

# 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

## 第三輯

### 顧問（筆劃序）

李孝悌	呂家慧	金 環
馬家輝	郭錦鴻	張為群
錢 華	盧嘉琪	韓子奇

### 主編

林學忠

### 編輯助理（筆劃序）

王溢琦	江雨丰	任 珂
汪佩琦	宋 晴	胡亦普
胡婧茹	胡 藝	徐子余
徐雅琪	凌巧楨	陳思亮
袁嘉欣	孫 巍	葛佳韻
葉純均	葉聖楠	趙睿欣
劉妍君	劉雨青	劉倩倩
蔣者羽	潘 琛	潘媛媛
錢佰珩		

### 出版

香港城市大學中文及歷史學系  
香港九龍達之路  
香港城市大學李達三葉耀珍學術樓四樓4702

### 版次

2019年6月初版

©香港城市大學

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）：978-962-442-424-9

定價港幣70元

### 查詢

電郵：[cah@cityu.edu.hk](mailto:cah@cityu.edu.hk)

電話：3442 2054

# 目錄

編者的話.....	林學忠	i
曹植之失意文人形象及其遊仙詩創作.....	高明伊	1
「周小史」形象的建構與六朝變童文化.....	符夢秋	15
「詞場正史，千載口碑香」——《清忠譜》歷史記憶的變遷.....	謝朗寧	27
不失丈夫氣岸——從經濟生活與戲曲創作看李漁 的身份認同問題（以 1650-1661 年為中心）.....	應悅	39
試論王熙鳳之性格與其失勢之聯繫.....	駱雨然	51
王安石熙寧教育變革的近代解讀 ——以梁啟超的《王荊公》切入.....	桑亞珍	65
從民俗學角度論述我國觀音變相.....	羅悅棋	79
張愛玲第二段香港生活時期的寫作特徵——以《秧歌》為例.....	顧琳瑤	97
自由之探索——黃碧雲《微喜重行》敘事研究.....	何曉瞳	111
「以淡為美」——中國現當代美食散文的語言魅力.....	賈赫	123
「變革者」的庸常化 ——《萌芽》舉辦的全國新概念作文 大賽興衰動因研究（以第一屆到第十屆 1999-2008 為例）.....	周瑩瑤	139
「又紅又專」 ——社會主義現實主義與紅色電影的發展（1953-1956）.....	秦雪	151
媒介文化下的想象共同體 ——《河西走廊》的敘事語境與視覺想象分析.....	馬語歐	163
視覺文化語境下嚴歌苓影視改編作品研究 ——以《金陵十三釵》及《陸犯焉識》為例.....	張笑笑	177
敘事角度下視頻廣告的男女形象 ——以香港 2005-2018 信用卡視頻廣告為例.....	陳舒婷	191
中文資優兒童的特徵和培育的關鍵.....	鄭巧玲	205

## 編者的話

《城大文史芻論》第三輯終於可以付梓刊印，百感交雜。衷心感謝中文及歷史學系正副系主任李孝悌教授和陳學然博士、文學碩士（中文）課程主任馬家輝博士的大力支持，以及辦公室同事的鼎力協助。沒有他們的包容與支持，《城大文史芻論》不可能走到第三個年頭。

一如既往，我們邀請了應屆碩士班同學幫忙校稿，查正紕漏及核實引用材料和原文。這本論文集內的每一篇論文都經多次校對，仔細審查，避免出現低級錯誤。不過，雖然我們都盡了最大努力，但限於經驗、學養和時間不足，錯誤還是在所難免，各位大家幸勿見笑為盼。

在這裡，特別要感謝潘琛、孫巍和劉妍君三位同學，在文稿最後校對的階段，眼看差不多來不及趕在這個年度付梓刊印，全仗她們在百忙中放下手頭的工作，協助我生死時速衝了三天三夜，校好定稿。可以說，沒有她們的幫忙，這本論文集不可能面世。

第三輯我們收錄了 16 篇論文，全是 2017/18 年度「碩士專題研習」的優秀論文。這些論文容或有諸多不足，水準也有參差，但都是撰寫論文同學初入學術門檻的印記。從研究主題而言，以文學研究為主，有 8 篇之多，涵蓋了古代文學和現當代文學，分別討論了曹植的遊仙詩、清初戲曲《清忠譜》、李漁的戲曲創作、《紅樓夢》王熙鳳的性格、張愛玲的《秧歌》、黃碧雲的《微喜重行》、現當代美食散文，以及《萌芽》全國新概念作文大賽。僅次其後的是影視研究，有 4 篇，分別考察了 50 年代的紅色電影、嚴歌苓的影視改編作品，史態紀錄片《河西走廊》和香港的信用卡視頻廣告。餘下的是歷史研究 3 篇和教育研究 1 篇，分別探索了六朝變童文化、中國本土的觀音變相、王安石的教育改革以及中文資優兒童教育。

本年度選擇撰寫「碩士專題研習」論文的同學比去年翻了一倍，我們期待來年度可以呈上更多更有素質的論文。

林學忠

2019 年 6 月 24 日

# 曹植之失意文人形象及其遊仙詩創作

高明伊

## 摘要

曹植之失意文人的標籤在歷史迴響中得到了認可，但形成原因鮮有聯繫其遊仙詩創作。這一題材的詩歌佔據了曹植創作的七分之一，卻未得到廣泛的重視，僅歸為後期政治壓力下的產物。事實上，藩王身份賦予了曹植複雜的社會性，在入世與出世的選擇上難以完整地體現自我意識。本文以遊仙詩這一溝通了入世與出世橋樑的文學題材為例，結合曹植的政治活動，探討其失意文人形象被塑造的主客觀原因。

## 關鍵詞

曹植 遊仙詩 失意文人

## 一、前言

曹植（192-232）的「文人」身份是在後世迴響中被確認的，最早可以追溯到兩晉南北朝時期。謝靈運（385-433）、劉義慶（403-444）等人紛紛稱讚曹植才學之高、才思之敏，<sup>1</sup>至梁朝蕭繹（梁元帝，508-555，552-554 在位）正式將其定性為「文士」<sup>2</sup>。

這種長久以來達成的認知顯然忽略了曹植個人身份的複雜性。作為曹操（155-220）認可的繼承人之一，曹植一度接近了最高統治者寶座。以其建安年間所作〈與楊德祖書〉中「辭賦小道，固未足以揄揚大義，彰示來世也」一語來看，曹植立場鮮明地表示了自己不

<sup>1</sup> （南朝宋）謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩序〉：「天下才有一石，曹子建獨佔八門」；劉義慶於《世說新語·文學篇》中遙補七步詩成詩的情境，後為《太平廣記》所引。參古典文學研究資料彙編：《三曹資料彙編》（北京：中華書局，2004），頁 95-96。

<sup>2</sup> 「曹子建、陸士衡，皆文士也。」參古典文學研究資料彙編：《三曹資料彙編》，頁 100。



願因文采出眾而博名的願望，有「戮力上國，流惠下民，建永世之業，流金石之功」的志向。<sup>3</sup>這樣的願望另有早期詩歌〈白馬篇〉輔證。詩歌以「捐軀赴國難，視死忽如歸」<sup>4</sup>兩句作結，通常被認為是詩人通過描寫少年遊俠的英姿，表現自己對建立戰功的渴望以及對國家、民族的忠誠。

在認可「金石之功」在曹植價值觀中的重要性之後，便能發現他要做的是「馭俠」之人。在〈七啟〉篇中，曹植假借「鏡機子」之口，一方面稱讚了田光（?-前 227）、荊軻（?-227）等烈士的「果毅輕斷」，另一方面又指這些遊俠之徒「未足稱妙」。他自比的對象是田文（?-前 279）與魏無忌（?-前 243），即昔日的孟嘗君與信陵君。曹植希望自己能夠成為「雄俊之徒」，從而「交黨結倫，重氣輕命，感分遺身」。<sup>5</sup>在這樣的自我要求下，曹植身邊集結了以楊修（175-219）、丁氏兄弟（丁儀，?-220；丁廙，?-220）為代表的追隨者。

這幾位追隨者將文學才能與政治地位聯繫到一起。楊修在〈答臨淄侯牋〉中稱讚曹植「少長貴盛，體發、旦之資，有聖善之教」。<sup>6</sup>發、旦分指文王與周公，對比曹操（155-220）〈短歌行〉中「周公吐哺，天下歸心」一句，<sup>7</sup>可見在楊修眼中，擁有文辭教化能力的曹植是曹操的不二繼承人。裴松之（372-451）注《三國志》時引《文士傳》丁廙答曹操的話，「當今天下之賢才君子，不問少長，皆願從其遊而為之死」，表現曹植「天性仁考，發於自然」的心性，與「博學淵識，文章絕倫」的才能。<sup>8</sup>

曹操所說的「唯才是舉」的取才標準，指向的「才」真的是文才嗎？橫向對比建安時期擅長於文壇的「七子」，在政治上有所建樹的不過王粲（177-217）一人，猶不及二荀（荀彧 163-212、荀攸 157-214）、賈詡（147-223）、鍾繇（151-230）等受曹操重用。事實上，從建安十六年（211），「天子命公世子丕為五官中郎將，置官署，為丞相副」便能看出曹操對於繼承人的選擇並非猶豫不決。<sup>9</sup>是時，曹丕（魏文帝，187-226，220-226 在位）已被認為是第一繼承人的「世子」。

<sup>3</sup>（魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》（北京：人民文學出版社，1984），頁 153-155。

<sup>4</sup>全詩為「白馬飾金羈，連翩西北馳。借問誰家子？幽並遊俠兒。少小去鄉邑，揚聲沙漠垂。宿昔秉良弓，楛矢何參差。控弦破左的，右發摧月支。仰手接飛猱，俯身散馬蹄。狡捷過猴猿，勇剽若豹螭。邊城多警急，虜騎數遷移。羽檄從北來，厲馬登高堤。長驅蹈匈奴，左顧陵鮮卑。棄身鋒刃端，性命安可懷！父母且不顧，何言子與妻！名編壯士籍，不得中顧私。捐軀赴國難，視死忽如歸。」參（魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 411-412。〈白馬篇〉創作時間存疑，趙幼文認為此詩作於曹睿時期，因鮮卑強盛而憂心邊境，欲展所能。筆者更認同聶文鬱觀點，以詩歌風格及其中所推崇的俠義精神，推測應為曹植早期作品。參（魏）曹植著，聶文鬱注譯：《曹植詩解譯》（西寧：青海人民出版社，1985），頁 4-7。

<sup>5</sup>（魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 11。

<sup>6</sup>古典文學研究資料彙編：《三曹資料彙編》，頁 92。

<sup>7</sup>（魏）曹操著：《曹操集》（北京：中華書局，1974 年），頁 5。

<sup>8</sup>古典文學研究資料彙編：《三曹資料彙編》，頁 93。

<sup>9</sup>（西晉）陳壽撰：《三國志》（北京：中華書局，1971），卷 1〈魏書·武帝紀〉，頁 8。

或許在曹操心中，他所賦予曹植的身份是曹丕的左膀右臂。曹植之「失意」應始於建安二十四年楊修之死。無論是作為謀士，還是作為友人，他的死對曹植打擊不小。待曹丕繼位，又誅殺了丁氏兄弟，自此公子座下再無門人。同時，曹植發現，他所期許建立的「金石之功」，已然渺茫不存。

曹植並沒有放棄完成個人價值的期許，仍然不斷上書。在〈責躬表〉中，他用極度謙卑的言辭反省自我，卻也不忘提出「願蒙矢石，建旗東嶽，庶立毫釐，微功自贖。危軀授命，知足免戾，甘赴江湘，奮戈吳越」的請求。<sup>10</sup>太和年間的〈自試表〉與〈諫伐遼東表〉則是曹植以和止戰政治觀點的體現。<sup>11</sup>可以說，較之一帆風順的前期生活，曹植在人生的後半段擁有了更為精明的政治意識。<sup>12</sup>

然而，曹植的政治觀點與當權者是相悖的。儘管曹丕兩度興兵伐吳，但最終都被浩浩長江所阻，最終成為了兩場文學上的盛宴。<sup>13</sup>在其政治上書的同時，曹植以一個漂泊萬裡、故土難返的離人角度，書寫了〈門有萬里客〉這首感性的敘事詩歌。<sup>14</sup>但在魏明帝（曹叡，204-239，226-239 在位）看來，這首詩反對自己的用兵主張，無疑加深了帝王對這位頗具影響力的藩王的忌憚之心。

綜上所述，曹植得到「失意文人」的認知和接受或許來自於後世不得志文人對他產生的心理共鳴。自《世說新語》描寫了在楊修助力下，植與丕數次奪嫡交鋒，<sup>15</sup>到後世賦予其因「謙讓」<sup>16</sup>與「忠漢」<sup>17</sup>而致敗的形象，曹植的個人政治才能與政治目的均被忽視。他早期文章中所體現出來的浪漫與詩性、後期因打壓而在政治上毫無建樹共同成為了文人身份的佐證。

## 二、自我轉變下的遊仙動機

<sup>10</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 268-270。

<sup>11</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 506-507、508-509。

<sup>12</sup> 參孫明君：〈走向儒道互補——對曹植人格建構的動態考察〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》1995 年第 4 期，頁 14-22。

<sup>13</sup> 曹丕於黃初三年（222）作〈飲馬長城窟行〉、六年（225）作〈至廣陵於馬上作〉兩首五言樂府，均為伐吳之時所作，但兩戰皆無功而返，唯以詩歌留名。（魏）曹操、（魏）曹丕、（魏）曹植著：《三曹詩集》（太原：三晉出版社，2008），頁 65、75。

<sup>14</sup> 詩云：「門有萬里客，問君何鄉人？褰裳起從之，果得心所親。挽裳對我泣，太息前自陳。」見（魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 504。

<sup>15</sup> 楊修生平參《典略》，（西晉）陳壽撰：《三國志》，卷 19〈魏書·陳蕭王列傳〉，頁 558。

<sup>16</sup> （南宋）劉克莊：《後村詩話》，「曹植以蓋代之才，他人猶愛之，況於父乎？使其少加智巧，奪嫡猶反手爾。植素無此念，深自斂退」，轉引自古典文學研究資料彙編：《三曹資料彙編》，頁 115。

<sup>17</sup> （明）李夢陽〈曹子建集十卷本序〉云：「且以植之資，稍自矜飭，奪嫡特反掌耳。而乃縱酒鐘噉，以明己無父兄之心，善乎！」轉引自古典文學研究資料彙編：《三曹資料彙編》，頁 127。

政治上的失意，使曹植被動完成了由「貴公子」到「落魄王侯」的身份轉變。這種身份轉變又促使曹植回到了文學創作上。他之所以不願意以文章傳世的原因之一要數「世人之著述，不能無病」。<sup>18</sup>針對這一點，在其早期〈與吳季重書〉中亦有論述：

夫文章之難，非獨今也，古之君子猶亦病諸！家有千里，驥而不珍焉；人懷盈尺，和氏而無貴矣！夫君子而不知音樂，古之達論謂之通而蔽；墨翟不好伎，何為過朝歌而迴車乎？足下好伎，而正值墨翟迴車之縣，想足下助我張目也。<sup>19</sup>

由於在作文時難以做到沒有缺漏和弊病，同時又要結合音律，超越常人，這使得其從古到今傳世文章的數量並不多。曹植所謂小道的辭賦，是那些質量、標準達不到要求的文章，這並不意味着他不認可文章的價值。在〈薤露行〉<sup>20</sup>中，一方面曹植有着「願得展功勤，輸力於明君。懷此王佐才，慷慨獨不羣」的自我肯定；另一方面，他知曉自己的抱負只能從「孔氏刪詩書，王業粲已分。騁我逕寸翰，流藻垂華芳」的文學途徑上實現。時至太和，「為君既不易，為臣良獨難。忠信事不顯，乃有見疑患。」<sup>21</sup>這樣的忠心並不足以打動君王，縱然曹植將發生的天災同當年成王忌憚周公而不信，貶斥在外所引發的天災聯繫在一起，以「悲且長」的感慨來寓意「莫相忘」的悲憤，君王也不會賦予他實權。這種轉變是退而求其次的不甘，是身心束縛下的鏖鏑而行，促使他不得不走向了「憂」的情懷，激發了他「生的苦悶」。要解脫生的苦悶，曹植就不得不嚮往藝術的世界。<sup>22</sup>

### （一）屈原及其文學傳統

因此，當早期自比孟嘗（?-前 279）、信陵（?-前 243）的願望破滅，自建安二十四年（219）後，曹植重新尋找了一個仿照的對象——屈原（前 340-前 278）。兩人都身處在諸侯割據的年代，也都經歷了從政治核心到被邊緣化這般相似的人生際遇，在身份上也有着身為王侯的共通性。同時，屈原之「失意」，也在漢代得到了長久的迴響與認可。

自賈誼（前 200-前 168）〈吊屈原賦〉始，「遭世罔極兮，乃殞厥身。嗚呼哀哉！逢時不祥」，<sup>23</sup>抒發了對屈原生不逢時的歎息，也替此後為君王所嫉，懷才而不遇的士人展示了價值的標杆。其後，司馬遷（前 145-?）在〈太史公自序〉中以「屈原放逐，著〈離騷〉」，來表明「此人皆意有所鬱結，不得通其道，故述往事，思來者」的創作觀點。<sup>24</sup>班固（32-92）進一步給出了屈原創作的緣由，「屈原以忠信見疑，憂愁幽思而作〈離騷〉」。

<sup>18</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 153。

<sup>19</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 142-143。

<sup>20</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 433。

<sup>21</sup> 出自曹植詩歌〈怨歌行〉，（魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 362。

<sup>22</sup> 滕固：〈中世人的苦悶與遊仙的文學〉，載氏著，沈寧編：《挹芬室文存》（沈陽：遼寧教育出版社，2003），頁 302。

<sup>23</sup> 李誠，熊良智主編：《楚辭評論集覽》（武漢：湖北教育出版社，2003），頁 1。

<sup>24</sup> 李誠，熊良智主編：《楚辭評論集覽》，頁 5。

離，猶遭也；騷，憂也；明己遭憂作辭也。」<sup>25</sup>由於心中的憂愁，無法紓解，因此作文而傳情。「憂」成為了被公認的屈原的情感主體，曹植以己度之，產生了共情。這種相似的情感皆由於政治上的失意，從屈原的傳世文章來看，除卻為抒發「憂」而作的〈離騷〉，另有〈遠遊〉給出了具體排解的方式。<sup>26</sup>

王逸注曰：「屈原履方直之行，不容於世。上為讒佞所譖毀，下為俗人所困極。章皇山澤，無所告訴。」屈原憂愁君王為奸佞圍繞，被排斥在外且沒有傾訴的對象，因而他「悲時俗之迫阨兮，願輕舉而遠遊」。而遊的方法，是「意荒忽而流蕩兮，心愁淒而增悲。神儻忽而不返兮，形枯槁而獨留」的形與神的分離。屈原達到的境界是「視倏忽而無見兮，聽惝恍而無聞」的形的坐忘，與在精神上「超無為以至清兮，與泰初而為鄰」的超脫。可是，屈原真的超脫了嗎？答案顯然是否定的。屈原具有的「舉世皆濁，而我獨清。眾人皆醉，而我獨醒」<sup>27</sup>的人生觀，使得他「遠遊」之後仍需回到現實世界，而「遊」的過程也就成為了一種逃避。這種逃避是短暫的，屈原越是清醒，所感受到的痛苦也就越重。對曹植來說，一方面他擁有着聯繫現實世界的渴望，這種渴望帶給了他清醒的認識；另一方面他卻並沒有表現出獨善其身的自持。因此，他的痛苦較之於屈原要更為複雜。然而，排解痛苦的途徑確是一致的，今人李豐楙提出的遊仙文學之永恆主題「憂與遊」，<sup>28</sup>正是由屈原建立，由曹植繼承的文學傳統。

## （二）道教及其文學潮流的興起

曹植繼承了屈原「遠遊」的文學傳統，具體到遊仙，就不得不涉及當時興起的道教文學。「遊仙，即在意識和觀念中虔信仙界的存在和仙人之無虛，在日常生活和行動中努力超越生命極限，達到永生永恆，就是古代中國人渴望突破有生，進入無驗的一個極好的例證。」<sup>29</sup>也就是說遊仙要滿足兩個條件，一是相信神仙；二是希冀於突破現實世界。

如今學界的主流觀點是趨向於曹植不相信神仙，<sup>30</sup>以其早期作品〈辯道論〉<sup>31</sup>、中期〈贈白馬王彪〉、〈毀鄧城故殿令〉<sup>32</sup>、後期〈誥咎文〉<sup>33</sup>為主要依據。然而，細究詩歌內容，不如將曹植的表態視為理性的思辨意識。以〈贈白馬王彪〉為例，曹植在序中言明是「憤

<sup>25</sup> 李誠，熊良智主編：《楚辭評論集覽》，頁18。

<sup>26</sup> 〈遠遊〉的作者存在一些爭議，朱光潛認為這是漢初之作，蓋因王子喬、赤松子神仙形象出現時間較晚。本文不作篇目考據，以《王逸注楚辭》：「遠遊者屈原之所作也」為準，歸〈遠遊〉至屈原名下所作。參朱光潛：〈《楚辭》和遊仙詩〉，載氏著：《藝文雜談》（合肥：安徽人民出版社，1981），頁220；何錡章編：《王逸注楚詞》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1973年），頁99。

<sup>27</sup> 何錡章編：《王逸注楚詞》，頁111。

<sup>28</sup> 李豐楙：《憂與遊：六朝隋唐仙道文學》（北京：中華書局，2010年），頁6。

<sup>29</sup> 汪湧豪、俞灝敏：《中國遊仙文化》（上海：復旦大學出版，2005），頁3。

<sup>30</sup> 例如羅宗強認為，曹氏父子在重性情上表現得最為明顯，在於他們都重人事，輕鬼神。參羅宗強：《魏晉南北朝文學思想史》（北京：中華書局，1996），頁11。

<sup>31</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁186-189。

<sup>32</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁294-300、248-249。

<sup>33</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁456-457。



而成篇」。詩人心情激蕩寫下的文字，是其本能的體現，並非深思熟慮所得的結果。觀其「人生處一世，去若朝露晞」兩句，同曹操〈短歌行〉中「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多」<sup>34</sup>四句抒發的是類似的感慨，這是時代的聲音，是現實社會由戰亂闡發的對生與死的思辨。

此外，曹植所認可的長壽途徑是「善養」，方士推崇神仙之道，從而長壽，使得曹植不得不思考神仙存在的真偽。因此，在〈釋疑論〉中，基於左慈的長壽，又見甘始所制丹藥能讓投入沸脂中的魚「其銜藥者，遊戲終日，如在水中也」。<sup>35</sup>他開始猶豫起了自己早年的判斷，道「乃知天下之事不可盡知，而以臆斷之，不可任也」。懷疑的種子一旦被種下，便會不斷地生根、發芽，從而動搖到認識。

審視道家的核心思想「養生」便能發現，在漢初，黃老學派將「動」化為「順」，強調了「天道」的作用，講究順時順勢，要求統治者達到「清靜無為」的狀態，而非依靠人力作用。<sup>36</sup>追溯先秦時期，莊子（前 369-前 286）善於以神話故事為喻，闡述自己的觀點，現在通常視之為遊仙文學的開端。而其中的核心觀點提煉之後有二，一是作為手段的「無為」，二是體現其理想境界的「逍遙」。這是一種超脫於現實世界的理想境界，然而正如屈原之所不可及，曹植也同樣無法達到這種境界。因此，他所接受的，是在漢樂府中已然獲得了共鳴的「如寄」之語。《尸子》云：「老萊子曰『人生天地之間，寄也。寄者，固歸也。故古者謂死人為歸人，其生也存，其死也亡。人生也亦少矣，而歲往之，亦速矣。』」<sup>37</sup>將自身設為天地間的客體，氣凝則形化，氣散則形移，人之於天地，不過渺然一粟。古詩十九首之〈驅車上東門〉有句「人生忽如寄」，<sup>38</sup>也是對人生短暫的感慨，恰如曹丕在〈善哉行〉中感歎的「人生如寄，多憂何為？今我不樂，歲月如馳。」<sup>39</sup>這是時代賦予曹植有別於屈原的情懷。

### 三、曹植與其遊仙詩創作

曹植在其遊仙詩創作過程中，完成了對屈原的學習與繼承，也吸收了以道家思想為核心的諸多哲學觀點與社會風氣。綜觀曹植現存的十一首遊仙詩，若將其視為整體，則構成了「遊」的過程：初至異地時的震撼、驚訝；忽見主人，於是主客之間有了來往，遊覽到了更深的境地；最後歸家時，客人心中眷眷不捨，感慨萬千，徘徊而不願去。

<sup>34</sup> 趙福壇選注：《曹魏父子詩選》（香港：三聯書店，1982），頁 16。

<sup>35</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 396。

<sup>36</sup> 參熊忬：〈漢初黃老政治何以成為可能〉，《史學月刊》2017 年第 8 期，頁 27；廖書賢：〈由道到術：西漢黃老政治思想的演變〉，《育達科大學報》第 44 期（2017 年 4 月），頁 61。

<sup>37</sup> （戰國）尸佼著，汪繼培輯：《尸子》（北京：中華書局，1991），頁 57。

<sup>38</sup> 楊效知著：《古詩十九首鑒賞》（蘭州：蘭州大學出版社，1992），頁 57。

<sup>39</sup> 趙福壇選注：《曹魏父子詩選》，頁 58。

### (一) 自我價值的肯定

在「遊」的最初階段，曹植保持了對自我的肯定。他以旁觀者的姿態來對仙人進行書寫，此時的他，儘管遭受到了政治環境的壓力，但仍未陷入完全的失望。〈桂之樹行〉就直接明瞭地提到了「無為」這一哲學思想，<sup>40</sup>但此時的曹植並未表現出接受的態度：

桂之樹，桂之樹，桂生一何麗佳！揚朱華而翠葉，流芳布天涯。上有棲鸞，下有蟠螭。桂之樹，得道之真人咸來會講，仙教爾服食日精。要道甚省不煩，澹泊、無為、自然。乘躡萬里之外，去留隨意所欲存。高高上際於眾外，下下乃窮極地天。

曹植首先著意刻畫了仙境桂樹綺美的形象，此處的桂樹，紅花綠葉，香氣逼人。通過書寫樹上樹下盤桓的鳳類的鸞鳥與龍屬的蟠螭，彰顯桂樹卓越的地位。在這樣的桂樹下，才有了講道的仙人。曹植賦予了仙境超脫於現實世界的美，此間的仙人所闡發的「道」，正是「澹泊、無為、自然」的哲學思想，唯有這般行事，才能達到「乘躡萬里之外，去留隨意所欲存。高高上際於眾外，下下乃窮極地天」的逍遙。這是對莊子思想的闡述，而作為詩歌主體意象的桂樹，在《莊子·人間世》亦有提及，「桂可食，故伐之；漆可用，故割之」，<sup>41</sup>莊子以此來闡發有用之材夭於斧下，無用方能保全自身的道理。曹植此間的遊仙詩創作，並不認為自己是個無用之人。他以聆聽者的身份完成了遊歷的記錄，用華美的文辭展現境的超越性，但並未對仙人所講之道表現出認可的態度。

另有兩首〈升天行〉表達了同樣的情懷。「翔鸞戲其巔」、「扶桑之所出，乃在朝陽谿」中所描寫的鸞鳥與扶桑木均出於《楚辭》。<sup>42</sup>前者可見於宋玉（前 298-前 222）〈九辯〉「雁雍雍而南遊兮，鷓鴣啁哳而悲鳴」一句。<sup>43</sup>宋玉借用鷓鴣雜亂細碎的叫聲來烘托悲涼的秋日之景，曹植反用其典，展示其嬉鬧的場景，以展示蓬萊山這一「乘風忽登舉，彷彿見眾仙」的神仙之境。另一意象扶桑木則出於屈原的〈東君〉，「暾將出兮東方，照吾檻兮扶桑」。<sup>44</sup>同樣，與屈原所展示的楚文化中對太陽的崇拜不同，曹植所表達的是「願得紆陽轡，回日使東馳。」這般對時間回溯的渴望。日落之後仍會升起，這是周而復始的規律。然而對曹植來說，朝陽所代表的活力、希望已經離他遠去。來到這太陽初升的地方，只願手中能握有韁繩，重新來過。

除此之外，此兩首詩歌中，曹植還用到了「蘭桂上參天」和「玄豹遊其下」這兩個意象。由於〈招隱士〉開篇寫「桂樹叢生兮山之幽」，因此有學者以桂樹象徵遁居山谷之人。<sup>45</sup>但是，曹植以屈原為仿照對象，終其一生都關注政治，故不作隱士論，他只是依從神話

<sup>40</sup> (魏)曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 399。

<sup>41</sup> (清)郭慶藩輯，王孝魚整理：《莊子集釋》（北京：中華書局，1961），頁 186。

<sup>42</sup> (魏)曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 266、267。

<sup>43</sup> (戰國)屈原著，陸侃如、龔克昌選譯：《楚辭選譯》（上海：上海古籍出版社，1981），頁 133。

<sup>44</sup> (戰國)屈原著，陸侃如、龔克昌選譯：《楚辭選譯》，頁 21。

<sup>45</sup> 參余冠英選注：《三曹詩選》（北京：人民文學出版社，1979），頁 55。

傳說中桂樹生長在蓬萊山附近的說法。<sup>46</sup>玄豹這一意象也表現了曹植一邊肯定自我價值，一邊又持趨利避害的人生態度。〈陶荅子妻〉云：「南山有玄豹，霧雨七日而不下食者，何也？欲以澤其毛而成文章也，故藏而遠害。」<sup>47</sup>玄豹自身的稀有性，使得它們容易受到戕害，而避禍的方法是藉助外界環境自污其身。也因此，曹植以言行上的不羈授曹丕、曹叡父子把柄。黃初二年（221）「醉酒悖慢，劫脅使者」這一罪名是曹植自污的開始，<sup>48</sup>也是他試圖反抗的行動。曹植保持了一種對世間的嚮往，他之所「憂」尚未被完全激發。

## （二）「忘言」與服藥的選擇

曹植所達到的「遊」的第二階段，有了「仙人授藥」和「教我忘言」的交流。在這一階段中，基於現實世界的痛苦變得清晰，曹植對於精神世界有了較高的接受度。

### 1. 無可言的現實境況

曹植在現實中無可言的境地可見於〈苦思行〉：

綠蘿緣玉樹，光曜燦相輝。下有兩真人，舉翅翻高飛。我心何踴躍！思欲攀雲追。  
鬱鬱西嶽巔，石室青青與天連。中有耆年一隱士，鬚髮皆皓然，策杖從吾遊，教我  
要忘言。<sup>49</sup>

詩歌開篇仍是對仙境的描寫，攀附着綠蘿的光芒閃耀，呈現了光明所照的仙境。曹植塑造了藤蘿與樹木相依相繞的美，並為後世不斷書寫。此時的曹植不再局限於旁觀者的身份，他見到樹下的真人即將高飛而走，心生出的是踴躍追逐之情。曹植接受仙人的指引，見到了鬚髮皆白的隱士。在伴隨隱士遊歷仙境的時候，曹植接受了忘言的諄諄教導。

這種隱逸的潮流始於東漢末年。而遊仙文學同隱逸文學在發展之初就有着相對密切的聯繫。以上述老莊哲學、屈騷思想為例，從內容上來看，一定程度上都包含了對現實社會的逃避，表現出一種相對於積極於世的趨向。<sup>50</sup>外戚、宦官的交替掌權，使得諸多有志之士難以抒發自己的抱負。以張衡（78-139）為代表，當皇帝向他詢問天下人痛恨的對象時，遭來了「閹豎恐終為其患，遂共讒之」的禍患。在吉凶難明、禍福不知的情況下，張衡只能借文寄意，作〈思玄賦〉以避禍。<sup>51</sup>

<sup>46</sup> 聶文鬱則認為這與神話體系相關，並引《文選》李善注：「南海有桂，故曰桂海」以及范成大《石湖集》卷 14 云：「須知桂海接蓬瀛，滿目三山三銀闕。」本文依從此說。參見聶文鬱注譯：《曹植詩解譯》，頁 301。

<sup>47</sup> （西漢）劉向編撰；張濤譯注：《列女傳譯注》（濟南：山東大學出版社，1990），頁 72。

<sup>48</sup> （西晉）陳壽撰：《三國志》，卷 19〈魏書·陳蕭王傳〉，頁 561。

<sup>49</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 316。

<sup>50</sup> 學界大多將老莊、屈騷等歸於隱逸文學，或將其認為是隱逸文學的萌芽，參楊清之：《唐前隱逸文學研究》（北京：中央民族大學出版社，2011）。

<sup>51</sup> （南朝宋）范曄撰：《後漢書》（北京：中華書局，1965），卷 59〈張衡傳〉，頁 1914-1915。

賦中「登蓬萊而容與兮，鼇雖扑而不傾。留瀛洲而采芝兮，聊且以乎長生。憑歸雲而遐逝兮，夕餘宿乎扶桑。嶺青岑之玉醴兮，餐沆瀣以為糧。發昔夢於木禾兮，穀昆侖之高岡」，描寫了一段完整地遊歷神仙境界的過程。然而，「遊」並不是作者的主要目的。張衡作此賦大量用屈騷典故，也繼承了屈騷中對現實的回歸的思想。他以「雖遨遊以偷樂兮，豈愁慕之可懷」的反問，申明遠遊縱然是歡愉的，卻也是短暫的，真正得以永恆的還保留在現實世界中。可悲的是，現實的境遇又是這般不堪，剩下的選擇只能是逃避。與張衡面對宦官強權勢力而只能以「詭對」來回應皇帝疑問的處境相似，曹植所處的也是一種無可言的狀態。一方面，他所上書的志向不被採納；另一方面，他的怨懟之言又會成為論罪的把柄。何以達到「鬚髮皓然」的隱士境界，所行之道唯有「忘言」，這是自我紓解下，意圖將現實的苦悶拋之腦後而嚮往的長生。

## 2. 授藥長生的希冀

「忘言」能夠讓曹植逃避掉來自政治壓力的問責，然而情感積壓下，心中的鬱結更難抒發。因此，曹植找到了第二種排解，或趨向於逃避的方式，通過抵達仙境—仙人授藥—服食長壽這樣的過程，完成了詩歌的創作，具體可見於〈飛龍篇〉、〈平陵東〉二首：

晨遊泰山，雲霧窈窕。忽逢二童，顏色鮮好。乘彼白鹿，手翳芝草。我知真人，長跪問道。西登玉堂，金樓複道。授我仙藥，神皇所造。教我服食，還精補腦。壽同金石，永世難老。（〈飛龍篇〉）<sup>52</sup>

閭闔開，天衢通，被我羽衣乘飛龍。乘飛龍，與仙期，東上蓬萊採靈芝。靈芝采之可服食，年若王父無終極。（〈平陵東〉）<sup>53</sup>

泰山和天衢是連接人間與仙境的地方。曹植另有〈驅車篇〉對泰山一行有更為詳細的敘述，<sup>54</sup>此處暫不贅述；天衢出自〈遭厄〉篇的「躡天衢兮長驅，踵九陽兮戲蕩」，<sup>55</sup>指向了通天之道。到達仙境之後，曹植所見的是容貌姣好的童子，座下所乘預示着祥瑞的白鹿，手中所持是記載於〈西京賦〉的仙草靈芝。服藥而求長生，是從建安到魏晉形成的另一風尚。在這個時期，身為名士有兩樣東西是必不可少的，一個是酒，還有一個就是藥。<sup>56</sup>曹植本身是極好宴飲的，然而人在痛苦之時，酒往往也就加重了愁的滋味。此外，曹植早期的貴

<sup>52</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 397-398。

<sup>53</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 400-401。

<sup>54</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 404。

<sup>55</sup> 何錡章編：《王逸注楚詞》，頁 242。

<sup>56</sup> 參魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒的關係〉，載上海第二機電工業局工人理論學習小組、上海復旦大學中文系一九七三級工農兵學員選編：《魯迅雜文選集》（北京：外文出版社，1976），上冊，頁 166-180。



公子宴飲享樂生活，往往任性而行，乃至於醉酒誤事，這亦是他今時今日失意的緣由之一。在這樣的基礎上，退而求其次的仙人授藥便成了他的解脫方法。

《世說新語·言語》中記載了何晏（195-249）「服五石散，非唯治病，亦覺神明開朗」的觀點。<sup>57</sup>儘管史籍中不見曹植服食五石散的記錄，但從植、晏二人生活環境和背景來看，並不能排除曹植接觸過五石散的可能。兩人在生活習性上的諸多相似，兼之以曹植在詩歌中提及的丹藥推測來看，這是曹植選擇的另外一條逃避的途徑。在藥物的作用下，得到的是一時的歡愉，可將人之精氣神激發到了極致。

這種歡愉使得曹植留戀於其中，〈五遊詠〉篇中進一步完成了對現實世界的拋棄：

九州不足步，願得陵雲翔。逍遙八紘外，遊目歷遐荒。披我丹霞衣，襲我素霓裳。  
華蓋芬晻藹，六龍仰天驤。曜靈未移景，倏忽造昊蒼。閭闔啟丹扉，雙闕曜朱光。  
徘徊文昌殿，登陟太微堂。上帝休西櫺，羣后集東廂。帶我瓊瑤佩，漱我沆瀣漿。  
踟躕玩靈芝，徙倚弄華芳。王子奉仙藥，羨門進奇方。服食享遐紀，延壽保無疆。

58

「九州」一詞與「四海」並稱。《尚書·禹貢》云「九州攸同，四隩既宅，九山刊旅，九川滌原，九澤既陂，四海會同」，是將這兩個詞定義為天下。<sup>59</sup>莊子開拓了這個範圍，給出了「四海之外」的神仙之境。曹植在詩歌開篇即道「九州不足步」，對他來說，天下雖大，卻「在生活上得不到居住的安寧」。<sup>60</sup>不斷地遷徙使他失去了可以稱之為「家」的所在，而與兄弟親人的長期分別又使他難以得到親情的慰藉。曹植與人世間最緊密的關係在王權更迭中越來越弱，這使他只能嚮往「八紘外」的方外之境。現實中的困苦使曹植只能在仙境中披上「丹霞」與「霓裳」織就的華衣；同時，仙境之主的帝后贈以瑤佩，飲以沆瀣，表現出對他的認可。作為落魄王侯的曹植，在詩歌結尾處讚歎仙藥所帶來的無疆之壽，是希望可以通過服藥以延長其在精神世界中的遨遊。

### （三）徘徊不願去的留戀

人生的短暫是歷代君王追求長生的主要緣由，對曹植來說，他對方士的看法、或者說對神仙是否存在這一問題的看法的轉變最直觀的原因是方士的長壽。然而，曹植是否嚮往長壽，答案似乎是否定的。或者說，曹植在詩歌中流露的，是想要擺脫現實生活的困苦與華美綺麗的世界的願望。因此，曹植遊仙詩中所提到的「長生」等詞彙，有必要解讀為依存於精神世界的不朽。

<sup>57</sup> （南朝宋）劉義慶著：《世說新語》（北京：中華書局，1954），頁18。

<sup>58</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁401。

<sup>59</sup> 李民、王健撰：《尚書譯注》（上海：上海古籍出版社，2004），頁83。

<sup>60</sup> 胡國瑞：《魏晉南北朝文學史》（上海：上海文藝出版社，1980），頁18。

### 1. 主客分離視角下的長生

曹植在〈仙人篇〉中的「人生如寄居」之語繼承自古詩十九首，是上文中所提到的時代思潮所賦予他的獨特之處。在「韓終與王喬」的指引下，仙人「要我於天衢」。<sup>61</sup>曹植見到的是「閭闔正嵯峨，雙闕萬丈餘。玉樹扶道生，白虎夾門樞」這般壯麗之景，站在「虛」的高度上俯觀「實」，曹植將自身作為天地間的客體，完成了對「虛」的肯定與對「實」的拋棄。他不禁流連於「不見軒轅氏！乘龍出鼎湖。徘徊九天上，與爾長相須」的神仙之地，無論是軒轅氏得道之地的「鼎湖」，或是出於〈離騷〉「指九天以為正兮，夫唯靈脩之故也」的「九天」，<sup>62</sup>所呈現的廣闊空間均有別於現實。

上文提及的〈驅車篇〉是對這一視角的進一步確認：

驅車揮鷲馬，東到奉高城。神哉彼泰山！五嶽專其名。隆高貫雲霓，嵯峨出太清。周流二六候，間置十二亭。上有湧醴泉，玉石揚華英。東北望吳野，西眺觀日精。魂神所系屬，逝者感斯征。王者以歸天，效厥元功成。歷代無不遵，禮記有品程。探策或長短，唯德享利貞。封者七十帝，軒皇元獨靈。餐霞漱沆瀣，毛羽被身形。發舉蹈虛廓，徑庭升窈冥。同壽東父年，曠代永長生。

此詩作於太和年間，因蔣濟（?-249）於太和四年（230）上書奏請曹睿封禪之事，故有學者認為，詩中唯有軒轅氏得以永生的原因體現在了「唯德享利貞」，是諷諫帝王要修德行。而黃節（1873-1935）以其名同〈驅車上東門〉前二字，云「舊作下言人生如寄，服食求仙，植詩意殆與之合」。<sup>63</sup>兩種說法各有道理，後者更為契合。黃注此詩「黃帝且戰且學仙，百餘歲然後得與神通」，<sup>64</sup>軒轅氏所修之德，在某種意義上是修仙之道。如果這是一首諷諫的詩歌，那麼他所祝願的能同黃帝一般得以長生的對象應當是明帝。而封禪一事自三代以來，有記載的只秦始皇（嬴政，前 259-前 210，前 247-210 在位）、漢武帝（劉徹，前 157-87，前 141-前 87）、漢光武帝（劉秀，前 5-57，25-57 在位）三人。從當時天下仍處於三分的情況來看，明帝「聞濟斯言，使吾汗出留足」的反應是可信的，即使「後遂議修之，使高堂隆撰其禮儀」，<sup>65</sup>也應是青龍年間（233-237）廣修宮室、召納方士之後的事情了。以明帝的反應以及曹植薨於太和六年（232）來看，他參與其中的可能性並不高。因此，如將視角轉回詩人主體，將之視為詩人的精神寄託，就形成了一種自我叩問。

<sup>61</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 263。

<sup>62</sup> 何綺章編：《王逸注楚詞》，頁 6。

<sup>63</sup> 此詩所含意蘊各家觀點不同，聶文鬱以此篇為諷諫曹睿封禪泰山之事所作；趙幼文將此篇擬作太和三年植封東阿王后，經泰山所作；史載有封禪於前者，僅始皇、武帝、光武三人。光武尚頗遭詬病，蔣濟上書勸明帝封禪，此舉意多不明。且詩中意象多見於神話志異中，故此三者筆者以黃注為善。參見聶文鬱注譯：《曹植詩解譯》，頁 252；（魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁 406；（魏）曹植著，黃節註，葉菊生校訂：《曹子建詩註》（香港：中華書局香港分局，1976），頁 107。

<sup>64</sup> 黃節註，葉菊生校訂：《曹子建詩註》（香港：中華書局香港分局，1976），頁 108。

<sup>65</sup> 黃節註，葉菊生校訂：《曹子建詩註》，頁 109。

對於曹植來說，雖有藩王之名，卻並沒有王侯的實質，碌碌無為的人生又何必歆羨長生。想要在現實生活中永世不老的，唯有那些建立了不朽功業的帝王。他們主宰着塵世，將自己作為主體。但曹植不過是個寄居在此的客體，生之於他，已然不是追求的目標。那些帝王追求長生的方法大多是「服食求神仙」，但往往「多為藥所誤」，真正得道的唯有黃帝一人。正如曹植所選擇的，通過服藥得到的歡愉，並未於現實世界中實現：一時的歡愉之後，他不得不再次回歸到苦悶。

此外，詩歌首句與〈青青陵上柏〉的「驅車策駑馬」僅一字之差，<sup>66</sup>與曹植去往的泰山不同，這一句後跟的目的地是宛與洛，也就是南陽與洛陽。昔日在洛陽城中的子弟所享受的生活是什麼樣的呢？詩人感歎道，「極宴娛心意」，這就與曹植早年在許都的生活相似。建安年間，曹植也是常常飲宴交友，揮毫就詩，如「聽仁風以忘憂兮，美酒清而肴甘」、「公子愛敬客，終宴不知疲」、「清醴盈金觴，肴饌縱橫陳」等。<sup>67</sup>這是貴公子招攬文士的一種手段，甚至可以說是一種文化風氣。因此有了「魏武以相王之尊，雅愛詩章；文帝以副君之重，妙善辭賦；陳思以公子之豪，下筆琳琅；並體貌英逸，故俊才雲蒸」的一時盛況。<sup>68</sup>如今，時過境轉，曹植在不斷地遷謫中奔波，被現實所拘束的他，嚮往的是超脫在這精神世界中的不老。在精神世界中，曹植才能成為個人的主宰。

## 2. 無從釋懷的憂思

在曹植對屈原的繼承與仿照中，其間的不同之處在上文中已有所敘述。然而，這種傳承在歷史追問中得到了認可，是由於曹植在遊仙詩創作中，不可避免地流露出的憂思。

以〈遊仙〉為代表，開篇就點明了題旨，所行的緣由在於「人生不滿百，歲歲少歡娛」，<sup>69</sup>這是對漢樂府「生年不滿百，常懷千歲憂」的繼承，<sup>70</sup>強調了生命的有限與現實的不堪。因此，他「蟬蛻同松喬，翻跡登鼎湖」，來到了軒轅得道之所，進一步暢懷「翱翔九天上，騁轡遠行遊」。站在高處，曹植能遊覽的，是「東觀扶桑曜，西臨弱水流，北極玄天渚，南翔陟丹邱」的仙境。「扶桑」是太陽升起的地方，「弱水」鴻毛不浮，圍繞着西海中央的鳳麟洲。<sup>71</sup>玄天所指北方之天，「丹邱」出自〈遠遊〉「仍羽人於丹丘兮，留不死之舊鄉」，<sup>72</sup>指向了晝夜長明的明光之地。曹植以遊覽作結而不設歸途，希冀於形神合一的超然。

<sup>66</sup> 楊效知著：《古詩十九首鑒賞》，頁1。

<sup>67</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁47、49、178。

<sup>68</sup> （梁）劉勰著，楊明照校注拾遺，中華書局上海編輯所編輯：《文心雕龍校注》（北京：中華書局，1959），頁284。

<sup>69</sup> （魏）曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁402。

<sup>70</sup> 楊效知著：《古詩十九首鑒賞》，頁70。

<sup>71</sup> （漢）東方朔撰：〈海上十洲記〉，（晉）葛洪等撰，熊憲光選輯、點校：《古今逸史精編·西京雜記等八種》（重慶：重慶出版社，2000），頁215。

<sup>72</sup> 何錡章編：《王逸注楚詞》，頁99-106。

然而，屈原以自沉汨羅江作為最後的反抗，儘管曹植在生死一事上有着不同的選擇，但他亦如屈原一般，無法得到真正的超然，以其〈遠遊篇〉與屈騷相承：

遠遊臨四海，俯仰觀洪波，大魚若曲陵，承浪相經過？靈鼈戴方丈，神嶽儼嵯峨！  
仙人翔其隅，玉女戲其阿。瓊蕊可療饑，仰首吸朝霞。崑崙本吾宅，中州非我家。  
將歸謁東父？一舉超流沙。鼓翼舞時風，長嘯激清歌。金石固易弊，日月同光華。  
齊年與天地，萬乘安足多！<sup>73</sup>

曹植作為被打壓的藩王，無法遊歷「四海」所代指的天下。因此，詩中所指的「遠遊」之處顯然具有了空間上的高度。「俯仰」一詞表明了身之所在，對於曹植來說，腳下的山川河流太過於渺小，仙境中的高山之上，是同遊的仙人。當他肆意享樂的貴公子生活遠去，即使真想「長嘯」而歌，也時時受到監視，更容易被冠上不敬怨懟的罪名。因此，坐享萬乘對於曹植來說已經不是人生目標，他所希望的乃是同日月星辰並行的快哉意。

儘管在曹植筆下，結尾往往收束於對景致的書寫，忽略了從「遊」到「歸」的過程。然而，結合他生平經歷來看，仍是一種雙向的「遊」。正如屈原在遠遊之後仍不忘民生，不忘諷諫君王遠離小人，曹植亦有着相似的心願。在曹植筆下，他表現出了對兄、侄的過度尊敬。正如在他晚期所作〈改封陳王謝恩章〉所云，「非臣虛淺，所宜奉受。非臣灰身，所能報答」。<sup>74</sup>曹植希冀重回政治中心，對於點滴恩賞都視之為「滂霈」，這使他之所憂更為顯著。曹植渴望得到個人價值的認可，因此即使在仙境之中也遵從了「謁東父」的禮儀章程。

#### 四、結語

綜上所述，曹植在其遊仙詩創作過程中統合了虛與實之間的自己，他所營造的安然、閒適的仙境生活狀態與現實形成了強烈的對比，在事實上形成了雙向的「遊」，最終回歸到了現實世界。在創作手法上，曹植有意識地運用了「充滿了在修辭等級較低的詩歌中見不到的字句和話題」，<sup>75</sup>通過對以屈騷為主的先秦、兩漢文學的用典，塑造了自身華美如瓔珞散地的行文風格。儘管曹植在潛意識中並不相信神仙的存在，但由於外在的壓力迫使他不得不尋求這一種超越性的橋樑。「遊仙」之於曹植，是一種逃避，也是一種情感的宣洩。在超脫精氣神的狀態下，曹植擁有的的是筆下璀璨，是超越了時代，歷經千年的不斷迴響。「失意」這一心理狀態成就了曹植的遊仙詩創作，完成了文人視角下對這一題材的進

<sup>73</sup> (魏)曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁265。

<sup>74</sup> (魏)曹植著，趙幼文校注：《曹植集校注》，頁499。

<sup>75</sup> [美]宇文所安(Stephen Owen)著，胡秋蕾、王宇根、田曉菲譯：《中國早期古典詩歌的生成》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014)，頁201。

一步開創。同時，他所作的「遊仙詩」也因其特殊的題材使得曹植的個人抉擇帶上了痛苦的哀歎，加重了後世對其「失意」的認識。

# 「周小史」形象的建構與六朝變童文化

符夢秋

## 摘要

周小史是中國古代變童形象中極具代表性的一位，後世的變童書寫經常引作參照的對象。前人研究往往把「周小史」作為魏晉「男寵大興」的旁證，或與蕭梁時期的文學新變關聯起來。康正果肯定了「周小史」在後世變童書寫中的地位，謂其已成為變童的代稱。本文主要探討「周小史」形象在魏晉南北朝的發展與確立，以此為線索串聯六朝變童書寫的軌跡，探究中國古代男色傳統的時代特質。

## 關鍵詞

周小史 變童 男風 男色

## 一、緒論

魏晉是講究儀容風度的時代，後人追溯前朝往往為史料中風姿秀美、器度標舉的男子形象傾倒。除了耳熟能詳、有史可稽的嵇康、潘岳、衛玠諸人外，值得注意的是周小史這一只見於文人筆端的人物竟然名揚後世，每每成為變童書寫參照的典範形象。周小史的故事也被不斷敷演，甚至改編成現代版的網絡小說和廣播劇。

中國古代男風傳統淵源既久，魏晉南北朝和明清時期相關記載頻繁，被視為男風的高潮期。<sup>1</sup>早期的男風論著多為介紹性的資料合編，近年來男色書寫研究成果頗豐，主要集中於明清時期的男風探微。現階段對六朝男風的普遍認知，大致不離張在舟總結的「部分疏淡異性」、「重視形容氣質」以及「相關詩歌繁榮」。<sup>2</sup>早年韓獻博（Bret Hinsch）參考高羅佩（Robert Hans VAN GULIK, 1910-1967）的論述，認為西晉同性情慾關係相當開放。

<sup>1</sup> 今日而言男風的具體內容複雜難斷，本文僅用傳統的「男風」一詞概括以男男情慾為尚的社會風氣。

<sup>2</sup> 張在舟：《曖昧的歷程：中國古代同性戀史》（鄭州：中州古籍出版社，2001），頁 129-137。



<sup>3</sup>近年來也有不少學者用「寬容」一詞概括魏晉南北朝時期社會對男風抱持的態度，<sup>4</sup>這可能有些武斷。因為它默認了其時其人對男風具有清晰認知，而這認知多半又與「近女色」相對立，但實際上，雖有魏晉雖有「男女氣亂」的擔憂，<sup>5</sup>但魏晉男風並沒有表現出獨立的性別身份認知，這或許是由於它「被整個父權文化給內化了」。<sup>6</sup>

本文對魏晉南北朝時期的「周小史」材料作了集中的梳理，欲借周小史一窺六朝「變童之好」及以變童為核心的男色風尚。周小史首先以年輕美貌的書吏形象出現在西晉張翰的〈周小史〉詩中，齊梁時期的艷情詩賦予了周小史新的故事背景，使其成為前代帝王男寵的延續，至此周小史的形象趨於固定，至明清仍備受關注，成為變童書寫頻繁徵引的對象。中國古代的男色風尚，廣義上講就是這種以狎暱為主要形式的「變童之好」，「與今日具有個人主體意識與群體認同的同志現象，實不可同日而語」。<sup>7</sup>魏晉男子對美少年抱持的這種難以言說的偏愛，不如說是一種獨特的審美文化。

## 二、魏晉南北朝變童詩與「周小史」

「變童」一詞在今人口中多少有些任人宰割的意味，康正果對比古希臘「男童之愛」與中國古代男風時，劃歸變童為「家內的性奴僕」。<sup>8</sup>考其詞意，「變童」即為美童，詩經中「婉」、「變」二字常常連用，皆有美好之意。〈齊風·甫田〉：「婉兮變兮，總角卍兮。」<sup>9</sup>〈曹風·侯人〉：「婉兮變兮，季女斯飢。」<sup>10</sup>毛傳以「婉」為少，以「變」為好，合而為「少好貌」。<sup>11</sup>而〈齊風·猗嗟〉：「猗嗟變兮，清揚婉兮。」<sup>12</sup>毛傳又以「變」為「壯好貌」，大概是為詩中射術精湛的男子形象作的補充。只能猜測「變」作為廣泛意義上的「好貌」，用於年輕男女。

紀昀（1724-1805）《閱微草堂筆記》中記載「雜說稱變童始黃帝」，<sup>13</sup>意即「變童」

<sup>3</sup> Bret Hinsch, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China* (Berkeley: University of California Press, 1990), p.56.

<sup>4</sup> 如尹航、林蔚然：〈魏晉南北朝時期男風盛行原因初探〉，《長春教育學院學報》第31卷第10期（2015年5月），頁22-26；張文婷：〈論「男風」在魏晉南北朝上層社會的盛行〉，《華中師範大學研究生學報》第23卷第2期（2016年6月），頁122-126，頁136。

<sup>5</sup> 〈梁〉沈約：《宋書》（北京：中華書局，1974），卷34〈五行志〉，頁1006。

<sup>6</sup> 許維賢：《從艷史到情史：同志書寫與近現代中國的男性建構》（桃園：國立中央大學出版中心，2015），頁44。

<sup>7</sup> 黃克武：《言不褻不笑：近代中國男性世界中的諧謔、情慾與身體》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2016），頁257。

<sup>8</sup> 康正果：《重審風月鑒：性與中國古典文學（修訂版）》（臺北：釀出版，2016），頁113。

<sup>9</sup> 〈漢〉毛亨傳，〈漢〉鄭玄箋，〈唐〉孔穎達等正義，黃侃經文句讀：《毛詩正義》（上海：上海古籍出版社，1990），頁196。

<sup>10</sup> 〈漢〉毛亨傳，〈漢〉鄭玄箋，〈唐〉孔穎達等正義，黃侃經文句讀：《毛詩正義》，頁269。

<sup>11</sup> 〈漢〉毛亨傳，〈漢〉鄭玄箋，〈唐〉孔穎達等正義，黃侃經文句讀：《毛詩正義》，頁269。

<sup>12</sup> 〈漢〉毛亨傳，〈漢〉鄭玄箋，〈唐〉孔穎達等正義，黃侃經文句讀：《毛詩正義》，頁201。

<sup>13</sup> 〈清〉紀昀：《閱微草堂筆記》（天津：天津古籍出版社，1994），頁274。

這一身份角色古而有之。「變童」、「頑童」與「男寵」在古文中詞意往往相去不遠，並且時常伴有政治隱喻。「頑童」有愚魯之意，多用來指稱君王寵幸的近臣。《逸周書》告誡君主「美男破老，美女破舌」，潘振雲注「美男」為「頑童」。<sup>14</sup>晉代出現的《尚書·伊訓》篇亦把「比頑童」列為亂風之一，與「逆忠直」、「遠耆德」並舉。<sup>15</sup>嬖臣與賢臣事君之道的相左致使帝王寵臣的事例不絕於史書，而能從環伺的內寵外嬖中脫穎而出者，年輕和貌美幾乎是不可缺少的兩個要素。

魏晉南北朝時期出現了「變童」、「男寵」這類稱謂，均指向年輕貌美的男子。「自咸寧、太康之後，男寵大興，甚於女色，士大夫莫不尚之，天下皆相放效，或有至夫婦離絕，怨曠妬忌者。」<sup>16</sup>西晉以下貴族畜養家僮家伎成風，對男色的品評賞贊幾成普遍的社會風氣。《晉書·陶侃傳》記載陶侃（259-334）「媵妾數十，家僮千餘，珍奇寶貨富於天府。」<sup>17</sup>謝安（320-385）在東山畜妓，宋明帝（439-472，465-472 在位）謂其「縱心事外」，出遊每携女妓。<sup>18</sup>畜妓作為貴族間的風流韻事相傳。或傳石崇（249-300）王愷比富，「以變童為賭注，或下棋比輸贏，而輸贏往往以變童幾百人計。」<sup>19</sup>可見這些「僮僕」身份的男寵身份低微，只被視為主人的財物。然而，聲伎歌童中面目姣好者，往往會得到主人的額外關注。如後趙石虎（趙武帝，295-349，334-349 在位）寵愛優童鄭櫻桃（？-349），為他弑殺了兩任妻子；<sup>20</sup>桓玄（369-404）寵愛「婉變有容采」的丁期，後桓玄舉事失敗，丁期也舍身為他擋箭。<sup>21</sup>

### （一）張翰與〈周小史〉詩

「變童」一詞大約在南北朝時期開始流行。相較而言，「頑童」強調政治危害，「男寵」偏重從屬身份，「變童」關注美的視覺。簡文帝蕭綱（503-551，549-551 在位）曾作

- 
- <sup>14</sup> 黃懷信、張懋鎔、田旭東撰，李學勤審定：《逸周書彙校集注》（上海：上海古籍出版社，1995），頁 94。
- <sup>15</sup> （清）王先謙撰，何晉點校：《尚書孔傳參正》（北京：中華書局，2011），頁 408。
- <sup>16</sup> （梁）沈約：《宋書》，卷 34〈五行志〉5，頁 1006。
- <sup>17</sup> （唐）房玄齡等：《晉書》（北京：中華書局，1974），卷 66〈陶侃傳〉，頁 1779。
- <sup>18</sup> （南朝宋）劉義慶著，（南朝梁）劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨、余淑宜、周士琦整理：《世說新語箋疏》（北京：中華書局，2007），頁 478。
- <sup>19</sup> 唯性史觀齋主：《中國同性戀秘史》，轉引自劉達臨：《中國古代性文化》（銀川：寧夏人民出版社，2003），頁 287。
- <sup>20</sup> 史載：「季龍寵惑優僮鄭櫻桃而殺郭氏，更納清河崔氏女，櫻桃又潛而殺之。」見（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 106〈石季龍載記上〉，頁 2761。關於鄭櫻桃的性別古來爭論頗多，唐代李頎作了首〈鄭櫻桃歌〉，詩中把鄭櫻桃當作女子歌詠。見（宋）郭茂倩編：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979），卷 85，頁 1201。又，馮夢龍認為優童即為男子，而「李頎誤以為婦人」。見（明）馮夢龍：《情史》（上海：上海古籍出版社，1993），卷 22〈情外類〉，頁 2143。汪啟淑認為歷史上有男女兩個鄭櫻桃，「一為石季龍優僮，一為晉冗從僕射鄭世達家妓。」見（清）汪啟淑：《水曹清暇錄》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁 277。
- <sup>21</sup> （明）馮夢龍：《情史》，卷 22〈情外類〉，頁 2129。《晉書·桓玄傳》作「丁仙期」，見（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 99〈桓玄傳〉，頁 2601。



詩一首歌詠男童，題為〈變童〉；北齊許散愁以「自少以來，不登變童之床，不入季女之室」自資。<sup>22</sup>而變童的美好形象作為詩文吟詠的主題，至少在魏晉時期已經大致流行。現存最早的一首變童詩為西晉張翰所作，<sup>23</sup>題名〈周小史〉：

翩翩周生，婉變幼童。年有十五，如日在東。香膚柔澤，素質參紅。團輔圓頤，齒  
 莖芙蓉。爾形既淑，爾服亦鮮。輕車隨風，飛霧流煙。轉側綺靡，顧眄便妍。和顏  
 善笑，美口善言。<sup>24</sup>

袁枚（1716-1798）《隨園詩話》中考證了「小史」之名：「古樂府：『十五府小史，三十侍中郎。』似令史之年輕者名小史，即今之小書辦也。」<sup>25</sup>據《晉書·職官志》記載，晉時郡、縣均置小史一職。<sup>26</sup>除了張翰的〈周小史〉之外，劉宋謝惠連（約 397-433）也曾書五言詩十餘首贈予小史杜德靈，他傾慕的杜小史曾任會稽郡吏，「雅有姿色，為義宗所愛寵」，<sup>27</sup>可見魏晉南北朝「小史」之職與袁枚所考相去不遠。周小史一類的變童，實則是年輕的屬官。相比家僮家伎，小史顯然擁有更多的自由，然而在士庶分明的等級制度下，小史的境遇也未必優於家伎很多。

魏晉文人往往以風度才氣擅名於世，張翰也不例外。《晉書》記載張翰「有清才，善屬文，而縱任不拘，時人號為『江東步兵』」。<sup>28</sup>袁枚在遍數前朝風流人物時筆鋒掃過張翰，稱其「有小史之詩，高風嶽峻」，<sup>29</sup>大約是出於史書中張翰「縱任不拘」的形象。明人胡維霖（活躍於明末）在〈晉詩評〉中亦稱「張翰有清才，如〈周小史〉、〈思吳歌〉，旭日在東，清新可愛」。<sup>30</sup>「旭日在東，清新可愛」，多半指周小史的「年有十五，如日在東」。在後世對「周小史」形象的接受中，「如日在東」是一個反復提及的要點。袁中道（1570-1623）化用作五言：「翩翩周小史，有如日在東」；<sup>31</sup>張五典（1555-1626）自我調

<sup>22</sup>（唐）李延壽：《北史》（北京：中華書局，1974），卷 7〈廢帝本紀〉，頁 264。

<sup>23</sup>阮籍《詠懷·昔日繁華子》提及昔日男寵典故，但是學界通常解讀為別有懷抱，在此不作變童詩講。參靳極蒼：《阮籍詠懷詩詳解》（太原：山西古籍出版社，1999），頁 46-50。

<sup>24</sup>（唐）歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1999），卷 33，頁 576。

<sup>25</sup>（清）袁枚：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1982），卷 15，頁 524。樂府詩為「十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十專城居。」見（宋）郭茂倩編：《樂府詩集》，第 2 冊，頁 411。

<sup>26</sup>見（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 24〈職官志〉，頁 746。

<sup>27</sup>（梁）沈約：《宋書》，卷 51〈長沙景王道憐傳附義宗傳〉，頁 1468。袁枚考「小史」一詞時亦有所言及：「謝惠連有贈小史杜德靈詩，似乎褻狎。」見袁枚：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1998），頁 524。

<sup>28</sup>（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 92〈文苑列傳〉，頁 2384。

<sup>29</sup>（清）袁枚：〈上台觀察書〉，《小倉山房外集》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁 480。

<sup>30</sup>（明）胡維霖：〈晉詩評〉，《胡維霖集》（《四庫禁毀書叢刊》本；北京：北京出版社，2000），頁 558。

<sup>31</sup>（明）袁中道：〈感懷詩五十八首·四十九〉，收入錢伯城點校：《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989），卷 5，頁 206。

侃：「翩翩小史如初日，醉煞江東老步兵。」<sup>32</sup>正如康正果在《重審風月鑒》中敏銳指出的：「變童的價值完全在於他特有的孩子氣的美，所以該詩一開始就讚美他的妙齡，用含苞待放的荷花比喻他的稚嫩。」<sup>33</sup>這種孩子氣的美，也是一種清新自然、不加修飾的美。湯惠休曾用「初日芙蓉」稱讚謝靈運的詩句，<sup>34</sup>鮑照（414-466）亦稱「謝五言如初發芙蓉，自然可愛」。<sup>35</sup>然而詩中的周小史卻不似不加修飾，恐怕借用了化妝的手段，才使張翰陶醉在了陣陣香風之中。「傅粉施朱」修飾容貌之舉在兩漢也曾流行。漢初籍孺、閔孺分別以美貌見幸於高祖（漢高祖，前 256-前 195，前 202-前 195 在位）和惠帝（漢惠帝，前 210-前 188，前 195-前 188 在位），如《史記》載：「故孝惠時郎侍中皆冠鷄鵠，貝帶，傅脂粉，化閔、籍之屬也。」<sup>36</sup>彼時尚以取悅君王為目的，而到了魏晉，風流名士們開始陶醉於「傅粉施朱」的自我欣賞。何晏（196?-249）在「粉白不去手」的同時甚至換上了婦人之服。<sup>37</sup>這些姿容瑰麗的美男子出行「每為眾所瞻望」，以至「觀者盈路」。<sup>38</sup>此時主流審美傾向於秀麗的男性氣質，也就不難理解變童的風靡了。

張翰不曾具體描摹周小史的眉目唇齒，他著意的是男孩的妝容體態與顧盼風姿。他以「婉變」概括周小史的美，然後從氣味、色彩、神態、動作入手，勾勒了一個變童輪廓。「婉變」一詞深受六朝文人偏愛，如「婉變居人思」<sup>39</sup>、「婉變岷山陰」<sup>40</sup>、「婉變房闔之內」<sup>41</sup>。陸機的「婉變」用得出神入化，仔細體會除了普遍意義上的美好之外，另有一層喜慕纏綿之意。此外「婉變」時用於女性，時用於男性。陶淵明（約 372-427）〈雜詩〉：「嫋嫋松標雀，婉變柔童子。」<sup>42</sup>阮籍（210-263）〈詠懷〉：「交甫懷環佩，婉變有芬芳。」<sup>43</sup>仙女的美和變童的美，在魏晉人的視角裏大約是一致的，他們更關注人物呈現的風姿神采，因而魏晉風度裏的名士也以風姿神采著稱。<sup>44</sup>

<sup>32</sup>（清）張五典：〈贈歌者江華周琯〉，《荷塘詩集》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁 140。

<sup>33</sup>康正果：《重審風月鑒：性與中國古典文學（修訂版）》，頁 114。

<sup>34</sup>（宋）葉夢得：《石林詩話》（北京：中華書局，1991），頁 28。

<sup>35</sup>（唐）李延壽：《南史》（北京：中華書局，1975），卷 34〈顏延之傳〉，頁 881。

<sup>36</sup>（漢）司馬遷：《史記》（北京：中華書局，1982），卷 125〈佞幸列傳〉，頁 3191。

<sup>37</sup>分見（晉）陳壽撰，（南朝宋）裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，1982），卷 9〈魏書〉9，頁 292；（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 27〈五行志〉上，頁 822。

<sup>38</sup>分見（唐）姚思廉：《梁書》（北京：中華書局，1973），卷 9〈王茂傳〉，頁 177；（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 100〈王機傳〉，頁 2625。

<sup>39</sup>（晉）陸機：〈於承明作與士龍〉，載（梁）蕭統編，（唐）李善注：《文選》（北京：中華書局，1977），卷 24，頁 347。

<sup>40</sup>（晉）陸機：〈贈從兄車騎〉，載（梁）蕭統編，（唐）李善注：《文選》，卷 24，頁 348。

<sup>41</sup>（晉）陸機：〈弔魏武帝文〉，載（梁）蕭統編，（唐）李善注：《文選》，卷 60，頁 833。

<sup>42</sup>（晉）陶淵明著，逯欽立校注：《陶淵明集》（北京：中華書局，1979），頁 122。

<sup>43</sup>（陳）徐陵編，（清）吳兆宜注，（清）程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》（北京：中華書局，1985），卷 2，頁 70。

<sup>44</sup>相關品評散見《世說新語》〈讚譽〉、〈容止〉等篇。此外對神情的格外重視並不始於魏晉，漢代識鑒人物尤重神味，魏晉因之。劉邵《人物誌·九徵》云：「夫色見於貌，所謂徵神。徵神見貌，則情發於目。」見（魏）劉邵撰，（涼）劉昉注：《人物誌》，（《四庫全書》本；上海：上海古籍出版

我們無從得知張翰與周小史的確切關聯。張翰的行蹤軌跡主要在今蘇州一帶，中途入洛約三五載。我們不妨試想這麼一個情景：張翰初入洛陽時亦抱著求仕之心，賀循為他引薦了同鄉的陸氏兄弟及顧榮（?-312）諸人，他與顧榮一見如故惺惺相惜。<sup>45</sup>而都城名士雲集，初來乍到的張翰只是在南方文人圈裏小有名氣，結交權貴的場所則無非是各類聚會。此時金谷園業已名存實亡，貴族們仍樂此不疲地在戰事與戰事間偷閒。也許是宴飲集會之際兩人有了一面之緣，張翰以灑脫不羈自詡，一眼便為男孩的風姿所傾倒，於是即興賦詩相贈，抑或是散場後斟酌回味，留下風流詩作一首。張翰詩中並未言明周小史與其他男性的關係，流露的跡近褻狎的態度許是詩人或讀者的意淫。後人沉醉於詩歌營造的風流意境，「周小史」也就作為變童的典範形象保存了下來，從蕭梁劉遵（488-535）、蕭綱的詩作到明清文人詩乃至市井文學，「周小史」被套用在各時代的變童身上，成為一個經典的代稱。

## （二）宮體詩中的「周小史」

縱情放達在兩晉或為稱頌，至齊梁則譏議尤多。齊梁士人的欣賞角度似乎轉向了一種雍容的美。<sup>46</sup>同樣是「美儀貌，善容止」，縱觀梁朝全盛之時，貴族子弟「無不熏衣剃面，傅粉施朱」、「從容出入，望若神仙」。<sup>47</sup>「從容出入」、「遲行緩步」於優雅的儀態之外，未嘗不反映了一種安於享樂的生活態度，似乎也對應了滿朝稱頌的「立身退素」、「恭己自保」的處世方式。<sup>48</sup>

前文中張翰因放達獲舉，一首〈周小史〉風調絕倫。他的行為與詩作正應和了「放達」的社會期望，無論是有意塑造或無意為之。〈繁華應令〉的作者劉遵身處的蕭梁，「放達」是個頗招非議的用詞。劉遵追隨蕭綱頗久，甚蒙恩寵，蕭綱在悼文中稱其「孝友淳深，立身貞固」，「既以鳴謙表性，又以難進自居」，「同僚已陟，後進多升，而怡然清靜，不以少多為念」。又追憶往昔「酒闌耳熱，言志賦詩，校覆忠賢，推揚文史，益者三友，此實其人。」<sup>49</sup>可見劉遵其人其文都深得蕭綱推重。蕭綱本人曾作〈變童〉一首，並在詩中借用了「周小史」的形象：

變童嬌麗質，踐董復超瑕。羽帳晨香滿，珠簾夕漏賒。翠被含鴛色，雕牀鏤象牙。  
妙年同小史，姝貌比朝霞。袖裁連壁錦，牋織細槿花。攬袴輕紅出，回頭雙鬢斜。

社，1987），頁 763。

<sup>45</sup> 晉書載賀循因陸機等人之薦召補太子舍人，張翰與之同舟入洛，約在 299 年（參考顧農：〈陸機生平著作考辨三題〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》2005 年 04 期，頁 60-67），並與此時在京任職的顧榮等人交往甚密。參（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 68〈顧榮傳〉，頁 1811、1815。

<sup>46</sup> 閻采平在《齊梁詩歌研究》中嘗試總結了齊梁士族文人所奉行的道德規範。其一為重溫文爾雅，反對放達任誕。其二為重寬恕容眾而反對自伐矜人、仗才使氣，下文亦有所借鑒。詳見閻采平：《齊梁詩歌研究》（北京：北京大學出版社，1994），頁 26-27。

<sup>47</sup> （北齊）顏之推撰，王利器集解：《顏氏家訓集解》，卷 3〈勉學〉，頁 148。

<sup>48</sup> 分見（梁）蕭子顯：《南齊書》，卷 46〈蕭惠基傳〉、44〈徐孝嗣傳〉，頁 811、773。

<sup>49</sup> （唐）姚思廉：《梁書》，卷 41〈劉孺傳〉，頁 593。

嬾眼時含笑，玉手乍攀花。懷猜非後釣，密愛似前車。足使燕姬妬，彌令鄭女嗟。

50

張詩偏重風度，〈變童〉則鋪陳細密，實寫了種種細節：少年的衣着不止鮮艷，更是用華美的錦緞織成，飾品姿態與女性無異，閒來無事便在院中賞花，儼然是被豢養在深宮的男童年形象。作為宮體詩的內容特色，羽帳、珠簾、翠被、雕床這些暗示性的物件配合綺麗的服飾妝容，呈現出與其時歌詠女性詩作無異的柔曼畫面。

「變童嬌麗質，踐董復超瑕。」分桃斷袖作為前代男寵故事中最具代表性的兩個典故，在魏晉南北朝的詩歌中反復出現。劉孝綽（481-539）〈詠小兒采菱〉戲調小兒「峙踞未敢進，畏欲比殘桃。」<sup>51</sup>吳均（469-520）〈詠少年〉直稱「董生惟巧笑，子都信美目。」<sup>52</sup>這些風流事跡詩人們幾乎信手拈來。而作為帝王風流陪襯的男寵，最後的結局往往都不甚圓滿。帝王在世時尚有移情之慮，百年後更是無所仰仗，即便有同道中人，也難有駐顏之術。「懷情非後釣，密愛似前車」，蕭綱在極力誇寫恩寵的同時似乎也默認了年長色衰的必然結局。女性猶能憑借成熟的風韻延長愛寵期限，男性卻會隨著年齡的增長褪去柔美的光環，再精美的妝容也難掩固有的陽剛之氣，除非運用一些特殊的手段。如李漁（1611-1680）〈男孟母教合三遷〉中的美童尤瑞郎，為了維持姿色與愛侶永世相好竟狠心自閹。他對自身變童身份的認知倒是相當明確：「我如今這等見愛於他，不過為這幾分顏色……」<sup>53</sup>按照李漁的說法男子十四至十六歲屬於「未曾出幼」，是最適合與成年男子相好的年紀，之後「腎水一通」，就要渴求女色了。他還試圖用房中書中的常見說辭加以解釋，把陽精與少年姿容聯繫起來：

凡人老年的顏色，不如壯年，壯年的顏色，不如少年者，是甚麼原故？要曉得腎水的消長，就關於顏色的盛衰。……你如今遣興遣出來的東西，不是甚麼無用之物，就是你皮裏的光彩，面上的嬌豔，底下去了一分，上面就少了一分。<sup>54</sup>

房中書作為男人寫給男人看的經驗之談，大約在秦漢之後開始流傳，如何通過固精實現採補是其反復強調的重點，而對陰性強大力量的恐懼或許也為好男色之人提供了行事藉口。在大部分好男風者眼中，十五歲左右的變童姿容大致與婦人無異，他們喜愛的也是變童白淨柔嫩的美。然而人少不得有少壯之日，沒有尤瑞郎那樣的勇氣和決心，就免不了迎來色衰愛弛之時。只有詩歌中「踐董復超瑕」的變童形象是永駐的。這樣的變童形象正是後世

<sup>50</sup> （陳）徐陵編，（清）吳兆宜注，（清）程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷7，頁301-302。

<sup>51</sup> （陳）徐陵編，（清）吳兆宜注，（清）程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷10，頁515。

<sup>52</sup> （陳）徐陵編，（清）吳兆宜注，（清）程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷6，頁236。

<sup>53</sup> （清）李漁：《無聲戲》，第六回〈男孟母教合三遷〉，《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992），卷8，頁121。

<sup>54</sup> （清）李漁：《無聲戲》，第六回〈男孟母教合三遷〉，《李漁全集》，卷8，頁120-121。



好男風者夢寐以求的，甚至可作為精神寄託，滿足他們的種種幻想。

劉遵〈繁華應令〉詩中塑造的周小史形象與蕭綱的〈變童〉十分相近：

可憐周小童，微笑摘蘭叢。鮮膚勝粉白，慢臉若桃紅。挾彈雕陵下，垂釣蓮葉東。  
腕動飄香麝，衣輕任好風。幸承拂枕選，得奉畫堂中。金屏障翠被，藍帔覆薰籠。  
本欲傷輕薄，含辭羞自通。剪袖恩雖重，殘桃愛未終。蛾眉詎須嫉，新妝遞入宮。

55

《史記·呂不韋列傳》中，華陽夫人的姐姐勸說夫人：「不以繁華時樹本，即色衰愛弛後，雖欲開一語，尚可得乎？」<sup>56</sup>「繁華」一詞以喻風華正茂的美。魏晉南北朝詩作中，常用「繁華子」、「繁華童」指代男寵、變童一類的人物。如阮籍〈詠懷〉詩：「昔日繁華子，安陵與龍陽。」<sup>57</sup>沈約（441-513）〈江籬生幽諸〉：「既美修嫵女，覆悅繁華童。」<sup>58</sup>劉遵這首〈繁華應令〉在詩名中直接賦予了「繁華」男色的意味，又如劉泓〈詠繁華〉詩，學者認為也在歌詠男風。<sup>59</sup>這時期吟詠少年的詩作屢見不鮮且角度曖昧，可見南北朝士族文人對美貌男性尤其是變童的狂熱追逐。

除對張詩中美童形象的簡單附和，劉遵的〈繁華應令〉作了情節上的拼湊。作為一首應令之作，他幾乎搬來了前朝所有著名的龍陽故事，「周小史」一事開始被宮廷想象填補。「挾彈雕陵下」使人聯想到妙有姿容的少年潘岳，「垂釣蓮葉東」則是借來了泣魚固寵的龍陽君。「剪袖恩雖重，殘桃愛未終」，劉遵似乎想扭轉歷史上的男寵悲劇，為或許在座的主僕相親獻上結局美滿的預言。而「入宮」的情節也就此流傳，在後世涉及周小史典故的詩文作品中，「入宮」作為填補詩文內容的慣用元素之一，延續著自古而來帝王變童的情事書寫。唐人編寫《藝文類聚》時把〈周小史〉一詩歸入「寵幸」一類，大約也是受了劉遵詩作的影響，因而對這一情節發展深信不疑。

無論是張翰的〈周小史〉，還是劉遵的〈繁華應令〉，作為被敘述者的周小史以其不可思議的、活色生香的美貌博取了觀者的一致好感，他的儀容舉止、衣著車馬，他周圍的一切都華美到了極致。極致再往上就觸到了天的邊界。「輕車隨風，飛霧流煙」，張翰詩中的這輛車仿佛是要載著周小史離開凡塵，奔向神仙的屬地，文學中的神仙傳統再度被激活，作者和讀者通過勾勒的人物形象實現對神仙似的美童的佔有。而劉遵則放棄了對周小

<sup>55</sup> (陳)徐陵編，(清)吳兆宜注，(清)程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷8，頁334。注曰「應皇太子曰應令」，此詩為蕭綱入主東宮之後所作，其時宮體大約已流行。

<sup>56</sup> (漢)司馬遷：《史記》，卷85〈呂不韋列傳〉，頁2508。

<sup>57</sup> (陳)徐陵編，(清)吳兆宜注，(清)程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷2，頁70。

<sup>58</sup> (宋)郭茂倩編：《樂府詩集》，第2冊，頁524。

<sup>59</sup> (南朝)劉泓〈詠繁華〉：「可憐宜出眾，的的最分明。秀媚開雙眼，風流著語聲。」見(陳)徐陵編，(清)吳兆宜注，程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷10，頁519。張在舟認為此詩似在歌詠男風。見張在舟：《曖昧的歷程：中國古代同性戀史》，頁139。《斷袖文編》也收錄了此詩，編者認為「繁華」具有較濃的同性戀意味。參張傑：《斷袖文編：中國古代同性戀史料集成》(天津：天津古籍出版社，2013)，頁92。

史的獨佔，他把周小史推進深宮內院與群妃爭寵。這種退讓不失為一種合理想象，因為宮廷正是人間的仙境。門閥政治逐漸褪去光彩，皇室重新獲得了絕對的政治權力，甚至開始掌握文化上的優勢。齊梁圍繞著王室形成的眾多文學集團，正是士族不得不依附於王權的體現。在帝王的倡導下，宮廷生活成為蕭梁詩歌的主場，前代的帝王艷史被反覆傳誦，綴上華麗的想象。

### 三、歷史的迴響：男風與陰陽審美

周小史的真實狀況究竟如何？兩百年後的劉遵或許全然未知，他既用周小史作為應令詩的主題，可見「周小史」在蕭梁文人間極富知名度，或者說張翰和「周小史」作為又一繁華典故被南朝文人反復傳誦，這一紙筆墨被蕭梁以及後世的文人重新解讀，滿足了詩人與讀者共同的私密欲望。在南朝的改編中，周小史的文官身份也被一併抹去，成了深鎖宮中的禁嚮，大概男人畢竟與女人不同，絕色美姝帶來的只是後宮的災難，男子卻能加官進爵威脅前廷，兩漢的教訓已經足夠了，史書中那些「佞倖」、「寵幸」之辭不啻妒婦無力的指責，理想的變童只須保留年輕的、雌雄莫辨的美與柔順的姿態。劉遵詩中的周小史，更像是對蕭綱變童詩作的應和，他借了周小史的軀殼，包裝了一個柔順的幼童送入蕭綱的宮中。這樣的變童形象在明清大受追捧。《情史》情外一類中搜羅了歷代男風故事，其中就包含上述兩首歌詠周小史的詩作，馮夢龍（1574-1646）又為周小史作了補注：「所謂周小童者，意即周小史，古有其人，擅美名如子都、宋朝者，而詩人競詠之耳。」<sup>60</sup>子都和宋朝分別是春秋、戰國時聞名天下的美男子，在明人眼中周小史儼然是魏晉男色的代稱。文士名流吟詠美色，追逐男風，爭相贈詩與聲伎歌童，明清此風尤盛，周小史便時常以伶童的經典形象入詩。<sup>61</sup>

康正果批評這些詩作「與其說是對變童的真實寫照，不如說是展示了關於這一題目的詞藻、典故和單調的趣味」。<sup>62</sup>為了渲染男童的美或是展現狎暱情景，詩人編造了一個個香艷的男風故事。相比同期以女性為主題的艷情詩賦，六朝變童詩的尺度其實非常有限，幾乎沒有直白露骨的描寫，最多不過金屏翠被的暗示。雖然不能就此斷言魏晉南北朝時期的男風狀況，但多數文人雅士對男風的追逐似乎只是流於表面的唱和，他們追趕的更像是美男子的審美潮流，宮體詩中尚有不少詩作難以辨別賦詠人物的性別，這些千篇一律的描

<sup>60</sup> （明）馮夢龍：《情史》，卷22〈情外類〉，頁2137。

<sup>61</sup> 除前文提及的兩首，再稍舉兩例：（清）趙文哲（1725-1773）羈旅西南之際結交名士贈詩歌童，感慨「不是當年周小史，誰將初日寓芳名。」（清）任端書（1702-1740）當筵贈詩以張翰自比，謂「誰付新詩周小史，過江風調數張翰。」分見（清）趙文哲：〈贈歌者陽暹〉，《嫩隅集》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁41；（清）任端書：〈贈歌者蕭元二首〉，《南屏山人集》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁348。

<sup>62</sup> 康正果：《重審風月鑒：性與中國古典文學》，頁114-115。

寫同樣可視作對主流審美的趨附。<sup>63</sup>沈德符曾以明末男風比擬西晉，謂其時「幾如西晉太康」，<sup>64</sup>而吳存存談及明清男風時，指出當時流行的是一種獨立於女性世界之外的陰柔的男性美。<sup>65</sup>在古代中國，「男人之間的紐帶」往往是生存和成功的關鍵，<sup>66</sup>通過狂熱的同性社交，男性自身完成了陰陽審美的回環閉合，只是不同時期的傾向與標準有異。成書於明清之交的《梧桐影》中有首〈周小史〉的仿詩，稱讚王子嘉「年有十五，如月在東」。<sup>67</sup>魏晉與明清的「日月之別」可見一斑。只是審美往往止於表面，不動搖陰陽根基，又未與時代精神牴牾，所以留下了古代男風「開放」與「寬容」的整體印象。舉例而言，蕭韶年幼時深受庾信（513-581）喜愛，「有斷袖之歡」，卻並不影響他成年後襲爵。<sup>68</sup>只有與禮法相悖時才會遭到實質性的懲罰，如謝惠連在丁憂期間寫了十餘首贈詩給杜小史杜德靈，文行於世便遭抨擊，以致官運沉滯。<sup>69</sup>值得一提的是，南朝與北朝的文化環境雖然相去甚遠，男色之好卻皆不避忌。只是衣婦人服飾的行為，在舊學統治的北方恐怕只能遭到恥笑。高洋（齊文宣帝，526-559，550-559 在位）篡奪東魏，以故彭城王元韶（？-559）剃鬚鬚、傅粉黛、衣婦人服以自隨，謂「我以彭城為嬪御」。<sup>70</sup>史載元韶「美容儀」、「性行溫裕」，高洋此舉多少有譏諷之意，也許南朝男風傳到北人耳中便是如此情狀，而嬖童在北方的地位也應較南方低微。以美貌和柔順自進倒成了清俊男子的選擇之一。西晉孫秀（卒於 301 年）初為瑯琊小史給事潘岳（247-300），因「狡黠自喜」遭潘岳嫌惡，後「以諂媚自達」於司馬倫，漸為其腹心，及至司馬倫大權在握，孫秀專政於朝，昔日仇敵皆被清算。<sup>71</sup>又如「茹千秋以佞媚見幸於會稽王道子」。<sup>72</sup>這類「媚上」的現象古來有之，只是前朝多為帝王嬖臣，兩晉南北朝在貴族間多發，大抵也與士族的崛起脫不了干係。

#### 四、結論

「周小史」的嬖童形象經歷了魏晉南北朝的發展，在蕭梁基本得到確立，美貌書童與帝王男寵的想象活躍在往後各時期的文本裏。明末清初伴隨印刷業的發展與文學的商業

<sup>63</sup> 如晉簡文帝〈烏棲曲·之四〉、梁武帝〈梁白紵辭〉等。分見（陳）徐陵編，（清）吳兆宜注，（清）程琰刪補，穆克宏點校：《玉臺新詠箋注》，卷 9，頁 427；（宋）郭茂倩編：《樂府詩集》，卷 55，頁 800。

<sup>64</sup> （明）沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959），頁 621。

<sup>65</sup> Wu Cuncun, *Homoerotic sensibilities in late imperial China* (London and New York: Routledge Curzon, 2004), p.9.

