

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

2025 年 12 月 第 2 卷第 2 期

主編

魏艷 蕭敬偉

執行編輯

李倩卿

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

專題研究		
“網字匪薄”——從內地網絡諧音流行語看漢語變異和發展趨勢	3	張安翹
從折器中的“作冊”探討西周對殷商的態度	16	葉曉揚
文化地理學視域下的殖民地街道景觀—— 論穆時英與劉以鬯作品中的文學地景	25	王思穎
無聲的吶喊——《告別的年代》“失聲群體”的他性書寫	35	胡珊
故事中的故事——《失城》中的性別敘事	49	許璐瑋
明清傳奇之宋金戰爭書寫與華夷觀—— 以岳飛抗金戲《精忠記》、《精忠旗》、《如是觀》為例	60	趙文萱
學術論壇		
《論語》故訓考辨二則	81	樊海東
春秋戰國時期“濫”“鑑”異形同義—— 沂水紀王崗出土銅盂所見對王念孫《廣雅疏證》一條目的補證	90	楊暢宇
漢以前“亦”在“不亦 X 乎”句式中的意義及成因	102	潘詩欣
才女至狀元：黃崇嘏個人形象的嬗變與文化動因探析	111	楊雨軒
傳承與突圍：《九龍城寨之圍城》的本土懷舊與文化想像	117	張聖好

專題探究

張安翹*

摘要 詞匯反映社會。“網絡諧音流行詞語”更迅速體現語音、語義、符號的共時變化、重構和協調，是探討語言變異和發展趨勢的重要動態語料。本文從音韻和語義角度，剖析“內地網絡諧音流行語”的音義緊密度、形式結構和形成動因，揭示其為現代漢語發展帶來的新視角和啟示。

本文提出，諧音詞按音義緊密度，可分為語義增值、語義逆變、意象映射、字素聯覺、舊形新義、純音擬、純形替七類，完善目前諧音詞的分類體系；從形式看，是漢字、英文字母、數字的跨語言“形、音、義”互嵌重構；從動因看，有語言內源（如發音省力、方音差異、語言經濟原則、漢字形構、輸入工具適應），也有社會外源（如腔調模擬、語氣柔化、陌生化表達、審查避諱、社會觀念、外語影響）。

文章由此揭示“音素異化”（如元音高化、不送氣化、後鼻音前化）的隱性情感規律和副語言聲音修飾（paralinguistic voice qualifiers）功能，提出諧音詞突破書面表達在反映實際語音、語氣、腔調的局限，還呈現了大眾的方言感知、推演與創新。此外，諧音詞折射出不少語音變遷和二語習得現象，更對傳統語言通則（如借詞原則、經濟原則）提出挑戰。本文強調在網絡時代，部分語言規律應據實際語用發展重新審視。

關鍵詞 語音異化、語言變異、諧音、方言、網絡語言、流行語

一 引言

詞匯是最能直接表現社會生活和文化觀念的語言構成要素。網絡流行語作為詞匯現象，如陳原說，是社會生活的敏銳反映。¹這是詞義角度的觀察。從語音角度看，網絡流行語也反映語音變化。一種語言構成要素（如語音、語義、語法、符號）的變異往往會引發其他要素的變異，像葉蜚聲、徐通鏘指，語言系統內部的平衡一旦受擾，有關部分便會重新調整。²語音作為語言、語義的物質外殼，隨時代、地域、文化演變；用以記錄語言的書寫符號形式（尤其在語言規範較少的網絡平台）就隨之調整。不少網絡流行詞語的誕生、變異與語音演變密切相關，借用唐作藩談假借的說法：“看來是一個文字、詞匯問題，實質上是個語音的問題”³。網絡諧音流行語既反映社會實際語音和方言發展的特徵、趨勢，也展現了語音、語義、符號和文化的相互協調。

網絡書寫講求有趣傳神、方便快捷，受多種方言和外來語影響，形成以規範漢語和漢字為基本載體，又融合口語、方言與外來語言元素的獨特表達——“諧音網絡流行語”（諧音入文）。流行語造成一定語言混亂、污染，⁴卻彌補了規範書面表達在反映口語音變、語氣腔調上的不足，賦予詞語豐富社會時代色彩。現代規範漢語無法完全取代。

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 陳原：《語言與語言學論叢：應用社會語言學》（新北：臺灣商務印書館，2001年），頁21。

² 葉蜚聲、徐通鏘：《語言學綱要》（北京：北京大學出版社，2010年），頁192。

³ 唐作藩：《學點音韻學》（廣州：暨南大學出版社，2011年），頁2。

⁴ 黃伯榮、廖序東：《現代漢語（增訂六版）》（北京：高等教育出版社，2017年），頁259；謝耀基：〈從“潮”談起——香港的“潮流”用語〉，《語文建設通訊》，2007年第87期（2007年9月），頁14-20；程鼎：〈抵制“網絡語言”的污染〉，《山東教育》，2003年第Z5號（2003年8月），頁1。

過往諧音網絡流行語研究及分類多基於形式（如數字諧音、字母諧音）和意義發展機制（如隱喻、轉喻）。⁵ 聚焦詞語本身，不難發現，詞的形式或機制儘管一致（例如都是字母諧音），內部特質也不盡相同。從音義緊密程度、形式結構，還是形成動因的角度看，也有進一步細分的必要。諧音網絡流行語更為語言和語音發展提供不少重要啟示，如對傳統語言原則的挑戰、音素異化的隱性情感色彩和副語言信息、方言的感知與推演、語音和文字的循環影響，以及作為二語習得和語言變異現象的重要參考。本文從音義緊密程度、形式結構、形成動因切入探討諧音網絡流行語的特性，由此揭示所反映的語言啟示。

二 諧音網絡流行語的音義緊密程度

諧音網絡流行語的音義關係，從密到疏，本文分為：語義增值、語義逆變、意象映射、字素聯覺、舊形新義、純音擬、純形替七型。

1. 語義增值型

語義增值型諧音通過與原詞音同或音近（下稱“音諧”）的新表達形式，強化原詞意義的某些特徵、特質，使原詞詞義更具體鮮明，情感更飽滿。例如“美眉”諧“妹妹”，字面上“美眉”可解讀為“美麗的眼眉”，是漂亮女性的面部特徵，在年輕女性的原義上，添上美貌意思；“集美”諧“姐妹”，字面上“集美”有“聚集美麗、美人”的含義，在女性親暱稱呼的基礎上，增添眾多和美麗的正面意思；“家銀”諧“家人”（多用作網友的友善稱呼），“家銀”讓人有金銀滿屋的感覺，在稱呼基礎上，抬舉對方富貴顯赫。這些例子，原詞意義借助諧音得到強化、形象化、具體化，展示出語言除了通訊，還重視人際互動功能。⁶

2. 語義逆變型

語義逆變型諧音通過與原詞音諧的新表達形式，賦予原詞新意義。新意義與原義相關卻相對、反差，使表述具雙重意義，有出人意料、幽默滑稽的效果。例如“學廢了”諧“學會了”，“學會了”原義是掌握和學到知識，“學廢了”卻是學不會、學不來。“廢”、“會”近音反義，巧妙呈現與“學會”完全相反的消極自嘲，在學生群體中尤其流行。“大學牲”諧“大學生”，通過“生”、“牲”同音，映射大學生自覺如牲口般勞苦。“大學牲”的無奈痛苦色彩與“大學生”理應活潑、有幹勁的青春形象反差鮮明。“億點點”諧“一點點”、“嘔像”諧“偶像”、“菌男”諧“俊男”、“黴女”諧“美女”、“衰哥”諧“帥哥”、“窩囊費”諧“窩囊廢”、“坐以待斃”諧“坐以待斃”也屬這類。

3. 意象映射型

意象映射型諧音通過與原詞音諧的新表達形式，引發與原詞意思關聯較弱、較間接

⁵ 左悅：〈基於認知社會語言學的漢語網絡熱詞研究〉（吉林大學博士論文，2023年），頁1-143；鄧超群：〈漢語流行語傳播理據探析——以2008—2018年“十大流行語”為例〉，《語文建設》，2019年第14期（2019年7月），頁76-77；曾容、文旭：〈流行語語義動態範疇化的模因研究〉，《當代修辭學》，2019年第3期（2019年6月），頁86-95。

⁶ 葉蜚聲、徐通鏞：《語言學綱要》，頁9。

的聯想、聯繫。這種聯繫不能直接從新形式的字面理解，需要依賴接收者的文化背景或個人經驗作推理式聯想和解读。例如“蕉綠”諧“焦慮”，在字面上“蕉綠”讓人聯想到綠色的香蕉，與焦慮關係不大，在視覺形象和味覺經驗上，卻能引發與焦慮相關的感受。“綠”可讓人想到臉色發青、發霉、噁心、恐怖；“綠色香蕉”一般是未熟的香蕉，味道苦澀，這些感覺都間接與焦慮不悅相聯。這種聯想更可以是遞進的、發散的。⁷例如“泰褲辣”諧“太酷啦”，“泰”首先讓人聯想到泰國（熱帶東南亞國家），“褲”就自然導向聯想熱天常穿的短褲，“辣”於是一語雙關，指天氣熱辣，也指短褲性感“辣眼睛”（過於引人注目）。一連串意象聯想系列⁸與“太酷啦”的興奮驚嘆情感契合。其他如“藍瘦”諧“難受”、“拱出去”諧“滾出去”、“鵝子”諧“兒子”、“女鵝”諧“女兒”類同。

4. 字素聯覺型

字素聯覺型諧音通過新表達形式中的個別字眼，觸發與原詞局部相關的碎片式聯想。新表達形式整體不具明確邏輯意義，單看個別字眼，卻能激發一定聯想。例如“滴滴我”諧“踢踢我”（表示發訊息聯繫我），“滴滴我”字面沒有邏輯意義，單看“滴”卻給人輕細密集、引人注意的感覺，比“踢”溫柔，與簡訊聯繫和訊息提示鈴聲的特質相似。“愛豆”諧“idol”（偶像），“愛豆”字面解不通，單看“愛”卻洋溢喜愛崇拜情感，單看“豆”又給人小巧精緻、需捧在手心呵護的印象，與崇拜偶像的情感共通。字素印象不及意象映射完整、有序，卻利用對個別文字的感知傳遞情感。“禿然”諧“突然”、“滾粗去”諧“滾出去”、“哇趣”諧“我去（我操）”和“嘻嘻不嘻嘻”等也屬此類。

5. 舊形新義型諧音

舊形新義型諧音通過與現成詞匯的發音相似性，創造別解。⁹現成詞匯被賦予全新且和原詞詞義或情感無關的新意義。例如“辣雞”諧“垃圾”，兩者讀音相同，在情感或意義上完全無關，舊瓶新酒。這類諧音詞不受意義關聯限制，漢語同音或近音詞眾多，創造門檻低，數量特別多。如“布吉島”諧“不知道”、“壁壘”諧“避雷”、“人參公雞”諧“人身攻擊”、“鴨梨”諧“壓力”、“凍梨”諧“動力”、“稀飯”諧“喜歡”、“炒雞”諧“超級”、“蝦米”諧“什麼”、“烏魚”諧“無語”、“油墨”諧“幽默”、“補藥”諧“不要”、“母雞”諧“唔知”。到了這個層次，諧音詞與原詞的意義已完全疏脫。

6. 純音擬型

純音擬型諧音中，新表達形式欠缺也不依賴字面或邏輯解讀，只通過文字替換，更精準反映實際口語語音變化。諧音詞反映語流音變。例如“抱一絲”[pau i sɿ]來自“不好意思”[pu xau i sɿ]中“不”的元音[-u]和“好”的聲母[x-]脫落，“鳥”[niɑu]來自“你好”[ni xau]中“好”的聲母[x-]脫落。同類的還有“宣你”諧“喜歡你”、“醬紫”諧“這樣子”、“男票”諧“男朋友”、“表”諧“不要”、“報看”諧“不好看”、“套吃”諧“太好吃”、“島”諧“大家好”等。諧音流行語也反映方言讀音。例如中古漢語知、照組字，在現代普通話讀舌尖後音[tʂ-]、[tʂʰ-]、[ʂ-]，粵方言卻讀舌葉音[tʃ-]、[tʃʰ-]、[ʃ-]，¹⁰聽感上與普通話舌面前音[tc-]、[tcʰ-]、[c-]相近，促成以聲母[tc-]、[tcʰ-]、[c-]諧[tʂ-]、

⁷（瑞）費爾迪南·德·索緒爾：《普通語言學教程》（北京：商務印書館，1980年），頁175。

⁸符淮青：《現代漢語詞匯》（北京：北京大學出版社，1985年），頁189。

⁹楊錫彭：《漢語語素論》（南京：南京大學出版社，2003年），頁70-73。

¹⁰詹伯慧：《現代漢語方言》（武漢：湖北人民出版社，1981年），頁29-30。

[tʂʰ]、[ʂ-]的諧音表達(如“敲”諧“超”、“雞”諧“知”、“七綫”諧“癡綫”、“小公舉”諧“小公主”)。普通話脣齒擦音[f]與舌面後擦音[x-]在粵、客家、湘、贛等方言中往往相混,¹¹促成聲母[f-]、[x-]互諧的諧音詞(如“方了”諧“慌了”、“稀飯”諧“喜歡”、“灰常”諧“非常”、“學廢”諧“學會”)。諧音詞還反映語氣變化(如“尊嘍假嘍”諧“真的假的”、“修勾”諧“小狗”、“紫嘖”諧“姐姐”模仿可愛撒嬌語氣)以及聲調變化(如“奪筍”諧“多損”反映“多”作副詞時,改讀陽平調的變化;¹²“蜀黍”諧“叔叔”、“葛格”諧“哥哥”、“底迪”諧“弟弟”模仿台灣方言“重疊式親屬稱謂詞”前一字讀半上聲調 21,後一字讀陽平調 35¹³的習慣。這類表達完全基於聲音相似性,不含字面邏輯意義,與原詞沒有任何意義關聯。

7. 純形替型

純形替型諧音選用與原詞發音相同的字作替換(同音異字),語音、語義不承載額外意義,信息和情感沒有增減,唯一變化只有文字符號,提供了陌生新鮮的視覺體驗。例如“灰灰”諧“揮揮”,“灰”、“揮”同音,在語義和感情色彩上卻都無關,“灰灰”放到語境也不帶邏輯意義,只是因聲音相同,被用來代替“揮”。“蒜了吧”諧“算了吧”、“雞動”諧“激動”如是。純形替型諧音的音義增值功能和玩味性有限,詞出偶然,數量便不多。

三 諧音網絡流行語的形式結構

網絡諧音流行語的形式結構分四大類:英文字母、阿拉伯數字、漢字以及混合形式。每個大類可再細分若干小類:

1. 英文字母形式

1.1 拼音首字母縮寫

這類諧音詞提取並合併詞語漢語拼音的首字母,形成更簡短經濟的表達符號。例如“pyq”是“朋友圈”(peng you quan)的首字母縮寫、“xswl”是“笑死我了”(xiao si wo le)的首字母縮寫,還有“lgdl”(老公點了)、“yyds”(永遠的神)、“dddd”(懂的都懂)、“dbq”(對不起)、“bdjw”(不懂就問)、“xxn”(小仙女)、“blx”(玻璃心)、“sjd”(是假的),適應拼音輸入法和網絡溝通的快速節奏。

1.2 英語詞語首字母縮寫

這類諧音詞提取並合併規範英語詞語的首字母或音節首字母,簡化書面符號外殼,口語使用時也只唸字母,不唸全稱。例如“pua”是“pick-up artist”(搭訕能手)的首字母縮寫,在網絡多作精神控制、情緒勒索的統稱;“cp”是“couple”(情侶)的音節首字母縮寫,還有“fomo”(fear of missing out)、“nbc” (nobody cares)、“bg”

¹¹ 同上注,頁 27。

¹² 羅福騰:〈普通話“多”字讀陽平調的考察分析〉,《語文建設》,1992 年第 9 期(1992 年 5 月),頁 28-29。

¹³ 申祐先:〈臺灣國語的名詞重疊現象〉,《中國語文學論集》,2011 年第 67 號(2011 年 4 月),頁 140;高婉瑜:〈網路語言的語音模因及其傳播——以宅女小紅的作品為例〉,《淡江中文學報》,2014 年第 30 期(2014 年 6 月),頁 294。

(background)、“ddl”(deadline)等。有些英語縮寫還發展出新的語義或語法功能。名詞作動詞用的，如“ufo你”(unidentified flying object 不明飛行物體)表示把你當外人、“cpu你”(central processing unit 中央處理器)表示把你洗腦、“atm你”(automated teller machine 自動提款機)表示把你當成提款機，不斷索取金錢。短語作形容詞用的，如“就很omg”(oh my god 我的天)形容事情很震驚、“diy xx”(do it yourself 自己動手做)形容自製的物件、“很lol”(laugh out loud 大聲笑)形容事情引人發笑。

1.3 英語詞截取

這類諧音詞通常截取英語詞的明確表義成分，形成簡短而不喪失核心詞義的表達，見詞明義。例如“emo”截取自“emotion”(情緒)。以“emo”為詞根的詞有“emoji”、“emotive”、“emotional”、“emoting”等，流行語就截取可辨義的詞根“emo”(而不是詞綴“-ion”或“-ive”)，表示憂鬱、傷感。又如“simp”截取自“simpleton”(傻瓜蠢蛋)。以“simp”為詞根的詞有“simple”、“simplicity”、“simplify”等，流行語“simp”(而不是“ple”或“ton”)保留了可辨義的詞根，指在戀愛關係中過分盲目付出的人。目前很流行的“i人”、“e人”、“j人”、“p人”，就是截取自MBTI人格測驗中的“introvert”、“extrovert”、“judging”和“perceiving”。有些縮寫還可配搭副詞使用，如“很emo”、“非常i”、“太e”；配搭助詞使用，如“emo了”，甚至組合成“很istj”、“太esfp”等。

1.4 擬音拼寫

口語交流中，一些發音(尤其臨時擬聲)無對應漢字，或對應漢字生僻難寫，要借助英文字母拼出實際語音，利用拼音文字彌補漢字表記在語音反映的局限。例如表示有彈性、動感強或轉瞬間的“duang”、模擬遊戲槍擊聲效的“biu”、模擬麵糰撞擊桌面聲的“biang”(噼)、模擬揉、搓、捏聲的“rua”(揉)，以及模擬乾嘔聲的“yue”(噁)、模擬北京方言的“兄dei”(兄弟)、模擬重慶和四川話的“感jio”(感覺)、模擬陝西方言的“hin”(很)，都需要靠拼音準確反映實際語音。

1.5 英語詞的舊形新義

漢語和英語有不少相近音素。¹⁴一些英語詞因與漢語發音近似，在漢語語境被賦予新意義。從外表說，符號和聲音外殼是英語的；從內涵說，語義是漢語的。例如“vocal”諧“我靠”、“strong”諧“死裝”、“five”諧“廢物”、“tree tree”諧“脆脆”、“facebook”諧“非死不可”、“new bee”諧“牛逼”、“watchout”諧“我操”。這種跨語言析字互嵌讓英語詞煥發新的生命力和玩味，交際更新奇新鮮。

2. 阿拉伯數字形式

2.1 單個數字諧音

數字諧音寄託意頭，在網絡時代，也方便鍵盤交際。漢語傳統常把數字玄化、寄寓吉凶、講求配搭。¹⁵在網絡語境，人們卻更注重便捷，數字諧音的主要對象是常用交際語，跟從前講求文化意頭的心態起了變化。一些數字因與常用漢字發音相似而被諧借，方便輸入。有些用法是臨時性的，一般只用於網絡，例如“5”諧“我”、“嗯”或“嗚”、

¹⁴ 繆鵬飛：〈英漢音素的辨別〉，《華南師範大學學報》，1985年第3期（1985年4月），頁142-143。

¹⁵ 謝耀基：〈香港的多文化現象與港式中文〉，《方言》，1997年第3期（1997年8月），頁176。

“6”諧“溜”、“牛”、“7”諧“氣”、“8”諧“不”或“拜”，以及“9”諧“就”；有些根深蒂固，有一定社會共識，¹⁶例如“4”諧“死”、“8”諧“發”、“9”諧“久”。同一數字可表示多個意義，出於輸入便利，出於講究寓意，都反映語言表達和接收的社會性、兼容性和靈活性，展現出符號、聲音與文化的緊密交織。

2.2 組合數字諧音

在單個數字諧音的基礎上，數字還可組合成更多更完整的諧音表達。例如“9494”諧“就是就是”、“484”諧“是不是”、“7456”諧“氣死我了”、“4242”諧“是啊是啊”、“666”諧“牛牛牛”、“778”諧“吃吃吧”、“87”諧“白癡”。可以看出，網絡數字諧音以日常交際語為主，意頭變得次要，揭示新時代交際和文化觀轉變，也反映諧音詞的適應性、活躍性、組合性和創新能力。

3. 漢字形式

以漢字為載體的諧音表達，從功能、語源、引申機制等角度看，種類繁多；從形式說，可簡單歸納兩類：“帶義諧音”和“不帶義諧音”。

3.1 帶義諧音

新表達形式除了與原詞音諧，還承載特定語義或情感。諧音詞與原詞，從意義上說，可以是增強關係（參第二部分類別一），如“集美”諧“姐妹”、“滾粗去”諧“滾出去”；相聯關係（參第二部分類別二至四），如“菌男”諧“俊男”、“蕉綠”諧“焦慮”；或無關係（參第二部分類別五至七），如“補藥”諧“不要”、“蝦米”諧“什麼”。帶義諧音與原詞的語義關係或強或弱，有密有疏，都使語言層次更豐富，表達更耐讀、有深度。

3.2 不帶義諧音

新表達形式與原詞音諧，字面卻沒有邏輯意義。例如“九敏”諧“救命”、“瓦大刮擦”諧“萬達廣場”、“修勾”諧“小狗”，新形式字面都不可解。不帶義諧音在方言和外語仿寫中特別常見。漢語方言繁多，各具特色，在語音上，卻有一定共通或規律性。¹⁷模仿方言語音的半陌生表達，例如“恰飯”、“闊以”諧西南方言發音的“吃飯”、“可以”，“猴賽雷”、“雷猴”、“樓某”諧粵語“好犀利”、“你好”、“老母”，為交流帶來生趣。隨社會國際化、多元化，國外文化滲透愈廣泛，模仿外語的諧音詞便非常多。例如“斯到普”諧“stop”、“奈斯”諧“nice”、“瑞斯拜”諧“respect”、“歐克”諧“ok”、“凡爾賽”（網絡用語指炫耀）諧“versailles”、“噠咩”諧“だめ”（不行）、“橋豆麻袋”諧“ちょっと待つて”（請等一下），都反映了語音、文化、符號的靈活協作。

4. 混合形式

混合形式同時利用多於一種語言符號和聲音營造諧音效果。漢字混英語的，有“拴q”諧“thank you”、“芭比q”諧“barbecue”、“蹠jio jio”諧“蹠腳腳”等。有些配合熟語，效果特別新奇，如“duck不必”諧“大可不必”、“深藏blue”諧“深藏不

¹⁶ 王曉澎、孟子敏：《數字裡的中國文化》（北京：團結出版社，2000年），頁134-135。

¹⁷ 何大安：《規律與方向：變遷中的音韻結構》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年），頁17-19。

露”、“嚇 swallow”諧“嚇死我了”、“皮蛋 solo 粥”諧“皮蛋瘦肉粥”。還有摻雜人名的，意趣盎然，如“vans”諧“王安石”、“tony 帶水”諧“拖泥帶水”、“lily 皆辛苦”諧“粒粒皆辛苦”、“judy 不去，cindy 不來”諧“舊的不去，新的不來”，都深受歡迎。英語混數字的，有“u1s1”諧“有一說一”、“m3”諧“i am saying”、“p9”諧“啤酒”、“3ks”諧“thanks”等。漢字混數字的，例如“6 啊”諧“牛啊”、“7 飯”諧“吃飯”、“8 是”諧“不是”、“人+377”諧“人家生氣氣”。這些表達保留原詞發音特徵，卻突破傳統形式結構，新潮獵奇、引人注目，也方便輸入。

四 諧音網絡流行語的形成動因

語音和詞匯，從內部結構說，有結構性、規律性；從外部應用說，展現了社會性、認知性和隨意性。諧音網絡流行語的動因也分“內源”和“外源”。內源動因從語言角度，指直接和語言構成要素（如音韻、符號）相關的成因；外源動因則從語用層面，指受社會集體認知、語境、交際目的等影響的成因，例如避諱禁忌、創造幽默、緊貼潮流。某個諧音流行語出現的動因，不一定是單一的，也可以是複合、多元的。

1. 內在成因

1.1 發音省力和經濟原則

因應發音省力需求的諧音詞現象有“音素異化”和“語流音變”。音素異化由發音器官惰性（發音未到位）、語速過快、方言習慣或混合因素引起。情況形形色色，因應時代、地域各有不同。諧音流行語迅速而明顯地體現了這些語音特徵。例如後鼻音韻尾[-ŋ]讀成前鼻音韻尾[-n]，如“九敏”諧“救命”、“神金”諧“神經”、“小盆友”諧“小朋友”、“先森”諧“先生”，省卻發音時舌根抵住軟顎的力量。有些甚至直接省去鼻音韻尾，如“瓦大刮擦”諧“萬達廣場”、“無瓜”諧“無關”。省略圓脣介音[-u-]或[-y-]的，例如“童鞋”諧“同學”、“拱”諧“滾”、“學廢”諧“學會”、“感腳”諧“感覺”，省卻圓撮嘴唇的力量。省略捲舌音[z]或捲舌央元音[ɻ]的，例如“鵝子”諧“兒子”、“家銀”諧“家人”、“倫家”諧“人家”，省卻發音時舌頭或舌尖上翹的力量。諧音流行語還捕捉一些音節在語流連讀時的變化（語流音變），例如“報吃”諧“不好吃”、“表”諧“不要”、“ber”諧“不是”、“裝電台”諧“中央電視台”、“咧”諧“厲害”、“翔”諧“喜羊羊”、“滑馬”諧“皇阿瑪”，甚至“倒卵”諧“大家好我是鹿晗”、“尿片”諧“你好我是彭于晏”。

1.2 方音差異

方言是同一語言的地方變體。方言之間有差異性，也有一致性，¹⁸甚至規律性。出於交際需要，或耳濡目染，或新奇有趣，方言模仿現象在語音和詞匯上都很常見。這種口語現象隨著交際網絡化、文字化，進入網絡文本。漢語方言繁多複雜，此類諧音詞便特別多。如前文提及，粵方言沒有舌尖後音[tʂ-]、[tʂʰ-]、[ʂ-]，只有舌葉音[tʃ-]、[tʃʰ-]、[ʃ-]，聽起來像舌面前音[te-]、[teʰ-]、[e-]，故有把“七綫”諧“癡綫”、“系”諧“是”、“雞”諧“知”、“敲”諧“超”、“小松許”諧“小松鼠”等；不少西南、南方方言鼻音[n-]、邊音[l-]不分，¹⁹因此有“美鋁”諧“美女”、“菇涼”諧“姑娘”、“內牛”諧“淚流”、“辣個”諧“那個”；各方言尖團音分合程度不同，故有“港真”諧“講真”、“了改”

¹⁸ 詹伯慧：《現代漢語方言》，頁 29-30。

¹⁹ 同上注，頁 28。

諧“了解”；江淮、西南、粵、閩等方言不分舌尖前音[ts-]、[tsʰ-]、[s-]和舌尖後音[tʂ-]、[tʂʰ-]、[ʂ-]，²⁰便有“漢紙”諧“漢子”、“桑心”諧“傷心”、“騷年”諧“少年”、“研究僧”諧“研究生”；一些西南方言把單元音韻母[-ɿ]讀成複元音韻母[-uo]，²¹便有“闊以”諧“可以”、“帥鍋”諧“帥哥”、“可樂”諧“闊落”等。

1.3 輸入法經濟原則

漢字是內地網絡交際的主要載體，漢語拼音配合字母鍵盤是普遍的輸入工具。拼音輸入的首字母縮寫識別功能，能通過首字母或首字母串預測完整的詞和短語，促成了“yyds”（永遠的神）、“tql”（太強了）、“nsdd”（你說得對）、“zqsg”（真情實感）、“cdx”（處對象）等拼音首字母縮寫。有些更只有首字母串相同，如“雙肩包”諧“神經病”、“通訊錄”諧“同性戀”、“蘭州燒餅”諧“樓主傻逼”。拼音輸入依賴音段成分，忽略超音段成分（如聲調、語調、節奏）。漢語同音詞²²很多（例如“繪畫”和“會話”；“抱負”和“報復”），同音段的詞更多（例如“繪畫”和“回話”；“抱負”和“飽腹”）。輸入法常用字推薦功能和使用者懶得翻頁選字的心態，促成大量同音或同音段的流行語，例如“舉個栗子”諧“舉個例子”、“微距”諧“畏懼”、“猿糞”諧“緣分”、“蚌埠住了”諧“繃不住了”、“蕪湖”諧“嗚呼”、“烏魚”諧“無語”、“勞資”諧“老子”。

1.4 漢字形態特徵

不少諧音詞除了語音效果，還通過特定選字增加視覺效果。善用漢字部件的，例如“蚰”從“虫”部，讓人聯想到鬼祟隱匿；部件“曲”給人迂迴、不直接的印象，與“蚰蚰”表示在背後議論別人的意象相關；從“口”的“嚶嚶嚶”、“嘻嘻”、“啾”、“噓”，在網絡語境能自然被理解為語氣相關。善用圖畫性的，例如“亞比囧囧囧”的“囧”像人臉表情；“999”是“666”的垂直與水平反轉，表示“6翻了”（非常厲害）。有的字詞，甚至利用部分漢字可重複疊合的性質，創造視覺傳意效果，例如“又双叒叕”強調事情頻繁發生、“火炎焱燚”強調事情愈來愈熱（流行）。

2. 外在成因

2.1 網絡審查與禁忌避諱

網絡平台為維持交際友善安全，多會屏蔽或禁制粗俗、敏感、忌諱內容。不過“上有政策，下有對策”，一些本來用來規避審查的臨時性諧音表達，經頻繁使用，約定成流行語。規避敏感話題限制的，例如“紫砂”諧“自殺”、“玉玉”諧“抑鬱”、“80”諧“霸凌”、“9”諧“酒”、“通訊錄”諧“同性戀”、“鼠”、“s”、“4”、“三”諧“死”；規避粗俗語限制的，例如“沙雕”諧“傻屌”、“臥槽”諧“我操”、“雙肩包”諧“神經病”、“five”諧“廢物”；規避色情話題限制的，例如“sj”諧“視姦”、“pg”諧“屁股”、“澀澀”諧“色色”、“熊”諧“胸”、“買可樂”諧“make love”（做愛）。廣告法約束下，平台禁用極限或消費誘導字眼，像“蕞”諧“最”、“浮力”

²⁰ 同上注，頁 30-31。

²¹ 劉紅梅、武傳濤：《實用漢語語音》（合肥：安徽教育出版社，2003年），頁 73。

²² 不同學者對“同音詞”定義的嚴寬不一。這裏採用胡裕樹、周祖謨、周有光等的說法，指“聲、韻、調”完全相同，但意思不同的詞。（胡裕樹：《現代漢語》（上海：上海教育出版社，1987年），頁 259；周祖謨：《漢語詞匯講話》（北京：外語教學與研究出版社，2005年），頁 31；周有光：《中國語文縱橫談》（北京：人民教育出版社，1992年），頁 248）。

諧“福利”、“泰”諧“太”、“炒雞”諧“超級”、“灰常”諧“非常”等諧音表達應運而生。網絡私隱保障意識日增，不少平台限制用戶線下約見或提及他方應用程式，故有把“4聊”諧“私聊”、“v”諧“微信”、“桃”諧“淘寶”、“豆”諧“抖音”、“pxx”諧“拼夕夕(拼多多)”等的表達。古有改字、空字、缺筆、改音等常法，避聖人諱、國諱、家諱、意頭諱等；²³網絡時代異曲同工，利用諧音詞避低俗、審查、法規諱，這些權宜之計經廣泛使用，沉澱成流行語。說到底都是時代風俗的產物。

2.2 陌生化與新鮮感

網絡溝通不同一般文書交際，特別講究新穎別致、吸引力與話題性。不少諧音詞語明明有對應可用的規範表達，用諧音替換卻有引發思考、深化記憶、刷新視覺的交際功能。大腦閱讀和處理文字有一定慣性，²⁴陌生少見、不預期在該語境出現或需聯繫外語理解的文字配搭(如“古德拜”諧“goodbye”、“古德貓寧”諧“good morning”、“蟹蟹”諧“謝謝”、“窩”諧“我”)能讓讀者停下來思考消化，博君一笑，也深化記憶。在大量漢語內容中羈入字母或數字符號(如“xhs”諧“小紅書”、“hhhh”諧“哈哈哈哈哈”、“5”諧“我”、“0837”諧“你別生氣”)，從視覺上說，帶來新鮮驚喜的效果，甚至方便閱讀斷句。一些流行短語，例如“be like”(就像)、“i服了you”(我服了你)、“笑cry”(笑哭)、“city不city”(洋氣不洋氣)如是。

2.3 語氣柔化與腔調模擬

網絡交際中，外語和諧音常充當“語氣柔化”工具。就漢語母語者說，外語表達的情感負荷較輕，²⁵如“sorry”比“對不起”容易啟齒、“bye-bye”比“再見”輕鬆、“thank you”比“謝謝”程度要輕、“ok”比“可以”自然。網民把這些英語再諧音化(如用“騷瑞”(sorry)、“sry”(sorry)、“dbq”(對不起)表達“對不起”；用“拜拜”(bye-bye)、“古德拜”(goodbye)表達“再見”；用“拴q”(thank you)、“3q”(thank you)、“三克油”(thank you)、“阿里嘎多”(日語ありがとう)表達“謝謝”；用“歐克”(ok)表達“可以”)，語氣更柔和親暱，富玩味性，適合網絡輕鬆趣怪的語境氛圍。一些純漢字諧音，不以外語為基礎(如“鼠”諧“死”、“鴨梨”諧“壓力”、“丸辣”諧“完了”、“雀食”諧“確實”、“歪膩”諧“我愛你”、“表”或“補藥”諧“不要”)也透過形、音異化減輕語言嚴肅僵硬感。至於“素啞”諧“是的”、“泥萌壕”諧“你們好”、“紫嘖”諧“姐姐”、“葛格”諧“哥哥”甚至有呈現撒嬌腔調的功能。

2.4 偶然事件與社會觀念

流行語敏捷反映社會熱話與文化觀念。網絡資訊傳播無時空限制，某話題或事件一旦爆紅，相關流行語便迅速誕生、傳播。例如某高考誓師大會上，一位男生因激動過度，讀出帶乾嘔音的誓詞“超越自我”。片段廣傳後，“超yue自我”²⁶便流行一時。一段鄉村紀錄片中，老婦用雲南話問對方身高“一米幾”，聽起來卻像“玉米幾”，“玉米幾”便成了詢問身高的流行語。一齣電視劇的對白“我操你媽”，靜音播放時，口型與“我上早八”(指大學生早上八點的課堂)相近，“我上早八”便成了取代該粗俗語的

²³ 陳垣：《史諱舉例》(上海：上海書店出版社，2023年)，頁1-38。

²⁴ 張一純：《組織行為學》(北京：清華大學出版社有限公司，2006年)，頁40-41。

²⁵ Harris, C. L., Gleason, J. B., “When is a First Language More Emotional? Psychophysiological Evidence from Bilingual Speakers”, in Pavlenko, A. (ed.), *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression and Representation* (Bodmin: MPG Books Ltd., 2006), pp. 257-83.

²⁶ “Yue”是模擬乾嘔音的流行語。

流行語。社會觀念對流行語的影響同樣顯著。例如“她”是漢語歐化下的女性第三人稱代詞，²⁷不少網民從形旁看，誤以為“他”只能充當男性第三人稱代詞，於是用拼音“ta”來泛指全部性別第三人稱的寫法便流行起來。²⁸

2.5 外語及國外文化影響

網絡交際語言規範少，疆域廣。流行語受到多國文化影響，糅合各種外來與本土語言成份，表現出多元文化來。英語是國際語言，歐美文化在衣食住行、政治經濟、影視娛樂各方面大幅傳入，英語諧音流行語便特別多，使用頻繁。例如“嗨皮”諧“happy”、“黑喂狗”諧“here we go”、“狗帶”諧“go die”、“薯頭”諧“potato”、“愛老虎油”諧“I love you”、“康忙”諧“come on”。受日語影響，有“卡哇伊”諧“かわいい”（kawaii），“呐尼”諧“なに”（nani），“八嘎呀路”諧“ばかやろ”（bakayarou），“私密馬塞”及變體“私密馬嘍”諧“すみません”（sumimasen）等。韓國影視作品、流行音樂在中國頗受歡迎，“歐巴”諧“오빠”（oppa），“哦莫”諧“어머”（eomeo），“思密達”諧“습니다”（seumnida），“西八”諧“씨발”（ssibal）等因此流行起來。不同國籍的人只要嗜好相同，便可聚集到一個網絡交際圈和言語社團，發展出專屬術語和社會方言。²⁹這些術語由各種語言組成，為方便本族使用，有時會發生本土化。例如動漫圈子有“穀子”諧英語“goods”指周邊產品、“吧唧”諧英語“badge”指徽章、“痛”取自日語“痛々しい”（itaitashī，本指“尷尬得不忍直視”），現在泛指動漫裝飾誇張的物品，內地網民用本族語言唸[tʰuŋ]，不唸[ita]、“腐”諧日語“ふじよし”（fujoshi），指喜歡男同性戀情節作品的女性。經頻繁使用與傳播，這些詞甚至跳出本來圈子，派生成“穀子經濟”、“吃穀人”、“出穀”、“痛文化”、“痛包”、“痛車”、“腐向”、“腐文”、“腐男”、“腐女”、“麥麸”（諧“賣腐”）等，在網絡和口語交際也會使用。

五 諧音流行語對現代漢語發展的啟示

1. 音素異化與情感表達

網絡諧音詞的變異和成因複雜多樣，難以一概而論。從整體趨勢看，一些音素異化的規律、方向卻多少和語氣相關。元音高化營造親暱嬌嗲感，前高不圓脣元音[i]、後高圓脣元音[u]的撒嬌色彩最鮮明。例如“hin”諧“很”、“報 gao”諧“報告”、“jio 得”諧“覺得”、“雞丟”諧“知道”、“銀”諧“人”都將元音高化或加入介音[i]；至於“尊啱假啱”諧“真的假的”、“闊愛”諧“可愛”、“闊以”諧“可以”、“帥鍋”諧“帥哥”、“捉急”諧“著急”也將元音高化、圓脣化或加入介音[u]，腔調溫柔可愛。把後鼻音[-ŋ]唸成前鼻音[-n]，發音較不用力，聽感更柔和，起著語氣軟化的作用。例如“九敏”諧“救命”、“森 77”諧“生氣氣”、“小盆友”諧“小朋友”，氣氛輕鬆幽默。把送氣輔音唸成不送氣，呼出氣流較弱，聲音像被內吞，有調皮戲謔的效果。例如“叮咚雞”諧“聽通知”、“沒喂狗”諧“沒胃口”、“香菇”諧“想哭”、“目

²⁷ 謝耀基：《現代漢語歐化語法概論》（香港：光明圖書公司，1990年），頁121。

²⁸ 很多外國語言裏，“性別平等詞”已從網絡流行語進入規範語言體系。例如英語“ze”（用“Z”取代區分“he”和“she”的“h”和“sh”）和“zir”（用“z”為首，結合“his”的“i”和“her”的“r”）最初在網絡平台 Twitter（推特）流行，2018年獲《牛津英語詞典》正式收錄為中性第三人稱單數代名詞。瑞典語“hen”（用“e”取代區分“han”（男）和“hon”（女）的“a”和“o”）原本也是網絡流行語，2014年獲《瑞典學院辭典》正式收錄。類似現象在西班牙語、德語、土耳其語、日語、葡萄牙語都有，反映社會觀念對網絡語言、乃至規範語言的層遞影響。

²⁹ 葉蜚聲、徐通鏞：《語言學綱要》，頁198。

瞪狗帶”諧“目瞪口呆”、“大狗叫”諧“戴口罩”、“呱張”諧“誇張”、“見缸馬”諧“健康碼”，語氣趣稚鬼馬。這些觀察揭示了音素異化與腔調情感的潛在關係。過往有關語言是“有序異質體”（orderly heterogeneous system）³⁰的討論，多基於詞匯或音段差異展開；通過諧音流行語，從超音段角度看，同樣成立，為語言異質規律分析提供了新視角。

2. 方言感知、推演與創新

傳統認為，語言的接觸傳播和感染演變多發生在地域鄰接或頻繁交流（如通商、遷徙、文化交流）的地區。³¹隨著網絡和語音傳輸等科技出現，語言交流不再受時空和文字形式限制，方音得以廣泛傳播。值得關注的是，一般大眾對各地方言發音特點沒有深入學理認識，卻能憑直覺將某些音韻特徵加以演化活用，如“七線”諧“癡線”、“七飯”諧“吃飯”、“系不系”諧“是不是”、“雞”諧“知”，就是將粵方言沒有舌尖後音的語音特徵移鏈式地演活到普通話裏。這種諧音玩味看似自然不過，也可能純粹出於新鮮、有趣，從語用層面看，卻是社會大眾對語言變異自然吸收與再創新的直觀證明；從保育層面，更是數字時代推動方言發展和革新的重要工具；從文化層面，促進了多元文化的相互了解、和平兼容。

3. 語音與文字的循環互動

網絡諧音流行語多以文字替換方式，更貼切地呈現實際語音及音變，即“口語入文”。不過漢字符號形式及讀音有限，輔以數字、字母，也難以完全貼合無限而細微的口語變化。這種情況下，文字有時會反過來影響口語讀音。例如“男朋友”[nan p'əŋ iou]在語流中連讀成[nan p'ʒou]。[p'ʒou]沒有對應漢字，也不好拼寫，唯有寫成發音相近的“票”。隨著“男票”的流行，現在口語中“男朋友”常被唸作“男票”。又如“不是”[pu ʂ]在語流中連讀成[puɿ]，沒有對應漢字，只好拼寫成“ber”，於是“不是”在口語中常被唸作重捲舌元音“ber”[bɜː]。有些本來只有書面形式的英語首字母縮略字，如“be”（bad ending），網絡用法指分手；和“he”（happy ending），指大團圓結局，理應讀為“B-E”[bi: i:]、“H-E”[ɛɪf i:]。書面形式流行後，口語卻會把“分手了”說成“be[bi:]了”，把“戀人一起了”說成“he[hi:]了”。將“lol”（laughing out loud）讀成[lou]或[lɔ]、“lmao”（laughing my ass off）讀成[lɿ mau]情況類同。一些英語諧音甚至會誤導英語發音，如“斯到普”使“stop”[stop]被讀成[staup]、“瑞思拜”使“respect”[rɪspekt]被讀成[rɪspaɪkt]。

4. 從網絡詞匯看二語習得與語音變遷

流行語增加語言趣味，從二語習得與語用角度看，還記錄和反映時代語音特點與變遷。語言的標準規範發音（如普通話、各地方言、英語）都有系統整理與記錄，這些語言如何被非母語者發音（例如英語輔音[θ]常被普通話母語者發成[s]或[ʂ]，被粵語母語者發成[f]或[t]）卻較受忽視，在流行語中反而獲得豐富體現。例如“vans 如意”諧“萬事如意”、“vivo 獨尊”諧“唯我獨尊”、“無 five 天”諧“無法無天”反映漢語母語者

³⁰ Labov, W., Herzog, M., Weinreich, U., “Empirical foundations for a theory of language change”, in Lehmann, W., Malkiel, Y. (eds.), *Directions for Historical Linguistics* (Austin: University of Texas Press, 1968), pp. 97-195；徐大明：《語言變異與變化》（上海：上海教育出版社，2006年），頁10。

³¹（美）拉波夫：《語言變化原理：社會因素》（北京：北京大學出版社，2007年），頁226；葉蜚聲、徐通鏞：《語言學綱要》，頁207。

將英語[v]發成[w]的習慣；³²“有點is”諧“有點意思”、“even不值”諧“一文不值”、“eason不吭”諧“一聲不吭”反映在[i:]或[i]開頭的音節前加上半元音[j]的習慣；³³“word媽”諧“我的媽”、“book思議”諧“不可思議”、“艾特”諧“@”、“查特”諧“chat”反映閉音節開音節化的習慣。³⁴從歷時角度看，早期用“三克油”諧“thank you”，到“3q”流行一時，現在“拴q”成大勢，反映音素感知及諧音準確化的意識。可以看出，網絡流行語展示了不同時代及文化背景下語音接受、認知、重現的多樣性，是觀察語言遷移、變異和二語習得現象的重要參考。

5. 網絡詞匯與傳統語言原則

網絡詞語通常用在休閒場合，與一般規範詞語相比，有不少獨特性質和突破語言常規的發展路徑，以語音還原功能、突破借詞原則、語言經濟原則最為顯著。

從語音、語氣、腔調還原功能看，傳統談“詞義”包括詞匯意義（概念指涉）、語法意義（結構功能）和色彩意義（文化情調）。³⁵網絡詞匯在這基礎上，還通過符號和聲音搭配，創造腔調模擬和聲音修飾特徵（voice qualifiers）的副語言信息（paralinguistics language），³⁶在規範詞語中很少見。例如“尊嘟假嘟”諧“真的假的”、“紫嘖”諧“姐姐”、“修勾”諧“小狗”，每組前後者的詞匯意義、語法意義、色彩意義都相同，在語音和腔調上，前者語氣卻都較扭捏嬌俏。與“色彩意義”不同，色彩意義關注社會文化的附加意義（例如“逝世”較“掛了”莊重、“爺爺”較“祖父”親暱）；腔調模擬則通過聲音變化觸發接收者在默讀時的情感直覺，甚至是在語義理解前就形成的“前語義感知”，用皮洛蒂（Maura Pilotti）等的話叫“presemantic acoustic”（前語義聲學）。³⁷可以看出，網絡詞匯糅合實際語音、符號外殼和情緒本能，打破書面文字在口音、腔調和語氣表達上的限制。

從借詞原則說，一般認為借用外來詞是為了填補本族詞匯空缺，即“吸收對方語言中有而自己語言沒有的事物或觀念的名稱”³⁸。不少學者談外來詞吸收原則，認為只有當漢語沒有適當的詞來表達，才要音譯過來。³⁹陳原也提到濫用外來語（借詞在本族中有等義詞）導致語言污染。⁴⁰網絡語境中，等義音譯詞（如“斯到普”諧“stop”（停止）、“瑞斯拜”諧“respect”（尊重）、“古德拜”諧“goodbye”（再見）、“騷瑞”諧“sorry”（抱歉）和外文借用詞（如“pua”（精神控制）、“emo”（情緒低落）、“diss”（批評攻擊））偏離傳統借詞原則，發展卻樂此不疲。有批評指“不少人在說話中喜歡夾雜英語……把‘配幾’說成‘頁’，把‘夫踢包’、‘賣包’、‘奧賽’直接說成‘足球’、‘我的球’、‘出界’不是更明白易懂嗎？為什麼偏用外國說法呢？”⁴¹事實上，語言除了傳意功能，還有人際互動功能。從傳意層面說，等義借詞沒有意義增值的價值或必

³² 李景娜：《語音感知視角下的英語外國口音研究》（上海：上海交通大學出版社，2018年），頁6。

³³ 何善芬：《英漢語言對比研究》（上海：上海外語教育出版社，2002年），頁18-19。

³⁴ 同上注，頁31。

³⁵ 葛本儀：《現代漢語詞匯學》（濟南：山東人民出版社，2001年），頁112-123。

³⁶ Trager, G. L. “A First Approximation”, *Studies in Linguistics*, Volume 13, Issue 1-2, pp. 1-12.

³⁷ Pilotti, M., Antrobus, J.S., Duff, M. “The Effect of Presemantic Acoustic Adaptation on Semantic “Satiation””, *Memory & Cognition*, Volume 25, Issue 3, pp. 305-12.

