第一屆名古屋大學／屏東大學

文學交流暨論文發表會

論文集

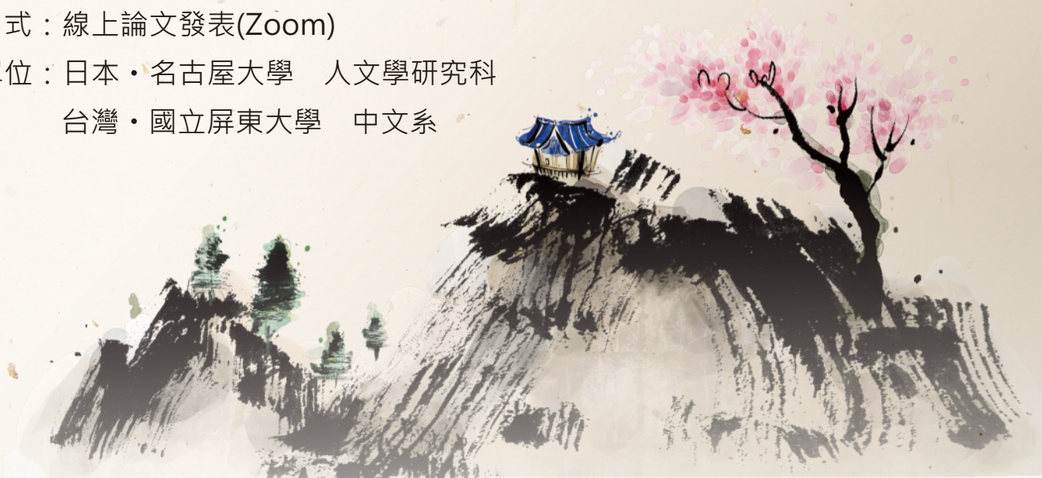
時　　間：2020 年 11 月 21 日（星期六）　9:30～16:45

地　　點：日本名古屋大學 台灣屏東大學

方　　式：線上論文發表(Zoom)

主辦單位：日本・名古屋大學　人文學研究科

台灣・國立屏東大學　中文系



第一屆名古屋大學／屏東大學・文學交流暨論文發表會　論文集

第一届名古屋大學／屏東大學・文學交流暨論文發表會

會議論文集

目　次

議程表 ····· I

第一場次 ·····1

(一)崔小萍／《古事記》中的創世婚姻 ·····3

(二)丸尾誠／漢語表達方式探究——從結果補語的用法談起 ·····9

(三)勝川裕子／漢語可能表達習得難點研究——以日本學習者為例 ·15

(四)許賢科／現代漢語單音節形容詞作狀語和補語的用法 ·····25

(五)田村加代子／《說文解字注》——段玉裁注釋思惟初探·····33

(六)簡光明／蘇軾文學中的莊子身影 ·····43

(七)余昭玟／虐戀與執迷——張彥勳〈妻的腳〉析論 ·····51

(八)黃文車／從「サヨンの鐘」到《紗蓉》：電影歌曲的翻唱與傳播

·····67

第二場次 ·····83

(九)武穎／景徐周麟詩文中的“鷗”——以其隱逸性格為中心 ·····85

(十)南明世／關於表示失敗的複合動詞的漢日對比研究—“忘了-V”

和「V1-忘れる」 ·····95

(十一)龔柏榮／從語料庫看日語類義表現——「ワケデハナイ」
「トハカギラナイ」的使用特徵……105
(十二)佐野誠子／感通和靈驗：從王琰《冥祥記》序談起……115
(十三)星野幸代／台灣舞蹈家蔡瑞月參加的南方“皇軍”慰問演
出：以緬甸為中心……121
第三場次……131
(十四)陳建華／佛教如何定位「安樂死」？——從佛教的「人權觀」
論之……133
(十五)黃露慧／論史鐵生〈命若琴絃〉之生命書寫……145
(十六)杉村泰／以漢語爲母語的日語學習者在及物動詞、不及物動
詞以及被動表述三者之間的選擇問題……159
(十七)谷金榜／論莫言文学的批判性——批判性的成立和蒲松齡
《聊斋志異》的影響……167

第一届名古屋大學／屏東大學・文學交流暨論文發表會議程表

2020 年 11 月 21 日（星期六）線上論文發表（Zoom）

9:30-9:50	報　到		
9:50-10:00	雙方簡介	杉村泰（名古屋大学教授兼人文学研究科副研究科長） 余昭玟（屏東大學教授兼中文系系主任）	
第一場論文發表主持人：崔小萍（名古屋大学博士生、前大連東軟信息学院副教授）			
時 間	活 動	發 表 人	題 目
10:00-10:15	論文（一）	崔小萍	《古事記》中的創世婚姻
10:15-10:30	論文（二）	丸尾誠	漢語表達方式探究——從結果補語的用法談起
10:30-10:45	論文（三）	勝川裕子	漢語可能表達習得難點研究——以日本學習者為例
10:45-11:00	論文（四）	許賢科	現代漢語單音節形容詞作狀語和補語的用法
11:00-11:15	論文（五）	田村加代子	《說文解字注》——段玉裁注釋思維初探
11:15-11:30	論文（六）	簡光明	蘇軾文學中的莊子身影
11:30-11:45	論文（七）	余昭玟	虐戀與執迷——張彥勳〈妻的腳〉析論
11:45-12:00	論文（八）	黃文車	從「サヨンの鐘」到《紗蓉》：電影歌曲的翻唱與傳播
12:00-12:15	綜　合　討　論		
午　餐			
第二場論文發表主持人：星野幸代（名古屋大学教授兼総長補佐）、胡潔（同教授）			
時 間	活 動	發 表 人	題 目
13:30-13:45	論文（九）	武穎	景徐周麟詩文中的“鷗” ——以其隱逸性格為中心
13:45-14:00	論文（十）	南明世	關於表示失敗的複合動詞的漢日對比研究——”忘了-V“和「V1-忘れる」
14:00-14:15	論文（十一）	龔柏榮	從語料庫看日語類義表現——「ワケデハナイ」「トハカギラナイ」的使用特徵
14:15-14:30	論文（十二）	佐野誠子	感通和靈驗：從王琰《冥祥記》序談起
14:30-14:45	論文（十三）	星野幸代	台灣舞蹈家蔡瑞月參加的南方“皇軍”慰問演出：以緬甸為中心
14:45-15:00	綜　合　討　論		
中 場 休 息			

第三場論文發表主持人：余昭玟（屏東大學中文系系主任）			
時 間	活 動	發 表 人	題 目
15:15-15:30	論文（十四）	陳建華	佛教如何定位「安樂死」？——從佛教的「人權觀」論之
15:30-15:45	論文（十五）	黃露慧	論史鐵生〈命若琴絃〉之生命書寫
15:45-16:00	論文（十六）	杉村泰	以漢語爲母語的日語學習者在及物動詞、不及物動詞以及被動表述三者之間的選擇問題
16:00-16:15	論文（十七）	谷金榜	論莫言文學的批判性——批判性的成立和蒲松齡《聊齋志異》的影響
16:15-16:30	綜 合 討 論		
16:30-16:45	閉 幕 式		

名古屋大学発表者

1・杉村泰（人文学研究科教授）　2・丸尾誠（人文学研究科教授）
3・星野幸代（人文学研究科教授）　4・勝川裕子（人文学研究科准教授）
5・田村加代子（人文学研究科准教授）　6・佐野誠子（人文学研究科准教授）
7・崔小萍（人文学研究科博士後期課程学生）
8・許賢科（人文学研究科博士後期課程学生）
9・武穎（人文学研究科博士後期課程学生）
10・谷金榜（国際言語文化研究科博士後期課程学生）
11・南明世（国際言語文化研究科博士後期課程学生）
12・龔柏榮（国際言語文化研究科博士後期課程学生）

屏東大学発表者

1・簡光明（中文系教授）　2・余昭玟（中文系教授）　3・黃文車（中文系副教授）
4・陳建華（中文系研究生）　5・黃露慧（中文系研究生）

主持人　名古屋大學 胡潔（人文学研究科教授）　屏東大學 余昭玟（中文系教授）

第一届名古屋大學／屏東大學・文學交流暨論文發表會

第一場次

崔小萍

（一）《古事記》中的創世婚姻

丸尾誠

（二）漢語表達方式探究——從結果補語的用法談起

勝川裕子

（三）漢語可能表達習得難點研究——以日本學習者為例

許賢科

（四）現代漢語單音節形容詞作狀語和補語的用法

田村加代子

（五）《說文解字注》——段玉裁注釋思維初探

簡光明

（六）蘇軾文學中的莊子身影

余昭玟

（七）虐戀與執迷——張彥勳〈妻的腳〉析論

黃文車

（八）從「サヨンの鐘」到《紗蓉》：電影歌曲的翻唱與傳播

《古事記》中的創世婚姻

崔小萍

名古屋大学人文学研究科 博士後期課程２年

摘要

《古事記》由太安萬侶奉元明天皇之命，於712年編撰成書。書中主要有《舊辭》與《帝紀》兩部分、由上、中、下三卷構成。《舊辭》主要為神話傳說，《帝紀》則記載了歷代天皇的歷史。創世婚姻是指創造天地萬物或解釋人類起源的婚姻，伊耶那岐命與伊耶那美命的創世婚姻是《舊辭》中上卷的開篇內容。伊耶那岐命與伊耶那美命雖為神，生活形態和思維方式更偏向於普通人類，是與日本民族的形成有著密切聯系、可稱之為祖先的神。本文從伊耶那岐命與伊耶那美命的婚戀態度、物質需求、擇偶標準等方面研究二位創世之神的結合所體現的婚戀觀，以此來折射8世紀日本社會對待婚戀的壹些基本觀念等問題。

關鍵詞：婚戀觀、伊耶那岐命、伊耶那美命、創世婚姻

一、《古事記》及其研究

《古事記》是日本現存最古老的史書,於712年成書。全書共分三卷，上卷包括序文，從伊耶那岐命與伊耶那美命的創世結合開始至鵜葺草葺不和命；中卷從神武天皇起，至秋山之下冰壯夫與春山之霞壯夫止；下卷從仁德天皇起，至推古天皇止。上卷為《舊辭》，記載了上古諸事，主要為神話傳說。中下卷則為《帝紀》，記載了歷代朝廷及天皇壹族的歷史。《古事記》中的諸多神話傳說在《日本書紀》中也可尋到其蹤跡，伊耶那岐命與伊耶那美命的創世婚姻在《古事記》與《日本書紀》中均有記載，但根據史書不同，其名字亦有伊弉冉神與伊弉諾神等不同叫法。本文基於《古事記》對二神進行研究，因此其名稱采用《古事記》周（2015）[1]中文譯本的說法即伊耶那岐命與伊耶那美命。其中“命”在日語中亦可寫作“尊”，是對地位尊貴的人的敬稱。津田（1932）曾指出，將伊耶那岐和伊耶那美稱之為“神”那是後人所為，原本其稱呼應為「ミコト」（即某某命或某某尊），後者的寫法並不具有宗教意義，而是對“人”的尊稱，是表示其為皇族皇孫抑或諸家之祖先之意[2]。由此可見，伊耶那岐命與伊耶那美命雖為神，但其定義並非遠離人世之宗教神，而是與日本民族的形成有著密切聯系、可稱之為祖先的神。

神話是民間信仰的壹種表達形式，當民間信仰走向衰敗時，神話也會隨之失去其傳播魅力。創世神話更能體現神靈的生殖力和生命力，中國民間就有盤古開天辟地、女媧造人等創世神話。在科學尚未發達的年代，人們往往樂意通過這種神話故事來解釋天地萬物從何而來，人類由何而生等問題。

正如世界上大多民族神話壹樣，《古事記》上卷亦是由開天辟地的神話開始，當天與地首次分開的時候，在高天原（類似中國神話中的天庭）首次出現了天之禦中主神、高禦產巢日神和神產巢日神三位神仙，並且又陸續出現了眾神和伊耶那岐命與伊耶那美命兩兄妹，自此通過二神的努力，日本八島形成、眾神登場、萬物衍生。其中，關於日本國土形成的描述，最為關鍵的內容就是伊耶那岐命與伊耶那美命的創世婚姻。津田（1932）從史料批判的觀點出發，指出《古事記》中的神代史並非人類歷史，而是當時的奈良朝出於政治目的而編造出的神話[3]。即使如此，其本人並未否定《古事記》中的神話本身，而是主張應從神話中發現其中的歷史真相，削偽定實。在不同的歷史時期，男女青年的婚戀觀也不同。其形成與社會、歷史因素以及個人因素有密切聯系，對婚戀觀進行研究能折射出特定時期男女青年的世界觀、價值觀和人生觀。

二、《古事記》中的創世婚姻神話概要

伊耶那岐命與伊耶那美命的故事可大致分為日本列島的誕生、伊耶那美命誕火神之子而亡、伊耶那岐命赴黃泉尋妻、伊耶那岐命禊祓四大部分。第壹部分即創世婚姻的主要內容。

---

[1] 安萬侶著，周作人譯：《古事記》（上海：上海世紀出版股份有限公司，2015）。
[2] 津田左右吉：〈神とミコト〉，《史苑》第 7 期（1932 年 1 月），頁 103—151。
[3] 津田左右吉：〈神とミコト〉，《史苑》第 7 期（1932 年 1 月），頁 103—151。

在日本這個國家尚未形成的時候，它就像壹塊漂浮在海上的水母，混沌不清。伊耶那岐命與伊耶那美命來到與天相連接的浮桟橋，放下通天長矛攪動下屆的海水，在提起長矛的時候，矛頭滴下的水變成了淤能碁呂島，因此淤能碁呂島也被稱為自凝島。繼而二神從天上降落在這片島嶼上，立起柱子，並以此柱為中心建造了八尋殿。完成之後，雙方進行性別確認對話，其後約定男左女右圍繞柱子轉圈，當二神再次遇見的時候女神伊耶那美命首先開口說到：“啊呀，真是壹個好男子!”，男神伊耶那岐命回話：“啊呀，真是壹個好女子!”於是二神開始在屋子深處的寢宮行夫妻之事，並生下水蛭子與淡島二子，可這兩個孩子都不盡人意，於是二神重返高天原請教天神，為何所生之子如此不堪。此時被指出其原因是：女方先語不可。於是二神返回，重新圍繞柱子轉圈，再次相遇時，由男神即伊耶那岐命先開口，重復了上述對話，此後二神所生之子便無異樣，此後二神生下八島後又生下六島，日本國土從此形成。

伊耶那岐命與伊耶那美命的結合闡釋了日本國土及眾神的產生過程，屬釋源性神話。此部分內容主要描述日本這個國家為伊耶那岐命與伊耶那美命結合所生，是神的後代，以此強調國家的神聖性，國土的不可分割性，為後期強調天皇血統的正統性，皇權神授等內容做好前提性鋪墊。

三、《古事記》中的婚戀觀

婚戀觀是指人們普遍對待婚姻與戀愛的基本觀點和態度。本文通過《古事記》中二神字數不多的婚戀過程的描述，從婚戀態度、物質需求、擇偶標準等方面進行了考察。

(一)婚禮要有儀式感

從二神對話的過程可以看出，當時男女之間要圍繞著柱子轉圈之後才進行結合，先戀愛、再結合、整體流程壹氣呵成。從“繞柱婚禮”可以看出伊耶那岐命與伊耶那美命的戀愛動機較為單純和明確，根據前後文可知，二人結合目的主要就是為了創造世界，並非拘於形式盲目地尋找伴侶，或者僅僅為了傳宗接代、滿足生理需求而進行結合。在《古事記》中，二神的交流方式為對話形式，內容是雙方互相贊美及求愛之詞。此過程場面奔放、浪漫，這壹過程的描寫正是自由戀愛的體現。從二神的交往過程可以看出，伊耶那岐命與伊耶那美命對於戀愛和婚姻的認識是“戀愛是婚姻的前奏”，雖然有戀愛的過程，但是很簡短。戀愛時期發話內容相似，雙方地位平等，只要互相認可，即可進入婚姻狀態。向(2011)指出“儀式是民間信仰的重要組成部分，是表現人們崇拜神靈的行為活動方式。”“民間信仰的儀式往往構成神話特別是遠古神話的重要內容”[4]。“繞柱婚禮”說明在8世紀男女結合已具有較為朦朧的儀式感要求，而這種儀式感也許來自當時民間的宗教崇拜儀式。中國西南地區壹部分苗族人也有類似習俗。為了祈求風調雨順、五谷豐登，他們通常在春天舉行祭祀活動，男女夫妻圍繞立在山頭的柱子載歌載舞後行房。即使在現代苗族也保留了圍繞“花桿”載歌

[4] 向柏松：〈中國創世神話形態研究〉，武漢大學博士學位論文.(2011)，頁 40。

載舞、尋求戀愛對象的“花山節”。通天神柱也好，山頂花桿也罷，都體現出了人們樸素的儀式需求，而這種樸素的儀式需求則蘊含了某種宗教信仰的成分。即便伊耶那岐命與伊耶那美命圍繞的不是壹根柱子，是壹塊石頭抑或壹顆樹木，也是宗教信仰的壹種表達形式。

(二)婚姻中的物質需求

伊耶那岐命與伊耶那美命是日本國的祖先，是純潔、富饒、力量的象征，萬物皆由神而創造。前文已述，伊耶那岐命與伊耶那美命並非完全脱離人類的宗教神，神話故事往往很多題材來源於民間，即便是伊耶那岐命與伊耶那美命的創世結合也充滿了人間煙火的味道。從在淤能碁呂島上建造八尋殿能夠反映出，“住所”是聖婚中最為重要的物質保障，也是二神成婚的必備條件。八尋殿的“八”在日本被視為神聖的數字，有龐大、宏偉之意，“尋”是雙臂展開的距離。“八尋”即非常寬廣之意。這象征著伊耶那岐命與伊耶那美命要自立門戶，開啟真正意義上的夫妻生活。後文二神在“屋子深處的寢宮”行夫妻之事，也可以發現二神房屋的功能劃分已經非常明確，至少夫妻共寢的房間是單獨且位於房間深處的，婚姻生活的某些行為已經有了私密性的需要。

(三)男性占主導地位

現代的擇偶標準壹般來說講究的是註重人品和能力、抑或重視出身和家境等，有的人要求較多較細，有的人要求較少，擇偶標準各有不同。伊耶那岐命與伊耶那美命在《古事記》中對於婚姻與戀愛的認識仍處於較為樸素的階段，上文已有所述，戀愛時期伊耶那岐命與伊耶那美命雙方對答交流內容壹樣，形式相同，地位較為平等，可壹旦關系確定，將進入男性占主導地位的婚姻階段。

多田(2014)認為，二神的結合是否屬於“招婿婚”雖然有待考證，“繞柱婚禮”時的對話順序，第壹次是“先女後男”，第二次改為“先男後女”，可以認為當時的招婿婚是建立在男女平等的基礎上完成的[5]。但，淤能碁呂島上的八尋殿是否象征女神家園仍需進壹步認證，且伊耶那岐命與伊耶那美命原本為兄妹關系，從邏輯上來講是否可定義為“招婿婚”仍有商榷余地。本文認為，從伊耶那岐命與伊耶那美命的結合可以看出兩點。首先，雙方要長相合心意。8世紀的審美觀念已成為尋找戀愛、結婚對象的壹大重要條件，而這壹條件壹直延續至今。伊耶那岐命赴黃泉尋妻時，伊耶那美因自己相貌已變得醜陋不允許男神伊耶那岐命偷看自己，而男神沒有遵守約定，最終導致被追殺。這也許與當時社會女性對自我面容的自尊心和男性對配偶面容的需求有關。其次，是女方應遵循“男尊女卑”的社會倫理道德，男性在婚姻中占主導地位。在二神結合的描述中，女神伊耶那美命首先發言，首先發言的人即為求婚者，占據主導權，因此所誕之子差強人意。而後二神“二度繞柱”，陸續生出八島，這驗證了伊耶那美命作為女性在婚姻中不能占據主導權這壹說法。7世紀末8世紀初，武則天即位成為中國首位也是唯壹壹位正統女皇帝，由於女性參政等諸多原因，唐朝女性社

[5] 多田美由紀：〈『古事記』における神の結婚と出産に関する記述 ： 系譜意識との関わりから〉，《同志社女子大学大学院文学研究科紀要》第 14 期（2014 年 3 月），頁 37—57。

會地位得到提升。在《古事記》成稿前，武則天執政期間，日本曾派遣唐使到訪中國，女性社會地位的變化是否有在《古事記》中有所體現值得進行更深壹步的考察。

四、結語

《古事記》中的神話內容不等同於歷史，但是其記載的內容包含著日本大和民族重要的歷史記憶，通過象征或折射的方式反映出當時的生活。《古事記》中僅上卷關於男女婚戀問題，除卻本文的兄妹創世婚姻，還有勇鬥大蛇的須佐之男命與櫛名田比賣的英雄救美的婚姻、大穴牟遲神（大國主）與須勢理毘売命壹見鐘情的課題婚姻、八千矛神（大國主）與沼河比賣的情歌對唱後的婚姻等。通過對《古事記》的研究，可以對古代社會的、婚嫁習俗、文化傳播方向等問題探知壹二，對現代中日婚戀觀以及8世紀日本婚假習俗的對比研究具有壹定借鑒意義。

參考文獻

1.安萬侶著，周作人譯：《古事記》（上海：上海世紀出版股份有限公司，2015）。
2.津田左右吉：〈神とミコト〉，《史苑》第 7 期（1932 年 1 月），頁 103—151。
3.向柏松：〈中國創世神話形態研究〉，武漢大學博士學位論文.（2011），頁 40。
4.多田美由紀：〈『古事記』における神の結婚と出産に関する記述：系譜意識との関わりから〉,《同志社女子大学大学院文学研究科紀要》第 14 期（2014 年 3 月），頁 37—57。

漢語表達方式探究——從結果補語的用法談起

丸尾誠

名古屋大學人文學研究科教授

摘要

學生學漢語、教師教漢語的難點在哪裡?就語法方面來說，補語的用法可以說是其中之一。補語有幾個種類，而各種補語的用法也能反映出漢語母語者多種多樣的思維方式，因此外國人在學習了補語的基本用法之後，要掌握它們地道的表達方式也不容易。本文以“著、成、掉、好”這四個結果補語為研究對象，通過以下四個角度來考察其用法的難點所在:

1. 非語言因素與語義推測
2. 地道的漢語表達所具有的特徵
3. 受語用因素影響的語義解釋
4. 僅依靠語法書或詞典中的解釋難以理解的情況

關鍵詞：結果補語、“著”、“成”、“掉”、“好”

一、前言

學生學漢語、教師教漢語的難點在哪裡?發音方面就不用說了,就語法方面來說,能願動詞、“把”字句等的用法比較難,但我們覺得更難的是補語的用法,因為補語種類比較多,比如狀態補語、程度補語、結果補語、趨向補語、可能補語等等,各種補語又有各自的特點。首先我們來看一下例(1)。

(1)他的笑話把我肚子都笑疼了。(《漢語 800 虛詞用法詞典》17)這句話的意思是:他講了一個笑話,我聽了以後覺得特別有意思,因為笑得太厲害,導致肚子都疼了。這麼長的句子,如果用動補詞組“笑疼”來代替的話,就能像例(1)這樣簡潔地表達出來,不得不說是一種有趣的語言現象。

漢語的各種補語用法能反映出漢語母語者多種多樣的思維方式,因此外國人在學習了補語的基本用法之後,要掌握它們地道的表達方式也不容易。本文以“著、成、掉、好”這四個結果補語為研究對象,通過以下四個角度來考察其用法的難點所在:

1.非語言因素與語義推測
2.地道的漢語表達所具有的特徵
3.受語用因素影響的語義解釋
4.僅依靠語法書或詞典中的解釋難以理解的情況

二、掌握結果補語用法中的難點

(一)非語言因素與語義推測

以下是補語“著zháo”的主要用法:

【接觸義・附著義】　例如:踩著、碰著
【達到目的】　例如:買著、找著(與上一類不同,這類所表示的接觸是通過獲得受事來實現的)
【表示產生結果或影響】 例如:凍著了、餓著了

在“凍著了”這個詞組當中,對於“著”所表達的具體結果的推測,根據情況的不同存在著差異,比如通過“凍”這個外部原因能聯想到“感冒”之類的症狀。

(2)這趟差可出著了,多年不見的親友們順便都見到了(《漢語動詞用法詞典》56)
(3)他摔著哪兒沒有?
(4)晚上沒關窗戶,孩子讓風吹著了(《漢語動詞用法詞典》66)

例(2)用“著”來表示“我對這次出差很滿足”的意思。例(3)中的“著”則用來表示“摔倒之後受傷了”的意思。 最後,例(4)中的“著”則表示“被風吹得感冒

了或拉肚子了”等等的意思。
這些例子裡的“著”都有“產生某種結果”的含義，雖然沒有提及具體是什麼樣的結果，但是以漢語為母語的人可以很容易就推測出來。這一點對日本人來說很難掌握並運用。

(二)地道的漢語表達所具有的特徵

請先看一下例（5）。

（5）a・整整齊齊地站著【狀語】
　　b・站得整整齊齊的【補語】

這兩個例子表示相同的狀態，但表達的方式不一樣，一個用狀語，另一個用補語，對日本人來說，因為母語的影響，使用例（5a）中的狀語的方式來表達更加容易。所以我們會傾向於使用下面例（6a）這種表達方式。

（6）a・為了這件事你怎麼這麼愁?

這種表達雖然語法上沒有錯誤，但漢語母語者還是喜歡用補語“成”來表達。

　　b・為了這件事你怎麼愁成這樣（／這個樣子）?

比例（6b）更加地道的說法是例（6c）:

　　c・這件事怎麼把你愁成這樣（／這個樣子）?

1.　這裡的主語是無生命的，這一點更讓我們感到使用起來很困難。如果我們掌握了這種用補語加名詞性成分來表示程度的方法的話，不但能使用

（7）站成一排

這樣的說法，還可以把補語的部分換成“兩排、四列、數行、一排排、一個橫列、圓圈、扇形 ……”等等。比如說

（8）a・站成四列
　　b・站成圓圈

這樣，我們的漢語就能變得更加地道。

(三)受語用因素影響的語義解釋

補語“掉”主要有如下語法意義:

在不及物動詞後表示“離開”　　例如：飛掉、跑掉、死掉
在及物動詞後表示“去除”　　例如：吃掉、扔掉、忘掉

比如“洗掉”有“除掉義”和“完成義”。

（9）“洗掉”
　　a・把衣服上的污漬洗掉　【除掉】
　　b・把衣服洗掉　　【完成】

補語“掉”所表示的“完成”義雖然語法書上沒寫，但我們很容易就能看出來。有人指出例（9b）“把衣服洗掉”的“衣服”是複數的，這是因為表示完成的時候一般來說，動詞是持續性的。類似的例子還有:

（10）我得在明天晚上九點之前把這篇文章翻譯掉。

一般認為，例（10）的賓語“這篇文章”也是有分量的。和這些句子不同，例（11）裡的三個用“掉”來表示的動作不是持續性的。這是為什麼呢?

（11）他答應母親2006年一定把房子買掉，把婚結掉，把孩子生掉。（劉焱2007:135）

這句話隱含著“他答應母親的要求，不得不這樣做”的意思。就是說用“掉”的話，比不用“掉”的時候“本來不願意做”的意思更強一些，這一點是我們日本人不容易感覺到的。

(四)僅依靠語法書或詞典中的解釋難以理解的情況

對於補語“好”的用法，詞典上有這樣的解釋:

“好”用在動詞後，表示完成或達到完善的地步（《現代漢語詞典》第7版：519）

下面我們通過具體的例子來進行分析。

（12）a・他翻譯好了這篇小說。
　　b・他說不定能翻譯好這篇小說。

例（12a）裡的補語“好”表示“完成義”，而例（12b）裡的“好”表示“完善義”。接下來請看一下例（13）和（14）。

（13）這是登機牌，請拿好。（于珊珊2017：95）
（14）請大家拉好扶手！（『ネイティブ中國語 補語例解』172）

例（13）和（14）里的補語“好”到底表示什麼意思? 這些“好”與完成義或完善義有什麼關係呢?為了進一步解釋這個問題，我們繼續看其他的例子。

（15）先炒肉末，然後把切好的茄子加進去。
（16）a・教室的桌子都搬完了。
　　b・教室的桌子都搬好了。

這些“好”都表示完成義，同時，此時的“完成”也是為下一步的行動所做的準備，也就是說“V好”是以某種行為實現以後的狀態为目的的。從這一点来說“V好”的使用動機是為了“設定目的”。

（17）請穿好衣服，不要感冒了。（劉威娜2015：46）
（18）睡覺時把眼鏡放好，以免壓碎。（《漢語動詞-結果補語》162）

這些例子里，表示禁止的後一句是前一句的目的。下面的例子里雖然沒出現表示目的的部分，但我们能推測出行為背後的目的。

（19）這是登機牌，請拿好。（= 例（13））
（20）請大家拉好扶手！（= 例（14））
（21）请系好安全帶。

在例（19）中，“拿好”的目的是“以免弄丟登機牌”，例（20）裡的“拉好”的目的是“避免摔倒受傷”，最後例（21）裡的“系好” 的目的是“為了旅途的安全”。扶手、安全帶都是為了確保安全的手段。通過以上的分析，我們能解釋剛才的例（13）和（14）裡“拿好”、“拉好”的使用動機了。

三、結語

以上我們講了日本人在學習結果補語用法時的難點。僅以結果補語“好”的用法為例，“好”可以表示多種含義。比如說“建好了”的“好”表示“完成义”，但“建完了／建成了”等其他的補語也能表示“完成义”。表示“目的的達成”時也一樣，“買好了”以外還有“買到了／買著了／買下来了／買上了”等說法。在表示“附著”的用法中，“把門關好了”里的“關好”能換成“關上／關住”等。当然它们之间有語義上的區別，這些類似的用法的區別也是今後值得探討的課題。

參考文獻

一、期刊論文

1.李菲：「結果補語“着zháo”の意味拡張 —「接触」から「獲得」「被害」へ —」，『中國語学』257号（2010年11月），頁90－107。
2.劉焱：〈“V掉”的語義類型與“掉”的虛化〉，《中國語文》第2期（2007年3月），頁133 －143。
3.丸尾誠a：「中國語の結果補語“掉”の用法について — 完遂義を中心に —」，『言語文化論集』第38巻 第2号，名古屋大学大学院國際言語文化研究科（2017年2月），頁47－60。
4.丸尾誠b：「中國語の結果補語“着zháo”の表す対象への働きかけ —「接触義」から考える — 」『日中言語対照研究論集』第19号（2017年5月），頁119－136。
5.丸尾誠c：「中國語の「“V成”＋名詞性の語句」形式の表す状態義」，『日中言語対照研究論集』第22号（2020年5月），頁87－101。

二、學位論文

1.劉威娜:《對外漢語教學中結果補語“完”“好”“成”研究》，湖南師範大學碩士學位論文（2015年）。
2.于珊珊:《對外漢語教學中的動結式“V完”與“V好”對比研究》，山東師範大學碩士學位論文（2017年）。

三、辭書

《現代漢語詞典》第7版（北京: 商務印書館，2016年）。

四、語料來源

1.孟琮等编:《漢語動詞用法詞典》（北京:商務印書館，1999年）。
2.王硯農等編:《漢語動詞-結果補語搭配詞典》（北京:北京語言學院出版社，1987年）。
3.楊寄洲·賈永芬編著:《漢語800虛詞用法詞典》（北京:北京語言大學出版社，2013年）。
4.陳文芷・陸世光主編：「ネイティブ中國語 — 補語例解」（東京：大修館書店，2008年）。

漢語可能表達習得難點研究——以日本學習者為例

勝川裕子

名古屋大學大學院人文學研究科 副教授

摘要

以下例(1)到例(4)是日本學習者在學習中文的可能表達時，會犯的錯誤舉例。錯誤類型都是未能正確使用可能補語，而是以助動詞“能”來代替。可能表達可以說是日本學習者在學習中文時的一大難點。這也是因為中文的可能表達不僅種類繁多，且用法複雜所導致的。

(1) *我不能游一千米。

(2) *這個問題太難了，我不能回答。

(3) *老師説的話，我不能聽懂。

(4) *宿舍的鑰匙丢了，我不能进去。

鑒於上述習得現狀，本文將針對以下兩點進行集中考察。首先，重點聚焦可能表達中的“不可能”，從中文對“不可能”義項的表現形式入手，探討經常被錯誤使用的助動詞形式“不能”及可能補語形式“V 不〔R/了〕”這兩種形式的區別。其次，探討助動詞“能”的否定形式為何會出現“禁止”含義的原因。

關鍵詞：助動詞“能”、可能補語、“不可能”、“禁止”

一、前言

我們首先來看一下，日本學習者在學習中文的可能表達時，會犯的錯誤舉例。

在以下例（1）到例（4）的中文表達中，錯誤類型都是未能正確使用可能補語，而是以助動詞“能”來代替。例（1）中把“游不了 1000 米”説成了“不能游 1000 米”，例（2）則是把“回答不了”説成了“不能回答”。這些錯誤不僅出現在學習初期，即便是導入了結果補語和趨向補語的知識點以後，也會出現如例（3）、例（4）中“*不能听懂”“*不能进去”等這樣錯誤的用法。總的來説，日本學習者在學習中文時，總是很難學會用可能補語來表現“不可能”。

（1）私は 1000 メートル泳げない。

*我不能游一千米。（初級）

（2）この問題は難しすぎて、私には答えられない。

*這個問題太難了，我不能回答。（初級）

（3）先生の話は、私は聞いても分からない。

*老師説的話，我不能聽懂。（中級）

（4）寮の鍵をなくしてしまい、入ることができない。

*宿舍的鑰匙丟了，我不能进去。（中級）

如上文所述，可能表達可以説是日本學習者在學習中文時的一大難點。這也是因為中文的可能表達不僅種類繁多，且用法複雜所導致的。

比如説，在中文中表達可能意義的助動詞就有“會”、“能”、“可以”三種之多，同樣是表現日語中「泳げる」這一義項，中文則會依據不同情況區分使用這幾個詞語。此外還有可能補語，其作為以結果補語和趨向補語為基礎的衍生形式，也被看作是日本學習者在學習中文過程中的難點，學習者在应該使用可能補語時誤以助動詞“能”代替的錯誤可説是屢見不鮮。

表 1　中文可能表達的種類

表可能的助動詞

① 表【習得可能】的“會”
・我會游泳。
表【能力可能/條件可能】的“能”
・我能游一千米。
・我感冒已經好了，能游泳了。
② 表【許可】的“可以”（“能”）
・這裏可以游泳。

可能補語

① 結果補語的衍生形式
・老師説的話，我聽不懂。
② 趨向補語的衍生形式
・宿舍的鑰匙丢了，我進不去。
③ 特殊形式（/V 得了/、/V 得起/等）
・這個問題太難了，我回答不了。

如上文例（1）～例（4）所示，日本中文學習者的錯誤用法具有如下共通特徵：首先，不會使用可能補語，轉而全部以助動詞代替；其次，對‘不能 V（R）’中所包含的“禁止”義項缺乏認知。即他們無法理解在肯定形式時表示“可能”義的“能”，為何會在變為否定形式後，除“不可能”這一義項外，還會出現“不可以做”這樣的禁止含義。

鑒於日本中文學習者的上述習得現狀，本文將針對以下兩點進行集中考察。首先，重點聚焦可能表達中的“不可能”，從中文對“不可能”義項的表現形式入手，探討經常被錯誤使用的助動詞形式“不能”，及可能補語形式“V 不〔R/了〕”這兩種形式的區別。其次，探討助動詞“能”的否定形式為何會出現“禁止”含義的原因。

二、“不可能”的表現形式

(一)何謂可能

關於“可能”這一概念，此前已有衆多學者對其做出了各自的定義（寺村 1982、渋谷 1986、森田 1989 等），總結其中的共同點可概括為：“所謂‘可能’，即具備做某事的能力，或滿足做某事所需要的狀態。”換言之，在“可能”的定義中，“具備能力”及“實際情况中這一能力的可執行性及可實現性”這兩個要素缺一不可。

在英語中，當僅需表示過去所具備某種能力時，如例（5）所示，可使用“could”或“was able to”其中任意一種形式。但若要表現現實中執行了某項動作或行為，即所具備的能力得以在現實中被展現或執行時，則如例（6）所示，只能說“He was able to solve the problem.”，“could”為誤用。

（5）He｛could / was able to｝ski when he was young.　【能力】

（6）He｛*could / was able to｝solve the problem.　【能力】＋【執行】

此外，森田 1989:765 在對可能和“意志性”的關係中闡述道：“‘可能’作為‘希望’的結論而存在，其特點在於從‘想做’→‘能做’這一意志主導的過程。”該研究認為，“所希望事態的實現”與動作主體的“意志性”具有非常密切的關係。比如下方例（7）中，會說“暫時去不了學校”，首先是因為有“想去學校”的意志，再用“不可能”這一形式來表達該意志無法實現。又如例（8）之所以為病句，是因為有研究指出，如「懲りる」一般，所表示的動作或狀態會招致不良後果，且動作主體也會自然選擇避開的這類動詞，不易轉變為可能表達的形式（寺村 1982、呂雷寧 2006 等）。

（7）彼は明日から入院するので、しばらく学校に行けない。

〔他明天開始要住院，所以暫時去不了學校。〕

（8）*痛い目にあえば彼もきっと懲りれるだろう。

(二) 中文可能表達中的不均衡性與互換性

表 2　中文可能表達形式的使用分佈（荒川 1990）

	/能 VR/[1]	/V 得 R/
肯定	155	88 （其中 29 例為反問）
否定	4	1229
共計	159	1317

[1] /能 VR/、/V 得 R/中的 R 包含結果補語和趨向補語，/能 VR/表示“能 VR”及“不能 VR”， /V 得 R/表示“V 得 R”及“V 不 R”。 以下，本文均使用該表述。

關於可能表達否定形式的互換性問題，魯曉琨 1993 將其分為以下三種情況進行了考察。第一種，ⅰ）如“看不懂”，僅可能補語形式成立，助動詞形式則不能説。第二種，ⅱ）兩種形式具有互換性，都表示“不可能”這一義項[2]。第三種，ⅲ）兩種表達形式雖然都能成立，卻不具備互換性，助動詞形式在文中表示“禁止”義項。例（13）中的“擦不掉”和“不能擦掉”分別表示不同意思。

ⅰ）僅“V 不 R”成立，“不能 V R”為錯誤表達

（9）這本書我看不懂。

*這本書我不能看懂。

（10）這座山太高，我爬不上去。

*這座山太高，我不能爬上去。

ⅱ）“V 不 R”與“不能 V R”可以互換，意思均為“不可能”

（11）在沙漠裏養不出牡丹來。

在沙漠裏不能養出來牡丹。

（12）如果信巫不信醫，病是治不好的。

如果信巫不信醫，病是不能治好的。

ⅲ）“V 不 R”與“不能 V R”均成立，但意思不同

（13）黑板上的字擦不掉。

黑板上的字不能擦掉。

（14）這些菜賣不光。

這些菜不能賣光。

（例（9）～例（14）引用自魯曉琨 1993）

值得注意的是，魯曉琨 1993 并未提及“僅‘不能 VR’可以成立，‘V 不 R’為錯誤表達”這一情況。上述表 2 中“不能 V R”雖僅出現 4 例，但想必有不得不使用該形式的原因存在。下文將對/能 VR/與/V 得 R/形式所受的句法制約及其所具有的意義特徵進行考察。

（三）/能 VR/、/V 得 R/所受的句法制約及意義特徵

郭春貴 2014 中曾指出，“把”字句一般不可與可能補語/V 得 R/連用。如下例（15）為病句，若要用“把”字句，則必須改成“不能把老師的作業做完”。“把”字句所表述的是對某一對象的處置結果，其中必然包含説話人“就這麼辦”的動作意圖，也就是説，/V 得 R/不適合用來表達能夠體現説話人動作意圖的“不可能”。

（15）*這個星期我把老師的作業做不完。（郭春貴 2014）

→這個星期我不能把老師的作業做完。

（16）*我一個小時把這個房間收拾不完。

→我一個小時不能把這個房間收拾完。

[2] 例（11）、例（12）雖作為可互換例句被列舉而出，但在筆者的調查中，還是有人指出文中使用助動詞形式略顯不自然。

其次，如例（17）、例（18）所示，若文中出現“只要”或“只有”，則比起可能補語/V 得 R/，更傾向於用助動詞形式/能 VR/。關於這一點，正如杉村 1979 中所論述的那樣，“在主從複句的主句中所下的判斷，可以說正是說話人思考理論的最終結論。因此，為給自己的判斷增加合理性，文中容易出現直接反映說話人心情的要素”。由此可見，/能 VR/形式比/V 得 R/更能强烈表達出說話人的內心波動。

（17）“學中國話難不難？”“不太難，只要多聽多說，就一定能學好。”

（杉村 1979）

（18） 我焦灼地向她叫喊，用我久已不用的語言。只有我和她能夠聽懂的語言。

《人啊，人》（荒川 1990）

此外，在文中有狀語成分的情況下，也會用/能 VR/形式而非/V 得 R/。如下例（19）中的“高高興興地做完”，及例（20）中的“詳細地寫”，狀語成分通過對動作行為的描寫，可以從中看出主體希望如何執行動作的意志，其中包含了動作主體對動作行為的主觀能動性。

（19）*你高高興興地做得完這件事嗎？（杉村 1992）

→你能高高興興地做完這件事嗎？

（20）*這件事我詳細地寫不出來。

→這件事我不能詳細地寫出來。

最後，對於例（21）的“*出不去散步”和例（22）的“*进得去休息”為何是錯誤的這一問題，杉村 1992 給出的解釋[3]是，可能補語的否定作用範圍無法到達 V2。若以本文的觀點對這一論述重新進行闡述，則可理解為，連動文中的 V2 是 V1 的動作目的，整個動作行為中包含了動作主體“為做 V2 先做 V1”的意志，要對其是否可能實現進行否定，必須使用包含情態的表達形式/能 VR/。

（21）*他病剛好，出不去散步。（劉月華 1980）

→他病剛好，不能出去散步。[4]

（22）*那個教室沒人，我们進得去休息。（郭春貴 2014）

→那個教室沒人，我们能進去休息。

三、包含情態的/能VR/與不包含情態的/V得R/

（一）“無法實現”的理由

我們在上文分別對附帶補語的可能表達/能 VR/和/V 得 R/所受的句法制約及意義

[3] 原文為「『連述構造』と呼ばれる動詞句連鎖の述部全体に否定が作用しなければならないのに、可能補語の否定形には述部全体を否定の作用域に収めるだけの力が備わっていない」〔可能補語否定形式的否定範圍不夠大，無法涵蓋‘連動結構’中相連接的所有動詞。〕（杉村 1992：216）

[4] “他病剛好，不能出去散步。”除了“無法出去散步”這一層對動作能否實現進行否定的含義以外，還可理解為“禁止出去散步”，為歧義句。

特徵進行了考察，結果可歸結如下。

首先，“不能 V（R）”形式所表達的“不可能”含義具有意志性，是為主觀上的不可能。即便物理條件允許，主觀上卻表現為“做不到”，或“不可能做/不願意做”。如下例（23），從文脈中可窺探出説話人“雖然不是不想幫，但因為是違法的事所以不可以幫”的主觀意圖。當這種主觀意圖指向他人（特別是第二人稱）時，如例（24）、例（25），“不能”的意思就會由“不可能”轉變為“不允許”和“禁止”。綜上我們可以看出，“不能 V（R）”是一種富含主觀情態的表現形式，例（23）～例（25）中的“不能”都無法與“V 不〔R/了〕”形式互換。

（23）這是違法的事情，我不能幫你的忙。（?幫不了）
（24）法律規定，十八歲之前不能抽菸。（*抽不了）
（25）這盘菜你不能吃完，要留一些给我。（*吃不完）

在下文的例（26）中，鮮明地展現了“不能 V（R）”形式所具備的情態特徵。該例句選自電視劇《步步驚情》的臺詞，在醫院裏，堅決要做墮胎手術的女兒與阻止她的母親產生爭執，女兒的臺詞中反復使用了“不能”。像這樣出現在第一人稱之後的“不能”，意思並不單純是指動作無法實現的“不可能”，我們從中可以讀出説話人對自己施加的“不允許”“禁止”這一强烈意志。

（26）（在醫院裏，堅決要做墮胎手術的孟心怡與阻止她的母親的對話）
孟母:“你不能做手術。來，跟我回去。”
孟心怡:“我不能走！這個孩子我不能要，他不能留下來！我不能回去！”

與之相對，“V 不〔R/了〕”形式所表達的“不可能”含義則“排除了説話人的否定意向，作為客觀事實無法成立”（大河内 1980），即説話人即使想做，在實際中卻無法實現的客觀事實。可能補語“V 不〔R/了〕”形式非常適合用來表達説話人主觀“希望”，卻遺憾在現實中無法實現的“不可能”義項，與包含情態的助動詞表達互成對照。例（27）所表達的含義是，想翻譯卻能力不足，所以不可能實現，例（28）亦同理。此外，杉村 1991 還指出，“V 不〔R/了〕”經常被運用於如例（29）那樣闡述真理的諺語或格言當中。綜上所述，“V 不〔R/了〕”為一種不含主觀情態的表達形式，在例（27）～例（29）中無法與“不能 V（R）”互換。

（27）這英文太難了，她(想翻譯也)翻譯不了。（*不能翻譯）
（28）我脚疼，一個小時走不了五公里。（*不能走）
（29）兔子尾巴，長不了。（*不能長）

(二)兩種表達形式的語用特徵

由於/能 VR/和/V 得 R/所具備的不同意義特徵，兩種形式所運用的場面也各不相同。魯曉琨 2014 指出，在如下例（30A）一樣，在拒絕他人委托的場景中，雖然例

（30Ba）（30Bb）都不存在句法問題，但在實際交流過程中，更多會選擇使用例（30Ba）的“我幫不了”。通過選用這一形式，表達出説話人“雖然我很想幫你，可不巧……”的話中含義，繼而把自己的主觀意志從不能幫忙的原因中剝離出來，若換成例（30Bb）的“我不能幫”，則猶如向對方主動宣告“我不願意幫忙“的主觀意志。

（30）A 你能幫我這個忙嗎？
B a 我幫不了。
b 我不能幫。 （魯曉琨 2014）

又如，在下文的例（31）、例（32）中，分別使用了同一動詞的不同形式來表達“不可能”，形成了相當有趣的對照。例（31a）中的“不能吃”所表達的含義是，“吃隔夜菜雖然在物理上可能（若真想吃也不是不能吃），卻不可以吃”，換言之，是説話人在主觀上“禁止”聽話人做出這一行為。與之相反，例（31b）的“吃不得”則以“營養素損失，含有大量細菌及亞硝酸鹽”等科學研究為依據，再次闡述即便是從客觀判斷角度出發，也“不可以吃隔夜菜”。同理，例（32）通過改變形式將兩種“不可能”疊加，針對此種表達方式的修辭效果，杉村 1991:157 指出，“通過將主觀上不可能（‘不能碰’）與實際中不可能（‘碰不得’）疊加，表現出了老人從憤怒恐懼到絕望的心情轉變”。

（31）隔夜菜 a 不能吃。隔夜營養素會嚴重損失，剩菜中有大量細菌，而且亞硝酸鹽含量很高。試驗室的測試報告顯示，出鍋 24 小時後的剩菜 b 吃不得。
www.google.com/ig/redirectdomain?brand=SNJB?bmod=SNJB

（32）不成！那碰不得呀！（對陳奶奶）叫他們別碰著那土墻！那壽木蓋子是四川漆！a 不能碰，b 碰不得！《北京人》
（引用自杉村 1991，格式為引用人修改）

例（31）、例（32）均是以先“不能 V”，再“V 不得”的先後順序來描述“不可能”的事態，兩個例句中的 ab 雖然意思都相同，但把事實上、客觀上的“不可能”放在後方，則實現了不僅是主觀上不允許，客觀判斷果然也並不合適這一含義遞進，從而加强了禁止對方做 V 這個動作的説服力。

參考文獻

一、專書

1.郭春貴:《誤用から学ぶ中国語　続編 1》,(白帝社，2014 年)。
2.輿水優:《中国語の教え方・学び方—中国語科教育法概説—》,(日本大学文理学部叢書，2005 年)。
3.森田良行:《基礎日本語辞典》,(角川書店，1989 年)。
4.杉村博文:〈可能を表す助動詞と補語〉,《中国語学習 Q&A》,(大修館書店，1991 年)。
5.寺村秀夫:《日本語のシンタクスと意味Ⅰ》,(くろしお出版，1982 年)。
6.王還主編:《對外漢語教學語法大綱》,(北京語言學院出版社，1995 年)。

二、文集論文

杉村博文:〈可能補語の考え方〉,大河内康憲編《日本語と中国語の対照研究論文集(上)》,(くろしお出版，1992 年)。

三、期刊論文

1.荒川清秀:〈中国語の可能表現－/能 VR/と/V 得 R/－〉,《愛知大学外国語研究室 紀要》第 14 号(1990 年)。
2.劉月華:〈可能補語用法的研究〉,《中國語文》第 4 期(1980 年)。
3.魯曉琨:〈「不能 VR」と「V 不 R」〉,《中国語学》240 号(1993 年)
4.魯曉琨:〈“V 得/不了”與“能/不能 VP”〉,《現代中国語研究》第 16 期(2014 年)。
5.大河内康憲:1980〈中国語の可能表現〉,《日本語教育》41 号(2014 年)。
6.小野秀樹:〈中国語における可能表現の“否定”—“他動性”を通しての「不能 VR」および「V 不 R」の考察—〉,《中国語学》238 号(1991 年)。
7.呂雷寧:〈使用範囲から見た日中両言語の可能表現〉,《ことばの科学》第 19 号(2006 年)。
8.渋谷勝己:〈可能表現の発展・素描〉,《大阪大学日本学報》5(1986 年)。
9.杉村博文:〈能学好・学得好・能学得好〉,《日本語と中国語の対照研究》第 4 号(1979 年)。
10.安本真弓:〈可能表現の否定形に関する一考察—日本語との比較から—〉,《日中言語対照研究論集》第 9 号(2007 年)。
11.姚艷玲:〈日本人中国語学習者による「補語」の習得に関する横断的研究〉,《中国語教育》第 7 号(2009 年)。

現代漢語單音節形容詞作狀語和補語的用法

許賢科

名古屋大學大學院人文学研究科　博士後期課程２年

摘要

本文以“多、少、早、晚”等自主形容詞以及以“錯”為代表的非自主形容詞為主要考察對象，聯繫文獻中基於句子主語（即施動者）的“有意—無意”的詮釋，分析了其作狀語和補語的用法。在前一類形容詞用法的考察中，我們通過引入言者主語（即說話人）的視角，統一解釋了表示施動者無意的狀語、表示施動者有意的補語等不符合“有意—無意”觀點的現象。在形容詞“錯”的用法中，由於形容詞本身具有非自主的語義特征，與“有意—無意”的關係更為薄弱。本文以“錯 V”和“V 錯”在句法形式上的差異為線索，通過運用轄域、詞彙化等概念進行了分析，指出轄域的不同以及“錯 V”內部詞彙化程度的不均衡性造成了二者在句法表現等方面的差異。

関鍵詞：狀補換位、形容詞、意圖性、話者主語、自主性

一、引言

在現代漢語中，有少數單音節形容詞既可以作動詞的狀語，又可以作補語。

(1)a.他多喝了幾杯。
b.他昨晚喝多了。
(2)a.他早来了一个小时。
b.他来早了一个小时。

關於形容詞位於這一對句法位置時的差異，文獻中常常從意圖（intention）的角度出发，將其歸結為句子主語（sentence subject）（即例(1)(2)中的施動者“他”）的“有意”和“無意”（參看張黎2003；張國憲2006等）。但是，根據我們的調查，形容詞作狀語的例(1a)(2a)實際上並不局限於施動者有意的情況，說話人有可能只是在描述一個客觀的事實。同時，在一部分形容詞作補語所表達的事件中，很難說施動者是無意的。如：

(3)過去他老遲到，經大家批評後，最近他來早了。（陸儉明1990:4）

另外，與上面所舉的“多”、“早”等形容詞不同的是，形容詞“錯”作狀語和補語時，其本身表達的都是非自主性事件，因而我們很難從意圖的角度作出解釋。

(4)a.錯吃了藥
b.吃錯了藥

綜合以上現象，不難發現，句子主語的“有意”或“無意”不能完全解釋形容詞作狀語和補語的區別。本文將通過分析具體的實例，以上面提到的兩種形容詞為主要對象，探索在施動者的意圖性之外，還有哪些因素實際上在狀語和補語的用法中扮演了重要角色，卻一直被我們所忽視。

二、基於言者主語視角的比較義

我們在開頭提到了句子主語的意圖性在狀語和補語的語義解釋中的作用，但是不能忽視的是，語言同時也承載著說話人的思考、判斷、情感等。與由施動者代表的句子主語相對，代表說話人的是言者主語（speaker subject）。下面，針對施動者的“有意—無意”的觀點在詮釋“多、少、早、晚”等自主形容詞的用法中所遇到的瓶頸，我們將試圖從言者主語的角度來進行解釋。

張國憲2006:311-312認為，句子主語的“有意—無意”動因與“狀語—補語”的用法的匹配體現在，狀語可以用於未然事件，補語通常只用於已然事件。見下例：

(5)a.我晚去一個小時。（張國憲2006:311）

b.我去晚了一個小時。（同上）

c.*我明天去晚一個小時。（張國憲2006:312）

我們認為，“未然—已然”的對立對狀語和補語的用法固然有制約作用，卻未必與句子主語的“有意—無意”有必然的聯繫。同樣是未然事件，下面這個例子就不局限於施動者是有意的情況。