<sup>66</sup> Susan Mann, *The Male Bond in Chinese History and Culture*, 轉引自雷金慶（Kam Louie）著，劉婷譯：《男性特質論：中國的社會與性別》（南京：江蘇人民出版社，2012），頁 4。

<sup>67</sup> （清）不題撰人：《梧桐影》（大連：大連出版社，2000），第 4 回，頁 1。

<sup>68</sup> （唐）李延壽：《南史》，卷 51〈梁宗室上·長沙宣武王懿傳附韶傳〉，頁 1270。

<sup>69</sup> （梁）沈約：《宋書》，卷 53〈謝方明傳附謝惠連傳〉，頁 1524。

<sup>70</sup> （唐）李百藥：《北齊書》（北京：中華書局，1972），卷 28〈王韶傳〉，頁 388。

<sup>71</sup> 分見（唐）房玄齡等：《晉書》，卷 55〈潘岳傳〉、卷 59〈趙王倫傳〉，頁 1506-1507、1600。

<sup>72</sup> （唐）房玄齡等：《晉書》，卷 78〈孔愉傳附孔汪傳〉，頁 2053。

化，艷情讀物里的風流周小史為這一經典變童形象添上了濃墨重彩的一筆。通過周小史的形象的建構可一窺中國古代男色傳統的大致脈絡。不過除了「變童」這一主要程式，平等交遊的男男情慾關係也值得關注，魏晉史料記載中不乏成年男子對士族少年的狂熱追求，多少有些自我認同的因素。





# 「詞場正史，千載口碑香」 ——《清忠譜》歷史記憶的變遷

謝朗寧

## 摘要

李玉取材於晚明時事而作《清忠譜》，是個人與「集體記憶」的具體化，自清初完成後一直上演、傳唱不絕。本文以此劇為主軸，從歷時性的角度，重新檢視《清忠譜》衍生出的種種周邊現象，循着劇本在不同時期不同文人著述中的觀看反應和重新詮釋，以及案頭本和演出本的流行變化，來探討這部劇作的歷史記憶在錯綜複雜的歷史進程與文化政治網路中發生着怎樣的變遷。

## 關鍵詞

李玉      《清忠譜》      歷史記憶

## 一、前言

在明代「傳奇十部九相思」<sup>1</sup>的創作潮流中，李玉（約 1591-1671）<sup>2</sup>跳脫出才子佳人、悲歡離合的窠臼，取材於時事而作《清忠譜》，「在戲曲舞台上表現了新題材、新人物、新

<sup>1</sup> （清）李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，載佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992），第4冊，頁110。

<sup>2</sup> 李玉，字玄玉，後因避康熙皇帝玄燁之諱，改作元玉，別署蘇門嘯侶、一笠庵主人。明末蘇州府吳縣人。其出身不顯，事蹟多零落。李玉才學俱佳，卻不得意於科舉，直到明末方中副車。且不久遭逢「甲申之變」，明亡後，絕意仕進，專門從事戲曲創作。一生所撰傳奇約三十三種（今存十九種），為蘇州派代表人物。

主題」，<sup>3</sup>這些特質使得《清忠譜》成為後來研究明清之際歷史劇、時事劇的學者所不能迴避的一部作品，與此劇相關的研究成果也十分豐富。

劇述天啓年間，魏忠賢（1568-1627）等權奸蔽日，罷官鄉居的周順昌（1584-1626），不懼魏黨淫威，與因彈劾魏闖而被逮捕的東林黨人魏大中（1575-1625）聯姻。閹黨徒毛一鷺、李實此時在蘇州為魏忠賢建造生祠，周順昌隻身衝進祠堂罵像，歷數魏闖罪狀，因而被捕下獄，慘遭極刑，囊首身死。因周順昌清名久著，士庶欽心，彼時校尉前來蘇州提捉時，義民顏佩韋、楊念如等五人，率領闔城百姓，聲援保留周順昌，鬧詔抗旨，打死校尉，爾後慷慨就義。逮崇禎帝（明思宗朱由檢，1611-1644，1627-1644 在位）即位，肅清朝政，閹黨遭誅，周順昌諸臣慘死之冤情，始得昭雪，顏佩韋等五位義士亦受到人們的祭奠。

如果說書寫是記憶的外延，那麼《清忠譜》即是李玉對晚明時事「開讀之變」<sup>4</sup>歷史記憶的具體化。因而本文想從歷時性的角度探討，成稿於清初的《清忠譜》，其歷史記憶在錯綜複雜的歷史進程與文化政治網路中是否保持不變。重新檢視《清忠譜》衍生出的種種周邊現象，我們意外地發現在文人著述與版本的變化中隱藏着歷史記憶的變遷。作者、時人、後人在與劇作的互動中，依據自身經歷與需要，「將作品中的『過去』、作品創作時的『當下』，以及此刻重新閱讀時的『現在』，合而為一」，<sup>5</sup>不停地改造着《清忠譜》的歷史記憶。那麼，這些記憶的共通性、差異性何在？在他們的文字記錄中保留了怎樣的《清忠譜》歷史記憶？又被剔除了什麼？其次，我們嘗試通過對比清初《清忠譜》案頭本和乾隆年間演出本的差異，釐清這些記憶最終流向何方，體現了觀眾怎樣的取向。

范世彥曾於《磨忠記》自序中云：「嘗見里中父老，言及魏監事，便刺刺不啻欲啖其肉。」<sup>6</sup>「逆案既布」後，出於對魏忠賢的公憤，一時之間社會上以其為題材的劇作蠶起疊現。然而，此類劇作數量雖多，但內容上卻被批駁失實。<sup>7</sup>逮入清後，「絕意仕進」<sup>8</sup>的李玉「溯從前詞曲少全篇，歌聲咽」，<sup>9</sup>又「思往事，心欲裂」。<sup>10</sup>無論是出於對忠臣義士孝子事跡零落的個人憂懼，還是出於遺民新身份對舊朝的責任感，他都認為這一事件未被世人充分認知，決定要再次書寫這一段歷史。在這樣的創作動機的激發下，李玉以史作劇，「清忠譜，詞場

<sup>3</sup> 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：丹青圖書有限公司，1985），第2冊，頁130。

<sup>4</sup> 明天啟六年（1626）三月十八日，蘇州市民萬餘人聚集雨中，魏闖緹騎到蘇州逮捕東林黨人周順昌，蘇州群眾極為憤慨，緹騎方開讀假詔時，以顏佩韋為代表的蘇州市民，擊斃緹騎二人，聲稱為東林黨人伸冤，史稱「開讀之變」。

<sup>5</sup> 王瓊玲：〈「實踐的過去」——論清初劇作中之末世書寫與精神轉化〉，頁170。

<sup>6</sup> （明）范世彥：《魏監磨忠記》，載古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊二集》（上海：商務印書館，1955），頁1。

<sup>7</sup> （清）張岱（1597-約1680）《陶庵夢憶》「冰山記」條云：「魏璫敗，好事作傳奇十數本，多失實，余為刪改之，仍名《冰山》。」參張岱：《陶庵夢憶》（北京：中華書局，1985），頁65。

<sup>8</sup> （清）吳偉業：〈北詞廣正譜序〉，載陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004），下冊，頁1787。

<sup>9</sup> （清）李玉：《清忠譜》，載陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004），下冊，頁1291。

<sup>10</sup> （清）李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1291。

正史，千載口碑香」，<sup>11</sup>為故國、故臣、故民存信史；另一方面，以劇作史，有「更鋤奸律呂作陽秋，鋒如鐵」，<sup>12</sup>寓春秋褒貶之義，貫徹道德教化的勸世功用，可以「為萬世植綱常」。<sup>13</sup>此外，「清忠譜，詞場正史，千載口碑香」之句，除了留存信史外，在某種意義上，同時展現了李玉期待憑藉自身親歷或見聞的個人記憶召喚建立在社會共同認知上的「集體記憶」(collective memory)<sup>14</sup>的野心。

據吳偉業(1609-1672)的〈清忠譜序〉所記：「文肅推時重望，訟公(周順昌)冤獨力，至今邦邑人士逮於婦稚，咸識公名，稱述遺事如當日者，以文肅為之友，而表之於後也。」<sup>15</sup>這透顯出民眾對於《清忠譜》本事的熟稔程度，以及李玉、吳偉業、「邦邑人士」在同一歷史記憶上呈現的同步性。此外，從目前可見的多種鈔本和刻本，說明此劇自清初寫成之後，便已上演、傳唱不絕。<sup>16</sup>

李玉邀請吳偉業為其作序，吳偉業作為李玉的朋友，又同為明遺民，雙重身份下所作之序成為分析此劇歷史記憶的一條重要脈絡。李玉將序納入刻本中，意味着他默許吳氏代其言未言之情，發未發之志，引導讀／觀者看向和他們一致的方向，賦予《清忠譜》更加廣闊的內涵。吳偉業在序的開篇點明：

先朝有國二百八十餘年，其間被寺人禍者凡三：王振、劉瑾專恣於前，魏忠賢擅竊於後，馴致流毒天下，而國家遂亡。<sup>17</sup>

道破了《清忠譜》總結明朝亡國歷史教訓的創作意圖。<sup>18</sup>《清忠譜》記述的史事距離明亡還有十幾年，從時間的角度上看，魏忠賢與明亡似乎不能建立直接的聯繫，故而在劇中李玉並未如吳偉業一般直言，但字裏行間借劇中人物之口隱然给出了一些線索：

更可異者，魏賊練兵禁內，置帥九邊；定然大肆逆謀，指日潛移國祚。<sup>19</sup>

<sup>11</sup> (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1291。

<sup>12</sup> (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1291。

<sup>13</sup> 關於清初的南明歷史書寫，詳參陳永明：〈從「為故國存信史」到「為萬世植綱常」：清初的南明史書寫〉，載氏著：《清代前期的政治認同與歷史書寫》(上海：上海古籍出版社，2011)，頁105-148。

<sup>14</sup> [法]莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs, 1877-1945)著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》(上海：上海人民出版社，2002)，頁39-40。

<sup>15</sup> (清)吳偉業：〈清忠譜序〉，載《李玉戲曲集》，下冊，頁1790。

<sup>16</sup> 《清忠譜》有多種版本傳世。鈔本有周貽白藏本、南京圖書館藏本(即吳梅題記本)、中國戲曲學院藏本(亦稱舊鈔本)；刻本有清順治年間蘇州樹滋堂的原刻本(即傅惜華藏本)、清康熙蘇州霜英堂據原刻翻印本，現為國家圖書館所藏。參李宗媛〈李玉《清忠譜》研究〉(揚州大學碩士學位論文，2016)，頁13。以上為主要流傳版本，另有建國後刊印的本子。

<sup>17</sup> (清)吳偉業：〈清忠譜序〉，《李玉戲曲集》，下冊，頁1790。

<sup>18</sup> 郭英德與王璦玲都在他們的著作中談到此點。參郭英德：《明清傳奇史》(南京：江蘇古籍出版社，1999)，頁366；王璦玲：〈「用當世手筆，譜當前情事」——論明末清初時事劇中之現實意識與歷史書寫〉，頁271。

<sup>19</sup> (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1292。

那魏賊的罪惡呵！寫、寫不盡他肆凶威，題、題不盡他欺君罪，奏、奏不盡他佔江山的深深禍機。<sup>20</sup>

入清後的李玉和吳偉業作為遺民，追維既往，向歷史尋求故朝興亡的解釋，在此過程中他們意識到禍機遠在天啓年間就已埋下，遂寫下《清忠譜》與〈清忠譜序〉，反思前朝的利弊得失。至此，《清忠譜》在「存信史」、「植綱常」的雙重內涵之餘，藉着吳偉業〈清忠譜序〉的鋪陳增添了一層遺民底色，引領着讀／觀者對明亡之因的思考，也最終完成對《清忠譜》記憶、情感、價值觀的鑄鑄。

在前論的基礎上細審此劇，成功召喚「集體記憶」的同時，李玉和吳偉業又建構、編織了更加帶有主觀情感，以及社會權力關係下的「集體記憶」。李玉交往的對象大多為東林、復社人士，生活地點也是復社興起並多次舉行大會的蘇州，李玉在劇中屢次透過不同的人物為東林發聲。而吳偉業作為復社領袖，與閹黨素有嫌隙，再將前文中的〈清忠譜序〉和閹黨「潛移國祚」的觀點合併讀之，《清忠譜》流露出與東林學派、復社人士一致的政治傾向，即將國家招致覆滅的原因歸咎於宦官。在清朝還未正式修《明史》之前，關於明亡原因的討論眾聲喧嘩，<sup>21</sup>所以《清忠譜》的流行還有另一個訊號，如巫仁恕所言：「當時流行劇本中的情節，是經過劇作家的編創與觀眾考驗下的成果，其中最受歡迎的劇本內容多少也反映了當時下層民眾的觀念與看法，或至少它也是代表當時民眾所能接受的觀念。」<sup>22</sup>可以檢視觀眾對《清忠譜》這一歷史記憶的偏好。《清忠譜》為明亡問題提供戲曲場域的角度，補充亡於宦官這一明亡之因在觀眾心中所佔的份量。另一方面，戲曲作為承載、轉化歷史記憶的媒介，與其他野史、小說等敘事文本相比有着不受智識限制的天然優勢，上至文人群體，下至匹夫匹婦，皆為其受眾，李玉和吳偉業的立場藉戲曲由個人層面擴展到更廣大的人群中，與其他明亡之因相抗衡，同時意味着與後世廣大觀看此劇的觀眾分享這一原因。《清忠譜》作為流行戲曲，「會通過其建立的文化領導權，直接左右社會對該段歷史的集體回憶」，<sup>23</sup>不只是影響當下的民眾，亦深化、固定後世對明亡之因的理解，特別是對明清易代陌生的讀者／觀眾而言，極易被此一看法所影響。

李玉和吳偉業共構了此劇的遺民內涵，並藉由作品讓同時代和後來者，分享他們的觀點，《清忠譜》成了「給舊王朝送葬的一首首輓歌」。<sup>24</sup>這導致讀者跨入《清忠譜》的戲曲世界時，不可避免地被二人的立場所影響，在還未閱讀前便有了心理預設，特別是對於經歷易代事變的遺民，更易加深對閹黨的仇恨，產生對故國、故君的思念。但是《清忠譜》這份

<sup>20</sup> (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁1364。

<sup>21</sup> 楊正顯：〈「明亡之因」的追論與議定〉，《明代研究》第26期（2016年6月），頁44。

<sup>22</sup> 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第31期（1999年6月），頁26。

<sup>23</sup> 陳永明：《清代前期的政治認同與歷史書寫》，頁146。

<sup>24</sup> 康保成：《蘇州劇派研究》（廣州：花城出版社，1993），頁18。



遺民記憶並非穩定的代代相傳，而是與其他兩大內涵「存信史」與「植綱常」在不同的時空中呈現此消彼長的態勢。

## 二、《清忠譜正案》與唐英 ——從歷史記憶到傲惡懲奸的道德消費

隨着時間的推演，《清忠譜》衍生的歷史記憶也在發生着量變與質變。

乾隆十九年（1754），唐英（1682-1756）增補《清忠譜》，作《清忠譜正案》，僅有一齣〈陰勸〉。他首先以讀／觀者身份理解作品，因對原劇中李玉處理的閹黨結局不滿，遂產生填補詮釋的意向，重新寫定「補恨」之作。<sup>25</sup>唐英的續作將《清忠譜》從原本的歷史中解放出來，「成為一種當代的存在」，<sup>26</sup>建構了解讀此劇的另一個方向。

唐英生於清康熙二十一年（1682），年十六即供奉內庭，據記載：「前後供奉三十餘年，曾無一日少懈。聖祖仁皇帝車駕所臨，無不扈從。凡山之高，江之深，絕塞之廣漠，先生悉勇往弗怠。」<sup>27</sup>可見他對清皇室的忠心，並且在詩作中還常常表達「盛朝高厚難言報」<sup>28</sup>、「總為恩深難報稱」<sup>29</sup>渴望以身酬清朝國恩的情緒，這種現象表明他對故明感情不可能十分深厚，明朝於他而言已是一段無關痛癢的歷史。那麼以他之眼看《清忠譜》，以他之手續寫《清忠譜》，所懷的動機與李玉相比出現變化。但唐英因秉性耿介，為人所忌，故一生未為顯宦。職業生涯基本與督陶、榷關相始終，因職務貼近藝術，多與政治無關，唐英常常自嘲為「半野半官」<sup>30</sup>之身，表露出懷才不遇、時不我予的遺憾。<sup>31</sup>又因有與陶民接觸的經驗，唐英明白「曲本者，匹夫匹婦耳目所感觸易入之地」，<sup>32</sup>於是利用戲曲的教化功能，將他牧民的理想，寓於劇作之中，作為無法施展經世之略的一種轉移。他的劇作合集《燈月閒情》收錄的十七部作品，有半數以上都明顯表達了戲曲教化群眾的訴求，<sup>33</sup>除個人訴求外，當時的時代特點也是不可忽視的因素，在清代程朱理學成為朝廷信仰的中心，支配和制約着文學

<sup>25</sup> 沈惠如：〈中國古典戲曲中的「翻案補恨」思想〉，載國立清華大學人文社會學院中國語文學系主編：《小說戲曲研究第二集》（臺北：聯經出版事業公司，1989），頁 291。

<sup>26</sup> 〔德〕H. R. 姚斯（Hans Robert）、〔美〕R. C. 霍拉勃（Jauss Robert C. Holub）著，周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），頁 26。

<sup>27</sup> （清）沙上鶴（未知）：〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，載（清）唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987），頁 615。

<sup>28</sup> （清）唐英：〈寄顧德淵〉，載張發穎、刁云展整理：《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991），頁 69。

<sup>29</sup> （清）唐英：〈即事〉，載張發穎、刁云展整理：《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991），頁 70。

<sup>30</sup> （清）唐英：〈暮秋獨坐口占三首〉（其二），載張發穎、刁云展整理：《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991），頁 195。

<sup>31</sup> 丘慧瑩：《唐英戲曲研究——在花雅爭勝期一個劇作家的考察》（臺北：花木蘭文化出版社，2010），頁 11。

<sup>32</sup> 無涯生：〈觀戲記〉，載陳多、葉長海選註：《中國歷代劇論選註》（長沙：湖南文藝出版社，1987），頁 413。

<sup>33</sup> 丘慧瑩：《唐英戲曲研究——在花雅爭勝期一個劇作家的考察》，頁 105。

創作，<sup>34</sup>清廷正視到戲曲足以影響民風的問題，雍正三年（1725）和乾隆五年（1740）反復重申禁止搬做雜劇律例，禁令說明為政者利用政治力量引導和控制戲曲搬演和創作的方向。戲曲風化觀<sup>35</sup>憑藉着統治者的權力在這一時期呈上升狀態，可見在這樣背景下創作的《清忠譜正案》，其濃郁的教化色彩並非偶然。

李玉在《清忠譜》鈔本和傳藏本的開篇都強調劇作為「詞場正史」，<sup>36</sup>他有意控制超現實世界在劇本中的比重，處理閹黨結局時只述及現實世界中對他們的處置，以免出現之前敘寫閹黨時事劇的弊病「說神說鬼，去本色愈遠矣」。<sup>37</sup>現實之中忠臣義士屈死已成事實，然而李玉無法逃脫審美效果上「戲劇正義」和內容義涵上「社會正義」的要求，<sup>38</sup>以及文學作品一以貫之的對大團圓的嚮往，<sup>39</sup>於是在超現實世界裏封周順昌為應天城隍，顏佩韋等五人為城隍部下五方功曹，但是他堅持自己的創作信條，淺嘗輒止地着墨閹黨的終極審判：鈔本〈封神〉中周順昌和五位義士未提及復仇之事，〈後拿〉一齣也只簡單交代魏忠賢縊死在涿州，毛一鷺、李實被扭解進京，梟首示眾。<sup>40</sup>距離本事發生已一百年後的唐英，看到眾閹黨「毫髮無差」，<sup>41</sup>實覺忠臣可憐、奸佞可恨，而這樣的缺憾並非只是唐英一人所有，董榕（1711-1760）在《清忠譜正案》前的題詞中也寫道：

忠臣血噴見高帝，義士掌□歸山丘。未幾人與國俱滅，百年事□余沙鷗。當時誅賞未快意，鸞梟同盡天悠悠。吳閩社賽演歌舞，榮僂亦未傳真誨。徒令觀者氣填臆，酸鼻洒涕枯雙眸。<sup>42</sup>

觀眾的反應被保留下來，眾人觀看《清忠譜》時也同樣忿憤不平，認為「陰報」和「陽賞」未能盡如人意，<sup>43</sup>是一個未臻完滿的「小團圓」。李玉為踐行「詞場正史」的創作要求，將虛構的成分以及冤冤相報的氣氛收束住，而後世的觀眾更在意的是奸人是否得到懲處和自己內心的「道德期待」是否得到滿足，<sup>44</sup>觀賞心態與創作心態之間的落差，使得作品召喚出

<sup>34</sup> 郭英德：《明清傳奇史》，頁 514。

<sup>35</sup> 「戲曲風化觀主要表現為道德內容審美化和傳奇藝術道德化兩種傾向。」參郭英德：《明清傳奇史》，頁 514-515。

<sup>36</sup> （清）李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁 1291。

<sup>37</sup> 祁彪佳《遠山堂曲品》評《磨忠記》，轉引自郭英德：《明清傳奇史》，頁 307。

<sup>38</sup> 王璦玲：〈洗冤補恨——清初公案劇之發展主軸與其文化意涵〉，載氏著：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁 498。

<sup>39</sup> 謝柏梁：《中國悲劇美學史》（臺北：國家出版社，2010），頁 384。

<sup>40</sup> 和吳梅鈔本相較，傳藏本中〈報敗〉一折對閹黨結局有一些增補，但也是事俱按實的書寫朝廷對眾閹黨的處置結果。

<sup>41</sup> （清）唐英：《清忠譜正案》，頁 86。

<sup>42</sup> （清）董榕：〈清忠譜正案題詞〉，載（清）唐英：《燈月閒情》（《續修四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1995），頁 141。

<sup>43</sup> 曾永義：〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉，載氏著：《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997），頁 29。

<sup>44</sup> 王璦玲：〈洗冤補恨——清初公案劇之發展主軸與其文化意涵〉，頁 498。

可被填補的空白，<sup>45</sup>於是唐英代眾人生發出「抱不平人心添此段」的創作心理，<sup>46</sup>在劇作結尾處寫道「懲奸旌善天心斷，了結清忠案」<sup>47</sup>表露他的心跡：搬演傳播許久的《清忠譜》一直沒有真正完全了結，到《清忠譜正案》〈陰勘〉一齣補上，惡人得到惡報，故事才算真正畫上句號，從「小團圓」達至「大團圓」。

從劇本情節的編排上來看，鈔本《清忠譜》中魏忠賢的形象隱而不現，形象的建構由他人口述其惡行而成，《清忠譜正案》改變原劇的處理方式，易魏忠賢的暗場角色為明場角色，重複交代《清忠譜》中所列魏忠賢的罪行以顯示其行為的大奸大惡外，又刻畫其厚顏無恥之貌，進一步深化了他的奸臣形象。唐英在其詩作與劇作中也有不少對貪官污吏的書寫，<sup>48</sup>主題與此處不謀而合，筆者不禁猜想，身居廟堂的唐英和普通百姓的李玉相比，對奸臣在情緒上更加厭惡。明清社會功過格一類書籍的流行，唐英本人也曾為《太上感應經》、《功過格》作序，「相信感應，強調果報」。<sup>49</sup>在這樣雙重思想的催發下，唐英將增補的一齣界定在超現實的陰司中，使用了更細緻的筆墨對李玉沒有言及的陰司審判進行鋪述。唐英還設定魏大中、楊漣為「東岳考察善惡司主」，<sup>50</sup>二人的使命是「巡行宇內，考察忠奸。忠者，福其子孫；奸者，殃其後裔。用彰賞罰，以證報施」。<sup>51</sup>這意味着對閹黨的懲處還其彼身是不夠的，還要蔓延殃及他們的後裔，以見陰司報應的厲害。並且全劇篇幅不長卻出現八處輪迴報應類的詞語，這樣的反復強調正不斷彰顯作者的意圖，深化作者教化之目的。因為廣大的民眾相信鬼神世界，是人生最後的審判所在。在那裏，今生的不平與冤屈可以得到宣訴，受創的公理正義也得以重申。唐英利用民眾對未知世界的敬畏，警示戲外的觀眾。如此安排，大快人心之餘，又教化人們為善去惡。

此外，董榕記述的觀眾反應「徒令觀者氣填臆，酸鼻洒涕枯雙眸」，<sup>52</sup>盛清的觀眾生活新的知識和情感語境中，因為缺少情感上的連結，明朝對於他們來說已無私人情緒所帶來的特殊性，多是「他者」的經歷，所以在他們的身上並不能見到那份遺民所有的惆悵，更多的是源自內心樸素的正義所產生出的對《清忠譜》忠臣奸佞賞善罰惡內容比重失衡的憤怒，面對劇本不圓滿結局其「道德期待」落空而為之一掬氣憤同情之淚。從唐英、董榕的角度來看，〈清忠譜正案題詞〉提及：「笙簧典籍闡心性，鼓吹史傳宣鴻猷。此事不以屬郊島，恐彼寒瘦思難抽。君其體此作正案，以告萬世為國謀。」<sup>53</sup>《清忠譜》與《清忠譜正案》的內

<sup>45</sup> [德]沃·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1922-2007) 著，金惠敏、張云鵬、張穎、易曉明譯：《閱讀行為》（長沙：湖南文藝出版社，1991），頁 207-298。

<sup>46</sup> (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 92。

<sup>47</sup> (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 92。

<sup>48</sup> 張發穎、刁云展：〈整理者序言〉，載張發穎、刁云展整理：《唐英集》，頁 6-8。

<sup>49</sup> (清)唐英：《陶人心語》，載唐英撰，張發穎主編：《唐英全集》（北京：學苑出版社，2008），卷 6，頁 87-89；施慧玲：〈論唐英的戲曲創作——以其花雅融合與砌末為探究範疇〉，《有鳳初鳴年刊》第 7 期（2011 年 7 月），頁 242。

<sup>50</sup> (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 90。

<sup>51</sup> (清)唐英：《清忠譜正案》，頁 91。

<sup>52</sup> (清)董榕：〈清忠譜正案題詞〉，頁 141。

<sup>53</sup> (清)董榕：〈清忠譜正案題詞〉，頁 143-144。



容在新的朝代被唐英與董榕從清朝的角度出發所現實化，這段歷史的續寫和再現成為純粹的歷史興廢的忠奸教訓。「為國謀」的「國」不再是李玉、吳偉業的明「國」，在圖與乍換後變遷為唐英、董榕的清「國」，《清忠譜》中滲透的「個人經歷」與「家國末世記憶」的書寫經過時間的流轉，至乾隆時期唐英的《清忠譜正案》，已完全不見「遺民式」的情結。李玉、吳偉業「既生有明之後，安可不知有明之事」<sup>54</sup>的記憶與情感未能延續，最終「遺民世代」也因清之盛運的到來，走入歷史。可是並非所有的初心都被遺忘，李玉的創作動機仍然被部分的保留下來，如〈譜概〉所傳達的，李玉希望自己的作品如刀劍般「鋒如鐵」，「更鋤奸律呂作陽秋」，寓史鑑於劇中，力臻褒貶勸懲，這點被唐英繼承發揚，他將所把握到的歷史意蘊，反過來啟發清代。在這裏，《清忠譜》已不單純是過去時代的記載，已經是獲得清代現實理解的劇作，《清忠譜》昇華成具有普世性價值的勸懲作品，與漢唐時期的宦官之禍並舉，成為歷史教訓的範本，通過書寫「忠臣樣子」、奸臣樣子來遺勸後人，奠安社稷，以免重蹈覆轍。並且在時間上明朝距離清朝更近，故事的許多細節更為清晰，作為歷史教訓更具有效性，因此在題詞最後董榕不禁喟嘆：「賢者快心頑者懼，不覺忠孝生油油。余埋案牘塵眼暗，對此開朗聞琅球。漢書黨錮傳可削，幾番浮白千番謳。」<sup>55</sup>

### 三、《清忠譜》與《綴白裘》——歷史記憶的轉移

康熙末葉以迄乾（乾隆，1736-1795）嘉（嘉慶，1796-1820）之際，整個劇壇基本上為折子戲演出風習所籠罩。為了適應新風尚的需要，社會上出現了許多戲曲選本。<sup>56</sup>在眾多選本中，乾隆時期蘇州錢德蒼編選的《綴白裘》（1764-1774 編成）風行一時，<sup>57</sup>一方面，《綴白裘》「以觀眾的好惡為依歸」，收錄了許多當時劇場經常演出的流行的單折戲，忠實的記錄當時舞台的情況；另一方面，《綴白裘》「成為雅俗共賞的暢銷讀物」，促使其所收錄的折子戲在劇場演出盛行不衰。<sup>58</sup>因此，我們可以把《綴白裘》視為尋繹《清忠譜》在劇場搬演情況的重要渠道。

《綴白裘》共收錄《清忠譜》六折戲，分別是〈書鬧〉、〈訪文〉、〈罵祠〉、〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉。內容上，這六折在鈔本和傳藏本的基礎上進行整合和改編，有些微的變動。唱詞基本沒有變化，吸收精簡了鈔本的賓白元素，甚至加入鈔本、傳藏本都未收錄的

<sup>54</sup> （清）萬斯同（1638-1702）：〈寄范筆山書〉，《石園文集》，卷7，頁135。轉引自王若嫻：〈以劇佐史、以劇序志——清初李玉《清忠譜》公憤之寫作底蘊〉，頁77。

<sup>55</sup> （清）董榕：〈清忠譜正案題詞〉，頁144-145。

<sup>56</sup> 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》（臺北：國家出版社，2002），頁261-280。

<sup>57</sup> 根據洪惟助主編的《崑曲辭典》中〈折子戲劇目表〉的統計，《清忠譜》的折子戲在《綴白裘》和《納書楹曲譜》中都有收錄，兩本書皆為當時的流行戲曲選本，可由此追溯《清忠譜》的演出情況。參洪惟助編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003），頁1193-1127。因《納書楹曲譜》只有唱詞而無賓白且影響傳播範圍和時間都不及《綴白裘》，因此這部分以《綴白裘》為歷史記憶變化的討論對象。

<sup>58</sup> 陸萼庭：《崑劇演出史稿（修訂本）》，頁276。

《東林點將錄》的史實。除《東林點將錄》的補充外，大量穿插的賓白和科諢，其實與抗擊閹黨的故事核心關聯甚微，如《綴白裘·訪文》保留鈔本中坐轎人和抬轎人的對話，坐轎人所唱的曲子比鈔本更俚俗，這三位人物和曲子內容對主線的推動也無很大裨益，雖然幽默的言語確實可博觀眾一笑，然而這樣的設置卻會轉移讀者／觀者的注意力，所以傳藏本中並不見這一情節，梨園藝人也許是為了因應觀眾的審美，沒有和傳藏本一樣進行刪減。此外，如果將折子戲放回原著中考察，會發現有一些不相吻合之處，鈔本〈訪文〉中將西岩長老塑造成為一個面目可憎的和尚，矛盾的是當時文震孟得罪魏忠賢被削官歸家，在璫焰熏天的情勢下，趨炎附勢之人是不會在這個時候去求文震孟（1574-1636）和周順昌賜字的，可見鈔本的設置並沒有經過細密的考量，何況後來周順昌被捕時，還惦念西岩長老的請託，「紛紜當此際，慷慨踐僧期」，<sup>59</sup>提筆為他寫下「小雲棲」匾額。如果只是滿足一個和尚對名人字畫的嗜好，那麼這個細節便失去了意義，所以傳藏本在〈述璫〉折中對此做出人物形象的改動。<sup>60</sup>而《綴白裘》的演出本並未承繼傳藏本的刪改卻沿用鈔本中這一不合理的設置，筆者推測，大抵是因為欲求得「雅俗同歡，智愚共賞」<sup>61</sup>的觀賞效果，折子戲就要將有限的舞台時空運用到矛盾衝突激烈的地方和有表演特色的地方，西岩長老的負面形象和無賴科諢正好切中這一需求。插科打諢雖被視為末技，卻實實在在是看戲人之參湯，「養精益神，使人不倦，全在於此」。<sup>62</sup>何況折子戲遊離於全本之外，不需要再考慮作品的前後呼應。觀眾看不到全本戲，所以在不合理的細節與戲劇衝突帶來的出彩舞台效果兩個選擇中，演出本選擇了後者。

從劇目的選擇上看，經過時間和觀眾的篩淘，被選中的〈書鬧〉、〈訪文〉、〈罵祠〉、〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉六折大抵是全劇中的精彩關目所在。從劇目名中的鬧、罵、拉、鞭、打就可初步窺見這幾折的熱鬧氣氛，特別是〈拉眾〉和〈打尉〉突破生旦體制，表現了戲曲中少有的群眾場面，各色人物上下場的頻繁穿插、前後台的彼此呼應、舞台上急遽的奔跑動作和各種聲響，滿足了廣大觀眾對演出手法多樣性的欣賞要求。所選擇的劇目也透露出對原作思想傾向的改變，《清忠譜》本身是以周順昌為主角的忠臣戲，五位義士的見義勇為只是作為副線穿插在周順昌抗擊閹黨的主線中，鈔本以五義士為主角的有〈結盟〉、〈拉眾〉、〈散香〉、〈打尉〉、〈騙捉〉、〈法場〉，比例為 6:26；傳藏本以五義士為主角的有〈書鬧〉、〈義憤〉、〈鬧詔〉、〈捕義〉、〈戮義〉，比例為 5:25；而《綴白裘》收錄的〈書鬧〉、〈拉眾〉、〈打尉〉都是以五義士為核心人物，比例為 3:6，一半劇目都是在搬演五位義士的故事，這幾折中周順昌已化為背景式的人物，而原屬邊緣的顏佩韋等人則反成為中心，體現了義民戲的向度。〈訪文〉和〈罵祠〉雖然可以反映周順昌的廉潔、勇敢，但對話更多的是揭露閹黨的惡行，可見後世觀眾關注的轉移。這樣的轉移在《清忠譜》中是有跡可循的，李玉作為被平民意識所吸引的布衣之士，他的寫作視角在《清忠譜》之前的劇

<sup>59</sup> (清)李玉：《清忠譜》，《李玉戲曲集》，下冊，頁 1334。

<sup>60</sup> 王毅：《〈清忠譜〉南京圖書館藏本與傳惜華藏本的比較》，《文獻》1985 年第 4 期（12 月），頁 7。

<sup>61</sup> (清)李漁著，單錦珩校點：《閒情偶寄》（杭州：浙江古籍出版社，1985），頁 50。

<sup>62</sup> (清)李漁著，單錦珩校點：《閒情偶寄》，頁 50。

作中就已經透露出從士大夫階層轉移到市民階層上來的傾向。但是在很長一段時間裏義士和百姓們的俠義精神只是作為忠臣的附屬品，並非是《清忠譜》謳歌的重點，《綴白裘》保留的這幾折義民戲徹底表現了底層百姓的慷慨壯烈不遜於忠臣，在清官缺席、忠臣良將於保國救民無能為力時，唯有這些義士挺身而出，成為底層社會公道正義的維護者。劇場中的觀眾多為普通百姓，在觀看社會地位相同的人物的英雄事蹟，更容易有代入感和共鳴，引發觀眾對自己所處地位的自我滿足和自我認同，形成一種心理上的同盟。另一方面，〈綴白裘合集序〉中談到「擷翠尋芳，匯成金壁，既可怡情悅目，兼能善勸惡懲」，<sup>63</sup>透露其編選宗旨是有審美和教化兩個維度的。接續前面所提及的，觀看者對平民英雄的認同會帶來一種積極向上的牽引力和模仿其行為的動力，教化的使命也就得以完成。由此可見，《綴白裘》中所保留的六折戲，並非全然以觀眾的喜好為考量，而是一種雙向的選擇，百姓出於身份認同和感官刺激進行選擇，編者出於審美和教化目的進行選擇，而這兩種選擇正好達成了一致的共識。

《綴白裘》的出現已是歷史記憶轉移的表徵，而此後它所經歷的版本變化又進一步強化了這種轉移。乾隆二十九年（1764）寶仁堂第一次刊出《綴白裘》，至乾隆三十九年（1774）寶仁堂將十二編合刊行世。寶仁堂編刊的《綴白裘》流行之後，被競相翻刻，照寶仁堂原樣翻刻的有乾隆三十五年（1770）鴻文堂的六編本，影響更大的是乾隆四十二年（1777）刊行的四教堂本，四教堂本為了便利讀者的查閱，摒棄了寶仁堂複雜的分集方式，因此乾隆四十六年（1781）、四十七年（1782）集古堂和共賞齋皆仿照四教堂本翻刻，乾隆四十七年（1782）學耕堂翻刻，版面體式依照寶仁堂，選目編排參照四教堂本，仿此而行的還有乾隆五十二年（1787）的增利堂本和嘉慶十五年（1810）的五柳居本，清末民初，書局都按照四教堂本、集古堂本、共賞齋本這個系統排印。<sup>64</sup>可見《綴白裘》主要是以四教堂本的形式流行，就《清忠譜》而言，四教堂本刪寶仁堂本所收〈訪文〉、〈罵祠〉，保留〈書鬧〉、〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉，主角周順昌的戲份幾乎完全消失。

從整本中先析出六折，繼而四折，主角周順昌在《清忠譜》的實際演出中被遺忘，而原本屬於次要角色的五位義士站在了舞台的中央，成為表演的重點。因為折子戲無法展現原著的全貌，所以不同的節取和演出方式會「傳達不同的社會含義」，<sup>65</sup>在社會背景、人物形象、戲劇結構通通被肢解的情況下，演出時的碎片化也意味着接受的碎片化，所以觀眾對《清忠譜》所敘事件和人物形象的把握也會因此而變得不完整。主角配角的倒置，用來凸顯義民俠義精神的劇情，對於那些對此段歷史陌生而又不知全本的觀眾來說，極易產生一個誤會，即錯以為五位義士才是《清忠譜》表達的內核，進而偏離對整部劇的理解，實際演出的效果與原作大相徑庭了。另一方面，演出本出於對觀眾的重視而增加的賓白和科諢則意味着犧牲了

<sup>63</sup> （清）程大衡：〈《綴白裘》合集序〉，載吳毓華編：《中國古代戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990），頁497。

<sup>64</sup> 吳新雷：〈舞台演出本選集《綴白裘》的來龍去脈〉，載吳新雷著：《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁208-216。

<sup>65</sup> [美]郭安瑞（Andrea S. Goldman）著，郭安瑞、朱星威譯：《文化中的政治——戲曲表演與清都社會》（北京：社會科學文獻出版社，2018），頁5。

《清忠譜》思考明亡原因、以史為鑑這種嚴肅意義的敘述，《清忠譜》原來蘊含的讓李玉與吳偉業可恨可痛的歷史記憶在《綴白裘》的演出本裏轉化成娛樂大眾的手段。在走向民間通俗化的趨勢中，劇中故國憂思的沈重色彩被濾去。這場《清忠譜》歷史記憶的變遷中，如果說吳偉業、唐英還在李玉預設的歷史記憶軌道上行駛的話，那麼到《綴白裘》則完全偏離主幹道，其記憶的焦點跟隨清朝觀眾的步伐朝着意料之外的方向走去。

#### 四、結論

本文以《清忠譜》為主軸，從歷時性的角度，首先探討清初李玉撰寫此劇的用意，指出在「存信史」、「植綱常」之外，李玉藉助了吳偉業〈清忠譜序〉點撥出《清忠譜》思考明亡原因之深層動機，共構了此劇的遺民內涵，既抒發對閹黨的憤懣，又寄寓着故國之思。乾隆朝唐英續寫《清忠譜》，時間的力量在歷史記憶的變化中徹底顯現出來。作為清人，他不可能以情感共鳴的方式觀看《清忠譜》，而是以教化者的心態來消費《清忠譜》歷史記憶中儆惡揚善的道德成分，在新的詮釋中放大因果報應，以行警世勸懲之用。這一時期的觀眾亦然，因為缺乏與明朝情感上的連結，對於《清忠譜》更多的是單純源自內心樸素的正義所生發出的對忠臣奸佞、賞善罰惡內容比重失衡的憤怒，在他們身上並不能見到那份遺民所有的惆悵。至此，《清忠譜》的遺民內涵在後人的記憶中消失殆盡。

此外，清代劇場裏《清忠譜》的歷史記憶呈現別樣的景觀，《綴白裘》作為流行劇目的集結，體現了當時大眾審美的取向，其收錄的折子戲大部分圍繞着五位義士，主角周順昌處於陪襯地位，顛覆了原有的結構，《清忠譜》的歷史記憶從忠臣下移至義民。忠臣、義民戲份的消長明滅也使我們看到《清忠譜》的歷史記憶走向與原作大相徑庭的方向。其實，關於《清忠譜》的歷史記憶到今天還沒有結束，這部經典劇作仍然在召喚、建構人們對於晚明的認知，結合京劇中的《五人義》的線索，《五人義》為第十折〈義憤〉和第十一折〈鬧詔〉（也就是〈拉眾〉、〈鞭差〉、〈打尉〉）合併而成，可見舞台演出的折子戲由《綴白裘》的六折、四折，最終向兩折的趨勢發展，這其中還有可以繼續探討的空間。





# 不失丈夫氣岸

## ——從經濟生活與戲曲創作看李漁的身份認同問題 (以 1650-1661 年為中心)

應悅

摘要

明末清初是歷史上一個特別的時期，故國與新朝、生與死、出與處的人生抉擇往往困擾着士人群體。李漁（1611-1680）是其中一個具有代表性的個體。李漁在人們心目中的形象一直是放誕不羈、沉溺女色，「戲曲家」這三個字是他身上無法抹去的單薄標籤，他戲曲作品中深刻的社會關懷卻鮮有人關注。事實上，李漁戲曲作品中流露的個人情致和身份認同傳達了他作為失意文人的堅守。

關鍵詞

李漁 身份認同 經濟生活 戲曲創作

### 一、緒論

李漁，字笠鴻，號笠翁，別號湖上笠翁、笠道人、隨庵主人、覺世稗官等。他的一生，創作佔據了大部分時間，而且他南北縱橫、結交眾多，留下了許多關於他的文字線索，因此成為一個具有獨特性的研究個體，吸引了眾多國內外學者研究。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 就研究李漁個人的專書而言，著述繁多，如沈新林：《李漁新論》（蘇州：蘇州大學出版社，1997）；俞為民：《李漁評傳》（南京：南京大學出版社，1998）；杜書瀛：《戲看人間——李漁傳》（北京：作家出版社，2014）；黃強：《李漁研究》（杭州：浙江古籍出版社，1996）、《李漁考論》（臺北：國家出版社，2015）。臺灣地區學者，如黃麗貞：《李漁研究》（臺北：國家出版社，1995）。美國學者，如 Chun-shu Chang（張春樹）and Shelley Hsueh-lun Chang（駱雪倫），*Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992); Patrick Hanan, *The Invention of Li Yü* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).

究其戲曲作品而言，李漁在活躍時期得到了不少正面的評價。讚譽之辭多出自時人之著，如包瑑、丁澎（1622-1696 前）讚其「名噪當時」、<sup>2</sup>「匠心獨造」。<sup>3</sup>這樣的李漁獲得了廣大知識分子的支持群體，如孫治（約 1618-1683）、錢謙益（1582-1664）、張岱（1597-約 1684）。這就說明在其戲曲創作的高產期，縱情聲色的士大夫群體在欣賞其戲曲作品的同時，亦認同他的行為。他們需要李漁作消遣的同伴，期待他能對其豐富的娛樂生活作出指引。

在民國時期，人們對李漁戲曲理論、戲曲結構已有所關注。<sup>4</sup>魯迅、郭紹虞等學者對李漁的小說創作和成就持規避的態度，而鄭振鐸、范煙橋等學者認為他是一個有相當不錯小說技巧的小說家。<sup>5</sup>在 1980 年以後的李漁研究中，戲曲文學和理論依然是重點。<sup>6</sup>顯然，長久以來，學界對李漁的研究重點放在其戲曲、小說作品的文本，並不在其經濟生活，以及這兩者之間的關係上。

中國內地以外的地區對李漁作品的關注度也極高。李漁的戲曲和小說譯本在德川時期的日本銷量甚佳，「德川時代之人，苟言及中國戲曲，無有不立舉湖上笠翁者」。<sup>7</sup>這種受到群體性歡迎的原因可能是他的作品與當時反映了日本市井氣息的「浮世」文學相似。<sup>8</sup>西方世界對李漁作品的興趣也頗為濃厚，出於工業革命中商業擴張的需要，他們更關注戲曲、小說中的中國社會。<sup>9</sup>

<sup>2</sup>（清）包瑑：〈李先生《一家言全集》敘〉，載（清）李漁著，王翼奇點校：《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，2014），第 1 冊，頁 1。

<sup>3</sup>（清）丁澎：〈《笠翁詩集》序〉，載（清）李漁著，吳戰壘點校：《李漁全集》，第 2 冊，頁 1。

<sup>4</sup>如胡適寫於 1918 年的〈文學進化觀念與戲劇改良〉一文，略有提及李漁科白創作之優，參胡適：《胡適文存》（臺北：遠東圖書公司，1979），第 1 集，頁 149。此外，吳梅在《中國戲曲概論》也稱讚清人戲曲中「最著者厥惟笠翁」，參吳梅著，陳乃乾校：《中國戲曲概論》（香港：太平書局，1964），下卷，頁 1。

<sup>5</sup>張春樹和駱雪倫曾仔細羅列、對比了不同學者對李漁小說在文本上的態度和見解，涉及到魯迅、鄭振鐸、范煙橋、孫楷第、譚正璧等人。參 Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World*, pp. 24-25.

<sup>6</sup>戲曲與小說一直是李漁研究的熱點，長盛不衰。專書參杜書瀛：《論李漁的戲劇美學》（北京：中國社會科學出版社，1982）；胡天成：《李漁戲曲藝術論》（重慶：西南師範大學出版社，1993）；胡元翎：《李漁小說戲曲研究》（北京：中華書局，2004）；駱兵：《李漁的通俗文學理論與創作研究》（北京：經濟管理出版社，2004）。更有細緻針對某部作品的研究，參沈新林：《李漁與無聲戲》（沈陽：遼寧教育出版社，1992）；俞為民：《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》（南京：江蘇教育出版社，1994）。

<sup>7</sup>〔日〕青木正兒著，王古魯譯：《中國近世戲曲史（修訂增補本）》（北京：中華書局，1954），上卷，頁 334。

<sup>8</sup>李漁從元祿時代起就受到了日本文壇極高的評價，參 Hibbett Howard, *The Floating World in Japanese Fiction* (Rutland Vermont: The Charles E. Tuttle Company, 1959), pp. 3-96.

<sup>9</sup>1815 年，戴維斯（Sir John Francis Davis, 1795-1890）將《十二樓》中的〈三與樓〉翻譯成英文，據張春樹和駱雪倫的研究，〈三與樓〉是第三篇英譯中國小說，參 Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World*, p.19. 所以身為廣州東印度公司的職員兼語言學家的戴維斯更能代表西方群體如何來理解中國社會和文本中的中國，從他的作品 *Chinese Miscellanies: A Collection of Essays and Notes* 看，西方世界對作者的個人情況並不關心，他們對傳奇、小說中所體現的中國社會的人、制度、法律、文化更感興趣，如士人與門第，一夫多妻，庶子的合法權力，參 John Francis Davis, *Chinese Miscellanies: A Collection of Essays and Notes* (London: John Murray, 1865), pp. 91-110.

也就是說，自古至今，李漁的讀者們對其戲曲的內容和寫作方式的關注和熱情要遠高於李漁本人，他的個人形象在單一的「戲曲家」標籤下不夠立體。在新史學的研究背景下，學者們發現，明清之際的人如何生活與他們的身份地位、個人品味息息相關。專著方面，以張春樹和駱雪倫為代表的學者開始以明清時代的社會經濟巨變與新文化的大框架為研究方向，試圖用寬大的視角去解釋這一特定時代背景下的社會變化，<sup>10</sup>這為明清社會文化研究提供了新的指導方向。然而，大的敘事角度往往以犧牲細節的精密為代價，籠統的概述難以揭示出土人群體中個體的特殊性。

因此本文在韓南（Patrick Hanan，1927-2014）和黃強的研究基礎上，試圖轉換視角，從李漁個人出發進行研究。本文依據黃強在《李漁考論》中對李漁作品年限的推斷，以及他主要生活地點的變遷（金華—杭州—南京—杭州），將李漁的作品分為四個階段（1611-1649，1650-1661，1662-1676，1677-1680）。通過考察，我們發現李漁在 1650-1661 年間客次杭州時期，一方面提筆大量擴寫戲曲傳奇，另一方面卻頻繁致函友人，傾吐生活上的貧窮困頓。因此，本文將把關注點放在李漁在杭期間戲曲作品的創作上，包含由戲曲改編的小說作品，通過研究戲曲作品與經濟生活之間的關係，深入分析李漁個人的身份認同問題，藉此探索以往研究中不曾被發現的李漁形象。

## 二、李漁的戲曲作品

### （一）書寫原因

1650 年，李漁遷居杭州，作為代價，他失去了伊山別業。此時江浙地區的糧價陡然上升，1655 年時幾乎是 1650 年前的兩倍，而 1653 年至 1654 年的米價是 1640 至 1780 年間江浙地區的最高峰。<sup>11</sup>這讓舉家搬遷的李漁一行連日常飲食都成了問題，虞巍見其窮途之哭，為他張羅全家飯食。<sup>12</sup>不僅如此，李漁還欠有債務。<sup>13</sup>然而他本人並不是一個持續悲觀的人，「夫子雖長貧賤，無怨」，<sup>14</sup>他的情緒很快在明媚的春天得到了緩和，可即便暫時安全，他也依然無法忘卻在蘭溪的生活和之前的兵亂。文人常有借美人自喻的習慣，寫得不到愛人的青睞表示在仕途上受挫，連評論者吳修蟾（1619-？）都一眼看穿李漁的心思：「人謂代美人寫怨，不知是名士自訴牢騷」。<sup>15</sup>

可以說，李漁賣賦糊口的動機是為滿足最低層次的生存需求。「以文治生」是當時很多

<sup>10</sup> Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yu's World*.

<sup>11</sup> [日]岸本美緒著，劉迪瑞譯，胡連成審校：《清代中國的物價與經濟波動》（北京：社會科學文獻出版社，2010），頁 10。

<sup>12</sup>（清）虞巍：《《憐香伴》序》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第 4 冊，頁 3。

<sup>13</sup> 1651 年，李漁於詩中坦白債務，「過歲諸逋緩，行春百事忘」，逋，即拖欠之債物。（清）李漁：《辛卯元日》，《李漁全集》，第 2 冊，頁 66。

<sup>14</sup>（清）虞巍：《《憐香伴》序》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第 4 冊，頁 3。

<sup>15</sup>（清）吳修蟾評《薄命歌》，載（清）李漁著，吳戰壘點校：《李漁全集》，第 2 冊，頁 29。

文人選擇的謀生之道。顧炎武（1613-1682）曾推算過明末的生員人數：

合天下之生員，縣以三百計，不下五十萬人……<sup>16</sup>

何炳棣（1917-2012）也注意到士人群體數量之多，分類計算明清時期舉子向上流動進入仕途的比率，其中 A 類舉子（即祖宗三代未有一人考取或捐得過初階科名的生員），自 16 世紀後半起直到清代末葉，向上流動的難度不斷增加。<sup>17</sup>生員數量龐大，然而科舉取士數量有限，大部分的士人群體滯留於底層。一些底層士人或科舉經費高，屢試不第，或因父母亡故後無興旺家族的責任，因而放棄舉業。當士人放棄有巨大經濟回報的仕途之後，收入來源很快就成了難題。雖然儒家傳統下有對「士農工商」四民高下貴賤的劃分，但是士人群體的大部分人本就不具備「農」和「工」為業的基本技能，這裏的「農」不是指文人體驗性質的參與，而是以「農」為治生的產業。因為士人在物質極度匱乏的情況下缺少謀生手段，所以上述的「農」不失為一種謀生選擇，此外，處館、幕客、醫卜等專業技能也是士人治生擇業的渠道。但當謀生方式、個人道德與職業觀念互相雜糅的時候，士人常常處於尷尬的境地，<sup>18</sup>因此融合的階層——「士商」成為眾多士人的選擇。行商需要的才幹和學問不亞於科考，這既可滿足他們對自我身份的期待，又可得到相應的報酬，勉強維持明中晚期持續的奢靡物質消費。王璦玲將士人觀念從輕視商業與商人轉變為在自身意識中融合商人精神的元素這一現象稱為儒士的「異化」。<sup>19</sup>

經濟上極度困難，仕途又不順的李漁便堅定了硯田食力的想法，在《閒情偶寄》中有這樣一段體現李漁戲曲寫作之密集的场景描寫（在杭州時期的創作生活）：

每成一劇，纔落毫端，即為坊人攫去，下半猶未脫稿，上半業已災梨。<sup>20</sup>

很多學者由此判斷他是一個職業戲曲作家，如張曉軍認為李漁從事的是商業化的藝術，<sup>21</sup>李彩標將李漁名利雙收、雅俗相兼的編輯出版認為是謀利的文化產業。<sup>22</sup>因為無論是李漁自己直接承認抑或由他人間接代言均佐證了他的生活資金來源於寫作：

<sup>16</sup> （清）顧炎武：〈生員論上〉，載（清）顧炎武撰、華忱之點校：《顧亭林詩文集》（北京：中華書局，1983），頁 21。

<sup>17</sup> 何炳棣著，徐泓譯註：《明清社會史論》（臺北：聯經出版事業公司，2013），頁 113-153。

<sup>18</sup> 參趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999），頁 331-345。

<sup>19</sup> 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁 468。

<sup>20</sup> （清）李漁：〈文貴潔淨〉，載（清）李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第 3 冊《閒情偶寄》，卷 2，頁 44。

<sup>21</sup> 張曉軍：《李漁創作論稿——藝術的商業化與商業化的藝術》（北京：文化藝術出版社，1997），頁 223。

<sup>22</sup> 李彩標：〈李漁與文化產業〉，載盧敦基編：《浙江歷史文化研究》（杭州：浙江大學出版社，2012），卷 4，頁 111-122。

矧不肖硯田糊口，原非發憤而著書。<sup>23</sup>

子有筆勝鎡基、硯同負郭，賣文已足糊口……<sup>24</sup>

始挾策走吳越間，賣賦以糊其口。<sup>25</sup>

硯田食力倍常民……<sup>26</sup>

有別於其他「以文治生」競爭者，李漁的核心競爭力就是其商業頭腦：「今人喜讀閒書，購新劇者十人而九」。<sup>27</sup>雖然此書札出於 1677 年，但李漁早已精準地把握了清初通俗文學流動、傳播的商機。

另外，「新」、「奇」的創作角度使他有別於一般「以文治生」的文學創作者，更是他脫穎而出的秘訣：

新也者，天下事物之美稱也。<sup>28</sup>

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。新即奇之別名也……<sup>29</sup>

周榆華指出李漁的成功源於藝術才華和商業技能的結合。<sup>30</sup>筆者也注意到，李漁顧及讀者的閱讀觀感，在書中添加了插圖，以示書籍質量之優良。

從 1651 年起連續十年，戲曲《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》、《奈何天》、《蜃中樓》、《比目魚》依次問世，此時李漁已能夠帶領同時代戲曲創作的風潮，並且保持創作速度和熱情。見單冊劇本供不應求，具有商業頭腦的李漁又推出了戲曲合集、戲曲改編的小說合集，並註明廣告「此回有傳奇即出」。<sup>31</sup>憑藉着出色的寫作方式和營銷手段，李漁獲得了不錯的經濟報酬和廣泛的社會聲譽。

即便眾多學者以「惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂」一句認定李漁創作喜劇的目的是

<sup>23</sup> (清)李漁：〈曲部誓詞〉，載(清)李漁著，王翼奇點校：《李漁全集》，第1冊，頁108。

<sup>24</sup> (清)李漁：〈上都門故人述舊狀書〉，載(清)李漁著，王翼奇點校編：《李漁全集》，第1冊，頁188。

<sup>25</sup> (清)黃鶴山農：〈《玉搔頭》序〉，載(清)李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁667。

<sup>26</sup> (清)李漁：〈家累〉，載(清)李漁著，吳戰壘點校：《李漁全集》，第2冊，頁142。

<sup>27</sup> (清)李漁：〈與徐冶公二札 其二〉，載(清)李漁著，王翼奇點校：《李漁全集》，第1冊，頁194。

<sup>28</sup> (清)李漁：〈脫巢白〉，載(清)李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第3冊《閒情偶寄》，卷1，頁8。

<sup>29</sup> 同上注。

<sup>30</sup> 周榆華：《晚明文人以文治生研究》(廣州：廣東高等教育出版社，2011)，頁305-310。

<sup>31</sup> 《李漁全集》第8冊《無聲戲》屬原李漁小說《無聲戲》初集，參見李漁：〈無聲戲小說目次〉，載李漁著，蕭欣橋點校：《李漁全集》，第8冊，頁1。



娛樂，<sup>32</sup>並且兼具說教的功能，<sup>33</sup>但其根本是「文人治生」需要照顧市場口味以謀利。<sup>34</sup>也有學者認為李漁是個憤世嫉俗的人，通過「寓哭於笑」達到勸善懲惡的目的。<sup>35</sup>然而只關注到迎合觀眾觀賞趣味和商業目的之間對應關係的學者不免有「李漁劇作思想性不高」的論斷。<sup>36</sup>筆者認為，把李漁的戲曲創作定性為單一的恃才謀利有一定的局限性，對於「嬉笑諷諧之處，包含絕大文章」的解讀或許有些偏差。<sup>37</sup>

「詩言志」是士人的傳統，但其在明清之際不如唐宋時期般有生命力。郭英德指出明清傳奇的勃興期（1587-1651）和發展期（1652-1718）是傳奇發展的高峰時期。<sup>38</sup>曾永義認為：

中國戲曲是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。<sup>39</sup>

持有相同意見的日本學者岡晴夫認為，由於明清戲曲的主流參與者是社會地位較高的士大夫和文人，所以戲曲本身朝着文人趣味化、貴族化的趨勢發展：

「戲曲」是作為正統文學的「詩詞」的延續，正因為他們能夠將自身的古典式教養和

<sup>32</sup> 「惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂」一句出自（清）李漁：《風箏誤》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第4冊，頁177。日本學者岡晴夫分析李漁創作觀中提及李漁的劇作必須作為喜劇上演，也就是娛樂本位。參岡晴夫：〈作為劇作家的李笠翁〉，載《中國典籍與文化》編輯部編：《中國典籍與文化論叢》，第5輯（北京：中華書局，2000），頁247-248。黃春燕認為李漁的戲文作品不是言志抒懷的案頭文字，而是娛樂消愁的場上之曲。參黃春燕：《李漁戲曲敘事觀念研究》（北京：人民文學出版社，2014），頁160-161。胡天成認為李漁有輕鬆笑鬧、謔而不虐的喜劇觀。參胡天成：〈論李漁的戲曲美學思想〉，載古代文學理論研究編委會編：《古代文學理論研究叢刊》，第17輯（上海：上海古籍出版社，1995），頁195-198。

<sup>33</sup> 聶付生持李漁戲劇創作是以娛樂為本位的觀點，同時連帶戲曲的教化百姓的功能。參聶付生：《浙江戲劇史》（成都：電子科技大學出版社，2014），頁414-416。駱兵認為李漁是受到家族團圓為核心的宗法倫理制度影響，有樂天精神的色彩。參駱兵：《李漁文學思想的審美文化論》（南昌：江西人民出版社，2010），頁30-34。

<sup>34</sup> 張代會和周方對李漁寫作的目的做出了定性，特別指出李漁是職業戲曲作家，而李玉是專門戲曲作家，有本質性的差別，並引用王國維的觀點，認為李漁是「以文學得生活」。參張代會、周方：《清初文學研究散論》（太原：北岳文藝出版社，2007），頁288-300。周榆華指出李漁和其他傳統文人創作的中心不同，前者以讀者為中心，後者以自我為中心，原因即是謀生。參周榆華：《晚明文人以文治生研究》，頁308。

<sup>35</sup> 參陳建新：《李漁造物思想研究》（武漢：武漢大學出版社，2015），頁41。

<sup>36</sup> 俞為民認為李漁的劇作只為滿足觀眾的審美需求，即男歡女愛的真摯情感，但他否認李漁有對現實社會的關懷，如吏治、兵亂，且指出李漁的劇作的思想價值低於其詩作。參見俞為民：《李漁評傳》，頁49-60。

<sup>37</sup> （清）李漁：〈重關係〉，載（清）李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第3冊《閒情偶寄》，卷2，頁49。

<sup>38</sup> 郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁12-18。

<sup>39</sup> 曾永義：《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化事業有限公司，2000），頁14。

表達技能投入其中。<sup>40</sup>

沈廣仁（Shen Guangren Grant）也認同戲曲和詩之間的潛在關係，文人通過擁有自己的家班來實現「理想化的現實」的戲劇化想法，他們不但在戲劇中展現自己的藝術品味，還自主地成為戲曲家和導演。也就是說，戲劇的創作和上演是出於創作者個人的原因，而這些原因本身，至少在動機上與明代文人創作抒情詩的目的相似。<sup>41</sup>

就戲曲作品而言，李漁的確不熱衷關注明面上的情慾，即便他的戲曲幾乎所有都以婚戀為題材。實際上，李漁的戲曲書寫寄託了他個人「理想化的現實」，那些亡國記憶過於殘酷，使他迫切需要一個溫暖的庇護所，即他自己繪製的美好願景。他的情感不但可以隱密地通過婚戀題材的劇作來抒發，還可以通過劇本唱演的優伶來抒發。

「逸樂觀」是研究明清的社會與生活所無法避免的一個課題，它作為一種價值觀影響着明清文人的生活。《中國的城市生活》一書對「逸樂觀」影響下文人的城市生活作出了研究，<sup>42</sup>然而「逸樂觀」不僅僅表現在明末清初這些文人對生活地域的選擇、日常的奢侈消費上，它一方面影響了李漁作品創作的表達和目的，另一方面也在精神消費上得以實現，這是以往學者較少關注到的方面。

晚明清初戲曲集中在才子佳人劇、歷史劇、抒懷寫憤劇、公案劇、風流劇這幾種類型。<sup>43</sup>韓南認為，作為一個精緻的享樂主義者，李漁是實際的，極其注重感官的體驗，他的審美細膩，甚至可以說是苛求。<sup>44</sup>他的風流劇突破了傳統才子佳人劇，同樣是選擇婚戀題材的戲曲創作，李漁的書寫是一種自我慰藉，走出了「暫時出世」的苦悶，由地域上的逃避轉向了文字上的傾吐。單純就傳奇中的情節來說，李漁受「逸樂觀」影響，在上述混亂的社會背景之下，設置美好的大團圓結局，可大團圓的結局有時候並不像常見的俗套愛情故事一樣，重複書寫男才配女貌模式的固定搭配。王璦玲將這種固有傳統總結為藉世情的艱難試煉來達到表達情深的目的。<sup>45</sup>李漁對於結局的安排不是才子佳人劇般不真實的美好，而是真實並令人詫異的美好，這也是李漁傳奇通常被人解讀為標新立異、創新出彩的原因。這實際上是無可奈何的選擇，也可以理解為李漁本人的心理投射。試舉幾例，《奈何天》中的吳氏一心想回到袁經略身邊，無望之後才勸說另外兩個才貌並兼的女子共侍一醜男，而醜男行善積德居然能夠改換樣貌，得到朝廷封賞；《意中緣》中楊雲友、林天素出身貧窮或低賤但有着過人才華，最終分別嫁得如意郎君董其昌（1555-1636）和陳繼儒（1558-1639），當然人物是真實存在的，故事是李漁自己加工的；《比目魚》中劉藐姑和譚楚玉皆為戲子，從小相愛，同生

<sup>40</sup> [日]岡晴夫著，季林根、郁棻、敏潔譯：〈明清戲曲界中的李漁之特異性〉，載華瑋、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），下卷，頁 520。

<sup>41</sup> Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China, 1368-1644* (London, New York: Routledge, 2005), p. 28.

<sup>42</sup> 李孝悌編：《中國的城市生活》（北京：新星出版社，2006），頁 5-9。

<sup>43</sup> 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005）。

<sup>44</sup> [美]韓南：《創造李漁》（上海：上海教育出版社，2010），頁 66-81。

<sup>45</sup> 王璦玲：〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，載《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁 404。

共死後擺脫低賤身份；《巧團圓》中姚繼立與妻母因賊亂分離，但運氣甚佳，一一買回，最終全家重聚；《玉搔頭》中范淑芳剛好撿到了肖倩倩和武宗的信物玉搔頭，因年齡體貌酷似肖與武宗結緣。這種真實的巧合用王璦玲的說法就是「意願上的調和」。<sup>46</sup>

因此，李漁塑造了真實城市生活的延伸世界。巫仁恕關注到了明清江南城市生活中休閒消費和空間的關係，逸樂的空間不單單是真實存在的城市空間，即人為塑造、經營的有形的逸樂場所，還有生活在城市中的消費人群建構的消費觀念，即巫仁恕所指的「社會空間」。<sup>47</sup>李漁作品的美好與巧合其實反映了他身處在同樣混亂不安社會大環境下的訴求，通過男歡女愛、家庭和睦的通俗情節表達出對現實動蕩的不滿，渴望借戲曲中人為設定的安定生活，回到物質生活豐富的逸樂世界。「逸樂觀」使他在寫作時自然地運用有別於他人的喜劇效果，暗含「厭亂」的心理，而風流劇之「風流」是對「逸樂觀」進行感官上的文字表達，述說的是真情和理想，而非以「風流」作輕薄、猥褻之用。通過這些真實且詫異的美好，李漁一再強調，在沒有辦法逃避自己所不願面對的情況時，要嘗試去接受，最終才能夠得到闔家歡的結果，這正是李漁歷經戰爭、尋求喘息之中的一大心理慰藉，從真實有形的逸樂空間轉向自我創設的半真實半虛擬的逸樂空間。

再來看李漁的讀者，他們是經歷過國難的群體，從官員到百姓，從商賈到妓女，無不需要暫時的心理慰藉。戲曲相較詩歌有更加生動的情感表達和更加通俗的語言表達，是讀者「逸樂」的消費空間。雖然這未必符合人們對傳統戲劇的原始期待，但使他們有了更感同身受的情感體會。李漁的讀者在不知不覺中親近他筆下溫暖的世界，開始思考自己面對生活的態度：與其沉溺在憂愁和思念之中等待時間流逝，不如享受情慾的美好與多層次的感官享樂。

李漁戲曲中情愛與婚戀的主題，還夾雜了日常生活的消費信息。有的呈現出奢靡的消費習慣，如《比目魚》中的財主要花一千兩銀子買劉蕤姑做小，<sup>48</sup>《玉搔頭》中隱瞞身份的武宗娶劉倩倩花費「黃金百兩，錦幣十端，寶釵一對，明珠二十顆」；<sup>49</sup>有的呈現出精緻挑剔的生活品味，如晚明的服飾，《奈何天》中記載的唐巾、晉服是復古風潮之下的流行時尚。<sup>50</sup>人們更加樂意沉浸於豐富的情慾和感官享受，以擺脫困苦的戰爭記憶和亡國之痛，投入到新的生活中去。

因此，李漁的戲曲書寫有非常複雜的成因，個人堪憂的經濟狀況和阻塞的仕途使他轉而書寫依靠才能的通俗作品以盈利。他與讀者共同建立了屬於他們那個特殊群體的語境世界，從戲曲中得到「一夕抵擋千歲樂」的力量。<sup>51</sup>袁宏道曾有「五快活」一說，其中「目極世間

<sup>46</sup> 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁5。

<sup>47</sup> 參巫仁恕：《優遊坊廂——明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（臺北：中央研究院近代史研究所，2013）。

<sup>48</sup> （清）李漁：《比目魚》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁622。

<sup>49</sup> （清）李漁：《玉搔頭》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁692。

<sup>50</sup> （清）李漁：《奈何天》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁496。

<sup>51</sup> （清）尤侗：《再集笠翁寓齋顧曲疊韻》，載（清）尤侗：《西堂詩集·看雲草堂集》（清康熙二十三年〔1648〕詠梅山房本），卷6，頁173。

之色，耳極世間之聲，身極世間之鮮，口極世間之譚，一快活也」。<sup>52</sup>這的確是晚明士人崇尚的縱樂方式，戲曲不單是士人獨有的享受，他們是作品受眾，即每個人在戲曲中都可以發現自己，而自己的經歷在李漁所創造的人物形象之中或顯或隱。同時，戲中的真實感又促進了他們對戲曲文學的消費。文字和情感之間所營造的，是他們共同構建的自我形象，是李漁同他的讀者共同創設的真實而又美好的戲曲世界，也是戰後遺民對新生活的期待。

## （二）通過戲曲作品建構身份

只要仔細探索一下，就能發現李漁創作的戲曲和小說無不透露出他個人的一些經歷和願望，暗含他身為一個生存於清朝的士人對於明亡的看法：《鳳求凰》、《玉搔頭》表現了宦官陰謀亡國與帝王軟弱亡國，《比目魚》、《奈何天》、《巧團圓》、《玉搔頭》表現了盜賊作亂、藩王叛亂亡國；《憐香伴》表現了科舉腐敗導致的文官無能亡國；《蜃中樓》、《風箏誤》表現了武將無能亡國。這些社會背景恰恰是李漁和友人們共同經歷的夢魘，精英階層的候補力量感受到了前所未有的認同危機，特別是出身在天啟年間（1621-1627）的士人，正開始參與科舉，有的初嘗競爭之苦，有的甚至還沒來得及參加一次科舉，一切都因明清易代戛然而止。他們難以面對自我的身份認同，如何自我定位成了難題。

與李漁自身的經歷相似，科舉的困難是士人最先遇到的挫折之一，宦官奸佞，君王無能，整個政治體制鬆垮，遊民盜賊的叛亂又消耗了太多的國家力量，當清兵一人關，整個國家便分崩離析。所以這很好理解，為什麼李漁的戲曲作品從發行到李漁過世後很長一段時間都沒有被禁，一直到文字獄愈演愈烈，風聲鶴唳之時，1780年才第一次出現了對《笠翁傳奇》的禁止。<sup>53</sup>這些文本的書寫真實地描述了明亡的各種原因，是在清前期，統治尚未穩定，明遺民之記憶依然深刻的階段，李漁戲曲作品的書寫真實地描述了明亡的各種原因，雖然是一種糾正錯誤式的反思，但恰恰反映出明統治者的缺陷，這是清廷在極力維護統治時樂意看到的一種協助式的勸導——知識份子作出的判斷以消遣娛樂的方式影響着人們對於明亡的認識，亦是對清統治的合理化接受。

在李漁各部傳奇作品之中都能看見他自身的影子，他並不是情慾的放縱者或者說完全不關心社會的變化，而是不再以渺小的個人或少數群體為單位進行不可能實現的鬥爭，也是逆來順受，包括接受有悖儒家知識份子傳統的事，如易服雜髮。就好像他在《奈何天》中所寫：

天意真不可解？總是無可奈何之事。<sup>54</sup>

當然，這種情緒很容易被理解為消極或是悲觀於明亡，順服現實。但事實是入清之後，李漁

<sup>52</sup>（明）袁宏道：〈龔惟長先生條〉，載（明）袁宏道著，錢伯城校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1981），卷5，《錦帆集之三——尺牘》，頁205。

<sup>53</sup>參華東師範大學圖書館古籍部藏《咨查書目》之〈奉準外省咨查書目〉，愚史1952年版。轉引自丁淑梅：《中國古代禁毀戲劇編年史》（重慶：重慶大學出版社，2014），頁410-412。

<sup>54</sup>（清）李漁：《奈何天》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁533。



沒有像他所在的未出仕士人群體中的部分人一樣以個人英雄式的自我滅亡來對抗無法抵擋的力量，即何冠彪認為這類取得舉人或生員銜的士人，即便他們沒有殉國的責任，不存在忠的價值取向，在「不仕而父母在，尤可以不死」的社會輿論下依然選擇了死。<sup>55</sup>李漁也不同于那些頑梗的人，唯恐失節，恐懼時間力量帶來的記憶忘卻——遺民不世襲。<sup>56</sup>更不像阮大鍼（1587-1646）、張縉彥（1600-1672）一樣積極在新朝謀事。他在面對遺民身份的問題時，跳脫了舊國新朝的時間節點，走出狹隘的道德範疇，這使他有別於一般的遺民，以更加廣闊的視野來看待易代一事。

認同這種接受方式的士人在擇生之後有更多元的選擇，就像《巧團圓》中姚繼立從士到商，戰後又從商到士，《比目魚》中譚楚玉從士到伶，「死」後復生，鄉、會報捷，合理選擇了他們明亡後的道路，合理選擇了治生的方式。

李漁以這種方式做出對「士商」身份選擇的解釋和說明：

處此亂世，遇了賊兵，保得性命就勾[夠]了，一應田產家私都不能攜帶。別樣人沒了家私，就保得性命也要餓死；那術士、匠工，把技藝當了家私，藏在腹中，隨處可以覓食，所以算做上中二等。為商作賈的人，平日做慣貿易，走過江湖，把山川形勢、人情土俗，都看在眼裏，知道某處可以避兵，某路可以逃難。<sup>57</sup>

這可以看作是李漁的生活經驗直接書寫，躲避兵亂是他早期詩歌中常見的主題，鍾明奇認為其詩有「詩史」的實錄精神。<sup>58</sup>親身經歷更加讓李漁接受並認可在亂世中不失體面的商賈行當，他在文中絲毫沒有反對暫時性的身份轉變。士人入仕為官之後，宦遊是常見的事情，而因各種原因不再參加科舉的李漁也在短時間內開始了自己的遊歷旅途，他複雜的身份也在交遊中得到體現。他直到生命即將終結的最後幾年因陪長子李將舒和次子李將開參與科考才回到杭州。身份的暫時性轉變，最終在兩代人身上實現了。

如前文所述，有學者認為李漁對現實的態度和劇情的處理頗含說教的意味，<sup>59</sup>這實際上被李漁的障眼法所欺。李漁自己聲稱：

傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誡使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法與大眾其聽，謂善者如此收場，不善者如此結果，使人知所趨避。<sup>60</sup>

<sup>55</sup> 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），頁127。

<sup>56</sup> 參趙園：《明清之際士大夫研究》，頁289-345。

<sup>57</sup> （清）李漁：《巧團圓》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁771。

<sup>58</sup> 鍾明奇：〈「戰場花是血，騎路柳為鞭」——李漁「詩史」論略〉，載鍾明奇：《人性與文心》（上海：上海書店出版社，2013），頁283-291。

<sup>59</sup> 聶付生：《浙江戲劇史》（成都：電子科技大學出版社，2014），頁414-416。

<sup>60</sup> （清）李漁：〈戒諷刺〉，載（清）李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第3冊《閒情偶寄》，卷1，頁5。



也在作品《比目魚》最後一齣戲的結尾寫道：

邇來節義頗荒唐，盡把宣淫罪戲場。  
思借戲場維節義，繫鈴人授解鈴方。<sup>61</sup>

如此一來，勸誡的成分似乎會影響他本來的文字目的——娛人。因此，筆者認為他的循規蹈矩是反常的，儒家倫理的勸誡是他文字的一種掩飾。文人將是否能夠欣賞、享受戲曲的娛樂行為視為能否辨別一個人雅俗的標準。<sup>62</sup>只要人人花銷得起就不能夠清晰分辨出「精英」還是「大眾」，特別是商人階層崛起的時期，他們能以豐厚的錢財去獲取被認為是「雅」的，代表精英階層的物質、精神消費。那麼就戲曲而言，其中的界線是什麼？欣賞和享受的標準是什麼呢？這讓士人有文化的焦慮。身份認同的危機也困擾着李漁，他恥作小吏，又不願被人蔑視為清客山人。

明末至清中期，戲曲的創作群體大多是正統的儒家學者，有令人尊敬的社會地位，如冒襄（1611-1693），或是士大夫，如孔尚任（1648-1718）、吳偉業（1609-1672）、顧彩（1650-1718）、尤侗等（1618-1704）。他們大多認為這是遊戲之筆，是末道小技，登不上大雅之堂。士人群體對戲曲有着鮮明的矛盾態度，然而不可否認的是，以此作為娛樂項目，且精於此道大大體現了該人的社會地位和藝術品味。

以士大夫的消費文化為標準，我們很容易對他們的地位和身份象徵作出判斷。柯律格（Craig Clunas）認為身份地位的象徵從土地到了奢侈品收藏，文化的消費供過於求，特殊性質的消費有炫耀的意味。<sup>63</sup>卜正民（Timothy Brook）認為時尚由上層社會創造，目的在於阻止和排擠想要向上流動的人，鑑賞的知識是能夠區分身份的。<sup>64</sup>巫仁恕也認為，比如旅遊是炫耀性消費，品味的雅俗代表了身份的高低。<sup>65</sup>可當這股奢侈的風潮把所有的群體都席卷進來的時候，商人無疑是最有利的群體，富商大賈有更多的資本去追逐新的風尚，以顯示他們日益上升的地位。士大夫開始焦慮於他們時尚的品味，以創造更「新」更「雅」的身份象徵物品把自己和商人區分開來。士群體中最焦慮的當屬李漁這類處於底層的士人，他愛那些名貴的古董器皿，但他沒有足夠的金錢供他購買很多士大夫階層用來象徵身份地位和權利的奢侈品。他有士人階層普遍的時尚焦慮，但同時又厭棄金錢堆積的，被眾人模仿太多的，特別是商人、庶民有能力去追求的東西。原本可以象徵自己身份的品味特徵在慢慢消失，所以在他無法用金錢去與商人階層抗衡的時候，李漁在身份象徵的需求上偏向於士大夫階層，積極且刻意地去創造他認為「雅」的品味，包括他之後寫的「優雅品味生活指南」——《閒情偶寄》，目的在於維持且重塑自己的身份和地位。李漁所創作的戲曲，就是底層士人對於

<sup>61</sup> （清）李漁：《比目魚》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁661。

<sup>62</sup> Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China, 1368-1644* (London, New York: Routledge, 2005), p. 22.