³⁸ 葉蜚聲、徐通鏞：《語言學綱要》，頁212。

³⁹ 黃伯榮、廖序東：《現代漢語》，頁260；卉君：《漢語基本知識》（香港：商務印書館）〔香港〕有限公司，2016年），頁129-130；劉雲漢、王俊霞：《語文規範化簡論》（保定：河北大學出版社，2002年），頁143；上海教育學院：《現代漢語》（福州：福建教育出版社，1983年），頁151；張靜：《詞彙教學講話》（武漢：湖北人民出版社，1956年），頁66。

⁴⁰ 陳原：《語言與社會生活：社會語言學》（臺北：臺灣商務印書館，2001年），頁45。

⁴¹ 張靜：《詞彙教學講話》，頁69。

要，擔心語言污染不無道理；從語用和人際互動層面，卻發揮新鮮顯眼、個性體現、群體標記等功能，規範表達不能完全代替。這除了揭示網絡語言對傳統語言原則的衝擊、挑戰，還展現語言原則與實際語用的動態協商。從研究角度看，描述語言的普遍原則固然有積極意義，網絡語言的多樣變異卻恰恰暴露出這些一般性原則的局限。因此，研究網絡語言的異質性，能補充對語言的全面認識。

網絡流行語有不少異形近音同義詞（如“我操”和“我去”、“我擦”、“我草”、“我艸”、“我超”、“我焯”、“臥槽”、“臥草”、“握曹”、“握靠”、“哇趣”、“wc”、“woc”、“watchout”，或如“色色”和“澀澀”、“瑟瑟”、“塞塞”、“ss”），意思和用法完全一致。從語言經濟角度看，這些詞語徒添使用負擔，是語言累贅，應限制規範；⁴²從網絡交際角度看，卻展示了群眾對創新表達的接受和追求，除了增添交際趣味和多樣性，也一定程度反映了新一代語言生態對傳統“語言經濟原則”的挑戰。

六 結論

詞匯是最能直接表現社會生活和文化觀念的語言構成要素。網絡諧音流行語尤其敏捷反映目前漢語在語音、語義、符號的變化和協調。本文通過對內地網絡諧音流行語在音義緊密程度、形式結構、形成動因三方面的深入分析，揭示其對現代漢語發展的諸多重要啟示。

從音義緊密程度說，網絡諧音流行語分為語義增值、語義逆變、意象映射、字素聯覺、舊形新義、純音擬和純形替型；從形式結構看，分為英文字母、阿拉伯數字、漢字與混合形式；從動因看，分為內源和外源。這些詞語反映了大眾的方言感知、推演與創新，推動方言保育和傳播，還體現出音素異化的隱性情感、副語言信息和語音與文字的循環互動，突破文字在腔調語氣表達上的局限。網絡諧音流行語是二語習得和語言變異現象的重要參考，對普遍語言規律（如外語借用原則、語言經濟原則）也帶來挑戰。網絡諧音流行語的各種現象會否擴散至其他交際場合，尚待觀察。但這些現象無疑為語言研究帶來新課題，把流行語視為“發展變化”，而不是“病變污染”應更切合語言實際。不少傳統語言通則，在數字時代需再予斟酌。

⁴² 黃伯榮、廖序東：《現代漢語》，頁 258-259；吳積才、程家樞：《現代漢語》（昆明：雲南人民出版社，1981 年），頁 156；胡瑞昌：《現代漢語規範化問題》（武漢：湖北教育出版社，1986 年），頁 96-97；李行健、余志鴻：《現代漢語異形詞研究》（上海：上海辭書出版社，2005 年），頁 230。

從折器中的“作冊”探討西周對殷商的態度

葉曉揚*

摘要 1976年，陝西扶風莊白一號墓出土折尊、折觥與折方彝三器（統稱為折器），為學界研究商周兩代的歷史文化提供了新的信息線索。本文分析折器的銘文，梳理“作冊”制度的歷史演變過程，探討西周對殷商“作冊”制度的繼承與革新，以此揭示西周對殷商遺風採取的剛柔並濟的態度，從而發現西周在政治與文化傳承上的複雜性與策略性，展現了西周鞏固自身統治、剔除殷商色彩的政治原則與目的。

關鍵詞 折器、作冊、青銅器銘文、西周、殷商、微氏家族

一 前言

“武王征商，唯甲子朝，歲鼎，克昏夙有商。”《利簋》記載了周武王（姬發，？—約前1043年，約前1046年—前1043年在位）伐紂並建立西周（前1046—前771年）的歷史事件。西周在終結商朝（約前1600年—前1046年）統治後，於政治、經濟等領域進行革新的同時，也在一定程度上繼承與沿用了商朝的制度。1976年，陝西周原扶風莊白一號窖藏出土了大量微氏家族的遺物，¹其中包括眾多篆刻有銘文的青銅器，這些青銅器銘對文字學與歷史文化研究均價值非凡。本文所研究的折尊、折觥、折方彝（以下統稱為折器）便是由此出土的青銅器，這批器銘記錄了西周沿襲自商朝的“作冊”官制。

微氏家族、亦可稱為微史家族。據李學勤先生考證，微氏為殷商遺民後裔，與商王室關係密切，²直至西周時期仍然是享有重要地位的世家大族，深受周王室重視與重用。微氏家族歷經商周兩朝，融合和凝聚了兩朝的文化色彩，且微氏家族世系為史官，與西周的“作冊”官制有著緊密聯繫。鑑於此，研究微氏家族的青銅器銘文，或有助於探討商至周制度演變與承繼的過程，包括商朝制度在西周的被動遺留影響，以及西周對商朝制度的主動取捨原則。

關於作冊與折器組，學界已有諸多研究成果：唐蘭的〈略論西周微史家族窖藏銅器群的重要意義——陝西扶風新出牆盤銘文解釋〉在研究牆盤之餘，³亦分析了折器的銘文與其歷史意義；李學勤的〈西周中期青銅器的重要標尺——周原莊白、強家兩處青銅器窖藏的綜合研究〉則針對包括折器組在內的微史家族相關器銘展開探討；⁴黃盛璋的〈西周微史家族窖藏銅器群初步研究〉也對折器銘文進行了細緻探討。⁵然而，上述關於折器的研究多聚焦於微史家族的家族的世系展開探討，較少有從折器器銘出發，結合微史家族的特殊歷史背景，對作冊官制展進行深入探討的。因此，本文嘗試以折器器銘作為新的

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 唐蘭：〈略論西周微史家族窖藏銅器群的重要意義——陝西扶風新出牆盤銘文解釋〉，《文物》，1978年第3期（1978年4月1日），頁19。

² 李學勤：〈論史牆盤及其意義〉，《考古學報》，1978年第2期（1978年4月15日），頁157。

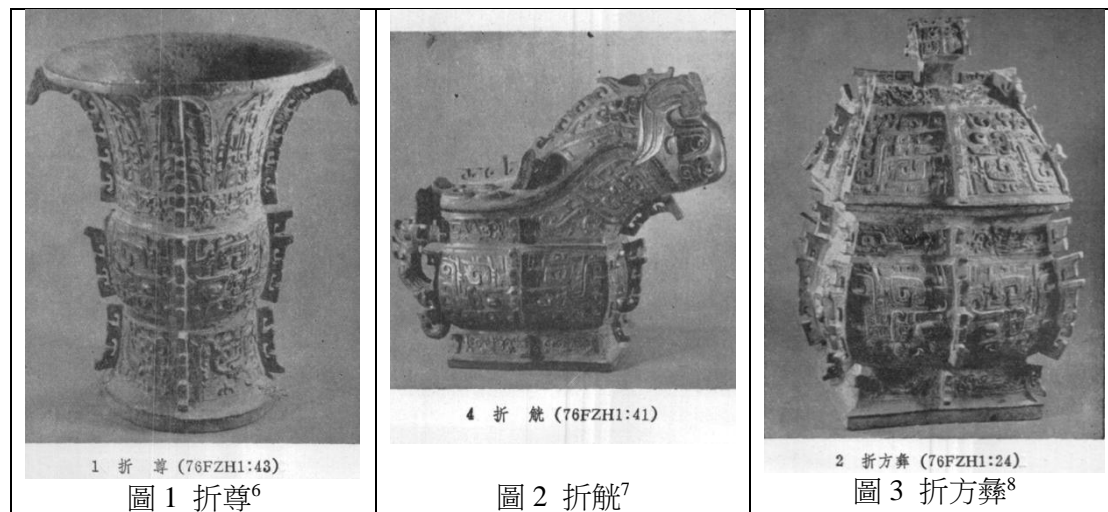
³ 唐蘭：〈略論西周微史家族窖藏銅器群的重要意義——陝西扶風新出牆盤銘文解釋〉，頁19-24、42。

⁴ 李學勤：〈西周中期青銅器的重要標尺——周原莊白、強家兩處青銅器窖藏的綜合研究〉，《中國歷史博物館館刊》，1979年（1979年6月15日），頁29-36。

⁵ 黃盛璋：〈西周微史家族窖藏銅器群初步研究〉，《社會科學戰線》，1978年第3期（1978年6月30日），頁194-206。

切入角度，探討“作冊”制度的特點，聯繫西周的歷史文化，挖掘其蘊含的時代特色與內涵。

二 折器銘文釋讀



折尊、折觥與折方彝三器，均出土於陝西扶風莊白一號墓。其中，折尊（圖 1）呈現典型的三段式筒狀造型，其紋飾佈局亦遵循頸部、腹部、圈足的三層結構，銘文則鑄刻於器內底部。折觥（圖 2）為長方形觥，由蓋與器身兩部分組成，蓋的頭端巧妙地塑造成獸形，通體紋飾同樣分為三層，銘文分別位於蓋內和器內底部，二者內容相同。折方彝（圖 3）亦包含蓋與器身兩部分，蓋部設計成四坡屋頂形狀，有屋頂形蓋鈕，器身則呈深腹微鼓狀，通體紋飾亦分三層，折方彝銘文鑄刻於蓋內與器身，二者內容相同。這三件折器，其器身紋飾均以饕餮紋、夔龍文等獸紋為主，且器上所刻銘文內容一致（見拓本 1）。

⁶ 取自〈陝西扶風莊白一號西周青銅器窖藏發掘簡報〉，《文物》，1978 年第 3 期（1978 年 4 月 1 日），頁 1-18，98-104。

⁷ 取自〈陝西扶風莊白一號西周青銅器窖藏發掘簡報〉，頁 1-18，98-104。

⁸ 取自〈陝西扶風莊白一號西周青銅器窖藏發掘簡報〉，頁 1-18，98-104。






拓本 1 折器銘文⁹

折器所刻銘文全文應釋為：

隹（惟）五月，王才（在）斥，戊子，令（命）乍（作）冊折貺望土於相侯，易（錫）金易（錫）臣，揚王休，隹（惟）王十又（有）九祀，用乍（作）父乙尊，其永寶。木羊冊冊。

折器銘文首句道：“隹（惟）五月，王才（在）斥，戊子”，說明此銘文所記之事發生的時間、地點與人物：



（1）“五月”和干支“戊子”表示時間；“王”是發起事件的人物；地點在“斥”這個地方。

（2）“斥”字在銘文中為形，確切應寫為或，均是“斥”字的古寫異體字，蓋是演變過程中“广”“厂”因字形相近訛誤成“厂”“干”下一橫訛誤成一點，故成“斥”，在此節銘文中乃一地名。

“令（命）乍（作）冊折貺望土於相侯，易（錫）金易（錫）臣”，為此器銘文所敘述之主要事件：

（1）“令”通“命”，二者古字同源，指王發出的命令。

（2）“作冊”是商周之際的史官名稱。










（3）“折”是人名，指“作冊”的姓名。字，唐蘭、¹⁰李學勤先生釋為“折”，¹¹黃盛璋先生則提出不同意見而考為“旂”，指此字左邊之與“手”、“𠂇”皆不相近，視作

⁹ 取自〈陝西扶風莊白一號西周青銅器窖藏發掘簡報〉，頁 1-18，98-104。

¹⁰ 唐蘭：〈略論西周微史家族窖藏銅器群的重要意義——陝西扶風新出牆盤銘文解釋〉，頁 19。

¹¹ 李學勤：〈西周中期青銅器的重要標尺——周原莊白、強家兩處青銅器窖藏的綜合研究〉，頁 30。



是旂鼎中“旂”字左邊部分的省作。¹²


筆者以為唐蘭、李學勤先生考釋之“折”與的字形結構更相近，且筆者認為，若將視為的省作，將其視為“手”字的省作也合理，如唐蘭先生指從“卜”與從“艸”同；¹³再者，“旂”字在西周金文中、的寫法，¹⁵多見左邊部分呈包圍結構，相較之下，左右結構分明，其結構與西周金文中“折”的其他寫法如、更為相近，¹⁷因此筆者更傾向同意將此字釋讀為“折”。

(4) “貺”依《爾雅·釋詁》道“貺，賜也”，¹⁸義為賞賜、賜予。

(5) “望土”是指望地的田土，與《中方鼎》中“今貺畀汝福土”中的“福土”性質相若。¹⁹




(6) “相侯”，《世本》中載“相氏”為巴郡南蠻五姓之一，²⁰《憲齋集古錄》中記“相侯簋”，²¹故可考為相氏侯。



“侯”字，為的倒置，字形像箭矢射向箭靶，本義即為射禮中的“箭靶”，後有射禮封侯禮制，據《禮記·射義》載“射者，射為諸侯也”，²²故又引申為表示爵位之義。

(7) “易”字，《金文編注》中載此字“易”本義為變更，引申為給予義，後加形符“貝”作“賜”，金文中又讀作“錫”，表賜予，²³“賜”、“錫”均是“易”的後起字，“易”在此節銘文中亦表賜予之義。

“揚王休，佳（惟）王十又（有）九祀，用乍（作）父乙尊，其永寶。木羊冊冊。”則敘述了作器的最終原因、目的與用途：

(1) “揚王休……用作父乙尊，其永寶”為青銅銘文常見歌功頌德、子孫永寶的句式。

“揚”：金文字形為、，²⁴字形一半從“易”、如“日”升起，一半從“𠄎”、如人雙手高高托舉物件，有高舉、抬高某物之義，故義“宣揚”。

“尊”：甲骨文中字形為，見雙手捧著酒瓶是為酒器“尊”，在金文部分寫法中加入“阜”部為字形，“阜”有“上升、登高”之義，又強調了“尊”的尊敬意義。

¹² 黃盛璋：〈西周微家族窖藏銅器群初步研究〉，頁 196。

¹³ 唐蘭：〈略論西周微史家族窖藏銅器群的重要意義——陝西扶風新出牆盤銘文解釋〉，頁 22。

¹⁴ 出自西周早期《旂鼎》。

¹⁵ 出自西周中期《師旂鼎》。

¹⁶ 出自西周中期《多友鼎》。

¹⁷ 出自西周中期《兮甲盤》。

¹⁸（晉）郭璞註：《爾雅》（上海：中華書局，1936年），卷 1，〈釋詁第一〉，頁 5。

¹⁹ 王猛：〈周昭王時期銅器斷代研究〉（遼寧師範大學碩士論文，2023年），頁 48。

²⁰（漢）宋衷註，（清）郝泮林輯：《世本》（上海：商務印書館，1937年），頁 91。

²¹（清）吳大澂：《憲齋集古錄（第十二冊）》（上海：涵芬樓，1921年），頁 9。


²²（漢）鄭玄註：《禮記》（上海：中華書局，1936年），卷 20，〈射義第四十六〉，頁 231。

²³ 容庚：《金文編》（北京：中華書局，2012年），頁 670-1。

²⁴ 出自西周早期《靜卣》。

(2) “隹(惟)王十又(有)九祀”一句與折器的王世歸屬、斷代問題相關。李學勤、²⁵唐蘭先生考此句指“昭王十九年”，²⁶故折器屬於西周昭王時器；黃盛璋、²⁷劉啟益先生考此句指“康王十九年”，²⁸故屬於康王時器，兩種看法均將折器銘文與《作冊鬲卣》銘文中的“隹十又九年，王在斥……揚王姜休”互相聯繫，以考據“王姜”身分推斷諸器年代，爭論多在於“王姜”為康王或昭王之后。此問題牽扯甚廣且暫無定論，亦非本文所主要探討之話題，故不加贅述，只道折器屬西周早期康、昭時器。



(3) 銘文最後的，李學勤逐字釋為“木羊冊冊”。²⁹其中，“冊冊”是為身分的徽記，據考據，“冊冊”在金文中多與其他字、如折器中的“木羊”、組合聯綴為徽記，³⁰重複“冊”亦是對稱美觀的寫法，³¹是為青銅銘文中常見的族徽標記。

綜上所述，折器組的青銅銘文的大意為：十九年五月戊子這天，王在斥這個地方，命令作冊折代替天子賞賜望地田土給相氏之侯，又賞賜了金與臣，作冊折為了宣揚天子的美德，鑄造了這件器物，供子孫後代永久紀念珍寶。

三 作冊制度的演變

根據折尊、折觥與折方彝的銘文內容，可以得知器主名為“折”，官任“作冊”一職，且從其族徽“木羊冊冊”可見，“作冊”這一概念對器主乃至其宗族而言都極其重要。在商周時期的青銅器中，“作冊”並不罕見，且兼存於兩朝，但隨時代變化，“作冊”相關的銘文內容亦可反映出不同的特質特點。本文所研究的這組折器是西周早期屬於殷商遺民宗族的青銅器，可以表現“作冊”對商的繼承和在周的發展，乃至“作冊”相關官制的演變過程與其意義內涵。

關於“作冊”的歷史淵源，需得追溯至甲骨文時期的“冊”字，探討其演變過程。據日本學者白川靜的考釋，“冊”最初的意義指畜養用於祭祀的獸類的柵欄，³²“作冊”則是負責看管這些獸類的人，而後，隨著行政職能的擴大、衍生與發展，“作冊”的含義拓展至記錄畜養獸類事宜的簿書，進而泛化成記載祝詞、祭祀儀式的簿書。³³發展至商周之際，所說“作冊”，則大多是指沿襲了白川靜所說“記錄”職責的文書、史官，³⁴這種演變反映了職務範圍的擴大，以及職名使用範圍的泛化。值得注意的是，白川靜對“冊”字本義的解讀與學界主流觀點存在部分差異，學界普遍認為“冊”字的本義為“編簡之形”，即竹簡、木簡的象形，而白川靜則認為“冊”字的竹簡義是後世衍生而成的含義，其最初的含義應當與上述祭祀活動中畜養獸類的獸欄相關。儘管雙方對“冊”

²⁵ 李學勤：〈西周中期青銅器的重要標尺——周原莊白、強家兩處青銅器窖藏的綜合研究〉，頁 34。

²⁶ 唐蘭：〈略論西周微史家族窖藏銅器群的重要意義——陝西扶風新出牆盤銘文解釋〉，頁 20。

²⁷ 黃盛璋：〈西周微史家族窖藏銅器群初步研究〉，頁 196。

²⁸ 劉啟益：〈微史家族銅器與西周銅器斷代〉，《文物》，1978 年第 5 期（1978 年 9 月 25 日），頁 314-315。

²⁹ 李學勤：〈西周中期青銅器的重要標尺——周原莊白、強家兩處青銅器窖藏的綜合研究〉，頁 32。

³⁰ 張懋鎔：〈試論商周青銅器族徽文字獨特的表現形式〉，《文物》，2000 年第 2 期（2000 年 2 月 15 日），頁 48。

³¹ 徐鳳儀：〈商周“作冊”析辨——兼論周人對殷商遺留職官文化的改造〉，《中山大學學報》，2022 年第 6 期（2022 年 11 月 15 日），頁 30。

³² （日）白川靜著，蘇冰譯：《常用字解》（北京：九州出版社，2010 年），頁 160。

³³ （日）白川靜：〈作冊考〉，《中國文字（第三十九冊）》（臺北：臺灣大學中國文學系，1971 年），頁 4392。

³⁴ 喬治忠：〈從“作冊”到“內史”——中國上古史官體制的前緣和演化〉，《廊坊師範學院學報》，2024 年第 4 期（2024 年 9 月 27 日），頁 9。

字本意的解讀存在分歧，但他們對“作冊”最終演變為記錄文字的文書官職的看法是一致的。關於“冊”本義的爭議雖尚未有一致的定論，但無論從何種角度釋讀“冊”，都能從中確認“作冊”在早期政府結構中的重要性。在白川靜的論述中，“作冊”的職能經歷了三個階段的轉變：最初“作冊”為負責看顧祭祀獸類之人，隨後發展為記錄畜養獸類事宜、記錄祝詞事宜之簿書，最終成為負責“冊文”的文書文官；首先，祭祀在商朝早期是極其重要之國家活動，這點已成學界共識，而作為始終與祭祀活動密切相關的職官，“作冊”在商代的政治體系乃至整個商代社會中的地位顯然不可能低微；其次，政權的運作往往離不開文書的協助，在一國之政內，無論是祭祀、記錄重大事件、執行政務等事宜，都依賴“冊文”的記錄與傳達功能，而在古代社會，能夠有條件和能力識文斷字、乃至書寫記錄的人極為稀少，這使得“作冊”這一職官不僅具有極高的專業性，還在商周之際維持著從始至終、一如既往的重要性。

商周之際，“作冊”作為重要的文書和文官，頻繁出現在青銅銘文的記載中，這些青銅器銘詳細地記載了“作冊”的相關事宜，如“作冊”所承擔的執行多種職務、事務，為探討“作冊”職能的演變提供了寶貴的依據。首先，作冊的核心職責之一是執行王族的命令，例如《折尊》銘文中記載“王令作冊折既望土於相侯”，表明作冊聽令於天子代行賞賜之事，《作冊鬲卣》銘文中亦有“王姜令作冊鬲安夷伯”的記載，³⁵進一步說明作冊直接聽命於王族，執行王族的命令。此外，作冊還會常常隨侍於王的左右，如《作冊吳盃》銘文記載“王執駒，召作冊吳，賜駒”，³⁶這一記載不僅反映了作冊與王室的密切關係，還證明了作冊也有參與軍事活動的可能。³⁷由此可見，作冊的職能不僅限於文書記錄，還可能涉及軍事、外交等領域的輔助工作。根據青銅器銘文，作冊也會奉君主之命令執行冊命儀式，這是其職能中關鍵且重要的一環，如《師晨鼎》中記“王呼作冊尹冊命師晨”，³⁸說明作冊在冊命儀式中扮演重要角色，冊命儀式的執行也屬於作冊的職務，冊命儀式是西周時期重要的政治活動，涉及大小官職的任命、對諸侯功臣的封賞等重要事務，作冊的參與進一步凸顯了作冊在政權運作中的核心重要地位。此外，青銅器銘亦多有記載作冊自身被天子賞賜之事，如《作冊般鼎》中記“王商（賞）乍（作）冊般貝”，³⁹《作冊大》中記“公賞作冊大白馬”，⁴⁰此類青銅器銘體現作冊在執行職務之餘，也常是受賞的對象，可見作冊有相當尊貴的政治地位與社會地位。

除了青銅器銘文，傳世古籍文獻中亦對“作冊”職位與其職務有所記錄。例如《尚書》第九卷中提到，“王命作冊逸祝冊，惟告周公其後”、“王命周公後，作冊逸誥”，⁴¹這些記載提到西周開國元勳“周公”之名，可見記錄之事情發生在商周之際、西周初期，“作冊”官在西周初期就已經直接聽從“王命”王的命令行事，其職責包括“告”或“誥”，其職責負責“宣讀王命”、“告諭天下”，這一工作不僅僅傳達王命，也在一定程度上成為了王權的象徵，在任何一個王朝的政治行政中都具有極其重要的意義。《尚書》卷十二中亦記載“康王命作冊畢，分居里，成周郊”，⁴²此節所記“康王”是西周第三任君主，其時代應在平定三監之亂後，仍屬西周初期，當時的“作冊”亦直接聽命於周康王，遵從康王的命令，需要執行“分居里，成周郊”的職位，可見當時的“作冊”處於國之亂事之後、需要鞏固政權的關鍵時期，不僅僅需要管理“冊文”之類的文

³⁵ 吳鎮烽編著：《商周青銅器銘文暨圖像集成》（上海：上海古籍出版社，2012年），卷24，頁264。

³⁶ 吳鎮烽編著：《商周青銅器銘文暨圖像集成》，卷26，頁224。

³⁷ 喬治忠：〈從“作冊”到“內史”——中國上古史官體制的前緣和演化〉，頁10。

³⁸ 吳鎮烽編著：《商周青銅器銘文暨圖像集成》，卷5，頁352。

³⁹ 吳鎮烽編著：《商周青銅器銘文暨圖像集成》，卷5，頁68。

⁴⁰ 吳鎮烽編著：《商周青銅器銘文暨圖像集成》，卷5，頁183-186。

⁴¹ （唐）孔穎達等撰：《尚書》（北京：中華書局，1998年），〈孔氏傳尚書〉，卷9，頁83。

⁴² （唐）孔穎達等撰：《尚書》，〈孔氏傳尚書〉，卷12，頁107。

書工作，還需要管理行政職務，承擔了分散、安頓和監控商朝遺民的職務責任，這些職務直接關係到了西周的中央政治政權的穩定，亦進一步由這些歷史記載中觀察到“作冊”在商周之際、西周初期職務廣泛，在政治體系中有著極高的重要地位。

從這些記載中可見，在商周之際，“作冊”所涉及的職務和功能相當廣泛，不僅需求作冊有識文斷字、書寫冊文的能力，甚至需要在外交、祭祀、軍事等多方面多領域發揮自身作用，使得“作冊”在西周早期的政治體系中占據了重要地位。然而，根據不同時期的青銅器銘記載，隨著時代的變遷，“作冊”的主要職能與官職名稱都發生了顯著的變化，這種演變反映了西周政治體系的完善過程，以及西周統治中政治需求的轉變發展。

從上面所提過的白川靜與學界對“冊”的考釋意見可見，“冊”在商朝已可表示竹簡、木簡之義是無異議的，而“作冊”在商朝是與文書記載、乃至祭祀禮制有關的文官一事也是可被合理推測的。然而，根據學者研究統計，⁴³在西周早期，青銅器銘中的“作冊”卻並未明確體現其與文書或祭祀相關的職務，反而以上述《作冊大》、《作冊寓》等銘文中所記載的受賞事務類為主，多為作冊受賞後的自作器的記錄，而如《作冊鬲》、《折器》類記載作冊執行王命、代行賞賜之職務的器銘，在西周早期青銅器銘中亦只佔極少數；然而，根據同一學者的研究統計，⁴⁴到了西周中期與晚期，青銅器銘的內容發生了顯著變化，更多記載作冊行冊命儀式事務，如《師晨鼎》與《師盨簋》銘文中都明確記載作冊負責執行冊命儀式，相比之下，與代行賞賜、受賞事務相關的銘文在西周中晚期則大幅減少，只佔極少數。由此，雖然不可完全排除受賞、代行賞賜事務在西周中晚期仍然屬於作冊職務範圍的可能性，但從西周早期全無與作冊執行冊命職務的器銘、到西周中晚期忽然大量湧現相關記載，可以推斷左側的主要職務從西周早期到西周中晚期發生了明顯變化，即從代賞、受賞事務轉為執行冊命儀式。

同時，與作冊主要負責職務發生同步變化的，還有作冊的官職稱呼。在西周早期，有關的青銅器銘中“作冊”多以“作冊+姓名”的方式出現，如“作冊折”、“作冊鬲”等等，而到了西周中期，則出現了以“作冊內史”稱呼的方式，到西周晚期，則只單稱“內史”，不再使用“作冊”一詞了，⁴⁵這一變化引起學界關於“作冊”、“內史”兩者職名關係的研究。一種觀點認為“作冊”與“內史”僅僅是稱呼叫法習慣的不同，實際職務並無區別，王國維先生支持此說，道“作冊亦稱作冊史……亦單稱內史”；⁴⁶認為兩者是同一職位的不同稱呼。另一說以孫詒讓先生為代表，道“以職事言之，則曰作冊”“兼舉其官，則曰作冊內史”，⁴⁷認為“作冊”只表示具體職務，“內史”才是官名。在此問題上，筆者認為，“作冊”和“內史”確實是對同一職務的不同稱呼，從西周早期使用“作冊”，到西周中期結合“作冊”和“內史”，再至西周晚期只保留“內史”，這一轉變趨勢，表明了官職名稱進行了緩慢且長期的過渡與改造，從而去“作冊”、留“內史”。

這種官職稱呼上的轉變趨勢，從傳世文獻中也可有所體現。在《尚書》中，多見關於“作冊”的記載，其事件發生在《尚書》中，多見關於“作冊”的記載，如“王命周公後，作冊逸誥”、“丁卯命作冊度”、“康王命作冊畢”等幾條歷史記載，這些事件發生於“周公”、“成王”、“康王”時期，均為商周之際與西周早期發生之事，在這

⁴³ 徐鳳儀：〈商周“作冊”析辨——兼論周人對殷商遺留職官文化的改造〉，頁 35。

⁴⁴ 徐鳳儀：〈商周“作冊”析辨——兼論周人對殷商遺留職官文化的改造〉，頁 35。

⁴⁵ 徐鳳儀：〈商周“作冊”析辨——兼論周人對殷商遺留職官文化的改造〉，頁 36。

⁴⁶ 王國維：〈書作冊詩尹氏說〉，《王國維全集》（杭州：浙江教育出版社，2009 年），卷 14，〈詩文〉，頁 151。

⁴⁷（清）孫詒讓：《古籀拾遺》（北京：中華書局，1989 年），卷下，頁 7。

些記載中，作冊官名以“作冊+姓名”的方式呈現，是為“作冊逸”、“作冊度”、“作冊畢”等，與青銅器銘的記載是全然一致的，表明西周早期仍以“作冊”作為主要官職稱呼。“內史”之官名，不見於《尚書》正文之中，雖不可斷言《尚書》著書時“內史”之稱呼尚未出現，但也至少可推斷《尚書》成書時，“內史”至少並未廣泛流行、或者不被官方正式採用。然而，後世認知中，西周政治制度里“作冊”與“內史”在很大程度上趨於混合、混淆，這也從側面反映了西周時期官職名稱從“作冊”到“內史”傾斜的過渡趨勢。直至《韓非子》、《呂氏春秋》等春秋戰國時期的文獻中，方出現關於“內史”的明確記載，例如《韓非子》載“公乃召內史廖而告之，曰‘寡人聞鄰國有聖人，敵國之憂也。今由余，聖人也，寡人患之，吾將奈何？’內史廖曰：‘臣聞戎王之居……’”，⁴⁸同樣的事件，在《呂氏春秋》中記為“蹇叔曰：‘君以告內史廖’，內史廖對曰：‘戎人不達於五音與五味，君不若遺之。’”，⁴⁹又有載“周內史興聞之，曰：‘晉公其霸乎’”，⁵⁰這些關於“內史”的記載均發生於春秋戰國時期，與西周相去甚遠，在這些文獻中，“作冊”官名已經完全消失，取而代之的是“內史”這一稱呼，且其記載方式與“作冊+姓名”的記述方法相同，“內史”的記載也為“內史+姓名”，如“內史廖”、“內史興”等等。由此可見，在西周之後，“作冊”官職已然消失，只剩下“內史”官職還在東周的政治系統中得以留存，雖不可證明“作冊”在政治系統中已被完全剔除，但至少可推斷“作冊”官職在西周以後的政治發展中是逐漸衰落的，而這些歷史記載中關於“作冊”和“內史”的記載，與青銅器皿中所見的從“作冊”到“內史”的轉變趨勢是互相契合、可以互相印證的。

綜上所述，通過對青銅器銘文與傳世文獻的綜合分析，可整理出“作冊”與“內史”官制之間的內在聯繫，與其在歷史中的演變發展過程，為下文進一步探討西周的政治制度所傳達的統治原則等，提供了重要的基礎與線索。

四 “作冊”可見的西周態度

隨著官職名稱從“作冊”發展至“內史”，其負責的職務也從“代賞、受賞”發展至“冊命”，結合二者的發展趨勢，不難發現西周對此官職的取捨態度與邏輯。根據西周早期青銅器銘文中“作冊”的出現頻率，可以看出作冊制度在西周得以保留，例如，本文所研究的折器銘文中的族徽“木羊冊冊”顯示了微氏作為作冊世家的身分，⁵¹而微氏作為與商王室關係密切的殷商貴族，卻依舊在西周任職，由此可見西周對殷商原有的作冊制度和作冊家族，採取了保守、保留的處理態度。⁵²然而，西周早期對作冊制度與作冊家族的態度卻相當微妙，從折器銘乃至西周早期其他與“作冊”相關的青銅器銘文中得見，西周早期並不重用作冊，相關器銘內容單調、單一，大部分僅僅是對作冊的賞賜記錄，而這些對作冊的賞賜類銘文在西周中晚期則大幅度減少，可見西周早期對殷商原有作冊家族採取了特別的討好態度；同時，作冊與中央重要事務幾乎沒有互動，西周早期只見少量以“王令+作冊”的句式命令作冊代行賞賜的銘文，⁵³直至西周中期，西周才逐漸開始讓作冊恢復負責冊命的職務，而其時“作冊”官職已逐漸向西周新創造的“內史”官職傾斜，最終使原有的作冊家族逐漸邊緣化，⁵⁴由此可見，西周在實際執

⁴⁸ 張覺等撰：《韓非子譯注》（上海：上海古籍出版社，2007年），卷3，頁92。

⁴⁹ [漢]高誘注：《呂氏春秋》（上海：上海古籍出版社，2014年），卷24，頁567。

⁵⁰ [漢]高誘注：《呂氏春秋》，卷24，頁576。

⁵¹ 張懋鎔：〈試論商周青銅器族徽文字獨特的表現形式〉，頁49。

⁵² 秦景鈺：〈殷商西周時期史官的演變研究——以作冊為中心〉（華東師範大學碩士論文，2023年），頁29。

⁵³ 徐鳳儀：〈商周“作冊”析辨——兼論周人對殷商遺留職官文化的改造〉，頁34。

⁵⁴ 秦景鈺：〈殷商西周時期史官的演變研究——以作冊為中心〉，頁34。

行上對殷商遺留的“作冊”採取的輕視態度。

因作冊制度和作冊家族與殷商的密切關係，西周對待作冊制度與家族態度的背後原因與邏輯，亦可視為是一種西周在政治上對待殷商遺風的行事原則。西周對作冊採取的保留與保守態度，亦是對殷商遺風的保留與保守態度，西周並未全盤否定和排斥殷商遺留的文化和制度，蓋是出於自身建國之初的需求與便利。作冊作為現成的制度，且殷商作冊家族已有長時間的文化知識傳承和積累，對剛剛建國的西周而言是最保守便捷的選擇，因此，在作冊制度以外，西周在分封制和宗法制上，也直接繼承沿用了殷商之制，進一步可見西周對殷商的保守與保留的原則。此外，西周對原有作冊家族的討好態度，亦與西周對其他殷商遺民的態度相若，如除對作冊大行賞賜外，西周亦在開國之初分封宗室功臣時，將商紂之子武庚封為諸侯，並讓其自行管治商遺民，可見西周對殷商遺民、尤其是貴族採取優待討好的態度，蓋是因西周希望籠絡人心，從而鞏固殷商貴族的歸附心態，⁵⁵並盡可能地弱化殷商遺民發起反抗、叛亂的可能性，是種對前朝殘餘勢力採取的懷柔之策。然而，西周在實際運行方面又對作冊制度與家族不甚重視，作冊在西周早期並不參與重要事務，而多擔任類似於“秘書”、“助理”之類的閒散職務，在此情況下，作冊逐漸被邊緣化，最終被“內史”制度取代，由這一轉變過程，可見西周對作冊的有意提防，表明其並不希望殷商殘餘勢力參與西周的政治權力體系，而西周對殷商制度的沿用只是臨時的權宜之計，最終目的仍是發展西周自己的制度與任用自己培養的官員。

以此可見，西周對待殷商殘餘勢力與文化的原則可以概括為：在不直接影響中央執行的情況下，以最保險和柔和的形式穩定局勢，進而完成從商到周，在政治、文化等方面的緩慢過渡，最終長久且徹底地去除殷商色彩。這一原則不僅體現在西周對作冊制度與家族的態度中，也貫穿於西周對其他殷商政治、文化和社會殘留風氣的處理方式之中。

五 結論

折尊、折觥、折方彝這組折器，屬於西周早期殷商遺留貴族微氏家族的青銅器。器銘反映了微史家族與作冊制度之間的密切關係與特徵，並可從中推見殷商作冊制度在西周的沿用、演變與式微過程。此外，現存的傳世歷史文獻亦可與器銘中所記載的作冊制度演變過程相互印證。通過結合折器銘文與歷史記載，分析作冊制度在西周歷史中的發展情況，可以窺見西周對殷商殘餘勢力所採取的保守、討好與提防的態度。總體而言，從折器的銘文細讀出發，結合銘文與歷史記載，研究作冊制度的特點及其演變過程，可以進一步揭示西周的政治原則與目的。西周統治者希望通過緩慢過渡的方式，逐步發展自身重新制定的政治制度，同時逐漸消除西周政治架構中殘留的殷商色彩與勢力，以鞏固其統治權力，可見西周在政治制度與文化傳承上的複雜性和策略性，從而實現了西周的政治演變與革新、文化的整合與重塑。

⁵⁵ 秦景鈺：〈殷商西周時期史官的演變研究——以作冊為中心〉，頁 33。

王思穎*

摘要 在中國現代文學史上都市書寫的雙城範式，穆時英的上海敘事與劉以鬯的香港書寫在殖民現代性研究領域具有典型意義。本文以文化地理學理論視域切入，運用跨學科研究方法對二者文本進行並置性考察。滬港兩座殖民都市在政治經濟層面的同源性歷史語境，催生出具有結構相似性的現代性體驗模式，這種特殊性在文本中具象化為街道漫遊者的空間感知實踐。通過性別化的凝視機制，作家在都市漫遊敘事在建構起兼具批判性與妥協性的複雜城市認知框架。最終，借助視覺修辭的敘事策略，文本在殖民城市異化景觀中完成了主體性的審美重構。研究通過解析文學地理空間的符號系統與殖民現代性的生成邏輯，揭示出 20 世紀中國都市文學中殖民經驗與主體建構的深層互動機制。

關鍵詞 穆時英、劉以鬯、城市文學、殖民地地景

一 序言

19 世紀中葉以來，上海與香港因殖民條約相繼開埠，在歐風美雨的裹挾中被動捲入全球資本主義體系。作為近代中國最具符號意義的雙城，二者共享租界治理模式與口岸經濟形態，卻在文學想像中呈現出迥異的現代性經驗。新感覺派代表作家穆時英以蒙太奇筆法重構上海都市景觀，南遷作家劉以鬯則通過意識流敘事捕捉香港的殖民創傷，二者雖分屬不同時空場域，其作品卻構成跨越代際的對話空間。本文聚焦於兩位作家對城市地景的文學編碼，試圖追問：殖民歷史如何通過街道、建築等物質空間重塑作家的感知結構？當新感覺派的現代主義技法從上海移植至香港，如何在異質文化土壤中催生出新的主體性表達？

以往研究多將穆時英置於海派文學譜系中進行考察，或從技術地理學視角闡釋其感官書寫¹。對劉以鬯的探討則側重其香港身分建構²。雖有學者注意到穆時英對劉以鬯的技法影響³，但鮮有研究從文化地理學維度系統考察二者對殖民空間的文學轉譯。當穆時英筆下外灘的霓虹幻影與劉以鬯書中旺角的逼仄巷弄產生互文，實則映射著兩代作家對殖民現代性的差異化回應。薩義德（Edward Wadie Said）曾指出現代小說中地理空間的政治隱喻功能⁴，克朗（Mike Crang）更強調文學地景作為意義網絡的復合性⁵。本文即在此理論脈絡下，通過細讀《公墓》《酒徒》等文本，揭示街道漫遊者如何將城市空間轉化為抵抗異化的場域。

本文將穆時英的上海街道書寫與劉以鬯的香港空間敘事並置考察。通過櫥窗鏡像的碎片化拼貼，暴露殖民資本對城市肌理的侵入，解構英國殖民統治的空間政治。這種比

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 許棟梁：《重讀上海都市“新感覺”：從技術地理學到技術感性學的視角》，《浙江工商大學學報》，第 4 期（2022 年），頁 28-36。

² 黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》（山東大學博士論文，2012 年）

³ 寧群賢：《論穆時英都市小說對劉以鬯《酒徒》的影響》，《中山大學研究生學刊（社會科學版）》，第 1 期（2006 年）

⁴ 薩義德著（Edward Wadie Said）、李琨譯：《文化與帝國主義》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003 年），第 65 頁。

⁵ 邁克·克朗（Mike Crang）：《文化地理學》（南京：南京大學出版社，2003 年版），第 52 頁。

較不僅展現現代主義技法在地域遷移中的變異，更揭示出文學地景作為文化記憶載體的獨特功能——當物理空間在文本中轉化為情感結構，作家得以在殖民現代性的裂隙中重構文化主體性。通過解碼雙城文本的空間修辭，我們或可重繪東亞現代主義文學的精神地理圖譜。

二 資本重構與空間異化：失序的城市空間

地理基因與文學的發生有著密切的聯系，是特定的自然地理環境和人文地理環境共同作用，在作家身上留下的或顯性或隱性的烙印。⁶穆時英與劉以鬯的城市書寫，恰是上海與香港雙重現代性裂變的產物。作為東亞殖民城市的典型樣本，兩城在讓渡主權換取經濟騰飛的過程中，催生出獨特的空間悖論——物質豐裕與精神迷失的共生狀態，為現代主義文學提供了病理學意義上的觀察場域。

1. 殖民地理的政治拓撲

1842年鴉片戰爭戰敗，中英簽訂《南京條約》，開放上海成為了通商口岸，割讓香港島給英國，兩座城市發生了第一次歷史同框。自從後這兩片城市空間成為了文化的雜糅地，傳統與現代、中國和各國的文化在上海和香港發生碰撞。

1842年，英國領事巴富爾來到上海考察，他認為上海的地理位置是江海聯運的中心，也是唯一一個可以江海聯運的城市，只要中國與世界的貿易連接不斷，中外貿易額越大，上海的地位就會越重要。而此時的香港位於中國邊陲，是一塊山多平地少的小漁村，與上海無法相比。但英國將香港作為遠征軍的根據地和英國貿易的基地，這需要“港闊水深”的地理條件，香港島與九龍半島之間的維多利亞港成為最佳方案。當置身於國際貿易體系之時，香港的深水港及其與珠三角地區的連接，能夠使得香港有更多的發展空間。⁷兩座城市得天獨厚的地理條件，為二城未來的經濟發展奠定了良好的基礎，開埠後其經濟發展和城市化進程均表現出了驚人的快速。

兩座城市的地理條件相似，但城市的統領權卻有些不同。上海是通商口岸，英、法、美等國只能以“租界”的方式租借土地來按照西方的模式進行治理。1863年，英國美國的租界正式合併後，成為公共租界，統一由工部局（The Municipal Committee）管理。由於上海公共租界並不體現某一個特定國家的利益，因此在這種模式下，上海的管理在制衡的局面下實現了穩定公開且和平自治。而香港是英國殖民地，英王是香港的最高統治者，香港總督是英王的全權代表，因此英國權力不受他國的約束。但英式殖民強調有效的管治，他們注重低成本、高效率，這意味著要尊重當地人的風俗習慣，賦予本地居民權力。由於其地理位置及統治策略的中介性，香港在冷戰時期成為各政治陣營文化宣傳的競技場，大量資金湧入，文化行業得以發展。⁸史書美認為，帝國主義者和本國人在看待上海的方式上達成了驚人的相似：上海是可以被民族主義赦免的地方。帝國主義者壓抑民族主義以保護他們自己的利益，而中國人則策略性地免除了上海的民族主義負擔，以使這個城市可以擔當起作為中國現代化之動力的重任。⁹有著極度相似背景在香港也

⁶ 屈伶瑩，鄒建軍：《“地理基因”的形態、內涵及其產生根源》，《當代文壇》，第4期（2020年），頁166。

⁷ 聶日明：《雙城記：香港與上海的往事和今天》，上海金融與法律研究所官方網站，2020年6月15日（<https://www.sifl.org.cn/show.asp?id=4500>）。

⁸ 同上註。

⁹ 史書美：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917—1937）》（南京：江蘇人民出版社，2007年），頁266。

同樣適用於此論調。因此在某種程度上可以說，上海和香港獲得了相似的社會發展條件——同樣處於夾縫中卻達成微妙平衡的政治地位，以及經濟發展優先於民族主義的治理理念。

同時，兩地的居民構成也十分相似。上海的 200 萬人口來自 48 個國家，80% 的中國居民都是來自中國內陸的移民¹⁰。而香港開埠時，港島上只有 7450 人，到 1941 年之後，居民人數達到了 64 萬多人。大多數的移民都是在 20 世紀 30—40 年代，為躲避戰亂來到香港。¹¹劉以鬯也是在此時從上海來到了香港。在這樣的歷史地理背景下，上海和香港的居民在身分認同上並沒有達成十足的統一。鬆散的殖民存在、城市化和複雜的意識形態共同構成了上海和香港的現代主義的誕生語境。這種現代性在穆時英和劉以鬯的寫作中得到了鮮明的體現。

三 街道漫遊：消費空間的規訓機制

現代化的進程是都市與鄉村割裂的過程，也是都市開始孕育現代情緒的過程。¹²現代化與城市化的進程帶來了現代都市寫作的嘗試，穆時英和劉以鬯都開始以都市作為寫作的主題。

城市帶來了先進的物質條件和高速的生活節奏，人口的快速流動讓人與人之間產生陌生感，社會群體的穩定性與熟悉性逐漸消散。都市由此產生了一個獨特的意象——人群。都市的混亂性開始受到關注，舊的秩序被打亂重組，城市居民的物質生活和意識形態在失序中獲得重建。“正是現代性的都市動盪，使得鄉村那些固定的東西——固定的價值觀，固定的生活方式，固定的心理和經驗，固定的社會關係——都煙消雲散了。”¹³都市動盪摧毀了鄉村社會的穩定結構，迫使個體在街道的流動中重構生存意義。城市借助街道，既展開了它的理性邏輯，也展開了它的神秘想像。¹⁴城市街道不但是交通的載體，而且還具有文化和社會功能，劉易斯·芒福德（Lewis Mumford）認為，“在前現代的都市裏，街道是空間，不是用來通行的，而是供人們生活的。”¹⁵成為生活空間的街道承載了人群中各式各樣的瞬間，無論是擦肩而過還是不期而遇，街道是故事發生的空間，也是人群中的漫遊者得以停歇、反思以及躲避的空間。

穆時英和劉以鬯的都市寫作中，街道都是非常重要的故事場景。他們的作品中常常由男性主人公帶領讀者一同沈湎於都市街道的五光十色與聲色犬馬，街上的一切都給人帶來強烈的消費氣息。上海的街道是由各種現代都市意象拼接而成的，賭場、酒吧、舞廳、夜總會、咖啡廳、各類商鋪，這些帶有殖民的建築景觀，成為了上海的城市特色。

紅的街，綠的街，藍的街，紫的街……強烈的色調化妝著的都市啊，霓虹燈跳躍著——五色的光潮，變化著的光潮，沒有色的光潮——泛濫著光潮的天空，天空

¹⁰ 史書美：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917—1937）》，頁 267。

¹¹ 蘭靜：《近代香港外來移民與香港城市社會發展（1841-1941）》（暨南大學博士論文，2011 年），頁 50。

¹² 楊潔：《現代都市“閑逛者”的東方構型——劉以鬯寫作風格研究》（山東師範大學碩士論文，2021 年），頁 7。

¹³ 汪民安：《現代性》（南京：南京大學出版社，2020 年），頁 39。

¹⁴ 汪民安：《身體、空間與後現代性》（南京：南京大學出版社，2022 年），頁 147。

¹⁵ 斯科特·拉什（Scott Lash）、約翰·厄裏（John Urry）：《符號經濟與空間經濟》（北京：商務印書館，2006 年），第 20 頁。

中有了酒，有了煙，有了高跟兒鞋，也有了鐘……
請喝白馬牌威士忌酒……吉士煙不傷吸者咽喉……
亞歷山大鞋店，約翰生酒鋪，拉薩羅煙商，德茜音樂鋪，朱古力糖果鋪，國泰大戲院，漢密而登旅社……
回旋著，永遠回旋著的霓虹燈忽然霓虹燈固定了：“皇后夜總會”……¹⁶

資本對上海進行了創造性的破壞與重建，城市的景觀被重構，穆時英將霞飛路描述為“從歐洲移殖過來的街道”¹⁷。在他的作品中，街道殖民建築景觀是主人公走向異化之路的見證背景板。這種空間修辭暴露了殖民現代性的暴力本質：資本以創造性破壞重構城市肌理，將漫遊者捲入商品拜物教的漩渦。雖然穆時英早期的作品中關注階級矛盾，但在當時上海複雜的政治鬥爭環境中，他難以處理好自身既關心貧富差距又貪戀都市生活的雙重性，逐漸轉變了關注點，把重心放到了上海這座城市本身。男子氣概與民族主義對於都市的排斥都消失了，對都市的迷戀成為了作品的主要特徵。¹⁸穆時英筆下的角色與他本人對待都市商品文化的態度是一致的，無論是由於貪圖享樂主義還是對上海的民族主義失望，在行為上，他們都融入了商品化的都市，失去了對民族主義和殖民地景觀的反思，成為都市生活最主流的“參與者”，只追求當下愛欲的狂歡。

雖然香港的街頭同樣充斥著商品化的消費場所，但劉以鬯對香港街頭的書寫，則並不與穆時英的態度一致，大都市街道享受與迷戀的氛圍不復存在，他筆下的街道總是雜亂、擁擠、失序的。這樣極度商品化、極度繁華的街道，卻被他形容為“貧血的街道”¹⁹，無論是街道自身的文化涵養還是都市居民的精神狀態，都得不到真正的滋養。

這是旺角。這裏有太多的行人。這裏有太多的車輛。旺角總是這樣擁擠的。照相館隔壁是玩具店。玩具店隔壁是眼鏡店。眼鏡店隔壁是金鋪。金鋪隔壁是酒樓。酒樓隔壁是士多。士多隔壁是新潮服裝店。²⁰……德輔道上有太多的行人與車輛。電車是沒有二等的。這是一個糊裏糊塗的世界，必須用恚忿來阻止邏輯的追求。我已極感疲憊，渴望做一個遁世者而不可得，走進一家燈光黝黯的咖啡店，坐在角隅處，呼吸徽菜味的空氣。²¹

劉以鬯筆下的街道漫遊的體驗並非一種享受，往往只是由於主人公精神極度苦悶難以紓解，只有作為公共空間的街頭能讓他們有一處容身之地。無論是窮困潦倒四處搬家的酒徒老劉，還是背井離鄉移居香港的中年男人淳於白，甚至是土生土長的香港少女亞杏，街道對於他們來說，都比“家”的空間要更有歸屬感，在不斷移動變化的街道上，反而能獲得一種安定感。

但同為公共空間的區域，也會被玻璃、大門等分隔物分出不同的區域。玻璃櫥窗、旋轉門等物質屏障建構起隱秘的權力拓撲，既非純粹的外部街道，亦非絕對的內部場所，其模糊性恰恰成為多重矛盾的結構性顯影。蘆原義信（芦原義信）針對街道邊界的內與外給出了三重定義，第一是個人的心理上的內外，第二是家的內外，第三是國家或城鎮的內外。也就是說精神與肉體、人與自然，以及廣大人類社會共同態的對立被看作是主

¹⁶ 穆時英：《穆時英作品（中國現代文學經典文庫）》（北京：中信出版集團，2005年），頁236。

¹⁷ 穆時英：《穆時英作品（中國現代文學經典文庫）》，頁234。

¹⁸ 史書美：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917—1937）》，頁349。

¹⁹ 劉以鬯：《酒徒》（遠景出版事業公司，1979年），頁50。

²⁰ 劉以鬯：《劉以鬯小說自選集，中篇、短篇、微型合集》（天津：百花文藝出版社，2001年），頁10。

²¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁49。

要的。²²劉以鬯筆下的街道漫遊者常在內與外的邊界徘徊，從外部向著內部張望，也是一種三重的割裂：精神上渴望商品背後所代表的權力，但肉體上困頓於貧苦的現實，櫥窗折射出精神訴求與物質困頓的永恒撕扯；百貨大樓、夜總會、酒吧等內部空間代表著城市化的進程的完成，混凝土森林取代稻田阡陌，階級分化被銘刻進城市的物理肌理；最後，在殖民權力維度，西式商業建築作為“移植現代性”的物質載體，充滿殖民氣息的商業化建築是西方殖民者對傳統中國城市的異化表現。這些高檔場所有著現代化的誘惑力，漫遊者面對此類空間時往往有著既向往又畏懼的矛盾心理。

