

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第六十期

中華民國一一二年十二月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.60

December 2023



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第六十期

中華民國一一二年十二月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.60

December 2023

發行人 潘維大

Publisher: Pan, Wei-ta

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：侯淑娟（召集人・東吳大學教授）

EDITORIAL COMMITTEE: Hou, Shu-chuan

連文萍（東吳大學教授）

Lien, Wen-ping

謝靜國（東吳大學助理教授）

Hsieh, Ching-kuo

叢培凱（東吳大學助理教授）

Tsung, Pei-kai

執行編輯：王雅慧助教

EXECUTIVE EDITOR: Wang, Ya-hui

東吳大學出版

臺灣 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

Published by Soochow University, No. 70,

Lin-hsi Road, Shin Lin, Taipei, 11102

Taiwan, Republic of China

東吳中文線上學術論文

第六十期

中華民國一一二年十二月

目 錄

【博碩士生論文】

「豪」俠與「盜」俠：重思《酉陽雜俎·盜俠》的形象定位

.....李金萍... 1

清宮元旦承應戲《喜朝五位》之舞台提示分析

.....郭芳好...31

逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港
島「文化記憶」

.....謝育澤...51

「豪」俠與「盜」俠：

重思《酉陽雜俎·盜俠》的形象定位*

李金萍**

提 要

〈盜俠〉是《酉陽雜俎》前集卷九的其中一篇，當中記載了九篇奇異人物的故事。歷來對《酉陽雜俎·盜俠》的討論皆以「俠」為主，並將其置入唐代豪俠小說的脈絡中。然而，這一些討論皆忽略了作者段成式與其著作《酉陽雜俎》的特殊之處，尤其是「盜」與「俠」之間的關係。本文重思歷來對《酉陽雜俎·盜俠》的形象，重新置入作者段成式的博物觀與全書「炙鴟羞鼈」的特殊定位，並對比《太平廣記》所收錄的其他豪俠類小說，〈盜俠〉打破豪俠小說中為俠所附加的「英雄」想象，還原「盜」的性質，去除「豪」的美化色彩。段成式以更貼近歷史的敘事，指出盜俠的身體意識在犯禁、禮節之間產生衝突，不僅威脅世人社會生活，甚至動搖權威系統的一個身份，進而面臨「誅殺」與「死亡」的結局。

關鍵詞：盜俠、豪俠、段成式、《酉陽雜俎》、《太平廣記》

* 本文為筆者 111 學年度修讀康韻梅老師於臺大中文所開設之「唐代小說集」專題時所撰，二次承蒙康老師的提點和評論。後在 111 學年下學期鄭毓瑜老師開設之「學術研究與寫作進階」課堂上承蒙鄭老師和修課同學們的進一步指點修訂。在此感謝老師們和同學們的不吝指教，以及兩位匿名審查員的意見。

** 臺灣大學中國文學系碩士班二年級。



一、前言

《西陽雜俎》是晚唐段成式所著的一部筆記小說，全書所收錄內容龐雜，從佛道神學怪誕詭異之說，到天文地理生物醫藥等考證，甚至飲食雜技都有所著筆，明代毛晉跋亦直稱此書乃「天上天下，方內方外，無所不有」¹。在眾多篇章之中，〈盜俠〉是《西陽雜俎》前集卷九的其中一篇，魯迅指出此章是「敘怪民奇異事，然僅九人，至薈萃諸詭幻人物，著為專書者，實始於吳淑，明人鈔《廣記》偽作《劍俠傳》又揚其波，而乘空飛劍之說日熾；至今尚不衰。」²魯迅僅指出此篇中所敘述的九位人物是「乘空飛劍」的「詭幻人物」。然而，此篇雖以「盜俠」為名，但在定位上，各家大多依循「豪俠」小說的脈絡，後世的學者大多以「豪俠」的脈絡來理解段成式的〈盜俠〉。《太平廣記》中以〈豪俠〉命名，收錄了二十五篇唐五代俠小說的題材，³當中包括段成式《西陽雜俎》具備重義輕生、信守承諾、行俠仗義等「俠」色彩明顯的四篇文章：〈京西店老人〉、〈蘭陵老人〉、〈僧俠〉和〈盧生〉，自此唐代俠的形象有了統一標準的定位。因此，有學者在統整歷代俠小說時，將段成式與其他同時期的唐傳奇一同歸納為幻設階段的豪俠小說，有言及〈盜俠〉乃記載俠出神入化的武功和非常人的氣質，⁴後來學者在綜論唐傳奇有關「俠」主體時，都自然將其定位為「豪俠」小說。陳平原在統論俠形象的變化時，將段成式與裴鏞、袁郊等著作一同歸納為幻設階段的豪俠小說。⁵另外，李劍國則指出〈盜俠〉篇中專敘劍士、刺客之流，⁶刺客可作為「俠」的一份子，⁷但筆者認為，這些說法實際上都忽略了一個重要的問題——「盜」的性質。

儘管晚唐時期已經形成的這一套「豪俠」脈絡，但段成式在〈盜俠〉中所塑造之人

- ¹ [唐]段成式撰，許逸民校箋：〈附錄二版本序跋〉，《西陽雜俎校箋》（北京：中華書局，2015），頁2192。此後《西陽雜俎》版本皆以此為主，不再詳列。
- ² 魯迅：《中國小說史略》，（北京：中華書局，2011），頁53。
- ³ 《太平廣記》卷一九三至一九六的〈豪俠〉中，除了〈李亨〉出自漢代的《西京雜記》，其餘全出自唐五代，見於〔宋〕李昉：《太平廣記》（北京：中華書局，1961），頁1445-1473。
- ⁴ 侯忠義：《隋唐五代小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997），頁170。
- ⁵ 有關唐代「豪俠」小說的定位，李劍國便有提到唐代的豪俠八大類型：蜀婦人型、馮燕型、紅綫型、義俠型、古押衙型、田彭郎型、虬髯客型和侯彝型。見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（上冊）（天津：南開大學出版社，1996），頁64-70。另外，卞孝萱將唐傳奇分為七類，當中就包括了俠小說中歌頌俠義，嚮往和平的一類。見卞孝萱：《唐傳奇新探》（南京：江蘇教育出版社，2001），亦見卞孝萱：〈《紅綫》、《聶隱娘》新探〉，《揚州大學學報（人文社會科學版）》1997年02期，頁29-45。陳平原在統論俠客形象的變化時，將段成式與裴鏞、袁郊等著作一同歸納為幻設階段的豪俠小說。見陳平原：《千古文人俠客夢》（臺北：麥田人文出版社，1995），頁47-50。
- ⁶ 見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁731。
- ⁷ 需要注意的是，李劍國所提及的劍士與刺客雖不直接指向「俠」，但亦與俠有相當大的淵源。羅立群曾指出劍俠來源於刺客，而唐人小說中的劍俠形象受刺客影響十分明顯，如〈李龜壽〉和〈義俠〉受人指使行暗殺之事等。詳見羅立群：《中國劍俠小說史論》（廣州：暨南大學出版社，2012），頁8-13；另外，《女俠傳》在研究唐代俠小說的女俠時，亦指出劍俠從荆軻說起，直至聶隱娘、紅綫等劍俠仍賦予刺客的性質，詳見〔明〕鄒之麟：《女俠傳》，收錄於〔明〕陶珽編：《說郭續》（據天津圖書館清順治三年[1646]李際期宛委山堂本）第23冊，頁21。



物形象，是否真如以往研究所提出的僅是晚唐豪俠小說的一份子？〈盜俠〉九篇人物中，並不是每一篇都提及「盜」與「俠」，如〈京西店老人〉與〈蘭陵老人〉提及他們舞劍炫技的情節，雖擁有「俠」的非凡色彩，卻沒有提及「盜」的性質，〈盜跖冢〉、〈馬侍中小奴〉和〈李廓〉則是出現了盜賊的身份和行為，但「俠」的性質缺席，〈李廓〉⁸中所擒獲的光火賊七人，這些盜不僅殺人無數，且竟有食人肉之習俗，是巨盜代代相傳之，與其他唐代豪俠小說中所塑造之行俠仗義之豪俠的神聖形象截然不同。單就敘事風格來看，我們可以發現，段成式在描繪人物的行事作風時，雖然同樣有豪俠小說中俠的非凡高超能力，但亦著重描繪他們的日常生活面貌，帶出背後不為人知的一面。除去被《太平廣記》所略去的幾篇，就算是其所收錄的四篇中，都與其他豪俠小說的形象有一定的差距。如〈盧生〉自稱師傅為仙，而為了取得縮錫術的煉制秘訣而亮劍威脅韋行規，〈僧俠〉中的僧人便是盜賊團的首腦。

如若按照以往「挑筋剔骨」的研究方式，選擇將〈盜俠〉的其中四篇直接納入豪俠的脈絡研究，就無法明辨段成式〈盜俠〉的核心要義，亦無法理解段成式何以不隨主流，塑造一位位武功高強的正義豪俠，反倒著重描寫他們非正義的社會面貌？在其他俠的定義中，不論是「豪俠」、「遊俠」或「義俠」皆是以「俠」為主，「豪」、「義」與「遊」則為形容其俠的搭配詞，但來到段成式的「盜俠」時，是一組結合了「盜」與「俠」的複合詞。「盜」並非是一個搭配俠之形容詞，而是具有主體意義的重要性，「俠」與「盜」之間的關係乃是一體之兩面，這是許多學者皆有發現，但卻不重視的元素。⁹本文雖無意糾結盜俠與豪俠等詞句結構之關係問題，但我們仍需知道在段成式的觀念中其所建立的盜俠觀不能以《太平廣記》的豪俠觀念等同，更不能套以清代以後武俠小說的俠客觀念。故此，當我們剖析盜俠角色時，便不能僅是端詳俠表面之義舉，也需要重視社會層面俠挑戰權威、秩序裏面之盜行。唯有重新省視〈盜俠〉篇的全貌，將〈盜俠〉重新放回《西

⁸ 《西陽雜俎》卷九〈盜俠〉中的九則故事皆無題，題名乃為後世學者所添加以便認識，如 338 條敘述李廓在潁州捕獲七名光火賊之故事，後世學者取最先出現之人名，加以命名為〈李廓〉。本篇為方便敘述與理解，將以後世學者所取之篇名方式書寫。

⁹ 「俠」與「盜」時常是互相結合的關係，在歷史中亦是時常共用互通的身份。學者亦早已發現了這一點。羅立群曾在〈盜與俠〉一文中嘗對二者關係作初分析，認為二者性質相仿，因此身份會在彼此間游動，實為一體兩面，同源的個體。見羅立群：《中國武俠小說史》（瀋陽：遼寧人民出版社，1990），頁 10-11。只不過羅所指出的盜與俠的身份雖然互通，卻無法並存，反而是在俠丟棄了道義之時，便可以轉化為盜，而在盜重視道義之時，便也成為了俠。曹正文在《中國俠文化史》中則表示，「盜也是俠的一種成份，因為盜與俠不可分割」曹正文：《中國俠文化史》（臺北：雲龍出版社，1997），頁 17。但曹正文強調盜的分類為盜賊與俠盜，並指出俠盜乃是與官府、豪紳作對，取其不義之財。在曹的解釋下，俠盜似乎並沒有放棄為俠的最後一抹底線——道義，當他在解釋一些雞鳴狗盜之輩如孟嘗君中的食客或司馬遷所記載的郭解時，只能將之歸類為「惡習」。曹和羅儘管看到了盜的性質存在於俠的歷史脈絡中，卻往往將他們的道義綁在一起，從而決定了俠與盜賊的區別。可見，他們並沒有完全脫離豪俠的框架，表面上看似連接了俠與盜的關係，卻又在這一層上為俠的盜行作出解釋，最後的目的依舊為了區分俠與盜之關係。在這一點上，龔鵬程算是當中有超越的觀點，在龔的《大俠》中早已打破以往人們對俠美好嚮往的成見。見龔鵬程：《俠的精神文化史論》（臺北：風雲時代出版社，2007），頁 96-100。雖然龔做了一個很好的突破，但卻沒有看出在俠客的脈絡中，「盜」性質的淡化並非是因為人們的誤解，而是在文學界中變成了「視而不見」，或是「可有可無」的存在。



陽雜俎》這一部內容龐雜博深的脈絡中，我們便會發現盜俠的形象建構，離不開全段成式編集《西陽雜俎》的用心。當中有兩項值得關注的點：其一，段成式認為自己的書乃是一部獨特的存在。他在書序中提及：「無若詩書之味大羹，史為折俎，子為醢醢也。炙鴉羞鼈，豈容下著乎。」¹⁰可見他早已有意識地為自己的小說做了一個特別的定位，其重點並非在其如何將書籍譬喻成不同的美食料理，而是將《西陽雜俎》抽離出史部和子部的類別，稱其為「炙鴉羞鼈」的一道野味。¹¹魯迅亦是發現了當中的特殊性，因此將《西陽雜俎》的文體特列為「雜俎」，與一般唐傳奇分開而論。¹²

其二，段成式的「知識癖」影響了他的著作風格，因此《西陽雜俎》是他知識之集大成，〈盜俠〉自然也不例外。據《新唐書》卷八十九〈段志玄傳〉記載：段成式「博學強記，多奇篇秘籍」¹³。《玉堂閒話》中記載段成式善於「書中徵引典故，無一事重疊者」¹⁴，亦指出了段成式的廣聞博學。康韻梅便是通過作者在卷八〈黥〉中自稱：「成式以君子『恥一物而不知』」推出作者對「知識」的追求，亦考察了書中不少作者「現身說法」以求實錄的考據。¹⁵有學者以段成式的博物敘事為切入點，指出段成式在著作《西陽雜俎》中有「自我敘事」，在書中「現身說法」，以博物角度從遊歷經驗探討段成式的「小歷史」。¹⁶或將《西陽雜俎》置入類書與百科全書共同看待，指出段成式的知識經驗而塑造出本書的博雜脈絡。¹⁷這一些研究無不抓住了段成式本人求知的關懷，由此推斷，段成式是根據自身的認知以建構盜俠形象，而不隨豪俠小說的主流脈絡。

本文定題為「豪俠」與「盜俠」，主要目的為區別《西陽雜俎·盜俠》與《太平廣記·豪俠》對於「俠」之形象刻畫的異同，並進一步指出深入確切地理解段成式筆下「盜俠」形極富社會寫實的特色。正如段成式本人的「知識癖」與有意為之的「定位」，都一再強調《西陽雜俎》作為小說的特殊之處，當中尤其需要關注的關鍵議題便是「盜」與「俠」之間的關係。在剖析盜俠時不能只是注重在俠的特異功能、舞劍的輝煌時刻，而是應該連盜的一面也要有所注意，重新回到「盜俠」的脈絡，以求更全面地剖析段成式所具體要營造的這九篇故事的盜俠形象究竟為何，並探討盜俠的身體意識在犯禁、禮節之間的衝突如何在小說中得到展現與被他人所觀看，以此帶出他者對盜俠的接受度，以至社會對盜俠存在的定位。

¹⁰ [唐]段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁1。

¹¹ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁26-27。

¹² 魯迅：《中國小說史略》，頁53。

¹³ [宋]歐陽修、宋祁：《新唐書》卷八十九〈段志玄傳〉（臺北：鼎文書局，1981），頁3764。

¹⁴ 轉引自[宋]李昉：《太平廣記》卷一九七〈博物〉（北京：中華書局，1961），頁1480。

¹⁵ 康韻梅：〈《西陽雜俎》的文類與敘事研究——以魯迅的觀點為考察中心〉，《成大中文學報》66期（2019年9月），頁122。

¹⁶ 陳柏言：〈「自我」的博物敘事：論《西陽雜俎》的遊歷、生活世界與歷史情感〉，《清華學報》52卷第1期（2011年3月），頁6。

¹⁷ 周貝迪認為《西陽雜俎》帶有段成式本人很深刻的博物知識烙印，因此從「知識」與「經驗」的角度探討《西陽雜俎》與類書之間的關係。見於周貝迪：〈〈西陽雜俎〉之博物書寫研究〉（臺北：國立台灣大學中國文學系碩士論文，2022年8月）。



二、從「豪」俠到「盜」俠：俠的「去英雄化」

論及俠，重義輕生、信守承諾、行俠仗義等的俠形象早已經成為現代武俠小說裡俠主角的主要形象。但在最早期的時候，俠是被《韓非子》判定為「以武犯禁」的五蠹之一，是擾亂社會秩序的害蟲，到了司馬遷的《史記·遊俠列傳》特別為遊俠列傳，雖承認他們的行為是「不軌于正義」，但卻主打遊俠「其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之厄困」¹⁸的正面形象，如此積極盛讚他們的道義，藉此淡化了遊俠負面的形象。值得注意的是，一個信守承諾，重義輕生之俠形象，同時亦存在著「不入於道德」甚至會因此引來「殺身亡宗，非不幸也」的慘況，¹⁹這兩種性質同時存在於「俠」的身份上。他們偶爾正面，偶爾負面，這種極具矛盾與張力的評價，不停地遊走於道德與不道德的邊界，俠的形象更是與世人在道德與倫理層面展開拉鋸。

司馬遷盛讚遊俠，背後的因素固然少不了是因為自身被處以宮刑的遭遇，而深感憤恨，因此藉遊俠的放縱任俠以寄託自己的情懷。這種對俠的形象的期望，在唐傳奇中的豪俠小說亦可見。尤其在文學界上，俠小說將俠選為主角，並賦予了他們正面的形象，更進一步取其精華去其糟粕，將俠不良的形象掩蓋在地毯下，就此成了口碑良好，人人喜愛的俠。陳平原指出，晚唐時期的豪俠小說屬於幻設階段，這些豪俠被重新賦予了生活的實感，但仍然保留想象和虛構的權利。而他們的虛構，便是為俠打造出光鮮亮麗的英雄想象，並且一步一步發展成豪俠形象的脈絡。²⁰美國漢學家劉若愚在《中國之俠》中主張俠是「自掌正義，匡正扶弱，不惜用武，不恤法律，以博愛為心，甘為原則授命。」²¹這便是以往對俠理想人格的認知，也造就如今普遍的「俠」之形象：正義原則與英雄氣質的「(豪)俠」，彰顯正面；而段成式筆下的「盜俠」乃是還原「俠」作為以武力挑戰秩序所呈現正、負相成道德內涵的衝突。段成式的〈盜俠〉雖處於同一個時代，也被歷來研究者將其歸類為豪俠小說的同一系統中，但卻有其截然不同的主張與書寫目的。本文主張，相對《太平廣記》所豎立且唐代俠小說普遍塑造出正義、高風亮節，充滿文學美感的「豪俠」形象，段成式更著重遵循其「知識癖」重「實」的風格，從社會考察的目光來審視俠的複雜面貌。本節便是主要探討豪俠與段成式〈盜俠〉形象塑造的異同，以此剖析〈盜俠〉與晚唐豪俠小說的不同脈絡。

(一) 晚唐時期豪俠小說脈絡

晚唐豪俠敘寫的定義，主要源自宋代《太平廣記》所收錄的二十五篇源自唐五代以俠為主題的小說，「豪俠」就此成了唐代俠小說的主要脈絡。但豪俠的形象非常多元且龐

¹⁸ [漢] 司馬遷：《史記·遊俠列傳》（臺北：鼎文書局，1981），頁 3181。

¹⁹ [漢] 班固：《漢書·遊俠傳》（臺北：鼎文書局，1986），頁 3699。

²⁰ 陳平原：《千古文人俠客夢》，頁 47-50。

²¹ [美] 劉若愚著；周清霖、唐發鏡譯：《中國之俠》（上海：三聯，1991），頁 2-3。



雜，陳平原指出俠的觀念「不是一個歷史上客觀存在的、可用三言兩語描述的實體，而是一種歷史記載與文學想象的融合，社會規定與心理需求的融合，以及當代視界與文類特徵的融合。」²²早期的俠是歷史上真實存在的人物，史家所記載的俠則包含了他們主觀的歷史評價，直到後期文學主題中出現行走江湖，具備豪情壯志的俠情和俠氣，才有明顯的脫離歷史，創造出俠的文學想象。因此各家有各家不同俠的想象，尤其俠作為一種「身份」而存在時，人的面貌、品性、行為作風，在生活與時間的過渡中亦會產生變化，形成「流動」的形態。

俠的形象在早前只有單調的描繪與評價，直到晚唐的豪俠小說，俠的形象得到進一步的鋪展，成了生動且多元，這也如陳平原所說，俠從一開始的出場作為在晚唐小說中已經漸漸從充當背景，逐漸才挪到舞台的中心。²³俠也就是從配角變成了主角，而俠的形象刻畫成了整部故事的重心，影響著小說的整體觀感，所以豪俠小說非常注重俠的道義，極力塑造俠正面的形象。

儘管「俠」的定位本來就非常多元且廣泛，往往根據詮釋者對「俠」的主觀看法，而搭配出不同的形象，然而我們依舊可以找到唐代豪俠小說普遍且較為一致的觀念。其中就有唐代李德裕的〈豪俠論〉：「夫俠者，蓋非常之人也，雖以然諾許人，必以節義為本。義非俠不立，俠非義不成。」²⁴李德裕的說法幾乎可以直接將「豪俠」等同於「義俠」。這亦展示了此時的俠已經在歷代的流變中進一步刻畫成有義之士。雖然李德裕並非最早引用「豪俠」一詞的說法，早在西晉時期的《三國志》、劉宋時期的《後漢書》等便已有「豪俠」的記載，然李德裕之說法並不偏離歷來「豪俠」的普遍觀念。²⁵《太平廣記·豪俠》所收錄的小說亦普遍符合李德裕的「豪俠」定位，其大部分表達「道義」色彩的俠小說。

然唐代的豪俠小說固然也並非僅有「義」而已，縱觀《太平廣記》所收錄的豪俠小說，我們大抵可以將「豪俠」大致歸類有三大特徵，即是俠重義輕生（報仇報恩）、瀟灑豪邁（行蹤不定、豪爽直接）與超凡脫俗（擁有非凡身手）作為豪俠小說俠形象的基本面貌。在唐代豪俠小說中，不少俠都是以行俠仗義為主，《原化記》的〈義俠〉與《唐摭言》的〈宣慈寺門子〉都以「義」為俠之主旨。〈義俠〉中的刺客以「義士」自稱，其受委託而欲殺畿尉，卻發現畿尉乃是一名賢士，便有道：「吾義不捨此人也。公且勿睡，少

²² 陳平原：《千古文人俠客夢》，頁 20。

²³ 同上，頁 49。

²⁴ [唐]李德裕：〈豪俠論〉，收錄於〔清〕董誥等編：《全唐文》卷七〇九（北京：中華書局，1987），頁 7277。

²⁵ 「杜季良豪俠好義，憂人之憂，樂人之樂，清濁無所失」（〔劉宋〕范曄：《後漢書》卷二十四〈馬援列傳第十四〉（臺北：鼎文書局：1981），頁 845）中可見「豪俠」與「義」二者的結合。在《全唐文》中亦有不少有關「豪俠」的記載，如：「辯生元敬。瑰偉倜儻。弱冠以豪俠聞。屬鄉人阻飢。一朝散粟萬斛。以賑貧者。而不求報。」（〈趙儋〉，收錄於〔清〕董誥等編：《全唐文》卷七三二，頁 7548）以賑災道義行為稱其為豪俠。由於篇幅所限，此處列舉一二，以證「豪俠」大抵上不偏離李德裕的豪俠觀。



頃，與君取此宰頭，以雪公冤」²⁶，後反殺縣令這位不義之人。〈宣慈寺門子〉開宗明義道「宣慈寺門子不記姓氏，酌其人，義俠徒也。」在面對韋昭範這種宦官子弟的傲慢無禮，便有位守門僧人路見不平，「隨手而墮」，將韋昭範教訓了一番。²⁷

豪俠的形象刻畫小至打抱不平，大至捨己救人，無一不注重道義。而他們身懷絕技，利用一身能力為道義不惜以身犯險，並且淡薄名利，最終以歸隱的銷聲匿跡為結局，成了晚唐豪俠小說的主要特徵。在這些豪俠身上，「不軌于正義」與「不入於道德」的一面不僅只是被淡化，而是將這些負面因素徹底抹去，成了完全正面的形象。²⁸如此強調道義的形象，背後的目的便是為了將俠塑造成可以不計利益地幫助一般世人排憂解難，而不求任何回報的人物。俠亦需要有超凡脫俗的能力，學者龔鵬程為唐代劍俠列出了六個行為特徵，當中包括飛天夜叉術、幻術、神形術、用藥、斷人首級與劍術。²⁹這些行為多數吸納了唐代的佛道文化，並通過小說的創作與想象，將俠進一步「神異化」，帶出他們有別於世人的非凡與神秘的一面。一旦俠的身手被「升級」，便可以完成和滿足一般人無法輕易達成的願望。

〈紅綫〉與〈崑崙奴〉同樣為奴，但在關鍵時刻幫助主人解決難題，〈崑崙奴〉中的崔生和一品官的歌妓紅綫相戀，全靠崔生家的老僕磨勒的幫助，才能讓他們有情人終成眷屬。紅綫是一品官宅院裡第三院之歌妓，該宅院戒備森嚴，亦有惡犬守門，磨勒便先殺惡犬，後帶著崔生「逾十重垣，乃入歌妓院內，止第三門」，抵達戒備森嚴的一品宅院中。紅綫所說「又不知郎君有何神術，而能至此」的疑問，³⁰便間接寓意了如此身手是一種「神術」，也因為有了這種飛天的神術，崔生與紅綫方能走到了一起，而磨勒便是故事劇情中隱藏的主導者。事後，磨勒亦沒有要求任何回報。在此，磨勒的塑造也就符合了身手非凡和瀟灑離場的俠形象。

〈紅綫〉則是不惜冒險幫助他的主人薛嵩偷得田承嗣的金枕，藉此威嚇他收手從良。故事中的紅綫輕鬆地進入了「侍人四布，兵器交羅」戒備森嚴的魏城節度使臥室，並且可以「往返七百里，入危邦一道」，在完成任務之時的登場方式是「忽聞曉角吟風。一葉墜露。驚而起問。即紅綫迴矣。」³¹場景刻畫得極具奇異色彩，當中的「曉角吟風」、「一葉墜露」更是在細膩中展露了俠身手之迅速，落地之輕盈，以至僅能感覺到一陣微風與露水落下般蜻蜓點水的聲息，達到神不知，鬼不覺、來去自如的狀態。紅綫在幫助薛嵩完成任務時亦未求予回報，而是功成身退，從此銷聲匿跡。俠身懷絕技，利用一身能力

²⁶ [唐] 皇甫氏：〈義俠〉，《原化記》收錄於〔宋〕李昉等編：《太平廣記》卷一九五，頁 1466。

²⁷ [唐] 王定保：〈宣慈寺門子〉，《唐摭言》，收錄於〔宋〕李昉等編：《太平廣記》卷一九六，頁 1468-1469。

²⁸ 當然，在太平廣記所收錄的唐代豪俠小說中，亦有出現少數看似不符合「道義」的豪俠，當中就有〈賈人妻〉與〈崔慎思〉的女俠皆有殺子斷情的作風，看似冷血無情，但如若放在當時的標準之下，道義亦有「大義」與「小義」之分，撫養孩子可被視為「小義」，報父仇則為「大義」，因此故事中的殺子斷情僅是為了強調豪俠可以捨小義而取大義之作風。

²⁹ 詳見龔鵬程：《俠的精神文化史論》，頁 105-112。

³⁰ [唐] 裴 鉞：〈崑崙奴〉，《傳奇》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九四，頁 1453。

³¹ [唐] 袁 郊：〈紅綫〉，《甘澤謠》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九五，頁 1461。



為道義不惜以身犯險，並且淡薄名利，最終以歸隱的銷聲匿跡為結局，成了晚唐豪俠小說的主要特徵。在這些豪俠身上，「不軌于正義」與「不入於道德」的負面因素被徹底抹去，成了完全正面的形象。

這正是因為豪俠小說將俠的形象「英雄化」，成為人們崇拜與敬仰的對象。對於「英雄」一詞，龔鵬程指出許多的正義迷思已經把俠變成一個神聖而具有抽象意義的東西，他們會賦予俠很多沒有的品質，卻淡忘他們積存在歷史黑暗面的穢惡。這種把俠追捧為英雄的做法，其實也是在社會心理普遍追求嚮往正義的情況下，才被民間普遍崇仰的，他們代表正義天使的形象，專門紓人急難。³²豪俠小說中的俠便是如此，他們不僅具備非凡的才能，並會在關鍵的時候出手幫助，主導與推動整個劇情的發展，在完成了任務後，又輕描淡寫地退場。

〈車中女子〉更是在危機時刻憑藉著飛天術的能力解救了命在旦夕的吳郡人。當時他被推入七八丈的深坑裡，無法憑藉自身能力逃脫，只能在「自旦入至食時，見一繩縋一器食下。此人饑急，取食之。食畢，繩又引去」的慘況。就在他以為「深夜，此人忿甚，悲惋何訴」這種了無希望的時候，車中女子前來解救，出場的方式甚至塑造得非常撼動「仰望，忽見一物如鳥飛下，覺至身邊，乃人也。以絹重繫此人胸膊訖，絹一頭繫女人身。女人聳身騰上。飛出宮城，去門數十里乃下」，憑藉著驚妙的飛天術解救了她的困境。³³車中女子的通天繩技在佛教典籍《梵經》便有提及，在第一卷第一章中有「手持劍與盾、順繩爬上天空的魔術師」³⁴。這種古印度神秘的「通天術」成為了人們的一種不可解之謎底，並在小說中化為了一種臆想，寄托於俠身上，彌補世人在現實世界中無法達到的境界。

豪俠不僅僅只是能「飛」，而是同時講究速度，那便是——「神行術」，使得俠一日千里，〈許寂〉中便有世人問：「道路甚遙，安得一日及此。頗亦異之……今日自興元來。杜異之。」³⁵並對俠的飛天術的速度之疾感到驚異。在《西陽雜俎》卷三的〈貝編〉中便有神行術的記載，當中的僧人可以「計往返，一日萬里」³⁶。另外，在卷五的〈恠術〉中同樣出現了這種能力，只需要「垂踵坑口，鉞其兩足」，直至「黑血滿坑中」，便可以

³² 龔鵬程認為，崇拜俠並不是因為俠有什麼值得仰慕而崇敬他，反而是由於內在有某種道德需求，才會將俠神話化，形成迷思。因此，俠能成為英雄，也正是因為對社會不公不義的不滿，而希望能出現英雄予以救濟。詳見龔鵬程：《俠的精神文化史論》，頁 40-46。另外，陳平原亦指出俠客形象得以形成及發展，與讀者大眾的心理需求大有關係「俠客夢」的出現或在時代的混亂；或個人願望的心理補償；或出於依賴心理，但亂世並非產生俠的唯一原因，身居太平盛世，亦可能會照樣思念俠客。參見陳平原：《千古文人俠客夢》，頁 27-31。

³³ 該故事講述了一名略懂輕功的吳舉人在入京應試之時遇見一名車中女子，女子請教他的輕功能力，但卻遜於女子的兩名手下，後該兩名手下向舉人借馬盜竊宮廷之物，連累舉人被捕，後來車中女子又憑著飛天術能力越獄救人。〔唐〕皇甫氏：〈車中女子〉，《原化記》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九三，頁 1450-1451。