<sup>63</sup> Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1991), pp. 116-165.

<sup>64</sup> Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 218-229.

<sup>65</sup> 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（北京：中華書局，2008），頁23-65。

文化權力的初嘗試。

### 三、結論

由此可見，李漁不是具有單面人物個性的「戲曲家」，而是一個複雜立體的人物。從其作品的字裏行間，可以察覺到失意仕途的知識分子在時代變遷過程中的掙扎，以及對社會風氣不滿的矛盾心理。

當李漁不再為科舉而作文時，他對非正式文學傾注的心血也就越大，抗拒世俗的情緒也就越大。他試圖以創作來類比物質消費，說明自己才是獨領風騷、引領潮流的那個人。在其他人沉浸在歷史劇、公案劇的嚴肅和才子佳人劇的單純情慾時，他已經關注到了人們複雜而又真實的心理需求，關懷到了更大的群體。這也反映了李漁自己對身份的建構——一個有着不俗品味且精於以戲曲享受的士人形象，他通過戲曲作品的創作，將自己與普遍「以文治生」的士人相區別。

# 試論王熙鳳之性格與其失勢之聯繫

駱雨然

## 摘要

王熙鳳在賈府顯赫一時，最終失勢，其中最主要的原因就是她與賈家主要女性家族成員之間關係的僵化，甚至破裂。本文着眼其自身的性格因素，找出導致她人際關係惡化的性格弊端，並一一進行分析。研究發現，鳳姐並不像前人認為的那樣精明世故，反而因為目光短淺、城府不深、目中無人，最終令自己無法在賈家立足。

## 關鍵詞

王熙鳳 性格 人際關係

## 一、前言

當代紅學家馬瑞芳教授曾指出：在《紅樓夢》中，寶黛釵愛情婚姻是一條線索，賈府盛衰是一條線索。前一條線索核心是賈寶玉，後一條線索核心是王熙鳳。<sup>1</sup>可見王熙鳳在《紅樓夢》這部巨著中的重要性。關於王熙鳳的結局具體如何有很多猜想，<sup>2</sup>無論是哪種可能性，有一點可以確定，王熙鳳在賈家失勢，落得「哭向金陵事更哀」的下場。那麼是什麼原因導致這樣一位顯赫一時的當家少奶奶最終走向末路呢？

---

<sup>1</sup> 馬瑞芳：《馬瑞芳趣話王熙鳳》（上海：上海文藝出版社，2009），頁6。

<sup>2</sup> 由於這不是本文重點，故不贅述。其大略情況可參常金蓮編著：《紅樓人物百家言·王熙鳳》（北京：中華書局，2006），第18章〈結局〉，頁263-272，書中囊括了各名家關於王熙鳳結局之猜想和分析。

本文認為，鑑於賈家帶有「子宮家庭」色彩，<sup>3</sup>且踐行着「女正位乎內」的原則，<sup>4</sup>故鳳姐在賈家失勢的主要原因是她與賈家主要的女性家族成員關係的破裂，而對她的人際關係產生決定性影響的則是其性格，這是本文研究的主要內容。

關於王熙鳳性格的研究，歷來的研究主要集中於三方面：

一是單一性格研究：即研究鳳姐的某個性格。比如清代的《紅樓夢說夢》、<sup>5</sup>當代的〈「真的人物」的典型與意境——論王熙鳳形象和性格的創造〉。<sup>6</sup>研究結論大體相似，主要有：精明、陰險、狠毒、貪財這幾點。在這方面分析比較全面的是任路漫的“Wang Xi-feng's Six Arts and Success in Modern China”將鳳姐性格概括為「算、迎、精、狠、偽、空」六個層面。<sup>7</sup>可以說，學界對於王熙鳳單一性格的分析已經比較完備。

二是性別定位研究：此類研究認為王熙鳳之所以在古典小說女性角色中如此耀眼，是她對自己的性別意識、性別定位超前。比如澳洲學者李木蘭（Louis Edwards）在“Representation of Women and Social Power in Eighteenth Century: the Case of Wang Xifeng”中講到：王熙鳳的名字、成長經歷、行為舉止，都更像一個男人，或者說她更希望自己是一個男人；<sup>8</sup>蔡禹錫認為，王熙鳳由於出身於外交官家庭，她並沒有按照傳統儒家對女性的要求規範自己，她表現出的語言犀利、熱衷權利、不屬於一夫多妻制的等等特點，都表現出她強烈的自我意識，介於當時的男性與女性之間。<sup>9</sup>

三是性格複雜性研究：其他研究多着眼於王熙鳳在中國古典小說的藝術形象，十分難得地具有立體、複雜的性格，以〈「美質」不美——論王熙鳳性格中的否定的美質〉<sup>10</sup>和〈潘金蓮與王熙鳳性格之比較〉<sup>11</sup>為代表，認為王熙鳳形象的刻畫摒棄了「好人完全是好，壞人完全是壞」的傳統，其「如實描寫，並無諱飾」的特點在中國小說史上十分可貴。<sup>12</sup>

<sup>3</sup> 歐麗娟：〈母性·母權·母神——《紅樓夢》中的王夫人新論〉（增訂版），載鄭毓瑜主編：《文學典範的建立與轉化》（臺北：臺灣學生書局，2011），頁 85-125。

<sup>4</sup> 段江麗：〈女正位乎內：論賈母、王熙鳳在賈府中的地位〉，《紅樓夢學刊》2002 年第 2 期，頁 201-218。

<sup>5</sup> （清）二知道人：《紅樓夢說夢》，載一粟編：《古典文學研究資料彙編：紅樓夢卷》（北京：中華書局，1963），頁 83-102。

<sup>6</sup> 李希凡：〈「真的人物」的典型與意境——論王熙鳳形象和性格的創造〉，《紅樓夢學刊》1995 年第 2 期，頁 1-34。

<sup>7</sup> Annie Ren（任路漫），“Wang Xi-feng's Six Arts and Success in Modern China,” China Heritage, <<http://chinaheritage.net/journal/wang-xi-fengs-guide-to-success-in-modern-china/?lang=zh>> [檢索日期：2018 年 7 月 21 日]。

<sup>8</sup> Louis Edwards, “Representation of Women and Social Power in Eighteenth Century: the Case of Wang Xifeng,” *Late Imperial China* 14:1 (June, 1993), pp. 34-59.

<sup>9</sup> 〔韓〕蔡禹錫：〈王熙鳳的社會倫理意識〉，《紅樓夢學刊》2002 年第 4 期，頁 118-132。

<sup>10</sup> 李慶信：〈「美質」不美——論王熙鳳性格中的否定的美質〉，《紅樓夢學刊》1990 年第 2 期，頁 77-100。

<sup>11</sup> 羅憲敏：〈潘金蓮和王熙鳳性格之比較〉，《紅樓夢學刊》1986 年第 1 期，頁 111-136。

<sup>12</sup> 魯迅：《中國小說的歷史的變遷》（西安：西安大學出版社，1925），頁 359。

綜上所述，儘管學界探討王熙鳳性格特徵的研究不少，但少有針對其性格特點如何影響其人際關係，以至她在大觀園走上末路這一問題的探討。以下就其城府不深及率直粗暴的性格特點進行深入討論。

## 二、城府不深

王熙鳳作為一個大家族的掌權女性，性格中有一個比較大的缺點：喜怒形於色，對自己情緒的控制不到位。這導致她在賈家「個個都像烏眼兒雞似的」<sup>13</sup>這樣複雜的環境下，極易得罪人，不經意間就將自己置於險境。從下面的例子中可見一斑。

### （一）「抄檢大觀園」

這一情節中，鳳姐對王善保家的（下文中簡稱「王氏」）態度就是這一觀點的體現。邢夫人同王夫人、鳳姐姑侄二人的矛盾由來已久，此次邢夫人派自己的陪房將撿到的繡春囊交給王夫人，且向王夫人和王熙鳳發難。王善保家的一直監督王夫人與鳳姐的處理過程，其潛臺詞就是，如果處理不當，邢夫人就會採取下一步措施。王熙鳳對這一點心知肚明。同時，「王善保家的是邢夫人的耳目，常時挑唆着邢夫人生事」，以致在王夫人向眾人抱怨之前沒留心晴雯這等「妖精」時，鳳姐本有意解釋，因王氏在場，「縱有千百樣言語，此刻也不敢說，只低頭答應着。」（第七十四回，頁 631）可見，她對這位邢夫人的代言人既厭惡又忌憚。

她身處卑位，即使心有不滿，也必須對這位「特使」畢恭畢敬。鳳姐清楚這一點，所以在抄檢開始階段，對她態度比較熱絡。可後來，隨着王氏惹怒探春、要求嚴查張媽等事件暴露出其愚蠢、卑劣、勢利的性格特點後，鳳姐對她的態度也發生了轉變。<sup>14</sup>很明顯，鳳姐已經對她極不耐煩，無法偽裝下去，以至怒形於色。

接着，眾人又發現司棋（王氏之外孫女）和潘又安的姦情後，鳳姐再也難掩幸災樂禍的心情，說：「這倒也好，不用他老娘操一點兒心，鴉雀不聞，就給他們弄了個好女婿來了。」（第七十四回，頁 638）王氏丟人意味着邢夫人丟人。原本邢夫人在這次事件中處於絕對有利地位，可這麼一來局勢徹底反轉。因此，鳳姐的這番話等於是在笑話邢夫人，這也是將自己與長房更加對立起來。鳳姐如此喜形於色，王善保家的必然會轉告邢夫人。因此，「抄檢大觀園」後，原本不睦的婆媳關係就更加惡化。

作者為了突出鳳姐的這一性格特點，特地安排了王夫人與之進行對比。當王氏受邢夫人之命「監督」王夫人處理繡春囊事件時，王夫人的表現是「向來看視邢夫人心腹人

<sup>13</sup> 曹雪芹：《紅樓夢》（北京：商務印書館，2016），第七十五回，頁 642。此版為庚辰本，後文凡引《紅樓夢》者，均據此版，只標回目／頁碼，不另注。

<sup>14</sup> 庚辰本第七十四回，眾人在惜春房內發現丫鬟入畫與哥哥私相傳遞財物，而傳遞人正是與王氏不睦之人老張媽，王氏迅速來了精神，要鳳姐嚴懲此人。一副小人嘴臉躍然紙上。而鳳姐的態度是：「我知道，不用你說。」（頁 637）



原無二意」，且說：「你去回了太太，也進園來照管照管，比別人強些。」（第七十四回，頁 630）何等親切！這句話表面意思是王夫人心思純正，視邢夫人為自己人，但《紅樓夢》中的語言都有其深刻含義。長房、二房之間的矛盾尖銳，總不會是長房在唱獨角戲，王夫人對這一系列問題必然了然於胸。邢夫人此次借機發難，王夫人一定清楚其意欲何為。因此，作者對她此時的描寫，是在描寫她對王氏的態度，明知其來者不善，仍將其與周瑞家的等人一視同仁，不露痕跡。特別是在周瑞家的彙報繡春囊應係司棋所有之後，王夫人「吃了一驚……只得令人去回邢氏」（第七十七回，頁 660），反顯得有些無措，絲毫沒有得意之色。即使在周瑞家的面前，也堅持偽裝，足見其喜怒不形於色，城府之深，為鳳姐遠不能及。王熙鳳雖然精明強幹，但實是個性情中人，對人的態度冷熱往往表現其內心真實想法。當然，還有一點，她對自己在賈家的地位、權勢比較自信，認為不用顧忌許多。

## （二）王熙鳳對待兩位未來寶二奶奶候選人的態度

王熙鳳在對待兩位未來寶二奶奶候選人的態度上，也說明了這一點。本文認為，從性格角度和權力角度來看，鳳姐應支持寶黛聯姻。

鳳姐排斥寶釵，而且很明顯地將這種情緒表現了出來。書中沒有描寫過鳳姐和寶釵之間單獨進行交流的情節，甚至在眾人都在的場合，書中也沒有描寫二人對話，這一現象十分奇怪。這兩位既是表姐妹又是姑嫂，而且鳳姐為賈母所喜，寶釵為王夫人所喜，彼此都有不低的利用價值。二人十分精明，對於這一點應該很清楚。但是，伶牙俐齒、能說會道的鳳姐，和這位關係如此親密的妹妹居然幾乎「零交流」，什麼都不說本身就是一種情感的表達，說明鳳姐對寶釵連表面功夫都不願做，而鳳姐與黛玉却經常玩笑。<sup>15</sup>可見鳳姐將喜怒好惡全都掛在臉上。

鳳姐不但對和寶釵交流十分消極，還在第二十五回，公開表達了對寶黛結合的支持。鳳姐送茶葉給黛玉，並開玩笑說讓黛玉嫁給賈家。<sup>16</sup>有學者認為，這是鳳姐在挖苦黛玉除了「人物兒」之外，其餘都配不上寶玉。<sup>17</sup>本文認為，這一情節可有兩種解釋：

一是鳳姐的這段話的確表明她對於黛玉有一定程度上的輕視，<sup>18</sup>因為她提到的幾個方面都是黛玉的短板，這無疑讓黛玉這樣情感細膩的人在眾人面前有些難堪。但是，正因

<sup>15</sup> 庚辰本第三十四回，黛玉看望挨打的寶玉，哭腫了眼睛，忽聞王熙鳳來了，趕忙要躲。寶玉說：「這又奇了，好好的怎麼怕起他來？」可見，黛玉平日並不怕這位潑辣嫂子。張新之評：「是該怕他，奇而不奇。」筆者認為這是張新之一貫認為鳳姐破壞木石姻緣的成見所致，故不敢苟同。見馮其庸纂校訂定，陳其欣助纂：《八家評批紅樓夢》（北京：文化藝術出版社，1991），頁 809。繼而黛玉說：「你瞧瞧我的眼睛，又該他們取笑開心了。」可見鳳姐經常與黛玉玩笑，並且常開她和寶玉的玩笑。這是對寶黛愛情的間接支持。

<sup>16</sup> 第二十五回，鳳姐說：「（寶玉）人物兒配不上？門第兒配不上？根基兒家私兒配不上？」（頁 199）

<sup>17</sup> 張新之認為，鳳姐之意是明言「黛玉孤寒」。見馮其庸纂校訂定，陳其欣助纂：《八家評批紅樓夢》，頁 573。

<sup>18</sup> 馮其庸、李廣柏著：《紅樓夢概論》（北京：北京圖書館出版社，2002），頁 34。

為鳳姐對黛玉的輕視，使得她不視黛玉為威脅，於是支持黛玉成為寶二奶奶，成為自己的妯娌。

二是由於黛玉的財產問題至今仍是個未解之謎，所以不能確定黛玉就是個身無分文的孤女。因此，鳳姐這番話也不能理解為是對黛玉的奚落。

寶釵對於鳳姐這種完全無視自己的態度，自然心知肚明。在第二十五回，鳳姐開玩笑後，黛玉害羞欲逃離現場，寶釵說：「二嫂子的詼諧真是好的。」（頁 200）這明顯是對這次事件的一個定性，這是對鳳姐的反抗。鳳姐將對寶釵的排斥表現出來，除了寶釵會對她不滿之外，王夫人自然也會不滿。

雖然本文認為王熙鳳支持黛玉嫁給寶玉，因而還對寶釵多有得罪之處，但事實上，鳳姐也同樣因為喜怒形於色的問題得罪了黛玉。

鳳姐在第二十七回，詢問小紅的名字，聽說之前叫紅玉時，表現出對名字中帶「玉」的人的反感：「討人嫌得很，得了『玉』的便宜似的。你也『玉』，我也『玉』。」（頁 216）她的這種反感自然不是對寶玉，因為她不會有這個膽量當着眾人嫌棄寶玉的名字，那麼她嫌棄的就只能是黛玉。姚燮由此認為，這是鳳姐厭惡黛玉的確鑿證據，<sup>19</sup>甚至有的認為是鳳姐反對寶黛結合的依據，如王希廉曾說：「鳳姐之嫉黛玉，固由畏忌，亦由小紅在側，為齋中語，故定多暗中播弄也。」<sup>20</sup>本文認為，鳳姐或許有些厭惡黛玉，但不能因此斷定其反對寶黛婚事。鳳姐對黛玉的厭惡或許是一種不耐煩情緒的表現，其原因主要是黛玉身無分文卻多病多災，總要延醫問藥，花費很多。一個當家理政之人對麻煩多、花錢多的寄養親戚自然沒什麼好感。<sup>21</sup>當然，鳳姐當着小紅和李紈的面輕易將對黛玉的厭惡宣之於口，可見她平日並不避諱表達這種情感。她在賈家的地位舉足輕重，她的語言、態度會迅速傳開，並影響家下眾人對黛玉的態度，這會導致黛玉的處境更加艱難。但與此同時，黛玉，甚至賈母也會對鳳姐不滿。其實鳳姐對黛玉平日的關心並不少，<sup>22</sup>比如第二十五回，提到給黛玉送茶葉。再如抄檢大觀園時，鳳姐十分注意安撫黛玉的情緒，原文有述：「忙按住他不叫起來，只說：『睡着吧，我們就走的。』這邊且說些閒話。」這和到了迎春處只說了句「不必驚動姑娘」形成對比，作者通過這一細節突出鳳姐對黛玉的重視。哪怕只是礙着賈母的面子，這些對於身在「風刀霜劍嚴相逼」環境中的黛玉而言依然是雪中送炭。<sup>23</sup>

因此，鳳姐反感紅玉的名字一事只能說明她對黛玉也有不滿之處，並且表現出來，但這不能作為鳳姐支持寶釵的依據。

<sup>19</sup> （清）姚燮：〈紅樓夢點評〉，載沙地、詹紅旗主編：《名家點評紅樓夢》（北京：新華出版社，2002），頁 78。

<sup>20</sup> （清）王希廉：〈紅樓夢總評〉，載一粟編：《古典文學研究資料彙編：紅樓夢卷》，頁 151。

<sup>21</sup> 徐乃為：《紅樓三論》（北京：中華書局，2015），頁 153。

<sup>22</sup> 王昆侖：《紅樓夢人物論》（北京：北京出版社，2004），頁 78。

<sup>23</sup> 郁丁：《細嚼慢嚙讀紅樓》（臺北：臺灣商務印書館，2006），頁 7。

賈府中還有一人，也同時得罪了薛林二人。此人就是晴雯。在第二十六回，晴雯因與碧痕拌嘴，故遷怒於寶釵，繼而又拒給黛玉開門，<sup>24</sup>惹得黛玉十分傷心。而晴雯的這種意氣用事，毫無城府，最終給她帶來了滅頂之災。那麼具備同樣性格特點的王熙鳳自然也會為此付出慘重的代價。

### 三、率直粗暴

#### (一) 對下人

書中幾次描寫王熙鳳虐婢的劣行（第四十四回，頁 355；六十一回，頁 511；六十七回，頁 568）。<sup>25</sup>動輒紮臉、打耳光。第六十一回，鳳姐對平兒說的一番話可謂觸目驚心：「依我的主意，把太太屋裡的丫頭都拿來，雖不便擅加拷打，只叫他們墊着磁瓦子，跪在太陽地下，茶飯也別給吃，一日不說跪一日。」這樣的懲罰在鳳姐看來，已經是給了幾分面子。若不是王夫人房中的丫鬟，鳳姐就毫不猶豫地用刑了。可見鳳姐平時在處理下人的問題時多麼粗暴，完全不講究方式方法。而且，她以這樣的行事風格為榮，在「協理寧國府」時，鳳姐自我評價：「我可比不得你們奶奶好性兒。」（第十四回，頁 104）她享受自己這種率直粗暴的性格和管理方式。這樣做自然會給她帶來一些好處，將下人們管理得比較服帖，但代價是眾人對她怨聲載道。周瑞家的評價她「待下人未免太嚴些兒」（第六回，頁 50），興兒也說「如今闔家大小，除了老太太、太太兩個，沒有不恨他的。」（第六十五回，頁 558），鳳姐自己也清楚和下人之間的矛盾。而平兒更明言「二奶奶要是略差一點兒，早叫你們這些奶奶們治倒了」（第五十五回，頁 456），可見，鳳姐與下人們的關係已進入白熱化階段。可以說，賈府的下人只是迫於王熙鳳的威勢不得不順從，一旦鳳姐有失勢的苗頭，他們一定會牆倒眾人推。反觀寶釵，她在初到賈府時，就「深得下人之心」（第五回，頁 35），在協理賈家時，寶釵開始並無舉措，得罪人的事情讓探春行在前，繼而探春立威，等於李紈、探春、寶釵三人立威，故寶釵坐享其成。然後「小惠全大體」，贏得眾人感謝。<sup>26</sup>寶釵只協理幾日，大有眾望所歸之勢。可見，寶釵在處理與下人的關係時十分巧妙。

#### (二) 對「半個主子」

##### 1. 對賈璉之妾

<sup>24</sup> 庚辰本第二十六回，晴雯抱怨寶釵：「有事沒事跑了來坐着，叫我們三更半夜的不得睡覺。」同時拒迎黛玉：「憑你是誰，二爺吩咐的，一概不許放進來呢。」（頁 211）

<sup>25</sup> 王伯沆在第四十四回評曰：「此種私刑不知用過幾次了，此是補筆。」見王伯沆：《王伯沆紅樓夢批語彙錄》（南京：江蘇古籍出版社，1985），頁 462。

<sup>26</sup> 庚辰本第五十六回，眾僕婦感謝寶釵等：「姑娘奶奶這麼疼顧我們，我們再要不體上情，天地也不容了。」（頁 468）

王熙鳳對賈璉納妾一事一向十分警惕和抗拒。興兒曾提到，賈家在男子娶親前會先有兩個丫頭服侍，而鳳姐嫁過來後，都尋了不是打發走了。（第六十五回，頁 558）包括後來鳳姐抓到賈璉和鮑二家的偷情，居然在眾人面前撒潑（第四十四回，頁 355），以及賈璉偷娶尤二姐，她不但大鬧寧府（第六十八回，頁 580），得罪了尤氏（詳見下文），還逼死尤二姐。可以看出，她處理與賈璉其他女人的關係時，都採用鬧、撒潑等方式，又一次表現出直率粗暴的性格特點。不但給自己扣上「妒婦」的帽子，還斷了自己在賈家的根基。

「母以子貴」是中國古代社會不變的道理。<sup>27</sup>反之，婦人「無子」則有被「出」之虞，<sup>28</sup>而自唐以來「無子」更是位列「七出」之首。<sup>29</sup>《紅樓夢》全書對鳳姐的描寫絕大多數集中在她如何管理賈府，和眾人鬥智鬥勇，或者着眼於她如何表現「臥榻之側豈容他人鼾睡」的醋意，但對其「母親」的身份卻鮮有筆墨。這是不合常理的。「母親」，以及其所代表的一系列特徵，如無私、奉獻、溫柔等，是當時社會對女性最主要的性別期待。<sup>30</sup>但鳳姐的性格恰恰與這些都背道而馳。她不甘心只做一個母親，守着自己的小院過日子。受環境所限，她無法走出家門大展宏圖，於是她就要走出院門，在賈氏家族中展現她的殺伐決斷。但是鳳姐忽略了一個問題，她如今享受的權力都是「璉二奶奶」這個身份帶給她的，但無子，必然導致她「璉二奶奶」身份不穩，其處境自然危險。鳳姐嫁給賈璉後，只生下一女巧姐（第六回，頁 50），之後無所出。鳳姐曾懷一男胎至六、七個月，但在第五十四回，為取悅賈母「效五彩斑衣」後小產。「效五彩斑衣」是否就是導致小產的主要原因不得而知。但書中對其小產原因的表述是「年內年外操勞太過，一時不及檢點」。無論哪種原因，總之鳳姐的男胎流產了。

第七十二回提到，鳳姐月經失調，血流不止，大有「血崩」之勢。月經被視作可生育女性的標籤，而經血大量流失，意味其生育能力的下降，甚至可以說其人生價值的降低。<sup>31</sup>而當時鳳姐的處境已經比較惡劣了，在人際關係以及身體狀況雙雙不利時，鳳姐只有一個辦法可以解決眼下困境：讓平兒產下男丁。原因如下：

<sup>27</sup> 語出《公羊傳·隱公元年》：「立適以長不以賢，立子以貴不以長。桓何以貴？母貴也。母貴則子何以貴？子以母貴，母以子貴。」見（清）阮元校刻：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980），頁 2197。

<sup>28</sup> 《大戴禮記》：「婦有七去：不順父母去，無子去，淫去，妒去，有惡疾去，多言去，竊盜去。」高明譯注：《大戴禮記今注今譯》（天津：天津古籍出版社，1988），頁 271。

<sup>29</sup> 劉俊文：《唐律疏議箋解》（北京：中華書局，1996），卷 14〈戶婚〉，第 189 條「妻無七出而出之」，頁 1055-1060；田濤、鄭秦點校：《中華傳世法典：大清律例》，卷 10〈戶律·婚姻〉，頁 212-213。

<sup>30</sup> 劉岩編著：《母親身分研究讀本》（武漢：武漢大學出版社，2007），頁 229。

<sup>31</sup> “Blood served as a dual symbol of femininity—at once emphasizing woman’s weakness and woman’s power. Ailments resulting from menstrual irregularity dwelt on woman’s nature as the “sickly sex,” while blood was also symbolic of the reproductive power of the young fertile woman. Menstrual blood was both highly polluting and representative of a young woman’s power and, as evidence of its importance, considerable medical attention was given to regularity of the menses.” 見 Louise Edwards, “Representations of Women and Social Power in Eighteenth Century China: The Case of Wang Xifeng,” pp. 39-40.



一是平兒是賈璉妾室的最佳人選。在當時的大環境下，不讓賈璉納妾簡直是「妄想」。何況小姐出嫁，陪嫁丫頭充作男主人的妾室也是一種慣例，<sup>32</sup>寶玉就曾對鶯兒說：「不知將來哪個有福的消受你們主子奴才兩個。」（第三十五回，頁 283）鶯兒也並未反駁。況且，王熙鳳的四個陪嫁丫頭只剩平兒一個。如果再不容平兒在賈璉身邊，無疑會給她本身就以為不好的「妒婦」名聲添磚加瓦，人言可畏，她必須忍痛將這樣一個一心為自己的丫頭放在房中。

二是平兒是忠僕，是王熙鳳絕對的心腹。第五十六回，平兒與探春等人交鋒，可見她維護鳳姐之意。<sup>33</sup>第六十一回，平兒與鳳姐私下閒談中，可以聽出她對鳳姐的關切之情。<sup>34</sup>更有說服力的證據是她曾對賈璉評價鳳姐：「他原行的正，你行動便有個壞心，連我也不放心。」（第二十一回，頁 163）其實鳳姐與男性相處比較隨意，甚至有些曖昧。<sup>35</sup>或許連王夫人也在貞潔方面對鳳姐有懷疑，所以拿到繡春囊後才自信滿滿地來興師問罪。對此，已故香港紅學家宋淇先生持不同觀點，因不涉本文主旨，故不贅述。<sup>36</sup>總之，平兒這番話是在賈璉面前為「情敵」鳳姐正名，可見她對鳳姐確實別無二心。賈母曾評價平兒「那孩子倒不像那狐媚魔道的」（第四十四回，頁 355），賈母識人能力較高，這個評價應該比較有價值。

三是平兒是鳳姐的左膀右臂。李紈說：「你就是你奶奶的一把總鑰匙。」（第三十九回，頁 312）賈府上下，都是鳳姐和平兒二人管理，可見平兒能力之強。<sup>37</sup>

由此可見，平兒對鳳姐是一個既忠心，能力又強的幫手，讓她生下男丁，不會損傷鳳姐的利益，反而會鞏固她主母的地位。但鳳姐率直粗暴的缺點再一次暴露出來。她強烈的佔有欲和嫉妒心無法容忍這樣一個德才兼備的妾室，常常阻礙平兒與賈璉恩愛。<sup>38</sup>第四十四回，鳳姐聽到賈璉和情婦都贊揚平兒，話語間並沒有提到平兒怎樣背叛鳳姐，鳳姐就打了平兒。可見，她對於平兒的存在是十分敏感的，而且時時都要表現出來。這導致平兒沒有機會生下男丁。然而賈璉這樣一個「只離了鳳姐便要尋事」的男人，一定會

<sup>32</sup> 汪玟玲：《中國婚姻史》（武漢：武漢大學出版社，2013），頁 43。

<sup>33</sup> 庚辰本第五十六回，平兒的一番巧妙應答引得寶釵讚歎：「你張開嘴，我瞧瞧你的牙齒舌頭是怎麼做的……他們奶奶就不是和咱們好，聽他這一番話，也必要自愧的變好了。」（頁 467）

<sup>34</sup> 庚辰本第六十一回，鳳姐欲嚴查失竊之事，平兒勸她：「得放手時須放手……好容易懷了一個哥兒，到了六七個月還掉了，焉知不是素日操勞太過、氣惱傷着的？」（頁 511）

<sup>35</sup> 甲戌本第二十一回夾批：「阿鳳之為人豈有不着意於風月之理乎？」見朱一玄：《紅樓夢脂評校錄》，頁 126。又，王希廉認為第六回、第十二回、第六十八回表現出鳳姐與賈蓉、賈薔「暗藏無限情事」，參王希廉：《紅樓夢回評》，載朱一玄編：《紅樓夢資料彙編》（天津：南開大學出版社，1985），頁 550。

<sup>36</sup> 宋淇認為，王熙鳳和賈蓉的關係是程高本纂改曹雪芹原意所致，完全沒有根據。詳見宋淇：《紅樓夢識要》（北京：中國書店出版社，2000），頁 202。

<sup>37</sup> 王人恩：〈平兒：集色、才、德於一身的「全人」〉，載閔紅主編：《百年紅學》（北京：文化藝術出版社，2007），頁 131-141。

<sup>38</sup> 庚辰本第二十一回，平兒拒絕與賈璉發生關係，說：「難道圖你舒服，叫他（鳳姐）知道了，又不待見我。」（頁 163）；第六十五回：興兒評價鳳姐：「大約一年裡頭，兩個（賈璉和平兒）有一次在一處，他還要嘴裡掂十來個過兒呢。」（頁 555）可見，鳳姐十分提防平兒與賈璉親近。



另尋機會，同別的女性交往，<sup>39</sup>尤二姐就是最明顯的例子。如果他日別的女人生下男孩，對鳳姐才是真正的不利。反觀「聰明人」薛寶釵，雖然她面對的情況和鳳姐不盡相同，但二人都是為了佔據並穩固賈家少奶奶的身份。薛寶釵在第二十一回，與襲人幾句閒談中，就發現此人可用，隨即有拉攏之意。<sup>40</sup>的確，對於想要入主賈家的寶釵而言，襲人是最好的同盟。首先，寶玉作為一個貴族子弟，不可能沒有妾室，這一點和賈璉的情況一樣；第二，襲人和寶釵性格相投，<sup>41</sup>二人都是表面恪守禮教，實際心機深沉之人。她們有成為盟友的基礎，日後相處起來也比較和諧；第三，襲人是與寶玉長期保持男女關係之人，<sup>42</sup>她對寶玉的影響力是其他人無法相比的。果然，之後二人的關係明顯親近許多。王夫人對襲人說：「我的兒，近來我因聽見人背前面後都誇你」（第三十四回，頁 271）。襲人的好話是誰講的？自然少不了薛姨媽和薛寶釵。而寶釵的拉攏果然奏效，襲人在對王夫人諫言讓寶玉搬出大觀園時，說：「裡頭姑娘們也大了，況且林姑娘寶姑娘又是兩姨姑表姊妹」（第三十四回，頁 272），特意把黛玉放在前面。姚燮曾對此評論：「偏偏先說林姑娘。」<sup>43</sup>馮其庸的分析邏輯更加完整：「襲人意中寶釵是賓，黛玉是主，在口中不得不連類脫之。」<sup>44</sup>正中王夫人心事，從此更忌黛玉。襲人也在寶玉和眾人面前對寶釵評價極高。<sup>45</sup>襲人這樣有城府、有心計的女孩，如此公開地褒釵貶黛，無外乎兩點原因：一是這樣的情緒太過飽滿，終於宣之於口；二是希望利用自己的言論影響眾人，尤其是王夫人和寶玉。可見，寶釵和王熙鳳的目的相同。寶釵為達最終目標，可以忍受一時的不快，放下獨霸枕席的幻想，甚至是把盟友襲人更進一步地推向寶玉，從而令其影響寶玉、王夫人的決定，繼而在寶玉身邊形成了一個包圍圈：王夫人、襲人和寶釵自己。相較於寶釵的步步為營，王熙鳳的處理方式就顯得太過單一粗暴，她一味地提防賈璉身邊所有女性，而自己又無法生下男丁。海鳴對鳳姐此舉評價說：「女子中未嘗無英雄……惟有制服丈夫，以快一時之意而已。」<sup>46</sup>本文無意討論當時婚姻制度中男女不平等的問題，只着眼於一個貴族女性在夫家立足的問題。鳳姐只圖「一時之快」，完全不懂排兵

<sup>39</sup> 二知道人曾評：「賈璉漁色之心，無時或息，諺云：『越緊越有賊。』」參（清）二知道人：《紅樓夢說夢》，頁 94。

<sup>40</sup> 庚辰本第二十一回：寶釵聽到襲人說起苦勸寶玉無果之事後，「心中暗付道：『倒別錯看了這個丫頭，聽他說話，倒有些見識。』」之後寶釵「留神窺察其言語品質，深可敬愛。」（頁 165）此番寶釵開始有拉攏之意。

<sup>41</sup> 襲人表面「笨笨的」（第七十四回，頁 633），卻從「初試雲雨」（第六回）到諫言王夫人（第三十四回，頁 272），不斷鞏固自己姨媽的地位；寶釵「罕言寡語，人謂裝愚；隨分從時，自雲守拙」（第八回，頁 64），卻「有事沒事」去怡紅院交際（第二十六回，頁 211）。

<sup>42</sup> 見庚辰本第六回襲人與寶玉「初試雲雨」（頁 47）；第三十一回，晴雯奚落襲人之語，皆是證據。（頁 244）

<sup>43</sup> 見馮其庸纂校訂定，陳其欣助纂：《八家評批紅樓夢》，頁 814。

<sup>44</sup> 同上。

<sup>45</sup> 庚辰本第三十二回，襲人提到寶玉反感寶釵的勸諫，而寶釵的反應是「寶姑娘叫人敬重，……真真是有涵養，心地寬大的。」（頁 252）

<sup>46</sup> 冥飛、玄父、箸超、海鳴、太冷生：《古今小說評林》，載一粟編：《古典文學研究資料彙編·紅樓夢卷》，頁 642。

布陣。最終既落下「嫉妒」的罵名，又沒能讓忠心於自己的平兒誕下男丁，使得她在賈家毫無立足之地。

## 2. 對趙姨娘

鳳姐對於趙姨娘賈環母子，更表現出她粗暴的性格。<sup>47</sup>趙姨娘雖是妾室，但為賈政的妾室，賈環更是名正言順的主子。可鳳姐對他們却態度惡劣。趙姨娘也暗中通過馬道婆加害寶玉和鳳姐，這一行為說明二人之間矛盾之深。趙姨娘加害寶玉可以理解，他是賈環繼承賈家家業的絆腳石。但鳳姐與其母子二人並無直接利益衝突。如果說因為鳳姐是王夫人的內侄女，才導致二人分屬兩個利益陣營的話，趙姨娘與王夫人之間反倒可以做到相安無事，王夫人還找來賈環抄寫佛經（第二十五回，頁 196），甚至還幫趙姨娘追討月錢（第三十六回，頁 288）。在賈環燙傷寶玉後，王夫人說趙姨娘：「幾番幾次我都不理論」，可見王夫人表面對他們母子是寬和的。她顧忌賈政和家下眾人對她的評價。而鳳姐只是在窗戶外聽到趙姨娘的抱怨就怒罵起來，可見其粗暴。趙姨娘看似身份地位低微，不會對鳳姐在賈家的地位構成什麼影響。但事實證明，趙姨娘的作用並沒有想像中那麼渺小。林黛玉看到寶玉扣子上有胭脂，說：「就是舅舅看不見，別人看見了，又當作奇怪事新鮮話兒去討好，吹到舅舅耳朵裡，大家又該不得心淨了。」（第十九回，頁 148）這個「別人」指的是誰？誰能在賈政面前說這些直指寶玉的閒話？應當是趙姨娘母子。這種猜測的根據有二：其一，書中寫過幾次賈政在趙姨娘房中過夜，卻沒有提過他在周姨娘和王夫人處，可見，趙姨娘比較得寵，有機會對賈政私語；其二，在第三十三回，明確寫道賈環對賈政的進言，害得寶玉「笞撻」。見微知著，可見趙姨娘母子平日慣於此事。那麼，她對寶玉尚且可以如此，對王熙鳳，一個與賈政並無血緣關係的侄媳婦，更可以大膽發揮了，這自然十分不利於鳳姐在二房的工作。而薛寶釵對趙姨娘母子卻一視同仁。在第二十回，作者似乎有意將鳳姐與寶釵做對比。<sup>48</sup>由此可見，鳳姐只知泄憤，與寶釵的高瞻遠矚相比，相差甚遠。

### （三）對主子

鳳姐對下人或者「半個主子」不敬，似乎還情有可原。事實上，她在處理與賈府中有些正經主子的關係時也一樣粗暴，本文以尤氏為例進行分析。

在平日的相處中，鳳姐直率地表現出對尤氏的不屑，因為尤氏的性格、才能都入不了鳳姐的眼，通過以下二例可知：

<sup>47</sup> 庚辰本第二十回，鳳姐訓斥趙姨娘：「他現是主子，不好，橫豎有教導他的人，與你什麼相干？」（頁 159）

<sup>48</sup> 庚辰本第二十回，賈環和鶯兒趕圍棋，輸了欲賴帳，引鶯兒抱怨。寶釵立即斥責鶯兒：「越大越沒規矩，難道爺們還賴你？」後賈環回到房中，趙姨娘數落他，被鳳姐聽到，鳳姐則訓斥趙姨娘。（頁 63）

一是秦可卿去世時，鳳姐受賈珍之托代為管理寧國府，上任之前就總結寧國府的五大頑疾：人口混雜，遺失東西；事無專責，臨期推諉；需用過費，濫支冒領；事無大小，苦樂不均；家人豪縱，有臉者不服約束，無臉者不能上進。這等於否認了之前寧府以尤氏為首的管理團隊。懲戒下人時又說：「比不得你們奶奶好性兒。」管理期間，鳳姐自視甚高，「不與眾妯娌和群」（第十三回，頁 100），明顯蔑視尤氏。而寧國府在鳳姐管理期間，的確表現出不同以往的狀態，從「自此俱各兢兢業業，不敢偷安。」（第十三回，頁 100）可以看出。這些都體現出尤氏管家不力，以及鳳姐對於尤氏能力的否定。這些都為二人妯娌關係的破裂埋下伏筆。<sup>49</sup>

二是尤氏對賈珍的態度和邢夫人對賈赦相似，都是順從、畏懼，特別是在丈夫好色的問題上，完全沒有發言權，任其妄為。特別是賈珍父子對尤氏兩個妹妹的褻瀆，尤氏居然聽之任之。足可見尤氏的家庭地位之低、性格之弱。

可見，尤氏是一個既無管家之才，也無馭夫教子之術的能力的女性，鳳姐不可能欣賞她。

而鳳姐對尤氏的蔑視終於在「偷娶尤二姐」事件中徹底爆發。<sup>50</sup>此事觸到了鳳姐最敏感的神經，鳳姐將對尤氏一貫的看法脫口而出。當着眾多下人，批評尤氏「既沒才幹，又沒口齒」（第六十八回，頁 582）。尤氏不僅是寧國府的當家奶奶，與鳳姐平輩的妯娌，而且年紀比鳳姐要大。王熙鳳爲了泄憤，令尤氏顏面盡失。

在第七十一回中，尤氏尋鳳姐吃飯，見只有平兒在家，念及平兒當日對尤二姐的照拂，十分感念。可見尤二姐之事在尤氏心中造成很深的傷害。隨後，尤氏便離開鳳姐住所，不顧平兒挽留，進入大觀園。而後鳳姐派人來請尤氏吃飯，尤氏拒絕。雖然尤氏的確已在襲人這裡吃了幾塊點心，但這絕不是她們的正餐。因為之前平兒挽留尤氏時曾說：「這裡有餚餚，且點補些兒，回來再吃飯。」但從身份而言，賈府的少奶奶也不可能只以點心為膳。而且，在第七十五回，作者亦描寫了尤氏與李紈這對妯娌之間的相處狀態，<sup>51</sup>二人之間十分隨意、和諧。由此可見，尤氏對鳳姐成見已深，<sup>52</sup>只是沒有機會報復，但是機會很快到來。在第七十一回，鳳姐本因尤氏之故而得罪邢夫人，在邢夫人給鳳姐難堪後，尤氏卻沒有說一句為鳳姐解圍的話，反而隨着眾人埋怨起鳳姐，<sup>53</sup>讓鳳姐十分難堪，繼而心灰意冷。這說明尤氏的反擊開始了。

<sup>49</sup> 劉瓊：〈論《紅樓夢》中王熙鳳協理寧國府失策之處〉，《文學教育》2017年第8期，頁50-51。

<sup>50</sup> 尤氏為賈璉納了這樣一位美貌、溫柔的妾室，而且獨瞞着鳳姐一個。這一次尤氏真的惹怒了鳳姐。而後鳳姐的行為，也着實惹惱了尤氏。鳳姐跑到寧國府，對尤氏賈蓉百般撒潑，使尤氏顏面盡失。連下人們都說：「雖是我們奶奶的不是，奶奶也作踐的夠了。」之後還四處散播尤二姐的負面消息，使其在賈府中聲名狼藉，最終將尤二姐折辱致死。（頁582）

<sup>51</sup> 庚辰本第七十五回，尤氏用素雲的脂粉，說：「這又何妨」，表現得十分隨意。（頁647）

<sup>52</sup> 那宗訓：〈「一從二令三人木」新解〉，收入胡文彬、周雷編：《海外紅學論集》（上海：上海古籍出版社，1982），頁170。

<sup>53</sup> 庚辰本第七十一回，尤氏說鳳姐：「你也太多事。」（頁611）

綜上所述，鳳姐自身性格率直粗暴，一旦不滿，必然要發洩出來，不懂得策略地、巧妙地解決矛盾。在平日的相處中，得罪了下人、趙姨娘、尤氏等人，在鳳姐地位日漸不穩時，這些人都會加速鳳姐的敗亡。

#### 四、結論

王熙鳳是《紅樓夢》這部巨著中，最令人唏噓的角色之一，當日眾人擁簇，最終盡失人心。她也是書中最有魅力的角色之一，因其語言生動、性格立體、形象豐滿。正是王昆侖所說：「恨鳳姐、罵鳳姐、不見鳳姐想鳳姐。」<sup>54</sup>關於王熙鳳的性格，前人已指出其具有精明、陰險、狠辣、貪婪、男性化等諸多特點；關於王熙鳳與賈家女性家族成員之關係（包括賈母、王夫人、邢夫人、薛寶釵、林黛玉、尤氏等妯娌），前人亦論述頗豐。看似這兩方面研究都已近飽和，其實不然。我們應當進一步指出鳳姐的性格中和人際關係直接相關、而非間接相關的特點，並指出這些特點影響她的人際關係，繼而使其走向末路的具體過程。這正是本文的研究內容。經過分析，本文發現王熙鳳共有三個性格弊端：目光短淺、城府不深、目中無人。這三點導致她將賈府中上上下下的女性盡皆得罪，只待庇護她的日薄西山的賈母歸天，鳳姐的末日即刻到來。而鳳姐卻沉浸在討好賈母所帶給她的榮耀當中，不知反省，不懂收斂，不尋退路，最終落得悲慘結局。本文認為，鳳姐失敗主要是因為她沒能按照儒家禮教對女性的要求規範自己的言行，不符合當時社會大環境對女性的性別期待。鳳姐個人言行與社會大環境要求不符，逆潮流而行，這意味着她必然失敗。按照儒家禮法和當時社會的規定，已婚女子最重要的兩件事：上孝公婆，下承子嗣，鳳姐都沒有做到。她一味着眼於眼前的利益，按照自己的好惡行事。一味爭強好勝，導致身體虧損，難以生育。又不肯與人分羹，培養對自己有利的妾室。隨着她年歲漸長，無男丁必然對她越發不利；同時，對掌握管束權的正經婆婆邢夫人只是「應景兒」，尊敬、親近的程度遠遜於對自己的娘家姑媽、夫家嫡母王夫人，且讓邢夫人感覺出來她的差別對待。這無異於自尋死路。邢夫人如果對鳳姐施以顏色，任何人沒有資格干涉。雖有賈母庇護，且不論賈母時日無多，即使她健在，邢夫人給鳳姐難堪，賈母亦無話可說，<sup>55</sup>遑論王夫人。且如上文所述，鳳姐亦見罪於王夫人。鳳姐與掌握自己生殺大權的婆婆不睦，前景必然淒慘。

平的一輩，鳳姐又因為率直粗暴，處理問題方式單一，將現在的（尤氏等）、將來的（林黛玉、薛寶釵）妯娌盡皆得罪。這些人雖然不能對她的前途起到決定作用，但對她在賈家的生活品質一定有不小的影響。譬如同事之間，如果互相不支援工作，那必然導致工作難以開展。更有甚者，在背後挑唆生事，也許會給鳳姐以致命打擊。第七十一回尤氏的反擊就是證明。

<sup>54</sup> 王昆侖：《紅樓夢人物論》，頁76。

<sup>55</sup> 詳見庚辰本第七十一回，頁611。

鳳姐對下人苛刻，動輒呵斥、打罵，眾人早已怨聲載道。雖然下人的作用微弱，但「牆倒眾人推」，賈家下人慣會見風使舵。可以想見，他們在鳳姐失勢的過程中，應當起到了催化劑的作用。

以上是本文的研究發現，簡而言之，即王熙鳳的性格是如何導致她最終失勢於賈家的。但還有一些問題需要討論：比如，王夫人對鳳姐不滿，是否有明確地證據？本文只是通過鳳姐符合王夫人厭惡的女子（如晴雯）之性格特點、鳳姐做事不甚顧忌王夫人（如欲攆周瑞之子），以及王夫人欲培養寶釵取代鳳姐幾件事推測王夫人亦不滿鳳姐，但書中並未見明確的表述，故此事還需斟酌。

本文只討論了王熙鳳與其他女性之關係，並未討論與其夫賈璉之關係。邢夫人雖然是王熙鳳的婆婆，但只是繼室，並不是賈璉生母。故如果賈璉肯庇護鳳姐，鳳姐仍有指望。依據前八十回的內容看，賈璉對王熙鳳雖有不滿，兩人還算恩愛。在之後究竟發生何事導致賈璉對其深惡痛絕呢？<sup>56</sup>這其中和鳳姐自身的性格又有何關聯呢？關於這一點雖有學者提出過相應觀點，但仍有待進一步的研究與考證。

---

<sup>56</sup> 舒蕪認為，鳳姐與賈璉的閨房生活充滿了爾虞我詐，那麼，之後鳳姐遭難之時，賈璉不聞不問也是情理之中。舒蕪：〈璉、鳳的閨房〉，載氏著：《說夢錄》（上海：上海古籍出版社，1982），頁186-188。本文對此不敢苟同。前八十回的確寫了鳳姐在金錢、權力方面處處壓制賈璉，雖然賈璉對此時有抱怨，但總體來講是接受的，對鳳姐的行為是縱容的。（詳見第二十三回，頁176。）因此，筆者推測，賈璉之後厭棄鳳姐應該是又有大事發生，使得賈璉忍無可忍，遂對鳳姐採取措施。





# 王安石熙寧教育變革的近代解讀 ——以梁啟超的《王荊公》切入

桑亞珍

## 摘要

20 世紀初，梁啟超的《王荊公》一書將王安石帶入了眾人視野，隨即吸引眾多海內外學者研究王安石及其新法，成果頗豐。然而，相對於新法改革的諸多成果，教育改革仍有很大空間有待發掘。又因梁、王兩位改革家在教育改革上，如「廢科舉」、「興學校」、培養「經世致用之才」等方面有着共通之處，故筆者以《王荊公》為切入點，對王安石在熙寧年間的教育變革，進行各方面的宏觀分析，以此找出對現代教育改革可以借鑒的關鍵點。

## 關鍵詞

梁啟超      《王荊公》      王安石      《三經新義》      教育改革

## 一、前言

科舉制度自唐開始，在宋朝逐漸發展成熟，至清朝末年（1905）廢止。20 世紀初，西學新思想湧入，科舉制度亟待廢除，戰事不斷，時局不穩，知識分子紛紛為救國呼籲新法變革。在這樣的背景下，梁啟超（1873-1929）的《王荊公》<sup>1</sup>一書為王安石（1021-1086）徹底翻案，立刻在學界引起了轟動，並吸引了大量海內外學者開始研究王安石及其新法的各個方面，且相關研究越來越受到重視，時至今日，成果頗豐。大陸學者的論著學說，多集中在王安石變法研究或政治改革方面，少有篇章提及貢舉教育改革，例如柯敦伯的〈王安石〉等 90 多篇文章；也有將王氏新法編入國史著作，如錢穆（1895-1990）《國史大

<sup>1</sup> 1908 年由上海廣智書局印行，收入《中國六大政治家》第 5 篇，後輯入梁啟超：《飲冰室合集·專集》（北京：中華書局，1989），卷 27。

綱》第六編第三十二章的〈熙寧變法〉；後期著作如漆俠的《王安石變法》，蔡尚翔的《王荊公年譜考略》；期刊論文如王曾瑜〈王安石變法簡論〉，顧全芳〈評王安石變法〉，朱瑞熙〈王安石《字說》鉤沉〉等。<sup>2</sup>20世紀後半葉，臺灣學者開始關注研究王安石及其變法，以傳統的治史方法為主，半個世紀間臺灣地區發表有關論文多達二百多篇，研究方向集中在史學新法或政治黨政方向上；日本研究者如荒木敏一、近藤一成等，研究亦集中在王安石哲學思想、新法變革、「性情命論」等方面。<sup>3</sup>此外，歐美學者對王安石的研究已有近三百年的歷史，自18世紀，杜赫德（Du Halde, 1674-1743）在巴黎出版的《中華帝國全志》開始，到馮秉正（De Mailla, 1669-1748）著譯《中國通史》第8卷，王安石以變法的負面形象出現。20世紀上半葉之後，西方學者對王安石的關注增多，美國學者郝若貝（Robert Hartwell, 1932-1996）的一系列論著，闡述了他對王安石的看法和研究，具有里程碑式意義。還有韓明士（Robert Hymes）、史樂民（Paul J. Smith）等人，研究集中在政治變法革新方向、教育思想、社會主義經濟學等諸多方面。<sup>4</sup>

清末，梁啟超面臨着和王安石熙寧變法時候的同樣問題：科學制度是否該被廢除？學校培養人才的方式是否可以廣泛推廣最終取代科舉？梁啟超在《王荊公》一書中針對王安石變革的策略，言語之間盡顯欣賞之情。由《王荊公年譜考略》可知，千百年以來，王安石多遭到質疑和貶低，肯定及贊成之聲屈指可數，<sup>5</sup>所以《王荊公》一書又被梁稱為「洗冤錄」。從梁啟超所從事的教育改革來看，兩人的教育思想又有很多共通的地方。故筆者選取王安石教育改革這一方向，以梁啟超的《王荊公》作為引入點，通過客觀分析梁啟超眼中的荊公形象，以及梁的教育改革人才觀思想，並聯繫王安石教育變法的具體情況，這也是本文的創新之處。

## 二、梁啟超與《王荊公》

### （一）梁啟超簡介

梁啟超（1873-1929），字卓如，號任公，又號飲冰室主人，出生於清同治十二年（1873）。梁自幼聰敏，青少年時期接受傳統儒家教育，且不管是童子試還是鄉試，皆榜上有名。據其自傳《三十自述》可查，1890年，梁啟超18歲進京會試，試第結束路過上海買書，對世界有了宏觀認識。<sup>6</sup>後學習西方先進思想，遊歷歐美日等國家，開闊眼界，更加全面客觀地認識世界，後結識南海先生康有為（1858-1927），對其學識及人格崇敬不已，

<sup>2</sup> 朱瑞熙：〈20世紀中國王安石及其變法的研究〉，《安徽師範大學學報（人文社會科學版）》2003年第2期，頁151-165。

<sup>3</sup> 詳參李華瑞：《王安石變法研究史》（北京：人民出版社，2004），頁501-517。

<sup>4</sup> 張呈忠：〈近三百年來西方學者眼中的王安石〉，《史學理論研究》2016年第4期，頁133-141。

<sup>5</sup> （清）蔡上翔：〈王荊國文公年譜考略序〉，載蔡上翔：《王荊公年譜考略》（北京：中華書局，1959），頁1-3。

<sup>6</sup> 梁啟超：〈三十自述〉，《飲冰室合集·文集》（北京：中華書局，1989），卷11，頁15。

從於萬木草堂師從康有為長達三年，此間「（康）先生乃教以陸王心學，而並及史學、西學之梗概」。<sup>7</sup>這段時期是梁啟超接觸西學並改變思想的關鍵時期，而且康的教學方法對梁也產生了深遠的影響。

## （二）梁啟超的人才觀

### 1. 政治人才時期

1896年，梁啟超致函張之洞（1837-1909），建議書院課程科目採用西學，強調「惟政治學院一門，於中國最為可行，而於今日為最有用」。<sup>8</sup>梁還列舉中國歷代名士的教育思想，認為從秦漢兩朝，到「後周之王朴，宋之荊公」<sup>9</sup>等人，都十分看重政法之學以安國。

1897年，在杭州知府林啟（1839-1900）改善慈寺為求是書院之時，梁啟超專門寫書信提出自己對興辦學堂的想法：面對西學熱潮，梁啟超以「政學之用較廣，藝學之用較狹」的理由堅持政學為主、藝學為輔。<sup>10</sup>他認為當時學習西學雖為時局所需，但中學也不能拋棄，尤其是六經諸子，不可荒廢，否則大興學校所培養出來的人才「雖糜巨萬之經費，只為洋人廣蓄買辦之才；十餘年後，必有達識之士以學堂為詬病」。<sup>11</sup>

1897年，當湖南興辦時務學堂時，梁啟超作為維新派的積極人物，來到湖南指導學習，並寫下《湖南時務學堂素質教育方案》，共計十條建議：「立志，養心，治身，讀書，窮理，學文，樂群，攝生，經世和傳教」，前八條是學校日常功課，後兩條則揭示了學校最終培養的人才——經世傳教、學以致用的政治型人才。<sup>12</sup>對當時的梁啟超來說，以儒學為主摻雜西學，是培養政治人才最合理的方式。

### 2. 國民教育時期

第二個時期即國民教育時期，梁啟超曾道：「一國之有公教育也，所以養成一種特色之國民，使之結為團體，以自立競存於優勝劣敗之場也」，<sup>13</sup>而「教育之意義，在養成一種特色之國民，使結團體，以自立競存於列國之間，不徒為一人之才與智云也。」<sup>14</sup>

梁啟超逃亡日本十餘年，對日本的教育體制深有感觸。從小學到大學，再對比當時中國對小學教育的忽視，所以他在〈教育次序議第一〉中說，「求學譬如登樓，不經初級，而欲飛升絕頂，未有不中途挫跌者」，<sup>15</sup>用形象的比喻說明小學基礎教育的重要作用，認

<sup>7</sup> 梁啟超：〈三十自述〉，《飲冰室合集·文集》，卷11，頁16-17。

<sup>8</sup> 梁啟超：〈上南皮張尚書書〉，《飲冰室合集·文集》，卷1，頁105。

<sup>9</sup> 梁啟超：〈上南皮張尚書書〉，《飲冰室合集·文集》，卷1，頁105。

<sup>10</sup> 梁啟超：〈與林迪臣太守論述浙中學堂課程應提倡實學書〉，《飲冰室合集·文集》，卷3，頁2。

<sup>11</sup> 梁啟超：〈與林迪臣太守論述浙中學堂課程應提倡實學書〉，《飲冰室合集·文集》，卷3，頁3。

<sup>12</sup> 梁啟超：〈湖南時務學堂學約〉，《飲冰室合集·文集》，卷2，頁23-29。

<sup>13</sup> 梁啟超：〈論教育當定宗旨〉，《飲冰室合集·文集》，卷10，頁53。

<sup>14</sup> 梁啟超：〈論教育當定宗旨〉，《飲冰室合集·文集》，卷10，頁55。

<sup>15</sup> 梁啟超：〈教育次序議第一·教育政策私議〉，《飲冰室合集·文集》，卷9，頁33。

為循序漸進才是培養人才的正確順序，甚至羅列出青少年各個年級的各種認知能力，以科學的列表闡述小學義務教育的必要性，這也是普及國民教育的必經階段。

### （三）創作《王荊公》的原因

在《王荊公》的自序裏，梁啟超表明：其實很早就想寫王安石的傳記，但因為政局或瑣事雜多等原因而擱筆，現在有機會重新整理所有相關古籍，才更加理解荊公的智慧，所以才有「謂能知荊公能尊荊公者，無以異於酌潢潦之水而以為知海，睹甕牖之明而以為知天也」的評語。<sup>16</sup>關於《王荊公》寫作動機的多種猜想，梁坦言，只是為了「示偉人之模範」，而非「為過去歷史翻一場公案」。但學界根據對梁啟超流亡日本的書信和相關文獻的研究，認為「示偉人之模範」只是梁撰寫此書名義上的美化，真正的原因則是梁啟超希望自己早日「謀開黨禁，歸國主政」。除此之外，清華大學蔡樂蘇等人通過對比梁啟超和嚴復對王荊公的評價，認為梁的《王荊公》問世，還有一個被大家經常忽視的經濟原因——賣文解困。<sup>17</sup>

1908年梁寫《王荊公》一書，「主旨在發揮王荊公的政術，所以對於王氏所創新法的内容和得失，討論極詳」，<sup>18</sup>其中包括對荊公教育選舉方面的解讀，尤其是興辦學堂的決策，讚賞之情溢於言表。關於此書的內容文獻來源，鄧廣銘在1997年曾考證「《王荊公》全是從蔡上翔的《王荊公年譜考略》脫化而來，既未作新的考索，自也不可能提出新的意見」，<sup>19</sup>這更能解釋全書將重點放在王荊公政術學術的構思，以及《王荊公》被梁稱為「洗冤錄」的原因。但梁對此的回應是「屬稿時所資之參考書不下百種，其取材最富者為金溪蔡元鳳先生之《王荊公年譜》」。<sup>20</sup>如此一來，孰是孰非，令人玩味。至於王荊公對梁啟超的影響，有研究直接斷定，王安石的教育改革精神，激勵了康梁開展的維新運動。<sup>21</sup>筆者認為，這種判斷也是有一定的合理性，從梁啟超的個人傳記，可查考梁確實對王的變法精神十分欣賞，而梁啟超寫此書，更多的是借助荊公表達自己的心意，希望能重新回國效力，實現發展教育，推廣學校的宏願。

## 三、教育改革家王安石

千年科舉制度，始於唐，盛於宋。宋朝有三次興學運動，其中持續時間最久，發展最為迅速，影響最大的，就是由王安石在熙寧元豐年間主持的第二次興學。在宋神宗（趙頊，1048-1085，1067-1085在位）的支持下，王安石才得以將自己的各種改革政策，推行

<sup>16</sup> 梁啟超：〈王荊公〉，《飲冰室合集·專集》，卷27，〈自序〉至頁8。

<sup>17</sup> 蔡樂蘇、劉超：〈政術·心術·學術——梁啟超、嚴復評王安石之歧異探微〉，《浙江大學學報（人文社會科學版）》第40卷3期（2010年5月），頁180-191。

<sup>18</sup> 丁文江、趙豐田：《梁啟超年譜長編》（上海：上海人民出版社，1983），頁483。

<sup>19</sup> 鄧廣銘：〈序言〉，《北宋政治改革家王安石》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007），頁5。

<sup>20</sup> 梁啟超：〈王荊公〉，《飲冰室合集·專集》，卷27，〈例言〉。

<sup>21</sup> 羅傳奇、吳雲生：《王安石教育思想研究》（南昌：江西教育出版社，1991），頁259-261。



到現實中實行，其中尤其看重教育。王安石曾言，「天下不可一日而無政教，故學不可一日而亡於天下。古者井天下之田，而黨庠遂序國學之法立乎其中。」<sup>22</sup>由此可知，在荊公的心中，教育對一個國家的未來建設是極為重要的。

## （一）王安石教育改革的初衷

### 1. 貢舉改革的呼籲之聲

貢舉制度自唐以來，以德行為本，推崇儒家學說，後慢慢演變開始注重詩賦文辭，且其地位越來越高。到了北宋時期，在第一次興學的影響下，士大夫們產生改革貢舉制度的想法，例如，當司馬光（1019-1086）得知神宗皇帝有意改革貢舉，承認並支持這一做法，甚至稱頌皇帝聖斷「心知貢舉之極弊，慨然發憤，深詔群臣，使得博議利病，更立新規，是千載一時也」。<sup>23</sup>熙寧二年（1069），王安石罷掉詩賦，用「講求天下正理」來說服神宗，謂：

經術者所以經世務，果不足以經世務，則經術何所賴焉？但後世所謂儒者大抵皆庸人，故世俗皆以為經術不可施於政務爾！<sup>24</sup>

這段話說明兩個要點：第一，王安石最初的變法首要目標就是培養經世致用的人才；第二，當前科舉選拔出來的儒者，很少專修經術，可見當前科舉制度中，經術的被重視程度不高。再看仁宗（趙禎，1010-1063，1022-1063 在位）皇帝在位時，王安石就貢舉改革撰寫的萬言書，就更能理解他的教育改革思想。

### 2. 從〈上仁宗皇帝言事書〉看王安石的最初教育改革思想

嘉佑三年（1058），王安石在〈上仁宗皇帝言事書〉陳明：當下朝廷最大憂患，即「以方今天下之人才不足」，或科舉選拔，或「閭巷草野」之間，人才皆匱乏，解決此難題的關鍵在於「教」和「任」。如何教，由誰去任？王安石曾說「古者天子諸侯，自國至於鄉黨皆有學，博置教導之官，而嚴其選，朝廷禮樂刑政之事，皆在於學」，<sup>25</sup>主張派遣能力強的教官去教授與治理國家相關的內容。選拔人才之後的任用是最終目的，依據每人的才能以及特展，安排在適合的位置，以人盡其才。

王安石把「教」提到一個很高的位置，而「教導之官」更是重中之重。王認為，課上一味注重「講說章句」，學生必須「死記硬背」才能合格，即使真的培養出人才，也不過

<sup>22</sup> （宋）王安石：〈慈溪縣學記〉，《臨川先生文集》（北京：中華書局，1959），卷 83，頁 870。

<sup>23</sup> （宋）司馬光：〈議學校貢舉狀〉，《溫國文正司馬公集·文集》（《四部叢刊初編》本；臺北：商務印書館，1965），卷 39，頁 300。

<sup>24</sup> 〈王安石事蹟上〉，（宋）楊仲良編：《續資治通鑑長編紀事本末》（北京：北京圖書館出版社，2003），第 4 冊，卷 59，頁 1915。

<sup>25</sup> （宋）王安石：〈上仁宗皇帝言事書〉，《臨川先生文集》，卷 39，頁 412。

是「大則不足以用天下國家，小則不足以為天下國家之用」。<sup>26</sup>由此可知，人才培養最核心之處其實是對教官的培養。換到現代的說法，其實就是對師範教育的重視，而王安石在一千多年前已經意識到這個問題，不得不說他的教育觀念還是具有超前預見性的。

除了「學」和「教」，王安石還支持對專才的培養。每個人的精力和時間都是有限的，各行各業都有自己的技巧，讀書人也一樣。既然精力有限，諸子百家之學體系龐大，全部學習，固然可大略知道其中內涵，但專業不精，現狀只停留在「今悉使置之不教，而教之以課試之文章，使其耗精疲神，窮日之力以從事於此。及其任之以官也，則又悉使置之，而責之以天下國家之事。」<sup>27</sup>真正為官需要用到這些知識的時候，反而沒學好。

## （二）王安石科舉考試內容的改革

### 1. 《乞改科條制》

熙寧二年（1069），呂公著（1018-1089）、蘇軾（1037-1101）等人上書反對王安石罷詩賦的提議，神宗對變法的態度動搖，王安石上書〈乞改科條制〉，出於維護「一道德」的目的壓倒眾人非議，其建議也被神宗採納。首先，他明確提出學校培養人才的重要性，曰「人材皆足以有為於世」。<sup>28</sup>其實早在宋朝以前，歷朝歷代大都是通過學校培養人才，但在宋初的這一習慣發生了改變，科舉考試的地位被抬高了許多，對學校重視度反而不高。於此，王安石提出復古，以學校養士，這不但可以保障考生的品德教育，而且能培養出經世致用之人才。其次，經義取士代替詩賦取士。王安石認為當前如要效法古制，就「宜先除去聲病對偶之文，使學者得以專意經義，以俟朝廷興建學校」。<sup>29</sup>若此，三代人的過渡，便能實現古制。再次，廢止諸科，明經並進士。明經進士合併，充分的表現出王安石看重經義，培養經世致用人才的教育思想。最後是關於派遣教授往地方任教的問題。王安石提出西北五路對策，即「京東、陝西、河東、河北、京西五路先置學官，使之教導，於南省所添進士奏名，仍具別作一項，止取上件京東等五路應舉人並府監諸路曾應諸科改應進士人數。」<sup>30</sup>這項對策對南北考生都產生了很大的影響，有效地減少了區域的不平衡性。

### 2. 改革的具體內容

朝廷群臣討論的結果，是神宗皇帝採納了王安石的建議，改革了科舉考試的內容，即：

改法，罷詩賦、帖經、墨義，士各占治《易》、《詩》、《書》、《周禮》、《禮記》一經，兼《論語》、《孟子》。每試四場，初大經，次兼經，大義凡十道，

<sup>26</sup> （宋）王安石：〈上仁宗皇帝言事書〉，《臨川先生文集》，卷39，頁414。

<sup>27</sup> （宋）王安石：〈上仁宗皇帝言事書〉，《臨川先生文集》，卷39，頁415。

<sup>28</sup> （宋）王安石：〈乞改科條制〉，《王文公文集》（上海：上海人民出版社，1974），卷31，頁363。

<sup>29</sup> （宋）王安石：〈乞改科條制〉，《王文公文集》，卷31，頁363。

<sup>30</sup> （宋）王安石：〈乞改科條制〉，《王文公文集》，卷31，頁363。

〈（後改《論語》、《孟子》義各三道。）〉次論一首，次策三道，禮部試即增二道。中書撰大義式頒行。試義者須通經、有文采乃為中格，不但如明經墨義粗解章句而已。取諸科解名十之三，增進士額，京東西、陝西、河北、河東五路之創試進士者，及府、監、他路之舍諸科而為進士者，乃得所增之額以試。皆別為一號考取，蓋欲優其業，使不至外侵，則常慕向改業也。又立新科明法，試律令、《刑統》，大義、斷按，所以待諸科之不能業進士者。未幾，選人、任子，亦試律令始出官。又詔進士自第三人以下試法。<sup>31</sup>

簡而言之，就是罷黜了詩賦帖經墨義的考試形式，以經義考試為主，增加進士名額，並建立新科明法作為過渡期。

關於太學課程，除了規章制度的改革，學生在太學的學習內容上也是大有不同。自慶曆四年（1044），太學遷出國子監，經學始終是重點課程，在解釋章句的層面之外，教員還會把經書內容和實際政事聯繫起來，這樣培養出來的人才在將來為國效力時，銜接的更恰當。熙寧四年（1071），太學在王安石的強烈建議下，實施三舍法。太學課程仍然以經書為主，兼修習策論，詩賦課程取消並添置律學課程。這也是和王安石的學校貢舉制度變法相通。值得注意的是，原來五經中的《春秋》被取消，而《周禮》倍受重視。梁庚堯分析其原因，認為《春秋》太難懂，《周禮》則是王安石推行新政的理論依據，<sup>32</sup>雖然各種資料表明當時的學生幾乎都不學歷史，但王安石並沒有禁止學生修習歷史，可視為學生的自主選擇。據《宋史·選舉志》記載，不但細化了進士科的考試內容、考試模式等有所改革，而且學校的規模更是「設遍天下」，也得到了一定的發展。<sup>33</sup>

### （三）從《三經新義》看王安石

傳統的治經方法是謹守注疏，講章說句。熙寧四年（1071），王安石上書要求，新制進士對大義<sup>34</sup>「務通義理，不須盡用注疏」。<sup>35</sup>因此，不但考試標準發生了變化，而且考官的考核標準也不盡相同，讓考生無所是從。熙寧五年（1072）正月，王安石提出奏請，神宗批復道：「經術，今人人乖異，何以一道德？卿有所著可以頒行，令學者定於一。」<sup>36</sup>熙寧六年（1073）三月庚戌，神宗皇帝下令設置經義局，命王安石及呂慧卿（1032-1111）、王雱（1044-1076）等人一同修撰、編著《詩》、《書》、《周禮》，眾人遂合力編著《三經新義》，作為學校的基本教材。據史書記載，《三經新義》由三本書組成，《周禮儀》22卷，《詩義》20卷，《書義》13卷，它們分別是對《周官》、《詩經》和《尚書》的重新釋義。值得注意的是，只有《周禮》出自王安石之手，詩書則出自其子王

<sup>31</sup> （元）脫脫：《宋史》（北京：中華書局，1985），卷155〈選舉一科目上〉，頁1714。

<sup>32</sup> 梁庚堯：《宋代科舉社會》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015），頁66。

<sup>33</sup> （元）脫脫：《宋史》，卷155〈選舉一科目上〉，頁1707。

<sup>34</sup> 在慶曆嘉佑時代，經義又稱為「大義」。

<sup>35</sup> （宋）李燾：《續資治通鑑長編》（北京：中華書局，1979-1995），第16冊，卷220，頁5334。

<sup>36</sup> （宋）李燾：《續資治通鑑長編》，第17冊，卷229，頁5570。

雋及呂慧卿、呂升卿等門人之手。熙寧八年（1075）六月，三書之新義完成，史書記載，神宗對此十分支持，表示「今談經者，言人人殊，何以一道德？卿所撰經義，其以頒行，使學者歸一。」<sup>37</sup>而後開始推行，並稱之為《三經新義》。《三經新義》頒佈後，就一切主新說，廢諸儒之論，變帖經為墨義，結束漢儒的「章句注疏之學」，開創宋儒的「性命義理之學」的先河，甚至借助行政力量通過訓釋經義——以經術造士——變帖經為墨義，擴大了「性命義理」之學，而排擠了「章句傳注」之學。<sup>38</sup>

《周官新義》的提要中，王安石自述用意：「以宋當積弱之後，而欲濟之以富強，又懼富強之說，必為儒者所排擊，於是附會經義，以鉗儒者之口，實非真信周禮為可行」，<sup>39</sup>只是想用新義來堵住眾儒之口，試圖用「新義」來改變「俗學久矣」的局面，並為自己的新政改革提供理論依據。其在晚年，依然孜孜不倦的編著《字說》，一直到神宗元豐五年（1082），王安石進《字說》24卷。從《字說》的內容及其思想性來看，是一部法家思想內容的書。<sup>40</sup>後元祐年間（1086-1094）恢復詩賦，經學課程也添置了很多經書，在注疏方面，朝廷當局恢復舊的注疏，雖停止《字說》的使用，但也並沒有禁止學習王安石的新解，<sup>41</sup>新義沒有被禁止，從側面也說明《字說》還是有一定可取之處。

陳師道（1053-1101）曾言，「王荊公改科舉，暮年乃覺其失，曰：『本欲變學究為秀才，不謂變秀才為學究也。』蓋舉子專誦王氏章句，而不解義，正如學究誦注疏爾」。<sup>42</sup>王安石推行《三經新義》，考生背誦其中章句，而並沒有在章句的潛在意思上下功夫，可惜《三經新義》的原稿已經找不到，新義是否精益求精也無從判斷。拋開政治等因素，近人程元敏撰寫的《三經新義輯考匯評》，書中收錄諸家對王氏新義各種評價，其中對王氏新義的批評集中在「穿鑿附會，以文害義」、「陋學壞風俗」和「誤用壞國」的幾點問題上。但在其自序言明「宋人治經，敢變漢唐舊義，創立新說，於時最早，而又影響官學及私學著述最大者，莫加於王安石三經新義者。」<sup>43</sup>王安石的這種自創經義，不被歷代注疏所限制，精求義理的治學態度還是值得學者稱頌和學習。雖然陳後山的評價如此，也不可否認王氏新義的獨特性，梁啟超先生也評價其為「以此道治經者，創於先漢之董江都劉中壘，而光大之者荊公也。」<sup>44</sup>

<sup>37</sup>（明）陳邦彥：〈學校科舉之制〉，《宋史紀事本末》（上海：上海古籍出版社，1994），卷38，頁106。

<sup>38</sup>馬振鐸：《政治改革家王安石的哲學思想》（武漢：湖北人民出版社，1984），頁261-267。

<sup>39</sup>（宋）王安石：〈序〉，《周官義疏（附考工記解）》，（《文淵閣四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1987），頁2。

<sup>40</sup>鄧廣銘：《王安石：中國十一世紀的改革家》（北京：人民出版社，1979），頁206。

<sup>41</sup>梁庚堯：《宋代科舉社會》，頁67。

<sup>42</sup>（宋）陳師道：《後山集》，（《文淵閣四庫全書》本；上海：上海古籍出版社，1987），卷21，頁690。

<sup>43</sup>程元敏：《三經新義輯考匯評》（上海：華東師範大學出版社，2010），上冊，〈自序〉，頁1。

<sup>44</sup>梁啟超：〈王荊公〉，《飲冰室合集·專集》，卷27，頁188。



## 四、關於王安石教育改革的爭論

### (一) 對王安石教育思想理論的質疑

#### 1. 對「道德性命論」的質疑

宋英宗（趙曙，1032-1067，1063-1067 在位）治平年間（1064-1067），王安石謂：「先王之道德出於性命之理，而性命之理出於人心。」<sup>45</sup>王認為，經書並不是真正穩固人心的秘訣，如果皇帝能夠擔任老師的角色，並用使人信服的道德來約束規範人心，教育士人，即使經書被毀滅，人心也是永遠不滅。王安石為了極力促成其新義的頒佈，試圖用「道德性命論」來解答百官對新義的質疑。而以司馬光為代表的舊黨，則直接批評其「道德性命論」。司馬光認為，如果「道德性命論」真的在學校或士人之間風行，勢必會帶來很多消極的負面影響，「今之舉人，發言秉筆，先論性命，乃至流蕩忘返，遂入老莊。」<sup>46</sup>用這些虛空且脫離現實的言論，來迎合考官，贏取功名利祿，高官厚位，這種心態極具功利性，根本就和王安石最初提出的「心學」相背離，即使考試中文章寫得出眾，仍然免不了消極虛空。蘇軾在〈議學校貢舉狀〉一文中的看法和司馬光的接近，認為「性命說」的推行，最後必然走向老莊虛靜空無的脫離現實層面，這對培養經世致用的人才是極為相背離的，所以他上奏皇帝，希望以「實學」為主，「博通經術」，腳踏實地，這樣做雖然耗費很多時間精力，但長遠來看，也是十分值得。<sup>47</sup>

從上述幾個有代表性的反對者言論來看，反對王安石的「道德性命論」主要是出於對「虛無空談」的抵制，認為其後果是十分嚴重的。也有學者表示，推行「道德性命論」失敗的原因是，王安石的後繼者出於各種私利，拉幫結派，排除異己，在學校推行《三經新義》和《字說》，並印刷發行王安石所注解的《老》、《莊》及佛經，直接控制了科舉考試，但他們對王安石變法的初衷，並沒有任何興趣和發揚，最終導致了不可收拾的局面。元祐初年，舊黨執政，王氏新學立刻就成為被攻擊的對象。元祐元年（1086）閏二月，侍御史劉摯（1030-1098）上奏要求嚴禁「道德性命說」，並在〈論取士並乞復賢良科疏〉中，稱其為「以陰陽性命為之說」、「汜濫荒誕為之辭」，「虛空妄談」，應該被放在「所棄之列」。<sup>48</sup>

#### 2. 對「一道德」「一元化」的質疑

在教育改革方面，王安石推行的最直接政策，即用經義取士，興建學校，推崇義理並統一思想。他曾道，大宋人才匱乏的主要原因就在於學術不一，所以才導致「一人一義，

<sup>45</sup> （宋）王安石：〈虔州學記〉，《臨川先生文集》，卷 83，頁 859。

<sup>46</sup> （宋）司馬光：〈論風俗箴子〉，《溫國文正司馬公集·文集》，卷 45，頁 352。

<sup>47</sup> （宋）蘇軾：〈議學校貢舉狀〉，《蘇東坡全集》（北京：北京市中國書店，1986），下冊，〈奏議集〉，卷 1，頁 399。

<sup>48</sup> （宋）劉摯：〈論取士並乞復賢良科疏〉，《忠肅集（附拾遺）》（北京：中華書局，1985），卷 4，頁 58-60。



十人十義，朝廷欲有所為，異論紛然，莫肯承聽」。<sup>49</sup>王安石所實施的新政，重點在罷黜詩賦，看重經義，政敵司馬光也同意這種做法，但在「一道德，同風俗」的問題上，司馬光卻持質疑態度。元祐元年（1068），司馬光在〈起請科場箚子〉<sup>50</sup>中指出，限制考生的思想，推行新義，直接的後果是否定百家之言，這樣的儒學已不是最初的聖人之道。建中靖國元年（1101），蘇軾在〈南安軍學記〉中，對王安石「一元化」模式也提出反對。原因很明確，即「古之取士論政者，必於學。有學而不取士不論政，猶無學也。」<sup>51</sup>

此處筆者認同朱剛的研究，即學校的作用固然重要，但也只是具有發表異議的功能和權力。<sup>52</sup>蘇軾認為王安石忽略了最關鍵的一點：「士」的作用終究要服從於「王政」，且「士」的功能也僅限於「取士論政」的「論」字上。如果學校和王政之間的聯繫過於密切，就可能招來黨禍之爭，而不能專心發展學術思想。蘇軾的解說也是針對王安石在〈虔州學記〉中對《尚書·益稷》篇的有意誤讀所展開的批判。兩人討論的主體同樣是「士」，但對於學校的位置和「士」與「政」的關係，意見卻截然不同。蘇軾提倡、支持學校應具有「多元化」的包容性，而王安石卻把學校視為培養士人並服務政治的「一元化」統一思想的工具或手段。<sup>53</sup>

## （二）對王安石改革內容方面的各種矛盾分析

### 1. 學校教育與科舉取士的矛盾

神宗登基後，熙寧四年，王安石在〈乞改科條制〉中提出諸多教育改革方面的具體措施，於是神宗召集眾大臣來共同商討辦學和科舉的問題，即〈議學校貢舉狀〉。目前留下來的奏狀除了蘇軾，還有蘇頌（1020-1101）、司馬光、程頤（1033-1107）、劉攽（1023-1089），呂公著<sup>54</sup>等人。除了蘇軾等少數人持反對意見外，大多數人都支持王安石興辦學校改革科舉取士的提議。

在支持派中，作為王安石在朝廷中最大政敵的司馬光，其意見值得討論。熙寧二年（1069），司馬光在〈議學校貢舉狀〉<sup>55</sup>中列出當下辦學相關的弊病，他認可學校培養人才，但目前學校管理的細節積弊，才是他想要改善，例如拿朝廷辦學公費，不做實事，徇私舞弊；教員任用的不稱職等。這些學校辦學的弊病，和王安石的看法可謂不謀而合。而在持質疑態度的少數大臣中，蘇軾的意見最具代表性。蘇言，求得人才的方法在於要「知人」，而要想做到「知人」，就要懂得「責實」，注重實際才好。正確的時機推行適合的政策才能看到成效，就當今的貢舉新制來說，取消掉科舉利用學校直接推薦培養人才，對

<sup>49</sup> （元）馬端臨：《文獻通考》（北京：中華書局，1986），卷31〈選舉四〉，頁293。

<sup>50</sup> （元）脫脫：《宋史》，卷155〈選舉一科目上〉，頁1715。

<sup>51</sup> （宋）蘇軾：〈南安軍學記〉，《蘇東坡全集》，上冊，〈後集〉，卷15，頁623-624。

<sup>52</sup> 朱剛：〈士大夫文化的兩種模式：《虔州學記》與《南安軍學記》〉，載氏著：《唐宋「古文運動」與士大夫文學》（上海：復旦大學出版社，2013），頁174-180。

<sup>53</sup> 朱剛：〈士大夫文化的兩種模式：《虔州學記》與《南安軍學記》〉，頁174-180。

<sup>54</sup> 劉海峰，李兵：《中國科舉史》（上海：東方出版中心，2004），頁177。

<sup>55</sup> （宋）司馬光：〈議學校貢舉狀〉，《溫國文正司馬公集·文集》，卷39，頁299-308。

大宋的選拔人才制度突然改變，勢必會導致國家混亂。蘇軾提議，保持當下學校的規模，以不變應萬變才是最好的解決方法。

千年之後的清末，科舉取士或學校取士，意見不一。梁啟超贊成學校取士，並坦言支持王安石學校取士的提議，且大膽揣度荊公的本意。梁認為，雖然科舉制度沒有直接被學校機制取而代，但是荊公的內心始終主張廢科舉。甚至，梁認為荊公是有意擴大學校的規模，但我們從宋朝遺留下來的各種書籍資料，還未能找出證據證明王安石沒有大力興建小學的想法，所以不能因此排除荊公沒有興辦小學的主意。

## 2. 德行取士與考試取士的矛盾

針對改革，王安石建議神宗可以通過學校標準考核的方式來保證考生的言行品德。如上，蘇軾的意見也最具有代表性的。蘇曾向神宗皇帝進言：「夫欲興德行，在於君人者修身以格物，審好惡以表俗，若欲設科立名以取之，則是教天下相率而為偽也。」<sup>56</sup>蘇軾認為，一個人的道德修養是不能簡單的從科目考試中來確定，需要長時間的觀察接觸，才能瞭解。如果非要設立科目來決定考生品行的優劣，最後的結果只能是作偽。考生為了迎合考官或皇帝的要求，也有可能偽裝成品德高潔的表現。

司馬光在元祐元年（1086）也曾多次上書提議，通過保舉連坐的懲罰方式來規範約束考生的德行，也印證了蘇軾早前的預言——通過科目考試來判斷考生德行的不現實性。同時，據梁庚堯的研究，唐代就有經明行修科，但屬於制舉，此時司馬光的奏議，意在把此科目放在和進士相同的常科地位，<sup>57</sup>其結果也證實了蘇軾「教天下相率而為偽」<sup>58</sup>的另類極端後果。

## 3. 經義取士和詩賦取士的矛盾

宋代選拔人才的標準「不是根據個人品質所學要的德和才，而是根據為評價個人品質所不需要的、寫作論說文和詩賦的文字技巧。」<sup>59</sup>宋初以詩賦為主，其中賦所佔的比例很大，兩者都屬於韻文，講究寫作規範和押韻。正因如此，考生須花費大量時間和精力研究韻文寫作技巧。與韻文相對應的古文，則是一種便於敘事和說理的文體，承擔着「文以載道」的重大使命。梁庚堯認為，受到重視的經義考試，正是由於古文的應用，才能取代帖經和墨義，成為科舉中經籍考試的主流。<sup>60</sup>科舉考試的詩賦科目主要考察學生寫作詩賦的能力，而經義科則考察學生對於本經和《論語》、《孟子》的把握。<sup>61</sup>至於策論考試，憑藉實用性，在殿試中的優勢更加明顯，而古文則是策論的主要敘述文體。范仲淹的慶曆改

<sup>56</sup> (元)脫脫：《宋史》，卷155〈選舉一科目上〉，頁1714。

<sup>57</sup> 梁庚堯：《宋代科舉社會》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015），頁20。

<sup>58</sup> (宋)蘇軾：〈議學校貢舉狀〉，《蘇東坡全集下》，下冊，〈奏議集〉，卷1，頁398。

<sup>59</sup> [美]賈志揚(John W. Chaffee)《宋代科舉》（臺北：東大圖書公司，1995），頁72。

<sup>60</sup> 梁庚堯：《宋代科舉社會》，頁20。

<sup>61</sup> Hilde De Weerd, *Competition Over Content: Negotiating Standards for the Civil Service Examinations in Imperial China, 1127-1279* (Cambridge, Mass.: 2007), p. 55.

