

由明星園掌中劇團對孫臏故事之鋪衍 考論《史記》之文學特色

摘要

司馬遷《史記》一書中之列傳，有著故事性強烈的特性。百代以來，民間有不少的故事是以其中的題材作為擴寫對象，合以當時民風與群眾喜好著成佳作，無論通俗小說亦或戲曲作品皆膾炙人口。從選材、立意、敘事鋪排到資料剪裁等皆為別緻精實。也因此歷代故事編纂者在創作上藉由《史記》中列傳的篇章無論是借典、參考筆法或是改編成作皆是常見。《史記》之列傳在敘事手法方面可被看成後世小說的典範。

本文將探討〈孫子吳起列傳〉中關於孫臏的事蹟所衍伸出的掌中戲劇《孫臏鬥龐涓》的情節比較以及人物的變化沿革。以雲林地方劇團「明星園」版本的《孫臏鬥龐涓》劇作探討史書中有何種創作要素被後世創作者作為基礎並擴寫。藉由與《孫臏鬥龐涓》內容較為相近的小說版本在改編為劇本時所面臨的問題如何在作品上的呈現上做出抉擇。本篇文章將焦點放史記原典與小說之間的關係，從話本直至小說，再從小說延續到戲劇。觀察《史記》原典中何種《孫臏》的創作元素被後世創作者家以沿用並擴寫，再從小說、話本轉化至掌中戲一劇種時其對劇情做出的剪裁與改變，以戲劇原理的觀點配合與戲團人員的訪談，研究是出於何種原因使創作者決定其走向。

關鍵字：史記、前後七國志、孫臏、布袋戲、掌中戲

前言

司馬遷（145-86 B. C.）的撰寫之《史記》中故事性最強，同時也在千百代史書中無能及的部分便是列傳，從選材、立意、敘事鋪排到資料剪裁等皆為別緻精實。也因此歷代故事編纂者在創作上藉由《史記》中列傳的篇章無論是借典、參考筆法或是改編成作皆是常見。《史記》之列傳在敘事手法方面可被看成後世小說的典範，飽含了許多創作的素材，成為之後小說、戲曲中皆可見到史記列傳故事的痕跡，例如：《趙氏孤兒》、《霸王別姬》等等。

雖版本數量多元，但故事不離其宗。由最早的《史記·孫子吳起列傳》中的架構衍生，以鬼谷子收孫臏、龐涓二人為徒開始，歷經受害遭刑，出逃齊國，以下駟對上駟的計策為田忌贏得賽馬得取信任及證明自身實力，評估各國間的利弊及戰略位置以圍魏救趙的策略化解危機，以減灶增兵的方式成功欺騙龐涓將其在馬陵道以萬箭射殺而死。

現今留存以孫臏作為主角的故事皆以上述的情節作為主要架構擴寫而成，增加情節並豐富角色性格並強化正邪對立，又或增添腳色複雜化情節使之峰迴路轉。也因此現今看到的小說乃至戲劇與《孫子吳起列傳》中的內容相比內容要繁盛多貌，人物的樣態及經歷的事件則又差異更大，例如：於《史記》中對孫臏遭受陷害的內容並無詳述描寫，而在其他版本的小說、話本文本中所述的原因則有異同。很大的原因為小說、話本此一類皆是來自民間的文學，期最早為群眾娛樂的一種，它能夠展現人民的喜怒哀樂，與民眾極為密切的一種「通俗化」文學。¹符合了熱鬧、詼諧、道德傾向簡單且鮮明的特色，故事為了能夠精彩吸引人而經過反覆的渲染。

在有了話本與小說的文本作為基礎，在戲劇上對於孫臏故事的演繹上，則可說是始於史而脫出於史。在戲劇，從一個非戲劇的文本轉化成舞台上的戲劇演出，需符合一個原則通俗而言是為漢彌爾頓（Clayton Hamilton）所說的：「一部戲劇，是設計由演員在舞台上，當著觀眾表演的一個故事」²，並受限於「時間的限制」、「空間的限制」、「表現媒介的限制」、「情緒效果的限制」、「幻覺程度的限制」³，其一，戲劇須受現實的演出時間限制；其二，戲劇受空間應用及現實成本考量限制，無法如小說一般以內容描述輕易轉場；其三，戲劇須倚靠演員的表現來影響觀眾，而非經由作者本身的強加描述、發表論述；其四，劇場中所營造出的情緒與氛圍需要在整場表演中分配適當，因為現場戲劇不像小說一般可以讓讀者選擇跳段；其五，文字能夠引導讀者想像，而讀者自身的想像往往能滿足自身，而戲劇勢必要將文字所述具象表現，呈現上須考慮到是否能說服觀眾與是否能做得到。綜上五項從紙本躍然於舞台的條件使的孫臏的故事於戲劇上的表現將有與小說

¹ 鄭振鋒：《中國古典文學的小說傳統》（上海：上海古籍出版社，2003年），頁288

² 姚一葦：《戲劇原理》第二版（臺北：書林出版社，2004年），頁15

³ 同上，頁18-22

或話本不一樣的呈現，劃分出了文學故事與戲劇故事之間的差異。

本篇文章中，筆者的研究對象選定筆者家庭所經營的劇團「明星園掌中劇團」⁴所編的《孫臏鬥龐涓》的布袋戲⁵戲曲劇本。目前於學界上對孫臏故事的研究甚多，從小說至歷史考究又或道教人物形象等等的考察，但對孫臏戲曲的研究則多以元曲《馬陵道》及崑曲《孫詐》、《擒龐》等人戲為對象。今以布袋戲劇本為研究對象一者是為理清從小說轉化至偶戲上的差異及表現，藉以擴充研究孫臏故事於戲曲上的表現。二者則為筆者本身出身於戲班家庭，除了對本身所掌握的材料較熟悉外，亦是為著整理自家過去所創作出的劇本而作此研究，以期將來能完整自家戲班的劇本考究。本篇文章所涵蓋的研究的主要對象為布袋戲戲劇《孫臏鬥龐涓》與《前後七國志》中孫龐鬥志的段落作比較，期他篇的小說與話本則用以補充情節上的交互承襲與改變，與戲劇在面臨一些不利於舞台上發揮的文本內容，將做出何種改編的對策，亦或藉由本身的劇種特性彌補侷限。

一、史書之記敘：孫臏史事中的創作元素

戲曲中的孫臏形象及故事情節，多由小說改編，也因此談到戲曲內容前，梳理〈孫子吳起列傳〉中特色及當中供後人靈感的創作要素，是必要的。

於先秦至秦漢之間的文獻資料在太史公以前，孫臏的身世以及事蹟可以說是分散在各國的史料中，相當零碎，如：《戰國策》、《韓非子》、《呂氏春秋》以及《孫臏兵法》本身所記得戰事事例等等。直到了太史公的《史記》才有一定系統的整理，雖然故事篇幅不長，但已勾勒出孫臏一人物的具體人物形象及一定的故事框架。

在司馬遷以前，先秦之史冊多以事論述，而《史記》則是以人為主體，那麼在內容的呈現上勢必避不了對一個人物的一言一行刻劃。

論起此篇列傳之所以在戲劇與小說體裁能有一定數量的改編作品，是因《史記》中蘊含著小說性質的敘事結構，其情節的衝突性與人物的對立性。奠定了後代創作者對孫臏故事改編的基石。就客觀而言，後世的相關創作多就〈孫子吳起列傳〉中三種元素展開。

（一）卓絕的軍事才能與深謀巧計的軍師形象

司馬遷於〈孫子吳起列傳中〉，所選孫武、孫子、吳起三者皆可稱其並列為先秦三大兵法家。而關於《孫子兵法》及《孫臏兵法》之間的疑雲在 1972 年被解開時，更可說是為孫臏一號人物正式地肯定其大兵法家的名號，與確認了這位歷史傳奇人物的存在。且司馬遷與呂不韋皆將他與老子、孔子、墨子、商鞅、吳

⁴ 楊仙妃《雲林縣表演藝術團體名錄》（雲林：雲林縣政府，2015年），頁14。根據此本由雲林縣政府所發行的藝術團體名錄所記，「明星園掌中劇團」為雲林縣斗六市地區登記在冊的傳統表演藝術劇團。當中簡介其在民國59年由洪貴森成立，其傳於「五洲園派」體系，以主演音色變化、咬字清晰為其特色。

⁵ 黃春秀《細說臺灣布袋戲》（台北：國立歷史博物館，2006年），頁22。布袋戲又名為掌中戲。於22頁所述，據學者江武昌所查，自嘉慶年間所刊之《晉江縣志》記：「木頭戲俗名傀儡，近復有掌中弄巧，俗名布袋戲。」，所知最早布袋戲一詞於現有史冊中所現。並可知其原理是以掌弄巧，並與傀儡戲有一定的關係。

起等人並列作為兵家的代表之一，可見是如何地稱頌孫臏於軍事方面的雄才大略。

老聃貴柔，孔子貴仁，墨翟貴廉，關尹貴清，子列子貴虛，陳駢貴齊，陽生貴己，孫臏貴勢。—《呂氏春秋》

秦用商君，富國強兵；魏楚用吳起，戰勝弱敵；齊威王、宣王用孫子、田忌之徒，諸侯東面朝齊。—《史記·孟子荀卿列傳》

在《史記》中的智勝賽馬、圍魏救趙、智殺龐涓等精彩的謀略與智慧應用橋段，也是小說與戲曲中喜於將它們改編呈現的橋段。

（二）坎坷的人生遭遇

從拜師學藝到信任結拜的師兄弟，一路走到背叛與受刑，甚至於之後小說中強化了情節成忍辱負重地裝瘋賣傻流於市野，都是悲劇的最佳典範寫照。然而司馬遷的筆下，若僅僅是為復仇而忍辱負重的人物則難見於《史記》之中，司馬遷在太史公自序中一段話云：

夫詩書隱約者，欲遂其志之思也。昔西伯拘羑里，演周易；孔子危陳蔡，作春秋；屈原放逐，著離騷；左丘失明，厥有國語；孫子臏腳，而論兵法；不韋遷蜀，世傳呂覽；韓非囚秦，說難、孤憤；詩三百篇，大抵賢聖發憤之所為作也。此人皆意有所郁結，不得通其道也，故述往事，思來者。

得以見司馬遷對孫臏的處境多有同情共感，並稱其為「賢聖發憤之所為作也」之一，那麼自然能從中引申出孫臏性格的高風亮節之想像，後世創作在孫臏的人物形象中也多以聖賢的方向去塑造，形塑其成為一個於悲劇中堅忍不拔，不忘懷仁性的賢人。如同學者姚一葦在其論著《戲劇原理》⁶中引介亞契爾（William Archer, 1856-1964）之言說明、並肯定了戲劇中「阻礙」的重要性。孫臏的許多故事創作中重要的阻礙要素，便是命運的乖舛及師兄弟的較勁與背叛。

（三）正反對立的形象塑造

在基本的二元對立劇情中，襯托出聖賢善良的，那必將是大奸大惡者。於《史記》中，龐涓所做之事雖不用過多的表情形容，但其所為與最後死前說的那句：「遂成豎子之名！」皆將其不甘與憤恨還有怨妒於一句話中展露無遺，也讓人對這個人物有著很大的想像空間，致使後世的創作者能傾力地將罪惡毒頑劣的性格往其中添加，讓角色之間的對比形成了對立性與衝突性。

在體例上的安排，《史記》一書以三種方式的安排來為人物立傳。獨立成傳

⁶ 姚一葦：《戲劇原理》第二版（臺北：書林出版社，2004年），頁39。於此頁，姚一葦整理了諸多戲劇理論的觀點。引述了亞契爾：「事實上有很多劇本，如果作者寫成之後，肯問一問自己，這些人有沒有足夠的阻礙呢？他可能就不要寫或改寫了。最使人乏味的便是一部戲沒有真實的阻礙，純然只是一種順理成章的發展，結束在第三幕與結束第一幕，並無二致。」用以肯定布魯尼提耶「無阻礙便無戲劇」的觀點。

的「單傳」，內容中記述二人或以上人數的「列傳」，以及將人物屬性同類者歸類合傳「類傳」。〈孫子吳起列傳〉所屬的「列傳」，其特性如學者李秋蘭在其文中所言，合傳枝人物關係密切，可因學術相關、功業相近、行事相涉、志節相近等原因，且不受年代限制合以成傳。⁷〈孫子吳起列傳〉的內容以孫武子、孫臏、吳起三者的事蹟組而成，先以孫武子的事蹟開頭來凱起軍事主題，並樹立起能者的典範，並以同姓同宗同業的概念下啟孫臏的故事，最後再依同為軍事能者的吳起做為故事的收束。對於孫武子的描述除了明是主題的立意外，亦有鋪墊後續內容的用意。

太史公曰：世俗所稱師旅，皆道孫子十三篇，吳起兵法，世多有，故弗論，論其行事所施設者。語曰：「能行之者未必能言，能言之者未必能行。」孫子籌策龐涓明矣，然不能蚤救患於被刑。吳起說武侯以形勢不如德，然行之於楚，以刻暴少恩亡其軀。悲夫！

文中司馬遷最後的「太史公曰」則又引出了在軍事的表面主題外，他有意安排的裏核心。除了感慨孫臏難斷其命運的悲劇。對吳起那刻薄寡恩、暴戾一面的批判，這是他對於陷害自身的「法家者」流的控訴。⁸先以孫臏於故事中遭他人所害，刑於法下，揭示了龐涓其小人的一面，這是第一層。進入到吳起故事，則又以其行暴刻之法陷國於不利，並在最後使自身橫死的慘劇，此為第二層揭示了「法」的殘酷。一層層地疊加，將孫臏身為受害者的事實加強。後世的通俗文學創作者能藉此著眼點，使觀賞者更加同情主角，加強了孫臏的正面形象並強化對立面的惡，引導群中眾能快速地認識角色與認同「邪不勝正」的簡易道德價值觀，。

綜觀以上三點，史冊中的故事雖短小精幹，但是描述出的畫面與構築出的情節級人物，都給後世的小說家、說書人一本最好的腳本及分鏡，讓它們能從凝縮的元素中汲取靈感，於最大的想像空間中給原本的故事再添上幾分的曲折離奇、恩怨糾纏以及人物的堅忍不拔。再藉由傳播逐漸融合市井平民所愛的故事審美趣味，使孫臏的故事在歷史上能成為熱門且多變的題材。

二、文學之脈絡：傳奇因子得在民間傳衍

目前現存與孫臏相關的話本和小說，共計九本。分別為《七國春秋平話》

⁷ 李秋蘭：《史記敘事之書法研究》，臺南：國立成功大學中國文學系研究所博士論文，2008年七月，頁225。

⁸ 郭世明：《史記中的法家研究》，嘉義：國立嘉義大學中國文學系研究所碩士論文，2012年1月，頁13-17。

⁹、《列國志傳》¹⁰、《新列國志傳》¹¹、《孫龐演義》¹²、《鬼谷四友志》¹³、《鋒劍春秋》¹⁴、《東周列國志》¹⁵、《前後七國志》¹⁶、《走馬春秋》¹⁷。

當中《七國春秋平話》為目前存留最早的話本作品，其作品內容概要為孫臏與樂毅間的鬥志及齊、燕征戰的故事，在學者孫玲《孫臏故事及形像在白話小說中的演變》一篇文章中，已將其情節與特色分述清楚，引其文並以筆者自身對《七國春秋平話》的認知概括統整，可以得出《七國春秋平話》在孫臏故事創作中的兩點大要¹⁸。

（一）演繹化、裁切拼湊的選材

《七國春秋平話》中有著許多故事情節是從其他歷史人物故事剪裁而來，並之挪用制換到孫臏上，是為強化一個角色的事蹟。更甚者是將時間跨度遙遠的角色混用進故事中，強化情節並使內容豐富化。會有這樣的跡象，是在於說書形式文學的商業性，為了使聽眾更投入聽講，於是迎合口味所帶來的結果。並且也能使篇幅拉長增加故事的豐富度。

十分值得注意的是，當中的主要情節為孫臏報了削足之仇後的事件，主要圍繞在燕、齊、秦三國的爭鬥與樂毅及孫臏兩個角色上，可以說是脫出〈孫子吳起列傳〉的故事範疇，多將《孟子》、《戰國策》、《史記》中樂毅的事蹟與其他歷史

⁹ 孫楷第：《中國通俗小說書目十二卷·卷一》，北京：國立北平圖書館，1933年，初版，頁2。全名《樂毅圖齊七國春秋後集》，別稱《樂毅圖齊》、《七國春秋平話》等，收於新刊全相平話五種之中，實書現藏於日本內閣文庫。

¹⁰ 孫楷第：《中國通俗小說書目十二卷·卷二》，北京：國立北平圖書館，1933年，初版，第16~17。明代余邵魚撰寫，全書始於武王伐紂，終於秦併六國，現存八卷本與十二卷本，八卷本名為《新刊京本春秋五霸七雄全相列國志傳》、十二卷名為《新鐫陳眉公先生批評春秋列國志傳》。八卷本藏於日本蓬左文庫有全部，大連滿鐵圖書館則殘藏五卷。十二卷本在日本內閣文庫、國立北平圖書館皆有收藏。

¹¹ 同上，頁17。明代馮夢龍撰編，新列國志是在《列國志傳》的基礎上進行改編。共108回，增至70餘萬字。馮夢龍依據《左傳》、《史記》等書，刪除了舊本《列國志傳》中明顯不符合史實的故事傳說與神魔化的情節，也還刪去了武王伐紂到西周衰亡這部分內容，集中寫春秋、戰國，即東周的歷史。明代繕本現存於日本內閣文庫，清初覆本存於國立北平圖書館。

¹² 同上，頁18。目前留存最早的版本為明末本，目前留有的最早版本為崇禎時期的刊本。後在清時被收於前後七國志及七國演義二書(嘯花軒刊本)，以孫龐之間鬥爭的故事為敢邊核心，但多了更多的神幻描述。

¹³ 同上，頁17-18。鬼谷四友志，楊景溫撰題與寫序，內容與孫臏鬥龐涓相似，但當中內容因避嫌抄襲而大量參考列國志內容增飾而成。

¹⁴ 同上，頁20。清代，作者散軼，內容為孫臏為忠孝而復仇，違抗天命阻止秦吞燕國的故事，並與海潮聖人鬥法的神魔小說。與孫龐演義差異甚大，屬跳脫歷史的原創作品，與全相平話五種中的《秦併六國平話》有關。後稱《後列國志》、《萬仙鬥法興秦傳》、《萬仙鬥法後列國志》、《後東周鋒劍春秋》

¹⁵ 同上，頁18。清代蔡元放對《新列國志》略加修訂潤色，並加上序、讀法，大量的評語及一些夾注，易名為《東周列國志》，共27卷108回。此書只能說是《新列國志》的評點本，但是近200年來它成了最流行的本子，使《列國志傳》和《新列國志》都鮮為人知了。

¹⁶ 同上，頁19-20。情節與上集與《孫龐演義》近乎完全相同但言語風格較為俚俗，下集與《樂毅圖齊七國春秋後集》雷同，上下兩部的作者非同一人非同一時期；上集為明代吳門嘯客所撰，下集為清代煙水散人撰寫。

¹⁷ 同上，頁20。清代，作者散存有廣東坊刊科小本，內容與元代的《七國春秋平話》雷同，也承其荒誕奇幻的風格。

¹⁸ 《孫臏故事及形像在白話小說中的演變》，孫玲，《齊魯學刊》，2013年1月 第126-127頁。

故事作剪裁與鋪排，讓本因時間跨度難有關聯的孫臏及樂毅進行了一場場鬥智、鬥陣、鬥法的奇想篇章，這與一些孫臏相關作品將重點放在孫龐二人爭鬥的內容相當的不同。其剪裁故事的手法與增設人物設定內容則與後世某些孫臏小說屬性方向有些關聯，例如孫臏、鬼谷子於史上兵家、縱橫要術代表人物的形象轉化成陰陽家。同時也將孫臏的家族身世補齊，將他與燕國作連結，虛構其母「燕丹公主」、其父「孫操」、二兄「孫龍與孫虎」等。這些內容皆提供了小說創作者一片新的天地，亦提供除了孫龐故事外孫臏相關創作的範本。

（二）傳奇性、戲劇性的故事情節

為勾起聽眾的注意及好奇心，在情結的設計上常常是曲折離奇與怪誕不經，也常用誇張且懸疑緊張的語調來增加聽講的趣味性。而神魔化¹⁹的情節及人物則能滿足聽講者的幻想與對刺激未知的尋求。民間說書或是戲劇在表演時，常會有底本講完演完後依然有著許多觀眾圍觀或是期待下一回表演的情況，為了使人氣延續時常會有臨陣編劇的情況而運用了神佛仙道元素或是傳說故事的運用使故事有個轉圜與接續的可能，也因此我們在一些小說或話本中會見得前中段的情節可能荒謬或是時空錯置，但內容核心依然依循著以史為本的規則，但到了某些章節開始，神幻元素的突然切入，且往往以「神仙出山」幫助故事中一方陣營的方式呈現，《七國春秋平話》故事章節的安排上就有這種現象。這種形式的安排能使故事延續之餘，也因觀眾、聽眾對某些宗教神靈、歷史英雄的熟悉感，進而對故事產生興趣。

目前所流下的孫臏故事範本，去除原創性較高的《七國春秋平話》、《鋒劍春秋》與〈孫子吳起列傳〉中孫龐鬥爭核心內容偏離的小說作品。與原型故事相關性高的小說有《列國志傳》、《新列國志傳》、《孫龐演義》、《鬼谷四友》、《東周列國志》、《前後七國志》中的前七國志，若在刪掉內容重複甚多的覆本，則剩有《列國志傳》、《新列國志傳》、《孫龐演義》。

《列國志傳》在孫臏的故事中與史時的相符度高，只是結尾的部分以玄奇的陣法結合龐涓夜走馬凌道的橋段，將故事最後的結尾渲染上一層奇幻的色彩，收於其中的其他歷史故事也時常有運用民間說書色彩或傳說的情結加入故事中。

《新列國志傳》則是由《列國志傳》修改而成，除去了商周時代的內容，且因馮夢龍詬病《列國志傳》的傳說色彩過於濃厚，刪除了許多明顯不合史時且過於玄幻離奇的部分。當中亦原創了鬼谷子以草花占龐涓及孫臏仕途的橋段，也清楚描述了龐涓使用何種計謀與方式陷孫臏於不義。

而《孫龐演義》當中雖有仙法及擺陣的情節描述，但可以見得篇幅不多也非故事重點，多作為承接或是開啟事件的劇情工具，少有多數神魔小說中的反覆探鎮、尋仙、破陣的冗贅故事安排，核心多放在孫龐兩個人物的描寫及對照，以及二人的鬥志互動。有不少的原創情結能見於其中，如三戲龐涓、白猴偷桃、練天

¹⁹ 魯迅：《中國小說史略》（北京：北新書局，1925年），頁127。「歷來三教之爭，都無解決，互相容受，乃曰「同源」，所謂義利邪正善惡是非真妄諸端，皆混而又析之，統於二元，雖無專名，謂之神魔，蓋可賅括矣。」

書、破大言排等橋段。也將《新列國志》中孫臏、龐涓的盤推演的鬥陣轉換成了真實操場練兵的排陣、識陣，並從這段故事中安排龐涓在魏王前搬弄是非進而陷害孫臏，計畫未成的龐涓再次用了新計假以王之命要孫臏趁兵符還在他身上時在夜晚使用排兵布陣敲鑼打鼓並奔騰於操場的方法祭掉天上的不祥星兆，使的孫臏被誣陷為造反。

從延伸出的小說作品中，不難觀察出有的「貴真」，與情結與歷史史實接近且貼近寫實，接近「準史書體」。有些作品則「貴幻」，與民間說書這類的文體風格較為相近。這與過去宋、元說書的而戲劇往往是為了能讓觀眾勾起好奇心，並利用曲折離奇的劇情讓受眾欲罷不能，也因此通常在孫臏的戲劇創作中，多以神幻風格濃厚，劇情安排不拖沓的《孫龐演義》為底本。正如鄭振鐸所言：

說書家是惟恐其故事之不離奇、不激昂的，若一落於平常，便不會聳動顧客的聽聞。所以他們最喜取用奇異不測的故事，驚駭可喜的傳說，且更以危辭峻語，來增高描敘的趣味。²⁰

話本《七國春秋平話》守此特性來創作當中的故事，這項敘事傳統則亦影響到後來的小說與戲曲上的發展。一項題材是以接近史實加以創作，又或跳脫歷史框架佐以神幻情節，蓋受到受眾喜好的影響而決定說書家在往後表演的內容創作。受歡迎的風格自然會繼續流傳，而較難受通俗大眾的風格則需由文人有意重視後再造，才得以被流傳。此種現象便是造就了孫臏鬥龐涓的故事於戲曲上呈現各異的結果，人戲亦然，偶戲亦然。

三、劇本之展演：明星園掌中劇團之創寫

布袋戲的劇目分類可傳統上大致分為「古冊戲」、「劍俠戲」、「金光戲」²¹三種類別，就其內容而言金光戲偏向的是一種舞台模式，結合聲光與誇張的戲偶服飾及聳動的人物設定所成的一種戲劇風格，以神魔小說與俠義類小說為養分，或改編或新創的劇目種類。而古冊戲與、劍俠戲雖兩者之間都為通俗小說所成，有些時候會因劇情內容而難以分類其偏向何者，但簡潔來說便是由傳統人戲、通俗小說所編成，並且演出形式缺乏「金光戲」的演出風格的劇目。在分類上，《孫