這種三重割裂在劉以鬯筆下獲得戲劇化呈現：主人公既渴望穿越玻璃屏障融入資本盛宴，又被殖民現代性的隱形鎖鏈禁錮於街道邊緣。櫥窗在此轉化為福柯式的“全景敞視裝置”——觀看行為本身已成為權力規訓的微觀實踐。當老劉“走出舞廳，沒有一定的去處。不敢經過酒吧門前，結果在皇后道邊看櫥窗”²³時，其目光早已被殖民資本編碼：商品符號的誘惑力與階級區隔的壓迫性，共同構成後殖民主體難以逃脫的認知牢籠。約翰·倫尼·肖特（John Rennie Short）說城市建築“巧妙暗示著人們在這個社會經濟等級體系中的所處位置”²⁴，透明的玻璃門隔開街道與百貨大樓的建築，就如同看不見的階級分隔開了不同的人群。街道上的漫遊者只能將無法得到的參與權力轉化為視覺性的敘述與幻想，用觀看的方式表達他們對主體性的抗爭。買不起陳列在櫥窗中的商品的少女亞杏和窮困潦倒的酒徒老劉，只能站在街上對著玻璃的反光幻想。

當她見到一家照相館櫥窗裏擺著一個穿著結婚禮服的木頭公仔時，心就撲通撲通一陣子亂跳……那個穿著結婚禮服而面露笑容的女人竟是她自己。她面前的一塊大玻璃突然失去透明，變成鏡子。亞杏見到“鏡子”裏的自己，身上穿著白紗禮服，美得像天仙。……站在金鋪的櫥窗前，眼望雙喜字，幻想自己結婚時的情景，那是一家港九最大的酒樓，可以擺兩百多席。²⁵

於是，我也養成了看櫥窗的習慣，即使無意隱遁於虛無縹緲中，倒也常有不著邊際的希冀。²⁶

櫥窗觀賞像電影觀賞一樣，讓顧客通過動感凝視來體驗一回短暫的主體意識，在“借來的時空”（如商店、影院、故事）裏超越個人由社會長期嚴格限定的性別、家庭、職業、種族等身分（identity）。²⁷這種通過對街邊店鋪的想像性描寫，一方面確實表現出了城市化過程中城市各種文化混雜的現象，另一方面也是劉以鬯對消費為主導的香港城市文化的批判與拒絕。

四 街道景觀的性別博弈：欲望的抗爭

街道空間的性別政治，折射出殖民現代性的深層矛盾。傳統社會將公共領域建構為男性特權空間，女性身體被物化為都市景觀的組成部分。過去能夠出現在公共空間的女性往往被視為妓女，只有性工作者才會在大庭廣眾之下漫步，街道上的女性和櫥窗中的貨物一樣，都是一種商品。而隨著城市的商品化的完成，消費場所的普及帶來了大量的

²² 蘆原義信：《街道的美學》（天津：百花文藝出版社，2006），頁6。

²³ 劉以鬯：《酒徒》，頁49。

²⁴ 約翰·倫尼·肖特：《城市秩序：城市、文化與權力導論》（上海：上海人民出版社，2010年），頁453。

²⁵ 劉以鬯：《劉以鬯小說自選集，中篇、短篇、微型合集》，頁9。

²⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁15。

²⁷ 張英進：《理論、歷史、都市：中西比較文學的跨學科視野》（上海：復旦大學出版社，2015年），頁241。

街道漫遊者，女性逐漸走上街頭，以消費者的身分而非商品的身分出現。同時，女性也不再僅僅是服務於男性欲望的客體，女性開始成為欲望的主體，去審視城市的消費空間和男性身體。她們開始反客為主，她們的身分從男性漫遊這場遊戲的獎品，轉化為將男性玩弄於股掌之間的遊戲玩家。

1. 地理空間與性別主體

街道的櫥窗中展示的商品讓女性迷戀，而在現代的語境下，女性的身體，往往也與櫥窗展示品一樣供人觀賞和瀏覽²⁸，和街道上的汽車、建築、廣場、雕塑等一起成為都市的景觀和被凝視的對象。穆時英的作品中對女性身體描述十分精彩，《Carven A》中他大膽運用地理景觀表述余慧嫻的身體。

在那兩條海堤的中間的，照地勢推測起來，應該是一個三角形的沖積平原，近海的地方一定是一個重要的港口，一個大商埠。要不然，為什麼造了兩條那麼精緻的海堤呢？大都市的夜景是可愛的——想一想那堤上的晚霞，碼頭上的波聲，大汽船入港時的雄姿，船頭上的浪花，夾岸的高建築物吧！²⁹

現代性寫作中，將女性身體與家國同構的技巧並不少見，但穆時英將這種男女交媾的場景以蒸汽船進入都市港口的情形進行指代，更多是出於城市書寫的視角。三角形的沖擊平原、港口、大商埠、夾岸的高建築物，都是上海港的特徵。代表現代技術的蒸汽船，滿載著代表消費主義的商品進入上海港，給上海帶來了城市化與商業化的高速發展。港口內部的商埠在這種“進入”發生之後得到了擴張，西方殖民者以破壞的方式完成了上海新的重建與發展。李歐梵認為，穆時英的這幅色情身體地圖就像是跟民族主義老調唱有意的、非政治的反調，或是把祖國母親視為魅力無窮的女性神話，借此來壓倒“自以為是的男性主體”³⁰。這樣的代指提高了女性的主體性，但在穆時英的書寫中，女性仍然是被觀看的景觀，街頭漫遊仍然是男性特權，平庸且沒有性魅力的男性可以在街頭遊蕩，不停地幻想著能與摩登女郎來一場都市艷遇。可街頭不會出現這樣的女性漫遊者，能夠出現在城市公共空間的女性一定是身分曖昧、迷人又危險的誘惑者，她們是能夠滿足男性性幻想的摩登女郎，既引誘男性進行反覆不斷的都市探險，又挑戰男性自以為是的認知能力。但她們不會產生自己的思想，從不以審判的眼光來挑選男性，只服務於男性的欲望與意淫。

而劉以鬯的街道漫遊中，則是突破性地描寫了平凡、迷茫、充滿欲望的女性街頭漫遊者。隨著資本主義商品經濟的發展，香港逐漸成為了世界貿易中心、貨運港口中心，商品和金融中心。大量出現的百貨商場和街道櫥窗促使女性走出家門，女性漫遊者開始出現在街道上。《對倒》中的少女亞杏，總是在香港極度商品化的街道上隨心所欲地閒逛，腦海中不斷產生對於富涵性魅力的男性的欲望以及對成名和發財的幻想，欲望的主體發生了轉換，亞杏成為觀看的主體，男性和其他的街道景觀一起成為她凝視與幻想的對象。

到什麼地方去找男朋友？我為什麼交不到男朋友？樓下士多的夥計亞財常常對我笑；我不喜歡他。他的牙齒凹凹凸凸，長長短短，很難看。他有一只酒糟鼻，很難看。他的太陽穴有一塊癍疤，很難看。我要找的男朋友，必須像電影小生那

²⁸ 李健亞：《身體景觀下的現代性書寫》（四川大學碩士學位論文，2005年），頁16。

²⁹ 穆時英：《穆時英作品（中國現代文學經典文庫）》，頁135。

³⁰ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930—1945》，頁231。

樣英俊。遊目四矚，想找一個英俊似電影小生的年輕男子。她見到好幾個年輕男子，卻沒有一個英俊似電影小生。³¹

在街道上行走閒逛之時，她如同獵人一般在打量街上的異性，希望能夠發生一場浪漫的邂逅。但是當她被異性忽視之時，她產生強烈的憤怒，像“被人摑了一耳光似的”，甚至希望“疾馳而來的軍車將他撞倒”³²。這種極高的自尊感與自戀感背後也代表著女性主體性的建立，她完全以第一性的視角在看待都市中的一切。這種主體性反轉，對應著香港資本主義成熟期的性別關係重組。當消費社會將女性建構為主體消費者，街道空間的權利關係發生根本倒置——資本主義商品社會既是物化陷阱，也是賦權工具。劉以鬯通過亞杏的幻想劇場，揭示出後殖民語境中性別政治與資本邏輯的複雜變化。

2. 通向女性的地景

街道是城市的血管，將城市的行人、車輛送至城市的每一個角落。穆時英和劉以鬯筆下的男性漫遊者往往會被街道的地景帶向一位有著誘惑力的女性。

穆時英在《駱駝、尼采主義者與女人》中以平移的鏡頭對準男主人公的漫遊路線，通過大量的排比拉長了他在街道的行走的時間觀感。

在染了急性腥紅熱的回力球場裏邊，噓噓地吹著沙色的駱駝；
在鋪著蔚藍色的夢的舞場裏邊，噓噓地吹著沙色的駱駝；
在賭場的急行列車似的大輪盤旁邊，噓噓地吹著沙色的駱駝；
在生滿郁金香的郊外，噓噓地吹著沙色的駱駝；
在酒排的綠色的薄荷酒的長脖子玻璃杯上面，噓噓地吹著沙色的駱駝；
在飽和了 Beautys exotique 的花鋪前面，也噓噓地吹著沙色的駱駝；
甚至在有著黃色的牆的 Cafe Napoli 裏邊，也噓噓地吹著沙色的駱駝。³³

男人經過了球場、舞場、賭場、郊外、酒吧、花鋪、咖啡館這些殖民地所特有的景觀建築後，他最終停靠在 Cafe Napoli。而停靠的原因是他遇見了一位“繪著嘉寶型的眉，有著天鵝絨那麼溫柔的黑眼珠子，和紅膩的嘴唇，穿了白綢的襯衫，嫩黃的裙”的摩登女郎。³⁴街道的景觀是商品化與殖民化的，而街道漫遊終點所通向的摩登女郎也是商品化殖民化的。摩登女郎的殖民性是通過她的身體表述的，她的妝容、服飾都是西方流行文化中的熱門款式。她喝咖啡、飲酒、吸高檔香煙、穿時尚服飾……她的一切生活習慣都是由消費行為構成的。最終這位自稱是尼采主義者的男子沉醉於摩登女郎的溫柔鄉之中，他的一切理論與教義丟盔卸甲，並與摩登女郎發生了性關係。

劉以鬯在《第二天的事》中，也描述了一位在街道上不斷對著街道景觀幻想的男性。但他並非是漫無目的地出發，他的漫遊是為了通向他魂牽夢縈的派對少女歐陽妮妮。他乘坐香港小巴，透過車窗開始他的城市漫遊。他路過了灣仔的長街、建築，看到了救護車、軒尼詩道的酒吧、希爾頓酒店與木球場、匯豐銀行、皇后像廣場、天星碼頭、維多利亞海峽、尖沙咀的半島酒店、轉入寬闊的彌敦道後在倫敦戲院下車，最後終於到達了終點柯士甸道的 H 大廈。通過車窗展開的移動凝視，構建出香港街道的殖民景觀。

³¹ 劉以鬯：《劉以鬯小說自選集，中篇、短篇、微型合集》，頁 9。

³² 劉以鬯：《劉以鬯小說自選集，中篇、短篇、微型合集》，頁 12。

³³ 穆時英：《穆時英作品（中國現代文學經典文庫）》，頁 307。

³⁴ 穆時英：《穆時英作品（中國現代文學經典文庫）》，頁 308。

城市街景豐富且詩情畫意，但他“沒有欣賞街景的心情、局促不安”。因為他在為抵達終點時將見到歐陽妮妮而感到緊張。在通往 H 大廈的路上，男子不斷地在腦海中重復過去與當下、現實與幻想之間的切換，路上見到的每一個行人，每一個地景都會使他聯想到歐陽妮妮。在一段段交叉的意識流書寫中回憶他和歐陽妮妮短暫的交往，思考著歐陽妮妮為什麼陪他跳舞，為什麼跟他說話，到底是不是喜歡他，為什麼給他地址，和歐陽妮妮的約會要怎麼安排。漫長的行進結束後，男子終於站在了歐陽妮妮留下的地址的門前，敲開門後卻發現歐陽妮妮根本不住在這裏了。故事戛然而止，原來他不過是歐陽妮妮找個樂子隨意耍弄的玩物。敘事終點的空間塌陷（歐陽妮妮的缺席），使這場誘惑幻想分崩離析。

兩代作家的差異映射出殖民現代性的歷史嬗變。穆時英筆下的摩登女郎作為“被殖民的身體”，其主動性始終困囿於男性凝視的牢籠；而劉以鬯塑造的歐陽妮妮們，則通過空間操演反轉觀看權力——男性成為被耍弄的“都市玩物”。這也體現了性別政治的代際轉型：從身體殖民到主體覺醒。

五 觀看的政治：現代主義技法與主體重構

劉以鬯曾多次表達過他對穆時英與劉訥鷗等新感覺派作家的喜愛。劉以鬯對穆時英等新感覺派作家的承襲，本質是殖民語境下文學抵抗策略的代際傳遞。這種承繼不僅體現為蒙太奇、意象拼貼等視覺化技法的延續，更在於通過形式實驗重構被殖民城市的主體認知圖式。

穆時英使用大量的意象拼貼和蒙太奇的剪切混合，讓作品中描寫的城市空間呈現出混亂、迷離、充滿動態節奏感的效果。除了蒙太奇的手法，還創造性地使用一些新的寫作技巧，例如將片段的報紙標題堆砌在一起，切換時間和空間的場景，用極度精煉的短語概括了當時社會的全局狀況。文字不僅扮演敘述的身分，還扮演鏡頭切換的場景板。

街——
（普益地產公司每年純利達資本三分之一
100000 兩
東三省淪亡了嗎
沒有 東三省的義軍還在雪地和日寇作殊死戰
同胞們快來加入月捐會
大陸報銷路已達五萬份
一九三三年寶塔克
自由吃排）
“《大晚夜報》！”……³⁵

劉以鬯同樣在作品中使用這種技巧，在街道上漫遊的酒徒所見到的場景是快速切換、轉瞬即逝的，街道上的建築、行人、廣告牌、報紙新聞……過量的信息一齊向著漫遊者撲面湧來，這種非完整的、混亂的短語堆砌表達方式更能模擬出漫遊者觀看這座城市的視角，通過短語堆砌製造的感官轟炸，將香港的資本異化轉化為文本形式的焦慮，讓讀者跟隨漫遊者一同感受到都市生活節奏極快、信息過載給人的精神所帶來的巨大壓力。

³⁵ 穆時英：《穆時英作品（中國現代文學經典文庫）》，頁 237。

電車沒有二等——十二點一刻——滿街白領階級——汽車裏的大胖子想到淺水灣去吃一客煎牛排——餵！老劉，很久不見了，你好？——安樂園的燒雞在戲弄窮人的欲望——十二點半——西書攤上的裸女日歷最暢銷——香港文化與男性之禁地——任劍輝是全港媽姐的大眾情人——古巴局勢好轉——娛樂戲院正在改建中——姚卓然昨晚踢得非常出色——新聞標題：《一少婦夢中遭“胸襲”》——利源東街的聲浪——蛻變——思想枯竭癥——兩個阿飛專割死牛——櫥窗的誘惑——永安公司大減價——貧血的街道——有一座危樓即將塌倒了——莫拉維亞寫羅馬，臺蒙倫揚寫紐約，福克納寫美國南部，喬也斯寫都柏林。——香港的心臟在跳動——香港的脈搏也在跳動——電車沒有二等。³⁶

通過這種景觀化敘述技巧，上海與香港混亂的城市空間、資本主義的城市面貌躍然紙上。殖民地城市的都市景觀與傳統中國城市的景觀截然不同，要書寫這種異化的都市面貌，異化的表達方式更能體現出大都市這種“造在地獄上面的天堂”的混亂與誘惑。

兩位作家的形式選擇深植於殖民城市的生存困境。穆時英面對上海這座“巨型舶來品”，被迫放棄傳統書寫範式，轉而以新感覺派的“非中國化”敘事重構都市主體。劉以鬯在香港的文化荒漠中重拾現代主義，則是對殖民同化的雙重抵抗：既抗衡商業社會的價值虛無，又突破上海經驗的認知局限。鄧觀傑指出，這種形式實驗既是美學策略，更是文化身分的重構努力——當傳統書寫範式失效，現代主義成為抵抗殖民同化的語言武器。³⁷

值得注意的是，這種形式始終滲透著未竟的民族主義關懷。楊潔指出的“城市病”症候，實則是殖民創傷的個體化表徵：當穆時英將階級和殖民矛盾轉化為感官迷醉，當劉以鬯以意識流動書寫流亡體驗，他們都在以現代主義的書寫方式記錄殖民地都市民衆在商品化浪潮面前的情難自控，記錄他們情感被壓榨扭曲最終徹底變形的過程，以此來揭露西方現代性承諾的虛偽性。運用現代主義這種似乎更為“先進”的思潮主義作為闡釋和分析的方式，是他們對西方殖民勢力與資本主義的一種反抗式回應。³⁸

六 結語

殖民歷史為上海和香港帶來了資本主義的介入，改變了它們的地理文化意義和社會結構，使得城市街道成為了資本主義和消費主義的舞臺，各種現代性的特徵在都市景觀上體現，消費場所遍布整個城市。城市景觀的豐富性讓越來越多人走上街頭，街道成為小人物紓解城市病之苦悶的空間。但城市公共空間也劃分了不同的區域，街道和商場、夜總會、酒吧等場所就被櫥窗和玻璃隔開，這些透明的結界分隔開了人群中的不同階級。穆時英和劉以鬯通過對街道漫遊者的描繪，展示了他們對消費主義、社會階級和性別角色的深刻洞察，以及對現代性和城市空間的複雜反思。

性別在都市景觀中的表達也是本文研究的重點之一，穆時英和劉以鬯通過不同的視角和筆法，呈現了女性和男性在城市空間中的不同體驗和角色認知。穆時英作品中

³⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁 113。

³⁷ 鄧觀傑：《建構香港的視線——劉以鬯小說中的南洋與上海》，《中國文學研究》第 48 期，2019 年 7 月，頁 308。

³⁸ 楊潔：《現代都市“閑逛者”的東方構型——劉以鬯寫作風格研究》，頁 19。

的女性仍然是作為客體出現的，而劉以鬯的作品中，他將女性置於了主體的位置。在二人的文學作品中可以看到女性自我意識覺醒的過程，他們的作品不僅展示了性別在城市景觀中的重要性，也為我們提供了對性別主體性和欲望抗爭的深刻理解。

最後，在觀看都市景觀和主體重構的討論中，探討了劉以鬯如何繼承和適應穆時英的寫作技巧，將“觀看”這種視覺感官轉化為文字的方式來表達他們對現代化進程中迷茫和反思的態度。當舊的表達方式無法適用於當下新環境的生存方式，他們選擇了自我調整，以更為“先進”的思潮主義作為闡釋和分析的方式，來反抗西方殖民勢力與資本主義對都市的異化。他們的文學實踐不僅是對現代都市生活的一種反映，更是對個體主體性和社會變革的深刻思考。

從文化地理學視域審視，上海與香港的殖民經驗塑造了獨特的現代性悖論——資本全球化催生的物質豐裕，與精神層面的主體性危機始終如影隨形。穆時英與劉以鬯的都市書寫，恰為這種悖論提供了文學民族誌的雙重見證：既記錄殖民暴力對城市肌理的重塑，更勘探被壓抑者的發聲可能。他們的文學地圖啟示我們：殖民城市的街道從來不僅是物理空間，更是權力博弈的認知戰場；現代主義文本亦非簡單的現實反映，而是重構主體性的詩學行動。這種跨越代際的文學對話，為解碼東亞殖民現代性提供了永不閉合的闡釋空間。

無聲的吶喊——《告別的年代》“失聲群體”的他性書寫

胡珊*

摘要 《告別的年代》作為黎紫書的第一部小說作品，通過講述其母親所處的，經歷了影響馬來西亞華人生存情況的“五一三事件”的時代故事來闡述她自身的“身分危機”意識以及相關思考。本文以文本中兩位“失聲群體”的他性書寫為切入點，以拉康的鏡像階段理論、主體理論及凝視理論等理論基礎剖析兩者的敘事及人物特徵，並以此挖掘黎紫書在主體描述中沒有直抒的“身分”思考，進而探索她與世界讀者對話的方式。

關鍵詞 黎紫書、《告別的年代》、失聲群體、他性書寫

一 引言

黎紫書作為成長於馬來西亞這片沃土的“新生代”馬來西亞華人女作家，不可避免地進入“像黎紫書這樣的作者處理她的國族身分時，不論是作為國家認同的馬來西亞，或是文化認同的廣義的‘中國’，她總是驚覺那是已經異化的國族？”¹這般“離散”的體驗中，並因此在作品中呈現出與身分焦慮相關的尋找、認同及重塑主題。²《告別的年代》作為她的首部長篇小說，書寫了她沒有親自經歷的卻承載著典型族群衝突事件的年代故事，通過錯綜複雜的書寫結構、多重敘事視角等方式呈現出其蘊含在作品中的“焦慮感”，在呈現具有馬華色彩的歷史同時呈現“具有世界觀”的作品——能夠讓馬華之外的讀者產生“身分認同”思考意識的作品。文本中的“失聲群體”在“他性書寫”下能夠推動身分認同意識深化以及更好地實現“跟世界讀者對話”³目的，故本論文以“失聲群體”中的瘋子、瑪納為研究對象，透過兩者敘事、人物形象的探討，論述黎紫書借由兩者所表達出的文本內外“身分認同”思考。

《告別的年代》講述的是黎紫書母親的年代⁴，這正是經歷了“五一三”族群衝突事件的年代——馬來西亞建國以來，文化及種族的矛盾與融合關係持續動態發展著，並於1969年5月13日爆發，導致馬來西亞華人逐漸失去對其經濟、政治、文化等各方面地位的把控權，被逼入邊緣化的生存空間。⁵“淪為二等公民的自卑感，有的甚至失去了生於斯、長於斯的勇氣，而興起候鳥的心態”⁶——“身分認同”的風暴席捲著馬來西亞華人，堅守文化堡壘的馬華作家們首當其衝，尤其是新生代馬華作家。黎紫書，作為在這場風暴中成長的新生代作家，兼具“馬來西亞華人”、“女性”雙重邊緣化身分推動她走向更深層的主流身分認同和皈依尋找，以及找尋無果後的“身分認同焦慮”中。但與

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 王德威：〈異化的國族，錯位的寓言——黎紫書《野菩薩》〉，《當代作家評論》，第2期（2013年），頁103-104。

² 劉小波、童劍：〈論黎紫書小說中的身分主題與符號身分〉，《海外華人文學研究》，第3期（2015年），頁202。

³ 〈對話黎紫書：馬華文學有種甩不掉的自憐〉，《深圳商報》（2012年7月23日）（https://www.douban.com/group/topic/32614638/?i=6265872_3WlzUg）。

⁴ 同上註。

⁵ 陳祖君、蔣成浩：〈馬華文學的在地經驗與空間表徵——以黎紫書小說創作為例〉，《廣西社會科學》，總第296期（2020年），頁161。

⁶ 雅波：《藍天，逐漸褪色》（吉隆坡：閃亮出版社，1988年），頁22。

其他新生代作家不同的是，她高中畢業後便參加工作，在《星洲報》擔任十餘年記者，做過社會新聞專欄、時事評論專題等欄目等。這些經歷讓她得以融入現實世界，以直面社會最真實一面為思考的基礎，進而創作出《告別的年代》這部從女性視角切入，牽涉到馬華芸芸個體方方面面的馬華歷史。如黎紫書所述：

“告別的年代”對我個人來說有多重意思。除了向一個舊的、我母親的年代告別以外，也有“向故事告別”的意思……寫完這個長篇，就要盡可能放棄這些舊的素材。所以《告別的年代》也是對我自己的告別。⁷

《告別的年代》是以“追憶”這段歷史的方式在“告別”。文本通過對處於那個年代中的各社會群體代表的書寫，全面勾勒出那個年代中的馬華群體的生存處境。文本切分出三層敘事空間⁸，並在對應空間中安置為這段回憶“發聲”的主要書寫群體（如空間一的杜麗安等）。此外，文本中還有一個“失聲群體”⁹——不佔表達模式統治地位的群體，¹⁰這類群體的聲音雖在文本中被淹沒，容易遭受忽視，但這類群體的參與，不可否認地起到了“鏡面”的旁觀及對照效果。

作品有意以結構的焦慮、人稱的焦慮、語言的焦慮、視角的焦慮等表述其身分的焦慮。¹¹“失聲群體”作為敘事視角的一部分，以其特殊的“他性”處境給予這份歷史主體以外的他性個體的對照及審視視角。文本從而得以用“他性”的視角進一步觀察這段歷史，並反饋出主體沒有直接表述出的被壓抑的“身分焦慮”及相關思考。

二 文獻綜述

《告別的年代》自出版以來引發學術界圍繞其主題、人物形象、藝術形式等三個方向的研究。其中，主題研究包含女性¹²、死亡¹³、身分¹⁴、告別¹⁵四項主題；人物形象的主要論述對象為主角杜麗安¹⁶、女性群體¹⁷以及相關聯的部分男性群體；藝術形式包含後設結構¹⁸、空間敘事、元小說¹⁹等角度。三個研究路徑都交匯於探討“告別”的對象及意義，但目前的研究以人物形象論證該意義時普遍以杜麗安等書寫主體為切入口，即使有少部

⁷ 王德威：〈異化的國族，錯位的寓言——黎紫書《野菩薩》〉，頁 103-104。

⁸ 三層敘事空間：第一層以第三人稱為視角講述華人女性杜麗安的故事；第二層以第二人稱為視角講述華人青年你的故事；第三層以第三人稱視角講述了評論家“第四人”和作家韶子的故事。三層敘事空間看似相互獨立，但又通過個別元素相互貫通。（本文將三層敘事空間分別簡稱為“空間一”、“空間二”、“空間三”）。

⁹ 失聲群體（the muted group）：理論最早由文化人類學家 Shirley Ardener 提出，最初用以探討女性群體在傳播及發展權利上的不平等問題，後被拓展為種族及其他亞群體傳播權利的研究中。（劉蒙之：〈從批判的理論到理論的批判——“失聲的群體”理論研究四十周年回顧〉，《學術界》，第 134 期（2009 年 1 月），頁 270）。

¹⁰ Shirley Ardener, *Perceiving Women* (London: Malaby Press, 1975). pp.20-23.

¹¹ 劉小波、童劍：〈論黎紫書小說中的身分主題與符號身分〉，頁 204。

¹² 顏敏：〈想象歷史的起點和終點——《告別的年代》與女作家的女人神話〉，《世界華文文學論壇》，第 4 期（2017 年），頁 59-63。

¹³ 石雅嵐：〈論黎紫書《告別的年代》中的死亡書寫〉，《世界華文文學論壇》，第 2 期（2012 年），頁 30-34。

¹⁴ 梁倩妮：〈歷史、文化與國族：黎紫書小說研究〉（私立東吳大學碩士論文，2017 年 7 月）。

¹⁵ 劉俊：〈“告別”的姿態和意義——論黎紫書的《告別的年代》〉，《南方文壇》，第 1 期（2015 年），頁 77-80。

¹⁶ 孟玉：〈論黎紫書《告別的年代》的女性成長敘事〉，《文化創新比較研究》，第 24 期（2023 年），頁 1-5。

¹⁷ 陳宇：〈黎紫書小說《告別的年代》中的女性形象〉，《青年文學家》，第 8 期（2022 年），頁 66-68。

¹⁸ 魏艷：〈“小寫歷史”與後設書寫的矛盾：評黎紫書《告別的年代》〉，《中國現代文學》，第 22 期（2012 年），頁 139-153。

¹⁹ 向心願：〈論黎紫書《告別的年代》中的結構與敘事〉（中國社會科學院大學碩士論文，2019 年 4 月）。

分研究關注到作品中的瘋子²⁰、瑪納²¹等“失聲群體”，往往都是以片面補充的形式讓其加入論述，沒有集中分析，更沒有用“他性”角度深化剖析這類群體對這場“告別”的意義。

三 研究方法及架構

拉康的鏡像階段論、主體論及凝視論等相關理論辯證地探討了主體如何藉由他者達到較為完整的自我認知過程。其中的主、客體關係與本文所論述的失聲群體與書寫主體關係相契合，能夠更深入地論述文本內主體如何通過“失聲群體”的旁觀及對照呈現出其沒有直接表述的“身分焦慮”及與“身分認同”相關慾望，以及文本外，黎紫書如何通過“失聲群體”更好地呈現出能和世界讀者對話的作品——不僅是陳述馬華歷史，而是讓非馬華讀者也能了解作品所傳達的“身分思考”並產生一定共鳴。本文將聚焦文本“失聲群體”中的瘋子、瑪納兩者。本文在第二章剖析瘋子，論述其於敘事上的“穿越虛實”特徵以及其於人物形象上的“超乎世俗”的特徵；在第三章剖析瑪納，分析其於敘事上“伴隨母親的追憶”以及人物形象上與她相近的群體“相似但截然不同”的特徵，以此為論述重心，結合上述理論剖析“失聲群體”的“他性書寫”對推動文本內外構建“身分認同”思考的價值。

四 瘋子：歷史的旁觀者

瘋子在極其有限的筆墨中穿插了三個敘事空間，並且有著不受限於敘事空間——穿越第四堵牆的能力——將理應處於現實空間的讀者變為存在於理應為虛構空間一部分的“穿越虛實”能力——能夠帶領文本內主體及文本外讀者超脫於純粹虛實塵世空間的他者。

1. 瘋子敘事特徵：穿越虛實的異能者

其中關於“瘋子”的敘述共有三處：空間一，在1969年5月13日，用腳鏈襲擊杜麗安，從而讓杜麗安有了被綱波所救的契機，進而改變了杜麗安的命運；空間二，“你”閱讀了空間一及空間二敘述後，回想起自己童年見到的類似的瘋子，並且通過“你”和細叔在老街場看到的空泊車位證明了這個瘋子的存在；空間三，韶子作品《左岸人手記》包含對瘋子的描述。即使有關於瘋子的敘述沒有說明三個瘋子為同一人，但通過空間二對於瘋子的敘述可以看出瘋子在文本中的設定確實有超脫其中任何一個敘述空間的“穿越虛實”能力：

“每個人都曾經見過的瘋子”讓這部《告別的年代》充滿了魔幻的況味。他像一個穿梭在現實和虛構中的異能者，又像一個人的諸多分身。²²

除卻直接的“異能者”標籤，“你”在閱讀《告別的年代》時讀到：

第一章裏的那個瘋漢，之前你讀，只覺得草書似的幾筆帶過，如今重讀卻發現他

²⁰ 黃瑞穎：〈黎紫書作品中現代焦慮的哥特式形態研究〉（浙江師範大學碩士論文，2016年5月）。

²¹ 鄒明球：〈黎紫書小說中的馬華少女形象研究〉（暨南大學碩士論文，2016年5月）。

²² 黎紫書：《告別的年代》（新加坡：八方文化創作室，2014年），頁58。

的形象生動而深刻，作者甚至在這瘋子出場之前，這麼說了——“也許是命運的安排”。²³

而實際上，理應處於現實空間的讀者所讀的《告別的年代》第一章中並沒有對瘋子的描述。由此可見，“你”所讀到的是一本不存在於我們²⁴這一層空間所讀到的小說。我們在文本中第一次讀到“瘋子”出現於“杜麗安嫁給鋼波改變命運”情節(第三章)，且在第一、二章沒有任何關於該人物的線索，反倒被“你”的說明告知，杜麗安改變命運的齒輪是由“瘋子”轉動。文本內，處於空間二的“你”借由瘋子意識到自己所閱讀的空間一的故事就是與自己所處現實直接相關的空間歷史；文本外，作為現實讀者的我們——自詡為現實層面的閱讀主體的讀者反倒喪失了“上帝視角”的優勢——我們永遠無法閱讀到文本中“你”所閱讀的那本書，因此只能從“你”那汲取關於瘋子的線索——這也讓我們不禁反思，這個瘋子是否也存在於我們現實空間中，而我們所處的現實空間就是“你”所閱讀的文本空間。當我們想當然認為我們是現實空間的讀者，佔據“看”這段歷史的“絕對主體優勢”，文本以一種悄無聲息的方式反向讓我們也變成了“被閱讀的他者”，而這樣的主體互換情形，就在“瘋子出場”這個敘述中悄然實現。

此外，“夜光杯”意象也隨著空間三中《左岸人手記》描述的愛用這個噴泉洗澡的瘋子出現，並且在空間二中“你”說明了這個場景是“虛構中的虛構”：

因著那瘋漢所隱喻的神秘聯繫，你對〈左岸人手記〉產生強烈的認同感與好奇心，極想一讀為快。可你卻無法閱讀一篇從未存在的小說，而偏偏在你的意識深層，因為讀過一個虛構人物所寫的評論片段，那小說竟然就有了一種“存在過”的意義。存在過，而消逝了。²⁵

在此，空間三的瘋子自然進入一種“虛構”的狀態，但是在空間二中，當“你”與黑傑克²⁶在高架橋上飛馳時，“你”卻看到了“虛構的瘋子”用來洗澡的“夜光杯”，並且用一段敘述直接說明了瘋子就是穿越虛實空間的存在：

夜光杯，底下是瘋子的浴池。它將虛構的世界與真實連結起來，像是扣在《告別的年代》與你的真實世界之間的一個黃銅巨鎖。你無可自抑地在後來的路上對它進行想像，像在兩面鏡子的相互映照中找出一個獨立於某個層次與界面的影像，它在那裏，是一副把未來預先畫好的肖像。²⁷

文本外，“夜光杯”本身也確實是馬來西亞怡保市的一個地標建築，建於1960年，直至今日仍屹立著，城市一切都變了，而它則一直堅守著，無論是在文本中，從空間三仍在噴水狀態進入到空間二不噴水的狀態，它都在見證著怡保市，或者說生活在怡保市的馬來西亞華人的風雨歷程，在瞬息萬變的歷史現實中，隨著瘋子穿越虛實達到旁觀《告別的年代》中所描繪的歷史，以及見證現實的“正在告別的年代”的他性的“凝視”狀態。

²³ 黎紫書：《告別的年代》，頁51。

²⁴ 我們：本文中的“我們”皆指代理應處於現實空間中閱讀《告別的年代》的讀者。

²⁵ 黎紫書：《告別的年代》，頁58-59。

²⁶ 黑傑克：出現於敘事空間二，與你一同在肯德基打工的同性戀男孩。

²⁷ 黎紫書：《告別的年代》，頁219。

2. 瘋子形象寓意：入於塵世而超脫世俗

相較於文本中陷於塵世生存囹圄中的各主流馬華個體，“瘋漢是活得最快樂的人”²⁸——是在塵世空間活動但在精神上卻超脫於塵世的他者。將三個敘事空間的隔閡打破，統一來讀《告別的年代》，會發現，無論三個空間的瘋子是否為同一人，這些瘋子的特質在不同空間中互為疑問，也互為答案。這些特質正是瘋子從世俗群體中抽離而成的——世俗的他性特質。

首先，聞笛發瘋——《左岸人手記》中的瘋子平日並不犯人，但警車、救護車或消防車的警笛聲會讓他失控並且變得有暴力傾向。這個特徵恰好作為答案，回應了空間一杜麗安那天為何會遇到狂性大發的瘋子——因為1969年5月13日那天充斥著暴力的笛聲——管控的笛聲、救援的笛聲。雖然作者有意通過書籍頁碼、帶有政治象徵的議員角色陳金海的死來突出“513”這個數字，但誠如書中所述：

你記得513曾經是一組禁忌的數字。即使在事件過去好些年後，人們在提起這串數字時，仍然習慣壓低嗓門，用一種悶在咽喉，或頂多到達鼻子的聲音，把它“說”出來。²⁹

陷於政局囹圄中的馬華群體深知這個數字的意義，但是大多敢怒不敢言，而瘋子，或許是知道其含義而憤怒，或許只是單純受笛聲刺激，所以才會突然襲擊杜麗安，無論他知道與否，他是唯一一個在面對這種情形時表現出他的“暴力”的個體。表面上看，他的意識層面不屬於這個理性的常人社會——是塵世意識形態的他者，但是他卻用行為無聲地吶喊出面對這樣生存處境的主體的心聲。相較而言，身為書寫主體的杜麗安則是“後來杜麗安不斷回想那一天，才覺得當時的情景歡樂得像隨時要蹦出一個卓別林式的彼·南利來。”³⁰——是難以得知的刻意或無意的麻木。並且，瘋子對於這個事件的正向反饋恰是促使了杜麗安嫁給鋼波並開啟她的奮鬥史的關鍵。

其次，空間二中你描述了瘋子不會說話，但會發出聲音的特徵：

他為什麼不說話呢？他只會放聲喊叫……有時候像是在怒吼，有時候像在呼喚住在雲層上的人。哦——啊——³¹

綜合“你”在高架橋上所看到的夜光杯的位置——在凌空的、不踏實的高架橋的經緯與高度匯合點才能看到，並且不能靠近，像是在對岸，高架橋底下則是整齊排列的房舍，並且“你”也意識到，高架橋往下就是：

簡直像是回到人間。³²

對應“住在雲層上的人”，可以看出瘋子的意識層面，或者說到達“瘋子水準的意識”層面，即不是和塵世主流群體一個水準的意識層面。對應瘋子“不會講話”這個特徵，可以剖析出瘋子並不是不會講話，而是他不屬於這個世俗力量所形成的包圍圈——

²⁸ 黎紫書：《告別的年代》，頁57。

²⁹ 黎紫書：《告別的年代》，頁6。

³⁰ 黎紫書：《告別的年代》，頁10。

³¹ 黎紫書：《告別的年代》，頁52。

³² 黎紫書：《告別的年代》，頁220。

真正獨一的思想者的話語權被剝奪，喪失了話語的權利³³，但“你”看到的他，確實是在“你”所處的空間仰頭怒吼著，就仿佛是 5 月 13 日那天為你們發狂，他也在以無法融入塵世的他者身分為你們吶喊著。如此對應世俗社會的“他性”實現了思想行為上的自由，從而也間接對社會中不平等、不公正的認知和反抗——瘋子的世界中不存在由世俗所孕育出的貧賤富貴差距，更沒有“一個國家的主體國民及邊緣化國民”之分。因此，他所做出的非正常行為，往往展現出人在面對這類境況的真實感受及其所對應的真實行為，因此，瘋子的行為往往是“人類真相的最低界限”³⁴，“正如基督的死使死亡變得聖潔，最充分體現獸性的瘋癲也同樣因此而變得聖潔”³⁵，瘋子揭露了人性中潛藏的獸性即人性的真相——被邊緣化的馬華身分認知以及通過自身努力突破身分限制實現人生價值的渴望。表層看來，是將聲音從“城中低收入者”彙集的群體，喊到對岸的權貴耳中；深層看來，是幫助身陷於塵世間各類瑣事的凡夫俗子發聲，喊出他們受生存處境所迫藏於內心的真實想法。

文本用巴爾蒂斯（Balthus）的畫作來形容瘋子：

你想起法國畫家巴爾蒂斯的作品中經常出現的一隻貓或一個男性背影，人們說那是畫家本身。你不禁懷疑這推著無鏈腳車行走於大街上的異人，才是真正的小說作者。³⁶

誠然在巴爾蒂斯畫作中，無論貓或男性背影是否是畫家本身，但在以少女或以其他人物為主體的畫作中“貓”及“男性背影”往往充當一個旁觀者或見證者的角色，如同鏡子，間接地對照出主體的處境。巴爾蒂斯曾言“在中國哲學中，鏡子象徵著道。關於鏡子有許許多多的理論。我不覺得它象徵空虛。從我學畫畫開始，我就用鏡子來避免視覺中的盲點。當我們過度膠著於再現物體時，從反面觀察事物就變得十分必要。”³⁷在此，鏡子或是與之功能相當的貓、男性背影便成為主體避開盲點，對自我及外部世界進行審視的另一個視角。如拉康的“鏡像階段論”所述：

在他人中，我們第一次看到了我們的自我。儘管自我的任何想像關係是以自我為中心建立起來的，然而，想像關係的另一端即他者，永遠是想像關係不可或缺的一方。即自我是處於想像關係一方位置的自我，只能是與他者關係中的自我。³⁸

自我是個體在適應現實世界環境中基於現實需要及本我的非理性需要進行調節的意識結構。³⁹

再有，瘋子的外貌受亂髮等遮擋無法看青年紀及種性。⁴⁰年紀方面，讓其成為一個在時空上難以定義的人；種性方面，則是讓他成為一個難以定義“身分”的人，兩個難以定義的元素碰撞在一起不僅與他的“穿越虛實”能力相呼應，更是呼應了他在身分不

³³ 謝瓊：〈中國現代文學中“瘋子”形象的悲劇意蘊〉，《重慶廣播電視大學學報》，第 3 期（2012 年），頁 78。

³⁴ 張之滄：〈走出瘋癲話語——論福柯的“瘋癲與文明”〉，《湖南社會科學》（2004 年，第 6 期），頁 29。

³⁵ （法）米歇爾·福柯著，劉北成、楊邊嬰譯：《瘋癲與文明：理性時代的瘋癲史》（北京：三聯書店，2003 年），頁 73。

³⁶ 黎紫書：《告別的年代》，頁 58。

³⁷ （意）貢斯坦蒂尼編，劉焰譯：《巴爾蒂斯對話錄》（上海：華東師範大學出版社，2008 年），頁 86。

³⁸ 黃漢平：《拉康與後現代文化批評》（北京：中國社會科學出版社，2006 年），頁 45。

³⁹ 王光榮：〈弗洛伊德人格結構理論的演變及其影響〉，《西北師大學報（社會科學版）》，第 31 卷第 3 期（1994 年 5 月），頁 65。

⁴⁰ 黎紫書：《告別的年代》，頁 51。

被定義的前提下，於這段馬華歷史的“旁觀者”身分。

綜上所述。首先，具有“穿越虛實”旁觀正在講述的歷史並且表述文本外主體心聲能力的瘋子，與《紅樓夢》中的癩頭和尚與跛足道人有異曲同工之妙。一方面，兩者先後接觸的人物命運本是毫無關係，但卻在冥冥中受兩者推動交織在一起，並且通過不時的出現提醒讀者寶玉復歸本質為故事的主要發展線索；另一方面，兩者可以化為世俗之人的使者，進入故事，又可以以旁觀者身分觀察故事。⁴¹誠如學者觀點——兩者是《紅樓夢》中眾多人物命運的主宰者，並且曹雪芹在兩者身上寄托了對佛道救世的希冀。⁴²文本中，瘋子以其“穿越虛實”的“他性”敘事能力讓書寫主體意識到“虛實”問題，進而讓主體意識到自己所閱讀的馬華歷史恰是自己的處境——意識到“鏡面”的存在，進而延伸出對自我身分的更全面認知；文本外，則是通過“旁觀”視角拉動正在閱讀該文本的馬華群體外的世界讀者實現文本虛構內容之間以及現實空間的跳躍。

五 瑪納：歷史的對照者

瑪納這個角色出現於敘事空間二中，作為一位短暫生活於錫埠的泰國人妖，本身便是這段馬華歷史中的“異邦人”。表面上看，她在文本中直接與“你”和“你”的母親對照。進一步看，她與所對照者背後所象徵的“國族思考”元素相對照。

1. 瑪納敘事特徵：伴隨對母親的追憶

她的敘事往往會與“你”的母親相對照。關於瑪納的講述出現於“你”的母親去世後，“你”在等候大學錄取通知的暑假中。這時的“你”剛好處於與剛過世的母親在精神層面告別的階段，瑪納作為一個在母親去世前就入住五月花的人，也是在“你”的母親去世後才開始被你尋找，並且“你”對瑪納的講述往往會伴隨著對母親的相關追憶出現，例如，聞到瑪納在吃榴蓮時：

你竟然想到母親，懷疑這是她死後的安排，榴蓮的氣息是她的體味。她知道你要的是什麼，她把瑪納留給你。⁴³

發現她床底的大行李袋時，會想：

她就像你的母親一樣，喜歡把行李放在床下，仿佛隨時會再上路，而且說走就走。⁴⁴

在廣場看煙花找瑪納時想起母親當年在廣場上尋找“你”的場景和瑪納去看電影時也會想起和母親、細叔一起看電影時的難得的溫馨經歷。

⁴¹ 萬娜：〈“漫不經心”的精巧構思——從敘事角度看《紅樓夢》中的癩頭和尚與跛足道人〉，《名作欣賞》，第32期（2021年），頁31。

⁴² 李汝：〈從《紅樓夢》中跛足道人及癩頭和尚的形象看曹雪芹的佛道救世思想〉，《紅樓縱橫談——2012年貴州省社會科學學術年會第二十二分會場暨貴州省《紅樓夢》研究學會2012年學術年會論文集》，頁72。

⁴³ 黎紫書：《告別的年代》，頁72。

⁴⁴ 黎紫書：《告別的年代》，頁88。

2. 瑪納形象寓意：相似但截然不同

首先，瑪納是“乾淨”的。體味方面，相較於母親的“榴蓮氣息”⁴⁵體味，瑪納是“叫人想起初綻的茉莉花在風中搖曳”⁴⁶；外表方面，雖然與其他入妖一樣“臀窄腿細”並且都很艷麗，但其他人妖是以“穿大露背超短裙，配細帶高跟鞋”⁴⁷、“都濃妝艷抹，粗黑的眼線勾得像印度舞娘，又像大戲花旦”⁴⁸而變得“多姿多彩”。而瑪納即使身在打扮得花枝招展的入妖聚落中，穿著的也是其標誌性的波西米亞長裙，並且她的艷麗往往是與自然的元素相關聯，例如布袋上的金紅色花鳥刺繡、仿草織鬆糕鞋上的布製花飾。誠如黑傑克對瑪納的形容“薄荷味”⁴⁹一樣，她不僅乾淨，而且對身邊的環境也有“淨化”作用——居住之前住了妓女並且用於接客的房間裡：

她沒有塗指甲漆，剪下來的月牙形指甲都乾乾淨淨。她把殘花與棄甲都扔到牆角的小型垃圾桶裡，那原本只用來裝載嫖客們用過的安全套。⁵⁰

她在“你”病倒告別時：

把房間整理乾淨，打開窗，讓陽光與風為房間施洗，驅散房裡的病菌。她替你晾乾的衣物折疊好，還熨燙了那件肯德基制服。⁵¹

其次，瑪納是“神秘”的，並且她的神秘是建立在“獨立”基礎上的。文本開篇便說明了你的母親喜歡玩藏東西遊戲：

她在人世留下許多似有還無的東西。她收藏物事和偷換環境的把戲，讓五月花這所小旅館始終撲朔迷離。⁵²

這些被母親藏起來的人事物固然成為“神秘”的象徵，包括“你”素未謀面的父親，但是這些人事物的線索全然掌握在母親的手中，間接也是歸屬於母親的遊戲工具。但瑪納所構建的“神秘”全然源於她的自主性——她會在清晨輕柔而堅決地把手從“你”的手中抽走；選擇用五月花早已廢置的鐵後門進入；她首次接近你是在你睡著時，離開則是在“你”生病昏迷時等等。

上述關於瑪納的敘事及人物形象特徵，通過與母親及“你”的對照呈現出對自我“身分焦慮”的接納、對這份焦慮的認知以及完成認知後的釋然的國族思考過程。

與母親對照方面。誠如五月花這座建築名字的來源及命運——與一艘載運著貧民、

⁴⁵ 王光榮：〈弗洛伊德人格結構理論的演變及其影響〉，頁 65。

⁴⁶ 黎紫書：《告別的年代》，頁 106。

⁴⁷ 黎紫書：《告別的年代》，頁 165。

⁴⁸ 黎紫書：《告別的年代》，頁 72。

⁴⁹ 黎紫書：《告別的年代》，頁 72。

⁵⁰ 黎紫書：《告別的年代》，頁 87。

⁵¹ 黎紫書：《告別的年代》，頁 193。

⁵² 黎紫書：《告別的年代》，頁 13。

工匠與奴隸的船同名，漸漸淪為偷情及妓女和嫖客交易的地方⁵³。母親在先擁有“馬華平民”的身分之後，又受生計所迫多了“妓女”的身分。母親似乎有意通過收藏物事和偷換環境的把戲⁵⁴，使“你”對於這座建築以及與這座建築相關的記憶模糊化，連指甲剪都會通過頻繁更換位置的方式藏起來，但她唯獨沒有把自己藏起來，並且唯獨怕“你”找不到她：

母親不在，但你聽到她的呻吟從隔壁 302 號房傳來。你放下書包，從抽屜裡翻出那一台袖珍型收音機，扭開聲量，用暴躁的搖滾樂去反擊穿牆而來的聲浪。母親卻不隱忍，反而像作對似的大聲哼唧唧唧……音樂在斜照的陽光中與塵埃一同沉沒，隔壁的淫聲淫語遂亦止息。⁵⁵

你不理她，她總會輕易失去耐性，改成以咳嗽或哼歌等別的方式去吸引你的注意。你再不理她，她只有趴在床上，睜開眼睛，安靜而痛苦地活下去。⁵⁶

母親以及她所代表的同樣因為處於弱勢而被迫以一種不齒的方式生存於社會的平民群體往往都需要被自我認同的“他者”的“凝視”去感知生存的價值，並且不惜踐踏自我在他者眼中的形象。

但瑪納不同，她故意把自己隱藏起來，即使處於熱戀期仍能輕柔而堅決地與“你”抽離等。如“你”對她和母親的認知——“從小到大，只有母親是你的。”⁵⁷及對瑪納的“她不屬於誰，也就不會被任何人遺棄。”⁵⁸瑪納雖同處於弱勢，但她選擇用獨立的方式去明確自己的生存價值——通過書中之書對於瑪納身世的講述可見變成人妖是她自己的選擇，從泰國到馬來西亞生活也是她為賺錢完成人妖手術的選擇。

結合兩者的國籍，從現實政治層面來看上述的差異——母親代表的馬來西亞及瑪納代表的泰國，同是相較於西方強國的弱勢東南亞國家，泰國是東南亞唯一未淪為殖民地而保持主權獨立的國家⁵⁹，而馬來西亞則在其發展的歷史期間遭受各國殖民。此外，母親所代表的馬來西亞華人更是在“五一三事件”後進入邊緣化處境，與之直接掛鉤的馬華文學同樣進入一種“被放逐”的狀態⁶⁰，雖然“被放逐”並不源於國家文化政策，⁶¹但這樣的政策附著的不平等待遇確實賦予馬華文學類似離散的精神及心理狀態。⁶²據此反觀母親及瑪納的自我存在認知的獨立性差異根源可見一斑，文本也借由母親與瑪納的對照間接反饋出在不同國族發展環境下，弱勢馬華群體需要借由他者緩解的“身分認同”焦慮。

⁵³ 黎紫書：《告別的年代》，頁 129。

⁵⁴ 黎紫書：《告別的年代》，頁 72。

⁵⁵ 黎紫書：《告別的年代》，頁 25。

⁵⁶ 黎紫書：《告別的年代》，頁 70。

⁵⁷ 黎紫書：《告別的年代》，頁 132。

⁵⁸ 黎紫書：《告別的年代》，頁 133。

⁵⁹ 卜弘：〈論殖民時代泰國的外交策略〉，《南洋問題研究》，第 3 期（1995 年），頁 26。

⁶⁰ 黃錦樹：〈東南亞華人少數民族的華文文學：政治的馬來西亞個案——論大馬華人本地意識的限度〉，張錦忠編：《重寫馬華文學史論文集》（臺灣：國立暨南國際大學東亞研究中心，2004 年），頁 122。