革，策論更是取代了詩賦。雖然改革的時間短暫，但為後期的興學運動帶來了啟發式的影響。

在〈議學校貢舉狀〉的群臣討論上，對於改革科舉考試內容，眾說紛紜。贊成派如呂公著，司馬光，韓維等，而反對派中依然是蘇軾。蘇謂：「自文章言之，則策論為有用，詩賦為無益；自政事言之，則詩賦、論策均為無用」。<sup>62</sup>從在這一層面來說，取消不取消詩賦，對於培養經世致用的人才，能不能為朝廷效力，並沒有直接的因果關係。而王安石則竭力促成經義取士，在於經義取士有兩大最實際的用途，第一即培養經世致用之材；第二就是可以更好的統一思想，實現「一道德」，這對於維護封建統治是十分關鍵的。即使如此，祝尚書通過流傳下來的宋人經義的數量判斷，前人後人都不看重經義；並通過對當時少量經義篇章的研究，判定經義的三大流弊：不讀原著，專事穿鑿；剽竊舊作，全用套類；以及拘於形式，流於對偶。<sup>63</sup>這些弊端，和王安石改革的初衷還是有所違背的。或許正因為此，王安石晚年罷官回鄉，才悔悟「本欲變學究為秀才，不謂變秀才為學究也。」<sup>64</sup>

綜上所述，那場關於學校貢舉的近臣討論會，主要有三種觀點，<sup>65</sup>一種即以司馬光、呂公著等人的廢詩賦專經義派；第二種則是承認詩賦取士的缺陷但希望通過改良的中間派，以蘇頌為代表；最後一種則是支持肯定詩賦取士的不可替代位置，以蘇軾為首。三種觀點交織，政策也是反復更改。「詩賦論」和「經義論」長期困擾着北宋科舉直到不得已時，才採取折中調和的辦法，走出了一條較為寬闊的路，即「兼收」和分立。<sup>66</sup>

## 五、王安石與梁啟超的教育改革

王安石和梁啟超相隔千年，但在教育改革、振興國家等方面也有很多共鳴的地方，例如兩人都提倡廢科舉興學校，也都支持擴展諸科，培養經世致用之才。王安石細化分類其他學科，培養專業人才的做法，也令梁啟超極為欣賞。

再者，重師範重教育，發展諸科而非專科等做法，是為了培養出經世致用的人才，以達到振興國家的目的。由此聯想到現代教育，中學修習各種科目，培養學生的各方面能力，步入大學後開始選修專業來精修，達到培養專才的目的。這樣培養的人才，可以更好的融入社會，貢獻出自己的一份力量。雖然古代的經義或詩賦的科舉考試已然不在，但高考同樣擔當着選拔人才的作用，學校也可以通過保送的方式讓優秀的學生直接免去高考，可謂綜合古代的科舉和學校雙層作用。

<sup>62</sup> (元)脫脫：《宋史》，卷155〈選舉一科目上〉，頁1714。

<sup>63</sup> 祝尚書：《宋代科舉與文學》（北京：中華書局，2008），頁344-349。

<sup>64</sup> (清)顧炎武著，黃汝成集釋：《經義論策》，《日知錄集釋：全校本》（上海：上海古籍出版社，2006），卷16，頁938。

<sup>65</sup> [日]近藤一成著，魏常海、張希清譯：〈王安石的科舉改革〉，載劉俊文主編：《日本中青年學者論中國史：宋元明清卷》（上海：上海古籍出版社，1995），頁136-166。

<sup>66</sup> 祝尚書：《宋代科舉與文學》，頁52。

## 六、結論

王安石在教育方面的改革措施，對於現代教育也是有指導意義的。好的改革應該建立在多次試驗的基礎之上，發現問題並解決問題，再進一步大範圍推廣。王安石只通過自己在個別地方的任官經歷，以及在當地推行政策成功的少數案例，就在全國推行新策，實有些以偏概全。因此，「合變時節」的形勢教育以及「適時而變」教育改革精神，<sup>67</sup>是值得我們現代教育學習的。

---

<sup>67</sup> 張雷：〈王安石的變法教育及現代價值〉（首都師範大學碩士學位論文，2002），頁5、15。





# 從民俗學角度論述我國觀音變相

羅悅棋

## 摘要

觀音形象百變，能幻化出眾生相，或貴或賤，走到民間各階層拯救蒼生，是我國民眾所尊奉的重要神祇之一。觀音信仰和教義在印度與中國的差異甚大，但這卻反映出兩地民俗的多元性。本文將從我國民俗學角度論述印度男相觀音自傳入中國後，如何結合中國婦女的心理文化，以女性形象立足中國，使觀音崇拜成為我國最重要的民間信仰之一。

## 關鍵詞

民俗流變 觀音送子 傳宗接代 觀音變相 「生」文化

## 一、前言

關於印度觀音起源說法眾多，或曰「雙馬童神」，或曰「轉輪聖王太子」，或曰佛祖座下的「蓮花之子」，<sup>1</sup>在這些傳說中，觀音均以男性形象出現。古印度佛經與教義隨中、印商旅往來，自漢哀帝（劉欣，前 27-前 1，前 7-前 1 在位）元壽元年（前 2）傳入中國，而初入中土的觀音則繼續以「偉丈夫」的瀟灑形象高坐佛堂，步入信眾心田。<sup>2</sup>到魏晉南北朝（220-589）後期開始出現觀音形象流變；下及唐代（618-907）中後期，我國觀音以女相定型。這種文化現象與趙杏根和陸湘懷提出的民俗流變論吻合，反映了人們共同的心理趨向，外來文化融化在生活中，並為人們所傳習。<sup>3</sup>

### （一）民俗與信仰

- 
- <sup>1</sup> 馮沛祖：《慈愛人間——廣東觀音誕與觀音開庫》（廣州：廣東教育出版社，2009），頁 4-8。  
<sup>2</sup> 李利安：〈中印佛教觀音身世信仰的主要內容與區別〉，《中華文化論壇》第 4 期（1996 年 10 月），頁 84。  
<sup>3</sup> 趙杏根、陸湘懷：《中國民俗學通識》（南京：東南大學出版社，2011），頁 10。

民俗一詞很早就出現在我國不同的文獻當中：

管子古之欲正世調天下者，必先觀國政，料事務，察民俗。（《管子·正世》）<sup>4</sup>  
樂者，所以變民風，化民俗也。（《漢書·董仲舒傳》）<sup>5</sup>

上述的「民俗」就有人民風俗的意思，是客觀的，具體解釋可為：

民間的一種精神狀態或價值取向，相當於「民風」，民間生活（包括民間文化生活）中體現出一種風氣，屬於「形而上」的抽象概念或感覺；或指民間節日、禮儀、祭祀等民間活動本身，屬於「形而下」的了，是實實在在的活動；或二者兼而有之。<sup>6</sup>

本文討論的觀音變相的意義屬於前者——形而上的研究。趙杏根和陸湘懷指出民俗的研究範圍可以很廣，但涉及宗教就是一個交叉的關係：

宗教作為一種哲學，當然遠離民間，但作為一種引人向善、為善的教育，作為一種多少年來人們用以祈福禳災的工具，則不能不屬於民俗。<sup>7</sup>

由此可見，宗教也包含民俗元素，因為宗教融入在人們的生活和文化中。而民俗元素並非一成不變，而是有傳播性與區域性。其傳播的形式有二：一是個人的喜好能反映人們的共同心理趨向，在生活中融化，傳播成民俗，如觀音誕、觀音借庫等節日；另一種是甲地風俗傳到乙地或其他地方，而這種風俗含義是人們心理認同和能接受的，如觀音信仰和佛教從印度傳入中國。如果這種甲地的風俗不能滿足人們或乙地的需要，或構成他們的共同心理，則只能成為區域性的民俗，如星回節（又稱火把節）是雲南地區的節日，不能傳開其他地區，屬於區域性節日，不同於除夕、中秋節等全國性的民俗。這種傳播不僅是完整的接受，也有傳承和變異的過程。

陳勤建把民俗概括為「民間傳承的傳統」，<sup>8</sup>民俗一旦為人接受就祖祖輩輩沿用，經得起時間的考驗，而只風靡一時就會自動消失的，是風俗。民俗隱含傳承性、變異性、地方性與歷史性，可以透過田野調查進行研究。而那些能夠被傳承下來的民俗，例如清明節祭拜祖先、新春拜年等等，內容和慶祝方式並未發生明顯變異。傳承和變異在民俗學中不是

<sup>4</sup> （春秋）管子撰，（唐）房玄齡注，（明）劉績補注，劉曉藝校點：《管子》（上海：上海古籍出版社，2015），卷11〈正世第四十七〉，頁321。

<sup>5</sup> （漢）班固：《漢書》（北京：中華書局，1962），卷56〈董仲舒傳〉，頁2499。

<sup>6</sup> 趙杏根、陸湘懷：《中國民俗學通識》，頁2。

<sup>7</sup> 趙杏根、陸湘懷：《中國民俗學通識》，頁6。

<sup>8</sup> 陳勤建：《中國民俗》（北京：中國民間文藝出版社，1989），頁5-6。

絕對和對立的，而是兩者相互促進與發展的並存關係，不會只有傳承而無變異。如果民俗在傳承的過程中基於時間原因而產生變化，就是歷史縱向的傳承性變異，例如以前清明節祭祀只燒剪紙，慢慢發展成燒錫箔或紙紮電視、平板電腦等。而這種變異是共同性的，是社會各階層和人民的心理共同趨向的反映。民俗信仰是指一種社會性、群體性的文化形態，而且超越自然現象，能把民眾真實生活和超自然的現象融合在一起，形成一種難以解釋卻能成為人類精神寄託的永恆動力。

從古至今有不同的民俗無形地約束我們，並呈現出不同的生活面貌和民俗文化。民俗大多與某群人結緣，這些群體的標誌是生活上流行自己特色的民俗規定和行為模式。群體規模較大的是民族，規模較小的是區域。<sup>9</sup>如此一來，我們或可將民俗區分為民族性民俗和區域性民俗。在原始社會，先民一方面需要抵抗外在惡劣的環境，一方面需要積極地在精神層面和現實生活層面尋求不同的理想和解決問題的方法。當他們無能力解決問題或滿足欲望時，內心便會產生焦慮和恐懼，對超越自然力量和傳說特別迷信和渴望，形成一種心理崇拜的文化。這種崇拜是文化落後的先民為了保護自己、家人、家族和族群而產生，是對外在客觀世界的認識和畏懼，是群眾精神和心理的呈現，而這種群眾心理很多時會促成多元民俗信仰的產生。這些民俗信仰既反映我國民間世俗文化，也呈現了群眾內在的心理渴望。

## （二）我國觀音信仰研究回顧

1990 年至今近 30 年來，中國的觀音信仰是學界研究的熱門領域之一，探討角度亦呈現多元化，例如討論觀音性別演變的學者有朱光磊<sup>10</sup>、朱子彥<sup>11</sup>、徐華威、王水根<sup>12</sup>、曹仕邦<sup>13</sup>，他們主要從文化的角度探析觀音形象的演變，當中包括我國的生育觀念與女性的關係。然而，這些論述只從文化層面分析了觀音形象的多元性，卻未能說明民眾信仰的共同心理。研究觀音類型的學者主要有田萌<sup>14</sup>、李利安<sup>15</sup>、段友文<sup>16</sup>、柳和勇<sup>17</sup>和曹仕邦<sup>18</sup>等，分別考察了淨土觀音、救苦觀音和般若觀音等。當中以李利安的研究最多、最細緻，

<sup>9</sup> 陳勤建：《中國民俗》，頁 13。

<sup>10</sup> 朱光磊：〈觀音形象在漢地女身化的途徑與原由〉，《世界宗教文化》第 6 期（2016 年 12 月），頁 67-70。

<sup>11</sup> 朱子彥：〈論觀音變性與儒釋文化的融合〉，《上海大學學報（社會科學版）》，第 7 卷第 1 期（2000 年 2 月），頁 24-29。

<sup>12</sup> 徐華威、王水根：〈中土觀音變性原因探析〉，《天府新論》第 S2 期（2006 年 12 月），頁 186-187。

<sup>13</sup> 曹仕邦：〈淺論華夏俗世婦女的觀世音信仰——兼論這位菩薩的性別問題〉，《中華佛學學報》第 15 期（2002 年 7 月），頁 161-182。

<sup>14</sup> 田萌：〈中國民間觀音信仰研究〉，《文物鑒定與鑒賞》第 10 期（2016 年 10 月），頁 94-95。

<sup>15</sup> 李利安：〈中印佛教觀音身世信仰的主要內容與區別〉，《中華文化論壇》第 4 期（1996 年 10 月），頁 82-85。

<sup>16</sup> 段友文：〈觀音信仰成因論〉，《山西師大學報（社會科學版）》第 25 卷 2 期（1998 年 4 月），頁 14-18。

<sup>17</sup> 柳和勇：〈論觀音信仰的中國文化底蘊〉，《學術界》第 4 期（2006 年 7 月），頁 178-182。

<sup>18</sup> 曹仕邦：〈淺論華夏俗世婦女的觀世音信仰——兼論這位菩薩的性別問題〉，頁 161-182。

特別是他的博士論文具體分析了觀音信仰傳入中國的經過及中國化的特徵，可惜的是未有將古印度觀音與中國漢化後的觀音作出比較。<sup>19</sup>至於研究女性和觀音信仰的關係的就有段塔麗<sup>20</sup>、張小東、何友暉<sup>21</sup>、溫金玉<sup>22</sup>等，他們均指出觀音女相與我國原始的母性崇拜相結合，產生了觀音送子信仰的流變，促成了觀音信仰的漢化。此外，從民俗學的角度討論觀音信仰的有趙杏根、陸湘懷和馮沛祖。趙杏根和陸湘懷從民俗的角度探討江南地區的觀音信仰，論述了觀音形象和信仰的流變，但內容稍欠深入；<sup>23</sup>馮沛祖則以廣東地區的觀音民俗文化論述為主，當中略為談及古印度觀音如何漢化，並分析了觀音信仰及慶祝方式至今對廣東女性的影響和社會意義。<sup>24</sup>

上述研究，各有所得，但亦有所偏頗，大抵未能深入分析我國女性的社會壓力和儒家的傳宗接代思想與觀音送子信仰的關係。本文將從民俗學的角度論述印度男相觀音自傳入中國後，如何結合中國婦女的心理文化，以女性形象立足中國，使觀音崇拜成為我國最重要的民間信仰之一。

## 二、古印度觀音的信仰與漢化觀音的性別演變

### （一）古印度的觀音

印度婆羅門教大約創建於公元前7世紀，信仰多神，基本教義是「業力輪迴」。據印度婆羅門教的古經典《梨俱吠陀》記載，在眾多的神祇中，有一對法力無邊、聰明乖巧、頭戴蓮花冠、騎着馬的孿生童子，他們是可令盲者復明、不孕者得子、朽木開花的佛教善神——「雙馬神童」（即後來的馬頭觀音）。<sup>25</sup>「雙馬神童」到了公元1世紀從畜生身變成人身——觀音，呈嚴肅相，是個形象威猛剛正的神祇。<sup>26</sup>任繼愈主編的《宗教詞典》亦收錄了「雙馬童」一詞及其故事，說明大乘佛教受其影響塑造了大慈大悲觀音菩薩的形象。<sup>27</sup>李利安認為觀音信仰源自古印度大陸南端海上救難神話，<sup>28</sup>類似中國海上守護神天后娘娘。隨着觀音人神並格後，信徒開始為觀音撰寫身世、道場及成佛的故事以宣揚大乘佛教的思想——「眾生皆可成佛」。古印度至今所供奉的觀音都是保留男相為主，祂的道場就

<sup>19</sup> 李利安：〈古代印度觀音信仰的演變及其向中國的傳播〉（西北大學博士學位論文，2003）。

<sup>20</sup> 段塔麗：〈唐代民間佛教神祇信仰中的女性角色與地位〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》第40卷4期（2011年7月），頁114-120。

<sup>21</sup> 張小東、何友暉：〈中國化的觀音性別以女為主的原因初探〉，《廣西師範學院學報（哲學社會科學版）》第25卷第2期（2004年4月），頁116-120。

<sup>22</sup> 溫金玉：〈觀音菩薩與女性〉，《中華文化論壇》第4期（1996年10月），頁86-91。

<sup>23</sup> 趙杏根、陸湘懷：《中國民俗學通識》，頁29-36。

<sup>24</sup> 馮沛祖：《慈愛人間——廣東觀音誕與觀音開庫》。

<sup>25</sup> 馬書田：《華夏諸神：佛教卷》（臺北：雲龍出版社，1993），頁82。

<sup>26</sup> 劉輝：《觀音信仰民俗探源——本土觀音民俗文化及其傳承開發研究》（成都：巴蜀書社，2006），頁70。

<sup>27</sup> 任繼愈主編：《宗教詞典（修訂版）》（上海：上海辭書出版社，2009），頁227-228。

<sup>28</sup> 李利安：〈古代印度觀音信仰的演變及其向中國的傳播〉，頁27-31。

在南印度的「補陀洛迦山」（梵文 *potalaka*），意思是有花、有樹、有光明的美麗海島。觀音有救苦救難的神力，只要大家內心虔誠信奉或口唸經文，觀音就會聞聲而至，不分貴賤好惡地幫助世人。

印度和中國在古代的社會結構文化很相似，特別是重男輕女的民俗習性。古印度把人分成四等，分別為婆羅門、刹帝利、吠舍及首陀羅；而婦女的地位如首陀羅一樣低，沒有任何宗教活動和祭祀的權利，屬於男人家中的附庸。<sup>29</sup>早期原始佛教有所謂女人「五礙」（又稱「五障」、「五漏」），以其「雜惡多態」、「淫恣無節」、「輕慢不順，毀失正教」、「無有清淨行」以及「着色欲，淖情匿態，身口意異故」，因而主張女身不可成佛（見《超日明三昧經》）。<sup>30</sup>

上述民俗自佛陀開始有所改變。佛陀是印度佛教的始創者，他提出不同的方案吸引信眾，救贖眾生，包括提高女性的社會地位，同時調適社會民眾的心理並擴大教義對女性的接受性，主張一切眾生平等，如《妙法蓮華經》描述男女平等，皆可成佛，舉例如龍女潛心修佛。<sup>31</sup>觀音來華後，形象和信仰內涵均產生極大的變化，不但與儒家倫理觀念融合，還吸納了中國人的思維模式和處事法則。誠如李利安所說，民間的觀音信仰就是正規佛教的變形，屬於民俗文化的一種特殊表現形態。<sup>32</sup>

## （二）漢化觀音的性別演變

觀音自東漢（25-220）末年傳入中國。吳五鳳二年（255），支疆梁接<sup>33</sup>翻譯的《法華三昧經》講述觀音樂善好施的故事，成為中土信眾認識和信奉觀音為善神的重要經典之一。其後就是鳩摩羅什（344-413）翻譯的《妙法蓮華經》，其中〈觀世音菩薩普門品〉篇講述了觀音靈現及 33 種化身的內容。朱子彥概括了古印度男相觀音的形象：

赤裸上半身，手執蓮花，半透明的袈裟自腰帶下垂，覆蓋臀部與大腿，頭戴冠冕。至於六觀音之一的十一面觀音不但作男相，而且面目頗為凶狠。<sup>34</sup>

但印度觀音傳入中國後，特別是唐末以降，卻多呈女相，其基本形象如下：

瓜子或鵝蛋臉形，鳳目秀眉，櫻桃小口，十指纖秀，足踩蓮花寶座，耳穿環佩，頸帶項圈，頭飾步搖，身披綃帶。<sup>35</sup>

<sup>29</sup> 溫金玉：〈觀音菩薩與女性〉，頁 89。

<sup>30</sup> 詳參楊孝容：〈佛教女性觀源流源流辨析〉（四川大學博士學位論文，2004），頁 36-38。

<sup>31</sup> （東晉）鳩摩羅什著，孫藩聲譯，許巍文校訂：《妙法蓮華經》（臺北：瑞成書局，2018），頁 176。

<sup>32</sup> 李利安：〈中國觀音文化基本結構解析〉，《哲學研究》2000 年第 4 期，頁 45。

<sup>33</sup> 三國時西域人，疆梁接是梵名，意思是無畏，生卒年不詳。

<sup>34</sup> （東晉）鳩摩羅什著，孫藩聲譯，許巍文校訂：《妙法蓮華經》，頁 122。

<sup>35</sup> 朱子彥：〈論觀音變性與儒釋文化的融合〉，頁 24。



此時的女相觀音仍模糊地保存了古印度觀音的歷史和地方民俗特色。從民間遺俗的角度看，女相觀音始於南北朝（420-589）末年，盛行於唐代，特別是敦煌石窟的觀音造像，從這些造像看來，不難發現當時觀音多呈婦女豐腴的體態、高盤的髮髻以及風姿綽約的打扮。這種雕像的性別演變可能與武則天（624-705，690-705 在位）執政時期民間婦女地位得到提升而吹捧攀附有關係。武則天曾削髮為尼皈依佛門，因此在登基前大造輿論，自言觀音化身，無形中鼓吹了社會上尊崇女皇和女相觀音的民俗。

從民間風尚、風土民情的角度看，自五代十國（907-979）至宋代（960-1279），觀音基本定型為女相，少有男相。朱子彥的研究指出這段時期的觀音女相是儒釋文化的融合和佛教漢化的結果，是納孝於釋，進入人們日常世俗生活的深刻反映。觀音的送子形象以及作為生育之神的吹捧與儒家的孝文化結合，特別是傳宗接代的觀念相融，化解了人們以皈依佛教為不孝絕後的攻擊，有助於漢人敬奉佛教和觀音女相紮根中土。古人需要面對生存和繁衍的難題，而觀音却能保佑生育，富有母姓光輝，值得華夏婦女崇拜，形成民俗而世代相傳。<sup>36</sup>但朱子彥這種解釋並不全面，因為觀音女相應該也與「生存」有關，而不僅僅是「生育」問題。曹仕邦在朱子彥「孝」的概念上增添「生存」的元素，認為在中國受苦的婦女很多，她們需要一位神祇來保護她們，替她們解決生活的難題，並提高社會地位。<sup>37</sup>此外，徐華威和王水根從觀音的內在屬性出發，指出觀音能給予信眾無限希望，而又不求回報，如同大地之母——慈愛柔順、善良敦厚，極富同情心——因而女相觀音在中國更容易為人所接受和信任。<sup>38</sup>

### （三）我國母性的崇拜

我國以前是一個母系社會，不少現存的遺跡都可以看到上古母系文明的痕跡。從民俗學田野調查的角度看，從不少前代遺留下來的習俗我們可以看到古人對母性的崇拜，形成了鮑家麟所謂「民知有母而不知有父」<sup>39</sup>的窘局。他在書中收錄任達榮〈關於中國古代母系社會的考證〉<sup>40</sup>和牟遜〈春秋時代母系遺俗公羊證義〉<sup>41</sup>兩篇論文，分析了春秋時期（前770-476）的婦女，相對現在，擁有崇高的社會地位、婚姻自由，甚至是參與或主持祭祀的權利。在漫長的原始社會當中，女性在生育上處於優勢，甚至可以成為氏族首領，統領部落。<sup>42</sup>1983年在遼河梁出土的女神頭像和生殖女神的裸體陶塑，其特徵是：豐乳、巨腹、肥臀，<sup>43</sup>這是以肥碩線條勾勒出古人崇拜原母神的遺風舊俗。筆者認為這種觀點與先民的

<sup>36</sup> 朱子彥：〈論觀音變性與儒釋文化的融合〉，頁 27-28。

<sup>37</sup> 曹仕邦：〈淺論華夏俗世婦女的觀世音信仰——兼論這位菩薩的性別問題〉，頁 161-182。

<sup>38</sup> 徐華威、王水根：〈中土觀音變性原因探析〉，頁 187。

<sup>39</sup> 鮑家麟：〈序言〉，載氏編：《中國婦女史論集》（臺北：牧童出版社，1979），頁 2。

<sup>40</sup> 任達榮：〈關於中國古代母系社會的考證〉，載鮑家麟編：《中國婦女史論集》，頁 1-10。

<sup>41</sup> 牟遜：〈春秋時代母系遺俗公羊證義〉，載鮑家麟編：《中國婦女史論集》，頁 11-50。

<sup>42</sup> 詳參許倬雲：〈從周禮中推測遠古的婦女工作〉，載鮑家麟編：《中國婦女史論集》，頁 51-62。

<sup>43</sup> 劉春光：〈觀音形象中的精神承擔——淺談觀音作為女性神扎根中國之因〉，《現代交際》第 8 期（2015 年 8 月），頁 49。

艱難生存條件有關，他們不僅要面對生存，還有生育問題。先民在適應和改造自然的條件下，想像和創造不同的女神來保佑自己，體現了先民對女性的崇拜和肯定。這些女神都是單性繁殖的，這與早期氏族的怕流血的心理有關，段友文這樣闡釋：

在某種意義上，中國觀音崇拜類似於西方聖母瑪麗亞，其實是遠古氏族處女禁忌思想在人們意識領域中的反映，體現了不必脫破處女膜便可孕育的期望。瑪麗亞是聖靈感孕，而觀音可以送子。……因此，在早期氏族觀念中形成了一種不流血便可生孕的渴望，這種民族心態反映在信仰中便是觀音女性化，而且可送子，使婦女不必經受過多的痛苦即可孕育。<sup>44</sup>

段的解釋很有說服力。先民對生命和血的畏懼使他們信仰聖靈感孕的說法，而女性的生育能力則影響着整個氏族和萬物的延綿。自古以來有不少女神神話，如女媧、西王母、羲和、常羲、九天玄女、嫫祖等，其中女媧法力無邊，既能以黃土造人，也能煉石補天；前者反映古代女性崇高地位與生育有關、後者反映女性首領的工作與克服環境生存有關。由此可見，遠古神話中的母性神與生命、生育息息相關，這反映古代母性領導的重要地位和信仰的根源。

我國是一個宗法制度的社會，以血緣關係作為社會制度的最高倫理準則，這決定了子嗣觀念成為婚姻家庭倫理的核心。<sup>45</sup>再者，自父系社會建立後，我國逐漸成為一個嚴守男女授受不親的社會，男性神祇難以讓庭院深閨的婦女們衷心信任。這時，婦女內心需求女神協助，又促使女相觀音的傳播和信奉，成為華夏婦女的民俗。筆者認同這種婦女心理能促進觀音傳播，就如李利安指出：

觀音的身世、顯化、靈感、道場等大乘佛教中最流行的幾種觀音信仰要素中，皆反映出印度佛教觀音信仰傳入中國後在正統佛教範疇內所發生的中國化。觀音信仰的中國化是所有外來文化在中國命運走向的一個縮影，是印度佛教文化與中國固有文化不斷交往的歷史凝結，是適應中國社會背景與文化傳統而必然發生的一種文化嬗變。<sup>46</sup>

筆者十分認同以文化嬗變的概念來分析觀音漢化這種民俗現象，因為觀音信仰不僅是一個宗教崇拜，更是一個社會文化凝聚的現象，能解決現實生活中無法解決而又亟待解決的問題，是華夏婦女在封建和落後的中國最大的精神依靠。因為在儒家的宗法制度下，古人看重子嗣和血緣親疏，視之為家庭和宗族的傳承，家庭長輩最期待的就是香火不斷。這種人

<sup>44</sup> 段友文：〈觀音信仰成因論〉，頁 16。

<sup>45</sup> 陳鵬程：〈明清小說中所展現的觀音信仰及其文學功能〉，《太原理工大學學報（社會科學版）》第 33 卷第 5 期（2015 年 10 月），頁 71。

<sup>46</sup> 李利安：〈觀音信仰的中國化〉，《山東大學學報（哲學社會科學版）》2006 年第 4 期，頁 62。

類繁殖的社會約束得到儒家思想的大力宣揚，是為孝道的繼承。如沒有子嗣，則不為家族和社會所容。中國二千五百多年以來形成的這種陋俗，對不少民衆造成精神和肉體困擾。古代父權社會，只有男性才有法定的繼承權，是家族財產和宗族權利的繼承者，因此婚姻的首要目的就是傳宗接代。這種民俗無形中推動了觀音女相和送子信仰的傳播。<sup>47</sup>

### 三、觀音形象的民俗流變

觀音信仰藉中國與西域通道的打開傳入中國，後來漢明帝（28-75，57-75 在位）積極開展引入佛教的活動，還從西域帶回佛像和少量的佛經，這段時期的觀音信仰只依附在佛陀的教義下，尚未獨立。到魏晉南北朝中期，觀音開始為人所熟識，但此時的觀音信仰整體上仍保留着印度觀音的地方性特徵，因此還沒有形成堅實的民俗信仰。儘管如此，當時的民間及帝王家已有口耳相傳的觀音崇拜事蹟。

觀音的漢譯名字一開始也有不同，我們只能從其梵名 Avalokiteśvara 取義，據《妙法蓮華經》記載：

若有無量百千萬億眾生受諸苦難，一心稱名，觀世音菩薩實時觀其音聲，皆得解脫。

48

信服觀音的人越多，中土各地的譯名也越多，如「光世音」、「觀世音」、「觀音菩薩」、「觀音大士」、「白衣觀音」、「觀自在」等。<sup>49</sup>東晉時期（317-420），因為戰事連年，百姓苦不堪言，社會充滿着一種對往生後到西方淨土的思想。由是淨土觀音信仰得到社會廣泛的關注和信奉，得到快速的發展。在朝廷的帶動下，民間也搭建了佛寺以供奉觀音。晚唐詩人杜牧（803-852）就有詩句描述當時佛教的興盛：「南朝四百八十寺，多少樓臺烟雨中。」<sup>50</sup>足見當時民間信奉佛教的盛況。由此可見，觀音信仰發展與當時社會的安穩是互相推動的。特別是唐朝的佛教發展更盛，普遍認為「觀世音」的「世」字犯了當時唐玄宗——李世民的忌諱，為了避嫌，一切佛經翻譯統稱「觀音」。<sup>51</sup>李利安從中國翻譯經史和唐代禮制史的角度研究，發現當時避諱的政策執行並不嚴謹，而且這是與翻譯者國家——姚秦（後秦）崇尚簡化的語言有關；又指出漢人喜歡兩個字來命名事物，才會流傳「觀音」，

<sup>47</sup> 許娟：〈從傳統婦女節日風俗看女性地位〉，《滄桑》第5期（2007年10月），頁120。

<sup>48</sup> （姚秦）鳩摩羅什著，孫藩聲譯，許巍文校訂：《妙法蓮華經》，頁54。

<sup>49</sup> 馬書田：《觀音菩薩》（臺北：藝術圖書有限公司，2004），頁22。

<sup>50</sup> 蘅塘退士編，陳婉俊注：《唐詩三百首》（北京：中華書局，1998），頁189。

<sup>51</sup> 如段塔麗：〈唐代民間佛教神祇信仰中的女性角色與地位〉，頁115；殷登國：〈二月十九日觀音誕——慈悲觀世音的祭典和故事〉，《紫禁城》第3期（2011年3月），頁123；段友文：〈觀音信仰成因論〉，頁17；朱子彥：〈論觀音變性與儒釋文化的融合〉，頁24；以及馬書田：《華夏諸神：佛教卷》，頁79。

而非刻意避諱皇帝名字。<sup>52</sup>筆者同意這觀點，因為唐代是中古漢語從單音節到雙音節的過渡期，這正好說明了李利安所說漢人喜歡以雙音節字詞命名事物的現象，「觀音」遂成為民俗的慣性稱呼。

段友文認為，一種異質文化的傳入有兩種傾向，一是本土文化完全被異質文化所吞併；二是表現出兩種文化的融合與再創造。<sup>53</sup>放諸民俗，前者可稱民俗異化，後者可稱為民俗同化。<sup>54</sup>又從結構看，人類文化意識可分為三個層次，第一層次是未經分化的原生態的民俗，第二層次是由民俗提煉分化出各分類學科，第三層次是由人文及自然學科高度理論抽象的結晶哲學。<sup>55</sup>中國社會對外來文化採取兼收並蓄的態度，<sup>56</sup>印度佛教信仰自傳入中土後，便呈現出民俗同化的現象，例如流傳本土的觀音在造像、繪畫、歷代經文、民間戲劇和寶卷、國民口耳相傳中的形象，均與古印度原來的觀音形象不一樣。觀音信仰漢化後得到快速發展和傳播，成功在整個中國植根，各地紛紛營建觀音道場、觀音廟、觀音山、觀音洞；<sup>57</sup>民眾也開始通過誦經、讀經、念經、抄經等民俗化的形式來信奉觀音。

### （一）觀音造像和繪畫流變

據《北齊書》和《南史》等文獻記載，觀音自東漢到魏晉南北朝中葉，其形象均以男相為主，一直到南北朝後期才出現女相觀音。<sup>58</sup>而觀音造像也開始從男相、中性化、到後來的女相。從此女相觀音幻化眾身拯救世人的形象也開始流行於民間。按馮沛祖對唐代觀音33化身進行的研究（見附錄1），觀音形象包含居士、少女、婦女、童男等，反映出民間群眾豐富的想像力和對觀音百變形象的崇拜。從馮沛祖的研究可知，雖然唐代的觀音造形還沒有完全定型為女相，大部分造型屬中性，但明顯已有虛化性別的用意，符合民眾對觀音女相的要求，並突顯了觀音神通，能幻化男女的能力。

在觀音 33 化身中，完全女相的就有 8 個，雖然其他沒有明言性別，但從造型打扮與線條看，陽剛之氣已被虛化，不近男相。從觀音的面相分析，都是接近東土女性的異國臉相為主。由此可見，唐代初期的觀音形象仍處於一個流變的階段。無論如何，這些觀音化身，折射了我國信眾對觀音的不同期望以及心理需求。其中流傳至今，比較為人熟悉的化身有持柳觀音、魚籃觀音和持蓮觀音等。至於閩臺地區，主要信奉紅面觀音，其臉呈紅色，

<sup>52</sup> 李利安：〈古代印度觀音信仰的演變及其向中國的傳播〉，頁 90-91。

<sup>53</sup> 段友文：〈觀音信仰成因論〉，頁 15。

<sup>54</sup> 鄭傳寅、張健主編：《中國民俗辭典》（武漢：湖北辭書出版社，1987），「民俗同化」條，頁 3。

<sup>55</sup> 陳勤建：《中國民俗》，頁 21。

<sup>56</sup> 〔美〕于君芳（Chün-fang Yü）著，陳懷宇、姚崇新、林佩瑩譯：《觀音——菩薩中國化的演變》（臺北：法鼓文化事業股份有限公司，2009），頁 131。

<sup>57</sup> 劉長久：〈從觀音信仰說起——兼及遂寧市對觀音民俗文化資源的開發〉，《中華文化論壇》2004 年第 2 期，頁 43。

<sup>58</sup> 劉家軍、郭瓊花：〈閩臺紅面觀音的田野觀察及觀音文化的地域特徵〉，《華人文化研究》第 5 卷第 1 期（2017 年 6 月），頁 54。



保留閩臺地區聚落的典型尚紅文化。<sup>59</sup>民眾對這些觀音的描述非常仔細，信仰含義也很漢化。

馮沛祖還對現存的各種觀音造像和風俗畫進行分析，指出觀音塑像在唐代年間變化最大。印度觀音造像通常是：

赤裸上半身，手執蓮花，半透明的袈裟自腰間下垂，覆蓋臀部與大腿，頭戴冠冕，手套釧鐲。<sup>60</sup>

而傳入中土後，隨着中國審美觀和藝術手法的線條虛化，變成：

鵝蛋臉，玉面喜，朱唇紅，烏雲巧疊盤龍髻，繡帶輕飄彩鳳翎。瓔珞橫披……眼臉下垂，十指纖細，十足一位已達五蘊皆空，圓覺無礙之境的美婦人。<sup>61</sup>

這種觀音的打扮符合唐代婦女衣服的穿着習慣。<sup>62</sup>此外，唐代流行豐腴之美，連著名畫家吳道子（685-758）所畫觀音，也採用「豐乳細腰大臀」模式。<sup>63</sup>蔡曉薇和胡芳芳認為這種造像和畫風的改變與唐代女性地位提高和人身相對自由有關。<sup>64</sup>此外，觀音信眾以女性為主，更容易把觀音塑造成自己心中的理想模樣。簡而言之，觀音形象從男性到性別虛化，再成女身；從瀟灑不羈到慈眉善目；從袒胸露臂到衣冠整齊。溫金玉總結其形象如下：

頭戴鳳凰寶冠，蓄長髮而垂肩，豐潤的圓盤臉上有一長而彎的秀眉，挺直的鼻子，小而好看的朱唇，上身橫披天衣而袒胸露臂，挂櫻路，戴項飾，下身着錦綉羅裙，一派唐代貴婦的形象。這一形象基本成為觀世音菩薩的定型。唐朝以後，觀世音造像除衣飾略有更改外，別無大的變化，可以說隨着中國佛教的真正創立，中國觀世音形象也在唐代基本定格。<sup>65</sup>

這些直觀性的觀音風俗畫和文物塑像有助觀音的女性形象的廣泛傳播，因為古人不善於從抽象的文字認識觀音，而圖像卻能讓目不識丁的人靠感性去體會觀音的神韻。田伊婷以金禮羸《觀音圖》為例，說明畫家如何利用視覺形象呼應觀音為女神的認知，在迴避性徵的

<sup>59</sup> 劉家軍、郭瓊花：〈閩臺紅面觀音的田野觀察及觀音文化的地域特徵〉，頁 59-60。

<sup>60</sup> 馮沛祖：《慈愛人間——廣東觀音誕與觀音開庫》，頁 13。

<sup>61</sup> 馮沛祖：《慈愛人間——廣東觀音誕與觀音開庫》，頁 14。

<sup>62</sup> 鄒滿星：〈以「豐腴為美」的唐代仕女畫〉，《唐都學刊》2008 年第 2 期，頁 19-22。

<sup>63</sup> 張小東、何友暉：〈中國化的觀音性別以女為主的原因初探〉，頁 120。

<sup>64</sup> 蔡曉薇、胡芳芳：《中華文化小百科》（臺北：華品文創出版股份有限公司，2016），第 4 冊《民俗風情》，頁 72。

<sup>65</sup> 溫金玉：〈觀音菩薩與女性〉，頁 88。



前提下呈現出觀音的女性特質，撫慰信眾。<sup>66</sup>觀音塑像或圖像的廣泛傳播，既能引起大眾對觀音信仰的關注，又能有效地使信仰廣泛流傳，成為本土的民俗信仰。最能反映國民對女性觀音認同的就是人們喜歡將「母親」、「娘娘」等陰性的稱謂加在「觀音」後面，這增強了觀音在形象、名字和含義方面的女性化特質，提高了女性信眾作為女性的自我認同感。從民俗學的角度看，當女相觀音得到華夏人民的認同和崇拜，就是「成俗」。<sup>67</sup>

## （二）觀音形象流變與其他藝術表現

民俗就是口頭流傳的大眾文學，觀音在中國不同的藝術文學形式中都表現出女性陰柔一面，其造像和繪畫是靜態的，只能靠神韻來打動信眾。而其他形式的藝術是觀音女相的催化劑。例如寶卷是由唐代的變文發展而來的通俗佛教文學，由韻文和散文寫成，從「採風」（搜集民間文藝作品）的角度看，這是宣導佛教故事的動態方式。及清，佛教的寶卷內容已經與民間的彈詞民俗文學相結合，<sup>68</sup>在坊間盛極一時，特別是觀音送子的應驗傳說，使觀音女相固定並肩負起生育的信仰，為民間婦女所崇拜。在戲曲方面，宋代的蔣之奇（1031-1104）為觀音所撰的《大悲成道傳》就被改後世編成《觀世音修行香山記》，還有《觀音救父記》、《觀音菩薩魚籃記》等作品，均描述女相觀音如何潛心修煉和大發慈悲，深受民眾愛戴。元代（1271-1368）趙孟頫（1254-1322）的夫人管道升（1262-1319）撰寫新版觀音傳，以妙音為名，於大德十年（1306）三月成冊，名為〈觀世音菩薩傳略〉，並刻碑於清涼山下，流行於世，影響甚大。<sup>69</sup>〈傳略〉云：

觀音生西土，諱妙音，妙莊王之季女也。將笄，王以三女覓贅婿。長妙因、次妙緣順旨，妙音以忤王被貶。後王病瘡瀕死，乃自幻形為老僧上奏：「非至親手眼不可療。」王以二女為至親，宣取之，俱不用命。僧云：「香山仙長濟度生靈，一啟口必可得。」王使臣從仙長求，即自斷劍其雙手眼，付使臣持去。王服之而愈，往見仙長，果無手眼。吁叩天地，求為完之。於是敘父子之情，極歡。勸王修善，王從之。<sup>70</sup>

管道升的創作直接把觀音塑造成孝女形象——妙音（觀音）的行為孝感動天，形成民俗的流變，影響至今。廣為人知的，還有明清時期家喻戶曉的小說《西遊記》中屢次拯救眾生和唐僧師徒的觀音大士。明清之際是民間小說和觀音信仰發展的黃金時代，據學者統計，有關觀音行迹的民間流行唱本，從明清到民國就多達四五千卷，名作如《觀音十勸》、《觀

<sup>66</sup> 田伊婷：〈觀音女性特質的展現——以金禮羸《觀音圖》為例〉，《議藝份子》第30期（2018年4月），頁41-43。

<sup>67</sup> 鄭傳寅、張健（編）：《中國民俗辭典》，頁2。

<sup>68</sup> 倪鍾之：《曲藝民俗與民俗曲藝》（天津：百花文藝出版社，1993），頁33-36。

<sup>69</sup> 任學：《觀音菩薩緣起考 香山大悲菩薩傳》（平頂山市：平頂山市旅游局，2007），頁279。

<sup>70</sup> 轉引自周秋良〈《香山大悲菩薩傳》研究〉，載潘民中，王寶鄭編：《平頂山《香山大悲菩薩傳》研究》（平頂山市：政協平頂山市委員會；平頂山市大香山觀音文化研究會，2010），頁49-50。

音出世》、《觀音化銀》等，對觀音信仰的民間傳播影響極大。<sup>71</sup>這些觀音應驗的故事有助觀音信仰的流傳和發展，是民間信仰的凝聚，是民俗心理的產物。<sup>72</sup>每逢觀音誕或觀音成道日，民間的村社都會邀請戲班表演這些作品，讓更多人信奉觀音的德行和造化，成為民間社會性情教化的手法之一。周秋良指出不少元明以來的戲曲均以女性扮演觀音，如元代雜劇《西遊記》、《觀音菩薩魚籃記》及《度柳翠》的觀音是以旦扮演。<sup>73</sup>明清時期以求子為主題的觀音應驗故事廣泛流傳，<sup>74</sup>使女相觀音成為了女性崇拜、男性尊重的生育神祇之一。

### （三）觀音信仰流變與我國「生」文化

我國民俗文化重「生」、好「生」；孔子也說：「未知生，焉知死。」<sup>75</sup>誠如溫天所說：「『樂生』是中國崇拜智慧的整體意義所在」，「『生生之像』是中國崇拜智慧充滿意味的形式。」<sup>76</sup>因為原始時期生產力低下而生存環境惡劣，因此人們講求生續命，遂形成了尚生、樂生的心態和民俗慣性。從倫理的角度看，「生」又與「孝」生生不息，因為國人認為無香火繼承是不孝，能開枝散葉則是大孝的表現，加上觀音故事影響，所以民間開始將孝的元素注入觀音信仰。《觀音經》和《孝經》相互吸收、融合，送子觀音與中國傳統的孝道觀念結合，使崇拜觀音的風氣和民俗愈演愈烈。<sup>77</sup>

中國是一個生育神龐雜的社會，以女神為主，包括鬼子母、碧霞元君、王母娘娘等，其中觀音信仰較其他更為普遍。從漢代到唐代的醫書內容都反映古代婦女在醫療落後的情況下，從懷孕到分娩的過程中都潛伏着生命的威脅。<sup>78</sup>周秋良指出，女性神祇之所以受到尊奉是因為她們主宰着求孕、產育、成長的過程，這也是男權文化對生育的強烈需求下的尊嚴讓步體現。<sup>79</sup>王靖提出相似的觀點：

<sup>71</sup> 馮沛祖：《慈愛人間——廣東觀音誕與觀音開庫》，頁 42。

<sup>72</sup> 于君方：〈觀音靈驗故事〉，《中華佛學學報》第 11 期（1998 年 7 月），頁 409-453。

<sup>73</sup> 周秋良：〈論古代觀音戲的演出形態〉，《湖南工業大學學報（社會科學版）》第 15 卷第 3 期（2010 年 6 月），頁 98。

<sup>74</sup> 吳靜芳：〈明末清初觀音信仰與求子故事的書寫〉，《明代研究》第 14 卷（2010 年 6 月），頁 95-140。

<sup>75</sup> （春秋）孔丘著，楊伯峻、楊逢彬注譯：《論語》（長沙：嶽麓書社，2000），〈先進篇第十一〉，頁 98。

<sup>76</sup> 溫天：《神與物遊：巧奪天工的智慧》（臺北：小倉出版社，2012），頁 30。

<sup>77</sup> 屈川：〈觀音信仰與中國民眾的現實需要〉，《長沙鐵道學院學報（社會科學版）》第 9 卷第 4 期（2008 年 12 月），頁 25。

<sup>78</sup> 李貞德：《女人的中國醫療史——漢唐之間的健康照顧與性別》（臺北：三民書局，2008），頁 73-134。

<sup>79</sup> 周秋良：《觀音故事與觀音信仰研究——以俗文學為中心》（廣州：廣東高等教育出版社，2009），頁 300-301。

節日的核心女性全是神或神化了的人。她們大多歸於民族始祖神、愛神、生育神、生產生活保護神的行列中，以信仰心理產物和精神力量的存在形式，在某些方面寄託了古人於人間難以企及的慰藉、期盼和願望。<sup>80</sup>

可見觀音在民間備受男性的敬畏和女性的崇拜都是歸功於生育是人類生存和繁衍的必要條件。

其實，古印度佛教典籍並無觀音送子的記載，馬書田認為觀音送子的功能是民間世俗和心理需要；<sup>81</sup>但筆者認為觀音送子的雛形與能使未孕者得子的「雙馬神童」還能扯上關係。在鳩摩羅什翻譯的《妙法華經·觀世音菩薩普門品》中記載了佛陀有關生育的語錄：

若有女人設欲求男，禮拜供養觀世音菩薩，便生福德智慧之男；設欲求女，便生端正有相之女，宿殖德本，眾人受敬。<sup>82</sup>

這種禮拜觀音者便能生兒育女的說法，非常適合中國人求「生」和續「孝」的文化。這是觀音信仰傳入中國後所產生的文化流變，觀音漢化成送子的世俗神祇。民間信眾還刻意抽出這段經文印行，名為《觀音經》，為求子者所頌（見下圖）。



清代《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》插圖<sup>83</sup>

<sup>80</sup> 王靖：〈神格與人格的交融——中國古代漢族以女性為核心的傳統節日的文化透視〉，《婦女研究論叢》2001年第1期，頁36。

<sup>81</sup> 馬書田：《觀音菩薩》，頁83。

<sup>82</sup> （東晉）鳩摩羅什著，孫藩聲譯，許巍文校訂：《妙法蓮華經》，頁57。

<sup>83</sup> 馬書田：《觀音菩薩》，頁83。

印度觀音信仰輸入中國後，其中佔有主流地位的救難型觀音信仰，能引起中國人的共鳴和接受，蓋救難型的觀音可以幫助人們解決精神壓迫，帶來希望；相反，同時輸入的淨土型和般若型觀音信仰却無人問津。<sup>84</sup>最後能打破救難型觀音，一人獨大的，是送子型觀音的出現。宗教信仰是一種無形的精神動力，是能讓人類克服外在的生存環境和調節內在心理的鎮定劑。中國人重視「生」，而送子觀音的世俗功能可以讓信眾子孫延綿不斷，因此最能打動人心。

隨着送子觀音形象的女性化，也逐漸加強了民眾對觀音生育功能的信賴。據山西省榮縣博物館的一件文物遺物顯示，首件觀音送子的雕像始鑄造於隋文帝仁壽三年（603年）：

菩薩體高 27 厘米，……左手握淨水瓶，……瓶上站一袖手裸體幼童，頭部殘缺，殘高 5.6 厘米。右手池蓮子長柄，蓮子上盤坐一幼童，神態安詳。<sup>85</sup>

這尊石雕的「蓮」（連的諧音）寓意連生貴子，備受當地人的喜愛。這是自魏晉南北朝後期有女相觀音後，最早出現送子觀音的痕跡，唐代亦開始出現送子觀音的繪畫。由是，送子觀音為多數婦女所信仰，成為中國倫理道德——「生」和「孝」的代言人。漢化觀音既要宣揚妙音公主的大孝美德，還要時刻成為女性傳宗接代的榜樣。這是一種教化地方女性的民俗作用，反映古人重「生」的心理和現實的生活文化，同時也是佛教文化與儒家倫理相融合的結果。華夏婦女崇拜送子觀音，既可以祈求所願，又可以得到精神寄託。<sup>86</sup>

相較其他女性神祇，諸如吃食人子的鬼子母、長相奇怪的西母娘娘、信仰儀式煩雜的碧霞元君；觀音形象卻比較正面，慈悲溫柔，易於為人接受。誠如李利安所說：「觀音不但具有神聖性，而且具有親和性」。<sup>87</sup>這種親和力正好點出觀音與其他生育神祇的不同。

觀音送子信仰的流變，不僅是受中國傳宗接代文化的影響，也是女性內心潛意識的反映。她們信奉觀音，是為了精神上有一個所屬群體，是想在家庭的角色以外得到一個新的個人和社會的身份認同，以期打破閨閣的困境。這對女性身份認同的當代發展也有正面影響。

周秋良指出女相觀音形象符合我國文化和民衆的心理詮釋。<sup>88</sup>段友文也說：

<sup>84</sup> 李利安：〈古代印度觀音信仰的演變及其向中國的傳播〉，頁 103。李利安認為這由相關經典數量有限、種類不足、闡述薄弱等直接原因，以及更重要的是與中國人的興趣和取捨不同所造成。

<sup>85</sup> 楊炎德、王澤慶：〈隋仁壽三年觀世音菩薩石雕〉，《文物》1981 年第 4 期，頁 47。

<sup>86</sup> 簡瑞瑤：《明代婦女佛教信仰與社會規範》（臺北：稻鄉出版社，2007），頁 95。

<sup>87</sup> 李利安：〈觀音學與中國文化之建構〉，《平頂山學院學報》第 32 卷第 1 期（2017 年 2 月），頁 88。

<sup>88</sup> 周秋良：《觀音故事與觀音信仰研究——以俗文學為中心》，頁 479。



觀音信仰作為民俗文化的組成部分，強烈地表現出人類文化的傳承性，只有把握中國本土文化與觀音信仰的密切關係，從民族文化心理去開掘，才能推進其深入地研究。<sup>89</sup>

這是觀音流傳在我國、面對文化衝擊產生變異和融合的結果。民俗作為我國民眾的傳承性文化，是民眾生活約定俗成的現象，觀音的崇拜就是民眾心理渴望的反映。觀音從男相轉為女相的演變是以華夏文化和人民心理結構為依據，這使觀音形象更世俗化及人性化，一洗古印度觀音瀟灑不羈的形象；而慈母般的女相觀音更容易為華夏婦女所信服、接受、崇拜和傳承。可見，國民崇拜的觀音是經過漢化的、融於本土的信仰，與古印度佛教的觀音已經大相逕庭。如果印度是男相觀音的發源地，那麼中國就是女相觀音的搖籃。

要進入中國文化大門，必須有一把鑰匙——民俗，它可以規範一個民族的行為，同時也把人心網綁。中國這種熱切求子的社會文化就是民俗的共同心理。由於對生育充滿關注和熱衷，所有神祇如有生育功能都會獲得古人的崇拜，人們希望透過觀音的送子職能對社會生活產生作用。這種功利主義的民俗心理促使了觀音信仰產生流變。觀音的神職與民眾生活越發密切，民眾對此信仰越發深切。民眾在家設立神龕供奉、吃觀音素、放生、誦觀音經、建造佛像、蓋觀音廟、觀音寺、觀音院、觀音庵、觀音堂等等，既表現了他們對觀音的熱切崇拜，同時也反映了民眾的生活需求和心理需求。而以官方承認的形式出現的民俗佛教組織，既起了維持底層社會秩序的作用，也使人生的困擾得到一個傾訴的渠道。<sup>90</sup>

王曉麗在《中國民間的生育信仰》提到：

生育對於原始人來說，不是一個確定的程式，雖然新生命都出自女性，但不一定是女必能孕，不孕現象的一樣存在原始人中；也不一定有孕必能生，流產、怪胎等，同樣威脅着原始人。<sup>91</sup>

生育是自古以來婦女普遍面對的問題。許多民族實行一夫多偶制婚姻無非是為了提高生育的機率。婦女為了避免不孕、解決難孕，甚至希望早日懷孕，對不同的保育神祇都抱着敬虔之心，以至於因內心的焦憂與恐懼而迷信鬼神巫術。這敬虔之心未必是誠心信服，可能只是填補內心的空虛和恐懼而已。前人研究強調由於人們以為生育為女性天職，因而慈悲的、具有送子功能的女相觀音，更適合女性崇拜。然而，這種民俗信仰是逐步加強的，並非觀音一傳入中國就是女相觀音展現母愛，並附有送子功能，如謝志斌指出：

<sup>89</sup> 段友文：〈觀音信仰成因論〉，頁 18。

<sup>90</sup> 宇恆偉、李利安：〈論唐宋時期的民俗佛教〉，《廣州社會主義學院學報》2013 年第 1 期，頁 95。

<sup>91</sup> 王曉麗：《中國民間的生育信仰》（北京：社會科學文獻出版社，1999），頁 12。



送子觀音是從觀音信仰體系中分離出來並不斷演化、附加、強調，形成後來的獨立送子觀音信仰，這應該是毋庸置疑的。<sup>92</sup>

由此可見，觀音體系和民俗信仰內涵是會時地而流變的，而流變的關鍵在於社會大眾的心理需要和現實需求。這種流變下的觀音信仰確實對我國古代女性產生了十分重要的影響，特別是所謂傳宗接代的天職。一方面，觀音信仰支撐了面對生育壓力的古代女性；另一方面，古代女性又在生育的壓力下不斷改造觀音，兩者相輔相承。

#### 四、結論

中國自古以來是一個對外來文化兼收並蓄的國家，印度觀音自漢代開始傳入，二千年來不斷漢化成我國民眾所思所想，並在信仰體系注入了中國元素，符合民眾心理要求，是華夏民俗同化現象。觀音度化中國就產生世俗化和神聖化的文化交錯，但觀音作為一個外來神祇卻能植根中國迄今不倒，是一種罕見的現象。這原因與觀音形象是一個善神的象徵，能無私地聞聲而至拯救蒼生、保佑子嗣延綿和永生信仰不無關係。因為這些信仰都是人類生存的難題，是大眾心理的憂慮，而這信仰正能打動人心，得到民眾的認同、接納和崇拜。

就內涵體系而言，觀音的成功既是中、印文化的融合，也是本土次文化的再生。因為現今我國崇拜的觀音已經不是印度的「雙馬觀音」或「不眇王子」，而是漢化後所杜撰的妙善公主。從男相到女相，觀音對民眾而言，只是佛教翻譯家創造的一個稱呼，其信仰體系實則是華夏民族的心理需求和現實生活信念的反映。而觀音信仰體系也不是一成不變的，而是隨民眾的生存環境、社會文化、國民的功利心理和時代變遷產生民俗流變。總結而言，觀音變相和送子信仰的發展是中國人重「生」所呈現的中西文化的調和與民俗心理的反映。

---

<sup>92</sup> 謝志斌：〈送子觀音信仰民俗的源流和形態〉，《平頂山學院學報》第32卷1期（2017年2月），頁90。

附錄 1：觀音三十三化身<sup>93</sup>

名字	特徵
1. 楊柳觀音（女性）	右手持楊柳，左手持淨瓶，甘露灑人間，一副溫柔心腸的模樣。三十三觀音中的天龍身或辟支佛身。
2. 龍頭觀音（中性）	乘龍翱翔於祥雲之間，三十三觀音中的的天龍身
3. 持經觀音（中性）	箕坐岩上，右手持經卷，狀若讀書，三十三觀音中的聲聞身。
4. 圓光觀音（中性）	身後有火焰圓光，大放光明，使人免災消禍，三十三觀音中的的梵王身。
5. 遊戲觀音（中性）	乘五色祥雲上，或箕坐，或漫步。左手安放偏臍處，作遊戲法界狀，三十三觀音中的帝釋身。
6. 白衣觀音（女性）	着白衣，敷草坐岩上，處白蓮花中，三十三觀音中的比丘、比丘尼身或自在天身。
7. 臥蓮觀音（中性）	雙手合掌，坐於池中的蓮花座上，或在蓮葉上作半臥姿，三十三觀音中的小王身或天大將軍身。
8. 瀧見觀音（中性）	在高山斷崖上倚岩而坐。三十三觀音中的大自在天身。
9. 施樂觀音（中性）	右手托頰深思，倚於膝上，左手放在膝上撚蓮花，三十三觀音中的毗沙門身。
10. 魚籃觀音（女性）	民間少婦形象，又稱「馬郎婦觀音」，手提魚籃，可排除障礙，三十三觀音中的小王身
11. 德王觀音（中性）	右手持綠葉一枝，左手安放臍前，三十三觀音中的梵王身或長者身。
12. 水月觀音（中性）	坐於碧波之上，背景有一輪明月，三十三觀音中的闍支佛身。
13. 一葉觀音（中性）	乘一片蓮葉飄於水上，又稱「蓮葉觀音」，三十三觀音中的宰官身。
14. 青頸觀音（中性）	坐懸崖邊上，左手扶岩壁，三面四臂，降魔救眾生，三十三觀音中的婆羅門身或佛身。
15. 威德觀音（中性）	左手持蓮花，箕坐岩畔觀水，三十三身觀音中的天大將軍身。
16. 延命觀音（中性）	倚於水邊岩上，頭戴寶冠，消除災害而得延命，三十三觀音中的宰官身。
17. 眾寶觀音（中性）	右手着地，左手置於立着的膝上，三十三觀音中的長者身。
18. 岩戶觀音（中性）	端坐水中欣賞水面，靜思入定，三十三觀音中的優婆夷身。
19. 能淨觀音（女性）	佇立在海邊的岩石上，兩手按岩上，望海沉思，化長者婦女身，三十三觀音中的帝釋身。

<sup>93</sup> 馮沛祖：《慈愛人間——廣東觀音誕與觀音開庫》，頁 18-32。

20. 阿耨觀音（中性）	左膝倚於岩上，兩手相交，眺望海景，辟海上諸鬼神怪，三十三觀音中的居士婦女化身。
21. 阿摩提觀音（女性）	左膝倚於岩上，二手置於膝上，三目四臂，天衣瓔珞，宰官婦女身，三十三觀音中的毘沙門身。
22. 葉衣觀音（女性）	敷草坐岩上，身披千葉衣，作天女形，頭戴寶冠，冠上有無量壽佛像，三十三身觀音中的帝釋身
23. 琉璃觀音（中性）	兩手捧一香爐，乘一蓮瓣輕浮於水面，三十三觀音中的自在天身。
24. 多羅尊觀音（女性）	一位臉帶微笑，頭梳高髻的端莊婦女形象，三十三觀音中的童女身
25. 蛤蜊觀音（中性）	居於蛤蜊貝殼中，戴瓔珞，三十三觀音中的菩薩身。
26. 六時觀音（中性）	右手持梵夾，居士裝束，每日六時奉供不斷，三十三觀音中的居士身。
27. 普照觀音（中性）	立於山上，雙手披衣，衣斷受風，三十三觀音中的大自在天身。
28. 馬郎婦觀音（中性）	婦女像，身披天衣，兩手垂立，三十三觀音中的婦女身。
29. 合掌觀音（中性）	合掌立於蓮花臺之上，三十三觀音中的阿修羅身。
30. 一如觀音（中性）	坐於雲中蓮花座上，左立膝，右手持說法印，三十三觀音中的迦樓羅身。
31. 不二觀音（中性）	身着天衣，雙手交叉，在水中立，浮於水面，三十三觀音中的執金剛神身。
32. 持蓮觀音（女性）	站或坐在蓮葉上，兩手執蓮莖，多為容貌姣好的少女形象，三十三觀音中的男童女身。
33. 灑水觀音（中性）	一手持瓶作灑水狀，一手作法印或持楊柳枝，三十三觀音中的執金剛神身。

## 張愛玲第二段香港生活時期的寫作特徵 ——以《秧歌》為例

顧琳瑤

### 摘要

張愛玲第二段香港生活時期（1952-1955）的代表作《秧歌》，曾被視作反共小說，因此，其在中國內地的接受與傳播都受到了阻礙。然而，《秧歌》卻是張愛玲前、後期文學風格的轉捩點。這本小說一方面延續了她在上海時期的「傳奇」風格，一方面又連接着「平淡而近自然」的晚期風格，是一次極為成功的文學嘗試。

### 關鍵詞

張愛玲 反共小說 《秧歌》 文風轉變

### 一、前言

作家張愛玲（1920-1995）和她的作品，是華語文學史上的一個「傳奇」。香港在她的生命中有著重要的意義。1939年張愛玲考取倫敦大學並獲得其獎學金，卻因第一次世界大戰爆發而改入香港大學，開始了她的第一段香港生活時期（1939-1942）。因太平洋戰爭，她被迫中止港大學業返滬。1943年5月，張愛玲在《紫羅蘭》發表了小說〈沉香屑——第一爐香〉，自此聲名大噪。1949年大陸政權易手，張愛玲在完成了兩部含有對社會主義積極描述的小說〈十八春〉與〈小艾〉後，離開內地，開始了她隻身赴美國前的第二段香港生活時期（1952-1955）。

她在第二段香港生活時期所做出的成績，除與美國駐香港總領事館新聞處（以下簡稱「美新處」）合作翻譯經典作品外，便是自己的兩部小說——《秧歌》與《赤地之戀》。然而因這兩部小說含有諸多國共兩黨政治的描寫，至今仍未能在內地出版，即使是初次登

陸臺灣時也曾經過一番波折。<sup>1</sup>雖然近年來「張學」已成顯學，但張愛玲的第二段香港生活時期的創作仍然沒有得到研究者們的足夠關注。王德威曾為《秧》、《赤》的文學性張目，但他也僅僅是將這二書當作「反共文學」看待：「《秧歌》及《赤地之戀》寫中共當權後，推動土改、『三反』，至『抗美援朝』等運動的慘烈後果，反共動機，不言自明」。<sup>2</sup>

關於《秧歌》的負面評價基本集中於兩點：一是張愛玲沒有農村經驗，二是小說創作或受美新處資助甚至干擾。袁良駿直接批評《秧》、《赤》二書是「張愛玲的藝術敗筆」<sup>3</sup>、「綠背文學」<sup>4</sup>，甚至直接對張愛玲的政治觀進行了「反共」的判定。這一類的評價使得二書背負了污名，其外在的政治煙霧糾纏不清，即使經諸多學者的合力掃除，也因長時間的誤讀與忽視，使得部分張愛玲研究學者和張迷對這兩部小說的文學價值關注不夠，甚至將它們排除在張氏系譜之外。蘇偉貞認為張愛玲後半生的美國時期（1955-1995）呈現出「幾無新作的封閉狀態」，<sup>5</sup>作品數量較此前銳減。所以，張愛玲第二段香港生活時期作為她文學創作最後的高峰，應當具有很大的研究價值。

而《秧》、《赤》二書在張愛玲本人看來似乎有親疏之分。她曾將《秧歌》一書單獨寄給胡適批閱，全集再版時又將《赤地之戀》按下不表。且《赤地之戀》一書實在涵蓋太廣，幾乎囊括了中國建國伊始所有的重大事件：土改、三反、五反、抗美援朝。在此前，張愛玲雖有縱跨人物大半生的長篇小說，但往往都是與人物的「近身搏鬥」，歷史背景和政治事件並非敘述的重點；而《赤地之戀》卻因要寫盡政治事件而着意鋪陳，有斧鑿之跡，這在張氏小說之中也是特例。此外，《赤地之戀》的創作過程及故事來源仍受到爭議，<sup>6</sup>故本文將關注的重點集中在《秧歌》，分析其中的政治書寫以說明《秧歌》並非「反共小說」。此外，張愛玲在 40 年代以中短篇小說寫作為主，進入 50 年代，她對長篇的開拓日趨成熟。經過〈十八春〉與〈小艾〉的試煉，張愛玲在第二段香港生活時期的寫作較此前有了明顯的文風轉變。本文欲借對《秧歌》的寫作手法之分析，概述她在這一時期的寫作特徵。本文認為，張愛玲通過《秧歌》一書，實現了「平淡而近自然」<sup>7</sup>的新風格之開拓，並為 60 年代末重新開始中文長篇寫作奠定了基礎。

<sup>1</sup> 參古遠清：〈國民黨中央黨部為什麼不認為《秧歌》是「反共小說」〉，載林幸謙主編：《張愛玲：傳奇·性別·系譜》（臺北：聯經出版，2012），頁 709-718。

<sup>2</sup> 王德威：〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，載氏著：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀小說新編》（臺北：麥田出版公司，2008），頁 337。

<sup>3</sup> 袁良駿：〈張愛玲的藝術敗筆：《秧歌》和《赤地之戀》〉，《華文文學》2008 年第 4 期（8 月），頁 49-55。

<sup>4</sup> 綠背文學指的是受美國資助、以揭露中共「鐵幕」為目的的文學作品，「綠」代指美元。

<sup>5</sup> 蘇偉貞：《孤島張愛玲》（臺北：三民書局，2004），頁 14。

<sup>6</sup> 王梅香有一長文〈不為人知的張愛玲：美國新聞處譯書計畫下的《秧歌》和《赤地之戀》〉，提出《赤地之戀》原為香港政論作家徐東濱與美新處合作的《告別朝鮮前線》一書，參《歐美研究》第 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 73-137。

<sup>7</sup> 「平淡而近自然」是胡適之評語：「此書從頭到尾，寫的是『飢餓』——書名大可以題作『餓』字，——寫得真細緻，忠厚，可以說是寫到了『平淡而近自然』的境界。」見《秧歌》（臺北：皇冠出版社，2010），頁 3。



## 二、《秧歌》的政治書寫

### （一）《秧歌》的創作背景及材料來源

在討論《秧歌》之前，必須首先回應張愛玲赴港的原因、在港的境遇以及她和美新處之間的關係等問題，以此來否認張愛玲甘為反共喉舌之說，同時本文還會說明《秧歌》的材料來源，以此來否認作者根據美新處提供的大綱捏造故事之說。

張愛玲為何要遠赴香港？因她對私事諱莫如深，我們也只能從他人口中鉤沉出她赴港的緣由。司馬新訪問張愛玲的姑姑張茂淵女士，得知她赴港的原因主要是經濟問題：「一九五二年去香港的思想起源是當時在滬沒有工作機會」。<sup>8</sup>稍後，張愛玲在港大助學金申請書中這樣描述自己的經濟狀況：“I have been self-supporting but since the liberation I can hardly make a living, and my family is in no position to help me.”<sup>9</sup>當時任文學院院長的貝查（Bernard G. Birch）在推薦函中則說：“She is now a refugee from Red China.”<sup>10</sup>我們由此可以看出張愛玲當時經濟上的窘困以及她在內地時可能遭受過的文網禁錮。

張愛玲自港大退學後不久便在美新處進行翻譯工作。然而她與美新處的關係，卻成為人們指摘張愛玲為「反共文宣」服務、書寫「綠背文學」的關鍵依據之一。當時曾任美新處負責人的麥卡錫先生（Richard M. McCarthy, 1921-2008）在接受《張愛玲學》作者高全之先生採訪時表明：「愛玲不是美新處的職員。她與我們協議提供翻譯服務」。<sup>11</sup>關於文化界對《秧歌》創作受美國干擾的質疑，麥卡錫的回應是相當堅決的：「那不是實情。我們請愛玲翻譯美國文學，她自己提議寫小說」，<sup>12</sup>「我們絕對沒有嘗試藉討論來操縱或『幫助』《秧歌》的寫作」。<sup>13</sup>並且，我們在宋淇的一封信中讀到：「其時（指宋與麥卡錫共同會晤張時）愛玲正在用英文寫《秧歌》，她拿了幾章來，麥君大為心折，催她早日完稿」。<sup>14</sup>由此可見，在會見麥卡錫之前，張愛玲已經開始了《秧歌》的寫作。至此，我們終於可以停止對《秧歌》創作自主性的質疑了。

另一方面，關於張愛玲是否有土改經歷，據蕭關鴻訪談張姑父李開第的記載：「上海解放後，主管文藝工作的是夏衍。夏衍愛才，很看重張愛玲，點名讓她參加上海第一屆文代會，還讓她下鄉參加土改。」<sup>15</sup>于繼增在〈張愛玲告別大陸之謎〉中提到：「1950年七

<sup>8</sup> 見司馬新〈雪泥鴻爪拼貼大師風貌〉一文，原載1997年5月18日美國《世界日報》，此處轉引自高全之：《張愛玲學》（臺北：麥田出版，2008），頁207。

<sup>9</sup> 見張愛玲港大助學金申請表，原表影印件收錄於黃康顯：〈張愛玲的香港大學因緣〉，《香港筆薈》總第8期（1996年6月），頁205。

<sup>10</sup> 黃康顯：〈張愛玲的香港大學因緣〉，頁206。

<sup>11</sup> 見高全之：《張愛玲學》，頁255。

<sup>12</sup> 高全之：《張愛玲學》，頁253。

<sup>13</sup> 高全之：《張愛玲學》，頁254。

<sup>14</sup> 宋以朗：《宋淇傳奇：從宋春舫到張愛玲》（香港：牛津大學出版社，2014），頁212。

<sup>15</sup> 見高全之：《張愛玲學》，頁212；原載蕭關鴻：〈尋找張愛玲〉，《聯合文學》1995年11月號，頁171。

八月間，在夏衍的安排下，張愛玲隨上海文藝代表團到蘇北農村參加土地改革工作<sup>16</sup>，但作者在文中並未說明消息來源。陳子善教授曾有一篇長文考訂張愛玲參加第一屆文代會及土改的經歷，同樣通過引用第三者的說法支持張愛玲參加過蘇北地區土改的想法，他判斷張愛玲極有可能參與了第一屆文代會各協會代表第三期的下鄉工作，時間在 1950 年 1 月之間。<sup>17</sup>但張愛玲若確如上述幾條所言，真參與過土改，為何未見與她同行的其他代表留下隻言片語？而且 1950 年張愛玲正以筆名「梁京」連載〈十八春〉，她還能有餘力參與土改工作隊以外的的工作嗎？可見，關於她的土改經歷問題，除非有更可信的書信資料發現，否則尚不可妄下定論。

我們可以肯定的是張愛玲確有農村經歷，這要感謝《異鄉記》的問世。抗戰勝利後，胡蘭成（1906-1981）化名潛逃，在省立溫州中學當中文教員。<sup>18</sup>張愛玲於 1946 年秘密看望胡蘭成，並留下了一本札記《異鄉記》，<sup>19</sup>而其殘稿於 2010 年方才出版。這本僅剩 80 頁的小冊子，竟然與張愛玲後半生的文學創作息息相關。其中不僅有部分段落落在〈華麗緣〉、《小團圓》中再次出現，更有濃縮的《秧歌》中的農村生活場景。《異鄉記》中殺豬、嫁娶新娘子、賣黑芝麻棒糖、做年糕等場景無一遺漏地進入了《秧歌》，許多段落和場景甚至是「原句複製」：村口一排排的茅廁、發出空響的山林、作為黨支部或區公所的古廟宇、鎮上的小飯店……這些在《異鄉記》中一閃而過的鄉村郊野印象成為了《秧歌》故事孕育的場所。我們甚至在《異鄉記》的第七章中，遇見了月香與金根——《秧歌》的男女主人公：「這編籃子的只顧編他的，並不抬頭。他女人抱着孩子出來了，坐在走廊上補綴他卸下的棉襖……夫妻倆只是不說話」，<sup>20</sup>「金根先吃完了，他撥轉椅子，似乎是有意地，把背對着月香，僵僵着抽旱煙」。<sup>21</sup>這一情節在《秧歌》中完整重現。在《異鄉記》中短暫露面的這對夫妻，給張愛玲留下了極為深刻的形象。多年來，她一直把他們的模樣帶在心中，隨着她東奔西走，最終寫成《秧歌》。

## （二）回憶場景的政治書寫

上一小節通過資料的梳理，我們僅能證明《秧歌》創作的獨立性和部分農村材料來源的真實性。但是《秧歌》確實曾經在美新處設立的期刊《今日世界》上連載、並由美新處資助的天風出版社於 1954 年出版。因其創作和發表的時間及載體之特殊，《秧歌》被納入「反共文學」或「冷戰文學」的體系中進行探討似乎又是順理成章的。但是，值得注意的是，一旦對《秧歌》進行了這樣的歸屬，勢必影響人們對其文學成就的判斷，也會給讀者

<sup>16</sup> 于繼增：〈張愛玲告別大陸始末〉，《文史精華》總第 186 期（2005 年 11 月），頁 60。

<sup>17</sup> 見陳子善：〈張愛玲與上海第一屆文代會〉，原載 2010 年 12 月 5 日上海《東方早報·上海書評》，後收錄於陳子善：《張愛玲叢考》（北京：海豚出版社，2015），頁 262-269。

<sup>18</sup> 李偉：〈漏網漢奸胡蘭成隱匿溫州始末〉，《民國春秋》1995 年第 8 期，頁 40；原載《溫州日報》，1995 年 7 月 22 日。

<sup>19</sup> 宋以朗：〈關於〈異鄉記〉〉，收錄於張愛玲：《異鄉記》（北京：十月文藝出版社，2010），頁 2。

<sup>20</sup> 張愛玲：《異鄉記》，頁 56。

<sup>21</sup> 張愛玲：《異鄉記》，頁 57。

及研究者一種先入為主的印象：張愛玲不愛國，是個反共主義者。而張愛玲本人的政治觀如何、《秧歌》所處的政治立場如何，我們還需回到文本內部進行觀照。

作為作家，張愛玲極擅長場面的調度，她在自己的小說中是個最周到的「主人」，能夠給予人物最適當的筆墨以舒展他們各自的性格與形象。「回憶」的閃現是她轉變視角，將敘述中心轉移到次要人物身上的一種手法。這種手法在《秧歌》中表現得淋漓盡致，且她選取的次要人物都能夠代表特定階級的面貌：掌管地方大小事務的王同志，一位老黨員，又有實際戰鬥經驗；譚大娘，一個普通，卻最懂得如何於亂世中保存實力的農婦。張愛玲為他們二人插入的「回憶」經過了有意的選取，使這兩個很容易寫得片面化、樣板化的「扁形人物」變成了「圓形人物」，且這些回憶因為時間與地點的特殊，不由自主地帶有時代的政治烙印。

《秧歌》中的王同志有輝煌的歷史：黨齡長，在蘇北參加過新四軍，最重要的是「他很會對付農民」。<sup>22</sup>若《異鄉記》確實是《秧歌》農村生活場景的來源，那麼《異鄉記》中對農村的直接批評雖然在《秧歌》中隱去了，但仍可當作作者態度的證明——「在一個小地方充大人物的，總是那麼可惡——簡直可殺」。<sup>23</sup>張愛玲通過王同志對愛人沙明及自己前半生經歷的回憶，使這個「可惡」的地方大人物有了「可憐」的一面，使得他的形象更加「人」化，也更加複雜而真實。不僅婚姻的結局是生別離，個人的事業更是前途惘然，他應當是個模範黨員，卻因為固執、不懂變通，被判定為一個「趕不上形勢」的人，被調到鄉下做低下的職務養老。他對黨的仰賴幾乎貫穿了他的一生，但待他回首，驚覺「他除了黨以外，在這世界上實在是一無所有了」。<sup>24</sup>通過這一幕幕倉促而破敗的回憶，字裏行間帶出了更厚重的底色，王霖褪下代表權威的紅裝，變成一個大時代裏無法自決命運的人，和金根與月香毫無差別。他驕傲自滿的幹部形象突然橫生枝節，流露出萎頓的、迷茫的、傷痛的一面來。

而作為王同志最得意的展覽品，譚大娘是一個聒噪的農婦，思想上是很「進步」的，因為嘴邊總掛着一句「咳！現在好嘍！窮人翻身嘍！現在跟從前兩樣嘍！要不是毛主席，我們哪有今天呀？」<sup>25</sup>之類的話。張愛玲為她設置的回憶場景與王霖回首一生功業的輝煌回憶不同，展現的是她生命中最慘烈的被劫經歷。那一年，「汪精衛的和平軍駐紮在關帝廟裏，士兵常常到村子裏來」，<sup>26</sup>為了搶劫和拉伕。譚大娘一家驚怖慌亂，牲口錢糧被劫，兒子被拉走，士兵甚至「拿起鞋底來使勁抽她（譚大娘）的面頰，不停地打着」。<sup>27</sup>這哪裏是什麼「和平軍」？這明明就是強盜！若《秧歌》意在「反共」，為何要寫這一齣國民黨軍隊在農村施暴的場面？在這個回憶裏，我們看到的只有掠奪與離散。受到壓迫的農民仿

<sup>22</sup> 張愛玲：《秧歌》（臺北：皇冠出版社，2010），頁 72。

<sup>23</sup> 張愛玲：《異鄉記》，頁 65。

<sup>24</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 93。

<sup>25</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 19。

<sup>26</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 148。

<sup>27</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 156。

佛是任人予取予求的老牛，一邊辛勤地耕種，一邊悶不作聲地忍受抽打到他們身上的鞭子。

通過這兩個回憶場景的插入，張愛玲一方面展現了自己臻於純熟的場面調度能力，另一方面，她又顯示了自己高超的寫作能力，在客觀的敘述中不着痕跡地使用了春秋筆法。更為重要的是，我們在其中看到了張愛玲的關懷所在。因與讀者隔着文字，作者很容易成為一個充滿同情心的上帝，然而張愛玲卻是慈悲的，慈悲是一種遠比同情更難做到的關懷。她不掩飾自己對王霖和譚大娘的鄙夷，但又寫了他們的無奈與困頓，她不作任何二元化的裁決。《秧歌》是一個真正模糊敵我的世界。

在《秧歌》中，張愛玲破除了對於反面人物的刻板化書寫，使之無限接近於一個真實的「人」，這一方面體現着《秧歌》與所謂「反共小說」的區別，一方面也說明着作者的關懷與政治傾向。《秧歌》中的每一個人物都是「錯置」的，編劇不忠於真實卻捏造劇本、黨幹部不為人民服務反而向人民開槍、糧食大獲豐收而農民卻在忍受飢饉……這是人的荒原，一個人人處於肉體與靈魂雙重「飢餓」下的荒原。當作家本人已經跳出批判現實政治的窠臼而呈現出了更大的關於「人」的焦慮之時，讀者卻還要評判她的政治觀，是何等的不公平。

但本文為何如此篤定《秧歌》並非「反共小說」，要說明這一點還需要定義「反共小說」之內涵及其特點。本文所指的「反共小說」是上世紀五六十年代由於大陸易幟，臺灣興起的以揭露共匪罪惡為主題的小說，以及處於美援文藝體制下的、「冷戰」的窗口——香港，在同一時期以向東南亞華人宣傳大陸紅色慘狀為目的的小說。關於反共小說的目的及創作動力，王德威總結為「反共復國」。<sup>28</sup>從這一層面來看，《秧歌》似乎沒有「復國」之威力，畢竟文中涉及了對國民政府的負面書寫。而將視角延伸進反共小說內部，應鳳凰將其歸納為五種類型，包括將一切罪惡歸於共黨的群魔亂舞型、苦難大地型、女性成長與覺醒型、「言情+反共」型、見證歷史型<sup>29</sup>。應鳳凰將《秧歌》算入第一種，即「女性成長與覺醒」，並且認為張愛玲在臺灣的走紅是始於《秧歌》及其反共特質，本文並不認同這一觀點，《秧歌》出版時尚未得到胡適、夏志清等學者的公開推崇，且根據古遠清所引朱西甯、王鼎鈞的回憶，國民黨起初查禁張愛玲作品，後雖解禁但認為《秧歌》「書中有很多地方為共匪宣傳」<sup>30</sup>。《秧歌》故事雖寫了月香如何以死反抗，但月香之行動與女性「覺醒」憤而反共的判定似乎有一定偏差。

而幫助本文建立去《秧歌》「反共小說」標籤之立場的，是陳建忠教授重新定義姜貴的《旋風》為「反共歷史小說」以說明該作品的文學性、歷史性以及作家借此寄託流亡心

<sup>28</sup> 王德威：〈一種逝去的文學？——反共小說新論〉，載氏著：《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀小說新編》，頁 141。