³⁴ 《梵經》中記載：「站在地上的魔術師被想象與那手持劍與盾、順繩爬上天空的魔術師有差別，但在實際上，前者是後者的本來面目。」引自姚衛群：《古印度六派哲學經典》（北京：商務印書館，2003），頁 253。

³⁵ 〔五代〕孫光憲：〈許寂〉，《北夢瑣言》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九六，頁 1473。

³⁶ 〔唐〕段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁 403。



「當日行八百里」，而知曉此怪術的異人亦可以「行如飛，頃刻不見」³⁷。這種能夠使身體迅速移動的「神行術」，亦是俠非凡身手的經典形象之一。段成式所提到的這些能施唐代的怪術者，他們的身份皆為「僧人」、「術士」、「巫師」等，與佛道二教有著非常深的聯繫。³⁸豪俠小說將佛道的信仰置入俠之中，藉由宗教的神秘色彩，讓俠成為無法被完整解釋的抽象人物，並將他們塑造成比一般世人來得更「強」，卻又是正面的形象，促使俠在「神仙下凡」以外，另一個更貼近社會救苦救難的「英雄」化身。

豪俠小說中「劍術」的搭配更是把俠推深至另一個境界。此前，劍雖然作為俠身份的一個標誌與象徵，但卻沒有凸顯俠非凡的一面，一直到晚唐的豪俠小說，劍的描繪才逐漸形成一種非凡之術，以搭配俠的非凡形象。豪俠小說中亦有對劍外觀與形態的描繪亦有所著墨，在〈聶隱娘〉中，女俠聶隱娘所擁有的武器是一把可以藏於腦後之匕首，可以「用即抽之」。該匕首擁有可以隨意伸縮的形態，只要抽取便會放大。不僅如此，聶隱娘的匕首甚至可以不用手駕馭，在與精精兒戰鬥時，只見「二幡子一紅一白。飄飄然如相擊於牀四隅」³⁹，將劍術與飛天術融合而成「飛劍」的神奇構思，不僅體現了俠本身的非凡，亦進一步帶出了劍的非凡。

晚唐的豪俠小說所塑造出來的英雄形象，幫助一般的世人解除危機，抑或完成他們心中的渴望，於是，俠要有道義方能願意出手相助，在出手相助之餘亦需要具備非凡的能力，以能順利完成他們的指托，於是，俠成為了當時人們的一種期望與想象。王夢鷗在《唐人小說校釋》中指出，非常人化的武俠小說「行事詭異，頗有別於以鬻角勝之徒；豈非當時荏弱書生欲托道術以交其所短，乃作此奇幻之談乎？」⁴⁰這種俠不能說不存在於真實世界中，但在形象上試圖刻畫得正面且毫無瑕疵，能夠在必要關鍵時刻出現幫助，便是一種虛構的想象。以上，就是晚唐豪俠小說基本的脈絡。

（二）〈盜俠〉的諷刺藝術與社會意涵

段成式的〈盜俠〉基本上就是與眾多晚唐豪俠小說一同出現的時期，如果要說段成式完全撇除了豪俠小說的特點而獨立存在，那絕對是不可能的。段成式筆下的俠亦有出現其他豪俠小說中超凡脫俗的特點，〈盜俠〉九篇中，除了〈盜跖冢〉中祭祀盜跖被捕的

³⁷ 同上，頁 506。

³⁸ 林保淳指出，俠客與宗教產生關聯始於漢代楚王劉英之兼具「好遊俠」與「喜黃、老學，為浮屠齋戒祭祀」。唐代的劍俠更多與僧道有關，包括劍乃是道教的一種法器。參見林保淳：〈唐代的劍俠與道教〉，《俠客行——傳統文化中的任俠思想》（新北：暖暖書屋文化，2013），頁 180-181。另外，對於佛道與俠小說的聯繫，沈曾植指出佛教典籍對唐代小說的影響：「按唐小說記劍俠諸事，大抵在肅、代、德、憲之世，其時密宗方昌，頗疑是其支別。如此經劍法，及他神諸通，以攝彼小說奇跡，固無不盡也。」見羅立群：《中國武俠小說史》，頁 57-58。臺靜農亦對此作了進一步的探討，該文中指出密宗的劍法成就與其神秘的修行頗有關聯，而咒語的作用尤為重要。可見劍術與佛道皆有淵源，唐代尤其有佛道互融之體現。臺靜農：〈佛教故實與中國小說〉，收錄於張曼濤編：《現代佛教學術叢刊》（十九）（臺北：大乘文化出版社，1978）。除了劍術，尚有用藥、飛天術、神形術等與佛道的觀念，均有不少論著討論過，在此略過。

³⁹ [唐]裴 鉞：〈聶隱娘〉，《傳奇》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九四，頁 1458。

⁴⁰ 王夢鷗：《唐人小說校釋》（上冊）（臺北：正中書局，1994），頁 289。



群賊，以及〈李廓〉中食人肉的光火賊這兩篇幾乎沒有涉及俠的內容，其他篇章都亦有七篇提到了俠非凡的能力，當中有〈僧俠〉、〈京西店老人〉、〈蘭陵老人〉、〈盧生〉提及劍與劍術；〈魏明帝〉、〈馬侍中小奴〉、〈僧俠〉、〈瓦官寺少年〉提到飛天術和身體異能等。

段成式所刻畫的非凡異能卻並沒有如其他豪俠小說一樣為俠添加英雄想象，相反的，豪俠小說中將俠刻畫得多神秘，多崇高，那麼在段成式的〈盜俠〉「去英雄」的力道就越明顯，且擁有武力的俠常與盜的性質密不可分。龔鵬程指出，「盜」是一種唐代遊俠常有之的行為與活動，將「行劫」視為遊俠的「老傳統」⁴¹，龔的做法試圖還原盜與俠最原始的關聯，並指出俠的黑暗面，其所運用的常例中便有《西陽雜俎》續集的「坊正張和」，認為俠亦可以是一名下流之輩，從而去除了以往「俠非義不成」的觀念。從前述對於豪俠小說脈絡的分析，「義」乃是「俠」（以武犯禁者）之所以為「豪俠」英雄形象的核心元素，而段成式所搜集的「盜俠」故事，不僅大多不具備豪俠小說所著重刻畫的英雄形象和氣質，且多有殘暴、傷人、高傲的惡行。

同樣是劍術的刻畫，豪俠小說的「飛劍」是為了帶出俠的非凡身手，並透露了書寫者的正面崇拜，但在〈京西店老人〉和〈蘭陵老人〉的兩篇中，卻是一種「炫耀」的狀態下所呈現的舞劍把戲，雖然刻畫了劍術的高超，卻是俠以此沾沾自喜，獲得成就的方式：

天黑，有人起草中尾之。韋叱不應，連發矢中之，復不退。矢盡，韋懼，奔馬。有頃，風雷總至，韋下馬負一樹，見空中有電光相逐如鞠杖，勢漸逼樹杪，覺物紛紛墜其前。韋視之，乃木札也。須臾，積札埋至膝。韋驚懼，投弓矢，仰空乞命。拜數十，電光漸高而滅，風雷亦息。韋顧大樹，枝幹童矣。鞍馱已失，遂返前店。見老人方箍桶，韋意其異人，拜之，且謝有悞也。老人笑曰：「客勿恃弓矢，須知劍術。」引韋入院後，指鞍馱言：「卻須取，相試耳。」又出桶板一片，昨夜之箭悉中其上。韋請役力汲湯，不許。微露擊劍事，韋亦得其一二焉。⁴²

良久，紫衣朱鬢，擁劍長短七口，舞於庭中，迭躍揮霍，擱光電激，或橫若裂盤，旋若規尺。有短劍二尺餘，時時及黎之衽。黎叩頭股慄。食頃，擲劍植地，如北斗狀，顧黎曰：「向試黎君膽氣。」黎拜曰：「今日已後性命，丈人所賜，乞役左右。」老人曰：「君骨相無道氣，非可遽教，別日更相顧也。」揖黎而入。黎歸，氣色如病，臨鏡方覺鬚剃落寸餘。翌日復往，室已空矣。⁴³

在〈京西店老人〉中，箍桶老人勸誡韋行規在夜中不要行走，以避免被盜盯上，然而韋行規卻充耳不聞，並對自身的弧矢射箭頗有自信，最後被箍桶老人以高超的劍術教

⁴¹ 見龔鵬程：《俠的精神文化史論》，頁 96-100。

⁴² [唐]段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁 700。當中「箍桶」在劉傳鴻中作「箴箴」，「箴」原引底本「箴」與「箍」校改而成。參見於劉傳鴻：《西陽雜俎校證：兼字詞考釋》（北京：北京大學，2014），頁 168。

⁴³ [唐]段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁 702。



訓了一頓。

雖然學者陳平原認為比武鬥劍是俠無傷大雅之舉，亦不影響豪俠小說在讀者心目中的正面形象，⁴⁴但其忽略了段成式所載之盜俠的舞劍之目的與背後心態，〈京西店老人〉為了強調自身的劍術高超作弄了韋行規，一直到「韋驚懼，投弓矢，仰空乞命。拜數十」方肯罷休，以展現劍術的方式來獲得對方的驚恐與拜服，可知這背後的高傲心態。〈蘭陵老人〉同樣有黎幹「叩頭股慄」的姿態，老人在舞完劍後所說的「向試黎君膽氣」，表面上是想測試對方的能耐，但這種「試」與「膽氣」的表達便是一種在上者對在下者的表達方式，認定自己的能耐比對方好，明顯透露了對自身劍術的沾沾自喜。

除了炫耀自身的劍術，〈京西店老人〉和〈蘭陵老人〉亦有意抬高劍的地位，如籬桶老人對韋行規說的「客勿恃弓矢，須知劍術」，強調了劍的地位比弓矢重要，但在韋行規「請役力汲湯」的時候又不願將自身所擁有的劍術傳授他人，最後只肯「微露擊劍事，韋亦得其一二焉」，帶出了對劍術的吝惜態度。同樣的〈蘭陵老人〉中黎幹在看到老人的高超劍術後拜服道：「今日已後性命，丈人所賜，乞役左右」，但蘭陵老人卻以「君無相道氣」拒絕了指教劍術，隔天更是直接縱聲匿跡，不再現身。

與其他豪俠小說中願意以身犯險幫助世人達到目的的俠對比，這種舞劍的盜俠只是為了逞一時之快，對韋行規和黎幹兩位世人只起到了敬畏之作用，卻連劍術也不願傳授，幾乎對世人沒有更進一步的幫助，更別說是能夠起到「英雄」的領導作用。於此，段成式筆下的「盜俠」固然擁有如唐代豪俠小說的其他俠一般具有超凡脫俗的能力，卻不敘述俠的道義色彩，反而突破了主流，建構段成式所認知的盜俠形象。縱觀〈盜俠〉其他篇章，亦未有明確凸顯「義」之觀念，可見段氏所言之「盜俠」，並非眾人口中之「義俠」。《西陽雜俎》續集中便有「坊正張和，大俠也」但卻幹了不流之事：「閨房幽雅，無不知之」⁴⁵，以窺視深閨女性為樂，與一般對俠之重情重義、瀟灑豪邁之感簡直大相庭徑。因此，段成式所建構的盜俠在去除了豪俠小說一貫的英雄想象之餘，也帶出了盜俠背後總是被隱藏和忽略的黑暗面。除此之外，〈盜俠〉更是打破了大眾刻板的印象，這些盜俠中並沒有多少是符合唐代豪俠小說中的快意恩仇、信守承諾、行俠仗義的一面，這一方面的缺席同時也意味著段成式脫離唐代豪俠小說的脈絡而自己建立一套俠的知識體系，而這一套俠的知識體系便有一個不可或缺的重要因素，那就是——盜。

「俠」與「盜」時常是互相結合的關係，在歷史中亦是時常共用互通的身份。在真實歷史中任俠的人，也多存在盜的形象，就連《史記·遊俠列傳》所盛讚的郭解，也有他「少時陰賊，概不快意，身所殺甚眾。以軀借交報仇，藏命作姦剽攻，休鑄錢掘冢，固不可勝數」⁴⁶的一面。只不過司馬遷放大了郭解的正面形象，而其他不符合道德規範的俠就撇開不提。漢末以後的俠更是有為非作歹的惡少，如《北齊書》有載〈畢義雲〉「少粗俠」，更是「常劫掠行旅，州里患之」。他雖有「性豪縱，頗以施惠為心」的正面形象，

⁴⁴ 陳平原：《千古文人俠客夢》，頁 51。

⁴⁵ [唐]段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁 1588-1589。

⁴⁶ [漢]司馬遷：《史記·遊俠列傳》第六十四，頁 3185。



但同時也有「閨門穢雜，聲遍朝野」的臭名。⁴⁷《晉書》亦有載〈戴若思〉「性閑爽，少好遊俠，不拘操行。遇陸機赴洛，船裝甚盛，遂與其徒掠之。」⁴⁸這種見財就掠的惡霸行為，便是與一般盜賊行為無異。文學中也經常有俠者以盜取來行使正義的描寫，如《太平廣記》所收錄的唐代豪俠小說，其實也有盜的行為，如〈紅綫〉中奴婢紅綫幫主人薛嵩盜取金盒；〈車中女子〉中女子的兩位手下借馬入宮苑偷盜；〈潘將軍〉中的紉針女盜取了潘將軍家的寶貝念珠；〈田鵬郎〉偷盜宮中玉枕等，但這些盜的行為只是作為劇情的一種輔助而存在，並不會改變豪俠的基本面貌，因此在勾勒豪俠的個性與整體面貌時，盜成為了幾乎可以被忽略的部分。簡而言之，即便盜在故事中被完全抹去，也只是讓故事的情節有所刪減，而不會改變他們的豪俠色彩。〈紅綫〉中盜取金盒的橋段，也可以改為正面交鋒的方式，只不過這樣的方式將會改變情節的鋪展，而紅綫的非凡能力將從神行術轉移到劍術的開展，就如〈聶隱娘〉中與精精兒的決鬥。不論是劍術還是神行術，依然是豪俠超凡脫俗形象的象徵，因此，即便完全撇除了盜的行為，也絲毫不影響紅綫作為豪俠的氣質。這便是唐代豪俠小說中盜的淡化與忽略，提升了俠的正面形象，變成了他們理想中的豪俠小說。

與此不同的是，段成式並不為盜俠平日的盜行增加任何正面的描述。〈盜俠〉的九篇故事中，有四篇直接指向盜賊，〈僧俠〉平生為盜，並有義弟數十人，乃是一幫盜賊集團，平日靠著騙世人入莊斂財為生。〈盜跖冢〉的群賊、〈李廓〉的光火賊與〈馬侍中〉小奴中偷玉精碗的小奴便是直接指向盜的性質。盜除了是整部故事中推動情節的主要元素之一，也是與俠之間的關係密不可分。如〈僧俠〉中的盜賊集團與首腦便是為了拐騙韋生入莊，若僧俠非盜，那麼二者的故事將會從碰面便結束，其子飛飛不會有機會出場，而僧俠的瞞和騙個性亦不會得到彰顯。另外如〈盜跖冢〉的群賊和〈李廓〉的光火賊更是建立在整個盜的基礎上，若排除盜的特色，這二篇將會直接全篇刪去。

正因如此，段成式的俠也帶著盜的不義色彩，甚至這種色彩也會影響俠整體形象的呈現。〈李廓〉中所擒獲的光火賊七人，這些盜不僅殺人無數，且竟有食人肉之習俗，是巨盜代代相傳之。⁴⁹故事看上去僅有殘暴不仁，難以讓人聯想到其與唐代一般所描繪「俠」之行俠仗義有所關聯。盜跖雖然是一個春秋大盜，《莊子·盜跖篇》更有記載他的惡行：「從卒九千人，橫行天下，侵暴諸侯，穴室樞戶，驅人牛馬，取人婦女，貪得忘親，不顧父母兄弟，不祭先祖。所過之邑，大國守城，小國入保，萬民苦之。」⁵⁰然而，這麼一位十足十的大盜，亦有他的「道」。《莊子·胠篋》便有記載：「故跖之徒問於跖曰：『盜亦有道乎？』跖曰：『何適而无有道邪！夫妄意室中之藏，聖也；入先，勇也；出後，義也；知可否，知也；分均，仁也。五者不備而能成大盜者，天下未之有也。』」⁵¹因此，盜跖雖然有盜的行為在以武掠取他人之物，亦同時以武犯禁，無拘無束的俠者，重點在於以

⁴⁷ [唐]李百藥：《北齊書》卷四十七（臺北：鼎文書局，1980），頁657。

⁴⁸ [唐]房玄齡：《晉書》卷六十九（臺北：鼎文書局，1980），頁1846。

⁴⁹ [唐]段成式撰，許逸民校箋：《酉陽雜俎校箋》，頁713。

⁵⁰ [清]郭慶藩撰；王孝魚點校：《莊子集釋》卷九下（北京：中華書局，1995），頁990。

⁵¹ 同上，卷四中，頁346。



什麼觀點去看待。段成式在〈盜跖冢〉中記述群賊祭拜盜跖的冢而最後遭埋伏被捕事件中，當中的盜跖受群賊的祭拜，而這一則故事亦被列入《酉陽雜俎》的〈盜俠〉篇內，似乎也在無形中對盜跖這一位春秋大盜做了一個「盜俠」的定位。需要注意的是，〈盜俠〉中雖有許多與道義相悖的盜俠，但卻不是段成式刻意抹去俠的道德色彩，只是強調道德色彩並非盜俠之形象基礎，尤其是在處理盜俠的佛道元素時，更為顯著。

〈盜俠〉同樣加入了不少的佛道色彩，段成式本身對佛教信仰多為熟悉，如《舊唐書》中便有記載他「家多書史，用以自娛，尤深於佛書」⁵²，在《酉陽雜俎》中有不少篇章記載佛教之事，如〈玉格〉和〈貝編〉，以及續集的〈寺塔記〉記載長安諸寺和遊歷其他寺廟的情形；〈金剛經鳩異〉更是記載了與〈金剛經〉有關的奇異事件。然而，唐代的佛道亦有融合的狀態，如〈玉格〉中也多記載道教名物和神仙的故事；〈怪術〉記載的是僧道怪異的方術。可見其對佛道的瞭解不亞於其他人，而〈蘭陵老人〉中的老人在揮動七把劍後，「擲劍植地如北斗狀」，便是道教最原始的辟邪觀與北辰信仰雜糅為一的觀念。⁵³最後黎幹「翌日復往，室已空矣」再也找不到蘭陵老人為結尾，這個故事橋段與道士或神仙神秘消失的故事相似，展現了道教的歸隱修道性質。然而，比起其他豪俠小說中滿足他人願望後功成身退的「利他」模式，〈蘭陵老人〉在此的隱世更像是一種不願再與世人接觸而斬斷聯繫的「利己」模式，雖然同樣具備道教色彩，所帶出來的形象卻截然不同。

再者，佛道色彩並沒有為〈盜俠〉中的俠添加更多神秘感，讓俠顯得更加崇高，反而還藉著佛道色彩來加以反諷。如〈盧生〉中提及「某師，仙也，令某等十人，索天下妄傳黃白術者殺之。至添金縮錫，傳者亦死。某久得乘躋之道者。」⁵⁴因此，盧生自稱自己有一份重大的使命，便是確保縮錫之術並不會妄傳。照盧生之說，其師傅乃是「仙人」，而盧生師承他的衣鉢，也可是個「半仙」。雖盧生之說乃片面之言，不得盡信，然「縮錫」一術本就是道士方術之一，稱能將金屬物錫煉成白銀，這一種煉金術和長生不老之術一樣無法得到證實。若盧生的師傅真是仙人，又何須用恐嚇的方式來逼對方傳授自己縮錫術。

至於其他豪俠小說在提及佛道色彩時，都試圖帶出俠瀟灑豪邁的非凡氣質，如〈義俠〉、〈潘將軍〉、〈荊十三娘〉、〈聶隱娘〉與〈紅綫〉在最後都以銷聲匿跡為結尾，〈紅綫〉更是表明日後的修道之行，以「棲心物外，澄清一氣，生死長存」⁵⁵賦予俠道教的長生不老之色彩，追求精神肉體永恆。而〈盧生〉卻追求能夠製造金銀財富的縮錫術，縮錫術乃一種煉金手法，此等「貪財」之舉，不僅無半分「仙氣」，更可見這背後謊言下隱藏著人類貪婪的惡性，難以與「義」扯上關係。在此，〈盜俠〉中的俠不僅不作為「英雄」

⁵² [後晉] 劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》卷一六七（臺北：鼎文書局，1981），頁 4369。

⁵³ 林保淳指出，梁朝道士陶弘景的《古今刀劍錄》就將道教的辟邪與北辰合二為一，並發展出收鬼摧邪的信仰，而唐代道士司馬承禎〈景震劍序〉進一步將此觀念理論化。參見於林保淳：〈唐代的劍俠與道教〉，頁 180-181。

⁵⁴ [唐] 段成式撰，許逸民校箋：《酉陽雜俎校箋》，頁 710。

⁵⁵ [唐] 袁 郊：〈紅綫〉，《甘澤謠》，收錄於 [宋] 李昉：《太平廣記》卷一九五，頁 1462。



幫助世人排憂解難，滿足世人在能力上無法達成的想象，反而還「威脅」世人。對比之下，可看出其諷刺的意味強烈。

〈僧俠〉故事中的僧人，穿著僧袍的扮相，竟是盜賊集團的首腦，其邀請韋生到「蘭若」，這一「蘭若」便是梵語中指涉空淨閑靜的地方，並多指寺廟，但實際上卻是為了騙韋生入莊而撒謊的手段。雖然〈僧俠〉這一篇被學者詮釋為因遇見韋生後而改過自新，由盜入俠的形象轉變，肯定了他作為俠的正面形象，⁵⁶然而筆者認為這其實是對該篇小說的理解錯誤，亦是對段成式所欲建構的盜俠形象的一大誤解。

僧俠當雖然表達了「欲改前非」，但實則的原因卻不是被韋生所感化而欲改前非，不再為盜，而是因為「今向遲暮」，自己年邁無法工作，更傾向「退休」的狀態。年齡與身體之變故會在做事情時產生困難，更何況是像盜賊需要強大的武力與身手，因此僧俠在年邁以後決心退下來，乃是因為身體之變數。

另外，僧俠對韋生所說的話並非堅定不移，其中仍有許多有待質疑的地方。第一，該故事立場本是站在韋生的視角，在故事開頭，便說明「士人韋生移家汝州。中路逢一僧」⁵⁷，通過韋生搬家一事在中途遇見僧俠，開展整個劇情。因此，雖此篇以「僧俠」命名之，但僧俠卻只是一個客體，經由韋生去「發現」。此單一視角的敘事造成了許多情節留白，角度上的受限促使讀者只能跟隨韋生一同去了解僧俠和飛飛以及他們所處於的背景中，隱藏之事甚多。由於觀看視角乃在韋生身上，便無法得知在韋生前後僧俠的舉措，更無法得知僧俠所言為虛實。

其次，僧俠已經有欺騙過韋生的「前科」，韋生初始不知僧俠為盜時，僧俠借以和韋生話題投機而邀韋生一家至不遠的蘭若作客。在此處，便出現了一次隱瞞和兩次欺騙，先是僧俠隱瞞了自己為盜的身份，後欺騙韋生到他的蘭若，實際上卻是引韋生入自己的盜莊內。在韋生起疑心之前，讀者與韋生的角度一同，並未對僧俠作為「僧」的身份起疑心，甚至也信任他們之間的相見如故，與僧俠邀請他到蘭若作客的誠意，然而故事的進展隨著時間與空間的推移，終將僧俠為盜的身份漸漸顯露出來。韋生再三詢問住處何時會到，僧俠以「此是矣」來欺騙韋生，但隨之而來的卻是「日已沒」、「二十里不至」等跡象，最終惹來韋生的疑心，以彈丸射之。

其三，僧俠特為韋生和飛飛準備了一場堪稱公平對決的「擂台」，卻口稱是要韋生「斷其子」的不合理說法：

僧曰：「貧道久為此業，今向遲暮，欲改前非。不幸有一子，技過老僧，欲請郎君為老僧斷之。」乃呼：「飛飛，出參郎君。」……僧叱曰：「向後堂侍郎君。」僧乃授韋一劍及五丸，且曰：「乞郎君盡藝殺之，無為老僧累也。」引韋入一堂中，

⁵⁶ 在許逸民評〈僧俠〉時認為這則故事主旨「在俠而不在盜」，並認為僧俠「晚年欲改邪歸正，由盜入俠」，而對於韋生與飛飛比武的說法則是「轉求武藝高強者（筆者按：韋生）制服其子，一同棄暗投明」。最後總結〈僧俠〉乃展現了「人性美的光輝」，詳見〔唐〕段成式撰，許逸民註評：《西陽雜俎註評》（北京：北京聯合出版社，2020），頁114-115。

⁵⁷ 〔唐〕段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁704。



乃反鑠之。堂中四隅，明燈而已。⁵⁸

值得注意的是，僧俠能力並不遜於韋生，僅從僧俠「蓋腦銜彈丸而無傷」，便可知他的非凡之處。韋生尚且無法傷及僧俠，若要除去能力高於僧俠的飛飛，顯然更為困難。更何況，僧俠與飛飛同為盜，且二者關係為父子，飛飛只是承他衣鉢，僧俠不見得需要趕盡殺絕，因此他在之後替韋生所準備之「一劍及五丸」更像是精心打造出來之擂台，讓二人可以在毫無他人影響下正面交鋒，而不像是有意「斷其子」。更何況，僧俠底下有一幫盜賊集團都是以自己為首，如果僧俠要退休，那他的後計如何，這幫盜賊集團又該如何處理，最合理的解釋便是讓其子飛飛繼承父業。因此，僧俠難以符合一般豪俠小說中仗義正面的豪俠形象，反倒在某一層面上體現了「瞞和騙」的特徵。

段成式藉其所收集或撰寫的盜俠故事，鋪展了他知識脈絡中對盜俠的觀念，其在某些程度上推翻，或者有意重新塑造所謂的俠並非一定要在道德層面上有著正義的行俠，去除對過度崇拜，將俠還原到有血有肉的真實歷史人物事件上，亦不會如司馬遷與班固般對盜俠有所褒貶。在段成式的俠觀念中，道德並不是一個重要的環節，因為段成式的俠裡行俠仗義、信守承諾這些正面形象可以缺席，甚至還會有入性醜陋的一面，如欺瞞、恐嚇、自傲、好色、下流，甚至為達利益不擇手段，而可以殺人食肉的形象。因此在記載這些盜俠時，多以他們的平凡瑣碎生活為主，著重在帶出他們的生活面貌。可見，相對於其他豪俠小說，段成式還是繼承韓非子的論述為主。

「盜俠」中雖同樣擁有「俠」舞劍炫技的精彩時刻，背地裡卻有各自不為人知的生活，而描寫盜俠的行盜之舉更是段成式往貼切的生活和職業為考量，行盜是盜俠為謀生的其中一種工作，在漠視法規之下憑藉自身非凡的能力謀生。龔鵬程指出這種盜俠，唐代極多，如《舊唐書·張弘靖傳》所云：「東都留守杜亞辟為從事……。留守將令狐運逐賊出郊，其日有劫轉運絹於道者，亞以運豪家子，意其為之，乃令判官穆員及弘靖同鞫其事」，可見豪俠少年也常以劫掠來維持他們龐大的花費。⁵⁹段成式的這一做法，並非是為了貶低或批判俠，而是用最貼切真實生活的筆風，還原盜俠背後不為人知的「盜」的一面，去除了「豪」的美化色彩。因此在下一章，本文將進一步追問：段成式為什麼會不落唐代俠小說的「俗套」，幾乎抹去文學渲染的「鎂光燈」，而是以真實世界的社會眼光來審視挑戰世俗道德規範和權威秩序的盜俠？

三、盜俠之「死」：身體的存在與衝突

承上一章所述，段成式筆下的「盜俠」與晚唐其他豪俠小說最大之區別，便是其不會刻意美化盜俠的形象，而是帶出了俠瑣碎又真實的生活面貌。段成式筆下「盜俠」形

⁵⁸ 同上，頁 705。

⁵⁹ 參見於龔鵬程：《俠的精神文化史論》，頁 97；亦見於〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編《舊唐書》卷一二九（臺北：鼎文書局，1981），頁 3610。



象的最特殊之處，乃是盜俠的身體觀念與社會的衝突，尤其以盜俠之「死」的結局，帶出了與豪俠小說截然不同的面貌，更帶出了盜俠背後沉重的社會課題。

身體本身具備了多重隱喻性，其不僅是一種靜態的外觀形體來理解，也是一種行為類型的動態模式，甚至可以作為一種內在的倫理意義。這種身體意識是通過自我展現與他者觀看的兩個層面，當自我展現的預期與他者的觀看結果出現距離時，便會產生矛盾與衝突。而「死亡」便是俠的身體功能終結的一種呈現方式，展示了他者對俠「以武犯禁」主體的存在與排斥。因此，本章節將從盜俠的身體意識為方向，帶出盜俠的自我展現與他者的觀看角度，探討盜俠的身體在社會存在與衝突。

（一）觀看的方式：身體展示與他者接受

身體的觀看是分層次的，當中包括自我如何展現與他者如何觀看，兩者之間所欲表達的身體意識可以帶出俠的身體觀念的接受度，以至整個社會對俠的定位。俠因為擁有不同於世人的絕異身手，因此時常會作為一個特殊的個體被「觀看」，並且在描繪他們身體的時候往往會從他者的角度帶出觀看者的情緒、反應，以此凸顯出一般世人與俠身體的對立面。但在晚唐的豪俠小說中，這些對立面不盡然會促使世人排斥俠，相反的，因為俠的非凡異能，更會被當成「表演」節目一樣來「欣賞」。如《太平廣記·豪俠》所收錄的〈潘將軍〉與〈嘉興繩技〉便是以「眾人」或「旁觀者」等無特殊面貌與個性的一群路人的共同心理來觀看俠。

〈潘將軍〉中有年輕的女子在玩蹴鞠將其踢高數丈：「有三鬟女子，可年十七八。衣裝縵縷。穿木屐，於道側槐樹下。值軍中少年蹴鞠，接而送之，直高數丈。於是觀者漸衆。超獨異為。」⁶⁰女子的奇異身手甚至吸引了觀眾紛紛都圍過來觀看，對於他們來說，一些「超獨異為」的身手只是作為表演的把戲與亮點，以供觀眾消遣。同樣的，〈嘉興繩技〉中因嘉興縣要舉辦「百戲，與監司競勝精技」，有囚犯會表演獨特的繩技而令「官大驚悅，且令收錄。」⁶¹此處同樣是將所擁有的獨特身手視為「百戲」之一，以供監司他們消遣而樂之，所以在聽到囚犯會表演「不用繫著，拋向空中。騰躑翻覆。則無所不為」的繩技，便是感到「驚悅」的心情，隨後囚犯在表演時的「衆大驚異」亦如此前一樣作為觀眾的消遣表演。