²⁰鄭振鐸：〈論元刊全相平話五種〉，《鄭振鐸古典文學論文集》，上海，上海古籍出版社，1984年，頁410。

²¹黃春秀：《細說臺灣布袋戲》（臺北：國立歷史博物館，2006年），頁132-141。掌中戲的分期說各家紛云。於黃春秀，《細說臺灣布袋戲》一書中簡要將劉少佑、江武昌、沈平山等三位學者的說法作出整理，而當前各大偶戲博物館中採用的分期方法則以江武昌的分期說為基礎，參考他所分的時間分段，並予以該時期的特色劇種為時期分段取名。便有目前常見的籠底戲、古冊戲、劍俠戲、金光戲的分期方式，並依清朝中葉至清末、清朝末葉至民初、二戰爆發至民國六零年代、民國六零年代至八零年代的時間區分，而在此書中亦有對各類劇種的解釋，其中古冊戲被解釋為「主要指改編自章回小說的戲碼」。然而就小說的改編性質又分為歷史或是劍俠，之後也為了分期方便，將古冊戲多指歷史元素較為濃厚的改編劇本，而劍俠戲則論及俠義江湖等等。

《孫臏鬥龐涓》雖當中情節有著不符合現實的修仙內容，但其演出方式多以傳統的南、北管音樂作為搭襯，木偶的裝束與舞台搭建也還未達到現代外場金光戲的要求，語言風格上未有金光戲風格的「獨創口白」²²。綜觀以上幾點將《孫臏鬥龐涓》的類型分類在「古冊戲」中進行分析。

本文所研究的戲劇範例為「明星園掌中劇團」所錄製的版本。布袋戲的劇本傳承有著濃厚的口傳文學性質，不少的劇本傳承多藉由口語傳播的形式傳遞，可以說是說書性質表演演繹而成。許多劇本的傳遞形式多為學徒於戲班中進行表演時，將戲齣的內容自行記下，並事後抄錄。也因此學徒出師後成立的戲班，所演出的同一齣戲碼也會與原版有所不同。而同業間的劇本傳遞與互相學習更是使流派間的戲劇風格相互雜揉。²³

明星園的《孫臏鬥龐涓》共計 12 回，是由初代團長洪貴森錄音完成。洪貴森 12 歲拜師學藝，期間除了待在五洲園的黃海岱先生門下學藝，也時常走跳各門派進行短暫的學習，因此洪貴森先生熟識的劇本種類及版本繁多，所演出的劇碼再經他編排下有著園派細膩口白及豐富詞賦的特色與閣派戲劇的明快性及氛圍營造。其《孫臏鬥龐涓》一作，便是最好的典範，也是他在遊歷各流派戲班後孕育出的作品之一。

再者，布袋戲戲劇的演出核心為擔任角色口白的主演，致使即便是以同一個劇本演出，不同主演所發展出的口語風格會賦予劇本不同的詮釋。選用明星園版的戲劇範本是因為其創作核心沒有偏離「孫龐相鬥」的情節，以《前後七國志》中孫龐演義的故事為底本改編，並且刪去了許多旁支劇情及背景提要，將焦點放在孫臏及龐涓二人的鬥智與鬥法中。

《孫臏鬥龐涓》是由《前後七國志》中孫臏智鬥龐涓一段劇情改編而成，情節與小說原著近乎相同，但是在故事中某些人物的作為作了調動或是人物身分的轉變，且刪減了不少情節。以下列舉出重要的個例，以說明在小說文本改編成偶戲的同時所受的局限與發展出的特性。

（一）情節的刪減與調動

於原著小說中於第一回，便有詳述孫龐二人的階級差異，以及上雲夢山拜師的緣由。孫臏是為解國難與身為燕國良將的父親——孫操分擔壓力與為雪孫操戰敗白起之恥。龐涓則是因開染房的父親因不慎使魏國宰相鄭安平因染布水結冰而摔落馬下，其父受到怪罪與挨打，因此使龐涓憤起學藝要功成名就。

在之後安排鬼谷子在拜師前試煉他倆，鬼谷子遣虎豹試驗二人，從中比對出龐涓及孫臏二人性格差異的描述，將龐涓重心機、好小聰明與孫臏敦厚善良的一面作出對比。以及學習擺陣時龐涓的輕忽怠慢，及所學不精，日後造成他與孫臏本事的差距，導致他在魏惠王面前顏面盡失。還有許多學藝時期的故事被刪剪裁切掉，如白鹿仙道教訓龐涓與鬼谷子授假天書的橋段等等。

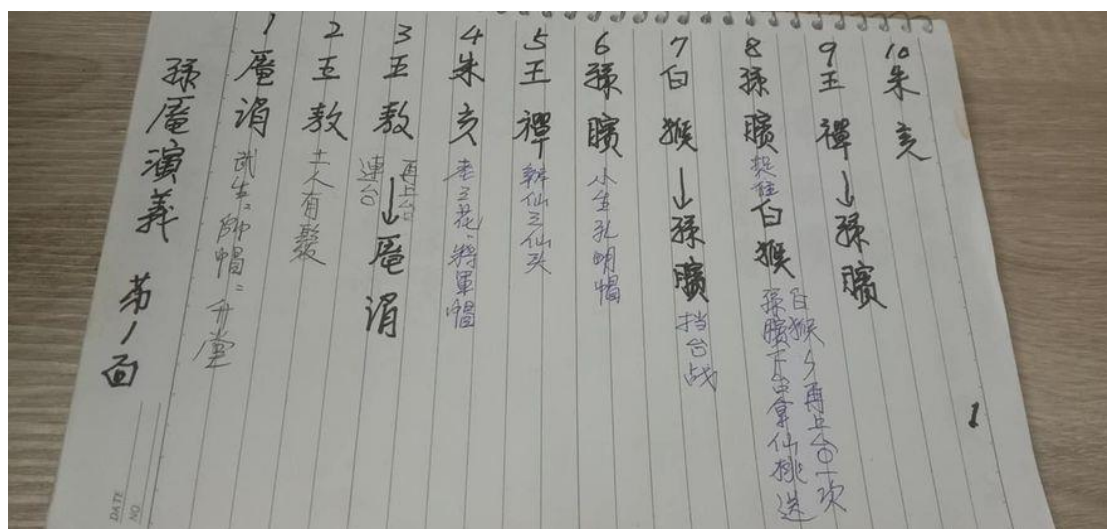
²²陳龍延：《台灣布袋戲的口頭文學研究》，臺南：成功大學台灣文學研究所博士論文，2006 年 5 月，頁 210-213

²³同上，頁 145

訪談中，洪貴森先生表示這樣處理是為了加快劇情的節奏而刪去前提的劇情，讓一些角色的背景於人物出場介紹時，以獨白的方式帶過。這能使觀眾很快地進入主題，且龐涓及孫臏的角色特質已在其他情節中有很多表現，不必有過多的鋪排。

這便與戲劇理論中的「時間侷限」、「情緒侷限」、「幻覺侷限」影響所致的結果，在時間上需要能夠快速地將故事背景設定深入觀眾，這是因為布袋戲常常是以外台的形式表演，觀眾群是流動的。能夠讓觀眾在每一個時刻加入觀賞時都能迅速了解劇情。而在情緒上的表現，演員集說口白者主演本身及操偶人員，過於分散的情節容易使戲劇的整體架構零散且緩慢，不利觀眾從表演中快速地進入情緒與被吸引和說服。老一輩的布袋戲藝師常言道所謂的「戲肉咬得住」，指的便是戲劇中的每一段落的連結性與適當的結構安排，尤其在傳統布袋戲中尤為看重第一幕戲及回與回間的劇情相關性。這亦是洪貴森先生在演出與編排劇本時所注重的。

原著《前後七國志》龐涓因機緣成為魏國駙馬的故事背景，連同龐涓下山處處求仕處處碰壁的情事情節皆轉換成龐涓一角色的開場回憶獨白。會以這種形式處理，也跟第一點相同。龐涓多起征戰事件也因章節的安排而省略，則是戲劇故事以孫臏的視角為主，而龐涓作為對立角色所有行動則是為了陷害孫臏，因此只留下對推動劇情有重要功能的行動，以及圍繞在「孫龐智鬥」的主題下去進行角色行為。



圖一、孫龐演義第一回開頭：第一回的內容不同小說從拜師學藝開始，戲劇選擇了以龐涓下山戰勝魯王田忌為駙馬時作為開頭。

(二) 劇中角色功能更替

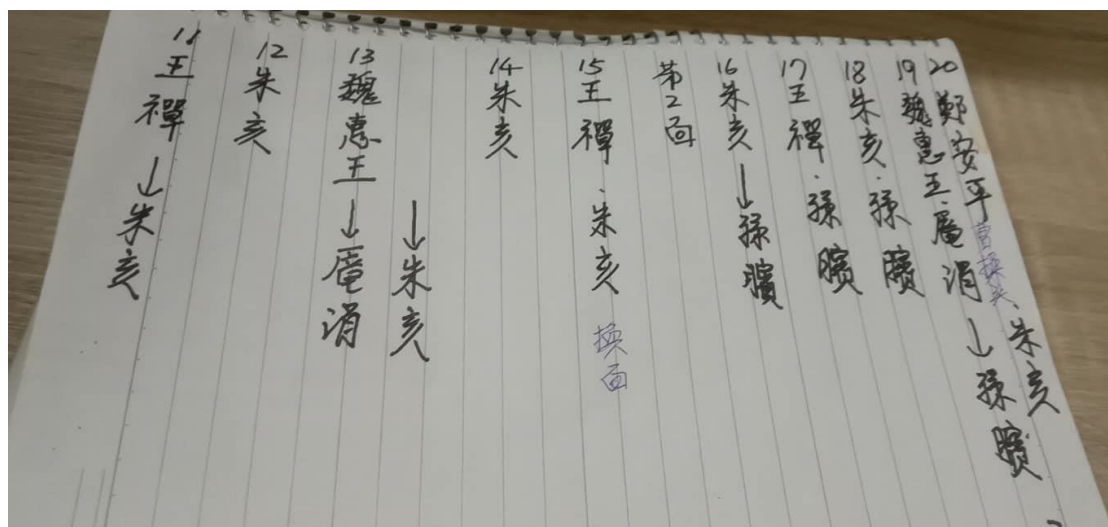
原著中當龐涓下山奪得戰功，取得駙馬頭銜後，排設「大言牌」所述：

魏邦駙馬武音君，天下諸侯盡知聞。欲遣雄師於列國，先馳虎卒破齊軍。
魏國臣中一大蟲，威名獨振列邦雄。一朝牙爪乘風動，天下圖輿掌握中。
魏國龐涓有大名，龍韜虎略鬼神驚。若還六國來朝貢，各守邊隅免動兵。

處處誇口引得同宗門人王敖不滿，持斧破支並在之後數落龐涓一番，並在龐涓面前將他與孫臏比較，引的龐涓上奏魏王要遣徐甲聘請孫臏，與他相較。然而之前因孫臏偷練天書犯了天規，身纏百日災劫，使鬼谷子為其造假墓以魘鎮之法使其假死，導致被派遣去的徐甲無法順利邀請孫臏下山，並三番兩次受龐涓拿其官位與全家性命作威脅。在洪貴淼演出的版本改為由小說中三番兩次受孫臏幫忙的朱亥擔任三請孫臏的角色。

會有這樣的安排是為了增強角色間的關係，並剔除在小說中表現機會原本就不多的角色，簡化角色數量使觀眾能夠對角色有印象，並且提早使朱亥這一個要角出來，讓他與孫臏間的恩情關係加深，可更加以合理化之後朱亥幫助孫臏逃離魏國與孫臏幫助朱亥三戲龐涓得利情節。洪貴淼先生也說：「這裡的更動也常見於一些戲班。」

除此之外一個戲班中的戲籠中能放的戲偶有限，角色為盡量不使用重複的戲偶或是顧慮舞台空間的容納程度，及人手是否足以負荷角色數量而對劇情的安排上有所刪減，此為表現媒介與空間上的限制。



圖二、朱亥三請孫臏：戲劇中選擇了將原本約請孫臏的徐甲換成了朱亥，圖中 11 至 16 幕為其過程。

(三) 人物身分的更換

從一些橋段可以觀察出有些角色與原著小說的身分關係是不同的。例如：原著小說中偷仙桃偷天書的白猿拜孫臏為師，但在掌中戲的版本則改為二者一節金蘭成兄弟。還有王敖從同宗門的關係直接改成了孫臏與龐涓師師叔。以上的改動在洪貴淼先生的口中表示他在學到這個劇本時就已經是這麼呈現的了，他認為這麼改的原因是為了表示孫臏與萬物親近沒有偏見的仁厚心腸；而王敖的身分變為師叔是能在演出時以極盡侮辱的方式去數落龐涓，而龐涓也不得不因輩分身分而不好說話，製造出來的戲劇效果會更有張力。角色身分的更改，能夠使觀眾藉由認識角色的設定來克服「幻覺程度的限制」與「情緒表現的限制」，使觀眾更能沉浸於劇中，並且讓藝師克服人偶表情固定，與只能使用操偶動作及口白來說服

觀眾角色的身分及關係。於傳統戲曲中常見的上台獨白²⁴與吟詠四聯白²⁵的傳統亦可見於布袋戲中，有時還會在角色站定位後再次直呼自身的名號，此些習慣都在於提醒觀眾角色身分。

(四) 誇張化後的情節行為順序的改變

原著小說中第六回「金蘭契仇成別足 木盒歌數定裝瘋」中因孫臍遭龐涓陷害遭受死亡威脅，龐涓得知孫臍持有真天書而假以好意稱其為其減刑，始知受到受臍刑致使身體不便，以將孫臍軟禁於龐府中，假以真情使之動容為龐涓自己抄寫天書。其中在照顧孫臍飲食的人物便是一名為樊廚的角色。其中一段如下：

不料龐涓與公主兩下說話，一一被樊廚聽見。原來樊廚正去打午飯米，往內院門首經過，聽見這話，歎口氣道：“咳！好人難做。孫臍這等待駙馬，要寫天書就寫，駙馬反生歹意，要定計殺他。”停了一會，龐涓又到書院看孫臍寫天書，恰好樊廚送午飯進來。龐涓取肴饌嘗一嘗道：“這廝不中用，安排肴饌滋味通沒有，鹹不鹹，淡不淡，造出這樣吃食，褻慢我兄長，如褻慢我一般。”就把樊廚打了二十大棍。龐涓起身竟去。

隨後樊廚在龐涓離去後才開始嚎啕大哭而引起孫臍的疑惑，並將自身所知說明給孫臍，而孫臍則認為樊廚是因被龐涓挨打生恨而挑撥二者兄弟情誼。

在布袋戲的演出中，此一段的劇情有做過更改。以下簡述其過程如下：

樊廚：「我受龐涓得聘請來他的府中主廚，侍奉著孫臍。過去大家認為龐涓對兄弟最無情。只不過在我看來，龐涓對兄弟有情有義耶！」

樊廚：「孫臍犯罪，他被斷腳爪之後。他把孫臍背了回來，築起花園、別墅，前頭花園，後面種果子，然後那風景真優美，就非常舒適就對了。三餐魚魚肉肉地招待著他的大哥。交代我樊廚的菜式盡量準備，一天的菜式換一樣，不要一樣就是了。十樣菜、十樣臊，又是豐又是饒，蔥仔、韭菜、茄，水雞、鱔魚、鯿，也有螺肉和鮑魚。就是給他辦的非常豐富就對了。」

(換幕)

(孫臍出場)

孫臍：「天上星多月不明，地下石多路不平，池中魚多水不清，做事言多應不成。孫臍，字沛靈。我犯罪被斷腳爪，過去我誤會龐涓對我無情。患難之際才能夠瞭解兄弟對我盡義。國亂思良將，家沉思賢妻，大哥失敗好在有這個好賢弟。路遙知馬力，事久就見人心。」

樊廚：「啊！我來了」(內聲)

(樊廚出場)

樊廚：「孫臍先生啊！宴席已準備來了，趕快止飢。你一天吃三餐，兩遍點心，晚上在吃一次。剛好吃了六回。今天這宴席最特別，我跟你介紹……」

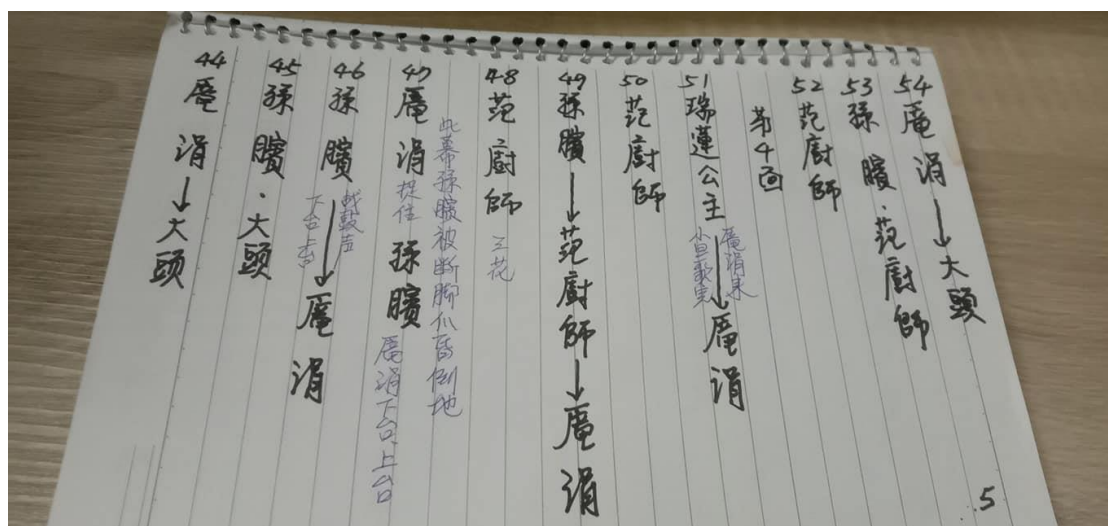
²⁴同上，頁 178-179

²⁵同上

孫臏：「樊廚師，人說吃魚吃肉，也要菜俗。油臊吃的多，我已經沒有胃口，望樊廚師幫我準備清粥與醬菜。」

之後便與原著小說相同，龐涓誤會了樊廚怠慢於孫臏而處罰樊廚。但不同的是，這件事是在樊廚聽到龐涓與其夫人的對話前。戲劇中的順序是受懲後由孫臏求情解開誤會。再來才是聽取秘密與孫臏匯報迎來孫臏不信任於他的答覆。

會有這樣的戲節改變，很大的原因在於清楚且明顯的情節及角色行為有助於吸引觀眾的注意力。此亦為打破舞台侷限，因相比人戲，偶戲無法做出太多細膩的動作，而是藉由模仿傳統人戲中脫於現實的肢體動作來營造其美感，與將每一個動作做一定的規範，來規定甚麼樣的動作代表甚麼樣的情緒與互動。而聲音的輔助便是起到動作上無法達成的敘述。誇張化或是明顯易懂的劇情則有助於以戲偶傳遞意涵。此外傳統布袋戲的舞台有一定的角色上台規範，從「出將」方讓角色上台，於「入相」方始角色下台。此種儀式（rituals）性的規則在傳統劇場中是被看重的，也因此劇本中人物的出場順序除了要让流程順暢，亦要考慮到此種侷限。



圖三、樊廚叮嚀孫臏：與小說順序不同，范廚偷聽公主與龐涓的對話是在被龐涓挨打後，49 回為怪罪范廚，51 回為偷聽對話。

（五）強化台詞用以強化角色

掌中戲一類的傳統戲曲師念白便是強化一個角色性格，與給他們定下當前狀態及角色設定的方式。如在《孫龐演義》掌中戲中洪貴淼先生常以「無毒不丈夫，膽小非君子。」來顯示龐涓的是非顛倒與奸邪，而在第一回旁搨出登場則以「經書讀萬卷，武藝十八般，非是誇大口，智勇兩雙全。」作為開場詩來顯示其立「大言牌」的當下的自信與自傲。

孫臏則在一些橋段利用了獨白心聲中大量用典來強化其文質彬彬的一面，並賦予它儒家聖賢的形象。例如：小說中第四回〈忌割須歸本國 王敖斧劈大言牌〉中白猿偷桃為救母病，孫臏不忍其境，感白猿孝念再贈其一顆仙桃的部分，小說中的對話很難從中感受到情感，而布袋戲又是著重於托情於詞的表演藝術，為了強化這段孫臏見其境動心思念家鄉，體認自身學藝不成，未能榮歸的不孝。洪

貴淼先生運用了大段的內容以烏鴉反哺、羔羊跪恩等典故與文辭加入孫臏的獨白之中，表露了其感傷與為孝感動得仁舉。且在多次言勸中也大量使用了儒家的典故來勸龐涓勿妒勿為不善，都是超越了原本小說中對白的內容。

除了台詞內容外，分立角色的聲音屬性在布袋戲一項表演中是不可或缺的，選定角色屬性的同時賦予其該種類角色的聲音特性能使角色性質充分發揮，反之亦然。例如：雖同是「小生」，在此劇中龐涓的角色發音是為聲音高亢尖銳有力的「武生」，而孫臏則是聲音溫潤圓滑，語調緩慢的「文生」。這樣的安排就將角色在年齡上的同質與在性格上的相異給提點而出。以及此劇中洪貴淼先生不時以丑角結合當代的思想及社會現況、時勢做出詼諧有趣超於小說文本外的內容，戲曲的生命力就在於不斷地演進與當代群眾靠近，這不就是一種通俗化的延續嗎？

主演的口白乃是布袋戲劇中重要的一環，也因此在小說改編為劇本之際，會有大量的內容被轉成對白來表現，以角色敘述場景或過往的形式可在其中看到布袋戲承接了一定的「說書」傳統。²⁶亦是創作者在面臨戲劇上的侷限時，用以做為解決創作上問題的利器。

結語

綜觀所述，從正史底本一直演進，有了話本的形式在民間流傳，在有了小說後延伸出了兩種對於原歷史不同態度的書寫及處理，開展出孫臏故事的多樣性。最後再由小說中的內容影響到了民間戲曲。不論怎麼地變化，其核心依然離不開司馬遷覆與孫臏一位歷史人物的賢明且有原則的兵家形象，並結合了中國以儒為思想中心的社會價值觀。但在處理由小說文本轉移至戲劇劇本的同時，因應各種「侷限」所發展出來的劇本新貌，則可以觀察出一個戲劇種類的特性以及其在創作過程中每個人的巧思及應對方式，在此種交互作用下，誕生的是劇種以其自身的特性作為發揮來彌補各種不同的限制。掌中戲便是利用了其對聲音與語言的高純熟度來克服布袋戲傳統劇場形成的框架與限制。

無論是戲曲或是小說都會隨當代審美及價值觀而有所牽動，這是非常社會性的。孫臏的故事也將在之後延續下去，並隨著時代變化蛻變出新的風貌，而不變的是太史公所刻劃下那不變的精神。

參考文獻

古籍

- 1.西漢，司馬遷，王雲五主編：《史記》，臺北：臺灣商務印書館，1968年
- 2.元，佚，：《七國春秋平話》，中國哲學電子資料庫。

(<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=467325>，最後搜尋時間 2020 年 1 月)

²⁶ 同上，頁 185

- 3.明，佚，明崇禎时期刊本，《新鐫全像孫龐鬥志演義二十卷》，書格網站
(<https://www.shuge.org/ebook/sun-pang-dou-zhi-yan-yi/>，最後搜尋時間 2020 年 1 月)
- 4.明，馮夢龍著，《新列國志》，新北市：聯經出版社，2010 年 7 月。
- 5.明，吳門嘯客：《前後七國志》，中國哲學電子資料庫。
(<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=935537>，最後搜尋時間 2020 年 1 月)
- 6.明，馮夢龍著，清，蔡元放改撰，劉本棟、繆天華校：《東周列國志》，臺北：三民書局，2007 年 4 月。
- 7.清，余邵魚：《春秋列國志傳》，中國哲學電子資料庫。
(<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=419977>，最後搜尋時間 2020 年 1 月)

專書

- 1.姚一葦：《戲劇原理》第二版，臺北：書林出版社，2004 年。
- 2.孫楷第：《中國通俗小說書目十二卷·卷一》，國立北平圖書館，1933 年。
- 3.孫楷第編：《中國通俗小說書目十二卷·卷二》，國立北平圖書館，1933 年。
- 4.陳龍延：《臺灣布袋戲創作論：敘事·即興·角色》，高雄市：春暉出版社，2013 年 11 月。
- 5.黃春秀：《細說臺灣布袋戲》，臺北：國立歷史博物館，2006 年。
- 6.楊仙妃：《雲林縣表演藝術團體名錄》，雲林：雲林縣政府，2015 年。
- 7.鄭振鋒：《中國古典文學的小說傳統》，上海：上海古籍出版社，2003 年。
- 8.鄭振鐸：《鄭振鐸古典文學論文集》，上海，上海古籍出版社，1984 年
- 9.陳文新、魯小俊、王同舟：《明清章回小說派研究》，武漢大學出版社，2004 年。

期刊論文

- 1.顧乃春：〈戲劇 幾個基本面向的認知〉，《美育》，第 165 期，2008 年 9 月。
- 2.陳龍延：〈布袋戲的敘事模式及其可能性〉，《台灣文學研究學報》，第 12 期，2011 年 4 月。
- 3.陳龍延：〈臺灣布袋戲的即興創作及其特質〉，《民俗曲藝》，181 期，2013 年 9 月。
- 4.孫玲：《孫臏故事及形像在白話小說中的演變》，《齊魯學刊》，蘇州大學，2013 年。

學位論文

- 1.李秋蘭：《史記敘事之書法研究》，臺南：國立成功大學中國文學系研究所博士論文，2008 年七月。
- 2.陳龍延：《台灣布袋戲的口頭文學研究》，臺南：成功大學台灣文學研究所博士論文，2006 年 5 月
- 3.郭世明：《史記中的法家研究》，嘉義：國立嘉義大學中國文學系研究所碩士論文，2012 年 1 月

