



香港大學中文學院  
School of Chinese, HKU

# 中國語言文學研究集刊

Journal of Chinese Language and Literature Studies

第 1 卷第 1 期

Vol. 1 No. 1

2023



# 中國語言文學研究集刊

JOURNAL OF CHINESE LANGUAGE AND LITERATURE STUDIES

---

香港大學



中文學院

中國語言文學研究集刊

**Journal of Chinese Language and Literature Studies**

---

第 1 卷第 1 期 2023 年 8 月

---

### 主編

謝耀基 蕭敬偉 鄧佩玲

### 出版

香港大學中文學院  
香港薄扶林道  
逸夫教學樓 8 樓

### ISSN

2960-1266

### 編例

《中國語言文學研究集刊》為香港大學中文學院的定期刊物，刊載修讀本學院中國語言文學課程的本科生及文科碩士生的優秀學術論文，課題涵蓋中國語言、文學及文化範疇。集刊以電子期刊的形式出版，歡迎有興趣的同學投稿。

本刊每年分兩期出版：單數期於年中出版，刊載本科生論文；雙數期於年底出版，刊載文科碩士生論文。

本刊編輯可以刪改來稿，作者如不接受，請於來稿上注明。

本刊不接受曾經發表之論文；如論文在本刊編審過程中於他處刊出，請及早提出撤回。論文使用材料，如涉第三方版權，論文作者應事先取得原材料版權持有者許可。本刊不負版權責任。

### 投稿及查詢

香港薄扶林道  
逸夫教學樓 8 樓  
香港大學中文學院  
《中國語言文學研究集刊》主編

本科生：ugjells@hku.hk  
碩士生：tpgjells@hku.hk  
電話：3917 1199

本刊不設稿酬。來稿一經接納，版權即屬本刊所有；未經本刊書面同意，不得在他處發表或另行出版，也不得轉載、翻譯。至於徵引本刊文字，亦須注明。

目錄

學術論壇

- |                                 |    |     |
|---------------------------------|----|-----|
| “物相雜，故曰文”——互文性理論視域下的《霸王別姬》      | 3  | 毛惜羽 |
| 《林蘭香》燕夢卿的死亡是悲劇嗎？——道德與自我實現       | 11 | 王肖洒 |
| 司空圖《二十四詩品·自然》闡釋——並析王維《過香積寺》     | 17 | 秦嘉儀 |
| 論近代漢語中“把”字句的“把個”句特點和語法意義        | 23 | 郭卓祺 |
| 《啼笑因緣》的另一解讀——女性隱喻與知識分子的妄想寓言     | 31 | 陳顥程 |
| 從《將軍碑》分析張大春對“歷史”的質疑             | 36 | 黃俊基 |
| 從“戲擬”的角度看《好逑傳》中“獨立而平等”的兩性關係     | 42 | 葉晨希 |
| 從古文字材料看“攀”的字形及其來源               | 48 | 滕思攀 |
| 徐志摩“愛、自由、美”的信仰——從〈哀曼殊斐兒〉之生死敘述出發 | 56 | 潘國亨 |

專題探究

- |                                   |     |     |
|-----------------------------------|-----|-----|
| 東北懸疑敘事下的遮蔽與想像——論《平原上的摩西》中的交叉性與超越性 | 65  | 王鑫潔 |
| 四川方言疑問句研究——以小說《死水微瀾》為例            | 73  | 肖蕊瑩 |
| 《魯迅全集》中同素逆序詞源流初探                  | 89  | 姚遠  |
| 從傾國美人到自我建構的途徑：清代閩秀筆下的“西施”流變考據     | 99  | 梁欣琪 |
| 《洛神賦》與北京故宮本《洛神賦圖》之間的轉譯關係          | 111 | 薛暉  |





# 學術論壇





# “物相雜，故曰文”——互文性理論視域下的《霸王別姬》

毛惜羽\*

**摘要** 李碧華作品《霸王別姬》取材於同名京劇，其中文字與戲曲的互文性賦予了文本多重緯度的“雙值性”，並通過其“反預設”的藝術效果豐富了小說劇情與人物塑造。本篇論文從茱莉亞·克里斯蒂娃的“互文性”理論出發，分析《霸王別姬》文本空間內存在的一系列戲曲互文文本（如《霸王別姬》、《千金記》以及《貴妃醉酒》）以及與之相關的社會歷史文本，論述它們如何與小說相互交叉、轉化與綜合，達到“物相雜，故曰文”的藝術境界。

**關鍵詞** 《霸王別姬》 李碧華 互文性

## 一 序言

“人間，只是抹去了脂粉的臉。”<sup>1</sup> 李碧華在小說《霸王別姬》中，發出了“人生如戲，戲如人生”的感嘆。本書取材於同名京劇《霸王別姬》，聚焦程蝶衣、段小樓兩名梨園伶人在不同時代背景下的悲歡離合、命運多舛，並通過獨樹一幟的戲劇化描寫，賦予作品強烈的張力和獨特的美感。其中，這種戲劇化描寫主要體現在不斷變化的主體劇情與貫穿全文的戲曲作品之交織——文字與戲曲的互文性中。

前人對小說《霸王別姬》的研究大多停留在文本本身，多從女性主義、兩性書寫、香港文化認同感等角度對文本進行解讀；而後影視改編的巨大成功，又使學術界轉向了對小說影視化的研究，但鮮有學者從互文性理論出發解讀小說。另外，戲曲這一傳統藝術形式在當今時代離人們的生活略有距離，導致針對小說中戲曲元素的研究甚寡。

本篇論文將從“互文性”理論出發，討論作者如何吸收與轉化一系列傳統戲曲作品，並運用“戲中戲”敘事結構，塑造飽滿生動的人物形象並達到扣人心弦的戲劇效果。

## 二 物相雜，故曰文——互文性理論概述及其具體運用

---

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、英語語言文學。

<sup>1</sup> 李碧華：《霸王別姬》（北京：新星出版社，2013年），頁3。

“互文性”這一概念最初由法國後結構主義批評家與符號學家茱莉亞·里斯蒂娃（Julia Kristeva）提出。克里斯蒂娃認為，“任何文本都是對其他文本的吸收與轉化；每個文本都是文本與文本的交匯，在交匯處至少有一個‘他文本’（讀者文本）可以被讀出。”<sup>2</sup> 這強調每個文學文本都存在其潛在的互文材料，並在新的文本空間中產生對話性。

《古書疑義舉例》云：“古人之文，有參互以見義者。”可見，中國古詩文中的修辭手法“互文”與互文性理論早有淵源。古人作詩講究用典，常轉化前人詞句和典故並將之鑲嵌在自己的作品中。然而，互文性理論不僅僅指文本的簡單並列和引用，而是指在一個多聲部空間中的“對話”。不同的文字話語在對話中彼此影響、相互轉換、交叉重疊，甚至產生矛盾與衝突，即文本二重性造成的“多聲部意義”。

〈語篇互文性分析的理論與方法〉指出“語篇互文性分析的重點應該是考察互文材料在特定語篇中的語義功能和結合的方式與和諧程度。”<sup>3</sup> 本文以《霸王別姬》及其互文材料（三部戲曲作品）為對象，將互文性理論引入具體語篇分析，探討引述者李碧華的話語及其戲曲引語之間的複雜關係。

### 三 參互成文——《霸王別姬》中的戲曲文本

鄭遠漢在《辭格辨異·什麼是‘互文’？》中首次將“互文”的概念定義為“參互成文，合而見義”。<sup>4</sup> 這一定義與克里斯蒂娃的互文性理論吻合。筆者以該定義為基礎，闡釋引述者話語與引語文本在《霸王別姬》中的多聲部意義：小說故事情節與戲曲文本存在於同樣的文本空間，其中所有人物和戲曲片段在多聲部的空間中構成複雜的雙向關係，且無法脫離對方而存在。

這其中，人物維度與歷史維度的互文加大了作品的“雙值性”。“雙值性”被定義為“在一個詞語、一個段落、一段文字裏，交叉重疊了幾種不同的話語，也就是幾種不同的價值與觀念，有時甚至相反”。<sup>5</sup> 正是這種雙值性導致了小說扣人心弦的戲劇效果。

<sup>2</sup> 〔法〕朱莉婭·克里斯蒂娃著，祝克懿、黃蓓編譯：《主體·互文·精神分析：克里斯蒂娃復旦大學演講集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016年），頁14。

<sup>3</sup> 辛斌，賴彥：〈語篇互文性分析的理論與方法〉，《當代修辭學》2010年3期，頁34。

<sup>4</sup> 鄭遠漢：《辭格辨異》（武漢：湖北教育出版社，1982年），頁135。

<sup>5</sup> 朱莉婭·克里斯蒂娃著，祝克懿、黃蓓編譯：《主體·互文·精神分析：克里斯蒂娃復旦大學演講集》，頁17。

## 1. 人物維度的“雙值性”

作者在書中用具有“雙值性”的人物來解構甚至顛覆“霸王別姬”這一經久不衰的創作母題。作為“虞姬”的程蝶衣並未被原母題規訓和程式化，而是具有多重特徵。這種雙值性分別體現在作者對原母題的嬗變與對其他戲曲作品的轉化運用中。

### a. 原母題的折射與嬗變

人物雙值性的最大特點就是對立的並存。作者為使它最大化，將原母題解構，並“折射”到文中的角色裏——台上霸王段小樓、台下霸王袁四爺、台上虞姬程蝶衣、台下虞姬菊仙，形成了兩組相交相輔的“對稱人物”。由於篇幅限制，筆者主要以程蝶衣與虞姬的對稱形象為分析重點。

書中菊仙這一“台下虞姬”的人物符號，可以將其與《霸王別姬》京劇的前身《千金記》中的虞姬形象聯繫起來。從廣義互文空間的角度來看，“霸王別姬”母題演變過程中的文本同樣是互文對象的一部分，無論作者是否有意為之。在《千金記》中，虞姬以典型的受寵妃妾的“美人”形象出現，如“一身曾沐君恩寵，暖帳親承奉。香雲如鬢擁，曉妝尤倦。”<sup>6</sup> 她的形象也較為單薄，僅是作為“美人”的符號化表徵出現。同樣，作為賣身度日的青樓女子，菊仙也擁有超凡的美貌：“……珠環翠繞的艷女，她穿緞地彩繡曲襟旗袍，簪了一朵菊花”<sup>7</sup>。《千金記》中的虞姬並不關心家國大事，而著重眼前的尋歡作樂，儼然一個依附楚霸王的弱女子形象，這與菊仙“妾本斯蘿，願托喬木”<sup>8</sup>和“本來溫馨平和的平凡夫妻生活，為了他，她甚麼都不在乎，只要他要她”<sup>9</sup>的獨白相吻合。

另一方面，程蝶衣則更符合京劇《霸王別姬》中“進階”的虞姬形象。和《千金記》最大的不同是，京劇《霸王別姬》不再使虞姬囿於楚霸王的附庸，而是為她增加了對於政治、戰爭和宏觀世界的思考：“恨只恨無道秦把生靈塗炭，只害得眾百姓困苦顛連”。<sup>10</sup> 這種心中有家國，而非不問世事的特質也與蝶衣面對日軍鐵蹄踐踏國土時的暗諷重合：“‘我國景色何嘗不美？因妳們來了，都變了。’……被侵略者全是侵略者刀下的魚肉。”<sup>11</sup> 毋庸置疑，《霸王》中虞姬的人物形象比起《千金記》更加飽滿，而此時互文性指向的“霸王別姬”版扮演者是程蝶衣，似乎暗示著他將是最後成功以“虞姬模式”殉情的角色。

<sup>6</sup> 出自明代戲曲《千金記》。

<sup>7</sup> 李碧華：《霸王別姬》（北京：新星出版社，2013年），頁72。

<sup>8</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁77。

<sup>9</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁138。

<sup>10</sup> 出自京劇《霸王別姬》。

<sup>11</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁113-114。

然而，人物雙值性中“對立的並存”還體現在對程蝶衣“虞姬模式”的打破。“燦爛的悲劇已然結束，華麗的情死只是假象。”<sup>12</sup> “殉情”是蝶衣貫穿全書的嘗試，無論是和袁四爺的對戲，還是文革期間的試圖尋死，抑或是在最後與小樓的絕唱，蝶衣不斷地嘗試自刎，想成就自己為愛殉情的夢想，卻又不斷鐵羽而歸。相比之下，菊仙的死來得幾乎“輕而易舉”，沒有遭到任何阻撓。同時，她的“一身是鮮紅的嫁衣”<sup>13</sup> 也暗示了對霸王——小樓的忠貞。她的死仿佛給了讀者當頭一棒：之前看似“單薄”的台下虞姬菊仙，最後反而死得“轟轟烈烈”，為情而死，死得其所，反倒是看似更符合“虞姬模式”的蝶衣落得一個平淡無奈的結局。菊仙在小說中完成了母題的預設，而作者則在故事情節上給蝶衣以打破母題的創新，給予讀者“意料之外，情理之中”的觀感。

## b. 其他戲曲作品的轉化運用

雖說《霸王別姬》是貫穿全文的線索，但作者並未局限於單一互文文本的運用。她多次通過使用“戲中戲”的結構來塑造人物形象或暗示人物命運。“作家將耳熟能詳的戲曲角色、情節、台詞和曲調，嵌入到他們的經驗世界，從戲曲這個虛幻的舞台延伸到小說中的現實生活中去。”<sup>14</sup> 李碧華在作品中將台上的人物故事延伸到舞台之下，託戲詞（互文文本）之口讓人物形象躍然紙上。如果說京劇《霸王別姬》是故事核心，在小說中起到打破和顛覆原戲曲母題的作用，那麼其他若干互文文本就是對原母題的繼承和挪用。例如《貴妃醉酒》中，作者便挪用原戲曲中失寵的楊玉環這一角色來比喻“單飛”後的蝶衣。

在段小樓與菊仙成婚後，蝶衣短暫“單飛”並被捧紅。看似睥睨梨園、傲視群雄，“他好像一似嫦娥下九重。”<sup>15</sup> 可短暫的光芒四射，遮不住戲中悲涼的底色。唐白居易《長恨歌》道楊貴妃“後宮佳麗三千人，三千寵愛在一身”，看似富貴榮華，可到頭來她不過是一個男子的附屬物，因失去皇帝的寵幸而悲憤幽怨：“惱恨唐天子，苦苦把奴撇，撇的奴挨長夜。”<sup>16</sup> 此時的蝶衣，又何嘗不是戲中的楊貴妃呢？他們一樣沈溺於自欺欺人的綺麗夢境中，一樣短暫地享有至高無上的地位，又一樣地被煙月愁端所擾，被深愛的男人拋棄。如果說《貴妃醉酒》中楊貴妃的桎梏是重重宮牆，那麼程蝶衣的束縛便是他這一場“霸王別姬”的迷夢。他通過停演霸王別姬，試圖擯棄“虞姬”這一身份，可他正如楊貴妃一般，無法掙脫牢籠也無法實現理想，更無法使自己的心上人回心轉意，只能在現實與戲劇

<sup>12</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 224。

<sup>13</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 194。

<sup>14</sup> 王亞麗：〈傳統戲曲與現代小說的互文與置換——由葉廣芩與戲曲文化說起〉，《文藝評論》，2012 年 5 期，頁 68。

<sup>15</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 98。

<sup>16</sup> 出自京劇《貴妃醉酒》。

的交界處進退兩難。此處，互文文本與小說起到了相互補充、鑲嵌相生的作用，既彌補了戲曲這一藝術形式人物心理描寫不足的缺點，也使得小說中的人物塑造更加飽滿。

## 2. 歷史維度的“雙值性”

在幾乎所有霸王別姬母題下的再創作文本中，虞姬不論形象如何飽滿生動，最終都難逃一死。無論是司馬遷《史記》，抑或是沈采《千金記》，還是京劇《霸王別姬》，虞姬的死都是故事永恒的高潮和核心。然而，李碧華的《霸王別姬》卻另闢蹊徑，在採用這樣一個典型舊社會妃妾依附君王的文學母題時，採用男性身份的設置對虞姬進行再創作，並構建了“陌路霸王，遲暮虞姬”這一與原母題主旨的衝突，增強了其多聲部敘事的魅力。這樣的嬗變也許與歷史和社會維度有淵源。在互文性理論中，文本並不限於狹義的文學文本，而囊括一切社會歷史維度因素，並將廣義的文本環境納入考慮，從而使其與新文本的社會歷史坐標產生交錯。

在中國封建君主制社會中，男性利用政治、法律、道德等手段掌控壓倒性的支配特權，建造了一個男本位的社會。女性只是被男性支配和界定的“客體”，是臣服於男權下的“第二性”。在這種歷史維度下創作的“霸王別姬”相關作品，受到“紅顏禍水”思想的影響，著力於將虞姬塑造成一個完美的男性依附品：既擁有極佳的外貌條件，又深明大義、心懷天下，不但沒有淪為男性追求權力之路上的絆腳石，而且還忠心耿耿地陪伴其出生入死。可見，該母題無論如何被再創作，其告誡和馴化天下女性的目的並無改變，因此虞姬的死是必要的。無論其形象再飽滿豐富，也難逃被打磨成輔佐男性的利器的命運，在成為賢后的角色之外別無選擇。

然而，李碧華卻選擇跳脫出前人的創作慣例，尋求推陳出新。在《霸王別姬》中，她選擇了“梨園男旦”這一切入點來詮釋虞姬的形象，將原母題的君王賢后組合轉變成了同性間的戀情，這樣的嬗變又與社會因素高度相關。伴隨著全球範圍內同性戀運動的興起，上世紀九十年代的香港社會逐漸開始關注同性戀這一少數群體。和大陸相比較，香港在同性戀運動和立法方面都較為超前，一九九一年香港立法局便正式通過了同性戀非刑事化法例，<sup>17</sup> 九八年香港政府設立了“平等機會（性傾向）資助計劃”，開始策劃有關同性戀群體的社群項目。<sup>18</sup>

因此，乘著社會運動的風潮，作者在“重構”原母題時，別出心裁地選擇在

<sup>17</sup> 〈立法局會議過程正式紀錄〉，香港立法局，1991年7月10日（[https://www.legco.gov.hk/yr90-91/chinese/lc\\_sitg/hansard/h910710.pdf](https://www.legco.gov.hk/yr90-91/chinese/lc_sitg/hansard/h910710.pdf)）。

<sup>18</sup> 〈平等機會（性傾向）資助計劃〉，香港特別行政區政府，政制及內地事務局網站，2005年（[https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/equalsdofs\\_sex.htm](https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/equalsdofs_sex.htm)）。

舊社會梨園這一被男人壟斷的環境裏塑造一個被男性社會分離的虞姬形象，也顛覆了多個版本中虞姬唯一的結局——自刎。蝶衣作為生理上的男性，卻蘊含對女性身份的認同，這是作者對古往今來女性的“失聲”和“客體”地位的諷刺和挑戰。此外，作者的經歷也被看作互文性理論中的互文文本作為一名女性作家，李碧華的諸多作品都探索了女性意識的覺醒。如在《生死橋》中，男女關係多是由女性主導的，她們不甘心遭受命運擺布，而是為追求自己的愛情作出種種抗爭和犧牲；相比之下，其中的男性角色多是負情或被動的，再次印證了李碧華對封建社會中男性主導男女感情這一地位的顛覆。

#### 四 合而見義——互文性的藝術效果

##### 1. 人物的塑造

克里斯蒂娃（Julia Kristeva）說過：“人是多聲部的構成。”<sup>19</sup> 這強調人並非程式化的物種，而是複雜且具有多重特徵的，即“雙值性”。這種人物的“雙值性”在闡述蝶衣和菊仙的“虞姬身份”時可見一斑。蝶衣的生理性別使他不具有成為段小樓愛人的能力，但菊仙的世故又使她無法在靈魂上與虞姬產生共鳴。一個是虞姬的肉體，一個是虞姬的靈魂，兩者相互闡釋，彌補彼此人物形象上的不足，形成珠聯璧合的藝術效果。

雖說蝶衣和菊仙一開始互為“情敵”，看似處於對立的地位，但由於蝶衣從小缺失母愛，菊仙又痛失腹子，且蝶衣母親和菊仙同為“暗門子”，這使他們將自己缺失的情感投射到了對方身上。比起對蝶衣的感情渾然不覺的小樓，身為女人的菊仙能與心理性別為女的蝶衣共情，她更“知道他永遠無人知曉的心事”<sup>20</sup>。在程蝶衣戒大煙即將走入鬼門關時，他乞求著“母親”的擁抱，“死命摟著菊仙”；<sup>21</sup> 菊仙則回應了蝶衣的呼喚：“快好了快好了，傻孩子！”<sup>22</sup> 程蝶衣抱緊的並非自己的母親，而是自己作為“虞姬”的另一半，他雖恨之入骨，但此情節對完成“虞姬”這個身份是不可或缺的。

聯繫前面《千金記》和京劇《霸王別姬》與程、菊二人所產生的互文關係可以看出，菊仙在互文空間中雖是較為薄弱的“虞姬”角色，但在小說中與“真虞姬”蝶衣的互補關係使之變得不可或缺。作者運用互文性，對原母題進行多重折射並設置對稱人物，使人物形象飽滿豐富且具有“雙值性”特徵。

<sup>19</sup> 朱莉婭·克里斯蒂娃著，祝克懿、黃蓓編譯：《主體·互文·精神分析：克里斯蒂娃復旦大學演講集》，頁 193。

<sup>20</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 148。

<sup>21</sup> 同上注。

<sup>22</sup> 同上注。

## 2. 人物形象和故事情節的反預設

作為“霸王別姬”這一母題的再創作，讀者在閱讀作品時，不可避免地會服從互文空間中原母題定下的預設，用京劇中霸王虞姬的命運來預設小樓和蝶衣的結局。然而，作者別出心裁地設置與讀者認知不同的情節，達到“反期待”、“反高潮”的戲劇效果。

一是對人物形象的反預設。傳統認知下，虞姬作為霸王的附屬品，應為柔弱的、服從的，霸王才是故事裏值得歌頌的英雄。但這一預設被袁四爺早早就點破：“妳倆的戲嘛，倒像姬別霸王，不像霸王別姬吶！”<sup>23</sup> 綜觀全文，作為虞姬的程蝶衣（和其對稱人物菊仙）反倒是轟轟烈烈追求愛情，掌控主動權的人。蝶衣為救出小樓萬死不辭，甘願只身深入日軍地盤唱戲；菊仙則孤注一擲，拿出所有家當為自己贖身，在老鴿的嘲諷聲中向段小樓表白求嫁。反觀段小樓，雖看似鐵骨錚錚，卻在批鬥中急於與菊仙劃清界限，最後又苟且偷生，偷渡去了香港。利用互文性對母題人物形象的推翻和重構，增強了小說中的人物複雜性和多面性。

二是對故事情節的反預設。身為“虞姬”的蝶衣，一開始作為身為霸王的小樓忠貞不二的附屬物，後來卻逐漸與他漸行漸遠。一開始演唱《霸王別姬》的小豆子、小石頭情同手足、心無旁騖，到唱最後一曲《霸王別姬》後的分道揚鑣，引語文本和小說文本之間的矛盾和不符合，製造了極具戲劇性的張力。諷刺的是，小說的“虞姬”蝶衣，確確實實“別”了“霸王”小樓，卻並不是以引語文本中華麗的殉情模式做出的告別，而是悄無聲息地離去，一切化為一句輕如鴻毛的“後來，蝶衣隨團回去了。”<sup>24</sup> 這平淡無奈的尾聲，再次與母題中鏗鏘有力、蕩氣回腸的落幕形成對比。

## 五 結論

“物相雜，故曰文”<sup>25</sup>，《霸王別姬》小說中作為引語文本的多部戲曲作品以及相關的社會歷史文本，形成了多聲部的對話空間。作為擁有普世價值的載體，京劇成為貫穿全文的線索，使人物通過互文關係寄居於原母題構造的角色身份中，與時代並行。然而，這種關係並非是一味地依附，而是不斷被解構與重構，造成人物身份的“雙值性”。從社會歷史維度來看，《霸王別姬》雖與歷史文本互文，

<sup>23</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 23。

<sup>24</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 224。

<sup>25</sup> 來自《周易·繫辭下》，原文為“道有變動故曰爻，爻有等，故曰物。物相雜，故曰文，文不當，故吉凶生焉。”後明王世貞《藝苑卮言》又曰：“‘物相雜，故曰文’，文須五色錯綜，乃成華采。”這裡應解釋為不同事物物象相雜，才能造就文采。

但它跳脫出了封建社會的框架，打破了以往教化性和道德性的敘事傳統。

“要教我唱戲，不教戲唱我。”人物與歷史的“雙值性”，造就了其立體的人物形象和充滿張力的故事情節。李碧華並未使《霸王別姬》的母題止步於永恆的高潮，而是運用互文性手法重構經典，創造“陌路霸王，遲暮虞姬”的反高潮效果，傳達人生如戲更如夢的喟嘆。相尋夢裏路，飛雨落花中，雖南柯一夢已醒，但其中萬般情思仍將縈繞心頭，永世長存。

在克里斯蒂娃的互文性理論視域下，更有多種方式可對文本進行解讀，如段小樓和袁四爺的“霸王身份”、涉及到的其他戲曲文本(如《牡丹亭》、《南柯記》)的互文性質等等。由於篇幅限制，筆者僅對《霸王別姬》戲曲文本和程蝶衣、菊仙“虞姬身份”的對稱人物進行研究，而上述幾類論題可作為後人研究方向。



# 《林蘭香》燕夢卿的死亡是悲劇嗎？——道德與自我實現

王尚灑\*

**摘要** 《林蘭香》講述在貴冑家族妻妾成群的環境下，女主角燕夢卿才貌雙全、賢良淑德，卻始終不得丈夫歡顏，最終鬱鬱早逝的故事。這種理想型女性被現實毀滅的敘述，奠定了小說的悲劇內核。學者多數認為燕夢卿是作為傳統道德的犧牲者而死，然而，她也是為了追求夢想與自我而死。因此，分析燕夢卿自我實現的舉動，有助深入理解燕夢卿與其女性形象。

**關鍵詞** 《林蘭香》 女性 悲劇命運 悲劇原因 道德與自我

## 一 引言

在《林蘭香》中，燕夢卿是一個德才色兼備的女性，但在小說後期，她在家庭中的地位卻日益下降，被丈夫冷落，最後遺下一子逝世。學界往往認為是燕夢卿的自然天性受教條過度壓抑，導致死亡悲劇的發生——“在燕夢卿這個形象的身上，作者寄寓了極度的憤抑”<sup>1</sup>。例如李玉華〈女性的悲歌——《林蘭香》女性形象研究〉認為燕夢卿將自己框死在道德原則內，成為了原則和身份的奴隸。<sup>2</sup> 劉媛〈論燕夢卿的悲情色彩以及其原因〉認為燕夢卿是封建社會徹底的悲劇。<sup>3</sup> 楊明貴〈論燕夢卿之死的悲劇內涵〉認為夢卿道德信仰崩塌，不相信自己遵循的道德規範，導致死亡。<sup>4</sup> 吳存存〈道學思想與燕夢卿悲劇〉認為夢卿遭到丈夫的冷落，代表理想和追求的破滅。<sup>5</sup>

然而，少有文獻深究燕夢卿如此盡力遵從道德的原因，學者似乎都慣性認為燕夢卿遵從道德是愚昧且沒必要——她只是在男權社會壓迫下常見的犧牲品罷了。但是，燕夢卿的死亡真的是因為失去了丈夫這個“天”的寵愛嗎？她真的僅僅是道德的奴隸嗎？究竟在燕夢卿身上，自我實現和道德兩者之間是甚麼關係？她的死亡，只是單純的悲劇那麼簡單嗎？

---

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、中國歷史。

<sup>1</sup> 向楷：《世情小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年），頁187。

<sup>2</sup> 李玉華：〈女性的悲歌——《林蘭香》女性形象研究〉（北京語言大學碩士論文，2009年），頁13。

<sup>3</sup> 劉媛：〈論燕夢卿的悲情色彩以及其原因〉，《牡丹江大學學報》，2017年2期，頁49。

<sup>4</sup> 楊明貴：〈論燕夢卿之死的悲劇內涵〉，《安康學院學報》，2012年2期，頁91。

<sup>5</sup> 雖然吳存存論文中言及以作者的視角是在褒揚道德，與本文論點相似，但整體上她仍認為燕夢卿的死是徹底的悲劇。（吳存存：〈道學思想與燕夢卿悲劇——讀《林蘭香》隨筆〉，《明清小說研究》，1988年3期，頁138-40。）

本文將從整體社會風氣入手，配合文本細讀，並結合其他論文的觀點，從明末清初社會女德教育風氣、夢卿的真正死因、夢卿雖死猶生這三個方面，深入分析燕夢卿的心理，嘗試論述夢卿死亡並不是單純道德壓迫造成的悲劇。死亡反而是燕夢卿在當時處境下，自我實現的最佳選項。

## 二 清社會女德風氣與夢卿的志向

根據當時的女性教育風氣，夢卿接受了非常極端的英雄主義式女德教育。陳洪考證《林蘭香》的著書時間：“作者似生活於清初順治、康熙年間，而又據書中情節、結構分析，此書成於康熙中期的可能性很大，至遲亦不會至雍、乾”。<sup>6</sup> 因此，筆者參考作者著書時的社會風氣，從而深入了解作者視角乃至女主角心理。據記載，清時（1636—1912）人們對極端行為十分迷戀，處於亂世中的人們對於極端英勇行為抱持期待與許可的態度——“在當時人們的行為中，幾乎沒有什麼比為忠貞而自殺更能引起持久的關注了”<sup>7</sup>。而節婦貞女正正是個人英雄主義的體現，康熙朝（1662—1722）旌表了 19 位殉節婦女，雍正朝（1691—1731）旌表了 95 位殉節婦女。其後 1644—1850 年間，旌表了 20,000 多名“節”、“烈”女性。<sup>8</sup> 簡而言之，當時的風氣崇尚個人英雄主義，提倡人們將道德放在自身的性命之上。不僅是家外的文官武將，家內女性亦包含在內。捨生為忠貞，成為節婦貞女，是對於當時女性的最高褒獎，也是女性能取得的最高成就。

回到《林蘭香》，夢卿目標明確且極有野心，她希望成為青史留名的女性。在第五回夢卿的詩作：“聞說江南並雪開，蕭閨何幸一技來。卻憐柔素與奴似，些子春光佔帝台”<sup>9</sup>，可見她想以女子之身，與燕京士大夫分庭抗禮。並且，據第五回夢卿對夢的解釋：“喬木有逮下之勢，蟾光有妃主之象，莫不由掖庭選入後宮，以沐椒房之德乎”<sup>10</sup>，彰顯其濃厚的功名思想。值得注意的是，由始至終燕夢卿都只言想成為“些子春光佔帝台”的女性，與男子分庭抗禮、青史留名，但並沒有透露博取丈夫歡心之意。而根據上文所述清代的社會風氣，女性只能靠“忠貞”方能獲得旌表，青史留名。由此推論，夢卿在耿胤身上花如此多的心思，似乎只是通過丈夫完成自己立功名的夢想。

我們可以看到，越到故事後期，與道德無關卻能討好耿胤的事情，夢卿都不

<sup>6</sup> 陳洪：《〈林蘭香〉創作年代小考》，《明清小說研究》，1988 年 5 期，頁 155。

<sup>7</sup> 盧葦菁著，秦立彥譯：《矢志不渝：明清時期的貞女現象》（南京：江蘇人民出版社，2010 年），頁 70-72。

<sup>8</sup> 盧葦菁著，秦立彥譯：《矢志不渝：明清時期的貞女現象》，頁 71。

<sup>9</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》（北京：中華書局，2004 年），頁 17-18。

<sup>10</sup> 同上注。

太上心。最明顯便是第三十二回夢卿與耿肱冷戰後，耿肱在“撮合宴”醉酒，但夢卿不願與他發生性關係，並道：“夜復相就，則是以淫自獻”。第一，按常理言，若妻子想要博得冷落她的丈夫歡心，在丈夫表明如此明顯的和好意圖時（耿肱前往夢卿房留宿），歡好一番十分正常。何況夢卿順應丈夫心意行房事，也不會遭受外界道德譴責。第二，這和之前第三十回，耿肱“乘醉便移待香兒、彩雲的謔浪狎邪，以待夢卿，夢卿亦受而不辭”，同樣是冷戰後，同樣是醉酒，同樣是以淫相獻，但夢卿卻毫不抗拒的情況，甚是不同。第三，愛娘聽後“撫然”，十分驚詫失望，而非敬佩，側面反映夢卿這說法不合理。第四，在被香兒奪權後，夢卿每日只閉目養神，也不見有煩躁之情。綜上四點，夢卿此翻辯說，便顯得分外牽強。唯一合理的解釋便是夢卿越到後期，越不想和耿肱行房事（因房事無關道德），內心對於耿肱並無太多情感，亦無意再討好、取悅耿肱。對比同時期，夢卿苦心為耿肱編織衣衫、割指入藥的賢妻行為，耿肱似乎更像是一個用以實現夢卿道德完美的工具。

### 三 夢卿的死因

夢卿並非只為兒女私情而死，更是為道德和自己的夢想而死。學者總是強調夢卿為遵守道德付出生命的代價是毫無意義的行為，因為道德完美的夢卿得不到丈夫的歡心，最後甚至因為丈夫的忽視而死亡，以此推論女性不過是道德的奴隸和犧牲品。<sup>11</sup>

筆者的看法有所不同，第一，從上一節的論述已經可以看到，在當時的社會風氣之下，為了道德付出生命是一種至高無上的美德而並非一種負面的“代價”，這是對於夢卿夢想的最高成全，此處不再贅述。

第二，夢卿並非只因得不到丈夫的疼愛含恨而終，更是因為代夫承擔疾病而死。讀者認為燕夢卿是個悲劇，是因為只留意到耿肱在書信中忽視夢卿。殊不知書信僅僅是無足輕重的稻草，追根究底，夢卿是因為道德而亡。她的死亡，是她為了踐行道德作出的極端行為。書中第三十一回早有預兆，在耿肱夢中，獄帝問：“汝夫有罪，誰肯替死？”，夢卿“言未畢，應聲而出”<sup>12</sup>。到三十二回則更加明顯，太醫淳于裔早已斷定耿肱必死無疑：“那一點藥，不過安眾人之心，其實無用，斷不至起死回生”<sup>13</sup>。在此情況下，夢卿割指救夫：“敢告上下神靈，今日燕夢卿割指以療夫疾。如耿肱有救，祈垂鑒照，一劑速痊。若其無命，願銷壽算，以代夫死”<sup>14</sup>，以斷指入藥，果真讓耿肱起死回生，可見夢卿是以自己的壽

<sup>11</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》，頁 85。

<sup>12</sup> 李玉華：〈女性的悲歌——《林蘭香》女性形象研究〉，頁 13。

<sup>13</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》，頁 125。

<sup>14</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》，頁 125。

命，換回丈夫的壽命，代丈夫去死。而其後夢卿也自知命不久矣，主動告知春畹，安排自己的身後事。由此可見，夢卿自己也清楚，真正的死因並非介懷耿肱的冷落，而是她承擔了屬於丈夫的罪與病。綜合上段夢卿對耿肱不想有親密接觸的心態，可推斷赴死主因並非兒女私情，而是道德。

第三，夢卿的死並非毫無意義，她甚至用死的影響力，帶領耿家走向繁榮。學者指出夢卿的道德並非單純女性的“貞”，更混雜男性的“忠臣”形象。<sup>15</sup>變相彰顯了夢卿的自主性和野心，由始至終她的野心都並不僅限於討好丈夫，更是要通過自己的影響力，帶領家庭走向繁榮。相關問題在下一節將會詳加解釋。

#### 四 夢卿雖死猶生

反映夢卿影響力的最大一個因素——夢卿雖死猶生。夢卿因道德而死，反而永存世間。自夢卿死後，她化為一個道德符號，達到了教育兒子、帶領耿家走向繁榮的目的，她的事蹟甚至在府中被人爭相模仿，在京城中被人口稱頌，可以說達至了真正的永生。且看此段：

公明達愛夢卿的人品，十分教訓耿順，真是難得的嚴師。甘棠、馮市義愛夢卿的德行，諸凡輔弼耿順，真是難得的義僕。耿肱等愛夢卿的賢淑，凡事推讓耿順，真是難得的伯叔。季狸等愛夢卿的節孝，凡事護蔽耿順，真是難得的親眷。不上一年，不但耿順的愛惡比前大變，連泗國府內男女大小的愛惡，亦都變了。<sup>16</sup>

此段可見，耿家全府上下在夢卿死後，甚至因為紀念夢卿，品性都比以前要變得更好了。此外，第五十一回作者直言“春畹是夢卿的後身”<sup>17</sup>，春畹是服侍夢卿多年的貼身丫鬟，深受夢卿影響。夢卿死後，整個耿家在春畹的帶領之下走向繁榮，也間接反映了夢卿的影響力。

此外，夢卿不斷通過夢境去安撫家人、勸誡丈夫、回應家人思念，甚至還有預知能力，儼然成為了無所不能的神，例如第三十九回入康夫人夢慰勸：“我母切不可因短失長，多生煩惱。”三十七回入耿肱之夢，勸：“君之生平，性不自定，好聽人言。現今數百口之家，尚被人撥弄得七顛八倒。若後來自秉鈞衡，安知不敗名毀節？妾今日身將永別，不避忌諱，故敢直言無隱。至於君家幼子，君

<sup>15</sup> 聶春艷：〈性別角色轉換與文本深層內涵——解讀《林蘭香》〉，《南開學報》，1998年5期，頁74-75。

<sup>16</sup> 隨緣下士著；徐明點校：《林蘭香》，頁193。

<sup>17</sup> 隨緣下士著；徐明點校：《林蘭香》，頁201。

自愛之，妾不敢以兒女私情勞君寤寐也”<sup>18</sup>。這一番話簡直是把丈夫當作君主去勸諫，夢卿想帶領耿家走向繁榮的野心與她的“忠臣”品質再次彰顯無疑。又，第六十四回，兒子耿順於廟求見夢卿後，她出現在兒子夢中：“見殿內珠光輝耀，翠影繽紛，兩旁無數侍女，中間坐着一位夫人，不過二十餘歲，仙容宛爾，神色融然”——不怒而威、容貌年輕、僕奴均在、夢中顯靈，不似母親，更像神仙。

另外，朝廷再次永久旌表她，受惠於夢卿的人傳唱她的故事，耿家的故事也因夢卿節孝而久久流傳。旌表見第四十八回“朝廷嘉夢卿節孝，准其追封”、第五十六回“生母燕氏為泗國節孝夫人”<sup>19</sup>。此外，耿家故事也因夢卿節孝而在民間久久流傳。耿家初沒落時，無人記得耿家。後來舊婢女紅雨將夢卿的事情改成《小金谷》傳唱，舊婢女李婆丈夫將夢卿之事演成《賽緹縈》戲文。<sup>20</sup> 夢卿作為道德符號得以青史留名，甚至連帶耿家也流芳千古。

