

# 中山人文學報

**SUN YAT-SEN JOURNAL *of* HUMANITIES**

No. 61  
July 2026

College of Liberal Arts

**NATIONAL SUN YAT-SEN UNIVERSITY**

KAOHSIUNG

## 中山人文學報

### SUN YAT-SEN JOURNAL of HUMANITIES

1993 年創刊，1998 年起改為半年刊

A semi-annual refereed journal founded in 1993

ISSN 1024-3631

發行・國立中山大學文學院

編輯製作・國立中山大學跨文化共生國際漢學研究中心

PUBLISHED for the College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University

By the Center for Transcultural Co-Becoming and Global Sinology, NSYSU

PUBLISHER・發行人

賴錫三 [LAI Hsi-San]

EDITOR・主編

莫加南 [Mark Frederick McCONAGHY]

EDITORIAL ASSISTANT・編輯助理

謝佳蓉 [HSIEH Chia-Jung]

MANAGING SECRETARY・業務助理

楊媛淳 [YANG Yuan-chuen]

EDITORIAL BOARD・編輯委員

陳秋宏 [CHEN Chiu-Hung] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

陳佩甄 [CHEN Pei-Jean] (國立政治大學 National Chengchi University)

許仁豪 [HSU Jen-Hao Walter] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

高嘉謙 [KO Chia-Cian] (國立臺灣大學 National Taiwan University)

賴淑芳 [LAI Shu-Fang] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

羅仕龍 [LO Shih-Lung] (國立清華大學 National Tsing Hua University)

王智明 [WANG Chih-Ming] (中央研究院 Academia Sinica)

越建東 [YIT Kin-Tung] (國立中山大學 National Sun Yat-sen University)

ADVISORY PANEL・編輯顧問

鄭毓瑜 [CHENG Yu-yu] (臺灣大學 National Taiwan University)

黃宣範 [HUANG Shuan-Fan] (元智大學 Yuen Ze University)

李有成 [LEE Yu-cheng] (中央研究院歐美所/Academia Sinica)

單德興 [SHAN Te-hsing] (中央研究院歐美所/Academia Sinica)

史書美 [SHIH Shu-meil] (University of California, Los Angeles)

蘇其康 [Francis K.H. SO] (中山大學榮譽退休教授/Professor Emeritus, NSYSU)

王德威 [David Der-wei WANG] (Harvard University)

威雷伯 [Rob Sean WILSON] (University of California, Santa Cruz)

(continue on page 162)

NUMBER 61

JULY 2026

- 001 Heidegger's Phenomenology of the Inconspicuous and the  
Question of Breathing in Japanese Gardens——**Mathias OBERT**
- 021 「模糊本質」與「質料本質」：通過德希達、德勒茲與梅洛龐蒂  
思考科學——**張國賢**  
Vague Essence and Material Essence: Thinking Science through Derrida,  
Deleuze and Merleau-Ponty \_ **CHANG Kuo-Hsien**
- 041 說字訓詁和解文訓詁的統一與分歧：以朱駿聲的訓詁著述為例  
——**羅燕玲**  
The Unity and Divergence of Etymological Analysis and Philological  
Exegeses: A Case Study of Zhu Jun-Sheng's Exegetical Writings  
\_ **LAW Yin-Ling**
- 067 「歸來者」的故國想像：李冰人《自由中國攬勝詩紀》的後遺民  
書寫——**肖素娟、徐威雄、林春美**  
The Homeland Imagination of the "Returnee": The Post-Loyalist Writing of  
Lee Peng-Jin's *Poetic Chronicle of the Scenic Wonders of Free China*  
\_ **XIAO Su-Juan, SER Wue-Hiong, LIM Choon-Bee**

- 091 「靈魂才是身體的牢籠」：論陳翠梅電影中的女性自我意識  
——施慧敏  
“The Soul Is the Body’s Prison”: On Female Consciousness in the Films of  
Tan Chui Mui \_ SEE Hooi-Min
- 121 尋回父親：分析鍾孟宏《陽光普照》中的分裂、內在客體與修復  
——應政儒  
Track Down the Father: On the Splitting, Internal Object and Reparation in  
Chung Mong-Hong’s *A Sun* \_ YING Cheng-Ru
- 155 投稿須知 / 撰稿凡例  
Notice to Contributors / Style Guide

# Heidegger's Phenomenology of the Inconspicuous and the Question of Breathing in Japanese Gardens

Mathias OBERT

National Sun Yat-sen University

## ABSTRACT

This contribution explores the question how rich ancient Chinese and Japanese traditions of thinking and practices hinging on “breathing” (qì 氣, ki 氣) may become meaningful, with respect to a phenomenological inquiry into the constitution of Japanese gardens. From a phenomenological, as well as transcultural and transdisciplinary, perspective some representative phenomena of “breathing” to be experienced in Japanese gardens are revealed, the specificities of such “breathing” are determined, and a brief discussion concerning the purport of these phenomena for our aesthetic experience in Japanese gardens is given. Furthermore, the paper elucidates in what sense and by what means such “breathing” in the garden actually relates to peculiar modes of appearing. Especially the Heideggerian notion of “the inconspicuous” (das Unscheinbare) will be taken advantage of, in order to clarify how garden elements reveal themselves to a visitor, and why their mode of appearing crucially relies on “inconspicuousness” and the bodily self.

**KEYWORDS:** Heidegger, Japanese garden, inconspicuousness, breathing, bodily self

---

Received: November 6, 2024 / Accepted: May 8, 2025  
*Sun Yat-sen Journal of Humanities*, no. 61 (July 2026): 1-20

§ Mathias Obert received his PhD from Ludwig-Maximilians-Universität München in 1997. He is Professor of Institute of Philosophy, National Sun Yat-sen University. *Email:* [sounhao@faculty.nsysu.edu.tw](mailto:sounhao@faculty.nsysu.edu.tw)

## The Question of Qi/Ki and a Phenomenology of the “Inconspicuous”

THERE are extremely ancient and rich Chinese and Japanese traditions of thought concerning “breathing” (Chinese qì 氣, Japanese ki 気), as well as diverse practices hinging on this phenomenon. Today the issue frequently lends itself to cosmological, ontological, metaphysical, or religious speculation, on part of human sciences or cultural studies. Yet enclosed in the topic of qi/ki, and probably at its very core, there are a couple of decisive experiences, that can be traced back to self-awareness regarding the *bodily breathing activity*. Therefore, when referring to phenomena concerning qi/ki, the “verbal,” dynamical connotations of these and all related terms should not be forgotten. Thus it will generally be spoken of “breathing” in this essay, instead of using “breath” or other terms that are commonly employed in nowadays discussions, for reasons that will become clear later.

Now, the starting point of this essay, as well as the main problem to be addressed here, may be formulated as follows: can the profound awareness of “breathing,” as developed in East Asia around the key notion of qi/ki, be made meaningful, so as to sustain a phenomenological inquiry into the essential constitution of Japanese gardens,<sup>[1]</sup> especially based on esthetic experiences to be made at such sites? On the other hand, it will be demonstrated that even in such a remote area of study as Japanese gardens certainly represent in this domain of research, a phenomenological investigation into “breathing,” in turn is apt to contribute significant clarification to modern debates on the meaning and purport of ancient Chinese or Japanese discourses or practices concerning qi/ki. The very concreteness of phenomenological analysis helps to avoid so many pitfalls inherent in theoretical speculation on the issue. Therefore, this essay will restrict itself to yielding some important hints, from the vantage point of a rigorous phenomenological inquiry into our experiencing Japanese gardens,<sup>[2]</sup> so as to *critically enrich* more generally oriented theoretical debates on the “notion” of qi/ki by authors such as Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 or Yamaguchi Ichirō 山口一郎. Finally, elaborating on “breathing” in Japanese gardens will, at the same time, contribute to elucidate the philosophical significance of what shall be shortly introduced hereafter, namely the question of “inconspicuousness.” Thus the scope of this article encompasses, besides an investigation into “breathing” or qi/ki with respect to some features of Japanese garden design, a somewhat “indirect,” yet very concrete, clarification of the later Heidegger’s thinking, as well as of more recent phenomenological engagement with “non-appearance,” just by the bias of elucidating phenomena of “breathing” in Japanese gardens.

At first glance, in a typical Japanese garden which combines “natural” elements with a highly sophisticated “artificial” arrangement, nothing seems to breathe. Apparently there is not the slightest trace of qì/kì to be found in such environments. Utter tranquility rules between rocks, trees, small bushes, stretches of moss, and large fields of gravel. Depending on weather conditions, even shallow ponds of water, dozing between stony banks or moss and trees, may appear like unshakable and frozen in eternity. Especially the notorious “stone gardens” or “dry gardens” of Zen affiliation cannot but yield a rigid impression of timeless immobility. Can there nonetheless legitimately be spoken of quasi-hidden “breathing” in such a garden design? And how does the phenomenality of this kind of—obviously unapparent or non-appearing—“breathing” relate to a peculiar “inconspicuousness,” inherent in, and crucial for, what actually appears and happens to be perceived straight away by the visitor of such a garden site?

What Martin Heidegger initially had in view with his polemical idea of “inconspicuousness” (Unscheinbarkeit), was the experience incurred by human “being-there” or Dasein, of being rejected or marginalized by society. This experience results in either despondent anonymousness or sort of defiant opposition (Heidegger 1989: 19-400; 2014: 142-145, 159-161). Taken as an ethical disposition regarding human life in the external world, Heidegger’s “inconspicuousness” shows some similarity to the topos of the “hidden scholar” (yīn shì 隱士), known from pre-modern China. Later on the notion of the “inconspicuous” was unfolded into an inquiry about the structure and the limitations of phenomenality, as well as a peculiar mode of appearing that may be described as “virtually appearing” (Obert 2023: 110-122). Heidegger’s original idea of a somewhat paradoxical “phenomenology of the inconspicuous” (Phänomenologie des Unscheinbaren, phénoménologie de l’inapparent)<sup>[3]</sup> was adopted by recent attempts to further elucidate the relation between plain “appearing as such and such a thing,” i.e. a mode of appearing that by some is called “saturated phenomenality,” and, on the other hand, “non-apparent” moments, encompassed by phenomenality as such.<sup>[4]</sup> In opposition to any metaphysical “ineffable,” which is supposed to lie outside or beyond the realm determinate appearances, also abandoning Edmund Husserl’s talking of diverse spatial, temporal, as well as psychological, “horizons of co-givenness” (Husserl 1976: 91; sec. 44), this new thinking about the “inconspicuous,” in fact, is primarily concerned with a *phenomenology of proximity*. This phenomenology of what is nearby or, as it were, on this side of phenomenality, intends to teach us how to “dwell in the world” (habiter le monde) (Janicaud 1998: 109).<sup>[5]</sup>

In order to present a very brief outline of this philosophical orientation, it may be said that, first, the “inconspicuous” marks a genuine passivity of the philosophizing subject, for it implies an intrinsic *unavailability* of what appears:

where plain appearing turns into “inconspicuousness,” our intuition of appearances becomes somehow “frustrated” or “dispossessed” by the event of appearing itself. In a paradoxical manner it is the concealed dimension of “non-appearing,” inherent in the event of appearing itself, that, as it were, discloses itself through a “vanishing” or “evasive” mode of appearing which is called “inconspicuousness.” Second, subverting the phenomenological ideal of “adequate givenness,” the notion—or rather, the experience of “inconspicuous” or evasive appearing opens us up for another dimension than the one which is circumscribed by the relation between appearing and intuition, or knowing subject and intentional object. We are summoned to radically change ourselves and take a *responsive attitude* with respect to phenomenality. This attitude exceeds, and even subverts, the act of perceiving what plainly appears. It pertains to our *existential ethos*, relating us to the surrounding world, on the level of our affectivity and our bodily active commitment to this world.

The responsiveness we become involved in by the event of the “inconspicuous” surfacing, as it were, amidst plain appearances, hinges on the event of a peculiar “counter-turning and taking ourselves back” (nì zhuǎn shōu huí 逆轉收回) (Obert 2020: 117-128). What makes our whole existence take itself back into a *pre-phenomenal encounter* with things and the other in the world, while not all contradicting our looking at appearances and thinking about them, is the “inconspicuous.” Due to the “inconspicuous,” a kind of self-mutation and self-reversal, which ultimately concerns the existential dimension of our *life relation to the world*, is not only passively incurred by our intuiting and philosophizing self, it also becomes actively induced by nothing else than our intuiting and thinking.

The above described self-reversal, to be primordially enacted by and within our gaze and thinking itself, has been more or less explicitly envisioned by the later Heidegger, especially in his *Contributions to Philosophy* and the so-called *Black Notebooks*. Plenty of times Heidegger states the urgency to prepare a “thinking to come” (kommendes Denken, zukünftiges Denken), further claiming that this new thinking imperatively has to perform “the inconspicuous leap” (der unscheinbare Sprung) from systematic philosophizing into “abdicating/saying-off” (Ent-sagen) (Heidegger 2020a, *Vigiliae* II: 161). What ought to be pursued is the “inconspicuousness of the Saying’s going back into the listening abdicating/saying-off.”<sup>[6]</sup> For only an explicitly non-metaphysical thinking may become capable of the “leap into Beyng” (Sprung in das Seyn), i.e. capable of actually *embodying* an “openness for self-concealment, i.e. the truth.”<sup>[7]</sup> And only such a mode of thinking may eventually change thinking itself into “the inconspicuousness of sparing thinking” (das Unscheinbare des schonenden Denkens) (Heidegger 2018, *Anmerkungen* VIII: 256). Finally, although thinking

the “inconspicuous,” in a way, still is considered to rely on intuition and some sort of “beholding” (erblicken), such “beholding” has to be distinguished from our ordinary looking at appearances, in the sphere of plain phenomenality. What happens to be “beheld” by that other way of looking, is nothing else than, by means of a paradoxical reversal of roles, the “insight/looking-in of the inconspicuous, from the interstice/joint of its shining.”<sup>[8]</sup> Put in other terms, we may just get hold, by means of this other kind of gaze, of “the inconspicuous shining of the There” (das unscheinbare Scheinen des Da) which connects us to the “worlding of the world” (Welten von Welt) (Heidegger 2015, *Anmerkungen* I: 68).

However, the decisive “leap into Beyng,” which is an “inconspicuous leap,” may only originate in “the totally different way of staying (the inconspicuousness).”<sup>[9]</sup> After a decisive “concussion” (Erschütterung) occurred to occidental metaphysics, induced by none other than the “inconspicuous” Hölderlin, an existential and embodied attitude of “staying,” in a way, has already come to replace the proceeding movement of classical philosophizing which impatiently strives for metaphysical truth. Also, our “staying” within this historical concussion, a “staying” in history that is directly equaled by Heidegger with “inconspicuousness,” actually is fostered by a peculiar “capability to wait” (Warten-können).<sup>[10]</sup> What has to be learnt is “uselessness” (Nutzlosigkeit) as the very “style of the inconspicuous” (Stil des Unscheinbaren) (Heidegger 2020a, *Vigiliae* I: 16). Relinquishing useful projects and conspicuous goals may make us look like someone who practices “not-wanting-anymore” (Nicht-mehr-wollen) (Heidegger 2014, *Überlegungen* VIII: 159; sec. 35).

The citations regarding the “inconspicuous,” briefly expounded above, are chosen from the later Heidegger’s writings among plenty of more or less repetitive and more or less obscure or explanatory formulations. They reveal fairly well the link which is essential for the purpose of the present essay: for Heidegger there is an intrinsic connection between intuition and linguistic description of phenomena, the theme of “inconspicuousness,” a fundamental change occurring within the performance itself of thinking, and, finally, our existential—embodied and practical—relation to the world, i.e. our “dwelling” (wohnen) in and “being next to” (Sein bei) the world (Heidegger 1986: 54-55; sec. 12). “Unconspicuousness” relies on, and will lead to, a *changed disposition and attitude* of the embodied existence, with respect to the world. Furthermore, especially the two characterizations “capability to wait” and “not-wanting-anymore” underline that this kind of self-reversal implies a significant mutation occurring within the very rhythm and breathing of Dasein’s “being-temporal” (zeitlich-sein). Contrary to what the majority of phenomenologists tend to presume today, the issue which is at stake when Heidegger tries to think the

“inconspicuous” is not so much the methodological theme of “unapparent” or “weak” phenomenality. What he ultimately was concerned with is a peculiar self-transformation. This self-transformation is to be produced, as well as enacted, via the disposition and behavior of “abdicating/saying-off,” “listening,” “beholding,” and “waiting,” with respect to the “inconspicuous.” And through this self-transformation Dasein may eventually be enabled to regain an original mode of “dwelling in the world.” Dasein should let the forgotten or overlooked “inconspicuous” in the realm of phenomenality come forward—exactly by means of our *life embodiment* of somehow “counter-turning” dispositions and habits of thinking, as well as looking, such as “abdicating/saying-off,” “listening,” “beholding,” and “waiting.” Doing so Dasein may get rid of a pernicious fixation on intuition, appearances, and beings. It may leave behind the “onlooker” it is nevertheless obliged to be in everyday life, so as to learn anew how to re-become a “dwelling-one.” By means of such a “dwelling” disposition and habit, pertaining to Dasein’s gaze and thinking itself, Dasein may eventually accomplish its genuine “being next to the world.”

This is exactly the point where Japanese gardens can meet, on the traces of the later Heidegger, a “phenomenology of the inconspicuous.” Therefore, the present sketch will now try to explore the existential, i.e. the ethical and bodily, implications, exceeding a mere theory of phenomenality, of what may be called the “inconspicuousness” inherent in specific phenomena of “breathing,” as released by, and in, Japanese gardens.

### Atmospheric “Breathing”

NOW coming back to the initial question whether there are phenomena of “breathing” to be found in a, as it seems, perfectly immobilized Japanese garden, a concrete example may lead the way into a phenomenological inquiry. Like its famous counterpart, the large temple garden of the Saihō-ji 西芳寺(or Kokedera 苔寺), the rather tiny moss garden of the Giō-ji 祇王寺, too, is situated at the outer edge of the Arashiyama (嵐山) area in Kyōto 京都. Here the city meets the humid Western hills that are covered with proliferous bamboo groves and lofty woods. The garden area itself is enclosed on three sides by a wall, while its rear side fades into an impenetrable array of tall bamboo stems.

As soon as the visitor steps in through a tiny gate, he or she will be struck by the overall impression of mellow luminosity floating under an airy canopy of maple trees. These trees shadow a smooth ground which is completely covered with light green moss and through which a shallow rivulet gurgles gently. This intense first impression, though certainly relying on visual perception, conveys what Gernot

Böhme describes as “atmosphere” (Böhme 1995). However, besides its perceptual value and its affective efficacy, this phenomenon has a major impact on the *actual constitution* both of the embodied existence of the visitor who is perceiving or “sensing” it, *and* of the environmental site itself which happens to become sensed as a pervasive “atmospheric surrounding.” For this reason, it might be more precise not to conceive of it merely in terms of an “atmosphere.” Closer to it comes what Heidegger determined as “attunement” and “tonality” (Befindlichkeit, Stimmung) (Heidegger 1986: 134-140; sec. 29). Also helpful is what has been extensively discussed by Augustin Berque—referring to Watsuji Tetsurō’s (和辻哲郎) notion of “wind and earth” (fūdo 風土)—as “*médiance*,” (Berque 1986: 162-235; 2018: 84-89) as well as what has been analyzed by Bruce Bégout under the heading of “*ambiance*” (Bégout 2020).

At the Giō-ji moss garden the whole site is obviously suffused with a peculiar “tonality” which embraces and thoroughly pervades the visitor. Right from the start, the visitor’s entire relation to these surroundings, as well as his or her own mental and bodily self-awareness and “attunement,” imperatively rely on that all-encompassing “tonality” dominating the site. The visitor’s person instantly becomes “attuned” by the garden environment, making his or her body and mind both “resonate” with the extreme softness of the place. The charming sensation of being admitted to what is known all over East Asia as an enchanted “peach blossom spring” (táo huā yuán 桃花源 or tōgenkyō 桃源郷), as a matter of fact, does not primarily originate in features the visitor faces visually and perceives by the gaze: maybe, in summer time, blazing green spread all over the place, from top to bottom and from left to right, almost dazzles the eye. During autumn, a blanket of verdant moss deeply glowing beneath a shelter of maple leaves growing ardently red, can be felt as deeply enchanting the gaze. In winter time, when the leafless trees let the sunshine fall straight to the ground, brisk flakes of moss, intermittently covered by glittering white snow, once more, again may yield quite different sensations. Yet, more than just stimulating the visitor’s eye and imagination, it is rather that the whole site, as it were, seems to delicately vibrate around, and through, the visitor’s whole embodied presence at this place. Due to the overall tonality prevailing throughout the garden, it seems as if the place were slightly swinging or pulsating from some rhythmic motion. The visitor cannot help feeling these surroundings as sort of “breathing.”

However, what the visitor intensely experiences in this way, by means of “attuning resonance,” first and foremost is nothing else than his or her own bodily breathing. The attunement in the garden does actually carry with it a keen awareness of the visitor’s being embodied, and that means, most importantly, of *breathing*.<sup>[11]</sup> Perhaps yet before commencing the tour, the visitor has already mutated from some mere onlooker into the very embodied person who is about to

engage in close encounter with a *life environment*, by slowly walking around on a small path and taking a look at the garden arrangement from various angles. Instead of keen observation or leisurely contemplation, it is the visitor's own breathing embodiment which actually introduces him or her to this site and the garden things assembled there. The visiting person's intimate relation with the site emerges directly from her own bodily breathing, much more than from anything perceived or sensed in the garden, from any particular appearance or the subtle design of the garden architect.

It is obvious that the "breathing" of places such as the Giō-ji garden cannot be adequately grasped by photography. In its intrinsic "inconspicuousness" this phenomenon ironically eludes the tourist's breathless custom of taking selfies. The visitor certainly enters this idyll with eyes wide open, and, for sure, "luminosity," "color," "softness" etc., such phenomenal qualities undoubtedly refer to sense perception. However, the genuine experience to be made in this garden is the experience of our bodily breathing relation to our environment. This relation cannot primarily be brought about by visual perception. Does it rely on emotional affection, instead? Can the breathing-like attunement of the visitor's whole person which unavoidably occurs at this site, be understood in terms of mood and feeling? After all, is the term "breathing," when used to describe the efficacy of a garden experience, not just a metaphor for some subjective, psychic event? However, such an understanding neglects the essential embodiedness and situatedness of Dasein: the relation between a spatial "environment" and the "attuned" existence imperatively relies on the bodily self, which—this is one of the connotations of the Heideggerian notion of "Befindlichkeit," i.e. "attunement" — "finds itself" (findet sich vor) (Heidegger 1986: 135; sec. 29) as *bodily being situated in*, and *next to*, that very *environmental tonality* it is possessed by and attuned to. Consequently it imperatively has to be that very "attuned" Dasein which, by bodily "spatializing itself" (Sich-einräumen) (Heidegger 1986: 368; sec. 70), during the same move simultaneously "spatializes" (räumt ein) the place where it finds itself and "discloses" (erschließt) the things encountered there. Dasein's existential "giving space" (Raum-geben) (Heidegger 1986: 111; sec. 24) must be intimately connected to the existential dimension of its being attuned to some "tonality." The "tonality" indistinguishably is the particular timbre or tonal character both of embodied Dasein itself and its surroundings.

When the garden experience gets analyzed from this stance, this means: the visitor's perception or contemplation of the outdoor arrangement he or she progressively performs while rambling amidst moss and trees at the Giō-ji temple, as well as any mood provoked by the idyllic situation in the visitor's inner life, both imperatively originate from, and become literally embodied by, the visitor's bodily breathing "attunement." An inaugural breathing resonance has established itself

instantly between the site visited and the visitor's *embodied self*, attuning the latter at the very moment of his or her entering the garden area, within his or her bodily breathing "tonality," in concordance with the general "tune" of the site visited. How could the mutual attunement between visitor and garden not crucially rely on sort of "breathing," emanating from the place and immediately connecting with the visitor's overall constitution <sup>[12]</sup> of body and mind? Yet how could this overall condition not be intrinsically connected with the visitor's rhythm of bodily breathing?

The "tonal" resonance is by no means restricted to some merely personal and private state of mind. The reasons for "attunement" relying on an *embodied interrelationship* are as follows: first, apart from the visitor's own "attunement" at a particular site, "tonal" concordance is to be held responsible, too, for the garden's instantaneously taking a particular shape to be experienced by the visitor. He or she actually will meet this or that peculiarly "tuned" garden environment—this or that peculiar "tonality" hovering at a particular place. Yet this "tonality" of the place also depends on what has been primordially configured by the initial "co-tuning," happening between the garden space and the visitor's bodily self, as soon as the latter first became exposed to the area. Right from the beginning the connecting "tonality" must have become *embodied* by a vividly *breathing resonance* which progressively transforms itself during the tour. Second, exceeding any inner-psychic private mood, the "tonal" resonance not only can be shared with other persons walking around at the site. At the same time, the manifold correspondences emerging between a multiplicity of visitors and the environment ought even to be considered as an integral part of each individually breathing "attunement." Plural "tonality" imperatively becomes an integral part of every particular "tonality" that mutually adjusts each individual visitor and the garden surroundings. Plural *embodied and bodily breathing concordances* come about between the plural bodily selves of the visitors and the shared "tune" of the garden site they encounter. Only due to these plural concordances, both sides, the visitors as well as the garden, actually become what they are, here and now, i.e. plural "bodily selves" and shared "surroundings." Correspondence by "breathing," becoming effective within the dimension of being embodied, joins visitors and garden intimately together, namely as "embodied persons" and as "life environment," respectively. Therefore, the phenomenon of "breathing" in the garden, which may be vividly experienced through the "tonality" of the place and the visitor's own "attunement," can neither be reduced to an individual mood nor to a merely metaphorical way of speaking.

Whatever appears, reveals itself on the basis of, and by means of, an "opening" or "disclosure" that must be *bodily breathing*, on the very level of "tonality" and "attunement." With respect to the phenomenality of the garden arrangement this finally means that a couple of phenomena encountered there in

fact exceed the narrow phenomenological framework of intentional analysis. Included in the overwhelming “conspicuousness” exhibited by the uniform green appearance and soft atmosphere of the Giō-ji garden is a moment of “inconspicuousness”: unapparent “breathing” becomes variously released among things appearing, as the general “tonality” of the place seems to vibrate like from “breathing,” due to the embodied breathing of the visitor’s “attunement.” The visitor will be unable to name the origin and source of such “breathing”—as nothing at all moves at this tranquil and peaceful site. Yet it is just this very “inconspicuousness” of the garden’s “breathing” that makes up for a most effective change going on with the garden itself, as well as with the visitor’s person, *during their mutual encounter*: the garden metamorphoses from an attractive “vista”—some “perceptual object” relating to the gaze—into what has to be determined as a “life surrounding,” i.e. a place where the world as a “world” can actually be met and disclosed. At the same time, the person walking around there, too, undergoes a significant mutation. Affected in his or her bodily breathing “attunement,” the common tourist, i.e. the “onlooker” who has been stepping in from the entrance door, sooner or later will disengage from his or her “desire for looking,” so as to turn into the much more existentially relevant disposition of a “breathing one.” At last, the Giō-ji garden will let the visitor’s person “abide” amidst the garden things encountered there. Being “let in”, he or she will commence to genuinely “dwell” *inside* his or her surrounding world.

### The Inconspicuous Gesture of the Pine Tree

AN almost unique characteristics of Japanese garden design consists in the arrangement of light dry gravel and unworked natural stones, in combination with trees which are very often bizarrely shaped pine trees. Particularly such “hard” objects, as compared with the above analyzed atmospheric dimensions or “soft” water surfaces of ponds and rivulets, seem to pose a major challenge to the thesis concerning the “breathing,” as well as the “inconspicuous,” aspects included in the phenomenal appearance of a Japanese garden. Therefore, the following argument will concentrate on these two exemplary features, namely rocks and trees. Fine examples of the pine tree pattern may be seen in the “Blown-up pine” (Fukiage no matsu 吹上の松) in the Rikugi-en 六義園 park in Tōkyō 東京, an impressive tree standing in the middle of the “Crooked water garden” designed by Ogata Kōrin 尾形光琳 (Kōrin kyokusui no niwa 光琳曲水の庭) which pertains to the temple district of the Myōken-ji 妙顕寺 at Kyōto, or just so many mighty old pines to be found in the famous Kenroku-en 兼六園 garden at Kanazawa 金澤. Alluding to the “flutes of the earth” (dì lài 地籟) and the “celestial flutes” (tiān lài 天籟) in the second chapter of the book *Zhuangzi* 莊子, it is said that the “sound of the pine

flutes” (shōrai no oto 松籟之音) (重森三玲 [Shigemori Mirei] 1933: 33) in the wind may receive the visitor of a garden, first introducing him or her by way of a synesthetic association to the atmosphere of a particular site. This inaugural “tonality” vigorously reverberates in the often very expressively twisted *aspect* of such a garden tree. Instead of just presenting some “interesting form” to our intuition, the convoluted, tortuous growth of an old pine obviously tells the visitor the rich and complicated story of many seasons endured, as well as that of the joint efforts consecutive generations of gardeners made, in order to tend and shape the tree.

When confronted with garden element, the onlooker cannot help being touched by the weird narration of the manifold “Widerfahrnisse” or “occurrences” the tree must have undergone during its life time, without ever surrendering. At times it maybe got broken by a storm, at times it has been befallen by some pest or vermin. And, of course, it has regularly been cut, pruned, bent, by the fostering care of gardeners. When facing the “physiognomy” epitomized by such a garden tree, the onlooker may sort of relive, as it were, the various occasions on which the tree met with all kinds of vicissitudes, be this a climatic inclemency or the quasi-surgical intrusion of a gardener’s hands. At each decisive moment the tree apparently succeeded somehow in maintaining what can be intuited directly in its strange looks: a sort of responsive “play” that obtained throughout the tree’s growing process. Apparently it is thanks to a certain freedom that the tree’s growing has managed to engage with various external interferences. It seems, to some extent, to have “freely” responded to external challenges, by spreading its buds and extending its branches and roots this way or another. What the visitor thus may compassionately experience, when beholding an old garden pine, may fairly well be interpreted according to what Heidegger termed “Gelassenheit”: the growing tree in its life environment is always “being let,” while, at the same time and within the same move, it “lets itself in,” too (Obert 2022: 35-78; 2024: 141-151).

In fact, the garden pine reminds of the art of Chinese brush writing. When a piece of writing is contemplated in an esthetically appropriate way, the Chinese characters reveal just those complex “propensities” or “moving patterns” (Chin. shì 勢, Japan. ikioi 勢い) that ruled the writer’s hand, while performing the writing gesture. The saturated shì or ikioi of any written gestalt looked-at discloses a vivid *incarnation of body movement in time* (Obert 2013: 523-543). Therefore, in the case of brush writing esthetic intuition cannot but connect with the onlooker’s bodily self, provoking a sort of co-vibration, on part of the moving experience being stored in the onlooker’s body. Thus he or she cannot help bodily breathing in responsive attunement, according to the “breathing resonance” (qì yùn 氣韻) incorporated in the moving pattern of written characters. Esthetic experience, here, eminently relies on the onlooker’s “becoming touched and moved in his or her

rhythmic breathing, as well as by way of breathing” (qì gǎn 氣感).<sup>[13]</sup> Yet this means that the art of brush writing makes what shows itself, i.e. the “appearance” of the written characters, shift from plain phenomenality to “inconspicuousness.” The esthetic efficacy of affecting the person contemplating a piece of brush writing originates, in large part, from the unapparent, yet most concretely embodied, event of corresponsive breathing.

As to the garden pine, its intense radiance likewise cannot be reduced to some quirky appearance. In fact, such a tree’s wildly agitated aspect should be considered as the very incarnation of its lively “breathing” rhythm of growth. Yet, other than the bodily breathing of the gardener, the “breathing” incorporated into the gestalt of an old pine remains inconspicuous. It exceeds intuition and sense perception, because the onlooker, in order to be able to grasp this phenomenon, necessarily has to actively engage with it, responding to the tree’s “propensities” or “moving patterns,” by means of, and within, the entire bodily self. The onlooker must become involved on the existential level of his or her being embodied, beyond mere visual perception. For the tree’s dynamic and expressive features inevitably will evoke the onlooker’s life-long experience of body movement or psycho-physical turmoil incurred. Otherwise the tree’s meaningful expression and its fiercely appealing gesticulation, which is precisely what its esthetic attraction consists in, would just pass unnoticed. As it were, the encounter with a garden pine implies something similar to when we become affected by another person’s countenance which unescapably affects and summons us. The garden visitor, too, gets confronted with a quasi-bodily breathing appeal, as unleashed by the tree’s dance-like “moving patterns.” Ineluctably will any onlooker feel compelled to respond, on the level of his or her being embodied, to the tree’s powerfully “breathing” appeal. To some extent, any onlooker cannot help instantly attuning the own bodily breathing rhythmic to the tree’s rhythmic gesture. Sometimes, the visitor may even become amazed by a mighty garden pine to such a degree that, all of a sudden, his or her breath indeed falters.

Similar to an artistic piece of brush writing, the frequently quite “conspicuous” and imposing gestalt of an old garden pine, beyond its form and aspect, actually sets forth a concealed or “inconspicuous” efficacy: by means of “bodily affection,” the tree’s growing gesture arouses a rhythmic correspondence, on part of the onlooker’s embodied breathing. As the tree happens to reverberate within the onlooker’s breathing self, it may legitimately be claimed to sort of “breathe,” too. Yet, the tree’s “breathing,” just like that other “breathing resonance” Chinese characters written with the brush are suffused with, exceeds phenomenal appearance and defies visual intuition. In both cases, the onlooker has to leave behind mere looking, so as to open up to the inconspicuous event of being “touched and moved” in the very dimension of his or her breathing activity. On condition

that the onlooker engages in actually responding to the tree's "breathing," by means of his or her bodily breathing rhythm, that means if he or she, beyond sense perception, becomes bodily involved in the vibrating, and summoning, gesture of written characters or the garden pine, then, and only then, it is—quite paradoxically—the gesture-like aspect of what is written, or the tree, respectively, that may indeed be said to exhibit "breathing," albeit in an "inconspicuous" manner. Just when the onlooker's gaze shifts from mere intuition to bodily engaging, during the act of looking, the garden will begin to "breathe." As soon as the gaze itself actually becomes bodily exposed to the tree's performative efficacy of "breathing," which operates through and within its external appearance, then the "inconspicuous breathing" of the garden will reveal itself to the person contemplating it. In this sense the crooked old pine, this major element of Japanese garden art, may in fact be considered to represent the very incarnation of "inconspicuous breathing."

### The Inconspicuous Vibration of Rocks

OFTEN accompanying an old pine or other garden plant, in a typical Japanese garden there are massive rocks, variously overgrown by moss, and each one coated with a different patina, standing or lying solitarily or in groups. In a way, even such unmoved and seemingly imperturbable stone settings sustain the garden's "breathing." For instance, in the renowned Ryōan-ji 龍安寺 stone garden the visitor is mainly confronted with fifteen rocks assembled into five groups and loosely scattered over a large rectangular square which is uniformly filled with gravel. At first glance, this spatial arrangement may remind the onlooker of works pertaining to modern installation art or land art. According to Peter Pörtner, such a dry garden constellation symbolically exhibits an abstract meaning, much like an early prototype of "concept art" (Pörtner 2008: 85). By "reducing meaning to the process of producing meaning,"<sup>[14]</sup> the Zen garden is believed to represent a "visual stimulus for working on one's own enlightenment, viz. what is generally called meditation or contemplation."<sup>[15]</sup> However, can such a reified "geometry of the origination of meaning" (Geometrie der Sinn-Entstehung) (Pörtner 2008: 87) indeed be reduced to a mere "conception"? Then why should we *expose ourselves bodily*, contemplating this austere site in space and time, so as to, as it were, *actively participate in* that very "origination of meaning" the garden is considered to be concerned with? Why not just comfortably "meditate" on some doctrine or sentence, instead?

The answer is near at hand, as soon as we actually enter the Ryōan-ji garden and make the experience of contemplating the stone field. Its spatial extension between right and left side of the onlooker's visual field is too vast to be

encompassed simultaneously at a glance, from anywhere inside the adjacent temple hall or along its outer *engawa* 縁側 platform. Here contemplation imperatively has to become embodied; any onlooker must at least move the eyes from right to left, so as to grasp this spatial arrangement. *Embodied kinesthesia* imperatively is needed, or else the contemplator just won't get access to this quite impressive staging of an "origination of meaning." Yet as soon as a person engages in this kinesthetic experience, he or she be rewarded with a very peculiar sort of spatial, and temporal, "opening": tensions and energetic flows seem to prevail in the intervals between the various groups of rocks and their diverse spatial orientations. These tensions and flows launch a kind of spatial-temporal dynamics, intrinsic to the configuration of the stones contemplated. To be more accurate: this vivid dynamics, in fact, is launched by *embodied contemplation* itself. As soon as the contemplator's gaze runs back and forth, the whole site, albeit utterly rigid in appearance, yields a strong sensation, as though it were subtly swinging, like from some energetic discharge.

This kind of slowed-down flow, establishing itself between unwavering rocks and gravel, once more defies intuition. At the stone field itself any dynamics remains *imperceptible*, eluding the conspicuous phenomenality of what appears in the utterly frozen gestalt of a garden vista. The meditative efficacy set forth by the stone garden uniquely relies on the gaze's embodied breathing, as the person's attunement at the site begins to co-vibrate with these surroundings. Only due to the contemplator's inevitably being induced to, by means of his or her gaze's breathing rhythm, bodily engage with the garden arrangement, meditation may become deployed by the very "inconspicuous breathing" inherent in these rocks. Although being experienced in a very intense manner, this "breathing" does not at all show up within the onlooker's visual field. What remains utterly "inconspicuous", on part of the spatial garden arrangement, is set free uniquely by means of the bodily breathing activity of contemplating. It is due to the contemplator's bodily breathing response to, and engagement with, the site of the Ryōan-ji stone garden, that the latter may actually disclose that very meditative "propensity" that has been ingeniously incorporated into the inconspicuous silence of this site.

### **"Breathing" and "inconspicuousness"**

AS a conclusion it may be stated that talking about "breathing" in Japanese gardens is by far not as absurd as it appeared to be in the beginning. As far as an esthetical or philosophical investigation about "breathing" is at stake, it is not even necessary to recur to cosmological speculations from the "East", assuming, for instance, that some—more or less mystical—"breath" or "energy" is inherent in all things. Solely on the basis of rigorous phenomenological observation and analysis, the

*experiential purport* which is at the core of so many discourses on qì/ki or on the “breath change” (qì huà 氣化) can be clarified without much difficulty: when visiting a garden, “breathing” emerges from such an environment mainly due to the fact that the *visitors themselves* are *bodily breathing beings*. Such “breathing,” albeit “inconspicuous”—not appearing and impalpable for the eye—, effectively reveals itself by means of a *reverberation* that becomes aroused within the human visitor’s *bodily self*, by garden things encountered. The “breathing” of a Japanese garden, first and foremost, depends on the fundamental *embodiedness* of the human relation to the world and the other.

The *Zhuangzi* repeatedly speaks not only of qì 氣 but also of xī 息 which underlines the verbal connotation of the basic life activity of respiration. Thus in the sixth chapter it is stated: “The genuine people breathe through their heels, while common people breathe through their throat” (真人之息以踵，眾人之息以喉). Obviously the quality of the breath depends on *different manners of performing the breathing activity*. What is even more important in the context of this paper: the genuine way of breathing implies that the entire bodily self, from tip to toe, so to speak, participates in the rhythmic life movement of breathing. When later sources speak of the relational event of “becoming affected in or through qì” (qì gǎn 氣感), or when treatises of esthetics emphasize the importance of “qì resonance” (qì yùn 氣韻) for the arts, to a large extent these sources just draw on the very concrete respiratory phenomenon, i.e. our experience of our embodied breathing. The phenomenology of “inconspicuous breathing,” as it is encountered in an apparently unshakeable and utterly immobile Japanese garden, contributes further evidence for the claim that East Asian discourses on qì/ki, primordially and essentially, relate to our *respiratory activity*. Therefore, qì/ki should rather not become conceptualized as some cosmological or ontological element; there is no ominous qì-substance. Instead the focus should be put on the *verbal* dimension of relevant terms and expressions, i.e. on the signification “breathing,” rather than “breath.”

The primary condition for the disclosure of “breathing” in Japanese gardens has now become clear. First, in order to experience such “breathing” which, in its very “inconspicuousness,” sort of enhances or intensifies the phenomenal features of a particular site, we actually must concern ourselves with our own embodied being-in these surroundings. *Engaging with our own embodiedness*, while abiding at such a place, cannot be reduced to mere visual perception, to the contemplation of various garden elements, their artistic arrangement or their symbolic meaning. Second, there has to be acknowledged a genuine efficacy by which the garden, taken as *life environment and atmospheric ambiance*, affects our bodily self, on the pre-perceptual level of our existential “attunement.” As soon as our breathing bodily constitution reverberates with the “inconspicuous” yet vivid vibrations of the site as a surrounding whole, we become aware both of our actually “dwelling”

at that place—un awareness which reaches out beyond intuition and perceptual experience—and the tranquil garden site's actually being pervaded by a lively rhythm which happens to affect our bodily self. Third, especially when various garden elements, such as the expressively crooked gestalt of an old pine tree or an imposing stone setting, become experienced in an appropriate esthetical attitude, such garden features release a decisive dynamic momentum that is intrinsic to their apparently static configuration. When facing each garden thing in its particular physiognomic density, our contemplation gets into intimate contact with forces and tensions, temporal relations, rhythms of expansion or contraction, as well as the ongoing interaction between humankind and nature. As a result of our intense esthetic experience, we may commence to “counter-turn and take back” ourselves. Through our bodily being exposed to a garden, we may re-enter into that very rhythm of breathing that originally obtains between our embodied existence, our life environment, and people or things encountered in it. This undistinguishable “breathing” of the world, by now, will have become a shared “breathing” which cannot be attributed to any one single entity any more. Eventually, by means of “breathing”, a Japanese garden may induce our bodily self to regain the genuine rhythm that obtains in that very “vibrational space”<sup>[16]</sup> where our *dwelling in the world* ultimately comes about. This “dwelling,” first of all, is in need for our thinking which, for Heidegger, represents “the most silent dwelling in the inconspicuous event of freedom.”<sup>[17]</sup>

Finally, regarding the problem of “inconspicuousness,” the above descriptions and analyses cannot solely rely on plain appearances, on what is “intentionally given.” In a way, the “breathing” encountered in a Japanese garden, by means of *bodily engaging in it*, leaves conspicuous phenomenality behind. It undermines key notions of philosophy, such as appearing, sense perception, intuition, and intentional awareness. Therefore, “breathing” in a Japanese garden may be considered as a paradigm of “inconspicuousness.” Where meaningful appearances turn into “inconspicuous” yet efficacious “breathing,” we are lead back to what is the starting point of the entire phenomenological inquiry, i.e. the *ethical* dimension of our embodied, “dwelling,” situation in our life world.

## Notes

1. Kuck (1968); Hayakawa (1973); Nitschke (1993); 小野健吉 [Ono Kenkichi] (2009); 進士五十八 [Shinji Isoya] (2005).
2. For a more encompassing and in-depth study of Japanese gardens from this phenomenological stance it may be referred to Mathias Obert (2019).
3. Heidegger (2005, "Seminar in Zähringen 1973"; 2005: 372-407, 399); Dastur (2011: 11; cf. 225).
4. Patočka (2000); Marion (1989; 1997; 2001; 2005; 2010); Richir (1993; 2014); Janicaud (1998); Waldenfels (2002; 2004; 2012); Figal (2010; 2016); Barbaras (2013); Dastur (2018).
5. Janicaud certainly alludes to the important topos of "wohnen," surfacing almost everywhere in Heidegger's thought and writings (cf. Heidegger 1986: 54; sec. 12, or his essay "Bauen Wohnen Denken," in Heidegger 2000: 146-164).
6. "Unscheinbarkeit des Rückgangs der Sage in das hörende Ent-sagen" (Heidegger 2020a, *Vigiliae II*: 163).
7. "Offenheit für das Sichverbergen, d. h. die Wahrheit" (Heidegger 1989: 11).
8. "Einblick des Unscheinbaren aus der Fuge seines Scheinens" (Heidegger 2020b, *Winke II*: 166).
9. "die ganz andere Weise ihres Bleibens (die Unscheinbarkeit)" (Heidegger 2014: 144; sec. 32).
10. "die ganz andere Weise ihres Bleibens (die Unscheinbarkeit)" (Heidegger 2014: 144; sec. 32).
11. On the intimate connection between human embodiedness and the activity of breathing cf. Schmitz (2005: 94-95, 100-109).
12. This is precisely another connotation of the Heideggerian Term of "Befindlichkeit."
13. This topic, as well as the closely connected one of "touch and response" (gǎn yīng 感應), has been prominently discussed in early imperial China by the authors of the *Huainan Zi* 《淮南子》 (before 139 BCE), Dong Zhong-Shu 董仲舒 (175-105? BCE), Wang Chong 王充 (27-97), among others. It has exerted a major influence on esthetic treatises concerning music, as well as the arts of the brush, throughout the pre-modern history of China.
14. "[...] reduziert Bedeutung auf den Prozess der Herstellung von Bedeutung" (Pörtner 2008: 87-88).
15. "ein visuelles Stimulans für die Erleuchtungsarbeit, vulgo: Meditation oder Kontemplation" (Pörtner 2008: 86).
16. Heidegger quite judiciously once speaks of "Schwungsraum," with respect to Dasein and its encounter with Beyng (Heidegger 1989: 400).
17. "[...] reduziert Bedeutung auf den Prozess der Herstellung von Bedeutung" (Heidegger 1989: 87-88). "das stillste Wohnen im Unscheinbaren des Ereignisses der Freyheit" (Heidegger 2015, *Anmerkungen*: 65).

## WORKS CITED

- Barbaras, Renaud (2013) *Dynamique de la manifestation* (Paris: Vrin).
- Bégout, Bruce (2020) *Le concept d'ambiance: Essai d'éco-phénoménologie* (Paris: Seuil).
- Berque, Augustin (1986) *Le sauvage et l'artifice: Les Japonais devant la nature* (Paris: Gallimard).
- Berque, Augustin (2018) *La pensée paysagère* (Bastia: Éditions Éoliennes).
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Dastur, Françoise (2011) *Heidegger et la pensée à venir* (Paris: Vrin).
- Dastur, Françoise (2018) *Figures du néant et de la négation entre orient et occident* (Paris: Encre Marine).
- Figal, Günter (2010) *Erscheinungsdinge: Ästhetik als Phänomenologie* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- Figal, Günter (2016) *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- Hayakawa, Masao (1973) *The Garden Art of Japan*. Trans. Richard L. Gage (New York: Weatherhill).
- Heidegger, Martin (1986) *Sein und Zeit*. Unaltered reprint of the 15th ed. (Tübingen: Niemeyer).
- Heidegger, Martin (1989) *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA 65 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2000) *Vorträge und Aufsätze*, GA 7 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2005) *Seminare (1951-1973)*, GA 15 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2014) *Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938-39)*, GA 95 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2015) *Anmerkungen I-V (Schwarze Hefte 1942-1948)*, GA 97 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2018) *Anmerkungen VI-IX (Schwarze Hefte 1948/49-1951)*, GA 98 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2020a) *Vigiliae und Notturmo (Schwarze Hefte 1952/53-1957)*, GA 100 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Heidegger, Martin (2020b) *Winke I und II (Schwarze Hefte 1957-1959)*, GA 101 (Frankfurt a. M.: Klostermann).
- Husserl, Edmund (1976) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Hua 3.1. newly Ed. K. Schuhmann (Den Haag: Nijhoff).

- Janicaud, Dominique (1998) *La phénoménologie éclatée* (Paris: Éditions de l'Éclat).
- Kuck, Lorraine (1968) *The World of the Japanese Garden: From Chinese Origins to Modern Landscape Art* (New York: Weatherhill).
- Marion, Jean-Luc (1989) *Réduction et donation: Recherches sur Husserl, Heidegger et la phénoménologie* (Paris: PUF).
- Marion, Jean-Luc (1997) *Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation* (Paris: PUF).
- Marion, Jean-Luc (2001) *De surcroît: Études sur les phénomènes saturés* (Paris: PUF).
- Marion, Jean-Luc (2005) *Le visible et le révélé* (Paris: Éditions du Cerf).
- Marion, Jean-Luc (2010) *Certitudes négatives* (Paris: Éditions Grasset et Fasquelle).
- Nitschke, Günter (1993) *Japanische Gärten: Rechter Winkel und natürliche Form* (Köln: Taschen).
- Obert, Mathias (2013) "Chinese Ink Brush Writing, Body Mimesis, and Responsiveness." *Dao: A Journal of Comparative Philosophy* 12.4 (Dec.): 523-543 ([www.doi.org/10.1007/s11712-013-9348-8](http://www.doi.org/10.1007/s11712-013-9348-8)).
- Obert, Mathias (2019) *Tanzende Bäume, sprechende Steine: Zur Phänomenologie japanischer Gärten* (Freiburg: Verlag Karl Alber).
- Obert, Mathias (2020) "Yi 'Nizhuan shouhui' lun Haidege 'Shijian xing' yu 'Renrang qingjing' siwei" (Discussing Martin Heidegger's Thought on "Timeliness" and "Releasement" from the Stance of "Reverting and Taking Back"). *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, no. 49: 117-128.
- Obert, Mathias (2022) "Heidegger's Gelassenheit and Our Bodily Encounter with Things." *Journal of Phenomenology and the Human Sciences*, no. 13: 35-78.
- Obert, Mathias (2023) "Martin Heidegger's Phenomenology of the Inconspicuous." *Asian Perspectives on Heidegger*. Spec. issue of *Kritike* 16.3 (Jul.): 110-122. ([www.doi.org/10.25138/16.3.a9](http://www.doi.org/10.25138/16.3.a9)).
- Obert, Mathias (2024) "Japanese Gardens: Time of Letting – Time of Growth." *Yearbook for Eastern and Western Philosophy* 7.1 (Aug.): 141-151 ([www.doi.org/10.1515/yewph-2024-0012](http://www.doi.org/10.1515/yewph-2024-0012)).
- 小野健吉[Ono Kenkichi] (2009)〈日本庭園：空間の美の歴史〉[*Nihon teien: Kūkan no bi no rekishi*] (*Japanese Gardens: A History of Spatial Beauty*) (Tōkyō: Iwanami Shoten).
- Patočka, Jan (2000) *Vom Erscheinen als solchem: Texte aus dem Nachlaß*. Ed. Herausgegeben von Helga Blaschek-Hahn and Karel Novotný (Freiburg and München: Verlag Karl Alber).
- Pörtner, Peter (2008) "Die Penetranz der Diskretion: Die Diskretion der Penetranz: Einige Mutmaßungen über Japan." *Tumult*, no. 33: 84-97.
- Richir, Marc (1993) *Méditations phénoménologiques: Phénoménologie et phénoménologie du langage* (Grenoble: Jérôme Millon).

- Richir, Marc (2014) *De la négativité en phénoménologie* (Grenoble: Millon).
- Schmitz, Hermann (2005) *Der Leib* [1965]. *System der Philosophie* 2.1 (Bonn: Bouvier).
- 重森三玲[Shigemori Mirei] (1933) 《寺院の庭園》[Jiin no teien] (*Temple Gardens*) (Tōkyō: Tōhō shoin).
- 進士五十八[Shinji Isoya] (2005) 《日本の庭園：造景の技とところ》[Nihon no teien: Zōkei no gi to kokoro] (*Japanese Gardens: Techniques and Spirit of Landscaping*) (Tōkyō: Chūō kōron shinsha).
- Waldenfels, Bernhard (2002) *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Waldenfels, Bernhard (2004) *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Waldenfels, Bernhard (2012) *Hyperphänomene: Modi hyperbolischer Erfahrung* (Berlin: Suhrkamp).