⁶¹ 國家文化政策邊緣化馬華文化的建制表現為國家圖書館收藏少量華文書籍，國家博物院有限度展示華人文化（如舞獅），國家語文出版局附設各民族文學翻譯諮詢委員會，以馬來文翻譯其他民族文學為旨趣，多年來譯出幾部中國古典名著、一部馬華文學史等。

⁶² 葉金輝：〈文學的國籍、有國籍馬華文學、與“入臺”（前）馬華作家〉，《中外文學》，第 45 卷 2 期（2016 年 6 月），頁 168。

與“你”對照方面，應引入“你”所認為的與“你”過著不同生活的孿生兄弟 J 進一步探討，因為對“你”而言，J 和瑪納在某些層面上具備共同點。首先，他們都是被“你”“找到”的人；其次，他們在“你”眼中都是閃耀的——你眼中的 J：

儘管他一身雪白的站在陽光下，璀璨得像一顆明珠；而你在戴孝，身上披著一席噬人的暗影，但你覺得自己可以把他看透……撲克牌上的王子與女皇。⁶³

“你”眼中的瑪納：

她會像小說〈只因榴蓮花開〉裡的艾蜜莉那樣出眾和美麗。⁶⁴

不同的是，“你”對 J 只是單方向的發現，無法得知 J 是否知道“你”的存在——是一種單方向的“找到”。而瑪納則是雙向的，恰好應驗了“你”在廣場上尋找瑪納時想起傳福音的老婦女所講的話“如果你感覺到祂正注視著你，你就不必怕會失散。”⁶⁵ 你們彼此相認並相處過，“你”在凝視她的同時，她也在凝視“你”，並且“你”能感知到她對你的凝視。所以，誠如“你”對 J 和瑪納有關於鏡像的描述差異一樣：

陽光垂下它的簾子，把你和 J 的世界隔得更遠一些。你眯起眼看那窗玻璃的浮光，看見自己的憂傷染在 J 的笑臉臉上。⁶⁶

在那些鏡面上，你與瑪納是兩團暗影，幾乎失去所有細節。⁶⁷

J 跟“你”永遠處於“對立”的狀態，而瑪納則是在你們相互了解之後逐漸進入與“你”“相容”的狀態。以拉康的主體理論來看，J 和瑪納分別充當了與“你”這個主體相對的“大他者”及成為“你”“自我”幻想（鏡像）的“小他者”，如圖 1⁶⁸所示，主體並不直接存在於這個矩陣或圖形的任何一個角上，而是存在於一個複雜的被建構的場域中。這個場域是一種可能的結構圖式，也是動態的和可變化的。某個層面來看，a 及 a' 可以互換，因為“小他者”不是真正的他者，而是自我的反射及投射，自我也不是真正的“我”，而是想像的對象。a, a', A 三者之間的邏輯關係構成了拉康式的主體，即 J 和瑪納的參與構建了“你”的主體完整性。⁶⁹

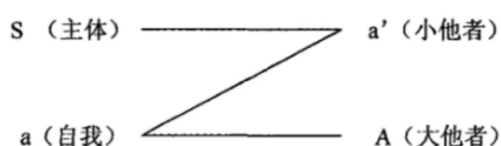


圖 1.拉康主體理論圖示

因為母親直到去世都沒有跟“你”交代 J 的身分，所以“你”斷掉了唯一能夠確認

⁶³ 黎紫書：《告別的年代》，頁 25。

⁶⁴ 黎紫書：《告別的年代》，頁 105。

⁶⁵ 黎紫書：《告別的年代》，頁 107。

⁶⁶ 黎紫書：《告別的年代》，頁 69。

⁶⁷ 黎紫書：《告別的年代》，頁 158。

⁶⁸ 黃漢平：《拉康與後現代文化批評》，頁 95。

⁶⁹ 朱曉蘭：〈“凝視”理論研究〉（南京大學博士論文，2011 年），頁 27。

自己在J意識層面存在的線索，而“你”又迫切想讓這個生存境況與你截然相反的“大他者”承認自己的存在以更完整地構建主體，所以與J同樣閃耀並且不屬於你所生存的五月花的瑪納成為了“你”於“大他者”獲得“身分認同”的重要介質，而瑪納作為與“你”對照的“小他者”映射出了“你”的慾望，“如果說慾望是存在缺失的換喻⁷⁰，那麼自我就，慾望的換喻”⁷¹——人所慾望的從一開始就是人所缺乏的，然而當人把慾望說出來、把慾望符號化的時候，人便在“無意”中掩蓋了慾望之缺乏。⁷²由此：

你心裡最希望讓J看看你的瑪納。這像艾蜜莉似的，可以讓每個男子感到自豪與驕傲的情人。⁷³

如拉康所述“人的慾望是在他人的慾望裡得到其意義。這不是因為他人控制著他想要的東西，而是因為他的首要目的是讓他人承認他”⁷⁴“你”通過讓J看到瑪納的行為，在J意識層面上成為瑪納的佔有者，以此擺脫生存的焦慮，確認自己的存在感。

因此，在“你”的描述中瑪納是如此的“獨特”，即使她也和“你”不屑一顧的妓女群體一樣屬於亞群體的一員，但她還是如此的“清新脫俗”。她可以在“你”母親已經過世並且當“你”像母親在世時結束妓女工作後那樣有意地忽視：

你並不真想知道這些天母親躲進誰的夢裡。她鑽入了誰的被窩。向誰微笑著洞開她的身體。誰濺濕了她的靈魂。⁷⁵

還能最直觀地喚起“你”母親的相關回憶，甚至讓“你”分不清自己在睡夢中喊的是她還是母親，給予“你”在缺失母親後的內心填補。

此外，“她給你母親所不能給你的，那深入骨髓中，讓靈魂也酥軟下來的安慰。”⁷⁶即使“這讓你覺得瑪納並不屬於你……從小到大，只有母親是你的。”⁷⁷“你”不能像擁有母親一樣擁有她，但她和母親一樣成為“你”在“你”所憧憬的對立生存處境中證明“你”存在的介質，她甚至不像母親那樣沒有給出“你”和J的身世答案就直接離開，而是在離開之際在大書小說前寫下的：

你們要彼此相愛，像我愛你們一樣，這就是我的命令。⁷⁸

從他者的角度認可了“你”與J——嚮往的生活的關聯，安撫“你”靈魂深處的身分焦慮。

⁷⁰ 拉康對“換喻”的界定：拉康式的慾望主體同樣源於某種“存在的缺失”，因此其慾望在根源上同樣可被視為對某種可望不可即的完滿狀態的慾望，而顯然任何具體的對象都無法滿足這一慾望，因此必然導致慾望不斷從一個能指（即一個符號化對象）滑向另一個能指。（盧毅：〈當代慾望主體的哲學處境——拉康與薩特學生中的自我、主體與他者〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》，第6期（2019年），頁35）。

⁷¹ （法）雅克·拉康著，褚孝泉譯：《拉康選集》（上海：上海譯文出版社，2001年），頁581。

⁷² 黃漢平：〈拉康的主體理論與慾望學說〉，《文學評論》，第3期（2010年），頁197。

⁷³ 黎紫書：《告別的年代》，頁132。

⁷⁴ （法）雅克·拉康著，褚孝泉譯：《拉康選集》，頁278。

⁷⁵ 黎紫書：《告別的年代》，頁69-70。

⁷⁶ 黎紫書：《告別的年代》，頁137。

⁷⁷ 黎紫書：《告別的年代》，頁131-132。

⁷⁸ 黎紫書：《告別的年代》，頁193。

六 結語

文本中瘋子及瑪納兩個角色分別給予這段歷史“旁觀”及“對照”的敘事角度，沒有在文本中直接發聲，但卻借由他們角色的設定無聲地吶喊出了文本沒有直接傳達出來的“身分焦慮”相關的國族思考。他們與這份歷史並沒有直接的關係，但卻推動著這份歷史中的主流群體深化自我的認知。

兩者就像兩面鏡子，他們的作用誠如巴爾蒂斯繪畫時使用鏡子的作用——避免視覺中的盲區，通過反向觀察事物更好地再現物體。⁷⁹再以福柯的“異托邦”觀點來深化了解：

鏡子 (miroir) 畢竟是一個烏托邦，因為這是一個沒有場所的場所 (un lieu sans lieu)。在鏡子中，我看到自己在那裡，而那裡卻沒有我，在一個事實上展現於外表後面的不真實的空間 (espace irréel) 中，我在我沒有在那邊，一種陰影給我帶來了自己的可見性，使我能夠在那邊看到我自己，而我並非在那邊：鏡子的烏托邦。正是從鏡子開始，我發現自己並不在我所在的地方，因為我在那邊看到了自己。從這個可以說由鏡子他性的虛擬的空間身處投向我的目光開始，我回到了自己這裡，開始把目光投向我自己，並在我身處的地方重新構成自己；鏡子像異托邦一樣發揮作用，因為當我照鏡子時，鏡子使我所佔據的地方既絕對真實，同圍繞該地方的整個空間接觸，同時又絕對不真實，因為為了使自己被感覺到，它必須通過這個虛擬的、在那邊的空間點。⁸⁰

結合拉康鏡像階段中小他者的投射關係來看，上述觀點所拆解出的完型本質即想像性的認同關係——透過鏡面，個體看到了與之相對的另一個影像，並將這個影像誤認為是自己，這與拉康本體論中的誤指 (méconnaissance) 關係相符，⁸¹所以，可以拆解出在我現實存在的身體上，我無法直接看到自己 (面容)，只能通過鏡像這樣的他性虛擬空間看到自己，從而重構自己的形象。⁸²

首先，就瘋子而言，如“你”描述：

夜光杯，底下是瘋子的浴池。它將虛構的世界與真實連結起來，像是扣在《告別的年代》與你的真實世界之間的一個黃銅巨鎖。你無可自抑地在後來的路上繼續對它進行想像，像在兩面鏡子的相互映照中找到一個獨立於某個層次與界面的影像。⁸³

加上瘋子在敘事上穿越虛實的能力，他於“你”而言便是提供鏡面可見性的“陰影”，讓“你”能在杜麗安的故事中看到自己與這個故事的關聯元素，從而間接地感知到自己也是所閱讀的故事中的一員，從而以一種“不直接在場”的方式呈現了自己的身分故事。此外，如同“你”對“513”的認知是“禁忌的數字”⁸⁴一般，無論“你”對這個事件及這個事件發生後的影響有怎樣的看法，受現實所迫，“你”都不能直接表述出來，而“瘋

⁷⁹ (意) 貢斯坦蒂尼編，劉焰譯：《巴爾蒂斯對話錄》，頁 86。

⁸⁰ (法) 米歇爾·福柯著，王喆譯：〈另類空間〉，《世界哲學》，第 6 期 (2006 年)，頁 54。

⁸¹ 張一兵：《不可能的存在之真——拉康哲學映像》(北京：商務印書館，2006 年)，頁 129-135。

⁸² 張一兵：〈福柯的異托邦：斜視中的他性空間〉，《西南大學學報 (社會科學版)》，第 41 卷第 3 期 (2015 年 5 月)，頁 7。

⁸³ 黎紫書：《告別的年代》，頁 219。

⁸⁴ 黎紫書：《告別的年代》，頁 6。

子”作為一個與“你”不屬於同主流層面的群體則是能夠以他性的方式拆解“你”受限於現實的身心，直抒面對這個事件的不安——在事件發生時發瘋襲擊杜麗安，以及受困於這個生存處境的不滿——向天空呼喊，並由此拆接出“瘋漢是活得最快樂的人”⁸⁵——脫離這個主流生存環境限制的人才是活得最快樂的人。

其次，就瑪納而言，她對照出了“你”對母親以及J最本質的想法。即使“你”切實地感知到瑪納靠近“你”時心跳聲，但“你”只能“幾乎確定”⁸⁶“你”和她的相處不是夢，“你”所感知到瑪納的目光與你感知虛構的“書中之書，小說裡的小說”⁸⁷一樣，就連細叔都不知道你們之間的關係——“你”和瑪納之間的相處充滿不真實感，就像你們白天約會時看到的玻璃鏡面映射的兩團看不清輪廓的暗影——難分你我。但瑪納著實延續了“你或許早厭棄了”⁸⁸的母親的尋寶遊戲，在“你”尋找及與她相處時喚起你對母親的追憶——讓母親再度“活”過來。並且填補了母親所留下關於J的身世漏洞，肯定了“你”和J之間的關聯。像是難以確認真實感的鏡面反射，讓“你”在面向時得以重新解構自己以正視自我真實慾望的機會。

無論是瘋子旁觀的馬華歷史還是瑪納所對照的“母親”和J，三者於“你”有一個共通點——都是“你”生來即有的，無法選擇的，誠如黎紫書生來便擁有的馬來華人身分以及衍生於該身分的母體文化。文本沒有直接論述母體文化對個體造成的影響，但是誠如母親對“你”的影響一樣——表面上“你”不齒於母親的妓女身分，更不齒於自己因為和母親的羈絆而無所選擇地在“五月花”這種環境成長，而實際上，“你”是無比依賴並且懷念母親，但“你”也深知自己需要擺脫這樣的依賴才能得到真正的成長。

黎紫書在訪談中直抒她的身分焦慮感：

馬來西亞是以馬來民族為主的國家，馬來人越來越多，華人越來越少。這就是馬華跟其他華人社會最不同的一點，我們有這個危機感。對自身的身分、地位、文化……這種傳統的意識相對比其他華人社會更強烈。⁸⁹

馬華母體文化就是黎紫書自身成長的養分，固然無可避免地成為她作品的素材，但是誠如她沒有在文本中直抒對馬華處境的看法，以及與她最直接相關的身分焦慮，就是她走向“世界觀”的跡象之一，誠如她所言：

不是把馬華的東西盡量馬華色彩化，推出去給世界就行……跟世界讀者對話，你就必須交出有世界觀的作品……如果馬華作家有這個意識，其實可以走得更遠。

⁹⁰

再看瘋子及瑪納這類文本的“失聲群體”，他們旁觀及對照的視角，無疑成為這樣世界性書寫的關鍵要素——世界讀者作為非馬華群體的一員，自然無法以主體的身分去

⁸⁵ 黎紫書：《告別的年代》，頁 57。

⁸⁶ 黎紫書：《告別的年代》，頁 110。

⁸⁷ 同上註。

⁸⁸ 黎紫書：《告別的年代》，頁 13。

⁸⁹ 劉悠揚、黎紫書：〈馬華文學鄉關何處？〉，《深圳商報·文化廣場閱讀週刊》，2012 年 7 月 23 日 (https://web.archive.org/web/20170920043830/http://www.takungpao.com/fk/content/2012-07/23/content_804660_2.htm)。

⁹⁰ 〈對話黎紫書：馬華文學有種甩不掉的自憐〉，

(https://www.douban.com/group/topic/32614638/?i=6265872_3WlzUg)。

感知這份歷史以及其中所傳達的“身分焦慮”感，但“旁觀”及“對照”恰是除馬華主體外的讀者所能直接配備的視角。誠如拉康凝視理論中提及的主體的“眼睛”及客體世界所折返的“凝視”目光關係：

我只能從某一點去看，但在我的存在中，我被四面八方的目光所打量。⁹¹我們就是那在世界的鏡像中被觀看的存在，那使我們變得有意識的東西對我們的建構是通過和鏡像相同的手法……凝視之下的處在沒有任何的滿足嗎？那凝視是否環繞著我們，並首先使我們成為被觀看但沒有顯示這一點的處在？⁹²

即當觀者立足於主體位置，從其角度觀察客觀世界時，這種觀看為“眼睛”，當觀看主體看客觀世界時，被觀看對象會以其方式對觀看主體回饋“看”的目光，這類折返性目光則為凝視。眼睛無法看到客體的凝視，所以眼睛看的並非視覺實踐的全部本質。

文本中，敘述視角是“你”，瑪納和瘋子是“你”所講述的對象，“你”充當著擁有“眼睛”的觀者位置，瑪納和瘋子則是被觀看對象位置。文本外，閱讀文本的讀者擁有“眼睛”的觀者位置，“你”的視角則變為被觀看對象位置。文本中，瑪納和瘋子以其有別於主體的身分反饋“你”所無法全面看到的實踐的全部本質。文本外，“你”則以所講述歷史中的馬華主體反饋讀者受限於自身處境所無法全面看到的實踐的全部本質。瘋子及瑪納的歷史旁觀者及對照者功能讓“凝視”的視角靈活切換，讓與馬華群體無關的世界讀者不只處於“看”的狀態，同時也能感受到文本反饋的“凝視”——讓“身分焦慮”的相關思考不僅限於在馬華群體中產生共鳴，而是讓非馬華群體的讀者在通過這兩類視角跳出馬華群體身分去感知個體對於“身分”的思考，誠如黎紫書的寫作觀：

只能從內在不斷地挖掘自己……就像睜著眼睛解剖自己，在清醒和痛楚之中發掘許多自己的秘密……至此，我確知了自己像老鼠一樣的個性，總要在陰暗和潮濕之中才能得到存在的自覺。⁹³

讓讀者以旁觀者及對照者的視角進一步剖析文本主體及其所代表的馬華群體，從一種非正面的方式看到藏於文本主體內心深處的“身分認同”焦慮，進而產生一種“鏡面”的效果——讓讀者無論有沒有處於這樣的生存處境情況下，能夠在所閱讀的文本中重新解構自己，對“身分認同”以及“身分認同”問題背後的“存在問題”首次或再次進行思考及認知，以此感知到《告別的年代》所兼具的馬華色彩及世界觀高度。

⁹¹ (法)雅克·拉康著，吳瓊譯：〈論凝視作為小對形〉，《視覺文化的奇觀》(北京：中國人民大學出版社，2005年)，頁15。

⁹² (法)雅克·拉康著，吳瓊譯：〈論凝視作為小對形〉，《視覺文化的奇觀》，頁19。

⁹³ 〈黎紫書專訪〉，《藝文訊息》，2006年5月26日

(https://www.douban.com/group/topic/3696329/?_i=7767158_3WlzUg)。

故事中的故事——《失城》中的性別敘事

許璐璋*

摘要 出生於 20 世紀 60 年代的香港女作家黃碧雲以其獨特而強烈的個人風格在當代華文女性書寫中留下了濃墨重彩的一筆，她總是試圖顛覆慣常女性在文學中的形象，從多角度實現對性別建構的突圍，賦予女性以真身。儘管《失城》從男性視角出發處理九七回歸的歷史題材，但同時也暗含著黃碧雲對男性話語下女性命運的關切、質疑與挑戰，作者通過文本對話、揭露殖民地性別隱喻悖論以及塑造性別倒錯的敘事者形象等方式，不僅實現對單一男性權威論述的分裂與解構，更以犯罪敘事的結構邏輯呈現出女性在政治與歷史敘事中被建構的命運，展現出作者在男性與殖民話語雙重制約下的書寫自覺。

關鍵字 黃碧雲、《失城》、性別敘事

一 緒論

出生於 1961 年的香港女作家黃碧雲的文學世界充斥著暴力、漂泊、理想幻滅與價值失落，以其鮮明的個人風格受到評論家們的關注。女性書寫是黃碧雲創作的主题之一，初登文壇之時她就在散文集《揚眉女子》中關切著性暴力、女性寫作、婦女運動、鏡頭凝視、女作家的創作困境等諸多性別話題，展現了極具批判意識與性別自覺的女作家形象。每當討論黃碧雲的女性書寫時，論者都將其以女性視角書寫的《其後》、《媚行者》、《烈女圖》等作為主要關注對象，女性是這些文本的中心，她們一改慣常的溫柔纖弱，而表現出暴烈反抗的一面。然而，黃碧雲的早期創作中還存在著特殊的以男性視角展開敘述的文本，以《失城》為典型代表，她少見地將女性作為被敘述的他者，但視角的轉變並不意味著性別意識的隱匿，而是作者處理性別與話語、政治、歷史關係的一次有益嘗試。

1993 年，《失城》發表於《越界》，後收入短篇小說集《溫柔與暴烈》中。故事發生在九七回歸的歷史背景下，以一場殺妻案引出三個具有不同階級與國族身分的男主人公的故事，他們分別以第一人稱訴說自己的命運。兇手陳路遠是一個因香港回歸而移民加拿大的中產階級，在異國漂泊受難，經歷了失業、種族歧視、生活困苦後回流香港，最終不得不殺死妻兒以求解脫；總督察伊雲思因在香港邂逅中國情人而婚姻破裂，唯一的兒子也因販毒面臨審判，不得不在中年面對失城與失業的雙重困境；鄰居詹克明與妻子愛玉生下一個癡呆兒，不得不為了生存而嚮往著死亡，在失城的恐怖氛圍下期待明天。黃碧雲的早期創作常在文章中留下題旨的線索，正如《失城》的篇名，抑或《捕蝶者》開頭的“你是個女性主義者嗎？”的質詢，然而這些線索在為評論者們提供便利的同時也導致了文本闡釋的單一，遮蔽了小說潛在的豐富內涵。黃念欣指出：“黃碧雲的小說被論者批評為‘主題先行’，事實上在評論方面亦有不少‘主題先行’的觀點。”¹在著重突顯的九七回歸背景下，《失城》成為 20 世紀 90 年代香港“失城文學”的典型代表，殖民歷史、香港意識與身分認同成為文本闡釋的主要話題，並且無一不是通過男性主人公表現的，因此在論者們關注其中國族寓言的同時，文本中的女性無可避免地被邊緣化了。

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》（香港中文大學哲學博士論文，2004 年），頁 269。

黃碧雲自述：“《失城》是一個謀殺故事，她的幽默令我在將故事寫完很久很久，當我已經忘記我是作者，而偶然翻起這故事（像每一個不知就裏的讀者），閱後嚇得流下淚來，只重複的說，很恐怖，很恐怖。”²有趣的是，在這裏作者特別使用了人稱代詞“她”，而非“他”或“它”，是否本身就代表了某種幽思？《失城》中共出場了四位女性：陳路遠的妻子趙眉、詹克明的妻子愛玉、伊雲思的前妻維利亞與他沒有道出姓名的中國情人，她們無一例外都活在男性的敘述當中，成為缺席的在場者，她們是被殺死的妻子，是操持家庭的母親，是殖民地的隱喻，通過男性視角顯現了模糊而扭曲的面貌。但在過去研究中，她們被有意無意地忽略了，而趙眉作為被殺死的妻子成了丈夫悲劇命運的注腳，女性繼被敘述之後在閱讀中遭遇了第二次遮蔽。論者們大多關注其中殖民地的男性，甚至關注男性殖民者，卻忽略了文本中被雙重宰製的女性，而這正是黃碧雲所批判的“各人自求多福”的後殖民局限性所在³。值得關注的是，作者在訪問中表示《失城》的故事原型來自於犯罪研討會的個案：一個精神正常的男人殺死了自己的妻子與四個兒女，原因僅僅是不再需要她們了⁴，《失城》的材料源自於一個根本與政治、歷史無關的殺妻案件，在這一前提下指出文本中隱含著作者的性別視角就不是一種妄談。黃碧雲曾言：“《失城》是三個人說故事的故事。每個人將自己的故事說一遍。”⁵男性的故事共同構成了《失城》的歷史敘事，然而詹克明與妻子的日常故事，伊雲思與情人的東方故事，陳路遠的殺妻故事卻毫無疑問包含著性別敘事，歷史與性別一顯一隱，共同構成了文本的複雜題旨。

二 世紀末的《傷逝》

黃碧雲的早期創作廣泛地吸收了古今中外的文學經典，以它們的思想與語句為養料孕育出自己橫遍荊棘的文學世界，其中對張愛玲的重寫尤其受到關注，而王德威亦將黃碧雲視作當代張派傳人之一。但是，在黃碧雲 20 世紀 90 年代的創作中始終存在著現代文學之高峰——魯迅的身影，她曾聲稱：“我在讀魯迅，如臨危吃藥，得到片刻的支持。”⁶而發表於 1993 年的《失城》正是黃碧雲集中接受魯迅的最好例證，《失城》中化用了魯迅眾多經典文本的語句，包括《孤獨者》、《傷逝》、《故鄉》與《希望》，其中《傷逝》對於《失城》的影響不容忽視，隱藏在文本間性中的正是黃碧雲對兩性關係最為痛切的思考。

陳路遠的殺妻故事或可稱為世紀末的《傷逝》，同樣是以男性的回憶構成，敘事皆建立在子君與趙眉死亡的前提之下，一對是思想啟蒙下從家庭出逃的新青年，一對是解殖危機下離散的殖民地兒女，然而日常生活的瑣碎卻擊潰了他們追求自由與新生活的幻夢，也消磨了曾經真摯的愛情，男主人公於是感到厭倦，渴生以“川流不息的吃飯”否定了子君勞動的價值⁷，“自覺了我在這裏的位置：不過叭兒狗和油雞之間”⁸，而陳路遠以“食物豐盛的監獄”破碎了趙眉在異國打造的烏托邦，將自己置於“牧羊犬、小孩與垃

² 黃碧雲：《溫柔與暴烈的矛盾對立》，《信報》，1995 年 2 月 26 日。轉引自黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》，頁 770-771。

³ 黃碧雲：《後殖民志》（臺北：大田出版有限公司，2003 年），頁 21。

⁴ 黃念欣、董啟章：《講話文章——訪問、閱讀十位》（香港：三人出版社，1996），頁 40。

⁵ 黃碧雲：《溫柔與暴烈的矛盾對立》，1995 年 2 月 26 日。轉引自黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》，頁 162。

⁶ 黃碧雲：《後殖民小字典》，《明報週刊》，1994 年 2 月 6 日。轉引自黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》，頁 761。

⁷ 李玲：《中國現代文學的性別意識》（北京：人民文學出版社，2003 年），頁 100。

⁸ 魯迅：《魯迅全集（第二卷）》（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 122。

圾桶之間”⁹，這跨越了世紀的兩性生活的困境，並沒有隨著一個時代的結束而結束，反而在世紀末顯示了更為暴烈的後果。《傷逝》中的子君最後在涓生的坦誠下自覺離去，最終鬱結而死，而《失城》中被拋棄的趙眉卻帶著孩子追隨至香港，不料死於丈夫的兇器之下。《失城》提供了《傷逝》的另一種可能，即倘若子君不肯主動離去，她與涓生的結果是怎樣？黃碧雲給出的答案仍舊是以死亡為代價的解脫。

世紀末的趙眉與子君之間當然存在著明顯差異，她不再是涓生啟蒙的對象，更不再將丈夫視作不可逾越的權威。恰恰相反，丈夫成了需要時刻警惕的不可靠的同盟者，趙眉的眼睛總帶著洞察與拷問，陳路遠反反覆覆地回憶起妻子仿佛看穿了一切的眼睛，通過書寫妻子的眼神，暴露的是丈夫幽暗的心理與怯弱的本質，扭轉了男性與女性之間看與被看的傳統視覺關係。在漂泊異鄉的生活中，趙眉成為了失業的丈夫的精神支柱，她計較著銀錢好安排日後的生活，儘管疲於照料孩子，卻仍舊用週末的時間去做幫工。她更懂得婚姻與家庭的意義所在，與受困於愛情神話，因為一句“不愛”的坦言就自覺離去的子君不同，面對丈夫的突然拋棄，趙眉並沒有選擇默默承受，而是理直氣壯地追至香港，要求男人承擔起丈夫與父親的職責。

在陳路遠的敘述中，趙眉儼然成為了一切悲劇的始作俑者，她以愛與眼淚逼迫陳路遠移民加拿大，然而卻不得不認識到移民只不過是虛假的希望，但在異國受挫後卻仍舊不願回流香港。與此同時，她拒絕節育，在家庭經濟拮据的情況下仍非要孩子不可，四個孩子成了難以承受的重擔。趙眉的固執與衝動一次又一次使得家庭墜入更深的深淵，以至於陳路遠感歎“到底是我毀了她們，還是她們毀了我，還是我們都是犧牲者”¹⁰。塑造這樣一個固執得近於獨裁的女性形象在一定程度上將女性從受害者的位置上解脫出來。孟悅、戴錦華在《浮出歷史地表》中指出：“涓生和魯迅都對這種引導與被引導的兩性關係感到天經地義。”¹¹她們窺見了男性作家筆下女性主體性的喪失，儘管《傷逝》的隱合作者對於涓生的狡辯與懺悔不無批判，然而正如涓生將子君視作自己啟蒙的功績，隱合作者同樣也將子君視作了他理想中需要被喚醒的不自覺的女性的虛指，他們都默認女性是亟待被拯救的對象，女性的弱勢地位也使她們順理成章地被置換為愛情中的受害者，本質仍舊是男性話語對女性的建構。然而黃碧雲卻對這一建構做出了自己的批判，在創作《失城》的同時，她於香港大學修讀了犯罪學碩士課程，而她的碩士論文以電影中的女性犯罪作為研究對象，指出將女性視為弱者與暴力的受害者參與了社會女性神話的建構，是一種性別刻板¹²，而通過極端暴力的表徵——一樁殺妻案，她重新討論了受害者與兇手的關係，解構了社會女性神話，以人性之幽暗打破男性與女性的分隔。正如其在《傷逝》的同名散文詩中寫道：“你的死亡在我體內孕育生長，我的靈魂因飽滿而黑暗。”¹³此消彼長是她對涓生與子君愛情的悲觀看法。

然而，趙眉的缺陷似乎模糊了一個最基本的問題，即趙眉與陳路遠誰應該為這場殺妻案承擔主要責任？從歷史敘事的層面來看，最好的解釋也許是他們都不過是時代巨輪下一顆渺小的塵埃，是市井小人物不經意遭遇的殘酷命運，但這一解釋同時也是對真正問題的回避。對《傷逝》敘述視角與情節的繼承或許是容易的，但黃碧雲從魯迅身上所汲取的最重要的資源正在於其深刻的思想與批判意識，而這在《失城》中正表現為內容

⁹ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》（香港：天地圖書有限公司，1994年），頁193。

¹⁰ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁205。

¹¹ 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表——現代婦女文學研究》（鄭州：河南人民出版社，1989年），頁39。

¹² Huang B.Y., *Criminality of Women in Hong Kong Films: From the 1960's to the 1990's* (Hong Kong: The University of Hong Kong, 1995), p. 23.

¹³ 黃碧雲：《傷逝》，《明報週刊》，1994年5月8日。轉引自黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》，頁764。

與深層結構的不可彌合。一方面，黃碧雲有意通過陳路遠的敘述將趙眉塑造為不可理喻的瘋女人，將其從受害者的道德高位上抽離，但另一方面也始終在文本中留下種種線索，質疑著前者敘述的合法性，從而曲折地顯露作者的性別批判。

小說的視角歸屬於不定式內聚焦型，三個男性輪流佔據當下敘述者的位置，然而《失城》的特殊性在於男性敘述者視角的轉換是突然且隱秘的。在《喧嘩與騷動》、《勞燕》等同樣採用了多個人物內聚焦視角的作品中往往保持章節內部敘述視角的一致，並且通過標題直接或暗示視角的轉換，但在《失城》中往往上一句由陳路遠訴說，下一句就直接進入了伊雲思的視角，作者並沒有在其中留下任何標識，亦鮮少停頓，讀者只能夠在閱讀中後知後覺地意識到敘述者的變化。換句話說，作者刻意地製造了閱讀的困難，這種困難的重要作用在於提醒著讀者敘述者的身分以及他與被敘述對象之間的關係——妻子與丈夫。而當女性現身於丈夫或情人的故事之中，她們的一切都是被男性話語所建構的，這一建構最突出的體現在對文本中的女人們“母親”職能的強調。“母親”的角色是男性視線的落點，也意味著社會對已婚女性的期待與建構。黃碧雲從女兒視角所書寫的母親在大多數時候給予孩子的絕非溫情，恰恰相反，母親是權威的象徵，是“我”試圖逃離的對象，在《懷鄉——一個跳舞女子的尤滋裏斯》中，母親與“我”的緊張關係使“我”疲憊、厭倦。然而當以男性視角出發時，母親的身分卻被前所未有地突顯了出來。她們是孩子的母親多過於是丈夫的妻子，即便是在激烈的性愛中陳路遠與詹克明首先留意到的都是妻子碩大的孕肚，她們不是欲望的投射對象，生育將性的歡樂也推擠至邊緣。將孩子視作新希望的趙眉、為了孩子忍耐丈夫出軌的維利亞以及對癡呆兒愛不釋手的愛玉，男性話語著意建構了一個母愛的神話。

在關注母親這一角色身分的同時，敘述者所刻意回避的是女性超越家庭的社會性。將文本中的人物關係進行細緻地整理，就會驚訝地發現《失城》中的女性從始至終都游離在人群之外，不同於陳路遠、伊雲思與詹克明都在敘述中提及他們的同事與工作空間，女性似乎除了丈夫與孩子以外別無其他。“家”構成了趙眉全部的生存空間，而非常違背常理的是作為家庭婦女的趙眉竟然沒有與鄰居發生過哪怕隻言片語的交際，維利亞與丈夫的中國情人之間似乎也徹底絕緣，這些當然不是不存在，而是被敘述者刻意忽略。游離不僅僅意味著封閉，更是一種斷裂，當一個女人不再與身邊的人事發生任何關係，那麼自然也不能以真身進入歷史。趙眉作為一樁案件的受害者，走訪其人際關係是現代刑偵的必要手段之一，然而正因這個死去的女人的社會關係是如此得匱乏，以至於丈夫完完全全地佔據了對她的解釋權，而這一解釋也將在結案陳詞上被法律賦予有效性，這個曾經追求著愛與溫暖的女子，最後只能留下尖刻而癡狂以至頭破血流的面貌。而趙眉、維利亞的游離於斷裂從更深層次的意義上來看，正象徵著女性始終為失城的政治、歷史所拒斥，這一話題將在第二部分中詳細展開。

在確認敘述者的身分與他的敘述中所帶有的建構被敘述對象的意圖的前提下重新審視小說的敘事就會發現其中存在著多處不自然的斷裂、時間錯置以及發聲者的身分模糊。在陳路遠的敘述中，趙眉是首先提出移民加拿大的人，並且在故事中以懷孕為由拒絕了陳路遠回流香港的提議，種種細節都無不在顯示著這是一個痛苦而又不願清醒的移民者。然而在這個故事的最開頭，在所有困苦都只是初見端倪的一個夜晚，是趙眉最先提出了：“陳路遠，讓我們回香港吧。”¹⁴奇怪的是緊接著的陡轉：“我們結果搬到了三藩市”¹⁵，於是得知她們沒有回到香港而是從加拿大遷徙到了美國，但是這個結果與那一晚的對話是否有關，而陳路遠又對趙眉的提議有怎樣的回應，她們為何沒有在此時

¹⁴ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 194。

¹⁵ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 194。

回歸香港的困惑都成為永恆塵封的謎團，不會有第三個人知曉。沒有回香港的決定在後來的追述中當時是錯誤的，在三藩市的日子一天比一天糟糕，孩子成為了無可擺脫的麻煩，精神衰弱的趙眉突然有了一次“出走”，這當然不是具有反抗意義的出走，只不過是在離家不遠處的公園長椅上靜坐，但無論如何這都是對“家”這一極具文化象徵意義的空間的短暫逃離，於是這對夫妻罕見地有了一次誠摯的、非對立的談話，在談話中回香港的話題再次被提起，然而卻又以孤立的語句“我們回香港去，好不好？”出現，甚至未指明說話者的身分，隨後立即插敘他們離開香港之前的回憶：“但趙眉真的怕。中英談判觸礁，港元急劇下瀉，市民到超級市場搶購糧食。”¹⁶插敘使得敘述的時空發生變化，但文本中的語句卻處在相鄰的位置，語意的聯繫很容易指向一種聯想，即趙眉反對回去香港，因為她恐懼香港的混亂與未知。在極短的插敘結束之後趙眉一個轉念又說：“我們還是不要想回香港的事了。”¹⁷這是對趙眉意願的再次確認，妻子與丈夫最終處在了移民與回流的對立面，而敘述中的離散的生活越困苦、遭受越多的挫折就顯得拒絕回流的妻子越愚蠢、越固執，她對最終悲劇的結局所需要承擔的責任也就越大。然而在陳路遠所刻意忽略的談話中、在說話人身分的模糊中、在時間錯置的誤讀中所忽略的正是妻子真正的態度與行為的緣由，這一切正因為犯罪敘事的需要而全部忽略了，從而剝奪趙眉為自我辯護的權利。事實上，陳路遠與趙眉的經歷並非個例，上世紀八十年代中英談判引發了香港大規模的移民潮，對香港未來的擔憂與恐懼並非是趙眉個體的敏感纖弱，而是當時香港社會的普遍情緒。以陳路遠為代表的專業移民正是此次移民潮的主體¹⁸，由於加拿大與美國對香港移民的政策優待，這兩個國家成為了離散港人的主要目的地，因此趙眉與陳路遠的選擇並非是某一方的強迫，而是所謂“憑智慧建造的巴別塔”，儘管後來歷史的發展是如此出乎意料，但陳路遠立足於未來的回憶將錯誤的選擇完全歸咎於趙眉，本質上是一種責任的推諉。什克洛夫斯基將故事（story）與情節（plot）區別開來，認為後者是對前者的藝術加工，指出“形象的目的是不是使其意義接近於我們的理解，而是造成一種對客體的特殊感受，創造對客體的‘視象’，而不是對它的認知。”¹⁹，福斯特在此基礎上提出情節是小說的邏輯面，強調的是因果關係²⁰。而《失城》中這個完全以丈夫陳路遠的視角所講述的殺妻故事，顯然並非故事的本體，而更接近於俄國形式主義者所提出的“情節”，通過一樁樁日常生活的事件對趙眉的固執敏感、歇斯底里以至於無法理喻的形象的構建其實都在一個嚴密的邏輯之下展開，因為妻子的精神失常與生活的不堪重負丈夫不得不拋妻棄子，又因為實在無法在物理空間中甩開她們而不得不親手將其殺死以求徹底解脫，這是整個敘述所試圖建立起來的因果關係，而其最終目的正在於引起對敘述者的同情，即所謂“其情可憫，其心可誅”，結果當然是陳路遠在被法律判處死刑之後，又因為偶然的一次特赦而免除死刑，特赦並非是一種巧合，恰恰相反，它是敘述的回聲。

在殺妻故事的結尾，陳路遠頗具深意地說道：“行動並不困難，解釋決定才是艱難。”²¹他在回憶結尾為敘事下了一個定義——解釋，這裏的解釋與上文所提到的情節（plot）顯然具有相似的含義，其意義不在於還原故事之真而在於賦予故事以價值，即為殺妻提供一個有說服力的理由。同時，他認為解釋遠比實施殺妻的行動更為困難，這裏又產生了另外一個問題：妻子和孩子早已死去，死者無所謂更聽不到解釋，然而陳路遠卻還要如此大費周折地回憶過去的點點滴滴來解釋給誰聽呢？在文本中最為直接的解釋對象

¹⁶ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 199。

¹⁷ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 200。

¹⁸ 莊國土：〈對近 20 年來華人國際移民活動的幾點思考〉，《華僑華人歷史研究》，1997 年第 2 期，頁 2-7。

¹⁹ （俄）什克洛夫斯基，基方珊等譯：〈作為手法的藝術〉，《俄國形式主義文論選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989 年），頁 8。

²⁰ 楊燕：《什克洛夫斯基詩學研究》（北京：社會科學文獻出版社，2016 年），頁 142-146。

²¹ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 206。

當然是伊雲思，解釋為員警的判斷提供了重要的犯罪動機，但更深層次意義上的是伊雲思所象徵的律法以及背後的現代道德倫理秩序。在審訊中，伊雲思以自己的東方故事向陳路遠傳達了對他處境的理解，這種理解超越了種族，然而實實在在是建立在性別認同之上的對於男性的理解，伊雲思先入為主地認為這個罪犯一定經歷了“生命沉重婉轉至不可說”才會有這樣的暴行，而事實上陳路遠的認罪書也是在這樣邏輯下展開的。警督伊雲思並沒有在抓捕陳路遠後第一時間對其進行審訊，而是先要求精神科醫生對其進行檢查，然而結果出乎意料：這個男人精神正常，只不過有輕微抑鬱傾向，這一鑒定結果在某種意義上導致了陳路遠的解釋的無效，儘管敘事得到了法律層面上的認可，卻無法為道德倫理秩序所接受，所以被特赦的免除死刑的陳路遠仍舊被羈押在精神病羈留中心，“雖然數名醫生都檢定陳路遠精神正常，他們還是將他放在精神病羈留中心，比較安全”²²，當他的行為超出了倫理道德所能夠解釋的範疇，那麼他唯一的出路即是被認定為是一個瘋子，從而作為一個異端從社會中徹底驅逐，歸置到常理無法解釋的精神病人群中去。這是《失城》與《傷逝》最大的不同所在，涓生的懺悔無論是否真誠其目的都是為了要將自己重置於道德秩序之下，然而《失城》卻在很大程度上揭示了倫理道德的疲弱與現代價值觀的失落，當陳路遠說出“人的靈魂的幽暗，沉重婉轉至不可說，而且無所謂道德。”²³，世紀末的愛與恨是如此令人震悚。

三 殖民地的女兒

伊雲思的情人在《失城》文本中是一位沒有姓名的中國女人，但作者並不從道德審判的角度斥責她對於另一個女性婚姻的破壞，也不將其書寫為殖民者眼中性的尤物，而是作為男性話語下第三世界被殖民的女性群體的縮寫，伊雲思和兩個女人的糾纏，使得文本中對女性處境的討論更為複雜而深刻。

維利亞一直不喜歡香港，或許因為我有一個中國女子。一次我醉後竟然透露迷戀上背上紋了一隻孔雀的中國女子。²⁴

在伊雲思的回憶中，這個中國女人只佔據了這樣的隻言片語，她僅僅由三個部分組成：中國、女子與背後的孔雀紋身，永遠地留下了神秘的背影，資訊的匱乏阻絕了深入瞭解她的可能，也昭示著她不過是眾多生活於殖民地的中國女性中的一個。敘述者伊雲思的身分尤其特殊，這位香港總警督是來自愛爾蘭島的英國白人，其存在本身就是殖民歷史的產物，昭示著香港主權的喪失。他在三言兩語中勾勒了一個頗具東方主義色彩的愛情故事，白人殖民者與太太維利亞在新婚燕爾之際來到殖民地香港，卻邂逅了一位中國女子，在酒後的真言中坦誠了對妻子的背叛。維利亞得知伊雲思的婚外情後做出了一個痛苦而又貌似愚蠢的決定——在自己背上也紋了一隻孔雀，試圖挽回丈夫的心，然而伊雲思卻說：“但沒有用。你知道，我是個員警。我是英國人。我無法拒絕殖民地的誘惑。”²⁵伊雲思難以抵抗的並非女人外在的美麗，而是她的種族身分，是西方視野下的東方情懷，他愛上的中國女子並非特指，而是整個殖民地的象徵，所謂“殖民地的誘惑”背後隱藏的是殖民者的權力話語。正因如此，敘述中的中國女人並不擁有姓名，更發不出聲音，遑論情感的吐露，她僅僅是“誘惑”的化身，是滿足殖民者東方幻想的載體。

“婦女這個千百年來備受壓迫的範疇，在男性對家國神話的重構中，被置換在家國

²² 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 207。

²³ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 211。

²⁴ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 191。

²⁵ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁 190。

痛遭蹂躪與摧折的象徵與借喻的話語中”²⁶，殖民地性別隱喻建立在女人被建構為第二性的歷史文化邏輯之上，女性被壓迫的歷史因為男性書寫國族寓言的需要而意外地在表意系統中得到承認，黃碧雲在《後殖民志》中寫道：“蠻荒土地和女性，對於白種男人來說，二而為一，都為滿足他的欲望而存在。”²⁷，瓦萊麗·甘迺迪（Valerie Kennedy）認為在國族話語下，東方是相對於西方的他者，在性別話語下，女性又作為相對於男性的他者²⁸，中國女人因而被賦予了雙重他者的身分，而作為男性殖民者的伊雲思則通過發現這雙重他者而確立了自己的主體位置，完成殖民者的在地化。當《中英聯合聲明》宣佈英國大勢已去，伊雲思才被迫從東方的幻夢中清醒，在這殖民地即將永遠消失的時刻，他才時隔整整六年回憶起了自己曾經的妻子維利亞：“如今想來，維利亞離開我已經整整 6 個年頭，期間我竟然沒有想起過她。就只在今夜……”²⁹但維利亞同樣不是其本身，而是愛爾蘭的縮影，通過維利亞，他所懷念的是故鄉愛爾蘭的生活，是被殖民地驅逐的伊雲思重新拾起的精神原鄉。

在伊雲思將女性與土地並置，賦予女性以複雜的國族、歷史象徵的同時，維利亞卻將兩性關係降格為性的欲望，試圖以複製紋身的方式來挽留丈夫，兩者思維上的錯位所暴露的正是殖民的性別真相，男性在事實和認知上都自覺認同殖民者的身分，而相較之下，作為第二性的來自於西方世界的女性並不能夠共用這一身分，當伊雲思作為執法者踏上香港這片土地的時候，維利亞只能夠作為附屬品被“帶”到這個陌生的城市，並不知道等待她的將是愛情的幻滅與婚姻的破碎。儘管如此，維利亞卻因為疏離於殖民話語而保有最純真的情感，伊雲思曾經跪在地上懇求她的原諒，然而他既不能抵抗殖民地的欲望誘惑，也不能逃脫丈夫的身分所帶來的道德的質詢，他不願捨棄中國情人卻也放不下與維利亞的婚姻，在這一刻他已然無法分清征服的欲望與愛之間的區別，徹底為殖民地所異化，也喪失了主體性。與此同時，失去丈夫的維利亞仍舊具備愛他人的能力，她在離開前毀掉了背上的孔雀，直言“我這樣比較幸福。原諒我。我不能再背這愛情的十字架。”³⁰，她說出了伊雲思不敢說出的話，做了伊雲思不敢做出的決定，她曾經熱烈地愛過，但最終選擇徹底放下，去追求真正的幸福，維利亞的坦率與勇敢更顯得伊雲思是如此懦弱膽小。

與伊雲思有著同樣失城體驗的是陳路遠，儘管他們屬於不同的國族，然而失城的情感體驗使他們惺惺相惜。九七回歸帶來的經濟危機使得香港人頗覺前路迷茫，在趙眉的恐懼與眼淚下，陳路遠不得不帶著她遠走他鄉，但香港的魅影仍舊無處不在，離散的人們總是在異地尋找故鄉的身影，多倫多為陳路遠的漂泊生涯帶來短暫的安寧時刻，因為多倫多“比較像香港，令人心安”³¹，在逃離香港之後，香港人的身分認同前所未有地清晰起來。移民後的陳路遠的心情總是沉重而悲傷，從建築師變成一個繪圖員，從中產階級到靠救濟生活，他的自述正如鬱達夫的《沉淪》那樣，充滿著“零餘者”的悲哀，始終被拋擲於殖民地子民的身分焦慮之下。與時常渴望回到香港的陳路遠不同，趙眉對故鄉的恐懼大於留戀，在香港經濟危機發生時，她毅然決定移民加拿大，始終為能夠在美加留駐而努力生活。陳路遠的離鄉與返鄉，漂泊異國與此地他鄉都是趙眉無法觸及的情感體驗。失城是陳路遠們的失城，亦是伊雲思們的失城，但不是趙眉們、維利亞們的失城。

26 尚麗華：《後殖民女性主義文學批評研究》（杭州：浙江大學出版社，2013年），頁88。

27 黃碧雲：《後殖民志》，頁20。

28 趙稀方：《後殖民理論》（北京：北京大學出版社，2009年），頁116。

29 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁190。

30 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁187。

31 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁191。

女性對於政治與歷史的無知無覺或是主動疏離，是通過作為敘述者的男性的自知自覺所突顯的，然而伊雲思與陳路遠的雙重視角卻暴露了殖民地的性別隱喻背後的悖論，女性在男性話語中被視作殖民地的投射對象的同時又被建構為一個去政治化的他者，她對國族、身分與政治一無所知或是不願承擔，亦無法與男性共通歷史劇變下的幽微心理。女性只有作為群體，作為國族寓言下的虛指才能夠被容納進入男性所把控的歷史、政治語境之中，而真正作為個體存在的女性卻被排除在外，男性敘述者對她們所承受的痛苦、迷惘、身分焦慮都視而不見，不願追問。然而女性是否真的如男性話語下那樣“政治絕緣”呢？在 1996 年出版的《我們如此很好》中，黃碧雲賦予了中國情人以姓名，從這個名叫無憂的女子視角寫出了身為殖民地女兒的悲哀，她清楚地認識到“你對我的喜好不過是拓殖者的浪漫情懷”³²，“殖民地是可恥的一段歷史。她不能說服自己，英國應該維持殖民地的統治。她喜歡的伊雲思也不得不離開”³³。與伊雲思的愛情是在殖民歷史下的副產品，當殖民地不復存在，愛情也只不過是幻夢一場無以存續。生活於殖民地的無憂沒有選擇的權利，愛上殖民者、與殖民者分離，都是身不由己，她只能夠成為這可恥的歷史的見證者，也見證著自己的命運。如果說維利亞的痛苦源自於一無所知，那麼這個中國女子的痛苦卻來源於不願清醒，在這一意義上，維利亞和中國女人都是國族間的犧牲品，其被選擇與被拋棄的命運並無二致。

女性的去政治化並非是主動選擇的結果，恰恰相反，是歷史建構與語言遮蔽下的結果，由於漫長的被剝奪政治權利的歷史，女性處於長久的斷裂之中，正如黃碧雲在《我身，我說》所揭示的女性身分由來無根的歷史困境：“殖民地子民——連殖民地子民這麼屈辱的身分，都是傳男不傳女的。”³⁴然而，黃碧雲並不試圖以寫作追索女性歷史，賦予其身分以合法性，而是選擇了徹底去歷史化，“不尋根，不將個人的價值定於某一文化種族……無所謂地，無所謂家。時常是客。”³⁵任何歷史、文化的身分在她看來都是束縛，甚至在《鯊魚季節》中不惜以軀體之死來逃離符號的宰製，但是正如維利亞與趙眉不得不重返香港，政治、歷史以直接或是曲折的方式影響著每一個人，任何疏離都不過是自欺欺人，其中既顯示了黃碧雲早期創作的局限所在，亦埋下了她後來轉向非虛構寫作，將女性重置於歷史之中，以口述的方式訴說三代女性痛史的伏筆。