(6)今天路況不好，估計他會晚來幾分鐘。

在例(6)中，遲到並非是“他”主觀希望發生的事件，而是由於不可控的原因（“路況不好”）導致的結果。在這個例子中，說話人基於客觀的情況，將“他”到達的時間與預定時間進行比較，作出了“晚來幾分鐘”的判斷。也就是說，言者主語的視角（perspective）起了重要的作用。這種視角本質上是一種比較，並不關心比較主體或比較客體的意圖性。而上面的例(5a)之所以默認被理解為施動者“有意”，是因為在無特別語境的句子中，我們通常傾向於從句子主語的視角來進行解釋，加之句子主語與言者主語重合，比較的含義被弱化。假若通過強調客觀因素的存在並將其轉化為已然事件，這時句子主語和言者主語在一定程度上被剝離，比較義得以發揮作用，就會出現施動者“無意”的解讀。

(7)昨天開會，我沒記清楚開會的時間，晚去了二十分鐘。（杉村1994:158）

另一方面，言者主語的視角在補語的用法中同樣起了十分重要的作用。“多、少、早、晚”等中性形容詞作動詞的補語時可以表示“預期結果的實現”和“預期結果的偏離”（陸儉明1990；馬真、陸儉明1997等）。下面的兩個例子分別對應了實現和偏離的含義。

(8)a.過去他老遲到，經大家批評後，最近他來早了。（＝(3)）（陸儉明1990:4）【實現】

b.你來早了，現在掛號不緊張，用不著那麼早來。（陸儉明1990:4）【偏離】

從表面上看，表示實現義的事件中施動者似乎是“有意”的，偏離義的施動者是“無意”的。但事實上，這兩種含義很大程度上都是基於說話人的視角，與施動者的意圖性並無直接聯繫。而我們之所以將這兩個例子分別理解為預期結果的實現和預期結果的偏離，則是因為說話人在比較的過程中採用了不同的基準。例(8)中表示實現和偏離的“早”分別是與“過去”、“合適的到達時間”相比。當然，在不少情況中，說話人可以與施動者重合（如例(9a)）或融為一體（如例(9b)）。

(9)a.“平時我經常來南湖邊走走，……走多了,感覺呼吸順暢，身體裡毛病就少了。”

（新華社 2003 年 11 月份新聞報道 CCL）

b.她挽起褲腿，解開假肢的鐵釦。路走多了，截肢部位已經磨出了血。有風吹來，創口冷颼颼地發痛。（讀者（合訂本） CCL）

同時，如果從“走”與“多”的關係來考慮，在“走”這個動作實現的前提之下，“路”必然是越走越多的，施動者不能控制“多”所表示的性狀的實現。

另外，與表示實現或偏離的動補結構不同，還有一類動補結構中的動詞本身是非自主動詞（馬真、陸儉明1997稱之為“自然結果的出現”），這一類與施動者的意圖的關係則更加薄弱。

(10)然後，他們的年齡加增，而只長多了肉，肚皮支起多高，脖子後邊起了肉枕。（老舍《四世同堂》 CCL）

例(10)中“長多了”的“長”對於“他們”而言不可控制，整個句子是從說話人的角度來描述一個客觀的事實。

三、非自主性形容詞作狀語和補語

與上面的情況不同，形容詞“錯”本身表示非自主性事件，我們很難從意圖性的角度來解釋其作狀語和補語的用法，需另闢蹊徑。二者在句法表現上的不同能為我們提供一些線索。曹琳琳 2018、許賢科 2020a 都注意到了“錯 V”和“V 錯”所帶賓語的不對稱性。

(11)麥太太聽丈夫這麼一說，也知自己錯打了好人，尷尬的立在那兒，不知該如何是好。

（《魔语寄情》默婵 BCC）（→*打錯）

(12)發現打錯了人，寒文不好意思地忙將摔跌在地的沈揚波扶起，……

（《嫁约》卫小游 BCC）（→*錯打）

這兩個例子中被修飾的動詞相同，但“錯打”的賓語是“好人，“打錯”的賓語是“人”。也就是說二者在信息量上並不相同，“錯V”的賓語往往比“V錯”更加具體和明確。我們認為，作狀語和補語的“錯”的轄域（scope）不同是造成這一差異的根本原因。這兩個例子中“錯”的轄域可以分別表示如下。

(11')錯〔打了好人〕

(12')打錯了〔人〕

例(11)作狀語的“錯”修飾的是後面的動詞短語，轄域中的部分需要具體地指明“錯在哪裡”，或者說“什麼是錯的”，轄域範圍的描寫性決定了對賓語的信息量有

更高的要求。與此相對，例(12)中作補語的“錯”的意義與動詞無關，它的轄域僅僅是後面的賓語“人”，整個結構不具備對賓語進行描寫的動因。

同時，值得我們注意的是，有些“錯V”可以與“V錯”進行互換，語義上差別不大。

(13)原因很簡單，他們錯用了人。（老舍《不成問題的問題》 CCL）（→用錯）

(14)產品銷售成本錯記26筆，又多算利潤145萬元（人民日報1983年 BCC）（→記錯）

我們曾在許賢科 2020c 中指出，這一類用法的出現緣於詞彙化（lexicalization）的作用。“錯”與後面的單音節動詞形成一個雙音節的韻律詞（prosodic word），為詞彙化提供了前提條件。在此基礎之上，當我們把“錯 V”單獨抽離出來看的時候（如例(13)中的“錯用”），“錯”的轄域卻並不存在於“錯 V”之中，繞過了動詞而落在了後面的賓語上。因此，整個結構中存在著不能從各個部分的組合中推測出來的含義，可以說已經出現了詞彙化的傾向。

狀中結構“錯 V”更容易發生詞彙化還可以從詞典中詞條的收錄上得到印證。《現代漢語詞典》（第 7 版，2016 年）並沒有收錄“V 錯”結構的動補式複合詞，而收錄了不少“錯 V”結構的偏正式複合詞，如“錯愛、錯待、錯告、錯怪、錯過、錯會、錯失”（229 頁）等。除此之外，有些“錯 V”雖未被詞典收錄，但已經出現了指稱（designation）化的用法，存在著向名詞轉類的傾向，如例(15)(16)。而這一點往往也意味著較高的詞彙化程度。

(15)這給予人們的一個深刻啟示是：可以靠某種機制最大限度地防止錯殺、冤殺。（網絡語料 CCL）

(16)稍惜校對尚嫌疏略，例如圖版目錄，便有五條脫落、三條錯標，令人十分惆悵。

（讀書\vol-088 CCL）

四、結語

現代漢語中有少數單音節形容詞既可以作狀語又可以作補語。文獻中一般從句子主語（即施動者）的角度，將二者的差異歸結爲“有意”和“無意”。但事實上，我們發現有部分現象無法完全從施動者的意圖性中得到詮釋。本文首先將可作狀語和補語的形容詞分爲自主形容詞和非自主形容詞，繼而分別考察了這兩類形容詞的用法。我們認爲，“多、少、早、晚”等自主形容詞作狀語和補語時，除了句子主語，言者主語（即說話人）的視角在其中扮演了重要角色。施動者無意的狀語以及施動者有意的補語的情況都可以通過言者主語視角的比較義進行解釋。另一方面，能夠作狀語和補語的非自主形容詞不多，本文主要討論了“錯”的用法。由於“錯”本身具有非自主的語義特征，與“有意—無意”的關係更為薄弱，因此本文更多地從句法的角度進

行了分析。我們認爲，在“錯V”和“V錯”的用法中，轄域的不同以及“錯V”内部在詞彙化程度上的不均衡性造成了二者在句法表現等方面的差異。本文僅選取了研究史上具有代表性的單音節形容詞，今後我們將擴大範圍，討論諸如“把書平放一把書放平”、“漏看了一個字一看漏了一個字”、“遍走中國一走遍中國”等其他狀補換位結構的用法。

參考文獻

一、專書

1.馮勝利：《漢語的韻律、詞法與句法（修訂本）》（北京：北京語言大學出版社，2009 年）。
2.杉村博文：《中国語文法教室》（東京：大修館書店，1994 年）。
3.張國憲：《現代漢語形容詞功能與認知研究》（北京：商務印書館，2006 年）。

二、文集論文

馬真、陸儉明：〈形容詞作結果補語情況考察〉，《橋本萬太郎紀念中国語学論文集》（東京：內山書店，1997 年），頁 155—172。

三、期刊論文

1.曹琳琳：〈“V 錯-錯 V”結構差異及認知解釋〉《宜春學院學報》第 40 卷第 1 期（2018 年），頁 80—83。
2.李丹：〈“錯 V”和“V 錯”〉，《語文學刊》第 16 期（2014 年），頁 43—44，172。
3.陸儉明：〈“VA 了”述補結構語義分析〉，《漢語學習》第 1 期（1990 年），頁 1—6。
4.許賢科：〈中国語の“錯 V”と“V 錯”の用法について—目的語に見られる「有界性」の観点から—〉，《日中言語対照研究論集》第 22 号（2020 年 a），頁 72—86。
5.許賢科：〈從形容詞的比較義看“多 V”和“V 多”的句法語義〉，《中国語文法研究》通卷第 9 期（2020 年 b），頁 123—135。
6.許賢科：〈現代中国語の“錯＋V(P)”の用法について—状語“錯”と目的語の関係という観点から—〉，《漢語与漢語教学研究》第 11 号（2020 年 c），待刊。
7.張黎：〈“有意”和“無意”—漢語“鏡像”表達中的意合範疇〉，《世界漢語教學》第 1 期（2003 年），頁 30—39。

《說文解字注》

——段玉裁注釋思惟初探：以“匈稵陋隘”爲例

田村（大田）加代子

摘要

段玉裁爲何以“匈稵陋隘”四箇字非難宋代以後說六書者？我們習慣寫成“胸襟狹隘”，而段玉裁以“匈稵陋隘”字面批評沒有了解轉注的學者。“匈稵陋隘”表面上的意思一般是“心胸、氣量、見識等局限在一箇小範囲裏”。論者認爲段玉裁暗裏把轉注的本質藏在這“匈稵陋隘”四箇字發明他的用意。論者將嘗試以段注的字面考證段注的眞意。

関鍵字：說文解字注、段玉裁、轉注、匈稵陋隘

壹

段玉裁在《說文解字注》中，試圖通過一些注釋維持《說文》内部的整體性。如果許愼的說解彼此間存在矛盾，段玉裁便以各種各樣的理論來將其化解。有時候根據說解的凡例，連小篆、古文、籀文、說義、說形的字形也加以改正。此外，對於許敍的字形與正文說解的用字中不一致的部分，段玉裁幷未忽略，而仔細考察其原因，並提出合理的解釋。本文以段注中的“匈稵陋隘”四箇字爲例，考證段玉裁注釋思維的一端。本文的目的幷不在於判斷段注的正確與否，而在於追蹤段玉裁的思考過程。本文採用的底本是一九八一年上海古籍出版社刊經韵樓藏版影印本。

貳

《說文・第十五卷・許敍》曰：“保氏教國子先讀六書”。段注云：“六書者字聲音義理之總匯也。有指事、象形、形聲、會意而字形盡於此矣。字各有音而聲音盡於此矣。有轉注、叚借而字義盡於此矣。異字同義曰轉注。異義同字曰叚借。有轉注而百字可一義也。有叚借而一字可數義也。字形字音之書，若大史籀著大篆十五篇，殆其一耑乎。字義之書，若爾雅，其取著者。趙宋以後言六書者，匈稵陋隘，不知轉注叚借所以包括詁訓之全，謂六書爲倉頡造字六法，說轉注多不可通。戴先生曰：‘指事、象形、形聲、會意四者，字之體也。轉注、

叚借二者，字之用也’。聖人復起，不易斯言矣”。

論者以爲段注當中的“匈禒陿隘”一句不但批評宋代以後論六書者見識狹量，而且暗藏着轉注的本質。這樣的語言運用法與周捨用“天子聖哲”四箇字給梁武帝說明何爲四聲相似，均體現了語言的多層性，具有用語言來描寫和分析語言的傾向。論者假定段玉裁故意使用這句包含轉注概念的短語非難不了解轉注的學者。

“匈禒陿隘”就是“胸襟狹隘”，意思是“心胸、氣量、見識等局限在一箇小範囲裏”。段玉裁爲何不用“胸”、“襟”、“狹”、“ 隘”而特地寫作“匈禒陿隘”？如果對照《說文解字》中“匈”、“ 禒”、“陿”、“ 隘”的說解和段注，通過一字一字地讀解，我們可以發現段玉裁選擇這四箇字的原因，並能以此了解段玉裁注釋思維的一端。

開始討論上述假說之前，應該解決一箇問題；即‘狹’在這裏寫作‘陿’是否恰當？雖然本文採用的底本寫作“匈禒陿隘”，但筆者推測第三箇字應當爲“陿”（或“陝”）。解決這箇問題是推斷段注本意的關鍵，本文將在最後對其進行討論。

參

我們先看一下段玉裁的兩條用字原則。第一條是把許愼的說解與使用的小篆看做不可侵犯的正典，沿襲本字本義。（如“耑”、“ 网”、“偁”、“叚借”等）。

例：【小篆】【 】

【說解】物初生之題也①。上象生形②，下象根也③。

【段注】①題，額也。人體額爲取上。物之初見卽其額也。

古發端字作此。今則端行而耑廢，乃多用耑爲專矣。

周禮磬氏已下則摩其耑。耑之本義也。左傳履端於始，假端爲耑也。

②以才屯韭字例之。一、地也。象初生。

③一下則象其根也。多官切。十四部。

第二條是利用諸本校勘說解，訂正譌字、補充脱字、刪減衍字。當許敍與說解之字存在矛盾時，段玉裁盡量以《說文》裏有関的字形與其他文獻爲依據，脩改誤謬，加以說明，力

求化解其中的矛盾。

例：１，補充缺字

【小篆】【 】

【說解】旬、徧也。

段注云：“小徐無也字。非是”。像這樣直接在說解上加以“也”字。

例：２，刪減衍字和脩改譌字

【小篆】【 】

【說解】侃，諭也。一曰閒見。

諸本作“侃，譬諭也”，段玉裁根據孔穎達《毛詩正義》刪去“譬”字。諸本作“一曰聞見”，他根據《爾雅》曰：“閒，侃也”，把“聞”改正爲“閒”。

例：３，解決《許敍》與《說解》用字的矛盾

【許敍】居德則忌。

【段注】居德，依許字例當作居悳。而不必改正者，十四篇皆釋造字之恉，其說解必用本義之字，而不用叚借。有爲後人所亂者，則必更正之。敍則許所自製之文，不妨同彼時通用之字。

筆者認爲段注的這一優點同時也是缺點，由於他過度擁護說解，有時難免有牽強附會之嫌。

肆

“匈”是“胸”的本字。《說文》不載“胸”字。《說文・勹部》曰：“匈，膺也。从勹，凶聲”。段注云：“肉部曰：‘膺，匈也。二篆爲轉注’。段玉裁在注釋裏有意引用“膺”字的說解來展現何爲轉注。“匈”和“膺”就是段玉裁所說的轉注關係。下面引用“匈”字的說解和段注。

【小篆】【】

【說解】膺也。从勹，凶聲。

【段注】肉部曰：“膺，匈也。二篆爲轉注。

膺，自其外言之，無不當也。

匈，自其内言之，無不容也。故从勹。

段玉裁先引用肉部“膺”字的說解，以此指出“匈【】”和“膺【】”的轉注關係，然後說明“匈”和“膺”的區別。同樣指胸部，從人體外部的角度來說的話則用“膺”字，從人體内部的角度來說的話則用“匈”字。雖指人體的同一部位，但因視角表裏相異，稱呼也不相同。他還以此說明了“項、領、頸、亢、胡”和“昧、喉、瑰、吞、咽、嗌”的區別。

段玉裁是如何推進這一理論使其更趨於合理的？筆者認爲鈐鍵在於“膺”字說解中的“故从勹”一句。“勹”字的說形曰：“裹也。象人曲形有所包裹”。按照說形“勹【】”字含有“包裹”的語義，爲了使“匈”是由身體内部的視角出發，“膺”是由身體外部的視角出發的說法更合乎道理，段玉裁在注釋末尾特意加上“故从勹”這句話。

“膺”是由身體外部的視點來指代胸部，所以他用“無不當”一句話來解釋“膺”字的含義。這並非偶然，而實屬必然。因爲段玉裁注“膺”字，引用《毛詩・魯頌・閟宮》“戎狄是膺”，並提及《毛傳》和《爾雅・釋詁》都訓“膺”爲“當”。而說解曰：“膺，匈也”，同《毛傳》和《釋詁》不相吻合。對段玉裁來說，這樣的狀況是不容忽視的。於是，他解釋“當”是“膺”的引申義，“膺”的本義是胸脯而以“膺”引申爲碰撞的意思，試圖通過此類注釋維持說解與其他文獻的統合。

總之，說解與《毛傳》、《鄭箋》、《爾雅》、《三禮・鄭注》、《方言》、《釋名》等不一致的時候，段玉裁會想方設法化解齟齬。我們可以通过下文“膺”字的段注，領會段玉裁的用意。

【小篆】【】

【說解】匈也。从肉，雁聲。

【段注】勹部曰：“匈，膺也。从勹，凶聲”。

《魯頌》：“戎狄是膺”。《釋詁》：“毛傳曰：‘膺，當也’”。

此引申之義。凡當事以膺，任事以肩。

《說文》、《玉篇》都不載有“胸”字。《玉篇・肉部》載有“胷”，義注云：“膺也。亦作匈”。《玉篇・肉部》載有“膺”字，義注云：“膺也。匈奴獫狁也。匈匈，沸撓聲。或作胷、肖”。

《廣韻・鍾韻》作“胷”字，義注云：“膺也。亦作匈、肖。”《廣韻・蒸韻》載有“膺”字，義注云：“胷也。親也”。《廣韻・鍾韻》載有“匈”字，義注只云：“匈奴”，《玉篇》中“膺也”的義注已經消失了。

由此觀之，段注不作“‘胸’裣陋隘”而作“‘匈’裣陋隘”的用字傾向表現出段玉裁的用意——以《說文》記載的篆文和說解爲用字準則的同時，揭示二篆轉注的內涵。

伍

關於“匈裣陋隘”中的第二箇字，段玉裁爲何採用“裣”字，而不採用“襟”或“衿”字？經過查閱《說文》，我們可以發現其中不載“襟”、“衿”的小篆，而只載“裣【 】”字。這不就是明明白白的根據嗎？如上章所述，段玉裁將《說文》的小篆與說解的內容奉若圭臬，所以結論實際上可謂呼之欲出，但是他仍反復加以說明。筆者在此簡述其要點：“裣”字的本義卽是“交衽”，這裏許愼所說的“衽”不指“領子”，而指“掩裳際之衽，當前幅後幅相交之處”。下面詳細解讀“裣【】”字的注釋。

【小篆】【】

【說解】交衽也。从衣，金聲。

【段注】《釋器》曰：“衣皆謂之襟。孫郭皆曰襟，交領也”。

《鄭風》：“青青子衿”。毛曰：“青衿，青領也”。

《方言》：“衿謂之交”。

按“裣”之字一變爲衿。再變爲襟，而《爾雅》之“襟”、《毛傳》、《方言》之衿，皆非許所謂宜也。

《爾雅》、《詩傳》、《方言》、皆自領言之。

《深衣》：“曲祫如矩以應方”。《注》：“祫，交領也。

古者方領，如今小兒衣領。

《玉藻》：“祫二寸”。《注》：“曲領也”。

《曲禮》：“天子視不上於祫”。《玉藻》：“侍於君，視帶以及祫”。

《注》皆云：“交領也”。

祫者交領之正字。其字从合。《左傳》作“襘”。从會與从合一也。

交領宜作“祫”而《毛詩》、《爾雅》、《方言》作“衿”。

殆以“衿”、“祫”爲古今字與。

若許云：“稦，交衽也”，此則謂掩裳際之衽。當前幅後幅相交之處。

故曰：“交衽”。

稦，本衽之偁。因以爲正幅之偁。正幅統於領。因以爲領之偁。

此其推移之漸，許必原其本義爲言。

凡金聲今聲之字，皆有禁制之義。禁制於領與禁制前後之不相屬、

不妨同用一字。

解讀上述注釋時應當注意“凡金聲今聲之字，皆有禁制之義。”的記載。這其實就是音訓，“金”和“今”的發音與“禁”相通，以此這兩箇字可以表現“禁制”之義。《釋名・釋衣服》曰：“襟，禁也。交於前，所以禁禦風寒也”。《釋衣服》利用同音同義的音義說，以“禁”字說明“襟”的字義。段玉裁可能也採用了《釋衣服》的記載，主張“金”、“今”本就帶有“禁制”之義。並且《釋名・釋天》也有“金，禁也。其氣剛嚴能禁制也”的記載，他也有可能從《釋天》中選取了“禁制”一辭，應用於“稦”字的注釋。

《禮記・玉藻》曰：“衽當旁”，鄭注云：“衽謂裳幅所交裂者也”。《說文》曰：“衽，稦衣也”。又曰：“宜，交衽也”。這兩箇字也可以說是一種轉注。雖然段玉裁在“稦”字的注釋中沒有直接提到轉注，但他指出“稦”、“襟”、“衿”三箇字與“禁”字音同義通。我們可以發現其中暗含著一種轉注關係，由此可以得出結論：段玉裁選擇“稦”字的動機跟轉注有關。

綜上所述，我們可以發現“匈稟陿隘”當中，“匈”、“稟”二字皆與轉注有關。這是否可以說明他在有意地選擇包含轉注概念的字形來進行暗示。

陸

筆者認爲“匈稟陿隘”中“陿”字的字形無法反映段玉裁的本意，因爲“陝”字的段注指明“陿”是俗字，考慮到段注的用字原則，他在注釋中使用俗字的可能性甚低。筆者推測“陿”的字形不是“陿”而是“陋”，段玉裁元來寫成“匈稟陋隘”，現在採用的底本的“陿”字可能是譌字。如果段玉裁有意以四字短句暗示轉注的本質，則上述假說很有可能成立。

下面先看一下“陝”字的說解和段注。

【小篆】【】

【說解】隘也。从𨸏，夾聲。

【段注】侯來切。八部。俗作陿、峽、狹。

因爲段注云：“俗作陿、峽、狹”，按照段注原則，“匈稟陿隘”應該寫作“匈稟陝隘”。在確認“陝”爲正字後，我們需要進一步探討“陝”字是否確實是段玉裁所想寫的。除了將“陿”當作“陝”的俗字之外，還存在其他的解釋嗎？“陿”是否有可能是“陋”的譌字？筆者認爲從字形上來看，與把“陝”字誤認成陿”字相比，把“陋”字誤認成“陿”字，導致譌字產生的可能性更大。筆者認爲不是段玉裁本人誤作譌字，而可能是在刻板的階段由于某種原因混同了“陋”和“陿”的字形。依據可見於“陋”字的段注。

【小篆】【】

【說解】陋陝也。从自，匸聲。

【段注】陋者塞也。陝者隘也。韻部曰：“隘者陋也。然則陋與隘爲轉注。”

陋陝者如邊塞狹隘也。故从自。

引申爲凡鄙小之偁。

《賈子》曰：“反雅爲陃”。《淮南注》曰：“陃，鄙小也”。

段注發明“陃”和“隘”是轉注。現在整理“匈衿陋隘”短句中後兩箇字的關係，恰似反切系聯法，如下所示“陃”、“ 隘”與“陜”三箇字的轉注關係逐漸明了。

【模式圖１】

“陃”＝“阸陜”

“陜”＝“隘”

“隘”＝“ 陃”

此外，在“隘”字的注釋中，段玉裁本人明確地提到“陃”、“ 隘”、“陜”與“阸”四字轉注的關係。

【小篆】【𨺅】

【說解】陃也①。从𨸐，𦐇聲②。𦐇，籀文嗌字③。隘，篆文𨺅。从𨸏益④。

【段注】①𨸏部曰：“陃者阸陜也”、“阸者塞也”、“陜者隘也”。

然則四字相爲轉注。

②烏懈切。十六部。按此舉形聲含會意。如人之咽喉也。

③此見口部嗌下。各本譌作隘。今正。

④篆各本作籀。今正。

𨺅，籀文也。隘，小篆也。先籀而後篆者，爲其字之从𨸐也。

【模式圖２】

“陃”＝“阸　＝　陜”

“陜”＝“隘”

“隘”＝“ 陃”

鑑於段注“以許解許”的特點，要理解段玉裁的注釋思維，需先對照相關說解。段玉裁除了二字轉注以外，還指出三字轉注、四字轉注。本文至此已經發明“匈”和“膺”是二字轉注，“稵”和“衽”也是二字轉注，“陋”、 “陝” 和“ 隘”是三字轉注，“陋”、“陋”、“陝”和“隘”是四字轉注。

下面繼續探討“陋”字是否爲“陋”字譌字的問題。如上文所述《說文》裏沒有“陋”字的小篆，只在自部“陝【𨸏】”字的段注中提及：“俗作陋、峽、狹”，這箇注釋意味著底本的“匈稵陋隘”中，第三箇字的字形違背段玉裁的用字原則。

自部曰：“陋【𨸏】，陋陝也”，段注云：“陋者塞也。陝者隘也。閒部曰：‘隘者陋也’。然則陋與隘爲轉注。陋陝者如邊塞狹隘也”。像這樣，段玉裁說“陋”與“隘”是互爲轉注的。將上文對四字轉注的探討也考慮在內，段注所說的四字轉注指的就是“陋”、“陋”、“陝”、“ 隘”四箇字，應該把“陋”字排除在外。并且如上文所述《說文》裏沒有“陋”字的小篆，只在自部“陝【𨸏】”字的段注中提及：“俗作陋、峽、狹”，這箇注釋意味著底本的“匈稵陋隘”中，第三箇字的字形違背段玉裁的用字原則。第三箇字只有作“陋”字，才能使以“陋隘”表現四字轉注的說法成立。

於是剩下的問題便是“匈稵X隘”的“X”是“陝”還是“陋”。如果優先考慮發音，就應當寫作“陝”。要是更重視字形並將四字轉注的理論也考慮在內的話，則寫作“陋”更爲合理。

小結

綜上所述，我們可以結論四字短句元来作爲“匈稵陋隘”的字形。段玉裁以“匈稵陋隘”的“匈”與“膺”爲二字轉注；以“稵”爲數字一義（“稵”、“衿”、“襟”三字一義），這與他“有轉注而百字可一義也”的理論相契合；“陋隘”是段玉裁在注釋中斷定爲四字轉注的“陋”、“陋”、“陝”、“ 隘”之中的兩箇字。

筆者認爲段玉裁以“匈稵陋隘”短句諷刺宋代以後論六書者之蒙昧無知的同時，暗示了何爲轉注。若不了解轉注，就無從得知段玉裁批評的微意。將言外之意暗托於字形之中，由此可見段玉裁注釋思維的一端。

蘇軾文學中的莊子身影

簡光明

國立屏東大學中中文系 特聘教授

摘要

《莊子》一書，洸洋恣肆，多元又深刻，受到中國歷代文士的喜好，其中蘇軾文學作品受到莊子思想的影響最深。蘇軾一生文字，只從《莊子》悟入；蘇轍〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉則說，蘇軾初讀《莊子》，自謂《莊子》能得其心。本論文以蘇軾〈莊子祠堂記〉、〈水調歌頭〉、〈赤壁賦〉與〈和庚戌歲九月中於西田獲早稻〉為例，考察蘇軾在創作手法與思想上收到莊子影響的成分，說明蘇軾文學中的莊子身影。蘇軾在詩、詞、文、賦的創作中，引用《莊子》典故與文句，轉化莊子思想，從而在面對長期貶謫的生活困境，能夠適應，並有曠達的精神。

關鍵詞：蘇軾、莊子、莊子祠堂記、水調歌頭、赤壁賦

一、前言

在先秦思想家中，莊子對於中國文學發展的影響最為深遠。清人林雲銘說：「古今能文之士，有不讀《莊子》乎？既讀，有不贊其神奇工妙者乎？」[1]《莊子》一書，洸洋恣肆，寓言的表達方式既多元又深刻，閱讀《莊子》可以吸收為文的方法，能文的士人不可不讀；閱讀之後，自然會「贊其神奇精妙」，在思想與創作上難免受到影響。賈誼、司馬遷、阮籍、嵇康、陸機、陶淵明、劉勰、李白、韓愈、柳宗元、司空圖、王安石、蘇軾、吳承恩、馮夢龍、曹雪芹、劉熙載、龔自珍等著名的文學家，在其自述或作品中，都可以觀察到他們受到莊子文學思想的影響[2]。在這些文學家中，蘇軾是最受到重視的。

黃錦鋐〈莊子的文學〉說：「莊子給予後世文學的最大影響，不在文學的形式，而是在於文學的靈魂，當我們看到後世偉大的文學家與思想家，寫下他光芒萬丈的不朽巨著時，誰能知道那就是莊子思想的化身呢？」[3] 蘇軾的文學，不論文學的形式還是文學的靈魂，都能夠看到莊子的身影，清代劉熙載《藝概》說：「詩以出於《騷》者為正，以出於《莊》者為變，少陵純乎《騷》，太白在《莊》、《騷》間，東坡則出於《莊》者十之八九。」[4]林希逸則進一步說：「東坡一生文字，只從此（《莊子》）悟入。」[5] 莊子思想影響東坡一生的文學創作，也就是說，不論詩、詞、文、賦，蘇軾都從《莊子》得到啟發。[6]

蘇轍〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉最能說明此一觀點：

> （蘇軾）少與轍皆師先君，初好賈誼、陸贄書，論古今治亂，不為空言。既而讀《莊子》，喟然歎曰：「吾昔有見於中，口未能言，今見《莊子》，得吾心矣。」[7]

賈誼與陸贄的書「論古今治亂，不為空言」，科舉考試，難免要考生「論古今治亂」，年輕的蘇軾讀此二人的書，有助於考試取得好成績。等蘇軾讀到《莊子》，有很深地感慨，所謂「吾昔有見，口未能言」，說明蘇軾年紀小，有許多觀點還不知道如何表達，「今見是書，得吾心矣」則說明蘇軾對於《莊子》有非常深刻的理解，深刻的程度就像是莊子幫蘇軾講出心裡想說的話。正因為《莊子》得蘇軾之心，等到蘇軾年紀漸長，「口」已經能夠「言」其所「見」，那些蘇軾與《莊子》相同的觀點就會以

---

[1] 〔清〕林雲銘：《莊子因・序》（臺北：廣文書局，1968 年），頁 1。

[2] 陸欽〈莊周在我國文學史上的影響〉，收入陸欽《莊周思想研究》（鄭州：河南人民出版社，1983 年。）陸欽說：「蘇軾詩文揮灑自如，奔騰豪放，想像奇特，誇張巧妙，既有一洩千里之勢，又有文理自然之美，無不滲透莊周文風特點。他的作品大量引用《莊子》寓言和警句。他筆下的老農、村姑、幼童、漁人、船夫，都淳樸可親，田園風光頗有泥土氣息。這和莊周作品的人物、景色，格調相近。」

[3] 黃錦鋐：《莊子》（臺北：臺灣商務印書館，1999 年），，頁 149。

[4] 〔清〕劉熙載：《藝概》（台北：金楓出版有限公司，1986 年），頁 98。

[5] 見〔宋〕林希逸：《莊子口義・發題》（臺北：弘道文化事業公司，1971 年）。

[6] 蘇軾文學作品中，有的直接引用莊子文辭，有的用自己的文詞表達莊子的思想，有的轉化莊子的文辭而賦予新的意涵，有的運用莊子文法寫作，有的學習莊子寓言的表達方式。詳見簡光明：〈蘇軾與莊子〉，收入中國古典文學研究會編《古典文學》（臺北：臺灣學生書局，1997 年）第 14 集，頁 249-274。

[7] 蘇轍：《欒城集》下冊（曾棗莊、馬德富校點，上海：上海古籍出版社，1987 年），頁 1421。

不同的文學形式出現。[8]根據陶白〈蘇軾論莊子〉的統計，蘇軾詩集中引用《莊子》的典故，大約三百六十餘處，遍及內外雜篇，可見蘇軾「不僅熟讀《莊子》，而且是深刻理解莊周的，所以運用自如，有如探取口袋中最心愛又是最熟悉的東西一樣。」[9] 蘇軾的詞、文、賦引用《莊子》典故與思想之處甚多，在蘇軾的文學中，能夠看到莊子的身影。[10]

二、蘇軾〈莊子祠堂記〉與莊子寓言表達手法

《莊子・天下》說莊周「以天下為沈濁，不可與莊語。以卮言為曼衍，以重言為真，以寓言為廣。」〈寓言〉也說：「寓言十九」，司馬遷《史記・老莊申韓列傳》說莊子：「著書十餘萬言，大抵率寓言也。」可見莊子最善於用寓言來表達思想。所謂「寓言」，即「言在此而意在彼」，如果本文的情境是一個故事，「言」就是故事裡的小故事，「意」是所要表達的思想，因此，寓言就是藉某類人事的活動或自然萬物，以譬喻、弦外之音、寄托等方式表達作者的思想。小故事不是直接陳述思想，而是用寄寓的方式，因此就必須越過小故事的表面意義去了解作者所寄寓的內涵與寓意。

〈外物〉中，莊子表達氣憤的方式，就是透過寓言來表達：

> 莊周家貧，故往貸粟於監河侯。監河侯曰：「諾，我將得邑金，將貸子三百金，可乎？」莊周忿然作色曰：「周昨來，有中道而呼者。周顧視車轍中，有鮒魚焉。周問之曰：『鮒魚來！子何為者耶？』對曰：『我，東海之波臣也。君豈有斗升之水而活我哉？』周曰：『諾，我且南游吳越之王，激西江之水而迎子，可乎？』鮒魚忿然作色曰：『吾失我常與，我無所處。我得斗升之水然活耳。君乃言此，曾不如早索我於枯魚之肆！』」[11]

在本則寓言中，鮒魚向莊子求水正如莊子向監河侯借粟，「鮒魚」對應莊子（向監河侯借粟者），「莊子」（與魚對話者）對應監河侯，「斗升之水」對應粟，「西江之水」對應三百金，「南游吳越之王」對應「得邑金」，鮒魚「忿然作色」對應莊子「忿然作色」，「曾不如早索我於枯魚之肆」並無對應，而是莊子想要解此表達：一條魚只要斗升之水就可以活命，不需要整條西江水，等莊子遊說吳越之王再引西江水來，鮒魚早就死掉被賣到魚市場去了，同樣的道理，莊子只要一些粟穀就可以活命，用不著三百金，等監河侯得邑金再借莊子三百斤，莊子早就餓死進墳墓了。[12]

蘇軾〈莊子祠堂記〉採用寓言的表達方式，就是效法莊子：

---

[8] 王叔岷說：「《莊子》一書之義蘊，循環無端，著而不著，最難了解；然亦不難了解。性情與莊子近，則展卷一讀，如獲我心；性情與莊子不近，則誦之終生，亦扞格不入。」見《莊子校詮（下冊）》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988 年），頁 1415。蘇軾與莊子的性情相近，故能一讀《莊子》而「如獲我心」。

[9] 陶白根據康熙年間文蔚堂版本《蘇東坡詩集注》分析蘇東坡引用《莊子》所得的結果，見陶白〈蘇軾論莊子〉，《江海學刊》1985 年第 3 期。

[10] 有關莊子身影的意涵，可參考丁旭輝：《台灣現代詩中的老莊身影與道家美學實踐》（高雄：春暉出版社，2010 年）。

[11] 郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1989 年），頁 924。

[12] 簡光明：〈閱讀《莊子》的方法〉，《中國語文》第 566 期，2004 年 8 月，頁 50-54。

> 謹按《史記》:「莊子與梁惠王、齊宣王同時，其學無所不窺，然要本歸於老子之言。故其著書十餘萬言，大抵率寓言也。作〈漁父〉、〈盜跖〉、〈胠篋〉以詆訾孔子之徒，以明老子之術。」此知莊子之粗者，予以為莊子蓋助孔子者，要不可以為法耳。楚公子微服出亡而門者難之，其僕操箠而罵曰：隸也不力，門者出之。事固有倒行而逆施者，以僕為不愛公子則不可。故莊子之言皆實予而文不予，陽擠而陰助之，其正言蓋無幾也。至於詆訾孔子，未嘗不微見其意。[13]

所謂「楚公子操箠之僕，隸其主而出之」應該是指主僕關係的易位，楚公子出亡，不想被認出來，因此裝扮成僕隸，而僕人則扮主人。僕人既然當時的身份是主人，主人要有主人的威嚴才能取信於門者，於是操箠而罵楚公子所扮的僕隸，以便讓門者不會認出楚公子的身份。

若依照莊子寓言的表意方式，可以將蘇軾〈莊子祠堂記〉中「楚公子微服出亡」寓言中「言」(故事）與「意」(思想）的關係是：僕人操箠打罵公子，是倒行逆施的事情;莊子詆訾孔子之徒，也是倒行逆施的事情。僕人操箠打罵公子，是為了助公子；莊子詆訾孔子之徒，也是為了助孔子。「以僕為不愛公子，則不可；以為事公子之法，亦不可」的言外之意，其實就是：以莊子為不愛孔子，則不可；以莊子詆訾孔子之徒為事孔子之法，亦不可。[14]

三、蘇軾〈水調歌頭〉與莊子安命精神

莊子面對人生的困境與難題，能夠從自然的觀點去思考，從而能夠安時處順，應物而不傷。〈至樂〉說：

> 莊子妻死，惠子弔之，莊子則方箕踞鼓盆而歌。惠子曰:「與人居，長子老身，死不哭亦足矣，又鼓盆而歌，不亦甚乎！」莊子曰:「不然。是其始死也，我獨何能無概然！察其始而本無生，非徒無生也而本無形，非徒無形也而本無氣。雜乎芒芴之間，變而有氣，氣變而有形，形變而有生，今又變而之死，是相與為春秋冬夏四時行也。人且偃然寢於巨室，而我噭噭然隨而哭之，自以為不通乎命，故止也。」[15]

莊子遭遇妻子死亡，難免感觸哀傷而哭。經過思考生命的變化，「氣變而有形，形變而有生，今又變而之死，是相與為春秋冬夏四時行也」，生死就像四季的循環，死亡是自然循環的一環，有了這樣的領悟，所以停止哭泣，鼓盆而歌。

蘇軾的詞一向被歸為豪放詞派，呈現曠達的精神，而曠達正來自於莊子從自然的觀點去思考的啟發，〈水調歌頭〉云：

> 明月幾時有？把酒問青天。不知天上宮闕，今夕是何年。我欲乘風歸去，又恐

[13] 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》(北京：中華書局，1986 年)，頁 347。
[14] 簡光明：〈蘇軾〈莊子祠堂記〉「楚公子微服出亡」寓言試解〉，《諸子學刊》第二輯，2009 年 6 月，頁 231-242。
[15] 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 614-615。

瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間。
轉朱閣，低綺戶，照無眠。不應有恨，何事長向別時圓？人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但願人長久，千里共嬋娟。[16]

蘇軾在中秋的夜晚，人事不圓滿，兄弟離別無法團圓，難免有恨。思考人的悲歡離合正如月的陰晴圓缺，是自然不過的情況，不因人而改變，有這樣的領悟，所以發現不應該有恨，心境轉為「但願人長久，千里共嬋娟」。

莊周經過的歷程為：夫妻「死別」——慨然（哭）——領悟：死生為自然循環（氣—形—生—死—氣）——不哭（哭，不通乎命，故止）——安時處順（鼓盆而歌）。蘇軾經過的歷程是：兄弟「生離」——有恨：何事長向別時圓——領悟：人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。——不應有恨——曠達（但願人長久，千里共嬋娟）。

人生在世，難免遭遇生離死別，困頓挫折，若能放寬視野，從自然的規律與人事變化的常態來看，或許能像莊子與蘇東坡一樣，具有曠達的心胸，走出悲傷與怨恨。[17]

四、蘇軾〈赤壁賦〉與莊子多元觀物法

看待世界，如果只用單一視角，往往看不到全貌；看待萬物，如果只用單一的價值觀，常常容易忽略多元的價值，如此一來，很容易讓自己陷入困境，從而精神疲困。莊子不喜歡以單一視角觀察萬物，而常以不同的視角來看萬物。〈德充符〉說：

自其異者視之，肝膽楚越也；自其同者視之，則物與我皆一也。[18]

若從差異的方面來看，肝與膽的差異就像楚國與越國文化差異那麼大，如果從相同的方面，萬物一體，我與物也就一體了。莊子〈秋水〉有更豐富的觀物視角：

以道觀之，物無貴賤；以物觀之，自貴而相賤；以俗觀之，貴賤不在己。以差觀之，因其所大而大之，則萬物莫不大；因其所小而小之，則萬物莫不小；知天地之為稊米也，知豪末之為丘山也，則差數睹矣。以功觀之，因其所有而有之，則萬物莫不有；因其所無而無之，則萬物莫不無；知東西之相反而不可以相無，則功分定矣。以趣觀之，因其所然而然之，則萬物莫不然；因其所非而非之，則萬物莫不非；知堯、桀之自然而相非，則趣操睹矣。[19]

〈德充符〉只是分別「自其異者視之」與「自其同者視之」，〈秋水〉更進一步就「以道觀之」、「以物觀之」、「以俗觀之」、「以差觀之」、「以功觀之」、「以趣觀之」，用以彰顯用單一視角或單一價值觀來看待萬物，會讓自己陷入有蓬之心，找不到人生的價值與生命的出口，只有用不同的觀物之法，才能對現象與本質、變動與不變、差異與

[16] 蘇軾：《蘇軾詞集》（上海：上海古籍出版社，2017 年）。
[17] 簡光明：〈《莊子》與文學的對讀〉，收入蔡璧名《解愛：重返莊子與詩歌經典，在愛裏獲得重生》（臺北：天下雜誌出版社，2020 年）。
[18] 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 190。
[19] 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 577-578。

相同……有完整的理解，才能跳出困境，自在逍遙。

歷代文學評論家常常指出蘇軾篇章與莊子思想的關聯，具體說明蘇軾受到莊子的影響，其中〈赤壁賦〉常被提及的一篇。謝枋得《文章軌範》認為〈赤壁賦〉的文法與莊子相同，卻無一字相似，「非超然之才，絕倫之識，不能為也」[20]。蘇軾〈赤壁賦〉說：

> 蘇子曰：「客亦知夫水與月乎？逝者如斯，而未嘗往也；盈虛者如彼，而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也，而又何羨乎！且夫天地之間，物各有主，苟非吾之所有，雖一毫而莫取。惟江上之清風，與山間之明月，耳得之而爲聲，目遇之而成色，取之無禁，用之不竭。是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。」[21]

《老子》說：「有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大，大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」(〈二十五章〉)[22]道的運行是「周行而不殆」，周行是循環，由逝而遠而返正是循環。蘇軾從「水」與「月」分別說明其「變」與「不變」，水從天而降，落到地面，流進海裡，蒸發之後又回到天空，再落到地面，水是流動的，循環的規律卻是不變的；月亮從圓而缺而圓，就現象而言是變動的，就循環的規律而言是不變的。因此「自其變者而觀之」與「自其不變者而觀之」，才能了解現象與本質。從變的觀點來看，天地隨時在變動；從不變的觀點來看，人與物的生生死死維持天地的穩定循環，天地無盡，人與物也就無盡。蘇軾從「變」與「不變」的方面看，「變」者「異」，「不變」者「同」，可見其淵源應該來自莊子從〈德充符〉「異」與「同」的方面看。

車若水則認為從〈赤壁賦〉可以看得出來「東坡是莊子來，人學不得。」[23]林西仲《古文析義》說：「熟讀前後〈赤壁〉，勝讀《南華》一部。」[24]都點出蘇軾〈赤壁賦〉與莊子思想的密切關係。林西仲的講法，稍嫌過度彰顯〈赤壁賦〉的價值，未能正視《莊子》內容的豐富。

五、〈和庚戌歲九月中於西田獲早稻〉與莊子齊物思想

在莊子看來，天地萬物的生活環境、味覺感受與美感品味各不相同，沒有辦法用單一的標準去要求不同物種，《莊子・齊物論》說：

> 民濕寢則腰疾偏死，鰌然乎哉？木處則惴栗恂懼，猨猴然乎哉？三者孰知正處？民食芻豢，麋鹿食薦，蝍蛆甘帶，鴟鴉耆鼠，四者孰知正味？猿猵狙以為雌，

[20] 引自黃錦鋐：〈莊子之文學〉，收入黃錦鋐《莊子其及文學》(臺北：東大圖書公司，1984 年)。
[21] 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，頁 5。
[22] 王淮：《老子探義》(臺北：臺灣商務印書館，1985 年)，頁 104。
[23] 見王水照選注：《蘇軾選集》(臺北：萬卷樓圖書公司，1991 年) 頁 36。
[24] 林西仲：《古文析義》，引自《莊子資料彙編》(北京：中華書局，1994 年)。

> 麋與鹿交，鰍與魚遊。毛嬙麗姬，人之所美也；魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟，四者孰知天下之正色哉？[25]

人類、鰍魚與猨猴的居住環境不同，各以自己的方式過生活，沒有所謂「正處」；人類吃肉，麋鹿吃草，蜈蚣吃蛇，烏鴉吃老鼠，人類、麋鹿、蜘蛆與鴟鴉各有不同的飲食喜好，沒有所謂「正味」；同樣的道理，人類、魚、鳥與麋鹿各有不同的美的感受，人類的美女毛嬙麗姬，在其他三種動物看來並不美，所以能躲多遠就躲多遠。若要以人類的生活為標準，要求泥鰍與猿猴住到房屋裡，要求麋鹿、蜈蚣與烏鴉把人類可口的味道作為標準，要求魚、鳥與鹿欣賞西施的美麗，那是不相應而且沒有必要的。既然沒有單一的絕對的標準，最好的方式就是平等看待各自的生活方式與美的感受。

蘇軾對飲食充滿熱情，飲食則在其仕途之中，發揮重要的功能，即便是貶謫的困頓，莊子齊物思想讓蘇軾的心境能夠有所轉換，可以有超然的精神。蘇軾〈聞子由瘦〉說：「土人頓頓食薯芋，薦以薰鼠燒蝙蝠。舊聞蜜唧嘗嘔吐，稍近蝦蟆緣習俗。……人言天下無正味，蜘蛆未遽賢麋鹿。」[26]所謂「人言」的人指的就是莊子，蘇軾對於貶謫之地的飲食，剛開始時，不容易接受，甚至「嘗嘔吐」，後來慢慢融入在地生活，也就能安於當地飲食。

蘇軾〈和庚戌歲九月中於西田獲早稻〉說：

> 蓬頭三獠奴，誰謂願且端。晨興灑掃罷，飽食不自安。願治此圃畦，少資主遊觀。晝功不自覺，夜氣乃潛還。早韭欲爭春，晚菘先破寒。人間無正味，美好出艱難。早知農圃樂，豈有非意幹。尚恨不持鋤，未免辟我顏。此心苟未降，何適不問關。休去復歇去，菜食何所嘆。[27]

大江南北飲食習慣殊異，個人味覺品味標準不同，沒有所謂「正味」。所謂「人間無正味，美好出艱難」，可見真正美好的味道，都是從艱難的生活中淬鍊出來的，蘇軾生活的改變與內在的調適以及心境轉化有著莊子的身影。

六、結語

蘇軾〈莊子祠堂記〉以「楚公子微服出亡」寓言呼應莊子寓言的表達手法，寓言是「言在此而意在比」，透過言與意、彼與此之間的連結，表達莊子詆訾孔子雖不可以為法，其用意則在助孔子。〈水調歌頭〉裡，看到月圓，想到自己被貶謫（人事不圓滿），兄弟無法團圓，本來有恨，跳出個人情緒，從自然的規律來看，「人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全」，從而能曠達地面對不圓滿與無法團圓，這與莊子妻死，從悲傷痛哭，經過生死循環的領悟，最後了悟生死而鼓盆而歌，有異曲同工之妙。〈赤壁賦〉裡，從不變的觀點來看待自然，人與物都是無盡，也就不必羨慕天地的長久，這是莊子從同的觀點了解萬物為一的體現。〈和庚戌歲九月中於西田獲早稻〉中，所謂「人間無正味，美好出艱難」，蘇軾生活艱難，已經能夠隨遇而安，享

[25] 郭慶藩：《莊子集釋》，頁 93。
[26] 蘇軾：《蘇軾詩集》，頁 2123。
[27] 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，頁 2166。

受飲食的美好，正如莊子〈齊物論〉論正處、正味、正色，既然沒有單一的標準，那就讓萬物各自在自己的生活中發現美好。這類的例子相當多，在蘇軾的文學作品中，我們很容易可以觀察到莊子的身影。

蘇軾自從讀《莊子》而覺得該書常說出自己口未能言的見解，就結下不解之緣，《莊子》的思想與寓言的表達手法就成為蘇軾創作的資源，在詩、詞、文、賦之中，都能看到引用《莊子》典故與文句，轉化莊子思想，面對長期貶謫的生活困境，能夠適應，從而有曠達的精神。

虐戀與執迷——張彥勳〈妻的腳〉析論

余昭玟

國立屏東大學中國語文學系 教授

摘要

張彥勳生於 1925 年，是從日治到戰後持續發表作品的所謂台灣跨語一代作家。其短篇小說〈妻的腳〉1964 年發表於《台灣文藝》，是一篇驚悚情色小說，探討犯罪與病態心理的前衛之作，在一九六〇年代的台灣文壇極為罕見，當時盛行反共文學的背景下，此篇小說的出現可謂異數。一方面張彥勳有獨立於時代潮流之外的用心，另方面小說中描寫對女性肉體之美的虐戀與執迷，可發現深受日本文豪谷崎潤一郎三篇作品的影響。〈妻的腳〉和谷崎潤一郎的〈刺青〉、〈富美子之足〉、《春琴抄》，都是以美學的元素為包裝，來鋪衍肉體議題。小說中的男主角都是畫家、畫師，作者以他們對美感的敏銳與執著，敘寫一段荒謬愛慾。本論文從一九六〇年代的台灣文壇說起，討論張彥勳如何從〈妻的腳〉再出發。其次，探討谷崎潤一郎的三篇小說內容，綜論兩位作家的四篇作品裡，呈現怎樣的愛慾與執迷，擬出觀看的方式、戀足癖、挫折與侵犯等三個面向一一分析。最後歸結出張彥勳〈妻的腳〉乃以邊緣化來對抗群體文化，以個體的自由完成對於群體話語霸權的否定。這種書寫極為獨特，表現存在的深度，從而透顯對身體美學的洞視。

關鍵詞：張彥勳、谷崎潤一郎、病態心理、戀足癖、跨語一代作家

一、前言

張彥勳（1925-1995）是屬於台灣跨語世代[1]的作家，日治末期創立「銀鈴會」，他不只是創作者，也是此文學社群中的靈魂人物，負起刊物編輯與組織運作的工作。一九二〇年代前後出生的作家群中，能在日治時期即嶄露頭角的人並不多，葉石濤在 1940 年以小說〈媽祖祭〉入選《臺灣文學》佳作，並在 1943 年進入《文藝臺灣》雜誌社擔任助理編輯，是少數中的少數，張彥勳也是少數活躍於日治時期的年輕作家。戰後才一年多，台灣行政長官公署就於 1946 年 10 月 25 日發布語言禁令，禁止報刊出現日文欄，致使以日語為載體的作家的創作深受打擊，不少人因此放棄了寫作。不過張彥勳並沒有退卻，他在 1947 年與銀鈴會文友林亨泰、詹益川等人重新復刊同人刊物，命名為「潮流」，持續引領文藝風潮。《潮流》在臺中、彰化匯聚了一群對文藝有興趣的文友，成為當時最具能量的青年文學社團。好景不常，1949 年發生「四六事件」，銀鈴會顧問楊逵、主編張彥勳以及林亨泰等人相繼被捕，組織被迫解散，《潮流》永久停刊。張彥勳的創作黃金時期，倏忽停止，開始長達十年的語言學習與文學沉潛期。他自述：

> 由於十年的沉寂，十年間增添許多人事煎熬，我再也不是「銀鈴會」時期那個十幾二十歲天真的文學愛好者了，感覺到詩已不足以承載我的感情與思考，同時也覺得自己寫詩沒別人寫得好，所以一出發就改寫小說。[2]

從新詩到小說，他的文類轉變在跨語世代作家中確實是個獨特的案例，短篇小說〈妻的腳〉[3]即在這樣的背景下產出，十年的沉寂，他以〈妻的腳〉挑戰時代禁忌，也透顯他所受到的日本文學的影響。〈妻的腳〉1964 年發表於《台灣文藝》第 1 期，次年獲第一屆台灣文藝獎。[4]〈妻的腳〉可說是一篇驚悚情色小說，此種驚世駭俗，探討犯罪與病態心理的前衛之作，在一九六〇年代的台灣文壇為罕見。

張彥勳出生中部政治世家，父親張信義（1906-1972）在日治時期即為具強烈民族意識的左翼人士，積極地參與台灣文化協會活動。戰後張信義也先後擔任了三民主義青年團臺中分團主任、第一屆民選鄉長等職務，對地方建設頗有建樹。然而 1954 年次子張彥哲潛逃中國，張信義被認定是指使者，而被判十五年徒刑。張彥勳也因此身負政治犯之子、「匪諜」之胞兄，以及銀鈴會「匪黨」首領等多重的罪名，捲入這場的政治風暴中，三次進出牢獄，但並未影響他成為作家的決心，從克服語言障礙再出

---

[1] 「跨語世代」一詞為林亨泰在1967 年接受日本詩人高橋久晴的訪問時，用以指涉那些在日治時期即接受日語教育，並在戰後因為國民政府的語言政策，而必須被迫重新學習中文、對中文的表達能力必須有技術性突破的銀鈴會同仁。林亨泰，〈跨越語言一代的詩人們〉，《臺灣詩史「銀鈴會」論文集》（臺中：臺中縣文化中心，1995年），頁79-80。