以上種種，都是夢卿的功勞，可以說如果沒有夢卿的死，便不可能有耿家的繁榮與流傳於世。據筆者統計，“二娘”和“夢卿”兩字，在第三十八回夢卿死後，仍出現了 278 次。這側面反映了夢卿死後的影響力，她的死並非無意義——丈夫終於肯聽春畹（相當於夢卿後身）勸告，易妒機詐的任香兒因為夢卿的旌表氣死了，善惡不分的平彩雲因為夢卿死亡而改過自新，耿順在夢卿及春畹影響下成長良好。耿家在夢卿的影響和春畹的帶領下走向繁榮，流芳百世。最重要的是，夢卿在不同人的夢中反復出現，奴僕均在，彷彿“一人得道雞犬升天”，死後反似得道成仙。

## 五 總結

本文認為，夢卿並非全然因為丈夫的冷落而死，她遵從道德也並非毫無意義，相反，追求道德真正成全了她青史留名的夢想。夢卿對死亡也十分坦然，“全受全歸，不愧不作”，為道德而死除了符合她一直崇尚的價值觀外，她也深知死亡將會最大程度實現她的夢想——成為道德符號，為世人所銘記。她死後也並非真正消失，某程度上她得到了永生。

但同時，筆者並非全然認為夢卿只是把丈夫當作工具使用，夢卿對於自身處境也並非完全感受不到悲傷。夢卿的內在是矛盾的，她意識到自己遵循規範會有困擾，也深知遵循道德會帶來名利、權力與心靈滿足。筆者認為，不宜以現代的角度理解文本，認為死亡就必定悲慘，全然把夢卿當作一個愚昧的道德犧牲品看

<sup>18</sup> 隨緣下士著；徐明點校：《林蘭香》，頁 145。

<sup>19</sup> 隨緣下士著；徐明點校：《林蘭香》，頁 189。

<sup>20</sup> 隨緣下士著；徐明點校：《林蘭香》，頁 250-253。

待。讀者應代入夢卿視角，她主動地運用道德，成為五房中最有權力的女性（只是她不動用），最後也達成了自己的夢想。如高彥頤所言：“（婦女）在賦予她們的空間內，創造着尊嚴和意義。沒有認識到她們的自豪和滿足，就去哀痛她們的無知或去譴責壓迫她們的系統，這是對明末清初中國婦女生活和社會性別體系最本質面貌的忽視。”<sup>21</sup> 學者常常忽略了夢卿主動承受苦難這一事實，也忽略了死後所造成的影響。道德對夢卿來說是雙刃劍，而非單純壓迫她、令她死亡的鐮刀。

本文有可以更深入發掘的地方。比如《林蘭香》夢的象徵可以和夢卿雖死猶生配合論述，可以結合道教有關事跡考察夢卿最後是否得道成仙，亦可以將夢卿的行為和當時女性所受的女德教育作更仔細比較，從而在細節處發掘夢卿的自我與禮教的牴觸。限於篇幅，相關問題皆未能盡述。

---

<sup>21</sup> 高彥頤 (Dorothy Ko) 著，李志生譯：《閨塾師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2022 年），頁 243。

# 司空圖《二十四詩品·自然》闡釋——並析王維《過香積寺》

秦嘉儀\*

**摘要** 司空圖的著作《二十四詩品》具體評論了詩歌的各種藝術表現手法。當中《二十四詩品·自然》提出詩歌體現自然的表現手法，包括取材、景物描寫和頓悟。具有“詩佛”稱號的王維，作品中都帶有佛家思想，也得到意境優美、很具意趣的評價。王維的作品《過香積寺》全文風格自然，行文流暢，最後頓悟出、得出的道理沒有勉強而至。因此，本文以《二十四詩品》為基礎，評論王維的《過香積寺》如何體現“自然”。

**關鍵詞** 《二十四詩品·自然》 司空圖 王維 《過香積寺》

## 一 引言

《二十四詩品》為司空圖所作，其中包含二十四則品評詩歌風格的內容，<sup>1</sup> 本文將探究有關〈自然〉篇帶出的思想，並以王維《過香積寺》作為例子，說明作品如何展現詩品特色。

## 二 何謂〈自然〉？

### 1. 〈自然〉的定義

《二十四詩品·淺解》曰：“自然則當然而然，不知其所以然而然。”<sup>2</sup> 即書寫時的情感是自然流露，不是為了事情結果而行動，筆者認為即是不帶目的的行動先有情感流露，然後再書寫作品的行動。楊振綱《詩品解》繼而補充，自然就是害怕過於雕琢，如果內容不自然，就算寫得多絢麗，還是會如剪綵而成的花，沒有生氣。<sup>3</sup> 《皋蘭課業本原解》舉出李白、杜甫、元稹、白居易等的作品都體現了自然。<sup>4</sup> 筆者認為他們能流傳千古，就是因為沒有過於雕琢自己的作品，體現出自然之美，所表達的情感是自然流露。因此，筆者認為“自然”的定義是要真情流露，合情合理，並且不是勉強而至，才能寫出具有情感且天然流暢的好作

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 杜黎均：《二十四詩品譯注評析》（北京：北京出版社，1988年），頁9-10。

<sup>2</sup> 郭紹虞：《詩品集解》（北京：人民文學出版社，1963年），頁19。

<sup>3</sup> 同上注。

<sup>4</sup> 同上注。

品。

## 2. 〈自然〉的特徵

〈自然〉篇認為“自然”是指真情流露，並順應情感自然地體悟。司空圖仔細描述了應該如何體現自然，並運用正反論證提出“自然”寫作的重要。全文整體也體現了“自然”的寫作手法，真情流露，層層遞進，最後從中獲得感悟。筆者認為〈自然〉篇可分為三部分：a. 取材，即對取材提出“自然”的要求；b. 通過景物描寫，論證“自然”對流露真情實感如何重要；c. 頓悟，即最後有所領悟。司空圖從這三方面一步步表達對“自然”的看法。

首先，取材方面，首四句：“俯拾即是，不取諸鄰。俱道適往，著手成春。”<sup>5</sup>《二十四詩品淺解》曰：“首言隨手拈來，頭頭是道，次言已所本有，毫不費力也。”<sup>6</sup>提出了要做到“自然”，作家應該直接在日常生活中取材，並不需要費盡心力尋找可以表達自己言語的事物書寫。《詩品臆說》曰：“道，即理也。若不論理，那得自然。”<sup>7</sup>推論合情理的取材需要做到“真切”，即透過隨手看到的景物自然流露情感。此外，司空圖引用《莊子·天運》篇的俱道概念和《論語·子罕》篇的“適往”的詞義來解釋“俱道適往”，<sup>8</sup>並總結道，只有做到帶著情理去探索、取材合情合理、內容不勉強，才能達到“著手成春”的境界，寫出優美的自然作品。筆者認為〈自然〉這首詩的本身也體現出“自然”，司空圖並沒有勉強運用景物描寫或者加入其他不相關的景物引入主題。相反，司空圖開門見山，隨心想到“自然”的特徵就隨手書寫，這種寫法達到了“自然”的要求，直接點出全詩主題。

再說景物描寫方面。作者以比興的手法描述作品“自然”的狀態，並從反面論證不自然的作品會出現負面影響，從而點出領悟的概念。中間四句：“如逢花開，如瞻歲新。真與不奪，強得易貧。”<sup>9</sup>先運用比興的手法，說明作品應該如花開花落和歲月更新一樣，才算是自然的作品。《詩品集解》引用《二十四詩品注釋》曰：“花之開也，非人為；歲之新也，非強致。如逢如瞻，則其理可知矣。”<sup>10</sup>進而解釋花開並不是人為所致，而歲月也不用強致也會自己更新，一切都跟隨大自然的規律，自然而然地形成和發展，因此屬於“自然”。然後，司空圖運用反面論證，論述如果作品不如花開和歲新般自然，而是勉強索取，就會陷

<sup>5</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 19。

<sup>6</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 20。

<sup>7</sup> 杜黎均：《二十四詩品譯注評析》，頁 109。

<sup>8</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 20。

<sup>9</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 19。

<sup>10</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 20。



入貧困。<sup>11</sup> 而《二十四詩品·淺解》認同作品應該真情實感水到渠成，而不是靠硬擠而成。<sup>12</sup> 《詩品集解》提及只有在真情流露時，得到的領悟才不會被別人奪走<sup>13</sup>，當增加自己的修養和體驗，才能得到別人奪不走的真正的收穫和體會，達至“真與”。<sup>14</sup> 筆者認為，此處也能體現“自然”，司空圖可能隨處漫無目的地走的時候，看見地上的花兒，想起這個世界上的年輪，因而聯想到這些都是我們人類沒有辦法更改或者強求的。作者善用比興，將抽象的概念具體化，讓作品內容層層遞進。從景物出發得出結論：領悟到真情流露而感悟到的人生道理，才是屬於自己的，首次帶出“領悟”的概念。

最後是頓悟的部分。最後四句：“幽人空山，過雨采蘋。薄言情悟，悠悠天鈞。”<sup>15</sup> 司空圖總結全文，從中自然地領悟了一些東西。《二十四詩品注釋》解釋高雅的人身居空山，雨後採集野菜，認為兩者都運用了比喻性形象說明自然。<sup>16</sup> 如《詩品集解》所言：“不以人欲滅其天機，則反於自然。”<sup>17</sup> 司空圖看到了這種生活才領悟到，高雅的人不會因為私慾而破壞自然，因此居住深山採集野菜的隨心自然生活，就是可以克制自己慾望並達到“自然”境界的例子。《詩品集解》中“薄言”是隨意指點的意思，“情悟”是真情實感。而“天均”出自《莊子·齊物論》，即自然的法則。<sup>18</sup> 帶出了人屬於“自然”的一環，不分割才能長久地存在。<sup>19</sup> 因此，此處承接了上文，隨意指點後看見大自然而真情流露出的感悟才屬於自己，從而做到天人合一。筆者認為此處首先對應文章開首的大意，不受拘束地以真情實感去領悟出要順乎自然，然後再承接詩歌中段對“自然”重要性的描述，因為這樣才能夠令自然法則長久存在，表現出真實情感。筆者認為，這樣的鋪排，可視作司空圖自己的領悟。司空圖寫作《二十四詩品》時，大約是他隱居華山的時候，因此才會出現無意遊歷某個地方，看到一些景物後發自內心地感悟的事。<sup>20</sup> 最後他領悟出自然的奧妙：要好像幽人一樣居住空山，遠離官場生活，這樣簡單的生活令人清心寡慾，亦保留了自然的性情，融入了自然之道。<sup>21</sup> 故此，在〈自然〉這首詩品中，司空圖本人也跟隨著自己情感有所頓悟。

### 三 《過香積寺》分析

<sup>11</sup> 杜黎均：《二十四詩品譯注評析》，頁 109。

<sup>12</sup> 同上注。

<sup>13</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 20。

<sup>14</sup> 意即：“真正的給予”，生活中得來的真實收穫和體會。杜黎均：《二十四詩品譯注評析》，頁 109。

<sup>15</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 19。

<sup>16</sup> 杜黎均：《二十四詩品譯注評析》，頁 109-110。

<sup>17</sup> 郭紹虞：《詩品集解》，頁 20。

<sup>18</sup> 同上注。

<sup>19</sup> 同上注。

<sup>20</sup> 張少康：《中國文學理論批評詩教程》（北京：北京大學出版社，1999 年），頁 226。

<sup>21</sup> 同上注。

以下將分析王維《過香積寺》，以說明〈自然〉的特色如何在作品中體現。

## 1. 詩人背景

王維（公元 700—761 年），字摩詰，為盛唐田園詩的代表詩人。王維受父母影響而信奉佛家思想。其早期的作品偏向積極，晚年主動請求剔除官職，歸隱田園。因此，王維晚年在作品中大多描寫田園生活中的所見所聞或是自然景物，其中流露坐著消極的佛學態度和對自然的追求。這些詩作最後的道理都是憑藉大自然的景物頓悟而出，其中大部分都與佛家思想有關。<sup>22</sup>

王維的寫作風格清新脫俗，會運用白描手法描寫景物，因此宋蘇軾《東坡題跋·書摩詰〈藍田煙雨圖〉》曰：“味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。”<sup>23</sup> 形容王維寫作善於描寫景物，讓讀者看字如看畫一般，王維因景生情，情感自然流露，因此讀者代入王維的視角，就會有置身景中的感覺，故王維的詩得到“意境優美，很具意趣”的評價。

《過香積寺》全文風格自然，因景流露出自然的情感，最後頓悟的道理也源自佛教的故事，因而筆者推測《過香積寺》是王維晚年的作品。

## 2. 內容剖析

《過香積寺》詩題中的“過”字，意思與孟浩然的《過故人莊》的“過”相同，同為訪問、探望的意思<sup>24</sup>，與〈自然〉的內容相似，即是隨心去到一個地方所引發的所思所想，自己透過在大自然中真切地觀察和感悟而有所頓悟。因此，王維的《過香積寺》實踐了〈自然〉的三大特徵，層層遞進，有所頓悟，以下將詳細說明。

首先，作品可以根據〈自然〉的特徵，分開三層，互相映照。

第一層為“不知香積寺，數里入雲峯。”<sup>25</sup> 體現了〈自然〉取材的特徵，全文取材自王維的日常生活，圍繞王維前往香積寺訪問一事，簡單直接點明主題，開門見山沒有過多雕飾。王維本身想去訪問香積寺，此事為生活瑣事，但他以“不知香積寺”為開頭，筆者認為此處印證王維沒有費盡心思勉強尋找題材。他在途

<sup>22</sup> 何之樂：《王維》（上海：上海人民美術出版社，1959年），頁 2-7。

<sup>23</sup> 蘇軾著，屠友祥校：《東坡題跋》（上海：上海遠東出版社，1996年），卷五，〈書摩詰《藍田煙雨圖》〉，頁 261。

<sup>24</sup> 蕭滌非等：《唐詩鑒賞辭典》（上海：上海辭書出版社，1983年），頁 156。

<sup>25</sup> 蕭滌非等：《唐詩鑒賞辭典》，頁 155。

中有所感悟，情感自然而然流露，才會以此事為題材。另外，王維取材合情合理，因為不知道香積寺的位置而步入山林尋找，然後看見白雲繚繞的山峰。此處以山峰的幽遠側面描寫了香積寺的幽遠，所以因幽遠而“不知”也變得合乎情理。加上，全詩的開首兩句並沒有過多修飾，只是運用白描的手法，告訴讀者自己的處境，這符合〈自然〉的“自然”的特徵。

第二層為“古木無人徑，深山何處鐘。泉聲咽危石，日色冷青松。”<sup>26</sup> 是王維在密林中的所見所聞，體現〈自然〉的景物描寫特徵。此處描寫了杳無人跡的叢林中，忽然傳來一陣隱隱的鐘聲，引起深山中跌宕起伏的迴響。<sup>27</sup> 筆者認為，此處以聲音引領讀者進入景物，增添了畫面感，而且進入深山後聽到鐘聲，就像隨著王維的腳步，進入深山深處，聲音和景物交融得很自然，彷彿真切地聽到鐘聲一般，不像是王維憑空捏造，襯托著上句“無人”的處境，<sup>28</sup> 營造出荒僻又幽靜的環境，情感自然地流露出來，因而才會發自內心問：“何處鐘”，哪裡才有鐘的問題讓讀者有親臨其境的即視感，從而和〈自然〉中花開和歲新一樣，像大自然規律一樣自然。景物隨著王維的腳步轉移，自然地交替了更多場景。運用擬人手法，讓景物描寫變得更為生動，就好像“泉聲咽危石”<sup>29</sup>，形容泉聲吞噬著岩石，就像發出幽咽的聲音。而隨著夕陽西下，太陽的餘溫帶走了松林的溫度，環境變得“冷”<sup>30</sup>。跟隨大自然日落月起的規律，王維的形容達到了“自然”。筆者認為，如果王維的景物描寫勉強索取，就會顯得貧困，幸好形容的時機恰到好處，有水到渠成的感覺，不會有任何一處顯得突兀，說明王維是真的在探訪香積寺的途中，看著幽靜的環境而流露出真情。

隨著王維的腳步，終於來到了香積寺，帶出頓悟的最後層次“薄暮空潭曲，安禪製毒龍。”<sup>31</sup> 王維到達香積寺後，看著面前寧靜的潭水，聯想到寺內修行的學佛僧人，再聯想到佛學無邊的高僧制伏潭中毒龍的故事。<sup>32</sup> 這個頓悟過程，令全文層次鮮明。幽遠深山的靜，令王維的思緒在去到香積寺時早以融入自然景物，悟出的道理順乎自然，他也達到了天人合一的自然境界。筆者認同王維運用這個故事將毒龍比喻為世俗人心中的欲望，<sup>33</sup> 表示佛學使自己如同〈自然〉中的高雅人士一樣，克制欲望後才達到自然境界。王維經過一路上的所見所聞自然流露情感，才會到最後看著空潭而啟發聯想，最後有所頓悟。王維頓悟了的佛學思想亦

---

<sup>26</sup> 蕭滌非等：《唐詩鑒賞辭典》，頁 156。

<sup>27</sup> 同上注。

<sup>28</sup> 同上注。

<sup>29</sup> 同上注。

<sup>30</sup> 同上注。

<sup>31</sup> 同上注。

<sup>32</sup> 同上注。

<sup>33</sup> 同上注。

內化為自己的東西，因此王維晚年的詩恬淡寧靜，<sup>34</sup> 充分說明他在遊歷時跟隨著自己的情感有所頓悟。

#### 四 結論

〈自然〉篇論述要做到“自然”，重在取材、描寫景物和體會，“自然”不能強求，要順應自己的真情實感，這樣才能令自己的文字層層遞進，全文結構緊密不鬆散。《過香積寺》最終以自然情感領悟出佛學思想，而全文亦正好對應了〈自然〉篇中“自然”的特色。

---

<sup>34</sup> 蕭滌非等：《唐詩鑒賞辭典》，頁 156-157。

# 論近代漢語中“把”字句的“把個”句特點和語法意義

郭卓祺\*

**摘要** “把”字句是近代和現代漢語中的一種典型特殊句式，具有明顯特點。本文以近代漢語中的“把”字句為研究對象，重點探討“把個”句的結構、語法功能和語言現象。本文以《兒女英雄傳》為語料，分析“把個”句中“個”和其他量詞的分別，定義“把個”句，並探討“把個”句中主語的特點，最後通過探討“把”字句的語法意義帶出“把個”句的語法意義。

**關鍵詞** 把字句 把個句 王力 零主語句 語法意義

## 一 前言

王力根據語音特徵將漢語劃分為不同階段，西元 13 世紀到 19 世紀為近代漢語，1804 年鴉片戰爭至 1919 年五四運動為過渡階段，而五四運動後則為現代漢語。<sup>1</sup>《兒女英雄傳》成書時代在清同治（1861—1875）年間，<sup>2</sup>若按照王力的劃分方法，成書時代應在近代漢語和現代漢語的過渡階段。又，“把個”句在現代漢語中較少出現，《兒女英雄傳》中“把個”句的特徵較符合近代漢語而非現代漢語，加上陶紅印和張伯江在研究“把個”句時也把《兒女英雄傳》的語料歸為近代漢語。<sup>3</sup>本文因此會按照這個劃分方法來分析《兒女英雄傳》中的“把個”句。本文將以《兒女英雄傳》為語料，分析了“把個”句中的“個”和其他量詞的分別，定義了“把個”句，以及探討了“把個”句的主語特點，最後通過探討“把”字句的語法意義來帶出“把個”句的語法意義。

## 二 “把個”句中的“個”和“其他量詞”

不同學者在研究“把個”句時，所指的“把個”都只是指“把+個”的組合，但陶紅印和張伯江所指的“把個”句其實是“把 X”句，X 包括“個”和其他量詞<sup>4</sup>。我認為“把個”句的“個”不能是其他量詞，所以應把“把個”句和“把

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 王力：《王力文集 第 9 卷》（濟南：山東教育出版社，1988 年），頁 48。

<sup>2</sup> 本篇論文引用《兒女英雄傳》皆引自〔清〕文康：《兒女英雄傳》（北京：華夏出版社，1994 年）。

<sup>3</sup> 陶紅印、張伯江：〈無定式把字句在近、現代漢語中的地位問題及其理論意義〉，《中國語文》，2000 年 5 期，頁 434。

<sup>4</sup> 同上注。

X”句分開理解，“把 X”句中的“X”應指“個”之外的其他量詞。杉村博文在研究現代漢語中指出“把個”句中，除了“個”之外，很少有其他量詞出現只有“根、塊、只”，例句總共有四句。<sup>5</sup>我發現在《兒女英雄傳》中有其他量詞，不只是“把+個”，以下會把書中所有“把 X”句列出來，以作分析：

- 1) 及至何玉鳳見安老爺、安太太命公子穿孝扶靈，心中卻有老大的過不去，纔把張冰冷的面孔放和了些……
- 2) ……把條鐵硬的腸子回暖了些。
- 3) 說着，一路低着腦袋來到他屋裡，抓了個小枕頭兒，支着耳跟台子躺下，只把條小手中兒蓋了臉，暗暗的垂淚。
- 4) 只見他從頭至尾看了一遍，撂在桌兒上，把張一團青白煞氣的臉，漸漸的紅暈過來……
- 5) 愁的是這姑娘好容易把條冷腸子熱過來了……
- 6) ……這一左，倒誤打誤撞的把件事左成了，一時喜出望外……
- 7) 要眼睜睜兒的把只煮熟了的鴨子給鬧飛了……
- 8) 大家聽了，連忙望外一看，果見公子忙兜兜的從二門外跑進來，忙着跑的把枝翎子也甩掉了。
- 9) ……以致會把位大聖人傷到喟然而歎……
- 10) 恰巧張姑娘忍著笑過來要合何小姐說話，見他把隻手拄著肋又窩……
- 11) ……無心中把件東西捂住了。
- 12) ……左三扣右三扣的把隻手反捆在門上。
- 13) 站起來，趕著過來就要攙起來，不想袖子一帶，把雙筷子拐在地下……
- 14) ……把盞酒也拐倒了，灑了一桌子……
- 15) 那燕北間人早輕輕兒的把位舅太太放在中間……
- 16) ……把枝箭碰回去了……
- 17) ……把隻煮熟的鴨子飛了……
- 18) ……到底為甚麼把位安老爺算作尹先生？
- 19) 便同先生來到箭道，叫了許多家丁把些兵器搬來……
- 20) 他起初還把些官職、門戶、年歲都不相當不敢攀附的套話推辭……
- 21) ……把些粗重傢伙並罈子裡的鹹菜……
- 22) ……倒把座能仁寺募化的重修廟宇，再塑金身……
- 23) ……把位安太太忙得頭臉也不曾好生梳洗得。
- 24) 誤把些使氣角力好勇鬥狠的認作英雄……
- 25) ……又把些調脂弄粉、斷袖餘桃的認作兒女……

以上的“把+其他量詞”句共有 25 例，遠比杉村博文的研究多，《兒女英雄

---

<sup>5</sup> 杉村博文：〈論現代漢語“把”字句“把”的賓語帶量詞“個”〉，《世界漢語教學》，2002 年 1 期，頁 20。

傳》僅 25 萬字，<sup>6</sup> 而杉村博文調查了近 600 萬字的現代小說。<sup>7</sup> 我推斷“把 X”句在近代漢語中較常出現，而後隨著語言的演變，“把+其他量詞”句的使用逐漸變少。雖然《兒女英雄傳》這部小說不能代表整個時代的語言特點，但由於“把個”句在現代漢語中的出現也越來越少，相信“把 X”句有同樣情況。《兒女英雄傳》“把個”句一共有 111 例，“把個”句和“把 X”句的比例為 4.44:1，可見“把個”句遠比“把+其他量詞”句多。

在以上“把 X”例子中，出現最多的是“些”，共五次，出現四次的量詞有“隻”和“位”，三次的有“條”，兩次的有“張”和“枝”，出現了一次的有“盅”、“雙”和“座”。<sup>8</sup> 在 25 個例子中，有 9 個不同的量詞，均省略了數量詞“一”。因此，我認為“把個”句不應和“把 X”句混為一談，不能以“把個”句統稱“把個”和“把 X”句，因為兩者有不同的特徵，“把個”句不只是“把一個”句的省略，“個”字有從量詞到助詞的虛化過程，在很多情況下“把個”句不能和“把一個”句互換。而由於“X”沒有虛化，依然是量詞，因此和“把一 X”可以互換。例如：“把條小手巾兒”可以寫為“把一條小手巾兒”。

石毓智指出“個”虛化成了賓語標記，在標記賓語時失去量詞的功能，不再表示數量。量詞中只有“個”發展成了賓語標記。<sup>9</sup> 本文同意這個說法，這也能解釋為什麼“把個”句的出現遠比“把 X”句多，因為其他量詞並沒有虛化現象。石毓智認為量詞中只有“個”虛化的原因是因為“個”的使用頻率最高，加上較抽象，能搭配眾多名詞。<sup>10</sup>

此外，“把個”句和“把 X”句的最大分別為“把個”句的後面經常會加人物名詞或感覺類心理動詞，而其他量詞其他量詞不配搭人物，因此沒有該特點。在以上“把 X”例子中，有該特點的只有“位”，“位”和“個”都能配搭人物，所以例 9 中有“傷”、例 23 有“忙”這類感覺類心理動詞。

### 三 “把個”句的主語特點

“把個”句最明顯的特點是零主語現象很普遍。<sup>11</sup> 這些零主語句可以分為省略型、蘊涵型和隱含型三種情況。<sup>12</sup>

<sup>6</sup> 同注 3，頁 438。

<sup>7</sup> 同注 5。

<sup>8</sup> “隻”字出現了三次，計四次的原因是“只”應為“隻”的誤寫，在小說中“只”和“隻”同樣是用來作鴨子的量詞。

<sup>9</sup> 石毓智：《漢語語法演化史》（南昌：江西教育出版社，2016 年），頁 773。

<sup>10</sup> 同上注，頁 783。

<sup>11</sup> 張誼生：〈近代漢語“把個”句研究〉，《語言研究》，2005 年 3 期，頁 14。

<sup>12</sup> 同上注。

省略型指的是主語在前句或前分句中已經出現，“把”字前面就不再重複該主語。<sup>13</sup> 例如：

- 26) 當元宗天寶改元以後，把個楊貴妃寵得迭蕩驕縱，幃薄不修。
- 27) 他卻有賊不討，轉把個不穩的天下丟開不問……
- 28) 那跑堂兒的答應了一聲，躡身就往外取壺去了，把個公子就同泥塑一般塑在那裡。
- 29) 只見那女子左手把弓靶一託，右手將弓梢一按，釣魚兒的一般輕輕的就把個安公子釣了起來。

這三個例子都屬於省略型，主語在前面已經出現，為免累贅便不再重複。例 26 中，“把個楊貴妃寵”的是元宗，例 27 中，“把個不穩的天下丟開不問”的是前句中的“他”，指元宗。例 28 中，“把個公子塑在那裡”的是那跑堂兒。省略型很容易理解，因為在平常寫作中，主語相同的情況下我們也不會再重複。

蘊涵型指語義層面上，主語成分雖然在形式上並沒有在前文出現過，但是可以根據上文較為明確地推斷出來。<sup>14</sup> 例如：

- 30) 那女子趕上一步，喝道：“狗男女，那裡走？”在背後舉起刀來，照他的右肩膀一刀，喀嚓，從左助裡砍將過來，把個和尚弄成了“黃瓜醃葱”。

在例 30 中，主語並不是女子，而是兩人，但前文只出現過女子這人物，所以需要推斷。女子一刀砍在和尚的右肩膀，同時有人從左邊砍他，前文中女子的夥伴是公子，故此“把個和尚弄成了‘黃瓜醃葱’的”是他們兩人。

隱含型是指主語的形式和語義都不太清楚，依照前文後理也難以準確概括出主語。<sup>15</sup> 這類主語包括言行、情勢、場景等各種情境，大部分是導向某個結果的動因。<sup>16</sup> 比如：

- 31) 那老兩口兒也只得跟出來。及至出了房門一看，只見那月光之下，滿院橫倒豎臥七長八短的一地死和尚。把個老婆兒嚇得跌了一跤……
- 32) 你沒見你妹夫，是作了一任芝麻大的外官兒，把個心傷透了。
- 33) 如今見事成了，閒中便把這話回了婆婆，把個安太太樂的……

---

<sup>13</sup> 同上注。

<sup>14</sup> 同上注。

<sup>15</sup> 同上注。

<sup>16</sup> 同上注，頁 15。



例 31 中的主語為場景，院子中一地死和尚的場景嚇得老婆兒跌了一跤。例 32 中的主語是妹夫當了一任芝麻大的外官兒，結果是他自己傷心不已。例 33 的主語是和婆婆說的話，結果是這番話使安太太非常開心。這三個主語都是導向某個結果的原因。

雖然零主語現象很普遍，但在《兒女英雄傳》中也有不少“把個”句是有主語的，例如：

- 34) .....那個孩子早把個啞兒從嘴裡脫落出來。
- 35) .....那手就把個簽帖兒接過來。
- 36) .....那隻手還把個二拇指頭擱在嘴裡叨著.....
- 37) 怎麼公公樂的把個煙袋遞給婆婆了？
- 38) .....他把個腳步眼界鬧高了.....

上述例子中的主語分別是“那隻手”、“公公”、“他”等。

#### 四 “把”字句的語法意義

由於“把個”句也是一種“把”字句，“把個”句的語法意義理應和“把”字句有相近之處，因此需先理清“把”字句的語法意義，以下是不同學者的說法。

王力最先指出“把”字句的語法意義：“處置式是把人怎樣安排，怎樣支使，怎樣對付；或把物怎樣處理，或把事情怎樣進行。它既然專為處置而設，如果行為不帶處置性質，就不能用處置式”。<sup>17</sup> 呂叔湘認為並不是所有“把”字句都表示處置。<sup>18</sup> 薛風生和戴浩一等將“把”字句的語法意義重新歸納為“致使”。<sup>19</sup> 而沈家煊認為“把”字句的語法意義是表達“主觀處置”：“說話人認定甲（不一定是施事）對乙（不一定是受事）作某種處置（不一定是有意識的和實在的）。”<sup>20</sup>

黃錦章歸納了不同學者的說法，指出“把”字句有三種語法意義：處置、遭遇和致使，並把它們的關係整理成圖，如下所示：<sup>21</sup>

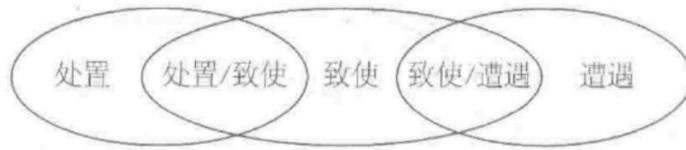
<sup>17</sup> 同上注。

<sup>18</sup> 沈家煊：〈如何處置“處置式”？：論把字句的主觀性〉，《中國語文》，2000年5期，頁387。

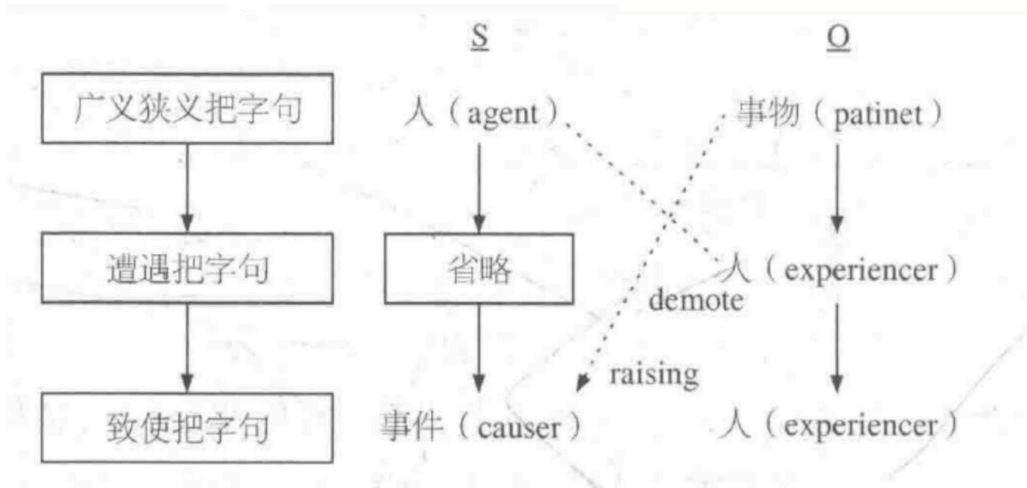
<sup>19</sup> 同上注。

<sup>20</sup> 同上注，頁388。

<sup>21</sup> 戴耀晶：《語言的描寫與解釋》（上海：復旦大學出版社，2019年），頁186。



王力稱“遭遇”類為“處置的活用”，脫離了處置的範圍：“此事是受另一事影響的結果”，通常表現一種不幸或是不愉快的事。<sup>22</sup> 戴耀晶認為“遭遇”類“把”字句是處置類“把”字句及“致使”類“把”字句的過渡類型，也是“致使”類“把”字句的雛形。<sup>23</sup> 他把三種不同語法意義的“把”字句整理成下表：  
24



本文認為這表格清楚表達了如何分辨不同語法意義的“把字句”，極具參考價值。

## 五 “把個”句的語法意義

杉村博文論述“把個”句的作用時，引用了王惠的說法：

一般“把”字句都基本上是客觀敘述性的，回答“S 的行為使 O 產生了什麼變化？”，句子沒有什麼特別的語用附加義，……。<sup>25</sup> “把個 NV 了”句則不

<sup>22</sup> 同注 20，頁 129。

<sup>23</sup> 同注 25，頁 188。

<sup>24</sup> 同上注。

<sup>25</sup> 北京大學中文系《語言學論叢》編委會編：《語言學論叢（第 19 輯）》（北京：商務印書館，

同，無論句中動詞褒貶如何，句子都表達一種語用附加義：說話人對所發生的事件情景感到“出乎意外”，以及由此而產生的對施事 A 的隱隱的“不滿”、“責備”等主觀評價意義……<sup>26</sup>

在談論“把個”句前，需要先指出“把”字句不是客觀敘述性的，如上文所述，它具有主觀性。在“把個”句方面，王惠的說法也並不完善，“把個”句確實在某些情況是表達對施事 A（即主語）的不滿，但有些卻不是。例 37 中，如果以王惠的說法去理解這句話，那麼便是說話人在批評公公因為開心得得意忘形而把煙袋給了婆婆，但按前文後理分析，說話人沒有批評之意，因為原來說話人在語句中倒轉了公公和婆婆，應該是婆婆把煙袋給了公公，而最後煙袋再次給了公公。由此可見，這裏沒有不滿等主觀評價。又例如，例 32 有不滿的主觀評價，妹夫當了個小官，當官的經歷卻使他自己非常傷心。只是當一個小官，不值得如此傷心難過，可見說話者在批評妹夫。由此可見，有時候，“把個”句的內容是在批評句中的主語。

杉村博文同意以上說法並補充道，“把個”句有三種作用，一是如王惠所說表達“出乎意外”的情況，二是強調 N 和 V 之間的扭曲關係，三是客觀地敘述動作行為。<sup>27</sup> 張誼生和杉村博文有相近的看法，他指出“把個”句的 N 和 VC 之間的扭曲關係就是為了表達出乎意料的情況。<sup>28</sup> 他們對“把個”句語法意義的分析都單從“把個”句出發，卻沒有和“把”字句的語法意義聯繫起來。

我先前依照戴耀晶對“把”字句的分類，分析了《兒女英雄傳》中的“把個”句的主語部分。先是有主語的“把個”句，確實符合“處置說”。例如在例 34 中，啞兒從孩子的嘴裡脫落出來，孩子處置了“啞兒”，改變了它的位置。又如例 37，公公處置了煙袋，也改變了它的位置。

由於“把個”句的特點為無主語句，所以大部分“把個”句都屬於“非處置說”，而如我上文所述“非處置說”，即“遭遇”和“致使”，都表達“出乎意外”的情況，便是張誼生和杉村博文所述“把個”句的語法意義。但我要指出不是所有無主語句都是“非處置說”。在討論“把個”句的無主語句時，我引用了張誼生的分析方法，把零主語句分為省略型、蘊涵型和隱含型，不同類型的零主語句有不同的語法意義。先是省略型，我認為省略型的零主語句是“處置”。在省略型句子中，主語在前句或前分句中出現，所以雖然是零主語句，但依然能清楚知道主語是什麼。又再看例句 26，“元宗把個楊貴妃寵得迭蕩驕縱”，改變了

---

1997 年)，頁 232。

<sup>26</sup> 同上注，頁 232-233。

<sup>27</sup> 同上注，頁 23。

<sup>28</sup> 同注 11，頁 16。

楊貴妃的性情，是“處置”，被寵自然會變得驕縱，這理所當然，沒有意外。當然也有些較模糊的例子，如例 27，“元宗把個不穩的天下丟開不問”，可以是“處置”，從管理天下事到不理政事，元宗不理政事，自然有臣子管理，改變了國家的管理者。這裏也可以說是“遭遇”或“出乎意外”，天下不穩，元宗更應管理天下事，卻丟開不理，出乎意外。至於蘊涵型，主語可以推斷出來，如例 30，兩人把個和尚弄成了“黃瓜腌葱”，我在前文已經分析過這個例子，也同屬“處置”，兩人從兩邊砍這和尚，他身體變成一段段這結果並不使人意外。真正屬於“出乎意外”的是隱含型，隱含型主語很多都是不同情境並會導向某種類結果。這正是“致使”，一件事影響人，多是負面和“出乎意外”。例 31 中，老婆兒被一地死和尚的場景嚇得跌了一跤，她如果意料到會有一地死和尚便不會受驚。這不是“處置”，一個滿是死和尚的場景不能處置一個人。例 32 如是，當外官這事不能處置一個人，使他傷心，他也沒有自己想過會因當官而傷心。

從此可見，不同的“把個”句有不同的語法意義，省略型和蘊涵型零主語句都屬於“處置”，而隱含型屬於“致使”，有“出乎意外”的效果。本文通過以上分析，證明“把個”句的語法意義確實和“把”字句相近，故此可以用同樣的方法分析。

## 六 結論

總括而言，本文分析並列出了《兒女英雄傳》中的“把個”句和所有“把+其他量詞”句，透過比較“個”和“其他量詞”發現兩者的特點不同，因此“把個”句和“把 X”句亦有不同，以此定義“把個”句，並統計了其他量詞在“把+量詞句”中的出現次數。然後，本文分析了“把個”句的主語特點，主要討論書中不同類型的零主語句，包括省略型、蘊涵型和隱含型。又見先前學者分析“把個句”語法意義時，多是單從“把個”句出發，並沒有聯繫“把”字句的語法意義，本文便通過整合不同學者對“把”字句的語法意義的分析，探討“把個”句的語法意義。由於不同“把個”句有不同語法意義，本文最後將先前分析的不同類型主語句和“把”字句的語法意義：處置、遭遇和致使聯繫起來。

## 《啼笑因緣》的另一解讀——女性隱喻與知識分子的妄想寓言

陳顥程\*

**摘要** 本文提出《啼笑因緣》當中的女性隱喻，指出男主角和三位女主角並不是純粹的、鴛鴦蝴蝶派的愛情故事，而是另存有另一解讀——即五四主流常見的文學敘事，分別是軟弱但熱血的男知識分子，他們多數扮演無力的救世主；以及象徵家國母親的女性，和當時的中國一樣，雖受西方文化、知識分子影響，但卻最終淪為無力掌控命運的悲劇人物。樊家樹看似主動扮演救世主的角色，實則無力改變三位女主角的命運，而他對三位女主角的感情和結局“都蘊涵了作者對傳統文化在現代之失落的一種惋惜、回顧的複雜心態”<sup>1</sup>，反映了當代知識分子對自我的審思和張恨水個人對知識分子的妄想寓言。藉著對《啼笑因緣》的再解讀，本文期望打破對鴛鴦蝴蝶派解讀的局限。

