

ISSN:2218-6670

藝術與文化論衡

The View of Art and Culture

藝術與文化論衡

The View of Art and Culture

藝術與文化論衡

第三期

The View of Art and Culture



國立勤益科技大學文化創意事業系

學刊



國立勤益科技大學文化創意事業系
National Chin-Yi University of Technology

學刊

藝術與文化論衡

第三期

目錄

周宗憲	性交易自由的保障與限制 ————— 1
Chou, Tsung-Hsien	Protection and restriction of the freedom to sexual transaction
黃士嘉	台語俗諺呈現的管理觀及對現代企業之啟示 ————— 11
Shih-Chia Huang	The management standpoint of taiwanese proverbs and inspiration to modern enterprise
李美玲	魏晉玄學的「有無之辨」於藝術上之體現 ——以顧愷之的畫論與畫作為例 ————— 33
Mei-Ling Lei	Artistic incarnation of the metaphysics of wei and jin dynasties, argument of being and non-being—the example of Gu kaizhi's theories of painting and paintings (copies)
劉慧珠	苦難中的愛—透視莫言《豐乳肥臀》的女性意象 ————— 53
Liu Hui-Chu	Love in the suffering—a perspective on the female image in the book of 《Big Breasts & Wide Hips》 of Mo yan
鍾淑玫	奧斯卡·王爾德《理想丈夫》中的男性同盟 ————— 79
Shu-Mei Chung	Male bonding as a theme in Oscar wilde's An Ideal Husband
徐瑋瑩	舞蹈、跨域與反殖民：從台灣首位現代舞者林明德赴日 拜崔成喜為師，考察日治時期台灣舞蹈史 ————— 91
Wei-Ying Hsu	Dance, cross domain and anti-colonization: a historical trace of dance art legitimated in taiwan through the event of Lin ming-testudying under korean dancer Choe sung-hui

性交易自由的保障與限制

周宗憲

國立勤益科技大學基礎通識教育中心副教授

摘要

在以選票為政權更替基礎的民主體制下，立法者與行政者對性工作與性交易的政策決定，經常是受到多數國民的性道德價值決定所左右。我國社會向來對此議題，多數國民的認知判斷仍稍嫌保守，致使法制上對性交易係採至少是原則上禁止的立場。

但我國作為以憲法保障人權為本旨的立憲法治國家，性工作與性交易的應否被認許，更應回歸憲法保障人性尊嚴與人權的國家基本價值著眼。亦即，其不應純屬道德層次可否認許的議題，更應是司法者基於憲法保障人性尊嚴、人權的意旨，依憲法所設定國家得限制人權的要件，審查國家得否限制之的憲法課題。

本文認為，性工作權與性交易自由，係受憲法保障的權利，立法者不得全面禁止之，充其量僅能建構適當的管理法制，對性工作者的資格與性交易等，基於國民健康的維護等公益考量，作符合憲法的比例原則之合理規制。國家若是依據多數者所持抽象模糊的性價值決定，而禁止少數者的性工作與性交易，不啻是一種假民主式的霸凌，絕非立憲民主國家的憲法所應認許。

關鍵字：人性尊嚴、善良風俗、工作權、性交易、比例原則

PROTECTION AND RESTRICTION OF THE FREEDOM TO SEXUAL TRANSACTION

Chou, Tsung -Hsien

Associate Professor of Fundamental General Education Center
Of National Chin-Yi University of Technology

Abstract

Under the democratic system in which changes in government control are determined by general elections, the policy decisions laid down by legislators and executors regarding sex work and trade are often influenced by the perception of sex morality of the majority of its citizens. On this topic, the majority of our citizens adopt a more conservative view, which has resulted in the government's total ban of the sex trade.

However, being a country that recognises human rights as protected by the Constitution, these policy decisions regarding sex trades should be considered within the context of basic human rights and dignity as enshrined by the Constitution. Therefore, it is not only a debate on whether or not human morality allows for such acts, but should also be a Constitutional debate based on the checks and balances between the rights that the Constitution seeks to protect and the restriction of such rights.

The right to engage in sex work and freedom to participate in the sex trade are constitutionally protected and shall not be banned by the government in their entirety. The government should only be entitled to put appropriate measures in place, within the context of the Constitution, based on public interests such as health. The government banning the minority citizens' right to sex work and trade based on the abstract moral beliefs towards sex by the majority citizens is against the principle of the Constitution as recognised by a democratic country.

key words: human dignity , good morals, right of work , sexual transaction ,
principle of proportionality

壹、序言

在以選票為政權更替基礎的民主體制下，立法者與行政者對性工作與性交易的政策決定，經常是受到多數國民的性道德價值決定所左右。我國社會向來對此議題，多數國民的認知判斷仍稍嫌保守，甚或拒絕面對，致使法制上對於性工作與性交易，皆是採原則禁止的立場。已被宣告違憲的(舊)社會秩序維護法(以下稱社護法)之「罰娼不罰嫖」的規定(第 80 條第 1 項第 1 款，以下稱系爭規定)，或是立法院依司法院釋憲意旨修正的現行社護法之規定，皆是將性交易行為定位是違法行為，而為警察權取締的對象。

但我國作為以憲法保障人權為本旨的立憲法治國家，性工作與性交易的應否被認許，更應回歸憲法保障人性尊嚴與人權的國家基本價值著眼。亦即，其不應純屬道德層次可否認許的議題，更應是司法者基於憲法保障人性尊嚴與人權的意旨，依憲法所設定國家得限制人權的要件，審查國家得否限制之的憲法與人權課題。

以下，本文以有關性交易的禁止之社護法規定與司法院釋憲為檢討對象，析論性交易在我國憲法下的可被容許性。

貳、(舊)社護法的性交易規定及其問題

一. 性交易規定

(舊)社護法系爭規定：「意圖得利與人姦、宿者，處三日以下拘留或新臺幣三萬元以下罰鍰。」依此規定，當時我國法律對性交易係採取以下的立場：1.性交易係屬法律所處罰的違法行為。二、罰娼不罰嫖。上開條文所處罰的對象係意圖得利而與人姦、宿的一方(即娼妓)，而非性交易之他方當事人(即嫖客)。

二. 問題點

系爭規定明顯存在著如次的問題點：

1.性交易係娼妓與嫖客意思合致始能成立的行為，法律若將性交易定位為違法行為，而欲藉罰則規範禁止人民為此行為，則處罰之對象即應包括合意為此違法行為的娼妓與嫖客。但上開規定僅處罰娼妓，何以對其若未參與則性交易違法行為無法成立的嫖客卻不予處罰？此規定對娼妓與嫖客的差別待遇，是否有違憲法第 7 條對人民平等保障之要求？

2.依我國現行性交易之現況，娼妓與嫖客分別多數為女性與男性，上開罰娼不罰嫖的規定，有否牴觸憲法第 7 條對男女平等的要求？

3.系爭規定更根本存在的問題，則是性工作選擇自由與性交易自由是否受憲法所保障，故而全面禁止性交易的此規定，是否牴觸憲法的工作權與性交易自由權的保障規定？

參、司法院釋字第 666 號解釋意旨

司法院釋字第 666 號解釋的做成，係宜蘭地方法院法官於審理性交易案件時，認為所應據以適用的系爭規定有牴觸憲法之疑義，乃裁定停止訴訟程序聲請釋憲。2009 年 11 月，司法院對此做出了釋字第 666 號解釋，釋示此罰娼不罰嫖的對人民差別待遇之規定，牴觸憲法第 7 條的平等原則，應自解釋公布日起至遲二年屆滿時，失其效力。

一、解釋意旨

此號違憲解釋之要旨如下：

1. 首先，大法官指出，依憲法第 7 條所揭示的平等原則，國家不得對人民恣意而為無正當理由的差別待遇，「法律為貫徹立法目的，而設行政罰之規定時，如因處罰對象之取捨，而形成差別待遇者，需與立法目的間具有實質關聯，始與平等原則無違。」

2. 據此平等原則的意旨，對於系爭規定的合憲性，釋示：「性交易行為如何管制及應否處罰，固屬立法裁量之範圍，……系爭規定之立法目的既在維護國民健康與善良風俗，且性交易乃由意圖得利之一方與支付對價之相對人共同完成，雖意圖得利而為性交易之一方可能連續為之，致其性行為對象與範圍廣泛且不確定，固與支付對價之相對人有別，然此等事實及經驗上之差異並不影響其共同完成性交易行為之本質，自不足以作為是否處罰之差別待遇之正當理由，其雙方在法律上之評價應屬一致」、「系爭規定既不認性交易中支付對價之一方有可非難，卻處罰性交易圖利之一方，鑑諸性交易圖利之一方多為女性之現況，此無異幾僅針對參與性交易之女性而為管制處罰。」據此解釋理由，本號解釋乃認定系爭規定以主觀上有無意圖得利，作為是否處罰之差別待遇標準，係與立法目的(維護國民健康與善良風俗)欠缺實質關聯，牴觸憲法第 7 條的平等原則。

3. 惟更值得注意者，乃是關於國家限制、處罰性交易是否符合憲法保障人權的意旨，本號解釋認為性交易行為如何管制及應否處罰，雖屬立法裁量範圍，但並不認為禁止、處罰性交易係貫徹維護國民健康與善良風俗的立法目的之唯一手段，而謂為達此立法目的，「行政機關可依法對意圖得利而為性交易之人實施各種健康檢查或宣導安全性行為等管理或輔導措施……或採行其他有效管理措施。」可謂係認為為達此立法目的，在禁止、處罰性交易之外尚有其他較緩和的手段可資選擇。

二、本號解釋的問題點

本號解釋以「罰娼不罰嫖」的系爭規定牴觸憲法第 7 條的平等原則，而宣告其違憲所持的理由固非全然無理，但對於性交易行為的禁止能否見容於憲法保障人民自由權利的意旨之更根本、核心的憲法疑義，僅簡單以「性交易行為如何管制及應否處罰，固屬立法裁量之範圍」數語寥寥帶過¹，且對抽象的「善良風俗」得否作為國家禁止人民性交易的立法目的未加審查，未能

¹「性交易如何管制及應否處罰」，絕非純屬立法政策裁量事項，更是涉及性自主之人性尊嚴、性工作選擇自由與性交易自由等人權的憲法議題，性交易的處罰既涉及此等人權的限制，司法院本應從國家是否已符合得限制之的憲法要件審

藉此解釋明確給予立法者合於保障人權意旨的修法方向，實有虧於其作為我國憲法與人權守護者的憲法付託。果然，立法院據此解釋所修正的現行規定，乃將性交易自由的人權議題，定位為得授權地方自治體自主決定是否認許的政策事項，著實令人遺憾。

肆、現行社護法的性交易規定及其問題

一、現行規定

如前所述，作為憲法所明定的釋憲者之司法院大法官既認為上開罰娼不罰嫖的規定違反憲法第 7 條所定的平等原則，則立法院依此解釋，相對地即負有修正罰娼不罰嫖的違憲規定之修法義務，而依大法官所要求的平等原則，立法者可能的修法選項有二：1.性交易違法，娼嫖皆罰²，以及 2.性交易合法，娼嫖皆不罰。

而取代上開系爭規定的現行社護法第 80 條第 1 款規定：從事性交易處新臺幣三萬元以下罰鍰，但若符合第 91 條之 1 第 1 項至第 3 項之自治條例規定者，不適用之。第 91 條之 1 第 1 項則規定「直轄市、縣(市)政府得因地制宜，制定自治條例，規劃得從事性交易之區域及其管理。」易言之，現行法律對性交易的是否合法與娼嫖的處罰，可謂是兼採前揭兩類選項，亦即是原則上採性交易違法、禁止性交易的基本立場，但例外另授權直轄市、縣(市)政府得決定是否依其自治條例設性交易專區，專區外之性交易違法，娼嫖皆罰，專區內之性交易合法，娼嫖皆不罰。此現行規定形式上符合前揭釋憲所釋示的兩大要旨，亦即：一、性交易行為如何管制與應否處罰，係屬立法裁量之範圍，以及二、立法者若採性交易係屬違法的決定，則應在娼嫖的處罰上平等對待。

二、問題點

現行規定雖是依循前述釋字第 666 號的解釋意旨而修正，且係尊重、授權地方自治體(直轄市、縣【市】政府)有是否認許性交易的政策決定權，此從地方自治係我國憲法的基本價值決定之角度觀之，現行法律尊重地方自治體具有關於性交易合法與否的自主決定權，固然值得肯定。惟性交易的是否認許，並非純屬政策決定的性質，所涉及者更是性工作與性交易是否為憲法所保障的權利之憲法議題。前揭釋字第 666 號解釋將性交易行為的管制與處罰單純視為立法裁量事項，以及上開法律將性交易的認許與否授權地方自治體決定，係對人權議題與政策議題的混淆錯亂。

此外，從現行條文的規定觀之，亦甚難理解立法者的立法意旨。亦即，前揭規定前段首先明定從事性交易處新臺幣三萬元以下罰鍰，採禁止性交易的立場，若本條處罰性交易之立法理

查，不應違背其憲法義務而迴避審查。更何況本解釋案聲請人林俊廷與楊坤樵法官於其釋憲聲請書中，皆有指出全面禁止性交易的系爭規定有牴觸憲法之疑義。請參閱林俊廷法官之釋憲聲請書之參之一，以及楊坤樵法官之釋憲聲請書之參之五。

²大法官陳新民批評指出，多數意見認為「罰娼不罰嫖」之系爭規定牴觸憲法第 7 條的平等原則之見解，具有可能使立法者更為「雙罰」的危險性。請參閱陳新民大法官之協同意見書，頁 1。的確，禁止性交易的立法決定若屬牴觸憲法對人民自由權利的保障，則其批評、顧慮相當有理。

由係因其妨害善良風俗(本條所屬專章之章名為「妨害善良風俗」)，則何以同規定後段又大開後門地授權地方自治體得自行決定是否認許性交易行為？反之，若立法者係認為性工作與性交易自由係受憲法所保障人權，憲法上並無足以全面禁止性交易的合憲理由，則何以能於同條前段採原則禁止的立場，且於後段將之視為是政策議題，推諉予地方自治體最終極可能基於「民意」而作成全面禁止之的政治決定？其中實則映照出立法者的憲法與人權意識之匱乏。

伍、性交易自由的憲法保障

探討性交易自由是否為憲法所保障的權利時，首應釐清的是，性工作是否為憲法所保障的工作權之內涵？若是，再析論國家的限制性交易是否符合憲法第 23 條基於人權保障意旨所設定的憲法要件(比例原則)。

一、性工作選擇的憲法保障

我國憲法第 15 條明定人民的工作權應予保障，依此憲法規定，人民享有不受國家恣意侵害的職業選擇自由。此職業選擇自由，包括選擇職業的自由，以及遂行職業的自由。釋字第 514 號解釋理由書謂：「……基於憲法上工作權之保障，人民得自由選擇從事一定之營業為其職業，而有開業、停業與否及從事營業之時間、地點、對象及方式之自由。」學者認為，職業係人為維持生計的社會與經濟活動，亦是人開展人格的主要場域，職業選擇自由除係一種經濟活動自由外，亦是與人格價值與精神生活有緊密關係的自由³。職業的選擇係人為求生計的基本權之行使，職業不以對他人人權或公益須有積極助益作為被認許的前提，以營利為目的之性工作，當然屬於此所謂的職業，惟性工作的職業選擇自由是否係受憲法所保障，並非基於多數人的性價值決定認定之，而是以其是否侵害他人人權或憲法所保障的法益為判斷基礎⁴。

由於職業的選擇本身不會產生侵害人權或公益的效果，以及選擇性工作的目的係在於藉由性交易而獲取對價利益，故而僅僅探討性工作的選擇自由並無太大的實益，而是應探討作為性工作職業之遂行的性工作，是否未侵害人權或憲法所保障的重要法益，而應為憲法的工作權規定所保障⁵。亦即，人民所選擇的職業之執行，若非有侵害他人人權或妨害公益等之情事，而符合憲法第 23 條所定國家規制人權的行使須具備的要件，國家即需予以尊重而不得恣意限制之。

二、性交易自由的憲法保障

一般反對性工作得作為憲法所保障的工作權之內涵，以及反對性交易合法化的理由，主要是從人性尊嚴的保護，以及國民健康與善良風俗的維護等著眼，本文以下乃試著檢討此等觀

³佐藤幸治，《日本國憲法論》，(日本東京，成文堂，2011 年)，頁 299。

⁴許宗力大法官謂：「憲法第十五條職業自由所稱之職業，原則上只要是人民用以謀生的經濟活動即足當之，毋庸沾染太多道德或價值判斷的色彩，至於該職業應否管制或如何管制始為正當，則是後續的問題。」請參閱許宗力大法官之協同意見書，頁 8。

⁵持肯定見解者，另請參閱蔡宗珍，〈性交易關係中意圖得利者之基本權地位的探討〉，《律師雜誌》，第 228 期，1998 年 9 月，頁 74。

點，論述國家是否有據此禁止性交易的合憲理由。

1. 人性尊嚴的保護

人性尊嚴係立憲主義憲法所保障的最優位價值，學者有謂人性尊嚴係憲法規範秩序的根本價值原理⁶、人權的基本原理⁷、法的最高價值秩序之核心原理⁸等。人性尊嚴的保護，可謂是人權保障的基礎，立憲國家保障人權，最終即是為保護人性尊嚴，人性尊嚴的確保，係在解釋、適用憲法的基本權條款時之基準。司法院釋字第 372、400、603 號解釋，即闡釋了此意旨⁹。

人性尊嚴的保護由於是國家保障人權的原點，以及是國家依憲法第 23 條限制人民基本權利的界限¹⁰，故而應探討的是：(一)國家認許性交易，是否係認許人民得以人之身體作為商品而為交易行為的客體¹¹，違反國家對人性尊嚴的保護義務，為保護人性尊嚴，需禁止性交易¹²，以及(二)國家禁止性交易，是否侵害性交易當事人的人性尊嚴？

就(一)而論，國家認許性交易，但若未採取適當的管理措施，由於確實有使性工作者受性剝削、性暴力等侵害其人權、尊嚴之虞，故而國家對既已認許的性交易放任而未予建立適當管理機制，確屬違反其保護人性尊嚴的憲法義務。不過，首先應確認的是，性工作者基於自由意志的性交易行為，由於其對自身的身體仍具自主支配性，故而不同於以物品作為被他人支配之客體的其他交易行為，既仍具自主性，即非因性交易而淪為被支配客體的喪失人性尊嚴¹³。其次，若跳脫抽象的主觀性道德認知，對於基於權利主體的自由意志而存在，且未侵犯他人人權與公益的性交易，將之視為如以勞力或商品等作為對價給付的法律行為，納入國家法律體制的規範下，由於可使性工作者的人身自由與安全等受到法律保障，能使性交易雙方平等的權利義務受到法律明確規範與救濟，認許此種受國家法制適當保護、規範的性交易，實難謂是背離人性尊嚴的保護¹⁴。

就(二)而論，國家若全面性地禁止性交易，而未選擇能兼顧國民健康的維護等公益目的之對人民權利(性工作自由權、性交易自由權)侵害較小的手段(關於此點的檢討，請詳下述的「2.國

⁶ 芦部信喜，《憲法制定權力》，(日本東京，東京大學出版會，1987 年)，頁 54。

⁷ 根森健，〈人權的基本原理としての「個人の尊嚴」〉，收於《人權保障と現代国家》，(日本東京，憲法理論研究會編，1995 年)，頁 77。

⁸ 芦部信喜，〈人權論五 0 年を回想して〉，《公法研究》，第 59 號，1997 年，頁 13。

⁹ 372 號解釋：「維護人格尊嚴……，為我國憲法保障人民自由權利之基本理念」；400 號解釋：「憲法第十五條關於人民財產權應予保障之規定，旨在……及維護尊嚴」；603 號解釋：「維護人性尊嚴……，乃自由民主憲政秩序之核心價值，……基於人性尊嚴與……之維護……，隱私權乃不可或缺之基本權利」。

¹⁰ 陳慈陽，《憲法學》，(台北，元照出版公司，2004 年)，頁 471、478。

¹¹ 學者有舉從事脫衣舞色情表演的女性為例，認為將女性身體作為色情目的觀賞目標，由於已將女性身體客體化、物體化，即便是出於自願，亦屬對人性尊嚴的放棄。請參閱法治斌、董保城，《憲法新論》，(台北，三民書局，2003 年)，頁 156(董保城執筆)。

¹² 日本最高裁判所曾判示，賣春防止法係為保護人性尊嚴……所必要之合憲法律。最判昭和 36 年 7 月 14 日，刑集 15 卷 7 號，1079 頁。

¹³ 同意旨的觀點，請參閱許玉秀大法官之部分協同意見書，頁 5-6。

¹⁴ 大法官葉百修於其協同意見書中亦有類似意旨的見解，謂：「性交易除罪化之後，將可使女性對其身體與身分得以控制的主體性權力獲得實踐，方為維護性工作者之人性尊嚴」、「工作及職業無貴賤，性交易作為一項工作及職業，性工作者並非僅因其選擇性交易作為其工作及職業，其人性尊嚴即受貶抑，反而是經由承認性工作受憲法工作權之保障，使從事性工作者獲得自信與保障之工作空間」。請參閱葉百修大法官之協同意見書，頁 11。

民健康的維護」)，因屬違反憲法第 23 條的比例原則之對人民自由權的恣意侵害，基於釋字第 372 號的「維護人格尊嚴……，為我國憲法保障人民自由權利之基本理念」之解釋意旨，此種對人民自由權利之不必要的過度限制，亦可謂是對人格尊嚴的違憲侵害。此外，人性尊嚴所保障者若係人的自我決定權，則以保障性工作者的人性尊嚴為由，禁止人得基於其自由意志而為性工作者的選擇自由，毋寧更可謂是侵害了人性尊嚴¹⁵。另有見解認為禁止性交易的系爭條文之執行，更迫使性交易雙方需將絕對的隱私，暴露於警方與法院的文書中，造成人格尊嚴的高度扭曲，形成對人格權的侵害¹⁶。