在〈潘將軍〉和〈嘉興繩技〉中的奇異能力並沒有被眾人所排斥，反而還抱持著觀望的態度，這些心態主要與俠的行為有關，這些俠的行為並沒有具體傷害或威脅到他們，因此旁觀者始終定位在旁觀的他者，始終與俠的關係之間的一道清楚的界限。但是直到雙方的其中一人衝破這道界限，他者的心態便會從事不關己的觀看角度進入到「敬畏」的模式，如〈胡證〉中刻畫了他「質狀魁偉，膂力絕人」，能夠以一敵十，更是被認為是

⁶⁰ [唐] 康駢：〈潘將軍〉，《劇談錄》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九六，頁 1470。

⁶¹ [唐] 皇甫氏：〈嘉興繩技〉，《原化記》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九三，頁 1449。



「神人」。⁶²此「神人」便是表達俠與世人地位不同的稱譽，帶出俠的非凡形象，正如陳平原在〈唐宋豪俠小說〉中表示：為了強調俠的高超武功，唐宋兩代小說家開始將俠神秘化。其中一個重要步驟是建立起一個世人與劍俠相對虛擬的世界，另外，他也指出：「唐宋小說家還利用限制敘事的技巧。作家不是採用全知敘事的視角，全面介紹俠的行為及心理，而是站在世人的角度來描述俠的言談舉止。」⁶³豪俠小說中的身體展現上的留白，更是給他們附加了「強」者的面貌，以便於俠繼續行俠仗義，除暴安良。

段成式所刻畫的俠同樣以他者的眼光作為構建俠的形象，並且更進一步地強調不同「身份」的旁觀者，所作出的反應與舉動亦有所不同，藉此帶出他者對俠的接受度。不僅如此，比起陳平原所說的「建立世人與劍俠相對虛擬的世界」，段成式所建構的俠卻體現出日常生活的瑣碎，將俠帶回存在於真實世界的社會脈絡。在〈僧俠〉中，就有敘述「士人」視角下俠體格的強異，以〈僧俠〉為例：

建中初，士人韋生，移家汝州。中路逢一僧，……韋知其盜也，乃彈之。僧正中其腦，僧初若不覺，凡五發中之，僧始捫中處，徐曰：「郎君莫惡作劇。」韋知無奈何，亦不復彈。……韋生見妻女別在一處，供帳甚盛，相顧涕泣。……（僧）乃舉手搗腦後，五丸墜地焉。蓋腦銜彈丸而無傷，雖《列》言「無痕撻」、《孟》稱「不膚撓，不啻過也」。⁶⁴

士人韋生在發現僧俠是一名盜賊後，嘗試以彈弓射擊其後腦勺，然而五發擊中，僧俠卻安然無恙，可知僧俠的功力非凡。韋生在得知彈弓對僧俠無效後，深知傷害不了僧俠，只能隨他一同入莊。當韋生見到自己的妻女後，亦以「相顧涕泣」來表示自身的無能為力，此四言背後包含了韋生與其一家人的無奈、悲傷、懼怕之感，這些描繪無疑凸顯了僧俠與韋生二者能力的差距。段成式通過描繪韋生這一位沒有能力反抗的觀看者角度，為僧俠的體格之異帶出極大的張力。

其次，在〈蘭陵老人〉中，更有以「官員」身份來看待俠：

相傳黎幹為京兆尹，……。黎至，獨有老人植杖不避。幹怒，杖背二十，如擊鞞革，掉臂而去。黎疑其非常人，命老坊卒尋之。……坊卒遽返白黎，黎大懼，因弊衣懷公服，與坊卒至其處。時已昏黑，坊卒直入，通黎之官閤。黎唯而趨入，拜伏曰：「向迷丈人物色，罪當十死。」⁶⁵

段成式以「鞞革」為譬喻，在擊打時發黎幹當時雖身為京兆尹，官位頗高，相當於當地的行政首長，因為老人阻擋自己的去路而怒令「杖背二十」，老人在被杖打之時身體

⁶² 〈胡證〉中，描繪「體」之異以突出俠之身份，刻畫了尚書胡證實「質狀魁偉，膂力絕人」的俠客，亦有提到有次其好友裴度被「兩軍力人十許輩」欺負而向他求救，胡證以他「體」之強勢以至於他能「舉躋將擊之」，這一舉動亦讓「眾惡皆起設拜。叩頭乞命，呼為神人」，見〔唐〕王定保：〈胡證〉，《唐摭言》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九五，頁1462-1463。

⁶³ 陳平原：〈唐宋豪俠小說〉，《千古文人俠客夢》，頁34、37。

⁶⁴ 〔唐〕段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁704-706。

⁶⁵ 同上，頁701-702。



竟然「如擊鞞革」，不僅沒有半絲呻吟疼痛，事後只是若無其事地「掉臂而去」。出咚咚聲響。人肉之軀無法發出此類的聲響，在黎幹的觀看角度下，其僅僅通過老人在被杖打後若無其事地離開，就立即察覺他非比尋常，因此「命老坊卒尋之」，果然發現他並非普通老叟，就算是官位頗高的京兆尹，也在得知他身份後「大懼」，並親訪其處所，對老人叩拜道「向迷丈人物色，罪當十死」，將二者之身份顯出高低之別。段成式通過黎幹這一名官員在得知老人身份的對老人的驚懼與叩拜心情，顯現在官員皆對俠身份之敬畏。

其餘兩篇〈馬侍中小奴〉和〈魏明帝〉更是由「掌權者」的角度來看待俠：

馬侍中嘗寶以玉精盃……，有小奴七八歲，偷弄墜破焉。……忽失小奴。……。三日尋之，不獲。有婢晨治地，見紫衣帶垂於寢牀下，視之，乃小奴蹶張其牀而負焉，不食三日而力不衰，馬睹之大駭，曰：「破吾盃，乃細過也。」即令左右擗殺之。⁶⁶

魏明帝起凌雲臺，峻峙數十丈，即韋誕白首處。有鈴下人，能著屐登緣，不異踐地。明帝恠而煞之，腋下兩肉翅，長數寸。⁶⁷

馬侍中不僅官位高，⁶⁸更重要的是作為小奴的主人，既掌握小奴一切權力之人，在得知小奴身體之異後，即刻命左右殺之。此處藉由馬侍中的角度帶出小奴身體之奇異，先說小奴在破盃後忽失所蹤，三日苦尋不獲，最後的轉折被奴婢發現其竟然躲在床底下，「蹶張其牀而負焉，不食三日而力不衰」，這令馬侍中大為一驚，其對小奴所說的「破吾盃，乃細過也」更是一語雙關，除了表明上哄騙小奴使其卸下防備，又在另一層面上指出比起破盃之罪，小奴所擁有的身體異能更是馬侍中驚懼，不得不「令左右擗殺之」的原因。

另一則〈魏明帝〉也是有相似的情景。魏明帝的身份乃萬人之上的帝王身份，掌握最高之權力，在發現那位能夠憑空登上凌雲台的異人的奇異能力後，將其處死。在他者的觀看角度下，盜俠除了在能力上比他人的優越以外，更重要的是一種身份的特殊，因此落得「明帝恠而煞之」的結局。「怪」與「恠」同義，道出了一個當權者奇怪、驚訝、畏懼等情緒之濃縮，「煞」則為「殺」，是對俠的懼怕，深恐俠會威脅自身。而在殺後更是發現了其身體有長數寸的肉翅，再一次強調了他們有別於一般世人。〈魏明帝〉的原型取自梁·殷芸的《小說》卷五的〈魏世人〉：「魏凌雲台至高，韋誕書榜，即日皓首。榜有未正，募工整之。有鈴下卒，著屐登緣，如履平地；疑其有術，問之，云：『无術，但兩腋各有肉翅，長數寸許。』」⁶⁹當中並沒有提到魏明帝的身份以及該人物最後的下場，但在段成式的文中卻做了這一方面的添加，進一步強調了當權者對俠的態度，凸顯出俠不

⁶⁶ 同上，頁 699。

⁶⁷ [唐]段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁 693-694。

⁶⁸ 根據《舊唐書·職官》的記載，正第三品的官員包括「侍中、中書令、吏部尚書、舊班在左相上，開元令移在下。」又有註：「武德定令，侍中正三品，大曆二年十一月九日，升為正二品。」見於〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》卷四十二（臺北：鼎文書局，1981），頁 1791。

⁶⁹ 王根林等校點：《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 1035。



被接受的態度。

雖然俠體異的能力出眾，但在他者的眼光下，俠的接受度普遍趨向負面，沒有得到他者的崇拜與敬仰。沒有能力者便如〈僧俠〉中的韋生一樣「知無奈何」，只能「相顧涕泣」，面對俠的體能強異時只能任其宰割，而到〈蘭陵老人〉中黎幹的「大懼」與「拜伏」刻畫了連官員亦對俠的害怕。最後，一旦掌握一定的權力的當權者，對俠的態度便會產生更為直接的排斥，如魏明帝與馬侍中一樣，因為他們異於常人而動輒殺念，剷除後患。俠的「死亡」結局背後所要帶出的晚唐時期他者對俠的觀念與凸顯當時社會意涵，他們雖擁有超凡脫俗的能力，但比起其他豪俠小說為俠建立起與世人對立的虛擬情境，段成式的俠更是回到晚唐社會脈絡中，探討了俠與世人之間關係的張力，這一層問題將會在之後的章節中更加以敘述。

（二）犯禁：身體與禮法的衝突

俠本身就是一個不斷挑戰權威與秩序的人物，《韓非子》中提到「俠以武犯禁」，亦在隨後表明「犯禁者誅」，「行劍攻殺，暴傲之民也，而世尊之曰礪勇之士；活湧匿姦，當死之民也，而世尊之曰任譽之士。」⁷⁰因此在法家的眼中，俠的犯禁就是一般暴徒，罪該致死。荀悅的《漢紀》亦批判遊俠為「立氣勢，作威福，結私交以立強於世者」，並歸類為「傷道害德，敗法惑世」的禍根。⁷¹更何況經常揮動著劍殺人的俠，更是在法律下的一大罪犯。

唐律中有「七殺」：謀殺、劫殺、故殺、鬥殺、誤殺、戲殺、過失殺。俠的殺戮行為多以「謀殺」「故殺」或「劫殺」三者為主，謀殺是唐律殺人罪之首，《賊盜》「謀殺人者」（256條）載：「已殺者，斬。從而加功者，絞。」注云「雇人殺者，亦同」。⁷²如僱傭刺客殺人，有蓄謀之殺人都得按律處斬。而故殺不論是按照《賊盜》（286條）「本以他物毆人奪物」的取財殺人，還是《鬥訟》（306條）「鬥毆殺人」中的以刀刃殺人，都是問罪處斬。⁷³劫殺《賊盜》（281條）中若得財物，一律最低處以絞刑，若殺人則直接處斬。唐代律法對強盜非常嚴苛，若是強盜殺人，不論有無持仗或得財，一律處斬，其罪名與謀殺相等。⁷⁴就算強盜不殺人，只要持仗行劫，就會被判極刑。唐律中亦有寬恕罪犯的

⁷⁰ 陳奇猷校注：《韓非子新校注》卷十八（北京：中華書局，1958），頁948。

⁷¹ [漢]荀悅：《漢紀》卷十「孝武一」，《兩漢紀》（上冊）（北京：中華書局，2002），第158頁。

⁷² [唐]長孫無忌：《唐律疏議》卷二十一（臺北：弘文館出版社，1986），頁329。

⁷³ 同上，頁384-387。

⁷⁴ 《舊唐書·睿宗本紀》載：「八月乙卯，詔以興聖寺是高祖舊宅，有柿樹，天授中枯死，至是重生，大赦天下。其謀殺、劫殺、造偽頭首並免死配流嶺南，官典受贓者特從放免。天下大酺三日。」謀殺、劫殺並列作為赦免過程中免死配流的同一類犯罪，說明唐律殺人罪立法中，謀殺與劫殺地位相同、社會危害性相似。（〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》卷七（臺北：鼎文書局，1981），頁157。）另外，《舊唐書·武宗本紀》載：二月壬申朔。癸酉，以時雨愆候，詔：「京城天下繫囚，除官典犯贓、持仗劫殺、忤逆十惡外，餘罪遞減一等，犯輕罪者並釋放。征党項行營兵士，不得濫有殺傷。」官吏犯贓、持仗劫殺與忤逆十惡並列作為不免之重罪，說明劫殺與唐律其他罪名也具有相同的立法地位。（同上，卷十八上，頁609。）



機會，但卻不包括犯了十惡之中的叛亂、反抗國家的罪行和故意謀殺人命，而「持仗行劫。縱不殺人。並不在免限。」⁷⁵可見唐律視行劫與十惡無異。《舊唐書·刑官》亦有記載：「惟制殺人、劫盜、背軍、叛逆者死，餘並蠲除之。」⁷⁶當中就將「劫盜」視為與殺人叛逆等大罪。

然而在文學想象中，俠的形象便可以各取所好，魏晉至盛唐的遊俠詩便是如此，李白的「十步殺一人，千里不留行。事了拂衣去，深藏身與名。」⁷⁷不僅沒有負面色彩，反而從中宣揚了俠瀟灑豪邁的氣質，賈島亦有「十年磨一劍，霜刃未曾試。今日把似君，誰為不平事。」⁷⁸更是在當中強調打抱不平，伸張正義的氣度，這些遊俠詩都進一步提升了俠的高尚形象。龔鵬程曾指出：牛僧孺《玄怪錄》所記郭元振是一名義除惡獸，英雄救美的大俠，卻在《舊唐書》的本傳記載中指出他在任通泉尉時「任俠使氣，前後掠賣所部千餘人，以遣賓客，百姓苦之。」⁷⁹

此外，即便晚唐的豪俠小說中也多有俠違法，但這些法律刑法幾乎被抽空，就算俠犯禁難以被問責。當中主要原因有二：首先，是豪俠被塑造成擁有絕異身手能力的異人，像此前所舉例的〈車中女子〉便可以堂而皇之地利用自己絕異繩技救人，〈崑崙奴〉中的磨勒私闖一品官家宅院還將他的歌妓紅綃救走，觸怒了一品官，但即便他「命甲士五十人，嚴持兵仗圍崔生院，使擒磨勒」如此大陣勢逮捕一位崔生家的老僕，卻還是可以「遂持匕首，飛出高垣。瞥若翹翎。疾同鷹隼。攢矢如雨，莫能中之。頃刻之間，不知所向」因為身手了得成功而突出重圍。這種高超的身手促使豪俠不但沒有受到任何傷害，還讓一品官在事後感到後悔，更是「多以家童持劍戟自衛」，生怕磨勒回來報復，如此提心吊膽地生活維持了一年多。⁸⁰可見俠的行為即便超越了他者所能接受的界限，也不是一般世人所能對付的。

除了身手了得的因素，豪俠小說中亦強調俠正面形象的刻畫，為俠犯禁殺人之舉賦予了正當的理由。陳平原也指出，俠有其「不法」、「不正義」的一面常被反俠者抓住不放，所以讚遊俠者就力圖使俠的行為合法化、正義化，因此曹植的詠俠詩才在「幽并遊俠兒」上還要再加一個「捐軀赴國難」，將其行為構造成重義輕生之烈士，才能讓社會所能接受。而唐代的豪俠小說為了突出他們「行俠」的倫理意義，就會以「報恩」或「仗義」的光明行為來增加認可。⁸¹

〈侯彝〉因藏匿了一名朝廷要犯而被逮捕，在嚴刑逼供之下仍然不肯說出藏匿之賊

⁷⁵ 自會昌五年正月三日昧爽已前。大辟罪已下。罪無輕重。已發覺未發覺。已結正未結正。繫囚見徒常赦所不原者。咸赦除之。惟犯十惡反逆已上。及故殺人。官典犯入己贓。持仗行劫。縱不殺人。並不在免限。〈加尊號後郊天赦文〉，收錄於〔清〕董誥等編：《全唐文》卷七〇九，頁 816-2。

⁷⁶ 〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》卷九十七（臺北：鼎文書局，1981），頁 2133。

⁷⁷ 〔唐〕李白：〈俠客行〉，收錄於〔清〕彭定求等編：《全唐詩》卷一六二（清康熙四十五年(1706年)揚州詩局刻本），頁 26。

⁷⁸ 〔唐〕賈島：〈劍客〉，同上，卷五七一，頁 6。

⁷⁹ 龔鵬程：《俠的精神文化史論》，頁 37。

⁸⁰ 〔唐〕裴鏞：〈崑崙奴〉，《傳奇》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九四，頁 1452。

⁸¹ 陳平原：《千古文人俠客夢》，頁 50-51。



的地點，只因為「已然諾於人，終死不可得」⁸²，這種重義輕生的氣質便是豪俠小說中豪俠的基本性質，也是世人所推崇的道義。根據唐律對知情藏匿罪的記載：「諸知情藏匿罪人，若過致資給，令得隱避者，各減罪人罪一等。」⁸³但侯彝的義氣打動了唐太宗，特此赦免他，僅將他降級貶到端州的高安縣。另外還有如〈馮燕〉中殺死張妻的案例，乃是犯了唐律中的「故殺」，犯下罪行的馮燕本應該按律處斬，但因為馮燕是一名意氣任俠之人，其所殺害的張妻乃是出於正義的理由，⁸⁴最後當眾人誤以為張嬰乃殺害其妻之兇手，馮燕不願意張嬰成為自己的替罪羔羊而坦然承認罪名，「且無令不辜死者，吾竊其妻而又殺之，當繫我」⁸⁵因此，他的犯禁殺人不僅沒有得到處死的下場，反而被赦罪，豪義之作風亦受到了世人的敬崇。

豪俠小說對俠的殺身亡宗這一面，進一步美化和片面化，讓俠繼續在「行俠仗義」的光輝形象下收場。即便俠要殺人，他們的舉動是為了達成大業，都有自己的一套背後邏輯，而這一套背後邏輯又符合社會認可的道德界限之類。唐代的豪俠小說也不會貶斥俠殺人，但以被殺的對象與殺的理由為重點，而這便奠基了豪俠快意恩仇的形象特徵。這種復仇的方式在唐代社會中是一種受人尊敬，甚至會被譽為「忠孝」美德。學者李隆獻在考察隋唐時期復仇案件與唐律之間的關係時便指出復仇——尤其是血親復仇——乃是以儒家「孝義倫理」為基礎而發展出的行為，因此復仇事件多半能獲得社會輿論的憐憫、認同，甚至官方、執政者的同情，乃至嘉勉、褒揚。這種情況尤其在《唐律》處處洋溢重「孝」的精神。⁸⁶在高祖武德初（618 後）所發生的一起真實案例：高馮復兄仇，並沒有依法得到處置。⁸⁷

另外還有一些案例在免罪之餘，甚至還有另加賞賜，如太宗貞觀年間，絳州孝女衛無忌復父仇，唐太宗嘉其孝烈，特令免罪，並給田宅。⁸⁸因此豪俠小說在塑造這一形象時，便會賦予俠犯「法」不犯「禮」的形象塑造。在憲宗元和十二年（817），謝小娥復

⁸² [唐]李 亢：〈侯彝〉，《獨異志》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九四，頁 1454。

⁸³ [唐]長孫無忌：《唐律疏議》卷二十八，頁 540。

⁸⁴ 馮燕與張嬰之妻有染，一日張嬰提早歸來，馮燕藏於布下，示意其妻將自己的帽子遞來，然帽子與佩刀近，燕指巾，妻卻以刀授燕。馮燕輾轉思量，認為其妻遞刀要自己殺了他的親夫張嬰，乃居心叵測，於是便「斷其頸，遂巾而去。」〔唐〕沈亞之：《馮燕傳》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》卷一九五，頁 1463。因此，張妻是一名不仁不義之人，馮燕殺死張妻乃是正義之舉。

⁸⁵ 同上註。

⁸⁶ 李隆獻：〈隋唐時期復仇與法律互涉的省察與詮釋〉，《成大中文學報》第 20 期（2008 年 4 月），頁 108。

⁸⁷ 《新唐書·高季輔列傳》有記載：「高馮字季輔，……兄元道，仕隋為汲令，縣人反城應賊，殺元道。季輔率其黨與縣人戰，禽之，斬首以祭，賊眾畏伏，更歸附之，至數千人。」〔宋〕歐陽修、宋祁：《新唐書》卷一〇四（臺北：鼎文書局，1981），頁 4010。

⁸⁸ 《舊唐書·列女列傳·絳州孝女衛氏傳》有記載：絳州孝女衛氏，字無忌，夏縣人也。初，其父為鄉人衛長則所殺，無忌年六歲，母又改嫁，無兄弟。及長，常思復讎。無忌從伯常設宴為樂，長則時亦預坐，無忌以磚擊殺之。既而詣吏，稱父讎既報，請就刑戮。巡察大使、黃門侍郎褚遂良以聞，太宗嘉其孝烈，特令免罪，給傳乘徙於雍州，并給田宅，仍令州縣以禮嫁之。〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》卷一九三（臺北：鼎文書局，1981），頁 5141。



父仇，刺史張錫嘉其烈，白觀察使，使不為請。⁸⁹唐·李公佐所著的〈謝小娥傳〉中便是褒揚了謝小娥為父報仇的行為。當俠殺人在「法」上有所衝突，但卻能通過美化和合理化他們在「禮」上的正義，這也就是為什麼豪俠能夠被讀者所接受和推崇的原因。

段成式的〈盜俠〉，其實只是將豪俠小說中這一些美化過程一一排除掉，留下最赤裸和真實的面目。〈盜跖冢〉中的群賊與〈李廓〉的光火賊在排除了非凡身手和道義的因素之後，便直接逮捕，按照唐律，盜賊只要有傷人的案例，就會被處以死刑，故事中他們的下場亦符合唐律「被執諸縣案殺之」。而〈李廓〉中所逮捕的光火賊七人更是嗜殺成性，「前後殺人，必食其肉」，因此故事即便沒有表述事後如何處置這些光火賊，也大抵可知他們的下場。段成式將這兩篇故事的記載盡可能貼近社會的現實層面，還原了一般盜賊在犯禁後所面臨的下場，便是毫無疑問的剷除他們。

以上的這兩篇所描繪的賊人，尚且還是沒有任何身手的群賊，〈蘭陵老人〉中亦有因為身體犯禁而遭遇傷害的情節。故事中，貴為京兆尹的黎幹要到曲江地區祈雨，但是卻遇到蘭陵老人植杖不避，因此被杖背二十以示懲戒。事實上，黎幹並不是隨意懲戒老人，而是實有根據。《大唐儀制令》曾記載：「道路街巷，賤避貴，少避長，輕避重，去避來」、「違者，得笞五十」⁹⁰所以老人當時本就應該避路，老人沒有這麼做，可能是因為身為俠的一身傲骨，但這身傲骨同時害他吃了苦頭，只能憋了一口怨氣後回家發洩。雖然老人是一名體質非凡、劍術了得的俠，但是在段成式的筆下卻沒有像其他豪俠小說一樣讓老人可以如〈崑倫奴〉一樣突破重圍，從此不知所在，亦沒有像〈聶隱娘〉一樣從後腦勺抽取飛劍與對手正面交鋒，反而是真的被懲罰，當街受辱。

通過對比，可知同樣以俠為主題的小說中，其他的豪俠小說試圖帶出俠正面的形象，因此即便在面對身體犯禁的問題，也會完全忽略唐代的法律意義，或是藉著表達俠的情義而博取世人的同情，使得情義凌駕於法律之上。這也是為什麼豪俠小說中的角色始終瀟灑豪邁，來去自如。他們生活在一個絕妙的世界之中，這個世界便是被後世武俠小說發展成「江湖」世界，建構一個完全屬於俠的想象空間。然而，在段成式的筆下並不具備這種美化的想象，俠同樣要為自己的犯禁付出代價，更不會因為俠所擁有的非凡身手而得以赦免。因此，晚唐的豪俠是活在自己的文學空間裡，段成式的盜俠則是活在唐代真實的社會裡。

（三）盜俠之「死」：身體的審判與結局

豪俠小說中雖以世人為切入視角觀看，但其所敘述的主角仍然是俠，明顯看出俠的「主角光環」，會體會到故事圍繞在俠而建立，所以故事中都有意塑造俠的「高光」一

⁸⁹ 《新唐書·列女列傳·段居貞妻謝傳》記載：段居貞妻謝，字小娥，洪州豫章人。居貞本歷陽俠少年，重氣決，娶歲餘，與謝父同賈江湖上，並為盜所殺。……小娥閉戶，拔佩刀斬蘭首，因大呼捕賊。鄉人牆救，禽春，得贓千萬，其黨數十。小娥悉疏其人上之官，皆抵死，乃始自言狀。刺史張錫嘉其烈，白觀察使，使不為請。還豫章，人爭娉之，不許。祝髮事浮屠道，垢衣糲飯終身。〔宋〕歐陽修、宋祁：《新唐書》卷二〇五（臺北：鼎文書局，1981），頁 816-2。

⁹⁰ 〔唐〕長孫無忌：《唐律疏議》卷二十七，頁 522。



面，不會將俠的一生，尤其是結局坦露出來。這一種豪俠小說不僅帶出俠之神秘色彩，以凸顯俠有異於世人的一面。對於俠背後的死亡，往往是避之不談，或直接將其轉化為佛道修仙修佛，達到更高的境界。

因此唐代的豪俠小說，不會讓俠以死亡為結局，除非是不重要的角色，如〈聶隱娘〉中聶隱娘與精精兒的對決下，精精兒因劍術亞於聶隱娘，最終落得身首異處的下場。但這個死亡的結局也只能歸咎於精精兒的學藝不精，且其本身就站在反派的配角，因此被賦予死亡的下場，亦不會是整個故事脈絡的主體核心。至於主角聶隱娘的結局，則被加入了濃厚的佛道色彩，以「自此無復有人見隱娘矣」從此絕跡人間。同樣的，〈紅綫〉前身乃是男兒身，在報恩成功後決心「遁跡塵中，棲心物外，澄清一氣，生死長存。」⁹¹此後便專注於修煉自身而不再出現。其他豪俠小說如〈李龜獸〉、〈潘將軍〉、〈賈人妻〉、〈荊十三娘〉、〈丁秀才〉、〈義俠〉等，都有相似的「歸隱」結局。

與之相反，段成式的〈盜俠〉多是以偶然碰見、某一聽聞而有所記載，並非以俠為主軸去開展。其他豪俠小說展露的只有俠的精彩巔峰的時刻，而段成式展露的卻是俠的背後各種不為人所知的面向。段成式的〈盜俠〉人物多有其原型，如〈盜跖冢〉中這位春秋大盜盜跖便出於北齊事，段成式更是引用了《皇覽》以考據盜跖冢的地點以凸顯他的考證癖，而〈魏明帝〉取自梁朝殷芸的小說，而魏明帝亦是歷史真實人物，其餘的俠主要亦是聽聞或閱歷而來之唐的原型人物，〈李廓〉甚至將盜賊之間的暗語也一併記錄下來。這一些俠都是他「偶錄記憶」，通過閱歷與經驗等知識的多樣性融合，呈現出最貼切社會原型的盜俠人物。因此，所敘事之手法亦有意帶出其所記載之俠的故事與一般豪俠小說文學想象中的豪俠有著明顯的不同。

如此前所述，在〈盜俠〉九篇中，就有四篇是以死亡為結局的，當中包括〈魏明帝〉、〈盜跖冢〉、〈馬侍中小奴〉、〈李廓〉。而段成式將盜俠之死亡敘述出來，淡化了俠原有的神秘色彩，突出了盜俠生而為人，即便體格驚人、身手了得，也難逃生命的最終結局。他們當中有的是犯禁而被殺，有的則是因為身體的異能而受到當權者的忌憚，最終導致死亡的結局。〈魏明帝〉中能登凌雲台的俠雖取自殷芸《小說》，但通過段成式所添加敘事的兩句話，便能更進一步地將原本凸顯俠擁有特殊能力的非凡形象，轉移到魏明帝因俠身手特殊的能力而將其殺之的結局，藉此引出俠在這個社會的不相容。正如龔鵬程指出，俠的行為，不僅法家視為邦國之蠹，儒墨也不表讚同，一般人更是把朱家郭解一類人物，視禽暴豪之徒而共笑之。因此，俠基本上不見容於任何一個秩序性的社會，所以它是「遊」。無論這個社會是封建宗法、統一集權、或民主法治，均是如此。⁹²

《史記·遊俠列傳》中即便盛讚遊俠，也帶出郭解最終冤死的下場：「御史大夫公孫弘議曰：『解布衣為任俠行權，以睚眦殺人，解雖弗知，此罪甚於解殺之。當大逆無道。』遂族郭解翁伯。」⁹³因此，郭解的死並不是他此前行俠仗義而殺人，而是因為其任俠行

⁹¹ [唐]袁 郊：〈紅綫〉，《甘澤謠》，收錄於〔宋〕李昉：《太平廣記》，頁 1462。

⁹² 龔鵬程：《俠的精神文化史論》，頁 85。

⁹³ [漢]司馬遷：《史記·遊俠列傳》第六十四，頁 3188。



權，導致其門下的門客為他殺人，僅憑此點，即便郭解本身沒有犯禁，也該處以大逆不道之罪，並遭到誅殺。《漢書》中亦有指出：「郭解之倫，以匹夫之細，竊殺生之權，其罪已不容於誅矣。」⁹⁴認為郭解行使殺生之權，便是超過了他本身所擁有的「匹夫」的權力，因此是罪有應得。郭解的死亡證實了一點，所謂的犯禁與刑法只是表面上添加的罪名，俠最大的問題便在於他們「難以控制」，以至於成為一個「隱患」，並隨時威脅到當權者的權威系統。

在段成式的敘述下，除了推翻俠以往陳舊的觀念，試圖重構俠的面貌，也反映了當時的社會面貌。在晚唐社會，社會已經陷入衰亡的情勢，尤其是天寶年間以後藩鎮割劇，更讓局勢一發不可收拾。段成式所處的那個年代，雖還沒有經歷秦宗權的黃巢之亂（880），⁹⁵但當時的社會已經暗潮洶湧，李涉詩中便有「暮雨瀟瀟江上村，綠林豪客夜知聞。他時不用藏名姓，世上如今半是君」⁹⁶隱射出盜賊的氾濫成災。通過〈盜俠〉所記載的社會，亦可以看出晚唐社會的種種問題，〈李廓〉所逮捕的那七位食人肉的光火賊，與秦宗權的食人肉如出一轍，可見當時社會早已經面臨秩序崩塌的地步。

當俠以「殺」犯禁，同時也被回以「殺」之結局。這個做法並不僅僅是因為俠的觸犯律法，而是對俠的一種強烈否定的表達，是當權者正是因為忌憚俠的「權力」，正如傅柯（Michel Foucault，1926—1984）所說的，其「不僅正當地裁決犯法行為，而且裁決個人，不僅裁決他們的行為，而且裁決他們現在的、將來的和可能的身分和形象。」⁹⁷雖然福柯此處是強調法庭、瘋人院所展現的「審判」機制與權力的施展，但此處當權者對俠採取「殺」的態度，同時也是強調自身的權力，因此對俠與當時社會所存在的不相融之處，想要徹底地銷毀俠的身份和形象，以重新建立當權者的權威。

除了〈盜俠〉篇中出現死亡的結局，另外如《西陽雜俎》卷八的〈黥〉中也有相似記載：

上都街肆惡少，率髡而膚劓，備眾物形狀。持諸軍，張拳強劫，至有以蛇集酒家，捉羊胛擊人者。今京兆薛公元賞，上三日，令里長潛部，約三十餘人，悉杖煞，屍於市。市人有點青者，皆灸滅之。時大寧坊力者張幹，劓左膊曰「生不怕京兆尹」，右膊曰「死不畏閻羅王」。又有王力奴，以錢五千召劓工，可胸腹為山亭院，池榭，草木，鳥獸，無不悉具，細若設色。公悉杖殺之。⁹⁸