**關鍵詞** 《啼笑因緣》 知識分子 女性地位 革命文學 鴛鴦蝴蝶派

### 一 前言

與五四文學主流相比，鴛鴦蝴蝶派雖然在八十年代翻案了，<sup>2</sup> 可是卻一直處於很尷尬的位置，在海外一直不受重視，<sup>3</sup> 在現代文學中以“通俗文學”的身分勉強佔了一席之地，但“不夠新”、“商業化”的標籤一直讓它們難登大雅之堂，<sup>4</sup> 以至於在文學場域中被邊緣化。可是，隨著華語語系理論的提出，<sup>5</sup> 連電影、音樂等大衆藝術也加入到學術討論裏面，它們的“中國想像”等要素也被談論，鴛鴦蝴蝶派的框架是不是也能有開闊的空間？

---

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年（修訂本）》（北京：北京大學出版社，1998年），頁294。

<sup>2</sup> 參錢理群《中國現代文學三十年》、楊義《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1986年）、吳福輝《中國現代文學發展史》（北京：北京大學出版社，2010年）。

<sup>3</sup> 如夏志清的《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2015年），便為了張愛玲、沈從文、錢鍾書等人翻案，或者說發現吧，可是也遺漏了鴛鴦蝴蝶派的討論。

<sup>4</sup> 侯如綺：〈尋找位置——鴛鴦蝴蝶派作家論〉，《彰化師大國文學誌》，27期（2013年），頁113-123-130。

<sup>5</sup> 近年，學者特別注意到華語語系的討論，不只包括文學，甚至電影還有音樂，如學者史書美（Shu-mei Shih）著，楊華慶譯的《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2013年）便討論了李安的父親三部曲，王德威的《史詩時代的抒情的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019年）也有相關討論。

特別是《啼笑因緣》還一直被翻拍成電影、劇集，其中的思想滲透力遠比純文學高，屬於不斷與當代生活融合、站在大眾中間的藝術。隨著西方思想流入，晚清開始出現的報章體令小說發生商品化，<sup>6</sup> 加上湧現的大批讀者，令晚清時期成為文學史的轉捩點，中國文學也隨之暗起“迴轉”，<sup>7</sup> 在敘事時間<sup>8</sup>、角度<sup>9</sup>、結構<sup>10</sup> 出現改變，鴛鴦蝴蝶派正是承接舊文學和新思想的那道橋樑。當時的大眾未必懂得欣賞知識分子的先鋒文學，可是生活在這麼一個國破家亡的大革命時代，他們的閱讀興趣和作者的創作理念真的能夠與社會完全割裂，不留一絲痕跡嗎？二戰時的荷里活，雖然說是為了市民提供安慰、娛樂，但其代表作《北非諜影》也脫離不了時代的影響。因此，我們不應抹殺《啼笑因緣》在文學史、思想史中和革命文學相提並論的可能性。

事實上，如果說對女性的審判，最早的恐怕不是丁玲、張愛玲等女性作家，這種奇特的女性描寫在《啼笑因緣》中也出現過，例如貪慕虛榮的鳳喜，她所想的真如樊家樹想的那般好嗎？前半部分表面上好像是樊家樹和鳳喜互生愛慕，但又偏偏埋下伏筆——鳳喜讀了書後，要求樊家樹給她買東西（包括自來水筆和玳瑁邊眼鏡），要求買這些多餘的東西難道不是她虛榮心在作祟嗎？書中無論是何麗娜的心理描寫，還是關秀姑對樊家樹的暗戀，作者都能敏銳捕捉女性心理，但又沒有過分神化她們，這雖然與一眾男性作家不同，但這個榮譽卻永遠只能派給女性作家。

如果說《啼笑因緣》是一部審判女性的作品，但其中對樊家樹的批判，又使得它帶有魯迅審判知識分子一樣例如他嫌棄鳳喜的家，覺得她有點放蕩，所以把她送進學校，這又似乎在描寫一個知識分子一廂情願拯救弱女子的故事。事實上，這種解讀也不是不合理的，五四作家本來就有把女子連接到國家、文化的傾向，錢理群也注意到《啼笑因緣》的矛盾，提出樊家樹對三位女主角的感情和結局“都蘊涵了作者對傳統文化在現代之失落的一種惋惜、回顧的複雜心態。”<sup>11</sup> 因此本

---

<sup>6</sup> 陳平原：《中國現代小說的起點：清末民初小說研究》（北京：北京大學出版社，2010年），頁72-73。他提到雖然中國不比世界各國的出版事業，“清末民初的小說仍可稱為空前的繁榮。起碼在14年間（1898-1911年）出版的小說比前此二百五十年出版的小說總數還要多。”

<sup>7</sup> 參王德威著，國立編譯館、宋偉傑等譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（台北：麥田出版，2003年），頁52-58。他提到晚清小說是一場未完成的試驗，而非全面的脫胎換骨。這種迴轉同時出現在五四後，因為中國現代文學在搖擺，一方在社會和政治上效力，一方尋求創造自主性。

<sup>8</sup> 陳平原提到其中敘事時間的改變最早，五四作家已適應和習慣了倒裝、交錯敘述的說法，不再像老前輩一樣炫耀。（陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003年），頁52-53、58-59。）

<sup>9</sup> 陳平原提到敘事角度的改變，由古代白話小說的全知說書人的角色，到限制敘事、第一人稱和第三人稱的出現和交叉運用。（陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，頁63-99。）

<sup>10</sup> 中國作家開始出現不同的突破，傳統的情節開始退位，氛圍和背景描寫及人物心理成為五四作家主軸，亦因此開創了獨白體。（陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，頁100-134。）

<sup>11</sup> 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年（修訂本）》，頁294。

文提出，除了對女性、都市的描寫，《啼笑因緣》解讀為政治寓言，<sup>12</sup> 並透過分析三位女角的情況和她們各自在樊家樹心中的隱喻，去討論《啼笑因緣》作為一個知識分子妄想破滅的、審判知識分子的故事的可能性。<sup>13</sup>

## 二 三位女主角的象徵和樊家樹的態度

樊家樹作為一個大學生，本來就有知識分子的身份，可是他是一個像高覺慧的知識分子，要是說他封建，他又和江湖人物關壽峯交往；要是說他開放，他又嫌棄鳳喜“溫柔之中，總不免有一點放蕩的樣子”，而且他幫助她讀書只是為了讓她能上大場面，覺得她會“知恩圖報”。樊家樹批判他的表兄看不起關壽峯，自己其實也看不起鳳喜一家，他的本質就是一個半偽君子的書生，而他對三位女主的態度似是有情，卻又不純潔，這種情況就像在男性視角下物化女性，只是三位女主對他是一樣的。

先說沈鳳喜，她和關秀姑同樣來自下層社會，她雖然是功利的，樊家樹卻最喜歡她，覺得她是最清純的。他們牽起紅綫的原因其實是樊家樹給她家錢了，這本來就不是純正的來往。沈大娘和她都知道自己讀書的目的。雖然說她後來好像有過動搖，但也算不上是因為她個人或者他倆的回憶而改過的，而是因為看見了雙璧仁這對情侶，而醒悟過來自己不想嫁“一個黑不溜秋的老粗”。那麼如果劉將軍也是雄姿英發的少年，豈不是這點迷惘都沒了？實際上，她決意跟了劉將軍後還給樊家樹的那四千塊錢，反映了她對樊家樹根本沒有情愛可言，交換的也只有利益。當樊家樹說他的家當有二三萬塊錢，她卻回應說劉將軍給了她五萬塊錢。歸根究底，樊家樹對她的不離不棄也是盤算，鳳喜比關秀姑好看，又比何麗娜“天真”，可是她最後卻瘋魔了。總之，無論是樊家樹還是沈鳳喜，他們互相對對方總有一絲不純，作為第一男女主角，這樣的設定很不“言情”。

再說關秀姑。關秀姑和樊家樹的交往也有物質成分，關救了她的父親關壽峯，這也是秀姑一開始會誤會的原因。雖然表面上一直是關秀姑單戀著樊，可是樊也有過念頭的——“他想到她手臂，溜圓玉白，很合乎現代人所謂的肌肉美。這正是燕趙佳人所有的特質，江南女子是夢想不到的。心里如此想著，卻又不免抬了頭，向秀姑抱在胸前的雙臂看去。”但是他又嫌棄關秀姑的樣子不如鳳喜——“看著鳳喜那樣含睇微笑的樣子，覺得她那嬌憨可掬的模樣兒，決不是秀姑那樣老老實實的樣子可比。”而在十四回中，他看到何小姐聯想到關的時候，“她乃另是一種女兒家的態度”，無端端的又要拿她們二人比較，這是沒起心思嗎？還

<sup>12</sup> 實際上，《老殘遊記》也有它的政治解讀，作者覺得在這一個大革命的時代，張恨水還不是張愛玲，生活在另一個地方，他自己本人也有過不少的愛國散文，所以要把他完全和革命主流斷裂起來其實不太有理。

<sup>13</sup> 一個像魯迅《傷逝》的故事。

有，既然樊的閑錢這麼多，為什麼沒有提出讓關秀姑讀書？《啼笑因緣》一般被定義為一男配三女的言情故事，但上述的比較卻顯示出樊家樹對鳳喜是見色起意，鳳喜對樊卻是最一往情深。

最後就是和鳳喜相似的何麗娜。雖然一開始何麗娜也不過因為新鮮所以“喜歡”上樊家樹，但終究是樊家樹怕高攀不起，在舞場的第一印象就是覺得她奢侈，其實他給鳳喜的錢也不少，不過何麗娜本就比他富有。他自言不喜歡何麗娜的原因是嫌棄，其實就是怕融入不了、高攀不上。既說她沒有沈鳳喜的處女、自然之美，是一個冒充的外國小姐，又說她“交際場中出入慣了，世故很深。男子的心事怎樣，她不言不語之間，就看了一個透。這種女子，好便是天地間惟一無二的知己，不好呢，男子就會讓她玩弄于股掌之上。”可是何麗娜心地並不壞，她沒有經濟的考慮，反而是最純真、最一心一意對待樊的人。例如，她曾在樊母病重時送他人參，又去火車站接送他，反倒是樊家樹對她的猜忌心最重。

比較三位女子，她們其實各有相似之處：出身背景，關、沈相似；容貌，沈、何相類；對樊家樹心思純，關、何一樣；思想上，沈、何都接觸了西方的思想。特別是思想這一部分最值得分析，雖然說沈鳳喜是社會下層，但是她拋棄了傳統價值，交換金戒指在傳統意義上就是私定終身了，但她拋棄了傳統女性價值，投向了現代物質主義，在“傳統價值現代物質主義”兩極之間搖擺。沈鳳喜雖然好像比何麗娜傳統，可是她女學生的身份，其實半受過啓蒙了。

回歸到我所說的政治寓言解讀的可能性，可以說，關秀姑象徵古舊的中國文明，不受一點西方思想“污染”，何麗娜象徵著全盤西化的文明了。那麼作為知識分子的樊家樹最迷戀誰的，是兼併了以上兩女特徵的沈鳳喜。樊家樹出錢資助她讀書，可以解讀為知識分子啓蒙大眾的努力，可是樊從來沒有了解過沈。沈想要的從來不是知識，而是金錢，最後還要靠象徵舊文明的關姓父女拯救了她，可是沈鳳喜卻又瘋魔了。而樊家樹最初嫌棄的兩個女性，最後又都離開了。無力的知識分子最關懷的自然是疲弱的下層社會，因為這會帶來極大的滿足感。樊雖然很傾慕象徵上層社會的何麗娜，可是他因深知自己無能而自卑。關秀姑善良但不夠好看，又被他嫌棄。只餘下沈鳳喜能滿足樊家樹的美夢，可是終究夢一場，樊家樹就算送了沈去讀書，他也啓蒙不了她。如果他一早資助的是關秀姑，可能早已結成良緣。小說對這三位女子的安排、設定，不但形成了有趣跌宕的言情故事，也提供了政治寓言的新視角——將該書解讀成批評知識分子的隱喻故事。<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> 這部分需要更多的探討，可是論文的字數有限。當然，這部小說還有很多值得探討的地方，例如就是它的武俠想像和古典小說還有後來流連港台的武俠小說脈絡也很值得再寫，可是字數有限就沒辦法探討。



### 三 結語

本文提出這個政治寓言的解讀視角，分析尚有不足之處，可是仍希望藉著這個嘗試為鴛鴦蝴蝶派小說的研究提供新的綫索和角度。過去常把通俗文學和知識分子的雅文學完全割裂開來，它們彷彿是在不同空間下的作品，這樣便忽略了它們在同時同地互相影響的可能性，所以這可能只是另外一個文學批評場域內部被製造的五四主流。<sup>15</sup> 五四思潮中一方面說要為大眾創造，甚至學界亦在重提某些作品現代文學產生的啟蒙作用，但是，如若忽略通俗文學中有影響力的作品，那也不過是多一批象牙塔的作品，對文學創造者也是不利的。既然通俗文學的脈絡能連接到晚清小說，而且其中也存在影響革命文學的因素，那麼它的“現代性”不容忽略。因此，無論是通俗文學或是革命文學，五四時期的文學與文學商品化等現代化發展是互相構成且互有關聯的，在這個背景下，通俗文學也能變得“政治”起來。

雖然張恨水立足於章回小說的形式和通俗文學的娛樂性，<sup>16</sup> 可是書中半開放的結局狀態也說明作者容許讀者進行多角度解讀，就像本文把《啼笑因緣》解讀成寓言一樣，能藉此將它與新文學作品聯繫起來。實際上，《啼笑因緣》的成功，按張恨水本人的分析，在於打破了鴛鴦派的既定路線，既不包含肉感、武俠、神怪等內容，語言上又不是純白話。<sup>17</sup> 《啼笑因緣》的結局，也反映出它並沒有只同情沈鳳喜的命運，要是“將過錯罪惡推向惡社會和惡人就完了”<sup>18</sup> 的話，就沒有討論空間，這也反映了張恨水個人對市井文化的批判性，這種對下層的批判不見於其他鴛鴦蝴蝶派作品，五四作者中也只有老舍、魯迅筆下出現過類似內容，這種創新和含混性令張成為言情大家，也賦予了這部小說被後世研究者再評估、再研究的價值。

---

<sup>15</sup> Hockx, Michel. “The Literary Field and the Field of Power : The Case of Modern China.” Paragraph (Modern Critical Theory Group), vol. 35, no. 1, 2012, pp. 49–65.

<sup>16</sup> 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年（修訂本）》，頁 291-292。

<sup>17</sup> 張恨水：《我的寫作生涯》（成都：四川人民出版社，1981年），頁 45。

<sup>18</sup> 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年（修訂本）》，頁 293。

# 從《將軍碑》分析張大春對“歷史”的質疑

黃俊基\*

**摘要** 本文透過分析張大春的〈將軍碑〉，探討如何在這部魔幻現實故事中定義“歷史”與“真實”。透過分析將軍、兒子維揚與傳記作家石琦三個立場各異、行動目的不同的人，如何導致將軍的歷史越發模糊且混亂。本文嘗試探討文中的象徵與持份者對某段歷史的態度與影響。最後，分析張大春如何質疑“文字語言”，以及如何看待社會上所說的“真實”。

**關鍵詞** 張大春 將軍碑 歷史 真實

## 一 前言：文學角度上的“寫實”

〈將軍碑〉一文運用錯綜複雜的時間線敘述一名將軍的歷史，反映出張大春對於敘述歷史的質疑。這一種對於現實的質疑其實貫穿張大春大大小小的作品。筆者嘗試透過〈將軍碑〉一文，分析文中物件的象徵意義。然後，分析各個故事人物的口述歷史，探討張大春對於“記述歷史”的立場和觀點。

“寫實”一詞顧名思義就是描述現實發生的事。人們嘗試用文字，記載歷史事件供他人傳閱。而張大春質疑這一種“歷史”，在〈預知毀滅紀事〉中他曾指出“真實”的意義在不斷擴大和分裂。<sup>1</sup> 又在〈走路人〉上指出“我逐漸發覺到記憶和夢、歷史、宗教、政治、新聞報導一樣，都是些你相信之後才真實起來的東西。”<sup>2</sup>。這些作品滲透了張大春的質疑。蔡源煌也認為〈將軍碑〉看似讓人了解“寫實”，其實是讓人反省何謂“事實”。<sup>3</sup>

## 二 “文字語言”的象徵意義

張大春定義了“文字語言”是一種幻想，那麼以文字語言記載的東西固然也是一種幻覺。〈將軍碑〉中，承載語言文字的工具，如回憶錄、將軍碑、演講辭等。這些事物都是主觀的敘事，又何來真實？故此，以下細分這些物件的象徵意

---

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 陳義芝主編：《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經書房，1998年），頁365。

<sup>2</sup> 施淑、高天生主編：《台灣作家全集——張大春集》（台北：前衛出版社，1992年），頁59。

<sup>3</sup> 蔡源煌：〈八〇年代的寵兒張大春〉，《四喜憂國》（台北：遠流出版公司，2001年），頁232。

義，並分析它們在文章主題表達上的作用。

## 1. 回憶錄——個人對於自身歷史的定義

回憶錄最先出現在文章之中，用作記載將軍顯赫的過去。回憶錄好比日記，記載自己想傳世的事件。當中收納的事情，好與壞、善與惡等，都取決於自我的敘述。故此，回憶錄就是將軍對自我歷史的定義。故事中，傳記作家石琦就希望“為大時代留下見證”<sup>4</sup>，盡可能收集將軍的所見所聞，讓將軍的歷史流傳後世；對於將軍而言，打了一輩子的仗，種種事件又何以能夠一本書概括得了，因此學者門紅麗認為將軍定義自己的時代所採取的行動就是“不語”<sup>5</sup>。引申而言是將軍的取捨。與其不能盡錄自己的歷史，倒不如隻字不提，用自己的方式去紀錄自己的人生。

將軍這一行動反映出了張大春隱含的信息——“語言文字”的極限。<sup>6</sup>對於個人歷史，張大春探討了書寫的限制，質疑這一種以個人記憶的手段是否能完全記載事件。這一種主觀描述是否忽略他者的角度，缺乏不同角度的觀點能否稱得上事實而不是主觀描述。對於傳記、回憶錄表現出的真實、歷史，其實就是學者劉慧珠所說的“相對於現實的世界”<sup>7</sup>，只是個人的版本相對他人而言較為可信而已。

## 2. 將軍碑和演講辭——他者對於自我歷史的定義

文中的墓碑和演講辭就如他人對自我的定義。這些觀點有好壞、有愛恨，都是自我無法改變的主觀立場。記載的訊息自然也跟隨著他者的主觀意識改變。換言之，自己能夠從傳記定義人生是否成功；他人也能夠定義他們各自是甚麼樣的人。

〈將軍碑〉中的將軍對於自己紀念碑的刻字，斬釘截鐵地說“假的”。聽完兒子的演講後，又向管家詢問自己是否為了妻子不吃飯，事實卻與兒子所說的相反。種種跡象表明，他人對自身的定義與事實背道而馳。但前提是這些東西都在將軍死後才出現，也就是說這些敘述是後世人如何看待將軍這一人，將軍對此是無法修改和干涉的。縱使事情是虛構的，也死無憑證。哪一個說法才是真實的描述？自我的描述，還是他者的描述可信？這些疑問其實就如張大春所說：“人死

<sup>4</sup> 張大春：〈將軍碑〉，《四喜憂國》（台北：時報文化出版社，2002年），頁2。

<sup>5</sup> 門紅麗：〈超越時間的掙扎與身份認同的危機——析張大春小說《將軍碑》與《四喜憂國》〉，《小說評論》，2012年2期，頁164。

<sup>6</sup> 劉慧珠：〈寫實的跨越——張大春將軍碑四喜憂國的虛實書寫〉，《修平學報》，2003年6期，頁142。

<sup>7</sup> 同上注。

後就沒什麼矛盾”。這也呼應了文首——將軍大壽之中對客人重申不要建紀念碑，但卻事與願違。

### 3. 共同象徵——名聲

回憶錄、紀念碑和演講辭，無論是自我或者是他人的定義，這些事物的出發點就是對“名聲”的維護。這些都會影響後世如何看待將軍這一人。綜觀文本，即使將軍的一生有好有壞，但被敘述的往往都是好的方面。這也是為何將軍抗拒這些“好辭”。歷史紀錄夾雜了種種的誇大、掩飾，目的在維護個人的名聲。到最後，將軍稱兒子也會經歷這一切，暗指這一種互相維護變成了民族習慣，引申出張大春對於現實社會上，人們在互相掩飾、撒謊，將虛構變為真實的現象，從而導致沒什麼值得相信。

### 4. 小結

王德威認為〈將軍碑〉中“數種有關書寫歷史的定義如何衝撞質疑”<sup>8</sup>，這也是本章的目的。張大春透過不同的書寫手段，間接表現出書寫歷史的盲點。社會上最值得相信的就是“歷史”，而歷史卻是從主觀敘述中誕生出來的“事實”。這一衝突完全打破了觀眾的固有思想，引出何謂“歷史”和“真實”的質疑。這也是〈將軍碑〉給觀眾帶來的反思。

## 三 角色對歷史的立場

〈將軍碑〉中的主要角色就是將軍、兒子維揚和傳記作家石琦，這三人的敘述不只豐富了文章的記述角度，而且展現出三種人物對於歷史的觀點。上文探討了“歷史”的真實性，此章嘗試以不同角色的角度出發，分析他們如何主動、被動地修改歷史，以及分析他們行動背後的原因。

### 1. 將軍角度的歷史

#### a. 被動式虛構

所謂的被動式虛構，就是將軍無意識地挑選了歷史呈現他人眼前。最主要的例子就是將軍帶石琦回到了“北伐軍克復九江的情形”。站在將軍的角度，他向記者描述自己參與過的戰役就如如實作答一般，帶石琦回到她想要紀錄的歷史。但仔細揣摩，將軍其實無意識之間選擇了“他想要觀眾看到的事情”而不是“他

---

<sup>8</sup> 王德威：《眾聲喧嘩——三〇與八〇年代中國小說》（台北：遠流出版公司，1988年），頁273。

人想要知道的事情”。從石琦看到將軍意氣風發在會議上戰前部署，到戰事結束後街上掛著血淋淋的人頭，這一種敘述歷史某程度上是“以部分歷史代替全部歷史”，好讓石琦覺得將軍的地位非凡、經歷出眾。將軍藉此虛構出屬於自己的歷史，但是沒有人知道他在此事中擔任甚麼樣的角色，只看到了戰事裡他所參與的“戰前部署”和“戰後結果”，最終卻呈現出將軍消滅了敵軍的假象。

## b. 主動式虛構

將軍在文中有意識地修改、掩飾自己的歷史，就如將軍謊報兒子回家探望的次數、逗留的日數等等，其目的在於營造一個良好父子關係的假象，最後連將軍自己都分不清事實和謊言。而將軍又特意向管家謊稱自己沒有參與在保衛軍鬥爭當中，將軍的目的就是掩蓋自己在這場鬥爭之中救了鴉片商的岳父，受了他的援助，讓將軍日後的軍隊得以發展。“將軍”之名也算是勾搭惡勢力才有的名銜，以至於將軍討厭他人的褒獎。

將軍主動修改歷史的行為無異是“自我形象的塑造”，在他人面前塑造出一位被兒子疼愛的父親和一位清廉的將軍。這或許是張大春想要借助人物的行為所表達的思想——自我的描述並不可信。對於將軍在保衛軍戰事上否認殘殺無辜一事，學者持有不同的觀點，李智鑫認為是主動的撒謊；<sup>9</sup> 李白楊認為是無意識的掩飾；<sup>10</sup> 筆者較傾向於李智鑫的說法。因為張大春在情節編排上，將軍先得知兒子在自己死後仍然未婚一事，然後觸發自己思考行軍的報應，再與管家回到過去證明。可見，他是有意回到過去修改自己的歷史，好讓自己心安，這也呼應了上文“自我對歷史的定義”。

## 2. 兒子角度的歷史

### a. 無意識虛構

作為將軍的兒子，維揚對於將軍的歷史自然比其他人的認知更多。另一方面，文章中不難看出維揚對於父親的恨多於愛。這一種恨，導致他對將軍所作所為的描述增添了一份主觀意識。既然將軍口述的歷史值得質疑，那麼維揚所說的母親被將軍逼死、自己被將軍罰站三天等的情節，其實也值得質疑。維揚對於父親的行為有了偏見，導致他口述的歷史傾向誇大和醜化將軍，無意之間虛構了自己喜歡的版本的歷史。

---

<sup>9</sup> 李智鑫：〈時間、記憶與歷史：論《將軍碑》的敘述策略〉，《華文文學評論（第8輯）》（成都：四川大學出版社，2021年），頁362。

<sup>10</sup> 李白楊：〈論《將軍碑》的敘事時間〉，《世界華文文學論壇》，2005年1期，頁20-21。

## b. 有意識虛構

對於維揚演講一些錯誤的歷史，將軍對他提出質疑，而他的回答是“只不過是一個演講而已”。兒子虛構了將軍為照顧妻子而不吃飯的好丈夫形象，而一改母親是自殺的記憶。這一行為對於維揚而言理應難以啟齒，但他卻若無其事地說了整段演講。儘管他否定將軍的這一種歷史，但他選擇虛構出“他人希望的歷史”。這也聯繫到上文提到的維護“名聲”的目的。張大春借助將軍角度指出“人一死，其實沒什麼好矛盾的”，最終都會被褒獎，沒人會說死人的壞話。這也是為何親人視角下的個人歷史也不值得信任。

## 3. 父子之間的歷史衝突

張大春有意進一步談及父子敘述歷史裡面的“視差”問題。例如維揚談論自己兒時被將軍體罰一事。從維揚的角度，將軍一直強迫自己成為軍人，這讓他感到痛苦；從將軍的角度，兒子穿上軍裝的笑顏讓他有一種錯覺以為兒子喜歡行軍打仗。張大春將兩個角度同時敘述，凸顯出一件事在不同角度會有不同的立場，而歷史涉及的人物數之不盡，要確認一個歷史的“真實”就要統一每個持份者的觀點，但這是不可能的。

從觀眾角度而言，將軍因年老而不記得維揚小時候的事，但張大春巧妙地揭穿將軍的假面具，紀錄將軍把石琦帶到“民國十五年十一月北伐軍克復九江的情形”、把管家帶到“民國二十一年一月二十日的上海”和要求兒子回到臺兒莊看“二十軍團重創日本”，可見將軍是選擇性地記住“他認為有價值的事件”。相對維揚而言，兒時的心理創傷是他刻骨銘心的事件。故此，張大春嘗試解釋為何敘述的歷史不可信，原因在於他人會以個人的喜好選擇歷史片段，漸漸整段歷史已經變得沒有“矛盾”。

## 4. 石琦角度的歷史

局外人石琦對於將軍的歷史自然比將軍的親人來得少，而她卻以自己的專業干涉其中。石琦一方面聽說將軍以前征戰沙場的事蹟，另一方面聽說維揚的童年陰影，以及夫人被將軍逼死的觀點。夾在兩種立場之中的石琦，一開始就只有一種立場，就是選擇支持將軍輝煌的歷史。石琦為維揚撰寫演講辭證明了她選擇美化將軍，也就如學者李智鑫所說，她選擇了掩蓋父子之間的矛盾，美化了將軍的一生。<sup>11</sup> 這一些行為背後的目的就是為了自己撰寫的“將軍回憶錄”能在新聞上找到關注度，並得到商業賣點。當中最明顯的例子就是石琦採訪將軍的時候，並非將軍敘述自己的歷史，而是石琦選擇某個歷史讓將軍敘述。她選擇收集“觀

---

<sup>11</sup> 同注 9，頁 363。

眾喜歡的歷史”，目的就是讓“他人歷史”成為“商業價值”。那麼內容是否真實，就不太重要了。

## 5. 小結

學者李智鑫對於〈將軍碑〉指出“記憶是親歷者的過去，而歷史就是後人根據資料主觀的書寫，所以歷史必然受到選擇、他人干涉等等因素所構造的”<sup>12</sup>。本文支持這一觀點，上述三個人物的角度分析也反映了這一觀點。不論是親身經歷者、親人的敘述還是陌生人的角度，他們各自有主觀意識，這一種主觀意識會讓他們有意或者無意之間虛構了歷史，層層篩選所謂的真實，最後得出的結果就是“歷史”。這一章也體現出每個角色行為背後的動機，從而了解到“歷史”之所以受到張大春質疑的原因。

## 四 結語

後設小說嘗試讓讀者進入小說之中的虛構世界，令讀者了解小說是一種文字的幻想，用於打破寫實主義的觀點。<sup>13</sup> 張大春在〈將軍碑〉中嘗試用不同的時間線解釋將軍的一生，目的就是讓讀者從中質疑“文字語言”的可信性。而本文亦在不同人物的視角下，多角度分析在一個人的“歷史”中，不同人對於歷史的立場以及他們如何定義他人的歷史。筆者藉著〈將軍碑〉，嘗試解釋張大春對於“歷史”的立場。“歷史”的書寫有維護名聲、有誇大名譽、有掩飾黑暗等特點，種種主觀敘述導致“真實”變得模糊。張大春藉此讓觀眾反觀現實社會，人民所認為的真實，正如他所說“相信了才會變為真實”。張大春巧妙地利用“敘述歷史”作為骨幹，而他人對將軍的歷史作出干涉之後，這一篇“魔幻現實主義”或者是“超現實主義”小說中的“現實”二字漸漸被刪走。整個記憶、歷史，彷彿都是虛構的。小說故事固然是虛構的，故事之中的“真實”也是虛構的；最終，反觀小說外的現實，其實如同我們假設小說中的“歷史”是真實一樣，說明社會除了小說是“虛構”之外，其實社會本身也是“虛構”、“不真實”的。

---

<sup>12</sup> 同注 9，頁 364。

<sup>13</sup> 同注 6，頁 131。

# 從“戲擬”的角度看《好逑傳》中“獨立而平等”的兩性關係

葉晨希\*

**摘要** 通過“戲擬”的手法，《好逑傳》在才子佳人小說範式的基礎上實現了突破，批判傳統愛情小說中衝破禮教束縛之“情”的同時，表現出一種“獨立而平等”的兩性關係——男女主角互為獨立的個體並擁有相對平等的關係。雖然在理學思潮汎濫的背景下，這種兩性關係的構建不全為作者的主動表達，但仍可被視作中國古代對兩性關係可能性的獨特記錄。

**關鍵詞** 戲擬 《好逑傳》 獨立 平等

## 一 引言

近日，網紅“張小年”一則自稱為“獨立女性”發言的視頻在網絡平臺掀起軒然大波，人們在對其言論啼笑皆非的同時，再度將“獨立女性”的議題推上輿論的風口浪尖。隨著女性在社會各層面的作用逐步凸顯，男尊女卑、視女子為男子之附屬的時代漸漸落幕，“獨立又親密、相愛又自由”的婚戀觀漸成為新時代男女對兩性關係新的嚮往與追求。然而，兩性關係中的相對平等與獨立並非專屬於現代社會的概念——中國古典文學發展史上，歷代作家對於兩性關係的探究從未停止，各種獨立而有個性的女性形象更是在明清小說作品中不斷湧現。本文將從名教中人對“戲擬”手法的運用切入，探索小說《好逑傳》中“獨立而平等”的兩性關係，思考它在理學思潮汎濫的背景下程度有限卻不失進步性的形態表達。<sup>1</sup>

## 二 “戲擬”與《好逑傳》

“戲擬（Parody）”是近代藝術研究中的新興理論，作為一種通常帶有諷刺性的模仿手法，“戲擬”指人們在藝術創作中，將既有的、傳統的東西打碎後加以重新組合，從而賦予其新的內涵並常用於反諷的方式。<sup>2</sup> 在文學創作中，“戲

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、藝術史。

<sup>1</sup> 《好逑傳》，又稱《俠義風月傳》，共十八回，署為“名教中人編次，游方外客批評”，當成書於清初。小說男主角鐵中玉與女主角水冰心相識於患難，在對抗豪門與官府的過程中彼此幫扶而後能堅守道義，即便處於各種極端曖昧的情況下依舊不辱貞節，直到聖旨證明二人純潔後方成就姻緣。李夢生：《中國禁毀小說百話》（上海：上海辭書出版社，2017年），〈好逑傳〉，頁238。

<sup>2</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000), pp. 38–39.



擬”常常表現為對一種經典的文學傳統的戲仿，也可以表現為作者對讀者反應有意識的操縱。<sup>3</sup> 被列為才子佳人小說代表之作的《好逑傳》雖在其滅除人欲的立意與範式上頗為經典，但相較於一般的才子佳人小說，它“人物性格稍異”，且“別具機杼，擺脫俗韻”。<sup>4</sup> 此種在傳統才子佳人小說基礎上的突破，便可以“戲擬”手法為切入點進行探究。

在小說整體框架上，《好逑傳》體現了對才子佳人傳統的繼承：男女主角才貌雙全，男主初為秀才而後博得功名，女主為顯宦人家的獨生女且屢遭豪門公子強行求娶；兩人的經歷大體遵循初遇即相互賞識、因小人挑撥歷經磨難而始終堅貞不屈、最終受天子賞識而奉旨成婚的情節模式。<sup>5</sup> 然男主鐵中玉一反一般才子佳人小說中男主角文弱而女性化的形象特徵，雖“豐姿俊秀，就象一個美人”，卻“性子就似生鐵一般，十分執拗”，甚至有時莽撞不計後果，其先後對大夬侯與張公子“一把提將起來”、不顧忌官府可能對他降罪等情節便是例證；女主水冰心除了如傳統佳人般美貌聰慧、知書達禮，處事時亦頗有市井女子的潑辣與幹練，遇事能收能放，例如派水用入京上參馮按院之本、而後又許馮瀛將其遣回。<sup>6</sup> 二人形象，與其說是具豪俠般勇氣與謀略的才子佳人，不如說是在才子佳人皮囊下，不卑不亢地對抗官府與豪門的一對俠客。“俠義風月傳”這一別名，或許正暗示著，在才子佳人式風月故事的框架之上，男女主角更有俠客式的俠肝義膽，“俠義”與“風月”是該故事的兩個屬性，而整部小說作何歸類仍難成定論。如此，也難怪曹亦冰先生將《好逑傳》歸為“俠義公案小說”，甚至表示它是“對才子佳人小說的反動”。<sup>7</sup>

而在對一般經典愛情小說套路的“搬用”中，《好逑傳》表現出的“戲擬”更為明顯。其他才子佳人故事中用於定情的“後花園”與“詩書傳情”，在《好逑傳》中成為了被否決的錯誤選項：水冰心在考慮如何向鐵中玉表達感謝時，表示“欲要做些詩文相感，又恐怕墮入私情”；過公子設計以水冰心名義邀鐵中玉赴後花園時，鐵中玉“勃然大怒”，斥其“喪心病狂”。<sup>8</sup> 結合第六回章末詩中“瓜田李下，明俠女之志；暗室漏屋，窺君子之心”句，可見男女主角對類似經

<sup>3</sup> 同上注。

<sup>4</sup> “人物性格稍異”出自魯迅：《中國小說史略》（上海：上海古籍出版社，2019年），第二十篇，〈明之人情小說（下）〉，頁152；“別具機杼，擺脫俗韻”出自吳航野客：《駐春園小史》（上海：上海古籍出版社，1990年），〈開宗明義〉，頁2。

<sup>5</sup> 此處論及的才子佳人小說情節模式參見吳存存所論一般才子佳人小說的五種情節因素。吳存存：〈理性化的文學思潮——論才子佳人小說〉，載南開文學研究編寫組編：《南開文學研究》（天津：天津古籍出版社，1988年），頁328。

<sup>6</sup> 名教中人編次，李書點校：《好逑傳》（北京：北京師範大學出版社，1993年），〈第一回〉，頁1；〈第二回〉，頁16；〈第十二回〉，頁127；〈第十回〉，頁105-6；；宋常立：〈試論《好逑傳》〉，《明清小說研究》，1985年2期，頁237。

<sup>7</sup> 曹亦冰：〈《好逑傳》非才子佳人小說論〉，《明清小說研究》，1997年3期，頁190。

<sup>8</sup> 名教中人編次，李書點校：《好逑傳》（北京：北京師範大學出版社，1993年），〈第六回〉，頁54；〈第十一回〉，頁116。

典範式的批判，實為作者對男女私情的批判；男女之間私相授受的情感，在書中不是歌頌對象，反倒是用於反襯男女主角節義的負面例子，教人“莫只管做些兒女態，令英雄短氣”。<sup>9</sup> 對過往範例的移用並非為了模仿與致敬，而是為了戲弄與反諷，正是“戲擬”手法最典型的效果。

此外，作者亦通過模糊讀者視角，使讀者與故事中的人物同感同觀，達成對讀者心理的操控，亦即“戲擬”的第二種形式。譬如，在描寫水冰心寫假庚帖設計使姐代嫁時，讀者與水運、過公子等眾人一樣，不知其中貓膩，誤以為水冰心即將從了。<sup>10</sup> 於是真相揭曉時，讀者與他人一樣方恍然大悟，從而更加為水小姐之才智嘆服。

如上種種，作者在數不勝數的“戲擬”之運用中，構建了《好逑傳》之不同於普通才子佳人小說、更有別於傳統愛情小說的豐富內涵，以“新”吸引讀者，以反差強化人物形象，從而為其本身以“恩義”為名的理學教化打下基礎，並為其中看似“獨立而平等”的兩性關係提供了可能性。

### 三 “獨立”的個體

正如吳存存所述，多數才子佳人小說將作品的教化功能視作第一要義，從而逐步將愛情塑造為服務於功名的產品。<sup>11</sup> 而在傳統愛情小說中通常僅擁有愛情線而無事業線的女性角色，便由此成為了男性實現人生“金榜題名時”、“洞房花燭夜”這兩大追求的工具與附屬品，所謂的女性追求之實現，也是依附於男性所達成的婚姻成功。<sup>12</sup> 但在《好逑傳》中，男女主角儼然獲得了相對的獨立性——人物形象上，雙方都擁有獨當一面的能力與魄力；敘事結構上，男女主角亦擁有各自獨立的敘事空間與故事線。

首先，在人物形象上，相較於傳統愛情小說範式中需等待男主角拯救的大多數女主角形象而言，水冰心不論何時都擁有自救的能力。<sup>13</sup> 即使是在初次鬧公堂時未轉性的鮑知縣加以刁難、鐵中玉現身仗義相救之時，水冰心也依然留有後手：她不僅留下了過公子假傳聖旨的證據，也已備好利器，正欲以死相拼；更不必說她已數次憑自己的才智成功逃脫了過公子的奸計。<sup>14</sup> 反倒是鐵中玉，初次被害時若無水冰心便會喪命，但念其禍因水小姐起而自己未生防範之心，且獨自在京時