## 海德格論微顯現與日本庭園的氣息問題

宋灝

國立中山大學

### 摘 要

本文研究的問題是，在對日本庭園的構造進行現象學探索時，歷史長久且豐富的、有關「氣」的中日傳承可能起何種啟發作用。本文合併現象學、跨文化思維及跨領域研究的視角，來突顯出幾種在日本庭園中代表「氣息」的現象，解析此現象的特質，並簡短地討論此現象對日本庭園中的美學體驗所固有之意義。再來，本文也釐清庭園中的「氣息」如何歸結獨特的顯現模式這則議題。特別是藉由原為海德格所提出「不明現的」或「微顯現」(das Unscheinbare) 的觀點來闡釋，諸如青苔、樹木、石頭等主要庭園元素如何向觀者呈顯出來，並且說明為何這些現象的顯現模式歸結至身體自我與「微顯現」。

關鍵詞：海德格、日本庭園、微顯現、氣息、身體自我

# 「模糊本質」與「質料本質」

## 通過德希達、德勒茲與梅洛龐蒂思考科學

張國賢  
國立政治大學

### 摘 要

德希達在《幾何學起源》的導論中，一方面批判胡塞爾對幾何學起源的思考具有目的論色彩，但另一方面他的分析也突顯出「模糊本質」的重要性。「模糊本質」進一步被德勒茲繼承並發展為「物質性」，以致於提出「依循」物質性的少數科學並設想一種平滑空間的幾何學。從梅洛龐蒂的角度思考，「接觸的平滑空間」的可能性條件在於身體的運動（即，身體投向物的方式、身體在世界存在的方式）：平滑空間在成為手的運動空間之前，首先，它已經是手的動作（身體的運動）所產生的空間，產生空間的運動，並不同於空間中的運動，這正是梅洛龐蒂的「質料本質」要告訴我們的。從這點出發，我們可以重新思考科學的創造性及歷史性問題。

關鍵詞：德希達、德勒茲、梅洛龐蒂、科學、幾何學

---

October 9, 2024 收到稿件／May 8, 2025 接受刊登

《中山人文學報》no. 61 (July 2026): 21-39

§ 張國賢，法國巴黎第十大學哲學系博士，現為國立政治大學哲學系副教授。

Email: ckh@nccu.edu.tw

## 前 言

梅洛龐蒂與德希達幾乎在同一時期將注意力放在胡塞爾一九三六年的手稿《幾何學的起源》，<sup>[1]</sup> 德希達在一九六一年翻譯這篇手稿並寫了一篇長達一百七十多頁的導論，而梅洛龐蒂除了一九五九與一九六〇在法蘭西學院每周一的課程<sup>[2]</sup> 中討論《幾何學的起源》之外，其實早在《知覺現象學》(1945)時期梅洛龐蒂已經在關注幾何學的相關問題。不過，本文的重心並不在判斷這兩位哲學家對胡塞爾《幾何學的起源》上的理解，<sup>[3]</sup> 吸引我們研究興趣的是，兩位哲學家在思考幾何學起源的過程中各自有其重要發現：我們若是讓胡塞爾所謂的「形態學本質」，通過德希達而顯題為「模糊本質」(essences vagues)，繼而由德勒茲所繼承並發展為「物質性」概念，那麼，此一概念，與梅洛龐蒂在探討幾何學時所思考的「質料本質」(essence matérielle)並不是相對立的，不如說「模糊本質」與「質料本質」這兩個概念的提出，促使我們重新思考科學。

## 壹、感性世界裏的形態學本質

首先，在胡塞爾看來，現象學之所以是一門描述性的科學，原因在於現象學的研究對象並不是嚴格科學的精確形式，而是要透過描述來掌握到世界上具體的感性事物之「形態學本質(essences morphologiques)」(Husserl 1995: 237)。也就是說，現象學要研究的並不是「圓」、「三角」等等幾何學的精確形式，而是要針對具體感性事物的「實際形狀」(formes de fait)來加以描述。例如，使用鋸齒形、凹槽形、扁豆形、傘形、圓形……等等詞彙來描述物體各式各樣的形態。所謂現象學描述，即是要藉由感性直觀的實際操作，來為這些不精確的「實際形狀」，建立一套胡塞爾所謂的描述性概念(Husserl 1995: 235)。

精確概念的關聯項(corrélat)，是那些具有康德意義上的「理念」特性之本質。對立於這些理念或者理想本質(essences idéales)，我們發現了形態學本質，以作為描述性概念的關聯項。此一觀念化(Ideation)將理想本質樹立為理想的「極限」(“limites” idéales)，原則上這是我們無法在任何感性直觀中發現的，而我

們所說的那種形態學本質只是或多或少「接近」理想本質，卻永遠也到達不了。(Husserl 1995: 237)<sup>[4]</sup>

在德希達看來，胡塞爾的 *Ideation*（觀念化，亦即本質直觀）一詞其實指稱著兩種不同的活動，而且胡塞爾這麼做並非出於意外。第一種是原初幾何學的本質直觀，在前科學的生活世界當中，藉由直觀而在流動不居的個別事物的存在當中掌握到某種普遍意義，因而使得在此一活動之前並不存在的某種本質得以出現。但還有第二種活動：「在已構造好的幾何學中，本質直觀只是重現那創造性的觀念化活動」(Husserl 1962: 147)。這兩種 *Ideation*，「一個能夠在創造中構造出對象，另一個則是在直觀中確定對象」(Husserl 1962: 147)。對德希達來說，問題正是出於胡塞爾「理想本質」與「形態學本質」的區分，前者是幾何學家在已經完成的幾何學當中，對於理想對象（例如作為理念的圓）的確定，而後者則是原始幾何學家在幾何學尚未誕生的前科學的生活世界當中的構作（例如作為形態學本質的圓形）。德希達所看到的問題在於，在已經完成的幾何學當中，理想對象是一個早已構造完成的對象，但在前科學的生活世界當中，原始幾何學家面臨的問題則是如何從圓形的形態學本質，過渡到這個它永遠也到達不了的極限（作為理想本質的圓）。這個極限同時也標示出幾何學的理念世界與前幾何學的感性世界不可跨越之界限。

雖然理想本質的世界是形態學本質永遠也到不了的極限，但在德希達看來，「朝向極限的過渡(*passage à la limite*)」<sup>[5]</sup> 卻恰恰是胡塞爾論幾何學起源的關鍵所在，它讓幾何學不僅起源於前幾何學的感性世界及其技術實踐，而且此一起源還可以超越所有感性的、事實性的界限而無限延伸到未來(Husserl 1962: 137-138)，成為一整個幾何學的歷史，而仍保持著顯明性。這是因為：

根據意向性的預期結構，形態學的觀念性被超越，通過無限接近，而走向理想且恆常不變的那一端。但為了意向性的預期本身能夠跳躍到無限，這種預期本身必須已經是理想的。(……) 此一源初的朝向極限的過渡(*le passage-à-la-limite originaire*)除非是被一種本質所引導才是可能的，這種本質是我們能預期它，然後又能再認出它。(Husserl 1962: 146-147)

在德希達看來，對於目的地（即，理想本質）的預期，從圓形的形態學本質到圓的理想本質之跳躍，不能不說是帶有一種目的論色彩(Husserl 1962: 141)，<sup>[6]</sup> 這也允許德希達對歷史現象學進行「解構」並且由此產生一種解構哲學。不過，對於其他哲學家例如梅洛龐蒂來說，幾何學之所以是一門科學，其關鍵恰恰是在它並不跳躍到理想且永恆不變的（圓或三角）的理念世界(Merleau-Ponty 1994: 443)。這點雖然與德希達論點相左，但我們若是讓「形態學本質」，通過德希達，顯題為「模糊本質」，繼而由德勒茲繼承並發展為「物質性」概念，那麼，此一概念，與梅洛龐蒂在探討幾何學時所思考的「質料本質(essence matérielle)」(Merleau-Ponty 1994: 442)並不是相對立的。相反，我們發現，藉由梅洛龐蒂的「質料本質」，使得我們有可能從另一角度重新思考科學問題，同時也允許我們重新考察由德勒茲「物質性(matérialité)」或「質料流(la matière-flux)」概念所支持的「少數科學(la science mineure)」問題。

## 貳、從模糊本質到物質性

### 一、「模糊本質」

在德希達看來，「形態學的觀念性」被超越而跳躍到「理想本質」，此一帶有目的論的跳躍本身並不合法。不過，假使真如梅洛龐蒂所思考的那樣，幾何學之所以是一門科學，正是在於它並不跳躍到理想且永恆不變的理念世界，那麼，關鍵問題就不在理念世界當中的「理想本質」，而是落在感性世界當中具體事物的形態學本質上。對於這個形態學本質，德希達其實有他進一步的探索，他的貢獻在於用「模糊本質(essences vagues)」來試圖確定出這個「形態學的觀念性」之特性：

原始幾何學家至少已經掌握到非精確的時空形式(formes spatio-temporelles anexactes)，亦即，具有「模糊」本質的形態學類型，它能導致一門前幾何學的描述性科學。我們可以稱之為地理學。(Husserl 1962:131)

我們在這裏簡要敘述德希達關於前科學的文化世界，亦即感性世界的具體事物之「模糊本質」的描述：

1.前科學的世界是物的世界，物根據一種非精確的空間與時間而安置其中 2.這些物必定具有一種身體性(*corporéité*)。身體性乃是一般物性(*Dinglichkeit*)的一種特殊規定；但由於語言和主體際性必定已先於幾何學，文化必定已經對這個世界畫下條紋，因此身體性並不能完全覆蓋物性 3.這些純粹的身體必定具有各種空間的形式，運動的形式和「變形的過程」4.這些前幾何學的時間-空間形式必然通過某種外加的本質性規定而被「添加」某些質料性質（如顏色、重量、硬度等等）（……）因此，純粹的幾何學與運動學（以及以它們為例的全部相關科學）都將是質料的本質科學，因為它們的對象是物的規定，是一般客體的身體規定。(Husserl 1962: 130-131)

可以看出，德希達圍繞著模糊本質的這些描述，涉及到的並不是永恆的理念世界，而是關於物的規定，以至於能夠將純粹的幾何學視為質料的本質科學，德希達其實已經打開另一種關於科學思考的道路，但他本人並未沿著這條道路繼續往下走。此一質料的本質科學，後來由德勒茲／瓜達里以他們自己的方式接手探討。或許是因為當時的德希達正致力於開拓他的解構事業，以至於僅僅留下「模糊」本質這條線索。但如果按照德勒茲／瓜達里接續德希達的思考，則這種「模糊」本質並不僅僅能導致一門前幾何學的描述性科學，它也將導致一門與官方科學相對的少數科學或游牧科學。

## 二、從「物質性」到平滑空間的幾何學

藉助於德希達對感性世界的具體事物之「模糊本質」的分析，德勒茲看出，「模糊本質」的根本性質就在於既不能說它是理念世界當中的形式，也不能說它是物質世界當中等待被賦予形式的質料；因為它恰恰處於既非形式，又非質料的模糊地帶。在德勒茲看來，它正是從形式/質料的傳統模式中解放出來的質料，可以稱之為物質性(*matérialité*)或者身體性(*corporéité*)。<sup>[7]</sup>關鍵在於，這個物質性不再是等待著被賦予形式的質料。然而，脫離了傳統

的形式／質料模式，我們又該如何看待物質性呢？德勒茲通過對德希達「模糊本質」的解讀，得到了物質性的兩個根本特性，一是事件，二是影響力(affects)，<sup>[8]</sup> 這兩者的聯結構成物質性的模糊本質(Deleuze and Guattari 1980: 507)。<sup>[9]</sup> 不再藉由形式與質料的結合，而是通過事件與影響力的聯結來思考具體的感性事物，這種想法雖然相當獨特，但卻並非無中生有，它受益於德勒茲早期的斯賓諾莎研究，特別是關於「樣式的存在」與「樣式的本質」，前者涉及事件，而後者涉及影響與接受影響的能力。可以說，事件-影響力(événements-affects)的聯結，正是通過斯賓諾莎「樣式的存在」及「樣式的本質」來對身體進行界定，企圖脫離形式／質料(forme / matière)的傳統思考模式。<sup>[10]</sup> 在德勒茲的術語當中，身體(corps)一詞既可指稱物體，我們也可以把一個團體，一個社會，甚至一個心靈，一個時代，視為一個身體來進行考察。

回到我們的物質性問題，首先，物質性會隨著事件(例如切除、增添……)的發生造成「朝向極限的過渡」以致於改變其存在方式，例如鐵隨著高溫融化、脫碳、模鑄、氣冷等等事件而「朝向極限過渡」成為鋼。鋼刀的性質、弧形運動空間等存在方式都與鐵劍有所不同。德勒茲從斯多亞學派、萊布尼茲等人繼承來的「事件」，現在不但涉及脫離領土運動(鐵劍)，也涉及領土重建運動(鋼刀)。而「朝向極限的過渡」所指的，也不再是剛才德希達批評的「朝向理念世界的跳躍」，而是用以指稱感性世界當中存在方式的蛻變或者原地跳躍。其次，物質性具有變化不定的影響與接受影響的能力，因此產生各種不同程度的表現性質。例如木頭纖維有扭曲起伏的變化，在在引導著鋸木的進行。木頭本身也帶有氣孔，它的彈性與抗力既對鋸木操作造成影響，同時也使鋸木操作得以繼續。德勒茲從斯賓諾莎繼承來的「影響力」，現在則關聯到席蒙東(Gilbert Simondon)的技術思想(Deleuze and Guattari 1980: 508-509)。

不過，無論德勒茲在這裏繼承多少思想，此一物質性概念始終是德勒茲的。因為，在德勒茲的思考下，這種從形式／質料的傳統模式解放出來的質料具有獨特的個體性，它是差異自身(différence en soi)，具有內在的不一致(le dispars)，而不再是等待被形式所強加的質料。這種內在的不一致正是少數科學或游牧科學的要素：

不一致是游牧科學的要素，涉及到材質-力量(matériau-forces)而非形式-質料(matière-forme)。問題恰恰不再是從變數抽取出不變式，而是要把變數放到連續變化狀態。如果這裏仍然有方程式，那也是變化等式、不等式、微分方程式，既不能化約為代數形式，也離不開變化的某種感性直觀。這些方程式掌握到或確定出物質的種種特異性，而不是去構造出某種一般形式。它們通過事件或「此性(heccéité)」來進行個體化，而不是通過質料與形式所組合的對象來進行。模糊本質不外乎就是此性。(Deleuze and Guattari 1980: 458)

在德勒茲與瓜達里看來，（微分）方程式的使用，並不是為了去構造出一般形式，不是要投向理念世界或理想本質，而是為了確定出感性直觀底下具體事物的特異性，但此物並不能簡化為形式與質料結合而成的個體，因為此物是隨著它所經歷的一連串事件，甚至諸多事件系列的交錯，才成為個體。個體的出現不是因為質料呈現出一般形式，而是因為質料隨著種種事件（鍛造或脫炭）而展開不同形式（鐵或鋼）。一旦質料不再是等待被形式所強加的質料，而是擺脫固定形式，隨著種種事件而展開不同形式，則我們只能以「流」來形容這種質料狀態，這種質料流也正是德勒茲從德希達那裏繼承下來的模糊本質。據此，冶金學(Deleuze and Guattari 1980: 512)<sup>[11]</sup> 成為德勒茲用來說明質料流的範例。<sup>[12]</sup>

德勒茲與瓜達里不但以冶金學來說明游牧科學或少數科學，並且區分出兩種型態的科學：一種在於「複製」，另一種在於「依循」(Deleuze and Guattari 1980: 460)。「複製的理想，無論演繹或者歸納，隸屬於官方科學」(Deleuze and Guattari 1980: 461)，而「依循」則屬於少數科學：「流動的、巡遊的科學，是在一個向量場中依循（質料）流」(Deleuze and Guattari 1980: 461)。

這裏的「向量場(champ de vecteurs)」的概念值得我們深思，因為，物質性的空間並不屬於歐幾里德式的空間。物質性之所以發生在向量場，是因為向量場中的方向並非抽象空間當中被設定的東西南北，而是由力與力的相遇所決定出來的方向，是由木頭纖維的扭力、彈力、抗力與木匠鋸木的操作力相遇所決定的朝上或朝下，往左或往右。<sup>[13]</sup> 向量場是一種平滑空間，「一種接觸的空間，是觸感的或手工的細膩接觸動作的空間，而不是歐幾里德那種

條紋化的視覺的空間」(Deleuze and Guattari 1980: 459)。如果要思考幾何學，那麼按照德勒茲，我們應該要重視平滑空間的幾何學：「也許平滑空間有它的幾何學，但這是一種線條之操作的少數幾何學」(Deleuze and Guattari 1980: 485)。<sup>[14]</sup>

## 參、從「向量場」到「質料本質」

### 一、「場」的問題

德勒茲的「向量場」概念不應該輕輕掠過，因為它以「場」的概念來取代抽象的空間概念，這點對於一門少數幾何學或者平滑空間的幾何學而言是相當關鍵性的。不過，這個「觸感的或手工的細膩接觸動作的空間」如何可能呢？手同樣可以按照抽象空間的定位方式大刀闊斧地進行操作，而沒有依循質料流的方向。的確，向量場的方向是由力與力的相遇所決定的，但我們似乎只考慮了質料流的物質端，而沒有認真思考手的動作端。莊子的「庖丁」解牛在於「依乎天理」：依循著牛天生形成的紋理而不是根據超越性的觀念或法則來解牛。問題是，「庖丁」如何能夠觸及牛本身的紋理呢？也許，向量場中並不存在質料流的「物質端」與手的「動作端」，如果這兩端根本上是互相交纏的。<sup>[15]</sup>人類學的方法值得借鏡：要考察一個原始社會，絕非以某個一般形式或結構強加在這個社會上，相反，唯有進入原始社會的世界，居住在這個世界當中，才能認識這個原始社會，才能觸及這個社會本身的紋理，也才可能依循這個社會的「物質性」。從這個角度來說，「在世界當中存在」(*l'être au monde*)，正是向量場或「接觸的平滑空間」的可能性條件，而這也恰恰是梅洛龐蒂為我們揭示的。向量場在成為手的運動空間之前，首先，它已經是手的動作（身體的運動）所產生的空間。「產生空間的運動(*mouvement générateur de l'espace*)」，並不同於「空間中的運動(*mouvement dans l'espace*)」(Merleau-Ponty 1994: 443)。

如此說來，這個向量場，這個首先是由（身體的）運動所產生的空間，它並不是歐幾里德式的抽象空間或條紋空間。向量場首先是身體投向物，是身體在世界存在所產生的空間，這種空間與身體的運動是一體的兩面。

身體的運動要能夠在知覺的世界中起作用，除非它本身就是一個源初的意向性，一種不同於認識的與物連繫的方式。世界在我們周圍，不應作為我們進行綜合的物的系統，應該作為物的開放整體，而我們將自身投向物。(Merleau-Ponty 1994: 444)

一塊布料的方向，並不是按照絕對空間座標來定位，只有投身於布料的感性世界，「從一邊或從另一邊來接觸」(Merleau-Ponty 1994: 491)這塊布料，才可能知道布料的方向。幻肢(Merleau-Ponty 1994: 91-93)等等諸多病例要說明的是，身體的運動習慣（或者用別的說法：身體投向物的方式、身體在世界的存在方式等等）構造出病人的「身體圖式」(Merleau-Ponty 1994: 117)，<sup>[16]</sup> 幻肢現象正是病人根據這個身體圖式來知覺自己的身體或其他物體。身體圖式呈現出身體與世界的相關聯(*corrélation*)，而這種相關聯並不是靜態關係。向量場可以說明這種動態聯繫：向量場是身體投身於物之運動所產生的空間。向量場並不只是單純被視為身體運動的空間，因為，梅洛龐蒂看到更深一層的是，這個空間是身體運動所產生的空間，空間與身體的運動（手的動作）是一體的。這種運動不需設定在抽象的平面上進行，因為我們實際上知覺到的運動是在一個具有彎曲起伏，具有曲度的具體空間當中進行。從這個角度來說，平面空間就成了具體空間當中的一個特例。

## 二、「質料本質」：幾何學的創造

我們現在可以進一步藉由「向量場」或者「身體運動所產生的空間」，而將問題指向幾何學本身。前面我們說，在德希達看來，胡塞爾從形態學本質到理想本質之跳躍，是帶有一種目的論色彩，因此德希達得以對歷史現象學進行解構。不過，對於梅洛龐蒂來說，幾何學之所以是一門科學，其關鍵並不在於幾何學掌握到理想對象，掌握到永恆不變的（圓或三角）的理念世界。相反，幾何學的關鍵恰恰是剛才提到的這個「身體運動」及「身體運動所產生的空間」。身體運動所產生的空間甚至可以視為德勒茲所謂「線條之操作的少數幾何學」或者「平滑空間的幾何學」的可能性條件。

在梅洛龐蒂看來，幾何學之所以有它的歷史，關鍵同樣不在於德希達所批評的從「形態學的觀念性」（例如圓形）到理想本質（例如圓的理念）之跳

躍，而在於這個「身體運動」：「如果沒有這種活動可以讓我超克思想不同時期分散的時間，超克我種種心理事件的實際存在，那就不會有思想及真理，重點在於正確理解這種活動」(Merleau-Ponty 1994: 441)。幾何學證明可以得到必然結論，但這種必然性並不是分析的，幾何學證明通過幾何作圖而得出結論，「但幾何作圖並不包含在三角形的本質中，只有根據三角形的本質，才可能作出幾何圖」(Merleau-Ponty 1994: 441)。梅洛龐蒂這裏的「本質」一詞，指的並不是永恆不變的理念或理想本質，而是指「質料本質」(essence matérielle)。

梅洛龐蒂以三角形內角和等於兩個直角（即  $180^\circ$ ）之證明為例來說明：「我思考三角形，三角形所屬的三維空間，把三角形一個邊加以延伸，通過頂點畫出一條線與對邊平行，我發現頂點與這些線所形成的各個角的總和，等於一個三角形的內角和，也等於兩個直角」(Merleau-Ponty 1994: 440)。但「除非我思考畫在紙上、畫在黑板上、或是想像物當中的三角形，它的樣貌，它各個線條的具體排列，它的完形(Gestalt)，否則就不可能去延長一個邊，通過頂點而畫出對邊的平行線，應用平行線及其相交線的定理了」(Merleau-Ponty 1994: 441)。

意識永遠是某物的意識(*la conscience est toujours conscience de quelque chose*)，但對梅洛龐蒂來說，這是對於實際存在於世界上的某個具體個別之物的意識，而不是意識指向超越的理念。同樣，三角形是通過幾何作圖，通過「形狀的關係」具體凝結在某個個別事物上而呈現給我們，並不是我們的意識指向永恆的三角形理念。幾何作圖涉及到具體個別的三角形的形狀、它佔據空間的方式、以及「在上方(sur)」、「通過(par)」、「頂點」、「延長」等等字眼所表達的「關係」。這些「關係」造成三角形的「質料本質」或「具體本質」(Merleau-Ponty 1994: 442)。德希達思考的是一個「項」如何不合法地跳躍到這個「項」的理念，但梅洛龐蒂關心的不是「項」，而是「關係」。「在上方(sur)」、「通過(par)」等字眼之所以有意義，是因為我是在一個具體可感的三角形上進行運算，正如剛剛所說，投身於布料的感性世界，才能知道布料的方向，現在，身體投入世界，在畫出來的三角形的感性世界當中打開一個「知覺場」，這個知覺場表現出我與世界的「勾結(*connivence*)」(Merleau-Ponty 1994: 491)，而幾何作圖就建立在我與世界的「勾結」所知覺到的「形狀的關

係」上。我的知覺場並非按照抽象空間之東西南北來定位，而是按照我身體的運動（我的身體在世界的存在方式）而有「上」與「下」。幾何作圖通過手的動作，使我與世界勾結的某些據點(*prise*)所知覺到的「形狀的關係」具體凝結在畫出來的幾何圖（我的手的動作所產生的空間）上，作為我的手的動作的另一端而呈現，因此可以顯現出三角形的各種可能性，而畫出來的平面幾何圖以及「三角形的內角和等於兩個直角」的真理不過是其中一個個例。換成別的處境，例如處於一個彎曲起伏的曲率空間中，則知覺到的三角形內角和就不必然等於兩直角。如果我們從北極沿著經度零度往南走，遇到赤道向左轉，在東經九十度再向左轉走回北極原點，這樣畫出來的巨大三角形的內角和是二百七十度。因此我們可以說，幾何作圖是一種創造性的想像活動，幾何學的創造性，並不在於重返三角形的永恆理念(Merleau-Ponty 1994: 443, 448)。<sup>[17]</sup>

### 三、現在與永恆的兩可性：幾何學的歷史

不過，我們如何能夠思考幾何學的歷史的可能性而不落入德希達所質疑的「先驗所指(*signifié transcendantal*)」的預設？通過幾何作圖而獲得的質料本質，如果不一個永恆本質的話，那麼幾何學又如何能夠跨越不同時代，通過不同個體的思想，傳承下來而擁有一個幾何學的歷史呢？是否必須根據這種超越時間的永恆才可能有幾何學的歷史？一個人一旦犯錯，我能否宣稱，就他曾犯錯這件事而言永遠是真的。同樣，一旦通過幾何作圖而獲得質料本質，我能否宣稱，這個獲得物(*l'acquis*)永遠是真的。在梅洛龐蒂看來，這樣的宣稱不如說是讓我們產生一種永恆的錯覺。梅洛龐蒂也思考永恆問題，不過，他思考的並不是超越於時間之外的永恆，而是一種內在於時間的永恆，這樣的想法乍聽之下相當弔詭。如前所述，幾何學作為一門科學，關鍵並不在於我們的意識指向三角形的理想本質，而是在於幾何作圖。也就是說，奠定幾何學傳統的，並非永恆的三角形的理型，而是身體的運動，是我的手的動作(*geste*)。通過我現在的手的動作所獲得的「幾何關係」並非一時的東西(*l'intemporel*)，它「重新佔有過去且投入未來，可以推測它處於所有的時間，因此決不是超越於時間」(Merleau-Ponty 1994: 450)。所以說「現在是永恆的開始顯露，真理的永恆只不過是現在的昇華」(Merleau-Ponty 1994:

451)。因此我們應該區別兩種永恆：在幾何學中，我們擁有的並不是某個永恆真理，不是去分享一個永恆的三角形的理念，相反，我所分享的是手的動作所畫出來的三角形的感性世界當中打開的「知覺場」。是世界的分享讓我得以「重新佔有過去且投入未來」。我所分享的是手的動作（身體的運動或者身體在世界的存在方式）所帶來的質料本質或幾何關係，而不是分享理念。幾何作圖的動作不但讓我們與過去（原始幾何學家）聯繫在一起，也與他人聯繫在一起。幾何作圖正是一種投身於世界的運動，而且正因為投身於世界，因而在世界上擁有一個位置。從這個位置的視角來觀看世界，觀看到的世界是一個主觀的世界，但這個主觀的世界卻比一切可能的客體更客觀（Heidegger S. 366; qtd. in Merleau-Ponty 1994: 492, n. 1）。這正是合理性的來源，也是我們剛才為甚麼說，只有投身於布料的感性世界，才能知道布料的方向。幾何學的永恆是一種內在於時間的永恆：通過我「現在」的手的動作而獲得的可以恆久傳遞的「幾何關係」。因此說，幾何學的歷史建立在現在與永恆的兩可性上(ambigüité)。我們必須注意一點，如果考慮到「現在」的本質是在於「脫離自身(ek-stase)」(Merleau-Ponty 1994: 479-480)，保持對他者，對世界的開放，而非封閉於自身當中，那麼，我現在的幾何作圖的動作永遠有各種可能性，而不必要封閉在抽象的平面空間當中。

梅洛龐蒂晚期所談的語言現象學可以從另一角度幫助我們思考幾何學史的可能性而不落入德希達所質疑的「先驗所指」的預設。當然，語言問題是另外一個重要問題，需要專文討論，我們這裏僅能以相當概要的方式稍稍觸及。梅洛龐蒂並不簡單地把語言視為意義的載體：一種衍生的、次要的存在。在他看來，語言（或者更確切來講，話語 *Parole*）並不在意義之後，相反，語言表達是意義的「道成肉身(*incarnation*)」，是意義在感性世界的具體呈現。從這個觀點來說，幾何學的語言表達，例如三角形的幾何作圖，並不是三角形理型的次要副本，恰恰相反，只有通過三角形幾何作圖的實行，三角形的本質（質料本質）才得以道成肉身，具體呈現在感性世界。這裏有一種對三角形的理解，是通過幾何作圖的實行之後所獲得的理解。這種根據實行(*Vollzug*)的摸索而取得的理解，正是梅洛龐蒂所了解的“*Nachvollzug*”（理解）(Merleau-Ponty 2001: 149)：

說真理存在，就是在說：當我根據實行而取得的理解(*ma reprise*)遭遇到從前的或陌異的籌劃，當成功的表達把一直以來被束縛在存在中的東西釋放出來，這時，在個人的和個人之間的(*interpersonnel*)時間的厚度當中便建立起一種內在的聯繫(*une communication intérieure*)，通過這種內在聯繫，我們的現在就成為其它一切認識事件的真理。(Merleau-Ponty 2001: 155-156)

幾何學之所以能夠跨越不同時代，通過不同個體的思想，而擁有一個幾何學的歷史，並不是根據超越時間的永恆理念或者理想本質。在梅洛龐蒂看來，反而是根據我現在手的動作實行幾何作圖所取得的理解，才可能超出個人，而在個人之間，在我與原始的或者其他的幾何學家之間建立起一種內在聯繫而產生幾何學的歷史。因為，手的動作（身體的運動）本身就意味著一種超出自身而投入世界當中，在世界存在。因此梅洛龐蒂強調：「真理的所在，在任何情況下都是這種 *Vorhabe*（事先擁有，亦即，在反思之前已經在世界存在，在平面的世界存在或者在彎曲起伏的曲率的世界存在），任何話語或任何習得的真理都是通過它而得以開闢出一個認識的場域；以及這種 *Nachvollzug*（根據實行的摸索而取得的理解），通過這種理解，我們得以斷定此一認識的變化或者這種與他人的來往，並且把這兩者（即 *Vorhabe* 與 *Nachvollzug*）結合為一個新的觀點」(Merleau-Ponty 2001:155)。幾何學之所以有歷史，並不是因為幾何學訴諸超越時間的永恆的理念，而是因為幾何學的真理建立在 *Vorhabe* 與 *Nachvollzug* 之上，這樣的真理本身就表現出「現在」與「永恆（內在於時間的永恆）」的兩可性。<sup>[18]</sup>

## 結 論

本文的結構如同一把弓：由兩條線組成，第一條線是直線：是德希達與梅洛龐蒂對於幾何學史如何可能之不同解讀的直接對峙。但這條直線是由第二條線所撐開：第二條線是曲線，它迂迴地從德希達將「形態學本質」詮釋為「模糊本質」出發，再由德勒茲接手將「模糊本質」發展為物質性或質料流，試圖以事件-影響力(*événements-affects*)的聯結，來取代形式／質料(*forme / matière*)的傳統思考模式，最終通往一種少數科學：「流動的、巡遊的科學，

是在一個向量場中依循（質料）流」。最後，這門少數科學遇上梅洛龐蒂，因為向量場之所以可能，不能只考慮質料流的物質端，也必須思考手的動作端，向量場或「接觸的平滑空間」的可能性條件正是在於：向量場在成為手的運動空間之前，首先，它已經是手的動作（身體的運動）所產生的空間。向量場的可能性條件在於它是由身體的運動所產生的空間，因而不同於歐幾里德式的抽象空間或條紋空間。因此我們可以認為，向量場是身體投向物，身體在世界存在所產生的空間：向量場與身體的運動是一體的兩面。在向量場這個平滑空間當中，手的動作實行幾何作圖所取得的（例如）對三角形的質料本質的理解，能夠超出個人，在我與原始幾何學家或者其他幾何學家之間建立起一種內在聯繫，產生幾何學的歷史，而無須訴諸超越時間的永恆理念。從模糊本質到質料本質的進展，不但幾何學起源與幾何學歷史這兩個問題以一種完全不同於德希達批評的方式呈現出來，同時也為一門德勒茲式的平滑空間的幾何學，奠定了向量場的可能性條件。<sup>[19]</sup>

◎本文部分內容為國家科學及技術委員會研究計畫「『質料本質』與『模糊本質』：通過梅洛龐蒂、德希達與德勒茲思考科學」之研究成果經進一步整理、分析與深化後撰寫而成，計畫編號：MOST 109-2410-H-004-178-，特此說明。

## 註 釋

1. 此手稿後來收錄於 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (Husserl 1976 [1954]: appendix 3)，我們使用的是德希達(Derrida 1999 [1962])單獨對此手稿的翻譯與導論。
2. 梅洛龐蒂課程筆記手稿原保存於法國國家圖書館，一九九八年法國大學出版社(PUF)出版了這份筆記手稿(Barbaras 1998)。
3. 關於梅洛龐蒂與德希達對於《幾何學的起源》的比較研究可參考 Alloa (2014)、錢捷(2016)。
4. 這裏的「觀念化(Ideation)」一詞，又譯「觀念直觀」(倪梁康 2007: 233)，可視為本質直觀的同義字。
5. 「朝向極限的過渡」從德希達的導論一開始即被突顯強調(Derrida 1999 [1962]: 3)。

6. “Husserl l'accorderait sans doute; le sens téléologique et le sens d'origine se sont toujours impliqués à ses yeux” (Derrida 1999 [1962]: 141).
7. 前面我們談到，德希達認為前科學的世界中，對於物的描述，已經有主體際性、語言等等的介入，文化已經對物畫下條紋。文化的條紋所呈現出的物的性質（稱為身體性或物體性(*corporéité*)）必定不能完全覆蓋物本身的性質（物性）(*Dinglichkeit*)，因而只能是物性的一種特殊規定。德勒茲進一步將上述的身體性發展為「物質性」(*matérialité*)。
8. 漢語學界關於 *affect* 一詞有多種譯法，表現出來的涵義不盡相同，但似乎各自成理。不僅如此，即使在德勒茲自己的著作裏，不同的時期，不同的研究脈絡，該詞的涵義也有差異。作者只能在目前討論的脈絡下，將 *affect* 譯為「影響力」，更能清楚討論物質性具有變化不定的影響與接受影響的能力(*pouvoir d'affecté et d'être affecté*)，也因此產生各種不同程度的表現性質。
9. 為行文方便，我們在提到德勒茲與瓜達里合著時，僅以「德勒茲」這個詞來稱呼「德勒茲-瓜達里」這個異質多元的思想複多體。
10. 我們現在知道，「物質性」的根本特性其實正是斯賓諾莎所謂「樣式的存在」及「樣式的本質」。已經有研究者指出德勒茲事件-影響力(*événements-affects*)的聯結，是藉由斯賓諾莎「樣式的存在」及「樣式的本質」這兩條軸線來對身體進行界定，可參閱張國賢(2015: 87-104)。不過，該文雖已論及「物質性」概念，但僅數頁篇幅點到為止，未能進一步思考德勒茲所謂「少數科學」的重要問題，殊為可惜。關於事件-影響力，或者「樣式的存在」與「樣式的本質」，這兩條軸線，請參閱德勒茲的兩本斯賓諾莎研究：學究解經式的 *Spinoza et le problème de l'expression* (Deleuze 1968)一書第十二至第十四章，以及簡明易讀的 *Spinoza: Philosophie pratique* (Deleuze 1981 [1970])一書的最後幾頁。
11. 關於冶金學有“*Matérialismes métalliques*”一文足供參考(Bennett 2008: 57-66)。另外，前引〈從「物質性」概念追問技術〉一文對德勒茲與瓜達里「冶金學」的爬梳整理及解釋也頗為簡要：「冶金學本身就已經處於好幾條變化線的交會點上。而所有的變數可以被歸為兩大項：一、種種技術實踐上的操作[……]。不同的事件則造成不同種類的特異性(*singularités*)[……]。二、相應於這些特異性與操作，身體性會表現出某些特徵或性質（例如顏色、重量、硬度等等）。這些性質會隨著身體性的影響或接受影響的能力而有所不同。[……]身體的模糊本質就是由事件-影響力(*événements-affects*)的動態聯結所構成的」（張國賢 2015: 98-99）。
12. 本文一位匿名審查人提到：一旦後繼哲學家嘗試增添論述使形態學本質取代理想本質的地位，是否反而導致異質概念的同質化，最終導致胡賽爾思想中朝向極限的過渡的未來性失效？審查人的質問極具洞察力，只是從德希達的評論來說，「朝向極限的過渡」的不合法，已造成關於幾何學的發生現象學與歷史現象學的理论危機，造成未來性失效。德希達

的評論相當具有解構的破壞性。但另一方面，德希達「模糊本質」的提出，又從另一角度提供了對科學的可能思考，因此又具有解構的建設性。但這個建設性不再以形式／質料二元對立當中具統治性地位的形式（理想本質）為核心，反而把重心轉到質料，讓質料概念產生位移而不同於傳統質料概念。德勒茲把這種新的質料概念稱為質料流或物質性，並由此發展出所謂少數科學。質料概念已經變質，新的質料概念也並不企圖取代形式的地位，因此不至於產生傳統形式／質料兩個異質概念的同質化問題。

13. 以歐幾里德式的條紋化的平面空間作為參照，便能相較於空間座標的縱軸與橫軸交叉的零點而定位出「東西南北」等方向；反之，若不以條紋化的平面空間的座標作為參照，方向可以在任何具體的、帶有曲率的空間由力與力的相遇所決定，這樣的空間正是由力與力的相遇所決定出來的向量場，而不是被預設的絕對空間。如此，我們有可能去設想另一種不同於歐氏幾何的空間及科學。
14. 同樣方式也可以思考平滑空間的算數：「數字是移動的佔據者，平滑空間中的移動者，對立於條紋空間中不動者的幾何學」，貨幣本身有匯率、通貨膨脹／緊縮、甚至貨幣寬鬆政策等等問題，可視為平滑空間的數字之例證。
15. 相較於德勒茲的物質性、質料流或身體性的概念，梅洛龐蒂晚期發展的肉身(*la chair*)概念不但不在形式／質料的模式中，也不在主體／客體的結構裏：「再次說，我們所談的肉身不是物質，它是可見者(*le visible*)對觀看的身體(*le corps voyant*)的纏裹，是可觸摸者(*le tangible*)對觸摸的身體(*le corps touchant*)的纏裹」(Merleau-Ponty 1964: 191)。
16. 「身體圖式(*schéma corporel*)是對於我的身體在世界存在的一種表達方式」(Merleau-Ponty 1994: 117)。
17. 前文談到德希達所批評的目的論的跳躍是否也發生在梅洛龐蒂的身體運動上？按照梅洛龐蒂，產生空間的運動，並不同於空間中的運動。產生空間的運動首先是身體投向物，是身體在世界存在所產生的空間，並不需要預設一個歐幾里德式的平面空間。因此，例如三角形的幾何作圖並不須限定在歐氏幾何的平面空間，它可以是在一個具有曲率的空間上運作而得到三角形特性的不同結論，到達不同的目的地。「世界的分享」（或者也可以說，身體投入世界之方式（例如幾何作圖）的分享）固然可以導致三角形內角和等於一百八十度的結論，但同樣可以導致三角形內角和不等於一百八十度的結論，因此說這並不是具有目的論的跳躍。
18. 一位匿名審查人指出：由「手」來設想的幾何作圖史，似乎相當遠離本文一開始德希達對於原始幾何學家由「形態學本質」過渡到永恆的「理想本質」的問題。乍看之下，的確如此，但我們可以如此考量：德希達的評論不但指出，由「形態學本質」到「理想本質」的過渡並不合法，

但他本人同時也由形態學本質的思考，進一步發展出「模糊本質」。梅洛龐蒂的幾何作圖則從未想要過渡到永恆的「理想本質」。從這個角度來說，德希達與梅洛龐蒂的差異，並不如想像中的遙遠。

19. 感謝一位匿名審查人指出本文具有不同哲學家的內部思想聯繫問題。誠如審查人所設想，如果我們單純從各個哲學家思想內部來考量，那麼德勒茲的「身體」與梅洛龐蒂的「身體」，德希達的「模糊本質」與梅洛龐蒂的「質料本質」等等，甚至可以說彼此之間沒有共同之處，這些概念是不可共量的，或是套用德勒茲的話來說，這些概念分屬不同的內在性平面。但如果我們考量的不是思想的內部，而是以問題為核心，從問題出發來思考，那麼這些概念也許有可能從思想的內部溢出，延伸到另一思想，遭遇到另一概念，而這正是本文〈「模糊本質」與「質料本質」：通過德希達、德勒茲與梅洛龐蒂思考科學〉的企圖所在。

## 徵引文獻

- Alloa, Emmanuel (2014) "Writing, Embodiment, Deferral: Merleau-Ponty and Derrida on *The Origin of Geometry*." *Philosophy Today* 58.2 (Spring): 219-239.
- Barbaras, Renaud (dir.) (1998) *Merleau-Ponty: Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Bennett, Jane (2008) "Matérialismes métalliques." *Rue Descartes* 59.1: 57-66.
- Deleuze, Gilles (1968) *Spinoza et le problème de l'expression* (Paris: Éditions de Minuit).
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari (1980) *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris: Minuit).
- Deleuze, Gilles (1981) *Spinoza: Philosophie pratique* [1970] (Paris: Éditions de Minuit).
- Derrida, Jacques (1999) Introduction [1962]. *L'Origine de la géométrie* [1962], by Edmund Husserl. Trans. and introd. Derrida (Paris: Presses Universitaires de France), 3-171.
- Heidegger, Martin (1986) *Sein und Zeit*. Unaltered reprint of the 15th ed. (Tübingen: Niemeyer).
- Husserl, Edmund (1962) *L'Origine de la géométrie*. Trans. and introd. Jacques Derrida (Paris: Presses Universitaires de France).
- Husserl, Edmund (1976) *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie* [1954]. photomechanical reprint (Haag: Martinus Nijhoff).
- Husserl, Edmund (1995) *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures* [1913]. Trans. Paul Ricoeur (Paris: Gallimard).
- Kant, Emmanuel (1997) *Critique de la raison pure* [1869]. Trans. Alain Renaut (Paris: Aubier).

- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *Le visible et l'invisible: Suivi de notes de travail* (Paris: Gallimard), 191.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Phénoménologie de la perception* [1945] (Paris: Gallimard).
- Merleau-Ponty, Maurice (2001) *Signes: Folio essais* [1960], no. 381 (Paris: Gallimard).
- Ni Liang-Kang 倪梁康(2007)《胡塞爾現象學概念通釋》(北京:三聯書店), 233。
- 錢捷(2016)〈Rückfrage: 梅洛龐蒂、德里達與《幾何學的起源》〉。劉國英、張燦輝(編):《梅洛龐蒂:以人文科學改造現象學》專輯。《現象學與人文科學》, no. 6: 121-155。
- 張國賢(2015)〈從「物質性」概念追問技術〉。《東吳哲學學報》, no. 32: 87-104。

## WORKS CITED

- Alloa, Emmanuel (2014) "Writing, Embodiment, Deferral: Merleau-Ponty and Derrida on *The Origin of Geometry*." *Philosophy Today* 58.2 (Spring): 219-239.
- Barbaras, Renaud (dir.) (1998) *Merleau-Ponty: Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Bennett, Jane (2008) "Matérialismes métalliques." *Rue Descartes* 59.1: 57-66.
- Deleuze, Gilles (1968) *Spinoza et le problème de l'expression* (Paris: Éditions de Minuit).
- Deleuze, Gilles (1981) *Spinoza: Philosophie pratique* [1970] (Paris: Éditions de Minuit).
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari (1980) *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris: Minuit).
- Derrida, Jacques (1999) Introduction [1962]. *L'Origine de la géométrie* [1962], by Edmund Husserl. Trans. and introd. Derrida (Paris: Presses Universitaires de France), 3-171.
- Heidegger, Martin (1986) *Sein und Zeit*. Unaltered reprint of the 15th ed. (Tübingen: Niemeyer).
- Husserl, Edmund (1962) *L'Origine de la géométrie*. Trans. and introd. Jacques Derrida (Paris: Presses Universitaires de France).
- Husserl, Edmund (1976) *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*. photomechanical reprint (Haag: Martinus Nijhoff).
- Husserl, Edmund (1995) *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures* [1913]. Trans. Paul Ricoeur (Paris: Gallimard).
- Kant, Emmanuel (1997) *Critique de la raison pure* [1869]. Trans. Alain Renaut (Paris: Aubier).

- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *Le visible et l'invisible: Suivi de notes de travail* (Paris: Gallimard), 191.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Phénoménologie de la perception* [1945] (Paris: Gallimard).
- Merleau-Ponty, Maurice (2001) *Signes: Folio essais* [1960], no. 381 (Paris: Gallimard).
- Ni Liang-Kang (2007) *Hu Se Er Xianxiang xue gainian tongshi* [Husserl's *Phenomenology: A General Interpretation of Concepts*] (Beijing: SDX Joint Publishing Company), 233.
- Qian Jie (2016) “Rückfrage: Meiluo-Pangdi, Delida yu Jihe xue de qi yuan” [Rückfrage: Merleau-Ponty, Derrida, and *Origin of Geometry*]. Kwok-Ying Lau, Chan-Fai Cheung (eds.): *Merleau-Ponty: Reform of Phenomenology through the Human Sciences*. Spec. issue of *Journal of Phenomenology and the Human Sciences*, no. 6: 121-155.
- Zhang Guo-Xian (2015) “Cong ‘Wuzhi xing’ gainian zhuiwen jishu” (The Question Concerning Technology through the Concept of “Materiality”). *Soochow Journal of Philosophical Studies*, no. 32 (Aug.): 87-104.

## Vague Essence and Material Essence

Thinking Science through Derrida, Deleuze and Merleau-Ponty

CHANG Kuo-Hsien  
National Chengchi University

### ABSTRACT

In the *Introduction to Husserl's Origin of Geometry*, Derrida critiques the teleological sense implied within Husserlian thought, but on the other hand, his analysis reveals the value of the “vague essence.” The latter is inherited and developed as materiality by Deleuze, who distinguishes the minor science engaged in following materiality and is therefore capable of conceiving a geometry of smooth space. For Merleau-Ponty, the condition of possibility of a smooth space of contact consists on the movement of body: the smooth space is already a space produced by the motion of body before becoming a space in which moves the body. A motion which generates space is distinct from motion in space. That is what reveals the “material essence,” which permits us to reconsider the problem of creativity and historicity of science.

