



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2卷 第1期

Vol. 2 No. 1

2024



# 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***

---

2024 年 12 月 第 2 卷第 1 期

---

#### 主編

蕭敬偉  
鄧佩玲

#### 責任編輯

張雪

#### 編輯助理

許敏珊

#### 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學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，刊載文學碩士生論文。

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，如涉及第三方版權，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。

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。

#### 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：ugjcls@hku.hk  
碩士生：tpgjcls@hku.hk  
電話：3917 1199

目錄

學術論壇		
“悲傷的揚棄” ——從北宋“三教合一”的文化思潮分析蘇軾《遷居臨臯亭》	3	徐采鈺
《桃花扇》的他律性和自律性：歷史書寫、劇場關懷與作家意志	10	張曦予
《西京雜記》辨偽眾說及我見	16	陳荃芮
談唐滌生改編《牡丹亭》的考慮因素 ——從〈遊園驚夢〉的情節重塑、主題繼承探討	21	鄭婉盈
壯哉將軍，哀哉將軍——《桃花扇》中的三忠角色塑造	28	鄭鈺凡
《感冒》中的對話——淺析其中的復調特徵	36	高昕玥
從古琴《流水》一曲微探中國傳統音樂	43	黃靖淇
專題研究		
"由“經”至“詩”：對伯頓·沃森〈詩經〉選譯的副文本研究	50	毛惜羽
是誰殺死了郭素娥？——論時局下女性身份與原始生命強力的交叉性	64	庄韶好
現代漢語同素近義詞的辨析——以“採用”和“利用”為例	73	徐以匡



# 學術論壇



# “悲傷的揚棄”——從北宋“三教合一”的文化思潮分析蘇軾《遷居臨臯亭》

徐采鈺\*

**摘要** 儒、道、佛三教合一是北宋文化思潮的基本特徵，對以蘇軾為首的北宋文人影響頗深。在身處人生低谷時，儒、道、佛思想的融合在蘇軾作品中體現得更加明顯，是蘇軾文藝思想美學特質的一部分。本文以蘇軾黃州詩《遷居臨臯亭》為主要分析文本，從日本學者吉川幸次郎對蘇軾“揚棄悲傷”的評價出發，結合北宋“三教合一”的社會背景，評述蘇軾詩如何實現了對悲哀情感的揚棄。

**關鍵詞** 蘇軾、儒道佛、《遷居臨臯亭》

## 一 引言

日本學者吉川幸次郎在評價宋詩時提出，蘇軾根據其主動的、開闊的人生哲學，擺脫了宋詩悲哀的傳統，做到了“揚棄悲哀”。<sup>1</sup>而蘇軾的多角度的、辯證的人生哲學的形成，除了與其溫暖的、積極的天性有關，也與北宋社會儒、道、佛“三教合一”的流行思潮有關。他從儒家吸取的是“經世致用”的入世思想，在遭遇人生的重大挫折時，如烏臺詩案、被貶黃州後，這種“致君堯舜”的入世理想與現實的碰撞是他痛苦的根源。而此時，佛家“緣起性空”的出世思想、道家“清淨”、“自然”的任性逍遙，對於身處人生低谷的詩人而言，是慰藉心靈、化解苦難的一劑良藥。儒、道、佛三教思想在蘇軾的作品中，外化為詩人的痛苦以及對痛苦的自我化解，也形成了蘇軾作品“天風海濤之曲，中有幽咽怨斷之音”的美學特質。<sup>2</sup>

前人對蘇軾作品美學的分析大多局限於針對字、句的品鑒，鮮有人從儒、道、佛融合思想美學的角度進行分析；前人對蘇軾與儒、道、佛的關聯研究亦大多停留於蘇軾的交遊經歷本身，或是局限於蘇軾崇道、參禪的作品，如《辨道歌》、《送參寥師》等明顯指向道教煉養和佛禪體悟之作，但鮮有學者從創作的思想情感角度解讀儒、道、佛三家思想對蘇軾的影響；同時，與儒、佛教研究相比，國內學者對道家道教與文學的關聯研究起步較晚、個案研究較少。筆者認為，要研究蘇軾的文學美學，要闡明蘇軾的詩作為何是“揚棄悲哀”的劃時代之作，應當結合時代背景，從儒、道、佛的融合思想美學入手，從非宗教的文本入手，分析作品中情緒的變化，和這種變化背後的思想哲理。

\* 徐采鈺，香港大學文學院五年級生，主修中國語言文學及德語。

<sup>1</sup>（日）吉川幸次郎著，蔡靖泉等人譯：《中國詩史》（太原：山西人民出版社，1989年），頁395-396。

<sup>2</sup>來自《映庵詞評·蘇軾詞》，原文為“東坡詞如春花散空，不著跡象，使柳枝歌之，正如天風海濤之曲，中多幽咽怨斷之音，此其上乘也。”詞評者夏敬觀認為，結合了浩懷逸氣和曲折幽微之美的詞是蘇軾詞中最上乘之作。雖然原文為詞論，筆者認為該評價亦符合東坡詩的美學特質，故引用至此，解釋為東坡詩兼具詩人內在的矛盾和化解矛盾的浩懷逸氣。

本篇論文將從北宋“三教合一”的文化思潮出發，以蘇軾黃州詩作《遷居臨臯亭》為主要分析文本，探討蘇軾是如何吸收與轉化儒、道、佛思想、如何將其反映於作品中，形成“一唱三嘆”、“揚棄悲哀”的美學特質的。

## 二 蘇軾與北宋“三教合一”的文化思潮

“三教合一”是北宋文化思潮的基本特徵。與宋前的儒、道、佛三教兼而未融、各成體系的狀態不同，<sup>3</sup>入宋以後，這三教於思想層面開始了有機的融合發展，逐漸形成了以儒學為主體，佛、道為輔的“三教合一”的思想格局。<sup>4</sup>像蘇軾這樣思維開闊、富有生命熱情的文學家，不免受整體社會思潮的影響。從蘇軾一生的發展來看，儒家始終是他政治道路上的主導思想，佛、道作為輔助，影響著他的人生態度和審美情趣。<sup>5</sup>值得注意的是，蘇軾對佛、道的關心並非是出於“得道成仙”或是“取經成佛”的目的，而是從佛、道思想中吸取積極的精神力量，為自己尋求一個精神寄託。

### 1. 蘇軾與儒家思想

儒家思想是蘇軾前期的主導思想。和其他懷揣“經世致用”理想的文人一樣，蘇軾從小就有強烈的忠君愛民的儒家思想。蘇軾兒時讀到范滂的故事，慨然長嘆，對范滂這樣正直忠誠之人很是嚮往；待年紀稍長，蘇軾更是喜歡讀賈誼、陸贄的書，展現出明顯的儒家價值導向。<sup>6</sup>

在蘇軾踏入仕途之後，儒家思想的主導體顯現地更加明顯。他積極參與政治，同情人民。蘇軾的政治論文洋溢著維護君國民生的熱情，如在他著名的萬言書《上神宗皇帝書》中，蘇軾從“結人心”、“厚風俗”、“存紀綱”三個角度對新法的缺陷和實行的困難加以論述和批評，多次援引《尚書》、《孟子》等儒家經典輔佐論證，從百姓、地方權力機構、宋朝司法體系三個角度對新法進行了批評，<sup>7</sup>全文議論客觀，邏輯嚴密。即使冒著巨大的政治風險，蘇軾依然勇於上諫，這是他對儒家理念的堅守和實踐。蘇軾的政治論文充滿了這樣的堅守，並非是出於黨同伐異的攻擊心態，而是出於傳統士人在“以天下為己任”的儒家思想薰陶下生發的社會責任感。

在蘇軾仕途失意後，他自然地更多接受佛、老的影響，這是他的處境使然。但是，即使蘇軾後半生對佛、老逐漸產生更多的興趣，儒家思想始終貫穿了他的一生。

<sup>3</sup> 張玉璞：〈宋前儒佛道三教關係述論〉，《齊魯學刊》，2011年第2期，頁11-17。

<sup>4</sup> 張玉璞：〈宋代“三教合一”思潮述論〉，《孔子研究》，2011年第5期，頁107-108。

<sup>5</sup> 王世德：《儒道佛美學的融合》（重慶：重慶出版社，1993年），頁37。

<sup>6</sup> 脫脫等撰：《宋史》（北京：中華書局，1985年），卷三百三十八，列傳第九十七，頁10801。

<sup>7</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：《蘇軾文集編年箋注》（成都：巴蜀書社，2011年），卷二五（奏議四首），頁631-634。

## 2. 蘇軾與佛教

蘇軾吸取的佛教思想，並不是回避現實、追求極樂淨土的虛幻理想，而是保持開闊的心態，將佛理運用到生活中，摒棄對生死、命運、貴賤的執著。

這一點在他的作品中尤為明顯。例如“也無風雨也無晴”（《定風波》）<sup>8</sup>、“人生到處知何似，應似飛鴻踏雪泥”（《和子由澠池懷舊》）<sup>9</sup>、“蝸角虛名，蠅頭微利，算來著甚乾忙”（《滿庭芳》）等，<sup>10</sup>皆展現出無憂無樂、看破紅塵的佛教思想，雖然看似消沉，但融合著安貧樂道、捨棄功名貴賤的思想，與佛教拋棄一切的“四大皆空”亦有差異。蘇軾沒有全盤接受佛教的教義教理，而是選擇其中對自己心靈有益的部分進行融合和發展。

## 3. 蘇軾與道家道教

蘇軾生活的時代正是道教流行的一個高潮時期。在《議學校貢舉狀》一文中，蘇軾記載了在他的視角下，整個社會狂熱的崇道現象：市面上大售莊、老之書，有些士大夫之流甚至把佛、老看作聖人。<sup>11</sup>在這樣濃烈的社會氛圍下，道教思想隨道教作品一起得到廣泛傳播，對包括蘇軾在內的許多文士產生影響。

在蘇軾作品中，無論是《水調歌頭·明月幾時有》中“我欲乘風歸去”的願望，<sup>12</sup>還是《赤壁賦》中對於變與不變的哲學思辨，<sup>13</sup>抑或是《後赤壁賦》中道士踽踽而至的情節，<sup>14</sup>都帶有明顯的道家道教色彩。北宋道教流行的是不服食丹藥的內丹修煉法，尋求的是心靈和身體的平衡之道，注重的是精神層面的安寧。內丹對蘇軾思想的影響主要體現在三個方面：一是道教養生哲學中“我命在我不在天”的主體思想，如蘇軾初到黃州時的《東坡》八首，逆境中的耕作體現了蘇軾的主觀能動性；<sup>15</sup>二是“自愛自養”，即對自我生命價值的肯定和對養生的追求，如蘇軾在《次韻子瞻和淵明飲酒二十首其一》便提到蘇軾被貶黃州後“一意事養生”；<sup>16</sup>三是清淨虛明的心態，如下文即將分析的《遷居臨臯亭》中的“澹然無憂樂”之語，<sup>17</sup>便是道教“自然”、“無為”思想的體現。

<sup>8</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈定風波（莫聽穿林打葉聲）〉，《蘇軾詞集》，《蘇軾文集編年箋注》，附錄二，頁 18。

<sup>9</sup> 蘇軾著，王文誥輯注，孔凡禮點校：〈和子由澠池懷舊〉，《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982 年）卷三，頁 96。

<sup>10</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈滿庭芳（蝸角虛名）〉，《蘇軾詞集》，《蘇軾文集編年箋注》，附錄二，頁 2。

<sup>11</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈議學校貢舉狀〉，《蘇軾文集編年箋注》，卷二五（奏議四首），頁 620-623。原文為：“今士大夫至以佛老為聖人，鬻書於市者，非莊、老書不售也。”原文雖然是批判佛、道的流行，但是也展現出當時整個社會層面的狂熱崇道參佛的現象。

<sup>12</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈水調歌頭（明月幾時有）〉，《蘇軾詞集》，《蘇軾文集編年箋注》，附錄二，頁 5。

<sup>13</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈赤壁賦〉，《蘇軾文集編年箋注》，卷一（賦二十七首），頁 15。

<sup>14</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈後赤壁賦〉，《蘇軾文集編年箋注》，卷一（賦二十七首），頁 27。

<sup>15</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈東坡八首〉，《蘇軾詩集》卷十二，《蘇軾文集編年箋注》，附錄一，頁 215。

<sup>16</sup> 蘇軾著，蔣宗許等箋注：〈次韻子瞻和淵明飲酒二十首其一〉，《蘇軾詩編年箋注》（北京：中華書局，2019 年），卷十七，頁 1454。原文為“自從落江湖，一意事養生”，描述的是蘇軾被貶黃州後專心養生的生活狀態。

<sup>17</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈遷居臨臯亭〉，《蘇軾詩集》，卷十二，《蘇軾文集編年箋注》，附錄一，頁 211。

### 三 何為“揚棄”？

學者吉川幸次郎評價蘇軾“揚棄悲傷”。<sup>18</sup>要分析蘇軾是如何“揚棄”的，就要先分析究竟何為“揚棄”。

“揚棄”這個詞翻譯自德語詞“aufheben”。這個詞同時有“保留”、“取消”、“中止”和“升華”的互相矛盾的含義。在黑格爾哲學體系中，揚棄是辯證的否定，被否定的東西也是被肯定的東西，既克服又保存，既拋棄又發揚。<sup>19</sup>

基於以上解釋，蘇軾對悲傷的“揚棄”，是既保留了悲傷，又克服了這種情感；是用多角度的、辯證的眼光對待面對人生中的苦難和悲傷，用宏觀的哲學超越眼前的困頓。這一點在蘇軾的黃州詩《遷居臨臯亭》中體現的尤其明顯，下文試分析之。

### 四 《遷居臨臯亭》分析

蘇軾融合儒、道、佛的思想，在文學創作中體現為面對矛盾的化解和超越。正如學者王世德指出，“三教合一”的思想格局，從內部看，充滿了入世與出世的矛盾，理想與現實的矛盾，積極與消極的矛盾；蘇軾在化解和超越這些矛盾的過程中，流露出的智慧和才華，是其作品燦爛輝煌的重要原因。<sup>20</sup>

以下將結合創作背景分析《遷居臨臯亭》，說明該作品的情緒和思想如何隨著行文轉變，該作品如何體現了儒、道、佛三教合一的內在矛盾，又是如何揚棄了悲傷。

#### 1. 創作背景

貶謫，是一個帶有懲罰性質的詞語。對於每個力求“經世致用”、“致君堯舜”的文士，貶謫不僅意味著生活質量的下降，而且象徵著理想的崩潰，是現實物質和精神層面的雙重打擊。

元豐二年（1079），蘇軾走到了人生中最大的轉折點：烏臺詩案，被貶黃州。朝廷的黨派紛爭愈發激烈，蘇軾被裹挾其中，險遭殺身之禍。經歷九死一生出獄，蘇軾被貶為黃州副團練使。初到黃州時，蘇軾帶著自嘲的語氣寫下“老來事業轉荒唐”之語，<sup>21</sup>可見當時的蘇軾對未來是充滿悲觀情緒的。來到黃州不久，從第一個住所搬到第二個住所之後，蘇軾寫下了這首五言古詩《遷居臨臯亭》。

<sup>18</sup> 同注 1。

<sup>19</sup> 李火林：〈黑格爾揚棄觀探析〉，《浙江社會科學》，2018 年第 2 期，頁 93-94。

<sup>20</sup> 王世德：《儒道佛美學的融合》，頁 39。

<sup>21</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：〈初到黃州〉，《蘇軾詩集》，卷十一，《蘇軾文集編年箋注》，附錄一，頁 204。

## 2. 內容剖析

根據詩的情緒流露，作品可以分為三層，層層深入，互相照應。

第一層，是理想與現實的矛盾。

“我生天地間，一蟻寄大磨。區區欲右行，不救風輪左”，<sup>22</sup>開頭四句，是詩人對世事浮沉、身不由己的感嘆：我在這天地之間，就像磨子上的一隻小螞蟻一樣，我急急忙忙地向右邊走，卻抵不過世間萬物都向左邊去。“風輪”是佛教用語，佛教認為世界萬物都由風輪操縱，<sup>23</sup>“風輪左”，意味著世界朝左運動，與“我”想要的截然相反。將天地比作為的“磨”的說法，出自天文學。《晉書·天文誌》：“天旁轉如推磨而左行，日月右行……譬之於蟻行磨石之上，磨左旋而蟻右去，磨疾而蟻遲，故不得不隨磨以左回焉”，<sup>24</sup>可見用磨比作天、用螞蟻和磨子的關係來解釋世界運動規律的表達方式自古便有，詩人或是借此譬喻描寫世間萬物的運動。另一方面，筆者認為磨子的比喻也可有另一層理解：天為磨子上扇，地為下扇，而“我”則夾在凹槽間苟命存活，不知是否會被下一次浩劫碾到，有險些被磨子碾碎的劫後餘生之感，與蘇軾遭遇烏臺詩案、九死一生的經歷高度契合。

這一層矛盾，是儒家忠孝仁義的價值觀、“求明君、事明主”的願望，與現實“知其愚不適時，難以追陪新進”的碰撞。<sup>25</sup>正如前文在論述蘇軾與儒家思想部分所提到的，蘇軾即使面冒著巨大的政治風險，依然提出反對的批評意見，這是儒家思想的主導，而敢於直諫也讓他政治上顯得“不合時宜”，成爲了他被貶謫的導火索之一。到了黃州後，蘇軾清晰地意識到儒家理想和自己所面臨的現實的矛盾，於是接著寫道：

雖雲走仁義，未免違寒餓。劍米有危炊，針氈無穩坐。<sup>26</sup>

孟子云：“由仁義行，非行仁義也”。<sup>27</sup>詩人想要恪守這樣的儒家準則，但是後果卻是被貶謫到黃州，面對著不容樂觀的生存現狀。本詩的悲哀基調就此奠定。值得注意的是，眾人皆知蘇軾被貶謫這件事情不是天災，而是人禍，但是詩人卻在詩中接受了佛教“風輪”的設定，暗含宿命論的色彩，以減輕自己心靈上的痛苦。表面上看，詩人似乎

<sup>22</sup> 同注 17。

<sup>23</sup> 思坦集註，宗印述，李勁整理：《楞嚴經集註》（北京：中華書局，2021 年），頁 175。《楞嚴經》原文：“覺明空昧，相待成搖，故有風輪執持世界……四輪持世，其實土輪、金輪、水輪、風輪。”

<sup>24</sup> 房玄齡撰，中華書局編輯部點校：《天體》，《晉書》（北京：中華書局，1974 年），卷十一，頁 279。

<sup>25</sup> 蘇軾著，李之亮箋注：《湖州謝上表》，《蘇軾文集編年箋注》，卷二三（表狀七十一首），頁 379-380。原文為蘇軾移知湖州時，向宋神宗寫的謝表，但亦將憤懣和對時政的不滿斥諸文字，有埋怨之意。此處引用，解釋為蘇軾不被朝廷當局所容的困境。據《蘇軾年譜》，此處引用句“知其愚不適時，難以追陪新進；察其老不生事，或能牧養小民”被當局認為有譏諷朝廷之意，成爲蘇軾遭遇烏臺詩案的導火索。

<sup>26</sup> 同注 17。

<sup>27</sup> 出自《孟子·離婁》。

用出世的佛教理念寬慰了自我，但是“風輪”的引用恰恰強調了蘇軾面對矛盾的無可奈何，在克制悲哀情感的同時也肯定了這種悲哀。

第二層，是人世與出世的矛盾。

雖然嚮往歸隱田園，但是蘇軾一生都沒有真正脫離仕途，儒家“達則兼濟天下”的思想始終伴隨他左右。儒家的使命感鞭策蘇軾入世，但眼前的困境讓他不得不從其他的角度尋求心靈的慰藉，例如佛教“萬物皆空”的思想：

豈無佳山水，借眼風雲過。歸田不待老，勇決凡幾箇。<sup>28</sup>

這一段暗含的是佛教破除執著的思想。佛教認為，萬事萬物都在不斷的變化之中，即使是生命中的美好，也會很快消逝。蘇軾認識到了這一點，但是他也做不到像佛教一樣真的拋棄一切。雖然想要看破紅塵，但是他也沒有勇氣於年輕力壯之時歸隱田園。人世與出世的矛盾始終都是一個心結，“窮則獨善其身”的儒家思想不鼓勵蘇軾擺脫現實生活，蘇軾選擇佛教，吸收的是其中超脫的部分，用以化解自己的苦悶。

第三層，是詩人用宏觀哲學對痛苦和矛盾的超越。

幸茲廢棄餘，疲馬解鞍馱。全家占江驛，絕境天為破。<sup>29</sup>

理想與現實的矛盾、人世與出世的矛盾之後，蘇軾用宏觀的哲學審視這些矛盾和自己的痛苦，在保留了悲哀情感的同時，對遭受的痛苦進行了超越，實現了悲傷的揚棄。基於道家道教“禍福相依”的思想，詩人將常人認為的被貶謫的不幸看作幸運：正是因為被貶謫，“我”才能和家人一起來到這樣風景秀美的地方，“我”才能好好的休息一下。既然不幸可以是一種幸運，那麼前文的痛苦與矛盾，也可以用一種辯證的眼光來看待。於是蘇軾進一步寫道：

饑貧相乘除，未見可弔賀。澹然無憂樂，苦語不成些。<sup>30</sup>

雖然現實不容樂觀，但是世間萬物都在變化之中，宏觀上看未嘗有所區別，沒有什麼是值得悲傷的，這是《莊子》“齊物”的哲學。我們能留意到道家哲學在這首詩中的功能，蘇軾運用這種辯證的哲學，在對立的矛盾中尋求統一的和諧。在結尾，詩人直接

<sup>28</sup> 同注 17。

<sup>29</sup> 同上。

<sup>30</sup> 同上。

點明“澹然無憂樂”，<sup>31</sup>進入一種淡然處之的境界，這種處逆如順的積極心態對應的是內丹修養要求的“閑靜”。內丹學說認為，無憂無慮，不在意外界的變化，清虛淨明，則能得到身心的放鬆，從而得到身心的永恆修養。以多角度的視角看待貶謫和人生困境，保持內在的穩定，是蘇軾對“閑靜”的實踐。詩人沒有否認自己的痛苦，也沒有漠視人生中的矛盾，而是運用道、佛的智慧，融合儒家的思想，對自己的悲傷進行了肯定式的否定，也就是實現了“悲傷的揚棄”。

## 五 結論

文學與社會有著密不可分的聯系。在封建社會，統治者扶持宗教，為的是鞏固政權的需要，但與此同時，流行的宗教思想也為蘇軾這樣有才的文人提供了思想上的啟發和精神上的支援。《遷居臨臯亭》作為蘇軾貶謫之作，從詩人的悲傷感受寫起，多維度地描寫了人類內在的矛盾和理想與現實的沖突，最後用宏觀的、辯證的哲學寬慰自我，落點於“澹然”的心態，既體現了儒家積極入世的思想 and 佛教“萬物皆空”的超脫，也體現了道家“齊物”的哲學和道教“清淨虛明”的態度，展現了蘇軾所處的時代流行的“三教合一”的文化思潮對這樣一位天才的詩人創作心態的影響。

本文僅對於蘇軾的一首詩進行了討論和分析，而儒、道、佛的融合思想對於蘇軾詞、文的影響，對於同期及非同期的其他作者的文學創作的影響，以及對於民間文學的影響，或可成為繼續討論和研究的議題。

---

<sup>31</sup> 同上。

## 《桃花扇》的他律性和自律性：歷史書寫、劇場關懷與作家意志

張曦予\*

**摘要** 本論文聚焦清朝戲曲《桃花扇》結尾的情節設計，試討論學者王國維借用康德哲學概念“自律”和“他律”而提出的有關劇作的觀點。本論文在應用康德理論探討劇作建構時，將“意志”這一概念細分為人物意志和作家意志，發現“人物意志”具有較強的他律性，主要原因是作家在設計人物時存在描述歷史、關懷劇場觀眾的意圖；“作家意志”糅合了他律性與自律性，屬於作家在個人創作原則和社會評價之間權衡的結果。這一發現可以拓展王國維的觀點，並揭示孔尚任等清朝文人反思歷史、超越時空以尋求創作突破的意識。

**關鍵詞** 桃花扇、他律性、自律性、王國維、康德、孔尚任

### 一、序言

王國維認為《桃花扇》雖然具有“厭世解脫之精神”，但是戲曲結尾，原本深愛對方的男女主人公僅僅因為張道士的一番話就捨棄愛情，“悟道”、“入道”，是非常不自然、違背人物意志的。將《桃花扇》與《紅樓夢》進行比較，他評價前者是“他律”的解脫，是“政治的，國民的，歷史的”作品；後者是“自律”的解脫，是“哲學的，宇宙的，文學的”作品<sup>1</sup>。王國維曾經攻讀康德、叔本華、尼采哲學，而以上“他律”和“自律”這組概念正是來自康德(Immanuel Kant)在《道德形而上學基礎》中提出的“意志的他律性”(heteronomy of the will)和“意志的自律性”(autonomy of the will)這對概念。康德認為前者的本質是“我要做某件事是因為我意願別的某件事”，只是虛假的道德原則；而後者秉承著“即使不意願別的東西，也應該這樣行動”，是最高道德原則<sup>2</sup>。王國維的議論亦包含這樣的見解：“非常之人”能夠“求絕其生活之欲而得解脫之道”<sup>3</sup>。這樣的哲學框架雖然有助於描述《桃花扇》的架構方式和情節設計，但是因為評論者缺少對劇作性質、劇作受眾、創作意圖等的關注而未能引導出對劇作的深入剖析。基於對康德哲學的理解，本論文認為《桃花扇》“人物意志的他律性”建立在對歷史的藝術性書寫和對觀眾集體心理的關懷之上，而“作家意志的複雜性”體現為“他律”與“自律”的調和，與孔尚任矛盾的人生態度有關。下文將具體探討這三個方面。

\* 張曦予，香港大學文學院四年級生，主修中國語言與文學。

<sup>1</sup> 王國維、蔡元培、胡適、俞平伯著：《紅樓夢評論》（長沙：岳麓書社，1999年），頁11。

<sup>2</sup> 原文為“heteronomy of the will as the source of all ungenue principles of morality”和“autonomy of the will as the supreme principle of morality”，來自 Kant, Immanuel. *Groundwork for the Metaphysics of Morals: With an Updated Translation, Introduction, and Notes*, edited by Allen W. Wood (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 52。

<sup>3</sup> 王國維、蔡元培、胡適、俞平伯著：《紅樓夢評論》，頁9。

## 二、人物意志的他律性：歷史書寫的藝術性

首先，《桃花扇》結尾的情節設計與劇作的“史詩劇場”模式息息相關。布萊希特提出的“史詩劇場”旨在通過阻礙觀眾對劇中人物產生共情來製造一種“間離”效果，培養觀眾全新的、批判的視角<sup>4</sup>。劇場觀眾意識到自己和戲曲之間的距離，就會冷靜思考劇中角色的獨特意義和多面性，甚至發覺劇本相較正史在“語氣之輕重”方面的改變<sup>5</sup>。這一理論以及“Meta-theatre”（“元劇場”）均於二十世紀在西方興起，卻意外地適合描述《桃花扇》對劇場權威的解構。首先，《桃花扇》不同於很多中國古典戲曲之處在於舞台上額外設置的“觀眾”角色（如老讚禮等人）。這類角色彷彿一面鏡子，不斷提醒劇場觀眾意識到自己的“觀看者身份”，令他們更加理性、客觀地審視整部戲劇。其次，《桃花扇》還指涉了其他戲曲，如《燕子箋》：作家暗示，正如戲劇不可能在任何情況下只實現原作者的意圖<sup>6</sup>，歷史也不能被單純地再現，而是需要結合背景、經驗進行討論<sup>7</sup>。最後，《桃花扇》運用了飽含戲謔與諷刺的敘述語調：作家雖然賦予很多原應在社會中處於邊緣地位的人物以高尚的精神品質（如妓女李香君），但絲毫不減輕這些人物需要背負的身份及階層枷鎖。例如，李香君起初心懷正義、嚮往愛情，但是之後漸漸處於“失語”的狀態，隨著情節推進而變得被動，產生了抽象化的趨勢。這意味著孔尚任在建構戲劇和書寫歷史時的態度是類似的：他試圖以一個“超然的審視者”的姿態對審視對象（戲劇或歷史）進行“描述”（description）而非單純的“再現”（representation/re-enactment）。在他的“描述”中，時間的力量是詭異且強大的，可以吞噬、扭曲或扼殺“情”與“欲”的活力。

綜上所述，《桃花扇》引導觀眾在對戲劇性質進行理性思考的過程中發展出對歷史性質的批判性思考。所以，如果我們了解作家對歷史性質之感知的來源，就能逆向推理戲劇結尾人物意志具有“他律性”的原因。孔尚任曾經尋訪很多明遺民，寫詩感嘆“所話朝皆換，其時我未生。追陪炎暑夜，一半冷浮名。”<sup>8</sup>在他看來，歷史是殘酷的、客觀運動的、不可被個體的微小力量撼動的。雖然歷史貌似由無數個“偶然性事件”構成，但是這一切在本質上是“必然”的，正如孔對戲劇情節的設計：高傑之反導致軍中內亂、李香君被選入宮導致錯過侯方域等等。這些“公”和“私”的線索都被作家評為“陰陽