[2] 施懿琳、鍾美芳、楊翠：《臺中縣文學發展史：田野調查報告書》（豐原：臺中縣立文化中心，1993年），頁 263-265。

[3] 張彥勳：〈妻的腳〉，《張彥勳集》，頁 64-65。原發表於《臺灣文藝》第 1 期（1964 年），頁 16-22。

[4] 《臺灣文藝》成立次年，即 1965 年元月起，設置「臺灣文學獎」，以「鼓勵文學創作振興文運」為主旨，評選對象為「以該年度發表於本刊之創作小說中選出一篇最佳者」為得獎作品，獎金五千元，金額是當時《臺灣文藝》每冊定價五元的一千倍，可謂優渥。1966 年第一屆正獎從缺，佳作有五：1.七等生〈回鄉的人〉，2.鍾鐵民〈點菜的日子〉，3.鍾肇政〈骷髏與沒有數字板的鐘〉，4. 張彥勳〈妻的腳〉5.廖清秀〈金錢的故事〉。

發的 1958 年，迄 1971 年的十數年間，是張彥勳小說創作的豐收期，發表的作品多刊載於當時重要的報刊，如《中華日報》、《野風》、《文壇》，本土作家聚集的《臺灣文藝》、《文學界》、《笠》等刊物，也發表多篇作品。總計他在這段時間約有上百篇的作品發表，分別集結在《他不會再來》、《芒果樹下》等六本小說集裏。1970 年代因眼疾轉而從事兒童文學寫作，也有豐盛的成果。1982 年起在《文學界》上他發表了一系列以農村為背景的小說作品，開創了另一段高峰。小說集《鑼鼓陣》即收錄了他在這段時期的心血結晶。

小說創作佔據了張彥勳戰後寫作生涯的大半時光，但他的作品不僅未受文壇的青睞，就連同時期的省籍作家們也少有人討論他的作品，相較於同時期的跨語世代作家如吳濁流、鍾肇政、葉石濤、文心等人相比，他的討論度相對來說低上許多，他的文學也不太受當代文學研究者的注意，可以說是一位在當時主流文壇、省籍作家群以及今日文學研究領域中皆位處邊緣的作家。目前學界可見的張彥勳作品研究大多只能關照其文學生涯的冰山一角，缺乏整體性與脈絡性的研究。

本論文由這些過去尚未被梳理，或未曾被重視的小說作品，舉出〈妻的腳〉一篇，嘗試為其小說創作的歷程與特質尋求全新解釋的可能。剖析〈妻的腳〉時，筆者發現其中「戀足癖」的變態心理，與日本小說家谷崎潤一郎的三篇作品十分相似。不論谷崎潤一郎的〈刺青〉、〈富美子之足〉、《春琴抄》，或張彥勳的〈妻的腳〉，都是以美學的元素為包裝，來鋪衍肉體議題。男主角都是畫家、畫師，作者以他們對肉體美的敏銳與執著，敘寫一段荒謬愛慾。谷崎潤一郎的創作信念也與張彥勳極為相似：

> 藝術家無論怎樣怯懦，也要安於自己的天份，精益求精的研習藝術。這時，就會產生為藝術而不惜捨生的勇氣，不覺間對死就有了確切的覺悟。這才是藝術家的勇氣！[5]

以下將從一九六〇年代的台灣文壇說起，討論當時的家處境，看張彥勳如何從〈妻的腳〉再出發。其次，探討谷崎潤一郎的三篇小說內容，最後綜論兩位作家的四篇作品裡，呈現怎樣的愛慾與執迷，並引用學理來透析此種虐戀心理的來龍去脈。

二、張彥勳從〈妻的腳〉再出發

戰後張彥勳的創作語言要從日文轉換為中文，只能在擔任教師期間，與他所教育的學生一起從注音符號學起，他曾在楊翠的訪談中述及這段痛苦的學習歷程：

> 我那時候雖然已經是小學老師，自己學習中文的歷程卻於小學生相去不遠，我為自己訂下幾個學習步驟，完全是計畫性的學習，首先是造詞，光是這個過程就持續了兩三年；然後是造句，白天拼命看中文書，將其中的好句子抄錄下來……晚上則訓練自己的造句能力；等我自覺造句已沒什麼大問題之後，就開始進入寫作的練習。如此從造詞、造句、到「作文」的

[5] 陳銘磻:《一生必讀的 50 本日本文學名著》（臺北：布克文化出版，2017 年 1 月），頁 147。

> 階段，就費去整整十年的功夫，這才敢回到文學的舞台。[6]

吳新榮在吳濁流的「第一屆臺灣文學獎」評選感想中，提到他選擇〈妻的腳〉為佳作的原因，是對其內容「感到新鮮，甚至新鮮到差不多要近病態」，他在認識了張彥勳之後，發現一位小學教員竟然能寫就這種小說而感到佩服。[7]

在這一篇小說中對於這種近乎病態的視角幾乎毫不隱藏，光是描繪妻的腳的美，他就用了非常多樣且複雜的敘述手法來書寫，例如以淨水襯托腳的白淨及曲線之美，或是特寫般地描述整隻腳近乎無瑕的視覺與觸覺之感仍不足以滿足作者的胃口，主角變態般舔舐著腳的場面，還有將妻子的腳當作是寶物一樣細心呵護，甚至要每日以牛奶沐浴清潔的安排，一舉一動都讓人感受的到主角對妻的腳的偏執與癲狂。

〈妻的腳〉全文是殺人犯寫給刑事警察的一封信，男主角金野村在信中自述他殺死妻子的原因與過程。他殺妻後逃遁數日，寫信準備自首，明知會有被判死刑的可能，但他希望社會大眾能明白此案的真相，而不要將他當作變態性慾者，這樣即使他死了也甘心。小說以第一人稱來敘述事件，「我」將自己的感受一一剖析，其中的犯罪心理讓讀者一覽無遺。一個「口吃又心怯」的男人，有著別人不能了解的神經質和纖細的感官知覺。

男主角是一位外貌英俊的畫家，某日因車禍受傷而住院三星期，在醫院裡他邂逅了後來成為他妻子的護士小姐。護士的臉相十分平凡，但她在洗衣場沖洗雙腳的一幕，卻讓主角深深著迷。那雙腳膚色雪白，曲線完美，腳面皮肉豐滿豔絕，腳趾頭宛如一顆顆燦爛的寶石。這雙腳藏著許多表情，美得不能再美。因為他是畫家，對於人體美有特別敏銳的感覺。覺得女人之美，絕不在五官及胸腰，而在一雙腳的曲線上。所以他很快地展開追求，並娶她回家。

婚後的生活十分美滿，他每天專心繪畫妻子的素腳。

> 婚後，我方始發覺妻的腳，比我想像的更加動人了。那肌膚滋潤而雪白，並且如象牙一般地光滑。不，誠然是象牙，也絕對不會有如此神秘的顏色啊；如果在象牙裡頭灌進了年輕女子的暖血，或許多少能夠透出近乎此類鮮豔與崇高交織的光彩吧。[8]

不久，他的迷戀轉移為病態的怪癖，視覺已不能滿足，他開始在妻子的大腿至腳尖塗抹牛奶液體，然後像狗一般盡情地舔舐。這樣的迷戀到了痴狂的態度。逐漸，他的外表逐漸消瘦，眼眶凹陷，臉容憔悴；心理上也患得患失，神經尖銳如針，一點小動靜都會讓他魂飛魄散。他開始懷疑妻子不曾愛過他，他監視妻子的行動，連妻子出去購物也無法忍受。有一天，他發現妻子大腳上有一處極微小的傷痕，於是爆發了口角，他怒斥妻子，表達不滿和懷疑。不久之後的一個晚上，他喝醉了酒，再次發現妻子腿

[6] 施懿琳、鍾美芳、楊翠：《臺中縣文學發展史：田野調查報告書》（臺中：中縣文化，1993），頁 266。
[7] 吳新榮，〈選後感想〉，收錄於《臺灣文藝》第 8 期，頁 41-42。
[8] 張彥勳：〈妻的腳〉，《張彥勳集》，頁 64-65。

上有一處紅斑點，上面還有牙印。他瘋狂的認定妻子必定有了情夫：

> 哦！太枉屈了哇！多令人嘔心！叫陌生人玩弄自己的妻子的肉體，不管如何，在於我是一件熬不住的事兒。我越發吃醋，妒忌得幾乎變成瘋子了。不能的！絕不能讓別人奪去她！絕不能讓人家去沾染她一指！她是我的，永遠屬於我所有！屬於我所有！我在心中反反覆覆的叫著，忽然有一個念頭湧上心來。嗯……尋根究原，主因在她那雙白玉無瑕的腳腿！與其眼看別人去愛撫，何不把它傷壞掉呢？是呀！傷壞它，別人就不會再去愛她了……[9]

於是他拿了刀子將妻子從腳開始，砍得血肉模糊。這封信的結尾，他表示愧悔莫及，怕自己口吃表達不清楚，所以用文字記下來龍去脈。

三、一九六〇年代台灣文壇

張彥勳是日治時期即開始發展的台灣新文學及文壇作家，因政權更迭與語言轉換，暫時被排除在五〇年代文壇主流之外。五〇年代的台灣當局將反共當成一般群眾的義務，將文藝做為反共的利器，認為作家責無旁貸要以筆來做號召民眾、討伐共產黨的工作。這正是以國家的政策控制文藝界，在「反共」的口號下，作者實難自外於這個潮流，所以說在當時文學的空間是十分狹小的。

此時期政府密集發動政治力量來掌握文壇，紛紛成立各種團體，依序有 1950 年 3 月立法院院長張道藩創設「中華文藝獎金委員會」，提供高額獎金，獎勵十一項文藝創作。5 月，張道藩在教育部長程天放、國防部主任蔣經國的贊助下，又成立「中國文藝協會」，宗旨為：「自覺地以戰鬥姿態，在精神上武裝自己，在行為上發揚民族主義，安定人心，肩負起反共復國的神聖使命。」其下有十七個委員會，並以《文藝創作》為機關雜誌，而成為五〇年代成立最早，包容範圍最大的一個文藝組織。

集結在「中國文藝協會」社群系統之下，非專業化導向的特殊文學生產現象，一是以個人為單位或與友人集資的出版商；一是個人兼作家，編輯、出版商等多重身分的生產機制。[10]，例如張道藩主持的「文藝創作出版社」、葛賢寧等人組成的「中興出版社」、穆中南等人組織的「文壇出版社」、任卓宣主持的「帕米爾書店」等均是。

1954 年「文化清潔運動」是「文協」所主導，而以國民黨國家機制執行的文藝運動。為期不長，但對文學生態造成深遠的影響。「文化清潔運動」是陳紀瀅所提出，1954 年 8 月 9 日全國各報共同發表〈自由中國各界為推行文化清潔運動例行除三害宣言〉，點出「赤色的毒」、「黃色的害」、「黑色的罪」，將會摧殘民族文化、斷送國家命脈，所以要提出自清與對外清除的要求。

---

[9] 張彥勳：〈妻的腳〉，《張彥勳集》，頁 69-70。

[10] 陳康芬：《斷裂與生成》——臺灣五 0 年代的反共／戰鬥文藝》（臺南：國立臺灣文學館，2012 年 10 月），頁 41。

種種的政策限制壓縮了文學的發展，葉石濤曾評論：「五〇年代文學所開的花朵是白色而蒼涼的」。到了六〇年代，此種政治口號仍未消歇，1960 年《自由中國》停刊，1965 年國軍新文藝運動展開。

不過，1964 年卻有兩個本土文藝雜誌《臺灣文藝》、《笠》先後創刊，開創了契機，為臺灣本土作家提供了專屬的發表園地，也將過去四散各地的創作者集合了起來，提供了發表的空間。張彥勳作為一名戰前臺灣現代詩與文藝雜誌的先行者，自然沒有缺席，他在 1964 年 3 月參加了《臺灣文藝》創刊紀念座談，隨即發表了〈妻的腳〉。

在一九六〇年代的跨語一代小說家的作品中，多為反映貧困農村的題材，為生存條件掙扎的小人物，但〈妻的腳〉所刻劃的，卻是一個市鎮知識分子的形而上的畸戀心理。如彭瑞金所歸納的：

> 張彥勳筆下的小人物雖然也面臨生存的困境與苦楚，但鮮少是為生存的衣食奮鬪、掙扎，他把人生的困難提升在友誼、親情、愛情、義利、是非糾葛……的層面上來；不忠實的朋友，被金錢蒙蔽的親情，背叛的愛情，似乎是張彥勳偏愛的著墨點。[11]

其作品中，心理描寫十分多元，有想像，也有潛意識流，論者由此肯定張彥勳是一位「擁有豐富現代小說技巧的作家」。[12]但創作這樣的作品的背景，是狹隘且動輒得咎的六〇年代場域，張彥勳可以說是掙扎求生，克服戰後險惡的政治局勢以及改朝換代後所面臨的語言困境，而寫出了〈妻的腳〉，這篇小說其實承載了他自幼習得的日本文學的養分。

四、張彥勳 vs. 谷崎潤一郎

日治時期，殖民者將「國語普及」視為同化的根本，戰後日本語、日本文化仍然對台灣文壇，尤其是本土作家，具有強大的滲透力。松永正義研究戰後台灣知識分子對日本的印象，以出生於 1920 年至 1935 年的「皇民化世代」，受日本的影響最深，他歸納出這個世代的三點特質：

> （1）懂事時期起抗日運動就已經瓦解，日本的價值觀最深植內心。
> （2） 日本教育的影響最為強烈，僅能讀寫日語及日語中的漢文。
> （3）具有強烈的日本價值觀（戰爭時期的日本價值觀）。[13]

---

[11] 彭瑞金：〈一步一屐痕的執著——張彥勳集序〉，《張彥勳集》（臺北：前衛出版社，1995 年 6 月）），頁 10。

[12] 彭瑞金：〈也是臺灣文學的旗手——試論張彥勳〉，《張彥勳集》（臺北：前衛出版社，1995 年 6 月），頁 307。

[13] 松永正義著，林琪禎譯：〈戰後臺灣的日語以及日本印象〉，收入所澤潤、林初梅主編，林初梅譯：《戰後臺灣的日本記憶——重返再現戰後的時空》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2017 年 3 月），頁 68。對比出生於 1895 年後十年間的新舊世代交替的世代，他們和日本的關係是：1.雖然對清朝時代沒有直接的記憶，但日本的統治體制也尚未確立。2.在懂事時期，近代化開始發生。接受近代教育的可能性低。漢字是教養的基礎。3.認為日本是侵略者。出生於 1905 年後十年間的抗日的世代，他們和日本的關係是：1.日本的統治體制開始確立，但對於剛懂事的這個世代來說，中國是

張彥勳正是出生於1925年的「皇民化世代」,日本在台灣如火如荼推行皇民化的八年，當時張彥勳是十二歲至二十歲，台灣光復時，他已經成年，而且接受了完整的日文教育。

生於 1923 年的台灣知識分子葉盛吉，在其手記裡留下這樣的紀錄：

> 在我的心中，有一個故鄉。幼時會社的宿舍區度過了童年，在中學經歷了學寮生活的我，從教課書中了解到內地的風俗習慣，在我的心中栽種了一個故鄉。而孩提時代，那灰暗的舊房子，親戚家的婚喪嫁娶，接觸這些生活，接觸這些習俗，……在我心中造出了另外一個故鄉。前一個故鄉來自生活，後一個故鄉源於血統和傳統。但我卻不感到有什麼矛盾地兼容並存於心中，真是不可思議。[14]

年長張彥勳 14 歲的龍瑛宗回憶道：

> 我自幼吸吮著日本文化的乳汁長大。六十餘年前，以不了解日語的台灣學生，接受日本老師教授「萬葉集」的抒情歌。然後傾囊購買過期的兒童雜誌「赤鳥」。不可思議的是，現在已是七十歲的我，總會很自然地懷想當時的情景。[15]

少年時代的的龍瑛宗就在《萬葉集》的抒情歌、吉田絃二郎的散文，及鈴木三重吉的《赤鳥》薰陶下，逐漸開啓了既抒情又寫實、既感傷又冷冽的文學之眼。當張彥勳被問到在創作方面受到那些作家的影響較大時，他的答案就是日本作家：

> 許多日本文學作家如川端康成、吉田弦二郎、谷崎潤一郎等，都是我文學的導師……特別是吉田弦二郎，他的文學帶點感傷的味道，所以也有評論家認為我的作品很具感傷性，同時，我在小說中喜好敘寫景，經由寫景而寫意，這也與吉田弦二郎有關。[16]

葉石濤認為〈妻的腳〉確有師承自日本作家谷崎潤一郎「唯美、肉感」風格。[17]台灣六〇年代的文壇，從中可以看出政治力對文學題材的干涉與影響，反共文藝政策在表面上看來，似乎終止了台灣文學與知識分子從日治時期以來，與日本殖民母國之

「中華民國」，受到當時中國國族主義的影響。2.知識人接受了近代教育，有日語讀寫的能力。同時也大多具有漢文教育的基礎，大多具有讀寫中文的能力。3.介於中國國族主義與內部化的「日本」之間。出生於 1935 年後十年間的冷戰的世代，他們和日本的關係是：1.經歷過戰爭以及內戰的混亂與苦難，自懂事時期起感受到的是國民黨的支配。2.幾乎一開始所接受的就是國民黨的教育體制。

[14] 楊威理：《臺灣知識人之悲劇——葉盛吉傳》，東京：岩波書店，1993 年。頁 19。陳映真譯為：《雙鄉記》，臺北：人間出版社，1995 年 3 月。

[15] 龍瑛宗：〈幾山河越〉,《咿啞》，24、25 合併號，1989 年，頁 13。

[16] 施懿琳、鍾美芳、楊翠：《臺中縣文學發展史：田野調查報告書》（臺中：中縣文化，1993），頁 266-267。

[17] 葉石濤：〈張彥勳論——記張彥勳的寫作歷程〉，頁 297。

間既承襲又抗衡，既相濡以沫又糾葛不清的現象，但實際上，省籍作家所受的日本文學的影響，是一時也擺脫不了的。如前所述，〈妻的腳〉不論題材、人物、主題，都和谷崎潤一郎有莫大的淵源。

谷崎潤一郎（1886-1965），出生於東京，自幼聰穎超群，就讀東京帝大日本文學科，大學期間接觸希臘、印度、德國的唯心主義、悲觀主義哲學，逐漸在心中形成虛無的享樂人生觀。大三時因拖欠學費遭退學，從此開始文學寫作生涯。因拖欠學費而遭受退學，之後與小山內薰等人發刊同人雜誌《新思潮》，並發表了〈刺青〉、〈麒麟〉這兩篇構思新穎的短篇小說，使他能躍登日本文壇。逐漸以耽美的、享樂主義的作家享譽文壇。作品以官能的耽美主義博得讚美，尤其永井荷風(1879-1959)聲稱：「在明治文壇上，直至今日為止，開展從無任何人著手的藝術方面之成功者，乃谷崎潤一郎。」[18]谷崎從此登上日本文壇，且歷數十年知名度不衰。雖不曾獲得諾貝爾文學獎，卻曾於 1958 年、1960 年至 1964 年間被六度提名諾貝爾文學獎，特別是在 1960 年與 1964 年進入了最終候選五人名單。

谷崎的小說雖傾向頹廢，偏執、自我虐待的快感和變態的官能享受，但獨特的小說風貌，深刻的影響了日本的文壇後輩。而留學日本近十年的中國作家郁達夫則認為谷崎的作品對中國現代作家也產生不小的影響。[19]荷蘭學者伊恩・布魯瑪在《日本文化中的性角色》一書，肯定了谷崎文學的典雅是「至今絕無僅有。」[20]其作品的情調優美哀怨，語言清雅端麗，是極為優美的情色文學。綜觀谷崎潤一郎的文學，初期書寫肉體的神秘與憂患，融合豔麗與頹廢，如惡魔一般的幻想境界。到了中期，則以女性肉體的耽溺為主題，最後，谷崎回歸日本古典美，小說由現實轉移到物語的境界。

1911 年谷崎潤一郎發表短篇小說〈刺青〉[21]，描寫一位以刺青為業的青年畫工。此篇小說充滿唯美主義色彩，遂受到日本唯美主義始祖永井荷風的青睞，特意以專論讚賞谷崎為日本文壇開拓新領域。清吉解構女性身體，將其重構為一種美學樣態。

長篇小說《春琴抄》[22]為谷崎潤一郎代表作，被日本學界推崇為經典的唯美派作品。《春琴操》中，春琴與佐助難以跨越主從、師徒的隔閡，而使兩人的愛欲出現複雜變化。這部小說細膩描摹女性身體的美，加上受虐及自虐的情節，令人深感驚心動魄。

春琴為藥商的掌上明珠，自幼聰穎，姿容端麗無比。四歲習舞，舞姿曼妙美豔。卻遭妹妹的乳母嫉妒，而被陷害成盲眼，九歲失明後斷念舞技，篤學三味線弦，在一起學藝的學生中，無人琴藝比她精湛。十五歲時琴音空靈，出類拔萃。一向為她引路的的僕人佐助在愛慕春琴之餘，也一心學琴。數十年來兩人朝暮相處，也偷偷生下三個子女，但因身分差異，堅毅自負的春琴始終不承認此段情愛，也拒絕婚姻的可能。

---

[18] 李文彥編著：《日本文學史》（臺南：開山書局，1971 年 2 月），頁 210。

[19] 引自陳銘磻：〈谷崎的作品展現了日本情色文學的優雅〉，《跟著谷崎潤一郎遊京阪神》(臺北：聯合文學出版社，2014 年 5 月)，頁 42。

[20] 引自陳銘磻：〈谷崎的作品展現了日本情色文學的優雅〉，《跟著谷崎潤一郎遊京阪神》，頁 43。

[21] 谷崎潤一郎:〈刺青〉，谷崎潤一郎著，林水福、徐雪蓉譯: 《刺青——谷崎潤一郎短篇小說精選集》（臺北：聯經出版社，2015 年 11 月）。

[22] 谷崎潤一郎著，賴明珠譯:《春琴抄》（臺北：聯合文學出版社，2004 年 9 月）。《春琴抄》另有最新的譯本，為劉子倩所翻譯，臺北：大塊出版社出版於 2018 年 7 月出版。本論文引文乃採用賴明珠的譯本。

兩人難以跨越主從隔閡，佐助順應春琴「因為自尊關係，絕不能與僕人結婚」的心情，一生守候在她身側。春琴 37 歲時，遭他人暗算，被滾水燙傷頭皮及臉頰，美麗的容顏從此被摧毀。大夫要為春琴拆卸紗布前，春琴一句：「任何人都可以看見我傷後的臉，唯獨佐助不行」，促使佐助痛下決心拿縫衣針刺瞎自己的雙眼。以此明志，表達對春琴的敬畏與愛意，從此之後，春琴絕美的姿容，永遠留在佐助心中。

〈富美子之足〉背景時間為大正八年，立夏。年老的塚越娶了年輕的藝妓富美子為妾。塚越好酒而患了糖尿病，肺病，他給宇之吉大筆酬勞，拜託他用西洋畫來為富美子畫像。小說開頭：「看到這麼美好的東西，總是讓我覺得造物主，創造每個人的時候是非常不公平的。」「富美子帶給他全世界最幸福的死亡。」[23]開場一段，由畫師守在臨終的塚越前的感想。富美子正將潔白美麗的腳踩在塚越的額頭上，因為。「當一個臨死老頭的託付。」「實在是太完美了。」

一瞬間想起久遠的記憶，陽光照進畫室，手掌在足上的觸感。一個月後，「從來沒見過這麼美麗的腳。」「曲線展現出女性的肉體美，被這雙腳踩踏的榻榻米和木屐應該很幸福吧！」

老人因富美子線條優美，且擁有滑潤肌膚的腳掌而對其迷戀，連到人生的最後一刻都希冀這雙腳，再次賜給自己高潮、刺激。而年輕畫師也陶醉於富美子那雙勾引他童年回憶的腳掌，甘願像隻膝下犬，臣服於富美子的腳邊。

五、愛慾與執迷

張彥勳和谷崎潤一郎這幾篇對女性身體眷戀與執迷的小說，是將女性身體的被商品化，從男性觀看的角度，物化了女性。觀看的空間在私密的宅室裡，其中包含了性的隱喻與懲戒。身體牽連出男女之間所有的關係網絡，也勾連起現實和幻想，小說中男人的生活重心完全投影在這雙美足上，腳成為慾望的具體象徵。腳一方面暗示了女性身體的誘惑，另一方面也牽引出男性對愛慾的執迷。

（一）觀看的方式

觀看使觀看者與被觀看者產生了己／異、主／從的關係，二者之間是不對等的，那是身體的展示與消費。不過，對美麗事物的仔細端詳，其美感撼動了觀看者，使觀看者迷戀不已，又顛覆了原本的位階，使觀看者即使為美的事物犧牲也在所不惜。〈妻的腳〉、〈刺青〉、〈富美子之足〉三篇小說，男主角都是畫師，是一位最純粹的觀看者。

藉著心理分析的研究來看，〈妻的腳〉和〈富美子之足〉都藉第一人稱的自述視角展開情節。人物是小說情節的推動者，在敘事學上，一般探討小說創作技巧的論著，多主張採用第一人稱的敘事角度，「較容易引起讀者共鳴和真實感，想充分發揮思想作品時特別容易運用。」[24] 第一人稱的敘事角度，也為男性癡戀女性身體找到合理的

[23] 谷崎潤一郎:〈富美子之足〉，谷崎潤一郎著，林水福、徐雪蓉譯: 《刺青——谷崎潤一郎短篇小說精選集》（臺北：聯經出版社，2015 年 11 月）。曾被拍成電影，橋本光二郎監製，加藤羅莎主演。片長只有二十五分鐘。

[24] 陳碧月：《小說創作方法與技巧》（臺北：秀威資訊科技有限公司，2002 年，頁 260。翁振聲、葉瑋忠：《敘事學・風格學》（臺北：行政院文化建設委員會，2010 年），頁 44。

立足點：「以故事的觀點來敘說自己的現在或過去，從中尋找未來的可能性，使可能性成為事實，使故事有新的發展。」[25]〈妻的腳〉是用書信體的手法，讓主角以第一人稱的方式敘述自己殺死妻子的前因後果。主角金野村在小說中被塑造成一名外表頗為時髦，但性格乖僻、不善言語且患有極度恐慌症狀的神經質畫家，對任何醜惡的事物皆會感到噁心異常，也因此有過兩段被拋棄的失敗的婚姻。然而在遇到於醫院服務的妻子素容之後，他便被這位各方面並不突出的女子吸引住了，特別是她那一對雪白的腳，讓他被迷得神魂顛倒。種種細節都由他自述出來，伴隨著他觀看的心理狀況，「戀物」的情緒的得以鋪展開來。

一開始男性具有絕對權威，對女子發號施令，他們是觀看者，女性是被觀看者，女性的身體彷彿是獻祭，對美麗的腳的癡迷，逐漸演變為失範的暴力儀式。
在平常的敘事中，增加了跌宕起伏感。博柯於《規訓與懲罰》中所提示的「權力應該是可見的但又是無法確知的。」它「是一種分解觀看／被觀看二元統一體的機制。在環形邊緣，人徹底被觀看，但不能觀看。」[26]　監視／被監視關係，指向一切對人進行控制的制度。〈妻的腳〉和〈刺青〉、〈富美子之足〉中的觀看空間完全符合傅柯（Michel Foucault。1926-1984）所強調的「規訓與懲罰」特質。在傳柯的觀念裡，現代社會機制展現出密閉的空間特徵，封閉性使監視和規訓成為可能。[27]傳柯將空間和個體關係作為討論中心，他認為與其說人和空間相互影，不如說，空間對各人具備一種單向的生產作用。

（二）戀足癖

谷崎潤一郎〈刺青〉、〈富美子之足〉對戀足癖的描寫，手法達到圓熟極致的境界。〈富美子之足〉中塚越命令富美子：「一直到我斷氣為止，將腳放在我的臉上；我想在被妳踩的狀態下死亡。」富美子果然將裸足踩在他的臉上，塚越說了「謝謝妳」隨即斷了氣。就這樣塚越超越了活著的我，安詳的過世了。

這篇谷崎潤一郎早期作品以細膩描述出官能的另類美感。塚越因迷戀藝妓富美子的腳而納她為妾，能夠觸摸她的美腿令他生活愉悅。富美子的腳指甲像棋石般光潔，腳上的皮膚似覆盆子牛奶般白裡透紅。塚越對腳十分迷戀，認為那雙腳比自己的生命更加珍貴，甚至想到要變身高美子腳下踩踏的榻榻米。塚越極力拜託美術學校的學生宇之吉以富美子為模特兒來作畫。期間宇之吉因為看到富美子的腳，而喚起幼年時迷戀女人雙足的回憶。燭光中的美足，腳踩在宇之吉的臉上，在幻想中，宇之吉的繪畫完成了。

馬庫色（Marcuse,H.，1898-1979）曾經指出就本能的發展部分而言，性欲的自我昇華，乃意味著以生殖為目的的性取向消失，肉體的非性欲化隨之被打破，整個有機體皆成為性欲的基礎，本能的領域和目標由此得到擴大，成了有機體本身的生命，在

[25] 吉兒・佛瑞德門（Jill Freedman）、金恩・康姆斯（Gene Combs）著，易之新譯：《敘事治療——解構並重寫生命的故事》（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2000 年）。
[26] 米歇爾・福柯（Michel Foucault）著，劉北成、楊遠嬰譯:《規訓與懲罰》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2009 年），頁 226。
[27] 米歇爾，福柯著，劉北成、楊遠嬰譯:《規訓與懲罰》第三部分「規訓」及第四部分「監獄」，頁 153-354。

此概念上，性欲遂轉變成了愛欲。[28]劉康指出「肉體的低下部位」和「肉體的物質性原則」是巴赫金（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）對拉伯雷創造的狂歡世界美學特徵之概括，[29]所謂「肉體的物質性原則」，巴赫金說明如下：

> 通常人們都注意到，在拉伯雷的作品中，生活的物質——肉體因素，如身體本身、飲食、排泄、性生活的形象占了絕對壓倒的地位。而且，這些形象還以極度誇大的、誇張化的方式出現。[30]

〈富美子之足〉將變態戀足慾望描寫得淋漓盡致。塚越到了晚年仍然對性充滿好奇與偏執，一個性無能，又渴望生命最原始力量的老人，他對富美子一雙美麗的腳，崇拜得五體投地。小說中暗藏自虐性的洶湧情慾，老人耽溺於美足所帶來的情慾饗宴，以抵抗步步緊逼得死亡陰影。

〈刺青〉中的清吉是出色的刺青師，具有異於一班畫師的熱情，在顧客因針扎而痛苦哀號時，他卻感到興奮與喜悅。虐待肉體是他的嗜好。青年畫工清吉以誘騙的手段，在女子的背上刺了人面蜘蛛，活躍在女子背上的蜘蛛，增添了她的媚態，她成為「吸男人的血、踩男人身體」的美女，刺青甫完成，清吉就心魂沉溺，無法自拔，於是成了蜘蛛的第一個獵物。

張彥勳〈妻的腳〉中的畫家最後追求到了素容，並將她這雙藝術品一般的腳納為自己的收藏，以近乎病態的方式享受著、愛護著，幾乎就要完全臣服在妻子的美麗的腳之下。然而在認定妻子的外遇後，無法接受與其他男人共享著妻子艷美的腳的他，在嫉妒與憤怒情緒的交織之下，失去理智的他謀殺了妻子，也同時將她那雙腳的美麗給毀滅了。最後在極度懊悔之中選擇了自首。這意味著他癡戀的只是妻的腳而已，他將妻子的愛完全灌注在她的肉體之上，對於妻這個人的本質與靈魂卻是幾乎疏離的，以至於他只看到妻腳上的咬痕，卻沒有意識到那是他的瘋狂迷戀腳的緣故所造成，他一直愛著的，不過是以妻作為載體的那雙腳而已。

（三）挫折與侵犯

從行為學觀點研究，J 杜拉（John Dollard, 1900-1980）等人曾於 1939 年提出所謂的「挫折—侵犯」說，認為挫折可以激起不同的反應，侵犯便是其中一種。[31]「挫折」一詞有兩種含意，一是指阻礙個人達到目的的外部情境；一是指由於目的行為受到阻礙而激發的心理緊張狀態。

在其後心理學家對此議題的相關研究中，也可視為是在「挫折—侵犯」理論下，

---

[28] （美）赫伯特・馬爾庫塞著，黃勇、薛民譯：《愛欲與文明：對弗洛依德思想的哲學探討》（上海：上海譯文出版社，2008 年），頁 134。

[29] 劉康：《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評），頁 286。

[30] 巴赫金（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）著，錢中文主編，李兆林、夏忠憲等譯：《巴赫金全集・第六卷・拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》（石家莊：河北教育出版社，2009 年），頁 21。

[31] 相關論點詳參 E.佛洛姆(Erich Fromm)著，孟祥森譯：《人類破壞性之剖析》上冊（臺北：牧童出版社，1975 年），頁 96-99。

個人身體所激發的「內向侵犯」反應。[32]自殺或自傷，屬於「內向侵犯」，如《春琴抄》中的佐助刺瞎自己的雙眼。〈妻的腳〉中的殺妻行為則是「外向侵犯」。在遭遇了挫折之後，心理上為了突破困境，而產生了自傷傷人的侵犯。

佛洛姆（Erich Fromm，1900-1980）在分析人性的驅使力、侵犯衝動的根源時，曾經強調佛洛依德（Sigmund Freud。1856-1939）對於早期性驅使力（drive）的修正看法，其實已不再以性本能（libido）為中心，他指出破壞的激情（「死亡本能」）與愛的熱情（「生命本能」,「性」）具有同等的力量，生命並不是被食、色所驅使，而是被兩種熱情所統禦：愛與破壞。「人可能被愛所驅使，也可能被破壞性的激情所驅使；兩者各自滿是當事者的存在需要。」[33] 〈妻的腳〉中對她施行肉體的暴力侵犯，以此獲得精神快感，「破壞性的激情」莫此為甚，終於造成了無可挽回的死亡。

〈刺青〉中的清吉嚴格挑選皮膚與骨格，他愛用格外痛楚的朱刺法，每天刺五、六百針，完成時，客人全奄奄一息，此時他感到無以言喻的愉快。清吉的宿願是，能在美女光豔的肌膚上，刺入自己的靈魂與氣魄。有一天，他看到一頂轎子的翠簾後，伸出一隻女人的裸足。在他銳利的眼光中，裸足反映複雜的表情。那是肉體中的珍寶，五個粉紅色的腳趾，整整齊齊，腳跟如珠兒一般。癡戀了五年後，他找到裸足的美人。為她刺青前給她看兩幅畫，畫軸一：在紂王一旁，妲己戴琉璃金冠，嬌柔無力憑靠欄邊，看著庭前將被行刑的男子，他四肢被鐵鍊鎖住。畫軸二，一位年輕女子靠著櫻花樹，腳下有許多男人的屍骸，女子眼裡洋溢難以壓抑的歡欣炫耀之色。妲己的血交融在女子的身軀裡，死在這裡的，全是今後要為女子捨命的男人。刺青師的心靈融化於墨汁，每針都是他生命的一點一滴。刺青之後，姑娘顯現與之前截然不同的絕世姿容。

《春琴抄》中的佐助失明後狂喜叫道：「師傅啊，佐助終於失明了，可以一生都不再看到師傅臉上的瑕疵了，真是盲目得正是時候啊，這一定是天賜的恩惠。」[34]盲目以後，他覺得世界變成極樂淨土了，好像只有他和春琴住在蓮台上似的，瞎眼之後，才真正知道她的手腳有多柔軟、肌膚有多光滑。

這幾篇小說在「身體」敘事脈絡中，描寫各種女性身體的樣貌，從而產生了荒誕的暴力，所隱藏的動機可以用「挫折一侵犯」來歸納。小說中反覆以身體的變化、暗示，表現種種原慾，愛與暴力交錯纏繞，非到死亡或傷害無法罷手。

六、結論

日本現代小說的文豪谷崎潤一郎排斥藝術對道德作用的功利性，反對文學只是傳遞道德或情感上的資訊，他絕不說教，而是將提供感官上的愉悅視為藝術的使命，認為「美」才是藝術的本質。[35]張彥勳也在此影響下，谷崎不僅完成了大秀才才能做到的「貢獻自己所處的時代」，還試著重現長久以來根深蒂固的「古典物語的傳統」。也

[32] 受挫折的二大反應為「侵犯」與「退縮」，而「侵犯」又可區分為「外向侵犯」與「內向侵犯」（自殺）相關圖示請參見（美）大衛邁爾斯(Myers, David G, 1942-)著，張智勇、樂國安、侯玉波譯：《社會心理學》，第 8 版（北京：人民郵電出版社，2006 年），頁 387。

[33] E. 佛洛姆著，孟祥森譯：《人類破壞性之剖析》上冊，頁 7。

[34] 谷崎潤一郎著，賴明珠譯:《春琴抄》（臺北：聯合文學出版社，2004 年 9 月）。

[35] 島內景二著，江裕真譯：〈谷崎潤一郎——在真實人生實踐藝術精神的美學家〉，新潮文庫：《谷崎潤一郎》（新北市：野人文化股份有限公司，2016 年 2 月），頁 173-214。

就是持續探求《源氏物語》或《伊勢物語》 等古早時代，甚至是更遠古的神話時代就已存在的「男女」結合的各種樣貌。他所追求的不是一時的爆發力，而是文化的持久力。這是天才才能做到的工作。「信念之人」谷崎持續地跑在自己想跑的跑道上，從不停歇。因此才能達成長達五十年的創作生涯這樣的豐功偉業。[36]《春琴抄》六度搬上大銀幕，每一部推出後都受到觀眾極大迴響。[37] 張彥勳〈妻的腳〉在《臺灣文藝》中是極為耀眼的，但葉石濤在回顧這篇作品時卻批評它過於耽美而缺乏現實性，墜為空洞與怪誕，在寫給鍾肇政的信件中，對張彥勳的耽美文藝風格頗有微詞：

> 那篇作品實在是叫人不敢領教，這樣無聊的事情根本就沒有必要寫嘛。……如果不能培養出觀察時代或社會的宏遠眼光，我看前途會是很黯淡的。[38]

但筆者卻認為一九六〇年代台灣的文化語境，正處於反共文學當道之際。張彥勳一出手就超越了當時公認的創作範例，他表達的就是他觀看世界、表達現實的方式。政治、權力與性的交相作用，狂歡戲謔與顛覆，讓語言與作品的內蘊相得益彰。張彥勳〈妻的腳〉彷彿以邊緣化來對抗群體文化，以個體的自由完成對於群體話語霸權的否定。撥開種種迷霧，這種書寫是具有價值上的，他以身體敘事，從破壞中再生，表現存在的深度，從而透顯對身體美學的洞視。

---

[36] 島內景二：〈谷崎潤一郎——在真實人生實踐藝術精神的美學家〉，新潮文庫編，江裕真譯：《谷崎潤一郎》，頁 175-176。

[37] 六部電影分別為：1935 年《春琴抄 お琴と佐助》，松竹蒲田製片公司出品。春琴：田中絹代／佐助：高田浩吉。1954 年《春琴物語》，大映製片公司出品。春琴：京マチ子／佐助：花柳喜章。1961 年《お琴と佐助》，大映製片公司出品。春琴：山本富士子／佐助：本郷功次郎。1972 年《讚歌》，近代映畫協會出品。春琴：渡邊督子／佐助：河原崎次郎。1976 年《春琴抄》，東寶製片公司出品。春琴：山口百惠／佐助：三浦友和。2008 年《春琴抄》，出品：ビデオプランニング。春琴：長澤奈央／佐助：齋藤工。谷崎潤一郎的小說總共被拍成四十多部電影。

[38] 鍾肇政、葉石濤：《書簡集》，收錄於《鍾肇政全集 29》（桃園：桃園縣政府文化局，2004 年）頁 74。

參考文獻

一、專書

朱家慧：《兩個太陽下的臺灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究》，臺南：臺南市立藝術中心，2000 年 11 月。

李文彥編著：《日本文學史》，臺南：開山書局，1971 年 2 月。

施懿琳、鍾美芳、楊翠：《臺中縣文學發展史：田野調查報告書》，豐原：臺中縣立文化中心，1993 年。

翁振聲、葉瑋忠：《敘事學・風格學》，臺北：行政院文化建設委員會，2010 年。

陳康芬：《斷裂與生成》——臺灣五 0 年代的反共／戰鬥文藝》，臺南：國立臺灣文學館，2012 年 10 月。

陳銘磻:《一生必讀的 50 本日本文學名著》，臺北：布克文化出版，2017 年 1 月。

陳銘磻：《跟著谷崎潤一郎遊京阪神》，臺北：聯合文學出版社，2014 年 5 月。

陳碧月：《小說創作方法與技巧》，臺北：秀威資訊科技有限公司，2002 年。

楊威理：《臺灣知識人之悲劇——葉盛吉傳》，東京：岩波書店，1993 年。

鍾肇政、葉石濤：《書簡集》，收錄於《鍾肇政全集 29》（桃園：桃園縣政府文化局，2004 年。

吉兒・佛瑞德門（Jill Freedman）、金恩・康姆斯（Gene Combs）著，易之新譯：《敘事治療——解構並重寫生命的故事》，臺北：張老師文化事業股份有限公司，2000 年。

米歇爾・福柯（Michel Foucault）著，劉北成、楊遠嬰譯:《規訓與懲罰》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2009 年。

赫伯特・馬爾庫塞著，黃勇、薛民譯：《愛欲與文明：對弗洛依德思想的哲學探討》，上海：上海譯文出版社，2008 年。

巴赫金（Mikhail Mikhailovich Bakhtin）著，錢中文主編，李兆林、夏忠憲等譯：《巴赫金全集・第六卷・拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》， 石家莊：河北教育出版社，2009 年。

E.佛洛姆(Erich Fromm)著，孟祥森譯：《人類破壞性之剖析》上冊，臺北：牧童出版社，1975 年。

大衛邁爾斯(Myers, David G, 1942-)著，張智勇、樂國安、侯玉波譯：《社會心理學》第 8 版，北京：人民郵電出版社，2006 年。

二、單篇論文

吳新榮，〈選後感想〉，收錄於《臺灣文藝》第 8 期，頁 173-214。

林亨泰，〈跨越語言一代的詩人們〉，《臺灣詩史「銀鈴會」論文集》，臺中：臺中縣文化中心，1995 年。

施懿琳：〈受困與脫出——張彥勳的創作歷程及其作品特色〉，路寒袖主編：《臺中

縣作家與作品論文集》，臺中：臺中縣文化中心，2000 年 12 月，頁 93-125。

彭瑞金：〈一步一屐痕的執著——張彥勳集序〉，《張彥勳集》，臺北：前衛出版社，1995 年 6 月，頁 9-12。

彭瑞金：〈也是臺灣文學的旗手——試論張彥勳〉，《張彥勳集》，臺北：前衛出版社，1995 年 6 月）。

鍾肇政：〈老兵不死——懷念老友張彥勳〉，《鍾肇政回憶錄（二）》，臺北：前衛出版社，1998。年 4 月。

松永正義著，林琪禎譯：〈戰後臺灣的日語以及日本印象〉，所澤潤、林初梅主編， 林初梅譯：《戰後臺灣的日本記憶——重返再現戰後的時空》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2017 年 3 月，頁 51-72。

島內景二：〈谷崎潤一郎——在真實人生實踐藝術精神的美學家〉，新潮文庫編，江裕真譯：《谷崎潤一郎》，新北市：野人文化股份有限公司，2016 年 2 月。

從「サヨンの鐘」到《紗蓉》：電影歌曲的翻唱與傳播

黃文車

國立屏東大學中國語文學系 副教授

摘要

本文主要探討在不同電影中音樂如何被翻唱（Cover）與傳播？並藉以思考電影敘事者或者背後的政權、片商想要傳達的國家政策或市場考量。在歷史、政治或時代背後，電影歌曲其實具有強大的傳播功能，而音樂旋律的轉譯與翻唱，更能讓不同時空的閱聽人彼此對話與交流。

從日語歌曲〈サヨンの歌〉的愛國意象，翻唱轉譯成〈紗蓉〉後變成東南亞華人方言群對於臺灣原住民族群的集體記憶，最後的〈月光小夜曲〉則在紫薇等人的翻唱傳播中，變成大中華地區華人的時代流行記憶歌曲。其實我們熟知的閩南語歌謠、歌曲或華語音樂都是如此，在經過轉譯翻唱與跨域傳播後，不同的音樂文本也就從不同時空秩序與歷史環境中「創生」出在地歌曲與文化記憶了。

關鍵詞：サヨンの鐘、莎韻之鐘、紗蓉、廈語片歌曲、翻唱

一、「サヨンの鐘」（莎韻之鐘）故事背景及相關研究

1939 年，在臺灣宜蘭的南澳流興社泰雅族有一名少女莎韻（或翻成「沙鴦，Sayun，日名サヨン），因為社中擔任警手兼番童教育所的老師北田正記準備出征，莎韻為之送別，不幸跌落南澳溪溺斃。

莎韻·哈勇（Sayun Hayon），生於1922 年1 月，南澳流興社泰雅族人。莎韻曾在流興社「蕃童教育所」接受等同於小學的簡易初等教育，畢業後被編入當地的「女子青年團」（學後公民教育與戰爭動員組織）[1]。1938 年9月24日，任職於「流興警察官吏駐在所」之日籍警手田北正記，接獲當時稱為「赤紙」的軍事召集令，必須在規定時間內前往集合地點報到，並設法將隨身行李搬運下山，以交付給遠居於臺北的母親代為保管。根據當時與莎韻一起下山之17 歲泰雅族少女松坂道子的說法，日治時期原住民部落有所謂「服勞役」的制度，「每一戶都要輪流派人搬東西」。而曾在「女子青年團」和「國語講習所」受教於田北正記之六名年輕的泰雅族少女，包括松本光子、松坂道子、中本シヅユ、中山シゲ子、松田ハナ子，以及事件主角莎韻·哈勇，因為正輪值服役的緣故，此次便義務協助田北正記搬運行李下山。

據聞9月26日晚上南澳山區因颱風來襲而風雨交加，但一行人仍照原定計畫於9月27日上午7點左右，由南澳泰雅族青年平野勇吉負責領隊下山。根據松坂道子回憶指出，到了南溪旁邊，猛烈的大雨使得河水更加湍急，山上的土石也隨著滾滾流下，而他們只能憑藉由兩根木頭組成的獨木橋來渡溪，橋面相當不穩定。平野勇吉與他的妻子皆順利通過，而走在後頭的莎韻卻不小心失足滑落溪流之中。大家只好繞道而行，一邊哭一邊背著行李到南澳分駐所。翌日，他們告訴田北正記有關莎韻遇難的消息。

蕃婦溪流に落ち
行方不明となる

圖 1：《臺灣日日新報》第七版，1943/9/29

在當時日本殖民政府推動皇民化的背景下，莎韻的事件被當作政治宣傳的工具，而原注民少女莎韻「為國捐軀」的故事原型，因此變成當時各類如小說、歌曲、繪畫、俳句、電影等不同文本的創作題材，甚至被寫進教科書。〈莎韻之鐘〉也因此在昭和 26 年（1941）日治末期開拍的一部國策電影「サヨンの鐘」，莎韻在片中被塑造成一名愛國的少女。時任臺灣總督的長谷川清，更頒贈一座正面刻有「愛國之女莎韻」（圖 2）[2]的鐘給其所屬女子青年團，並於武塔部落南澳溪畔豎立紀念碑碣，紀念這位泰雅族少女莎韻。

[1] 周婉窈，〈「沙勇之鐘」的故事及周邊波瀾〉，周婉窈，《海行兮的年代——日本殖民統治末期臺灣史論集》，2003，頁 13-14。

[2] 不著撰人，〈リヨヘン 松山虔三攝影〉，《民俗臺灣》4：9，1944/09 /01，頁 40。

圖 2：愛國乙女サヨンの鐘，1944

有關「サヨンの鐘」之相關研究，主要有日人下村作次郎教授為代表，如其〈「サヨンの鐘」物語の生成と流布過程に関する実証的研究〉（2001）和〈各種『サヨンの鐘』の検討--劇本・小説二冊・シナリオ・教科書〉（2002）[3]等論文探討「サヨンの鐘」故事的產生、傳播過程的考證研究，以及各種「サヨンの鐘」文本例如劇本、兩本小說、戲劇腳本、教科書等之檢討，要而言之為有關「サヨンの鐘」之原型故事傳播與各類文本的生成與傳播過程進行考辨。下村教授更在2007年出版《「サヨンの鐘」》關係資料集》（綠蔭書房）。至於臺灣則有廖秀娟發表的〈真杉靜枝「リオン・ハヨンの谿」「ことづけ」論——白百合を手がかりとして〉一文探討真杉靜枝《囑咐》中的〈理歐哈庸的溪谷〉、〈囑咐〉兩篇短篇作品，該二篇作品乃是以「莎韻之鐘」為素材而寫成的，最後也提到這位少女因為對著離去的日人教師呼喊「萬歲」而跌落溪谷，具有濃厚的國策意味。[4]另外霍嘉萱則以〈「莎韻之鐘」事件的影像歷史再現及文化意義──以《莎韻之鐘》與《不一樣的月光：尋找沙韻》為例〉，探討1943年的日人國策電影「サヨンの鐘」和2011年由原住民編導的劇情長片《不一樣的月光：尋找沙韻》（*Finding Sayun*）間的詮釋落差，期待找回臺灣原注民的主體論述與歷史話語權，進而彰顯原住民主體意識及族群發展的重要價值。[5]換言之，過去對於「サヨンの鐘」的探討多集中在原型故事歷史背景、情節之傳播與考證，[6]或者文本改編、改寫之研究，進一步則探究影像敘事的族群話語權，要之不離歷史、政治、文本，以及其時代氛圍和文化意義之探究。

有關「サヨンの鐘」的電影歌曲研究，主要有趙民、陸曄〈文化身份的生成與再造：從《沙鴦之鐘》到《月光小夜曲》〉（2007），主要檢視流行歌曲從〈沙鴦之鐘〉到〈月光小夜曲〉的演變，以瞭解歷史事實如何被政治意識形態所挑選、解釋及評價。另外有林美如的〈日治時期國策電影《莎韻之鐘》之歌曲與配樂〉，探討電影的音樂負責人是當時在日本有名的流行歌作曲家古賀政男所擔任。具有如此重要性的電影，過去研究多著重在分析這部電影的劇情、歷史部份等，而關於《莎韻之鐘》這部電影音樂的研究，多是探討其中主題曲在臺灣各個時代的流傳，或者主題曲的各個版本的

[3] 下村作次郎，〈「サヨンの鐘」物語の生成と流布過程に関する実証的研究〉，《天理台湾学会年報》(10) ，2001/03，p.155-172。〈各種『サヨンの鐘』の検討--劇本・小説二冊・シナリオ・教科書〉，《中国文化研究》(19) ，2002 ，p.1～18。

[4] 廖秀娟，〈真杉靜枝「リオン・ハヨンの谿」「ことづけ」論—白百合を手がかりとして〉，《台大日本語文研究》第 35 期，2018/06，頁 33-55。

[5] 霍嘉萱，〈「莎韻之鐘」事件的影像歷史再現及文化意義——以《莎韻之鐘》與《不一樣的月光：尋找沙韻》為例〉，臺北：國立政治大學傳播碩士學位學程碩士學位論文，2018/06。

[6] 如田玉文〈鐘響五十年：從《沙鴦之鐘》談影像原住民〉（1994）、郭明正〈影片中的虛像與歷史真相：沙鴦(Sayun)之鐘〉（1994）、李力劭〈《沙鴦之鐘》：影像的記憶與失憶〉（1994）、羅頗誠〈《沙鴦之鐘》的殖民情境〉（1994）、周婉窈〈「莎勇之鐘」的故事及周邊波瀾〉（2003）、吳佩珍〈台灣皇民化時期官方宣傳的建構與虛實：論真杉靜枝「沙韻之鐘」翻案作品〉（2010）、井迎瑞〈重返作為方法：影片《沙鴦之鐘》的觀看之道〉（2014）等篇。見霍嘉萱，〈「莎韻之鐘」事件的影像歷史再現及文化意義——以《莎韻之鐘》與《不一樣的月光：尋找沙韻》為例〉，頁 5、11-12。

比較，較沒有針對這部電影的音樂做一全面的深入分析。[7]在此基礎之上，本文則專注探討在不同電影中音樂如何被翻唱（Cover）與傳播？並藉以傳播電影敘事者（或者背後的政權、片商）想要傳達的國家政策或市場考量意圖，觀察不同時代的電影音樂之轉譯與流傳情形。

二、「サヨンの鐘」的影像及歌曲

（一）「サヨンの鐘」的電影拍攝

「サヨンの鐘」的製作團隊在電影開拍前，曾於1942年10月前來臺灣勘查。10月8日，導演清水宏、編劇牛田宏、攝影松山虔三、滿映東京支社次長兼製片岩崎昶、古倫美亞唱片文藝部津田耕一郎等一行人從臺北出發，隔天到南澳參訪。雖然「莎韻之鐘」事件是關於宜蘭南澳泰雅族的故事，且導演清水宏等人也曾實際探訪莎韻的故鄉「流興社」，但電影團隊似乎在1941年籌備初期便已決定於「南投櫻社」取景拍攝。因此，在總督府的協調之下，便請臺中州廳「電化教育」單位及櫻社支援拍片（田玉文：1994：19-20）。然而，由於櫻社為賽德克族的聚落，而莎韻所屬的流興社則是泰雅族，兩族在語言及文化等方面稍有不同，這也使得影像文本中的場景與文化意涵有些錯置的現象（林美如：2014：50-51）。不少學者認為，這是殖民統治者直接介入電影產製，「有意識地」選擇「差異的地點」，透過「莎韻之美談」來粉飾及轉化「霧社事件」的集體記憶，以彰顯「理蕃政策」的成功改造，並召喚原住民的「愛國熱忱」與「犧牲精神」。（趙民、陸曄：2007：119）但這部影片在導演清水宏「以情入景」的自然寫實手法拍攝下，除了捕捉大量的臺灣山麓風光，也在莎韻的角色原型以外，加入莎韻與小孩之間的互動，捕捉小孩玩耍時不受拘束的純真模樣，讓《莎韻之鐘》這部嚴肅的故事題材增添一些歡樂和趣味（林美如：2014：41-42）。