<sup>9</sup> 同上注，〈第六回〉，頁 63；〈第一回〉，頁 6。

<sup>10</sup> 同上注，〈第三回〉，頁 24-30。

<sup>11</sup> 吳存存：〈理性化的文學思潮——論才子佳人小說〉，頁 324。

<sup>12</sup> 同上注，頁 323。

<sup>13</sup> 比如《西廂記》中的崔鶯鶯，在被孫飛虎圍困時別無脫身之法，只能依靠張生拯救。王實甫著，張燕瑾校注：《西廂記》（北京：人民文學出版社，2005年），頁 66-83。

<sup>14</sup> 同注 8，〈第五回〉，頁 46。

亦可風生水起、無需他人幫忙，他仍可稱得上有獨立之才。<sup>15</sup> 在角色身份上，水冰心是家中獨女，管理家中事務；鐵中玉有才有勇，謀得功名，因此二人各自有獨立的事業線，而非傳統愛情小說中捆綁雙方的事業關係或是男方進京參加科舉、女方留家等待的被動關係。

其次，在《好逑傳》的敘事結構上，作者採用了“花開兩朵，各表一枝”的敘事結構，雙線並行。作者給予鐵中玉與水冰心各自獨立的敘事空間，從最開始男女主角的出場起，便是兩個不同時空的呈現；其後二人在各自的空間內發展各自的故事，兩個空間時而相交的局面則源於鐵中玉“游學”路線的推進以及水運、過公子等人的意圖使壞。例如，鐵中玉第一次離家之後，男女主角本著節義之心原不願再與彼此有交集，卻因水運聽聞鐵中玉疑似拐妾，以此譏笑水冰心“不識人”，造成了分離的兩人第一次信息交集；又如，過學士逼水侍郎應親不成，惱羞成怒欲治其死罪，而鐵中玉偶遇侯孝，進而間接推動了水侍郎復官及二人的相見，才有了後來的許婚。<sup>16</sup> 在某種程度上，若非過公子等人頻頻使壞，鐵中玉與水冰心各自敘事空間之獨立程度足以保證二人此後再不相見。同樣是秀才與官家女子的初始身份，卻沒有《牡丹亭》中杜麗娘夢見柳夢梅般的魂定姻緣，亦沒有《紅樓夢》中寶玉與寶釵般的金玉之緣，鐵中玉與水冰心在最開始時完全獨立的敘事空間全憑後天多次事件的衝撞方才相融，正說明二人是相遇之後才生緣分的獨立個體。

在沿用傳統愛情小說經典版式的基礎上，通過對人物形象、敘事空間等元素的修改與重排，孕育出一個全新的故事，這正是一種對傳統模式的“戲擬”。經歷了“戲擬”式的創新，“俠義風月”得以產生；托庇於情愛小說的外殼，不同於慣常的“獨立”兩性關係得以生存。

#### 四 “平等”的關係

鐵中玉與水冰心不同於其他才子佳人的另一大特點是二人關係的平等性。雖然對“情”的去性欲化、對絕對“純情”的追求是同期眾多才子佳人小說的共同點，但其他才子佳人小說中這一“純貞”之情的實現多數是建立在女方犧牲自己的前提下的。例如，《金雲翹傳》中的王翠翹為守護丈夫的“純淨”，終身不願與之發生關係，並接受由妹妹翠雲負責丈夫的傳宗接代；二人之間的“純情”境界，是王翠翹用自己的苦難換來的。<sup>17</sup> 《好逑傳》則不同。對“節義”的遵守，從來不是任何一方單方面的努力；鐵中玉與水冰心都需要約束自己的欲望，使自

<sup>15</sup> 同上注，〈第六回〉，頁 54-55。

<sup>16</sup> 同上注，〈第九回〉，頁 91；〈第十四回〉，頁 145。

<sup>17</sup> 青心才人撰，黃道京校點：《金雲翹傳》（西安：三秦出版社，1998年），〈第四回〉，頁 30-31；〈第二十回〉，頁 176。

己“合乎禮”。哪怕是定下婚約之後，任何一方都不願在對方之前擅自接受，而須問過雙方意思，給足了彼此尊重。<sup>18</sup>

再者，二人關係的平等性，還體現在“互助性”上。《好逑傳》既不是傳統式的純粹英雄救美，也並非顛覆式的全然美救英雄，而是在二人自救的基礎上相互拯救：鐵公子解水小姐一難、水小姐救鐵公子一命；水小姐點撥鐵公子擢取功名，鐵公子助水侍郎官復原職進而升遷，可謂“有來有往”。<sup>19</sup>

此外，二人定下婚約之前的“俠義”關係，決定了雙方地位的平等。文中不止一次強調“兩位忠義之士”所為“只為恩義兩全”，面對相識於患難的鐵中玉，水冰心非但沒有試圖發展男女關係，甚至暗暗希冀能與之結拜：“祇恨我水冰心是個女子，不便與他交結。”<sup>20</sup> 而鐵中玉雖驚嘆於水冰心之才貌雙全，但亦視其為“神明”而不敢再有妄念，這充分的尊重正是平等關係的前提。<sup>21</sup> 定下婚約之後，又是鐵中玉入水家就親而非水冰心嫁入鐵家，雖是為保貞節的說辭，但也側面證實了二人對傳統女子“既嫁隨夫”觀念的不在意。<sup>22</sup>

由是，《好逑傳》的平等兩性關係得以表現，而這亦是其“戲擬”經典模式、兼具傳承與創新性的結果。

## 五 理學思潮下有限的主體意識

綜觀《好逑傳》全文，關於禮、義等規範的大段式勸諫與剖白動輒出現，實現理學教化的作用無疑是《好逑傳》偽裝在才子佳人小說軀殼下的真實目的，傳統愛情小說中的私人情欲則是其通過“戲擬”諷刺的重要對象之一，而這與當時社會思潮中程朱理學的氾濫息息相關。<sup>23</sup> 在“存天理，滅人欲”的呼喚下，任何理學規範之外的欲望都因缺乏正當性而不被承認，個人的主體性變得極其有限甚至被全面否定。<sup>24</sup> 因此，所謂“獨立而平等”的兩性關係，或許只是《好逑傳》中男女主角在雙雙遵循理學約束的條件下所達成的和平表象，未必源自作者的主動強調。一方面，女主角水冰心的完美狀態，是她作為理學教化的“範本”所必須擁有的能力，而她的全知全能亦可視為理學的神化表達。另一方面，在理學對人性的全面壓制下，男性本身傾向於表現為文弱的書生狀態，在現實生活中缺乏自我保護的能力；於是，像水冰心那樣強大、有勇有謀的女性形象普遍成為男性

<sup>18</sup> 同注 8，〈第十四回〉，頁 150；〈第十五回〉，頁 154。

<sup>19</sup> 同上注，〈第五回〉，頁 47-49；〈第六回〉，頁 55-58；〈第七回〉，頁 70；〈第十四回〉，頁 145。

<sup>20</sup> 同上注，〈第六回〉，頁 54。

<sup>21</sup> 同上注，〈第九回〉，頁 89。

<sup>22</sup> 同上注，〈第十五回〉，頁 161。

<sup>23</sup> 同注 11，頁 317，335-337。

<sup>24</sup> 同上注，頁 336。

作家的幻想對象，以求通過從屬於自己的女人彌補自身的不足。<sup>25</sup> 在這種情況下，水冰心雖具備了各種能力，卻全然失去了身為“人”的個性，成為了不懂人情的聖物。<sup>26</sup> 她履行了自己作為教化工具的職責，卻失去了角色的鮮活性，如同才子佳人小說中其他無數個格式化的角色一樣，個性單調、正邪指向明確，表現出明顯的功利性質。

然而，多方面的“戲擬”質疑的不僅僅是傳統愛情小說中的情欲，還有已然僵化的兩性關係標準範式。《好逑傳》中表現出的兩性獨立與平等，固然在一定程度上是雙方謹遵理學規範的結果，但仍因其迥然不同於傳統的突破而顯示出其獨特的進步性，未嘗不可視為中國古典小說中對“獨立而平等”的兩性關係的一種設想與探索。

## 六 結語

從“戲擬”的角度出發，可以窺見《好逑傳》對於傳統愛情小說包括才子佳人小說基本模式的繼承與創新，並感受到作者在有意識的戲仿中，對原有模式承載的衝破禮教束縛之“情”的諷刺。然而，“戲擬”的方式同時也給突破創造了可能，使得《好逑傳》隱約擁有了“獨立而平等”的兩性關係的雛形。這種“獨立與平等”誠然不全為作者的主動表達，但仍是中國古代對兩性關係可能性的別樣記錄。

---

<sup>25</sup> 同上注，頁 338。

<sup>26</sup> 同上注，頁 335。

## 從古文字材料看“攀”的字形及其來源

滕思攀\*

**摘要** “攀”字作為現今的常用字，其字形誕生較晚而不見於古文字文獻。學界對“攀”字來源的研究並不深入，且結果多指向甲骨金文中的“反”、“樊”二字。然而結合實際材料，今“攀”當為形聲字，與古文字“反”“樊”沒有意義上的關聯。

**關鍵詞** 文字學 甲骨文 漢語史 “攀”

### 一 引言：來源不明“攀”字

從已有的材料看，今天“攀”的字形不見於甲骨、金文的材料中。小學典籍方面，產生於東漢（25—220）的《說文解字》也沒有收錄今天“攀”的字形，而是收錄了一般後世認為是古“攀”字的“𠂔”字，其中記載：“𠂔，引也。從反𠂔。凡𠂔之屬皆從𠂔。𠂔，𠂔或，從手從樊”<sup>1</sup>。直到東漢末的字書《釋名》才收錄了今天的“攀”字，其中記載：“攀，翻也，連翻上及之言也”<sup>2</sup>。由此可見，今“攀”字字形的產生時間最早也只能追溯到東漢，因此古今學者對於“攀”的考釋都是以古書有關“攀”字的訓詁為重點，鮮有從古文字學角度展開討論。而且，學者也少有專門針對“攀”字的考釋，僅是在注釋或考據其他字形時一併討論。<sup>3</sup>

### 二 訓詁學材料中有關“攀”字研究

最早對“攀”字相關的研究，始於《漢書》和漢賦的古注。最早可能在西晉（266—316）晉灼的《漢書集注》出現，晉灼指出《漢書》中的“𠂔”即為古“攀”字，然相關文獻今日已散佚難以考據，只見於後世轉引。<sup>4</sup>而最早可考的對古“攀”字的注釋應是唐（618—690）顏師古（581—645）所注的《漢書》。《漢書·司馬相如傳》中收錄了其作品《上林賦》，其中就有：“俯杳眇而無見，仰𠂔椽而捫

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、中國歷史文化。

<sup>1</sup> 許慎：《注音版說文解字》（北京：中華書局，2015年），頁54上。

<sup>2</sup> 劉熙：《釋名疏證》（北京：中華書局，2008年），卷3，頁83。

<sup>3</sup> 詳見下文。

<sup>4</sup> 見《說文解字注》，段玉裁注《說文解字》時引“晉灼曰：古攀字”。

天”<sup>5</sup>，而顏師古注“𠄎，古攀字也”<sup>6</sup>。《漢書》中又見《漢書·揚雄傳》收錄其作品《反離騷》，其中有：“累既𠄎夫傳說兮，奚不信而遂行？”，𠄎釋為“攀援”義，<sup>7</sup>而顏師古同樣注：“𠄎，古攀字”。<sup>8</sup>後世學者多沿襲這一觀點，如宋（960—1279）朱熹（1130—1200）注《楚辭》稱：“𠄎，古攀字”，並解釋此處攀為引申義“仰慕”<sup>9</sup>；清（1636—1912）文字訓詁學的集大成者段玉裁（1735—1815）注《說文解字》的“𠄎”字時，也指出“今字皆用攀，則𠄎為古字。𠄎亦小篆也”。<sup>10</sup>

除了“𠄎”字形外，“扳”字同樣被認為是“攀”的重文。最早東漢何休（129—182）注《公羊傳》時稱：“‘諸大夫扳隱而立之’何休注云：‘扳，引也。’”<sup>11</sup>雖然沒有明確指出“攀”、“扳”互通，但在意義卻是相同的。因此，後來很多學者都受到啟發，留意到了“攀”、“扳”兩字意義相同的情況。而在後世的材料中，“扳”“攀”二字成為了可互通的字，二字互用例多不勝數。今“扳”字的扭轉義要到晚唐五代才產生。因此，段玉裁也認為文獻中的“扳”就是《說文解字》中收錄“𠄎”的重文“𠄎”。<sup>12</sup>通過學者們對經典的注釋，也能看到這一說法是可信，如鄭玄注：“承衾哭者哀慕若欲攀援扳，本又作攀”。<sup>13</sup>

### 三 “𠄎”為古“攀”字的討論

然而，上述兩種對“攀”字的訓釋卻難以解釋兩個關鍵問題：其一，所謂的“𠄎”、“扳”在字形上與“攀”相差甚遠。雖然段玉裁也注意到了這一點，但他僅是把“𠄎”、“扳”、“攀”、“𠄎”強行聯繫起來，卻沒有給出任何解釋。其二，兩字同樣不見於甲骨、金文材料，“攀”字在甲骨、金文中的字形仍然不得而知，更不能輕易解釋“攀”字最古老的來源演變。

因此，一些學者對“攀”的古字有了更多的推測，進一步指出“𠄎”字亦為古“攀”字。南唐（937—975）徐鍇（920—974）在研究《說文解字》時有意識地將“𠄎”字與“攀”字聯繫起來，認為“𠄎”字也是“攀”字的其中一個來源。<sup>14</sup>但是，他仍然沿用了《說文》裡“𠄎，驚不行也”<sup>15</sup>的釋義，對“攀”字給出

<sup>5</sup> 班固（32—92）：《漢書》（北京：中華書局，1962年），卷57，頁2557。

<sup>6</sup> 同上注，頁2558。

<sup>7</sup> 《漢書》，卷87，頁3520。

<sup>8</sup> 同上注。

<sup>9</sup> 朱熹：《楚辭集注》（長沙：嶽麓書社，2013年），卷2，頁197。

<sup>10</sup> 段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981年），卷3上，頁104下。

<sup>11</sup> 轉引自王念孫（1744—1832）：《廣雅疏證》（北京：中華書局，2019年），卷5下，頁396。

<sup>12</sup> 段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981年），卷3上，頁104下。

<sup>13</sup> 阮元：《十三經注疏》（北京：中華書局，2009年），6冊，卷44，頁3411-3412。

<sup>14</sup> 徐鍇：《說文解字繫傳》（北京：中華書局，1987年），頁51。

<sup>15</sup> 同上注。

一個不明所以的解釋。他把篆文“攀”比喻為：“鷲猶繫也，鷹隼之屬，見籠不得出，以左右攀引外也”，<sup>16</sup> 解釋“攀”字形是鳥獸伸爪抓住籠子的攀引狀，因而與“攀”字有關，以及構成“攀”、“扳”具有“引”義。至於現代學者是在結合更早的甲骨、金文材料後，對這一觀點進行了補充。他們以甲骨“攀”字的字形和歷史文化解釋“攀”與“攀”的聯繫，如張惟捷在釋“攀”時指出甲骨文中“攀”字形為結網捕獵，而捕獲鳥獸又經常需要攀爬到樹上進行，因而衍生出“攀”的“攀引”義以及今“攀”字；<sup>17</sup> 孟繁穎的〈釋“攀”〉大抵也沿用了這一說法。<sup>18</sup>

#### 四 “攀”字的字形分析

到了近現代，學者針對“攀”的古字又提出了一個新的推論：認為甲骨、金文中的“反”字即為“攀”字最古老的字形。楊樹達在〈釋反〉一文中針對“反”字的字形與意義不相合的現象展開研究，進而指出“反”字的字形實為“人以手攀厓也”<sup>19</sup>。他認為“反”字的“反復”義是造字後才引申出的新義，但由於其逐漸取代了“攀引”的本義，後世要在原字“反”上再加形旁“扌”造出“扳”字，表“攀引”的本義，而“反”原本的“攀引”義反而消失了。<sup>20</sup> 這一論說為原本的“扳”、“攀”互通之說提出了新的解釋，也得到了學者的認同。如《甲骨文字典》中引楊樹達〈釋反〉認為“楊說近是”；<sup>21</sup> 又《說文新證》中“反”釋義：“扳，攀”，釋形：“甲骨文從厂、從又，厂者山石厓岩，謂人以手攀崖也。即扳之本字，意同攀”。<sup>22</sup> 一些學者其後又從音韻學角度進一步補充觀點，指出“攀”、“反”的上古音同屬元韻，聲母又是幫滂旁紐，發音部位一致，甚至連聲調也都是平聲。<sup>23</sup> 這樣看來，“反”為古“攀”這一說法看起來更是無懈可擊。

不過，上述的說法也並非得到了所有學者的認同，李守奎在釋“反”字時質疑這一說法並沒有材料做證據支持。他在文中提出：出土文獻中的“反”如果以語境語義來看從未有表“攀”字的“攀緣”、“挽拉”、“牽扯”之意，而對表意字構型的考據必須結合實際語義進行分析。<sup>24</sup> 因此，儘管上文提出了兩種基於

<sup>16</sup> 同上注。

<sup>17</sup> 張惟捷：〈殷卜辭“攀”字構形與相關問題試論〉，《中國文字研究》，2019年2期，頁13-18。

<sup>18</sup> 孟繁穎：〈釋“攀”〉，《樂山師範學院學報》，2009年6期，頁53-56。

<sup>19</sup> 楊樹達：〈釋反〉，《積微居小學述林全編（上）》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁105。

<sup>20</sup> 同上注，頁106。

<sup>21</sup> 徐中舒：《甲骨文字典》（成都：四川辭書出版社，2014年），頁209。

<sup>22</sup> 季旭昇：《說文新證》（福州：福建人民出版社，2010年），頁206-207。

<sup>23</sup> 謝培培：〈釋“反”〉，《現代語文（語言研究版）》，2009年10期，頁140。

<sup>24</sup> 李守奎：〈據清華簡《繫年》“克反邑商”釋讀小臣單觶中的“反”與包山簡中的“𠄎”〉，《簡帛（第九輯）》（上海：上海古籍出版社，2014年），頁133。



字形對古“攀”字的溯源或有字形和音韻的理據，仍需要輔以實際的語料支持。基於這一質疑，文章將對已有古文字的文獻進行窮盡檢索，通過梳理古文字“反”、“樊”、“攀”的實際語料，對比上文中所有學者提出的不同觀點。

## 五 古文字材料基礎上的“攀”字考釋

### 1. 古文字“反”

先看“反”字，見下表：

表一 “反”字形舉例

合集 36819	合集 36537	集成 2694	集成 3907	集成 2831	郭.成.18	睡.為 22

從上表可見，“反”字的字形從甲骨到簡帛少有異體，字形的變化幾乎可忽略。甲骨文能識認出的“反”字僅有兩例，表中盡列，其具體意義已不可考。金文中例證較多，表中按其義位各選一例：金文“反”字最常表動詞“反叛”、“返回”二義；有時通量詞“鈹”、有時亦通“半”字表音律名，<sup>25</sup> 但用例較少。在此之後，“反”常用的兩個義位在簡帛文書中也得到了沿用，另有學者認為與“反”相關的字形有“毀壞”義，但與本文討論的“攀”字無關，此處不做詳述。<sup>26</sup> 無論如何，可以確定的是，除了甲骨文中難以釋讀的二字，<sup>27</sup> 文獻中的“反”從未表“攀引”的詞義。

### 2. 古文字“樊”





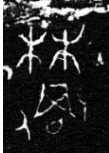

再看“樊”字，見下表：

<sup>25</sup> 陳初生、曾憲通：《金文常用字典》（西安：陝西人民出版社，2004年），頁326。

<sup>26</sup> 參見李守奎：〈據清華簡《繫年》“克反邑商”釋讀小臣單觶中的“反”與包山簡中的“鈹”〉，《簡帛（第九輯）》（上海：上海古籍出版社，2014年），頁129-136；李守奎：〈系統釋字法與古文字考釋——以“廠”、“石”構形功能的分析為例〉，《吉林大學社會科學學報》，2015年4期，頁225-241等。

<sup>27</sup> 參考甲骨卜辭格式，兩例詞性應不是動詞。

表二 “樊” 字形舉例

合 10759	合 6959	集成 2351	集成 675	集成 2624	集成 10329
					

從上表可見，“樊”字的演變脈絡也十分清晰，在甲骨文中“樊”字主要由“網”和“𦍋”形構成，但其意義難以確定。到了金文中，其主要變化在於上半部分“網”字演變出“𦍋”字形，而在其他的材料中，也有部件“爻”、“𠂇”的出現，它們都保留了“網”的一部分特徵。







古今學者在討論“樊”詞義時都會從構形上指出其本義應當是“藩籬”義，而且，無論是在最早《說文解字》裡有關“樊”、“𦍋”的解釋，抑或是現當代學者對“樊”字的釋讀都基本沿襲了同一種看法。<sup>28</sup> 然而，學者的結論大多未能舉出足夠的證據支持，筆者亦沒有在文獻中找到證據支持這一觀點。前人有關“樊”字的論述，似乎大多從觀念出發，忽視與材料之間的結合。以現有材料來看，金文簡帛中的“樊”字多只用作姓氏、地名的專稱，也有大量的用例通“反”，其意義可參見上文，部分例子通“盤”，表示器物名稱。總之，這些用例皆不見其所謂“本義”。前人研究雖然發現了“反”“樊”相通的語例，但這與部分學者提到的“攀”、“反”、“樊”相通並無直接明確的關係，“攀”字與“反”、“樊”的關係仍然是未知的。僅從現有材料中不見“樊”具有和“攀引”意義相關的用法，這一點就直接說明了以“樊”會意演變出“攀”的字形及“攀引”義的說法實在缺乏依據。建立在一個不能證實的觀點上（樊本義“藩籬”）的觀點（樊引申“攀”），其正確性更加值得懷疑。

### 3. 古文字材料所見“攀”字

最後再看“攀”字：

<sup>28</sup> 參見李守奎：〈《楚居》中的樊字及出土楚文獻中與樊相關文例的釋讀〉，《文物》，2011年3期，頁75-78；程燕：〈說樊〉，《中國文字學報》，2014年1期，頁146-149；張惟捷：〈殷卜辭“樊”字構形與相關問題試論〉，《中國文字研究》，2019年2期，頁8-18等。

表三 “攀” 字形舉例

故宮 412	善齋.漢印	縱橫家書 194	攀氏銅	劉修碑	繁陽令楊君碑
					

“攀”字沒有甲骨、金文文獻，相關字形最早見於秦印。<sup>29</sup> 璽印、簡帛、碑刻材料中的“攀”字或表姓名，或作動詞表攀引義，無論是在字形上還是語義上都基本可以確定為今天的“攀”字。從“攀”小篆字形的結構來看，可以進一步確定今“攀”字形的產生時期最早不過戰國，並且是在“樊”下半部的“𠂔”訛變成“𠂔”後才出現的。同時，這或也證明了僅從詞義引申或字形會意聯繫“攀”與“樊”、“反”的說法大概率是望形附會，因為材料中的“樊”從“椹”從“𠂔”的字形特點和意義即便於最早的“攀”字中也已經不見。






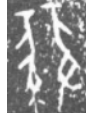

## 六 既不是“反”又不是“樊”的“攀”字

綜合而言，現今書作“攀”的字不見於甲骨、金文文獻，因而導致了對“攀”字追溯考源的困難。古今大多數學者對“攀”字訓詁的成果也多是找到“攀”字的早期異體“𠂔”和“扳”，而非真正的古文字“攀”。儘管一些學者從字形分析推論甲骨金文中的“反”、“樊”或表“攀引”義，屬於今“攀”字的來源，但僅就目前的文獻而言尚難支持這兩種論述。

因此，一個暫時得出的可能解釋是：今“攀”字應當是後造的形聲字，而“扳”、“攀”中的“反”、“樊”字形都應當是“攀”字的聲旁，單純是記錄語音的符號，其背後意義早已脫落。唯一記錄語義的只有形旁“手”、“扌”，“反”、“樊”二字在金文中就經常因其記錄的語音互相通用，其符號記錄的意義早就已經虛化。金文中就經常出現它作為聲符通假的例子。這也解釋了為什麼在傳抄古文獻中會出現“扳”、“攀”混用之例，以及許慎在寫《說文解字》時所看到的重文“𠂔”、又或者是碑刻文獻中的“攀”字。而上文中敘述的“反”、“樊”與“攀”三詞的古音接近，且字形中的“手”字並不記錄語音也可以支持這一推論。不過，這一結論還是不能解決一個問題：許慎《說文解字》中的古文字以及《漢書》在轉引駢文時特別作區分的“古攀字”之“𠂔”是從何而來。其字形不見於西漢之前以及之後的所有文獻，這個字形如何產生，許慎為甚麼收錄這個字形，甚至這個字形是否是“攀”字都存在疑問。筆者在此列舉目前所有能夠找到的、含有“𠂔”字元的文獻材料：



<sup>29</sup> 如表所示，秦印的“攀”字只有一字，因此完全沒辦法判斷語義。

表四 “北”加“𠄎”，或釋讀為“排”<sup>30</sup>

合 4924	合 10977	合 26808	合 32683	合 33147	屯南 503	集成 2201
						

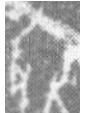



“排”的用例一般做動詞用，如合 10977：“已醜卜，設，才排虎只”、合 26808：“貞排佳二月”；或名詞表人名、地點，如合 33147：“乙丑，貞王步自轡於排”，以及集成 2201：“裴岐乍保旅鼎”。

表五 “一”加“𠄎”

合 635	合 7844	綴合 123
		

“𠄎”的用例多為名詞，表地點、人名，如合 7844：“丁酉，設，貞來乙巳王入於𠄎”、綴合 123：“貞，𠄎亡來媯”。

表六 “冥”字形舉例

前 8.12.3	合 13954	合補 4046	合 14030
			

“冥”用例多為動詞，表“分娩”義，如前 8.12.3：“戊辰卜，王，貞帚鼠冥，餘子”、合 14030：“帚□冥，不嘉”。

僅就目前已有的材料而言，能夠發現“𠄎”不僅極少在造字時作偏旁，就連意義都不太明確，只能說如果嚴格的從材料出發，至今仍沒辦法證明“攀”字的來源與演變。

## 七 結論：“攀”字研究與文字闡釋

<sup>30</sup> 見王蘊智：《殷墟甲骨文書體分類萃編·甲骨文可釋字形總表》（鄭州：河南美術出版社，2017年）等。

總括而言，本文從對“攀”字的闡釋歸納出兩條結論。其一，“攀”字是形聲字，今“攀”字由“樊”字表聲，再加形旁“手”組成。其二，“攀”字與“扳”互通是因為古文字中“樊”就和“反”互通，而無論“樊”還是“反”在“攀”字中始終是作為聲符存在，“攀”字與二者會意的字形無關，也不源自二者詞義的引申。後世學者對古“攀”字的考釋，其實完全脫離了材料的支撐，落入“看圖說話”的境地。

## 1. 漢字闡釋與文字學

值得注意的是，單純從字形出發、不結合語言實例就對漢字的造字演變下定論的現象並非是孤例，自許慎以來乃至近現代的文字闡釋或多或少都跌入“觀念出發”的圈套。這一類的研究或是對前人的研究不假思索“拿來就用”，沒能夠認識和判斷前人的局限與歷史語境；或是基於對漢字字形的“開腦洞”，憑藉字形想像造字時的詞義。這一類的研究即使旁徵博引，掉再多書袋也始終與古漢字研究南轅北轍。儘管本文所釋的“攀”字背後並沒有太過深入的文化闡釋，但古今學者在釋“攀”時陷入“樊”、“反”的誤區仍然帶來警示。誠如李守奎在〈從觀念出發與從材料出發的漢字闡釋——以“也”及其所構成的文字為例〉文末所指出的：漢字闡釋須以材料的支援、文字的語言性和歷史性為原則。<sup>31</sup>

## 2. 不足之處與未來研究

本文僅是籍現有的文獻材料，以漢字闡釋原則驗證過往學者對“攀”字的闡釋，然而文章中尚有幾個問題有待解決。第一，筆者受限於能力，只能從已經整理出、識別出的文獻中查找證據，但是對至今沒能釋讀出的甲骨文無從下手，這種舉證方法無疑會把結果傾向於現有的結論。第二，“攀”字的音義結合體為何、如何產生，參考王鳳陽對古漢語詞語聚合關係的研究，<sup>32</sup>古漢語中“攀”、“援”、“緣”三詞本就是同義詞，都表用手抓、攀爬的意義。尤其是“攀”字和“援”字，二者的本義都是抓住一樣東西，即《說文解字》等字書中的“引”義。而當“攀”、“援”二字逐漸引申出抓住東西攀爬的意義時，也多並用作“攀援”，且“攀”、“援”二字同樣都屬元部字，語音上十分接近。這些語音、語義方面的聯繫仍需要深入的音韻學和詞源學的考據，這或許能夠解答“攀”字出現前的來源。第三，文章仍然未能追尋到今“攀”字以及《漢書》中“𠄎”字的具體來源和演變，尤其是對偏旁“𠄎”的研究仍然需要更多新材料的支援。

<sup>31</sup> 李守奎：〈從觀念出發與從材料出發的漢字闡釋——以“也”及其所構成的文字為例〉，《吉林大學社會科學學報》，2021年6期，頁21-22。

<sup>32</sup> 王鳳陽：《古辭辨》（長春：吉林文史出版社，1993年），頁676-677。

# 徐志摩“愛、自由、美”的信仰——從〈哀曼殊斐兒〉之生死敘述出發

潘國亨\*

**摘要** 本文從徐志摩(1897-1931)於1923年所寫之〈哀曼殊斐兒〉出發，透過詩作的生死敘述，剖析其“愛、自由、美”的生命信仰。對徐志摩而言，愛、自由、美皆是理想生命不可或缺的部分，值得如他的偶像曼殊斐兒(Katherine Mansfield, 1888-1923)般，窮盡一生追求。然而，曼殊斐兒之死讓他意識到，有限的生命終究無法成全這些理想，只有死亡才能形而上地將它們昇華至永恆。

**關鍵詞** 徐志摩 生命信仰 〈哀曼殊斐兒〉

## 一 引言

胡適(1891-1962)曾謂徐志摩(1897-1931)的人生觀是一種“單純信仰”，只有愛、自由、美“三個大字”。<sup>1</sup>所謂信仰，在於不動搖、貫徹到底，<sup>2</sup>而徐志摩亦曾援引阿諾德(Matthew Arnold, 1822-1888)之“貫徹說”解釋信仰的本質。<sup>3</sup>同時，如蘇珊·朗格(Susanne K. Langer, 1895-1985)所說，藝術形式與創作者的“感覺、理智、情感生活”具有同構性。<sup>4</sup>此外，徐志摩亦在“Art and Life”演講中，特別提到自己喜愛王爾德(Oscar Wilde, 1854-1900)“在生命中實現詩”的追求，<sup>5</sup>可見他的生命追求與詩之間關係密切。故本文將以他的詩歌作為切入點，分析他的生命信仰。

他寫於1923年的〈哀曼殊斐兒〉<sup>6</sup>，在追悼所仰慕的曼殊斐兒(Katherine Mansfield, 1888-1923)<sup>7</sup>時，情理交融地寄託了他對美、愛、自由的信仰，並

\* 香港大學社會科學學院本科生，主修跨學科研究、中國語言文學。

<sup>1</sup> 胡適：〈追悼志摩〉(台北，國家圖書館，1931年)，頁3-4。

<sup>2</sup> 雖有論者指他的思想從樂觀走向悲觀，但在遞變之中，他“愛、自由、美”的信仰亦具有一貫性及絕對性。本文分析本詩時，能串連他不同時期的作品(參見附錄)，亦可論證此點。

<sup>3</sup> 轉引毛迅：《徐志摩論稿》(成都：四川大學出版社，1991年)，頁29。

<sup>4</sup> [美]蘇珊·朗格著、藤守堯譯：《藝術問題》(北京：中國社會科學出版社，1983年)，頁52。

<sup>5</sup> Hsu Tsemou, “Art and Life”, *Chuangzao* (創造), Vol. 2 No. 1 (1980), p. 5.

<sup>6</sup> 徐志摩：《再別康橋 徐志摩詩歌全集》(長春：時代文藝出版社，2000年)，頁28-29。以下引用本詩，皆出自此版本。

<sup>7</sup> 徐志摩於1922年7月於倫敦拜訪浪漫主義作家曼殊斐兒，短短二十分鐘，便讓他感受到最純粹的美感，自覺“靈魂的內府裡又增加了一部寶藏”。然而，結識徐志摩不到半年，她便因肺結核而逝世。

在生死的宏觀的敘述框架中探討這些概念。然而，礙於藝術方面的缺陷，<sup>8</sup> 專論此詩者屈指可數。儘管如此，即使是批評者如朱湘，亦承認本詩的題材極好，只是“哲理詩這怪物從中作梗”，讓詩的感性層面未臻完善。因此，我以為只要梳理好意象間的聯繫，<sup>9</sup> 本詩哲理主導的敘述是很好的出發點，助讀者了解徐志摩精神世界的建構。整體而言，本文將從思想層面出發，剖析徐志摩如何在本詩的生死敘述中，表現對“愛、自由、美”的信仰式追求。

## 二 生死與美

徐志摩一直堅信“美是人間不死的光芒”，<sup>10</sup> 是跨越生死的理想境界。而曼殊斐兒本身，在他眼中，便是最純粹、瑩澈的美感的載體。她的美是“內府的寶藏”，“任天堂沉淪、地獄開放”亦毀傷不了。<sup>11</sup> 故他在哀悼曼殊斐兒的同時，亦流露了對跨越生死之美的信仰——在有限生命中，傾盡所有追求美，而死亡最終將使美的歷程超越生命，趨向永恆。

詩的開首，徐志摩在夢中“入幽谷，聽子規泣血”。子規除了暗用“望帝啼鵲”之典，隱含徐志摩對摯友辭世的哀痛，更象徵了曼殊斐兒傾盡所有追求美的生命形式。<sup>12</sup> 徐志摩緊接夢中“登高峰”的意象，正呼應了曼殊斐兒的生前摯友湯林生（H. M. Tomlinson, 1873—1958）對她的評價：將她超俗的美比擬作“阿爾帕斯山巔萬古不融之雪”，<sup>13</sup> 投射了徐對曼殊斐兒美學高度的嚮往。以夢開啟全詩，正印證了徐志摩的神往。精神分析理論中，夢是一種（受壓抑的）願望（經過改造而）達成，<sup>14</sup> 投射了徐志摩對曼殊斐兒美的歷程的嚮往。的確，他將生命寄託於文藝創作，即使是在他 1929 年所寫的〈杜鵑〉中亦貫徹了這種生命信仰式的追求，將自己化為“終宵聲訴”、多情的、曼殊斐兒似的杜鵑。<sup>15</sup>

然而，在他攀登這座美的高峰時，卻經歷了“光明淚自天墜落”——曼殊斐

---

<sup>8</sup> 朱湘（1904—1933）指出〈哀曼殊斐兒〉用韻並不講究，布置段落亦不愜意，尤其第三到第六段，接得“一點不自然、一點不活潑、一點不明順”，只是徐中下的作品。參見邵華強編：《徐志摩研究資料》（北京：知識產權出版社，2011年），頁192-193。

<sup>9</sup> 徐志摩思想之“雜”，是他本人亦承認“永遠不是成系統的”。故研究他人生哲學的方法便是透過梳理他文學作品、歷史資料中零碎的線索，分析概念之的內在聯繫。參見毛迅：《徐志摩論稿》，頁7。

<sup>10</sup> 徐志摩：〈希望的埋葬〉，《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁122。

<sup>11</sup> 徐志摩：〈曼殊斐兒〉，《想飛 徐志摩散文經典》（上海：上海社會科學院出版社，2003年），頁195。

<sup>12</sup> 徐志摩曾謂曼殊斐兒“像夏夜榆林中的鷓鴣……唱到血枯音嘶，也還不忘她的責任，是犧牲自己有限的精力，替自然界多增幾分的美”。參見〈曼殊斐兒〉，《想飛 徐志摩散文經典》，頁198。

<sup>13</sup> 徐志摩：〈曼殊斐兒〉，《想飛 徐志摩散文經典》，頁204。

<sup>14</sup> 〔奧〕佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939）著、單寧譯：《夢的解析》（北京：國際文化出版公司，1998年），頁67。

<sup>15</sup> 徐志摩：《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁231。

兒之死。雖然她的死令人哀痛、使上蒼流淚，卻也盛載著美好的光明意象，正好呼應了〈愛的靈感〉所寫的死亡——是令人甘願投向的“美麗的永恆的世界”、“光明與自由的誕生”。<sup>16</sup> 而光明淚緊接的是“墓園”意象，牽引出跨越時空的死亡本身。徐志摩於〈契訶夫的墓園〉寫自己歐遊時愛“弔古”，亦曾“在楓丹薄羅上曼殊斐兒的墳”，正因墳墓意象是“美麗的虛無”、“靜定的意境”，讓他能得到純淨的慰安、性靈之完整。<sup>17</sup> 如海德格爾（Martin Heidegger，1889—1976）所謂“向死亡存有（daesin）”，當人接近死亡、意識死亡，才能深切體悟生命、存在的本質。而正是本詩的墳墓，開啟了徐志摩對於宇宙、生命美的思考。

他先質問“上蒼說宇宙是無情的機械，／為甚明燈似的理想閃耀在前？”肯定理想而否定宇宙無情，流露出他對理想主義的肯定。的確，如他所謂“理想就是……信仰”，他的單純信仰“實質是一種極端理想主義傾向”。<sup>18</sup> 然而，他再問：“說造化是真善美之表現，／為甚五彩虹不常住天邊？”作為通往仙境之橋樑，<sup>19</sup> 五彩虹不常住，暗示人身處物理世界、在有如“朝露”、“幻夢”的有限生命中，無法通往完全的真善美。而他寫生命短暫，卻有意創造出“短暫／永恆”之悖論，如“二十分鐘”／“不死的時間”、“朝露似”／“永別人間”、“生命的幻夢”／“永承上帝愛寵”等詩句，引導讀者反思時間、生命之本質：生命雖短促，本身無法通往永恆，但生命的終結、死亡卻能為人美的歷程賦予永生。

同時，本詩描繪了曼殊斐兒如“曇花偶現”般短暫又唯美的生命。徐志摩指自己在淚花裡，想見她“笑歸仙宮”。雖然她的死對於尚在人世的徐志摩來說，是一種難以釋懷之悲痛，死亡對她而言，有如羽化登仙，是一種值得快樂的超脫。而仙宮之喻，呼應了〈曼殊斐兒〉：“在感美感戀最純粹的一剎那間”，“是極樂天國的消息”。<sup>20</sup> 正如〈濟慈的夜鶯歌〉末句：“音樂完了……夜鶯死了！但他的餘韻卻嫋嫋的永遠在宇宙間迴響着”，<sup>21</sup> 死亡只是將生命創作之美（音樂）轉化為一種審美情感的懸浮的藝術化狀態（餘韻）。<sup>22</sup>

### 三 生死與愛

<sup>16</sup> 徐志摩：《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁 284。

<sup>17</sup> 徐志摩：《自剖》（上海：新月書店，1928 年），頁 184-188。

<sup>18</sup> 毛迅：《徐志摩論稿》，頁 17。

<sup>19</sup> 李白（701—762）〈焦山望松寥山〉：“安得五彩虹，駕天作長橋”。

<sup>20</sup> 徐志摩：《想飛 徐志摩散文經典》，頁 199。

<sup>21</sup> 徐志摩：《想飛 徐志摩散文經典》，頁 280。

<sup>22</sup> 顏翔林：《死亡美學》（上海：學林出版社，1998 年），頁 282。



本詩盛載著徐志摩對曼殊斐兒的愛慕之情，<sup>23</sup> 同時蘊含他對於愛的人生哲學——透過愛追求理想生命，最終讓死亡成全跨越生死之愛。

徐志摩寫自己“當年初臨生命的消息，／夢覺似的驟感戀愛之莊嚴”，不僅將生命與愛緊密連繫，更透過“夢覺似的驟感”的體驗，賦予了愛神秘主義（mysticism）與宗教色彩。他將愛視作莊嚴的信仰，正呼應了“Art and Life”演講對於宗教“是神聖的宇宙的愛，是超然和聖化的”的解釋。<sup>24</sup> 他接著寫“生命的覺悟是愛之成年”，同樣體現了生命與愛不可切割的互為性。他更宣言式地高呼“愛<sup>25</sup> 是實現生命之唯一途徑”，彷彿宗教之教條（doctrine）。<sup>26</sup> 的確，他堅信愛是“精神的光熱的根源”，實現了“一切光明的驚人的事”，<sup>27</sup> 皆因“愛是生命激情的表達，有助生命向著精神領域的超越與莊嚴美化”。<sup>28</sup> 愛與創造力、美學追求的緊密聯繫，使尚美的徐志摩將愛視為通往理想生命的必然信仰。

然而，矛盾的是，愛的本質是不生不滅、“攢不破的純晶”。有限的生命根本無法成全永恆的愛。他亦在本詩寫自己因曼殊斐兒之死“而感生與戀之涯沿”，意識到生命與愛之間無法跨越的鴻溝。如梁實秋（1903－1987）所言，他“浪漫的愛”的單純理想在生命中無法實現，只能“永遠存在於追求的狀態中，永遠被視為一種極聖潔極高貴極虛無飄渺的東西”，皆因一旦在現實中接近愛，本來自由的追求便會變成束縛，使幻想立刻破滅，<sup>29</sup> 最終只有死亡才能成全永恆的愛。而或許正因他與曼殊斐兒的感情在現實中無法實現，才讓這種追求能夠提升至永恆的高度。本詩將死比擬成一座“凝煉萬象所從來之神明”的“偉祕的洪爐”，為死亡賦予具神秘主義色彩的隱喻，便能理解死亡如何成全他愛的信仰，使生趨向永恆、升煉他所追求之愛至永恆，正如〈翡冷翠的一夜〉所寫：“實現這死，在愛裏，這愛中心的死”，“強如九百次的投生”。<sup>30</sup>

<sup>23</sup> 有指曼殊斐兒為徐志摩的繆斯、精神戀對象。〈曼殊斐兒〉中，徐志摩稱她為“女性的理想化”，結尾更引錄了拜倫（George Gordon Byron, 1788－1824）為他愛人、同父異母之姊所寫之詩。（參見徐志摩：《想飛 徐志摩散文經典》，頁 200、208。）而本詩中，他“悵望雲天，淚下點點”、“灑淚向風中遙送”的悲傷，將真情寄託於廣闊的自然空間，自是哀切。他又遙問曼殊斐兒“記否倫敦約言”，將他們的約定昇華為超越生死之情感記憶。同時，他以景物“永抱”的意象寄託了自己對曼殊斐兒逾越生死之情。

<sup>24</sup> Hsu Tsemou, “Art and Life”, p. 5.