KEYWORDS: Derrida, Deleuze, Merleau-Ponty, science, geometry



# 說字訓詁和解文訓詁的統一與分歧

以朱駿聲的訓詁著述為例

羅燕玲

香港教育大學

## 摘 要

黃侃《訓詁學筆記》承先啟後地提出了「說字訓詁」與「解文訓詁」兩個術語，從概念上區分了訓詁學在小學研究與經典詮解方面的兩大角色，卻未細言其實。本文的研究目的，在於從內涵和外延兩個層面辨明「說字訓詁」與「解文訓詁」兩個概念，以及探討在訓詁學的實際操作中，說字和解文既統一亦分歧的複雜關係。內涵方面，文中利用段玉裁「為傳注」與「造字書」的觀點，以及近世訓詁學對「通釋字義」及「隨文釋義」兩種訓詁取向的整理，從黃侃居於其中、繼往開來的位罝，配合黃氏本身「本有之訓詁及後起之訓詁」和「獨立之訓詁與隸屬之訓詁」之理論，討論「說字」與「解文」兩種訓詁的概念內容和區分方式；外延方面，本文利用朱駿聲《說文通訓定聲》的書內訓詁，以及朱氏各種釋經的解文材料，探討「說字」與「解文」兩種訓詁的實際操作，說明其統一與分歧之情況，從中探索語言學分析與經典說解的關係。

關鍵詞：說字訓詁、解文訓詁、朱駿聲、《說文通訓定聲》、詞義研究

---

August 30, 2025 收到稿件／May 29, 2026 接受刊登

《中山人文學報》no. 61 (July 2026): 41-66

§ 羅燕玲，香港中文大學中國語言及文學系哲學博士，現任香港教育大學中國語言學系助理教授。Email: lawyl@eduhk.hk

## 前言：「說字訓詁」和「解文訓詁」的提出與研究緣起

在訓詁學史上，通釋語義的訓詁專書與隨文釋義的傳注訓詁，是訓詁研究的兩大材料，兩者職司分明，卻又互為關係。原則上，訓詁專書著重語詞意義本體的概括分析，傳注訓詁著重經典文字使用的具體說解，解說重點各自不同；然而，語詞的體與用並不相分，詞彙的本體意義須參考不同的用例歸納，而每一用例的具體語義，又依靠語詞的本體意義推敲。在實踐上，小學的研究附庸於經學，訓詁專書的編纂每為經典說解服務，例如《爾雅》彙編故訓，目的在釋經；許慎編纂《說文解字》，明言文字是「經藝之本，王政之始」（許慎 卷 15 上: 316），當然亦與經典說釋密切關係。

據陸宗達《訓詁簡論》分析，中國學術傳統很早就已經開始探討詞義的概括性和具體性，荀子以為，在基本音義以外，必須要知道語詞在文脈中的具體所指，才算是「知名」，即是整體地了解語義（陸宗達 16）。較為明確地討論詞義訓詁的概括性和具體性的，要數清代的段玉裁。在《說文解字注》中，段氏屢次提到「說字」與「說經」在訓釋取向上的不同，他認為「造字書者」，往往「主說字形」、「槩括其義」；「為傳注」者，則「主說大義」、「隨文解之」；<sup>[1]</sup>從詞義發展的角度看，則「凡說字者必用其本義，凡說經必因文求義，則於字或取本義，或取引申、假借」。<sup>[2]</sup>在段氏的討論基礎上，黃侃《訓詁學筆記》明確提出了「說字之訓詁」與「解文之訓詁」兩個概念，並解釋了箇中分別：說字的訓詁，往往將一切義包括無遺；而解文的訓詁，則只取字義中之一部分，因此「小學之訓詁貴圓，經學之訓詁貴專」（黃侃 242）。如果說字訓詁（即「小學之訓詁」）和解文訓詁（即「經學之訓詁」）的不同乃出於「圓」與「專」，那麼兩者的區別就不是意義的本質之別，而只出於釋義重點的差異。正如段玉裁也強調：「字書與說經有不同，實無二也」（段玉裁 卷 8 上: 385），兩者只是同中有異，字義的分別並不是根本性的。

段玉裁討論「為傳注」與「造字書」之別，所說的「字書」往往是針對《說文解字》而言，所謂的「說字」就是指許慎對本形本義的說解，或者是許書訓詁對字義的隱括。郭在貽〈《說文段注》對說文學的貢獻〉認為，段氏是要通過《說文注》說明許慎解字與漢儒注經的不同特點，兩者由於目的不同，釋字的方法與結果自然亦有差異（郭在貽 冊 1: 349）。黃侃在段氏的基

礎上討論說字訓詁與解文訓詁之不同，將「說字訓詁」等同於「小學家之訓詁」，在概念上其實有所轉移、擴大（段氏說的「說字」主要指許慎，黃侃所言「小學家」，從名稱看則不獨指許慎或《說文》），惟兩者的內涵當如何界定，而兩者又如何與黃氏「本有」和「後起」之訓詁，以及「獨立」與「隸屬」之訓詁等概念區別，實宜再加討論。與此同時，黃侃雖然謂「說字訓詁」就是「小學家之訓詁」，但他論述「說字」與「解文」兩種訓詁時，依然只就《說文》的例子立說，抑有甚者，黃氏對於「本有之訓詁與後起之訓詁」，以及「獨立之訓詁與隸屬之訓詁」兩個議題的討論，仍然只取《說文》為例，論中所謂「本有之訓詁」和「獨立之訓詁」，除了《說文》以外，亦未見對其他字書之分析（黃侃 238-240）。《說文》的訓詁是說字訓詁，這點毋庸置疑，但是，說字訓詁和解文訓詁的討論並不限於《說文》訓詁和傳注的關係，脫離《說文》的範圍以後，說字和解文兩種訓詁的外延如何，亦當再思考。陳志峰〈段玉裁論訓詁「為傳注」與「造字書」之分別與義蘊：兼論黃侃相關訓詁理論的來源〉一文除了指出黃侃對段玉裁「為傳注」與「造字書」之說的繼承，亦點出近世訓詁學界如周大璞等《訓詁學要略》對「隨文釋義」與「通釋語義」兩類「訓詁體式」的討論，或王寧《訓詁學原理》所謂「訓釋」與「纂集」之論，無不脫胎於黃侃「說字訓詁」與「解文訓詁」一說（陳志峰 107-144）。就訓詁學的歷史觀之，在《爾雅》、《說文》以後，舉凡通釋語義的訓詁專著，皆具有「說字」的目的，也屬「說字訓詁」。問題在於，這些通釋語義的訓詁專著發展至後世，除了字義的概括定義以外，亦匯集了不少傳注訓詁，以進一步說明字義。從來源看，這些源出傳注的材料無疑屬於解文訓詁，但從載體和功能觀之，這些載錄於訓詁專著的解文訓詁，亦肩負責「說字」的責任。在匯集故訓而通釋語義的訓詁專著中，「說字訓詁」和「解文訓詁」的界線當如何區分，就是本文所謂說字與解文兩種訓詁的外延問題，解決了這個問題，就能更清楚地確定兩種訓詁的具體內涵。

研究取材方面，本文將以朱駿聲《說文通訓定聲》（下稱《定聲》）所載及相關訓詁材料為分析基礎。較諸前代的文字訓詁，清代學者更著重語詞本質的探討，並擅長從語源和詞義系統的角度分析語詞。段玉裁注《說文解字》，除了辨明許說，更著意釐清文字造字本義、引申義、假借義之間的變化（周大璞 1987: 319）。與段玉裁相比，同樣位列「《說文》四大家」的朱

駿聲對詞義的研究更為徹底，<sup>[3]</sup>《說文通訓定聲》利用了大量典籍用例整理了語詞的意義系統，王力《中國語言學史》稱許《定聲》在語義研究方面的成就，認為朱氏搜羅故訓之豐，可比阮元主編的《經籍纂詁》，惟《經籍纂詁》只羅列了材料，《定聲》卻系統地從本義、別義、轉注、假借等區別了故訓的分屬，王力更讚譽朱氏「在詞義的綜合研究上應該坐第一把交椅」（王力 105），由此可見朱駿聲《說文通訓定聲》在漢語詞義研究方面的重要地位，該書豐富的訓詁材料，為說字訓詁和解文訓詁的研究提供了堅實基礎。關於朱駿聲對詞義的研究，除了《說文通訓定聲》十八卷，尚須注意朱氏大量說釋經典的著作，這些材料是前人研究朱駿聲的學術成果時所忽略的。據劉躍進〈朱駿聲著目述略〉統計，朱駿聲的著述現可考知者其實有一一〇種之多，傳本或存或佚（劉躍進 68-78），當中，除廣為學界所知的《說文通訓定聲》、《經史答問》以及《傳經室文集》，他如《六十四卦經解》（下稱《經解》）、《尚書古注便讀》（下稱《便讀》）、《儀禮經注一隅》（下稱《一隅》）、《離騷補注》（下稱《補注》）等注釋作品皆尚有原本可考。這些著述記載了朱駿聲對經典文字的訓解，對前人傳注，朱氏或有所承，或有所駁，本文將利用這些材料，配合《定聲》對傳注訓詁的收錄與整理，探索說字訓詁與解文訓詁在實際操作中的具體內涵。

確定說字訓詁和解文訓詁的內涵與分界以後，本文將進一步探討說字與解文的統一與分歧問題。朱駿聲在《經解》和《便讀》等經注中所下的訓釋，屬於解文訓詁，有趣的是，取朱氏這些經典注解與《定聲》所載、以說字為本的訓詁比較，兩類訓詁既有統一、圓通之處，卻亦有對立、分歧的情況。<sup>[4]</sup>統一的例子呼應了段玉裁謂「造字書」與「為傳注」兩者「實無二義」的說法，同時亦配合黃侃「小學之訓詁貴圓，經學之訓詁貴專」的觀點，反映的是說字與解經時字義訓釋的不同側重。至於朱駿聲在《定聲》與經注中對經典文字訓釋的分歧看法，則展示了訓詁學家說字和解文時的不同考量，其中，經典的說解傳統，以及經注的撰述背景和目的等，皆是使經注訓詁與說字訓詁相違的因素。筆者對朱氏各種經注的解文訓詁與《定聲》所見說字訓詁一一進行了對比，下文將討論朱駿聲《經解》、《便讀》、《一隅》、《補注》等幾部重要釋經著作的字詞訓釋與《定聲》相融與相抵的情況。

## 壹、「說字訓詁」與「解文訓詁」的內涵與外延

就「說字訓詁」與「解文訓詁」兩個概念，黃侃《訓詁學講義》述之曰：

小學家之訓詁與經學家之訓詁不同。蓋小學家之說字，往往將一切義包括無遺。而經學家之解文，則只能取字義中之一部分。如「悉」，《說文》訓「詳盡也」。而常語云知悉，不能說知盡。「懿」訓「專久而美」。而稱懿德，即無專久之意。是知小學之訓詁貴圓，而經學之訓詁貴專。經學訓詁雖有時亦取其通，必須依師說展轉求通，不可因猝難明曉，而輒以形聲相通假之說率為改易也。（黃侃 242）

「說字訓詁」和「解文訓詁」清晰地劃分了語詞訓詁在小學研究和經典說解兩方面的角色。上文提到，黃侃此論承自段玉裁「為傳注」與「造字書」之說而有所擴大。具體來說，段玉裁認為「造字書」者「主說字形」，其所謂「字書」，很大程度上是就解說本形和本義的《說文》而言。黃侃提出「說字訓詁」與「解文訓詁」，並將「說字訓詁」等同於「小學家之訓詁」、「解文之訓詁」等同於「經學家之訓詁」，把《說文》研究的焦點除去，擴大至一切的小學訓詁。至於段玉裁「為傳注者」依文為義、「造字書者」櫟括字義的觀點，則為黃侃「說字訓詁」與「解文訓詁」之論繼承，黃侃認為小學家的「說字訓詁」以圓通為主，往往「包括一切義」，而經學家的「解文訓詁」以專精為要，只包括語詞所有含義的一部份，觀點明顯源自段氏。《訓詁學講義》尚載有「經學訓詁與小學訓詁有異」一條，曰：「小學之訓詁貴圓，經學之訓詁貴專。蓋一則可因文義之聯綴而曲暢旁通；一則宜依文立義而法有專守故爾」（黃侃 242）。由此可知推知，解文的「經學訓詁」之所以「專」，是因為訓解時因文立義，衡量思想語境予以特定的隨文解釋，這跟段氏「為傳注者」依文為義之說可以相通。至於段氏所言「造字書者」之「櫟括」，黃侃則謂小學家「將一切義包括無遺」，兩者雖同樣強調「說字」時對語義的概括，含義上卻有微別，蓋段氏所謂「櫟括」，重視《說文》訓釋詞對各個義項的概括力，如「徹」字《詩》傳有「裂也」（釋「徹彼桑土」）、「毀也」（釋「徹我牆屋」）、「道也」（釋「天命不徹」），以及「治也」（釋「徹我疆土」）等義，而訓釋詞「通也」可以凝煉地包納各義；<sup>[5]</sup> 黃侃所說的「通」，重點是「說字

訓詁」在配合不同經典脈絡的「曲暢旁通」，簡單來說是訓解對各個義項的包納性，如《說文》對「悉」的說解包含「詳」和「盡」兩個要素、對「懿」的說解包含「專」、「久」、「美」三個義項，注解經典之時，可以按文意而擇取。黃侃所謂「通」，更強調說字訓詁在應用上的靈活性。

除了「說字訓詁」和「解文訓詁」，黃侃同時提出了「本有之訓詁與後起之訓詁」，以及「獨立之訓詁與隸屬之訓詁」兩組概念，所論重點與「說字」及「解文」一組訓詁有別，透過三組訓詁的比較，有助釐清「說字訓詁」與「解文訓詁」的定位點。「本有之訓詁與後起之訓詁」所論如下：

黃先生云：不明本有訓詁，不能說字；不知後起訓詁，則不能解文章而觀文為說。如《說文》正篆是文字，說解是文章，文字求其本，說解求其明。……本義不可施於文章，而文字不引申，則不足於文章之用，故引申假借以生。後起訓詁為展轉訓釋而來，而為引申義。……不知本有之義，不知文字之由來；不知後起之義，不知所以應用於文字之道；不知本有與後起之說，臨文訓詁定多所蹇碍也。（黃侃 238-239）

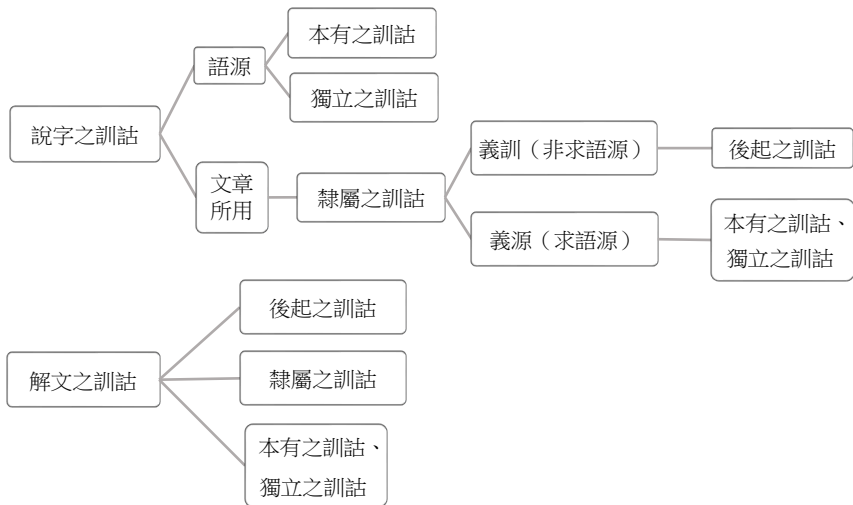
「獨立之訓詁與隸屬之訓詁」所論如下：

《說文》之訓詁，乃獨立之訓詁。《爾雅》乃隸屬之訓詁。獨立之訓詁與文章所用不相應可也。如許君曾注《淮南子》，文義字義多與《說文》不相應，可知許君對獨立訓詁與隸屬訓詁有別也。如「若」，《爾雅》訓「善、順也」。《說文》則訓「擇菜也。从艸右。右，手也。一曰杜若，香艸」。可知《說文》所解，不與《六經》相應，而《說文》必如是解者，不說「擇」，無以說「右」字；不說「菜」，無以說「艸」字。又，杜若、香艸雖不足以解明从「右」之故，而可以說明从艸之義，此則為獨立之訓詁也。《爾雅》則不然，《爾雅》於義界與義源往往不分。如初、胎二字皆訓始，初與始乃義訓，聲與義不相應。而胎與始則實為一字，其聲音固有密切之關係也。（黃侃 239-240）

黃侃所論「本有之訓詁」，是指文字本義，「後起之訓詁」則是指文字後起之引申、假借義，其中，「本有之訓詁」探索文字之源，「後起之訓詁」思考文

字在語義上的流變與應用，與段玉裁「說字」與「說經」之論有相通之處，蓋段氏以為：「凡說字必用其本義。凡說經必因文求義，則於字或取本義，或取引申、假借，有不可得而必者矣」。<sup>[6]</sup> 至於「獨立之訓詁與隸屬之訓詁」，根據黃侃所提供的說明和語例，「獨立之訓詁」當是就文字本身含有的意義而言，以文中所舉「若」一例觀之，黃侃謂《說文》釋之為「擇菜」，「擇」乃為解釋「若」所從之「右」（「右」字从口从又，又者手也），而「菜」是為了解說「若」所從之「艸」，<sup>[7]</sup> 至於「一曰」後所釋之「杜若、香艸」，依然是為了解說「若」所從之「艸」，則「獨立之訓詁」的目的乃在說解文字的語源及相連的語義；而「隸屬訓詁」，則是「文章所用」。根據王慶元的觀點，「獨立之訓詁」與「隸屬之訓詁」其實同樣屬於「說字訓詁」（蓋因《爾雅》是說字之書，所載者為「隸屬訓詁」），而「隸屬之訓詁」即是「指某種特定語言環境中的字詞解釋」，此中的「語言環境」又與「解文訓詁」那種「固定的、專一的某一語境」不同（王慶元 82-88）。可是，黃侃既同時以許慎所注《淮南子》為「隸屬之訓詁」，則「隸屬之訓詁」亦可以是「解文訓詁」，所謂「隸屬之訓詁」，應該是橫跨「說字」與「解文」兩類訓詁的。

為便理解，以下利用圖表整理黃侃所言「說字與解文」、「本有與後起」，以及「獨立與隸屬」諸種訓詁的關係，以便分析說字及解文兩種訓詁的內涵：



表一 黃侃所言「說字與解文」、「本有與後起」，以及「獨立與隸屬」諸種訓詁的關係。

以下逐點說明：

- 一、「說字之訓詁」可以求語源（文字的本形本義），即黃侃所言「本有之訓詁」與「獨立之訓詁」；
- 二、《爾雅》是說字之書，所載「隸屬之訓詁」是「文章所用」，這些訓詁亦包括在「說字之訓詁」內，《爾雅》之訓詁可以是「義訓」，如「初，始也」一訓，「初」本為「裁衣之始」（許慎 卷4下: 91），訓為「始也」是語義引申，因此是「後起之訓詁」；《爾雅》所載「隸屬之訓詁」亦可以求「義源」以為「文章所用」，如「胎，始也」一訓，黃侃認為兩字聲義皆同，有同源關係，求語源的訓詁就是「本有之訓詁」或「獨立之訓詁」。
- 三、「解文之訓詁」包含「後起之訓詁」，使用文字引申、假借之義；許慎解文的《淮南子》是「隸屬之訓詁」，亦包含在「解文之訓詁」內；至於處理本形本義的「本有之訓詁」、「獨立之訓詁」，亦不妨為經學家所用以解文，因此亦應包含於「解文訓詁」內。

黃侃所言「說字與解文」、「本有與後起」，以及「獨立與隸屬」在意義上有交集之處，本文利用三者的關係探討了「說字訓詁」與「解文訓詁」之內涵。從分析所見，黃侃所言之「說字訓詁」其實包含了文字的語源探討和文章之用，「解文訓詁」就是語詞在特定典籍語境中的訓解，周大璞《訓詁學要略》「通釋語義」和「隨文釋義」兩個概念從黃侃之說而來，同時很清晰地闡明了「說字」與「解文」兩種訓詁的區別（周大璞 2002: 25-189）。<sup>[8]</sup> 簡單來說，「說字訓詁」可視為辭書訓詁，「解文訓詁」就是串講文意的傳注訓詁，因為大部份的「說字訓詁」都見諸辭書，而「解文訓詁」多見於傳注，<sup>[9]</sup> 這亦是兩個概念的外延。前文提到，王慶元認為「說字訓詁」中的「隸屬訓詁」與「解文訓詁」雖同是「文章之用」，但前者與後者有別。具體而言，「說字訓詁」中的「隸屬訓詁」（如《爾雅》所纂集的故訓）雖然來源於經典傳注，卻肩負著「說字」的目的，具有通釋語義的功能；至於「解文訓詁」，則隨文釋義，只為經典特定脈絡的說解服務。

黃侃討論說字訓詁和解文訓詁，只舉了《說文》「悉」、「懿」二例，茲以朱駿聲的《定聲》及朱氏的解文著述為例，進一步說明兩種概念的具體應用。據王力《中國語言學史》分析，《說文通訓定聲》一名包含「說文」、「通訓」

與「定聲」三個內容，所謂「說文」，「是以許慎《說文解字》的內容為基礎而加以補充並舉例。許書講的是本義（朱氏叫做本訓），朱書這一部份講的也是本義」。至於「通訓」，「講的是轉注、假借。這是朱書最精彩的部分，也是他所最着重的部份」。最後，所謂「定聲」，就是「把文字按古韻分類」（王力 101-102）。從訓詁的類別劃分，《定聲》是小學之書，所載的是「說字訓詁」，講本義的「說文」部份，按類屬於「本有之訓詁」或「獨立之訓詁」；「通訓」的部份講引申（朱氏稱為「轉注」、假借義，屬「後起之訓詁」，在此部份，朱氏大量地引用典籍用例以說明文字的義項和用法，這些典籍用字的釋義進入了說字之書，為詞語解釋服務，是「說字訓詁」中的「隸屬訓詁」。至於朱駿聲在不同解經作品中針對上下文理所下的訓詁，或繼承前代傳注，或自立新說，皆是「解文訓詁」。應當注意的是，朱氏在結集經典用例以編纂《定聲》之時，若是襲用舊注釋義，書中會以直錄的方法注明，如《尚書·堯典》「曰若稽古帝堯」之語，鄭玄注「稽，同。古，天也」（鄭玄 卷 1:1）。《定聲》釋「稽」、「古」二字，皆直引不誤。<sup>[10]</sup> 然而，引錄之餘，朱氏對故訓會加以整理、提煉，例如「稽」字除鄭注訓為「同」，《定聲》尚記：「《禮記·儒行》『古人與稽』，注：『猶合也』。《史記·三王世家》『維稽古』，『稽者，當也』。……」而在此之上，朱氏以一「齊」字歸納「同也」、「合也」、「當也」諸注之訓釋，凝煉地櫟括眾義。<sup>[11]</sup> 與此同時，《定聲》亦會省卻傳注之引錄，另下訓釋詞綜合傳注釋義，如《說文·長部》：「肆，極陳也」（許慎 卷 9 下: 196）。《定聲》：「[假借]為次，……《詩·行葦》：『或肆之筵』《儀禮·燕禮》：『南肆』〈聘禮〉記為『肆』」。<sup>[12]</sup> 以一「次」字統合各經文所見「肆」字之假借義。上述這些源出傳注的「解文訓詁」，一旦進入辭書的系統之中，功能便有所改變，轉而成為「說字訓詁」，為通釋詞義及詞義系統的構建服務，從分類而言，這些就是「說字」的「隸屬訓詁」了。

## 貳、說字訓詁和解文訓詁的圓融

黃侃「說字訓詁」與「解文訓詁」之論承繼了段玉裁對「造字書」與「為傳注」的看法，兩者既相同亦有別，已如上文所論。段氏認為「字書與說經有不同，實無二也」，<sup>[13]</sup> 「說經與說字不相妨」，<sup>[14]</sup> 因為說字以本義之訓釋為重，而說經則隨文而解，或用本義，或用引申假借之義，不同訓解意義互相

關聯，不相衝突，這就是段氏所說的「依文各解，義則相通」。<sup>[15]</sup> 黃侃在段玉裁的論述基礎上，提出「小學之訓詁貴圓，經學之訓詁貴專」，並謂「小學家之說字，往往將一切義包括無遺。而經學家之解文，則只能取字義中之一部分」，以「整體」(whole)和「部份」(part)的觀念總結了說字訓詁和解文訓詁的區別。由於「部份」包含在「整體」之內，而不同的「部份」都從屬於同一「整體」之下，圓通的說字訓詁包納了不同的解文訓詁，而解文訓詁雖各有專指而不相衝突。近世訓詁學界承黃侃之說而以「通釋語義」及「隨文釋義」的概念指稱兩種訓詁，並進而以「概括義」、「具體義」、「貯存義」、「使用義」等點明兩種訓詁的涵義與關係，皆認為兩種訓詁雖然存在差異，卻相依而存，不相衝突。例如陳紱《訓詁學基礎》認為訓詁專著從詞的理性義出發，往往是詞的本義、概括義，或常見義，具有普遍性和指導性；而注釋書則從詞的感性義出發，其解釋往往是詞的引申義、臨時義，甚至是假借義，為解決具體問題而發（陳紱 42）。<sup>[16]</sup> 孫雍長《訓詁原理》亦談到詞義概括性與具體性的統一，並強調兩種訓詁的融合性，他認為詞書訓詁以解釋貯存的詞義為主，強調概括性和客觀性，貴在圓通；傳注訓詁以解釋使用的詞義為主，強調具體性和靈活性，貴在專別。不過，無論是概括解釋詞義，抑或是具體地分析詞義，詞義的指向依然是一致、統一的，雖然「經學之訓詁貴專」，也自有其一定的圓通性；雖然「小學之訓詁貴圓」，也自有其專別性（孫雍長 378）。<sup>[17]</sup> 據此，說字訓詁和解文訓詁的「統一」，不單在於「無二義」，更在於兩者的互相兼顧：說字的訓詁貴圓，但要考慮能否兼顧專別色彩；解文的訓詁貴專，但也要考慮能否兼存說圓通性。具體一點說，就是解文的訓詁雖因文本脈絡的不同而有專別性，但是說解時亦要考慮訓釋是否具有普遍性，即是用於他經是否亦可通；說字的訓詁雖然以圓通為貴，講求的是用於不同經典所呈現的靈活性，但亦要思考訓釋會否過於迂闊，對個別的經典沒有針對性。例如，古代辭書多屬傳注訓詁之拾綴，許多在傳注中隨文的訓釋，辭書的編集者未有加以概括而直加輯錄，如《爾雅》「肅」、「湍」、「亟」訓「疾」，又訓「速」，二訓意義相近而未予歸納，是求通不足；而辭書對文字的細微義不加區別，一概下相同訓釋，如《說文》「璫」、「瑱」、「琮」、「璐」俱訓為「玉也」，流於籠統寬泛（孫雍長 380）。孫雍長此番討論是對「說字」與「解文」兩種訓詁之統一的更高層次思考。

從《定聲》討論說字訓詁與解文訓詁之統一，可分兩種情況觀之，第一種是對《定聲》書內所收訓詁材料之觀察，以《定聲》對故訓的收錄情況觀之，朱駿聲十分著意收錄傳注裏釋意不同的解文訓詁（按，本文雖認為進入辭書的傳注有說字之用，從功能上可歸屬為「說字訓詁」，但從來源觀之，這些傳注本身是「解文訓詁」，可資與《說文》之說字本訓比較），以突顯語詞在不同篇章脈絡中的意義區別，如「逝」字一例：

逝，往也。从辵，折聲。讀若誓。《廣雅·釋詁一》：「逝，行也。」  
《詩·東門之枌》：「穀旦于逝。」《論語》：「君子可逝也。」又：「逝者如斯夫」。皇疏：「往去之辭也」。「日月逝矣」。皇疏：「速也」。《詩·谷風》：「無逝我梁」。傳：「之也」。「十畝之間」：「行與子逝兮」。箋：「逮也」。《韓詩·有杕之杜》：「逝肯適我」。傳：「及也」。[轉注]謝宣遠詩：「逝者如可作」。注：「謂死也」。[假借]為「誓」。按：《詩·碩鼠》「逝將去女」、「日月」逝不古處、「桑柔」逝不以濯，皆要約之辭。<sup>[18]</sup>

《說文》以「往」釋「逝」，然而，從《定聲》收錄的傳注訓詁觀之，「往」的意義可更仔細地區別，在《定聲》的引例中，《詩·東門之枌》「穀旦于逝」、《論語·雍也》「君子可逝也」、「子罕」逝者如斯夫諸句中的「逝」，只是「前往」之意，《定聲》以《廣雅·釋詁》「逝，行也」一訓引起此意，並以皇侃「往去之辭」一訓補充，以說明「往」的進行形態；至《論語·陽貨》「日月逝矣」一語下，《定聲》則以皇侃「速也」一訓，說明「往」的急速貌，按，《論語》此處記陽貨「日月逝矣，歲不我與」，欲說服孔子出仕，《論語集解》記馬融曰：「日月逝，年老歲月已往，當急仕也」（程樹德 1177）。有意強調出仕之「急」，而皇侃則謂此處之「逝」，是「言日月不停速、不待人，豈得懷寶至老不仕乎」（何晏 240）？至於《定聲》引《詩·谷風》：「無逝我梁」、「十畝之間」：「行與子逝兮」以及《韓詩·有杕之杜》「逝肯適我。」等句中，傳箋「之也」、「逮也」、「及也」等訓，均具「到達」之意，目的則在強調「往」的結果。參考《說文·辵部》「適，之也」下段注曰：「按此不曰『往』而曰『之』，許意蓋以『之』與『往』稍別，『逝』、『徂』、『往』自發動言之，『適』自所到言之」。<sup>[19]</sup>「無逝我梁」、「行與子逝兮」及「逝肯適我」等詩句雖以

「逝」為詞，但注家似乎更強調「所到」之意。總而言之，「逝」雖通釋為「往」，但注家在釋經時，或側重其過程、或強調其速度，亦有偏重其結果者，隨文而別，但這些說釋均可統轄於「往」義下，各則沒有牴牾。

擴大視域，利用《說文通訓定聲》觀察說字訓詁與解文訓詁的統一，亦可借用朱氏一系列的釋經著述討論。據前文的分析，解文的「隸屬訓詁」當進入了辭書的系統，功能上就演變為「說字訓詁」。朱駿聲在收錄故訓編成《定聲》以外，亦編寫了大量釋經的著述，這些解文的作品記載了朱氏對經典文字訓釋的觀點，亦可歸入「解文訓詁」之列。取《定聲》所錄之經訓與朱氏的自注比較，後者更著重闡明語詞在經典脈絡中的具體含意，展示了說字訓詁與解文訓詁本質上統一，而解文訓詁常隨文意流轉的情況。這種情況屢見於朱氏的《尚書古注便讀》，以下略舉數例說明：

| 字<br>例                                                                      | 《尚書》經文 | 《便讀》 <sup>[20]</sup> 說解 | 《定聲》 <sup>[21]</sup> 說解                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------|--------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| 卷一·堯典                                                                       |        |                         |                                                                       |
| 割                                                                           | 湯湯洪水方割 | 割，害也，患也。<br>(3b)        | 割，剥也。……[段借]為害。《書·堯典》：「湯湯洪水方割」，〈湯誓〉：「率割夏邑」。〈大誥〉：「天降割于我家」。(泰部第 13: 21a) |
| 卷一·舜典                                                                       |        |                         |                                                                       |
| 賓                                                                           | 賓于四門   | 賓，賓也，出接賓者也。(5a)         | 賓，所敬也。……[段借]為賓。……《書·堯典》：「寅賓出日」，傳：「導也」。「賓于四門」，鄭注：「賓也」。(坤部第 16: 45a)    |
| 備註：《定聲》：「賓，導也。《廣雅·釋詁三》：『賓，道也』。《周禮·司儀》：『掌九儀之賓客擯相之禮』。注：『出接賓曰賓，入詔禮曰相』。(坤部第 16) |        |                         |                                                                       |
| 難                                                                           | 而難任人   | 難，憚也，猶惡也。(8a)           | 鷄，鷄鳥也。从鳥、堇聲。……或从隹……。[段借]為艱，為蹇，為憚。……《虞書》：「而難任人」。傳：「拒也」。(乾部第 14: 22a)   |

表二 《尚書古注便讀》與《說文通訓定聲》訓詁條例比較。

在〈堯典〉「湯湯洪水方割」一例中，《便讀》以「害」釋「割」，取假借義，觀點與《定聲》所錄《尚書》訓解相同，惟《便讀》在此之上，復以「患也」闡明「患」之意，<sup>[22]</sup>考《定聲》「害，傷也」下引「《周禮》……〈山虞〉『與其利害』，注：『毒物及螫噬之蟲獸』。〈秦策〉『而無伐楚之害』，注：『危也』。《淮南·脩務》：『時多疾病毒傷之害』。注：『患也』」。<sup>[23]</sup>由此可知，在朱氏組織的詞義系統中，「害」可以指害人之蟲獸，可以指危害，亦可以指禍患，不一而足，《便讀》注解《尚書》，補充「患也」一訓，指出此處的「割」通為「害」，意為禍患。在〈舜典〉「賓于四門」一例中，《便讀》以「賓」釋「賓」，同《定聲》，亦取假借義，鄭玄釋曰「賓」，與「賓」同。<sup>[24]</sup>「賓」，《說文》但訓「導也」，《便讀》以「出接賓者也」，指應接賓客之人，補充「賓」名詞性質和角色任務。「而難任人」一例，《便讀》與《定聲》皆以「憚」為假借義，取「忌難」之意，<sup>[25]</sup>段注謂「憚」專指「憎惡而難之」，《定聲》在「憚也」之上再補充「猶惡也」一訓，比孔傳所訓「拒也」更突顯「忌難」背後的憎惡之情。<sup>[26]</sup>

在上述的比較中，傳注訓詁擔當兩種角色，從來源看，在經典的脈絡中，傳注訓詁是「解文訓詁」，與辭書的本訓比較，帶語境的傳注訓詁隨文義而衍生出豐富的意義色彩；當傳注訓詁進入辭書之中，在《定聲》裏擔當了說字的功能，再取朱駿聲在經注中親下的「解文訓詁」比較，後者在釋義上更見針對性。在相同的語義指向之下，說字訓詁的概括性、解文訓詁的具體性，於此可見一斑。

### 參、說字訓詁和解文訓詁的衝突

原則上，說字訓詁和解文訓詁的不同，只在於「圓」和「專」，兩者的關係可謂「和而不同」，釋義不應有衝突。有趣的是，朱駿聲在經注中所下的解文訓詁，竟有與《定聲》所載觀點完全矛盾的情況。其中最惹目的例子，見於《經解》，呈現了語言學角度和解經角度的矛盾：

| 字<br>例                                      | 《周易》經文         | 《經解》 <sup>[27]</sup> 說解                              | 《定聲》說解                                                                                                            |
|---------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 屯                                           |                |                                                      |                                                                                                                   |
| 桓                                           | 初九：磐桓。利居貞，利建侯。 | 盤大石之平者。桓，杙也，植兩木相交午貫。〈檀弓〉所謂「桓楹」也。震為陽木，又為大塗。亭郵表所在。(20) | 桓，亭郵表也，从木亘聲。木或四植或二植。聲之轉曰「和表」，亦曰「華表」。……[假借]亦託名標識字。又《易·屯》：「磐桓」，猶般旋也。亦疊韻連語。《莊子·應帝王》：「鯢桓之審為淵」。簡文注：「盤桓也」。(乾部第 14: 20a) |
| 備註：《經解》將「盤桓」一語分析而解，《定聲》卻視之為「連語」(即聯綿詞)，二字連讀。 |                |                                                      |                                                                                                                   |

表三 《六十四卦經解》與《說文通訓定聲》訓詁條例比較。

在這個例子中，《經解》將聯綿詞分拆解說的情況，非常值得注意。〈屯〉初九爻辭：「磐桓。利居貞，利建侯」。句中的「磐桓」屬聯綿詞，《定聲》亦曾引〈屯〉初九爻辭為例，說明「磐桓」的詞性特點：「桓，亭郵表也，从木亘聲。……[假借]亦託名標識字。又《易·屯》：『磐桓』，猶般旋也。亦疊韻連語。《莊子·應帝王》：『鯢桓之審為淵』。簡文注：『盤桓也』」。在此中，朱駿聲明確指出〈屯〉之「磐桓」、〈應帝王〉之「鯢桓」，皆是借音的「連語」(即聯綿詞)，而聯綿詞的特點，是語詞的兩個音節連綴成義，不能分割成單個漢字的意義之和，且其字形寫法不一，變化頗多。然而，《經解》在注釋「磐桓」一語時，竟引王夫之《周易稗疏》之語，將「磐桓」二字分拆解說：「盤大石之平者。桓，杙也，植兩木相交午貫。〈檀弓〉所謂『桓楹』也」。王夫之在此後尚有「一陽在下，堅立以載羣陰，上承九五，故有磐石桓木安貞建立之象。舊說以為躊躇不進之象，非也」等語(王夫之 752)，《經解》未有直引王氏餘說，卻續云：「震為陽木，又為大塗。亭郵表所在」。按，王夫之分拆「磐桓」二字說釋，將「盤」釋為「大石之平者」、「桓」釋為「桓楹」，是基於〈屯〉(䷂)初九以一陽堅立於下，而六二至六四一眾陰爻上承九五，如「磐石桓木安貞建立」之象；朱氏未取王氏對爻象的說解，而以〈屯〉(䷂)卦坎上震下之卦象立說，並據《說卦》以震為「大塗」、為陽卦，五行屬木，

而謂之為「陽木」，將之視為「亭郵表」（杙，古代樹立於驛站、郵亭旁以為標示的木柱）的象徵。《經解》雖然是各家《易》說的匯集，不一定表代朱氏己見，惟朱氏引用王夫之之說並以己見修訂，其實反映了朱氏對王說的認可。奇怪的是，作為語言學家的朱駿聲不可能不知道「磐桓」的聯綿詞讀法，《經解》取用王夫之之說，分拆聯綿詞並就卦象予以解釋的做法，遷就了《周易》的卦象和爻意，卻違反漢語的常訓，呈現了說字和解文的矛盾。

另一種矛盾，是朱駿聲前後說法的自相矛盾，《定聲》成書於道光十三年(1833)，<sup>[28]</sup> 據《石隱山人自訂年譜》朱師轍按語，《便讀》成於同年；《補注》成於道光二十七年(1847)(1939: 8, 10)；《一隅》卷前的〈刻《儀禮經注一隅》弁言〉之記識為「道光己酉」（道光三十年，1850年）(1995: 1)，《石隱山人自訂年譜》朱師轍按，《一隅》成書於道光二十九年(1849)(1939: 11)，則《便讀》、《補注》、《一隅》的成書或與《定聲》同期，或較《定聲》為遲。當注意的是，朱駿聲在《定聲》中批駁古注的說法，經注中竟多不引錄，而仍以舊注為說，以下表錄數例：

| 字<br>例 | 《尚書》經文      | 《便讀》說解         | 《定聲》                                                                                                                                                 |
|--------|-------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 卷一·舜典  |             |                |                                                                                                                                                      |
| 恤      | 欽哉，欽哉，惟刑之恤哉 | 恤，恤也，猶清淨也。(7a) | 恤，憂也。……[段借]為卹。《虞書》：「惟刑之恤哉」。按：節省也。(履部第 12: 160a)<br><br>卹，眇少也。……《書·大誥》：「無怙于卹」。《虞書》：「惟刑之恤哉」。以恤為之。《史記》作「靜」。謂借為恤、為謐，失之。……[段借]為恤。《說文》：「憂也」。(履部第 12: 160a) |

表四 《尚書古注便讀》與《說文通訓定聲》訓詁條例比較。

| 字<br>例 | 《儀禮》經文     | 鄭玄注                   | 《一隅》 <sup>[29]</sup><br>說解    | 《定聲》                                                                                                                                       |
|--------|------------|-----------------------|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 士昏禮第二  |            |                       |                               |                                                                                                                                            |
| 質      | 質明，贊見婦于舅姑。 | 質，平也。                 | 質，平也。<br>(卷上：10a)             | 質，以物相贅也。[假借]……又為哲，《周禮·大司馬》「質明」、《儀禮·士冠禮》「質明行事」，或訓正，或訓平，皆失之。(履部第 12: 139b)                                                                   |
| 醴      | 贊醴婦。       | 醴當為禮。贊禮婦者，以其婦道新成，親厚之。 | 醴當為禮。贊禮婦者，以其婦道新成，親厚之。(卷上：10a) | 醴，酒一宿孰也，从西，豐聲，如今蘇俗之白酒。凡醴沛曰清，未沛曰糟。《周禮》「酒正」「醴齊」注：「醴猶體也。成而汁滓相將。如今恬酒矣」。……又《儀禮·士冠禮》「請醴賓」、《士昏禮》「贊醴婦」、《禮記·內則》「宰體負之」，謂以醴飲之也，注皆讀為禮，非是。(履部第 12: 64b) |

表五 《儀禮經注一隅》與《說文通訓定聲》訓詁條例比較。

| 字<br>例 | 《離騷》<br>原文 | 王逸注   | 《補注》 <sup>[30]</sup><br>說解 | 《定聲》                                                                            |
|--------|------------|-------|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 耿介     | 彼堯舜之耿介兮    | 耿，光也。 | 耿，光也。(17)                  | 耿，耳箸頰也，从耳，炯省聲。……[假借]為脛，《離騷》「耿吾既得此中正」，注：「明也。」、「彼堯舜之耿介兮」，注：「光也」。皆失之（鼎部第 17: 30a）。 |

表六 《離騷補注》與《說文通訓定聲》訓詁條例比較。

《尚書·舜典》「欽哉，欽哉，惟刑之恤哉」！一語，孔安國傳：「舜陳典刑之義，勅天下使敬之，憂欲得中」。《正義》：「恤，峻律反（陸德明《經典釋文》切語），憂也」（孔安國 78）。戒用刑須慎。《史記·五帝本紀》引此語作「惟刑之靜」，《史記集解》引徐廣曰：「今文云『惟刑之謚哉』。《爾雅》曰『謚，靜也』」。《索隱》：「案：古文作『恤哉』，且今文是伏生口誦，卹謚聲近，遂作『謚』也」（司馬遷 22-26）。若以「恤」為靜謚之意，是據《尚書》今古文及《史記》之異文為訓。《定聲》則以為「恤」應假借為「卹」，「卹」則是「尠少」（即鮮少）之意，並指出「借為恤、為謚」之說失之。然而，《便讀》仍謂：「恤，恤也，猶清淨」，《定聲》此說，與成書時間相近的《便讀》迥異。在《儀禮》的例子中，〈士昏禮〉記昏禮次日，「質明」（天剛亮）之時，贊者引見新婦於舅姑。鄭注以「平」訓「質」，則「質明」乃為「平明」，《一隅》從鄭說，段注亦從之，言「《禮》謂平明為質明」（段玉裁 卷 6 下：281）。《定聲》則一改鄭注及《一隅》的訓釋，認為《周禮》及《儀禮》之「質明」當是「皙明」之借，「質」訓為「正」或「平」皆不對。〈士昏禮〉「贊醴婦」一語，鄭注、《一隅》皆讀「醴」為「禮」，強調「親厚」新婦之意。賈功彥《疏》以為「醴」破讀為「禮」，是為了強調「上於下」之意，正如《周禮·秋官·大行人》記君王用鬱鬯進獻於公，亦言「王禮」而不言「王鬯」。《一隅》取用鄭玄破讀「醴」為「禮」的說法，《定聲》則謂「贊醴婦」之「醴」不宜從鄭說讀為「禮」，而當依字而解，作動詞用，謂「以醴飲之」，看法與《一隅》所見有別。〈離騷〉「彼堯舜之耿介兮」之「耿」，《定聲》以為借為「𦵏」（《說文》：「𦵏，食骨留咽中」），<sup>[31]</sup>並謂王逸注以「耿」為「明也」、「光也」皆不對。惟較後成書的《補注》，卻依舊取王逸「耿，光也」一訓。

朱師轍《尚書古注便讀·跋》明朱駿聲此書撰述之旨：

先大父生當嘉道之際，研小學，兼通羣經，見《尚書》家弦誦者，蔡沈《集傳》未能明真偽之本，通訓詁之原，注疏既尊崇偽孔，諸家多偏重辨偽，欲求原流明晰，繁簡適當，便於學子研讀者，渺不可得，乃博采漢訓，間及宋說，……故斯編既具顯門，復便誦習，以視諸家之書繁博難讀何如也。孔子曰：「博學而反約之」。（朱駿聲 2001：5）

由此可知，《便讀》之著成，乃在為提供學子提供便於研讀的誦習本。另一方面，朱氏〈刻《儀禮經注一隅》弁言〉中說：「全經之授慮艱，上口強澀記誦，耗積時日，妄率己意，斷章節取經記注疏一隅，是舉聊為埠課……」（朱駿聲 1995 上：1a）。則《一隅》一書為簡編，以為家塾課誦子弟之經學教材，情況與《便讀》類近，朱氏在釋經時專崇經書舊說而不取《定聲》的看法，實與其經學教科書的性質不無關係。作為經注的《一隅》和《便讀》記載了經學的解釋傳統，《定聲》則從語言學的分析角度探析經注傳統之是非，後者雖然駁正了經注不安之處，惟在解經的著述中，朱氏仍然尊奉經學傳統，反映解文訓詁的選擇傾向。<sup>[32]</sup>

更細緻地觀察，《一隅》較專崇鄭玄注和賈公彥疏，因此全書以引述、釋述注疏為寫作取態，極少批駁注疏，檢諸全書，《一隅》與《定聲》一致地駁斥鄭說的地方只有一處，見於〈燕禮〉「賓為苟敬，席于阼階之西，北面」一句，鄭注云：「苟，且也，假也。……言苟敬者，賓實主國所宜敬也」。《一隅》及《定聲》皆指出「苟」是「苟」之誤字，後者从勺口，从羊省，讀如亟，意為「自急救也」，是「敬」之所从，<sup>[33]</sup> 屬於版本用字方面的質疑。至於《尚書古注便讀》，則「博採漢訓，間及宋說」，而不以尊崇孔傳為目的。《定聲》記有不少朱駿聲批駁注疏之處，《便讀》往往不取這些說法，<sup>[34]</sup> 而另採他說，意乃在使《便讀》「繁簡適當，便於學子研讀」。因此，解文訓詁的編撰取向，與編撰者的學術判斷和取態著實有莫大關係。

《補注》方面，序言明言其撰述目的是批駁王逸舊說未善之處：「道光丁未十月，養疴居內，日卧誦屈賦，間起讀王叔師注，有不漑於心者，忘其弇陋，輒為補訂如左」（朱駿聲、馬其昶 2019）。因此書內批駁王逸說之處甚多，可是，在上述的例子中，《定聲》雖載有朱氏對王逸「耿，光也」一訓之批判，《補注》卻未見改作，未知是否屬遺漏之例，而當中也可能涉及朱氏前後觀點之改變。

## 結 語

傳統將說字與解文兩種訓詁二分，簡單明瞭地說明了訓詁學在小學研究與經典詮解方面的兩大角色，但兩者的內涵和外延尚須更準確的說明。本文利用兩種訓詁在訓詁學史中承先啟後的地位，以及朱駿聲《說文通訓定聲》

和朱氏各種經注的訓詁材料，比較具體地揭示了兩種訓詁的概念內涵和應用操作，同時說明語詞意義在說字與解文的轉換過程中種種可能出現的複雜變化。當傳注訓詁離開了經典，進入字典的釋字脈絡而作為字義分析的例子，卻出現釋義與原出處相抵、相違的情況。離開了經典脈絡的傳注訓詁，在性質上依然是解文訓詁，但在功能上卻是為說字服務，這些解釋經典字義的訓詁已不純粹是解文訓詁，而更類屬說字訓詁。另一方面，解釋經典的時候，除了隨文釋義，按照經典的脈絡而選擇釋義的側重點，將「櫟括其義」的說字訓詁轉化為義項具體的解文訓詁，亦須要照顧解經傳統對於字義詮釋的影響，上文談到《便讀》、《一隅》以及《補注》棄取《定聲》對於訓解的駁正而依舊採用鄭玄、王逸等家的經典注解，反映了語言學的客觀分析在經典說解的過程中並不一定是首要考慮，而字典對字義的疏理和分析亦不能直接轉換為解經的文字，即說字訓詁並不一定可以順理轉化為解文訓詁。至於在《經解》分拆聯綿詞解釋的例子中，解經者更多考慮的則是《周易》在卦象及爻意上的特色，語言學釋字的客觀規律同樣被摒棄。

◎本文為香港「大學教育資助委員會」(University Grants Committee)「優配研究金」資助項目「朱駿聲說字訓詁與解文訓詁的比較研究」(項目編號：18604223)的研究成果。本文蒙《中山人文學報》三位匿名評審惠予寶貴意見，使本文之立論更完備，謹此深切致謝。

## 註 釋

1. 語見「𦵏」下注(段玉裁 1988; 卷 1 下: 22); 以及「徹」下注(1988; 卷 3 下: 122)。
2. 《說文解字注》,「髻」下注(段玉裁 卷 9 上: 426)。陳志峰仔細梳理了段玉裁「為傳注」與「造字書」的具體內涵,詳參陳志峰(2021: 107-144)。
3. 據柯明傑的看法,段玉裁《說文解字注》對詞義的研究,基本上只是隨文點撥,發凡起例,至於語詞在歷來經傳中的詞義類別、用字假借之本字為何,相較之下,段氏著墨甚少;相反,別義類、考本字,卻是朱書的撰作重點(柯明傑 2008: 27)。
4. 本文所謂「說字訓詁」與「解文訓詁」的「統一」,是指「說字訓詁」概括地通釋語義、「解文訓詁」具體地隨文釋義,兩者在訓釋用語上或有

不同，但詞義具有一致的指向，並互相兼顧；至於「說字訓詁」與「解文訓詁」的「分歧」，則是指同一字的訓詁在說字和解文的不同場景中產生了不同，甚至矛盾衝突。就此，下文會詳加說明。

5. 《說文解字注》，「微」下注（段玉裁 卷3下：122）。
6. 《說文解字注》，「髻」下注（段玉裁 卷9上：426）。
7. 按，根據古文字字形考釋，「若」字的甲骨文作「𠂔」，屬象形字，像人跽坐以雙手順髮之形，《說文》以「擇菜」為「若」，恐非本義。見李學勤（2012：53）。
8. 除了「隨文釋義的注疏」和「通釋語義的專著」，《訓詁學要略》尚列出了「文獻正文裏的訓詁」和「雜考筆記中的訓詁」兩類，皆可細分為「詞語解釋」和「串講句意」兩種，因此，「說字訓詁」的來源不只限於辭書，「解文訓詁」的來源亦不限於傳注。
9. 孫雍長《訓詁原理》亦謂：「所謂『小學之訓詁』，主要是指詞書訓詁而言，『經學之訓詁』則主要是指傳注訓詁而言」（1997：378）。
10. 履部第12（朱駿聲 1983：582）、豫部第9（410）。
11. 履部第12（朱駿聲 1983：582）。
12. 履部第12（朱駿聲 1983：551）。
13. 「艮」下（段玉裁 1988 卷8上：385）。
14. 「齋」下（段玉裁 1988 卷5上：212）。
15. 「徵」下（段玉裁 1988 卷8上：387）。
16. 在此以前，陸宗達《訓詁簡論》已談到詞義的概括性與具體性，詳陸宗達（1980：16）。
17. 按，孫雍長所引章太炎語，出《太炎文錄》卷二〈與劉光漢書〉，原文謂：「仲師、子慎多訓故而少義例，並訓故又多求異，侍中兼之，亦申己（己）義，治經者既貴其通，亦貴其別，不容以仲師之言蔽子駿，以侍中之言蔽仲師，家有異義，又不容唯阿兩可」（1991）。則章太炎謂「通」與「別」，是指在同一經典（《左傳》）中，仲師（鄭眾）、子慎（服虔）之訓故求異，賈侍中（賈逵）兼眾說而申己義，因此「通」是指己訓與人相通，「別」是指在訓故中下己意，此處之「通」與「別」並非就詞義之概括性與具體性而言。
18. 泰部第13（朱駿聲 1983：674）。
19. 「適」下注（段玉裁 1988 卷7下：71）。
20. 引文據朱駿聲（2001[1935] 輯6 冊2）。表中標明原版頁碼。
21. 引文據朱駿聲（1983）。表中標明原版頁碼。
22. 《說文解字·心部》：「患，憂也」（許慎 1963 卷10下：233）。
23. 泰部第13（朱駿聲 1983：674）。
24. 《說文解字·人部》：「儺，導也。从人，賓聲。（擯）儺或从手」（許慎 1963 卷8上：163）。
25. 《說文解字·心部》：「憚，忌難也。从心，單聲。一曰難也」（許慎 1963 卷10下：223）。

26. 《定聲》「難」下尚錄有「〈中山策〉：『陰簡難之』。注：『惡也』」。一訓，仔細地區別了背後所帶的情感（朱駿聲 1983；乾部第 14：721）。
27. 引文據朱駿聲(1953)，表中標明新式頁碼。
28. 朱駿聲(1983)〈說文通訓定聲自敘〉篇後云：「道光十有三年，歲在昭陽大芒洛涂月，元和朱允倩駿聲譔」。
29. 引文據朱駿聲(1995)，表中標明原版頁碼。
30. 引文據朱駿聲、馬其昶(2019)，表中標明新式頁碼。
31. 《說文解字·骨部》（許慎 1963 卷 4 下：86）。
32. 朱氏在釋經時專崇經書舊說而不取《定聲》的做法，也可能是因為朱氏在相關經書文本上的訓解，前後看法已有不同，而其著作未及統一修訂。然而，然而，考慮到《便讀》、《一隅》、《補注》或與《定聲》同時，或較《定聲》晚出，惟朱氏釋經時多未取《定聲》之說，這就較可能與著作「說字」或「解文」的編撰方針有關，而不純粹是朱氏觀點之前後不同。
33. 朱駿聲(1995 卷上：29b)；需部第 8（朱駿聲 1983：13b）。
34. 如〈盤庚〉「鮮以不孚于天時」，《定聲》：「[段借]……爲乎。《書·盤庚》：『鮮以不孚于天時』。洪頤煊云：『信也』。傳：『行也』。似非」(孚部第 6；朱駿聲 1983：81b)。「《便讀》：「浮，孚也，猶符合也。」(朱駿聲 2001：12b)；〈康王之誥〉「惟周文武誕受羗若」，《定聲》：「羗，進善也。……《書·康王之誥》：『誕受羗若』。馬注：『道也』。疏謂借爲猷，非是」(頤部第 5；朱駿聲 1983：86b)。「《便讀》：「羗，進善也。……惟允文允武大受而進順之」(朱駿聲 2001：17a)。

## 徵引文獻

- 陳絳(1990)《訓詁學基礎》(河北：北京師範大學出版社)。
- 陳志峰(2021)〈段玉裁論訓詁「為傳注」與「造字書」之分別與義蘊：兼論黃侃相關訓詁理論的來源〉。《國文學報》，no. 70 (Dec.): 107-144。
- 程樹德 (1990)《論語集釋》。程俊英、蔣見元(點校)。「新編諸子集成」本(北京：中華書局)。
- 段玉裁(1988)《說文解字注》。影印經韻樓藏版(上海：上海古籍出版社)。
- 郭在貽(2002)《郭在貽文集》(北京：中華書局)。
- 何晏(集解)(1985)《論語集解義疏》。皇侃(義疏)。「叢書集成初編」本(北京：中華書局)。
- 黃侃(2006)《訓詁學筆記》。《黃侃國學講義錄》(北京：中華書局)。
- 柯明傑(2008)《朱駿聲〈說文通訓定聲〉之研究》(臺北：文津出版社有限公司)。
- 孔安國(傳)(2000)《尚書正義》。孔穎達(疏)。「十三經注疏」整理本(北京：北京大學出版社)。

- 李學勤（主編）（2012）。《字源》（天津：天津古籍出版社；瀋陽：遼寧人民出版社），53。
- 劉躍進（1987）〈朱駿聲著述略〉。《清華大學學報》（哲學社會科學版）2.1: 68-78。
- 陸宗達（1980）《訓詁簡論》（北京：北京出版社）。
- 司馬遷（撰）（1959）《史記·五帝本紀》。裴駰（集解）、司馬貞（索隱）、張守節（正義）（北京：中華書局）。
- 孫雍長（1997）《訓詁原理》（北京：語文出版社）。
- 王夫之（2011）《船山全書·周易稗疏》。楊堅（總修訂）（長沙：岳麓書社）。
- 王力（2006）《中國語言學史》（上海：復旦大學出版社）。
- 王慶元（1997）〈試釋黃侃論辭書訓詁與文義訓詁的區別：兼談《爾雅郝疏箋識》的訓詁學價值〉。《武漢大學學報》（哲學社會科學版），no. 3: 82-88。
- 許慎（1963）《說文解字·敘》。影印陳昌治刻本（北京：中華書局）。
- 鄭玄（注）（1937）《尚書鄭注》。王應麟（輯）、孔廣林（增訂）。〔叢書集成初編〕據學津討原本排印（上海：商務印書館）。
- 周大璞（主編）（1987）《訓詁學初稿》。黃孝德、羅邦柱（分撰）（武漢：武漢大學出版社）。
- 周大璞（主編）（2002）《訓詁學要略》。黃孝德、羅邦柱（分撰）（武漢：武漢大學出版社）。
- 朱駿聲（1939）《石隱山人自訂年譜》。〔吳中文獻小叢書之十〕（蘇州：江蘇省立蘇州圖書）。
- 朱駿聲（1953）《六十四卦經解》。〔易學典籍選刊本〕（北京：中華書局）。
- 朱駿聲（1983）《說文通訓定聲》。影印臨嘯閣本（武漢：武漢市古籍書店）。
- 朱駿聲（1995）《儀禮經注一隅》。〔續修四庫全書〕，第 93 冊。據浙江圖書館藏清道光二十九年朱氏家塾刻本影印（上海：上海古籍出版社）。
- 朱駿聲（2001）《尚書古注便讀》。四庫未收書刊影印 1935 年華西國學叢書活字本（北京：北京出版社）。
- 朱駿聲、馬其昶（2019）《離騷補注·屈賦微》。《楚辭要籍叢刊》本（上海：上海古籍出版社）。
- 章太炎（1991）《太炎文錄》（上海：上海書店）。

## WORKS CITED

- Chen Fu (1990) *Xunguxue jichu* [*Fundamentals of Exegeses*] (Hebei: Beijing Normal University Press).
- Chen Zhi-Feng (2021) “Duan Yu-Cai lun xungu ‘wei chuanzhu’ yu ‘zaozi shu’ zhi fenbie yu yiyun: Jian lun Huang Kan xiangguan xungu li lun de lai yuan” (“Distinction and Judgment between ‘Word-Making Interpretation’ and ‘Special Interpretation of the Article’ in Duan Yut-Sai’s Theory of Exegeses: Also on the Relevant Sources of Huang Kan’s Exegeses”). *Bulletin of Chinese*, no. 70 (Dec.): 107-144.
- Cheng Shu-De (1990) *Lun Yu jishi* [*Collected Explanations of the “Analects”*]. Cheng Jun-Ying and Jiang Jian-Yuan (collat. and annot.). The New Compilation of the Masters edition. (Beijing: Zhonghua Book Company).
- Duan Yu-Cai (1988) *Shuowen jiezi zhu* [*Annotated Commentary on the Shuowen Jiezi*]. Rpt. from the engraved woodblocks of the Jingyunlou Collection (Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House).
- Guo Zai-Yi (2002) *Guo Zai-Yi wenji* [*Collected Works of Guo Zaiyi*]. (Beijing: Zhonghua Book Company).
- He Yan (collect. annot.) (1985) “*Lun Yu*” *jijie yishu* [*Subcommentary on the Collected Explanations of the Analects*]. Huang Kan (Comment.). First Collection of the Congshu jicheng (Beijing: Zhonghua Book Company).
- Huang Kan (2006) *Xungu xue biji* [*Notes on Exegetics*]. *Huang Kan guoxue jiangyi lu* [*Huang Kan’s Lectures on Chinese Studies*] (Beijing: Zhonghua Book Company).
- Ke Ming-Jie (2008) *Zhu Jun-Sheng “Shuowen tongxun dingsheng” zhi yanjiu* [*A Study on the Cognate Words of Zhu Jun-Sheng’s “Shuo Wen Tong Xun Ding Sheng”*]. (Taipei: Wenchin Publishing).
- Kong An-Guo (2000) *Shangshu zheng yi* [*Correct Interpretation of the “Documents”*]. Comment. Kong Ying-Da. Thirteen Classics with Commentaries and Subcommentaries Revised Edition (Beijing: Peking University Press).
- Li Xue-Qin (chief ed.) (2012) *Zi Yuan* [*Etymological Dictionary of Chinese Characters*] (Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House; Shenyang: Liaoning People’s Publishing House), 53.
- Liu Yue-Jin (1987) “Zhu Jun-Sheng zhumu shulüe” [“A Brief Outline of the Works of Zhu Jun-Sheng”]. *Journal of Tsinghua University* (Philosophy and Social Sciences) 2.1: 68-78.
- Lu Zong-Da (1980) *Xungu jianlun* [*A Brief Introduction to Chinese Semantics*] (Beijing: Beijing Publishing House).