⁹⁴ [漢]班固：《漢書·遊俠傳》，頁3699。

⁹⁵ 《舊唐書·秦宗權傳》指出，秦宗權（？—889）作為賊首，竟然「慄銳慘毒，所至屠殘人物，燔燒郡邑西至關內，東極青、齊，南出江淮，北至衛滑，魚爛鳥散，人煙斷絕，荆榛蔽野。賊既乏食，啖人為儲，軍士四出，則鹽屍而從。」〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》卷二百下（臺北：鼎文書局，1981），頁5398。

⁹⁶ [唐]李涉：〈井欄砂宿遇夜客〉，收錄於《全唐詩》卷四七七（清康熙四十五年（1706年）揚州詩局刻本），頁78。

⁹⁷ 參見[法]傅柯著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰—監獄的誕生》（臺北：桂冠圖書出版社，1998），頁17。

⁹⁸ [唐]段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，頁621。



從以上的敘述中，可知兩種紋身之人的最終結局都是死亡，一開始具備紋身的強盜在社會為非作歹，而遭到杖殺示眾，以儆效尤，這算是符合當時唐律對盜賊的嚴肅對待，但後者的張幹，並非為非作歹的惡賊，僅僅是因為在身體上紋了「生不怕京兆尹，死不畏閻羅王」，而得罪了當時貴為京兆尹的薛大人，於是下令杖斃。張幹的紋身，便是一種對權威的挑釁，雖不是刑法上的「犯禁」，卻可以算是「身體」上的衝撞，而被殺的態度也代表了京兆尹對自身權威的把控，而不能允許有任何人動搖他的地位與名譽。因此，盜俠不僅「以武犯禁」，亦具備高超能力，對於在位者來說始終是一個有害的身份，在失去了高光舞台的段成式筆下便無法逃避「死亡」的結局。

四、結語

綜上所述，歷來研究晚唐俠為主題小說，都以《太平廣記·豪俠》所建構出的豪俠脈絡進一步開展，並將《酉陽雜俎·盜俠》也列入其中。在這種論述當中只提及了「俠」，而忽略了「盜」此一重要因素。通過對比其他豪俠小說與段成式所建構出的「盜俠」脈絡，我們可以很明確地得知兩者有著截然不同的形象，段成式所欲塑造出的俠乃開拓了以往我們無法得知的另一面，從盜俠生活的日常情節著手，盜俠有其平凡而普通的生活，他們並不會過度追究道教般永生長存的精神，而是實際地考量物質與謀生，他們並不會有完美的打抱不平見義勇為之理想英雄行規，而是有其心思、預謀、吝惜之一面。當中最大的關鍵，便是段成式帶出了他們與「盜」形象的密不可分。在段成式的「盜俠」觀念中，俠並非一定需要擁有「道義」，相反的，因為俠因為有「盜」的性質，而有人性醜陋的一面，如欺瞞、恐嚇、自傲、好色、下流，甚至為達利益不擇手段。這些形象一直被歷代所選擇性忽略的背面，被段成式毫無保留地顯露出來，使得俠成了赤裸卻又立體的現實人物。可以說，段成式在此打破了豪俠小說中為俠所附加的「英雄」想象。

豪俠小說所建立起的正面形象維繫著人們對俠的崇仰，使得俠即便違法犯禁也能得到寬恕。然而，當俠「高光」的正面形象被破解的同時，俠便從舞台上打落回社會現實中，段成式重新正視了盜俠作為「以武犯禁」的人物如何在唐代的社會中存在，盜俠成了威脅世人社會生活，甚至進而動搖權威系統的一個身份，即便他們擁有非凡脫俗的身手，都將會面臨「誅殺」與「死亡」的結局。這種「死亡」結局的記載，雖然罕見於豪俠小說中，卻在歷代的史書上也常有記載。《史記》和《漢書》皆有為遊俠列傳，因此他們不僅記載俠的生平事跡，從他們的出生直至死亡的描述乃是史家必不可少的敘事方式。以此推之，段成式的〈盜俠〉篇章中乃有歷史之敘事方式，似有為盜俠立傳之意味，〈盜俠〉以這九個人物以志人的角度敘述俠的生活，講述他們的生平實際，更是復原一般人難以發現的日常瑣碎生活，以更加全面地知道盜俠在歷史上的存在痕跡。

當然，我們亦不可完全抹去〈盜俠〉在文學上的意義，段成式的敘事脈絡同樣有不同於史書中對於大事跡的記載，其往往夾雜著不同人物與情節的描繪，一方面小說內容



要有志怪趣味的體現，所以有情節上的鋪陳轉折，伏筆與敘事角度上的安排，亦有其文學的一面。這種既富有史書記載與文學情節的雜糅結合，雖看似組裝奇特，卻也是屬於段成式本身所意欲建構出來的特殊定位。段成式在《酉陽雜俎·序》中所提到之不同於史部的「折俎」與子部的「醢醢」，他所撰寫的《酉陽雜俎》乃是獨特「炙鴟羞鼈」的存在，其重點就是為了強調自己如何定位和看待自己的書，並把《酉陽雜俎》置於史部和子部以外的脈絡去理解。因此〈盜俠〉時而呈現出史書中平實的記載，時而夾雜了跌宕起伏的情節描繪，這也是為什麼〈盜俠〉不同於唐代豪俠小說的脈絡，也有異於史書為俠立傳的敘事方式。

通過段成式自身所敘述的「偶錄記憶」以及他在〈盜俠〉中的書寫習慣，都是建立在自身的知識脈絡底下，而非憑空捏造與虛構想象，所以在〈盜俠〉中不會有任何的美化俠的意圖，當然也不會刻意去醜化俠，而是以了解他們的平常生活，但亦可見段成式並非將俠視為一個出彩的英雄人物，而是將他們視為一個活生生之「人」，在紀實中見到了他們的生活日常，這亦是段成式在〈盜俠〉中所呈現的最主要的關懷點——為俠文化開闢了一個與眾不同的新面貌。

從〈盜俠〉再縱觀《酉陽雜俎》全書，同樣可以看見段成式所關注的焦點在於「知識」。其他的篇章中同樣有多處呈現了旁人難以可見的側面，如〈鯨〉中自習描繪所鯨之人的特點，〈廣動植〉中仔細記載不同動植類的資料與特色，這一些無不充分展現了他對「知識」的一個追求與信仰，它的核心脈絡始終是真實多於想象的。〈盜俠〉可以作為其博物的一個敘事特點，作為知識人欲得知俠的面貌。遺憾的是，或許因為在他筆下的俠缺少了「主角光環」與「英雄崇拜」，無法成為寄託人們文學想象的一面。俠小說重視文學的想象，對俠有一定程度的虛構，並通過美化俠，以確保小說故事對讀者的吸引力，而這些並不是段成式在全書《酉陽雜俎》的主要考量。〈盜俠〉自然也就無法對後世武俠小說產生一定程度的影響。

《酉陽雜俎》作為一部博物型的筆記小說，除了文學價值以外，它的意義更多在於史料與社會文化價值。這也是歷來學者所忽略的一面，將〈盜俠〉錯置於晚唐豪俠小說的脈絡中，僅僅將〈京西店老人〉與〈蘭陵老人〉的舞劍情節視為〈盜俠〉篇中最为關鍵的敘事特色，實乃對段成式所書寫《酉陽雜俎》的大材小用。因此，本文欲指正此種研究方式，有別於過往一以貫之豪俠小說的脈絡，將〈盜俠〉重新置入段成式本人博物觀與「炙鴟羞鼈」的特殊存在，審視段成式建構出來屬於自己知識體系中的「盜俠」觀與唐代俠文化以至於當時社會脈絡的聯繫，以此開拓更多新的方向。



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔先秦〕韓非撰；陳奇猷校注：《韓非子新校注》，北京：中華書局，1958年。
- 〔漢〕司馬遷：《史記》，臺北：鼎文書局，1981年。
- 〔漢〕班固：《漢書》，臺北：鼎文書局，1986年。
- 〔漢〕荀悅：《漢紀》，北京：中華書局，2002年。
- 〔後晉〕劉昫撰；楊家駱主編：《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1981年。
- 〔唐〕段成式撰，許逸民校箋：《西陽雜俎校箋》，北京：中華書局，2015年。
- 〔唐〕段成式撰，許逸民註評：《西陽雜俎註評》，北京：北京聯合，2020年。
- 〔唐〕長孫無忌：《唐律疏議》，臺北：弘文館出版社，1986年。
- 〔唐〕李百藥：《北齊書》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 〔唐〕房玄齡：《晉書》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 〔宋〕歐陽修、宋祁：《新唐書》，臺北：鼎文書局，1981年。
- 〔宋〕李昉：《太平廣記》，北京：中華書局，1961年。
- 〔明〕陶珽編：《說郭續》，據天津圖書館清順治三年[1646]李際期宛委山堂本。
- 〔清〕郭慶藩撰；王孝魚點校：《莊子集釋》，北京：中華書局，1995年。
- 〔清〕董誥等編：《全唐文》，北京：中華書局，1987年。
- 〔清〕彭定求等編：《全唐詩》，清康熙四十五年（1706年）揚州詩局刻本。

二、近人論著

- 王夢鷗：《唐人小說校釋》，臺北：正中書局，1994年。
- 王根林等校點：《漢魏六朝筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，天津：南開大學出版社，1996年。
- 林保淳：《俠客行——傳統文化中的任俠思想》新北：暖暖書屋文化出版社，2013年。
- 侯忠義：《隋唐五代小說史》，杭州：浙江古籍出版社，1997年。
- 姚衛群：《古印度六派哲學經典》，北京：商務印書館，2003年。
- 陳平原：《千古文人俠客夢》，臺北：麥田人文出版社，1995年。
- 曹正文：《中國俠文化史》，臺北：雲龍出版社，1997年。
- 劉傳鴻：《西陽雜俎校證：兼字詞考釋》，北京：北京大學出版社，2014年。
- 臺靜農：〈佛教故實與中國小說〉，收錄於張曼濤編：《現代佛教學術叢刊》（十九），臺北：大乘文化出版社，1978年。
- 魯迅：《中國小說史略》，北京：中華書局，2011年。
- 羅立群：《中國武俠小說史》，瀋陽：遼寧人民出版社，1990年。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

——《中國劍俠小說史論》，廣州：暨南大學出版社，2012年。

龔鵬程：《俠的精神文化史論》，臺北：風雲時代出版社，2007年。

〔美〕劉若愚著；周清霖、唐發鏞譯：《中國之俠》，上海：三聯書局，1991年。

〔法〕傅柯著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰—監獄的誕生》，臺北：桂冠圖書出版社，1998年。

周貝迪：《〈西陽雜俎〉之博物書寫研究》，臺北：臺大中文系碩士論文，2022年8月。

李隆獻：〈隋唐時期復仇與法律干涉的省察與詮釋〉，《成大中文學報》第20期，2008年4月，頁79-109。

陳柏言：〈「自我」的博物敘事：論《西陽雜俎》的遊歷、生活世界與歷史情感〉，《清華學報》52卷第1期，2011年3月，頁1-39。

康韻梅：《〈西陽雜俎〉的文類與敘事研究——以魯迅的觀點為考察中心》，《成大中文學報》66期，2019年9月，頁117-148。

Gallant and Rogue: Rethinking the Depiction of “Rogue” in “Youyang Zazu”.

Lee, Kim-peng*

Abstract

This paper rethinks the prevailing discussions of the “Rogue” in the Tang dynasty anthology “Youyang Zazu”. This study repositions the author Duan Chengshi's unique perspective as a collector of curiosities and the special positioning of the entire work as a distinctive genre apart from history and fiction. “Rogue” is one of the chapters of “Youyang Zazu”, which records the stories of nine extraordinary individuals. Discussions regarding “Rogue” in “Youyang Zazu” have traditionally focused on the “Gallant” aspect, placing them within the context of Tang Dynasty gallant heroic fiction. However, these discussions often overlook the unique aspects of the author, Duan Chengshi, and his work, particularly the nuanced relationship between “Gallant” and “Rogue”. In contrast to other gallant tales collected in “Taiping Guangji”, “Rogue” deconstructs the heroic imagination associated with heroes in gallant fiction, restoring the true nature of “Rogues” while removing the romanticized idea “Gallantry”. Duan Chengshi employs a more historically grounded narrative to points out the conflict in the self-awareness of the Rogue heroes, situated between transgressing prohibitions and adhering to social etiquette. This not only poses a threat to the societal order but also challenges the identity within the authoritative system, ultimately leading to the fateful outcomes of their execution and death.

Keyword : Rogue, Gallant, Duan Chengshi(段成式), “Youyang Zazu” (《酉陽雜俎》), “Taiping Guangji” (《太平廣記》)

* Ph.D. student, Department of Chinese Studies, Soochow University.



東吳大學
Soochow University

《中文標竿》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第六十期

清宮元旦承應戲《喜朝五位》之 舞台提示分析*

郭芳好**

提 要

清代宮廷的月令承應戲中，元旦承應戲的數量最多，其中《喜朝五位》，或與《歲發四時》連演，或獨立上演，它經常是新年清宮第一齣搬演的劇目。此劇將「喜」與「方位」的概念擬人化、神格化，變成了喜神與八卦方位神；又將陰陽五行、八卦、方位等概念透過「站位」、「走位」具體表現於舞臺上，以表現新年四時行焉，萬物生焉之「喜」。過去對這齣戲的研究多聚焦在其政治、藝術、民俗、儀式這幾個方面的特徵來討論，卻鮮少有人關注其中的符號運用，及其所蘊含的「原始思維」。本文將從《喜朝五位》的文本內部出發，逐一分析此劇中喜神、八卦神、和合二仙三個角色，在中國傳統文化中所代表的涵義。也將此劇中一共四次的站位，以圖示化的方式呈現，並與中國傳統的方位圖對照，闡釋為何會安排這樣的走位，表現新年宇宙秩序的重現？此外也借重宗教學家耶律亞德（M. Eliade）「永恆回歸」的概念，試圖解釋此劇為何會選用這些角色人物代表新年之「喜」？如何與宇宙創生的概念結合，並且在戲曲表演，這一綜合的舞台呈現中，模擬宇宙的創生，並且讓人類重新回歸原初的狀態，以點明「新」年之題。本文期待以儀式、原始思維的角度，重新思考《喜朝五位》一劇的價值。

關鍵詞：《喜朝五位》、永恆回歸、清宮元旦承應戲、戲曲舞台提示

* 本文原為一一〇學年度第二學期，修習蔡欣欣教授「古典戲曲專題研究」之期末報告，後於第十八屆「有鳳初鳴——漢學多元化領域之探索」全國研究生學術研討會發表。期間承蒙蔡欣欣先生、王顥瑞先生，與匿名審查人之指正，使本文之思考得以精進，不勝感激。

** 國立政治大學中國文學系碩士班二年級。



一、前言

元旦為一年的第一天，一歲節序之首，它的重要意義可謂不言而喻。清代宮廷的月令承應戲中，以元旦承應戲的數量最多，傅惜華《清代雜劇全目》卷九《月令承應戲》收錄，元旦承應戲有：《膺受多福》、《喜朝五位》、《歲發四時》等三十三種，¹在這眾多的劇目中，《喜朝五位》常是新年第一齣上演的戲。²它將喜神、方位神擬人化，又將陰陽五行、八卦、方位等概念具體表現於舞臺上，表現新年四時行焉，萬物生焉，欣欣向榮之「喜」，是儀式意味濃厚的一齣元旦承應戲。

目前對於《喜朝五位》的研究，關於劇本與演出情形方面的考察有：傅惜華〈清廷元旦之承應戲〉兩篇，是早期對於清宮元旦戲的概括性介紹；³劉鐵的〈清宮元旦承應戲《喜朝五位》《歲發四時》考論〉，從總本、曲譜、鼓板、腳本和題綱等 14 種演出劇本勾勒版本內容，並結合昇平署檔案勾勒此劇的演出情況；⁴任宏從樂理的角度分析《喜朝五位》的曲牌運用。⁵另外也有學者針對內容方面的進行探討，如：陳芳〈清宮月令承應戲初探〉，認為清宮月令承應戲有「劇情荒誕拼湊，點明月令應景」、「曲文藻飾性強，歌舞場面熱鬧」、「登場人數眾多，角色個性扁平」三項特點，其中多次以《喜朝五位》、《歲發四時》為例。⁶楊連啟認為《喜朝五位》和現在的歌舞表演差不多，缺少故事劇情，只是把一些喜慶的詞句和舞蹈綜合在一起而已。⁷薛曉金〈清宮元旦節戲研究〉一文指出，《喜朝五位》透過陰陽五行的概念，將調和鼎鼐、燮理陰陽的祈願訴諸空間神，展現和合統一的願望。⁸薛曉金的〈滿漢文化交融中的清宮節令戲〉則以滿漢文化融合的時代背景為框架，將《喜朝五位》這類帶有儀式性的表演，看作是滿清統治者對於漢文化的接受。⁹陳維民、李躍忠的〈清代宮廷月令承應中的歲時節日習俗〉¹⁰和寧彥冰、李躍忠的

¹ 參見傅惜華：《清代雜劇全目》（北京：人民文學出版社，1981年），頁467-479。

² 據王芷章考察之元旦承應戲之情況：「早膳承應多在金昭玉粹（重華宮內）例演《喜朝五位》一齣，卯初前台吹打細樂迎請（此前台漱芳齋戲台，元旦演戲向例在此）。……午宴宴戲則《膺受多福》、《萬福攸同》。……晚間酒宴承應，例演《開筵稱慶》、《賀節詠諧》用之家人團聚之頃刻，時間約當申酉二刻，終場，而一日差事完畢，此元旦承應之概況也。」參見王芷章編：《清昇平署志略》（臺北：新文豐，1981年），頁59。

³ 參見傅惜華：〈清廷元旦之承應戲（上）〉，《大公報》天津版，第20版，1935年1月1日。傅惜華：〈清廷元旦之承應戲（下）〉，《大公報》天津版，第16版，1935年1月3日。

⁴ 參見劉鐵：〈清宮元旦承應戲《喜朝五位》《歲發四時》考論〉，《黨政幹部學刊》2017年第3期（2017年3月），頁71-76。

⁵ 參見任宏：〈清宮元旦承應戲《喜朝五位》曲牌音樂分析〉，《戲曲藝術》2021年第1期（2021年2月），頁120-127+136。

⁶ 參見陳芳：〈清宮月令承應戲初探〉，《中國學術年刊》第28期（2006年3月），頁185-211。

⁷ 參見楊連啟：《清代宮廷演劇史》（北京：文化藝術出版社，2017年），頁232。

⁸ 參見薛曉金：〈清宮元旦節戲研究〉，《四川戲劇》2018年第5期（2018年7月），頁4-9。

⁹ 參見薛曉金：〈滿漢文化交融中的清宮節令戲〉，《中國戲曲學院學報》第39卷第3期（2018年8月），頁33-37+16。

¹⁰ 參見陳維民、李躍忠：〈清代宮廷月令承應中的歲時節日習俗〉，《戲劇之家》2017年第4期（2017年2月），頁19-20。



〈論清代宮庭月令承應戲的民俗性特點〉¹¹從民俗活動、民俗性的角度切入，認為清宮中配合節令演出的戲劇，具有高度的儀式性。目前學界的考察、研究成果，大致由藝術、民俗兩方面切入，探討《喜朝五位》的內容、價值與搬演狀況，除了以上的解讀之外，我們尚能從「儀式」、「思維模式」的角度理解，為何新年需要搬演這樣一齣戲？它如何表現古代人對於新年的認識與願望？

本文以《故宮珍本叢刊》之《崑弋承應戲第一冊》所收錄之《喜朝五位》（總本代曲譜）為主要文本。¹²以角色及其所包涵的各種符號意涵為脈絡，並依文本角色登場之順序，首先分析最先登場的十位喜神，及其所包含的「陰陽」、「五行」之概念。接著探討八卦神與「八卦方位」的結合。再來分析和合二仙與陰陽調和的概念。最後帶入耶律亞德（M. Eliade）提出的「永恆回歸」的概念，以期能釐清：古人如何詮釋「新年」、「時序變化」、「陰陽調和」這類較為抽象的概念，並將其與戲曲表演結合，於舞臺上搬演；以及清宮演劇中的儀典戲在排場盛大、歌功頌德、月令應景之外，隱含什麼樣的文化內涵。

二、喜神與陰陽五行

《喜朝五位》開頭即有以下之舞臺提示：

生扮五喜神，各執小方旗，旗上分繡甲、丙、戊、庚、壬字；旦扮五喜神，各執小方旗，旗上分繡乙、丁、辛、癸字，衣色、旗色各按五行：甲乙木色青，丙丁火色赤，戊己土色黃，庚辛金色白，壬癸水色黑。¹³

（一）喜神的文化意涵

此劇一開始由五位生腳所扮演的男喜神，與五位旦腳所扮演的女喜神，一共十位喜神登場。「喜」有吉祥、歡樂之意，甲骨文與金文的「喜」字從「壺」（象一面鼓）從「口」，表示擊鼓唱歌作樂，本義即是喜樂、歡樂。許慎《說文解字》也解釋道：「喜，樂也。从壺，从口。歡，古文喜从欠，與歡同。」¹⁴將「喜」這樣的心情、狀態擬人化、神格化，

¹¹ 參見寧彥冰、李躍忠：〈論清代宮庭月令承應戲的民俗性特點〉，《當代教育理論與實踐》2016年第3期（2016年3月），頁179-181。

¹² 《故宮珍本叢刊》之《崑弋承應戲第一冊》（海口：南海出版社，2000年）所收錄之《喜朝五位》文本，共有：《喜朝五位、歲發四時（總本）》，頁1-12。《元旦承應喜朝五位、歲發四時（總本代曲譜）》，頁12-18。《元旦承應喜朝五位、歲發四時》，頁18-22。《喜朝五位、歲發四時（總本）》，頁22-30。四種版本，因本文探討的內容除了曲文、口白之外，舞台提示亦提供許多對本文有所助益的資訊，故本文使用紀錄最為詳盡的，即「總本代曲譜」之版本，作為主要分析的對象。另，這四個版本皆將《喜朝五位》、《歲發四時》收錄在一起，以顯示其接連演出的情況，不過，本文重點僅在討論《喜朝五位》如何表現新年之喜，故不會對《歲發四時》深入探析，僅會在論及時間與空間的關係時，作為補充說明之材料。

¹³ 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第660冊《崑弋各種承應戲》，頁12。標點為筆者所加，本文往後引用此文本，有出現標點者，皆為筆者所加，往後不再作註說明。

¹⁴ 參見〔漢〕許慎：《說文解字》，收於《清文淵閣四庫全書》（合肥：黃山書社中國基本古籍庫，2008年），卷5上，頁70。



成為「喜神」。這樣的作法在中國傳統社會由來已久，最早的文獻記載可追溯至唐代易靜的詞集，同時也是兵書、占卜之書《兵要望江南》中〈占六壬第二十八〉其二十五：「課中惡，忌見戰雌神。傳送是春登明夏，秋寅冬巳愛傷人，日與喜神親。」¹⁵與其二十七：「行兵課，切忌反吟凶。若遇喜神應解退，惡神立敗禍來衝，反覆我軍中。」¹⁶在此我們可以發現喜神所代表的仍是吉祥喜樂之意，與兇惡相對。雖然從宋代開始，喜神開始成為「畫像」的代稱，但是在《喜朝五位》中，喜神仍保留他最原始的意義。這樣的原始意涵也保留在新年「走喜神方」的民俗活動中，根據孫晨旭的說法：「河南泚源縣，至夜分後，各預備迎新年之禮……向本年喜神所在方位，一直行去，謂之迎喜神。」¹⁷在這個儀式裡，喜神有各自守護的年分、各自代表的方位，且和新年做了緊密的連結。袁珂《中國神話傳說辭典》釋「喜神」，引用《宣漢縣志》卷十五《禮俗·歲時節序》：「正月元日雞初鳴時，祀喜神於其方，曰出天行。」¹⁸由此可見新年正月初一這天，與「喜」和「喜神」的連結，只是這些資料無法告訴我們，喜神究竟是一位執掌特定方位的神祇，並且有其他神職掌他方位？還是如《喜朝五位》所呈現的一樣，將喜神與陰陽五行結合，不同五行屬性的喜神職掌不同方位？目前無法得知，故本文只就此劇所呈現的喜神，及其如何運用陰陽五行的概念進行分析。

（二）「喜神」一角對天干、陰陽的運用

這十位喜神是沒有名字的，他們之間僅以行當與手上所執的小方旗來區別：生行所扮演的是代表「陽性」的喜神，旦行所扮演的是代表「陰性」的喜神；旗上的分別繡了甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸，十天干。而陰陽與天干的觀念又能相互連結，形成如下表所示的對應關係：

表一、此劇中「喜神」所包含的符號

喜神										
天干	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
屬性	陽	陰	陽	陰	陽	陰	陽	陰	陽	陰
行當	生	旦	生	旦	生	旦	生	旦	生	旦
五行	木		火		土		金		水	
方位	東		南		中		西		北	
顏色	青		赤		黃		白		黑	

天干是中國文化中很具代表性的符號，它最普遍的功能是與地支搭配，用以記年。

¹⁵ 參見曾昭岷編：《全唐五代詞》（北京：中華書局，1999年），頁425。

¹⁶ 同上註，頁426。

¹⁷ 參見孫晨旭：〈「喜神」母題探究〉，《藝術學界》2017年第2期（2017年12月），頁230。

¹⁸ 參見袁珂：《中國神話傳說辭典》（臺北：華世，1987年），頁232。



干支最早可推至上古時期，根據《史記》記載與出土甲骨推斷，干支紀年應出現在新石器時代中晚期，即為黃帝時期，天干、地支這二十二個符號，最一開始是取自生活之物，「象形」而成字，漸漸地成為記時的符號，出現抽象的意涵。¹⁹在《喜朝五位》中，取用了十天干代表十位喜神，而未用天干地支搭配的六十甲子，本文推測應與天干地支的複雜性及該劇想傳達的意涵有關，雖然天干與天干地支都能與陰陽五行搭配，但是天干因為只有一套系統，所以較為單純，如同上表所示：甲、丙、戊、庚、壬屬陽干，乙、丁、己、辛、癸屬陰干；甲乙配木、丙丁配火、戊己配土、庚辛配金、壬癸配水，若是天干與地支搭配的干支系統，依照其陽干組陽支、陰干組陰支的基本原則，便會有六十種組合，這六十種組合中，天干有其五行性質，地支亦有，因此解釋起來會比較複雜。此劇僅是為了呈現新年陰陽調和、萬象更新之景，用十天干再搭配八卦方位，就能把意涵傳達得很完整了，沒有使用干支的必要。另一方面，干支系統最普遍的用法是記年，且與太歲星君搭配，已成為固定的文化傳統，因此用於《歲發四時》，講述新任執年太歲上任，更為合適。若《喜朝五位》出現六十位代表六十年各干支的喜神，也難以表現新年之喜，反而會與太歲的概念相混淆。確立了以天干代表這十位喜神之後，接著就能運用天干與陰陽、五行搭配，所產生的豐富內涵，來表達許多意涵。

陰陽是中國文化中一個相當重要且普遍被運用的符號概念，陰、陽二字從字義的角度來看，「陽」字象太陽升起於草木之上，陽光照射在山坡上之形。本義是山的南面，因為中國位於北半球，古人看見太陽從東方升起，經過南方後，在西方落下。所以山的南面是向陽坡，北面是背光坡，南面的日照較北面充足，因此山的南面叫做「陽」，山的北面叫做「陰」。引申指日光照得見的一面，即向陽部分。²⁰後來陰陽變成一組相對應的符號，代表著世間萬物最基本的兩種特質，《繫辭傳》所謂：「一陰一陽之謂道。」²¹即是把萬事萬物的兩種特性，視為相反又相成的普遍原則，在這個意義下，凡是能用二分法區分特質的事物，如：男女、剛柔、尊卑等，基本上都能為陰陽所統括。《喜朝五位》中對於陰陽概念的運用表現在行當的選擇上，屬陽的喜神由生行扮演，屬陰的喜神則由旦行扮演。「生」是劇中的男性角色，「旦」是劇中的女性角色，傳奇中，生必與旦配，小生必與小旦搭配。²²因為生行所扮演的是男子，代表的是陽剛；旦行所扮演的是女子，象徵的是陰柔，加上生、旦的搭配是戲曲舞臺上常見的景觀，因此在喜神的行當選擇上，

¹⁹ 參見郭勝強：〈天干地支起源和含義之探討〉，《安陽師範學院學報》2020年第6期（2020年12月），頁23-27。關於天干地支的字義，承蒙審查人指正，此處應當使用原典並且做更細緻的討論。筆者亦認為從干支的字義變化來討論，古代人的時間觀，是值得繼續探究的問題，只是礙於文長所限，無法詳述，以下僅以「甲」字為例補充。說文段注言：「《史記·曆書》曰：『甲者，言萬物剖符甲而出也。』《漢書·律曆志》曰：『出甲於甲。』《月令》注曰：『日之行，春東從青道發生，月為之佐，時萬物皆解孚甲。』《月令》曰：『孟春之月，天氣下降，地氣下騰。天地和同。草木萌動。』」可見，甲原為草木初生時帶有皮殼之象，後來用來指孕育生命的孟春之月。從干支文字符號看傳統時間觀，亦有學者從文字學的角度進行研究，請參曾仕良：〈從干支之文字符號探討傳統時間觀念〉，《明道通識論叢》第1期（2006年9月），頁145-163。

²⁰ 參見漢語多功能字庫「陽」字：

<https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/search.php?word=%E9%99%BD>，瀏覽日期：2022年6月30日。

²¹ 參見〔魏〕王弼、韓康伯注、〔唐〕孔穎達：《周易正義》，卷7《繫辭上》（臺北：藝文印書館，2013年），頁148。

²² 參見曾永義：《戲曲學（一）》（臺北：三民書局，2016年）頁374、381。



才會選擇生、旦，且我們可以進一步推測，為了表現新年之兆，喜神應由代表年輕男女的「小生」、「小旦」扮演。

除了行當能與陰陽之概念搭配，干支也有其陰陽屬性，《淮南子·天文訓》提到：「凡日，甲剛乙柔，丙剛丁柔，以致于癸。」將十天干以陽剛、陰柔作區分，稱甲、丙、戊、庚、壬為陽干；乙、丁、己、辛、癸為陰干，這樣的觀念如同《繫辭傳》：「天一、地二、天三、地四、天五、地六、天七、地八、天九、地十。天數五，地數五，五位相得而各有合」²³的說法，將數分為奇數與偶數，奇數為陽，偶數為陰，因此天干也就有了陰陽的屬性。