<sup>25</sup> 此處之愛，不僅指情愛，更蘊含了西方啟蒙思想家的人道主義博愛精神。參見劉介民：《徐志摩的人生哲學——情愛人生》（台北：揚智文化，2001年），頁 31。

<sup>26</sup> 教條表面上講述信仰和生命不變的定理，實際上只是表達和喚起情感、闡明和鼓勵一些行為模式、說明一些生命態度的途徑。參見 Philip C. Almond, *Mystical Experience and Religious Doctrine: An Investigation of the Study of Mysticism in World Religions* (Berlin: De Gruyter, 1982), p. 4.

<sup>27</sup> 徐志摩：〈愛的靈感〉，《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁 289。

<sup>28</sup> 歐陽開斌：〈“一個重新發見的國魂”：徐志摩歸國首講“Art and Life”再探〉，《清華學報》，2022年3期，頁 600。

<sup>29</sup> 梁實秋：《談徐志摩》（台北：遠東圖書公司，1958年），頁 35。

<sup>30</sup> 徐志摩：《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁 115。

## 四 生死與自由

在詩的收結，徐志摩將讀者導向他所嚮往之自由——超脫生命，由死亡所成全的精神境界。

作為對“光明淚自天墜落”的回應，徐志摩願自己的哀思能跨越一切生死界限，“似電花似的飛騁”，感動曼殊斐兒“在天日遙遠的靈魂”。當中，“飛騁”的意象亦寄託了徐志摩嚮往自由的“想飛”意識。這種意識將其理想主義內核昇華至超越一切的境界，是他單純的信仰發展的極致。<sup>31</sup> 如他於〈想飛〉所寫：“人類最大的使命，是製造翅膀；最大的成功是飛！理想的極度，想像的止境，從人到神！”<sup>32</sup>，盼望自己能透過生命到達跨越生死的、自由的理想境界。

然而，即使是對曼殊斐兒的哀思，他亦自知自己無法輕易放下和超越。生而為人，始終太多束縛、限制，無法支撐起他自由的理想國。故徐志摩於詩末便問自己“何時能戳破生死之門”、完成生到死的轉化，間接表達了他認為死亡即是超越和自由的觀點。在他眼中，跨越生死鴻溝的唯一途徑是死亡，如〈想飛〉所寫：“皮囊要是太重挪不動，就擲了它，可能的話，飛出這圈子，飛出這圈子”，死使人“跨越一切”，飛越肉體、時間的束縛；<sup>33</sup> 又如〈決斷〉：“我不希罕這活／這皮囊，——／哪處不是拘束。／要戀愛，／要自由，要解脫——”，<sup>34</sup> 可見生命的拘束使他嚮往自由，一種只能透過死亡成全的絕對自由。

## 五 總結

〈哀曼殊斐兒〉全面地總結了徐志摩“愛、自由、美”的信仰如何在生與死中體現：三者作為超越生死的理想存在，值得窮盡一生追求，卻無法透過有限的生命完成，故只能讓死亡成全一切，將它們昇華至永恆。如他的偶像濟慈（John Keats, 1795–1821）所謂：“比生命更博大之死，那便是永生”，<sup>35</sup> 他的信仰當中，死亡能超越物理世界之累與苦，讓人領悟精神之自由；超越時空，走向絕對的永恆與存在，指向生與死的統一性；超脫形骸之美，達至一種具詩意的精神之美。<sup>36</sup>

<sup>31</sup> 毛迅：《徐志摩論稿》，頁 20。

<sup>32</sup> 徐志摩：《想飛 徐志摩散文經典》，頁 122。

<sup>33</sup> 徐志摩：《想飛 徐志摩散文經典》，頁 122。

<sup>34</sup> 徐志摩：《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁 137。

<sup>35</sup> 徐志摩：〈這是一個懦怯的世界〉，《再別康橋 徐志摩詩歌全集》，頁 48。

<sup>36</sup> 顏翔林：《死亡美學》，頁 273-276。

然而，既然死亡能成全他的一切理想，他為何不選擇結束自己的生命，親手“戳破生死之門”，“去到那理想的天庭——／戀愛，歡欣，自由——辭別了人間，永遠？”<sup>37</sup>〈哀曼殊斐兒〉或許能夠從側面論證，他反對“消極的自殺”，只因他始終如一地作為“信仰精神生命的癡人”<sup>38</sup>、“愛、自由、美”狂熱的信徒。他以改良社會、忠於一種信仰或精神生命為志願，因此提出“必須活著的人努力才有達到的希望”<sup>39</sup>。在他眼中，或許只有像曼殊斐兒，如癡鳥一般，不到嘔血不住口，才能永遠在宇宙留下迴響的裊裊餘音。

## 附錄：本文所引詩文之編年

### 1923 年：

- 〈哀曼殊斐兒〉
- 〈曼殊斐兒〉
- 〈希望的埋葬〉

### 1924 年：

- 〈濟慈的夜鶯歌〉

### 1925 年：

- 〈這是一個懦怯的世界〉
- 〈論自殺〉
- 〈決斷〉
- 〈想飛〉
- 〈翡冷翠的一夜〉

### 1928 年：

- 〈契訶夫的墓園〉

### 1929 年：

- 〈愛的靈感〉
- 〈杜鵑〉

---

<sup>37</sup> 徐志摩：《想飛 徐志摩散文經典》，頁 277。

<sup>38</sup> 劉介民：《徐志摩的人生哲學——情愛人生》，頁 44。

<sup>39</sup> 徐志摩：〈論自殺〉，《落葉》（海南：海南出版社，1993 年），頁 123。



# 專題探究



# 東北懸疑敘事下的遮蔽與想像——論《平原上的摩西》中的交叉性與超越性

王鑫潔\*

**摘要** 作為雙雪濤筆下最典型的創作實踐，東北老工業區的懸疑敘事與創傷經驗成為文學批評界介入中篇小說〈平原上的摩西〉的主要研究視域。然而這一文本隱含的結構和意義的交叉性仍然亟待關注。本文將以〈平原上的摩西〉作為分析對象，探索雙雪濤的“中國套盒”式懸疑敘事與其結構背後的意義交叉性，即個體如何在階級、性別、代際等多重身份交織下，成為社會轉型中的零餘者。敘事結構的交叉性同樣為雙雪濤故事中的底層書寫保留了“向上超越”的可能，故事主人公們對於詩性、人性、神性的信仰與堅守，正是在階級、性別、代際的層層交織中傳承下來。

**關鍵詞** 雙雪濤 敘事結構 交叉性 底層書寫

## 一 引言

“鐵西三劍客”雙雪濤、鄭執、班宇關於鐵西敘事的寫作序列，令東北書寫再次在當代中國文學批評中浮出歷史地表，三人圍繞東北老工業區的相關創作，則被視為“東北文藝復興”的重要表徵。以雙雪濤為例，東北老工業區的懸疑敘事已成為其筆下最典型的創作實踐：這種依托於地域結構性轉型的懸疑敘事，既不以揭曉懸念為最終目的，也未遵循本土懸疑小說中“因果報應”的樸素道德信仰敘事倫理，而是通過個體對於歷史記憶的追溯與重構，反映東北在經歷文革和下崗潮後的時代症候，以及個體在時代症候下被遮蔽的創傷經驗。雙雪濤本人將這一努力稱之為“為那些被侮辱被損害的我的故鄉人留一點虛構的記錄”<sup>1</sup>。

然而，對於東北地域書寫應在三位青年小說家的創作中處於何種位置、又佔何種分量，學界回應不一。出身東北的批評家往往強調與東北相關的在地經驗，將地域書寫鑲嵌在九十年代國家經濟結構性轉型的宏觀敘事中來探討。出身瀋陽的劉岩，致力於將鐵西敘事放置在東北經濟結構性轉型的時代框架中，將雙雪濤、鄭執、班宇放置在“東北國營工廠工人子弟”的身份政治下進行檢視。在劉岩看來，他們的寫作因為將個體經驗與特定歷史條件、微觀敘事與宏觀敘事有機結合，

\* 香港大學文學院本科生，主修藝術史、中國語言文學。

<sup>1</sup> 雙雪濤、三色堇：〈寫小說是為了證明自己不庸俗〉，《北京青年報》，2016年9月22日。

而具深刻的現實主義傾向。<sup>2</sup> 同樣出身東北的黃平認為，“鐵西三劍客”的創作代表著“新的美學原則在崛起”，他們以鐵西敘事來反撥“‘尋根文學’以來將地方‘地方化’的趨勢”，令地域書寫重新“從‘地方’回到‘國家’，從‘特徵’回到‘結構’，從‘怪誕的人’回到‘普通的人’”。<sup>3</sup> 不同於重視東北在地經驗的本土學者，非本土批評家則呼籲關注雙雪濤、班宇、鄭執在創作中除“東北”之外的其他面向。張定浩認為，過分強調“東北”特定集體情緒和邊緣生活經驗，實際上遮蔽了基於普遍人性的個體敘事，限制了作品所能抵達的高度。<sup>4</sup> 叢治辰則將“父親”看作文學裝置，呼籲批評界探索三位小說家作品中被“東北”這個單一研究視域所遮蔽的其他可能。<sup>5</sup>

作為雙雪濤最受文學批評界關注的作品，東北老工業區的懸疑敘事與創傷經驗、“艷粉街”的文化表徵、故鄉記憶與文學創作等問題，成為批評家對文本的意義外延；多重第一人稱敘述的作用與意義、“何謂平原，誰是摩西？”、底層書寫的超越性等問題，則成為文本“內部批評”的論證焦點。創傷與救贖成為〈平原上的摩西〉故事的一體兩面：由東北國營工廠下崗潮引發的工人階級的創傷，是批評家們重點分析的對象，但他們較少關注創傷背後的交叉性，即個體如何在階級、性別、代際等多重身份交織下，在歷史的必然與命運的偶然的交織下，成為社會轉型中的零餘者。同樣地，對於詩性、人性、神性的信仰與堅守，也正是在階級、性別、代際的層層交織中傳承下來，為雙雪濤故事中的底層書寫保留“向上超越”的可能。<sup>6</sup> 此兩點為本文將深究的面向。

## 二 “中國套盒”敘事下的交叉性

〈平原上的摩西〉的故事內容並不複雜：刑警莊樹在負責偵查城管遇襲案時，發現這起案子與十二年前劫殺出租車司機的連環案件有著諸多重合，而案件嫌疑人漸漸指向兒時鄰居家的父女。國企改制前，同是東北國營工廠工人子弟的莊樹和李斐是鄰居兼童年玩伴，兩人曾約定好在平安夜的晚上一起看“平原上的火焰”；國企改制後，因生存共同體的瓦解，兩家人漸行漸遠。隨著調查的深入，莊樹漸漸發現自己當年忘記約定的無心之失，竟成為李斐悲劇命運的導火索。故事藉助多重（共七位）第一人稱敘事者的視角，交替進行了十四次敘述，分別是：

<sup>2</sup> 劉岩：〈世紀之交的東北經驗、反自動化書寫與一座小說城的崛起——雙雪濤、班宇、鄭執瀋陽敘事綜論〉，《文藝爭鳴》，2019年11期，頁22。

<sup>3</sup> 黃平：《出東北記：從東北書寫到算法時代的文學》（上海：上海文藝出版社，2021年），頁87-88。

<sup>4</sup> 呂彥霖：〈再造“集體記憶”與重探90年代——以雙雪濤、班宇、鄭執為中心〉，《當代作家評論》，2021年6期，頁29。

<sup>5</sup> 叢治辰：〈父親：作為一種文學裝置——理解雙雪濤、班宇、鄭執的一種角度〉，《揚子江文學評論》，2020年4期，頁75。

<sup>6</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄——雙雪濤《平原上的摩西》〉，《文藝爭鳴》，2019年7期，頁39。



莊德增、蔣不凡、李斐、傅東心、李斐、莊德增、莊樹、孫天博、傅東心、李斐、莊樹、趙小東、李斐、莊樹；每人敘述的故事都多少與下一位敘事者的故事有所重疊，引出人物命運的改寫與顛覆，營造出記憶的迷宮。

如何理解多重第一人稱敘事，已成為文本“內部批評”的論證焦點。黃平將這種敘事歸因於對時代總體性的難以把握，即“在小說故事開始啟動的歷史時刻，任何一個人物都無法把握時代的總體性。”<sup>7</sup> 劉岩從重構歷史記憶的角度出發，將多重第一人稱視角的敘事，視作離散的工人群體“圍繞社群瓦解過程進行對話的形式”。<sup>8</sup> 上述兩種分析傾向將多重第一人稱視角與歷史整體性變革相結合，還原工人階級在東北經濟結構轉型期的時代創傷。這種將敘事手法歷史化的嘗試，一方面將文本與東北這一特殊地域與經濟體制改革這一特殊時間節點結合，揭示東北在轉型期的社會症候，但另一方面又將故事中的層層嵌套，簡化為工人群體的敘事詩，遮蔽了這種複調敘事中的其他指涉。

層層嵌套的敘事特點，令人聯想到略薩所分析的“中國套盒”，即通過敘述者在時間、空間和現實層面的變換，實現故事的層層嵌套。<sup>9</sup> 〈平原上的摩西〉中，多重第一人稱視角敘事也可看作是“中國套盒”的變體：每位敘述者的故事均有交叉性，故事與故事之間並非簡單並置，而組成了“共生或者具有互相影響效果的聯合體”。<sup>10</sup> 李守廉的形象正是在交叉敘事中得到豐滿，又反過來作為線索串起社會群像。他是全篇中唯一沒有以第一人稱視角敘述的人物，但他的身影卻出現在幾乎每位敘述者的故事中——李守廉因為陪同李斐前去放烟火而遭到警察蔣不凡的懷疑，無奈之下重傷了蔣不凡；李守廉在下崗潮後與莊德增、傅東心一家漸行漸遠，在襲警後受孫天博一家的庇護而生存，卻又因襲擊城管一案再次進入警察莊樹、趙小東的視線。

小說的敘事迷宮不僅還原出李守廉所代表的工人階級形象與其創傷記憶，更以李守廉為交叉性敘事的隱形中心，串聯起東北大下崗潮中的失落群像：比如試圖挽救社會失序而以身試險的警察、遭遇歷史性暴力又被禁錮於家庭的知識女性。從這個意義上講，傅東心等人的形象不僅是功能性的，非如黃平所言，因“帶有鮮明的功能性而顯得概念化”，其功能之一就是“將‘形而上’的維度重新賦予作為工人的李守廉一家”。<sup>11</sup> 相反，傅東心、李斐等女性角色，導向了〈平原上的摩西〉被“東北”這個單一研究視域所遮蔽的其他可能。對工人群體創傷經驗

<sup>7</sup> 黃平：《出東北記》，頁 60。

<sup>8</sup> 劉岩：〈雙雪濤的小說與當代中國老工業區的懸疑敘事——以《平原上的摩西》為中心〉，《文藝研究》，2018 年 12 期，頁 16。

<sup>9</sup> （秘魯）略薩（Mario Vargas Llosa）著作，趙德明譯：《略薩作品：給青年小說家的信》（北京：人民文學出版社，2021 年），頁 163。

<sup>10</sup> 略薩：《略薩作品：給青年小說家的信》，頁 160-161。

<sup>11</sup> 黃平：《出東北記》，頁 71。

的再現，是雙雪濤的敘事重點，但他對多重第一人稱視角的選擇，同樣顯示出敘事交叉性的重要意義：在以工人群體為核心的社群網絡中，那些擔任著母親、女兒等性別角色的人，擔任著國家機器、知識分子等社會角色的人，同是社會創傷的承受者；以點帶面地還原他們所遭受的傷痛，成為雙雪濤為被侮辱被損害的故鄉人留下記錄的方式。

〈平原上的摩西〉因此由敘述結構的交叉性轉向敘事意義的“交叉性”。“交叉性”理論（intersectionality）由學者金伯利·克倫肖（Kimberlé Crenshaw）提出，強調受壓迫者的經驗是由階級、種族等多重壓迫機制與父權制互動的結果，不能將被壓迫的經驗簡單化為階級、種族、性別壓迫的機械性疊加。<sup>12</sup> 以下將以克倫肖的“交叉性”理論作為敘事意義的分析框架，認為〈平原上的摩西〉僅指向東北大崗潮後工人階級的受創史，更表現出東北社會底層人民（尤其是女性）在階級、性別、代際變革中所遭遇的交叉性暴力。

### 三 交叉性中的二元複調

在“中國套盒”式的複調敘事下，〈平原上的摩西〉中的人物關係往往呈現出或對照或鏡像的二元性。這種二元的人物塑造方式與階級、性別、代際等因素雜糅，呈現出以工人群體為中心輻散的東北老工業區底層人物書寫。

幾乎為論者們所公認的一組人物對照，是在下崗潮導致的工人階級“所擁有的生活共同體趨於破碎”後，出現在莊德增、李守廉兩人之間的階級分化。<sup>13</sup> 在千禧年之際意外相遇的莊、李二人，一個是將捲烟廠私有化的資本家，一個是因重傷警察而隱姓埋名的出租車司機。面對毛主席像下靜坐抗議的老人時，作為既得利益者的莊作出的評價是：“也許忍著，就有希望。”<sup>14</sup> 而淪為社會零餘者的李，卻將老人們比作海水被污染後上岸自殺的海豚，反駁道：“就是希望不夠分，都讓你們這種人佔了。”<sup>15</sup> 對巨型毛主席像的體認，進一步反映出二人因階級分化而形成的情感結構差異：莊將毛主席像體認為故鄉之樹，展現對於毛主席像所象徵的集體主義時期的浪漫化懷舊；李則將懷舊之情移情到毛主席像底座處的工農兵戰士塑像上，這些破碎的塑像與小說所敘述的底層人物，形成身體化的同構，暗示著東北社會底層人們破碎的身體，與被侮辱被損害的命運：如同海豚自殺般靜坐的老人，左腮被子彈擊穿的李守廉，下肢癱瘓的李斐，被嚴重燙傷面部的小販女兒……劉岩對此質問道：“在社會變遷中斷裂的意識形態可以縫合並重塑，

<sup>12</sup> 王天夫、嚴飛：《清華社會學評論（第8輯）》（北京：社會科學文獻出版社，2017年），頁142。

<sup>13</sup> 黃平：《出東北記》，頁62。

<sup>14</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》（北京：北京日報出版社，2021年），頁49。

<sup>15</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁49。

銘刻歷史創傷的普通生命也能隨之修復嗎？”<sup>16</sup> 儘管毛主席像作為意識形態的能指重新回到廣場，其底座的工農兵塑像也隨之被修復，但工人階級社群在社會轉型、階級分化後所遭受的創傷，卻以“破碎的身體”為表現形式而被永遠銘刻。

第二組較少被關注的人物對照，是小說中性別關係的對照：女性常成為歷史暴力下隱忍的承受者，但同時也是詩性、人性、神性的守護者；男性則往往成為歷史暴力下正面的感知者或對抗者。不同於蔣不凡、李守廉的“以暴制暴”，無論是傅東心、李斐，還是燙傷事件中的女兒，都是結構性暴力下無從反抗的受害者：傅東心在文革中被剝奪了知識分子身份與受教育的權利，又在陰差陽錯中與當年害死叔叔的凶手莊德增結合；李斐因警察蔣不凡濫用公權力而失去雙腿，從此與父親隱姓埋名地生活；跟著母親賣苞米的女孩因城管的暴力執法而被嚴重燙傷面部，卻被有關部門剝奪了為自己辯護的話語權。在遭受結構性暴力後，她們淪為被放逐於社會主流之外的零餘者。作為知識女性的傅東心在工作與家庭中，處於雙重邊緣化的位置，既不為工廠同事所接納，也不與丈夫兒子親近。無論是丈夫還是兒子，都留有那個時代的暴力殘影，因此她自述道：“日子嗒嗒地向前走了。我留了下來。”<sup>17</sup> 李斐則深居簡出，藉寫小說度過癱瘓後的漫長歲月，並在自敘中以樹自比：“樹，無法走動的樹，孤立無援的樹。”<sup>18</sup> 傅東心與李斐在社會巨變中的“留”，暗示東北的底層女性在階級、性別、代際等身份交織下忍受的交叉性暴力，一方面使她們無法與社會同步，另一方面則成為她們自我放逐的方式，以此實現對於男性主導的結構性暴力的規避與逃離。

因此，雙雪濤筆下的女性，並非如五四時期的“祥林嫂”形象那般，僅是“被侮辱被損害的啞啞的女性”，而是在巨變的時代中，以自我保留的方式守護著詩性、人性、神性。<sup>19</sup> 雙雪濤將傅東心視作詩性的化身，“她的隱忍，她的沉默，她的寂滅，其實是詩的隱忍，沉默和寂滅，她與周遭的隔閡，其實是詩與現實世界的隔閡，”唯有傅東心可以承擔“與時光對抗”這一重任。<sup>20</sup> 是傅東心令李斐懂得了“欣賞行文的元氣”，令詩性的種子在小小的李斐心中萌芽；感受到從未體驗過的母愛，明白母親的職責並非“哭，一個嘴巴”，而是提供關於人性的基本啟蒙；篤信“只要你心裏的念是真的，只要你心裏的念是誠的，高山大海都會給你讓路”，<sup>21</sup> 感受在平凡生活中呼喚神性的可能。儘管對莊樹來說，傅東心是個不甚親近的母親，但唯有傅東心懂得莊樹“對別人有意義，對自己也有意義”

<sup>16</sup> 劉岩：〈雙雪濤的小說與當代中國老工業區的懸疑敘事〉，頁 21。

<sup>17</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁 73。

<sup>18</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁 74。

<sup>19</sup> 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表：現代婦女文學研究》（洛陽：河南人民出版社，1989 年），頁 37-40。

<sup>20</sup> 張悅然、雙雪濤：〈時間走廊裏的鞋子〉，豆瓣，2016 年 8 月 1 日  
（<https://book.douban.com/review/8017907/>）。

<sup>21</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁 32-37。

的警察理想。<sup>22</sup> 她在送給莊樹的畢業禮物上畫著一個小男孩與小女孩，男孩守門，女孩正掄起腳把球提過來，這與幼時莊樹踢球、李斐守球的現實截然相反。莊樹由踢球者到守門人的角色對調，寄托著傅東心對莊樹的希冀，希望莊樹能成為一個可以守護他人的人，這與莊樹的警察理想暗合。換言之，正是傅東心在幼時對於李斐、莊樹的教育，令他們分別成長為堅守信念與守護他人的人，詩性、人性、神性的種子由傅東心播種，在李斐與莊樹身上發芽。

如果說傅東心代表著父一代對於詩性、人性、神性的守護，那麼李斐則是傅東心在子一代的鏡像，她將傅東心對於詩性、人性、神性的篤信傳承下去。張悅然與雙雪濤曾就“毛主席像”與“烟火”這兩個意象以及它們分別象徵的性別、代際能指進行討論：毛主席像與父輩、男性角色相關，象徵著“政治、歷史、現實”，烟火與子輩、女性角色相關，象徵著“約定、情感、夢幻”；兩個意象之間既是对立的又是辯證的：無形且短暫的烟火象徵著長久的允諾，有形且長久佇立的毛主席像卻只是疾馳而過的時代的象徵。<sup>23</sup> 李斐的一生，與“火/烟火”這一意象緊密相關。“火”這一意象在雙雪濤所援引的西方神話原型中具雙重意義，是毀滅亦是救贖，是罪惡亦是希望。<sup>24</sup> 對李斐來說，“火”象徵著她與傅東心之間的精神傳承，是李斐精神世界的起點。李斐對傅東心精神世界的無限接近，似乎一度可改變她作為工人階級子女的命運，用知識的火光為自己燃亮新的可能。儘管關於烟火的約定將李斐帶入了命運的深淵，但正是她對於信念的篤定，成為點亮這個基調並不明亮的故事的光。雙雪濤曾如此對比父輩與包括自己在內的子輩：“我覺得那代人是有力量的，即使是沈默的，比我們要有生命力，比我們要篤定，甚至比我們要豁的出去。我們以為我們是有那麼一點反抗精神的一代，其實我們非常平庸溫順。”<sup>25</sup> 李斐正是平庸溫順的子輩中的意外：她關於堅持的悲劇展現人在命運無常中的強大，她對於信念的篤定，成為雙雪濤對市場經濟下情感商品化的抗衡，也是雙雪濤所書寫的沉重現實背後的純淨內核。<sup>26</sup> 正因如此，雙雪濤的底層書寫沒有囿於沈湮苦難，反而保留了精神超越的可能。

#### 四 未完成的“摩西”與向上超越的可能

《聖經·舊約》《出埃及記》中摩西分紅海的故事包含著逃亡、故鄉、信念、希望等文學母題，<sup>27</sup> 雙雪濤因此挪用了摩西這一神話原型，將摩西帶領以色列人

<sup>22</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁 55。

<sup>23</sup> 張悅然、雙雪濤：〈時間走廊裏的鞋子〉。

<sup>24</sup> 王俊虎、王晶：〈神話原型批評視域中的底層文學書寫——以雙雪濤《平原上的摩西》為中心〉，《吉林師範大學學報（人文社會科學版）》，2022 年 2 期，頁 92。

<sup>25</sup> 張悅然、雙雪濤：〈時間走廊裏的鞋子〉。

<sup>26</sup> 張悅然、雙雪濤：〈時間走廊裏的鞋子〉。

<sup>27</sup> 張悅然、雙雪濤：〈時間走廊裏的鞋子〉。

走出困境的寓言投射至東北國營工廠下崗潮背景中。這種對“神性”的挪用，暗示底層書寫困境中“向上超越”的可能。如何理解摩西也因此成為解讀小說的核心線索：哪位人物在故事中能承擔摩西的角色，帶領群體走出困境，實現“向上超越”？筆者認為，“摩西”的形象始終在不同階級、性別、代際間流轉，傅東心、李守廉、李斐、莊樹都部分展現出摩西的特質，但也都不能完全地承擔起摩西“出埃及記”式的責任，因而他的形象始終處於一種交織而成的、未完成的狀態。

在《出埃及記》中，摩西的形象具雙重性，他一方面代表耶和華立言發聲，具有博識與先知性；一方面身體力行地執行著耶和華的神諭，帶領族人抵禦埃及法老的種族壓迫並走出埃及，具戰鬥與守護精神。<sup>28</sup> 雙雪濤在塑造人物時，似乎正是按這樣的二分法，將摩西的雙重特質放置在女性角色與男性角色身上：傅東心與李斐凸顯出摩西的博識特質，李守廉與莊樹則顯示著摩西的戰鬥與守護精神。但雙雪濤沒有止步於性別的二分法，而是將性別與階級、代際交織起來，四位“摩西”的形象也因而複雜起來。從性別與代際角度來說，李斐、莊樹分別是傅東心、李守廉在子輩的鏡像：李斐從傅東心那裏繼承了對於詩性、人性、神性的堅守，莊樹則從李守廉那裏繼承了守護正義的戰鬥精神。

然而從階級角度來說，在 1995 年國營工廠解體後，四人依托的生存共同體隨之破碎，兩個家庭不再同處於工人階級的平原，階級落差的溝壑開始在兩者之間出現。因此，傅東心、莊樹儘管對李斐一家的遭遇抱以同情，卻又因為身份的隔閡而無法感同身受。此外，莊樹的警察身份令他在子一輩成為蔣不凡的鏡像，與李守廉的犯罪者身份形成了天然對立。雙雪濤曾在對談中將“二王”案件、蔣不凡案件與莊樹案件都列入小說主題的序列，並調侃道，“警察就是給人擦屁股的，這個‘人’是誰則需要去琢磨”。<sup>29</sup> 雙雪濤似乎暗示警察作為國家機器對社會秩序無條件的守護，以及不得不為經濟轉型的陣痛殿後的無奈。小說對於“二王”案件、蔣不凡形象的插入，使故事所描繪的圖景不再局限於莊、李兩家，而是指涉整個東北底層社會。因此，在性別、階級、代際的交織與隔閡下，四位分享著摩西特質的主人公，誰也無法成為誰的救贖，沒有誰可以帶領東北社會的底層民衆走出生存困境，摩西的形象因而也處於未完成狀態。“平原上的摩西”這一標題，再次暗示了摩西形象的未完成性：《出埃及記》中摩西將紅海一分為二，引領族人走出埃及；而莊樹在故事結尾，沒能真正將人工湖的湖水一分為二，暗示著橫互於莊樹、李斐之間的階級差距與創傷記憶再難彌合。莊樹唯一能做的，只是拿出浸滿童年溫情回憶的“平原”火柴盒，這一火柴盒見證了 1995 年的少女李斐對承諾的堅持、神性的篤信。

<sup>28</sup> 王俊虎、王晶：〈神話原型批評視域中的底層文學書寫〉，頁 92-93。

<sup>29</sup> 張悅然、雙雪濤：〈時間走廊裏的鞋子〉。

然而，儘管沒有摩西能帶領遭受創傷的人們走出東北，雙雪濤對《出埃及記》的援引，對傅東心、李守廉、李斐、莊樹等角色人性閃光的刻畫，依舊為東北底層書寫保留“向上超越”的可能。基督教曾在五四時期成為啓蒙中國現代文學書寫的資源性力量，周作人在《聖書與中國文學》中肯定文學與宗教在情感上的共通性，認為基督教的人文主義思想和文體形式可以為中國新文學帶來新的啓示。<sup>30</sup> 魯迅同樣肯定基督教對於人的生存信仰的探尋，認為希伯來民族乃“向上之民，欲離是有限相對之現世，以趣無限絕對之至上者也”，<sup>31</sup> 基督教因此參與了中國文學對人的生存境遇的現代性展望。然而，上世紀 80 年代先鋒文學以“放逐諸神”的文學實踐令基督教暫時從中國文學的寫作視野中淡出。<sup>32</sup> 先鋒書寫之後，80 後作家雙雪濤再度將目光轉向對基督教元素的援引，以接續基督教對中國文學的參與，體現他希望為底層書寫尋找敘事信仰的努力。然而，不同於五四時期周氏兄弟的寫作實踐，雙雪濤在援引《出埃及記》時進行了“去宗教化”處理，弱化其中的宗教信仰與政治意涵，將摩西故事中樸素的人性閃光與東北社會的在地化經驗結合，書寫一曲對於愛與善、約定與信念、詩性與神性的挽歌，為東北底層書寫賦予“向上超越”的色彩。

## 五 結語

如王德威所言，雖然〈平原上的摩西〉是個“沒有神跡的故事”，但我們對神性的期待並不取決於宗教啓蒙，而是與“看待人間境況的意志與方法”息息相關。<sup>33</sup> 雙雪濤筆下的底層書寫，展現出東北底層社會中“未完成的摩西”與“被侮辱被損害的故鄉人”在時代症候下被遮蔽的創傷經驗。“中國套盒”式的嵌套敘事，使雙雪濤的東北底層書寫沒有止步於經濟狂潮下被席捲的工人群體，而是全景式地展現了以工人社群網絡為核心的零餘者們，在階級、性別、代際等身份交織下所遭受的歷史性暴力。通過對《出埃及記》故事的援引，雙雪濤將目光由訴苦式的苦難敘事轉向底層人民在苦難中對理想與信仰的堅守。對底層人民生命能量、生存信仰的發掘，對底層書寫“向上超越性”的探索，是雙雪濤底層敘事的獨特之處，也是當代文學底層敘事的新突破。他從“摩西”出發，帶領讀者重新體會東北平原上人們的磨難，也用詩性的力量為底層建構應許之地，其底層書寫從文學與生命體驗的相互銘刻出發，走向對生存信仰的精神追問。

<sup>30</sup> 王本朝：〈基督教為何能夠進入中國現代文學〉，《社會科學研究》，2007 年 5 期，頁 4。

<sup>31</sup> 魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2015 年），頁 5652。

<sup>32</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄〉，頁 38。

<sup>33</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄〉，頁 39。

# 四川方言疑問句研究——以小說《死水微瀾》為例

肖蕊瑩\*

**摘要** 疑問句是四川方言中最能體現方言特點的句類之一。本文以川籍作家李劫人所著的《死水微瀾》為語料，將該方言疑問句分為：特指問，正反問，是非問，和選擇問四個類型。四川方言疑問句擁有豐富的語氣詞（呢、嘛、咧、罷）與特色疑問代詞（哪系、啗系、啥系），且句中的句法焦點主要由疑問代詞所在的句法位置影響。同時，四川方言更傾向於使用雙音節詞和 VP-Neg、VP-Neg-VP 或 V-了-Neg 形式的正反問句。探究四川方言疑問句的特點，有助於深入研究四川方言，深入挖掘珍貴地方語言資源。

**關鍵詞** 四川方言 疑問句內部分類 疑問語氣詞 疑問代詞

## 一 引言

疑問句是漢語日常使用中最常用的一種句型，通常是指帶有特殊疑問標記、表達懷疑和詢問的句子。在中國首部體系完整的語法書《馬氏文通》中，馬建忠先生將疑問句分為三類，1) 無疑而問的反問句或詠嘆句，用疑問的句式強調語氣以表達肯定的態度，如《莊子·天地》中“與之配天乎？彼且乘人無天。”2) 有疑而問的設問句和選擇問句，如《論語·學而》中“求之與？”和《孟子·滕文公上》中“滕，小國也……事齊乎？事楚乎？”。<sup>1</sup> 可以說，馬建忠先生以“有疑無疑”的區別作為分類的依據對疑問句語法研究很有啟發。

21 世紀以來，漢語疑問句範疇研究受到越來越多的學者關注，疑問句的分類有幾大代表性觀點：1) 以呂叔湘先生為代表的一派學者強調疑問句內部的派生關係，認為選擇問是由是非問派生而來。同時，他還概括了疑問語氣（詢問、反詰、測度），將疑問句分成兩類：特指問句和是非問句。<sup>2</sup> 2) 以林裕文先生和陸儉明先生為代表的一派學者著重結構，認為疑問句在語法形式上可分為特指問、是非問、選擇問和正反問四類。<sup>3</sup> 3) 邵敬敏等學者則著重疑問句的交際功能和

\* 香港大學商學院本科生，主修私人銀行與財富管理。

<sup>1</sup> 馬建忠：《馬氏文通》（北京：商務印書館，1898 年），卷 6。

<sup>2</sup> 呂叔湘：《漢語語法論文集（增訂本）》（北京：商務印書館，1999 年），頁 33。

<sup>3</sup> 林裕文：《談疑問句》（上海：上海教育出版社，1985 年），頁 2。陸儉明：〈關於現代漢語裡的疑問語氣詞〉，《中國語文》，1984 年 5 期，頁 6。

選擇性質。<sup>4</sup> 考慮到句子的結構形式和表達功能之間的內部關係，本文將採取結構性分類方式，將疑問句分為四類。且《死水微瀾》反映的是 20 世紀晚期四川成都地區的方言情況，語法體系接近現代漢語語法系統，所以本文也借鑒了現代疑問句體系分類。

隨著語言學研究的進一步開展，方言疑問句的研究受到了學界的充分重視和廣泛關注。總體來說，前人通過不懈探索，在研究方法（如標記理論、語法化理論等）、研究角度（如理論和應用上、宏觀和微觀上、共時和歷時等）和研究內容（如虛詞、反覆問句等）等方面都取得了重大突破，更深入全面地瞭解了方言的語法特點。可以說，方言疑問句研究是方言語法研究中的重要增長點之一，取得了豐碩的研究成果。<sup>5</sup>