- Sima Qian (1959) *Shiji. Wudi Benji* [*Records of the Grand Historian. The Basic Annals of the Five Emperors*]. Collect. Explanations. Pei Yin; explorations of meaning Sima Zhen; correct interpret. Zhang Shou-Jie (Beijing: Zhonghua Book Company).
- Sun Yong-Chang (1997) *Xungu yuanli* [*Historical Chinese Exegeses*]. (Beijing: Language and Culture Press).
- Wang Fu-Zhi (2011) *Chuanshan quanshu. Zhou Yi baishu* [*Complete Works of Chuanshan. Zhouyi Baishu*]. General rev. Yang Jian (Changsha: Yuelu Publishing House).
- Wang Li (2006) *Zhongguo yuyanxue shi* [*History of Chinese Linguistics*] (Shanghai: Fudan University Press).
- Wang Qing-Yuan (1997) “Shi shi Huang Kan lun cishu xungu yu wenyi xungu de qubie: Jiantan *Erya Hao shujianzhi* de xunguxue jiazhi” [“An Interpretation of Huang Kan’s Distinction between Lexical Exegeses and Contextual Exegeses: With Further Discussion on the Philological Value of *Erya Hao Shu Jian Shi*”]. *Wuhan University Journal* (Philosophy and Social Science Edition), no. 3: 82-88.
- Xu Shen (1963) *Shuowen jiezi. Xu* [*Preface to the Shuowen Jiezi*]. Photolithographic edition of Chen Chang-Zhi’s woodblock-printed version (Beijing: Zhonghua Book Company).
- Zheng Xuan (annot.) (1937) *Shangshu Zhengzhu* [*Commentary on the “Shangshu” by Zheng Xuan*]. Comp. Wang Ying-Lin; Suppl. Kong Guang-Lin). Rept. based on the Xuejin Taoyuan edition in *Congshu Jicheng chubian* (Shanghai: Commercial Press).
- Zhou Da-Pu (chief ed. (1987) *Xungu xue chu gao* [*First Draft of Chinese Exegeses*]. Comp. separately Huang Xiao-De and Luo Bang-Zhu (Wuhan: Wuhan University Press).
- Zhou Da-Pu (chief ed.) (2002) *Xungu xue yaolüe* [*A Brief Introduction to Chinese Exegeses*]. Comp. separately Huang Xiao-De and Luo Bang-Zhu. (Wuhan: Wuhan University Press).
- Zhu Jun-Sheng (1939) *Shiyin shanren ziding nianpu* [*Chronological Biography of Shiyin Shanren*]. Wuzhong Documents Small Series (Suzhou: Jiangsu Provincial Suzhou Library).
- Zhu Jun-Sheng (1953) *Liushisi gua jingjie* [*Exegeses on the Sixty-four Hexagrams*]. Selected Series of Yijing Classics (Beijing: Zhonghua Book Company).
- Zhu Jun-Sheng (1983) *Shuowen tongxun dingsheng* [*Comprehensive Study of “Shuowen”: Fixed Tones and Extended Meanings*]. Photocopy of the Linxiao Pavilion Edition (Wuhan: Wuhan Ancient Books Bookstore).
- Zhu Jun-Sheng (1995) “Yili” *jing zhu yiyu* [*A Glimpse at the “Classic of Etiquette and Ceremonial with Commentaries”*]. *Xuxiu Siku Quanshu*, vol. 93.

- Photolithographically reproduced from the Daoguang-era edition (1849) published by the Zhu Family School, held in the Zhejiang Library. (Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House).
- Zhu Jun-Sheng (2001) *Shangshu guzhu biandu* [*A Reader's Guide to the Ancient Commentaries on the "Shangshu"*]. Photo-reprint of the 1935 movable-type edition in the Huaxi Series of Chinese Classical Studies, included in the Series of Works Not Collected in the Siku Quanshu. (Beijing: Beijing Publishing House).
- Zhu Jun-Sheng, Ma Qi-Chang (2019) *Li sao buzhu. Qufuwei* [*Supplementary Annotations to the "Li Sao"; Subtle Meanings of Qu Yuan's "Fu"*]. The *Essential Works on the "Chu Ci"* Series edition (Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House).
- Zhang Tai-Yan (1991) *Taiyan wenlu* [*Collected Writings of Taiyan*] (Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House).

# The Unity and Divergence of Etymological Analysis and Philological Exegeses

A Case Study of Zhu Jun-Sheng's Exegetical Writings

LAW Yin-Ling

The Education University of Hong Kong

## ABSTRACT

Huang Kan's *Notes on Etymology* introduces the terms "etymological analysis" and "philological exegeses," distinguishing the two primary roles of etymology in language studies and classical interpretation, though he does not elaborate on them. This article aims to clarify these concepts from both connotative and denotative perspectives, exploring the complex relationship between them in practical etymological work, where they are both unified and divergent. In terms of connotation, the article references Duan Yucai's views on "annotations for Classics" and "compiling dictionaries," as well as the organization of modern etymology around two approaches: "general interpretation of character meanings" and "contextual interpretation of meanings." It examines the conceptual content and distinctions between "etymological analysis" and "philological exegeses" through Huang Kan's transitional perspective, integrating his theories of "original etymology and subsequent etymology" and "independent etymology and subordinate etymology." Regarding denotation, this article utilizes Zhu Junsheng's etymological interpretations in *Shuowen Tongxun Ding Sheng* and various interpretive materials from Zhu to investigate the practical applications of "etymological analysis" and "philological exegeses." It highlights their unity and divergence while exploring the relationship between linguistic analysis and classical interpretation.

KEYWORDS: etymological analysis, philological exegeses, Zhu Jun-Sheng, *Shuowen Tongxun Ding Sheng*, lexical semantics

# 「歸來者」的故國想像

## 李冰人《自由中國攬勝詩紀》的 後遺民書寫

肖素娟、徐威雄、林春美  
馬來西亞博特拉大學

### 摘 要

馬來西亞詩人李冰人從「南下」到「北上」，兩度歷經了現代中國文人的飄零命途，印合了王德威後遺民理論下那些身處現代時空下不再「正宗」的「遺民」現象。作為特殊經歷的個案，李冰人恰是上述「非正統」的後遺民書寫主體之一。其古典詩集《自由中國攬勝詩紀》是他「北歸」臺灣數月內的抒懷之作，當中凝聚了濃厚的民國情結，更展露出對「故國」魂牽夢繞的想像。根據王氏論述「後遺民更願意錯置那已錯置的時間，來追思那未必端正的正統」，李冰人以《自由中國攬勝詩紀》為藍本論證「歸來」身份、處處彰顯遺民情懷，且在臺灣現代化建設時空下展開復國構建、故國招魂等行為，不自覺地呈現出後遺民寫作的種種意涵與姿態。「歸來者」視角是李冰人後遺民寫作的獨特元素，他以此詩集為載體，成功開闢了臺灣後遺民書寫脈絡中的特殊案例。

關鍵詞：李冰人、歸來者、現代性、故國、後遺民書寫

---

August 30, 2024 收到稿件／May 8, 2025 接受刊登  
《中山人文學報》no. 61 (July 2026): 67-90

- § 肖素娟，馬來西亞博特拉大學外文系中文組博士研究生。  
Email: xiaosujuan30@gmail.com
- § 徐威雄，新加坡國立大學中文系博士，現為馬來西亞博特拉大學外文系中文組高級講師。Email: wuehiong@upm.edu.my
- § 林春美，新加坡國立大學中文系博士，現為馬來西亞博特拉大學外文系中文組副教授。Email: cblim@upm.edu.my

## 前 言

在「後學」席捲全球學術的背景下，二〇〇七年王德威提出「後遺民」理論。此後學術界逐漸出現一些討論後遺民寫作的成果，如朱雲霞〈原鄉想像與「後遺民」書寫：朱西甯《華太平家傳》的家族書寫〉等。其中以高嘉謙的專著《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情 1895-1945》最具代表性，此書集中處理了一八九五-一九四五年間陳伯陶、丘菼園等遺民個案。然而在王德威與高嘉謙等人的關注核心外的一九四五-一九七〇時間段內，遺民現象／個案仍然大量存在（黎湘萍曾以「新遺民情結」來形容一九四九年或之後的幾年陸續入臺的一批文化人的心理情結）（黎湘萍 291-293），學術界卻甚少關注它們。那麼對黎湘萍所定義的這批正宗新遺民，或者不太正宗的如李冰人這類的個案（身份吊詭／寫作位置獨特），我們該如何處理他們作品中飽含的強烈遺民情懷／家國之思？

馬來西亞詩人李冰人(1911-1996)，於一九三四年南來南洋而於一九七六年北上臺北，兩度自我放逐離散，並自我高度遺民化，不僅經歷「都市化和文化與語言變革等等巨變」的時間滄桑，更飽嚐空間地理變異的越界體驗（高嘉謙 24）。他擅長將這種遺愁情懷書之詩筆，其數量之多，可說是現代古典詩的重要遺產。李冰人「南下北上」所遭遇的現代性，及其後遺民寫作所展現的內涵，誠如王德威所述不過是關於時間／地理與記憶的政治學。但作為特殊經歷的個案，李冰人呈現出那些獨特的地方，放在後遺民論述裏又具有什麼意義？本文擬就其《自由中國攬勝詩紀》展開討論，期為後遺民研究提供一個特殊的觀察視角。

## 壹、「回歸」故國？：李冰人入臺及其詩集

一九七六年秋，李冰人隨僑團北上臺灣參加中華民國六十五周年慶典，<sup>[1]</sup> 隨後暢遊斯地，蹤留半載至一九七七年春，期間共寫成詩歌三〇三首，後輯成《自由中國攬勝詩紀》。正如他在自序中道：「人隨興謾吟，不免勝處留墨；有時依唱，居然積稿盈囊。爰檢存篇，數逾三百；悉將付梓，帶當一珍」（李冰人 自序）。李冰人一生創作的舊體詩數量龐大，唯一出版的只有這本《自由中國攬勝詩紀》。從書名可知，「自由中國」是指當時與共產中國

（中華人民共和國）相對的中華民國（臺灣）而言，「攬勝」是指到名勝古跡遊覽，「詩紀」是指到了相關名勝古跡遊覽後專門撰作詩歌以資紀念。從目錄看，《自由中國攬勝詩紀》共包含七個小節，且李冰人在安排章節內容時遵循一定的時間與地理規律。首先，隨僑團集體南遊創作的詩歌占詩集的前兩節（計 142 首）；僑游結束後，李冰人留臺再次自北向南遊覽各處名勝，這部分詩歌共有三節（計 109 首）；詩集最後兩節為詩人自我感懷或與朋友唱和的作品（計 52 首）。

李冰人於一九一一年出生在福建南安，自一九三四年南來馬來亞後，一九三五年始擔任《星洲日報》駐麻坡記者，並長居麻坡至一九七三年退休。<sup>[2]</sup>一九七六年僑團南遊結束後李冰人正式定居臺灣，至一九九〇年返馬。按常理分析，李冰人半生報人生涯，理應有豐厚的積蓄，大可安居麻坡樂享晚年，然他為何年近古稀（65 歲）仍遠赴臺灣任教且居留長達十五年？這是李冰人生平研究中值得關注的一個問題。

觀李冰人生平資料，「南下北上」是其人生中兩段重要轉捩點。「南下」指他先是南移馬來亞；「北上」則指他後來再北歸臺灣。「南來之謎」<sup>[3]</sup>筆者已有專篇論文中作出考證論述，然而「北上之因」文獻資料大多語焉不詳，至今依然隱晦不明。本文嘗試從他創作的舊體詩等再輔以友朋的追憶作旁敲側擊，以對李冰人的北上原因做出一個合乎情理的推斷。

綜合各方資料，可知一九七三年李冰人與《星洲日報》發生糾紛而退休，因失去穩定的收入來源，加上平時不善理財，家無積蓄，他的生活一度陷於貧困。這在李冰人的幾組詩中有所體現：

# 〈書憤十章〉（上）

## （一）

眼前親故半疏離，冷暖乖常感不支。貧似有情偏爾忌，天原必妬復奚疑！藏刀笑裏陰傷腑，射影沙含毒刻肌。領略潛驚人世態，紛紛陷覆滿魑魍！

(五)

憎命文章外命途，蛇神牛鬼滿江湖。沐猴羞彼而冠輩，不帝憐他  
殉義徒。口蜜有人藏腹劍，俠游無處訪屠沽。五陵幾許輕肥客？  
裘馬縱橫競諂趨！（1972: 30）

以上詩創作於一九七二年，與李冰人的去臺時間較接近，通過解讀這些詩歌可一窺其赴臺前的生活狀況。這組詩的主題可提煉為敘寫人情乖常，因持身中正而遭親故疏離，其中蘊含的孤憤與不滿（略帶幾分宣洩意味），恰好呼應了標題「書憤」之義。首聯（其一）先總寫概括詩人此時「孤獨疏離，冷暖難支」的生活狀態，再從分寫角度生動描摹這乖常世態，如中間兩聯（其一）分別鑲嵌成語「笑裏藏刀，含沙射影與口蜜腹劍」形容人（尤指詩人身邊某些友朋）外表和善，實則陰險毒辣，暗中誹謗或陷害他人，貶義色彩十分濃厚。此外，在（其五）結尾詩人還借杜甫名句「同學少年多不賤，五陵衣馬自輕肥」諷刺身邊那些嫌貧逐富，諂媚奉承之輩。以上詩歌也可從另一角度做延申分析，詩（其五）開頭詩人自謔賣文為生，命途多舛，卻因樸實真誠（「樸訥愚誠總可哀」見〈書憤〉其二，是詩人對自身性格的寫照）且喜與人結黨而遭到昔日鄉黨甚至摯友的忌恨中傷。對詩人而言小小麻坡竟是「牛鬼蛇神／魑魅魍魎」充斥之地，那麼這樣的「江城」（麻坡的別稱）又怎會再適宜居住？（或曰「不如歸去」）。

〈辭歲感作〉

（一）

檢點窮愁待祭詩，閭仙僻苦歲慵辭。一篇鬻去遲三月，千字成來  
禿萬絲。不信揚雄貧可逐，轉憐韓愈語多痴。曲肱瓢飲吾原慣，  
卻怯二毛被雪欺。（1973: 20）

這首辭歲之作意在記錄詩人的經濟窘況，抒發生活多艱之感慨。前半段用略帶苦澀的口吻借「賈島（字閭仙）祭詩」引出「辭歲」主題，接著對自身「窮愁僻苦」的生活作更細節形象的補充，此處「一篇與三月／千字與萬絲」分別構成工整的對仗，又在詩意上形成了生動對比。頸聯則引入典故「揚雄《逐貧賦》與韓愈《送窮文》」<sup>[4]</sup>（韓愈曾在此文用幽默嘲戲的筆調描繪了「君子固窮」的個性和形象）再度深化「窮愁之境」。結尾筆鋒稍轉「曲肱瓢

飲」表明自己雖能效法顏回安貧樂道，然現實歲月之「雪壓霜欺」又豈是詩人主觀精神所能完全抵禦？

以上分析，還可以參考李冰人的學生馬漢當年的回憶作為輔證：

年前友人吳波兄赴臺一行，曾在臺北拜會李公，得知李公在彼邦仍操筆墨生涯，……。吳波兄說他頗有些老當益壯的樣子，生活雖淡泊，但卻相當愉快。……李公冰人是一位文人，是一位詩人，若在這個金錢掛帥的銅臭社會中度過晚年，免不了會有人以他家無恆產，物質生活不如旁人而嗤之以鼻（馬漢 1980: 22）

馬漢系李冰人學生，與李關係密切，因而他的記錄較為真實可信。此文內容也恰好驗證了一九七三年左右李冰人在麻坡不如意的生活狀況。

二〇二四年六月筆者曾對鄭昭賢進行採訪，他談及一九七三年李冰人因廣告刊費問題與《星洲日報》產生糾紛，後星洲報社總部發律師函向李追討債務的過程，<sup>[5]</sup>由此可知這件事對李的打擊，或許正是他日後定居臺灣任教的主要原因。

一九七七年，李冰人曾於臺灣作詩〈鯤江呈吳師春晴〉：「北來我亦艱難甚，忍唱家山望九州」（李冰人 38）。北來、艱難恰好對應了詩人赴臺前生活狀態的分析。于李冰人而言，「北上」可避「江城」之爾虞我詐，可謀現實之安身立命，是一個符合當時實際情況的選擇。此外，早於一九七六僑團南游前，李冰人同年春曾赴臺北與詩友共同參加美國第三屆世界詩人大會，一九七五年他還曾短暫任教臺北。可見李冰人與臺灣的關係頗為密切，再赴定居是情理之中的事。

## 貳、反「客居意識」的歸來視角

縱觀李冰人一生，早年在中國完成教育後不久便來新馬，落地生根渡過四十餘年南洋歲月。晚年卻因故北上（七〇年代初期李冰人與臺灣詩／鄉友的來往便較頻繁，時常通過參加詩會雅集、探訪詩友等方式往返臺灣。如一九七四年李冰人曾赴臺北參加第二屆世界詩人大會，期間臺北詩友為其接風洗塵，席上詩酒唱和，其樂融融），<sup>[6]</sup>後定居臺灣長達十五年。花果飄零的離散經歷，形塑了李冰人斷裂、殘缺的人生記憶，他對國家的情感、身份認同等也因此捲入了曖昧複雜的境地。

一九七六年入臺後，李冰人在詩集中或以屈原自喻抒寫哀郢之痛，在與昔年同鄉兄弟歡聚的宴席上，又大呼「江山錦繡我歸來」。故從遺民詩學的角度觀察，《自由中國攬勝詩紀》無疑展現了李氏以詩歌自我證成的過程，「歸來者」視角成為切入書寫的途徑，為其建構遺民空間地理提供了潛在視野。

李冰人入臺後，潛意識保留了身份感知裏「客」的一面，如：

古寺元興傷圯廢，名泉龍目冷淙潺。戊樓秋月饒佳勝，客子何辭更附攀。(〈高雄壽山公園〉)(1977: 51-52)

南苑尋幽花氣重，嵩臺發嘯樂哀並。客心此日依依甚，北望彌牽故國情。(〈石門水庫〉)(1977: 41)

月樓京國此重登，客恨窮愁晚更增。鄉味閩疆思菜飯，家廚柳郡憶菠。(〈重上登月樓買醉賦酬座上諸友〉)(1977: 75)

這三首詩皆自稱客子，第一首單純寫景，後兩首寫景融合抒情，然客心所牽卻是大陸故國；客子之愁是為閩南故鄉煙火。按此，彼時李冰人身在臺灣卻屬馬來西亞公民，因而他理應且只能自稱為「客」。但值得玩味的是，詩人雖在詩中自稱客，詩集內容卻無一處包含對馬來西亞的情感，反將滿腔「客子之情」賦予（大陸）故國／故鄉。更多時候，詩人大書特寫對心中祖國（臺灣）的認同，儼然一副將「客子」身份拋擲在外，耽溺於在地視野的狂熱愛國者。對此而言，李冰人詩歌的創作角度便有重新審視的必要。

要重新審視李冰人寫作視角，必須先回到詩歌本身。《自由中國攬勝詩紀》自謂「歸僑」之詩有三首，使用次數雖不多，但這是掌握其詩集的關鍵之一。其詩曰：

海外歸僑肅典謨，羣從聖地仰慈湖。(〈蔣公九十誕辰恭詠長句〉)(1977: 4)

澄清湖是小蓬萊，此日歸僑攬勝來。(〈澄清湖攬勝〉)(1977: 8)

驛站鐘敲又一聲，歸僑接踵趁車行。(〈南遊道中絕句〉)(1977: 9)

這三首詩皆是李冰人隨僑團南遊時作。據「歸僑」定義，李冰人應當是擁有臺灣（中華民國）國籍，但居住在馬來西亞的海外國民（外籍僑民即所

屬國的海外國民，回到所屬國定居的則稱歸僑)。<sup>[7]</sup> 然筆者持有材料顯示李冰人已於一九五二年取得馬來亞聯邦國籍(〈李冰人〉2021)，故李冰人在詩歌中應當且只能自稱「客」，而不是反復自詡「歸僑」(「歸僑」這個稱呼是當年臺灣官方對海外華人的統稱，但大部分所謂的歸僑均明白這僅是政治語言的稱謂，而不會與自身的國籍身份混同)。那麼李氏這種「反客為主」有意無意混淆公民權與個人認同的行為背後究竟有何深意？回顧早期馬來西亞華人南來到參與建成獨立民族國家，此後又艱難涉入本地「民族」想像的曲折歷程，當中的苦悶與抉擇無疑是烙在華人心頭的傷疤。而針對此類夾雜於華人身分與當地民族主義間華人的窘境，「留臺僑生」張錦忠曾隱晦道「移民是否『認同』在地文化是一回事，是否『被認同』又是一回事」；華裔學者王德威則從「華夷之辨」的角度直接言明「華人移民或遺民初抵異地，每以華與夷、番、蠻、鬼等作為界定自身種族、文明優越性的方式。殊不知身在異地，『易』地而處，華人自身已經淪為(在地人眼中)他者、外人、異族」(王德威 2015: 40)，張與王的語意不無指涉馬來西亞華人取得當地公民權後卻在本國難獲得認同的幽微心境。又如馬來西亞華人白成根曾借漢詩書寫華人遭到當地政權排擠的傷痛：「三朝閱歷猶如昨，冊載奔波迄未通。耿耿丹誠空自負，國家至上與人同」(白成根 31)。白氏在詩中感嘆自己於當地奔波奮鬥四十年，<sup>[8]</sup> 歷經多次政權轉移，今日終於迎來新國家的誕生，但自己對「國家」的忠誠卻只是「空自負」而不被認同(李知灝 2019: 112)。藉由上述背景與案例分析，不難理解李冰人為何早已入籍馬來亞卻對臺灣心嚮往之的矛盾複雜心理。

據此，李氏入臺後即肆意擁抱臺灣主體，排斥「客身份／客居意識」的書寫行為，實隱藏著詩人怎樣的創作角度／視野？以下兩首詩歌或許能夠幫助我們找出答案，先看第一首：

#### 〈由臺北至高雄到道中〉其四

到處牌坊耀眼新，多姿十月麗如春。棕林蒼列同儀仗，火樹紅輝似錦綸。好客陳蕃宵下榻，還鄉杜甫涕沾巾。寄人長久愁難遣，此夕酣眠夢最真。(1977: 5)

這組詩的前三首都鼓吹中興／復興，意旨相似。唯有這第四首最耐人尋味。詩以寫景作始，頸聯連用兩典：「好客陳蕃」指東漢陳蕃為太守，在郡不接賓客，唯徐穉來特設一榻，去則懸之。後用為好客之典；「杜甫還鄉」出自杜詩〈聞官軍收河南河北〉：「白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉」。安史之亂杜甫流寓梓州，聽聞官軍收復河南河北的消息，無法抑制勝利喜悅與還鄉快意，因作此詩。把以上兩典與尾聯結合解讀，詩的立意昭然若揭：寄人籬下（即久居馬來西亞）非詩人內心所願，愁緒難遣。「杜甫還鄉」喻詩人回到祖國臺灣（此處顛倒表達，視四十載南洋生活為客居，反之稱入臺客居為還鄉／家，反客居意識再明顯不過），斯地風景妍麗，民情好客，詩人不禁感慨以前只能在夢中想像的種種今日竟然成真，內心喜悅滿足，踏實的歸屬感躍然紙上。

此外，最能直接體現李冰人「歸僑」創作視角的是這首〈八弟團聚席上口號〉可為並證：

景美樓頭霽色開，江山錦繡我歸來。豪情猶欲吞湖海，正氣直將  
懾電雷。世有不容陶老傲，人皆欲妒李仙才。望中漫訝鄉關遠，  
指日舟師出馬臺。(1977: 65-66)

此詩與前幾首創作語境不同，是李冰人與兄弟好友私下宴集時所作。詩開頭寫景，以「我歸來」直接亮明身份，霽色、錦繡等詞格調明亮，再銜接詩人慷慨豪邁之語「吞湖海，懾電雷」使氣勢貫穿。此處「我歸來」也恰好呼應結尾「指日舟師」句，使詩歌整體置於「歸來者」視野下，充滿了一個「熱愛故國者」收復大陸的信心。

因是私人社交場合，詩人可以肆意顯露自身意識形態，用「我」取代「僑」，便是實實在在書寫「我歸來」的身份認同。至此，李冰人反「客居意識」的歸來者視野已然確立。

### 參、遺民空間地理與主體精神

「歸來者」視角與創作心態，是解讀李冰人詩歌時必須先肯認的，不然難以理解他在《自由中國攬勝詩紀》中大力謳歌臺灣的一切。當「歸來者」視野掃描遊覽的土地書寫在地認同的同時，也架構起一個關於遺民的地理空間。

李冰人兩度遊臺均循從北到南，自西向東的路線。<sup>[9]</sup> 景隨地轉，情因景生，名山勝水為他提供了豐富的創作題材。因此《自由中國攬勝詩紀》遊覽詩數量眾多，且描寫的地域廣泛，幾乎遍及全臺。除此之外，還有少量感懷詩、酬唱詩是李冰人與友人燕集時所作，寫作地點集中在臺北。<sup>[10]</sup> 以此為基礎，李冰人構建起屬於自己的遺民地理世界。它縱貫南北，橫穿東西，詩人的蜀黎之思、哀郢之痛也因此有了廣闊的書寫空間，正如《自由中國攬勝詩紀》自序曰：「壯歲投荒，等羈楚而思越；橫吹愴臆，惹哀郢以懷湘」(2)。

按空間順序，臺北市是詩人的遺民地理第一站，也是最重要的一站。

一九七六年秋李冰人再臨臺灣，航機未落，詩興滿懷。故寫〈臺北市〉曰：「上國威儀瞻棣棣，明城氣貌見堂堂。抗倭義肅唐巡撫，討滿忠欽鄭郡王」(1977: 1)。大力謳歌臺北已是李冰人詩中屢見不鮮的現象，但上國／名城等溢美性詞語之後，轉用「唐巡撫與鄭郡王」典故，如此一來詩的內涵便有了新層次。唐巡撫指明朝抗倭名將唐順之，鄭郡王指鄭成功，兩人皆為明朝英雄，鄭成功更是反清復明的傳奇。詩人化用鄭成功事蹟，開篇遺民的味道便已蔓延出來。

後李冰人遊覽臺北市忠烈祠與故宮博物院時，亦有詩曰：

劍潭有幸昭英魂，禹甸未歸黯國殤。(〈臺北參謁忠烈祠〉)(1977: 36-37)

低徊我自潛思古，重為離離愴黍禾。(〈故宮博物院〉)(1977: 37)

「國殤」即〈九歌·國殤〉是戰國時期楚國屈原的作品，歌頌了楚國將士的愛國精神。「黍禾離離」脫化自《詩經·王風·黍離》篇「彼黍離離」句，籍托的是亡國哀思。詩人意在暗喻中華民國在大陸政權的淪陷實為亡國，英魂已逝，禹甸未歸，亡國之痛仍潛潛重重。

類似意象與表達方式在〈鯤江呈吳師春晴〉與〈卜幼夫社長召宴復興園賦呈〉組詩中皆有呼應。〈鯤江呈吳師春晴〉用典綿密，展現出詩人高妙的寫作技巧，情感上大抵寫亡國哀痛。而詩歌〈卜幼夫社長召宴復興園賦呈〉則獨具一格，寫出了傷心人之別有懷抱。

〈卜幼夫社長召宴復興園賦呈〉其二

酣時瀝膽更披肝，灼見君懷寸寸丹。賈誼早知匡大計，李綱最恥事偏安。一枝筆壯波瀾湧，十萬刀磨敵黨寒。不餒不阿還不屈，論衡秉直總心寬。(1977: 73)

卜幼夫是臺灣有名的愛國記者，<sup>[1]</sup>他在中華民國政府播遷初期，對保衛國家和建設臺灣的各種報導鼓舞軍中與民間士氣貢獻良多。李冰人非常敬佩這位同行，因此寫詩讚譽他以筆為刀的忠肝瀝膽，同時也把自身的「遺民化心思」寄寓其中，如頷聯化用「李綱」典故，寓意深刻：李綱身為南宋主戰派名將，南宋朝廷遷都後偏安江南一隅，不思進取，導致這位英雄滿腔抱負無處施展，最後鬱鬱而終。此典特別處在於事涉「南渡」，而南渡從來都是中國歷史的危難時刻，遺民也大量產生於此。對比一九四九年國民政府敗守臺灣，何嘗不是一種現代時空下的「南渡」？李冰人運用此典，既深化了遺民情感，也呼應了其後〈石門水庫〉、〈鹿港懷古〉等詩中類似意境的表達。

自臺北往西南走，便是慈湖、石門水庫等景觀。李冰人停留此地的時間不長，遊覽較少，其中以石門水庫尋勝訪幽較俱抒情言志新意。

南苑尋幽花氣重，嵩臺發嘯樂哀並。客心此日依依甚，北望彌牽故國情。(〈石門水庫〉)(1977: 41)

石門水庫位於桃園縣，是臺灣西北部的主要水庫之一。此詩以寫景為主，唯在結尾處抒情。以依依客子心引出故國情，北望既指從此處眺望大陸的方位，更寓意雙關。按南宋陸遊〈書憤〉「早歲那知世事艱，中原北望氣如山」，「北望中原」句指收復故土的豪邁氣概堅定如山。陸遊生逢北宋滅亡之際（實為北宋遺民），李冰人的身世遭際與故國情懷都與其有相通處，故能契合化用此典。

從石門往南遊覽便到達臺中地區。共涉及七處景點，其中關於鹿港與八卦山的詩歌創作別有寄託。

〈鹿港懷古〉其二

赤膽忠心仰郡王，壑屯規復此開疆。紅磚街憶泉郊客，紫府神靈天後娘。東海已驚三淺劫，北征猶慟一軍殤。登樓西望無窮思，何日舟師復健康。(1977: 71)

〈夜登彰化八卦山佛塔〉

只今寶島起龍蟠，政簡刑清社稷安。相期揮師渡桑乾，勒石燕然  
奏凱還。(1977: 46)

鹿港位於彰化縣，是鄭成功開疆與屯田處。八卦山位於彰化市，景色秀麗。詩人賞景懷古之余，思緒飄向北方中原。「勒石燕然」<sup>[12]</sup>是對勝利的期望／奢望，而「建康」作為六朝古都，是南方偏安政權的象徵。它召喚而來的不僅是當下「南渡遺民」的悲情時刻（「南明王朝」亦曾定都建康），更飽含對鄭成功北伐功敗垂成的慟傷：「北征猶慟一軍殤」<sup>[13]</sup>。這份雖國朝未滅江山半殘，收復遙遙無期的歷史創傷與時間斷裂帶來的無助，正是詩人心裏「孤臣孽子」的執念所生根處。

臺南本是臺灣遺民書寫的重鎮，鄭成功在這裏開疆拓土，後又反清復明，留下許多歷史遺跡；此外，南明王朝最後一抹氣數（甯靖王）也盡悉埋葬於此。故而李冰人在此處憑弔遺跡、展謁陵寢等種種儀式，儼然承襲了正統遺民風範。

李冰人素慕鄭延平王之為人，自青年時代起便視其為政治偶像。1934 年南來新加坡，李曾專門作律詩〈水操臺懷古〉紀念內心的英雄。鄭成功的復國傳奇與南明甯靖王的殉國事蹟是明遺民心中的執念，不啻為一種文學「國殤」。李冰人有意反復吟誦這些題材，或許正是心中流淌的「孤臣孽子」之心對明遺民情感作出的當下呼應。

〈鄭成功頌次韻朱遐昌〉

大勇大忠仰蓋臣，凜然垂作廟廊珍。半生赤膽矜青史，一片丹心  
化碧。義欲復明師誓屢，志期驅滿櫓飛頻。草雞謠讎愁無那，淚  
灑征袍恥莽新。(1977: 79)

南明遺民論述繞不開鄭成功的抗清歷史，以其作為忠君愛國的典範。李冰人也不例外，詩的首聯直呼鄭為大忠大勇的蓋臣，敬仰其半生赤膽盡付復明事業，足以青史留名。「屢誓／飛櫓」寫出師征戰初次數之多，雖然復明事業功敗垂成，但鄭拒不降清的節氣，足以辱殺那些侍奉莽新的西漢諛臣。李冰人心中的神州正如鄭成功苦苦守護的明朝正統，他們有同樣九死未悔的

決心。李冰人以鄭成功為政治期許偶像，其隱含的深意，可視為一種遺民情感的招魂。

甯靖王及其五妃事蹟是南明歷史中感人的一頁，也是李冰人借「展謁」寄託遺民情感與確立身份的重要書寫。

〈展謁明甯靖王墓〉二首

大節全忠自古難，臨危矢殉見心丹。靖王依鄭非亡命，克塽降清是苟安。義不欲臣甯化厲，生皆為髮忍除冠。蕨薇恥向周畿采，絕命詞留萬世看。

監國狙亡事已非，皇孫只有淚沾衣。澎湖敗後屏藩失，永曆訃聞王氣微。薙髮稱臣違素志，授公易服鄙黃旗。只今遺廟蒼榕古，勁節如斯世本稀。(1977: 52)

〈臺南桂子山五妃墓〉

桂子山頭落日斜，間關來吊黯還嗟。拒降不屈忠猶爾，殉節從容志可誇。報主同深生死義，返京總覺夢魂賒。五妃墓老風聲裏，晨夕城南冷譟鴉。(1977: 55)

甯靖王墓與五妃墓皆位於臺南。甯靖王是明朝最後一抹皇室血脈，鄭克塽降清後，甯靖王拒剃髮、易服降清後留書自縊，甯靖王的五位妻妾也先其一步以身殉死。五妃和甯靖王對明朝的忠義深觸人心，詩人感歎世間能堅守「死生勁節」的人本稀少，因而愈發難能可貴。「蕨薇恥向周畿采」一句化用典故「采薇」指商亡後，伯夷、叔齊恥食周粟，采薇為食，餓死于首陽山的歷史故事，「采薇」本是高潔、隱退的代稱。但後世追述遺民歷史也每每從此開端，伯夷叔齊乃最早之殷遺民，「采薇」也逐漸演化為遺民氣節的象徵。詩人用此典肯定甯靖王的捨生取義，也借「采薇」為其遺民身份找到了信服的歷史依據。

李冰人的遺民情感伴隨其在臺灣的地理移動而貫穿始終。在這個自北而南的遺民地理時空，詩人成功將內心深藏的故國哀思一併呈現，同時也以一種「完而不了」的書寫方式成就了自身在宇宙洪荒、時間鴻蒙裏一己蒼茫的遺民位置。

## 肆、現代性・復國與招魂

《自由中國攬勝詩紀》特以自由中國稱呼臺灣，可見臺灣是李冰人心中的祖國。然李的心願不止於此。他在詩集裏頻繁提及「造國家」、「復國」等詞彙，很顯然除了臺灣，「歸來者」心中另有一個魂縈夢牽的「復國夢想」。李冰人的「復國構建」與七〇年代臺灣的現代化發展密切相關，如詩集開篇對臺北市印象的恢弘、摩登描繪；隨僑團親覽十大建設後創作的系列組詩等，字裏行間無不彰顯臺灣在工業、科技、軍事、經濟等方面的卓越成果。這種伴隨臺灣現代化發展而來的現代元素在詩歌篇章裏頻繁引入、滲透，詩人關於復國的構想也因此有了運作介面。

一九七六年北上後，李冰人的詩歌再度「越界」，隨之而來的是他的古典詩中現代性意涵的種種呈現。古典詩歌的現代性是一個非常複雜的議題，黃美娥曾指出臺灣古典詩（遭遇現代性）的轉折發展，高嘉謙則在專著中把現代性面向放在時間和離散兩個部分。高氏關於時間陳述的內容包括都市化和文化與語言變革等等巨變，離散則指向境外越界的空間地理變異體驗（高嘉謙 24）。那麼李冰人北上臺灣，除了涵括地理的越界，他的詩歌語言更不可避免遭受臺灣都市化、科技化等大量現代元素的結合與洗禮。正如李知灝所述：臺灣古典詩呈現的現代性意涵，所謂的現代性包含器物、制度、精神層次，新的科技發明、民主、自由、人權、女權，也就是新發明、新制度、新思想、新作風都可包括在內（李知灝 2013: 95+, 97-135）。李冰人詩歌的現代性，恰恰同樣也主要體現在新發明與新思想這兩類意涵上。新發明，指《自由中國攬勝詩紀》中羅列的新器物，它們與臺灣軍事、科技、經濟等現代化進程息息相關。新思想，指李冰人對「民主、自由、和平」（李冰人・自序）等政治觀念的推崇，這些都是傳統詩歌裏所沒有的元素。

在聯接古典詩歌與現代事物方面，李冰人展現出超越同輩詩人的才華，加上其高妙的寫詩技巧，特善將二者融合，令古典詩容納現代元素，呈現出現代性的一面，茲舉幾例：

### 〈臺北市〉其二

大加拉堡宏新域，古福摩沙復舊垓。霸業西荷俱幻滅，伯圖清日已全隕。(1977: 1)

大加拉，又作大加臘等，是臺北盆地中心的一個行政區劃。福爾摩沙一詞音譯自拉丁文及葡萄牙文的「Formosa」，均為「美麗」之意，也寫作福爾摩莎、福摩薩等，荷蘭人以此來稱呼臺灣。此處「大加拉」、「福摩沙」俱為地名，對應清帝國與日本，西班牙與荷蘭曾經的霸業爭鬥。新域對舊域，霸業對伯圖，再巧妙嵌入地名，使得詩句前後對仗工整，又道出了一切俱往矣的歷史感受。

又如詩人在觀賞鳳山陸軍軍官學校學員表演莒拳時道：「特技會操賞莒拳，軍中高手擅攻堅。腿飛空際摧重瓦，掌劈人前裂疊磚」（李冰人6）。生動的描寫，讓人有如親臨現場觀賞一般。而在海軍基地，他觀賞蛙人表演時寫道：「蛙人袒裸肌膚健，拳手交推智勇兼。偃臥仆興渾技巧，一身強勁邁鋼鐮」（李冰人8）。以上兩種題材較少人描寫，運用的大都是現代元素，但李冰人信手拈來，言之成詩，不見一絲突兀之感。

除了善於融合現代意涵與古典形式，李冰人還有意將筆下的現代元素構建成復國「力量砝碼」，在這些「砝碼」中，軍事建設至為重要。

### 〈中華民國六十五周年雙十慶典〉其三

中興橋跨淡江清，戰技三軍演技精。潛水蛙人隨艇入，降空天將馭風行。開花炸彈飄三色，沖門飛機動百城。憑此圖功韜略勝，揮師北濟定收京。(1977: 2)

### 〈岡山空校參觀演習〉其二

機型種類任參觀，海客今真眼界寬。戰鬥矯矜中正速，察偵快比健鷹搏。對空飛彈高威力，摧艦魚雷疾湧瀾。憑此反攻餘裕綽，神州指日策征鞍。(1977: 7)

### 〈海軍基地參觀登陸演習〉其四

機羣俯襲勢排空，低炸圍搜猛助攻。煙幕展時灘際黑，彈丸爆處火光紅。如臨大敵心真悸，乍見義師氣轉雄。他日艦船西峽濟，三軍准卜凱旋功。(1977: 8)

李冰人意識到強大的軍事力量是復國最關鍵的砝碼，故這三首詩皆緊扣軍事建設來寫。第一首著重突出雙十慶典軍事演習，慶典之上精彩紛呈；蛙

人潛水、彈開花、戰鬥機俯仰百城等，盡顯臺灣數十年來軍事籌備的成果。後兩首詩也把軍隊訓練與武器裝備作為重點描繪，如空軍學校羣英薈萃，戰鼓高鳴：戰機、飛彈、魚雷等新型武引人矚目，實力不凡。（其四）頸聯中「義師」一詞帶有強烈的主觀色彩，在李氏心中臺灣軍才是順應民意與天道的合法軍隊，其中義字取「仁義之師」意。自由祖國強大的軍事力量令詩人熱血澎湃，激發出「圖功韜略、揮師收京」的豪情抱負，至末尾，詩人已迫不及待幻想三軍凱旋的喜悅畫面！

相比軍事力量的隆重突出，〈南遊道中絕句〉的切入角度比較日常、平民化。

### 〈南遊道中絕句〉其二

州里村廬望不遮，廠囪如塔入雲涯。懸知生聚宏經建，必定中原造國家。（1977: 9）

詩人匠心獨運從村落、雲朵等日常元素入手，混合工業元素「廠囪」，呼應尾聯「經建」、「構造國家」的理想。此外，整首詩從正面寫百姓的安居樂業，卻側面反襯出臺灣當局之治理有方，吏循民安。

「十大建設」為臺灣經濟在八十年代的騰飛夯實了基礎，意義巨大。故李冰人在分詠建設專案時別出心裁，嘗試從繁榮經濟與民心建設角度來論證復國的可行性。

### 〈石油化學工業〉其二

發展中華要化工，經營百億仗資融。利油製作纖維品，解苯合成達克龍。乙烷分離隨裂解，丙烯淨煉見深功。艱難締造裨經建，獨步行看傲亞東。

### 其三

輕油裂解矜高技，三廠宏開見卓模。要術豈唯裨國計，化工何只利民需。四年規劃無虛日，十建推行有遠圖。展望歸師拯饑溺，旌旗禹甸競歡呼。（1977: 20）

「十大建設」指一九七四年至一九七九年間，臺灣當局為改善國家基礎設施及產業升級所展開的一系列重大基礎建設工程，其中有一項「石油化工」是為緩解全球石油危機（60-70 年代）對臺灣經濟的衝擊而專門制定。當時臺灣中油公司為積極供應國內石化工業的原料需求，生產出乙烯、丙烯和丁二烯等諸多種類的合成化學工業品，故曰「乙烷分離隨裂解，丙烯淨煉見深功」，臺灣石油化學工業的升級減少了國內工業的對外依賴，真正做到了「要術裨國，化工利民」。而「十大建設」獲得全面成功，不僅展現出臺灣當局兼顧政治運籌與民心建設的長遠目光，其經濟繁榮與工業的升級也為北征復國定了基礎。尾聯詩人以「禹甸」（即禹所墾辟之地）代指「中國之地」，並暢寫內心對反攻勝利的想像。

類似角度〈北回鐵路〉也有採用，但詩人額外加入了「民心建設」要素。

#### 〈北回鐵路〉其四

純忠愛國數山胞，獻地捐田意識高。十建爭知關大計，一心終覺  
是良韜。八三公里屏藩固，百二關城鎖鑰牢。穩卜中興占氣象，  
金臺處處正鳴鼙。(1977: 17-18)

「北回鐵路」號稱當年十大建設最艱巨的任務之一，在修建過程中，臺灣東部居民曾主動向國家捐獻土地，協助施工方案順利展開。詩人讚揚臺灣民眾的愛國精神，認為萬眾一心乃復國良韜。這也為日後「金臺鳴鼙」奠定了民心基礎，如此詩人方能展望：復國定能成功！

現代化建設為「光復故國」之良策，也是詩人「魂兮歸來」的實際支撐。此處「招魂」說取自〈楚辭·招魂〉，文章中無論是屈原自招生魂，還是呼喚楚懷王歸來，毋庸置疑的是屈原對楚國的熱愛。正如他在〈橘頌〉中發誓：「受命不遷，生南國兮。」生於楚，長於楚，忠於楚，力量來源於楚，終生不離楚。屈原也正是李冰人熱衷書寫的歷史人物，他多次在馬來西亞以屈原為題材作古詩，廣獲詩界好評。正因為他對故國的殷殷眷念與屈原的忠楚意識有著文化承襲與情感淵源，以致《自由中國攬勝詩紀》中頻露哀郢之傷，可見他雖身處臺灣，卻仍難撫平內心憂傷。李冰人念茲在茲的復國夢想，也因著「屈原」而被賦予了額外的生命與溫情。在這層界面，李冰人詩歌將復國與「中興」頻繁勾連，或許可以解讀為一種屈原式的「政治招魂」。

「中興」本是臺灣政府選中的光復之詞，取其積極的歷史意義。當時在臺灣很多建築以「中興」命名，如中興新村、中興樓等。李冰人提取「中興」意象運用於詩歌，並以「光武中興」作為故國招魂的政治模本，可見其苦心孤詣。（「光武中興」與國民黨退守臺灣，再期反攻的軌跡十分相似，更隱含開創盛世的格局與夙願。）

統觀《自由中國攬勝詩紀》三〇三首，「中興」與「復興」詞彙的出現頻率高達十餘次。如〈中華學術院詩學研究所九周年頌〉：「末造倡詩宏教化，中興擊鉢競歌行」（1977: 70）。〈內湖金龍寺攬勝〉：「龍行早具中興象，釜破真當九死還。」（1977: 74）等，這裏不一一例舉。

在《自由中國攬勝詩紀》自序中李冰人首用此典，其語境與寄託都別有深意。此序以六四行文，隱然仿《哀江南賦序》之意：

「在昔嬴秦暴虐，尚有不敵魯連；莽新僭橫，遂起光復漢武。人心思正，天道與同。八百歸周，仁者終能滅紂；六千伯越，義師卒以沼吳。……夷州夙列禹貢神畿，臺灣原屬華夏疆甸；……」（1977: 2）

在李冰人心中，共產黨向來被視為「赤匪」，暴虐專橫堪比秦王嬴政、僭新王莽，所以推翻共黨統治順應天道民心。在序文與詩歌裏，李冰人有意嵌入光復、中興、漢光武等詞語以表徵「故國」有朝一日魂歸大陸，終能實現「仁政推行文武修」的政治理想。在詩人的描繪和演繹下，「故國」逐漸隱含了漢光武帝劉秀承襲漢朝正統，勵精圖治再現中興盛世的意味。這正是李冰人借助序文展開的「招魂開幕式」。

李冰人關於故國政體想像的「招魂藍本」體現在很多詩歌中，如〈由臺北至高雄道中〉：「中興本是全民望，匡濟還須仗眾才」（李冰人 1977: 4）。〈南遊道中絕句〉：「此是中興堅堡壘，軍民意志早昂恢」（李冰人 1977: 12）。均充滿積極、正能量的情感。此外，也有詩歌運用對比手法，在對比襯托中召喚「中興」充當其復國的政治範本。如：

〈重上登月樓買醉賦酬座上諸友〉

月樓京國此重登，客恨窮愁晚更增。鄉味閩疆思菜飯，家廚柳郡憶菠菱。一坑骸骨傷儒士，萬劫河山愴谷陵。物極從知終必反，兆民日夕望中興。(1977: 75)

〈衝破橫逆再開新局次韻鐘克超〉

匡時若處好揚鞭，梁父高吟一聳肩。怒築聲曾寒易水，水牛待陣破幽燕。秦嬴暴斂民終怨，光武中興事早傳。橫逆弗虞行弗亂，自由不匱即堯天。(1977: 68)

〈重上登月樓買醉賦酬座上諸友〉從鄉味客愁入筆，接著調轉視角，把一己之愁擴大到國家之愴，收尾用「物極必反」的成語，暢想大陸民眾翹首以盼國府凱還斯地，並再現「光武中興」般盛世。第二首詩前半段連用「祖逖揚鞭、諸葛梁父吟、荊軻刺秦與田單破燕」四典來表明捐軀愛國的慷慨情懷，同時典故之嵌入、化用不僅技巧精妙，亦富有文采。詩人將「秦嬴暴斂與光武中興」並成治國對比，再以「堯典」做結延申哲思，寄寓其念茲在茲的故國在政治理想上當效仿古代聖君，方能受民眾敬仰。