四 敘述者的性別反叛

黃碧雲對男性話語的質疑不僅通過形式上的錯置與對話實現，還通過塑造性別倒錯的敘述者來實現。詹克明是第一個出場的敘事者，他貫穿了整個文本，見證著陳路遠與伊雲思的悲劇，與感到痛苦、彷徨並孤獨著的伊雲思與陳路遠不同，他調侃死亡，將“不得不如此”奉為人生真理，對任何事情都缺乏嚴肅態度。黃念欣在黃碧雲小說的複調研究中將《失城》中的陳路遠、伊雲思視作是一對“同貌人”的關係，而認為詹克明是一個小丑式的對反體³⁶，她敏銳地把握住了詹克明這一人物存在的對照意義，但將這種特殊性解釋為作者的戲謔。這樣的解讀當然有其合理性，事實上詹克明的卑瑣、麻木向來為學者們批評，但對於詹克明形象的批評始終建立在以陳路遠為中心的視角下，認為後者是“正”因此前者則成為“反”，將所謂的“反”簡單處理為醜陋，然而作者始終隱沒在敘述者的身後，並沒有對伊雲思、陳路遠或是詹克明做出直接的價值判斷，所謂“小丑”的評價來自於敘述者陳路遠之口。事實上，詹克明的存在是對男性敘述徹底的背反，

³² 黃碧雲：《我們如此很好》（香港：青文書屋，1996年），頁42。

³³ 黃碧雲：《我們如此很好》，頁42。

³⁴ 黃碧雲：《後殖民志》，頁20。

³⁵ 黃碧雲：《後殖民志》，頁176。

³⁶ 黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》，頁162。

他顛倒了一切，不僅僅是白天與黑夜、生與死，更是性別本身。

詹克明是男性敘事者中的異類，他是在深夜街道上賓士的救護車司機，夜晚違背了人類的時間節序，它帶有女性氣質。在《揚眉女子》中黃碧雲曾以情人的口吻寫道：“他是個早上七點要爬起來上班的中環男人，而我可以是個午夜才下班的人。這樣的社會位置就決定了我們的感性與關係：他一天是一天，准沒錯，而我總是放任的。”³⁷早上按時上班的男人與午夜下班無序的女人，構成了社會常態下的陽與陰的對照，然而詹克明卻恰恰是一個午夜下班的男人，白天與黑夜的顛倒已經為他的錯位人生埋下了伏筆。

作為殺妻案目擊者的詹克明在凶案發生以後與妻子愛玉玩起血塘遊戲的行為因為太過吊詭而為評論家們所關注：“淺淺的放一缸暖水，開一支紅酒，玩紙牌，輸的罰倒酒，讓一缸水變成血，在其中做愛。”³⁸在親眼目睹鄰居的慘劇之後仍能將其當作遊戲，並把案件作為角色扮演的劇本，可見其對於死的極盡戲謔。然而詹克明與愛玉行為的詭譎卻很容易讓人忽略在角色扮演時兩人的性別倒錯：

我穿著愛玉的睡袍，愛玉穿著我的西裝，預備給嬰兒的娃娃充當謀殺犯。³⁹

佛吉尼亞·伍爾芙（Virginia Woolf）在《奧蘭多傳》中指出“性別固然是有差異，但兩性也的確會混合。在每一個人身上，性別總是在兩極間搖擺，男性或女性的外表，往往僅由衣服來維持，而衣服底下卻遮蓋著與表面截然相反的性別。”⁴⁰“睡袍”與“西裝”作為極具性別色彩的服裝，本身就含有社會性別建構的文化內涵，酒後狂歡的換裝癖不失為一種隱喻，或者說，一種暴露，詹克明與愛玉在家庭關係中的性別是完全倒錯的，詹克明在潛意識中將自己視作一個女人，而將妻子愛玉當作男人，這種倒錯不得不在性別秩序的規範下進行，詹克明安於室的身分焦慮必須通過穿上愛玉的睡袍來緩解，借著角色扮演的舞臺，他才能夠透露內心的隱秘。作為一個性別錯位的男性敘述者，他的形象就不可避免地帶有性別反叛色彩。

有趣的是，被視作庸俗小人物代表的詹克明與愛玉是《失城》中唯一婚姻關係沒有破裂的夫妻。在詹克明回憶中的初遇突顯了妻子世俗而又剛強的一面：“有一個女子，細細小小，帶著一頂墨球帽，高聲反駁道：‘人要死，死要葬，生意要爭，不得不如此呀！’她就是愛玉。”⁴¹儘管長得細細小小，卻能夠高聲反駁一個高大強壯的陌生男人，在愛玉的面前，詹克明顯得勢弱起來，而後他們相識、戀愛並結婚。作為一位救護車駕駛員的詹克明本應懷有對生命最大的敬畏，以救死扶傷為己任，卻與從事殯葬行業的愛玉成為夫妻，他們不得不為了自己的生存而期待他人的死亡，繼而顛倒了生與死的價值，聲稱“生也不錯，死就更好”。

愛玉一改女性宜室宜家的面貌，為了追逐金錢她無懼死亡，無論怎樣醜陋的屍體在她看來都是生意，她有好勝與吃苦耐勞的性格，而恰好這個城市“死人特多”，可觀的收入使得她成為了這個家庭事實的經濟支柱。在她熬夜為死者修改壽衣的時候，詹克明的責任是澆花和煮食，家庭性別分工的倒錯是詹克明對性別的第一重反叛。“男主外，女主內”是中國傳統上千年來顛撲不破的家庭模式，男性被建構成為家庭提供經濟支持的“頂樑柱”，而女性則被要求負責家庭日常瑣事，而詹克明與愛玉顯然違背了社會賦

³⁷ 黃碧雲：《揚眉女子》（香港：博益出版集團有限公司，1987年），頁107。

³⁸ 黃碧雲：《揚眉女子》，頁107。

³⁹ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁213。

⁴⁰ 張京媛：《當代女性主義文學批評》（北京：北京大學出版社，1995年），頁10。

⁴¹ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁183。

予他們的角色。詹克明和愛玉、陳路遠和趙眉這兩對夫妻於是在文本中構成了別有意味的對照組，在陳路遠的敘述中，他負責工作，而趙眉則肩負起照料孩子的全部責任，經濟來源的單一勢必帶來更差的風險承擔能力，一旦陳路遠失業，他們的家庭就將遭受滅頂之災。同時，作為唯一經濟來源的陳路遠也不可避免地承受更多心理壓力，因此他與趙眉的生活總是籠罩在經濟危機的困擾之下，“急於花錢，又急於賺錢”⁴²，結果自然是陳路遠不堪重負，而趙眉同樣患上精神疾病，顯現了傳統性別分工在現代社會的局限性。儘管陳路遠試圖以“人的靈魂的幽暗，沉重婉轉至不可說”等形而上的託辭來解釋謀殺妻兒的罪行，卻不能掩蓋背後經濟困境的本質。無論是詹克明對死的戲謔還是陳路遠的殺妻，抑或是伊雲思的失業，所謂“失城”紛擾下的價值失落與身分焦慮命題背後其實都繞不過形而下的經濟問題，顯示的是個體生存的切實需求。在《失城》的結尾，取代陳路遠一家搬來的夫妻有著與詹克明一樣的家庭模式，“男的喜歡煮吃而女的在剪草，修理電器”⁴³，他們與詹克明一樣享受著暴烈下的片刻溫柔，“粉刷新房，種植玫瑰與茉莉”，遠比陳路遠們要更幸福。這對夫妻的出現不應被視作一種巧合，與詹克明一家的共性都突顯了他們在時代中安身的秘密所在，即共生而非寄生的夫妻關係才能夠給婚姻帶來真正的幸福。

去歷史化是詹克明對性別的第二重反叛，而這一反叛正是通過詹克明對死的戲謔來實現的。當詹克明作為證人出庭陳路遠的審判時：

辯方律師反反復復盤問證人詹克明：9月16日凌晨12時15分你報警報稱被告殺了人，當你初見被告時，他在你左邊還是右邊？你說有染血鐵枝，到底在門外還是門內？你說看見屍體，女死者趙眉，她到底張眼還是閉眼？——証人不耐了，道：“法官大人，我哪管得人家這許多呀？天要下雨娘要嫁人，他要殺死家人，實在無可阻擋，不得不如此呀！”惹來哄堂大笑。⁴⁴

對於細節的看似無意義的反復質詢，實則是為了確認事件的真實性，本質是對歷史的建構，詹克明作為目擊者被邀請參與其中，但他卻以戲謔拒絕了主體性的生成，以“不得不如此”、“無可阻擋”宣告歷史的虛無，同時也摧毀了陳路遠所刻意營造出的死亡的儀式感與宗教神聖性。在詹克明看來，人的行為沒有根本的動因，命運本就捉摸不定，一切反常也都可被視為常理，事件除其本身外毫無意義，人類對幸福的體認只有通過對當下現實的佔有才有可能實現。

對歷史的疏離還體現在詹克明在失城之下的一切如常，在陳路遠的視角下，詹克明與愛玉是“一雙小丑般，成天嘻哈大笑的夫婦”⁴⁵，與伊雲思、陳路遠反復訴說失城之傷不同，他無視了歷史正行進在懸崖峭壁之上的危險，缺乏政治敏感，只知盲目享樂，文本中詹克明的失城體驗幾乎難尋。與曾經是總警督的伊雲思與曾經是建築師的中產階級陳路遠相比，詹克明與愛玉是真正意義上的社會邊緣人物，前者所面對的是失去往昔光輝所帶來的價值觀失落、身分焦慮與生活危機，所需要克服的是由中心至邊緣所帶來的心理落差，而始終身處底層的後者無力關心其他，他們沒有遠大的志向，缺乏對他人生命的敬畏，能做的只不過“恐怖而平靜地期待將來”而已，他們並非感覺不到歷史分界線的“恐怖”，但仍舊選擇以平常的生活面對，正因如此，他們始終游離於歷史大敘事以外，他不能夠與陳路遠、伊雲思互通，反而如趙眉、維利亞那樣，對於庸常的生活

⁴² 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁105。

⁴³ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁207。

⁴⁴ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁216。

⁴⁵ 黃碧雲：《溫柔與暴烈》，頁206。

有著別樣的嚮往。然而這種倒錯意外地為這個家庭帶來了存續的希望，儘管希望僅僅是一個癡呆的孩子，但他仍舊讓愛玉與詹克明感歎“生命真是好”。通過詹克明與愛玉的生活，黃碧雲真正窺視到了在“失城”的兵荒馬亂之下，小人物的生存哲學，他們並非麻木而是追求現下可觸摸的幸福，即便這種幸福建立在某種虛無之上。

在伊雲思與陳路遠為男性不可言說的人性幽暗而感到惺惺相惜，甚至情同父子的時候，性別倒錯下的詹克明分裂了男性敘述本身，他以家庭職能的顛倒與去歷史化的選擇宣告了性別建構的挫敗，昭示著男人與女人性別界限的打破。他之所以被視作“小丑”，正因為他身上可被視為女性特質的表現，他不將自己視作歷史的主體，反而游離於失城以外，他是家庭的照料者而非領導者，他缺乏嚴肅並且拒斥權威，在同為男性的其他敘述者看來是不可理解的。但他也從另一個角度提示，當將被建構為屬於女性的職能與歷史選擇被賦予一個男性軀殼時，人們不再能夠將其視作理所當然，反而以其為荒謬、醜陋，這本身就揭開了被合理化的性別建構的虛偽所在。

五 結語

在《溫柔女子》一文中，黃碧雲寫道：“我以書寫開始《思索》《懷疑》《批判》，你以為我語言暴烈，打砸既有的書寫方式。然而我追求的，只是溫柔的《生：如是我們開始》。”⁴⁶作為一個具有著性別自覺與批判意識的女作家，黃碧雲始終追索著“如何在殖民地語言、男性語言的雙重制約下，釋放自己，表達自己？”⁴⁷，她對女性書寫的探索沒有盡頭，無論是塑造暴烈的女性形象以顛覆傳統，還是通過語言實驗，以混雜與越軌挑戰語言秩序本身，她始終走在突圍男性話語的路途之上。

儘管《失城》這一文本始終被視為對城市意識與殖民痛史的書寫，是香港作家對歷史的一次承擔，然而在顯在的歷史敘述之下，還存在著另一層次的性別敘事，始終關切著其中男性與女性的存在與命運。在《失城》中，女性位處於歷史的邊緣，她們在男性話語中被建構為照料孩子的母親、殖民地的肉身、去政治化的他者，她們在彼此的生命中沒有交際，然而又在某種意義上命運相連。通過與《傷逝》的文本對話、揭露殖民地的性別隱喻本質與創造性別倒錯的敘述者，黃碧雲在其中對男性話語進行了一次又一次質詢，也質疑了性別建構背後潛藏的政治、文化邏輯。

⁴⁶ 黃碧雲：《溫柔女子》，《明報》，1997年5月1日。轉引自黃念欣：《複調的藝術：黃碧雲（1961—）小說研究》，頁798。

⁴⁷ 黃碧雲：《後殖民志》，頁22。

明清傳奇之宋金戰爭書寫與華夷觀 ——以岳飛抗金戲《精忠記》、《精忠旗》、《如是觀》為例

趙文萱*

摘要 本文以明清傳奇中的“戰爭書寫”為切入點，聚焦於“華夷戰爭”此一母題。研究以宋金戰爭為歷史背景，選取三部以岳飛抗金為主線的傳奇——《精忠記》、《精忠旗》與《如是觀》作為主要分析對象，考察岳飛作為“華夷之辨”的符號化演繹，及“華夷之辨”思想在通俗文類中的具體呈現及其與時代脈絡的互動關係。本文主要探究兩個問題：一，劇作家如何透過文學再現（literary representation）形塑漢族與“異族”之間的文明差異與權力階序；二，“華夷之辨”在明代的建構與高漲，及其如何透過戲曲通俗文類向下滲透，成為形塑民間集體意識的重要媒介。

劇作家通過類型化、極端化的書寫策略，簡化並強化了現實複雜流動的民族界線，從而鞏固漢族的文化優越感與共同體認同。此一文學現象，既反映士人階層的意識形態，也參與塑造民間對於民族關係的想像與記憶。

關鍵詞 戲曲、華夷、民族、明清傳奇

一 緒論

1. 研究背景與對象

戰爭書寫是明清傳奇中屢見不鮮的母題，由元明交替至明清鼎革，這一時期的劇作家偏愛選擇歷史上“漢族政權”與“異族政權”之間的衝突作為故事背景，即所謂“華夷戰爭”¹。此現象背後隱藏的族際衝突實況以及橫亘多年的“族群區隔”觀念傳統，值得深入討論。

傳奇家多數衍華夷戰事，與有明一代“華夷之辨”的保守思想息息相關。宋金戰爭，即南北宋之交時期（1125—1141）金國女真政權和趙宋漢政權之間持續十餘年的熱戰，在明清傳奇的“華夷戰爭書寫”中佔比極大。在所有涉宋金戰爭的傳奇中，劇作家又頗愛以岳飛之事入曲。作為官方敘事與民間敘事共同承載的民族記憶體（national memory），岳飛破金故事在“華夷之辨”的文學譜系中的地位舉足輕重。是故，岳飛戲與“華夷觀”之間的關係是值得學界悉心考察的議題。然而，目前暫未有學者據此作專門研究，仍待裨補罅隙。

元代《東窗事犯》問世以降，岳飛故事成為民間喜聞樂見的娛樂題材，“岳飛戲”遂層出不窮，今存相關雜劇與傳奇逾二十種。“岳飛戲”的劇情大致相似，主旨多頌忠

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 黃天驥，徐燕琳：〈鬧熱的《牡丹亭》——論明代傳奇的“俗”與“雜”〉，《文學遺產》，2004年2月，頁85-95。黃氏根據郭英德《明清傳奇綜錄》統計得出結論。筆者在此基礎上，將明清傳奇的戰爭書寫大致分為三類：其一是寫“異族”政權主動向漢族政權發起戰爭，此類以宋金戰爭書寫數量最盛，偶寫匈奴、契丹、突厥、吐蕃、西川、西夏、蒙元滋擾中原之事；其二是寫羈縻地區動蕩，該類亦多言“少數民族”部落叛亂，常見者如唐朝安史之亂，時寫氐羌、西蜀、南詔、河南景侯謀叛等；其三寫漢族政權主動攻擊“異族”政權，如《紅拂記》《白袍記》載隋末漢王朝“征伐”高麗，而此類傳奇在數量上不若前兩種，寥寥無幾。

謹倭，但內容細節又各有翻新。筆者據郭英德《明清傳奇綜錄》統計，由明朝建立至政權覆滅，約有十種傳奇用岳飛題材，分別是《香囊記》、《東窗記》、《鮫綃記》、《雙烈記》、《精忠記》、《麒麟鬪》、《蕉帕記》、《精忠旗》、《續精忠》、《如是觀》。其中，以岳飛故事為主綫的有《東窗記》、《精忠記》、《精忠旗》、《續精忠》與《如是觀》五種，其餘五種俱是以岳飛作為其他英雄故事之緣飾，或作為愛情故事中的點染。本文選擇《精忠記》、《精忠旗》和《如是觀》三本以岳飛抗金為主綫故事的傳奇為研究對象。三種傳奇均非滯於書寫秦檜岳飛的忠奸之鬥，而筆指宋金戰事，在不同程度上涉及筆者所關心的族別議題。此外，三本傳奇成書年代各異，更利於筆者對於傳奇內容、文學重現與歷史背景之間的關聯進行研究。

《精忠記》（後文簡稱為《記》）凡一卷三十五齣，《曲海總目提要》載其為佚名之作。《古人傳奇總目》誤判其為姚茂良所作，此說屢被學界證偽。其劇情、關目、曲白大率承襲明弘治年間（1488—1505）同樣撰者不詳的《東窗記》，係從其整合改編而來。現存明末汲古閣原刻初印本。

《精忠旗》（後文簡稱為《旗》）凡上下兩卷三十七折，原為西陵李梅實草創，後受通俗文學家馮夢龍詳定。郭英德言“此劇李梅實功最大”²，可惜其人與原劇均無可考證，不知其活躍年代。據馮氏自述作意，因見《精忠記》俚而失實，故以李氏本為原，參照正史本傳，再編新劇。現存明崇禎年間墨憨齋刻本。

《如是觀》（後文簡稱為《觀》）又名《倒精忠》、《翻精忠》，凡一卷三十齣，其作者為蘇州派劇作家張彝宣（生卒年不詳，主要活躍於明末）³。因不忿岳飛故事本事，為其做“翻案文章”，為岳飛一家撰作歡喜結局。筆者推斷其成書約於清初，原因將在後文詳論。現存清康熙五十三年抄本。

雖現存資料尚無法為《記》準確斷代，但根據基本信息與馮夢龍的自述⁴，可以得知其成書必早於《旗》。因而，三種傳奇在時間上呈遞進關係。筆者將以文本細讀作為主要研究方法，旨在鉤稽同一題材在不同文本的演變議題。第一節說明研究背景、對象以及相關研究回顧；第二節梳理三種傳奇的劇情與主要關目，並分析“華夷觀”在傳奇文類的文學再現；第三章分析三種傳奇所回應的時代問題，研究文本與明清社會普遍存在的民族焦慮之間的關係；末章為本文結語。

2. 文獻綜述

岳飛故事傳唱千古，亦極受現代學壇重視，相關研究碩果頗豐。作為岳飛敘述文體一種，學人大多將明清傳奇放置整個說唱文本譜系中，探析岳飛故事在不同文本與不同時代的嬗變，或針對某種傳奇進行詳解，品析其藝術價值。譬如包紹明的〈岳飛故事的流傳與演變〉⁵、鄧駿捷的〈岳飛故事的演變〉⁶、趙米卿的〈以岳飛為題材的明清演義研究〉⁷與朱恆夫的〈岳飛故事：史實的拘泥與民間性的失度〉⁸等；或以其他體裁文本

² 郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁350。

³ 經後人研究論證其生年應為明萬曆初年（1573），卒年應在清順治年（1651）後，享年約八十九。周妙中：《清代戲曲史》（鄭州：中州古籍出版社，1987年），頁26。

⁴ （明）馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》（合肥：黃山書社，1992年），頁175下。

⁵ 包紹明：〈岳飛故事的流傳與演變〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》，1994年4月，頁64-69。

⁶ 鄧駿捷：〈岳飛故事的演變〉，《明清小說研究》，2000年3月，頁127-150。

⁷ 趙米卿：〈以岳飛為題材的明清演義研究〉（香港大學哲學碩士論文，1999年），頁1-196。

⁸ 朱恆夫：〈岳飛故事：史實的拘泥與民間性的失度〉，《明清小說研究》，2005年4月，頁15-32。

為主要研究對象，整理通俗文類中的岳飛故事脈絡，如鄧駿捷的〈《說岳全傳》的形成與編撰〉⁹等；又或以岳飛戲中的果報主義為切入，如郭英德〈論明清文人傳奇的忠奸鬥爭主題模式〉¹⁰等。

然而誠如前文所述，縱然岳飛戲的相關研究不勝枚舉，卻寥有學者將岳飛傳奇納入“華夷之辨”的語境中探討。惟有孫江、黃東蘭在〈岳飛敘述、公共記憶與國族認同〉¹¹詳細分析作為國族認同象徵的岳飛的再表述化，強調建構民族想像時民族歷史的“敘述”（narrative）的意義；以及魏文哲在〈華夷之分與君臣大義——中國古代民族觀蠱測〉¹²一文中，著重闡釋民族議題在岳飛文本中的“被取代”與“被消解”的可能性。此兩篇文章敏銳發掘岳飛文本與民族觀之間的勾連，然本文旨在探析“華夷觀”是如何在此時代的通俗文類裏被重視和重現，關注點與前述兩篇亦不盡相同。因此，筆者將藉鑒其部分內容以作參考。

二 “華夷觀”在戲曲中的文學再現

承緒論所言，三種傳奇在不同程度上著眼漢族與“異族”的戰爭問題。然而三位作者是如何將“華夷之辨”的複雜內涵落實到通俗文類，使其得以再現（literary representation），則須從三者的情節主旨、人物塑像、稱謂設辭、民俗書寫以及對“華夷觀”的直接或間接闡述等表現方式探見。

1. 情節主旨

三種傳奇中，《記》成書最早，其劇情為岳飛抗金勢如破竹，秦檜投誠金兀朮，使計矯旨召回岳家軍，又於東窗下與妻密謀誣陷岳飛。岳飛死後與秦檜冥府對峙，最終得以雪冤，舉家盡受封贈。

馮夢龍認為《記》有“失實”之嫌¹³，便據李梅實之本為原，引正史本事修改成為今日可見的《旗》。劇敘岳飛抗金大捷，高宗御賜“精忠岳飛”字旗，朝內以秦檜為首的奸黨主和，得金兀朮傳書後矯詔宣岳飛還朝，奸臣沆瀣一氣，忠臣棄官歸隱，岳飛舉家飽受冤情。岳飛故去，秦檜先後遇刺、遇鬼、遇病。數年後岳飛冥府聞訊秦檜，終得雪冤，享盡身後殊榮。

《觀》為岳飛翻案補憾，不惜放棄史實，顛破劇情。劇寫金兀朮扣押徽、欽二帝，宋朝國將不國。秦檜與夫人主動勾結兀朮，同時岳飛得宗澤將軍交印，辭母辭妻後領軍大破金師。秦檜矯詔令岳飛班師，岳飛不從，其母亦不受秦妻奸計；兀朮以錢帛美女賄岳飛，不從；戚方為報秦檜恩刺殺岳飛，岳飛假死誘敵，窮追兀朮，仙人“為全金人之種”施法為兀朮解圍。最終兀朮遁逃，秦檜夫婦受凌遲刑，岳飛最終迎回二帝，舉家受封。

⁹ 鄧駿捷：〈《說岳全傳》的形成與編撰〉，《明清小說研究》，2013年3月，頁127-138。

¹⁰ 郭英德：〈論明清文人傳奇的忠奸鬥爭主題模式〉，《四川師範大學學報（社會科學版）》，1990年4月，頁39-45。

¹¹ 孫江、黃東蘭：〈岳飛敘述、公共記憶與國族認同〉，《二十一世紀評論》，2004年12月，頁1-13。

¹² 魏文哲：〈華夷之分與君臣大義——中國古代民族觀蠱測〉，《明清小說研究》，1997年4月，頁231-238。

¹³ （明）馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，頁175下。

三種傳奇俱摹岳飛抗金一事，但由於各自意旨側重不同，賦予金人的筆墨自有差異。其中最為直觀的表現，即是三者針對“異族”出場安排的多寡，詳見表 1 統計。

	《精忠記》	《精忠旗》	《如是觀》
金國出場人物及對應演員行當	金四太子兀朮（淨）、眾番將、金兵（丑）、哈迷赤（丑）	金四太子兀朮（小淨）、金兵（淨、小淨、老旦）、侍妾（旦、丑）、軍卒（小生、末）、尖哨兒（丑）、小軍（丑）	金四太子兀朮（淨）、精細小番夜不收（丑）、丞相幹離不（外）、元帥粘沒喝（付）、小番（末、小生、二旦）、金國使臣（淨）
出場齣目	第三齣、第七齣、第八齣、第十齣、第十一齣	第三折、第四折、第十二折、第十三折、第十四折、第十六折、第二十九折	第三齣、第四齣、第六齣、第七齣、第十齣、第十一齣、第十二齣、第十四齣、第十五齣、第二十一齣、第二十三齣、第二十六齣
出場齣目數量及占全本比例	5 齣；1/7	7 折；7/37	12 齣；2/5

表 1：《精忠記》、《精忠旗》、《如是觀》非漢族角色出場信息

由此可見，三種傳奇中金人的戲份歷時而漸重。在《記》中，金人幾乎淪為閑角，只在開頭幾齣聊作介紹，在《蠟書》一折後銷聲匿跡。可見《記》之所以敘說金人之事，是為岳飛驍勇善戰，蕩平金軍而鋪墊。《旗》的行文邏輯大致與之類似，上卷中金人時常出現，下卷僅在得知岳飛死訊後彈冠相慶時出場一次，之後筆鋒一轉，主寫岳飛洗冤與秦檜“天命因果”之事。

《記》、《旗》的主題圍繞忠奸之鬥，主角為岳飛秦檜，除出場數量統計外，從各自第一齣與最後一齣的開場詩、結場詩亦可察覺。且看《記》開場詩：

金兀朮突走三關，葉守一揭出供案。
田思忠偽詔班師，秦丞相東窗事犯。¹⁴

結場詩：

秦檜無端害岳侯，致令宋祚一時休。
如今地獄遭枷鎖，萬劫千迴不出頭。¹⁵

¹⁴（明）毛晉輯：《六十種曲》（北京：中華書局，1958年），第2冊，頁1。

¹⁵ 同上注，頁91-92。

再看《旗》開場詩：

岳少保赤心迎二聖，秦丞相辣手殺三忠。
慢天公到頭狠報應，好皇帝翻案大褒封。¹⁶

結場詩：

據宋史分回出折，按舊譜合調諧宮。
不等閒追歡買笑，須猛省子孝臣忠。¹⁷

從故事的起承轉合結構以及作者的主旨自述來看，《記》、《旗》的核心情節在於岳、秦之間的恩怨，著重寫秦對岳的迫害及其所受報應。“異族”的出場僅僅作為整個故事的起因，而非作者重彩描摹的對象。魏文哲指出，有部分岳飛戲強調的是“子孝臣忠”，民族性質被“君臣大義”消解，民族矛盾讓渡於忠奸矛盾。¹⁸岳飛與秦檜分庭抗禮，實質上是為代表維護趙宋朝廷利益與出賣趙宋朝廷利益的兩個陣營。換言之，即使趙宋之敵非金，而是其他的漢族政權，《記》、《旗》的故事與其所欲傳遞的價值觀——“慢天公因果報應”、“須猛省子孝臣忠”依然成立。然而，縱使《記》、《旗》主要致力於傳達忠孝邏輯，但是從作者在戲文中對金政權須臾未已的貶斥，仍然可洞見其民族對立的底層心態與邏輯。

在《觀》中，上述結構與主旨發生了顯著的變化。作為主角的岳飛直至第八齣才姍姍登場，總出場次數為十二齣，與金兀朮次數齊肩。《觀》中，金國人物豐富且出場頻繁，作者甚至將傳統岳飛敘事中的核心人物秦檜、秦夫人邊緣化，節省下大量筆墨，用以細寫岳飛與兀朮、二帝與押送他們的金兵將士、李若水與無名番將幾組“華夷對峙”。讀第一齣開頭與第三十齣結尾詞的上片，《觀》之主旨昭然：

宋室凌夷，兵戈動，衣冠倒著。同授首，文臣、武將受他欺虐。李綱定有守城謀，徽、欽難免巡沙漠。其間殉難亦堪悲，傷漂泊！¹⁹

岳侯至此何曾殞？幸今朝已戮奸臣。願邊疆從此太平，復國仇盡掃胡塵。²⁰

從主要情節與關目來看，張彞宣撰寫《觀》時有意擡升金人戲份的比重，並在具有明顯點題作用的開頭、結尾處強調“宋室凌夷”、“衣冠倒著”、“邊疆”、“復仇”、“胡塵”等具漢政權優越感與族群對立色彩的詞語，其文旨之變顯而易見。為何《觀》的作法與《記》、《旗》有顯著區別，則與文學再現回應時代的方式有關聯，是本文第三節將要談論的。

2. 人物造像

雖然“異族”出場次數參差不齊，但三種傳奇對於金人的形象均有體量可觀的描述，其對待漢族與“異族”儼然不同的態度，亦可從其對金人角色性情的塑造管見。

¹⁶ (明)馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，頁175上。

¹⁷ 同上注，頁227上。

¹⁸ 魏文哲：〈華夷之分與君臣大義——中國古代民族觀蠹測〉，頁231-238。

¹⁹ 朱恆夫編：《後六十種曲》（上海：復旦大學出版社，2013年），第10冊，頁5。

²⁰ 同上注，頁106。

三位劇作家毫無例外地選擇賦予“異族角色”負面的性格特徵，實現貶抑“夷族”的目的。在胡人僅有幾次出場的《記》中，作者的造像策略在第七齣〈驕虜〉有集中體現。金國小番屢出詈語——“那入娘的換了家夥了”²¹“那狗挪的又換了家夥了”²²“惱了那入娘的”²³“那入娘的攔住馬頭”²⁴。對比之下，漢軍士人對白時用詞文雅，可見作者刻意將金人形象粗鄙化。此外，同樣是第七齣中，有番將直言要“提起大刀連人帶馬砍作七段”²⁵，得見作者將金人形象野蠻化。《旗》涉及金人的篇幅更大，在第四折〈逆檜南歸〉中，兀朮自言曾奪宋室宮眷、大臣妻女，霸美貌者充為婢妾，貪戀秦夫人美貌，與其有私。²⁶出場自報家門時，直言對中原財寶金銀覬覦日久，卻在命令秦檜主和時，假意自稱“兵革未休，人民何罪，我意須通和好”²⁷“我性直，不比你中國巧詐”²⁸、“心真口真，絕無欺隱”²⁹……馮氏針對金兀朮一角盡情發揮，著重描寫其虛偽、好色之性，可見馮氏刻意貶抑的編排策略與《記》相仿。《觀》則繼承、發展前者為金人角色造像思路，將金軍集體塑造成為暴力、好色、詭謀的集大成者。金人首出場便對二帝及宋臣施暴，肆言“不下驢我就一頓皮鞭”³⁰；又假藉旁人之語“那兀朮在城擄掠，把百姓灼殺、砍殺也”³¹側面寫兀朮暴行；更有甚者寫金兵竊語“若不是要緊俘囚的老婆，咱就扯他去□□□哩”³²，直寫其對二帝皇后見色起意的無賴心理。

在此類文本中，金兵屢次以趨同的臉譜化反派身分出現，作者通過強調金人野蠻、霸道、暴力、貪婪的負面形象，貶低邊緣民族的文明，誘發讀者對漢人的同情與認同，激發觀眾對金人的集體仇恨，實際上是塑造族群對立的書寫策略。

3. 稱謂設辭

三種傳奇中均有大量兩族角色的對手戲，其中雙方對彼此的稱謂值得關注。漢族角色對金人的稱呼裏，“腥膻”一詞出現頻率極高，本義為牛羊肉的刺鼻氣味，歷來被漢人用以象徵南侵的“北虜”。身居蒙古之地的游牧民族長期食用牛羊肉，飲用乳製品，“腥膻”是從直觀體驗抽象而成為一種身分隱喻。清初的《燕行錄全集》曾數次提到女真官員“腥膻襲人，臭惡不可近。”³³漢人傾向以動物膻氣的野蠻性以及動物化蔑稱、難聞氣味代指異族人的手段在三種傳奇中亦有其他引證。譬如《記》中的“羶羯狗”、“羶熊”；《旗》中的“哈喇”；《觀》中“羊”、“蝦蟆”、“犬羊之輩”、“騷羯狗”、“臊韃子”等。

有趣的是，在《觀》中不僅岳飛、李若水等堅定代表漢政權立場的“忠臣”使用上述蔑稱面唾金兵，就連向金庭稱臣的秦檜、對兀朮懷抱真情的秦夫人也有“胡膻臭”的唱詞，甚至金兀朮本人也在得仙人救助時，作“俺兀朮雖是粗鹵韃韃，向鬼門關救回俺

21 (明)毛晉輯：《六十種曲》，第2冊，頁14。

22 同上注。

23 同上注。

24 同上注。

25 同上注。

26 (明)馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，頁178下。

27 同上注，頁179上。

28 同上注。

29 (明)馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，頁179下。

30 朱恆夫編：《後六十種曲》，第10冊，頁20。

31 同上注，頁30。

32 同上注，頁42。

33 (清)孫萬雄(손만웅)：《燕行日錄》，卷28，《燕行錄全集》(首爾：東國大學校出版部，2001年)，頁382。

這胡騷”³⁴之語。由此，《觀》中漢人對待金人的羞辱貶抑與“君臣大義”並無關聯，而是完全出自其對外來入侵民族的鄙夷。這種將胡人視作低劣民族的觀念並非劇中某個角色或某個群體的主觀想法，而是滲透整篇戲文的來自作者的偏見。因此可見，劇中漢人對金人的態度，基本可以視作是張彝宣本人態度無法避免、也無需避免的自身置入。

4. 民俗刻畫

在人類學的視域下，藉以語言、體質、基因、聚落形態等民俗書寫強調族群之別，都是族群研究（ethnicity study）的焦點角度。³⁵三種傳奇從語言及飲食等生活習慣方面出發，在不同程度上對“異族民俗”進行刻畫。

首先是對少數民族語言的音譯書寫方面。音譯文字可被視作一種源語（source language）與目標語（target language）的“折衷”，本質上不屬於任何語言指意系統。在撰寫金族角色台詞時，三位作家不約而同選擇以漢語為主，穿插女真語的音譯文字。《記》、《旗》中涉及女真語較少，惟金兀朮在發號施令時常用“把都兒”一詞，譬如“把都每快取蒙古兒過來，謝書生”³⁶即是一例。“把都”或“把都兒”在蒙古語中釋義為勇士、武士，自宋朝開始頻繁為漢人使用，在元雜劇中出現尤其頻繁。明清戲曲常以元雜劇作為語言來源，“把都兒”作為元雜劇中“異族”的標籤語言，在三種傳奇中也不約而同地被繼承，用以表述女真文明。

異質語言的雜糅情況在《觀》中有極緻的呈現。作者在為筆下“異族”角色編排台詞時，刻意運用大量音譯文字——“噲”³⁷“者”³⁸“阿媽易撇撇”³⁹“煞，蛙布羅拉海赤”⁴⁰“煞，快些耶步”⁴¹“賽，賽”⁴²“秦哈喇”⁴³“好個俊哈郭！腹腹擗擗”⁴⁴“好灑銀嚇”⁴⁵……這些音譯文字並不能在《至元譯語》、《華夷譯語》以及《韃靼譯語》中一一找到。顯然，這些語言裏有相當一部分已經脫離“翻譯”，純粹是劇作家的“創造”，讀者與觀眾雖不解其意，但可憑藉上下文猜測一二。作者在編排對白時故意为金國角色杜撰大量音譯文字，製造漢族與金族之間溝通的屏障，除了凸顯滑稽、詼諧的演出效果，突出民族對立的情感傾向之外，更加是一種表達非漢族人民身為“化外之民”的野蠻性，體現出漢族作為支配文化與女真族被支配文化的階級與權力關係。

其次是三種傳奇對於少數民族衣食住行的想像與摹寫。《記》中有不少金人在自報家門時對飲食、地理、衣著等民俗生活有詳盡的講述：

俺吃的是滑禿禿美酪酥……氈帳裏網牛蹄……打辣酥滿斟一醉酣。⁴⁶

³⁴ 朱恆夫編：《後六十種曲》，第10冊，頁96。

³⁵ Haskell B. C., *Theory and Experience* (Cambridge: Harvard University Press, 1975), pp.176-78.

³⁶ (明)毛晉輯：《六十種曲》，第2冊，頁23。

³⁷ 朱恆夫編：《後六十種曲》，第10冊，頁20。

³⁸ 同上注，頁21。

³⁹ 同上注，頁13。

⁴⁰ 同上注，頁19。

⁴¹ 同上注，頁45。

⁴² 同上注，頁23。

⁴³ 同上注，頁24。

⁴⁴ 同上注，頁42。

⁴⁵ 同上注，頁91。

⁴⁶ (明)毛晉輯：《六十種曲》，第2冊，頁14。

我們番將實是乖，慣吃牛肉不吃齋。孩子都在馬上養，長大都叫虎喇孩。⁴⁷

家住塞北號沙沱，住坐。牛羊馬是家夥，且過。皮裘皮襖最穿多，碎破。羊肉 饅頭是乾糧，糖糖。⁴⁸

在後續的劇情中，金人又先後介紹一些與漢族不同的兵器，如鞭簡、撾槌、狼牙箭、連珠箭、禿頭箭等，如此書寫習慣得到了《旗》的揚棄。《旗》沒有為金人設計大段自述，而是將大量有別於漢族傳統的少數民族風物穿插在劇情與對白當中，如燒羊炙、飀酪漿、酥酒、黃羊白酒、皮可可、酥漿、肥羊、酒酪、塘撥馬、羶幕、氈氍，以及得知岳飛死訊時用以慶賀的羊酒：

傳示各營帳房頭領，及遠近部落，並陰山黑河一帶部長，俱要羊酒賀喜。⁴⁹
可將琵琶膏篋，携著羊酒，一路打圍，往陰山前後去。⁵⁰

承襲前朝傳奇作法，《觀》對於民俗生活的書寫臻於至善，加重對民族習俗風情的生動書寫：

毳帳生春，醉打辣，醉打辣。⁵¹

亦有對食物的精彩介紹：

俺營中只有牛肉包子、燒乾棋子，不知什麼叫白糧、黑糧，咱們喝的多是血水，有甚蜜水？⁵²

只有生炙肥羊肉，鹽燒牛子蹄；咱們喝的無非是打辣酥、燒刀子、麩面飯。⁵³

劇作家不僅對金國衣食住行、地理風貌與民族習俗進行基本介紹，甚至落筆書寫漢族人與金人對客觀事物的不同態度與情感。金人想到戰勝歸營後痛飲“打辣酥”時喜不自勝⁵⁴，然而作為漢人的徽、欽二帝，對女真的飲食風格的評價是“平常飯食，多是羶肉，酪漿，聞之嘔吐”⁵⁵；對地理風貌的敘述是“飛雪成山，朔風刺體”⁵⁶；對生活轉變的慨嘆是“淪沒腥羶醜虜中，衣冠無奈蠻夷風”⁵⁷。上述橋段尚可詮釋為不同地域環境下生長的人真實存在的習慣與喜好之別，但作者故意設計身為漢人的秦夫人好女真酒⁵⁸，顯然旨在以食物指代立場。由此反觀胡人與二帝對於邊地食物的喜惡，可以察覺出作者

⁴⁷ 同上注，頁 5。

⁴⁸ 同上注，頁 23。

⁴⁹ (明)馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，頁 211 下。

⁵⁰ 同上注，頁 212 上。

⁵¹ 朱恆夫編：《後六十種曲》，第 10 冊，頁 25。

⁵² 同上注，頁 42。

⁵³ 同上注。

⁵⁴ 同上注，頁 8。

⁵⁵ 同上注，頁 42。

⁵⁶ 同上注。

⁵⁷ 同上注，頁 88。

⁵⁸ 原文為“夫人，你最喜的是女真酒，昨日邊上送得在此，我與夫人飲一杯。”同上注，頁 57。

以民俗風物突出漢族對“異族”的怨懟的用意。如此行文邏輯，實與明代以風氣、文化、習俗區隔民族的“華夷分明觀”互為觀照：

其外四夷居之，風氣不同，習俗亦異。⁵⁹

彼夷狄者，佻母烝雜，父子相攘，無人倫上下之等，無衣冠禮文之美也。⁶⁰

東方曰夷者，東方人好生，萬物抵觸地而生。夷者，抵也，其類有九。南方曰蠻者，君臣同川而浴，極為簡嫚。蠻者，嫚也。其類有八。西方曰戎者，斬伐殺生，不得其中。戎者，凶也。其類有六。北方曰狄，叔嫂同穴無別。狄者，僻也，其行邪僻。其類有五。⁶¹

如是言論在明代文獻中比比皆是，“邊鄙”與“異族”在明朝的儒家經典與大眾文藝中，被一致賦予好戰、凶殘、無禮、乖謬的“本性”。三位劇作家通過在不同程度上塑造兩個民族陣營在文化生活方面的區隔，凸顯出對立情緒，以具象化的表述方式將漢族與非漢族之間的矛盾與傾軋在通俗文類中再現而出。

5. 民族觀的直接與間接表述

在三個劇本當中，常有“華夷”、“中外”、“蠻夷”或含義相當的詞語直接出現，以下是筆者統計。

《記》：

少年威武震華夷。⁶²（岳雲）

隨征進殄滅蠻夷。⁶³（岳雲）

南蠻相遇踐交平。⁶⁴（金兵）

腥膻我中夏，污染我皇朝。⁶⁵（岳飛）

肅清夷虜之塵。⁶⁶（岳飛）

粉踐南蠻片甲無。⁶⁷（金兀朮）

中外揚名姓也。⁶⁸（岳飛）

⁵⁹（明）胡翰：《正紀》，卷1，《胡仲子集》（上海：商務印書館，1935年），頁3。

⁶⁰（明）方孝孺：《遜志齋集》（台北：中華書局，2001年），卷2，頁34。

⁶¹（明）于慎行：《穀山筆塵》（北京：中華書局，1984年），卷18，頁217-218。

⁶²（明）毛晉輯：《六十種曲》，第2冊，頁6。

⁶³同上注，頁11。

⁶⁴同上注，頁15。

⁶⁵同上注。

⁶⁶同上注。

⁶⁷同上注，頁16。

⁶⁸同上注，頁86。

身享南朝祿，橫生北狄心，長脚踏番社稷。⁶⁹（岳飛）

《旗》：

中外臣子議論不同。⁷⁰（秦檜）

只是中外還沒有一個本章說得透徹。⁷¹（秦檜）

那些天兵不好惹，中國人脆弱，如何殺得他過？⁷²（万俟卨）

中外兼權社稷臣。⁷³（岳飛）

開口問域中疆土，傷心屬一片荒烟。⁷⁴（岳飛）

宗社已凌夷。⁷⁵（金兀朮）

臨安偶建牙，荷香十里，忘卻中華。宵人奸計欺華夏。⁷⁶（岳飛）

《觀》：

天分南北與華夷，虎門鬥爭真是癡。⁷⁷（金兵）

陰陽分內外，人物重華夷，玉石盡皆灰。⁷⁸（金兵）

有數定著，不可逃。華夷天塹，各自高標。此乃上帝好生之德，原非庇佑夷狄也！⁷⁹（鮑方）

劇作家假藉角色之口托出心中塊壘，將金朝視為夷狄，“華夷之分”、“中外大防”的概念在明清時期幾乎人所共仰。有趣的是，“華夷”一詞在三個劇本中不單是漢族角色的專屬台詞，亦常被金國角色提起。劇本中，金人有時稱漢人為“南蠻”，同時認可“天分南北與華夷”之說，將本民族政權與國土歸納為“夷”。這種看似矛盾的書寫在三種傳奇中金人的自稱方面體現極甚。譬如《記》中，凡金人出場往往自稱為“番”，

⁶⁹ 同上注，頁 89。

⁷⁰（明）馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇》，頁 183 上。

⁷¹ 同上注。

⁷² 同上注。

⁷³ 同上注，頁 184 上。

⁷⁴ 同上注，頁 184 下。

⁷⁵ 同上注，頁 189 上。

⁷⁶ 同上注，頁 206 上。

⁷⁷ 朱恆夫編：《後六十種曲》，第 10 冊，頁 8。

⁷⁸ 同上注，頁 18。

⁷⁹ 同上注，頁 96。

如“番將叢中第一”⁸⁰“我們番將實是乖”⁸¹，又有“修輯邊寨震天威”⁸²等語。從歷史的角度來看，邊陲與中心本身是相對的概念，在真實的歷史文獻中，金人（無論是女真族人抑或漢族人）默認以“中國”一詞指代本國，而非指身為南朝的趙宋政權。元好問的《遺山集》《中州集》出現“中國”34次，均指代金女真政權。因此，占據燕雲十六州的金國，始終處於政治與地緣的雙重“中心”位置。在金人的主體意識中，他們與偏安一隅的宋朝一樣，亦以“中國”自居，現世裏從未將自己視作相對漢政權的“番國”存在。然而到了明朝乃至清初的漢人劇作家筆下，他們（金人）卻時刻強調自己身為外族，地屬邊陲，默認漢族政權為“天威”。歸其原因，仍是漢族劇作家在模擬金人口吻時，往往受到本民族語境的影響，始終難以擺脫視點以及根深蒂固的漢族中心主義觀念，即所謂“華夷之辨”的思想秩序。

三 文學與時代癥結：明清社會的民族焦慮與回應

“華夷之辨”的觀念溯源甚早，自春秋戰國時始有文獻記載。《春秋》、《儀禮》、《禮記》、《尚書》等儒家經籍從不同角度闡釋中原與四方的王化——邊緣這一秩序。《禮記·王制》最早以地緣關係定義四夷，即後人詳知的“東曰夷、西曰戎、南曰蠻、北曰狄”⁸³的概念。《左傳》則以“中國有禮儀之大，故稱夏；有服章之美，謂之華”⁸⁴的文化角度塑造華夏之分。然而，有關“華夷之辨”的概念雖早有詮釋，但由於歷代政權的交接、疆域的消長以及政治空間的不確定，“華”、“夷”的範圍時而狹窄時而寬汎，“華夷之辨”的思想亦因此在數千年的起伏中游移地延續。

史學家傅樂成認為，由於科舉制度的發達所導致的漢文化至上觀念，加上敵國外患的侵凌的催激，“華夷之辨”迨至宋朝愈發堅決。⁸⁵葛兆光繼承發展他的觀點，在《宅茲中國》中明確指出“華夷觀”的真正定型時間為宋朝。彼時國家與民族政權的重疊，國家的疆域與主權意識的廓清，士大夫階層形成堅實的漢族同一性倫理，“華夷大防”這一帶有明顯仇視外族的對立情緒與堅定立場，隨著邊界的清晰而日篤。⁸⁶

⁸⁰ (明)毛晉輯：《六十種曲》，第2冊，頁5。

⁸¹ 同上注。

⁸² 同上注。

⁸³ (漢)鄭玄注：《禮記鄭注》(上海：中華書局，1936年)，卷12，頁143。

⁸⁴ (晉)杜預注；(唐)孔穎達等正義：《春秋左傳正義》(上海：上海古籍出版社，1990年)，卷56，頁214。

⁸⁵ 傅樂成：《漢唐史論集》(台北：聯經出版事業公司，1977年)，頁209-226。

⁸⁶ 葛兆光：《宅茲中國》(北京：中華書局，2011年)，頁41-65。

有明一代，朝堂之上關於“華夷”的辯論空前澎湃。“華夷”、“夷狄”、“中國”、“中外”等具有強烈民族主義與區隔色彩的詞匯在明代的文獻中屢被提及，相較於前朝又達高峰。

	中國	中外	華夷	夷狄
周	9	3	0	1
春秋戰國	71	5	0	8
秦	7	0	0	1
漢	1441	85	1	725
三國	33	13	0	23
晉	691	68	8	346
南北朝	769	343	61	223
隋	113	14	3	9
唐	2550	1191	276	818
五代	218	244	54	56
宋	21071	13230	1229	7614
遼	0	0	1	0
金	70	92	7	9
元	6099	2196	153	1656
明	33322	19788	3032	8871
清	80309	27616	2155	6404

表 2：“華夷”、“夷狄”、“中國”、“中外”在歷代文獻出現次數統計表⁸⁷

⁸⁷ 數據來源於基本古籍庫。筆者使用全文搜索功能，分別輸入關鍵詞“華夷”、“夷狄”、“中國”、“中外”，得出上表數據。

詞語在歷代文獻出現次數

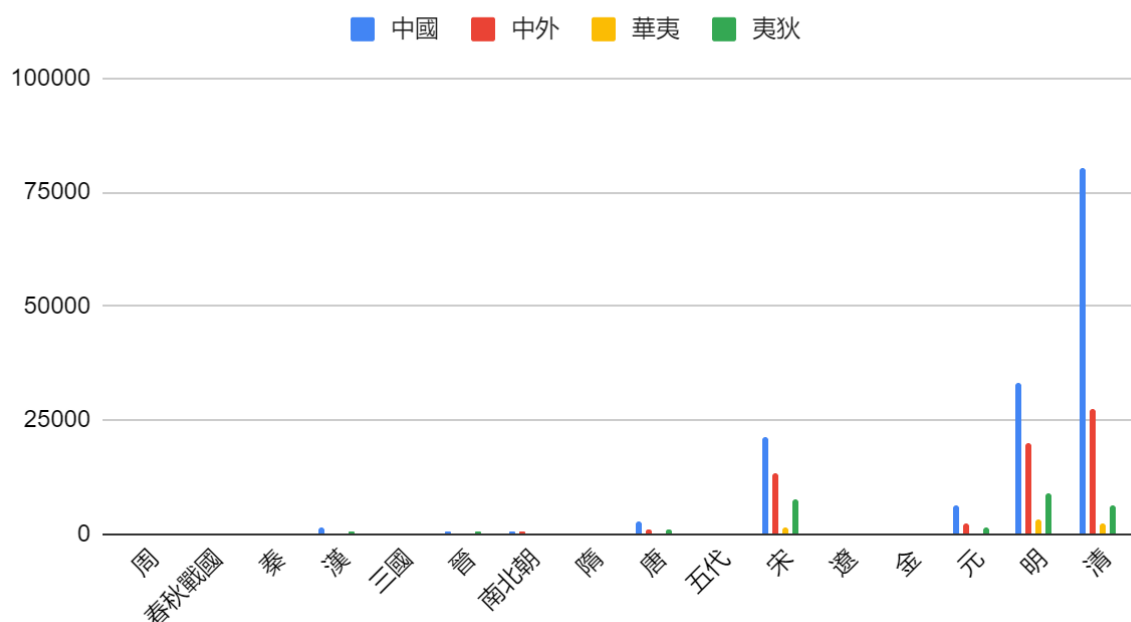


表 3：根據表 2 數據所繪柱狀圖

上列數據與圖表向我們傳遞一個信息——除清朝外，有關多元民族關係的討論，在漢族當權的朝代明顯較之非漢族政權統治時代活躍。遼、金對此討論甚少，而宋、明、清則是三大高峰，尤其從明清開始進入強趨勢。這固然與留存文獻數量及遼、金獨有自己的文字文獻有關，但是數據所表露出漢政權對“華夷之辯”的熱忱，恰恰暗示了他們對於掌握政權的“正統性”與“合法性”等話語權的迫切心理，明代便是十分顯著的典型，筆者將在本節稍後詳細解讀。