<sup>4</sup> 布萊希特觀看過中國古典戲劇，並受其影響在論文中提出“陌生化”等美學概念。這一概念主張劇場觀眾對劇中觀點的接受或拒絕應在其意識範圍內進行。中國古典戲劇的陌生化效果最終在德國被採用是在史詩戲劇（epic theatre）實踐中。參考（德）貝·布萊希特著，丁揚忠等譯：《布萊希特論戲劇》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁191-207。“間離”概念和“陌生化”類似，目前的英文翻譯包括 Alienation、Estrangement、Defamiliarization 等。

<sup>5</sup> 有史學家認為歷史敘事與文學的差異不在內容，僅在語氣。參閱 White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*，來自汪榮祖：〈文筆與史筆——論秦淮風月與南明興亡的書寫與記憶〉，《漢學研究》，第29卷第1期，頁189-224。

<sup>6</sup> 《燕子箋》這部輕鬆浪漫的喜劇無法適應《桃花扇》的語境，因為李香君需要違背個人意志將此戲表演給弘光帝，情節暗含緊迫與苦澀。

<sup>7</sup> 《桃花扇》重新思考了歷史和戲劇的關係，參考 Li, Wai-ye, 1995, “The representation of history in the Peach Blossom Fan”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol.115 No.3, p.426。

<sup>8</sup> 袁世碩：《孔尚任年譜》（濟南：齊魯書社，1987年），頁253。

氣數”變換的結果，而非偶然。學者蒂娜·盧（Tina Lu）和史愷悌（Catherine Swatek）注意到，戲劇通過將皇帝和其他階層的角色邀請至同一個舞台，架空了弘光帝作為統治者進行旁觀和裁決的權威，使所有人物在穿上戲服、參與演出的過程中達到了微妙的平等<sup>9</sup>。這一手段的目的就是突出歷史的最高權威，令所有人物成為演繹、描述歷史的符號、組件和傀儡。所以，侯方域、李香君“被迫入道”的結尾自然是“作為虛假道德原則的意志之他律性”，畢竟這不是作家議論“解脫”方式的場所，而只是一個將“歷史的氣質”具象化的“道具”。

關於作家描述歷史而非再現歷史的意圖，更多證據在於不符合史實或缺乏史實支撐的情節設計。例如，根據梁啟超考證，侯方域在歷史上並未隱居，而是參加了清朝的科舉考試；歷史上是王將軍為阮大鍼遊說侯朝宗，而非楊龍友；柳敬亭為阮大鍼的門客、侯朝宗投奔史可法等都“無可考”，且劇作“於左良玉袒護過甚”<sup>10</sup>。可見，孔尚任更側重對歷史氣質的整體描述，而“他律”的人物只是其中的一個形式。

### 三、人物意志的他律性：對明遺民觀眾集體記憶與觀劇心理的關懷

“他律”式的情節安排不僅是對歷史氣質的模擬，還是基於關懷劇場觀眾的考慮。〈桃花扇本末〉描述了明遺民觀看劇作的反應：“或有掩袂獨坐者，則故臣遺老也，燈爇酒闌，唏噓而散。”<sup>11</sup>明遺民這一重要的觀眾群體意味著，作家對戲劇結尾的設計需要在一定程度上關懷觀眾的集體記憶和心理動態。哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）開創了集體記憶理論（collective memory），認為“心智在社會的壓力下會重建它的記憶”<sup>12</sup>。這意味著經歷過歷史創傷的遺民形成的集體記憶並不同於真正的歷史，而是在很大程度上主觀的、變形的，伴隨強烈情緒波動的。曾與孔尚任交遊的明遺民杜浚作詩道：“當時同學十數人：兩人引頸先朝露，一人萬里足重繭，一人入海隨煙霧……”<sup>13</sup>；冒襄緬懷故國，談及“賢奸傾軋，國事敗裂”時“鬚髮倒張，目眦怒裂……”<sup>14</sup>。可想而知，他們若觀看“如真”的戲劇，必定會產生更加激盪的情緒。

在這樣的情況下，戲劇第四十齣的道場儀式有著療癒心靈創傷的功能。當現場觀眾已經沈浸在“且享這椒酒松香，莫恨那流賊闖盜”所帶給他們的撫慰和安全感中，悼念

<sup>9</sup> Swatek, Catherine. 2003. "Reviewed Work: Persons, Roles, and Minds: Identity in "Peony Pavilion" and "Peach Blossom Fan" Tina Lu". *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 63, No. 2, pp. 524-535.; Lu, Tina, *Persons, Roles, and Minds: Identity in Peony Pavilion and Peach Blossom Fan* (Redwood City: Stanford University Press, 2001).

<sup>10</sup> (清)孔尚任著，(清)梁啟超注，城寧校點：《梁啟超批註本《桃花扇》》(南京：鳳凰出版社，2010年)，頁37，47-48，196。

<sup>11</sup> (清)孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》(北京：人民文學出版社，2005年)，頁6。

<sup>12</sup> (法)莫里斯·哈布瓦赫 (Halbwachs, Maurice.) 著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》(上海：上海人民出版社，2002年)，頁89。

<sup>13</sup> 袁世碩：《孔尚任年譜》，頁229。

<sup>14</sup> 袁世碩：《孔尚任年譜》，頁273。

“沙場裏，沙場裏，屍橫蔓草”<sup>15</sup>的亡魂時，他們會漸漸進入一個寧靜的心靈境界，讓脆弱的情感流露出來。如果在這時，侯、李的愛情線索打破一切，糾纏紛亂，就會讓觀眾感到疲憊、不適。此外，侯、李的愛情線索從來都是與政治線索線索在劇中並行的：“芟情苗，芟情苗，看玉葉金枝凋；割愛胞，割愛胞，聽鳳子龍孫號。”男女愛情的凋零和君主、百姓的離散“融洽一處”，這是作者有意為之。如果愛情脫離了政治敘事而獨立運行，那麼劇作反而無法實現“最散最整，最幻最實”<sup>16</sup>的效果：假設侯、李愛情圓滿，那麼觀眾會感到荒誕，因為在生靈塗炭的悲劇面前，這樣的愛情根本無法帶來純粹的快樂，“何其小家子樣也”；假設二人雙雙殉國，則會引起觀眾過於強烈的情緒反應。通過張薇喝斷男女的“花月情根”這樣強行收場，戲曲可以給予觀眾一個幾乎凝滯的空間以緩解心情、冷靜思考。

“斷”和“歸隱”表面上是主人公處理愛情的方式，實際上關聯著明遺民處理亡國之感的方式。“怎知道姻緣簿久已勾銷”，“碎紛紛團圓寶鏡不堅牢”等句感嘆歷史早已注定；“羞答答當場弄醜惹的旁人笑，明蕩蕩大路勸你早奔逃”指出當下的家國糾葛終將登上歷史舞台、在未來觀眾眼中成為笑柄；“再不許痴蟲兒自吐柔絲縛萬遭”<sup>17</sup>也用了雙關，暗示明遺民釋不盡的哀慟、悔恨、遺憾都是作繭自縛，如果不主動掌控生命、躲進桃花源保護自己，只會陷入越來越深的痛苦。當然，從作家“非悟道也，亡國之恨也”的評點可以看出，“情”是不會被如此輕易地斬斷的，而“入道”更像是一種想像、一個心理場所，通過為觀眾演繹更多歷史重構之可能性來彌補他們內心的缺憾或引發他們的“新回憶”。

第四十齣的“他律”解決方式並不是作品真正的結尾。最後一齣裏，老贊禮、柳敬亭、蘇昆生幾人歸隱山林的選擇是戲劇最終提出的“解脫方式”，然而作家的聲音仍然是擺動的：首先，皂隸的出現意味著政府始終會對遺民進行干預，李惠儀評價為“世無乾淨土”<sup>18</sup>；其次，皂隸口中“識時務的俊傑，從三年前俱已出山”，被孔尚任自評為“實語非嘲”<sup>19</sup>，可見後者亦在隱逸和仕宦的矛盾之中感到焦慮。下文將討論這種矛盾對孔尚任創作意志的影響和在《桃花扇》中的體現。

#### 四、作家意志的複雜性：“他律”與“自律”的調和

《桃花扇》的局部情節雖然是“他律”的，但其整體是存在“自律”成分的。這一“自律性”來自於作家意志，也來自於作家引導下的觀眾意志。作家意志的“自律性”

<sup>15</sup>（清）孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》，頁 254。

<sup>16</sup>（清）孔尚任著，（清）雲亭山人評點，李保民校點：《雲亭山人評點桃花扇》（上海：上海古籍出版社，2012 年），頁 122。

<sup>17</sup>（清）孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》頁 258。

<sup>18</sup>孫康宜、（美）宇文所安主編，劉倩等譯：《劍橋中國文學史（下卷）》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013 年），頁 276。

<sup>19</sup>（清）孔尚任著，（清）雲亭山人評點，李保民校點：《雲亭山人評點桃花扇》，頁 127。

反映在孔尚任拒絕“媚俗”的原則：他聲明了“懲創人心，為末世之一救”<sup>20</sup>的創作意圖，希望提醒觀眾採用批判的眼光看待劇情，並批評了《南桃花扇》“今生旦當場團圓”的改編，認為這一改編只是為了“快觀者之目”<sup>21</sup>。為了影響觀眾意志，《桃花扇》的“元劇場”模式消解了“他律性”的權威；“回頭皆幻景，對面是何人”更啟發觀眾擺脫幻象的困境、在時間的殘酷演進和“氣數”之變化中找尋個體的平衡與解脫。觀眾能夠通過“他律性”的結尾感知到戲劇世界觀的動盪、脆弱、易顛覆性，但並不會趨向虛無，而是漸漸嘗試發展融於現實的、宏觀的“自律性”。

雖然孔尚任的創作原則是“自律”的，但是他從事文學創作的初衷存在“他律”的成分，這源於他的調和了“他律”與“自律”的人生價值觀。首先，他的作品透露出了他在現實中關於“權勢”問題的徬徨。例如，《桃花扇》借陳定生等人之口抒發了對黨爭的煩悶：“日日爭門戶，今年傍那家。”根據學者考證，孔尚任同時期的文人常面臨兩難的處境：一方面認為“隱逸”是消極的，不能在真正意義上踐行道德理想；另一方面又擔心入仕會迷失純粹的自我。孔尚任意識到只有獲得權勢才能實現“拯飢救溺之志”，於是放棄了歸隱的想法；之後又發現從政為官仍難以造福利民，甚至有捲入政治鬥爭的危險；可貴的是，他依然恪盡職守、為百姓做實事<sup>22</sup>。就這一層面而言，他的人生伴隨著很多“虛假道德原則”的干擾，文學創作動力亦包括傾吐心中不暢等雜糅的因素，但是他已經做出巨大努力克服這些“他律”成分，不斷趨近“意志之自律性”。其次，名利的誘惑亦導致了孔尚任創作初衷的複雜性。他雖然為官清廉，但受到“見理於欲”說的影響，認為天理和人欲並非截然對立，而且渴望“以詩文傳名”<sup>23</sup>。然而，正如學者吳新雷所言，孔尚任以“獨立的人格”和“驚人的魄力”突破了“儒與道、仕與隱、頌聖與吊明、忠清與宗漢”<sup>24</sup>等諸多矛盾。雖然他創作《桃花扇》的目的可能涉及“他律性”，但是他通過對欲望的嚴格約束和對作品受眾的意志影響已然實現了重要的社會貢獻、證明了不凡的道德操守，可謂達到了“他律”和“自律”之間的平衡、統一。

## 五、結論

《桃花扇》的“人物意志”有著絕對他律性，表現為男女主人公受到外部世界、倫理說教支配、實踐外部倫理觀“虛假的道德原則”的行為，與作家對歷史之氣質的宏觀認知和抽象模仿有關，同時反映出對特殊觀眾群體創傷後集體記憶與心理的預設及關懷。《桃花扇》的“作家意志”兼具“自律性”和“他律性”，前者體現為孔尚任警醒觀眾、拒絕媚俗的創作原則，後者源自於孔尚任對權勢、名利的複雜態度。總括而言，《桃花扇》有著不同層面的“意志之他律性”，但其可貴之處在於超越時代的藝術嘗試、人文

<sup>20</sup> (清)孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》，頁1。

<sup>21</sup> 徐振貴：《孔尚任評傳》（南京：南京大學出版社，2000年），頁210-211。

<sup>22</sup> 徐振貴：《孔尚任評傳》，頁228-240。

<sup>23</sup> 徐振貴：《孔尚任評傳》，頁295-304。

<sup>24</sup> 吳新雷：〈論《桃花扇》的創作歷程及其思想意蘊〉，《明清戲曲國際研討會論文集》，1998年，頁547。

關懷以及作家追求“意志之自律性”的自身突破。

## 《西京雜記》辨偽眾說及我見

陳荃芮\*

**摘要** 《西京雜記》是一本文學和史料價值豐富的筆記小說，它的真偽、作者和成書年代從古至今眾說紛紜，發展出劉歆說、葛洪撰說、葛洪雜抄說、吳均說、蕭賁說、無名氏說。本文對這幾種看法作出綜述，介紹了它們的由來和主要論點，透過比較各家論據、論證方法及筆者對相關古籍的研讀，本文得出《西京雜記》為劉歆所著的傾向結論，並提出對辨偽態度的一些意見。

**關鍵詞** 《西京雜記》、辨偽學、葛洪、劉歆

### 一、背景

《西京雜記》(下簡稱《雜記》)是一部漢朝筆記小說，也在長久的一段時間裏被歸為史部。《雜記》主要記載西漢時期的軼事、傳聞，內容涉及後宮嬪妃、奇珍異寶、文壇趣聞、民俗藝術等等領域，多為正史所不載，甚至有所衝突，然而它留給我們的豐富的文學和史料價值是不可否定的。但正是這樣一本奇書，有關於它的真偽、作者、成書年代，古今學者未有定論，千年以來眾說紛紜，至今發展出了幾種成熟的說法。

根據《雜記》書後收錄葛洪(283—343)所著《西京雜記跋》(下簡稱《跋》)所述，葛洪自稱本書作者應是劉歆(前46—23)，他自己做的是編輯的功夫；<sup>1</sup>唐代以來，流行一種早由《舊唐書》起就有流傳的說法，即是葛洪撰寫然偽托劉氏<sup>2</sup>；近世的學者則也有認為葛洪雜抄眾書以偽托劉氏者；更有吳均(469—520)說、蕭賁(?—550)說、無名氏說，關於這部書的猜測實在層出不窮。本文將對以上說法一一分析，並提出相應的疑點和看法，以釐清《雜記》作者眾說的由來和理據。

### 二、《雜記》眾說綜述

最開始關於《雜記》作者的說法源自《跋》，這也是目前出現最早的關於《雜記》的紀錄。按照葛洪所言，《雜記》的前身是葛洪家存的劉歆上百卷《漢書》，葛洪把班固(32—92)沒有取用的部分編集成書，也就是說《雜記》的作者其實是劉歆，葛洪只是進行了編輯的工作。儘管葛洪在《跋》中已經說得很是明確詳細了，但仍有一些疑點，讓一些

\* 陳荃芮，香港大學文學院三年級生，主修中國語言文學及中國歷史文化。

<sup>1</sup> (晉)葛洪輯，成林、程章燦譯注：《西京雜記全譯》(貴陽：貴州人民出版社，1993年)，頁224。

<sup>2</sup> (後晉)劉昫等修，魏奕元：《舊唐書經籍志》(北京：中華書局，1985年)，頁38。

學者覺得並不能取信於他，於是衍生出各種說法。

應運而生的是葛洪撰寫偽托劉氏說，如上文所述，這種說法從唐朝就開始出現了，往後學者們提出了葛洪〈跋〉中說法的不同疑點。一是從行文氣質來判斷，如程大昌（1123—1195）說：“其文氣嫵媚，不能古勁，疑即葛洪為之。”<sup>3</sup>二是從時代制度來判斷，如沈欽韓（1775—1831）認為《雜記》中在“大駕鹵簿”中“雜入晉制”。<sup>4</sup>儘管他沒有詳細解釋，但這點今人勞榦提出了補充，認為《雜記》當中提到的漢朝輿駕並不符合西漢制度，比如書中出現“司南車”字眼，但史載司南車系東漢張衡（78—139）所發明。提及的象車也只見於晉書，是以論證此書成書年代不可能早於晉，如此自然也不可能是劉歆所著。<sup>5</sup>三是從葛洪留下的痕跡來判斷，如程章燦認為葛洪在文中留下的批注，正是他抄錄百家書時的痕跡，<sup>6</sup>今人洪業也指出書中稱劉向（前 77—前 6）為“家君”卻不避父諱，以此說明葛洪有意偽托。<sup>7</sup>今人孫振田提出一個新穎的說法，即《雜記》中辨《爾雅》的橋段，和劉向、劉歆父子的小學觀不一致。<sup>8</sup>葛洪說被許多人採納，因此如周天游校注的《雜記》則署名葛洪撰，<sup>9</sup>1985 年中華書局版的《雜記》也稱葛洪撰，<sup>10</sup>不過也面對不少反對聲音。

有一類觀點與上相類似，但持這一說者更認為《雜記》並不是葛洪所撰寫，而是葛洪雜抄眾書的成果。程章燦在《西京雜記全譯》前言中詳細闡述了他的觀點。<sup>11</sup>他先是援引葛洪撰寫說的論點，排除掉劉歆撰寫葛洪編輯的說法；而後提出葛洪撰寫說的疑點，即盧文弨（1717—1796）提出：文章可偽造，事實難空造的說法，<sup>12</sup>引出自己的看法。程氏羅列現代考古的發現和《雜記》內容相符合的部分，如《雜記》所描述工匠丁緩所造的“被中香爐”，和 1963 年出土的銀製球形被中香爐全然一致；又如《雜記》描述漢朝皇帝送葬用的珠襦玉匣，和 1968 年出土的金縷玉衣又是完全一致。<sup>13</sup>他解釋這都是因為葛洪從漢晉以來流傳散播的水平參差不齊的百家短書中抄錄，才會出現《雜記》中有些內容與正史相違背，有些則真實可靠的情況。這個說法貌似能解釋葛洪說和劉歆說兩邊的疑點，不過也沒能全然成為學界的共識。

此外，也有認為作者是南朝人如吳均、蕭賁者，如何焯（1661—1722）提出，西漢的時候佛教還尚未傳入，因此《雜記》中從印度傳入、讓漢宣帝（劉詢，前 91—前 48，

<sup>3</sup>（宋）程大昌：《演繁露校證》（北京：中華書局，2018 年），頁 858-859。

<sup>4</sup>轉引自洪業：〈再說《西京雜記》〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，總 34 期（1963 年 12 月），頁 396。

<sup>5</sup>勞榦：〈論《西京雜記》之作者及成書時代〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，總 33 期（1962 年 2 月），頁 28-30。

<sup>6</sup>同注 1，前言頁 8。

<sup>7</sup>洪業：〈再說《西京雜記》〉，頁 395-396。

<sup>8</sup>孫振田：〈《西京雜記》偽托劉歆作補論二則〉，《圖書館雜誌》，2012 年第 6 期（2012 年 6 月），頁 89-90。

<sup>9</sup>（晉）葛洪撰，周天游校注：《西京雜記校注》（西安：三秦出版社，2006 年），封面。

<sup>10</sup>（晉）葛洪撰：《西京雜記》（北京：中華書局，1985 年），出版說明頁 2。

<sup>11</sup>同注 1，前言頁 6-7。

<sup>12</sup>（清）盧文弨：〈新雕《西京雜記》緣起〉，載（晉）葛洪輯，成林、程章燦譯注：《西京雜記全譯》（貴陽：貴州人民出版社，1993 年），頁 227。

<sup>13</sup>同注 1，前言頁 8。

前 74—前 48 在位)轉危為安的“身毒國寶鏡”便站不住腳,因此作者應是六朝人附會。<sup>14</sup>吳均說的來源來自段成式(?—863)轉述庾信(513—581)的話,說《雜記》系吳均語;<sup>15</sup>蕭賁說的來源則是《南史》中說蕭賁著《西京雜記》六十卷,<sup>16</sup>和這部《雜記》系同名,因此也有人懷疑蕭賁著的六十卷便是如今現世的《西京雜記》。這兩說的主張者都把葛洪的〈跋〉徹底否定了,即連這篇〈跋〉都是虛假偽托的,既偽托劉氏也偽托葛氏,偽上加偽。

最後一種說法,可說是沒有說法,如陳振孫(1179—1261)說:“豈惟非向、歆所傳,亦未必洪之作也。”<sup>17</sup>《隋書經籍志》也沒有註明作者。<sup>18</sup>

雖然以上說法各有論者列證據支持,但也有不少持最原始觀點的學者。他們認為上述的疑點未能說明《雜記》就是一本偽書,〈跋〉的可信度相對來說還比較高,因此支持劉歆撰葛洪編說。盧文弨就是其中一員。他的論據如下:一是葛洪不是不能自己著書的人,何至於偽托劉歆;二是書中以家君稱劉向,葛洪不必為了偽造一本小書而稱人家的父親作自己的父親;三是文字可偽造而事實不能,書中所說的廣川王(劉去,?—前 70)塚、梁王(劉武,?—前 144)作賦,難道所言皆虛;四是學者未曾聽聞劉向、劉歆父子撰史,但他二人都是史官,具有作史條件;五是葛洪自己都在跋語中這麼說了,那從之“又何疑焉”。<sup>19</sup>現代學者丁宏武也堅定支持這一說,並提出一些新穎的論證:一是主觀從葛洪的著作來看他個人的意識和習慣,葛洪一旦使用別人的言論,都會標明出處,具有強烈的自覺,又反對貴古賤今,敢於批判古人,和托古自重說相衝突,加上葛洪追求長生,他自己相信說謊等不誠實的行為會妨礙長生,便不可能作偽書欺世;二是直到唐朝為止,歷代史家包括劉知幾(661—721)也對於葛洪有高度評價;三是《雜記》中的內容與現當代考古發現相合,葛洪不可能胡亂編造出來,印證所言非虛;四是推敲《雜記》經歷過的編纂過程來印證〈跋〉的真實性;五是考究劉歆撰寫百卷《漢書》的可能性,以此印證葛洪的說法。<sup>20</sup>這個說法和丁宏武的論證有一定說服力,如後來的趙嫻、<sup>21</sup>毛莎莎都持這一觀點,<sup>22</sup>而且舉出的論點與丁氏相近。

### 三、對於《雜記》辨偽的一些看法

把這些觀點一一看來,實疑雲密布,難以馬上站住一個確鑿的立場。不過在一些論據上還是有感到懷疑的地方可以談談。

<sup>14</sup> (清)何焯:《義門讀書記》(上海:上海古籍出版社,1987年),頁973。

<sup>15</sup> (唐)段成式撰,方南生點校:《酉陽雜俎》(北京:中華書局,1981年),頁112。

<sup>16</sup> (唐)李延壽:《南史》(延吉:延邊人民出版社,1999年),頁373。

<sup>17</sup> (宋)陳振孫撰:《直齋書錄解題》(上海:上海古籍出版社,1987年),頁196。

<sup>18</sup> (唐)長孫無忌等撰:《隋書經籍志》(上海:商務印書館,1955年),頁49。

<sup>19</sup> 同注1,頁227-228。

<sup>20</sup> 丁宏武:〈《西京雜記》非葛洪偽托考辨〉,《圖書館雜誌》,2005年第11期(2005年11月),頁69-74。

<sup>21</sup> 趙嫻:〈《西京雜記》研究〉(山東大學碩士學位論文,2008年),頁25。

<sup>22</sup> 毛莎莎:〈論《西京雜記》之雜〉(華師師範大學碩士學位論文,2015年),頁16。

這麼多觀點中，吳均說和蕭賁說比較小眾。吳均說的起源，僅僅只是段成式引述庾信的話，系片面之詞，所以看起來最不可靠。蕭賁說的來源，則很可能是源於一個同名異書的誤會，因兩部《雜記》卷數差距太過懸殊，也並不足以取信。<sup>23</sup>因此說來說去，也只有傾向葛洪本人撰寫或編輯，以及劉歆撰葛洪校這兩種說法有比較大的可能性。

丁宏武先生的文章，初時讀來很是懷疑，畢竟他列出的論點有些薄弱。從葛洪本人的性格習慣判斷他會否作偽，其實是比較武斷的說法，因為每個人每一時期也許都會有不同的看法，性格可能也不一致，甚至一個人書寫的東西和他實際做的事也不一樣。而現在葛洪的生平，以及他著述的順序也並不是很明朗。一個人年輕時偽托成書，後面再有丁氏所說的那樣的看法，或者時序反過來，也未嘗沒有這樣的可能。而且他關於歷代史家對葛洪有高度評價的論述中，也包括了唐代的劉知幾，但劉知幾認為《西京雜記》的作者是葛洪，<sup>24</sup>故說連博學的史官劉知幾也沒有意識到這是偽托之作的論述容易被攻破。

但是往回想一想，其實指斥一本書是偽書比較容易，只要將這本書不對勁的地方指出即可，但是維護一本書是真書卻很難，容易流於不斷辯駁別人覺得不對的地方，如果辯駁得不夠全面，資訊不夠全新，則還是欠缺說服力。丁先生的文章雖然沒有將前人指出的疑點全部地解釋清楚，但是算是從正面角度立住了觀點：之後的人要想質疑這本書是偽書，還是要解釋為何葛洪在其他著述中表現的並不像會作偽之人。這也引起了其他學者從葛洪本人的這個角度進行補證，比如毛莎莎認為，葛洪在其他著作中表達了對於博戲雜術的厭惡，認為這類活動會讓在位者、儒家學者、普通百姓和商人都不務正業，但《雜記》卻花了相當多的筆墨描寫各類如鬥雞、投壺等雜技，且描寫生動，並沒有表現出批判的意思，很難想像對此深痛惡絕的葛洪會這樣仔細地描寫，以此否定葛洪撰的說法。<sup>25</sup>更有趣的是，這樣的論證方法，不是和上述提到的持葛洪偽托論的孫振田採用的是一個方法嗎？孫振田認為《雜記》中的劉向辨《爾雅》說法和史書中劉向、劉歆父子的意見不同，因此判定《雜記》系偽書，但持劉歆論的學者卻也在使用這一方法，說明其他著述中的葛洪和偽托論者口中所述葛洪觀點不一致，因此研判《雜記》是真書。個人認為，反方（偽托論）想用這樣的論述方法，還是要先回應正方（劉歆論）使用同樣論述方法的觀點為好，不然兩邊各持己見，論戰就沒完沒了。

程章燦先生的論點，之於持劉歆論者也是一樣。實際上，兩方都用考古發現與《雜記》相符這一點來做自己的論據。在程先生那邊，《雜記》所言不虛的部分是葛洪雜抄百家短書的功勞，因此內容忽準確忽不符；<sup>26</sup>在持劉歆論這邊，《雜記》所言不虛的部分充

<sup>23</sup> 同注 7，頁 402-404。

<sup>24</sup> （唐）劉知幾：《史通》（北京：中國經濟出版社，2002年），頁 2024。

<sup>25</sup> 同注 22，頁 11。

<sup>26</sup> 同注 1，頁 8。

分印證這確實是西漢劉歆親眼所見、親手所著。<sup>27</sup>而同樣論證《雜記》內容忽準確忽不符這點，程先生認為這正是雜抄眾書的鐵證，劉歆論者卻可以說這是因成書過程漫長，經歷多家手抄重刻產生的錯改。<sup>28</sup>這也是兩邊都說得通的事。但是在兩邊如此打平的情況下，持劉歆論者，始終擁有〈跋〉作支持，持葛洪編集論者卻還是基於推測。

#### 四、餘論和總結

《雜記》是一本珍貴的古籍，不僅上述的考古發現能與其內容相符合，除外還有未央宮、兔毫筆、輕絲履等等出土文物符合《雜記》的內容，<sup>29</sup>充分印證它具有很高的史料價值。而它的文學價值，也一直為人稱著，魯迅（1881—1936）說《雜記》“意緒秀異”，稱其文筆可觀。<sup>30</sup>因此無論它是真是偽，它的價值總歸是不能否定的。