（三）「喜神」對五行的運用

木、火、土、金、水代表了五種大自然中的基本要素，在中國文化中，被普遍用來表現物的特徵，許多事物、特質都能與五行相配，在隋代蕭吉的《五行大義》裡，五行就有與五色、五音、五味、五臟、五常、五事相配。《喜朝五位》中，十位喜神身上所帶有的符號訊息，包含：服飾的顏色，所持之小方旗的顏色，以及所站的方位，也都是跟隨五行而來。此劇以天干作為喜神與五行結合的橋樑，當劇本的編寫者決定以天干為喜神的代稱符號時，自然就能運用天干與五行的搭配，表現更多的文化意涵。

干支與五行相配之說，起源甚早，早在春秋時期，已可見其雛形，《左傳·昭公元年》所謂「分為四時，序為五節」之說，可以為證。《管子·五行》即以天干、五行配四時，冬至起甲子配木，歷七十二日後為夏令開始之時，丙子配火，又歷七十二日夏事畢，而為戊子配土，為夏秋之際，又歷七十二日而入秋令，庚子配金，歷七十二日而秋事畢，並入壬子配水，屬冬藏歲令。兩漢時期，以陰陽五行配干支歷律中，已是相當普遍的情況，《呂氏春秋·十二紀》與《禮記·月令》中都有完整的論述，直到隋代五行理論的集大成著作，蕭吉的《五行大義》也延續了先秦兩漢的說法：

甲乙、寅卯，木也，位在東方；丙丁、巳午，火也，其位在南方；戊己、辰戌丑未，土也，位在中央，分王四季，寄治丙丁；庚辛、申酉，金也，位在西方；壬癸、亥子，水也，位在北方。²⁴

既然《喜朝五位》以天干為喜神之名，又運用了天干與五行的搭配，因此喜神身上所持的小方旗與所穿的服飾，自然也得按照五行各自的顏色呈現。《五行大義》引《黃帝素問》曰：

「草性有五。」章為五色者，東方木為蒼色，萬物發生，夷柔之色也；南方火為赤色，以象盛陽炎燄之狀也；中央土黃色，黃者地之色也，故曰天玄而地黃；西方金色白，秋為殺氣，白露為霜，白者喪之象也；北方水色黑，遠望黯然，陰闇之象也，溟海淼邈，玄闇無窮，水為太陰之物，故陰闇也。²⁵

此說將五行所代表的方位、顏色，有邏輯性地連接在一起，形成一套完整的論述，也是常用的一套系統。《喜朝五位》中運用了天干做為十位喜神的代號，接著便引出了一

²³ 參見〔魏〕王弼、韓康伯注、〔唐〕孔穎達：《周易正義》，卷7《繫辭上》，頁153。

²⁴ 〔隋〕蕭吉著、錢杭點校：《五行大義》，卷二（上海：上海書店出版社，2001年），頁36。

²⁵ 〔隋〕蕭吉著、錢杭點校：《五行大義》，卷三，頁58。

連串有關陰陽、五行的概念，能與悠久的文化傳統做連結，在喜神開口唱曲、念白之前就已透過身上的許多符號，表現許多意涵。

三、八方神與八卦方位

此劇一共有四次不同的站位²⁶，第一次站位在該劇總本一開頭，接在指示喜神的服飾、砌末之後；第二次站位緊接在喜神唱完第一次的【仙呂宮·天下樂】之後；第三次站位在唱完第二次的【仙呂宮·天下樂】之後；第四次則是在演唱【仙呂宮·甘州歌】之前。第一次和第二次站位與八卦方位有關，本節將進行說明；第三、第四次站位涉及到陰陽調和的概念，將與和合二仙一併於下一節探討。

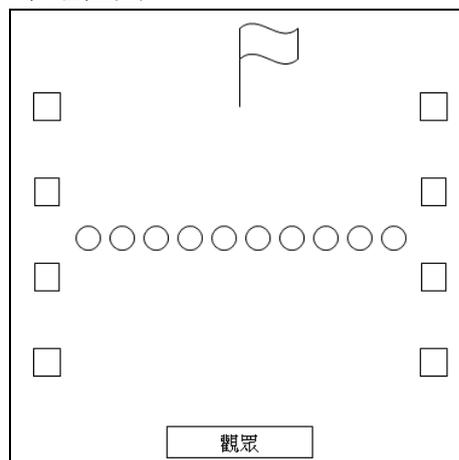
另外，本劇出現的八方神，應該和喜神一樣，僅僅將某些難以具體名狀的概念，透過擬人化的方式，呈現於舞台上，因此無論是喜神或是八方神，並不是指特定某幾位神祇，我們只需要從他們身上所具有的符號來解讀即可。

（一）第一次站位的圖示與意義

在喜神演唱【仙呂宮·天下樂】之前，八方神業已登場：

雜扮八方神，各執門旗，旗土色，畫八卦，下繡金龍色。各按方位後，擁淨扮執旗侍者，執大旗如帥字旗式，中畫紅白，同上，串走畢，八卦旗兩邊站立，十喜神作一字排齊，大旗在後站立。²⁷

以上沒有完整交代十喜神、八方神、執旗侍者，每一個人各自的站位，但從以上文字敘述來整理，仍可以得出以下站位圖：

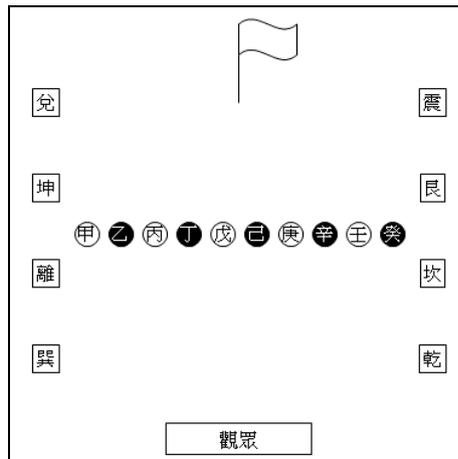


圖一、《喜朝五位》第一次站位示意圖

²⁶ 本文此處，不寫走位，而寫站位，是由於從目前的文獻中，無法考證舞台上的演員是如何「走動」，僅能知道上場、走動之後，開口唱曲之前的「站位」，故本文只能就站位進行解讀。

²⁷ 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第 660 冊《崑弋各種承應戲》第 1 冊，頁 12。

圖中以圓圈代表十位喜神，照理應標明十位喜神所代表的天干，與其陰陽屬性，但就目前所掌握的資料，並無法明確把握，「十喜神作一字排齊」是按照甲乙丙丁的順序排，還是陽干、陰干分左右站立，故圖中並未標示。另外引文的內容也僅提到八方神分兩邊站立，但是出場的順序是按照先天八卦卦序還是後天八卦的卦序出場？確實的站位情況又是如何？因為資料有限，我們無法很篤定地說，但就普遍的情況，以及此劇接下來的走位推論：喜神應是按照甲乙丙丁的順序站成一排；八卦神則應是按照後天八卦（又稱：傳統文王八卦）卦序，且由上場門出場，就會呈現乾、坎、艮、震站在左舞台，巽、離、坤、兌四卦則站在右舞台的情況，如下圖所示：



圖二、《喜朝五位》第一次站位推論示意圖²⁸

此站位從文化意涵的角度來看，並不能解讀出太多的意義。從舞臺場面的角度來看，在喜神、八方神與執旗侍者皆登場後，讓喜神一字排開，唱【仙呂宮·天下樂】，稱頌人間喜慶、聖主之德，頗能表現排場之盛與新年之喜。

（二）第二次站位的圖示與意義

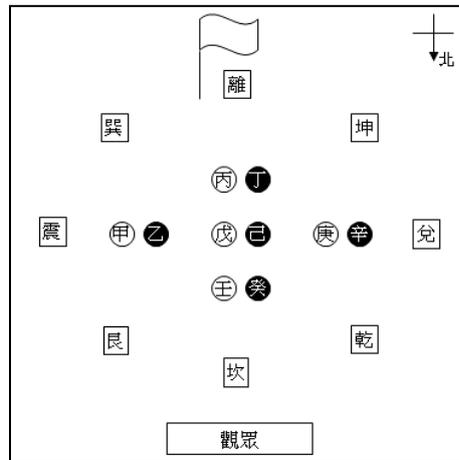
第二此站位緊接在喜神唱完【仙呂宮·天下樂】之後：

八卦旗各按方位，先從西北乾卦排起，次坎正北，次艮東北，次震正東，次巽東南，次離正南，次坤西南，次兌正西，周回排，均執旗。侍者坐地作外一層，十喜神各按方位，戊土先居中央，甲乙東，庚辛西，丙丁南，壬癸北，周回排，均作內一層。大旗立離方，圓外站齊。²⁹

此站位依照角色的不同，可再細分為三組來看：

²⁸ 圖中以顏色區分十喜神陰陽與行當，甲、丙、戊、庚、壬為陽干、生行；乙丁己辛癸為陰干、旦行。本文往後之示意圖，也採取同樣的方式標明陰陽性質的不同，不再作註說明。

²⁹ 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第 660 冊《崑弋各種承應戲》第 1 冊，頁 13。



圖三、《喜朝五位》第二次站位示意圖

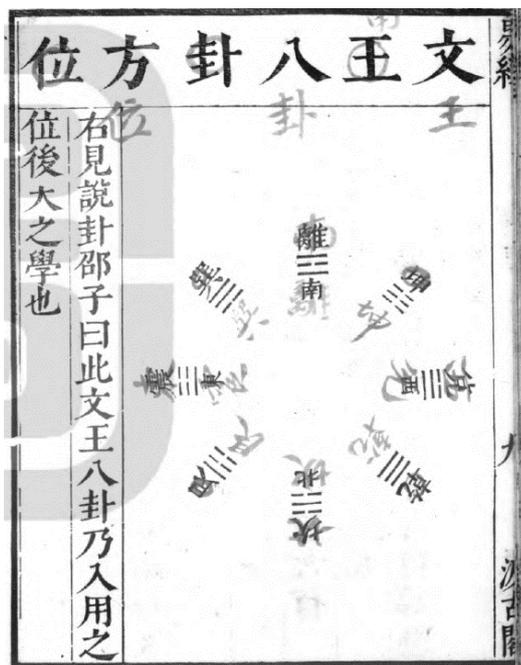
第一組是方框所代表八方神站位。此劇將八方與八卦做連結，因此八方神的站位，所呈現的，其實就是八卦方位，而八卦方位又可再分為文王八卦方位（如下圖四）與伏羲八卦方位（如下圖五），在此使用文王八卦方位，而不使用伏羲八卦方位，可以由兩方面來解讀：一是和易學的傳統有關，自先秦到宋代邵雍之前，只有一套八卦方位系統，也就是被稱為「傳統八卦方位」的文王八卦方位，文王八卦方位的說法，出自《說卦傳》：

萬物出乎震，齊乎巽，相見乎離，致役乎坤，說言乎兌，戰乎乾，勞乎坎，成言乎艮。萬物出乎震，震，東方也。齊乎巽，巽，東南也。齊也者，言萬物之絜齊也。離也者，明也。萬物皆相見，南方之卦也。聖人南面而聽天下，向明而治，蓋取諸此也。坤也者，地也，萬物皆致養焉，故曰致役乎坤。兌，正秋也，萬物之所說也，故曰說言乎兌。戰乎乾。乾，西北之卦也，言陰陽相薄也。坎者，水也，正北方之卦也，勞卦也，萬物之所歸也，故曰勞乎坎。艮，東北之卦也，萬物之所成終而所成始也，故曰成言乎艮。³⁰

這套說法，也是被普遍接受的八卦方位系統。另外選用後天八卦的意義在於，先天八卦所表明的是宇宙形成的大現象，後天八卦是用以說明宇宙以內的變化和運用的法則，³¹可以說先天八卦表現的是宇宙創生時的秩序，而後天八卦則表現宇宙流行、變化時的樣態。本劇表現新年之喜，其實就是呈現宇宙實際運行的樣態，故而運用後天八卦。

³⁰ 參見〔魏〕王弼、韓康伯注、〔唐〕孔穎達：《周易正義》，卷9《說卦》，頁184。

³¹ 參見南懷瑾：《易經雜說——易經哲學之研究》（臺北：老古文化事業公司，1992年），頁20。



圖四、文王八卦方位圖³²



圖五、伏羲八卦方位圖³³

³² 參見〔宋〕朱熹：《周易本義》（明末毛氏汲古閣刻本，約 1621-1644 年），卷 1，頁 5 下。

³³ 同上註，卷 1，頁 9 下。



第二組是以圓圈表示的十位喜神。十喜神按照五行方位排列，關於天干與五行的搭配，上文已有說明，此站位便是按照甲乙東方木、丙丁南方火、戊己中央土、庚辛西方金、壬癸北方水的原則排列。最後持旗侍者則站在離方，也就是離觀眾最遠的上舞臺，根據該劇之後的舞臺提示，我們會發現，持旗侍者所執大旗上繡的文字是「日」字，離卦帶有就有日之象，³⁴因此日字和離卦站在一起，符合《易》的用象原則。不過，大旗為何繡「日」字？在此劇中扮演什麼樣的角色？因資料不足，尚無法明確把握。

第二次的站位，八方神的站位採用後天八卦方位，十喜神的站位則按照天干搭配的五行方位排列，都有其對應的文化內涵與意義，但是舞臺指示中有特別提到演員必須「周回排」，形成一個圓形空間，圓形所表現的是「迴環往復，周而復始」的概念，至於此概念如何與新年做連結，留待最後一節，我們將透過耶律亞德「永恆回歸」的概念所帶來的啟發，進行更仔細的分析。

四、和合二仙與陰陽調和

除了喜神、八方神之外，本劇的第三組角色和合二仙，在喜神說完許多新年喜事之後登場。劇中和合二仙的登場是由喜神帶出的，喜神說：「吾神逢合而生，逐日而轉，不過小小之喜耳，你看那邊又有五個和合笑嘻嘻一齊來也。」³⁵在此揭示了一個概念：喜神必須靠和合神才得以結合，產生能動性，進而帶來喜氣。和合二仙是誰，為何具有使陰陽結合的能力？和合二仙在一般圖畫中多繪作蓬頭笑面的兩人，一人手持荷花，一人手捧圓盒，取其和（荷）諧、合（盒）好之意。宋時，和合神最初只有萬回哥哥一人，到了清代則藉由官方朝封的力量，正式將寒山、拾得兩位僧人封為和合二仙。一般在民間，多會將和合與婚姻的概念相結合，因為和合一詞的來源，可見於《周禮·地官·媒氏》：「使媒求婦，和合二姓。」³⁶在《喜朝五位》這齣戲當中，雖然有出現男喜神與女喜神，但卻缺乏「和合二姓」的婚姻元素，因此我們不應該將這十位（五對）的和合二仙，單純地視為掌管婚姻之神，而應該將他們視為具有「撮合陰陽」之力的神祇。

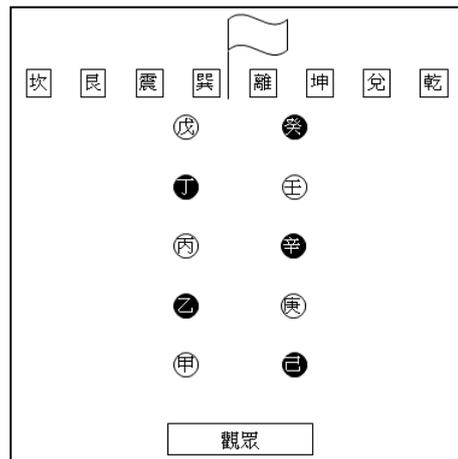
³⁴ 《說卦傳》：「離為火、為日、為電、為中女、為甲冑、為戈兵。其於人也，為大腹，為乾卦。為蟹、為蠃、為蚌、為龜。其於木也，為科上槁。」見〔魏〕王弼、韓康伯注、〔唐〕孔穎達：《周易正義》，卷9《說卦》，頁186。

³⁵ 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第660冊《崑弋各種承應戲》第1冊，頁13。

³⁶ 參見袁珂：《中國神話傳說辭典》，頁128。

(一) 第三次站位的圖示與意義

為了迎接和合二仙上場，於是有了走位變化，形成第三次站位：「作轉位，甲至戌為一行，己至癸為一行，東西相向，八卦旗在日旗兩旁排齊立。」³⁷



圖六、《喜朝五位》第三次站位示意圖

在此八卦神的站位，既不是按照伏羲八卦次序³⁸，也非按照文王八卦次序³⁹的方式排列，加上接下來都是喜神與和合二仙的對話、互動，可見此畫面想呈現的重點，應該在十喜神身上，並準備迎接和合二仙的出場，故此時八卦神的站位並不重要。

第三次站位中，十喜神的站位，將十天干分為兩組，右舞臺站的是甲到戊、左舞臺站的是己到癸，雖然舞臺提示寫的方向是直行的，但在解讀意義的時候，我們也能夠以橫向的列來分析。首先「甲己」、「乙庚」、「丙辛」、「丁壬」、「戊癸」左右相對，都是一陰一陽的搭配，以此象徵陰陽調和。另一方面，左右一組，皆有五行相剋的關係：甲屬木，己屬土，木剋土；乙屬木，庚屬金，金剋木；丙屬火，辛屬金，火剋金；丁屬火，壬屬水，水剋火；戊屬土，癸屬水，土剋水。這運用了「五行相剋」的概念。五行有相生、相剋兩種關係，而相剋之說早於相生之說，五行相剋的說法，可推回戰國時代的陰陽家鄒衍的「五德終始說」，其說是用來解釋政權轉移的原因，也可以說是對歷史的詮釋，到了漢代董仲舒《春秋繁露》則有五行相生之說。蕭吉《五行大義》對於五行相生、相剋有以下兩段解釋：

五行皆由一而生，數至於五，土最在後，得五而生五行也。五行同出而異時者，出離其親，有所配偶。譬如人生，亦同元氣而生，各出一家，配為夫妻，

³⁷ 同上註，頁 13。

³⁸ 根據朱熹《周易正義》，伏羲八卦次序為：乾、兌、離、震、巽、坎、艮、坤。見〔宋〕朱熹：《周易本義》卷 1，頁 5 上。

³⁹ 根據朱熹《周易正義》，文王八卦乾坤生六子的，產生為：乾、坤、震、巽、坎、離、艮、兌的次序。見〔宋〕朱熹：《周易本義》卷 1，頁 9 上。



化生子息，故五行皆相須而成也。⁴⁰

五行雖為君臣父子，生王不同，逐忌相剋。剋者，制罰為義，以其力強能制弱，故木剋土、土剋水、水剋火、火剋金；金剋木。⁴¹

由此可見，從原始創生的意義來看，五行同源，故稱相生，但落於實際流行的層面，五行相剋的情況是更為突出的。除了從站位來看，文本內喜神與和合二仙的對話，也可以提供我們證據，思考和合二仙與五行相剋的意涵：

（喜神向和合白）爾神何故而為和合？（和合白）俺那里曉得，不過天地網緼，太和訴合。譬如日干，不外五行。有剋有化，有合有生。使有喜神見此，母見子而喜也。（喜神白）今日到此何幹？（和合白）今日乃歲之朝、月之朝，故此名曰三朝。諸神環向皇都，都須要分外添此喜氣，個個成雙作對。俺和合與你做個撮合山，為此而來。⁴²

在此，明確地告訴觀眾，天地萬物運行，基本有兩套模式，一組是「剋／化」，另一組是「合／生」，而《喜朝五位》同時運用了這兩組概念，即「五行相剋」、與「陰陽調和」。至於這兩組概念，如何呈現新年之喜？必須再往下看到最後一個站位，方能彰顯其意義。

（二）第四次站位的圖示與意義

卦旗如前，各按方位，諸和合挨次笑引甲、己喜神立場中，向東北艮卦旗；乙、庚喜神立場中，向西北乾卦旗；丙、辛喜神立場中，向西南坤卦；丁、壬喜神立場中，向正南離卦旗；戊癸喜神立場中，向東南巽卦旗。和合各執一旗，與喜神相向。諸喜神排均作一寬圓，執日旗者在中間，從戊己乙次轉。喜神、和合隨旗轉。⁴³

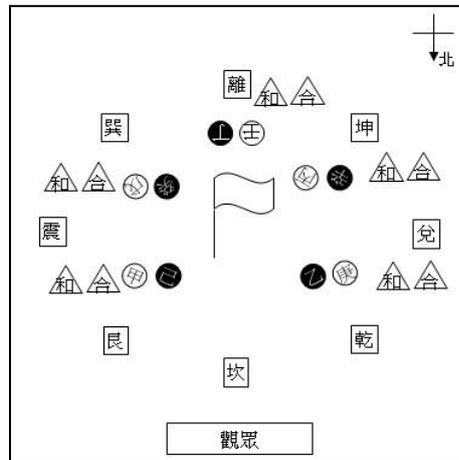
這是《喜朝五位》劇中，最後一個站位：

⁴⁰ [隋]蕭吉著、錢杭點校：《五行大義》，卷二，頁30。

⁴¹ 同上註，頁49。

⁴² 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第660冊《崑弋各種承應戲》第1冊，頁14。

⁴³ 故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第660冊《崑弋各種承應戲》第1冊，頁14-15。

圖七、《喜朝五位》第四次站位示意圖⁴⁴

在此，依然延續著上一個站位，十喜神以陰陽相配、五行相剋的原則兩兩一組，但此時的八卦神以回到後天八卦方位的站位，代表空間被重新確立，此時的舞臺已經不是第三次站位，為了人物出場的表演空間，而是具有文化意涵的神聖空間⁴⁵，在此空間之中，由十位和合神，兩兩一組，透過引導喜神隨旗轉動，展現時間的變化中，五行雖有相剋，但陰陽卻能調和，展現出太和之「欣」。筆者認為，五行所展現的是物展現在外的特質，而陰陽卻是物蘊含在內的本質，呈現外在特性雖然相剋，但內在本質卻是能鼎鼐調和的。根據李亦園的說法：「中國漢族的宇宙觀有個最終極的目標——致中和，也就是達成整體的均衡與和諧。」⁴⁶這樣的均衡其實不是單純求同，而是在動態變化中異中求同，達到平衡、圓滿的狀態。

五、新年——時空的再生

本文前三節藉由細讀文本和與其他文獻資料對讀，分析喜神、八卦神、和合二仙在《喜朝五位》劇中的涵義，以及此劇如何運用天干、陰陽、五行、八卦等符號，呈現新年之「喜」。德國神話學家卡西爾（Ernst Cassirer）說過：「人類是符號的動物。」《喜朝五位》一劇大量運用許多中國傳統文化中的符號，來表現陰陽的調和、新年的氣象，可以說是高度文明化的產物。但我們仍有一個根本的問題需要釐清：為何用「空間」來表現「時間」的變化？意即為何清宮中新年的第一齣戲，不直接以春夏秋冬的時序遞嬗，表現新年的到來，而是用「空間（即走位）變化」表達「五行相剋」與「陰陽調和」的

⁴⁴ 此站位中，增加了五對和合二仙。不過文本中對於和合的站位並沒有明確的描述，我們僅知五對和合，分別引導五對喜神的站位。因而推論，以大旗為中心，和合們應該是分組站在喜神的外側。

⁴⁵ 李豐楙援用耶律亞德（M.Eliade）對於時間聖、俗的二分法，進一步將空間也做了神聖與世俗的區別，神聖的空間，會藉由明確的界線區隔出來，讓它與世俗的空間有所區隔，依據該節慶的特質而有完全不同於世俗（界外）的行動規則，也就是可以有「非常」的行事法則。見李豐楙：〈由常人非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》第22卷第3期（1993年8月），頁132。

⁴⁶ 李亦園：《宇宙觀、信仰與民間文化》（臺北縣：稻香出版社，1999年），頁2-33。



願望，以傳遞新年到來的訊息？

首先，我們藉由《人論》中的一段話來開啟思考：

以前的印象不僅必須被重複，而且還必須被整理和定位，被歸在不同的時間瞬間上。結果不是把時間看作是一個一般的框架——看作是一個包含了所有個別事件的連續的次序，這樣一種定位就是不可的。對時間的譯是必然地包含著這樣一種連續的次序的概念，這個概念是與我們叫做空間的那種框架相應的。⁴⁷

卡西爾這段話揭示了古代人對於時間這個抽象概念的理解，他們並不像現代人，將時間數值化、客體化，進而確切地把握時間的運行。他們必須倚靠生活周遭各種景物的變化，來感受時間的更迭。再者，時間對於古代人而言，是不斷循環的「圓型」，而非一去不復返的「線型」。這兩大時間觀的特點，回到中國文化中，便展現在「歲時」上，「歲時」是古代中國人對時間的感受，以及對時間進行切分操作的人文符記，它是根據自然變化的規律提煉出來的時間系統。⁴⁸以農立國的中國社會特別重視的，便是與農事有關的自然變化規律。陰陽合曆的農曆，透過閏月彌補曆年與太陽年的歲差，使得人們在慶賀新年的同時喜迎新春。⁴⁹古代人透過身邊自然物象的變化來感受時間的存在，使得他們的世界形成迴還往復的「圓型」時間觀，新年代表的是又一次循環的開始，並且和春天、萬物復甦連結。原始思維中，為何會將時間視為一種「圓型」、反覆的存在？耶律亞德指出，初民相信在一個遙遠的年代，有一群人過著至福、精神盈滿的樂園生活，而現在的人因為有罪、有了時間的拘束而墮落，因此必須透過儀式，定期重返原始的時間，去泯滅歷史帶給人的毒性與罪惡。而這樣「時間的重生」是連續不斷，一年一度的。⁵⁰將這樣的概念與《喜朝五位》劇中，各種符號象徵、走位變化結合起來看，我們會發現這齣戲更接近儀式，而且類似於耶律亞德所說的「永恆回歸」，藉由重返宇宙創生之初的狀態的儀式，回到一個最有創生力量，最有能動性的狀態，開始新的一年。

釐清了古代人對於時間和空間的認識之後，我們回過頭來看《喜朝五位》，會發現它便是用空間的變化——五位，來表現時間的更迭——四時變化。這會讓我們直接聯想到常與《喜朝五位》連演的《歲發四時》，一個以空間為名，一個以時間為名，空間加上時間就形成了宇宙的運行變化，放在歲首並作為一年之中，清宮第一齣上演的戲劇是再適合不過了。雖然時間與空間具有相當緊密的關係，但落於實際運作之中，兩者在對應上卻是有困難的：時間用的是「四」的數值系統，空間用的則是「五」的數值系統，因此「五方」或「五行」並不能直接與「四時」對應。在古代講述天文、曆法相關的書籍當中，最早就呈現的五行無法均分在四季之中的狀況，⁵¹後來，才發展出了「王土四季」

⁴⁷ 參見西爾，結構群審譯：《人論》（臺北：結構群文化事業有限公司，1991年），頁80。

⁴⁸ 參見蕭放：《歲時——傳統中國民眾的時間生活》（北京：中華書局，2008年），頁8。

⁴⁹ 參見蕭放：《歲時——傳統中國民眾的時間生活》，頁114。

⁵⁰ 參見耶律亞德（Mircea Eliade）著，楊儒賓譯：《宇宙與歷史——永恆回歸的神話》（臺北：聯經，2000年），頁47-79。

⁵¹ 《淮南子·時則訓》提到：「孟春之月，……其位東方，其日甲乙。盛德在木。仲春之月，……其位東方，其日甲乙。季春之月，……其位東方，其日甲乙。孟夏之月，……其位南方，其日丙丁。盛德在火。仲夏之月，……其位南方，其日丙丁。季夏之月，……其位中央，其日戊己。盛德在土。孟秋之月，……其位西方，其日庚辛。盛德在金。仲秋之月，……其位西方，其日庚辛。季秋之月，……其位



之說，將春、夏、秋、冬四季的最後一個月配上五行中的土，才解決了兩個數值系統無法對應的問題。在清宮元旦承應戲中，則巧妙地避開了五位與四時搭配的困難，而直接將兩組概念編成兩齣戲，《喜朝五位》以陰陽五行在八卦方位中的變化，展現相剋中有相生的調和鼎肅之景；《歲發四時》則藉由敷衍「值年太歲」上任的過程，代表時間的更迭。雖然兩劇在劇情、人物上並無關聯，但就其內在理路而言，卻是存在著「時間空間相互依存」，「先確立空間，後有時間的變化」的宇宙認識論。

六、結語

本文從清宮元旦承應戲《喜朝五位》的文本內部出發，聚焦在符號的運用，試圖在歌功頌德、點明月令之外，探索該劇所蘊含的文化傳統與思維模式。發現該劇無論是行當的選擇、砌末與服飾的顏色，乃至四次的走位編排，都與中國傳統的宇宙觀有緊密的連結。喜神這一角色以天干作為符碼，身上所穿的服飾、所持的砌末，都是天干對應的五行顏色；八方神則手持八卦旗，並以傳統的文王八卦方位站位。走位的情況也可以大致歸納成：一開始喜神、八卦神皆按照其原本的狀態，按照五行與文王八卦方位站位；接著喜神以陰陽相配、五行相剋的方式重新排列；最後喜神在和合神的帶領下，以陰陽相配、五行相剋的狀態，在八卦神圍住的神聖空間中，隨著中央的日字旗轉動，代表著相剋中有相生的新春之景。簡而言之，這齣戲由男、女喜神所代表的陰陽二氣，在八卦神所創造的神聖空間中，透過和合二仙的引導，形成五行相剋、陰陽調和，萬物得以生化的狀態。若我們以藝術的角度來看待《喜朝五位》乃至許多宮廷承應戲的話，不免會覺得這些戲都很僵化，缺乏藝術的價值，如果從符號乃至儀式的觀點出發，則會發現這些戲是文化的寶藏，它蘊藏了許多中國文化的思維模式。

關於此劇尚有一些問題，如劇中除了喜神、八卦神與和合二仙之外，有一手持「日字旗」者，這面日字旗在劇本中並未明確交代是怎樣一面旗，筆者認為或許可以從八卦中日（即離卦）的象徵意涵來解讀。除了單一文本內部的解讀之外，可以將視野擴及整個清代宮廷節令戲，乃至不同時期的宮廷演劇，觀察是否有將傳統象徵符號於場上搬演的情況，進而分析戲曲舞台上運用這些符號的規律與變化。若除此劇外，宮廷演劇中並無運用象徵符號的傳統，或許就必須從民間演劇，乃至宗教儀式的方向，為此劇溯源。以上問題，礙於筆者能力與時間有限，未能在文中進一步探討，故在此簡要羅列，以期日後能再作深思定奪。

西方，其日庚辛。孟冬之月，……其位北方，其日壬癸。盛德在水。仲冬之月，……其位北方，其日壬癸。季冬之月，……其位北方，其日壬癸。」



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔漢〕許慎：《說文解字》，收於《清文淵閣四庫全書》，合肥：黃山書社中國基本古籍庫，2008年。
- 〔魏〕王弼、韓康伯注、〔唐〕孔穎達：《周易正義》，臺北：藝文印書館，2013年。
- 〔隋〕蕭吉著、錢杭點校：《五行大義》，上海：上海書店出版社，2001年。
- 〔宋〕朱熹：《周易本義》，明末毛氏汲古閣刻本。
- 〔清〕故宮博物院編：《故宮珍本叢刊》第660冊《崑弋各種承應戲》第1冊，海口：南海出版社，2000年。

二、近人論著

- 任宏：〈清宮元旦承應戲《喜朝五位》曲牌音樂分析〉，《戲曲藝術》2021年第1期，2021年2月，頁120-127+136。
- 李亦園：《宇宙觀、信仰與民間文化》，臺北縣：稻香出版社，1999年。
- 李豐楙：〈由常人非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》第22卷第3期，1993年8月，頁116-150。
- 南懷瑾：《易經雜說——易經哲學之研究》，臺北：老古文化事業公司，1992年。
- 孫晨旭：〈「喜神」母題探究〉，《藝術學界》2017年第2期，2017年12月，頁222-232。
- 孫晨旭：〈「喜神」母題探究〉，《藝術學界》2017年第2期，2017年12月，頁222-232。
- 袁珂：《中國神話傳說辭典》，臺北：華世，1987年。
- 郭勝強：〈天干地支起源和含義之探討〉，《安陽師範學院學報》2020年第6期，2020年12月，頁23-27。
- 陳芳：〈清宮月令承應戲初探〉，《中國學術年刊》第28期，2006年3月，頁185-211。
- 陳維民、李躍忠：〈清代宮廷月令承應中的歲時節日習俗〉，《戲劇之家》2017年第4期，2017年2月，頁19-20。
- 傅惜華：〈清廷元旦之承應戲（上）〉，《大公報》天津版第20版，1935年1月1日。
- 傅惜華：〈清廷元旦之承應戲（下）〉，《大公報》天津版第16版，1935年1月3日。
- 傅惜華：《清代雜劇全目》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 曾仕良：〈從干支之文字符號探討傳統時間觀念〉，《明道通識論叢》第1期，2006年9月，頁145-163。
- 曾永義：《戲曲學（一）》，臺北：三民書局，2016年。
- 曾昭岷編：《全唐五代詞》，北京：中華書局，1999年。
- 楊連啟：《清代宮廷演劇史》，北京：文化藝術出版社，2017年。



- 寧彥冰、李躍忠：〈論清代宮庭月令承應戲的民俗性特點〉，《當代教育理論與實踐》2016年第3期，2016年3月，頁179-181。
- 劉 鐵：〈清宮元旦承應戲《喜朝五位》《歲發四時》考論〉，《黨政幹部學刊》2017年第3期，2017年3月，頁71-76。
- 蕭 放：《歲時——傳統中國民眾的時間生活》，北京：中華書局，2008年。
- 薛曉金：〈清宮元旦節戲研究〉，《四川戲劇》2018年第5期，2018年7月，頁4-9。
- 薛曉金：〈滿漢文化交融中的清宮節令戲〉，《中國戲曲學院學報》第39卷第3期，2018年8月，頁33-37+16。
- 卡希爾（Ernst Cassirer）著，結構群審譯：《人論》，臺北：結構群文化事業有限公司，1991年。
- 耶律亞德（Mircea Eliade）著，楊儒賓譯：《宇宙與歷史——永恆回歸的神話》，臺北：聯經，2000年。

Analysis of the Stage Cues of “Xi Chao Wu Wei”

Kuo, Fang-yu

Abstract

Theater had been a core part of Chinese court culture. “Xi Chao Wu Wei” was often been played on New Year’s Day in the Qing dynasty. The play humanizes the concepts of “joy” and “direction”, turning them into “the God of Joy” and “the God of Eight Trigrams”. And turns the concepts of “yin and yang”, the “five elements”, the “eight trigrams” into movement performed on the stage. In this paper, we will analyze the meaning of the three roles: “the God of Joy”, “the God of Eight Trigrams”, and “the Two Immortals of Harmony” in the play. In this paper, we also present the four positions in the play graphically and contrasts them with the traditional Chinese orientation diagram to explain why they are arranged in this way to represent the reappearance of the New Year’s cosmic order. The play also draws on the concept of “Eternal Return” by M. Eliade to explain why these characters are chosen to represent the “joy” of the New Year. How to combine with the concept of the creation of the universe, and how to simulate the creation of the universe in the theatrical performance, a comprehensive stage presentation, and bring human beings back to the original state, to point out the theme of “New Year”. In this paper, we hope to rethink the value of the play “Xi Chao Wu Wei” from the perspective of ritual and primitive thinking.