明代的華夷辯論蔚然成風，不僅體現在數量上，亦在其思想內涵上有所發展。廟堂之上對於“夷族”的態度與定義，較之前朝⁸⁸出現了微妙的差別。首先，“華夷大防”的民族焦慮似有加重：

古者帝王馭世，必嚴夷夏之辨者，蓋以戎狄之人貪而無厭，苟不制之，則必侵侮而為邊患矣。”⁸⁹（朱元璋）

臣觀自古以來，夷狄之禍未有若今日也。⁹⁰（劉定之）

蓋夷狄之性貪而好利，得之則志驕氣盈，不得則心灰意阻。⁹¹（郭登）

⁸⁸ 此處筆者所言前朝指宋朝。朱元璋曾多次在檄文表露“中國正統，胡人竊據百有餘年”之意。在明朝主觀的正統序列中，元朝並不被囊括。

⁸⁹ 李國祥等編：《明實錄類纂·涉外史料卷》（武漢：武漢出版社，1991年），頁11。

⁹⁰（明）陳九德輯：《皇明名臣經濟錄》，卷2，《欽定四庫全書》（台北：台灣商務印書館影印欽定四庫全書本，1983年），第31冊，頁313。

⁹¹（明）陳子龍輯：《明經世文編》（北京：中華書局，1962年），卷57，頁449。

其次，長時間以漢文化禮義為華夷區隔的判准出現動搖，“華夷”絕對異質的觀點漸次成為主流。自孔子以來，古代觀念中的諸夏與夷狄的分野，不完全在乎血緣地緣，更偏向文明禮儀，即錢穆所言的“生活習慣與政治方式”。⁹²換言之，向慕中原的羈縻地域若服中原禮儀管教，可被視作諸夏，反之若諸夏行徑不合禮義，即便身處中心也將“淪沒”為蠻夷，此即《論語·八佾》所謂“夷狄之有君，不如諸夏之亡也”。這一標準迨至民族主義情緒尤為高漲的宋朝也未有鬆弛。由此，前朝“華夷”的分際曖昧，二者具備互相轉換的可能。然而自明伊始，將“華夷”絕對異質化的說法正式出現。自太祖起，明代以朝貢體系確立了中國的實際控制範圍，在疆域方面為“華夷”的範圍廓清。桂濤認為，在明確疆域的基礎上，明儒還通過建構人種論色彩之說刻意釐清二者之間的血緣界限。⁹³若說文化風俗尚可以通過後天的學習實現“用夏變夷”，那麼血統與人種則天然無法“僭越”。這種類血統主義（kinship）說辭的出現，目的在於徹底消滅“華夷”二者之間互相轉化的可能。

由此，“華夷”之界則更加涇渭分明。然而有不少學者認為，明初中央集權以諸多利好政策優待四夷，不僅主導政治格局，還創造了“天下一家”的氛圍。他們堅信明朝的“華夷之辨”觀念迨至土木堡事變時方現，⁹⁴對此筆者持不同意見。無論是明初時對外夷采取的招撫懷柔政策⁹⁵，還是大部分漢士一直以來宣揚的拮抗情緒，本質上都是漢族對待“異族”的區隔姿態。即使是在明朝與蒙古之間互市，雙邊關係最鬆動的隆慶和議期間（1570—1571），在許多漢臣的奏表中，如兵部尚書王崇古所奏“既足夸示夷族，尤可大破夷習”之辭，仍然可以見到明顯的民族對立傾向。明成祖朱棣在處理華夷問題時，以“量給賜賚，捐小惠以彌重患”⁹⁶一語揭示中央對待邊緣的懷柔政策的實因——始終提防，始終將邊緣民族部落視作“他者”，更遑論明廷設置軍屯得勝堡，長久貫徹“屯田戍邊”的政策；為抵禦女真各部、韃靼、瓦剌，共二十餘次修築長城，沿長城設“九邊”⁹⁷以接，編織 2700 公里的北境防綫弧網等實際手段。明朝三百年之久，無論是招夷之法，還是攘夷之術，其間對“外”政策或有嚴苛，或有懈弛，但是統治者與中央集權“兼覆華夷”的雄心、漢族人視“異族”為“他者”的排他態度與權力關係，始終未嘗鬆動。

⁹² 錢穆：《中國文化史導論》（北京：商務印書館，1994年），頁41。

⁹³ 此為桂濤在著作《17—18世紀朝鮮士人眼中的清朝》中的原文，作者沒有在該書進一步詳細論證，筆者撰寫本文時亦因時間受限，暫未找到相應的一手資料。但是明朝漢人的確常常提到非漢族人在相貌、體格、體味等方面的特徵，可以此聊作補充。桂濤：《17—18世紀朝鮮士人眼中的清朝》（北京：中國社會科學出版社，2020年），頁40-41。

⁹⁴ （美）竇德士（John Dardess）：《長城之外：北境與大明邊防》（北京：天地出版社，2024年），頁6。

⁹⁵ 明朝對“外夷”有諸多招撫政策。譬如明廷為加強對女真內部的統治，盡力維持各部均勢，防止某個部落獨大，故對建州女真實施優待安置等政策，允許自由來去，稅賦俱輕，設立互市，授官世襲，還負責女真的對外事務等。

⁹⁶ （明）陳建撰；沈國元訂補：《皇明從信錄》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷14，頁50。

⁹⁷ 即遼東、薊州、宣府、大同、偏關、榆林、寧夏、固原和甘肅九個軍事重鎮，各鎮由總兵官統轄。



圖 1：皇明一統地理圖⁹⁸

明代“華夷之辨”較前代最大的改變是流播普遍性的問題。原本屬於精英階層的意識形態被擴散到平民百姓階層，原本流於經典與政治理念的儒家倫理秩序，已然下沉到通俗文學層面，得到具象化的表達。在明朝，不僅以劉伯溫、方孝孺、丘浚、楊慎、王夫之等漢儒將“夷狄不可比於正統者”⁹⁹奉若圭臬，由於資本主義與現代意識在明中後期萌芽，小說、戲曲的出版與演出情況興盛，“華夷大防”的民族觀念、漢族的文化優越感與自我中心意識還藉由戲劇被演繹與表現。其中，《如是觀》對“華夷之辨”的重現尤為淋漓盡致，不僅體現出作家對“非我族類”的拒斥心理，亦不乏有民間視角下對民族關係、歷史進程的反思。

本文第二章比對總結《記》、《旗》與《觀》三種傳奇的“華夷之辨”的再現時，發現《觀》較前二者，在少數民族角色的戲份以及邊地風情的摹寫方面大費筆墨，翔實

⁹⁸ 〈皇明一統地理之圖〉，《歷史地圖網》，2023年12月17日(<http://www.txlzp.com/ditu/11787.html>)。

⁹⁹ (明)方孝孺：《後正統論》，《遜志齋集》卷2，頁58-59。

生動，尤其強調女真族在語言、飲食、住所等生活文化習慣上與漢族的區分。為何張彝宣不滿於《記》、《旗》對非漢族的刻畫程度，進而耗用接近半本戲文的篇幅塑造“異族”文明？筆者根據劇本的邏輯與敘述風格推斷，是《觀》的劇本創作年代大約在明朝覆滅（1644）之後，作者將自身所處時代置身前朝語境，以宋金紛爭影射明清嬗替，並企圖用文學回應特定時代的心態所致。因此，學者與讀者慣常將《記》、《旗》歸類為歷史劇，《觀》卻很難被某一個類型收編。從定義的角度來看，它偏向於故事劇與歷史劇的結合；但是從主旨與文義來看，它對於明清鼎革含沙射影的表述，又明顯有時事劇的企圖。然而嚴格來講，它又並不符合時事劇“涉以當代政治時事為題材”的定義。¹⁰⁰是故，筆者傾向將它視作融合歷史劇與故事劇元素的變格時事劇。

關於《觀》的首次出版年份及張彝宣的生卒年，學界尚未有確鑿的論斷。然而，劇本斷代的蛛絲馬跡卻能在文本中找到暗示。第二十六齣，劇作家寫岳飛麾下騎兵一路追殺兀朮至北海，忽逢異獸與仙橋阻宋軍，助金兵，漢兵於是發問：

若天意不該滅金，你可高叫三聲而去……呀，果然大叫三聲而去，兀朮數不該絕。

101

“天意不該滅金”此句，與明代朝野流行的口徑極不吻合。明代常用“天命說”來鞏固自己的正統地位。譬如貶夷時說“元非我類，天厭其昏姪”¹⁰²，揚己時說“天運循環，中原氣盛”¹⁰³。創作於明代的劇本順理成章地承襲朝堂之觀，但是在張彝宣的劇本裏竟出現“天意不該滅金”，以及“有數定著，不可逃。華夷天塹，各自高標”“伊（指岳飛）過暴怕一報還一報”等偏離政治主張的讖語，¹⁰⁴明顯不符合明代漢人的行文邏輯與思維方式。因此，惟有將它解釋為歷經後金政權“捲土重來”後的歷史回溯，第二十六齣的邏輯與感情才能夠成立。劇作家經歷過歷史真正的“重蹈覆轍”後，雖痛惜故國，但又不得不接受歷史循環的宿命，於是在劇本中借神明之口，似是預示，實是敘述地將“華夷”的歷史輪回娓娓道來。

雖然《觀》的成書背景與創作驅動有別於《記》、《旗》，但三種傳奇重現“華夷秩序”時，其所遵循的內在邏輯、採用的方法依然是共通的。這就引致另一個問題——為何族群區隔意識在明代朝野如此一致？這首先要追溯到明政權建立初期的正統問題。朱元璋在建立明朝統治時，其合法性根屬於族群區隔。元末當權者橫徵暴斂，民變之熾遍佈舉國時，漢族農民出身的朱元璋在北伐檄文中以“驅除胡虜，恢復中華”作為口號，順理成章地利用民族對立傳統，幫助朱明王朝確立正統性與合法性。現存有大量文獻能夠證明他對漢政權正統性的論述口徑，譬如《明實錄》載太祖賜軍隊文書：

及宋遭遼金之窘，將士疲於鋒鏑，黎庶困於漕運，以致終宋之世，神器弄於夷狄之手，腥膻之風，污濁九州，遂使彝倫攸斁，衣冠禮樂日就陵夷。朕用是奮起布衣，拯生民於水火，驅胡虜於沙漠，於民更始，已有年矣。¹⁰⁵

¹⁰⁰ “涉以當代政治時事為題材”是巫仁恕在學術論文中引明人祁彪佳《遠山堂曲品》之語為“時事劇”重下定義。巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《近代史研究集刊》，1999年6月，頁1-48。

¹⁰¹ 朱恆夫編：《後六十種曲》，第10冊，頁96。

¹⁰² 出自〈賜高麗王璽書〉。（明）萬表輯：《皇明經濟文錄》（瀋陽：遼海出版社，2009年），卷33，頁899。

¹⁰³ 出自〈頒行天下振興文教詔詔書〉。（明）陳建撰：《皇明通紀法傳全錄》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷3，頁60。

¹⁰⁴ 朱恆夫編：《後六十種曲》，第10冊，頁96。

¹⁰⁵ （明）佚名：《秘閣元龜政要》（濟南：齊魯書社，1996年），卷14，頁544。

作為明朝的肇基者，朱元璋在重建中華政治秩序時使用的意識形態得到歷位帝王的延續，這又與明朝邊患不息的現實因素有關。明朝自開國以來屢受邊患滋擾，從前期的瓦剌、韃靼等蒙古勢力，到中期的東北沿海的倭亂、後期的滿清之叛，明朝的外交壓力與軍事壓力愈大，對付外患的實力愈弱，其所謂的“天下共主”地位愈險，士大夫的焦慮與憂患便愈演愈烈。

防禁宜嚴，外夷異類之人，不宜置左右。玄宗幾喪唐室，徽、欽幾絕宋祚，夷狄之患，可為明鑒。¹⁰⁶（陳恭）

當焦慮無法被現實撫平，士大夫們便轉向一廂情願式的自我安慰——在自我的想像中，將中國與漢族形塑成為光明與偉岸的存在。藉用葛兆光在《宅茲中國》中對宋朝的論述：“在自我中心的天下主義遭遇挫折的時候，自我中心的民族主義開始興起。這顯示了一個很有趣的現實世界與觀念世界的反差，即在民族與國家的地位日益降低的時代，民族和國家的自我意識卻在日益升高，這種情況在中國思想史上可以說一直延續至今。”¹⁰⁷從前述的諸多例子得見，明清嬗替在某種程度上是重蹈宋金覆轍，因此，這一“想像的秩序”在明清得以延續，甚至得到進一步的強化。

四 結論

上述及此，可以回應筆者在文首提出的困惑。有明一代的戲劇之所以持續關注華夷問題，實際上是漢儒對於整個明代乃至清初朝野邊患危機的肆應。明政權建立的合法性本就基於“中國居內以制夷狄，夷狄居外以奉中國”的漢族正統論；明清鼎革之際，漢族士大夫與民衆得知長年以來為己所憚、為己所貶的“胡虜”又一次入主中原，他們對於大我與群體生命的依戀便空前激蕩，遂有一衆“祈死”、“無貳”的明遺民浮現。因此筆者亦要強調三種傳奇作法差別的原因。明代“華夷之辨”的觀念一向是為傳統，《如是觀》的創作方法亦與《精忠記》、《精忠旗》一脈相承。但較之後兩者，《如是觀》歷經明清鼎革的世變，劇作家的心態如明末清初諸多不肯侍清的漢遺民一致，“民族”的想像在他們的心中召喚出一種強烈的歷史宿命感¹⁰⁸，其民族觀與歷史觀與所處時代的現實情境耦合，《觀》對於民族問題的闡釋，客觀上加劇了漢族人對“異族”的共同仇恨，形塑出自文人至民間的共同體意識。因此，我們不能將《如是觀》拘於明代華夷的論述之下，而是要從“文變染乎世情”的角度探見其回應特定時代的內在邏輯。

由明初起，綿亙至清初，漢人幾乎未曾間斷地被籠罩在極高的族群區隔意識之下。在此背景下，“華夷之辨”表現的範圍被擴大，其形態特徵亦有變幻。受益於士大夫的通俗文學創作，曾經僅僅存在於史書、奏議裏的價值觀從精英階層流入民間，藉由戲劇得到文學演繹。實際上，有關華夷分際的嚴肅討論與其在通俗文類中的重現，存在著一定的出入（misprision）。李惠儀曾用三個詞語解讀嚴肅空間裏的“華夷分際”問題——流動性、策略性、複雜性。在她看來，真正的華夷之辨是多元的、可商榷的，有時甚至是可以“以夷變夏”的。當適逢姻親雜婚、政策討論、外交場合時的華夷界線往往會基

¹⁰⁶（明）陳建撰：《皇明通紀法傳全錄》，卷 15，頁 273。

¹⁰⁷ 葛兆光：《宅茲中國》，頁 42。

¹⁰⁸（美）本尼迪克特·安德森(Benedict Richard O'Gorman Anderson)著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散佈》（台北：時報文化，2010 年），頁 17。

於權勢與利益的考量而做出彈性變化。¹⁰⁹這一點可以在明朝的歷史找到互文。¹¹⁰然而，當嚴肅的華夷討論進入通俗文類時，經過創作主體的改編與簡化，複雜的概念被逐漸塑為“極端化”、“強制化”、“類型化”的故事與態度。這種劇烈的變質誠然與流行文化作為媒介傳遞想像世界，形成普遍性（cosmic-universal）的本質有關，但它更傾向是作者為形塑共同體意識，刻意製造偏見（prejudice）與刻板印象（stereotype），為某個團體賦予特定的特質，使得本民族華夷分際的信念被鞏固與加強。

由此可見，雖然身處廟堂與江湖的儒士、民衆，在意識形態的主要綱領上始終戮力同心，但是在不同場域下，人們對於“華夷之辨”的詮釋與理解依然存在著微妙的差異。岳飛故事在這一時代的主要意義，是它作為“華夷之辨”的符號的部分被不斷敷演。當觀眾一次又一次地因異族角色的暴行而憤慨，為民族英雄的驍勇無敵而歡呼，替漢族統治的悲情末路而流淚時，他們正不知不覺地被敘述推向民族共同體的秩序裏。

¹⁰⁹（美）李惠儀(Wai-yeec Li)：〈華夷之辨、華夷之辯：從《左傳》談起〉，《嶺南學報》，2020年1月，頁19-50。

¹¹⁰ 明朝時常根據實際需要調整對待異族的官方口徑。譬如明初江山未穩時為收服蒙元貴族，稱“元以北夷入主中國，四海以內，罔不臣服，此豈人力，實乃天授”；在統治鞏固後為北伐尋找合理性時，檄文又稱“元非我類，天厭其昏姪”。前文轉引自（明）陳建撰：《皇明通紀法傳全錄》，卷3，頁60。後文轉引自（明）萬表輯：《皇明經濟文錄》，卷33，頁899。

學術論壇

《論語》故訓考辨二則

樊海東*

摘要 通過考辨清代學者對《論語》“斯已而已矣”和“道之不行，已知之矣”兩句的訓解，我們發現樸學派學者對漢儒注釋的選擇性接受：“斯已而已矣”以漢儒近古為是，讀“已”為“己”，但在“道之不行，已知之矣”處卻忽視包咸“已”為“己”的注解。樸學家有意與宋學立異、結論先於證據體現其嚴謹性的缺失和恪守門戶之弊。後世學者雖然出現兼採漢宋的注解，但沒有得到重視。

關鍵詞 論語、考據學、清代學術史

一 緒論

《論語》是先秦時期儒家的重要典籍，由於歷史久遠、語言簡要，有頗多疑難費解之處。古往今來雖然注解之書層出不窮，但仍不能說《論語》的注解至今已是題無剩義。對《論語》的訓解還受於門戶之限，很多注解恪守師法，而置其他聲音於不顧。我們關注有關“已”和“己”的兩則訓詁，即《論語·憲問》“斯已而已矣”和《論語·微子》“道之不行，已知之矣”。由於“已”“己”字形相近，版刻也常常混用，古代注家對這兩個地方到底是“已”和“己”字，爭論不休。有時為了遷就已說，採用了不同的推理標準。

二 斯已而已矣¹

《論語·憲問》：“子擊磬於衛，荷蕢而過孔氏之門者，曰：‘有心哉，擊磬乎！’既而曰：‘鄙哉，硜硜乎！莫己知也，斯已而已矣。深則厲，淺則揭。’”²該段記錄了隱者過孔子宅時對孔子的評價。歷代對“斯已而已矣”中第一個“已”字當讀“已”還是“己”爭論不休。

1. 朱熹讀“已”為“己”

朱熹《論語集注》：

莫己之己，音紀，餘音以……譏孔子人不知己而不止，不能適淺深之宜。³

朱熹《論語集注》成為官方認定的標準之後，其說得到了廣泛的傳播，後來相當多的《論語》注解都採用了《集注》的注音：

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 文中對於該字沒有明確說明是作“已”還是“己”的情況，一律作“己”。

²（魏）何晏集解，（宋）邢昺疏：《論語注疏》（北京：北京大學出版社，2000年），頁201。

³（宋）朱熹撰：《四書章句集注》（北京：中華書局，1983年），頁159。

“莫己”之己音紀，餘音以。（王夫之《四書訓義》）⁴

“莫己”之己音紀，餘音以。（陸隴其《三魚堂四書大全》）⁵

“莫己”之己音紀，餘音以。（吳昌宗《四書集證》）⁶

2. 錢大昕讀“己”為“已”

錢大昕《十駕齋養新錄》裏面稱：

《論語》“莫己知也，斯已而已矣”，今人讀“斯已而已”兩“己”字皆如“以”。考唐石經“莫己斯已”皆作“人己”之“己”，而“已”作“已止”之“已”。《釋文》：“莫己音紀，下斯己同。”與石經正合。《集解》：“此脛脛者徒信己而已。”皇氏《義疏》申之云：“言孔子脛脛不宜隨世變，唯自信己而已矣。”是唐以前《論語》“斯己”字皆不作“止”解，由於經文作“己”不作“已”也。“己”與“已”絕非一字，宋儒誤讀“斯己”為“以”，未免改經文以就己說矣。⁷

錢大昕根據唐石經、《經典釋文》、《論語集解》、《論語義疏》認為在唐以前皆讀為“斯己”，宋儒讀為“斯已”，修改了經文。這一說法不是錢大昕首創，翟灝《四書考異》已經表達過對朱熹的質疑，不過翟灝引述的材料篩選不嚴，如引用晚出的蘇轍《古史》，這對分析早期的異文沒有幫助。錢大昕是清代樸學的宗師，在當時的學壇有重要的位置，與其他學者也有廣泛的交際，反駁的證據看起來也更充分，他的說法很快得到了其他人的認可：

《釋文》曰：“‘斯己’之‘己’音紀。”《集解》曰：“徒信己而已，言亦無益。”讀上“己”如“紀”。《史記·世家》述作“夫而已矣”。《古史·孔子傳》作“夫己而已矣”。（翟灝《四書考異》）⁸

各本上兩“己”字並誤作“已”。（阮元《論語注疏校勘記》）⁹

言無知己唯自信己而已矣，《釋文》：“莫己音紀，下斯己同。”可知經文上二“己”字，皆讀為自己之“己”。（陳鱣《論語古訓》）¹⁰

莫己斯己，《釋文》並音紀，何注：“此硜硜徒信己而已，言亦無益也。”則斯己之己，亦讀作莫己之己。唐石經莫己斯己皆作人己之己，而已之己，作已止之己，與《集解》合。《史記·世家》作夫而已矣。（馮登府《論語異文考證》）¹¹

⁴（明）王夫之撰：《四書訓義》（湖南：嶽麓書社，2011年），頁815。

⁵（清）陸隴其撰：《三魚堂四書大全》卷十四（清康熙嘉會堂刻本），頁57b。

⁶（清）吳昌宗撰：《四書集證》卷七（清嘉慶三年汪廷機刻本），頁59b。

⁷（清）錢大昕著，陳文和編：《十駕齋養新錄》，《嘉定錢大昕全集》（南京：鳳凰出版社，2016年），頁90。

⁸（清）翟灝撰：《四書考異》（杭州：浙江古籍出版社，2016年），頁505。

⁹（清）阮元校刻：《十三經注疏·論語注疏·校勘記》（中華書局，2009年10月），頁5466。

¹⁰（清）陳鱣撰：《論語古訓》卷七（清乾隆六十年簡莊齋刻本），頁34b。

¹¹（清）馮登府撰：《論語異文考證》卷七（民國二十四年南海黃氏匯印芋園叢書本），頁19b。

之後，清代《論語》學的總結式作品劉寶楠《論語正義》和黃式三《論語後案》也採用了錢大昕的說法：

“斯己”者，言但當為己，不必為人，即孟子所云“獨善其身”者也。朱子集注讀‘斯己’為‘以’，非是。（劉寶楠《論語正義》）¹²

一曰“莫己知也，斯己而已矣。”二句連讀，言世莫知己，只一人孤身而已也，與滔滔皆是誰以易之意正相同。乃篆書傳寫之誤。（黃式三《論語後案》）¹³

近代程樹德《論語集釋》也贊同錢大昕的說法，在分析致誤原因的時候沿用了黃式三的觀點。近現代其他學者在翻譯《論語》的時候，也是將該句讀為“斯己而已矣”：

朱子注本‘斯己’之‘己’作‘已’，乃隸書傳寫之誤。古篆已、己二字迥異，依何氏所見本當作‘己’也。（程樹德《論語集釋》）¹⁴

人既莫己知，則守己即可，不必再有意於為人。（錢穆《論語新解》）¹⁵

沒有人知道自己，這就甘休好了。（楊伯峻《論語譯注》）¹⁶

沒人瞭解自己，就撻挑子好了。（楊逢彬《論語新注新譯》）¹⁷

斯己而已矣，己，謂己知。朱子讀為“已”，誤。（黃懷信《論語匯校集釋》）¹⁸

3. “己”和“已”的混用

“己”和“已”形近字的混用是一個相當複雜的問題。在古代的諸本中“己”和“已”都是混用的，所以陸德明《經典釋文》和朱熹《論語集注》纔會專門為這個地方注音。如圖是宋蜀大字本的《論語注疏》，可以看到“己”和“已”的寫法是一樣的，這種差異在其他版本的《論語》中也相當明顯。阮元《論語注疏校勘記》“各本兩‘己’字並誤作‘已’”，認為是刊刻錯誤，其說有誤。正如錢大昕如說，只有唐石經嚴格區分了“己”和“已”。

¹²（清）劉寶楠撰，高流水校點：《論語正義》（北京：中華書局，1990年），頁598。

¹³（清）黃式三撰：《論語後案》（南京：鳳凰出版社，2008年），頁423。

¹⁴程樹德撰，程俊英、蔣見元點校：《論語集釋》（北京：中華書局，1990年），頁1032-1033。

¹⁵錢穆：《論語新解》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018年），頁350。

¹⁶楊伯峻：《論語譯注》（北京：中華書局，2006年），頁224。

¹⁷楊逢彬：《論語新注新譯》（北京：北京大學出版社，2016年），頁289。

¹⁸黃懷信主編，周海生、孔德立參撰：《論語匯校集釋》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁1335。

圖 1 宋蜀刻大字本《論語注疏》“莫己知也，斯已而已矣”¹⁹

圖 2 唐石經《論語》“莫己知也，斯已而已矣”²⁰

4. 對錢大昕讀“己”為“已”的反駁

錢大昕的說法雖然得到了學界最多的贊同，但仍然有反駁的聲音，如簡朝亮《論語集注補正述疏》在“莫己知也”條下有長篇的反駁，但這個反對意見在後來《論語》的注解書中，只見姚永樸《論語解注合編》引用過：

或曰：“《釋文》云：己，音紀下“斯已”同。”蓋舊讀也。何《注》云：“此碎碎者，徒信己而已，言無益也。”包《注》云：“以衣涉水為屬。揭，揭衣也。言隨世以行己。若遇水必以濟，知其不可則當不為也。”此參皇、邢本焉，皆舊讀也。唐石經“莫己”、“斯己”皆作人已之“己”，而“已”作已止之“已”。朱子改讀，是改經文也，可乎？今考唐石經，因何《注》而為經文爾。《易·大畜》初九雲：“利己。”《釋文》云：“己，夷止反，或音紀。”夫《大畜》之初利於止，其或音，非也。朱子讀“斯已”，其例也。《詩·節南山》云：“式夷式已。”《釋文》云：“己，毛音以，鄭音紀。”夫毛意若孟子言“士師不能

¹⁹（魏）何晏集解，（宋）邢昺疏：《論語注疏解經》卷八（靜嘉堂文庫藏元刊明修十行本），頁 28a。

²⁰ 高峽主編，李林娜、王原茵、王其禕副主編：《開成石經·論語》，《西安碑林全集》第一八二卷（廣州：廣東經濟出版社、深圳：海天出版社，1999 年），頁 204。

治士則已之”也，鄭音失其義焉，則《論語》此經可推矣。“斯已”，為吾身之休止，“而已”，為語辭之欺止。此《經》同在句中而文自適焉。《史記》敘此《經》云：“莫己知也，夫而已矣。”此約其意不全其辭，史遷將如《子罕篇》稱“吾已矣夫”，蓋斯已之止，即在已矣中也，然豈及經文之善乎？《微子篇》云：“已而已而，今之從政者殆而。”楚狂接輿言之，其貓荷蕢之意歟。舊以信已言之。其稱信者，於經病添文也。或曰：“無知己，則為己不及人，故曰：‘莫己知也，斯已而已矣。’”如或說，苟言己不言為，則《經》言斯已者，何謂乎？且所以起下文引《詩》者，亦非洽也。（簡朝亮《論語集注補正述疏》）²¹

簡朝亮曰：“集注以磳磳為石聲，本樂記‘石聲磳’。磳，固石也。斯已，集解作己，同釋文，然史記敘此經云‘莫己知也夫而已矣’，司馬氏將‘斯已’納‘而已’中，亦讀斯已之‘已’音為‘以’，蓋猶微子篇‘已而已而’。”（姚永樸《論語解注合編》）²²

姚永樸注意到了簡朝亮用《史記》為例反駁錢大昕的觀點，但簡朝亮反駁的關鍵不在於此。簡朝亮指出錢大昕的判斷看似基於唐石經、《經典釋文》、《論語集解》、《論語義疏》，實則唐石經的經文、《經典釋文》的注音都是根據《論語集解》而定的，《論語義疏》為《論語集解》的注，自然疏不破注。如此一來，錢大昕觀點的根據只有何晏《論語集解》。第二點，《周易·大畜》和《毛詩·節南山》中的“已”皆有兩讀，“毛音以，鄭音紀”說明毛傳和鄭箋已有分歧，在漢代學者對某些地方當作“已”還是“己”就不能達成一致。二字已經相混，說明何晏《論語集解》的翻譯也不一定正確，程樹德說“何氏所見本當作‘己’也”，此說不成立。簡朝亮此書疏解朱熹《論語集注》，正如他在前言中說“凡與朱子異而不葉於經者辯焉，其異而有葉者采焉”，²³並沒有為維護朱熹而強造一說，所列證據較錢大昕更為充分。

《論語·憲問》此段也見於《史記·孔子世家》的轉述，但司馬遷節錄為了“夫而已矣”。²⁴我們對比《史記》裁剪《論語》的材料就會發現，司馬遷剪裁材料是很有規律的，不會無端刪掉一個實詞，致使後來人誤讀原文，《史記》刪減的詞大部分都是虛詞，例子如下：

《論語》	《史記·孔子世家》
齊景公問政於孔子，孔子對曰：“君君，臣臣，父父，子子。”	景公問政孔子，孔子曰：“君君，臣臣，父父，子子。”
苟有用我者，期月而已可也，三年有成。	苟有用我者，期月而已，三年有成。
如有用我者，吾其為東周乎！ ²⁵	如用我，其為東周乎！ ²⁶

表 1 《論語》與《史記·孔子世家》文句對比表

²¹（清）簡朝亮撰：《論語集注補正述疏》，（上海：華東師範大學出版社，2013年），頁1012。

²²（清）姚永樸著：《論語解注合編》，（合肥：黃山書社，2014年），頁257。

²³（清）簡朝亮撰：《論語集注補正述疏》，頁8。

²⁴（漢）司馬遷撰，（南宋）裴駰集解，（唐）司馬貞索隱，（唐）張守節正義：《史記》（北京：中華書局，1982年），頁1925。

²⁵（魏）何晏集解，（宋）邢昺疏：《論語注疏》，頁163、174、234。

²⁶（漢）司馬遷撰，（南宋）裴駰集解，（唐）司馬貞索隱，（唐）張守節正義：《史記》，頁1911、1914、1924。

“己”是實詞，是否保留對原文的影響較大，此處若讀為“己”如何解釋也有爭議。俞樾《群經平議》：“荷蕢者之意，以為人既莫己知，則但當為己，不必更為人，故曰：‘莫己知也，斯己而已矣。’何氏增出‘信’字，轉非其旨。”²⁷從俞樾的說法也能看出，何晏的觀點雖早出，但對經文的訓解並不一定就更為恰當。就從《史記》引文的情況來看，如果“夫”替換“斯己”，那麼“斯己”中的“己”為虛詞的可能性比較大。

總結看來，關於“斯己而已矣”的解釋分為兩派。朱熹首先給這裏的“己”注音為“以”，一般的注解家也都跟隨朱熹的注音。後來錢大昕復興了漢儒的注音，這裏隨之被注為音紀，逐漸成為主流的看法。但錢大昕等人的說法正如簡朝亮所指出，其證據並不確鑿，只是依賴於何晏的《論語集注》。從之後的例子我們會注意到，漢學家在《論語》的其他地方對漢代“己”的舊注並沒有直接採納，讓人懷疑漢學家是不是在得出結論前已經預設了立場。

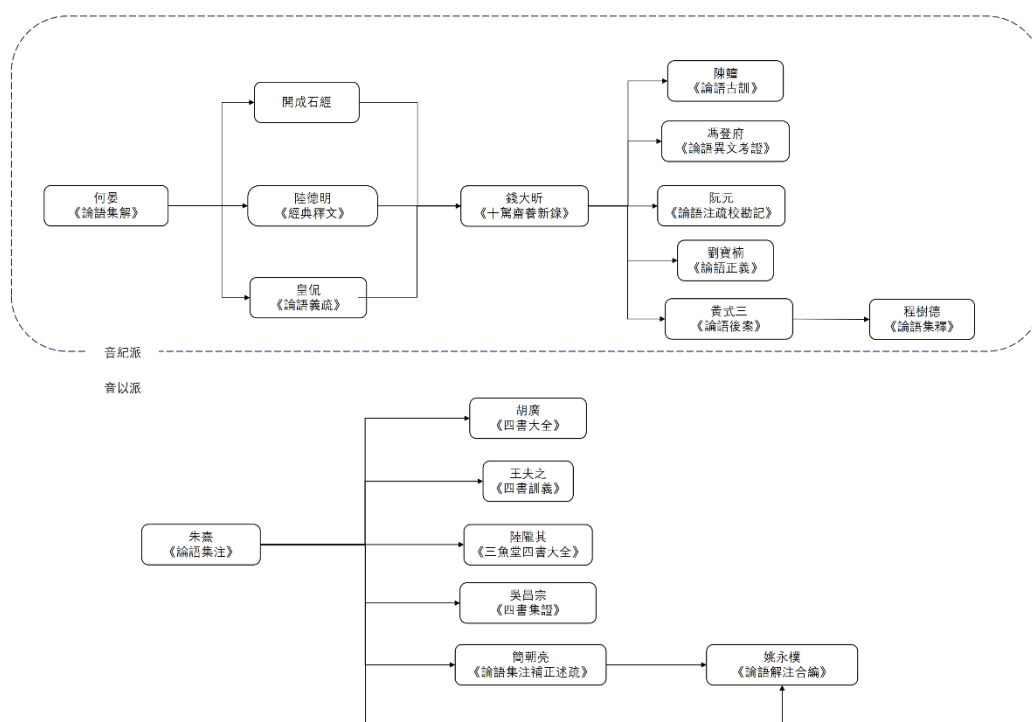


圖 3 “斯己而已矣”訓詁流變圖

三 道之不行，已知之矣

《論語·微子》：“君子之仕也，行其義也，道之不行，已知之矣。”²⁸“已知之矣”中“己”有兩讀，漢代注家和唐代注疏讀為“自己”的“己”，意思是孔子對於己道不行於世，自己非常清楚：

²⁷ (清)俞樾著，趙一生點校：《群經平議》(上海：浙江古籍出版社，2017年)，頁913。

²⁸ (魏)何晏集解，(宋)邢昺疏：《論語注疏》，頁251。

言君子之仕，所以行君臣之義，不必自己道得行。孔子道不見用，自己知之。（包咸《論語注》）²⁹

為行義故仕耳，濁世不用我道，而我亦反自知之也。（皇侃《論語義疏》）³⁰
孔子道不見用，自己知之也。（邢昺《論語注疏》）³¹

唐石經此處作“己”，唐石經是以漢代注解為文本依據。



圖 4 唐石經《論語》“己知之矣”³²

《經典釋文》存有兩讀，但“以”的讀法不見於漢代的注解，不知陸德明此說以何為本，而盧文弨認為當讀為“以”，但他沒有給出更多的說明：

音紀，一音以。（陸德明《經典釋文》）³³

皇疏云……邢疏云……則皆音“紀”，然音“以”是。（盧文弨《經典釋文考證》）³⁴

清代樸學家多引用漢代包咸的說法，認為此處為“己”，但措辭時有所保留，劉寶楠《論語正義》已談到“此說稍曲”：

鱣按，據包意，則“己”音紀也。（陳鱣《論語古訓》）³⁵

《釋文》“己”音紀，一音以，《集解》包注曰“孔子道不見用，自己知之。”則讀己如紀也。（馮登府《論文異文考證》）³⁶

²⁹（魏）何晏集解，（宋）邢昺疏：《論語注疏》，頁 251-252。

³⁰（梁）皇侃撰，高尚榘校點：《論語義疏》（北京：中華書局，2013 年），頁 487。

³¹（魏）何晏集解，（宋）邢昺疏：《論語注疏》，頁 252。

³²高峽主編，李林娜、王原茵、王其禕副主編：《開成石經·論語》，頁 266。

³³（唐）陸德明撰：《經典釋文》（上海：上海古籍出版社，2013 年），頁 1388。

³⁴（清）盧文弨撰，陳東輝等點校：《經典釋文考證》（杭州：浙江大學出版社，2017 年），頁 330-331。

³⁵（清）陳鱣撰：《論語古訓》卷九（清乾隆六十年簡莊齋刻本），頁 17b。

³⁶（清）馮登府撰：《論文異文考證》卷九（民國二十四年南海黃氏匯印芋園叢書本），頁 16b。

注讀“己知”之己為紀，己道不行，則望人行之，故曰“不必自己道得行”。明人行之與己同也，此說稍曲。（劉寶楠《論語正義》）³⁷

簡朝亮明確提出，包咸的讀法於原文而言相當費解，當音“以”：

包讀“己”音紀，於文未適也。《釋文》：“一音以。”是一本作“己”，故讀若以，蓋經原文也，今當從之。（簡朝亮《論語集注補正述疏》）³⁸

近現代的學者都是將這裏的“己”作為“已經”來翻譯的，對於漢儒和清代漢學家的說法沒有詳細的評議：

君子所以要出仕，也只是盡他的義務罷了。至於道之不能行，他早已知之了。（錢穆《論語新解》）³⁹

君子出來做官，只是盡應盡之責。至於我們的政治主張行不通，早就知道了。（楊伯峻《論語譯注》）⁴⁰

君子出來做官，只是為了行其大義。至於大道的行不通，其實早就知道了。（楊逢彬《論語新注新譯》）⁴¹

“己”讀以音，讀紀音非。（黃懷信《論語匯校集釋》）⁴²

朱熹《論語集注》沒有給這裏的“己”注音，就對經文的疏解來看，朱熹是把這裏的“己”讀為音“以”，四書系的注解似乎根本不認為這裏存在讀為“以”還是“紀”的爭論：

仕所以行君臣之義，故雖知道之不行而不可廢。然謂之義，則事之可否，身之去就，亦自有不可苟者。是以雖不潔身以亂倫，亦非忘義以殉祿也。（朱熹《論語集注》）⁴³

可以看出，清代樸學家仍想尊奉漢代的注家，但如果按照包咸的讀法，原文實在難通，而近現代的注解大多都直接放棄了漢學家的思路。如果說“斯已而已矣”處，漢儒時代較早，所見文本可靠，那麼為什麼不把這一標準貫徹到底，在“己知之矣”的地方也使用漢儒的注解呢。唐石經這裏明確作“己”，而又不被援引為證據。學者著作的文辭間已經對漢儒的說法有所懷疑，那麼為什麼還要引用其說，也不加更多的討論呢。

³⁷（清）劉寶楠撰：《論語正義》，頁 726。

³⁸（清）簡朝亮撰：《論語集注補正述疏》，頁 1244。

³⁹錢穆：《論語新解》，頁 429。

⁴⁰楊伯峻：《論語譯注》，頁 278。

⁴¹楊逢彬：《論語新注新譯》，頁 358。

⁴²黃懷信主編，周海生、孔德立參撰：《論語匯校集釋》，頁 1639。

⁴³（宋）朱熹撰：《四書章句集注》，頁 185。

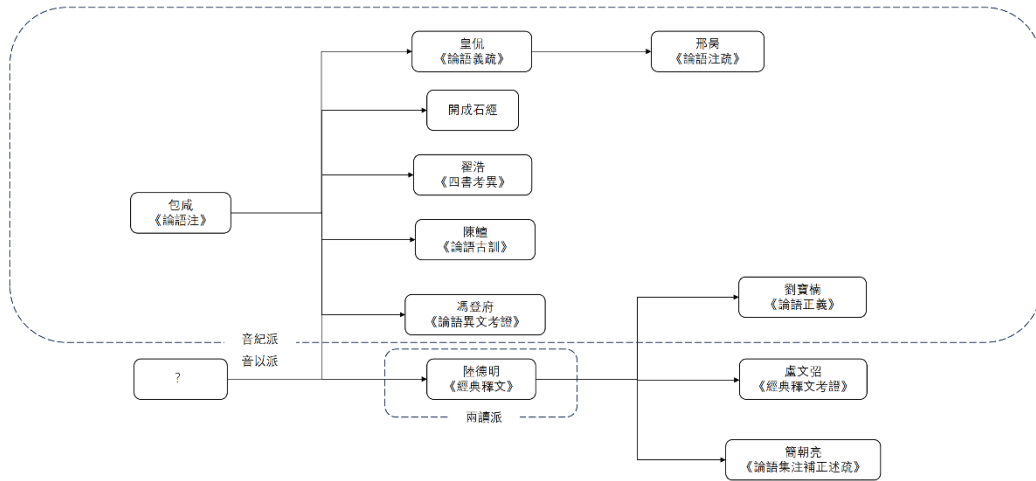


圖5 “已知之矣”訓詁流變圖

四 結論

梳理歷代注家對“斯已而已矣”中“斯已”的注解，我們發現主要有兩種觀點，一以朱熹為代表，認為這裏的“已”音以；一以錢大昕為代表，重拾漢儒舊說，認為音紀，後面的注家只是對兩者看法的繼承和梳理。由於漢學在清代的興盛，錢大昕的看法得到了最廣泛的支持，後來影響力頗為巨大的《論語集注》、《論語集釋》都採用了錢大昕的看法，《論語》的現代譯注也繼而承之。與此相對的是，朱熹的觀點受到冷漠，而重新疏解朱熹注的學者也沒有得到重視。以簡朝亮的說法為基礎作深入的考辨，我們認為錢大昕的看法並不正確，這裏的兩處都當為“已經”之“已”。在“斯已而已矣”的訓解上，樸學家高度恪守漢儒的說法，而注釋“道之不行，已知之矣”，卻對漢代包咸的注文猶豫不定，這不能不說是樸學家採用了雙重標準，導致結論先於證據。

錢大昕說“宋儒誤讀‘斯已’為‘以’，未免改經文以就已說矣”，實際上朱熹讀為“以”並沒有對原文給出新的詮釋，錢大昕的說法反有苛責之嫌。後來的學者對錢大昕的說法不加辨別就直接採用，這不得不說是受於門戶之限，自矜於得訓詁之一端，而與尋常的見解立異。朱一新《無邪堂答問》：“近人於六經大義置之不講，或穿鑿文字以求勝，或疑六經而表章諸子，又其甚者，以旁行畫革之書，傳合於經義。”⁴⁴不加分辨的訓詁已經是後來漢宋合流的先兆，但兼采漢宋的學者聲勢不大，現在注解中保留下來的依然是漢學的遺產。

⁴⁴ (清)朱一新撰，呂鴻儒、張長法點校：《無邪堂答問》（北京：中華書局，2000年），頁160。

春秋戰國時期“濫”“鑑”異形同義 ——沂水紀王崮出土銅盂所見對王念孫《廣雅疏證》一條目的補證

楊暢宇*

摘要 本文通過考釋山東沂水紀王崮春秋墓出土銅盂的形制、銘文及用途，結合傳世文獻與出土文物，論證“濫”與“鑑”在春秋戰國時期實為異形同義，均指盛水或盛冰的禮器；銅盂銘文“濫盂”屬器名連文，“濫”即“鑑”，驗證了王念孫於《廣雅疏證》中對“濫”“鑑”同義關係的考辨，進一步推論“濫”向“鑑”的演變與春秋戰國時期銅鏡的盛行密切相關。

關鍵詞 濫、鑑、異形同義、王念孫、沂水紀王崮銅盂

一 引言

筆者翻閱清代學者王念孫的《廣雅疏證》時，對其中“濫”與“鑑”“竝字異而義同”的論述產生了興趣，依二重證據法的原則，搜得2012至2013年山東沂水紀王崮新出土一件銅盂，內壁銘文刻有“濫盂”二字，對其可補充證明王念孫該條目疏通考證之正確性展開論述。由於銅盂所在的沂水紀王崮大型墓葬考古發掘時間較近，對其中出土文物的修繕整理還未全部完成，公開資料過少，目前學者的研究大多集中在對墓主人身分的蠱測和對一同出土的華孟子鼎銘文的討論上，而對銅盂關注較少，對銘文“濫”的考釋，除林云先生指出“鑿字從水，可能是強調其為盛水器”¹外，僅有三位學者發表了論述：徐鴻伯（2012）將“濫”徑釋為《說文》中的“濫”字，認為“濫”是“鑑”的一種²；蘇影（2013）認為“濫”是修飾“盂”的定語，表示“監”的本義“照影”，“濫盂”是一種專門用於照影的水盆，相當於春秋晚期出現的“鑑”³；張俊成（2021）認為“濫盂”為器皿連言用法，“濫”與“盂”是並列關係，“濫”即“鑑”⁴。本文贊成張的觀點，選取了與其不同的材料，從連文、器形、用途方面論述“濫”即“鑑”，二字異形同義，進而證明王念孫的疏證是正確的，並進一步推測從“濫”到“鑑”的變化與銅鏡在春秋戰國時期的盛行有關。

二 沂水紀王崮出土銅盂概況及銘文隸定

1. 銅盂出土概況

2012年至2013年，山東省文物考古研究所聯合當地文物部門對位於山東沂水縣泉莊鎮“紀王崮”山頂的兩座春秋楚墓進行了搶救性發掘⁵，銅盂（M1:53）出土時位於墓

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 林云：〈華孟子鼎等兩器部分銘文重釋〉，吉林大學古籍研究所編：《吉林大學古籍研究所建所三十周年紀念論文集》（上海：上海古籍出版社，2014年），頁12-18。

² 徐鴻伯：〈說山東沂水春秋墓出土的邛白厚之孫稟君季恩銅鑿盂不是江國之器〉，載新浪博客網，2012年6月1日（<http://blog.sina.com.cn/xubohong7407.2012-6-1>）。

³ 蘇影：〈山東沂水春秋古墓新出銅盂銘“濫”字釋讀〉，《殷都學刊》，2013年02期（2013年6月），頁86-88。

⁴ 張俊成：〈山東沂水紀王崮春秋墓銅盂銘文釋讀及相關問題〉，《考古與文物》，2021年02期（2021年4月），頁105-109。

⁵ 山東省文物考古研究所、臨沂市文物考古隊、沂水縣博物館編著：〈山東沂水縣紀王崮春秋墓〉，《考古》，2013年07期（2013年7月），頁33-48。

室內槨北部的北器物箱，出土時器物已殘，後經修復，器通高 30.5 厘米，口徑 61.2 厘米，底徑 25.8 厘米，侈口，折沿，方唇，沿面外緣外凸，豎頸，頸下均勻分佈四個獸首銜環耳，收腹，平底（圖 1）；頸部飾吐舌龍紋，腹上部飾三周勾連蟠螭紋，腹下部飾一周“S”形吐舌龍紋（圖 2）。



圖 1 銅盂 (M1:53)⁶

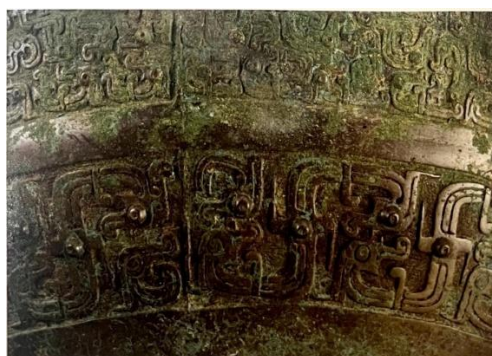


圖 2 銅盂腹部紋飾⁷

據《沂水縣誌》記載：“相傳紀侯去其國棲此。”⁸春秋時期齊國伐紀，紀國的國君紀王失國後遷居此崗上。但據當地傳說，又有稱“姬王崗”，傳為東周亡國太子所居之地。目前學者據對出土器物的形制、風格以及銘文所含“邛”字含義的考證和對華孟子鼎銘文中人名的分析，對紀王崗大型墓葬屬於春秋墓沒有異議，為春秋中晚期墓葬，且更接近晚期⁹。因此銅盂的建造時期也應為春秋中晚期。

2. 銅盂銘文

銅盂腹內壁刻有銘文，銘文 7 行 38 字（含兩字重文），銘文拓片見圖 3。



圖 3 銅盂銘文¹⁰

⁶ 圖片來自山東省文物考古研究所、臨沂市文化廣電新聞出版社、沂水縣文化廣電新聞出版社編著：《沂水紀王崗春秋墓出土文物集萃》（北京：文物出版社，2016 年），頁 88。