2. 國民健康的維護

國民健康的維護，係前揭系爭規定處罰性交易的立法理由¹⁷。關於禁止性交易是否係為達成國民健康的維護之立法目的所必要，可分以下三種情況析論之。分別是一、禁止性交易；二、認許性交易，但不管理；三、認許性交易，但適當管理。

就第二種情況而言，未受國家適當管理的性交易，由於性工作者的健康未能為國家所控管，故此類性交易確有危及國民健康之虞，故從憲法保障國民健康之公共利益考量，此之性交易自由確實不應為憲法所認許。

惟就第一種情況而言，由於人對性的本能需求，以及國家公權力的侷限性等因素，實際上並無法全面杜絕性交易，在法律定位性交易違法的情形下，所有性工作者皆屬所謂的違法私娼，國家根本無從有效管理，反而可能導致國民的健康在違法的性交易中有受危害之虞。亦即，禁止性交易，除非能完全杜絕性交易(此在實務上不可能)，否則不僅無法維護國民健康，反而更可能使國民的健康在與私娼的性交易中受危害¹⁸。

就第三種情況而言，國家認許性交易，但對性工作者與性交易為適當的管理(例如對性工作者的定期健康檢查等)，此相較於前揭第一種情況，至少是在與合法性工作者的性交易中，相當程度地能確保國民的健康。大法官於上開解釋理由書之末段亦有謂：「為貫徹維護國民健康……之立法目的，行政機關可依法對意圖得利而為性交易之人實施各種健康檢查或宣導安全性行為等管理或輔導措施。」

綜上所析論，本文認為國家在認許性交易自由的同時，藉由適當的管理措施，亦得以維護國民健康，為達維護國民健康之目的，選擇上並非僅存一概禁止性交易之唯一手段¹⁹，若為達此

¹⁵德國性販售管理條例的立法理由有謂：「認為必須違反性販售者的意思而保護他們的人性尊嚴，正是在侵害性販售者受人性尊嚴所保障的自主權(自我決定自由)，並且固化性販售者在法律上與社會上所受到的歧視」。轉引自許玉秀大法官之部分協同意見書，頁 8。

¹⁶請參閱陳新民大法官之協同意見書，頁 18。

¹⁷立法院公報第 80 卷第 22 期第 107 頁。

¹⁸許玉秀大法官對此亦有如下的闡述：「防堵性行為造成的國民健康漏洞，最好的辦法當然是管控性行為，如果禁止性販售行為，逼使性販售行為成為地下活動，如何管控？」、「性販售必須被承認為一種職業，方才能納入管制，納入管制的理由，正好在於維護國民健康，所以如果出於維護國民健康的目的，應該認為國家保障性販售的職業自由，而不是全面當作違反秩序的行為加以處罰。」請參閱許玉秀大法官之部分協同意見書，頁 6-7。類似意旨的觀點，另請參閱葉百修大法官之協同意見書，頁 13。

¹⁹大法官黃茂榮於其協同意見書中，亦認為為維護國民健康，禁娼並非唯一之必要手段，配以有效健康檢查措施的娼妓證照制度，亦能產生防治性病傳播之功能。請參閱黃茂榮大法官之協同意見書，頁 2。此種為了防止國民健康的危害而

目的，即捨棄對人民性工作與性交易自由採取能兼顧國民健康之較緩和的限制措施，而採取未必能確保國民健康之侵害較大的禁止手段，恐有違憲法第 23 條為保障人權而設定的比例原則²⁰。

3. 善良風俗的維護

善良風俗的維護，亦是(舊)社護法系爭規定處罰性交易的立法理由²¹。由於何謂「善良風俗」，本即是不具明確內涵，故而在司法上難以有客觀操作基準的模糊概念，即便社會上能形成「善良風俗」的內涵，此「內涵」恐僅是社會多數人空泛道德感認知的投射表現，若以此認知即作為國家據以限制少數者人權(性工作權、性交易自由權)的行使之理由，恐亦違反立憲法治國家保障少數者權利免於為多數者憑其抽象的道德價值判斷所恣意侵害²²的制憲本旨。況且，姑且不論此立法目的之欠缺正當性，縱使客觀上存在著「善良風俗的維護」之禁止性交易的立法理由，但由於性交易並非不特定人得以共見共聞地公然為之，難謂對善良風俗有何具體的危害，故而為維護善良風俗，即全面性地禁止性交易，其是否符合憲法第 23 條所要求的比例原則，亦令人存疑。

除直接對系爭規定的立法理由做以上的檢驗外，當然更應從明定國家合憲限制人權所需具備的憲法第 23 條所明定之理由²³檢討之。

4. 避免他人自由被妨礙

的確，如前所述，國家為保障人民自由等權利，對於侵害他人人權的權利之行使，得為合

對職業選擇自由的限制，可稱為消極目的或警察目的之限制，此限制須符合行政法上的警察比例原則，法院於判定此限制之合憲性時，一般認為係適用「嚴格的合理性基準」，亦即基於立法事實審查限制的必要性、合理性，以及是否存在得同樣達成目的，但限制較緩和的限制手段。請參閱芦部信喜，《憲法》，(日本東京，岩波書店，2004 年)，頁 205-206。

²⁰比例原則的內涵有：一、國家所採取的限制措施，須有助於憲法目的之達成，亦即，所採限制若無助於目的之達成，即屬對人民權利不必要之限制，違反比例原則；二、若存在多種同樣能達成目的之限制措施，須選擇對人民權益損害最小者，亦即，於所選擇之限制外，若尚存既能達成目的且對人民權益損害較小之手段可資選擇，則所為之限制即屬違反比例原則；三、所採限制所產生的損害，須與達成目的所獲致利益均衡，亦即，限制所生之損害若大於達成目的所獲致之利益，此限制即屬違反比例原則。比例原則既然係憲法第 23 條所要求的原則，本身即具憲法位階之效力，其對於個別法規範的解釋與適用，甚至對於立法本身，皆具有規範效力。釋字第 588 號解釋理由書謂：「比例原則係屬憲法位階之基本原則，在個別法規範之解釋適用上，固應隨時注意，其於『立法』尤然，目的在使人民不受立法機關過度之侵害。」學者認為性交易係屬基本權的營業活動，國家對娼妓業雖得管理、限制，但不應全然剝奪，否則係抵觸憲法第 23 條的比例原則。請參閱李惠宗，《中華民國憲法概要》，(台北，元照出版公司，2006 年)，頁 42。認為全面禁止性交易並非維護國民健康的必要手段之觀點，另請參閱林錫堯、陳敏、陳春生大法官之協同意見書，頁 7-11，以及許宗力大法官之協同意見書，頁 9-10。

²¹立法院公報第 80 卷第 22 期第 107 頁。

²²同樣是與性有關的解釋，釋字第 617 號解釋雖認為不論是否出於營利之目的，性言論之表現與性資訊之流通，亦受憲法對言論及出版自由之保障，但又認為維護社會多數共通之性價值秩序所必要者，得以法律限制之。由於多數者與少數者的性價值決定，本具有應相互尊重之同等重要性，國家若非因少數者的性價值決定對人權與公益有何具體危害，而係僅因其與多數者的性價值決定不同即予限制，此應是違背憲法保障個體不受多數者恣意侵害的本旨。許宗力大法官亦指出「抽象的社會風化不得作為刑罰保護的對象，縱少數人的某些行為令絕大多數人心生厭惡、難以苟同，而欲為道德上之抵制譴責，但在不侵害他人具體法益或權利的前提下，國家即不得以刑罰的強制力，去貫徹特定人的道德觀念視為良善的生活方式。因為在自由民主的憲政秩序中，必須承認每一個人在道德決定上，擁有平等的自主決定權利，人們不能以為自己的道德判斷更加優越，任意取代他人的抉擇，而國家在各式道德立場之中，則具有中立的義務，對私領域的事務中尤為如此」。請參閱許宗力大法官之協同意見書，頁 2。

²³憲法第 23 條規定：「以上各條列舉之自由權利，除為防止妨礙他人自由，避免緊急危難、維持社會秩序或增進公共利益所必要者外，不得以法律限制。」

理的限制。但吾人殊難想像，承認性工作權與以性交易雙方當事人自由意志為基礎的性交易自由，會導致他人自由權利被侵害之效果。毋寧應認為，國家的禁止性工作與性交易自由，不僅是為保障他人自由權利的免於被侵害所不必要，反而是直接侵犯人民的性工作自由權與性交易自由權的行為。

5. 避免緊急危難

吾人亦難想像，性交易若被認許，將導致國家或社會面臨緊急危難，故而為避免使國家或社會陷於緊急危難，因而不應認許性交易自由。

6. 維持社會秩序

的確，不受國家適當規範的性交易，因有衍生出人口販運、暴力威脅與性剝削等非法行為，而有危害社會秩序之虞，故而從維護社會秩序之目的，確實不應放任不受國家規範的性交易。但反之，認許性交易，同時將之納入法律規範、管理的體系內，此不僅不會因國家的認許性交易而導致危害社會秩序的結果，相當程度反而得消除因國家的不認許，而於非法性交易中所衍生出的犯罪行為，此對社會秩序的維護，亦不能謂無所助益。

7. 增進公共利益

吾人更甚難想像，禁止性交易，而使所有實際存在的性交易皆成為國家公權力所無從規範管理者，進而衍生出諸多危害國民健康與反社會的犯罪問題，此對公共利益的增進有何助益。

8. 小結

無論性工作與性交易多麼背離多數人主觀的性道德價值與感情，但法治國家依憲法保障人權的意旨，只能依循憲法所定的要件客觀地審查有無禁止之的合憲理由。綜前所述，並非全面禁止、處罰性交易，而是以認許性交易為原則，但對性工作與性交易為適度管理，始為憲法認許公權力干涉人民性交易自由之底限。

陸、結語

儘管性工作與性交易觸及了許多人性道德價值寬容的底限，但依本文的論述分析，性工作與性交易自由仍應屬受憲法保障的權利，立法者充其量僅能在原則上保障性交易自由的前提下，建構適當的管理法制，對性工作者的資格與性交易的管理等，基於國民健康的維護等公益考量，作符合憲法的比例原則之合理規制，而不得全面禁止之。現行法所採的性交易原則禁止、例外授權地方自治體自主決定是否認許的規定，亦應受違憲侵害人民性工作與性交易自由權的非難。將多數者的性價值決定具體轉化成國家得藉以禁止性交易的法律根據，此無異是授權國家得依據多數者抽象模糊的道德認知限制人權，亦是多數者恣意侵害少數者權利的假民主式之霸凌，絕非立憲民主國家的憲法所應認許。

台語俗諺的管理觀及對現代企業之啟示*

黃士嘉

國立勤益科技大學文化創意事業系副教授

摘要

「台語俗諺」，是三、四百年來普遍流傳於台灣民間的語句，它運用簡單而通俗的話語，反映出深刻的人生道理。這些俗諺無疑是台灣先民在這片土地辛勤奮鬥耕耘的各種體會之總結，是生活智慧的結晶。本論文旨在探討台語俗諺的管理概念，包括「管理的基本認知」、「財務管理」、「人力資源管理」及「產品與行銷管理」等四大主題。並依據前項之探討，期望提出對現代企業管理的啟示。

關鍵詞：台語俗諺、企業管理、財務管理、人力資源管理、行銷管理

The Management Standpoint of Taiwanese Proverbs and Inspiration to Modern Enterprise

Shih-Chia Huang

Associate Professor for Department of Cultural & Creative Industries of National Chin-Yi University of Technology

Abstract

“Taiwanese proverbs” are the sentences that have been prevalent among Taiwanese. It utilizes words that are easy to understand, reflecting impressive philosophy of life. Undoubtedly, these proverbs are the collections of the wisdom of life and a wide variety of feelings about Taiwanese ancestors making industrious and diligent efforts on this land. There are four factors in this thesis, including “The basic cognition of management”, “Finance management”, “Human resources management”, and “Marketing management”.

The concluding part of this thesis proposes are based on the fore-mentioned discussion. Hopefully, this thesis would provide the enlightenments for modern enterprise management.

Key words: Taiwanese proverbs, Enterprise Management, Finance Management, Human Resources Management, Marketing Management

壹、前言

台語俗諺，是三、四百年來普遍流傳於台灣民間的語句，它運用簡單而通俗的話語，反映出深刻的人生道理。這些俗諺，是台灣先民在這片土地辛勤奮鬥耕耘的各種體會之總結，是生活智慧的結晶；尤其台語俗諺具有工作與生活的教育性，可以提供吾人在一生中各方面的指導意見，包含領導管理的標竿、生涯發展的啟示、人生智慧的泉源、人際關係的指引等。因此，台語俗諺對人生的啟發可謂包羅萬象，它就像是台灣人必備的人生寶典，愈是瞭解俗諺的內涵，愈能體會出人生的各種道理。

管理，自從有人類開始就已經存在的社會行為。無論古今中外、無論任何民族、國家、組織、機構，甚至家庭，都需要適當機制的管理，才能有效發揮應有的功能，為其成員創造更適合生存發展的良好環境。再者，自西方科學管理理論興起之後，相關的管理知識已逐漸發展成為一套完整的系統，深入吾人生活與工作的各個領域，尤其對企業管理的影響既深且遠。然而，在此之前，台灣先民即已經透過長久的觀察和生活的體驗，留下諸多對於企業管理具有重要啟示的俗諺。

這些俗諺的範疇，亦即是本論文的探討內容，包括企業管理者在其管理過程中，勢必遭遇的管理認知、財務管理、人力資源管理與產品行銷管理等四大議題。期望藉著本論文的探討，歸納整理傳統時代台灣先民的管理智慧，對現代台灣的企業管理者，提出企業經營管理的參考。

貳、從「胖達人」談起

2010 年 12 月，以宣稱天然不添加化學製造人工香精而創立，不到 3 年的時間，卻於 2013 年 8 月遭檢舉、查獲使用 9 種人工香精的「胖達人手感烘焙」，涉廣告不實被處新台幣 18 萬元罰鍰，台北地檢署剪報分案，以詐欺罪嫌偵辦。¹此則新聞再度引起政府機關、消費者共同關注烘焙業的食品安全問題，也讓對胖達人尚不熟悉的消費者，有機會認識這個近乎一夕暴紅、一夜致富，卻也在短期間內變成詐欺嫌疑犯的麵包師傅—莊鴻銘。筆者分析相關媒體的報導認為，莊鴻銘烘焙事業發展的歷程，無論在管理的基本認知、財務管理、人力資源管理，以及產品行銷管理等四大面向，皆有可供學習或借鏡之處。

首先，在管理的基本認知方面，莊鴻銘面對採訪記者的問題，「金錢改變他什麼？」他說：「沒有，每天，我都認為自己還是個失敗者。」他每天用這句話告誡員工，也提醒自己：「成功在於窮苦日，敗事多因得意時。」而且，看他的成名歷程，國中畢業以後，從麵包店學徒開始，一路鑽研烘焙技術，35 歲之前，即曾出版過兩本烘焙技術的專業書籍，是烘焙業教麵包店開發新產

* 本論文所謂之「台語俗諺」係指台灣閩南語俗諺而言，有別於台灣客家語及其他語言所產生的俗諺，若有同音異字現象，係依據原作者之用字，在此一併說明。至於其他華人生活圈的閩南語俗諺，如新加坡、廈門、漳州等，亦視論文實際需要參考引用。

¹ 中央通訊社，〈胖達人創辦人莊鴻銘，百萬交保〉，引自網路資料

<http://tw.news.yahoo.com/%E8%83%96%E9%81%94%E4%BA%BA%E5%89%B5%E8%BE%A6%E4%BA%BA%E8%8E%8A%E9%B4%BB%E9%8A%98-%E7%99%BE%E8%90%AC%E4%BA%A4%E4%BF%9D-161741465.html>，檢索日期：2013 年 8 月 26 日。

品、鐘點費行情以萬元為單位的技術顧問，授課講習足跡遍及兩岸。且曾有 9 年的時間，擔任復興空廚烘焙主廚，帶領過麵包廠生產線百人團隊，也曾應聘赴日，出任日本最大豆餡廠日京食品的亞洲區技術總監。²由此可見，莊鴻銘對於事業經營管理的基本認知，顯示敢衝敢拼、勇往直前的打拼精神，充分展現台語俗諺描繪的管理者形象：「敢拼，毋驚痛。」³「愛拼則會贏。」⁴所以，莊鴻銘在事業管理的拼戰精神，頗值得吾人效法與學習。

其次，在財務管理方面，記者問莊鴻銘，一手參與創立的 brand，六成股權賣給創投，合夥師傅群僅持有四成股權，會不會捨不得？他說：「如果眼前有你幾百輩子都未必賺得到的錢可拿，你會不會心動？」這是 2013 年 6 月的訪問稿，當時的莊鴻銘已經是擁有保時捷（Porsche）全新四門跑車的生技達人公司董事長。胖達人甫開幕時，每日營收 6 萬元，半年以後，即成長到 12 萬元，一年下來，便開出 4 家分店，在台北烘焙圈闖出名號，更吸引藝人小 S 公公許慶祥，領著創投上門談合作；並在接受創投資金以後，實收資本額從 130 萬元暴增到 3 千萬元，進入快速展店階段，截至 2013 年 5 月底為止，全台已開出 17 家分店，預估 2013 年底單店月營收平均 360 萬元，年營收規模可望突破 7 億元。⁵綜觀胖達人的展店速度，直接印證莊鴻銘的事業衝勁，顯見其對金錢的重視可見一斑，就如同俗諺所云：「錢銀是仙人頭殼碗髓」。⁶但是，亦因為莊鴻銘對金錢的過度看重，甚至利欲薰心，導致在短短的 3 年內，胖達人雖然有創投資金的挹注而蓬勃發展，卻也埋下後來爆發嚴重問題的因子；而在添加人工香精事件被揭發之後，予人一種「了錢生理無人做，創頭生理有人做」⁷的奸商形象，對莊鴻銘而言，簡直是得不償失。

再者，在人力資源管理方面，莊鴻銘擔任技術顧問與他人有別，並非單槍匹馬上台做示範，而是帶著助手，由助手進行調粉和備料，助手亦非固定搭檔；他帶助手協同教課，一方面是給後輩有外快可賺，一方面則讓他們增廣見聞，更重要的是在互動過程中，觀察每位麵包師傅的能力和潛質，此為莊鴻銘獨到的人脈學。尤其是當他分身乏術，轉介給徒弟去教課，也不抽取任何仲介費用，所以徒弟有意開店，仍回頭找師父莊鴻銘入股；而且，在胖達人成立後，擔任董事長、公司主導人物的莊鴻銘，仿效王品集團，讓每家分店店長、師傅等主要幹部，共享該店一成股份，餅做得越大，大家分得越多。所以，「他能成功，是大器，不是運氣。」⁸莊鴻銘在事業的發展過程中，不忘培養自己的子弟兵，並善於觀察徒弟們的潛能，然後敢放手讓自己信任的師傅擔當大任，頗能符應俗諺所云之精神：「嫌戲無請，請戲無嫌。」⁹而在公司成立後，又能大方釋股，讓每位跟隨他的店長、師傅皆可以共享公司的成長，此種獎勵措施正合乎俗諺的管理智慧：「會食，則會做。」¹⁰

² 尤子彥，〈39 歲開店，兩年身價破億傳奇〉，《商業周刊》第 1335 期（2013 年），頁 66。

³ 周長楫，《廈門方言熟語歌謠》（福州市：福建人民出版社，2001 年），頁 54-55。毋驚：不怕。

⁴ 周長楫、周清海，《新加坡閩南話俗語歌謠選》（廈門市：廈門大學出版社，2003 年），頁 33。

⁵ 尤子彥，2013：64、66。

⁶ 徐福全，《福全台諺語典》（台北市：作者自印，2003 年），頁 581。

⁷ 徐福全，2003：61。

⁸ 尤子彥，2013：66。

⁹ 陳主顯，2008：276。

¹⁰ 陳主顯，2008：272。

最後，論及胖達人的產品與行銷管理。胖達人可以在現今烘焙業「三腳步，二炭店」¹¹的激烈競爭下脫穎而出，產品定位與行銷策略是其重要關鍵因素。胖達人的創新產品融合台式甜麵包口感與歐式風味，已經產生差異化效果，加以標榜天然，故能獲得重視健康概念的消費者青睞，快速竄起、打開市場。因此，單純探討其產品內容，實為烘焙業效法標竿；然而，這其中卻深藏著烘焙業多年來的秘密－人工香精。莊鴻銘向檢方坦承確實添加人工香精，同時解釋「天然」是指食材天然核桃、葡萄乾等配料，是消費者與業者的認知出入，「從來沒說整個產品是純天然，添加香精、香料是合法的，又不只我一家。」¹²至於行銷策略，莊鴻銘深識「賣茶講茶芳，賣花講花紅」¹³的行銷法則，他對自己的技術與產品深具信心，他說：「做烘焙，技術擊倒一切，絕不是靠金錢擊倒對手。」¹⁴所以，針對每個麵包售價百元，他尚能理直氣壯向檢方供稱，麵包好吃，本來就賣比較貴。然而，胖達人之所以疾速拓展，實因有創投資金的加持，以及幕後行銷團隊操縱媒體曝光，絕非單靠產品的創新就能如此快速。

綜合上述，觀察胖達人與莊鴻銘的發跡、成名、快速展店，以及目前面臨隕落、退場的危機與處理等歷程，皆可做為先民透過俗諺傳遞企業管理智慧、解釋企業經營理念的典型案例，在在顯示台語俗諺在現代企業管理過程的啟示作用。

參、三好，一公道：管理的基本認知

一、企業管理者的修為

數十年前，台灣的統一企業董事長高清愿先生提出「三好，一公道」¹⁵的經營理念與實際運作原則。所謂「三好」，就是品質好、服務好、信用好；「一公道」，是價格公道。這樣的呼籲與自省，後來成為流行一時的企業精神標語、廣告的口號，頗具傳統台語俗諺的傳世價值之特性。更是諸多各類型企業，包括服務業與製造業，自我期許的內部管理法則與對消費者的品質承諾。這句新俗諺反映的是一種台灣先民對於企業管理的基本要求，更是一種企業經營的標竿精神，對不肖商人是一種提醒與警示，對殷實企業而言，則是追求精進相當重要的努力方向。