特別誌謝

本論文完成的大致上架構是由未完成的碩士論文內容抽出後進行修整而成。與筆者本身的碩論意義相同的是，本篇研討會的論文完成的初衷皆因筆者的家業是經營布袋戲戲班。

祖父名洪貴淼，為明星園劇團的第一代團主，受業於五洲園宗師黃海岱門下，並於其早年的演藝生涯中各派闖蕩，學會了各派的特色也因此更有機會接收到不少的劇本。

筆者因感家中祖父一生至今所演出的戲劇種類眾多，但卻未能完善整理。便藉此研究以將家中的戲曲做系統化的編排以及研究。並在過程中詳述地記錄祖父的才學與知識。

包含本篇研究中所有的訪談以及碩士論文，都得到了祖父以及父親洪一郎先生的幫助。包含了戲劇口白及戲曲提綱文本的挖掘與紀錄，以及在訪談中詳述的戲團間的劇本材料交流等等的歷程皆對筆者提供了莫大的幫助。

《史記·趙世家》所敘寫趙國國君之治理策略及其興起

呂侑倫*

摘要

趙國，戰國七雄之一，三家分晉後，西接強秦，東鄰大齊，南有魏國、韓國，東北燕國，北方與游牧民族相接。趙國是戰國時期少數能與秦國抗衡的國家之一，自趙烈侯用公仲連為相變法開始，到趙敬侯遷都邯鄲奠定趙國崛起的基礎，趙武靈王胡服騎射讓趙國擁有強大的軍事能力，趙惠文王以此為基礎，同時知人善任、用人不疑，在個人安危與國家利益之間，能捨棄個人以國事為重，願意聽取臣子的諫言，精於御下排解臣子之間的衝突，統籌每一位的能力，有功就賞，有罪就罰，難怪趙國可以成為比肩秦、齊二國的存在。由此可知，君主對國家的治理，對國家的強盛與否佔有一定的因素。

本論文將著重在公元前 403 年，趙烈侯被周天子立為諸侯，趙國正式立國後的歷任國君為討論對象。先行探究趙國之崛起與興盛，分為兩個時期，列舉每個時期中的代表君王來做討論，同時也列舉與該君王同時期的他國君王來做比較。

關鍵詞：史記、趙世家、國君、國家治理

* 國立雲林科技大學 漢學應用研究所 碩士二年級

壹、前言

《史記》作為一部博大精深的著作，從太史公完成《史記》那一刻起，便備受關注，其所造成的影響之大，「史記學」研究範圍之多、內容之廣，由史學角度出發，包含名物典章、地理沿革、文字校勘、音韻訓詁、版本源流以及疏解、讀法、評注等領域，而從文學角度出發，太史公依據歷史的真實性，塑造出的歷史人物，類型豐富，個性鮮明，魯迅在《漢文學史綱要》評其：「不拘於史法，不囿於字句，發於情，肆於心而為文」，乃是「史家之絕唱，無韻之離騷」¹。由此可見，自古至今，學者對《史記》文學、史學成就的肯定。

進入 21 世紀以來，《史記》研究領域逐漸拓展，周朋生、周慧敏於《21 世紀以來《史記》「世家」研究述評》²中提到，對於「世家」進行的各類研究論文已有 120 多篇，而文中將對於「世家」的研究，分為史學、文學、文獻學三大領域，史學領域如對於「世家」體例的探討，張桂萍在《〈史記〉世家的編纂方法及其歷史觀念之民族特性》³中討論到司馬遷創造「世家」體例的獨特性。文學領域如李黎的《從〈史記·外戚世家〉探析後宮女子的命運悲劇》⁴以女性為中心的探討，抑或是以司馬遷的角度為出發點對於謀士的探討，如蔣將、利明慧《從〈留侯世家〉看司馬遷眼中的張良》⁵。文獻學領域如袁金平《據漢代簡帛校讀〈史記·趙世家〉一例》⁶等等，可見學者對於「世家」的研究成果之豐。

《史記·趙世家》記載，趙國，於公元前 403 年，趙烈侯、韓景侯、魏文侯三卿被周天子立為諸侯⁷始，至公元前 222 年秦將王賁虜王嘉，秦滅趙⁸止，歷時一百八十一年，歷經十一任君王。就歷史層面來說，趙國同魏國、韓國一樣根源於春秋五霸之一的晉國，也正是三家分晉之後，才正式開啟了戰國時代，就地理位置而言，趙國疆土大致位於古時的中原地區，四通八達，乃戰國諸侯兵家必爭之地，《史記·樂毅列傳》記載：

燕王喜用其相栗腹之計，欲攻趙，而問昌國君樂閒。樂閒曰：「趙，四戰之國也，其民習兵，伐之不可。」⁹

¹ 魯迅：《漢文學史綱要》

² 周朋生、周慧敏：《21 世紀以來《史記》「世家」研究述評－兼論其對後世文學的影響》

³ 張桂萍：《〈史記〉世家的編纂方法及其歷史觀念之民族特性》。

⁴ 李黎：《從〈史記·外戚世家〉探析後宮女子的命運悲劇》。

⁵ 蔣將、利明慧：《從〈留侯世家〉看司馬遷眼中的張良》。

⁶ 袁金平：《據漢代簡帛校讀〈史記·趙世家〉一例》。

⁷ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙烈侯六年：「初為侯」，頁 709，（金陵書局本）。

⁸ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》代王嘉六年：「秦將王賁虜王嘉，秦滅趙」，頁 757。

⁹ 司馬遷：《史記·卷八十·樂毅列傳第二十》，頁 2435，（金陵書局本）。

也因此，開拓西北與燕國爭領土，防禦西邊的強國秦國，鞏固中原領土，就成為趙國歷代國君必備的戰略¹⁰。就大環境而言，趙國建國之初，即是戰國時代，面對各國更加激烈的侵略戰爭，加上同為新諸侯國的魏國國力蒸蒸日上的嚴峻情勢之下，趙國也不得不壯大自身的軍事力量，才能抵禦外敵，從而生存。綜合歷史、地理、環境等因素，趙國是戰國時期少數可以與秦國分庭抗禮的國家，其軍事力量有多強？由蘇秦列傳中，蘇秦和趙肅侯的對話中可見一般：

「當今之時，山東之建國莫彊於趙。趙地方二千餘里，帶甲數十萬，車千乘，騎萬匹，粟支數年。西有常山，南有河漳，東有清河，北有燕國。燕固弱國，不足畏也。秦之所害於天下者莫如趙，然而秦不敢舉兵伐趙者，何也？畏韓、魏之議其後也。然則韓、魏，趙之南蔽也。秦之攻韓、魏也，無有南山大川之限，稍蠶食之，傳國都而止。韓、魏不能支秦，必入臣於秦。秦無韓、魏之規，則禍必中於趙矣。此臣之所為君患也。」¹¹

趙國的興起與強大，除了上述的因素之外，國君在這當中，對於國家的戰略佈置，治理政策，都起到了相當大的作用，如趙國立為諸侯國之初，趙烈侯用公仲連變法革新¹²、趙敬侯遷都邯鄲¹³，都為趙國立下強大之本，至趙武靈王胡服騎射¹⁴，使趙國軍力再次壯大，成為僅次於秦國與齊國的強國。而使趙國由盛轉衰的關鍵也是國君，公元前 261 年的長平之戰¹⁵，趙孝成王臨陣換將，長平兵敗，被秦將白起坑殺軍士四十餘萬，自此趙國元氣大傷，走向衰敗。因此，本文將以《史記·趙世家》為基礎，將趙國的崛起、興盛與衰弱，劃為分界點，先從趙國的崛起與興盛出發，從中列舉幾位國君，同時比較與其同時期的他國國君，來探討戰國國君的國家治理。

貳、趙之崛起：英主所奠定下的基石

¹⁰ 林獻忠：《趙國發展戰略研究》，華中：華中師範大學碩士論文，頁 4-5。

¹¹ 司馬遷：《史記·卷六十九·蘇秦列傳第九》，頁 2247，（金陵書局本）。

¹² 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，頁 1797，（金陵書局本）。

¹³ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》「敬侯元年，武公子朝作亂，不克，出奔魏。趙始都邯鄲。」，頁 1798。

¹⁴ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》「遂胡服招騎射。」頁 1805-1811。

¹⁵ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙孝成王五年：「使廉頗拒秦於長平」，頁 746。

一、趙烈侯之開國功業

趙烈侯，趙籍，在位九年（前 408 年—前 400 年）¹⁶，烈侯六年（公元前 403 年），與韓景侯、魏文侯被周天子立為諸侯¹⁷，可以算是趙國開國之君，烈侯七年（公元前 402 年）趙烈侯用公仲連為相，力圖變法革新，《史記·趙世家》記載：

烈侯好音，謂相國公仲連曰：「寡人有愛，可以貴之乎？」公仲曰：「富之可，貴之則否。」烈侯曰：「然。夫鄭歌者檜、石二人，吾賜之田，人萬畝。」公仲曰：「諾。」不與。居一月，烈侯從代來，問歌者田。公仲曰：「求，未有可者。」有頃，烈侯復問。公仲終不與，乃稱疾不朝。番吾君自代來，謂公仲曰：「君實好善，而未知所持。今公仲相趙，於今四年，亦有進士乎？」公仲曰：「未也。」番吾君曰：「牛畜、荀欣、徐越皆可。」公仲乃進三人。及朝，烈侯復問：「歌者田何如？」公仲曰：「方使擇其善者。」牛畜侍烈侯以仁義，約以王道，烈侯迺然。明日，荀欣侍，以選練舉賢，任官使能。明日，徐越侍，以節財儉用，察度功德。所與無不充，君說。烈侯使使謂相國曰：「歌者之田且止。」官牛畜為師，荀欣為中尉，徐越為內史，賜相國衣二襲。¹⁸

由這段記載可看出，烈侯的智慧以及對公仲連的信任，烈侯一開始是相當喜愛音樂，要知道烈侯當時已經是戰國諸侯之一，權力之大，完全可以憑自己的喜好做事，但對於自己想賜予善歌者，富貴或是權勢，還是詢問公仲連的意見，而當公仲連過了好幾個月也沒有完成烈侯吩咐的事情，甚至稱病不上朝時，也沒有發怒的跡象。至公仲連向烈侯舉薦牛畜、荀欣、徐越三人，這三人就是當時學有

¹⁶ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙烈侯，頁 708-710。

¹⁷ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》。趙烈侯六年：「初為侯」，頁 709。

¹⁸ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，頁 1797-1798。

所長的士，我們可以從這三人侍奉烈侯的過程當中得知，這三人所教的，皆是治國、選賢及富國的方法，烈侯也因此停止了賜予歌者田地的打算。

烈侯為趙國的開國之君，又適逢同為開國國君的魏文侯用李悝變法讓魏國越來越強大¹⁹，其想讓趙國強盛卻找不到方法的心情可想而知，因而有了想賜予善歌者權勢的想法，他信任公仲連，公仲連也不失其所望，為他舉薦了牛畜、荀欣、徐越三位能人，開始了趙國的政治、經濟、官制的改革，為趙國的崛起，立下了最初的根本。

《史記·趙世家》中，對於趙烈侯的改革措施並沒有詳細的記載，成效如何不得而知，但可以肯定的是，這項改革是順應了戰國時期國家發展的潮流²⁰，筆者認為，烈侯的治國智慧在於，當他不知道該怎麼做時，他願意詢問身為相國的公仲連的意見，也從牛畜三人身上學習治國之道，而非單憑自己的喜好來做，這樣的舉動，對趙國政治及經濟上，以及崛起的影響是非常深遠的。

二、趙敬侯之任情獨創

趙敬侯，趙章，趙烈侯之子，趙武侯之姪，在位 12 年（前 386 年—前 375 年）²¹，《史記·趙世家》記載：

武公十三年卒，趙復立烈侯太子章，是為敬侯。敬侯元年，武公子朝作亂，不克，出奔魏。趙始都邯鄲。二年，敗齊于靈丘。三年，救魏于廩丘，大敗齊人。四年，魏敗我兔臺。築剛平以侵衛。五年，齊、魏為衛攻趙，取我剛平。六年，借兵於楚伐魏，取棘蒲。八年，拔魏黃城。九年，伐齊。齊伐燕，趙救燕。十年，與中山戰于房子。十一年，魏、韓、趙共滅晉，分其地。伐中山，又戰於中人。十二年，敬侯卒，子成侯種立。²²

對於趙敬侯這位君王的事蹟，太史公的記載並不多，但其成就的功業也不容小覷，首先趙敬侯元年，將首都遷至邯鄲²³，關於遷都邯鄲的戰略研究，後世學

¹⁹ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，魏文侯二十年：「卜相，李克、翟璜爭。」，頁 709。

²⁰ 林獻忠：《趙國發展戰略研究》，頁 24-25。

²¹ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙敬侯，頁 713-716。

²² 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，頁 1798-1799。

²³ 班固：《漢書·卷二十八·地理志下》「自趙夙後九世稱侯，四世敬侯徙都邯鄲，至曾孫武靈王稱王，五世為秦所滅。」

者也多有所討論，我們從趙國遷都的過程，趙簡子建都晉陽，趙襄子遷耿，趙獻侯遷都中牟再到平邑，最後趙敬侯定都邯鄲²⁴，政治因素上，敬侯元年，武公子作亂，失敗之後逃奔魏國，為了削弱他在中牟的勢力，遷都邯鄲，達到鞏固中原進而逐鹿天下的作用²⁵。經濟層面，邯鄲地處沖積扇平原中心，土地肥沃，水源充沛，兼之礦產豐富，春秋時期就有手工業基礎，人口也具有一定的規模²⁶。除了政治、經濟考量，更大的的是對國家戰略的轉移起到了相當關鍵的作用，從最初的開拓西北，轉而向東南，往齊國、魏國方向發展²⁷，遷都邯鄲，足見趙敬侯做為國君對國家的未來發展，其眼光有多麼獨到。其次，敬侯十一年，連同韓、魏兩國滅晉國，瓜分其地，春秋大國晉國自此消失在歷史的長河中²⁸。

《史記·趙世家》中雖對於趙敬侯的記載並不多，但我們可以從其他著作了解，後人怎麼評斷趙敬侯的，韓非在《韓非子·說疑》中就有提到：

趙之先君敬侯，不修德行，而好縱慾，適身體之所安，耳目之所樂，冬日
罽弋，夏浮淫，為長夜，數日不廢御觴，不能飲者以筩灌其口，進退不肅、
應對不恭者斬於前。故居處飲食如此其不節也，制刑殺戮如此其無度也，
然敬侯享國數十年，兵不頓於敵國，地不虧於四鄰，內無君臣百官之亂，
外無諸侯鄰國之患，明於所以任臣也。²⁹

從《韓非子·說疑》這段文字中，我們可以了解到，趙敬侯其實也不是我們想像中那種德性兼備的君王，生活也是荒誕不堪的，但為何趙敬侯在位期間，趙國對外戰爭不曾遭遇挫敗，土地也沒有被外國佔領，國內的臣子也沒有鬧事，他做對了一件事情，就是知人善任，懂得如何運用臣子的專長。

敬侯遷都邯鄲後，趙國的國勢隱隱有與當時的強國魏國爭霸的趨勢，這點我們可以從《戰國策·秦策·秦四·或為六國說秦王》中可稍見端倪：

²⁴ 梁建波：〈關於戰國趙國遷都的若干問題〉，《河北北方學院學報》第31卷第4期，2015年8月，頁71。

²⁵ 林獻忠：《趙國發展戰略研究》，頁4、9、19、25。

²⁶ 郝紅暖：〈趙國定都邯鄲的主要因素分析〉，《邢台學院學報》第29卷第2期，2014年6月，頁88。

²⁷ 林獻忠：《趙國發展戰略研究》，頁25。

²⁸ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，魏武侯十一年：「魏、韓、趙滅晉，絕無後。」，頁716。

²⁹ 韓非：《韓非子·說疑》。

昔者，趙氏亦嘗強矣。曰趙強何若？舉左案齊，舉右案魏，厭案萬乘之國，二國，千乘之宋也。築剛平，衛無東野，芻牧薪采，莫敢窺東門。當是時，衛危於累卵，天下之士相從謀曰：『吾將還其委質，而朝於邯鄲之君乎！於是天下有稱伐邯鄲者，莫不令朝行。³⁰

儘管趙敬侯的個人生活不修德性，但為何後人對其評價還是很高呢？筆者認為，趙敬侯做到了身為國君治理國家該做的事，那就是知人善任，配合其獨到的戰略眼光，趙國可以逐步強大，趙敬侯的確居功厥偉。即使是經過改革變法，戰國霸主的魏國，在攻打邯鄲的戰役上，也嘗到了失敗的苦果³¹。

三、魏文侯之變法革新

魏文侯，魏斯，在位三十八年（前 424 年—前 387 年）³²，魏國可以成為韓、趙、魏三國第一個崛起壯大的國家，除了魏國領土本身具備豐富資源、交通便利、多據要樞這三大因素之外³³，與魏文侯有莫大的關係，魏文侯做到了以下幾點：

（一）尊賢禮士：

不論何時何地，魏文侯首要尊達者為師，以禮相待，和子夏學習經藝³⁴，求賢於段干木不得，即使如此經過段干木的住處，也都要伏軾致敬³⁵，一方面為名士取得名聲、一方面讓自己禮賢的聲名遠播，吸引更多有能力的人來，由此可見在當時環境，賢人與尊賢對國家的影響³⁶。更讓當時的秦國放棄打魏國的意圖，《史記·魏世家》：

秦嘗欲伐魏，或曰：「魏君賢人是禮，國人稱仁，上下和合，未可圖也。」，

文侯由此得譽於諸侯。³⁷

（二）選賢與能，任人不疑：《史記·魏世家》：

³⁰ 《戰國策·秦策·秦四·或為六國說秦王》。

³¹ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，魏武侯元年：「元年襲邯鄲，敗焉。」，頁 713。

³² 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，魏文侯，頁 703-713。

³³ 侯佩鋒：〈魏國率先崛起的戰略地理要素〉，河南鄭州《時代報告》第 1 期，2013 年 8 月，頁 156。

³⁴ 司馬遷：《史記·卷四十四·魏世家第十四》，頁 1839。

³⁵ 司馬遷：《史記·卷四十四·魏世家第十四》，頁 1839。

³⁶ 辛小飛：《戰國初年魏文諸賢研究》，南京：南京師範大學博士論文，頁 50。

³⁷ 司馬遷：《史記·卷四十四·魏世家第十四》，頁 1839。

魏文侯謂李克曰：「先生嘗教寡人曰『家貧則思良妻，國亂則思良相』。今所置非成則璜，二子何如？」李克對曰：「臣聞之，卑不謀尊，疏不謀戚。臣在闕門之外，不敢當命。」文侯曰：「先生臨事勿讓。」李克曰：「君不察故也。居視其所親，富視其所與，達視其所舉，窮視其所不為，貧視其所不取，五者足以定之矣，何待克哉！」文侯曰：「先生就舍，寡人之相定矣。」李克趨而出，過翟璜之家。翟璜曰：「今者聞君召先生而卜相，果誰為之？」李克曰：「魏成子為相矣。」翟璜忿然作色曰：「以耳目之所記，臣何負於魏成子？西河之守，臣之所進也。君內以鄴為憂，臣進西門豹。君謀欲伐中山，臣進樂羊。中山以拔，無使守之，臣進先生。君之子無傅，臣進屈侯鮒。臣何以負於魏成子！」李克曰：「且子之言克於子之君者，豈將比周以求大官哉？君問而置相『非成則璜，二子何如』？克對曰：『君不察故也。居視其所親，富視其所與，達視其所舉，窮視其所不為，貧視其所不取，五者足以定之矣，何待克哉！』是以知魏成子之為相也。且子安得與魏成子比乎？魏成子以食祿千鍾，什九在外，什一在內，是以東得卜子夏、田子方、段干木。此三人者，君皆師之。子之所進五人者，君皆臣之。子惡得與魏成子比也？」翟璜逡巡再拜曰：「璜，鄙人也，失對，願卒為弟子。」³⁸

³⁸ 司馬遷：《史記·卷四十四·魏世家第十四》，頁1840。

此段對話中，魏文侯拜李克為相變法的同時，李克也為文侯提供了不少賢臣，對於這些人，魏文侯一律選賢與能，任人不疑，也正因為如此，如吳起這般有能力的軍事家，即使是好色之人，魏文侯也能任用之³⁹。

四、小結

趙烈侯、趙敬侯兩位趙國初期國君，對趙國的崛起奠定了不可磨滅的基礎，同樣的時空環境下，魏文侯也是如此，比較之下我們會發現幾個顯而易見的特點，其一，戰國時代之子百家爭鳴，在那個時代下，有能力者對於國家的影響力是非常大的。其二，這三位君王，在為國家崛起之時，所做的治理方式，都是選賢與能，知人善任，趙烈侯相公仲連是如此，趙敬侯明所以任臣也是如此，魏文侯更因此方式，奠定魏國的百年霸業，也可以說，是大環境使然，國家為了從競爭環境中生存下來，國君的治理方式，就該如此。

參、趙之興盛：策略得宜積累的強權

一、維繫戰鬥力量之趙武靈王

趙武靈王，趙雍，在位 27 年（前 325 年—前 299 年）⁴⁰，死後被兒子趙惠文王，追封諡號武靈，多數人認為其是趙國最雄才大略的君王，將趙國在崛起之後，經過連年征戰，趙肅侯期間，國力一度衰退，轉而修築長城⁴¹之際，又更進一步地將國力推向頂峰，筆者認為，其身為趙國的君王，在國家的治理方面，做到了以下幾點：

（一）善待先王重臣：

武靈王即位時，年紀不大，趙國經國連年征戰，國力已經大不如前，面臨內憂外患的困境，首先做到處理國事，事事都先詢問先王重臣肥義，並給他加薪善待他。每個月都給國內八十歲以上德高望重的老人送禮⁴²。善待有德有能力者，並從他們身上學習治國之道。

（二）有自知之明：

³⁹ 司馬遷：《史記·卷六十五·孫子吳起列傳第五》，頁 2166。

⁴⁰ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙武靈王，頁 730-737。

⁴¹ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，頁 1802。

⁴² 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》「武靈王元年，陽文君趙豹相。梁襄王與太子嗣，韓宣王與太子倉來朝信宮。武靈王少，未能聽政，博聞師三人，左右司過三人。及聽政，先問先王貴臣肥義，加其秩；國三老年八十，月致其禮。」，頁 1803。

武靈王深知，有幾分實力說幾分話的道理，因此當其他五國都各自稱王時，他認為自己還有趙國還沒有稱王的相應實力，因此仍讓自己的國民以趙君稱呼自己⁴³。

（三）師「夷」⁴⁴之長，胡服騎射：

趙國地處北方，長期與東胡、樓煩等游牧民族，有軍事上的對抗，武靈王發現胡人的衣著，更容易騎馬打仗，對於當時國力較弱的趙國來說，一支強大的騎兵，足以讓趙國再次強大，在那個各國還是以華尊夷卑為主要觀念的戰國，穿胡服，習騎射，要進行這樣的改革需要有非常強大的決心，有了前面幾年的治國經驗，武靈王力排眾議進行改革，這改革果然使得趙國再次強大起來⁴⁵。

趙武靈王應該是趙國歷代君王中，學者研究討論最多的一位，如路明晶《趙武靈王的胡服騎射所體現的偉大歷史價值》⁴⁶，將胡服騎射所帶來的社會影響、體育價值、歷史貢獻等等，讓趙國徹底改變體育風氣，從而提升國民尚武民風，間接提升國力。其中當然也有持反面想法的，如孫乾博《論胡服騎射促使趙國逐漸走向衰亡》⁴⁷，其認為胡服騎射使趙國走向古典軍國主義，窮兵黷武之下，縱使短暫之間，看似興盛，實則走向滅亡之路等等，諸如此類的討論不勝枚舉。

綜觀武靈王在位期間，前期的蟄伏，到中期力排眾議推行胡服騎射，是趙國發展戰略的體現，將戰略目標第二次轉向西北方⁴⁸，滅中山國⁴⁹，北破林胡、樓煩，築長城⁵⁰，進一步擴大趙國領土，為趙國改革及中興，使原本因連年征戰而孱弱的趙國再次強大起來。後期雖因自己的三心二意，欲將兩位兒子皆封為王，導致沙丘之亂，最後餓死在沙丘宮，結束了自己的一生⁵¹。但無可否認的是，其

⁴³ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，「五國相王，趙獨否，曰：『無其實，敢處其名乎！』令國人謂已曰「君」，頁 1804。

⁴⁴ 此處的夷，指的是東胡、樓煩等戰國時期的游牧民族。

⁴⁵ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》。

⁴⁶ 路明晶：〈趙武靈王的胡服騎射所體現的偉大歷史價值〉，華北《蘭臺世界》第 12 期，2014 年 9 月。

⁴⁷ 孫乾博：〈論胡服騎射促使趙國逐漸走向衰亡〉，重慶《交通大學學報》第 10 卷第 3 期，2010 年 6 月。

⁴⁸ 林獻忠：《趙國發展戰略研究》，頁 6、8、9。

⁴⁹ 司馬遷：《史記·卷八十·樂毅列傳第二十》，「中山復國，至趙武靈王時復滅中山。」，頁 2427。（金陵書局本）

⁵⁰ 司馬遷：《史記·卷一百十·匈奴列傳第五十》，「而趙武靈王亦變俗胡服，習騎射，北破林胡、樓煩。築長城。」，頁 2885。（金陵書局本）

⁵¹ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，「四年，朝羣臣，安陽君亦來朝。主父令王聽朝，而自從旁觀窺羣臣宗室之禮。見其長子章儻然也，反北面為臣，詘於其弟，心憐之，於是乃欲分趙而王章於代，計未決而輟。主父及王游沙丘，異宮，公子章即以其徒與田不禮作亂，詐以主父令召王。肥義先入，殺之。高信即與王戰。公子成與李兌自國至，乃起四邑之兵入距難，殺公子章及田不禮，滅其黨賊而定王室。公子成為相，號安平君，李兌為司寇。公子章之敗，往走主父，主父開之，成、兌因圍主父宮。公子章死，公子成、李兌謀曰：『以章故圍主父，即解兵，