Keywords: “Xi Chao Wu Wei”, “Eternal Return”, theater in Qing court, Theatrical Stage Cues



東吳大學
Soochow University

《中文標竿》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第六十期

逝去的香港

——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》

中的港島「文化記憶」*

謝育澤**

提 要

香港的複雜性來自於本身歷史，導致論者們在處理香港議題時往往淪於「複雜」，幾乎都會與政治掛勾，本文試圖「聚焦」在馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》二部著作，對其「文化記憶」進行分析，提供一條對香港文化研究之新路徑。

馬家輝想要替其生長地香港或灣仔留下屬於自己的「見證」，因此利用長篇小說進行「回憶」。香港作為一座避亂之城，接納與包容所有背景、身份的人，很多人都是來到香港後才開始學習成為香港人，而對在地的感情都是成為香港人「後」才有所聯繫。藉由馬家輝的書寫，摻雜歷史資料與想像成份，讓讀者更能體會當時香港人處在大國角力間的掙扎，以及對命運的無奈和妥協，是對當時環境做出回憶和殖民境況介紹。

香港作為一個創作同樣源自於她的複雜歷史與政治情況。香港「富麗怪奇」來自所有以香港為背景、元素進行創作的建構，以及香港社會對創作者們的影響；透過書中寫

* 為逝去的光輝歲月惋惜，為不久的海闊天空期盼，謹以本文紀念曾經美好。筆者的碩士論文係以「新世紀網路武俠小說」為研究方向，且已發表二篇相關論文。2023年，受到指導教授陳大為老師鼓勵、支持，「不務正業」地撰寫以「文化記憶」為主要研究方法之論文，該年暑假小試身手成功投稿於《國文天地》，稍作休息後更進一步選擇曾經最喜愛的城市——香港為討論對象，經林熙強老師建議，擇取馬家輝《龍頭鳳尾》、《鴛鴦六七四》為研究文本切入香港。多次修改、增刪後，得已刊登。寥寥數字，用以謝謝這半年書寫時給予我教誨、支持、鼓勵的師長、家人、摯友。

** 國立臺北大學中國文學系碩士生。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

日軍侵港時將過去英國殖民所留下的地名更改，本文認為蘊含作者本身的文化認同與歷史控訴。再藉由華英雜處之江湖創造出屬於每個人心中的香港，為讀者們「再現」香港。

關鍵詞：香港、馬家輝、文化記憶、《龍頭鳳尾》、《鴛鴦六七四》



一、前言

“The city is dying, you know?”¹（這個城市步向死亡，你知道嗎？）這句話恰當地替近年的香港社會寫下註解。1997年07月01日，殖民地香港改成香港特別行政區，名稱轉換同時代表著社會、歷史、文化的顛覆。

前香港特別行政區政府中央政策組首席顧問劉兆佳（1947-）在香港回歸中國前夕所說的話，直接點出香港人未來會遇到的政治情況，以及身份認同（identity）上的矛盾：

由於香港被英國殖民統治達一個半世紀之久，而其制度與文化又與大陸迥異，要把香港重新納入中國母體之中，其難度之高自然不言而喻。其中一個困難，厥為香港華人的身份認同問題。當香港特別行政區成立時，原先英國在香港與內地之間所起的屏障作用便告消失，從而身份認同的問題對兩地之間的關係便有嚴重的影響。²

社會制度、文化習慣、身份認同，所有與大眾生活相關的議題，對香港人而言是會和中國有所「距離」，即使身為華人，擁有高度相同的語言、文字、歷史，仍抵不過1843年06月26日開始英國殖民香港直到1997年的這一時間積累。香港與中國，是兩個不同個體，中國人來到香港難免有「自家裡的陌生人」（strangers at home）之感，香港人則認為中國人是「他者」（other）與「外來者」（invader），至少對部份中國人和香港人來說是如此；香港無法成為一個具有法治意義的國家（nation），在此生長的「市民」³（citizenship）卻能建立起獨特社會文化，雜以英國、中國與香港。可以說，香港是複雜的組成。「香港最獨特的，正是一種處於夾縫的特性，以及對不純粹的根源或對根源本身不純粹性質的一種自覺」⁴，周蕾（Rey Chow, 1957-）一語可用以佐證本文前述的香港之「複雜」。過往對香港的研究，包含歷史發展、社會現況、地緣政治、文學領域、流行文化，幾乎都脫離不開論者預設立場，亦即「不夠客觀」，「香港是一本難讀的書」⁵，好似只有站穩一

¹ 此語出自香港電視廣播公司所製作的節目《天與地》（2011-2012），探討人性陰暗面，劇情涉及道德倫理、政治現況、宗教反思、生死觀點等多面向社會議題。此語為第七集中唱片騎師（disc jockey, DJ）Dr. Dylan，諷刺香港社會由多元文化逐漸趨於單一論述。〔詳見黃庭枕：〈The city is dying, you know?〉，<https://eastweek.my-magazine.me/main/16668>，檢索日期：2023/06/26。〕

² 劉兆佳：〈「香港人」或「中國人」：香港華人的身份認同 1985-1995〉，《二十一世紀》（1997年06月），頁43。

³ 霍米·巴巴認為傳統西方民主的殖民體制在面對全球後殖民性的時代（the age of global postcoloniality）已出現全面性潰敗，真正生活在當地的「市民」已無法被原有的「國家」、「種族」概念所侷限、涵蓋。〔詳見賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》（新北：聯經出版，2020年），頁438。〕

⁴ 周蕾著，羅童譯：〈殖民者與殖民者之間：九十年代香港的後殖民自創〉（*Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-writing in the 1990s*），收入周蕾著，米家路譯：《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995年），頁101。

⁵ 李家翹：〈「世界的香港」可怎樣書寫？〉，《華人文化研究》第7卷第1期（2019年06月），頁88。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

個基礎才能有效率地進行討論、研究。香港研究與後殖民主義⁶ (post-colonialism) 經常掛勾，以巴巴 (Homie Kharshedji Bhabha, 1949-) 對「後」(post-) 的解釋來看：「『後』是一種超越的文化邏輯 (a culture logic of beyond)。」⁷「超越」代表著要擺脫單一性身份與單一性視角 (singularities of identities)，不過，此理論使用的意圖卻越趨相似，政治目的過於明顯，或是過於武斷地把殖民與被殖民的關係簡單化，阿巴斯 (Ackbar Abbas, 1942-) 在分析梁秉鈞 (筆名也斯, 1949-2013) 詩作〈花布街〉(1978) 時寫道：「後殖民並不意味可以把殖民主義的遺產好像更換時裝般輕易穿上又脫下」⁸，論文認同此觀點，因此本文認為將香港研究以「文化記憶」(das kulturelles Gedächtnis) 進行聚焦，「排除」(exclusion) 其它外部因素，只論馬家輝 (1963-) 對他心中逝去香港的再現 (recreate)。

此處所言的香港是一個「想像」，或者說是對逝去的香港進行「追憶」。陳大為 (1969-) 在〈「我城」之戰：文本內外的香港故事 (1974-2019)〉(2020) 曾對文學中的香港做出論述：「在文學領域，香港作家展現了鮮明『懷舊』(英屬歲月) 和『抵抗』(中國治理) 的意識，城市的前世今生成為了文學創作的重大主題，二十年來歷久不衰」⁹，香港的「複雜」同樣建立在這二點衝突，無論是「懷舊」或「抵抗」，趨向哪邊都不能真正代表香港，無法代表一個擁有自覺社會意識的香港。可以說，1997 年的香港擺脫英國殖民，卻在回歸那一刻被中國所「殖民」。這或許是為什麼西西 (1938-2022) 在處理她的香港時會選擇把一座「城」縮小，成為「我城」，國家、國族¹⁰ 的概念 (concept) 已被抹去，注重港島的日常生活，本文欲討論的文本《龍頭鳳尾》(2016)、《鴛鴦六七四》(2020) 同樣如此。馬家輝為香港灣仔人，1970 年代香港經濟崛起恰好是他的成長時期，見證過最為「驕傲」的香港。對於馬家輝來說，香港的歷史像是一張折線圖，1950 年代因韓戰 (1950-1953) 關係，香港取代上海成為遠東金融、貿易、航運中心，直到 1970 年代吸引大量外資和技術躋身「亞洲四小龍」；1970 年代歌手許冠傑 (1958-)、作曲家黃霑 (1941-2004) 與顧家輝 (1931-2023) 等人將粵語流行音樂提升至藝術層次，粵語歌手和歌曲風靡全亞

⁶ 此理論主要討論昔日歐洲帝國殖民地的文化 (包括文學、政治、歷史等)，以及這些地區與世界其它各地的關係。〔詳見朱立元編：《當代西方文藝理論 (第 2 版，增補版)》(上海：華東師範大學出版社，2005 年)，頁 414。〕

⁷ 童明：〈飛散〉，收入趙一凡、張中載、李德恩編：《西方文論關鍵詞·第一卷》(北京：外語教學與研究出版社，2017 年)，頁 120。

⁸ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997, p.135.

⁹ 陳大為：〈「我城」之戰：文本內外的香港故事 (1974-2019)〉，《文與哲》第 36 期 (2020 年 06 月)，頁 313。

¹⁰ 國家、國族、民族在英文上的翻譯皆為 nation，但中文解釋上有些微不同，以下將提供相關論文、專書用以參閱。

林同奇 (1923-2015) 論「民族」，詳見林同奇：〈「民族」、「民族國家」、「民族主義」的雙重意涵——從葛兆光的〈重建中國的歷史論述〉談起〉，《二十一世紀雙月刊》第 94 期 (2006 年 04 月)，頁 116-124。

施正鋒 (1958-) 對「國族」的解釋，詳見施正鋒：《臺灣人的民族認同》(臺北：前衛出版社，2000 年)。「國家」的解釋可見戴春涵戴春涵：〈現代國家的社會起源：Charles Tilly 之歷史社會學分析〉(臺中：東海大學社會學研究所碩士論文，2005 年)。本文在「國家」、「國族」的使用上較為寬鬆，趨向綜合二者之間的概念，既有社會共同體，又有地理文化範疇。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

洲，成為香港的代名詞；1980-1990 年代港片總產值僅次於美國好萊塢，有「東方好萊塢」之稱；這些都屬於折線圖的高點。1982 年 09 月 24 日，時任英國首相柴契爾夫人（Margaret Hilda Thatcher, 1925-2013）前往北京與時任中國國務院總理趙紫陽（1919-2005）展開對香港歸屬的對話，隔年中英兩國正式派出代表團進行會談；1984 年 12 月 19 日，趙紫陽與柴契爾夫人於北京人民大會堂西大廳正式簽署《中華人民共和國政府和大不列顛及北愛爾蘭聯合王國政府關於香港問題的聯合聲明》（*Joint Declaration of the Government of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland and the Government of the People's Republic of China on the Question of Hong Kong*，以下簡稱《中英聯合聲明》），內文規定中華人民共和國政府將於 1997 年 07 月 01 日對香港恢復行使主權¹¹，其中聲明便提到香港的社會生活方式將從該年算起維持五十年不變，亦即當初鄧小平（1904-1997）向柴契爾夫人解釋何謂「一國兩制」時所用的形容：「馬照跑，舞照跳」。從最初的談判、簽署《中英聯合聲明》（*Sino-British Joint Declaration*），再到回歸，對於部份香港人而言是折線圖的低點。馬家輝經歷過近代香港的起起伏伏，身在其中肯定有所感悟，於是他決定在年過五十的創作「高齡」時投入長篇小說書寫，替風華絕代與黑暗世代留下屬於自己的紀錄，如王德威（1954-）在《龍頭鳳尾》一書的〈導讀〉所寫，他認為馬家輝的創作動機和目的為訴說自己對香港的情懷：

《龍頭鳳尾》寫上個世紀四十年代香港的危機時刻，故事新編，難道只為了一遂馬家輝懷舊的鄉愁？當香港從殖民時期過度到特區時期，當「五十年不變」已由量變產生質變，新的危機時刻已然來臨。這些年馬家輝對香港公共事務就事論事，但作為小說作者，他選擇了更迂迴的——龍頭鳳尾的——方式來訴說自己的情懷。¹²

小說讓馬家輝有其空間來表現自己對香港的情懷，在內容中蘊含著他對香港的想像與追憶，把現實巧妙地融入於文學，藉此寄託與抒發個人對香港的感受。想像與追憶的創作手法可以延伸至作家對香港的「文化記憶」，揚·阿斯曼（Jan Assmann, 1938-）在其著作中寫道：「只有具有重要意義的過去才會被回憶，而只有被回憶的過去才具有重要

¹¹《中華人民共和國政府和大不列顛及北愛爾蘭聯合王國政府關於香港問題的聯合聲明》第一條為「中華人民共和國政府聲明：收回香港地區（包括香港島、九龍和「新界」，以下稱香港）是全中國人民的共同願望，中華人民共和國政府決定於一九九七年七月一日對香港恢復行使主權」；第二條為「聯合王國政府聲明：聯合王國政府於一九九七年七月一日將香港交還給中華人民共和國」。〔詳見 GovHK 香港政府一站通：〈中華人民共和國政府和大不列顛及北愛爾蘭聯合王國政府關於香港問題的聯合聲明〉，<https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/jd2.htm>，檢索日期：2023/11/26。〕

¹²王德威：〈導讀：歷史就是賓周——論馬家輝的《龍頭鳳尾》〉，收入馬家輝：《龍頭鳳尾》（臺北：新經典圖文傳播，2016 年），頁 15。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

意義」¹³，馬家輝選擇了大眾對香港的多數印象¹⁴——江湖與黑幫——作為創作元素，這群人經歷英國、日本殖民，以及接續的回歸中國，始終未曾喪失對這片土地的掌控，頭頂的主人在變但他們依然活躍，他們對任何一個來到香港的「外人」來說是有用的，這一情況可從《龍頭鳳尾》內的一段敘述來看：

哨牙炳把街市松的訊息帶回麻雀館，英國佬敗了，日本人當家，孫興社必須積極邀功始有辦法生存，陸南才點頭同意。蘿蔔頭再笨亦知道孫興社跟國民黨關係匪淺，但這不表示孫興社一定遭殃，只要讓自己變得有用、可用，日軍沒理由棄之不用。英國人沒戲了，舞台已經換上一場新戲，做戲便得入戲，陸南才懂這個道理。¹⁵

幫派成員與社會地域間的關係密不可分，因此透過他們的生活視角得以觀察和體會較多面向之當時時代氛圍，由一地觀一島。加上香港是一個「避世」之地，受到戰亂、天災、犯事等諸多原因無法在原生活地繼續待下去者幾乎都選擇香港作為「第二人生」開展處，香港的複雜不只因為她的歷史、政治，還有社會組成，詹宏志（1956-）在《鴛鴦六七四》的導讀對此情況有所書寫，講述現實裡中國的推力（push）和香港的拉力（pull），令香港呈現當時面貌，且稱讚港英政府的社會治理能力：

但好像這樣已經足夠了，相形之下，隔壁是水深火熱、天災人禍、戰亂不斷、生民倒懸的巨大中國，每一個時代動亂都為淵驅魚，把大量的中國人都趕到香港來。現在回想起，治理香港的港英政府，也確是有本事的人，百年之間，香港人口增加了數千倍，每一次的難民潮瞬間湧入，港英政府不曾拒絕，也有治理能力能夠安置安頓。

來到香港的人大多是一無所有、走投無路的人，一開始他們也許只是想辦法活下來，然後他們就各憑本事或各有命運，當中有的人造就了一番風光，總體加起來，就交響奏成了一界奇觀。¹⁶

香港的複雜組成由多種原因所造就，促使現實生活與文學想像的豐富。雖說英國與中國對香港的態度都是以「利益」為優先考量，「香港始終夾在兩大文化之間；不論是英

¹³ 揚·阿斯曼著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》（*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*）（北京：北京大學出版社，2015年），頁73。

¹⁴ 《古惑仔》系列電影是多數人對香港與其江湖黑幫的第一認識，改編自香港漫畫家牛佬（1961-）同名漫畫《古惑仔》（1992-2020）。電影推出的第一部為《古惑仔之人在江湖》（1996），至今總共有六部正傳、一部前傳。曾有論文提到香港黑幫電影與生活的連繫：「黑幫／黑社會電影已無形的和生活連結，成為城市的某種風貌。」以及提及香港黑幫電影對香港人之心態表現：「在某種程度上，黑幫片似乎最能代表香港人的心態，對於未來的茫然和思考，個人力量勝於一切，希望用一己之力改變庸常的命運。也許香港人早就不再用單純的道德來衡量黑幫片的存在。」所以馬家輝借黑幫元素為創作有其理由何意義。〔引文詳見陳尚盈：〈香港商業電影中的香港印象〉，《美育》第171期（2009年09月），頁55。〕

¹⁵ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁277。

¹⁶ 詹宏志：〈百年海變—香江：香港的命與運——我讀馬家輝《鴛鴦六七四》的感喟〉，收入馬家輝：《鴛鴦六七四》（臺北：新經典圖文傳播，2020年），頁9-10。



國殖民文化與中國共產主義文化，都不會真正關心香港的民生大計，只會把香港當作獲取他們所需的經濟和其它形式援助之地」¹⁷，但綜觀英國自十六世紀起對待殖民地如南亞（今印度、孟加拉國、巴基斯坦、緬甸）、美洲等地，香港所受之待遇或許是較為「幸福」的外飛地（exclave）。

馬家輝以香港大歷史下的江湖小人物作為書寫切入，本文嘗試從《龍頭鳳尾》、《鴛鴦六七四》找出香港對馬家輝的所產生之獨特文化記憶，且佐以現實香港，藉此思考港島的前世今生，以及討論馬家輝對香港文化記憶的再現。

二、命運走向：成為香港人「後」

如前文所述，當時無法留在原鄉的人都將香港視為一個新開始，這是一片「自由」土地，她不在意你的身份背景、種族膚色，只講求最為現實的條件——能否生存，因此，吸引著亂世各路人前往香港。

布萊伯利（Malcolm Bradbury, 1932-2000）曾對城市與文學之間的關係做出論述，本文認為能夠用以解釋作家筆下的香港意義：「城市為文學提供其主題內容，文學中的城市與其說是『地方』不如說是『隱喻』，因為對許多作家來說『城市就是形式的對等物』」¹⁸，原鄉位於中國的人進入香港，以及從殖民國來到此地的英國人，彼此都被劃分為陌生人，都在強迫自己成為港島的「居民」，為了生存他們不得不如此。

華英雜處，讓香港成為江湖。

《龍頭鳳尾》的陸南才、《鴛鴦六七四》的哨牙炳，都是因家庭、戰亂等原因抉擇由中國逃至香港¹⁹，在此成為堂口中人混跡江湖，成為「真正」的香港人。來到香港是被迫，對他們來說這裡是想像中的新生地，是一個可避禍的自由島，如馬家輝在書中所寫：「達官貴人於出事後無不南下，香港向來是避亂之城，容得下所有無路可走的人」²⁰，正是這樣一座能夠容納所有人的城，交織出紛亂、璀璨之歷史。剛來到異地的人通常是徬徨、興奮情緒兼有，《龍頭鳳尾》就寫到陸北才（到港初期尚未改名為陸南才）偷渡至香港時，從九龍半島望向香港島這個「新世界」的情緒反應，本文認為這樣的感觸，能夠代表多數與他相同身份的「外來者」：

他站在九龍半島的最南端，站在鐵欄杆旁，隔著維多利亞港望向香港島，遙遠的另一個世界。洋船、小船、快艇、木艇，不同的船隻在他眼前穿梭來去，傍

¹⁷ 周蕾著，米家路譯：《寫在家國以外》，頁 30。

¹⁸ Malcolm Bradbury, *The Cities of Modernism, in Modernism: 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Middlesex: Penguin books, 1978 p97.

¹⁹ 關鍵時刻下所誕生的「抉擇」為書中劇情推進之重要部份。馬家輝在一次訪談中說道：「太平盛世下做的是『選擇』，關鍵時刻做的才叫『抉擇』。我最感興趣的是人在什麼環境下做抉擇？抉擇又可以有多持久和無常？」〔詳見李秀嫻：〈馬家輝香港三部曲之《龍頭鳳尾》粗口爛舌說故事〉，<https://reurl.cc/GK0pl3>，檢索日期：2023/11/26。〕

²⁰ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 57。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

晚時分，對岸華廈亮起紅紅綠綠的燈，燈光倒映在海面像被剪得破碎的旗幟，招牌上有許多英文，他看不懂，更覺詭異，以及茫然聳然。²¹

《龍頭鳳尾》做為馬家輝「香港三部曲」其一²²，故事背景為 1930-1940 年代，當時的香港和中國相比較為現代、開放，似乎是亂世中的特立獨行，或是另類淨土，可以想見剛從廣東省寶華縣河石鎮逃至香港的陸北才在看見繁華港島時會有多麼詭異、茫然之情緒產生。這樣的情緒反應除了讓讀者認識到香港所散發出的「超然」氣質外，還使讀者感受到由「陌生到在地」的身份認同²³轉變，亦即前文所提之「成為『真正』的香港人」。來到此處且身為幫派份子無不將個人利益置於優先，是標準的「利己主義」(egoism)捍衛與實踐者，失去政體和民族劃分，國族概念已縮小甚至隱去，國仇家恨在大時代氛圍下更是不值一提，《龍頭鳳尾》中關於「漢奸」的書寫本文認為可以視作當時身處中（中國國民黨、中國共產黨）、英、日三者夾縫間之人的縮影，同時可以視作馬家輝替香港江湖眾人表露「無奈」：

也確實，日本鬼子是鬼，英國鬼佬也是鬼，唐人選擇居住在香港，甘願被鬼佬觀禮，甚至還常幫鬼佬管理其他唐人，其實早就是漢奸了。所以問題只剩下選擇做誰的漢奸，結果恐怕是，誰能給更多的好處和理由，便替誰做。而對英國人來說，當然是做漢奸可以，但只能替英國人做。²⁴

做漢奸，是那個時代來到香港成為香港人的一種選擇，甚至是為數不多的選擇。對於選擇在創作中著眼「漢奸」這一職業（身份），馬家輝認為能夠以此和香港相互碰撞，特別的時間、特別的地域、特別的身份，形塑出帶有 1937-1945 年之時代氛圍的香港，他在訪談中對此回覆道：「『怎樣選擇？是誰為了什麼而選擇做什麼人？我們自己認不認同這個選擇，敢不敢去面對這個選擇？』1937 年到 1945 年那段時間是這類題材、身份認同最曖昧的時間，尤其在香港」²⁵。殖民者透過幫派份子以便管理地方，幫派份子則將殖民國視為一個經濟和權力的靠山，來自官方的威勢讓他們得以較好地生存於社會，彼此間為相互依存關係。自古中華精神講求的「忠」、「義」二字已被淡去，這是對現實的妥協，同時是身處大時代少數的生存方法。梁秉鈞在《香港文化》(1995)中提及香港書寫者的「位置」，他認為所有以香港為背景元素的創作者們，都在告訴我們他用什麼視

²¹ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 32。

²² 馬家輝於《鴛鴦六七四》的〈後記〉中提到關於「香港三部曲」的設計、安排：「《龍頭鳳尾》主要寫上世紀三十和四十年代，按道理應該往下寫，五十至七十年代是第二部曲，七十至九十年代是第三部曲，寫到一九九七年六月卅一日結束。」〔詳見馬家輝：〈後記：終究難忘哨牙炳〉，收入馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁 414。〕

²³ 本文於此處所寫之「身份認同」概念是「以社會為中心的社會身份認同」，是人在香港社會下所產生的歸屬感，為「小寫」的身份認同，不是以「國家」為框架的「大寫」身份認同。關於「以社會為中心的社會身份認同」，詳見陶家俊：〈身份認同〉，收入趙一凡、張中載、李德恩編：《西方文論關鍵詞·第一卷》，頁 467。

²⁴ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 167。

²⁵ 廖偉棠：〈幾時忍辱偷生？幾時光明磊落？廖偉棠訪馬家輝長篇《龍頭鳳尾》〉，<https://theinitium.com/article/20160622-culture-fiction-makafai-2>，檢索日期：2023/11/26。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

野位置來描繪香港：

到底該怎麼說，香港的故事？每個人都在說，說一個不同的故事。到頭來，我們唯一可以肯定的，是那些不同的故事，不一定告訴我們關於香港的事，而是告訴了我們那個說故事的人，告訴了我們他站在什麼位置說話。²⁶

馬家輝在兩部著作中對於陸南才和哨牙炳為何會來到香港做了一定程度的交代，以及書寫他們至港後的「生存方式」，總體來說都是大時代下的悲劇與無奈，是當時多數人的生活縮影，並非馬家輝要對身為「漢奸」的那些人做出批判、指責，而是以旁觀者位置且用文學形式來講述一段真實歷史，如同上述引文提及梁秉鈞所寫，是美化是醜化或許只有當事人知道，「這個時代資訊是如此輕薄快短，寫作長篇本身就是一種立場的宣誓，何況馬家輝有備而來：他要為香港寫下自己的見證」²⁷，王德威之語不只道出馬家輝的創作動機和目的，其實是多數將香港做為創作題材之作家、詩人、導演等的動機與目的，為了傳遞屬於自己的「見證」。

「命運」一詞在《龍頭鳳尾》和《鴛鴦六七四》二書經常出現，它的被使用帶著滿滿委屈，對於陸南才或哨牙炳而言，他們本是有家庭、有工作之人，奈何命運捉弄，導致被迫離開原鄉逃至香港展開新生活。國與國間的角力，最沒有話語權的反而是長期生活此地居民，所有談判和協議都不曾傾聽、參考、採納過他們的想法和感受，如傀儡般任人擺佈，此一情況與心境在馬家輝筆下同樣有向讀者呈現，且所用之行融合兩部著作的書名契合，更能讓閱者體會到底層百姓為了生活不得不接受的無奈：

但人的命運也實在難說，像在賭桌上，什麼樣不可能拿到的好牌或爛牌都有可能拿到，你說是巧合吧，倒又懷疑暗有天意。連一輩子崇尚理性的胡適也說過，「麻雀牌裡有鬼！」在命運面前，你哭，你笑，你哀求，隨便你，命運自有它的走向，可能聽取你的意見，也可能置若罔聞，到最後，你唯有低頭認受。²⁸

「你唯有低頭認受」，這是對亂世的妥協，逃至香港、成為漢奸、混跡江湖，都是一種妥協。回到現實，馬家輝經歷過香港的輝煌，以及中、英兩國為香港歸屬的政治談判，和最終回歸與改名，這些與民生息息相關的決議同樣未與百姓們有過商量，歷史再次巧妙地重播。有能力離開者都向外移民，多數留下的人只能「低頭認受」，期待著政治承諾能夠被捍衛和實踐。然而，1989年04月15日由中國學生、工人在北京天安門廣場悼念前中共總書記胡耀邦（1915-1989）活動，成為與政府衝突的導火線，到了該年06月04日凌晨，軍警進入天安門廣場以武力方式「清場」，為「六四事件」²⁹。香港與北京地理距離大約兩千多公里，彼此關係卻緊密聯繫，香港人認為「今日的北京就是明天的香港」

²⁶ 梁秉鈞：《香港文化》（香港：香港藝術中心，1995年），頁4。

²⁷ 王德威：〈導讀：歷史就是賓周——論馬家輝的《龍頭鳳尾》〉，收入馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁8。