其實，在台灣傳統的買賣過程中，賣主有一項極其重要的原則：「秤頭就是路頭」¹⁶、「秤頭，是路頭。」¹⁷強調企業經營者的商品或農產品要足斤足兩，消費者才有繼續上門採買的意願，久而久之，更容易培養出老主顧，讓消費者產生「品牌忠誠度」，讓企業永續發展。如果秤頭不足，

¹¹陳主顯，2008：32。

¹²林韋龍，〈認慘香精！胖達人前董座列詐欺被告〉，引自網路資料（<http://tw.news.yahoo.com/%E8%AA%8D%E6%91%BB%E9%A6%99%E7%B2%BE-%E8%83%96%E9%81%94%E4%BA%BA%E5%89%8D%E8%91%A3%E5%BA%A7%E5%88%97%E8%A9%90%E6%AC%BA%E8%A2%AB%E5%91%8A-045900257.html>），檢索日期：2013年8月26日。

¹³徐福全，2003：555；陳主顯，2008：87。

¹⁴尤子彥，2013：66。

¹⁵陳主顯，《台灣俗諺語典，卷六・社會百態》（台北市：前衛出版社，2008年），頁41。

¹⁶徐福全，2003：461。

¹⁷陳主顯，2008：42。秤頭：重量、斤兩。路頭：指前途，意指商店信用好，錢途就可能長遠。

有著偷斤減兩的陋習，便會迫使消費者成為「一擺人客」¹⁸，嚴重影響商譽；若消費者發揮「廣播電台」¹⁹的功能，恐怕從此斷了路頭，間接促使企業倒店關閉。這是一種以人際關係穩定發展為前提的企業管理理念，強調的是企業主對顧客的承諾，表示最佳品質的保證。因此，先民透過俗諺要求企業經營者務必秉持「君子愛財，取之有道」²⁰的精神，強調賺錢之道貴在合法、合理、合情；故俗諺更云：「錢銀用賺，毋通用搶。」²¹

再者，先民認為勝敗乃兵家常事，有賺有賠更是商場的不變法則；企業管理者的心態必須是「關老爺敢創人，也敢予人創。」²²生意人敢賺別人的錢，也捨得自己的錢被別人賺，因為市場壟斷的機率是少之又少，既不可能，也不合理。更應該要有「敢賺敢了」²³、「敢趁，敢了」²⁴的心理準備。生意總是有賺有賠，既然可以賺錢，就要有賠錢的打算，總結能夠盈餘，就可繼續維持。所以，先民強調企業管理者應該腳踏實地，經營企業要穩紮穩打，不妄想一夕成名，故俗諺云：「大好大敗，無好無醜則常在。」²⁵

然而，先民雖強調企業管理者要有「未曾想贏先想輸」的保險心態，凡事要預留後路，但是仍鼓勵應該要勇敢向前，不斷打拼，故俗諺云：「敢拼，毋驚痛。」²⁶「愛拼則會贏。」²⁷敢打敢拼才可能成就事業，而拼搏是要經受磨難痛苦和付出代價甚至犧牲的，但一定只有敢於拼搏、奮鬥進取，才能得勝或達到預期的效果。而且，先民鼓勵企業管理者應該要有「家治手底賺的才是錢」²⁸的體認，勸誡要靠自己努力，不要徒羨別人的錢財。俗諺又云：「腳露，嘴臭臊。」²⁹鼓勵後輩只要肯認真工作，一定不會餓死。

至於企業經營的注意事項，先民提醒企業管理者應修練戒急用忍的功夫，要培養等待、耐煩的心理素質，凡事不要躁進，切勿操之過急，故俗諺云：「半暝殺豬，也是天光則賣肉。」³⁰千萬不要「未放屎，先呼狗。」³¹「未曾過年先放炮。」³²未能按步就班、循序漸進，是無法成就事業的。先民亦強調企業經營有一定的步驟和程序，若是好高騖遠，恐會徒勞無功，故透過俗諺提醒企業管理者不要「未學行，先學飛。」³³「未生因，先號名。」³⁴因為過去的醫學科技還不發達，女子懷孕期間，無法得知是男孩或是女孩，卻要心急地幫孩子取名字，將會讓人譏諷為顛倒次序。

¹⁸意指消費者只願消費一次，不可能繼續成為待宰的肥羊。

¹⁹意指消費者到處傳播該商店偷斤減兩、欺騙消費者的行為。

²⁰徐福全，2003：151。

²¹徐福全，2003：580。

²²徐福全，2003：587。

²³徐福全，2003：294。

²⁴陳主顯，2008：50。

²⁵陳主顯，2008：64。無好無醜：〈收入、病情、治安等狀態〉沒有較好，也沒有變差。常在：〈事業，事物〉久遠。

²⁶周長楫，2001：54-55。

²⁷周長楫、周清海，2003：33。

²⁸徐福全，2003：226。

²⁹陳主顯，《台灣俗諺語典，卷四・生活工作》（台北市：前衛出版社，2007年），頁343。腳露：喻指下海幹活工作，字義是「打濕了雙腳」。嘴臭臊：喻指有海鮮可吃；字義是嘴巴有腥臭味。

³⁰陳主顯，2007：333-334。

³¹周長楫、周清海，2003：36。放屎：拉屎。呼：吆喝，呼叫。

³²周長楫、周清海，2003：35。

³³周長楫、周清海，2003：35。行：走。本句俗諺也作「未曾學行，著要學飛。」

³⁴周長楫、周清海，2003：36。

先民又透過俗諺勸誡企業管理者勿「未學師，先學術。」³⁵未曾從老師或師傅那裡學到基礎的知識，基本功尚未練好，就想要學一些奇術、致富捷徑，簡直是作風輕浮，不紮實。或俗諺云：「未曾三寸水，著要爬龍船。」³⁶游泳技能尚未具備，就妄想成為划龍舟的選手，未免不夠務實。先民既然提醒企業經營重在戒躁進，因此指出最踏實的企業經營法則就是「身軀無錢，從淺位上山。」³⁷船靠岸邊，有錢人可請他人背上岸，花錢不受累，但是沒錢的人只好自尋淺處涉水上岸；先民藉俗諺告訴企業管理者若無充足的資本，就要從小本生意做起，切莫貪圖虛幻不實的成功景象。

二、企業管理者的生活

企業經營絕非容易之事，更非輕鬆之舉，因此企業管理者的生活品質必然無法稱心如意，事事都順利；尤其在台灣傳統社會裡，小本經營的生意人忙得不眠不休，連吃飯睡覺都是一團糟，更是見怪不怪，故俗諺云：「生理人，豬食狗睏。」³⁸舊時台灣小生意人的生活實況，就是從黎明到深夜，鎮日忙得像陀螺團團轉，賺的又是蠅頭小利，難以得空享受山珍海味，睡眠多一點更覺得是奢侈、浪費時間。由於企業經營勢必與金錢共舞，隨時隨地不放棄做生意的機會，先民就透過俗諺生動地描繪企業管理者的形象是：「做官不離印，生理人不離秤。」³⁹做官的，關防、官印要隨時帶著，有印才有權威與權力；做生意的，秤子要隨身攜帶才能做生意。又俗諺云：「算盤掛在領滾下」⁴⁰企業管理者隨時把算盤掛在脖子下，雖予人有過於精打細算的感覺，但畢竟是一種積極從事商業活動的形象。

「食頭路無閒一個，做生理無閒一家。」

再者，先民透過俗諺描繪企業管理者賺錢的喜悅之情為「錢全，人著稱心。」⁴¹生意人看到雪花花的銀兩，心裡就有無限歡喜，可以賺錢達到預期的目標，就會感到稱心如意。先民更生動傳神地描繪生意盈虧的兩種完全不同的外顯行為，有錢賺則滿面春風，沒賺錢則灰頭土臉，垂頭喪氣，故俗諺云：「有賺，腳鬆手弄，無賺，面青目紅。」⁴²「有趁，腳鬆手弄；無趁，面青目紅。」⁴³因為企業經營本非「桌頂拿柑」、輕而易舉，而是「做生理，恰如針得削鐵。」⁴⁴企業經營之難，要賺消費者一兩毛錢，都難如繡花針切割鋼鐵。所以，先民描繪金錢與人的關係，亦勸誡人切勿一味追求財利，故俗諺云：「錢尋人，財王；人尋錢，發狂。」⁴⁵若是錢在找人時，被找的那個人很快便成財王，億萬富翁；反之，若是人汲汲營營追求錢財，常會為它發狂。然而，俗諺亦提醒

³⁵周長楫、周清海，2003：35。術：奇術。

³⁶周長楫、周清海，2003：35。三寸水：這裡指游一點點的距離。“三寸”也作“三尺”，“曾”也可省。

³⁷徐福全，2003：562。

³⁸陳主顯，2008：82。豬食：豬，通常餵以冷廚餘，酸潘水。狗睏：忠犬守夜，不敢深眠。

³⁹徐福全，2003：96。

⁴⁰徐福全，2003：469。領滾，脖子。

⁴¹徐福全，2003：580。

⁴²徐福全，2003：328。

⁴³陳主顯，2008：84。腳鬆手弄：財至心喜，手舞足跳，走起路來，滿面春風。面青目紅：錢空心驚，面青泛黃，眼佈血絲，弓肩縮背，是正港的破病龜。此時，只知日夜低呻哭調。

⁴⁴陳主顯，2008：217-218。恰如針得削鐵：如同用針削鐵；恰如，宛如，猶如。

⁴⁵徐福全，2003：581。

賺錢之道、企業管理之法，就是「笑頭笑面食有剩，面憂面饒腹肚枵。」⁴⁶若笑口常開則富貴有餘，愁眉苦臉必寒且饑，鼓勵企業管理者要多微笑，才能讓自己產生正向的工作能量，讓生活充滿喜悅和幸運。

先民再提醒企業管理者，賺錢之事切莫再三強求，因為錢有四隻腳，人只有兩隻腳，人想要追上錢，可沒那麼容易，故俗諺云：「人兩腳，錢四腳。」⁴⁷「錢四腳，人兩腳。」⁴⁸同時，先民勸誡企業管理者勿忽視俗諺的提醒，只是一味地「要治錢，毋治命。」⁴⁹「死人莫死豬。」⁵⁰如果將錢的重要性擺在性命之上，就會導致自己健康的威脅，故俗諺云：「錢多，身孱。」⁵¹錢財賺多了，身體反而瘦弱。又俗諺云：「錢大百，人著落肉。」⁵²「錢大百，人無肉。」⁵³「錢大百，人著無肉。」⁵⁴「錢大百，人著消瘦落肉。」⁵⁵如果企業管理者就像是工作狂般地日夜工作求財，往往結果是錢賺到了，卻因勞苦過度，身體消瘦，賠上自己的健康。

先民已經透徹地瞭解企業經營的難處，在為時未晚之前，提醒管理者寧可花費金錢照顧自己的健康，故俗諺云：「錢死，毋通人死。」⁵⁶畢竟在年輕時候，身強體壯，用健康可以換取金錢，一旦操勞過度，恐將垂垂老矣，未老先衰，想要以金錢換取健康，卻為時已晚。總之，賺錢是有限度的，無法勉強，身體健康才是最重要。而且，在先民的觀念裡，一個人一輩子要賺多少錢早已是命中注定，天命難違，錢財雖可貴，健康價更高，毋需為錢財疲於奔命，故俗諺云：「賺錢有數，性命愛顧。」⁵⁷「賺錢有數，性命落顧。」⁵⁸

肆、加減賺，較袂散：財務管理

一、企業管理者的金錢觀

台灣先民對於金錢的瞭解已了然於胸，更為金錢下了定義：「錢銀是仙人頭殼碗髓」⁵⁹，直言金錢就像是神仙的腦漿（頭殼碗髓），是極其貴重的東西。尤其是企業管理者對於金錢的功能更是無限的推崇，到了極致便令人以為先民倡導金錢萬能，如俗諺云：「有出錢，有布目。」⁶⁰比喻有錢才做得了事。而且，「財會通神使鬼」⁶¹「有錢，會使鬼。」⁶²有了金錢就可以和神明溝通無

⁴⁶楊秀明，2007：57。笑頭笑面：笑容可掬。面憂面皺：愁眉苦臉、皺紋滿面。饒：起皺紋。腹肚枵：肚子餓。

⁴⁷徐福全，2003：71。

⁴⁸徐福全，2003：580。

⁴⁹徐福全，2003：528。

⁵⁰徐福全，2003：358。

⁵¹徐福全，2003：548。

⁵²陳主顯，2008：85。

⁵³徐福全，2003：580。

⁵⁴徐福全，2003：580。

⁵⁵徐福全，2003：580。

⁵⁶徐福全，2003：580。

⁵⁷徐福全，2003：556。

⁵⁸楊秀明，《漳州方言熟語歌謠》（福州市：福建人民出版社，2007年），頁41。有數：有一定的數額。性命：身體。落顧：要保重。落：必須。顧：愛惜、保重。

⁵⁹徐福全，2003：581。

⁶⁰徐福全，2003：320。

⁶¹徐福全，2003：549。

礙，更可以趨使鬼差做事，有錢就有辦法。甚至於，「有錢使鬼會挨磨」⁶³，有錢可以叫鬼差做如推石臼〈挨磨〉般辛苦的事，所以，金錢當然萬能。因此，只要有錢，什麼事都做得成，故俗諺云：「有錢，豈無光景。」⁶⁴就算是買賣，只要拿得出足額的錢，就沒有什麼東西是買不到的，如俗諺云：「買物無師傅，加錢買著有。」⁶⁵如此思想，是根深柢固的傳統文化心態，完完全全反映金錢萬能的價值觀。

先民不但體認到金錢的魔力，更認為金錢是可以完全取代販夫走卒、市井小民，如俗諺云：「世間錢做人」⁶⁶，「當今錢做人」⁶⁷，都一再顯現出金錢勢力凌駕於人之上的價值觀。再者，金錢會自己走路，俗諺云：「錢無腳，會行路。」⁶⁸人一旦沒有錢，便難以出門，俗諺云：「無錢行無路」⁶⁹而且，金錢尚能講話，成為人的代言者，故俗諺云：「有錢講有話，無錢講無話。」⁷⁰「錢會講話，人勿會講話。」⁷¹表示有錢一切事情都好談，在金錢萬能的世界裡，有錢講話會大聲，無錢講話無人聽。到了最後，人只認錢，金錢才是至親摯友，沒有錢的話，即使至親也會變成陌生人，俗諺云：「認錢無認人」⁷²。先民對於金錢功能的描繪表露無遺，難免聽後令人為之氣結，但是，這的確是事實，也實實在在地存於台灣庶民生活的各個層面，更真實地反映企業管理者必須面對的、無法逃避的殘酷且無奈的現象。

由於對金錢的體悟相當深刻，從事企業經營的先民們，更瞭解到錢財賺來不易，必須珍惜，故俗諺云：「一個錢，一點血。」⁷³「一個錢，四兩福。」⁷⁴甚至，認為金錢勝過學問，財神爺的重要性勝過孔老夫子，一切以經濟掛帥，文章不值錢，予人有重利輕義之感，先民就透過俗諺描繪此種心境：「孔子公，毋值得孔方兄。」⁷⁵「孔子公請落去，財神爺請起來。」⁷⁶再者，先民再度揭示賺錢的難處，認為「流幾百粒汗，纔賺到幾個錢。」⁷⁷賺錢不易，當然應更加珍惜得來不易的收入。並且透過俗諺告誡：「賺錢龜爬壁，用錢水崩山。」⁷⁸賺錢興業，速度很慢，像烏龜爬岩壁；花錢敗家，速度快得很，像洪水沖山，沒多久就不見了。

至於該如何賺錢，先民則直指經商貿易，利潤奇高無比，故俗諺云：「一本萬利。」⁷⁹另有賺

⁶²徐福全，2003：318。

⁶³徐福全，2003：321。

⁶⁴徐福全，2003：320。

⁶⁵陳主顯，2008：88。

⁶⁶徐福全，2003：52。

⁶⁷徐福全，2003：435。

⁶⁸徐福全，2003：580。

⁶⁹徐福全，2003：398。

⁷⁰徐福全，2003：327。

⁷¹徐福全，2003：580。

⁷²徐福全，2003：537。

⁷³徐福全，2003：6。

⁷⁴徐福全，2003：6。

⁷⁵徐福全，2003：219。

⁷⁶徐福全，2003：219。

⁷⁷徐福全，2003：377。

⁷⁸徐福全，2003：556。

⁷⁹徐福全，2003：1。

錢的法則，如「三十二五著去賺」⁸⁰，不論錢多錢少，那怕是 30 文錢或 25 文錢的小數目，都必須去做，才不致失業挨餓，這就是最令人耳熟能詳的俗諺：「加減賺，較勿會散。」⁸¹「罔趁，則勿會散。」⁸²鼓勵小本經營的企業管理者，無論多麼細小的錢也得認真賺，這是避免淪為赤貧的方法。此外，要企業管理者必須具備承擔艱苦生活的毅力，所以大清早眼睛才睜開，便該思量如何賺錢養家，俗諺云：「一日寅時的時陣，就想趁錢顧家門。」⁸³最後，先民強調賺錢之事要依靠自己，就算賺錢賺得很辛苦，零零碎碎的、一點一滴的賺進自己的荷包，都比向他人開口借貸更有尊嚴、更有保障，故俗諺云：「俗腳，較贏甲人借。」⁸⁴「加減扱，卡贏對人借。」⁸⁵

二、企業資金的運用

本錢乃企業經營之根本，資金的運用更影響企業的發展至鉅；先民強調無論經營何種行業，本錢是一定免不了的關鍵因素，那怕是「偷掠雞，也著一把米。」⁸⁶就連偷雞的不法勾當，都必須有一把米做餌，更遑論經營任何正經生意當然需要本錢，空手是做不了事的，那「無本生理」是做不得的。就算是當乞丐，也得自備背在身上的乞物袋，否則乞討得來的物件將無處可放，故俗諺云：「做乞食，也著一個茭薦本。」⁸⁷「做乞食，也著一腳茭織本。」⁸⁸無論如何，經營企業如資本不足，則難以如意順利，結果乏善可陳，有虧沒賺，俗諺即云：「磚仔廳，勿會發粟。」⁸⁹用「磚仔廳」不能「發粟」，來比喻沒有資金的企業管理者，絕無發財的可能性。

雖說經營企業需要資金，但資金需求的多寡卻因人而異，先民即指出，真正有能力的企業管理者，不需要太多的本錢，如俗諺云：「真商無真本」。⁹⁰這等管理人才恐怕是鳳毛麟角，但是如具備商業頭腦，把握賺錢的好時機，做對生意、投資眼光精準，並且三生有幸，貴人牽成，各種天時、地利、人和的條件一應俱全之後，雖然萬事起頭難，一旦上了軌道，將會漸入佳境，錢如雪球，滾滾而來。更有甚者，先民更見識到「空手收單刀」⁹¹的企業經營功力。這等商業奇才，非但沒有大量資金挹注，且其本錢幾近於零，卻能讓其公司業績長紅，真令人為他的挺而走險捏一把冷汗，更由衷佩服他的能力，簡直是所有企業管理者的學習標竿。

再論及無本錢者該如何經營企業，先民即指出可運用「別人的本錢做生理」⁹²，向別人借貸經商。但無論如何，千萬不要落入俗諺所云：「了錢生理無人做，剷頭生理有人做。」⁹³「剷頭生

⁸⁰徐福全，2003：41。

⁸¹徐福全，2003：122。

⁸²陳主顯，2007：343-344。罔趁：大錢無能賺得，姑妄賺些小錢。散：貧窮。

⁸³徐福全，2003：27。寅時：清晨三點到五點。

⁸⁴徐福全，2003：87。

⁸⁵陳主顯，2007：344。加減扱：多多少少，零零碎碎的賺錢。

⁸⁶徐福全，2003：90；陳主顯，2008：80。

⁸⁷徐福全，2003：95。

⁸⁸陳主顯，2008：80。茭薦（織）：乞丐行乞時背在身上，使用粗鹹草做成的乞物袋。一腳：物件的單位。例如，布袋、茭織、竹籠、木箱等。

⁸⁹陳主顯，2008：79-80。磚仔廳：鋪紅地磚的客廳。勿會發粟：不能長出稻穀。

⁹⁰徐福全，2003：450-451；陳主顯，2008：81。真商：很會做生意的商人。無真本：沒有恆產鉅金作為本錢；不是零本錢。

⁹¹徐福全，2003：462；陳主顯，2008：81。收：奪入、制伏。單刀：單刃，長約1尺2寸，寬約3寸。

⁹²徐福全，2003：114。

⁹³徐福全，2003：61。

理有人做，了錢生理無人做。」⁹⁴企業經營將本求利乃天公地道，因此，賠本生意沒人做，也做不成，乃理所當然；但是，有些商人卻一味追求獲利，利之所在，趨之若鶩，不管它是否會犯法，是否需要承受高風險，甚至是會判死刑的買賣，只要有暴利可圖，就是做無頭鬼，都願意挺而走險。

有關資金的運用乃企業管理者必須面對的課題，先民就提醒重要的原則。無論如何，要儘其可能地尋找賺錢的門路，故俗諺云：「攢錢孔」。⁹⁵先民亦強調：「馬無食野草勿會肥，人無行險路勿會富。」⁹⁶馬不吃野草不會肥壯，人不冒險不易致富，但亦僅止於冒險，並非從事非法買賣。而且，先民透過俗諺勸誡企業管理者：「扑虎著留林」。⁹⁷獵人將老虎捕走，千萬不要放火燒樹林，留下林木才會再有老虎來；將本錢留著，只取利潤，可以細水長流，既可保本，更可獲利。切忌「食飽，無留種」。⁹⁸匏瓜是靠瓜內種子傳種，若不留種子則來年無匏瓜可食；只圖近利，不為將來設想，相當不可取。