作為趙國君王，終其一生都在為趙國的強大做努力，即使是成為「主父」⁵²了，也在為進攻秦國做努力，確實不愧於梁啟超先生給的：「黃帝以後的第一偉人，趙武靈王也。⁵³」的評價。

二、善用賞罰二柄之趙惠文王

趙惠文王，趙何，在位三十三年（前 298 年—前 266 年）⁵⁴，惠文王在位期間，趙國可為名臣、名將輩出，文有藺相如、戰國四公子之一平原君等，武有廉頗、趙奢等，趙國國力在這段期間可謂達到巔峰，與齊、秦兩強國相比毫不遜色，可做到東伐齊⁵⁵、西抗秦⁵⁶。這其中當然有其父趙武靈王胡服騎射改革的功勞，但俗話說：「創業維艱，守成不易。」，惠文王在守住先人成就上，治理國家方面，確實做得非常好。

趙惠文王即位之初，其實相當不容易的，首先其作為君王的權力大部分還是在他的父親「主父」趙武靈王身上，其次是尚年幼，對於治國之道尚未熟稔，當其成熟時，確實做得非常好，筆者認為其做到了以下幾點：

（一）知人善任，用人不疑：

要成為賢明的君王，知人善任這點，似乎是必備的，惠文王除了識人之外、還敢用人，尤其是沒有名聲但有能力的人。

《史記·廉頗藺相如列傳》和氏璧的故事中，藺相如當時還默默無聞，在宦官底下當客卿，經宦官推薦惠文王大膽用藺相如當出使秦國的使者，終成完璧歸趙之美事⁵⁷。

闕與之戰，同樣如此，當廉頗等大將軍皆主張放棄闕與時，只有趙奢回答：「其道遠險狹，譬之猶兩鼠鬪於穴中，將勇者勝。」，便用趙奢為主帥，救之⁵⁸。而當時的趙奢一年前還只是個徵收田租的官員。

吾屬夷矣。」乃遂圍主父。令宮中人「後出者夷」，宮中人悉出。主父欲出不得，又不得食，探爵斂而食之，三月餘而餓死沙丘宮。主父定死，乃發喪赴諸侯。」，頁 1815-1816。

⁵² 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》，「武靈王二十七年，傳位惠文王，武靈王自號主父」頁 1812。

⁵³ 梁啟超：《皇帝以來的第一人趙武靈王傳》，飲冰室合集，中華書局，1989 年 3 月版。

⁵⁴ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙惠文王，頁 737-745。

⁵⁵ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙惠文王二十八年：「藺相如攻齊，至平邑。」，頁 744。

⁵⁶ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙惠文王二十九年：「秦攻韓闕與，趙奢將擊秦，大敗之。」，頁 744。

⁵⁷ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「趙惠文王時，得楚和氏璧。……，趙亦終不予秦璧。」頁 2439-2441，（金陵書局本）。

⁵⁸ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「趙奢者，趙之田部吏也。……，趙惠文王賜奢號為馬服君，以許歷為國尉。趙奢於是與廉頗、藺相如同位。」，頁 2444-2446。

由上述兩個例子，我們可以看出惠文王的慧眼獨到、知人善任、敢於用人且用人不疑，所用之人最後都對國家有了很大的貢獻。

(二) 願納臣言：

趙惠文王二十年：「與秦會澠池，藺相如從之」⁵⁹，秦王約惠文王在澠池相見，所有臣子都說秦王沒有信譽，不可以過去赴會時，而惠文王當時也並不是很想和秦王見面，但廉頗、藺相如諫言說：「王您不去赴約，豈不是在顯示趙國弱於秦國而且害怕秦國。」，於是惠文王就去了⁶⁰。

秦國在當時連連向東侵略其他國家，加上有楚懷王的先例⁶¹，惠文王不想去赴約是可以理解的，但當聽了廉頗、藺相如兩位臣子諫言後，還是去了。由此事件就可以知道，當臣子的諫言對國家有益處時，惠文王還是會採納的。

(三) 精於御下：

惠文王時期，趙國人才輩出，廉頗、藺相如、戰國四公子之一平原君趙勝、趙豹、趙奢等等，有才能的人聚在一起，彼此之間沒有衝突是不可能的！廉頗與藺相如⁶²，平原君與趙勝之間⁶³，都曾發生過衝突，這類事件，是可能越演越大最後波及整個國家的，但廉頗與藺相如終成刎頸之交⁶⁴，趙奢也被平原君推薦給趙王，負責管理全國的賦稅⁶⁵。史書雖沒有詳細記載，但惠文王一定從中出力不少，由此可知惠文王對於領導臣子很有一套。

(四) 賞罰分明：

有功就賞，是君王領導臣子常用手段，而在《史記·趙世家》、

⁵⁹ 司馬遷：《史記·卷十五·六國年表第三》，趙惠文王二十年：「與秦會澠池，藺相如從之」，頁 742。

⁶⁰ 司馬遷，《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「秦王使使者告趙王，欲與王為好會於西河外澠池，……，趙亦盛設兵以待秦，秦不敢動。」，頁 2442。

⁶¹ 司馬遷，《史記·卷四十·楚世家第十》，秦國以聯姻為由，邀請楚懷王入秦，懷王入秦後，秦國反扣押其於武關，以懷王為要脅向楚國索要土地，最後懷王客死秦國。頁 1727-1729。（金陵書局本）。

⁶² 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，廉頗曰：「我為趙將，有攻城野戰之大功，而藺相如徒以口舌為勞，而位居我上，且相如素賤人，吾羞，不忍為之下。」宣言曰：「我見相如，必辱之。」，頁 2443。

⁶³ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「趙奢者，趙之田部吏也。收租稅而平原君家不肯出租，奢以法治之，殺平原君用事者九人。」頁 2444，（金陵書局本）。

⁶⁴ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，廉頗聞之，肉袒負荊，因賓客至藺相如門謝罪。曰：「鄙賤之人，不知將軍寬之至此也。」卒相與驩，為刎頸之交。

⁶⁵ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，平原君以為賢，言之於王。王用之治國賦，國賦大平，民富而府庫實。

《史記·廉頗藺相如列傳》、《史記·平原君虞卿列傳》中，惠文王尤甚之，廉頗⁶⁶、藺相如⁶⁷、趙奢⁶⁸等臣子，只要有功，就一定封賞。有賞就有罰，宦官令繆賢有罪，打算出逃投靠燕國，當藺相如勸他肉袒伏斧質請罪時，惠文王就赦免了他。如此賞罰分明，無怪乎臣子對其鞠躬盡瘁。

趙武靈王去世後，趙惠文王作為國君，憑藉著強大的軍事實力，攻下大片土地，同時知人善任、用人不疑，成就了廉頗、藺相如、趙奢等名臣名將，在個人安危與國家利益之間，能捨棄個人以國事為重，願意聽取臣子的諫言，精於御下排解臣子之間的衝突，統籌每一位的能力，有功就賞，有罪就罰，無怪乎，趙國可以在這段期間，成為比肩秦、齊二國的存在。

四、小結

趙武靈王、趙惠文王兩位趙國中期國君，從趙武靈王開始，胡服騎射讓一度衰弱的趙國再次強大起來，而趙惠文王在此基礎上，繼續發揮，終始趙國國力達到最興盛與齊、秦並肩。

這二位國君在治理國家上有幾個共同的特點，其一，他們在即位初期，都因年少，導致政治權利不在自己身上，武靈王年少，未能聽政⁶⁹，趙惠文王初期作為君王的權力大部分還是在他的父親「主父」趙武靈王身上，但他們都是有主見有想法的國君，先蟄伏，善待有能力的人，從中學習，進而逐步成長。

其二，二位皆在前人的基礎上，將國家逐步壯大，趙武靈王承襲了趙烈侯、趙敬侯的基礎，趙惠文王延續武靈王的胡服騎射，繼續對外發展，終始趙國興盛。

肆、結語

從《史記·趙世家》看戰國國君的國家治理，從上述的幾位國君當中我們可以總結出以下幾點：

一、 戰國時代的大環境影響。

⁶⁶ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「廉頗為趙將伐齊，大破之，取陽晉，拜為上卿。」

⁶⁷ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「相如既歸，趙王以為賢大夫使不辱於諸侯，拜相如為上大夫。」，「既罷歸國，以相如功大，拜為上卿，位在廉頗之右。」

⁶⁸ 司馬遷：《史記·卷八十一·廉頗藺相如列傳第二十一》，「趙奢縱兵擊之，大破秦軍。秦軍解而走，遂解閼與之圍而歸，趙惠文王賜奢號為馬服君，以許歷為國尉。趙奢於是與廉頗、藺相如同位。」

⁶⁹ 司馬遷：《史記·卷四十三·趙世家第十三》「武靈王元年，陽文君趙豹相。梁襄王與太子嗣，韓宣王與太子倉來朝信宮。武靈王少，未能聽政，博聞師三人，左右司過三人。及聽政，先問先王貴臣肥義，加其秩；國三老年八十，月致其禮。」，頁 1803。

- 二、 能否選賢與能。
- 三、 是否不受影響，擁有獨立治理國家能力。
- 四、 是否願意承襲前人努力的成果。

趙國之所以能在戰國列強之中佔有一席之地，除了以戰國時代的大環境有密不可分的关系之外，國君在當中也起到了關鍵的作用，為崛起奠定基礎的趙烈侯、遷都的趙敬侯、趙武靈王胡服騎射、繼承壯大的趙惠文王，包含我們做比較的魏文侯，這幾位君王接做到了上述四點，從而使自己的國家崛起。本文最後就以韓非所著《韓非子·說疑》篇中的一段話做結：

為人主者，誠明於臣之所言，則雖羸弋馳騁，撞鐘舞女，國猶且存也。不

明臣之所言，雖節儉勤勞，布衣惡食，國猶自亡也。⁷⁰

參考文獻

一、古籍

- 1.司馬遷：《史記》（金陵書局本）
- 2.班固：《漢書》
- 3.韓非：《韓非子·說疑》
- 4.劉向：《戰國策》
- 5.荀子：《荀子·彊國》

二、專書

- 1.魯迅：《漢文學史綱要》
2. 梁啟超：《皇帝以來的第一人趙武靈王傳》，飲冰室合集，中華書局，1989年3月版。

三、期刊論文

- 1.周朋生、周慧敏：《21世紀以來《史記》「世家」研究述評－兼論其對後世文學的影響》
2. 張桂萍：《〈史記〉世家的編纂方法及其歷史觀念之民族特性》
3. 李黎：《從〈史記·外戚世家〉探析後宮女子的命運悲劇》
4. 蔣將、利明慧：《從〈留侯世家〉看司馬遷眼中的張良》
5. 袁金平：《據漢代簡帛校讀〈史記·趙世家〉一例》

⁷⁰ 韓非：《韓非子·說疑》

6. 梁建波：〈關於戰國趙國遷都的若干問題〉，《河北北方學院學報》第 31 卷第 4 期，2015 年 8 月
7. 郝紅暖：〈趙國定都邯鄲的主要因素分析〉，《邢台學院學報》第 29 卷第 2 期，2014 年 6 月
8. 侯佩鋒：〈魏國率先崛起的戰略地理要素〉，河南鄭州《時代報告》第 1 期，2013 年 8 月
9. 路明晶：〈趙武靈王的胡服騎射所體現的偉大歷史價值〉，華北《蘭臺世界》第 12 期，2014 年 9 月
10. 孫乾博：〈論胡服騎射促使趙國逐漸走向衰亡〉，重慶《交通大學學報》第 10 卷第 3 期，2010 年 6 月

四、學位論文

1. 林獻忠：《趙國發展戰略研究》，華中：華中師範大學碩士論文，2007
2. 辛小飛：《戰國初年魏文諸賢研究》，南京：南京師範大學博士論文
3. 梁歡：《六世而勝：論君主因素對秦統一六國的影響》，內蒙古：內蒙古大學碩士論文，2019
4. 任中義：《戰國七雄對外戰略比較研究》，鄭州：鄭州大學碩士論文

五、網路資料

1. 中國哲學書電子化計劃 (<https://ctext.org/shiji/zh>)
2. 漢籍電子文獻資料庫 (<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>)

逃逸與新生——論韓麗珠《空臉》中的主體 自覺與權力關係

摘要

過往論及香港文學，多止步九七回歸前後的失城創作，而後九七新生代作家卻鮮少受關注。然有異於九七前的焦慮與傷感，歷經政經變動、文化衝擊的後九七作家們，不僅冷靜地書寫生活，並也理性地透視周遭變動，而韓麗珠作為城市作家，運用敏銳觀察力與超現實想像，細膩描摹所處空間的異變，以及其中相互形構的權力關係。她經歷回歸後國家權力與個人主體間的矛盾，故於 2017 出版的小說《空臉》反思現實的困境。依此，個體在權力壓迫下的「逃逸路線」便是本文的第一重探討視野。此外更值得注意的是，作品中的主敘事者「空」與身邊人物的關係，亦呼應了法籍學者米歇爾·傅柯（Michel Foucault）（1926-1984）的主體與權力論述，在二者密不可分的對峙關係下，主體便以鬥爭為行動尋求建構自身的可能。故本論文受傅柯論述啟發，以《空臉》中的主體與權力關係為核心，分作四個部分闡述：第一部分，梳理韓麗珠創作的動機，歸納出生活與其緊密的鏈結；第二部分，討論「空」主體自覺的萌芽，並開展逃逸路線；第三部分，則論述「空」在四段人際關係中的權力與主體；最後則在城市的複雜情感中，人們作為多重角色的扮演者，需保持自覺以朗現主體作為結語。

關鍵字：韓麗珠、空臉、主體自覺、權力關係、後九七香港文學。

香港是一個不斷在消失的地方，從 1997 年之前就是了，一直至現在，它仍然在消失的過程裡。因為它在消失，所以它在強烈地存在，使人想要抓緊它。¹——韓麗珠

來自 T 地的作家說：「如果要寫作，不要離開自己的土地。」
於是我不由自主地想，離開自己的土地，是一件怎樣的事？是鳥離開竹了巢穴的樹、貓離開棲息的地區、蛇無法返回熟悉的洞穴，還是寄居蟹失去的舊有的殼同時再也找不到新的、蝸牛在雨天背踩碎，或，龜被活生生地剝離自己的背部？²——韓麗珠

一、前言：變動政治下的後九七作家

2019 年 8 月，香港作家韓麗珠（1978 年—）在狂暴的八號颱風掠過香港隔日，隻身前往炎熱晴朗的吉隆坡擔任「花蹤世界華文文學獎」的評審，她自言自己是「揹着城市到異地」³、「只有在一個陌生的地方，我才可以把附在背上已有兩個多月的城市暫時放在旅館房間的沙發上」⁴。兩個月前，城市狂躁不安，「反修例」運動在城市各處大規模的爆發——悲憤、絕望與死亡圍繞在韓麗珠的生活，她從不是一個出世的作家，她曾言：

雖然我的作品寫的大多是城市的故事，但城市是我生活的地方，我只是寫我生活地方上的事情。不過，別人看來就會覺得你理解城市，但對我來說，我的生活就是在城市，怎樣也離不開。我的小說不是很正面的對一個城市作評價，而是表達我不同的想法。⁵

因此，對她來說背上的城市有著令人放不下的重量，即便到了異鄉，她仍心繫著城市裡不安的動盪。因此在 2020 年初，她在臺灣出版散文集《黑日》——集結了自 2019 年 6 月以來，關於香港反對《逃犯條例修訂草案》運動（Anti-Extradition Law Amendment Bill Movement）以及少部分 2014 年 9 月到 10 月雨傘運動（Umbrella Movement）的隨筆紀錄。在書中她寫道：

¹ 孫梓評：〈到處存在的臉，到處不存在的我——韓麗珠談《空臉》〉，自由時報新聞網，2017 年 10 月 25 日，網址：<https://ent.ltn.com.tw/news/paper/1146171>（2020 年 12 月 26 日上網）。

² 韓麗珠：〈九月二十日（星期五）《黑日》〉，（新北：衛城／遠足文化有限公司，2020），頁 264。

³ 韓麗珠：〈微物碎語——韓麗珠專欄：揹着城市到異地〉，明周文化 MP Weekly 網站，2019 年 8 月 16 日，網址：<https://www.mpweekly.com/culture/%e9%9f%93%e9%ba%97%e7%8f%a0-%e5%b0%88%e6%ac%84-118329>（2020 年 12 月 26 日上網）。

⁴ 同註 3。

⁵ 張嘉俊：〈一些關於她和小說的事〉，收錄於伍家偉主編：《寫作好年華：香港新生代作家訪談與導賞》（香港：匯智出版社，2009 年），頁 24。

太陽之下有許多可怕的事。

這些可怕的事像黑色的雨，一直從天空不斷落下來，雨傘是抵擋不住的，肉身也中就會被腐蝕融化掉。人們無法對這些黑色的東西視而不見，當它們長久附在這城市裡，便會成為一種堅實的存在，下一代，或再下一代，將會一直活在幽暗的影子中。⁶

立場不同的人，其實都有著各自的理由和表達的自由；那時候，人們是否能無私地分享，不壓壞路邊的一朵花，不欺負沒有主人的貓狗，明白自己可以為了一種相信的價值不斷付出，也可以為了公義或至少是合理而盡力爭取。⁷

一字一句，都是韓麗珠親身經歷的感受、都是正在發生的歷史。香港作家的身分符號含混而複雜⁸；城市亦虛無飄渺、難以追尋、甚至正在漸漸「消失」。但是身為城市居民的她依然站在這裡、未曾離去，並站在她的位置，說出一個又一個的香港故事。

韓麗珠是一個早慧的青年作家，回溯她的創作歷程，在「九七回歸」的隔年，她的處女作《輸水管森林》一鳴驚人⁹，此作並不將焦點圍繞在解殖焦慮、香港身分歸屬及主體性問題，反倒將目光回歸自身，探討個人在城市中的生存困境以及人際關係，並於看似「無愛」¹⁰的文字中，藏匿著新生代作家對回歸後的感受。因此她特殊的超現實手法——異化且疏離的城市、難以想像的異常身體、人與人間複雜的關係，漸漸引起文壇上諸多文學評論家熱烈討論¹¹，此後她亦陸續出版了一連串風格獨特的佳作，在後九七的香港文壇上獨樹一格。

因此筆者嘗試整理臺灣的韓麗珠研究代表作，期刊論文有：林怡伶〈轉變是希望的開始？—論韓麗珠〈風箏家族〉身體與空間的變異意涵〉¹²討論身體之於空間的關係，身體亦是權力符號的象徵；鄒文律〈《i—城志·我城 05》

⁶ 韓麗珠：《黑日》，頁 7。

⁷ 韓麗珠：《黑日》，頁 284。

⁸ 李小良撰寫此章時提出：「『香港作家』這一名號，本來就是一個混雜的身分符號」，此導源於殖民地香港從來就是個移民與旅居者的城市，多元民族居於此城市的結果，導致「香港人」身分含混的結果。見王宏志、李小良、陳清橋合著：〈第四章，「我的香港」〉，《否想香港》（臺北：麥田出版股份有限公司，1997 年 7 月），頁 183。

⁹ 韓麗珠：《輸水管森林》，（香港：普普叢書，1998 年）。

¹⁰ 劉紹銘觀察八十年代後的香港文壇，認為新生代小說家有別於過去作家的濃情書寫，他們的作品漸變為「無愛」，甚至評論韓麗珠的有如大陸作家殘雪般麻木無情。詳見氏著：〈香港文學無愛紀〉，《一爐煙火：劉紹銘自選集》（香港：天地圖書，2005 年），頁 2-9。

¹¹ 溫焯瓚在梳理韓麗珠的創作歷程中提到：「《輸水管森林》成為評論界對於同代年輕作家的討論的代表作品，許子東、關麗珊、關夢南等文學評論家均紛紛對該書中的部分篇章有所回應。」，見氏著〈香港作家韓麗珠小說研究〉，中央大學中國文學系學位論文（2015 年 1 月），頁 30。

¹² 林怡伶：〈轉變是希望的開始？—論韓麗珠〈風箏家族〉身體與空間的變異意涵〉，《東華中國文學研究》第 11 期（2012 年 10 月），頁 199-216。

的城市及身體空間書寫—兼論“後九七香港青年作家”的情感結構》¹³指出韓作中的狹窄空間，呈現了香港青年在資本主義壓迫下的感受。碩士論文則有：溫煒瓚〈香港作家韓麗珠小說研究〉，細膩地整理韓麗珠的創作歷程，並分析各時期小說主題意涵與創作手法，可謂現階段最為詳盡的韓麗珠研究；陳姿含〈九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象〉¹⁴除梳理出後九七文學的文學脈絡外，更補充前人未深究的空間內部轉喻。除上述研究外，亦皆有零星研究討論到韓麗珠作品，然大多止步於 2017 年，其後出版的小說《空臉》¹⁵、《人皮刺繡》¹⁶與散文集《黑日》、《回家》¹⁷皆尚未有人討論。此外，筆者亦觀察到，現階段的韓麗珠研究大多以空間為縱軸，連結港人一直以來的生活困境；再以權力為橫軸，穿透高度發展的城市競爭問題；最後則交叉於個人，歸結到人際間的似遠若近的矛盾。

故本文擬以小說《空臉》為研究對象，並以散文集《黑日》與韓麗珠近年專訪為輔助資料，從前行研究中延伸探討以下議題：

第一、變動政治下主體自覺：韓麗珠小說已然從個體的生存狀態，更明確表現出政治隱喻。¹⁸前人研究中，溫煒瓚僅探討韓麗珠對九七回歸的感受；陳姿含則從「空間變異」與「渴望逃逸」直指其作品的失城意識。但本文則以人際關係為核心，探究在變動政治中，韓作所呈現的身分自覺積極性。

第二、逃逸後創建的新生主體：溫煒瓚與陳姿含兩位研究者都提出了韓麗珠作品裡藉由限縮的空間，建造出一條逃逸路線。但本文延伸此議題，更進一步指出逃逸後積極建立主體的自由意識。

因此筆者在前人基礎上，嘗試運用米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) (1926-1984) 的規訓／主體與權力以及吉爾·德勒茲 (Gilles Louis René Deleuze) (1925-1995) 的追溯逃逸路線理論，以身體與空間的變異為核心，探究城市中錯綜複雜的權力關係，並兼論主體如何積極創建新生、獲得自由的過程。

二、 邊緣主體的覺醒意識

從小到大，我覺得人就在被管理和制約。是想逃離，不過我發現，邊緣與主流是相對的，每個人有不同角色，有時自己被壓迫，有時自己壓迫他人。

¹³ 鄒文律：〈《i-城志·我城 05》的城市及身體空間書寫—兼論“後九七香港青年作家”的情感結構〉，《人文中國學報》第 25 期（2017 年 12 月），頁 193-229。

¹⁴ 陳姿含：〈九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象〉，國立清華大學中國文學系碩士論文（2016 年 7 月）。

¹⁵ 韓麗珠：《空臉》（臺北：聯經出版公司，2017 年 9 月）。

¹⁶ 韓麗珠：《人皮刺繡》（香港：藝鵠有限公司，2020 年 4 月）。

¹⁷ 韓麗珠：《回家》（香港：香港文學館，2020 年 8 月）。

¹⁸ 韓麗珠在 2019 年接受德國之聲的專訪時提到：「文學是關於生活的一切，而政治在生活中無處不在。」，風傳媒網站，2019 年 10 月 21 日，網址：<https://www.storm.mg/article/1854616?page=3>（2020 年 12 月 27 日上網）。

因此邊緣和主流的問題才會如此複雜¹⁹—韓麗珠。

七〇年代的香港是個高度現代化的資本主義城市，居民物質生活豐富、鉅額外資大量挹注的結果，讓城市各處大樓林立，此時港人們的被狂飆的經濟成就遮蔽雙眼，人人猶如機械般地汲汲營營，漠視了城市裡潛藏的居住危機。到了九七回歸後，中國政府大量開放陸客至港投資炒房、觀光消費，雖然帶來了大量的商機，但同時間產生的高消費、高租金、高地價，嚴重影響了土生土長的港人，而韓麗珠亦是在夾縫中求生存的城市居民之一，從小她便深刻體會到高競爭社會中潛藏的嚴格規訓、嚴重壓縮的生活空間，以及冷漠疏離的人際關係，故她將自己被壓榨的脆弱心靈置入寫作，試圖呈現現實、並找出一條通往自由的通道。她曾言：

寫作一直帶著我走進不一定安全的生活之中。文學讓人在尖銳的經驗裡找到安身之所。我一直對自己說，寫作的人只是一根管道，只要把自己帶到不同的未知的狀況，讓人和事情穿過自己，只要明白生命和自我，都如現實一般都是幻象，身體裡的敘事者就可以發出誠實的聲音。²⁰

據此，我們看到韓麗珠透過自身經驗與對他人的觀察，層層想像後，再澈底遺忘、蒸餾出真實。故綜覽韓麗珠作品，可發現多數角色都處於城市邊緣，承受著社會的規訓與壓迫、不平等與自我迷失。故以下本章從梳理《空臉》中異常體與主體間的關係出發，進而討論主角「空」為了重建自身的逃逸之道，並同時梳理「空」與身邊人物曖昧交錯的關係。

(一) 身體與權力的關係

權力形式一旦在日常生活中直接運作，就會對個體進行歸類。在他身上標示出個性，添加身份，施加一套真理法則，這樣，他本人和其他人都能藉此認出自己。正是權力形式，使得個體成為主體。「主體」一詞在此有雙重意義：憑藉控制或依賴而屈從於他人；通過良心和自我認知而束縛於他自身的認同。兩個意義都表明權利形式的征服性。²¹—米歇爾·傅柯(Michel Foucault)