²⁸ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁56。

²⁹ 對於此一事件，中國和西方世界有著不同的命名。中國官方將此定名為「1989年春夏之交的政治風波」或「1989年政治風波」；西方世界則稱之為「1989年天安門廣場抗議」（Tiananmen Square Protests of 1989），更直接者便稱此為「天安門大屠殺」（Tiananmen Square Massacre）。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

³⁰，讓八年後的回歸被恐懼陰影籠罩，「祖國」承諾的五十年不變³¹是否能被相信被打上一個大問號。禍不單行，1998年亞洲金融風暴³²向香港侵襲，經濟與民生巨大影響³³；2003年春季，嚴重急性呼吸道症候群（SARS）由中國傳至香港造成大規模感染，多數港人認為在疫情處理上香港特區政府並未嚴謹對待³⁴。政策、經濟、民生等問題最終引發2003年07月01日的「七一遊行」。該遊行主要抗議時任保安局局長葉劉淑儀（1950-）所推行的《香港特別行政區基本法第二十三條》³⁵，上街人數達五十萬人³⁶，此後每年的七月一日香港民間人權陣線（Civil Human Rights Front）皆主辦「守秩序、非暴力」的街頭遊行，2020年因嚴重特殊傳染性肺炎（COVID-19）被香港警方拒絕辦理，此後因《中華人民共和國香港特別行政區維護國家安全法》實施而取消至今未再舉行。除此之外，2014年09月28日的「讓愛與和平佔領中環運動」³⁷爭取「普選有真正選擇」，以及2019年03月15日「反對《逃犯條例修訂草案》運動」，同樣是近年來香港民眾對中國的「毀約」做出抗議，此一法案的通過等同推翻當初鄧小平之語，一國兩制與《中華人民共和國香港特別行政區基本法》形同虛設，香港不再自由。「『自由』和『光輝』都是英殖民香港的榮光，或者共同的想像物」³⁸，回歸前香港人的擔憂顧慮已全部成真，舞不再能跳、馬不再能跑，但如同前述，生活依然要繼續過下去，馬家輝在《鴛鴦六七四》藉啣牙炳之口所說的話，或許一樣能夠代表部份選擇繼續留在香港的人之心態：

³⁰ 司徒華（1931-2011）對此遊行回憶時說道：「香港遊行中有一個口號最能體現港人的心態：『今天的北京就是明天的香港』。香港就要回歸中國了，如果中國不走上民主化，香港會變成什麼樣？香港的人權自由能存在嗎？」〔詳見 BBC News 中文：〈六四 30 週年特輯之九：八九香港讓北京落下心病的自由角落〉，<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-48094860>，檢索日期：2023/07/03。〕

³¹ GovHK 香港政府一站通對「香港政府」的說明為：「一九九七年七月一日，香港成為中華人民共和國的特別行政區，《基本法》同時生效。《基本法》是香港特別行政區的憲制性文件，以法律形式訂明「一國兩制」、「港人治港」和高度自治的重要理念。根據《基本法》，香港特別行政區享有行政管理權、立法權、獨立的司法權和終審權，並保持原有制度和生活方式，五十年不變。」〔詳見 GovHK 香港政府一站通：〈香港政府〉，<https://www.gov.hk/tc/about/abouthk/facts.htm>，檢索日期：2023/07/03。〕

³² 亞洲金融風暴分為三時期，為1997年07月至12月；1998年01月至1998年07月；1998年07月至年底。

³³ 詳見秦晞輝：〈【這一秒的歷史】亞洲金融風暴二十年〉，<https://www.hk01.com/article/97815/%E9%80%99%E4%B8%80%E7%A7%92%E7%9A%84%E6%AD%B7%E5%8F%B2-%E4%BA%9E%E6%B4%B2%E9%87%91%E8%9E%8D%E9%A2%A8%E6%9A%B4%E4%BA%8C%E5%8D%81%E5%B9%B4>，檢索日期：2023/07/03。原載於《香港01》周報，2017年06月12日第64期，B19版。

³⁴ 「再加上普遍認為特區政府處理薩斯（SARS）疫情手法不當……。」〔詳見李莉：〈香港七一遊行結束 組織者稱參加者達43萬〉，https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2013/07/130701_hk_rally_latest，檢索日期：2023/07/03。〕

³⁵ 條文內容為「香港特別行政區應自行立法禁止任何叛國、分裂國家、煽動叛亂、顛覆中央人民政府及竊取國家機密的行為，禁止外國的政治性組織或團體在香港特別行政區進行政治活動，禁止香港特別行政區的政治性組織或團體與外國的政治性組織或團體建立聯繫。」〔詳見《國家安全（立法條文）條例草案》（檔號：SBCR 2/1162/97）。〕

³⁶ 具體人數與統計方法詳見蘇鑰機、陳素娟：〈如何統計「七一大遊行」人數〉，<https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=185>，檢索日期：2023/07/03。

³⁷ 又稱「佔中」、「雨傘革命」，佔領日期為2014年09月28日至12月15日。

³⁸ 陳大為：〈「我城」之戰：文本內外的香港故事（1974-2019）〉，頁341。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

「今日變成這樣，明日也可以變回那樣。變唔變，變成點，是鳩但啦！」³⁹

「是鳩但啦！」⁴⁰（管他的，隨便啦！）聽起來灑脫，但其中無奈唯有港人自知，留在港島的這群人，能否真的瀟灑拋卻過往光輝歲月自此海闊天空，本文認為只有經歷兩個時代的港人方能回答這個問題。馬家輝替著作取名時同樣蘊含他對港人命運無奈與悲哀的惋惜、嘲諷。「龍頭鳳尾」與「鴛鴦六七四」為牌九砌牌發牌方式，作者巧妙地化用、拆解、玩弄其中意思，龍頭鳳尾被拆分為「龍頭」和「鳳尾」，龍頭象徵著掌管權力地位，鳳尾則是龍頭的跟隨者、副產物；鴛鴦六七四是牌九裡最爛的一副牌，「拿到它，九成九輸錢」⁴¹，馬家輝在《鴛鴦六七四》的開頭即以啃牙炳於平安夜（1967/12/24）當晚連拿三把「鴛鴦六七四」，隨後消失無影無蹤為開頭⁴²，介紹書寫動機。《龍頭鳳尾》的陸南才同時扮演兩種極端身份，檯面上既是孫興社龍頭控制地方勢力，亦是擔任漢奸作英國和日本的鳳尾；感情的私領域則轉換為徹頭徹尾的鳳尾——「龍頭」張迪臣的「鳳尾」。討論《龍頭鳳尾》裡的「龍頭鳳尾」需分類為兩個部份，第一是陸南才在政治角力、社會環境的龍頭鳳尾，次者是陸南才身為同性戀者的龍頭鳳尾。孫興社能夠順利成立、運行依靠著中國國民黨、英國情報局、日軍指揮部的支持、默許和需要，可以說陸南才的行事被受控制，多數時候他是沒有選擇權利，這種形象的書寫何嘗不是現實中香港人之命運，本應該是地方「龍頭」的香港居民，卻受到外來的「鳳尾」（英國殖民政府、中華人民共和國）擺佈，時局轉變對他們而言沒有太大意義，因為接受是留在香港後僅有的選項，馬家輝將他感受到的香港人投射在陸南才身上，使讀者（尤其非港人讀者）能夠具體地了解身處其中的無奈與期盼。《龍頭鳳尾》有段書寫孫興社玩牌的過程，雖然只是一種娛樂，但本文認為能夠印證前述，以歡樂包裝無奈，且用「堅持」當作安慰，認為待久了就會等到、盼到嚮往的光輝：

賭桌上的陸南才卻是清醒的。河石鎮，廣州，香港。一幕幕往事如桌上的黑骨牌被疊起，翻開，推倒，再疊起，再推倒。前世今生的事情在他眼前像賬本上的數字被算個清楚明白。……

所以陸南才這夜輸錢亦感高興。他當莊，當莊的人得洗牌，骨牌在手掌底下搓來摸去，給他充實的感覺，彷彿世界受到掌控，最後不管翻出來的牌是好是壞，他碰過牌了，牌由他親手疊起，他不抱怨。陸南才朗聲喊出最常用的牌頭：「龍頭鳳尾！」骰子搖出，他拿得的是一副爛牌，爛到無法再爛，……通賠給所有押注的弟兄。

³⁹ 馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁 58。

⁴⁰ 這句話原是《龍頭鳳尾》中陸南才的口頭禪，被《鴛鴦六七四》的啃牙炳學去。

⁴¹ 馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁 14。

⁴² 「一九六七年十二月廿四日，平安夜，香港發生了一樁怪事：灣仔堂口『新興社』龍頭啃牙炳在宴會的牌九局裡一連拿了三把大爛牌『鴛鴦六七四』，並且突然消失得無影無蹤。輸錢事小，失蹤事大，江湖中人多年以後依然津津樂道此事，已成傳奇。我在這本書裡說的，就是這個傳奇。」〔詳見馬家輝：〈楔子：壞事情不等於壞結局〉，收入馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁 14。〕



《東吳中文線上學術論文》第六十期

第二手，陸南才再喊牌頭，又是龍頭鳳尾，……凡有押注的弟兄都贏了錢……
哨牙炳在旁好意提醒道：「南爺，咁撚唔順，不如換個牌頭？」

陸南才卻搖頭道：「唔撚換！做人要堅持到底！堅持到底就有運行！」……

……陸南才再猛喊一聲「龍頭鳳尾！」砌好牌頭，搖開骰子，竟是三粒六，十八點，哨牙炳立道：「好彩南爺冇聽我話去換牌頭，呢鋪開個圍骰，莊家一定通殺！」⁴³

龍頭、鳳尾，極端地顯現於香港人的命運，就算當下時局再爛，與陸南才最初拿到的牌一樣爛又如何，「堅持到底就有運行！」是部份港人對未來的念想，生活有了盼頭就沒什麼好過不去。第二部分為書中提及同性戀者的龍頭鳳尾，本文認為是一種香港處境矛盾的文學反映，陸南才與張迪臣間的感情並非平等，後者較多是把前者視為慾望抒發的工具與蒐集情報之用，陸南才雖然同樣藉張迪臣滿足慾望，但彼此存在明顯差別，陸南才需要張迪臣作為精神與情感支撐，而張迪臣隨時可以找到另一位「陸南才」（漢奸）替代。好似香港功能的「被設定」一樣，當時的英國、日本能夠透過殖民、戰爭找到另一個國家（地區）取代香港，儘管（經濟貿易、國際政治等）功能有所落差，畢竟香港不是獨特的唯一，依然可被取代；現今的中國同樣如此，是否為了國族的大義而「讓」英國放棄香港主權使其回歸，還是覬覦著香港的經濟優勢，亦或滿足領導階層的政治「私慾」，這個問題難以得到答覆，但可以肯定的是，中國有沒有得到香港於國際政治上並未有太大差別，大國依舊是大國。張迪臣是現實裡英國、日本、中國的化身，陸南才為香港的文學扮演者，前者是後者的必需品，一「地」的價值在國際情勢上要由一「國」賦予，馬家輝寫道陸南才與張迪臣間的關係很好地詮釋彼此不平等相處，好比上述國家對待香港的方式和感受：

陸南才也愛洋人，卻不妨礙替黨國效力。他替杜先生和戴先生辦事，並非所有事情都辦得妥當，但問心無愧，都盡了力氣。……唯一讓陸南才有當漢奸的感覺是在床上，被張迪臣壓著、搖著、猛烈地衝撞著，那是鬼佬啊，鬼佬把他佔有、填滿，而他竟然歡天喜地。有一回陸南才被從後緊抓腰臀，搖晃著，忍不住笑了兩聲，張迪臣問他笑些什麼，他斷斷續續地呻吟道：「漢奸……我是漢奸……奸……漢……奸……」

張迪臣也笑了，加勁衝刺，嘴裡不斷喊著：「殺漢奸！殺漢奸！」很快便整個人癱軟在陸南才背上。陸南才忽然想起阿娟那永遠沒法被填滿的慾望。⁴⁴

陸南才愛著洋人，愛著張迪臣，如同香港人有著華人血統卻喜愛著英國人帶來的社會制度、政治體系、經濟環境，排斥著中國帶來的文化、資本、官僚，「香港是誰的？」

⁴³ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 316-317。

⁴⁴ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 179。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

⁴⁵這類提問近幾年一直被提及，香港人的、英國人的、中國人的，沒有定論。曾有論者認為中國與香港間的矛盾可由「治理」層次著手消弭，文章寫道「解決的方法或許不在於期待香港認同瓦解，或是加強對反中歧視的批判，而在於如何從治理的層次上鬆動愛國愛黨的民族主義緊箍咒」⁴⁶，以目前對香港的所作所為和管理態度能夠了解，中國擁有了香港的「主權」(sovereignty)，還控制著「治權」(governance)，主動毀壞當年對英國的約定。但是如同前述，身處其中的港人仍對未來有所期待，擔任「莊家」的他們，持續等候「通殺」的那天到來。香港作為亂世戀愛故事背景，許多讀者容易聯想到張愛玲的《傾城之戀》(1943)，馬家輝在《龍頭鳳尾》內編排「同性戀版」的傾城之戀有其意義存在，用情至深的陸南才(代表香港人)終要等到一座城的陷落(象徵香港在著作或現實裡的窘境)才意識到這片土地對他們有多麼重要，作者曾於訪談中討論到當今的香港(人)，可謂道盡目前政治局勢下香港人的無力，或許能夠視作他借《龍頭鳳尾》(和隨後付梓的《鴛鴦六七四》)替香港發聲與回憶過去、反思現在：「什麼是亂世？之前的秩序崩潰，戰爭的香港是這樣，雨傘運動的香港也是，個人要怎麼選擇？我做這些選擇為什麼要給其他人做評斷呢？就像我要男人愛女人，別人有什麼資格說話。是怎樣的環境逼我要選擇，還要檢視我的選擇」⁴⁷。世事無常，沒有任何人可以保證每次坐上賭桌都能夠拿到好牌，馬家輝以小說形式「回憶」與紀錄哨牙炳的傳奇故事，何嘗不是藉文字反映著當代香港社會問題與環境氛圍，一篇訪談馬家輝《鴛鴦六七四》的文章即以書名聯繫香港，顯現出現實影響文學，文學反饋現實的循環狀態，專訪內容寫道：「香港這些年也算拿了爛牌，不吝是連續三把鴛鴦六七四，更壞的可能還在後頭」⁴⁸，對部份香港人而言，英國殖民是他們的「至尊天九」⁴⁹，回歸中國為「鴛鴦六七四」。儘管連續三把鴛鴦六七四，甚至還有機會繼續拿到爛牌，這時離開牌桌是止損還是認輸沒有人說得準，沒有對與錯，面臨抉擇的馬家輝並未明言，他只是透過哨牙炳傳達他的答案，一次的賭局哨牙炳在拿到第二次鴛鴦六七四後，他恐懼著第三次的到來，可是自己已是「龍頭」，已選擇繼續坐在牌桌旁，開牌是唯一選擇，不如接受它：

不願輸，怎麼辦？總不能夠把骨牌吞進肚子吧？總不能夠拒不開牌吧？

哨牙炳猶豫半晌，決定採用老法子，四個字：逆來順受。當逆來了，順著受，逆便不那麼逆了。發生了壞事情，不見得必然有壞結局，換個心態去面對，壞是未嘗不能被看待成好事，這方面我趙文炳最拿手，否則也熬不出今天的局

⁴⁵ 「誰的香港？」或「香港是誰的？」相關論述可參閱童慶生：〈香港，誰的香港？〉，《文化研究》第23期(2016年09月)，頁187-200，與王智明、陳欣欣：〈中港矛盾的表現與結構：回應〈香港，誰的香港？〉〉，《文化研究》第23期(2016年09月)，頁201-206。

⁴⁶ 王智明、陳欣欣：〈中港矛盾的表現與結構：回應〈香港，誰的香港？〉〉，頁206。

⁴⁷ 鄭進耀：〈「寫到亂世，我與香港當下有共同的感覺。」——專訪馬家輝《龍頭鳳尾》〉，<https://okapi.books.com.tw/article/8848>，檢索日期：2024/01/04。

⁴⁸ 林小樺：〈【無形·夏至】專訪馬家輝《鴛鴦六七四》：弱男·滾友·命運是對手〉，<https://p-articles.com/heteroglossia/1501.html>，檢索日期：2024/01/04。

⁴⁹ 牌九規則中點數最大的一副牌。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

面，以前做得到，今天也難不倒我，在逆境裡發笑是一種連老天也要佩服的本領。⁵⁰

香港的輝煌正在逝去，「逆」，滿遍港島。持續執著於眼前逆境泥淖只會讓人停滯不前，「順著受」是馬家輝給予的建議，同時是部份香港人的現在進行式。《鴛鴦六七四》是作者綜合多個時期的香港所創作之心得和交代，歷史事件、人物表現、情緒反應等文化記憶相互交織、構成鮮明形象，雖然書中提及的期間是副「鴛鴦六七四」，甚至會持續蔓延望不到盡頭，但那又如何，這不是生活中的小人物能夠操心，逆來順受，是當下最好的辦法。

對馬家輝而言，陸南才與哨牙炳初至香港、發跡成「龍」的1930-1970年間，他未曾經歷或者當時仍年幼，書中的內容多數是對過去（*vergangenheit*）記憶的建構，成為創作一部份，馬家輝需要這段歷史與記憶來進行對香港的「回憶」（*vergangenheitsbezug*）⁵¹，「通過這些回憶和敘事所建構出的歷史圖像，是一種『日常的歷史』，一種『來自底層的歷史』」⁵²，歷史記錄往往是冰冷文字，且由「勝利者」進行書寫，客觀與否見仁見智，馬家輝透過歷史文字與在地口傳相互交織所建構出的「香港」，或許帶有傳奇與編排色彩、情節，但這是屬於他的「見證」，他於《龍頭鳳尾》的〈後記〉中寫道關於他對香港或灣仔之聯繫與情感：

我在灣仔長大，至今仍喜自稱「灣仔人」，把灣仔視為故鄉。這裡有太多太多的故事讓我回味，親身經歷的，耳朵聽來的，眼睛讀到的，或悲涼或哀傷，或歡欣或荒唐，或關乎背叛，或訴說忠誠，皆離不開球場四周的街道與馬路。電車軌從上環蜿蜒而至灣仔，再經銅鑼灣而延伸至筲箕灣，可是我的記憶電車就只在灣仔迴旋打轉……。⁵³

馬家輝所寫之香港是他生活與記憶的香港，對這個「地方」（*place*）有深厚感情，已有「地方感」的羈絆，作者還曾於訪談中提及灣仔這塊生長地帶給他獨特生長經驗：「有強烈的兩個字可以說明灣仔的成長經驗怎麼影響我的世界觀、人生觀：快樂，或者用比較普通、現實的語言來說——快活。不管怎麼窮、怎麼困難，總要讓自己在生活裡面有點樂趣」⁵⁴，藉馬家輝自序與訪談，可以明顯感受到「地方」帶給他創作上的影響和靈感，《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》（及計畫中的香港第三部曲）是一種源於馬家輝對灣

⁵⁰ 馬家輝：〈楔子：壞事情不等於壞結局〉，收入馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁19。

⁵¹ 馬家輝在《龍頭鳳尾》的〈楔子：行船的我外公〉中寫道：「十五、六歲時我從外公口裡聽了這故事，記在心裡，久久難忘。前幾年動念寫小說，哨牙炳的事情忽然像潛水艇浮出水面般冒到腦海表層，乃決意寫它一寫，可惜，外公病逝多年，沒法向他問長問短，唯有到香港大學圖書館翻讀舊報紙，也重回灣仔拜訪幾位七八十歲的長輩叔父，設法了解更多細節，終於，約略了解哨牙炳、南爺、鬼手添、阿七、雞王六、肥仔文、道友本等孫興社人物的實周故事。」收入馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁28。本文認為從馬家輝翻閱舊報紙與尋訪當地耆老的行為可以看出他需要以歷史和記憶來回憶香港，用文字的方式進行屬於他的追憶。

⁵² 揚·阿斯曼著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，頁45。

⁵³ 馬家輝：〈後記：在灣仔迴旋打轉的記憶電車〉，收入馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁337-338。

⁵⁴ 張鐵志、溫伯學：〈馬家輝：將香港的曖昧留在筆下〉，<https://www.verse.com.tw/article/hkmakafai>，檢索日期：2023/11/20。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

仔的認同與歸屬所造就之創作，普瑞德（Allan Pred, 1936-2007）在解釋「地方」時提到它具有顯著意義價值，本文認為可用以解釋灣仔之於馬家輝：

地方不僅僅是一個客體。它是某個主體的客體。它被每一個個體視為一個意義、意向或感覺價值的中心；一個動人的，有感情附著的焦點；一個令人感受到充滿意義的地方。⁵⁵

於是馬家輝在著作內展現對香港（或灣仔）的情懷與關懷，此一感情是用「在地人」視角表現而出，與張愛玲（1920-1995）「對待」香港是二種截然不同筆觸，「香港就是她（張愛玲）的『她者』，沒有這個異國情調的『她者』，就不會顯示出張愛玲如何才是上海人」⁵⁶，此處將大量以香港為背景當作創作元素⁵⁷的張愛玲與馬家輝做出對比，能夠看出在地視野與南來作家之間的思維差別，在創作中讓讀者們見識到兩種極端的香港。這是對香港的認同，或者是作家本身對香港的認同，揚·阿斯曼對於個體（我、個人）與社會（文化、時代）間的「認同」有過書寫，他認為能夠以對一時一地之「文化意義」的認同概括上述：

個體化（individuation）和社會化過程均沿著由文化預設的軌道進行。自我身份的兩個方面屬於意識範疇，而這個意識是由語言、想像世界以及一種文化或一個時代的價值和規範，以一個獨特的方式促成和制約的……。認同，也包括「我」的認同，總是社會建構的產物，因此，也總是一種文化意義上的認同。⁵⁸

對於港島的「回憶」每個人都有屬於自我之建構，且其中蘊含著「被殖民」痕跡，「它們是『曾經經歷』（having gone through）和『以後』（after）」⁵⁹，馬家輝與張愛玲在

⁵⁵ 普瑞德著，許坤榮譯：〈結構歷程和地方——地方感和感覺結構的形成過程〉（*Structuration and Place: On the Becoming of Sense of Place and Structure of Feeling*），收入夏鑄九、王志弘編：《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文出版社，1999年），頁86。

⁵⁶ 李歐梵：〈香港：張愛玲筆下的「她者」——張愛玲以香港為背景的小說與電影〉，收入李歐梵：《蒼涼與世故：張愛玲的啟示》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁142。

⁵⁷ 關於張愛玲以香港為背景的創作如下：「本文根據張愛玲的生平，把她書寫香港的時間分為兩個階段，分別是1943-1952年和1955年以後。在第一個階段中，張愛玲關於香港的作品都跟她在1939-1942年於香港大學留學期間的所見所聞有關。在這一段時期，她主要有散文〈燼餘錄〉（1944）、小說《第一爐香》、《第二爐香》、《茉莉香片》、《傾城之戀》（1943）和《連環套》（1944）曾經談及香港，或以香港作為故事發生的舞臺。在第二個階段（1955年以後），張愛玲跟香港有關的作品主要以電影劇本為主，包括《情場如戰場》（1957）、《桃花運》（1959）、《六月新娘》（1960）、《南北一家親》（1962）、《小兒女》（1963）、《一曲難忘》和《南北喜相逢》（1964）七個劇本。」〔詳見梁慕靈：〈他者·認同·記憶——論張愛玲的香港書寫〉，《中國現代文學》第19期（2011年06月），頁61。〕

⁵⁸ 揚·阿斯曼著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，頁135-136。

⁵⁹ 周蕾著，羅童譯：〈殖民者與殖民者之間：九十年代香港的後殖民自創〉，收入周蕾著，米家路譯：《寫在家國以外》，頁93。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

某種意義上來說都算作香港人⁶⁰，且或多或少都留下對香港的「回憶」——以創作形式。本文認為二者的差別在於是否將香港視為「家」。馬家輝是土生土長香港人，回歸前後的「大出走潮」同樣未讓他離開（除了大學來到臺灣就讀，碩士與博士前往美國求學）⁶¹，在對待香港這一時期歷史他覺得自己有職責要將其保留與傳承，所作行為類似於揚·阿斯曼所言：「對於文化記憶而言，重要的並不是過去本身，不是考古學家和歷史學家們調查、重構出來的那種過去，而僅僅是被記住的那種過去。在文化記憶當中，重要的正是時間視界。文化記憶追溯過去，但僅僅是那種可以被稱之為『我們的』過去」⁶²，從馬家輝的出生環境和對當地之情感來看，再結合其著作與揚·阿斯曼之語，他對英屬香港（British Hong Kong）時期（1841-1941、1945-1997），以及被日本佔領之三年零八個月（1941/12/25-1945/08/15）是極力想要追溯與保留，用他的視角、位置和方式。對比張愛玲與馬家輝在香港的時間，前者相對「短暫」，她總將自己視為「外國人」，面對香港時會下意識地「借用了一種『洋人看京戲』的眼光，亦即類似殖民主義文學中常用的『殖民者凝視』（colonial gaze）去建構出來」⁶³，張愛玲可以將自己擺於至高者，用一種第三人稱形式處理她記憶中的香港，但馬家輝不行，香港是他成長之地，有一份濃烈情感，殖民時期充滿傷疤與不堪，他依然不捨且無法將自己「抽離」於此，所以才會通過小說來「回憶」曾經的香港，用最在地人（堂口中人）的視野進行追憶，向讀者介紹或了解一段複雜的殖民境況（colonial conditions），發掘內涵之境況，如段義孚（1930-2022）所寫：「地方是永久性的，所以使人安心，因為人在其中可以看見自己的弱點，也看到機會和各處的改變」⁶⁴，可以說，馬家輝之文化記憶書寫是地方認同的實踐與保存。

馬家輝筆下的陸南才和啖牙炳屬於成為香港人「後」的香港人，面對命運的安排，二人都喊出「是鳩但啦！」作為發洩，可以將其視作抗議，或是逆來順受，他們都在此發展出個人的「傳奇」故事；現今的港人亦然，無論執政者是誰，無論是否接受，「是鳩但啦！」生活要繼續過下去，把命運視為天九牌，可能是馬家輝（或其他香港人）的一種灑脫，如他於《龍頭鳳尾》內所寫：

擲骰，分門，陸北才撿起分到眼前的四張骨牌，黑碌碌，硬梆梆，握在手裡感覺實在。命運本是遙不可及，看不到，嗅不著，然而賭博讓抽象的命運切切實實地落到你手，可見可碰可敲可摔，命運如此貼近，所以是如此的親。你不必等待，伸手即可觸摸命運，輕易地，直接地，跟命運打個照面，所以你明白，

⁶⁰ 張愛玲 1920 年出生於上海公共租界（今上海市），1922 年舉家遷至天津，1930 年再搬回上海。1939 年進入香港大學文學院就讀，直至 1941 年 12 月 25 日因日本佔領香港，遂於隔年返回上海。1952 年 07 月受政治壓力離滬回港，1952-1955 年任職香港的美國新聞處（United States Information Service）。

⁶¹ 馬家輝學歷為臺灣大學心理系學士、芝加哥大學社會科學碩士、威斯康辛大學社會學博士。

⁶² 揚·阿斯曼：〈交往記憶與文化記憶〉，收入阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、安斯加爾·紐寧（Ansgar Nünning）編，李恭忠、李霞譯：《文化記憶研究指南》（*A Companion to Cultural Memory Studies*）（南京：南京大學出版社，2021 年），頁 142。

⁶³ 梁慕靈：〈他者·認同·記憶——論張愛玲的香港書寫〉，頁 63。

⁶⁴ 段義孚著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》（臺北：國立編譯館，1998 年），頁 148。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

你並不孤單。跟你對賭的並非桌前的其他人，而是命運，只是命運。⁶⁵

既然選擇來到香港（現今港人則是選擇留下來），那就與命運打個照面，和它對賭。成為香港人之「後」，選擇留在香港之「後」，所生情感、所遇情境，能夠從馬家輝著作中的字字句句或隱或顯覓得。

香港這座城接納各地的人，她不在意你的背景以及為何會來到此地，儘管多數人把這些歸咎於亂世或是命運，她都不在意。馬家輝選擇香港被殖民、被侵佔的這段歷史作為創作背景和題材，代表了他的在意，透過書寫陸南才和哨牙炳講述了成為香港人「後」的記憶⁶⁶，以此進行對他心中香港的「回憶」，滿足昔日情懷。

三、空間生產：香港作為一種創作

香港的歷史與社會導致她頻繁且容易成為創作對象、元素和背景，是一個「文學生產場」（the Field of literary production），任何創作都無法完全將其架空。本節試圖以馬家輝筆下香港社會場域⁶⁷（khora）與「空間」（space）來重構他對香港的回憶。

「文學作品的意義，不是單純的內部閱讀和外部閱讀能夠解釋的。從形式主義（formalism）的觀點回到對作品的社會、歷史語境的關注，已是大勢所趨」，⁶⁸香港本身的複雜組成，可以從詹宏志的文字看出：

這幾乎就是「香港本命」的隱喻，香港既美且醜，既富饒又艱難，但都不是香港人能做的決定，就如同昔日珠江口一個荒島，被指派成一個奇特的角色，經過百年海變之後，變得「富麗怪奇」，又熱又擁擠；多年之後，這個命運又急轉直下，最資本主義的社會，卻被要求變成有中國特色的社會主義，這個轉折幾乎是個捉弄。在香港，你可能富，可能貴，也可能美夢成真當上妓棧老闆，但你

⁶⁵ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 94-95。

⁶⁶ 馬家輝曾在一次訪談中說道：「在香港長大的男孩子，如果沒有在街頭奔跑的經驗，就太不像話了。」此一「奔跑」並非指運動，而是混跡街頭的行為；還提及黑幫主題／元素對他的吸引力：「我從小的環境，交往的朋友，看到的長輩讓我發現江湖有黑色的魅力，黑社會什麼都不怕，很符合我放肆的性情。」〔詳見鄭進耀：〈「寫到亂世，我與香港當下有共同的感覺。」——專訪馬家輝《龍頭鳳尾》〉，<https://okapi.books.com.tw/article/8848>，檢索日期：2023/07/06。〕

⁶⁷ 關於「場域」的解釋為：「所有內化了場域的邏輯與必然性的人，都被迫接受了這個可能性的空間，場域對他們來說是某種歷史的超驗，也是關於感知與評價的、關於可能性與正當性之社會條件的某種（社會）範疇體系，而這些範疇，像是題材、流派、手法、形式之類的概念，就界定了也局限了在這個世界裡什麼是可以設想的、什麼又是不可設想的。也就是說，這個世界既是當時各種可以思考與實現的潛力所在的世界——也就是自由，也是在其內部就已決定好要大家做什麼，以及想要做什麼的束縛體系——也就是必然性。」〔詳見皮耶·布赫迪厄著，石武耕、李沅沅、陳羚芝譯：《藝術的法則——文學場域的生成與結構》（*Les règles de l'art- Genèse et structure du champ littéraire*）（臺北：典藏藝術家庭，2016年），頁 365-366。〕

⁶⁸ 張意：〈文學場〉，收入趙一凡、張中載、李德恩編：《西方文論關鍵詞·第一卷》，頁 585。



的人生是別人的一副牌，打成什麼局不是你能決定。⁶⁹

「富麗怪奇」巧妙地形容香港外貌與內在，作家在此被香港社會所影響，而他們的創作又影響著香港社會，二者相互依存與共振使香港越發「富麗怪奇」，布赫迪厄（Pierre Bourdieu, 1932-2002）對於社會與藝術家之間的關係曾作過論述：