再者，先民亦說明資金的運用必須恰到好處，才可以享有「手頭鬆」⁹⁹的日子，收支綽綽有餘，不必為錢疲於奔命。而且，先民強調必須擬訂預算及理財計畫，據以落實執行，故俗諺云：「會曉扑算，較好在走賺。」¹⁰⁰會盤算的人，比四處做工謀生的人強；鬥智勝於鬥力，善於理財勝過以勞力賺錢。同時要力求收支平衡，如俗諺所云：「有入，有出。」¹⁰¹「三隻來，六塊去。」¹⁰²「臭焦，掩無熟。」¹⁰³企業管理者低調地表達經營的業績，表示生意是馬馬虎虎，大賺沒有，只能渡個小月。「臭焦」可比大賺，「無熟」指小賠；大賺掩蓋小賠，店就撐得住了。

另外，先民舉出極多因資金運用失當所造成的經營困境，如「有，食鮓；無，免食。」¹⁰⁴表示管理者不會支配金錢，有錢時就買鮓魚（極珍貴之海魚）來吃，沒錢即什麼都沒得吃。因為缺乏有效運用金錢的能力與計畫，導致「有錢用無布目」¹⁰⁵的窘境。而有些資金的運用是完全失策，如俗諺云：「有錢買蛇仔香，無錢買蛇罩。」¹⁰⁶昔日住屋環境衛生條件差，防止蚊咬最根本的方法是掛蚊帳，點蚊香既費錢又不是根本的辦法，以此俗諺比喻用錢不當，錢未花在刀口。又俗諺云：「無錢通買藥，有錢通買棺材。」¹⁰⁷父母生病不花小錢買藥醫，卻等他們去世才花大錢去買棺材；應當用錢不肯用，卻用於不應當用的地方，此種本末倒置的資金運用作為，勢必讓企業走向倒閉危機。

⁹⁴徐福全，2003：116；陳主顯，2008：218。刨頭生理：喻指會觸犯死刑重罪的賺錢勾當。刨頭：殺頭。生理：買賣。

⁹⁵徐福全，2003：290。

⁹⁶徐福全，2003：629。

⁹⁷徐福全，2003：272。

⁹⁸徐福全，2003：612。

⁹⁹徐福全，2003：270。

¹⁰⁰徐福全，2003：311。

¹⁰¹徐福全，2003：314。

¹⁰²徐福全，2003：41。

¹⁰³陳主顯，2008：52。臭焦：燒焦，食物煎煮，炒烤過度。掩：蓋也，補足也。無熟：生也，食物煎煮未熟。另外，與本句俗諺意思相同之台語慣用語，為「花花仔啦！」；表示生意可以勉強維持下去，是企業經營者的謙虛用語。

¹⁰⁴徐福全，2003：319。

¹⁰⁵徐福全，2003：320。

¹⁰⁶徐福全，2003：328。蛇仔香，蚊香；蛇罩，蚊帳。

¹⁰⁷徐福全，2003：405。

然而，企業管理者無法有效運用資金的原因，在於未能精準進行有效的投資，開源不利，如俗諺云：「內山買龍眼。」¹⁰⁸管理者選擇在深山包購龍眼，扣除長途運費、各項成本支出等，則消耗得太多，獲利必然不佳。又如：「拆破厝，包死牛。」¹⁰⁹更是做不得的賠錢生意。因為「拆破厝」，得先花一筆工資來拆爛屋，搬回來的舊材料一大堆，堪用的、值錢的不多；若將之當做柴薪，雖是高級，卻難利用，必須裁短剖細，此外，還得佔一片空地，來堆積、來待購。至於「包死牛」，就更無利潤可言，因為台灣先民不習慣吃牛肉，牛皮利用後產生的經濟效益又不高，當然是一種穩賠不賺的生意。再如「蛇仔咬佛」¹¹⁰，根本是無利可圖，徒費力氣而已。如果像「蝨母趕去溪沙」¹¹¹，「蝨母走去沙內，無食犁破肚。」¹¹²下場就更為慘烈，不僅無利可圖，賺不到半毛錢，反而損兵折將，甚至賠上性命而不自知。還有賠錢損失的情形，如俗諺云：「買入來的像金，賣出去的像土。」¹¹³「一千買八百賣」¹¹⁴，做到賠本生意，貨品以高價買入，卻只能賤價賣出，這都是導因於不會精打細算，而賠本賣，到最後「偷雞無成，反了一把米。」¹¹⁵「有出無入」¹¹⁶，「有去路，無來路。」¹¹⁷只有支出，沒有收入，以致於血本無歸，徒令管理者長吁短嘆。

企業的財務管理除強調開源，節流亦不容忽視，假使未能有效產生成本降低的效果，則再多的活水源頭仍有虧空之日。先民就提醒管理者注意平時浪費的可怕後果，俗諺云：「大漏罈值著小滲」¹¹⁸小小的滲漏雖不起眼，但時間一長，積少成多，此種日常工作中無意的浪費，簡直比一次大數額的揮霍更為嚴重。再者，企業如果支出是「腳較大身」¹¹⁹，腳比身大，腳重身輕，雜費比主要名目的開支多，必然無法有效節流。又如俗諺云：「鳥嘴，牛尻川。」¹²⁰某公司規模龐大，平常支出就足夠驚人，但收入卻未成正比，宛如鳥嘴牛後。再如俗諺云：「做鷄做鳥討食，做水牛滲屎。」¹²¹「闌鷄投碎米，水牛滲大屎。」¹²²企業管理者的哀怨，已經辛苦工作，生意賺得既難且少，凡事節儉，宛如闌鷄必須四處啄食散在地上的碎米，又像做鷄做鳥討食，如鷄似鳥到處窺小蟲來充飢，但賠本或經常性不能免除的支出，卻像水牛拉肚子一樣，一瀉千里、身體空虛疲軟，將所有一點一滴的努力成果都付諸流水。

最後，企業管理者的挑戰在於開源節流都必須盡全力而為，但往往無法如願，因為常有「蛇大，孔大。」¹²³「樹彼呢大，影也彼呢大。」¹²⁴的情形，收入雖多，開支亦多。所以，財務的管

¹⁰⁸徐福全，2003：103。內山，指深山。

¹⁰⁹陳主顯，2008：70。拆：拆下，分離。包：不秤重，不計單價，物件整批（整隻、全部、一堆）出價而買下來。

¹¹⁰徐福全，2003：520。蛇仔，蚊子。

¹¹¹徐福全，2003：522。

¹¹²徐福全，2003：522。

¹¹³徐福全，2003：552。

¹¹⁴徐福全，2003：4；陳主顯，2008：75。

¹¹⁵徐福全，2003：90。

¹¹⁶徐福全，2003：315。

¹¹⁷徐福全，2003：318。

¹¹⁸楊秀明，2007：44。罈值著：比不上。滲：滲漏。

¹¹⁹徐福全，2003：492。

¹²⁰徐福全，2003：637；陳主顯，2008：72。

¹²¹陳主顯，2008：73。滲屎：腹瀉。

¹²²陳主顯，2007：318。滲大屎，大瀉不止。闌鷄：太監鷄。投：（鷄用喙）啄食；（人用手）撿、拾（較細碎的物件）。

¹²³徐福全，2003：520。

¹²⁴徐福全，2003：350。

理就只是「正手入，倒手出。」¹²⁵「前手接錢，後手空。」¹²⁶正手〈右手〉把錢收進來，倒手〈左手〉又把錢支出去，一收一支，剛好平衡，錢還是存不下來。造成管理者感嘆：「有算無貫」¹²⁷，「有錢通摸，無錢通賺。」¹²⁸只是當個過路財神，業務繁忙，好似有錢可算，但卻也雜支極多，難賺到錢。

伍、嫌戲無請，請戲無嫌：人力資源管理

一、企業管理者的用人原則

人，不是企業重要的資源，也不是企業最重要的資源，因為，人是企業唯一的資源。每一個企業的創立、成長、發展到茁壯，無一階段不需要人的參與。建立制度需要人，開疆闢土需要人，拓展業務需要人，機器操作需要人，設備維修更是需要人。所以，每一個有心向上的企業都會將人才的進用視為最重要的工作，只要用對人，一切就對了。台灣先民對於企業的用人，已透過俗諺指出最重要的原則是：「疑者莫用，用者莫疑。」¹²⁹這不但是人才進用的法則，更是企業管理者對待員工最重要的認知與修養。上司對待屬員，必須信任其能力和操守，若是一面任用，卻又一面懷疑，難以得到員工對管理者的尊重，更奢談會有忠誠無間的合作。

又俗諺云：「嫌戲無請，請戲無嫌。」¹³⁰請別人看戲的主人，除非很有把握這齣戲非常精彩，否則不會隨便邀請別人觀賞；反過來說，接受邀請的人，一旦應邀前往觀賞，則不論戲是否演得精彩，都不應有任何嫌棄之意。此句俗諺應用於人員進用的基本原則：「用人不疑，疑人不用」，「嫌人不用，用人不嫌」。英國嬌生公司（Johnson & Johnson Co.,）的員工關係手冊上，明白地指出：「假如員工的甄選非常小心，則紀律問題將顯得微不足道。」這足以說明，能講求「嫌人不用」，才有機會讓進用人員的機構「用人不嫌」。¹³¹

針對此句俗諺在企業管理的應用，蔡詩萍認為，每位領導者自有一套處世的態度與價值觀，領導者要找人幫他完成大業，必須先搞清楚自己擇人之標準為何。所謂「疑人不用」，凡是不符合自己用人哲學之標準者，就不必勉強，以免日後賓主不歡而散。至於「用人不疑」，那凡是你進用的人，都該放手讓他做事，不必處處設防，礙手礙腳。¹³²雲朗觀光集團執行長張安平，說他寧願相信 90% 的人都是好人，而做好老闆最重要的是要去除猜疑。¹³³

先民亦再提醒幾項用人的注意事項，如俗諺云：「人無笑面免開店」¹³⁴，笑口常開是生意成

¹²⁵徐福全，2003：352。

¹²⁶徐福全，2003：119。

¹²⁷徐福全，2003：316。清代的錢是一貫貫的算

¹²⁸徐福全，2003：323。

¹²⁹陳主顯，2008：276。

¹³⁰陳主顯，2008：276。

¹³¹鄧東濱，《台灣諺語的管理智慧》（台北市：誠正出版社，1992 年），頁 36-37。

¹³²蔡詩萍，〈疑人不用，用人不疑：領導者的關係擔當〉，《Cheers 快樂工作人雜誌》第 106 期（2009 年），頁 98-99。

¹³³吳永佳，〈雲朗觀光集團執行長張安平：學管理，就是學做人！〉，《Cheers 快樂工作人雜誌》第 149 期（2013 年），頁 64。

¹³⁴徐福全，2003：73。

功的秘訣，沒有笑容的人，便沒有做生意的本錢。此句俗諺對於必須經常面對消費者的服務業尤其受用無窮，因為顧客都喜歡看到笑容可掬的店員，喜歡享受親切的、有禮貌的、溫馨的服務。又俗諺云：「愛吱的鳥無肉」¹³⁵，先民認為常會夸夸其談的人，一般都沒有什麼真本事，因為予人一種只會說不會做的感覺。

至於在分配工作時，應該考量員工的專長與人格特質，讓員工可以適才適所，才能真正發揮所長，為企業所用。因此，先民指出以下錯誤應該適時避免，俗諺云：「掠秀才，擔擔。」¹³⁶這是一種錯誤的人事任用，因為秀才本係文弱書生，即便身體健康，強迫秀才挑荷重擔，效率一定不好；如果企業管理者不思改善之道，必然引起秀才的不滿，離職之舉乃可預期。又俗諺云：「差牛去趕馬，馬去連牛無。」¹³⁷利用牛與馬這二種動物做表象，將彼此之間的不搭調，比喻為人力資源運用的失當；因為牛和馬各有不同能耐和擅長，若用水牛當警騎，想要順利將響馬追回，非但會無功而返，恐怕連牛都得氣喘吁吁，甚至倒地不起，充當祭品。最佳方案就是應該因事找人，不是因人設事，所以俗諺指出：「算佛，做糶。」¹³⁸應用分配原理，人力資源的需要量和投注力要成正比，譬如供奉幾尊佛，就做幾個糶。切忌「一個剃頭，一個扳耳。」¹³⁹因為剃頭修臉，一個師傅就已足夠，偏要使用兩人，恐會節外生枝，既浪費人力資源，沒有效率，更會帶來麻煩不便，缺乏效能。

二、勞資互動的景象

企業主要的組成份子就是雇主與員工，兩者互動情況的良窳將直接影響企業發展之榮枯，因此先民強調身為頭家，應該樹立典範，以身作則，才能有效領導員工，否則就可能如俗諺所云：「貧憚頭家，無骨力辛勞。」¹⁴⁰老闆如果是懶惰的，對於企業管理漫不經心，疏於規劃，其下屬員工也大多會是懶散的、毫無紀律與目標的。又俗諺云：「大狗爬牆，細狗看樣。」¹⁴¹上樑不正下樑歪，榜樣的力量是無窮的、難以估計的，老闆怎麼做，員工也會跟著做。一旦懶散之風氣於企業內部逐漸成形，勞資雙方缺乏共同價值體系，不能相互體諒，更暗中較勁，就會產生俗諺所指的情形：「做，毋驚長工死；食，毋驚頭家散。」¹⁴²身為頭家萬分刻薄，要求員工極為嚴苛，工作粗重不說，一年到頭得不到休息，簡直要辛勞「對死裏，拼倒轉來。」¹⁴³而身為員工，「食人飯，犯人問。」¹⁴⁴受雇於人，不得已任人指使，敢怒不敢言，缺乏正式發聲管道，只好採取檯面下的動作，發揮吃飯的本領，以發洩心中的怨氣。

其實，身為頭家要負責企業盈虧，確有諸多說不出的苦楚，先民就描述頭家的心境：「做天，

¹³⁵周長楫，2001：55。吱，指吱吱喳喳叫。

¹³⁶陳主顯，2008：278-279。掠：強迫，字面是捕捉、逮捕。擔擔：用肩挑荷。

¹³⁷陳主顯，2008：279-280。差：差派，派遣。趕：追趕。

¹³⁸陳主顯，2007：295。

¹³⁹周長楫，2001：78。扳耳：理髮修臉時，扳撥耳朵好刮毛除垢。

¹⁴⁰陳主顯，2008：270-271。

¹⁴¹周長楫，2001：54。細：小。樣：榜樣、模範。

¹⁴²陳主顯，2008：285。

¹⁴³陳主顯，2007：337。

¹⁴⁴徐福全，2003：613。

也勿會合眾人意。」¹⁴⁵頭家也是人，有血有肉有情緒，他的決定、行事作風、薪水待遇等，都很難得到全部員工的認同。正如天公地道的老天爺，掌管世間大小事，任何人都對祂有所期待，但是，無論是普照炎陽，或是破隙大雨，豈能讓所有芸芸眾生皆大歡喜，真是為天亦難矣！尤其是在管理過程中，究竟該如何對待員工，如何做決定，有時真是難上加難，先民即指出這種情形為：「捏驚死，放驚飛。」¹⁴⁶手捏著怕死去，可鬆手放開又怕飛走跑掉，前怕狼、後怕虎，患得患失、優柔寡斷。

平心而論，管理尺度的拿捏，對主管們確實是個極大考驗，到底哪些事該管，又該涉入多深？哪些事又該大膽放手交給部屬？總是考驗管理者的理性和判斷。¹⁴⁷過去如此，現在如此，未來亦不會有太大差異。對員工的授權與管制，永遠是企業管理者必須積極面對的考驗。然而，就現實層面而言，要管理者完全不管員工，確實有其困難，但管與不管之間仍可找到平衡點，日本未來工業創辦人山田昭男認為，真正的「不管」是：不去限制員工的做事方式和思考，並放心將權限與責任交給部屬，還要與他們保持聯繫，隨時溝通。但絕對不是用媽媽教小孩的方式，例如耳提面命、再三叮嚀等，而是放手讓員工自己思考，不插手干涉，員工會更努力工作。¹⁴⁸

有鑒於勞資發生衝突的可能性，先民建議企業管理者應該具備善待員工的心態，第一要緊事就是按時發薪，俗諺云：「一工錢，二課稅。」此句俗諺是頭家守則，清楚顯示台灣頭家的責任意識，以及他們很濃厚的人情味，提醒身為老闆最直接的責任就是按時發放工資給辛勞員工，因為那是企業管理者不能逃避的社會義務，更是肩頭的重責大任。由此可見，台灣的頭家們，辛勞和工人在他們的心中是佔有極重的份量，他們與員工分享的是最溫暖和尊重的感情，在傳統社會裡，勞資雙方和和氣氣地合作，共存共榮。¹⁴⁹

企業管理者如果有善待員工的經營理念，將會建立健全的薪資福利制度，即使是企業資金調度有些困難、營業績效未達預期，對員工的承諾亦絕不打折，先民就透過俗諺描繪此種情景：「蝕本頭家，無蝕本辛勞。」¹⁵⁰「有蝕本頭家，無蝕本辛勞。」¹⁵¹「蝕本財主，無蝕本腳夫。」¹⁵²此句俗諺指出，頭家經營事業，賺賠都是他自己的事，辛勞或腳夫只是按時依約領取薪水，不會虧本，雖稍有企業管理者自負盈虧的無奈，但也充分展現管理者令人動容的胸襟與氣度；然而，此等胸懷卻往往能感動員工，願意與企業共體時艱、同舟共濟，對企業的發展絕對有相當程度的助益。

再者，先民積極提醒企業管理者要體諒員工大量身體勞動的工作現況，絕對不要吝於給辛勞的員工吃個飽足痛快，因為勞動的效率和效能，以及高度的工作意願，與生理需求的滿足有絕對

¹⁴⁵陳主顯，2008：274。

¹⁴⁶周長楫，2001：55。

¹⁴⁷李筑音，〈不當控制狂，部屬才能轉大將〉，《Cheers 快樂工作人雜誌》第155期（2013年a），頁150。

¹⁴⁸李筑音，2013a：150。

¹⁴⁹陳主顯，2008：270。

¹⁵⁰徐福全，2003：522。

¹⁵¹陳主顯，2008：273。

¹⁵²徐福全，2003：522。

相關，尤其在那個物資普遍不足的傳統時代裡，更是如此，故俗諺云：「會食，則會做。」¹⁵³甚至有些勤儉、忠厚，刻苦待己、寬以待人的老闆們，自己配飯的是醃漬的「山薑」，給伙計的卻是台灣享有盛名的高價海魚——烏鯧，俗諺就描繪這種極富人情味的頭家形象：「伙計食飯配烏鯧，頭家食飯配鹹薑。」¹⁵⁴

雲朗觀光集團執行長張安平的管理經驗，與前述俗諺的管理概念頗有異曲同工之妙，他認為：帶人的要訣不是你「該要求些什麼」，而是你「能夠提供對方些什麼」。讓自己能滿足對方的「需求」，比以權位壓人更有效。我幫人解決的問題，有時候甚至是些雜七雜八的事，未必跟工作有關。但我反而認為，幫人做事本來就不必想著什麼「管理的目標」或結果，那樣反而會讓你的一切作為「失去自由」。¹⁵⁵

最後，再論及勞方的怨嗟，俗諺云：「臭耳人醫生，無聽見人得哀。」¹⁵⁶將頭家比喻為醫生，辛勞員工自比為病患，因為醫生已經耳聾，對於病患的痛苦呻吟，完全充耳不聞；以俗諺指出企業管理者獨斷獨行，對於員工的困難、不滿或意見，總是不聞不問，頭家的冷淡表現，員工之下情無法上達。而且，大行號大公司的小職員面對的是一群頭家，頂頭上司一大堆，各階層管理者的要求又不盡相同，人人要當意見領袖，真難應付，每每令小員工無所適從，俗諺就描繪此種窘境為：「一盤魚脯，專專頭。」¹⁵⁷

再者，俗諺云：「貓肚，馬腳，牛港力。」以此比喻雇主存有「又要馬兒跑，又要馬兒不吃草」的錯誤心態，借用了三種動物的「消化」和「動力」特徵，來比喻頭家刻薄對待工人，對員工的要求是：工資少、會奔跑、力氣大。貓肚：吃得極少，有午餐沒晚餐的動物，宛如全心奉獻的義工——工仔趁，工仔食。馬腳：做工勤快又謙遜，從不示威叫苦，不病不死，不罷工——工人不敢趁機休息，頂多蹲個幾秒鐘。牛港力——壯公牛牽引深犁重耙行滿田，載動幾噸貨物走大路，多功能又不知疲勞，至死方休的活機器。¹⁵⁸而且，往往大工、上司只會發號施令，不知道小工、下屬得拼多少條命才能完成任務，先民鮮活地指出這種情形為：「大工一下比，小工磨到死。」¹⁵⁹此句俗諺用以比對大小工的不同：一個大工輕鬆輕鬆「比」一下，小工就要「磨」難得要死不活，把大工管小工的情形描繪得淋漓盡致；並且用「比」字，表示輕率地濫用威權；用「磨」字，描寫如牛似馬的小工人。

針對傳統企業管理者對於員工的過度管理，日本未來工業創辦人山田昭男認為，中小企業最大的缺點，就是老闆或主管無論做什麼事都太拼命，不自覺被過去成功經驗和未知的恐懼套牢，無法放手給部屬去做，這樣不僅會把自己累垮，更會把部屬逼瘋。反而是肯給員工空間，能做到

¹⁵³陳主顯，2008：272。

¹⁵⁴徐福全，2003：80。陳主顯，2008：271-272。烏鯧：產於我國西部沿海，週年生長的魚類，盛產期是二至四月；高價魚，肉質嫩而細，骨脆，味鮮美。

¹⁵⁵吳永佳，2013：65。

¹⁵⁶陳主顯，2008：274。臭耳人：聽障人士。哀：大聲叫痛。

¹⁵⁷陳主顯，2008：274-275。盤：此處意指小碟子。專專：全部〈是〉，到處〈有〉。全全頭：雙關詞，一小碟魚脯，都是「魚頭」；一個公司裏，人人都要當「頭家」。