肉體也直接捲入某種政治領域，權力關係直接控制它、干預它，給它打上

¹⁹ 鄧小樺：〈過渡時期的辯證—韓麗珠談《離心帶》〉，《自由時報·自由副刊》第 D11 版，2013 年 8 月 5 日。

²⁰ 韓麗珠：〈八月九日（星期五）〉，《黑日》，頁 195-196。

²¹ 〔法〕米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著；汪民安譯：〈主體和權力〉，《傅柯文選·III，自我技術》（北京：北京大學出版社，2006 年 1 月），頁 114。

標記，訓練它、折磨它、強迫它完成某些任務，表現某些儀式和發出某些訊號。這種肉體的政治干預，表現出一種複雜的交互關係……只有在肉體既具有生產力又被馴服時，它才能變成一種有用的力量。²²—米歇爾·傅柯 (Michel Foucault)

「主體與權力」是法國哲學家米歇爾·傅柯的哲學核心概念之一。有別於前人，傅柯擴大的權力定義的範圍，他認為權力集合了各種力量關係，形成了一個巨大的網絡；權力既是個體化也是客體化，它不是任何集團或個人的私有物²³，它存在於任何可施展的關係中。而權力創造知識 (Knowledge)，二者互相依存，成為管控主體的手段²⁴。從十八世紀開始，知識與權力的結構明確區別正常與異常主體的標準，且運用它規訓人的身體與行為，在通過一連串的管制、監控與隔離等規訓策略中，把人的身體變成認識對象，使它漸成了被規訓與懲罰的客體，同時也是馴服的主體。

而敏於書寫身體的韓麗珠，我們亦可見她藉筆下的異常肉身，反映出國家機器運作的權力機制。如：《灰花》裡因墓地不敷使用，因而將骨灰再制成器、混合入土、成長成花；〈風箏家族〉描寫家族女性的奇怪基因，使得身體的不斷發胖膨脹；《縫身》則讓配對成功的陌生軀體鑽洞縫合，從此兩具肉身緊緊不分；《離心帶》裡患了「飄盪症」的人們會愈來愈輕，如同氣球般地飄去。這些作品裡不難歸納出相似的公式——神秘疾病／基因導致異常身軀，而異常身軀往往使敘事者產生內在質疑，且須經歷一段長久的自我與社會價值的辯證過程，最後才能確立自我的主體價值。

於是，《空臉》亦循著相同的書寫模式——故事描述一座異常城市，居民莫名出現嗜睡症狀，有人以不眠抵抗嗜睡危機；有人則是不加抵抗、進入長眠。而另一方面，這座城市的政府亦如火如荼地推行「換臉法案」，意圖透過「標準臉容」以「美化市容」。而女主角「空」則是一個在換臉前猛然陷入嗜睡的患者，在她沉睡前一如旁人，對國家規訓順服，然甦醒後的她，卻開始懷疑起原本的生活，並決定重新檢視與他人的每段關係。

小說中的規訓權力，展現在國家的「換臉政策」上，強制而嚴格的控制作用於城民身上，讓他們透過臉容改造被標記，同時也成為受規訓的客體。麻木的他們早在嗜睡症蔓延之前，「已經對一切令人難以忍受的處境，都變得無可無不可」（《空臉》，頁 27），因為所處的城市，從未有著五光十色與活力充沛，而天空總是一片「陽光無法穿透的凶暴的灰，不知道在哪裡，破穿了一個洞，而唯一裝作

²² [法] 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》（北京：三聯出版，1999 年 5 月），頁 27。

²³ 傅柯認為：「施加於肉體的權力不應該被看作是一種所有權，而應被視為一種戰略。」，見氏著：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 28。

²⁴ 傅柯：「我們應該承認，權力製造知識（而且，不僅僅是因為知識為權力服務，權力才鼓勵知識，也不僅僅是因為知識有用，權力才使用知識）；權力和知識是互相連帶的。」，見氏著：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 29。

沒發現那個洞的方法就是，如常出門上班」(《空臉》，頁 19)；他們生活在監視之下，不存在著秘密，因為「私隱早已被包裹城或勿任意販賣，分別只在於我們知情還是不知情」(《空臉》，頁 41)。人們已然發現城市被潛藏的兇猛力量監控，但卻不加反抗，讓自己成為轉動城市中無數個相同的螺絲釘。於是女主角「空」，作為被權力者，具備抵抗意志與不妥協的自由，決定以逃逸進行鬥爭(agonism)。

另一方面，在小說中亦彷彿如可見到受壓抑的港人身影：解殖前未曾真正擁有過民主；解殖後亦未脫極權，故充滿著政治無力感。有的人比起遙不可及的「本土意識」，不如踏實地追求明確的「經濟成就」；然也有日益清醒者，猶如「空」般，利用各種方式逃逸規訓，追尋主體自由的可能。

(二) 以逃逸追尋主體自由

在前人研究²⁵裡都不約而同指出韓麗珠小說中的角色逃逸情節，是德勒茲(Gilles Louis René Deleuze)的「追溯逃逸路線」理論的運用：德勒茲認為逃逸是「某種精神錯亂」，而精神錯亂恰巧是「脫離常軌」。脫離軌道即是改變軌道，以及創造新的軌道。他同時也提出了「蛻化」(becoming)之說，說明某物逃匿的路線中，可以「蛻化」成不同事物，到最後則抹去固定的身分，「蛻化成不可感知」(becoming-imperceptible)。²⁶

文中「空」在陷入昏睡之前，她曾與身邊的陪伴者——「白日」有過一段關於「找自己」的談話：

「要是昏睡之後，並沒有出現另一個自己，或，自己並非躲在睡夢裡，而是另一個不知名的所在，那麼，我們仍然必須找到自己嗎？」我問他。

他盯著我身後的街道，展開了漫長的沉默，直至我們把桌子上的食物都吃光，他仍然沒有說話。(《空臉》，頁 46)

眼前的白日忽略了空的提問，他深刻了解到，自己與空所處的現實如此不堪，未來依然迷茫，即便多數城民以「睡眠」作為逃逸工具，然而仍有些人在夢中依然備受監控，即便甦醒後還是不能清楚辨識自己真實的樣子。

帶著沒有答案的疑問，空在進入換臉中心後的某一天陷入嗜睡，當他甦醒後，做為一個「昏睡後清醒」的人，雖然沒有辦法輕易想起過去那「不假思索」的日常，然而她卻感覺舒暢，甚至「好像自出生以來，從沒有那麼放鬆過，然後滑進了一片沒有盡頭的灰色之中，待在那裡很久很久」(《空臉》，頁 29)。從空的感受

²⁵ 溫煒瓚指出謝曉虹與鍾夢婷均以德勒茲的「追溯逃逸路線」，分析韓麗珠小說裡患病的人物的生存狀態與意涵，見氏著〈香港作家韓麗珠小說研究〉，中央大學中國文學系學位論文(2015年1月)，頁60。

²⁶ [美]雷諾·博格(Ronald Bogue)，李育霖譯：〈逃逸路線〉，《德勒茲論文學》(臺北：麥田文化股份有限公司，2006年6月)，頁261-263。

中，呈現出暫時逃匿常軌的輕快，她「以睡去換來全新的生命」(《空臉》，頁 34)，在精神已被社會規訓層層壓榨的恐懼外，安然睡成「最真實」的樣子，在夢裡感受到最初始的自己。

然在睡醒後，空的意識代表了什麼？韓麗珠在接受專訪時，曾提到構思《空臉》中嗜睡症的目的：

我覺得角色必須睡著，如果不是進入了這樣麻木的狀態，就不會對被換臉的事沒有感覺。這也是種生存的策略，特別是面對沒有辦法接受的痛苦的時候，人就會睡去，因為不想面對那些痛苦。(《空臉》，頁 34)

求「生存」，並不僅是生命的維持，韓麗珠所指涉的更是城民們的主體自覺，因此空在昏睡時漸漸遺忘五感的干擾，並進入真空，真切地感受到規訓下對面容的嚴重剝削。於是甦醒後的她，自覺更加明確，並決定進行第二次的逃脫「蛻化」——再度前往做臉工房，但她非要換成一張「符合規範」的臉；而是要從原本的臉容「逃出去」，她對著換臉過的女孩「慢慢」這麼說：

臉容一旦被人深刻地注視過，印在腦裡，或反覆地想像過，就完成了它的意義，人才可以從那裡生起離開這張臉的念頭，然後逃出去。(《空臉》，頁 63)

空的話中亦暗示了臉容的矛盾：對外需要受人注視，才能表現意義；對內則是猶如一個封閉空間，迫使人們不得不藏匿於臉容後。在這充滿規訓與監視的社會裡，似乎有股無形的權力將真實的我限縮，人們必須換上一張制式化的標準面孔，才能在城市中一如既往地安居。而也正如同傅柯所言：

受權力支配的人只能留在陰影之中。他們只能從被讓與的部分權利或者從他的暫時擁有的部分權利的折光中獲得光亮。但是，規訓權力是通過自己的不可見性來施展的。同時，它卻把一種被迫可見原則強加給它的對象。在規訓中，這些對象必須是可見的。他們的可見性確保了權力對他們的統治。²⁷

權力施加的同時，主體的自由便消失。但兩者並非互相排斥，而是相互對峙的關係，因為「不斷刺激權力關係的，是抵抗的意志和不妥協的自由」²⁸。而面對換

²⁷ [法] 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》(北京：三聯出版，1999 年 5 月)，頁 211。

²⁸ [法] 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著；汪民安譯：《傅柯文選. III，自我技術》(北京：北京大學出版社，2006 年 1 月)，頁 130。

臉於否的爭議，空的態度堅定：

「臉是我的。」我感到不以為然：「每個人都有自己的臉，還有自己的聲音，對於這一部分，誰都應該有主宰的權利。」（《空臉》，頁 69）

經歷長睡後的她，對臉容的定義有了新的體會——權力利用臉容支配自己，自己必須打破「被意義（規訓）」的臉容，蛻化成一張不被感知（imperceptible）影響的樣態，才能重新獲得主體的自由。在故事的最後，空經歷了兩次換臉手術，換上了一張嶄新臉容，然當她走進辦事處填寫新身分證所需的表格時，她卻頓時失語——

我常常想起那天，在窒息的邊緣徘徊了很久，那是少數的全然自由的時光。……在更換身分證的辦事處之內在更換身分證的辦事處內，職員看過醫生的證明書和所有表格後，要我告訴他關於這張臉的關鍵事情，讓他記錄在這張臉的檔案中。職員催迫的目光漸漸成了一個汪洋，我在水底憋著一口氣，要不，我衝上水面張開嘴巴呼吸，要不，我在水裡用光肺部僅存的氧氣。沒有聲音的時間成了一張很薄的膜。我應該全心相信自己的敘述，在別人的敘述中可以存活下來，但我的呼吸非常薄弱。（《空臉》，頁 256-247）

真實的我住在新臉孔，應該要感到無比自由，但弔詭的是，此時的她卻莫名感覺窒息，窒息的原因來自何處？韓麗珠在接受專訪時這麼說：「她敘述自己的方式，和被要求的敘述，有愈來愈大的差異——在這層面上，她的確是失去了敘述自己的能力。」²⁹空的失語呈現了權力與主體的矛盾關係：過去的空活在他人的敘述（意義）中，無法擁有敘述主體的權力；而今的她換上新臉容，卻被迫要經由規訓的程序才能取得新的身份。面對無形權力再一次伸手，她不再選擇憋氣——在別人的敘述中她已經活過一次、也死過一次，這一次她要活在自己的敘述。因此「沉默不語」是她最後的逃脫方式，不順服、亦不衝突，此時她感受到的是全然真實的自己。

三、 交錯情感與權力關係

寫這個小說的時候，我一直在想，人是如何適應自己的臉、他人的目光、所有應該要出現的表情，靈魂如何適應身軀、法例，和每一段由自己選擇

²⁹ 羅勒敏：〈無法被言說的細碎層次——專訪韓麗珠〉，聯合文學，2017年10月12日，網址：<http://www.unitas.me/?p=1057>（2020年12月27上網）。

或不由選擇的關係。如果沒有能力正面應擊，或許就只能一再逃開。³⁰—韓麗珠。

前述中曾論及韓麗珠的創作被歸於「無愛」世代的作品，在她筆下中我們幾乎較少看見溫暖感人的親密關懷，取而代之的是城市中冷靜疏離的人際關係。她可以說是有意識地書寫現實：人與人間的連結並非全都是自由選擇；亦有部分是在社會體制下的不由自主；更甚至依賴／控制關係的締結亦成為權力（power）的表現形式，而被控制的一方也因此成為「主體」。據此，本節即就《空臉》中敘事者「空」與她所經歷的四段關係探討城市男女如何適應這一段段「異化」的關係，並在其中辯證權力與主體的互動性。

（一）共存的矛盾關係：白日

在空從長眠中甦醒的那天，睜眼所見的第一個人便是一直以來陪伴在她身邊的「白日」，他儼然是空身邊忠實的照顧者，然而在白日的注視下，她的內心竟然產生某種矛盾的拒斥，甚至想要在一次躲進長久的昏睡中：

從他的坐姿看來，他已經把目光停留在我的臉上，一段很長的時間，以致我想要請他閉上那兩片亮晃晃的黑洞，那麼我就可以順勢再睡過去。（《空臉》，頁 6）

眼睛常與心靈聯想，因此視覺在五感中往往被假定跟精神有更緊密的關係，而白日的目光，便是一種「凝視（gaze）的權力」施展。在傅柯的權力理論中，他認為權力運作與凝視不可二分，當人凝視某件事物時，他的目的就是控制它們。也因此傅柯運用了傑瑞米·邊沁（Jeremy Bentham）（1748-1832）的全景敞視建築（panopticon）的概念，在這個全面開放的透明視域下，個體被他者無所不在的眼睛凝視，成為「權力局勢（power situation）的載體」³¹，從而讓每個主體都成為權力者的看守。也因此空雖然受到白日悉心的照料，卻在他空洞的眼中看不到自己，在這段依賴關係中，她感覺到自己成為受控的主體。

然而她與白日間關係的展開，或許並不能說是單方面的發生，而是不自主下的自由選擇，因為在規訓的社會中，似乎「人和人並不靠在一塊，就難以在擁擠的街道上，找到一個安定地停靠的角落」（《空臉》，頁 40）於是他們漸漸養成了一種習慣，等待對方的靠近，開始建立了關係。而在關係的進行中，權力的運轉正無形的展開——白日提出了一個睡眠實驗：

³⁰ 孫梓評：〈到處存在的臉，到處不存在的我——韓麗珠談《空臉》〉，自由時報新聞網，2017 年 10 月 25 日，網址：<https://ent.ltn.com.tw/news/paper/1146171>（2020 年 12 月 26 日上網）。

³¹ 傅柯認為全景敞視機制下，被囚禁者被一種權力局勢所制約，而他們本身就是這種權力局勢的載體。見氏著：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 226。

他轉過頭來向我提出一個令人不解的建議：在以後的日子，每個晚上一起睡覺，為了達到互相看守的作用。他說，這已經過他精細的計算，我上日班，而他上夜班，每天至少有兩個小時，我們會目睹仍在夢裡的對方。我看進他的眼睛去，就像以往的日子，他注視著我的時候，眼眸裡也沒有我，但，那裡有一個對我來說異常嶄新的世界。許多年過去了，我才明白當時的自己，必須留在那個迷宮般瞳孔裡的原因，只是為了那裡並沒有我的存在。（《空臉》，頁 49-50）

「人們必須長期緊密共處，其中一個重要的原因，就是為了尋回某個失蹤多時的自己。」白日說。這並非他的想法，而是英國睡眠研究學家史當斯在一九九八年提出的理論。「不管關係如何，找一個可以一起安睡的人。」史當斯關係的並不是親密，而是共睡的人可以彼此看守，所提供的是一種類近原始人在洞穴前生起火堆，驅趕黑暗中野獸的作用。（《空臉》，頁 70）

睡眠是人最內部的隱私，在睡去後的姿態才是人最原始的模樣，而白日的實驗提議，便是要將彼此最真實的部分赤裸地展示在眼前，在觀察（*observare*）彼此的同時，觀看者的也與被觀看者綑綁在一起，在權力關係中，觀察者「同時扮演兩個角色，從而把這種權力銘刻在自己身上，他成為征服自己的本源」³²。當白日與空兩人彼此看守睡眠時，權力位置便有互換的空隙，他們在對方的凝視中意圖尋回真實的自己，讓個體有主體化的可能。

然在實驗進行的過程中，空卻對兩人間出現的虛擬「箱子」感到不解，空認為這個「箱子」源自於白日，白日「強橫而封閉的氣息」使得空「時常感到壓迫」，在一次誠實的對談中，她與白日進行了一場關於「箱子」的辯證：

「所以，你認為，我藏著一個箱子，而且像捕魚那樣，意圖用這個箱子困著你，是這樣嗎？」...我感到立在面前的是一堵堅硬的牆壁。他把我所說的綜合、整理，然後以他的方式複述，偏離了我本來的意思，但我並不打算駁斥或解釋，因為在我們還沒有向對方說出第一句話之前，當我們還沒有相遇的時候，早已有更大的結構和系統，決定了我們思索和行動的方向。（《空臉》，頁 74）

在空的眼前，白日的質詢具備了權力的征服性，猶如他過去總是忽略自己多餘的提問般，意圖使自己成為順服的肉體，可越過白日，空在更遠處又看見更巨大的權力無形的施展——社會巨大的規訓，讓他們習慣於不去探究本源，讓他們習慣

³² [法] 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 227。

麻木，不知不覺被剝奪話語權。

「可是，真正藏著箱子的人，其實是你。」白日繼續說：「……你以為是別人的箱子把你圍困，其實是你只能在自己的箱子裡得到自由。……我始終沒有說出什麼的餘地，因為他是機智的人，把我的感受和想法都說出來，連同我的位置，都據為己有，我被他排除在我們之外。（《空臉》，頁 75）

「箱子」在空的解釋中，如同一個監獄將我隔絕，她活在白日的看守中，在這段關係裡是被排除的局外人；白日卻認為「箱子」來自於空的自我封閉，在空所製造的「異質空間（heterotopias）」³³中隔離了所有人。兩個人的想法逐漸分歧，關係中的權力不對等也漸漸浮現，「箱子」作為虛擬的隔離空間到底出自誰已然無從辯證，或許正猶如白日在某個夜晚的領悟——「那箱子，堵塞著我們的箱子，並非來自自我或你，而是由我們共同創造。」（《空臉》，頁 76）箱子作為異質空間的功能，讓白日與空得以隔離外界現實，在這個箱子中只有他們，而沒有箱子外嚴格的規訓。然而箱子無法讓他們共同躲藏太久，外界的權力作用如黑夜般巨大，最後空沉沉睡去以逃脫規訓，而白日亦在空醒後不久無端陷入睡眠，此時兩人的權力關係再次逆轉，但不同的是，白日的權力已無法再施展，因為「已經醒了過來的人，是無法再次昏睡」（《空臉》，頁 94），而空的主體自覺，驅使著她脫離這段關係。

在空決定離開他們共同的空間，前往做臉工廠之前，她做了一個奇怪的夢，而夢中又生出了另一個噩夢：

那是第一個晚上，我做了那個夢，那夢使人感到滿身罪惡，但同時使人得到釋放。在夢裡，令我始料不及的是，終於把白日俐落地殺掉了。雖然那是籌謀多時的計畫，但從沒有想過，事情如此順利地結束了，他幾乎不做出任何掙扎與反抗，脖子就在我手裡軟了下來，慢慢地從溫熱變成冰涼。（《空臉》，頁 99）

在夢中，空從奇怪噩夢甦醒後，他看見眼前的白日腰間掛了一具「正在枯萎的屍體」，而那具屍體跟白日的樣貌如出一轍，白日與現實中反常地喋喋不休，然而卻完全沒有察覺身上掛著一具屍體，空頓時體悟到，在這個城市的紀律中，白日亦成為了麻木的屍體，在權力下已然成為順服的肉體。後來的空，慢慢接受事實——「是那個夢，而不是他的昏睡，驅趕我們踏上了命定的殘忍」（《空臉》，頁 93）。

³³ Heterotopias 一詞，陳志梧譯作「差異地點」，後經張小虹改譯為「異質空間」，學界多以「異質空間」為主。見 Michel Foucault(1986) "Texts/ Contents of Other Spaces", *Diacritics*, 16(1) (Spring): 22-7. [源自 Foucault 的演講 "Des Espaces Autres"(1967).後刊於 1984 的法國期刊 *Architecture-Mouvement-Continuite*]，陳志梧譯：〈不同空間的正文與下文（脈絡）〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》，（臺北：明文書局，1988 年 4 月），頁 225-234。

她從夢裡覺察到現實的殘忍，殺害了一直在關係中的權力者白日，亦代表自己欲走出關係，脫離被凝視的個體化狀態。

(二) 互映的鏡像關係：慢慢

女孩慢慢猶如空的鏡像，她與空有若異卻似的特質：她們同樣想離開自己的臉容，想從封閉的臉容中脫困。慢慢在換臉法案尚未通過前便早已「無法容忍」自己的臉面而嘗試自毀、自縊，她認為自己與臉面「格格不入」，因為她真正的靈魂活在臉面下，受到家人束縛，令她難以逃脫權力塑造的空間。她曾如此敘述自己被歷史規訓引導（conduct）的後果：

「我不是我。」慢慢不止一次傳來這樣的訊息。「在我還沒長成自己之前，我首先是外婆、外公、祖父、祖母、父親和母親的殘影，而他們還沒有長成他們自己以前，他們首先是他們的外婆、外公、祖父、祖母，父親和母親的殘影，都像一匙充滿雜質的死水。（《空臉》，頁 55）

她所居住的房子過於狹小，住在那裏每一個人，都沒有自私的權利，他們四肢健全，但精神虛弱，欠缺了應有的生氣。自她進入青春期，跟她同齡的人的外貌紛紛出現轉變，只有她仍然停在原有的軀殼之內。（《空臉》，頁 56）

傅柯曾論及權力的施展是一種「行為引導和可能性的操縱」，從孩子的治理、靈魂的治理到家庭、病人的治理，都是一種行為加諸於個體的權力關係，但權力與抗拒不能二分，當個體感受到權力的壓迫時，便會萌生更強大的抵抗。³⁴於是慢慢對肉體的殘害，便是透過「身上的出口給自己創造新生」。她說：「關係是造成臉的主要線索」（《空臉》，頁 56）家人長久以來以凝視形塑她的臉，並是在規訓下使主體客體化，臉的逐漸增大，代表的是規訓的空間不斷膨脹，而自我則被限制在臉容後，逐漸乾枯。而空也跟慢慢相同，在規訓下的臉容中不得呼吸，亦在與白日的依存關係下感到束縛。如此相近的兩個陌生人，無端建立了關係，因為她們都瞭解到，在無所不在的監控下，她們都需要一個可以隱身的所在，讓她們不需要被他者凝視辨認。

然而矛盾的是，當她們亟欲想逃離某一段權力關係是，卻不自覺地又想進入一段權力關係，成為對方的權力者。當她們建立關係後，慢慢如同白日，也向空提出了要求，她希望空可以定期來探訪她，更希望空可以成為一個「檢查者」，以空內心的「勘誤表」，為她檢查臉上的「謬誤，多餘或欠缺」。而檢查作為權力

³⁴ [法] 米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著；汪民安譯：〈主體和權力〉，《傅柯文選·III，自我技術》，頁 128-129。

的行使，則是把她當作一個可以分析與描述的對象，成為一種把人符號化的過程，個體在此也進入文件領域，形成了「規訓個體的符碼」³⁵。面對這樣的要求，空迷惑了，她不懂為什麼當慢慢以激烈手段逃離家人的凝視時，卻又要投身入另一個人的陰影中，但當她目光觸及慢慢臉容的那一刻理解了——

我想說出一些推卻的言辭，可是當我的視線碰到她深陷的眼睛，忽然發現她所需要的其實只是一種可供依賴的注視，後來我再也沒有告訴她，那天，我從她的臉看到自己的臉。很久以後我才明白，臉部有很多看不見的細線彼此相連，但那時候，我還沒有洞悉這一點。（《空臉》，頁 60）

站在自己眼前的慢慢，和空有如雙生，他們在追求自我獨立的同時；同樣也渴望依附於他人。慢慢說：「臉容是造成關係的線索」，因此當慢慢摧毀原本的臉容時，代表著一段固有關係的破滅，然而生滅原本即是互為表裏，臉容中交錯相連的複雜線索，正象徵著城市中錯綜複雜的人際關係。這些關係可以自主，亦不能自主，慢慢不能選擇自己與原生家庭的依賴關係，因此在換臉過後，她希望「自主」選擇一段依賴關係。這是主體與權力之間的對峙，因為「臉面就是一個競技的場所」（《空臉》，頁 69），當臉容被檢查時，被檢查的臉容同樣也牽制著檢查者的權力。

然而，依賴關係終會因某一方的主體自覺而失衡，當空提出要主宰臉容、進行換臉手術時，慢慢與她產生了一場激烈的辯駁，而最後慢慢與她失聯了，就如同慢慢與家人的關係結束般，空了解到：「生命裡每個關口都非常狹窄，只能容一人通過」（《空臉》，頁 70），直到最後，空依然沒有與慢慢再見上一面，即便在換臉手術後，她們依然與彼此失之交臂，這段關係也落在了彼此話筒的一端。

（三）相互治癒的關係：醫生

換臉工房的醫生，或許比空還要早便覺察到限縮生活的無形權力，他了解到「這個世界確實穿破了一個巨大的洞，他時常感到自己快要被吸進去」（《空臉》，頁 110），猶如傅柯所描述：「這種封閉的、被割裂的空間，處處受到監視。在這一空間中，每個人都被鑲嵌在一個固定位置」³⁶，就像兒時跌落在陽台前的傷鳥成了一顆「沒法減退的圓點」，在他的人生中亦被固定為圓點³⁷、從不具有真正的