正因為如此，如若定是在葛洪撰寫論和葛洪編輯論之中擇一，本文實傾向選擇葛洪編輯論，如此這本書真實的部分便解釋得通，畢竟未央宮如若不是親眼所見，如何能進行如此詳細的描寫？<sup>31</sup>但是在有〈跋〉的情況下，似乎劉歆撰的說法更為原始可靠。畢竟很多疑點，實際都能解釋，比如洪業和程章燦最言之鑿鑿的證據——《雜記》不避劉向諱，因此作者不可能是劉歆，這一點看似強有力的論據已經可以被輕易辯駁。西漢時候避諱尚不嚴格，<sup>32</sup>如從《史記》中也能見司馬遷（前 145—？）沒有避諱司馬談（？—前 110）的名字，〈魯仲連鄒陽列傳〉中太史公的評價赫然寫著“談說於當世”。<sup>33</sup>甚至是劉歆其他著作也有不避父諱的例子：在談及馮商（？—？）時，說他“後事劉向”。<sup>34</sup>即便這點疑點說通後，還更有其他疑點；或者也許後來這種解釋也會有另一種說法推翻。但這也提醒我們辨偽不能輕易下結論，洪業說：“既有犯家諱這條證據，我便毫不懷疑地判斷西京雜記是贗品。”<sup>35</sup>如此的辯偽態度其實並不合宜。

所幸即使《雜記》被許多人認為是偽書，但古今學者們依然沒有完全否定它的價值，讓它能夠無數次再版重刻，得以流傳千年之久。書的真偽固然重要，但這個眾人爭論的議題也只給《雜記》蒙上了一層神秘的面紗，卻沒有真正讓它蒙塵，實在是一幸事。

<sup>27</sup> 同注 20，頁 70-71。

<sup>28</sup> 同注 22，頁 16。

<sup>29</sup> 丁宏武：〈考古發現對《西京雜記》史料價值的印證〉，《文獻》，2006 年第 2 期（2006 年 4 月），頁 74。

<sup>30</sup> 魯迅：《中國小說史略》（北京：人民文學出版社，1973 年），頁 26。

<sup>31</sup> 同注 1，頁 1。

<sup>32</sup> 陶哲：〈秦至西漢宣帝時期避諱研究〉（四川師範大學碩士學位論文，2009 年），頁 59。

<sup>33</sup> （漢）司馬遷：《史記（三）》（瀋陽：遼寧電子圖書有限責任公司，2003 年），頁 125。

<sup>34</sup> （漢）劉向、劉歆撰，（清）姚振宗輯錄，鄧駿捷校補：《七略別錄佚文·七略佚文》（澳門：澳門大學，2007 年），頁 103。

<sup>35</sup> 同注 8，頁 396。

鄭婉盈\*

**摘要** 香港粵劇劇作家唐滌生先生的名著《牡丹亭驚夢》改編自湯顯祖《牡丹亭》。改編後保留了不少原著情節，同時在部分人物形象、內容篇幅進行過獨特剪裁。本文選取唐本的第一場劇目〈遊園驚夢〉為例，從情節重塑及主題繼承角度，研究唐滌生改編《牡丹亭》的考慮因素。筆者發現改編後的情節仍忠實原著，同時在杜寶形象、〈閨塾〉與〈訓女〉的合併、春梅的人物增設方面都有一定的創新性。其次，改編後保留了原著中角色衝突、女性人物的含羞描寫、意象寫情的特色，使原著的反封建精神、情至觀主題得以繼承。

**關鍵詞** 牡丹亭、唐滌生、牡丹亭驚夢、粵劇、情節重塑、主題繼承

## 一 序言

《牡丹亭》問世以來屢演不衰，在粵劇界也佔一席位。90年代中，唐滌生（1917—1959）將湯顯祖（1550—1616）《牡丹亭》改編成粵劇《牡丹亭驚夢》。他將原著的五十五齣縮龍成寸，讓《牡丹亭》成為筵上之曲的同時，也表示“希望能保持原著的精神和本來面目”。<sup>1</sup>所謂的原著“精神”和“本來面目”，反映唐滌生改編時考慮過如何繼承原著的主題、如何保留故事完整性。

〈遊園驚夢〉作為唐本的第一場，唐滌生在編者語暗指這是《牡丹亭》之緣起，不敢草率改編。<sup>2</sup>與原著比較，他重塑了原著情節，並繼承了原著的反封建主題、情至觀。筆者希望藉此推斷唐滌生改編時的考慮因素，猶如讓當年的創作過程倒帶。

粵劇《牡丹亭驚夢》有多個版本。葉紹德編的舊版將〈遊園驚夢〉與〈寫真〉分開兩場，新版則合併為〈遊園驚夢〉一場。而1968年仙鳳鳴劇團再次上演時，白雪仙刪減〈遊園驚夢〉麗娘遊園前的內容，這與網絡上流傳的演出版本大致相同。<sup>3</sup>本文以白雪仙刪減前的版本為準，篇幅所限，不會論及〈寫真〉。以下從〈遊園驚夢〉的情節重塑、主題繼承，看唐滌生改編《牡丹亭》的考慮因素。

## 二 因素一：保留故事完整性

\* 鄭婉盈，香港大學文學院及教育學院四年級生，主修中國語言文學及中文教育。

<sup>1</sup> 唐滌生：〈編寫《牡丹亭驚夢》的動機和主題〉，白雪仙：《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》（香港：三聯書店香港有限公司，1995年），卷1，頁11。

<sup>2</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》（香港：匯智出版有限公司，2015年），頁62。

<sup>3</sup> YouTube：〈牡丹亭之遊園驚夢\_任劍輝\_白雪仙合唱\_附珍藏工尺譜〉。取自 <https://youtu.be/oFS8ojGPKLE>，10-5-2023 擷取。

唐滌生曾說“竭盡心力，將原著改為六幕，除盡量保持原著之精髓外，不得不忍痛刪削”<sup>4</sup>，可見他改編時也重視原著關鍵情節的保留，務求保留原著“本來面目”。〈遊園驚夢〉不只保留原著〈驚夢〉的精髓，還考慮到〈驚夢〉前後的重要內容。在麗娘游園前，唐本有寫：

（春香即截搶白）老爺，就算你准許，小姐都唔怕落得嚟飲嘅叻，自從老師教咗佢一首毛詩之後，佢就常帶三分病態。

（杜寶搶問白）吓，首詩點講。

（春香口古）首詩話關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。於是乎小姐就思睡懨懨。

（杜寶不歡介口古）老師，何以你不教四書，不教詩經，不教春秋禮記，偏偏把春心搗亂。<sup>5</sup>

這裏整合並重塑了原著多處的內容，為麗娘之後的游園驚夢鋪敘。首先是保留了陳最良教《關雎》，是原著〈閨塾〉的內容。<sup>6</sup>其次，原著〈肅苑〉寫麗娘因讀《關雎》而情竇初開，廢書而歎“聖人之情，盡見於此矣”<sup>7</sup>；唐本也寫麗娘讀《關雎》後三分病態、思睡懨懨，並借杜寶之口說麗娘讀詩後春心搗亂，大致保留了原著意思。當中“思睡懨懨”似乎模仿原著〈訓女〉的“綉了睡眠”<sup>8</sup>，只是與原著時間線不同，融合在麗娘讀詩的情節。

唐本還保留原著〈訓女〉的精髓。唐本寫杜寶見麗娘讀詩後失態，因而“訓女在黃堂”<sup>9</sup>，說：

膝下無兒福澤淺。傳家責任在女兒肩。我廿載登科勤檢點。白頭執禮也從嚴。有女只求名節顯。不求功業蓋凌煙。冰心莫被春風佔，稍惹春風節難存。<sup>10</sup>

此上對白有四個要點：杜寶寄望獨生女傳宗接代、重視女兒的禮教、望女兒彰顯自己的名節、督促女兒勿惹春風。前三個能對應原著，因原著杜寶說“他日到人家，知書知禮，父母光輝”、“是為爹的疏散不兒拘，道的個為娘是女模”，可見唐本吸收並保留了原著內容。

<sup>4</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 62。

<sup>5</sup> 同上註，頁 167。

<sup>6</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（北京：人民文學出版社，1963 年），頁 33—36。

<sup>7</sup> 同上註，頁 48。

<sup>8</sup> 同上註，頁 10。

<sup>9</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭》，頁 167。

<sup>10</sup> 同上註，頁 170。

然而原著杜寶從未察覺麗娘春心搗亂，即使到後來〈詒病〉，杜寶得知女兒游園後生病，也只認為麗娘年紀少而不懂七情，是普通傷寒而已。<sup>11</sup> 誠言唐本的改動使杜寶的封建形象不夠透徹——成了一個懂得兒女之情的人。但為了將閨塾與訓女合併，杜寶要先知道《關雎》搗亂麗娘春心，才會訓女，故此難免稍作改動。不過從閨塾、訓女等重要情節的保留可見，唐滌生改編時考慮了保留原著劇情。

麗娘游園時，唐本保留不少原著典雅文辭，又在這些基礎上加以改編，例如麗娘說完“一生愛好是天然，恰三春好處無人見”與春香追蝴蝶，繼而看到梅樹。<sup>12</sup> 追蝶是唐本新增的，目的寫麗娘見梅樹有感“願死後青墳倩梅遮掩”<sup>13</sup>，是原著〈尋夢〉的關鍵情節。<sup>14</sup> 唐本的麗娘驚夢後沒有尋夢，因此將這情節放在〈遊園驚夢〉，是追求故事完整的需要。

原著〈驚夢〉花神出場，送麗娘回現實。唐本同樣以花神出場結束夢境，但不同是，唐本花神還說“問玉真何日重溯武陵源”，是仿照原著〈尋夢〉“為甚呵，玉真重溯武陵源？”<sup>15</sup>。原著是麗娘說這句話，感嘆自己重回後花園尋夢，像玉真重尋仙女、漁人重尋桃花源。唐本改為花神的對白，借旁觀者暗示“即使麗娘重回花園，也尋不到情人”，是縮簡原著同時保留故事完整的折衷。

### 三 因素二：繼承原著的主題

〈牡丹亭記題詞〉有言“第云理之所必無，安知情之所必有耶”<sup>16</sup>，反映湯顯祖筆下的《牡丹亭》以“反封建的情”作為“封建的理的對立物”。<sup>17</sup>〈題詞〉亦言“情不知所起，一往而深”，麗娘的死而復生是“情之至”的表現。<sup>18</sup> 這可見批判封建禮教、情至觀是原著的兩大主題。唐滌生曾說“希望能保持原著的精神”，認為《牡丹亭》反映封建時代屈伏於自由戀愛的新觀念，<sup>19</sup>可知他改編時考慮要繼承這兩個主題。以下細看唐本。

#### 1. 反封建精神

<sup>11</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 87。

<sup>12</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 172。

<sup>13</sup> 同上註。

<sup>14</sup> 原著〈尋夢〉寫麗娘遊園驚夢後再次回到花園，見梅樹磊磊可愛，因而說“罷了，這梅樹依依可人，我杜麗娘若死後，得葬於此，幸矣。”出自湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 67。

<sup>15</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 65。

<sup>16</sup> 同上註，頁 1。

<sup>17</sup> 徐朔方：〈前言〉，湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 3。

<sup>18</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 1。

<sup>19</sup> 唐滌生：〈編寫《牡丹亭驚夢》的動機和主題〉，白雪仙：《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》，卷 1，頁 11—12。

唐本對反封建精神的繼承可體現在梅春霖這一角色的新增，他是麗娘的竹馬表兄，多年沒見仍深愛着麗娘。<sup>20</sup> 此安排不是要他與柳夢梅搶妻，而是借他與杜寶的封建形象形成衝突。故事開首他向春香問候麗娘，感嘆“姨丈禮教莊嚴，從麗娘十二歲起，就不准與兒郎見面”<sup>21</sup>，反映杜寶重視男女不親之禮，禁錮麗娘的生活自由。後來梅春霖答應參加杜家酒宴，杜夫人想請麗娘赴宴，卻被杜寶以“男女不同席，春霖在此，也須避嫌”理由反對，<sup>22</sup> 再次看到杜寶的封建形象。

麗娘從深閨出來後，梅春霖對麗娘之情與杜寶的封建思想再次起衝突：

（夫人慈祥地白）麗娘，見過表兄。

（麗娘遲疑地行前一步，春霖即搶前數步，馬上被杜寶眼色阻止，此雖小節，但刻劃杜寶之性格而加強後段戲之壓力，請注意，麗娘檢衽介）<sup>23</sup>

春霖對麗娘是積極的，他想走近麗娘，卻遭杜寶阻止。唐本寫此舉“刻劃杜寶之性格”，接合上文，可知“性格”是指杜寶的守舊固執。唐本所寫的霖寶衝突，體現了封建思想壓抑人的情慾本性。此外，唐本還把這種衝突放到杜氏父女之間：

（麗娘悲咽白）[省略部份對白] 爹呀，我欲解愁心，踏荒園，待把春光永餞。

（杜寶白）唔……麗娘……你想游園係嗎……萬不能……萬不能……縱女游春非禮教所許。<sup>24</sup>

原著的麗娘因領悟關雎之情而感到困悶，於是偷偷遊後花園消遣，<sup>25</sup> 唐本為縮簡原文，刪去原本〈肅苑〉春香提議遊園的情節，但遊園動機同樣為求解困。唐本麗娘讀《關雎》後動春心，於是悲咽請求杜寶讓她到後花園解愁心。杜寶卻反對說“縱女游春非禮教所許”。唐本強調杜寶固執禮教，使麗娘受父親禁錮自由。

後來經過夫人與春香一番勸說，杜寶准許麗娘遊園，卻提議“不如請陳老師陪你游園。白髮蒼蒼，亦未曾到過梅林香苑”，麗娘雖妥協，但實際“心裡極度不歡，頻頻拭淚”。<sup>26</sup> 這可見唐本所寫的杜寶擔心麗娘動了不合禮教的春心，困她在深閨，不讓她接觸年輕男子，而麗娘只好默默忍受。雖然情節是唐本新增的，但與原著相同地寫父權社會對女性的壓抑。唐本寫麗娘為此哭泣，有意讓觀眾產生代入感，增加他們對封建枷鎖

<sup>20</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 163—164。

<sup>21</sup> 同上註，頁 164。

<sup>22</sup> 同上註，頁 167。

<sup>23</sup> 同上註，頁 169。

<sup>24</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 170。

<sup>25</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 48。

<sup>26</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 171。

的不滿。

至麗娘遊園時，唐本寫她看到良辰美景而傷春，<sup>27</sup> 盡訴不滿父親的箝制：

唉，蘭閨繡罷，常觀詩詞樂府，古來女子，每多困感春情，又怎怪她遇秋成恨。  
麗娘生於宦族，長在名門，未逢折桂之夫，屢受嚴親管教，越是驚春，越覺春慵，  
困人若醉。<sup>28</sup>

唐本將原著麗娘的處境與感受領悟得非常透徹。以上可見麗娘對大家閨秀的生活感到苦悶，整天困在深閨刺繡、看書。她渴慕戀愛，困感春情，感嘆自己“未逢折桂之夫”，反映她的情感萌芽，似是花木驚春萌發一樣。當中“未逢折桂之夫”一句可見麗娘不滿父親對她的管制，反抗封建的父權社會。原著的麗娘沒有直接表達對嚴親管教的不滿，但是從她在〈驚夢〉中與夢梅交歡，及至重回花園尋夢中之情，都代表她反抗封建。唐本延續原著，刻劃了麗娘的反封建意識。

另一處能見唐滌生對反封建精神的繼承，就是安排柳夢梅打破封建。夢境中，唐本寫麗娘最初看到夢梅即以扇遮臉，走得遠遠的，<sup>29</sup> 而夢梅問為何麗娘不理他，麗娘以“蘭閨淑女，自負千金之軀”、“彼此素昧生平”解釋，<sup>30</sup> 體現了麗娘遵守男女之禮，是長期的家庭教育所致。夢梅聽後說扇只能“遮住麗娘的花鈿翠合”，麗娘其實從扇縫看自己。<sup>31</sup> 這裏以扇喻作封建，夢梅讓麗娘放下寶扇，就像打破禮教的條框。原著沒有這幕，而唐本添加這段情節，更好地反映它有意繼承原著的反封建精神，並活用在劇本中。

## 2. 情至觀

唐滌生改編時也考慮了原著的情至觀。他指《牡丹亭》“有李清照的真實感情”，而對於游園驚夢，他認為“假如夢境是實現了，也終是一個悲劇，於是，她只描寫她帶着一縷不了之情憂鬱而已”，可見他掌握麗娘的情感。<sup>32</sup> 他將杜柳二人的愛情寫得淋漓盡致。例如柳夢梅在夢境出現時，便說“三生約，情發心生如繫線。”<sup>33</sup> 他所說的“三生約”，是夢境、鬼魂狀態、回生的麗娘與夢梅之姻緣，彼此的情是發自內心，如繫線般將二人的情絲牽連，可見唐本嘗試刻畫二人的真情。

唐本也著力寫麗娘初萌的情：

<sup>27</sup> 同上註，頁 172。

<sup>28</sup> 同上註，頁 173。

<sup>29</sup> 同上註，頁 173。

<sup>30</sup> 同上註，頁 174。

<sup>31</sup> 同上註，頁 174。

<sup>32</sup> 唐滌生：〈編寫《牡丹亭驚夢》的動機和主題〉，白雪仙：《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》，卷 1，頁 11—12。

<sup>33</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 173。

麗娘再在扇縫中偷視梅，覺梅俊美，反低頭背梅而立介<sup>34</sup>

麗娘以扇遮面是由於她遵守男女之禮，但她害羞地從扇縫看夢梅，又“覺梅俊美”，表現出她羞澀之情。後來唐本寫夢梅揭穿麗娘從扇縫看自己，當中有一句話“其實你玲瓏俏眼在扇縫中早已對我暗把情傳”<sup>35</sup>，即借夢梅之口說麗娘的“情傳”，可見唐本寫出麗娘初起萌芽的羞情。

至於柳夢梅，唐本的夢梅主動表達自己對麗娘的情。麗娘題詩後叫他離開，他即向麗娘傾訴愛意“共你情結牡丹緣，小生偷偷把翠袖牽”，表示要與麗娘結成情人。這反映夢梅純真的感情，就如原著“小姐，咱愛殺你哩！”的表白，只是唐本較含蓄地寫夢梅的情。

另外，唐本仿照原著，通過春、柳、花、芍药等意象運用，表現杜麗娘和柳夢梅的愛情。以下節錄唐本的意象運用：

原文	意象
傷春易令蠻腰損 <sup>36</sup>	春
有花堆密柳遮春燕 <sup>37</sup>	春

“春”有愛情的意思，原著寫麗娘在花園看到美好春色，因春感情，自己卻“未逢折桂之夫”，因而感到“春色惱人”。<sup>38</sup>唐本寫麗娘“傷春”，表面寫她因春景而憂傷，實際與原著同樣象徵渴求愛情的悲傷。而春燕讓花園增添情慾意境，唐本寫夢梅牽麗娘看花堆密柳下春燕，春天是動物繁育的季節，而春象徵愛情，春燕即附帶男女交歡之意，文艷而不淫地改編了原著。

原文	意象
待抱花眠，欲了姻緣，折柳亭中相見。 <sup>39</sup>	折柳
寵柳嬌花難重現 <sup>40</sup>	柳、花

<sup>34</sup> 同上註，頁 174。

<sup>35</sup> 同上註，頁 174。

<sup>36</sup> 同上註，頁 172。

<sup>37</sup> 同上註，頁 177。

<sup>38</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 54。

<sup>39</sup> 葉紹德編撰，張敏慧校訂：《唐滌生戲曲欣賞（一）：帝女花、牡丹亭驚夢》，頁 173。

<sup>40</sup> 同上註，頁 178。

至於“柳”，唐本仿照原著，寫夢梅以折柳求愛，將“柳”象徵愛情。“折柳亭”是麗娘遇見夢梅的地方，象徵了二人的愛情。“柳”也象徵夢梅，原著麗娘憑柳生持柳枝，而猜出夢中情人姓柳，<sup>41</sup>“花”象徵美麗的女子，可知唐本以“寵柳嬌花”象徵二人的愛情。以上可見，唐本以意象寫麗娘的情感、杜柳二人的愛情，體現他繼承原著的情至觀。

#### 四 結論

本文探討唐滌生改編《牡丹亭》的考慮因素。比較兩本情節，可見許多原著情節能從唐本找到蛛絲馬跡，無疑表示唐滌生忠實原著，重塑劇情時考慮保留原著的精髓，讓《牡丹亭》在粵曲舞台得以完整重生。第三部分從反封建精神、情至觀，印證唐滌生改編時對原著主題的考慮。唐本通過杜寶與其他角色的衝突突顯封建的迂腐。又寫麗娘的羞情、夢梅的純真，以及用意象含蓄寫情。

誠然唐本不是完全保留原著的內容與主題，本文發現唐滌生對情節進行不少修改、合併與創新，例如杜寶的形象改動、〈閨塾〉與〈訓女〉的合併、春梅的人物增設。這使唐本成為一部別有風味的改編本——傳承原著同時有改編者獨特想法。如此細緻的創作，為粵曲史留下不少光輝。

---

<sup>41</sup> 湯顯祖著，徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》，頁 78。

## 壯哉將軍，哀哉將軍——《桃花扇》的三忠角色塑造

鄭鈺凡\*

**摘要** 雲亭山人在評點《桃花扇》時，將史可法、左良玉、黃得功三位將領形象作為一個組合概念提出，並命名為“南朝三忠”。三忠在劇中的行動與結局互為鏡像映襯，反映了明清之際武將的群像。梳理“哭主”、“馭兵”、“死亡”等三忠所俱有的典型情節，可以發現孔尚任的褒貶判斷之筆。通過點染歷史而塑造出社稷股肱史可法、性情中人左良玉和馬前卒子黃得功的形象，作者一方面肯定三人忠心的動機，又在其徒勞的戰鬥與死亡中暗示著弘光朝的政治離心力。

**關鍵詞** 桃花扇、南明、歷史劇、史可法、左良玉、黃得功

### 一、前言

在《桃花扇》綱領中，孔尚任（1648—1718）將體現興亡之數的角色分派入氣部，奇部之中氣為史可法，偶部之中氣為左良玉、黃得功。史、左、黃三個中氣角色與弘光、馬（世英）、阮（大鍼）三個戾氣角色的勢力如陰陽消長，共同構成《桃花扇》忠奸鬥爭的基本矛盾<sup>1</sup>。雲亭山人在評點中更進一步，將“南朝三忠”作為一個組合概念提出，勾勒出三人互為映襯的行動與結局。

三忠角色可以形成一個三角式結構，史可法地位最高、著墨最多；左良玉偏居武昌，卻是侯李離合中的重要人物；黃得功在四鎮之中脫穎而出，是馬、阮操縱的棋子，是忠奸勢力的過渡。感情色彩方面，史可法心在明朝，是孔尚任著力打造的正面英雄形象，左、黃則被雲亭山人定性為“不學無術”的“忠臣”，雖然都曾擎起收復山河的口號，卻終陷於各為其主的內鬥。但在〈入道〉結局中，張薇夢見三人皆受神仙封爵，可見孔尚任最終拋卻了行為的後果，而只強調忠心的動機。

本文選取“哭主”、“馭兵”、“死亡”三類典型情節對比分析三忠角色，展現各人行動境遇遙相呼應的精密結構，以探究孔尚任所抽離出的這三個代表形象所反映出的武將群體與南明覆滅的關係，分析人物背後作者的忠烈節義價值觀。

---

\* 鄭鈺凡，香港大學文學院三年級生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 徐振貴：《孔尚任評傳》（南京：南京大學出版社，2000年），頁177-189。

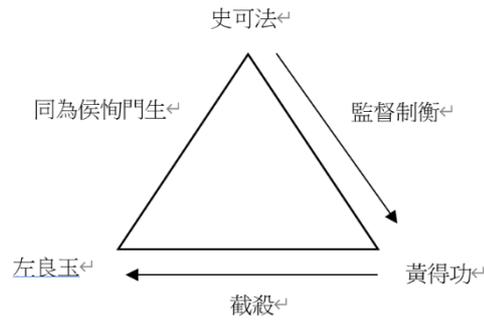


圖 1. 三忠之關係結構圖

## 二、哭主——心不相同，力不相協

在第三十七齣《劫寶》黃得功自刎後，雲亭山人以其史筆對於三忠的立場做出了定性：

“南朝三忠：史閣部心在明朝，左寧南心在崇禎，黃靖南心在弘光。心不相同，故力不相協。明朝之亡，亡於流寇也，實亡於四鎮也。四鎮之中，責尤在黃，何也？黃心在弘光，故黨馬、阮。黨馬、阮，故與崇禎為敵。與崇禎為敵，故置明朝於度外。”<sup>2</sup>

縱觀全劇，史可法常常與“社稷”一詞相聯結，則“心在明朝”似乎並非指向某一具體領袖，而是社稷國祚的抽象精神符號。在這一前提下，任何一位獲得正統性認定的明朝君主都能成為史可法所忠心的對象。譬如〈阻奸〉一節，史可法最初覺得擁立福王並無不妥，而在侯方域提出“三大罪五不可立”之後才轉而支持東林黨人立場。事實上，在《桃花扇》的點染中，史可法被摘出了弘光朝的政治鬥爭，其表現往往透露著天真赤誠的意味，以烘托他一心社稷不顧個人利益的忠義形象。這一重含義，也藉由侯方域之口說出：

“史公雖亦入關，又令督師江北，這分明有外之之意了。史公卻全不介意，反以操兵剿賊為喜，如此忠肝義膽，人所難能也。”<sup>3</sup>

〈拜壇〉一齣，史可法的清流表現更是突出。在一片“哭甚麼舊主升遐，告了個遊春假”中，他的真情實感自然而然地撐起高大光輝的中流砥柱形象：

【朝天子】萬里黃風吹漠沙，何處招魂魄。想翠華，守枯煤山幾枝花，對晚鴉，

<sup>2</sup> 孔尚任著，雲亭山人評點，李保民校點：《雲亭山人評點桃花扇》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁112。

<sup>3</sup> 同上，頁49。

江南一半殘霞。是當年舊家，孤臣哭拜天涯，似村翁歲臘，似村翁歲臘。<sup>4</sup>

細讀曲文，經過一年沉澱，史可法對崇禎之死更多的是與儀式相伴的沉痛哀悼，以及自己作為舊臣的淒涼悱惻。相比之下，左良玉作為劇中崇禎之死的首個接收者，在〈哭主〉中的表現更具有手足無措的衝擊性，也多了幾分對文武大臣的怨懟之意。

左良玉得知崇禎死訊時正聽柳敬亭說書，悠閒時刻忽然一筆急蕩而來，引出一場酣暢淋漓的情感宣洩。這樣雷霆霹靂般的對比，生動捕捉到歷史進程衝擊中人物的慌亂情狀。無論是左良玉大驚之下的亂稱亂呼“我的聖上呀！我的崇禎主子呀！我的大行皇帝呀！”<sup>5</sup>，還是結尾的心有餘悸“不料今夜天翻地覆，嚇死俺也。”<sup>6</sup>都渲染出他情緒激烈、無措無謀的性格特徵，為其“膽喪身亡”的結局埋下伏筆。

另一方面，左良玉似乎更多地與崇禎共情，摹寫出末代皇帝的無奈絕望，也映出他對崇禎一人所發的忠心：

【勝如花】……十七年憂國如病，呼不應天靈祖靈，調不來親兵救兵，白練無情，送君王一命。傷心煞煤山私幸，獨殉了社稷蒼生！獨殉了社稷蒼生！<sup>7</sup>

在左良玉心中，崇禎就是明朝的最後一帝，崇禎之死已經標誌著明朝社稷的結束，而他所屬意的君主必須是“十七年憂國如病”的兢兢業業者，而非“信用奸黨，殺害正人，日日賣官鬻爵，演舞教歌”<sup>8</sup>的弘光帝。

黃得功在〈劫寶〉中也有一番哭主情節：

[末拍地哭奏介]皇上深居宮中，臣好勦力效命。今日下殿而走，大權已失，叫臣進不能戰，退無可守，十分事業，已去九分矣。

[小生]不必著急，寡人只要苟全性命，那皇帝一席，也不願再做了。

[末]呵呀！天下者祖宗之天下，聖上如何棄的。

……

[末]了不得！了不得！明朝三百年國運，爭此一時；十五省皇圖，歸此片土。這是

天大的干係，叫俺如何擔承！<sup>9</sup>

<sup>4</sup> 同上，頁 97。

<sup>5</sup> 同上，頁 38。

<sup>6</sup> 同上。

<sup>7</sup> 同上。

<sup>8</sup> 同上，頁 95。

<sup>9</sup> 同上，頁 110-111。

面對突如其來的變故，黃得功的慌亂與左良玉有相似之處，昭示二人同為“不學無術”之武夫。而黃對弘光的忠誠與左對崇禎如出一轍，即黃認為弘光才是明朝的最後一帝。宇文所安指出，“天下者祖宗之天下，聖上如何棄的”一句正是黃得功在強行挽留弘光繼續為帝，因為只有弘光帝位穩固，自己的忠心、行為與地位才能得到權威合法的支持<sup>10</sup>。

黃得功對弘光帝的忠誠邏輯較為直接：四鎮受封於弘光，弘光又是當時正統。然而雲亭評點中卻將“弘光—馬阮”與“崇禎—明朝”對立：“黃心在弘光，故黨馬、阮。黨馬、阮，故與崇禎為敵。與崇禎為敵，故置明朝於度外。”<sup>11</sup>或許可以從孔尚任的作者身份入手推測如下：首先，《桃花扇》中的感情色彩大致偏向復社，馬阮皆“戾氣”亡國之人。孔尚任認為權奸是帝基的毀滅者，故而形成了馬阮一黨（包括黃得功）與明朝的對立。其次，作為清朝文人，孔尚任需要遵守清前期確定的“崇禎朝（1628—1644）明亡說”，當以弘光為異端<sup>12</sup>，不可能公開反對崇禎最後一帝的定性，故而將弘光與明朝割裂。再次，孔尚任借侯方域“三大罪五不可立”強調了弘光政權在倫理體系上的非法性，進一步使得崇禎-弘光的承繼名不正言不順。

綜上，為使三忠各為其主的矛盾更突出，孔尚任巧妙安排了相似的“哭主”情節，對比呈現他們的立場與個性。然而都是從“忠”字出發，史可法全心社稷，左良玉理解崇禎，黃得功卻強留弘光——“忠”之心與跡呈現了層次的割裂，也流露出作者的褒貶意味。

### 三、馭兵——說不起三軍權柄帥難操

中央政府面對軍隊龐大開支的無力、武將為擴大權力與宦官結黨、以文統武制度的弊病等造成了明末官軍的腐朽情形<sup>13</sup>。《桃花扇》三忠作為軍事集團的領導者，生動展現了南明武將與下屬、基層士兵之間的矛盾。

主帥與次級將領的矛盾主要在戰略方向。〈草檄〉與〈截磯〉中，左良玉聽聞蘇昆生傳訊，聯合黃澍、袁繼咸移兵東下清君側，口號是“剪除奸臣，救取太子”，其子左夢庚卻自破城池、洗劫九江，使“忠義之舉”變成“反臣行徑”。反觀史實：左軍東下是黃澍、左夢庚等將領力主推動的，而左良玉當時已病弱難支<sup>14</sup>，甚至有被挾持逼迫的可

<sup>10</sup> Stephen Owen, “I Don’t Want to Act as Emperor Any More”: Finding the Genuine in Peach Blossom Fan. In *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature* (Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 488-509.