⁷ 圖片來自山東省文物考古研究所、臨沂市文化廣電新聞出版社、沂水縣文化廣電新聞出版社編著：《沂水紀王崗春秋墓出土文物集萃》，頁 89。




⁸ 張燮（?-?）纂修：《沂水縣志》，卷 2，《沂水縣清志彙編》（濟南：山東省地圖出版社，2003 年），頁 134。


⁹ 參見侯乃峰：〈山東沂水紀王崗春秋大墓墓主蠡測〉，《考古與文物》，2018 年 06 期（2018 年 12 月），頁 105-109；同註 4。

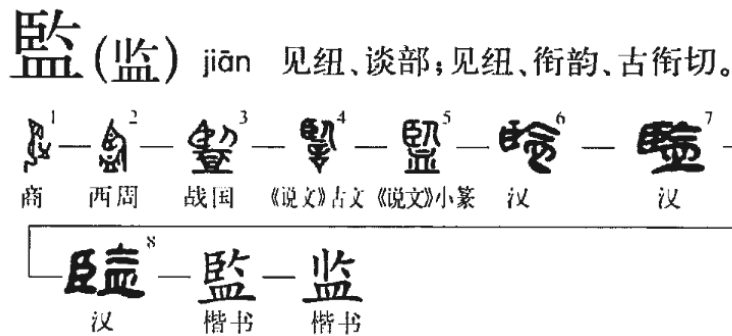
¹⁰ 同註 2。

綜合各家意見及己見，該銘文可釋讀為：

佳（唯）王正月初吉丁亥，邛白（伯）馭之孫數君季總自乍（作）濫盂，用祀用鄉（饗），其讚（眉）壽無疆（疆），子子孫孫永寶是尚。

各家對，即銘文中的第二十字、“盂”的上字，隸定為“濫”字，均無異議。從字形上看，的左側為水形，右側上半部分為一個人形和低頭豎著的眼睛，下半部分是盛有水的器皿，右側整體字形像一個人俯身面對一盆水照看容顏，即“監”形，右側整體與戰國“監”的寫法近乎相同（圖4），因此隸定為“濫”是可靠的。《說文·水部》：“濫，汜也。從水監聲。”¹¹我們認為，銘文中的“濫”與《說文》“汜濫”義的

“濫”字字形相同而意義不同。出土的戰國初期信陽楚墓竹簡 2-09 號中有形，此字下從水，上從監（上半部分眼睛右側的人形或磨損或省形），辭例作“二方濫”，而 2 組竹簡是記載隨葬品的名稱和數量的清單¹²，即“遣策”，對應出土竹簡所在一號墓出土文物，該處的“濫”應指向圖 5 豎頸鼓腹大口的方形器物，腹壁左右側各殘留一獸面浮雕，就殘跡看可能為獸面銜環鋪首，河南省文物研究所認為該器物是陶方鑑。銅盂銘文中的“濫”應與信陽楚簡此處的“濫”字形相同、意義相同，都通“鑑”，在下文中加以詳細論述。



1、2、3、6、7、8《甲金篆》577頁。4、5《說文》169頁。

圖4 監字字形演變¹³

¹¹ 許慎（?-?）：《說文解字》（北京：中華書局，1963年），頁230。
¹² 河南省文物研究所編著：《信陽楚墓》（北京：文物出版社，1986年），頁68。
¹³ 圖片來自李學勤主編：《字源》（天津：天津古籍出版社，2012年），頁728。



圖 5 陶方鑑（標本 1-39）¹⁴

三 《廣雅疏證》中“濫”與“鑑”“竝字異而義同”的相關論述

1. 《廣雅疏證》及該條目概況

《廣雅》，是一部由三國時代曹魏人張揖大約在 227 年前後編寫的中國古代百科詞典，共分 19 類，仿照《爾雅》體裁的訓詁彙編，即“增廣《爾雅》”。清代學者王念孫花了約十年研究《廣雅》，他的《廣雅疏證》是一部系統整理、闡述《廣雅》的著作，此外書中還暢述了音韻、文字、訓詁之學識，是一部小學要籍。《廣雅疏證序》中注稱《廣雅》共有 2343 條目，本文選取的是目前通行版本中離成書時間最近的清嘉慶元年(1796)刻本。

“濫”與“鑑”“竝字異而義同”所在的條目位於《廣雅疏證》卷第七下〈釋器〉中的第五條“甕、坳，甕也”下，〈釋器〉是一篇專門講述常用器皿稱呼的古文，“甕、坳，甕也”條下的注疏原文如下：

《說文》“鑑，大盆也”；《周官·淩人》“春始治鑑”，鄭註云：“鑑如甕，大口，以盛冰，置食物於中以禦溫氣”，《釋文》：“鑑，胡暫反。本或作監”；《莊子·則陽篇》云“衛靈公有妻三人，同濫而浴”；襄九年《左傳》註云“水器，盆甕之屬”。竝字異而義同。《墨子·節葬篇》云：“多為屋幕，鼎鼓幾榼壺濫，戈劍羽旄齒革。”《呂氏春秋·節喪篇》云：“玩好貨寶，鍾鼎壺濫，舉馬衣被戈劍，不可勝數。”“鑑”與“壺”竝稱，蓋亦盆甕之屬，《慎勢篇》云“功名著乎槃盂，銘篆著乎壺鑑”是也。高誘註云“以冰置水漿於其中為濫”，失之。

《說文》“甕，大盆也。”《急就篇》云：“甕甕甕甕甕甕甕。”

《玉篇》：“坳，瓶也。”¹⁵

翻譯作：

《說文》：“鑑，是大的盆”；《周官·淩人》“春秋時開始治煉鑑器”，鄭玄註

¹⁴ 圖片來自河南省文化局文物工作隊編：《河南信陽楚墓出土文物圖錄》（鄭州：河南人民出版社，1959年），圖次一五二。

¹⁵ 王念孫（1744-1832）撰，鍾宇訊點校：《廣雅疏證》（北京：中華書局，1983年），頁 218。

說“鑑像甌，大口，用來裝冰，把食物放在其中來抵禦熱氣”，《釋文》：“鑑，胡暫反。本或作監”；《莊子·則陽篇》說“衛靈公有妻三人，同濫而浴”；魯襄公九年《左傳》（原文“備水器”後）註釋說“水器，應當是盆、𩚑一類的東西”。鑑和濫這兩個字字形不同，而意義相同。《墨子·節葬篇》說：“（諸侯下葬又必定要）多多製造帷幕帳幔、鐘鼎、鼓、幾筵、酒壺、濫、戈、劍、羽旄、象牙、皮革（置於死者寢宮而埋掉）。”《呂氏春秋·節喪篇》說：“賞玩、嗜好的物品寶貝，鐘鼎壺濫，車馬衣被戈劍，不可勝數。”“鑑”（濫）與“壺”並稱，大概也是盆盃之類（的器具），《慎勢篇》說“功名著乎槃盃，銘篆著乎壺鑑”就是這個道理。高誘註說“以冰置水漿於其中為濫”，是有失偏頗的。

《說文》：“甌，是大盆。”《急就篇》說：“甌甌甌甌甌盧（並稱，都是水器）。”

《玉篇》：“甌，是瓶子。”

為了更好理解王念孫此條目的疏證，這裡有一處異文需要說明。宋建刊元明修補十行本《附釋音春秋左傳注疏》中注疏“備水器”的原文為：

盆𩚑之屬。𩚑，戶暫反。正義曰：《周禮·淩人》“春始治𩚑”，鄭玄云：“𩚑如甌，大口以盛冰。”則𩚑是盛水之器，知備水器者，備盆𩚑之屬。¹⁶

其中“春始治𩚑”“𩚑如甌”與王念孫條目中“春始治鑑”“鑑如甌”存在“𩚑”與“鑑”的不同。《四部叢刊初編》收錄的景長沙葉氏觀古堂所藏明翻宋嶽氏刊本的《周禮》中“春始治𩚑”寫作“春始治鑑”¹⁷，且“𩚑”，《附釋音春秋左傳注疏》中作“戶暫反”，《釋文》中說“鑑，胡暫反”，可見兩字讀音相同，早有互相替代之例，《康熙字典》載《釋文》《集韻》也都有“鑑或亦作𩚑”¹⁸。因而王念孫在列出各類古文獻對“鑑”的注釋後忽引《左傳》對備水器的注說，意為驗證鑑（𩚑）是盆類的水器。

2. 王念孫的糾誤考量

我們主要關注釋文的第一段。王念孫通過連文，即“壺濫（鑑）”的文例對高誘的誤釋作出了糾正，此處應是同義連文的考量。“連文”現象最早見於金文，經過先秦及秦漢時期的發展，數量可觀。王念孫在《讀書雜誌·漢書第十六》連語一章說：“凡連語之字，皆上下同義，不可分訓，說者望文生義，往往穿鑿而失其本旨。”此處的“連語”即為連文。連文也稱複文，有兩種情況：一種就是通常所說的“同義連文”，即在漢語詞彙由單音節為主向雙音節為主演變的過程中，以同義並列式構成的雙音節詞在全部產生的雙音節詞中占了大多數，例如其子王引之在《經義述聞》第三十二卷〈通說下〉中所述“經傳平列二字上下同義”；另一種“類義連文”（或稱近義連文）是指由兩個或兩個以上的語義相類或相關的語素或詞並列連用所形成的詞或片語；此外還有學者認

¹⁶ 杜預（222-285）註，孔穎達（574-648）疏：《附釋音春秋左傳注疏》，卷 30，載中華古籍資源庫網（<http://read.nlc.cn/OutOpenBook/OpenObjectBook?aid=892&bid=117769.0>）。

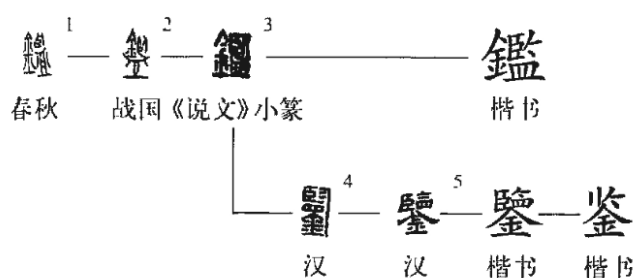
¹⁷ 作者不詳，鄭玄註：《周禮》，卷 1，《四部叢刊初編》，載中國哲學書電子化計劃網（<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=77332&page=99#>）。

¹⁸ 張玉書（1642-1711）、陳廷敬（1638-1712）主編：《康熙字典》（同文書局影印本），載漢語字典網（<https://dict.iguci.cn/kangxi/index/view/page/933/p/933/x/781/y/794>）。

為反義連文也應包含在連文內¹⁹，在此我們討論的器名連文，很難出現並列器名互為反義的情況；故不做討論。從廣義的“同義詞”的角度考慮，“同義連文”和“類義連文”可視為“同義連文”，因此下稱“同義連文”或是“連文”，我們採取的定義為：古漢語中由兩個單音的同義詞或近義詞組成的雙音並列片語，在漢語發展歷程中凝結為雙音並列合成詞語。“鐘鼎壺濫”，“濫”與諸器物並列，所以也是器名，且“壺濫（鑑）”在不同文例中多次並列、連用，應存在同義或近義的關係，因而“濫”也是盆、盥一類的器具，“鑑”是“盆也”，“濫”和“鑑”都是水器，“竝字異而義同”，高誘對“濫”的注解是有失偏頗的。

需要關注的是高誘的注解如何翻譯。王念孫此處引高誘注云“以冰置水漿於其中為濫”，為了更好地翻譯理解，可參照《墨子·節葬篇》中高誘注解的全文：“以冰水漿於其中為濫，取其冷者也。”²⁰因目的是“取其冷者也”，維持冰冷的溫度，那麼“以冰置水漿於其中為濫”可譯為“用來冰鎮放在其中的水漿(的容器)是濫”。高誘所釋“濫”為盛冰器，我們根據後來曾侯乙墓出土的銅鑑缶可知，將缶置於鑑中，鑑與缶的夾層中放置冰塊，即可冰鎮缶中的水漿，從這個意義上來說，“濫”通“鑑”，高誘對“濫”為盛冰器的解釋並無不妥。但如若放在《莊子·則陽篇》“衛靈公有妻三人，同濫而浴”的語境中，則無法解釋，因為“濫（鑑）”除盛冰器之義外，還有盛水器之義。按《呂氏春秋》中《節葬篇》和《慎勢篇》的記載，“濫（鑑）”也可用作祭器。此外，據吳王光鑑的銘文（圖9）記載，“濫（鑑）”還可用作媵器。因此高誘的注釋有失偏頗，而這是我們從今人的眼光來看的，王念孫則是通過連文證明高誘的注釋“失之”。

此外還需注意的是，《說文》對“濫”和“鑑”的釋讀中並無二字相通的記載，且所記載“濫”的含義與“鑑”不甚相同。“鑑”的出現可以追溯到春秋時期，最早可見於出土春秋晚期文物吳王光鑿、智君子鑿的銘文中（圖6中字形1即吳王光鑿銘文“鑑”字）。王念孫在此處論證“濫”“鑑”異形同義所選取的文獻，有全書定型於戰國時期的《周禮》，字形作“濫”的文獻有成書於戰國的《莊子·則陽篇》，其所記載“衛靈公有妻三人，同濫而浴”為春秋時期衛國君主衛靈公之事；有由戰國思想家及其幾代門徒編纂整理的《墨子》；有成書於戰國末期的《呂氏春秋》。而未有“濫”“鑑”二字相通記載的《釋文》更在《說文》之後，為唐代之作。由此可見，王念孫此處論證的“濫”“鑑”異形同義，及實際上我們通過本文推論，應集中發生在春秋戰國時期。



1、2《金文編》912頁。3《說文》294頁。4、5《篆隸表》1000頁。

圖6 鑑字字形演變²¹

¹⁹ 周復剛：〈論訓詁類比法〉，《貴州教育學院學報》，2000年05期（2000年10月），頁60-65。

²⁰ 畢沅（1730-1797）校注，吳旭民校點：《墨子》（上海：上海古籍出版社，2014年6月），頁95-96。

²¹ 圖片來自李學勤主編：《字源》，頁1220。

四 銅盂出土對對王念孫“濫”與“鑑”“竝字異而義同”論述的補證

1. 連文先例

青銅重器會在器身刻有銘文，記載該器的製作時間、製作者（多為下令製作者）和製作緣由，山東沂水紀王崗出土銅盂也屬此類。“濫”上字是“乍（作）”，聯繫前文為某人名“自作濫盂”，後跟“用祀用鄉（饗）……子子孫孫永寶是尚”根據已知出土的銘文慣例，“濫盂”應是該銘文所刻之器的名字。而“濫盂”，此前在文獻和出土文物中未見記載，但“盂”有許多連文先例，其一如“盞盂”，見出土春秋中晚期王子申盞盂，其銘文有“王子申作嘉爛盞盂”²²，清嘉道時人徐傳經過錄的阮元跋語²³中，阮元引《玉篇》《廣雅》得出“此（銘文中的“盞”）即釋為盂，此即盞字通偽文”。與沂水紀王崗出土“濫盂”時期較近的出土盂可見春秋中期齊侯盂（圖7），自銘“寶盂”，與“濫盂”都有侈口、折沿、豎頸等特點，頸下都設四獸銜環，鋪首銜環或可作提手，腹稍寬，可見應均有盛器之義。吳崢嶸指出，同義連文中的意義融合的方式之一為兩個詞語連文，彰顯出其意義的共同的方面，而意義的差異被隱沒。²⁴



圖7 齊侯盂²⁵

2. 形用相同

鑑的字形最早可見於出土的春秋晚期吳王光鑑的銘文，其器形和銘文拓片分別見圖8、圖9。

²² 中國社會科學院考古研究所編：《殷周金文集成（第9冊）》（北京：中華書局，1988年），號4643。

²³ 劉體智輯：《小校經閣金石文字》（臺北：大通書局，1979年），頁1800。

²⁴ 吳崢嶸：〈同義連文中的意義融合——《左傳》中三組給予義同義詞分析〉，《江西科技師範大學學報》，2016年03期（2016年6月），頁9-13。

²⁵ 圖片來自中國大百科全書網

(<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=363779&Type=bkztb&SubID=612>)。



圖 8 吳王光鑑²⁶



圖 9 吳王光鑑銘文²⁷




吳王光鑑，1995 年出土於安徽壽縣蔡昭侯墓，共有兩件，形制、紋飾、銘文均相同。此鑑（中國國家博物館藏件）高 35.5 厘米，侈口，方唇，束頸，寬腹下收，平底，頸部兩側有獸首銜環耳。器口、頸和上腹飾蟠虺紋，下腹飾以垂葉。腹內壁鑄銘文 8 行 52 字，林靜（2021）結合歷代學者的考釋，將銘文釋讀如下（括弧內的字表示這個字的另一種析法）：

隹（唯）王五月既字（生）白（霸）期，吉日初庚，吳王光擇其吉金，玄銑（礦）白銑（礦），台（以）乍（作）吊（叔）姬寺籲宗彝薦（薦）鑑，用享用孝，（眉）壽無疆。往已（已）吊（叔）姬，虔敬乃後，孫（子孫）勿忘。²⁸

²⁶ 圖片來自中國國家博物館網，2021 年 8 月 4 日，
https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/kgfjp/202108/t20210804_250956.shtml。

²⁷ 圖片來自中國大百科全書網
<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=363126&Type=bkztb&SubID=611>。

²⁸ 林靜：〈吳王光鑑銘文復原考釋——兼論春秋時期“鑿”的用途與冰箱技術〉，《中國民族博覽》，2021 年 19 期（2021 年 10 月），頁 188-191。

各家對，即銘文中的第三十三個字，隸定為“鑑”字，均無異議。從字形上看，左從金，右從監（“監”上半部分眼睛右側的人形或磨損或省形），因此隸定為“鑑”是可靠的。“鑑”前文有“台（以）乍（作）”，後跟“用享用孝，眉壽無疆”，根據已知出土的銘文慣例，“鑑”應是該銘文所刻之器的名稱。縱觀銘文，大意为吳王光（闔閭）用吉金、玄銑、白銑為其女叔姬鑄造出嫁所用的宗廟祭祀禮器，即此鑑。

鑑的字形同樣可見於出土的春秋晚期智君子鑑的銘文，其器形和銘文拓片分別見圖 10、圖 11。





圖 10 智君子鑑²⁹





圖 11 智君子鑑銘文³⁰

智君子鑑，1938 年出土於河南輝縣，出土時兩件成對，形制、紋飾、銘文均相同，“唯銘文與環耳之位置有殊”³¹，侈口，折沿，束頸，腹稍鼓，下置圈足，頸腹間均勻地設置四個獸首耳，有兩耳套環。口沿飾貝紋一周，頸和下腹飾交龍紋，腹上部飾變形龍紋，頸及腹中間飾絢紋為界。器鑄銘文一行六字，為“智君子之弄鑑”。其中最後一

個字，，見《殷周金文集成》（下簡稱“集成”）編號 10288，上部有磨損而不甚清楚，因銘文相同，我們採取兩件智君子鑑中銘文更為清晰的一件中的“鑑”字進行分析，

即（集成 10289）。此字在“監”形的上部，即人形和低頭豎著的眼睛左側加上“金”

形，從金從監，因此（集成 10289）隸定為“鑑”是可靠的。（集成 10288）同理。唐蘭在《智君子鑑考》中引《說文》、《楚語》及天尹鈴和杕氏壺含“弄”的銘文對“器之稱弄者”作出解釋：“寶物之足以供玩賞者，異於尋常服用，暨祭器、明器之類。”³²

²⁹ 圖片來自中國大百科全書網

(<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=364473&Type=bkztb&SubID=612>)。

³⁰ 圖片來自唐蘭：〈智君子鑑考〉，故宮博物院編：《唐蘭先生金文論集》（北京：紫禁城出版社，1995 年），頁 51。

³¹ 唐蘭：〈智君子鑑考〉，故宮博物院編：《唐蘭先生金文論集》，頁 45。

³² 同上註。

在器形上，“濫盂”雖自銘“盂”，但與時期相近的盂（參見圖 7 齊侯盂）差別較大，實際上更接近同期的鑑，除去紋飾的不同，器形近乎相同：紀王崑銅盂與吳王光鑑、智君子鑑都是侈口，折沿，束頸，寬腹下收，頸下均勻分佈獸首銜環。

在用途上，與紀王崑銅盂同在北器物箱出土的還有華孟子鼎，其銘文刻有“媵”，結合學者對銘文的考釋及己見，華孟子鼎應為媵器，一同陪葬的銅盂極有可能也是媵器。關於吳王光鑑，根據其銘文大意，應是為叔姬出嫁所造的媵器，也有學者根據“薦”本身就有祭的含義³³和“用孝”“眉壽”有對長輩、已故先人敬奉之意³⁴，認為吳王光鑑在屬媵器的同時也是祭器。從上述“眉壽”的角度來說，紀王崑銅盂也可作祭器解，而祭器、媵器，都屬禮器。智君子鑑是弄器，弄有“玩有珍寶之意”，有學者通過分析“弄”字的古文字形，將弄器解為“奉器”，且有將自銘有“弄”的銅簋歸入發掘報告中“銅禮器”分類的先例³⁵，因而弄器也可以是禮器。

由此觀之，紀王崑銅盂與有銘文明確記載為“鑑”的吳王光鑑、智君子鑑器形近乎相同，用途也近乎相同，因屬一類器具——鑑。“濫盂”同義連文，所以“濫”即“鑑”。徐中舒稱春秋中期四耳獵盂（圖 12）屬弄器³⁶，此器與智君子鑑形製用途相同，唐蘭稱其為狩獵圖鑑³⁷，也可驗證“濫（鑑）盂”屬同義連文。出土銅盂與上述二鑑都屬於春秋晚期器物，青銅作為合金，造器質地堅固，不易腐蝕，器形穩定，因而戰國時“濫”應仍保有通“鑑”的意思。王念孫在條目中引諸戰國文獻證明“並字異而義同”，是成立的。



圖 12 狩獵圖鑑³⁸

五 推論：從“濫”到“鑑”與銅鏡在春秋戰國時期的盛行有關

與上述銅盂和二鑑同時期出土的還有一件形用相同的器物，即吳王夫差鑿，器形與銘文分別見圖 13、圖 14。

³³ 祝振雷：〈安徽壽縣蔡侯墓出土青銅器銘文集釋〉（吉林大學碩士論文，2006年），頁60。

³⁴ 同註27。

³⁵ 鄒英都：〈銅器用途銘辭考辨二題〉，《求索》，2012年07期（2012年7月），頁109-111。

³⁶ 徐中舒：〈古代狩獵圖象考〉，清華大學國學研究院主編，李懿選編：《徐中舒文存》（南京：江蘇人民出版社，2016年），頁32-86。

³⁷ 同註30。


³⁸ 圖片來自史密森尼國家亞洲藝術博物館，2013年7月1日 (https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1915.107/)。



圖 13 吳王夫差鑑³⁹



圖 14 吳王夫差鑑銘文⁴⁰

該器侈口，方唇，束頸，腹向下收斂，平底，頸腹兩側設獸首耳，套鑄雙環。銘文中
有“自乍（作）御監”的字樣，可見最後一個字——，“監”形，是該器物的名字，應就指鑑。出土的戰國郭店楚簡《老子》中的“監”，出土的西漢北大簡《老子》作“鑑”形⁴¹可證。

據此，結合唐蘭⁴²和陳夢家⁴³的意見，我們推論：監的本義是臨水照影，可以照看人影的器物也稱為監⁴⁴，監引申義有自上視下、監視等，後監的引申義使用較多，為了區別引申義之“監”和用於照影的“監”，於是給監字加水形來強調是臨水照影的盛水器，到了春秋晚期，銅鏡盛行，於是又給監字加金形來表示金制的照影器具，隨著銅鏡使用的普及，使用“鑑”的頻率遠遠大於“濫”（見包山楚簡⁴⁵），後因“濫”從水從監，被拿來用作汨濫之義的字形，盛水器之義凋零。

據王鋒鈞等學者對墓葬出土銅鏡的研究⁴⁶，銅鏡於春秋戰國時期始盛行。在我國銅鏡出現後的起初一千餘年間（西周以前）發展緩慢，生產數量也不多，迄今發現的僅二十餘面；西周時期，使用銅鏡的僅限於部落首領和王室貴族；銅鏡在春秋戰國時期長江流域楚墓和黃河中下游地區墓中多有發現，墓主人的身分涵蓋王室、貴族、士人和平民，表明了尤其是在戰國時期，楚國士以上階層已普遍擁有銅鏡，少數平民亦開始使用這種貴重的飾容用具。銅鏡的盛行與“鑑”字始見的時間吻合，可佐證本文的推論。

³⁹ 圖片來自中國國家博物館網，2020年8月26日

(https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/csp/202008/t20200826_247396.shtml)。

⁴⁰ 圖片來自中國大百科全書網

(<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=363129&Type=bkztb&SubID=611>)。

⁴¹ 李桂玲：〈北大簡《老子》用字研究〉（青島大學碩士論文，2017年），頁22。

⁴² 唐蘭：《殷虛文字記》（北京：中華書局，1981年），頁101。

⁴³ 陳夢家：〈壽縣蔡侯墓銅器〉，《考古學報》，1956年第02期（1956年6月），頁100。

⁴⁴ 李學勤主編：《字源》，頁728。

⁴⁵ 滕王生：《楚系簡帛文字編》（武漢：湖北教育出版社，1995年），頁996。

⁴⁶ 王鋒鈞、楊宏毅：〈銅鏡出土狀態研究〉，《中原文物》，2013年06期（2013年12月），頁22-30。

六 結語

本文通過對紀王崑出土銅盃和王念孫《廣雅疏證》條目的詳細考釋，從連文、形用方面論述“濫”即“鑑”，證明王念孫的疏證是正確的，並提出了有關從“濫”到“鑑”的變化與我國銅鏡發展有關的推論。“濫”與“鑑”“竝字異而義同”發生在春秋戰國時期，已有連文與出土文物可證，而東漢《說文》中“濫”已不通“鑑”，則秦漢時期的二字通用情況何如，還需有更多文獻與文物材料來考釋。

漢以前“亦”在“不亦X乎”句式中的意義及成因

潘詩欣*

摘要 本文通過分析漢以前的文獻中與“不亦X乎”中“亦”的語義相關的語料，解釋了“亦”由類同義作為初始義，在使用中由於出現在是非疑問句中與“不”連用，“亦”開始表示肯定判斷，再到由類同的前句隱含而逐漸產生承接義的語義發展路徑。根據“亦”應用的具體句式，將“不亦X乎”中的“亦”分為三類：一是表示肯定判斷並加重語氣的用法，其句式結構直接源於早期的“NP+亦+VP”形式，並進一步演變為反問句式“NP+不亦+VP+乎”；二是基於前述情況類同的表達，其中“雖……不亦……乎”結構體現了讓步條件下的類同判斷；三是作為順承義的運用，這一用法是在前述兩類基礎上的進一步發展，特別是在指代詞逐漸脫落後，“不亦X乎”開始獨立使用於句首。本文進一步強調，在“不亦X乎”獨立使用的情境中，“亦”應被理解為順承義，這不僅體現了其語義的深化與擴展，也反映了“亦”在特定句型中固化後所沾染的反詰語氣。

關鍵詞 不亦X乎、副詞“亦”、反詰語氣

一 引言

《論語·學而》中“學而時習之，不亦說乎。”此句通常理解為“學習然後按時溫習，不也是非常開心的嗎？”“不亦X乎”的句式中“亦”時常翻譯為“也”，但據《國語辭典》“也”本身不承擔反詰義，“亦”在“不亦X乎”句式中的意思似乎陷入循環論證中，“亦”的意思是“也”，“也”的意思還是“也”。分析“亦”在“不亦X乎”句式中的具體意義，要分析“亦”與“不”“乎”共現表達反詰的形成過程。而在東漢以後，“亦”作疑問副詞的用例逐漸消失，故本文集中於分析漢朝以前，尤其是春秋戰國時期，“亦”在“不亦X乎”中的具體意義及成因。

二 文獻綜述

“亦”作為疑問副詞的論斷基本被學界承認，但對於其具體承擔的意義、作用以及意義的發展路徑，學界仍有不同的討論。趙長才（1998）對上古漢語“亦”的疑問副詞用法進行了詳細的分析，他提出“亦”作疑問副詞主要用於反問句、是非問句、反復問句及選擇問句，且他認為“亦”表反詰義是由類同義“也、又”在語義內涵乘上類同逐漸減弱的基礎上直接引申出來的¹。對於“亦”推度的疑問用法的起因趙長才認同江藍生1992年所提的反詰用法引申出推度用法的說法。葛佳才在2006年通過對《太平經》中“亦”的用法進行考證，提出趙長才1998年提出的東漢“亦”逐漸消失的結論可能局限於官話中，而實際上部分方言區如山東、江蘇有可能保留“亦”的使用²。孫立莉2007年從《論語》《孟子》中的材料對趙長才1998年提出的“亦”作疑問副詞的來源提出質疑，認為“亦”的反詰義是由“不亦”用法固定後，從“不”的反詰義上沾染到的，而開始時“亦”是表肯定判斷，但孫立莉並沒在其文章中論證“亦”的肯定判斷義的來

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

¹ 趙長才：〈上古漢語“亦”的疑問副詞用法及其來源〉，《中國語文》1998年第1期，頁23、27。

² 葛佳才：〈對疑問副詞“亦”東漢消亡說的一點補充〉，《中國語文》2006年第1期，頁67-68。

源³。胡泊 2012 年提出《左傳》中“不亦 X 乎”中的“亦”是常理隱含所產生的用法，不是表類同義，一般表示建議、疑惑⁴。《說文解字》中將“亦”釋為“人之臂亦也”，各注解以“大”“重”“相疊”等義釋之。《國語辭典》中“亦”作副詞，釋之為“也”“又”“只是、不過”“已經”等義⁵。“亦”在“不亦 X 乎”句式是肯定判斷義發展出的反詰義，還是由類同義直接發展出的反詰義，學界仍未有定論。以趙長才、孫立莉的研究為基礎，本文選擇漢以前的文獻，在中國哲學電子書計畫中檢索“不亦”出現的例句作為材料，重點分析《論語》《禮記》《韓非子》《墨子》《呂氏春秋》《春秋左傳》《國語》等成書於西元前四百多年的古書中的相關語料，集中於“不亦 X 乎”句式的“亦”，探討其實際意義、語氣功能、語法功能及形成的原因。

三 正文

1. “亦”各語法義的演變

“亦”的語法意義是類同，最典型的“亦”的使用方法中，“亦”所出現的前句和後句必須有相同項、也必須有不同項。

- (1) 左丘明恥之，丘亦恥之。⁶（《論語·公冶長》）
- (2) 長楚人之長，亦長吾之長，是以長為悅者也，故謂之外也。⁷（《孟子·告子上》）

而自例（1）、（2）可看，“亦”的前句後句的組合可以是主語相同、謂語不同，也可以是謂語相同、主語不同。由此用法引申出的“亦”的選擇疑問句，從“亦”在主語、謂語中的位置及意義上看，應是“亦”最早出現的疑問副詞用法，如例（3）。

- (3) 吾聞君子不黨，君子亦黨乎？⁸（《論語·述而》）

由此，在“亦”的選擇疑問句中，“亦”作疑問副詞，承載的還是原先的類同義。由於類同義的前句與後句包含不同項，而此項出現時除了例（2）中變換謂語部分，還可以直接使用“不”等否定詞，“亦”在“不”等否定詞與選擇判斷語義的影響下，帶上了表示肯定判斷的語義。“亦”的肯定判斷語義減弱了類同義，加上“亦”在前句資訊為常規資訊的情況下，會隱含前句，直接出現含“亦”的後句，表示推度疑問的是非問句和只有後句的肯定句應是在這個用法後出現，如例（4）、（5）。例（4）中衛靈公問：“君子有困頓的時候嗎”，可以從選擇疑問句的角度理解，這句話是隱含了“君子不窮乎”的疑問，從而形成了是非疑問句。例（5）的意思是“請各位君子都賦詩一首，我借此機會來瞭解鄭國的志向。”此例的用法“亦”在陳述句中單獨使用，已無類同義，而

³ 孫立莉：〈疑問副詞“亦”探源——從〈論語〉〈孟子〉看疑問副詞“亦”的來源〉，《現代語文（語言研究版）》，2007 年第 2 期，頁 50。

⁴ 胡泊：《〈左傳〉中的副詞“又”、“亦”、“復”》，北京大學碩士論文，2012 年，頁 48。

⁵ 許慎：《說文解字》，漢典網，（<https://www.zdic.net/hans/亦>）。

⁶ 孔子：《論語》，中國哲學書電子計畫，（<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E4%B8%98%E4%BA%A6%E6%81%A5%E4%B9%8B>）。

⁷ 孟子：《孟子》，中國哲學書電子計畫（<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E9%95%B7%E6%A5%9A%E4%BA%BA%E4%B9%8B%E9%95%B7%EF%BC%8C%E4%BA%A6%E9%95%B7%E5%90%BE%E4%B9%8B%E9%95%B7%EF%BC%8C>）。

⁸ 孔子：《論語》，中國哲學書電子計畫（<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E5%90%BE%E8%81%9E%E5%90%9B%E5%AD%90>）。

肯定義也不明顯。“亦”在這裏有新的意義。

(4) 見曰：“君子亦有窮乎？”子曰：“君子固窮，小人窮斯濫矣。”⁹（《論語·衛靈公》）

(5) 鄭六卿餞宣子於郊，宣子曰：“二三君子請皆賦，起亦以知鄭志。”¹⁰（《春秋左傳·昭公十六年》）

“亦”的承接義在類同、肯定判斷義中伴隨產生，表示對前述情況的順承與肯定。首先，類同義是後句對前句有語義上乘上類同的特點，而隨著類同的弱化，承接被保留下來，獨立作用。而承接義，更多的是針對上述情況的承接，多用在後句形容一個情形，而非只對上述的一個辭彙進行回應。且基於“亦”的前述部分除了 NP 外，也以一段說明文字出現，這種較長的文字，在後句重複不符合語言經濟，故會以“是”“斯”等指代詞代替，久而久之，就將“是”“斯”等指代詞一併省略，如例（6）、（7）。

(6) 或謂孔子曰：“子奚不為政？”子曰：“《書》云：‘孝乎惟孝、友於兄弟，施於有政。’是亦為政，奚其為為政？”¹¹（《論語·為政》）

(7) 君子博學於文，約之以禮，亦可以弗畔矣夫。¹²（《論語·顏淵》）

在例（6）中，“是”指代前述“孝乎惟孝、友於兄弟，施於有政”的情況，而“亦”順承這一情況，並作肯定判斷，此句意思為“這（孝順父母、恭敬兄長）是參與政事，難道只有做官才是參政嗎”。在例（7），“亦”可以理解為“就”，承接前述情況，此句意思是君子應當廣泛地學習文化知識，並用禮法來約束自己的行為，（這樣）就不會離經叛道。

語法意義	句式	演變路徑	例子
類同義	“亦”所出現的前句和後句必須有相同項、也必須有不同項	產生選擇疑問句，開始用於疑問句中	(1) 左丘明恥之，丘亦恥之。（《論語·公冶長》）
出現肯定判斷義，類同義減弱	保留相同項，與“不”連用，出現“不亦”，由此“亦”前後復句表示相反情況	“亦”在“不”等否定詞與選擇判斷語義的影響下，帶上了表示肯定判斷的語義	(3) 吾聞君子不黨，君子亦黨乎？（《論語·述而》）

⁹ 孔子：《論語》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E5%90%9B%E5%AD%90%E4%BA%A6%E6%9C%89%E7%AA%AE%E4%B9%8E>)。

¹⁰ 左丘明：《春秋左傳》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E4%BA%8C%E4%B8%89%E5%90%9B%E5%AD%90%E8%AB%8B%E7%9A%86%E8%B3%A6%EF%BC%8C>)。

¹¹ 孔子：《論語》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-an/zh?searchu=%E5%AD%9D%E4%B9%8E%E6%83%9F%E5%AD%9D%E3%80%81%E5%8F%8B%E4%BA%8E%E5%85%84%E5%BC%9F%EF%BC%8C%E6%96%BD%E4%BA%8E%E6%9C%89%E6%94%BF>)。

¹² 孔子：《論語》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E4%BA%A6%E5%8F%AF%E4%BB%A5%E5%BC%97%E7%95%94%E7%9F%A3%E5%A4%AB>)。

承接，類同義進一步減弱	“亦”開始出現在單獨句，而非復句	是非疑問句的前句隱含常規信息，由此前句被省略，“亦”開始獨立出現在單句中，不需要相同項	(4)見曰：“君子亦有窮乎？”子曰：“君子固窮，小人窮斯濫矣。”（《論語·衛靈公》）
承接義，幾乎不承擔類同義	“亦”出現在單獨句，前後沒有相同項	前句被省略發展到不需要前句有類同，只表達順承與回應，對上述情況進行回應，以“是”“斯”作為上文代指，後期省略	(6)或謂孔子曰：“子奚不為政？”子曰：“《書》云：‘孝乎惟孝、友於兄弟，施於有政。’是亦為政，奚其為為政？”（《論語·為政》）

表 1：“亦”各語法義、演變路徑及例子

2. “不亦 X 乎”中“亦”的意義

以上三種“亦”的語義為類同、肯定判斷和承接，在“不亦 X 乎”的反問句中都有出現。由於“不亦 X 乎”的使用情況實際上較為複雜，單獨使用或作為分句出現的情況進行分類分析後，發現難以用一種意義簡單概述“不亦 X 乎”中“亦”的意義。將“不亦 X 乎”出現的各種用例人工分類¹³，發現有三種常見的情況，分析如下。

2.1. “亦”表示肯定判斷、加重語氣：“NP+不亦+VP+乎”

NP+亦+VP 句型是“亦”在類比義、肯定判斷義中的常見句式，由此猜測“NP 不亦 VP 乎”的句型應該是“不亦 X 乎”反問句較先出現的句式。

(8)平公曰：“何謂也？”對曰：“臣刀之利，風靡骨斷而發不斷，是臣之一死也；桑炭炙之，肉紅白而發不焦，是臣之二死也；炙熟又重睫而視之，發繞炙而目不見，是臣之三死也。意者堂下其有翳憎臣者乎？殺臣不亦蚤乎！”¹⁴（《韓非子·內儲說下》）

例(8)“殺臣不亦蚤乎”意思是殺了我不是太早了嗎，“亦”在此處表示肯定判斷。前述情況與“不亦蚤乎”句沒有類同部分，故排除類同義，順承關係也不明顯，此處“亦”更多是作肯定判斷，對“蚤”的程度進行加重、強調。

¹³ 由於分析過程發現，即便同一材料在不同版本中標點符號也有差異，如《禮記·檀弓下》、《藝文類聚卷一百·旱》、《太平御覽·旱》，三個一樣的句子（“能執干戈以衛社稷，雖欲勿殤也，不亦可乎！”），但是結尾處不一樣。考慮到古書本無標點，標點為後人所加，參考意義不大，故本文不將標點符號納入句式分類標準。

¹⁴ 韓非：《韓非子》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E6%A1%91%E7%82%AD%E7%82%99%E4%B9%8B%EF%BC%8C%E8%82%89%E7%B4%85%E7%99%BD%E8%80%8C%E9%AB%AE%E4%B8%8D%E7%84%A6>)。

(9) 疵曰：“不然。夫好顯巖穴之士而朝之，則戰士怠於行陣；上尊學者，下士居朝，則農夫惰於田。戰士怠於行陳者則兵弱也，農夫惰於田者則國貧也。兵弱於敵，國貧於內，而不亡者，未之有也，伐之不亦可乎？”主父曰：“善。”¹⁵（《韓非子·外儲說左上》）

例(9)中“伐之不亦可乎”，與前文描述兵弱國貧的情況無類同，而承接關係或肯定判斷的意義判斷，可以將反問句還原成陳述句“伐之亦可”，此處理解為肯定判斷更為合理，意為討伐它是可以的。

分析“不亦 X 乎”中表示肯定判斷、加重語氣的“亦”，其修飾後面的詞。而“不……乎”承擔反詰義，尤其是“不”。“亦”將“不”和其後詞語分離，形式上削弱“不”和其後詞語的緊密型，突出“不”的反詰。而在“不亦”用法固化後，“亦”沾染上“不”的反詰義，並將此義滲透人類同義¹⁶。由於“亦”的類同義是強勢語義，當其沾染上反詰義後，對於“亦”的反詰義，譯者習慣帶入類同義“也”進行解釋。

“NP+不亦+VP+乎”的句式中也表示類同的“亦”，如例(10)。此處“亦”表示類同，實際上隱去了常識“人都會犯錯”，此句意思是“仲父亦過”，仲父也是人，也會犯錯。

(10) 居三年，公曰：“仲父不亦過乎？孰謂仲父盡之乎？”¹⁷（《呂氏春秋·知接》）

此句型出現兩種“亦”的釋義情況，首要原因是“亦”的各個用法伴隨相生，在同一時期用法較多，各用法之間互相影響；其次，“NP+不亦+VP+乎”的句型有兩條演變路徑，一個是由類比用法“NP+亦+VP”演變過來，如例(10)，此處“亦”帶有類同義，而另一個是由是非疑問句發展而來，加上“不……乎”，產生反詰，故“亦”帶有肯定判斷義。

2.2 “亦”表示類同：前述類同或“雖……不亦……乎”

例(11) — (13)中“亦”都對前述情況起乘上類同的作用，例(11)中前面出現禽獸、飛鳥“能言”的內容，“不亦”句主語為“人”，實際上表達的意思是人可以說話卻無禮，和禽獸沒有區別，此處“不亦”後面省略“不離”。“亦”表示類同，指人與禽獸的類同。而“雖”表示即便，是讓步條件，在類同的情況下，即便的部分承載了類同句式中的相同項的作用。在讓步情形下，“亦”所接的句子帶有轉折意義，符合“亦”“也”同義的實際。“雖”出現的情況，經常伴隨前述常規隱含，如例(12)，隱含的前述是成人戰死可以用成人的喪禮，而春秋講究“禮”，童子用成人喪禮是不合禮的，而“雖欲勿殤也”表示即使想要用成人的喪禮，即在已知不同項的情況下對相同項讓步，“不亦可乎”，此處“亦”隱含類同義。例(13)中，隱含的常規內容是國家賞罰分明才可以長治久安，而例句中國家賞罰不分明，有國家覆滅的風險。“亦”作類同義，將正常國家與賞罰不分明的國家比較，得出“雖亡亦可”的結論。

¹⁵ 韓非：《韓非子》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E4%B8%8A%E5%B0%8A%E5%AD%B8%E8%80%85%EF%BC%8C%E4%B8%8B%E5%A3%AB%E5%B1%85%E6%9C%9D>)。

¹⁶ 孫立莉：〈疑問副詞“亦”探源——從《論語》《孟子》看疑問副詞“亦”的來源〉，頁 50。

¹⁷ 呂不韋：《呂氏春秋》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E4%BB%B2%E7%88%B6%E4%B8%8D%E4%BA%A6%E9%81%8E%E4%B9%8E>)。

(11) 鸚鵡能言，不離飛鳥；猩猩能言，不離禽獸。今人而無禮，雖能言，不亦禽獸之心乎？¹⁸（《禮記·曲禮上》）

(12) 與其鄰童汪錡往，皆死焉。魯人欲勿殤童汪錡，問於仲尼。仲尼曰：“能執干戈以衛社稷，雖欲勿殤也，不亦可乎！”¹⁹（《禮記·檀弓下》）

(13) 卜皮對曰：“夫慈者不忍，而惠者好與也。不忍則不誅有過，好予則不待有功而賞。有過不罪，無功受賞，雖亡不亦可乎？”²⁰（《韓非子·內儲說上》）

2.3 “亦”表示順承：“是/豈/寧+不亦+NP+乎”或“不亦X乎”單獨使用

例(14)中，“是”指代前述夫子救濟窮苦百姓的行為，“亦”順承“是”，有肯定判斷義，也有順承義。順承義是伴隨肯定判斷和類同出現的語義。所以在例(14)中，前述隱含了“惠”的基本標準這一常規知識，“亦”的肯定判斷的語義也加強了“惠”的程度。

(14) 昔者衛國凶饑，夫子為粥與國之餓者，是不亦惠乎？²¹（《禮記·檀弓下》）

除了“是”，“不亦”前面也可用“豈”“寧”。如例(15)、(16)，“豈不”“甯不”連用，為同素異序，表達反詰語義，而“亦”將反詰分割開的部分與謂語連接，表順承。例(15)的意思為“怎樣才能使文王的領地伸到我們這裏，我們也得到好處，豈不是就和文王的國民一樣了嗎？”因為“猶文王之民”在前文中沒有類同項或隱含常規條件，而前句與後句是兩種情況相連，並沒有肯定判斷。例(16)的意思為齊國和周王朝是甥舅之國，而且是姜太公的後代，叔父攻打齊國，難道是齊國放縱了私欲以激怒了叔父？此句枝幹為“齊亦淫從其欲，以怒叔父”，“亦”將“寧不”與謂語分隔開，連接“齊”和謂語，起到順承作用。

(15) 柰何乎使文王之地及我，吾則吾利，豈不亦猶文王之民也哉。²²（《墨子·九·非命上》）

(16) 夫齊，甥舅之國也，而大師之後也，寧不亦淫從其欲，以怒叔父。²³（《春

¹⁸ 戴聖：《禮記》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E9%B8%9A%E9%B5%A1%E8%83%BD%E8%A8%80%EF%BC%8C%E4%B8%8D%E9%B%A2%E9%A3%9B%E9%B3%A5>)。

¹⁹ 戴聖：《禮記》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E8%83%BD%E5%9F%B7%E5%B9%B2%E6%88%88%E4%BB%A5%E8%A1%9B%E7%A4%BE%E7%A8%B7>)。

²⁰ 韓非：《韓非子》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E6%9C%89%E9%81%8E%E4%B8%8D%E7%BD%AA%EF%BC%8C%E7%84%A1%E5%8A%9F%E5%8F%97%E8%B3%9E>)。

²¹ 戴聖：《禮記》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E6%98%94%E8%80%85%E8%A1%9B%E5%9C%8B%E5%87%B6%E9%A5%91%EF%BC%8C%E5%A4%AB%E5%AD%90%E7%82%BA%E7%B2%A5%E8%88%87%E5%9C%8B%E4%B9%8B%E9%A4%93%E8%80%85>)。

²² 墨子：《墨子》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E6%9F%B0%E4%BD%95%E4%B9%8E%E4%BD%BF%E6%96%87%E7%8E%8B%E4%B9%8B%E5%9C%B0%E5%8F%8A%E6%88%91>)。

²³ 左丘明：《春秋左傳》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E5%A4%AB%E9%BD%8A%EF%BC%8C%E7%94%A5%E8%88%85%E4%B9%8B%E5%9>)。

秋左傳·成公二年》)

將“豈不”“寧不”看作整體是因為“豈”“甯”如果作為反詰的關鍵字，“不”如果是後面謂語的副詞，與副詞相隔太遠，故此猜想不能成立。如果“不”修飾謂語，應處於“亦”後，如例(17)。“不亦”使用固化後，“豈”“寧”等詞與“不亦”連用未免冗雜，在語言發展過程中，“亦”脫落，保留下“豈”“豈不”等反詰用法，這也說明“不亦X乎”的反詰用法是“不……乎”承擔，“亦”主要起的是強調、肯定、順承等義。在肯定、類同等義不斷虛化中，“亦”主要在形式上起作用，加強語氣、順承前文。

(17) 四十、五十而無聞焉，斯亦不足畏也已。²⁴（《論語·子罕》）

“是”作為指代詞，省略後，“不亦X乎”直接出現在句首。這種情況一般出現在對話的回答中，是對前一個人的對話做出回應，描述的也是前面所指的情況或者由此情況導致的說話人的心情。例(18)中景公對晏子前一句提出的田成氏將得到國土與國民感到悲傷，“不亦悲乎”放於句首，“亦”承接上一對話提到的情景。在例(19)中，“不亦善乎”承接對方提出的“道將亡矣”，表達了武子對禮制衰微情況的看法。在此類句首用法中，“不亦”逐漸固化，“亦”沾染上“不……乎”的反詰義。

(18) 晏子對曰：“……今田成氏之德，而民之歌舞，民德歸之矣。故曰：其田成氏乎。”公泫然出涕曰：“不亦悲乎！寡人有國而田成氏有之，今為之奈何？”²⁵（《韓非子·外儲說右上》）

(19) 季武子寢疾，矯固不說齊衰而入見，曰：“斯道也，將亡矣；士唯公門說齊衰。”武子曰：“不亦善乎，君子表微。”及其喪也，曾點倚其門而歌。²⁶（《禮記·檀弓下》）

C%8B%E4%B9%9F)。

²⁴ 孔子：《論語》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E5%9B%9B%E5%8D%81%E3%80%81%E4%BA%94%E5%8D%81%E8%80%8C%E7%84%A1%E8%81%9E%E7%84%89%EF%BC%8C%E6%96%AF%E4%BA%A6%E4%B8%8D%E8%B6%B3%E7%95%8F%E4%B9%9F%E5%B7%B2>)。

²⁵ 韓非：《韓非子》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E4%BB%8A%E7%94%B0%E6%88%90%E6%B0%8F%E4%B9%8B%E5%BE%B7%EF%B C%8C%E8%80%8C%E6%B0%91%E4%B9%8B%E6%AD%8C%E8%88%9E>)。

²⁶ 戴聖：《禮記》，中國哲學書電子計畫(<https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=%E5%AD%A3%E6%AD%A6%E5%AD%90%E5%AF%A2%E7%96%BE%EF%BC%8C%E8%9F%9C%E5%9B%BA%E4%B8%8D%E8%AA%AA%E9%BD%8A%E8%A1%B0%E8%80%8C%E5%85%A 5%E8%A6%8B>)。

語法意義	“不亦 X 乎” 句式	演變路徑	例子
肯定判斷義、加重語氣	“NP 不亦 VP 乎”	“亦”修飾後面的 VP。而“不……乎”承擔反詰義，尤其是“不”。“不亦”用法固話後，“亦”沾染上“不”的反詰義，並將此義滲透人類同義。	(8) 殺臣不亦蚤乎！（《韓非子·內儲說下》）
類同義	前述類同或“雖……不亦……乎”	“雖”表示即便，是讓步條件，在類同的情況下，即便的部分承載了類同句式中的相同項的作用。	(11) 鸚鵡能言，不離飛鳥；猩猩能言，不離禽獸。今人而無禮，雖能言，不亦禽獸之心乎？（《禮記·曲禮上》）
順承義	“豈/寧+不亦+NP+乎”	“豈不”“甯不”表反詰義，“亦”將反詰分割開的部分與謂語連接。 在語言發展過程中，“亦”脫落，保留下“豈”“豈不”等反詰用法，這也說明“不亦 X 乎”的反詰用法是“不……乎”承擔，“亦”主要起的是強調、肯定、順承等義。	(15) 柰何乎使文王之地及我，吾則吾利，豈不亦猶文王之民也哉。（《墨子·卷九·非命上》）
順承義	“是+不亦+NP+乎”或“不亦 X 乎”單獨使用	“是”作為指代詞，省略後，“不亦 X 乎”直接使用，描述的也是前面所指的情況或者由此情況導致的說話人的心情。“不亦”逐漸固化，“亦”沾染上“不……乎”的反詰義。	(18) 公泫然出涕曰：“不亦悲乎！”（《韓非子·外儲說右上》）

表 2：“不亦 X 乎”不同分類下“亦”的語義及反詰義形成條件

四 小結

綜上，“亦”由類同義到肯定判斷義到順承義，伴隨的是選擇問句、是非問句再到反問句的出現。其中順承義和類同義、肯定判斷義中有著伴隨出現的關係；由選擇問句到是非問句是前句隱含導致的；是非問句初時“不亦 X 乎”前面有“是”“斯”等指示代詞，去掉後反問句用法更加清晰。