¹⁵⁸陳主顯，2008：282。

¹⁵⁹陳主顯，2008：300。大工：工頭，上司。比：指揮，命令；字面是「比劃」。小工：小工人，最基層的員工。

某種程度上「不管」的主管，卻能帶出更積極、習慣思考的員工；山田昭男強調，主管若是連枝微末節都要管，員工光是滿足他的各種要求就忙不過來了，根本不可能成長。¹⁶⁰

陸、一分錢，一分貨：產品與行銷管理

一、行銷競爭與產品定價

每位企業管理者都想生意興旺、業績長紅，所以莫不關心行銷的議題，包括競爭對手、產品定價與行銷策略等。在傳統的台灣社會裡，只要能成為「孤門獨市」¹⁶¹，「孤行，獨市。」¹⁶²只此一家，別無分號的商店，肯定是會大發利市。然而，企業管理者不如意事十常八九，只要有第二家類似性質的商店開業，必然會影響業績，如俗諺云：「有開井著會挽泉」¹⁶³，「開井挽泉」，¹⁶⁴「有開井，有拔泉。」¹⁶⁵以「開井」比擬開商店；泉，比喻為「顧客」。同行越多，分得到的生意、人潮和錢潮就會越少。因為地下泉水是互通的，新開一口井，舊井的泉水難免會被新井吸收一部分，水井愈來愈多，水源消耗就不斷增多，每戶可以分到的泉水就會愈來愈少。尤其是比鄰開同樣的店，競爭情形就更為激烈，更容易演變成殺紅眼的紅海削價競爭。而且，「新開井，驚拔泉。」¹⁶⁶新開幕的商店，比較能吸引顧客，大肆廣告、媒體報導、全新裝潢、名人剪綵、陣頭獻藝，加上五折促銷，再推出買一送一，一元加價購等噱頭，原來的舊商店就只能望人潮而興嘆。此等競爭激烈的慘況，就會形成「賣貨的比買貨的較濟」¹⁶⁷，供過於求的現象，先民描繪此種情形為：「山狗較厚雞」¹⁶⁸，由於山狗性好獵取雞隻，此俗諺比喻求售的人多，買貨的人少，又喻景氣不佳。

另外，俗諺比喻競爭激烈的情形為：「三腳步一坎店」¹⁶⁹，「三腳步，二坎店。」¹⁷⁰三腳步如此近的距離，就開了兩家相同屬性的商店，當然競爭激烈；而且，顧客紛紛瀏覽各店之後，再來個貨比三家不吃虧，自然貨品不敢差，價格豈敢亂開，到最後，受惠最多的當然就是消費者，而店家只能勉強笑笑說：「花花仔啦！」會得過就好！再者，碰到某些顧客的消費行為雖不至於觸法，卻極其不道德，專做「東鋪裁衣，西鋪落價」¹⁷¹的比價動作，先至東鋪裁製衣服，做定後至西鋪詢價，西鋪即故意告以很低的價錢，又將引爆以價格促銷的商場戰爭，店家似乎被迫完全忽略產品品質，以及後續服務的問題，只求生意到手即可。

企業管理者經營企業，總是將本求利，所以「俗買，貴賣」¹⁷²，將進價壓低，再以較高價賣

¹⁶⁰李筑音，2013a：148-149。

¹⁶¹徐福全，2003：220。

¹⁶²陳主顯，2008：32。

¹⁶³徐福全，2003：319、321。

¹⁶⁴徐福全，2003：584。

¹⁶⁵陳主顯，2008：31-32。

¹⁶⁶陳主顯，2008：31。拔泉：搶我顧客，減我業績；字面義是「吸取泉水」。驚：〈能力等的比較級〉很會、很能。

¹⁶⁷徐福全，2003：554。濟，多也。

¹⁶⁸徐福全，2003：244。

¹⁶⁹徐福全，2003：40。

¹⁷⁰陳主顯，2008：32。

¹⁷¹徐福全，2003：338。

¹⁷²徐福全，2003：87。

出，以價差為利潤，實為商場運作法則。當然，諸多生意人向貨主批貨時，都是習慣把價錢壓低，而自己零賣時，再將價錢抬高，形成俗諺所云：「買入來的像土，賣出去的像金。」¹⁷³ 或者，進貨時大批買入，則價錢便宜，出售時則零星賣出，價格就比進貨的價錢貴許多，先民稱之為：「糞箕買入，零星稱出。」¹⁷⁴

有時受到政治、經濟、社會變動各層面的影響，導致物價波動劇烈，在短短的一日內，物價連續飛漲多次，俗諺則云：「一日三行情」¹⁷⁵，用以形容「行情」變化之快速，難以捉摸。先民又稱：「一時，一時的行情。」¹⁷⁶此一時也，彼一時也。當顧客質疑產品價格問題時，店家則回答，昨天有昨天的行情，今日有今日的價格，不是我們賣貴，只是源頭漲價了。如果遇到完全不知行情的顧客，或許還會遭遇店家拐個彎譏諷為：「食米毋知米價。」¹⁷⁷取笑顧客三餐吃飯，卻不知米的價格。

然而，企業經營之難，除需面對市場競爭的嚴峻挑戰以外，更需注意產品價格的定位問題，因為價格的高低一向是消費者極為在意的採購考量因素之一。而且，物價的起伏，任何人都難以預料，俗諺更云：「神仙奧料五穀價」¹⁷⁸，就算是神仙，也難以預測糧食的價格。至於定價的規則，先民歸納提出幾項觀察的結果。如俗諺云：「海裏無魚，蝦姑起價。」¹⁷⁹生意人趁著主要用品或食物短缺之際，哄抬次要貨品或替代品的價格。再如俗諺云：「住厝賤，出厝貴。」¹⁸⁰「在厝賤，出厝貴。」¹⁸¹「香過爐較芳」¹⁸²本地的土產賤如糞土，運銷外地銷售則翻漲百倍。幾乎所有的農產品，市場價格都比產地價格高上許多倍，一旦產品離開產地就會更加值錢。再者，蔬菜之價格亦因供需情況的不同而起伏很大，有時貴得像金價，有時賤得像糞土，故俗諺云：「菜金菜土」。¹⁸³另外，俗諺云：「搶年搶節」¹⁸⁴，形容生意人總會趁著各個民俗年節哄抬物價，大賺一筆年節財。而俗諺云：「飯店割飯」¹⁸⁵，表示到飯店買飯，價錢一定相當貴。

雖然，產品價格在市場機制的調節下，自然而然會出現所謂的行情價，才不至於導致激烈的紅海價格促銷戰。但是，那畢竟僅能成為所有商場競爭對手的彼此默契，無法形成絕對的規定，對任何店家都不具備約束力；所以，一旦碰上「扑破內場」¹⁸⁶的店家，破壞行情、行規，企業管理者面臨的競爭危機將雪上加霜。

¹⁷³徐福全，2003：552。

¹⁷⁴徐福全，2003：472。

¹⁷⁵徐福全，2003：2；陳主顯，2008：36。

¹⁷⁶陳主顯，2008：36。行情：商場物件價格漲落的情形。

¹⁷⁷徐福全，2003：614。

¹⁷⁸徐福全，2003：458。

¹⁷⁹陳主顯，2008：37。蝦姑：又名管蝦，狀如蜈蚣，但體形較為肥短，殼厚硬銳利，肉少但肉質鮮美。

¹⁸⁰徐福全，2003：83。

¹⁸¹徐福全，2003：172。

¹⁸²徐福全，2003：628。

¹⁸³徐福全，2003：512。

¹⁸⁴徐福全，2003：286。

¹⁸⁵徐福全，2003：624。

¹⁸⁶徐福全，2003：272。

二、行銷策略與交易原則

行銷或謂交易，是一種買賣雙方議價的過程，無論賣主或買主，若能充分掌握對方的心理狀態，將可取得議價優勢，獲得有利於自己的價格。企業管理者面對消費者，當然必須講求行銷策略，先民即提出一項簡單的原則，就是俗諺云：「人無笑面免開店。」¹⁸⁷面對顧客，讓對方的第一印象必須具有親切感，因此，笑口常開是生意成功的秘訣，沒有笑容的人，便沒有做生意的本錢，欲買賣成交亦是難得。再者，先民強調口才的重要性，俗諺云：「看命無衰，食水都無。」¹⁸⁸算命的若不會說顧客的好話，必定門可羅雀，無錢可賺，連喝水都成問題；若與顧客講話，不妨先誇對方兩句，將能有效卸除顧客的價格防衛心態。俗諺又云：「嘴水甲你抹，價錢無走差。」¹⁸⁹「嘴水給你抹，價錢無走差。」形容商店的店員，對於顧客都是彬彬有禮，回答問題和藹又細心，但是應付討價還價極有一套，一陣價格撕殺之後，硬是讓顧客碰個軟釘子仍不自知。「嘴水」對上「價錢」，禮貌對上利益；親切的「給你抹」口水，給您貴賓級的招呼與接待，但價錢還是死守陣線，絕無轉圜，分釐「無走差」。店員講話有禮貌，好言相待，服務態度極佳，價錢卻是一毛不差，店家終究是最後贏家。¹⁹⁰

而且，企業管理者是相當瞭解「羊毛出在羊身上」¹⁹¹的道理，如俗諺云：「龜頭，也是龜內肉。」¹⁹²「龜腳龜內肉。」¹⁹³龜頭、龜腳都是龜的一部份，顧客所享用的一切，全是從顧客身上掏出的錢，所有贈品的花費當然也是由顧客負擔，雖然名義上是公司贈品。因此，當物價飛漲時，店家的負擔必然轉嫁顧客身上，俗諺云：「麥仔貴，食麵的出錢。」¹⁹⁴麥價調高，吃麵的人必然要負擔；商品漲價，管理者就將成本轉嫁給消費者，不可能自行吸收所有成本提高的費用。

當消費者質疑產品價格時，店家經常用俗諺予以辯解：「一分錢，一分貨。」¹⁹⁵企業管理者必須向消費者表示，雖然是同類商品，卻有品質上的差異，當然會反映在價格之上。俗諺形容整個議價過程，就如同：「上天講價，就地還錢。」¹⁹⁶「上天講價，落地還錢。」¹⁹⁷買賣雙方開價和殺價，進行得非常激烈，其間的距離何止天與地；以「上天」和「落地」的高低懸殊，描繪買賣雙方討價還價的各自堅持，就像是天與地毫無交集。到了最後，一句「訂死豬仔價」¹⁹⁸，就表示不能再討價還價。而且，再補上一句俗諺：「俗物，無好貨。」¹⁹⁹店家清楚表示廉價品沒有好貨，並暗示消費者千萬別因價格問題而買了劣質品。

¹⁸⁷徐福全，2003：73。

¹⁸⁸徐福全，2003：447。

¹⁸⁹徐福全，2003：162。

¹⁹⁰陳主顯，2008：56-57。嘴水給你抹：禮貌地跟您講了許多好聽的話。無走差：絲毫沒有差異，沒有離開原訂的〈價格、目標、規格〉。

¹⁹¹徐福全，2003：480。

¹⁹²徐福全，2003：647；陳主顯，2008：51。

¹⁹³徐福全，2003：647。

¹⁹⁴徐福全，2003：642。

¹⁹⁵陳主顯，2008：38。

¹⁹⁶徐福全，2003：35。

¹⁹⁷陳主顯，2008：57。

¹⁹⁸徐福全，2003：535。

¹⁹⁹徐福全，2003：87；陳主顯，2008：38。

然而，亦有消費者因為計較價差，選擇較便宜的產品，卻真的上了當，買到劣質品，白花花銀子就付諸流水。因此，俗諺云：「貪俗，貴買。」²⁰⁰或云：「貪俗，食狗鯊。」²⁰¹另外，有一類消費者因為物價便宜而大肆採購，之後才發現全是無用之物，等於是買了貴的物品，真是因小失大，這才後悔「俗物，貴買。」²⁰²「貪俗買破碗」²⁰³「貪俗，食破家。」²⁰⁴此外，尚有消費者貪圖賒帳的便利，卻因此必須多付手續費，俗諺云：「貪賒，貴買。」²⁰⁵

除了與顧客的價格戰之外，企業管理者亦有多種行銷技巧，先民即指出：「俗卸，較贏寄」的策略。²⁰⁶昔日進城賣農產品者，生意不佳時，以低價賣出〈俗卸〉，比寄放商家代賣好；因為俗卸多少總可以得到現金，寄賣則自己完全無法掌握。又俗諺云：「賣貨頭，削貨尾。」²⁰⁷「趁貨頭，捨貨尾。」²⁰⁸當新貨到店時，剛開始要賣高價賺回成本與利潤，到了後來便須削價出清存貨。一般而言，蔬果商到了下午或打烊前，都會降價拋售，大聲放送說是「趁貨頭，捨貨尾」，貨頭已經賺回本錢，貨尾放著會爛掉，乾脆便宜賣，以聚集消費者的買氣，並取信於顧客。而且，銷售員更會大聲呼籲消費者，「買物著看，關門著門，毋通親像烏鼻穿燒火炭。」²⁰⁹提醒圍觀搶購的顧客們，可要有自知之明，看清貨品，千萬不可受騙，言下之意，既是便宜賣，當然「出門無認貨」²¹⁰，貨品一經賣出，概不退换。

商品的暢銷與否，除與市場競爭程度、產品價格高度相關外，必然取決於銷售人員的技巧與口才。先民總是認為生意人的口才乃三百六十五行之翹楚，但不免要諷刺他們講話不實在，口沫橫飛，模糊問題，大吹牛皮，漫天喊價，故俗諺云：「生理嘴，糊襖襖。」²¹¹以此俗諺貶抑企業管理者誤用其口才，無法取信於廣大的消費者。但是，真正面對市場的激烈競爭，同行的各項挑戰，生意人不老王賣瓜，自賣自誇一番，又豈能做生意？所以，先民亦認為應當「賣茶講茶芳，賣花講花紅。」²¹²「賣花講花芳」²¹³。

最後，論及商場交易的原則，先民提出一項最重要的原則，如俗諺云：「酒中不語真情事，財上分明大丈夫。」²¹⁴在喝酒場合不宜談正經事，處理財務帳目分明，如此才是大丈夫。所以，

²⁰⁰徐福全，2003：550；陳主顯，2008：41。

²⁰¹徐福全，2003：550；陳主顯，2008：41。

²⁰²徐福全，2003：87。

²⁰³徐福全，2003：550。

²⁰⁴陳主顯，2008：41。

²⁰⁵徐福全，2003：550；陳主顯，2008：41。

²⁰⁶徐福全，2003：87。

²⁰⁷徐福全，2003：554。

²⁰⁸陳主顯，2008：51-52。貨頭：上市不久，鮮美的貨物，以蔬果居多，時值市場旺熱時段，好的排在貨架前，待價而估。貨尾：旺市的時間已過，剩下的，賣不出去的，即是貨色較差，鮮美度已經降低。捨：取放棄的意味，所以是不算本錢的大俗賣。

²⁰⁹陳主顯，2008：90。關門著門：關閉門戶，必要下門門，虛掩無用。烏鼻穿燒火炭：喻指不知真相，看不清真面目；字面義是「燒木炭的工人，弄髒自己的臉面而不自知」。

²¹⁰徐福全，2003：113。

²¹¹陳主顯，2008：86-87。生理嘴：好口才，善於說服人；字面是，商人的嘴巴。糊襖襖：喻指講話不實在，說的意思曖昧，好像小孩大吃冰淇淋，糊塗了大半個嘴臉。

²¹²徐福全，2003：555；陳主顯，2008：87。

²¹³楊秀明，2007：64。

²¹⁴徐福全，2003：574。

先民一再強調交易過程中，錢的事項一定要清清楚楚、明明白白，千萬不可與其他事項混為一談，故俗諺云：「買賣算分，相請無論。」²¹⁵做生意歸做生意，請客歸請客，不可混淆。買賣雙方殺到了底線，算分計釐，錢項分明，一分錢也不可少。此外，攀關係、套交情，一類的交際，就大可隨意為之，毋須計較。即使面對的顧客是親戚朋友，甚至自家兄弟姊妹，仍需公私分明，金錢之事最忌曖昧模糊不清，如俗諺云：「親戚是親戚，錢數要分明。」²¹⁶又俗諺云：「兄弟是兄弟，過江須用錢。」²¹⁷兄弟歸兄弟，即使渡船費，仍需照價付款，親兄弟、明算帳。

至於在那個尚無信用卡發行、網路付費、ATM 轉帳等付款方式多樣化的年代裡，先民最重視的就是買賣的大原則：「銀貨兩訖」，故俗諺云：「一手交錢，一手交貨。」²¹⁸而且，俗諺又云：「無交財，無成買主。」²¹⁹「無交錢，不成買主。」²²⁰表示在尚未完全付款前，此樁買賣都不能算數，即使是大數額的交易，即使是合同都已經雙方用印，都還是個未知數，務必款項付齊才能放心。另外，先民特別重視現金付款，即便是打折後的收入都勝過原價賒帳，故俗諺云：「一千賒，不如八百現；一千賒，毋值八百現。」²²¹「一千賒，毋值著八百現。」²²²總之，一鳥在手勝過數鳥在林，趕緊將現金放入口袋，要比一一催帳來得有保障，更可避免重蹈先民「九規熟透透，討錢沿路哭」的覆轍。

柒、結語

本論文透過企業管理之管理認知、財務管理、人力資源管理與產品行銷管理等四大面向的俗諺，予以分析探討與歸納整理之後，在此提出幾項探討結果，以為企業管理者之參考運用。

在管理的基本認知方面：俗諺強調「三好一公道」的企業責任，注重「秤頭就是路頭」的企業精神，倡導「君子愛財，取之有道」的正當商業行為。俗諺亦提醒欲從事企業經營管理者，要有「生理人，豬食狗咽」的心理準備，因為生意人的生活與工作都是忙碌異於一般受薪階級的，而且必須為錢辛苦為錢忙，為錢「消瘦落肉」；然而，先民勸告企業管理者應該以平常心看待，畢竟「賺錢有數，性命愛顧。」

在財務管理方面：俗諺強調「錢銀是仙人頭殼碗髓」，金錢是極其貴重的東西，其功能簡直達到「有錢使鬼會挨磨」的境地，但是想要賺錢，則必須腳踏實地，一步一腳印，「加減賺，較勿會散。」至於企業資金的運用，先民強調「做乞食，也著一腳芟織本」，缺乏資金，企業經營困難立現；但是，必須絕對避免落入「剷頭生理有人做，了錢生理無人做」的思維，最重要的是「會曉扑算，較好在走賺」，要多思考與動腦。

²¹⁵徐福全，2003：552；陳主顯，2008：49-50。

²¹⁶徐福全，2003：534。

²¹⁷徐福全，2003：101。

²¹⁸陳主顯，2008：58-59。

²¹⁹徐福全，2003：400。

²²⁰陳主顯，2008：58-59。

²²¹徐福全，2003：12。

²²²徐福全，2003：12。

在人力資源管理方面：俗諺強調的用人原則是「嫌戲無請，請戲無嫌」，工作分配的原則千萬別產生「掠秀才，擔擔」的現象。至於勞資雙方的互動，先民提醒管理者應該以身作則，因為「貧憚頭家，無骨力辛勞。」更建議老闆應當善待員工，要有「蝕本頭家，無蝕本辛勞」的體認，更應具備「伙計食飯配烏鰂，頭家食飯配鹹薑」的氣度與胸襟。

在產品與行銷管理方面：俗諺建議要隨時具備「有開井著會挽泉」的市場競爭意識，而產品定價的「一日三行情」物價起伏變化，更應該隨時有效掌握。至於行銷策略，先民建議「人無笑面免開店」，要給顧客良好的第一印象；再者，應當「賣茶講茶芳，賣花講花紅」，大膽勇敢說出自己產品的真正優點，並充分運用「一千賒，唔值著八百現」的銷售技巧，為企業創造亮麗的業績。

最後，總結本論文的俗諺探討強調：企業管理的概念源自於生活的經驗，更在實際生活中實踐，它不可能獨立於生活而真空存在，更不能與現實的生活脫節；而且，管理的實踐就是每個人人生哲學的體現，因為「管理，等於做人」。

魏晉玄學的「有無之辨」於藝術的體現 ——以顧愷之的畫論與畫作為例

李美玲

東海大學哲學研究所博士生

摘要

顧愷之是中國藝術史上第一位兼具畫論與畫作(摹本)傳世的畫家。畫論中所提出的「形神觀」、「形神兼備」、「以形寫神」和「妙想遷得」等思想，不僅成為藝術家創作時極重要的境界追求，且在對藝術作品的品評與鑑賞時，也是極為重要的圭臬，可見其重要性與影響之廣泛。

但後世研究學者幾乎對於顧愷之的探究，幾乎聚焦於所著畫論中所提及或畫作中所顯現出的「形」與「神」、「意」與「象」的論述，較少觸及上述藝術思想與當時魏晉玄學的核心問題「有無之辨」有否關聯性？

藝術思想的產生與所處時代的思想發展必有著相關性。因此，筆者在本篇論述中，嘗試能深入探究出身世族門第且具「名士」身分的顧愷之，在傳世的〈畫論〉和〈魏晉勝流畫贊〉兩篇畫論與〈洛神賦〉、〈女史箴圖〉和〈列女仁智圖〉等後世摹本中，是否受到魏晉時期王弼「貴無論」、裴頠「崇有論」和郭象「獨化論」中「有無之辨」思想的影響。

關鍵詞：魏晉時期、王弼、顧愷之、有無之辨、體用本末。

Artistic incarnation of the metaphysics of Wei and Jin Dynasties, Argument of Being and Non-being —The example of Gu Kaizhi's theories of painting and paintings (copies)

Mei-Ling Lei

Doctoral student in Department of Philosophy of Tunghai University

Abstract

Gu Kaizhi, as a painter with theory of painting and paintings (copies) in the history of Chinese art, proposed Psyche Theory, Unity of Form and Spirit, Expressing Spirit with Form, and Wonderful Ideas from Nowhere in the theories of painting. Such ideas are not only the mind artists pursuing in the creation, but also the important rules when evaluating and appreciate arts. Apparently, the importance and effects are broad.