<sup>29</sup> 應鳳凰：〈「反共+現代」：右翼自由主義思潮文學版——五〇年代臺灣小說〉，載陳建忠等著：《臺灣小說史論》（臺北：麥田出版，2007），頁 113。

<sup>30</sup> 見古遠清：〈國民黨中央黨部為什麼不認為《秧歌》是反共小說〉，載林幸謙主編：《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，頁 709。



態的嘗試。<sup>31</sup>姜貴的《旋風》一向被認為是「反共小說」的代表作，這種重新審視的趨向，同樣說明了「反共小說」這一強勢的定性於今時今日已經鬆動。一方面，這一觀念出現了鬆動的跡象，另一方面，《秧歌》的主題其實也與「反共復國」的目的大相逕庭，在胡適先生看來，這個主題應該是「飢餓」。所以我們及時對《秧歌》的「反共文學」標籤進行重新審視，是必要的。如果我們將判定之標準放寬，凡是使得讀者對紅色政權產生負面評價的就可以稱之為「反共小說」，那麼《秧歌》在當時是否引起了討論、又引起了何種評論呢？

1955年，《秧歌》英文版在美國出版。先後有八篇書評分別刊登於《紐約時報》（*New York Times*）、《華盛頓郵報》（*The Washington Post*）等體量較大的主流報刊，其中第一篇名為“Roots Without Water”的書評發表於4月3日，作者為John Jenkins Espey（1913-2000），當時任教於加州大學洛杉磯分校。關於《秧歌》，他的評價是：「通過對中國鄉村日常生活的揭示，張女士的小說結構嚴密而精巧。她並沒有受黑白對立、善惡顯判的模式影響，顧與王二人符合情理，甚至能夠打動讀者。」<sup>32</sup>由此可見，一，對於英文讀者而言，本書的主角並非月香和金根，而是顧岡和王同志；二，從本篇書評及其他多篇書評來看，英文讀者的確借《秧歌》來抒發對共產主義政權的不信任，如發表於5月9日的書評中說：「共產主義理論被證明不足以應付人類和經濟的現實，顧與王二人均拋棄了主義和理論而轉投暴力」，<sup>33</sup>然而書評作者仍然讚賞了顧、王二人形象的真實。這些書評傳遞出的反共傾向所要反對的是廣義的「共產主義」，我們必須意識到當時仍處於冷戰時期，會有這樣的評論大部分是由於外部大環境影響所致，而並非張愛玲在書中故意傳達出反共思想。然而即使如此，書評作者依然看重《秧歌》的文學性，其薦書的目的不在於推銷反共意識，而在於推崇本書的文學價值。所以，即使因為冷戰的時代背景使得《秧歌》在讀者接受上帶有反共色彩，但其所引起的共鳴卻不在此。作為讀者，應從張愛玲之文本和立場來理解她念茲在茲的政治關懷，盡力擺脫特定國族與政黨的視域來進行解讀。要求一個作家以她的文本實現政治正確和歷史紀實，未免強人所難。在爬梳完畢《秧歌》一向最引人關注的政治外緣後，本文亦要深入文本內緣，由此轉入下節的討論。

### 三、《秧歌》的參差對照

當人們談論張愛玲的創作手法之時，總避不開「參差對照」。何謂「參差」？何謂「對

<sup>31</sup> 陳建忠：〈流亡者的歷史見證與自我救贖——從「歷史文學」與「流亡文學」的角度重讀臺灣反共小說〉，《文史臺灣學報》第2期（2010年12月），頁9-44。

<sup>32</sup> *New York Times*, 3, April, 1995. <<https://www.nytimes.com/1955/04/03/archives/roots-without-water-the-ricesprout-song-by-cileen-chang-182-pp-new.html>>[檢索日期：2018年8月1日]，原文為英文，作者自行翻譯。

<sup>33</sup> *New York Times*, 9, April, 1995. <<https://www.nytimes.com/1955/04/09/archives/books-of-the-times.html>>[檢索日期：2018年8月1日]，原文為英文，文作者自行翻譯。



照」？要回答這個問題，必須要回到作者本人的陳述之中：「我喜歡參差的對照的寫法，因為它是較接近事實的」、「我寫作的題材便是這麼一個時代，我以為用參差的對照的手法是比較適宜的。我用這手法描寫人類在一切時代之中生活下來的記憶。而以此給予周圍的現實一個啟示」、「我不把虛偽與真實寫成強烈的對照，卻是用參差的對照的手法寫出現代人的虛偽之中有真實，浮華之中有素樸」。<sup>34</sup>

以此，我們試將「參差對照」總結為：

- 一、對照不是強烈的、非黑即白的；
- 二、參差對照符合這個時代——「舊的在毀滅、新的在滋長」，也符合人性；
- 三、參差對照是為了給人以啟發而非刺激。

由此可見，對於張愛玲而言，「參差對照」既是她寫作的手法和「桃紅配蔥綠」的美學追求，也是她以文字映照時代與人性的作家自覺。與此前相比，張愛玲第二段香港生活時期的「參差對照」手法之運用也出現了顯著的變化，在《秧歌》中的「參差對照」，不再滿足於只摹寫一件事、一個人，而是更加立體而多面，呈現出人性最縱深的真實，形成了內外多重互動的映照。我們將從以下幾個方面進行分析：

### （一）家庭——男女情場與戰場

張愛玲善於刻畫家庭內部的細枝末節，尤其是女性之間無聲的鬥爭。但談論女性之時，如果避談男性，則不能夠展現女性的性別特徵，以及其在社會大環境中的身份問題，將會陷入將女性「他者的他者化」的危險之中。關於五四以來的女性形象書寫，林幸謙認為「在五四時期以來的女性文學形象中，出現了不少所謂的革命型女性人物。她們不但扮演叛逆的女性角色，甚至模擬父親權威，扮演男性角色，一種典型的補償心理的表現」，<sup>35</sup>我們能夠輕易地判斷，張愛玲筆下的女性並不在此列。她總是將筆下的女性安置於「家庭」之中，不會割裂女性與家庭及社會之間的關係。

其次，五四文學除了塑造了一系列的「莎菲女士」以外，還有一大成果是創造了「祥林嫂」們，包括了「伊」（葉聖陶〔1894-1988〕〈一生〉）、「單四嫂子」（魯迅〔1881-1936〕）〈明天〉）、「四太太」（臺靜農〔1902-1990〕〈新墳〉）等。以「祥林嫂」為典型的寡婦大多家庭地位低下、無知愚昧，因為受到的打擊太多而呈現出一種瘋癲的非理性狀態。對於女性在家庭中的地位問題，張愛玲在文學創作的初期就已經開始思考。她先借〈茉莉香片〉中的馮碧落勾勒出「屏風上的鳥」<sup>36</sup>——抑鬱地死在織錦上的鳥，又借〈金鎖記〉祭出一個「徹底的人物」曹七巧，然而曹七巧照樣是個「蝴蝶的標本」。<sup>37</sup>被實心小金墜子——象徵着金錢——牢牢地釘死在玻璃匣子裏。七巧的瘋狂、自虐與施虐，可以被視作女性對於父權體制的報復，然而她報復的行為：剝奪長白、長安的性慾與經濟權力，

<sup>34</sup> 均引用自張愛玲：〈自己的文章〉，《張愛玲文集》，第4卷，頁172-177。

<sup>35</sup> 林幸謙：《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》（臺北：麥田出版，2000），頁17-18。

<sup>36</sup> 張愛玲：〈茉莉香片〉，《張愛玲文集》，第1卷，頁54。

<sup>37</sup> 張愛玲：〈金鎖記〉，《張愛玲文集》，第2卷，頁94。

和父權社會對她施加的暴力如出一轍。她受父權體制迫害所導致的自我匱乏又使她成為宗法父權的一個行刑者。

從以上兩點，我們不難看出張愛玲的女性書寫與五四文學中的經典女性形象背道而馳，她將女性設置於「家庭」之中並關注女性地位與自我意識的創作手法，使得這些女性角色更貼近生活和現實。在《秧歌》之中，小說走向長篇、背景變為農村，雖然其體裁為作者提供了更廣闊的篇幅，但創作同樣受到農村主題的限制。面對這樣的阻礙，張愛玲沒有示弱，反而找到獨特的視角來引出關於家庭之中男性與女性之間的地位關係的思考——「挨打」。書中「挨打」的都是女性，有譚大娘和月香（除阿招被母親教訓以外），而這兩次挨打，看似都是男性處於強勢、女性受虐，但當我們對「挨打」事件的始末進行抽絲剝繭後，似乎能看出男女地位之微妙的端倪。

譚老大在書中着墨不多，但對於他的外型神態，作者有一番工筆：「老頭子下巴光溜溜的，臉上雖然滿是皺紋，依舊是一張很清秀的鵝蛋臉，簡直有點像女孩子……他的眼睛有點毛病……他得要撒嬌似的歪頭，從某一個角度望過來，才看得清楚」。<sup>38</sup>這一番描述無疑有弱化譚老大男性氣概的傾向，讓人聯想到〈花凋〉中對鄭先生的描述：「酒精缸裏泡着的孩屍」。<sup>39</sup>他的妻子譚大娘在《秧歌》中一出場就以長輩自居，在金花的婚禮上指點、代言，在人群之中挑撥離間、搬弄口舌，時不時地窺探別人家裏的事，對待媳婦則是「整天找碴子磨人」。<sup>40</sup>我們可以看出譚大娘在家中的地位不低，對外時甚至擔當起談判的角色。這天她又在屋裏嘟囔着金根和月香的壞話，被在屋裏的夫妻倆聽見，忍不住對罵起來。面對譚大娘的潑辣行為，譚老大一開始是輕聲勸阻、隨即大聲高叫制止，最後咬緊了牙齒和譚大娘扭打起來。但金根去拉架時看到的譚老大卻不是兇狠的：

譚老大用盡了力氣，氣喘吁吁的，揪住了金根半天說不出話來，但是老不敢撒手。他囁嚅着解釋老婆子今天忽然發了瘋，其實完全與月香無關。金根不願意看他那絕望的乞憐的臉色。<sup>41</sup>

打了人反而怯懦求饒，抓着金根不放，這分明是恐懼的情緒。男性對女性施加暴力，這原本是女性居於被統治地位的一種最直接說明。然而，譚老大的神情卻使我們不得不懷疑，看似是譚大娘遭受了丈夫的毆打，而實際上的施暴者卻是譚大娘而非譚老大，他毆打譚大娘並不出於憤怒，而是出於恐懼和對自身地位低的不滿。這一設計，看起來是張愛玲又一次在精神上對男性去勢的弑父舉動，然而當我們以月香的挨打來參差對照時，就能發覺對譚老大男子氣概的削弱，與張此前的作品中的同種構思，如〈茉莉香片〉中對聶傳慶的去

<sup>38</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 17。

<sup>39</sup> 張愛玲：〈花凋〉，《張愛玲文集》，第 2 卷，頁 135。

<sup>40</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 67。

<sup>41</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 123-124。

勢，並不能一概而論。

在《秧歌》中，金根既是個愛妻子的丈夫，又是個勤奮的農夫。月香返鄉以前他偷偷地思念着她，不希望被任何人發覺，面對月香，他永遠敏感多思，甚至多疑。搶糧暴動以後，他為了不拖累月香逃亡，甘願自沉水中，還將禦寒的衣物留下。王同志來家裏徵收慰問軍屬的費用，跟金根起了爭執，月香擔心鬧得不可收拾，就把自己所剩的一點積蓄都拿了出來。王同志剛走，她就被金根扯住了頭髮：

（金根）一面打，一面就高聲罵了起來，「算你有錢！算你有錢！老子不稀罕你那幾個臭錢！我正在那兒說沒有，沒有，你那兒就捧出來了，當面給我打嘴！」<sup>42</sup>

對於「錢」，金根的心態在全書中起了多次變化。他起初是很想知道月香還有多少積蓄剩下，但從不主動開口問，但有時他又會對自己要靠妻子孤身在外當女傭掙錢來貼補家用而羞慚；月香的母親來借錢，金根覺得她一定把所有的積蓄拿了去；金花來借錢，金根一句話也不說，一方面他知道月香絕不會肯，另一方面他也清楚自己對這錢沒有話語權。先前月香和譚大娘吵架，譚大娘說的那句：「你收的那九擔糧食都到哪兒去了？……還不是跟我們一樣餓肚子！」<sup>43</sup>刺着金根心底的痛瘡。他在這個家中即便再努力，也掌握不了經濟的主動權，而月香則牢牢地把控着家庭的財政。這是他沒錢借給妹妹，於是憤而要賣被褥，並毆打月香的深層原因。

通過對這兩次「挨打」進行參差對照，我們可以看到作者的費心經營。她在過去的作品中也常常描述在舊式家庭中面臨經濟危機的男性，如范柳原、聶傳慶和佟振保；但對於女性遭到的慾望剝奪和經濟封鎖的刻畫是更加不遺餘力的。但是，當故事場所變換到男女都要從事生產的農村時，她敏銳地意識到這裏的男女之間存在着一種混亂的平衡：女性有時得以掌握經濟權力，會自覺或不自覺地使男性產生恥辱感。同時女性也可能肩負家庭的「外交」責任，但這又會使女性與女性之間產生新的齟齬和摩擦。兩個男性，譚老大和金根，對前者進行的精神去勢因為有後者的參差對照而顯出了新意，不再是老調重彈。同時，後者因為自己不能一力養活家庭而產生的敏感自卑心理，也是張愛玲在《秧歌》中對男性狀態的另一種書寫。正是因為這些不同以往的男性書寫的加入，才使得小說中的故事更加貼近真實。作者和無數評論者都反覆闡釋了「真實」對於小說的意義，然而對於還原或創造藝術上的真實的具體行動，張愛玲的做法是：既要同時書寫兩性，又要不迴避生活中的一切場面。

在男與女的多重參差對照之中，《秧歌》的主題慢慢凸顯：人性。但是《秧歌》中的人性是被極端化了的。當飢餓與狂熱摧毀了一切普世價值，當生存成為了人們的唯一目標，那些在張愛玲以前的小說裏的七寶樓閣轟然崩塌。作為讀者，我們不再從推杯換盞間的男

<sup>42</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 138。

<sup>43</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 120。

女交鋒窺伺人性，而是從借錢、打老婆甚至流血暴動這樣的場景中直面人性的幽深。所謂小說的意義也就在於此，將生活推逼到某個極端的情境中，再推演人性在其中的變化。

## （二）「真實」——書寫內外的參差對照

張愛玲在《秧歌》中設計了顧岡這一人物，他的身份是「文聯派下來的一個電影編導」。<sup>44</sup>而張愛玲本人在寫作《秧歌》之前恰好擔任過電影編劇。抗日戰爭結束、胡蘭成潛逃以後，張愛玲遭受各界口誅筆伐，導致她在 1945 年至 1947 年 4 月間幾乎在文壇消聲匿跡。小說的發表暫停，她轉向了劇本的創作。1947 年的劇本《不了情》雖然頗受喜愛，但一本《太太萬歲》又使她遭到了嚴厲的批評。後來她滿懷創作的理想前往美國，卻又在英文寫作上不斷受挫，為生存計，她不得不接一些其他的工作，於是陸續通過宋淇為香港電懋公司寫了 10 個劇本，其中有 8 個拍成電影。可見，「電影編劇」這份職業對於張愛玲來說有着重要的意義。在她的小說創作受阻的時期，劇本創作是她延續寫作並賴以為生的途徑。在這個前提下，她在小說中設置顧岡這個「電影編導」的角色，其意味實在深長，為了理解她的意圖，首先需要回到文本中做一番巡視。

張愛玲對顧岡這個人物的諷刺，力度極強。幾乎他的每一次出場，都暴露出他的自私、愚蠢與品行的不端。他見農村飢饉，只擔心自己會不會因為餓瘦了而被認為是「不願意改造」，<sup>45</sup>他對月香有不合時宜的遐想，還常藉着寄信到鎮上「偷吃」一頓飽餐。不僅如此，顧岡在寫作過程中對「真實」的篡改，也令人驚異。我們可以分階段來看這些批判和諷刺。首先是在劇本創作階段，作者描寫顧岡對創作材料來源「真實」與否的固執構成了第一重諷刺。顧在收集材料過程中進行的所謂的多種考量，幾乎都是關於自己會不會遭到批評而非故事是否「真實」。他打算寫一則與修水壩有關的故事，然而村裏並沒有水壩，這根本就是造假。而村中的飢荒，他也決定閉口不提——擔心自己被當作「國特造謠」。<sup>46</sup>到劇本成型階段，他對於「真實」的剪裁，形成了第二重諷刺。在劇本創作的過程中，村中發生了搶糧暴動的慘劇，王同志沉重地說出「我們失敗了……我們對自己的老百姓開鎗」，<sup>47</sup>聽見這話的顧岡沒有關心村民的情況，他唯一的擔憂只是怕王同志因為自己的一時失言想要殺人滅口。搶糧暴動當夜發生大火，村民們一年的辛苦付之一炬，這一慘劇竟然反而讓王同志政治上得以解脫、良心上不再遭受拷問，而顧岡的劇本則終於找到了火熱的高潮。這不僅僅只是對於顧岡人格的諷刺，更是對於他作為一個作家肆意在本中顛倒「真實」的諷刺。

張愛玲對於顧岡的辛辣諷刺，使得《秧歌》呈現出來自書本內外的參差對照。顧岡和張愛玲兩人都擁有作家之筆，然而他們對蔓延着土改後遺症的飢餓的農村竟然作出了大相逕庭地書寫。他們兩人的土改書寫哪一種更為「真實」？何謂「真實」？

<sup>44</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 69。

<sup>45</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 96。

<sup>46</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 96。

<sup>47</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 169-170。



在收集劇本材料的過程中，顧岡在材料的「典型性」和「個別性」之間進行過取捨。對於部分訴苦的農民，他認為這些人「『不典型』，他們都是『個別現象』」，<sup>48</sup>而對於譚大娘這樣滿口感恩的典型人物，聽多了又覺得單調，一點「戲」都沒有，後來他乾脆都捨棄不用，自己杜撰一個修築水壩的故事。而張愛玲本人在《秧歌》之跋記中，提及了自己材料的出處：報刊、友人的工作經歷、中共的電影劇本，幾乎細緻到事事可考的程度。再來看看其他作家的情況。周立波的《暴風驟雨》一直被中國內地的國家意識型態視為正統土改敘事作品，其材料來源包括了個人的經歷及見聞、中央和地方之文件、地區會議紀錄及報刊，同時他又說明：「北滿的土改，好多地方曾經發生過偏向，但是這點不適宜在藝術上表現……革命的現實主義的寫作，應該是作者站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上所看到的一切真實之上的現實的再現」，<sup>49</sup>暗示了他對材料選擇的標準和剪裁的手法。

我們可由此反視這兩位作家各自對材料的選取與剪裁所透露出敘事立場之不同：張愛玲所諷刺的顧岡的敘事立場既不為人民也不為真實，而是為了避免自己因文召禍；周立波的敘事立場立足於「黨性和階級性」，他是被體制收編後為體制發言、建構官方土改歷史敘事的代表。張愛玲的敘事立場，建立在她長時間的恐左情結<sup>50</sup>以及當時香港政治地緣性的特殊情況——冷戰下東西兩種意識形態在此相互對抗之上，但因為她是以飢餓為出發點，所以最終站在一個不「左」不「右」的角度進行敘事。由此，我們看到，作家在書寫時代時往往也被時代書寫，當我們向作家質問，要求「真實」時，說明我們心中早已預設「真實」的存在，而這種預設的背後又隱含了我們所處之時代、立場以及我們各自「張看」的角度。關於何為「真實」？早在上海孤島時期的張愛玲就意識到了，「真實」不過是一種眾聲喧嘩：「現實這樣東西是沒有系統的，像七八個話匣子同時開唱，各唱各的，打成一片混沌」。<sup>51</sup>

關於土改敘事的「真實」，郜元寶指出：

《秧歌》、《赤地之戀》觸及的一些社會問題如土改中的「過火」現象，「支前」工作中後方的涸澤而漁，在當代文學中也時有所見，甚至是那麼驚人地相似。《赤地之戀》寫農村幹部殘酷鬥爭地主連中農也不放過，這正是《古船》思考的問題；《赤地之戀》中勞動模範金根帶領飢民搶糧倉，這和張一弓《犯人李銅鐘的故事》極其相似。<sup>52</sup>

<sup>48</sup> 張愛玲：《秧歌》，頁 97。

<sup>49</sup> 周立波：〈現在想到的幾點——《暴風驟雨》下卷的創作情形〉，載李華盛編著：《周立波研究資料》（長沙：湖南人民出版社，1983），頁 287。

<sup>50</sup> 王德威：〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，頁 343。

<sup>51</sup> 張愛玲：〈燼餘錄〉，《張愛玲文集》，第 4 卷，頁 54。

<sup>52</sup> 郜元寶、袁凌：〈重評張愛玲及其他〉，《山東社會科學》1993 年第 3 期，頁 72。



但《犯人李銅鐘的故事》最終被執政黨招安，《秧歌》則至今流落在外。若讀者仍以「真實」為脈追蹤文本，必然會陷入對於「真實」之不存的失落之中。我們不能斷定張愛玲在《秧歌》中設計顧岡這一「電影編導」的角色，是否有與文本之外的自己形成正反對立的用意，但這的確形成了一種參差的對照，作者與這個角色的行為和立場，一方面與土改正統敘事代表周立波背道而馳，另一方面又與 30 多年後的傷痕文學、反思文學作家們形成對照。然而我們需要明確的是，傷痕文學、反思文學的目的也絕不是批判共產黨作為執政黨的合法性，也不是批判社會主義制度。

總而言之，顧岡、張愛玲與周立波，以及後來的傷痕文學作家，在《秧歌》的文本內外形成了跨時代的參差對照。在對待「真實」的問題上，讀者不應向小說作家要求歷史的真實，而應當追求人性與情感的真實。當五四文學與左翼文學開闢着「宏大敘事」之時，張愛玲則孜孜不倦地對人心與人性展開細膩之刻畫，這究竟該被視作五四的「人的文學」的迴響，還是該被視作疏離於主流意識形態話語的「小敘事」？這才是文學史應該關注的話題。在她前期以小說集《傳奇》為代表、晚期以《小團圓》為代表的文學歷程中，那些創作於 50 年代的作品該如何安置？如果張愛玲在主流文學史中有被邊緣化的危機，那麼《秧歌》所處的位置即是「邊緣的邊緣」了。然而，通過本文的論述，相信《秧歌》的文學價值已經得到了充分的說明。同時，《秧歌》是張愛玲開拓「平淡而近自然」風格的第一次實踐，在張氏小說中應當佔據一個「承上啟下」的轉折位置。從其創作風格，我們可以看到作者是如何延續着《傳奇》的成就並逐漸由穠麗轉變為自然，但無論如何變化，她始終抱持着對人性的細膩體察和對蒼涼的特殊感悟；觀其人物塑造，有的人物形象存在延續性，比如，我們能發掘出月香這一角色在張氏小說中的前世今生，同時，我們還能通過作者對月香、金花、譚大娘等女性角色的塑造，體悟到其所刻畫的幽深女性世界。再看其創作整體，我們還可以發現，在 40 年代的中短篇創作轉向 50 年代初〈小艾〉、〈十八春〉的中長篇創作的過程中，《秧歌》的出現，一定程度上展現了作者對於長篇小說佈局謀劃的能力，也為她 60 年代末重啓中文寫作，並以長篇為體裁奠定了基礎。

政治上，張自《傳奇》始，就絕對不是一個與政治絕緣的作家，甚至她的一生，不論是跌宕的人生軌跡抑或起伏不斷的文名，都完全反映着一個世紀以來中國與世界的動蕩和變化。張愛玲自《秧歌》始，在此後的〈色·戒〉、《少帥》等作品中，不再刻意迴避政治問題，而是能夠借政治談論被政治左右的人性。

《秧歌》不應再處於「邊緣的邊緣」，而是應當被視作張愛玲文風轉變與過渡時期的重要作品，尤其在張學研究更為寬鬆的港臺及英文地區，《秧歌》及其相關研究，不應受制於約定俗成的沉默。而《秧歌》與張愛玲晚期文學形成的關係，或許可作為《秧歌》相關研究的窗口，筆者亦會將此作為未來研究的契機。

#### 四、小結

張愛玲 50 年代的小說《秧歌》，因其內容與政治有涉，創作於冷戰中的香港，並且張在創作的同時又為美新處提供翻譯服務，故這本小說被理解為「奉命之作」、「反共文學」。這重重的外在迷霧使得這本小說長期以來處於被忽視的狀態之中。本文通過對小說中的政治書寫、人物塑造和藝術手法的分析，發掘《秧歌》的文學價值，也說明了 50 年代張愛玲的文風變化的情況，並欲將 50 年代的創作與張愛玲晚期文學的關係打通，說明《秧歌》在張氏小說中應當佔據的「承上啟下」的位置。本文或許在意圖說明《秧歌》之於張愛玲個人文學生涯的意義之時，觸及了關於張愛玲之於華語文學史、女性文學史的討論，而這也正是本文的野心。

# 自由之探索

## ——黃碧雲《微喜重行》敘事研究

何曉瞳

### 摘要

黃碧雲是香港當代著名女作家，其作品早期以「暴力美學」見稱，近年則逐漸走向寬厚。2014年，她出版了長篇小說《微喜重行》，以獻給哥哥的遺書為名，對人生進行了整理與總結，重寫以重行。本文將以對《微喜重行》的敘述角度和敘述語言進行重點分析，試探討作家如何通過開拓敘述視覺與語言運用上的自由，來表達小說命題。

### 關鍵詞

黃碧雲 敘事研究 敘述角度 語言

## 一、緒論

香港當代作家黃碧雲早期的作品，以「暴烈」的獨特寫作風格見稱，更有論者認為她「將黑暗暴力的象徵語言作了更常態化的敘述」。<sup>1</sup>2014年，其作品《微喜重行》出版後，黃氏在訪談中以「黃昏入晚」來形容現在的自己，表示隨着歲月的沉澱，自己的創作風格也有所改變。<sup>2</sup>本文主要是對小說的敘述角度和敘述語言進行分析與研究，輔以相關理論進行文本分析。希望通過這種方式，來探討作家在創作上對敘事形式的探索，以及她是如何通過自己探索出的策略來表達小說的主要命題——「尋找自由」。

作者在敘事形式與語言上之探索與試驗，最早可追溯至2004年發表的作品《沉默。暗啞。微小。》以及同年發表的〈小寫之可能〉一文。此不但推翻了她過往在小說中對

<sup>1</sup> 參黃家軒著、魏欣寧譯：〈黃碧雲筆下的香港輿圖：論韌性、性別群體，與歷史唯物主義〉，載香港浸會大學文學院編：《第五屆紅樓夢獎評論集：黃碧雲《烈佬傳》》（香港：天地圖書有限公司，2016），頁79；Joseph S. M. Lau（劉紹銘），“The ‘Little Woman’ as Exorcist: Notes on the Fiction of Huang Biyun,”《現代中文文學學報》1999年第2期，頁149-163。

<sup>2</sup> 葛亮：〈一紙歸命——專訪香港小說家黃碧雲〉，《明報·世紀版》，2014年7月20日，頁D06。

宏大事物的追求和執迷，<sup>3</sup>亦重新定義了其書寫之意圖——聚焦於「庶民性」。<sup>4</sup>她於〈小寫之可能〉之開首寫道：

如果我們嘗試以減省去定義：正如我在《媚行者》<sup>5</sup>嘗試從自由之不，去理解自由，在《無愛紀》以無愛，去寫愛之在或不在；我嘗試以小寫之不、小寫之不是、小寫之不可能、小寫之不確定與猶疑，來接近小寫；並且因其如此，小寫就成了核心，無有之最大……如果我們從小寫之不去理解小寫。小寫之不，只是小寫的逆反；小寫是封閉的，所以小寫之不是她的鏡像。小寫從來不相對於大，所以當『大』是正當的，有權力的，『我』的，小從來不是不正當的……小寫也從來不是沒有權力的……如果小寫誠實面對她自己，她就會知道最小的如果不磨滅，她就會變成大的，有權力的；無論她對權力多麼做醒，而她又時常願意作為最小。」<sup>6</sup>

延續自己的一貫風格，她以二元對立、反定義的思維來提出「小寫」的書寫方向。「小寫」強調的是一種「小」的做醒姿態，亦是一種「能夠準確的表述世界及其中的我」<sup>7</sup>的書寫方式。就算深知「小寫之不可能」，<sup>8</sup>視寫作為本能的她仍未放棄以各種語言、敘事上的試驗：「言語跳脫、假借、抄襲、重寫、停止，再繼續」來接近「生命的核心」，<sup>9</sup>「還是那麼偏執地，一次又一次，每一次都想：或許事情會比較清晰的，停停寫寫，猶疑着又總是欲拒還迎的」。<sup>10</sup>

黃碧雲在發表《沉默。暗啞。微小。》後，經歷了長達 7 年（2005-2011）的停寫期，2011 年出席香港書展，帶來了復筆後第一本新書《末日酒店》，並以「小說語言的隱密」為演講題目，講述自己對語言和寫作關係的進一步探索。對她而言，小說的語言

<sup>3</sup> 黃念欣：《晚期風格——香港女作家三論》（香港：天地圖書有限公司，2007），頁 166。

<sup>4</sup> 黃念欣：《晚期風格——香港女作家三論》，頁 155。

<sup>5</sup> 《媚行者》是「一本關於自由的小說」，從戰爭、革命及行旅等的主題來思考何謂「自由」的命題。此書最終雖然並未有成功解答何謂「自由」的問題，但卻給予尋找「自由」的方向。黃念欣認為《媚行者》的第二章非常濃縮地將全書有關自由的命題納入小說情節之中，如小說開首即提出：「自由與穩定之間，孰輕孰重。我的醫生，我的義肢矯型師，我的物理治療師：自由與穩定之間，何者為輕，何者為重。從緩慢，理解速度，從腳，理解自由。從破碎，理解完整。失去，理解存在。」從斷腳理解自由，由反入正，便是《媚行者》思想的特色，亦是以「自由之不，去理解自由」的例證。黃碧雲：《媚行者》（香港：天地圖書有限公司，2000 年）。黃念欣：〈複調的藝術：黃碧雲小說研究〉（香港中文大學博士學位論文，2004），頁 247-271。

<sup>6</sup> 黃碧雲：〈小寫之可能〉，《明報·世紀版》，2004 年 7 月 11 日，頁 D12。

<sup>7</sup> 黃碧雲：《沉默。暗啞。微小。》（香港：天地圖書有限公司，2004），頁 200。

<sup>8</sup> 在她心中的「小寫」是拒絕所有定義，而幾乎是不可能的，她認為小寫之不可能如同：「我們從來都不可能站出來說：我小寫。就像我們無法說誠實，說愛，說天堂之喜悅或者地獄的幽暗。只因為我們無法完成我們語言之所有。我們以語言創造，譬如誠實與愛，喜悅與黑暗……」。參黃碧雲：〈小寫之可能〉，頁 D12。

<sup>9</sup> 黃碧雲：〈小寫之可能〉，頁 D12。

<sup>10</sup> 黃碧雲：〈小寫之可能〉，頁 D12。

是隱密並且是直覺的。<sup>11</sup>只有憑藉直覺，才能親近語言隱密的原來面貌，直覺嚴謹、無形式，卻是自由和獨立的，因為它「勇敢，安靜，無矯飾」，<sup>12</sup>但以「課文教師的語言來形容，就是無修辭，錯亂，無標點，無語法」<sup>13</sup>她深知不合乎語法的句子，會產生歧義，「語言隱密，錯置，暗晦，幾無所指，自然引起閱讀困難。我作為一個很有經驗的寫作人，我斷不會不知道……」<sup>14</sup>但她依然渴望捍衛直覺那種敏感脆弱的純粹，忠於創造而拒絕判斷。<sup>15</sup>

2012年，其《烈佬傳》以半文不白<sup>16</sup>的語言來寫古惑仔周末難之一生，黃碧雲以「其言寫其心」<sup>17</sup>的文筆奪得第五屆紅樓夢獎首獎的殊榮。2014年出版的《微喜重行》，不但延續了這種語言上的自覺與實驗，亦進一步開拓了敘述視角與語言運用上的自由。

## 二、超然又局限的「越界」敘述者

《微喜重行》是一部回憶之書，黃碧雲以妹妹周微喜作為第一人稱敘事者，以全知的敘述角度記述了主人公「我」（周微喜）與「你」（陳若拙）的一生，全書是一個以「我」的主觀經驗為主導的追憶過程。小說採用了倒敘手法，「我」先從「我們」少年時說起，直至「你」因病逝世。期間層層往上回溯和追憶，從「我」這一代，到父母親一代，再到祖父母的一代。及後，敘述者從回憶中回到「現在」，將哥哥的骨灰帶回鄉埋葬，以此「重行」：「因他人之死，我們得以完成」。<sup>18</sup>作者曾在訪談中指出此書是為已逝兄長所寫的一部「遺書」，而書中男、女主人公的原型分別是兄長與自己。<sup>19</sup>不論是作者本人還是微喜，想要「對話」的對象均是已逝的「兄長」，因此書的敘述對象其實是不存在，只剩女敘事人獨自編織過往的回憶，以生者的姿態向死者獻上「禱告和懺悔」。<sup>20</sup>小說的敘述者周微喜，也即第一人稱的「我」，與第二人稱「你」構成「對話關

<sup>11</sup> 黃碧雲認為隱密的意思是：「你沒有見到，但你知道它在。」對她來說，就即沒有說出來的話，錯寫的，亂置的，說得恐怖點，被邪靈召喚的，說得簡單點，是無法尋找，只有靜待它降臨的。直覺言語亦也就是詩了。參黃碧雲：〈小說語言的隱密（上）〉，《明報·世紀版》，2011年7月21日），頁D04。

<sup>12</sup> 黃碧雲：〈小說語言的隱密（上）〉，頁D04。

<sup>13</sup> 黃碧雲：〈小說語言的隱密（上）〉，頁D04。

<sup>14</sup> 黃碧雲：〈小說語言的隱密（下）〉，《明報·世紀版》，2011年7月22日，頁D06。

<sup>15</sup> 黃碧雲：〈小說語言的隱密（上）〉，頁D04。

<sup>16</sup> 黃碧雲：〈「言語無用沉默可傷」紅樓夢獎得獎感言〉，《明報·世紀版》，2014年7月22日，頁D04。

<sup>17</sup> 葛亮：〈入暗黃昏——由《微喜重行》觀黃碧雲晚近小說風格的嬗變〉，《南方文壇》2016年第2期，頁117。

<sup>18</sup> 黃碧雲：《微喜重行》（香港：天地圖書有限公司，2014），頁368。

<sup>19</sup> 葛亮：〈一紙歸命——專訪香港小說家黃碧雲〉，頁D06。

<sup>20</sup> 黃碧雲、鍾曉陽、黃念欣：《微喜哀傷——重寫與重行》【錄像】，香港貿發局，第25屆香港書展，2014年7月17日，網址：<http://bit.ly/2Y3kXNu> [檢索日期：2019年6月20日]



係」。<sup>21</sup>「我」由全知視覺出發，站在當下的時間點來回顧「我」與「你」的一生。但書中所述的並不只是「我」與「你」的過往，但凡和「我們」的生命有所聯繫的人的生命歷程都會包含在其中。敘述者「我」擁有「無所不知」（omniscience）<sup>22</sup>的特性，不論「我」在場與否，「我」都能熟知人物的各種行為與心理變化，亦能立足於不同的時空點，並作出反思或評述，可說是具有超然的地位。

一般而言，採用全知的「上帝視角」能以客觀的態度來進行敘述，但黃氏這本小說的敘述策略更為複雜。由於敘述者「我」與人物「我」是兩個不同的人格，<sup>23</sup>故敘述者能以帶有距離的角度來觀看人物「我」和「你」的種種過去，並作出審視與反思。敘述者「我」與被敘述的「我」存在距離，但無論哪個「我」，都與「你」是同血雙生的，親密感無法完全消去。小說甫開首寫道：

你記得安師奶，她叫你：有人叫你的時候，不要回頭，你說，沒人叫我，你叫我，我要回頭答應你嗎？<sup>24</sup>

小說的視角最初以「你」展開，但其實「你」——陳若拙的身份已為亡靈。但通過生者「我」的敘述，陳若拙的聲音卻依然能和「我」構成對話關係。死亡代表了一個人生命實體的消逝，但「你」的聲音卻能藉着妹妹的回憶再次被建構出來。即使另一半已逝，「我」卻能藉着血脈關係令「你」的記憶、聲音與情感得以傳達。

小說初段，寫兄妹初次再遇的片段：

這時我抬頭，看見你的眼睛。你的眼睛：我整個人離家出來的樣子，穿着那一件恤衫和牛仔褲，人以為很久沒洗……要放暑假，你說這可好，你可以來我的家了，我說你不要講大話，那不是你的家，那是安師奶的家，你想想說，一樣，又想，其實不一樣。<sup>25</sup>

<sup>21</sup> 葛亮：〈入暗黃昏——由《微喜重行》觀黃碧雲晚近小說風格的嬗變〉，頁 116。

<sup>22</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983), p. 95. 中譯本可參〔以〕施洛米絲·雷蒙凱南著，賴幹堅譯：《敘事虛構作品：當代詩學》（福建：廈門大學出版社，1991），頁 112。

<sup>23</sup> 趙毅衡以「二我差」的概念對敘述主體的分裂作出分析，指出敘述者「我」與人物「我」是兩個不同的人格。因為敘述者「我」處於敘述世界，而人物「我」卻在被敘述的世界，故此同一個「我」不可能同時是這兩個「我」。同時，前者往往比後者更為成熟，因此可以從一個距離審視人物「我」的經驗。參趙毅衡：〈「二我差」與敘述主體分裂〉，載氏著：《必要的孤獨——文學的形式文化學研究》（香港：天地圖書，1995），頁 61-64；趙毅衡：《苦惱的敘述者：中國小說的敘述形式與中國文化》（北京：北京十月文藝出版社，2013），頁 74。

<sup>24</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 6。

<sup>25</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 16-17。

周微喜由「我」的視角出發，卻能知「你」的所作所想，甚至能了解「你」眼裏的「我」。這種敘述權力不限於「我」在場還是不在場：

日間蛇出去見工說去診所見客，見工真是屈辱，／有個律師翻來翻去你履歷，問，你的會考成績？／你說，成績表影印本在求職信的第三頁，你可以見到，／他看見，唔，成績不錯，為什麼不讀下去？／你說，你見到甚麼便是甚麼，／那個人說，這裏沒工給你做，／你說，我知道，／你起來，講句再見都嫌費事，／這些人，他們怎會明白，你討厭讀書便不讀，不需要解釋。<sup>26</sup>

若拙在「張茂記」藥行工作時想換工作，上述是「你」去應徵時的片段。敘述者站在旁觀者的視角，卻知道「你」覺得見工是「屈辱」，然後呈現人物的對話，接着再回到「你」的想法，最後加入自己的評述。「我」敘述和了解的對象不僅限於「你」，也可以是與「我」沒有血緣關係的好友：

安麗說，你要選擇，要她還是要我，／老燕說，天亮了，這件事不要說好不好，／老燕不想選擇，又不敢回房間，一直罰站，安麗也不說話，冷戰僵持，《難兄難弟》做完便是《香港早晨》，新聞報道又是交通消息，／安麗又累又惱，這時才發作，高聲叫他，你走呀……<sup>27</sup>

這是微喜友人老燕婚後出軌，勾搭上內地女人張懷湘，他的妻子安麗得知此事後生氣不已的片段。敘述者一方面以旁觀的身份呈現二人的對話，另一方面又能隨時披露人物的想法，或是對於人物所處的環境作出描述。

承上文，小說中敘述者「我」與被敘述的「我」是兩個不同的人格，兩者亦處於不同的敘述層次。<sup>28</sup>然而，敘述者與人物，卻都可以成為語言的主體。<sup>29</sup>故此，站在當下時間點的微喜，在敘述過去的「我」之時，會形成兩重有關「我」的聲音，分別屬於現在的「我」與過去回憶中的「我」。

**我**見你提着一個手提包，白恤衫已經發黃……／你甚麼時候開始穿又皺又發黃的恤衫，**我**都不知道？你的褲子多久未洗，你不想洗，為甚麼你不叫我洗？是我嗎，因為我令你一直沉落，如果不是我，你不用找房間，老燕不會借我們錢，你不會去張茂記做，你不去張茂記你不會學識打麻將，你不欠麻將數你不會挽這個

<sup>26</sup> 分隔線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 139。

<sup>27</sup> 分隔線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 288。

<sup>28</sup> 趙毅衡指出敘述者「我」處於敘述世界，而人物「我」卻在被敘述的世界，兩者的時間互不干擾、相連。參趙毅衡：〈「二我差」與敘述主體分裂〉，載《必要的孤獨——文學的形式文化學研究》，頁 64。

<sup>29</sup> 趙毅衡：〈小說中的轉述語〉，載《必要的孤獨——文學的形式文化學研究》，頁 67。

很難看的手提包去做行街，／從一而至終，是不是我的錯？我以為所愛便是所有，我以為我可以與這個世界，爭上一爭。我輸了自己，我又輸了你，我們這麼一見，沒有海風，沒有渡輪，這樣污黑的行人路，大廈張着黑沉沉的窗，多麼簡陋，春日陰沉，晨霧難散……<sup>30</sup>

此段寫兄妹在經歷了一段甜蜜而短暫的同居生活後，彼此的感情卻抵不過生命種種壓力的消磨。片段是從「我」的視角所出發的，但作者未以引導句或其他任何形式將「轉述語」（即轉述人物話語或所想的部分）<sup>31</sup>標示出來，故讀者只能據文意作出判斷。最初，看到「你」提着手提包、穿着發黃白恤衫的是人物「我」的經歷。其後「我」因看到那件「又皺又發黃的恤衫」而觸發的一連串自我省思既可能是人物「我」當時的內心想法，又可以是敘述者「我」在回憶中加入的自我責難，又或許是兩個「我」共享的判斷。之後，敘述語調又回到敘述者「我」的聲音，跳至回顧的角度，以更為成熟的口吻訴說「我們」之間的情感無法結果的因由和傷痛。在上述片段中，我們難以準確釐清話語的主體，但這並未干擾到敘事的流暢性，反而在兩者交流或相混之間，更見微喜與過去的自我對話的張力。

在《微喜重行》較後的部分，以哥哥之死為轉折點，「我」聲音的雙重性漸漸弱化並消解。如同趙毅衡在〈「二我差」與敘述主體分裂〉中對敘述主體的分析，敘述者「我」與人物「我」的差距會隨後者的逐漸成熟而合攏、消失。<sup>32</sup>在「你」死亡後，「你」的身份由回憶中的「你」轉為已經逝世卻存在於現世界之中的「你」。敘述者「我」亦從回憶的框架中回到「現在」的敘述時間。這是「你」死後，微喜和老燕兩家人乘坐渡輪，前往「你」墳頭的情境：

你伸手扶持，我讓你拖行，就一兩步，走過跳板，你放開，早晨照鏡子，晚上揉臉，風沙吹來，閉上眼睛……你看着我，笑了笑，我竟然也習慣性的警覺，沒有人望我，老燕站在一列座位等，手搭着椅背，似笑非笑，他明白，隱沒浮現，似有實無……他要將我們分開，微細決定，只有我們三個人知道，你在老燕的左邊，給我揮手，是招呼是再見，還是小學男生去旅行嗎，和心愛的女生，給老師分隔，也不是生離死別，半個小時的船程，上岸各有前途，起碼。我在老燕的右邊，我拉一拉他的衣袖，笑他，你現在不就是齊人？<sup>33</sup>

我在渡輪的夜窗看你看我，影子相疊，我靠着窗，疲累重襲，我想打開眼簾，再

<sup>30</sup> 分隔線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 88。

<sup>31</sup> 參申丹：《敘事學理論探賾》（臺北：秀威資訊，2014），頁 174；趙毅衡：《苦惱的敘述者：中國小說的敘述形式與中國文化》（北京：北京十月文藝出版社，2013），頁 82。

<sup>32</sup> 趙毅衡：〈小說中的轉述語〉，頁 63-64。

<sup>33</sup> 底線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 297-299。

多一見……你這樣面對你還未知道的地方，跳板放下……<sup>34</sup>

此時，「你」已是亡靈，卻能以鬼魂的身份存在，與現世界的「我」互動、接觸。當讀者以為「你」的存在不過是我的幻覺，敘述者卻又藉老燕的反應肯定了「你」「隱沒浮現」的「存在」。生死本是幽明相隔，但「我」卻又能在夜窗看到「你」看着「我」。二人的影子相疊，進一步強調了兄妹之間互為鏡像的親密關係，生死亦無法阻隔。如作者所言：「『你』與『我』是對應的，二人的人生是一鏡兩象的，沒有誰都不行的。」<sup>35</sup>

你，你跟關早年拍肩道別，我的孩子就是你的遠孩……這時港口響起汽笛，沉遠低迴，在黑夜，我看着點點光火的海面，虹影廝殺，你低頭，在你裏面萎謝，我說，這樣我們走了，早睡，你在我面前，思索停留，這最後一刻，你將我一抱入懷，我們將記：相聚終離，相見始分。<sup>36</sup>

在完成火化、微喜將要離去之時，「你」再次出現，擁「我」入懷以作告別。不論「你」的鬼魂是否真實存在，但可以肯定的是，在敘述者的視角下，此世界與彼世界的界限變得模糊，由此構成一個只屬於「我」與「你」的特殊「敘述空間」。這一方面是作者的匠心安排，另一方面哥哥雖死猶生，在生命實體的消逝以後亦未曾離「我」而去，直至見證「我」獲得自由，<sup>37</sup>並體現了生死交映之力量與光芒。

然而，小說中的敘述者並非完全的超然自由，「我」亦有不能超脫的局限。一方面，敘述者局限於「我」這個主體，無法成為完全「全知」的敘述者：

見雪到芝加哥讀的大學，或許她想離家，／我們一家人四箱行李，以為一再遷移，其實都是見雪的，／她說心愛之物，她小時的鋼琴練習樂譜，八歲那一年關早年送她的一隻玩具雪熊，絨線披離的舊手套，她重新釣織，都是她日子的記

<sup>34</sup> 底線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 300。

<sup>35</sup> 黃碧雲、鍾曉陽、黃念欣：《微喜哀傷——重寫與重行》【錄像】。

<sup>36</sup> 底線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 296-297。

<sup>37</sup> 微喜將若拙的骨灰回鄉安葬時，入住若拙曾住過的賓館，「你」再次隱若浮現：「我見到你站在走廊的另一端，穿着一套睡衣，那是一套白棉布淡咖啡圖書網深褐邊的長袖睡衣長褲，你還穿着一對膠拖鞋，你那裏是不是很冷？……影子淡灰，你揚起手，招呼還是說再見，見雪學的法語，都是 sault，我關上門，可能這天太累，再打開，長廊寂寂。」「我」看到「你」，「你」更和我揮手，但「我」也想可能只太累而見到幻象，而「我」是否真的看見「你」雖無從稽考，但筆者認為「你」予「我」而言確是縈繞不去的存在。在小說的結尾、微喜女兒見雪的婚禮中，「你」又再出現。作者本人在《微喜哀傷——重寫與重行》的講座中談到「暗中影子，有點妒忌」的影子便是已逝若拙的鬼魂，而他在終章的出現亦可視為對「我」在種種經歷以後、最終尋得自由的見證。底線為筆者所加。參黃碧雲：《微喜重行》，頁 347-348，379；黃碧雲、鍾曉陽、黃念欣：《微喜哀傷——重寫與重行》【錄像】，香港貿發局，第 25 屆香港書展，2014 年 7 月 17 日，網址：<http://bit.ly/2Y3kXNu> [檢索日期：2019 年 6 月 20 日]

認……<sup>38</sup>

見雪是微喜與關早年的女兒，有關她的敘述，都只局限於「我」的視點。「我」無法了解見雪內心的想法，所以只能猜想「或許」是她想離家。而「我」所知的事情僅限於四箱行李都屬於見雪，而行李中的物件是什麼，則都是「我」從見雪之口所得知。微喜的兒子見生的相關敘述亦同樣只限於「我」，<sup>39</sup>這固然與他們存在在微喜的「現在」有關，但同時亦象徵了他們均存在未知的可能，代表着希望。在小說中，有這樣的一段：

見雪臉尖眉細，不是個不開朗的小孩，一樣和她弟弟，不停說話，偶然靜下，或者想到甚麼，眉心若蹙，我心一驚，這臉我見過，但她見雪，在此新地，可否改變她的曾經……<sup>40</sup>

因着血緣的關係，見雪有上一代遺傳下來的特質，例如微喜生母傷小離眉心若蹙的神情，縱然微喜深知「舊人新貌」、<sup>41</sup>「舊路重行，有新人」、<sup>42</sup>但她依然期盼女兒在遠離血緣與舊事的「新地」（美國）能有新的開始。在小說的尾段，見雪舉行婚禮：「她（微喜）驚惶四看，影影幢幢，來者都是世紀前人，一個一個一個挨在她耳邊說，這真是個完美的四月婚禮，是一個詛咒還是陰謀。」<sup>43</sup>作者在此暗示了未來的一切仍是未知之數，縱然見雪看似完美的婚禮也可能是詛咒或陰謀，但筆者認為在她身上的「限知視覺」依然展現了微喜的希望。<sup>44</sup>亦如微喜所言，見雪所生活的千禧年中的「禧」具有喜慶的意思，<sup>45</sup>隨着時間的過去，「新一代」或能擁有重新開始的可能，未來未必不可期。

另一方面，敘述者亦會因回憶的特質而有所局限。在敘述時，敘述者似乎只是在進行回憶，而實際上，這是一場追憶與遺忘之間的角力。華特·本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）認為在自發性的追思工作中，記憶與遺忘存在互為經緯的關係，<sup>46</sup>故追憶便是一個抵抗遺忘的過程。因此，敘述者在回憶之時，她的敘述總是鬆散斷裂的，場景總是轉換不定的，即使是同一件事也無法有條不紊地進行交代。因為敘述者是被動的，

<sup>38</sup> 底線及分隔線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 302。

<sup>39</sup> 「我看着見生，小小生命，有着所有的原型，和他姊姊兩個樣，很好脾氣的看着小風車轉動，久久不厭，不時哈哈大笑」。參黃碧雲：《微喜重行》，頁 198。

<sup>40</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 274。

<sup>41</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 377。

<sup>42</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 279。

<sup>43</sup> 括號為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 378。

<sup>44</sup> 這裏亦參考了作者本人有關「限知視覺」的說法。參黃碧雲、鍾曉陽、黃念欣：《微喜哀傷——重寫與重行》【錄像】。

<sup>45</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 274。

<sup>46</sup> 〔德〕華特·本雅明：〈普魯斯特的形象〉，載〔英〕漢娜·阿倫特（Hannah Arendt，1906-1975）編，張東旭、王斑譯：《啓迪：本雅明文選》（香港：牛津大學出版社，1998），頁 198-199。



在回憶之時，她是靠着直覺，通過生活細節中的絲縷追憶過去。承上，敘述者是遵從記憶的特質來敘述的，故敘述者無法任意過濾或刪改記憶內容，即使是她「不想想起」<sup>47</sup>的記憶亦會隨生活細節浮現。

在與關早年的婚禮上，微喜重遇兒時在鄉間照顧她的青娘，以往在鄉間的生活片段隨即浮現，期間她想起「那件事發生那晚，我沒有鎖房門」。<sup>48</sup>此時小說並未交代「那件事」是什麼，但從微喜的內心獨白可知那是她不願想起的記憶。<sup>49</sup>至文本後段，「那件事」的相關記憶再次浮現：「不能說，因為房間那件事情，我離開之後，無法再找到雙腳停留的一小片土地，也不因這樣的緣故，我會鎖門，我到現在都不鎖門。」<sup>50</sup>「那件事」其實就是微喜童年時被父親送到「鄰桌周老師的遠房親戚」後，<sup>51</sup>被照顧者青叔性侵犯的事件。<sup>52</sup>不管「我」多不願想起這段回憶，這始終是「我」無法擺脫的「曾經」。

### 三、抒情基調下的「直覺式」敘述語言

在《微喜重行》中，作者使用的是「直覺式」的敘述語調。整體而言，文字平實冷靜，格調不嗔不喜。作者自言這是一部「懺悔之書」，<sup>53</sup>小說從頭至尾都是敘述者「我」絮絮叨叨地訴說着「我」與「你」之間的故事，在其中反覆思索各種生命議題。黃碧雲將此書定性為人生「祭文」，<sup>54</sup>視之為遺書，相比故事情節或起伏跌宕的外界，她更重視內心世界的呈現與描繪。<sup>55</sup>這樣的設定奠定了小說的抒情性基調。具體而言，作者選擇以一種隱密而不帶矯飾的直覺語言來表達生命態度。她認為直覺嚴謹、無形式，卻是自由和獨立的，等同音樂和舞蹈之演繹。<sup>56</sup>為了遵循直覺，令敘述語調更為自由，小說的語言不依語法及標點符號的使用規範，敘述者亦會將內心感悟混雜在人物的人生經歷之中。

在小說中，作者沒有用冒號（：）和引號（「」）把人物之間的對話分隔，亦不用句號（。）標示該句的完結。小說的第一章寫了「你」若拙童年時和「她」安師奶相處的點滴：

德國牌子的德律風，風，安師奶話說了一半，忘了，她端了椅子，在鐵籠裏拿了

47 黃碧雲：《微喜重行》，頁 121。

48 黃碧雲：《微喜重行》，頁 121。

49 「婚宴就是過去的巡禮，我不想想起。」黃碧雲：《微喜重行》，頁 121。

50 黃碧雲：《微喜重行》，頁 320。

51 黃碧雲：《微喜重行》，頁 269。

52 「他說，你唔好郁，好快趣，青娘聽到聲音，老虎行進，她站在門口，揭起花布簾，青叔當真很快，拉上褲子被走……」參黃碧雲：《微喜重行》，頁 269-270。

53 黃碧雲、鍾曉陽、黃念欣：《微喜哀傷——重寫與重行》【錄像】。

54 葛亮：〈一紙歸命——專訪香港小說家黃碧雲〉，頁 D06。

55 黃碧雲、鍾曉陽、黃念欣：《微喜哀傷——重寫與重行》【錄像】。

56 黃碧雲：〈小說語言的隱密（上）〉，頁 D04。

一磅生命麵包，紗櫃裏有你最討厭的牡丹牌花生醬，給你塗了吃，你討厭大陸貨，你覺得如果有一天可以不用大陸貨，你就可以忘記羞恥，安師奶給你吃麵包，放暑假的時候，安師奶會打開雪櫃，說多涼快，給你欣賞那一個空白漂亮的雪櫃，德律風，她說，你說，根，你重複，德律風根，真的好記性，她搵你的臉，捏得你好痛，你知道，吃完中飯，她要將你放在她那個鐵籠床間，她覺得，每個孩子吃完飯就要睡午覺，也不管你還穿着校服，你說，我要小便，按着褲頭，你鎖上了廁所的門，你還沒有開始小便，安師奶已經拍門，說你，為甚麼鎖門呀你，阿拙，你開門，你把門開了，走了出來，安師奶說我聽到，你還沒有小便，伸手過來，你小學生穿着藍斜布大地牌橡筋頭的褲子，討厭的大陸貨，安師奶洗又熨，下了漿糊，硬挺挺的……<sup>57</sup>

在近一頁的篇幅中，作者只以逗號簡單分隔內容，文句並不合乎語法的排列，簡淡的口語更像是主人公的獨白。

在小說中，敘述者的語調會隨着人物的人生經歷與情感狀況化而產生變化，正如作者所言「前面簡淡，後則詩性。前面是少年的輕盈，後半部反省生命，多一些內在的東西」。<sup>58</sup>小說前半部紀錄主人公的青澀成長，行文樸素簡淨，以記敘白描為主：<sup>59</sup>

打完球我們三個人去天祥買了汽水和啫喱糖，我又買了牛油餅，我喜歡吃的，坐在石欄杆上看海，你坐在我和老燕的中間，這樣我再也看不見老燕的臉和他的眼鏡，只是見到他的褲子，他的鞋。再下一次見到你，你戴了一副和老燕一模一樣的雷朋眼鏡，我笑你哪裏來的錢，你說，星期六我去見老燕家的藥行幫手，他阿爸給我二十元一天，我有告訴安師奶，她還讚我叻仔，會賺錢，有志氣。<sup>60</sup>

後半部，在敘述敘述男女主人公各自的半生時，其更重視內心描寫，其中多有對生命的思悟：

但每一次，我聽到你，知道你，你活，你已經不在我的生活裏面，十九年，我還是願意歡喜，因為你是一段年輕日子的記認，也是我唯一的提示：我曾這樣生活。我需要記得嗎？記憶就是生命？我不記得，我還是我嗎？蛇記得皮，蟬記得殼，夏蟲記得冬天？我們為何，得知，追問，求索？你沒有話，因逼近而遠離，

<sup>57</sup> 黃碧雲：《微喜重行》（香港：天地圖書有限公司，2014），頁 6-7。

<sup>58</sup> 葛亮：〈一紙歸命——專訪香港小說家黃碧雲〉，頁 D06。

<sup>59</sup> 葛亮：〈入暗黃昏——由《微喜重行》觀黃碧雲晚近小說風格的嬗變〉，頁 117。

<sup>60</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 43。

我們的前方是至黯的水平線，我時常渴望見到，河的盡頭，天之垂跌，河水流入大海，天空伸延無盡，會不會是極限的安慰。<sup>61</sup>

這是微喜在若拙死後，在碼頭等船時彷彿看到「你」在身旁因而觸發的內心聯想。<sup>62</sup>敘述者亦將內心的判斷與感悟混進外部描寫及人物話語當中，以示生命的「不知不覺」<sup>63</sup>：

幸福的意思，原來是可以待人寬容，慷慨，不判斷，不指責，安麗接過電話來，說，還有一個人來了，他沒告訴你，安麗笑，你不會猜到，是小喬，她拿到香港通行證和簽注，你哥哥已經過世；周微喜，我保守這一將無人知的長久或短暫，記憶或遺失，當事人也是證人，應當保持沉默？寫下，作為我最無用的遺物？<sup>64</sup>

鄧小樺在〈平凡磨難·存在感嘆——《微喜重行》的敘述突破〉一文中指出黃碧雲在《烈佬傳》的真實人物採訪後，找到一種新的「現實語言」，於是在《微喜重行》中將自身藝術化的語言，置入平凡人的現實語境之中，建構出「抒情性敘述的空間」。<sup>65</sup>這樣的敘事策略正呼應了小說的主題——平凡人的「自由」。

#### 四、總結

《微喜重行》是一部屬於黃碧雲和周微喜的「遺書」，包含了個人瑣碎的私密情感，亦是對「我」人生過往種種的一次整理與總結。敘述者以個人情感與記憶為線索來主導小說的發展，講的是一部凡俗平民的故事，書寫了生命的無力與虛耗。題旨乃是「缺憾」，然而有別於以往「極端地辛酸悲慘」<sup>66</sup>的書寫模式，《微喜重行》呈現了平凡人獲得「自由」的可能。這種「自由」能體現於小說的敘事形式之中。小說敘述者具有超然又局限的敘述特點，採用了第一人稱「我」，卻是以全知視角來敘述故事，既熟知人物的心理變化，又能立足於不同的時空點。小說後段，「我」甚至能打破生死界限、建構出連接現世界與彼世界的「敘述空間」，不但營造出小說的情感張力，更進一步演練出敘述的「自由」與可能。為了使讀者更準確地把握小說的情感線索與節奏，作者選

<sup>61</sup> 黃碧雲：《微喜重行》，頁 293-294。

<sup>62</sup> 原文為「我們在碼頭等船，你在我身旁，有風，海面漆黑，我們曾在的地方，燈亮，笑鬧聲一陣有無。」那時若拙已死，我們所指的是微喜與安麗一家，而「你」指的是已逝的若拙。參黃碧雲：《微喜重行》，頁 293。

<sup>63</sup> 鄧小樺：〈平凡磨難·存在感嘆——《微喜重行》的敘述突破〉，《星島日報·文化廊》，2015年6月1日，頁 E07。

<sup>64</sup> 底線為筆者所加。黃碧雲：《微喜重行》，頁 328。

<sup>65</sup> 鄧小樺：〈平凡磨難·存在感嘆——《微喜重行》的敘述突破〉，頁 E07。

<sup>66</sup> 參劉小麗：〈神話與絕望——當代香港小說的文學社會學分析〉（香港中文大學碩士學位論文，2001），頁 84。

擇以貼近個人、直覺式的「語言」來表達生命態度。因為遵循直覺，使得敘述語調及語言更為自由。文本中的內心感悟、外在描寫及人物語言的混雜與交叉，可視為一種新的「現實語言」，展示出平凡人在敘事自由上的可能。此亦可視為黃碧雲創作歷程上的新追求——對自由的期盼與追隨。

# 「以淡為美」——中國現當代美食散文的語言魅力

賈赫

## 摘要

中國對於飲食文化的探究，早在春秋時代就可見於文獻：「食色，性也。」<sup>1</sup>中國文人對於美食的研究自古至今從未間斷過，飲食書寫自先秦至明清由簡到繁。而現當代文學描寫美食的散文更是不在少數，文人墨客對於美食的描寫，一方面突顯了中國飲食文化的繁榮綺麗，使飲食文化在文化史上自成一類；另一方面，美食散文所反映的文學性、藝術性以及美學價值更是不可忽略。本文以中國古代文學批評理論為指導，並以汪曾祺先生、梁實秋先生、陸文夫先生的美食散文為例，探討中國現當代美食散文的語言魅力。

## 關鍵詞

飲食書寫 淡 汪曾祺 梁實秋 陸文夫

## 一、前言

中國古代文學批評的許多理論是非常超前的。在與當代西方文論比較時，常常可以發現兩者有不少相似之處，雖然不可同日而語，但為學術理論增添了豐富的內容。一方面，中國古代文論是歷久彌新的，其中的許多精華之處也可以為今天的文學服務；另一方面，飲食書寫是文化的體現，飲食文學所具備的豐富內涵值得人們探究。本文以中國古代的文學批評理論「淡」來探究中國現當代美食散文的魅力，挖掘飲食文學的價值，結合兩者，推動以中國古典文學批評理論為理論依據的中國文學評論，並加深對飲食書寫的重視。

## 二、「以淡為美」的審美傳統

<sup>1</sup> (清)阮元：〈孟子注疏〉，《十三經注疏》（北京：中華書局，1980年影印版），卷11，頁2748。



### (一) 文學批評中「以淡為美」的脈絡

「淡」並不是一個寡淡的形容詞，而是一個包含了許多豐富含義的詞。「淡」最初被老子（約前 570-？）提升到哲學的高度，並成為審美範疇，「道之出口，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。」<sup>2</sup>老子認為「淡」是最接近他核心思想「道」的一種中和之味。這既遠離了感官刺激又沒有完全脫離感官的品質，最能從物質性狀抵達精神的極限，那種若有若無、似無還有的狀態就近似於「無」，「無」就是「道」。<sup>3</sup>「淡」出現在魏晉六朝時期鍾嶸（約 468-約 518）《詩品·序》中：「永嘉時，貴黃老，稍尚虛談，於時篇什，理過其辭，淡乎寡味。」<sup>4</sup>可見，在魏晉南北朝時期人們崇尚的是語言形式之美，是詞語的華麗。魏晉風靡一時的文體正是賦，這種需要華麗細膩的文體，要有詞藻的堆疊以及音韻的華美，而不是「淡」。因此鍾嶸是並不看好陶淵明（352 或 365-427）所寫的詩，甚至將其排在很低的位置，在《詩品》中屬「中品」。劉勰（約 465-約 520）則認為「繁采寡情，味之必厭。」<sup>5</sup>反對只有文采而沒有情感的文學創作，開始對「淡」有了一定的接受，如《文心雕龍·明詩》中「五言流調，則清麗居宗」。<sup>6</sup>這裏的清麗，不同於以往評論家追求的華麗，反而是一種獨具一格的風味。明代的文學家胡震亨（1569-1645），在其《唐音癸籤》得出「大概中唐以後，稍厭精華，漸趨澹靜」的結論。<sup>7</sup>可見中唐、晚唐對於平淡的詩風沒有明顯的好惡，但已經有向淡發展的趨勢。真正將「淡」發揮到極致的是宋朝，梅堯臣（1002-1060）〈讀邵不疑學士詩卷杜挺之忽來因出示之且伏高致輒書一時之語以奉呈〉：「作詩無古今，惟造平淡難。」<sup>8</sup>對平淡的評價是極高的，他認為唯一的難處是平淡，這種平淡到極致並不是沒有內容，而是表面平淡，實際有無窮意味之意，這種「淡」實在是綺麗絢爛的。如宋周紫芝（1082-1155）《竹坡詩話》引蘇軾（1037-1101）語：「大凡為文，當使氣象崢嶸，五色絢爛，漸老漸熟，乃造平澹。」<sup>9</sup>這裏的「淡」是一種返璞歸真的「淡」，是一種閱盡繁花、洗盡鉛華的「淡」，是文學上的鍛鍊也是人生的經歷。「淡」與絢爛本身是相反並且完全不同的東西，這裏將兩者相提並論，反而突顯了「淡」的張力。南宋葛立方（?-1164）《韻語陽秋》云：「大抵欲造平淡，當自組麗中來，落其華芬，然後可造平淡之境。」<sup>10</sup>宋朝是一個重視知識的時代，許多詩人文人寫作時喜歡炫技，多用典故以及一些不合時宜的引用，以突顯其文章內涵深厚。葛立方之意，是真正意蘊深厚的作品，作者是具有濃厚的文化底蘊的，從而可以不露痕跡地寫出自然平淡的感覺，這比簡單的知識堆疊更難。清朝張謙宜（1650-

<sup>2</sup> （春秋）老子著，（魏）王弼注：《老子道德經》（北京：中華書局，1985），頁 32。

<sup>3</sup> 劉劍：〈中國藝術範疇「淡」的流變〉，《廣西社會科學》2013 年第 10 期，頁 144。

<sup>4</sup> （南朝梁）鍾嶸：《詩品》（鄭州：中州古籍出版社，2010），頁 36。

<sup>5</sup> （南朝梁）劉勰：《文心雕龍》（長沙：嶽麓書社，2004），頁 321。

<sup>6</sup> （南朝梁）劉勰：《文心雕龍》，頁 50。

<sup>7</sup> （明）胡震亨：《唐音癸籤》（上海：古典文學出版社，1957），卷 10，頁 85。

<sup>8</sup> （宋）梅堯臣著，王雲五主編：《梅堯臣詩》（上海：商務印書館，1940），頁 114。

<sup>9</sup> （宋）周紫芝：《竹坡詩話》（北京：中華書局，1985），頁 22。

<sup>10</sup> （南宋）葛立方：《韻語陽秋》（北京：中華書局，1985），卷 1，頁 1。

1733)也贊同此種觀點，他在《覲齋詩談》中說道：「詩尚平淡，平淡正其絢爛處。」<sup>11</sup>可見古往今來的許多評論家都認為「淡」反而最絢麗奪目。

談到「淡」就不得不提到「味」，兩者無法分開而論，而兩者都是抽象的概念。「味」是一種領悟之後的道，這種奧妙超越簡單的文本表面，具有深刻的審美意蘊。「味」中最精妙高超的是「至味」，也就是「味外味」，這就與「淡」緊密聯繫起來。司空圖(837-908)〈與李生論詩書〉：

文之難，而詩之難尤難。古今之喻多矣，而愚以為辨於味而後可以言詩也。江嶺之南，凡足資於適口者，若醢(醋)，非不酸也，止於酸而已；若醎(鹽)，非不鹹也，止於鹹而已。中華之人所以充飢而遽輟者，知其鹹酸之外，醇美者有所乏耳。彼江嶺之人，習之而不辨也，宜哉！

……足下之詩，時輩固有難色，儻復以全美為工，即知味外之旨矣。<sup>12</sup>

司空圖在這裏用了一個十分恰當的類比，鹽和醋本身的味道都是非常有限制的，鹽用到極致也不過是鹹，醋用到極致也不過是酸，兩者都不再會有別的變化了。但是將兩者的整體味道中和，最後的味道超越了本身的味道，整體的審美意蘊超越了部分的審美意蘊，便是味外之味，而這就是「淡」。蘇軾更加嚴謹地詮釋這一理論，使其更具說服力。

蘇軾〈書黃子思詩集後〉評論了諸多古代大家，他認為「至味」就在「淡泊」之中，「至味」與「淡泊」相輔相成，表面上沒有味道，沒有人可以明確的說出是酸還是鹹，但是在中和之後，實際上有深層的含義。<sup>13</sup>這在文學評論中是甚為奇妙的，簡單的理解便是，「淡」就是一種「至味」。評論文學作品，首先是語言形式之美，強調語言形式上的簡樸真誠，其次是語言風格的簡單平淡，而最重要的一點，是「至味」上內涵豐富到極致，言有盡而意無窮，波瀾壯闊盡在文字之下。

蘇軾其他的文學評論中反覆地陳述了這一觀點，在〈送參寥師〉中說道：「鹹酸雜衆好，中有至味永。詩法不相妨，此語更當請。」<sup>14</sup>他認為這種融合是學不來的，是一種高超並且難以概論的玄奇精妙的奧義，看似清淡，實則實美。因此「淡」在某種意義上就是「至味」，是文學表達的一種高境界體現。

明代董其昌(1555-1637)將「淡」作為南北分宗論的立論根基，他以「淡」為藝術之宗。<sup>15</sup>晚明袁宏道(1568-1610)在《敘周氏家繩集》中將「淡」的內涵闡釋為不拘格套的性靈抒發，「凡物釀之得甘，炙之得苦，唯淡也不可造。不可造，是文之真性靈也。濃者不復薄，甘者不復辛，唯淡也無不可造；無不可造，是文之真變態也。」<sup>16</sup>「淡」與「性靈」有

<sup>11</sup> 傅璇琮、許逸民等主編：《中國詩學大辭典》(杭州：浙江教育出版社，1999)，頁230。

<sup>12</sup> 鄭奠、譚全基編：《古漢語修辭學資料匯編》(北京：商務印書館，1980)，頁146-147。

<sup>13</sup> 郭紹虞主編：《中國歷代文論選》(北京：中華書局，1962)，中冊，頁76。

<sup>14</sup> (宋)蘇軾著，(清)王文誥輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》(北京：中華書局，1982)，頁906-907。

<sup>15</sup> 劉劍：〈中國藝術範疇「淡」的流變〉，頁147。

<sup>16</sup> 轉引自李建中主編：《中國文學批評史》(武漢：武漢大學出版社，2015)，頁200。

着不可分割的關係，繼承了前代對於「淡」的認識，袁宏道也認為「淡」是不可以刻意營造的，而這種不可由外力影響的「淡」，才是文章的真正氣質與靈氣，即「文之真性靈」。而將「性靈」這一學說發揚光大的袁枚（1716-1798），其實也是受了公安三袁（袁宗道，1560-1600；袁宏道，1568-1610；袁中道，1575-1630）的影響。

## （二）「淡」在飲食書寫中的歷史

先秦文人的飲食書寫，多是藉由食物話語闡明哲學理論，諷喻政治或表述思想及文學創作理論，如《呂氏春秋·本味篇》中伊尹勸諫商湯，乍看描述了各種人間至味，實則道出尋求至味，在於成為仁義的君主。先秦諸子的飲食書寫多以形而上學的理論支持，「至味」在這裏是「淡」，是哲學家最高的追求。先秦「淡」在關於飲食的飲食書寫中就是最高的標準，因此「淡」在飲食書寫中佔據了重要位置。

宋朝，市民文化的興起促使飲食文化相關的書籍大量湧現，文人化的飲食書寫在這一時期佔據了重要地位。南宋林洪（1369-?）的《山家清供》重在一個「清」字，這裏不僅有味覺感官的「清味」，還有涉及思想層面較多的「清供」。<sup>17</sup>林洪所著的《山家清供》具有文人化書寫的意圖，將飲食書寫淬煉出高尚的道德情操，通過引用大量的詩句以顯其文學性，如在描寫「黃金雞」就引用李白（701-762）的詩句「堂上十分綠醕酒，杯中一味黃金雞。」<sup>18</sup>林洪在許多食材記述中，都不會漏落相關的文學創作，因此《山家清供》可以看作是文人化飲食書寫的重要著作。「清」與「淡」十分相近，可以看作是「淡」的變體，因為林洪在飲食書寫中的追求的「清」，實則是一種生於「淡」的概念。

明末清初文學家李漁（1611-1680）所作《閒情偶寄》提出了味覺中最高的等級「至味」——鮮，他在〈肉食第三·魚〉中說道：

魚則必須活養，候客至旋烹。魚之至味在鮮，而鮮之至味，又只在初熟離釜之片刻，若先烹以待，是使魚之至美，發泄於空虛無人之境；待客至而再經火氣，猶冷飯之復炊，殘酒之再熱，有其形而無其質矣。<sup>19</sup>

李漁追求的「至味」就是鮮。這種鮮不僅是食材本身的新鮮，還需要針對不同食材採取不同製作方法，才能得到這人間至味「鮮」。「鮮」在這裏不同於「淡」，但是李漁飲食書寫所具有的深刻內涵符合「淡」的特色，即內涵的豐富。

這種包蘊着濃厚文化的飲食書寫，到清代更被發揚光大，清代不僅沿襲了飲食書寫的文人化傳統，還將之推向了一個頂峰。

袁枚的《隨園食單》在中國飲食文化史的地位是不可撼動的。袁枚本身對於飲食就有非

<sup>17</sup> 陳元朋：〈追求飲食之清——以《山家清供》為主體的個案觀察〉，《中國飲食文化》第3卷第1期（2007年），頁6。

<sup>18</sup> （南宋）林洪：《山家清供》（北京：中華書局，1985），卷上〈黃金雞〉，頁5。

<sup>19</sup> （清）李漁著，單錦珩校點：《閒情偶寄》（杭州：浙江古籍出版社，1985），卷5，頁232。

常濃厚的興趣。他與晚明的文人有許多相似之處，其肆意自由又受晚明公安三袁與李贄「性靈說」的影響，所作文章十分真性情，緊致淡然，又有小品文的精緻與雋永。袁枚所寫的豆腐菜單〈程立萬豆腐〉宛如一篇小品文：

其腐兩面黃乾，無絲毫滷汁，微有虫車虫教鮮味。然盤中並無虫車虫教及他雜物也。次日告查宣門，查曰：「我能之！我當特請。」已而，同杭董浦同食於查家，則上箸大笑。乃純是雞雀腦為之，並非真豆腐，肥膩難耐矣。其費十倍於程，而味遠不及也。

20

兩面金黃的豆腐包含着各種鮮味，但又看不到材料，令人好奇。袁枚的「淡」體現在他緊致淡然的書寫，以及「淡」背後豐富的思想內涵，「淡」就是「至味」，而袁枚不但論述了自己所認可的「至味」，他高尚的審美情操以及正直的價值觀也蘊含在飲食書寫中的，因此也是一種「至味」。

民國時代則是一個美食懷舊的時代，如黃子平所說，周作人（1885-1967）談〈故鄉的野菜〉，引用《西湖遊覽志》、《清嘉錄》乃至《本草綱目》；梁實秋（1903-1987）《雅舍談吃》所引古籍與近人著作不下二十種。<sup>21</sup>但是，除懷舊之外，現當代文人的飲食書寫不僅繼承了古代飲食書寫的優良傳統，還增添了不同的風采，獨有屬於自己的語言特色與魅力，為文學與飲食文化作出了巨大貢獻，值得人們關注與探究。但「淡」的內涵一直貫穿始終，從宋朝開始的文人化飲食書寫，到李漁與袁枚的飲食書寫，現代作家很好地繼承了飲食書寫的精華，寫出了美食散文的魅力。

### （三）「以淡為美」對飲食書寫的影響

文學評論中的「至味」、「淡」，自古以來在飲食書寫中都有體現，無論飲食書寫的主題如何地變化，古往今來飲食書寫所寫的都是「一種至味」。「至味」與「淡」是互為表裏的關係，簡單地說，「淡」到極致就是「至味」，「至味」的表現形式之一就是「淡」，而飲食書寫就是書寫人間美食。在這些飲食書寫中，「淡」一直影響並指導着飲食書寫。

現當代美食散文的語言魅力與中國古代文學批評中的「淡」、「至味」有着不可分割的關係，「淡」指導飲食書寫，本文所選的三位作家的飲食書寫是前承明清的傳統而來，行文風格簡淡質樸，內涵平淡深厚，在現當代美食散文中佔據重要地位，十分具有代表性。

「淡」本身是一個與感官相關的形容詞，可以形容食物，但在這裏，「淡」一語多關，既是包含了前文所說的豐富綺麗的內涵，也是中和天下之味的「至味」；既是語言形式及語言風格的質樸平淡，也是在內涵上豐富到極致的最高境界。因此本文討論的「淡」的定義如下：第一，語言形式、語言風格的質樸平淡；第二，形式上雖然簡單平淡，但內涵豐富、綺

<sup>20</sup> （清）袁枚著，王中英標點，王英志校訂：《隨園食單》（南京：江蘇古籍出版社，2000），頁53。

<sup>21</sup> 黃子平：〈故鄉的食物：現代文人散文中的味覺記憶〉，《杭州師範學院學報（社會科學版）》2003年第4期，頁58。



麗絢爛；第三，融會貫通，有中和之美，是「至味」，也是「味外味」；第四，「淡」廣納如性靈說等文學評論，不刻意營造的真情流露。那麼「淡」是如何影響了飲食書寫的歷史又在現當代散文中熠熠生輝，三位文學大家為代表人物為我們揭開這個謎底。以下首先介紹「淡」如何影響飲食書寫，而現當代的飲食書寫又是沿襲古代飲食書寫而成的，是一脈相承的關係，影響了飲食書寫，然後「淡」影響現代美食散文，並成為飲食書寫的一種風格。

### 三、「以淡為美」——陸文夫飲食文學的語言魅力

陸文夫（1927-2005）先生的散文非常像明清小品文，不但形式上像，內容上也像。這一點很好地繼承了明清以來飲食書寫的優良傳統，而且陸文夫先生不斷推陳出新，結合現代的美食環境，寫出屬於現代美食的特色與風味。陸文夫先生寫美食散文的形式與語言風格上一貫是「淡」，在〈姑蘇菜藝〉中有這樣一段：

蘇州的家常菜中常用雪裏蕻燒鰻魚湯，再加一點冬筍片和火腿片。如果我有機會在蘇州的飯店做東或陪客的話，我常常指明要一只雪裏蕻大湯鰻魚，中外賓客食之無不讚美。鰻魚雪菜湯雖然不像鱸魚莖菜那麼名貴，卻也頗有田園和民間的風味。順便說一句，名貴的菜不一定是鮮美的，只是因為其有名或價錢貴而已。<sup>22</sup>

陸文夫在描繪美食的時候並沒有使用過多的筆墨，而是通過中外賓客的反應說明美食的美味，其文字風格是簡雅拙淡的。可見陸文夫不見得要大寫特寫這美食的味道，反而是這種克制的「淡」寫更引人入勝。後面的敘述則與李漁、袁枚的飲食書寫有異曲同工之妙，那就是不要以食材的貴賤來判別美食。不同的風格各有千秋，田園和民間的都別有一番風味。在對浪費的觀點上陸文夫與前人也是一樣的，如〈吃喝之道〉云：

絕不是像現在這樣，幾十隻菜一齊上，盆子壓在盆子上，杯盤狼籍，一半是浪費。<sup>23</sup>

可見陸文夫先生對浪費是非常抵制的，認為應該適可而止。

陸文夫先生的許多美食散文都有着深刻的思想內涵，這就是「淡」背後的思想內涵，是一種「至味」的體現，如〈吃喝之外〉對於情境的要求：

弄到後來，我覺得許多人在吃喝的方面都忽略了一樁十分重要的事情，即大家只研究美酒佳肴，卻忽略了吃喝時的那種境界，或稱為環境、處境、心境等等。此種虛詞不在酒菜之列，菜單上當然是找不到的，可是對於一個有文化的食客來講，虛的

<sup>22</sup> 陸文夫：《深巷裏的琵琶聲：陸文夫散文百篇》（上海：上海文藝出版社，2005），頁172。

<sup>23</sup> 陸文夫：《深巷裏的琵琶聲：陸文夫散文百篇》，頁158。



往往影響着實的，特別決定着對某種食品久遠、美好的記憶。<sup>24</sup>

陸文夫先生對美食的本質似乎已經看得很透徹了，人生最重要的是生活的情趣和感情，這些都是構成美食佳餚的必要條件。這種人生觀可以不斷創造美好的記憶，是人生經歷的最好輔助。因此「淡」不僅表現在表面的典雅樸淡，還有更多的則是在文章背後，文化與人生層面的「至味」真理。

#### 四、汪曾祺美食散文的語言魅力

文學美食界素有「南陸北汪」之稱，陸文夫寫作手法的確與汪曾祺（1920-1997）有相似之處。

##### （一）語言形式之「淡」

##### 1. 動詞運用得簡單準確

汪曾祺先生所寫的美食散文，其語言形式是非常簡樸淡然的，這種「淡」是對於所描寫的美食有充分地了解，可以散淡地隨意談上幾句就可以通過細節展現出食物的特別之處，所寫美食都可以信手拈來。汪曾祺先生動詞用得十分準確，用了這個動詞之後無法再換其他動詞，這是一種語言的境界，看似最簡單實則也最難。汪曾祺先生動詞運用得簡單準確，幾個簡單的動詞「淡」而代過，正體現了語言形式上的質樸——「淡」。比如〈故鄉的食物〉中關於「炒米和焦屑」有這樣一段話：

糊鍋巴磨成粉末，就是焦屑。我們那裏，餐餐吃米飯，頓頓有鍋巴。把飯鏟出來，鍋巴用小火烘焦，起出來，捲成一卷，存着。鍋巴是不會壞的，不發餿，不長霉。攢夠一定的數量，就用一具小石磨磨碎，放起來。焦屑也像炒米一樣，用開水沖沖，就能吃了。焦屑調勻後成糊狀有點像北方的炒麵，但比炒麵爽口。<sup>25</sup>

這裏是一段對於焦屑制作過程和食用方法的描寫，汪曾祺先生用了幾個動詞就白描出了這炒米的做法，平淡卻有力；而吃法則簡單直接，充分體現了「淡」，沒有修飾卻鏗鏘有力，真實實在，兩者詳略得當，互相結合，使人有一探究竟的欲望。