結語：現代版之《哀江南賦》

古有庾信《哀江南賦》之「悲身世、念王室」，今有李冰人《自由中國攬勝詩紀》的故國鄉關之思。其詩嘗云：「庾信哀時仍作客」(1980: 30)。兩人雖隔千年，卻同樣深浸於「作客之哀」，同樣對故國深懷着強烈的「遺民情懷」。跨越現代時空，李冰人「南下與北上」兩次疆界移動與越境賦予他以更複雜的現代國民身份，也正是這種流動的複雜性，賦予了李冰人創作詩歌時特殊的寫作位置。一方面，作為南來文人的典型，李冰人擁有南洋文人書寫在地情感的共性，但李冰人的獨特性更在於晚年的北上書寫。南來文人對（大陸）民國懷有特殊情感這並不鮮見，但如李冰人這般強烈的卻是少數，因此他的詩歌也同時具有懷揣遺民情感隱而不彰，執著深藏於心的特殊性。

北上後，李冰人的古典詩又可置于臺灣文學脈絡來考察，王德威在對臺灣文學經驗探討時，曾提出與「後殖民」相對的「後遺民」觀念。「遺民」作

為已逝的政治文化悼亡者，指向一個與時間脫節的政治主體，其意識則建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上。而「後」則指向後現代的主體，暗示一個世代完或完而不了。遺民意識對消逝的時空的錯置，在後遺民那裏變本加厲，更迫思從來未必是端正的正統。在王德威的「後遺民」書寫脈絡中，外省第二代時空錯置的家國之思是其核心，而李冰人後遺民書寫的獨特性主要在於國民身份與書寫位置的吊詭。從身份看，李冰人自然算不上臺灣外省第一代（一九五二年李冰人放棄大陸國籍成為馬來亞公民，之後雖定居臺灣，然二十七年游離於自由中國之外，長期的時空錯位與國籍歸屬已讓他無法並列於第一代外省人行伍），但他在《自由中國攬勝詩紀》中的書寫位置與外省第二代時空錯置的家國之思實際有相似之處。又李冰人青少年時期居住於中國大陸，家國意識彼時早已埋下，故他保留了外省第一代在中國大陸的記憶與經驗。在詩集中，李冰人強行扭轉客子之位，以「歸來者」身份演繹遺民情懷的書寫，恰恰印證了後遺民理論的核心：主體搖搖欲墜、時空再錯置，變本加厲地以無為有等……。故而以《自由中國攬勝詩紀》為載體，李冰人實則開闢了後遺民寫作中的特殊個案：以既非外省人第一代也非外省人第二代的「歸來者」身份書寫其對故國的想像。

縱觀《自由中國攬勝詩紀》，從寫作姿態到內容，與其說是一部攬勝遊紀，不如說是一個歸來者的在地認同與遺民情懷書寫。在「歸來者」身份的辯證中，詩人強以無為有，故意顛倒客子與在地身份的書寫方式，正暗合了外省第二代後遺民寫作「時空錯置變本加厲」等要素，這恰突出了李冰人後遺民寫作的獨特性。而眼前的隔代懷古，不過是對應詩人當下心事。當登臨遺跡、展謁陵寢等儀式成為寄存心志的手段，詩人亦為自己一己蒼茫的遺民位置，找到了對應的歷史依據，李冰人後遺民書寫的第二層涵義於正在於此。在「現代性」視角下，李冰人將漢詩的傳統形式與現代元素相結合，從而讓古典詩歌在現代社會「脫胎換骨」，別具新意。以此為觀察，李冰人《自由中國攬勝詩紀》呈現的不僅是作品本身較高的文化價值，且當詩人有意將「現代性」與「復國構建」、「魂兮歸來」相結合，其心中的「精神原鄉」便有了深層次的抒寫空間，這也是李冰人後遺民寫作的最後一重意涵呈現。

## 註釋

1. 國府遷臺後，一九五三年為因應新的僑務措施，臺灣政府通過行政院會議明訂每年十月二十一日為「華僑節」。於是自一九五三年十月起，國府與各地僑區每年皆會依序舉行國慶日、華僑節以及總統誕辰慶祝，且在「華僑節」時，國府會邀請各地華僑「歸國」參與各項活動。一九七六年李冰人隨僑團「北上」臺灣參加國慶慶典、遊覽觀光等，便是此類活動。截止至二〇二四年，「華僑節」已持續舉辦了七十二屆，在這期間「華僑節」的意義與時代任務，也隨著臺灣政黨的輪替呈現出階段性變化。
2. 李冰人徒弟張烈武(1947-)，於一九七三年任《星洲日報》駐麻坡通訊員，據他口述，李冰人離開《星洲日報》正式退休是一九七三年。而麻坡（亦稱香妃城）則位於柔佛州北部，是一座沿海岸線如詩如畫的河口城市，從十九世紀中就聚集了大量華人，至二十世紀初，同盟（分）會、啟智報社、中華學校等也相繼在此創立，麻坡在歷代先賢如劉靜山、林照英、林彬卿等人韋露藍蔭的開拓下，文教興盛、精英薈萃，早已具備「文化名城」氣象。
3. 「南來之謎」的詳細考述內容可參考肖素娟、徐威雄(2022)。
4. 《送窮文》是唐代文學家韓愈創作的古文。這篇文章模仿揚雄《逐貧賦》的寫法，借主人與「智窮」、「學窮」、「文窮」、「命窮」、「交窮」五鬼的對話，以幽默嘲戲的筆調描繪了自己「君子固窮」的個性和形象，抨擊了庸俗的人情世態，抒發了內心的牢騷和憂憤。
5. 鄭昭賢(1942-)麻坡人，與李冰人為同鄉。曾任《星洲日報》國際新聞組主任，並致力於馬來西亞本土研究，有多種地方史著述。鄭於一九七三年六月加入吉隆坡《星洲日報》總部，此後便聽聞了李冰人與《星洲日報》的經濟糾紛。結合筆者對張烈武的採訪，李冰人確於一九七三年從《星洲日報》離職。由此可見當年的糾紛事件屬實，且對李冰人的職業生涯產生較大影響。
6. 李冰人與臺灣八閩詩壇、茶陽詩壇、南安同鄉會等詩社，社團關係密切，李冰人來臺，他們常設宴席為其接風洗塵。其中與李冰人關係密切的成員主要有陳家添、王大任等。
7. 「僑民」是指暫時或永久離開其所屬國的一種移民。所在國將此類移民細分為外籍僑民和無國籍僑民。
8. 白成根(1900-1978)馬來西亞籍華人，祖籍安溪龍門鄉寮山村新田。少壯南渡新加坡，在陳嘉庚公司謙益棧任書記。早年也曾經營橡膠貿易公司，後投身當地政界，獲霹靂州蘇丹授予拿督頭銜，更獲得馬來西亞聯邦政府頒發「護國有功勳章」、「護國丞官勳章」等勳銜。一九七八年四月病逝於馬來西亞。（〈白成根〉2016）
9. 李冰人第一次跟隨僑團旅遊係官方安排，集體出行。僑團遊結束後，李冰人留羣任教，在此期間他再度從北到南出發，遊遍臺灣名山勝水。

10. 李冰人在臺灣任教時居住在臺北市景美區。景美位於臺灣省臺北市南端，大約位置在文山區的西半邊與臺北縣新店市相連接。該區開發甚早，一九六八-一九九〇年曾成為臺北行政區劃的景美區。不過經臺北市重新調整行政區域後，景美與原來東邊的木柵區合併為文山區，即使如此，該地許多街道名，甚至行政機關名稱，仍多沿用景美。
11. 卜幼夫原來是陸軍軍官學校的學生，後來改行做新聞記者。他最大的貢獻乃是替許多政治人物寫下從政的個人歷史，譬如曾任外交部長及監察院長的錢復及吳伯雄等。卜幼夫個性非常四海，逢年過節均在家中擺設筵席。
12. 東漢竇憲在燕然山大破北匈奴，命班固作〈封燕然山銘〉刻石記功，史稱燕然勒石。
13. 第三次北伐是指順治十六年（1659年）六月，為了牽制清軍對南明永曆政權的三路圍攻，鄭成功與張煌言配合，率領八十三營十七萬水陸大軍，北伐南京。這次北伐前期非常順利，完成了對南京的圍困，甚至有拿下「半壁江山」之勢，但最終功敗垂成，鄭成功的十年經營也化為灰燼。

## 徵引文獻

- 白成根(1964)〈排悶〉。《中華藝苑》19.1(Jan.): 31。
- 〈白成根〉(2016)〈臺港及海外鄉親名人錄〉。《閩南文化生態保護區》，15 Aug.，泉州市文化廣電和旅遊局  
([www.mnwhstq.com/szzy/qzrwk/201608/t20160815\\_90612.htm](http://www.mnwhstq.com/szzy/qzrwk/201608/t20160815_90612.htm))。
- 高嘉謙(2016)《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情 1895-1945》（新北市：聯經出版）。
- 黃美娥(2004)《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》（臺北：麥田出版）。
- 李冰人(1972)〈書憤十章（上）〉。《星洲日報·星雲》，29 Jul.: 30。
- 李冰人(1973)〈辭歲感作 四首〉。《星洲日報·星雲》，9 Feb.: 20。
- 李冰人(1977)《自由中國攬勝詩紀》（麻坡：熱帶出版社）。
- 〈李冰人〉(2021)《麻坡中化中學校史館》。麻坡中化中學  
([digitalarchives.chhs.edu.my/digitalarchives/s/chhs\\_his/item/483](http://digitalarchives.chhs.edu.my/digitalarchives/s/chhs_his/item/483))。
- 李冰人(1980)〈客路重經臺中承汪波律師邀宴喜與鄉前輩林學淵沈可法暨嶺南書法名家陳其銓教授汪淳等接席半熏賦句即呈雅正〉。《南洲詩詞彙刊》，第二十四輯（麻坡：南洲詩社），30。
- 黎湘萍(2003)《文學臺灣：臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民文學出版社）。

李知灝(2013)〈社羣的「現代意義」：以「櫟社」暨其詩人作品為研究中心〉。

《臺灣文學研究》no. 5 (Dec.): 95+97-135。

李知灝(2019)〈離散、混雜與在地性：戰後《中華詩（藝）苑》中東南亞漢詩的在地情境〉。《中國現代文學》no. 36 (Dec.): 103-118。

馬漢(1980)〈馬華作家剪影：記李冰人先生〉。《南洋商報・藝文》，27 Jan.: 22。

王德威(2007)《後遺民寫作》（臺北：麥田出版）。

王德威(2015)《華夷風起：華語語系文學三論》（高雄市：國立中山大學文學院）。

肖素娟、徐威雄(2022)〈四十載南洋悲歡：李冰人在馬來西亞行事考述〉。《蛻變中的馬來西亞與東南亞華人社會：二〇二一年第五屆馬來西亞華人研究國際雙年會論文集》（吉隆坡：華社研究中心；臺北：臺灣師範大學東亞學系），335-376。

朱雲霞(2012)〈原鄉想像與「後遺民」書寫：朱西甯《華太平家傳》的家族書寫〉。《當代文壇》no. 5 (May): 27-30。

## WORKS CITED

Bai Cheng-Gen (1964) “Pai men” [Relieve boredom]. *Zhonghua yiyuan [Chinese Poetry Court]*19.1(Jan.): 31.

“Bai Cheng-Gen” (2016) “Tai Gang ji haiwai xiangqin mingren lu” [Directory of Distinguished Figures from Taiwan, Hong Kong, and Overseas Communities]. *Minnan Wenhua shengtai baohu qu [Minnan Cultural Ecological Preservation Area]*, 15 Aug., Quanzhou Municipal Bureau of Culture, Radio, Television and Tourism ([www.mnwhstq.com/szzy/qzrwk/201608/t20160815\\_90612.htm](http://www.mnwhstq.com/szzy/qzrwk/201608/t20160815_90612.htm)).

Gao Jia-Qian (2016) *Yimin, Jiangjie, yu Xiandai xing: Hanshi de nanfang lisan yu shuqing (Loyalists, Boundary and Modernity: Southbound Diaspora and Lyricism of Classical-Style Chinese Poetry, 1895-1945)* (New Taipei City: Linking Publishing Company).

Huang Mei-E (2004) *Chongceng Xiandai xing jingxiang: Rizhi shidai Taiwan chuantong wenren de wenhua shiyu yu wenxue xiangxiang (Mirrors of Multiple Modernities: Cultural Vision and Literary Imagination of Traditional Taiwanese Literati under Japanese Rule)* (Taipei City: Rye Field Publishing Co.).

Li Bing-Ren (1972) “Shufen shizhang” [Ten Chapters for My Furious Thoughts] (Pt.1). *Sin Chew Jit Poh. Xing Yun*, 29 Jul.: 30.

Li Bing-Ren (1973) “Cisui ganzuo sishou” (Four Poems for the Farewell to the Old Year). *Sin Chew Jit Poh. Xing Yun*, 9 Feb.: 20.

- Li Bing-Ren (1977) *Ziyou Zhongguo lansheng shiji* [*Poetic Chronicle of the Scenic Wonders of Free China*] (Muar: Tropical Publishing House).
- Li Bing-Ren (1980) “Ke lu chong jing Taizhong cheng Wang Bo lüshi yaoyan xiyu xiang qianbei Lin Xue-Yuan, Shen Ke-Fa, ji Ling Nan shufa mingjia Chen Qi-Quan jiaoshou Wang Chun deng jiexi ban xun fu ju ji cheng ya zheng.” *Nam Chou Poetry Anthology*, vol. 24 (Muar: Nam Chou Poets), 30.
- “Li Bing-Ren” (2021) *History Gallery of Muar Chung Hwa High School*. Muar Chung Hwa High School  
([digitalarchives.chhs.edu.my/digitalarchives/s/chhs\\_his/item/483](http://digitalarchives.chhs.edu.my/digitalarchives/s/chhs_his/item/483))。
- Li Xiang-Ping (2003) *Wenxue Taiwan: Taiwan zhishizhe de wenxue xushi yu lilun xiangxiang* [*Literary Taiwan: The Literary Narrative and Theoretical Imagination of Taiwanese Intellectuals*] (Beijing: People’s Literature Publishing House).
- Li Zhi-Hao (2013) “Shequn de ‘Xiandai yiyi’: Yi ‘Li She’ ji qi shiren zuopin wei yanjiu zhongxin” (The Modernity of Society: Focusing on the Li Poetic Organization). *Taiwan Literature Studies*, no. 5: 95+97-135.
- Li Zhi-Hao (2019) “Lisan, hunza, yu zaidixing: Zhanhou Zhonghua shi (yi) yuan zhong Dongnanya Hanshi de zaidi qing jing” (Diaspora, Hybridity, and Locality: The Local Context of Southeastern Chinese Poetry in *Chinese Poetry Court* after the Chinese Civil War). *Modern Chinese Literature*, no. 36: 103-118.
- Ma Han (1980) “Ma Hua zuojia jianying: Ji Li Bing-Ren xiansheng” [Mahwah Writers’ Silhouettes: Remembering Mr. Li Bing-Ren]. *Nanyang Siang Pau*, 27 Jan.: 22.
- Wang Der-Wei David (2007) *Houyimin xiezuo (Post-Loyalist Writing)* (Taipei City: Rye Field Publishing Co.).
- Wang Der-Wei David (2015) *Huayi fengqi: Huayu yuxi wenxue sanlun* [*Sinophone: Three Theories of Sinophone Literature*] (Kaohsiung City: College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University).
- Xiao Su-Juan, Wue-Hiong Ser (2022) “Sishi zai Nanyang beihuan: Li Bing-Ren zai Ma Lai Xi Ya xingshi kaoshu” (Forty-Year Sadness and Happiness in Nanyang: An Examination of Li Bing-Ren’s Stories and Events in Malaysia). *Shuibian zhong de Ma Lai Xi Ya yu Dong Nan Ya Hua ren shehui: Erling eryi nian di wu jie Ma Lai Xi Ya Hua ren yanjiu guoji shuang nian hui lunwenji* (Malaysia in Transformation and the Southeast Asian Chinese Community: Selected Papers on the Fifth Biennial International Conference on Malaysian Chinese Studies, 2021)(Kuala Lumpur: Centre for Malaysian Chinese Studies; Taipei: Dept. of East Asian Studies, National Taiwan Normal University), 335-376.

Zhu Yun-Xia (2012) “Yuanxiang xiangxiang yu ‘Houyimin’ shuxie: Zhu Xi-Ning *Hua Tai-Ping jia zhuan de jiazhu shuxie*” [Originality Imagination and the Writing of Posterity: The Family Writing of Zhu Xi-Ning’s *The Family Biography of Hua Tai-Ping*]. *Contemporary Literary Criticism*, no. 5 (May): 27-30.

The Homeland Imagination of the “Returnee”  
The Post-Loyalist Writing of Lee Peng-Jin’s  
*Poetic Chronicle of the Scenic Wonders of Free China*

XIAO Su-Juan, SER Wue-Hiong, LIM Choon-Bee  
Universiti Putra Malaysia

ABSTRACT

From “going Nanyang” to “going Taiwan,” the Malaysian poet Lee Peng Jin has twice experienced the drifting destiny of modern Chinese literati, echoing the phenomenon of those “relics” who are no longer “authentic” in modern time and space according to David Der-Wei Wang’s theory of “post-loyalist.” As a case of special experience, Lee Peng Jin is precisely one of the abovementioned “unorthodox” subjects of post-descendant writing. His collection of classical poems, *Poetic Chronicle of the Scenic Wonders of Free China*, was written during the months when he returned to Taiwan from the north, and is characterized by a strong Republic of China sentiment, as well as a haunting imagination of his “homeland.” Based on Wang’s argument that “the post-loyalist are more willing to misplace the time that has been misplaced in order to memorialize the orthodoxy that may not be correct,” Lee Peng Jin uses *Poetic Chronicle of the Scenic Wonders of Free China* as a blueprint to argue for his “returned” identity, manifesting his feelings of being a survivor in every aspect, as well as constructing a restoration of the Republic and invoking the soul of the homeland in the context of Taiwan’s modernization and construction, unconsciously presenting a variety of connotations and gestures in the writings of the post-loyalist. The perspective of the “returnee” is a unique element of Lee Peng Jin’s writing on the post-loyalist, and with this collection of poems as a carrier, he has successfully opened up a special case in the vein of Taiwan’s “post-loyalist” writing.

KEYWORDS: Lee Peng Jin, Returned Overseas Chinese, Modernity, Homeland, Post-loyalist writing

# 「靈魂才是身體的牢籠」

## 論陳翠梅電影中的女性自我意識

施慧敏  
國立政治大學

### 摘 要

陳翠梅崛起於馬來西亞「獨立電影新浪潮」，以個人敘事與族裔認同受到國際矚目。雖然她的作品經常以女性為敘事主角，卻鮮少突顯女性自我意識。本論文旨在探討：在電影中，女性如何同時「可見」卻又「不可見」？因此，首先說明她的女性觀點，其次分析電影如何呈現女性形象，再者以戴錦華「空洞的能指」為批判視角，指出陳翠梅影像中的「女性」常被美學化，成為導演自我投射或生存哲學的符號。最後借鑒米歇爾·傅柯(Michel Foucault)的「異托邦 *hétérotopie*」（英譯為 *heterotopia*）概念，比較陳翠梅與同世代其他女性導演的創作差異，她們的空間再現如何揭示權力結構與性別困境；相較之下，陳翠梅的詩意敘事則弱化了空間的批判功能，女性掙扎變成內心修行，以致無法轉化為具有自主意識的主體。本文藉此反思女性自我意識如何被遮蔽，顯現當代東南亞女性影像在美學與政治之間的張力。

關鍵詞：馬華電影、女性、自我、詩意、異托邦

---

March 17, 2025 收到稿件／May 8, 2025 接受刊登  
《中山人文學報》no. 61 (July 2026): 91-119

§ 施慧敏，國立政治大學中國文學系博士班。  
Email: s\_micca.tw@yahoo.com.tw

## 前言：馬來西亞新浪潮裏的女導演

二〇〇〇年之後，馬來西亞掀起了一股「獨立電影製作浪潮」(Malaysian Independent Filmmaking Movement)。<sup>[1]</sup> 一群年輕導演靠著簡易的科技(DV攝影機，數位相機和電腦剪接系統)，非職業演員以及低成本製作進入電影場域的門檻。他們遊走於封閉的國家電影體制外，干擾單一敘述的聲音，呈現出一個相對駁雜的馬來西亞社會，並揚名於國外影展。<sup>[2]</sup> 網路的開放特性，讓這一波馬來西亞「新浪潮」打開了一個新的場域入口，也讓電影青年們有了共同討論的平臺。但這個群體卻不苟同「新浪潮」的稱號，認為歸類會讓電影變成社會學層面的討論，甚至直言這是簡化事情的杜撰，並強調個別「作品」才是關鍵(許維賢 2018b: 312)。很顯然，他們不願被定義為一種社會現象，即便此現象本身就值得關注。他們在乎的「作品」應當指藝術實踐，其中多有作者導演的取向，注重形式美學的實驗精神，追求個人風格，跟世界各地的新浪潮電影確有著近親關係。陳翠梅是其中一個重要的女導演，張錦忠譽之為新浪潮的代表人物，主要認為她拍電影是以DV攝影機代筆書寫自我，是一個和「馬華文學」平行的概念(張錦忠 2008)。同時她也是馬華寫作人，出版了兩本隨筆集《橫災梨棗》(2009)和《花生和豆腐同食》(2022)，所以仍在「文人書寫」的傳統裏，一如六〇年代的法國新電影。

國際電影節能夠為馬來西亞獨立電影創作者提供經濟資本、社會資本以及文化資本。對於在國內難以獲得國家電影發展局(FINAS)投資的電影人來說，在國外電影節獲得獎金，或劇本獲電影基金都是資金來源的重要方式。<sup>[3]</sup> 當導演攜帶作品出國，有機會接觸到國外電影圈中舉足輕重的人物，有助於帶來更多資源。在國外獲獎之後，即能贏得國際聲譽，推動在國外的放映發行和下一部影片的投資；又能攜帶名氣回國，有助吸引觀影群眾。這樣的社會和象徵資本，也讓彷徨找不到出路的獨立創作者看到了僵硬體制之外的一點希望。巴黎龐畢度中心影展顧問史愷(Jérémy Segay)曾說：「影展能展示東南亞區域獨有的豐富遺產和多元化的片種……而馬來西亞新浪潮電影是世界電影版圖上的新亮點」(許維賢、林松輝 2018a: 292, 295)。說明影展作為國際文化交流的平臺，希望提供多樣的電影類型，帶著去中心化的價值觀。然而，歐洲藝術電影的傳統、標準、趣味和觀看欲望，也會左右影片選擇。荷蘭鹿特丹國際影展策劃和選片人 Gertjan Zuihof 也曾說：「國際社會的關注

無非是為了滿足當下一時的飢渴之需，這是影展的生存之道。對大部分的歐洲人來說，馬來西亞只是遠方」（許維賢、林松輝 2018a: 301）。這段話，就可以看出西方觀眾或以浪漫，或以獵奇，或以人類學式地看待異國。Bill Nichols 就指出，西方國際電影節中大多觀眾是中產階級白人，他們的電影體驗就像民俗誌學者對異域文化的感受，或旅客遊覽奇山異水，目的就是透過電影想像地經歷了當地人的生活(Nichols 16-30)。

陳翠梅在國際電影節上斬獲殊榮，選片人 Gertjan Zuihof 談及她的作品時，沒有特意提及她的國籍和女性身份，而是著重於她的才情，堅定，及具備個人聲音的表達方式（許維賢、林松輝 2018a: 303）。無獨有偶，當陳翠梅被詢問申請歐美電影資金是否有題材要求，或意識形態考量時，她的回應是：「評審主要是看電影的美學水準(aesthetic)」(許維賢 2018c: 329)。可見當時的陳翠梅並沒有意識到資金來源有可能取決於國際政治、文化取向及價值判斷因素；更別說電影的敘事內容、視覺風格都受到歷史和國別位置的影響，以及電影如何產生和重塑女性身份，甚至於構設「女性」(female sexuality)的運作過程。直至多年後，《野蠻人入侵》(2021a)上映之時，在一次的訪談中，她才表明二〇〇五年至二〇〇八年間，許多國際電影節樂於播放馬來西亞電影，之後逐年遞減。原因是：「新鮮吧，在電影節的世界裏，他們更願意看到沒有看過的東西」。「他們會盡量多元化，比如人們很少看到東南亞電影，電影節就會給東南亞的導演更多機會，即便質量不是特別好」(陳翠梅 2023c)。對於她自身的女性身份，則認為：

我之前很長時間會覺得做女性導演很好，因為機會很多。任何電影節前期都有選片，競賽單元里如果都是男導演的作品不行，你一定要有一兩個女導演的作品。你要給她們一個獎，給她們獎金，在選片、論壇、評審成員方面都要考慮女性的參與。而且女導演那麼少，在這些考慮方面，都會有這個機會。

在這個政治正確的時候，女性享受到了非常多的紅利……但也不只是女性，比如說我是馬來西亞人，那馬來西亞電影很少，在十年前很少有馬來西亞電影出來。同時，我還是馬來西亞女性

導演，如果我是穆斯林就更好了。如果是馬來西亞、穆斯林、同性戀女導演，聽起來是不是更不一樣（笑）。（陳翠梅 2023a）

以上這一段話意味深長，至少傳達了（之前沒有出現的）一個訊息：國籍、族裔、宗教、性別和性取向可能遠比美學水準更重要。她認為導演身份可以是政治正確的表徵，甚至是對東南亞的文化想像，這可延伸到薩伊德(Edward W. Said)的東方主義理論——來自西方的凝視將東方建構為神秘的他者(Said 2023)。在電影跨文化的傳播中，異化、充滿熱帶風格的意象滿足了西方對他者「差異性」的期待視野。早於一九七五年，蘿拉·莫薇(Laura Mulvey)於《銀幕》(Screen)雜誌發表的〈視覺快感與敘事電影〉(“Visual Pleasure and Narrative Cinema”)一文，已經分析電影如何反映、揭露，甚至控制影像，及其所引起欲望的觀看方式——「凝視」(gaze)和「奇觀」(spectacle)。她認為，男性會透過想像中的女性形象，使女性進入男性的象徵秩序，從而產出女性成為「他者」的意義。更重要的是，她指出影像和「凝視」之間的關係為「父權」(patriarchy)(Mulvey 14-26)。戴錦華(1959-)藉此理論解讀中國的第五代導演，認為跨國資本和全球化的市場之故，女性重新進入男性的欲望場景，卻是男性臣服在種族文化／權力遊戲中的女性自喻——歐美男性觀眾的欲望視域，正是中國導演本身在性別／種族／權力中的「女性」位置。男性導演借用了女性來表述，卻也架空了女性，女性無法區隔男性作為獨立的性別群體，反而變成一種西方對異國東方他者的凝視（戴錦華 131-135）。換言之，從莫薇的男性他者的符碼開始，後繼者延伸至階級、人種、族裔，以及異國風情激發觀看欲望等論述。當異質社會成為被觀看的「奇觀」(spectacle)時，鏡頭是權力，誰佔取優勢的主體位置，就主宰觀看的方式，被觀看的一方則是被定義的、弱勢的客體。這種「凝視」異文化，「他者化」(othering)的影像再現，擴展成弱勢文化如何回應（自我）東方化的問題。也就是說，第三世界的導演會內在化影展的審美和對他者的想像，並在這樣的框架下呈現自身的歷史與經驗，電影即充滿異國情調，又在歐美國文化脈絡中可讀可解。因此，以上學者皆在批判男性／殖民「凝視」(gaze)，但陳翠梅卻誤以為「導演的身份成為一種「奇觀」(spectacle)」，特殊對待可獲取好處。她忽略了真正的關鍵點在於，究竟這個身份是否真正賦權了創作者，或者只是被異化、被西方市場消費。

與此同時，陳翠梅從「評審主要是看電影的美學水準(aesthetic)」轉變至「在這個政治正確的時候，女性享受到了非常多的紅利」的言論，遭受中國觀眾質疑她缺乏女性意識，誤判電影界的現況以致不見長期不對等的關係，甚至指責她「背叛了女性精神」。她因被指控「厭女」而委屈，自認真心讚賞女性力量，並堅持電影的核心始終是「自我」而非「女性困境」(陳翠梅 2023d)。然而，她將女性與少數群體的成就，簡化為「政治紅利」，確實不見深層的歷史內部的結構性問題。她後來解釋：「那篇不斷被引用的採訪，談論的內容是有特殊的情境，是在國際電影節的語境，尤其是歐洲電影節。電影節是一個很理想化的地方，他們會放大少數人的聲音。這個圈子游離於真實世界之外，比較『真空』」(陳翠梅 2023b)。顯然地，她未進一步思考國際電影節的理想色彩，本質上是為了反映／反思全球文化的多樣性，其中強調的多元視角，放大少數族群的聲音，恰恰補足了主流媒體經常疏忽的現實經驗，比如移民和難民議題、性別平權、生態危機、戰爭創傷等，正是真實世界的矛盾與難處；她也未能察覺影展關注不同視角的故事，可拓展影像藝術，避免單一群體壟斷話語權，卻視之為「真空」之地。實際上，傳統的電影是藝術門類中最男權，也是一個由男性主導的工業型態和文化場域。「女性導演少所以更容易被選中」的說法，是一種因果謬誤，補償機制是為了讓競爭更公平，而非提供不勞而獲的優勢或機會。<sup>[4]</sup>

由此可見，觀眾的苛責源於期待——她的女導演身份，講述的女性故事。因此，她的言論、觀點和作品，自然而然被指認為女性發聲的標籤，觀眾期許她能提供迥異於主流男性的觀察或抵抗。這當然是一種本質論(essentialism)，或曰藉由女性特質的本質論(essentialist theories of women nature)來評估女性導演。彷彿生理上的性別差異，就可擁有一雙「女性」的眼睛，運用到攝影機之後，會讓導演關注女性的社會處境，並以女性觀點來檢視女性的形象與形勢，產生與男性不同的見地(李臺芳 8-18)。然而，這並非是導演必須遵守的義務，事實上，她的電影更經常被納入國族建構的學術討論中。張錦忠就認為，她的作品處理空間流動的主題，多以離散的脈絡論之，如《無夏之年》(*Year With-out a Summer*) (2010)、*15 Malaysia* (2009b)、《南國以南》(*South of South*) (2005)等，並定義陳翠梅「以攝影機代筆書寫自我」，這可囊括她至今為止的創作主題——大至從多元文化背景中探討「族

裔的主體性」，回應集體身份的困境與創傷記憶；小至個體的戀愛經驗和母職焦慮去確認「自我存在」。從「大我」到「小我」，身為一個「女」導演，她確實鮮少突顯女性追求自我的價值；也未探觸社會結構中「父親的法則」(Father's Law)，更極少以性別角度，差異性地理解生命，想像世界，讓「女性」豐富電影藝術。因此，即使「女性」在電影裏是重要的敘事主角，卻往往難以成為自覺的主體。而在不同的訪談裏，她多次表示：「我一點也不女權」，一再自陳：

有些人就會開始說我是女性導演啊女性主義啊甚麼的，但我們馬來西亞其實是沒有經歷過女性主義運動的，我覺得一直沒有經歷過，其實也沒有什麼瞭解，也不想這麼被標籤。(陳翠梅 2022)

在真實生活裏，我自己也會受到男女不平等的待遇，不過在我的國家，更大的問題是種族不平等，作為馬來西亞華人可能會受到很多不平等的對待。我沒有特意去設計一個女性電影，我不太會去想這些。(陳翠梅 2023c)

在馬來西亞，多元族群與宗教環境中，女性議題經常與政治交織，因此，站在男性對立面的「女性」範疇並不顯著，社會並無賦予女性探索，加強女性主體性的公共空間。伊斯蘭教作為國教，性別議題往往被納入「社會和諧」、「宗教道德」的框架裏，女性很難發展出獨立「自我」意識，女性論述付諸闕如，更遑論女性主義思潮。對陳翠梅來說，華人弱勢族裔的地位，比女性的自我認同更迫切，她做了輕重排序，卻同樣沒有處理族群結構性的不平等，並且沒留意兩者之間的相似性。職是之故，她的電影確實如上所言，並非具有十分鮮明的「女性」自覺，也難以被界定為女性創作者針對女性觀眾製作的「女性電影」。除了社會上的保守思潮，也有可能因馬來西亞電影審查委員會(Lembaga Penapisan Filem)的審查制度，對「敏感」或挑戰現狀的議題設下重重關卡，許多製作人因此只好先行自我約束，避免作品遭受禁映，也更難呈現出多元而真實的女性角色。因此，本文的問題不在於「她為甚麼不拍女性電影」，也不預設其應肩負「女性主義」的責任，關注的反而是：即使電影的核心在於「自我」而非「女性」，但影像裏的「自我」總是透過身體、聲音、勞動與關係表達出來，這些面向在社會裏本來就是會性別化，故分析「女性自我意識」是在檢視「自我」如何被性別規範塑形、生成或抵銷，而不是

要求她「一定要女權」。當導演選擇「不想想這些」，是否也意味著電影作為一種再現機制，會在不自知中複製、甚至抒情地迴避未竟的女性自我？這種缺席本身也有文化意義。畢竟性別視角不是一個標籤，而是一種觀看與解讀電影／社會的方式。不論導演是否自覺，是否「特意設計」一部女性電影，或有無「女權」思想，都無法私自決定影片是否涉及性別議題，把性別思考稱之為標籤，反而可能讓結構性的不平等更加難以察覺。換言之，這並非立場之爭，而是關乎女性的自我意識如何在限制性語境中被壓抑、延宕、轉向，甚至被「自我否認」。從這個角度看，陳翠梅的「我不女權」也反映出當代亞洲文化裏，女性主體意識在確立過程中的游移與張力。

西蒙·波娃(Simone de Beauvoir 1908-1986)在其經典著作《第二性》(*Le Deuxième Sexe*)中，明確指出女人被建構為男人的他者。她認為自我(the Self)必須透過他者(the Other)的映照，才能建立主體性(subjectivity)。在父權社會結構中，男性不僅作為自我，甚至成為文化中的「唯一主體」(the One)，即普遍代表人類理性與行動的標準範式，而女性則被貶抑為相對的、從屬的他者。儘管如此，西蒙·波娃也強調每個人（無論性別）都具有超越處境、自主選擇的自由意志。她最著名的命題：「女性不是天生的，而是社會所形塑的」，正是要指出「女性」不是命定的生理身份，而是社會文化規訓的結果(De Beauvoir 2013)。雖然她未直接使用「女性自我意識」(female self-awareness)來表述，但與之對應的思想卻貫穿全書。在此基礎上，本文區分「女性意識」與「女性自我意識」在於：前者能夠感知與認同性別的處境（察覺到女性所處的不對等位置）；後者則進一步反思強加的性別角色，產生自我期許與實踐，成為「主體」。這不僅僅是回答「我是誰」的歸屬問題，更是在「我身為女性，在這個社會中是誰」的前提下，探索「我將如何活出自己」的內在旅程。因此，於本文中，「女性的自我意識」是一個分析視角，藉著電影中「可見」的女性形象，進一步指認陳翠梅電影中「不可見」的女性自覺意識，探究美學敘事如何與性別結構產生微妙的對話或摩擦，以及其中被遮蔽之因。

## 壹、消解的敘事：女性的可見與不可見

作為新浪潮中的少數女導演，排列陳翠梅重要的作品之時，不難看出女人的敘事。《丹絨馬林有棵樹》(*A Tree in Tanjung Malim*) (2004)和《莫失莫忘》

(*Love Conquers All*) (2006a)，皆是少女逃離鄉下來到城市，對未來有無限嚮往；《每一天每一天》(*Everyday Everyday*) (2009a)是已婚女性辭去了工作，決定離家寫作；《儀式之必要》(*The Need for Rites*) (2008)是一個職業女性在算命師的預測裏，重新檢視了自己的人生；甚至四個男人的故事《蘑菇兄弟們》(*Company of Mushrooms*) (2006b)，也暗伏著女性的身影。到了《野蠻人入侵》(*Barbarian Invasion*) (2021a)更是演出一個母親的困境，道出現代女性面對母職實踐之時，左支右絀的經驗以及逐漸消失的自我。以下僅以四部作品來討論：

《丹絨馬林有棵樹》(*A Tree in Tanjung Malim*)是導演虛構的自傳。十七歲的少女翹課來到吉隆坡，與一位三十四歲的男性朋友見面。導演以青春的嚮往來對照中年的窘困，兩人百無聊賴地唱歌，閒扯，吞吞吐吐，閃閃爍爍。中全景拍攝，場景切換都是無關緊要的談話，將生活呈現為連續不斷的，時間流的敘事模式，帶出彼此一絲微妙的情愫。那樣的情愫裏還交雜了少女傾心的文藝——逃離學校無聊的秩序，向慕著未知的遠方，而眼前會寫情詩的人，正好投射了她的美好想像。後來，頹喪的前中年男人給她取書，嘲弄地叮囑她多閱讀，甚至說了一段「高深」的訓誡——「年輕的時候，最重要的是知道自己要甚麼，在幹甚麼……」，在在顯示一個啟蒙者的角色。所以，如果說它有某種稚弱的女性表達，不如說交談中還是處處顯現男權社會的規範力。取書時她在公寓樓下等了很久，很久……無聊的、漫長的，任意揮霍又無以名狀的青春，正是一點一點（不自知）形塑自我的時光；電影末尾，兩人繼續聊天時男人覺得被冒犯，蔑視地反駁了一句：「陳翠梅其實妳懂甚麼？」更是直接點明兩人關係高下的不對等。年齡與閱歷，知識和權力之間，初涉人世的少女進入被支配關係。但導演無意寫就一個少女成長電影，畫面一轉，她直白地問：「你會喜歡我嗎」？男人東拉西扯，說起女友嫁人了，以中年人的自憐巧妙閃躲；她則重提早上搭巴士迷路了，路旁的大樹不斷飄下白花，薄薄的，像紙巾一樣。樹是途中無意間發現的，所以帶出電影中最重要意義：生命中動人的時刻，都是行進間的偶然，重要的不是目的地，而是經過的美麗風景。鏡頭拉遠，一棵葉茂大樹一地繁花，一個少女上了公車，臺詞和畫面都呈現出輕盈的抒情。在這段青春旅程中，少女的視角始終游移於仰望、等待與沉默之間，導演未能開啟性別關係的批判性理解，唯餘沿途風光與片段的詩意。

《每一天每一天》(*Everyday Everyday*)碰觸到了「家」(父權)的問題。女主角某天早上醒來，拿定主意辭職在家寫作，當她說出這個決定，丈夫無可無不可地回應：「大不了我養妳」。點出男性主導、掌控的特性，以及是家庭經濟主導者的話語優勢。這體現出在傳統的性別角色裏——「女人常坐不動，男人外出授獵，遨遊四海；女人忠實（她在等待），男人多變（他揚帆出航，他輕舟巡遊）」(Barthes 7)。男性被鼓勵向外擴張領域，女性則被安置在家的從屬地位。因此，當女人表示想去秘魯寫作，丈夫就不同意了，他不明白妻子究竟想要甚麼，為此兩人都不高興；（為了妻子）早已戒菸的丈夫，還跑出去抽了一根菸，象徵「家」（共享空間）對兩人的約束之意。後來，在家埋頭苦寫，很久沒有出門的妻子，困在臥室和廚房之間，經常處在一種抑鬱的情緒中，因而虛構了一個女人離家去了義大利獨自生活的故事。不管是秘魯還是義大利，都暗示了女性在現代社會和家庭裏的壓抑，表現女性身處一個雙重限制的牢籠中，無法從現實逃離的時候，只能遁入文字的想像空間。於是，丈夫貼心地帶她去了義大利餐廳，當然極之反諷，它揭露了一種微妙的矛盾：一個女性渴望實現自我，丈夫卻忽視她的需求，用一種「替代性滿足」來框限她的選擇。相對來說，這一部短片更多觸及了女性的內心困境，以及婚姻中的性別與權力不平等。可惜導演仍然心不在此，她無意拍攝一個出走的娜拉，即便書寫本身就象徵著精神的出走，以及彰顯女性個人的話語。晚餐之後，返家途中，在車上女主角先是討論車動輪胎動風扇動，後恍然大悟帶笑地對先生說了一句：「事物在向我們衝過來啊」。導演又迅速把「女性」置入了「無性別」的狀態，隱喻一個普世的窘境——困在車中的蒼蠅，原地打轉的風扇和車輪，本可是無處可去的女性自喻；但生活裏「衝過來」的粗暴壓力，無從躲避的日常內耗和空轉，卻指向人們缺乏跨越疆界的能力，弱化了女性的現實出路。最終沒有一個地方是遠方的文學抒懷，類似六祖風動幡動心動的哲學意味，性別經驗併入禪意的宿命觀，被抒情地懸置。女性並不前往，她只是坐在車窗內，看著風景呼嘯而過，在敘事的技藝之中被巧妙地「消解」。

《莫失莫忘》(*Love Conquers All*)是一個殘酷的爱情故事。女主角萍離開了家，帶著模糊的期待前往他方，卻掉入（愛情的）陷阱裏。從檳城到吉隆坡，她穿梭在都市空間中，無根的狀態，無家的孤獨感，產生了一段浮動的

情感關係。*Love Conquers All* 當然也是反諷，與其說征服一切，不如說是毀滅一切。影片中的家缺乏具體的樣貌，只靠著女主角透露的片段資訊，得知故鄉還住著母親和男友。阿姨家也沒有男人，三人閒暇時就是看言情電視劇。小妹正處於少女心萌發期，她把玩姐姐的衛生棉，她對男女主角要發生什麼的「關鍵」情節戀戀不舍、她癡迷於結交筆友，患失得失地寫信等信……簡而言之，她是萍的參照組，折射出萍的心態。這一方面暗喻女性對愛情的「先天嚮往」；另一方面也強調了親密家庭的力量——阿姨對表妹的關心，用機車載她去探看筆友，替她一窺愛情對象的真面目，就是一個保護者的形象；萍則是缺乏關愛，在無所不在的寂寞裏，盲目墜入圈套不能自拔，甚至自甘為男友賣身。情感需求和言情劇的影響，改寫了女人的命運，陳翠梅卻故意稱之為愛情。萍賣身後，John 平安回家，雖明知道是騙局，卻還是回到日常，吃完飯給男友挑衣服，對方卻挑三揀四。兩次夜市買衣的場景置換了兩人的主從高低關係，電影裏甚至有很清晰的分割線，前半部是一個女孩的愈迎還拒，主權在握；後半部則是男人予取予求，反轉了主權。客觀來說，恐怕萍「只能稱上是一個傻女人的個案罷了」，然而，她義無反顧清醒地受騙：「看你有多愛我囉！」情愛凶險，欲望墮落，她是「自願」為愛犧牲一切，管它庸俗零碎，尋常生活總能抓住點甚麼，非常〈第一爐香〉的敘事。因此，表面上具有言情故事的架構，卻看不到愛情的描寫，只看到男女之間各取所需。這種類似張愛玲式「無愛」的愛情故事，並無張式的人心虛華險惡，與亂世繁華蒼涼相映照。葛微龍不管是逼迫還是自願，都囚禁於梁公館（經濟封鎖的牢籠）裏了，這是時代與人性導致的女性悲劇。《莫失莫忘》的萍，家庭失能，追求愛情卻成為青春的獻祭。姑爺仔（愛情騙子）是馬來西亞八九〇年代特定的社會現象，與快速發展的經濟轉型有關。然而，三十年前的場景只是一個背景，陳翠梅完全淡化了詐欺和性剝削的犯罪根源，基於（未能解決且普遍存在的）城鄉差距的教育、經濟和父權結構問題，導致女性的情感和現實之不幸。只能說，導演解構了愛情的虛實，卻無視愛情裏性別所面臨的內／外的複雜處境，掩蓋了弱勢的女性之所以沉淪的原因。所以，這無關愛情的故事，成了「自願」敘事裏危險的遮蔽。

《野蠻人入侵》(*Barbarian Invasion*)又是另一部導演的偽自傳電影。她說：「如果我拍電影不是為了我自己，我為了什麼？我覺得拍電影不一定要

達成想要的結果，但一定必須與我有關。現在回頭看，我是給自己寫了一個故事，但當時我是想用敘事去改變自己」(陳翠梅 2021b)。故事講述享譽盛名的女演員李圓滿離了婚、單親、荒廢演藝事業，在母職和自我之間左右為難。影片開端，一個母親狼狽、心力交瘁，正接受新的電影角色訓練，試圖重返影壇；但孩子成為她工作中不可控的因素，她和導演胡子傑的交流被打擾，習武中途孩子失蹤，打亂工作進度，印證漢娜·鄂蘭(Hannah Arendt)的名言：「每個小孩的誕生，都是一次野蠻人對這個文明社會的入侵」。借李圓滿之口，陳翠梅抗議陌生人隨意摸孕肚，認為「母親只是孩子來到世界的通道，類似於某種更高級的 3D 打印機」。換言之，當她強調「孩子不是我的作品」，正是排斥母體的社會性並捍衛個體的獨立。與此同時，因為失去號召力，李圓滿被迫與炙手可熱的前夫搭戲，又面臨其他女演員帶資入組的換角風險。孩子、愛情、資本，都是迎面而來的拳頭，她一再遭遇現實痛擊而問出：「我是誰」？隨著戲中戲，兒子遭綁架，她從母者過渡到失憶者。雖然忘記了自己是誰，卻牢記快準狠的格鬥招式，也記得多種語言：華語、馬來語、英語、閩南話、緬語……身體記憶顯然比情感記憶更持久。這也是一次自問：失去了姓名、身份、記憶和社會關係之後，「我」是什麼？

自我懷疑(Identity)往往伴隨著質疑既有的意識型態，從而開始主體重構。然而，生育歸來的陳翠梅，著力點仍然不在性別。雖然故事中明顯可見李圓滿和前夫之間的反差：前者面臨育兒與工作的巨大張力；後者依然在事業上光鮮亮麗、如日中天。這當然隱含著母職的負擔和隱形懲罰，以及職場的雙重標準；但顯然導演更在意的是，女主角如何和前夫打死不相往來，到放下愛恨情仇合作電影。換言之，李圓滿忘記一切，成為身體本能上的「野蠻人」，並得到淡米爾僧人指點迷津：「靈魂才是身體的牢籠」。這是傅柯(Michel Foucault)《規訓與懲罰》(*Discipline and Punish*)中的觀點。傅柯認為，現代社會透過各種規訓機制(*disciplinary mechanisms*)，如知識與話語(教育、醫療、監獄)，讓個人內化規範，形成對自我的監控與管理，最終被「靈魂」限制。他指出，靈魂不是獨立於身體的實體，身體也並非僅僅只是生物學意義上的存在，而是權力運作的場域(Foucault 1992)。即使借用了這句名言，陳翠梅卻沒有從「規範性權力」的角度，去關注生育中隱藏的性別結構，或者職場的不對等代價。猶如她開宗名義自己的人生想在電影裏解套，她的另一段說明也可借以引申：

我其實沒有往這個層面做探索，可能電影裏面有表現出馬來西亞的複雜情況，但是老實說，這並不是馬來西亞真實的樣子。比如，在馬來西亞，如果一個華人要跟一個男人結婚，她必須皈依回教，但在這部電影裏我避開了。在這部電影裏，前夫的名字故意取了一個不是穆斯林的名字，一個馬來人竟然沒有起一個馬來人的名字，馬來西亞觀眾一看就知道是假的。主角李圓滿不是回教徒，如果她嫁給一個馬來人就應該是回教徒。就連小孩子的名字也刻意避開，比如不能叫「宇宙」。我沒有太深入地去拍這一方面，如果牽涉到種族和宗教，那個才是真的複雜，那樣的話，我就很難再去談我自己要談的東西了。（陳翠梅 2023b）

所以，即使李圓滿身上有著女性的經驗，但角色的設計與取捨，皆在於如何實現陳翠梅的個人敘事，並藉著「敘事」來為受困的現實解套，比如讓母親疲於奔命的孩子，只是推動故事發展的工具，一旦完成使命就從情節裏消失。因為，「我自己要談的東西」不是一個女性自我抉擇的過程，或者一個母親深陷的困境，而是：「我最感興趣就是敘事，尤其是一個人怎麼去講自己的故事」。「然後我自己去經歷這個故事，我把這件事完成。電影是其次的，自我塑造的計劃才是真的」（陳翠梅 2021b）。同理可證，投入、專注訓練，後失去記憶又失去身份的「我」，經由拍攝電影，以搏鬥、抗爭的身體經驗來確認「我」的存在，更重要的是強化了導演的身份——李圓滿不是陳翠梅的自我投射，胡子傑才是。宮本武藏的故事，戲中戲、無我之我，皆是強調虛實真假本就沒有界限：「如果我們置身事外，在自己的生命裏做一個冷靜的旁觀者，生活就是一場電影」（陳翠梅 2021c）。結局胡子傑在海上舞棍，最後乾脆把兩根短棍扔進了海中，更是印證了之前武術師傅說的：「無目的不出棍」。易言之，陳翠梅透過宮本武藏的故事，表達了「一切都是電影」於經驗、視野與生命階段的轉變——年輕時，往往執著於一個目標或技藝，奉獻所有；年歲漸長之後，「陽光也是劍」象徵超越了技術，進入更高的「道」的層次，一個通透的境界，所以，人生也成了創作。這是陳翠梅在分身不暇的母職中，通過敘事重新定義的自己，也反映她和電影之間的關係，她的「自我認同」。

從早夭的初戀、為「愛」賣身的少女、受困的已婚女性、到被野蠻人入侵的母親，儘管電影裏的女性一再成為敘事的主角，女性創傷也明顯可見，但其中的問題卻沒有進入導演的視域。如前所述，陳翠梅在乎的始終是「我」，其創作的核心是自我塑造，而非關注女性身份對於自我的意義。再舉一例說明：

《丹絨馬林有棵樹》十七歲的小女孩和三十四歲的中年男人都是我，就像《野蠻人》裏的阿滿和導演都是我，一個是精神面向一個是身體面向。我的作品裏，我的 alter ego（第二自我）經常會是個男性，從小我就覺得自己可男可女，直到懷孕生子之後才對自己的女性身份有很強的自覺。（陳翠梅 2021b）

如果一位女性導演的「第二自我」是男性，她的性別意識可能既複雜又流動，體現出性別認同的多重思考，然而多部電影卻沒有反映出這個面向。也許男性的 alter ego 承載她憧憬（女性缺乏）的特質，例如自由、不羈等等精神層面的多樣性，實現「他者化的自我」。即是說，在懷孕之前，她只是將「女性」視為與生俱來的生理性別，而非社會和文化層面的意義；懷孕之後，作為生理與心理的深刻經歷，以及「女性的強烈自覺」，理應直觀地啟發她重新認識女性身份，意識到性別的社會建構及其內在矛盾，可惜《野蠻人入侵》中並無具體呈現。她一再強調的「身體不是思想的監獄，思想才是身體的牢籠」，「紅藥丸還是藍藥丸」的戲仿和通過打坐、靜觀來破除尋我的執念，反而稀釋了女性經驗的獨特和深度，實際上也迴避了女性議題的複雜性。其實，一個人如何描述自我，正是同時表現了「他者」。可惜在凝望自我中，她並未反撥傳統性別化的想像，男性的 alter ego 可以超越（或無須面對）女性身份帶來的限制或壓迫，專注於性別模糊（或性別自由）的心理狀態，反而突顯了女性的「不可見」與「不可知」。因此，電影中講的是「我」的故事，卻不是女性的故事。