Nevertheless, most research on Gu Kaizhi focused on Form and Spirit, Meaning and Image mentioned in the theories of painting or in the paintings, but little on the correlations between artistic ideas and Argument of Being and Non-being, the core problem in the metaphysics of Wei and Jin Dynasties.

The generation of artistic ideas presents significant correlations with the idea development at the time. The author therefore attempt to explore the effects of Argument of Being and Non-being from Wang Bi's Thought of "On Treasuring Nothingness", Pei Wei's Theory of Enthroned Entities, and Guo Xiang's Individualization in Wei and Jin Dynasties on Gu Kaizhi's, who was born in a noble family and was a "famous person", theories of painting in *Theory of Painting* and *Introduction of Famous Paintings of Wei and Jin Dynasties* and the copies of *Nymph of the Luo River*, *Admonitions of the Instructress to the Palace Ladies*, and *Wise and Benevolent Women*.

Key words: Wei and Jin Dynasties, Wang Bi, Gu Kaizhi, Argument of Being and Non-being, Essence and Triviality in Substance and Function °

壹、前言

魏晉時期是個政治紛亂的時代，卻是中國藝術成就極為豐碩的時期之一。蔡邕的〈書論〉、曹丕的《典論·論文》、嵇康的〈聲無哀樂論〉、陸機的〈文賦〉和顧愷之的〈論畫〉等相繼出現，使魏晉藝術思想跳脫以道德倫理訓誡為目的的漢代藝術創作觀，進入創作者的內心，建構出以藝術為主體性的新美學觀。

魏晉名士不論是何派別，皆重視清談，也愛談玄論理，在名教與自然之辯下，不僅產生「有無之辨」的思維，更追求著摒棄一切禮教倫理與道德的規範，達一自然與自在的境界，此種境界趨近於藝術的境界。¹因此有後世學者言稱：「魏、晉、南北朝時代實是中國美學史和藝術史上最系統的闡發和創作體系的總結時代」²故，稱魏晉時期是中國藝術思想系統化與美學觀建立的關鍵時代，實不為過矣！

思想的發展不可能僅侷限於藝術領域，尤其是主導整個魏晉「玄學」思想的清談之風必與當時藝術思想之發展有所關聯性。被稱為才、畫和癡三絕的「名士」顧愷之，不僅出現於《世說新語》的〈巧藝〉篇，也現身於〈文學〉、〈言語〉等篇章裡與名士們相交遊；所書寫的〈魏晉勝流畫贊〉、〈畫雲臺山記〉和〈論畫〉等畫論，影響著中國藝術思想與美學觀的發展，甚至南齊謝赫《古畫品錄》中至今仍被中國某些畫家奉為圭臬的「六法」和唐朝張彥遠的《歷代名畫記》皆隱約可見受其思想影響。

面對中國歷史上第一位身具「創作者」、「藝評者」和「名士」等多重身分的顧愷之，歷來學者的研究資料豐富，其中有探究其畫論中所隱含的莊子思想者；³有專注於高古游絲描等線條表現者；有專論其形神觀和遷想妙得者；⁴有將顧愷之的〈洛神賦〉一作與曹植所寫的〈洛神賦〉一文相互比擬者；更有探究所著畫論之篇名是否名符其實並加以點校注譯者。⁵這些論述不止詳細剖析顧愷之的藝術思想，更藉此架構出中國藝術的創作思想與美學觀。

創作者的藝術思維很難離開所處社會的思想脈絡。對身為「名士」者的顧愷之而言，相信將難以避免魏晉清談之風「玄學」思想的影響。因此，筆者好奇著：顧愷之的形神觀、遷想妙得和形神兼備等對後世影響深遠的藝術理論，是否與貫穿整個魏晉玄學思想的「有無之辨」⁶有著關聯性？

身處東晉名士群中的顧愷之擅長人物畫，傳世的〈女史箴圖〉、〈列女仁智圖〉、〈女史箴圖〉和〈斲琴圖〉都是人物畫，也曾在瓦棺寺的牆面上畫維摩詰像，吸引眾人捐獻。可惜佛畫已佚失，故僅能從傳世的四幅畫作摹本中梳理出顧愷之畫論中提及的種種繪畫畫，並與魏晉的「有無之辨」有否聯繫？甚至想再進一步詰問：「有無之辨」的思維是否體現於被稱為才、畫和癡三絕的東晉畫家顧虎頭流傳於世的畫論與畫作上？

¹ 牟宗三，《才性與玄理》（中國廣西：廣西師範大學出版社：2006年8月），頁60。

² 林同華，《中國美學史論集》（台北市：丹青圖書有限公司，民75年），頁65。

³ 鄭笠 著，《莊子美學與中國古代畫論》（中國：北京，商務印書館，2012年）。本書在第二章中對顧愷之的傳神論與莊子的形神之辨有著極為詳細的探討。

⁴ 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史 第二卷下》（臺北：谷風出版社，民76年），頁545～571。

⁵ 陳傳席，《六朝畫論研究》（臺北：臺灣學生書局，1999年9月2刷），頁25～97。

⁶ 游祥洲，〈有無之辨與明實之辨——以僧肇的《不真空論》為中心，畧述東美先生對於魏晉玄學般若學之交涉及其轉進的洞見〉，《方東美先生的哲學》（臺北：嘉雨印刷社，民78年），頁191。

魏晉時期『有無之辨』的論辯除了提出此問題的王弼外，裴頠與郭象也曾對「有」「無」的關係進行極為重要的論述。因此，本篇論述將先針對上述三人有關「有無之辨」的論述進行梳理，再進而以顧愷之的畫論與畫作(摹本)為文本，⁷探究「顧愷之畫論與畫作中隱含的『有』與『無』」，藉此闡明魏晉玄學思想中的「有無之辨」如何體現在顧愷之的畫作與畫論之上。

貳、魏晉時期「有無之辨」思想的發展

漢朝對儒家的推崇使之繁盛數百年，魏晉時期卻因對政治與現實的失望、逃避，清談之議和談玄之風興起，道家老莊思想乃成為魏晉談玄者的依據，但作為漢代主流思想的儒家思想也未消失，因而貫通儒道兩家思想成為魏晉士人極為重要的議題。而由中衍生的「有無」、「本末」和「體用」成為談玄論辯的主旨，此課題概略而言可歸為儒家孔子之名教與道家老莊之自然思想的「有無之辨」。⁸

魏晉名士對於上述兩種思維其實存在著某些的矛盾與衝突，但也有懷抱著欲調和兩種思想學說之心態者，如阮籍曰：「禮豈為我設邪？」就是秉持著儒、道相衝突的態度；而樂廣聽聞王平子、胡毋彥國諸人以任性狂放為通達時，則笑曰：「名教內自有樂地，何必乃爾？」則表述著儒道並不衝突的立場。⁹但大體而言，魏晉玄學之思想多數以「會通孔老」為主軸，各家學說僅在於孰重孰輕的差異。此種思維不只影響當時社會的名士心態，更對藝術思想產生極大的影響。

魏晉玄學本身其實並未解決「有無之辨」的爭論，直至東晉末名僧肇提出「名實之辨」的思想言論後，方使此重要概念得以澄明。¹⁰但不可諱言，自王弼提出此觀念後，此思辨議題成為貫穿整個魏晉玄學的核心思想，主張「貴無卻不賤有」的王弼與提出「崇有論」的裴頠、「獨化論」的郭象，都提出各自不同的思想主張與論述，甚至由此衍生出「有無、體用、本末」等相對的觀點。¹¹因此，本章節將對王弼的「貴無論」、裴頠的「崇有論」和郭象的「獨化論」中有關

⁷ 由於顧愷之並無畫作真跡傳世，因此本篇論述以顧愷之的畫作摹本進行探討是不得已的做法。雖然可能有些學者對於摹本是否可以為證持保留態度，但陳傳席在，《六朝畫論研究》一書(40 頁)中也提到：「〈洛神賦圖〉雖不是顧作，但作為晉畫看待還是應該的」，且多為中國美術學者在探討中國美術史時都以顧愷之的傳世摹本為文本進行探討，如李霖燦在《中國美術史稿》、王伯敏在《中國繪畫通史 上冊》等皆是如此。李霖燦，《中國美術史稿》(臺北：雄獅圖書股份有限公司，2010 年)。王伯敏，《中國繪畫通史》(北京：生活、讀書、新知三聯書店，2000 年 12 月)。

⁸ 湯用彤，《魏晉玄學論稿與其他》(中國北京：北京大學出版社，2010 年 11 月)，頁 36。

⁹ 牟宗三，《牟宗三先生全集 29 中國哲學十九講》(臺北市：聯經出版社，2003 年)，頁 228。樂廣所言，也在《世說新語 德性第一》中出現。《新譯 世說新語》(臺北，三民書局，民 85 年)，頁 16。

¹⁰ 國際方東美哲學研討會執行委員會主編，《方東美先生的哲學》，(臺北：嘉雨印刷社，民 78 年)，頁 191。

¹¹ 魏晉時期主張「貴無論」的有夏侯玄、何晏和王弼。主張「貴有論」的則有裴頠、向秀和郭象，只是此三人對「有」的論述有所差異。本篇論述限於篇幅，僅以提出「有無之辨」和注《老子》的王弼、和著有《崇有論》的裴頠和注《莊子》的郭象作為探究主要對象。

「有無之辨」的論述與衍生出的「體用」和「本末」等觀點進行探究。

一、王弼「貴無卻不賤有」的「有無之辨」

生於曹魏時期的王弼(漢文帝黃初七年～魏齊芳正始十年，西元 226～249)，站在調和儒家名教和道家老莊兩家的思想，衍生出有關本體論的「有無之辨」，而且秉持「有生於無」的觀點，主張「貴無卻不賤有」。

王弼對「有無」的討論源自於《老子》之注釋。在《老子》第一章中，他對「無名天地之始，有名萬物之母」的注為：

凡有皆始於無，故未形無名之時，則為萬物之始。及其有形有名之時，則長之、育之、亭之、毒之，為其母也。言道以無形無名始成萬物。〔萬物〕以始以成而不知其所以〔然〕，玄之又玄也。¹²

上述的注解言明「有」乃是生於「無」，「無」為萬世萬物之母。《晉書·王衍傳》也曾對王弼的貴無思想有所記載：

魏正始中，何晏、王弼等主述老、莊，立論以為：天地萬物皆以無為本。無也者，開物成務，無往而不存者也。陰陽恃以化生，萬物恃以成形，賢者恃以成德。¹³

由上述可證，王弼明確的主張「天地萬物皆以無為本」，且在「有無之辨」的論辯上將宇宙世界的本體稱為「無」，可使陰陽化生、萬物成形與賢者成德；而「有」則是身為世界本體的「無」表現於外的各形各色之現象，具多樣性的變化。

基於此種的思維，王弼於《老子》第四十章「天下萬物生於有，有生於無」的注解中又提到：「天下之物，皆以有為生。有之所始。以無為本，將欲全有，必反於無也」¹⁴。在此注釋中，「有」與「無」和「末」與「本」相互對應，且強調自然萬物皆因「有」而生成，但以「無」為本，因此，原本在《老子》書中僅表示事物主從與前後關係的「本末」概念，成為王弼哲學體系裡「有無本末」的核心概念。¹⁵

對王弼而言，「無」不僅是本，也是「體」，在《老子》第三十八章的注解中他提到：

雖貴，以無為用，不能捨無以為體。捨無以為體，則失其為大矣……用夫無名，故名以篤焉，用夫無形，故形以成焉。首母以存其子，崇本以舉其末，則形名具有而邪不生，大美配天而華不作。故母不可遠，本不可失。¹⁶

對王弼而言，為體為本之「無」是宇宙萬物的根本，由無生有，再由有生自然一切萬物，此時「有」與「無」已經超越了相對性，兩者的關係是以「無」全「有」、以「有」顯「無」；而且「有」也不只是自然界萬事萬物的存在，而是萬物流變時用於彰顯「無」之「有」。因此，「無」

¹² 王弼原注，龔鵬程總策畫，《老子》(臺北：金楓出版社，1986年)，頁7。

¹³ 曾春海著，《兩漢魏晉哲學史》(臺北：五南書局，民90年)，頁163。

¹⁴ 王弼原注，龔鵬程總策畫，《老子》(臺北：金楓出版社，1986年)，頁139。

¹⁵ 胡勇，〈有無、本末與體用：王弼經典詮釋中的哲學創造〉，《國立台灣大學哲學評論 第四十四期》(臺北，國立台灣大學哲學系，民101年10月)，頁164～165。

¹⁶ 王弼原注，龔鵬程總策畫，《老子》(臺北：金楓出版社，1986年)，頁120～121。

並非是「空無一物」的虛無，而是指宇宙本體的「無」，是「本」；「有」則是自然世界所存在的各種現象萬物。¹⁷

所以，「無」是道的本體，以無形無名來顯現道之妙用無窮，而「有」則是「無」顯於外者。因此兩者是道的兩面，「有無」、「體用」與「本末」合一。故，王弼雖是站在調和儒家名教和道家自然的位置上，¹⁸實際上較偏向道家的思想，主張無(體)為本，有(用)為末，亦即所謂的「崇本舉末」。

但王弼雖「貴無」，卻並非完全棄「有」，而是以無為本，以有為末；以無為體，以有為用，是「貴無卻不賤有。」甚至中國美學家李澤厚更進一步將「無」的無形無名視為無限，有名有形的「有」則為有限；故因無以生有，無限涵括有限，無形無名則包含著有形有名。¹⁹

於是，「無」是無名無形，是不可見的；「有」則是顯於外的，是可見的。此種「有無之辨」的思維運用到藝術上，則藝術作品呈顯於外的可見部分，也就是技法與形式的表現，是「有」，亦即為是「用」、是「末」，是藝術作品現存於自然世界的「有」之存在；而藝術作品超越可見之形式外的不可見部分，則是「無」，是「體」、是「本」，可說是屬於藝術本質的「無」。

因此，從王弼「貴無卻不賤有論」的觀點而言，藝術創作雖主張本質重於技巧與形式，但不可見的本質卻須依賴外顯的技巧與形式來呈現；但若進而言之，則藝術創作者最重要的是讓自己的作品能在可見的技巧與形式中彰顯藝術本質(精神)，而非僅只是停留在鑽研技巧與形式的表現之上。

二、裴頠「崇有論」的「有無之辨」

裴頠生於西晉武帝泰始三年(西元二六七年)，祖父裴潛官至魏尚書令，父親裴秀為西晉開國老臣，對於出身望族的他而言，魏晉名士之稱可謂名實相符。但至西晉惠帝永康元年(西元三〇〇年)時，因政治因素而被誅。

裴頠所身處的時代，因嵇康、阮籍等「竹林名士」認同王弼「貴無論」思想，因此雖心中自有方圓尺規，但顯於外之行止卻是視現實社會中的禮法規範為無物，致使行徑荒誕不拘；促使後來的仿效者只是徒具名士其表，假藉玄言為自己破壞禮法之荒誕淫穢行為辯護，因此裴頠乃提出「貴有論」，冀望能矯正社會放蕩荒淫之風。²⁰

站在反對「貴無論」的基礎上，裴頠將自己的觀點置於自然界的現實存在，也就是將自然萬物的存在視之為「理」，即是「體」。在他所著的《崇有論》中提到：

夫總混群本，宗極之道也。方以族異，庶類之品也。形象著分，有生之體也。化感錯綜，

¹⁷ 林麗貞，傅偉勳、韋政通主編，《王弼》(臺北：東大圖書股份有限公司，2008年)，頁53。

¹⁸ 湯用彤，《魏晉玄學論稿與其他》(中國北京：北京大學出版社，2010年11月)，頁25。在曾春海所著的《兩漢魏晉哲學史》(臺北：五南書局，民90年，頁177)認為名教一詞源出於嵇康的〈釋思論〉，大抵指漢代人為設置典章制度及造立孝悌仁義之道德禮法等无形的規範。

¹⁹ 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》(臺北：古風出版社，民76年12月)，頁135~136。

²⁰ 曾春海，《兩漢魏晉哲學史》(臺北：五南書局，民90年)，頁244。

理迹之原也。夫品而為族，則所稟者偏，偏無自足，故憑乎外資。是以生而可尋，所謂理也。理之所體，所謂有也。²¹

因此，裴頠所認為的「有」是自然萬物的存在，此「有」即是最根本的存在，；而「無」就是「無」，在「有」上並沒有「無」的存在，因此「無」是不能生「有」的。所以，人必須關注的是現實世界所存在的個體與所生活的社會，也就是自然界所有現實存在的「有」，這才是最重要的。²²

此外，裴頠在〈崇有論〉中提到的「夫至無者無以能生，故始生者自生。自生而必體有，則有遺而生虧矣」²³等文句，顯示出在他的思想認知中，在「無」不能生「有」的情況下，萬物是始者自生的，且「有」必具備「體」矣。此時的「有」不僅是自然現實的存在，也是萬物的本體，「無」已無須有所立足。

裴頠的《崇有論》明顯是站在矯正當時社會玄學清談過於虛無無物的傾向，試圖站在儒家的立場教化人民，故政治意味較明顯，其思想可說著重在治世之「用」，以社會為重、個體為輕，偏向於儒家倫理道德之實踐。

因此，裴頠的「貴有論」可以說是站在反對王弼「貴無論」的立場，以強調自然界的現實存在之「有」，將人的目光拉回到所生存的世界中，著重在種種有名有形者的「有」是存在與本體兼具的。此種思維若反映在藝術的思想，著重於可見之「有」與「用」的思維將使創作者易著重於藝術作品中可見的外顯部分，也就是追求技法的精進與形式的表現，成為一種有限的藝術創作；甚至或許可能因對儒家倫理道德實踐之重視，將藝術的本質定位在推動儒家倫理道德之上，而忽略了藝術本質的純粹性。

三、郭象「獨化論」的「有無之辨」

郭象(西元二五二～三一二年)生於魏齊王曹芳嘉平四年，卒於晉懷帝永嘉六年，時人稱之為「王弼之亞」。²⁴在《晉書》中記載「郭象字子玄，少有才理，好老莊，能清言。……州郡辟召，

²¹ 裴頠，〈崇有論〉，〔唐〕房玄齡撰，楊家駱主編，《晉書 2·裴秀傳》(臺北：鼎文書局，民 79 年)，頁 1044。

²² 臧要科，《三玄與詮釋——詮釋學視域下的魏晉玄學》(中國河南：河南大學出版社，2009 年 9 月)，頁 176。

²³ 裴頠，〈崇有論〉，〔唐〕房玄齡撰，楊家駱主編，《晉書 2·裴秀傳》(臺北：鼎文書局，民 79 年)，頁 1046。

²⁴ 魏晉玄學的「崇有」思想中，郭象與年紀稍長的向秀(西元二二七～二七七年)思想較為相近，因此所注的《莊子》曾有剽竊向秀一說。但也另有一說指出郭象並非剽竊，只是將向秀的內容加以擴展而已。勞思光，《新編中國哲學史(二)》(臺北：三民書局，2004 年 7 月三版三刷)，頁 178～179。關於郭象剽竊向秀一說，源自於《世說新語·文學》，《新譯 世說新語》，(臺北：三民書局，民 85 年)，頁 162～163。)由於這並非本篇論述的重點，故在此將略過郭象是否剽竊的問題，集中在對《莊子》注疏的內容。

不就。常閑居，以文論自娛。後辟司徒掾，稍至黃門侍郎。」²⁵可見郭象也是位好老莊、愛清談的魏晉「名士」。

郭象雖然也強調「有」的重要性，但是對「有」的認知與詮釋卻與裴頠的「崇有論」中的「有」有所不同。在對《莊子》〈齊物論〉「夫吹萬不同，而使其自己也」的注釋中，郭象提到：

無既無矣，則不能生有；有之未生，又不能為生；然則生生者誰哉？塊然而自生耳。自生耳，非我生也。我既不能生物，物亦不能生我：則我自然矣。自己而然，則謂之天然。天然耳，非為也，故以天言之。以天言之，所以明其自然也。²⁶

對郭象而言，「無」無法生「有」，「有」也不能自生，自然萬物是自己自然而如此，沒有任何外力的介入。此思想在《莊子》〈齊物論〉中另一處注釋中說的更為清楚：

世或謂罔兩待景，景待形，形待造物者，請問夫造物者有耶？無耶！無也則胡能造物哉，有也則不足以物眾形，故明眾形之自物，而後始可與言造物耳，是以涉有物之域，雖復罔兩，未有不獨化於玄冥者也。故造物者無主，而物各自造，物各自造，而無所待焉……。

27

因此，依郭象所言，自然界並無所謂的造物主，而且「無」是無法造物的，萬物乃是各自「獨化」的結果，也就是所謂的「天然」如此。在〈大宗師〉的注釋中，他更提到人之存在於宇宙之中，此種「有」乃是種絕對與必然，否則宇宙將無法得以由生：

人之生也，形雖七尺，而五常必具。故雖區區之身，乃舉天地以奉之。故天地萬物，凡所有者，不可一日而相無也。一物不具，則生者無由得生；一理不至，則天年無緣得終。²⁸

故，在人自然顯現的形軀裡，可見宇宙萬物的「有」是種偶然的結果，而自然萬物雖然是自生獨化，但卻也存在著缺一物則少一理的缺一不可之關係存在²⁹。如郭象在《莊子》〈秋水〉篇的注疏中提到：

天下莫不相與為彼我，而彼我皆欲自為，斯東西之相反也。然彼我相與為唇齒，唇齒者未嘗相為，而唇亡則齒寒，故彼之自為，濟我之功宏矣。斯相反而不可以相無者也。故因其自為而無功，則天下之功莫不皆無矣，因其不可相無而有其功，則天下之功莫不皆有矣。

30

此外，對於《莊子》的「人與天一也」，郭象的注釋是「皆自然也」，接著他提出「凡所謂天，皆明不為而自然耳。言自然則自然矣！人安能故有此自然哉。自然耳，故曰性」。³¹可見，對郭

²⁵〔唐〕房玄齡撰，楊家駱主編，《晉書 2·郭象傳》（臺北：鼎文書局，民 79 年），頁 1396～1397。

²⁶ 晉郭象注，劉叔雅著，《莊子補正》〈齊物論〉（臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版），頁 4～5。