##### 2. 形容詞運用得淡然自在

汪曾祺先生是一位寫美食散文如同畫家一樣的美食家、文學家，他介紹美食時如同手持多種多樣的畫筆，有工筆的白描，有潑墨一樣彩虹般顏色的渲染，但是整體呈現的是「淡」

<sup>24</sup> 陸文夫：《深巷裏的琵琶聲：陸文夫散文百篇》，頁 164。

<sup>25</sup> 汪曾祺：〈故鄉的食物〉，載楊耀文選編：《文化名家談食錄——五味（修訂版）》（北京：京華出版社，2007），頁 121。

之中的中和之美，完美地融合了各種滋味的「淡」。這裏並沒有過多的炫技華麗之感，而是以簡淡的詞語形容，體現了汪曾祺先生簡單的「淡」中充滿了絢爛之感，將美食描寫得淋漓盡致。

比如〈故鄉的食物〉中的「鹹菜茨菇湯」裏有一段形容詞，節制、準確卻細膩，令人回味：「腌了四五天的新鹹菜很好吃，不鹹，細、嫩、脆、甜，難可比擬。」<sup>26</sup>這幾個字的形容將鹹菜的色、香、味、質地、形狀都包含進去了，但是言簡意賅，沒有拖沓，簡練準確卻令人回味無窮。再如「碑螯殼稍呈三角形，質堅，白如細瓷，而有各種顏色的弧形花斑，有淺紫的，有暗紅的，有赭石，墨藍的，很好看。」<sup>27</sup>食物的顏色像一幅拼圖，無論是從色彩的明暗交接還是冷暖相宜，都讓人覺得舒服自然，真實準確。好像自己說不出的顏色在汪曾祺先生這裏就被輕易地描摹了出來，語言令人欣慰自在。

### 3. 修辭手法的自然真實

汪曾祺先生的美食散文中，修辭手法用得自然真實，渾然一體，很難讓人注意到這裏其實是運用了修辭手法的，絲毫沒有造作之感，體現了「淡」的本意；比喻擬人隨意地嵌套，用爐火純青的技巧對食物進行對比和襯托。這就體現了「淡」的兩方面：一方面是風格上的簡樸，另一方面則是「淡」背後的絢麗奪目，簡單自然的書寫反而帶來繽紛多彩的內蘊。

比如〈蘿蔔〉：

蘿蔔所惠於中國人者亦大矣。美國有小紅蘿蔔，大如元宵，皮色鮮紅可愛，吃起來則淡而無味。異域得此，聊勝於無。愛倫堡小說寫幾個藝術家吃奶油蘸蘿蔔，喝伏特加，不知是不是這種紅蘿蔔。我在愛荷華南朝鮮人開的菜鋪的倉庫裏看到一堆心裏美，大喜。<sup>28</sup>

只有這短短一段話，卻包含了多種寫作手法。「大如元宵」運用了比喻的修辭手法，「鮮紅可愛」用詞準確，使紅蘿蔔的形象躍然紙上，「異域得此，聊勝於無」頗有幾分古文的意味，博古通今，而加入美國蘿蔔的書寫增添了幾分趣味性，而「心裏美」一詞則沿用了之前蘿蔔的叫法，形象地展現了蘿蔔的特色。短短一段話多種不同的寫作手法互相輝映。沒有一絲一毫刻意的痕跡，倒是拿出來分析破壞了原有的美感，使人不得不驚嘆於語言大師精湛的語言魅力。

#### （二）語言風格之「淡」

汪曾祺先生的美食散文給人的第一感覺絕不是濃妝艷抹的，而是一種恰到好處的「淡」。語言風格非常的平實自然，沒有過多的語言技巧，也沒有絲毫矯揉造作的痕跡，是一種打動

<sup>26</sup> 汪曾祺：〈故鄉的食物〉，頁 124。

<sup>27</sup> 汪曾祺：〈故鄉的食物〉，頁 126。

<sup>28</sup> 汪曾祺：〈蘿蔔〉，載楊耀文選編：《文化名家談食錄——五味（修訂版）》，頁 143。

人心、引人入勝的書寫。汪曾祺先生的美食散文之所以獲得大家共同的讚賞，是因為汪曾祺先生將美食散文寫活了，讀者在汪曾祺先生淡淡的描述之下，有想要一探究竟的慾望。汪曾祺先生所寫的美食離生活很近，都是生活中最簡單樸實的美味，除此之外，他的語言也十分平易近人，多用生活化的語言，淺顯易懂卻又獨具特色的方言，日常說話隨便樸實的口頭語，半文半白言簡意賅的文言與白話的交織。這些看似最平淡的語言給讀者「淡」的感受，蘊含着很多層次的質感。

汪曾祺先生的美食散文，與陸文夫先生、梁實秋先生共同的特徵是使用大量的引用，通讀下來銜接得非常自然，沒有複雜難懂的內容，都是十分平易近人的「淡」，是不經意間提出來絲絲縷縷的聯繫。這種敘述將汪曾祺先生語言風格上的「淡」最大化，整篇文章渾然一體，讓人察覺不到是引用，從而形成一種典故的主角就是汪曾祺先生的感覺。

〈故鄉的食物〉提到：

小時候《板橋家書》：「天寒冰凍時暮，窮親戚朋友到門，先泡一大碗炒米送手中，佐以醬薑一小碟，最是暖老溫貧之具」，覺得很親切。鄭板橋是興化人，我的家鄉是高郵，風氣相似。這樣的感情，是外地人們不易領會的。<sup>29</sup>

文中引用的古文後再穿插作者獨特的感情經歷，不禁令人動容，但是沒有過多的煽情，只是平實簡單的敘述，體現了「淡」的特徵，如同一個老人向故人娓娓道來一件稀鬆小事，表達克制，但其中包含的情感絕對是飽滿的。此外，還有：

讀蘇東坡〈惠崇春江晚景〉詩：「竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。蒹葭滿地蘆芽短，正是河豚欲上時。」此蒹葭生於水邊，與蘆芽為伴，分明是我的家鄉人所吃的蒹葭，非白蒿。<sup>30</sup>

提到的詩都有幾分熟悉，讀起來也是趣味盎然；文韻悠長，倒像是幾分「淡」中帶着鄰家的味道。在別的文章中說到「醬」還提到了《說文解字》、《周禮》、《論衡》和《齊民要術》，說到葫蘆還有《辭海》……但如果只有這樣的陽春白雪豈不是過於單調？文中還有各種方言，蘇州話「乖面乖面（這邊這邊）」，還有幾句四川話、揚州話。小孩子的順口溜也有：「人之初，鼻涕拖，油炒飯，拌蘿菠」，真是詼諧幽默又平易近人。

### （三）「淡」之下的「至味」

「淡」之下的「至味」是內涵上豐富到極致，汪曾祺先生的美食散文就是這樣文化底蘊深厚的文章。汪曾祺將口語、民間話語、歐式現代話語等相結合，形成一種新的話語模式。

<sup>29</sup> 楊耀文選編：《文化名家談食錄——五味（修訂版）》，頁 119。

<sup>30</sup> 楊耀文選編：《文化名家談食錄——五味（修訂版）》，頁 129。

<sup>31</sup>這種藝術性的風格非常好地彰顯了先生寫美食散文的文化底蘊。除此之外，其散文中還具有人文關懷，從人的角度出發，描寫人間百態之事，關懷人們給予人們愛與希望。汪曾祺先生有對美食得描繪有着非常認真的考據。這不是汪曾祺先生「掉書袋」刻意為之，而是他嚴謹治學態度和廣博學識的自然流露。<sup>32</sup>如在〈切膾〉這篇文章中，汪先生就逐本溯源，從這一美食文化的興起講到發展：

《論語·鄉黨》：「食不厭精，膾不厭細」，中國的切膾不知始於何時。孔子以「食」、「膾」對舉，可見當時是相當普遍的。北魏賈思勰《齊民要術》提到切膾。唐人特重切膾，杜甫詩累見。宋代切膾之風亦盛。《東京夢華錄·三月一日開金魚池瓊林苑》：「多垂釣之士，必於池苑所買牌子，方許捕魚。遊人得魚，倍其價買之。臨水斫膾，以薦芳樽，乃一時佳味也。」元代，關漢卿曾寫過「望江樓中秋切膾」。明代切膾，也還是有的，但《金瓶梅》中未提及，很奇怪。《紅樓夢》也沒有提到。<sup>33</sup>

文章後面還有許多考據與探究，汪曾祺先生對每一個過程都展示了大量的證據，以支撐自己的觀點。不僅如此，汪先生的美食散文還反映出了大量的風土人情、民俗文化。除此之外，我們還從他的美食散文中看到了一種悲天憫人的文人情懷。

汪曾祺先生美食散文中有許多關於風土人情的描述，比如許多他自己故鄉高郵的美食。鹹鴨蛋、炒米和焦屑、虎頭鯊、螺螄、野鴨、鶻鶻、斑鳩、馬齒莧……在寫故鄉的食物鹹菜茨菇湯時，他在文中輕輕點下這樣一句話：「我很想喝一碗鹹菜茨菇湯。我想家鄉的雪。」<sup>34</sup>汪曾祺先生對於家鄉真切的思念都化在了這一句話裏，那是真實的愛與思念，是最動人的真情。汪曾祺先生在西南聯大求學的過程中，對雲南這個第二故鄉，所表現出的懷念也是顯而易見的。他描寫一個地方的美食就有那個地方的特色，例如描寫雲南的汽鍋雞：

原來在正義路近金碧路的路西有一家專賣汽鍋雞。這家不知有沒有店號，進門處掛了一塊匾，上書四個大字：「培養正氣。」因此大家就徑稱這家飯館為「培養正氣」。過去昆明人一說：「今天我們培養一下正氣」，聽話的人就明白是去吃汽鍋雞。「培養正氣」的雞特別鮮嫩，而且屢試不爽。<sup>35</sup>

汽鍋雞是雲南家喻戶曉的名菜，早在二百多年前就在滇南民間流傳；汽鍋則是在雲南建水出產的具有民族地域特色的別致土陶蒸鍋。作者在汽鍋雞的鮮香中融入了西南少數民族的特色，那一筆筆描寫彷彿一幅鮮明活潑的民俗風情畫，為這汽鍋雞賦予了一身正氣，這就是汪

<sup>31</sup> 劉旭：〈從文人意識形態到打通文學史——汪曾祺小說的語言模式分析〉，《中國文學批評》2015年第3期，頁45。

<sup>32</sup> 楊國憲：〈淺論汪曾祺的美食散文〉，《北方文學》2012年第9期，頁10。

<sup>33</sup> 汪曾祺：《汪曾祺談吃》（哈爾濱：北方文藝出版社，2006），〈切膾〉，頁48。

<sup>34</sup> 汪曾祺：《汪曾祺談吃》，〈鹹菜茨菇湯〉，頁165。

<sup>35</sup> 汪曾祺：《汪曾祺談吃》，〈汽鍋雞〉，頁57。

曾祺先生的文人氣魄了。汪曾祺先生對於一身正氣是有所追求的。

汪曾祺先生在美食散文中還展現出了一種悲天憫人的文人情懷，<sup>36</sup>如前文所引，作者在《板橋家書》中所說的「暖老溫貧」。這是汪曾祺先生對於世人的關注，是一種憂心家國天下的文人情懷，對窮親戚的尊重，是對人格尊嚴的尊重。在汪曾祺先生的美食散文中，許多與美食相關的故事都是由真實的記憶串聯而成，是人文主義的本質。他關心、體貼人民的生活，對家國天下有着充分認識。汪曾祺先生在平淡如水的敘述中，流露出了悲天憫人的文人情懷，在「淡」敘述的背後，是對世態人情的關注。汪曾祺先生看過了世間百態，展現出了超脫世俗的淡然，了解到了生活的不易，但卻鼓勵人們懷揣希望。這種廣博的胸懷所書寫出的美食散文也在向我們傳達審美情趣與對生活的熱愛。這正是「至味」的體現，對世界對萬物的愛以及尊重。

## 五、「以淡為美」——梁實秋美食散文的語言魅力

### （一）幽雋淡遠的語言形式與風格

梁實秋先生是在北京長大的，他的父親梁咸熙先生曾經在北京開辦了一家豫菜館——「厚德福飯莊」，這為梁實秋先生日後寫美食品美食打下了堅實的基礎。在父親的影響下，梁實秋先生不但懂得欣賞美味，還懂得分享美食，將美食展現在大家的眼前。他所作的美食散文是閒淡舒心的，其語言形式與語言風格是「淡」的體現，文字樸實平淡。梁實秋先生所寫的美食散文有一種反差感，他本是學富五車的大文豪，有的文章寫得文人氣息十足，舉手投足間都可見文人對於文學的真誠與熱烈，以赤子之心貫穿始終，簡單清楚，平淡樸實，明確地告訴讀者自己的真實想法，敘述看似平淡，但是香氣撲鼻，淺「淡」的文字卻寫出了濃烈的味道。如《雅舍談吃》中寫烤羊肉：

我在青島住了四年，想起北平烤羊肉饞涎欲滴。可巧厚德福飯莊從北平運來大批冷凍羊肉片，我靈機一動，託人在北平為我定製了一具烤肉支子。支子有一定的規格尺度，不是外行人可以隨便製造的。我的支子運來之後，大宴賓客，命兒輩到寓所後山拾松塔盈筐，敷在炭上，松香濃郁。烤肉佐以濰縣特產大蔥，真如錦上添花，蔥白粗如甘蔗，斜切成片，細嫩而甜。吃得皆大歡喜。<sup>37</sup>

梁實秋先生在描寫這段烤羊肉的時候，多了一種西北漢子的豪爽之氣，這並不是刻意為之，而是簡單地書寫，突出了一個「淡」。梁實秋先生寫美食散文沒有廢話，每一個字都用得恰到好處，敘述平淡而自然，如文中所說「咬上去，軟」沒有過多的渲染與藻飾，在形容蔥的滋味時，筆鋒一揮，幾個字便將蔥的形狀、做法、層疊豐富的味道勾勒出來了。通篇讀下來

<sup>36</sup> 李新雨：〈舌尖上的文學——淺談汪曾祺的飲食散文〉，《安徽文學》2012年第8期，頁9。

<sup>37</sup> 梁實秋：《雅舍談吃》（天津：天津教育出版社，2006），〈烤羊肉〉，頁4。



給人以神清氣爽之感，這就是「淡」的一種表現，沒有炫耀技巧地運用大量華麗的詞句，反而用最簡單、通俗易懂的話語將意思表達清楚。這對文學家來說是更難的，因為沒有外在的技巧，更注重文學的本質。在《雅舍談吃》中有許多這樣鮮明的例子。如在描寫湯包的時候：

玉華臺的湯包才是真正的含着一汪子湯。一籠屉裏放七八個包子，連籠屉上桌，熱氣騰騰，包子底下墊着一塊蒸籠布，包子扁扁的塌在蒸籠布上。取食的時候要眼明手快，抓住包子的皺褶處猛然提起，包子皮驟然下墜，像是被嬰兒吮癩了的乳房一樣，趁包子沒有破裂趕快放進自己的碟中，輕輕咬破包子皮，把其中的湯汁吸飲下肚，然後再吃包子的空皮。沒有經驗的人，看着籠裏的包子，又怕燙手，又怕弄破包子皮，猶猶豫豫，結果大概是皮破湯流，一塌糊塗。<sup>38</sup>

這段對湯包的描寫實在是讓人忍俊不禁，先是具體地描述了湯包上桌時的情形，將吃包子的過程展現得行雲流水，好不自然，接着又將包子被吮吸時的型態與嬰兒吮吸母乳做類比，這種描述並不是出於幻想，而是有着對生活豐富的觀察及熱情才能將包子的狀態描寫得如此自然。這種自然也是一種樸實平淡的體現，雖然表面上語言形式閒淡舒緩，沒有過多的詮釋，但却不着痕跡如蜻蜓點水一般，將包子的型態、吃不上包子的人的型態描繪得十分生動。正是這一種淡然處之的態度，才能夠完滿地體現「淡」的形式之美。

## （二）「至味」的豐富內涵

梁實秋先生所作的美食散文雖然語言形式與風格樸素自然，但內涵卻是十分深厚的，這種內涵的豐富一方面體現在豐富的文化底蘊上，另一方面則體現在「淡」的文風下，其對人生的哲理有許多意義深遠的獨到見解，給人以無限的啟發，值得我們去深思、去體味。梁實秋先生描寫美食，很喜歡引經據典，在講解美食的同時為讀者補充了歷史、文學等文化知識，但一切的引用都不是生搬硬套，而是水到渠成，正如蘇軾所說「寄至味於淡泊」，<sup>39</sup>梁實秋先生有了豐富的文化底蘊後，才將這種留存於骨血的文化，融為一體，如斟酒一般緩緩地倒給讀者。

在描寫水晶蝦餅的時候，梁實秋先生就引用了《爾雅翼》中的一段描述：

蝦，種類繁多。《爾雅翼》所記：「閩中五色蝦，長尺余，具五色。梅蝦，梅雨時有之。蘆蝦，青色，相傳蘆葦所變。泥蝦，稻花變成，多在泥田中。又蝦姑，狀如蜈蚣，一名管蝦。」蘆葦稻花會變蝦，當然是神話。<sup>40</sup>

梁實秋先生的引用多用於文章的一開頭，而且都是一些具有趣味又與文章內容緊密相關的

<sup>38</sup> 梁實秋：《雅舍談吃》，〈湯包〉，頁12。

<sup>39</sup> （宋）蘇軾：《書黃子思詩集後》，載郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，中冊，頁76。

<sup>40</sup> 梁實秋：《雅舍談吃》，〈水晶蝦餅〉，頁9。

典籍故事。正如古代文學家對於「淡」的理解是「至味」，除了表面的形式之外，最重要的是其文化底蘊與思想內涵。古人認為有了豐富的知識與閱歷才能將「淡」表達出來，那麼梁實秋先生顯然符合這一標準，梁實秋先生本身就有豐富的文化底蘊，因此在引用這些典故的時候都是自然的，體現的更多是對於「至味」的理解，即除了文章本身之外，所表達的深刻內涵。這裏引用典籍對各種不同蝦的介紹，既是文章開頭引人入勝的趣味故事，也是概括散文的一段總括，各種各樣的蝦各有各的用處與做法，有的蝦適合做蝦球，有的蝦適合油爆，有的蝦適合做蝦仁，不一樣的蝦各有各的歸宿，各有各適合的做法，正如那些在書中出現的蝦，正是不同時機所出，讓讀者在看了美食散文之後，不僅了解了古書中對於蝦的記載，還知道許多蝦的做法，更重要的是引發了許多對美食、對生活的思考。除此之外梁實秋先生還有大量的引用，如〈火腿〉中：

火腿的歷史且不去談他。也許是宋朝大破金兵的宗澤於無意中所發明。宗澤是義烏人，在金華之東。所以直到如今，凡火腿必曰金華火腿。東陽縣亦在金華附近，《東陽縣誌》云：「熏蹄，俗謂火腿，其實煙熏，非火也。腌曬熏將如法者，果勝常品，以所腌之鹽必臺鹽，所熏之煙必松煙，氣香烈而善入，制之及時如法，故久而彌旨。」

41

簡單的幾句就將金華火腿的歷史娓娓道來。梁實秋先生是文學大家，這裏用輕鬆散淡的語言說不去談火腿的歷史，並不是不認真，而是知道取捨，突顯了「淡」，而背後的深刻文化內涵體現出梁實秋先生深厚的文學功力。為了寫火腿而去查閱縣志，這種認真嚴謹的文人態度正是「淡」背後的東西，是表面平淡無奇，當深思之時才了解背後探究文化的赤誠與熱烈。梁實秋先生緣何要在這裏引用火腿的做法，是承上啟下，過渡至火腿的做法與後文自己與火腿的故事，形散而神不散，表面風格「淡」而實際文化內涵是「至味」。除此之外，梁實秋先生在作品中還大量引用詩詞，如〈醋溜魚〉引用了（清）梁晉竹（梁紹王，1792-?）《兩般秋雨翕隨筆》：

西湖醋溜魚，相傳是宋五嫂遺制，近則工料簡濇〔澀〕，直不見其佳處。然名留刀匕，四遠皆知。番禺方像杆孝廉恒泰〈西湖詞〉云：

小泊湖邊五柳居，  
當筵舉網得鮮魚。  
味酸最愛銀刀鱠，  
河鯉河魴總不如。<sup>42</sup>

他對於美食是認真的，在〈醋溜魚〉的最後，他說到「現時一般餐廳，多標榜西湖醋溜魚，

<sup>41</sup> 梁實秋：《雅舍談吃》，頁 71。

<sup>42</sup> 梁實秋：《雅舍談吃》，頁 74。

與原來風味相去甚遠。往往是濃汁滿溢，大量加糖，無復清淡之致」，<sup>43</sup>可見梁實秋先生重視的是美食的本質，梁實秋先生有豐富的文化修養、敏銳的審美感受，並且對高尚崇高的精神世界有所追求，他是「知味」的人，可以體會美食的本質，可以挖掘飲食的品味，這些正是他美食散文「淡」之下的深層內涵。清朝文人梁晉竹已經感嘆西湖醋魚盛名不再，看來說出了他的心聲。後者對詩詞的引用主要都是為了烘托古人對於美味的認可，因此「淡」在他的美食散文中不僅體現在樸實平淡的語言風格中，更體現在文章背後深刻的文化內涵與修養，邏輯思考與能力。這是第一層「至味」。

第二層「至味」就是梁實秋先生對於人生哲理的痛快領悟，在〈吃相〉中他這樣說道：

人生貴適意，在環境許可的時候是不妨稍為放肆一點。吃飯而能充分享受，沒有什麼太多禮法的約束，細嚼爛咽，或風卷殘雲，均無不可。吃的時候怡然自得，吃完之後抹抹嘴鼓腹而遊，像這樣的樂事並不常見，我看見過兩次真正痛快淋漓的吃，印象至今猶新。<sup>44</sup>

「人生貴適意」，這句話真是「寄至味於淡泊」在現代最好的體現了，梁實秋將這種對於人生的思考展現在世人眼前，不必刻意地去約束什麼，而是尊重自己的內心，這是一種跨越文化的表述，無論什麼樣的人，都有享受人生的權利，無論怎樣的吃法，在不打擾別人的情況下都可以吃得怡然自得。這種對於生命個體的尊重是直到今天仍應該被提倡、被尊重的。

在〈吃醋〉的最後，梁實秋先生又告誡大家不要爭風吃醋，多去做有意義的事：

醋的力量之大，既如上述，我們決不能忽視他。不過假如我們真有這樣大的醋勁非發泄不可的話，我們何妨轉移目標，把這一股潑辣的力量用在一種偉大的事業上去呢？

45

梁實秋先生在這裏勸誡人們遇事不要妒忌，不要浪費自己的精力，如若真是有這麼大的醋勁非要發洩不可，也要做一些偉大的事，這便是「淡」中的「味外味」，也就是言外之音了。他所希望的是不要為了一些小事勾心鬥角，保持雅緻淡然的心態去面對世界，如果實在很生氣的時候也儘量用這種力量去做有意義的事情。這是非常有人生智慧的話語，在文本的「淡」下，對生氣的淡然處之，將醋勁用在偉大的地方，這種崇高的精神境界正是對「淡」的最高體現。

## 六、結語

<sup>43</sup> 梁實秋：《雅舍談吃》，頁 75。

<sup>44</sup> 梁實秋：《梁實秋談吃》（哈爾濱：北方文藝出版社，2006），頁 9。

<sup>45</sup> 梁實秋：《梁實秋談吃》，頁 17。

中國現當代美食散文是異彩紛呈的，本文選取了以中國古代文藝批評理論中的「淡」為切入點，又以汪曾祺、梁實秋、陸文夫三者的美食散文為例，對中國現當代美食散文的語言魅力做出評價。一些淺見，望各位斧正。





# 「變革者」的庸常化

## ——《萌芽》舉辦的全國新概念作文大賽興衰動因研究（以第一屆到第十屆 1999-2008 為例）

周瑩瑤

### 摘 要

「全國新概念作文大賽」為《萌芽》舉辦的以中學生為參賽主體的全國性作文賽事。在教育改革的浪潮中興起，前期作為作文教學的反叛者在文學界引起強烈反響，但由於其自身陷入庸常，參賽作品同質化嚴重，因而新概念作文大賽的影響力也日漸減弱。

### 關鍵詞

新概念    作文    《萌芽》    比賽

## 一、大賽興起背景

「全國新概念作文大賽」是《萌芽》聯合北京大學等多所高校於1999年開始舉辦的全國性寫作賽事，曾在教育界和文學界引起巨大反響。「新概念作文大賽」的舉辦和興起原因，主要與雜誌的營運、教育發展的需要和文學創作的推動有關，現分述如下：

### （一）資金危機的驅使

「由於文學市場化的時代背景，文學的社會地位的逐漸降低和各類文學刊物的競爭，1986年起，《萌芽》銷量逐漸降低，1996年已虧本經營，銷量僅1萬本。」<sup>1</sup>作為傳

<sup>1</sup> 蔡玲：〈尋找文學與市場間的平衡——《萌芽》（1996-2013）研究〉（浙江師範大學碩士學位論文，2016），頁7。

統文學刊物的《萌芽》宣稱自己是「從來不以盈利為目的青年文學刊物」，<sup>2</sup>1994年，時任社長曹陽認為「《萌芽》不需要重新打出什麼『新旗幟』」。<sup>3</sup>故步自封加劇了《萌芽》的財政危機。

1996年，趙長天（1947-2013）着手期刊的市場化改革，提出「將這本有傳統的文學刊物辦得既有文學性，又有社會性，同時充滿都市青春風貌」。<sup>4</sup>但1997年到1998年，在社會調查中，《萌芽》編者發現其讀者多為中年人，<sup>5</sup>與當初「全國最早的青年文學刊物，是全國唯一反應都市青年生活的文學雜誌」的宗旨背道而馳。<sup>6</sup>因此趙長天要求編輯部成員們牢固樹立市場意識，通過聯繫書報亭等方式瞭解銷量和市場需求，以大學生為中心，努力將讀者群向下擴散至中學生，向上至社會文學青年，讓《萌芽》擺脫「純文學刊物」的窠臼，由發現寫作新人的刊物變為校園中的大眾課餘讀物。《萌芽》從辦刊理念、欄目設置、編讀關係這幾方面進行了大幅度調整，<sup>7</sup>吸引了一些年輕的讀者，<sup>8</sup>銷量重升為兩萬餘冊，<sup>9</sup>資金條件有所改善。

但上述改革並不能很大程度地改善《萌芽》的處境，在傳統文學雜誌<sup>10</sup>與流行文化的夾擊下，《萌芽》必須策劃更有市場號召力的改革。

## （二）社會熱點的捕捉

1997年末，應試語文教育日漸僵化，引起教育界的重視。《北京文學（精彩閱讀）》推出的「憂思中國語文教育」<sup>11</sup>這一專題引起了廣泛的爭議。《中國青年報》、央

<sup>2</sup> 曹陽：〈主編寄語：《萌芽》的特色是萌芽〉，《萌芽》1994年第9期，頁1。

<sup>3</sup> 曹陽：〈主編寄語：《萌芽》的特色是萌芽〉，頁3。

<sup>4</sup> 《萌芽》編輯部：〈青年讀者的精神家園〉，《萌芽》1995年第11期，頁1。

<sup>5</sup> 趙長天指出：「上世紀九十年代後期，在我們醞釀籌備新概念作文大賽的時候，大多數中學生的文學閱讀幾乎為零，連我們這樣一本專門給年輕人閱讀的文學雜誌《萌芽》，讀者也都是中年人。當時感到真是悲哀。」〈十年〉，《萌芽》2008年第1期，頁1。

<sup>6</sup> 林肯：〈印象與希望——1997年《萌芽》讀者一件徵詢表反饋綜述〉，《萌芽》1998年第5期，頁78。

<sup>7</sup> 《萌芽》在1996年進行了大幅度改版，從提倡「材料的廣闊性和風格、材料的多樣性，提倡短小精悍的、樸實而強烈的生活氣息的文風，使它能更真實更準確地反映生活，反應『四化』建設」（參見小如：〈發自內心的文學夢猶在——《萌芽》讀者意見反饋綜述〉，《萌芽》2002年第3期，頁42），且各個文體涇渭分明，改版為淡化問題意識的、更幽默更具有青春氣息的欄目，以青春校園題材為主體，以校園中的學生為目標讀者群體，加入更多流行文化的內容。另外，《萌芽》大量發掘文學新人，將版面向熱愛文學的青年敞開，要求編輯成為青年學生的青春導師。

<sup>8</sup> 楊波指出：「開始有更多的大學生關心它，談論它。」詳參楊波：〈紀念《萌芽》雜誌創刊四十週年座談會紀要〉，《萌芽》1996年第9期，頁27-31。

<sup>9</sup> 趙長天：〈對《萌芽》50年的回顧與思考〉，《文藝報》，2006年10月10日，頁2。

<sup>10</sup> 這裡「傳統文學雜誌」特指已經存在的純文學雜誌，相對於新創辦的適應文學市場化方向的雜誌。在上海，《收穫》和《上海文學》的文學地位高於《萌芽》，而新興的文學刊物《故事會》等也妨礙了《萌芽》的進一步發展。

<sup>11</sup> 鄒靜之、王麗、薛毅：「世紀觀察·憂思中國語文教育」，《北京文學（精彩閱讀）》1997年第11期，頁4-17。此專題由鄒靜之〈女兒的作業〉、王麗〈中國語文教學手記〉、薛毅〈文學教育的

視等大眾傳媒紛紛就這一問題展開論爭。〈誤盡蒼生〉一文言辭激烈地抨擊了當代語文教育，認為語文教育使得道德淪喪，<sup>12</sup>叩響了寫作教改的先聲，引發了眾多評論和關注。《中學語文教育》<sup>13</sup>、《光明日報》<sup>14</sup>、《語文教學通訊》<sup>15</sup>、央視等紛紛就這一問題展開論爭。

《萌芽》的編輯們結合自己培養孩子的實際情況，在 1998 年刊登了一組文章以考察讀者需要。在當時，作文教育日趨唯高考是圖、中學生的課餘讀書量日趨減少、寫作思維日趨僵化，寫作被規範於高考的模式之中，導致了文學後備力量的不足。文學界和教育界井水不犯河水，中學語文教育與人文素質教育嚴重脫節，以至於學生的文學天賦被埋沒，文學興趣被打擊，寫作教育亟待更有效的解決方案。大賽順應了社會各界的需要，追蹤了熱點話題，並迎合了作文教育與文學素質培養的發展趨勢，也就這就了它最初的影响力。

「新概念作文大賽」打出的「新概念」旗號在 1998 年是一個流行語。當年，「新概念英語」、「新概念產品」、「新概念武器」等名詞層出不窮，也幫助了其在社會中造成影響力。而新概念提出的「新思維」、「新表達」、「真體驗」的口號，也得到了公眾的認同。「新概念」試圖「探索一條還語文教學以應有的人文性和審美性之路，讓充滿崇高的理想情操、充滿創造力、想象力的語文學科，真正成為提高學生綜合素質的基礎學生。」<sup>16</sup>這正切合了推動語文教育改革的需求，加深與提高了大眾對其的認知與認可度，並奠定了其隨後良好發展的基礎。

### （三）「校—賽」合作的建立

「高考」在中國內地長期以來佔據着改變考生命運的重要地位。在 20 世紀 90 年代，它幾乎是所有高中生除了理科奧賽以外的唯一一條通往內地高等院校的出路。進入知名高等學府是眾多中學生夢寐以求之事，甚至高校升學率也被視為衡量中學教育是否成功的關鍵。而「新概念作文大賽」最突出的一點在於，得到了部分高校的支持，為參賽者們爭取到了通過大賽免試入學的資格。

「新概念作文大賽」的總策劃李其綱利用曾經清華大學等名校不拘一格錄取文科人才的傳統，並引進美國、日本等國家高校錄取的成功經驗，迎合高校招攬人文學科人才的需求，努力與各個高校進行洽談。李其綱首先從開辦文科基地班的母校華東師範大學

---

悲哀〉三篇文章組成，深入探討了中國語文教育扼殺創造力、僵化學生思維、違背人文教育初衷的弊端。

<sup>12</sup> 洪禹平：〈誤盡蒼生——也談語文教育〉，《北京文學（精彩閱讀）》1998年第3期，頁21-24。

<sup>13</sup> 薛川東：〈「誤盡蒼生」為哪般〉，《中學語文教育》1998年第7期，頁5-6。

<sup>14</sup> 付君萍：〈中小學語文教學亟待改革〉，《光明日報》，1998年2月18日，頁6。

<sup>15</sup> 佟士凡：〈抓住根本，走出誤區——關於語文教學問題的幾點思考〉，《語文教學通訊》1998年第10期，頁5-8。

<sup>16</sup> 李其綱：〈新概念作文大賽倡議書〉，載陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（A卷）》（北京：作家出版社，1999），頁3-4。

入手，其後得到了復旦大學陳思和教授的支持，之後又相繼爭取到了南開大學、廈門大學、南京大學、北京大學的支持，這些高等學府的教授們應邀參加了清河會議，與《萌芽》編輯部的編輯們共同商討確定了獲獎者可以保送大學的方案。<sup>17</sup>而這不僅僅是以往所有寫作賽事從未有過的，也是讓整個教育界極度震驚的盛事，不拘一招納人才，真正讓中學生們脫離格式化的寫作框架，開闢了中學生升學的另一條道路，成為「當代教育史上的一次很重要的革命」。<sup>18</sup>

作為高考制度的有效補充，「新概念作文大賽」幫助中學生圓名校夢，也讓「新概念」擁有了文學界的權威。由於眾多名校的加盟，加上學院派評審團的參與——以中文系教授為評審，因而作文比賽更具文學性，繼而極大地點燃了中學裏熱愛寫作的青年的參加熱情。另外，中學教師為了增加學生進入優秀高等院校的人數和比例，一反阻止學生參與與應試無關的活動的常態，鼓勵學生參與此項賽事，親自整理並投稿，學校也通過文學社等組織鼓勵學生參賽，讓此項賽事在最初便受到關注和熱捧。

#### （四）挖掘文學新生力量的需求

隨着 1980 年代文學期刊的興起，各類文學期刊開始設立各類文學獎項以吸引年輕作者。文學評獎作為文學發表的附屬品和補充形式，為特別優秀的作品提供額外的支持，是文學作品脫穎而出的直接因素，為文學青年步入文壇提供了一條捷徑。另外，在政策的扶持下，某些全國性的獎項，如每一年一度的「全國優秀短篇小說獎」，同時為全國寫作者提供優秀範本，加強文化界的政治統治和思想領導。

「新概念」所體現的「真性情、新表達、真體驗」是一種既有的觀念的回歸，長遠地說，是對「童心說」<sup>19</sup>的一脈相承，就當時而言，也是對純文學的一種呼喚。作家寫作，一般不會弄虛作假、以違心的話騙取同情與關注，而語文教育卻以政治正確和某些道德框架框住了人們的思維。殘酷的教育體制無情地蠶食了童心，也讓孩子的創造力漸然泯滅，讓真正有才華有夢想的少年無處施展才情，當時的教育體制不可避免地將孩子們的心靈鎖上桎梏。當時的高考作文寫作規範，要用常見的詞匯與句式排列，要卒章顯志，要體現積極向上的生命狀態，不能觸及社會黑暗，不能傾訴憂傷，不能對當前制度存在異議，只能按照既定的模式進行虛情假意的寫作；老師面對着議論文便眉開眼笑，面對着抒情散文便指責其為無病呻吟，面對着小說就雙眉緊鎖，詩歌更是不被允許，寫詩歌者被批評是不務正業，創新便更無從談起。在高考制度的重壓之下，一大批有着文學夢想的青年沒有時間和平臺去書寫自我，也正因為如此，文學由一種書寫自我、展現自我的工具搖身一變，成為一種迎合老師和考官的眼光應試工具。

<sup>17</sup> 參見李其綱：《新概念作文大賽歷史》（上海：華東師範大學出版社，2016），頁 9-36。

<sup>18</sup> 這句話出自陳思和，見李其綱：《新概念作文大賽歷史》，頁 33。

<sup>19</sup> 李贄「童心說」的基本論點，為其文藝批評理論的價值尺度，其重視主體個體創作，人人平等，追求人性自由發展，貴「真」，重「情」，對明末及後世文學有較大影響。參見宋寒：〈李贄童心說研究〉（青海師範大學碩士學位論文，2014），頁 1-2。

評獎代表着量化的認可，尤其是官方頒發的獎項，往往意味着主流思想的認同。在校園文學的現實中，熱愛文學的學生不在少數，許多學生在課餘自行創作小說、詩歌、劇本等文學作品相互傳閱，但這些作品並不為應試所認可，甚至只能躲避老師的「追查」。而「新概念作文大賽」彌補了課堂之餘文學教育的缺失，讓學生能夠以「上大學」為名，堂堂正正地開始文學創作，此意義在於「地下」之文學終於得到了「官方」認可。而渴望一展宏圖、有文學才華的少年能夠在老師和家長的支持下寫作，更激起了他們的文學潛能，也讓被應試教育埋沒的人才得以顯現，繼而在高等學府得到更好的文科教育資源。

因此，「新概念作文大賽」可以起到選拔文學新人的作用，這些在《萌芽》起步的寫手們同時也可以為《萌芽》提供穩定的稿源，實現互利共贏。

## 二、「新概念作文大賽」最初的興盛

第一屆大賽引起了極大的反響，具有長遠的衝擊力。主要表現在以下幾個方面：

### （一）參賽人數較多，參賽稿件多

首屆「新概念」作文大賽獲得了社會的極大關注，眾多渴望用一篇作文叩響名校大門的學生參加了此次大賽。根據統計，首屆大賽在僅僅兩個月的時間內收到了 4000 多份來稿。<sup>20</sup>中學生們參加「新概念作文大賽」的積極性高漲，且來稿呈現出不同於考場作文的文學生態。在首屆大賽的來稿中，呈現出以教師與學校組織為主導、參賽者分佈地域廣闊、參賽者投稿源源不斷的特點，表現為各地學生在教師的引導之下，學生們被壓抑的文學才華得到釋放之後，作品林林總總蜂擁而至的景象。這種盛況，也成為新概念作文大賽佳作頻出的基石。

### （二）參賽作品各式各樣且質量高

「新概念作文大賽」只有一個要求——字數低於 5000 字，<sup>21</sup>「不命題，不限定題材、體裁」，<sup>22</sup>這放寬了寫作要求，迎來了大量優秀作品：許思窈輕鬆而俏皮、韓寒冷峻而幽默、劉嘉俊風趣而感傷。參賽作品的題材中，有描寫校園生活的，有書寫家庭風雲的，有敘寫人生思考的，有記錄青澀愛情的；而體裁上也多樣化，隨筆、小說、詩歌一

<sup>20</sup> 趙長天：〈意外的驚喜——序《首屆新概念作文大賽獲獎作品選》〉，載陳佳勇等著：《首屆新概念作文大賽獲獎作品選（A卷）》，頁1。

<sup>21</sup> 當時也有一些媒體認為對於中學生而言，5000字的字數限制定太高了，如趙允芳：〈一項活動，「搭乘」文學、教育「兩只船」「新概念作文大賽」帶來哪些新概念？〉《大河報》，1999年2月22日，頁6。

<sup>22</sup> 〈「新概念作文大賽」徵文啟事〉，《萌芽》1999年第1期，頁11-13。



應俱全，湧現不少優秀作品。當年只有高中一年級的韓寒，以一篇〈書店〉<sup>23</sup>和一篇〈求醫〉<sup>24</sup>中嬉笑怒罵卻又深刻犀利的文字征服了評委；當年同樣上高一的周嘉寧，以一篇對西藏情有獨鐘的〈紮西德勒〉<sup>25</sup>博得了評委們的贊許；許思竊的〈斑斕一季〉<sup>26</sup>，寫盡了校園生活的繽紛多彩；只有十五歲的上海初中生丁妍，以一篇〈東京愛情故事〉<sup>27</sup>從一部著名的日本電視劇出發，款款寫來，道盡青春的迷惘年歲；當時正在讀高三的宋靜茹，以一篇〈孩子〉<sup>28</sup>，感動了千千萬萬的中學生；劉嘉俊的〈物理班〉<sup>29</sup>，以一個理科生的視角將生活中的點點情緒描寫得生動活潑、妙趣橫生；陳佳勇的一篇〈來自沈莊的報告〉<sup>30</sup>，實屬一篇散文精品。

### （三）獲獎者脫穎而出

首屆大賽的成功還體現在獲獎者其後的際遇上。這些獲獎者在教育和文學兩方面都獲得了豐收。首先，他們取得了名校的青睞。首屆 A 組一等獎獲得者可以免試進入高校，而第一屆中免試入學者共 8 位，佔 A 組一等獎獲得者的 57.14%。陳佳勇被北京大學中文系錄取，也成為媒體追捧的焦點人物。以陳佳勇為代表的獲獎者，成為了眾多學生艷羨的幸運兒，也因此成為了同學們爭相效仿的對象。其次，眾多的獲獎者步入了文壇，後續出版了不少優秀的作品。其中劉嘉俊、韓寒、陳佳勇等一等獎獲得者之後出版了文集。韓寒的第一本書《三重門》<sup>31</sup>的銷量突破了 10000 萬冊，引起了文壇和教育界對偏科奇才的思考，進一步推動了大賽的走紅。韓寒作為一個叛逆的憤青，其對教育的批判暗合「新概念」反對當時語文教育的宗旨。而韓寒本人作為一位掛科無數的「壞學生」，其寫作天賦的顯現讓評委們眼前一亮。這種反差反而促使了「新概念」作為反叛者的形象深入人心。在高中里，韓寒的語文考試也未能合格，但與之形成鮮明對比的是他的雜文創作直抒胸臆而沉澱厚重的特點。這一方面對語文教育進行了諷刺，另一方面有利於建立「新概念」的品牌效應。而作為一個有個性的人物形象，韓寒以偶像身份出

<sup>23</sup> 韓寒：〈書店〉，載陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（B 卷）》（北京：作家出版社，1999），頁 339-342。

<sup>24</sup> 韓寒：〈求醫〉，載陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（B 卷）》，頁 343-346。

<sup>25</sup> 嘉寧：〈紮西德勒〉，陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（B 卷）》，頁 9-15。

<sup>26</sup> 徐思竊：〈斑斕一季〉，陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（B 卷）》，頁 97-106。

<sup>27</sup> 丁妍：〈東京愛情故事〉，陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（B 卷）》，頁 227-230。

<sup>28</sup> 靜茹：〈孩子〉，陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（A 卷）》，頁 231-237。

<sup>29</sup> 嘉俊：〈物理班〉，陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（A 卷）》，頁 83-91。

<sup>30</sup> 陳佳勇：〈來自沈莊的報告〉，陳佳勇等著：《首屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（A 卷）》，頁 331-335。

<sup>31</sup> 韓寒：《三重門》（北京：作家出版社，2000）。此書通過講述少年林雨翔從初三到高一的學習生活故事，闡發了一位中學生對教育、愛情與社會的思考。韓寒用他犀利而幽默風趣、旁徵博引的文字，贏得了廣大中學生的喜愛。

現在大眾視野中，在多元化、市場化的文學環境中顯得尤為重要。韓寒道出了許多同學不敢也不曾道明的心聲，將自己感知到的社會弊病展現於文字之中。「新概念作文大賽」捧紅了韓寒，韓寒作品的熱銷反過來提高了「新概念」的知名度。韓寒的作品被推介，「新概念」作文大賽評委曹文軒撥冗作序，「新概念」對韓寒的成名起到助推的作用，而又利用後者的轟動效應提高了大賽的受歡迎程度，互利雙贏。

#### （四）獲獎作品選銷量較大

《萌芽》將獲獎作文結集成書，《首屆新概念作文大賽獲獎作品選》分為 A、B 兩卷，其中作為參賽主體的 A 組獲獎作文被收錄於 A 卷，B、C 組作品被收錄於 B 卷，按照作品內容風格進行了大致分類，各個名家對部分作品進行了點評，排版簡潔，由中國最大的出版社之一——作家出版社出版，一時間在中學生中閱讀「新概念」蔚然成風。它曾被預計銷量約一萬套，但實際銷量為 60 多萬，同學們爭相傳閱，大量信件寄到萌芽雜誌社，寄到各位評委手中。許多語文教師在課堂上引導學生閱讀作品選，以至於新概念獲獎作品流傳甚廣。

#### （五）催生了「青春文學」

「新概念作文大賽」掀起了年輕人的寫作風潮，1999 年之後，「80 後」作家群體登上了文壇，成為了一道亮麗的風景線。「青春文學」以年輕為特色，呈現出不同於兒童文學與嚴肅文學的特質，引起了文學界的高度關注。

### 三、「新概念作文大賽」的發展進程 (2000-2008)

#### （一）第二到六屆大賽的進一步發展

在第二屆大賽中，參賽作品數量較第一屆翻倍，免試保送上大學的名額激增。第三屆亦然。之後的三屆也呈現非常強大的進展趨勢。新疆、青海、黑龍江等偏遠地區的參賽作品也進入獲獎名單中，一等獎獲獎作品也進一步增加。從參賽獲獎名單上看，從第二屆由上海為主體的獲獎者，到第五屆包含除港澳台及西藏外的所有省市，大賽的影響力在地域上逐漸擴大。在第七屆大賽之前，新概念作文大賽的稿件呈現巨大的上升態勢，一開始，來稿主要集中在東南沿海一帶，由於賽事的影響力的進一步擴大，以及清華大學、中山大學、北京師範大學等名校的加盟，因此大賽的參賽人數逐年飆升，稿源來自全國各省市。

而一些往屆的參賽選手，也在新概念作文大賽的賽場上不懈地耕耘，許多參賽者連年參賽，樂此不疲。「新概念作文大賽」提供了平臺，讓許多志同道合的文學青年可以在複賽時彼此認識，在創作的道路上一同成長。

#### （二）第七屆「新概念作文大賽」及之後的轉折

「新概念作文大賽」在第一、二屆鼎盛，在之後緩慢發展，但到第七屆之後，慢慢地遇到了瓶頸期。這個瓶頸期可以從以下幾個方面窺見端倪：

### 1. 參賽人數及稿件數目走低

參賽稿件經歷了從激增到緩慢增長的過程，第五屆開始增長率不足二成，而在第七屆之後，這個數值逐步下降，到後來甚至未曾透露稿件數目。這充分反映了學生們的參賽積極性從熱情高漲到逐漸消減。儘管一位參賽者能夠投遞多份稿件，以至於無法精確測算多少人參加了大賽，但這也可以從一個側面反映出參賽人數的下滑。

### 2. 《萌芽》與獲獎作品集銷量的走低

第一屆作品選的銷量非常好，由於各大中學的推崇，<sup>32</sup>兩冊圖書為一套，總共賣了50餘萬套，<sup>33</sup>且十年未衰。第一屆的獲獎作品堪稱經典，成為學生們競相傳閱的書籍。但是，其後的作品選銷量則逐年下降。與此同時，《萌芽》在2003年刊行量高達26萬冊，並在2004年初接近了三十萬，「2004年（第六屆）突破50萬本的大關後，銷量也在走下坡路。」<sup>34</sup>《萌芽》的銷量困境，與大賽影響力的減弱互為表裏。因為《萌芽》是參賽並取得報名表的必需品，其銷量與大賽息息相關。

事實上，儘管其後大賽的一等獎獲得者有所增多，但走上文學道路的同學日見減少，而參賽作品也顯示出同質化、套路化的毛病，儼然顯現出一種「新概念」模式。更有甚者，參賽同學也沒能因獲獎而走進名校。凡此種種，使得「大賽」的影響力無可避免地日漸減弱。

## 四、參賽作品內容分析及其局限

### （一）「新概念作文大賽」參賽作品概述

大賽評委由兩部分組成：作家和高校的文學教授。作家作為創作文學作品的主體，傾向於挑選作為文學寫作後繼者的群體；而高校中文系教授作為文學研究的主體，以專業文藝批評的視野審視作品。這些作家都是學界和文學界的權威人士，如王蒙、曹文軒、方方等。由此可知，得到評委的認可，也就是得到主流文學創作界和文學研究界對文學新人的一種認同。這包括兩個方面：創作能力與科研能力。因此，新概念作文大賽的獲獎作品具有評委導向性。

<sup>32</sup> 例如，根據趙長天在〈好些，更好些——序「中華杯」《第二屆全國新概念作文大賽獲獎作品選》〉的記載，某校理科班學生購買了四百多套。見韓寒等著：《第二屆全國新概念作文大賽獲獎作品選（A卷）》，頁1。

<sup>33</sup> 數據來源：那多：〈《萌芽》遭遇瓶頸尋求突破〉，《出版參考》第19期（2006年7月），頁18。

<sup>34</sup> 那多：〈《萌芽》遭遇瓶頸尋求突破〉，頁18。

「新概念作文大賽」參賽者通過參賽作品，得到主流作家的認可，這種賞識，給予了他們後來的發展根基；而由評委們甄選出的參賽作品，通過在《萌芽》上選登以及《獲獎作品選》的發行獲得知名度，也就在某種程度上形成了「文學性」與「市場化」的融合，讓青少年自己創作的文學作品成為青少年課外閱讀的一部分。在此基礎上，有才能的寫作者通過出版社出版新作，從而湧現出一大批「新概念」作者群體。

這個作者群通常是在「新概念」作文大賽中獲得一等獎的選手，由於賽事的權威性，「一等獎」的名分能夠為其在出版界落腳提供較大的便利。作者在出書的時候，可以以「新概念作文大賽一等獎獲獎者」的身份，取得出版社的喜愛，繼而使其為之出版圖書。

這個「新概念作家群」有以下特點：

1. 他們出生於 1980 年之後，童年時中國文學已經從「共鳴」時代過渡為「個性」時代，因此，普遍有着更加強烈的個性化表達慾望。
2. 他們出道年齡多在 15-20 歲之間，這個年齡階段多處於校園時期，社會閱歷並不豐富，因此常以校園為背景進行創作。

「新概念作文大賽」的關注者，也即其讀者群，是以中學生為主體的學生（其他則是一些中小學的語文教師），而這個群體的特點是容易對同齡人的作品產生共鳴。作為習慣於書寫考場作文的青年學生而言，閱讀同齡人創作的文學作品對於他們而言是愉悅而令人深感幸福的；而作品中緊跟時代潮流的敘述語言、熟悉的敘述內容，讓他們能夠在閱讀中產生共鳴，進而推薦給其他閱讀者。

## （二）新概念作文大賽得獎作品中體現出的群體性特徵

### 1. 情緒化描寫

文章以感性而非理性架構，以情感而非邏輯敘述為特點，情緒化的宣洩高於理性的訴求，心理活動多於事實描寫。省略號多、感歎句多，融情於景頻繁出現。這都是情緒化書寫的特質。這些情緒化的描寫，導致文章通篇充斥着絕望、憂傷、叛逆等情緒，使得「新概念作文」的作品集情緒氾濫。這種情感至上的寫作方式，傳達出以個人為中心的個性化導向，而過多負面情感的累積，會造成學生情緒低落，多愁善感，盲目去追求憂傷或反叛的情緒，對建立樂觀積極的人生觀有着負面影響。另外，這也讓作品裏只有單薄的情感流淌，沒有事實與邏輯的滋潤，文章乾涸、蒼白、荒蕪、矯情，難登大雅之堂。

### 2. 言語的「非慣常」

作品中採用的語言有別於考場作文的，其特點是文學性較強、語言結構不完整、跳躍式。此類語言特點在新概念作文大賽的獲獎作品中體現出作者並不純熟的寫作技巧，被視為對傳統表達方式的一種反叛。這種語句如果出現在應試作文，會被評卷者毫不猶豫地視為存在語病或者錯別字的病句，直接扣分。另外，因為受到網絡語言的影響，這



些語言突出了時代特徵，充滿着幽默氣息與青春俏皮的色彩。這些符號，是校園生活的一個縮影，也是日常生活語言的一部分，就被大膽地納入「新概念作文大賽」的參賽作品中來。但在另一方面，這也對鼓勵中學生使用規範現代漢語的教育造成不良影響——過分追求語言的非慣常，容易導致語言運用技巧並未成熟的中學生誤入歧途。

### 3. 模仿痕跡重

這是初學寫作者作品中比較突出的特點，而模仿也是『新概念作文大賽』獲獎者較為推崇的寫作方式。寫作訓練本身就是從模仿開始的，模仿能夠讓習作者快速認識和了解寫作技巧，有利於快速提高寫作能力。另外，通過模仿架構的作品，往往較為成熟，「致敬經典」這樣一個行動，成就了作品與文學史的對話。這種過重的模仿痕跡，給予「新概念作文大賽」的參賽者一種錯誤的導向，過度的模仿導致了原創性不足，會讓後繼者不願意去用自己的才華和語言來表達，盲目跟從前輩，使得「新概念作文大賽」的獲獎作品成為了類型化的青春文學，很難再有突破。參賽者們除了模仿經典作品之外，還對之前的參賽作品進行模仿，揣摩怎樣的作品才能獲獎，並以之為範本。因此，在第一屆之後，就有大批量的作品刻意模仿之前的作品。而在之前的大賽中獲獎的參賽者，也並未突破自己既有的寫作方式，而是延續原有參賽作品的特色，在體裁和內容上都沒有任何突破，而語言風格上也高度一致。

大賽由於參賽者的年齡限制、字數限制以及評委的一成不變，作品的同質化日趨嚴重，且偏離了培養文學人才的多元化軌道，陷入新的窠臼，導致後期的衰敗。

## 五、新概念作文大賽發展歷程總結——當「變革者」成為庸常

「新概念作文大賽」的式微，主要原因是作為「反叛者」的新概念矯枉過正，形成了新的「套路」，內容和形式同質化嚴重，且與當時的「新概念」本身背道而馳。隨着時代的發展，文學市場化導向日趨明顯，以教育改革為導向的「新概念作文大賽」勢必衰落。

除了自身參賽作品的顯著局限性之外，其形式上也有着庸常化的傾向。

### （一）《萌芽》困境引起大賽衰落

從形式上看，「新概念作文大賽」延續了傳統的文學賽事的模式，為了提高期刊的銷量，使參賽者只能通過購買《萌芽》獲取報名表，且該報名表複印無效。並且參賽作品只能通過郵路寄送紙質版本，這是一種非常古老的投稿方式，程序繁瑣而需要耗費郵資。在網絡傳媒日益興隆的時代，隨着自媒體的興起，以《萌芽》為代表的傳統紙媒開始衰落。由《萌芽》主辦的全國新概念作文大賽通過郵寄的方式參賽的參賽途徑顯得陳舊而缺乏吸引力。相比之下，網絡平台由於門檻較低，受眾較廣，傳播速度較快，吸引了眾多寫作愛好者。



而除了紙媒形式本身之外，《萌芽》雜誌作為「新概念」的載體和「新概念作文大賽」的主辦方，在「新概念」的發展過程中極為重要。但是《萌芽》作為老牌青春文學的刊物，在急劇變化的時代，亟待突破。

首先是《萌芽》面臨着其他一些青春文學刊物的衝擊。如郭敬明的上海最世文化有限公司，擁有強大的寫手陣容，還出版了《最映刻》等多種刊物，每一種都有各自的定位和風格，主要讀者群是初高中文藝青年，並不定期地舉辦「the next 文學之新」青春文學徵文大賽，並採用設立人氣復活機制，將選票印在雜誌上的辦法，來極大地提高銷量。與之相比，《萌芽》恪守着自己純文學的道路，雖然採取了增刊的形式，讓從「新概念」走出的文學新人來參與編輯工作，讓雜誌更加契合當代學生的閱讀需求。然而《萌芽》在這方面的努力充滿矛盾，它一面渴望遵循雜誌以往挖掘嚴肅文學新人的目標，而不讓雜誌顯得太過庸俗化，但另一方面它又不得不考慮市場化的需求。在各大青春文學雜誌花樣翻新的時候，它的排版依舊質樸而無新意；在視覺化的年代里，《萌芽》中的插圖一如既往地少，不能夠提起讀者的閱讀興趣；《萌芽》的印刷依舊採取套色，與許多彩色印刷的文學刊物相比，它的印刷依舊沒有亮點。

此外，《萌芽》沒有擺脫許多紙媒的通病，儘管它的宗旨在於挖掘新人，但它依舊像一切紙刊一樣，在有意無意之間形成了自己固定的寫手圈子。這當然有一定的市場考慮，因為，大多數讀者會受知名作家的吸引去閱讀雜誌，但這從另一個方面又打擊了想要登上《萌芽》的其他一些青年寫手，也讓《萌芽》失去了更加廣闊的發展空間。

「新概念」所依託的紙媒《萌芽》面臨的危機，直接反應在作文大賽之上，引起其連鎖反應。

## （二）與高校的合作若即若離

「新概念」與高校的合作，是高校對文科人才的一種雙向選擇，它依託於高考制度與高校對選拔文科研究人才的需要。

「新概念」的影響力因為高校不再參與保送而下降。從第三屆開始，「新概念作文大賽」不再為高校提供保送生，這代表着參賽者依然需要參加高考來完成自己的大學夢想，這就讓許多原來打算借助「新概念作文大賽」逃避高考的考生們打了退堂鼓。儘管經過面試還是有可能獲得 20 分左右的加分，但是這樣的條件，與「保送」相比還是相去甚遠。從客觀上來說，高三學生面臨着極其繁重的高考的壓力，並不具備大規模參賽的條件。由於課業繁忙，許多參賽者甚至進入了復賽卻放棄了復賽的現場角逐。保送這一天大誘餌的失去，讓眾多考生不屑於通過「新概念」進行角逐。

而隨着時代的變革，更多的中學生開始擁有除高考之外多元化的未來道路，例如出國出境留學等。加之隨着高校擴招，上大學的難度有所下降。「高考」不再是改變命運的唯一渠道，而僅僅只是人生的一種選擇；「上名校」也並不決定了學生將擁有一個光明無憂的前程。因此，更多的學生開始將目光轉移到別處。另一方面，高校所需的文科人才素質，通過創意寫作這一點並不能很好地展示。文字能夠展現一位學生的作文創作

能力，卻不能展現其學術能力。在此意義上，他們所具備的素質與高校中文系不完全吻合。這導致雙向選擇斷鏈。

隨着高校自主招生的日趨多元化，其他作文賽事被納入高校的選拔體系之中，使得「新概念」的地位受到撼動。「語文報杯」、「葉聖陶杯」、「北大元培杯」等賽事也進入了高校招生的視野，其他如「冰心作文獎」、「魯迅青少年文學獎」、「中國少年作家杯」等作文賽事都令人關注。各大高校開始不再將目光拘泥於「新概念」，也讓「新概念」的地位受到了巨大的影響。

### （三）賽事本身的庸常化

評委的庸常化。每一屆都是原來的評委，只有少許變動。評委會內部的穩定性也導致了審美同質化。

評審機制不透明。不同於網絡評選的透明化，賽事分數完全不對外公佈，以至於對文學作品鑒賞上的差別容易引起輿論非議。

而在賽事結束之後，新概念並沒有很好的機制來維持各位寫手日後的發展。當其餘比賽都為參賽獲獎選手提供大量網絡與紙媒的宣傳、頒發獎金、與選手簽約、為選手出版書籍等福利的時候，「新概念」能夠為各位獲獎選手提供的資源卻非常有限。僅僅將獲獎作品結集出版，讓各獲獎者不免心有不甘。往屆獲獎者的發展有好有壞，儘管絕大多數都一如既往地熱愛文學，但並不是所有人都成為了韓寒和郭敬明，淪為過氣寫手的也大有人在。由於沒有金錢獎勵，無法鼓勵更多青年參賽，對於已經上大學或處於工作崗位等沒有高考需求的寫作者而言，這並沒有太大吸引力。寫作者沒有動力參加賽事，成為了賽事沒落的重要原因。

另外，盜版「獲獎作品集」的層出不窮也是一大因素。《萌芽》雜誌社對盜版書打壓力度不夠，使得因盜版文集而懷疑「新概念」的水準者不在少數。作品集的閱讀量大減，導致因被作品集吸引而參賽的中學生人數減少，更進一步削弱了大賽的影響力。

正如前文所述，大賽本身的局限性更導致了參賽者積極性的降低，而參賽作品質量也進一步下降。

## 六、結論

「新概念作文大賽」是雜誌自救和市場化的有益嘗試，也是對高考考場寫作的反叛，但這種反叛走向了另一個極端，導致參賽者在寫作時將言語本身作為炫耀技巧的工具，從而使得「新概念作文」對主流作文教學乃至語文教學都產生了不利影響。而大賽本身依賴於「中學語文教育」的支持，由於這部分市場的缺損，大賽的盛況很快消逝。

# 「又紅又專」 ——社會主義現實主義與紅色電影的發展 (1953-1956)

秦雪

## 摘 要

「紅色電影」是指新中國成立後以毛澤東文藝思想為詮釋話語的獨特類型電影，「紅色」是指共產黨所代表的主流意識形態的政治思想的表達，「電影」作為新興的視聽結合的大眾傳媒則是文藝事業不可或缺的重要部分，這二者的結合，正論證了毛澤東文藝思想所強調的政治與文藝的緊密關係。在 1949 年中國共產黨的新政權建立後，國內政治環境發生翻天覆地的變化，毛澤東的文藝思想在共產黨領導中實踐，其中，「紅」與「專」的關係是本篇論文的關注重點。

## 關鍵詞

紅色電影      「又紅又專」      社會主義現實主義

## 一、緒論

本文以 1953 年至 1956 年的紅色電影的生產為研究對象，通過對此期間電影作品生產的分析，釐清毛澤東（1893-1976）文藝思想發展與社會主義現實主義中國化的特殊關係——又「紅」又「專」，並建構出紅色電影發展的歷史特點。「又紅又專」一詞，是毛澤東在《關於農業問題》中提出的。「政治和業務是對立統一的，政治是主要的，是第一位的，一定要反對不問政治的傾向；但是，專搞政治，不懂技術，不懂業務，也不行。我們的同志，無論搞工業的，搞農業的，搞商業的，搞文教的，都要學一點技術和業務。我看也要搞一個十年規劃。我們各行各業的幹部都要努力精通技術和業務，使自己成為內行，又紅又專。」

<sup>1</sup>毛澤東的話語賦予了社會主義現實主義在中國發展的新的意涵，社會主義即是「紅」，電影創作需遵循黨的領導，以工農兵階級的利益為根本，宣傳黨的革命主張。工農兵作為革命的主體，文藝作品是給工農兵看的，那麼創作內容必須是現實的、具體的、能讓工農兵階級接受的。這就需要用現實主義手法來創作，現實主義即是「專」，毛澤東認為各行各業都要學習技術，業務的最終目的是要發展生產力，繁榮經濟。既要革命，又要發展，達成政治與經濟雙結合。這即是社會主義現實主義中國化的內涵。

## 二、社會主義現實主義的提出背景

在中外歷史的發展潮流中，一個新政權的建立，需要同時在政治、經濟、文化等領域制定相應的政策來鞏固。在文化領域，一方面，需要調整新的文化政策來適應相應的其他領域的變化；另一方面，以文化宣傳、灌輸的形式，完成自上而下的意識形態宣傳任務，用以強調意識形態的合理性及優越性，正如胡風（1902-1985）家書中的一句意味深長的話：「誰有權誰就製造得出真理，能驅策百姓……」<sup>2</sup>新中國建立之初，國內外形勢複雜多變，新的政權急於以「摧枯拉朽」之勢改變原有文化政策，必須以一種堅決的、不容置疑的鐵腕形式完成轉變。針對電影界的意識形態，改造分為思想和經濟兩個部分，在將私營轉為國營的同時，以思想批判的整風行動配合完成。正如毛澤東所言：

我們是反對一切毒草的，但是我們必須謹慎地辨別什麼是真的毒草，什麼是真的香花。我們要同群眾一起來學會謹慎地辨別香花和毒草，並且一起來用正確的方法同毒草作鬥爭。<sup>3</sup>

早期的電影事業以私營電影廠生產的市場電影為主，以觀眾和市場效益為目標，製作精良，出現了一批如《小城之春》、《烏鴉與麻雀》、《三毛流浪記》等有着市場良好口碑的電影，但是由於其缺乏革命性，不能滿足執政黨的革命需要，在毛澤東文藝思想和國家大形勢的影響之下，電影產業轉向國營，電影事業逐漸全部掌握在國家機器手中。

1951年毛澤東發起批判《武訓傳》運動，有兩個目的，一是強調電影製作應具有革命性，符合當時的革命需要，革命要徹底，不能含糊不清；二是他認為有些共產黨員沒有理解「紅色電影」的含義，與他的想法出現分歧，通過《武訓傳》告訴藝術家和共產黨員什麼樣的電影不具備革命性的「紅」，是「毒草」，通過電影指導委員會授意東北電影製片廠拍攝革命樣板電影《鬼話》，建立了一個「香花」的形象，此後的電影創作過於突出革命性，藝術性不足，加之批判《武訓傳》後，連續的整風運動，政治環境越發緊張，中國電影事

<sup>1</sup> 毛澤東：〈關於農業問題〉，《毛澤東文集》（北京：人民出版社，1999），第7卷，頁309。

<sup>2</sup> 胡風：《胡風家書》（上海：復旦大學出版社，2007），頁284。

<sup>3</sup> 中共中央文獻研究室編：《毛澤東文藝論集》（北京：中央文獻出版社，2002），頁163。



業一度陷入低迷，電影生產質量、產量逐年下降。

《武訓傳》事件後，國內外政治環境發生了變化，革命的對象和內容也發生了本質變化：革資本主義的「命」，是階級鬥爭的需要；革美帝的「命」，是冷戰的需要；革農業、手工業的「命」，是發展生產力的需要。電影作為鼓動革命的宣傳工具，內容勢必要做出調整。冷戰的歷史背景下，中蘇關係需要更加密切，這就要求兩者在一些政策上的同一性，所以蘇聯的社會主義現實主義文藝理論被介紹到中國，在原本的內涵中加入了毛澤東文藝思想的詮釋話語，給了電影發展新時期新的任務——「又紅又專」。

電影《葡萄熟了的時候》表現了加強工農聯盟，支持冷戰的紅，《家》的主題圍繞着階級鬥爭展開，為配合革命和發展的共同需求，文藝生產的目標與手段的內容變為在遵循社會主義的道路下發展生產力。1953年第二次文代會正式確定了將社會主義現實主義作為文藝創作和批評的最高準則，電影創作向又「紅」又「專」的方向發展。

社會主義現實主義的提出有以下三個主要背景：首先，從國際環境的轉變來看，隨着冷戰背景下的資本主義陣營與共產主義陣營的矛盾日益激化，中國與蘇聯必須保持友好互助的關係，同為共產主義陣營，中國所受到蘇聯的影響也在與日俱增。這是中國以毛澤東為代表的共產主義政權對於蘇聯政治經濟文化策略的主動學習和吸收，同時也是為了維護兩國在某些領域上的同一性。其次，從中國當時國情來看，1949年到1956年的中國在共產黨的帶領下進行從新民主主義社會到社會主義社會的過渡，1953年中共中央正式提出過渡時期總路線，實現社會主義工業化，對農業、手工業和資本主義工商業的社會主義改造。「一定的文化是一定社會的政治和經濟在觀念形態上的反映。」<sup>4</sup>換句話說，經濟基礎決定上層建築，屬於精神領域的文化藝術是上層建築範疇內的，既然總路線是以經濟基礎改革為主體，那麼為了配合過渡時期總路線的實踐，文化領域必須調整策略，社會主義現實主義的提出進一步補充和發展了毛澤東的文藝思想。社會主義過渡時期的總路線雖是由中共中央制定，但是實踐的主體是人民群眾，那利用文化生產調動群眾進行社會主義改造的積極性便成為了這一時期文藝工作的目標之一。最後，自1952年毛澤東提出「在打倒地主階級和官僚資產階級以後，中國內部的主要矛盾即是工人階級與民族資產階級的矛盾，故不應再將民族資產階級稱為中間階級。」<sup>5</sup>中國的主要矛盾發生了根本變化，反對帝國主義和反對封建主義不再是文藝工作的主要目標，社會主義現實主義也是階級鬥爭的需要。時任中共中央宣傳部副秘書長的邵荃麟（1906-1971）認為：

要以階級鬥爭的精神教育人民去克服工人階級隊伍中間的資產階級思想的影響，去說服廣大農民和手工業者，在加強工農聯盟的基礎上自覺自願地向社會主義前進，去教育資產階級和小資產階級的愛國分子服從社會主義的改造，我們要在聯合的條

<sup>4</sup> 毛澤東：〈新民主主義論〉，《毛澤東選集》（北京：人民出版社，1970），第2卷，頁655。

<sup>5</sup> 毛澤東：〈現階段國內的主要矛盾〉，《毛澤東文集》（北京：人民出版社，1999），第6卷，頁231。



件下對資產階級進行思想鬥爭。<sup>6</sup>

下面以兩部電影《葡萄熟了的時候》和《家》為例，剖析在以社會主義現實主義為電影的創作標準的指引下，電影是如何宣傳發展生產力，鞏固工農聯盟和進行階級鬥爭這些政治訴求的。

### （一）《葡萄熟了的時候》——冷戰背景下發展生產力的需要

電影《葡萄熟了的時候》1952年上映，是由東北電影製片廠拍攝的農民題材故事片。在葡萄大豐收的季節，周大媽想賣掉葡萄以購置水車和女兒的嫁妝。急於脫手葡萄的她向農村合作社主任尋求幫助，兩人卻產生了摩擦。在縣委的幫助下，兩人的矛盾得以解決，周大媽的葡萄也順利賣出。影片開頭展現了葡萄大豐收的情景：一群女孩在田地裏歡快地勞動着，歌唱着。表現了在沒有封建地主階級的壓迫之下，農民翻身做主的一面。這部電影圍繞着農民與合作社體制的關係，向觀眾證明合作社經濟的可行性，展現了經濟繁榮發展的前景，歌頌了共產黨的領導。下文將通過分析《葡萄熟了的時候》的情節設定和臺詞，論述這部電影在冷戰背景下，為加固工農聯盟，發展生產力以達到意識形態宣傳的目的的敘事策略。

#### 1. 情節設定

影片《葡萄熟了的時候》中戲劇衝突的建構以農民與合作社的矛盾為中心點，具體表現在農民周大媽家的葡萄豐收，急於賣掉，但是合作社不收。農業合作社是新中國過渡時期為配合農業進行社會主義改造而制定的經濟生產單位。農業合作社將生產資料集中起來，統一分配給農民，實行按勞分配。文藝界的領導人之一周揚（1907-1989）對這部電影的矛盾設置有如下看法：

它是寫了矛盾，它寫了一個合作社怎樣不能為群眾服務，不能為社員服務，如丁老貴就是代表了這種思想；另外黨支部書記與青年團的支部書記，他們又代表了一種先進思想，這是矛盾。這裏一種是願意為群眾服務的思想；另一種是不願為群眾服務的；或者說，主觀願意為社員服務，實際上不是為社員服務的；還有農村中農民與私商的矛盾，這些矛盾都是很值得寫的，問題是作家沒有在這個矛盾上展開，他是在這個矛盾上輕輕地滑過去了，並把這個主要矛盾轉嫁到了老貴與周寡婦身上去了。結果僅僅是為了買賣葡萄，主題範圍縮小了，因此也就沒有什麼很大的社會意義，這兩個人物看不出那方面是先進的或落後的代表，正如有些同志批評過的，是落後與落後思想作鬥爭。<sup>7</sup>

<sup>6</sup> 邵荃麟：〈沿着社會主義現實主義的方向前進（在中國文學工作者第二次代表大會上的總結發言）〉，《人民文學》1953年第11期，頁53-63。

<sup>7</sup> 周揚：〈在全國第一次電影劇作會議上關於學習社會主義現實主義問題的報告〉，《周揚文集》（北京：

周揚認為影片誇大了周大媽與合作社的矛盾而弱化了農民與私商的矛盾，影片所表現的矛盾衝突不具有很大的社會意義。影片中的矛盾是農民利益與合作社體制衝突的結果，矛盾解決的關鍵是黨的領導下的幹部組織以農民利益為第一出發點，通過撥款等支持政策，幫助農民解決銷路問題。在農民與合作社的關係之外，中共黨組織作為第三方起到調和矛盾衝突的作用，利用合作社來關心農民、體恤農民、保證農民利益。但是影片中的矛盾衝突是扭曲的，正如周揚所說：

丁老貴他的很正當，他的為公不要私情，結果是違反了群眾利益，周大媽是完全為了自己，結果還是代表了群眾利益。由於這種矛盾設置也就不能引起人們的興趣和同情，也就不能教育人民。

影片承認農民群眾不擇手段爭取利益如「走後門」托關係賣葡萄的合理性，反而「不徇私情」成為不體諒農民群眾的表現，存在着一定的道德衝突。那就不能達成溫和教化群眾的作用，反而以一種僵硬的強調方式，暗示主流思想和政治路線的正確性。

## 2. 臺詞

影片的臺詞設置較明顯地表露了對合作社經濟體制的贊同和支持，這些讚揚是通過女主人公周大媽的臺詞表現出來的。如影片開頭周大媽和支部書記的對話：

周大媽：「今年能生產這麼好，多虧了合作社……」  
支部書記：「那是一定的，你本錢下多大，得的利就越多。」  
周大媽：「是啊，原來我打算一畝地能收 900 斤就錦上添花了，可你說摘了多少？」  
支部書記：「多少？」  
周大媽：「1200。」  
珍珍：「哎呀，你們收了那麼多啊？」  
周大媽：「要不是合作社，怎麼能有這麼好的收成啊。」  
支部書記：「嗯，合作社是不錯。」

這段臺詞通過周大媽這個普通農民的口傳達給受眾，合作社對葡萄的豐收有很大的功勞，這是對合作社政策的肯定。

龔玉泉：「你們村有多少水車？」  
丁雙喜：「春天的裝了 30 輛，秋天的還得裝 50 輛。誒，我們農村建設要靠你們工人同志多幫助啊。」  
龔玉泉：「昨天縣委書記還告訴我，還讓我在你們村裏辦一個技術傳授站。」

龔玉泉是縣里黨組織派到農村傳授水車技術的，合作社的功能是要組織農民生產，但是農民對水車灌溉技術不了解，所以派工人龔玉泉教授技術。以上談話是工人階級幫助農民進行生產工作，以及農民對黨組織的信任和依賴的表現。

1951年上映的短故事片《鬼話》作為一部革命樣板電影，承擔着意識形態宣傳和文藝思想糾正的雙重作用，為電影生產樹立了「紅」的電影典範。以下是《鬼話》中一段對話：

小鳳：「小榮！你幹什麼呢？」

小榮：「你幹什麼？」

小鳳：「我做慰問袋呢，你麵炒好了嗎？」

小榮：「我們不炒了。」

小鳳：「你不炒？哎呀，真丟人哪，真丟人，真丟人哪，真丟人……」

小榮：「我怎麼丟人啦？怎麼丟人啦？」

小鳳：「你不關心咱們志願軍，你不慰勞咱們志願軍。」

這段對話的背景是兩個年輕女孩在支援抗美援朝一事上出現了一些矛盾。從二人的對話中可以看出，當時戰爭背景下，提倡用行動表達對抗美援朝的支持，例如：炒麵、做慰問袋等物質支援。不做等同於不關心解放軍這種極端思想也間接表現了電影中意識形態的絕對把控。相較電影《鬼話》，在《葡萄熟了的時候》這部電影中，對宣傳民眾應支持抗美援朝一事處理的較為溫和，見以下對話：

支部書記：「周大嫂，你收了這麼多的葡萄，都有些什麼打算啊？」

周大媽：「打算可有的是啊！嗨，可惜這東西不能走遠路啊，要能啊，我真想給志願軍送幾大車去！」

支部書記：「哎呀，路太遠，困難啊。」

周大媽：「就是啊，所以我想等葡萄賣了，多捐些款子，買飛機大炮。」

支部書記：「嗯，那對！」

這段臺詞是周大媽希望賣掉葡萄給在前線抗美援朝的志願軍捐款表示支持，這裏的臺詞與革命樣板電影《鬼話》有相似的地方，相同之處在於電影都極力地借用臺詞來表現農民階級應該支持抗美援朝戰爭的主流思想。但是，這部電影與《鬼話》的不同之處在於《鬼話》的臺詞設定得極為左派，正如前文所言，同為自願送慰問給志願軍，《鬼話》裏直接表現出不給志願軍送慰勞品就是丟臉的行為，也就是非白即黑的，而這部電影卻只表現了農民自願送慰問的積極的一面，沒有《鬼話》的臺詞那樣極端。

以《葡萄熟了的時候》為例，我們可以通過分析劇情設置、臺詞文本，探尋電影的創作與政治的密切關係：通過電影藝術的感染力和號召力，為鞏固工農聯盟，將戲劇衝突設

置為工農矛盾，政黨則作為調和矛盾的中間人，引導農民信任合作社，帶領合作社貼近農民，將主流意識形態的政治決策以電影的形式來傳達和表現，以硬教育的形式告訴群眾國家政策的合理性，如抗美援朝是保衛國家的光榮行為，應該歌頌和支持；合作社是促進經濟發展和過渡到社會主義社會的必須政策；黨組織以群眾的利益為出發點，關心和愛護農民，為農民解決問題等。

除《葡萄熟了的時候》以外，1953年到1956年間還有東北電影製片廠出品的故事片《豐收》、北京電影製片廠的《趙小蘭》、長江崑崙電影製片廠製作的《紡花曲》等反映工農聯盟關係為主題的故事片。可見，電影生產緊密地呼應政治上鞏固工農聯盟的訴求。階級鬥爭作為革命的其中一環，也同樣需要文化戰線的宣傳和鼓動，電影《家》作為一部以階級鬥爭為主題的電影，緊密地配合了革命的需要。

## （二）《家》——階級鬥爭的需要

《家》是改編自巴金（1904-2005）的同名長篇小說於1956年上映的電影，描寫了民國時期一個封建大家族內家族成員發生的故事，展現了封建思想的弊端——對人性的踐踏、對自由的束縛和對他人的壓迫。以高家這個封建大家族的三兄弟所經歷的故事為主線，三人的性格特點、對封建禮教的承受和反抗承擔起戲劇衝突的中心。高覺新是高家大少爺，雖擁有地位和財富，但因為性格軟弱，一味地聽從家裏的安排，不能為自己的婚姻做主。他喜歡梅表妹，但高老太爺不同意，並做主給高覺新娶了一個他不喜歡的女人。因為是長子，他不能像二弟三弟那樣去新式學校上學，他無法決定自己的人生，家庭和封建禮教的束縛時時讓他痛苦不堪。二弟覺民和三弟覺慧在新式學校上學，受到了辛亥革命以來新思潮的影響，對自己所在的封建資產階級深惡痛絕，想要主宰自己的命運。覺慧與高家的丫鬟鳴鳳相戀，奈何鳴鳳被高老太爺送給馮老太爺做姨太太。鳴鳳向覺慧求助，但覺慧正忙於寫文章發表在《黎明周報》上，沒有顧及她。鳴鳳沒有能為自己做主的勇氣，又不想嫁給馮老太爺，悲痛絕望之際選擇了投湖自盡。鳴鳳的死讓覺慧對這個家更加失望，他想到自己從前沒有膽量，現在決定離開家爭取自己的人生。梅表妹去世後，覺新的妻子也難產而死，覺新悲痛交加，不再對這個剝奪了他的自由和愛情的家庭抱有任何希望。在覺民、覺慧和琴小姐的勸說下，他幡然悔悟，與覺民、琴小姐一起幫助覺慧離開了家。

電影主題所強調的是「新」與「舊」的交替、衝突、矛盾，「家」的概念被引申為封建資產階級的牢籠，只要在這個牢籠里，便沒有自由可言。影片刻畫了很多細節來表現家的「舊」，比如封建的儀式、分明的階級、傳統的思想；同時，也有很多情節展現出「新」的一面，比如覺新的名字暗示着「新」的覺醒，覺民和覺慧上的是新式學堂，接受的新式教育，覺慧看的《新潮》雜誌，琴小姐看的《新青年》等等。這些「舊」的封建禮教、階級制度因為時代的變遷顯得分外腐朽。新舊思想的衝突和階級的矛盾最終讓被壓迫者奮起反抗，向着新的生活勇敢前行。

新中國在從新民主主義社會過渡到社會主義社會的時期，階級鬥爭是始終存在的。但是一味地批判所有封建資產階級又過於極端，覺慧和覺民本身出身於資產階級，當他們意



識到資產階級的腐朽和殘酷後，加入了批判資產階級的先鋒隊。這表明由封建主義者到新民主主義者的過渡可以通過階級鬥爭的方式來實現。這部影片達到了主流意識形態倡導階級鬥爭的宣傳目的，在批判封建資產階級黑暗面的同時，也鼓勵被壓迫者反抗，實現階級轉化。

在 1953 年後，電影產業完成由私營到國營的過渡，革命的首要任務變成鞏固工農聯盟、發展生產力和進行階級鬥爭，因而大量相應以上任務的電影應運而生。社會主義現實主義理論原是蘇聯最早提出，由於國情不同，內容也需要做出一些調整來適應中國的發展。

### 三、社會主義現實主義的中國化

社會主義現實主義文藝思想的中國化經歷了很漫長的一段時期，這段時期是中國文藝工作者遵循着毛澤東的文藝思想逐漸與蘇聯文藝思想融合的過程。社會主義現實主義最初的定義來自 1934 年第一次蘇聯作家代表大會通過的《蘇聯作家協會章程》，《章程》指出：

社會主義的現實主義，作為蘇聯文學與蘇聯文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史地和具體地去描寫現實。同時，藝術描寫的真實性和歷史具體性必須與用社會主義精神從思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來。

8

毛澤東文藝思想強調文藝與政治的緊密聯繫，在當時，革命是政治生活的主題，那文藝與政治的最大聯繫當屬文藝與革命的緊密關係。當然，社會主義現實主義的提出依然是強調藝術與政治的從屬關係，如毛澤東所講：

文藝是從屬於政治的，但又反過來給予偉大的影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分，是齒輪和螺絲釘，和別的更重要的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但它是對於整個機器不可缺少的齒輪和螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。<sup>9</sup>

毛澤東在《講話》裏指出文藝與政治的關係：文藝服從政治。文藝界骨幹周揚在繼承毛澤東思想的文藝觀的基礎上，將蘇聯的社會主義現實主義理論與中國實際結合。

文藝工作者，作為時代的鼓手，運用各種文藝形式，敏銳地反映了我國人民反對帝國主義，保衛祖國、保衛世界和平的鬥爭，反映了祖國建設的各個戰線上不斷湧現

<sup>8</sup> 轉引自孟繁華：〈社會主義現實主義的來源與在中國的接受〉，《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》1998年第4期，頁25-30。

<sup>9</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉（北京：人民文學出版社，1967），頁823。