## 貳、未竟的遠方：異托邦與內在困境

綜上所述，電影中的四個女性都懷抱著一個遠方的想像。前兩者有一個尚未／無法抵達的「遠方」，想要經由流動來發現／重新定義自己。第三個

故事就算幻滅，也充滿無畏而簡單的渴望，她離鄉背井，想要建立自己的美好生活：「我們就這樣一直開下去，開到沒有油，就在那裏結婚生孩子」。「遠方」是未知之地，象徵著嚮往與追求，但從某個意義來說，卻是一個永遠無法抵達的「家園」。因此，第四個故事走得更遠，在虛實交界處尋找自我，進入另一重心靈旅程。導演反其道而行，說出：「靈魂才是身體的牢籠」，直指遠方不僅是地理上的距離，一個目的地，而是精神上的自由。事實上，遠行不只是日常中身體的位移，也飽含隱喻——處在「邊界」位置上的女性，只要跨越他者劃下的界線，就隱含了「權力關係」、「空間再現」(representation)，被視為一種銘刻了性別符碼的劃分與表意實踐。然而，電影裏的女性卻很少藉由位移來定位自己，或顯示怎樣的性別關係轉變；或讓身體成為記憶與認同的場域。她們的遠方作為內心世界的延伸，都帶著感性的想像。

陳翠梅曾說：「醜的東西有一種破壞性，它會嚇一嚇你。美的東西會讓人舒服，然後很快就乏味」(許維賢 2018d: 340)。確實「醜」本身有著強烈的衝擊力，不完美、不和諧、挑戰我們的舒適區，因為打破事物的既定認知，反而激發出更深層次的思考，進而重新審視周遭的世界。然而，她的電影畫面再粗礪有著毛邊，紀實風格中也滲透出輕靈的詩意；不管主角的背景身份地位，他們總會漫不經心地說出迷人的抒情話語。換言之，她的鏡頭語言與角色對白經常帶著輕盈感。她也曾說：「在馬來西亞導演裏，我的文學背景比較強。我在結構上、文字上、情節編排上比較喜歡玩層次性」(陳翠梅 2007)。這是她的敘事相對於其他導演的優勢，但她感性的表達，經常淡化粗糙和龐雜的現實情態，使得性別難題在隱喻氛圍中變得模糊，甚至被美學的功能所替代。如《每一天每一天》、《莫失莫忘》和《野蠻人入侵》，都流露女性在愛情、家庭與個人認同上的掙扎。然而，這些掙扎卻內在化、情感化了，女性的痛苦是無聲的，是「詩意的、宿命的存在狀態」，以致她們的困境弔詭地轉化成「可被觀看的美學」。因此，無論是《丹絨馬林有棵樹》結尾裏白花在微風中繽紛自落，象徵青春旅程中稍縱即逝的巧合與美麗；還是《野蠻人入侵》的最後一幕定格於寫意的大海，尋找自我成了鏡花水月，黃粱一夢，成了佛學的「無我」觀，都大同小異，女體經驗和獨特視角，都被她調節成美學的場景或意境，回歸自我和解。這些不同的「女性形象」只是成為某種概念、情境、或導演思考的載體，成為「空洞的能指」。

戴錦華曾批判「女性」如何作為符號，在父權、資本主義與國家話語中被形塑。這個符號常被賦予多重矛盾的意涵（如「母親」、「貞女」、「蕩婦」或「職場女性」等），卻不指向真實的女性主體，不具有穩定所指的概念，而是被權力不斷操控與重構的「空洞的能指」，因而遮蔽了真實的性別困境。<sup>[5]</sup> 茱莉亞·克里斯蒂娃(Julia Kristeva)則認為父權語言是傳統象徵秩序(the symbolic order)的基礎，「女性主體」是一個在語言與社會結構中被建構的概念，而非固定的存在，因而提出「詩性語言」(poetic language)一說。她直指語言內部的不穩定可以挑戰象徵界(Symbolic)的限制，釋放符號界(Semiotic)的能量，從而動搖男性主導的語言秩序，來重塑自身，開創新的表達方式。她強調的詩性不是修辭層面的「美」，而是語言對自身界限的越界，著重的是「變動中的女性主體」(Kristeva 2016)。然而，何以陳翠梅的詩意敘事，未能擺脫戴錦華批判的女性符號化難題，也未能如克里斯蒂娃在語言層面的顛覆實驗，而掉入美學坎阱呢？

相較之下，日本導演河瀨直美的《垂乳女》(*Tarachime / Birth / Mother*) (2006)和《晨曦將至》(*True Mothers*) (2020)則展現了另一種「詩意」的可能，前者拍攝病衰的養母，自己懷孕分娩的創生時刻，挑戰主流影像中美化與遮掩的女體，揭示生命的多重樣貌。手持攝影、即興鏡頭、跳躍敘事、融入自然景觀。光影、記憶與時間貫穿流轉，表達出：「真正哺育我們的是生命本身」；後者反映了日本未成年懷孕的收養制度，拆解和重構母職。一開場水流潺潺，物體墜入濺起水花，緊接嬰兒啼哭，僅憑聲音鋪陳，隱喻了孕育與誕生的過程。相比於《垂乳女》或過去非線性、身體感的掌鏡，《晨曦將至》綿密悠長，遵循傳統敘事框架，故事有清晰的主體與情境，穩定的象徵秩序，使觀眾能夠透過抒情鏡頭理解角色與世界的關係，可說是河瀨直美最努力與觀眾對話，近乎「佈道」的耐心展示女性視角的作品。即便如此，導演的女性目光，並非僅僅表現抽象的「詩意氛圍」，而是展示具象的女性經驗。在個人的生存狀態中，觀眾感受到了電影語言之外的事物——愛與道德、失落與選擇之間的掙扎與自我追尋、社會對「合格母親」的嚴苛要求、生育正義(Reproductive Justice)等，以致無法輕易消費影像之美，而必須面對其中的張力。

以此為基礎，再把陳翠梅與同代其他女性導演，如黃綺琳（《金都》*My Prince Edward*）(2019)、金都英（《八二年生的金智英》*Kim Ji-Young, Born 1982*）(2019)或者瑟琳·席安瑪（《燃燒女子的畫像》*Portrait of a Lady on Fire*）(Sciamma 2019)相對照，即可看到她們在美學與政治平衡點上的不同選擇。陳的女性角色大多是情感的象徵，而非真正的行動者。因此，無法如《金都》突顯了婚姻內部的不平等關係，呈現「婚姻神話」的崩解過程；或者《八二年生的金智英》描述母職壓力、職場歧視；更不如《燃燒女子的畫像》直接挑戰男性凝視，表述女性書寫歷史的困境。如果說，這三部電影的女性具體詮釋何謂「靈魂才是身體的牢籠」，她們的限制來自父權建構的內在意識與社會規訓，如何突破界限尋到自我，就是角色的核心命題；那麼《野蠻人入侵》的「牢籠」則是放不下的情感依附，李圓滿的身體在經歷極端的解構與重塑之時，仍然糾結於曾經的親密關係，顯示了內心的執念何以成為難於掙脫的束縛，也成了陳翠梅的影像美學與敘事策略——探討個體如何與自身和解，尋找真正的自由。

這也呼應了傅柯(Michel Foucault)的「異托邦」(Heterotopia)之說，來自他對空間與權力關係的研究，可理解為「異質空間」或「他者空間」。「異托邦」雖與現實不同，卻又與之相連、相應、相望。它與「烏托邦」(Utopia)相對，烏托邦是不存在的理想國度，而異托邦則是真實存在的特殊空間——它是意識形態建構與規獲之地，也是權力的逃逸、短暫的底護、或反抗的場所。<sup>[6]</sup> 如《金都》的「婚慶商場」，禮服、套餐、證件與檔期把親密關係變成交易流程，貌似愛與承諾的象徵，實則是一個服務於父權社會「幸福婚姻」幻想的機制。實質上，婆家主導盛宴與否與居家佈置等決策，婚禮支出與儀式安排都優先配合男方，莉芳的生活選擇（連「養龜」的微小自由）因風水不好推翻，Edward 也息事寧人。虛假的裝飾、廉價的婚紗和道具般的戒指，揭示了婚姻制度的功利性，也反襯莉芳渴望自主之心。在《八二年生的金智英》，「家」表面上是溫暖的私人領地，實則是父權規訓的所在，成為性別的展演場地，在家中承擔大部分育兒與家事，節慶探親婆婆監看下的家務勞動，家中男性則在客廳休息。當金智英覺察到母職的桎梏，並嘗試尋求心理諮商時，她才知覺「家」並非是安身之處，而是無形的樊籠。《燃燒女子的畫像》裏，島嶼莊園是一個權力空間：大廳與居室陳設莊嚴，彰顯權威；通道安排

嚴謹，侍女只能忙於服侍與家務。艾洛伊絲是貴族家庭和男性財產的一部分。一開始，她被迫遠嫁米蘭貴族，肖像畫是婚約成立的前提條件，成為男性之間權力交換的媒介。這意味著作為「待轉讓財產」的命運，她的形象與身體早已不屬於自己，而是家族利益的延伸；在她拒絕淪為任人描摹的對象（客體）之後，她的散步也被規劃成可監看的動線，前一位畫家得以從遠處窺探；母親更是嚴格監督畫像進度，是家族監控的具體表徵。

異托邦作為父權構築的地方，女性可能受困其中，但也可能是變動的契機，如莉芳最終逃離（假）合約關係和（真）婚姻體制，當「結婚＝幸福」的神話失靈，她重訂界線，不再用儀式驗證關係，而是以自決的生活安排（離開、回禮、訂下屬於自己的桌子）來找到主體性，「金都商場」從壓迫之處轉化為覺醒的起點。金智英的育兒從家內帶到戶外，雖得以片刻自處，但在咖啡廳、公園卻受到凝視（路人「花老公賺來的錢遊蕩」的嘲語以及「媽蟲」的標籤），顯示母職如何被社會目光框定；在娘家躲開了婆家對媳婦的要求，同時看見母親的壓抑與犧牲；在心理治療室訴說痛苦，儘管未能徹底顛覆結構，也是抵抗的初始。如前所述，蘿拉·莫薇在〈視覺快感與敘事電影〉(Mulvey 1989)中指出，主流電影以男性凝視為中心，女性常淪為被觀看的客體；但在《燃燒女子的畫像》中，導演瑟琳·席安瑪則是「反凝視」，島上段落刻意把男性排除在鏡頭外，畫家瑪莉安描繪艾洛伊絲，在目光的交換中完成「肖像」，兩人建立的是對等的觀看關係，確認愛意，承認互為主體。在母親離開的五天期限，她們在孤島戀愛，畫室、臥房、乃至海邊的行走，構成了一個只有女性的生活場域，沒有父權直接干預，因而擁有了短暫的自由。其中還有女僕蘇菲，三人共同生活、分工合作，這個「小共同體」短暫顛覆了男性中心的家庭秩序，讓女性彼此支持。墮胎的場景進一步突顯這種「異質空間」，在女接生員與同伴的見證下，蘇菲的身體成為女性共同體的承擔，瑪麗安甚至納入畫作，個人經歷提升為集體記憶，打破了父權視女性身體等同於生育工具的宰制，也不再是羞恥的處境，原本不能言說、不能公開的女性經驗，透過藝術保存、再現出來，一如封閉的島嶼莊園屬於貴族財產，卻也幫助了艾洛伊絲擺脫社會監管，逃離婚姻的約束，顯示「異托邦」如何轉化為抵抗的場所。由此可見，異托邦既是囚籠，也是通道，是現實與理想之間的交錯衝突，彼此拉扯。當女性意識到自身的處境，就會進一步思考如何

重新掌控命運，開始質疑、對話，甚至改造規則。換言之，異托邦不只是權力運作的場域，也可能成為女性重塑自身位置的戰場。它的核心意義在於，讓女性偶爾出逃或重新想像自我，卻不是永恆的底護所。因此，女性最終的問題不是「再找到一個異托邦」，而是意識到異托邦的本質，從中獲得真正的自由。

當傅柯談論異托邦時，他關注的是「特定的社會空間如何與權力機制互相滲透」，空間可能是規訓的，也可能形成異質性的場域，讓不同的力量、規範與抵抗機制同時運作。他認為，每個人都處於權力結構的交互影響之中，當個體試圖抵抗支配時，必須從身處的社會脈絡中尋找突破點。因此，各種文化都會創造出一些特殊空間，讓主體重新思考、鬆動和調整自身與既有秩序的關係(Foucault 1986)。但在陳翠梅的電影裏，「牢籠」的意象相對於以上所述的三部電影，卻有了不同的指向——它不強調來自外部的監控與管束，更多來自個人情感的念想，內在意識的固著。《每一天每一天》裏，秘魯看似一個允許自由創作的異地，實則是女主角想要「離開日常軌道」，進入一個重新定義自我之地。但她從沒真正出發，也未曾思索「家」也是權力形構的社會體系，因此，秘魯更像是一個「烏托邦式的想像」。《莫失莫忘》的萍展開新生活，城市同時象徵自由（離開故里）與壓迫（愛情陷阱），但她只是受困於愛情的幻象，沉浸在一場自我想像的依戀裏，在自以為的主動中，其實是性別權力再現而不自知。《丹絨馬林有棵樹》的翹課少女渴望未知的他方，搭遠途巴士、迷路，聊天、等書，是一個「青春的過渡空間」——對文藝、愛情、自由的情感投射。然而，當中年男人說：「妳懂甚麼？」漫遊的意義立刻被貶低了，她的探索和體驗，仍然被定義為不成熟的、尚未「到達」標準的狀態，看似無拘無束卻還是在「被規訓」的框架之中。

《野蠻人入侵》的過氣女星李圓滿，隨著育兒帶來的現實壓力，以及市場對女性的限制，機會大幅減少。畢竟，在電影產業的異托邦中，早已界定了「何種身體」才能繼續存於鏡頭之下。然而，當息影十年的她受邀回歸拍攝一部特技動作片之時，情節同樣簡化了娛樂圈的結構性壓力和現實尖銳的部份。按照角色需求，李圓滿必須習武，影片中非常「禪宗」的場景，正是李圓滿困惑地問：「我是誰？」，羅師傅給了她一記拳頭，問：「誰在痛？」這顛覆了「自我」的傳統定義，迫使李圓滿回到最本能的層面，意識到「身體」

是認識自己最原始、最直接的方法。她透過封閉的武術訓練，逐漸掌握了身體的控制權，挑戰「身體=監獄」的觀點。尤其她在戲中戲裏失去記憶，仍然會戰鬥，意味著她不只是「我記得我是誰」，還包括「我如何行動」。人的內在困境很大因素是與外在社會的對峙，但是，她的極限探索更像是內心的鍛造，成就個人的精神、身體的掌控力——在這個物理性的行動裏，她沒有「戰勝」任何人事，也沒有抵消她的境況，只是不再抗拒過去，僅是改變認知，看清囚禁自己的是「我執」，從中領會「靈魂才是身體的監獄」。因此，她的自由是不再執著於固定情態，接受「我」的可變性。這種身心的雙重蛻變，與佛學的「無常」與「無我」相呼應，一切回歸於內在體悟、自我安頓，兩者之間達到一種平衡。換言之，在陳翠梅的敘事中，角色的掙扎並未形成一種抵抗，而只是個人修行。這個結局又回到「陽光也是劍」的故事，若順應天地，真正的劍道境界，任何事物——光、影、空氣都可以成為武器，因為武技已經內化為自身的一部分。劍不只是鋼鐵，而是意志、心境和外境的延伸，當不再受限於形式，才能真正掌控一切。在電影裏，是模糊了「現實與虛構」、「敘事與非敘事」、「主角與導演自身」的界線，回應了陳翠梅對於本身志業的焦慮與釋然。如此一來，也讓李圓滿與女性處境脫鉤，原本她的拉鋸具有特定性——女性的身體被市場選擇、淘汰，加上婚姻失敗、母職負擔，以致事業停滯；然而她的解決方式是通過身體訓練，在內心昇華一個詩意的消解空間，變成是用了一個女性角色來講述一個普遍的生存哲學，不具性別意識，不質疑權力結構，外在困境變成個人難題，美化了女性處境。

顯而易見，在陳翠梅的影像世界裏，女性角色並未真正「存在於異托邦之中」。她的電影缺乏傅柯所要求的核心條件，其一在於導演忽視空間的批判功能，她們身存的城市、家庭、職場、還是訓練地，都未能開鑿出一方彰顯權力運作並產生抵抗的異質場域。其二因為導演的偏好，矛盾內化為修行，變成「心境」，女性角色的所在地皆無法展現衝突的張力，異質性只能成為烏托邦的幻象或哲學的意境，一個象徵的、超然的、自足的遠方。因此，本文借鑒傅柯的異托邦理論，來對比陳翠梅與其他女性導演在空間處理上的差異；也用來檢驗女性角色的生存處境，反思「詩意美學」有時候會成為一種掩蔽結構性矛盾的文化機制，這正是理解當代東南亞女性影像在美學與政治之間張力的關鍵。

## 結 論

身為馬來西亞新浪潮的女導演，無疑地，陳翠梅的作品在國族認同、族裔敘事上皆展現獨特的個人風格。然而，馬來西亞殊少關注女性議題，單薄的女性書寫傳統，匱乏的文化語境，女性在她的作品中缺乏顯著的性別立場。雖然在多部電影中，性別被借重以建立敘事，但其中的抒情性格、詩意流動，阻礙或超越了女性意識。無論是《丹絨馬林有棵樹》的青春探索；《莫失莫忘》裏的愛情騙局；《每一天每一天》家庭與個人的矛盾；還是《野蠻人入侵》中，母職與自我身份的困惑。她的電影以女性視角切入，卻從未直接挑戰父權社會的馴化，沒有把女性身處之地視為性別與權力矛盾的場域。電影中「我是誰？」的發問，不是一個女性主體艱難的確定自己的性別身份，而是將個人困境轉化為成長的契機。「女性」的掙扎成為「人」的掙扎，最終達致內在的和解，形同私有化結構性的問題。

如此的脈絡下，「遠方」作為陳翠梅電影的關鍵隱喻，不是某個可抵達的地理空間，而是女性角色的自我追尋。它是秘魯、吉隆坡、未知的美麗風景；是愛情、創作憧憬、隨心任意的生活；是離開、尋找、重塑自己的想像。不管是甚麼，她們從未真正抵達，最終領悟了「陽光也是劍」——當個體放下執念，無須外求，歸返自身就能找到真正的自由。這些女性角色皆未意識到「這些社會空間如何規訓個體」，以及看清自身的處境，進而尋找轉化權力結構的方式。因此，她們的掙扎不是試圖突破身體的監禁，而是在靈魂的牢籠中自我消解。而陳翠梅在這些女性的故事（偽自傳）中，以電影為中介，從傳統資源中思考自我與外界的扞格，將本身也美學化了，迂迴地回應了她的生命歷程。本文採取異托邦框架，正可顯現這些女性角色的生存狀態和生活空間，如何在影像中被「普遍化」與「去政治化」。這一點正好呼應戴錦華對「女性」作為「空洞能指」的批判：她們在影像中不再是具體的歷史主體，而是美學、哲學的符號。換言之，兩者構成了陳翠梅影像中女性處境的雙重隱匿。

## 註 釋

1. 馬華電影新浪潮的稱呼源於彭麗君〈馬華電影新浪潮〉一文，指的是 Amir Muhammad（阿謬）（*The Last Communist*, *Apa Khabar Orang Kampung*）、李添興（James Lee；《狙擊手》、《有房出租》）、何宇恆（《霧》、《太陽雨》、《心魔》）、胡明進（《大象與海》）、劉城達（《口袋裏的花》）及陳翠梅等獨立電影人。二〇〇四年，陳翠梅與阿謬、李添興、劉城達以及馬華作家楊嘉仁創立了大荒電影製作公司。彼此支援，除了導演外，也擔任製片、剪輯、攝影、演出工作，既拍劇情長片，也拍短片與紀錄片，二〇一一年停止運作。由於多數電影人的華裔身份和國家政策之故，缺乏國家輔助，只能通過電影節提供的補助金，和各種合製機會繼續拍片，如荷蘭鹿特丹國際影展 CineMart 和 Hubert Bals Fund、韓國釜山影展的「亞洲電影基金」(Asian Cinema Fund)等。何宇恆的《太陽雨》(*Rain Dogs* 2006)是由劉德華的映藝娛樂有限公司投資，該公司為培訓華裔電影創作者的「亞洲新星導」計劃的其中一環。叫好不叫座的藝術電影文化，傳播範圍和影響力有限。之後多年獨立電影浪潮逐漸走下坡，產量驟減，一些導演轉戰商業製作。參見許維賢(2018bc: 306-334)；關志華(2015: 186-188)。
2. 馬來西亞建國以來，國家政策鞏固「馬來人至上」(Ketuanan Melayu / Malay Supremacy)。馬來裔是土地的原生居住者，擁有絕對的統治權力，以及經濟和文化上的絕對優勢。其他少數族群如華裔和印度裔只不過「外來者」。排他的政治思維，落實到「國家電影」上，電影的意識形態都是馬來文化中心主義，即是以馬來語，馬來創作者和藝人掌控電影工業，在地多元族群和多元文化瞭不可見，體制內亦沒有為馬來裔之外的族群留下空間。已故馬來裔女導演 Yasmin Ahmad 的電影觸及多元語言和多元族群，但其異族戀作品 *Sepet*《單眼皮》(2005)影射政府不公引起了爭議。然而也因為她的土著身份，爭議最終不了了之，若是換成華裔或印裔導演，恐怕會演變成社會族群問題。比如陳翠梅拍攝《無夏之年》之時，因為導演不是回教徒，很多情節如打山豬，馬來演員不太肯出演，導演甚至擔心播出會惹來抨擊。一旦馬來西亞的電影審查局認定題材敏感，很容易拍完了卻成為禁片，這也是官方對創作者進行壓制的手段。參見關志華(2015: 173-202)。
3. 國家電影局的電影資金有附帶條件，有政治議程，必須符合一個馬來西亞的理念，以及電影中需要使用多少百分比的馬來語等。即便陳翠梅的《無夏之年》是一部馬來電影，然而其身分也只能申請到大馬發展銀行(Bandar Pembangunan Malaysia)的貸款。這間中還有兩個申請關卡，一、需呈現形象良好的馬來西亞，符合官方推銷的意識形態。二、當國家電影局通過了，才會把案子推薦給大馬發展銀行。銀行在商言商，大荒製作的電影多非商業片子，陳翠梅最終打消了申請念頭。林麗娟申請電影

輔助的時候，直接被告知，馬來人享有優先權，所以不被批准。參見許維賢(2018bc: 324, 329)。

4. 根據 USC Annenberg Inclusion Initiative 於二〇二〇年一月二日發布的研究報告，從二〇〇七年至二〇一九年，全球票房排名前一百的電影中，女性導演的比例平均為四・八％。在二〇一九年，女性導演的比例達到十・六％，是十三年來的最高點。這樣的轉變，是由於部分電影公司開始積極推動多元化與包容性政策，例如華特迪士尼、華納兄弟、環球影業等增加與女性導演的合作；同時#MeToo 運動、Time's Up 和 ReFrame（由 Women in Film、Sundance Institute 等組織發起）等倡議促使電影產業更加重視性別平等，並提供女性導演更多機會等等。參見：USC Annenberg Inclusion Initiative (2020)。
5. 戴錦華分析中國電影中的女性形象如何被塑造為「空洞的能指」，例如第五代導演電影中的女性常被符號化為「傳統／現代」「壓抑／解放」的二元對立載體，其主體性被消解為文化寓言的工具。她指出，此類敘事中的女性「苦難」或「覺醒」，往往服務於男性導演的宏大歷史反思，而表達非真實的女性經驗。她也反思「婦女能頂半邊天」的口號，指出這一能指雖在形式上賦予女性平等地位，卻未真正解構父權結構。「半邊天」成為被國家話語填充的空洞符號，掩蓋了制度性的性別盲視。因此，她借「空洞的能指」揭示女性主義面臨的符號困局：當「女性」被簡化為一個可被任意填充的符號時，其解放意義可能被權力話語收編或消解，掩蓋了真實的性別壓迫。參見戴錦華(1999: 112-130)。
6. 在此說明，傅柯的異托邦的概念並非發展成熟的理論，在論證上仍有未盡之處。後續的學術生涯中，傅柯並沒有繼續發展這個概念，但此概念的多元性和反動性仍有許多探索的可能。傅柯認為，鏡子是一種特殊的空間，它確實存在於現實中，但同時又帶有某種虛幻性質。當我們照鏡子時，可以看到自己的影像，從而確認自身的存在，這使鏡子具有真實性。然而，鏡中的世界並非現實的直接延續，而是一種倒置、重構的映像，帶有某種不穩定和虛擬的特質。異托邦正是這樣一種空間——它既扎根於現實世界，又帶有一種超越或扭曲現實的特性，使人在其中感受到真實與非真實的交錯與張力。參照傅柯(Foucault 1986: 22-27)；王志弘(2016: 75-105)。

## 徵引文獻

- Barthes, Roland [羅蘭·巴特] (1994) 《戀人絮語》 (*Fragments d'un discours amoureux*)。汪耀進、武佩榮 (譯) (臺北: 桂冠圖書), 7。
- 戴錦華(1999) 〈性別與敘事: 當代中國電影中的女性〉。《斜塔瞭望: 中國電影文化 1978-1998》(臺北: 遠流出版社), 89-154。
- De Beauvoir, Simone [西蒙·波娃] (2013) 《第二性》。邱瑞鑾 (譯) (臺北: 貓頭鷹出版社)。
- Foucault, Michel (1986) “Of Other Spaces” (“Des Espaces Autres”) [1984]. Trans. Jay Miskowiec, *Diacritics* 16.1 (spring): 22-27.
- Foucault, Michel [米歇爾·傅柯] (1992) 《規訓與懲罰: 監獄的誕生》 (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*) [1975]。劉北成、楊遠嬰 (譯) (臺北: 桂冠)。
- 河瀨直美 (導) (2006) 《垂乳女》。河瀨直美、河瀨宇乃、河瀨光祈 (主演) (日本: Kumie; Sent Inc.; Arte France)。
- 河瀨直美 (導) (2020) 《晨曦將至》。永作博美、井浦新、蒔田彩珠 (主演) (日本: Kumie; Kino Films; Kinoshita Group)。
- 金度英 (導) (2019) 《八二年生的金智英》。鄭有美、孔劉 (主演) (韓國: 樂天娛樂、春風電影公司)。
- Kristeva, Julia [茱莉亞·克里斯蒂娃] (2016) 《詩性語言的革命》 (*La Révolution du langage poétique*)。張穎、王小姣 (譯) (成都: 四川大學出版社)。
- 關志華(2015) 〈馬來西亞國家電影下的馬來西亞華語電影論述〉。《長庚人文社會學報》 8.1 (Apr.): 173-202。
- 李臺芳(1996) 〈女性電影的兩種意涵: 本質說 vs.反本質說〉。《女性電影理論》 (臺北: 揚智文化事業股份有限公司), 5-19。
- Mulvey, Laura (1989) “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press), 14-26.
- Mulvey, Laura [蘿拉·莫薇] (1989) 〈視覺快感與敘事電影〉。林寶元 (譯) 《電影欣賞》 7.6 [42]: 21-31。
- Nichols, Bill (1994) “Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit.” *Film Quarterly* 47.3 (spring): 16-30.
- 彭麗君 (2008) 〈馬華電影新浪潮〉。《字花》, no. 13 (Apr.-May): 116-117。
- Said, Edward W. [愛德華·薩依德] (2023) 《東方主義》 [1978]。王志弘、王淑燕、郭苑玲、莊雅仲、游美惠、游常山 (譯) (臺北: 立緒文化)。

- Sciamma, Céline [瑟琳·席安瑪] (導) (2019) 《燃燒女子的畫像》(*Portrait de la jeune fille en feu*) (法國：Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold Up Films)。
- 陳翠梅 (導) (2004) 《丹絨馬林有棵樹》。傅慧齡、張子夫 (主演) (馬來西亞)。
- 陳翠梅 (導) (2005) 《南國以南》。鄧壹齡 (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (導) (2006a) 《莫失莫忘》。王麗惠、蔡志賢 (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (導) (2006b) 《蘑菇兄弟們》。何宇恆、張子夫 (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (2007) 趙靜 (訪談)。〈《愛情征服一切》登陸塞城：陳翠梅揭秘賣淫內幕〉。《新浪娛樂》，24 Nov.，北京新浪互聯資訊服務 ([ent.sina.com.cn/m/2007-11-24/01421805460.shtml](http://ent.sina.com.cn/m/2007-11-24/01421805460.shtml))。
- 陳翠梅 (導) (2008) 《儀式之必要》。陳翠梅、張子夫 (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (導) (2009a) 《每一天每一天》。羅木來、Thian See Chua (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (導) (2009b) 〈一個未來〉。《大馬 15》。蔡添強 (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (導) (2010) 《無夏之年》。南農、阿茲曼·哈桑、Mislina Mustaffa (主演) (馬來西亞：大荒電影)。
- 陳翠梅 (導) (2021a) 《野蠻人入侵》。陳翠梅、黃之豫、張子夫、柏榮·裴拉勒、李添興 (主演) (馬來西亞 / 中國 / 香港：大荒電影、天畫畫天 (北京) 影業、香港國際電影節協會)。
- 陳翠梅 (2021b) 訪談。〈陳翠梅：一個人怎麼去講自己的故事〉。《南方人物周刊》，20 Aug.，騰訊公司 ([news.qq.com/rain/a/20210820A08VN500](http://news.qq.com/rain/a/20210820A08VN500))。
- 陳翠梅 (2021c) 羅詠琦 (訪談)。〈寫在《野蠻人入侵》之後：陳翠梅：私電影不僅僅代表個人〉。《ti 訪問 The Interview》，22 Oct. ([theinterview.asia/people/54354](http://theinterview.asia/people/54354))。
- 陳翠梅 (2022) 許金晶、吳欣欣 (訪談)。〈東南亞海風裏的日常生活氣息：陳翠梅導演訪談〉。《豆瓣》，13 Oct.，北京豆網科技有限公司 ([www.douban.com/note/848285689/?\\_i=1603343QTS7Wma](http://www.douban.com/note/848285689/?_i=1603343QTS7Wma))。
- 陳翠梅 (2023a) 孟浪、熊嘴獸 (訪談)。〈我希望自己一直是一個野蠻人／故事人：專訪導演陳翠梅〉。《導演幫：聽導演故事 為導演發聲》，6 Aug.，北京烹小鮮文化傳媒 ([mp.weixin.qq.com/s/S3OBgKTgqfxixrTor8ld0g](http://mp.weixin.qq.com/s/S3OBgKTgqfxixrTor8ld0g))。

- 陳翠梅(2023b) 劉益帆、馮鈺炫(訪談)。〈《野蠻人入侵》導演陳翠梅：我可能在哪裏都是個另類〉。《南方都市報》，14 Aug.  
([m.mp.oeeee.com/a/BAAFRD000020230814830921.html](http://m.mp.oeeee.com/a/BAAFRD000020230814830921.html)).
- 陳翠梅(2023c) 徐魯青、黃月(訪談)。〈導演陳翠梅：《芭比》關於掌控，《野蠻人入侵》關乎放下〉。《界面新聞》，16 Aug.，上海報業集團  
([m.jiemian.com/article/9916147.html](http://m.jiemian.com/article/9916147.html)).
- 陳翠梅(2023d) Felicia(訪談)。〈我喜歡女性力量，為甚麼會被批評「厭女」？〉。《新周刊》，22 Aug.，鳳凰新媒體  
([h5.ifeng.com/c/vivoArticle/v002EnNRdGmwPOqPV1TQtQ-7LKehsxLF5F8t5lwCfoQn224\\_\\_?isNews=1&showComments=0&utm\\_source=chatgpt.com](http://h5.ifeng.com/c/vivoArticle/v002EnNRdGmwPOqPV1TQtQ-7LKehsxLF5F8t5lwCfoQn224__?isNews=1&showComments=0&utm_source=chatgpt.com))。
- 張錦忠(2008)〈抵岸之後：陳翠梅與陳志勇的他鄉想像〉。《國家與族群：離散論述研究計劃》(高雄：國立中山大學人文社會科學研究中心)。
- USC Annenberg Inclusion Initiative (2020) *Inclusion in the Director's Chair: Analysis of Director Gender and Race / Ethnicity across 1,300 Top Films from 2007 to 2019*, 2 January (Los Angeles: USC Annenberg School for Communication and Journalism) ([assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-directors-chair-20200102.pdf](https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-directors-chair-20200102.pdf)).
- 王志弘(2016)〈傅柯 Heterotopia 翻譯考〉。《地理研究》，no. 65 (Nov.): 75-105。
- 黃綺琳(導)(2019)《金都》。鄧麗欣、朱栢康(主演)(香港：第四屆首部劇情電影計劃)。
- 許維賢(2018)《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》(臺北：聯經出版社)。
- 許維賢、林松輝、Jérémy Segay[史愷]、Gertjan Zuilhof[葛江·祝鴻](2018a)〈放映馬來西亞和新加坡：在巴黎和鹿特丹與選片人的一席談〉。房斯倪(譯)。許維賢(著) 2018: 289-305。
- 許維賢(2018b)〈新浪潮？與馬來西亞獨立電影工作者的對話〉。許維賢(著) 2018: 306-325。
- 許維賢(2018c)〈大荒電影的故事：兼側寫幾位大荒導演〉。許維賢(著) 2018: 326-334。
- 許維賢(2018d)〈無夏之年，老家沉進海底：走訪陳翠梅導演〉。許維賢(著) 2018: 335-344。

# WORKS CITED

- Barthes, Roland (1994) *Lianren Xuyu (A Lover's Discourse: Fragments)*. Trans. Wang Yao-Jin, Wu Pei-Rong (Taipei: Laureate Book), 7.
- Dai Jin-Hua (1999) "Xingbie yu xushi: Dangdai Zhongguo dianying zhong de nü xing" ["Gender and Narrative: Women in Contemporary Chinese Cinema"]. *Xieta liaowang: Zhongguo dianying wenhua 1978-1998 [Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua, 1978-1998]* (Taipei: Yuan-Liou Publishing Co.), 89-154.
- De Beauvoir, Simone (2013) *Di Er Xing (The Second Sex)*. Trans. Qiu Rui-Luan (Taipei: Owl Publishing House).
- Foucault, Michel (1986) "Of Other Spaces" ("Des Espaces Autres") [1984]. Trans. Jay Miskowicz, *Diacritics* 16.1 (spring): 22-27.
- Foucault, Michel (1992) *Guixun yu chengfa: Jianyu de dansheng (Discipline and Punish: The Birth of the Prison)* [1975]. Trans. Liu Bei-Cheng, Yang Yuan-Ying (Taipei: Laureate Book).
- Kawase Naomi (dir.) (2006) *Chui ru nü (Tarachime Birth / Mother)*. Perf. Kawase Naomi, Kawase Uno, Kawase Mitsuki (Japan: Kumie; Sent Inc.; Arte France).
- Kawase Naomi (dir.) (2020) *Chenxi Jiangzhi (True Mothers)*. Perf. Nagasaku Hiromi, Iura Arata, Makita Aju (Japan: Kumie; Kino Films; Kinoshita Group).
- Kim Do-Young (dir.) (2019) *Ba er nian sheng de Jin Zhi-Ying (Kim Ji-young, Born 1982)*. Perf. Jung Yu-Mi, Gong Yoo (Korea: Lotte Entertainment, Spring Wind Film Company).
- Kristeva, Julia (2016) *Shixing yuyan de geming (Revolution in Poetic Language)*. Trans. Zhang Ying, Wang Xiao-Jiao (Chengdu: Sichuan University Press).
- Kuan Chee-Wah (2015) "Malai Xiya guojia dianying xia de Malai Xiya Huayu dianying lunshu" ("Malaysian Chinese Language Films under Malaysia National Cinema"). *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences* 8.1 (Apr.): 173-202.
- Li Tai-Fang(1996) "Nüxing dianying de liangzhong yihan: Benzhishuo vs. Fan benzhishuo" ["Two Conceptions of Women's Cinema: Essentialism vs. Anti-Essentialism"]. *Theory of Women's Cinema* (Taipei: Yang-Chih Book Co.), 5-19.
- Mulvey, Laura (1989) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press), 14-26.
- Mulvey, Laura (1989) "Shijue kuaigan yu xushi dianying" ["Visual Pleasure and Narrative Cinema"]. Trans. Lin Bao-Yuan, *Film Appreciation Journal* 7.6 [42]: 21-31.
- Nichols, Bill (1994) "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit." *Film Quarterly* 47.3: 16-30.

- Peng Li-Jun (2008) “Ma Hua dianying xin langchao” [“Malaysian Chinese New Wave Cinema”]. *Zihua (Fleurs des Lettres)*, no. 13 (Apr.-May): 116-117.
- Said, Edward W. (2023) *Dongfang zhuyi (Orientalism)* [1978]. Trans. Wang Zhi-Hon, Wang Shu-Yan, Guo Wan-Ling, Zhuang Ya-Zhong, You Mei-Hui, You Chang-Shan (Taipei: New Century Publishing).
- Sciamma, Céline (dir.) (2019) *Ranshao nǚzi de huaxiang (Portrait of a Lady on Fire)* (French: Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold Up Films).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2004) *Danrong malin you ke shu (A Tree in Tanjung Malim)*. Perf. Foo Fei-Ling and Pete Teo (Malaysia).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2005) *Nanguo yinan (South of South)*. Perf. Ling Tang (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2006a) *Mo shi mo wang (Love Conquers All)*. Perf. Coral Ong Li Whei, Stephen Chuah Jyh Shyan (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2006b) *Mogu xiongdi men (Company of Mushrooms)*. Perf. Yu-Hang Ho, Pete Teo (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (2007) Interview by Zhao Jing. “*Aiqing zhengfu yiqie denglu secheng: Tan Chui-Mui jiemi maiyin neimu*” [Love Conquers All Screens in Seremban: Director Tan Chui-Mui Sheds Light on the Reality of Prostitution]. *Sina Entertainment*, 24 Nov., Beijing Sina Internet Information Service (ent.sina.com.cn/m/2007-11-24/01421805460.shtml).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2008) *Yishi zhi biyao (The Need for Rites)*. Perf. Tan Chui-Mui, Pete Teo (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2009a) *Mei yi tian mei yi tian (Everyday Everyday)*. Perf. Loh Bok Lai, Thian See Chua (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2009b) “Yige weilai” (“One Future”). *Da Ma Shiwu (15 Malaysia)*. Perf. Chua Tian Chang (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2010) *Wu Xia zhi nian (Year without a Summer)*. Perf. Namron, Azman Hassan, Mislina Mustaffa (Malaysia: Da Huang Pictures).
- Tan Chui-Mui (dir.) (2021a) *Yeman ren ruqin (Barbarian Invasion)*. Perf. Tan Chui-Mui, Zhiny Ooi, Pete Teo, Bront Palarae, Lee Thim Heng (Malaysia / China / Hong Kong: Da Huang Pictures, Heaven Pictures (Beijing) Co., Hong Kong International Film Festival Society).
- Tan Chui-Mui (2021b) Interview. “Tan Chui-Mui: Yige ren zenme qujiang ziji de gushi” (“Tan Chui-Mui: How Does One Tell One’s Own Story”). *Southern People Weekly*, 20 Aug., Tencent (news.qq.com/rain/a/20210820A08VN500).
- Tan Chui-Mui (2021c) Interview by Luo Yong-Qi. “Xiezai Yeman ren ruqin zhi hou: Tan Chui-Mui: Si dianying bujinjin daibiao geren.” *The Interview*, 22 Oct., Interview Media (theinterview.asia/people/54354).
- Tan Chui-Mui (2022) Interview by Xu Jin-Jing, Wu Xin-Xin. “Dongnanya haifeng li de richang shenghuo qixi: Tan Chui-Mui daoyan fangtan” [“The Everyday

- Atmosphere in the Sea Breeze of Southeast Asia: An Interview with Director Tan Chui Mui”]. *Douban*, 13 Oct., Beijing Douwang Technology Co. ([www.douban.com/note/848285689/?\\_i=1603343QTS7Wma](http://www.douban.com/note/848285689/?_i=1603343QTS7Wma)) °
- Tan Chui-Mui (2023a) Interview by Meng Lang, Xiong zui shou. “Woxi wang ziji yizhishi yige yemanren / gushi ren: Zhuanfang daoyan Tan Chui-Mui” [“I Hope to Always Remain a Barbarian / Storyteller: An Interview with Director Tan Chui-Mui”]. *Dao Yan Bang*, 6 Aug., Beijing Pengxiaoxian Cultural Media ([mp.weixin.qq.com/s/S3OBgKTgqfxixrTor8ld0g](http://mp.weixin.qq.com/s/S3OBgKTgqfxixrTor8ld0g)).
- Tan Chui-Mui (2023b) Interview by Liu Yi-Fan, and Feng Yu-Xuan. “‘Yeman ren ruqin’ dao yan Chen Cui-Mei: Wo keneng zainali dushige linglei” [“Director Tan Chui-Mui of *Barbarian Invasion*: I Might Be an Outsider Wherever I Am.”]. *Southern Metropolis Daily*, 14 Aug. ([m.mp.oeeee.com/a/BAAFRD000020230814830921.html](http://m.mp.oeeee.com/a/BAAFRD000020230814830921.html)).
- Tan Chui-Mui (2023c) Interview by Xu Lu-Qing, Huang Yue. “Daoyan Tan Chui-Mui: *Babi* guanyu zhangkong, *Yemanren ruqin* guanhu fangxia” [“Director Tan Chui-Mui: *Barbie* Is about Control, *Barbarian Invasion* Is about Letting Go”]. *Jiemian*, 16 Aug., Shanghai United Media Group ([m.jiemian.com/article/9916147.html](http://m.jiemian.com/article/9916147.html)).
- Tan Chui-Mui (2023d) Interview by Felicia. “Wo xihuan nüxing lilian, weishenme huibei piping ‘yannü’” [“I Like Female Empowerment: Why Am I Criticized as Misogynistic?”]. *New Weekly*, 22 Aug., Phoenix New Media ([h5.ifeng.com/c/vivoArticle/v002EnNRdGmwPOqPV1TQtQ-7LKehsxLF5F8t5lwCfoQn224\\_\\_?isNews=1&showComments=0&utm\\_source=chatgpt.com](http://h5.ifeng.com/c/vivoArticle/v002EnNRdGmwPOqPV1TQtQ-7LKehsxLF5F8t5lwCfoQn224__?isNews=1&showComments=0&utm_source=chatgpt.com)).
- Tee Kim-Tong (2008) “Di an zhi hou: Tan Chui-Mui yu Shaun Tan de taxiang xiangxiang” (After *The Arrival*: Imagining Foreign Lands in the Works of Tan Chui Mui and Shaun Tan). *Nation and Ethnicity: A Research Project on Diaspora Discourse Research Projects*. (Kaohsiung: Humanities Center, NSYSU).
- USC Annenberg Inclusion Initiative (2020) *Inclusion in the Director’s Chair: Analysis of Director Gender and Race / Ethnicity across 1,300 Top Films from 2007 to 2019*, 2 January (Los Angeles: USC Annenberg School for Communication and Journalism) ([assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-directors-chair-20200102.pdf](http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-directors-chair-20200102.pdf)).
- Wang Zhi-Hong (2016) “Fuke Heterotopia fanyi kao” (“The Translation of Foucault’s Heterotopia”). *Journal of Geographical Research*, no. 65 (Nov.): 75-105.
- Wong Norris (dir.) (2019) *Jin du (My Prince Edward)*. Perf. Tang Lai Yan, Chu Pak Hong (Hong Kong: Fourth First Feature Film Initiative, FFFI).

- Xu Wei-Xian (2018) *Huayu dianying zai hou Malai xiya: Tuqiang fengge, Huayifeng yu zuozhelun* (Post-Malaysian Chinese Language Film: Accented Style, Sinophone, and and Auteur Theory) (Taipei: Linking Publishing).
- Xu Wei-Xian, Lin Song-Hui, Jérémy Segay, Gertjan Zuilhof (2018a) “Fangying Malai xiya han Xinjiapo: Zai Bali han Lutedan yu xuanpianren de yixi tan” (“Screening Malaysia and Singapore: A Conversation with Programmers in Paris and Rotterdam”), by Xu Wei-Xian 2018: 289-305.
- Xu Wei-Xian (2018b) “Xin langchao? Yu Malai xiya duli dianying gongzuo zhe de duihua” [“New Wave? A Conversation with Malaysian Independent Filmmakers”], by Xu Wei-Xian 2018: 306-325.
- Xu Wei-Xian (2018c) “Da Huang dianying de gushi: Jian cexie jiwei Da Huang dao yan” (“The Story of Da Huang Pictures: Profiling Da Huang Directors”), by Xu Wei-Xian 2018: 326-334.
- Xu Wei-Xian(2018d) “Wu xia zhi nian, laojia chenjin haidi: Zoufang Tan Chui-Mui daoyan” [“A Year Without Summer. Home at the Bottom of the Sea: An Interview with Director Tan Chui-Mui”], by Xu Wei-Xian 2018: 335-344.

## “The Soul Is the Body’s Prison” On Female Consciousness in the Films of Tan Chui Mui

SEE Hooi-Min  
National Chengchi University

### ABSTRACT

Tan Chui Mui, a prominent figure from the Malaysian Chinese Independent Film New Wave, is widely recognized as a pioneering female director. Her films delve deeply into personal narratives and ethnic identities, often intertwining these themes with gender issues. This paper examines her unique female perspective, analyzes the portrayal of women in her films, and investigates the factors contributing to the subtle obscuration of female consciousness.

In exploring the “visibility and invisibility” of women in film, I draw inspiration from Dai Jin-Hua, whose insights remind us that “woman” in film may merely serve as an “empty signifier.” Furthermore, Michel Foucault’s concept of “heterotopia” informs the textual analysis, offering a comparative lens to evaluate Tan Chui Mui’s works alongside those of her contemporary female directors. The paper also investigates how her poetic storytelling, visual aesthetics, and existential philosophy blur gender boundaries and dilute critical perspectives, ultimately hindering the transformation of her female characters into fully autonomous subjects.