²⁷ 晉郭象注，劉叔雅著，《莊子補正》〈齊物論〉（臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版），頁 37。

²⁸ 晉郭象注，劉叔雅著，《莊子補正》〈大宗師〉（臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版），頁 1。

²⁹ 許抗生，《魏晉思想史》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1995 年），頁 191～192。

³⁰ 晉郭象注，劉叔雅著，《莊子補正》〈秋水〉（臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版），頁 10。

³¹ 晉郭象注，劉叔雅著，《莊子補正》〈山木〉（臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版），頁 31～32。

象而言，天與人皆屬「自然」，且很明顯是屬於自然的「天性」。至於該以何種心態面對所謂的「天性」，他提到應該以「天性所受，各有本分，不可逃，亦不可加」的態度待之。³²

在上述思維下，「無」不能涵括「有」、更不能生「有」，自然萬物的存在是自然而然之「有」，是自我的「獨化」，「有」「無」兩者不再如王弼所言是「從無生有」，而「無」「有」的關係也不是「無為體、有為用」、「無為本有為末」的關係。自然萬物的存在成為一種偶然性，且應依自我的天性而行，不可有所增減；但彼此間卻又具有相互而生的關係，必須彼此依存，缺一不可。

郭象此種自然萬物是偶然的的存在，且宇宙依其彼此相互間的關係自然的運行，卻又各自「獨化」的「獨化論」思想，當對應需依賴人為所從事的藝術創作時，此「自然獨化」的思維似乎較難以契合藝術創作的思維，因藝術創作都是奠基於人為，並非是自然而然的的存在。但或許可推論的是：郭象的「獨化論」思想在面對藝術創作時，可能較偏向於藝術創作活動或作品須盡量減少人工裝飾的意味，使之更接近於自然的存在物吧！

四、小結

王弼「貴無卻不賤有」思想強調的是以「無」為本、以「有」為末；以「無」為體，以「有」為用；即是將無形無名的「無」視為不可見的、無限的；有形有名的「有」則是可見的、有限的。此相對於藝術而言，「有」是可見的表現技法與形式，「無」是藝術作品整體所呈現出不可顯現出的本質部分；藝術本質的「無」需技法與形式之「有」才能顯現，兩者相互依存，但屬「體」「本」之「無」乃是重於「有」的。

至於裴頠的「崇有論」所關注的是自然現實的存在，屬於人所生活的現實社會，並期望運用儒家的倫理道德治於民，在如此的思維下，對藝術創作易流於著重於可見的外顯部分與藝術為社會服務的層面，喪失藝術的純粹性；而郭象的「獨化論」強調的是自然萬物自然而然的「有」與各自「獨化」，事物依自我的天性而行，不可增或減，但相互間存在著依存關係，以此種思維面對藝術創作時，將使藝術活動或作品呈現出最近似自然存在的狀態，在要求最低限的人為裝飾下，對藝術本質的探討將成為次要的，甚至可能被忽略的。

故，生於曹魏時期的王弼所主張的「貴無卻不賤有」的思想，衍生出跨越兩個朝代的「有無之辨」，更以「無」為本、以「有」為末的思想，將「有無」、「體用」與「本末」的觀念帶入藝術創作與美學觀裡，以屬「體」與「本」的「無」作為藝術不可見的本質性；以「用」和「末」之「有」作為藝術可見的技巧和表現形式。而此「有無之辨」的思想論述，是否激盪著百年後的東晉畫家顧愷之，影響所書著的畫論裡所提出的「形神觀」、「形神兼備」等影響中國藝術創作者極為深刻的藝術觀與美學思想，甚至於在傳世的畫作(摹本)中有所體現，是筆者欲在下一章節探究的。

³² 晉郭象 注，劉叔雅 著，《莊子 補正》〈養生主〉（臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版），頁 7。

參、顧愷之畫論與畫作中隱含的『有』與『無』

出生於江南顧氏家族的顧愷之(約公元 348 年~公元 405 年)，父親顧悅之曾官任尚書右丞，可謂名實相符的世族子弟。而身為「名士」的他，亦與當時身具政治家和名士兩者身分的桓溫、殷仲堪和桓玄等人都有所交遊。

生為中國藝術史上能同時以畫論與畫作流傳後世的第一人，顧愷之為自己在魏晉藝術史中覓得一席之地。33《世說新語·巧藝》篇、《晉書·顧愷之傳》和南齊謝赫的《古畫品錄》都曾對顧愷之的作品有所評論，且唐代張彥遠《歷代名畫記》不僅收錄顧愷之的畫論，更對其畫作有所品評；至於顧愷之所著畫論三篇，分別為：〈論畫〉、〈魏晉勝流畫贊〉和〈畫雲台山記〉。

〈魏晉勝流畫贊〉所談著重於臨摹之要，文中對臨摹的步驟、媒材與觀點都有詳盡的論述；〈論畫〉所書是對時人所做的多幅畫作給予優劣品評；34而〈畫雲台山記〉所描述的是道教張道陵於雲臺山七度門人的最後一次故事，主要是描寫道教張天師與弟子所生活的雲台山，因而多以描述山景水澤為主。歷來學者對上述顧愷之畫論中所提及的「以形寫神」、「遷想妙得」、「傳神寫照」和「形神兼備」等思想，幾乎都肯定其對中國藝術創作與美學觀有著關鍵性的影響。35

由於顧愷之的真跡已佚失，流傳於世的四幅畫作摹本分別是〈女史箴圖〉、〈列女仁智圖〉、〈洛神賦〉和〈斲琴圖〉。前兩幅都是敘述婦女該具備的道德倫理，目的顯然是闡揚婦貞婦德；36至於〈洛神賦〉則是依據曹植的〈洛神賦〉所繪，是惟一描述浪漫愛情故事的畫作。37

〈女史箴圖〉、〈列女仁智圖〉和〈洛神賦〉雖是摹本，但歷來中國藝術史家卻經常作為論述顧愷之的畫作風格與形式表現的依據，因此本章節將以上述三幅畫作為文本，38探討顧愷之所著

33 陳傳席雖認為顧愷之的主要貢獻在畫論，而其繪畫成就不及陸探微和張僧繇，但仍認定顧愷之是中國畫論的奠基人，更使中國繪畫藝術徹底覺醒。陳傳席，《六朝畫論研究》(臺北：臺灣學生書局，1999 年 9 月 2 刷)，頁 17~44。

34 〈魏晉勝流畫贊〉和〈論畫〉的篇名有所爭議，歷來許多學者也依其主張提出論證，但筆者在此採用陳傳席於《六朝畫論研究》(頁 25~28)一書中的觀點。因此在本篇論述中，所引用的資料都以此作為依據，故有時會與參考書目的出處用法有所差異。

35 顧愷之的〈畫雲台山記〉中，多以描述山景水澤的結構佈局與位置經營，與其傳世的四幅人物畫作有所差異，故筆者不列入此次的探究範圍。而「以形寫神」、「遷想妙得」、「傳神寫照」和「形神兼備」等語詞，翻閱坊間任一中國美術史的書籍，幾乎皆能看到，筆者在此不再一一贅述，並列舉書目。

36 〈女史箴圖〉相傳是根據西晉張華〈女史箴〉一文所作的插圖，原圖共為十二段，前三段已佚失，第四段只有圖而無文字。李霖燦 著，《中國美術史稿》(臺北：雄獅美術出版社，2010 年 10 月)，頁 24。

37 〈洛神賦〉一作是依據曹植〈洛神賦〉所創作，描繪的是詩人曹植離開京師，返回封地時，途經洛水遇見洛神的情景。由相遇、互相接近、互贈禮物、洛神與侍從載歌載舞、兩人駕車偕遊，最後依依不捨分離、兩人神情悵然若失的情景。林同華，《中國美術史論集》(台北市：丹青圖書有限公司，民 75 年)，頁 71~72。

38 尚剛，《林泉丘壑——中國古代的畫家與繪事(修訂本)》(中國北京：北京大學出版，2007 年 1 月)，頁 11~12。本書認為：後來常認為〈女史箴圖〉、〈列女仁智圖〉和〈洛神賦〉等三幅作品都屬後世的摹

的〈論畫〉與〈魏晉勝流畫贊〉兩篇畫論中所提及的「形神兼備」、「以形寫神」等思想是否體現其畫作之中；甚至上述中國藝術奉為圭臬的思想，與魏晉玄學中「有無之辨」的思想間是否隱含著某種關係。

一、顧愷之〈論畫〉與畫作中的「有」「無」關係

顧愷之在〈論畫〉共提到二十幅畫作。³⁹在本篇之首即提出：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也」。⁴⁰可見對顧愷之而言，凡自然界存在的事物都是可以入畫的，其中亭榭樓閣等人為建築則不待創作者的遷想妙得亦可完成。

此篇畫論共針對二十幅畫作進行優劣品評，但對可見部分的分析最為細膩者當屬〈小列女〉這幅畫作。文中對畫作裡所強調出的臉部刻劃、肢體的不自然表現、華麗的衣簪、服飾和傳達出身分貴賤的形象，都有極為詳盡的描寫：

〈小列女〉：面如銀(恨)，刻削為容儀，不盡生氣。又插置大丈夫肢體，不以自然。然服章與眾物既甚奇，作女子尤麗衣簪，俯仰中，一點一畫皆相與成其艷姿。且尊卑貴賤之形，覺然易了，難可遠過之也。⁴¹

面對〈小列女〉的描述與品評，再對照顧愷之〈列女仁智圖〉(圖 1)中衛靈公夫人的精巧髮簪與飄動的服飾，所襯托出的極具生動性之人物姿態，令觀者感受到畫面人物超越有形物象外的「生氣」。

本，其中北京故宮博物院裡的〈洛神賦〉是高不盈尺長逾丈五的手卷，保留六朝繪畫特點較多，一般相信此作乃是本顧愷之原作之摹本。但近年來又有專家指出，〈洛神賦〉的原本系南朝齊梁時代的作品，〈女史箴圖〉為北魏孝文帝時代的宮廷畫作，至於〈列女仁智圖〉的是創本應出自東漢畫工，甚至更早傳自於西漢末的宮廷。

³⁹ 顧愷之在〈論畫〉中提到的畫作有為二十幅，另一說為二十一幅，差別在〈伏羲神農〉是一幅畫或是〈伏羲〉〈神農〉兩幅畫。畫作為：〈小列女〉、〈周本紀〉、〈伏羲神農〉、〈漢本紀〉、〈孫武〉、〈醉客〉、〈穰苴〉、〈壯士〉、〈列士〉、〈三馬〉、〈東王公〉、〈七佛〉、〈夏殷與大列女〉、〈北風詩〉、〈清游池〉、〈七賢〉、〈嵇輕車詩〉、〈陳太邱二方〉、〈嵇興〉和〈臨深履薄〉。潘運告編著的《漢魏六朝書畫論》一書中是二十幅，(中國長沙：湖南美術出版社，2006年7月)，頁273~275；至於，唐代張彥遠著，承載 譯注的《歷代名畫記 全譯》則是二十一幅。(中國貴州：貴州人民出版社2009年)，頁294~305。

⁴⁰ 潘運告 編著，《漢魏六朝書畫論》(中國長沙：湖南美術出版社，2006年7月)，頁267~270。此段短文在《中國藝術精神》一書中提到是在顧愷之的《論畫》一文中。但《漢魏六朝書畫論》中認為見載於張彥遠《歷代名畫記》中的《論畫》與〈魏晉勝流畫贊〉兩篇文題應是顛倒的。但在李澤厚、劉綱紀所主編的《中國美學史 第二卷下》(臺北：谷風出版社，民76年)，頁538~539則採不同的論點。

⁴¹ 潘運告 編著，《漢魏六朝書畫論》(中國湖南：湖南美術出版社，2006年7月第七刷)，頁274。

至於〈洛神賦〉(圖 2)中飄然立於水漫之上的洛神，雖無法清晰看出女神眼中仿若隱含的情感，其簡約的髮式亦無華麗的玉簪與步搖相襯，但描繪精緻繁複而飄逸的衣帶，卻讓觀者清楚感受到洛神如水般剔透輕盈的出塵之態。另外，〈女史箴圖〉(圖 3、4)中的人物，顧愷之也以衣帶與服飾的轉折飄動來顯出其人物生動性。



圖 1



圖 2



圖 3



圖 4

顧愷之的畫作是以高古游絲描勾勒出事物的形態後再加以設色⁴²，筆墨設色形構出畫作可見的形式，如人物的面貌、服飾、動作姿態與所身處的空間等，讓觀者藉由可見的「有」體會到的生動性、生氣、出塵之態、甚至是尊卑之情等某種溢於「有」之外，雖無法可見卻能感受得到的，即是「無」，也就是藝術作品超越出可見形式之外所真正感受到的情感，亦即藝術的本質性。

而文中對〈醉客〉品評的詞句也提到「作人形，骨成而制衣服慢之，亦以助醉神耳」。此段文句的前半部雖是講述創作人物畫時須先架構出人形骨姿後再加以服飾，但句末則強調出人物形

⁴² 李霖燦，〈中國美術史稿〉(臺北：雄獅美術出版社，2010年10月)，頁25。顧愷之的筆法在元代湯垕《畫鑑》上說：顧愷之之畫如春蠶吐絲……，所以有人將之稱為春蠶吐絲描，或叫琴弦描，更多藝評家稱為高古游絲描。筆者在此採高古游絲描的說法。

態的表現最重要的是要表現出酒醉的「神態」。此語點出顧愷之認為創作者在描繪人物的骨骼、服飾與形構出的人物外形與姿態時，最主要的能藉由上述的種種表現出該人物獨特與生動之神態，也就是藉由可見之「有」體悟其「無」。

在〈論畫〉中，對諸多畫作的品評都傳遞著如此的思維。如：〈伏羲神農〉一作的評論是「雖不似今世人，有奇骨而兼美好，神屬冥芒，居然有一得之想」。相對於〈列女仁智圖〉中出現的衛靈公(圖 1)和衛懿公(圖 5)兩位君王，雖此兩人似伏羲和神農擁有傳奇的身分，但仍可在顧愷之的筆法與設色所建構出的場景、面容、服飾、配戴的玉飾與人物所呈現出的姿態與神情裡，感受到某種君王所獨具的氣度與神態。



圖 5

顧愷之文中對衛協所作的〈北風詩〉之評論為「美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之迹，世所并貴。神儀在心而首稱其目者，玄賞而不待喻」⁴³；對〈七賢〉一作的品評則是「為嵇生一像欲佳，其於屬不妙合」。⁴⁴這些論述的語句中所出現的「奇骨」、「神屬冥芒」、「一得之想」、「纖妙之迹」、「神儀在心」和「妙合」等語詞，其實都是超脫於筆墨設色等可見的技法與形式之外的不可見部分，可說是屬於所謂的藝術的本質——「無」。

顧愷之在〈論畫〉中對眾多畫作品評時，往往詳細的描述可見部分，包含畫面人物的面容、骨骼肢體、髮簪和服飾等外顯的可見之「有」，但更多的論述與品評是聚焦在未見的「神」、「妙」和「奇」等之未顯於外的「無」；可見「有」最重要的目的乃是為了彰顯「無」。因此，顧愷之的「有」是「用」、居於「末」，是為了顯其「無」；「無」是「體」、乃為「本」，最終需將「無」置於「有」之上，成為藝術品評與創作人物畫時的重要依歸。此種的藝術觀點與思維在〈魏晉勝流畫贊〉中依然延續著。

⁴³潘運告 編著，《漢魏六朝書畫論》(中國湖南：湖南美術出版社，2006年7月第七刷)，頁274。本篇畫論上有論及〈東王公〉之作：如小吳神靈，居然為神靈之器，不似世中生人也。因此「神」為神靈一詞，與上述之「神」不盡相同用法，故不予以採用。

⁴⁴潘運告 編著，《漢魏六朝書畫論》(中國湖南：湖南美術出版社，2006年7月第七刷)，頁273～275。

二、顧愷之〈魏晉勝流畫贊〉與畫作中的「有」「無」關係

顧愷之的〈魏晉勝流畫贊〉主要是論述臨摹的要旨，故起首即以自己對創作時所使用素絹的尺幅與品質的要求、臨摹的步驟、用筆、碰觸到的困難和解決的辦法等，做出詳盡的介紹：

凡將摹者，皆當先尋此要，而後次以即事。凡吾所諸畫素，幅皆廣二尺三寸，其素絲邪者不可用，久而還正，則儀容失。以素摹素，當正掩二素，任其自正而下鎮，使莫動其正。筆在前運，而眼向前視者，則新畫近我矣。可常使眼臨筆止。……用筆或好婉，則于折楞不俊。或多曲取，則于婉者曾折。不嫌之累，難以言悉，輪扁而已矣。⁴⁵

面對臨摹，顧愷之對最初材料的選擇即非常講究，甚至原作與臨摹的素絹該如何契合、筆與眼的協調和用筆的快慢、手腕的轉動所形塑出的線條之流動或凝重、俊雅，都特別的要求與講究，這些屬於臨摹時須注意的媒材選擇、技巧表現和形式結構等都是藝術創作時可見之「有」的部分。

顧愷之的〈洛神賦〉(圖 6)是以山水為背景，山、水、雲、樹之筆勢轉折流暢且自然，尤其是層巒疊嶂的山勢變化，在勾勒填彩的表現形式下，用筆連綿、賦彩淡雅。張彥遠在《歷代名畫記》的〈論顧、陸、張、吳用筆〉中曾說「顧愷之之跡，循環超忽、調格逸易、風趨電疾」，顯現出顧愷之運筆的快速與流暢；但他是緊接著也提到「意存筆先，畫盡在意，所以全神氣也」，說明著顧愷之的畫作除了可見的用筆技巧與形式結構外，更重要的是先於筆的「意」和充滿於畫作中的「神氣」。⁴⁶



圖 6

筆法技巧與形式結構是眼睛可見的「有」，但「神氣」卻是眼不可見的「無」。張彥遠對顧愷之畫作的品評中所提到的「神氣」，顧愷之自己在〈魏晉勝流畫贊〉中也曾提到四次，可見此一思想對他創作的重要性：

若長短、剛軟、深淺、廣狹與點睛之節，上下、大小、脛薄，有一毫之失，則神氣與之俱失已。……凡生人，亡有手揖眼視而前亡所對者。以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳

⁴⁵ 唐代張彥遠著，承載 譯注的《歷代名畫記 全譯》則是二十一幅。(中國貴州：貴州人民出版社 2009 年)，頁 305~307。

⁴⁶ 唐代張彥遠 著，承載 譯注的《歷代名畫記 全譯》則是二十一幅。(中國貴州：貴州人民出版社 2009 年)，頁 79~82。

神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。⁴⁷

上述所提到的「神氣」、「以形寫神」、「傳神」和「通神」等語詞，再再都顯現出顧愷之對「神」的重視。而「以形寫神而空無實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣」所欲闡述的，似乎都可在〈女史箴圖〉(圖 7)、〈列女仁智圖〉(圖 8)和〈洛神賦〉(圖 9)等畫作裡那人物間眼神的相對與姿態的互動裡感受到某種超越形式之外所傳遞出的情感與氛圍。



圖 7



圖 8



圖 9

⁴⁷ 潘運告 編著，《漢魏六朝書畫論》(中國湖南：湖南美術出版社，2006 年 7 月第七刷)，頁 266～267。

顧愷之對於人物的描繪，要求極為精準確實，仿若一毫之失，人物的「神氣」即失，可見顧愷之雖然認為「神氣」是藝術創作最重要的部分，但精確的呈現人物之「形」(有)是「神氣」(無)可否存在的重要關鍵，這可從上文中有關形的一毫之失則將神氣俱失的說法可得知。

因此，對顧愷之而言，一個人的「神」傳遞出該人物所獨特的神態與氣度，但「神」僅能感受，其實並不可見，屬於「無」的部分，它必須藉由筆墨設色等技法和形式建構出來，所以這些「有」是屬於藝術的工具性元素，乃成為將「神氣」顯現出來的媒介，

三、小結

顧愷之的〈魏晉勝流畫贊〉中對於臨摹的材料、步驟與技法都有詳盡的介紹，這些可見的形式，是為「有」，但最終仍須以隱於內之不可見的「神」為重，也就是「無」；至於〈論畫〉中對眾多畫作的品評語詞亦然。故，對顧愷之而言，人物的肢體、面容與姿態等顯於外的可見形式之「有」，都是為了表現出人物那不可見的「無」，也就是他於畫論中一直強調的「神」。

故而，顧愷之的畫作是以勻稱流暢的高古游絲筆法刻劃出人物的肢體、神情容貌、動作姿態與服飾等可見的形式，讓觀者藉由顯於外的「有」體悟出那人物雖不可見卻隱於內的「神」，也就是所謂的「無」。於是，筆墨與設色等技法乃是「有」，是「用」，用於顯現出藝術之「體」，也就是藝術那不可見的「本」質之追求，故「用」乃居於身為「本」的「體」之「末」矣！因此，顧愷之的畫論與畫作所談論的「形神」其實是「有無」思想的體現，是以「有」顯「無」、「以用顯體」和「本末相依」，與魏晉玄學「有無之辨」的思想，尤其是與王弼「崇無但不賤有」的思維隱含著相似性。

肆、總結

王弼「貴無卻不賤有」的思想，強調的是以無為本，以有為末；以無為體，以有為用。這相對於藝術創作而言，「有」是可見的部分，是顯於外的筆法技巧與形式結構；而「無」則是綜合藝術作品之整體所呈現出讓觀者能加以體會感受的部分，屬於藝術的「體」，可說是藝術精神的本質。故，藝術本質的「無」需依賴技法與形式之「有」才能顯現，兩者相互依存。

至於裴頠的「崇有論」所關注的是自然與現實社會中所存在的事物之「有」，且欲以儒家的倫理道德思想治於民，在此種思維下所映照出的藝術創作，易讓藝術流於重視可見的外顯之「有」的部分與為社會服務的層面，喪失藝術精神本質中有關「無」與「體」的探討；至於郭象的「獨化論」強調的是自然萬物自然存在的「有」與「獨化」，且事物須依自我的天性而行，不可增減，相互間存在著依存關係，缺一不可。在此思維中，似乎在面對藝術創作時將儘量做最低限的人為裝飾，讓藝術作品呈現出最接近自然存在之「有」的狀態，在「無」無法生「有」的主張下，對藝術創作與藝術本質的探討較難企及。