本文將漢以前的典籍中關於“不亦 X 乎”中的用法分類後，總結出三種“亦”的意義，(一)“亦”表示肯定判斷、加重語氣：“NP+不亦+VP+乎”；(二)“亦”表示類同：前述類同或“雖……不亦……乎”；(三)“亦”表示順承：“是/豈/寧+不亦+NP+乎”或“不亦 X 乎”單獨使用於句首。第一種情況是由“NP+亦+VP”的句式發展過來，由於句型構成與“亦”的肯定句一致，推測“NP+不亦+VP+乎”是最先出現的反問用法。此觀點贊同了孫立莉對於“亦”在“不亦 X 乎”中承擔的是表肯定或強調的副詞，對後面的詞起肯定或強調作用的觀點，與趙長才類同義直接發展出反詰語氣的觀點相悖。第二種情況主要建立在前述類同、前述常規隱含的基礎上後句對前句的情況的類同。對於“雖”所在的讓步條件，主要是承擔前述相同項的作用，在已知不同項的情況下，適當讓步引出謂語，此處的讓步與“亦”的委婉表達也相和。第三種情況是在前兩種情況的基礎上發展出來的，主要表現為前述情況複雜，“不亦 X 乎”前面有指代詞代指，而隨著指代詞的脫落，“不亦 X 乎”開始獨立使用、出現於句首，此時它表達的是對對話人上一輪話語的回應，在觀點或情感上。從單獨使用的複雜程度及廣泛程度上看，表順承是“不亦 X 乎”中“亦”的釋義，而“也”的翻譯用法大抵是“不亦”固化用法後，“亦”沾染上“不……乎”的反詰語氣，並進一步影響類同義。

五 總結

本文深入剖析了漢以前文獻中“不亦 X 乎”這一結構中“亦”的語義演變，細緻地梳理了“亦”從最初的類同義，經由肯定判斷義，最終發展至順承義並融入反詰語氣的過程。通過對大量語料的系統分析，本文不僅揭示了“亦”在不同語境下的意義轉變，而且根據其應用的具體句式，將“不亦 X 乎”中的“亦”分為三類：一是表示肯定判斷並加重語氣的用法，其句式結構直接源於早期的“NP+亦+VP”形式，並進一步演變為反問句式“NP+不亦+VP+乎”；二是基於前述情況類同的表達，其中“雖……不亦……乎”結構體現了讓步條件下的類同判斷；三是作為順承義的運用，這一用法是在前述兩類基礎上的進一步發展，特別是在指代詞逐漸脫落後，“不亦 X 乎”開始獨立使用於句首，作為對話語境的回應，傳達特定的觀點或情感。本文進一步強調，在“不亦 X 乎”獨立使用的情境中，“亦”應被理解為順承義，這不僅體現了其語義的深化與擴展，也反映了“亦”在特定句型中固化後所沾染的反詰語氣。

在對“亦”的疑問副詞用法及其演變的研究中，本文的研究仍存在一些不足之處。首先，對於語料的挖掘不夠充分，尤其是漢朝譯經中的“亦”用例尚未得到充分關注。漢朝譯經中存在大量“亦”的用例，這些用例不僅數量可觀，且在語義和語法功能上具有獨特性，對於理解“亦”的疑問副詞用法及其演變具有重要價值。其次，在漢以前的古籍中，也存在大量孤立的“亦”的用例，這些用例在早期文獻中具有廣泛的分佈，但本文未能對其進行系統梳理和分析。這些孤立用例的語境和功能分析，對於揭示“亦”在上古漢語中的語法化路徑和語義演變具有重要意義。因此，未來的研究需要進一步拓展語料範圍，加強對漢朝譯經和漢以前古籍中“亦”的用例的挖掘與分析，以更全面地探討其疑問副詞用法的成因和演變過程。

由才女至狀元：黃崇嘏個人形象的嬗變與文化動因探析

楊雨軒*

摘要 黃崇嘏是女狀元的歷史原型。其生平事跡主要有蒙冤入獄、獻詩為官、周庠嫁女、獻詩陳情與辭官回鄉五件事。但自五代開始歷經宋元明清，黃崇嘏的故事被收錄於史書、方志、筆記、詩詞、小說與戲曲等諸多體裁的作品中，在歷代演變的過程中，無論是她個人的人物形象，還是世人對她的態度，都發生了較大的變化。本文意在通過梳理黃崇嘏個人形象在從宋至清各個時段的不同面向，以此來探究其個人形象和故事內核變化背後的文化原因。

關鍵詞 黃崇嘏、女狀元、科舉文化、戲曲文學

一 引言

黃崇嘏生於唐末，曾女扮男裝入仕，身分暴露後辭官回鄉，不知所蹤。有關她的文字記載，最早可追溯至五代金利用²⁷所著《玉溪編事》。此書至宋時已不存，僅有部分內容被《太平廣記》引述，其中就包括記載黃崇嘏之事的篇目。

根據《太平廣記》所引，前蜀國丞相周庠（857—922）早年在邛州（今四川邛崃）府內司事之時，臨邛縣發生火災，將縱火嫌疑犯黃崇嘏送官。為表明自己的清白，她向周庠獻詩一首：“偶離幽隱住臨邛。行止堅貞比澗松。何事政清如水鏡，絆他野鶴向深籠。”²⁸周庠讀後，佩服其才華，便命人釋放了她。不久後，黃崇嘏又向周庠獻歌，周庠在學院內召見她，要求她與自己的晚輩們研討學問。黃崇嘏才華橫溢，精通琴棋書畫，舉止大方，應答也極為得體。第二天，周庠就舉薦她擔任司戶參軍的職務。在就任的一年期間，黃崇嘏處理案件卷宗極為得心應手，令下屬都頗為嘆服。周庠愛惜她的才華，又見她年過三十尚未成家，於是想將女兒嫁給她。面對此境，黃崇嘏仍不卑不亢，獻詩一篇，“一辭拾翠碧江涯，貧守蓬茅但賦詩。自服藍衫居板椽，永拋鸞鏡畫蛾眉。立身卓爾青松操，挺志鏗然白璧姿。幕府若容為坦腹，願天速變作男兒。”²⁹周庠這才知道黃崇嘏竟然是女子，其為黃使君之女，父母先後離世，與乳母相互扶持生活。周庠感念其貞節，允諾其辭官的請求。辭官回臨邛後，黃崇嘏不知所蹤。

二 史傳文獻中的黃崇嘏

在考據黃崇嘏之事的時代背景時，繞不開舉薦她為官的重要人物周庠。周庠為五代時期前蜀國開國皇帝王建（847—918）的幕僚，與王建“同起於兵間，歷事多矣”³⁰，在唐末多方勢力混戰的亂局中，為王建出謀劃策，輔佐王建完成了佔據蜀地的功業。

根據記載，王建在唐昭宗大順元年（890）的九月甲戌成功攻克邛州，“持永平旌節

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

²⁷ 《通志·藝文志》謂其為蜀人，其他情況不詳。

²⁸ 李昉（925—996）：《太平廣記》（《四庫全書》本），卷 367，〈黃崇嘏〉，頁 13 上。

²⁹ 李昉：《太平廣記》，卷 367，〈黃崇嘏〉，頁 13 下。

³⁰ 嚴衍（1575—1654）：《資治通鑒補》（光緒二年〔1876〕刊本），卷 270，〈後列國紀五〉，頁 4 下。

入邛州，以節度判官張琳知留後。繕完城隍，撫安夷獠，經營蜀、雅。”³¹而王建並沒有在邛州停留太久，在同年十月就調轉軍隊繼續圍攻成都，直到大順二年（891）八月二十六日，才成功拿下成都。³²在王建得成都後，周庠“後出知渝州”³³（今重慶）。以此時間為參考可知，周庠“初在邛南幕中，留司府事”³⁴只能發生在王建攻克邛州之後，朝廷命他出任渝州之前。他停留於邛州是為了戰後的管理工作，而黃崇嘏也正是在這個時段得到入仕機會的。

黃崇嘏並未參加過科考，鄉貢進士的身分是她與周庠會面時自稱的，而她真正步入仕途的方式是靠周庠的舉薦，這反映了晚唐時盛行的入幕之風。由於藩鎮割據勢力龐大，藩鎮幕府手握人才選拔的權力，士人出於尋求為官途徑、解決經濟困境或是科舉考試的舉薦需要，會主動投刺入幕，負責藩鎮幕府的日常文職工作。³⁵而黃崇嘏被周庠舉薦為司戶參軍，依照唐朝官制，這是官階為正八品下的基層官職，³⁶主要負責戶籍、計帳、道路、過所、蠲免賦稅的憑證、各種雜役、拖欠的賦稅等民事案件。³⁷黃崇嘏的工作內容頗為繁瑣，但她在任上時“胥吏畏伏，案牘麗明”³⁸，用實際行動證明了自己的才華。

依據現存資料，除《玉溪編事》外，還有部分資料引述或改寫了黃崇嘏之事。大體而言，所載內容與黃崇嘏本人之事所差無幾。即使有部分細節有所出入，也只是對黃崇嘏的生平事蹟進行了補寫或刪改。如表一所示，該表是對所有與《太平廣記》差異較大的文獻內容進行匯總整理的結果。

³¹ 司馬光（1019—1086）：《資治通鑒》（景上海涵芬樓藏宋刊本），卷 258，〈唐紀七十四〉，頁 10 上。

³² 司馬光：《資治通鑒》，卷 258，〈唐紀七十四〉，頁 10 上。

³³ 彭元瑞（1736—1820）：《五代史記注》（道光八年〔1828〕刊本），卷 63，頁 6 下。

³⁴ 李昉：《太平廣記》，卷 367，〈黃崇嘏〉，頁 13 上。

³⁵ 黃雲鶴（1964—）：《唐宋時期落第士人群體研究》（北京：中華書局，2020 年），頁 45。

³⁶ “參軍事六人，正八品下。”歐陽修（1007—1072）：《新唐書》（百衲本），百官志第三十九下·唐書四十九下，〈外官〉，頁 3 上。

³⁷ “戶曹司戶參軍事，掌戶籍、計帳、道路、過所、蠲符、雜徭、逋負、良賤、芻藁、逆旅、婚姻、田訟、旌別孝悌。”歐陽修：《新唐書》，百官志第三十九下·唐書四十九下，〈外官〉，頁 4 下。

³⁸ 李昉：《太平廣記》，卷 367，〈黃崇嘏〉，頁 13 上。

表一：所載黃崇嘏事蹟對比表格

書名	朝代	類別	與《太平廣記》對比結果
《實賓錄》	宋	名錄	僅保留女扮男裝、獻詩辭婚的情節。
《說郛》	元	筆記	以“怪”字評價黃崇嘏之事。 ³⁹
《四友齋叢說》	明	筆記	增加結局：周庠把她嫁了出去。
《堯山堂外紀》	明	筆記	生平僅保留“黃使君之女”的身分。
《詩藪》	明	詩話	增加結局：周庠把她嫁了出去。
《四川通志》	清	方志	寫明葬身之處：“卒葬州西銅鼓山，人因呼為崇嘏山云。” ⁴⁰
《十國春秋》	清	史書	增加生平記載：“居恒為男子裝，遊歷兩川。” ⁴¹

由表一可知，即使在編寫過程中有選擇地記錄黃崇嘏的生平事蹟，文獻資料也繞不開這樣幾個核心要素：作為“黃使君之女”的出身背景、“女扮男裝”的特殊經歷、“未從人”的婚姻狀況、“司戶參軍”的為官職務。特別是宋元明三個時段，對於她的故事，改寫的重點通常集中在其結局的再造上，從不知所蹤改寫為周庠將其嫁了出去。這種內容選擇傾向反映出歷史文獻對其關注主要集中在她女扮男裝行為所造就的怪奇效果之上，側重於她在特定歷史背景下的身分與行為，並未為她的形象賦予太多超越現實的光環。

三 宋元時期狀元戲的興起與“女狀元”的誕生

黃崇嘏文化身分的轉變，與狀元戲的興起有關。有宋一代，由於戲曲從業者皆為社會地位較低、科舉無望的藝人，因而在創作之時，較少關注狀元題材的內容。據蕭源錦所考，北宋雜劇和話本現存作品較少，目前未發現北宋狀元戲的相關記載；直到南宋時期，南戲的逐步成熟，才出現了與狀元相關的題材，如《趙貞女》《王魁》以及《張協狀元》。⁴²

而與宋代崇尚詩文、重視科舉的觀念不同，元代統治者對科舉始終持有懷疑態度，一度廢止科舉長達 34 年。⁴³即使後期重開科舉，但是因為其規模小，對提升文人群體的

³⁹ “女子作男兒，其事甚怪。”陶宗儀（1329—1412）：《說郛》（《四庫全書》本），卷 19，〈卷十九下〉，頁 42 下。

⁴⁰ 黃廷桂（1690—1759）修，張晉生（生卒不詳）纂：《四川通志》（《四庫全書》本），卷 29，〈直隸邛州〉，頁 12 下。

⁴¹ 吳任臣（1632—1689）：《十國春秋》（《四庫全書》本），卷 45，〈黃崇嘏 李夫人〉，頁 6 上。

⁴² 蕭源錦：〈狀元題材的小說、戲曲的演變過程〉，《狀元史話》（重慶：重慶出版社，1992 年），頁 343—344。

⁴³ 吳志堅：〈科舉停頓與儒戶制的確立〉，《中國科舉制度通史·遼金元卷》（上海：上海人民出版社，2017 年），頁 443。

地位並無實際作用。⁴⁴科舉文化的失落不僅打擊了希望通過科舉入仕為官者，更是動搖了對那些便於治“舉業”的文體的崇拜。讀書人被迫改習，將對舉業的熱情投入到表達自我的文學創作中。

在這樣的文化背景下，被阻塞了科舉道路的文人流向民間，便成為了非常自然的事，他們與倡優為伴，成為市井藝術創作群體中的一份子，借戲曲之酒杯澆己身之傀儡，戲曲創作成為他們發洩苦悶、表達自我的工具。由於文人流入民間參與了戲曲創作，這就導致以狀元為主人公的狀元戲在民間大量興起，如“元代五大傳奇”中的《荊釵記》、《拜月亭》、《琵琶記》都是寫狀元故事，另外還有王實甫的《呂蒙正風雪破窯記》、馬致遠《呂蒙正風雪齋後鐘》、尚仲賢《海神廟王魁負桂英》、高文秀《鄭元和風雪打瓦罐》、石君寶《曲江池》等。對“狀元戲”的熱衷反映了元代民眾對科舉制度的嚮往。

黃崇嘏從才女變為狀元，是從元代金院本《女狀元春桃記》開始的。從明人記載可知，“傳奇有女狀元春桃記，蓋黃氏也。”⁴⁵賦予無法參加科考的女子“狀元”的頭銜，這種身分上的反差設計不僅貼合了元朝世俗化審美對戲劇性表達的追求，更是滿足了失落文人的感情期待，隱含著對失落的科舉文化的深切渴望和對尚武輕文、民族壓迫嚴重的社會現狀的不滿。

四 《女狀元辭凰得鳳》對人物形象的定型

雖然《春桃記》早已散佚，但有明一代，借《春桃記》敷演而出的作品層出不窮。其中對人物形象的定型起決定作用的，是徐渭（1521—1593）的《女狀元辭凰得鳳》。徐渭乃明代奇才，詩文書畫皆絕，卻在科舉之路上屢遭重挫。十五歲初試童子試，因文章鋒芒過露，不合八股繩墨落榜；二十歲再試，勉強入縣學為廩生，此後二十餘年八次鄉試，次次繳羽而歸。他的答卷或縱論時弊、文風奇崛，或議論狂狷、突破格式，考官批其文思詭譎，不合程式，甚至直接以偏見棄卷。四十一歲時，他最後一次踏入科場，目睹放榜時依然無名，憤然撕裂儒服，自此與功名決裂。科舉的失意化作他藝術中的癡狂筆墨，《女狀元辭凰得鳳》成為他表達自我之真性情的作品。

在作品中，徐渭沒有簡單停留在女扮男裝所造成的“怪奇”效果上，而是借“女扮男裝”一事，深入挖掘黃崇嘏的人生經歷。他為她設置乳名春桃，在呼應《女狀元春桃記》的背景下，使黃崇嘏女扮男裝的情節更具合理性；他言明黃崇嘏女扮男裝的動機是由經濟困窘而產生了改頭換面去科考的想法，為她的叛逆舉動賦予了主觀能動性，也側面展示了科舉文化對經濟地位的提升這一社會現實。

值得注意的是，他深入挖掘了黃崇嘏身上的反叛特性，在其身上寄託了讚美的情感。在黃崇嘏參加考試的那一幕裡，借丑角胡顏之口，說出“文章自古無憑據，惟願朱衣暗點頭”和“不願文章中天下，只願文章中試官”⁴⁶兩句話。點明了科舉制度中的一個核心問題：試官的個人偏好往往決定了考生的命運，而非文章的真正水準。這種諷刺不僅針對科舉制度，也反映了徐渭對整個封建社會中權力結構的不滿。從“多循舊套”的科考內容出發，徐渭將批判的目光對準整個社會。戲中詳細地描繪了三位苦主的不幸遭遇：黃天知因偽造印信被誣陷，烏氏因丈夫被毒死而被誣陷為兇手，真可肖則因被誤認為盜

⁴⁴ 吳志堅：〈元朝前期關於科舉的爭議〉，《中國科舉制度通史·遼金元卷》，頁 451。

⁴⁵ 楊慎（1488—1559）：《丹鉛總錄》（《四庫全書》本），卷 21，〈詩話〉，頁 28 上。

⁴⁶ 徐渭：《四聲猿》（書坊大誠齋刊本），〈女狀元辭凰得鳳〉，頁 16 下。

賊而蒙冤。這些案件的審理過程，實際上是對當時司法制度和吏治狀況的無情揭露。徐渭通過這些情節，表達了對社會不公的憤怒和對底層人民的深切同情。而在這樣的劇情設置下，憑一首樂府而拔得頭籌，上任後又經手三樁舊案，一一還人清白的黃崇嘏，便成為戲中理想的化身。通過這個文學形象，徐渭寄託了對吏治清明的期待：“最難的是大海般世界狂瀾也，誰似爺抵柱中流把灑瀨當？”⁴⁷

不過，在將黃崇嘏從才女改寫狀元的時候，便註定了其人物形象開始走向失真。依據顧頡剛（1893—1980）“層累地造成的中國古史”⁴⁸之概念，傳說愈後，傳說中的古史愈長，而傳說中的中心人物愈放愈大。⁴⁹歷史人物的形象隨著時代的推移常常會變得模糊或失真，黃崇嘏的人物形象變化便是這一過程的典型代表。徐渭這一出女狀元戲，重點並非黃崇嘏本人的才華，而在於“女狀元”這一身分所帶來的象徵意義。黃崇嘏雖然因文學改造擺脫了“怪奇”之名，但她擺脫“怪奇”的方式是被賦予一個更為失真的身分屬性。她的才華不再是她作為一個獨立個體的特質，而是成為了“女狀元”這一社會標籤的附屬產物。

徐渭筆下的失真並非僅此一處。在歷史中，年逾三十尚未嫁人的黃崇嘏，在他以及其後續創作者筆下，都被賦予了同樣的“嫁人”結局。徐渭《女狀元辭鳳得鳳》中，周庠因女兒黃崇嘏無法出嫁，恰逢兒子鳳羽高中狀元，便請求聖上賜婚，讓黃崇嘏與鳳羽結為夫婦，黃崇嘏“可封夫人秩三品，追比古懷清事例，加號奇清君”⁵⁰。晚明的何斌臣在傳奇《女狀元》中，“為女狀元增一弟純嘏，蓋以結周女嬌鳳之配耳”⁵¹。而明末馮夢龍在話本小說《李秀卿義結黃貞女》中，則講述了黃崇嘏在身分被揭露後辭去官職，隱居城外，周庠在郡中挑選士人與她成婚。後來，她的丈夫參加科考中進士，官至通顯，黃崇嘏也因此被封為夫人。

這一文學加工反映了當時社會處境下對女性身分的有限想像。因為無法解決迫使黃崇嘏女扮男裝的社會原因，因而在黃崇嘏身分暴露後，雖然並未使她受到嚴厲懲罰，但也同樣斷送了她的政治前途。“狀元”與“官員”的政治屬性自她身上剝離，留下的只有賜婚嫁人的結局。這種情節設計恰恰符合戴錦華對中國傳統社會中女性出路的論述——要麼冒充男性角色進入秩序，要麼則重著舊時衣裳，待字閨中成為某人妻。“有情人終成眷屬的結局來臨時，敘事完成了性別整合這一重要的文化任務。”⁵²徐渭等人對黃崇嘏故事的改寫，使其既能夠以大膽進取的行為獲得審美的價值，又能讓“女狀元”身分所具有的超越性通過嫁人的方式獲得了“平衡”，從而將黃崇嘏的理想幸福圈定在當時的社會框架之內。

五 晚明後女性創作群體的興起與黃崇嘏形象的再挖掘

晚明時期，意圖提高女性文學地位的社會思潮興起。據孫康宜（1944—）分析，這社會思潮背後的推動者是一批厭倦八股文、對自身邊緣處境深感悲涼的文人。對被歷史

⁴⁷ 徐渭：《四聲猿》，〈女狀元辭鳳得鳳〉，頁16下。

⁴⁸ 顧頡剛：〈與錢玄同先生論古史書〉《古史辨（一）》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁28。

⁴⁹ 顧頡剛：〈與錢玄同先生論古史書〉《古史辨（一）》，頁32。

⁵⁰ 徐渭：《四聲猿》，〈女狀元辭鳳得鳳〉，頁30下。

⁵¹ 祁彪佳（1603—1645）：《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：上海古典文學出版社，1957年），頁73。

⁵² 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表——現代婦女文學研究》（鄭州：河南人民出版社，1989年），〈女性形象——空洞能指〉，頁15。

埋沒的才女的研究，是文人緩解政治失意心情的一種手段。⁵³與之相呼應的是社會逐漸加強了對女子才學的重視，士族和官宦家庭中的女性開始積極參與讀書活動。這一時期，女性文學社團的興起為女性提供了通過文學進行社交的機會。同時，部分學者公開招收女弟子，並為她們編纂詩集，這為女性創作群體的興起，以及女性文學的繁榮創造了有利條件，也為重新審視和解讀黃崇嘏提供了新的視角和契機。

對黃崇嘏的故事再挖掘的過程，並不僅是男性文人追求理想女性形象的過程，也成為了女性創作群體對黃崇嘏形象之悲劇內核的挖掘過程。女性創作者筆下的黃崇嘏之形象，擁有痛苦和迷茫的內核。如清朝女劇作家張令儀（1668—1752）的《乾坤圈》，雖已散佚，但從自序便能看出，她不忍黃崇嘏身分暴露後只有奉旨成婚的結局，於是為其賦予了一個得道成仙的結局。⁵⁴張令儀的思想傾向並非個例，又如借黃崇嘏之事敷演的《繁華夢》，作者王筠（1749—1819）深感“懷壯志，欲沖天，木蘭崇嘏事無緣。”⁵⁵之苦悶，於是設置夢境，令主人公於夢中高中狀元，卻又以慘涼的現實驚醒了這一出好戲，“沒來由花前午夢迷心竅，枉添番怨緒與愁苗，忘不了二十年風流調。歎茫茫人間天上，此恨怎能消！”⁵⁶無限的悲涼中蘊藏著深重的怨憤，滿懷絕望的主人公最終無法忍受現實的閨閣生活，經麻姑仙女點化後選擇遁入空門。王筠於作品中所求雖逃不過傳統的光宗耀祖、榮華富貴和妻妾成群的窠臼，但這種夢境設置與性別轉換，已經展現了她自身的反抗性。同樣是借黃崇嘏之事演繹己身之情的《再生緣》，作者陳端生（1751—1796）也困於無法為這樣一位奇女子找到出路，又不甘於結婚的結局，索性直接停筆，從此再也無法寫了下去。

戲內故事終結於陰陽調和的團圓敘事中，戲外從上至下對黃崇嘏的才女形象頂禮膜拜。但與此同時，現實中如黃崇嘏的才女，仍然處於無路可走的苦悶中。由女性創作者的思想傾向可知，對女子才學的推崇無法從根本上改變如黃崇嘏一般的女子的命運。這種苦悶寄託於筆端，就造就了與傳統女狀元敘事截然不同的悲劇內核。

六 結語

在從五代至清的發展過程中，人們對黃崇嘏的故事進行了不同的解讀和改編，以符合當時社會的價值觀和審美需求。黃崇嘏的形象逐漸由單一轉向豐富，從筆記和野史中的怪奇人物，經過文學化轉變，最終成為狀元。這一過程源於歷代創作的積累和努力。在不同時代創作者筆下，黃崇嘏形象呈現出了不同的特徵。在禮教的衛道士眼裡，她是悖逆的怪奇之人；在失意之人的筆下，她的形象具有理想性與超越性特徵。而在女性創作者眼裡，她身上蘊藏著深刻的悲劇性。黃崇嘏形象的多面性反映了創作者們自身的創作訴求，並深刻反映了各個時代的文化特色。這種層累式的傳說和演繹，使得黃崇嘏的形象在歷史的長河中不斷被放大和扭曲，最終形成了今天我們所看到的“女狀元”形象。

⁵³ 孫康宜：〈明清文人的經典論和女性觀〉，《江西社會科學》，2007年第1期，頁207。

⁵⁴ 胡文楷編著；張宏生增訂：《歷代婦女著作考：增訂本》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁509。

⁵⁵ 霍松林、申士堯：《中國古代戲曲名著鑒賞辭典》（北京：中國廣播電視出版社，1992年），〈王筠·繁華夢（第二十四齣·出夢）〉，頁333。

⁵⁶ 霍松林、申士堯：《中國古代戲曲名著鑒賞辭典》，〈王筠·繁華夢（第二十四齣·出夢）〉，頁334。

傳承與突圍：《九龍城寨之圍城》的本土懷舊與文化想像

張聖好*

摘要 《九龍城寨之圍城》在香港與大陸口碑票房雙收，一時引發“港片回春”熱議。在影片中，鄭保瑞將“懷舊”主題詮釋為“傳承”與“突圍”的兩重面向，既延續了港產片“癡狂”元素和基於城寨空間的本土記憶，又對美學風格與城寨形象作了諸多改良，意圖創造新的文化想像。這使《九龍城寨》在言說本土情懷之餘亦影射當下香港的現實處境，隱隱召喚著港片“黃金時代”的歸來。然而，近年港片在大陸市場票房低迷，《城寨》雖在內地掀風潮，對標黃金時代的“回春”仍是過於樂觀的想像。香港電影的未來不僅需要北進的“削足適履”，更有待進一步的破與立。

關鍵詞 《九龍城寨之圍城》、懷舊、“癡狂”美學、本土記憶、文化想像

一 引言

2024年5月，《九龍城寨之圍城》在五一檔突出重圍。截至12月，該片香港票房高達1.12億港幣，內地票房達到6.84億人民幣。一部看起來“好香港”的港片能在內地收穫這等成績，一時引發“港片回春”的熱議。趙衛防認為該片儘管以熱血張揚的動作表現為賣點，但最大特色是“懷舊”，以“香港九龍城寨為背景，以集體記憶的形式體現出對往昔香港文化、香港精神的追憶與懷戀”¹。“九七”後，懷舊似乎成為了香港電影的一種情感結構。與後現代話語中詹明信(Fredric Jameson)式的“歷史意識的消失”²不同，歷史感反而是港片懷舊潮中重要的組成³，傳達出重新發現香港真實的期望——既是過往輝煌的真實，更指涉香港當下與未來處境。朗天所言的“新懷舊主義電影”即是“帶著一種回溯的眼神，觀望同時重構往日的的生活人情”，“說是懷舊，其實是創造和期盼……‘香港應該這樣才對’，才是每個觀眾強烈感受到的訊息”⁴。著眼《城寨》，鄭保瑞刻意選擇1987年九龍城寨拆除的新舊交接時間點，將“懷舊”詮釋為傳承與突圍的兩重面向，即延續過去的本土風格與記憶，同時也創造面向未來的文化想像。

二 風格傳承：“癡狂”⁵美學與港產片經典元素

武打、黑幫、復仇、兄弟情，《九龍城寨之圍城》(下文簡稱《九龍城寨》或《城寨》)中的這些要素都是被港產片排列組合著用了無數次的東西。老一輩香港影迷可以從巴士打鬥情節裡辨識出《警察故事》，從叉燒師傅聯想到《新龍門客棧》，在龍捲風遞給大老闆的漫畫書裡找到港漫歷史，從黑幫元素中讀解出杜琪峰的黑色史詩……“有的引用致敬，有的融入敘事，半個香港影史滋養了《九龍城寨》的文化意涵。”⁶懷舊首要便具象體現為風格與經典元素上的繼承。

* 香港大學中文學院文科碩士(中國語言文學)課程學生。

¹ 趙衛防：《〈九龍城寨之圍城〉：集體記憶與類型創新》，《當代電影》，2024年6月，頁13。

² (美)詹明信(Fredric Jameson)：《晚期資本主義的文化邏輯》(上海：三聯書店，2013年)，頁122。

³ 洛楓：《世紀末城市：香港的流行文化》(香港：牛津大學出版社，1995年)，頁64-65。

⁴ 〈銀幕短打：香港的新懷舊主義電影〉，《文匯報》，2012年5月18日(<http://paper.wenweipo.com/2012/05/18/OT1205180006.htm>)。

⁵ (美)大衛·博維爾(David Bordwell)著，何慧玲、李焯桃譯：《香港電影的秘密：娛樂的藝術》(海南：海南出版社，2003年)，頁12。

⁶ 〈大陸票房報捷的背後，是否真代表了港產片北上“回春”？〉，端傳媒，2024年5月25日(<https://theinitium.com/zh-hans/article/20240525-culture-film-cityofdarkness-review-mainland>)。

在華語電影動作類型片正日漸式微的當下，要對標過去的經典動作港片並不容易。不管內地還是香港，功夫片人才都存在斷代問題，局面上青黃不接。同時，現有動作類型片在打鬥與場面塑造上試圖脫離經典範式，又未能真正實現美學上的創新，反而使同質化愈演愈烈，拍來拍去仍是那幾套花拳繡腿⁷。《九龍城寨》在演員班底和動作指導上頗費周章，力求延續傳統中國功夫的過硬表現，加之港漫的張揚效果。其中人物打鬥捨棄了部分寫實性，許多招式違背物理規律，鑄就了華麗的視覺奇觀。鄭保瑞小心控制著真實與漫畫感的平衡，不讓後者淡化拳拳到肉的“疼痛感”，影片呈現的打鬥質量既讓人聯想起《神打》、《功夫》等經典港片，又帶來視覺新鮮感。此外，片中角色大多參照港片中的典型，如擁有超常能力的反派、身懷絕技卻大限將至的正派師傅等。這些形象與漫畫風格的商業元素嫁接，加之電影製作質量與風格上的“回春”，似乎隱隱召喚黃金時代的歸來。

選擇在城寨拍動作片，鄭保瑞的確有意重現黃金時代的“癡狂”美學。80年代前城寨作為一個巨大而緻密的魔方，其黑暗錯雜之處能很好容納港產片的黑色狂歡想像。1984年《省港旗兵》中來自內地的“大圈幫”以城寨為大本營在港四處打劫，收穫橫財後又以滅亡告終。該片是在城寨實景拍攝，可供攝像機移動的空間非常狹窄，不知何處打出的子彈沿著樓宇縫隙橫飛，以某處地板間滲出鮮血而告終，城寨呈現為一個血腥的罪惡根源。歷史上城寨的空間特性為電影奠定了暗色基調，提供了諸多在影像上創造視覺奇觀的可能；其中的無牌牙醫診所、脫衣舞表演、各類不法交易亦成為拍攝題材。密集與罪惡就此合成為了城寨的藝術美學與文化想像（即便歷史上城寨最擁擠的時期並不同步於它最黑暗的時期）⁸，在這裡，影像裡“過火”的藝術誇張幾乎就是生活的真實。《九龍城寨》中有一幕特意展示了飛機掠過天井的光怪陸離之感，“舊的啟德機場就在九龍城寨南側，飛機肚子擦過樓頂，噪聲隆隆，氣流震盪；那龐然大物的身影出現在人們的頭頂或身後，這種動作大片似的場景恰是城寨居民每一天的日子。”⁹

《九龍城寨之圍城》基本延續了城寨的美學風格，但在表現“亂”之餘有了更多商業性與表現力的考量。儘管還原了雜亂狹窄、電線交錯的環境，但佈景更像是供人物進行打鬥表演的舞臺，其中放置的物件隨時都能成為武器。實景的《省港旗兵》中，當鏡頭試圖拍下完全真實的九龍城寨，卻因其極陰暗錯雜的空間而只能看到極小一隅，《追龍》則是採用CG技術進行彌補。鄭保瑞也在解釋拍攝的視覺邏輯時表示“儘管已經對城寨做過藝術處理，但是比較麻煩的是城寨裡有很多地方是沒有陽光的。作為商業片，我們不能把它變成一部藝術片，想讓觀眾看得舒服，我們一定要讓陽光照進來。”¹⁰

於是在《九龍城寨》中，城寨形象與過往香港電影所呈現的氣質有了不同，在暗色調中又摻雜暖色。儘管內地觀眾仍感歎其狹窄髒亂，但黑暗狂歡的一面的確被弱化了。鄭保瑞此前的電影總瀰漫著“隔著銀幕都能聞到味道”的潮濕黏膩感，小人物在苟且偷生中散發出生猛氣質。他本人也承認自己在拍攝時有意不讓《城寨》走向《智齒》《命案》的極端格局，城寨儘管亂，終究也沒有出現過一隻蟑螂或老鼠¹¹。“盡皆過火，盡是癡狂”的美學奇觀被鄭保瑞控制在了合理的範圍，在繼承經典元素之餘，風格上的極致又讓位於對集體記憶的美化形塑。基於這一目的，電影中的城寨空間進一步呈現出了

⁷ 同注1，頁15。

⁸ 張春曉，劉金平：《港影魔方：轉動文化的六個面向》（上海：復旦大學出版社，2020年），頁91。

⁹ 同上，頁88。

¹⁰ 賈磊磊採訪，鄭保瑞受訪：〈《九龍城寨之圍城》：香港動作電影的複歸與演進——鄭保瑞訪談〉，《電影藝術》，2024年4月，頁88。

¹¹ 〈導演鄭保瑞：從內地回港後我瘋了！什麼地方都想拍！〉，豆瓣電影，2024年5月4日(<https://movie.douban.com/review/15920229>)。

特殊的景觀。

三 記憶複現：城寨空間的本土隱喻

“懷舊並不是抽象的，它必須通過具體形象的記憶符碼得以表達和塑造。”¹²九龍城寨清拆後，城寨的相關影像卻不斷增殖，試圖借助重現這個消失的物理空間完成對某段歷史記憶的形塑。但在眾多以城寨為背景的电影中，真正進入其中取景的並不算多，通過數字影像或人工搭建的城寨似乎更能展示其全貌，還原人們對於這個“三不管地帶”的印象。《九龍城寨》搭建佈景時沒有提前準備圖紙，而是隨搭隨改，讓建築物按其邏輯生長。最終呈現的城寨雖削減了髒亂程度，但仍保留了人生活過的味道。為保證道具的真實感，片中的鐵門、木樓梯等物件都是美術組從即將清拆的舊樓裡搶救出來的二手品¹³。

鄭保瑞認為：“以前我們可能會將黑社會和犯罪情節在九龍城寨無限放大，這固然是存在的，但並不是全部。後來，我慢慢感覺到大家都一樣，哪怕他們是底層、黑社會、妓女、商販。”¹⁴縱觀這部帶有動作與黑幫元素的電影，卻全程沒有提及各個幫派的名字與結構。結尾也未接入主角們的劇照花絮，而是以長時間空鏡展示城寨住民的生活場景，落回到市井百姓的視角。這一安排頗受好評，一方面展示城寨消失但記憶仍存，體現香港市民文化的韌性所在，又以影像賦予了市井生活以特殊的文化資產性質與人文情懷。鄭保瑞拒絕對那個年代進行簡單的複製，“九龍城寨的流變是從有用變沒用，最後被遺棄的，這是一個生命的過程，也是歷史的變化。”¹⁵在癡狂的打戲與復仇之後，他的最終目標是向下沉澱，著力刻畫城寨裡“人情”的一面，頗有種千帆過盡而溫情仍存的懷舊底色。

這一處理與城寨在歷史與多數影像中的一貫形象存在分野。《九龍城寨》在香港首映後不久，朗天發表了一篇批評，題為〈沒有蟑螂、老鼠與惡臭，在五感失衡的九龍城寨如何復仇〉。文中直言“將九龍城寨比作香港，龍捲風比作守護香港的前輩，可那個香港、那些前輩，都太美好、抽象、失真乃至彘扭了，以至有點弄巧成拙”¹⁶。他認為鄭保瑞將集體記憶過度美化，反而顯得虛浮。哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）指出，社會自身總是讓其中個體產生一種印象：當下世界與過去相比，總是“色彩單調，興味寡然”¹⁷。懷舊是必要的，因為社會需要靠“過去”的歷史魅力來消解當下的重壓。這決定了電影藝術不僅要把“過去”打造為一個烏托邦，再現過去的景觀與事件，還要不斷地予以潤色和完善，賦予當下的積極意義。如果沒有九七，也許香港人並不會意識到過去的珍貴與不可復得，恰恰是九七造就了一個“急凍香港”的神話。後九七的記憶也正因意識到自身（九七）的行將消失，才顯出存續的必要¹⁸。

以此重審《城寨》，不難發現影片中的城寨佈景精細，但仍具有較強的非寫實性。鄭保瑞搭建的城寨是當下情感投射而成，供緬懷的舊時本土空間。非寫實性明顯呈現在城寨小人物的塑造上。除開龍捲風與四少外，城寨居民大多是面目模糊的，很少對其個性

¹² 袁夢倩：〈重審香港電影的懷舊：記憶符碼、身分認同與文化想像〉，《當代電影》，2017年4月，頁119。

¹³ 同注10，頁90。

¹⁴ 同注10，頁88。

¹⁵ 同注8，頁91。

¹⁶ 〈《九龍城寨之圍城》：沒有蟑螂、老鼠與惡臭，在五感失衡的九龍城寨如何復仇〉，端傳媒，2024年5月14日（<https://theinitium.com/zh-hans/article/20240514-culture-twilight-of-the-warriors-movie-review>）。

¹⁷（法）莫裡斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）著，畢然，郭金華譯：《論集體記憶》（上海：上海人民出版社，2002年），頁85。

¹⁸ 朗天：《後九七與香港電影》（香港：香港電影評論學會，2003年），頁34。

進行正面描繪。魚蛋妹母親的死只揭開了罪惡的冰山一角，並在劇情上起到推動四少聚頭的作用，其悲劇意味很快消散在對施暴者的圍毆中。而魚蛋妹本人的性格與去向亦不明晰，其身分大約只為呼應城寨曾出產大量魚蛋的歷史。更多時候，城寨裡的人被融在集體群像裡，這一敘事上的簡化在內地被詬病不少。但光從集體記憶的塑形上看，的確構成了一個不甚具象，又人情味鮮明的小社會。與其稱之為“過度美化”和“販賣情懷”，不如理解為導演本身就預謀述說一個情懷中的、而非定位於某個孤立時間坐標中的香港。唯有如此，四少身上的情意千金、守望相助、堅韌不屈等傳統香港價值觀才能順利地安放其中，並賦予更深層的本土隱喻。

鄭保瑞本人也對這一預謀相當坦誠。影片中城寨黑社會兩代人的選角，明確地對應為香港影壇兩代演員；在劇情安排上，古天樂、洪金寶等老一代頂樑柱紛紛退場，復仇與決戰都交給新一代完成。古天樂在影片中的龍捲風人設，與他現實中對香港影壇的扶持亦有對應，一句“以後我跟你”明示了新舊交接與代際傳承。有趣的是，影片中的傳承是“反血緣”的，陳洛軍覺得自己並沒有義務繼承生父的罪孽與仇怨。而他最後的復仇則是為了非血緣的情義，為繼承龍捲風的意志。“情意千金”是他真正要傳承的精神，作為代際更替、城寨清拆等諸多變數下不變的內核。因此，城寨兩代人“承與不承”的曖昧界限之上，隱喻著對香港“變與不變”的思考。“城寨是香港”是相當明顯的隱喻，即便電影將整個故事壓縮在城寨內部，沒有描繪外部的社會，但集中突出了城寨的邊緣特性——“尷尬不清的所有權歸屬、投機者虎視眈眈的外在威脅、多重文化交迭的曖昧空間”¹⁹，這些都對應當下的香港社會現狀。

因此，電影以城寨的拆除為結尾，安排四少在高臺上目睹飛機掠過，重申其中的人與價值從未改變。這的確傳遞出一種過於樂觀的期許，但對比香港本土製作普遍的煽情結尾，《城寨》裡主角們的復仇更像是城寨消失前的最後一搏，其中的浪漫主義建立在現實主義之上。城寨清拆是無可抵禦的結局，過去的消失必將作為懷舊敘事得以完成的前提。在記憶與當下現實的交接點，“變與不變”成了留下來的人必須面對的現實問題。鄭保瑞在歷時角度構建與潤色的城寨記憶，雖然無法完成對過去的全然寫實，但其本土隱喻仍具備與當下香港接軌的真實。

不過，僅從本土的視角考量，影片中對城寨的美化處理不足以完全回應質疑。正如第一章提及鄭保瑞雖重現“癡狂”，卻又將之限制在合理的範圍內——這個範圍顯然並非香港本土市場所劃定。無論是美學風格上的調試，抑或本土記憶的塑形，都有針對大陸市場而“削足適履”的部分。香港當下的邊緣位置，僅憑本土懷舊引發的共鳴不足以讓港片回春，勢必要繼續北上突圍。至於朗天等人的批評，只能說“一邊是黃金時代的菲林廢墟，一邊是大陸市場的利益誘惑，提供一種情懷的香港，而不是真實的香港，對鄭保瑞來說是最穩妥的選擇。”²⁰那麼，如何在北進中的“削足適履”中保留本土文化，以此想像港片“黃金時代”的歸來，便成為了香港電影人需面對的一則難題。

四 北上突圍：城寨風潮中的北進想像

曾經，香港動作片不僅是本土文化旗幟，在內地同樣風行。其“癡狂過火”的娛樂氛圍放鬆內地觀眾的神經，也滿足他們的窺探欲。港片是遠眺不同生活空間的窗口，隔著距離感受一個更為超前廣博的文化審美。然而，“當內地觀眾超越了這種見識短淺的

¹⁹ 《《九龍城寨之圍城》影評：中港合制困境下，黃金年代“癡狂港式美學”回歸》，換日線，2024年5月17日(<https://crossing.cw.com.tw/article/18903>)。

²⁰ 同注4。

自卑之後，這類影片將經歷一個‘祛魅’的過程”²¹。近年來內地審查制度與觀眾口味的變化，都要求港片不能沉浸於本土懷想中，而是要擁有內地視角。近年中國電影票房頂端幾乎都由內地片佔據，港片北上突圍不易。雖然西遊系列在內地小獲成績，但鄭保瑞 2017 年的中港合拍片《智齒》久久沒能獲得映演執照，四年後才在香港小規模上映，隨後的《命案》又回到了本土中型製作。在中港合資背景下，“香港地區這十年間已經基本沒有大型的電影製作了，大多數電影製作都是在內地完成的……所有的製作都挪到內地，培養香港地區電影人才的資源就比較少，他們對於類型片的訓練是不夠的。”²²

《九龍城寨之圍城》是鄭保瑞西遊系列之後又一次北望神州，“我來內地之前拍了很多香港電影，當時都覺得香港沒什麼東西可拍了……再回到香港我都發瘋了！什麼地方都想拍……我們都是人，我們的想法都是經過我們的生活不停地轉化出來的。”²³從內地回到香港後，鄭保瑞的拍攝題材與視點都改變頗多。《城寨》明顯與西遊不同，是一次更為大膽的北進挑戰，全程都用香港題材、香港佈景、香港演員。作為中港合資的高成本大型片，他硬是在保留了港風和社會隱喻的前提下，試圖迎合大陸口味，以本土為基點完成向內地的突圍。

筆者以為《九龍城寨》的成功突圍不只是控制了“癡狂”美學的程度，更重要的是影像敘事方式與風格審美上的調適。《城寨》的敘事一度被詬病單一粗淺，對比《七十二家房客》從簡陋空間延伸出豐富敘事的架構，《城寨》則把敘事主幹全部縮減到了四少身上。城寨居民本該藏龍臥虎，卻只表現了一位叉燒師傅，影片的敘事本可以在復仇之上擁有“人人為我，我為人人”的更大格局。但又有不少內地觀眾表示商業片“看的爽最緊要”，簡單的情節反使得其中的邏輯與表意清晰，凝練化的城寨反而更能在大陸文化語境裡給觀眾留下印象。而對於影片中的香港背景與城寨設定，鄭保瑞沒有從本土視角出發省去對於城寨特性的一些必要解釋。內地觀眾不需要先行的歷史文化知識，影像中傳遞的信息相當直接完整，足夠他們自行理解。同時，影片多有接地氣的城寨生活鏡頭，以陳洛軍融入城寨的過程展示了鄰裡互助的人情味。內地觀眾雖很難共鳴“離不開，留不低”的心態，但能基本體會到其中的懷舊意旨。與《十月圍城》中營造的“沒有香港人的香港”相反，這個“全是香港人”的城寨反而通過影像敘事上的部分犧牲與諸多調整，在內地努力詮釋本土文化。

但在大陸的城寨風潮中，微妙地存在著“南橘北枳”的現象。《城寨》在香港的風靡源自經典元素與本土隱喻，而在內地“港風”是一個主流邊緣的亞文化。內地觀眾自身存在一個對“港味”的先行印象，亦因文化距離而有新鮮感與流行性質的濾鏡。電影上映後，劉俊謙最先因為靚仔外形與“城寨大小姐”人設走紅，評論清一色感歎內娛很難養出這種“港男味”演員。除了內地也受歡迎的古仔等老一輩影星，還有魚蛋、叉燒飯、卡拉OK機等，都以直截了當的視覺形象引起了內地觀眾對香港在想像層面的認知共鳴。更出乎意料的是，“風信”CP 在內地爆火，吸引大量同人二次創作，反而成了零成本的民間宣傳。雖然漫畫原作者對此表示不能理解，但這些確實助長不少票房與話題度。同時也隱隱暗示內地近年來的市場偏好與文化環境時時改變，香港導演浸沒在本土文化圈層中，對內地當下的流行趨勢不能完全準確把控，與時俱進的自我調整與市場調研也就顯得更為必要。

香港電影想要北上淘金，勢必需要接受內地資本市場的引導與改造。但近年內地觀眾似乎對“舊瓶裝新酒”的“改造港產片”逐漸喪失了耐心，又對本土氣質較重的港片

²¹ 〈《九龍城寨之圍城》：創新用力過猛反顯疲態〉，《文匯報》，2024 年 5 月 15 日([https:// www.163.com/dy/article/J27G90Q205506BEH.html](https://www.163.com/dy/article/J27G90Q205506BEH.html))。

²² 同注 10，頁 90。

²³ 同注 11。

懷有一定審美隔閡。《九龍城寨之圍城》在起初宣發上便模仿了《封神第一部：朝歌風雲》，賦予其中角色討喜的頭銜，城寨四少相繼出道，從鮮明的角色設定出發營造話題度。於是，一個香港製造的本土故事，無論觀感還是內地宣發都和大陸電影差別甚微，可作為港片與大陸合流的一則典型。不過，業內仍多有憂慮的聲音。執行監製張潔妮表示：“開心，但要冷靜。”出品人陳超也坦言香港電影正處在十字路口，《城寨》突圍只是個例，更多電影無法打開內地市場²⁴。同時，港片大多以合拍片形式獲得內地投資方支持，但近年港片在內地票房低迷，內地公司相繼停止投資港片，使開拍的資金成為了首要困境。

《城寨》雖在內地掀風潮，卻是在近年港產片成績低迷的襯托之下，對標黃金時代的“回春”似乎是一個過於樂觀的想像。在此之前，港片在大陸市場已臨近口碑崩塌。2021年前單部影片尚能獲得10億以上票房，但短短兩年內就跌到了5億元。同期大陸電影則是票房與話題度雙豐收，好萊塢電影雖在中美格局下限制了引進數量，也仍有《奧本海默》《芭比》等作品突圍成功。後者更是沒有進行系統宣發，單憑女權主題與標新立異的形式創造了現象級討論度。儘管香港在“九七”後始終想像著一次偉大的回歸，但重新定位自身位置，積極面對當下的困境是必要的。在各方激烈競爭的大陸市場，港片突圍有待更進一步的破與立。

五 結語

“懷舊很容易會令人覺得是難捨那些年的老好日子。緬懷過去常陶醉，懷舊卻不等於要複製一個跟以前一模一樣在香港。”²⁵風格的傳承、城寨的再現都是承續舊的集體記憶，但“急凍香港”本質上是一個無限期延續的“long vacation”，單純的傳承是變向的自我蒙蔽與固步自封。比起守著陳舊的記憶廢墟，突圍才能創造新的記憶大廈。鄭保瑞特意選擇了城寨拆除的歷史時段，在“離不開，留不低”之後，終究還是要立足當下前行。削足適履是艱難的，但抱著過去的“癡狂過火”不放終究無法在舊時代的遺跡上重建新的香港。懷舊的旨歸始終在於當下和未來，“舊人舊事舊物會老會死，拋下包袱，捨棄固有的內容。承繼的只能是精神，而且與其說是繼承，不如說是受感召以重生。舊的死了，新的才可生。留下來的不是固定的什麼特質，而是一種力度”²⁶。唯有這種力度，能幫助香港電影撞破高牆突圍，在本土之外獲得新的生機。正如電影片尾曲《風的形狀》所唱：“乘著那風，沿路感覺何其遼闊空曠，流淚的過雲雨，或遙望清朗，讓一切沒定案。”

²⁴ 〈香港電影面臨危機？《九龍城寨》出品人判斷：內地對港片失去信心〉，新黃河，2024年7月16日 (<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1804747488378710876>)。

²⁵ 朱耀偉：〈香港（研究）作為方法——關於“香港論述”的可能性〉，《二十一世紀》，第147輯（2015年2月），頁58。

²⁶ 康寧：〈文化突圍與本土性回歸——試論“新香港精神”在香港電影中的呈現〉，《當代電影》，2015年10月，頁117。