1943年6月，電影後製完成，先由臺灣總督府總務長官齋藤樹看過，當時《臺灣藝術新報》的內頁刊登整頁的「サヨンの鐘」電影廣告，並將莎韻描述為「純潔善良的蕃社之花」（葉雅玲：2004：94；川瀨健一著／李常傳譯：2002：7）：

> 莎鶯是這個蕃社的紅人，也是美麗的蕃社之花。她的性格明朗，天真又浪漫，不染塵污的純潔之心，不管是對蕃同或者是對幼兒們來說，都是以當他們的好友或者如他們的母親般地照料與呵護著。

電影「サヨンの鐘」（《莎韻之鐘》）是臺灣總督府、日本松竹映畫公司及滿洲映畫協會共同拍攝製作，1943年起陸續在日本、臺灣與中國等地上映。過去這部電影多被稱為「國策電影」，意指由日本殖民政府所主導，並以政策宣傳和社會教化為主要內容的電影，其目的是透過政治意識形態的操作，加強對日本臣民的思想統治及文

[7] 趙民、陸曄，〈文化身份的生成與再造：從《沙鶯之鐘》到《月光小夜曲》〉，《新聞大學》2007年第1期（總91），頁116-121。林美如，〈日治時期國策電影《莎韻之鐘》之歌曲與配樂〉，臺北：臺灣大學音樂研究所，2014/01/01。

化滲透，屬於戰時體制與皇民化運動中很重要的一環。（林美如：2014：12-14；楊悅：2009：12）。

據曾經參與「サヨンの鐘」拍攝工作的何基明指出，這部影片拿到臺灣放映時，總督府便下令「所有的學生及青年團體統統要去看」，因此造成不小的轟動（田玉文：1994：20）

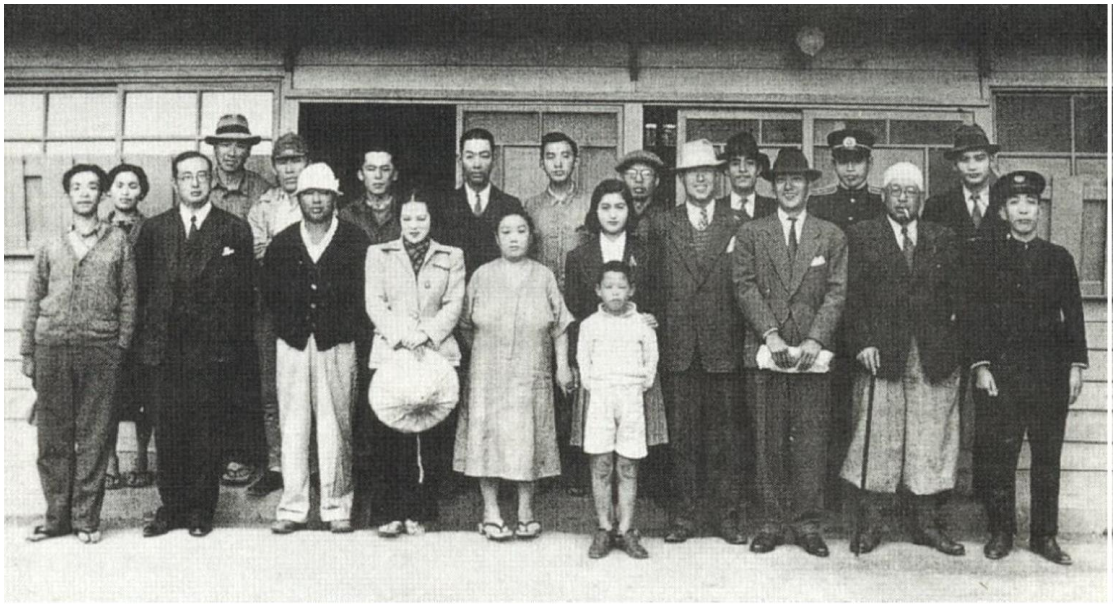


圖 3：1943 年「サヨンの鐘」電影團隊、演員合影。李香蘭（前排左四）引自霍嘉萱：2018：79

（二）「サヨンの鐘」的音樂歌曲

1943年1月28日，「サヨンの鐘」的電影製片才錄製電影歌曲〈サヨンの歌〉（莎韻之歌）及〈なつかしの蕃社〉（懷念的蕃社）。後來《莎韻之鐘》的電影團隊包含導演、攝影、收音、演員等共約24人（圖3），自日本東京來臺灣拍攝，於2月3日前抵達南投櫻社（林美如：2014：61）。「サヨンの鐘」於1943年3月拍攝完畢後，5月20日，電影歌曲〈莎韻之歌〉、〈懷念的蕃社〉之唱片在日本販售（林美如：2014：58）。

隨著電影宣傳與新聞報導逐漸發酵，日本當地開始出現相關歌曲及文本傳頌，如日籍畫家鹽月桃甫以莎韻為題材所創作的油畫，日本音樂家西條八十作詞、古賀政男作曲，由女歌手渡邊濱子所演唱之流行歌，由村上元三和大林清共同編寫的舞臺劇在日本大阪與臺灣全島巡迴演出，由「臺灣話劇教育協會」所創作的「紙芝居」（活動紙劇），以及其它被改編成日本傳統民謠、舞蹈、小說等。這些作品的名聲不僅遍及全臺，甚至流傳到日本內地，成為宣傳莎韻「善行」的最佳媒介（林美如：2014：33-36）。

「サヨンの鐘」一開始片頭便出現兩張字幕，說明此電影的拍攝目的：

> 四季如春的美麗島臺灣，在當時是東亞戰爭的南進基地。在這島上曾被稱為『化外之民』或者『生蕃』的高砂族，如今也接受皇恩教化遠赴前線為國而戰。這部電影謹獻給愛國的皇民高砂族，和獻身治理蕃民的警察官。（國家電影資料館字幕翻譯）

字幕中的美麗島臺灣與南進基地、四季如春與東亞戰爭、化外之民與皇恩教化等等無疑對比及凸顯二戰時期，殖民地臺灣身份的詭譎與不安。影片中的美麗島臺灣出現在前面的7分鐘，類紀錄片式地呈現平地漢人種植的甘蔗、香蕉，以及原住民赤腳行走、編織、搗米、砍樹、日籍警察官看病、接受教育、搭建工事等平和風情面貌，更以字幕說明：「高砂族遠離塵世，居住在山麓，過著和平而純樸的生活。」

有關「サヨンの鐘」電影中的電影音樂，據筆者觀察一共出現10次，分述如下：

1、莎韻之歌

莎韻在影片中說道：「現今世上根本沒有河神，河神是以前的人才信的事。」（15’50”）接著，莎韻開始哼唱〈莎韻之歌〉：

> 從山這頭到那頭 不停地採著花朵／在露水凝重的夜裡 以歌聲渡過時光／我就是那灑脫的蕃社姑娘／雙親像雲也像霧圍繞著我／嗨依厚 嗨依厚／溪谷的水 像化妝的鏡子／森林的樹枝 像綠色的梳子
> （西條八十:1996:43，引自林美如：2014：153-154）

2、Sayonara 歌曲

莎韻養的豬被平地漢人買走了，因為不捨而追出的莎韻，行進中唱了這一首 Sayonara 歌曲（21’15”），似乎在為熟悉的朋友送行。

3、原住民舞曲[8]

為了送別被徵召的三名青年，部落特別舉辦營火晚會，族人用「日語」載歌載舞，唱出原住民舞曲（28’00”）歡送青年。

4、臺灣軍之歌

當被徵召的青年們要出發時，眾人皆高喊：「萬歲！萬歲！」並唱起〈臺灣軍之歌〉（51’58”）：

> 太平洋的天遙遠閃耀的南十字星／黑潮沉靜地流過椰子島風浪衝破赤道線／睜眼怒視在南方／保護我們的正是台灣軍／啊～威嚴的台灣軍／歷史流芳五十年 鎮守島嶼不畏懼／繼承仙逝皇族的精神在這蓬萊島／立下功勳在南方／保護我們的正是台灣軍／啊～威嚴的台灣軍（林美如：2014：155）

5、海行兮

在戰時體制下，連老人家都出來工作，莎韻心有所感也甚覺與有榮焉，影片連結遠方教室日籍女教師音樂課裡的孩童，一起吟唱著〈海行兮〉（55’25”）：「願為水中浮屍／山行兮 願為草下腐屍／大君身邊死 義無反顧。」（林美如：2014：156）

6、莎韻之歌

[8] 林美如認為此原住民歌舞在影片中找了櫻社的賽德克族演出(歷史上則是宜蘭的泰雅族)，因此這個歌舞場景展現了賽德克族的音樂特徵—卡農。〈日治時期國策電影《莎韻之鐘》之歌曲與配樂〉，頁 105。

莎韻買了一群鵝回來後，並再度吟唱〈莎韻之歌〉（58’25”），孩童則幫忙照顧嬰兒。不久後，莎韻收到武田老師的徵召令，立即跑去告知正在耕種的族人們。

7、原住民舞曲

當晚，部落為武田老師舉辦歡送會，場中高掛起「祝賀武田正樹君出征」三面關東旗，眾人圍繞營火唱跳歌舞，此原住民舞曲（1：05’02”）和第3次出現的舞曲旋律是一樣的，武田老師則在屋內與一群人飲酒聊天。

8、傳統吟詩

莎韻發現下雨了，建議武田老師盡快出發，村井部長便吟詩（1：05’58”）送別：「今日君將行 歸期未可知／為報皇君恩 易水送客寒……」（林美如：2014：156）接著，武田老師就在眾人高喊「萬歲」的歡呼聲之下離開。

9、臺灣軍之歌

眾人歡送武田老師離開時，高喊：「萬歲！萬歲！」再度唱起〈臺灣軍之歌〉（1：07’50”）。此時歌曲主音卻是莎韻，可見影片在彰顯少女莎韻之內心情緒波動，這也說明莎韻最後堅持追出為武田送行。

10、莎韻之鐘

大雨中因木板無法承受河水沖擊而滑動，莎韻不幸地墜落湍急河中。武田老師等人發現後回頭尋找，莎韻卻已消失無蹤。隔天，在村井部長帶領下，部落族人則拿著莎韻的牌位，排成兩列走在小路上為莎韻送行。眾人唱起〈莎韻之鐘〉主題曲：

嵐吹きまく峰ふもと（狂風暴雨吹山麓）
流れ危ふき丸木橋（獨木橋下水流急）
渡るは誰ぞ うるはし乙女（何人過橋？秀麗小姑娘啊！）
紅きくちびる ああ サヨン（紅脣美姿，啊—啊—莎韻）
晴の戦に出でたまふ（正大光明將出征）
雄々し師の君 なつかしや（英勇吾師懷念深）
担ふ荷物に 歌さえ朗ら（背負行囊歌聲亮）
雨はふるふる ああ サヨン（瀟瀟大雨止不住，啊—啊—莎韻）
散るや嵐に 花一枝（狂風吹落花一枝）
消えて哀しき水けむり（哀哉消逝水煙中）
蕃社の森に小鳥は啼けど（蕃社森林鳥照啼）
なぜに帰らぬ ああ サヨン（為何妳不歸？啊—啊—莎韻）
清き乙女の真心を（清秀少女心真誠）
誰か涙に偲ばざる（誰能忘卻淚滿面）
南の島のたそがれ深く（深深黃昏罩南島）
鐘は鳴るヽヽ ああ サヨン（鐘聲響又響，啊—啊—莎韻）

（西條八十：1996：126；譯文引自林克孝：2010：32）

影片最後是一群平日跟著莎韻遊玩的部落孩童們跑到湖邊大喊:「莎韻！莎韻！……」而遠方山巒傳來幾聲鐘響，似乎是跟孩子們回應著。

扣除重複出現的〈原住民舞曲〉和〈臺灣軍之歌〉，「サヨンの鐘」電影中出現了8首歌曲或音樂。據林美如研究，主要歌曲有〈莎韻之歌〉、〈臺灣軍之歌〉和〈莎韻之鐘〉三首。〈莎韻之歌〉1、2出現的劇情頗為相似，都是莎韻帶著動物走回蕃社路上；〈臺灣軍之歌〉在影片中出現兩次，也都是為了歡送被徵召者而唱的。至於〈莎韻之鐘〉由西條八十作詞，古賀政男作曲，奧山貞吉編曲，由渡邊濱子演唱，於1941年10月在日本發行，臺灣則是在《臺灣日日新報》1941 年10月28 日出現唱片發賣的廣告。整部電影配樂在三郎回來此劇情前多以配樂為主，到了第一次徵召後開始則以歌曲佔多數。配樂的樂段結構，多數都是搭著電影劇情轉折而轉換樂段的。[9]

「サヨンの鐘」電影歌曲音樂主要傳達電影劇情意涵，透過配樂歌曲的安插，讓閱聽人可以更容易進入影片故事。不過，這部電影的拍攝本來就有其國策意圖與政治考量，因此在原住民舞曲的族群音樂「錯置」使用，強化「皇民意向」歌曲，也多少讓電影出現刻意斧鑿的痕跡。但電影主題曲〈莎韻之鐘〉雖然是1941年底才在《臺灣日日新報》刊出唱片廣告，但其實1941年9月10日晚上於臺北市公會堂舉辦的「莎韻之夜」，臺灣打字員(タイピスト)協會員齊唱此曲、三浦環也獨唱此曲；而佐塚佐和子從1941年8月開始，陸續在臺灣各地演唱，其中一首演唱歌曲便是〈莎韻之鐘〉，如其當年9月24日到埔里國民學校即有演唱此曲，隔年11月5-6日到宜蘭公會堂也有演唱此曲。[10]換言之，主題曲〈莎韻之鐘〉在1941年後的臺灣，應該是常常可以聽到了。

三、廈語片[11]《紗蓉》及其電影歌曲

1950年代中期，香港邵氏兄弟電影公司逐漸調整電影製作朝「本地意識」發展時，我們可以發現其重回粵語片本行，並讓粵語片或華語片的拍攝充滿在地風情與色彩。有趣的是，1956年邵氏公司開拍第一部廈門語電影，[12]其目標在於福建籍的東南亞僑民。可見以粵語片起家的邵氏並不以粵語電影為滿足，東南亞華人方言群中最大的福建方言群，當然是邵氏公司經營方言電影必須開拓的另一片市場。

---

[9] 林美如，〈日治時期國策電影《莎韻之鐘》之歌曲與配樂〉，頁 77-78。按：林美如論文中還提到一首〈山的合唱〉同樣由西條八十作詞，古賀政男作曲，在《西條八十全集 9 歌謠・民謠 II》提到這部電影有這一首插入歌，但最後並未在電影中聽到，其因為何待查，頁 79-80。

[10] 見〈佐塚佐和子孃錦衣歸鄉 埔里で絕讃さる〉，《臺灣日日新報》，1941/09/29，第 4 版；〈佐塚孃一行公演來月五、六日宜蘭で〉。《臺灣日日新報》，1941/10/30，第 4 版。

[11] 所謂的「廈語片」，指的是 1947 年至 1966 年左右以「廈門語」（閩南語）發音的影片，其資金多來自東南亞，在香港拍攝，技術、人才來自中國、臺灣，而電影最後則在東南亞市場播放。蒲鋒將香港廈語片的發展分成「雛形期」、「蓬勃期」和「熾熱期」，時間約在 1954 年至 1961 年之間，參考蒲鋒：〈細說從頭：廈語影業的基本面貌及影片特色〉，文章收錄於吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》，（香港：香港電影資料館，2012），頁 36-43。但筆者認為廈語片的分期應該可分成「萌芽期」（1947-1954）、「發展期」（1954-1957）、「蓬勃期」（1957-1960）和「沒落期」（1960-1966），關於廈語片的興起與發展，可參考黃文車，《易地並聲：新加坡閩南語歌謠與廈語影音的在地發展（1900-2015）》（高雄：春暉出版社，2017/01），頁 146-154。

[12] 《南國電影》第 6 期，1958/05，頁 31。

香港廈語片真正發展的光景大約是從1954年後到1961年此近十年時間，據筆者觀察1958年由香港自由華利聯合影業公司推出的廈語片《紗蓉》，正好是香港廈語片發展的「蓬勃期」（1957-1960），這個時期的廈語片風潮紅火，據方舟的〈廈語影片忽然如火如荼〉記載：

> 今年邵氏為適應馬來亞和新加坡的邵氏轄下戲院市場的需要，決定在一九五九年度內，拍攝廈語片十四部，……與邵氏同時計畫拍攝大量廈語片的，還有一個台、港、星三地的聯合機構，集中鉅資百萬，將於今年度在港拍製廈語片二十部。光藝是潮商影片巨頭，最近除大量拍粵語片外，也同時在籌拍廈語片。此外國泰機構也正具體準備拍攝……照目前的實際情形看來，馬來亞與新加坡的廈語片暢銷……加以菲律賓群島華僑，對於廈語片需要又日多。台灣方面，觀眾也極需要廈語片……[13]

由是來看，廈語片因各地需求量大、銷路市場廣，誘使諸多大型電影公司加入戰場，星馬地區的邵氏和國泰亦然，也就因此推波助瀾廈語片在東南亞新馬地區的蓬勃盛況。

（一）《紗蓉》電影本事

原本是推動皇民教育、呼應國策運動的「サヨンの鐘」，經過15年後到了新馬地區。1958年由香港聯合影業推出的廈語片《紗蓉》仍然是為「紀念偉大的女性紗蓉而拍攝」，但宣傳卻變成了「廈門話歌唱舞蹈愛情香豔驚險鉅片」。[14]廈語片《紗蓉》由熊光導演，主要演員有葉綠、鍾林、胡敏、一鴻，影片內容如下：

圖 4：《紗蓉珍貴歌集》封面

> 山地青年田隆與紗蓉為一對標準情侶，戲水行獵，形影不離。紗蓉之寡母失明，田隆時常照顧。有阿敏者，性蕩，營酒肆，私戀田，苦不得入。會水電工程人員黃技師等一行人入山勘測，招山地女青年料理膳食，紗蓉欣然應募，因與田稍疏而生誤會。旋黃技師為毒蛇所傷，紗因諳療法，為黃吮傷敷藥，被阿敏撞見，趁機撥弄，田隆聞悉後妒火如焚，紗為釋疑，辭却勘測隊職務以博田歡。是日，勘測隊入深山工作，忽颱風來襲，村人紛紛議救，以田矯健，舉其往援，田餘怒未息，堅拒。紗蓉不忍諸人陷危險，奮勇往救，田愛紗心切，尾隨暗助。紗引勘測隊脫險歸，皆大歡，對紗尤多讚譽。田睹狀，愛恨交織，無以自解，反轉赴阿敏肆中狂飲。敏大喜，殷勤款待；田大醉，仍不忘紗，酩酊中誤敏為紗，敏怒將其逐出。
>
> 紗不以眾譽為喜，而憂懼田之誤會，翌日訪田解釋，詎田夜出未歸，正向

[13] 方舟：〈廈語影片忽然如火如荼〉，《新生晚報》，香港，1959/02/17。
[14] 引自《紗蓉珍貴歌集》，Tiger Press 免費贈印，未署時間。按：感謝蘇章愷老師提供《紗蓉珍貴歌集》珍藏。

田父告辭，阿敏突來告聞獵戶言田已奔向恐怖之「鬼谷」。紗得悉後，痛如刀割，憤捫阿敏，兩女終互毆。田已失終，無歸來希望，阿敏獵物已失，結束酒肆，黯然離去。田父失子，憂慮成疾。紗款待湯藥代行子職，旋徵集令到，無法交付田，二人深以為憂。適紗弟雄至，帶來田所獲之物證實田仍生存於鬼谷中。紗大喜，仍不畏險阻，懷徵集令在鬼谷尋之。歷經艱險，憑空谷傳音，紗終於引出田隆，二人隔山望見，舊情復燃，急急奔前，詎紗失足墜崖下。田趕至，紗將徵集令交於田手，僅言我愛你！即含笑逝於田懷。

流年似水，田退伍歸來，倚立橋頭，望悠悠流水，往事如煙，不能自已。（引自《紗蓉珍貴歌集》）

從《紗蓉珍貴歌集》的電影本事發現，這部廈語片的劇情和1943年宣揚皇民國策的「サヨンの鐘」真有天壤之別。《紗蓉》故事只保留原住民少女「紗蓉」和軍隊徵集令兩個元素，其他大部分的情節幾乎全在傳統通俗故事題材中可見，例如男女三角戀情問題、主角失蹤、貞節女代夫（男）奉養親人、鬼谷、男女主角破除萬難終於重見等等，但最後紗蓉「失足墜崖」，和サヨン墜河同屬悲戚結局，「サヨンの鐘」在孩童呼喊「莎韻」聲響中做結；不過《紗蓉》仍交代退伍歸來的田隆獨自面對悠悠流水時的惆悵無奈，此更有著倫理悲情片中「物是人非」之滄桑結局！

筆者過去研究發現：發展期的廈語片內容主題大多取材或改編於傳統戲曲及民間故事，並且製片及觀眾多偏好女性苦難議題，例如《李三娘》電影戲橋廣告語所言：「推磨汲水，柴房產子。受盡折磨，慘不忍睹。哀飢受寒，苦盡甘來。苦不堪言，大快人心。」而《蓮花庵》的廣告語是「熱淚凝成，看了保證痛哭。」等。[15]1957年之後，雖有大量的時裝片出現，電影內容也有以文藝、驚悚、歌唱、奇情等主題列入目錄者，然而實際分析，時裝戲不離「倫理悲劇」和「愛情」（喜劇、悲劇）兩大主題。如果我們對照《紗蓉珍貴歌集》內的文宣所言：「**荒原爭情愛・懸崖奪芳心！颱風襲山地・碧血染峻嶺！**」而封底文字更寫道：

颱風猛襲　山洪暴發　雷電交加　風雲變色
地飛風砂　旋橋斷裂　山嶽崩潰　峭壁碎身

言及「場場驚險、處處緊張」，並說「包你未成看過這麼偉大的廈語片」，宣傳文字期待以「山地」、「香豔」、「歌舞」、「愛情」等浮誇噱頭召喚觀眾買票捧場，不過票房似乎未甚理想。目前《紗蓉》影片無法看到，筆者數年前於新加坡進行海外移地研究時得見《紗蓉珍貴歌集》，意外購得《紗蓉》黑膠唱片，如此更能進行電影本事與《紗蓉》電影歌曲之比較研究。

（二）《紗蓉》電影歌曲

《紗蓉珍貴歌集》提到本部電影講述原住民青年田隆與紗蓉相互愛慕故事，有歌聲嘹亮、熱情奔放的山地姑娘，也有英勇威武、一往情深的高原青年，影片深入山地

[15] 黃文車，《易地並聲：新加坡閩南語歌謠與廈語影音的在地發展（1900-2015）》，頁 149。

拍攝，並有「山地民謠插曲多首」。《紗蓉珍貴歌集》中錄有同名主題曲〈紗蓉〉一首，由曾與小艷秋拍攝《瘋女十八年》的鍾瑛主唱，另有插曲〈悲戀舞曲〉、〈月夜舞曲〉等共三首福建（閩南語）歌曲，都是由臺灣的陳達儒[16]作詞、周藍萍[17]編曲，其中〈月夜舞曲〉更是由臺灣紅星紀露霞主唱。對照中藝推出的45轉CY-101《紗蓉》黑膠唱片，該部電影全部插曲應該就是這三首福建歌曲。

圖 5：《紗蓉》45 轉黑膠唱片封面

我們發現《紗蓉》電影雖以廈語片為名，並由香港自由華利聯合影業公司出品，但劇情的山地議題、詞曲作者和演唱者都是來自臺灣，推測本部影片和臺灣影業應該有一定的合作關係。原來1955年中影接受美援，同時國民黨中央又授意擴增設備，其遂成為一間有資格接受其他單位請求「代拍」的電影公司。當時有「愛國華僑」美譽的黃卓漢，以自家「自由公司」名義由港來臺拍片，其挑選兩個邊陲地帶為主要故事地點及豐富歌舞想像故事為題材，透過代拍完成了《山地姑娘》（中影代拍，1955）和《遙遠的愛》（中製場代拍，後來改名《馬車夫之戀》，1956）兩部電影。[18]然而這個「自由公司」其實也就是1958年以香港自由華利聯合影業公司推出廈語片《紗蓉》的幕後公司，因此《紗蓉》或許也是這樣代拍而成的電影，其本身也就兼具「臺語片」和「廈語片」的身份了。當然，這三部影片的插曲和配樂，多出自這位國際級音樂家周藍萍之手。

《紗蓉珍貴歌集》中的四首電影歌曲皆由陳達儒作詞、周藍萍編曲，其中電影同名主題曲〈紗蓉〉歌詞如下：

> 高山美麗好風景，處女心純情，可憐出世呆環境，作工為家庭，甘心渡苦守清淨，希望青春好前程，無疑情海起風湧啊　紗蓉！
> 颱風暴雨吹橋頂，洪水流不停。無惜自己的生命，搶救行進前，雖然輕弱的女

[16] 陳達儒（1917-1992），原名陳發生，臺灣知名作詞家。出生於臺北市艋舺新起町（今臺北市萬華區），就讀公學校時期，曾習漢文訓詁三年。1930 年代，臺語流行歌曲逐漸風靡臺灣，在勝利唱片公司文藝部部長張福興的推薦下，進入唱片公司擔任歌詞創作。此時期，陳達儒寫下〈女兒經〉、〈夜來香〉等五首詞，獲當時有「歌人醫師」之稱的林清月肯定，詞交由蘇桐、陳秋霖兩人譜曲。此後，勝利唱片公司將近三分之二的歌曲都由陳作詞。代表作有〈白牡丹〉、〈心酸酸〉與〈悲戀的酒杯〉等作。參考「臺灣流行音樂維基館」，下載時間：2020/10/20，下載網址：http://www.tpmw.org.tw/index.php/%E9%99%B3%E9%81%94%E5%84%92。

[17] 周藍萍（1926-1971），原名「楊小谷」，據沈冬調查研究發現周藍萍應是湖南湘鄉人。周藍萍出生成長於中國大陸，嶄露頭角於臺灣，最終在香港引領風騷，成為國際級的音樂家。1949 年曾參與萬象電影公司《阿里山風雲》擔任原住民韋爾一角的演出，1952 年 11 月進入中國廣播公司音樂組，擔任特約歌詠指導、特約作曲專員，〈綠島小夜曲〉就是在那個時期完成的。1962 年 6 月前往香港加入邵氏電影公司，短短十個月間即以黃梅調《梁山泊與祝英台》揚眉吐氣，1963 年連續獲得第十屆亞太影展、第二屆金馬獎最佳音樂，順勢帶動黃梅調風潮。爾後，周藍萍作曲配樂應接不暇，例如《七仙女》、《花木蘭》、《黑森林》、《山歌姻緣》、《狀元及第》，乃至《大醉俠》、《路客與刀客》等武俠片配樂接出自其手。1968 年的《水上人家》和 1969 年的《路客與刀客》連續獲得兩屆金馬獎最佳音樂殊榮。1971 年 5 月抱病為邵氏電影《紅鬍子》配樂，最後遽然辭世，得年僅 46 歲。參考沈冬主編，《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》（臺北：臺大圖書館，2013/04），頁 22-27。

[18] 參考沈冬主編，《寶島回想曲——周藍萍與四海唱片》，頁 92。

性，見義勇為願犧牲，偉
的女性，見義勇為願犧牲，偉大精神人尊敬啊　紗蓉！
行到談情半山嶺傷心思念兄，忽然發現君人影，悲喜叫出聲，可比雲開見月夜，
為情受難天國行，含恨千古在山野啊　紗蓉！

這首歌以D調4/4板譜曲，旋律悲涼。透過歌詞內容可以發現與電影本事所載多可配合，不過颱風暴雨吹襲橋頂、紗蓉搶救的畫面卻也可略微補充電影敘事。至於另外一首由紀露霞主唱的〈月夜舞曲〉歌詞如下：

我是山地小姑娘、小姑娘，月照柳樹景清幽、景清幽。
妹妹跳舞哥來唱、哥來唱，大家逍遙、大家逍遙月夜遊。
啊～～山地消遙，好自由！好自由！
我是山地小姑娘、小姑娘，拜月祈禱早豐收、早豐收。
大家跳舞手携手、手携手，求神消災、求神消災解憂遊。
啊～～山地快樂，好自由！好自由！
我是山地小姑娘、小姑娘，每日勞動在山場、在山場。
可愛小鳥做朋友、做朋友，紅花綠草、紅花綠草報春秋。
啊～～山地良景，好自由！好自由！
我是山地小姑娘、小姑娘，日出而作日落休、日落休。
手來織布心暗想、心暗想，希望與哥、希望與哥結鴛鴦。
啊～～山地青春，好自由！好自由！

這首〈月夜舞曲〉採用Eb調2/4板，節奏輕快，相對於另外兩首較為悲情的〈紗蓉〉和〈悲戀舞曲〉，正好形成互補。仔細聆聽〈月夜舞曲〉的旋律，其實就是後來非常著名的華語歌曲〈姑娘十八一朵花〉。1955年《山地姑娘》電影中周藍萍改編〈蕃社の娘〉（蕃社姑娘）做出〈我是山地小姑娘〉，內容描寫「拜月祈禱收成好」、「哥是山地大英雄」、「自古英雄美人配」、「妹與哥哥節鴛鴦」等，對照上述的〈月夜舞曲〉，如第二段的「拜月祈禱早豐收、早豐收」，第四段的「希望與哥、希望與哥結鴛鴦」等，可以確定1958年《紗蓉》電影配樂〈月夜舞曲〉應是由〈我是山地小姑娘〉轉變而來。當然，1959年香港百代唱片公司推出由莊奴作詞、周藍萍編曲的〈姑娘十八一朵花〉在流行音樂圈造成轟動，後來1960年文夏又將之改編成臺語歌〈十八姑娘〉，甚至1966年柳生將原曲改填成粵語歌〈姑娘十八似花嬌〉等，都說明了周藍萍的編曲功力甚獲肯定。不過這首由紀露霞主唱的〈月夜舞曲〉一直都未受流行樂界重視，想必和《紗蓉》電影無法觀看，以及《紗蓉》唱片難尋以致歌曲逐漸湮沒，今日得以重見，著實令人喜悅！

爾後，在四海唱片的《四海歌曲精華》第二集中收錄兩首周藍萍改編自日語的作品，A2〈月光小夜曲〉和B4〈我是山地小姑娘〉。這兩首歌曲其實就是「サヨンの鐘」電影配樂〈サヨンの歌〉（莎韻之歌），以及〈蕃社の娘〉（蕃社姑娘），如此來看，在電影音樂與流行歌曲的發展光譜上，似乎可見〈サヨンの歌〉動人旋律

之影響性。1960年完成的〈月光小夜曲〉以月光比喻愛情，唱出女子在屋裡對男子愛意感到害羞、緊張之心情，經過1962年首次灌錄此歌的張清真歌唱專輯「一曲寄情郎」，後來由紫薇翻唱後更是大為流行，於是在那個特殊的年代裡，華語版的〈月光小夜曲〉也就逐漸光蔽他曲了。

由此可見，《紗蓉》電影本事和「サヨンの鐘」電影幾乎完全不同，其原因應是時代環境不同，片商在顧及東南亞華人市場及當時廈語片的風格取向，刻意重新改寫「莎韻記憶」，透過新奇噱頭宣傳來自臺灣山地的愛情香豔故事，這幾乎完全是市場取向與商業考量下的成果。至於《紗蓉》電影主題曲來自周藍萍改編自日人古賀政男的〈サヨンの歌〉（莎韻之歌），後來又將之改編成華語歌〈月光小夜曲〉，倒是可見〈莎韻之歌〉的旋律魅力，但這改編過程中，從日人對於原住民少女的錯置想像，並賦予其愛國形象之美；到了〈紗蓉〉以閩南語唱出淒涼的原住民男女愛情故事，同樣是從漢人角度對於原住民進行錯置發想；直至最後的〈月光小夜曲〉跳脫了電影、族群、政治等歷史包袱，純粹從愛情著力，果然早成轟動。

從〈サヨンの歌〉到〈紗蓉〉和〈月光小夜曲〉，同樣的音樂旋律經過不同時代與歷史背景下的改編及翻唱（Cover），我們可以發現音樂的轉譯傳唱與跨域傳播的現象，從日語歌曲〈サヨンの歌〉的愛國意象，翻唱轉譯成〈紗蓉〉後變成東南亞華人方言群對於臺灣山地族群的集體記憶，最後的〈月光小夜曲〉則在紫薇等人的翻唱傳播中，變成大中華地區華人的時代流行記憶歌曲。由此可知，音樂也是一種集體記憶，如同賈克 • 阿達利所言：「聽者各以不同的節奏錄下他們從中塑成的個人化、特殊化的意義，一種秩序與系譜的集體記憶，言語與社會樂譜的貯存所。」[19]其實我們熟知的閩南語歌謠歌曲或華語音樂都是如此，再經過轉譯翻唱與跨域傳播後，不同的音樂文本也就從不同時空秩序與歷史環境中「創生」出在地歌曲與文化記憶了。

四、結語

二戰結束後，「莎韻之鐘」的故事明顯地減少在公開場合傳唱的機會，[20]並在「中國化」政策與中華意識形態下，也改編為廈語電影《紗蓉》、電影歌曲〈紗蓉〉和華語流行歌曲〈月光小夜曲〉等衍生性文本，某個程度而言也被轉譯和翻唱成另一種意識形態的宣傳工具，以及流行文化中可供消費的商品。

在眾多「莎韻之鐘」的相關研究中，主要以《莎韻之鐘》電影研究為大宗，例如1994年2月，由當時行政院文建會與國家電影資料館合辦的「原影展」系列座談會，便廣邀電影學者討論《莎韻之鐘》的內涵，數篇論文則收錄於《電影欣賞》（12：3），爾後相關電影拍攝或研究者更有人在。2007年11月24日國立臺北教育大學在宜蘭南澳高中舉辦：「莎韻之鐘」文化與歷史國際學術研討會 ，亞洲各國學者或事件見證人

[19] 〔法〕賈克 • 阿達利（Jacques Attalic）著，宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》（臺北：時報出版，1995），頁 10。

[20] 按：電影中莎韻的故鄉「流興」部落，自戰後徹底被遷移至平地的金岳村與澳花村之後，造成其族群傳統的生活、文化和認同根源逐漸喪失，而由長谷川清總督所贈予的「莎韻之鐘」及日治時期的「紀念碑」也遭到嚴重破壞。霍嘉萱，〈「莎韻之鐘」事件的影像歷史再現及文化意義——以《莎韻之鐘》與《不一樣的月光：尋找沙韻》為例〉，頁 134-135。

也受邀參與本次會議，形成戰後臺灣學術界對於「莎韻記憶」的重新檢討與審視。

然而在歷史、政治或時代背後，電影歌曲其實具有強大的傳播功能，而音樂旋律的轉譯與翻唱，更能讓不同時空的閱聽人彼此對話與交流。1993年8月3日，日本NHK電視臺放映〈聽見虛幻之歌—莎韻之鐘〉，讓日本人和台灣人重新認識莎韻的事蹟。2004年澎恰恰則以〈莎韻之歌〉原曲填詞為成為臺語歌〈莎詠〉。如此來看，每個時代都在對音樂歌曲文本進行翻唱轉譯工作，並藉以形成當時代的文化記憶，或許就如揚・阿斯曼提到的：「記憶總是由一個活生生的群體支撐，它反映的是現實與過去之間千絲萬縷的聯繫，它是實用的，因此容易受到操縱，記憶最重要的功能之一是能夠強化群體意識。」[21]因此，當電影歌曲音樂也成為一個時代的文化記憶時，想必透過電影歌曲的翻唱與傳播，更能讓我們去思考與觀察一個時代或某個社群如何去建構與強化集體意識，並進而形成那個時代、社群的自我論述與記憶。

[21] 揚・阿斯曼，《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》（北京：北京大學出版社，2015/05/01），頁 376。

參考文獻

一、專書著作

〔法〕賈克 • 阿達利（Jacques Attalic）著，宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》，臺北：時報出版，1995。

川瀨健一著、李常傳譯，《台灣電影饗宴：百年導覽》，臺北：南天書局，2002。

林克孝，《找路：月光・沙韻・Klesan》，臺北：遠流出版社，2010。

沈冬主編，《寶島回想曲──周藍萍與四海唱片》，臺北：臺大圖書館，2013/04。

揚 • 阿斯曼，《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，北京：北京大學出版社， 2015/05。

黃文車，《易地並聲：新加坡閩南語歌謠與廈語影音的在地發展（1900-2015）》，高雄：春暉出版社，2017/01。

二、單篇文章

不著撰人，〈リヨヘン 松山虔三攝影〉，《民俗臺灣》4：9，1944/09 /01，頁 40。田玉文，〈鐘響五十年：從《沙鴦之鐘》談影像原住民〉，《電影欣賞》12 卷 3 期，199，頁 15-22。

溫浩邦，〈歷史生產的多重性：罷工、莎韻與歷史詮釋〉，《宜蘭文獻》20卷，1996，頁3-23。

下村作次郎，〈「サヨンの鐘」物語の生成と流布過程に関する実証的研究〉，《天理台湾学会年報》(10) ，2001/03，頁 155-172。

下村作次郎，〈各種『サヨンの鐘』の検討--劇本・小説二冊・シナリオ・教科書〉，《中国文化研究》(19) ，2002 ，頁 1～18。

周婉窈，〈「沙勇之鐘〉的故事及周邊波瀾〉，周婉窈，《海行兮的年代──日本殖民統治末期臺灣史論集》，2003，頁 13-31。

葉雅玲，〈原住民女性身分認同與(被)書寫的變貌－從沙鴦、綢仔絲萊渥到利格拉樂・阿女烏〉，《文學新鑰》2期，2004，頁91-105。

楊悅，〈打著特殊標記的光影──從「滿映」看國策電影宣傳〉，《電影評介》387期，2009，頁12。

廖秀娟，〈真杉靜枝「リオン・ハヨンの谿」「ことづけ」論─白百合を手がかりとして〉，《台大日本語文研究》第 35 期，2018/06，頁 33-55。

趙民、陸曄，〈文化身份的生成與再造：從《沙鴦之鐘》到《月光小夜曲》〉，《新聞大學》2007 年第 1 期（總 91），頁 116-121

三、學位論文

林美如，〈日治時期國策電影《莎韻之鐘》之歌曲與配樂〉，臺北：臺灣大學音樂研究所，2014/01/01， 頁 1-170。

霍嘉萱，〈「莎韻之鐘」事件的影像歷史再現及文化意義──以《莎韻之鐘》與《不一樣的月光：尋找沙韻》為例〉，臺北：國立政治大學傳播碩士學位學程碩士學位論文，2018/06。

四、其他資料

《紗蓉珍貴歌集》，Tiger Press 免費贈印，未署時間。

《紗蓉》45 轉 CY-101 黑膠唱片 ，中藝，未署時間。

第一届名古屋大學／屏東大學・文學交流暨論文發表會

第二場次

武穎

(九)景徐周麟詩文中的“鷗”——以其隱逸性格為中心

南明世

(十)關於表示失敗的複合動詞的漢日對比研究——“忘了-V”和「V1-忘れる」

龔柏榮

(十一)從語料庫看日語類義表現——「ワケデハナイ」「トハカギラナイ」的使用特徵

佐野誠子

(十二)感通和靈驗：從王琰《冥祥記》序談起

星野幸代

(十三)台灣舞蹈家蔡瑞月參加的南方“皇軍”慰問演出：以緬甸為中心

景徐周麟詩文中的“鷗”——以其隱逸性格為中心

武穎

名古屋大学人文学研究科 博士後期課程 2 年

摘要

鷗鳥這一意象在中國文學中經歷了漫長的發展過程，到了唐代至宋代之間其文學形象才基本定型。五山文學後期的作家景徐周麟的詩文中多出現鷗鳥這一意象，這些相關描寫中最突出就是隱逸的傾向，表達了作者對於隱逸、尤其是“書隱”的理想和志向。本論文將基於相關先行研究，對景徐周麟詩文中的鷗鳥形象進行考察，特別是對其隱逸的形象特點進行分析和探究。

本論文將分三部分進行深入探討。首先，著眼於鷗鳥高潔的形象特徵，對其性格中蘊含的歲寒精神和“清”的性格特點進行分析。其次，通過對景徐周麟作品中的“鷺鷗”、“無鷗”等表達的分析，明確其超凡脫俗的隱者形象。最後，通過探討“江湖”等相關詞匯的運用情況，明確“閑鷗”、“具眼鷗”等的形象特徵，並對景徐周麟精神世界中的隱者形象進行探究。

關鍵詞：景徐周麟、書隱、鷗詩、忘機、具眼鷗

景徐周麟（1440－1519）、俗姓佐佐木，姓周麟，道號景徐、半隱、宜竹、對松等。文明十八年（1486）起，歷任景德寺、相國寺住持、相國寺鹿苑院塔主、僧錄、等持寺住持等。日本五山文學後期代表作家，其作品集《翰林葫蘆集》中收錄了以詩、字說、道號等為主要體裁的漢詩文作品。

景徐周麟于文明十四年（1482）四十三歲時創作的<書隱>三首[1]（第三卷），表达了其多年對隱逸生活的向往，並將“書隱”確定為自身獨特的隱逸方式[2]。特別是第三首，强調了將通過與書籍的交往踐行隱逸的想法。

大隱宜書小隱山，家三萬軸一身閑。賦其松菊辭其桂，有友卷中頻往還。

“家三萬軸”出自唐代韓愈所作<送諸葛覺往住隨州讀書>[3]一詩，多用來比喻藏書規模之龐大。與隱逸於朝市的大隱相對的，是山林中的隱遁。而景徐周麟選擇了隱身於書籍的世界中，與文字爲友，將與書籍的交游定義為“大隱”。松、菊和桂的意象經常出現在中國文學中，均為高潔的象徵。景徐通過其<書隱>詩，一方面表達了不斷精進讀書和文筆事業的態度，另一方面也强調了將與松、菊和桂爲友，在精神世界上實現隱逸的志向。

值得注意的是，在景徐周麟的隱逸詩中，鷗鳥的意象經常出現，作者借鷗鳥表達了其對理想人生的追求。《翰林葫蘆集》中，有詩三十一首、道號一首、疏五篇、文一篇中出現了鷗鳥的形象。從這些作品中，大多能窺探到作者對隱逸的向往之情。因此，要想對景徐周麟的隱逸思想有一個全面的探究，對其文學作品中鷗鳥形象的考察就顯得尤爲必要。

鷗是五山文學中常見的文學意象。中川德之助氏在其<“白鷗”考>中指出，五山文學中鷗鳥的意象源於對中國文學的吸收和藉鑒，按照其文學形象的特點，可以大體分爲“忘機”、“信”、“潔”、“閑、“隱”等五類。其中，“忘機”是鷗鳥意象的最基本屬性，由此派生出“閑”這一屬性，而以“閑”為基礎，又派生出“信”與“潔”，以及“隱”的性格特徵 。本論文將參照這些屬性，對景徐周麟詩文中的鷗鳥意象進行考察。

一、高潔之鷗

對於景徐周麟，鷗鳥首先是高潔的，並且與儒家精神有一定的關聯。例如，曾有一位住在石見(島根縣)的僧侶請求景徐周麟賜予道號，景徐賜其道號為“天覺”。道號<天覺>（第二卷）即是當時的作品。賜道號之時，景徐從中間人處得知，對方住所挂有“鄰鷗”的匾額，於是在文中寫道：“只言彼所居之軒匾鄰鷗。予聞之而謂，德不孤必有鄰。白鷗比德於玉者也，其執友已如此，其立志者可見也……”。文中引用《論語・裏仁》中“德不孤必有鄰”一句，褒揚其人以鷗為友的高潔志向。其中，<白鷗比德於玉者>一句出自宋代楊萬里<演雅六言>中“白鷗比德於玉” 的

[1] 本論文中所選用景徐周麟的詩文均選自[日]上村觀光編，景徐周麟《翰林葫蘆集》，《五山文學全集》（京都：思文閣，1992 年），第 4 卷。作品名稱后顯示卷數。

[2] 拙稿<景徐周麟隱逸思想研究>，《中韓研究學刊》總第 15 輯（2014 年 1 月），頁 195-206 中，針對景徐周麟的隱逸思想，從“心隱”的志向、“書隱”人生、平明閑逸的詩風等角度進行了分析和探究。

[3] [唐]韓愈撰，[宋]魏仲舉集注，郝潤華、王東峰整理《五百家注韓昌黎集》《中國古典文學基本叢書》（北京：中華書局，2019 年），第 2 冊，頁 456。詩的前兩句為“鄴侯家多書，插架三萬軸”。

句子。此外，景徐還在文中寫道:“宋人有鷗鳥之論，其翻玉羽點春苗，不免口腹之累者浦鷗也，其清影倏然，不爲泥滓所點染者海鷗也”。此處的“宋人之論”，為宋代羅大經所著筆記《鶴林玉露・甲編》（卷五）中的“浦鷗” 之論。《鶴林玉露》中還說：“以興士當高舉遠引，歸潔其身如海鷗，不當逐逐於名利之場，以自取賤若浦鷗也”。景徐認同《鶴林玉露》中的觀點，認爲相比浦鷗，海鷗乃是高潔的象徵。另外，景徐在疏<叢茂彥住真如>（第一卷）文末中說：“德必有鄰，飄然鷗道人”，稱贊叢公禪師為“鷗道人”，此處的鷗也應是海鷗。

在詩作中，也可見景徐周麟對鷗鳥的謳歌。例如，<松鷗二首>其二（第三卷）：

青松白鳥歲寒同，屋似江湖月一蓬。從此寄栖能擇木，風吹世事入山中。

第一句中的“白鳥”出於平仄的考慮將“鷗”換為“鳥”字。白鷗與青松相同，均具有歲寒精神。歲寒精神的說法出自《論語・子罕》中“歲寒，然後知松柏之後凋也”一句。在中國，將松、竹、梅並稱為“歲寒三友”，而在《翰林葫蘆集》作品中，也多論及歲寒精神。例如，景徐在<三益齋詩并序>（第七卷）的序文中說：“且松之生也，貞堅；竹之生也，挺特；梅之生也，優而潔，又皆歷歲寒而不改其操”。文中分別論及松、竹、梅的特點，指出三者均具備耐寒、不改節操的品質，這也與儒家所推崇的君子品格相符合。中川氏在其研究中指出，鷗鳥意象與“歲寒”的關聯多出現在五山文學中，而在中國文學中卻鮮有出現 。以景徐周麟爲例，五山禪僧們不但認識到白鷗的白與高潔，更聯想到“寒”這一特徵。景徐的詩<栖霞齋>（第六卷）中的句子“天地江鷗知己者，古今越雪捨吾誰”，就將雪中的鷗鳥比作知己，將寒、雪、白等要素匯集與鷗鳥的形象中。

綜上所述，景徐周麟詩文中的鷗，是高潔之鷗，並與“德”這一形象特徵緊密相關，這種關聯也是五山僧人的詩作中罕見的。

景徐筆下的高潔之鷗不但與“歲寒三友”相關聯，還經常與水、春水等詞匯一同出現。黃庭堅在其詩作<清閑處士頌>中說：“水之為物，甚寒而極清” 。水由於具備“寒”與“清”的特點，因而耐寒的鷗鳥，也被稱爲水鳥，具有水的清澈潔净這一品質，因而也可用來比喻人的高潔品質。

接下來，以詩<便面>（第三卷）爲例進行分析。便面是指遮面時所用的團扇或扇子。根據扇面描繪的圖畫所作的詩作多以<便面>爲題。五山文學中有很多詩作就是以<便面>、<扇面>等爲題的。

十八人同時社友，二千尺直下飛流 認緇辨素摠皮相，廬岳高僧春水鷗。

便面詩一般前兩句描繪畫面或景色，後兩句多為作者聯想。本詩前兩句根據扇面的圖畫，描繪出廬岳高僧一衆的形象和廬山瀑布飛流直下的景象。其中，第一句中的“十八人”是東晉時期，廬山以慧遠法師為首的僧俗“廬山十八賢”。宋代李公麟曾創作<蓮社十八賢圖>一畫，廣爲流傳。且同題材繪畫作品在室町時代的五山禪林中也被收藏與鑒賞 。第二句轉用了李白<望廬山瀑布二首> 其二中“飛流直下三千尺”的詩句。第三句中的“緇”和“素”分別代表僧侶和世俗之人，作者在句中强調，僧侶也好，世俗之人也罷，都只過是表象而已。第四句中，景徐更是發揮聯想，吟誦出並不存在於畫中的鷗鳥，並將隱遁於山林之中，一心求道、修行的廬岳高僧們比喻為“春水鷗”，稱揚他們不染俗塵的高潔品質。對於景徐來說，“春

水鷗”也正象徵著真正的求道之人。

本章節中，對景徐周麟鷗詩中不染俗塵的高潔、清純的鷗鳥形象進行了分析。景徐借助海鷗、春水鷗等的形象，强調了“德”的重要性。而高潔之鷗的形象，雖然與上文中介紹的儒家經典中的詩句相關,但其形象最早卻出現在道家經典《列子》中。而對其中鷗鳥“忘機”的典故的引用，在中日詩文中不勝枚舉。接下來的章節中，將對鷗鳥“忘機”的典故進行探討。

二、“忘機”之鷗

(一)驚鷗

中國古代詩文中的鷗鳥形象，多發源於《列子・皇帝篇》 中“忘機”的典故。

海上之人，有好漚鳥者。每旦之海上，從漚鳥游。漚鳥之至者，百住而不止。其父曰，吾聞，漚鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。明日之海上，漚鳥舞而不下也。

列子借此故事，主張“故言，至言去言。至為無為。齊智之所知，則淺矣。”意思是說，最强的雄辯是不需要語言的，而行爲的極緻就是無爲，凡人的智慧所達到的境界實在是太淺了。

只有沒有企圖心，心靈純粹的人才能與鷗鳥嬉戲，因此鷗鳥便與“忘機”這一性格特點產生了關聯。《列子》中鷗鳥的典故與“忘機”這一表達的關聯最早出現在南朝宋謝靈運的<山居賦> “撫鷗鯈而悅豫，杜機心於臨池”這一句中。句中的“鯈”出自於《莊子》。這句話强調了與鷗鳥嬉游必須要摒棄企圖心的主張。唐代以後，鷗鳥“忘機”的典故不斷出現在詩文中，如李商隱的<贈田叟> 詩中有“鷗鳥忘機翻浹洽，交親得路昧平生”的詩句等。到了宋代，鷗鳥的意象更加頻繁出現在詩詞中，當時有人創作了古琴曲<鷗鷺忘機>，因此“鷗鷺”的表達也流行起來。鷗鳥的“忘機”這一性格在日本五山文學中也被廣汎認同和藉鑒，如義堂周信的<海翁說> （出自《空華集》（第十五卷））中說：“昔者東海之沂有翁忘機者，鷗之來狎者數百，一日易慮焉，則鷗鳥也不復來矣”，正是藉鑒和强調了《列子》鷗鳥忘機的典故。然而，景徐周麟的詩文中，卻未出現“忘機”、“機心”等表達，這是一個較爲奇怪的現象。景徐的詩中，多用“驚鷗”等表達。中川氏指出，“驚鷗”這一表達，正是對鷗鳥與非“忘機”之人接觸時的姿態的描繪，“驚”是“忘機”這一性格的具體表現形式之一 。下面舉與“驚鷗”相關的一例,詩<又(便面）呂望>予以説明。

絕叫文王上釣竿，驚他鷺聴與鷗看。青雲忽載後車去，不似苔痕片石安。

第二句中，鷗鷺見到呂望（姜太公）釣魚時與文王相遇而受驚的場面，究竟是便面中的圖景還是作者的想象這一點并無定論。景徐藉助此句，對呂望與文王相遇后受到重用，踏上了輔佐文王成就偉業的青雲之路這一歷史故事，想要表達的是，呂望是懷著入世的野心在垂釣，他還不如有苔痕的一塊石頭那樣安穩這樣的觀點。

景徐周麟作品中類似以上的例子中呈現的鷗鷺受驚的表達，還存在於江湖疏<松東歸住東福>（第一卷）中。所謂江湖疏，指的是周邊寺院祝賀新入寺就任住持

的僧人時所寫的賀辭。景徐在東福寺第一百八十一代住持東歸光松再次就任該寺住持時，爲其撰寫了此江湖疏。疏中描寫東歸光松對於再次上任的任命，“禪師堅拒，而官命所逼”也就是說是不得已就任的。於是景徐在疏中寫道“江湖傳斯盛擧，聳動鷗看鷺聽”。這裏的“江湖”指的是地方上的小寺院，正與鷗鷺所栖息的河、湖地帶相應。句中描繪水鳥鷗鷺受到驚動的場景，將東歸光松居住的寺院比作鷗鳥所在的江湖，並表現出其因上任而不得已放棄隱遁生活的遺憾和對在大型官寺中任職的抵抗情緒。

本節針對景徐詩文中“驚鷗”這一概念進行了分析。作者借對與世間無緣的鷗鷺的形象對入世驚訝的場景描繪，表達出鷗鳥所具備的厭世這一性格和其脫俗出塵的形象。

(二)無鷗

“驚鷗”所在之處，正是隱者所在的世界。而景徐周麟實際生活之處并非其隱遁之處。因此，在其吟詠現實生活的詩作中，經常出現“無鷗”、“無白鷗”等表達。北宋黃庭堅有“近人積水無鷗鷺”（<病中荊江亭即事十首>其一） 的句子，借用俗世的積水中無鷗鷺這一描寫，襯托出鷗鳥脫俗的形象。而景徐在<次韻西山陽谷少年試筆 又代人>詩中借用此句的表達，寫出了“積水無鷗奈近人”的句子。

爲何無鷗？那是因爲《列子》中不與有機心者親近的鷗鳥，只存在於無爲的自然世界。與《列子》同爲道家經典的，由東晉葛洪所著的《抱樸子•外篇》詰鮑篇 中，對古代的理想世界進行了描繪：“涉澤而鷗鳥不飛，入林而狐兔不驚，勢力不萌，禍亂不作，干戈不用，城池不設，萬物玄同，相忘於道”。反言之，於此描寫相對的世界，即是無鷗的世界。在景徐的詩中，經常出現不現於王城中的鷗鳥，並借此襯托出其遠離世間、從道遠游的隱者形象。