<sup>11</sup> 孔尚任著，雲亭山人評點，李保民校點：《雲亭山人評點桃花扇》，頁 112。

<sup>12</sup> 寧泊：〈清人明史研究中的正統觀和忠義觀〉，《南開學報》，1996 年第 4 期，頁 14-23。

<sup>13</sup> 劉中平：〈弘光政權武臣內部爭鬥述略〉，《南開學報》，2009 年第 5 期，頁 60-66。

<sup>14</sup> 盧奕仲：〈《桃花扇》中左良玉形象考論〉，《南大戲劇論叢》，第十三卷（2017 年 2 月），頁 99-106。

能。孔尚任在此做出點染，將左良玉從反叛將官中剝離，無疑是為了連貫地塑造他的忠臣形象。類似地，《劫寶》中黃得功面對下屬田雄“把弘光送與北朝，賞咱們個大王爵”的計謀，大斥“你們兩個原來幹這勾當，我黃闖子怎麼容得……好反賊！好反賊！”<sup>15</sup>，展現了同一集團內的兩股勢力。相較於普通士兵，將領在飄搖動蕩的時刻擁有更大的選擇權，其選擇也更具歷史意義。左、黃及其部下的抉擇恰恰點明南明武將的幾條道路：忠明、降清、割據。

將帥與基層士兵的矛盾更多聚焦在糧餉、搶掠、求生等微觀個體層面。《撫兵》是全劇第一次描繪軍營景象，左良玉因缺少糧草左支右絀，士兵三次鼓譟：

[內作眾兵喊叫，小生驚問介]轅門之外，何人喧嘩？

……

[副淨、末]那是飢兵討餉，並非喧嘩。

[小生] 哇！前自湖南借糧三十船，不到一月，難道支完了？

[副淨、末]稟元帥，本鎮人馬已足三十萬了，些須糧草，那夠支銷。<sup>16</sup>

第一次鼓譟傳達出軍隊規模與糧餉數量之間的矛盾，三十萬人馬雖然給左良玉“可戰可守，且觀成敗”的資本，卻也帶來沉重的負擔。

[內又喊介][小生]你聽外邊將士，益發鼓譟，好像要反的光景……

【上小樓】……為甚麼擊鼓敲門鬧轉加？敢則要劫庫搶官衙……<sup>17</sup>

第二次鼓譟借左良玉之口側面寫出士兵暴動的潛在威脅，突出糧草的緊迫需求。

[內又喊叫介][小生]怎麼鼓譟之聲，漸入轅門，你再去吩咐。

【黃龍犯】……俺待要飛檄金陵……許咱們遷鎮移家。就糧東去，安營歇馬。駕樓船到燕子磯邊耍。<sup>18</sup>

第三次鼓譟中，左良玉無奈地做出東移南京的承諾，被雲亭山人評為“亂兵迫脅，不得不為此言，遂為千古口實”<sup>19</sup>。左兵三次鼓譟層層烘托營中的焦灼氣氛，展現了將領無法

<sup>15</sup> 孔尚任著，雲亭山人評點，李保民校點：《雲亭山人評點桃花扇》，頁 111。

<sup>16</sup> 同上，頁 26。

<sup>17</sup> 同上，頁 27。

<sup>18</sup> 同上，頁 27。

<sup>19</sup> 同上。

約束士兵的失控感。這與歷史上左兵軍紀不嚴的事實契合，呼應後文南京眾人對左兵東下的極度畏懼，孔尚任也借由歷史劇呈現了對明季戰爭的集體記憶。

可與“三鼓譟”比照的是史可法的揚州軍隊在〈誓師〉中“三不應”。

[內作怨介]北兵已到淮安……只舍俺這幾個殘兵，死守這座揚州，如何守得住。元帥好沒分曉也！

……

[內作恨介]罷了，罷了！元帥不疼我們，早早投了北朝，各人快活去，為何盡著等死。

……

[內作怒介]我們降不降，還是第二著，自家殺搶殺搶，跑他娘的，只顧守到幾時呀！<sup>20</sup>

與〈撫兵〉中以左良玉為發聲者、側面展現士兵立場不同，此處直接借兵士“怨、恨、怒”的科介和道白表露其心聲，輔以三次傳令三次不應，渲染了戰前軍心彌散的衰頹景象。之後，孔尚任插入史可法哭出血淚的誇張手法，最終在眾人三次歡呼、史可法三次大笑中，奠定了全軍守城而死的基調，整齣情節跌宕起伏。雲亭山人評價：

左兵傳令，三傳三鼓譟；史兵傳令，三傳三不應。人心天意，無可如何矣！<sup>21</sup>

史料表明，史可法在揚州守城的最後時刻未能有效調動起戰鬥意志，更無法約束有投降之心的部下<sup>22</sup>。但孔尚任最終還是給史可法樹立起一個極具感召力的英雄形象，使之成為“人心天意”的例外，這是他對英雄獨有的關照。

綜上，孔尚任通過對史實的巧妙點染，將三忠的馭兵能力控制在了一個巧妙的範圍，既能展現他們在軍事鬥爭中的力不從心，又不使其淪落為毫無領導力的軟弱者。同時三忠又分出高下層次，史可法之感天動地、左良玉之無奈周旋、黃得功之全然不察，又藏著春秋筆法。

#### 四、死亡——不死何為，雖死何益？

<sup>20</sup> 同上，頁 104。

<sup>21</sup> 同上，頁 105。

<sup>22</sup> 朱恆宇：〈論孔尚任《桃花扇》對史可法的歷史描繪〉，《南大戲劇論叢》，第十三卷（2017年2月），頁 86-94。

值得注意的是，《桃花扇》中有隱逸的作者七人，有人道的侯李二人，然而自殺者惟有三忠。他們的自戕以直白筆觸描寫，在舞台上鮮明呈現，或許是希望以血腥和暴力引起觀者的震悚與省思。如雲亭山人評道：

“桃花扇乃李香君面血所染。香君之面血，香君之心血也。因香君之心血，而傳左寧南之胸血，史閣部之眼血，黃靖南之頸血，所謂血性男子，為明朝出血汗之力者，而無如元氣久弱，止成一失血之病，奈何？”<sup>23</sup>

“左寧南死於氣，自氣也；黃將軍死於刃，自刃也；史閣部死於溺，自溺也。三忠之死，皆非臨敵不屈之義，而寫其烈烈錚錚，如國殤陣歿者，豈非班、馬之筆乎？”<sup>24</sup>

可見三忠浴血與香君血濺扇面一樣，是偏激地忠貞至死的一類形象。他們的死亡也如同香君守樓一樣，在高潮之中煞尾，再由零星之人善後。

史可法之死是“累死英雄，到此日看江山換主，無可留戀”<sup>25</sup>，他的疲憊痛苦自然地引導觀眾聯想到他在弘光一朝無人可用、勉力支撐的表現，進而調動觀眾情緒，將矛頭指向馬、阮一眾。左良玉之死是“氣死英雄”“平白的牖下亡，全身首”<sup>26</sup>，《桃花扇》將其處理為一場意外。故而有雲亭山人發問“寧南此死泰山耶？鴻毛耶？千古不解。”<sup>27</sup>更多地強調歷史進程中個體的渺小脆弱。黃得功之死是“笑斷江東父老腸”，“大小三軍，都來看斷頭將軍呀”<sup>28</sup>的瘋癲吶喊暗含他對田雄等背叛者的怨恨之心，以及對自身無謀、不察、斷送天下的嘲諷之意。與南明士大夫所留下的絕命詩相比，三忠死前的宣言所傳達的是完全不同的情感態度。前者著重於思考死亡的意義、展現內心的矛盾掙扎<sup>29</sup>，而後者的死亡似乎都較為突然急遽，不是深思熟慮的斟酌籌劃，而是風雲劇變之中突然失去立身之處的一時衝動。三忠死於“血氣”，亦與明季蒼白無力的士人群體形成鮮明對比。

史可法之死的善後由老讚禮、柳敬亭、侯方域、陳貞慧、吳應箕五人完成，他們辨識出了死者身份，面對衣冠哭拜一番。這一安排一可為史可法的忠臣形象定性，二可收攏人物頭緒，歸結四人出獄情節。左良玉死後眾人散去，獨留蘇昆生一人設案點香燭。這同樣是為了交代黃澍、袁繼咸結局，同時襯托蘇昆生“篤朋友之義”的美德。此外，這種死後的儀式與華瑋論述的戲曲舞台上拜祭崇禎相似，是劇作家角度對死者的一種超度。黃得功死後何狀並無交代，或許恰恰是孔尚任認為這一人物不值得一場台上的弔祭

<sup>23</sup> 孔尚任著，雲亭山人評點，李保民校點：《雲亭山人評點桃花扇》，頁 112。

<sup>24</sup> 同上，頁 114。

<sup>25</sup> 同上，頁 113。

<sup>26</sup> 同上，頁 103。

<sup>27</sup> 同上。

<sup>28</sup> 同上，頁 112。

<sup>29</sup> 張暉：〈死亡的詩學——南明士大夫絕命詩研究〉，《文學評論》，2013 年第 4 期，頁 132-142。

儀式。

## 五、結語

三忠是《桃花扇》歷史格局的重要組成部分，是南明武將形象的突出代表。在哭主、馭兵、死亡等情節中，三人具有相似的行動模式，然而立場、性格、處境的差異又使他們的形象頗為立體。他們同屬“中氣”，又被孔尚任賦予了不同高度，呈現出忠臣的三個層次。史可法是鞠躬盡瘁的社稷股肱，左良玉是驕矜自負的性情中人，黃得功是愚忠遲鈍的馬前卒子。雖然同為忠臣卻心不相同，使得他們的一切行為——無論是戰爭或死亡——於明朝無益：是徒勞無功，也是加速滅亡。最終，他們都走向了無能為力、無處安身的相似結局，走向了烈烈錚錚的死亡。點染歷史而為人物形象服務，而使得情節、主旨呼之欲出，是孔尚任精妙之筆。

## 《感冒》中的對話——淺析其中的復調特徵

高昕玥\*

**摘要** 《感冒》是香港作家西西的短篇小說，採用具有復調特徵的敘述方式，營造出眾聲喧嘩的對峙效果，展示多種觀念與現實交鋒的錯雜困境。本文聚焦《感冒》的對話部分，從米哈伊爾·巴赫金和米蘭·昆德拉的復調理論出發，分析文本中多重聲部與不同文體的對立共存。本文論述了不同聲部與文體如何圍繞主題互相襯托與詮釋，構建敘述張力，揭示主人公虞面對內心矛盾與現實壓力的掙扎，進而表現女性在傳統價值與現代生活之間的兩難處境，以及自我賦權的逐步探索。

**關鍵詞** 西西、復調小說、《感冒》

### 一、引言

《感冒》是作家西西的短篇小說，採取第一人稱敘述，以“感冒”作為隱喻，象徵主人公對婚姻不滿的抑鬱心情。主人公虞三十二歲，在政府福利署工作，生活平靜，卻在父母的主張下與並不熟悉的男子訂了婚，又在訂婚後與一直思念的舊同學楚相戀。虞無法解決愛情與婚姻的兩難，因此患上了“無藥可治的感冒”。

前人對西西作品的研究，多集中於城市書寫、圖文關係、童話寫實等視角，並主要關注《我城》、《飛氈》等長篇小說。對於西西的短篇小說，尤其是《感冒》一篇的專題研究較少。此外，在《哀悼乳房》出版後，部分研究者從性別視角出發，分析其中的女性主義表達，但也鮮少探尋其他作品中的女性書寫。

本篇論文選取西西關注女性情感困境的短篇小說《感冒》，討論作者如何通過復調性的敘述方式，聚焦虞面對矛盾處境的掙扎與探索，揭示被壓抑和遺忘的女性經驗。透過對《感冒》的深入剖析，本文希望能夠為西西的女性書寫提供新的理解與詮釋。

### 二、復調理論概述及其應用

1929年，蘇聯文藝學家米哈伊爾·巴赫金（Михаил Михайлович Бахтин）在《陀思妥耶夫斯基的詩學問題》一書中首次將“復調”這一音樂概念引入小說理論，以此來描述陀氏小說中“多聲部”與“全面對話”等特點。在復調小說中，主人公不只是被作

---

\* 高昕玥，香港大學文學院三年級生，主修中國語言文學。

家描寫的客體，同時也是表達自己觀念的主體。復調小說是由不相混合的獨立意識、各具價值的完整聲音組成的對話小說。即，主人公與主人公之間，主人公與作者之間，都是平等的對話關係。與“獨白小說”相比，在復調性的“對話小說”中，作者意識不再占據主導地位。小說中各種意識相互作用但並不互相消融，表現出客觀存在的複雜矛盾，使文本產生多重意義。<sup>1</sup>區別於巴赫金對復調小說“聲音的多重性”的強調，米蘭·昆德拉（Milan Kundera）從小說結構多線並置的特點出發，進一步將復調發展至小說的文體層面，即通過將“非小說風格”的成分納入小說中，構成文體的復調，以多種文類表現共同主題。<sup>2</sup>

嚴格而言，《感冒》並不完全符合巴赫金對“復調型小說”的定義。它採取第一人稱獨白作為主要敘述方式，以主人公的意識流動作為小說的主要內容。但《感冒》本質上也不同於“人物聲音屈從於作者聲音”的獨白型小說，其中依然呈現出主人公的獨立意識、多種聲音對話共存，以及文體對位等復調特徵，這些特徵在對話中的體現尤為明顯。本文所討論的“對話”，不僅限於小說中同一時空下的語言交談，還包括不同時間對話的組合，對話與心理活動的組合，對話與詩句的結合，以及主人公的自我對話。<sup>3</sup>從《感冒》的上述對話部分入手，本文將結合巴赫金與米蘭·昆德拉的理論，分析其復調特徵如何得到展現。

### 三、對峙共存：對話中的聲部對立

《感冒》的文風延續了西西舒緩沉靜又略帶童真的風格。作品以“我”傾聽醫生解釋感冒發生的機制並在內心反駁開頭，隨著“我”的敘述與思考不斷進行，文中逐漸出現了多個不同的聲音。

從作品中的不同角色來看，“我”與醫生、父母、楚等人都在對話中發出了具有獨立意識的聲音，相互交流，勢均力敵。例如，母親與虞商討婚禮細節的對話：

“你喜歡用玫瑰還是蘭花做花球？”

我母親說。

唉唉，我可以化作一縷青煙嗎，

“新房子的窗簾用天藍色好不好？”

我母親說。

唉唉，我可以變為一陣微風嗎？

<sup>1</sup>（蘇聯）米哈伊爾·巴赫金著，劉虎譯：《陀思妥耶夫斯基的詩學問題》（北京：中央編譯出版社，2010年），頁3。

<sup>2</sup>（法國）米蘭·昆德拉著，董強譯：《小說的藝術》（上海：上海譯文出版社，2011年），頁91-92。

<sup>3</sup>周黎萍：〈蝸居的勇敢與選擇的困境——西西愛情小說中女性對自身情感及命運退守和選擇的悖論分析〉，《三峽大學學報（人文社會科學版）》，第30卷專輯（2008年12月），頁191。

“送來的戒子，你看過了嗎？”

我母親說。

唉唉，我可以變成一滴水嗎？

“大表姊今天送來了一套銀餐具。”

我母親說。

唉唉，我可以變成空氣嗎？<sup>4</sup>

選段中母親就婚禮、婚房、新婚禮物等各種細節向虞反覆確認，而虞卻在漫無邊際地展開幻想，二者各自獨立發聲。虞的想法看似與母親的話語毫無關聯，實則是藉由幻想逃脫現實，以童真的戲謔與母親形成對話。虞自覺無法擺脫父母的安排，於是只得期望自己變成來去自如的青煙、微風、水滴或空氣。女性主義文學批評家桑德拉·吉爾伯特（Sandra M. Gilbert）認為，當母系社會面臨父系社會的威脅時，通常以童話作為偽裝後的反抗方式。因襲這一書寫傳統，意識到自我女性身份的作家在寫作中也常採用童話模式表達反抗。<sup>5</sup>在選段的對話中，虞童話般的幻想同樣具有類似的反抗特質。西西曾自稱自己的寫作為“童話寫實創作”，旨在借助童話的陌生化效果，提示現實經驗中無法擺脫的束縛。虞的幻想是她表達自我的方式，其背後是她面對現實的深沈悲哀。同時，虞也借此向現實發出質詢，開展尋回主體性的探索與反抗。又如，在虞婚前最後一次與楚見面時，楚說：“為什麼不可以放棄他？”“你們只不過是訂了婚罷了。”<sup>6</sup>而“我”面對父母的安排卻無力反抗，只能重複：“一切已經太遲了。”<sup>7</sup>楚的勇氣與堅持、“我”的恐懼與退縮，以及“我”的父母對傳統婚姻的要求，三者互不相讓，彼此形成對立，體現了虞面對婚姻成規的無助與無奈。

另一方面，從主人公自身來看，虞具有獨立於作者的自我意識，她的自我對話中也一直存在著多重聲音。面對父母的安排，“我”一方面認為自己終究與愛情無緣，只能被迫接受，並在婚後嘗試維護婚姻表面的和諧；但同時，“我”也對父母急於將我嫁出的做法感到悲傷，認為“我是被父母遺棄的孩子，我是被他們逼迫，而住到這個地方來的。”<sup>8</sup>面對未婚夫，“我”曾試圖說服自己，“我能選擇什麼人來做我的丈夫呢，我的未婚夫其實也是個不錯的男子吧。”但在婚後，“我”與丈夫長久以來無法溝通，內心真實的聲音便越來越無法忽視。例如，“我覺得我其實是不認識他的，我辨認不出他的聲音，不熟悉他的步伐，我從來沒有好好地仔細地看過他的手，也不曾注視過他五官的模樣，我不知道他戴什麼樣的手錶，是不是石英自動，有沒有星期日曆？我甚至不能立刻說出來，我的丈夫究竟帶不帶眼鏡。而在這個世界上，我將要繼續和這樣的一個人生

<sup>4</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》（臺北：洪範書店，1984年），〈感冒〉，頁149-150。

<sup>5</sup> Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (Bloomington: Indiana University Press 1979), p248.

<sup>6</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁153。

<sup>7</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁153。

<sup>8</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁157。

活許多年嗎？”<sup>9</sup>虞本希望自己能接受與丈夫的婚姻，一同經營平靜安逸的生活，但事實上二人的心靈世界遠隔千里，主人公內心渴望逃離的另一個聲音與現實越來越矛盾，以至於無法忽視而最終爆發。

《感冒》中各自發聲、各有主張的人物的話語表達，以及“我”相互質疑的多重意識和對話式的獨白，使小說在舒緩沈靜的敘述中不斷產生復調小說的“微型對話”。<sup>10</sup>這種對話滲透在文本內部，喚起各種聲音的爭鬥與響應。各個主體的不同思想、主人公虞的不同思緒產生交鋒，形成敘事的內部張力。

#### 四、以詩入文：對話中的文體對位

區別於巴赫金對復調特徵的理解，米蘭·昆德拉從小說的結構出發，進一步將“復調”引入小說文體層面。即小說文類之外的其他文類被同時放置在一部小說中，用以展現共同的主題。<sup>11</sup>在《感冒》中，西西以括號的形式將詩句巧妙嵌入正文敘述中，在對話中構建了文體對位的結構。

縱觀全文，括號中的詩句引文前二十處均為古詩。作者將古典詩歌放置在虞所生活的現代語境中，使舊體詩引文與白話文敘述形成文體上的對立，也構成敘述中主人公的內心對話。<sup>12</sup>魯迅在《狂人日記》的開頭處也採用了類似的處理方式。文言小序與白話文日記形成文體形式上的對照，分別暗示了傳統的腐朽與新觀念的覺醒，實質上是價值觀對立的表現。<sup>13</sup>《感冒》中的文體對立同樣圍繞新舊衝突展開，虞雖然身處二十世紀的現代香港，卻依然被傳統的婚姻觀念所束縛。例如：

秋涼之後，我就要結婚了。(桃之天天，其葉蓁蓁。)我和我的未婚夫訂了婚，差不多將近一年的時間，因為我們已經訂了婚這麼一段日子，所以，我們的家長都認為我們應該結婚了。我是和我的未婚夫在大約一年前訂婚的，在這之前，我們並非從來沒有見過面的朋友……我其實是不怎麼認識我的未婚夫的，因為我們雖然常常在球場上見面，但相見時說的也不外是“你早”、“你好”這樣的一類話，或者是他問我喜歡喝些什麼，為我移移座椅而已。<sup>14</sup>

在這段自我對話中，虞以“我們並非從來沒有見過面的朋友”來寬慰自己，以此證

<sup>9</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁 166。

<sup>10</sup> (蘇聯)米哈伊爾·巴赫金著，劉虎譯：《陀思妥耶夫斯基的詩學問題》，頁 47。

<sup>11</sup> 李鳳亮：〈文體的復調與變奏——對米蘭·昆德拉“復調小說”的一種解讀〉，《西南師範大學學報(社會科學版)》，第 30 卷第 2 期(2004 年 3 月)，頁 144-145。

<sup>12</sup> 西西、何福仁：《時間的話題》(香港：素葉出版社，1995 年)，頁 10。

<sup>13</sup> 曹禧修：〈話語與結構：言說的雙主體——論《狂人日記》的內結構及其敘述策略〉，《中國現代文學研究叢刊》，2004 年第 3 期(2004 年 7 月)，頁 207。

<sup>14</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁 137。

明與這名男子步入婚姻也並非不可接受。但緊接著她又不得不承認，自己與未婚夫並不相互瞭解，有過的接觸大多也只是客套寒暄而已。與“我”面對婚姻的矛盾糾結截然相反，此處插入的《詩經·桃夭》反而以桃花怒放、桃葉紛紛為新婚夫妻祝福。詩句代表著遵從“父母之命”的傳統婚姻觀念，正如虞的父母不顧她的意願，催逼她安穩成婚，去做賢良淑德的妻子。現代與傳統兩種思想的複雜矛盾借助文體的對立得到表達。

另以虞與楚分手前的對話為例：

“為什麼不可以放棄他？”

楚說。

“因為一切都已經太遲了。”

我答。

“你們只不過是訂了婚罷了。”

楚說。

“所以一切已經太遲了。”

我說。（江之永矣，不可方思。）<sup>15</sup>

虞與楚的對談中引用了《詩經·國風·周南·漢廣》的名句。詩句本意是描繪主人公愛慕一位女子卻無力追求，無法突破二人間的阻隔，正如漢江漫長，難以擺渡，在此處則被用於描述虞的心境。對身處現代語境下的楚而言，他認為“你們只不過是訂了婚罷了”，虞應該具有決定自己命運的能力，一切也尚有斡旋餘地。但對虞而言，無力反抗的婚姻安排正如詩中寬闊漫長的漢江，將她與楚分隔兩邊。昆德拉認為，小說中復調性的文體對位須同時滿足“整體性”和“共時性”兩個條件，連結於統一的主題，由此達到復調敘述的意旨。<sup>16</sup>此處《漢廣》中主人公孤獨無望的境況與虞的心境相吻合，形成緊密配合的整體敘述。

追溯中國文學史，將詩賦插入小說的傳統自唐傳奇已有，但在白話文運動之後則較為少見。<sup>17</sup>而西西在《感冒》中以括號的創新形式加入詩句，使古今文體形成對話，反映虞在傳統價值與現代環境之間的兩難處境。

這種以括號引入其他文體的方式也是西西作為先鋒作家的跨媒介文體實驗。《感冒》寫於 1982 年，在此之前，西西已經寫作並發表了近百篇影評，並親身參與香港實驗電影的製作。西西的電影研究與實踐促使她思考小說與電影的敘述法轉化，並開始探索小說的文體創新，這類“括號蒙太奇”即是電影劇本文體的變種。<sup>18</sup>例如：

<sup>15</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁 153。

<sup>16</sup> (法) 米蘭·昆德拉著，董強譯：《小說的藝術》，頁 92-93。

<sup>17</sup> 石昌渝：《中國小說源流論》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015 年），頁 162。

<sup>18</sup> 凌逾：〈小說蒙太奇文體探源——以西西的跨媒介實驗為例〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，2008 年第 4 期（2008 年 8 月），頁 68。

“竟沒有一個朋友嗎？”  
我父親說。  
我的眼前隱約浮起一個人的容顏。  
“好像沒有。”  
我母親說。  
那是一個常常穿素白衣衫的人。  
“這麼多年了哩。”  
我父親說。  
那麼素白的衣衫。(青青子衿，悠悠我心。)  
“我知道並沒有。”  
我母親說。  
燈草絨的褲子。  
“不是常常去游泳的嗎？”  
我父親說。  
涼鞋。  
“還不是和小弟一起去。”  
我母親說。  
  
美麗的微笑。(婉如輕揚。) <sup>19</sup>

這一片段將父母不同時間的對話碎片拼湊在一起，同時組接了“我”心不在焉時對心上人的回憶，以及《詩經》中《子衿》和《野有蔓草》的詩句，三種內容共同構成話語的整體意義。括號的插入為文本增添了異質性的陌生成分，同時，詩句與正文內容相互交錯穿插，打破了單一的敘述線索。“我”回憶起舊同學，詩句便立刻配合，描摹出衣衫飄蕩、眼波流動的畫面。“我”動心起念，心上人便如心靈感應般浮現在眼前，形成類似電影中叫板式蒙太奇的藝術效果，即上個鏡頭的末尾提到某人某物，下個鏡頭就出現相對應的人或物。<sup>20</sup>借助這一手法，“我”的意識在古今之間穿梭，各種聲音在文體對位中相互呼應、爭論，更深刻地表達了現實與理想、束縛與自由之間的矛盾。

## 五、結語

巴赫金在分析陀思妥耶夫斯基的復調敘述時，也試圖探尋這種文學形式的社會根源。他將其概括為三個方面：時代的客觀複雜矛盾與多聲部現象，漂泊失所者無定的社會地位，以及個人經歷的深切參與。<sup>21</sup>對西西而言，身處上世紀的香港，面對經濟上都市化與

<sup>19</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，〈感冒〉，頁 139-141。

<sup>20</sup> 凌逾：〈“括號”蒙太奇新文體〉，《華文文學》，2007 年第 2 期（2007 年 4 月），頁 47。

<sup>21</sup> 錢中文：〈復調小說：主人公與作者——巴赫金的敘述理論〉，《外國文學評論》，1987 年第 1 期（1987 年 4 月），頁 39。

工業化飛速發展，文化上現代主義與傳統思想交鋒激烈的時代背景，採取復調手法捕捉現代都市內的喧嘩眾聲，也是合乎時代環境的自然選擇。<sup>22</sup>這一背景下誕生的《感冒》，在延續西西一貫細膩文風的同時，也通過復調手法的運用，賦予小說多聲部、文體對位等特點，以全面的方式細膩體察女性的主觀世界，展現多元觀點的現實交鋒。