KEYWORDS: Malaysian Chinese Cinema, women, self, poetic, Heterotopia



# 尋回父親

## 分析鍾孟宏《陽光普照》中的 分裂、內在客體與修復

應政儒  
朝陽科技大學

### 摘 要

在臺灣新電影之前的通俗／類型電影脈絡中，父親形象往往以健康寫實或類型化的方式被建構，成為鄉土倫理與父權道統的秩序象徵。軍教政宣電影中，父親形象更被推向陽具權威的巔峰。然而，進入新電影時期後，父親的象徵位置逐漸衰落且式微。對此，鍾孟宏的創作可被理解為在此斷裂之後，透過暴力與創傷來重新審視現代家庭與父子關係。從紀錄片《醫生》到《陽光普照》(*A Sun*)，他反覆觸及生／死之本能交纏下的情感經驗，某種愛與恨、攻擊與罪疚以及修復的可能，並在敘事上嘗試將父親重新安置回伊底帕斯結構之中。

本文旨在分析鍾孟宏《陽光普照》中家庭與父子關係的精神層面，並以客體關係理論為基礎，探討無意識與內在客體如何形塑角色間的關係。本文首先由佛洛伊德「我分裂」(*splitting of the ego*)概念切入，進而討論克萊恩(Melanie Klein)如何從客體分裂推展出內在客體的形成，並指向修復的可能。其次，本文結合費爾貝恩(W. R. D. Fairbairn)與溫尼考特(Donald Winnicott)對內在客體的不同解讀，深化對父子關係的閱讀。最後，本文援引羅華德(Hans Loewald)對伊底帕斯情結的觀點，重新思考鍾孟宏電影中「父親」與「家」的精神結構。

關鍵詞：《陽光普照》、分裂、內在客體、修復、客體關係

---

February 15, 2025 收到稿件／November 17, 2025 接受刊登

《中山人文學報》no. 61 (July 2026): 121-154

§ 應政儒，世新大學廣播電視電影學系碩士，現為朝陽科技大學傳播藝術系專案講師、臺南藝術大學藝術創作理論所博士生。Email: ying@gm.cyut.edu.tw

## 前言

侯孝賢早期的作品以自然鄉土為背景，透過小人物的視角展現成長過程中的時代懷舊，深刻刻畫臺灣鄉土與眷村的生活細節與歷史記憶，後期則轉向文明都市，聚焦於現代社會中的頹廢與失落。此情感延展到楊德昌的電影裏則成為「主體只能以自身的空洞作為終極回報」(楊小濱 55)。主體成為行屍走肉般的失能存在，沉浮於資本主義的現代社會中，導致對整體社會符號秩序感到麻木。如同詹明信(Fredric Jameson)在〈重繪臺北〉(“Remapping Taipei”)中所述：「社會整體性彷彿可以從外部感知，就像是一層皮膚，某種程度上被大他者注視，但我們自身卻永遠無法看到」(Jameson 114)。現代都市底下經濟、文化與情感的困境——重構於楊德昌的視野之下。然而侯孝賢與楊德昌兩人共通之處，在於呈現電影中父親功能的崩解與匱乏，不論是《兒子的大玩偶》(1983)裏的小丑父親或其他作品中的父親，皆呈現老弱病殘的形象。至於《海灘的一天》(1983)中的嚴厲父親則淪為性侵犯的形象。如果說戰後臺灣電影時期塑造出的是健康寫實、黨國父親與傳統堅毅的鄉土父親形象，其後則逐漸發展為愛國電影中結合國族與政黨宣傳的家長制父權象徵，那麼從新電影到九〇年代則開始逐步解構並反動這類父親形象。例如蔡明亮的《天邊一朵雲》(2005)，以後現代歌舞手法處理情慾，並將其與蔣中正雕像聯繫，刻畫出原本無所不能的父親如何在新電影後成為病體、批判或戲謔的對象。

鍾孟宏的作品不同於侯孝賢的鄉土懷舊，也異於楊德昌對社會的犀利批判，他以鮮明的類型電影風格重新詮釋現代家庭關係，其風格與形式已然脫離新電影的框架，轉而在類型與寫實的家庭議題交融之中，透過獨特視角審視臺灣的社會文化。這種風格化的美學表現與倫理主題的人文交織，成為他二〇〇〇年後在臺灣電影界穩固地位的關鍵。他的第一部紀錄片《醫生》(2006)透過黑白畫面的冷冽捕捉家庭中隱而未顯的「暴力」，往後從《停車》(2008)到《餘燼》(2024)，皆可見暴力作為一種驅動力在家庭、社會與歷史間徘徊，呈現出張靄珠所謂非正典家庭的另類性。鍾孟宏的「家」總是以不同的家庭關係再現家與人的破碎感，張靄珠通過侯米·巴巴(Homi Bhabha)「無以為家」(unhomely)的觀點指出：「鍾孟宏片中家不成家的詭／鬼異家庭呈現的是時代的變遷、政治社會失序而造成家庭的疏離、錯置、崩解、個人的無

所依歸」(張靄珠 2015: 378)。以此探索「何以為家」以及「我是誰」的題旨。從《醫生》中自殺的菲力克斯(Felix)到《陽光普照》(2019)自殺的大兒子阿豪,鍾孟宏延續新電影中逐漸失能匱乏的父親,殘酷的暴力中雜揉懦弱、無能、失序等矛盾性格於一身,甚至到《瀑布》(2021)中成為僅「提供精子的男人」(01'47"36)。如此強烈矛盾與衝突的父親形象,及其家庭關係成為鍾孟宏電影世界中顯著的作者標誌。另一個鍾孟宏電影的特色是對於雙重對映的運用,張靄珠指出《停車》中透過跳接手法呈現出裁縫師與其父親的情感連結,以及主角陳莫與偶遇的小女孩父親(小馬),也具有雙重性的表現。形構出某種「在家卻無以為家」的詭異(uncanny)且矛盾的狀態(張靄珠 2015: 391-395)。在此一對家的辯證脈絡分析中,張靄珠推導出鍾孟宏的電影中家的母題,呈現為一種既熟悉又陌生的另類家庭樣態,其中她針對《失魂》的結論提出觀點:「去畛域化、再畛域化……不過重新組合的『家』和『我』均跨越了家/非家、我/非我……,開發了另一種精神向度」(張靄珠 421)。

然而,張靄珠關於鍾孟宏電影「家/非家」的論述,以及她所謂「開發另一種精神向度」的說法,究竟意指何種樣貌?由此觸發筆者進一步省思三點問題:(1) 鍾孟宏如何以另類家庭重組家的疆界,並藉此重塑「家」與「父親」的形象?在精神層面上,這個「家」又具備何種結構?(2) 鍾孟宏如何藉由暴力美學與風格化的類型敘事,去演繹父子與家庭關係,並從中探析暴力與父子關係之間的心理機制?(3) 相異於楊德昌或蔡明亮電影中的人物,總是被拋入現代都市中的創傷性廢墟(楊小濱 55),鍾孟宏以修復式的意念貫穿每一部作品,此修復功能又如何與上述兩點提問形成呼應?這些提問因此構成筆者理解鍾孟宏電影敘事及其背後精神分析脈絡的線索。

本論文採用「客體關係理論」(object relations theory)為主要精神分析研究路徑,並建立一組由「分裂—內在客體—修復」貫穿的分析框架來微觀《陽光普照》中的角色與家庭關係。首先,筆者以克萊恩(Melanie Klein)的分裂機制及其心理位置,作為理解迫害性焦慮與修復的基礎;其次,透過費爾貝恩(W. R. D. Fairbairn)的內在客體結構,來分析角色的「我」(ego)如何因分裂而運作於內在精神結構中,並以溫尼考特(Donald Winnicott)的真我與假我論點,來分析角色在抱持性環境(holding environment)失效下的順應性生存形式;最後,於結論處引入漢斯·羅華德(Hans Loewald)的贖罪與修復觀點作

為總結。客體關係的奠基者克萊恩曾分析古希臘悲劇《奧瑞斯提亞》(*Oresteia*)中角色的精神象徵，以及法國小說《如果我是你》(*If I Were You*)中主角的人格經驗，並從中指出：藝術創作者若能善用象徵，描繪愛、恨、破壞、修復及生死本能間的衝突，便能更加貼近普世的心理結構(Klein 1984a: 299)。此一觀點，亦構成本論文將《陽光普照》視為象徵工作之場域進而剖析角色關係與家庭結構的理論依據。

本論文將從佛洛伊德的「我分裂」(*splitting of the ego*)與克萊恩的「類分裂」(*schizoid*)角度切入，探討角色的內在客體關係如何在克萊恩所提出的兩個心理位置中進行運作。克萊恩指出，分裂作為早期心理防禦機制，使嬰兒得以在內在世界中將好／壞客體表徵分離，以暫時抵禦迫害性焦慮，外在母親（乳房）因而被經驗為承載這些分裂表徵的客體。然而，若主體在成長過程中因客體關係失衡，無法保存內在好客體的經驗以修復迫害性焦慮，便可能固著於類分裂位置，進而發展出強烈的怨恨與毀滅衝動，讓攻擊性指向內在好客體與自體，呈現為自我的空洞化乃至自毀傾向。

客體關係取向透過「內在客體」(*internal objects*)的概念，將無意識理解為多個「我」與其內在客體之間所構成的關係性結構，從而開展出對分裂、衝突與防衛的不同精神現象。然而，若僅將內在衝突概念化為二元力量的對抗與拉扯，仍不足以掌握其複雜性。美國精神分析學家湯瑪斯·奧登(Thomas Ogden)透過溫尼考特與費爾貝恩的分裂與內在客體觀點強調，此一衝突並非兩個人之間的對立，而是一個人同時存在兩種不同的行為方式：「把內在心理衝突概念化為相互對立的內在力量的無意識幻想，並不足以表達充分表達一個個體在內心衝突所實際的感受、思考、感知與行為方式」(Ogden 1983: 232)。

首先，鍾孟宏的電影經常呈現雙重角色的對映關係，這可視為分裂機制運作的具體化。在《第四張畫》(2010)中，小翔的哥哥被繼父虐死，倖存下來的小翔則在家暴的陰影下成長，映照迫害性客體如何宰制其內在世界；《失魂》(2013)裏，另一個「阿川」與父親在山間小屋展開宛如精神治療般的對話，整體更像分裂客體的對話場域，父親面對的是「好／壞兒子」的客體崩解與修復衝動；《陽光普照》中的父子關係與司馬光寓言中的「兩個司馬光」隱喻形成對照，將「好／壞兒子」的分裂關係推向家庭倫理與修復困境的核心，指向角色內在「我」分裂的心理動態。

由此可見，分裂機制作乃心理發展的重要基礎。然而，若主體未能有效運用分裂來降低迫害性焦慮並維持好客體的安全感，而過度依賴防禦的結果則可能導致主體固著於偏執—分裂位置。當外在條件又缺乏足夠好的抱持性環境時，主體為了避免關係的崩解而轉向高度順應，逐步形成溫尼考特所述的「假我」(false self)結構，而「真我」(true self)的自發性被迫撤回轉為隱蔽的生存狀態。這種假我系統的防禦雖旨在保護真我，但當真假我系統長期失衡時，主體可能以行動化或身體化的方式維持脆弱的自我連續性，於是，身體層次的順應性表演成為假我運作的介面，構成心理防線的具象化表現。針對此論點，筆者將進一步運用溫尼考特的相關理論加以探討與闡述。

其次，在分裂與內攝(introjection)的過程中，主體形成內在客體與內在關係，並藉此持續組織與連結主體對外部客體的感知、期待與回應。內在客體若經常承載未解的創傷、未竟的愛恨與罪疚等情感，便將影響主體回應現實的基礎方式。例如《第四張畫》中，被虐死的長子可視為小翔另一個分裂的形象；《失魂》中分裂的內在客體「阿川」則取代了原本作為核心主體的阿川；在《一路順風》(2016)中，納豆珍藏著一張「父親」的舊照片，並將對父親的內在想像投射於此物件，試圖追尋遺失的父親形象；《陽光普照》中「雙重司馬光」則作為內在嚴厲父親的象徵，反映出阿豪與父親之間，潛伏著嚴厲內在審級與罪疚交織的關係。

一九一九年佛洛伊德的〈不可思議之事〉(“The ‘Uncanny’”)一文中以「替身」(double)的概念指出，原本熟悉事物，會在潛抑之物回歸時，被重新經驗為不可思議的詭異(Freud 1955)。而客體關係學派的費爾貝恩則進一步指出潛抑與「我」的分裂往往不是要阻斷客體連結，反而是在不可能的關係中尋求維繫的可能，因而使內在客體成為心理結構的核心。循此脈絡，鍾孟宏作品中反覆出現的夢境、噩夢或寓言等段落可被視為，內在客體關係中被潛抑之物的不可思議之事的回返：如《第四張畫》中小翔反覆夢見已故哥哥的場景；《失魂》中「阿川」夢見亡母，以及父親夢見自己被活埋的恐懼；《陽光普照》中阿豪所講述弔詭的司馬光寓言；以及《瀑布》中母親述說的噩夢。在《陽光普照》中，司馬光的寓言在主敘事結構中看似作為陪襯的插曲，然而，透過費爾貝恩的內在精神結構觀點對角色加以剖析，便能發現鍾孟宏的設計並非僅增添戲劇氛圍，而是隱含著角色無意識中分裂的「我」及其所糾

纏的內在客體表徵之間的矛盾與衝突，鍾孟宏以寓言故事作為象徵的形式，從而構成一種詭異回返的詭異氛圍。因此，筆者關注這些抽象的夢境或寓言片段究竟揭示了何種無意識內容？並蘊含哪些關於角色內在客體的指涉？

最後，贖罪在鍾孟宏的作品中，成為重建家庭或修復「非家」狀態的重要過程。當分裂被過度操作，內在客體可能轉化為充滿毀滅性的形象，使好客體難以被信任與保存。相對地，修復的可能性則體現在主體能否承擔失落、緩和內在嚴厲審級的批判，並以感恩回應家庭崩解後的創傷。鍾孟宏也反覆演繹此修復性的客體關係：如《停車》中，陳莫收養了陌生家庭的女兒；《一路順風》中，納豆與司機老許建立了類父子的依附關係；《失魂》中，另一個「阿川」終與父親達成和解；《陽光普照》裏，父親最後接納阿和完成父子間的修復；而在《瀑布》中，小靜不僅消解了對母親的焦慮，更在過程中成為能夠容納母親的「母性」角色。

綜上所述，本文旨在透過鍾孟宏《陽光普照》中「分裂」、「內在客體」與「修復」三個面向，分析角色內在客體關係所構成的家庭如何被演繹，並探討影片如何重構失落的父親位置與父子關係。此一分析將有助於深入理解該片的核心敘事邏輯及角色心理動態，進一步梳理鍾孟宏作品中關於家庭與父親的建構，並補足既有鍾孟宏研究中較少觸及的精神分析向度。

## 壹、分裂作為角色的精神與敘事動力

客體(object)的概念是一個複雜的心理建構，涉及主體透過情感、知覺及記憶所組織的關係對象，既指向外在現實中的人與關係，也在內攝的過程中成為主體內在精神世界中的客體表徵。換言之，個體與外在他人的互動經驗會被帶入內在世界，形成複雜的愛、恨、理想化或迫害的內在關係結構。客體關係理論正是透過解讀主體無意識中的內在客體關係，藉以理解主體於外在現實中與他人互動的型態。此關係可追溯至早期母嬰互動過程，嬰兒如何經由內心構築其所接觸的第一個客體，並在發展過程中，經歷經驗從「部分客體」到「整體客體」的轉變。如奧登所言：「客體關係的內化必然涉及自我的分裂，分裂出的部分在被壓抑後形成內在客體，而這些內在客體彼此之間處於特定的無意識關係之中」(Ogden 1983: 227)。內在客體關係也涉及投射

與內攝的往返，以及幻想與現實之間的持續交織，個體正是藉此經驗回應外界，並構成其「內在客體世界」(complex internal world) (Segal 4)。

首先從分裂的層次進行闡述。佛洛伊德與布洛伊爾(Joseph Breuer)在歇斯底里研究與催眠經驗中發現「心理分裂」(splitting of the psyche)與「意識分裂」(splitting of consciousness)的概念，<sup>[1]</sup> 對於歇斯底里患者而言，一部分的心理觀念(ideal)因無法納入「我」的意識，故必須藉由分裂的防禦機制加以排除、潛抑或隔離。其後，佛洛伊德在第二拓樸論中以「它」(id)、「我」(ego)與超我(superego)的分化來描繪心理地誌的關係。<sup>[2]</sup> 晚年佛洛伊德在未完成的論文〈防禦過程中「我」的分裂〉(“Splitting of the Ego in the Process of Defense”)中，他進一步以分裂說明「我」在不同要求之間，如何出現不相容的裂縫。文中指出，面對本能滿足與現實威脅的衝突，「我」未必只能在「承認現實而放棄滿足」與「否認現實以維持欲望」間二選一，佛洛伊德提出第三種選擇：透過「我」的分裂使兩種互斥態度並存。<sup>[3]</sup> 而此否認得以藉由戀物等替代物被轉化為一種折衷形成(compromise formation)，以維持滿足並緩解焦慮。

克萊恩承襲分裂的概念將之運用於客體關係的建構。她觀察到嬰孩面臨現實環境的焦慮時，會將首要客體（乳房）分裂為好／壞的客體，即「客體分裂」(splitting of the object)，藉由分裂並伴隨投射，將難以承受的壞客體排除，以維持好客體的理想化與安全感，此過程形構成「偏執—類分裂位置」(paranoid-schizoid position)的基礎，<sup>[4]</sup> 克萊恩認為，分裂是理解嬰兒心理的核心關鍵，嬰兒可透過分裂緩解焦慮，並在心智成熟後將分裂的經驗加以整合，以強化「我」的功能；反之，過度分裂則會導致極端的偏執與焦慮。費爾貝恩延續佛洛伊德與克萊恩的觀點，指出：「分裂(schizoid)的概念衍生於『我』的分裂(splitting of the ego)」(Fairbairn 9)。他認為，嬰兒面對無法忍受的客體時，會選擇將其分裂並潛抑，試圖於內在世界中掌控這些無法在現實中滿足自身的客體。比昂(Wilfred R. Bion)則進一步深化克萊恩的分裂與「投射性認同」(projective identification)概念，並將之應用於精神分裂症患者的分析中。他指出，精神分裂患者會將無法承受的現實部分分裂後投射到外部客體上，這些投射出的心理碎片在幻想的協助下，彷彿成為獨立並具有「生命」

的內在客體。比昂將其稱為「怪異客體」(bizarre object)，患者因而感受到這些怪異客體持續且嚴密的監視(Bion 345)。

在《第四張畫》、《失魂》與《陽光普照》中皆可見鍾孟宏反覆以分裂去描繪家庭關係。父子或兄弟關係往往被配置為一組矛盾並存的象徵。當父親面對不可承受的威脅與恐懼時，分裂性的防禦便可能被啟動，將兒子區分為「好兒子」與「壞兒子」，以暫時維持內在秩序。例如《第四張畫》中繼父面對另一個被虐死兒子的亡魂復返；《失魂》中老父親面對另一個「阿川」的出現；《陽光普照》中，父親阿文以否認的方式排除壞兒子，認同並接納好兒子。這些段落的敘事刻畫，皆呈現了偏執—類分裂位置的運作，透過將矛盾切割為可管理的兩極以調和焦慮並迴避崩解。克萊恩指出，在嬰兒的無意識幻想中，對「壞母親」的攻擊會引發罪疚感，彷彿自己摧毀並失去了「好母親」，而罪疚亦可能啟動修復衝動，使主體朝向整合好／壞客體，並認知到客體的整體性。

值得注意的是，克萊恩所談的罪疚與修復，原初指向母親客體，但若把視角轉向父職位置的象徵化層次，則可發現，鍾孟宏電影中反覆出現「失落—回返—修復」的父子敘事，也可被理解為修復動力在家庭倫理中的運用：父親因傷害、否認或排除某個兒子所產生的內在張力，以失落、哀悼、補償、甚至替代性收納的方式回返，推動父職位置從二元切割到逐步走向鬆動，朝向較能承認整體客體的方向移動。

《陽光普照》的英文片名 *A Sun* 由此可被視為一則寓言式註腳。片中藉由兄弟二人的好壞對立，將父親在分裂與整合之間的歷程外顯為可見的象徵結構，從克萊恩的視角來看，兩個兒子實則是父親面對迫害恐懼後經由分裂防禦而產生的心理隱喻。就本文的觀點，“a son”對應表層角色敘事架構，“a sun”則深入探究角色的內在客體關係，兩者交互纏繞之下才得以更全面去理解，角色如何由分裂與迫害的關係逐步走入修復與感恩的整合，並重新安放於家庭倫理的位置。本文則據此追問：陽光如何調節客體關係的失衡，並使家庭倫理成為可被承擔的關係結構，從而讓陽光與陰影以更和諧的方式交錯共存？

在《陽光普照》中，父親對阿豪的高度期許，不僅呈現家長主義式的倫理要求，也可探究出父親將自身未竟的欲望與失落經驗寄託於下一代，期待

藉由子女的成功來填補內在的匱乏，亦即「渴望通過孩子的成功來降低自身的恐懼」(Klein 1984b: 321)。在此脈絡下，父親對阿豪認同的深層動力並非發自純粹的驕傲或肯定，而是試圖把優秀的客體形象內攝為「理想我」的支撐，透過阿豪的表現獲得自戀性的補償，並以此對抗內心深處的焦慮與恐懼。阿豪因而逐步成為父親理想化的載體。相對地，阿和則被置於壞兒子的位置而遭到否認與排除。正如父親阿文所述：「每次我都只回答一個，你知道我為甚麼說一個嗎？因為在我心裏，我從不承認有過阿和」(02'21''48-02'22''25)。此一否認並非單純的情感冷漠，而是一種分裂的防禦機制：父親試圖把迫害性的威脅與失敗的可能性切割並轉嫁到壞兒子之上，藉此維持自身作為理想父親的想像。然而，這樣的切割，也如同摧毀了一部分的「我」(Klein 1984a: 7-8)。影片捕捉了父子之間長期疏離冷漠的互動，即使阿和自輔育院返家，父親依舊避而不見，持續以否認的方式排除阿和作為迫害性客體表徵的存在，並試圖維持其孱弱的理想父親形象。

最後，當父親逐步意識到自己先前所否認與攻擊的壞兒子其實並非純然的迫害性對象，也同時承載了關懷、依附與被需要的客體關係時，原先以分裂維持的好／壞二分開始鬆動。於是，愛恨得以被同時承擔的經驗進而引發罪疚感，並推動父親朝向憂鬱位置的運作移動，而不再只是透過理想化來維持虛幻的完整與滿足，並開啟修復的可能。電影中以一場夢境作為關鍵的敘事轉折。阿豪的鬼魂復返，陪伴父親走在眷村小路上，父親驚醒後卻茫然走到佈滿紅色交通錐的駕訓班場地。頗富超現實諷刺意味的影像，彷彿將父親對阿豪的期待具象化為警示與隔離的符號，原以為的愛實則為阻斷與壓迫，而未必真正回應阿豪的客體需求。換言之，阿豪在夢中的告別，也意味著父親需要撤回對理想化兒子的期待，並開始認知到自己在理想化要求中所造成的傷害，罪疚因此浮現進而弱化內在的迫害感，因罪疚感具有修復作用，故推動了敘事的轉折在接續的超商場景中，父親首次意識到自己過去對阿和的忽視、否認與攻擊所造成的破壞性傷害。兩場兒子相關的戲，層層遞進使父親開始把原本壞的客體表徵轉化為好客體經驗，逐步展開與阿和的修復歷程。這種修復動力更進一步呈現為父親駕車撞死威脅阿和的黑道菜頭的場景。<sup>[5]</sup> 此一突發的暴力行為，若置於憂鬱位置的罪疚脈絡中，可被理解為，父親在面對所愛客體可能再次失去的恐懼時，經由保護並修復受傷的客體，

一方面，緩解內在破壞衝動的焦慮，另一方面，也重建自己作為能夠保護與承擔的父職位置。

反觀阿豪的分裂機制則顯得更為複雜。費爾貝恩的分裂觀點指出此為人們精神發展過程中無可避免的普遍現象。某些既視感(Déjà vu)或是無法區辨的過去與現在、現實與幻想、乃至夢境與清醒之間的經驗，皆可視為分裂現象的表現(Fairbairn 8)。電影在阿豪首次出場時，即透過剪輯來突顯阿豪的分裂感。鏡頭先捕捉他趴睡在補習班桌上，周圍坐滿同樣熟睡的學生。然而當阿豪甦醒起身後，鏡頭隨即切換為空無一人的教室，他茫然環顧周遭，畫面再以跳接(jump cut)回到座無虛席的補習班。此一跳接的手法，模擬出分裂所造成主體存在的不連續感。<sup>[6]</sup> 此外，費爾貝恩亦提出三點可辨識的分裂特徵，包括：(1)無所不能的態度，(2)孤立與超然的態度，(3)思想過度專注於內在現實。但他同時強調，這些特質未必以外顯的退縮呈現，也可能包裹在表面熱絡的社交樣態之下，內裏仍維持著深層的冷漠與疏離(6)。對應於此，阿豪在片中被刻畫為冷靜、謙和且內斂的形象。當補習班女同學郭曉貞在餐廳試圖與阿豪攀談時，他多以淡漠回應。此場雙人對話戲的場面調度中，畫面首先隔著玻璃，以建立鏡頭(establishing shot)呈現阿豪用餐的場面，使室內燈光與戶外倒影映現為多重疊合的影像，人物遂被置於一層虛像般的反射之中。其後，阿豪則持續背對鏡頭，當郭曉貞入鏡並示意要坐到他面前時，鏡頭仍維持其背影，直到郭曉貞提出問題後，才切入他近景的反應鏡頭。此外，在兩人的距離配置上，取鏡也形成非對稱關係。郭曉貞再次的追問，以特寫的迫近呈現其主動性，阿豪則停留在較疏離的近景。最後，當郭曉貞正式自我介紹之後，鏡頭並未再切回阿豪的反應，而是直接轉入下一場戲。這段看似簡易的雙人對話，已充分表述阿豪與他人之間的深層疏離。若將此餐廳戲與補習班段落的跳接處理相互對照，阿豪彷彿難以感知自身在時間中的連續性。而餐廳戲中的玻璃倒影，也呈現他與周遭環境的不確定感，浮動的虛像也暗示其存在感的不安定感。全片中阿豪的戲雖僅有七場：補習班、餐廳、公車站（講述司馬光寓言）、探監、自殺前的梳洗、自殺後的蒙太奇獨白、鬼魂復返於夢境中。然而鍾孟宏仍相當細緻地刻畫每一場戲所演繹的分裂心理狀態。若以自殺作為分水嶺，前半段以三拍的戲劇節奏來建立阿豪、強化衝

突並引出馬光寓言，中間以探監作為轉場，後段再以三拍節奏來推進自殺及其後續狀態。

鍾孟宏在阿豪的每一場戲中，皆以某種隔離的邊界來進行場面調度，例如跳接、玻璃反射、作為寓言性界面的水缸、監獄外的柵欄與接見時相隔的塑膠板、自殺前阿豪凝視鏡中自我的停滯姿態、以及父親的夢境中與阿豪鬼魂之間的區隔。費爾貝恩形容這種分裂現象為去人格化與去現實化的表現：「人造的感受（不論指向自身或環境），玻璃板(plate-glass)的感受經驗，對熟悉的人或環境有不熟悉感，對不熟悉的人有熟悉感」(Fairbairn 5)。此外，阿豪的自殺作為第二幕上半部轉入下半部的小高潮戲，鍾孟宏透過一組蒙太奇影像，將阿豪的內在客體世界推向更大的心理空間尺度。觀眾跟隨阿豪的畫外音，得進一步理解抽象的司馬光寓言背後那份孤絕心境。畫面呈現近乎停滯的臺北城市，在大面積光影切割之下，阿豪獨自佇立街頭，城市景觀彷彿不再是可供互動的外在世界，而更像映照其內在被隔離的荒涼地景，呼應於他所講述的司馬光寓言中蒼茫蕭瑟的森林。此段蒙太奇影像不僅描繪阿豪分裂的心理狀態，也將內在現實凌駕外在現實的困境予以具體化。

## 貳、司馬光的寓言：「壞客體」的內化與自我分裂的建構

分裂作為防禦機制，必然伴隨內在客體的形塑。此概念雖非由佛洛伊德首提出，但其思想中已隱含此概念的雛型。一九一四年佛洛伊德在〈論自戀〉(“On Narcissism”)中提出「原自戀」(primary narcissism)與「次自戀」(secondary narcissism)。嬰兒的力比多隨著「我」逐漸成形之後，在全能思維的引導下，將此力比多投注到「我」之中，此過程即為「我力比多」(ego-libido)。其後一部分投注到客體身上，便形成「客體力比多」(object-libido)。當投注於客體的力比多被撤回回到「我」，則為次自戀。原自戀全能感下所形成之物為「理想我」(ideal ego)，當全能自戀的狀態被迫放棄，取而代之的是「我理想」(ego ideal)的出現，這是一種由個體內部建構的理想形象(Sandler *et al.* 6)。「我理想」涵蓋三個範疇：自我衡量尺度、自我稽查與自我批判。主體的自戀並非只停留於自身封閉的滿足，而是在「我力比多」與客體投注之間發生移動。外部期待與理想若長期處於壓力下被內化，便可能深化「我理想」的內在衡量的尺度，並逐漸形塑一種嚴苛的「心理審查者」(psychic agency)，而此概

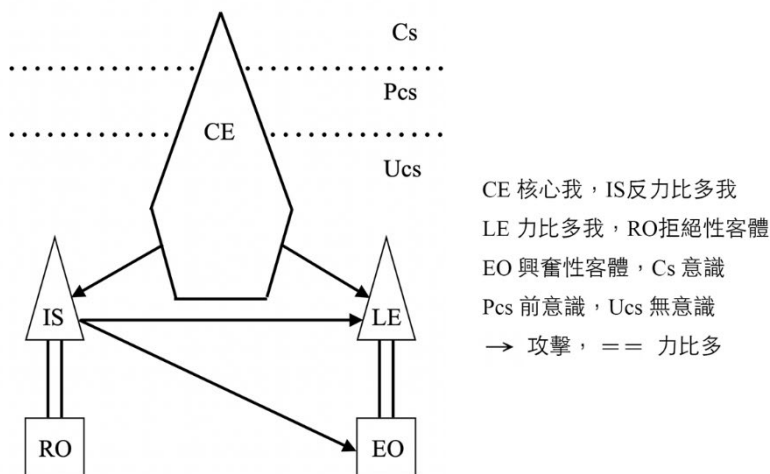
念也構成日後超我理論的基礎（彼時佛洛伊德尚未正式引入超我一詞）。當「我」與「我理想」之間落差過大時，內在批判會被強化。而在失落與認同使客體撤回「我」之際，批判更可能轉向對自身的攻擊。

一九一七年，佛洛伊德在〈哀悼與憂鬱〉（“Mourning and Melancholia”）中，進一步勾勒出內在客體的輪廓。他指出，主體在失去外部對象後，可能透過認同與內攝把客體投注撤回「我」之內，因而使與客體的外部關係轉移為一種內在關係。此關係可能是慰藉的愛，也可能是破壞性的攻擊。內化的客體並非簡單地儲存在「我」中，而是促使「我」產生分裂：「而『我』與所愛者之間的衝突則轉變為一道裂縫，介於批判行動以及因認同而發生轉變的『我』之間」（Freud 2022: 131）。換言之，此分裂導致個體的「我」出現兩個活躍的部分：「批判性的我」與「被認同的我」，前者透過內在審級機制持續監督，而後者則藉由失去的客體作為認同。兩者之間的張力構成憂鬱狀態中自我攻擊與罪疚的核心動力。在此基礎上，克萊恩將內在關係推進為早期客體表徵的組織方式，特別是以部分客體的分裂（好／壞表徵）來理解迫害性焦慮與修復動力。而費爾貝恩則進一步把「我」分裂與內在化關係推至結構層次，發展出「內在精神結構」的模型。由此，佛洛伊德的認同、撤回投注與批判性審級的框架，得以成為客體關係學派將內在客體推進到發展與結構層次的重要入口。

沿此基礎，克萊恩進一步把這種內化與審級的動力放回早期心理發展的脈絡中理解，自佛洛伊德的超我、死亡本能及無意識幻想出發，發展出具獨創性的內在客體理論。她主張內在客體主宰著主體的精神世界，並提升客體在驅力理論中的地位，以修正佛洛伊德將驅力視為純粹追求享樂的觀點，從而主張驅力基本的發展是朝向客體（Clair 41）。費爾貝恩肯定此一貢獻，並指出「在克萊恩的內在客體概念中，客體關係的研究才可能替精神病理學帶來重要成果」（Fairbairn 60）。他認為：「過往心理學只專注於對個體與客體之間的關係，而精神病理學則轉變為研究『我』與其內在客體之間的關係研究」（60）。在此基礎上，費爾貝恩深化對好／壞客體潛抑的解釋，提出「使人滿足的客體」（satisfying object）與「無法使人滿足的客體」（unsatisfying object）來更細緻的區分客體分裂的內在運作。他指出：「毫無疑問，壞（無法使人滿足）客體也可能同時令人欲望」（111）。因此，主體並非單純排除壞客體，

而是傾向將不可忍受卻無法放棄的客體關係內化，並透過「我」的分裂將其安置於內在無意識系統中。相對地，使人滿足的好客體則在意識層面形成「核心我」(central ego)的連續性與自我感。費爾貝恩與克萊恩對於內化觀點的分歧理解，也正構成兩人理論之間的重要差異。<sup>[7]</sup>

費爾貝恩強調，佛洛伊德在潛抑與歇斯底里研究中所發現的臨床現象，已指出分裂在防禦運作中的關鍵性。一九四四年費爾貝恩發表於《國際精神分析期刊》的論文〈客體關係觀點的內在精神結構〉(“Endopsychic Structure Considered in Terms of Object-Relationships”)一文中，<sup>[8]</sup> 他透過分析一位歇斯底里女病患的夢材料，<sup>[9]</sup> 闡述了如何將單一的「我」分裂為五個內在的精神結構模型，並以圖式呈現其動態關係，如圖一所示：



圖一：內在精神結構圖(Fairbairn 105)

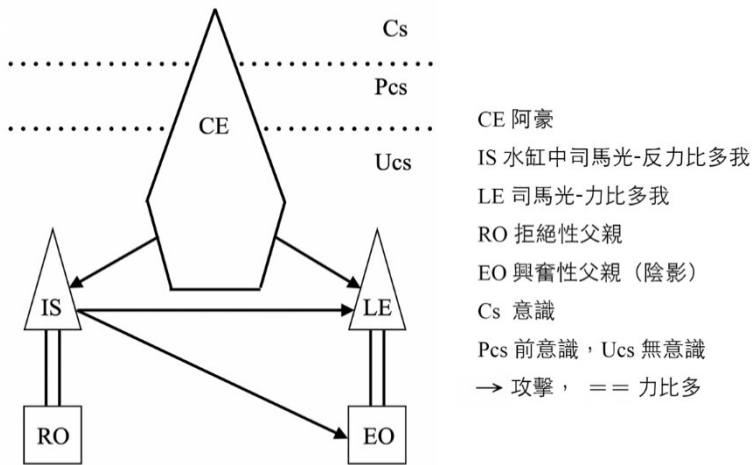
首先，當外在客體以無法使人滿足的方式被經驗，而主體又無法改變關係情境或撤離時，出於對客體連結的需要，主體傾向將此關係內化，使之在內在世界中得以被保存與掌控。然而，這種內化同時也把不可忍受的拒絕與攻擊帶入精神內部，若缺乏足以支撐的使人滿足的關係經驗，主體便可能於內在關係迴路中反覆承受攻擊與否定，因而陷入被壞客體吞噬的困境。第二，壞客體之所以難以被放棄正在於其兼具折磨與誘惑的雙重特質。費爾貝恩將這種矛盾稱為「魔鬼的協議」，此觀點不同於佛洛伊德在〈十七世紀魔鬼學

神經症案例》(“A Seventeenth-Century Demonological Neurosis”)中，將惡魔單純視為欲望的象徵。費爾貝恩認為，個體出賣靈魂給魔鬼並非單純追求享樂，而是出於對客體的尋求(object-seeking)，此點在鍾孟宏電影中表現為對缺席或殞落父親的渴求。第三，為了在「無法放棄」與「難以承受」之間取得折衷，主體在內化壞客體後會進一步將之分裂為兩個面向：「拒絕性客體」(rejecting object, RO)與「興奮性客體」(exciting object, EO)。在費爾貝恩的模型中，「拒絕性客體」與「反力比多我」(antilibidinal ego[internal saboteur], IS)形成一組互相強化的內在關係迴路。拒絕、批判與否定被內化為持續的攻擊性審級，使主體陷入自我否定與自我攻擊的循環。相對地，「興奮性客體」主要作用於「力比多我」(libidinal ego, LE)，象徵那個被承諾卻不可得的滿足，因而持續強化匱乏感與渴求衝動。費爾貝恩指出，「如果孩子的客體以壞的方式呈現在他面前，他會感到自己是壞的」(Fairbairn 64)。

在費爾貝恩的內在精神結構模型中，內化的過程會把壞客體分裂為不同面向，進而構成「核心我(central ego, CE)、力比多我、反力比多我」。筆者據此進一步分析《陽光普照》中阿豪如何在父親的期待、評判與缺席之間，將其內化為一個既依附又拒絕的父親形象，並使其以寓言意象的方式回返於司馬光段落之中，於是阿豪、司馬光、以及水缸中的司馬光因而構成一組可被視為內在關係的客體表徵。阿豪的自殺不僅與《醫生》中「自殺」的菲力克斯形成互文，也指向臺灣作家袁哲生的自殺事件，編劇並進一步引用袁哲生《寂寞的遊戲》(1999)所收錄的〈脆弱的故事〉一文，其中所述的雙重司馬光故事，<sup>[10]</sup> 以此作為進入阿豪內在精神世界的通道。若從費爾貝恩的觀點觀來看，「捉迷藏」不僅是一種遊戲，更可被理解為一種關係形式。主體在藏匿與暴露之間往返，追尋被找到、被承認、被看見的可能，也就是客體尋求的持續運作。然而，在阿豪的寓言結構中，回應這一尋求的並非一個能夠滋養與承認的客體，而更接近於內化的拒絕性客體及其與反力比多我的結盟。這是一種以否定與貶抑的方式回返，使客體尋求被囿限在拒絕性的關係之中，呈現出一種強迫性的重複與自我攻擊式的內在關係。

在司馬光寓言段落中，主述者阿豪為「核心我」，當他面對一個既令人渴望又持續令人受挫的父親時，問題並非將父親潛抑到無意識而已，而是將這段矛盾衝突的父子關係內化，並把父親分裂為「拒絕性父親」與令人渴求

的「興奮性父親」，由此分別對應於兩個分裂的「我」：「反力比多我」和「力比多我」。據此，筆者將寓言中的意象對應為：「司馬光—力比多我(LE)」與「水缸中司馬光—反力比多我(IS)」來呈現阿豪內在關係中並存的分裂結構，如圖二：



圖二：阿豪的內在精神結構圖

與其說阿豪講述一段弔詭的雙重司馬光故事，不如說更像一場自身噩夢式的內在表徵，展現阿豪內在結構中具有攻擊性的位置（反力比多我），這個既熟悉又陌生的「我」之所以令阿豪恐懼，正在於它並不是單純的自我批判，而是與拒絕性父親緊密依存，形成一種帶有父親權威語調的內在審級。於是，水缸更像一個象徵性的容器，盛裝並保存著拒絕與自我否定的話語，使內在結構中的攻擊被反覆強化。相對地，司馬光可被理解為力比多我的象徵位置，仍在遊戲中追求一個能夠承認與滋養的父親。因此，在這組內在結構中（父親以拒絕與誘惑兩面被內化），反力比多我的攻擊一方面朝向於力比多我的渴望，使渴望本身轉為自我否定，同時也指向阿豪無法在父親身上獲取到的「陰影」。阿豪口中「二十四小時照耀的陽光」正是把太陽表徵為父親的攻擊性的隱喻，<sup>[1]</sup> 這道照耀而下的光，實則來自父親的拒絕與自我否定的攻擊，興奮性客體作為一種不可企及的奢望，背後亦潛藏著某種程度的認同與依附。

換言之，阿豪渴望父親能夠給予他陰影，也正因這份陰影不可得，他只能以「資優生」的位置作為與父親維繫連結的替代路徑。然而，當理想化與要求無法真正回應主體的需要時，內在審級的語調便轉為更嚴厲的自我否定使矛盾與衝突持續累積，罪疚與罪惡感亦隨之升高。阿豪的內在世界因而呈現出如寓言場景般的匱乏與憂鬱風景。外在他扮演好兒子、好同學與好哥哥的角色，內在卻因反力比多我的攻擊下逐步耗損。這種過渡的人格扮演不僅遮蔽了力比多我的渴望，也反過來強化反力比多我對自身（力比多我）以及父親（興奮性客體）的攻擊。<sup>[12]</sup> 內在結構再現出主體力比多的強烈矛盾，以及反力比多我所施加的破壞性攻擊。最終，攻擊衝動轉化為內在的魔鬼話語。

反力比多我的攻擊傾向，常使人將其視為近似超我的自我懲罰機制，但其中仍有細微差異。<sup>[13]</sup> 儘管如此，反力比多我的破壞運作可透過超我的框架來適當的理解。當父親的關愛與期許被阿豪內化後轉化為超我嚴苛的律令，<sup>[14]</sup> 便替反力比多我提供自我否定與批判的因子。克萊恩亦指出：嬰兒在與父母形成內在關係後，透過無意識幻想認為他們正活在自己的身體當中，形成內在(internal)或內部(inner)客體(Klein 1984b: 345)。<sup>[15]</sup> 在此脈絡下，水缸中司馬光所表徵的父親，不只是被拒絕的父親經驗，更象徵著一位嚴苛的超我父親。此內在客體以監視與迫害的方式驅動阿豪不斷自我否定，不容許他展現任何瑕疵與脆弱。這種無法獲得滿足的渴望，最終累積為長期的匱乏與失落感。主體也會因此體認到自身的無價值感與「壞」的存在，「他感知到自我價值受到威脅，並在自卑感中覺得自己是壞的」(Fairbairn 113)。當渴望本身變成必須被懲罰的對象時，費爾貝恩更進一步指出：「內在破壞者的攻擊，再現出兒童對於母親身為誘惑者原初的怨恨，因為母親掀起兒童的需要，但拒絕給予滿足，甚至因此給予束縛」(115)。因此，當反力比多我與力比多我之間的衝突失衡且反力比多我長期佔優勢時，主體的渴求不僅會加深壞我的經驗，若往極端發展則是無法宣洩的攻擊導向內在，並以自毀的方式來消滅內化的壞客體，「小孩所經驗到的是徒勞無功的發洩與力比多的耗盡，因此這可視為一種解體與瀕臨精神死亡的經驗」(113)。

## 參、失衡的內在客體：真我與假我

為何一個平日體貼、溫和且順從的人，會在無預警之際走向自我毀滅？除了前述觀點，可再透過溫尼考特提出的多重「我」的組織理論來進行理解。溫尼考特一向強調環境對主體的重要性，他在一九六〇年〈從真我與假我來看「我」的扭曲〉(“Ego Distortion in Terms of True and False Self”)一文中指出，當足夠好的母親可以適應與嬰兒的關係，嬰兒也能穩固的透過與某物件的連結（例如毯子、手指或奶嘴）來承受母親暫時的缺席。相反，若母親不適應此關係而營造出對嬰兒而言不安全的環境，被阻斷的連結將導致嬰兒處於孤立與隔絕，從而依賴假我的順從。嬰兒雖活著，事實上卻活成一個虛假的「替身」(Winnicott 1994: 145-148)。假我為了讓真我不受環境的攻擊而將真我隱蔽起來進行保護，但若環境持續無法回應真我的自發性，假我便可能被迫膨脹為主體的主要運作方式，形成防禦的代價則是抑制了主體欲求。

阿豪的處境正體現以順從換取存續的矛盾，一方面經由外部順從來確立自身的存在，另一方面，他只能站在父親給予的陽光下，任何對陰影的渴望都遭到拒絕，因而迫切需要以假我維持可被期待的形象，在此，順從則成為對自身的背叛與隱藏真我的手段(Laing 98)。因此溫和的順從之下是隱含著諸多的恐懼、焦慮與恨。客觀上，父親為阿豪提供了物質生活所需的一切，然而，這種寵溺實則是一種病態共生關係。在阿豪的主觀經驗中，父親的關照同時也帶著規訓。例如當父親在補習班交付補習費給阿豪，也一併交給他「把握時間，掌握方向」的駕訓班筆記本。筆記本不僅象徵父親的期望與依賴，也體現出超我的嚴厲律令。片末當媽媽與阿和在整理阿豪的遺物，發現十餘本未曾使用的筆記本，這充分反映阿豪經年累月在父親的壓迫式期許下被深層的匱乏性失落所佔據，阿豪尋求的是陰影的休憩之處，而父親則持續給予象徵制約與期待的筆記本，使陽光從原本的滋潤轉為黑太陽般的壓迫性關係。病態共生下的自主性喪失，也會讓受照顧者過度屈從自身以適應環境(Winnicott 1994: 150)，並壓抑想獲得回應滿足的聲音進而在內部形成自我否決的魔鬼話語。

倘若真我缺乏良好的發展條件與立足點，主體便可能以過度膨脹的假我來維持生存與適應，而在某些極端情境下假我也可能以極端的防禦手段來排除真我遭受更徹底的侵犯，在此所謂的防禦手段即為自殺(Winnicott 1994:

143)。真我長期承載的壓迫越大，由假我驅動死之本能衝動的反撲也越強烈。阿豪內化父親的期待並將之等同於自我目標，卻同時壓抑自身欲望，在此失衡之下，他逐漸感到內外世界皆不可掌控，最終把自殺作為一種極端的防禦方式來摧毀內在與自身分離的「異己意志」（水缸司馬光），藉由攻擊假我的順從來「保護」真我。在假我防禦機制的運作下真我的被迫退縮，會讓主體因而逐漸經驗到「我」與身體之間的疏離，出現近似「我的身體不是我的身體」的異化感，彷彿身體是跟隨他人存在無法受到自主掌控，情感也隨之變得隔離且機械化，正如阿和對父親所言：「哥真的是一個很好的人，甚麼事都替大家設想，但其實我們沒有一個人，真正知道他心裏面在想甚麼」（01'32"58-01'33"13）；郭曉真也對阿豪媽媽說：「他對人很好，有時候他好像把所有的好都給別人，忘了留一點給自己」（00'58"40-00'58"52）。誠如溫尼考特所言：

其特徵在於，它非常容易造成欺騙。外界可能會觀察到高度學業成功的人，其實有著令人難以相信的那種真實的痛苦，而當事人則會在愈成功時，愈感到自己「虛假」。當這樣的個體不是展現其潛力，而是以某種方式自我毀滅時。所有那些對該個體寄予厚望的人都會感到震驚。（Winnicott 1994: 144）

可窺探出，阿豪把自身讓渡給環境（如同臺北街景的蒙太奇演繹），導致自我的發展受限而成為僅是他人的延伸，從而依靠假我的善意來維繫表面關係的可行性，同時他也把自身欲求與脆弱封存起來，以體貼、順從作為與他人連結的代價。由此亦可理解，阿豪將外在客體視為潛在的父親，並試圖透過順從來維持關係，這可與費爾貝恩的觀點相互呼應：「小孩寧可自己是壞的。也不願擁有壞的客體」（Fairbairn 65）。蘇格蘭精神分析師隆納·連恩（R. D. Laing）延伸此溫尼考特的觀點並指出，在分裂下的「我」是與人格相分離，內在的真我則被隱沒，人格成為外在他者欲望的扮演也就是假我系統（Laing 73）。此時，真我進入封閉狀態，假我則主導與外界的互動，使主體在關係中感受到強烈的不真實感與虛無。

水缸中躲藏的司馬光可視為去現實化的象徵，其封閉與隔離意象對應於反力比多「我」壓抑式的批判與否定。對阿豪而言，整個世界充滿著難以承

受的恐懼，太陽可理解為近似梅杜莎的迫害性凝視，將他的內在在世界石化為荒蕪之地。唯一倖免於石化的是水缸中的司馬光，然而此形象並非因倖存而帶來修復，而是在隔離與封存中去操作假我系統來維繫自身防禦，使阿豪更難從偏執—類分裂位置走向愛與感恩，導致他的內在在世界呈現出摧毀大於建構，迫害多於修復的心理狀態。

## 肆、弑親、贖罪與修復的衝動

美國精神分析師羅華德(Hans Loewald)在〈伊底帕斯情結的衰退〉(“The Waning of the Oedipus Complex”)一文中，重新思考佛洛伊德一九二四年的論文〈伊底帕斯情結的消失〉(“The Dissolution of the Oedipus Complex”)。羅華德觀點下的弑親(parricide)核心結構並非單純壓抑的結果，而是孩童追求解放的一種象徵行為。在伊底帕斯結構中父母佔據近乎絕對的權威位置，形成父親-母親-子女間的「神聖聯繫」，弑親即是子女象徵性的透過反叛、篡奪或摧毀父母的權威(Loewald 240)，藉此建立自身的主體性，並把關係重新指向更寬廣的現實世界，羅華德因此指出：「正如我所說，這或許可以被視為以更放大且更複雜的形式，描繪在個人和家庭生活中，由伊底帕斯情結所代表的世代衝突與愛恨交織的鬥爭」(244)。然而，在這場「愛的謀殺」過程中，子女會獲得新的責任與權威，在感到滿足的另一面向，則是伴隨著克萊恩所謂的罪疚感。換言之，子女從弑親過程中得到權威後，首要任務是要替自身的罪疚感負責。

此處超我的作用不僅是內在的嚴苛審查，也可能具有建構性的面向，促使主體把外在父母權威轉化為內在的倫理要求，使個體逐步認知到必須承擔生命中的責任。羅華德認為：「贖罪的意義在於，超我補償並修復了伊底帕斯關係」(Loewald 241)。最終在贖罪的修復過程中，伊底帕斯情結將被轉化為內在的心理結構。父母的形象將被重新整合與恢復，而父母自身也在此關係中學習放下權威成為真正的父母。以此贖罪與修復觀點來重新審視鍾孟宏的電影，可以看到其中反覆出現的攻擊衝動，正指向一種兒子與父親權威的象徵性對決。《陽光普照》的序幕中一隻落入火鍋中的斷手，正象徵阿和對

父親權威的挑戰，某種近似閹割的反抗。此後阿和出輔育院後的改過自新，表層上是更生人的脫胎換骨，心理上則是青少年階段透過對父母的贖罪來邁向獨立個體並承擔責任。

阿豪未能將對父親的攻擊與對抗外化為象徵行動，反而在惡性循環的人格扮演中持續保留並鞏固內在具破壞性的危險客體，「並成為所有內在壞客體的原型，驅動「我」更進一步的分裂，形成內在死之本能的表徵」(Klein 1984a: 145)。當壞客體於內在在世界根植，而好客體經驗又難以被保存時，核心我便在過度分裂下逐步萎縮。此時，破壞衝動難以透過關係運作被轉化為修復動力，而更可能轉為一種消滅壞客體的企圖，以維繫僅存的好客體想像。羅華德也指出：「如果沒有弑親的罪行，便不會有真正稱得上個體自體(individual self)的存在」(Loewald 243)。就此而言，萎縮的核心我無法完成愛的弑親所要求的象徵性拆解與重構，反而將象徵性的謀殺轉入內在客體，也如克萊恩所言：「如果保存在無意識中的父母形象主要是嚴苛的，主體將無法維持穩定與和平」(Klein 1984b: 340)。並且過度嚴苛的內在客體會轉化為一種「惡意的良心，製造壓迫與恐懼並展現於深層的心理困頓，並且導致自殺」(340)。從分裂的觀點來看，阿豪在意識與無意識層面累積的恨意，主要指向內在的嚴苛父親形象，並在攻擊回返時轉為對自身的攻擊。無論這些恨指向父親或自身，「恨讓我們在心中建構恐怖的形象，並認為他人是惡意的表現」(340)。回到羅華德的觀點也同樣提出：「嚴苛且固執的超我是不具回應性的，從這個意義上來說，它是不負責任的。除非有所調整，否則它將導致自我毀滅」(Loewald 243)。因此，阿豪的自殺與其說是單純針對外在父母的「報復」，不如說是一種在內在客體結構中失去出口的破壞性反應。然而，阿豪之所以無法邁向贖罪與修復，正是因為他將分裂本身視為目的，使自身困於內在的僵化狀態之中難以移向贖罪與修復的路徑。

相較之下，父親的修復契機並非直接來自現實反省，而是經由夢境來進行戲劇化處理。阿豪的鬼魂被召回，成為一個真正可被愛、也可被哀悼的客體，使父親得以在情感上承認失去與傷害。這種感知引發的並不是單純的悔悟而更接近哀悼與內疚的開始。因此，除了父親與阿和的和解外，父親在第三幕高潮戲中向妻子的懺悔自白，便是承認失去與傷害，並讓先前被分裂出去的關係重新進入可被承擔的心理範疇。由此可見，父親對阿和的情感投注

不只是敘事上的補償，更可被理解為分裂防禦鬆動後朝向整合的修復動力，他不再只能以「好／壞兒子」維持心理平衡，而是逐步把阿和納入同一段關係(a son / sun)之中完成整合。

## 結論：重構伊底帕斯

嬰兒在鏡像中逐步辨認出「另一個我」以及照顧者的形象，當其仍處於身體協調尚未成熟、感受經驗尚未整合的階段時，嬰兒常透過將照顧者的形象內化，以暫時填補自我的破碎與不連續感，從而形成一種過渡性的「理想我」。起初，這是一種防禦性的認同支撐，但隨著主體成熟，由鏡像所建立的「另一個我」並不因此消散：

一個特殊的行事者(agency)在此逐漸形成，他有能力一夫當關地擋住「我」的其他部分，這個行事者具有觀察與批評「我」，以及執行心靈中稽查作用的能力，這部分在意識中就成為我們的「良心」。(Freud 2018: 97)

在佛洛伊德的脈絡中，這種另一個替身的我與良心的審查功能相連，並可能在特定條件下以既熟悉又陌生的方式回返，彷彿成為一棟既讓主體棲居其中，同時也可能將其囚禁的內在家屋。當分裂防禦過度運作時，這個內在審級也可能質變為更為嚴苛的迫害性結構，使攻擊回返並指向主體自身，這可與克萊恩所說「惡意的良心」相互參照。沿著這條路徑回看司馬光的水缸意象，此處更像一種內在客體的容器，一個封閉、隔離、儲存批判話語的詭異家屋。就客體關係而言，張靄珠所描述那被隱匿且無法看見的家，可進一步理解為角色內在客體結構運作的結果。而鍾孟宏所導入的修復動力，使原先失落或缺席的父親形象，重新安置並趨向整合，從而使父親的象徵功能，得以在某種程度上，於伊底帕斯結構中被重新確立。

若將鍾孟宏電影中的死亡本能理解為敘事的深層驅動力，暴力的撕裂之後，痛苦與罪疚反而可能啟動修復的衝動，使主體試圖保全那個仍可被愛的客體。於是，其敘事屢次反覆一個母題：父親位置在瓦解與重建之間被重新安置，殘破的父親被扶起並帶回到家庭的核心，而家庭關係也因此被重新編排為「父親—母親—我」的伊底帕斯結構。系列作品中反覆出現「尋回父親」

的情節可被理解為雙重追尋。一方面是兒子對父職位置的探求；另一方面，父親自身亦在失效、缺席與僵化之間尋找一個可被承擔的倫理位置。然而，此一路徑並非溫情的回歸，而是經由電影對暴力的美學化處理，才使破壞—修復的動力得以被推進並顯影。父親在攻擊衝動中逐步看見自己對他人造成的傷害，罪疚感因而被觸發，並轉化為一種行動，用以保護、修復那些曾被自己傷害的客體。換言之，拯救客體並不只是戲劇性需要，而同時構成父親對自我位置的重新安置。此種「尋回父親」的痕跡可見於：《停車》中陳莫收留小馬的女兒；《第四張畫》與《一路順風》中的小翔與老校工、納豆與老許都形成替代性的父子關係；《失魂》中父親扛下阿川一切的罪行；這種修復不僅體現於敘事母題，也銘刻在影像的視覺形式之中。《陽光普照》中，阿文以暴力介入暗中守護阿和；《瀑布》中品文與賣場主管陳主任的相遇也提供一種父職位置的支撐。差異在於，直到《陽光普照》中母性的角色明顯被納入修復歷程，使父親的回返不再僅是父子關係的修補，而是一整個家庭關係的重新組織。

《陽光普照》中並置了兩種彼此呼應的觀看形式，用以表現由迫害轉為修復的變化：其一是「攬鏡自看」的鏡像凝視，其二是故事末段以「鏡中鏡」與主觀視角的調度所召喚的鬼魂式觀看。

阿豪輕生前在浴室梳洗的一場戲中，他伸手抹去鏡面霧氣，使鏡中臉孔在昏暗中顯露。這個把自己從霧中擦拭出來的動作，呼應司馬光打破水缸後所見的水缸中另一個自己，某種「真實」的自己透過鏡子與想像來呈現。從鏡面、霧氣、擦拭到顯露的過程，也可被讀作一種「捉迷藏」的遊戲指涉。鏡像在此不再只是自我確認，而更像內在審級的顯影，父親形象與替身的我（反力比多我）交織成一種凝視與批判。正是這種難以擺脫的凝視，使阿豪無法於外在現實與內在心理之間尋得可安放的位置。外在是一種順從的假我，內在則充滿抑制與否定。如同他遊蕩在臺北街頭的系列蒙太奇所示。在此脈絡下，自殺可被理解為一種反轉的攻擊，此手段不只是殺死自己，也意圖終止那個水缸中的替身的我，亦即內在審級所發動且無法脫身的批判性凝視。