的新人新事，熱情地描述了新事物在鬥爭中的成長，顯示了文藝密切配合政治的積極作用。<sup>10</sup>

周揚的報告指出了文藝工作者的時代任務，通過文藝創作反映文藝密切配合政治的積極作用。周揚所代表的主流文藝思想派將文藝配合政治的思想落實到具體的文藝創作上，對文藝作品和文藝批評的要求是遵循着社會主義的意識形態，以現實主義的文藝作品來反映社會主義的優越性。胡風對文藝與政治的觀點與主流思想的不同之處在於他從哲學的角度出發，認為文藝與政治是辯證的關係。

1952年周揚在〈關於「社會主義的現實主義與革命的浪漫主義」——「唯物辯證法的創作方法」之否定〉中詳細地介紹了吉爾伯丁的「社會主義的現實主義」的理論。周揚在這篇文章裏系統地闡述了吉爾伯丁的文藝思想，駁斥了蘇聯之前提倡使用唯物辯證法創作文藝作品的思想。他贊同吉爾伯丁的觀點，認為「社會主義的現實主義」與「革命的浪漫主義」不是衝突矛盾的，「革命的浪漫主義」包含在「社會主義的現實主義的框架中」。這個時期的中國文藝分子只是簡單地翻譯和系統闡述蘇聯的文藝思想，對於社會主義現實主義這個新的文藝思想尚處於摸索的狀態。究竟這個文藝思想能否適用於中國的文藝界現狀，還是一個值得思考的問題。

1953年中國文學工作者第二次代表大會正式提出了社會主義現實主義的中國化，這是中國文藝界積極分子將蘇聯的社會主義現實主義與中國文藝狀況實際相結合的一大突破，也是「紅色電影」建構與發展的第三座里程碑。當然，政治因素也起着重要的作用，如前文所述，冷戰的歷史背景下，中蘇關係需要更加密切，這就要求兩者在一些政策上的同一性，文藝思想作為上層建築的關鍵，是促進經濟建設發展必不可少的動力。過渡時期的社會主義改造也需要更多能夠宣傳教化群眾、跟從黨的步伐的文藝作品的出現，同時鼓勵群眾進行階級鬥爭，革除群眾思想中落後的、腐朽的小資產階級和民族資產階級的思想。

在政治環境和主要矛盾所代表的意識形態的流變中，中國的文藝思想也需要調整自身以適應與往日不同的經濟基礎的發展方向。社會主義現實主義就是在此特殊時期被提了出來，與中國實際相結合。

社會主義現實主義作為新的文藝指導思想，一經提出，全國文藝界開展了浩浩蕩蕩的學習狂潮，各地文藝界骨幹分子紛紛組織學習社會主義現實主義思想。社會主義現實主義的中國化要求藝術家

在藝術作品中表現政策，最根本的就是表現黨和人民血肉相連的關係以及黨對群眾的領導，表現人民中先進和落後力量的鬥爭，表現共產黨員作為先鋒隊的模範作用，表現人民民主制度的優越性。因此，正確地表現政策和真實地描寫生活兩者必須完

<sup>10</sup> 周揚：〈我國社會主義文學藝術的道路（1960年7月22日在中國文學藝術工作者第三次代表大會上的報告）〉，《寧夏文藝》1960年第9期，頁10。

全統一起來。而生活描寫的真实性則是現實主義藝術的最高準則。<sup>11</sup>

周揚對於中國化的社會主義現實主義的詮釋論證了社會主義現實主義與政治的緊密關係。

將社會主義現實主義的概念拆解為社會主義和現實主義，現實主義是藝術作品的風格流派，要求藝術創作要真實、歷史和具體地描寫生活；「判斷一個作品是否社會主義現實主義的，主要不在它所描寫的內容是否社會主義的現實生活，而是在於以社會主義的觀點、立場來表現革命發展中生活的真實。」<sup>12</sup>社會主義一詞已然是意識形態的產物，在現實主義地描寫生活、反映生活的同時要遵循社會主義發展的規律。這便是社會主義現實主義的全部內容，遵循社會主義發展的規律即是聽從共產黨所代表的無產階級的領導，在藝術作品中表現無產階級領導的優越性與資本主義的本質區別。實際上，社會主義現實主義，顧名思義，社會主義在先，現實主義在後，二者的關係是現實主義從屬於社會主義。換言之，社會主義是文藝創作的目標，為了社會主義而創作，把社會主義的理想和優點通過文藝作品表現出來、影響受眾，讓群眾理解其合理性和必然性。文藝作品如何表現社會主義呢？是通過現實主義的創作方法和批評準則，以真實、歷史具體的藝術作品來說服所有受眾，讓受眾瞭解社會主義的優越性以及與其他意識形態的區別之處，這是一種上下結合的創作和批評標準，社會主義在上，是所有藝術作品表現的目標；現實主義在下，是藝術作品表現的手段和批評的準則。社會主義現實主義與毛澤東的文藝思想並無衝突，只是「老瓶裝新酒」，在毛澤東思想革命觀的主導下，繼承和發展了《講話》的內容並且引入了新的概念以配合時代和政治鬥爭的需要。可以說，社會主義現實主義文藝創作目標與手段的雙重標準，既滿足「紅」，同時又具備「專」。

#### 四、結論

「紅色電影」的定義是後革命時代的學者在革命時代毛澤東的文藝思想的領導下，所製作的以肯定共產主義意識形態的合理性為主題的類型電影。「紅色電影」的建構是毛澤東的革命話語在文藝生產方面的獨特表現。電影作為新興的大眾傳媒，其傳播效果與報刊廣播等傳統媒介相比更加突出。縱觀 1953 年到 1956 年「紅色電影」的發展過程，我們也可以看到共產主義的革命情懷是如何領導文藝的生產。中國的「紅色電影」的建構與發展是意識形態影響文藝產業的直接表現，毛澤東根據中國的國情，賦予了「紅色電影」在不同階段的不同詮釋話語，電影產業通過生產大量作品豐富了「紅色電影」的時代內容。

毛澤東的文藝思想造就了「紅色電影」這一獨特電影類型，此類型電影的單一性特徵使中國電影在社會主義過渡時期的發展有起有落，直到 1956 年對於農業、手工業和資本

<sup>11</sup> 周揚：〈為創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，《人民文學》1953 年第 11 期，頁 1-14。

<sup>12</sup> 周揚：〈社會主義現實主義——中國文學前進的道路〉，《周揚文集》（北京：人民文學出版社，1985），頁 186-187。

主義工商業的改造基本完成，我國由新民主主義社會完成了向社會主義社會的改造。中國的經濟基礎發生了徹底變革後，文化和政治方針也隨之進行調整，毛澤東在 1956 年 4 月 28 日《在中共中央政治局擴大會議上的總結講話》中提出「百花齊放、百家爭鳴」的「雙百」文藝方針。這是毛澤東的文藝思想在社會主義改造和社會主義建設時期一次新的跨越。毛澤東在〈百花齊放、百家爭鳴〉一文中指出辨別文藝思想和文藝作品是「香花」還是「毒草」的標準為：

（一）有利於團結全國各族人民，而不是分裂人民；（二）有利於社會主義改造和社會主義建設，而不是不利於社會主義改造和社會主義建設；（三）有利於鞏固人民民主專政，而不是破壞或者削弱這個專政；（四）有利於鞏固民主集中制，而不是破壞或者削弱這個制度；（五）有利於鞏固共產黨的領導，而不是擺脫或者削弱這種領導；（六）有利於社會主義的國際團結和全世界愛好和平人民的國際團結，而不是有損於這些團結。這六條標準中，最重要的是社會主義道路和黨的領導兩條。<sup>13</sup>

其中，社會主義道路和黨的領導也是遵循了先「紅」再「專」的必要準則。「百花齊放、百家爭鳴」文藝方針的提出是毛澤東文藝思想發展到新一階段的表現，這一方針繼承了以往文藝政策的重點，在繼承了先「紅」再「專」的指導思想的基礎上，鼓勵創作更多優質的文藝作品。

---

<sup>13</sup> 中共中央文獻研究室編：《毛澤東文藝論集》，頁 164。



# 媒介文化下的想象共同體

## ——《河西走廊》的敘事語境與視覺想象分析

馬語歐

### 摘要

史態紀錄片《河西走廊》敘述了絲綢之路起點的歷史變遷與文化發展，以「通道」的概念結合媒介視覺文化塑造了關於民族的想象共同體，新歷史主義思潮下的影視文化對於推進民族認同的願望以及想象空間的塑造方面有特殊的意義。本文具體研究《河西走廊》的敘事語境與視覺想象，考察史態紀錄片對於民族共同體的塑造過程，探討主流意識形態的呈現以及受眾對想象的「抵抗」現象，由此進一步思考媒介影視文化對於歷史書寫的影響以及對於社會公共空間開放的可能性。

### 關鍵詞

《河西走廊》 敘事語境 想象共同體 媒介文化 新歷史主義

### 一、緒論

從媒介的融合及發展可在一定程度上看見社會的變遷過程，而媒介文化研究也成為了文化研究領域的重要組成部分。傳播和文化凝聚在一個動力學過程之中形成了媒介文化。<sup>1</sup>史態紀錄片《河西走廊》為本文主要研究的傳播媒介，其進行歷史闡述的過程也是對歷史進行重構的過程，透過媒介我們可以觀察文化在適應新的歷史發展需求後呈現出的新的闡釋與功能。

<sup>1</sup> [英] 尼克·史蒂文森 (Nick Stevenson) 著，王文斌譯：《認識媒介文化——社會理論與大眾傳播》（北京：商務印書館，2001），頁3。



《河西走廊》從政治、文化、軍事、宗教等方面詳細講述橫跨中國西北連接新疆至中亞的古絲綢之路故事，絲綢之路是東西方文化交流史上的黃金通道，「大通道」的開端即河西走廊這條「小通道」。海登·懷特（Hayden White，1928-2018）提出歷史敘事是一種語言虛構，是在對原有資料進行重新描寫後使其成為一個具有因果關係的故事。同樣地，中國當代嚴肅史學紀錄片正在成為敘事者並對歷史進行「意識形態解釋」，將嚴謹史料融合聲畫技術及敘事語境進行呈現，這是中國當代紀錄片在國家與市場格局影響下形成的文化現象，也是媒介文化與新歷史主義思潮結合後形成的影視文化現象，此二種現象均具有研究的價值。

《河西走廊》圍繞「通道」的概念塑造了從漢帝國至現代中國的敘事語境，向受眾傳遞河西走廊對於整個中華民族的貢獻意義。同時，此角度切合本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson，1936-2015）對於民族以及民族主義的形成提出的「想象共同體」（Imagined Communication）概念。中國的民族國家概念在封建社會就已經形成，歷史學家葛兆光認為中國的民族國家共同體是「具有邊界即有着明確領土、具有他者即構成了國際關係的民族國家，在中國自宋代以後，由於異族國家的擠壓和存在中已經漸漸形成」，<sup>2</sup>本文認同中國的民族國家共同體古已有之，但其對於民族的想象是一個動態的過程，印刷文化及當代的影視文化形成的想象力量在民族共同體的成長過程中發揮着極具研究價值的作用。從社會現實角度而言，河西走廊在中國當代絲路文化研究中極具意義，結合中國當下的「一帶一路」（The Belt and Road）戰略政策，河西走廊的「通道」概念既需要通過對影像的平行閱讀實現，也應將「敘事文本」與共生的「社會文本」聯繫解讀。<sup>3</sup>

在新歷史主義思潮下，媒介技術與嚴肅史實的結合，其間既包含敘事思維結果，也呈現民族想象共同體的塑造。《河西走廊》最後結合了現實社會環境與主流意識形態，同時受眾對現實部分的想象呈現出了「抵抗」形態，可以對史態紀錄片開放社會公共空間的功能問題提供更多思考。

## 二、紀錄片文本：人物命運與國家文化的雙重語境

紀錄片、電影的敘事文本都離不開語境建構，人類語言學家馬林諾夫斯基（Bronislaw Kasper Malinowski，1884-1942）提出「情景的上下文」（Context of Situation）概念，認為「話語和環境互相緊密地糾合在一起，語言環境對理解語言來說是必不可少的」；<sup>4</sup>賈磊磊指出，「對於當代的影視語境研究，主要指文本敘事上下文之間

<sup>2</sup> 葛兆光：〈重建「中國」的歷史論述〉，《二十一世紀》2005年8月號，頁98。

<sup>3</sup> 賈磊磊：〈語境重合——論電影敘事語境與社會文化語境的互動互映〉，《電影創作》1998年第3期，頁42。

<sup>4</sup> 賈磊磊：〈語境重合——論電影敘事語境與社會文化語境的互動互映〉，頁41。

的語義及敘事語境與社會語境間的關係」。<sup>5</sup>《河西走廊》中的人物及情節構成影視文本層面的故事語境，而敘事者對歷史脈絡與文化發展的把握則構成歷史語境，兩層語境共同搭建《河西走廊》的敘事框架。

### （一）故事語境：人物命運與想象空間

《河西走廊》的敘事從公元前138年的使團出征為開端，通過張騫（前164-前114）的鑿空之行將河西走廊引入視野，以具有典型意義的絲綢之路文化符號或人物串聯整部影片，最終將「河西通道」的概念放置於兩千餘年的敘事語境之中。

首先敘事者將「通道」與歷史人物的命運發生聯繫，人物與情節共同構建了故事語境。《河西走廊》每集的內容開頭均設置了懸念，主線人物極具情節性的片段被置於片頭作情景處理，使受眾快速進入情境，例如《使者》：

公元前138年，西漢。那是一個風輕雲淡的日子。距離漢帝國首都長安西北120公里之外的甘泉宮裏氣氛不同尋常。一個使團即將出征……張騫一定知道，西去的路上必定充滿艱辛和不測。但他無法知道的是，當他轉身的那一刻，這次起伏跌宕、險象環生的出行就將注定被載入史冊。而河西走廊，也將從此進入中國人的視野。<sup>6</sup>

敘述者以插敘的方式引入張騫帶領使團出征的場景，漢武帝（劉徹，約前156-前87，前141-前87在位）授以符節，下文圍繞出征的歷史淵源以及出征後的經歷展開情景再現。敘述者兩次引用司馬遷（前145-約前86）對張騫的描述：「為人彊力，寬大信人，蠻夷愛之」。<sup>7</sup>後期張騫在河西走廊貽誤戰機被貶為庶民，敘述者將其個人跌宕起伏的命運與河西走廊的歷史交織，在宏大歷史格局下對人物命運進行對照，是現代史態紀錄片的敘事風格，這使其能更大程度上體現人文價值。

故事語境的搭建還包括創造虛擬人物從而讓觀眾對歷史情節和脈絡更加清晰。《河西走廊》在真實史實的基礎上採用情景再現，但紀錄片的非虛構特性限制了敘事情節發展，導致具有衝突性的情節難以連貫呈現。〈敦煌〉中選擇塑造虛擬人物角色，串聯歷史情節完整故事語境：

我們不知道他是誰。他的名字應該被留在編號220的洞窟裏。但是，按照當時的慣例，繪畫的工匠的名字不能出現在他們所做的壁畫上。於是，這個傑出的畫工被

<sup>5</sup> 賈磊磊：〈語境重合——論電影敘事語境與社會文化語境的互動互映〉，頁41。

<sup>6</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》（蘭州：甘肅教育出版社，2015），頁1。

<sup>7</sup> （漢）司馬遷：《史記》（北京：中華書局，1982），卷123〈大宛傳〉，頁3159。

時間的洪流湮沒了。但，為了呈現發生在莫高窟的這個故事，我們還是為他取了一個名字——李工。<sup>8</sup>

歷史不是絕對的客觀，因為敘事者基於故事框架或社會意識在文本中對歷史作出新闡釋。這裏將敦煌壁畫與大唐畫風進行故事化的結合，塑造虛擬人物「李工」串聯劇情。安德烈·巴贊（André Bazin, 1918-1958）在〈真實美學〉中提出「一切藝術，即使是最現實主義的藝術也擺脫不開共同的命運。它不可能把完整的現實捕入網內，它必然漏掉現實的某些方面。無疑，技術的進步和運用的得當會使網孔變得細密，然而，仍然需要在各類現實事物中進行一定的選擇」。<sup>9</sup>史態紀錄片需要面對審美與紀實的矛盾問題，敘事者需要在社會歷史性的限制中塑造語境，而此處敦煌壁畫以及大唐西征的史實是真實的底線，最終在此基礎上塑造具有觀看價值的故事。

故事語境的搭建還包括對於歷史細節的敘事延伸及人物心理的補充描寫。敘事者從歷史視野出發，探究人文價值與個人情感，「紀錄片最重要的是揭示與呈現，而不是得出結論」，<sup>10</sup>所以歷史紀錄片本身相對開放的敘事方式，有助於留下想象空間，使受眾的個人視野與歷史視野產生融合。《使者》中，敘事者提及張騫被俘期間的匈奴妻子：

但跟隨張騫的匈奴妻子在歷史典籍中鮮有提及，我們只知道，一年後，她染病死去。在漫長而艱辛的出使西域途中，因為這個女人，張騫不再孤獨——兩千年後，人們更有理由相信這一點。<sup>11</sup>

紀錄片借助《史記》補充張騫的性格特色及他留在匈奴營地的故事，從情感角度出發提取情節並進行了「人們有理由相信」的開放式描述，為故事進行了合理範圍內的再造延伸，在現代敘事風格中放大張騫的人物命運感，使故事語境包涵更多人文情感色彩。將人作為意義的中心是當前印刷文化、媒介文化下文本敘述的終極訴求，紀錄片敘事者將人物精神融入河西歷史，主要人物均有對國家民族的堅守精神或使命感，即為歷史語境的塑造及受眾觀看時的想象空間作出補充。

## （二）歷史語境：國家經略與文化輻射

敘事者自歷史文化層面將「通道」與歷史社會環境聯繫起來，構建國家經略與文化交融的歷史語境，將敘事明線圍繞地緣政治下的國家經略展開，對河西走廊的軍事戰略地位以及政治意義作出明確定位，同時將河西走廊上的文明交融及中原漢民族的文化輻射作為故事敘述暗線，通過明暗兩條線索共同搭建故事歷史語境。

<sup>8</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 137。

<sup>9</sup> 〔法〕安德烈·巴贊著，崔君衍譯：《電影是什麼》（北京：中國電影出版社，1987），頁 287。

<sup>10</sup> 歐陽宏生：《紀錄片概論》（成都：四川大學出版社，2010），頁 114。

<sup>11</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 18。

顧祖禹（1631-1692）對河西地區總結道：「欲保秦隴，必固河西，欲固河西，必斥西域」，<sup>12</sup>敘述者即從地緣政治出發，以國家軍事地理角度闡釋河西走廊的戰略地位，將漢代的敘述語境指向軍事、政治層面，確立河西走廊事關國家經略的主題。

《通道》從公元140年霍去病（前140-前117）的出生講述，匈奴王朝因為控制河西走廊從而控制西域諸國，漢武帝開始漢朝軍隊的職業化進程並發展戰馬，基於打通並有效控制河西走廊的戰略意圖發起戰役。在霍去病全線打通河西走廊之後，漢帝國在河西設置四個行政管理區域，設置兩個軍事要塞，漢朝版圖在此時已達帕米爾高原以西：

只有控制了河西四郡，才能通過河西走廊從匈奴手中奪取並完全掌控西域，漢朝的版圖才能到達帕米爾高原以西……而打通河西走廊，對於漢帝國而言，不僅僅具有重要的軍事價值，更奠定了東西方文明交融的基本格局。<sup>13</sup>

敘事者通過河西走廊的戰役勝利陳述漢帝國的版圖以及新疆區域的歷史歸屬問題，同時以國際視野觀察東西方文明的交融格局，敘事主線圍繞「國家經略」，明確將河西走廊與國家政治進行結合，搭建歷史敘事語境。

與主線「國家經略」共同構成歷史語境，還包括敘事者對於河西文化交融的描繪，主要從儒家文化在河西的歷史傳承及佛教中國化的歷程進行描繪，視角調整至中原漢民族的文化輻射。「永嘉之亂」的中原混戰時期，名門望族一部分遷徙西北至河西走廊定居，敘事者將此集命名為《根脈》，選取郭荷、郭瑀（?-386）、劉昞三代儒家學者在河西走廊堅持儒學傳承的故事進行敘述。儒家在河西的傳承情節較少被文化學者或影視文本關注，《河西走廊》結合敦煌研究院的學術成果，通過三位大儒的堅執品格構建河西學術繁盛的文化環境。此時的河西走廊因為政治穩定及巨儒傳承「成為了中國北方的儒學文化中心」，儒家文化因為河西走廊的地理庇佑留下根脈並於最後反哺中原儒學。

敘事者同時將河西走廊與「中華文明薪火相傳」進行了聯繫，這層語境也是敘事者基於中華民族文化的認同感而建設的，敘事者在河西佛教文化方面的敘述中沒有選取「玄奘取經」的歷史情節，而選取僧人鳩摩羅什（344-413）捲入河西走廊的政治鬥爭事件，其間通過譯經、造像等方式正式開啟佛教中國化的歷程：

在漢傳佛教歷史上，鳩摩羅什、真諦、玄奘、義淨、不空被稱為五大譯師，其中三位都曾到過河西走廊，鳩摩羅什是年代最早的一位，中國佛教因他的出現而面貌一新……他在河西走廊與博大精深的漢文化相遇，又在長安譯經場賦予了佛經

<sup>12</sup> （清）顧祖禹：《讀史方輿紀要》（北京：商務印書館，1937），卷63〈陝西十二·寧夏鎮〉，頁2711。

<sup>13</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁38。



更豐富的層次，使佛教最終可以在理論基礎上與儒家和道家並立，成為中國三大思想體系之一。<sup>14</sup>

就世界文化的源頭而言，印度恆河流域孕育印度佛教文化圈，中國黃河流域孕育儒釋道文化圈，地中海沿岸孕育西方基督教文化圈，中亞兩河流域孕育伊斯蘭教文化圈。這四大文化圈由橫跨亞歐的絲綢之路串聯在一起。<sup>15</sup>絲綢之路的起點河西走廊則承擔了印度佛教在中國東漸的全部歷程，河西走廊上石窟佛像的大舉建造給予了信徒潛移默化的傳播影響。敘事者選擇佛教「中國化」的敘事角度，強調鳩摩羅什翻譯佛經時對佛教與儒家思想的調和，關注到宗教適應中華民族的民族性現象，從文化交融的敘述暗線中搭建故事的歷史語境。

### 三、想象共同體：「通道」與民族

日本NHK電視臺與英國BBC電視臺都曾沿絲綢之路拍攝過相關的紀實紀錄片，以實景拍攝與文獻引用的方式穿插呈現亞歐絲綢之路的形象，但《河西走廊》首次將目光鎖定絲路東段，全片除去紀實拍攝之外大量使用了歷史情景再現的拍攝，用非虛構視覺體驗呈現漢帝國、隋王朝、明王朝與清王朝在河西走廊上的民族國家形塑。

#### （一）全球史觀下的「通道」

絲綢之路的學術命名源於德國地理學家費迪南·馮·李希霍芬（Ferdinand von Richthofen, 1833-1905）於1877年首次把漢代中國和中亞南部、西部以及印度之間從事絲綢貿易的交通路線稱作「絲綢之路」（德文作 Seidenstrassen，英文作 the Silk Road）。<sup>16</sup>而此時的西方史學也已進入歷史科學階段，19世紀的歷史哲學框架將歐洲國家置於世界歷史的中心，20世紀後世界歷史學科對學術發展進行反思並開始提出「全球史觀」的概念。<sup>17</sup>英國歷史學家彼得·弗蘭科潘（Peter Frankopan）出版《絲綢之路——一部全新的世界史》一書，以去「西方中心論」（Occidentalism）視角將目光聚焦亞歐大陸，調整觀察世界歷史的視角，絲綢之路的研究也開始廣受關注，東西方文化交流的「通道」概念逐漸形成。

羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在《形象的修辭》中提出過關於圖像話語的三層訊息，分別指語言學訊息、編碼圖像訊息以及非編碼圖像訊息。語言學信息指語

<sup>14</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 99-101。

<sup>15</sup> 李尚全：《漢傳佛教概論》（上海：東方出版中心，2008），頁 11。

<sup>16</sup> 劉士林：《中國絲綢之路城市群敘事》（上海：東方出版中心，2015），頁 5。

<sup>17</sup> 劉新成：〈全球史觀與近代早期世界史編纂〉，《世界歷史》2006 年第 1 期，頁 40-42。



言符號，編碼圖像訊息指直接意指形象，非編碼圖像訊息指含蓄意指形象。<sup>18</sup>在《河西走廊》的敘事文本之中，「通道」直接的意指形象即關於道路的表層含義，而在這條道路之上所承載的國家歷史、民族文化則是對應含蓄的意指形象，即文本的隱喻。敘事者在其本身的史觀及意識形態指引下，在文本中將「通道」從一個地理位置的概念符號指向國家民族的象徵性意義。

《使者》以甘泉宮裏肅穆的符節遞交引出漢武帝對張騫西域出行的厚望，而主線人物張騫也完成了鑿空西域的使命：

張騫十三年起伏跌宕的出使經歷，對於漢帝國來說無疑是一個令人振奮的地理大發現……張騫的所見所聞讓地處亞洲東部的漢帝國視野大開，他們的目光已經可以越過巍峨的崇山峻嶺，穿過河西走廊，看到了西域、中亞、南亞，一直到羅馬帝國。<sup>19</sup>

敘事者用「地理大發現」形容張騫的鑿空之行，而此時「歷史的巧合，讓羅馬的東征與地處歐亞大陸東端的漢帝國的西征，在幾乎同一時期遙相呼應」，敘事者以全球歷史視野進行同時空比對，將打通河西走廊這條「通道」的意義投射於中原帝國，挺進更加廣闊世界的夢想。故事強調河西走廊作為「戰略通道」是帝國的宏大經略，在軍事聯盟以及和親、屯田種種政策的推動下，歷史呈現出「漢帝國銳意進取並與西域和平共榮的局面」，此時的絲綢之路「貿易通道」正式開通。

紀錄片前三集全部圍繞漢帝國的西部國家經略展開，以張騫的鑿空為基礎明確將河西走廊定位為一條抗禦匈奴的通道，這是從地緣政治格局下出發的國家策略，所以「通道」的概念首先意指國家安全與軍事戰略。《絲路》則從經貿往來的角度出發，通過隋煬帝（569-618，604-618 在位）西巡的歷史事件再現西域盟會，將絲綢之路定位為「世界範圍內最重要的經濟貿易與文化交流大通道」，此時「通道」隱喻着中原的多元文化氣象以及其後唐帝國的繁盛王朝。最後《蒼生》則講述明清時期蕭條落寞的河西走廊，商旅徹底中斷，同時整個中原大地面對國家邊防與海防的戰略危機。這裡「通道」指向封建王朝的衰落，概念與帝國的命運形成呼應。

《河西走廊》敘事者運用具備典型意義的歷史故事對「通道」賦予深層的意象並使其充滿隱喻，它成為河西片區堅守執着的某種品格修辭，同時深層次指向帝國的歷史宿命。「通道」在敘事文本中不同於被西方探險家命名的「絲綢之路」，它先於絲路存在並且屬於「中華民族」。這是敘事者在全球史觀下融入現實社會的歷史認識，「通道」是從「中華民族」出發看向世界的途徑。

<sup>18</sup> [法] 羅蘭·巴特著，吳瓊譯：《形象的修辭——廣告與當代社會理論》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁 40-41。

<sup>19</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 18。

## （二）想象共同體下的「通道」

歷史的敘述是動態的，歷史敘述中形成的民族共同體的想象也是動態塑造過程，「通道」背後的政治意圖、詮釋方式以及道德認同等是值得深入思考的問題。作為文化走廊，其東與黃河流域文化帶相連結，西與伊朗、阿拉伯文化圈往來，涉及多時期的重大政治事件，歷史的戰爭與和平背後存在多民族的遷徙活動，這條「通道」在成為符號指徵的同時也在構建關於民族想象的共同體。

本尼迪克特·安德森（Benedict Richard O'Gorman Anderson, 1936-2015）提到：「所有意識內部的深刻變化都會隨之帶來遺忘」。<sup>20</sup>所以對於民族的認同敘述則顯得至關重要。當史態紀錄片通過視覺媒介以及語言修辭呈現歷史的宿命時，也正在對民族共同體進行想象，視聽敘述已經逐漸取代曾經的印刷文化，成為更有力塑造「想象共同體」的技術力量。

《使者》的懸念式片頭場景為甘泉宮，漢武帝劉徹送張騫出使西域，情景再現授節儀式，紀錄片通過第一個視覺場面開始召喚受眾的想象共同體：

在今天的中國版圖上，我們可以看到一個由西北至東南走向的省級行政區劃。甘肅省，是中國西部的一個省份，形狀猶如一支「如意」……對於生活在中原的人們，打通河西走廊，前往更為遼闊的西部是他們不變的夢想。<sup>21</sup>

敘事者對「在今天的中國版圖上」的河西走廊地理位置進行敘述，從情景再現的「內部的」時間向受眾生活「外部的」時間進行推移，在敘述中採用「我們可以看到」來暗示「我們」就是受眾，確認了漢武帝、張騫、敘事者、受眾四者是一種在「時歷中前進的共同體的堅固的存在」。<sup>22</sup>所有人都開始在這條「通道」中同時參與歷史人物的故事發展，其中部分虛擬人物或場景的創造使「通道」這個符號能更加合理聯繫所有事物，「帝國」、「宗教」等影響民族主義的重要因素也都與「通道」的概念相連結，包括其中在對史實的選擇中，敘事者同時挑選穿插了民族英雄、紀念物與墓地等關乎「死亡與不朽」的民族主義想象概念：<sup>23</sup>

公元前117年九月，年僅23歲的霍去病突然去世……悲痛的漢武帝用國禮厚葬了自己的這位愛將，並把他的墓修成了祁連山的樣子。他的靈魂與河西走廊融為一體。<sup>24</sup>

<sup>20</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》（上海：上海人民出版社，2003），頁233。

<sup>21</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁2-3。

<sup>22</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》，頁28。

<sup>23</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》，頁11。

<sup>24</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁36。

類似的片段還包括年逾七十的解憂公主（約前121-前49）希望死後「落葉歸根」；河西大儒郭瑀「連續七天不吃不喝」死於河西走廊；鳩摩羅什「舌頭不會焦爛」的傳說；蒙古王者按藏式佛塔為薩加班智達建造白塔。敘事者選取了與河西走廊緊密相關的人物，紀念雕塑或紀念寺都被賦予公開的且具有儀式感的敬意，部分紀念物與早期宗教的想象相關，但是最終都成為塑造民族想象共同體的背景。

「通道」在想象的共同體中以漢代的國家經略為起點展開視覺的想象，連接魏晉南北朝的儒、佛歷史進程，串聯盛唐敦煌壁畫及明清的通道衰落，最後走向現代的自然資源開發以及當代的經濟發展，在《寶藏》中：

毫無疑問，河西走廊早已不再是單純意義上的地理概念。它意味着一種歷史，一種文化和一種使命……在這條神奇的河西走廊上，一代又一代行者穿越時光。激情，欲望，喜悅，悲傷，重復輪回。把一個個遙遠的國家聯絡成一個更加宏大的格局：天下。<sup>25</sup>

「通道」在片首通向「兩千年前的帝國的開拓」，在片尾通向「中華民族的歷史進程」，敘事者將曾經的「歷史通道」對應今日的「超級通道」，成為《河西走廊》文本中關聯所有想象的重要途徑。「通道」的概念逐步打破空間上的封閉，在承載長安與西域的地理溝通後連接東亞與西亞的關係，最後成為亞歐大陸的「絲綢之路」；而「通道」在時間的概念上則使歷史和現代得以溝通，承擔這種歷史宿命的河西通道呈現出「民族這一理念的準確類比，因為民族也是被設想成一個在歷史中穩定地向下（或向上）運動的堅實的共同體」。<sup>26</sup>敘事者在文本中使用了少數民族、北方民族等集合類別敘述史實，但是在通道概念的溝通聯結之下，最後將歷史敘述指向「中華民族」，這是古已有之的民族主義概念，媒介文本可以通過現代的視覺敘述對「通道」背後暗合漢民族與少數民族共同構成中華民族政治實體的希望。在這個意義上，「通道」的概念已經集結在想象共同體之中，受眾對於敘事者安排的敘事明線——國家經略即中原帝國的軍事部署產生了認同，而敘事暗線的文化交融則通過中原文化在河西片區的滲透傳播使受眾廣泛產生民族認同與文化認同。

#### 四、媒介文化下的視覺想象與公共空間

史態紀錄片是媒介與歷史敘述結合後產生的新敘述形態，其中媒介文化對歷史敘述的視覺影像表達產生了深刻影響。隋巖提出「文化適應於新的歷史發展需求，對歷史作出新的文化闡釋的一種文化形態，是對傳播環境特別是文化機制生成的歷史性思考，即

<sup>25</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 225-229。

<sup>26</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》，頁 27。

新歷史主義思潮的媒介文化研究」，<sup>27</sup>目前的媒介文化研究者思考文本與歷史之間關係的文化研究範式，媒介的傳播環境對某些文獻、紀實作品的文本信息產生的影響，以及敘事者的歷史敘述產生出的新闡釋，都是媒介文化中不可忽視的一部分。

### (一) 新歷史主義的視覺闡釋

《河西走廊》全片中近60%的場景為情景再現，共約230場情景再現，60餘個室內室外場景，其中群眾演員使用近千人次。<sup>28</sup>基於當代媒介的視覺文化影響以及受眾的審美取向，歷史紀錄片影像畫面中涉及到景別、色調、剪輯以及配樂等等影響受眾解讀的因素，其中視覺、聽覺和文字在整體的空間內共存並產生交流，形成更具體的想象空間。

從視覺文化的意義而言，人類運用視覺並且保留圖像，是以瞬間的物質形態應和了對時間的精神需求，在圖像直觀體驗中與過去或未來之物永存。<sup>29</sup>《河西走廊》的片頭取用河西片區的自然風光延時拍攝，其中包括丹霞地貌、古城遺址、河流水景、山林風景以及星空全景等。延時拍攝的畫面直接展現了人類對於生存時間的意識，大自然的星空、河流、地貌可以凝聚永恒的時間信念，而這種美感價值是貫穿整個河西地區歷史的存在，無論古代人還是現代人都曾在這種視覺中感知過世界。受眾在視覺中把握的世界是河西地區歷時性的歷史變遷以及共時性的自然風光，過去、現在和將來在一個畫面中出現，形成河西歷史空間的世界。

除了在自然風景拍攝之外，影片內部對歷史現場的搬演以及場景的再現處理更從視覺角度開放了受眾對歷史事件的想象空間，《絲路》中再現隋煬帝的西域盟會：

絲綢之路重鎮張掖城外的焉支山下，一場盛況空前、雲集西域二十七國首領和代表的貿易盟會拉開序幕……整個張掖城人山人海、熱鬧非凡，人群延綿數十里。這樣的景象整整持續了一個月。<sup>30</sup>

敘事者利用動畫技術復原觀風行殿的外景，同時搬演盟會集市外景，包括粟特商人、西域商品和丹霞地貌，同時敘事者從現代視野出發將當時「萬國來朝」的張掖開放式地定義為「世博會最早的發源地」，使用蒙太奇的影像勾連2010年的上海世界博覽會。敘事者重新闡述了隋煬帝西巡，客觀對隋煬帝作出「仍不失為一代有為之君」的評價，以新的歷史視野結合現實進行盟會敘述。雖然媒介視覺符號參與歷史書寫在史學界仍然有待商榷，但歷史敘述就是在這種動態的過程中不斷呈現出新的文化形態，史態紀錄片逐步

<sup>27</sup> 隋岩：〈媒介文化研究的三個路徑〉，《新聞大學》2015年第4期，頁80。

<sup>28</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁258。

<sup>29</sup> 李鴻祥：《視覺文化研究：當代視覺文化與中國傳統審美文化》（上海：東方出版中心，2005），頁26。

<sup>30</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁125-129。



在宏大敘述中關注具體歷史人物的命運感以及歷史環境，使敘事文本具有歷史性的同時也展現人文色彩。

## （二）公共空間內的想象關聯

視覺文化帶給受眾想象空間，而本尼迪克特·安德森在對民族主義的分析中也提出了文本作品關於想象共同體的關聯性，這種關聯既來源於歷史敘述時間上的一致，同時也來源於媒介與市場之間的關係。

目前在網站上播放的視頻文本可以查閱觀看人數，受眾可以利用「彈幕」的機制隨時反饋，意味着不同地方的人們在同時進行想象，這種「同時想象」的過程比起報紙閱讀的集體感更易於進行文本想象共同體的關聯，從而完成民族共同體的想象。

套用米家路對電視的分析，網絡受眾在媒體技術發展下被授予更多生產主動權，受眾可通過更多批判或創造的方式對文本進行回應及交互，「視域融合」的情況下更便於作品中的敘事空隙被及時填充，而由此產生的混合身份認同和意義的社群被「跨域性」地生產出來。<sup>31</sup>《河西走廊》進行全媒體互動傳播，上線13天播放量達4153萬，中國嗶哩嗶哩視頻網站內具體可見彈幕，至2019年2月8日止，總數為4.8萬餘條，影視文化的意義和受眾反饋空間不斷擴大並容納多樣觀點。約翰·哈特利（John Hartley）將此稱為「媒體域」（Media Sphere），提出「媒體域」是「媒體的整個宇宙，它既是事實的也是虛構的，包括所有語言所有國家中的各種形式，各種類型，以及各種品味層次」。哈特利認為媒體域中的重要場域可以成為文化意義的建構系統與公共領域中社會意義建構之間的調解者，<sup>32</sup>它容納了受眾多層次的反饋。

在《河西走廊》中，媒體域將個人、政治、國家、民族等等多樣化的反應進行了勾連，敘述歷史的同時將文本結尾推向現代，聯結中國「一帶一路」進行敘述，同時互聯網的彈幕反饋機制使具備歷史意義的文化系統與公共領域的社會意見產生聚合，而受眾在虛擬社區中的交互也存在意見的碰撞與分歧。《寶藏》敘述了新中國初期河西走廊自然資源的開採，隨後敘事推向現代：

2013年11月「一帶一路」，寫入中共十八屆三中全會決定，上升為國家戰略。

「一帶一路」不僅是實現中華民族振興的戰略構想，更是沿線各國的共同事業……承載着絲綢之路沿途各國發展繁榮的夢想，賦予古老絲綢之路以嶄新的時代內涵。<sup>33</sup>

<sup>31</sup> 米家路著，董國俊譯：〈視覺的想象社群：論《河殤》中的媒介政體，虛擬公民主題與海洋烏托邦〉，《中國現代文學》第30期（2016年12月），頁27。

<sup>32</sup> 米家路著，董國俊譯：〈視覺的想象社群：論《河殤》中的媒介政體，虛擬公民主題與海洋烏托邦〉，頁27。

<sup>33</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁228。



不論是出於現實政治或者人類社群的生存需要，國家都存在主導的或規範的意識形態，中國的媒介制度「已經從全權主義轉變為具有國家資本主義特色的威權主義，政治與經濟兩條脈絡若即若離，市場既和國家權力相糾葛，又試圖與之分離」。<sup>34</sup>敘事者用絲綢之路起點的歷史書寫與現代政治文化對應後重塑自我的民族認同，通過視覺文化及敘事者搭建的敘事語境共同塑造歷史「通道」與中華民族的想象認同，然而基於彈幕的反饋機制，受眾對於《河西走廊》進入現代敘述後所描繪的河西片區自然開採以及國家戰略政策呈現了多樣化的爭論，甚至出現對想象的「抵抗」反應。

受眾群體在文本敘述中形成想象共同體，但由於反饋空間的擴大使受眾意見可以迅速交流，大陸內部地區的發展現象使得民族性不能統一概述討論。雖然愛國主義也很難與民族主義區分開來，但《河西走廊》關於現代部分的敘述內容呈現了身份、焦慮、民族等等反饋討論，受眾的愛國情緒與地方政治文化、民族內部次級團體等產生爭論，公共意見的反饋區間讓文化意義和社會意義產生正面交集，目前嗶哩嗶哩視頻網已將紀錄片《河西走廊》最後一集《寶藏》的彈幕做「清屏」處理。

新媒體環境下受眾的參與空間不斷開放，對於大眾娛樂參與的熱情逐漸高漲，但政治文化空間感相對蕭條，呈現出政治參與和政治熱情的某種程度的冷卻。「這兩個方面互相強化，最終會導致理性商談意義上的公共文化空間的萎縮和蛻化。」<sup>35</sup>從《河西走廊》的受眾接受角度出發，史態紀錄片在逐步推動受眾對政治、文化參與的熱情，即使最後在彈幕網內多處出現了地域劃分的身份認同爭論，但這種對想象塑造的拒絕行為也仍然是民族共同體塑造的動態過程，與此同時史態紀錄片的文化功能因為融媒體技術得到推進。

## 五、結語

史態紀錄片的文化生產往往不止文本敘述，它在記錄與觀看的角度具有多元的內涵。《河西走廊》看待中國文化傳統是從中原文明的角度出發，利用故事語境與歷史語境共同搭建國家經略與文化交融的背景，這種敘述視角是新歷史主義下對絲綢之路起點的重新闡述。敘事者利用「通道」的概念從中國本體出發探究絲路與亞歐關係，同時承載着主流意識形態對民族的想象共同體進行塑造，而受眾在視覺體驗的同時也與文本外的互聯環境進行虛擬社群的想象聯結。

進入全媒體傳播階段後的知識生產者應該建立多元的文化視野，以河西走廊是絲綢之路的縮影出發，本篇研究肯定《河西走廊》的敘述史觀，對歷史的傳播視野也應當置於「文化中國」的環境之中，即使受眾出現了部分想象的「抵抗」，也仍然是對想象塑造的思考過程。本篇研究認為史態紀錄片在進行民族想象共同體塑造的過程中也承擔開

<sup>34</sup> 李金銓：《超越西方霸權：傳媒與文化中國的現代性》（英國：牛津大學出版社，2004），頁31。

<sup>35</sup> 陶東風：〈去精英化時代的大眾娛樂文化〉，《學術月刊》2009年第5期，頁21。

放「公共文化空間」的功能，但不可否認的是在中國的二元生產機制下，文化產品的主流意識形態影響着文化生產與傳播，即使擴大媒體域的公共空間也不能改變國家機器的生產制約。雖然如此，其中歷史文本對開放的公共空間有着重要的意義。

最後，本篇論文還存在諸多局限性：對於研究對象《河西走廊》在現代敘述內所形成的受眾反饋，論文限於篇幅未做深入研究；以青年亞文化為代表的群體掀起對於紀錄片文化、匠人精神等概念的推崇以及對歷史人物及事件的維護，青年群體在二次解讀的同時創造新的符號概念，此部分內容極具研究價值，但未納入本文研究範圍。最後還包括中國當下的文化生產格局，文化文本取得成功仍需要從媒介文化的政治經濟角度進行分析，限於篇幅對此部分也未能深入研究。



# 視覺文化語境下嚴歌苓影視改編作品研究 ——以《金陵十三釵》及《陸犯焉識》為例

張笑笑

## 摘要

在視覺文化佔據主導地位的當今時代，影視作品的層出不窮影響着文學的創作與存在狀態，作家們紛紛投身小說的影視創作與改編工作。其中，嚴歌苓始終筆耕不輟，在文學創作與影視改編方面均取得了巨大成功。本論文基於前人研究，旨在視覺文化的語境中，以嚴歌苓影視改編作品為研究主體，結合其藝術特色及審美風貌，討論嚴歌苓影視改編作品與視覺文化之間的關聯性，以及視覺文化因素在嚴歌苓小說中所發揮的主要作用。

## 關鍵詞

視覺文化 嚴歌苓 影視改編 敘事特質

## 一、前言

### （一）研究動機和目的

20世紀90年代以來，中國的主流文化向大眾文化轉型，影視作品以其先進的傳播形勢，以及在商品經濟中的優勢表現所帶來的市場效應，對當代作家的文學創作與文學批評產生着深刻的影響，在此過程中湧現出大量兼具影視性與文學性的文學作品。嚴歌苓就是在國內文學領域與影視領域均獲得認可與關注的作家之一。

近年來，嚴歌苓的小說中有多部作品深受國內導演青睞，她本人也着手從事影視作品的編劇工作。這與她作品當中的視覺元素不無關係。在訪談中，面對記者所提出的觀點：「和別的作家不一樣，你的文字十分注重強烈的畫面感和視聽感覺」，嚴歌苓做出以下回應：「我在想，現代人已經被媒體吸引過去了，但電影的故事會讓人感動。……這種感覺能彌補單純文字帶給人的遺憾，我希望把我感動的東西放在我的文字裡，有着女性的體溫在

裡面，有着到皮膚的質感。現代人由於媒體的轟炸，已經形成了各種感覺的交叉。」<sup>1</sup>熱愛觀看電影的她深諳電影與文學的共通之道，有意識地在作品當中安排視覺化元素，以豐富文學作品的視聽感受。這一方面也表明了嚴歌苓的創作態度與目的。

在全球化語境與文化變遷的歷史進程中，以往處於邊緣地位的視覺文化對文學書寫與文學閱讀產生了越漸深遠的影響。本文旨在從視覺文化研究的角度，以嚴歌苓被搬上螢幕的作品為觀察對象，探索嚴歌苓的影視改編作品在視覺文化影響下所產生的藝術特質。

## （二）嚴歌苓影視化作品概述

根據嚴歌苓的創作時間及創作主題的變化，文章暫將嚴的創作時期分為赴美前和赴美後，第一個階段大致從其身為女兵投身創作開始，到其移民美國止。1978年，她創作了從作家自身的採訪經歷與人生體驗出發的第一部作品《七個戰士和一個零》。由於在越南戰場上受到了深深的觸動，她又於1980年創作出了電影文學劇本《心弦》。這部作品講述了朝鮮戰場上一個普通的朝鮮母親與中國人民志願軍之間的感人故事。次年，《心弦》經由上海電影製片廠拍攝並公映，引起了較大的反響。隨後，《殘缺的月亮》（1980）、《大沙漠如雪》（1982）、《父與女》（1983）、《無冕女王》（1984）及《避難》（1988）等劇本也相繼發表，產量頗豐。與此同時，嚴歌苓又發表了多部小說，其中包括五部短篇、一部中篇以及三部長篇。可以說，嚴歌苓擁有作家與編劇的雙重身份，在創作小說的同時她也進行電影劇本的創作與改編。

留學、定居美國後，她的創作更加多元化，創作量與上一個階段相比大大提高，更打開了國際視野，而電影在作家之後的創作生涯當中始終發揮着重要的作用。繼2002年嚴歌苓加入好萊塢編劇協會成為職業編劇之後，她陸續創作了大量優秀的原創電影和電視劇劇本，例如《梅蘭芳》、《幸福來敲門》、《娘要嫁人》、《畢業歌》、《劇場》。與此同時，嚴歌苓也將自己的小說改編成影視劇本。1992年，其短篇小說《少女小漁》發表，並獲得「中央日報文學獎」短篇小說一等獎，著名導演李安購下其電影改編權，並邀請嚴歌苓將其改編成劇本。1995年張艾嘉導演的同名電影上映並獲得「亞太國際電影節」最佳影片獎，嚴歌苓也憑這部作品獲得最佳編劇獎。1997年，嚴歌苓又參與了演員好友陳沖所導電影《天浴》的劇本製作，該部電影改編自嚴歌苓同名短篇小說《天浴》。繼《天浴》後，嚴歌苓又陸續將《小姨多鶴》、《金陵十三釵》、《陸犯焉識》、《芳華》等多部作品改編為影視劇本。此外，嚴歌苓也參與其他作家小說的影視改編工作，2012年她應韓國導演許秦豪邀請，參與了18世紀法國作家拉克洛小說《危險關係》的改編工作，同年同名電影上映。

近年來，嚴歌苓頻繁出現在中國大陸觀眾的視野當中，無論是她原創的劇本，還是由她的小說改編成的影視作品，都頗受國內導演的青睞，其商業價值與學術價值可謂是一時無兩。

<sup>1</sup> 曹雪萍訪問，嚴歌苓答：〈嚴歌苓：小說源於我創傷性的記憶〉，《新京報》，2006年4月29日，頁4。



### (三) 文獻回顧

#### 1. 國外學者對嚴歌苓影視改編小說的研究

嚴歌苓被翻譯成英文的作品較少，因此國外對於嚴歌苓作品的研究主要集中於其英文版小說（《白蛇》<sup>2</sup>、《沈淪女孩——秀秀》<sup>3</sup>、《扶桑》<sup>4</sup>、《赴宴者》<sup>5</sup>）。對嚴歌苓的關注主要集中在美國，美國媒體和評論家都對其小說有較高的評價。

對於她的短篇小說集《白蛇》，Fatima Wu 評論嚴歌苓《白蛇》這部小說很感人，具有吸引讀者的力量甚至魔力，而這是當今很多小說家做不到的。<sup>6</sup>引發西方學者討論的另一部小說是嚴歌苓於 2001 年出版的第一本英文翻譯小說《扶桑》，該作一經問世，就引起激烈討論。Cathleen A. Towey 在文章中指出《扶桑》旨在揭露中國弱勢群體在特殊年代的生存狀況；<sup>7</sup> Jeffrey C. Kinkley 則指出，小說最吸引人的地方就是「自覺的敘事者」，即作為現代女性的嚴歌苓。<sup>8</sup>對於嚴的首部英文小說《赴宴者》，西方文學評論界也給予了很大的關注與支持。譬如 Faye A. Chadwell 就評論到，小說有着很好的敘事節奏，質疑了媒體在社團及政府代表的餐桌前的地位這一問題，表達了對中國新興資本主義的不滿，同時對於小說的人物塑造及寫作技巧等也表示了欣賞。<sup>9</sup>

總體來說，雖然嚴歌苓的小說數量可觀，但因語言限制，為西方文學評論界所知的小說基本上僅限於英譯作品或英文原版小說。他們注意到了嚴歌苓小說的藝術特色，並給與高度評價。

#### 2. 國內學者對嚴歌苓小說影視改編的研究

國內學者對嚴作品的學術研究成果不少，而且是多方面的。以嚴歌苓作為研究主題的專著有三部：莊園《女作家嚴歌苓研究》、葛亮《此心安處是吾鄉——嚴歌苓的移民小說文化版圖》以及李燕《跨文化視野下的嚴歌苓小說與影視作品研究》。其中《女作家嚴歌苓研究》是有關嚴歌苓本人及其作品的評論、訪談以及側記的匯編集；<sup>10</sup>《此心安處是吾鄉——嚴歌苓的移民小說文化版圖》則針對嚴歌苓的移民小說《扶桑》進行探討，探究嚴歌苓

<sup>2</sup> Yan Geling, *White Snake and Other Stories*, trans. Lawrence A. Walker (San Francisco: Auntie Lute Books, 1999).

<sup>3</sup> Yan Geling, *Xiu Xiu, the Sent-Down Girl* (screenplay; based on her short story “Celestial Bath (Stratosphere Entertainment LLC, 1999).

<sup>4</sup> Yan Geling, *The Lost Daughter of Happiness* (novel), trans. Cathy Silber (New York, NY: Hyperion East), 2001.

<sup>5</sup> Yan Geling, *The Banquet Bug* [novel] (New York, NY: Hyperion East, 2001).

<sup>6</sup> Fatima Wu, “White Snake and Other Stories,” *World Literature Today* 74:1 (Winter 2000), p.238.

<sup>7</sup> Cathleen A. Towey, “Rev. of *The Lost Daughter of Happiness*, by Yan Geling,” *Library Journal*, 15 Feb, 2001, pp. 203-204.

<sup>8</sup> Jeffrey C. Kinkley, “Rev. of *The Lost Daughter of Happiness*, by Yan Geling,” *World Literature Today*. 76:2 (2002), pp. 136-37.

<sup>9</sup> Faye A. Chadwell, “*The Banquet Bug*, by Yan Geling,” *Library Journal*, 8 Jan. 2006, p.75.

<sup>10</sup> 莊園編著：《女作家嚴歌苓研究》（汕頭：汕頭大學出版社，2006）。

如何書寫美國華人的移民背景及生活現狀；<sup>11</sup>《跨文化視野下的嚴歌苓小說與影視作品研究》則是成書自作者的博士論文，主要討論由嚴歌苓小說改編成的影視作品及原著。<sup>12</sup>嚴歌苓小說的影視化是學術界頗為關注的現象，有關的學術研究可以分為以下幾類：

現象研究。近年來，嚴歌苓的小說被頻繁改編成影視作品。姜穎針對這一現象進行了深入探討，分別從嚴小說的自身文本的特色、市場的傳播以及其創作與市場的互利關係三個方面入手，分析嚴歌苓小說出現影視改編熱的原因。<sup>13</sup>而張娜指出嚴歌苓小說的藝術化手段與女性主義主題書寫在其作品影視化過程中起到的推動作用。<sup>14</sup>

性別視角研究。吉素芬和左抒航探討了電影《金陵十三釵》，指出女性（處女）的身體與民族、國家尊嚴之間構成聯繫，處女的身體象徵着國家或男權社會的尊嚴與純潔。<sup>15</sup>畢媛媛分析了在小說改編成電影的過程中，原來的女性主義立場、女性敘事模式是如何改頭換面甚至被迫消失的，借此引申出女性主義在現今消費時代要面臨的困境和挑戰。<sup>16</sup>

小說與影視對比研究。趙英分析嚴歌苓小說影視改編的藝術美，進而討論嚴歌苓小說與影視劇之間的互動關係。<sup>17</sup>許瑛捷則以由嚴歌苓的改編成影視作品為研究主體，討論嚴歌苓作品的影視化特質與互文關係。<sup>18</sup>

綜上所述，目前學術界對於嚴歌苓影視化作品的研究已開始深入到各個角度，但以圖像和視覺文化作為理論方法對其作品進行探討的研究較少，因此本論文旨在以「跨越文學和影視藝術」的「兩棲」作家嚴歌苓的影視改編作品為研究案例，深入探討嚴歌苓在視覺文化語境中對於影視改編的考量，以及在視覺文化影響下所產生的藝術特質。

## 二、視覺文化及視覺文化語境中的當代影視與文學

### （一）視覺文化概念界定

「視覺文化」這一概念的首次提出是在著名匈牙利電影理論家、編劇貝拉·巴拉茲(Béla Balázs)的著作《電影美學》中，他預言：「隨着電影的出現，一種新的視覺文化將取代印刷文化」。<sup>19</sup>隨後，瓦爾特·本雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)在其1936年所著《機械複製時代的藝術作品》中進一步明確了視覺文化與當代文明的關係；他指出機械複製時代是人類文明的一次巨大變革，電影這一機械複製時代的藝術的出現，將使傳統產生大動

<sup>11</sup> 葛亮：《此心安處是吾鄉——嚴歌苓的移民小說文化版圖》（香港：三聯書店，2014）。

<sup>12</sup> 李燕：《跨文化視野下的嚴歌苓小說與影視作品研究》（廣州：暨南大學出版社，2014）。

<sup>13</sup> 姜穎：〈嚴歌苓小說影視改編熱現象研究〉（中國海洋大學碩士學位論文，2011）。

<sup>14</sup> 張娜：〈淺析近幾年文學中“嚴歌苓熱”現象的原因〉，《安徽文學（下半月）》2010年12期，頁277。

<sup>15</sup> 吉素芬、左抒航：〈女人的身體、民族的戰場——論電影《金陵十三釵》中的女性身體敘述〉，《名作欣賞》2013年第3期，頁154-156。

<sup>16</sup> 畢媛媛：〈性別視角下嚴歌苓小說的電影改編〉（廈門大學碩士學位論文，2014）。

<sup>17</sup> 趙英：〈嚴歌苓小說與影視改編互動關係研究〉（蘭州大學碩士學位論文，2013）。

<sup>18</sup> 許瑛捷：〈嚴歌苓的作品及其改編電影的互文研究〉（彰化師範大學國語文教學碩士學位論文，2014）。

<sup>19</sup> [匈]貝拉·巴拉茲：《電影美學》（北京：中國電影出版社，1982年），頁156。

蕩。<sup>20</sup>美國學者尼古拉·米爾佐夫(Nicholas Mirzoeff)認為「視覺文化是仍處於創建期的構想，而不是一個已經存在着的界定清晰的領域」，它更多的是陳述問題的一種方式、一種「策略」、一個「戰術」，<sup>21</sup>並將後現代主義與視覺文化概念聯繫起來，認為「印刷文化肯定不會消失，然而對視覺及其效果的迷戀——現代主義的主要特徵——產生了後現代主義文化，當文化表現為視覺性時，該文化最具後現代特徵」。<sup>22</sup>美國學者 W. J. T. 米歇爾(William John Thomas Mitchel)提出的觀點，具有一定代表性：「在視覺文化時代，文化脫離了以語言為中心的理性主義形態，日益轉向以形象為中心，特別是以影像為中心的感性主義形態。視覺文化，不但標誌着一種文化形態的轉變和形成，而且意味着人類思維範式的一種轉換。」<sup>23</sup>由此觀之，國外學者們對「視覺文化」這一概念及影響尚未達成共識。

近年來視覺文化也逐漸引起國內學者的關注，對於視覺文化這一概念的釐定也是眾說紛紜。目前我國對視覺文化研究時間最長、影響最大的學者應屬南京大學現任教授周憲，他指出視覺文化的關鍵「在於視覺因素，或者說形象或影像佔據了我們的主導地位」，<sup>24</sup>其後在〈反思視覺文化〉一文中，他又對視覺文化進行了進一步的闡釋：

視覺文化有兩個基本含義，一是指稱一個文化領域，它不同於詞語的或話語的文化，是視覺性佔主因的當代文化；二是用來標識一個研究領域，是廣義的文化研究的一個重要分支。<sup>25</sup>

他對視覺文化的研究對象進行了釐定，包括所有以視覺為主導的文化現象。此外，其他學者從傳媒、研究任務等角度對視覺文化進行了闡釋，如李鴻祥指出「當代視覺文化是指一個由漫畫、圖書、電影、電視、網絡等大眾視像傳媒所構成的一種視覺現象」；<sup>26</sup>吳瓊對視覺文化研究的對象進行了釐清，認為視覺文化研究「是一種針對『視覺性』的文化研究，是對『視覺性』進行的一次後現代置疑」。<sup>27</sup>

可以說，視覺性是視覺文化的精神內核。鑒於本文的主要研究對象是視覺文化語境中的當代影視與文學，綜合以上學者之闡述，本文將採用徐巍副教授對視覺文化的界定——

<sup>20</sup> [德]瓦爾特·本雅明(Walter·Benjamin)著，王才勇譯：《機械複製時代的藝術作品》(北京市：中國城市出版社，2002)。

<sup>21</sup> [美]尼古拉斯·米爾佐夫著，王有亮譯：〈什麼是視覺文化〉，載陶東風、金元浦、高丙中編：《先鋒學術論叢·文化研究》，第3輯(天津：天津社會科學院出版社，2002)，頁11。

<sup>22</sup> [美]尼古拉斯·米爾佐夫著，王有亮譯：〈什麼是視覺文化〉，頁3。

<sup>23</sup> 轉引自南京師範大學視覺文化網，網址：

<[http://www.fromeyes.cn/Article\\_Show.asp?ArticleID=650](http://www.fromeyes.cn/Article_Show.asp?ArticleID=650)> [檢索日期：2019年6月20日]。

<sup>24</sup> 周憲：〈視覺文化與消費社會〉，《福建論壇》2001年第2期，頁29。

<sup>25</sup> 周憲：〈反思視覺文化〉，《江蘇社會科學》2001年第5期，頁73。

<sup>26</sup> 李鴻祥：《視覺文化研究：當代視覺文化與中國傳統審美文化》(上海：東方出版中心，2005)，頁3。

<sup>27</sup> 吳瓊：〈視覺性與視覺文化——視覺文化研究的譜系〉，《文藝研究》2006年1月號，頁84。

「以電影、電視（包括攝影、繪畫等）為代表的視覺媒介和視覺產品所形成的社會文化現象」。<sup>28</sup>

## （二）視覺文化語境中作家的創作狀態

隨着視覺文化逐漸佔據大眾文化的中心地位，文學原來的中心地位被大大削弱，小說作家的創作方式和存在狀態也受到了直接的威脅。當代市場經濟迅速發展，消費文化影響的逐漸擴大——商家為銷售自己的產品，不惜用盡一切手段，比如：廣告、明星代言等等，吸引人們眼球以驅動人們的購買慾望。作家為順應歷史發展，避免被時代淘汰，不得不重新思考自己的現實處境，而能夠順應視覺文化要求的方式之一就是將文學作品改編為影視作品，實現文學與消費文化的結合，滿足市場需求。而作為當今時代視覺文化的主要形式，電影、電視劇的播放熱潮帶來了他們足夠的創作可能與誘惑，但是同時也帶給他們巨大的考驗和挫傷，使他們感到迷惘和矛盾。

作家們紛紛投身影視創作的現象引起了學術界的關注和討論。小說和影視劇本在當代文壇上發展迅速，成為極為活躍的兩種藝術形式。20世紀80年代對「中篇小說」進行的電影改編曾經創造了「第四代導演」、「第五代導演」的輝煌。由小說改編成劇本成為電影創作獲得成功和產生廣泛影響的一個重要途徑。90年代後，文學作品被改編成影視作品的現像更為普遍，日益興盛的影視文化讓小說創作面臨新的挑戰，例如如何處理好文學性、視覺性與商業性三者的關係。

針對作家「觸電」這一現象，文學界的觀點無外乎兩類，一類認為影視對於文學本身的藝術質量會產生消極作用，二者是對立且無法調和的，應當拋棄影視改編這一迎合消費市場的作法以保護文學作品質量。持這種觀點的代表人物有作家張煒，他認為：

今天的小說家與上個世紀的小說家的不同之處，是進一步失去了安寧，是更為頻繁的打擾，是更多精神上的侵犯的損傷；這其間，高科技的飛速發展對於打破封閉的個人世界起到了關鍵作用，從而使小說作家失去了獨守的最後一點可能。<sup>29</sup>

他堅持，作家應當減少甚至放棄對視覺傳播媒介的依賴，以堅守文學寧靜的陣地，告別消費主義與視覺文化所帶來的精神侵擾，才能創作出最靠近心靈的作品。另一類觀點則指出，影視化是拯救純文學走向邊緣和蕭條的途徑，如同最早「觸電」的作家王朔所說：「我覺得，用發展的眼光看，文學的作用恐怕會越來越小，一個時代有一個時代的最強音，影視就是目前時代的最強音。」<sup>30</sup>在他們看來，選擇影視化手段是文學謀求自身發展的一種策略，這也對小說作家的劇本創作與把控能力提出了要求。

<sup>28</sup> 徐巍：〈視覺文化語境中的八九十年代小說創作〉（復旦大學博士學位論文，2004），頁7。

<sup>29</sup> 張煒：《張煒作品自選集》（桂林：灕江出版社，1996），頁306。

<sup>30</sup> 王朔、白燁、吳濱、楊爭光：〈選擇的自由與文化態勢〉，《上海文學》1994年第4期，頁70。



### (三) 視覺文化語境中嚴歌苓的創作選擇

作為一位活躍在小說與影視兩大創作領域中的作家和編劇，嚴歌苓對於這兩者的關係有着清晰獨到的見解。首先她承認影視這門藝術對她有着強大的吸引力：

電影在很多藝術手段上是優於小說的。視覺上它所給你的那種剎那間的震動，不是文字能夠達到的。就好像你看到一塊皮膚冒出汗珠的那種感覺，文字一寫就俗了……我是一個電影迷，每週都要看上兩三部，同時我也再給好萊塢寫英文電影，我對電影的參與是很積極的。我不能否認這是對文學衰落的一種無可奈何，但我希望能把小說中的文學因素和美好的東西灌輸到電影裏去，使這門藝術更藝術，這對我來說也是一種欣慰。<sup>31</sup>

不論是出於對影視的熱愛，還是迫於現實經濟的原因，嚴歌苓已成為當代作家群體中投身影視改編的一員。她說：

《一個女人的史詩》在拍電視之初我還很高興，當時我也是被這股潮流吸引，因為經濟收益和為文學做廣告的原因，我就被迫捲入了，但還是覺得很可悲。像余華的作品、《狼圖騰》等能賣這麼多，我覺得是個謎。文學借電視劇來傳播自己，它本身的價值和美感就下降了，變成電視劇的工具，比如越來越注重情節，語言越來越粗糙。我的小說可能會用電視劇來做宣傳，但我的小說寫作絕不會向電視劇投降。<sup>32</sup>

從她的言談中又能看出嚴歌苓作為一名作家對文學寫作的堅守和對影視不妥協的態度。一方面是對文學的執着追求，一方面又是影視的強大誘惑，如何平衡這兩者之間的矛盾，嚴歌苓有着自己的認知：

我的作品雖然被大量改編成電影或者電視劇，但在我心中始終是將編劇和作家這兩種身份嚴格區分的，我更加注重純文學創作中多寫一些「抗拍性」很強的作品，不希望讀者將我的文學創作與影視編劇混為一談。<sup>33</sup>

在當下視覺文化佔主體地位的時代，如何使這兩者達到平衡互助的關係，是值得每一個作家和研究者思考的問題。在嚴歌苓看來，文字與影像之間更多的是一種合作與互動的關係。用她的話來說，就是「電影是個很好的廣告載體，但我永遠不會覺得文字在影像面前是強勢的或者尷尬的。現在很多電影都太粗俗，電影想更理想，必須和文學結合起

<sup>31</sup> 郭佳：〈嚴歌苓《扶桑》不用張曼玉〉，網址：  
<<http://news.eastday.com/epublish/gb/paper148/20010730/class014800-007/hwz450374.htm>> [檢索日期：2019年6月20日]

<sup>32</sup> 金煜、嚴歌苓：〈文學成為影視工具很可悲〉，《新京報》，2006年7月5日，頁4。

<sup>33</sup> 孫笑塵：〈電影想更理想，必須和文學結合〉，《電影》2011年第9期，頁119。



來」。<sup>34</sup>嚴歌苓的小說及其影視改編作品可以對照看成是一個作家對於同一主題的兩種風格的表達：小說在追求深度與內涵的同時，藉助電影技術能夠使其表現力多元豐富；而電影憑藉小說的精神內核則更具力度。身為作家的嚴歌苓有意識地結合運用兩種藝術方式，並在創作中保留對文學內核的堅守，這對於當下的影視文學創作具有一定啟示。

### 三、視覺文化語境下嚴歌苓影視改編作品的敘事特質

#### （一）嚴歌苓的蒙太奇手法

狹義的蒙太奇僅指電影的一種藝術手法，「是法文 *montage* 的譯音，原本是建築學上的用語，意為裝配、安裝。影視理論家將其引申到影視藝術領域，指影視作品創作過程中的剪輯組合」。<sup>35</sup>巴拉茲認為，蒙太奇是：

按照一定的順序把鏡頭連結起來，其中不僅是各個完整場面的互相銜接（場面不論長短），並且還包括最細緻的細節畫面，這樣，整個場面就彷彿是由一大堆形形色色的畫面按照時間順序排列而成的。<sup>36</sup>

而事實上，將蒙太奇手法置於文學藝術、乃至人類的思維方式卻是可行的，「蒙太奇就是一種處理現實的手法，也是對現實的研究」。<sup>37</sup>這一點，在擅長觀察人生百態，將其付諸筆觸的嚴歌苓的影視改編作品中，得到了充分的體現。

在《陸犯焉識》這部小說當中，嚴歌苓就採用了「平行蒙太奇」的手法。所謂「平行蒙太奇」是指「兩條以上的情節線索同時發展，在相互映襯與對比中產生強烈的藝術效果」。<sup>38</sup>小說的開篇，作者首先向讀者展示的是「我」的「祖父」在西北荒漠生活的畫面，以「歐米茄」手錶為線索，引出了祖父原生家庭「陸家」，從而展開了他在被捕入獄之前的生活的另一條線索。因此，作品以「祖父」被捕入獄為時間節點，將被捕入獄之前與之後的生活作為兩條平行線索進行敘述，共同促進情節地推進，將個人生活置於風雲變幻的歷史環境當中，帶給讀者電影般的戲劇性衝突。同時，嚴歌苓在這部作品中也運用了「顛倒蒙太奇」的手法——「小說在過去與現在間穿插敘事，解構了完整的敘述框架」。<sup>39</sup>如前文提及作為敘述線索的「歐米茄」手錶在 1936 年被祖母馮婉瑜送給祖父陸焉識，隨後畫面一轉，變為 1960 年底祖父對祖母的回憶，接着又寫因着手錶而帶出的對話，從而展開其後的情節：

<sup>34</sup> 孫笑塵：〈電影想更理想，必須和文學結合〉，頁 118。

<sup>35</sup> 宋紅巖：《全球化視野下的影視藝術研究》，（長春：東北師範大學出版社，2015），頁 120。

<sup>36</sup> 〔匈〕貝拉·巴拉茲：《電影美學》，頁 16。

<sup>37</sup> 〔英〕歐納斯特·林格倫（Ernest Lindgren）著，何力，李莊藩譯：《論電影藝術》（北京：中國電影出版社，1962），頁 141。

<sup>38</sup> 李丹：〈《陸犯焉識》的電影化書寫探究〉，《長春大學學報》2013 年第 7 期，頁 871。

<sup>39</sup> 李丹：〈《陸犯焉識》的電影化書寫探究〉，頁 871。

1936年8月那個暑熱熏蘊的傍晚，我祖母馮婉喻把一塊手錶偷偷塞在她丈夫的枕頭下……錶從1936年被戴到他的手腕上，戴到1960年年底，變成五個雞蛋時，養出三十六度五的體溫……如同五臟之外的小小臟器，記下了多年前一個起始……傍晚鄧指對老幾說，小女兒長得與父親活脫脫一個樣。<sup>40</sup>

讀者跟隨作者對情節的安排，穿梭在不同的畫面與場景當中，這是在影視化作品中常見的藝術技巧。而這一技巧在《金陵十三釵》當中亦有體現，無論是書娟重逢玉墨的情節，還是穗子重逢劉峰的故事，都是運用這樣的技巧，如同胡安仁在《電影美學》中說道：「根據劇情的需要，打破了動作和情節的時間順序，鏡頭、場面和段落從現在轉到過去，又從過去轉到現在，在時間上進行必要的顛倒」，<sup>41</sup>作者通過這種方式將讀者帶到一個個拼合的情節或畫面當中。

## （二）視覺文化語境下嚴歌苓小說及其影視改編作品的敘事空間

敘事空間的選擇是影視文本的改編中需要考量的重要因素之一。喬治·布魯斯東（George Bluestone）在《從小說到電影》一書中說道：

小說的結構原則是時間，電影的結構原則是空間，小說採取假定的空間，通過錯綜的時間價值來形成它的敘述；電影採取假定的時間，通過對空間的安排來形成它的敘述。電影和小說都創造出在心理上變了形的時間和空間幻覺，但兩者都不消滅時間或空間。小說通過時間上的逐點前進來造成空間幻覺；電影通過空間上的逐點前進來造成時間幻覺。小說傾向於一方面服從，一方面又探索心理規律的各種可能性；電影傾向於一方面服從，一方面又探索物質規律的各種可能性。<sup>42</sup>

相對於文學來說，電影受到時間限制，需要在有限的時長內將故事敘述得清晰完整。因此，作為影像藝術的電影需要從敘事背景、人物塑造和故事情節等方面入手，選擇具有鮮明特點的敘事空間進行鋪排。

在小說《陸犯焉識》中，作者為讀者構築了一個既「自由」又「被囚禁」的空間：

據說那片大草地上的馬群曾經是自由的。黃羊也是自由的。狼們妄想了千萬年，都沒有剝奪它們的自由。無垠的綠色起伏連綿，形成了綠色大漠，千古一貫地荒着，荒得豐美仙靈，蓄意以它的寒冷多霜疾風呵護經它苛刻挑剔過的花草樹木，群馬群羊群狼，以及一切相克相生、還報更迭的生命。<sup>43</sup>

<sup>40</sup> 嚴歌苓：《陸犯焉識》（北京：作家出版社，2014），頁13-14。

<sup>41</sup> 胡安仁：《電影美學》，頁73。

<sup>42</sup> [美]喬治·布魯斯東著，高駿千譯：《從小說到電影》（北京：中國電影出版社，1981），頁66-67。

<sup>43</sup> 嚴歌苓：《陸犯焉識》，頁1。

作者在開篇描繪這片流放的草地時，提到它「曾經是自由的」，不僅指人群進駐草地後破壞了這裏原本的自然面貌，還暗示了現今人類的不自由。前半生自由的陸焉識，逃離了不自由的婚姻，卻又進入了這片不自由的荒草之漠。刑滿釋放的陸焉識離開不自由的草原之後，回到上海借住在兒子家，不但沒有「重獲自由」，反而更覺拘謹，以致懷念起那片「自由」的草地。在流放受刑期間，嚴歌苓還為主人公的「自由」命題安排了不同維度的空間，肉身的不自由對比他思想的自由，所有這些空間的安排都緊緊圍繞着書名《陸犯焉識》——陸姓犯人追逐自由的故事展開。

此外，小說中，西北、重慶和上海三個特徵鮮明的地域構成了小說的主要敘事空間，在這三個地方展開陸焉識的各種人生際遇。可以看出，小說通過地理空間的轉移展現 20 世紀 20 年代到 90 年代的時間推移，由一個人的人生經歷來表現出整個時代的歷史更迭，與選擇了廣闊地理空間的小說不同，電影僅選取了「最後一次歸來」作為主要的敘事背景，在地理空間方面安排了火車站與家兩個帶有明顯敘事特點的地點進行情節安排。「火車站」與陸焉識的兩次「歸來」都有關係，第一次陸逃跑，在火車站與妻子匆匆一見，第二次被釋放的陸焉識在火車站沒有等來妻子，還有電影後段，失憶的妻子一次次去火車站等待陸焉識的「歸來」。通過「火車站」這一地理空間，導演將「歸來」這一主題緊緊與影片扣合呼應。而「家」則是從空間意義到心理層面上的「歸宿」，陸焉識的兩次「歸來」都沒能進入這一空間，這同樣也起到呼應影片主題的作用。

從小說《陸犯焉識》到電影《歸來》，作品的敘事空間選擇有較大的改動，電影放棄了小說中廣闊的多元地理空間，而將故事安排在單一的特定空間，但兩者都利用了空間的寓意，從虛實兩方面表現出各自所要突出的情感，也都達到了各自所要呈現的效果。

### （三）視覺文化語境下嚴歌苓小說及其影視改編作品的視聽化語言

電影最初的形態是純畫面的，但隨着它的不斷發展演變，聲音在影像中佔據了愈發重要的位置，與畫面齊頭並進使影像藝術成為一種視聽藝術。為了收到最佳的視聽效果，角色對白成為了影像藝術不可或缺的組成部分。貝拉·巴拉茲曾提出對影視語言的見解：「言語在畫面中不可顯得太突出。有聲片所需要的是一種簡練的台詞」。<sup>44</sup>人物對白在嚴歌苓的小說中一向佔據着很大的篇幅，有時甚至整頁全是對白。但這些對白又不同於影視作品中的對白，它們更多地服務於小說的文學性，目的在於揭示人物的性格和人物間的關係。這種人物對白往往是高度凝鍊的，而且具有真實性，因此極富感染力。

嚴歌苓在設計小說中的人物對白時，十分注重對人物動作的描述。這就使形象與對白達到了聲畫一體。馬塞爾·馬爾丹在《電影語言》中指出：

<sup>44</sup> [匈] 貝拉·巴拉茲：《電影美學》，頁 243。

音響增加了畫面的逼真程度，畫面的可信性（不只是物質方面的，而且也是美學方面的）幾乎是大幅度地增長：觀眾事實上是重新找到了感覺的多面性，恢復了所有感覺印象的相互滲透性，正是這一切使我們看到了現實世界不可割裂的實際表現。

45

可見，聲畫和諧一體是對影視語言的要求，而在小說中能夠做到人物對白與人物動作兼顧，也能夠達到理想的閱讀效果。如《金陵十三釵》中埋屍隊與神父的對話：

「求求大人，開開門……是埋屍隊的……這個這個當兵的還活着，大人不開恩救他，他還要給鬼子槍斃一次！……」

法比存心用洋涇濱中文話說：「請走開，這是美國教堂，不介入中、日戰事。」

「大人……」這回是一條流血過多、彈痕累累的嗓音了：「求大人救命……」

「請走開吧，非常抱歉。」

埋屍隊隊員在門外提高了嗓音：「鬼子隨時會來！來了他沒命，我也沒命了！行行好！看在上帝的面上！我也是個教徒！」

「請把他帶到安全區去！」法比說。

「鬼子一天到安全區去幾十次，搜中國軍人和傷兵！求求您了！」

「很抱歉，我們無能為力。請不要逼迫我違背本教堂的中立立場。」

不遠處響了幾槍。

埋屍隊隊員說：「慈善家，拜託您了！……」然後他的腳步聲便沿着圍牆遠去。<sup>46</sup>

在這段人物對白當中，用「流血過多」、「傷痕累累」等詞彙描述埋屍隊隊員的聲音，埋屍隊隊員的話語表現了他內心的極度掙扎和他面對的處境之艱難。埋屍人稱呼神父為「慈善家」，一方面是對神父的乞求，希望他能夠伸出援手，另一方面也表達了他內心的憤怒，和對教堂與神父的反諷；而在這段對話當中，神父的形象也呼之欲出——一個虛偽、無情的人，為了自身不惹上麻煩，以所謂的中立立場為藉口，拒絕提供幫助，讓埋屍隊隊員帶着傷兵離開。同時，對白也完成了其敘述功能，交代了這段情節的結果——埋屍人最終不得不放棄倖存者。

謝建華博士指出，影視作品「人物語言，則一般包括對話、獨白和旁白等形式。既要生活化、口語化，又要個性鮮明」。<sup>47</sup>嚴歌苓小說的視聽化語言除了表現在聲畫和諧一體外，她也很注重對白的口語化，便於電影的視聽轉化。人物對白常常高度凝鍊但又富有生活氣息，並在一定程度上調用方言來使人物鮮活、真實。《金陵十三釵》同名電影將這一點體現

<sup>45</sup> [法]馬塞爾·馬爾丹 (Marcel Martin) 著，何振淦譯：《電影語言》(北京：中國電影出版社，1980)，頁 89。

<sup>46</sup> 嚴歌苓：《金陵十三釵》(北京：作家出版社，2015)，頁 61-62。

<sup>47</sup> 謝建華：《實用影視寫作》(重慶：重慶大學出版社，2017)，頁 153。

得淋漓盡致。導演選用大量講南京方言的演員飾演角色，並在對白中夾雜大量的南京方言，對還原故事背景起到了積極作用，同時，電影當中還出現了普通話、日語、英語等不同語言，為故事的展開、主題的呈現起到了推進作用。

#### (四) 視覺文化語境下嚴歌苓小說及其影視改編作品的敘述視角

加拿大學者安德烈·戈德羅 (André Gaudreault) 在著作《從文學到影片——敘事體系》中將有關小說與電影敘事問題整理如下：<sup>48</sup>

書寫敘事	影片敘事
作者 (書作者)	作者 (電影藝術家)
暗隱作者、抽象作者等	大影像師 (第一級機制)
書寫敘述者 (第一級機制)	言語敘述者

值得注意的是，表內的第一級機制正是提醒我們不同創作當中的核心位置。林婉蓉提出，嚴歌苓作品中第一人稱視角的運用佔了較大篇幅，特別是長篇小說。<sup>49</sup>這一點由長篇小說《金陵十三釵》的開篇可以得到證實：

我的姨媽孟書娟一直在找一個人。準確地說，在找一個女人。找着找着，她漸漸老了，婚嫁大事都讓她找忘了。等我長到可以做她談手的年齡，我發現姨媽找了一輩子的女人是個妓女。<sup>50</sup>

此外，《陸犯焉識》中書寫敘述者也是「我」：

叫陸焉識的中年男人就是我的祖父。<sup>51</sup>

但在電影中，敘述者「我」消失了，《金陵十三釵》中以書娟的直接視角展開敘述，《歸來》則直接使用外部視角展開故事。同樣，在小說《芳華》當中敘述者「我」是中老年穗子，她佔據了相對優越的位置，採用回顧性視角，追憶往事。在追憶過程中她偶爾會使用青少年穗子的視角，有時候作家還會以想像和編織突破人物的限知敘事，使用全知全能的上帝（作家）視角進行敘事。電影中，由於鏡頭呈現的直接性，言語敘述者中老年蕭穗子敘事功能大大減弱，作為角色參與電影情節，只在某些特殊時刻，以畫外音形式出現，佔比例較少。

<sup>48</sup> [加] 安德烈·戈德羅著，劉雲舟譯：《從文學到影片——敘事體系》（北京：商務印書館，2010），頁 24。

<sup>49</sup> 林婉蓉：〈嚴歌苓第一人稱小說敘事研究〉（國立中山大學碩士學位論文，2006），頁 3。

<sup>50</sup> 嚴歌苓：《金陵十三釵》，頁 2。

<sup>51</sup> 嚴歌苓：《陸犯焉識》，頁 2。



正是因為小說和電影這兩種藝術形式在敘述方面的側重和表現不同，才產生這些現象。小說當中使用第一人稱能夠保證敘述的客觀性和真實性，但電影不同，導演讓角色自己來表述，使故事的視野更加集中，為的是保證故事敘述的完整性。

#### 四、結語

從作家嚴歌苓的創作可以看出，作家參與影視劇創作對於擴大小說的社會影響和生存空間是有一定幫助的。影視劇改編對小說的影響和滲透，一個重要的表現就是小說的生存和傳播越來越依賴於影視媒介。小說被改編為影視作品讓越來越多的小說走進我們的日常生活，它同時表現為小說的傳播越來越受到視覺文化和影視業的制約。借助影視業，小說的傳播速度更快，傳播範圍更廣，傳播效率更高。影視業需要小說，小說生存和傳播離不開影視業。小說與影視業的共生共贏已經是不可否認的事實。當代作家已經認識到小說與影視業的依存關係，他們直接或間接參與影視改編，密切關注影視業的發展狀況，借助影視媒介，拓展小說的社會影響和生存空間。影視與小說共存，影視需要小說，小說需要影視。在此階段，影視和小說相互聯繫、相互影響、相互補充的局面已經形成，這是雙方共同繁榮、共同發展的基礎。小說以其獨特的審美方式，積極地作用於影視藝術的審美活動，深化其藝術意蘊，提升其審美境界。



# 敘事角度下視頻廣告的男女形象

## ——以香港 2005-2018 信用卡視頻廣告為例

陳舒婷

### 摘要

敘事學中的敘述者、敘事功能和角色模式三個概念，對香港信用卡文本中的男女形象進行探究。拋開社會因素的干擾，僅從廣告文本本身，用敘事的角度分析男女形象會更客觀。在分析中發現，男性在廣告文本中形象除了較為客觀、理性和權威外，亦有感性和主觀的一面，女性形象則普遍比較主觀和感性，並在廣告中主要以漂亮和性感的外形展現。

### 關鍵詞

香港信用卡 廣告文本 敘事學 男女形象

### 一、緒論

在香港，信用卡的使用滲透於香港各個階層中，香港金融管理局發佈的「2017 年第三季度支付卡發行量」顯示：

於 2017 年第 3 季末，在市面流通的信用卡總數達到了 1,947 萬張，於該季，信用卡總交易量為 16,029 萬宗，涉及零售銷售及支付賬單的扣賬卡總交易量有 3,297 萬宗。其中使用的人群覆蓋了學生、工作者和家庭婦女等。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 香港金融管理局：〈2017 年第 3 季在香港發行的支付卡的統計資料〉，網址：<http://www.hkma.gov.hk/chi/key-information/press-releases/2017/20171222-4.shtml> [檢索日期：2018 年 2 月 6 日]

香港信用卡的廣告也從未在香港居民的視野消失過，無論是地鐵的海報、電視、報紙、Facebook 或者電臺新聞中都出現了各大銀行的信用卡廣告。為了可以從敘事學的角度進行研究，本論文將會選取香港近年來的動態廣告，一般來說，這種動態廣告主要出現於電視螢幕，但是隨着互聯網的發展以及手機用戶不斷增加，網頁或者社交媒體都能看到同樣的銀行卡動態廣告，這也增加了廣告的觀看率。

廣告與性別是眾多學者一個長期的研究項目，最初開始於 20 世紀 70 年代，研究的發源地在美國。<sup>2</sup>亞洲關於此類研究起源於 20 世紀 90 年代，從社會學的角度來看，廣告中的兩性角色，往往可折射出這個社會的文化與背景。香港雖有學者做過類似研究，但是大多研究的年份都較為久遠，廣告的改變，會隨着社會的發展不斷變化。

前人研究大都只從社會學的角度來探究信用卡廣告中的男女形象，但廣告的形成離不開廣告文本。據徐璇的研究，電視廣告敘事媒介的整合性、敘事技巧的多樣性、敘事內容的豐富性而成為最具有敘事性的廣告形式；廣告敘事中性別觀念的暴露往往與其敘事手法緊密關聯。<sup>3</sup>從敘事視角來對電視廣告中的男女形象進行分析，可從另一角度探究其電視廣告中的男女形象，進一步擴充該領域的研成果。

筆者從 YouTube 搜索了 2005 至 2018 年 100 則信用卡廣告中，呈現方式主要有以下六種：男女畫面男性聲音、男性聲音女性畫面、女性聲音女性畫面、男女畫面男女聲音、男性聲音男性畫面、男性聲音無畫面。將這六種呈現方式作為樣本選擇的標準，在 100 則廣告中選出該標準代表最多的六則信用卡廣告，分別為：DBS 信用卡、恆生信用卡、匯豐信用卡、渣打信用卡、Citibank 信用卡和中銀信用卡。

## 二、電視廣告的講述者：敘述中的性別差異

羅綱在其《敘事學導論》提到：「敘事行為有兩個基本要素：故事與敘述者」，<sup>4</sup>受眾最開始接受的是講述故事的話語，故事的呈現取決於敘述者的講述，米克·巴爾（Mieke Bal）說過「敘述者是敘述文本中最中心的概念」。<sup>5</sup>因此，本文先從敘述者的角度對六則廣告的敘述者進行分析，通過敘述者的選擇和敘述來分析廣告文本中呈現出的男女形象。

### （一）電視廣告中的敘述者

---

<sup>2</sup> J. Dominick and G. Rauch, "The Image of Women in Network TV Commercials," *Journal of Broadcasting* 16:3 (1972), pp. 259-265.