例如：<次大調韻>（第三卷）一詩：

不羨青雲接貴游，湖邊小集最風流，滔滔平地是非海，開闢王城無白鷗。

詩中的“貴游”是與高官、貴族交游的意思，作者在詩中對其進行否定，並表達對湖邊風雅小集之向往的價值取向。身處寬闊的王城中，景徐卻不認爲它是理想之地，反而向往著海闊天空中任意翱翔的海鷗。與“王城無白鷗”類似的表達，在景徐周麟其他的詩作中也多有出現。又如<便面>（第四卷）詩：瀑自雲端叠雪流，人間熱鬧一時休。市聲四面心春水，不道王城無白漚。”中，作者在欣賞畫面中的瀑布時，想象著便面中的瀑布、春水流淌之處定有鷗鳥的身影，並以此撫慰自心。而詩<鷗汎春>（第四卷）：“雪羽霜毛風日晴，不聞鷗汎在王城。探花使者春何處，恐向江湖認得聲。”則明白告訴讀者，鷗鳥在江湖中。說到將鷗鳥與江湖的關聯，可以追溯到北宋的黃庭堅。黃庭堅在詩中多次表現了鷗鳥與江湖的關聯，如“夢做白鷗去，江湖水黏天”（ <次韻師厚病閒十首>其六> 、“夢做白鷗去，江湖水如天”（ <次韻楊明叔見餞十首>其十） 等詩句，可見當時文人中對江湖為鷗鳥隱遁之地的認識。

本節主要針對景徐周麟作品中鷗鳥這一意象的相關概念“忘機”為主要考察內容，分析了其作品中“驚鷗”、“無鷗”的表達，明確了其詩文中呈現出的鷗鳥脫

離俗世、與世塵無緣的隱遁趣味。景徐在詩中吟誦出王城無鷗、而江湖中見鷗的圖景。在景徐周麟的作品中，江湖之鷗多處出現。接下來的部分中，將對江湖之鷗著重進行分析。

三、江湖之鷗

(一)閑鷗

黃庭堅在其長篇古詩<演雅> 中，借用桑蠶、蛛蝥、春蛙、蟬、螳螂、土蚓、雞、雀、鷺鷥、鸚鵡等各種鳥、蟲的名稱，諷刺了當時官吏的齷齪行徑，詩的最後一句“江南野水碧於天，中有白鷗閑似我”，反襯白鷗悠然脫俗的氣質，並以江湖中閑適自在的白鷗自喻。此後，文學作品中常出現“鷗閑”、“白鷗閑”等表達，白鷗閑適的形象特徵也被廣汎接受。中川德之助氏指出，鷗鳥這一“閑”的性格與其基本性格“忘機”聯係最爲密切，從其概念的廣度和深度上看，較其他形象特徵來説更勝一籌 。黃庭堅在<清閑處士頌> 中，主張“萬法本閑，而人自擾擾爾”，主張士人當清净自處，以“清閑”為主要的生活方式。景徐周麟的文<耕閑軒記>（第七卷）一文是應他人請求，爲其住處命名時所作的。文中作者借描繪自己在忙於與貴族們交游宴飲的時候，常“以心地為寬閑之野”的生活狀態，借此説明了將其住處命名為“耕閑軒”的意圖。“寬閑之野”出自唐代韓愈的<答崔立之書> 中“耕於寬閑之野，釣於寂寞之濱”一句。景徐在<耕閑軒記>一文中論及“閑”之道，提倡安貧樂道的生活方式。景徐追求“心閑”、執著於對“心”與“閑”的探究，以“心地”作爲“寬閑之野”，吐露了對閑靜、清閑生活的憧憬和向往。在其創作的鷗鳥出現的詩句中，也通常可以感受到這種閑靜的詩意。

例如，文明九年（1477），在爲慶祝蔭涼軒主益之宗箴新築寮舍建成的詩會上 ，景徐創作了<春江白鷗>（第三卷）一詩：

日日沙鷗往又還，斜風細雨小漁灣。人門世事春江外，不有此清與此閑。

詩的首句吟詠與沙鷗往來的情景，第二句則借用了唐代張志和的詞<漁歌子>中“西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸”的句子。張志和，字玄真子，唐代詩人、道人、隱者。他創作的詞<漁父詞>五首描繪了在湖州城西的西塞山中閑適愉悅的隱居生活。特別是其第一首詞<漁歌子>在宋代時頗被文人雅士推崇，其模仿作品也不勝枚舉。宋代胡仔在《苕溪漁隱叢話》前集卷四十八 記錄了蘇軾對黃庭堅模仿<漁歌子>創作的作品的相關評價，另外，在本書的後集卷三十九 中還記錄了鮑慎稱贊黃庭堅評價張志和<漁父詞>“雅有遠韻”的相關内容。由於在日本五山禪林中，蘇黃二人受到極大推崇，因此可以推斷，<漁歌子>也應是五山文學作家們十分熟知的作品。在他們的詩作中，尤其喜愛引用“斜風細雨”這一表達，并且多用來描繪漁舟、漁父的形象。如景徐這首<春江白鷗>詩的後兩句正是借用了<漁歌子>中描繪的明快景象，進而展開想象，描繪了在清麗的春江上與鷗鳥自在交游的情景。

景徐周麟的作品中，多有應他人請求為扇面或繪畫題詩時的作品，作者看到畫

中的鷗鳥，想象其出世、隱逸的形象，表達自身對鷗鳥自在境界的向往。

例如，詩作<扇面白鷗>（第三卷）：

心事君其問水濱，出門九陌是黃塵。歐邊分席若容我，五白相呼作六人。

本詩中，“九陌”、“黃塵”等表達與上文中詩例中的“王城”、“世事”一樣，都指代作者所處的現實世界。景徐在京都五山之中，身份貴重，身兼寺廟的管理事務和政治顧問等職務。他只能在詩中才能遠離現實世界，栖身於鷗鳥身邊。詩句中作者以詼諧的語氣吟詠出願與五隻白鷗 為友的期望與心境。詩中“鷗邊”、“相呼”等表達，與中川德之助氏指出的鷗鳥“信”的性格相近，從這些表達中也可以感受到作者對於鷗鳥的親近之情。

對於景徐周麟來説，鷗鳥在其日常生活中并不可見，而只是其在精神世界中交游的對象。在其作品中多次出現景徐本人在夢中化爲鷗鳥的描述。下面將舉詩<扇面>（第三卷）爲例説明：

幾度君家夢作鷗，硯池倒影讀書樓。西湖縮地梅千樹，一段清香凝不流。

作者在第一句中便吟誦出夢中曾多次化爲鷗鳥的情景，表達出對鷗之向往。實際上，景徐周麟常對夢中所見有感，如其文<夢記>（第九卷）中説“夢與覺，無二無別”，做夢其實與夢醒并無區別，不但不妨礙悟道，還可以在夢中盡情解放心性，借由“夢作鷗”，實現精神世界的無限擴大。如詩中第三句“西湖縮地梅千樹”就借用了北宋詩人林和靖在西湖邊種植千棵梅樹，過著“梅妻鶴子”的隱居生活這一典故。“縮地”是中國古代道教的一種仙術，可通過縮小土地面積拉近遠景的距離。景徐在詩中，借“縮地”這一仙術將西湖之畔拉近到身邊，並想象著在此處種上千棵梅樹，過上像林和靖那樣的隱居生活。

景徐周麟不在江湖中，也無法立身與江湖。在現實的束縛下，他以扇面、繪畫中的圖景為媒介，描繪出在其精神世界的寬閑之野中隱逸的鷗鳥，表現出遠離俗世的精神天地。

(二)具眼鷗

景徐的文<畫扇面>（第九卷）中，有“具眼鷗”的描述。

渺然江湖，忽落吾手，萬里滄浪，蘆葦夾岸。吾買小舟而欲往此閒，或尋張志和於西塞山斜風細雨，或訪謝三郎於南臺明月，吾欲以此終年焉。傍人指點曰，是便面也。予曰，吾知之矣，自其同者視之。紅塵紫陌即江湖，金馬玉堂即江湖，江湖不礙人，獨白鷗之具眼在耳。吁，此畫乃古人所謂教外別傳輞川圖者乎。于時夏日漸熱，清風起於蘆葦之末，自謂江湖 上之人也。

作者看著扇面描繪的圖畫，感覺飄渺的江湖忽然落入自己手中，並欲買舟游於其中。作者想象著自己駕乘此舟可以去往張志和詞中斜風細雨下的西塞山，亦可以去謝三郎隱居的之地、明月照耀下的南臺山，將圖畫的世界想象成現實，而自身在江湖中穿梭。關於張志和，前文中已對其<漁歌子>進行了相關解釋。謝三郎，又稱玄沙師備禪師。師備禪師俗姓謝，家中排行第三，故而被叫做謝三郎。《宋高僧傳》卷十三 中説“釋師備，俗姓謝，閩人也。少而憨黠，酷好垂釣，往往汎小艇南臺江自娛。”在宋代文學中，謝三郎往往以隱士的形象出現。

正如朝倉尚氏所指出的，景徐周麟在漢詩創作的主要特徵，是善於將觀念的世界展開並產生獨特的構想 ，景徐所追求的隱逸，正是通過詩文的創作，將已有知識和觀念所構成的世界鋪開來，將其對隱逸的向往放置於精神上的寬閑之野。其文明十六年（1484）的作品<以參（周省）住相國>（第一卷）是為祝賀以參周省擔任京都相國寺住持補任一職的入寺疏，而以參周省作爲大内氏皈依僧而名望極高。疏中有“京洛塵多，大隱朝市小隱林藪”的句子，作者祝賀以參周省就任住持的同時，强調了不僅可以在地方上的小禪寺中過著隱逸的生活，亦可以在京洛的官寺（相國寺）中實現“大隱隱於市”的主張。

由此，引出中國文學自西晉王康琚所作<反招隱詩>以來，至日本奈良、平安時代的漢詩文、乃至《正法眼藏》中對大隱小隱問題的討論。

北宋范仲淹在<岳陽樓記> 中說“居廟堂之高，則憂其民，處江湖之遠，則憂其君”。在五山禪林中，京洛的各大官寺即是“廟堂之高”，而地方上的小禪寺則可以說是處於“江湖之遠”。景徐的詩<又次韻歲寒老人達摩忌之作>（第六卷）中“身居洛北古禪院，心在城南潛底祠”的句子正是表達了這種想要栖身于遠離京城的小寺廟，度過隱居生活的心情。然而，不論是在僻靜小寺中隱身，還是在在山林中縱情游走，對於身處官寺的景徐周麟來説，都是很難實現的。正如論文開篇中所舉<書隱三首>其三詩句中表達的那樣，景徐對大隱的概念進行了再定義，對其來説，書隱即是大隱，其志向即是隱逸於書籍之中。像京洛與地方、廟堂與江湖這樣現實與理想之間的矛盾，以及書隱的志向及其實踐，正是景徐周麟隱逸詩中的兩大主題，也是其隱逸詩的主要特色。而在這些隱逸詩中，鷗鳥這一意象形象起著尤爲重要的作用。

正如<書扇面>一文中所説：“江湖不礙人，獨白鷗之具眼在耳。”江湖本身并不拒絕人，因爲江湖中有具眼之鷗。具眼，指的是辨別事物的眼光和能力，鷗鳥正是由於具備了洞悉人有無機心的能力，因而被稱作“具眼鷗”。中川氏指出，“具眼鷗”這一表達主要出現在室町時代中期以後禪僧的作品中 ，而此表達在中國文學中非常罕見。景徐在疏<芳卿鄰西堂住三聖>（第一卷）中說“門庭如水，東山昔玩具眼鷗”，回想了當時五山的禪僧們以自家門庭喻鷗鳥停駐的水邊，并與具眼之鷗來往交游的風潮。萬里集九的詩<浴布袋傍有蔣摩訶見其背上眼圖>(《梅花無盡藏》（第三卷））中有“莫道白鷗元具眼，浴聲未止暮江西”的句子。萬里集九在文明三年（一四一七）在美濃地區還俗，自詡鷗鳥的同參。他的詩<一枝老人作挽詞二篇>其二（《梅花無盡藏》（第三卷））中寫道:“暮年老伴鷗今一，為慰余哀硯掃塵”，描繪了垂垂老年與鷗鳥爲伴的俗家生活，這正是中川氏指出的隱居、與鷗同參（爲伴）的具體表現。除前文中所舉景徐作品的相關例子之外，景徐再爲他人取道號或齋名時，經常以鷗入名，其中可見其包含著對高潔人物與鷗同參的求道生活的稱揚之意。

<書扇面>一文最後一句是“此畫乃古人所謂教外別傳輞川圖者乎”。句中借用了唐代詩人王維在藍田縣（陝西省）的輞川隱居的故事。王維在輞川清源寺中創作的壁畫<輞川圖>，描繪出其隱居之地的適意、自在的意境，富於禪意，並深得禪宗“教外別傳”的宗旨和意趣。景徐在此句中借<輞川圖>，表達了眼前扇面的圖畫中

的江湖亦如<輞川圖>一般頗有“教外別傳”效果的贊揚。在五山文學的作品中，多出現鑒賞詩畫軸時相互唱和以及受人所托創作的詩。景徐周麟在欣賞畫軸時，善於擴大意識世界，馳騁想象，借用各種典故，將詩情寄托在鷗鳥的意象上，展現出獨特的隱逸世界。

從對景徐詩文中鷗鳥形象描述的分析，可見其性格特徵中最突出的便是對隱逸生活的向往，其出現鷗鳥的詩作中涉及對隱逸追求的描述最多。如前所述，其作品中多出現京洛與地方、廟堂與江湖的矛盾，同時又主張“書隱”這一獨特的隱逸手段，無論是在書畫軸的鑒賞中，還是在對自然景物的描寫中，都蘊含著景徐周麟對世事和紅塵的厭倦情緒，和對悠然自得的隱遁生活的想象與向往。并且，作者旁徵博引，在廣大的意識世界中發揮無限的想象，或與古人對話，或追溯古往今來的著名山川風物，再通過自身的獨特理解對詩句進行加工，描繪出頗具個人特色的以隱逸為主題的文學作品。

四、結語

本論文著眼於對五山文學作家景徐周麟的作品中的鷗鳥意象的考察，重點對其與景徐周麟的隱逸思想之間的關聯進行了探討。縱觀景徐詩作中出現鷗鳥的詩句，與其他五山文學作家相比，景徐并不拘泥於“忘機”這一慣用表達，而是另闢蹊徑，多使用“驚鷗”的相關表達、或“無鷗”、“王城無白鷗”等具有個人特色的表達方式。此外，詩人還展開豐富的詩情，在對廬山十八賢相關的畫作進行鑒賞的同時，聯想到鷗鳥的品格，形成了獨特的、內涵豐富的詩作內容。景徐詩文中的鷗鳥，寄托了作者的精神世界，既有高蹈的儒者風範，又是遠離朝市和俗塵的隱者，更是書畫世界中頻頻相交往來的道友。并且，與其他五山作家作品中大多謳歌鷗鳥的性格和形象相比，景徐周麟的作品中將鷗鳥比作自身，與鷗鳥融爲一體這一點極具個人特色。鷗鳥作爲景徐在其描繪的隱逸世界中最重要的概念和形象，促進其實現了精神世界的隱逸、也就是作者認爲的真正的隱逸，即“書隱”的實現。

關於表示失敗的複合動詞的漢日對比研究——“忘了-V”和「V1-忘れる」

南明世

名古屋大学国際言語文化研究科 博士後期課程３年

摘要

本研究通過對比日語「V1-忘れる」「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」的和漢語的“忘了-V”，針對他們之間意思的區別進行了考察。「V1-忘れる」分別有以下四種意思：“對無意識事件的忘卻（忘了愛）”、“對要做的某事的忘卻（忘記吃飯）”、“對正在進行的某事的忘卻（忘了時間的流逝）”、“對做過的事件的忘卻（忘了我已經買過）”。其中，“對無意識事件的忘卻（忘了愛）”在漢語中可以用“忘了-V”來表示，但在日語中隻能用「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」來表示。另外，“對做過的事件的忘卻（忘了我已經買過）”在日語中可以用如「置き忘れる」的複合動詞和「V1-したの（こと）を忘れる」的形式來表示，但在漢語中，隻能用如“忘了我已經買過”的複合句構造，並且需要使用“已經”或“過”來表示。以上兩點為日語和漢語之間的區別。

關鍵詞：複合動詞、V1-忘れる、忘了-V

一、引言

日語表示失敗的複合動詞中有「V1-忘れる」，表示記憶的忘卻。同樣，漢語中也有“忘了-V”的形式，如例(1)日中兩者相對應。

(1)a. 彼女に伝え忘れた。

b. 我忘了告訴她。

另外，日語中有如例(2)所示，「V1-忘れる」不通順，但是變成「V-のを忘れる」或「V-ことを忘れる」的形式後語句變通順的情況，和如例(3)所示，任何形式都不通順的情況。

(2) a. ここ数年、私達は自分を｛*愛し/?愛するのを/愛することを｝忘れている。

b. 這些年，我們都忘了愛自己。

(3) a. *それで女性検査官は家に{帰り/帰るのを/帰ることを}忘れました。

b. 於是女檢查官竟然忘了回家。

本研究不止針對「V1-忘れる」，也包括「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」在內的三個對象，通過和漢語的“忘了-V”的對比，對由V1的區別引起的複合動詞的意思的區別進行考察。

二、先行研究

杉村(2005, 2006)中，對「V1-忘れる」的意思進行了以下三種分類。

1・～することを失念する (忘記要做某事)

例：答案用紙に受験番號を書き忘れた。(忘了在答題紙上寫考號了。)

2・～したことを失念しうっかり放置したままにする (忘記做過某事從而放置於彼處)

例：電車に傘を置き忘れた。(把傘忘在電車裏了。)

3・～したのを覚えていない (不記得做過某事)

例：おいおい、俺の顔を見忘れたのか。 (喂喂，你忘了老子的長相了嗎。)

杉村(2005, 2006)中還指出，「置き忘れる」兼備1和2的意思。但是筆者通過觀察實例發現「置き忘れる」隻具有2的意思，若要表達1的意思，需轉換成「置くことを忘れる」的形式。由此可見，有必要考察「V1-忘れる」「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」三者的區別。

三、語料庫調查

在第三章，筆者將通過語料庫來觀察日語和漢語分別和什麼樣的動詞共起。

(一)日語

首先，關於日語的「V1-忘れる」「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」，使

用了現代日語均衡語料庫（BCCWJ），通過中納言進行了檢索。檢索條件如下所示。

「V1-忘れる」キー：品詞-大分類-動詞 後方共起条件1：語彙素読み「ワスレル」	「V-こと/の+格助詞+忘れる」：キー：品詞-大分類-動詞 後方共起条件1：語彙素読み「コト/ノ」 後方共起条件2：語彙素読み「ヲ/モ/ハ/φ」 後方共起条件3：語彙素読み「ワスレル」

檢索結果如表1至表3所示。「V1− 忘れる」的總單詞數為607個，不同單詞數為79個，「V1-のを忘れる」的總單詞數為652個，不同單詞數為180個,「V1-ことを忘れる」的總單詞數為788個，不同單詞數為196個。各表中出現的比率是根據總單詞數算出的。

表1.「V1-忘れる」

	V1	数	%
1	置き	107	17.6
2	言い	50	8.2
3	し	47	7.7
4	撮り	43	7.1
5	書き	42	6.9
6	買い	36	5.9
7	入れ	29	4.8
8	飲み	20	3.3
9	聞き	19	3.1
10	取り	18	3.0
〃	消し	18	3.0
12	閉め	15	2.5
13	掛け(施錠)	13	2.1
〃	仕舞い	13	2.1
15	見	12	2.0
16	出し	8	1.3
17	見	7	1.2
18	貼り	5	0.8
19	歌い	4	0.7
〃	掛け	4	0.7
〃	打ち	4	0.7
〃	納め	4	0.7
〃	付け	4	0.7

表2・「V1-のを忘れる」

	V1	数	%
1	する	95	14.6
2	経つ	60	9.2
3	撮る	23	3.5
〃	てくる	23	3.5
5	ている	22	3.4
6	入れる	20	3.1
〃	聞く	20	3.1
〃	言う	20	3.1
9	行く	13	2.0
10	取る	10	1.5
〃	という	10	1.5
12	出す	9	1.4
〃	買う	9	1.4
〃	書く	9	1.4
15	いる	8	1.2
〃	ておく	8	1.2
〃	持っていく	8	1.2
18	ていく	7	1.1
〃	更ける	7	1.1
〃	見る	7	1.1

表3・「V1-ことを忘れる」

	V1	数	%
1	という	144	18.3
2	である	132	16.8
3	ている	80	10.2
4	する	67	8.5
5	ある	56	7.1
6	いる	24	3.0
7	ておく	13	1.6
8	なる	10	1.3
9	付け加える	7	0.9
10	そういう	6	0.8
11	にする	5	0.6
12	褒める	4	0.5
〃	見る	4	0.5
14	悲しむ	3	0.4
〃	書く	3	0.4
〃	できる	3	0.4
〃	飲む	3	0.4
〃	入れる	3	0.4
〃	居る	3	0.4
〃	てくる	3	0.4
〃	とる	3	0.4
〃	言う	3	0.4
〃	立てる	3	0.4

(二)漢語

接下來是對漢語的考察。漢語中使用“忘了-V”來表示行為的忘卻。這個和日語的複合動詞相比，構造不同。日語的複合動詞「V1-忘れる」的V1和V2是分別相互獨立的，但是漢語的“忘了-V”中V是“忘”的賓語。從這方麵考慮的話，漢語的“忘了-V”和日語「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」擁有更相似的構造。關於漢語的“忘了-V”，使用了BCC漢語語料庫的“科技”項來進行檢索。總單詞數為888個，不同單詞數為306個。結果如表5所示。

表 5・“忘了-V”

	V1	数	%		V1	数	%
1	带	120	13.51	11	说	14	1.58
2	是	36	4.05	12	要	14	1.58
3	还有	28	3.15	13	到	13	1.46
4	存在	27	3.04	14	让	12	1.35
5	写	22	2.48	15	看	12	1.35
6	去	20	2.25	16	放	10	1.13
7	告诉	20	2.25	17	问	10	1.13
8	吃	20	2.25	18	回家	9	1.01
9	做	16	1.80	19	喝	8	0.90
10	拿	15	1.69	20	买	8	0.90

四、日語和漢語的區別

在第四章，筆者將針對日語和漢語的意思的區別，將共起動詞分成意誌動詞和無意誌動詞兩類來分別進行考察。

(一)與意誌動詞共起的「忘れる」的意思

關於“忘記”，苧阪(2014)中講到，“忘記”就是記憶擁有的“銘記(符號化)・保持(儲藏)・想起(檢索)”三個階段中，某一個階段出現了問題沒有順利進行便會出現“忘記”。本文以此為據，把行為進行過程中，哪一個部分指的是“銘記・保持・想起”示例在圖1中。豎軸表示的是意圖・行為的達成量，橫軸表示的是時間。

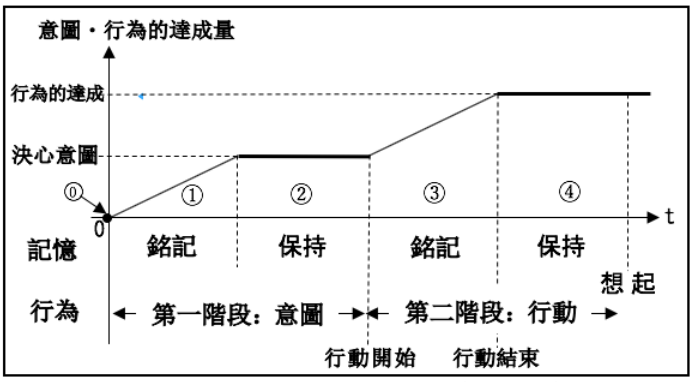


圖 1. 行為進行過程中記憶的階段（意誌動詞）

意誌動詞所表示的行為就是，在第一階段以“做點什麼吧”的意圖開始，在第二階段則進行實際的行動。以“說”為例進行說明，首先，沒有任何想法・意圖的時候是⓪，其次開始想“想說點什麼”到下決心說點什麼為止是第①階段，這個想法保持在腦海中是第②階段。其後，“想說點什麼”的想法變成實際行動，這個行動被記憶在腦海中是第③階段，行動結束後記憶仍然被保持是第④階段。接下來將分別考察在⓪～④的五個階段中發生的忘卻行為的表現形式。

1. ②“忘記做V1”「V1-することの失念」

第②階段的失敗，表示從開始考慮“想做V1”到正式行動之間的時間段裏，關於“想做V1”的記憶忘卻了。在這種情況下，日語的V1易出現如“說”“拿”“寫”類的動作動詞中的極限動詞。實際上，在「V1-忘れる」「V1-のを忘れる」中經常出現極限動詞，兩者可以互換。另外，「V1-ことを忘れる」也如例(4)一樣可以互換，但是與「V1-忘れる」や「V1-のを忘れる」比起來可接受度有所下降。

(4) 写真を｛撮り/撮るのを/撮ることを｝忘れた。(我忘了拍照片。)

特別是「言い忘れる」的情況，如例(5)，可以互換成「V1-のを忘れる」的形式，卻不能互換成「V1-ことを忘れる」的形式。

(5)あっ、そうそう、大事なことを｛言い/言うのを/?言うことを｝忘れるところでした。

（堀内伸浩『「書く」マーケティング』）

(啊，對了對了！我差點兒忘了說一件重要的事情。)

這是因為「言い忘れる」或「言うのを忘れる」的賓語需要出現如“重要的事情”一樣，表示動作作用的對象的詞語，而忘記的內容不是“說話的行為（事）”而是“準備要說話的記憶（物）”。另一方麵，「言うことを忘れる」更容易和“忘記說話內容”的這個實質名詞共起，而不是“行為”或者“記憶”。

漢語中如例(6)例(7)所示，“關於想做某事的記憶的丟失”和“想做的某事的內容的忘卻”兩種說法皆成立。

(6) 老人說孩子忘了說“謝謝”。

(7) 我幾乎忘了要說什麼。

2. ④“忘記做過V1”「V1-したことの失念」

第④階段所表示的忘卻指的是，行為完成後，關於所完成行為的記憶的忘卻。日語中「V1-忘れる」如例(8)所示，使用「入れる」(放入)，「置く」(放置)，「仕舞う」(收納)類的設置動詞，而「V1-のを忘れる」和「V1-ことを忘れる」則如例(9)所示，也可以使用設置動詞之外的動詞。此時，從句的部分要使用過去式。

(8) 一貫目のローストビーフをオーブンのなかへ入れ忘れたまま、真黒にするようなへまばかりを仕出かした。（椎名麟三『作家の自伝』）

(第一貫烤牛肉放在烤箱裏忘了，把肉都烤得焦黑，竟出洋相。)

(9) 本を買った｛の/こと｝を忘れていた。（我忘了我已經買過書了。）

漢語中，不可以使用“忘了－ V”來表現，如例(10)所示，賓語和“已經”和“過”等共起，需要明確表示此行為已經進行過了。

(10) 我忘了我已經買過書了。

尤其是日語中的「(家に財布を)置き忘れる」，不能直接翻譯成“忘了放錢包”，而是說“忘了帶錢包”“忘了拿錢包”。漢語的“忘了放”表示“忘了要放置”，“忘了已經放置過了”的意思。由於「置き忘れる」沒有“放下去，然後把這件事情給忘了”的意思，因此常見各種誤用。例(11)是國立國語研究所的“多言語母語的日語學習者橫斷語料庫”中出現的中國人日語學習者的誤用例。

(11) *今朝バスを追うため、急いで、鍵を持ち忘れてしまいました。

(今天早上我為了追著公共汽車,很著急，忘了帶鑰匙。)

由於「見忘れる」表示的是在第二階段中的對於行動的保持的忘卻，即④的對於做過的事情的忘卻，如例(12)所示，V1的事情本身從記憶中消失，因此「見忘れる」表示的是“不記得做過V1”的意思。漢語中不使用“忘了-V”來表示，即如“忘了他的臉”一樣，不使用動詞“看”來表示。

(12) 病気がかなり悪化してから親父は人の顔をほとんど見忘れるほどだったが、…

（長門裕之『洋子へ』）(自從病情惡化以來，父親幾乎記不得／住人的樣貌。)

(二)與無意誌動詞共起的「忘れる」的意思

接下來，將對和無意誌動詞共起的情況進行考察。圖2是表示在狀態的過程中記憶的階段的圖。這個和圖1不同，沒有意圖的的階段(①②)。狀態開始時為⓪，狀態持續的時間段為③，狀態結束，記憶保持在腦海中的時間段為④。

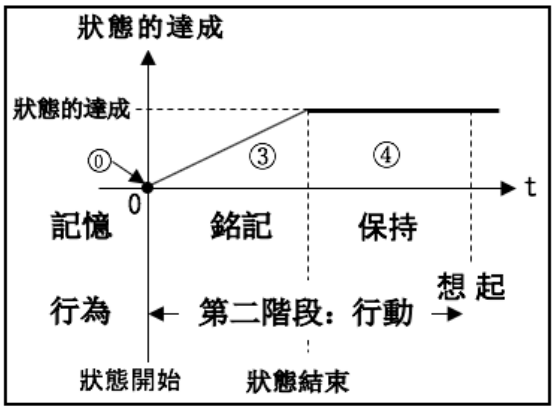


圖 2. 狀態的過程中記憶的階段（無意誌動詞）

(三)⓪“無意識行為的忘”「意図していない事柄の失念」

⓪階段的忘卻表示的是，對於無意識做的事情的忘卻。即表示“雖應該變成V1的狀態，卻沒有變成此狀態”,“失去了機會沒能做成某事”的意思。日語中主要和表示心理狀態的無意識動詞(悲しむ(悲傷)・褒める(表揚)等)共起。例(13)表示的是，“應該悲傷的時候卻沒有悲傷”

(13) ひょっとすると今の若者たちは悲しむことを忘れてしまったのではないか、と思えることがあるのです。（五木寛之『生きるヒント』）

(會忽然覺得，現如今的年輕人是不是都已經忘記悲傷這件事了。)

在「V1-のを忘れる」中偶爾可以見到這種表現，而和「V1-忘れる」則很難共起。隻有目前在網頁上見到的這種比較特別的表現，如例(14)。

(14) 80代ばあちゃんは「生きるの嫌になった」と言い、90代ばあちゃんは「確かに飽きてくる」と言うけど、かつて私が接した中でも最高齢の104歳のばあちゃんは「死に忘れた」と言って朝起こしに行くと「どうも、今日も生き残りました」と敬礼する人だった。（https://twitter.com/0rororeo/status/1300956309550821376）

(雖然八十多歲的婆婆說“已經厭倦活著了”，九十多歲的婆婆說“對啊，確實會厭倦呢”，但在我過去接觸過的年紀最大的104歲的婆婆卻說“已經忘了要去死了”，她每天早上起床後都會說“啊~今天也成功活下來了啊”來對生命表示敬意。)

「悲しむ」在漢語中則變成了如例(15)的“悲傷”的這種形容詞謂語句。這個現象和日語的「悲しさ(悲しみ)を忘れる」的形容詞或名詞相對應。而和如「悲しむ」類的心理動詞共起，表示“應該變成V1的，但是卻失去了機會沒有變成V1”意的表現形式，在“忘了-V”中沒有並發現。

(15) 隻有聽著音樂，讓我忘了悲傷。

但是，排名前20的共起動詞中沒有出現，但在網頁上出現了如“愛”的無意誌動詞，

表示“應該愛自己卻沒有愛成”意這樣的例句。

(16) 這些年，我們都忘了愛自己。

關於日語，在Google上檢索出了「愛するのを忘れる」出現次數兩次、「愛することを忘れる」約82500次，和漢語相似。

漢語中雖然是意誌動詞，但和每日理所當然的動作(吃飯・睡覺・回家等)相對應，表示“應該做某事卻失去了機會而沒有做成某事”意。由於這不是下意識的行為，所以屬於第⓪階段的忘卻。

(17) 特刊專刊的編輯反反複複推敲，忘了吃飯忘了回家 。

而在日語中，雖然可以在網上看到「忙しくてご飯を食べ忘れる」這句話表示“忘記了吃飯”的意思，但是至於「家に帰ることを忘れる(忘記回家)」這種表達，因為很難聯想到是如何忘記的，因此不可以說。這種表達在日語中更傾向於用「V1-そびれる」的形式。

(四)③“忘記正在做V1”「V1-していることの失念」

第③階段的忘卻是指，V1的事態從開始到結束之間始終忘記了那個事態的發生。如「時間が経つのを忘れる(忘記了時間的流逝)」，表示的是時間流逝之際，這件事情從腦海中消失。這樣的表現在「V1-忘れる」中沒有出現，而如(18a)所示，在「V1-のを忘れる」中常常出現。雖然也可以與「V1-ことを忘れる」互換，但在BCCWJ語料庫中並沒有出現。

(18) a. 大人たちは時間の経つのも忘れて楽しみます。

b. 大人們忘了時間的流逝，正在享受樂趣。

「時間が経つのを忘れる」在漢語中，如(18b)所示，和日語相同，使用“忘了某事(忘了+n.)”，而不是“忘了-V”這樣的表現形式。

五、綜述

根據行為過程中的各個記憶的階段，關於如何表達行為的忘卻，筆者做了日語和漢語的比較分析。分析結果如表4所示。

表4・「V1-忘れる」「V1-のを忘れる」「V1-ことを忘れる」和“忘了-V”的意思

	V1-忘れる	V1-のを忘れる	V1-ことを忘れる	忘了-V
⓪無意識行為的忘却 （V1 表示的事情的忘卻）	無意誌自動詞 ：?死に忘れる	無意誌自動詞：悲しむのを忘れる	無意誌自動詞 ：悲しむことを忘れる	：忘了愛
②忘記做V1 （V1 所涉及的事情的忘卻）	動作動詞・限界動詞 ：言い忘れる	動作動詞・限界動詞・ル形 ：言うのを忘れる	動作動詞・限界動詞・ル形 ：言うことを忘れる ※実質名詞	動作動詞 ：忘了說
③忘記正在做V1 （V1 所示事態的忘卻）	沒有	無意誌自動詞：経つのを忘れる	無意誌自動詞 ：経つことを忘れる	無意誌自動詞 ：忘了時間的流逝
④忘記做過V1 （V1所涉及的事情的忘卻）	非限界動詞 ：置き忘れる	動作動詞・限界動詞タ形 ：置いたのを忘れ	動作動詞・限界動詞タ形 ：置いたことを忘れる	複文構造 **：忘了我已經買過**
	：見忘れる	沒有	沒有	沒有

参考文献

1. 苧阪満里子：《もの忘れの脳科学− 最新の認知心理学が解き明かす記憶の不思議− 》（日本：講談社，2014）
2. 杉村泰：〈コーパスを利用した複合動詞「－忘れる」、「－落とす」、「－漏らす」の意味分析〉，《日語教育》（韓國：韓國日本語教育學會，2005），第三十四輯，頁 63-79。
3. 杉村泰：〈複合動詞「－忘れる」、「－落とす」、「－漏らす」の用法〉，《日語学習与研究》（北京：中国日語教学研究会、2006），第 4 期（総第 127 期），頁 1-6。

從語料庫看日語類義表現——「ワケデハナイ」「トハカギラナイ」的使用特徵

龔柏榮

名古屋大学国際言語文化研究科 博士後期課程 3 年

摘要

本論文以語料庫的句子為調查對象，針對日語類義表現「ワケデハナイ」「トハカギラナイ」的使用環境進行分析。根據調查結果，得知兩者在文字語料庫及會話語料庫中的類別及出現位置存在不同的傾向特徵。

一、前言

對於學習外語的日語學習者而言，要區分類義表現之間的差異可說是一件浩大的工程。現今的日語教育對於類義表現的解釋，絕大部分還是依賴抽象的語意記述。造成此現象最根本的原因，是直接將語言學領域所分析的成果運用在日語教育上。然而對於沒有日語語感的學習者來說，要將抽象的語意記述與實際的運用相互結合並不如想像中容易。站在日語教育的角度，要針對語意及機能都相當類似的類義表現進行語意記述也必須小心謹慎。從日語教育的觀點來分析類義表現的相關參考文獻為數不多。舉凡小林(2005)、小西(2009)、小西(2011)等。其中，小西(2011)為了加深學習者對於類義表現用法的理解及運用，主張透過實際的調查，進而找出各個表現在「使用環境」選用傾向的差異性。簡單來說，在某種「使用環境」之下，哪一個表現的使用較為多一些，並藉此分析出於類義表現之間的語意差別。不過要注意的是，利用「使用環境」的選用傾向進行的語意記述並無法判斷文法的正確與否。假設表現 A 較常出現在某種「使用環境」，但這並不意味著表現 B 在這種「使用環境」出現時就會產生文法上的錯誤。

本論文針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」兩個類義表現，利用「言語外的要素」及「言語内的要素」兩個觀點，對其使用傾向進行分析。會選這兩項表現的原因在於，在中文常翻譯成「未必」，而兩者都是部分否定代表性的用法，且多數的日語中級學習者都被要求熟稔其用法。

在參考文獻中，普遍將「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」視為類義表現，而多數的文獻都是站在日語母語話者的角度進行語意記述。本論文利用語料庫的句子，針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的使用環境進行調查，其目的在於找出兩者在選用傾向上的差異。而這裡所提到的「使用環境」是根據語料庫中各個類別，進一步以「文字語料庫及會話語料庫」「主句及從句」為選用傾向的分析重點。

二、參考文獻

將「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」視為類義表現，並做進一步分析的參考文獻數量並不多。舉凡泉原(2007)、田中(2010)、友松ほか(2011)等。泉原(2007)針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的共通性及差異性，在其語義及機能進行了深入的比較。

・A+X+わけではない：
X=常識や経験に基づいた考え
「X+のではない/とは限らない」をかねる。
聞き手に事情説明をする
・A+X+とは限らない：
X=一般論
X の一部分を否定して、実現可能な例外とする

未完文を含む文末にしかこない
一人称話し手の状況に使うことができない
（泉原 2007：1057）

此外，「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」可互換的例子如以下(1)及(2)，不可互換的例子如以下(3)及(4)。

(1) 表で大勢の人が並んでいる店があるが、 必ずしも、おいしい+わけではない/
とは限らない+らしいよ。
(2) 昔のことといっても、みんなが忘れた+わけではない/とは限らない。
(3) 何でも食べる+わけじゃなくて/*とは限らなくて、糖分や脂質の多いものは避け
てください。
(4) 食べるから、元気+なわけじゃなくて/とは限らなくて、食べないから、元気なん
ですよ。

（泉原 2007：1055、1056、1057）

本論文主要針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的使用環境進行調查，因此不另就「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的語義用法做更進一步的分析。

三、研究課題及調查概要

(一)研究課題

本論文以「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的「使用環境」為重點進行相關記述，並設定以下兩點研究課題。

RQ1. 從言語外的要素的「語料庫類別」，來分析「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」有何特徵及傾向。
RQ2. 從言語内的要素的「出現位置」，來分析「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」有何特徵及傾向。

(二)語料庫

本論文所使用的語料庫如下。

『現代日本語書き言葉均衡コーパス』(BCCWJ)

(三)調查方法及調查對象

以『BCCWJ』中所有的句子作為調查對象，並利用語料庫搜尋引擎「中納言」進行檢索。在檢索過程當中，考慮到書面用法及口語用法之間的差異，將關鍵字設定為「デハナ」「ジャナ」，並將以下的句子利用目視的方式加以去除。

(5) ひょっとして自分はいちばん肝心な部分の記憶を失ってしまっている
んじゃないかとふと思うからだ。
(0B3X_00276:特定目的・ベストセラー)

從『BCCWJ』檢索出符合本論文調查標準的句子，「ワケデハナイ」有 12608 例、「トハカギラナイ」有 1747 例。第 4 小節將針對「ワケデハナイ」「トハカギラナイ」的出現次數及比例，以語料庫的類別為切入點，交叉分析比對「文字語料庫及會話語料庫」「主句及從句」之間的關係。

(四)本論文沿用的概念

站在日語教育的角度對於類義表現進行記述時，小西(2011)主張應注意「形」「意味」「使用環境」三者的連動。更指出「使用環境」為找出類義表現之間差異的首要條件。本論文沿用小西(2011)提出的觀點，針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的「使用環境」進行分析，並找出兩者差異性。

四、從語料庫看「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的使用環境

(一)各類別的調查結果及調查

本小節根據語料庫的類別來調查「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現頻率。所謂的「類別」被分類在「使用環境」中的「言語外的要素」。表 1 為「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」在出現次數及類型的使用傾向交叉比對過後的結果。此外，針對各類別中的出現次數進行頻率上的數據調整。

表 1 從各類別看「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現次數及比例

形式 / 類別		總語數	ワケデハナイ	100 萬語單位		トハカギラナイ
文字	新聞	1370233	66	48.2(11)	4.4(1)	6
	雜誌	4444492	411	92.5(8.4)	11.9(1)	53
	文学	20139268	3611	179.3(10.4)	17.3(1)	349

	文学以外	42533142	5283	124.2(6.2)	19.9(1)	847
	白書	4882812	70	14.3(5.3)	2.7(1)	13
	知恵袋	10256877	1527	148.9(5)	30(1)	308
	ブログ	10194143	868	85.1(12.9)	6.6(1)	67
	法律	1079146	0	0	0	0
	広報誌	3755161	24	6.4(1.1)	5.6(1)	21
	教科書	928448	34	36.6(21.5)	1.7(1)	16
	韻文	225273	5	22.2(5)	4.4(1)	1
會話	国会議事録	4497761	709	157.6(20.7)	7.6(1)	34

從表 1 可以看出，在所有的類別中，「ワケデハナイ」的出現次數皆多於「トハカギラナイ」的出現次數。因此，再隨機挑選「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」各 300 個句子進行分析。

表 2 從各類別看「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現次數

形式 ＼ 類別		ワケデハナイ	トハカギラナイ
文字	新聞	2	0
	雑誌	7	11
	文学	81	50
	文学以外	136	159
	白書	2	2
	知恵袋	29	55
	ブログ	27	9
	法律	0	0
	広報誌	0	5
	教科書	1	3
	韻文	0	0
會話	国会議事録	15	6

根據表 2「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現次數進行比較過後，可以整理出以下各類別的使用傾向的特徵。

・各類別的使用傾向
「ワケデハナイ」＞「トハカギラナイ」
「新聞」「文学」「ブログ」「国会議事録」
「ワケデハナイ」＜「トハカギラナイ」
「雑誌」「文学以外」「知恵袋」「広報誌」「教科書」

由各類別的使用傾向可以看出，「ワケデハナイ」在「新聞」「文学」「ブログ」「国会議事録」中的出現次數較多，而「トハカギラナイ」在「雑誌」「文学以外」「知恵袋」「広報誌」「教科書」中的出現次數較多。

接著對於比較容易選用「ワケデハナイ」的語料庫類別特徵進行分析。如上所述，「ワケデハナイ」在「新聞」「文学」「ブログ」「国会議事録」這四項類別較常出現。在「ブログ」及「国会議事録」的出現次數上，「ワケデハナイ」是「トハカギラナイ」的 3 倍及 2.5 倍之多，而在「新聞」「文学」的出現次數上，則分別為 2 倍及 1.6 倍。

其中，「国会議事録」在性質上較接近會話語料庫。以下參考小西(2011:113-115)針對『BCCWJ』各類別制定的詳細特徵來分析「国会議事録」的相關特質。可以得出「国会議事録」有著①個別，或是複數的發信者②複數，或是不特定多數的受信者、③發信者與受信者有著較高的相互作用性、④多樣的共有知識。有著如此特徵的「国会議事録」，雖然性質接近會話語料庫，不過由於實際上的用語都較為正式，所以在選用傾向上更偏向「ワケデハナイ」。

另一方面，相較於「ワケデハナイ」，在「雑誌」「文学以外」「知恵袋」「広報誌」「教

科書」等類別中較容易選用「トハカギラナイ」。扣除「知恵袋」外的其他四個類別，可以發現其類似性質。在「雑誌」「文学以外」「広報誌」「教科書」等四個類別中，可以歸納出①個別的發信者、②閱覽者為不特定多數、③發信者跟受信者之間沒有相互作用性。

(二)出現位置的調查結果及調查

本小節根據出現位置來調查「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現頻率。所謂的「出現位置」被分類在「使用環境」中的「言語外的要素」。透過較容易出現在主句，或是較容易出現在從句來對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」進行傾向特徵的分析。舉凡在主句的「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」，會出現「わけではないんですよね」「わけではなさそう」と「とは限らないさ」「とは限らないだろう」。另一方面，從句的「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」，會出現「わけではないし」「わけではないが」と「とは限らないので」「とは限らない+名詞」。根據「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現次數及比例，並將各類別及出現位置之間的關係交叉比對過後的結果整理成表 3。另外，出現比例較高的一邊加上深色網底以便於比較。

表 3 從各類別看「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現位置

形式 ＼ 類別		主句		從句	
		ワケデハナイ	トハカギラナイ	ワケデハナイ	トハカギラナイ
文字	新聞	38(57.6%)	5(83.3%)	28(42.4%)	1(16.7%)
	雑誌	207(50.4%)	39(73.6%)	204(49.6%)	14(26.4%)
	文学	2043(56.6%)	274(78.5%)	1568(43.4%)	75(21.5%)
	文学以外	3099(58.7%)	629(71.6%)	2184(41.3%)	250(28.4%)
	白書	35(50%)	4(30.8%)	35(50%)	9(69.2%)
	知恵袋	539(35.3%)	183(59.4%)	988(64.7%)	125(40.6%)
	ブログ	289(33.3%)	38(56.7%)	579(66.7%)	29(43.3%)
	法律	0	0	0	0
	広報誌	11(45.8%)	15(71.4%)	13(54.2%)	6(28.6%)
	教科書	25(73.5%)	12(75%)	9(26.5%)	4(25%)
	韻文	4(80%)	1(100%)	1(20%)	0(0%)
會話	国会議事録	215(30.3%)	17(50%)	494(69.7%)	17(50%)

從表 3 可以看出「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」的出現位置有著互補分布的傾向。在文字語料庫中，「ワケデハナイ」較常出現於從句、「トハカギラナイ」較常出現於主句。此外，「国会会議録」雖然性質偏向會話語料庫，不過「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」出現位置的傾向卻與文字語料庫的結果一致。

一直以來在記述方面都偏向抽象的「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」，經過本

次調查過後，對於各類別實際的使用狀況得到了明確的結果。在日語教學時可以有效運用「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」在文字語料庫及會話語料庫中出現位置的傾向特徵導入實際教學當中。

六、結論

(一)總結

本論文利用語料庫『現代日本語書き言葉均衡コーパス』(BCCWJ)，針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」於各類別中的出現位置以及語料庫的形式間的關聯性做出了分析。

(1) 根據語料庫中各類別性質的不同，「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」有著不一樣的使用傾向。
(2) 根據主句及從句進行出現位置分析的結果，得知「ワケデハナイ」較常出現於從句、「トハカギラナイ」較常出現於主句

(二)今後的課題

本論文針對「ワケデハナイ」及「トハカギラナイ」兩者間的差異，利用語料庫形式、類別以及出現位置等切入點進行選用傾向的分析。作為今後的課題，會就兩者的共現表現、出現位置傾向的原因，使用環境與無法互換的語意之間的關聯性進行深入探討。

參考文獻

泉原省二(2007)『日本語類義表現使い分け辞典』研究社

小西円(2009)「「から」「ので」の形態的特徴と使用ジャンル―BCCWJ を用いた定量的調査－」『社会言語科学会 第 24 回大会発表論文集』pp. 180-183. 社会言語科学会

小西円(2011)『日本語教育のための「形」「意味」「使用環境」を連動させた選好傾向の記述－初級の類義表現を事例として－』早稲田大学大学院日本語教育研究科博士論文

小林ミナ(2005)「日常会話にあらわれた「～ません」と「～ないです」」『日本語教育』125, pp. 9-17. 日本語教育学会

田中寛(2010)『複合辞からみた日本語文法の研究』ひつじ書房

友松悦子・和栗雅子・宮本淳(2010)『どんなときどう使う日本語表現文型辞典』アルク

語料庫

『現代日本語書き言葉均衡コーパス』(BCCWJ)

感通和靈驗：從王琰《冥祥記》序談起

佐野誠子

名古屋大學大學院人文學研究科 准教授

摘要

中國佛教志怪，基本上不太受到漢譯佛經的影響，而是創造出具有自身特色的佛教志怪題材並逐漸得到了發展。其中以感通類（佛像感通奇跡)和靈驗類(因信仰佛教獲得救度)為最多。從數量上來看，靈驗類較感通類居多。其中六朝南齊成書的王琰《冥祥記》是一部綜合性的佛教志怪類作品，有感通類、靈驗類、以及其他與佛教相關的超現實記錄。王琰所撰的序文，現在見於唐代佛教類書《法苑珠林》，這篇序文在前半部敘述王琰自己的感通體驗，用史傳風格的較爲簡樸的文體撰寫，後半部敘述感通和靈驗的綜論，用四字句為主的正式的文體撰寫，前半部和後半部的文體截然不同，給予有些奇怪的印象。前半部的序文見於《法苑珠林》的兩處，一是非常簡單，另一是比較詳細。筆者推測，《冥祥記》本來另有更簡潔正式文體的序文前半部，《法苑珠林》編輯時，採錄本文部分的感通經驗記錄以此替之。王琰編輯《冥祥記》的動機，是從自己感通經驗出發，而更積極搜集感通事件。

關鍵詞：感通、靈驗、《冥祥記》、《法苑珠林》、《集神州三寶感通錄》

一、前言

佛教產生在印度，後來傳入中國，很多梵文佛經被翻譯成漢文，其中有不少記述了佛陀和他弟子故事的本生經、譬喻經等經典。雖然志怪的產生與佛經漢譯發生的時間均為六朝時期，志怪中却很少有受到佛經內容影響的記載。儘管如此，六朝志怪中還是有一些有關佛教的內容，并且還有專門記述佛教內容的佛教志怪。其中所見的佛教內容與佛經故事關係不大，并且有很多關於中國的故事，具有濃厚的中國特色。 其中感通和靈驗是在中國佛教志怪中特別突出的主題。

還有，筆者曾經在整理六朝佛教志怪時，發現了圍繞特定主題進行整理的佛教志怪和綜合性的佛教志怪。前者是劉義慶《宣驗記》和陸杲等所撰的《觀世音應驗記》，後者是王琰的《冥祥記》.《宣驗記》是以靈驗和報應為主要內容，而《觀世音應驗記》則是只對觀世音和《觀世音經》的靈驗事件進行的整理。 唐代的情況大體相似，唐臨的《冥報記》是比較綜合性的佛教志怪，而蕭瑀的《金剛般若經靈驗記》、孟獻忠的《金剛般若經集驗記》等則是只記錄佛經靈驗事件，另外還有蒐集感通記錄的道宣所撰《集神州三寶感通錄》。

從六朝至唐代，靈驗記錄比感通記錄數量上占優勢。北宋初的類書《太平廣記》的分類也只有報應（其中包括靈驗）類，而無感通類。大概記錄感通故事的專書只有剛才提到的《集神州三寶感通錄》一部而已。那麼，中國人對佛教的信仰心理中，為何偏愛靈驗？靈驗和感通的關係又是如何呢?