藝術家的社會就像個實驗室，在此創造了藝術家的生活風格這種特殊的生活藝術，生活風格本身就是藝術創作活動的基本面向，但是，藝術家社會的功能卻不只是如此而已。人們總是忽略了這個社會的主要功能之一，就是充當藝術家社會自己的市場。這些作家與藝術家不只是在作品中，且在生活中也引進了放肆與叛逆，他們的生活本身就被當成藝術品，對於此類行徑，這個社會則給予了最友善也最體諒的接納……。產生了文學與藝術場域這個顛倒世界的文化革命之所以能夠獲得成功，是因為所有進入這個正在成形的藝術世界的人，都已經心照不宣地接受了這個藝術世界所給予的可能性，也就是任何事在這裡都是有可能發生的……。⁷⁰

香港的光輝、璀璨、黑暗、髒污都在藝術創作中被展現過，她不曾給予任何反駁，身處於內的居民無論是創作者與否，一樣接納了這些的發生。任何形式的創作以及它被有意無意賦予的價值、意義都是有其可能性，又如麥克·克朗（Mike Crang, 1969-）在《文學地理學》（Cultural Geography, 1998）所言：「文學是一種社會產品——它的觀念流通過程，委實也是一種社會的指意過程」⁷¹，任何創作家在處理香港時，無論所佔比例多寡，都在進行一種演繹與對話，既對香港歷史且對生活在此的居民，而這一切都包含著創作者本身的想法，「文本就這樣組成了一張觀念和觀念之間的大網，就在這大網之中，它確立了自己觀照世界的方式」⁷²，香港作為一種創作，是這座城、這塊土地的命運使然，註定無法逃離輪迴，必須要受諸多觀點的再詮釋，呈現給世人。

殖期間的香港，其變化不是只有佔領者名稱改變，主人的更替需要讓百姓們知道，儘管戰爭結果已被所有人知曉，但這樣還不夠，需要深入大眾日常生活空間，時刻提醒著現在所效忠之對象為誰。當日軍趕走英人後，百廢待舉之時所做的並非立即重新建設，而是把過往英殖民痕跡抹消，用「改名換姓」的方式提醒著現今已換人當家：

改變的何止於賭桌名號。區名街名店名都改了，皇后大道中變成「中明治通」，德輔道中變成「東昭和通」，莊士敦道和軒尼詩道變成「八幡通」，英皇道變成「豐國道」，皇后像廣場變成「昭和廣場」，英京酒店變成「富士酒家」，半島酒店變成「東亞酒店」，告羅士打酒店變成「松原酒店」，灣仔碼頭變成「灣仔行乘場」，跑馬地如今叫做「青葉區」，中環是「藏前區」，香港仔是「元港區」。

⁶⁹ 詹宏志：〈百年海變—香江：香港的命與運——我讀馬家輝《鴛鴦六七四》的感喟〉，收入馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁 11。

⁷⁰ 皮耶·布赫迪厄著，石武耕、李沅沅、陳玲芝譯：《藝術的法則——文學場域的生成與結構》，頁 110。

⁷¹ 麥克·克朗著，楊淑華、宋慧敏譯：《文學地理學》（南京：南京大學出版社，2005 年），頁 57。

⁷² 朱立元編：《當代西方文藝理論（第 2 版，增補版）》，頁 499。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

彷彿天地換了新名字，即可在舊宇宙的廢墟上，重新開始。⁷³

香港街區多以英國王室貴族成員命名，其中以維多利亞女王（Queen Victoria/Alexandrina Victoria, 1819-1901）為名或相關的街道最令人熟知，尤其位於中環上的街道如租庇利街74（Jubilee Street）、域多利皇后街（Queen Victoria Street）、皇后大道中（Queen's Road Central）、皇后大道東（Queen's Road East）、皇后大道西（Queen's Road West）、皇后街（Queen Street）、金鐘道（Queensway）。引文內提及日本人更改香港區名、街名、店名的行為可以看出，新政權亟欲想要消滅和他們不同的文化色彩，用最為直接的方式向世人宣告誰才是戰後勝利者，「公共權威是確保遺產受到保護的唯一途徑，……它也擔負起了摧毀歷史，或消滅歷史中不合適的部份的作用」⁷⁵，霍布斯鮑姆（Eric Hobsbawm, 1917-2012）認為權威在對待遺產時可用以保存或破壞，日本人為了建立起在港居民對它們的文化認同（cultural identity）選擇了後者，以改名方式消除曾經的英殖民痕跡。馬家輝將此一行為寫入書中除了當作歷史資料來豐富內容外，本文認為他還間接給予批判，無論是建立、保存或破壞都帶有人為色彩，從政治層面來論，英國與日本所行之事是相同，沒有哪個更為高尚、卑劣，按照當時歷史環境與社會氣氛來看，殖民者對待香港只是將其視為利益獲取地而已⁷⁶。但是，英國帶給香港的建設多於破壞，雖說馬家輝筆下的陸南才和啞牙炳等堂口中人認為服侍誰皆沒有太大區別，但多數港人還是覺得香港會有今日樣貌是由於英國人將制度、文化與自由傳入港島，兩相比較，日本人改名的舉動是帶給香港人再次傷害。不過，亂世下百姓哪有資格計較這些「小事」，如馬家輝在書中所寫：「都一樣，都是亂世，亂世只求生存，還談什麼繁榮不繁榮」⁷⁷，求生存才是第一要事，在災難、混亂與破壞面前，很多時候反而會更為專心地在生活上，「多數人都在為生存而掙扎，無暇分析、界定自己所處的困境」⁷⁸，給予評價者往往身處治世，在馬家輝的創作中，他藉由公共空間名稱轉變進行「回憶」和評判，這樣的創作表現是文學與現實間的結合、影響，關於二者關係可由布赫迪厄之語來認識：

⁷³ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 289-290。

⁷⁴ Jubilee 的翻譯為「金禧」，用以慶祝維多利亞女王登基五十週年。

⁷⁵ 艾瑞克·霍布斯鮑姆著，林華譯：《斷裂的年代：20 世紀的文化與社會》（*Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*）（北京：中信出版社，2014 年），頁 143。

⁷⁶ 英國將香港視為利益獲取地為：「因制度之利和地利之便，西方政治、經濟、宗教、文化等勢力很快聚集香港，以之為據點開展對華的各方面往來。西方能利用香港作跳板，進入中國：香港是西方對華貿易的重鎮；西方的傳教士活躍於香港，並以之為據點開展對中國的傳教工作；西方在香港設立各級教育機構，以在文化層面對中國產生影響。」〔詳見李家翹：〈「世界的香港」可怎樣書寫？〉，《華人文化研究》第 7 卷第 1 期（2019 年 06 月），頁 91。〕日本則是主張「大東亞共榮圈」（大東亞共榮圈），欲取代西方殖民者，將亞洲國家從其手中解放，實際上一樣是為了獲取該國（地）利益，「美英為了本國的繁榮，壓制其它民族，對大東亞進行侵略和盤剝。大東亞戰爭的原因就是要推翻大東亞的美英隸屬化。大東亞各國提攜完成大東亞戰爭，把大東亞從美英的束縛中解放出來，建設共存共榮、自主獨立、沒有人種差別的共榮圈，為確立世界的和平做貢獻。」〔詳見東亞三國的近代史共同編寫委員會：《東亞三國的近代史》（香港：三聯書店，2005 年），頁 128。〕

⁷⁷ 馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁 238。

⁷⁸ 艾瑞克·霍布斯鮑姆著，林華譯：《斷裂的年代：20 世紀的文化與社會》，頁 158。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

讓書寫成為一種不可分割的形式和具體追尋，透過文字本身的形式，寫下最能喚醒強烈現實經驗的文字（這些文字有助於在作家腦中產生現實經驗），就是強迫讀者停留於文本的感性形式，這是一種視覺和聽覺的材料，負責與現實呼應，這些呼應同時出現在意義和感性範圍內，而不是超越形式（如同透明的符號一樣，被讀到卻沒被看到），這樣才能直達意義之所在；因此，這也是強迫讀者於其中發覺現實的強化意象，這個意象被參與書寫的咒語感召記錄下來。⁷⁹

改名為歷史事實，馬家輝利用文字回憶起這段關乎政治角力、文化認同等時期，是一段「被回憶的過去」，「被回憶的過去永遠摻雜著對身份認同的設計，對當下的闡釋，以及對有效性的訴求（geltungsansprüche）。因此，關於回憶的問題也就深入到了政治動因和國家身份認同建立的核心。」⁸⁰或許馬家輝無意要對這段日侵時期做出任何沉重控訴，單純藉此推動劇情罷了，不過他將英國與日本二國對待香港擺於前後供讀者對照，不知不覺就在其中蘊含自身認同傾向，以這樣的香港進行一種創作。

前文提及，華英雜處導致香港成為一片江湖，殖民者需要依靠本土幫派管理地方，幫派份子需要藉著殖民者所賦予之權勢從中獲取利益。對於香港堂口中人往往是兩難情況，但在生存面前其它事情都能夠被排在其後，啣牙炳在「金盆洗手暨金盆洗撚」大會上的致詞可以代表這一時期混跡江湖的心態與心境：

要明白江湖，必要先明白陸地。陸地之上，有道有路，有方有向，何去何從大致有軌跡可依可循。但在江湖之中，浮浮沉沉，漫無邊界，東西南北誰都說不準。所以得靠自己闖蕩，要靠自己打出江湖規矩。江湖裡，有大魚也有小魚，有真龍也有假龍，各有各的貨色和本領，但不管是什麼貨色、有何本領，求的大抵都是生存二字。生活不容易啊，能夠在茫茫大海裡活下來，已經是一樁不簡單、不容易的事情，大家都得體諒大家。⁸¹

香港是個具體空間，是片真正江湖，由她所衍生出的創作脫離不開此空間，除了蘊合作家的回憶想像⁸²與生命經驗，還包括讀者們的接受以及香港文化的接受，他們一同以馬家輝的文字作為載體來回憶，文字與記憶間的關係可見此話：「它（文字）一直起著記憶支撐物的作用」⁸³。馬家輝藉書中角色：陸南才、啣牙炳、仙蒂、阿冰、張迪臣（Morris Davidson）、畑田武義、杜月笙（1888-1951）等人之行、之口建立起一個虛實交雜的「文學香港」，無論是香港人、英國人、日本人、中國人都成為他的回憶方法，再依照現實社會對香港歷史與文化的接受進行內容上的調整，創作出他對香港的見證，亦即「是一種

⁷⁹ 皮耶·布赫迪厄著，石武耕、李沅沅、陳玲芝譯：《藝術的法則——文學場域的生成與結構》，頁 181。

⁸⁰ 阿萊達·阿斯曼（Aleida Assmann）著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》（*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*）（北京：北京大學出版社，2016 年），頁 85。

⁸¹ 馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁 370。

⁸² 在「回憶」一詞後增加「想像」除了因為創作本身會添加或多或少虛構外，再就是回憶本身帶有「加工」行為，無法如實地呈現。如阿萊達·阿斯曼在書中所寫：「回憶的力量取代了記憶所具備的紀錄和儲藏的技巧，它以很大的自由度對現存的記憶材料進行加工。」〔詳見阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，頁 99。〕

⁸³ 阿萊達·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，頁 238。



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

經過共同的語言、共同的知識和共同的回憶編碼形成的『文化意義』(kultureller Sinn)，即共同的價值、經驗、期望和理解形成了一種積累，繼而製造出一個社會的『象徵意義體系』和『世界觀』。⁸⁴馬家輝創作的香港是一個綜合體，既有他的見解還有大眾印象存在，被敘述與被描寫的空間不是只能有一種聲音，「作為置身於社會之中的存在者，任何一位作家都必然進入意識形態符號秩序之中，但由於每個人所進入的方式或方位不同，因此最終內化為作者意識形態的東西也不同」⁸⁵，馬家輝給予他的觀點、評判，採納歷史的中立，以及讀者或社會的聲音，由此誕生《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》，為讀者「再現」香港，其中包括或陌生或熟悉的社會空間、日常空間，甚至是歷史空間與政治空間，再次證明香港是個複雜、多元且包容的「我城」，能夠承載每個對她的想像。

歷史和文學本是二種完全不同的書寫，前者講求中立、客觀、求真，後者則是允許在內容中增添或多或少的虛構、編排；時至今日兩者間分別越發模糊，文學創作已然將歷史事實作為書寫來源、靈感、元素，某種層面影響著讀者對於真實歷史的認識。此種變化可藉皮耶·諾哈 (Pierre Nora, 1931-) 之語來認識：

記憶只有兩種公認合理的形式：歷史的或文學的。……今天，兩者的界線變得模糊，而在歷史式的記憶與虛構文學式的記憶幾乎同時滅亡之際，誕生了一種新的史學，其聲譽與正當性來自於它與過去——另一種過去——之間的新關係。歷史是我們的替代想像。歷史小說復活、表達個人觀點的書寫流行、歷史劇的文學再興、口述歷史廣受歡迎，除了將它們視為因為虛構文學沒落而興起的接班者，還有什麼能夠解釋這些現象？……歷史，一個自其深處被抽離的時代的深度，一個沒有真正小說的時代的真實小說。記憶，晉升至歷史的中心——這是對於文學的盛大悼別。⁸⁶

以上所言，記憶主導作家與群眾對歷史的認識，已由（歷史）真實轉向（文學）再現。以馬家輝及其著作為例，研究所關注的並非 1930-1970 年代香港「真正」發生了什麼，而是著重於作家記憶中的 1930-1970 年代，儘管多數時光未曾經歷過，單純依仗書面和口傳歷史了解、認識，但藉由他的選材、觀點、書寫等可以看出哪個部份是想要被重視、被回憶之歷史，從中追尋、探討「他的香港」。「各種方式、各種立場的記憶言說都應當被允許，我們能做到的，就是以現在為立足點，通過個體的記憶表述將眾多的歷史細節篩選、過濾，通過反覆的『敘述』來修復歷史和文化所受到的傷害」⁸⁷，時至今日，香港仍是保持著一定程度的自由與榮光，她還是可以接納與承載所有人對其之評價、書寫、回憶，儘管需要透過更深層、隱晦的包裝掩蓋真實言語，但藉由研究可以對其進行挖掘，替香港增加新的論述角度與解讀，將疤痕修復。

⁸⁴ 揚·阿斯曼著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，頁 145-146。

⁸⁵ 馬馳：《「新馬克斯主義」文論》（濟南：山東教育出版社，1998 年），頁 237。

⁸⁶ 皮耶·諾哈著，戴麗娟譯：《記憶所繫之處（第一卷）》（*Les Lieux de memoire*）（臺北：行人文化實驗室，2012 年），頁 35-36。

⁸⁷ 趙靜蓉：《文化記憶與身份認同》（北京：三聯書店，2015 年），頁 132。



《東吳中文線上學術論文》第六十期

香港已是世界的香港，不再是當年的小漁村，她可以被任意書寫端看眾人接受與否，但想要了解最為「真實」88的香港或許還是要從在地人視角出發，由在地創作人的生存空間和記憶追尋相互結合，補足歷史的缺失。

四、結語

香港文化多元且複雜，造就出蘊含多種視角的創作，藉李歐梵(1942-)的話來形容，香港文化就是個「雜種」89 (hybridity)，但正是因為香港文化的「雜」卻又不失本土特色，使香港具有「邊緣性」(marginality)與「中心性」(centrality)的雙重特質。

如同最初強調，多數香港研究過於「複雜」，甚至是帶有政治目的去詮釋香港文化，為避免落入此窠臼，本文試圖論及馬家輝與歷史和社會互動下在創作中營造出的江湖空間，以及他對香港的「記憶」並透過書寫來進行「回憶」之過程。呂大樂(1958-)曾言：「九七前，香港故事不易講。九七之後，千頭萬緒，不知從何說起」90，儘管如此，還是有許多領域的創作者趨之若鶩地以香港為元素、背景，對其做出詮釋與表現，無論好壞，都是對香港歷史與文化的一種新增、填補、修復。這個故事再怎麼不易講述，還是有人完成了，馬家輝正是其中一員，兩部著作援用頗多香港殖民時期歷史：英國的、日本的，還摻雜許多立場：香港的、中國的、英國的、日本的，但他從未忘記書寫目的為何：「這些年來，我經常不無濫情地覺得對灣仔有所『虧欠』，要給灣仔寫幾個故事，《龍頭鳳尾》正是我還出來的第一個，之後，若無意外，陸續有來」91。他對這個空間、這片土地留下了故事，帶有自我認同、理解、篩選與詮釋，聲音與角度豐富多元，依然能夠站穩初衷進行書寫，香港（或灣仔）對馬家輝擁有獨特情感認同，生活經驗與歷史積累共同交織成屬於他的香港。二部著作沒有明顯展現對自身身份的焦慮，對殖民與被殖民的歷史同樣未做出較為強硬之控訴，至於回歸前後的反思尚未出現在此二部曲，或許要待日後書寫才會處理92。這座城在他手中沒有這麼多隱喻和預言，大時代推動著敘事，襯托亂世的無奈與妥協，馬家輝沒有在創作中悄悄扮演某種角色，用一種類似第三視角

88 此處的「真實」是指情感方面的真實，真正對這片土地之關懷與連結的情感真實，而非只將香港作為單純的創作題材。

89 「但香港電影所表現的卻是一種『異數』：它在技巧上像是在模仿好萊塢，但看來更過癮；它講的還是中國的故事，卻處處在諷刺中國：它可以粗製濫造，但不時仍可造出極濃厚的藝術氣氛。我無法系統論之，只好稱之『雜種』，後來才發現雜種這個字也變成了理論上的時髦名詞。也許香港文化的特色，就在於它的『雜』性，它可以處在種種文化的邊緣——中國、美國、日本、印度——卻不受其中心的宰制，甚至可以『不按牌理出牌』，從各種形式的拼湊中創出異彩。」〔詳見李歐梵：〈香港文化的邊緣性初探〉，《今天》第28期（1995年），頁80。〕

90 呂大樂：《唔該，埋單：一個社會學家的香港筆記（增訂本）》（香港：牛津大學出版社，2007年），頁130。

91 馬家輝：〈後續：在灣仔迴旋打轉的記憶電車〉，收入馬家輝：《龍頭鳳尾》，頁338。

92 馬家輝於《鴛鴦六七四》的〈後記〉中提到：「往下去，該寫第三部曲了。直覺這將比前兩部小說的難度更大，因為七十至九十年代我已經出生，太貼近了，太熟悉了，遂有一種『近鄉情怯』的心虛與躊躇。」〔詳見馬家輝：〈後記：難忘啣牙炳〉，收入馬家輝：《鴛鴦六七四》，頁415。〕



逝去的香港——論馬家輝《龍頭鳳尾》與《鴛鴦六七四》中的港島「文化記憶」

的方式講述香港或灣仔故事，卻依然利用長篇小說成為有力的文化記憶「媒介」，由客觀歷史素材再到個人主觀意識，最後成為集體層面的文化記憶，這或許是馬家輝的深層創作動機，又或許只是單純講故事的附加產物。

因為現實考量，許多由中國來逃至香港的人都在努力成為「香港人」，殖民國的管理階層同樣在嘗試融入此地成為香港人；成為香港人「後」，香港對他們才有了意義，這或許是一種認同的表現。「是鳩但啦！」無論認同與否，他們都選擇來到香港、留在香港、死於香港，成為香港歷史的一部份，儘管可能沒有多少人知曉，但馬家輝用了他自己的方式進行回憶，這段歷史才有被記住的價值。空間塑造使香港成為一個「真實虛擬的文化」(culture of real virtuality)，她作為一種創作成為「文學生產場」接納了所有藝術家在此展現才華，任何一切都會有可能發生，以本文研究對象馬家輝的著作為例，內容結合諸多觀點，用最微不足道的百姓視角與行為建構起大時代亂世，之間形成的強烈對比不顯得突兀，反而更為強調紛亂世界下小人物的話語權已被剝奪，即使是國族、身份等「大寫」的個人標籤同樣未曾過問、聽取百姓想法，被當作政治談判籌碼利用，直到最後只能歸咎於命運走向和安排，以此安慰自己並繼續面對生活。「記憶作為一種樸素的認同，或許可以為我們維護自己的身份提供一臂之力。它通過或主動或被動的方式把自我和他者的經驗突顯出來，置放在一個共同的時間和空間之中，使之交流碰撞，互相包含或互相排斥。認同因此得以發生」⁹³，馬家輝設立目標並站穩立足點後開始了他的創作，沒有任何為國為民的宣告，只是單純給予他的生長地香港灣仔一個富含自我之見證，書中的角色、聲音很多，但要表現出來的觀點與想法卻很簡單，是對香港進行回憶，進行馬家輝式的文化回憶。

初安民(1957-)曾經對香港寫下一句話：「我們從來沒有真正了解過香港」⁹⁴。本文主要以文化回憶研究馬家輝二部長篇小說，期待能替香港文化研究增添新頁，且補上一個研究新觀點，試圖「再」了解香港。

⁹³ 趙靜蓉：《文化記憶與身份認同》，頁 271。

⁹⁴ 原文為：「我們從來沒有真正了解過香港。我們對香港的了解，多半是浮光掠影，片斷片斷雜湊出來的印象而已，除此之外，在我們有意無意的忽略中，除了港片等大眾文化工業，帶來一陣魅力旋風外，香港就是印象中的殖民地。我們真的不曾真正用心去了解過香港。不曾瞭解在中國近代史，甚或現代史中，佔有著重要位置的香港。」〔詳見初安民：〈編輯室報告：香江故事〉，《聯合文學》第 94 期（1992 年 08 月），頁 6-7。〕



徵引文獻

(一) 引用專書

- Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997
- Malcolm Bradbury, *The Cities of Modernism*, in *Modernism: 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Middlesex: Penguin books, 1978
- 皮耶·布赫迪厄著，石武耕、李沅洳、陳羚芝譯：《藝術的法則——文學場域的生成與結構》(Les règles de l' art- Genèse et structure du champ littéraire) (臺北：典藏藝術家庭，2016年)
- 皮耶·諾哈著，戴麗娟譯：《記憶所繫之處（第一卷）》(Les Lieux de memoire) (臺北：行人文化實驗室，2012年)
- 朱立元編：《當代西方文藝理論（第2版，增補版）》(上海：華東師範大學出版社，2005年)
- 艾瑞克·霍布斯鮑姆著，林華譯：《斷裂的年代：20世紀的文化與社會》(Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century) (北京：中信出版社，2014年)
- 呂大樂：《唔該，埋單：一個社會學家的香港筆記（增訂本）》(香港：牛津大學出版社，2007年)
- 李歐梵：《蒼涼與世故：張愛玲的啟示》(香港：牛津大學出版社，2006年)
- 周蕾著，米家路譯：《寫在家國以外》(香港：牛津大學出版社，1995年)
- 東亞三國的近代史共同編寫委員會：《東亞三國的近代史》(香港：三聯書店，2005年)
- 阿斯特莉特·埃爾、安斯加爾·紐寧編，李恭忠、李霞譯：《文化記憶研究指南》(A Companion to Cultural Memory Studies) (南京：南京大學出版社，2021年)
- 施正鋒：《臺灣人的民族認同》(臺北：前衛出版社，2000年)
- 段義孚著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》(臺北：國立編譯館，1998年)
- 夏鑄九、王志弘編：《空間的文化形式與社會理論讀本》(臺北：明文出版社，1999年)
- 馬家輝：《鴛鴦六七四》(臺北：新經典圖文傳播，2020年)
- 馬家輝：《龍頭鳳尾》(臺北：新經典圖文傳播，2016年)
- 馬 馳：《「新馬克斯主義」文論》(濟南：山東教育出版社，1998年)
- 梁秉鈞：《香港文化》(香港：香港藝術中心，1995年)
- 麥克·克朗著，楊淑華、宋慧敏譯：《文學地理學》(Cultural Geography) (南京：南京大學出版社，2005年)
- 揚·阿斯曼著，金壽福、黃曉晨譯：《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》(Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen) (北京：北京大學出版社，2015年)



趙一凡、張中載、李德恩編：《西方文論關鍵詞·第一卷》（北京：外語教學與研究出版社，2017年）

趙靜蓉：《文化記憶與身份認同》（北京：三聯書店，2015年）

賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》（新北：聯經出版，2020年）

（二）引用論文

1、期刊論文

王智明、陳欣欣：〈中港矛盾的表現與結構：回應〈香港，誰的香港？〉〉，《文化研究》第23期（2016年09月），頁201-206。

李家翹：〈「世界的香港」可怎樣書寫？〉，《華人文化研究》第7卷第1期（2019年06月），頁87-94。

李歐梵：〈香港文化的邊緣性初探〉，《今天》第28期（1995年），頁75-80。

初安民：〈編輯室報告：香江故事〉，《聯合文學》第94期（1992年08月），頁6-8。

林同奇：〈「民族」、「民族國家」、「民族主義」的雙重意涵——從葛兆光的〈重建中國的歷史論述〉談起〉，《二十一世紀雙月刊》第94期（2006年04月），頁116-124。

梁慕靈：〈他者·認同·記憶——論張愛玲的香港書寫〉，《中國現代文學》第19期（2011年06月），頁55-82。

陳大為：〈「我城」之戰：文本內外的香港故事（1974-2019）〉，《文與哲》第36期（2020年06月），頁311-360。

陳尚盈：〈香港商業電影中的香港印象〉，《美育》第171期（2009年09月），頁50-64。

童慶生：〈香港，誰的香港？〉，《文化研究》第23期（2016年09月），頁187-200。

劉兆佳：〈「香港人」或「中國人」：香港華人的身份認同 1985-1995〉，《二十一世紀》（1997年06月），頁43-58。

2、學位論文

戴春涵：〈現代國家的社會起源：Charles Tilly 之歷史社會學分析〉（臺中：東海大學社會學研究所碩士論文，2005年）

（三）網路文獻

BBC News 中文：〈六四 30 週年特輯之九：八九香港讓北京落下心病的自由角落〉，<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-48094860>，檢索日期：2023/07/03。

GovHK 香港政府一站通：〈中華人民共和國政府和大不列顛及北愛爾蘭聯合王國政府關於香港問題的聯合聲明〉，<https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/jd2.htm>，檢索日期：2023/11/26。

GovHK 香港政府一站通：〈香港政府〉，<https://www.gov.hk/tc/about/abouthk/facts.htm>，檢



《東吳中文線上學術論文》第六十期

索日期：2023/07/03。

李秀嫻：〈馬家輝香港三部曲之《龍頭鳳尾》粗口爛舌說故事〉，<https://reurl.cc/GK0pl3>，

檢索日期：2023/11/26。

李莉：〈香港七一遊行結束 組織者稱參加者達 43 萬〉，

https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2013/07/130701_hk_rally_latest，檢索日期：2023/07/03。

林小樺：〈【無形·夏至】專訪馬家輝《鴛鴦六七四》：弱男·滾友·命運是對手〉，<https://p-articles.com/heteroglossia/1501.html>，檢索日期：2024/01/04。

秦晞輝：〈【這一秒的歷史】亞洲金融風暴二十年〉，

<https://www.hk01.com/article/97815/%E9%80%99%E4%B8%80%E7%A7%92%E7%9A%84%E6%AD%B7%E5%8F%B2-%E4%BA%9E%E6%B4%B2%E9%87%91%E8%9E%8D%E9%A2%A8%E6%9A%B4%E4%BA%8C%E5%8D%81%E5%B9%B4>，檢索日期：2023/07/03。

張鐵志、溫伯學：〈馬家輝：將香港的曖昧留在筆下〉，

<https://www.verse.com.tw/article/hkmakafai>，檢索日期：2023/11/20。

黃庭枕：〈The city is dying, you know?〉，<https://eastweek.my-magazine.me/main/16668>，檢

索日期：2023/06/26。

廖偉棠：〈幾時忍辱偷生？幾時光明磊落？廖偉棠訪馬家輝長篇《龍頭鳳尾》〉，

<https://theinitium.com/article/20160622-culture-fiction-makafai-2>，檢索日期：2023/11/26。

鄭進耀：〈「寫到亂世，我與香港當下有共同的感覺。」——專訪馬家輝《龍頭鳳尾》〉，

<https://okapi.books.com.tw/article/8848>，檢索日期：2023/07/06。

蘇鑰機、陳素娟：〈如何統計「七一大遊行」人數〉，

<https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=185>，檢索日期：2023/07/03。

（四）法律條文

《國家安全（立法條文）條例草案》（檔號：SBCR 2/1162/97）。



Vanished Hong Kong: Discussing the “Cultural Memory” of Hong Kong in Ma Ka Fai’s *Once Upon A Time in Hong Kong* and *Once Upon A Time in Hong Kong II*

Hsieh ,Yu-tse

Abstract

The complexity of Hong Kong comes from its own history, which leads commentators to often fall into "complexity" when dealing with Hong Kong issues, almost always linked to politics. This article attempts to pay more attention to author MA's (馬家輝) *Once Upon A Time in Hong Kong* (《龍頭鳳尾》) and *Once Upon A Time In Hong Kong II* (《鴛鴦六七四》). Two literary works analyze its "cultural memory" and provide a new path for the study of Hong Kong culture.

Author MA Ka Fai wanted to leave his own "witness" for the place where he grew up in Wan Chai, Hong Kong, so he used novels to "commemorate". As a city that avoids chaos, Hong Kong embraces and tolerates people from all backgrounds and identities. Many people only start to learn to be Hongkongers after coming to Hong Kong, and their emotions towards the place are only connected to them after becoming Hongkongers. Through MA's writing, mixed with historical data and imagination, readers can better understand the combat of Hong Kong people in the struggle between big powers at that time, as well as their helplessness and compromise with their fate. It is a memory of the environment at that time and an introduction to the colonial situation.

Hong Kong is often used as a creative material because of its complex history and political situation. Hong Kong's "rich and strange" comes from its background, the construction of elements in creation, and the influence of Hong Kong society on creators. The author's narration in the book shows that when the



《東吳中文線上學術論文》第六十期

Japanese invaded Hong Kong, they changed the names of places left by the British colonial past. This article believes that it contains the author's own cultural identity and historical accusation. Then, through mingling Chinese and English, Hong Kong is created in everyone's heart and "recreated" Hong Kong for readers.

Key words: Hong Kong, MA Ka Fai, Cultural Memory, *Once Upon A Time in Hong Kong*, *Once Upon A Time In Hong Kong II*

東吳中文線上學術論文

第六十期

編輯者／東吳中文線上學術論文編輯委員會

發行者／東吳大學教務處註冊課務組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6037

中華民國一一二年十二月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.60

CONTENTS

December 2023

- Gallant and Rogue : Rethinking the Depiction of "Rogue" in "Youyang Zazu".
..... Lee, Kim-peng.....1
- Analysis of the Stage Cues of "Xi Chao Wu Wei".
.....Kuo, Fang-yu.... 31
- Vanished Hong Kong : Discussing the "Cultural Memory" of Hong Kong in Ma
Ka Fai's *Once Upon A Time in Hong Kong and Once Upon A Time in Hong
Kong II*.
..... Hsieh, Yu-tse..... 51
-

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China