³⁵ [法]米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 213。

³⁶ [法]米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 211。

³⁷ 心理學中，無論圓、輪、正方形、十字架或平舉的兩臂等所有四元的圖形，均為自我的象徵。參見〔英〕佛德芬（Frieda Fordham）著；陳大中譯：《榮格心理學》（臺北：結構群文化事業，1990年），頁 64-65。

選擇，所有能夠作出或曾經的選擇，都要根據腦內的圓點，也就是被規訓賦予的固定位置而決定。在他的位置上，他試圖抵抗，他在一次救治受虐貓的過程中驚覺到——「虐貓的凶徒，他們同樣都想要把這個世界扭轉成自己理想的狀態，以截然不同的，甚至相反的方法。施虐和救治其實站立在非常相近的兩端。」（《空臉》，頁 111）

醫師的職業資格，對於他自身的限制並沒有實際的幫助，而他無法掀扯出藏在現有這張臉以下，那張一直被禁閉的臉，即便他並不懼怕冒險的後果，也能忍受創傷和發炎，但「世上沒有人會照見自己的長相。這是上帝給人類訂下的界線。人無法親自為自己換上另一張臉，正如一個身體無法開展兩種截然不同的生活」（《空臉》，頁 112）因此醫生渴望在手術過程中探知每張臉後潛藏的秘密，這便是他重拾臉容的途徑。然而權力壓迫是如此巨大，故他依舊未能找回長久以來被忽視的真實臉容，於是也跟大多數的人一樣陷入昏睡。

而在他甦醒後，第一位來訪的換臉病人，便是空。兩個睡後甦醒的陌生人，他們重新站在起點，從一片空白中開始建立關係，當她作為患者走進診所時，醫生才感覺到自己重新掌握了權力，建立作為醫者的權威主體。他對空的情感是好奇複雜的，因為眼前的空不同於自己，並不害怕將面容剖開、不害怕重新面對自己遺忘多時的真實自我。於是他頓時了解到，過去不能拋棄舊我的原因，是被外界規訓引導下順服的自己。

空的出現讓他對手術的定義改觀：「他打開他們的臉，掏出藏在臉之中的臉，同時，他也掀開了自己的臉，掀扯出更多他從不知道的臉」（《空臉》，頁 119）。於是在他決定展開空的手術時，他對自己的自剖手術也開始了，只是手術的醫生換了人，空在無意識中成為治癒他的醫生。但兩人並非完全立場一致，在一次對換臉示威運動的評論中，我們也可以看見兩人對失去原本臉面有著迥異的定義：

空盯著電視機的畫面說：「示威的人數愈來愈少，睡去的人愈來愈多。」

「不！」醫生說：「應該是，明白自由的確切意義的人數目漸漸在增加。這是一個新的時代，當人不再以面目劃分等級、定義價值，才有可能得到真正的解放。」

……

「你反對換臉嗎？」醫生不禁懷疑起來。

「我已經決定換臉、換上一張我想要成為的臉。」她說。

他便不以為然地沉默起來。他已經看過，也剖開過太多的臉。許多人以為自己正在爭取的，是個人、獨特的、心之所向的臉，但他們並不關心，也許沒有想過，所謂的「臉面」從一個社會組成開始，在發展的過程中，「臉」就是其中一個被掌握，有計畫地建立和型塑，甚至嚴厲的管治的項目。那些自以為自己的臉可由自己的心隨意改造的人只是忽略了更大的脈絡，而從來沒有察覺個體的臉只是和成大眾的臉的一個組件而已，有些人以為臉面是可供逃遁之路，藉著更新臉面，

就可進全新的生命階段。但那其實只是，從牢房的左方移動到右方，只要避免觸碰欄柵，就不會發現自己正被圍困。(《空臉》，頁 136-137)

醫生對臉面的看法存有矛盾，他既想找出自己丟失的臉，但卻仍臣服於社會型塑，認為更新臉面，只是從「牢房的左方移動到右方」，從一段關係跳出到另一個關係，主體依然無法擁有自主，在集體規訓下，人們活在更大的監控中，無法有所選擇；空則持反論，認為換上一張自己想要成為的臉，便擁有了型塑自我的主權，當自己能夠選擇一段關係，便是在其中選擇了新的身分，同時亦是積極的迎擊權力，正視主體的表現。

但兩人的互相治癒依舊持續，而治癒的關鍵方式便是：淘空。重新挖掘記憶深處的所有，重新定義自己的過去與現在。空在醫生給予的「紙鏡子」中不斷地塗鴉、變形，在鏡子所映照出的形象，由空自身回溯與重現，無止盡的變換後最後剩下深紅，紅海猶如母體，返回初始、亦為重生；而醫生則在手術前，翻開塵封已久的舊病例——舊病例的 X，想將臉換成舊情人的樣貌，將他被傷害的情感銘刻於外；M 則是醫生的舊情人，她想換成一張截然不同的臉，僅為了要從互相依賴的權力關係裡突圍。兩個病例都代表著在愛情上的權力關係，X 將痛苦外顯，M 則將痛苦抹去，醫生在回憶中明瞭，兩人的做法不同，但都是一種面對自我的方式。在療程的最後，空挖空了臉，取得了決定主體樣貌的權力；但醫生卻依舊無法坦然挖空自身，依然將選擇交託在他人手中。

(四) 相互頡頏的關係：楊半

多年後當空回憶起與楊半的關係時，她有著矛盾的感受——

事情過去了很久，可是當我想到楊半，還是會以各種方式設想，是否有別的方法，可以在碰上他的那一點迴避他，讓自己走向另一個方向，讓臉面以另一種方式被改變。(《空臉》，頁 161)

兩人的關係，來自於空的主動接近，接近的契機來自換臉前所閱讀的報導，報導中的楊半，是一位隱逸多年的演員，多年後的他，在經過了各種角色，經歷了生命的歸零與滌清，重新站在眾人面前成為了真正統領自己的先覺者，他認為「名字是一個劣質面具」(《空臉》，頁 83)、「名字只是一串美化了的編號，但終究只是一個編號」(《空臉》，頁 83)，因此作為反抗規訓將個體符號化的方式，便是拒絕被編碼，不再被「名字」所統領，因此他不斷的更改真名，並褪下舊有身分，成了木偶訓練人。

而當空要求加入木偶劇團訓練時，楊半對她僅有一個要求，即是「把臉交出來」。臉面向外，如同名字對外，交出臉面，即是交出對外的身分與個體權力，楊半的言論，也指涉了個體進入關係與體制後，外部權力對於個人身分的干預與

權力奪取。他說：

每個人都得把臉面交付，不是政府，就是組織，不是某個組織，就是某個信念，就算沒有信念，時間和習慣也會為你作出決定，沒有人能真正躲避臉部的開發。（《空臉》，頁 163）

楊半的話語中將權力作了分類，同時也強調了個體與權力間相互建構的關係。在傅柯的論點中，現代國家並非是一個凌駕個體身分發展的整體，而是個體身分是形塑國家權力的一部份，並且屈從於一套特定的模式。³⁸在重塑權力形式的過程中，權力者便利用「個體化」作為特定模式以鞏固自己施加權力的強度，也因此《空臉》中政府所強制通行的「換臉政策」，便是一種特定的個體化模式，目的是消弭個體的殊性，成為形構國家制度的一環。而在楊半的劇團體制下，交出臉面也成為他形構權力的模式，而「臉部開發」作為權力支配的代名詞，便具備著對外假定的意義，就如同任何制度下的關係，對外的呈現總不完全同於內部認同的意義。

而楊半作為權力者，他的態度強硬亦強大，他銳利的眼神將空一眼看穿，讓空感覺自己就像處於一個透明的密封瓶中，處處受到目光的穿透與監視。他瞭解空來到劇團的目的，知道空對於尋找身分、建立主體的渴望，因此他對空的第一個劇團訓練便是一演出。他認為在制度生存的人每天都在演出被規訓的角色，人們需要戲劇，是因為「戲劇使需要謊言的人得到充分的理由，緩和他們的矛盾，使他們在臉的外部 and 內部達到平衡，而臉，是兩者之間的一道邊界」（《空臉》，頁 172）。人們處於每個制度與關係中，都需要扮演符合規訓的對外角色，因此楊半提醒空進入戲劇的同時，要「保持自覺，不深陷其中」，在被「個體化」的同時，仍需保有「個體自我」。

於是空開始書寫自己一直以來的生命劇本，對一直以來扮演的角色做自我敘述。楊半利用檢查空的劇本，以取得「書寫權力」，在空的自我陳述中，將她的生命簡化，在覆讀劇本時不忘加強他的權力敘述。而空在楊半的強大權力下，渴求自由的意識萌生，意欲奪回敘述自我的話語，她作想：

當時我沒想到，楊的敘述這麼強韌，而且能把人封閉的原因，正是因為，那敘述是搖搖欲墜的，同時布滿了懷疑的部分，看起來跟一般的認知迥然不同，使人生出了一股慾望，想要以自己的力量填補他敘述裡層出不窮的孔洞。因為，那看起來，就像是我自己的敘述。（《空臉》，頁 178）

³⁸ 傅柯在討論個體權力的新配置與組織時提到：「我們不應該將現代國家看作是一個凌駕個體之上，漠視他的身分和存在而發展起來的整體。相反，它應該被看成是一個複雜結構。個體可以被整合進這個結構，但採用的是這樣一個條件：個體性會被塑造成一個新形式，並且屈從於一套特定的模式。」，見氏著：《傅柯文選. III，自我技術》，頁 118。

於是空決定開始她的「鬥爭」行動，為了反對束縛自由個體的「被敘述」，她背著楊半寫出自己藏在盒子中，已被遺忘久遠的劇本。

我清楚知道，楊只是一個假藉，我真正要背著的是白日，或許還有，校對部的慧小姐生活周遭的陌生人，父母親與祖父母，我背著的是我自己，才能展開蛇皮那樣的敘述。（《空臉》，頁 194）

在古地中海文明傳統中，蛇蛻象徵著新生與永恆的開端，當蛇蛻去過往的舊皮囊時，本體也隨之復活與療癒。也因此空的敘述亦帶有個體新生的積極意象，將她把自己的過往掏空殆盡，將內心藏匿的凌亂不堪全數整理，因過度擁擠而生成的空洞臉容，便能如同蛇蛻般獲得嶄新生命。

空因此寫下了兩個劇本，其中一個提到了城市中瀰漫不去的腥氣，而這些腥氣來自於人們的臉容，只有腐壞的物品才會產生腥味，因此人們的臉一張接一張壞了，腥氣也隨之呈現，但殘酷的是，毀壞自己臉容的暴徒居然正是自己——無法忍受城市屠臉的暴舉，只好以自毀反抗。空還寫下了自己的祖父，也在無法忍受地方逐漸崩壞下，割下臉皮自毀逝去；第二個劇本，延續祖父的屠臉，則寫下了祖母對祖父的懷念與愛，然而她所實踐的方式卻是讓自己的身軀成為祖父亡靈的居所，她開始複製他生前的所有行程、舉動，最後也隨著祖父割下自己的臉容。在空的劇本中，我們足以見到韓麗珠試圖在此隱喻的權力壓迫，屠臉行動愈劇烈、人們反抗的行動也愈加偏激，在國家機器的暴力運作下，主體卻更急迫的行使抵抗的意志與不妥協的自由，由此可印證——「主體與權力是相互刺激與爭鬥，並成為了永恆的挑釁」³⁹。而在故事的最後，空終究完成自剖的劇本，同時認清了一個事實——

人和人之間難以克服的距離，就是自己的臉，沒有人可以安居住在在自己的臉面之中，因為這裡有著迫切的需求要靠近——靠近外面的世界，另一個人或更高的標準。人們可以做的就是，不斷嘗試把自己放進另一張臉中。（《空臉》，頁 220）

空在經過最後一段與楊半的關係後，她瞭解到自己一直以來所追求的，是一種真正擁有選擇臉容的自由、一種選擇身分的自主、一種在任何關係建立上的從容。沒有人可以脫離任何人的敘述安居，也正代表我們必須戴著不同臉容互相靠近，當我們渴望擁有更高度的自我掌控，便需要不斷嘗試將自己置入另一個身分演出，但需要不深陷其中，並不斷對抗權力，始能讓主體真正朗現。

四、 結論：蛇蛻——新生的自由靈魂

³⁹ [法] 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著；汪民安譯：《傅柯文選·III，自我技術》，頁 130。

因為語言離我的日常生活很遙遠，所以小說中的世界就如同一個洞，我可以藏身其中。在小說的世界裡，什麼都可以發生。當然，它也並非完全脫離現實世界，而是從另一個入口進入到現實。小說是虛構的，但虛構是為了要鑿穿現實生活里許多的謊言。現實生活中，人與人之間的相處基於禮貌，基於社會規範，其實我們不斷說出許多謊言和隱瞞，否則的話我們的人際關係會很恐怖。而小說的世界其實是將真相還原出來，通過虛構和想像。⁴⁰——韓麗珠

韓麗珠的創作至始至終未曾離開過生活，生活是她文學的原點，而她亦利用小說的虛構性特質還原現實中曖昧的語言與立場，因為現實所見未必全為實相，而小說的作用便是讓讀者嘗試站在不同立場去重新看待生活中的習以為常。在《空臉》中，韓麗珠依舊在談論生活，依舊在討論人際關係的互動，她所描繪的城市，在權力體制下人人都是一個被標準化的個體，單一麻木的臉容創建了一個複製時代，於是有人沉睡以逃避權力控制；而也有人在睡後產生主體自覺。然而主體的確立並非僅由個人形構，必須通過自我認知的關係，去確認個體的身分，於是「空」作為一個覺醒者，她建構主體的路徑亦是韓麗珠要在小說中辯證的現實困境——「臉容」向外，隱喻了現代人的角色與身分，在歷史中、制度中、情感中，與各種權力關係交錯共織。有人在其中扮演了被規訓的角色而不自覺；有人則是自覺性進入某個身分；而更有些人是自覺後想逃離某段關係與角色。於是在角色中，人們亦陷入混亂與迷失，在生活中不斷演出各種角色的結果，便是遺忘了自己原本的模樣，甚至弄假成真，真假莫辨。於是「空」的如同她的名字一樣選擇以「空」作為途徑逃逸，她掏空自己的臉容，掏空別人賦予她的身分，過去她在每一段關係中，總是被他者施加權力的一方，也因而總是活再他人的敘述中，故對自己的敘述模糊不清。因此甦醒的她，並非要拋棄過去，而是透過敘述面對歷史的陰影——惟有面對不堪，臉容才能重建，掛上新的臉容，才能開始一段新的敘述。

而回應到韓麗珠所處的現實，或許亦正是如此。香港這座城市亦掛上了各種臉容，城市的居民亦在殖民與回歸後的權力關係中經歷了不同身分，亦代表需要在不同規訓中扮演各種角色。然而無論安於現狀也好、無論混亂焦慮也罷，或許作為身在其中的城市居民，韓麗珠要透過小說告訴讀者的便是在任何關係中，都不忘要保持自覺，全心相信自己的敘述，才能取得蛇蛻後的自由靈魂。

⁴⁰ 德國之聲：〈香港小說家韓麗珠談「反送中」：香港每天都變得更荒謬，墮落得很快〉，2019年10月21日，風傳媒，網址：<https://www.storm.mg/article/1854616>（2021年1月7日上網）。

參考文獻

一、專書

- 王宏志：《否想香港：歷史·文化·未來》（臺北：麥田出版有限公司，1997年）。
- 伍家偉主《寫作好年華：香港新生代作家訪談與導賞》（香港：匯智出版社，2009年）。
- 徐承恩：《香港，鬱躁的家邦：本土觀點的香港源流史》（臺北：左岸文化／遠足文化有限公司，2017年）。
- 陳志梧譯：〈不同空間的正文與下文（脈絡）〉，收錄於夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》，（臺北：明文書局，1988年）。
- 陳智德：《根著我城：戰後至2000年代的香港文學》（臺北：聯經出版公司，2019年）。
- 劉紹銘：《一爐煙火：劉紹銘自選集》（香港：天地圖書，2005年）。
- 韓麗珠：《輸水管森林》（香港：普普叢書，1998年）。
- 韓麗珠：《風箏家族》（臺北：聯合文學，2008年）。
- 韓麗珠：《灰花》（臺北：聯合文學，2009年）。
- 韓麗珠：《縫身》（臺北：聯合文學，2010年）。
- 韓麗珠，謝曉虹：《雙城辭典》（臺北：聯經出版公司，2012年）。
- 韓麗珠：《離心帶》（臺北：印刻文學出版社，2013年）。
- 韓麗珠：《空臉》（臺北：聯經出版公司，2017年）。
- 韓麗珠：《黑日》（新北：衛城／遠足文化有限公司，2020年）。
- 〔英〕佛德芬（Frieda Fordham）著；陳大中譯：《榮格心理學》（臺北：結構群文化事業，1990年）。
- 〔法〕米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著；劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》（北京：三聯出版，1999年）。
- 〔美〕蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）著，刁筱華譯：《疾病的隱喻》（臺北：大田出版有限公司，2000年）。
- 〔法〕米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著；汪民安譯，《傅柯文選. III, 自我技術》（北京：北京大學出版社，2006年）。
- 〔美〕雷諾·博格（Ronald Bogue）著，李育霖譯：《德勒茲論文學》（臺北：麥田出版，2006年）。
- 〔瑞〕卡爾·榮格〔Carl G. Jung〕，莊仲黎譯：《榮格論自我與無意識》（臺北：商周出版社，2019年）。

二、期刊論文

鄒文律：〈《i-城志·我城 05》的城市及身體空間書寫—兼論“後九七香港青年作家”的情感結構〉，《人文中國學報》第 25 期（2017 年 12 月）。

林怡伶：〈轉變是希望的開始？—論韓麗珠〈風箏家族〉身體與空間的變異意涵〉，《東華中國文學研究》，第 11 期（2012 年 12 月）。

溫煒翎，《香港作家韓麗珠小說研究》，國立中央大學中國文學系碩士論文（2015 年 6 月）。

陳姿含：〈九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象〉，國立清華大學中國文學系碩士論文（2016 年 7 月）。

三、 報刊雜誌

鄧小樺：〈過渡時期的辯證—韓麗珠談《離心帶》〉，《自由時報·自由副刊》第 D11 版，2013 年 8 月 5 日。

四、 網路資料

〈追溯逃亡路線——讀韓麗珠《灰花》〉，《信報》（要聞），2009 年 11 月 14 日，網址：

http://www.hkej.com/template/dailynews/jsp/detail.jsp?dnews_id=1075&cat_id=1&title_id=142474（2020 年 12 月 28 日上網）。

〈無法被言說的細碎層次——專訪韓麗珠〉，聯合文學，2017 年 10 月 12 日，網址：<http://www.unitas.me/?p=1057>（2020 年 12 月 27 日上網）。

〈到處存在的臉，到處不存在的我——韓麗珠談《空臉》〉，自由時報新聞網，2017 年 10 月 25 日，網址：<https://ent.ltn.com.tw/news/paper/1146171>（2020 年 12 月 26 日上網）。

〈微物碎語——韓麗珠專欄：揸着城市到異地〉，明周文化 MP Weekly 網站，2019 年 8 月 16 日，網址：<https://www.mpweekly.com/culture/%e9%9f%93%e9%ba%97%e7%8f%a0-%e5%b0%88%e6%ac%84-118329>（2020 年 12 月 26 日上網）。

德國之聲：〈香港小說家韓麗珠談「反送中」：香港每天都變得更荒謬，墮落得很快〉，2019 年 10 月 21 日，風傳媒，網址：<https://www.storm.mg/article/1854616>（2021 年 1 月 7 日上網）。

向死而生：探析余華《第七天》之「七」 的生命敘述

卓彥峯

摘要

由於濃厚的宗教色彩和怪誕手法，《第七天》吸引不少學者從後死亡意識、基督教結構敘述進行追問，試圖釐清余華對於死亡描寫的荒誕及顛覆，探析如何延伸至寫實社會的議題。基於學術思想的承繼，以及關注角度的不同，外來文化似乎已然跟余華作品劃上等號，然而本文所指究竟為重外來還是重傳統，如今仍尚未有定論。隨著文化的演進及流廣，本土文化與外來思想的影響已成了論述的議題，隨著余華獨特的寫作風格隨著環境而趨於改變，不惟原意沉蕪於眾多爭論之中，原著更於轉譯的過程中出現被單一定向化的現象。

為此，本文首先將爬梳《聖經》與道教學說的原始論述，釐清兩種詮釋「七」向度的思路，提出目前宗教研究未論及之部分。其次針對二派「七」的流變進行分析，於紛紜雜沓的說解中，考察異同之處，進而鉤沉其詮釋趨向與價值共準。最後一部分將聚焦於余華筆下的生命思想與《第七天》的內證分析，反思「七」所呈現之脈絡，由是兩派立論證成《第七天》認知的合理性，以求對《第七天》生命下的安息之說更詳切之詮釋。

關鍵詞：余華、《第七天》、生命敘述、安息

一、前言

自中國 1980 年代改革開放時期開始，大量的西方理論作品和思潮進入中國，中國當代文學也在改革開放後走向世界化的脈絡。受西方前衛藝術和實驗精神影響的余華，正是因為這樣的文化環境走上了先鋒派寫作的巔峰。隨著《活著》、《許三觀賣血記》、《在細雨中呼喊》以及《兄弟》(上)(下)的出版，不難發現余華對於怪誕、戲謔、暴力等小說技法與長篇小說的敘事結構日漸熟悉，充滿余華個人生命階段特色的作品也使得讀者對於文本帶有的叛逆哲理而有所期待。

正因如此，當 2003 年 6 月第五部長篇小說《第七天》出版時，備受期待的余華又因為「題材不夠聳動」、「大量引用日常生活新聞的剪影」引來大量輿論之爭。¹但當我們回頭看到同樣被兩極化聲浪包圍的《兄弟》，余華在書後記中說的這段話，就能對其寫作構思的開端和堅持得到理解，似乎也不就那麼意外：

寫作就是這樣奇妙，從狹窄開始往往寫出寬廣，從寬廣反而寫出狹窄。這和人生一模一樣，從一條寬廣大路出發的人常常走投無路，從一條羊腸小道出發的人卻能夠走到遙遠的天邊。²

從 20 世紀 90 年代末到 21 新世紀，余華的寫作風格轉變，是對生命歷程的體悟和歷練的轉換，就像《兄弟》收到的謾罵，再到大眾對此書的質疑與不解，余華非但不意外，更像是順理成章地承受下來，試圖讓讀者解讀出更多的角度，並體會人生的現實面。³現實就是一種不斷轉化的過程，每個人都將走向不同的道路之上，無關乎與大眾的現實經驗能否重合。

《第七天》由標題看來，表面象徵著由七之數衍生的故事，內容上卻是帶上大量的生命哲理和宗教思維。王德威曾在書序中提到：「《第七天》顧名思義，宗教（基督教）隱喻呼之欲出。」（頁 3）基督教的信仰色彩在余華的生命裡是不可割捨的一部分，加上大量西方作品的汲取，這些自覺便成為余華在宗教文學創作上的脈絡，余華甚至直言：「我願意成為《聖經》的作者。但是給我一萬年的時間，我也寫不出來。」⁴對此，基督教的隱喻在余華的創作裡是無庸置疑的。而目

¹ 王德威〈從十八歲到第七天〉：「對《第七天》感到失望的讀者紛紛指出這本小說內容平淡，彷彿是微博總匯，沒有『賣點』。」收錄於余華：《第七天》（臺北：麥田出版，2013 年），頁 8。往後引用到此書的分析眾多，為顯版面整齊，故此節關於《第七天》的內容將採隨文注的方式。

² 余華：〈後記〉，收錄於《兄弟》（上海：上海文藝出版社，2006 年），書末頁。

³ 余華曾在研討會上談到：「我寫《第七天》的初衷就是要用這樣的方式把我們時代中荒誕的事情集中起來寫，如果用《許三觀賣血記》的方式，用《活著》的方式，只能寫一件事情，我並不反對這樣寫，但是如果集中精力寫一個上訪的故事或者寫一個拆遷的故事，我寧願選擇紀實的方式去寫，因為上訪或者拆遷這些事件本身已經足夠豐富足夠荒誕，用紀實的方式表現出來已經具有震撼力，何必再去虛構它們？」收錄於張清華、張新穎等著：〈余華長篇小說《第七天》學術研討會紀要〉，《當代作家評論》第 6 期，2013 年 10 月，頁 113-114。

⁴ 余華、楊紹斌：〈我只要寫作，就是回家〉，《當代作家評論》第 1 期，1999 年 1 月，頁 13。

前學界針對《第七天》的研究也多半源自於聖經中創世紀的架構比對和創世思想，對於死亡的探討也源自於宗教的詩性美學，可借鑒的學者繁多。⁵

余華曾在受訪時談到《第七天》的靈感是來自虛無飄渺的現實，故事架構也的確來自於舊約《創世紀》的架構，不可否認的是，也的確和中國傳統的「頭七」無法分割。⁶《第七天》確實和聖經也絕對地關聯，儘管余華朝著《創世紀》開篇的方式進行寫作，但潛意識和中國傳統的習俗卻有著不可分割的相似之處，在書裡的開篇一開始是如此描寫的：

濃霧裡影影幢幢，我聽到活生生的聲音此起彼伏，猶如波動之水。我虛無飄渺的站在這裡，等待 203 路公交車。……我意識到這是一個重要的日子：我死去的第一天。可是我沒有淨身，也沒有穿上斂衣。（頁 16-17）

這裡談到三個概念，其一是濃霧的初始，《創世紀》第一章：「地是空洞混沌，淵面黑暗；神的靈運行在水面上。」⁷而《太上化道度世仙經》也說：「太初者，混沌之始也；混沌者，天地分立之先也。」⁸；其二從楊飛死去的第一天，聖經說神將光和暗分開了，道經說太初之始配合陰陽之立；其三斂衣的概念在文本中延伸到老者和楊飛的對話中得知，斂衣又名「壽衣」，取吉祥之意，是東方傳統的思想。