王琰在他本人所撰的《冥祥記》序文中講述了他自己親身遇到的感通經歷，另外本書中還記載有很多感通和靈驗記錄。本文試圖通過對《冥祥記》序文及其內容的考察，釐清中國的感通和靈驗的意義。

二、關於《冥祥記》

《冥祥記》是梁代王琰所整理編纂的佛教志怪，已散失。《隋書・經籍志》史部雜傳類《冥祥記》十卷王琰撰，《舊唐志》史錄雜傳類十卷，《新唐志》子錄小說家類一卷。《法苑珠林》、《太平廣記》等類書中收錄了很多佚文，魯迅《古小說鉤沉》蒐集 131 條， 王國良先生修訂魯迅錯誤後又收錄為 131 條， 另外中島長文先生等再整理後的《魯迅《古小說鉤沈》校本》有 134 條。 可以說，是材料比較豐富的六朝志怪之一。

史書中并未找到有關王琰的記載，而《隋志》史部古史類中另外有梁吳興令王琰《宋春秋》，據此可以推測他是南朝宋至梁時代的人，歷經南齊和梁兩個王朝。他又是個信仰佛教的人，這一點可以從之後要分析的《冥祥記》序文中的相關記載得知。除此之外，他和《繫觀世音應驗記》(以下簡稱為《繫應驗記》)的作者陸杲（452-532）也有往來。《繫應驗記》第 40 條和《冥祥記》(《法苑珠林》卷 27 至誠篇所引)中分別記載有他們從王琰族兄王璉處得知的齊高帝建元年間(479-482)彭子喬因篤信觀世音而免於死刑的靈驗事件。陸杲因為信仰《觀世音經》而撰寫了《繫應驗記》，他們的信仰活動中亦包含著記錄靈驗事件等的行為。《繫應驗記》也有序文，而且明確標注

其撰寫時期是南齊中興元年（501），並且其第 40 條中見到《冥祥記》的書名，《冥祥記》佚文中所記載的事件最晚發生於齊永明三年(485)，從而可以推測，《冥祥記》大約成書於南朝齊 485 年至 501 年之間。

三、《冥祥記》序文及王琰之感通經驗

(一)兩種《冥祥記》序文

佚書《冥祥記》有序文。此序文有兩種文本：一是《法苑珠林》(以下簡稱為《珠林》)卷 17 敬佛篇觀音部感應緣中所引自《冥祥記》的一篇文章。這條文中並沒有明確表明其是《冥祥記》序文的文字，但根據其內容來看，可以認為是序文；二是《集神州三寶感通記》（以下簡稱為《感通錄》）卷中和《珠林》卷 14 敬佛部觀佛篇感應緣所引的文章。這條的前半部分是《珠林》卷 17 所引的王琰佛像感通經歷記錄的簡略版，且文末有“故琰《冥祥記》自序云”的字樣，繼續寫與《珠林》卷 17 所引文章，幾乎同樣的文字記載。

現存序文的前半部分和後半部分，不僅敘述內容不同，文體也截然不同。特別是後半部分的序文部分，均是以四字句為主的較為正式的文體，而前半部分的敘述感通經歷部分則是具有史傳風格的較爲簡樸的文體：

> 宋王琰。稚年在交阯。彼土有賢法師者。道德僧也。見授五戒。以觀世音金像一軀見與供養。形製異今又非甚古類。元嘉中作鎔鐫。殊工似有真好。琰奉以還都。時年在齠齔。與二弟常盡勤至專精不倦。後治改弊廬無屋安設。寄京師南澗寺中。于時百姓競鑄錢。亦有盜毀金像以充鑄者。時像在寺已經數月。琰晝寢夢見立于座隅。意甚異之。時日已暮即馳迎還。其夕南澗十餘軀像。悉遇盜亡。
>
> 其後久之像於曛暮間放光。顯照三尺許地。金輝秀起煥然奪目。琰兄弟及僕役。同覩者十餘人。于時幼小不即題記。比加撰錄忘其日月。是宋大明七年（463）秋也。
>
> 至泰始（465-471）末。琰移居烏衣周旋。僧以此像權寓多寶寺。琰時暫游江都。此僧仍適荊楚。不知像處。垂將十載。常恐神寶與因俱絕。宋升明年(477-479)七月末。游蹔峽表徑過江陵。見此沙門迺知像所。其年琰還京師。即造多寶寺訪焉。寺主愛公云。無此寄像。琰退慮此僧孟浪將遂失此像。深以惆悵。其夜夢人見語云。像在多寶。愛公忘耳。當為得之。見將至寺。此人手自開殿見像。在殿之東眾小像中。的的分明詰旦造寺具以所夢請愛公。愛公乃為開殿。果見此像在殿之東。如夢所覩。遂得像還。時建元元年（479）七月十三日也。

上述所引文獻中的前半部分記載了王琰的從幼年至成年時期所經歷的三種有關觀世音菩薩佛像的感通記錄。文中記述了佛像主動通知作者將要遭遇的災禍，並且產生了放光示現這一不可思議的現象。而從王琰的記述風格來看，其尤其重視感通現象

的發生時期，並盡量記錄現象發生的準確時間，包括年月日， 而《冥祥記》中其他的記載也是同樣的，撰寫史書《宋春秋》的王琰，非常注重對歷史事件發生的時間的記載。 但即便如此，這段文章，其書寫方法不太像序文，而是僅僅記錄自己的親身經歷。

《感通錄》卷中和《珠林》卷 14 所引的簡略版的序文，兩者開頭都有"齊建元初"的字樣，這個時間其實是序文前半部分最後所描述的事件發生的時間。可以推測這是《感通錄》依據事件發生年代對文章進行排列時，為表明事件發生時間所附加的文字。道宣《感通錄》成書於麟德元年(664)，比総章元年(668)成書的《珠林》早 4 年，道宣和道世都屬於西明寺，可見二者所參閱的資料應是同一本。 而標注發生年代的文字一致則意味著《珠林》中的文章徵引自《感通錄》。

(二)序文前半部分中的感通記載

序文前半部分所記錄的王琰自身親歷的佛像感通事件一共有 3 次：年代不詳的佛像夢中示現告知事件、宋大明七年(463)的佛像放光事件、泰始(465-471)後的建元元年(479)七年十三日發生的佛像夢中感通事件。

佛像放光這一類的感通事件，也有其他類似的記載：宋元嘉十四年(437)靈牧寺的弥勒金像放紅白光（《冥祥記》、《比丘尼傳》、《感通錄》卷中）；元嘉十四年(437)孫彦曾妾王惠稱（《感通錄》卷中、《仏祖統記》）；年代不詳的張僧定妹小型金銅像放金光（《感通錄》卷中）等。前兩個放光奇蹟的發生是純粹出於信仰產生的，最後一條則是決定出家的女性被强迫婚配時發生的銅像放光事件，也可以算在靈驗類中。

夢中示現告知類的感通記錄中，比如在關於觀世音的靈驗故事中有不少是關於夢中見到觀世音的事件的記錄，這些記錄大多數是關於觀世音為了拯救信徒而在夢中示現的記載，而王琰所記錄的親身經歷的事件中，有一類是觀世音向王琰請求幫助的情況的記錄，而從其他文獻中暫時沒有找到有關類似事件的記載。而僅在書中最後記載的多寶寺一事中有類似的描述：

> 宋元嘉二年(425)，劉式之造文殊金像朝夕禮拜。頃之便失。惆悵祈請。夙夜匪懈。經于五年。昏夕時見佛座有光發座至棟。式之因燒香拂拭床帳。乃見失像儼然具存

其實，感通類和靈驗類並不能完全區分清楚，二者有相似和重合的部分。而《冥祥記》序文中所收錄的王琰的親身經歷故事并非佛像拯救王琰，而是王琰拯救佛像，從這一點來看至少可以説明這類故事并不屬於靈驗類。而關於王琰個人思想中呈現出的感通和靈驗的關係，我們先通過考察序文的後半部分進行進一步的思考。

(三)序文後半部分和《冥祥記》原書結構的線索問題

《珠林》卷 14 和《感通記》卷中所引文章中，前半部分結尾有“故琰《冥祥記》自序云”的字樣，然後有以下引文：

故琰《冥祥記》自序云：此像常自供養。庶必永作津梁。循復其事，有感深懷。沿此徵覿，綴成斯記。夫鏡接近情，莫踰儀像。瑞驗之發，多自是興。經云：“鎔剉圖繢，類形相者。爰能行動，及放光明。”今，西域釋迦彌勒二像，輝用若眞。蓋得相乎。今，東夏景模，神應亟著。亦，或當年群生，因會所感。假憑木石，以見幽異。不必剋由容好，而能然也。故沈石浮深，寔闡閩吳之化。塵金寫液，用舒彭宋之福。其餘銓示繁方，雖難曲辯。率其大抵，允歸日從。若夫，經塔顯効，旨證亦同，事非殊貫，故協其求。餘如《冥祥記》一部具之。

序文的後半部分，以四字句為主，內容也多爲較抽象的議論。前三分之二還談佛像感通，在東夏（華夏）作的佛像也能發生感通奇蹟，文中所引用的《經》未找到其徵引來源，但從其內容和文字表述來看，可能分別援引自不同的佛經。

在上文的後三分之一部分中，王琰先是舉了具體的佛像感通例子，進而引出有關撰寫《冥祥記》的緣故的描述。文中的“沈石浮深，寔闡閩吳之化。塵金寫液，用舒彭宋之福”，前者是援引西晉愍帝建興元年(313)佛像汎**海**而來, 入乎吳松江滬瀆口的故事，有關記載見於《珠林》卷 13 等；後者則援引彭城宋王寺丈八佛像流汗一事，此事有關記載見於《感通錄》卷中和《珠林》卷 14。 這兩個記載並不見於現存的《冥祥記》佚文中，但或許存在於原《冥祥記》中。關於前者的記載又見於《高僧傳》卷 13〈慧達(劉薩何)〉傳，慧達的冥界遊行故事又見於《冥祥記》佚文中， 後者中的佛像是王仲德所造，王仲德是太原王氏家族的一員，而據推測同樣是太原王氏的王琰知曉此故事就不足爲奇了。

“經塔顯効，旨證亦同” 序文到此為止只涉及佛像感通，王琰指出另外還有有關佛經和佛塔的感通故事，對此，王琰解釋說：“在序文中不再敘述的感通事件，蒐集在《冥祥記》本文中。”

末尾“餘如《冥祥記》一部具之”的文字，只有《感通錄》卷中之文，無《珠林》卷 14 和卷 17 之引文。因此這一點算是筆者的推測，這裡的“餘”字本來作“余”，即是“我”的意思。假如作“余”，那麼最後一文的意思就是：“佛經和佛塔的感通現象也，其實（與佛像感通是）是的，但是其具體的情況並不盡相同，所以我將在《冥祥記》一書中進行詳細地記錄。” 由此可以得知，王琰的佛教信仰和佛教故事的關注源於其佛像感通的奇蹟並廣汎擴展至其他種類的感通故事。

最後，需要判斷現存《冥祥記》序文前半部分是否屬於真正的序文。從文體來看，此文並不像序文，但是後半部分的開頭有“此像”的字樣，至少可以推斷原《冥祥記》序文中, 絕對提到過王琰的佛像感通, 但可能較爲簡短，且其文詞藻較爲華麗。筆者的推測是《冥祥記》本文中又有《珠林》卷 17 所引的《冥祥記》序文前半部分，道宣對這一原文的引用較爲簡略，以本來的序文中涉及感通的部分進行替代。這個記載即存在於《感通錄》卷中和《珠林》卷 14 的一文中。

四、結語

從序文來看, 比現存的《冥祥記》佚文構成，《冥祥記》更注重感通事件。雖然如此，一般佛教徒的關心主要趨向靈驗事件，因此，六朝至唐代主要編輯靈驗記錄為中心。結果， 集中搜集感通的事件的書只有《感通錄》而已。王琰的態度也却與其他的人們有些不同，他主要關心感通，還有廣泛搜集佛教奇跡之類，所以既積極搜集靈驗事件，又搜集感通事件。筆者推測這些《冥祥記》中有的感通事件即是《感通錄》和《珠林》中所見的無寫出處的六朝時代的感通事件記載。對於這個事情的考證，筆者準備撰寫另一篇文章。

台灣舞蹈家蔡瑞月参加的南方“皇軍”慰問演出：以緬甸為中心

星野 幸代

名古屋大学人文学研究科 教授

摘要

本文旨在追溯1942年秋，隨同日本放送協會樂團一同遠赴東南亞進行“皇軍”慰問演出的石井綠舞蹈團以及同行演員的相关證言考察。在石井綠舞蹈團中，台灣人蔡瑞月也參與其中。相較於其他慰問演出，此次演出有非常翔實且多重維度的證言所佐證。例如漫談家德川夢聲的日記，浪曲師梅中軒鶯童的日記，作曲家古關裕而以及石井綠、蔡瑞月等人也在各自的傳記中均有所談及。筆者基於所举資料爬梳了慰問團的活動軌跡，并試圖探尋此次演出對於台灣舞蹈家的深刻意義所在。

関鍵詞：日軍慰問、舞蹈、石井綠、蔡瑞月

一、導言

本文旨在追溯 1942 年秋，隨同日本放送協會（現 NHK）樂團一同遠赴東南亞進行“皇軍”慰問演出的石井綠舞蹈團以及同行演員的相关證言考察。在石井綠舞蹈團中，台灣人蔡瑞月也參與其中。

蔡瑞月（1921-2005）出身於台灣台南，師從石井漠，後加入了石井綠舞蹈團。戰後返回台灣創立的舞蹈研究所，成為了台灣現代舞蹈的重鎮。如今在台北的蔡瑞月舞蹈研究所仍會舉辦蔡瑞月舞蹈节，并一直與東京的石井綠折田克子舞蹈研究所保持著交流往來。

為何將此次慰問演出作為考察對象，是相較於其他慰問演出，此次演出有非常翔實且多重維度的證言所佐證。例如漫談家德川夢聲（1899—1971）的日記，浪曲師梅中軒鶯童（1902—1984）的日記，創作了軍國歌謠《露營之歌》,《若鷲之歌》的作曲家古關裕而（1909—1989）以及石井綠、蔡瑞月等人也在各自的傳記中均有所談及。甚至還流傳了一些古關所拍攝的影像資料。筆者基於對舞蹈家古森美智子（1926—2019）[1]的採訪基礎之上，爬梳了慰問團的活動軌跡，并試圖探尋此次演出對於台灣舞蹈家的深刻意義所在。

二、南方慰問演出的邀請

日軍侵略緬甸的目的之一是切斷聯合軍隊提供給重慶蔣介石政權的物資支援路線（也被稱為援蔣路線）。1942 年 3 月，日軍佔領 Rangoon，5 月切斷了援蔣路線完全侵佔了緬甸。但日軍並未繼續深入進攻中國西南部，而是把面向怒江的前線警衛作為主要戰略部署。直至 1944 年春的近兩年間只是重複著每日清閒的警衛工作。推測也整是基於此而開始籌劃南方的皇軍慰問活動。

三、1942 年秋日本放送協會主辦皇軍慰問演出團

(一)群英荟萃的成員們

1941 年秋出發的慰問團正式名稱為 “陸軍省恤兵部派遣，日本放送協會主辦，皇軍慰問演出團”，主要目的是對外文化宣傳。成員共有 32 名，依據<放送協會慰問團人員表>可知以下成員參與演出。(〈　〉內是擔當的樂器[2])。

NHK 東京放送局演藝部：小林德二郎（演藝部長）
大島宗一，松島通福（副團長）
落語家：林家正蔵（7 代目傳人）
漫談家：德川夢聲
浪曲：梅中軒鶯童，梅中軒鶴童（鶯童的師弟），岡本わさ[Wasa]（三味線）

流行歌手：波岡惣一郎，内田榮一，奥山彩子，豐島珠江，藤原千多歌
樂團：古關裕而，前田璣〈小提琴〉，萬澤恒〈手風琴〉，久岡幸一郎〈小提琴〉，其他 10 名
舞蹈家：石井綠，蔡瑞月，小倉忍，小池博子，古森美智子，渡邊艷子

有關古關裕而的樂團，回顧《群英荟萃的成員們（そうそうたるメンバーであった）》[3]可知，前田璣（1899—1979）作為新交響樂團（現 NHK 交響樂團）的第一代樂團首席，久岡幸一郎是第一小提琴手，退團后依然活躍于廣播節目的樂團指揮活動。

石井綠舞蹈團中，古森美智子和石井綠同為石井漠門下的弟子。戰後，古森在福岡開設了芭蕾舞團，小池博子曾在名古屋的越智國際芭蕾舞團擔任講師[4]。

慰問團的演出曾一度延期，原因推測為 1942 年春，駛向新加坡的大洋丸號貨船被美軍所擊沉，三井、三菱等企業的職員多數遇難而導致。德川夢聲也提到“若此次赴南洋，吾亦歸西也”而深感不安。而另一方面作為石井綠舞蹈團的一員，當時年僅 20 余歲的古森美智子對於此次的南方慰問演出則懷著一種類似修學旅行似的心情十分期待，直至到了當地才聽聞了解到戰況的嚴峻。軍用船的客室狹小異常，每日一成不變的飲食想必也絕不會可口。但儘管現狀如此，古關裕而仍記載下“一路向南，向南，愉悅的航旅”。

(二)在新加坡

團隊人員首先停泊在台灣高雄。蔡瑞月的數名親戚特地前來在餐廳招待石井歌舞團一行用餐。石井舞蹈團一行人員在高雄碼頭表演了《海軍進行曲》,《海行兮》,《匈牙利舞曲第 2 章》及日本民謠等[5]。《海行兮》在 1942 年被大政翼贊會指定為“國民之歌”，并成為了報導“玉碎”相關廣播時的主題音樂[6]。

人員一行經由法屬印度到達新加坡開始進行慰問公演。在南洋慰問公演的首場演出節目單參看以下[7]。

（省略）

曲目都是當時的流行歌曲。藤原千多歌，波岡惣一郎，豐島珠江都是當時的流行歌手。其中《新山之歌》是宣揚日軍戰績的廣播新聞中的主題曲。奥山彩子（1913－？）是哥倫比亞唱片公司專屬作曲家奥山貞吉[8]的女兒，1940 年與李香蘭，白蘭一同作為“興亞三人娘”發行唱片。内田榮一（1901—1985　東邦音樂大學名譽教授）雖是歌劇演唱家，但卻憑藉演唱海軍部推薦的曲目《月月火水木金金》（1940）而廣為人知。

德川夢聲在慰問團中不僅肩負著公演主持人的身份，還面向各地的廣播局表演日本本土的漫談。他在回憶錄中談到此次参与慰問團的机缘。

> 當時的日本，還沉浸在戰爭初始階段的幻想中。皇軍佔領的地域，北至阿留申群島，南及新幾內亞，西沿緬甸的廣闊區域。從這些佔領區域傳來的當地報告，通過紀錄片形式公佈於眾。作為日本國民看到當地如此富饒的景象，放佛置於夢中卻無法真實地觸及而深感遺憾。在那樣的情況下，通過廣播已經為廣大國民所熟

知的我，如果能將那些佔領地區當地的情景，依照國民們所熟悉的表現方式傳達給他們的話-“原來如此，果然是真的啊。”這樣的感覺會更強烈吧。同時，也能夠錘煉出作為大東亞共榮圈盟主國民所應擁有的豪邁氣魄吧[9]。

由此可以看出由演藝人員組成的慰問團并不僅侷限于慰問軍隊，諸多名人在日本的海外佔領地巡迴演出，將當地的景象告知日本國民，更承載著向本國國民宣傳帝國日本對外擴張的政治宣傳機能。但由於德川因胃炎入院治療滯留在新加坡，而未能前往緬甸。

1942 年 11 月在當時的新加坡，作家井伏鱒二作為陸軍報導班的成員從軍服役。他記述道：“與我同樣來自於東京荻窪的同鄉德川夢聲，作為放送局派遣而來的軍隊慰問團成員和眾多演藝同仁公干來此。”[10]

(三)赶赴缅甸的最前线

慰問團一行人員經由伊洛瓦底江前往 Rangoon，到達緬甸中部的曼德勒之後，成員分為了兩批。據蔡瑞月所述，這是為了儘快完成任務而決定的方案[11]。古關裕而則被告知事先已有分團的可能性，需做好分為兩批也能成團的人員準備。

第 1 班: Mandalay—Shan 州—雲南

（17 名）小林德次郎団長、松島、梅中軒鶯童、奥山彩子、内田栄一、豊島珠江、岡本わさ、古関裕而、久岡幸一郎他楽團成員５名、石井綠舞蹈團 3 名（蔡瑞月、古森美智子、小池博子）

第 2 班：緬甸中部巡回。

（14 名）林家正蔵、梅中軒鶴童、楽團成員 9 名、石井綠舞蹈団 3 名（石井綠、小倉忍、渡辺艷子）

第一班進入山間腹地地區，第二班向西往印度方面挺進。蔡瑞月所屬的第一班按照以下路線前進。

11 月 23 日　在 Maymyo 公演。
11 月 24 日　在 Lashio 公演。
11 月 25 日　在 Kunlon 公演。
11 月 26 日　在 Senwy、Namhkam 公演。
＊豐島珠江因盲腸炎惡化導致化膿發炎，放送協會的松島陪同入院治療，人員減少為 15 人。
11 月 27 日 跨越國境進入中國雲南。在芒市公演。在龍陵停留住宿。
12 月 2 日　由龍陵前往最前線的拉孟。途中遭遇事故，人員減少為 11 人。在拉孟公演。
12 月 3 日　在遮放公演。在畹町停留住宿。
12 月４日　返回臘戍并停留住宿。
12 月 5 日　驅車前往至彬烏倫，再經由彬烏倫經由曼德勒前往密鐵拉（*Meiktila*）。

12 月 6—7　日從密鐵拉出發到達東枝。
12 月 8 日　在東枝舉行“大東亞戰爭 1 週年”紀念活動。久岡、岸川因過勞暫停留在當地，一行人員減為 9 人。在 Loilem 和 Mongnai 公演。
12 月 9 日　觀賞撣族舞蹈。在 Sazi 公演，返回 Rangoon。比一班晚一天的二班全員返回到達。在 Rangoon 的醫院進行為期三天的慰問公演。

緬甸的避暑勝地彬烏倫十分涼爽舒適，古關裕而稱之為“內地的輕井澤”。但正是在此前所有慰問團從未踏足過的緬甸雲南路線最前線之地，發現了激戰過後的累累白骨殘跡。

而在 Senwy 的小學交流中，梅中軒鶯童[12]記述了緬甸的孩子們在日軍“老師”的手風琴伴奏下演唱《晚霞漸淡》。川村湊（1994）也記錄了在日軍佔領初期，有為數不少的緬甸人將日軍認為是緬甸獨立軍的友軍而懷有一定程度的親日情緒，學習日語的人數也很可觀[13]。

越過緬甸和中國的國境線龍陵，慰問團收到了部隊指揮官渡邊正夫（大阪 1888－1950 大阪）的感謝狀。感謝狀內容如下所記。

敢冒萬里風險，破除艱難險阻，深入緬甸雲南，直面敵軍陣前
（昭和 17 年 11 月 31 日，前載古關裕而）

去往龍陵的道路艱險由此可知。

在去往最前線拉孟的途中成員們搭乘的汽車遇上了事故。所有人員分為了五台車，蔡瑞月、古森美智子、小池博子、岡本わさ乘坐的汽車在轉彎時跌落到了山崖。車子連續翻轉了三圈，成員們在翻轉間歇被拋出車外幸而只是輕傷，但司機卻被壓在車底身負重傷。

蔡瑞月、古森美智子、小池博子、岡本わさ因入院治療，暫時告別了舞台。梅中軒鶯童寫道：“由於事故導致拉孟的慰問演出十分雜亂。”不僅沒有舞蹈，“無論歌曲還是浪曲都彷如怒吼般，草草了事。”在那之後，身體不適者陸續出現。可以想見這次的旅程中成員們一直經受著難以適應的氣候及嚴酷的生活環境的困擾。儘管演出者僅有三位登場，但表演仍然非常受士兵們的喜愛，連續安可。

兩週后兩班人員結束了各自的行程再次匯合，在檳島短暫休養后，在吉隆坡與德川夢聲匯合。乘坐汽車由馬來西亞前往新加坡，沿途進行慰問演出，于 1943 年 1 月 23 日返回日本。

(四)歸國后的“緬甸獨立晚會”

南方慰問團的成員在回國后仍然不斷將南方體驗再次創作進行表演。

1943 年 8 月 1 日，巴莫作為國家元首宣佈緬甸獨立。但日本在戰敗前一直在緬甸駐軍，因而在事實上並未真正承認緬甸獨立。但日本國內方面舉行了各種慶祝“緬甸獨立”的相關活動。

石井綠于 1943 年 12 月在“緬甸獨立晚會”上表演了古關裕而指揮的新曲目《佛塔的印象》、《慶祝緬甸獨立》、《南島的女兒》、《緬甸祭禮》。演出節目表參看以下[14]。

（省略）

12 月 22- 23 日，大致同樣節目的音樂會由愛知縣產報藝能協會主辦，在名古屋市工會堂舉行。有關《馬來之舞》，蔡瑞月提到“石井綠汲取了當地<新加坡與馬來西亞>的民族舞蹈的手部動作及音樂元素，創作了《馬來之夜》。有很多舞台隊形的變換，服裝也是採用紗麗包裹住身體。[15]”

除此以外，1944 年 2 月，奧山彩子演唱了古關裕而編曲，哥倫比亞唱片發行的歌曲《撣邦高原的少女》

四、舞台周邊的人們

(一)抗日戰爭紀念館的宣傳照

在南方慰問團公演之際，與拉孟相距千里的東北方向的重慶正如火如荼地上演著抗日演出。中國的舞蹈藝術家舞動著抗日舞蹈，為了抗日活動募集資金。第二年的 1944 年夏至秋，在聯合國軍提供的先進武器及訓練武裝下，蔣介石軍隊聯合聯合國軍再次出兵拉孟。彼時已經在太平洋上顯露出頹勢的日本軍隊無法獲得援軍，僅少數人逃脫，除卻俘虜士兵全部被殲滅。

在拉孟建立的紀念戰爭勝利的中國龍陵抗日戰爭紀念館中，展出了此次慰問演出的情況及奧山彩子的照片，并附了以下的說明[16]。

（省略）

慰問團一行人員是 1942 年 12 月到來的，雖然與上述記述的內容有一個月左右的間隔，但由上述奧山彩子及女性舞蹈家們遭遇的車禍來推測，所指的應當是同一個慰問團。因而春日井梅鶯（1905—1974）雖說也是當時很受歡迎的浪曲師，但應該所指的是梅中軒鶯童吧。這段解說文令人驚訝的是中國方面基本完全正確地把握了慰問團的動向。梅中軒鶯童在拉孟最前線的陣地中，觀察到“眼前就是怒江，被炸燬的景（惠）通橋的對岸可看到敵軍密密麻麻排列的猶如長龍般的軍用貨車，目所不能及也。”由此可推測，中國方面的軍隊同樣也可以觀察到慰問團方面的動向。但以上的具體記述并非隔川相望即可觀察到的。推測應該是依據偽裝成當地人士的中國人，亦或者是俘虜等可以在現場直接觀察到的中國軍隊方面人士的證言所得。

值得關注的一點是抗日紀念館中的照片展示區域，展出了奧山彩子身著和服淺笑盈盈的宣傳照片。這與紀念館抗日記錄展示的目的背道而馳。推測是紀念館方面主張將日軍的戰敗歸結于沉醉于明星帶來的靡靡之音導致。但如此審美般的展示，似乎也可以一窺中國軍隊方面也折服于奧山彩子的舞台魅力。

(二)慰安婦們

成員一行也時常遇見慰安婦們。在留有日記的人士中，提及此事的僅有德川夢聲一人。

在去程的船上，成員們是乘坐的特別三等船室。德川認為與出身鄉娼的身處同處一船室極為不恥。

> 軍隊竟然將我等慰問團與慰安的娼婦同等看待。不，如果能夠聽聞軍方本意的話，也許他們認為比起這班戲子，能夠滿足性慾的這些女人更重要吧。（1 月 16 日的日記，德川夢聲（1977a），84 頁）

由德川的日記可以看出他將慰安婦視同與娼妓。她們在台灣的高雄停泊后換船前往香港方向。

慰問團在法屬印度 Cap Saint Jacques（現在越南的頭頓市）為法國人避暑建造的豪華酒店為軍隊高官表演。成員們在當地酒店用餐途中，發現了身著浴衣的日本人女性，推測她們“像是居住在不知何處山間的主婦般沉默。應該是慰安婦吧”。德川觀察到“也許她們自覺也是為了戰爭而獻身，因而在她們身上完全看不到一絲侷促不安。”（1942 年 11 月 2 日的日記，德川夢聲（1977a）109 頁）。

下一個所舉的事例是在新加坡的將校俱樂部舉辦的宴會中的軼事。在宴會中被稱為“大和部隊”的女性前來陪酒。德川在這個晚上，對勞軍演出喪失了熱情。其中緣由德川做了以下記述。

> 前期僅是“大和部隊”的成立，我就已經對軍隊產生了厭惡感，這次又是年輕的大和撫子部隊。她們都是被欺騙被強行送往部隊的。可憐的她們被充滿蠱惑性的辭藻所誘騙，被有軍方背景的老鴇所哄騙，懷抱著崇高的理想和熾熱的愛國熱情，編織著對未來絢爛的夢想來到了遙遠的這裡。
> 無論是軍方人員還是老鴇，毫無廉恥之心，調查這些女孩的出身判定美醜。挑選出有價值的擁有新娘資格的處女猶如菸酒般派送給前線[17]。

這些女性邊流淚邊向奧山彩子，石井綠等人訴說著“不知多少次想過自殺”。隨後，德川詢問得知，在宴席上的某個下等軍官曾讓豐島珠江夜裡前來自己住的地方。也可看出在這裡的士兵們將慰安婦與慰問團的女性們視為同一人群。

甚至在那天夜裡，軍部直接打電話至酒店下達這樣的命令“慰問團中的年輕女性請到閣下的房間，男性不用前來。”據說還讓女性團員們換上禮服前去[18]。

在回程的船艙中，德川夢聲也記述了和慰安婦同船的情況。

> 想起在我們的船室下方，住著奇怪的男女。女人們是朝鮮 P（前線的慰安婦[原注]），男人們是她們的管理人，居然還有男老鴇。看得出來，士兵們對他們極為關照。想想真是既合理又可悲。並不是對他們有偏見，只是不能理解比起慰問團她們竟然能得到更為優厚地對待。（1942 年 1 月 11 日的日記）[19]

通過以上四個事例，值得關注的是德川夢聲僅對于“大和部隊”懷有不同的見解。而對於娼妓出身的慰安婦及朝鮮女性慰安婦，他則認為她們本該受此對待。與此相對的是，第三個事例中所列舉的“擁有新娘資格的處女們”，德川對此異常憤慨。以此可以折射出將女性一分為二的世俗男性視線的普遍觀點。

她們的行進之地基本都是慰安所所在地。根據美國戰時情報局調查所知，1942

年 7 月搭載了約 700 余名少女的船隻經由釜山出發，其中的一部份由 Rangoon 港被遣送至 Rangoon、東枝、曼德勒、密支那、密鐵拉、蠟戍、彬烏倫等緬甸各地的慰安所[20]。這些地名，與本章中所提及的慰問團訪問地完全重合。在拉孟的慰安婦也超過了 20 人，拉孟是日軍在緬甸最後設立的據點。1944 年被聯合國軍全殲之際慰安婦們也幾乎全部犧牲，僅倖存 4 名朝鮮人慰安婦和 1 名日本人慰安婦，成為了中國軍隊的俘虜。其中之一的樸永心氏[21]以近臨盆之姿成為了慰安婦的悲慘象徵。她也是南京博物館分館利濟巷慰安所舊址陳列館中庭的雕像原型。

在梅中軒鶯童的日記中未提及慰安婦。石井綠雖也未談及慰安婦，但想來 1900 年代出生的女性對於性之事總覺難以啟齒吧。蔡瑞月也同樣隻字未提及，推測也是顧及到身為日本人的石井綠吧。

五、結語

1945 年 3 月，覺察到日軍試圖取代英國對緬甸實行殖民統治的緬甸國軍，與英國軍隊合作開展了反日戰爭。本章所提及的慰問演出團，也是緬甸人民相信日本從而謀求自我獨立的短暫期間內造訪的。

在本文中雖主要提及蔡瑞月參加慰問演出，其他諸如台灣的李彩娥、朝鮮的崔成喜等參與“皇軍”慰問演出的舞蹈家也不在少數。台灣的研究者陳雅萍提出了疑問：

> “作為被支配者的自我，與作為大日本帝國的一員參與殖民地支配者的巡迴演出的自我之間，已然沒有認知糾葛了嘛？[22]”陳提出的考量點在於，自日本統治中期以後，對於身處多元性關係中所形成了自我認知的台灣人來說，是日本人與民族意識未必衝突這一觀點。在此基礎上也論及了性別問題。在日本社會中墨守著男性在戰場，女性在後方的這一固定思維，皇軍慰問制度也帶給了女性奔赴海外的機會。同時也提到了“這種被釋放被開發的能力在 1940 年代後期至 50 年代，成為了可以直面戰後的台灣，在嚴苛的戰爭時代存活下來的生存體驗。[23]”

以上考察所知，慰勞“皇軍”這一制度，提供了十代、二十代的年輕舞者延續舞台經驗的場所，與此同時也給予了他們接觸異文化的機會。蔡瑞月、李彩娥也因此成為了戰後影響現代舞發展的卓越舞蹈家。

但同時勞軍舞蹈是日本陸軍省及厚生省發起的戰時動員，以此形態迫使台灣人、朝鮮人參與戰時協力，甚至讓其奔赴危險前線。對於此，日本也應該正視其問題所在。

註釋

1.2017 年 11 月 17 日（星期五）福岡縣福岡市中央區，于古森美智子芭蕾舞團研究所筆者所做採訪。

2.NHK 交響樂團編(1977) 《NHK 交響楽団 50 年史 ：1926-1977》（東京：日本放送出版協会，1977）及德川夢聲：《夢声戦争日記（二）昭和十七年下（下)》（東京：中公文庫，1977a）頁 73－74。

3.古關裕而：《鐘よ鳴り響け——古関裕而自伝》（東京：日本図書センター，1997）頁 102。

4.伊豫田靜弘著、松本吉正編、藤井智昭監修：《焼け跡のカーテンコール　戦後名古屋の洋舞家たち》（名古屋：NPO 法人世界劇場会議名古屋，2007）頁 297、301、306。

5.蔡瑞月口述、蕭渥廷整理：《台湾舞踏的先知：蔡瑞月口述歴史》（台北：財団法人台北市蔡瑞月文化基金会，1998）頁 32－33。

6.戸ノ下達也：《音楽を動員せよ　統制と娯楽の十五年戦争》（東京：青弓社，2008）頁 55。

7.節目單參看德川夢聲：《夢声戦争日記（二）昭和十七年（下)》（東京：中公文庫，1977a）頁 118-119。

8.東洋音樂學校畢業後，加入波多野福太郎的波多野樂團演奏單簧管，在船上及舞廳等進行演奏活動。參與了數十首台語歌曲，朝鮮歌謠的編曲工作。（陳婉菱《詞曲之外　奥山貞吉与日治時期台湾流行歌編曲》（台北：台湾芸術大学，2018）、頁 33－35）。

9.德川夢聲：《夢声自伝　中　昭和篇Ⅰ》（東京：講談社，1978）、頁 311-312。

10.井伏鱒二：〈紺色的反物（紺色の反物)〉《改造》25 巻 5 月号、1943 年 5 月。

11.蔡瑞月口述、蕭渥廷整理：《台湾舞踏的先知：蔡瑞月口述歴史》（台北：財団法人台北市蔡瑞月文化基金会，1998）頁 33－34。

12.梅中軒鶯童《浪曲旅芸人》（東京：青蛙房，1965）頁 295。

13.川村湊：（1994）《海を渡った日本語　植民地の《国語》の時間》（東京：青土社，1994）　頁 113。緬甸的日語教育參看頁 108-113。

14.折田泉：《憶ひ出》手稿　1941－1945　折田泉（手稿）、昭和 18 年份的內容。

15.蔡瑞月口述、蕭渥廷整理：《台湾舞踏的先知：蔡瑞月口述歴史》（台北：財団法人台北市蔡瑞月文化基金会，1998）頁 33。

16.龍陵抗日戰爭紀念館的資料，均為邵迎建教授所收集。

17.德川夢聲在 1941 年 11 月 11 日的日記中又做了添加。德川夢聲：《夢声戦争日記（二）昭和十七年（下)》（東京：中公文庫，1977a）頁 127－128。

18.同前、頁 130－131。

19.德川夢声：《夢声戦争日記（三）昭和十八年》（東京：中公文庫，1977b）頁 25。

20.森川万智子：《文玉珠—ビルマ戦線 楯師団の「慰安婦」だった私》（東京：梨の木舎，1999）頁 181-182。

21.西野瑠美子：《戦場の《慰安婦》 ： 拉孟全滅戦を生き延びた朴永心の軌跡》（東京：明石書店，2003）

22.陳雅萍：〈解放と統制——初期台湾モダンダンスにおける植民地的近代と女性の舞踊身体〉，鈴木雅恵譯，《西洋比較演劇研究》第 6 巻（2010 年），頁 67－79、頁 72。

23.陳雅萍：〈解放と統制——初期台湾モダンダンスにおける植民地的近代と女性の舞踊身体〉，鈴木雅恵譯，《西洋比較演劇研究》第６巻（2010 年），頁 67－79、頁 74－75。

第一届名古屋大學／屏東大學・文學交流暨論文發表會

第三場次

陳建華

(十四)佛教如何定位「安樂死」？——從佛教的「人權觀」論之

黃露慧

(十五)論史鐵生〈命若琴絃〉之生命書寫

杉村泰

(十六)以漢語爲母語的日語學習者在及物動詞、不及物動詞以及被動表述三者之間的選擇問題

谷金榜

(十七)論莫言文学的批判性——批判性的成立和蒲松齡《聊斋志異》的影響

佛教如何定位「安樂死」？——從佛教的「人權觀」論之

陳建華

國立屏東大學中國語文學系碩士班

摘要

人有「生存」的權利，但是否也該擁有「死亡」的權利，這是極待探討的課題。「生」為人之所欲，「死」為人之所惡，若所惡有甚於「死」者之時，則擇「死」而從之，乃事實必然。因此，面臨活著比死亡痛苦、面對植物人、面臨絕症末期患者，安樂死成為嚴肅但卻能解決痛苦的選擇。從世界各國關於安樂死的立法趨勢上，安樂死問題於法律上之重要性日漸顯著。隨著國內相關社會事件的浮現，縱使爭議不斷，此議題在我國亦日益受到關注與重視。本文之核心問題意識在於，重症患者安樂死之執行之基礎與正當性，現僅以佛教規範之倫理學角度，試著探討為何反對安樂死的行為。參考外國立法例與判決，針對荷蘭、比利時與澳大利亞的法律與案例，反思安樂死所涉及人權、權力、權利與倫理等問題，探討生命權、人性尊嚴與個人自主決定權等基本權利的內涵與彼此之間的關係。期盼藉由佛教的「人權觀」對於安樂死議題之討論與淺析，激發國內社會對於該議題之注意與關切，進一步喚醒相關問題意識，並進行更深層的探究。

關鍵詞：安樂死、佛教倫理學、布坎楠、病人自主權利法

一、緒論

「安樂死」的議題，早已在國際間廣泛的被討論；但由於國情與宗教信仰的不同，在執行的觀念與行為上，其合法化也就出現了極端的分野；認同與不認同的爭議在於親身的經歷與人性光環的束縛，一個是自己的等待死亡的病痛，另一個即是眼見親人殘酷的病痛被所折磨卻只能束手無策陪伴等待死亡的來臨。根據文獻記載，「安樂死」的英文 Euthanasia 是語出自希臘，是指從活著狀態到死亡狀態的一種轉變；原是希臘文 Good 及 Death 二字根所組成，意謂「好死」或「善終」，描述一種的死亡狀態，指一種舒適、無痛、幸福的死亡。十九世紀時，安樂死有了新的意義即藉著醫生的幫助，加速死亡而減輕死亡過程的痛苦，這是屬於狹義的安樂死。二十世紀初，因為減輕痛苦而藉助他人，加工自殺使之縮短壽命，也被視為安樂死的範疇內。

安樂死執行的初衷與目前合法化與被推翻的實例，列舉如後:1973 年，荷蘭法院對一位給自己母親注射致命劑量嗎啡的醫生判處監禁一個星期，緩刑一年，這被認為是為安樂死開綠燈的第一個案例；接著在 2000 年 11 月 28 日，通過了「安樂死」法案，成為世界首個安樂死合法國家。比利時議會眾議院於 2002 年 5 月 16 日通過一項法案，允許醫生在特殊情況下對病人實行安樂死，從而成為繼荷蘭之後第二個使安樂死合法化的國家。1995 年 6 月 16 日，但很少人知道，澳大利亞曾經制定過世界上第一部安樂死相關法律；澳大利亞北部地區議會通過世界上第一個「安樂死法」這項法律，在 1996 年 7 月 1 日正式生效，不過 9 個月後，澳大利亞參議院宣布廢除「安樂死法」。

以市場經濟供需面向觀之，「安樂死」的確看似是不可擋的趨勢，關係人切身之痛更加溫各國在法律與人倫之間的爭議性；宗教界的主觀及教義堅持下，幾乎是一面倒地站在反對的一方。

二、「安樂死」，是人類的「權力」或「權利」？還是「人權」／道德、法律與人性尊嚴

民國 52 年 9 月 17 日， 17 歲就讀於台北第二女中的王曉民，騎腳踏車在敦化南路口附近，被計程車撞上，頭部重創成為植物人。該事件原本僅為社會新聞所報導，直至王曉民的母親在過世前曾多次投書總統府，呼籲盡快通過安樂死的法令，讓女兒擺脫折磨才引起社會廣泛討論；但直至民國 99 年 3 月王曉民逝世，距她成為植物人已 47 年，安樂死在台灣社會始終仍無共識。[1]

資深主播傅達仁，晚年因飽受胰臟癌末期病痛折磨，曾多次上書總統府爭取安樂死合法化，卻始終碰軟釘子，讓他毅然決然地選擇赴瑞士執行安樂死—陪伴性自殺(accompanied suicide)，以自身做首例，希望能提倡台灣合法化。民

[1] 20190103 參見網址 https://tw.appledaily.com/new/realtime/20180511/1351677/

> 國 107 年 6 月下午台灣時間近 6 點執行，傅達仁的妻子在晚間 7 點半出面哀傷證實，享年 85 歲且尊嚴的結束一生。[2]

以上細節的陳述係節錄當時的新聞報導，這兩事件所引起的廣泛討論及其所訴求的目，似乎是人類是否有自我決定及尊嚴維護的權利。

在人權的光環下，對、錯之分已經沒有標準答案了；在歷史不斷的重複下，「安樂死」是否應該在人類的「權利」?「權力」還是「人權」前提下，做為付諸執行的依據；故在討論安樂死之前，應先了解「權利」、「權力」、「人權」的意義所在，以下就分別略述之:

(一)「權利」

引申 John. S. Mill[3] 的「自由原則」(the Principle of Liberty)，一個人只要不侵犯其他人的權利、不傷害其他人的利益，就應該享有最大程度的思想、信仰、言論與行動自由，外界就不能隨便限制或剝奪其自由。一般是指法律賦予人實現其利益的一種力量，法學的基本範疇之一，人權概念的核心詞，法律規範的關鍵詞。 在家庭、社會、國家、國際關係中隱含或明示的最廣泛，最實際的一個內容。從通常的角度看，權利是法律賦予權利主體作為或不作為的許可、認定及保障。Thomas Paine 在《人類權利》(The Right of man)中指出：人們的權利(rights)不是任何法律文件所授予的，如果它是來自法律，那麼就意味著法律也可削減權利。昭慧法師據此於是對「權利」有明確的範圍云：

> 當它成為一種法律名詞時，就以權利（right）的形式來運作，匯聚各種權利而形成權利條款(Bill of Right)，進而載入憲法，而成為該社會的根本法律，使該社會的 liberty 受到持續或發展的保障。於是人民在法律規定的範圍內，其自己的意志活動，如言論自由、行動自由、集會結社自由乃至信仰自由，遂有不受限制的權利。[4]

(二)「權力」

知名的心理學家 D. G. Winter 在其所著《權力動機》認為「權力基礎理論認為權力可滿足不同需求，有別於過往文獻認為人類有追求權力的需求（即權力需求）的觀點。權力需求指的是一種想要影響他人，引發他人情緒反應，或維持自己聲譽或特權的想望」[5]。對於欲尋求安樂死的人來說，是因為有需要是須要被滿足，所才會「一以貫之」極力爭取而引起權力動機的因素大致有兩個面向；首先是社會控制的需求，個體對他人和周圍環境的控制水平越高；個體的優勢越大，而社會生活中的優勢地位

---

[2] 20190101 參見網址 https://www.chinatimes.com/realtimenews/20180607004107-260404

[3] John S. Mill，1806-1873，英國哲學家，《論自由》(On Liberty)是奠定當代自由主義（liberalism）的著作；也是針對「自由」這個概念所寫的最重要著作。

[4] 釋昭慧:〈論自然權利與法定權利概念下的「宗教自由」〉,《思與言：人文與社會科學雜誌》，50 卷 1 期（2012 年 4 月），頁 240、241。

[5] 李怡青：〈權力基礎理論：權力定義與權力增生性〉,《中華心理學刊》，54 卷 2 期(2012 年 6 月)， 頁 205。

會使個體具有安全感,能讓他們取得更多的生存和發展的資源;其次是對無能的恐懼,無能會讓人處於不利地位,會引起自卑感,自卑感又會促使個體設法去獲得補償;而對補償的訴求往往走向偏執,導致個體對極端權力和地位的追求。

然政府的權力與人民的權利必須平衡,或政府的權力必須是用來保障與增進人民的權利,從憲政主義的觀點來說,政府的權力不能無所不包,而是有一定的限制;憲法對於政府權力與人民權利的安排,必須是相對應的。換言之,憲法不能將政府的權力限制到不能提供人民充分的權利,也不能將政府的權力擴大到不能保障人民的權利;憲法必須將政府的權力,安排的足以保障與增進人民的權益。

(三)「人權」

依據 1948 年 12 月 10 日第三屆聯合國大會通過,世界人權宣言第一條:「人人生而自由,在尊嚴和權利上一律平等。」,以英文「Rights」與「Freedom」的涵義,人權的解釋應包含這兩個字的組合,那就是人權架構於權利與自由之上;人都是自主、自決的獨立個體,都是具體存在並且具有意義的生命,人皆有權利為自己維護自己的尊嚴。

> 人在社會中,均有其一定的社會價值,人亦有權主張自己應受到充分的尊重。因此,國家不能為了成就特定人的目的,而將任何人當成達成目的之手段,人尤其不能被貶抑為單純僅受國家行為支配的客體,而在根本上損及其做為一個人的主體性,包括了他的自主、自決及自治權利。[6]

就以上所論,似乎支持著安樂死的合理性,而事實上,安樂死在道德、人權等光環的遮蔽之下,一直被悄悄隱密的進行著。但是至今為何我國仍一直無法效法將其合法化的國家,立法而行之?宗教的觀點,在全世界自古以來佔有重大的影響地位,經常左右人心世俗政策性的執行面,本文僅就以佛教所規範的倫理學的範疇討論之。

由於道德與法律深根於權力之上,法律以其權力對有權者課予義務,而權利則由義務相應而生。因而在法律的應然下,權利應該要與權力相對立,使無權者得以擁有權利。然而,人權除了是人出生之後必然擁有的權利之外,也必須涵蓋人要維持人性尊嚴,國家政府所應保障的基本權利。

三、佛教對「安樂死」的看法與態度／生死觀念的認知

安樂死在佛教界是持反對的,反對的依據當然來自經典的記載與佛陀的訓誡,但這些皆源自於其所規範倫理學之定義與範疇;「人倫」即人與人之間的關係,而人倫的道理稱之為「倫理」,倫理學則是研究倫理的學問。倫理學可以說是研究人類的責任或義務的科學。規範在字義上的解釋是一種行為的標準依據,規範倫理學也就是『探究有關行為規範的基本原則,以及日常生活面臨道德問題的倫理判斷。……所要討論的是倫理行為之「應然」法則,但它不是要告訴我們「該怎麼做」,而是探究各種思

[6] 吳旭洲:〈漫談弱勢人權之法律維護〉,《律師雜誌》,321 期 (2006 年 06 月),頁 27。

想體系之中，「該怎麼做」的原因何在。』[7]，雖然倫理學在哲學領域上區分為「規範」與「後設」兩部分，如一艘輪船俥葉與舵之關係，雖然其動力來源不同，但輪船要在水面上航行則缺一不可；因為，後設倫理學是追問其道德判斷是主觀的看法還是有客觀的真理。

首先就佛教史上，類似『安樂死』的重病自殺(或請人殺)事件來做引文陳述。

> 由於佛陀為諸比丘說「不淨觀」(一種觀身不淨而去除欲念的對峙方法)，諸比丘中，有人因修觀而對色身產生極大的厭惡，於是自殺，或令餘比丘殺死自己。佛陀知道了以後，立刻集諸比丘，做種種的訶責:『汝等愚癡，所做非法，豈不聞我所說慈忍護念眾生?而今云何不憶此法?』，因反對而制定出家眾殺生戒。[8]
>
> 佛住毘舍離，時毘舍離有一病比丘，嬰患經久治不時差。.....病比丘言：「當奈之何？我亦患厭苦痛難忍，汝若能殺我者善。」是比丘即便殺之。.....佛言：「癡人！汝常不聞我無量方便稱讚於梵行人所，身行慈、口行慈、意行慈，供養供給所須。汝今云何手自斷人命根？此非法、非律、非如佛教，不可以是事長養善法。」佛告諸比丘：「依止毘舍離比丘皆悉令集，以十利故為諸比丘制戒，乃至已聞者當重聞。若比丘手自斷人命根，是比丘波羅夷，不應共住。」[9]

病比丘當時的處境宛如現癌末患者，目前在台灣的醫療做法是成立安寧病房，借助藥物與宗教信仰試圖消減患者的病痛；釋聖嚴法師生前曾說:「生病的時候不要怨天尤人、哀聲嘆氣，也不要情緒失控。然而，通常人一生病，情緒就不好，都是因為修養不夠。有修養、有虔誠宗教信仰、有佛法修行工夫的人，在這種狀況下自然會跟其他人不一樣，這就病得很健康。」，病痛的問題及如何解決，其主要得癥結點應在於病患自己的面對，如此，釋聖嚴法師的感受並非是一體適用的。但「病患以血肉之軀硬生生面對痛苦的折騰，無法安忍而大起瞋心，豈不也會加重惡業力量而當前未來感應告更深重的苦報嗎?」[10]

> 人們如果自己認為受了夠多的痛苦，希望獲准死亡時就是處在不能稱為善或不善的情況下。我們絕對不能責怪任何人做了那個決定。這不是一種惡業，他只是希望避免痛苦而已，這正是一切眾生的基本願望。另方面，這也不是特別善的業，...這不能算是結束生命的願望，而是結束痛苦的願望。因此，他是無記業（中性的行為）。[11]

當一個人成為植物人或重病患者時，身心疲憊及被病痛折磨的程度，常常會有「長痛不如短痛」的意念產生；對於整體的醫療資源來說，被消耗與浪費之說也就紛紛的

---

[7] 釋昭慧:《佛教規範倫理學》(臺北市:法界出版社，2003 年 3 月初版)，頁 33。

[8] 釋昭慧:《佛教規範倫理學》，頁 263。

[9] T22n1425_004 明四波羅夷法之四（殺戒） 見《摩訶僧祇律》，第 4 卷，CBETA 電子佛典集成，20190107 參見官網 http://tripitaka.cbeta.org/T22n1425_004

[10] 釋昭慧:《佛教規範倫理學》，頁 265。

[11] 甲仁波切（Sogyal Rinpoche），譯者:鄭振煌索:《西藏生死書》(臺北市:張老師文化出版社，1998 年 2 月初版)，頁 459。

提出質疑。在我國的健康保險的體系下，醫院為了自身的利益，或許會利用病患與家屬在醫學上的無知，刻意營造一線生機的假象，讓已無醫治必要的患者繼續使用助維生系統，讓病患奄奄一息忍受著疼痛而苟延其性命。

> 如果病人要求治療者拿掉維生系統時，會讓治療者處在困難的地位，因為直覺也許會告訴他們：「如果這個人還裝上維生系統，他就可以活下去。如果拿掉，他就會死。」業報決定於治療者的動機，因為治療者是在剝奪某一個人繼續活下去的方法，即使那是病人叫我們這麼做的。如果治療者的基本動機一直是要幫助和利益那個人，並解除他的痛苦，那麼這種心態似乎不會產生什麼惡業。」[12]

病患雖對自己生命有自主權，但依佛陀的訓誡，所謂生命的自主，並非決定是否結束這一期生命，而是能決定如何透過作為與不作為；使生命的內涵變得更真、更善、更圓滿。結束生命並不會使生命的內涵更圓滿，也不可能從此終結一切。況且自己結束生命，依緣起論而言，已經不是「自己」的問題而已。佛教的生命觀，包含了生命的輪迴與超越。老死只是一期生命的終止，也是另一期生命的即將開始，生命像是一條連環的鎖鍊，緊緊扣住在無限的生命輪迴中。

> 這個聚集多生累劫善惡種子的阿賴耶識，就像一個大倉庫，收藏著我們今生已不復記憶的種種愛恨等情識，不但左右我們現世一切行為的抉擇，甚至當我們一期生命結束，重新投胎轉世時，過去種下的惡因種子一旦現行，就會障礙我們的智慧，讓我們升起無明煩惱而造作惡業，於是又成為惡因種子，相反的，當過去世所種的善因種子起而現行時，會讓我們智慧明朗，心生慈悲，常做善事，如此善因種子回薰阿賴耶識，就會成為我們來生的福德因緣，這就是唯識學所謂的「種子起現行，現行薰種子」。[13]

「種子起現行，現行薰種子」是唯識學中的一個公式，說明一種輪迴不變的原則；就像在物理學中，水的三態變化生生不息，也是佛陀對人心狀態，生命現象研究出來所獲的結果。如果能超越生死輪迴，心中不再存有任何煩惱，此生命和其他有情將無任何糾纏；換言之，此生命並不構成另一生命的因緣，此時，結束生命並無大過。

[12] 釋昭慧:《佛教規範倫理學》，頁 460。
[13] 釋滿義:《星雲學說與實踐》（臺北:遠見天下文化出版股份有限公司，2015 年 5 月），頁 255。

四、面對「安樂死」我們應有作為？／兩難

目前社會上對於安樂死的省思，出現了雙重標準，常常看到一些自許正義感的人，一方面譏評形勢與人物，但另一方面對身邊不平不義的人和事，卻反而視若無睹。這種前後不一的作為固然不被認同，可是仔細想想，行為上這麼取捨卻也是合情合理。因此批評距離較遠的人、事與物在比較上是不會有反彈，所以比較安全與容易；相反的，在自己身處的小環境裡伸張正義或論對是非，會得罪人、會樹敵；所以在成本付出的考量下，某些時候雙重標準顯然有助於安身立命。

「安樂死」的議題，在宗教界也引起廣泛之探討，先從基督徒認為「受苦」乃是成聖的過程，來體會基督的苦難。所以，消極的安樂死乃是人類再一次企圖以人為的努力，干預上帝對人類生命權的行使，這表露出人類在面對死亡挑戰之時的完全無能為力與失敗，更是人類重視肉體生命安逸，而忽視靈性生命提升的證明。由此可見，基督教是反對安樂死的。又伊斯蘭教《可蘭經》在第六章第 151 節記載「你們不要違背真主的禁令而殺人，除非因為正義。」，換言之，每一個人的生命都是珍貴的，都是真主的造化；由基督及伊斯蘭的教義中，不能了解其反對的理由，然佛教在此議題的觀點在上述內文中已有所說明之；既然各宗教之立場與原則相同，站在非信徒的立場，認為以佛教規範倫理學之觀點對本文論述較有明確之引證。

當今的台灣社會忽冷忽熱的炒做著，任何被討論的議題如果藉由「比較」的方式來襯托其效益所在理應較為客觀，以下就以三個經濟學來分析安樂死的背後所隱含的成本問題。

（一）價值與價格

從取捨行為的觀點來看，價值是效益所產生，而價格僅是有形的數字，但取捨並非其選擇的標準，而安樂死執行的代價似乎就必須承認社會相對地有殺人的「義務」；然痛不欲生的病患其思考邏輯卻是花費再大的價格，然儘速了結其生命一切歸於圓寂是他所追求的價值。