在魯迅發問“娜拉走後怎樣”的半個世紀之後，西西進一步呈現了困境下女性的自我選擇，以及她們“出走”的渴望與最終實踐。在小說結尾，虞只留下一個挽著旅行包的輕快背影，而背影之後的空白則召喚讀者將這種不確定性與實際生活相連，為其填補上現實的意義。

---

<sup>22</sup> 黃靜：〈一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究〉（香港嶺南大學碩士論文，2002年），頁9-11。

# 從古琴《流水》一曲微探中國傳統音樂

黃靖淇\*

**摘要** 本文以古琴曲《流水》為切入點，探討中國傳統音樂的美學特質和文化內涵。古琴作為儒家文化的重要象徵，結合其音色、技法以及與傳統文化藝術的緊密聯繫，展示了音樂在培養心靈和協和社會方面的重要作用。文章通過分析《流水》中的特殊技法和結構佈局，探討音樂的氣韻、意境及“起承轉合”的敘事表達。同時，闡述古琴音樂在傳統與現代生活中對個人精神修養和內心寧靜的獨特價值，進而展現傳統藝術在當代社會中的持續影響力。

**關鍵詞** 古琴、《流水》、傳統音樂美學

## 一、古琴：文化象徵、教化之道與政治意涵

古琴，作為儒家文人“琴棋書畫”四藝之首，屬於八音之絲類，初為五弦，象徵君、臣、民、事、物，後增為七弦；弧面板與平地板象徵“天圓地方”；整體形狀象徵人身，天、地、人三才具足，被推崇為天人合一的藝術形式。有言音樂屬於天，能夠呼應自然界內在的和諧與人性中聖潔的一面。君子曰：“禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易直子諒之心油然而生矣。”<sup>1</sup>可見中國傳統禮樂重點不在旋律表面，而在於修身養性。作為“聖王之器”，《禮記·曲禮下》曰：“士無故不徹琴瑟”<sup>2</sup>，三國嵇康《琴賦》也評說：“眾器之中，琴德最優。”<sup>3</sup>在傳統中國，音樂並非純粹的放鬆消遣，除了修養身心，更有政治功用：古琴為古之聖賢的治國工具，彈五弦之琴，則天下治，如《淮南子》載：“樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。”此文將從古琴《流水》一曲為切點，從最古老、最即興、聲音幽微、音色細美、節奏富靈活性的中國器樂入手，與筆者徜徉在豐富的音樂遐想中，探究中國傳統音樂之美學。

## 二、古琴譜系之美與即興創作的藝術

古琴之減字譜由漢字偏旁部首組合而成，缺少精密記譜，只記指法而略音高，無明顯或嚴格規定的節奏指示和時值句法。因此，古琴講究口傳心授，需憑藉琴師個人的演奏習慣與經驗去揣摩古曲之奏法，給予了演奏者極大的自由獨創空間。值得注意的是，即興絕非隨意而為，而需合乎樂曲風格，揉合地方傳統與個人特色。根據中國傳統音樂

\* 黃靖淇，香港大學文學院三年級生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 葉紹鈞編注，王延模校訂：《禮記》（上海：商務印書館，1930年），頁112。

<sup>2</sup> 陳莉選注：《禮記》（北京：高等教育出版社，2008年），頁43。

<sup>3</sup> 吉聯抗譯注：《嵇康，聲無哀樂論》（北京：人民音樂出版社，1964年），頁56。

美學即興加花的基準，對琴曲“三分生，七分熟”為最佳，可保留曲目永遠有可變化成長的空間，獲得藝術的生命力，豐富每次演奏之意義；若彈得滾瓜爛熟，則容易缺乏多變性，落入機械性演奏，遵循既定的模式而把曲子“彈死了”。

### 三、氣韻與意境美學探究

此外，氣韻、起承轉合和意境也是中國傳統音樂的三大追求。氣，乃右手撥弦後的初始之音；韻，乃宋代審美的最高追求，利用長久的音，左手按弦，奏出餘音裊裊，達不絕於耳之效。清代琴人陳幼慈的《琴論》曰：“夫音韻者，聲之波瀾也。”宋代范溫的《潛溪詩眼》曰：“有餘意之謂韻。”<sup>4</sup>只有當琴師身心放鬆，氣流貫通，才可自如揮灑。這與中國書法所看重的行氣貫通、氣韻生動有異曲同工之妙。中國傳統音樂除了對音符樂句有講究，如“作詩有四法，起要平直，承宜春容，轉要變化，合要淵永”，對整體樂曲的結構亦有“起承轉合”的“敘事”特點<sup>5</sup>，相比起西方古典音樂創作所注重的曲式結構架構、比例佈局、織體分配，中國傳統音樂更注重“語言”多於“曲式”<sup>6</sup>，富感性色彩。這也解釋了為何中國人普遍追求藝術呈現的神韻與生命力，以及在語言表達方面追求音韻美和意境美。談及意境，乃中國傳統美學最高準則。詩歌有“三境”：物境、情境、意境，從寫物理景物，觸動情緒，再漸昇華至內心意識的境界。音樂同樣會從物境生情，情境生意，似空中之音、水中之月，達至超脫玄妙、逍遙適意之境，聽出玄外之音。例如古琴樂曲中常見的以大撮、泛音結尾，能營造出空靈雋永的意境；《流水》中急上緩下的滑音，能呈現出流水潺潺的意象。

### 四、藝術之間的微妙交織

從上可見，中國傳統音樂之美學原則並非獨成一家之言，而是與“書畫詩文”密不可分，滲透交融。書法是無聲、凝固的樂章；音樂是有聲、流動的書法。書法家通過筆劃的縱橫交錯，抽象地表現出運筆的節奏感，虛實相生，從而在宣紙上演繹出獨具風格的樂章；而琴師則將每一個音符轉化為凌空飛舞的線條，透過有限的音符變化演奏出無數美妙的旋律。<sup>7</sup>又漢朝有合樂的聲詩——樂府詩；唐朝有王維的畫中有詩，詩中有畫；現代有古琴書畫藝術展<sup>8</sup>……因此，藝術雖媒介不同，卻有著玄妙的內在關聯。中國傳統音樂可謂與“書畫詩文”相輔相生，在持續進化中互相擦出靈感的花火，綻放

<sup>4</sup> 中國哲學書電子化計劃：〈潛溪詩眼〉。取自 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=66149>，01-09-2024擷取。

<sup>5</sup> 曲文靜：〈洋洋乎，盈耳哉——古琴曲《流水》之文化解析〉，《星海音樂學院》，第8期（2020年），頁76-77。

<sup>6</sup> 李吉提：《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004年），頁6。

<sup>7</sup> 周巧曼：〈翰墨飄香音韻傳情——論音樂與書法的內在關係〉，《大眾文藝》，第9期（2020年），頁64-66。

<sup>8</sup> 呂鈺秀在對臺北故宮博物院裡有關音樂的圖像作品進行統計中發現，古琴圖像占有很大比例，竟達總數的46%。（呂鈺秀：〈臺北故宮博物館繪畫中的音樂圖像研究〉，《音樂探索》第2期（2002年），頁9-13。）

出更耀眼璀璨的光芒。而《流水》一曲正能充分展現前文所談及的氣韻、起承轉合和意境三種美學特質，讓歐陽修在《三琴記》中讚嘆：“尤愛小流水曲”、“琴曲率皆廢忘，獨流水一曲，夢寐不忘。”<sup>9</sup>現細析之如下。

## 五、《流水》的歷史脈絡與文化意涵

古琴曲《流水》歷史悠久，相傳是由春秋時聞名的琴師伯牙所創。《荀子·勸學》曰：“伯牙鼓琴，而六馬仰秣”、“峨峨兮若泰山”、“洋洋兮若江河”<sup>10</sup>，其琴音生動妙極，所繪之景如立眼前。《流水》正是寫伯牙和鍾子期“高山流水覓知音”的美談。故事內容家傳戶曉，不在此贅言。《流水》本與《高山》同為一曲，徜徉於山水也，修養身心，及至唐朝一分為二。不少著名詩人為《流水》作詠琴詩，如唐代詩人白行簡、劉禹錫的《流水曲》與《流水引》。按《神奇秘譜》解題，《流水》意旨“智者樂水”，引《論語·雍也》中“知者樂水，仁者樂山”<sup>11</sup>句。水的奔流不息、順勢而周流無滯，讓智者聯想到順勢而動、隨時應變而快樂。樂曲移情山水，響出精神境界，具擬人化的自然之美，聯繫着人類美好的情感。全曲從頭到尾均以“水”的主題形象貫穿，巧妙運用古琴獨有的演奏技法，生動地展現出流水的千姿百態。從靜謐澄清的、波濤騰湧的，到流動靈轉的……無一不讓人置身於山林中，沐浴著清新水氣，感受著大自然的神秘與美好。筆者將從《流水》中賞析部分古琴的特殊技法，以展現中國傳統音樂中氣韻、意境的美學特質，並簡述《流水》樂曲的結構鋪排如何營造“起承轉合”之敘事。

## 六、《流水》技法賞析：音樂流韻之美

《流水》第一段為“散起”的引子，整體速度平緩舒穩。先以“托勾”指法連奏出剛勁厚實的八度跳進音程，以豁然開朗之勢，啟動起水流動盪的最初聲響。首兩個音的氣口平均和緩（0:01—0:07），第三顆音呼吸稍大（0:07），讓餘音繚繞，營造出靜穆又恢弘的氣勢，彷彿置身於空谷聽迴響，眼前聳立著雲霧繚繞的巍峨高山。此處的處理聚氣有方，形散而神聚，停頓不會過長，適切的換氣大小變化令樂句保持張力，氣流貫通。第二樂句在空弦散音之上加按，運用緊湊的“吟猱綽注”，左手連續急上緩下、進復退復地走弦（0:13—0:19），宛如沉寂的水細胞瞬間被喚醒，開始躍躍欲試，宛若“源頭活水”漸湧，散發出生命的脈動。其飄渺之感，有青山翠谷、晨霧迷濛、畫卷徐徐展開之境。緊接的每個樂句（0:19—0:29）先以實音發，在其餘音嫋嫋、虛音波動的效果中，進復出虛高音後收尾（0:21），尾音配合左手“細吟”的技法（0:22），使餘韻猶存；下一句首實音引用前句句尾虛音之音高<sup>12</sup>（0:23），如此層層飄逸，從徵音流轉出角、羽、宮和

<sup>9</sup> 中國哲學書電子化計劃：《三琴記》。取自 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=548796>，01-09-2024 擷取。

<sup>10</sup> 韓孟譯注：《列子》（濟南：山東畫報出版社，2012年），頁141。

<sup>11</sup> 臧知非注說：《論語》（開封：河南大學出版社，2008年），頁147。

<sup>12</sup> 李虻、閔璇璇：〈古琴曲《流水》音樂分析〉，《藝苑》，第1期（2016年），頁25-26。

商音。這裡的滑音和吟猱的銜接自然無痕，可謂達到“圓”的境界。“圓滿則意吐”<sup>13</sup>，一彈一按、一轉一折間，圓音輕重自如，音色虛實交錯，節奏變化流動，營造出散板之感，恰如《谿山琴況》中所言：“天然之妙，猶若水滴荷心不能定擬。”<sup>14</sup>回歸《流水》曲意，此句則有滴水匯聚之動感，以層層疊疊的虛實音句表達出山水流的遠近關係，寧寂平和之餘又帶細膩的生命力。恰似山水畫中的“虛實相生”技法，達至“氣韻靈動”之效。<sup>15</sup>

第二、三段先以“滾”的技法連續剔弦而過，為“鷺浴盤渦”勢(2:06)；“拂”的技法從低到高連抹數弦(2:07)，還原奔流不息的流水聲。接連大幅度的“急促滑音”是水流得湍急處(2:11)；上滑音以“綽”指法迅速複進，為“野雉登木”勢，達上滑、延長的音效，如野雉清晨打鳴之叫聲；下滑音以注指法迅速複退，達下滑、延長的音效。接著，以“泛音”技法演奏主題旋律句(2:14—2:23)，旋律帶附點與十六分音符，輕快地連點成線，音色清亮悠遠，跳躍有力，彷彿描繪出流水與山澗碎石碰撞所噴濺起的剔透小水花，之後輕盈地順著稍有起伏的山石潺潺流淌。此句表達了作者在深山密林中靜聽流水時獲得的歡悅情緒，整段動感流暢，充滿歌唱般的節奏，連綿不斷，猶如緊接著引子的水滴，匯聚成綿延不斷的小溪。琴師泛音時右手彈奏得乾淨利落，左手恰到好處地掌握節奏，點泛出純粹、清雅的“金石之聲”，讓人感受到音色的純淨和明亮。

到曲目近尾聲的第七段，短小精彩的泛音技法再次出現(6:53-7:00)，音色空靈，宛如高潮後的餘波，是傳統音樂中所稱的“入慢”。在高音區，琴師透過一連串先後升的泛音群旋律，生動地描繪出“輕舟已過，勢就徜徉，時而余波擊石，時而漩狀微漚”之景<sup>16</sup>。此處的泛音讓整曲琴音更豐富多彩、悠遠動人，有如中國山水畫中常用作最後一道工序的“點”技法<sup>17</sup>，作為整幅畫最後的畫龍點睛，增添了畫面的完整與精緻，意境隨之更為深遠，韻味愈加醇厚。

## 七、《流水》結構鋪排：敘事意境之織

《流水》第二、三段為“起”，描繪空山靜谷中滴水匯聚。“承”由第四、五段構成，寫淙淙溪流匯聚成小河，河水漸深，呈現出水中世界。第六、七段為“轉”，加入大量古琴新技法，樂句線條強烈急轉，推向音樂高潮，奏出水流的飛濺激越，呈現江河之澎湃。第八、九段為“合”，訴說流水在山谷中漫步森林，終流入江海。結尾由泛音收束。整曲以“靜——動——靜”的結構鋪排，起伏跌宕，注重音樂流動過程

<sup>13</sup> 徐上瀛：《溪山琴況：1卷》（北京：北京愛如生數字心技術研究中心，2014年），頁35。

<sup>14</sup> 徐上瀛：《溪山琴況：1卷》，頁36。

<sup>15</sup> 羅一格：〈關於中國水墨山水畫藝術的“氣韻”說〉，《中國文藝家》，2022年07期，頁1-3。

<sup>16</sup> 趙晶玉：〈古琴曲《流水》賞析〉，《劇作家》，第4期（2008年）頁120-121。

<sup>17</sup> Xingjie Arts（2021年4月15日）。〈#4 中國畫教學第三課筆墨技法（第一講筆法）〉。取自 <https://youtu.be/wVZN4Prx47g>，10-12-2023 擷取。

的品味和整體氛圍的情態，體現中國傳統音樂獨特的情感表達和敘事手法。古語有云：“以情寫景意境生，無情寫景意境亡。”這種“起承轉合”手法使音樂更具故事性與具體情感，讓聽眾能更深入地感受音樂所傳之情，進而體會意境帶來的共鳴與震撼。

## 八、古今交融：藝術與精神修養之道

藝術與藝術間有融通之境界，藝術與生活更是有天然的親緣關係。在古代，《流水》雖為古琴名曲，卻無法在大眾中流行，技藝超群的琴師更是寥若星辰，只因此“太古遺音”之幽微、緩慢。《紅樓夢》中的黛玉曰：“若無知音，寧可獨對清風明月，蒼松怪石，野猿老鶴，撫弄一番，以寄興趣，方為不負了這琴。”此句說出了琴道所在：為證道而來，而不為熱鬧。雖知音難遇，可古琴之義不在聽眾，在於“與神靈合，與道合妙”。其義甚至不在琴聲：“但識琴中趣，何勞絃上音”，撫琴尋的不過是“採菊東籬下”的那份恬淡自在、身心俱正、卷舒自若。大音希聲，歐陽修的學琴精神與陶潛不約而同：“琴曲不必多學，要於自適”<sup>18</sup>。可見古琴是文人修身養性的媒介，雅士書齋中總懸一琴，用以“反其天真”<sup>19</sup>。

在現代，古琴同樣可讓被裹挾著前進的浮躁靈魂回歸最樸素的狀態，達到本真。體會《流水》之意境時，是靜心觀照內心情緒流轉、與自我對話交友的可貴時刻，使人重獲天性、安寧。中國傳統音樂妙在它超越了語言的桎梏，能直觸靈魂的深處，喚起內心之共感。琴音流動中，似乎蘊藏著生命深處的情感，讓人瞬間陶醉於無窮的藝術境界，感受到真善美正以樂曲的形式緩緩流淌。流水聲滌蕩，筆者多次用心聽罷《流水》，不僅提高了鑑賞中國傳統音樂美的能力，更於紛繁塵世中在心境上開闢了半畝良田，能純粹地享受美好所在。此番音樂體驗不僅是對美的追求，更是對生命的敬畏和尊重。

<sup>18</sup> 中國哲學書電子化計劃：《三琴記》。取自 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=548796>，10-12-2023 擷取。

<sup>19</sup> 蔡邕：《琴操2卷》（北京：北京愛如生數字化技術研究中心，2009年），頁5。

# 專題探究



## 由“經”至“詩”：對伯頓·沃森《詩經》選譯的副文本研究

毛惜羽\*

**摘要** 本文對伯頓·沃森 (Burton Watson)《詩經》選譯的副文本進行批判性分析，探討他如何在學術性與詩意性之間取得平衡。文章揭示了沃森在保持詩歌簡潔性的同時，如何幫助西方讀者理解中國古典詩歌中的文化與歷史背景。他對註釋的使用極為克制，這雖然有效保留了詩歌的流暢性，但也可能導致部分文化內涵的簡化。從強調學術性的“厚重翻譯”到注重詩意和普世性的翻譯方式，這一範式轉變不僅反映了西方對中國古典詩歌的認知變化，也革新了對副文本的傳統認識，為未來的翻譯實踐開拓了新的可能性。

**關鍵詞** 古典漢詩英譯、《詩經》、註釋使用、副文本、伯頓·沃森

### 一 緒論

在《牡丹亭》中，有這樣一個場景：杜寶請陳最良做杜麗娘的私塾老師，教的第一篇便是《詩經》中的〈關雎〉。他認為“《詩經》開首便是後妃之德”<sup>1</sup>，便於向閨中女子傳授儒家封建思想。哪想杜麗娘讀罷，反而“為詩章，講動情腸”<sup>2</sup>，喟嘆：“聖人之情，盡見於此矣。”<sup>3</sup>

杜寶與杜麗娘對〈關雎〉的迥異詮釋，反映了將《詩經》看作“詩”與看作“經”的不同解讀方式。對於代表了儒家正統的陳最良來說，《詩經》無疑是絕佳的教化教科書。Cynthia Brokaw 指出，學生們從很小的時候就學會了如何“讀被評注‘打斷’和解釋的文本……這種閱讀方法鼓勵與文本的接觸或對話，同時密切指導讀者的解釋”<sup>4</sup>，從而內化這些文本，吸收其中意圖傳達的正統價值。

這種被註釋“打斷”的閱讀經驗，要追溯至中國古典文學中源遠流長的註釋傳統。它起源於先秦時期，當時稱為傳、說、訓、詁；而在兩漢時期，則發展出了注、解、釋、箋、章句、解詁、解誼等形式。<sup>5</sup>鑑於中國歷史的悠久、漢語經歷的變遷，和文人觀念中古奧用典與博學多聞的對等關係，閱讀和理解註釋成為了閱讀古典文學的關鍵假設。今日，任何一位中國讀者都不可能繞過孔子與漢儒們的註釋而閱讀《詩經》。這些被稱為

\* 毛惜羽，香港大學文學院三年級生，主修中國語言文學、英語研究。

<sup>1</sup> (明)湯顯祖：《牡丹亭》(北京：人民文學出版社，2005年)，頁21。

<sup>2</sup> 同上，頁49。

<sup>3</sup> 同上，頁48。

<sup>4</sup> 見 Cynthia Brokaw, 2007, “Book History in Premodern China: The State of the Discipline I”, *Book History*, 10 (2007), pp. 276–277。

<sup>5</sup> 金宏宇：〈中國現代文學文獻註釋現象之考察〉，《長江學術》(2021年第2期)，頁5。

“副文本” (paratext) 的部分，指那些在主要文本之外的輔助性材料，它們並不構成主要文本的核心內容，但對於理解和解讀主要文本具有重要作用。<sup>6</sup>它們時常比文本本身還要長（見圖 1），因此可以篤定地說，它們在閱讀體驗上同等重要。



圖 1. 《詩經》中的第一首詩〈關雎〉與其註釋，來自東漢鄭玄(127~200)《毛詩傳箋》<sup>7</sup>。

在儒家詩學觀的影響下，對“詩”（尤其是古典詩歌）的“讀”等同於嚴肅意義上的“學”——這種觀念已經深入人心，以至於中國讀者往往坦然接受《詩經》中這些冗長、嚴謹而學術性的副文本。這在明代的閱讀辭彙中得到體現：存在著不同類型的“讀”，“讀”本身指的是嚴肅、“深入”的閱讀或適合經典、歷史和學術著作的研究，而“看”或“觀看”則被用於描述對小說、戲劇作品和其他娛樂性文本的閱讀。<sup>8</sup>與之不同的是，在英語中，雖然也存在著為“學”而讀和為自娛而讀的區分，然而詩歌閱讀往往被劃入後者。因此，我們會問：在多大程度上，政治化、道德化的權威註釋對於現代英語世界的讀者來說是必要的？

閱讀的行為本身便是一種“轉譯”的過程 (translational process)<sup>9</sup>；所有的註釋都是

<sup>6</sup> 副文本的概念由法國文學理論家杰拉爾·熱奈特 (Gérard Genette) 提出。又分為內副文本 (peritext, 在主要文本的前後或之中, 如書名頁、序言、附錄、目錄、註釋和索引等) 和外副文本 (epitext, 文本外部的輔助材料, 如書評、作者簡介、出版社介紹和封面設計等), 本文主要討論前者。見 Genette, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)。

<sup>7</sup> (東漢) 鄭玄箋:《毛詩傳箋:二十卷》(上海:掃葉山房, 1929年), 頁44-45。

<sup>8</sup> 在某種程度上, 這是一種帶有性別色彩的辭彙系統, 因為“讀”只適用於研究古人的男性讀者, 而“看”則適用於更瑣碎的材料的女性 (和男性)。見 Cynthia Brokaw, 2007, “Book History in Premodern China: The State of the Discipline I”, p. 276。

<sup>9</sup> 見 Klein, Lucas, “Mediation Is Our Authenticity Dagong Poetry and the Shijing in Translation.”, *Chinese Poetry and Translation: Rights and Wrongs* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), pp. 201-202。

經歷了其讀者的某種調解 (mediation) 得到的, 無論它多麼無限趨近於作者心中的“真相” (對於這點, 我們永遠無從得知)。而中國古典文學的英文翻譯實踐, 鮮明地展現了這種“詩”與“經”閱讀模式的張力。後者在詹姆斯·理雅各 (James Legge) 和艾茲拉·龐德 (Ezra Pound) 時代的翻譯實踐中得到最充分的體現。這一時代的翻譯實踐傾向於以“忠實”為核心的學術性翻譯 (Scholarly Translation), 形式之一就是使用大量的副文本<sup>10</sup>。他們將翻譯看作一種增強異質文化理解的手段, 喜歡在譯文中使用註腳、尾注、評注、序言、後記等多種形式來幫助讀者增強對原文的理解。理雅各 1871 年的散體《詩經》英譯本便是這種“學術翻譯”的典範。



圖 2-3. 理雅各 1871 年出版的散體《詩經》英譯本, 即《中國經典》(Chinese Classics) 的第四卷。<sup>11</sup> 以《關雎》為例, 注釋中闡述了“詩經”、“國風”以及“周南”名稱的由來, 並大量引經據典, 逐字逐句地對該詩的各種專有名詞進行說明。

但這種在現代翻譯理論中被稱為“厚重翻譯”<sup>12</sup>的方法, 其弊端卻是不言而喻的。柯夏智 (Lucas Klein) 認為, 腳注“會打斷文本的流暢性, 把讀者從故事中拉出來, 並破

<sup>10</sup> 同上, pp. 381-382。

<sup>11</sup> Legge, James, *The Chinese Classics: With a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* (London: Trubner & Co., 1871), Vol. IV, pp. 1-2.

<sup>12</sup> 阿皮亞 (Kwame Anthony Appiah) 將“豐厚翻譯”這一概念界定為“通過各種注釋和評注將文本置於豐富的語言和文化環境中的翻譯”。“豐厚翻譯”這種方法必定帶來大量的副文本。見 Appiah, Kwame Anthony. 1993. “Thick Translation.” *Callaloo*, vol. 16, no. 4, p. 817。

壞翻譯所應該創造的透明幻象。”<sup>13</sup>他指出，腳注這一實踐往往被許多英語譯者刻意規避。讀者的注意力會在文本與頁下的補充內容之間來回徘徊，使閱讀體驗變得支離破碎。同時，這些腳注削弱了文本的詩性，讓詩歌更接近於學究式論著，充斥著大量的副文本。

漢學家、翻譯家伯頓·沃森（Burton Watson）敏銳地意識到了中國細緻的註解傳統和現代美國詩人追求簡潔之間的對立。在一次訪談中，沃森描述了他如何旨在“以易於閱讀的形式，使這些文本中最著名和最具影響力的段落可供英語讀者閱讀”。<sup>14</sup>減少註釋以達到“文學性”的翻譯，與採用註釋而實現“學術性”翻譯之間的兩難，應當如何被調解？我認為，沃森力求在這兩種對立中找到平衡點，創造一種詩意而不失學術嚴謹性的翻譯。

本篇論文旨在對沃森《哥倫比亞中國詩詞選：從早期到 13 世紀》（*The Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*）《詩經》副文本的使用進行批判性評估。目前學界對於《詩經》英語譯本和中國詩歌翻譯選集的研究已蔚然成風，但多為對譯文文本的分析和對譯者翻譯風格的批評<sup>15</sup>，鮮少有從副文本的視角進行系統性研究者。筆者期望能藉此機會拋磚引玉，並為未來的中國古典文學翻譯實踐提供些許啟示。

## 二 伯頓·沃森翻譯實踐中的副文本使用

伯頓·沃森在其《史記》譯文的前言中，就註釋的使用提出以下看法：“為了讓譯文的意思更易於理解，我在譯文中加入了任何必要的信息。我盡可能避免注釋……”<sup>16</sup>可以看出，伯頓揚棄了龐德時代盛行的“厚重翻譯”觀，設法最小化註釋對閱讀體驗造成的可能影響。筆者注意到，放眼海外最具有影響力的幾種譯本<sup>17</sup>，沃森版本的註釋之稀少，稱之為最也不為過。

這種極為克制的註釋使用，某種程度上是依賴他刻意的文本篩選才得以實現的。《詩經》共計 305 首，其中《風》160 首，《雅》105 首，《頌》40 首。但沃森僅選譯了 35 首，其中《風》27 首，《雅》7 首，《頌》1 首。《風》的數量尤為突出，這些詩歌皆帶有濃重

<sup>13</sup> Klein, Lucas 柯夏智. 2016. “PSEUDO-PSEUDOTRANSLATION: ON THE POTENTIAL FOR ANNOTATION IN TRANSLATING LI SHANGYIN / 李商隱英譯本中的注釋”, *Journal of Oriental Studies*, vol. 49, no. 1, p. 50.

<sup>14</sup> Balcom, John. 2005. “An interview with Burton Watson.” *Translation Review*, vol. 70, no. 1, p. 8.

<sup>15</sup> 陳橙：《文選編譯與經典重構——宇文所安的〈諾頓中國文選〉研究》（上海：上海外語教育出版社，2012 年）；袁靖：〈龐德《詩經》譯本研究〉（浙江大學博士論文，2012 年）；祝朝偉：〈龐德中國典籍英譯中的注釋研究〉（*外語研究*，2023 年第 4 期），頁 51-56。

<sup>16</sup> Sima Qian. 1993. *Records of the Grand Historian of China. Volume 1, Early Years of the Han Dynasty, 209 to 141 B.C.*, translated by Burton Watson (New York: Renditions Columbia University Press, 1993), p. 6.