但整體來看目前的研究也有不足之處。第一，中國各方言區的研究成果和水平不平衡。在前人的研究中，吳方言、晉方言和粵方言研究最為豐富，閩方言和湘方言緊隨其後，而川渝地區方言疑問句研究較為不足。<sup>6</sup> 第二，從研究內容上來看，字詞方面的研究多於句層面的研究。許多學者的研究方向主要集中於疑問句中副詞、代詞、介詞和語氣詞等，比如，郭校珍在其 2022 年的研究中分析了“敢”在晉方言疑問句體系中的用法，強調了“敢”作為一個疑問詞的特殊性和重要性。另一方面，王芳在 2023 年深入研究了安陽方言中“的”語綴的功能和用途，進一步揭示了方言中語綴的重要角色。<sup>7</sup> 在句層研究方面，特殊句研究很受重視，如〈關於四川話中‘該是哈’問句研究〉<sup>8</sup>，但整體句法研究基礎還很薄弱。

可以說，前人對於四川方言疑問句層面的研究較少，且欠缺方言語法中句層面的系統研究。為此，本文將對川話長篇小說《死水微瀾》<sup>9</sup> 中的疑問句進行窮盡式調查，分析四川方言疑問句特點。《死水微瀾》是川籍小說家李劫人寫於 1935 年的代表作，也是 20 世紀最具影響力的長篇川話小說。<sup>10</sup> 作為土生土長的四川成都人，李劫人在小說中運用了大量生動形象的四川方言口語對話，保留了珍貴地道的方言語料，真實再現了 19 世紀末 20 世紀初在列強侵略下四川民間的生活面貌。可以說，四川成都是李劫人先生無法割捨的文學故鄉，他筆下的保留了眾

---

<sup>4</sup> 邵敬敏、周娟、彭小川、黎運漢、甘於恩、曾毅平：《漢語方言疑問範疇比較研究》（廣州：暨南大學出版社，2010 年）。

<sup>5</sup> 雲微、王虎：〈近十年漢語方言疑問範疇研究評述〉，《廣東廣播電視大學報》，2013 年 6 期，頁 22。

<sup>6</sup> 郭利霞：《漢語方言疑問句比較研究——陝蒙三地為例》（天津：南開大學出版社，2015 年），頁 16。

<sup>7</sup> 王芳：〈安陽方言中的語綴‘的’〉，《殷都學刊》，2000 年 1 期，頁 99。

<sup>8</sup> 山術蘭：〈關於四川話中的‘該是哈’〉，《西華大學學報》，2008 年 6 期，頁 6。

<sup>9</sup> 李劫人：《死水微瀾》（成都：四川文藝出版社，1987 年）。

<sup>10</sup> 李德慧：〈論李劫人《死水微瀾》的民間敘事〉，《遼寧工業大學學報》，2020 年 5 期，頁 81-84。



多原汁原味的、極具地方風貌和文化特色的四川民間方言，因此研究價值極大。大致來說，本文擬解決以下問題：一是與普通話相比，四川話疑問句類型在語氣詞和疑問代詞上有什麼特點？二是四川方言中的正反問句有什麼特點？

## 二 文獻綜述

關於方言疑問句的研究，較早的是朱德熙先生在 20 世紀末發表的《語法講義》<sup>11</sup> 和《‘V-neg-VO’與‘VO-neg-V’兩種反覆句在漢語方言裡的分布》<sup>12</sup>，主要針對方言中反覆問句句型進行了研究。雖然朱德熙對方言反覆問句研究作出了可貴的探索，但尚未覆蓋到整個方言疑問句系統。除此之外，也有不少研究疑問代詞、疑問語氣詞等的佳作，比如陸儉明先生對現代漢語疑問語氣詞的探索就相當細緻。<sup>13</sup> 但是，學界針對四川方言疑問句整體的探索少之又少，翻閱文獻後也只見到邵敬敏、周娟《漢語方言疑問範疇比較研究》<sup>14</sup>、張一舟等《成都方言語法研究》<sup>15</sup> 和謝光躍《成都話疑問範疇研究》<sup>16</sup>。其中謝光躍的方言研究也只關注了成都方言疑問句中的特殊語氣詞和是非問句，對四川方言整體研究並沒有全面展開。除此之外，針對《死水微瀾》這本川話小說本身的語言類研究也多集中在文學性角度，比如林泉的〈《死水微瀾》部分四川方言詞語考釋〉<sup>17</sup> 和胡蓉的〈李劫人小說中四川方言與文化內涵〉<sup>18</sup> 都只挑選了個別四川方言詞分析其文化涵義和文學影響，而句層面的語言學研究尚未展開。總的來說，前人對四川方言疑問句整體系統研究不足，還留有很大研究空間。

## 三 四川方言中的特指問句

通過統計，《死水微瀾》中特指問的比例是四類疑問句中最高的，佔 67.5% 左右。根據朱德熙先生的理論，“特指問”以疑問代詞為標記，通過在陳述句中加入疑問詞語和語調就變成了特指問句，回答的方式是給該問句中的疑問詞代入具體的值。<sup>19</sup> 疑問代詞根據表達功能，可分為：問人事物、時間、地點、狀態、原

<sup>11</sup> 朱德熙：《語法講義》（北京：商業印書館，1982 年）。

<sup>12</sup> 朱德熙：〈‘V-neg-VO’與‘VO-neg-V’兩種反覆句在漢語方言裡的分布——為紀念季羨林先生八十壽辰所作〉，《中國語文》，1991 年 5 期。

<sup>13</sup> 陸儉明：〈關於現代漢語裡的疑問語氣詞〉，《中國語文》，1984 年 5 期，頁 6。

<sup>14</sup> 邵敬敏、周娟、彭小川、黎運漢、甘於恩、曾毅平：《漢語方言疑問範疇比較研究》（廣州：暨南大學出版社，2010 年）。

<sup>15</sup> 張一舟、張清淵、鄧英樹：《成都方言語法研究》（成都：巴蜀書社，2001 年）。

<sup>16</sup> 謝光躍：〈成都話疑問範疇研究〉（上海交通大學碩士論文，2012 年）。

<sup>17</sup> 林泉：〈《死水微瀾》部分四川方言詞語考釋〉，《中華文化論壇》，2013 年 6 期，頁 47。

<sup>18</sup> 胡蓉：〈李劫人小說中四川方言與文化內涵〉，《欽州學院學報》，2016 年 9 期，頁 25。

<sup>19</sup> 朱德熙：〈現代漢語語法研究的對象是什麼〉，《中國語文》，1987 年 5 期，頁 5。

因和程度等幾類。<sup>20</sup> 特指句中的焦點表達明確，問句中疑問代詞就是疑問焦點，但不同疑問代詞所表達的語義也有所不同，因此下文將根據不同疑問代詞的類別進行闡述：

## 1. 疑問代詞“哪”系做標記的特指問句

“哪”(na<sup>3</sup>)、“哪個”(na<sup>3</sup> ko<sup>4</sup>)和“哪裡”(na<sup>3</sup> ni<sup>3</sup>)在《死水微瀾》里是“哪”系做標記的特指問句的主要形式，共十四例，主要用來詢問人物、事物或地點。

### a. 疑問標記“哪”

只不曉得分在哪國人手裏？  
哪有這樣喧賓奪主之禮？  
他們又哪來的那麼多的錢？  
你哪能這樣容易就上了手？

以“哪”作標記的特指問句共四例，和普通話用法相似，可作定語、主語和狀語，表地點和程度。

### b. 疑問標記“哪個”

別人家死了人，哪個又不傷心咧？  
哪個曾拿真心來結交過我？  
哪個敢？  
哪個的手，不是又白又嫩？

《死水微瀾》中出現的“哪個”作標記的特指問句共四例，大多在句首作主語，詢問人事物。其中“哪個又不傷心咧？”疑問程度較低，是一個兼有疑問代詞和語氣詞的特指問句。“咧”這一四川方言語氣詞不傳達疑問信息，僅有強調表達者語氣和情緒的作用。

### c. 疑問標記“哪裏”

妳到哪裏去？（1）  
我們比妳強的在哪裏呢？  
沒幫到什麼忙，妳說到哪裏去了？（2）

<sup>20</sup> 郭利霞：《漢語方言疑問句比較研究——以晉陝蒙三地為例》（天津：南開大學出版社，2015年），頁16。

嫂子妳是規規矩矩的人，妳哪裏曉得？  
哪裏還像他們殷勤過？  
婊子從了良，哪裏還能亂來？（3）

《死水微瀾》中出現的以“哪裏”作標記的特指問句有六例，位置在句首或句末，其用法多樣，可作主語、賓語和狀語。不同於普通話中“哪裏”主要表達有關處所和地點的疑問（1）和虛指（2），四川方言中還有反問的用法（3）。和普通話語序還有一點不同，四川方言中地點賓語可在動詞前面（1）。

## 2. 疑問代詞“啗”系作標記的特指問句

“啗”（tsa<sup>2</sup>）、“啗個”（tsa<sup>2</sup>ko<sup>4</sup>）和“啗樣”（tsa<sup>2</sup>ian<sup>4</sup>）在《死水微瀾》里是“啗”系做標記的特指問句的主要形式，共三十七例，主要用來詢問行為方式和狀態。馮春田認為“啗”是由“怎麼”演變而來的合音。<sup>21</sup> 雙音節詞“啗個”共三十句，佔比 81.08%， “啗個”和“啗”可通用，但前者出現頻率大大高於單音節“啗”（佔比 6.67%），這說明四川方言更傾向於使用雙音節詞。

### a. 疑問標記“啗個”

作狀語：

啗個眼前會離不開她呢？  
啗個不呢？  
啗個使得？  
啗個吃的？  
你啗個不早向大娃子說呢？  
你啗個找得到人？  
三兒啗個還不出來？  
只是啗個做呢？  
那又啗個辦呢？  
你叫人家啗個不癡心呢？  
我看你臉上啗個是青的？（4）  
你難道不明白我這場病是啗個來的？  
近來的場合，啗個有點不對啦？  
好嫂子，我不知你心裏是啗個想的？  
外面風大冷，啗個不在堂屋裏去做呢？  
我與羅五爺是有仇的。啗個結下的仇？說來話長……

<sup>21</sup> 馮春田：〈漢語疑問代詞演變的特殊規則〉，《文史哲》，2009年5期，頁139。

不這樣，卻嗒個整得到他們呢？  
你走是可以的，只我嗒個捨得你呢？  
雖說我是他的傭客，我嗒個好說為你的事呢？  
她的三魂七魄，嗒個出去呢？  
你病的糊裏糊塗的，嗒個曉得呢？  
他盡不送錢來，我這病嗒個會好呢？

在《死水微瀾》中，“嗒個”用作狀語成分的情況是最常見的，共二十二例，主要問理由、狀態和方式。其中有十三句（約 60%）以語氣詞“呢”結束，可見四川方言疑問句時常與語氣詞搭配使用，以加強語氣。

此外，“嗒個”+Neg（嗒個不）作反問句，在《死水微瀾》中出現了三次，“你叫人家嗒個不癡心呢？”、“嗒個不呢？”、“外面風大冷，嗒個不在堂屋裏去做呢？”，疑問程度較低。

最後，問原因時“嗒個”的位置可決定句子焦點，如例（4）強調的“你為什麼是‘青的’這個狀態”，但調換語序後——“我嗒個看你臉上是青的？”和“我看你嗒個臉上是青的？”焦點成分位置隨之改變，問的重點分別變成了：為什麼我看你臉上是青的？為什麼是你的臉上是青的？

作謂語：

你嗒個了？  
後來又嗒個呢？  
他敢嗒個嘛？

“嗒個”也可充當謂語，《死水微瀾》中有三例，問情狀，後接語氣詞“呢/嘛”強調語氣。

作定語：

是嗒個的一回事？

當“嗒個”作定語時，句中可省略主語。

作補語：

是的，你哥子看她長得嗒個？還好看不？

在《死水微瀾》中，“啗個”作補語成分的情況只有一例，問情狀。

單獨成句：

啗個的？九爺，今天怕是得了會罷？  
老婆討了兩年半，還娃兒都有了，啗個了？以前並不覺得好呢。  
就算找到了。又啗個？

“啗個”也可單獨成句，問理由，但後面必須接語氣詞或提高語氣來表明疑問目的。

#### b. 疑問標記“啗”

啗能比呢？  
即在我們家裏，我們啗好只圖自己舒服，連房間都不讓一讓呢？  
他娘家人都念了，我們啗好不念？

《死水微瀾》中單音節詞“啗”作標記的特指問句只有三例，可作主語和定語，主要是反問用法。

#### c. 疑問標記“啗樣”

董軍門的回兵啗樣的不行？  
那你啗樣去找她呢？

這裡的“啗樣”可理解為普通話中的“怎麼樣”，問情狀和方式。

### 3. 疑問代詞“啥”系作標記的特指問句

“為啥子”(uei<sup>4</sup>satsɿ<sup>3</sup>)、“啥”(uei<sup>4</sup>)和“啥子”(satsɿ<sup>3</sup>)在《死水微瀾》裏是“啥”系作標記的特指問句的主要形式，共五十七例，主要用來詢問原因和狀態等。四川方言中的“啥”和“為啥子”相當於普通話中的“什麼”和“為什麼”。其中多音節詞“為啥子”和“啥子”佔多數，有四十八例，約佔 84%。

#### a. 疑問標記“為啥子”/“為啥”

為啥子大家就不安分起來？

為啥子鄉下人的腳，就不該纏小？  
為啥子他又懂呢？（5）  
為啥子今夜不點燈呢？  
為啥子把衣服也扯得稀爛？  
為啥子，吃了楊醫生的藥，反轉爬不起來？  
為啥子把我的母雞搶去了？  
為啥子要滲生水？  
為啥子不吃呢？  
為啥子又不呢？  
為啥袁中堂禁止時，他們還是把他沒奈何？  
為啥子還要作假？  
為啥子不老是吃一個飽？  
你為啥子這樣衛護他？  
你為啥見了人家，總是開口就罵，人家又沒有惹你？  
你為啥子守在人家跟前，老是賊眼賊眉鼠眼地盯著？  
只是為啥子把鋪面關鎖著？  
我真不懂，為啥子我們這樣害怕洋鬼子？  
洋人既是才十幾二十個人，為啥子不齊心把他們除了？  
教堂既是那麼要不得，為啥子不把它毀了？  
三奶奶你又不是吃不起藥的，為啥子拿著命來拼？  
娃兒頭一回過年進城，為啥子不領出去走走？

複合疑問代詞“為啥子” / “為啥”常用在句首，在 AP 或 VP 前面，對人事物進行提問。在《死水微瀾》中使用頻繁，共二十二例。此疑問代詞可調換語序，放在主語前後不影響語義，以（5）為例：“為啥子他又懂呢？”和“他為啥子又懂呢？”但後者從語義上會更強調問句的主體，即“為什麼是他這個人又懂呢？”。因此可以說，疑問代詞的語序影響疑問焦點。

#### b. 疑問標記“啥子”

作定語：

啥子藥？  
有啥子要緊事嗎？  
有啥子話？  
你叫啥子名字呢？  
家有啥子味道？  
我是啥子好老婆？

老弟說的啥子話？  
今天有啥子事嗎？  
只要他肯去求洋人，啥子話說不通呢？  
這是啥子原因？  
曉得你在場上割了些啥子老牛？  
他們難道沒有耳朵，一點都不曉得現在是啥子世道嗎？  
蔡大嫂是啥子樣的人？  
這與我們啥子相幹呢？  
到底是啥子事？  
我的話不作數，不過我記得啥子國有一牙字？  
你難道還沒有看清楚那是些啥子人？（6）

《死水微瀾》中出現的“啥子”作定語的特指問句共有十七句，問人事物和中心語所指代的事物性質<sup>22</sup>，是文中“啥”系疑問代詞最常見的用法。與普通話用法不同，四川方言中“啥子”前後可接量詞“些”修飾，如例（6）“……那是些啥子人？”和“……那是啥子些人？”，語序變化不影響語義和問句焦點，

作賓語：

姓啥子？  
你先說清楚，到底拿啥子謝我？  
你替我把賬還了，你一家人又吃啥子呢？  
老子們摸了他啥子？  
你曉得啥子？  
盡看些啥子？  
慌些啥子？（7）  
你胡說些啥子？  
我們鄉下人的腳，又不比城裏太太小姐們的，要纏那麼小做啥子？（8）  
都與我不相幹的，說啥子呢？  
你倒是可以老實不客氣的跟他掙頂綠帽子，怕啥子呢？（9）

當“啥子”這一疑問代詞作賓語時，常處於句尾，與普通話中的“甚麼東西/事情”表達意義相似，問人事物。“啥子”也可直接連接動詞形成“V+啥子”結構，如例（8）和例（9）表示反問中的“做啥子”、“怕啥子”。和定語用法相同，“啥子”可接“些”修飾，但只能前置，如例（7）“慌些啥子”，但“些”不能後置（“慌啥子些”不正確）。和普通話中“些”的量詞用法不同，這裡的“些”更貼近語氣詞。

<sup>22</sup> 謝光耀：〈成都話疑問範疇研究〉（上海交通大學碩士論文，2012年）。

c. 疑問標記“啥”

想個啥法子，把這案子弄松一點？  
他叫啥名字呀？  
兩個兒子都做了官，老姨太太還有啥勢力？  
那女人是做啥的？  
是啥東西？  
是啥道理呀？  
她老子做啥事的？

《死水微瀾》中以單音節詞“啥”為疑問代詞的特指問句共有九句，多作定語，問人事物。

表 1：《死水微瀾》中的疑問代詞用法

功能	疑問代詞
問人/事物	哪、哪個、啥子
問地點	哪裡、啥、啥子
問方式/狀態	咋、咋個、咋樣
問原因/目的	為啥子

#### 四 四川方言中的正反問句

《死水微瀾》中出現的正反問句式有“VP-Neg-VP”，“VP-Neg”，和完成體問句“V 了 Neg”。朱德熙先生認為正反問是通過謂語的肯否重疊形式來提出問題，例如“VP-不/沒/沒有-VP”，回答該問句的方式是在肯定項（VP）和否定項（非 VP）之間做出選擇。<sup>23</sup> 還有一派學者，如邵敬敏和黃正德先生將正反文看成一種特殊選擇文，將“A 還是 B”替換為“A 還是非 A”，最後省去連詞“還是”，形成“A-Neg- A”形式。<sup>24</sup>

##### 1. VP-Neg-VP

###### a. V-Neg-V

<sup>23</sup> 朱德熙：〈漢語方言裡的兩種反覆問句〉，《中國語文》，1985 年 1 期。

<sup>24</sup> 邵敬敏、周娟，彭小川，黎運漢，甘於恩，曾毅平：《漢語方言疑問範疇比較研究》（廣州：暨南大學出版社，2010 年）。



請你幫個忙，好不好？（10）  
讓我同大家商量著去做，好不好？  
上頭這樣辦法，對不對？

《死水微瀾》中以“V-Neg-V”形式出現的正反問句共有三例。周煒認為在這一結構的否定語素 Neg “不”和“沒/沒有”中，後者只能用於提問已完成事件（如：你做沒做？），而前者“不”沒有此限制。<sup>25</sup> 這類正反問句主要意圖為詢問意見和態度，可後加語氣詞，如在例（10）中加入語氣詞變為“好不好嘛”（表催促）或“好不好啻”（表嘲諷），賦予了問句情緒色彩。

#### b. V-Neg-VO

且不忙說人家，只問你愛不愛她？

《死水微瀾》的“V-Neg-VO”只有一例，是前省式正反問句。

#### c. 是不是+VP/NP

兩乘教是不是一路的？（VP）  
你說的是不是那個穿品藍衣裳的女人？（NP）  
是不是又打了錘來？（VP）  
你搞的我，是不是？（單獨成句）

這一類正反問句在《死水微瀾》中共出現四例，其中“是不是+VP”兩例，“是不是+NP”一例，單獨成句一例。邵敬敏等學者認為這類問句發問之前就帶有一定的語義傾向性，且“VP”句比“NP”句的傾向性更明顯，一般呈肯定傾向，是在尋求印證和肯定的回答。<sup>26</sup> 此外，“是不是”也可單獨成句，放在句前或句尾構成疑問句。語序雖然不影響語義，但語序放置的不同位置會影響問句中立性——比如，當“是不是”放置在句尾時，會加重提問者的肯定傾向，甚至是暗藏逼問和拷問的語氣。

## 2. VP-Neg

據考證，這類“VP-Neg”正反問句在中國多個方言區（包括晉陝蒙）的正反

<sup>25</sup> 周煒：〈從方言劇本《抓壯丁》看四川方言疑問句〉，《南方語言學（第16輯）》（廣州：世界圖書出版公司），2020年。

<sup>26</sup> 邵敬敏、周娟、彭小川、黎運漢、甘於恩、曾毅平：《漢語方言疑問範疇比較研究》（廣州：暨南大學出版社，2010年）。

句中佔據主導地位，<sup>27</sup> 四川地區也不例外。在《死水微瀾》中共有十四例，Neg 語素只有“不”和“沒有”兩類。

a. VP+不

少爺長高了這一頭。還認得我不？(12)  
媽媽，你可覺得么姑近來很有點不對不？  
那女人長得還好看不？  
你還念得成經不？(11)  
你還記得宋道平做了內江下來說的話不？  
還要得不？  
你曉得我現在是啥子人不？  
洋人的話，曉得靠得住不？  
是的，還好看不？

此類正反問句共出現九次，常和“V+得+O+不”組合出現，如例(11)和例(12)，對既存事實進行提問，不能用於詢問尚未發生的事物。

b. VP+沒有/有+VP+沒有

有能夠跑跳打滾的草地沒有？(12)  
有能夠捉魚的野塘沒有？  
這樣說嗎，有讓手沒有？  
我們去看看三老爺的房間收拾好了沒有？  
光緒帝到底捉住了沒有？

此類正反問句共出現五次，相比於單音節否定詞“沒”，四川方言更傾向於使用雙音節詞“沒有”作為否定語素。並且，更傾向於把否定語素放在句末，如例(12)在普通話里的表述一般是“有沒有能夠跑跳打滾的草地？”，而不是“有+VP+沒有”的形式。

c. V 了 Neg

這是完成體問句，由單一動詞構成的問句形式，Neg 語素只有“沒/沒有”一類。

---

<sup>27</sup> 周煒：〈從方言劇本《抓壯丁》看四川方言疑問句〉，《南方語言學（第16輯）》（廣州：世界圖書出版公司，2020年）。

他晚上來了沒？  
你餓了沒？  
睡了沒有？

此類正反問句共出現三例，在普通話中一般用“嗎”替代 Neg 語素。

## 五 四川方言中的是非句

朱德熙先生認為是非句就是“由陳述句加上升語調和疑問語氣詞構成的”，以整句話為疑問對象，要求聽話者對提問給出非肯即否的回答。<sup>28</sup> 在《死水微瀾》中，是非問的語氣詞標記主要有“罷”、“嗎”、“唆”三種。

### 1. 以“罷”為標記的是非問

根據太田辰夫的研究，明代以前沒有“罷”表推測和猜度的例子，清代時也時常與“大概，也許”等搭配，大概在近代才開始單獨使用。他還認為語氣詞“罷”是由句末的“也罷”虛化而來。同時，近代常使用的“吧”也來源於“罷”語義中的“休止、罷休”。<sup>29</sup>

未必罷？  
不見得罷？  
你們嫌少罷？  
你到底摸清楚了不曾？不會有後患罷？  
朋友，這地方不是找開心的罷？  
三公爺你不會高興了亂說罷？  
九爺，今天怕是得了會罷？（13）  
成都省的窮人怕也很苦的罷？（14）  
怕在溝邊上罷？（15）

以“罷”為標記的是非問共九例，其主要特點是：發問者發問前對問句的回答就已經有了傾向。特別是在四川方言中常和“怕”搭配使用時，如例（13）（14）（15），發問者希望得到聽話人對自己看法的支持和確認。與普通話中“怕”所含有的“害怕、擔心”等語義不同，四川方言的“怕”是強調一種半信半疑和不確定的語氣。

<sup>28</sup> 朱德熙：《語法講義》（北京：商業印書館，1982年）。

<sup>29</sup> 太田辰夫：《中國語歷史文法》（北京：北京大學出版社，2003年），頁17。

## 2. 以“嗎”為標記的是非問

韓家二奶奶不是女的嗎？  
你也不大認得我了嗎？  
認得我們曾師母嗎？  
這樣沒出息還不走嗎？  
四城門賣的十二項，五個錢吃兩大碗，鄉壩裏能夠嗎？  
不是已經成人了嗎？  
洋教有好兇嗎？（16）  
你想想，馬家不放手，李老九撐得住嗎？  
不喜歡還能和你好嗎？  
這裏還有玩家嗎？  
我來好燒個包子賠禮，使得嗎？  
當真是三貢爺嗎？  
你龜兒東西連狗都不如，聲氣都聽不出了嗎？  
招娃子，硬喊不起來嗎？  
你目前還在想做官嗎？

《死水微瀾》中以“嗎”為標記的是非問共十五例，疑問程度比較高。如果把例（16）中的“洋教有好兇嗎？”的“嗎”疑問詞改為“嘛”，即“洋教有好兇嘛？”疑問程度隨之降低，語義重心變為——“洋教也沒那麼厲害吧？”

## 3. 以“唆”為標記的是非問

有好多太太奶奶小姐姑娘們，是當真貞潔的唆？  
能夠賴著羅歪嘴他們過一輩子唆？  
你們已吃過早飯了唆？  
老實人好些唆？  
想反悔唆？

《死水微瀾》中以“唆”為標記的是非問共五例，等同於普通話“是不是”，但比後者的疑問程度低，間於“嗎”（高疑問度）和“罷”（低疑問度）之間。

## 六 四川方言中的選擇問句

選擇問就是發問者提供兩種或兩種以上可能的答案供答話者選擇回答的疑

問，<sup>30</sup> 在《死水微瀾》中案例較少，只發現一種“A 嘛 B (嘛)”。

去村上嘛回家？(17)

吃肉嘛吃菜嘛？

此類選擇句口語色彩很濃，“B”選項後的“嘛”可以省略，一般在雙音節詞後省去，如例(17)。但不能省去“A”選項後的“嘛”，否則選擇問句不成立。

## 七 結論

本文以四川方言的疑問句範疇為研究對象，通過窮盡式探究川話小說《死水微瀾》中的語料，對該方言疑問句範疇作了較為全面的描述和分析。論文主體部分主要敘述了四川方言的疑問詞系統，以疑問句類型為架構，分別對“特指問、正反問、是非問、和選擇問”等四個疑問句類型以及疑問語氣詞、疑問代詞進行了詳實的分析，有幾大發現：

- 1) 四川方言疑問句擁有豐富的語氣詞，包括“罷”、“麼”、“嗦”、“呢”、“咧”等。不同語氣詞賦予問句的疑問程度有所不同，其中“罷”的疑問程度較低、而“呢”較高。
- 2) 相較於普通話，四川方言擁有特殊的疑問代詞，如“哪”系(哪/哪兒/哪個)、“啷”系(啷/啷個/啷樣)、“啥”系(啥/啥子/為啥子)等。其中，四川方言更傾向於使用雙音節代詞，比如在“啥”系做標記的五十七例特指問句中，疑問複合代詞“為啥子”和“啥子”佔多數，有四十八例，約佔 84%。
- 3) 四川方言疑問句中句法焦點主要被疑問代詞出現的句法位置所影響。比如，“我看你臉上啷個是青的？”、“我啷個看你臉上是青的？”和“我看你啷個臉上是青的？”三句，焦點成分位置隨疑問代詞語序的改變而改變，疑問焦點分別強調賓語的狀態(你的臉上為什麼是青的?)、主語(為什麼我覺得你臉上是青的?)和賓語(為什麼是你的臉上是青的?)
- 4) 最後，VP-Neg 和 VP-Neg-VP 形式的正反問句在四川方言中最為常見<sup>31</sup>。

總體而言，在疑問句範疇內，四川方言的詞法和句法表達形式較普通話更為多樣。因此，本課題的研究將有助探究四川方言疑問句的特點，亦有助於深入研究四川方言，深入挖掘珍貴地方語言資源。當然，由於個人能力和語料的限制，本篇論文難免有諸多不足，例如選擇問句的例子太少，不具有代表性。因此，筆

<sup>30</sup> 范繼淹：《語言學論文集》(北京，語文出版社，1986年)。

<sup>31</sup> 林裕文：《談疑問句》(上海：上海教育出版社，1985年)，頁2。

者希望將本次探究作為起點，在未來進一步蒐集語料並閱讀相關文獻，以求全面、科學地描寫和概括四川方言語法的全貌，為家鄉方言研究甚至中國語言學作貢獻。

# 《魯迅全集》中同素逆序詞源流初探

姚遠\*

**摘要** 本文以北京魯迅博物館（北京新文化運動紀念館）提供的《魯迅全集》線上資料庫為語料，通過研究魯迅作品中同素逆序詞的用法、含義，與古代漢語、日語、方言語料進行對比，結合魯迅的語言觀及文學創作需求，分析其作品中同素逆序詞的來源。同時在此基礎上嘗試釐清被認為受多種語言影響的同素逆序詞的真正來源。

**關鍵詞** 同素逆序詞 《魯迅全集》 古代漢語 日語 方言

## 一 引言

同素逆序詞指的是構詞語素相同而語素順序互逆的一組雙音節詞。<sup>1</sup> 魯迅作品中的同素逆序詞數量龐大，其中一部分已經在現代漢語中消失，因而站在現在的角度看這些詞會覺得既陌生又熟悉。這些詞從何而來，又為何在現代漢語中消失，是值得探討的。魯迅作為新文化運動的旗手，對現代漢語的定型與發展有著不可估量的指引作用。通過研究魯迅作品中的同素逆序詞的來源，可以進一步了解魯迅對於語言發展的主張，並可以窺見現代漢語詞彙從廣泛吸納到創新發展的過程。

論及現代漢語中的同素逆序詞，魯迅的作品常常被引用作為例證。但歷來學者們對於其作品中同素逆序詞來源的關注度不高，僅有的研究也多以舉例的方式論證，缺少結合詞義、用法等因素的辯證分析，且目光侷限於古代漢語。

在現今學界的研究成果中，對於同素逆序詞類型特徵的研究已經較為成熟，<sup>2</sup> 歷時性的成因探源有學者嘗試，<sup>3</sup> 跨語言的同素逆序關係也有學者研究。<sup>4</sup> 然而直接著眼於魯迅作品語言同素逆序詞研究的較少：黃瓊英將魯迅作品中的同素逆序詞分類並歸納特點，指出同素逆序詞的規範化趨向；<sup>5</sup> 倪立民對魯迅作品中

---

\* 香港大學法學院本科生，主修法律。

<sup>1</sup> 張巍著：《中古漢語同素逆序詞演變研究》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁45。

<sup>2</sup> 相關研究有：張巍：《中古漢語同素逆序詞演變研究》（上海：上海古籍出版社，2010年）；張德鑫：〈談顛倒詞〉，《漢語學習》，1995年6期等。

<sup>3</sup> 楊奔：〈漢語同素反序詞源流初探〉，《廣西民族學院學報》，1999年3期，頁103-106。

<sup>4</sup> 張巍：《中古漢語同素逆序詞演變研究》（上海：上海古籍出版社，2010年）。

<sup>5</sup> 黃瓊英：〈魯迅作品語言歷時研究〉（華東師範大學博士論文，2007年）。

的同素逆序詞做了初步的探源分析，主要論證了古漢語和日語對它的影響。<sup>6</sup> 然而，現有的研究存在以下的問題：1) 魯迅作品中同素逆序詞的源流複雜，部分同素逆序詞來源分析存在錯誤或混亂的現象；2) 研究中常忽視魯迅本人的文字觀念、方言的影響以及其文學創作的需要。

## 二 古代漢語影響

“五四”時期是一個語言大混血的時期，現代漢語在古今中外語言的碰撞與融合中應運而生。然而由於剛剛取得語言上的主導地位，其內部存在著有許多動蕩的、不穩定的因子——多樣的字形，顛倒的語素、未定型的語法規則等。因此有學者認為此時“詞素（語素）次序之所以固定得慢，主要原因是這時的文體是文言，一些文人愛擬古，而這些詞在古漢語中還是詞組，組合的次序是自由的。”<sup>7</sup> 此觀點是片面的，雖然同素逆序詞確實深受古代漢語特徵的影響，但其他語言甚至方言對它的影響卻被忽略了。

在古代漢語中，尤其是上古漢語，單音詞佔據優勢，但在發展過程中，兩個相近意義的單音詞常常會構成聯合詞組，而該聯合詞組經過長期使用就會凝固成為聯合結構的複合詞。因為兩個單音詞意義相近且中間缺少連接詞，在詞的內部有較強的分離性，它們常常可以互相調換位置，這也導致同素逆序詞在古代漢語中十分常見。以“介紹——紹介”為例：

(1) 介紹而相見，君子於其所尊，不敢質，敬之至也。（《大戴禮記·朝事》）

(2) 平原君曰：“勝請為紹介而見之於將軍。”（《戰國策·秦圍趙之邯鄲》）

在《說文解字》中“紹：繼也”“介：畫也”。“介”與“紹”都是動詞，兩者結合組成的“介紹”、“紹介”是聯合結構，且這一對同素逆序詞意義、用法相似。因而在古代漢語中，“介紹”和“紹介”常常交替使用，語素順序並不固定。

魯迅絕不屬於擬古一派，擬古與其批判保守派抱著文言殭屍不放，這與倡導採用白話文的語言觀相違背。但古文對他的影響卻是不容忽視的，也是他在創作中難以擺脫的：“新近看見一種上海出版的期刊，也說起要做好白話須讀好古文，而舉例為證的人名中，其一卻是我。這實在使我打了一個寒噤。別人我不論，若是自己，則曾經看討許多舊書，是的確的，為了教書，至今還在看。因此耳濡目

<sup>6</sup> 倪立民：〈關於魯迅著作中詞素顛倒的複合詞問題〉，《杭州大學學報》，1979年4期，頁115-125、133。

<sup>7</sup> 北京師範學院中文系漢語教研組：《五四以來漢語書面語的變遷和發展》（北京：商務印書館，1959年）。



染，影響到新做的白話上，常不免流露出它的字句，體格來。但自己卻正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，時常感到一種使人氣悶的沉重。”<sup>8</sup> 此外，魯迅以文學為革命手段來啟發民智、喚醒大眾，勢必希望自己的文字能夠被大眾所理解。正如他在《我怎麼做起小說來》中說：“沒有相宜的白話，寧可引古語，希望總有人懂。”在論及如何改善人民語言的窮乏欠缺的問題，他也提出“在舊文中取得若干資料，以供使役”<sup>9</sup> 這一解決辦法。因而可以發現，魯迅一面難以擺脫文言的濡染，一面主動將文言作為構詞的原材料，將有用的、有生氣的古語拿來豐富自己的語言。魯迅作品中常常有古代漢語的影子，有文言書面的表達也有古漢語單音節詞的保留，大量成對的同素逆序詞的出現也印證了這一點。據不完全统计，魯迅作品中有近兩百對同素逆序詞，且出現頻次非常高。此處僅以“介紹——介紹”為例：據統計，在《魯迅全集》中，“介紹”在 111 篇文章中出現了共 144 次，而“介紹”在 199 篇文章中出現了共 295 次。

(1) 以是不揣冒昧，貢其愚忱，倘其有當，尚希採擇，將來或直接接洽，或由弟居中介紹，均無不可。(《〈剪報一斑〉拾遺》)

(2) 否則翻譯、介紹、欣賞、讀、看、消閒都可以。(《墳·未有天才之前》) 甚至在一句話中會同時出現“介紹”和“介紹”：

(1) 我也極願望介紹到《小說月報》去，如只是簡短的短篇，便介紹到日報上去。(《魯迅書信集》)

(2) 他很冤枉，因為係我介紹，有人說他魯迅派。其實我何嘗有什麼派，一定介紹同派呢。(《魯迅書信集》)

可見魯迅非常熱衷於使用同素逆序詞。此外，經過與古代漢語數據庫的對比檢索可知，其中一半以上的同素逆序詞可以在古代漢語中找到根源，且大部分沒有意義上的變化。但這並不能確定古代漢語就是魯迅作品中同素逆序詞的唯一根源，因為值得關注的是，魯迅作品中存在著一些未曾出現在古代漢語中的同素逆序詞。

(1) 我的心也沉靜下來，覺得在沉重的迫壓中，漸漸隱約地現出脫走的路徑：深山大澤，洋場，電燈下的盛筵；壕溝，最黑最黑的深夜，利刃的一擊，毫無聲響的腳步……。(《彷徨·傷逝》)

(2) 現在忍受著這生活壓迫的苦痛，大半倒是為她，便是放掉阿隨，也何嘗不如此。(《彷徨·傷逝》)

(3) 後來，經多次的抗爭和催逼，油雞們也逐漸成為餓饌，我們和阿隨都享用了十多日的鮮肥；可是其實都很瘦，因為它們早已每日只能得到幾粒高粱了。(《彷徨·傷逝》)

(4) 蓋古民曼衍播遷，其為爭抗劬勞，縱不屬於今，而視今必無所減。

<sup>8</sup> 魯迅：《魯迅全集（第 1 卷）》（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 301。

<sup>9</sup> 魯迅：《魯迅全集（第 1 卷）》，頁 302。

### （《墳·摩羅詩力說》）

這些詞的時代性極強，與當時的革命環境聯繫緊密，是現代漢語孕育出來的新詞。這些詞的同素逆序現象更可能是由新詞彙在創造初期語素缺乏穩定性造成的。

## 三 日語影響

清末民初，日本詞彙經由譯作大量傳入中國，為漢語詞彙注入了新鮮的血液。再加之魯迅本人擁有長期的日本留學經歷，受到日本文化的浸潤，因此日語對其文學創作的影響不容小覷。分析魯迅作品中的外來詞彙可以發現，日語借詞的數量龐大。例如：

（1）然而似乎又有好事家乘機對我說了些叫天不可不看的大法要了。（《吶喊·社戲》）

（2）如果一身舊衣服，公共電車的車掌會不照你的話停車，公園看守會格外認真的檢查入門券，大宅子大客寓的門丁會不許你走正門。（《南腔北調集·上海的少女》）

（3）青年裡面，當然也不免有洋服上掛一枝萬年筆，做做裝飾的人，但這究竟是少數，消費者的多，原因還是在便當。（《且介亭雜文二集·論毛筆之類》）

“好事家”（こうずか）意為“好事之徒”“愛湊熱鬧的人”；“車掌”（しゃしょう）意為“乘務員”“列車員”；“萬年筆”（まんねんひつ）意為鋼筆，三者均為日語常用詞。

日語中有許多詞彙與漢語同語素詞彙形成了鏡像關係，由此構成跨語種的同素逆序關係。例如：紹介（しょうかい）——介紹；短縮（たんしゆく）——縮短；慰安（いあん）——安慰；市街（しがい）——街市。同時，日語內部也有許多同素逆序詞，例如：運命（うんめい）——命運（めいうん）；音聲（おんせい）——聲音（こえおと）。因而有許多學者將魯迅作品中同素逆序詞多的現象歸因於日語的影響，但此推論卻忽略了一個非常重要的背景，即古漢語對日語的滲透關係。

《漢書·地理志》載：“樂浪海中有倭人，分為百余國，以歲時來獻見云”。自此，中日兩國開始往來，中國的藝術、科學技術、風俗習慣等紛紛傳入日本。據日本史書《日本書紀》、《古事記》記載，百濟王仁率織工將《論語》十卷、《千字文》一卷於應神天皇 15 年（西元 284）獻給日本朝廷，漢字開始在日本流傳。