> 如人曾習善法。臨終不能憶。又無他人提撕令憶。是為無記心死。云何不善心死。如人命將終。自憶先時串習惡法。或復由他人引起憶念。彼於爾時。貪嗔癡諸不善法現行於心。乃至麤細等想。現行於前。是為不善心死。又善心死時。安樂而死。惡心死時。諸苦逼迫於身。苦惱而死。又善心死者。不見亂色相。不善心死者。見亂色相。無記心死者。昏懵不惺。雖非苦惱死。亦非安樂死。罪報懺悔。[14]

當然，對於個人與病患家屬所付出的成本考量是合乎效益的，可是也間接助長了所謂「加工自殺」合情且合理的需求；醫生以拯救人命為宣言的使命感，當下即轉變為殺人兇手的業障，那麼生命價值的定位何在?為了要照料植物人與絕症患者，就必須耗

[14] 作譯者:（唐）一行慧覺依經錄，（宋）普瑞補註，（明）讀徹參閱，（明）木增訂正，（明）正止治定 1368~1644 華嚴經海印道場懺儀，章/卷 22，經號:X74n1470 次法界橫死孤魂罪報懺悔[0258c11]。

費大量的醫療資源，在價格上而言當然會有人以浪費成本為由而贊成安樂死的合法化；殊不知生命是無價的，如果其一旦合法化，安樂死即是「他殺」 或「致死他人」；在這個意義上，安樂死不再是古希臘所謂的「好死」 或「善終」的死亡狀態，而是促成這種死亡狀態的方法。

（二）絕對與相對

在我國的定界，原則上安樂死是不許可的，不過，在王曉民與傅達仁的事例中，不難見到安樂死似乎是很無奈的一種選擇。王曉民的母親抱著不捨的心離開人世，但終究問題的核心依然未能明確的呈現；傅達仁以切身之痛積極的呼籲安樂死合法化，雖慷慨自我面對安樂死的執行，然這也只是個千萬新聞之一，並未得到廣大的迴響；現在，安樂死法案是絕對不可能推行的，但相對的有多少重病患者在與病魔做垂死的掙扎；基本上，醫生與家人絕對都應該予以積極地照顧，然相對的卻是家屬所付出的成本是無法估計的。

經濟學的核心是一種「比較」的概念，在人的世界沒有絕對：任何事物的意義，都是在環境裡相關條件的襯托和對照之下，才具有內涵。所以，王曉民與傅達仁也僅僅是在討論安樂死可行性被襯托的對象。

（三）尋找心中那把尺

人多少都有自我中心，總認為自己的問題最重要，自己的想法最有道理。個人如此，社會國家也如此。大家都認為自己是世界得中心，是全球矚目焦點。可是，雖然自信、自其、自許，都很可取，但是，我們會部會因為我們有點自閉的關係而變成過度的自衿、自是、自大呢?著名的經濟學者布坎楠曾對尺度的問題做了以下的解釋:

> 檢驗資源運用是不是有效率的惟一法則，是讓參與交易的人有機會重新選擇交易的「法則」或「制度」。如果參與者揚棄原來的方式，而選擇另外一種法則或制度來決定資源怎麼運用，那麼原本的資源配置就是「沒有效率」的。[15]

透過佛教倫理學的述論，只是強調聖者已斷除「我執」，所以其自殺止步過世讓此終結提早臨到而已。但對於安樂死合法化贊成與否，並未真正的定論之，然前述則很明確的告知，一個法案的制定，應先考慮其在推行後是否有負面的效果與後遺症。

> 在面對「安樂死」時，誰能執行、誰有權執行、甚麼情況下執行……這諸多難題的抉擇，當事者平常的「修行力(清淨心、慈悲心)」仍被視為最重要的檢驗考慮。而卡盧仁波切的開示十分具有啟發性，他站在「生命神聖」的基礎上，指出提升生命品質的思考路向。[16]

[15] 熊秉元:《尋找心中那把尺》(臺北市:天下文化出版，1993 年 9 月初版)，頁 277。
[16] 林其賢、郭惠芯:〈佛教臨終關懷的當代難題－－安樂死與器官捐贈〉,《中華佛學研究》8 期（2004 年 3 月)，頁 293。

如果參與者亦包含其家屬，不依現行的病人自主權利法而透過管道同意安樂死的執行，那麼我國經過漫長時間的研擬與耗費大量的成本，則表示「病人自主權利法」在我國只是一條法律而無實質的意義罷了。因為沒有絕對的價值可以依恃，所以每一個人都得琢磨自己的心中之尺；對於美醜、善惡、是非、對錯等等，自己要慢慢摸索出心中之尺的刻度來，然後面對生命中的每一個環節、每一場試煉。

就上述論點就以昭慧法師於 2018 年 7 月 5 日參加台灣舉行安樂死公投聽證會，會後即寫下的感言，以其中語意提醒的一段作為小結。

> 就自己陪伴病患的經驗，發現病患即使是死意甚堅，但是在病苦極深之時，依然會依本能的求生欲而奮力求活。由於終結生命的「自主意願」，經常與延長生命的「求活本能」強烈衝突，作為非當事人的我們，可以僅接受病患的「自主意願」，而不尊重他們的「求活本能」嗎？這是我非常遲疑，也不免質疑的焦點。[17]

五、結論

「安樂死」乍看似乎就代表安樂地死，不就是「善終」？其實不然，安樂死是刻意以人為加工方式，協助病人獲得無痛苦的死亡，雖然採用的方法不會造成瀕死時的痛苦，但仍是一種「協助加速的死亡」，絕對不是善終所指的自然死亡。

善終的字義並非純粹的拒絕任何治療，而是病人應有權利避免過度積極又無益病情的醫療措施，選擇減緩痛苦，能維持生活品質的。例如，對癌症末期病人施予嗎啡藥物緩解疼痛症狀等，縱然可能縮減病人生命，但目前已普遍是台灣醫院處遇癌症病人的醫療常規之一。

現行的《安寧緩和醫療條例》已經允許末期病人經醫師確診、家屬同意就可以拔管，根本不需要安樂死就可以善終。這些病人現在無法善終，一方面是因為家屬不放手或者習於隱瞞病情，另一方面則是大部分國人都沒有規劃自己的善終。此外，醫護人員也未必都了解安寧療護的理念。

> 臨終自主權根基於病人對於身體展現自主的權利，依據醫療關係下的告知後同意，醫生告知相關醫療的風險及利益後，病人得依其生命理念、生活型態，進而同意治療或拒絕治療的權利。[18]

> 病人臨終自主權的抉擇（假使拒絕醫療屬之）並非生命無理剝奪的行為，是一種正面、積極對自己人生負責的態度，拒絕醫療並非等於死亡，只是讓生命按

[17] 20190323 參見網址 https://kknews.cc/zh-tw/other/k29zkov.html

[18] 楊秀儀:〈論病人之拒絕維生醫療權：法律理論與臨床實踐〉,《生命教育研究》第 5 卷第 1 期（2013 年 6 月），頁 3。

著節奏回歸自然。[19]

為尊重病人醫療自主、保障其善終權益，促進醫病關係和諧，已於 2016 年 1 月 6 日實施的《病人自主權利法》，後續為謹慎起見，更再次於民國 2019 年 06 月 12 日修正。依於該項法令，第一條則闡述「為尊重病人醫療自主、保障其善終權益，促進醫病關係和諧，特制定本法」[20]，目的在於自主之拒絕醫療權，則是在尊重病患意願前提下，不透過儀器介入來維繫生命，乃是歐美各國近年來認同之病人基本權利。中止醫療措施後，即便病人最終死亡，也是病人自然病程發生的結果，是「讓病人自然地走」，並不違反醫學倫理，故病患或家屬已可明確表達放棄治療的意願，甚至已可要求撤除維生設備。

生命的意義與價值在道德與倫理上，是永遠被尊重且在佛法觀點是至高無上的；時間，永遠是彌補傷痕的最佳藥方，面對安樂死必須以人性為出發點，更不可以違背大自然法則，終究肉身的疼痛是即將臨終的病人最後的考驗，但能借助宗教信仰所帶來的精神的解脫，如釋聖嚴法師般坦然面對，並轉移渡化他人也能一起沉靜在佛法的世界中；如此，「安樂死」議題的探究與討論自然會無疾而終。

[19] 楊秀儀:〈論病人之拒絕維生醫療權：法律理論與臨床實踐〉，頁 10。
[20] 20190927 參見網址 https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=L0020189

參考文獻

一、現代專書（依姓氏筆畫排序）

索甲仁波切(Sogyal Rinpoche)作 鄭振煌譯：《西藏生死書》，臺北：張老師文化出版社，1998 年 2 月。

熊秉元：《尋找心中那把尺》，臺北：天下文化出版股份有限公司，1993 年 9 月。

釋昭慧：《佛教規範倫理學》，臺北：法界出版社， 2003 年 3 月。

釋滿義：《星雲學說與實踐》，臺北：遠見天下文化出版股份有限公司，2015 年 5 月。

二、期刊論文（依姓氏筆畫排序）

吳旭洲：〈漫談弱勢人權之法律維護〉，《律師雜誌》321 期，2006 年 06 月，頁 21～30。

李怡青：〈權力基礎理論：權力定義與權力增生性〉，《中華心理學刊》54 卷 2 期，2012 年 6 月，頁 203～217。

林其賢、郭惠芯：〈佛教臨終關懷的當代難題－－安樂死與器官捐贈〉，《中華佛學研究》8 期，2004 年 3 月，頁 279～293。

楊秀儀：〈論病人之拒絕維生醫療權：法律理論與臨床實踐〉，《生命教育研究》5 卷 1 期，2013 年 6 月，頁 1～23。

釋昭慧：〈論自然權利與法定權利概念下的「宗教自由」〉，《思與言：人文與社會科學雜誌》50 卷 1 期，2012 年 04 月，頁 235～251。

三、經文

明四波羅夷法之四(殺戒) 《摩訶僧祇律》 第 4 卷 CBETA 電子佛典集成

(唐)一行慧覺依經錄作譯 (宋)普瑞補註 (明)讀徹參閱 (明)木增訂正 (明)正止治定華嚴經海印道場懺儀 1368~1644 年。

四、網路資料（依檢索時間排序）

https://www.chinatimes.com/realtimenews/20180607004107-260404，檢索日期：2019 年 1 月 1 日。

https://tw.appledaily.com/new/realtime/20180511/1351677/，檢索日期：2019 年 1 月 3 日。

http://tripitaka.cbeta.org/T22n1425_004，檢索日期：2019 年 1 月 7 日。

https://kknews.cc/zh-tw/other/k29zkov.html，檢索日期：2019 年 3 月 23 日。

https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=L0020189，檢索日期：2019 年 9 月 27 日。

論史鐵生〈命若琴絃〉之生命書寫

黃露慧

國立屏東大學中國語文學系 碩士班

摘要

〈命若琴絃〉是中國作家在一九八五年發表的短篇小說。〈命若琴絃〉的作者史鐵生本身是個殘疾，小說中用「莽莽蒼蒼的群山中之中走著兩個瞎子」[1]這句話呼應前後文，對照自身，他要告訴讀者，我們都是生命共同體，生命是一直往前走的，要與大自然渾然成為一個整體，生命的樂章才能彈響，那是追求通往靈魂深處的心弦樂曲。

本論文就從生命的角度，來分析〈命若琴絃〉的題旨，生命是重複輪迴的；對照生命也像琴弦兩端拉緊才能彈出聲音。筆者先探討「小說人物與作者生命歷程的相呼應」，再分為「真實與虛幻」、「以物觀我，成就自己」「生命本質相同，過程自己燃燒」、「內心本自清淨」四部分。就算殘疾也可以走一條屬於自己的道路，只要在心弦的兩點之間彈響生命的溫度，在努力的過程成就自己，盡力彈好就沒遺憾，然後身心明靜與天地合一。最後說明生命的價值就在於認清真相，熱愛生活。

關鍵詞：史鐵生、命若琴絃、生命書寫、物我觀、心弦

[1] 史鐵生：〈命若琴絃〉，張曉風編：《小說教室》（臺北：九歌文庫，2000 年 9 月），頁 348。本論文所引之內容，均根據此一版本，以下引文只列出頁碼，不再加註。

一、前言

史鐵生(1951 年-2010 年)，北京人。十八歲時在文化大革命時做為「知青」[2]，下鄉去陝北關家庄，這段時間遭遇暴雨和冰雹，最後導致他雙腿無法行走，才短短兩三年時間從發病後癱瘓，終生都只能坐輪椅。就學時期曾經是運動健將的史鐵生，在人生最好的年華時，變成了殘疾人士，可想而知對一個年輕人是有多大的打擊。〈命若琴絃〉發表於一九八五年，當時史鐵生三十四歲，小說主旨說明了隱含在作者對於自己所遭遇的病痛，那種無奈，絕望中又帶著希望的的心情。

老瞎子終其一生謹記他的師傅的叮囑，須切切實實彈斷一千條琴弦才能將琴槽裡藏著的無字白紙取出。小瞎子十七歲情竇初開，對「電匣子」好奇與對聲音的敏銳，讓他更渴望能開眼再看見世界。終於，在老師傅七十歲的夏天就快達成彈斷一千條弦時，師徒倆再度來到山村野羊坳。小瞎子再次聽見蘭秀兒的聲音，他戀愛了，老師傅卻只想著彈斷第一千條弦以後、抓藥、喝下看見一切，哪怕是看一眼也好。最後，一老一少雙雙失望。

故事結尾，兩個瞎子離開村落，又來到另一個群山之中:

> 「這地方偏僻荒涼，群山不斷。荒草叢中隨時會飛起一對山雞，跳出一隻野兔、狐狸、或者其它小野獸。」（頁 375）

史鐵生巧妙安排前後文相對照，聰明的小說家懂得利用它來說一個不斷重複、輪迴的悲慘故事，沉默的場景一樣可以感動人。[3]

人生要設定目標，即使目標是虛設的，也別讓自己人生鬆懈、虛度的概念。而文章的一老一少是眼盲心不茫，反觀現代的人大多是眼不盲而心茫，不知道自己人生目標，茫茫然然不知方向？就如一艘船沒有指南針在指定方向，當遇到「狂風暴雨」，會發現平靜是要有時間與過程，不單只是意志力的。本文告訴我們身體就算有殘缺，形軀的殘缺也不會影響我們對生命的熱愛；即使目的地是虛設的，但要記得的是，愛是真實的。以下本論文分別從「人物與作者生命歷程的相呼應」，再分為「真實與虛幻」、「以物觀我，成就自己」、「生命本質相同，過程自己燃燒」、「內心本自清淨」四部分來探討〈命若琴弦〉的生命書寫。

---

[2] 知青此詞語是中國從 1950 年代起一直至 1977 年最後一批上山下鄉的中學生結束，為指向自願或者被迫從城市下放到農村成為農民的青年。

[3] 許榮哲《小說課：折磨讀者的秘密》(臺北：國語日報，2014)，頁 18。

二、人物與作者生命歷程的相呼應

〈命若琴絃〉是史鐵生嘔心瀝血的作品，兩位主角的設計和他自己的遭遇隱隱相合，這篇小說是史鐵生從生命深處歷練出來的。〈命若琴絃〉中，十七歲的小徒弟，三歲後全盲，半開眼眼珠上吊，不想學說書，卻被「電匣子」吸引才來學說書，腰後掛著大腰包有一台掛耳機的收音機和生活雜物，三弦琴比較新卻不太在意的也懸掛在腰包上。這段情節呼應到作者的身世，是史鐵生要表達父母親對於自己發病後，無法行走只能靠輪椅為生的擔憂，就像小瞎子父親送他來跟老瞎子學習，希望他可以靠自己立足在這個人世間。作者把自己的個性與美感情緒波動表現在小瞎子的畫面中，自己刻畫自己，冀望自己不要就此而喪志。

作者剛發病時才二十歲出頭，母親為了照顧他心力交瘁，短短兩年就死於肝癌。史鐵生對母親的敬愛與推崇，〈我與地壇〉就多有描述，裡面有一段話寫著：「她（母親）想，只要兒子能活下去，哪怕自己去死呢也行，可她又確信一個人不能僅僅是活著，兒子得有一條路走向自己的幸福；而這條路呢？有誰能保證她的兒子終於能找到。」[4]活就要活得有尊嚴、有價值。作者對母親的情感只能在靈性上交融。〈命若琴絃〉中，小瞎子父親費盡唇舌連哄帶騙的讓小瞎子去學說書，就像是作者的母親一樣，小瞎子的父親也是希望小瞎子能走向一條屬於自己幸福的路，儘管沒有人可以保證小瞎子可以找到，就像老瞎子發現自己的路最終是一個虛妄的、像白紙般的目標，卻真真實實是支撐他活了一輩子的信念。人生老病死何其自然，自然到你不需要恐懼，因為唯有愛才能戰勝恐懼。

小說中有一段，小瞎子到了野羊坳，想起了一個讓他心噗通噗通跳的女孩-蘭秀兒。小瞎子跟蘭秀兒好過一段時間，但蘭秀兒最後還是跟別人結了婚，等老瞎子發現小瞎子時，小瞎子跌在雪地裡，一動也不動想這麼等死。少年人對於戀愛的懵懵懂懂，那份悸動，跟最後失去的頹喪。思考著作者為何在文中穿插了這段失戀的故事，後來發現史鐵生也有個初戀情人，但可能由於自己已是殘疾人士，對方父母親不准，後來兩人還是分手收場。

在史鐵生經歷生病，以及母親過世時，是這個女孩在旁邊支持他。所以分手後相當痛苦的史鐵生，大概是書中小瞎子問老瞎子說：「幹嘛咱們是瞎子!」就如同遇到人生的挫折與艱難，會對上天問：「為什麼是我？」但人生也不用絕望，這篇小說寫完的四年後史鐵生就跟他的妻子結了婚。人不能沒有愛，尤其不能沒有所愛。不能被愛固然可怕，但如果一個人愛的本能無以寄託就更可怕。假如不能被愛是一條黑暗的小路，燃著愛的心還可以照耀著前行，但倘若全無所愛，便如那綿綿的秋雨，把生活打得僵冷。

老瞎子七十歲，風霜刻蝕的面容，雙眼深陷只剩焦黑的眼皮窩子，拉著一把蛇皮三弦琴，握琴弓的手粗糙乾裂卻堅韌無比。師徒倆再來野羊坳，平靜的水因快彈斷一千根而起蓮漪，所以原先只是小瞎子的琴聲亂，後來兩人都亂了音。支撐老瞎子一輩子的是虛妄卻又真實的信念，人生來只能注定是自己、注定活在無數他人中間，並且

[4] 史鐵生：〈我與地壇〉《我的夢想》(香港： 三聯書店 ，2008)，頁 68。

無法與他人徹底溝通。這意味著孤獨，而孤獨其實是無法與自己的內心交談。所以作者就認為人的命就像這琴弦，拉緊了才能彈好，彈好了就夠了。

三、真實與虛幻

在古代「弦」的意涵，除了射箭的方弦之外，即指琴弦。唐代李商隱〈錦瑟〉詩：「錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。」意思是指錦瑟為什麼正好五十根弦？每一弦每一柱總令我想起逝去的青春時光。唐代杜甫〈初月〉詩：「光細弦初上，影斜輪未安。」指初月升空，光微影弱，似一把弓弦向上的玉弓，它斜斜地嵌在天幕中。另外唐代李頎〈聽董大彈胡笳聲兼寄語弄房給事〉詩：「先拂商絃後角羽，四郊秋葉驚摵摵。」形容先彈輕快曲後奏低沉調，四周秋葉受驚瑟瑟凋零。形容音樂和妻子是糸部的玄，月亮和弓箭有關的物品就是弓部玄。弦是指圓上任意兩點連成的不通過圓心的直線，[5]一根琴弦需要兩個點才能拉緊—那是「一」的概念。一有數種，有道的一；有神的一；有氣的一；有水的一；有數的一；有一貫的一；有協一的一；有精一的一；有唯一的一；有守一的一；有歸一的一。[6]總之，心絃的兩個點：一頭是追求，一頭是目的；一個是物質，一個是精神。

倘若生命像琴弦，一條線斷了可以再「上好一根心弦」。 我們的軀殼總會塵埃落定，反正再換一條就好了。就算換了一千條，輪迴上千次，琴槽總會壞吧！那就是代表天地總有毀滅的時候。但是靈識是不滅的。人生在世，意義何在？佛家曾說三千大千世界。又云：眾生支大骨肉質體皆是地大‥眾生肢體血液溫體皆是水大‥眾生肢體君相溫氣皆是火大‥眾生肢體隨念動搖皆世風大‥眾生臟腑之間氣血通經皆是空大‥眾生心身，眼耳鼻舌身意中有為，其處主知了靈識皆是識大‥眾生身心，眼耳鼻舌身意根處皆根大。[7]我們對生命的認識，透過眼看耳聽鼻聞舌嚐身行意想中有為，體會到人「大」身應該可以到：無所謂從哪兒來、到哪兒去。也就是「無所謂誰是誰」的「思想」國度。史鐵生很巧妙地說明：

> 生生不息即是我的生生不息—是「我」的生生不息使我生生不息，反過來，又是我的生生不息使「我」生生不息。[8]

作者往往把自己對宗教的體悟元素帶進來，讓讀者產生對生命的探索與悸動。那不影響光明如琉璃的內心展現每次生命的光芒。肉體會腐，識體永恆，就如同老瞎子撥琴說書用短暫生命綻放宇宙永恆。「老瞎子沒理他，骨頭一樣的眼珠又對著蒼天。那兒，太陽正變成一汪血。」（頁 354）在他的「眼裡」，「一汪血」是虛幻，可是卻是那麼真實。對他而言，全心沉浸在說書的世界才是真實的存在。 一把三絃琴，通天又徹地，過去與未來，皆在說書間。說與彈相輔相成。〈命若琴弦〉這篇的命名，

[5] 萌典， https://www.moedict.tw/%E5%BC%A6
[6] 張紅雨：《寫作美學》(高雄：麗文文化， 1966 年)，頁 206。
[7] 《大梵天王問佛決疑經》（臺南：和裕出版社，2005 年)，51 頁。本經出自，《卍續藏經》第 1 卷 編號:27 頁數:第 441 頁 。
[8] 史鐵生：《晝信基督夜信佛》(香港：香港中和，2012)，頁 220。

也意味生命就像琴弦一樣，雖有時間性，越使用越短，但重要的是如何在生命過程綻放光芒。

而史鐵生小說也往往有強烈的自傳要素，就他說的：

> 我有時候倒是怕活。可是怕活不等於不想活呀?可我為什麼還想活呢?因為你還想得到點什麼，你覺得你還是可以得到點什麼的，比如說愛情，比如說價值感之類，人真正的名字叫慾望。[9]

作者的慾望就像老瞎子那張無字的白紙，一個虛設的慾望。但是〈我的地壇〉後文卻說，「但是太陽，他每時每刻都是夕陽也都是旭日。當他熄滅著走下山去收進蒼涼殘照之際，正是他另一面燃燒著爬上山顛佈散烈烈朝輝之時」。陰與陽；虛與實是相對應的，禍福總相依的。

> 有一天，我也將沉靜著走下山去，扶著我的拐杖。那一天，在某一處山窪裏，勢必會跑上來一個歡磞的孩子，抱著他的玩具。
> 當然，那不是我。
> 但是，那不是我嗎?
> 宇宙以其不息的慾望將一個歌舞煉為永恆。這慾望有怎樣一個人間的姓名，大可忽略不計。[10]

史鐵生把追求的「慾望」變成了一篇篇的短文或小說，內容往往隱射自己內心的思維。就如〈命若琴絃〉前面一段與後面一段相呼應，結構經由故事的鋪陳，相當扣人心弦。

> 莽莽蒼蒼的群山之中走著兩個瞎子，一老一少，一前一後，兩頂發了黑的草帽起伏鑽動，匆匆忙忙，像是隨著一條不安靜的河水在漂流，無所謂從哪兒來、到哪兒去。也無所謂誰是誰。（頁 375）

像一幅風景畫，很孤獨，也很詩意。這個意象不就像在「大氣」中，我們走在山裡，蒼蒼茫茫，一陰一陽，一老一少，一前一後。老瞎子說書開頭總是以「自從盤古開天地，三皇五帝到如今」做開頭，盤古是混沌的，不分南北與西東。[11]想當初每天勞累的生活，匆匆忙忙，不知什麼叫做安靜，總是讓時間的洪水帶著我們漂流，變得紛亂焦躁，而不瞭解來這世上的意義，更不明白以後要去哪裡。

而我們最怕的就是一根不能拉緊的琴弦，難彈出悅耳的曲子。當老瞎子的心也要兩個點，你才能在中間這緊繃繃的過程上彈響心曲。當他明白保存了五十年的藥方原來是一張無字的白紙，吸引著他活下去、走下去、唱下去的東西驟然間消失乾淨。因

[9] 史鐵生：〈我的地壇〉，《我的夢想》(香港： 三聯書店 ，2008 年)，頁 83。
[10] 史鐵生：《我的夢想》(香港： 三聯書店 ，2008 年)，頁 87。
[11] 《龍華寶經 》元祐出版社，頁 13。

為發現那目的原來是空的。但最後，老瞎子體悟到何謂愛的真諦，那是他師父跟他說的一句話:

記住，人的命就像這琴弦，拉緊了才能彈好，彈好了就夠了。（頁 373）

本文結尾「無所謂誰是誰」，就如文章前面所述，三尊泥像早脫盡了塵世的彩飾，還一身黃土本色返璞歸真了，認不出是佛是道。告訴咱們最後還是得「返璞歸真」。如何「歸真」，如本文終旨:「人的命就像這琴弦，拉緊了才能彈好，彈好了就夠了。」（頁 373）不過，要拉緊彈好，是很累，但值得，反正弦斷了，還能換。所以作者最後結局的安排又回到原點，就類似佛教的輪迴概念，但回到原點以前，又提醒：「目的雖是虛設的，可非得有不行，不然琴弦，拉不緊就彈不響。」（374）身體的殘缺沒有公平的待遇，冷漠的「野羊坳」的人們需要我們拉緊琴弦勾畫出無窮的未知世界。

當科技不發達，人們的娛樂有時會藉著「說書者」增加生活情趣。尤其是盲者，彈琴說唱是一種可以維生的工具。可給寂寞的人帶來歡樂。然而老瞎子與小瞎子可能不知道有一天人們不會再需要「你們」了，因為有了「電匣子」，最終，還是得另謀出路。這從野山坳的居民就可看出端倪，當老瞎子找不到她的小徒弟時，心急如焚地問：

什麼時候走的?
人們想了好久，都說是在藍秀兒嫁到山外去的那天。（頁 372）

一種人性的冷漠，從作者巧妙的筆鋒帶了出來。大多數的人都無法真正地聆聽別人，特別在這個充斥電視和流行音樂的年代，人們變得遲鈍。對話只不過是聽障者所比的一個語彙罷了。真正的人類生活只不過是一幕幕眼前閃過的電視畫面。[12]史鐵生身體殘缺，卻想以「不息的慾望煉為永恆」，[13]煉是要千錘百鍊，而不澆熄內心的熱情，用「想像」的小說隱喻出真實的生命，隱喻既不是單方面的指涉，語意已經超乎寫實的真實世界。[14]

作者安排了明象和暗象的方式是如同生活一樣千變萬化。但又從生活出發，受真實的、具體的生活的制約。當作者被生活中的假、惡、醜所激怒，或者真、善、美受到打擊而憤憤不平，這時文藝奔放、高亢，明象顯著，暗象也容易捕捉。而明象是要以讀者的眼睛去感知，暗象則需要讀者以心靈去體會。當然，暗象的價值勝於明象。暗象使人頓悟，受到冶煉，得到精神的提純與喜悅。[15] 自己要認清自身的缺憾，別執意自己不能擁有的，「真與假、虛與實、空與有的二元對立，看似壁壘分明，但洞燭實相的智者卻能圓融處之，在王安石〈夢〉詩就云：「知世如夢無所求，無所求心普

[12] David Best 著，廣梅芳譯:《理性的藝術》（臺北市，心理出版，2003 年），頁 144。
[13] 從史鐵生的「宇宙以其不息的慾望將一個歌舞煉為永恆。這慾望有怎樣一個人間的姓名，大可忽略不計」而來。
[14] 簡政珍:《語言與文學空間》（臺北:漢光文化，1999 年），頁 27。
[15] 張紅雨：《寫作美學》（高雄：麗文文化， 1966 年），頁 213。

空寂。還似夢中隨夢境，成就河沙夢功德。」[16]由明喻到隱喻進一步再將寫實稀釋。明喻著眼點是兩個物體原有的相似，隱喻則強調在相異或不相干的客體上發現相似。隱喻因此延伸語言，擴充真實世界。人的視野由寫實擴張到想像，模仿到創造。[17]

小說是虛構的，但影響沒有時、空的分別，在作者第一次出現三尊泥像的文字：

「三尊泥像早脫盡了塵世的彩飾，還一身黃土本色反璞歸真了，認不出是佛是道。（頁 356）

第二次出現： 當老瞎子想離開慾望的野羊嶺時，小瞎子病了。

「老瞎子靜靜地坐著。靜靜地坐著的還有那三尊分不清是佛是道的泥像。」（頁 367）

彷彿要讓他去作生命的抉擇，他要去抓藥，還是留下？第三次出現：小瞎子與蘭秀兒的愛情。

「兩個人在堂殿裡扭打起來，三尊泥像袖手旁觀幫不上忙。」（頁 369）

這裡寫出了瞎子命中注定的悲慘命運，「隨遇而安」是他們生存的唯一條件。[18]「 泥像」到底是實還是虛，虛與實之說，當視情形而論，不可執一而言[19]。

作者把宗教元素帶進來，喻意說：「了解一切有為法，如同夢幻泡影，內心便如如不動，不再執著馳逐。」[20]這是出世的達官超然，若能以這般達觀超然在如夢的世間隨緣盡分，便可消解諸多紛擾，成就無量夢中的功德。即便一切是假，仍應認真以對。唯其打破真假、虛實、空有的對立，才具備「不以物喜，不以己悲」的高情緒智商，才不致消極頹唐，才能努力做好自己！[21]

四、以物觀我，成就自己

史鐵生善於描寫動物來影射自己：

「這地方偏僻荒涼，群山不斷。荒草叢中隨時會飛起一對山雞，跳出一隻野兔、狐狸、或者其它小野獸。」（頁 369）

[16] 林伯謙：《貝葉裏的說書人》 （臺北： 台灣商務印書館， 2015 年）
[17] 簡政珍:《語言與文學空間》（臺北:漢光文化，1989 年），頁 27.
[18] 史鐵生：《我的遙遠的清平灣》（臺北:林白出版，1989 年）頁 10。
[19] 〔北宋〕邵雍著，閆修篆輯說:《皇極經世書今說‧觀物外篇》（臺北:老古文化，2004 年），卷上，頁 108。
[20] 出自佛經《金剛經》的偈:一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。
[21] 林伯謙：《貝葉裏的說書人》（台北： 台灣商務印書館， 2015 年），頁 204

就像在你努力的過程中，所遭遇的人、事、物，甚至挫折，都會變成自己最寶貴的經驗，而不論是好的壞的，都能成就現在的自己。由於自己身體的殘缺，作者雖被上帝關上了一扇門，那個可以看清世界的門，但也打開另一扇門。「螞蟻打架我也聽得著。」也意謂著老瞎子天生瞎，耳朵卻很靈敏。還有，「小瞎子聽見獾在地裡啃莊稼，就使勁學狗叫，那隻獾連滾帶爬地逃走了。」 他覺得有點開心，因為他幫了農夫。「輕聲哼了幾句小調兒，哥哥阿妹妹的。」替後面與蘭秀兒的感情作伏筆。「師父不讓他養狗。怕受村子裡的狗欺負。」所以才會擔心師父罵他，也怕欺負了人家的狗，誤了生意，隱喻殘缺不影響善良。「又走了一會，小瞎子又聽見不遠處有條蛇在游動，彎腰摸了塊石頭砍 過 去，「嘩啦啦」一陣高粱葉子響。老瞎子有點可憐他了，停下來等。」（頁 350）這裡很有趣，是可憐小瞎子不能養狗；還是眼睛看不見，只能藉著哼歌娛興。再再表現作者安排荒草叢中的動物來表現內心的孤寂與驚慌。

另外觀察小瞎子與蘭秀兒之間的情愛，讓人了解現實與理想的隔閡。少男少女的感情豐富與浪漫，在文中有段話表現的很貼切：

> 「今天的柴挺乾。」小瞎子說。
> 「嗯。」
> 「還是燜飯?」
> 「嗯。」(頁 364)

如果是已婚者那就是《易經》說的「悔吝」。悔就是「悔恨、後悔、煩惱」；吝就是「困難、艱險、阻礙、吝嗇。」[22]悔吝的產生，是因為無法「鎖心猿，拴意馬」。鎖心猿從那兒鎖？拴意馬往那拴？在理性靈魂的生命動力係理性與愛，透過此種生命動力，導引人類精神向上提昇。嗜欲之魂僅追求感官的快樂，常與理性靈魂所持原則相違背，因此兩者之間經常處於永不止息的爭衡之中，在理性與嗜欲的競爭與對立中，意志之魂常為理性之魂的助力，助其平服嗜慾之橫硫。[23]就像最後小瞎子因為蘭秀兒的嫁人而哭了幾天幾夜，都驚動了野兔子、山雞、野羊和狐狸和鷂鷹。所以史鐵生曾在〈康復本義斷想〉就提到：

> 在我們熱烈追求愛情的幸福之時，在我們絕不放棄我們應有的權利之時，殘疾的朋友們，我們還得冷靜。如果我們的殘疾導致我們愛情的破裂，我們這些從死神近旁蹓躂的人，想必應該有了不太小器的準備:我們何苦不再全力地做些事，以其後世殘疾者以及全人類不要像我們這樣活得艱難?[24]

最後老瞎子做一個默默的守護者，在白色莽莽蒼蒼的山裡陪著他，靜悄悄，這時何須語言；那時那麼地自然，有莊子的「庖丁解牛」的意味，庖丁說他：當最初解牛時，看到的是一頭牛；三年之後，所見為牛身的某一部位，未嘗看見其全牛，所觸都

[22] 黃四明：《易經周易中階講易》(台中：易學佛堂，2004 年 8)，頁 70。
[23] 楊深坑：《柏拉圖美育思想研究》(台北水：牛圖書，2007 年)，頁 104。
[24] 史鐵生：《 我的夢想 》(香港： 三聯書店， 2008 年)，頁 62。

是最適當的位置，解牛的聲音，也像似最美妙的音樂一樣。

那就像佛家禪宗說的看山是山，看水是水；進一步則看山不是山，看水不是水；到後來則看山還是山，看水還是水，達到了「以神遇，而不以目視」的境地，所以往往不需要以眼觀天地萬物。

天地循環，日月輪轉，最末又得回到開始:「莽莽蒼蒼的群山之中走著兩個瞎子，一老一少，一前一後，兩頂發了黑的草帽起伏鑽動，匆匆忙忙，像是隨著一條不安靜的河水在漂流，無所謂從哪兒來、到哪兒去。也無所謂誰是誰…」（頁 375）與萬物融為一體的喻意呈現。

五、生命本質相同，過程自己燃燒

> 「兩面脊背和山是一樣的黃褐色。一座已經老了，嶙峋瘦骨像是山根下裸露的基石。另一座正年青。」（頁 354）

史鐵生把對物的美感化進文中，用心靈去觀天地，於是讀者閱讀小說化入這種場景、事件、情節之中，接觸了文章中的人物時，就會被環境的氣氛所感染，場面的變化所觸動，情節的起伏，美感情緒隨著人物的興衰得失等變化而波動，這種波動的規律與頻率不是文章中的人物，而是作者的，寫作者的情緒靈感化入文體裏，表面上是讀者與小說人物的關係，實際上的觸動是作者與寫作主體的關係。[25]時間會讓人的形體改變，但是不變的是生命的本質，生命的本質就在過程的自然。我們看文章內的背景，象徵著老瞎子跟小瞎子心情的起承轉合，其實也是作者的內心戲。例如：

> 「寂靜的群山沒有一點陰影，太陽正熱的兇…暴躁了一整天的太陽這會兒正平靜下來。」（頁 348）

史鐵生曾經提到，因為一開始無法接受自己變成殘疾人士，永遠無法行走的事實，他的脾氣壞到了極點，然而最終他平靜了下來。

當「大山的陰影在溝谷裡鋪開來」時，大山的陰影就暗示著後面小瞎子即將面對的痛苦。「老瞎子的身影彎得如一座橋」，橋，是連通兩地之間的連接，最大的象徵意義是連結，從此端到彼端。老瞎子的故事其實在他發現一輩子目標不過是一場空時已快結束，他絕望，他覺得失去人生意義。但他想起了小瞎子，他必須回去找小瞎子，在回去的路程，老瞎子回想起各種為了追求人生目標所做過的事，那些竭盡全力彈斷琴弦的堅持，有時充滿悲傷，有時充滿歡樂。

當老瞎子在雪地裡找到了小瞎子，最終明白了師爺的用意，就像作者史鐵生生前說：「我常感恩于自己的命運。人的命就像著琴弦，拉緊了才能彈好，彈好就夠了。我盡力了，所以沒有遺憾。」（頁 373）老瞎子把象徵希望的白紙封進了小瞎子的琴

[25] 張紅雨：《寫作美學》 (高雄：麗文文化， 1966 年)，頁 380。

槽，他必須要用盡力氣的彈，待他垂垂老矣也變成了老瞎子，他會發現這個善意的謊言，那時或許一樣感到絕望，但人生當真一點都沒有獲得嗎？他所有為了目標所努力的一切、那些喜怒哀樂，成就了他豐滿的一輩子。

再舉例，例如：「兩頂發了黑的草帽」，是時間的累積帶入勞累的象徵意義。又例如:「把三弦子抓在手裡」，老瞎子怕小瞎子丟了琴絃，就失了飯碗，那是生命的意義與價值，不能在疏忽中喪失的象徵意義。「老瞎子一天比一天緊張、激動，心裡算定，彈斷一千根弦的日子就在這個夏天了，說不定就在前面的野羊坳。」（頁 349）生命一點一點消逝，時間是不等人的。「暴躁了一整天的太陽」彷佛影射此刻的心情，熾熱的太陽讓人歸心似箭。「　我說野鴿子都回窩了，你還不快走。」年老者的無盡無休，言下想回家了。但是「幹咱們這營生的，一輩子就是走。」家在哪裡呢？人的一生不也是要走嗎，走到哪？時間又不等人，我們回的家，不是肉體的，是那靈性的永恆。「大山的陰影再溝谷裡鋪開來。地勢也漸漸的平緩，開闊。」（頁 351）替後面的內容先作預告。象徵小瞎子雖然看不見，他的生命與老瞎子一樣都是平緩開闊。老瞎子的師父跟他說過:咱這命就在這幾根琴弦上。文章的「真實」與現實生活的真實，要如何把生活的真實變為寫作的真實與藝術化，沒有斧鑿的痕跡，就是寫作者的工夫修養了。[26]像這篇文，內心由暗至明，由小至大。平緩開闊的生命，就這樣藉著三絃琴來擴展真實的價值與意義。所以說，「只有寫得好，寫得真實，才能引起讀者的美感諧震。」[27]而給讀者的影響也是綿綿密密的，連接成希望的未來。

六、內心本自清淨

「史鐵生居住在自己的內心，仍舊苦苦追索人之為人的價值和光輝，仍舊堅定地向存在的荒涼地帶進發，堅定地與未明事物鬥爭，這種勇氣和執著，深深地喚起我們對自身所處境遇的警醒和關懷」。[28]史鐵生在二零零三年榮獲首屆華語文學傳媒大獎--傑出成就獎時說。其中影射出老瞎子，地位卑微，卻「堅定地與未明事物鬥爭」，爺孫倆利用琴弦把歌唱，於是…

> 人人稱讚那三弦子彈得講究，輕輕漫漫的，飄飄灑灑的，瘋癲狂放的，那裡頭有天上的日月，有地上的生靈。老瞎子的嗓子能學出世上所有的聲音，男人、女人、颳風下雨，獸啼禽鳴。（頁 355）

這是生命的意義，隱喻我們做好專業，困難挫折不會永遠，鬱鬱的心情也有一絲光明，就像文中說：「雪停了，鉛灰色的天空中，太陽像一面閃光的小鏡子。鷂鷹在平穩地滑翔。」（頁 374）是的，但我們是健全的、明象的，反身而求之於自己的本心，返回到自己的一點靈光[29]，平穩寧靜地遨翔茫茫蒼蒼的大氣中，如此才能真正帶給人們「警醒和關懷」。

---

[26] 張紅雨：《寫作美學》（ 高雄：麗文文化， 1966 年），頁 381。
[27] 同注 26。
[28] 史鐵生 ：《我的夢想》（香港： 三聯書店， 2008 年）。
[29] 傅鳳英注譯《：新譯性命圭旨》，（臺北： 三民書局 ，2005 年），頁 352。

> 老瞎子回到野羊坳時已經是冬天。漫天大雪，灰暗的天空連接著白色的群山。沒有聲息，處處也沒有生氣，空曠而沉寂。所以老瞎子那頂發了黑的草帽就尤其蹿動得顯著。他蹣蹣跚跚地爬上野羊嶺，廟院中衰草瑟瑟，竄出一隻狐狸，倉惶逃遠。（頁 371）

看似無生機，卻孕育生機。而那張他保存了五十年的藥方原來是無字白紙，就算目的是虛設的，也是生命的光芒，也正如史鐵生所說：「我以為夢想已經淡薄或已經不存在，現在才知道這夢想都不會完結，一經喚起也還是一如既往地強烈。」[30]內心能像無字白紙一樣清淨，或許才是史鐵生內心真正的夢想。

當以往的翻山、趕路、彈琴乃至心焦，憂慮，內心跟文章背景景色一樣，漫天大雪、空曠而沉寂，心弦扯的緊，懷念卻是歡樂的。再者，當小瞎子哀莫大於心死時，易地而處的老師傅說:「那就彈你的琴弦」，「一根一根盡力地彈吧」，「記住，得真正是彈斷的才行」。（頁 374）

小瞎子如夢方醒。何謂「真正」，就是心無雜質，《清靜經》上說:「內觀其心，心無其心」，方法就是－以眼觀眼，以耳聽耳，以鼻調鼻，以口緘口，潛藏飛躍。在正一心。則外無聲、色、臭、味之牽，內無意、必、固、我[31]之累。就是不要意氣用事，不要太武斷，不要太固執，不要太過於自我本位。自然心中清虛明靜。[32]。如此能做到心一而不分，便能產生應萬物的智慧。那個智慧就是把內心的清淨自性放在「琴槽」裡，「真正」去彈生命的舞曲，心身兩忘，到「無我」的境界，「無所謂誰是誰」的境界，透過內心超然的大愛的一條線傳給心弦的另一方。

就像老子說：「天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，萬物得一以生」[33]，意指天得一才能清明，地得一才能寧處，神得一才能虛靈，谷得一才能充盈，萬物得一才能化生。[34]老瞎子跟小瞎子就是透過白紙連成一條不能分割的線與點，那是生命歷程，那是一種昇華，昇華到內心本自清境的境界，「放下才有愛」，這是本文的中心。就如作者所言：「其實人人都是根據自己的所知猜測著無窮的未知，以自己的感情勾畫出世界。每個人的世界就都不同。」（頁 356）

---

[30] 史鐵生：《 我的夢想》 （香港 ：三聯書店 ，2008 年），頁 117。
[31] 語出《論語．子罕》:「子絕四－毋意、毋必、毋固、毋我。」
[32] 傅鳳英注譯:《新譯性命圭旨》（臺北： 三民書局， 2005 年），頁 416。
[33] 出自老子《道德經》第三十九章。
[34] 老子著，劉省齋註譯：《老子註解》（台南：大行出版，1996 年），頁 70。

七、結語

文學不但使真相現形，也使人生充實與豐富。[35]在文中「兩頂發了黑的草帽起伏鑽動」（頁 348），彷佛沉重的背景，那是人生淬鍊而來，搭配美妙的琴音，高低起伏，如人飲水，冷暖自如，所以我們無須「匆匆忙忙，像是隨著一條不安靜的河水在漂流」，就像本文說「無所謂從哪兒來、到哪兒去。」（頁 375）是意義創造了時間。對於不求意義的物種，本無所謂時間，無所謂現在也無所謂將來。[36]

作者勾勒出一老一少的形象，當老瞎子回答，「就因為咱們是瞎子」。所以他們需要虛設的目標，那是暗象，否則琴弦拉不緊，就無法「渾然成為一個整體」，生命的樂章又要如何彈響。追求通往中心的那一條心弦，回歸純淨的靈性故鄉，活出生命的美好目的，而筆者想這也是作者要表達的意思。最後我們追求通往中心的那一條心弦時，是「無所謂誰是誰」（頁 375）的，因此保持純淨的靈性，回歸自我的清淨，那才是我們真正的目的。所以聰明的人是能認清實際生活的背後真相，而睿智的人是在認清真相後，依舊謙虛；依然熱愛著生活，那才是生命的價值之所在。

[35] 史鐵生著：《我的遙遠的清平灣》（臺北：林白出版，1989 年），頁 4。
[36] 史鐵生：《晝信基督夜信佛》（香港香：港中和出版，2012 年），頁 212。

參考書目

一、史鐵生作品

史鐵生:〈命若琴絃〉,張曉風編:《小說教室》,頁 348-375。
史鐵生著:《我的遙遠的清平灣》臺北:林白出版,1989 年 4 月。
史鐵生:《我的夢想》香港:三聯書店,2008 年 4 月。
史鐵生:《晝信基督夜信佛》香港:香港中和,2012 年 3 月。

二、專書

〔北宋〕邵雍著,閆修篆輯說:《皇極經世書今說・觀物外篇》臺北:老古文化事業股份有限公司,2004 年 6 月。
《大梵天王問佛決疑經》台南:和裕出版,2005 年。
《龍華寶經》,臺北:元祐出版社。
老子著,劉省齋註譯:《老子註解》台南:大行出版,1996 年 11 月。
林伯謙:《貝葉裏的說書人》 台北: 台灣商務印書館, 2015 年 5 月。
張紅雨:《寫作美學》 高雄:麗文文化, 1966 年 10 月。
許榮哲:《小說課:折磨讀者的秘密》臺北:國語日報,2014 年
黃四明:《易經周易中階講易》台中:易學佛堂,2004 年 8 月
傅鳳英注譯:《新譯性命圭旨》臺北:三民書局,2005 年 10 月
楊深坑:《柏拉圖美育思想研究》台北:水牛圖書,2007 年 2 月
簡政珍:《語言與文學空間》台北:漢光文化,1999 年 2 月
David Best 著,廣梅芳譯:《理性的藝術》臺北市,心理出版,2003 年 2 月
萌典, https://www.moedict.tw/%E5%BC%A6

以漢語爲母語的日語學習者在及物動詞、不及物動詞以及被動表述三者之間的選擇問題

杉村泰

名古屋大学人文学研究科 教授

摘要

本文將比較日語母語者和以漢語爲母語的臺灣日語學習者（日本語能力测試N3、N2、N1合格水準）各自的選擇傾向，並指出：當遇到像「風でドアが開いた」一樣表示因自然作用力，以及像「さあ、肉が焼けたよ」一樣表示因人爲原因而引起物件發生變化等情形時，學習者即使到了高階水平，依然容易選用類似「火災で家が焼かれた」、「さあ、肉を焼いたよ」的被動或及物動詞，而不能像日本人一樣使用不及物動詞。

関鍵詞：漢語爲母語的日語學習者、成對動詞、自發性、意圖性、中日對比研究

一、引言

本文針對以漢語爲母語的日語學習者在關於日語成對動詞中的及物動詞、不及物動詞，以及被動表述這三者之間的選擇問題進行論述。在例（1）中，若無特殊語境，日語母語者傾向於選擇不及物動詞「焼けた」（烤好了），而以漢語爲母語的日語學習者則傾向於選擇「焼いた」（把～烤好了）。

(1) さあ、肉｛が焼けた／を焼いた／が焼かれた｝から食べましょう。

對於這種學習者和日語母語者之間的選擇傾向性的差異問題，本文將從學習者的母語—漢語的影響和學習者的習得水平（N3, N2, N1）差異這兩方面進行考察。

二、相关研究

關於成對動詞的及物、不及物動詞以及被動表述選擇問題的研究不勝枚舉，如守屋（1994）、小林（1996）、中村（2002）、曽（2012）等。其中，守屋（1994）曾以中級上到中級中水平的學習者（漢語母語者60人，韓語母語者49人，英語母語者21人）爲對象進行了問卷調查。問卷題目爲格助詞的「が/を」與及物/不及物動詞的搭配選擇題，共23題，如例（2）。通過調查，守屋（1994）指出學習者不傾向於選擇不及物動詞。

(2) ドア〔を/が〕風でバタンと（閉めた/閉まった）。（守屋1994的例①）

本文在該研究基礎上結合杉村（2013a, 2013b, 2014）中的及物、不及物動詞和被動表述的相關研究，明確了以漢語爲母語的日語學習者的日語及物、不及物動詞和被動表述的選擇傾向，並在此基礎上一並討論了漢語的及物、不及物動詞和被動表述的選擇傾向。

三、调查概要

本次調查的對象爲日語母語者和以漢語爲母語的臺灣日語學習者，問卷題目共60題，答題者對「を／が」和「及物動詞／不及物動詞／被動表述」進行搭配選擇，如例(3)。並對以漢語爲母語的人進行了三選一的問卷調查，問卷題目共60題，如例(4)。漢語問卷爲日語問卷的翻譯版本，因此漢語表述略有不適之處。本文對60題中的18道題進行考察。

(3) 【問題】括弧内の助詞と動詞のうち、最も適当なものを一つ選んで○を付けてください。（請從括號內選擇一個最爲適當的助詞和動詞並用○標註）

さあ、肉（が／を）（焼けた／焼いた／焼かれた）から食べましょう。

(4) 【問題】請在①～③中，選擇一個最自然的語句，并在其對應的括號中畫圈。

（　）①來啊，肉烤好了，一起吃吧。

（　）②來啊，把肉烤好了，一起吃吧。

（　）③來啊，肉被烤好了，一起吃吧。

日語問卷中還存在「＊肉が 焼いた」或「＊肉を 焼けた」這種形態論性質的選

擇錯誤，由於該類錯誤不在本文討論範圍之內，因此在統計數據時剔除了此類相關數據。

本次調查答題者情況如下。

・日語母語者（日語問卷）

名古屋大學本科生114人（2012年5月8～10日）

・漢語爲母語的日語學習者（日語問卷）

真理大學人文學院應用日語學系4年級學生（2013年3月19日）、銘傳大學應用日語學系2、3、4年生、研究生（2013年4月9～30日）合計：N1水平35人、N2水平75名、N3水平38人

・漢語母語者（漢語問卷）

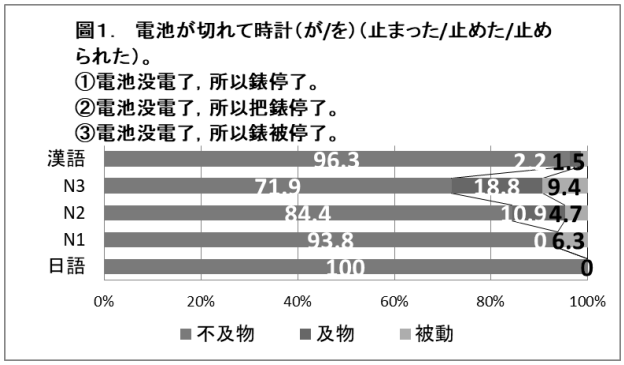
眞理大學人文學院應用日語學系４年生（2013年3月19日）、銘傳大學應用日語學系2、3、4年生、研究生（2013年4月9日～30日）合計（270人）

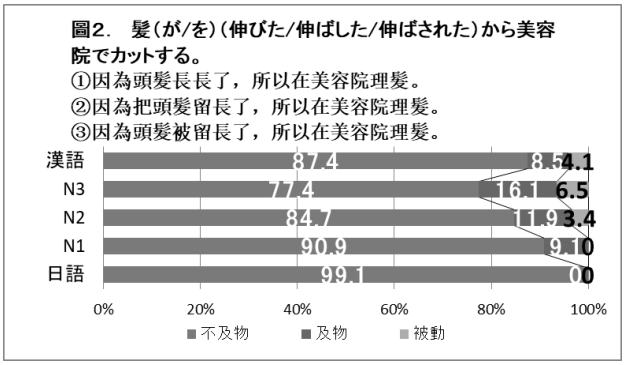
四、及物、不及物動詞、被動表述的選擇結果

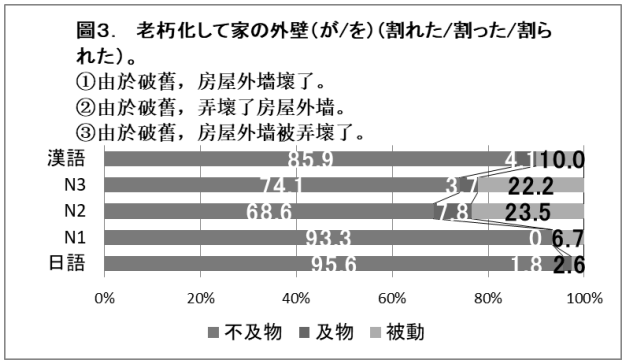
(一)表示對象發生內在變化時

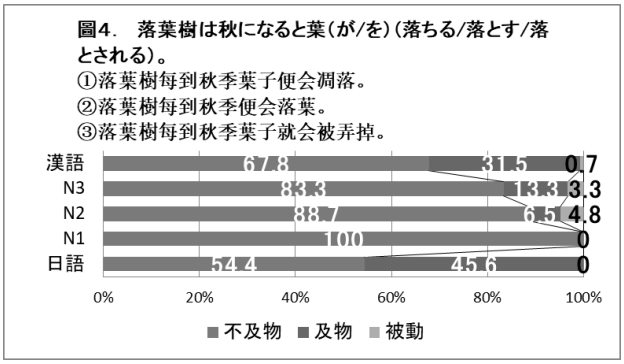
本節主要考察表示對象發生內在變化的及物、不及物動詞與被動表述的選擇傾向。所謂的內在變化指的是在沒有外力參與的情況下，由於時間的流逝而自行發生變化的事物，如“電池沒電了，所以錶停了”。在這種情況下，如1-圖3，無論日語問卷還是漢語問卷，答題者幾乎都選擇不及物動詞。N3、N2水平的日語學習者不及物動詞的選擇率較低，而達到N1水平的日語學習者不及物動詞的選擇率有所提升。