<sup>3</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉（蘇州大學碩士學位論文，2013），頁 47。

<sup>4</sup> 羅綱：《敘事學導論（第 3 版）》（昆明：雲南人民出版社，1994），頁 212。

<sup>5</sup> [荷] 米克·巴爾著，譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學出版社，1995），頁 139。

在文學作品中，敘述者指講述敘述故事話語的聲音，「通過話語的聲音我們可以追溯和發現敘述者」。<sup>6</sup>但對於文學作品來說，影視作品中的敘述者顯得更為複雜，因為其包含了視覺和聽覺兩種形式，混合了畫面、音響、音樂、文字和話語五種符號。「影片有別於小說，就在於它能夠展現行動，而不必述說它們。」<sup>7</sup>事件好像是在自我講述，戈德羅（Gaudreault André）和若斯特（Jost François）為了區分影片敘述和文學敘述，提出了影片敘述機制的概念即「基本敘述者」，「大影響敘述者」或「大影像師」，<sup>8</sup>「它操作各種各樣的影片表現材料，對其作出安排，組織其敘述方式，制定其活動策略，以此向觀眾提供各種敘事信息。」<sup>9</sup>除此之外，他們將影片中的視覺化敘述者稱為「第二敘述者」或「明現敘述者」，並把這種視覺化的敘述者稱為「講述之下的講述」即第二層次敘述。<sup>10</sup>因此，在此層面上來說，廣告中的第二敘述者即廣告中出現的主要人物，包含了真人和卡通人物。除了視覺化的「第二敘述者」，電視廣告中，還有另外一種不露面的敘述者，戈德羅和若斯特將他們稱為「外加聲音」。按照他們的定義，「『外加聲音』是被一位看不見的說話者說出來，他位於與銀幕上的畫面同時表現的空間和時間不同的空間和時間裏。」<sup>11</sup>「外加聲音」一般在廣告中指的是除了第二敘述者之外的產品敘述者。「這兩種敘述者的聲音構成了廣告的主要話語信息。」<sup>12</sup>

## （二）男女在「第二敘述者」和「外加聲音」中的形象差異對比

這六則香港信用卡廣告中的「第二敘述者」和「外加聲音」的組成主要有以下兩種形式：

第一種是最常見的「第二敘述者」和「外加聲音」一起敘述。「第二敘述者」一般對產品的進行展示，更多的是敘述自身的感受，當對產品信息權威敘述時，「外加聲音」會以此介入，對產品信息進行補充，因此「外加聲音」的敘述更多給人一種理性、客觀的感覺，「第二敘述者」更多的是給受眾感性和主觀的感受。

第二種模式是「外加敘述者」沒有進行任何言語上的敘述，只是以視覺的形式出現於廣告中，所有聽覺上的敘述都只有「外加聲音」，「外加敘述者」無參與其中。這種情況下，廣告中基本上沒有感性的敘述，只有「外加聲音」對廣告產品進行介紹。

<sup>6</sup> 張山竟：〈故事與話語：廣告文本的敘事分析——以電視商業廣告為例〉（暨南大學碩士學位論文，2010），頁35。

<sup>7</sup> 〔加〕安德烈·戈德羅、〔法〕弗朗索瓦·若斯特著，劉雲舟譯：《什麼是電影敘事學》（北京：商務印書館，2005），頁47。

<sup>8</sup> 〔加〕安德烈·戈德羅、〔法〕弗朗索瓦·若斯特：《什麼是電影敘事學》，頁64。

<sup>9</sup> 〔加〕安德烈·戈德羅、〔法〕弗朗索瓦·若斯特：《什麼是電影敘事學》，頁72。

<sup>10</sup> 〔加〕安德烈·戈德羅、〔法〕弗朗索瓦·若斯特：《什麼是電影敘事學》，頁64。

<sup>11</sup> 〔加〕安德烈·戈德羅、〔法〕弗朗索瓦·若斯特：《什麼是電影敘事學》，頁98。

<sup>12</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉，頁9。



信用卡在香港的使用並無男女之分，無論男性和女性，都至少會有一張信用卡。所以從廣告的功效角度上來說，信用卡代言人與信用卡的目標受眾應一致，這才能發揮廣告的最大效力，這種社會現象卻不一定會在廣告中得到相應體現。

在這六則廣告中，出現第一種模式的有 Citibank 信用卡和渣打信用卡。Citibank 信用卡中「第二敘述者」和「外加聲音」都由男性擔任，廣告中「第二敘述者」是由香港男星洪永城擔任，更多是對使用產品的自我感受進行敘述，比如「仲以為我咁受歡迎，去到邊度都有着數」和「明星，關我咩事啊！」。在廣告快結束的時候，從其用詞「着數」和「咩事」上可看出，「第二敘述者」擔任的是一個輕鬆的角色，此做法可拉近受眾與該產品的距離。從以上敘述中可看出「第二敘述者」主要從感性層面來牽引受眾的情緒。除此之外，「第二敘述者」亦對產品信息進行敘述，只是相對較少，只說了一句「用 Citibank PremierMiles 信用卡喺海外簽賬，仲可以低至每 4 蚊消費換 1 里數添」。廣告結束之時，「外加聲音」介入，敘述了廣告的結束語「Citi 客戶，所需所求，享遍全球」。因此，從這則廣告來看，男性既有理性客觀的形象，亦有感性主觀的看法。

另外一則相同模式的廣告是鄭秀文代言的渣打信用卡，鄭秀文為廣告中的「第二敘述者」，「外加聲音」由男性擔任。「第二敘述者」和「外加聲音」在廣告中不斷切換，其切換的標誌是產品敘述的出現。「第二敘述者」在廣告只是敘述了自己的主觀感受，比如「但我最鍾意嘅係 banking，賺多啲里數啊嘛！」，「哇！good 喔！」，「好正呀！」等敘述都由畫面中的為女性的「第二敘述者」擔任，從其口語化的用詞可看出「第二敘述者」同樣是擔任引導受眾情緒方面的角色。廣告中，男性的「外加聲音」涉入總共有三次，第一次是配合畫面的字幕，「外加聲音」展示了一句「渣打推出全港唯一『亞洲萬里通』聯營卡」，該句是對渣打信用卡的產品地位和類型進行解釋。第二次是配合「第二敘述者」在沙發上看 iPad 的畫面，補充了一句「渣打推出全港唯一『亞洲萬里通』聯營卡，配合渣打戶口，唔止消費，就連銀行服務，都賺到『亞洲萬里通』里數」，此話語進一步對渣打信用卡的產品服務進行說明，並無帶個人的主觀色彩。「外加聲音」的最後一句亦是配合「第二敘述者」的畫面進行補充說明「全新客戶以港幣 100 萬開戶，尊享 6 萬里數」。從「第二敘述者」和「外加聲音」的配合可看出，該則廣告的「第二敘述者」主要向觀眾展現自身的主觀感受，該角色是由女性來擔任。「外加聲音」的涉入，只在於需要對產品進行客觀介紹時才會替代或者對「第二敘述者」進行補充，「外加聲音」在廣告中是由男性擔任，這也可看出在此則廣告中，女性的形象是主觀和感性的「第二敘述者」，男性的形象是客觀和理性的「外加聲音」。

六則廣告中的恆生信用卡、匯豐信用卡、DBS 信用卡和中銀信用卡都是第二種搭配模式，即「第二敘述者」並不在廣告中進行敘述，只是以畫面的形式展現給觀眾，聲音部分都由「外加聲音」進行敘述。

在恆生信用卡廣告中，「第二敘述者」為女性，她從頭到尾並無任何敘述，而是由「外加聲音」對產品進行補充說明「恆生信用卡夏日激賞點 火熱優惠 淹沒全城」；「憑卡消費激賺高達 800 個 cash dollars，喺豐澤簽賬仲送你高達 500 蚊 cash dollars，登記後盡

享 xx 優惠」。第一句敘述分別採用「類比」和「誇張」的修辭方法，加深了廣告激情洋溢的色彩，並以此來牽引受眾的情緒。因此從該則廣告的「第二敘述者」和「外加聲音」來看，男性除了擔任客觀理性的「外加聲音」角色，亦有感性的層面。

第二則同種模式的廣告是「匯豐信用卡」，「第二敘述者」並不發聲，只是由「外加聲音」進行敘述，但不同的是，此則廣告「外加聲音」敘述的內容主要不是對產品進行說明，更多的是通過話語來烘托出這則廣告歡快的氣氛，並加以背景音樂，讓這種歡快的氣氛更為明顯。比如「匯豐信用卡 夏日喜哄」，「人人有佢嘅喜哄方式」，「登記了喂」三句「外加聲音」的涉入，都無任何關於產品信息的敘述，但是從其用詞「喜哄」或者語氣詞「喂」的使用可看出「外加聲音」加深了廣告的歡快的色彩，從分析中可看出「外加聲音」並沒有展現其客觀和理性的形象。此則廣告的「外加聲音」是由女性擔任，「第二敘述者」同樣是女性，因此可看出，由女性擔任的「第二敘述者」和「外加聲音」基本上沒有理性和客觀的成份在內，只有感性的「外加聲音」涉入。

第三則相同模式是 DBS 信用卡廣告，該廣告中的「第二敘述者」不止一個，由兩位男性和一位女性來擔任，但他們都只是視覺上的「第二敘述者」，並無在廣告中有任何發聲。「外加聲音」是由男性來擔任，但是「外加聲音」並無過多客觀的產品敘述，只有最後一句配合畫面涉入了一句「同又一城即抽即中獎」前面「外加聲音」都用宣傳性的語氣來營造一種沉穩且高貴的氛圍，比如「為你塑造完美氣氛、形象同味道」，「令每一餐都充滿驚喜」，「今期驚喜，俾你飛杜拜體驗難忘一餐」，「星展銀行，帶動亞洲思維」。這四句「外加聲音」沒有太多實質的產品信息，而是用了具有煽動性的形容詞和動詞，例如形容詞「完美」、「驚喜」和「難忘」，動詞用了「塑造」、「充滿」和「帶動」，此類詞語較能帶動受眾的情緒，通過使用感性方式來引導受眾對其信用卡形象進行構建。所以，此則廣告的由男性擔任的「外加聲音」更多的是渲染一種高貴和沉穩的氛圍，並通過此種廣告的風格呈現，有意引導受眾對該產品塑造良好形象。

最後運用該模式的是中銀信用卡的廣告，該廣告較前面有比較大的差別即廣告中的「第二敘述者」是由一位「卡通人物」來擔任，該廣告從一開始呈現的是一種可愛活潑的風格，廣告中的「外加聲音」亦為男性，在其敘述既包含了對受眾的情感渲染，亦有產品信息的成分。比如在「中銀信用卡年度大換賞」「double up 開心仔住上，累積本地或網上簽賬滿 3500 蚊」，「免費換 GODIVA 朱古力甜品禮券」，「MCL 電影禮券，或者百佳同屈臣氏精選產品，俾你換夠十次咁多」，「頭 100 位最高簽賬更可獲贈 GODIVA 珠寶禮盒」等話語中，都可看出「外加聲音」在對產品活動主題和產品活動信息進行敘述，但在展示產品信息中又出現了較有渲染意味的此語，例如「大」「double up」和「咁多」等用詞都強調了此產品活動的優惠，以此牽動受眾的情緒。所以在該廣告中男性作為「外加聲音」既有客觀的產品敘述，又有感性的情緒牽引。

從以上對六則廣告的「第二敘述者」和「外加聲音」的分析中可看出，採用「第二敘述者」和「外加聲音」聯合的敘述模式中，「第二敘述者」主要展現出的是主觀和感性的形象，此形象既有男性也有女性擔任，但是在「外加聲音」中，只出現了客觀和理

性的敘述，兩則廣告中只有男性是「外加聲音」，並無女性參與。第二種模式中，「第二敘述者」只是以視覺化敘述者的形象出現，聲音都由「外加聲音」進行補充說明的模式中，「第二敘述者」同樣既有男性亦有女性擔任，但在這四則廣告中，主要以女性為主，「外加聲音」主要由男性來擔任，從話語和用詞的分析中可看出，由男性擔任的「外加聲音」既包含了渲染廣告氛圍，亦包含了客觀理性地為受眾傳達產品信息。由女性擔任的「外加聲音」，沒有任何客觀的產品敘述。

綜合以上分析，女性無論在「第二敘述者」還是「外加聲音」中都沒有任何客觀和理性的敘述，只有主觀和感性的成份。但是男性在「第二敘述者」和「外加聲音」中，出現了兩種情形，一種只包含了客觀和理性的敘述，另一種是既有客觀理性的成份，又包含了主觀感性的情緒牽引，進一步引導受眾塑造產品的風格。因此，通過「第二敘述者」和「外加聲音」兩個概念對六則廣告的分析，可看出女性在廣告中是較為主觀感性的形象，而男性既有客觀理性，又由感性的形象，但是從以上的分析和對比中亦可看出男性出現的主要目的是為了增強該產品的權威性。

### 三、電視廣告的敘事功能：男女訴求差異

#### （一）電視廣告敘述結構之同

1928年，俄國學者普羅普（Vladimir Propp，1895-1970）完成了其代表作《民間故事形態學》，在以下四個故事的比較中，他發現了其中的可變和不可變的因素：

- 一是沙皇賞賜給主人公一頭蒼鷹，蒼鷹負載主人公至另一個國度；
- 二是老人送給蘇申柯一匹駿馬，駿馬負載蘇申柯到另一個國度；
- 三是巫師給了伊凡一只小船，小船載運伊凡到另一個國度；
- 四是公主給了伊凡一個指環，從指環中跳出來的年輕人背負伊凡至另一個國度。<sup>13</sup>

從這四則故事中可變的因素是角色的姓名、身份和屬性，而角色的行動和功能是不變的。所謂功能，「就是角色的行動對於故事的意義和作用」。<sup>14</sup>這四則故事中雖然其角色都發生了改變，但是都可用同一種結構來表示 A 送 B 某物，幫助了 B 到達了目的地，普羅普在對一百多個俄國民間故事的整理和分析中，得出了三十一種敘事功能，但他在對這些俄國民間故事進一步分析時發現：

<sup>13</sup> 轉引自羅鋼：《敘事學導論（第3版）》，頁26。

<sup>14</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉，頁19。

從理論上說，所有一百個俄國民間故事都是圍繞一個基本敘述結構模式開展，衍生和變化，這一結構就是一切俄國民間故事的深層結構，是埋藏在一切故事下面的那個最終的故事。<sup>15</sup>

很多故事中角色雖改變，但是角色的功具有的一致性，因此當讀者在閱讀故事中，總有種相似的感覺。同樣的，當觀眾在觀看電視廣告中的時候，經常能夠感覺到所有廣告千篇一律，都有着相似的目的。誠如徐璇指出：

電視廣告作為一種非常簡短、有者明確敘事目的的敘事形式，其敘事常常是模式化的，因此是比較適合運用普羅普的敘事功能的分析方法來進行分析的。<sup>16</sup>

研究指出，如果抽掉不同文本的可變因素，那麼廣告的一種深層敘事結構就會顯現出來了，「它可以表示為主體對客體『缺失→尋求→擁有』的過程。」<sup>17</sup>而這一簡單且相對穩定深層結構，又不斷地派生出千變萬化的表層文本的。<sup>18</sup>徐璇運用敘事功能的角度分析了五則廣告，發現他們都可以歸納成以下三種功能：一是主人公的生活有某種欠缺；二是主人公得到某物的幫助；三是主人公獲得滿足。<sup>19</sup>在這種模式的基礎上，筆者根據六則樣本的實際情況，分析如下：

#### 六則信用卡廣告的結構分析

樣本序號	廣告故事情節	結構分析	備註
(1) 恆生信用卡	女主角奔向一家放帽子的商場；女主角在商場拿起一頂帽子在頭上試戴；女主角在商場裏拿起一個包左看右看；女主角手臂上挎了一個袋子，面露愉悅。	缺失（帽子）→尋求（帽子）→尋求（包）→擁有（購物之後的快樂）	強調購物之後帶來的快樂，而配合其畫外音，可以知道這種快樂是因為「恆生信用卡」讓購物變得簡單。
(2) Citibank 信用卡	男主角手夾信用卡準備付款；男主角拿過售貨員給他的禮物；男主角思考他到哪裏都可以有	缺失（付款了——卡里的錢少了）→擁有（禮物）→尋求（原因）→	主要強調能有各種回贈（着數）是因為使用了Citibank信用卡。

<sup>15</sup> 羅鋼：《敘事學導論》（第3版），頁53。

<sup>16</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉，頁19。

<sup>17</sup> 李思屈等：《廣告符號學》（成都：四川大學出版社，2004），頁138。

<sup>18</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉，頁23。

<sup>19</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉，頁22。

	着數的原因；男主角恍然大悟。	擁有（恍然大悟，得到答案）	
(3) 渣打信用卡	女主角在思考要 shopping 還是 dining；女主角想到她最好的還是 banking；在餐廳中和朋友在選酒；最後決定開個定期戶口；在商場購買保濕乳液；最後決定先買保險；思考還有什麼銀行服務沒做；一直沒想到；女主角手拿渣打銀行信用卡；女主角在沙發上用 iPad 看渣打官網的服務；最後很開心的發現渣打可以賺里數；女主角在渣打銀行辦業務。	尋求（哪種休閒方式好）→擁有（一個好的主意——banking）→尋求（酒）→擁有（開定期戶口的主意）→尋求（哪隻保濕乳）→擁有（買保險的主意）→尋求（其他隱含服務）→缺失（主意缺失）→擁有（信用卡）→尋求（其他服務）→擁有（發現渣打銀行可以賺里數）→尋求（銀行服務）	主要強調尋求和擁有，尋求各種渣打的銀行服務，以此來強調渣打信用卡的優惠多。
(4) 匯豐信用卡	女主角想要櫃子上的包包；女主角的男朋友拉着她的包包；女主角努力向前抓包包。	缺失（包包）→缺失（獲得包包的能力）→尋求（包包）	主要強調的是尋求包包的過程。
(5) DBS 信用卡	Hei 在工作室製作音樂，為 DBS 信用卡的 dining 製造良好的氣氛；Coco 再攝影棚凹造型，為 DBS 信用卡的 dining 選擇風格；Jacky 在廚房切菜，為 DBS 信用卡的 dining 製造好的味道；三人在餐桌上討論；三人乾杯，表情愉快，已討論出結果。	尋求（氣氛）→尋求（形象）→尋求（味道）→尋求（更好的 dining 計畫）→擁有（滿意的結果）	主要強調尋求的過程，通過這個過程的尋求，來反映出 DBS 作為一個服務者的用心。
(6) 中銀信用卡	卡通人物用手中的劍打破了含有信用卡的泡泡；憑累積\$3500簽賬，換取不同禮品；卡通人	尋求（優惠）→擁有（足夠簽賬金額以換取禮品）→尋求（其他優	主要強調使用中銀信用卡後對優惠的尋求和擁有的過程。



	物在遊戲場景的道上； 在路途上獲得各種禮券 和其他優惠。	惠)→擁有(其他優 惠)	
--	------------------------------------	-----------------	--

此外，從以上對六個樣本的分析中，可以得出以下幾點：

香港信用卡電視廣告基本上都包含了缺失、尋求和擁有的元素。但是由於每個廣告風格不同，想要呈現給受眾的東西也不一樣，所以這三個元素的順序和存在都有所差異。有的信用卡將「缺失」這一功能省略了，但是「欠缺」的狀態是存在的，只是沒有明顯表現出來。其中比較不同的是匯豐信用卡，匯豐信用卡沒有強調擁有、展現擁有，但我們可以從尋求的過程中看到女主角對「包包」的渴望。畫面上女主角的渴望神態配以畫面外的聲音，讓受眾將這種渴望聯想到了匯豐信用卡，「擁有」的故意缺失給受眾帶來一種「得不到才是最好的」的解讀，這也是本則廣告創意所在。

## (二) 電視敘述模式之異：男女形象差異

從上述分析中可以看出，雖然男女主角故事的敘事結構上相似，但卻演變出了很多種不同的敘事模式。所謂廣告的敘事模式，是指「廣告在人物塑造和情節安排等方面形成的有一定規律性的、標準化的方法和形式」。<sup>20</sup>雖然以上六則信用卡都一定程度上包含了缺失、尋求和擁有三個功能，但是其表現形式上卻不盡相同：

### 1. 恆生信用卡廣告敘事模式——愉快源於物質的滿足

恆生的信用卡廣告，雖然女性最終想要擁有滿足感以及愉悅感，但是帶給她愉悅感的只是對物質的追求。

### 2. Citibank 信用卡廣告敘事模式——自我肯定後的自信

Citibank 信用卡廣告中，男性最終擁有的是自我滿足，但是這種滿足並非來源於物質商品的獲得，而是以自己在理性尋求過程中，了解到自己能獲得「着數」的原因，從而獲得一種自我肯定。

### 3. 渣打銀行信用卡廣告敘事模式——理性後的選擇

渣打信用卡廣告中，女性最終希望擁有的是優質的銀行服務，她在這過程中亦經過了理性的閱覽，最終到銀行去辦理自己的業務，因此這種敘事模式體現了女性的理性形象。

### 4. 匯豐信用卡廣告敘事模式——商場裏的衝動慾望

<sup>20</sup> 徐璇：〈化妝品電視廣告的敘事研究〉，頁 23。

匯豐信用卡廣告中，女主角最終渴望擁有的是櫃子上的包包，從她尋求包包的過程，以她和她男朋友互為拉扯的過程，分別呈現了出女性衝動和男性理性的形象。

### 5. DBS 信用卡敘事模式——職場男女訴求之異

信用卡廣告中三個 dining planners 都有着同樣的目標——希望用自己所長來製作一個完美的 dining plan，但是男性在尋求過程中運用的是自己的技能，女性則更多的是展現自己性感美麗的一面，流露了性別定型的偏見。

至於中銀信用卡廣告中雖有尋求和擁有的過程，但是在這一部分中並無涉及男女成份，因此在此不做贅述。

從以上的分析可以看出，各個廣告的敘事功能大多一致，但是角色及其行為的表現形式的差異很多時就充滿了性別偏見。女性是物欲的、衝動的、賣弄的是性感與漂亮的外表；男性則是理性、擁有技能的。

## 四、廣告中的角色模式：男性和女性角色功能之異

對於角色，不同學派都有其定義，羅鋼區分了「角色」和「人物」兩個概念：

角色與人物的區別在於，有的人物在故事結構中沒有功能作用，因為它們並不引發或經歷功能性事件，這種人物便不能稱之為角色。<sup>21</sup>

立陶宛裔語言學家格雷瑪斯（Algirdas Julien Greimas, 1917-1992）根據作品中主要事件功能關係的不同，列出了三對角色。<sup>22</sup>以下運用這三對角色的功能關係討論信用卡廣告：

第一對是主角和對象。在故事中，最重要的功能關係就是追求某種目的的「主角」和他所追求「對象」之間的關係。在這種概念上，對象不一定是人，可能是物亦可能是達到某種狀態，例如在信用卡廣告中，主角大多表現為追求信用卡的優惠或是服務。

第二對是支使者和承受者。支使者是指引發主角行動或是為他提供目標和對象的力量，承受者則是獲得該力量的對象。支使者大多時候並非是人，而是抽象的力量比如社會環境或者內心的慾望；承受者和主角經常是同一個人，當主角期待自己能夠實現某種理想之時，主角即承受者。

第三對是助手和對手。在敘事作品中，主角要得到某種目標對象時，會遭到敵對勢力的種種阻擾，但也可能得到朋友的幫助，它們分別是助手和對手。他們既可以是具體的人物亦可能是某種抽象的力量。格雷瑪斯運用二元對立的原則分析三對角色模式的關係：

<sup>21</sup> 羅鋼：《敘事學導論（第3版）》，頁104。

<sup>22</sup> 詳參羅鋼：《敘事學導論（第3版）》，頁102-107。

角色模式<sup>23</sup>

這六個角色的基本關係是：支使者引發主角行動，主角的行動指向某一目標對象，在行動中主角經常遭到對頭的阻擾，通過助手的幫助，主角最終克服困難，獲得目標對象，並授予承受者。

以下運用根據格雷馬斯的「角色模式」對六則香港信用卡廣告樣本進行分析。這六則廣告大體上可以分成四大類，第一大類是以女性為主角的恆生信用卡、匯豐信用卡和渣打信用卡，第二大類是以男性為主角的 Citibank 信用卡，第三類是由男性和女性都擔任主角的 DBS 信用卡，最後一類是中銀信用卡，只有卡通人物，沒有太多的敘事元素。

### （一）只以女性為主角的形象

第一則是恆生信用卡廣告，廣告中只有一位女主角，女主角想要追求的對象是在購物中獲得的愉悅，促使她採取行動的支使者是她對包包和帽子的喜愛，幫助她獲取對象的助手是恆生信用卡的優惠。因此從這則廣告中可以看出，該廣告的女性是在購物中獲得愉悅，恆生信用卡就是讓她能在廣告中獲得更大愉快的助手。這也反應了女性在現實生活中的大體形象，大多女性使用信用卡的主要目的是購物，但女性購物時是以感性認知為主即對商品的喜愛產生的消費衝動，而信用卡只是令她們達成此目的工具。

第二則是匯豐信用卡廣告，廣告中除了女主角外，還有她的男伴侶。女主角追求的對象是櫃子上的包包，促使她採取行動的支使者是她對包包的喜愛，幫助她獲取對象的是匯豐信用卡優惠，在這個廣告中還有一個阻礙主角獲取對象的「對手」——即女主角的男伴侶，最終因其拉扯，女主角未能獲取其目標對象。該廣告分別呈現了女性不理性和男性理性的形象。

<sup>23</sup> 羅鋼：《敘事學導論（第3版）》，頁106。

第三則是渣打信用卡廣告，廣告中的主角依然是女性，目標對象是渣打信用卡的相關優惠業務，促使她採取行動的支使者是她對渣打信用卡中優惠的渴望，幫助她獲取對象的是渣打銀行官網信息以及渣打銀行的辦業務櫃檯。這則以女性為主角的信用卡廣告和前面兩則廣告有所不同：廣告畫面上女主角一方面是商場上購物的顧客，另一方面，也是位職業女性。同時，女主角無論是在餐廳點菜或是商場上購物時均進行思考，並最終選擇了銀行的服務，也就是說，女主角最終想獲得的對象不是商場的產品或者餐廳的服務，而是銀行服務。這可從女主角獲取對象的助手「iPad 上的渣打信用卡服務信息」得到證明。廣告強調了女主角通過比較然後作出理性選擇，體現了信用卡廣告中少見的女性理性的一面。

### （二）只以男性為主角的形象

只以男性為主角的只有 Citibank 信用卡廣告，該信用卡廣告主角為男性，對象是 Citibank 信用卡的「着數」（優惠），獲得該對象的支使者是商場的商品，助手是 Citibank 信用卡的使用。廣告的敘事中雖無明顯的對手，但是從「仲以為我咁受歡迎，去到邊度都有着數」、「喔！原來有 Citibank 信用卡，就有當地嘅簽賬優惠」這些話語中可以推知男主角以為自己是一位明星，所以去購物都會有「着數」。這種想法會讓他因為不知道 Citibank 信用卡的優惠而沒有去使用該信用卡，從而沒有拿到「着數」。從該廣告中可以看出同樣是逛商場，男主角從他的思考，或者行為上會顯得更加理性和客觀。雖然同樣是在商場，但男主角的對象不是商場的產品，而是信用卡的「着數」，由此可以看出廣告創作者有意將廣告中的男主角塑造成一位理性的消費者，從而提升產品的權威。

### （三）同時以男性和女性為主角的男女形象

DBS 信用卡廣告中，三位主角同為 DBS 的 Dining Planner，三人都發揮了同樣的功能，都是廣告的主角，可以統稱為 Dining Planner。他們共同追求的對象是為顧客塑造完美氣氛、形象和味道，促使他們能夠去追求這個對象的支使者是他們對這份工作的熱情，幫助他們獲得這個對象的助手是他們自身所具備的技能。在這則廣告中，所展現的技能體現了廣告中男女形象的差異：廣告中的兩位男主角 Hei 和 Jacky 為了獲得對象所使用的技能分別是自身的音樂才能和廚藝，但女主角利用的技能卻是性感的身體。在現實社會中，既有男模特，亦有女模特，但廣告對性感女模特的選擇側面體現了社會對女性的刻板印象和偏見——不承認女性的技能，只會把目光放在女性性感的身體上；女性的價值不在於能力，而是滿足男性欲望的肉體。

以卡通人物為主角的中銀信用卡在敘事學的角度難以體現其男女形象，因此在此不做任何贅述。

從「角色模式」對香港信用卡廣告男女形象的分析中可以看出，香港信用卡的廣告故事的開端大都發生在商場和餐廳內，因為這兩種地方是主要使用信用卡之地。問題

是，廣告中消費者的男女形象卻截然不同：女性大多表現為購物，追求商品，而最終帶給她們愉悅的是購物後的物質上的快樂；男性則表現為理性選擇和客觀分析，為他們帶來愉悅的不是商品本身，而是在選擇思考過程中理性實踐後的滿足感。

至於敘事空間，除了娛樂場所外，還有工作的辦公室。DBS 信用卡廣告中的職場，男性形象是西裝革履，人物設定是能力強，日理萬機；反觀女性形象，仍是刻板的賣弄其性感漂亮，依靠的是身體優勢。

在這六則廣告中，女性形象最客觀的是渣打信用卡中鄭秀文的主角形象，主角在選擇產品時，既沒有衝動消費，又通過了客觀的對比和分析，最終才去尋求銀行的服務。

從以上廣告角色模式中呈現的男女形象可以看出，女性形象主要是主觀感性的，而基本上沒有太多的客觀和理性的成份；雖然男性形象有主觀和感性的成份，但還是以客觀和理性為主導。廣告中雖有較為固定的敘述結構，但是男女卻在廣告中有着不同的表現形式，男性展現出來的形象都為客觀，理性和權威的，而女性更多的是漂亮、感性和主觀的，唯一例外是渣打信用卡的廣告將女性形象塑造為理性和客觀。

## 五、結論

信用卡是一種男女通用的產品，但是在香港的信用卡廣告中依舊呈現出了一種性別差異，這種性別差異可以從對男性和女性敘述者的選用、敘事功能的鋪排和角色模式的應用分析出來。

從前面對於廣告文本的三個維度的分析中可得出，香港廣告在信用卡這一金融產品中呈現了明顯的男女形象的差異，男性主要以權威、理性和客觀之形象呈現於廣告中，而女性更多的是以感性、性感和主觀之形象呈現與廣告中，這種分析成果和前面學者 Furnham, Mak 和 Tanidjojo 等學者的結論大體一致。<sup>24</sup>但從廣告文本中講述者和角色模式的分析中亦可看出，男性除了在廣告中呈現了權威、理性和客觀的形象外，還體現了他們主觀和感性的一面，此結論則和前述學者的研究產生了差異，這亦是研究方法的不同而產生的偏差。Furnham, Mak 和 Tanidjojo 等學者的研究方法可能會受到社會因素等外加因素的影響，而本文僅從廣告文本角度進行分析，因此結論亦有區別。加諸前述學者研究時間與筆者差距較長，廣告製作會隨着社會變遷而不斷更新，因此結論中的差異亦體現了廣告中男女形象並非一成不變，而是隨着社會對於男女形象的定位而產生一定的變化。

綜上所述，從以上的分析中可有以下啟示：文本是廣告形成的先決條件，電視廣告中，視頻是文字的載體，因此在研究關於廣告的問題時，若從文本入手，以敘事視角進

---

<sup>24</sup> A. Furnham, T. Mak, and L. Tanidjojo, "An Asian Perspective on the Portrayal of Men and Women in Television Advertisements: Studies from Hong Kong and Indonesian Television," *Journal of Applied Social Psychology* 30:11 (2000), pp. 2341-2364.



行分析，可以更加知道廣告的問題所在。再者，廣告創作者在創作時需考量到廣告創作是否能夠有效的引導受眾構建其廣告形象，因為受眾對廣告形象的購價會影響他們對產品的印象。「消費者行為學指出，消費者響應反映了消費者的一種態度，是消費者在了解、接觸或消費企業產品或服務後，對其形成的某種態度，它能夠影響其對該企業產品及品牌的判斷與評價，進而影響消費者的購買意向。」<sup>25</sup>所以，廣告中男女形象的異同，亦會影響消費者對於不同銀行信用卡的產品定位。

---

<sup>25</sup> 孟雷、柴金萍：〈消費者生成廣告行為意向實證研究〉，《商業研究》2013年第3期，頁34。

# 中文資優兒童的特徵和培育的關鍵

鄭巧玲

## 摘要

教育工作者如果能最大限度地培育出極具天賦才能的精英群體，那麼對這個社會的貢獻是巨大的。中文資優兒童，他們或極具中文天賦，或獨具創造力，或有高階思維能力，如果培育得當，將來他們或許就是這個社會在中文方面的中流砥柱。由於孩子大部分學習中文的時間，是在每一堂中文課上，因此如何在平時的中文課堂中協助中文資優兒童盡展其才能，如何最佳地進行小學中文資優教育第一層次的課程設計非常重要。本文整合相關理論，初探中文資優兒童的特徵和培育的關鍵。

## 關鍵詞

小學中文 資優教育第一層次 課程設計

## 一、前言

自古以來，豐富而卓越的人力資源是國家富強、社會安康、民族振興、人民富足的重要基石。在最早的詩歌總集《詩經》中對此有相關記載：「思皇多士，生此王國。王國克生，維周之楨。濟濟多士，文王以寧。」<sup>1</sup>這裏說的是賢良優秀的眾多人才在這個王國降生，王國得以發展。這些人才後來成為周朝棟梁之臣，眾多人才濟濟一堂，使得周文王（姬姓昌，前 1152-前 1056）在位期間，國勢強盛。縱觀悠悠的歷史長河，人類文明的發展，歷史的新舊更迭，都見證了人才的力量。正如于石（約 1250-1299）在〈讀史（七首）〉所說「吾道廢興時否泰，人才進退國安危。」<sup>2</sup>

因此，對人才的追求，貫穿於每一個朝代的始終。自然而然地，人才難求則相伴而生，

<sup>1</sup> 〈大雅·文王〉，程俊英：《詩經譯注》（上海：上海古籍出版，2012），頁 261。

<sup>2</sup> （宋）于石：〈讀史〉，《紫巖詩選》（「基本古籍庫」民國續金華叢書本），卷 3，頁 23。

在整個社會發展的歷程中從未間斷，從未停止。張耒（1054-1114）慨歎「人才之難萬冀一，一士其重九鼎輕」。<sup>3</sup>張九成（1092-1159）唏噓「人才何其尠，求一於百千」。<sup>4</sup>南宋理學家魏了翁（1178-1237）也曾感歎「逢着公卿，誰不道、人才難得」。<sup>5</sup>他們無一不表達了人才難求，而在全球化競爭激烈的今天，我們又何嘗沒有這樣的感歎？

對於人才難求這個問題，墨子（約公元前 480-514）在《尚賢》篇中提到：「國有賢良之士眾，則國家之治厚；賢良之士寡，則國家之治薄。故大人之務，將在於眾賢而已」。<sup>6</sup>這裏說的緊急之務，就是要「眾賢」，使人才增多。人才從何而來？左思（約 250-305）在《詠史八首》中提到：「何世無奇才，遺之在草澤」。<sup>7</sup>說的是哪個朝代會沒有奇才，只不過是沒被發現罷了。王安石（1021-1086）的《材論》也提到：「天下之患，不患材之不眾，患上之人不欲其眾；不患士之不為，患上之人不使其為也。」<sup>8</sup>點出了天下人才所在多有，只是不能人盡其用。柳宗元（773-819）在《行路難》中說：「君不見南山棟樑益稀少，愛材養育誰復論。」<sup>9</sup>他痛心疾首地感嘆唐朝人才凋敝，日益稀少，沒有人把珍惜人才、培養人才的事提到國家議事日程之上。因此結合墨子的「眾賢」、王安石的發現人才和柳宗元的愛才育才，人才增加之關鍵，在於識才、養才、育才和用才。

那麼什麼樣的人才等着去發現呢？美國哈佛大學迦納教授（Dr. Howard Gardner）提出八項認知能力，它們分別是：語言智能、邏輯數學智能、空間智能、音樂智能、身體動覺智能、自省智能、人際關係智能、自然辨識智能。<sup>10</sup>每個人都擁有以上各項智能，只是在各項中的表現，有強有弱，因人而異。資質天賦優異的人才在小時候就會在以上一項或數項智能中表現優異。如果在學習階段，資質天賦優異的學生——即資優生能遇到伯樂，並獲得適當的資優教育，經過學習和磨練，就很有可能發揮出最大潛能，成為社會的棟樑之材，造福千萬人。相反，如果輔導嚴重不當，對社會的危害可能是普通人的千百倍。

因此，為了讓有待開發的最佳人力資源得以充分發展潛能，讓資優兒童成為國家的瑰寶、人類的菁英，近年來，資優教育，即針對資質天賦優異的孩子所定制的適性教育方法，作為國際先進的教學理念，受到越來越廣泛的重視。目前，對資質優異者所進行的考察、選拔和培育，尤以邏輯數學智能為多，而針對語言智能的課程設計較少。然而，在每所小學中，都會有極具中文天賦的孩子，如果培育得當，他們將來或許就是這個社會在語文方

<sup>3</sup>（宋）張耒：《張耒集上冊·送杜君章守齊州》（北京：中華書局，1990），頁 258。

<sup>4</sup>（宋）張九成：《辛未閏四月即事》，《橫浦先生文集》（宋刻本），卷 2，頁 97。

<sup>5</sup>（宋）魏了翁（1178-1237）：《送西叔兄之官成都》，《鶴山全集》（四部叢刊景宋本），卷 96，頁 815。

<sup>6</sup>（春秋戰國）墨子（約前 480-420）：《尚賢上》，《墨子》（河南：中州古籍出版社，2016），頁 45。

<sup>7</sup>（西晉）左思：《詠史八首》，轉引自葉日光：《左思生平及其詩之析論》（臺北：文史哲出版社，1979），頁 78。

<sup>8</sup>（宋）王安石：《材論》，《臨川先生文集》（北京，中華書局，1959），頁 680。

<sup>9</sup>（唐）柳宗元：《柳宗元集》，卷 43，轉引自何靜翔：《深刻的寓意 詩意的表達——淺論柳宗元〈行路難三首〉的思想性與藝術性》，《長春教育學院學報》2011 年第 1 期（1 月），頁 23-25。

<sup>10</sup> Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (New York : Basic Books, 1983).

向的中流砥柱。因此如何培育，具體地說，如何在平時的語文課堂中協助語文資優兒童盡展其才能，如何最佳地進行小學中文資優教育第一層次的課程設計，是問題關鍵。

## 二、文獻綜述

多年來，關於資優教育課程設計模式，研究者們在實踐中積累了多種有借鑒意義的資優教育課程設計模式，現將主要課程設計模式分類、歸納、總結如下：

### （一）診斷處方模式

關於診斷處方模式，首先提到 Stanley，他通過一系列研究，總結出了一種基於診斷測試處方教學的課程設計模式。<sup>11</sup>在這種模式下，教育工作者首先依據教學主題，設計出嚴謹、高難度、超層次的測驗。學生完成測驗後，列出答錯題目清單，並要求學生重做題目；再根據學生的回饋，針對性地幫助學生瞭解出錯的原因，提供適當的教學以幫助學生快速地掌握原理；接着，再次要求學生重做題目，直到學生掌握所學主題。如果學生完成了學習目標，教育工作者則可以設計下一個層次的測驗材料，然後采取上述診斷處方模式的教學方法開發資優生潛能。

在這個模式中，由於資優生不必學習他們早已熟悉的課程內容，就可以把學習時間全部精準地用在不清楚的挑戰性主題中，因此可以用較快的速率進行較高層次和較深入的學習。但是，這個模式針對性極強，要取得良好的效果，學生和老師之間只能以一對一的形式進行，因此很難在一對多全班式的教學中推行。

此外，Meeker 的課程設計模式也是先對學生進行診斷，然後開出處方模式。<sup>12</sup>該模式首先運用各種手段，如量表等，準確地識別出學生的優勢和缺陷。然後對資優生做出判斷，再把學生的智能結構與規劃好的學校課程內容協調起來，以開發學生潛能。

### （二）創造性問題解決模式

創造性問題解決模式是 Parnes 提出的一種開發創造力的課程設計模式，它強調先想出多種替代方案，然後從中進行選擇，以求解決問題。<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Julian C. Stanley, "SMPY's DT-PI Mentor Model: Diagnostic Testing Followed by Prescriptive Instruction," *Intellectually Talented Youth Bulletin*, 4:10 (1978), pp.7-8; Julian C. Stanley, "How to use a fast-paced math mentor," *Intellectually Talented Youth Bulletin* 5:6 (1979), pp.1-2; Julian C. Stanley, "Use of general and specific aptitude measures in identification: Some principles and certain cautions", *Gifted Child Quarterly* 28:4 (1984), pp.177-180.

<sup>12</sup> Mary Nacol Meeker, *The Structure of Intellect: Its Interpretation and Uses* (Columbus, Ohio: Merrill, 1969); Meeker, Mary, R. Meeker, and G. Roid, *Structure of Intellect Learning Abilities Test [SOI-LA]* (Los Angeles: Western Psychological Services, 1985).

<sup>13</sup> Sidney J. Parnes, "Creative problem solving." DOCUMENT RESUME SE 046 180 Costa, Arthur L., Ed. *Developing Minds: A Resource Book for Teaching* (1985), p. 230; Sidney J. Parnes, *Source Book for Creative Problem-solving: A Fifty Year Digest of Proven Innovation Processes* (Buffalo, N.Y.: Creative Education Foundation Press, 1992) ; Sidney J. Parnes, "Programs and courses in creativity," in *Encyclopedia of*

這個模式是關於創造性問題解決的歷程，需要改變學生的學習歷程。包括五個步驟，首先是需要學生自己發現事實，收集資料。然後從事實中盡可能多地發現問題，並把問題以可解決的形式復述。接着，盡可能多地列舉可解決問題的多個主意，發現解決方法。之後，通過評鑒，選擇最佳的解決方法。最後尋求接納，將解決方法提交涉及的人員，以判斷其可行性。Parnes 強調，在每一個步驟中，都必須留有延緩判斷的時間和空間，防止最佳的想法在產生前就被扼殺。

這個模式的優點是，它可運用於任何學習領域以及所有年齡的學生，任何教材都可以運用這個歷程模式進行訓練，在整個歷程中，學生有自由選擇的機會，他們需要收集資訊、尋求資料、以新方式組合資訊、以新觀點來解決問題，這都能發掘學生在創造力方面的潛能。

雖然這個模式全班學生都適用，但是不能保證資優生能通過課程思考較高層次的問題。要解決這個問題，教師可根據資優生的需求，安排更多樣、更抽象、更複雜主題內容進行探討等。

### （三）自我指導學習模式

自我指導學習模式首先由 Treffinger 提到，他提出了一種發展自我指導、自主學習能力的課程設計模式，通過訓練，讓學生掌握成為「自我指導者」所必備的技能。<sup>14</sup>該模式要求，教師應當在制定目標、評估起點行為、確定與實施教學程式、評估表現四個不同階段的每一個階段，系統地提供不同程度的自我指導經驗。

在自我指導的第一階段，教師提供學生選擇的機會，學生可以自行制定學習目標，教師提供資料和教材；第二階段，根據學習目標，學生學會針對個人需求，評估自己的起點；第三階段，學生自己決定學習方法、練習時間，教師提供資源；第四階段，不是由教師直接評定成績，更強調培養學生自評的能力。

這個模式的優點在於，部分學生在以上四個階段，透過不斷的自我指導，循序漸進，其獨立思考能力、判斷能力、自動自發能力、自主學習能力有所增強。不過，很多教育研究者提出質疑，如果我們真的給予學生選擇的機會，學生真的能夠學習到一些能為將來奠定根基的基礎知識嗎？對其真正的效能也正在研究當中。

此外，Betts 也在自我指導自主學習方面做了大量研究，他提出的課程設計模式包含了定向輔導、個別發展（包括人際和自省能力、學習能力、技術、升學和生涯投入、組織能力和創造力）、豐富活動、研討會、深入研究五個維度，通過這五個維度的學習，可以培養資優生的擴散性和聚斂性思考能力，讓資優生在課程中逐漸學會自主學習。<sup>15</sup>

---

*creativity* (San Diego : Academic Press, 1999), pp.465-477.

<sup>14</sup> Donald J.Treffinger, "Teaching for Self-directed Learning: A Priority for the Gifted and Talented," *Gifted Child Quarterly* 19:1 (1975), pp. 46-59.

<sup>15</sup> George T. Betts and Jolene K Kercher, *Autonomous Learner Mode: Optimizing Ability* (Rev., expanded, and updated; Greeley, Colo.: ALPS Pub., 1999); George Betts, "Fostering Autonomous Learners through Levels of Differentiation," *Roeper Review* 26:4 (2004), pp. 190-191.



#### (四) 豐富模式

Joseph S. Renzulli 和 Sally M. Reis 首先提出了全校豐富模式，即針對擁有不同學習經驗的資優生，為其設計三種不同類型卻相互關聯的活動，包括：第一類一般探究性活動，強調探究興趣，擴展豐富課程；第二類集體訓練活動，強調認知和情感發展以及研究方法的訓練；第三類個別或小組探討真實問題活動，強調問題解決能力。通過三層活動，培養學生運用適當的探究方法，真正探討實際問題。<sup>16</sup>

John F. Feldhuse 和 Margaret B. Kolloff 綜合了 Renzulli、Smith 和 Reis 的全校豐富模式，<sup>17</sup>提出了一種階段性地豐富課程內容的設計模式，稱為三階段豐富模式。<sup>18</sup>每個階段都有着重點，包括訓練基本技能，解決創造性問題，發展學生的獨立研究能力三個階段，並以研討會、課程、快班、數學或科學加速、外語、藝術、文化體驗、就業教育、職業專案、課外教學等 11 個方式來豐富課程的內容和加速資優生的學習進程。

旋轉門模式是王文科綜合了 Renzulli、Smith 和 Reis 的觀點後提出的另一種課程豐富模式。<sup>19</sup>它是一種建立人才庫，然後分組教學的方法。首先通過科學評量、鑒別，結合學生的興趣、學習形式、在特定教材範圍或思考歷程中的優點，篩選學生進入不同類別的人才庫。第一、二年，通過課程簡化，加快課程步調，以快而有效的方式，學習標準課程的全部內容。然後騰出時間，為資優生提供普通充實活動，（第二類團體訓練的活動，第三類個別與小組探討的活動），從而發展學生創造力、解難能力、培養自我引導與獨立學習技巧、研究與參與技巧、思考與情意技巧等能力。

這種通過全校式的抽離加速課程，使得資優生節省了大量時間從而可以思考更高層次的問題，習得更高層次的能力。但是，不論是從人才庫類型的制定、相關教師的培訓，還是篩選學生進入與其特質相符的人才庫等方面來說，都存在巨大挑戰，因此學校整體推行有很大的困難。

#### (五) 三智能、三維度、三層次模式

學者提到了很多關於「三」的課程模式。第一種是三智能課程設計模式，該模式是設計者基於 Sternberg 提出的人類的三種智力（包括分析性智力，創造性智力，應用性智力）而設計的課程模式。<sup>20</sup>第二種是 Joyce VanTassel-Baska 提出的三維度課程模式，該模式是整合三個維度，包括高階內容，高水準的思維過程與思維產物，以及人際和自省概念的發

<sup>16</sup> Joseph S. Renzulli and Sally M. Reis, "Research Related to the Schoolwide Enrichment Triad Model," *Gifted Child Quarterly* 38:1 (1994), pp. 7-20.

<sup>17</sup> J. S. Renzulli, L. H. Smith, and S. M. Reis, "Curriculum Compacting: An Essential Strategy for Working with Gifted Students," *The Elementary School Journal* 82 (1982), pp. 185-194.

<sup>18</sup> John F. Feldhuse and Margaret B. Kolloff, "A Three-Stage Model for Gifted Education," *Gifted Child Today* 11:1 (1988), pp. 14-20.

<sup>19</sup> 王文科：《資優課程設計》（臺北：心理出版社，1992），頁 154-160。

<sup>20</sup> Robert J. Sternberg, *Beyond IQ: A Triarchic Theory of Human Intelligence* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

展和理解而設計的課程。<sup>21</sup>第三種是 Brenda S. Mitchell 和 Doris Gluck 提出的三層次金字塔模式，金字塔最底部是學習者在普通課堂裏學習高階內容，往上是一部分水準更高的學生在全日制的特殊班級中學習，最頂層是指為更小一部分學生提供特殊教育。<sup>22</sup>

### (六) 平行課程模式

平行課程模式是由 Tomlinson、Kaplan 和 Renzulli 等學者提出的，主張四個類別的課程應盡可能多地同時進行並互相關聯。這四個類別的課程包括核心課程、聯繫課程、實踐課程和自我認同課程，即教育工作者採取一些方法，如分層的任務、支架式提問、學生會議、雙向採訪和持續評估，讓核心課程、聯繫課程、實踐課程和自我認同課程盡可能多地能同時進行並互相關聯，從而保證全體學生參與課程的同時，每名學生都能獲得相應知識，且課程對於每個孩子來說都具有挑戰性，從而開發每個孩子的潛能。<sup>23</sup>

如果能做到四個類別的課程盡可能多地同時進行並互相關聯，這對每個孩子的發展都有莫大的好處，但在現實中，要做到核心課程、聯繫課程、實踐課程和自我認同課程平行且交互進行具有重大挑戰。

## 三、中文資優兒童的特徵和培育的關鍵要點

### (一) 資優兒童

美國作為資優教育的起源地，在資優教育方面的研究佔有重要地位，而對於資優學生的概念鑒定，美國經歷了四個時期。邵潔琪總結說：

1972 年，馬蘭德報告 (Marland's Report) 提出了關於區分資優學生的六大關鍵領域，表明了資優學生的鑒定是多方面的，影響深遠。後來，Joseph Renzulli 提出了菁英必備三要素，認為資優兒童必須具備超常的智力、高創造力和積極的動機。在 1980～1990 年期間，Gagne 又將資優學生所具備的能力細化到了具體領域。之後，關於資優學生的概念界定又加入了自信心與創新能力等新興元素。<sup>24</sup>

除了美國，臺灣和香港地區的資優教育發展歷史悠久，逐步趨向成熟。對於資優學生的概念鑒定，臺灣在 2019 年 4 月公佈的特殊教育法第一章第十條規定：資賦優異，指具

<sup>21</sup> Joyce Van Tassel-Baska, "Effective Curriculum and Instructional Models for Talented Students," *Gifted Child Quarterly* 30:4 (1986), pp.164-169.

<sup>22</sup> Brenda S. Mitchell and Doris Gluck, "Pyramid Project Needs Assessment: A Beginning," *Journal for the Education of the Gifted* 9:3 (1986), pp. 209-223.

<sup>23</sup> Carol A Tomlinson et al., *The Parallel Curriculum: A Design to Develop Learner Potential and Challenge Advanced Learners* (Washington, DC: Corwin Press, 2009).

<sup>24</sup> 邵潔琪：〈美國和中國臺灣地區資優教育發展現狀比較〉，《寧波教育學院學報》第 19 卷第 3 期（2017 年 6 月），頁 84-87。

有下列情形之一者：一、一般智能資賦優異；二、學術性向資賦優異；三、藝術才能資賦優異；四、創造能力資賦優異；五、領導能力資賦優異；六、其他特殊才能資賦優異。<sup>25</sup>而香港教統會「第四號報告書」對於資優學生的概念鑒定，則引用了美國聯邦教育局對資優的定義，肯定了資優特質應朝向多元化的界定。其指出，資優兒童是指那些在以下一方面或多方面有突出成就或潛能的兒童：一、智力經測定屬高水準；二、對某一學科有特強的資質；三、有獨創性思考，能夠提出創新的意見；四、在繪畫、戲劇、舞蹈、音樂等視覺及表演藝術方面特具天分；五、有領導同輩的天賦才能。在推動他人完成目標方面有極高能力；六、在競技、機械技能或體能的協調方面有突出天分。<sup>26</sup>

## （二）中文資優兒童的特質

中文資優兒童離不開數個與高語文能力有關的特徵，如早期閱讀、大量的詞彙、高層次的閱讀理解和文學的興趣。<sup>27</sup>對於中文資優兒童的概念鑒定，他們應當是指那些具有以下一方面或多方面特徵的學生：在語言能力有突出潛能，說話內容豐富、闡釋詳盡，詞彙接受度和敏感度高，作品具想像力、用詞獨特、句子結構別出新裁、能勾劃出人物的個性，學習能力強，學習速度快，記憶功能優異，全神貫注，知識體系規模較大且組織較完善，對文學有特殊的興趣，能以較深入和更複雜的層次處理新訊息，並以他們的知識系統為工具去學習新知識，對事物的因果關係尋根究底，領悟力遠超過同年齡學生的水準，能對各種難題提出很多主意或解決方法，他們能用更複雜的型態發展有意義的概念。<sup>28</sup>中文資優兒童的上述特徵，很少能在同一個兒童身上得以呈現，更多的中文資優兒童只是具備其中一至兩個特徵，這些特徵存在着一定的交互關係。

## （三）中文資優兒童培育的關鍵要點

王文科綜合鐵勒（C.W. Taylor, 1800-1874）的多種才能圖騰柱（multiple-talent totem pole）、史騰堡（R. Sternberg）的綜合智力說（synthetic intelligence）或三元智力概念（triarchic concept of intelligence）、賈德納（H. Gardner）的多元智力論（theory of multiple-intelligence），以及史洛特（Robert S. Sloat）的分析，歸納出了資優、創造力與特殊才能的交互關係。他將資優者分為三個類別，分別是歷程取向的資優者、產物取向的資優者和表現取向的資優者，概述如下：

歷程取向的資優者，他們的思考歷程為高層次者居多，且享受學習歷程，他們更努力，經常在學習某一領域之後，緊接着學習另一新的領域，而非止於專精某一領域，並將所習

<sup>25</sup> 全國法規資料庫：〈特殊教育法〉，網址：  
<<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=H0080027>> [檢索日期：2019年6月20日]。

<sup>26</sup> 香港教育局：〈香港資優教育簡介〉，網址：<<https://www.edb.gov.hk/tc/curriculum-development/major-level-of-edu/gifted/hong-kong-development/introduction.html>> [檢索日期：2018年2月1日]。

<sup>27</sup> James J. Gallagher, *Teaching the Gifted Child* (3rd ed.; Boston: Allyn and Bacon Inc, 1985).

<sup>28</sup> Joyce VanTassel-Baska 著，呂金燮、李乙明譯：《資優課程》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2003），頁169。

得的知識付諸實際。

產物取向的資優者，他們具有創造力，因此產物表現可能是一件藝術品、一個從舊觀念脫胎而出的新觀念、一項前所未有的發明、一首令人沉醉的詩篇、一幅名畫、出神入化的企業經營術或琴技等。

表現取向的資優者，他們在極少數特殊領域，如語言、邏輯、體育、藝術、競技、某一學科如物理等方面有傑出的表現。

同時他表示，歷程取向和產物取向的資優者可即興而作；產物取向和表現取向的資優者可以自然發生；表現取向和歷程取向的資優者是可以預測的；而同時包含歷程取向、產物取向和表現取向的資優者很少見。<sup>29</sup>

中文資優兒童根據歷程取向、產物取向和表現取向可以作出如下分類：

歷程取向的資優者，是潛在的、等待我們去開發的中文資優兒童。他們學習能力強，學習速度快，記憶功能優異，全神貫注，他們的知識體系規模較大且組織較完善，能以較深入和更複雜的層次處理新訊息，並以他們的知識系統為工具去學習新知識，對事物的因果關係尋根究底，領悟力遠超過同年齡學生的水準。一旦開發了他們學習中文的動機和興趣，他們就能在中文方面展現所長。

產物取向的中文資優者和歷程取向的中文資優者一樣，也是，是潛在的、等待我們去開發的中文資優兒童。他們具有創造力，容易提出新點子，產生新觀念，他們能對各種難題提出很多獨創性的主意和解決方法。因此，一旦開發了他們學習中文的動力和興趣，他們就能把創造力運用在中文上，用更複雜、更創新和更統整的型態發展有意義的概念，創作特別的詩篇、散文、小說、戲劇等等。

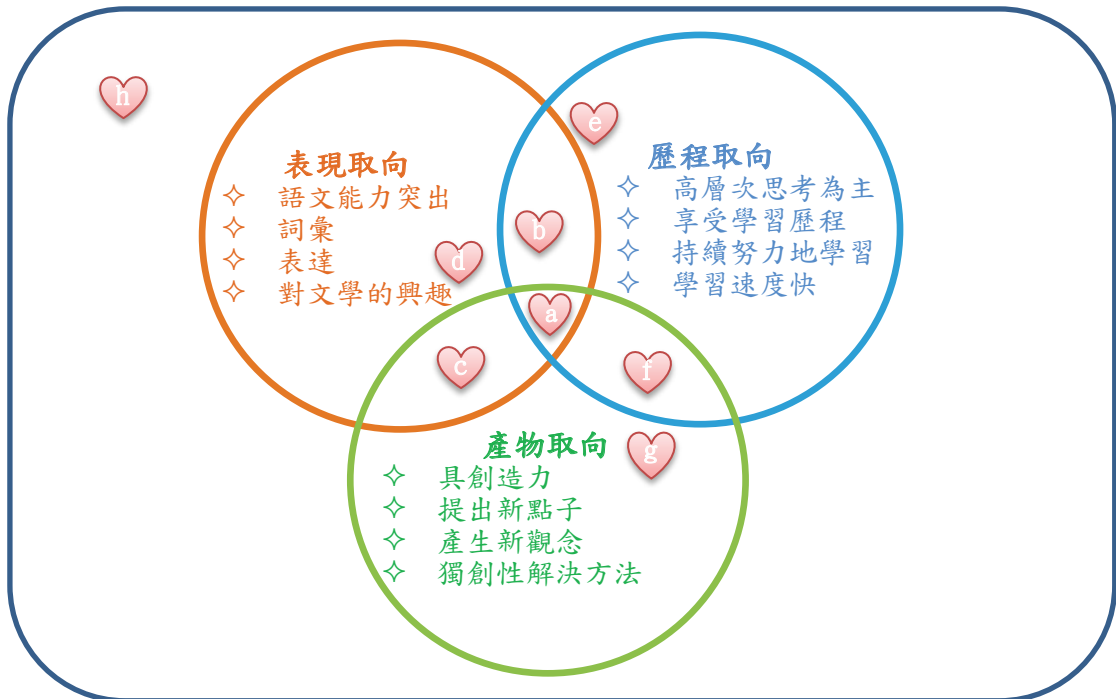
而表現取向的中文資優者，由於他們在中文方面有傑出的表現，因此中文老師大多數能很快識別並開發他們。他們的語言能力突出，詞彙接受度和敏感度高，表達內容豐富、闡釋詳盡，對文學有特殊的興趣。如果他們的歷程取向和產物取向得到鍛煉，他們就能有更傑出的表現。

圖表 1 中，h 為非資優學生；d 表示在中文科有天賦的學生；b 表示在中文科有天賦，同時還擁有歷程取向特點，如有高層次思考能力；c 表示在中文科有天賦，同時還擁有產物取向特點，如獨具創造力；g 具有產物取向特點，富有創造力；f 具有產物取向和歷程取向特點，容易享受學習歷程，同時富有創造力；e 具有歷程取向特點，他們的思考歷程為高層次者居多，且享受學習歷程。詳見圖表 1：

---

<sup>29</sup> 王文科：《資優課程設計》，頁 97。

圖表 1 培育中文資優兒童的關鍵要點



作為教育工作者，如何通過課程設計讓資優兒童在已有取向上錦上添花，在潛能未展的取向盡展所長，是培育中文資優兒童的關鍵要點。從圖表 1 中可知，將 b、c、d、e、f、g 類學生培養成 a 類學生是培育中文資優兒童的目標。

a 類學生是最少見的，他們既即具有語文天賦（表現取向），又具有歷程和產物取向的特點，即能進行高層次思考、享受學習歷程且具有創造力，對於這樣的學生，我們在設計課程的時候力求讓他們精益求精。

而對於 b、c、d、e、f、g 類資優兒童，我們需要針對其特性進行培養。資優教育中，我們經常聽到適異性教學，說的就是每個孩子有他們的差異性。我們要首先瞭解每個孩子的不同能力和需求。對於他們已有能力，我們通過課程設計力求錦上添花，而針對需求則要對症下藥地進行培養。

比如 b 孩子，他具有語文天賦，同時享受學習歷程，但是他欠缺創造力，那麼教師在教學過程中，應當重點培育 b 孩子的創造力；比如 c 孩子，他具有語文天賦和創造力，但是他在歷程取向上發展較慢，教師就應該提供適異性課程，讓他能進行高層次思考，通過情意教育逐漸享受學習歷程；比如 f 孩子，他具有創造力，同時享受學習歷程，唯對語文



欠缺特殊天賦，那麼作為中文老師，重中之重，應培養他的學習動機和學習興趣。通過課程設計，讓 b、c、d、e、f、g、h 孩子逐漸朝中心聚攏，在已有取向上錦上添花，在潛能未展的取向盡展所長，這就是培育中文資優兒童的關鍵要點。

當然，由於第一層次的中文課堂教學是面向所有孩子的，我們不能忽略大部分非資優學生如 h 的學習需求。因此，對於小學中文資優教育第一層次的課程設計，課程內容應包含全班學生都能接受的一般性增潤課程內容和專為資優生設計的特定範疇課程內容，遵照資優課程設計的原則，在教學環節中滲入高層次思維技巧、創造力和個人及社交能力等三大資優教育元素，發展資優兒童在歷程、產物、表現三個取向的能力，達到在照顧全班同學學習需要的基礎上，發展中文資優兒童的優異的潛能，最終使得他們對社會有長期性貢獻。

#### 四、中文資優兒童的情意教育

蔡正棟引用鍾聖校的情意溝通理論，認為情意教學的宗旨在於培養能夠繼續在美感和倫理上追求完善的具有人文素養和情緒素養的人，他們在態度層面上具有寬容、欣賞、尊重、關懷四種態度。<sup>30</sup>好的情意教學潤物無聲，能對學生的潛能、情感、意志等產生重大影響。

教師在面對一個個鮮活的生命時，應以美為突破口，以真摯情感為紐帶，以高層次思考為核心，通過捕捉教與學多方面的的情智活動契合點，創設學生體驗情境，讓學生在體驗中感動、感染和感悟喚出真情。

中文情意教育生命對話是一個非常有效的方法。首先教師應幫助學生理解文情、文脈與文思，創設情境讓學生的體悟和感受。然後學生在體悟和感受文本後進入解讀層面，對文本進行詮釋，透過情感的碰撞去把握文本的情感世界，從而豐富自己的情感體驗，獲得情感的滋養，感受生命的湧動。最後請學生進行創作。由於作品彰顯了每個學生的個性，凸顯了生命的湧動，肯定了生命的差異，容易喚起學生的情感共鳴。因此通過作品的多方位展示，可以加深生生、師生、家長之間的彼此瞭解。在瞭解之後，教師應注重對差異個體的跟進，鼓勵學生進行生命對話，即學生和角色、和朋輩、和老師、和父母、和世界、和自己的生命對話，從而在獨特的情感動力下發展正向觀念。如圖表 2 所示。

<sup>30</sup> 蔡正棟：〈語文教學情意發展向度探析〉，《中國教育學刊》2012 年第 3 期（3 月），頁 56-58。又參鍾聖校：《情意溝通教學理論：從建構到實踐》（南京：南京師範大學出版社，2005）。

圖表 2 中文情意教育生命對話



以下會用一個教學示例闡釋如何進行中文資優兒童的情意教育。針對所授三年級學生的特性，他們在人際情感、助人利他、合群的品格有待加強完善，特別是部分資優兒童沒有理解和寬容他人的品質，人際關係比較緊張。而繪本是一種可以把包羅萬象的人生百態轉化為比較溫馨、善良、光明故事的教材，它能激發提升孩子們無比強烈的閱讀興趣、閱讀喜悅和閱讀體驗，讓孩子在體悟、感受與詮釋中情感得到正向喚醒，從而得到一種正向的體驗。因此在本教學實踐示例中，除了中文課本的課文外，也選用了繪本《不！不！不！不是那樣是這樣！》，希望學生能獲得正念。



本示例中，通過中文科與生命教育科跨課程合作，採用多種繪本閱讀策略，如猜測、自由聯想、自我提問、引領思維閱讀、聚光燈、閱讀小偵探、表情面譜、感官學習、角色代入、師生共同角色扮演和人物定格等方式（詳見圖 3 繪本情意教學策略），使孩子們主動代入角色，細味繪本故事，獲得初步的情感體驗，從而反思在生活中的情境，思考與人相處的態度，並以寬容、忍耐的心對待別人。同時，讓孩子在動靜結合繪本閱讀的過程中，積極主動地發現繪本中的秘密，明白「善」的力量可以化解紛爭。最後，鼓勵孩子依據自己個性化的體驗和表達方式，引發孩子從繪本本身主題創作繪本，從而獲得孩子對這次學習的體驗和回饋。

圖表 3 繪本情意教學策略

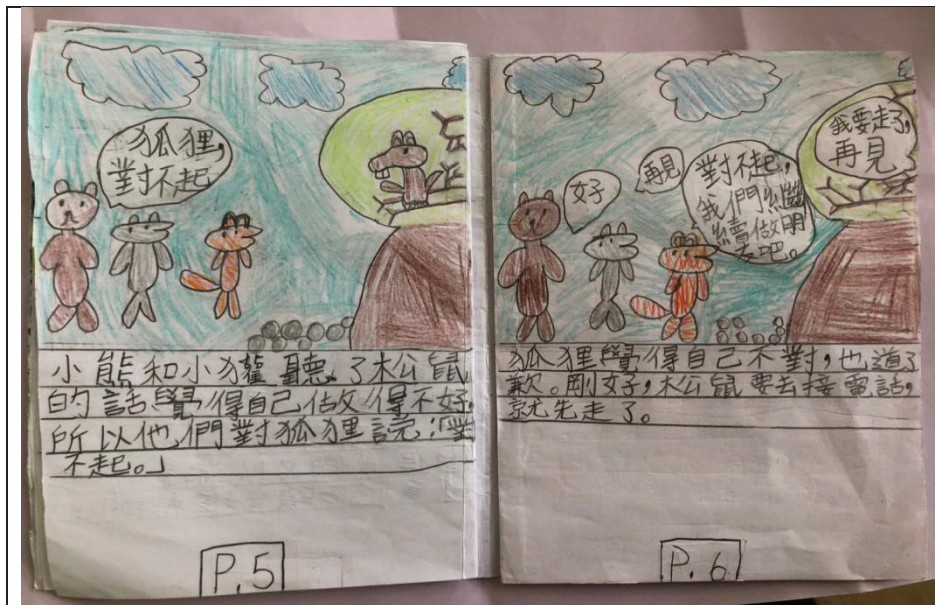


在整個教學過程中，學生通過理解繪本，感受、體驗小動物們的情感世界，在情感與情感的碰撞中喚醒自己的情感積累，然後他們用心地去感受、體悟、詮釋和創作，在創作的過程中展示自己的真情實感。學生創作的作品都湧動着他們每個個體對生命的理解（詳見圖表 4）。有的學生，展現出中文語言組織能力的天賦，寫得非常流暢和完整；有的學生展現出情意方面的優勢，他們非常懂得寬容；有的展示出他們的高階思維能力，他們的解難技巧高於平均水準；也有的在情意方面表現的不正向，這就給教師提供了一個瞭解學生生命歷程，進行生命對話的契機。

圖表 4 繪本情意教育生命對話作品展示

學生作品展示	教師跟進
 <p>人物介紹</p> <p>結局</p> <p>安靜</p> <p>好月友</p> <p>朋友</p> <p>P. 1</p> <p>P. 2</p> <p>松鼠大叫：「安靜。他們停止吵架說：那我們不吵架，但你要來說我們那一個做得對，那一個做錯了。」</p>	<p>這位學生懂得寬恕、懂得理解，她的中文語言組織能力不錯，能進行語言、神情、動作描寫。</p> <p>繪本的整體創作非常流暢和完整，她能依據前文線索，整理出說服小動物停止爭吵的方法，具備一定的領導力。但是相對於全班平均水準，她在創造力方面稍顯不足，沒有想出除了用說服外還能有的其他解決紛爭的</p>
 <p>好，你們快停止打架</p> <p>松鼠說：「好，你們快停止打架。」他們聽了松鼠的話便馬上站好了。</p> <p>P. 3</p> <p>P. 4</p> <p>是狐狸想對你堆石頭，他拿背背的尾巴弄到了石頭堡，但你們又以為是狐狸故意把石頭堡推掉的。</p>	

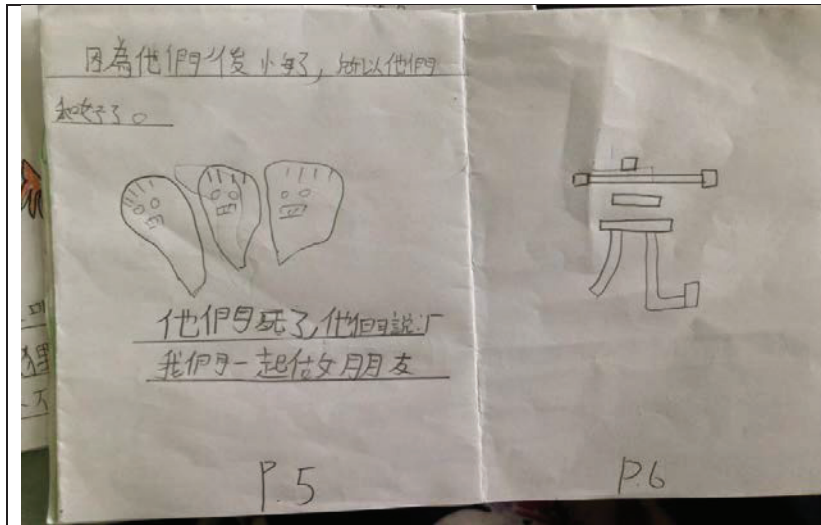




方法。因此，對於該生，可以針對性地多給予創造力方面的訓練，比如給她更加開放的寫作題目等。



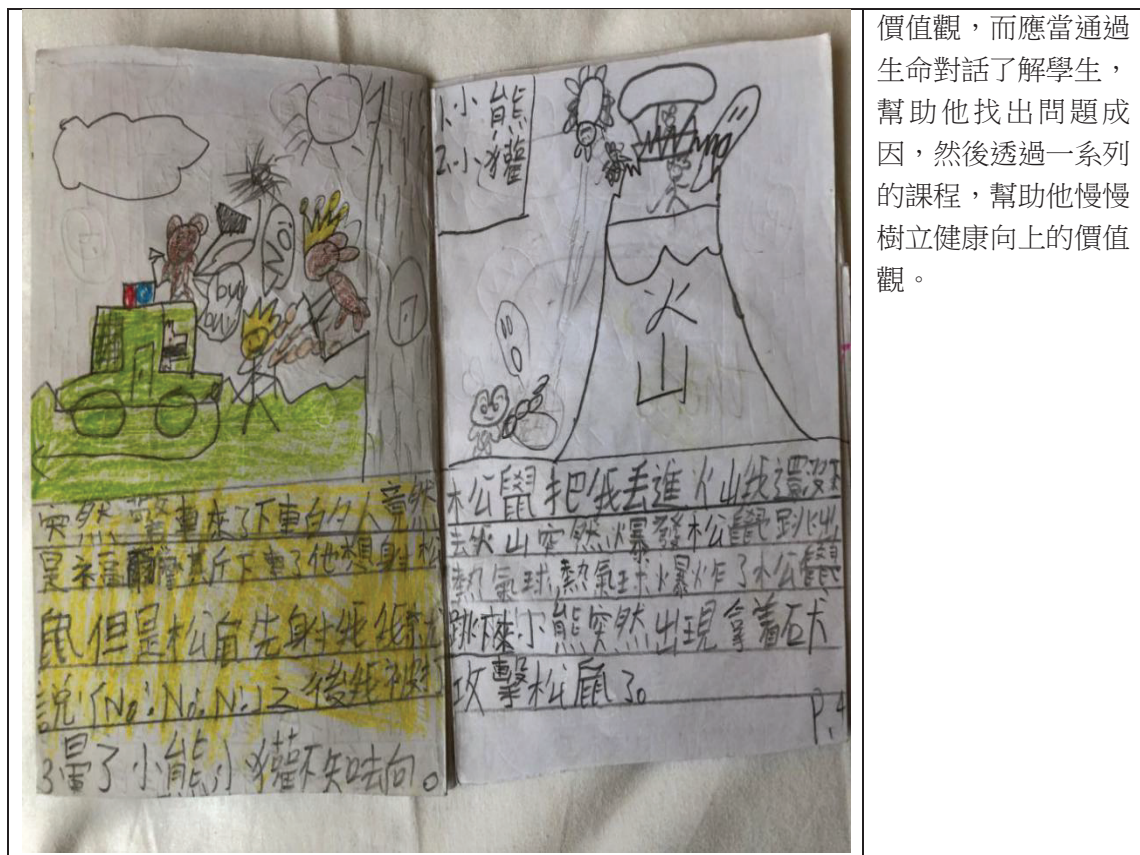




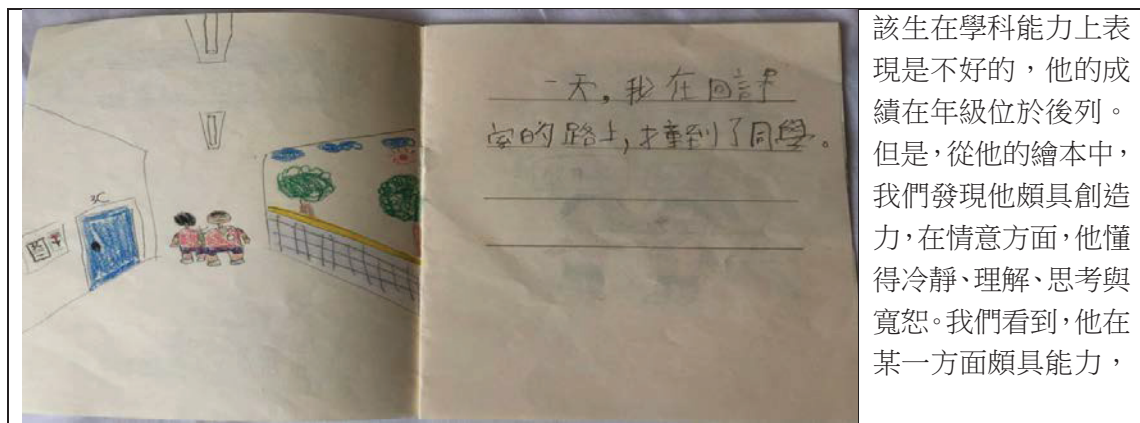
該生平時頗具領導才能。但是，該生的語言表達水平不高，想解決紛爭的方法是在小動物死後才後悔莫及。情意價值出現偏差，應當通過生命對話找出問題成因，然後幫助他慢慢樹立健康向上的價值觀。



該生的語言生動，繪本的整體創作比較流暢，也頗具創造力。平時的校園生活中，表現較為安靜、乖巧，上課也比較認真。但是，從繪本的反饋中，我們發現，原來他在情意方面是需要教師的長期關注與滋養。因為該生想出解決紛爭的方法是拿槍打死其他的小動物，而且，該學生還要將動物屍體丟入火山。這樣的價值觀肯定不是正確的，但是作為老師，不能一開始就強加他



價值觀，而應當通過生命對話了解學生，幫助他找出問題成因，然後透過一系列的課程，幫助他慢慢樹立健康向上的價值觀。



該生在學科能力上表現是不好的，他的成績在年級位於後列。但是，從他的繪本中，我們發現他頗具創造力，在情意方面，他懂得冷靜、理解、思考與寬恕。我們看到，他在某一方面頗具能力，





比如在情意方面頗有悟性。因此，我們應當提高他在情意方面的成就感，然後再慢慢地培養他的學科能力。

在繪本作品展示中，並非所有學生都是正向的，一部分學生，包括資優生，從他們的繪本創造作品中，可以感受到他們擁有不太正面的人生觀、世界觀和價值觀。作為教師，此時不應施加強權，要求孩子跟着教師的價值觀走，而應和孩子進行生命對話。由於學生

在創作和展示他們作品的過程中，把他們內心最深處的情感告訴了我們，因此這個過程也給予了教師走進學生的一個絕佳機會。

小朋友們的在閱讀繪本後展示出的真實情感體驗，是他們的生命體驗，教師應當去感受生命的湧動以及發現湧動的原因；然後，通過教師與學生之間不斷地生命對話而產生的情感共鳴中，潤物細無聲地，陪伴學生生命的成長，最終協助學生形成正向的價值取向。

## 五、結論

中文教育應當把聽、說、讀、寫，及加強文學、中華文化的學習和品德情意、思維及語文自學能力的教學活動統整在一個教學過程中。在這個過程中，運用質化差異模式，即在同一課堂時間，根據不同的孩子特性，為不同孩子制定不同的學習目標，進行不同的學習活動，通過不同的學習思考經歷過程，最終幫助每個孩子達到最符合他能力和需求的學習目標。

課程如果能通過全語言的情景語境活動，如「我是表演家」、「角色扮演大比拼」、「創設情境進行仿說訓練」、「如坐針氈」、「偷聽到的對話」、「角色帶入朗讀、靜像畫面定格」、「神奇大變身」、「開火車讀字詞」、「演技大挑戰」、「給字找朋友」、「聽音樂傳詞卡」、「Bingo 遊戲」、「部首字詞法、換詞法」等，結合高階思維自主預習活動、差異分層討論活動、創造力培養活動、繪本教學活動，培養學生高層次思維技巧、創造力和個人及社交能力，提升資優生自主學習和解難能力。通過優化課業，明確師生、生生權責，給予師生、生生、家長與學生互相展示、互相認可、互相評估的機會，給予學生自由探索和發揮的時間與空間，給予學生決定和主導課堂發展的學習方向，給予孩子自由組合學習社群的權利，讓學生享有學習的主動權，激發學生學習的內在誘因，提高學生學習動力。

「余既滋蘭之九畹兮，又樹蕙之百畝。畦留夷與揭車兮，雜杜衡與芳芷。冀枝葉之峻茂兮，願俟時乎吾將刈。」<sup>31</sup>屈原（約前 340-278）在〈離騷〉中說，他曾經栽培了大片的春蘭，又種下了百來畝秋蕙。他還分塊種植了芍藥與揭車，並將馬蹄香與白芷套種其間。他真希望它們能夠綠葉成蔭、枝幹參天，到時候就可以收穫藏斂。他以香草為喻，寄寓了廣育人才的理想。這也是作為教育工作者追求的理想，「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」，<sup>32</sup>在小學中文資優課程的探索上，還有很多路走，希望我們砥礪前行，讓孩子們의 潛能得到良好的開發，為人類社會作出貢獻。

<sup>31</sup> （戰國）屈原撰，黃靈庚校註：《離騷校註》（河南：中州古籍出版社，1996），頁 186-200。

<sup>32</sup> （戰國）屈原撰，黃靈庚校註：《離騷校註》，頁 560。