隨後，藉由佛典、漢籍漢語詞彙源源不斷地移植到日語中，對日語的詞彙發展產生根本性的影響。<sup>10</sup>

經張巍對日語同素逆序詞讀音的考證及跨語言的比較可以得知，日語中的同素逆序詞絕大多數是在隋唐至宋代從中國傳入日本，少部分約南北朝時期傳入，極少數是日語中自發創造出的。<sup>11</sup>

在魯迅作品中，用法、意義相似且單一的一對同素逆序詞較難確定其來源，例如：“安慰——慰安”、“縮短——短縮”。該類詞往往既存在於古漢語中也存在於日語中，且其含義均為該詞在兩種語言中常見且通用的。此處以“安慰——慰安”為例：<sup>12</sup>

安慰：

(1) 人生多苦辛，而人們有時卻極容易得到安慰，又何必惜一點筆墨，給多嘗些孤獨的悲哀呢？（《墳·寫在〈墳〉後面》）

(2) 倘使我能夠相信真有所謂“在天之靈”，那自然可以得到更大的安慰，——但是，現在，卻只能如此而已。（《華蓋集續編·記念劉和珍君》）

(3) 否則便會像創造社的革命文學家一樣，成仿吾剛大叫到勞動大眾間去安慰指導他們（見本年《創造月刊》），而“詩人王獨清教授”又來減價，只向“革命的印貼利更迫亞”說話（見《我們》一號）。（《集外集·《奔流》編校後記》）

慰安：

(1) 這才是完了長者的任務，得了人生的慰安。（《墳·我們現在怎樣做父親》）

(2) 暴君的臣民，只願暴政暴在他人的頭上，他卻看著高興，拿“殘酷”做娛樂，拿“他人的苦”做賞玩，做慰安。（《熱風·六十五暴君的臣民》）

(3) 其實我並沒有決意要學生物學，因為看得他有些淒然，便說了一個慰安他的謊話。（《朝花夕拾·藤野先生》）

在魯迅作品中，“安慰”與“慰安”意義相似，均表示安撫慰問的意思。且詞性用法相似，既可以作名詞，也可以作動詞。日語中僅有“慰安”（いあん），且與漢語中的安慰同義。雖然現代漢語中慰安的用法逐漸消失，但在古代漢語中既有“安慰”也有“慰安”，且“慰安”極為常見，例如：

<sup>10</sup> 石定果：〈從日語中的“漢語”詞彙看漢語對日語的影響〉，《語言研究》，1983年1期，頁224。

<sup>11</sup> 張巍著：《中古漢語同素逆序詞演變研究》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁121。

<sup>12</sup> 通過在魯迅博物館線上數據庫的搜索（<http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/works.php>），“安慰”在文章中出現13次，“慰安”在文章中出現12次，用法大多相似。此處僅摘取部分作為例句，但涵蓋這組詞的所有用法。

- (1) 於是辟西州豪桀為掾屬，拜牧守長吏子弟為郎，以安慰之。(《後漢書·列傳·虞傅蓋臧列傳》)
- (2) 莽新居攝，欲慰安宗室，故不被刑誅。(《後漢書·宗室四王三侯列傳》)
- (3) 光延之於堂際小閣，備設酒饌慰安。(《太平廣記·禽鳥三·韋顥》)

儘管在古漢語中無論是“安慰”還是“慰安”大多以動詞出現，鮮有作名詞的例子，其基本含義沒有發生變化，均為安撫慰問的意思。由於“安慰——慰安”這一對同素逆序詞含義相同，且均能在古漢語和日語中追溯到相似的用法，因此這類用法、意義相似且單一的一對同素逆序詞不能作為直接的證據證明魯迅作品中的同素逆序詞是受古漢語影響亦或是受日語影響。古漢語的影響在上一部分已經論證，此處想要論證日語對於魯迅同素逆序詞使用的影響，需要研究魯迅所使用的同素逆序詞中是否有詞的含義是日語中獨有的。

在古代漢語中，“魂靈”的含義單一，指與肉體相對的魂魄，是附於人軀體上的一種具體的而又非物質的東西，具有一定的主宰性。例如：

- (1) 且馮貴人冢墓被發，骸骨暴露，與賊併尸，魂靈汙染，且無功於國，何宜上配至尊？(《後漢書·張王种陳列傳》)
- (2) 又言身中有三屍，三屍之為物，雖無形而實魂靈鬼神之屬也。(《抱朴子內篇卷六·微旨》)

而“靈魂”的含義稍豐富些，既可以指肉身之外的魂（句(1)、(2)），也可以拓展為精神、氣節（如句(3)）：

- (1) 哀子皇帝叡親奉冊祖載，遂親遣奠，叩心擗踊，號咷仰訴，痛靈魂之遷幸，悲容車之向路，背三光以潛翳，就黃墟而安厝。(《三國志·魏書五·文德郭皇后》)
- (2) 何靈魂之信直兮，人之心不與吾心同！（《九章·抽絲》）

在日語當中，魂靈的詞義範圍比靈魂廣。魂靈既可以指靈魂、魂魄，例如死者の魂靈（亡魂）；同時也可以表達精神、精力、氣魄等抽象含義，例如職人魂靈（工匠精神）。而靈魂的含義就較為單一，主要指“肉体と別に、それだけで一つの実体をもち、肉体から遊離したり、死後も存続することが可能と考えられている非物質的な存在<sup>13</sup>”，是相對於肉體存在的非物質的東西。

<sup>13</sup> Goo 辭書：〈靈魂的含義，出典《出典：デジタル大辞泉》〉。取自 <https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E9%9C%8A%E9%AD%82/>，22-7-2023 擷取。

在魯迅的作品中，靈魂和魂靈的含義則較為複雜：

魂靈：

(1) 魂靈的有無，我不知道；然而在現世，則無聊生者不生，即使厭見者不見，為人為己，也還都不錯。(《彷徨·祝福》)

(2) 我照作品的年月看下去，這些不肯塗脂抹粉的青年們的魂靈便依次屹立在我眼前。(《野草·一覺》)

(3) 今夜看出來的大題目是“論辯的魂靈”；細注道：“祖傳老年中年青年‘邏輯’扶乩滅洋必勝妙法太上老君急急如律令敕”。(《華蓋集·論辯的魂靈》)

句(1)(2)中的“魂靈”指的是與肉體相對魂魄，是具體的，甚至魯迅還將無形的魂魄有形化，使“魂靈”屹立在前；而句(3)中“論辯的魂靈”則是指論辯的精神、精髓，是抽象層面的。這樣豐富的意蘊難以在古代漢語中找到根源，因為無論在古代漢語還是現代漢語中，“魂靈”的含義都較為單一，僅指與肉體相對的魂魄，“魂靈”只有在日語中的意義被拓展到了抽象層面，因而可以推斷，“魂靈”一詞的使用上魯迅受日語的影響更大。

靈魂：

(1) 我的母親沒有法，辦了八元的川資，說是由我的自便；然而伊哭了，這正是情理中的事，因為那時讀書應試是正路，所謂學洋務，社會上便以為是一種走投無路的人，只得將靈魂賣給鬼子，要加倍的奚落而且排斥的，而況伊又看不見自己的兒子了。(《吶喊·吶喊自序》)

(2) 這些眼睛們似乎連成一氣，已經在那裡咬他的靈魂。(《吶喊·阿Q正傳》)

(3) 歷史上都寫著中國的靈魂，指示著將來的命運，只因為塗飾太厚，廢話太多，所以很不容易察出底細來。(《華蓋集·忽然想到(一至四)》)

句(1)中“將靈魂賣給鬼子”中的“靈魂”可以理解為良知、人格、尊嚴等抽象化的人的內在精神；句(2)中的“靈魂”被咬，既可以在實體層面指阿Q的肉身及肉身之外的魂魄在被喝彩的看客所看，也可以在抽象層面指阿Q的精神、思想在庸眾破壓下的崩塌；句(3)中“中國的靈魂”也表示抽象含義，可以引申為中國國民性。魯迅更偏向於在其作品中運用“靈魂”的抽象含義，可以推測在“靈魂”一詞的使用上受古漢語的影響較大。

由此可見，魯迅將古漢語和日語中詞彙的特殊用法、獨有含義都融入到自己的作品中，進而擴充了這一對同素逆序詞的含義。

## 四 方言影響

除了古漢語和日語，亦有學者認為魯迅作品中的同素逆序詞受家鄉話紹興話影響，因為紹興話中 BA 形式<sup>14</sup> 的詞佔優勢<sup>15</sup>，與普通話形成互補關係。紹興話中“微細”、“氣力”、“紹介”、“閒空”、“鬧熱”為常用詞，而現代漢語普通話中“細微”、“氣力”、“介紹”、“空閒”、“熱鬧”為常用詞，兩者互補則在魯迅作品中形成了同素逆序關係。其實不光紹興話，其他地區的方言也對魯迅產生一定的影響。魯迅極力主張“博採口語”，用大眾的口頭語進行創作，由於當時現代漢語普通話尚未全面普及，而這裡所指的口語便是各地方言。魯迅曾在多個方言區久居，除了他的家鄉紹興，他還在北京、上海、廣州、廈門等地工作。北方人慣於說“憤激”、“氣運”、“吸呼”、“聲明”，上海人慣於說“紹介”，廣東人則慣於說“磨折”，因而在魯迅“博採口語”的主張下方言與方言之間、方言與普通話之間均可能構成同素逆序關係。

## 五 創造與規範

作為一名文學創作者，一些特殊的同素逆序詞的用法可能來源於魯迅本人的偶發性創造。例如：

迄今所述，止於昏黃，若去而求明星於爾時，則亦有可言者一二。《墳·科學史教篇》

《魯迅全集》註釋中對此處“昏黃”的解釋為黑暗的年代，筆者認為亦可以具體化為蒙昧的未開化的時代。這裡的“昏黃”的意義難以在古代漢語、現代漢語、日語以及方言中找到源頭，可以推測是魯迅在文學創作中的偶發性創造。“昏黃”的常見義為黃昏或是模糊黯淡的黃色，例如“昏黃飲馬傍交河”、“昏黃的燈光”。而魯迅用“昏黃”在“模糊黯淡的黃色”與“蒙昧的年代”之間架起一座橋，既讓具象的形容詞擁有了抽象的生命力，又讓抽象的年代有了具象化的特徵。與直接用“蒙昧的年代”相比，在此處使用“昏黃”豐富並拓展了詞彙本身的意義，不僅煥發了語言的生命力，更增添了一番語言品鑑的妙趣。

漢語的現代化是一個雅俗兼收的過程，它既有古代漢語的文言底子，又有轉譯作品中日化歐化的表達方式，既吸收了各地易於理解的方言，也雜糅了民間的

<sup>14</sup> AB 形式為現代漢語普通話中常用的形式，BA 形式則為 AB 形式的同素逆序詞，部分為現代漢語普通話中不常用的形式。

<sup>15</sup> 倪立民：〈關於魯迅著作中詞素顛倒的複合詞問題〉，《杭州大學學報》，1979 年 12 期，頁 125。

戲曲文學。然而這絕不是一個層層疊加累積的狀態，而是一個篩選、內化、再創造的過程。現代漢語面擁海量的原始材料，“拿來就用”勢必會造成混亂、不穩定的局面，因而它需要被整合、過濾、梳理、創新。一部分的“不順”會自然變成“順”，而另一部分“不順”就會被淘汰。在魯迅後期的作品中，同素逆序詞的數量明顯減少。通過對比分析可以得知，這些詞彙大多為表意相同、用法相似的聯合結構複合詞，出於減少贅餘、精簡詞彙的考慮，只留下了相對而言更合音韻的那個。

魯迅在詞彙的選擇與運用上既結合了語言自身的發展規律，亦發揮了自我的主動作用，使語言在規範體系中不斷發展、不斷創新，成為能夠表達他現代個性的語言。

## 六 結論

總的來說，魯迅作品中的同素逆序詞以古代漢語作為根基，並廣泛吸收了日語和方言中的詞彙，與原有漢語詞彙構成同素逆序關係，拓寬了詞彙的表達方式及含義。此外他也並非只是拿來照搬，而是熔鑄古今、匯納中外，在繼承吸收的基礎上內化為個人化的表達與創造，再次煥發了詞彙的活力，增添了文學意趣。

附錄：《魯迅全集》中同素逆序詞表

愛情—情愛	安慰—慰安	安心—心安	半夜—夜半	變遷—遷變	便即—即便
辯論—論辯	別離—離別	併吞—吞併	不無—無不	裁制—制裁	草叢—叢草
查檢—檢查	蟲蛆—蛆蟲	雌雄—雄雌	刺戟—戟刺	叢樹—樹叢	存留—留存
倒反—反倒	定評—評定	動轉—轉動	短縮—縮短	發生—生髮	沸騰—騰沸
奮發—發奮	奮興—興奮	憤激—激憤	腐朽—朽腐	感情—情感	歌唱—唱歌
歌頌—頌歌	根本—本根	光亮—亮光	光榮—榮光	規定—定規	鬼神—神鬼
行旅—旅行	和緩—緩和	黑暗—暗黑	後退—退後	呼吸—吸呼	互相—相互
會面—面會	諱忌—忌諱	昏黃—黃昏	魂靈—靈魂	集積—積集	嫉妒—妒嫉
寂靜—靜寂	加添—添加	家國—國家	監牢—牢監	減輕—輕減	健康—康健
鑒賞—賞鑒	講演—演講	焦枯—枯焦	焦心—心焦	叫喊—喊叫	接連—連接
街市—市街	金資—資金	警告—告警	決議—議決	抗爭—爭抗	考查—查考
刻深—深刻	空虛—虛空	力氣—氣力	利益—益利	寥寂—寂寥	靈性—性靈
虜俘—俘虜	路徑—徑路	率直—直率	美偉—偉美	門市—市門	悶氣—氣悶
夢幻—幻夢	夢幻—幻夢	滅絕—絕滅	名馳—馳名	明顯—顯明	命運—運命
謬誤—誤謬	叛背—背叛	朋友—友朋	平和—和平	奇珍—珍奇	祈禱—禱祈
氣喘—喘氣	嵌鑲—鑲嵌	切迫—迫切	怯懦—懦怯	竊盜—盜竊	侵入—入侵
窮困—困窮	權威—威權	熱情—情熱	人犯—犯人	人神—神人	人士—士人
如何—何如	銳敏—敏銳	善良—良善	傷感—感傷	傷心—心傷	紹介—介紹
射影—影射	紳士—士紳	深淺—淺深	深淵—淵深	生平—平生	生死—死生
聲音—音聲	士兵—兵士	世間—間世	式樣—樣式	事物—物事	適合—合適
輪運—運輸	說明—明說	素質—質素	損傷—傷損	索求—求索	談笑—笑談
特殊—殊特	替代—代替	統一—一統	痛苦—苦痛	痛心—心痛	圖版—版圖
外國—國外	網羅—羅網	往來—來往	威嚴—嚴威	微細—細微	偽詐—詐偽
武勇—勇武	兀突—突兀	洗刷—刷洗	喜歡—歡喜	系統—統系	俠義—義俠
限制—制限	相競—競相	相貌—貌相	響聲—聲響	小弱—弱小	心酸—酸心
形現—現形	姓名—名姓	姓氏—氏姓	兄弟—弟兄	血汗—汗血	壓迫—迫壓
煙捲—捲煙	煙雲—雲煙	嚴峻—峻嚴	研鑽—鑽研	搖蕩—蕩搖	藥方—方藥
要緊—緊要	野蠻—蠻野	野蠻—蠻野	遺留—留遺	音譯—譯音	音譯—譯音
引導—導引	引誘—誘引	影蹤—蹤影	由來—來由	寓公—公寓	援救—救援
運氣—氣運	讚賞—賞讚	葬送—送葬	增加—加增	輾轉—轉輾	戰爭—爭戰
長久—久長	找尋—尋找	爭鬥—鬥爭	爭論—論爭	證明—明證	質樸—樸質
主張—張主	壯健—健壯	宗教—教宗	走逃—逃走	詛咒—咒詛	祖宗—宗祖



# 從傾國美人到自我建構的途徑：清代閩秀筆下的“西施”流變考據

梁欣琪\*

**摘要** 中國四大美人的悲慘事跡使她們成為常見的寫作題材，而西施極具爭議性的結局更激起文人無限想像。同時，明清時期出現女性文學網絡，大興婦女寫作、出版之風，當中便有不少閩秀以“西施”來借題發揮。本文先介紹學術界至今對閩秀西施詩的研究，隨後簡述清初的閩秀西施詩，最後重點分析晚清閩秀西施文學所呈現的國家與個人思想，論證清代閩秀筆下的西施是如何從“傾國美人”變成閩秀們“自我建構”的途徑。

**關鍵詞** 西施 閩秀文學 清代婦女文學 香草美人 自我建構

## 一 緒論

西施，中國古代四大美人之首，本為浣紗女，卻因“粉黛傾國”，<sup>1</sup> 而成為越國“美人計”的重要一環。傳統主流文學對西施的評論大可分為“紅顏薄命”、“紅顏禍水”、“含冤莫白”三類，<sup>2</sup> 而她的形象則萬變不離“絕色美人”。因此，早期的男性文人彷彿更重視西施的美貌；直至明朝《浣紗記》，西施的愛國情操才首次被重點描繪。

然而，本文將聚焦於晚清（1840—1911，即咸豐年間至清亡）<sup>3</sup> 閩秀以西施為題的作品，一來是目前學術界甚少關注女性筆下的西施，造成研究缺口（詳見第二章）；二來是清代女性文學的作品數量可見一斑，<sup>4</sup> 有利分析；三來是晚清閩秀筆下的西施有其獨特之處——“絕色美人”這個常見於傳統文學的西施形象只依稀見於清初閩秀的作品；自晚清內憂外患交困，閩秀筆下的西施反而更似“香草美人”，是她們抒發家國、人生變故感受的途徑。透過分析晚清閩秀作品與主流、甚至是盛清時期的女性西施作品有何異同，本文將會探討晚清閩秀如何透過西施這個充滿爭議性的歷史人物，來創建與主流文學的聯繫，並“自我建構（self-construction）”，表現出基於女性自身的思考，改變普遍男性文人認為女

\* 香港大學中文學院本科生，主修中國語言文學、翻譯。

<sup>1</sup> 王期昇：〈苧蘿西子序〉，載張央（生卒年不明）、路邁（？—17世紀）輯：《苧蘿誌八卷（明崇禎刻本）》（《四庫未收書輯刊》，北京：北京出版社，2000年），卷1，頁1上。

<sup>2</sup> 陳侃章、何德康主編：《苧蘿西施志》（杭州：杭州大學出版社，1991年），頁34-35。

<sup>3</sup> 中國社會科學院近代史研究所政治史研究室、蘇州大學社會學院：《晚清國家與社會》（北京：社會科學文獻出版社，2007年），前言頁1。

<sup>4</sup> 宋清秀：《清代江南女性文學史論》（上海：上海古籍出版社，2015年），緒論頁2、245。

性只會“傷春悲秋”的偏見。

## 二 文獻綜述

學術界對西施的討論可謂爭議不斷。由於春秋戰國時期的典籍只記載了西施擁有傾國容顏，未見其生平，<sup>5</sup> 歷來不少民族學學者都質疑其為虛構人物，例如宋人張邦基（約 1131 年前後）<sup>6</sup> 及現代學者白耀天；<sup>7</sup> 八、九十年代文學界亦傾重於研究西施的下落，<sup>8</sup> 直至 2000 年初金寧芬〈我國古典戲曲中西施形象演變初探〉一文才改變了這個傾向。金氏論述了西施的形象如何一變再變：由宋元戲曲的“妖姬”，到明傳奇的巾幗鬚眉、紅顏禍水，再到清雜劇的禍國紅顏；<sup>9</sup> 自此，學者開始留意歷代文人筆下的西施形象。

大多文獻都專攻唐詩或明朝《浣紗記》，<sup>10</sup> 只有〈西施形象考論〉一篇考察了先秦至清各朝的西施形象流變：縱使歷朝對西施評價不一，但都一致強調西施的美女形象，可見西施早已與“傾國美人”劃上等號。<sup>11</sup> 然而，眾多文獻在研究歷代西施形象時，只著重於男性作品。例如晚唐女詩人魚玄機（844—871）有〈浣紗廟〉一詩，<sup>12</sup> 但上述眾多文獻並無提及，反而大幅引用宋之問（約 656—712）、李白（701—762）、王維（692—761）等著名男詩人的詩句。由此可見，西施形象的主流研究方向不但局限於唐、明二代，還局限於由男性主導的傳統文學；縱使女性作家曾嘗試書寫西施這個主流題材，卻仍遭邊緣化。

學界中專門研究女性西施詩歌的著作屈指可數，目前只有王丹麗〈清代女性詠史詩研究〉與賈逸璇〈清代女性詠史詩中的政治評議與性別書寫〉兩篇文章，足見學界對閨秀西施作品的忽視；另外，兩篇論文都只從詠史詩的角度分析閨秀如何參與對西施下落或評價的爭議，未能全面分析女性筆下的西施。就〈清代女性詠史詩研究〉一文而言，它發現清代閨秀如歷代文人般，由“傾國”與“救國”兩方面評價西施亡吳一事，但她們沒有強烈排斥西施，反而更常感慨物事人非。

<sup>5</sup> 余依宸：〈建構的吳越美人——西施形象與江南文化嬗變〉，《文教資料》，2020 年 10 期，頁 25。

<sup>6</sup> 張邦基：《墨莊漫錄》（北京：中華書局，2002 年），卷 7，頁 194。

<sup>7</sup> 白耀天：〈西施考辨〉，《中央民族學院學報》，1986 年 4 期，頁 65。

<sup>8</sup> 趙宇〈西施“出生地”和“下落”小考〉、劉蔭柏〈西施考〉、張明華〈西施沉江說〉、姜龍昭《西施考證研究》等相關著作注重皆對比東漢《吳越春秋》與《越絕書》兩本早期史料，爭論“沉殺說”與“隨蠡說”二者的可信性高低。

<sup>9</sup> 金寧芬：〈我國古典戲曲中西施形象演變初探〉，《文學遺產》，2001 年 6 期，頁 109-114。

<sup>10</sup> 例如陳曉虎〈唐人筆下的西施形象〉、李淑芹〈試論唐詩中西施形象的重塑〉、齊曉靜〈論西施形象的美化、妖化和奴化——以明傳奇《浣紗記》為坐標〉等。

<sup>11</sup> 夏玉瑤、楊淑英：〈西施形象考論〉，《大眾文藝》，2010 年 17 期，頁 127-128。

<sup>12</sup> “吳越相謀計策多，浣紗神女已相和。一雙笑靨才回面，十萬精兵盡倒戈。范蠡（前 536—前 448）功成身隱遁，伍胥諫死國消磨。只今諸暨長江畔，空有青山號苧蘿。”引自魚玄機：〈浣紗廟〉，載張明葉：《中國歷代婦女詩詞選》（瀋陽：遼寧教育出版社，1989 年），頁 107-108。

<sup>13</sup> 然而，全文只有兩頁有關論述，篇幅短小，又只由清代女性如何評論西施亡吳這一方面整理她們的寫作傾向，內容流於表面。稍後的〈清代女性詠史詩中的政治評議與性別書寫〉則發現在百餘首詠西施的作品中，有三成五因認為西施與范蠡泛湖而去“有負吳恩，有虧名節”而反對“隨蠡說”，<sup>14</sup> 可見晚清婦女在反思“西施”這個傳統文學人物時，並不隨波逐流，而是會從西施和女性自身的角度出發，思考在吳國的盛恩下，一個女子會否忍心與他人遠走高飛。然而，此文只談及晚清閨秀對西施下落的論述，忽略了她們對西施的形象塑造，未能全面分析當代閨秀寫西施的意義。

從上述可知，文學界雖不乏對西施的討論，但都只論及男性文人的作品；縱使曾有學者對晚清閨秀的西施作品進行小規模探索，但皆缺乏詳細分析。因此，若能探討晚清閨秀西施作品與前朝作品的異同，便能從同性如何看待西施的角度，更全面地了解她的文化價值，並深入認識清代女性的寫作傾向及其意義。

### 三 晚清閨秀西施詩的中心思想

通過在“明清婦女著作”數字圖書館上就“西施”、“西子”、“苧蘿”等關鍵字進行文本搜集，並仔細比對詩人的生活時代，筆者發現滿清一朝，閨秀筆下的西施形象由鮮明轉為模糊：盛清（乾隆〔1735—1796〕、嘉慶〔1796—1820〕年間）閨秀著重西施的美貌，與歷代主流文學無異；自道光（1820—1850）一朝，閨秀卻偏向淡化西施的形象、借題發揮。

盛清閨秀大多將西施描繪成紅顏禍水、閨怨美人。席佩蘭（1762—1829 後）的七絕〈題美人冊子：西施〉“越紵光華耀雪膚”一句，<sup>15</sup> 如李白的“兩足白如霜”，<sup>16</sup> 突出西施作為吳越女子、肌膚白皙的獨特美；“耶谿一尺桃花水，化作行雲便沼吳”二句中的“沼吳”語自《左傳·哀公元年》，<sup>17</sup> 解“滅吳”，筆鋒一轉，配合首句所寫的吳越美人形象，此詩明確地傳達出西施美色絕國、是“紅

<sup>13</sup> 王丹麗：〈清代女性詠史詩研究〉（南昌大學碩士論文，2015年），頁22-23。

<sup>14</sup> 賈逸璇：〈清代女性詠史詩中的政治評議與性別書寫〉（南京大學碩士論文，2018年），頁62。

<sup>15</sup> 席佩蘭：《長真閣集》（光緒17年〔1891〕強氏南皋草廬刻本），卷2，〈題美人冊子：西施〉，頁10上。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=27743&language=ch>，2-5-2022 擷取。

<sup>16</sup> 李白：〈浣紗石上女〉，載李白著、王琦注：《李太白全集》（北京：中華書局，1977年），頁1196。

<sup>17</sup> “越十年生聚，而十年教訓，二十年之外，吳其為沼乎？”引自左丘明（生卒年不明）著，郭丹等譯注：《左傳》（北京：中華書局，2018年），頁2219。

顏禍水”的信息，與唐詩〈姑蘇臺雜句〉、<sup>18</sup> 清初雜劇《浮西施》如出一轍。<sup>19</sup> 而王倩（乾隆嘉慶年間）〈題苧蘿春影畫卷（二首）〉中的西施，則“裏淚有香羅……愁比落花多”，<sup>20</sup> 宛如花間、玉臺中“淚痕沾綉衣”、<sup>21</sup> “那堪不愁思”的多情女子；<sup>22</sup> 將“西施”一題寫成情愛、閨怨詩的還有馮思慧（1748—1774）與高韞珍（順治〔1643—1661〕至雍正〔1678—1735〕年間）二人各自的〈西施〉。<sup>23</sup> 雖然亦有同情西施甚至為之平反的詩作，但字裏行間或多或少都會提及西施之美；<sup>24</sup> 由此可見，盛清閨秀筆下的西施仍是擺脫不了傳統文學中的“傾國紅顏”形象。

隨著第一次鴉片戰爭慘敗，外國人識穿了清朝“金玉其外，敗絮其中”的本質；晚清時期因而戰爭頻發、社會動盪。國勢下滑、安逸生活被破壞，這些因素促使晚清閨秀表達政見、“認真思考生命意義”。<sup>25</sup> 因此，有別於盛清閨秀，大部分晚清閨秀在寫西施時，都只在作品中以略一二字提及西施其人其貌，將主要筆墨留在抒發對國家及人生的反思。<sup>26</sup>

## 1. 晚清閨秀西施文學所呈現的國家思想

晚清閨秀在寫西施時呈現了三種有關國家的反思，分別是：治國之道、批判盲目愛國、女豪傑報國之心。

<sup>18</sup> “西施醉舞花艷傾，妬月嬌娥恣妖惑。”引自李紳（772—846）：〈姑蘇臺雜句〉，載李紳著、盧燕平校注：《李紳集校注》（北京：中華書局，2009年），頁199-202。

<sup>19</sup> “只是這西施是個妖孽女子。”、“你道是不曾迷君禍國啊？誰教去逞妖柔。”引自徐石麒（明末清初）：《大轉輪》（北平圖書館藏順治刊），〈坦庵浮西施雜劇〉，頁1上、4上。取自<http://global.mgebooks.com.eproxy.lib.hku.hk/dist/index.html?sTK=x&sFileID=z3U3nlrOxLWH2CQtF533oQ%3d%3d#p/75>，2-5-2022 擷取。

<sup>20</sup> 王倩：《問花樓詩鈔》（清嘉慶刊本），卷5，〈題苧蘿春影畫卷（二首）〉，頁5下。取自<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=67079&language=ch>，3-5-2022 擷取。

<sup>21</sup> 溫庭筠（801？—866）：【菩薩蠻】（滿宮明月梨花白），載趙崇祚（生卒年不明）編、華鍾彥（1906—1988）校注：《花間集注》（開封：河南大學出版社，2008年），頁9。

<sup>22</sup> 蕭綱（503—551）：〈寒閨〉，載徐陵（507—583）編、吳兆宜（約1672—？）注：《玉臺新詠箋注》（台北：明文書局，1988年），頁513。

<sup>23</sup> “黃昏猶照舊臺情。”引自馮思慧：《繡餘吟》（乾隆29年〔1764〕刻本），卷3，〈西施〉，頁3上。取自<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=3123&language=ch>，3-5-2022 擷取。“繁華如錦情逾苦，嚬笑都佳怨獨深。”引自高韞珍：《出凡遺稿》（清抄本），遺稿，〈西施〉，頁1下。取自<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=71088&language=ch>，3-5-22 擷取。

<sup>24</sup> 例如秀蘭韻（1793—1848）〈題美人畫冊十首：西施〉有“從來傾國屬名姝……美人何力可亡吳”二句。引自秀蘭韻：《楚畹閣集》（道光27年〔1847〕刻本），卷3，〈題美人畫冊十首：西施〉，頁15上。取自<https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=22987&language=ch>，3-5-2022 擷取。

<sup>25</sup> 宋清秀：《清代江南女性文學史論》，頁248。

<sup>26</sup> 關於清代閨秀西施作品的全面統計，可參本論文後的列表。

道光咸豐年間的萬夢丹、鄒蕙貞，和稍後的薛紹徽(1866—1911)分別從“西施禍吳”及“越王(?—前464)無能”兩個角度來反思治國之道。在“西施禍吳”方面，萬夢丹的七律〈西施〉曰：“兩國盛衰偏有藉……屬鏤君自誅忠輔，漫把亡吳罪美人”，<sup>27</sup> 而薛紹徽的〈西子論〉則曰：“夫傾城傾國，非哲婦之能妖，而君寵君憐，實王心之自蕩……破吳者，越也，非西子也；亡吳者，吳也，非西子也。”<sup>28</sup> 二人認為吳國被滅，不是因為西施“紅顏禍水”，而是因為吳王夫差(前6世紀—前473)誤殺忠良、縱情聲色。這在某個程度上反映出她們認為合格的君王應求賢如渴、信而任之、戒驕奢淫佚。至於“越王無能”方面，鄒蕙貞的五絕〈西施〉曰：“蠱種工謀國，君王日臥薪，報吳無計策，只倚浣紗人”<sup>29</sup>，意指滅吳功勞應歸西施，因為越王無計，只能依賴美人。看上去，萬夢丹、薛紹徽、鄒蕙貞一如部分男性文人，只是為西施平反，並不特別。然而，值得注意的是，男性作品只會為西施抱不平，甚少明言吳亡是誰的過失；就算有，亦大多怪責天命或伯嚭(?—前473?)。<sup>30</sup> 因此，萬、薛、鄒三人明確指出錯在吳王、無能的是越王，直接譴責君王的政治失誤，此舉一來擺脫了上述主流男性文人和席佩蘭對“西施=禍國”的偏見，二來推翻了普遍士人對君王的絕對服從，三來反映出清末女性在動盪的大時代中，養成了像政論家般對歷史、治國為君之道的批判意識。總括而言，透過以“西施”為題，萬、薛、鄒三人都展露出自己對歷史與治國之道的周到認知，具有判斷該認知準確與否並引為論據的能力，正正符合現代人對擁有“批判性思考”的定義，<sup>31</sup> 象徵著女性獨立思想的啟蒙。

錢淑生(1862—1901)、鄭道馥(1874—1931)二人則反駁西施愛國論，表現出她們的批判性思考。錢淑生七絕〈西施〉曰：“一心報越合亡吳……何奈受恩酬不得，空令遺恨滿姑蘇”，<sup>32</sup> 指出西施對未能回報吳王盛寵一事抱恨。悔恨出

<sup>27</sup> 萬夢丹：〈西施〉，載單士釐(1863—1945)：《閩秀正始再續集》(民國元年〔1911〕活字印本)，卷4下，頁9上-10下。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=45620&language=ch>，3-5-2022 擷取。

<sup>28</sup> 薛紹徽：《黛韻樓詩文集》(宣統3年〔1911〕刻本)，卷下，〈西子論〉，頁22上-23下。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=19535&language=ch>，3-5-2022 擷取。

<sup>29</sup> 鄒蕙貞：〈西施〉，載惲珠(1771—1833)：《國朝閩秀正始集》(道光11年〔1831〕紅香館刻本)，卷19，頁11下-12上。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=1681&language=ch>，4-5-2022 擷取。

<sup>30</sup> 例如羅隱(833—910)〈西施〉(“家國興亡自有時，吳人何苦怨西施。西施若解傾吳國，越國亡來又是誰”)和崔道融(生卒年不詳)的〈西施灘〉(“宰嚭亡吳國，西施陷惡名。浣紗春水急，似有不平聲”)。載彭定求(1645—1719)等編：《全唐詩》(北京：中華書局，1960年)，卷656，頁7545；卷714，頁8203。

<sup>31</sup> Robert H. Ennis, “Critical Thinking: A Streamlined Conception,” in Martin Davies & Ronald Barnett (eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Thinking in Higher Education* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), pp. 32-33.

<sup>32</sup> 錢淑生：《桂室吟》(清光緒27年〔1901〕江陵刻本)，卷7，〈西施〉，頁1下。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=71785&language=ch>，5-5-2022 擷取。

於對個人選擇的不滿，<sup>33</sup> 所以西施之恨是基於對選越棄吳的不滿——她覺得自己應該要酬謝吳王，描繪了她有人情味、並非盲目愛國的形象，與明《浣紗記》中吳亡即與范蠡遠走高飛的西施大為不同。鄭道馥的〈宮閨雜詠二十八首西施〉則指西施並不真正懂得報國，因為相比將弱女子獻予敵國的越王，“吳王恩比越王深”，<sup>34</sup> 與王安石（1021—1086）的“漢恩自淺胡恩深，人生樂在相知心”<sup>35</sup> 有異曲同工之妙。錢、鄭二人的西施詩皆沒有細緻描述西施的容顏，反而將重心放在評論西施的愛國精神與“愛國時，應該愛哪個國”的討論上，展示出她們對一般愛國論的批判。

包蘭瑛（1873—1935）則在其西施詩表現女流報國之心。她的七絕〈懷古十首：西施〉曰：“名湖憶煞浣紗人，山色難描面目真。捧到愁心思報國，故應常覺翠眉顰”。<sup>36</sup> 全詩除了詩題，並無明確提及西施：一來不見西施的絕色美貌，二來“浣紗人”、捧心顰眉的特徵雖可令讀者聯想到西施，但亦非點明詩中人就是西子，所以此詩可能是作者自比西施。因此，明確解釋西施捧心顰眉都是因為苦量報國之策、將全文重心放在“強烈的報國心願”而非西施其人的寫作鋪排，便可以理解為作者本人空懷報國之心、報國無門。報國之心，除了出於愛國主義，亦出於儒家“兼濟天下”的價值觀，<sup>37</sup> 所以最常為報國費煞思量的往往是男性士人，因為他們才有資格仕宦濟民。按道理說，作為女子，包蘭瑛的職責不外乎相夫教子、養蠶編織、管理家務，這都與國家大事無關。然而，她卻在詩中表示自己有救國之心這個本屬於男性的價值標準，而非重提“傾國美貌”這種“女性要素特質”，<sup>38</sup> 這正正反映出她不甘受限於上述的女性社會角色，而是渴望在內憂外患的民族危機中貢獻社會。因此，〈懷古十首：西施〉一首比起詠西施，更著重在婉轉表現包蘭瑛自身的“鬢眉之氣”。

總括來說，晚清閨秀甚少寫西施之美，卻更常以西施為題來表現自己對治國、愛國的批判性思考以及報國之心，反映出在內憂外患的情況下，晚清閨秀對國家

<sup>33</sup> See Marcel Zeelenberg & Eric van Dijk, “On the Comparative Nature of Regret,” in David R. Mandel, Denis J. Hilton, and Patrizia Catellani (eds.), *The Psychology of Counterfactual Thinking* (New York: Routledge, 2005). p. 148. “[R]egret is typically felt in response to decisions that produce unfavorable outcomes compared to the outcomes that the rejected option would have produced.”

<sup>34</sup> 鄭道馥：《素心閣遺稿》（民國 21 年〔1932〕文嵐篋古宋印書局鉛印本），卷 2，〈宮閨雜詠二十八首西施〉，頁 6 下。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=84358&language=ch>，5-5-2022 擷取。

<sup>35</sup> 王安石：〈明妃曲（其二）〉，載夏敬觀（1875—1953）選註：《王安石詩》（台灣：商務印書館，1940 年），頁 23。

<sup>36</sup> 包蘭瑛：《錦霞閣詩集》（宣統 2 年庚戌〔1910〕刊本），卷 4，〈懷古十首：西施〉，頁 15 上。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=52910&language=ch>，4-5-2022 擷取。

<sup>37</sup> 朱大永：〈愛國主義永放光輝——試論中國古代文學中的愛國主義精神〉，《四川教育學院學報》，2000 年 7 期，頁 9、11。

<sup>38</sup> （日本）合山究著，蕭燕婉譯：《明清時期的女性與文學》（台北：聯經出版公司，2018 年），頁 493。

內政外政的關心與投入。

## 2. 晚清閨秀西施文學所呈現的個人思想

晚清閨秀除了用“西施”來反思執政之道與愛國情緒，亦會用以感歎時移世易、表達自己淡泊名利的情操。

文獻綜述中提到〈清代女性詠史詩研究〉發現晚清閨秀在評價西施亡吳時，經常會順道感慨物是人非；然而，這種感慨亦可見於其他以西施為題的作品，郭秉慧（1822—1839）的作品便是例證。她的七絕〈詠古十絕句：西施〉曰：“越王歸去紅顏老，溪上無人再浣紗”，<sup>39</sup> 雖有“玉貌渾如解語花”一句寫西施之美，但綜觀全詩，提及西施美貌的只此一句，且當中亦無輔以西施之美來評價她究竟是“紅顏薄命”、“紅顏禍水”，還是“含冤莫白”，可見西施其人的形象並非本詩重點，重點是以西施由浣紗女搖身一變成為吳王寵妃的經歷，帶出世事無常的道理。值得注意的是，此詩藉由西施的故鄉——越溪，帶出“故鄉仍在，卻不再是當年那個天真少女”之感；這或是對年華老去的感慨，或是對西施與詩人自己被世俗消磨之哀嘆。晚清內亂外戰不斷，就算是大家閨秀也難逃流離失所的命運，<sup>40</sup> 這拓闊了她們的人生閱歷、豐富了人生意義，促使她們留意時間的流逝，<sup>41</sup> 回望過去無憂無慮的自己。因此，郭秉慧哀嘆物是人非，實屬正常。

劉之萊（1819—1854）則藉寫西施歸隱來表達自己高風亮節之志。她的七絕〈西子〉曰：“何似苧蘿村裏老？浣紗千古自名香”，<sup>42</sup> 意指西施助越滅吳、落得一身罵名，倒不如一開始就隱居苧蘿村。縱使當上吳王寵妃意味著富貴榮華，事成後又可以當上越國的巾幗英雄，劉之萊卻還是認為西施應該隱居；這不但是為了保護西施作為女子的名聲（越國英雄＝吳國禍水，正如歷代文人對西施的指控），<sup>43</sup> 還反映出劉之萊本人敢於取清白名聲而棄錦衣玉食、安貧樂道的情操。有趣的是，劉之萊雖寫西施歸隱，卻並無提及她是與別人一同歸隱，代表她並無採用主流文學作品（如明《浣紗記》）中流行的“隨蠡說”）；這也許是因為她認為隨蠡遠走“有負吳恩，有虧名節”，又或別有深意——西施放棄名利，以五湖

<sup>39</sup> 全詩“玉貌渾如解語花，館娃宮裏醉流霞。越王歸去紅顏老，溪上無人再浣紗。”引自郭秉慧：《紅薇吟館遺草》（道光 19 年〔1839〕刊本），遺草，〈詠古十絕句：西施〉，頁 7 下。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=72087&language=ch>，6-5-2022 擷取。

<sup>40</sup> 宋清秀：《清代江南女性文學史論》，頁 246。

<sup>41</sup> Xiaobing Zheng (Unknown) & Wenjing Wang (Unknown), “Whose Time Flies: Meaning in Life Influences Time Awareness,” *Journal of Adult Development*, Vol.27 No.4 (2020), p. 254.