當然，如圖4描述落葉時，在日語中若理解爲自然現象則會選擇不及物動詞，而若將落葉擬人化（與“人脫衣服”相同）則會選擇及物動詞。學習者更傾向於將落葉只理解爲自然現象，選擇不及物動詞。但在漢語中，“落葉”這種V+O的及物動詞表達是可行的。



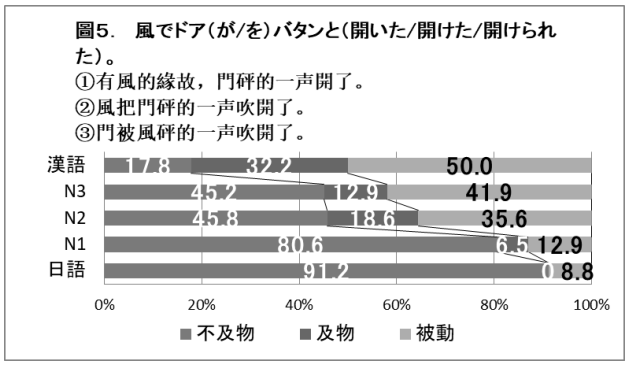


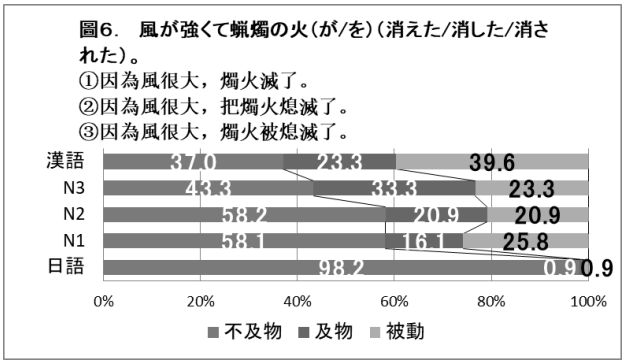


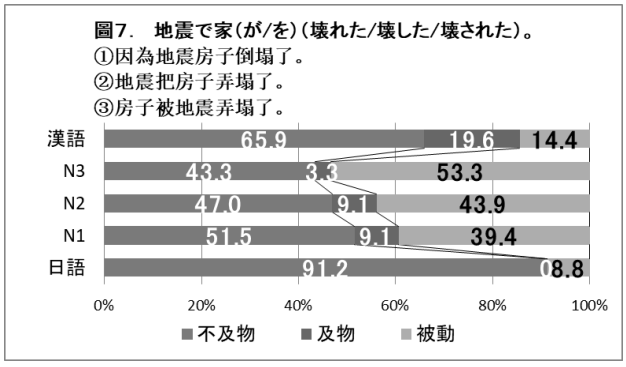


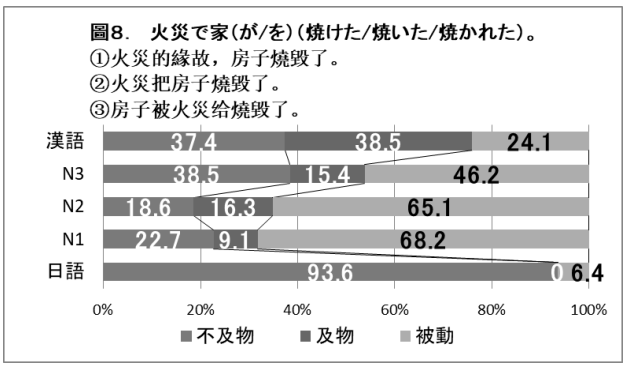
(二)表示無情物的非意志性作用使對象產生變化時

本節主要考察表示無情物的非意志性作用使對象產生變化的情況。如「風でドアが開いた」(門被風吹開了),由於風等外界自然因素的作用,而使對象發生了物理上的變化。此時,在圖5～圖8的日語問卷中,認爲這是自然現象的人幾乎都選擇了不及物動詞,而在漢語中,雖然也有選擇不及物動詞的情況,但也存在將該句理解爲“風的動作”而選擇及物動詞或是將該句理解爲“受到風的影響”而選擇被動表述的情況。特別是圖8表示火災的場景中,即使是N1水平的學習者選擇被動表述的比例也較高。受此影響,學習者在日語問卷中,及物動詞和被動表述的選擇率偏高。



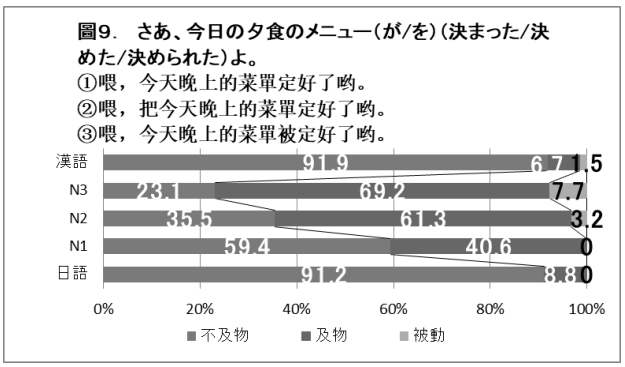


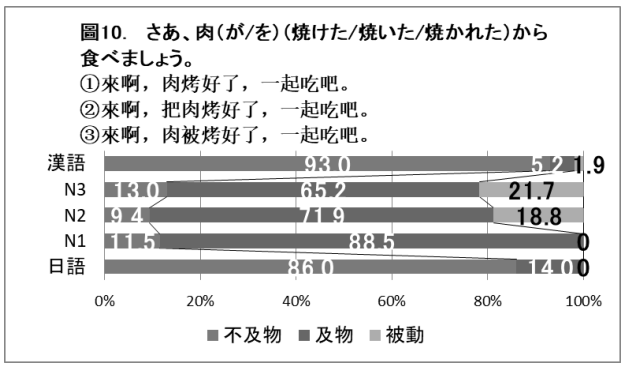


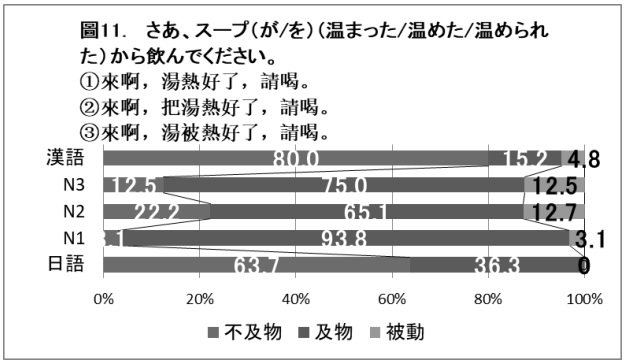


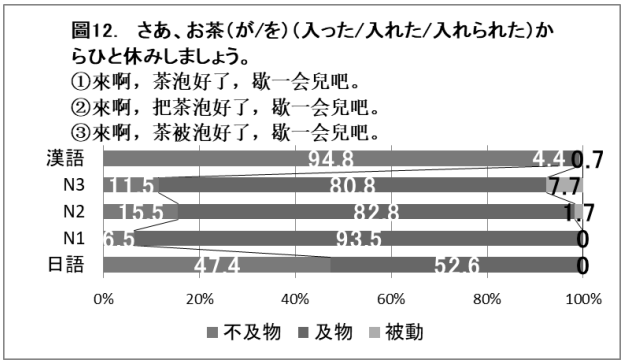
(三)表示意志性行爲的結果使對象產生變化時

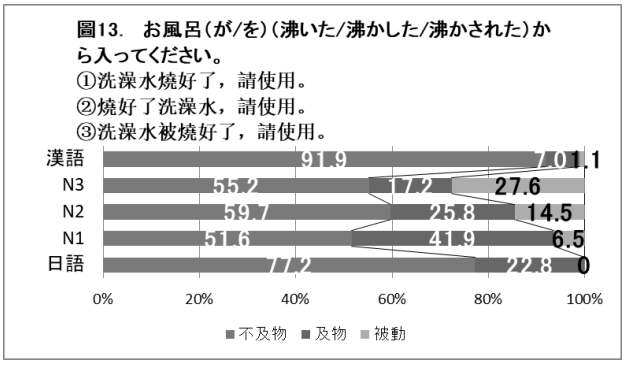
本節主要考察表示意志性行爲的結果使對象產生變化的情況。如「メニューが決まる」(決定菜單)這種動作主體的行爲使對象產生變化的例子就屬於這種情況。圖9～圖14中的各種例句在漢語中是“定好”、“烤好”、“熱好”、“泡好”、“燒好”、“切好”的形式,以“～好”(做的好)這種結果補語來表達是其明顯特征,這些表達在形式上是不及物動詞。而在日語問卷中,有的傾向於選擇不及物動詞,有的則是及物動詞,還有的二者皆被選擇。在漢語問卷中同樣都是“Ｖ＋好”,而在日語問卷中及物、不及物動詞的選擇卻無規律可循,所以這對學習者來說理解起來較爲困難。由於這些都是動作主體的意志性行爲產生的結果,因此日語學習者更傾向於選擇及物動詞。

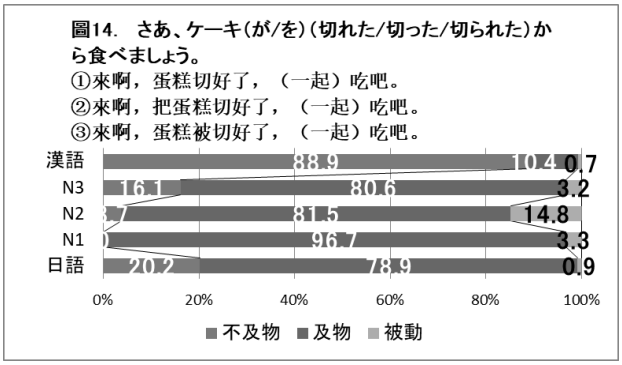


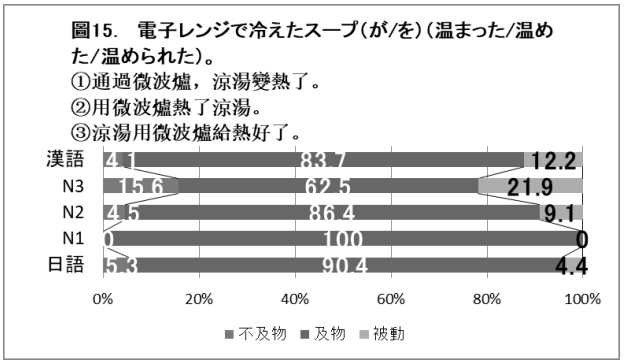


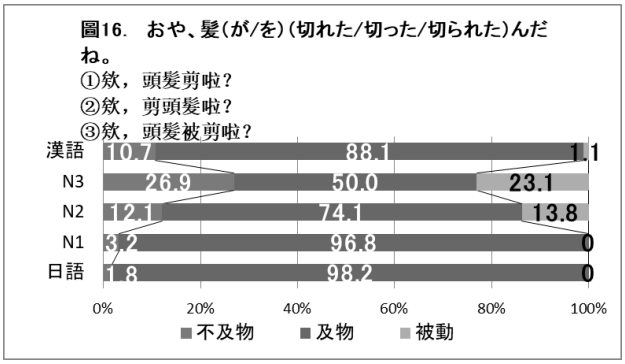












對此，杉村（2013a, 2013b）指出，可將這些情況分解爲兩個過程，例如“將肉放在火上→火使肉發生化學變化”即“人爲作用→自然作用”。當動作主體的目的意識較強時選擇及物動詞，否則選擇不及物動詞。但學習者並不了解這種復雜的認知過程，而是依靠簡單的公式，只要遇到人爲作用就選擇及物動詞。

圖13中，學習者的不及物動詞的選擇率較高，或許是因爲在初級學習階段學過「お風呂が沸いた」（洗澡水燒好了）這種搭配。

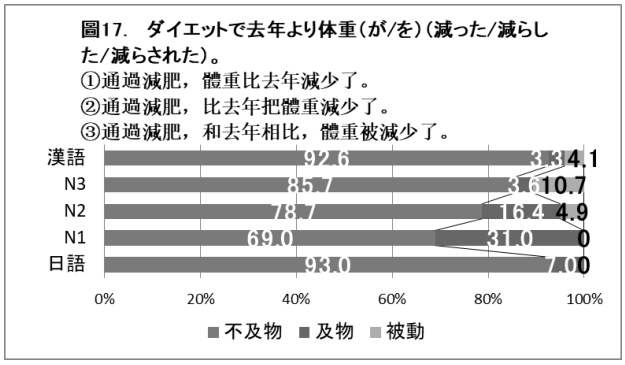
圖14中，蛋糕不會自行分割，所以在日語問卷中也傾向於選擇及物動詞。在日語

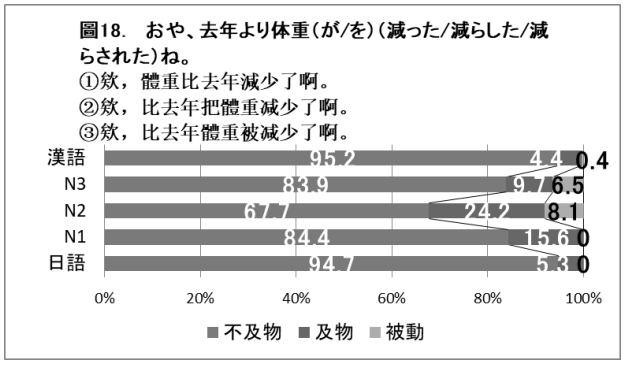
問卷中，選擇「ケーキが切れた」（切好蛋糕）這一選項的人，應該是考慮到「ケーキを切ることができた」（能夠將蛋糕切好），將該句理解爲“可能”的意思。

(四)表示動作主體的意志性行爲時

本節主要考察表示表示動作主體的意志性行爲的情況。例如「スープを溫める」（給湯加熱）就是將著眼點放在動作主體的意志性行爲上的例子。此時，圖15～圖16的日語問卷和漢語問卷中，大部分人都選擇及物動詞。在學習者當中，N3水平的人選擇不及物動詞和被動表述的也大有人在，但上升到了N2、N1水平時，及物動詞的選擇率也隨之提升。

但圖17中的「ダイエット」（減肥）雖然是意志性行爲，但無論是日語問卷、漢語問卷，還是學習者的日語問卷的結果，不及物動詞的「減る」（減少）的選擇率都很高。這是因爲在減肥方面，動作主體的掌控性較低，在「人爲作用→自然作用」這一過程中，「自然作用」所占因素較大。這一點與幾乎感受不到動作主體意志性的圖18較爲相似。圖17有一個特點，那就是學習者的日語習得水平越高，及物動詞的選擇率就越高。這是因爲習得水平較高時，學習者將“動作主體的意志性行爲=及物動詞”這一規律過度套用，才會出現這種結果。





五、總結

本文論述總結如下。

・表示對象發生內在變化時

日語問卷、漢語問卷、面向學習者的日語問卷，都較爲傾向選擇不及物動詞。但“落葉”這種情況，在日語中若理解爲自然現象則選擇不及物動詞，若理解爲擬人化的表達則選擇及物動詞。日語學習者更傾向於將落葉只理解爲自然現象，選擇不及物動詞。

・表示無情物的非意志性作用使對象產生變化時

在日語問卷中理解爲自然現象選擇不及物動詞，而在漢語問卷中既有選擇不及物動詞，也有理解爲“無情物的動作”而選擇及物動詞的情況，也有理解爲“受到無情物的影響”而選擇被動表述的情況。受此影響，日語學習者不僅僅選擇不及物動詞，也會選擇及物動詞和被動表達。

・表示意志性行爲的結果使對象產生變化時

在漢語中，更傾向於使用“Ｖ＋好”這種不及物動詞的表達方式。在日語中，可以分解爲「人爲作用→自然作用」兩個過程，當動作主體的目的意識較強時選擇及物動詞，否則選擇不及物動詞。而學習者只著眼於「人爲作用」，傾向於選擇及物動詞。

・表示動作主體的意志性行爲時

日語問卷、漢語問卷、面向學習者的日語問卷，都較爲傾向選擇及物動詞。但「ダイエット」（减肥）這種情況，動作主體的掌控性較低，日語問卷、漢語問卷、面向學習者的日語問卷，都較爲傾向選擇不及物動詞。

參考文獻

1. 小林典子：〈相対自動詞による結果・状態の表現 ―日本語学習者の習得状況〉，《文藝言語研究・言語篇》第29巻，筑波大学文芸・言語学系（1996），頁41-56。
2. 杉村泰：〈対照研究から見た日本語教育文法 ―自動詞・他動詞・受身の選択―〉，《日本語学》2013年６月号・第32巻第７号（通巻410号），明治書院（2013a），pp.40-48。
3. 杉村泰：〈中国語話者における日本語の有対動詞の自動詞・他動詞・受身の選択について ―人爲的事態の場合―〉，《日本語／日本語教育研究》〔４〕2013，日本語／日本語教育研究会・ココ出版（2013b），頁21-38。
4. 杉村泰：〈台湾人日本語学習者における日本語の有対動詞の自動詞・他動詞・受身の選択について〉，《銘傳日本語教育》第17期，銘傳大学教育暨応用語文学院応用日語学系（2014），頁67-91。
5. 曽ワンティン：《中国語母語話者における有対他動詞の受身表現と自動詞の使い分けについて》名古屋大学修士学位論文，（2012）
6. 中村祐理子：〈中級学習者の受身使用における誤用例の考察〉，《北海道大学留学生センター紀要》第6号，北海道大学留学生センター（2002），頁21-36。
7. 守屋三千代：〈日本語の自動詞･他動詞の選択条件 ―習得状況の分析を参考に〉，《講座日本語教育》第29分冊，早稲田大学日本語研究教育センター（1994），頁151-165。

論莫言文学的批判性——批判性的成立和蒲松齢《聊斎志異》的影響

谷金榜

名古屋大学人文学研究科 博士後期課程 3 年

摘要

本稿立足於莫言文學的批判性，通過梳理從〈紅蘿蔔〉到《生死疲勞》這二十年間的創作，分析了莫言文學批判性的形成及其成立的過程。同時，本稿還通過與《聊齋志異》的比較分析，明確了蒲松齡的《聊齋志異》在莫言文學批判性成立過程中的重要作用。

關鍵詞：莫言文學、批判性、蒲松齡、《聊齋志異》

一、引言

莫言初登文壇之際，正值中國大陸改革開放的初期，他在〈我的文學經驗〉(2007)一文中這樣說到：“1985年也是中國新時期文學的一個黃金年代，(中略)因為這個時候中國年輕一代的作家已經擺脫掉了把小說當做控訴文化大革命的政治工具的那麼一種寫作狀態，注意到了自己的語言、自己的故事風格和類型，對小說的固定模式進行了各自的衝擊。(中略)我個人的寫作的勇氣實際上還是要感謝我們的祖師爺蒲松齡先生。”[1]

從這篇講演文可知，發表於 1985 年的成名作〈透明的紅蘿蔔〉(以下簡稱〈紅蘿蔔〉)，無疑是莫言因受到蒲松齡的啓發而創作的第一篇作品。那麼，莫言在文學創作上是如何受到蒲松齡影響的，莫言文學的批判性又是如何在其影響之下逐步成立的呢？筆者嘗試從〈紅蘿蔔〉到《生死疲勞》(2006)為止的莫言 20 年間的創作著手進行分析，从而明确莫言文学的批判性由隱到顯、由小到大、由弱到強的變化過程，即是其成立過程。同時，筆者通過与蒲松齡《聊齋志異》(以下簡稱《聊》)的比較分析，明确《神聊》系列作品實現了莫言文學與蒲松齡《聊》的對接，直至《生死疲勞》，其批判性業已成熟，完成了敘事小說從蒲松齡式到莫言式的轉變。

二、從《透明的紅蘿蔔》到《枯河》：初現批判的端倪

(一)黑孩的遭遇

(二)小虎的死亡

限於篇幅問題，関於這部分的論述不得不省略了。本小節以〈紅蘿蔔〉和〈枯河〉為例，主要分析了轉型期的莫言在“有意識地淡化政治背景”後，其作品中隱隱約約顯示出的批判意識。這是莫言文學批判性形成的開始，批判已初現端倪。

三、從《紅高粱家族》到《天堂蒜薹之歌》再到《酒國》：批判性模式的形成

(一)講故事的方法：由歷史到傳奇

莫言說：“《紅高粱家族》這部作品寫作的目的是要証實自己，沒有戰爭經驗的人也完全可以寫戰爭。”[2]這種動機和目的決定了莫言不會像有過戰爭經驗的老作家那樣去創作軍事文學，即主題先行政治掛帥，配合政治政策而進行創作的文學。這種原則是毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉(以下簡稱〈講話〉)所決定的。他在〈我為什麼寫作〉中又說到：“我也真的向這方面來努力，無非就是編一個文化大革命期

[1] 莫言：〈我的文學經驗〉，《莫言講演新篇》(北京：文化藝術出版社，2012 年)，頁 157。
[2] 莫言：〈我為什麼寫作〉，《莫言講演新篇》(北京：文化藝術出版社，2012 年)，頁 204。

間，怎樣跟‘四人幫’作鬥爭，怎樣堅持毛主席的革命路線的小說……但寫完了〈透明的紅蘿蔔〉，回頭再來看看這些小說，就感覺到這些小說根本性的缺陷就是虛假。”[3]莫言要創作他自己的“真”，就決定了他在創作上反叛傳統革命文學的一種姿態，莫言文學中帶有批判性的“種子”也在這裡種下了。通過對《紅高粱家族》（以下簡稱《紅高粱》）的分析，筆者試從三個方面闡述莫言對傳統革命文學的衝擊和他的批判性。

首先，莫言站在超階級的立場上，設定了土匪抗日的英雄人物余占鰲，打破了一貫站在中國共產黨的立場上進行創作的規範。他說：“我覺得從《紅高粱家族》開始我就在作這樣的反叛，就想在小說裡淡化這種階級的意識，把人作為自己描寫的最終極的目的，不是站在這個階級或那個階級的立場，而是站在全人類的立場上。”[4]這番話不僅表明了莫言明確的反〈講話〉的態度，而且批評了傳統革命文學那種不把人當人寫，墨守成規的做法，更顯示了顛覆傳統革命文學的反叛姿態。五亂子對余占鰲說：“國民黨奸猾，共產黨刁鑽……而一個黨管一個國，七嘴八舌，公公嫌涼，婆婆嫌熱，到頭倒弄個七零八落。”[5]實際上已指出了所有政黨的性質是耍手段玩陰謀，中國共產黨也不例外。當時國民黨一黨專政統治中國，現在是共產黨一黨專政統治中國，其本質沒有什麼改變，結果是“到頭倒弄個七零八落”。莫言的批判性語言已有含沙射影之意。

其次，莫言拋棄了傳統革命文學中使用的第一人稱（我）或第三人稱（他），使用了“我爺爺”“我奶奶”這樣的新人稱。這樣既沒有了階級身分，也沒有了黨派嫌疑，成為了《紅高粱》的另類敘事特色。另一方面，《紅高粱》所書寫的歷史不僅僅是“我”家的家族史，也是眾多中國人的家族史，“我爺爺”“我奶奶”不僅僅是指作品中的余占鰲和戴鳳蓮等人，也是眾多讀者的“爺爺奶奶”或者家族中其他長輩。因此推而廣之，所謂“余占鰲”“戴鳳蓮”實則是指代那些參加了抗戰的所有中國人，為了抗戰而犧牲的所有中國人，不論男女老少，不分出身貴賤。更不論其身分是國民黨還是共產黨，或者是土匪，同時也包括了支持中國抗戰的外國人。因此，莫言在人物設定上擺脫了階級的局限性和政治色彩的渲染，做到了“站在全人類的立場上”，以批判的姿態衝擊了傳統革命文學。

最後，莫言在《紅高粱》中已經開始運用其講故事的本領，把傳奇故事、民間歷史巧妙地嵌入小說中，豐富了莫言文學的內涵。《紅高粱》的開篇是：“一九三九年古歷八月初九，我父親這個土匪種十四歲多一點。他跟著後來名滿天下的傳奇英雄余占鰲司令的隊伍去膠平公路伏擊敵人的汽車隊。”[6]莫言說：“《紅高粱家族》好像是講述抗日戰爭，實際上講的是我的那些鄉親們講述過的民間傳奇，（中略）在我的心中，沒有什麼歷史，只有傳奇。”[7]莫言以口口相傳的故事為基礎，發揮其豐富的想像力，不僅書寫了傳奇英雄余占鰲的一生，也寫下了先輩們許多精彩的傳奇故事。正是這些傳奇故事使得《紅高粱》不同於傳統革命文學，也使得莫言在敘事特色上更

[3] 同 2，頁 200。
[4] 同 1，頁 164。
[5] 莫言：《紅高粱家族》（上海，上海文藝出版社，2012 年），頁 282。
[6] 同 5，頁 1。
[7] 莫言：〈在美国出版的三本書〉，《莫言講演新篇》（北京：文化藝術出版社，2012 年），頁 125。

接近與蒲松齡的《聊》。可見，莫言基本上已經找到了一條以講故事的方式進行文學創作的道路，一件意外事件的発生，使莫言中斷了《紅高粱》的創作計畫，著手寫了另一部長篇小說《天堂蒜薹之歌》（以下簡稱《蒜薹》）。

(二)講故事的聲音：由批判到吶喊

1987 年，山東省蒼山縣發生了“蒜薹事件”，轟動了全國。 “蒜薹事件”中很多帶頭鬧事的農民被抓起來判了刑，一部分官員或撤職或停止也受到了處分，但莫言覺得“我應該為農民說話。我就要以‘蒜薹事件’為素材寫一部為農民鳴不平的小說，為農民呼籲”[8]。另外，管謨賢在整理的莫言年譜中記述到：“（1984 年）秋末，在老家務農的四叔趕牛車去縣城糖廠送甜菜，回家的路上，被一輛給某公社領導拉貨的醉酒司機撞死，連人加牛共賠了 3500 元。莫言得到消息，十分憤怒，但也無可奈何。”[9]莫言的“無可奈何”是因為事故責任在於醉酒的司機，而司機是為公社領導辦事的，領導找到莫言的父親，事情最後不了了之。四叔的人身事故和蒼山縣的“蒜薹事件”，激發出了農民出身的莫言隱忍已久的憤怒，他開始批判官僚主義、貪污腐敗，《蒜薹》不可避免地觸及到了政治問題。

在《蒜薹》中，青年軍官在法庭上為其父辯護說：“一個政黨，一個政府，如果不為人民群眾謀利益，人民就有權推翻它；一個黨的負責幹部，一個政府的官員，如果由人民的公僕變成了人民的主人，變成了騎在人民頭上的官老爺，人民就有權力打倒它。”[10]這番話在語言邏輯上依然是“黨”在“政府”前，“黨”領導“政府”的體制內政治語言的表述方式。青年軍官以一個合格黨員的身分表明了黨員應該具備的基本素質，並批評了一部分黨員的惡劣行為影響了黨的聲譽和威望，指出黨是偉大而正確的，部分黨員和官員是“一粒耗子屎壞了一鍋粥”。這時，莫言的站在農民的立場上“為農民鳴不平”，已經不自覺地轉變為站在黨的立場上“為農民鳴不平”了。因此，可以看出來，在涉及這種政治敏感的話題時，莫言的言語難免會表現出一種說教的嫌疑。莫言幾乎用盡了氣力，甚至把批判變成了吶喊，但是正如他後來所說“如果一味地去聲討，去批判，用小說去喊口號，雖然看起來很解恨，但實際上並沒有力量”[11]。在小說的結尾，莫言把自己的聲音變低，借張扣之口輕聲細語地傳達了政府對涉案官員的處理結果。他寫到：“告訴您一個最新消息：在蒜薹事件中犯有嚴重錯誤的原天堂縣衛委書記紀南城同志和原縣委副書記、縣長仲為民同志，認真學習黨的路線、方針、政策，深刻檢查思想，認識了錯誤，並決心在今後的工作中改正錯誤，彌補過失，蒼天市委、市政府經研究並報請省委、省政府：“擬任命紀南城同志為岳城縣委副書記兼岳城縣縣長；擬任命仲為民同志為三河縣委副書記兼三河縣副縣長。此係小道消息，不要張揚。噢，我們的小道消息幾乎總是準確的。”[12]比起青年軍官在法庭上義憤填膺的陳詞，這種略帶幾分黑色幽默的寓言式諷刺反而更能打動讀者。《蒜薹》盡最大努力逼近了政治，但其作者卻站在了政治安全線以內，不得不說這是

[8] 同 2，頁 205-206。
[9] 管謨賢：《大哥說莫言》（济南：山東人民出版社，2013 年），頁 233。
[10] 莫言：《天堂蒜薹之歌》（北京：作家出版社，2012 年），頁 343。
[11] 莫言：〈当代文学創作中的十大関係〉，《莫言講演新篇》（北京：文化藝術出版社，2012 年），頁 243。
[12] 同 10，頁 375。

莫言在政治批判和社會批判上的一個硬傷，而這種情況在《酒國》中有了一定的改變。

(三)講故事的技巧：由“酒國”到“中國”

莫言在〈酒後絮語〉(1992)中說：“原想遠避政治，只寫酒，寫這奇妙的液體與人類生活的關係。寫起來才知曉這是不可能的。當今社會，喝酒已變成鬥爭，酒場變成了交易場，許多事情決定與觥籌交錯之時。由酒場深入進去，便可發現這社會的全部奧秘。於是《酒國》便有了諷刺政治的意味，批判的小小刺芒也露了出來。”[13]這大概是莫言最早提到自己的作品具有“諷刺政治的意味”“批判的小小刺芒”的文章，可見諷刺和批判政治應是解讀《酒國》的入口。小說內容雖是虛構，但是觀照中國社會和官場政治，便極大地凸顯了它的真實性。

那麼立足於《酒國》所反映的中國社會的面貌、所揭露的官場政治的腐敗，筆者試從丁鉤兒、李一斗和敘述者“莫言”這三人著手分析，以論証莫言文學批判性在《酒國》中的成立和具體體現。首先是丁鉤兒的酒國經歷。丁鉤兒去酒國市調查當地官員烹食嬰兒的案件，卻在到達市郊的羅山煤礦後，被糊裡糊塗地強行推進了宴席，原來當地的官員早已聞風以待，宴席正是為丁準備的。而後，他又遇到了前番搭車時認識的女司機，在與她苟且之時，卻發現女司機是金剛鑽的女人。丁和女司機去酒國市驢街的一尺酒店，卻又意外地發現女司機是酒店總經理余一尺的“第九號情婦”。丁鉤不能容忍自己的情人跟一個侏儒在一起，他在酒醉後返回一尺酒店，開槍打死了女司機和余一尺。丁進入了酒池肉林、色慾橫流的酒國，忘記了自己作為高級偵查員的使命，相繼在“酒肉計”和“美人計”中敗下陣來，從偵查員變成了殺人犯，從追捕者變成了被追捕者。雖然丁自身的問題也是他墮落腐化的一個原因，但這種身分轉變的反諷具有強烈的批判意義，惡劣的社會風氣和社會體制會把一個正常人拖入罪惡的深淵，會把一個具有正義感、遵紀守法的偵查員變成殺人犯。

其次是李一斗的九篇小說習作。關於這九篇獨立成篇的小說，莫言說：“《酒國》這部小說是一部超現實的小說，裡面有很多的妖魔鬼怪的描寫，我的祖師爺是蒲松齡，是他教我這樣寫的。”[14]莫言既尊蒲松齡為“祖師爺”，稱《酒國》中“妖魔鬼怪的描寫”得益於蒲松齡，可見比起“寫作的勇氣”來源於蒲松齡而創作的〈紅蘿蔔〉，蒲松齡對莫言文學的影響在《酒國》中更加擴大了。另一方面，李一斗身居酒國，對食殺嬰兒的事件耳聞目睹，對酒國社會的黑暗瞭如指掌，他立志獻身於文學揭露酒國社會的醜陋和虛偽。同時，他與紙醉金迷、聲色犬馬的余一尺稱兄道弟，對手握大權、名利雙收的金剛鑽羨慕不已，最後在理想與現實之間，他放棄了理想選擇了後者，最終混進了酒國市宣傳部。其實，李一斗的身分轉變與丁鉤兒在本質上沒有什麼區別，他們都是選擇了酒國的那種混亂的價值觀以適應酒國社會，拋棄了自己原本的價值判斷、職業道德和社會理想。

最後再說一說敘事者“莫言”的酒國之行。敘事者“莫言”代替專業作家莫言從現實社會進入虛構的酒國社會，註定了擁有清醒頭腦意識的“莫言”無法逃脫和丁鉤兒、李一斗相同的命運。他也參加了酒宴，在眾人的一番吹噓和戴高帽的語言中忘乎

[13] 莫言：〈酒後絮語〉，《會唱歌的牆》(北京：作家出版社，2012 年)，頁 52。
[14] 同 1，頁 162。

所以，最後喝得酩酊大醉。楊小濱指出“莫言用醉來重複丁鉤兒的角色，使整部小說結束於他們各自使命的絕對深淵中：醉倒，或喪失精神和肉體的拯救能力，成為唯一的真實”，以人物命運的相同結局來展示《酒國》對現代個體和集體的腐化，進而揭示酒國“絕對不是一個道德純粹的樂園，而正是一個腐敗的社會”[15]。管笑笑也指出“《酒國》則將所有的一切，真實也罷、虛構也罷，通通拖入慾望高漲、邪惡鬼魅的‘酒國’。‘酒國’以幻寫實，寫出了人類的‘心魔’，‘心魔’所在，即是‘酒國’。”[16]《酒國》就像是一部寓言，虛構的酒國市用酒肉、金錢、情色、權力等慾望組成的社會價值體系綁架著每一個身酒國的人和進入了酒國的外来人，那麼莫言“批判的小小刺芒”所指向的“腐敗的社會”“慾望高漲、邪惡鬼魅的‘酒國’”難道不是中國社會嗎？藤井省三說：“可以說，莫言用《酒國》的一場宴席不留餘地的描寫了，產生於中國酒的、經過漫長的酒宴歷史而被高度洗鍊的飲酒文化，在腐敗的官僚制度下醜惡變質的情景”[17]，也在一定程度上呼應了莫言所說的“由酒場深入進去，便可發現這社會的全部奧秘”。因此，莫言最終還是把批判對準了中國官場、中國社會和中國政治，莫言文學的批判性在《酒國》中得以成立，而且這種批判的社會指向性則在《生死疲勞》達到了一個頂峰。

對於《紅高粱》《蒜薹》《酒國》這三部小說，莫言曾說到：“《紅高粱家族》表現了我對歷史和愛情的看法，《天堂蒜薹之歌》表現了我對政治的批判和對農民的同情，《酒國》表現了我對人類墮落的惋惜和我對腐敗官僚的痛恨。”[18]其中“批判”二字是筆者能捕捉到的最敏銳的語言，也是莫言對這三部小說的高度概括。另一方面，在這三部小說中，都體現了莫言民間敘事的特色，特別是李一斗的九篇小說習作，其中的“妖魔鬼怪的描寫”更是莫言對《聊》的模仿，是莫言致敬蒲松齡的一種文學表現形式。莫言在《我為什麼寫作》中說：“到了 90 年代，我們學習西方學得差不多了，玩各種各樣的創作技巧也玩得花樣百出了，我覺得應該恢復到這種故事小說的最基本的目的上來。”[19]莫言回到“故事小說”的行動則是在 90 年代初期創作了《神聊》系列的短篇小說[20]。

四、《神聊》系列短篇小說：與蒲松齡《聊齋誌異》的對接

(一)創作背景及內容分類

[15] 楊小濱：〈盛大的衰退：重論莫言的《酒國》〉，楊守森 賀立華主編《莫言研究三十年（中）》（濟南：山東大學出版社，2013 年），頁 64－66。

[16] 管笑笑：《莫言小說文體研究》（北京：北京師範大學出版社，2016 年），頁 50。

[17] 藤井省三：《魯迅と紹興酒―お酒で読み解く現代中国文化史》（東京：東方書店，2018 年），頁 141-142。原文為日文：中国酒から生まれ、長い宴会の歴史を経て高度に洗練されていった飲酒文化が、腐敗した官僚制度の下で醜悪に変質していくようすを、莫言は『酒国』宴席の一場で余すことなく描ききったといえよう。

[18] 莫言：〈飢餓和孤獨是我創作的財富〉，《莫言講演新篇》（北京：文化藝術出版社，2012 年），頁 139。

[19] 同 2，頁 210-211。

[20] 短篇小說集《神聊》在 1993 年 12 月由北京師範大學出版社出版，現在市面上基本已經找不到這本小說集了。筆者手中的小說集《神嫖》（共 16 篇）是 2019 年 4 月由浙江文藝出版社出版的，而〈神嫖〉正是 16 篇中頗有特色的一篇小說。

《神聊》系列的創作主要是在1991年，這期間還有一個小小的插曲，也可以算作是莫言創作的一個契機。莫言在1990年訪問馬來西亞時遇到了台灣作家張大春、朱天心，大約是文人相惜的心態，他們在一起講故事、講各種政治笑話，而莫言荒誕的妖魔鬼怪的故事講得非常好。後來張大春向莫言約稿，希望他把那些故事都寫成短篇小說，承諾支付稿費並在台灣發表。1991年暑假，莫言連續寫了16個短篇小說，後來集結成小說集《神聊》。

最早談及《神聊》系列作品的是王德威，他在〈千言萬語，何若莫言〉(1999)一文中說到："這些作品短小精悍，有的講奇人異事，有的講鬼怪玄狐，很有點筆記小說信手拈來、自成篇章的姿態……徘徊於大歷史的縫隙邊緣，他也只有全做聊勝於無的神聊吧—三百年前的同鄉蒲松齡到底是陰魂不散。"[21]王德威的評論十分中肯，且把莫言與蒲松齡聯繫起來，這也許是最早提及二人內在關聯的言論了。黃發有在〈莫言的"變形記"〉(2006)中認為《神聊》系列短篇小說"敘述情感變的隱忍而內斂"，"語流迂迴曲折，氛圍神秘莫測"，並指出這是莫言"對蒲松齡小說以及傳統筆記小說的借鑑有關"[22]。筆者對"敘述情感變的隱忍而內斂"一說表示贊同，也將在下文對此進行補充分析。管笑笑也提到了《神聊》系列作品，她說"這些短篇小說多具中國傳統筆記小說風格，於短小的作品中展現作家獨特匠心""〈神嫖〉就頗有《世說新語》的遺風""〈夜漁〉的氣質來源於中國傳統的志怪、神幻小說""〈靈藥〉則是對魯迅〈藥〉的一次創作性的改編和致敬"[23]。然而，如何分析這些短篇小說，它們在莫言文學中的地位和作用，以及與《聊》的比較等，三人都沒有展開更為詳細的分析。

筆者根據《神聊》系列小說的內容大致將其分為三類。第一類為奇人異事，包括〈地震〉〈天才〉〈良醫〉〈神嫖〉等，屬於"志人小說"。第二類為花妖狐魅、精靈鬼怪的故事，包括〈金鯉〉〈夜漁〉〈魚市〉〈翱翔〉〈奇遇〉等，屬於"志怪小說"。第三類是回憶童年生活的苦難和快樂，包括〈初戀〉〈糧食〉〈靈藥〉〈鐵孩〉〈飛鳥〉〈翱翔〉等，除了〈翱翔〉的時代背景不十分明朗之外，其他作品均是以階級鬥爭的大時代為背景的。限於篇幅問題，重点分析第三類。其中，〈糧食〉講的是，"大飢荒"時期，牲口都餓死了，母親和幾個婦女一起到磨坊推磨，為修水庫的工人磨麵粉。因為家裡沒有任何吃的東西，孩子和婆婆都吃起了觀音土，母親在其他婦女的教唆下，偷偷地往嘴裡塞糧食。母親回家後把這些糧食反吐出來，洗乾淨後給家人食用，以此方法度過了艱難的時期。〈鐵孩〉講的是，"大煉鋼"時期(1957 年至 1958 年)，由於大人們都去煉鋼鐵、修鐵路，"我"成了無人照管的孩子，這時"我"遇到了鐵孩。鐵孩教會了"我"吃鋼鐵，"我"不再覺得餓，反而覺得鋼鐵很好吃，自己身上也有力氣了。這部分小說展示了在歷史大背景下人們的酸甜苦辣的生活，是"徘徊於大歷史的縫隙邊緣"，做到了"敘述情感變的隱忍而內斂"。莫言沒有吶喊，也沒有抨擊，甚至連批判的痕跡也不十分明顯。他借小說中人物語言、行動來表現時代背景和悲慘

[21] 王德威：〈千言萬語，何若莫言〉，楊守森 賀立華主編《莫言研究三十年（中）》(濟南：山東大學出版社，2013 年)，頁 81。
[22] 黃發有：〈莫言的"變形記"〉，楊守森 賀立華主編《莫言研究三十年（中）》(濟南：山東大學出版社，2013 年)，頁 107。
[23] 同 16，頁 47。

的歷史過往，讓小說的人物去評說社會現象。比如〈糧食〉中有這樣的語言敘述，“滿中國都鬧餓荒呢，再下去幾天，只怕連這野蒿子都吃不上了”“這樣的歲月，早死一天是一天的福氣”“這年頭，屈死的鬼成千上萬哩”[24]。莫言隱藏了自己的感情，用小說中人物的語言交代了歷史背景，寫出了他們面對悲慘生活的心聲，把他們的實況赤裸裸地展現了出來。另外，〈鐵孩〉中有對吃鐵的描述，“我試探著咬了一口，想不到不費勁就咬下一截，咀嚼，越嚼越香”“我聞到好鮮好香的鐵味兒”“我嗅到了鐵鍋片兒的焦香味兒，肚子咕嚕嚕地響起來”[25]。莫言通過對吃鐵的描寫表現了童年時代對飢餓的深刻體驗，從側面揭露了大躍進時代的愚蠢政治，以及被這愚蠢政治操弄下的人民的淒慘生活。總而言之，這部分小說在講故事的同時，把批判的鋒芒隱於歷史背景之中，可以說基本達到了《聊齋志異》那種批判和諷刺都入木三分的水平。

(二)與《聊齋志異》的分析比較

以上便是筆者對《神聊》系列作品的分類總結和具體分析。如果對照《聊》進行簡單的比較分析的話，便可以發現莫言對《聊》的一脈相承。在內容上，屬於“志人小說”的部分，較《聊》不同，更趨近筆記小說的風格，比如《世說新語》等。屬於“志怪小說”的部分，旨在講鬼怪花妖的奇異故事，故事風格趨近《聊》，但是卻不似《聊》那樣借鬼狐之事揭露社會的黑暗、官場的腐朽。剩下的部分有著比較明顯的歷史背景，莫言批判的筆鋒隱藏於其中，在社會批判、政治批判方面不遜於《聊》。其次，《聊》的主人公多為讀書人，《神聊》系列以孩子為主人公、或以孩子為寫作視角的作品占了一半。這是符合兩位作家的個人身分和寫作習慣的。最後，蒲松齡在《聊》中自稱“異史氏”，常常在小說的結尾處“現身說法”，發表一段議論性的見解，往往會深化小說的主題，起到“畫龍點睛”的作用。在〈糧食〉的結尾處，有一段類似於“異史氏曰”的文字，莫言這樣寫到：“這是六十年代初期發生在高密東北鄉的一個真實故事。這個故事對我的啓示是：母親是偉大的，糧食是珍貴的。”[26] “大煉鋼”時期，為了響應毛澤東的政治指示，農民不得不放棄糧食生產去煉鋼鐵。其結果是鍊出來全是鐵渣滓，造成了資源的浪費和環境的破壞，接踵而來的“大飢荒”更是造成了數以千萬計的人餓死，正如小說中所說“滿中國都鬧餓荒呢，再下去幾天，只怕連這野蒿子都吃不上了”。所以，正因為“糧食是珍貴的”，才更加諷刺了“大煉鋼”時代政府荒唐的政治決策；正因為“母親是偉大的”，母親會想盡一切辦法養育自己的孩子，才更加諷刺了政府的愚蠢和自私，政府卻養活不了他的人民的歷史事實。〈糧食〉和〈鐵孩〉的歷史背景相關連，其背後是對現代中國那一段悲慘歷史的巨大嘲諷，是對政治的無聲批判。

至此，莫言講故事的本領更加高明，對中國社會和政治的批判也更加巧妙，通過《神聊》系列作品實現了與蒲松齡的《聊》的對接，使講故事的方法由蒲松齡式逐步過渡到莫言式。筆者想，這也許是莫言最初把小說集命名為“神聊”的一個原因吧。但是，蒲松齡借助鬼怪狐妖諷刺社會和官場的方法，莫言還未曾“習得”，好比是在

[24] 莫言：《神嫖》（杭州：浙江文藝出版社，2019 年），頁 167、170、171。
[25] 同 24，頁 204、205、207－208。
[26] 同 24，頁 179。

武侠小説中，還未達到武功的最高境界。而《檀香刑》和《生死疲勞》的推出則完成了講故事的方法由蒲松齢式到莫言式的過渡，使莫言批判的功力達到“最高境界”。

五、從《檀香刑》到《生死疲勞》：批判的整合和爆發

（一）“大踏步撤退”後批判的整合

在《檀香刑》中，趙甲有意把児子小甲培養為新一代劊子手以子承父業，因此讓他参與了實施檀香刑的過程。在檀香刑實施前，小甲借助於一根“虎鬚”看清了周圍人的本相：妻子孫眉娘是一條大白蛇，父親趙甲是一頭精瘦的黑豹子，縣令錢丁是一頭肥碩的白虎，岳父孫丙是一頭大黑熊，巡撫袁世凱是一隻老鱉，德國駐青島的總督克羅德是一頭大灰狼，而那些衙役和士兵則或狼或狗、或牛或馬。小甲看清的不僅僅是周圍人的本相，而是社會和人性的本質，即是美色和誘惑、權力和地位，鬥爭和殺戮、奴役和被奴役。人性中充滿了獸性的基本要素，獸性反映了人的貪欲，人類的世界和動物的世界沒有太大的差別。小甲看清了人的本相後說：“人還是少知道點兒事好，知道得越多越煩惱。尤其是不能知道人的本相，知道了人的本相就沒法子活了。”[27]莫言用人獸類比的方式來反映現實社會的黑暗和殘酷。馬瑞芳指出《檀香刑》中“這樣的構思與《聊齋志異》著名故事《夢狼》極其相似”，並評價說“傳統花樣仍在耍，各有巧妙不同”[28]。《夢狼》講的是，白翁思念自己在外地做官的兒子，在睡夢中竟到了兒子做官的地方，卻發現在官衙中當差的全是狼，兒子是一頭牙齒鋒利的老虎。白翁夢醒後連忙寫信勸戒兒子，兒子卻不聽終於遭到惡報，成為了一個廢人。與《夢狼》相類似的是，白翁在夢中看清官吏如虎狼的社會現象，而《檀香刑》中小甲的敘述近似夢語，“虎鬚”不過是一個或真或假的道具，更增添了幾分魔幻的色彩。

另一方面，在執行檀香刑的過程中，小甲全方位參與，“小甲放歌”部分以小甲的視角和感受展示了看客們的狂歡。小甲並不明白檀香刑的意義，只是知道這是父親的工作，他的參加除了有服從命令、聽任擺佈的作用外，還有一種好奇的心理在裡面。而這也符合看客們的基本心理狀態。在小甲眼中，父親趙甲變成了“半人半豹”的樣貌，校場邊上的看客們“有的還保持著本相，有的變化回了人形，有的正在變化之中，處在半人半獸的狀態”，而高高在上的袁世凱和克羅德凶如虎狼“臉色靛青，眼睛放射著綠光”[29]。眾人皆以獸性的一面參加著刑罰的狂歡，如果趙甲不是“半人半豹”的形象則不足以說明檀香刑的殘忍，如果袁世凱、克羅德不是凶如虎狼的樣子則不足以說明權力的傲慢，如果看客們不是“半人半獸”的狀態則不足以說明他們心理的冷漠與無知。在小甲的敘述中，一切都變得合理了，而這看似“合理”之下便是莫言對這三者的無情的批判。刑場就是一個狂歡的舞台，每個人都在進行著各自的表演，從而暴露了人性殘忍、嗜血、凶惡的本質，使人性趨近於獸性。

《檀香刑》集合了各種批判的要素，民間故事的敘述姿態、複雜的社會背景和人

[27] 莫言：《檀香刑》（北京：作家出版社，2012 年），頁 83。
[28] 馬瑞芳：〈諾貝爾文學獎和《聊齋志異》〉，楊守森 賀立華主編《莫言研究三十年（中）》（済南：山東大學出版社，2013 年），頁 73。
[29] 同 27，頁 455、466。

物關係、神奇而魔幻的“虎鬚”等等。另外，對《聊》中〈夢狼〉的借鑑和運用，較之《神聊》系列，莫言已經掌握了如何在鬼怪故事的敘述中展開批判了，這是一次不小的進步。而莫言真正做到撤退得“到位”，還應該是《生死疲勞》的面世。

(二)對政治暴力批判的爆發

《生死疲勞》完成於 2005 年，較之《檀香刑》，莫言更熟練地以說書人的身分，借藍千歲之口滔滔不絕地講述了從 1950 年至 2000 年間發生在中國政治環境下的故事。莫言採用六道輪迴的方式，用動物的視角講述中國歷史和社會的變遷。在政治暴力、政治戾氣充斥著中國社會的各個方面的時代背景下，西門鬧的死只是政治暴力肆虐的開端，莫言對政治的揶揄、對政治暴力的批判和嘲諷也在小說中發揮到極致。限於篇幅問題，以下試從政治暴力、批判諷刺這両方面解讀《生死疲勞》。

關於政治暴力，莫言說：“我覺得文化大革命這個就是一個社會動亂，整個社會都在動亂當中，這種真正的肉體暴力存在的，也就是說批鬥啊、武鬥啊，都存在過我覺得最大的暴力還是一種心靈暴力，一種語言暴力。”[30]所謂“心靈暴力”“語言暴力”，是文革時代對毛澤東的個人崇拜、對毛澤東語錄的瘋狂學習所形成的政治思想和政治語言，就是政治暴力，“批鬥”“武鬥”也是政治暴力導致的惡果。比如，人民公社是政治正確的產物，西門牛不為人民公社耕地便是牛自身“思想覺悟”的問題，需要被教育被引導。而西門金龍打死牛的行為暴力反映了其背後的政治暴力，如同人與人之間的“批鬥”“武鬥”一樣，都是政治暴力造成的。通過暴力，莫言批判了現代中國的政治和歷史的黑暗、無情和殘酷。

關於批判諷刺，一方面是通過對語言暴力、行為暴力等政治暴力的描寫而實現的，另一方面則是通過動物視角來反映的。在《生死疲勞》中，毛澤東逝世，“四人幫”倒台後，全國局面發生變化，曾經政治正確的人民公社破產，開始施行分田到戶，農民可以自行耕種。老書記洪泰岳面對著“階級敵人”的復辟，發表長篇演講，表示自己的不服。其實，洪的一番演講是政治暴力所運用的政治語言，是曾經的政治暴力失效後，自己無法接受新的政治暴力的那種痛苦、無助，甚至荒誕的行徑。與此相對，藍臉面對洪的一系列質問回答到“我不是聖賢，毛澤東才是聖賢，鄧小平才是聖賢”“聖賢都能改天換地”[31]，正如“你方唱罷我登場”一樣，“聖賢”的“改天換地”難道不是現代中國的政治暴力的體現，難道不是造成歷史荒謬的原因嗎？另外，筆者從動物視角和動物敘事為出發點，以豬十六和狗小四為例，分析並指出“豬十六作為目擊者，見證了‘文革’十年，小說以豬行為、語言和心理來揶揄政治，使人反思‘文革’”“莫言賦予狗以人的思想、語言和行為，藉以批判那些用著人民的稅金，卻不為人民服務，沈溺於酒色、貪汙腐敗的少數官員”[32]。筆者認為這種以動物寓人的表現手法也是一種反諷，使莫言對社會和政治的批判更加強了。以動物寓人的手法與《檀香刑》中人獸類比的方法可謂如出一轍，而且莫言往來於現實社會與虛擬世界之間，以人、鬼、獸之間相互切換的方式，實現了小說敘事從蒲松齡式到莫言式的轉變。

---

[30] 同 1，頁 173。
[31] 莫言：《生死疲勞》（北京：作家出版社，2012 年），頁 359。
[32] 谷金榜：〈論莫言小說中動物意象在敘事中的流變〉，《江漢學術》第二期（2019 年 4 月），頁 116-117。

六、結語

綜上所述，本稿立足於莫言文學的批判性，通過梳理從〈紅蘿蔔〉到《生死疲勞》這二十年間的創作，分析了莫言文學批判性的形成及其成立的過程。同時，本稿還通過與《聊》的比較分析，明確了蒲松齡的《聊》在莫言文學批判性成立過程中的重要作用。關於莫言這二十年間的文學創作，簡而言之，就是擺脫了被政治利用的文學創作的狀態，逐步呈現批判政治和社會的文學創作的傾向，而這種“批判的小小刺芒”由隱到顯、由小到大、由弱到強的變化過程，也是其批判性成立的過程。此外，關於莫言文學批判性的形成，除了蒲松齡之外，魯迅對莫言的影響也不容忽視，關於這一點，將作為以後的研究課題另作論述。而在本稿中尚未完全展開的《生死疲勞》中輪迴轉世的思想，既是《聊》影響的一種表現，也是莫言的文學思想的一個方面，筆者在接下來的論文中將會對此進行深入探討。