片尾當阿和邀約媽媽一同出門散步時的一場戲：鏡頭首先捕捉鏡子的映照中母親站在畫面中央的背影，右側則懸掛另一面鏡子，阿和的身影走入鏡

子中。鏡頭如同阿豪鬼魂的觀點(point-of-view shot)緩緩推進，此畫面形成一種「鏡中再現」的視覺結構。

此「鏡中鏡」的表現彷彿讓先前以破壞衝動運作的鏡像凝視（阿豪與司馬光），在敘事整合下以具有修復性的方式回返，凝視被重新安置到家庭場景之內。也因此，影片呈現的並非凝視的消失，而是在修復與感恩的機制下改寫其效力，由致命的審判性凝視轉化為修復後的家庭關係的凝視。此外，陽光與陰影的交織進一步強化了修復的意涵。鏡中的母親佇立在陽光灑落的窗前，略帶背光的效果使角色同時沐浴在光線之中，又保留了一絲陰影。這與阿豪在浴室中的昏暗鏡像形成鮮明對照，突顯出兩個空間光影的心理象徵：浴室的黑暗封閉連結水缸中的司馬光；而阿豪房內的和諧光影則象徵修復與整合的可能性。儘管筆者將凝視視為修復的象徵，但非指向創傷可被全然的縫合，而是讓攻擊衝動被重新導向敘事可承擔的倫理位置「最終能夠達成某種平衡、平等，或超越性的和解」（Loewald 244）。

接續上一場戲，阿和騎腳踏車載著母親穿行於光影錯落的街道，正詮釋出陽光如何成為一種可被承受的修復關係。在母親的持續抱持下阿和仍得以保有某種「足夠好的母性客體經驗」（maternal provision）（Winnicott 2007: 235-239），讓他更容易驅動修復力以維繫良好的客體關係而不被僵化分裂所主宰，從而形成對世界與人際互動的正向認同。這也回應克萊恩關於感恩的論點：「乳房帶來的滿足感越常被經驗且完整接受，便擁有越多的享受與感恩並希望分享這份喜悅與滿足」（Klein 1984a: 189）。因此，這份內在穩固的好客體經驗為阿和提供堅實的心理基礎，使他能於輔育院的規範中逐漸癒合裂隙，<sup>[16]</sup> 持續回應並強化內在好客體的循環。<sup>[17]</sup>

更進一步，共騎腳踏車的戲也可連結至羅華德所提出，相對於弑親象徵的另一個伊底帕斯面向則是（象徵性）亂倫(incest)：「亂倫性的客體因此成為一個中介且曖昧的存在，既非完全成熟的性慾客體，也非明確無疑的認同對象」（Loewald 245）。母親作為性欲對象的曖昧性質在於，她同時是孩童自我延伸的象徵，也是外在客體的代表。這使得亂倫不僅是一種外在對象關係的投射，更是一種內在心理結構的矛盾動盪。羅華德認為，亂倫的象徵價值在於它揭示出個體心理發展中融合與分離的持續張力，代表著一種強烈的親密與共生渴望，這種渴望如果未能被妥善處理，可能導致個體停滯於原始心

理狀態，無法順利進入成熟的客體關係。而伊底帕斯情結的解消，正是通過對亂倫欲望的放棄與內化，在此充滿過度且曖昧的中介階段中主體的性慾、認同與情感發展皆會產生複雜的交織，進而促使主體進入更成熟的客體關係。換言之，弑親與亂倫這兩個象徵向度，在羅華德的脈絡中一方面重構對父母的愛，另一方面也推動主體鬆動依附、生成距離，從而使內在結構與家庭關係進入再整合的可能。伊底帕斯的關係不僅如佛洛伊德所強調的是禁忌、壓抑與閹割焦慮，同時也可以是一種修復性的動力。因此，阿和與母親共騎腳踏車的收尾，與其說是取代父親成為母親的「擁有者」，不如說更接近奧登對羅華德的解讀：「這種亂倫性的伊底帕斯關係作為象徵性伊底帕斯情結的持續面向，調和著自主與責任的驅力，與對合一與依附的健康渴望之間的象徵性張力」(Ogden 2006: 662)。從上述觀點來看，鍾孟宏依循主流類型電影的脈絡，讓分裂所造成的內在客體關係裂縫被暫時縫合，並在贖罪與修復的推動下，重新安置伊底帕斯式的家庭秩序。

鍾孟宏從《醫生》中那位喪子且懊悔的父親形象出發，提出一個近乎無解的追問：菲力克斯尋求的客體關係究竟為何？以此來反思新電影中無能、失能與缺席的父親，並由此叩問如何建立不同的父子的客體關係，來尋回父親的位置。從菲力克斯的自殺到《陽光普照》開場的斷手與阿豪的自殺，皆象徵著對父親陽具的閹割（若把兒子等同於父親的陽具）。阿豪的自殺與阿和的叛逆行為，都如同扼殺父親的權威(Ogden 2006: 655)。然而，鍾孟宏不懈地透過贖罪與修復動力來喚回神話父親，並將被閹割的陽具還給父親。彷彿每一部作品都在試圖修復《醫生》中失去陽具的父親形象。更重要的是，這一修復不是由子女獨自完成，而須在關係之中展開。當父母在面對權威失落的焦慮歷程中，若能通過愛與支持的存續來參與子女的修復，和解才不致淪為溫情結局的裝飾，而是客體關係重新整合的結果。如此轉化後的伊底帕斯情結會隨著愛、罪疚與贖罪的多重交織中，讓關係得以內化成為超我的一部分，使父母作為滋養的內在客體持續存續於心理結構之中。<sup>[18]</sup>

## 註 釋

1. 心理創傷是構成歇斯底里的重要條件之一。從創傷到身體症狀的形成之間存在一個由心理分裂所促成的轉換過程，創傷被分裂到意識與無意識中，留在意識中的那一小部分觀念，會經歷替代性的轉換，因而失去其在創傷當下所伴隨的情感，而原始創傷中更大部分的情感則被潛抑至無意識，並在強烈而持續的心理控制下，形成不協調的分裂狀態，進而取得對身體、肌肉與器官的主導權。如布洛伊爾與佛洛伊德所言：「我們必須接受這樣的事實，在歇斯底里症中，患者部分的心理活動無法被納入到個體清醒的意識當中，而讓心理處於分裂」(Breuer and Freud 1936: 169)。關於「意識分裂」佛洛伊德也稱之為「雙重意識」。他在〈精神分析中的無意識註解〉(“A Note on the Unconscious in Psychoanalysis”)一文中將其界定為「在兩個不同心理複合體之間的擺動過程，這些複合體交替成為有意識和無意識的」(Freud 1958 [1912]: 263)。佛洛伊德以催眠為例，當患者處於催眠的無意識狀態時，仍可意識清楚地執行醫生的指令，從而形成意識與無意識彷彿同時呈現的狀態(Freud 1958 [1912]: 261)。
2. 「它」(das Es / id)雖構成人格結構的一部分，卻並非主體可自覺掌控，也不完全屬於自身的精神能量。id 更像一個在內部運作但不由自身主宰的容器。傳統中文多譯為「本我」，然而宋文里教授曾多次提醒，此一精神能量固然構成人的精神結構，卻帶有自身之外的性質，正如無意識一般並非自身所能直接知曉。若譯為「本我」，容易使讀者誤以為 id 是本來就在我之中的存在，反而遮蔽了其作為異己力量於內部運作的意涵。《精神分析辭彙》將 id 譯為「它」，更能貼近原文所指的非我與他異性(“id”)。此外，宋文里教授在《我與它》中亦指出，ego 與 das Ich 其語境皆可直譯為「我」，未必需要再加譯為「自我」(Freud 2024: 21-34)。本文為了區別精神分析術語中「我」與日常語用中的第一人稱的自我的差異。筆者採用「我」(Ich / ego)與「它」(Es / id)的譯法並加上引號，以便在行文中維持概念上的清晰界線。
3. 佛洛伊德舉例：一名男孩被威脅若再繼續手淫便將遭到閹割。男孩因見過女孩沒有陰莖的性器，故知父親的閹割威脅可能成真，但另一方面，他又拒絕相信女孩沒有陰莖這一事實，因此，男孩將女孩的陰莖轉移到替代物上去否認閹割，並相信該替代物即為女孩的陰莖，從而發展出戀物(Freud 1940 [1938]: 277)。關於佛洛伊德對此性泛轉(sexual inversion)的論述可參考《性學三論》(Freud 1977: 65-68)。
4. 克萊恩先於一九三五年首先提出「憂鬱心理位置」，一九四六年受到費爾貝恩〈客體關係與動力結構〉(“Object-Relationships and Dynamic Structure”)的影響。該文中，費爾貝恩透過對「我」的分裂與潛抑之間動力關係的分析，主張「分裂位置」應當出現於「憂鬱位置」之前(Fairbairn 146)。同年，克萊恩在英國精神分析學會發表〈對某些類分裂機制的註釋〉(“Notes on Some Schizoid Mechanisms”)文中對此論點表示認同，並

將「迫害期」修改為「偏執—類分裂心理位置」，並且將此擺於嬰兒心理發展的最初位置(Klein 1984a: 3-4)。克萊恩指出離開母體是嬰兒首當其衝的迫害創傷（分離焦慮），此焦慮在嬰兒的無意識幻想中形成各種迫害恐懼，但同時母親的乳房、乳汁、體溫、體感與聲音，也帶來溫暖的呵護，並被嬰兒內攝至無意識之中成為好客體經驗的養分。然而，此刻的嬰兒心智與身體仍處於破碎的統覺不協調狀態，尚無法理解與認知好與壞，愛與恨皆指向同一客體（母親）的矛盾。於是，嬰兒動用分裂機制，將母親分為「好母親」與「壞母親」，一方面內攝好母親成為穩固安全的溫暖心理支撐，另一方面，投射壞母親的迫害以降低焦慮。當好母親的經驗日漸增加，嬰兒便較能愉悅的享用乳房帶來的乳汁與一切美好，分裂機制亦隨之減弱，隨著「我」日漸穩固，嬰兒逐步獲得整合客體的能力。反之，若嬰兒未受到良好照顧，分裂便可能持續被強化，最終在心理留下被分裂為碎片的危險客體，連同「我」也形同崩解，如此一來，僵化的分裂過程會使人停滯於「偏執—類分裂心理位置」，形構成人之後的精神分裂(schizoid)根基。當嬰兒的「我」逐漸被統整起來，並且更有能力進行現實檢驗時，嬰兒會驚覺原先被自己無情攻擊的壞母親，原來也是一直以來呵護滋養自己的好母親，此一認知讓嬰兒的情感會陷入憂鬱、自責與內疚，因而力圖拯救與修復客體並進一步達至昇華。

5. 父親多次拒絕協助菜頭家屬賠償受害者一百五十萬，導致菜頭家屬的老家遭法院查封，與菜頭相依為命的奶奶最終病死於安養院。因此菜頭出獄後將此恩怨報復於阿和，從而讓父親深感愧疚。
6. 此剪輯手法在亞倫·雷奈(Alain Resnais)的《去年在馬倫巴》(*Last Year at Marienbad*)中已有經典演繹，全片透過意識流敘事展現夢境、現實與記憶之間的分裂與曖昧。
7. 克萊恩認為好壞客體皆會被主體內攝成為內在客體(internal object)，其中，好的內在客體經驗形塑好的自我認同，壞的客體經驗則形塑壞的自我認同。此為客體關係學派重要核心觀念之一(Clair 2004 [1986]: 6-7)。費爾貝恩則持不同見解，他認為，唯有壞的（無法滿足）客體因其挫敗經驗超出主體在現實意識層面所能掌握與控制的範圍，才需要藉由潛抑與分裂等防禦機制來進行控制，主體因此在內在精神層次形成對該客體的認同與依附，進而奠定強迫性重複的基礎。更進一步地，費爾貝恩強調，內化壞客體不僅止於控制，更深層的意涵是對此客體仍保有需要(Fairbairn 67)。相對地，克萊恩並不認同好客體可不經由內攝，即可在意識層面直接滋養主體的主張。她強調嬰兒因出生創傷的焦慮，必須先分裂好壞母親，並透過內攝好母親作為形塑好自我的重要的基礎因子，而早期的「我」是處於尚未整合的破碎狀態，因此克萊恩並不認為好客體經驗可以直接停留於意識而毋須通過內攝被保存於無意識之中(Klein 1984a: 3-4)。
8. 費爾貝恩的客體關係理論建立於對分裂的詮釋，在此脈絡中，所謂的客體是經過「我」分裂內化後形成內在客體的精神結構，並以攻擊作為能

量動力的因素。佛洛伊德在第二拓樸的心理觀點中，區分出「它」、「我」與超我，「它」作為提供本能動力（力比多與攻擊）來源的核心，進入到「我」與超我的內在結構中運作，超我則是心理審查機制的部門，由「我」分裂而出成為良心的監督者。在此基礎上，費爾貝恩進一步將「我」分裂為五種結構體以觀測力比多與攻擊作為心理動力的關係，此臨床論述一定程度脫離佛洛伊德以驅力為中心的二元框架，從而擴展了人格精神結構解讀的可能性。

9. 費爾貝恩認為，夢並非如佛洛伊德所言是以滿足願望為核心目的，而更傾向呈現內在精神結構之間的關係。在一位女病患的夢中，她描述受到一位女演員的攻擊，丈夫則無能為力的在旁觀看，女演員施暴後離去，此時，女病患又以旁觀者的視角，看著因毆打而躺在地上的自己，緊接著，躺在地上的那個自己開始不斷交替變換為一名男性，直至女病患醒來 (Fairbairn 1994: 94-95)。費爾貝恩的分析指出，這個夢中可辨識出五個人物位置：(1)被攻擊的夢者；(2)與夢者交替變換的男性；(3)發起攻擊的女演員；(4)夢者的丈夫；(5)作為觀察者／旁觀者的做夢者本人。由此，他推導出：當主體在現實中遭遇難以消化的壞客體時，往往會先將該客體加以潛抑，並於內在結構中分裂出兩個「壞客體」面向，同時，壞客體也會形塑出相應的兩個「壞我」面向。於是，內在世界中形成一個位於意識層面的核心我（觀察者），以及兩個位於無意識層面的次「我」，並各自對應其壞客體。就此夢例而言，「我」可被理解為三個面向：(1)核心我（觀察者）；(2)攻擊的我（女演員）；(3)被攻擊的我（被攻擊的夢者）。費爾貝恩將發動攻擊（女演員）的次我稱為「反力比多我」(antilibidinal ego)（又稱「內在破壞者」），所對應的壞客體為「拒絕性客體」(rejecting object)，首要攻擊的對象（丈夫）客體即「興奮性客體」(exciting object)，次要攻擊對象（夢者）為「力比多我」(libidinal ego)。
10. 故事描述：司馬光與一羣孩童玩捉迷藏遊戲。當他找齊眾人後，卻堅稱仍少一人。最後眾人發現一個大水缸，司馬光砸破水缸後發現裏面坐著另一個自己。鍾孟宏與動畫導演謝文明合作，將此段落演繹為頗具超現實意象的內在精神世界（袁哲生 1999: 64-66）。此短篇可與〈捉迷藏〉對照閱讀（袁哲生 1999: 19-21）。
11. 隆納·大衛·連恩(R. D. Laing)在《分裂的自我》(*The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*)中引述一位精神分裂患者所述「她在黑色的太陽下炙烤著，黑色太陽閃耀著光芒，精神分裂者存在於自我審視的黑太陽邪惡之眼下」(Laing 1969: 112)。
12. 連恩針對一則臨床個案(David)來說明分裂運作下，「我」與身體形成分離的狀態，患者往往會扮演內在客體的人格來形成假我，並以此與社會互動(Laing 1969: 70-77)。此外，連恩在討論費爾貝恩對歇斯底里女病患夢例的分析時也指出，該位女病患在現實中盡力「演出」好母親與好妻子的角色，然而真實的自己卻被隱沒於其中而不被丈夫所了解，她所努力建構的好妻子形象，同時也是對自身在性冷感議題上自責的一種過度

補償。在此矛盾的衝突關係中，丈夫被經驗為一個無法滿足、卻又令人渴求的壞客體，被潛抑且內化至無意識之中，而夢中女演員的攻擊，正展現反力比多我的攻擊性運作，它不僅指向客體也同時回返並指向自身。

13. 費爾貝恩認為反力比多我不具有道德功能，因此無法完全等同超我 (Fairbairn 105-108, 159)。
14. 佛洛伊德指出，即使外在現實的父母親總是百般溫柔，減少責罰與怒罵，在兒童內在主觀中仍存在一個無情而嚴厲的超我 (Freud 1965: 90)。例如父親贈送給阿豪的筆記本，就如同嚴厲超我的期待轉化為攻擊與否定。
15. 佛洛伊德將超我分為三個層面：監督、良心與理想。超我分化於「我」，如同客體一般擁有自主性，執行內在的審視、評價與責備的功能。隨著幼兒發展，超我逐漸取代父母權威而成為嚴厲的監督者。佛洛伊德在此指出幼兒的超我乃以父母的超我為依據，形成世代相傳的傳統價值 (Freud 1965: 95)。此外，超我也具有「我理想」(ego ideal)的一面，成為主體所欲模仿、所欲成為的樣貌。克萊恩也曾以〈兒童良心的早期發展〉("The Early Development of Conscience in the Child")一文來回應佛洛伊德關於嚴厲父母超我的觀點 (Klein 1984b: 248-257)。
16. 「反社會行為」僅是短暫行為上的偏差，「反社會人格」則較難以控制與治療，多數需透過監獄的高壓控管來予以約束 (Gabbard 2007: 720-721)。相較之下，菜頭的境遇更顯悲劇性。他自幼缺乏父母的直接照護，僅與奶奶相依為命，這使他深陷被剝奪性失落與更深層次的分離焦慮。這種早期客體關係的缺損，使其內在世界累積大量未被回應與未被轉化的匱乏經驗，進而提高其反社會人格固著化的風險。影片序幕的尋仇場景已突顯兩者差異。阿和夥同菜頭試圖以氣勢來嚇阻對方，其動機更多是出於表演性質，旨在重新建立自我價值。相對地，菜頭則直接砍下對方的手，這一極端暴力行為更像將內在深沉的剝奪焦慮外顯為掠奪性的攻擊行動。阿和與菜頭的對比，正體現了在不同的客體經驗條件下，青少年可能以不同方式回應失落。阿和仍可藉由母性抱持所提供的修復性力量重建自身，菜頭則因缺乏足以內攝的良好客體供給，使其反社會傾向更容易走向固著，並降低其被扭轉的可能。
17. 就克萊恩對內在客體結構的強調來分析，倘若主體早期擁有好的客體照顧，便能累積足夠好的經驗來強健「我」，即便成人後遭逢重大挫敗與痛苦，依舊可以透過修復經驗來反制痛苦的經驗 (Klein 1984a: 219-220)。
18. 本文以羅華德的觀點來分析《陽光普照》中的父子關係，乃受許欣瑋醫師〈行過死蔭幽谷的臺式父子羣像〉(2023)一文的啟發。

## 徵引文獻

- Bion, Wilfred R. (1956) "Development of Schizophrenic Thought." *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 37: 344-346.
- Breuer, Joseph, and Sigmund Freud (1936) *Studies in Hysteria*. Trans. with an introd. A. A. Brill (New York: Nervous and Mental Disease Publishing Company).
- 鍾孟宏 (導) (2006) 《醫生》(臺灣: 甜蜜生活製作)。
- 鍾孟宏 (導) (2008) 《停車》(臺灣: 甜蜜生活製作)。
- 鍾孟宏 (導) (2010) 《第四張畫》(臺灣: 原子映象)。
- 鍾孟宏 (導) (2013) 《失魂》(臺灣: 傳影互動)。
- 鍾孟宏 (導) (2016) 《一路順風》(臺灣: 甲上娛樂)。
- 鍾孟宏 (導) (2019) 《陽光普照》(臺灣: 香港商甲上娛樂有限公司臺灣分公司; 臺灣: Netflix)。
- 鍾孟宏 (導) (2021) 《瀑布》(臺灣: 美商臺灣索尼影業發行股份有限公司台灣分公司; 臺灣: Netflix)。
- Clair, Michael St. (2004) *Object Relations and Self Psychology: An Introduction* [1986]. 4th ed. (Belmont, CA: Brooks / Cole).
- Fairbairn, William Ronald Dodds (1994) *Psychoanalytic Studies of the Personality* [1952] (London: Routledge).
- Freud, Sigmund (1940 [1938]) "Splitting of the Ego in the Process of Defence." James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 23 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 271-278.
- Freud, Sigmund (1955) "The 'Uncanny'" [1919]. James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 217-256.
- Freud, Sigmund (1958) "A Note on the Unconscious in Psychoanalysis." James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* [1912], vol. 12 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 255-266.
- Freud, Sigmund (1961) "The Dissolution of the Oedipus Complex." James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 173-182.
- Freud, Sigmund (1965) "The Anatomy of the Mental Personality, Lecture XXXI." W. J. H. Sprott (trans.): *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis* [1933]. (New York: W. W. Norton), 82-112.
- Freud, Sigmund (1977) "Unsuitable Substitutes for the Sexual Object-Fetishism." James Strachey (trans. and general ed.); Angela Richards (comp. and ed.): *On*

- Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works* [1905] (Harmondsworth: Penguin Books), 65-68.
- Freud, Sigmund [佛洛伊德] (2018)《重讀佛洛伊德》(*Freud Is Back: Selected Freud Papers with New Translation*)。宋文里(選文、評註、翻譯)(臺北:心靈工坊)。
- Freud, Sigmund [佛洛伊德](2022)《魔鬼學:從無意識到憂鬱、自戀、死本能》(*Freud Is Back II: Selected Works of Sigmund Freud*)。宋文里(選文、翻譯、評註)(臺北:心靈工坊), 131。
- Freud, Sigmund [佛洛伊德] (2024)《我與它:附麥肯托昔對於佛洛伊德「自我」概念的進一步論述》(*Freud Is Back III: New Translation of Sigmund Freud's "The Ego and the Id," with a Further Discourse on Ego and Self by Donald McIntosh*)。宋文里(選文、翻譯、評註)(臺北:心靈工坊)。
- Gabbard, Glen O. [葛林·嘉寶] (2007)《動力取向精神醫學:臨床應用與實務》(*Psychodynamic Psychiatry in Clinical Practice*)。李宇宙、張書森、賴孟泉等(譯)(臺北:心靈工坊)。
- “id” (2000)《精神分析辭彙》(*Vocabulaire de la psychanalyse*) [1967]。Jean Laplanche [尚·拉普朗虛]、Jean-Bertrand Pontalis [吉恩-貝特朗·彭塔利](著); 沈志中、王文基(譯)(臺北市:行人)。
- Jameson, Fredric (1992) “Remapping Taipei.” *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press), 114-157.
- Klein, Melanie (1984a) *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963* [1975] (New York: Free Press).
- Klein, Melanie (1984b) *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945* [1975] (New York: Free Press).
- Laing, Ronald David (1969) *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (New York: Pantheon Books).
- Loewald, Hans (2000) “The Waning of the Oedipus Complex.” *Journal of Psychotherapy Practice and Research* 9.4: 239-249 ([pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3330618/](http://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3330618/)).
- Ogden, Thomas H. (1983) “The Concept of Internal Object Relations.” *International Journal of Psychoanalysis* 64.2: 227-241.
- Ogden, Thomas H. (2006) “Reading Loewald: Oedipus Reconceived.” *International Journal of Psychoanalysis* 87.3: 651-666 ([www.doi.org/10.1516/FGCY-3YNP-FC2H-334F](http://www.doi.org/10.1516/FGCY-3YNP-FC2H-334F)).
- Sandler, Joseph, Ethel Spector Person, and Peter Fonagy (eds.) (2012) *Freud's "On Narcissism: An Introduction"* [1991] (London: Routledge).
- Segal, Hanna (1974) *Introduction to the Work of Melanie Klein* [1964] (New York, NY: Basic Books).

- Winnicott, D. W. (1994) "Ego Distortion in Terms of True and False Self." *The Maturational Processes and the Facilitating Environment* [1965] (Madison: International Universities Press), 140-152.
- Winnicott, Donald W. [唐諾·溫尼考特] (2007) 《塗鴉與夢境》(*Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*)。廖婉如(譯)(臺北:心靈工坊)。
- 許欣瑋(2023)〈行過死蔭幽谷的臺式父子羣像〉。《一個家，一輩子：精神分析看臺灣電影中的親情風景》。許瑞琳、王明智、李芝綺、游佩琳、黃世明、周仁宇、王盈舜、高滿德 等(著)(臺北:無境文化), 141-156。
- 楊小濱(2019)《你想了解的侯孝賢、楊德昌、蔡明亮(但又沒敢問拉岡的)》(臺北:印刻文學)。
- 袁哲生(1999)《寂寞的遊戲》(臺北:聯合文學)。
- 張靄珠(2015)《全球化時空、身體、記憶：臺灣新電影及其影響》(臺北:國立交通大學)。

## WORKS CITED

- Bion, Wilfred R. (1956) "Development of Schizophrenic Thought." *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 37: 344-346.
- Breuer, Joseph, and Sigmund Freud (1936) *Studies in Hysteria*. Trans. with an introd. A. A. Brill (New York: Nervous and Mental Disease Publishing Company).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2006) *Yisheng (Doctor)* (Taiwan: Cream Production).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2008) *Tingche (Parking)* (Taiwan: Cream Production).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2010) *Di si zhang hua (The Fourth Portrait)* (Taiwan: Atom Cinema Co.).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2013) *Shi hun (Soul)* (Taiwan: Ifilm Co.).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2016) *Yi lu shun feng (Godspeed)* (Taiwan: Applause Entertainment, Taiwan Branch (H.K.)).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2019) *Yang guang pu zhao (A Sun)* (Taiwan: Applause Entertainment, Taiwan Branch (H.K.); Hsinchu: Netflix).
- Chung Mong-Hong (dir.) (2021) *Pu bu (The Falls)* (Taiwan: Sony Pictures Releasing Taiwan Corporation, Taiwan Branch (U.S.A.); Taiwan: Netflix).
- Clair, Michael St. (2004) *Object Relations and Self Psychology: An Introduction* [1986]. 4th ed. (Belmont, CA: Brooks / Cole).
- Fairbairn, William Ronald Dodds (1994) *Psychoanalytic Studies of the Personality* [1952] (London: Routledge).

- Freud, Sigmund (1940 [1938]) "Splitting of the Ego in the Process of Defence." James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 23 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 271-278.
- Freud, Sigmund (1955) "The 'Uncanny'" [1919]. James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 217-256.
- Freud, Sigmund (1958) "A Note on the Unconscious in Psychoanalysis." James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* [1912], vol. 12 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 255-266.
- Freud, Sigmund (1961) "The Dissolution of the Oedipus Complex." James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19 (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), 173-182.
- Freud, Sigmund (1965) "The Anatomy of the Mental Personality, Lecture XXXI." W. J. H. Sprott (trans.): *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis* [1933]. (New York: W. W. Norton), 82-112.
- Freud, Sigmund (1977) "Unsuitable Substitutes for the Sexual Object-Fetishism." James Strachey (trans. and general ed.); Angela Richards (comp. and ed.): *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works* [1905] (Harmondsworth: Penguin Books), 65-68.
- Freud, Sigmund (2018) *Chongdu Foluoyide (Freud Is Back: Selected Freud Papers with New Translation)*. Ed, annot., and trans. Song Wen-Li (Taipei: PsyGarden Publishing Company).
- Freud, Sigmund (2022) *Moguixue: Cong wuyishi dao youyu, zilian, sibenneng (Freud Is Back II: Selected Works of Sigmund Freud)*. Ed, trans., annot. Song Wen-Li (Taipei: PsyGarden Publishing Company), 131.
- Freud, Sigmund (2024) *Wo yu ta: Fu Maikentuoxi duiyu Foluoyide "Ziwo" gainian de jinyibu lunshu (Freud Is Back III: New Translation of Sigmund Freud's "The Ego and the Id," with a Further Discourse on Ego and Self by Donald McIntosh)*. Ed, trans., annot. Song Wen-Li (Taipei: PsyGarden Publishing Company).
- Gabbard, Glen O. (2007) *Dongli quxiang jingshen yixue: Linchuang yingyong yu shiwu (Psychodynamic Psychiatry in Clinical Practice)*. Trans. Li Yu-Zhou, Zhang Shu-Sen, and Lai Meng-Quan *et al.* (Taipei: PsyGarden Publishing Company).
- "id" (2000) *Jingshen fenxi cihui (Vocabulaire de la psychanalyse)*, by Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis. Trans. Shen Zhi-Zhong and Wang Wen-Ji (Taipei: Flâneur Culture Lab).

- Jameson, Fredric (1992) "Remapping Taipei." *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press), 114-157.
- Klein, Melanie (1984a) *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963* [1975] (New York: Free Press).
- Klein, Melanie (1984b) *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945* [1975] (New York: Free Press).
- Laing, Ronald David (1969) *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (New York: Pantheon Books).
- Loewald, Hans (2000) "The Waning of the Oedipus Complex." *Journal of Psychotherapy Practice and Research* 9.4: 239-249 ([pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3330618/](http://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC3330618/)).
- Ogden, Thomas H. (1983) "The Concept of Internal Object Relations." *International Journal of Psychoanalysis* 64.2: 227-241.
- Ogden, Thomas H. (2006) "Reading Loewald: Oedipus Reconceived." *International Journal of Psychoanalysis* 87.3: 651-666 ([www.doi.org/10.1516/FGCY-3YNP-FC2H-334F](http://www.doi.org/10.1516/FGCY-3YNP-FC2H-334F)).
- Sandler, Joseph, Ethel Spector Person, and Peter Fonagy (eds.) (2012) *Freud's "On Narcissism: An Introduction"* [1991] (London: Routledge).
- Segal, Hanna (1974) *Introduction to the Work of Melanie Klein* [1964] (New York, NY: Basic Books).
- Winnicott, D. W. (1994) "Ego Distortion in Terms of True and False Self." *The Maturation Processes and the Facilitating Environment* [1965] (Madison: International Universities Press), 140-152.
- Winnicott, Donald W. (2007) *Tuya yu mengjing (Therapeutic Consultations in Child Psychiatry)*. Trans. Liao Wan-Ru (Taipei: PsyGarden Publishing Company).
- Xu Xin-Wei (2023) "Xingguo siyin yougu de Taishi fuzi qunxiang" ["A Portrait of Taiwanese Father-Son Duos Walking Through the Valley of the Shadow of Death"]. *Yige jia, yibeizi: Jingshen fenxi kan Taiwan dianying zhong de qinqing fengjing*, by Xu Rui-Lin, Wang Ming-Zhi, Li Zhi-Qi, You Pei-Lin, Huang Shi-Ming, Zhou Ren-Yu, Wang Ying-Shun, and Gao Man-De (Taipei: Editions Utopie), 141-156.
- Yang Xiao-Bin (2019) *Nixiang liaojie de Hou Xiao-Xian, Yang De-Chang, Cai Ming-Liang (dan you mei gan wen La Gang de)* [Everything You Always Wanted to Know about Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang, and Tsai Ming-Liang (But Were Afraid to Ask Lacan)] (Taipei: Ink Publishing).
- Yuan Zhe-Sheng (1999) *Jimo de Youxi (A Lonely Game)* (Taipei: Unitas Publishing).
- Zhang Ai-Zhu (2015) *Quanqiu hua shikong, shenti, jiyi: Taiwan Xin dianying jiqi yingxiang (Global Time-Space, Bodies, and Memories: Taiwan New Cinema and Its Influence)* (Taipei: National Chiao Tung University Press).

Track Down the Father  
On the Splitting, Internal Object and Reparation in  
Chung Mong-Hong's *A Sun*

YING Cheng-Ru  
Chaoyang University of Technology

ABSTRACT

Father figures in Taiwanese cinema before the New Wave were typically constructed within the framework of healthy realism or categorized to symbolize Taiwanese nativism and the Law of the Father. In films centered on national identity and political legitimacy, father figures were further elevated to embody the peak of phallic authority. However, with the emergence of New Taiwanese Cinema, fathers gradually became sick and weak, and their presence diminished. Through a violent vision of the death drive, Chung Mong-Hong reexamines the modern family and father-son relationship. In *Doctor*, his documentary, Chung began exploring emotional experiences intertwined with the instinctual forces of death and life—love and hate, destruction and aggression—as well as the possibility of restoration. By the time of *A Sun*, it becomes evident that Chung repeatedly designs a loop of guilt and atonement in father-son relationships to achieve reconciliation, ultimately reinserting the lost father into the Oedipal structure.

This paper primarily focuses on the psychological aspects of the family and father-son relationship in Chung Mong-Hong's *A Sun*. Drawing on object relations theory as its foundation, this study examines the role of the unconscious and internal objects in role relationships. Beginning with Sigmund Freud's concept of the splitting of the ego and Melanie Klein's theory on the development of internal objects from external ones leading to eventual reparation, this paper provides a deeper analysis of the father-son relationship through the perspectives of W. R. D. Fairbairn and Donald Winnicott. Finally, it concludes with Hans Loewald's interpretation of the Oedipus complex to reconsider the psychological structure of the Oedipal father and family in Chung's films.

KEYWORDS: *A Sun*, splitting, internal object, reparation, object relations

# 投稿須知 | NOTICE TO CONTRIBUTORS

《中山人文學報》專門刊載中西人文科學之原創性學術研究論文，為國立中山大學文學院發行的同行匿名評審學術期刊，創刊於一九九三年四月，自一九九八年二月起每年刊行兩期（一月與七月）。本刊收錄於科技部人文社會科學研究中心之臺灣人文學引文索引期刊(THCI)資料庫，列入 MLA International Bibliography 與 Scopus 資料庫、臺灣學術期刊開放取用平臺(TOAJ)，歡迎來稿，茲列以下要點提供投稿人參考：

- 一、本刊徵求中文、外文、藝術、哲學學門之學術論文，凡未經發表（已通過考試之碩、博士論文視同已發表）或未在他處出版者，均歡迎大專院校教師、博士生或學術單位研究人員來稿；亦歡迎惠賜三年內出版人文書籍之書評、重要作家與人文領域學者之訪問稿。
- 二、投稿本刊之中文稿件字數以一萬字至一萬八千字（含徵引書目、摘要）為限，英文稿件則限五千至一萬字。書評稿中文以三千字、英文以二千字為原則。
- 三、凡刊載本刊之論文、圖象、書評等圖文，責任由作者自負。請尊重學術倫理，勿一稿兩投或多投、抄襲或剽竊。如有違反學術倫理者，本刊將加以停權。凡經發現抄襲或剽竊者尚須償付審查費用。來稿已送審後要求撤稿者審查費由作者自付。
- 四、請作者參考本刊〈撰稿凡例〉，並依論文格式撰稿。本刊以《中山人文學報論文格式小冊》之格式規範為依據。中外文論文注釋皆採尾注(endnote)，且僅作補充說明之用。徵引文獻附於正文末，以作者姓氏拼音順序排列，不區分語種。一般書評若有註釋採尾注即可，毋需另列徵引書目。
- 五、來稿將不具名送請二至三名相關領域學者專家審查，故文中請勿出現足以辨識作者身份之資訊。經接受採用之稿件，作者請依審議意見修訂與填寫回應表。本刊編者有權修潤文字、書目格式與統一譯名。
- 六、來稿若含涉及智慧產權之文本（如攝影、繪畫、劇照等），請作者自行事先取得原出版者或原作者授權，並附書面同意函件。
- 七、刊載之文章不另支稿酬，作者可獲贈當期《中山人文學報》二冊。
- 八、接受刊登之中文稿，中文引用書目請英譯，以俾列於「徵引文獻」表後。
- 九、來稿務請以電腦文書程式處理，並附中英文篇名、四百字以內中文摘要、三百字以內英文摘要、中英文關鍵詞各三至五個，並填寫「投稿人基本資料

表」、「全文上網非專屬授權同意書」及「切結書」（表格請至本刊網址下載）後以電郵附檔寄至本刊編輯部：sysjoh@mail.nsysu.edu.tw。

十、其他聯絡資訊：臺灣高雄市鼓山區804201蓮海路70號國立中山大學文學院  
《中山人文學報》編輯委員會/電話886-07-5252000 ext.: 3006、3241/傳真：  
886-07-5253009。



Founded in April 1993 by the College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University, Kaohsiung, Taiwan, the *Sun Yat-sen Journal of Humanities* (hereafter *SYSJH*) is now published twice a year, in January and July. The English-Chinese bilingual refereed journal solicits scholarly papers concerning various topics in the study of human sciences. Below are some guidelines for contributors:

1. *SYSJH* solicits scholarly papers on literature, history, philosophy, linguistics, art, musicology and other humanities subjects. We invite submission of appropriate manuscripts from researchers affiliated with academic institutions. Manuscripts submitted will be expected to contain original work and should not have been published elsewhere. Chapters from master's theses or doctoral dissertations will be deemed as "published."
2. Manuscripts of critical and research articles in English should not exceed 10,000 words; book reviews should not exceed 3,000 words.
3. Articles submitted for publication should conform to our house style. We basically adopt the documentation style according to *SYSJH Style Guide*.
4. Articles submitted will be sent to at least two consultant readers for blind review. Thus the contributor's name or any possible reference for identifying the author should not appear in the article sent.
5. Contributors will not be paid, but will receive two complimentary copies of the issue in which their articles appear.
6. Contributors are responsible for securing permission to reproduce illustrations and extracts used in *SYSJH*. Authors are also responsible for any reproduction costs or permission fees incurred.
7. Submissions for *SYSJH* should be sent, as attached file, to the following address:  
**sysjoh@mail.nsysu.edu.tw**
8. Editorial correspondence should be sent to the Editorial Board, *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, College of Liberal Arts, National Sun Yat-sen University, 70 Lien-hai Road, Kaohsiung 804201, TAIWAN.

# 撰稿凡例 | STYLE GUIDE

人文社會科學各學門中文論文的註釋、參考與徵引標示方式繁多，可謂眾式紛紜，各行其是。《中山人文學報》是綜合性學術刊物，刊載文章來自不同的人文領域，作者所採用的體例也不盡相同。一本學術刊物如果「一刊多體」，讀者難免眼花繚亂，因此我們採用了《中山人文學報論文格式小冊》(SYSJH Style Guide, 2018)中所演示的書目格式作為本刊體式(house style)。

撰寫學術論文難免涉及文獻評述、引用或參考同行研究成果，呈現方式須依行規。美國現代語文學會(Modern Language Association)出版的《現語會論文撰寫手冊》(MLA Handbook for Writers of Research Papers)向為國內外學者與研究生撰寫英文報告或論文的規範依據，歷史悠久，頗為通行。該會在二〇一六年因應新媒體與數位傳媒的發展而推出第八版，改變幅度相當大。本刊也藉機修訂我們的撰稿體例，以符合潮流趨勢。《中山人文學報論文格式小冊》參考了第七、第八版的現語會手冊，以及 APA、芝加哥大學出版社的 CMS 等學術論文撰寫格式，取長補短，編成這本格式小書（簡稱 SSG 格式），作為人文社會科學諸學門的中英文稿件作者參考。這裏歸納出下列七條基本原則供撰稿人參考：

第一條：書籍、學術期刊、雜誌、報紙、影片、繪畫之標題——中文以雙尖角號《 》標識，西文則用斜體字(*italics*)。例如：王德威著《華夷風起》、《中山人文學報》、《武俠世界》、《華盛頓郵報》、臺灣電影《大佛普拉斯》、常玉畫作《仰躺的豹》、*Citizen Kane*、*Walter Benjamin's Other History*、*Diacritics*。報紙副刊宜以嵌入報紙名稱方式標示，如《星洲日報·文藝春秋》。

第二條：單篇文章或短篇文本之標題——中文篇名採用單尖角號〈 〉，西文篇名則用引號“ ”。例如：楊牧的詩〈瓶中稿〉、葛瑞安·葛林(Graham Greene)的〈破壞者〉(“The Destructors”)、Walter Benjamin’s “The Task of the Translator”。

第三條：中文文章正文內之專有名詞——凡首次出現之外文人名、書名或篇名宜在譯名之後以括號附加原文。例如：卞雅民(Walter Benjamin)、阿蘭·霍布-葛力葉(Alain Robbe-Grillet)的《快照集》(*Instantanés*)、布寇斯基(Charles Bukowski)的詩作〈魯蛇〉(“The Loser”)；家喻戶曉的外國人名如

「馬克思」、「哲學家黑格爾」或名詞如「浪漫主義」)則不需附加原文。此外,外文人名如有以首字母(initial)標示者,兩個首字母之間的縮略點(.)後不留空格,例如 H.D. 梭羅(H.D. Thoreau)。

第四條：中文文章正文內之數字——敘述性質的行文之數字或年份一律採用國字,惟標示引文出處與徵引書目等資料(年代及頁數)以及必要的統計表格,則使用阿拉伯數字,以利辨識。例如李永平長篇《大河盡頭》下卷裏頭下列句子：

記住：主曆一九六二年八月三日，陰曆壬寅年七月初四，早晨，旭日下，發生在婆羅洲卡布亞斯河桑高鎮碼頭上的這一齣離奇、荒謬、慘無人道的悲劇（李永平 2010: 209）。

第五條：文內引述(in-text citation)標示方式——在引文後的括號內標示作者外文姓氏或中文姓名與引文頁碼,例如：(Peirce 53)、(七等生 101)；如引述同一作者多筆資料,則加列年份,以示區別,例如：(七等生 1973:10)；如引述同一作者同一年多筆資料,則在年份後加列 a, b, c, 例如：(七等生 1973a:101)。

第六條：註釋方式——本刊自第五十期起論文註釋採尾註(endnote),註釋數字請以外文方括號標示(如<sup>[1]</sup>)。即註釋文字附於文末,且註釋功能僅在於增補說明,而非標示徵引或參考書目資料。徵引文獻出處皆於內文以括號書明作者姓氏與所引頁碼,完整書目則臚列於文章正文後的「徵引文獻」表。另,由於論文採「文內標引」方式,引述同一資料在內文標示引文作者姓氏與頁碼即可,不需在註釋標示「前揭書」(ibid., op. cit.)或「同註 X」之類的說明。如參考整本書則在作者姓氏後附年份即可,不用 passim。如註釋需呈現書目資料,可以下列方式簡單處理：Cohen (1978)、唐·中西(編) (2002:6)、錢鍾書(1986:305-307)、Dirlik (2001a:71-75)。由於註釋文字為句子,必要時得在敘述句頁碼前加頁、p.或 pp.等詞。

第七條：書目格式——「徵引文獻」(Works Cited)表單之條目以「作者-年份」(author-date)方式呈現,並以「作者-年份-作品」為一組,出版資料為另一組。引用某篇某章要附頁碼。中外文文獻條目皆依作者姓氏拼音順序臚列,無需分列。數位資料需加列網址(URL)或識別碼(DOI),但無需注明下載日期。英文書目中之大學出版社不採 UP 縮寫。以下附錄若干基本範例,詳細說明請參考《中山人文學報論文格式小冊》(可網購：[www.books.com.tw/products/00108\\_12100?sloc=main](http://www.books.com.tw/products/00108_12100?sloc=main))

## 徵引文獻

- 白居易(1983)《白氏長慶集》[824]。〔景印文淵閣四庫全書〕，第 1080 冊（臺北：臺灣商務印書館）。
- Begley, Sarah (2017) “Salman Rushdie Plays the Trump Card.” *Time*, 25 Sept.: 43-45.
- Bellamy, Jason & Ed Howard (2010) “The Conversations: Crash.” *Slant*, 7 Jan. ([www.slantmagazine.com/house/article/the-conversations-crash](http://www.slantmagazine.com/house/article/the-conversations-crash)).
- Ben-Shahar, Rina (1983) “Dialogue Style in the Hebrew Play, Both Original and Translated from English and French, 1948-1975.” Ph.D diss., Department of Poetics and Comparative Literature, Tel Aviv University.
- Bride of Frankenstein* (1935) Dir. James Whale; Perf. Boris Karloff, Elsa Lanchester & Colin Clive. *Frankenstein: The Legacy Collection* (USA: Universal Pictures Home Entertainment, 2004).
- 陳國球、王德威（編）（2014）《抒情之現代性》（北京：三聯書店）。
- Cohen, Leonard (1978) *Selected Poems 1956-1968* (Harmondsworth: Penguin Books).
- “Corona, N1” (2000) *The Oxford English Dictionary Online*. Lexico.com ([www.lexico.com/definition/corona](http://www.lexico.com/definition/corona)).
- Cronenberg, David (dir.) (1996) *Crash*. Perf. James Spader, Deborah Kara Unger, Elias Koteas, Holly Hunter & Rosanna Arquette (USA: Fine Line Features).
- Derrida, Jacques (2010) *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography* (“Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel”) [2000]. Ed. Gerhard Richter; trans. Jeff Fort (Stanford: Stanford University Press).
- Dirlik, Arif (2001) “Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place.” Prazniak & Dirlik (eds.) 2001: 15-52.
- Dirlik, Arif (2001a) “Asians on the Rim: Transnational Capital and Local Community in the Making of Contemporary Asian America.” Prazniak & Dirlik (eds.) 2001: 73-99.
- Dougherty, Robin (1997) “Rev. of *Crash*, dir. David Cronenberg.” *Salon*, 21 Apr., Salon Media Group ([www.salon.com/march97/crash970321.html](http://www.salon.com/march97/crash970321.html)).
- Even-Zohar, Itamar (1984) “The Role of Russian and Yiddish in the Making of Modern Hebrew.” The International Symposium on Diachronic and Synchronic Aspects of the Contacts between Slavic and Jewish Languages, 1-6 April, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem.
- Frankenstein* (1910). Dir. J. Searle Dawley; Perf. Charles Stanton Ogle (USA: Edison). *YouTube* ([www.youtube.com/watch?v=w-fM9meqfQ4](http://www.youtube.com/watch?v=w-fM9meqfQ4)).

- Fu Poshek [傅葆石] (2012) 《灰色上海，1937-1945：中國文人的隱退、反抗與合作》 (*Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*) [1993]。張霖 (譯) (北京：三聯書店)。
- Goldblatt, Howard [葛浩文] (2014) 〈中國文學如何走出去？〉。林麗君 (譯)，《文學報》，3 July (wxw.wenxuebao.com)。
- Harpold, Terry (1997) “Dry Leatherette: Cronenberg’s *Crash*.” *Postmodern Culture* 7.3 (pmc.iath.virginia.edu).
- 簡義明 (2007) 《書寫郭松棻：一個沒有位置與定義的寫作者》。未出版博士論文，國立清華大學中國文學系。
- 李永平 (2010) 《大河盡頭·下卷：山》 (臺北：麥田出版公司)。
- 廖克發、陳雪甄 (導) (2019) 《菠蘿蜜》 (臺灣：蜂鳥電影公司)。
- Lupke, Christopher (2001) “Wang Wenxing and the ‘Loss’ of China.” Rey Chow (ed.): *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field* (Durham: Duke University Press), 127-158.
- 馬尼尼為 (繪) (2017) 《絨毛兔》 (*The Velveteen Rabbit*)。瑪潔莉·威廉斯 (Margery Williams) (著)；謝靜雯 (譯) (臺北：南方家園)。
- McKie, Scott (2010) “Tribe Opposes Substation at Kituwah Site.” *Cherokee One Feather*, 8 Feb. (Tribal Council House).
- Peirce, Charles S. (1992) *The Essential Peirce*, vol. 1. Ed. Nathan Houser & Christian Kloesel (Bloomington: Indiana University Press).
- Prazniak, Roxann & Arif Dirlik (eds.) (2001) *Places and Politics in an Age of Globalization* (Lanham: Rowman and Littlefield).
- Pyne, Stephen (2014) *World Fire: The Culture of Fire on Earth* [Seattle: University of Washington Press, 1997]. Project MUSE (muse.jhu.edu/book/ 33220).
- Rorty, Richard [羅述] (1993) 〈托洛斯基與蘭花：我的自述〉 (“Trotsky and the Wild Orchids”) [1993]。單德興 (譯)，《中外文學》 22.7 (Dec.) [259]: 12-28。
- 阮元 (校勘) (2001) 《重刊宋本十三經注疏附校勘記》 [1815]。南昌府學刊本 (臺北：藝文印書館)。
- Sendak, Maurice (illus.) (1963) *Nikolenka’s Childhood*, by Leo Tolstoy (New York: Pantheon).
- Shih Shu-mei (2000) “Globalisation and Minoritisation: Ang Lee and the Politics of Flexibility.” *New Formations*, no.40: 86-101.
- Shih Shu-mei (2004) “Global Literature and the Technologies of Recognition.” *PMLA* 119.1 (Jan.): 16-30.
- Volodine, Antoine [安東尼·佛樓定] (2012) 《作家們》 (*Ecrivains*) [2010]。卓立 (譯) (臺北：麥田出版)。

- 王太慶（譯）（2007）《笛卡兒談談方法》（*Discours de la méthode*）[1637]。笛卡兒（René Descartes）（著）（臺北：大塊文化出版公司）
- 王德威(2015)〈華語語系，臺灣觀點〉。《中外文學》44.1 (Mar.)[448]: 131-134。
- 吳盛青(2012)〈風雅難追攀：民初士人楔集與詩社研究〉。吳盛青、高嘉謙（編）：《抒情傳統與維新時代》（上海：上海文藝出版社），24-74。
- 葉維廉(2002)《葉維廉文集》，第三卷（安徽：安徽教育出版社）。
- 余光中(2000)《逍遙遊》。重排版（臺北：九歌出版社）。
- Zhang Xianwen & Mu Weiming (eds.) (1993) *Jiangsu Minguo shiqi chubanshi* [*The Publishing History of Jiangsu Province in the Republican Period*] (Nanjing: Jiangsu People's Publishing House).
- Zumhagen-Yekplé, Karen (2012) "The Everyday's Fabulous Beyond: Nonsense, Parable, and the Ethics of the Literary in Kafka and Wittgenstein." *Comparative Literature* 64.4 (Fall): 429-445. JSTOR ([www.jstor.org/stable/41819561](http://www.jstor.org/stable/41819561)).

## EDITORIAL ASSOCIATES · 國外編輯協委

Joni ADAMSON (Arizona State University, USA)

Pirjo AHOKAS (University of Turku, Finland)

莊華興 [CHONG Fah Hing] (Universiti Putra Malaysia)

Birgit DAWES (University of Vienna, Austria)

David L. ENG (University of Pennsylvania, USA)

Simon C. ESTOK (Sungkyunkwan University, Korea)

鄭相俊 [JEONG Sang Jun] (Seoul National University, Korea)

梁志英 [Russell C. LEONG] (City University of New York, USA)

羅良功 [LUO Liangong] (Central China Normal University, China)

James MACKAY (European University Cyprus, Cyprus)

魏月萍 [NGOI Guat Peng] (University Pendidikan Sultan Idris, Malaysia)

Karen SALT (University of Aberdeen, UK)

## CONTACT · 聯絡

國立中山大學文學院《中山人文學報》

臺灣·高雄市 804201 鼓山區蓮海路 70 號

Sun Yat-sen Journal of Humanities

College of Liberal Arts

National Sun Yat-sen University

70 Lien-hai Road, Gushan Dist.

Kaohsiung 804201, TAIWAN

Tel: +886(7) 525 2000 ext. 3241

Fax: +886(7) 525 3009

Email: sysjoh@mail.nsysu.edu.tw

<https://sysjoh-la.nsysu.edu.tw>

## PRINTED BY · 承印

新王牌彩色印刷

臺灣高雄市 807 三民區安東街 163 號

◎本刊獲科技部 2026-2028 年「臺灣人文及社會科學期刊評比暨核心期刊收錄評比」第二級期刊，收錄為「人文學核心期刊」(THCI)，並收錄於下列期刊論文索引資料庫：

Scopus 資料庫 / Emerging Sources Citation Index / American Studies Journals website / EBSCOhost Research Databases

臺灣人文學引文索引期刊(THCI)資料庫 / 華藝線上圖書館(Airiti Library)

CEPS 電子期刊資料庫 / 國家圖書館期刊論文索引系統 / HyRead 臺灣全文資料庫 / TAO 臺灣學智慧藏 / 月旦知識庫 / 臺灣人社百科 / 臺灣學術期刊開放取用平臺(TOAJ)