<sup>42</sup> 劉之萊：《啟秀軒詩鈔》（光緒 24 年〔1898〕大興朱氏刻本），卷 1，〈西子〉，頁 2 下-3 上。取自 <https://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=65781&language=ch>，5-5-2022 擷取。

<sup>43</sup> 陳侃章、何德康主編：《苧蘿西施志》，頁 35。

四海為家，得以逃離亂世、逃避越王夫人因忌追殺，<sup>44</sup> 這讓生活在清末亂世的劉之萊不免羨慕，才會在詩歌藉西施來一表自己摒棄功名利祿、只追求心境平靜的人生觀。

由上可見，西施之美再次被忽視，而西施的經歷則成了晚清閨秀感慨物事人非、表達追求淡泊人生觀的途徑，是閨秀們在動盪時代、失去家屬財產後的感受和自我慰藉。

### 3. 晚清閨秀以“西施”為題的意義

通過寫“西施”這個常見的文學題材，閨秀得以參與到傳統文學中的西施爭論，創建與主流文學的聯繫。然而，由上可見，晚清閨秀只以寥寥數字提及西施之美，而這種美還不帶負面聯想，有別於男性文人的取向；更多時候，她們的作品只寫西施的經歷，以及這些經歷對作者的啟發，詩歌內容因而集合了晚清閨秀或熱心國政，或淡泊名利的人生價值觀，讀者得以窺探到晚清閨秀的品性——既風高亮節，又具愛國情操和批判思考，有別於普遍文人對女性只會“吟風弄月”的偏見。<sup>45</sup> 換言之，西施的故事不但鼓勵晚清閨秀反思、認清自我信念（social concept，包括個性、目標、社會職責等），<sup>46</sup> 從而成為獨立自主、關心時代危機的“新女性”；通過寫西施，晚清閨秀還能自我展示（self-present）、塑造對外形象。因此，晚清閨秀筆下的西施，比起前朝文學中“美的符號”，<sup>47</sup> 更似是閨秀們自我建構的途徑。雖然晚清閨秀非男子，既無以“男女喻君臣”，<sup>48</sup> 亦無自喻西施，但她們寫西施時確有用傳統的“興”手法，以西施的事蹟來引起對時政、亂世的控訴，與屈原以香草美人“比興”、自訴遭政治迫害的做法有異曲同工之妙。因此，在晚清閨秀的筆下，西施已從主流題材中的“紅顏禍水”升華至另類的“香草美人”。

## 四 結論

由於學術界未有全面研究晚清閨秀的西施文學，造成研究缺口，故本文透過

---

<sup>44</sup> 朱承斌、王建中編：《西施的故事》（杭州：浙江文藝出版社，1983年），〈美人胭脂落秀水〉，頁102-103。

<sup>45</sup> “吾中國古亦多才女，而唯以吟風弄月消耗其歲月者。”引自梁啟超（1873—1929）：〈讀碧城女史詩詞有感〉，《大公報》，1904年5月11日，1張2版。

<sup>46</sup> Lydia F. Emery & Wendi L. Gardner, “Who in the World Am I? Self-Concept Clarity and Self-Change in Relationships,” in Brent A. Mattingly (Unknown), Kevin P. McIntyre, Gary W. Lewandowski, Jr. (eds.), *Interpersonal Relationships and the Self-Concept* (New York: Springer Publishing, 2020), p. 90.

<sup>47</sup> 賈逸璇：〈清代女性詠史詩中的政治評議與性別書寫〉（南京大學碩士論文，2018年），頁62。

<sup>48</sup> 殷曉燕、萬平：〈詩歌中的“面具”美學——從屈原“香草美人”之“引類譬喻”模式說起〉，《文藝評論》，2016年1期，頁49。



分析晚清閨秀筆下的西施形象流變，發現在晚清閨秀詩歌中，“西施”不再是男性對美女的“幻想集合體”，而是供女性自我建構的“香草美人”。換句話說，清代閨秀西施詩展示出晚清閨秀成為新女性的苗頭、點出西施的文化價值遠高於“報效家國的大眾情人”，<sup>49</sup> 可見它是西施研究和清代女性文學研究中不可或缺的一環。

---

<sup>49</sup> 錢漢東：〈西施的文化價值〉，《人民周刊》，2016年15期，頁73。

## 附錄：清朝閩秀西施作品一覽

以下是在“明清婦女著作”數字圖書館上就“西施”、“西子”、“苧蘿”等關鍵字進行文本搜集後能找到、題材為“西施”其人(之容顏或遭遇)而非“西施花”或“西施舌”的清代閩秀作品。縱使有盛清閩秀不以紅顏禍水或情愛為作品思想，但她們的數量遠少於晚清（自道光起），而且晚清閩秀是“一面倒”般為西施平反、並借題發揮，足見清代閩秀寫西施的傾向轉變。

朝代	作者	作品	主題
乾隆嘉慶 (盛清)	席佩蘭 (1762—1829 後)	〈題美人冊子： 西施〉	強調紅顏禍水
	王倩 (嘉慶)	〈題苧蘿春影畫卷（二 首）〉	情愛、 閩怨女子、紅顏薄命
	馮思慧 (1748—1774)	〈西施〉	情愛、閩怨女子
	陸素心 (1772—1798?)	〈西施詠〉	入世歸隱 比出世好
	季蘭韻 (1793—1848)	〈題美人畫冊十首： 西施〉	平反
	汪端 (1793—1839)	〈登靈巖姑蘇臺訪館娃 宮遺址弔西施作（有 序）〉	西施不會愛越國 （“西施，久居吳宮二十餘 年之寵妃，當以吳為家，而 不以越為家矣。”）
	高韞珍（不明）	〈西施〉	情愛
道光 (鴉片戰爭， 清國勢開始 走下坡)	孫佩蘭 (1823—1889)	〈西施〉	西施思鄉之情
	江淑則 (1827—1852)	〈西施〉	平反
	劉之萊 (1819—1854)	〈西子〉	歸隱、淡薄名利

	萬夢丹 (道光咸豐)	〈西施〉	罪在吳王
	鄒蕙貞 (道光咸豐)	〈西施〉	越王無能
	郭秉慧 (1822-1839)	〈詠古十絕句： 西施〉	時移世易
	宗婉 (1810-1883 後)	〈詩課題 為兒輩擬作： 擬王右丞西施詠〉	西施受寵、 感嘆命運無常
	庫雅勒·齡文 (1825-1885)	〈西施〉	時移世易
咸豐	楊書蘭 (咸豐)	〈西施〉	表面上稱讚美貌，暗地裏表 現對國事的憂心
	葉璧華 (1841-1915)	【前調 (柳梢青)】 〈西施〉	歸隱
	王筠僊 (1830-1893)	〈題西施浣紗圖〉	時間、青春流逝
	聶有儀 (生卒年不詳)	〈西施〉	平反
	徐清華 (嘉慶至咸豐)	〈西施〉	女子在亂世下的 無力感、“紅顏薄命”
同治	王紉佩 (1862-1891)	〈懷古二十首： 西施〉	平反
	蔣鳳 (1840-1886)	〈西施〉	西施有品德/骨氣
清光緒 (洋務運動、 慈禧太后、 自強、	錢淑生 (1862-1901)	〈西施〉	辜負吳王恩寵
	高淑宜 (1877-1888)	〈西施〉	平反

八國聯軍)	陳芸 (1885-1911)	〈四伯父命題改七鄰畫 西子浣紗圖〉	西子、 吳越故事；借古諷今
	薛紹徽 (1866-1911)	〈西子論〉	直指吳王之過
	陳菊貞 (1873-1895)	〈詠古美人四首和鄭味 琴表姊作：西子〉	世事無常
	包蘭瑛 (1873-1975)	〈懷古十首： 西施〉	報國心願
	劉靜宜 (1888-1907)	〈夜坐和外擬古： 西施（四首）〉	視西施為節婦
		〈和庶母楊氏詠古： 西施（四首）〉	紅顏禍水
	鄭道馥 (1874-1931)	〈宮闈雜詠 二十八首：西施〉	吳王恩比越王深

## 《洛神賦》與北京故宮本《洛神賦圖》之間的轉譯關係

薛暉\*

**摘要** 魏文帝黃初四年（233）曹植作《洛神賦》。之後，東晉“三絕”顧愷之參考曹植《洛神賦》進行構思創作，訴諸筆墨間終繪製成《洛神賦圖》，後人爭相臨摹。有研究指出流傳至今的故宮本《洛神賦圖》是宋人所造。故此，本文著重針對故宮本《洛神賦圖》，以探究賦與圖之間如何在“賦畫有別”的基礎上，達到“賦畫互通”的局面。

**關鍵詞** 《洛神賦》 北京故宮本《洛神賦圖》 賦畫互通

### 一 引言

魏文帝黃初四年（233）曹植正值三十二歲離京返程途中，途徑洛河，感前人之懷作《洛神賦》。自東晉伊始，文人大家便對此作之題材心嚮往之，競相仿作，望能於繪畫中還原其賦文神韻。東晉“三絕”顧愷之也曾於曹植《洛神賦》取材進行構思創作。他將賦中所傳遞的形、情、意形諸於筆墨間，終成《洛神賦圖》之祖本。<sup>1</sup> 可能因改朝換代與保存不善等諸多因素，祖本早已遺失，<sup>2</sup> 此處不作論述。學者陳葆真據近代考古材料得出：“現今流傳故宮本《洛神賦圖》多為宋人所臨摹，可能來自於6世紀左右的作品。”<sup>3</sup> 由於故宮本在視覺效果上較其他版本表現不俗，故本文將以故宮本《洛神賦圖》為研究對象，加以探索繪畫與文本之間的轉譯關係。<sup>4</sup>

學者戴燕引故宮本《洛神賦圖》為依據，論證繪畫變換敘事者的視角，從第一人稱賦文書寫轉譯為第三人稱的繪畫敘事。<sup>5</sup> 學者陳葆真研究故宮本《洛神賦圖》得出繪畫採用四種技法來還原賦文的結論，暗示繪畫與文學之間存在悖論空間無法消解，繪畫始終無法真正傳遞文學內涵。<sup>6</sup> 李春霞論述故宮本時提出須從主題表達、藝術形式和創作視角三個層次來看待圖對《洛神賦》轉譯的成功性。

---

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、藝術史。

<sup>1</sup> 石守謙：《從風格與畫意反思中國美術史》（北京：三聯書店，2015年），頁69。

<sup>2</sup> 同上注。

<sup>3</sup> 同上注。

<sup>4</sup> 戴燕：《〈洛神賦〉：從文學到繪畫、歷史》，《文史哲》，2016年2期，頁29。

<sup>5</sup> 除非有特別注釋為其他版本，文本提及《洛神賦圖》均指宋代臨摹北京故宮本，簡稱故宮本。

<sup>6</sup> 陳葆真：《〈洛神賦圖〉與中國古代故事畫》（杭州：浙江大學出版社，2012年），頁186。

7 綜合前人的研究，本文將深入挖掘《洛神賦》轉譯為故宮本《洛神賦圖》中產生的直譯、取捨、變化、延展，以此論證在“賦畫有別”的基礎上，文學作品能夠透過賦文和繪畫兩種不同媒介達到“賦畫互通”的局面。

## 二 賦文與繪畫之間的手法轉換

曹植於《洛神賦》序言部分交代：“黃初三年，余朝京師，還濟洛川。感宋玉對楚王神女之事，遂作此賦。”<sup>8</sup> 同時，他又在文末曰：“雖潛處於太陰，長寄心於君王。”<sup>9</sup> 結合上述文本，學界出現兩大《洛神賦》創作意圖爭論。第一，李善在《文選·洛神賦》序言加註指出曹植所作此賦緣於假借洛神之名，訴說與甄後擁有一段“相愛卻不能相守”的淒慘愛情悲劇。<sup>10</sup> 其二，此賦直接交代曹植在奉召班師回朝時，遇到“讒巧令親疏”<sup>11</sup> 的淒慘局面，訴諸筆墨之間，感嘆天命的三公，藉此向曹丕表明心跡以期重用。兩種說法各執其詞，均言之成理，爭論至今。故本文暫且不論曹植創作《洛神賦》意圖為何，只取其中所論此作有寄託寓意之寫作手法的論點。

《洛神賦》為一篇抒情漢賦，全文共 176 句，由 20 句散文，156 句韻文構成。不同於遼寧本畫卷上附有賦文，宋代臨摹的故宮本《洛神賦圖》以山水為背景，從右至左展開，全畫由人、山水、樹木、鳥獸組成，缺少遼寧本中洛神與曹植互贈玉佩定情的場景。故此，本文主要將故宮本《洛神賦圖》分成第一幕“邂逅定情”、第二幕“情變”、第三幕“分離”、第四幕“歸去”。以下將詳細描述其賦文由抽象、無形的文字轉化為具象、有形的繪畫時，展現出的一體化與多樣性。

首先，故宮本《洛神賦圖》運用連續性構圖法、單景式構圖法、空間構圖法等構圖法對照《洛神賦》並列式、段落式、遞進式三種鋪陳方法，將所述之人事物在空間繪畫上展現淋漓盡致。漢代抒情小賦始於漢末時期，因魏晉文人雅士對文學的覺醒以及推崇，漢代小賦得到充分的發展，曹植的《洛神賦》為其中的代表作之一。抒情小賦以抒情為文章總基調，詞藻華麗，文采飛揚，多以悼念故人、思念家鄉、感時傷懷、渴慕愛情為主要故事內容。它重在展現詩人豐富的詩詞境界與創作主體意識。賦集中體現四大特點：其一，賦以四句或者六句為主構成行文流暢，整齊且兩兩相對的句式。其二，賦繼承前朝《詩經》、《楚辭》的創作模

7 李春霞：〈論繪畫與文學的悖論空間與創作轉釋——以《洛神賦圖》和《洛神賦》為例〉，《美術觀察》，2017 年 2 期，頁 129。

8 曹植（192—232）：〈洛神賦〉，載自曹植著，楊蕙點校：《曹植文選》（上海：上海古籍出版社，2019 年），頁 35。

9 同注 4。

10 同注 8。

11 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》（台北：藝文印書館，1991 年），頁 65。

式，多用比、興的手法，將此物比作他物，借他物引發詩人內在所思所感，達到借景抒情最大化效果。其三，賦常使用“兮”字來強調詩人的情感，例如《洛神賦》中一共出現十九個“兮”字，加深曹植的幽深思念感懷之情。其四，賦中多採用鋪陳的手法對賦文主要的表達對象進行大量平鋪直敘的渲染與描寫。賦文有排比鋪陳，寫物猶如繪畫般生動形象的特點。魏晉南北朝劉勰《文心雕龍·詮賦》肯定此說法：“《詩》有六義，其二曰賦。賦者，鋪也。鋪采摛文，體物寫志也。”<sup>12</sup> 鋪陳為辭賦最基本表現手法之一，展開來分為散布式、段落式、遞進式、並列式四種表現形式。《洛神賦》就重點運用段落式、遞進式、並列式三種鋪陳方法來展示“余”與洛神之間的愛戀糾葛。《洛神賦圖》利用繪畫寫實技法直接將《洛神賦》並列式、段落式、遞進式三種鋪陳方法轉譯為繪畫中連續性構圖法、單景式構圖法、空間構圖法。

第一，賦中使用並列式鋪陳手法來描述洛神在途徑洛水時，余對洛神一見鍾情、低迴徘徊、求之不得，最後與之具歸，人神殊途的情節。畫家為高度還原《洛神賦》整個故事的風采與神韻，避開局部單景式構圖之法，即只擷取賦文第二部分洛神之美轉譯為整幅圖。反之，圖採用連續性構圖法來還原《洛神賦》整篇賦文內容。<sup>13</sup> 圖中連續性構圖法的使用巧妙地呼應了賦文中並列式鋪陳手法的沿用。因此，《洛神賦圖》採用長卷作畫，卷長 27.1 釐米，橫 572.8 釐米，<sup>14</sup> 將之分為四幕，用以還原《洛神賦》上述情節以及賦文藉並列式鋪陳手法所展示的橫向性。

第二，《洛神賦》中段落式的鋪陳手法致力於用一整個段落描寫一個主題。如《洛神賦》第二段落伊始：

余告之曰：其形也，翩若驚鴻，婉若游龍，榮曜秋菊，華茂春鬆。鬋鬢兮若輕雲之蔽月，飄飄兮若流風之迴雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞。迫而察之，灼若芙蕖出淶波。<sup>15</sup>

這一整段都是曹植對僕從訴說洛神之姿，驚如天人。賦將洛神身形曼妙輕盈，左右擺動自如喻作“驚飛的鴻雁”、“游動的蛟龍”。洛神容光煥發比作是秋日燦爛的菊花。洛神在清雲朧月間宛若美人在水一方的存在。《洛神賦圖》為了能夠還原文字對洛神姿態謬讚的速寫，直接在連續圖示中穿插單景式構圖。賦文共有 7 個段落，可劃分為單獨 7 個部分。單景式構圖法能細化賦文 7 個部分故事細節以繪製為 12 個單景。例如，畫卷第一幕“邂逅定情”採用單景式構圖法強調人物的主體性，因此洛神就出現在中景位置以增強存在感。其後，單景式構圖強調

<sup>12</sup> 劉勰（465—520）著，高文方譯：《文心雕龍》（北京：北京聯合出版社，2015 年），頁 123。

<sup>13</sup> 同注 2，頁 189。

<sup>14</sup> 同注 2，頁 175。

<sup>15</sup> 同注 7。

用具象化物體塑造一個合理的縱向空間關係。因此，賦文中“一對鴻雁”和“一隻蛟龍”的描寫就直接具象化繪製在洛神（中景）正東北方的單景式空間內，以形成視覺上的空間縱深效果。同時，單景式構圖強調細節性，例如“菊花”、“青松”小物件可以直接圍繞洛神出現。再據賦文“遠而望之”將旭日東昇安排在畫卷“遠景”位置；“迫而察之”將“綠波”和“新開的荷花”安排在畫卷“近景”處。可見，第一幕中“初見洛神”的描寫採用段落式鋪陳手法塑造洛神形象，畫家也直接利用中國宋代山水畫單景式構圖的技藝將抽象的文字一一變成具象的物體。

第二，《洛神賦》還採用遞進式鋪陳法，對於洛神的形塑如是道：

修眉聯娟，丹脣外朗，皓齒內鮮。明眸善睐，靨輔承權，瓌姿豔逸，儀靜體閒。柔情綽態，媚於語言。奇服曠世，骨象應圖。<sup>16</sup>

由上到下循序漸進地描繪洛神的整體形貌，形成層層遞進的縱向立體感，並概括為洛神明眸皓齒、體態嫵靜、飄飄欲仙的立體形象。那麼，《洛神賦圖》中確實利用空間構圖法還原遞進式鋪陳手法再現的人物形象。例如，洛神在繪畫空間中人物造型比例得當，用線條細化重疊的髮髻、向右飛舞的裙帶、手持一物等細節，堆疊出洛神在平面繪畫中所形成的立體感。雖然線條的使用還未到細膩入微的狀態，但畫中描繪洛神衣袖飄飄、姿態是微“S”曲線，也能讓洛神之美躍然紙上。可見，賦文利用鋪陳手法所展示的橫向性、縱向性等空間美感，在《洛神賦圖》中都依靠上述三大繪畫技法達到一定程度“賦畫同源”的效果。

除了上述三大技法能夠高度還原《洛神賦》中賦文內容，以達到“賦畫互通”的效果，圖文轉譯中亦會產生一定程度的“賦畫有別”。

首先，有別於賦文採用第一敘事視角，《洛神賦圖》運用視角轉移法來重新定義《洛神賦》中曹植和洛神的主次關係。《洛神賦》以第一人稱進行創作，通過“余”即曹植的口吻來訴說與洛神的邂逅、相遇、愛慕、人神殊途而不能相戀的糾結掙扎，藉此引發詩人無限的惆悵悲傷。賦文“余”雖為第一敘述者，但故事大部分只圍繞主角“洛神”展開。“余”只是一個情感的發起者和承載者，余在賦文僅出現3次，分別在看見洛神、解下玉佩告白、東歸三個情節中。“余”的敘事地位被弱化，隨時能從賦文抽離，即使化身上帝視角向讀者講述我與洛神之事，對創作內容影響也不大。例如《洛神賦》中提及：“俯則未察，仰以殊觀。睹一麗人，於巖之畔。”<sup>17</sup> 曹植直接點出看到洛神全憑仰視，而仰視充分暗示曹植和洛神在空間上的落差感，兩者不在一個平面上。賦文第2段對洛神外貌與第

<sup>16</sup> 同注4。

<sup>17</sup> 同注4。



5、6 段對其心理的描寫，“余”都不與洛神“同框”，洛神才是主導賦文的真正核心。但《洛神賦圖》中“余”從賦文中次要的觀察者位置上升為主要的參與者地位，“余”的地位受到強化。例如，從《洛神賦圖》第一幕“邂逅”開始，“余”就和洛神處於同一個平面上。“余”處於畫卷的中央位置，由右至左展開畫卷，都是“余”先出現後再跟隨洛神的身影，“余”以平視的方式實現與“洛神”的相遇。而賦文中“余”在第 2、5、6 段中消失，但卻在圖示中分別出現並與洛神同框。整幅圖倘若將“余”的形象抹去，那《洛神賦圖》只是一幅單純的神女圖，與曹植無關，不符合賦文主旨。而“余”成為畫中主角是因為繪畫缺乏文學獨有的想像性，加之畫家是作為讀者進行“二次創作”，難免在繪畫中加入自己對文本的鑑賞理解和獨特的自我解構。畫家利用人物眼神構建以儘量貼合賦文中曹植內心鬱結、求之不得的悲傷之情。《洛神賦圖》中無論洛神與“余”的距離多遙遠，將他們放置同一平面，兩者的視線都是互相對望且始終保持在同一個軸線上，以此加深“余”與洛神不能相戀的悲劇感。可見，繪畫利用視角轉移法將賦的書寫對象從洛神—“她的故事變成圖中‘余’和洛神的故事。”<sup>18</sup>

另外，不同於《洛神賦》對神獸的輕描淡寫，《洛神賦圖》增加神獸的刻畫，以期增加畫卷中奇幻的神話色彩。就《洛神賦》賦文來看，全文建立在曹植於洛水之濱邂逅洛神的敘事框架基礎上，僅有“於是屏翳收風，川后靜波。馮夷鳴鼓，女媧清歌。騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。六龍儼其齊首，載雲車之容裔。鯨鯢踊而夾轂，水禽翔而為衛”<sup>19</sup> 一筆帶過七種神獸。反觀，《洛神賦圖》卻將其一一再現，並細化為十七種神獸。其中大多數都集中在高潮部分，佔據畫卷上下各三分之一處。特別是第三幕“離去”，一共繪製神獸十二隻，它們分布在洛神四周，按照 1:2 的比例，等比放大神獸在圖中大小。神獸所在的畫卷比重約是曹植與洛神互動章節的兩倍。例如，無論是圖還是賦文都強調“六龍”為洛神駕車的場景。就此推測，“曹植的賦和故宮本可能都受到中國神話傳說“六龍駕日”的影響”。<sup>20</sup> 在漢代劉向《九嘆·遠遊》中提及：“貫鴻濛以東謁兮，維六龍於扶桑。”<sup>21</sup> 指出太陽神乘車出遊，以六龍作為駕駛工具，羲和作為御者。賦文中以三十八句描述的洛神只在畫卷中出場四次，賦文僅十句的神獸描繪，卻直接佔據整個畫卷最高潮部分“離去”的中心位置。學者石守謙對《洛神賦圖》中強調神獸圖案給予合理的解釋：“很可能是基於圖繪本身性質的斟酌，畫家刻意地避開文字在形容女性美的優勢，選擇性地加強洛神故事中的奇幻感。”<sup>22</sup> 那麼，神獸的刻畫能夠增加奇幻感並不是宋代畫家的獨創。因為宋朝時期復古和仿古成為潮流，畫家尋找前朝遺韻在所難免。唐傳奇有隱士蕭曠夜遇洛神的故事，它在繼承《洛神賦》故事的基礎上，衍生出洛神和龍的相關傳說，以及洛神關於修煉成仙

<sup>18</sup> 同注 2，頁 42。

<sup>19</sup> 同注 7。

<sup>20</sup> 張超、張心儀：〈《洛神賦圖》中的神獸尋蹤〉，《成都理工大學學報》，2020 年 3 期，頁 111。

<sup>21</sup> 同注 17。

<sup>22</sup> 同注 1，頁 72。

的話語。故《洛神賦圖》使用六龍等神獸來強化圖的神秘奇幻色彩。<sup>23</sup> 根據上述觀點，可較為合理地解釋《洛神賦圖》第三幕“分離”中出現“洛神騎鳳凰”場景的緣由，但這一幕在《洛神賦》中毫無記載。陳葆真在研究故宮本《洛神賦圖》與《洛神賦》的互動關係時提出：“這一差異性的存在，純粹是畫家為了畫面的美感需要而添上去的圖像。”<sup>24</sup> 這一解釋具有一定的道理。如萊辛的《拉奧孔》在第一章節中提及文字與繪畫之間的競爭性所締造的差異。當觀看者對於“為什麼拉奧孔在雕塑裡不哀嚎，但是卻在詩中發出哀嚎呢？”拉奧孔的回答值得我們深思：“這是一種造型藝術的原則問題，藝術的創造在於模仿美的物體。”<sup>25</sup> 假設雕塑將拉奧孔的悲傷形塑出來，必然構成一副醜陋的面孔，給觀看者帶來破壞視覺效果的體驗，違背了藝術遵從美的原則。除此之外，洛神騎鳳凰的局部畫面可能是一種延續，延續中國古代繪畫傳統《龍鳳人物圖》的創作內涵。《龍鳳人物圖》出土於戰國楚墓地，有學者認為此畫可能刻畫了流傳於楚國神話中的洛神宓妃形象。<sup>26</sup> 根據宋朝擅長仿古的特色，“洛神騎鳳凰”的局部細節出現在《洛神賦圖》中變得合理化。

此外，故宮本《洛神賦圖》為了致敬顧愷之祖本，高度模仿魏晉時期繪畫模式，以人大於物的比例展示畫家對繪畫空間感塑造的思考。在《洛神賦》中對山水的刻畫只是寥寥數筆，例如“容與乎楊林”、“流眄乎洛川”<sup>27</sup> 等點出洛川之濱有樹林成陰，水流不止等遠觀視角下的特點。而“秋菊”、“春松”、“綠波”等意象則作為喻體來比擬洛神之美。反觀《洛神賦圖》，畫家並不依葫蘆畫瓢，而是意在延伸自己的思考與理解。畫卷中前景部分一共出現了樹木近 200 棵，賦文中未提及的柳樹在洛水之濱出現 16 次，柳樹或許可以看作是畫家想要表達洛神即將遠離時，用以寄託曹植對於洛神之思的意象，烘托一種別樣的離愁別緒。此外，整幅畫卷通過山、水、樹為背景來展開，這符合北宋畫家關於繪畫意境創作上“三遠說”（“高遠、平遠、深遠”）的構圖方式，<sup>28</sup> 而實現這一空間感的方法就需要設置洛水於前景部分，樹位於中景部分，山位於遠景部分，從而形成錯落有致的空間主線。宋代畫家在人與物的比例上並不依照宋代繪畫中山水大於人物的構圖方式，而是延續和繼承魏晉時期人物比例大於山水的模式。張彥遠在《歷代名畫記》提及：“魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，或人大於山，率皆附以樹石。”<sup>29</sup> 畫中的山水樹木通過“小中見大”的方法，縮小山水樹木的比例，放大人物的比例。一是能夠引導觀眾將視線放在畫卷主體“洛神”

<sup>23</sup> 同注 22。

<sup>24</sup> 同注 2，頁 192。

<sup>25</sup> 〔德〕萊辛著，朱光潛譯：《拉奧孔》（北京：人民文學出版社，2022 年），頁 5。

<sup>26</sup> 莊嘉怡，聶崇正著：《中國繪畫——無聲詩裡誦千秋》（北京：五洲傳播出版社，2000 年），頁 35。

<sup>27</sup> 同注 4。

<sup>28</sup> 侯明志：〈淺析郭熙“三遠法”之深意〉，《美術文獻》，2020 年 8 期，頁 36。

<sup>29</sup> 〔唐〕張彥遠撰，承載譯：《歷代名畫記全譯（修訂版）》（貴陽：貴州人民出版社，2009 年），頁 32。

和“曹植”的互動關係上，從而增強故事情節發展的戲劇性效果。二是由於《洛神賦圖》相傳始本源於魏晉名家顧愷之，因此有意在山水比例上尋蹤溯源，致敬顧氏繪畫之風。可見，宋人繪畫空間感的營造和人物比例的設置有意識地繼承魏晉時期中國山水畫的特點，擴寬了文字所不能觸及的空間領域。

### 三 賦文和繪畫中神女形象的展示

無論是《洛神賦圖》還是《洛神賦》，兩大媒介都是在重點強調洛神這個主導性人物的存在。但在賦文與繪畫的轉譯過程中，畫中女性空間的營造與賦文中對洛神為洛水之神的承襲和改造都向讀者透露“賦畫有別”卻又“互通”的概念。

首先，故宮本《洛神賦圖》與《洛神賦》在創作中達成一致，將曹植和洛神間的人神殊途之感展現得淋漓盡致。賦文一百七十六句中，佔全文的五分之一的三十八句中用來細緻刻畫洛神的形象特徵。故宮本《洛神賦圖》為強化洛神的重要性，將其分為四幕，洛神在每一幕中都會出現一次，且洛神出場的形態與服飾都大體相同。文學作品中洛神形象最早可追溯到屈原的《天問》、《離騷》，在《離騷》中屈原向重華陳詞三次求神女，其中第一個對象就是宓妃。李善引《漢書音義》曰：“宓妃，宓犧氏至女，溺死洛水，為神。”<sup>30</sup> 屈原《天問》中也有提及：“洛嬪，水神。”<sup>31</sup> 而揚雄《甘泉賦》中直接點出洛神不僅是外貌出眾的神女，而且是河伯的妻子。在后羿殺河伯後，搶佔洛神為妻子。無論是屈原筆下以佩求洛神不得，還是揚雄筆下洛神自持美貌的飄逸形象，都側面突出洛神在古代文學作品中態度曖昧卻率性冷淡的特徵。很明顯，《洛神賦》承襲洛水之神的形象，卻避開神女驕傲無禮拒屈原於千里之外之事，且避而不談洛神已有配偶之事。反之，賦文側重洛神不凡的外貌、儀表、服飾、舉止以及形態。賦文中洛神與曹植的距離感就體現在“以和予兮，指潛淵而為期”、“恨人神之道殊兮”<sup>32</sup>中。而曹植與洛神保持距離除了因人神殊途以及鄭交甫遇神女背棄諾言一事，還可能受到前朝洛神形象已有配偶的事實影響。因此，曹植以禮自持，惆悵徘徊，心有戚戚焉。另外，賦文中人神距離感可能在賦文序言中就開誠布公了。《洛神賦》的創作靈感源自於宋玉的賦文，《神女賦》描述楚襄王與神女在夢中相會，《高唐賦》則描繪楚懷王夢見高唐神女與之交合的畫面神女的出現均在虛無飄渺的夢境之中。同時，曹植也指出他因精神恍惚，如臨夢境而邂逅洛神。夢境一般被解讀為真假世界的轉換，若將夢境看作是假，與洛神在夢中相戀注定是泡影。但若將夢境看作是真實，人神作為不同世界的存在體，不能相戀已成定局。因此，

<sup>30</sup> 同注 11，頁 257。

<sup>31</sup> 同注 26。

<sup>32</sup> 同注 4，頁 36。

曹植與洛神之間的悲劇性結局或許受制於前朝文學作品的影響，或許受制於夢境設置的結果，這點有待驗證。反觀，宋臨摹本《洛神賦圖》尊重賦文悲劇性結局的設置，竭力使用繪畫空間中人物的佔位距離和視覺距離還原“人神殊途”的觀點：圖中洛神和“余”同時出現在一個平面上時，將單一場景進行切分，兩者之間的視覺距離至少在 1/3，呈現出洛神在中景（水）或遠景（天空），而曹植位於前景（陸地）之上的效果。可見，宋臨摹本《洛神賦圖》和《洛神賦》中都利用了文字的形塑能力和拉開人物在繪畫中的空間距離來肯定人神殊途的內涵。

除了以上“賦畫同源”的解讀，兩者詮釋的不同洛神形象揭示“賦畫有別”的存在。

首先，《洛神賦》將洛神當作是一種“情”的表達，是男性慾望的象徵性符號。《楚辭》將洛神變成一種政治隱喻或者男性慾望的文字符號，其後的賦文，無論是宋玉的《神女賦》、還是曹植的《洛神賦》都延續了這一傳統。《洛神賦》中沿用了漢大賦主客問答形式：

乃援禦者而告之曰：“爾有覲於彼者乎？彼何人斯，若此之艷也！”御者對曰：“臣聞河洛之神，名曰宓妃。然則君王之所見也，無乃是乎！其狀若何？臣願聞之。”<sup>33</sup>

通過曹植和僕從的一問一答引出洛神的出場，賦文對洛神之神態、外形等描寫均出自於男性（曹植）凝視下的結果。而洛神之千姿百態全靠曹植的想像，就連僕從得知洛神之美也出自曹植之口。賦文中洛神之美儼然得益於男性對於神女的愛慕之情、寫作的虛構性和無限的想像空間，因此進一步增強女性形象在《洛神賦》中的主體性和虛幻性。當男性凝視下的洛神化作寫作素材，寫作所呈現的無意識，是詩人在內心與自我的對話。《洛神賦》可當作一場不自覺間開啟的內心獨白，曹植經歷與洛神邂逅、情定、分離、惆悵、歸去五大步驟的心路歷程後，最後以象徵曹植回歸現實生活的“吾將歸乎東路”<sup>34</sup>作結。詩人在夢境中反覆掙扎、徘徊，藉助無意識間的寫作為感情釋放的出口，最後又在無所依歸、明白“感交甫之棄言兮”<sup>35</sup>後立刻正經危坐，收斂情感以自持。整個過程中，洛神都是男性詩人情愛宣洩的對象。無論是洛神的美如天仙還是對“余”的鍾情、解珮定情、低迴徘徊都是男性凝視下的虛構和想像。可見，《洛神賦》與前人都將洛神視為男性“情”的表達載體，是男性對窈窕淑女慾望最有力的化身。

---

<sup>33</sup> 同注 4。

<sup>34</sup> 同注 18。

<sup>35</sup> 同注 33。

相反，故宮本《洛神賦圖》則單純將洛神視為展示繪畫美原則的形象。圖中洛神大概四分之三的側面朝向觀眾，身體大致上朝左邊站立。右邊的手臂向下垂，服飾袖口的長度又寬又長遮蓋住洛神下半身，與裙擺重疊。整體上洛神右邊的側臉出現在視野範圍，望向曹植，增加一種含蓄又嬌柔無力的媚態。觀察每一幀洛神在圖中出現的局部，都安排適當的景物加以襯托。例如，挺拔的樹木、雲山霧繞、碧綠的波濤簇擁著洛神，確立洛神視覺中心的位置，加深文字轉譯成圖像之後的層次感。巫鴻點出“美人與景物巧妙融合的山水圖是前所未有的女性空間，可能得益於男性畫家對《洛神賦》進行二次解讀時，站在全知的視角利用《洛神賦》中‘我’的第一人稱的地位成功代入角色。”<sup>36</sup> 在畫家的眼中，神女與美景相結合的美妙境界實際上是一種視覺美感的直觀表達。《洛神賦圖》以男性視角將洛神定義成為身姿輕盈的神女形象，飛揚的飄帶、反覆重疊程序化的衣裙充滿女性美的誘惑。畫家不僅利用“高古遊絲描”線條加深洛神衣裙上的褶皺、衣帶的飄逸感和發飾的精緻性，還寫實地將洛神和曹植的視線放置於同一個水平線來傳情，設法將曹植的視線焦點一直定格在洛神的身上，以側面展示洛神之美。可見，圖中洛神的描繪由於將女性在 6 世紀左右被當作道德象徵的主體上解放出來，並轉譯成視覺藝術中受到欣賞，又成為兼具單純女性美感的象徵。

#### 四 結語

將《洛神賦》無形的文字轉譯成有形的圖像《洛神賦圖》，畫家既繼承繪畫寫實的傳統，又透過自我的思考擴大畫中山水的比例，將洛神從“情”的表達對象轉化為繪畫空間中單純的審美對象，這都無可厚非來自二次解讀《洛神賦》後的繼承與創新。需要注意的是，圖文轉譯雖能一定程度達到“賦畫同源”的效果，但賦文中曹植對洛神產生的晦澀、失落等情緒卻無法訴諸圖像表達，其背後的緣由有待進一步探討研究。

---

<sup>36</sup> 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》（北京：三聯書店，2019年），頁98。

附錄：北京故宮本《洛神賦圖》（宋摹）

如下圖，畫卷分為 4 個部分，分別由上到下對應《洛神賦》中第一幕“邂逅定情”、第二幕“情變”、第三幕“分離”、第四幕“歸去”此四幕。



北京故宮本《洛神賦圖》絹本，設色，縱 27.1 厘米，橫 572.8 厘米。

來源：〈故宮博物館〉：<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234597.html>。1-12-2022 擷取。