<sup>17</sup> 如 1871 年理雅各（James Legge）所編《中國經典》；1994 年梅維恒（Victor Henry Mair）所編《哥倫比亞文選》；1996 年宇文所安（Stephen Owens）所編《諾頓中國文選》；2000 年閔福德（John Minford）與劉紹銘（LAU Shiu-ming）所編《含英咀華集》。

的地方色彩，多為民間的歌謠；歌詠的內容以日常活動為中心，意象往往與自然相關，常見而易於理解。它們與英語中的民歌和民謠有著異曲同工之處，沃森是將其作為文學作品而非傳統的儒家經典來翻譯。與之相比，《雅》多為政治性強的詩歌，《頌》則是用於各類儀式的功能性詩歌，往往涉及更多的專有名詞和文化概念。

另外，《哥倫比亞中國詩詞選》的多篇書評皆指出，沃森選集的目標讀者是“一般讀者”（the general reader）。<sup>18</sup>因此，他的選譯篇目是深思熟慮後的選擇，旨在盡可能最小化詩中註釋的使用，反映了他將中國古典詩歌大眾化、推廣化的嘗試。

## 1. 導讀分析

導讀，指文學文本之前的閱讀指引或評析，是讀者進入詩歌文本之前的“必經之路”。對於譯本來說，導讀有著不可忽視的重要性，因為譯者可以通過其遣詞造句和對作品社會背景（選擇性的）呈現，引導、控制讀者的解讀方向，達到“重塑經典”的效果。

沃森的導讀同樣十分簡潔凝練，只占約兩頁的篇幅。其中簡要介紹了詩經的成書過程與音樂起源，並以大量筆墨描述了其中描繪的日常生活場景：農耕、狩獵、建設、戀愛、宴會，幾乎沒有提及任何社會與政治背景。<sup>19</sup>彷彿這些千年前的古人和現代人並無二致，他們有著對美好生活的追求，亦有自己的困苦，在其中浮浮沉沉，卻總是本真地活著。“它的聲音簡單、激昂、永恆，以幾乎令人不安的力量和清晰度向我們說出了跨越世紀的故事。”<sup>20</sup>

這段導讀傳達了沃森的翻譯哲學，即在盡可能保留文本原貌的情況下，縮小文化差異，使中國詩歌的普遍價值更直接地傳達給西方讀者。弗裏德里希·施萊爾馬赫（Friedrich Schleiermacher）在其著名的翻譯論文中闡述了使材料適應東道國語言的慣例與保留原文的差異之間的基本對立，這種對立後來被劉若愚（James J. Y. Liu）稱為“本土化”和“野蠻化”<sup>21</sup>。而沃森則選擇在大多數時候“歸化”一些難以被直譯成英文的詞彙。他似乎認為，中國詩學和美學傳統本身自有其獨特之處，又有著普世性、廣譜性的內核，足以引起任何一位西方讀者的共鳴；因此，譯者無需去誇大這種文化鴻溝，人為地賦予一種“異國情調”的吸引力。

---

<sup>18</sup> Seaton, Jerome. P. 1985. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 7, no. 1/2, p. 151. 和 Frankel, Hans H. 1986. “Review of *The Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*, by B. Watson”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 46, no. 1, p. 291.

<sup>19</sup> Watson, Burton, *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 15-17.

<sup>20</sup> 同上。

<sup>21</sup> Owen, Stephen, *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911* (New York: W.W. Norton, 1997), p. xliii.

## 2. 註釋分析

在沃森選自《詩經》305 首詩中的 35 首詩中，有 11 首詩包含註釋（見下表）。形式上，可以分為譯者評註（共 10 個）和腳註（共 2 個）。相應地，功能上也可以被分類為兩種：一、整體導讀，即點明全詩的中心思想和“言外之意”；二、局部註釋，即解釋原語言中的文化風俗、特有名詞、歷史背景等。

形式	篇名	內容	功能
譯者評註	No. 1. Gwan! Gwan! Cry the Fish Hawks (〈關雎〉)	(Said to be a wedding song for a member of the royal family; the fish hawks are symbolic of conjugal affection.)	解釋了雎鳩象徵夫妻之愛，補充了詩歌的文化背景。
腳註	i.d.	The bride is welcomed into the groom's house.	解釋新娘被迎入新郎家中的婚禮場景，進一步說明詩歌的婚禮意象和情感表達。
腳註	No. 16. That Broad and Spreading Sweet Pear (〈甘棠〉)	Tradition says that Lord Shao is Chi Shih, the duke of Shao, an early Chou period statesman mentioned in historical texts.	指出召公奭是周朝初期的政治人物，幫助讀者了解詩歌所涉及的歷史人物及其文化背景。
譯者評註	No. 23. In the Meadow There's a Dead Deer (〈野有死麕〉)	(A girl secretly seduced is compared to a deer stealthily shot and concealed with bushes; the last stanza depicts the seduction.)	將詩歌中的隱喻具體化，解釋了詩歌描寫的女子被暗中勾引的象徵意義（偷獵行為象徵暗中勾引）。
譯者評註	No. 61. Who Says the River Is Wide? (〈河廣〉)	(Reproving a lover who makes excuses.)	釋義指出詩歌責備情人的本質，幫助讀者從現代視角理解古詩中的情感張力。
譯者評註	No. 66. My Lord's Gone to Service (〈君子於役〉)	(A farm wife thinks of her husband on military duty.)	將詩解讀為農家妻子對服役丈夫的思念，將詩中的具體情境與古代社會中的役夫制度聯繫起來。

譯者評註	No. 76. Please, Chung Tzu (〈將仲子〉)	(A young woman pleads with an overzealous suitor.)	解釋詩中的女子懇求追求者的情感表達，提供了詩歌中感情糾葛的象徵意涵。
譯者評註	No. 113. Big Rat, Big Rat (〈碩鼠〉)	(A complaint against rapacious officials.)	註釋解釋詩歌中對貪官污吏的諷刺，進一步說明了詩歌的政治批判意涵。
譯者評註	No. 124. The Kudzu Spreads Till It Darkens the Brier (〈葛生〉)	(A woman swears to be faithful to her absent lover until the grave.)	說明了詩中的女子對遠方戀人至死不渝的忠誠，幫助讀者更深入理解詩歌中的愛情誓言和生死觀。
譯者評註	No. 167. We Pick Ferns, We Pick Ferns (〈采薇〉)	(Men on duty guarding the country from the Hsien-yün tribes of the north.)	說明詩中的士兵在北方防禦獫狁部落的歷史背景，幫助讀者理解詩歌中的戰爭情境。
譯者評註	No. 245. She Who First Bore Our People (〈生民〉)	(The birth of Hou Chi or “Lord Millet,” legendary founder of the Chou royal family and the god of agriculture.)	解釋詩歌中后稷的誕生、以及他作為周朝皇族創始人和農業之神的意義，提供詩歌的文化和神話背景。
譯者評註	No. 279. Rich Is the Year with Much Millet and Rice (〈豐年〉)	(Hymn for the ancestral temple.)	說明詩歌作為宗廟祭祀的頌歌所用的場合及其儀式背景。

表 1. 沃森《詩經》選譯中使用的所有註釋。

## No. 1. Gwan! Gwan! Cry the Fish Hawks

(Said to be a wedding song for a member of the royal family; the fish hawks are symbolic of conjugal affection.)

Gwan! gwan! cry the fish hawks  
on sandbars in the river:  
a mild-mannered good girl,  
fine match for the gentleman.

A ragged fringe is the floating-heart,  
left and right we trail it:  
that mild-mannered good girl,  
awake, asleep, I search for her.

I search but cannot find her,  
awake, asleep, thinking of her,  
endlessly, endlessly,  
turning, tossing from side to side.

A ragged fringe is the floating-heart,  
left and right we pick it:  
the mild-mannered good girl,  
harp and lute make friends with her.<sup>1</sup>

A ragged fringe is the floating-heart,  
left and right we sort it:  
the mild-mannered good girl,  
bell and drum delight her.

1. The bride is welcomed into the groom's house.

圖 4. 示意：標題下括號中的註釋為譯者評註，在讀者接觸到詩歌文本本身時，概括全詩主旨並起到引導作用。頁面最下方的小字為腳注，解讀詩歌的局部內涵，或解釋特有名詞。

沃森對解釋性腳註的使用極度克制，僅有兩處。第一處出現在〈關雎〉的倒數第二節，“琴瑟友之”之後。沃森將其譯為“harp and lute make friends with [that mild-mannered good girl]”（豎琴和琵琶與〔那個溫文爾雅的好女孩〕成為朋友），並在腳注中進一步點明“琴瑟”的詩學意義（夫婦之義），明確指出這是一個婚禮場景。<sup>22</sup>圍繞著〈關雎〉主旨的爭議已經持續千年：傳統解讀者如孔子、漢儒，將其視為文王的政治寓言，用以弘揚儒家價值觀<sup>23</sup>；而大多數現代學者則將其視為一首男子熱烈追求女子的情歌。

<sup>22</sup> Watson, Burton. 1984. *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*. New York: Columbia University Press, p. 18.

<sup>23</sup> 《毛詩序》：“〈關雎〉後妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。”它成為“經”，蘊含著關於政治、教化的微言大義，規範著被統治者的行為（就像陳最良想要杜麗娘學到的）。

左右流之。<sup>⑤</sup> 或左或右把它采。  
窈窕淑女， 漂亮善良好姑娘。  
寤寐求之。<sup>⑥</sup> 睡里梦里求怎样。

求之不得， 求她总是得不到，  
寤寐思服。<sup>⑦</sup> 睡里梦里想更牢。  
悠悠哉哉。<sup>⑧</sup> 长啊长啊长想念，  
辗转反侧。<sup>⑨</sup> 翻来覆去睡不好。

参差荇菜， 或长或短的荇菜，  
左右采之。 或左或右把它采。  
窈窕淑女， 漂亮善良好姑娘，  
琴瑟友之。<sup>⑩</sup> 弹琴鼓瑟把她爱。

参差荇菜， 或长或短的荇菜，  
左右芣之。<sup>⑪</sup> 或左或右把它采。  
窈窕淑女， 漂亮善良好姑娘，  
钟鼓乐之。<sup>⑫</sup> 敲钟鼓使她开怀。

① 关关：雌雄两鸟的和鸣声。雉鸣(jū jiū 居究)：一种水鸟。② 窈窕(yǎo tiào 咬挑)：娴静漂亮。淑女：贤德的女子。③ 好：男女相悦。逌(qiú 求)：通“仇”，配偶。④ 参差(cēn cī 岑刺)：高低不齐。荇(xìng 杏)菜：水中植物，叶浮在水面上，根茎可吃。⑤ 流：撿取。⑥ 寤寐(wù mèi 物妹)：犹言日夜。睡醒为“寤”，睡着为“寐”。⑦ 思：语助词。服：思念。⑧ 悠：长久。⑨ 辗转反侧：翻来覆去，睡不着觉。⑩ 友：亲爱。⑪ 芣(fú 冒)：采。⑫ 乐：娱悦。

这诗的解释有二：一是《毛诗序》：“《关雎》，后妃之德也，《风》之始也，所以风天下而正夫妇也。……是以《关雎》乐得淑女以配君子，忧在进贤不淫其色，哀窈窕，思贤才，而无伤善之心焉。是《关雎》之义也。”二是方玉润《诗经原始》：“《小序》以为‘后妃之德’，《集传》又谓‘宫人之咏大(太)姒、文王’皆无确证。诗中亦无一语及宫闈，况文王、大(太)姒耶？窃谓风者，皆采自民间者也，若君妃，则以颂体为宜。”

## 葛 覃

葛之覃兮，<sup>①</sup> 葛藤长又长，  
施于中谷，<sup>②</sup> 山沟里延伸，  
维叶萋萋。<sup>③</sup> 叶儿密密层层。  
黄鸟于飞，<sup>④</sup> 黄莺飞成群，  
集于灌木，<sup>⑤</sup> 聚集在灌木丛中，  
其鸣喈喈。<sup>⑥</sup> 叽叽叽叽叫不停。

葛之覃兮， 葛藤长又长，  
施于中谷， 山沟里延伸，  
维叶莫莫。<sup>⑦</sup> 叶儿密密层层。  
是刈是漙，<sup>⑧</sup> 割啊割啊忙不停，  
为纁为綌，<sup>⑨</sup> 织成粗布和细布，  
服之无斁。<sup>⑩</sup> 穿上了它多舒服。

圖 5. 〈關雎〉現代版本中的一頁，由中華書局出版<sup>24</sup>，收入了兩種不同的解釋。

沃森似乎以一種狡黠的方式避免落入任何一方的窠臼：既沒有長篇大論地闡述〈關雎〉作為儒家經典“詩三百”首篇的微言大義，也沒有完全抹除將其情境化的努力。因此，譯文既具有一般的抒情意味，又提及了其禮儀上的實用性。這在為詩歌解開道德說教之枷鎖的同時，也賦予它以獨特的時代性和地方色彩。

對註釋的規避，有時比其使用更能見譯者功力。例如，在翻譯〈隰桑〉時，他並未使用任何形式的註釋。由於封建時代的學者囿於“雅”的分類，從未有人將〈隰桑〉當作寫男女情事的詩來讀，連最敢突破舊說的朱熹、姚際恒、方玉潤諸人也不例外<sup>25</sup>。近人多不取舊說，一般都理解為愛情詩。在沃森的譯文中，“君子”被譯為“my lord”（吾君）<sup>26</sup>，而不是像在〈關雎〉中那樣翻譯為“gentleman”（紳士）<sup>27</sup>。讀者可能會進一步思索這首詩的含義，因為“my lord”這一短語似乎暗示了臣子的忠誠，但“In my heart I love him”（心乎愛矣）和“I store him deep in my heart”（中心藏之）<sup>28</sup>這些表達卻傳達出一種浪漫的情感。這種意義上的模糊性使得文本開放於多重解讀。

另一種可以規避註釋的情況是為了優化閱讀體驗，避免讀者在詩歌和註釋之間來回徘徊——這種策略涉及對某些文化或歷史專有名詞的簡化，在翻譯語言中找到近似的表

<sup>24</sup> 周振甫：《詩經譯注》（北京：中華書局，2002年），頁2-3。

<sup>25</sup> 他們與《詩序》不同，不視為“刺詩”，而認為是“喜見君子之詩”，已稍接近詩意。

<sup>26</sup> Watson, Burton, *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century* (New York: Columbia University Press, 194), p. 40.

<sup>27</sup> 同上，p. 18.

<sup>28</sup> 同上，p. 40.

達，即劉若愚所言的“本土化”。這種做法極具挑戰性，因為它要求譯者探究這類晦澀古奧詞彙的詞源，特別是對於先秦時期種種器皿、作物和樂器的名稱。在〈賓之初筵〉中，第一節中的禮器“籩”和“豆”被簡化為英文中的“籃子”（baskets）和“盤子”（platters）<sup>29</sup>；同樣地，在第二節中，樂器“箏”、“笙”和“鼓”被翻譯為“flutes”、“reed-organ”和“drum”（笛子、簧風琴、鼓）。<sup>30</sup>這樣的翻譯策略可以促進跨文化閱讀，並免去了讀者查找浩如煙海的文獻資料之苦。

然而，這種刻意省略腳註的策略有時可能導致過度簡化的風險，特別是在較長的半史詩作品中，如〈生民〉一首，蘊含著豐富的文化象徵和歷史典故。與〈賓之初筵〉相似，這首詩在最後一節描繪了祭祀場景中禮器的使用，其中“豆”和“登”分別被翻譯為“platters”（盤子）和“earthen vessels”（瓦器）<sup>31</sup>。“earthen vessels”這一表達將禮器本土化了，使其失去了隱含意義。“豆”和“登”<sup>32</sup>在春秋戰國時期是流行的食器，最早用來盛裝“黍”、“稷”等穀物<sup>33</sup>；而穀物正是貫穿全詩的核心意象，因為“後稷”這個名字便源自於此<sup>34</sup>，可惜這一層涵義在翻譯中消失了。此外筆者以為，“We heap high the platters”<sup>35</sup>（我們將淺盤子堆積起來）和原詩中的“印盛於豆”<sup>36</sup>存在較大的出入。前者僅是器皿的堆積，而後者是歡慶場景中人們舉高手中容器的行為，不可同日而語。事實上，“豆”和“登”都是有高腳的器具，擁有可供握持的粗柄，而非扁平的淺盤。

<sup>29</sup> Watson, Burton, *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*. (New York: Columbia University Press, 1984), p. 38.

<sup>30</sup> 同上。

<sup>31</sup> 同上, p. 43.

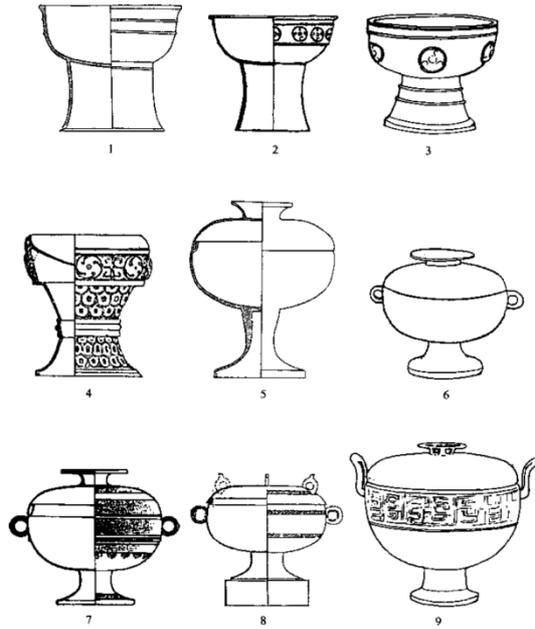
<sup>32</sup> 登又稱“鐙”或“禱”。古代盛放熟食的器具，也指祭祀盛肉食的禮器。《爾雅·釋器》：“瓦豆謂之登。”《儀禮·公食大夫禮》：“實於鐙。”鄭玄注：“瓦豆謂之鐙。”

<sup>33</sup> 朱鳳瀚，《中國青銅器綜論（全三冊）》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁147。

<sup>34</sup> 原名棄，他擅於耕種，被認為是開始種稷和麥的人。因此號曰後稷，並被賜姓姬。

<sup>35</sup> Watson, Burton, *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*. New York: Columbia University Press, 1984), p. 43.

<sup>36</sup> 印，通“昂”，意為抬起、抬高。



圖三-二四 豆

1. 安阳郭家庄东南 M1:21 2. 莒墩豆 3. 宁豆 4. 宝鸡杨家沟西高泉村秦墓 M1 出土周生豆 5. 洛陽中州路 M2729:31 6. 洛陽中州路 M2717:197 7. 长子牛家坡 M7:63  
8. 长子牛家坡 M7:14 9. 齊縣琉璃岡甲墓出土豆(33号)  
(1,2. Aa型 3. Ab型 4. Ac型 5. Bb型I式 6,7. Bb型II式 8. Bc型 9. Ba型)

圖 6. 豆，形似現代的高足盤。器腹呈圓盤形，盤下有長粗柄，柄下連圈足。<sup>37</sup>

鑑於很難在英語中找到這些古代術語的對應詞彙，這種省略腳註和原文適應化的翻譯方式在一定程度上是可以容忍的，因為它們並未對詩的整體理解產生顯著的阻礙（或只造成了小部分阻礙）。然而，在翻譯〈賓之初筵〉的最後一節時，直接翻譯所帶來的問題變得明顯。沃森將倒數第二句“俾出童殺”翻譯為“and he turns into a young ram”<sup>38</sup>（“他變成了一隻年輕的公羊”）；在沒有任何註釋說明的情況下，這對讀者來說顯得模糊且令人困惑。此處的“童”意為“無角”，並不能直接指代“年輕”，而“殺”則是指公羊。應注意到“童殺”在西周時是一個常用的隱喻，指代幼稚的行為，帶有貶低的意味<sup>39</sup>。

與稀少的腳註相比，沃森更頻繁地使用總結性質的“譯者註”。與腳註的具體性不同，這種註解作為一個概述性的評論，引導讀者朝著一個大致的方向來解讀詩歌；其挑戰性在於，譯者需要控制自己主觀解讀的邊界。在中國文學史上，《詩經》向來以其多義性著稱，體現在“詩無達詁”<sup>40</sup>這一表達中。儘管沃森在某些情況下如〈隰桑〉那樣成功地保留了詩歌的朦朧和多義性，但這並非總是可以實現的。這種困難在處理那些具有巨

<sup>37</sup> 同上，頁 150。

<sup>38</sup> Watson, Burton, *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*. (New York: Columbia University Press, 1984), p. 40.

<sup>39</sup> 陳奐傳疏：“今醉之言不中禮法，或有從而謂之，彼醉者推其類，必使殺羊物變而無角，謂出此童殺，以止飲酒。”“童殺”這一表達可能與西周發達的農業與畜牧文明有關，這在語言中作為遺留痕跡保留了下來。又見《詩經·大雅·抑》：“彼童而角，實虹小子”，即無角的羔羊長角。虹，同“訃”，潰亂。毛傳：“殺羊不童也。”北宋蘇軾也在其詩《龍山補亡》中使用這一表達，描述自己幼稚的行為：“罰此陋人，俾出童殺”（可大致譯為：“請原諒我這麼粗俗的人，讓我擺脫這種幼稚狀態”）。

<sup>40</sup> 出自東漢董仲舒（公元前 179 年—公元前 104 年）著：《春秋繁露》第五卷。

大爭議的詩篇時尤其突出。沃森也承認了這種棘手的困境：“讀者或許應該記住，當他閱讀這些早期中國作品的翻譯時，他在很多時候閱讀的不是原文意義的不可爭辯的呈現，而只是一種多樣的、暫定性的解釋之一。”<sup>41</sup>

沃森在其“譯者註”中提供了什麼樣的暫定解釋呢？根據表 1，這些譯者註主要是主題性說明（闡明每首詩的主題，如〈碩鼠〉的政治諷刺和〈采薇〉的戍卒鄉愁）和背景性說明（解釋詩歌使用的場合，如〈關雎〉和〈豐年〉）。如前所述，沃森傾向選擇能與現代讀者產生共鳴的詩篇，並多採用人性化解讀，而非道德化或政治化的解釋。其中，明確指出詩歌為浪漫或愛情主題的註釋尤為突出——這些解釋在中國歷史上被儒家學者長期反對和壓抑。

在少數情況下，沃森甚至成功地為詩歌提供了全新視角。譬如〈河廣〉一詩，《毛詩序》認為此詩是衛國的宋桓公夫人所作，她思念兒子，又不可違禮往見，故以作詩表露心跡<sup>42</sup>；現代的研究者又多認為是客旅在衛的宋人所作，出於深切的思鄉之情。而沃森將其解讀為一位女子對愛人失信的譴責，語氣熱烈而帶有一絲嬌嗔，徹底顛覆了先前那些被假設的話語立場。<sup>43</sup>他鼓勵讀者擺脫深植於儒家解讀中的固定思維，將他的評論僅作為一個起點——他的新穎解讀便是這種折衷方法的生動證明。

此外筆者認為，沃森大量使用引導性質的“譯者註”，是使西方讀者一窺中國詩學中“比興”表現手法的稜鏡。在導論中，他已經提及這種手法的使用：“這些自然生物的外貌、聲音或行為，在某種程度上與後續詩句中描寫的人類情感和行為形成呼應，或有時產生對比。這種隱喻性的圖像運用（*metaphorical imagery*），大大增強了詩歌的文學效果……”儘管這已經暗示了“比興”借外物以明人事的性質，但這終究和西方詩學中的“*metaphor*”有著本質上的區別，不能簡單地劃上對等關係。Michelle Yeh 指出，在西方詩學中佔據核心地位的“隱喻”往往建立在兩個類別之間的差異之上，從而創造張力（*tension*）；它亦具備認知和哲學的功能，通過揭示事物間的新關係帶來新的理解。與之不同的是，中國詩學中的“比”更多體現為類比與互補，強調事物之間的相似性和共性；這種哲學立場預設了事物的內在相似性，表現出一種內在主義的思維模式。<sup>44</sup>可見，比興注重情景的類比與情感共鳴，而隱喻更關注認知的跨域映射。這一點強化了二者在功能和意圖上的根本區別，也展現出中西詩學傳統在哲學思維上的不同基礎。

在〈關雎〉、〈野有死麕〉、〈碩鼠〉的譯文中，沃森通過點明詩中自然意象背後的所詠之詞，使西方讀者進一步了解“比興”的內涵。〈關雎〉的“譯者註”中，沃森

<sup>41</sup> Watson, Burton, *Chinese Rhyme-Prose Poems in the Fu Form from the Han and Six Dynasties Periods* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2015), p. xii.

<sup>42</sup> 《毛序》：“〈河廣〉，宋襄公母歸於衛，思而不止，故作是詩也。”

<sup>43</sup> Watson, Burton, *Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*. (New York: Columbia University Press, 1984), p. 25.

<sup>44</sup> Michelle Yeh 認為，中國的“比”基於一種有機的宇宙觀，強調萬物間的和諧與聯繫。見 Yeh, Michelle. 1987. “Metaphor and Bi: Western and Chinese Poetics”. *Comparative Literature*, Vol. 39, No. 3, pp. 237-254.

指出了關雎這種水鳥與夫妻感情之間的內在聯繫。這是延續千年的詮解，即認為“關關雎鳩”為雌雄和鳴，喻夫妻和諧。<sup>45</sup>〈野有死麕〉中，沃森更直白地簡化了詩歌內涵，指出被引誘（“seduced”）的女子與被偷獵者射殺的麕之間的對等關係。這首詩的評價亦是兩極化的：漢儒們認為它是淫詩，往往伴隨著對於春秋諸國淫亂之風的貶斥，而現代學者又將其詮釋為追求純真愛情的謳歌，死麕則是男子的禮聘之物。在筆者看來，這首小詩具有奇異的現代感，將死亡與情慾交織在一起；而沃森的解讀直接、大膽而新奇，其中自然界的萬物完全成為了人類行為的鏡像，亦間接體現了“物我相通”的哲學觀。最後，〈碩鼠〉則是《詩經》中少數純用比體的篇章，以貪得無厭的碩鼠喻剝削者，本體和喻體的一對一關係亦得到點明。

### 3. 副文本使用所反映的文學觀念流變

西方讀者以中國這一“他者”為鏡而認識自我；反過來，剖析接受史背後的“轉譯過程”，有助於中國學者反思自己的傳統。從一個宏觀的角度觀之，理雅各和龐德時代副文本豐富、強調學術性的“厚重翻譯”到沃森時代副文本寥寥、強調普世性和詩性的翻譯實踐，這一範式轉換背後反映的是西方學界對中國古典詩歌的認知。

儘管在過去的數千年中，語言學和文獻學取得了豐富的學術成就和巨大的進步，但《詩經》的語言仍有許多晦澀朦朧之處，現代讀者只能粗略地理解它們。宇文所安指出，這使得譯者在翻譯《詩經》時，更多地依賴於對周朝社會的理解。一方面，有些學者（主要是中國學者）認為周朝代表了後來帝制中國的典範，有著森嚴的官僚制度，並體現了儒家的經典價值觀。另一方面，西方、日本以及部分中國學者則認為周朝是一個古樸的、“原始”的社會，更多依賴宗教信仰、英雄主義和家族關係來維繫。<sup>46</sup>這兩種極端都有其偏頗之處。前者在解讀詩歌時，難以脫離舊說，做出原創性的解讀；而後者則有臉譜化、奇異化的風險，讀者會帶著獵奇的心理，在詩中尋找某種“中國性”。

沃森的註釋使用是他極力平衡兩者的嘗試。從沃森對註釋——尤其是會打斷閱讀流暢性的腳注——極度克制的使用可以推斷，他竭盡全力使他的“轉譯過程”變得隱形，旨在最小化翻譯者作為中介的“調解”行為。有些讀者認為，“譯者的工作就是在外國讀者中創造出作者希望在原著讀者中喚起的同樣的感覺”<sup>47</sup>；然而這種理想主義的、徹底的“重現”是注定不可能的。有些讀者或會堅持那些沒有“干擾”的文本才是上佳的，但當我們把那些上古時代的詩篇翻譯成一門西方語言，並帶入這個寫作必須與各種超文本干擾競爭的現代世界時，我們對於副文本的傳統認知是否需要革新？或許學術性與娛樂性的二元對立也應當被摒棄：“學術”並不必然意味著“枯燥”或“晦澀難懂”，而

<sup>45</sup> 近來亦有學者考據後得出，“關雎”是兇猛的魚鷹，是以雎鳩之求魚以象徵男子求愛，漢儒視其為“貞鳥”是一種誤讀。見劉毓慶：〈關於《詩經·關雎》篇的雎鳩寓意問題〉（北京大學學報，第41卷第2期，2003年）。

<sup>46</sup> Owen, Stephen, *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911* (New York: W.W. Norton, 1997), p. 12.