有趣的是，用著一種外來文化的概念談及中國社會的現實和苦難，在一片西方主義濃厚的理念下，似乎還殘留著根深蒂固的東方性。楊飛死後七天的過程中，從骨灰盒談及對家的依託，再到壽衣的淨身寓意，中西交錯的習俗下，余華免不了回歸東方傳統禮俗的思維痕跡。⁹這些融合地十分自然的禮俗現象，也代表著

⁵ 目前學界對於《第七天》的期刊論文及評論兩岸共有 177 篇，而學術論文則有 20 篇。其中與此文談論宗教議題最為相關的是中國學者于豐志：《從《第七天》看余華對外來文學影響的創造性轉化》，北京：北京外國語大學比較文學與世界文學所碩士論文，2018 年。內容談及第七天的創世紀框架和時間線對比，但對於七天的敘述僅限於現實與理想的對比，對七的全觀較少。而臺灣學者則有謝樺瑩：《生命之傷與情——余華小說「先鋒性」的發展歷程》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2015 年。則是關於死無葬身之地的情感和表現手法有所論述，與本文談論的安息觀有所重合，故談及此兩篇著作。

⁶ 余華：「剛剛向外公布這部小說的書名時，就有讀者預測是《創世記》開篇的方式，太厲害了。我確實是借助了這個方式，當然中國有頭七的說法，但是我在寫的時候不讓自己去想頭七，腦子裡全是《創世記》的七天。」收入田超：〈余華談新作《第七天》：我寫的是我們的生活〉，《人民網：網上的人民日報》網站，2013 年 6 月 27 日，網站：<http://media.people.com.cn/BIG5/n/2013/0627/c40606-21986754.html>（2020 年 4 月 28 日上網）。

⁷ 摩西：〈創世紀〉第 1 章，收錄於中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》（香港：海天書樓，1989 年），頁 30。

⁸ 佚名：〈陽造化萬物舍靈〉，《太上化道度世仙經》，收入新文豐出版公司編輯部輯：《正統道藏》第 19 冊（臺北：新文豐，1977 年），四經同卷，頁 97。

⁹ 劉穎：「後期的余華新寫實主義小說逐漸轉向更貼近社會現實，從所謂純文學探索的空間裡後撤了一步，保留了對過去的探索精神，又對當下的社會和歷史有非常複雜的認識。回到現實和民族史才是文學的新起點，余華正是抱著道家人生哲學的精神內涵與當今現實生活相結合找尋文學的新出路，找尋思想的新境界，找尋未來時代的走向。」《余華小說中的道家人生哲學》，長春：東北師範大學中國現當代文學碩士論文，2012 年，頁 9。

當今社會現實的迴響。因此本節將從西方聖經的奠基延伸，加入東方道教對生命的象徵和描摹，從東西兩方各所推崇之「七」數的目的，推論余華筆下的現實世界之於「七」的精神象徵。再者，就兩派論點的相同特徵進行比對，我們將回歸尋根的好奇心，試圖得出余華潛藏在《第七天》下的安息寓意——生命的完全性，從超脫身體的靈魂象徵，賦予談及《第七天》文本中新的現實可能，亦呼應余華對於靈肉的想像。

二、聖經對「七」：創世的完整

前言提及聖經對於余華是影響甚深的一部經典，甚至余華在談論關於音樂性的藝術思考或者創作，都不忘回顧上帝的敘述。¹⁰聖經從舊約到新約共計六十六卷，被譽為創造宇宙和人的天父給全人類的福音，收錄數十位不同的作者合編而成。在聖經的註解中，「七」和「十」都是大圓滿的數字，分別記號不同的造物主話語。為接續前人所研究之《第七天》的宗教意涵，在此便從聖經內先提出兩種關於「七」的衍生作主要釋義。

（一）創世的完美：無缺陷和絕對徹底

耶和華從虛無的渾沌創造世界，分別造了光、空氣、海、地、動植物、日月星辰，從中到第六日才創造了人，而第七日則被訂為聖日，耶和華卸下了創造之工，並賜福於第七日：

- 一 天地萬物都造齊了。
- 二 到第七日，神造物的工已經完畢，就在第七日些了他一切的工，安息了。
- 三 神賜福給第七日，訂為聖日，因為在這日，神歇了他一切創造的工，就安息了。¹¹

在耶和華創世的第六日，其所創造的世界全數完成，之所以到達第七天，是因為神所創造的世界有了秩序和規律，因此不需要任何增減，所以需要歇息和安生的一天，真正成為圓滿的永止。此處的第七天是完整了前六天的創造歷程，雖無創造，耶和華卻依舊管制且看顧著整個世界。

¹⁰ 『我曾經在《聖經》裏讀到過這樣的敘述，此後是巴赫的《平均律》和這一首《馬太受難曲》。我明白了柏遼茲為什麼會這樣說：「巴赫就像巴赫，正像上帝就像上帝一樣。」』見氏著，余華：〈音樂影響了我的寫作〉，收錄於《靈魂飯》（臺北：遠流出版社，2002年），頁125。

¹¹ 創世紀此章第2小節的「安息」出自於希伯來原文的「安息日」。《出埃及記》第20章第11小節也提到「神賜福給第七日」但用「安息日」代替了「第七日」。此刻神卸下的是創造之工，並未卸下祂管理宇宙的工作。摩西：〈創世紀〉第2章，收錄於中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》，頁31。

同樣在創世紀內，第三章耶和華創造亞當和夏娃後，第四章和第五章寫到關於人類的繁衍及增長。到了第六章卻來到人類的罪惡，耶和華對造人於地的劣根性感到後悔（難過），因此決定毀滅不完整的部分，也就是知名的大洪水事件——諾亞造方舟。先不論洪水氾濫的滅世之說，首先看見對於耶和華而言，在篩選的過程中，潔淨的部分需要完全留下，不潔淨的地方卻只保留一絲仁慈，也能再次看見對於七代表的完整寓意：

- 一 耶和華對諾亞說：「你和你的全家都要進入方舟，因為在這世代中，我見你在我面前是義人。
- 二 凡潔淨的畜類，你要帶七公七母；不潔淨的畜類，你要帶一公一母；
- 三 空中的飛鳥，也要帶七公七母，可以留種，活在全地上；
- 四 因為再過七天，我要降雨在地上四十晝夜，把我所造的各種活物，都從地上除滅¹²

前段敘述第七日的「七」是無缺陷，造就了一個完整的世界，無須添補。此時在耶和華與諾亞的對話中，七公七母的「七」寓意是完整的個體，是跟諾亞跟亞伯一樣被神得以承認的義人存在，而非無缺陷的基因。¹³巧合的是，在創世紀裏頭記載此篇的章節亦是第七章，對於耶和華篩選聖潔的心態，也有所呼應。文中後段提及洪水來臨的日子是七天之後，更能象徵一個生命歷程的終止和開端，生與死在此刻交會重疊，最終成為以相對完整性接續耶和華所創造的完整世界。

（二）命運的結構：見參數的無垠象徵

談論到創世紀中耶和華創造世間的完整之說，提及第四、五章的人類繁衍。其中亞當和夏娃結婚後因誤信蛇的誘惑而被逐出伊甸園，生下了該隱與亞伯，前段提及亞伯在耶穌口中被視為義人的血脈，那麼該隱就是站在十分對立的罪惡面。該隱在殺死亞伯之後，接連對耶和華說謊，使得罪的枷鎖和影子在該隱身上越陷越深，因而被放逐，在離開之前耶和華為避免該隱血液引來更多仇恨的報復，賜給了他一個記號：「耶和華對他說：「凡殺該隱的必遭報七倍。」¹⁴該隱的後代流傳著他的血液，聖經中只描寫了該隱的第五代孫拉麥一個人的故事，因其一人便代表了全體人類的自私自利和對仇恨的偏執，比起該隱所造下的罪孽，更來得巨大。因此耶和華釋出了對第二種「七」的釋義：無數、無垠的象徵。我們從拉麥說的話能看見相互呼應的模式：

¹² 諾亞像以諾，是上古洪水時代以前同被形容「與神同行」的存在，此刻的義人指得是相對完整的存在，而非無缺陷。摩西：〈創世紀〉第 7 章，頁 37-38。

¹³ 耶穌說：「叫世人所流義人的血，都歸到你們身上，從義人亞伯的血起，直到你們在殿和壇中間所殺的巴拉家的兒子撒迦利亞的血為止。」見〈馬太福音〉第 23 章 35 節，收錄於中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》（香港：海天書樓，1989 年），頁 1382。

¹⁴ 摩西：〈創世紀〉第 4 章，收錄於中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》，頁 35。

二三 拉麥對他兩個妻子說：「亞大、洗拉，聽我的聲音；拉麥的妻子細聽我的話語：壯年人傷我，我把他殺了；少年人損我，我把它害了。」

二四 若殺該隱，遭報七倍；殺拉麥，必遭報七十七倍。¹⁵

拉麥報復的聲音是代表著全體人類的暴亂和動盪，無止盡的仇視和報復成為災禍的起因，但是我們卻無法遏止此類情況的發生。神為了防止，再次告誡世人若是再對拉麥報復，便會受到七十七倍，也就是無數次的報應。聖經認為解決人類問題最好的方法就是寬恕，神要求著世人要寬恕仇恨的目標七十個七次，在新約馬太福音內也同樣談到兄弟間的仇恨報復：

二一 那時彼得進前來，對耶穌說：「主阿！我弟兄得罪我，我當饒恕他幾次呢？到七次可以麼？」

二二 耶穌說：「我對你說，不是到七次，乃是到七十個七次。」¹⁶

耶穌對彼得所言的七十個七次，便是希望他能夠在每個七的循環裏頭都無止盡的原諒對方，避免更多的紛爭及不和。呼應在〈馬太福音〉第五章中，耶穌要世人捨棄對他人的成見，寧願失去了被人傷害的部分，也不要將自我的意識全部葬身在地獄裡，是放下執念從而解脫的最好例證。

（三）世界觀的組成：《第七天》中的聖經挪用

綜合上述，聖經對七的定義除了完整、圓滿之寓意，更是對人性的理念提出一個大方向的帶領和詮釋，為此可見聖經內無論是上文未提及耶穌與門徒的七個餅、七個萹子、七個惡鬼等「七」的數字運用，亦代表著一種最大數的疊加。對於上帝創造的世界而言，七成為最大化的象徵，也成為世界循環中，為保生命的完整性質所不可超越的限制之一。

余華本意將《創世紀》裡的時間模式與文本中的劇情結合，構成一個完整的七天結構。有學者將文本內容與創世紀進行分析，從楊飛死後開始的第一天直到第三天為止，證實故事中的天空、水、和大地的出現已經與創世紀敘述中的編排相互呼應，之後依照四天安排的情節對比，卻仍然沒有多少線索可供辯證。¹⁷事實上，第七天寫的不單借用上帝創造世界的視角，而是利用建構一個主世界來論述著七天內一個完整的過程，這樣的過程加諸在楊飛的人生之上，目的成為生前與死後的相互對應。且細究文本內容更可發現，余華在楊飛以外的人物安排上，亦有巧妙的結構呼應：

¹⁵ 中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》，頁 36。《和合本》聖經多將「青年」譯成「少年」。

¹⁶ 〈馬太福音〉第 18 章，收錄於中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》，頁 1374。

¹⁷ 詳參于豐志：《從《第七天》看余華對外來文學影響的創造性轉化》，北京：北京外國語大學比較文學與世界文學所碩士論文，2018 年，頁 6-8。

「我在那裡站了很久，風很大很冷，我可能凍僵了，我想抓住警察的手，腳下一滑，好像踩著一塊冰……後面過來的人說報紙上沒完沒了說我的事。」

「三天，」我說，「也就是三天」

「三天也很多，」她問我，「報紙怎麼說我的？」

「說你男朋友送你一個山寨的 iphone，不是真正的 iphone，你就自殺了。」

(頁 149)

我們從故事中可以見到，此時的楊飛第一次遇見劉梅（鼠妹），且恰好是楊飛來到死後世界的第四天，對照文本來看，鼠妹最後的安息日恰好是在楊飛來到的第七天。依照聖經中對數字的解讀上來看，「七」在舊約中的用法恰好是「三」和「四」之和，「三」象徵著神性（聖父、聖子、聖神，三位一體）、四則是象徵著人性，於是「七」就象徵著神人之合。藉由楊飛特意來到的第四天，以劉梅的視角充分顯現從一個神到人的概念，也就是前面生命由天賜福而來，又以人的身分回到天的融合之中。以第四天為例，要追溯「四」的用法來源實則複雜，但能理解的是在於「四」的運用之中，無論從希伯來人或巴比倫、蘇美文化而來，抑或是沿用到民族崇拜，¹⁸「四」所能體現的此刻並非單指神造第四天的日、月和星辰，余華挪用的甚至亦有「四方」、「四面」的完整之意。在敘事結構上，當從第四天的相遇開始，便埋下劉梅經由一系列因素的交互影響，在逐漸完善回憶及情感下，且靠攏「七」的整體完整度。

此外，前述提到聖經的挪用更意指一種對命運及世界完美無瑕的編排模式，而五、六、七日在小說中的映對，尚不能與上帝創世的歷程有絕對的關係。但如果從楊飛一系列的經歷來看，首先楊飛在第一日所敘述的場景描述，就發現自我處於一種混沌且朦朧的情形之下，且陸續遇到養父、養母、前妻、鄰居等人物的關聯，到最後與父親的相遇，這些都是楊飛生前世界所遭遇到的一切連繫，因此也是楊飛真正所面臨的世界所在。為此，余華對創世紀的挪用，是在創造楊飛對於現實世界生活的想像，就如同上帝創世的行為一般，當七天的事件陸續遭遇過後，才會形成以楊飛為中心的現實世界全貌。這點，可以從楊飛第一天談到的生前印象看起：

我在陣陣笑聲裡走了過去，覺得他們不像是在示威，像是在聚會。我走過市政府前的廣場，經過兩個公交車站，前面就是盛和路。那個時刻我走在人生的低谷裡。妻子早就離我而去，一年多前父親患上不治之症，為了給父親治病，我辭去工作，在醫院附近買下一個小店鋪。後來父親不辭而別，消失在茫茫人海裡。我出讓店鋪，住進廉價的出租屋，大海撈針似的尋找我的父親。我走遍這個城市的所有角落，眼睛裡擠滿老人們的身影，唯獨沒有父親的臉龐。(頁 33-34)

¹⁸ 葉舒憲：《解讀上帝的留言——77 則聖經比喻》（臺北：究竟出版社，2004 年），頁 30-32。

楊飛對於死後世界的構成，從第一天開始便埋下找尋父親身影的線索，無論是無家可歸的小女孩、尋找父親時遇到麵攤老闆、或者在第一天時其實就遇見曾經令楊飛苦苦追尋的父親身影，這些都在暗示楊飛所追尋的現實就是依賴著父親所在。那麼對於創世紀的概念就能夠對此解釋一二，那些事件的安排顯然是模仿上帝創世的理念，以楊飛的姿態建構著屬於其自身的現實世界，對生前世界的剖析與認知，就從楊飛將現實中的事件一一拾回的遭遇開始，拚湊成現實世界的雛型。楊飛生前死後都在追逐一種世界的真實歷程，無論是從同樣爆炸現場的死者中看出自身死亡事件前後的聯繫，或是與妻子見面時的和解，才得知當時事件的真實原貌等，都是針對現實世界在死後所刻意塑造的遭遇，意圖解構現實生活的意義所在。因此，在第七天時停留在楊飛與父親的對話當中，儘管楊飛並沒有去到安息之地，但是屬於楊飛的現實世界的全貌，卻已經從前六天逐漸拚湊而成，而真正神在第七日的停下創世的工，就是暗指著楊飛的追尋到最後的結局，找到父親的身影的同時，便是將其生前的現實世界完善的構成，真正形成一個真實世界的完整性。

比起創世紀中的對照，如第一天至第三天分別與第四天至第六天可做呼應，聖經中意旨神在創造世間的規律性，《第七天》挪用聖經的目的似乎旨在創造一個領域，這個領域是有所限制且不容打破的規則，如死無葬身之地的人們擁有平等且和善的暫留之席，卻容許著各種現實的回顧，依然有著死無所依的前提。也因此探究余華筆下的世界觀時，不難免與先前鮮明的時代特色有所出入，此次利用聖經所組成的故事結構，似乎除了將現實社會和死後世界做區隔，亦在藉由每一日的安排交互對照，目的在建造一條在虛無和創造之間的雙向通道。《第七天》由聖經的寓意開始，那些原先加諸在身體上的枷鎖回歸到一種靈魂意識的探究，原先身體對社會的呼應，開始有意識地轉變成靈魂呼應世界的完整結構，回過頭看見余華刻意選用靈魂作為第一人稱視角，便是追求靈魂中的本質和自然世界的聯繫，從聖經所挪用的「七」便是挪用對於世界的概念，藉此更能對照靈魂的存在。

三、道教文獻對「七」：主體的完備

中國傳統社會受儒家思想影響甚深，禮制更是孔子學說的重點核心之一。對於殯葬之談，從《禮記·王制》中提到：「天子七日而殯，七月而葬。諸侯五日而殯，五月而葬。大夫、士、庶人，三日而殯，三月而葬。」¹⁹基於此論，更發現到古人對七的定數則細談為階級之分，對於殯葬的制度則已有明確的規定存在。在談及中國傳統信仰的同時，不得不將其與傳統的社會制度掛勾，受各家思

¹⁹ [漢]鄭玄注，[唐]孔穎達疏：《禮記正義》（王制、月令本）（臺北：臺灣古籍，2001年），頁444。

想交雜的東方社會，更是充分將信仰與制度相作結合，進而演變成現今的禮喪制度。²⁰余華《第七天》內的殮衣、淨身以及落葉歸根的「家」歸屬感都視為傳統禮制影響到社會普遍的價值觀，其中又以道教於民間喪葬的實地現象最為落實儒學的孝道精神。²¹

從禮制習俗這點來看，余華出生於浙江杭州，後來隨父母遷居至海鹽縣，而海鹽線隸屬於浙江省嘉興市，是屬吳地。浙江從北而南分別由吳、越、甌三種地域文化所組成，民間信仰最早從三國時期便有道觀誕生，長期受到宗教世俗化的影響，民間也深受薰陶奠定濃厚的信仰基礎。²²余華潛意識加入中國傳統社會對家的依存和追求外表的體面，更是加深不只單一文化進入文本的證明。早期作品《十八歲出門遠行》中以高低起伏的公路代表著空洞、虛擲的人生追求，更顯現其對宿命的歸宿所展現的體悟，永無休停的生命觀帶著濃厚的道教精神活在作品之中。²³

因此，為加深談及「七」在《第七天》的寓意，分別抓出道教文獻理論裡代表天地主位的北斗七星命數論和眾人靈肉中三魂七魄的生命觀作為探討，以此見解更能讓我們重回《第七天》以靈魂作為第一人稱的敘事核心。知悉道教理論錯綜複雜，便以《第七天》內較明顯的靈魂結構進行主要切入，可試圖從與基督教相對重疊的道教理念中，以將魂魄觀打碎而重整成綱的意義，在一次次拾遺並拼湊的個體事件經歷下，作為「七」於此書中另一種宗教影響的前提，呼應以創世紀為主的敘事結構。

（一）形神之七：三魂七魄

眾生是由魄生精，由精生魂，由魂生神，由神生意，由意生魄，五者運行不歇，也因此產生人虛偽的妄念，在轉世造化中流轉不已。若能以不變應萬變的天性來面對世間萬物，心中不隨意起貪妄念，則能安魂定魄。人們誕生於五濁的惡世之中，有此人身便有三魂七魄，天道採納的是半陰半陽，只要常使身心清靜，和合四家之說、攢簇五行之方，則陰陽調和，魂魄就不會相離。

在傳統道教理念中，魂魄的說法可從東晉葛洪（283-343，字雉川，號抱朴子）《抱朴子》的〈地真卷第十八〉即有所見：「師言欲長生，當勤服大藥，欲得通神，當金水分形。形分則自見其身中之三魂七魄，而天靈地祇，皆可接見，山

²⁰ 李豐楙〈道教齋儀與喪葬禮俗複合的魂魄觀〉：「諸如《禮記》、《周禮》及《儀禮》三禮中的凶禮，在歷經漢代以後各朝所制定的官方禮制多加以維護、弘揚。」收錄於《儀式、廟會與社區》，臺北：中研院文哲所，1996年，頁471。

²¹ 李豐楙：《儀式、廟會與社區》，頁473-474。

²² 〈浙江民間信仰與道教〉：「浙江道教在全國亦屬最為興旺的地區之一。三國時，左慈、葛玄及其侄孫葛洪在此傳道授徒，孫權建39座道觀，丹鼎、靈寶等早期道派的誕生均與浙江相關。」李遠國、劉仲宇、許尚樞著：《道教與民間信仰》（上海：上海人民出版社，2011年），頁259。

²³ 周夢娜：《余華小說中的中國道家文化詮釋》（成都：四川大學文學與新聞學院碩士論文，2007），頁33。另外，余華在受訪中也提及：「我現在對給予我成長的故鄉有著越來越強烈的感受，不管我寫什麼故事，裡面所有人物和所有的場景都不由自主地屬於故鄉。」見氏著，《我只要寫作，就是回家》（臺北：麥田出版，2020年），頁22。也暗示著他對第七天內的禮儀習俗，都來自於對故鄉的熟悉感。

川之神，皆可使役也。」²⁴《抱朴子》共分內、外兩篇，內篇之中記載當時為追求永生的修仙之法，道家提出養生延年的方法及神仙證道的存在，故屬於道家的範疇所在；而外篇多談儒家人間世俗的利益得失，內外相合之下，也呼應先儒後道的存在。

上述談及人在本體上的形神之說，三魂連同七魄方能連結大道。三魂是天、地、人三名，一主命（天）、一主財祿（地）、一主災衰（人），指得是人體的精神構成；²⁵七魄則談屍狗、伏矢、雀陰、吞賊、非毒、除穢、臭肺七息，對應人的肉體中七個脈通點。²⁶

由此可見，道家在人的元神宮位之說採用了左三魂、右七魄的方式，試圖在追求永生的修行之中得出的大道法則。此刻的「七魄」的七，象徵著人在肉體上的完整構成，結合三魂的精神超脫，才能得天道證的循環。此外，在北宋張君房（1017-1021）編纂的《雲笈七籤》內也談及對七的完整構成：

握固閉口，吞氣吞液，液化為精，精化為氣，氣化為神，神覆化為液，液覆化為精，精覆化為氣，氣覆化為神，如是七返七還，九轉九易，既益精矣，即易形焉。²⁷

道家對於人體呼應天地的說法一致，先由自身的完整達成連結天道的先決條件，因此修行是為了磨練精神且鍛鍊肉身，在構成一個無缺陷的循環之下，才能夠脫離形神，達成不垂生死的境界。值得注意的是在道家的思想裡，「七」代表著一個循環不歇的流動，構成通天接地之象的完美象徵，擁有三魂跟七魄才能達到神魂合一的高度。

（二）命數之七：北斗七星命數論

中國是天文學發展最早的國家之一，從史料中可見對北斗七星的觀察早有記錄，在道教形成之後，以北斗星為眾神之本，各星皆有所掌，但總歸繫於北辰星。²⁸《雲笈七籤》裡也提到關於北極星的管轄之大：

²⁴ [晉]葛洪著：〈地真卷第十八〉，《抱朴子》（臺北：中國子學名著集成編印基金會印行，1978年），明萬曆甲申吳興慎懋官刊本影印，頁373。

²⁵ 〈和三氣興地王法〉神人言：「元氣有三名，太陽、太陰、中和。形體有三名，天、地、人。天有三名，日、月、星，北極為中也。地有三名，為山、川、平土。人有三名，父、母、子。」收入王明編：《太平經合校》太平經抄乙部不分卷（北京：中華書局，1960年），頁18-19。於此可見《太平經》對於《抱朴子》談及魂魄中的天靈、地祉也有所呼應，是人體魂魄呼應天道的要點。

²⁶ [宋]張君房纂輯，蔣力生等校注：〈制七魄法〉，《雲笈七籤》魂神部，北京：華夏出版社，1996年，卷54，頁317-318。

²⁷ [宋]張君房纂輯，蔣力生等校注：〈元氣論〉，《雲笈七籤》諸家氣法部，卷56，頁328。

²⁸ 〈北斗玄妙品靈章〉解：「北斗七真，朝共二尊。隨時運建，應炁常存。天皇大帝，紫微玄辰。光明燭世，大若車輪。閉人死戶，開人生門。」收入〔元〕徐道齡集註，徐道玄校正：《太上玄靈北斗本命延生真經註五卷》，臺北：藝文印書館影印本，1962年，卷1，頁7。北斗星君是道教重要的星君之一，與南斗星君對映，管轄貪狼星（天樞星）、破軍星（瑤光星）、巨門星（天璇星）、祿存星（天璣星）、文曲星（天權星）、武曲星（開陽星）、廉貞星（玉

北極星，天之太常，其神主升進。上總九天，中統五岳，下領學者。北極星圍七百七十里，中有玄臺玉樓……北斗星者，太極之紫蓋，玄真之靈床，九皇之神席，天尊之偃房。²⁹

北極星的統管範圍之大，甚至在三位面上各有所管，開頭敘述關於中國古代君王制度時常以七數定主位，可見是以北辰星位自居，意圖表明統帥天、地、人三位的最高位面。

而前述提及「七」之數對應人體的七個竅位，在統命數之學的北斗七星事實上也代表著人體的七個孔穴，一如《太上玄靈北斗本命延生真經註》卷四道：

北斗居天之中，為天之樞紐，天地之權衡也。天無斗不生，無斗不成，無斗不明，無斗不行，斗為量度之玄器也。在人家豈可無之，日用之間無斗不平，無斗不行，無斗不明，無斗不成。在人之一身，非斗不生，非斗不養，非斗不護，非斗不覆。人之心上有七孔，以應七星，下有二竅，以應輔弼，又有三毫，以法三台，所以北斗在天居天之中，在人居人之心，心即北斗，北斗即心。³⁰