<sup>47</sup> Lucas Klein (2009年3月16日). “Footnotes, Paper Republic: Chinese Literature in Translation”。取自 <http://paper-republic.org/lucasklein/footnotes/>，18-11-2024 擷取。

註釋也並不意味著糟糕而無趣的閱讀體驗。

筆者認為，未來的翻譯實踐應當適應時代，在充斥著多重話語和副文本的世界，探索新的可能性。同時，中國學者亦可通過對不同時期翻譯實踐的分析，借他者之鏡反觀自我。在這一過程中，中國不再僅僅是“被想像”的“他者”，更是積極進行自我理解的主體。

#### 四 結語

伯頓·沃森在《詩經》選譯中的翻譯實踐展現了他在學術性與詩意表達之間的平衡。他有意克制了對註釋的使用，以維持譯文的簡潔和流暢。這一策略讓讀者能夠在不被文化背景和複雜註解干擾的情況下，直接感受詩歌的情感和美感。在選擇翻譯篇目時，他傾向於選取那些主題和情感相對簡單、容易引發現代讀者共鳴的詩篇，這樣的選擇讓他能夠最大限度地減少對文化符號的解釋需求，從而實現了詩歌的普世性表達。他相信中國古典詩歌的核心情感與美學傳統能夠跨越文化界限，引起任何讀者的共鳴。

總結來說，沃森的翻譯實踐體現了一種優雅的平衡：他在忠實傳達《詩經》詩意的同時，避免過多副文本的“干擾”，讓譯文在現代語境中仍能保持其藝術性與可讀性。沃森的翻譯不僅縮小了文化差異，讓中國詩歌的普遍價值得以傳達，也為未來的跨文化翻譯提供了啟發。他成功讓《詩經》的詩意在現代世界中得以延續，展現了其在跨文化語境中的強大生命力。

在《牡丹亭》的那一幕發生後，杜麗娘將〈關雎〉從傳統儒家教條的束縛中解放出來，並以更情感化、個人化的方式理解了其中的愛與渴望（甚至憑藉意志力使之變成了現實）。雖然結尾她不免落入了儒家階級秩序的窠臼，但這種嘗試仍是由“經”至“詩”轉化中重要的一步。也許這為我們未來的註釋實踐提供了一點啟示：不應僅僅依循既有的傳統和解读，而應勇於探索文本的多義性，發現其中隱藏的現代價值，以更具創造性的方式“轉譯”經典。

## 是誰殺死了郭素娥？——論時局下女性身份與原始生命強力的交叉性

庄韶好\*

**摘要** 路翎在〈飢餓的郭素娥〉中著重描繪角色的原始生命強力，使其作為中國民眾對抗精神奴役創傷的出路。其中，女主人公郭素娥能將其作為女性對情感獨有的細膩觸覺與狂野的原始生命強力結合，繼而產生奇妙的碰撞，這令她的人物建構相較路翎筆下其他同樣具有原始生命強力的男性角色更為複雜、矛盾。然而，郭素娥被強暴致死的結局卻隱含了路翎對國族命運的悲觀看法。本文聚焦於〈飢餓的郭素娥〉中郭素娥的女性身份，先分析郭素娥原始強力的複雜性，後進一步結合其在社會面對的交叉性壓迫展開討論，希望賦予小說新的解讀可能。透過對郭素娥之女性強力與小說命運、社會結構及時代語境衝突的漸進分析，本文將論證郭素娥身上不合時宜的原始強力是造就自身不幸，且推動郭素娥在超越文本的各個意義層面的死亡的主因。

**關鍵詞** 〈飢餓的郭素娥〉、路翎、交叉性、左翼語境、郭素娥之死

### 一、前言

〈飢餓的郭素娥〉的主人公郭素娥，集狂野的原始生命強力與女性對情感獨有的細膩觸覺於一身。路翎成功將其矛盾意涵呈現，使郭素娥極富感染力，可見原始強力與郭之女性身份產生奇妙的碰撞，使得女性也能在荒地中照出“一道鮮明的光彩”<sup>1</sup>。相較於小說中的男性角色，郭素娥的人物塑造更為飽滿，本該展開更豐富的討論。然而，目前學術界對〈飢餓的郭素娥〉的研究依然較少<sup>2</sup>，主要集中於原始強力與“精神奴役的創傷”的主題探討，或基於飢餓書寫、流浪書寫與浮雕式語言等寫作手法進行賞析。至於對主人公郭素娥的討論，亦只限於對女性個性解放、社會壓迫等主題展開單獨的討論。考慮到郭的社會性與女性原始強力之間的交叉性（詳見本文第三章），將以上問題割裂開來討論難免有所侷限。

因此，本文將先分析郭素娥原始強力的複雜性，並結合其在社會面對的交叉性壓迫展開討論，嘗試賦予小說新的解讀可能。透過對郭之女性強力與小說命運、社會結構及

\* 庄韶好，香港大學文學院四年級生，主修中國語言文學。

<sup>1</sup> 邵荃麟：〈飢餓的郭素娥〉，《邵荃麟評論選集》（北京：人民文學出版社，1981年），下冊，頁496。

<sup>2</sup> 一來，路翎另一個作品《財主家的兒女們》更為學術界所關注，被評為“中國新文學史上一個重大的事件”（胡風：〈《財主底兒女們》序〉，載楊義、張環、魏麟等編：《路翎研究資料》（北京：知識產權出版社，2010年），頁60）；二來是胡風的解讀已將此文本釘死在特定的左翼框架之中，難以展開更多的討論（胡風：〈《飢餓的郭素娥》序〉，載楊義、張環、魏麟等編：《路翎研究資料》（北京：知識產權出版社，2010年），頁51-53）；再者，胡風反黨事件後，主流文學圈對路翎作品進行全面打壓，例如王瑤的批評也是在此背景下產生。無論如何，至今對〈飢餓的郭素娥〉的意涵解讀，始終基於以往的評論，難以擺脫以上兩極的左翼解讀。（王瑤：〈《中國新文學史稿》[下冊]（節錄）〉，載楊義等、張環、魏麟等編：《路翎研究資料》（北京：知識產權出版社，2010年），頁116-119。）

時代語境衝突的漸進分析<sup>3</sup>，本文將論證郭素娥身上不合時宜的原始強力是造就自身不幸，且推動郭在超越文本的各個意義層面的死亡的主因。

## 二、郭素娥作為小說人物：女性原始強力與命運的衝撞

### 1. 郭素娥女性原始強力之複雜性

路翎企圖尋求的人民原始強力<sup>4</sup>即人類本初的原型功能，包括動物對於生命、性、強力的原始渴望。這種未經馴服的、狂暴的自然力量具有強大的創造性、破壞性與爆發力<sup>5</sup>。例如郭素娥為求生存而“厲叫”的野性<sup>6</sup>；或為滿足飢餓而吼出“我——要！”的爆破力<sup>7</sup>；以及欲要“撕碎障礙著她的幸福的東西”的反抗<sup>8</sup>。這些都是原始強力為郭提供向上超越的內在動力，使她發現飢餓，正視飢餓，反抗飢餓；也使她能與其他採取無抵抗態度的農婦形成巨大的反差<sup>9</sup>，後者在她旺盛的生命力面前只顯得無比“矮小”、“笨拙”<sup>1011</sup>。

然而，郭素娥的原始強力仍保留了女性獨特的陰柔特質（下稱“女性強力”），給她帶來敏感、柔軟的一面。於是，郭的內在驅動力之間又互為反抗，例如她偷情時會發出“夢幻似的狂亂而稍稍帶著恐懼的嗚咽”<sup>12</sup>，其中夢幻與恐懼、狂亂與嗚咽形成張力；或郭“痛苦的歡呼”、“喜悅地沉默”等內外矛盾表現，可見原始強力與其女性身份產生奇妙的碰撞<sup>13</sup>，使她與路翎筆下其他具備原始強力的男性角色鮮明地區分開來。

### 2. 女性原始強力與郭素娥之死的關係

從小說情節層面來看，郭素娥因女性強力所帶來的人格魅力，吸引來劉壽春、張振

<sup>3</sup> 作者路翎在寫作上竭力曝光時局黑暗，因此郭素娥的人物創造本身就被賦予特定的時代、政治價值，並非因“為藝術而藝術”存在。以往關於郭素娥的分析多將其個體命運單獨賞析，脫離了社會和時代語境，使得她的人物意義、深度未被完全挖掘出來。考慮到個體命運之於社會背景的關係、單個社會結構之於整個時代政治變革之中的意義，因此，本文第二章以微觀角度從郭之個體命運出發；第三章將郭之個體放置於國統時期的荒山社會結構中進行討論；第四章則脫離文本角度，將小說放置於宏觀政治語境下進行分析，望能充分挖掘郭素娥人物所帶來的意義及價值。

<sup>4</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，《飢餓的郭素娥：蝸牛在荊棘上》（北京：人民文學出版社，2011年），頁2。

<sup>5</sup> 美籍心理學家羅洛梅在《愛與意志》一書中，基於榮格的“原始經驗”進一步提出“原始生命力”的概念（*daimonic*），作為人類意識層面中本能、盲目的內驅動力，兼具創造力、破壞力的兩極性，並認為“原始生命力”與藝術關係緊密。以上特質皆能對應郭素娥原始強力的特性。詳見（美國）羅洛梅著，馮川譯：《愛與意志》（北京：國際文化出版公司，1987年）。

<sup>6</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁70。

<sup>7</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁9。

<sup>8</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁8。

<sup>9</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁38-43。

<sup>10</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁43。

<sup>11</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁41。

<sup>12</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁5。

<sup>13</sup> 同時，女性強力使郭素娥的一半能滿足於現時“夢幻的安寧”，另一半卻本能地追求“狂熱搏動”的未來。可見，女性原始強力帶來獨有的矛盾及複雜性，豐富了郭素娥的人物切面。

山及魏海清的介入。三人對郭的死亡都起到不可忽視的作用：

女性強力首先帶來了劉壽春婚姻的束縛及後續的飢餓。正是強烈的求生本能令郭在戰亂時能“用流血的手指挖掘觀音泥”吃而倖存<sup>14</sup>，才得到劉的救助<sup>15</sup>。然劉絕無絲毫善意或愛意，而是貪圖她原始又野性的美麗<sup>16</sup>——“稱讚她底漂亮，說她有著有毒的腰，像蛇”<sup>17</sup>，滿足他的虛榮與空虛，故後以丈夫、恩人的名義道德綁架、剝削著郭<sup>19</sup>，徹底榨乾其價值——命郭勞作、到塢上去賣<sup>20</sup>、以酷刑脅迫其賣身給紳糧以供養自己<sup>21</sup>。女性強力吸引來的婚姻殺死了郭，為其帶來肉體及精神的“飢餓苦境”<sup>22</sup>；也致其徹底喪失身體自主權<sup>23</sup>，被折磨致死<sup>24</sup>，死後仍要以妻子的身份被劉利用以牟取同情和利益<sup>25</sup>，不得安息。

其次，女性強力為郭素娥帶來張振山、魏海清二人的背叛。正是它給郭說出“我——要（錢）！”的勇氣<sup>26</sup>，也給她能在黑夜裡“漾著潮濕的光波的眼睛”的柔弱光輝<sup>27</sup>，這些都吸引來張心軟的“憐恤”<sup>28</sup>、震撼<sup>29</sup>。同樣地，女性強力令郭能對命運“粗野地”“咒罵”<sup>30</sup>，令她有象徵旺盛生命力的“烏黑長髮”<sup>31</sup>、“異常紅潤的”臉色<sup>32</sup>、“豐滿的”“肉體”<sup>33</sup>，招來魏的愛戀<sup>34</sup>。然而，它帶來的男人們卻是極度自私、“無心腸”的<sup>35</sup>——一個在郭生死未卜時只關注“會從不會”的私慾<sup>36</sup>，隨後獨自離去；另一個因妒忌而向劉壽春告密<sup>37</sup>，直接推進致郭死亡的酷刑。可見，女性強力所帶來的希望幻象殺死了郭<sup>39</sup>，其中包括背叛、希望幻滅的落差感<sup>40</sup>，以及誤以為自己能生存的迴光返照的幻覺

<sup>14</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 6。

<sup>15</sup> 同上註。

<sup>16</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 47。

<sup>17</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 38。

<sup>18</sup> 小說多次將郭素娥比喻成蛇這種野蠻、具攻擊性的原始動物，可以理解為郭素娥帶有原始強力的野性之美。

<sup>19</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 46。

<sup>20</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 47。

<sup>21</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 72。

<sup>22</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 45-46。

<sup>23</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 72。

<sup>24</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 87-88。

<sup>25</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 111-112。

<sup>26</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 9。

<sup>27</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 8。

<sup>28</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 61。

<sup>29</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 9。

<sup>30</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 57-58。

<sup>31</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 58。

<sup>32</sup> 同上註。

<sup>33</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 57。

<sup>34</sup> 之所以得此結論，是由於郭素娥與魏海清那位無原始強力的、“不抵抗”、“不呻吟”的、只會默默忍受的妻子全然不同，因此筆者認為是女性強力的人格魅力才令魏海清對郭素娥有著截然不同的態度。

<sup>35</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 20。

<sup>36</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 81。

<sup>37</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 58。

<sup>38</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 38。

<sup>39</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 10；67。

<sup>40</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 69。

<sup>41</sup>，導致其強撐著離開張飛廟而當場死亡<sup>42</sup>。

另一方面，女性強力帶來郭素娥肉體和精神上的雙重創傷。它雖令郭正視、明白自己肉體、精神上的飢餓<sup>43</sup>，卻無助於解決慾望、抵擋苦痛<sup>44</sup>，使她的精神世界比其他農婦更為荒蕪。是它令她不甘於生活的困境才冒險與張振山私通<sup>45</sup>，也是它給她面對酷刑時寧死不屈的意志，然這只激怒、觸發施暴者的惡行，帶來死亡的厄運。可見，女性強力不但束縛郭的生存可能，更推進了她的死亡。

### 三、郭素娥作為女人的社會性：女性強力與社會權力機制的衝撞

#### 1. 女性原始強力、交叉性暴力、社會結構及個性解放之間的碰撞

上文從小說情節分析郭素娥女性強力與死亡的因果關係。然而，個體命運與社會是緊密相依的，尤其是郭在張飛廟受虐的片段涉及社會多個場域的在位者，因此有必要將郭素娥之死放入荒山社會權力結構中進行剖析，討論其女性強力是如何造就郭在社會意義上的死亡。

交叉性理論（intersectionality）由學者 Kimberlé Crenshaw 提出，指女性所遭受的暴力經驗不能只以女性角度獨立理解，而應充分考察其相互交織、重疊的多重社會身份之間的有機互動<sup>46</sup>。考慮到故事發生於抗日時期的四川荒山社會，當地在國民政府統治下權力分散，故郭所背負的“精神奴役創傷”，除性別歧視外，亦承載著政府、階級、宗族、神權、儒教、父權等並列共存的權力壓迫機制所帶來的動態而交互的結構性暴力。郭素娥同時位於上述權力體系的最底層，並因其女性強力與以上社會結構之間處於不可協調的狀態（詳見本章第二節）。相較於小說其他不具備女性強力的農婦，雖也面臨同樣處境，然自我麻痺使她們很快“便忘記了……疼痛”<sup>47</sup>，得以在時局中苟活，而能“躍著”、“跑起來”<sup>48</sup>；相反，郭只得被女性強力束縛而“失墜”著<sup>49</sup>。

路翎所“‘浪費’地尋求的”郭女性強力下的個性解放<sup>50</sup>，雖為其帶來曇花一現的

<sup>41</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 94。

<sup>42</sup> 同上註。

<sup>43</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 6。

<sup>44</sup> 趙文琪：〈再議路翎筆下的“原始強力”——以〈飢餓的郭素娥〉為例〉，《名家名作》，2022 年 21 期（2022 年 11 月），頁 35。

<sup>45</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 20。

<sup>46</sup> Crenshaw Kimberle. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989 No.1, p.139.

<sup>47</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 41。

<sup>48</sup> 同上註。

<sup>49</sup> 同上註。

<sup>50</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 2。

希望，然此二者的本質是“迷惑於強悍”的<sup>51</sup>，始終無法解決“古國底根本的一面”<sup>52</sup>。郭素娥之死很好地說明了路翎對女性強力的哀悼<sup>54</sup>（“‘郭素娥’會沉下去”<sup>55</sup>）與對其個性解放的質疑。至於胡風所理解的：郭“用原始強悍碰擊了這社會的鐵壁”的“個性解放”<sup>56</sup>，則值得深思。觀察到小說中，郭的反抗因缺乏自主意識更接近動物的本能<sup>57</sup>；郭的“狂叫”是“沉默”的<sup>58</sup>，激不起半點漣漪<sup>59</sup>；郭的“復仇”是匪夷所思的<sup>60</sup>，她僅僅是拿回屬於自己的“一塊六毛錢”<sup>61</sup>，根本談不上復仇；郭“個性解放”的本質依舊是被動的，弔詭地把命運主導權交由他人主宰：等待他人餵飽她的飢餓，幻想他人“走進她的世界來”<sup>62</sup>拯救她，及“冀求”他人來“給她”“希望”<sup>63</sup>，而從不是自己主動走出去。這也是為何路翎將郭富女性強力的場面都描寫為“夢幻”<sup>64</sup>和“夢境”<sup>65</sup>，終因三者的本質都是幻象<sup>66</sup>，總歸有幻滅之時（對應著郭的死亡）。

## 2. 神廟施暴的場景：女性強力與社會權力機制之衝撞

郭素娥的飢餓是社會權力關係失衡的表現<sup>67</sup>，因現實大部分資源都被極少數上位者掌控著。而郭位於權力結構最底層，故對食物及生理最低限度需求都無法滿足。胡風讚揚郭之偷情行為是“飢餓於徹底的解放”，即女性強力的表現。然在荒山社會中，這樣的女性強力極其不合時宜，女性若敢於追求性慾實則是對所有上位者的挑釁，因此為達到馴服女性的目的，郭不得不遭受一系列結構性暴力。郭死前的酷刑場面能最大化呈現這樣的交叉性結構性暴力。下文將基於小說第九章及第十一章的細節進行分析：

酷刑的參與者，分別是劉壽春——郭素娥的丈夫，代表著父權制夫權的壓迫，在對郭的死亡審判中化為“最刮毒，最貪婪的幽靈”<sup>68</sup>；老寡婦——劉壽春的堂姐，劉氏長老，投射宗族的目光進行道德審判與懲罰<sup>69</sup>，她喊出“整死她”到拿出“家族”“懲罰

<sup>51</sup> 同上註。

<sup>52</sup> 同上註。

<sup>53</sup> 此處可理解為上文所述之社會交叉性結構是國家的根本性問題。

<sup>54</sup> 胡繩：〈評路翎的短篇小說〉，載楊義、張環、魏麟等編：《路翎研究資料》（北京：知識產權出版社，2010年），頁96。

<sup>55</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁2。

<sup>56</sup> 同上註。

<sup>57</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁4。

<sup>58</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁10。

<sup>59</sup> 對於郭之個性解放，胡風認為“郭素娥底慘死”有能為社會“擾起……波紋”的功效，筆者不認同此解讀，原因見註115。

<sup>60</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁44。

<sup>61</sup> 同上註。

<sup>62</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁6。

<sup>63</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁20。

<sup>64</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁5；8；25。

<sup>65</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁67。

<sup>66</sup> 此處可與〈飢餓的郭素娥〉序中路翎所說的“迷惑”對應。（原文：“但我也許迷惑於強悍，蒙住了古國底根本的一面，像在魯迅先生的作品裏所顯現的。”）

<sup>67</sup> 仝婧楠：〈背負飢餓的女人——郭素娥與六六形象分析〉，《先鋒文論》，2014年6月15日，頁115。

<sup>68</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁83-84。

<sup>69</sup> 鄭定、馬建興：〈論宗族制度與中國傳統法律文化〉，《法學家》，2002年2期（2002年），頁19-30。

犯罪的女人”的“刑法”的“燒紅的火鏟”<sup>70</sup>，任意主宰郭的生死；陸福生<sup>71</sup>——保長，是來自政府機關的壓迫，以維持地方治安之名協助劉氏販妻以牟取私利<sup>72</sup>；黃毛——荒山“場上有名的光棍”<sup>73</sup>，類似農村惡霸，他是“用繩索鞭打”、強姦郭的直接暴力施行者<sup>74</sup>；長工的“綑綁”<sup>75</sup>、魏海清“異常快意”<sup>76</sup>的告密，可視為父權制其他男性對郭的壓迫；值得一提，郭在神廟被施暴的場景<sup>77</sup>、“觸犯了觀音”的說辭<sup>78</sup>，一方面映射還未脫離封建文化的荒山舊社會中，神權神聖不可侵犯的地位，另一方面作為儒教廟宇的張飛廟，則暗示儒教規範對女性“性”道德的壓迫；旁觀者“借水的新媳婦”對郭發出議論<sup>79</sup>，代表已內化父權制的女性的目光；最後的隱含力量來自階級制度的壓迫<sup>80</sup>，使得郭這類農民階級女性在荒山社會無法得到任何做工的機會<sup>81</sup>，只得“去賣”苟活<sup>82</sup>，才造成這樣的悲劇。基於此，郭素娥之死不能理解為女性遭受單一權力壓迫的機械性疊加，以上權力以交叉、重疊的關係呈現，互相牽動，又互為加強。

在郭素娥的女性強力撞擊上述權力機制時，包括“憤怒的”、“狂叫”<sup>83</sup>及“猛力砸碗”等<sup>84</sup>，不但未給上位者帶來任何致命傷，反倒激發了他們的暴行——“用繩索鞭打”、“綑綁”郭<sup>85</sup>，使場面一發不可收拾。同樣地，當郭在廟中被凌辱，她的反抗只是若有似無的“輕微”、“顫動”<sup>86</sup>和“無聲的詛咒”<sup>87</sup>，未起絲毫作用。即使後來她“撲在老婦人底脖子上，扼住她底脆弱的喉管”<sup>88</sup>，這種無效的反擊只更激怒施暴者的惡念，使他們“迷失了理智”<sup>89</sup>、“變得瘋狂了”<sup>90</sup>，催化了老寡婦對郭“不讓她活”<sup>91</sup>的判決以及令黃毛等眾人將其凌辱致死的暴行。可見，郭的女性身份始終使她位於弱勢，與多種社會權力之間呈現不可協調的狀態。假使她能屈服，她的痛苦反而能減少，尚能帶來一線生機<sup>92</sup>。然而女性強力令她不肯低頭，並指示她憑藉原始的本能，去做出冒險且衝動的反抗

<sup>70</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 85-86。

<sup>71</sup> 1934 年，民國地區普遍實行保甲制度，國民政府欲以保長一職控制地方組織的民眾。保長通常由當地地主、土豪、頑劣擔任，所轄人口約為 100 戶上下，被賦予“政治警察”之權。

<sup>72</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 72-73；84；99-101。

<sup>73</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 69。

<sup>74</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 88。

<sup>75</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 70。

<sup>76</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 72。

<sup>77</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 83；88。

<sup>78</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 85。

<sup>79</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 71。

<sup>80</sup> 雖然階級壓迫在酷刑的情節中沒有明顯地表露，但因小說第四章有出現經濟階級上位者對下位者進行勞動剝削的情節，因此筆者認為在這個時期，階級壓迫也隱含地並存著，無法切割討論。

<sup>81</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 4。

<sup>82</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 2；72。

<sup>83</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 70。

<sup>84</sup> 同上註。

<sup>85</sup> 同上註。

<sup>86</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 83。

<sup>87</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 85。

<sup>88</sup> 同上註。

<sup>89</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 86。

<sup>90</sup> 同上註。

<sup>91</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 85。

<sup>92</sup> 倪海燕：〈四川“荒地”與〈飢餓的郭素娥〉〉，《中國文化與文學》，2005 年 2 期（2005 年 12 月），頁 80。

<sup>93</sup>。這不僅無助於郭反抗社會機制，更直接推動她在社會意義層面上的多重死亡。

#### 四、郭素娥作為象徵國族的符號：女性強力與左翼語境的衝撞

上文基於小說內容，橫向分析郭之個體與社會的關係，下文則將縱向挖掘小說之於歷史、時代語境的意義。晚清後，女性身體總是被有意無意地作為隱喻國族命運的符號。自路翎 1942 年完成〈飢餓的郭素娥〉的構思及創作以來，先有胡風為其作序<sup>94</sup>，歌頌郭之死具備革命與解放之精神<sup>95</sup>；再有邵荃麟將郭之抗爭賦予“奴隸的原始的鬥爭”之意義，並評價其結局“注定是悲觀、失敗的”<sup>96</sup>及“唯心主義”的<sup>97</sup>；後有王瑤批評郭這類人物為“個人主義精神”的“神經質的流浪型的人”<sup>98</sup>，“歪曲了群眾的面貌”<sup>99</sup>，此說法總結了中國建國後至五十年代初的主流觀點。幾種截然不同的思考角度出自不同時期的左翼文論者。可見，時局變遷下，擁有女性強力的郭素娥被賦予多種傾向於論者自身立場的價值判斷和解讀。但它們有著驚人的共通點——郭素娥之死是必然且必須的。因此，下文將重點論述郭之女性強力是如何與四十年代前後的語境產生衝突，又如何繼而在超越文本的意義上再次殺死郭素娥。

##### 1. 作者路翎：女性強力與寫實主義作品的割裂

路翎對於郭素娥之死的處理，是以女性身體服務於國族話語的作法，郭強暴致死的肉體隱喻中國受不同舊社會力量迫害而無力抵抗的局面。四十年代文壇所提倡的寫實主義創作，正如路翎般是以其主觀精神對“客觀世界本質底反映”作精神的鬥爭<sup>100</sup>。因此，郭是路翎對四川荒山底層女性的觀察之呈現，同時也是舊中國幾千年來的精神奴役創傷的客觀披露<sup>101</sup>。傳統社會和現代都市對於人性的雙重壓抑導致了現實民眾普遍的麻木，而路翎“企圖‘浪費地’尋求”的只是虛擬的女性強力<sup>102</sup>，欲以其野性、質樸的個體力量呼喚民眾回歸生命的活力<sup>103</sup>，戰勝精神奴役創傷。因此，郭身上虛擬、綺麗的女性強力，與晦暗的客觀世界割裂<sup>104</sup>，注定要被寫實主義作者殺死。同時，在寫作過程中，路

<sup>93</sup> 在殘酷的荒山社會，郭的女性強力只給她帶來色厲內荏的神態，而無任何實質作用；在面對任何更強橫的上位者時，郭的反抗只得更加激怒施暴者而被變本加厲地傷害至死亡。

<sup>94</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 2-4。

<sup>95</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 1-4。

<sup>96</sup> 邵荃麟：〈飢餓的郭素娥〉，頁 496-501。

<sup>97</sup> 邵荃麟：〈論主觀問題〉，《邵荃麟評論選集》（北京：人民文學出版社，1981 年），上冊，頁 207-238。

<sup>98</sup> 王瑤：〈《中國新文學史稿》[下冊]（節錄）〉，載楊義等、張環、魏麟等編：《路翎研究資料》（北京：知識產權出版社，2010 年），頁 116-119。

<sup>99</sup> 同上註。

<sup>100</sup> 余林（路翎）：〈論文藝創作底幾個基問題〉，《泥土》，1948 年 6 期（1948 年），頁 10。

<sup>101</sup> 余林（路翎）：〈論文藝創作底幾個基問題〉，頁 7。

<sup>102</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 2。

<sup>103</sup> 劉志平、李曉明：〈生命的狂野與自由——解讀現當代文學中的原始生命意識〉，《南通職業大學學報》，22 卷 2 期（2008 年 6 月），頁 57。

<sup>104</sup> 胡繩：〈評路翎的短篇小說〉，頁 101。

翎也意識到女性強力的“強悍”實則是“迷惑”的<sup>105</sup>，它帶來的希望如煙花般僅有霎那的爆破力，消散是常態，死亡是必然的；相反地，現實世界中的郭素娥雖然“會沉下去，暫時地又轉成賣淫的麻木，自私的混倦”<sup>106</sup>，但她們卻能有活下去的生機。

## 2. 胡風、邵荃麟：女性強力與革命話語之對立

四十年代中國內憂外患，故左翼論者的說法是把郭素娥的身體與革命連接。基於文學為政治服務的要求，胡風和邵荃麟都為郭賦予革命者的身份。正因郭具備了女性強力底層的光輝和“堅強的人性”，因此必須為“祖國底明天”“悲慘地獻出了生命”，不得苟且偷生，這是革命家須付的“代價”<sup>107</sup>。同樣地，由於苦難需要足夠深刻和感人，才能帶來啟蒙、震醒大眾的功效，故邵荃麟在胡風解讀的基礎上，評論郭的反抗“似乎太弱了”、“她這時應該更勇敢地徹底地現實她叛逆者的憤怒”<sup>108</sup>，以履行革命者的職責；他亦批評郭的反抗方式是盲目的“奴隸的原始的鬥爭方式”，“自然是要失敗的”<sup>109</sup>，也必須是要失敗的，不然則是對中國社會現代性的挑戰。可見，女性強力竟為郭帶來了前所未有的雙重束縛，並進一步和革命話語產生分歧——前者是為求生存的動力，後者卻是以犧牲作抗爭的歸途。可惜的是，擁有女性強力的郭素娥在左翼語境下是不得不死的，更須同時滿足左翼論者對其求生、求死的雙重期待<sup>110</sup>。

## 3. 邵荃麟、王瑤：女性強力與延安文藝思想之衝突

四十年代末，中國政局塵埃落定。文論者進一步推進延安文藝座談會的方針，嚴格落實文藝為群眾、工農兵服務的立場<sup>111</sup>，一方面要求作品擺脫小資產階級感情與人民結合；另一方面也要以唯物主義去深刻把握社會問題本質及提出解決方案<sup>112</sup>。在此女性強力便與主流話語產生了衝突：第一，女性強力從個體求生角度出發，其自發、接近本能的反抗被邵荃麟及王瑤批評為“個人主義”、“盲目”衝動的<sup>113</sup>，與主流之集體主義相悖<sup>114</sup>；第二，女性強力誇大原始、瘋狂的個性色彩，偏離了勞動人民真實的集體面貌<sup>115</sup>、無視了社會內部存在的物質問題（即階級鬥爭）<sup>116</sup>，因此無法作為解決社會黑暗的出路，

<sup>105</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 2。

<sup>106</sup> 同上註。

<sup>107</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 2-3。

<sup>108</sup> 邵荃麟：〈飢餓的郭素娥〉，頁 500。

<sup>109</sup> 邵荃麟：〈飢餓的郭素娥〉，頁 497。

<sup>110</sup> 然而胡風的解讀有其局限性，例如上文第三章第一節所提到的，郭之“個性解放”的本質仍缺乏必要的自主意識；以及郭素娥之死是否真如胡風解讀般有“擾動了一個世界”的功效？（胡風：〈《飢餓的郭素娥》序〉，頁 52。）在小說中，郭素娥的死亡只成為大眾茶餘飯後的閒聊，並未激起太多的波紋，始終無實質性的改變。雖如胡風所言，郭死後世界有在繼續運轉，但仔細想想，就算沒有郭素娥之死，有線性的時間在，世界依然會這樣前進。因此，胡風的說法值得進一步深思。

<sup>111</sup> 邵荃麟：〈論主觀問題〉，頁 220。

<sup>112</sup> 邵荃麟：〈論主觀問題〉，頁 237。

<sup>113</sup> 王瑤：〈《中國新文學史稿》〔下冊〕（節錄）〉，頁 118。

<sup>114</sup> 邵荃麟：〈論主觀問題〉，頁 217-218。

<sup>115</sup> 王瑤：〈《中國新文學史稿》〔下冊〕（節錄）〉，頁 118；胡繩：〈評路翎的短篇小說〉，頁 101。

<sup>116</sup> 王瑤：《中國新文學史稿》（上海：新文藝出版社，1951 年），下冊，頁 250；邵荃麟：〈論主觀問題〉，頁 218-219。此二說法是筆者總結的提倡延安文藝思想的極左論者對女性強力解讀的偏見，存在以下侷限：

也“不是從現實革命形勢發展與要求上去把握問題”<sup>117</sup>。總之，郭之女性強力在脫離國統時期後被認為難以再為讀者帶來良好影響<sup>118</sup>，終因其病態、個性化的反抗精神始終帶有小資產階級色彩<sup>119</sup>，引導讀者脫離現實<sup>120</sup>，而必須被抹煞。同時，女性強力未能做到與人民力量結合<sup>121</sup>，且即使在小說中都無法提供建設社會的出路<sup>122</sup>，脫離文藝該有的功效。因此，在建設“以民為本”的新中國的語境下，郭素娥再次因其獨特的女性強力而死。

## 五、結語

〈飢餓的郭素娥〉中，瘋狂而夢幻的女性強力為郭素娥帶來難以抵擋的人格光輝，路翎卻似乎早已預見她從小說到現代中國語境下“不可避免的破裂與熄滅”的命運<sup>123</sup>：小說中，女性強力招致了她人生所有的重大災禍；荒山社會中，女性強力推動、激化了她的死亡；中國語境下，女性強力使她肩負不同的政治任務，被反覆地折磨並置於死地——封閉的時局下，鮮明、旺盛的生命力總是格格不入的。好在，火鏟雖能灼傷郭素娥的肉身，卻無法燒死她的精神意志。感受“飢餓”時，她焦灼而剛強、徬徨卻勇敢的細膩情感，為讀者呈現千年來被壓抑的中國女性的精神世界，使得我們看到一個孤立無援的女性是怎樣在荒蕪的土地上，用自己的血肉去挖掘希望的泥土，一步一步去找尋光的所在。在沒有詩意的現實裡，這便是郭素娥被創造的意義。

---

第一，集體力量也是個體力量之結合，不能將兩者視為對立力量；第二，小說並非沒有涉及女性強力與社會內部階級問題之關係，本文第三章對此有詳細的分析；第三，郭素娥作為虛構人物，其個性塑造僅為小說情節、中心思想服務，因此小說使用富藝術性的寫作手法對其進行誇張化處理以凸顯主題，故不能完全將郭之人格色彩當作現實人物來考察。

<sup>117</sup> 邵荃麟：〈論主觀問題〉，頁 238。

<sup>118</sup> 王瑤：〈《中國新文學史稿》〔下冊〕（節錄）〉，頁 119。

<sup>119</sup> 王瑤：《中國新文學史稿》，頁 250；邵荃麟：〈論主觀問題〉，頁 228。

<sup>120</sup> 王瑤：〈《中國新文學史稿》〔下冊〕（節錄）〉，頁 118。

<sup>121</sup> 王瑤：《中國新文學史稿》，頁 251。

<sup>122</sup> 胡繩：〈評路翎的短篇小說〉，頁 96。

<sup>123</sup> 路翎：〈飢餓的郭素娥〉，頁 7。

# 現代漢語同素近義詞的辨析——以“採用”和“利用”為例

徐以匡\*

**摘要** 學習近義詞是漢語詞彙教學中其中一個重要的一環。但在近義詞的視角下，不少漢語學習者都會因一對的同素近義詞，也就是一組語音不同、詞意相近且詞中擁有相同語素的近義詞，當中或許與兩詞間相似的語音、詞性結構有關係，又或是因為與該詞在不同外語的背景下出現一詞多義或多詞一義而造成偏誤。以本文中“採用”和“利用”為例，兩詞既是一對動詞，同時擁有相同的語素“用”，因此對漢語學習者在辨析上會有困難。透過對同素近義詞進行本體研究，即從語義——詞的字面意義和色彩意義以及語法——句子成分和搭配關係兩方面進行研究，藉以提供辨析這類同素近義詞的方法，繼而鼓勵漢語學習者或教授者能更有效地處理，掌握好其運用技巧，提升漢語表達能力。

**關鍵詞** 同素近義詞、近義詞辨析、採用、利用

## 一、引言

近義詞，顧名思義就是指語音形式不同而意義相近的詞，因此近義詞之間會存在差異，顯現出不同的用法特徵，使我們的語言表達更加準確生動。<sup>1</sup>要衡量一個漢語使用者的語言水平能力，其能否準確運用且分辨近義詞的用意便能作為一大重要指標。近年來，不少學者開始編寫不同與近義詞相關的書籍，希望幫助漢語學習者學習近義詞。其中由楊寄洲、賈永芬著作的《1700 對近義詞語對比》便是其中一本受權威認證，對學習近義詞有很大幫助。當中編者楊寄洲指出，一個人已經學過了漢語的基本語法並掌握了 1500 個左右的漢語常用詞語時，就會遇到詞語用法方面的問題。<sup>2</sup>陳靜也提出了相似的觀點，認為在學習了 1500 個左右的漢語詞彙後就會出現近義詞混用的現象。<sup>3</sup>同素近義詞之所以會更容易被漢語學習者混淆，其中的原因不乏同素近義詞中擁有相近的詞形和詞義。<sup>4</sup>過往的調查也反映學學生偏向通過同共同語素來建立詞語間的關係，從而構建屬其自己的心理詞典。<sup>5</sup>

英國語言學家 Wilkins 曾經說過，“While without grammar very little can be conveyed, without vocabulary nothing can be conveyed.”（如果沒有語法，很小的訊息還能被傳達；

\* 徐以匡，香港大學文學院二年級生，主修中國語言文學及全球區域研究。

<sup>1</sup> 寧晨：〈對外漢語教學中的特殊近義詞考察——以“剛”、“剛才”與“剛剛”的多角度辨析為例〉，《外外文研究》，2010 年第 1 期，頁 60。

<sup>2</sup> 楊寄洲、賈永芬：《1700 對近義詞語用法對比》（北京：北京語言大學出版社，2005 年），頁 1。

<sup>3</sup> 陳靜：〈對外漢語近義詞教學方法探討〉，《東京文學》，2011 年第 10 期，頁 151。

<sup>4</sup> 楊明：〈近義詞“發生”“產生”的辨析及偏誤分析〉（廣西大學碩士學位論文，2022 年 6 月），頁 1。

<sup>5</sup> 洪煒：〈語素因素對留學生近義詞學習影響的實證研究〉，《語言教學與研究》，2011 年第 1 期，頁 34—40。

如果沒有詞彙，幾乎沒有訊息能被傳達)。<sup>6</sup>故此，詞彙教學對其學習一門語言是密不可分的，而近義詞教學，尤其針對同素近義詞對漢語教學具一定的意義。

## 二、文獻綜述

### 1. 漢語近義詞分類

在近義詞的分類方面，邢福義提出可根據構詞差異將近義詞分為“語素完全相同”、“語素部分相同”和“語素完全不同”三大類型。<sup>7</sup>葛本儀則將近義詞分為兩大類，並從意義、語法和色彩三個角度作為考量，分別是“詞彙意義和語法意義相近，但色彩意義不同的近義詞”和“詞彙意義、語法意義和色彩意義三者都相同的近義詞”。<sup>8</sup>

### 2. 漢語近義詞辨析研究

對漢語近義詞辨析方面，近來也有不少廣泛的見解和做法。第一種做法便是漢語和母語翻譯，比如盧福波在《對外漢語常用詞語對比例釋》一書中，從語義、結構和語用三方面探討一些容易混淆的詞語，部分內容更加以英語翻譯，便利學習者學習。<sup>9</sup>蔡少薇主編的《跟我學同義詞》一書裡也分別選擇了 725 組容易混淆的同義詞進行辨析，更標註了英、日、韓三語的翻譯，方便第二語言學習者學習。<sup>10</sup>第二種做法便是從本體研究的方面下手，例如敖桂華從語義和語用兩方面進行辨析，<sup>11</sup>趙新和李英將從語義特徵、語法限制和語用選擇三方面進行辨析。<sup>12</sup>第三種做法就是從近義詞對外學習的情況和偏誤分析。例如卿雪華認為偏誤的其中一個原因是受母語的干擾，例如在語言 A 中一個詞或能對應語言 B 中的幾個詞語，有時甚至找不到相應意義的詞語，形成了“空位”。<sup>13</sup>林銀珠也有類似的看法，指出一個緬語詞語或一個漢語詞語或能對應多個漢語或緬語的詞語。<sup>14</sup>

### 3. 同素近義詞研究

同素近義詞就是指一組近義詞裡面出現相同語素的詞語。楊明就目前有關同素近義

<sup>6</sup> Wilkins, David A., *Linguistics in Language Teaching* (United Kingdom: Hodder & Stoughton Educational, 1972), p. 111.

<sup>7</sup> 邢福義：《現代漢語（修訂版）》（北京：高等教育出版社，2011年），頁128。

<sup>8</sup> 葛本儀：《現代漢語詞彙學》（濟南：山東人民出版社，2004年），頁154—173。

<sup>9</sup> 盧福波：《對外漢語常用詞語對比例釋》（北京：語言大學出版社，2000年）。

<sup>10</sup> 蔡少薇：《跟我學同義詞》（北京：外語教學與研究出版社，2010年）。

<sup>11</sup> 敖桂華：〈對外漢語近義詞辨析教學對策〉，《漢語學習》，2008年第3期（2008年6月），頁106—109。

<sup>12</sup> 趙新、李英：〈對外漢語教學中的同義詞辨析〉，《暨南大學文學院學報》，2001年第2期，頁16—21。

<sup>13</sup> 卿雪華、王周炎：〈泰國學生學習漢語近義詞常見偏誤分析〉，《貴州民族學院學報》，2010年第5期（2010年10月），頁126。

<sup>14</sup> 林銀珠：〈緬甸學生學習漢語近義詞偏誤分析〉（廣西民族大學碩士學位論文，2013年5月），頁30。

詞的研究大致分為四類，<sup>15</sup>下列部分將選其中兩類加以新例援引。第一，就某個地區同素近義詞使用情況的研究：鄭惠美發現，雖然漢語和韓語中一些詞彙在發音上存在很大的不同，但學生們能從兩國不同的發音之間找到中間的規則，因此當看見同素近義詞時，便能套用該發音規則至其他的同素近義詞上。<sup>16</sup>蔣媛媛也指出，雖然漢語和老撾語同樣屬其漢藏語系，但由於老撾語近義詞的數量遠不及漢語的多，導致出現一詞多用而造成偏誤；<sup>17</sup>第二，就某一組同素近義詞的研究：李荷以“忍受”“忍耐”為例，通過其使用及偏誤，從語義偏誤、誤用方向和相同語素偏誤分析，並提出教學建議。<sup>18</sup>熊靖怡則以“必須”類近義詞為例，將偏誤分成語義和語法錯誤，指出混淆詞性、搭配不當、語序混亂等的問題，並提出教學建議。<sup>19</sup>

### 三、正論

#### 1. “採用”和“利用”的古今含義

張曉麗〈詞源學知識對詞彙學習的意義及課堂用用方法的進一步探索〉一文中，透過在課堂時利用詞源學的方法與學生探究一本書，將書分成不同的章節並授以相關的詞源學知識。課後的問卷調查統計中發現，不少學生對於補充詞源學知識的必要性和作用性一致作出正面評價，分別表示補充詞源學知識是有必要且有用的。同時，有學生亦在問卷中反映，透過學習詞源學的知識，有助他們記憶單詞，同時了解單詞的結構，可以真正意義上理解單詞，達致潛移默化、舉一映三的果效。筆者文中亦作反思，表示教以學生詞源學的知識時，若能盡可能地建立與考試內容的關聯性，例如在講解課文時引導學生注意其中的詞源學聯繫，想必對其學生在考試閱覽閱讀材料時定會有其用武之地。<sup>20</sup>因此，無論是從提升學生學習興趣、提高學習者的記憶效率，甚至是減少偏誤的角度來看，研究詞彙的來源對於學習者有莫大的裨益。因此以下對“採用”和“利用”進行兩個角度的分析——即語義和語法的辨析之前，應先了解這些詞的來源和它們的基本含義。

##### 1.1 “採用”的古代含義和出處

“採用”一詞初見於漢朝，據《東觀漢記·馬防傳》：“防性矜嚴公正，數言政事，多見採用。”此處“採用”帶採納的意味，一般而言與意見、事物的使用有關。《漢書·

<sup>15</sup> 楊明：〈近義詞“發生”“產生”的辨析及偏誤分析〉，頁 2—4。

<sup>16</sup> 鄭惠美：〈韓國學生同素近義詞偏誤分析〉（中央民族大學碩士學位論文，2016 年 2 月），頁 50。

<sup>17</sup> 蔣媛媛：〈老撾中高級留學生同素近義詞學習情況查也研究〉（雲南大學碩士學位論文，2021 年 5 月），頁 21—23。

<sup>18</sup> 李荷：〈漢語二級者高級別近義詞偏誤分析〉，《長春理工大學學報》，第 36 卷第 1 期（2023 年 1 月），頁 145。

<sup>19</sup> 熊靖怡：〈“必須類”近義詞對外漢語教學研究〉（南京大學碩士學位論文，2021 年 5 月），頁 28—35。

<sup>20</sup> 張曉麗：〈詞源學知識對詞彙學習的意義及課堂用用方法的進一步探索——關其課堂補充詞源學知識的問卷查也的統計與分析〉，《外語教學與研究考試周刊》，2016 年第 25 期，頁 75—76。

郊祀志上》中也有記載“自齊威、宣時，騶子之徒論著終始五德之運，及秦帝而齊人奏之，故始皇採用之。”此處“採用”的意思與上述所提及的差異不大。後來到北朝，《北史·李彪傳》記載：“帝尋納宋弁之言，將復採用。”當時李彪為人正直，深受孝文帝所重用，但他性格剛烈，獨斷專行的性格使他與其他官員意見不合，最終被判死罪，官位被罷免。後來孝文帝因念其貢獻而重新起用他，故解這裡解作“起用”。後來到了隋朝，在《隋書·音樂志上》有所記載：“及王僧辯破侯景，諸樂並送荊州……荊州陷沒，周人不知採用。”這裡可解作選用。至宋朝，梅堯臣在其詩《寄永趣招討夏太尉》中寫道：“此言雖小可喻遠，幸公採用不我忘。”同樣地，如上述所言，可解作任用、具選擇意味地用的意思。清朝陳康祺的《郎潛紀聞·卷一》中也提到：“同治之初，時事日艱，凡廷臣抗疏論兵，兩宮皇太后輒下諸大帥，備行間採用。”此處亦與上述解作選用、採納的意思相近。

## 1.2 “利用”的古代含義和出處

“利用”一詞初見《尚書·大禹謨》：“正德、利用、厚生惟和。”相傳其禹通舜講解“正德厚生”的道理，強調要衡量一個帝王的功績，主要是看其能否管理好國家和安頓好人民。這裡所講的“利用”是指“利民之用”，也就是說君主應該要懂得理財，將錢財用其民生，改善人民生活。《南史·宋紀上》也有記載：“阜財利用，繁殖黎元。”同樣地此處與上述提及的釋義相同。《荀子·王霸》中也出現利用二字：“國者，天下之利用也。”此處可解作利器、有用途之物，整句可理解成“國家，是天下最有利的工具。”後來到唐朝，元稹在《說劍》一詩中提到：“曾經鑄農器，利用剪稂莠。”此處“利”用的意思才慢慢與現代相吻合，具使用的意味。但此處亦有人會解作利器。

## 1.3 “採用”和“利用”在近代詞典中的含義

下表展示了上述兩個詞語在不同詞典中的釋義，以供參考。

漢語本體詞典		
詞典	採用	利用
現代漢語規範詞典 (外語教學與研究出版社)	選擇符合需要的並加以利用	用人或事物發揮效用；採取措施用人或事物為自己所用
高級 詞典 (中文書局)	認為合適而加以取用	用人或事物成為對自己方面有利的意思，並常常帶有貶義
現代漢語詞典(商務印書局)	認為合適而使用	用事物或人發揮效能；用手段用人或事物為自己服務

同義詞辨析詞典（商務印書局）	認為合適而使用，對象可其具體事物或抽象事物	用人或事物產生影響；為自己的目的而起作用（側重其產生效果，尤其是對自己一方有利，可具體可抽象）
中文詞典（第四版）（朗文）	選取使用	用某物或某人發揮效用；手段用別人或某事物為自己謀利
<b>對外漢語教學詞典</b>		
漢英詞典（商務印書局）	To adopt ; To employ	To utilize, make use of ; To take advantage of

## 2. “採用”和“利用”在語義和語法方面的對比分析

“採用”和“利用”作為一組擁有共同語素——“用”的詞彙，他們在語義上也許會有相似之處，雖然如此，但語義上差異的情況也是會出現的。另外，由於兩者均是動詞，因此也容易令人聯想到它們會有相同的句法功能，但同時在與名詞或其他詞彙也有不同之處。因此接下來，本文將從語義和語法兩個角度對兩者之間進行探究。

### 2.1 語義方面

在前面的內容，本文對“採用”和“利用”的古代與近代含意以及其出處作詳細分析，以下部分將從兩個詞的字面和色彩意義上的異同兩方面對兩個詞進行辨析。

#### 2.1.1 字面意義

##### 2.1.1.1 字面意義上的相同之處

本文前面部分已羅列“採用”和“利用”兩個詞在不同詞典的意義。就“採用”一詞，前文總結各詞典的傳釋：詞帶有選擇、選取後使用的意味。一般而言是指當認為該物符合個人需要或適合個人，就會加以使用；就“利用”一詞，總結各詞典的傳釋：詞帶有使用該物後能有對個人有所影響，能發揮效用而對個人有利的意味。一般而言是指該物在使用的過程能有利於個人或某一方，又或是使用後對個人或某一方帶來好處。兩者的相同之處在於兩者都是由一個人主導的行為，或者是一個軀體驅使的動作而致，最終在使用前、後符合個人的需求，為個人帶來一定好處的。例如：

- (1) 今天課上，老師採用了活動教學法，令學生在沉浸於活動的同時有所得益。
- (2) 今天課上，老師利用了活動教學法，令學生在沉浸於活動的同時有所得益。

### 2.1.1.2 字面意義上的相異之處——語義側重點的差異

雖然“採用”和“利用”這兩個詞都能表示適合個人，對個人有利的意味，但是他們在語義側重點都存在差異。

語素是最小的語音和語義結合體，也是最小的語言單位。<sup>21</sup>而“採用”由“採”和“用”組成，“利用”由“利”和“用”組成。以下將分析“採”、“利”、“用”分別在《現代漢語規範詞典》和《現代漢語詞典》的釋義和常見的詞搭配：

	採	利	用
語素 義	(1) (動) 摘 (2) (動) 開採 (3) (動) 搜集 (4) (動) 選取；取	(1) (動) 用有利 (2) (形) 鋒利； 銳利 (3) (形) 順利； 便利 (4) (名) 利潤； 利息 (5) (姓) 利	(1) (動) 用用 (2) (動) 需要 (3) (動) 吃、喝 (敬意) (4) (名) 費用 (5) (名) 用處
常用 字	採辦、採編、採伐、採 訪、採風、採購、採光、 採集、採掘、採礦、採 錄、採買、採納、採暖、 採取、採樣、採擇、採摘	利弊、利導、利鈍、利 害、利祿、利尿、利器、 利權、利潤、利刃、利 市、利稅、利索、利益、 利誘、利其、	用兵、用場、用處、用 度、用法、用飯、用非、 用功、用戶、用具、用 力、用命、用品、用人、 用事、用途、用武、用 心、用刑、用語

以上反映，“用”與另一個語素組合時，大部分情況下都位於第二語素位置。只有位於第二語素位置上，語義的側重點才會放在“用”字上，且所組成的詞均為名詞，與本文所探討的“採用”、“利用”的詞性不同，不便本文繼續討論。

“採”與另一個語素組合時，“採”後的語素大致可以分成三類：第一，“採”＋動詞，例如“採版、採編、採買”；第二，“採”＋名詞，例如“採光、採風”；第三，“採”＋形容詞，例如“採暖”。

“利”與另一個語素組合時，“利”後的語素大致可分成兩類：第一，“利”＋名詞，例如“利害、利祿、利益”；第二，“利”＋動詞，例如“利導、利誘、利於”。

<sup>21</sup> 呂叔湘：《漢語語法分析問題》（北京：商務印書館，1979年），頁15。

結合上述觀點可見，雖然“採用”和“利用”均擁有同語素——“用”，但從語素義的角度分析可見兩個詞的偏重都是在第一語素上，也就是在“採”或“利”上。

“採用”一詞本身是具有選項意味的，因此是在眾選項中取而用之；而“利用”一詞本身是帶有利益意味的，因此在用用特定選項後會帶有利處。兩詞的相異在相應的釋義並不存在。

## 2.1.2 色彩意義

### 2.1.2.1 色彩意義上相同之處——語體色彩的相同

符淮青在《現代漢語詞彙》中曾經說過，語體色彩是指不同的詞適用於社會交際的不同範圍及不同文體的情況。他將語體色彩分為兩大類別，分別是書面語和口語，指出書面語用於書面寫作，口語則用於日常談話。<sup>22</sup>以下圖表分析了“採用”和“利用”這兩個詞在 BCC 語料網上出現在不同領域的情況：

	報刊	對話	篇章
採用	96523	377	277737
利用	299222	3608	272750

根據以上分析，反映“採用”和“利用”在“對話”領域方面出現的次數相對較少，由此映學兩個詞同屬書面語。

### 2.1.2.2 色彩意義上的相異之處——感情色彩的差異

感情色彩主要是指詞語中所表達的情感傾通，基本可分褒義、貶義和中性三大類別。“採用”本身帶有選取、選擇而用的意味，而“選取”並不帶任何色彩，因此“採用”會被認為帶中性。相反，“利用”帶有使用後而帶來特定的好處，發揮效能後有助個人利益的意味，而“利益”這個詞容易讓人聯想至“功利”、“利己”等帶貶義色彩的詞，因此“利用”會被認為帶貶義。例如：

- (3) 老闆決定採用下屬的方案，為公司各部進行翻新，改善工作環境。
- (4) 老闆決定利用下屬的方案，為公司各部進行翻新，改善工作環境。
- (5) 學生們為了能有更多時間溫習，便利用上課時間溫習，爭分奪秒。
- (6) \*學生們為了能有更多時間溫習，便採用上課時間溫習，爭分奪秒。

<sup>22</sup> 符淮青：《現代漢語詞彙》（北京：北京大學出版社，1985年），頁31。

學生上課時溫習的目的是為騰空更多時間給自己，而可能會忽略老師的教導。行為的最終受益者是學生，反映“利用”一詞略帶貶義。

## 2.2 語法方面

“採用”和“利用”都是動詞，它們在語法方面存在相同之處，但同時也會存在一定差異。相同之處大致體現在它們均在句子中充當謂語的成分，而相異之處將體現在其與句子中其他成分的搭配。

### 2.2.1 “採用”和“利用”在語法中的相同之處

“採用”和“利用”都是動詞，因此在句子中主要充當謂語，也可充當定語和補語。當兩個動詞合併用時，可形成連謂結構。

#### 2.2.1.1 主要作謂語

動詞充當謂語是最常見的情況，大部分動詞都是用作謂語對主語加以陳述，而“採用”和“利用”這兩個詞也不例外。例如：

- (7) 自從老師採用了新的教學法，每個同學上課都變得更積極了。
- (8) 他利用職權干預選舉的程序，最終受到法律的嚴懲。

#### 2.2.1.2 後加“的”作定語或補語

“採用”和“利用”可以充當定語或補語，但後面所搭配的主語或賓語有一定的限制。例如：

- (9) 香港政府在疫情間採用的社交距離措施改變了市民日常生活的模式。
- (10) 與兼職僱員解除合約是不少公司節省營運開支利用的策略。

#### 2.2.1.3 前加另一動詞形成連謂結構

在“採用”和“利用”前加上另一個動詞，能形成連謂結構／連謂句。例如：

- (11) 黃老師決定採用有中普對照的課本，讓學生能更準確地用普通話朗讀課文。
- (12) 這個小區正商議利用建築廢料建造房屋，為環保出一分力。

## 2.2.2 “採用”和“利用”在語法中的相異之處

### 2.2.2.1 作賓語

“採用”只可以在“被”字句中作賓語。“利用”將論此限。例如：

- (13) 如今人們的教育水平提高，對環保也更重視，例如學會廢物利用。
- (14) 現在計劃書的內容已經訂下，只要計劃書獲得通過就能被採用了。
- (15) \*現在計劃書的內容已經訂下，只要計劃書獲得通過就能採用。

### 2.2.2.2 作主語

“採用”不能單獨作主語，要被定語修飾後才能充當主語。“利用”將論此限。例如：

- (16) 暖色的採用令這幅圖畫的氛圍變得更生動活潑。
- (17) 利用艾灸療法，可舒緩因痛症或敏感而引致的身體不適。

### 2.2.2.3 作狀語

“採用”和“利用”一般情況下不能作狀語，但隨著句子歐化的情況出現，“利用”作狀語的情況將較常見。“採用”可在“被”字句中作狀語：

- (18) \*自從計劃書的正式採用，也象徵著活動籌備工作的開始。
- (19) 自從計劃書被正式採用，也象徵著活動籌備工作的開始。
- (20) 智能機器人在各大餐廳的利用，有助大大節省餐廳營運開支。
- (21) \*智能機器人被各大餐廳利用，有助大大節省餐廳營運開支。

## 2.2.3 “採用”和“利用”搭配對象的異同

儘管兩個詞均擁有相同語素“用”，但在實際搭配上也會有明顯的差異。參考先前有關語素義的探討，可以發現“採”字大部分的釋義如：搜集、選取等大部分用以指代事物或較空泛的概念詞，鮮有用以指代人。例如：

- (22) \*校長決定採用陳老師，讓他來帶領學校足球隊爭取佳績。
- (23) 校長決定利用陳老師，讓他來帶領學校足球隊爭取佳績。

相反，“利”相關的語素義如：有利、便利等的詞，將沒有太大的規範性，可以指代人或其他事物繼而用其有利、便利。例如：

- (24) 他**利用**身邊的同事來換取自己升職的機會，行為十分卑劣。
- (25) **利用**網上交易的功能，便能節省時間，使交易過程更便利。

#### 四、結論

近義詞的辨析作為多年來教學上和學習上的一大難點，尤其同素近義詞的辨析，要漢語母語者和非漢語母語者流利地掌握是有一定困難的。是次通過就“採用”和“利用”這組同素近義詞進行探討，能發現儘管它們擁有相同語素“用”，但兩個詞不論在語義或語法上也存在異同。從語義方面，我們從詞義、語素義、色彩意義等方面探討“採用”和“利用”存在的差異；從語法方面，我們從句子成分和搭配關係兩方面探討“採用”和“利用”在不同情況下存在的變體。通過對這兩方面的辨析，我們便能有效理解同素近義詞之間的關係，有助漢語學習者更清晰地表達自己的想法，繼而在運用漢語時能更得心應手。