北斗七星在命數之中為中心樞紐，統治的天地間的善惡制度。在人的位面之上成為衡量氣神的標準，亦是道德的標準和規矩，守本心如守大道。因此，七的定數在人的階級層面上也代表著最崇高的限制，也是生命的限度。

（三）靈魂視角的解讀：見《第七天》對道教理念的挪用

從故事的開始，讀者便能知道一切都是從楊飛死後的第一天開始進行，而這樣的第二天視角似人非人，說是從第一人稱的觀點看出去，可這個人卻早已失去了生命。之所以提及道教對於魂魄與命數的看法，也就是將從余華筆下的「靈魂」看起，前述中余華用了聖經創造一個新的死後世界，接下來呼應的就是主要的個體——死者楊飛的存在。洪治綱曾在一次與余華對談中提到，余華早期筆下的人物是不明確且特別抽象的，這樣的情況才構成一種先鋒性的實驗特色，後來在《兄弟》中已經有了轉變，充分讓人物形象開始藝術化、表演化了起來。³¹這樣的人物連帶著無數的事件產生，成為敘述的核心點，一系列的描寫與動作，都對應著世界的變化。

故事中楊飛在第四天裡提到：「四周的空曠是遼闊的虛無，我們能看到的只有天和地。我們看不出河水流淌，聽不到風吹草動，聽不到腳步聲響。」（頁 152）

衡星）七顆星，掌管天地善惡的生殺之權，也是民俗傳言道：「北斗註死。」

²⁹ [宋]張君房纂輯，蔣力生等校注：〈總說星〉，《雲笈七籤》日月星辰部，卷 24，頁 136。

³⁰ [元]徐道齡集註，徐道玄校正：《太上玄靈北斗本命延生真經註五卷》，卷 4，頁 9-10。

³¹ 洪治綱，余華著：〈回到現實，回到存在——關於長篇小說《兄弟》的對話〉，《南方文壇》第 3 期，2006 年 3 月，頁 33-34。

在這裡屏除了創世者的造物觀，回歸到個體對應世界的視角，首次將個體與世界的呼應進行強烈的放大，頭三天的楊飛不停地追逐著世界的邊緣，前面的追尋是一種生與死的交替轉換，直到了第四天才真正回歸到死亡後的世界，而前節亦利用這樣的概念，先行提出世界之於靈魂的必要性，亦能回歸到審視靈魂的存在意義。

回到此節所提及的生命觀，余華潛意識給予的道教特色，事實上代表著一個生命的完整，這裡指的是一種個體的生命。文本中的七天時間，夾雜了楊飛生前死後的過程，一如筆者所談到的「新聞事件」、「生活剪影」諸多的元素夾雜而成。余華從一個靈魂出發，事實上將靈魂拆解成七個部分，這七個部分重新排列後且重新由事件的回溯組成，才構成了一個完整的「楊飛」，並且七天的時間是經由這些拆解才能夠和世界相對呼應的。研究者王敬茹也曾指出余華長篇小說「拼貼式」的組成是相當失敗的存在，³²並不能充分發揮人物的特質，無法作進一步的討論。余華曾在《第七天》言道：「有人問我，為什麼《第七天》裡出現一個市長，而不是市委書記？我說原因很簡單，當《第七天》成為古典小說時，讀者不知道市委書記是個什麼官。」（書背頁）也在訪談中談及讀者認為《兄弟》人物關係上太過簡單而作出回應：「問題是最終決定一部作品命運的是時間，如果十年以後，當然最好是五十年以後，仍然有人在關注這部作品的話，一切都不言而喻了。」³³從這兩段話可以明白，余華所創造的個體逐次地在彼此的事件中交融，目的不是為了凸顯現實上的差距，而是塑造一種現實之外的現實，也就是回歸到生命中人的本位，而將視角從靈魂進入到死後世界的描摹，如同回到生命課題的本源，靈魂從身體裡解放而來，真正進入到對內在檢視的思考之中。

結合楊飛在每一天不停追求著生命的解釋的同時，筆者拆解北斗七星和三魂七魄的道教概念，發現《第七天》用著魂魄的本位試圖站在天和地之間進行重合，代表著人在天地之間的掙扎與渺小。《第七天》所描繪的靈魂個體，便是余華潛意識中對魂魄的挪用，進而代表人的本位的無缺陷、無缺乏的全面觀，呼應創世紀影響下刻意建構的七個篇章，形成以個體對應世界的完整性，也就在於天、人、地的完備，將死後的世界藉由楊飛這個主體襯托而出。要追求無缺陷的一種過程，勢必要有缺陷的可能，那麼缺陷就來自於人的最後欲望之中：

他太累了，在二十七個嬰兒夜鶯般的歌聲裡躺了幾天，躺在樹葉之下草叢之上。然後他站起來，告訴李月珍他想念我，他太想見上我一面，即使是遠遠看我一眼，他也會知足。……日復一日，他在候燒者面前彬彬有禮行使自己的職權；日復一日，他滿懷美好的憧憬，知道只要守候在這裡，三十年、四十年、五十年……他就能見上我一面。（頁 216）

³² 王敬茹：《從《活著》到《第七天》——評余華長篇小說創作轉變》，錦州：渤海大學中國文學系中國現當代文學碩士論文，2014年，頁 21。

³³ 洪治綱，余華著：〈回到現實，回到存在——關於長篇小說《兄弟》的對話〉，頁 35。

經由楊飛的父親看來，他所擁有的欲望是見到家人最後一面的執著，見到楊飛是他堅持做殯儀館工作人員的唯一信念。從前面提到《第七天》利用聖經做一個世界觀的建立，事實上在第七天裡卻沒能夠讓全部人們都真正的獲得安息，也就是第七天到來，天地萬物皆該造齊停工，可來到死無葬身之地的人越來越多，真正前往安息的人少之又少。原因就出在，世界所給的七天並非真正安排解脫的時間軸，就像劉梅來到死後世界二十幾天，直到遇見尚慶帶來的消息才排到火燒的資格，而真正能夠獲得自由及解脫的安息，出自靈魂內心的追求，劉梅的心願只要知道事情的經過、來由便心滿意足的離開，而楊飛來到第七天見到了父親、妻子和一切的故人，儘管拼湊出他人生的脈絡，但誰也不知道他心裡的執念真正為何，在經由這麼多的事件後，排上殯儀館的號碼卻仍然沒有選擇前往安息。

事實上，不僅楊飛的父親選擇順著欲望等待著見到親人的執著，就連楊飛從一開始就顯露出同樣「等待」的一種特徵，這種等待可以成為一種特有的精神延續，余華之所以刻意創造眾人在前往安息之地的等待行為，也是經由靈魂（精神）的狀態下，這點回到第一天時就看到余華在〈第七天〉刻意埋下對現實的理解：

我繼續站立，繼續等待。過了一會兒，我心想這裡發生大面積的車禍，203路公交車不會來了，我應該走到下一個車站。我向前走去，濕漉漉的眼睛看到了雪花，在濃霧裡紛紛揚揚出來時恍若光芒出來了，飄落在臉上，臉龐有些溫暖了。我站住腳，低頭打量他們如何飄落在身上，衣服在雪花裡逐漸清晰起來。（頁 17）

余華在這裡以楊飛等待著 203 號公車的到來，用一種日常生活事件和人們之間無聊瑣碎的連鎖反應，以不可理解且無意義的走向，等待公車來到的行為就是對現實的荒謬進行闡述，已經死亡的人們還在執著回復日常生活的型態，龐然失措的景象更像是對現實發生的真實型態感到徬徨不安。余華曾以契訶夫（1860—1904）談到關於「等待」的概念，³⁴等待的概念包含對時間的等待、對某種意識流的精神吸收後並延續的等待、更指向一種人與人精神達成聯繫時在未來某刻延續在他處的等待。是故，這樣對楊飛等待著現實的情景就能夠解釋，楊飛在死後來到地下世界的情景，隨著時間流動的等待行為，楊飛在等著現實能夠隨著他將瑣碎的片段拾回的同時，能夠進而給出對於真實的答案。也就是當楊飛第一天來到地下世界之後，此刻能夠看到其身體上能夠感知到雪花和自身溫度的差異，宣告著楊飛踏入與現實世界相悖的原點，當楊飛的死後世界經由等待且前行後一一被建構起來，就離生前的現實世界更為遙遠，也逐步找到現實以外的真實性所在——人們的精神所依賴的存在。無論是安息之地還是死無葬身之地，都如同一種精神的延伸，共同擁有對現實與真實之間的答辯，余華利用創世紀的構成來刻畫對現實事件的合理性，也利用楊飛靈魂的身分進行精神的探求，最終目的就是顯露現實與真實間的差異所在。

³⁴ 余華：〈契訶夫的等待〉，《我能否相信自己》（臺北：遠流出版社，2002年），頁 81-82。

余華藉由靈魂的視角描摹，藉由道教對於魂魄的概念下去理解，儘管只是對余華潛意識中的一種可能稍加釐清，但能見到與聖經相符的意義上，無論是世界還是做為人的靈魂(個體)都在追求一種完善且無罣礙的結局，那麼靈魂作為《第七天》內的象徵，便能充分表達對於生命的劃分。藉此，看余華從肉體到靈魂的過程，在同樣談及《許三觀賣血記》和《兄弟》那般的血緣情感，卻以靈魂的型態更加深入剖析人們內在的精神概念，從骨子裏的血液到靈魂的意識，把身體能夠表達的方式加以形象化，能見到另類的身體書寫的表達。靈魂是一種方式，儘管有若由似無的不確定感，卻依然作為人在這世界上的一種存在的可能，也是人們能夠替代精神表達的一種形式。

四、生命解脫：超脫靈肉的安息

安息，是《第七天》裡最大的寓意之一，凌駕於死亡之上，安息與死無居所只能擇一。宗教追求永恆不滅，連帶著眾人也投向追求永生，余華經由《創世紀》為底本的後死亡世界意圖建立一個眾生平等的空間，但對於安息和死無葬身卻同樣存在著永恆的時間概念，差別只在於最終歸屬的地方異同。

故事中死無葬身之地擁有美好和諧的「天堂感」，這裡沒有指責、沒有剝削，更加沒有現實，全然完美的象徵看似沒有任何歧視，卻在完美的假象背後早已帶上深深地差距，這裡的眾人沒有家、沒有墓地，當然同樣地沒有歸屬，這也是現實所肯定的同情。第七日，是神創造一切後的歇息，故事來到楊飛死後的第七天，在殯儀館送走了劉梅，接連著楊飛送別父親也隨即踏上回到了死無葬身之地的路程中，余華並沒有給出安息之地背後的面貌，對於安息之地似乎刻意模糊其真正的存有，連帶著眾人也跟著贊同死無葬身之地的平等認同。不難看出，余華透露安息背後真正的寓意便是與永恆相悖而論的永滅之說，對於安息之地眾人的情緒是黯淡且難受的掙扎，³⁵卻也帶出了真正現實的另一種可能——永亡說，以此製造生與死遙遙相對的現象。

為此，可以理解余華之所以刻意描寫七天的時間安排，目的為創造現實的兩種面向，卻也難以避免生命自有的最大限制，那些無法證實的亡靈想像，因此藉由七的完整和象徵，企圖憑藉自身的想像建立起一個死後世界的錯位。若不看和善且安樂的天堂，反過來細思生命的歸屬之分，天堂是否真正成為天堂，與天堂相對的是否成為真正的地獄存在，或者天堂和地獄其實是共存在同一個空間的假想，似乎都是能夠被理解的想像。

以下，將針對余華筆下未及的安息之地做出解析，目的為針對上述爬梳「七」的象徵做出理解，並以七天的敘事結構推論安息之地將成為余華筆下生命世界的

³⁵ 于豐志《從《第七天》看余華對外來文學影響的創造性轉化》：「可以很明顯的分析出作者想要傳達的思想：亡靈並不想安息，而是想『永生』。因此，作者並沒有否定『生』；相反，他渴望『生』，而且是『永生』。」，頁 39-40。

另一種精神意義。

(一) 安息的消亡：解脫並消失無盡的生命

在小說中第七章中劉梅（鼠妹）披上那條由男人褲子改成的裙子，淨完身準備去往殯儀館的路上，楊飛告訴他：「你是第一個離開這裡去安息的。」（頁 243）安息之地與死無葬身之地遙遙相望，劉梅離開了眾人排號的殯儀館，迎來死後真正的安息。於此，我們能稍對聖經裡的「安息日」給出解釋，在聖經對七日的結構之中，神迎來了第七天，是創造一切之後的安息日，神只是歇下了創造世界的工，並未停止管轄。安息日是死者逝世之後，擱下對凡世的牽捨，前往安息之地真正的長眠，一切將真正回歸自然，而生命的歷程也隨著缺塊的補遺，迎來一個「完善」的循環。

根據前面兩節著重談論道教與基督教對於「七」的定義，回過頭接續第一節談論余華《第七天》對於小說結構的目的。在談及兩家說法時，會發現東西兩派對於七的釋義都表示「完整」、「無缺陷」的組成，尤其是以基督教為本探析人性時，《第七天》時確實也試圖擬仿《創世紀》建構著一條完整的故事時間軸，並試圖讓每個環節相扣，塑造在人世以外的另一個世界。

可就在故事中，一行人送行劉梅到了殯儀館後，眾人醞釀的情緒讓劉梅給出了這段話：「我走過去的時候，誰也不要看我；你們離開的時候，誰也不要回頭。這樣我就能忘掉你們，我就能真正安息。」（頁 249-250）這句話令讀者跳脫於基督教的脈絡，安息連帶著記憶的消逝，回歸到余華潛意識底下的暗示，也讓讀者產生對民間信仰中孟婆湯的遺忘象徵去作聯想。余華言道：「我們走在寂靜裡，這個寂靜的名字叫做死亡。我們不再說話，那是因為我們的記憶不再前行。」（書面頁）故事回到文本中的第五天，譚家鑫曾愉快的對楊飛說：「我們也瘦了。來到這裡的人都會越來越瘦，這裡的人個個都是好身材。」（頁 185）此刻在第七天安排劉梅在眾人陪她最後一程時，經由她的口中告誡世人所謂安息的善終——忘卻前世的所有。這裡的思想，相較之下就偏向道教理念，在人死後的世界裡的七天之中，記憶是超脫於人類本質之上的存有，記憶是連貫著人生的脈絡且被動創造的價值，卻也死後成為人的身外之物，想要回歸初始就得將多餘的雜想拋棄。

另外，同樣在第七天裏頭，當劉梅前往安息之地後，楊飛遇見為了劉梅割下一顆腎的伍超，伍超在對楊飛敘述著當時與劉梅相遇相知的過程中，說了這麼一段話：

我鼓起勇氣問她，你叫什麼名字？她頭也不抬地回答，三號。她的聲音聽上去很冷淡，我當時感到很悲哀，可是過了一會她抬起頭來，微笑地看著我，問我，你叫什麼名字？我慌張地說，七號。她咯咯笑了，再問我，七號叫什麼名字？我才想起來自己的名字，我說，七號叫伍超。她闔上髮型雜誌，對我說，三號叫劉梅。（頁 269）

余華安排了這一對刻苦犯難、一生永無止盡的對命運妥協的小情侶，除了將小市民的精神如實地描繪，也懷著對人們存在價值的寄託，這種價值來自於名字，人們存在於世上的編號。在故事中的第七天描述著這樣一段對話，是為了提醒眾人在殯儀館的一個個待燒編號裏頭，存在於編號之外的是唯一的名字，名字是肉體存在於生活世界的象徵，當人們靈魂成為殯儀館中一個個在座列等的編號，同時肉體也隨著名字的逝去而消亡。因此，無論是精神或是肉體之上，都是一點一滴將人生路途中多餘的殘存給抹去，漸漸成為空虛、渺小的一員，故事最終是生命在生死之間於「七」的交會。

（二）安息日的建立：面對缺陷和傷痕前的自我

比較基督教和道教的論述之下，兩者所建構的世界觀都是由生命作為基層，在七的涵義上都顯現一種最大化的限制，世間萬物不能超越原先飽和的完整性；相對的也給出最大化的空間，提供萬物演變及生存的可創性。聖經說在「安息日」的前一天，第六日神造好了人，一切所造的都很美好，因此第七日才能安心歇息；道教主張「做七」是在初亡後到了第七日當天，協助亡者懺悔思悟一生的關鍵日，³⁶兩者對於「安息日」準備期都會提前一天，也就是第六日就開始。為此，回到《第七天》的第六天，目光回到劉梅身邊開始圍繞著替她送行的人群：

這裡的人群黑壓壓，他們都想走上去看一看坐在樹葉下草叢裡哭泣著縫製長裙的鼠妹，於是他們圍成一圈在鼠妹四周走動。他們走動時井然有序的前後穿插，有的向前，有的退後，這樣的情景恍若水面上一層又一層盛開的波浪，每一個都用無聲的目光祝福這個即將前往安息之地的漂亮姑娘。
(頁 236)

這些人群說劉梅是來到這裡的人們裡最完整、最無損且作為第一個離開的人，她的存在是特殊且充滿希望的存在。前面提及第六天是神在聖經中創造甚好的一天，此處呼應了聖經裡對於完整、美好的象徵。另外，前節在道教裡也提到呼應天地的前提也就是作為人的完整，劉梅完好的美麗和肉體，屬於無形和有形的對立，也是一種滿足道教在「七」的前提，以此評斷能夠前往安息之地的象徵。

最終，在楊飛死後的第七天，獲得妻子給自己善後的「整形」，見到自己苦苦尋找的父親，同時也失去了讓父親存在的意義，連帶著真正永遠地向父親告別：

我不再說話，他也不再說話。候燒大廳陷入回憶般的安靜，我們珍惜這個在一起的時候，在沉默裡感受彼此。我覺得他在凝視我臉上的傷痕，李青只是復原了我的左眼、鼻子和下巴，沒有抹去留在那裡的傷痕。(頁 257)

³⁶ 佚名：《生神品第十九》：「即從初亡至七日以來，造經造像，設齋行道，禮誦懺悔，燒香燃燈，放生贖命，濟度貧窮，晝夜相繼，開度亡人，克得生天。」《太上洞玄靈寶業報因緣經十卷》，卷 8，頁 5。

長遠的時間過去，父親空虛的骨架凝視著楊飛，似乎在比對原先五官轉移的臉和現在還算正常的模樣。現實終究會過去，無法抹去的是現實帶來的傷痕，傷疤就像刻進骨肉那般的深刻，揮之不去。余華要告訴我們，在生命的最終，就像是任何不完美的個體，總會有安息的一天，也會有面對死亡而消散的一天。到了真正面對安息來臨時的第七天，死後的一切將會解脫，回憶的紀實性呼應著生命的虛無感，一切身外之物將會作最巨大的釋放，雖然完整了生命的階段，卻也無法彌補生命消逝的事實。

生命的型態是肯定的，就在它的存在性裡。余華筆下的《第七天》呼應現實和文化，在「亡靈」的視角中談究生命，文明會從地上而起，最終又埋回地下，小說尋求地上人們的認同時也連帶建構著一個完整的地下世界。生命是無形的，而死亡亦是無形的，而真正地安息更是一種虛構的表徵，隨著時間的流逝而變動，講求個別化的論證。因此，《第七天》裡的任何個體，或者說是事件，無論是「新聞事件」還是環環相扣的「居民樓」的人們，都是一種證實生命實質化的證明。也是余華將過去善用的社會事件介入身體的模式，再次成為《第七天》中將人性精神轉化的要點之一，在回顧此前眾多事件並拾回過往記憶的同時，更是逐漸地放下疼痛和執著，最終在精神上經由安息之地的探求與延續，逐步剖析生命的成長與解脫，成為向死而生的精神見證。

綜觀上述分析，我們見到《第七天》安排的故事結構，來自於一種相對完整的建構——生命是一種內在完美且無缺陷的存在，從身外的有形回歸體內的無形之中。「七」是《第七天》的敘事結構，也代表了生與死、有和無的一種限制，它擁有可行的塑造性，余華藉此刻意安排第七天的模式，對於筆下那些混雜且交錯的行為和意識，余華更言：「對於任何個體來說，真實存在的只能是他的精神。」³⁷人只有在進入對世界的虛無遐想，藉此感受自我的渺小後，才能體會精神之外的超脫，最終還是回歸到宿命的一種現實，成為安息之後的生命精神迴圈。

五、結語

前面梳理了對於七的脈絡，發現七對於天地自然的呼應來自於一個完整性的寄託。《第七天》用著楊飛的角度，敘述著死亡之後的世界，然而從楊飛視角看出的世界卻同時來自於一個肉體消亡後的靈魂個體。個體的完整，源於精神價值的完整，道教認為三魂七魄連接著肉體與靈魂的存有，生死亦同樣掌握在主星的命數之中，也間接作為一種限制；基督教強調世界的完整，個體呼應著神創造萬物後的理想世界，試圖擬仿一個被完美創造後的世界觀。《第七天》的選用靈魂

³⁷ 余華：《沒有一條道路是重複的》（北京：作家出版社，2008年），頁168。

來看死亡之後的世界，筆者認為余華正在創造一個經由個體對照世界的呼應，在刻意的基督教語言下，從個體的角色定位依舊能看出東方傳統色彩殘存在結構設定之中，也就是個體呼應世界，世界相對呼應個體的對等。

《第七天》在聖經與道教說法的引導下，「七」建構出兩種詮釋向度：永恆和滅亡，而這樣的分歧源於兩家說法迥異的本質說。一方面是以聖人復活強調生命的永恆性，一方面是「人人得一生，不得再生也。」³⁸強調死亡本質的滅亡說。兩者在既定概念的影響下，不免因執持一端而有所偏廢，故而延伸出後各異其趣的補說與闡述。回歸文本之後，我們試圖重建《第七天》的思想樣貌，發現在基、道兩派的改變實有其必然性，因為「七」所說的完整、無缺陷的本質，乃就個體而言，並不指涉價值的判定。是故，從精神的延續再對照「現實」的世界觀，能夠發現余華在敘述手法上更力圖一種對比，從聖經與道教理念的挪用，看見個體的完整並非是從現實中頓悟，而是在建構現實的過程當中，逐步看見自我的真實所在。再者，我們分析七天編排的方式、七的數字形象、對應的生命要點，透過三種觀察向度的交集點，證成本文寓有中西合一的深層跡象，並且旨在闡述《第七天》乃一本於生命之自覺。

³⁸ 〈冤流災求奇方訣第一百三十一〉：「夫人死者乃盡滅，盡成灰土，將不復見。」收入王明編：《太平經合校》已部之五（北京：中華書局，1960年），卷90，頁340。

參考文獻

(一) 古籍（依照年代順序排列）

〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《禮記正義》（王制、月令本），臺北：臺灣古籍，2001年。

〔晉〕葛洪著：《抱朴子》，臺北：中國子學名著集成編印基金會印行，1978年。

〔宋〕張君房纂輯，蔣力生等校注：《雲笈七籤》，北京：華夏出版社，1996年。

〔元〕徐道齡集註，徐道玄校正：《太上玄靈北斗本命延生真經註五卷》，臺北：藝文印書館影印本，1962年。

佚名：《太上洞玄靈寶業報因緣經十卷》，臺北：藝文印書館影印，1962年。

佚名：《太上化道度世仙經》，收入新文豐出版公司編輯部輯：《正統道藏》第19冊，臺北：新文豐，1977年，四經同卷。

(二) 專書（依照姓名筆劃排列）

中文聖經啟導本編輯委員會編譯：《中文聖經啟導本》，香港：海天書樓，1989年。

王明編：《太平經合校》太平經抄乙部不分卷，北京：中華書局，1960年。

李遠國、劉仲宇、許尚樞著：《道教與民間信仰》，上海：上海人民出版社，2011年。

余華：《兄弟》，上海：上海文藝出版社，2006年。

余華：《第七天》，臺北：麥田出版，2013年。

余華：《靈魂飯》，臺北：遠流出版社，2002年。

余華：《我能否相信自己》，臺北：遠流出版社，2002年。

(三) 期刊論文

余華、楊紹斌：〈我只要寫作，就是回家〉，《當代作家評論》，第1期，1999年1月，頁4-13。

洪治綱，余華著：〈回到現實，回到存在——關於長篇小說《兄弟》的對話〉，《南方文壇》，第3期，2006年3月，頁30-35。

張清華、張新穎等著：〈余華長篇小說《第七天》學術研討會紀要〉，《當代作家評論》，第6期，2013年10月，頁92-114。

李豐楙等著，朱榮貴主編：《儀式、廟會與社區》，臺北：中研院文哲所，1996年。

(四) 學位論文

王敬茹：《從《活著》到《第七天》——評余華長篇小說創作轉變》，錦州：渤海大學中國文學系中國現當代文學碩士論文，2014年。

于豐志：《從《第七天》看余華對外來文學影響的創造性轉化》，北京：北京外國語大學比較文學與世界文學所碩士論文，2018年。

周夢娜：《余華小說中的中國道家文化詮釋》，成都：四川大學文學與新聞學院碩士論文，2007年。

謝樺瑩：《生命之傷與情——余華小說「先鋒性」的發展歷程》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2015年。

(五) 報章雜誌

田超：〈余華談新作《第七天》：我寫的是我們的生活〉，《人民網：網上的人民日報》，2013年6月27日，網站：<http://media.people.com.cn/BIG5/n/2013/0627/c40606-21986754.html>（2020年4月28日上網）。