因此，跨越過百餘年的時光，東晉顧愷之在〈論畫〉與〈魏晉勝流畫贊〉兩篇畫論中所探討的是臨摹的要素、媒材的使用、筆墨設色的技巧、人物肢體動作與姿態的表現等顯於外的「形」，

是以可見形式之「有」來傳遞出那隱於內的不可見的「無」，也就是他於文中所強調的「神」；而在其畫作中，以高古游絲描和勾勒填彩等技法所形構出的人物動作、面容、頭簪、髮飾和飄動的衣襟裙帶，甚至是人物間眼神的相對與姿態的互動等呈顯於畫面上的「形」態，這些顯現於外的「有」，都是為了要傳遞畫面人物蘊藏於內，只能感受卻無法得見的「神」，亦即是「無」，也就是藝術精神的本質。

因此，探究顧愷之畫論中的「形神」觀念與傳世畫作(摹本)裡所描繪的人物形態神氣，可於其中隱隱透顯出王弼「崇無卻不賤有」思想所強調的「有」為「用」為「末」，此「有」乃是為了彰顯其為「體」與「本」之「無」；「無」雖置於「有」之上，但「有」與「無」乃為相互依存關係。所以，魏晉名士顧愷之的畫論與畫作，與魏晉玄學的「有無之辨」思想實深深存在著相關性。

伍、參考書目

一、專書

- 晉郭象 注，劉叔雅 著，《莊子 補正》。臺北：新文豐出版社，民國 64 年 4 月初版。
- 林同華，〈《中國美學史論集》〉。台北市：丹青圖書有限公司，民 75。
- 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史 第二卷下》。臺北：谷風出版社，民 76 年。
- 國際方東美哲學研討會執行委員會主編，《方東美先生的哲學》。臺北：嘉雨印刷社，民 78 年。
- 裴頠著，《崇有論》，〔唐〕房玄齡撰，楊家駱主編：《晉書 2・裴秀傳》。臺北：鼎文書局，79 年。
- 《新譯 世說新語》。臺北：三民書局，民 85 年。
- 曾春海，《兩漢魏晉哲學史》。臺北：五南書局，民 90 年。
- 王弼 原著，龔鵬程總策畫，《老子》。臺北：金楓出版社，1986 年。
- 許抗生，《魏晉思想史》。臺北：桂冠圖書股份有限公司，1995 年。
- 陳傳席，《六朝畫論研究》。臺北：臺灣學生書局，1999 年 9 月 2 刷。
- 王伯敏，《中國繪畫通史》。北京：生活、讀書、新知三聯書店，2000 年 12 月。牟宗三，〈《牟宗三先生全集 29 中國哲學十九講》〉。臺北市：聯經出版社，2003 年。
- 勞思光，〈《新編中國哲學史(二)》〉。臺北：三民書局，2004 年 7 月三版三刷。
- 潘運告 編著，《漢魏六朝書畫論》。中國湖南：湖南美術出版社，2006 年 7 月第七刷。
- 臧要科，〈《三玄與詮釋—詮釋學視域下的魏晉玄學》〉。中國河南：河南大學出版社，2009 年 9 月。
- 牟宗三，〈《才性與玄理》〉。中國廣西：廣西師範大學出版社：2006 年 8 月。
- 尚剛，〈《林泉丘壑—中國古代的畫家與繪事(修訂本)》〉。中國北京：北京大學出版，2007 年 1 月。
- 林麗貞，傅偉勳、韋政通主編，《王弼》。臺北：東大圖書股份有限公司，2008 年。
- 唐代張彥遠 著，承載 譯注的《歷代名畫記 全譯》。中國貴州：貴州人民出版社 2009 年。
- 李霖燦，《中國美術史稿》。臺北：雄獅美術出版社，2010 年 10 月。
- 湯用彤，〈《魏晉玄學論稿與其他》〉。中國北京：北京大學出版社，2010 年 11 月。鄭笠，〈《莊子美學與中國古代畫論》〉。中國北京：商務印書館，2012 年。

二、期刊論文

- 胡勇，〈有無、本末與體用：王弼經典詮釋中的哲學創造〉，《國立台灣大學哲學評論 第四十四期》。臺北：國立台灣大學哲學系，民 101 年 10 月。

三、圖錄

- 圖 1. 顧愷之，〈列女仁智圖卷〉局部(宋摹本)，《中國歷代藝術》，頁 118。
- 圖 2. 顧愷之，〈洛神賦〉，局部(宋摹本)，《中國歷代藝術》，頁 120。
- 圖 3. 顧愷之，〈女史箴圖〉局部(唐摹本)，《中國歷代藝術》，頁 108。
- 圖 4. 顧愷之，〈女史箴圖〉局部(唐摹本)，《中國歷代藝術》，頁 115。

- 圖 5. 顧愷之，〈列女仁智圖卷〉局部(宋摹本)，《中國歷代藝術》，頁 109。
- 圖 6. 顧愷之，〈洛神賦〉，局部(宋摹本)，《中國歷代藝術》，頁 120。
- 圖 7. 顧愷之，〈女史箴圖〉局部(唐摹本)，《中國歷代藝術》，頁 108。
- 圖 8. 顧愷之，〈列女仁智圖卷〉局部(宋摹本)，《中國歷代藝術》，頁 117。
- 圖 9. 顧愷之，〈洛神賦〉，局部(宋摹本)，《中國歷代藝術》，頁 120。

苦難中的愛 ——透視莫言《豐乳肥臀》的女性意象

劉慧珠

修平科技大學應用中文系副教授

摘要

莫言，2012 年諾貝爾文學獎得主，是首位以華文寫作而獲得諾貝爾文學獎的華人作家。其小說《豐乳肥臀》於 1995 年底出版，長達五十萬字，曾獲得中國首屆「大家文學獎」。莫言曾說過，這部小說是他迄今為止最沉重的一本書，也是感情包含最豐富的一本書。儘管他自己最為重視，也視為代表作，然而卻是遭受最多誤解與批評的書。多數評論家將眼光放在書名（豐乳飛揚、肥臀搖擺）上大肆批評，指其有「戀乳癖」和物化女體之嫌。然而，誠如蘇童在講評《豐乳肥臀》時說的，「我欣賞此作所保持莫言一貫的泥沙俱下的激情，這種激情中有金子的閃光，有對民族人類社會寬闊的審視角度，尤其在眾多的女性形象上投注了兒子之愛，這種愛經過變形、誇張，但仍然是有深度的，富有詩意的。」

作品兩極化的評論，可為作品帶來更大的解讀空間。本論文循著小說極力刻畫的母親上官魯氏一角，為了在夫家保有自己的存在地位，瞞著「無能」的丈夫在外「借種」（與外國牧師），最終生出一「孬種」，卻還是無怨無悔地付出的脈絡加以闡釋，透視其中所投射的意象和寓意。看見莫言以其奔放奇詭的想像雜揉宗教救贖的命題，為中國近百年來女性/母性經歷的苦難予以形象化的描述。豐乳、肥臀作為女性的重要特徵，原是生殖、繁衍之所賴，但當一個女人必須不斷重複生養的功能以確保自己的生存與價值，或不斷展示其功能，以維持自身的權益與地位時，這不僅是社會之恥，也是時代之恥。曾說過「結構就是政治」的小說家莫言，不惜用敘述翻轉文本所構築的寬厚、傳統、經典的母親形象，再一次挑戰中心與邊緣的議題，除有文化與政治的反諷意涵外，原是對人性不可克服之弱點的沉痛悲憫。

關鍵詞：莫言、《豐乳肥臀》、女性意象、宗教救贖、苦難、反諷、人性悲憫

Love in the Suffering

—A Perspective on the Female Image in the Book of 《Big Breasts & Wide Hips》 of Mo Yan

Liu Hui-Chu

Associate Professor, Department of Applied Chinese, Hsiuping University of Science and Technology

Abstract

Mo Yan, the winner of the Nobel literature prize, is the first Chinese writer who wrote the book in Chinese and won the Nobel literature prize. His book 《Big Breasts & Wide Hips》 was published in the end of 1995 and it was as long as five hundred thousand words and he also won the first annual 「Dajia Honghe Literature Prize」 of China. Mo Yan once said, this fiction is the heaviest book up till now and is a book with the richest feeling. Although he himself pays most important attention on this book and regarded it as a representative work, yet it is a book that receives the most misunderstanding and criticism. Most of the critics put their eyesight on the name of the book (Flying big breasts, Swaying wide hips) pointing that he has 「breast fetishism」 and objectifies females. However, in the critic on 《Big Breasts & Wide Hips》 by Su Tong he says: I appreciate the mingling of good and bad of passion that Mo Yan maintains consistently in this work. In this kind of passion, there is flashing of gold and there is a wide examination angle on the human society. Especially the devotion of love on the son in many female images and through transformation and exaggeration, this kind of love is still deep and rich with poetic quality.」

The polarized critics on this work can bring much larger interpretation on this work. This thesis follows the role of the mother Shangguan Lushi that the fiction carves with intense effort. In order to preserve her position in her husband family and without the knowledge of her 「impotent」 husband she 「had sex」 with a foreign priest and finally she gave birth to a 「bastard」. Yet she still gave her love without regret and this context was explained and perspective was made on the image and meaning being projected. Mo Yan uses his enthusiastic and eccentric imagination mixed with religious redemption as the proposition to describe the imaging of the suffering of female/mother in recent hundred years in China. Big Breasts and wide hips are important features of female and are being relied on for giving birth and propagation. However, when a female has to repeat her breeding function continuously to ensure her own existence and value, this is not only the disgrace of the society, it is also the disgrace of time. Writer Mo Yan once says 「structure is politics」, he does not hesitate to use description to turn over the tolerant, traditional and classical mother image in writings and once

more he challenges the topic of center and margin. Apart from the ironic connotation of culture and politics, this is a heavy sympathy on the weakness of human nature that cannot be overcome.

Key words: Mo Yan, 《Big Breast & Wide Hips》, female image, religious redemption, suffering, irony, human nature sympathy

壹、前言

莫言(1956--)，本名管謨業，2012 年諾貝爾文學獎得主，是首位以華文寫作而獲得諾貝爾文學獎的華人作家，也是中國新時期文學極具活力的作家之一。八十年代初以一系列鄉土作品崛起，被歸類為「尋根派」作家。自謂一直深受民間故事或傳說的影響，故鄉高密的一景一物正是他創作的靈感泉源。莫言自述：「我已經寫出來的小說，多多少都有些自我的感情經歷在內。我寫這些小說的時候，就像唱著一支憂傷的歌曲，到處尋找失落的家園。」¹因此有人稱其為「尋根」作家：

尋根作家大多以自己熟悉的鄉土（或者是故鄉，如莫言筆下的東北高密鄉，或者是插隊落戶的地方，如韓少功迷戀的楚文化發源地湖南等）作為描述對象，以求民族的、文化的、精神情感的根和源。²

八十年代初，他以《透明的紅蘿蔔》（1985）一系列鄉土作品崛起於文壇。出生於山東高密鄉的莫言，就是以此做為他的創作舞臺，之後四、五年間，他的小說創作發展相當迅速，其中《紅高粱家族》（1987）揉合了鄉野傳奇及英雄演義，外加瑰麗的文采及奔放的情色想像，將莫言的寫作推向第一個高峰。³由此改編的電影《紅高粱》，劇中那一泡「經典之尿」造成高密全縣「四方傳說管莫言，人人爭看紅高粱」，而四鄰各縣也相繼出現莫言熱和莫言迷，據說他發表的新作，在縣圖書館甚至要「走後門」方能排號借到手。⁴儘管如此，莫言並未原地踏步，或重複已然熟悉的題材風格，《歡樂》（1987）、《紅蝗》等中篇深化了小說的結構與技法，雖開始遭受批評的聲浪，但卻未澆熄他創作的熱情；幾部扎實的長篇，如《天堂蒜薹之歌》（1988）、《十三步》（1989）、《酒國》（1992）、《豐乳肥臀》（1995）、《檀香刑》（2001）、《生死疲勞》（2006）和《蛙》（2009）等，更顯示其創作力之豐沛，源源不絕，不容小覷。

莫言的小說已獲眾多人士的關注及論述，有從巴赫汀複調（polyphonic）和「狂歡節」（carnival）理論切入，談論其小說中對「歷史」的重構，以及對「話語」的操作策略，⁵呈現大陸新時期小說普遍追求大眾文化的特徵，即「中心話語與非中心話語、向心與離心、精英與大眾、中國與西方各種話語與價值體系的衝撞與對話。」⁶也有以主題學的方法，闡釋其小說中經常反覆出現的家族、感覺意識、飢餓及性等議題，並輔以西方文學的對話及互文理論為詮釋方向。⁷總而言之，其作品不僅受到中國民間文學的浸染，更深受西方福克納和馬達斯等人的影響，呈現意識流小說

¹ 莫言，〈豐饒的黑土地——深深愛著又深深恨著的黑土地〉，《聯合文學》8 卷 5 期，1992 年，頁 14。

² 張寧，〈尋根一族與原鄉主題的變形——莫言、韓少功、劉恆的小說〉，《中外文學》18 卷 8 期，1990 年，頁 155。

³ 王德威，〈千言萬語，何若莫言——莫言的小說天地〉，《紅耳朵》，（麥田出版，1998 年初版一刷），頁 9。

⁴ 姜大立，〈走進高粱地——莫言小說研討會簡介〉，《文學評論家》，1989 年 2 月，頁 74。

⁵ 鍾怡雯，〈莫言小說：「歷史」的重構〉，（臺北：文史哲出版社，1997 年），頁 18。

⁶ 鍾怡雯引劉康的說法，〈莫言小說：「歷史」的重構〉，頁 2。

⁷ 謝靜國，〈論莫言小說（1983~1999）的幾個母題和敘述意識〉，淡江大學中文所碩論，1999 年。

內心獨白、心理分析、以及魔幻技法等特色。⁸可見莫言不只是一位固守鄉土的作家，也是一位胸懷國際、具有現代視野及素養的創作者，更是一位遊走在虛幻與現實之間的傳奇人物。

當然對莫言的負面評價也不在少數，尤以《豐乳肥臀》的撻伐聲更是此起彼落，輕者嘆其平庸、重者指其媚俗，甚至被質疑為中國男性農民傳統心理的改裝。⁹《豐乳肥臀》出版於1995年底，曾獲得中國首屆「大家文學獎」。¹⁰把一部獻給母親、頌揚母愛的書寫到中外關注，評價不一，而居然能獲得國際大獎，放眼古今，大概只有莫言這個「黑/野孩子」¹¹有這個本事吧？這個五、六歲的瘦黑男孩赤身裸體、光著屁股，穿梭在他高密東北鄉老家的形象，並貫穿在他以「戀乳症」男孩為敘事視角的作品中，日後卻能堂而皇之地登上諾貝爾文學獎的臺階，領著令人欣羨不已的華人第一個諾貝爾文學獎，跌破眾人眼鏡，不得不令人讚佩：莫言這個「黑/野孩子」還真了得！

莫言曾說過，這部小說是他迄今為止最沉重的一本書，也是感情包含最豐富的一本書。儘管他自己最為重視，也視為代表作，卻是他遭受到最多誤解與批評的書。多數評論家將眼光放在書名（豐乳飛揚、肥臀搖擺）上大肆批評，指其有「戀乳癖」和物化女體之嫌。如張光芒以莫言敘事王國裡「性慾至上主義、男性中心主義立場以及嗜俗傾向，構成了其基本的慾望敘述倫理。」挑戰其備受推崇的「母性崇拜」意識，以為其實質不過是出於本能的生理需要而異化了審美焦點；在「拒絕長大」與「乳房崇拜」敘事模式中，既看不到母性的偉大也看不到對母性的尊重，反體現為對母性的勒索，以及以滿足自我慾望為唯一標準的瘋狂自戀。¹²

誠如蘇童在講評《豐乳肥臀》時說的，「我欣賞此作所保持莫言一貫的泥沙俱下的激情，這種激情中有金子的閃光，有對民族人類社會寬闊的審視角度，尤其在眾多的女性形象上投注了兒子之愛，這種愛經過變形、誇張，但仍然是有深度的，富有詩意的。」¹³一部作品的兩極化評論，可為作品帶來更大的解讀空間。如關於乳房、肥臀之女性身體性徵/性器的描述，除與生殖、繁衍之關係密不可分外，其文化與政治上的象徵意涵，有進一步探索的必要；此外，透過「戀乳症」敘述者眼中的女性形象，其所極力刻畫的母親上官魯氏一角，為了在夫家保有自己的存在地位，

⁸ 張學軍，〈莫言小說與西方現代主義文學〉，《中國現代、當代文學研究》，1993年第2期，頁200。

⁹ 如樓觀雲，〈令人遺憾的平庸之作——也談莫言的《豐乳肥臀》〉，《當代文壇》，1996年第003期總第107期，頁64；劉蓓蓓、李以洪：〈母神崇拜與「肥臀情結」——讀莫言的《豐乳肥臀》解〉，《中國現代、當代文學研究》，1997年第001期，頁205；王德威：〈戀乳奇譚——評莫言《豐乳肥臀》〉，《聯合文學》十二卷九期，頁197。

¹⁰ 莫言/王堯，《說吧！莫言》，（臺北：麥田，2007年），頁169。

¹¹ 莫言，〈存在下去的理由——在哥倫比亞大學的演講〉（2000年3月），《小說在寫我——莫言演講集》，（臺北：麥田，2004年），頁27。

¹² 張光芒，〈莫言的慾望敘事及其他〉，（原刊於《鍾山》，2007年第2期）《文學報》2007年10月25日。
http://big5.news365.com.cn:82/gate/big5/wenxue.news365.com.cn/4b/200710/t20071026_1626433.htm，2013年7月29日。

¹³ 見莫言，《豐乳肥臀》之蝴蝶頁所錄，臺北：洪範書店，1996年。

瞞著「無能」的丈夫在外「借種」（與外國牧師），最終生出一「孬種」如上官金童者，卻還是無怨無悔地付出，直到生命倒下的那一刻；我們能否透視其中所隱含的深重苦難與愛的真諦？如《聖經》使徒保羅的話說：「我若能說人和天使的方言，卻沒有愛，我就成了鳴的鑼、響的鈸。」（林前十三章 1 節）從黑/野孩子到「孬種」/廢人式的敘述，不論小說的技法及其中所表顯的生活圖景如何曲折離奇、眩人耳目，若少了一點小說作者對人類命運的悲憫情懷在其中，一切也就都惘然了。

貳、一部女性受難史

一、集家族、國族患難於一身

苦難是人類永恆的課題，也是自有人類以來不斷向無邊的宇宙追問的議題。自然界的災害、社會的不安、經濟的蕭條、道德的淪喪、心靈的空虛，以及肉體的衰殘等等，掌控了人的一生。而世人又無不被生老病死、成敗得失，以及許多無法掌握的外力所操縱，生命充滿著無奈又無法自拔。故歷世歷代以來，許多哲學家及宗教家，均由不同的角度來探究、分析苦難的因由，並尋求掙脫枷鎖的方法。而大凡一個有使命感的作家，也都在試圖描繪苦難，並表達深沉的悲憫。尤其對中國這樣一個古老的民族，天災與人禍頻仍，因其無法逃避，故「苦難」的書寫本就是這塊土地常見的題材，也是新文學誕生以來一個具有歷史傳統意涵的主題。大陸新時期小說從「傷痕文學」、歷經政治反思、文化尋根及仿西方的現代主義三階段的反叛，經由新寫實小說推至頂點，¹⁴其姿態雖略有差異，但其根本精神，無不在重新審視「人」的價值與尊嚴，正視「人」的生存焦慮與困境，對於「苦難」的記憶和書寫，也仍在找尋最佳的表現形式和敘事技巧。

莫言說：「至二十一世紀，一個有良心有抱負的作家，他應該站得更高一些，看得更遠一些。他應該站在人類的立場上進行他的寫作，他應該為人類的未來憂慮或是擔憂，他苦苦思索的應該是人類的命運，他應該把自己的創作提升到哲學的高度，只有這樣的寫作才是有價值的。」¹⁵對於曾經歷過中國二十世紀六〇年代初期物質極度貧乏的作家莫言而言，他認為飢餓使他成為一個對生命體驗特別深刻的作家。¹⁶他回憶童年時期，一個五、六歲的孩子，在春、夏、秋三個季節裡，基本上是赤身裸體的，只在嚴寒的冬季，才胡亂的穿上衣服。那些衣服的破爛程度是今天的中國孩子想像不到的。但他相信他奶奶經常教導他的一句話：「人只有享不了的福，但是沒有受不了的罪。」¹⁷話中流露一種生命的堅韌與智慧。而他的母親也是一個「身體瘦弱、一生疾病纏身的女人」，飽受苦難的折磨，卻能夠熬過艱困的時代。他以奶奶和母親作為原型，打造《豐乳肥臀》中「上官魯氏」的形象，對他而言，「上官魯氏」不是他的母親，但卻又有他母親類似的

¹⁴ 唐翼明，〈大陸「新寫實小說」〉，（臺北：東大圖書公司，1996年），頁25~26。

¹⁵ 莫言，〈我的《豐乳肥臀》——在哥倫比亞大學的演講〉，頁54。

¹⁶ 莫言，〈飢餓和孤獨是我創作的財富——在哥倫比亞大學的演講〉，頁58。

¹⁷ 莫言，〈飢餓和孤獨是我創作的財富——在哥倫比亞大學的演講〉，頁56。

經歷，原因是他要寫的是母親那一代女性的苦難和痛苦。他說：「一九九四年我的母親去世後，我就想寫一部書獻給她。我好幾次拿起筆來，但心中總是千頭萬緒，不知道該從哪裡動筆。這時候我想起了幾年前在地鐵出口看到的那個母親和她的兩個孩子，我知道了我該從哪裡寫起。」¹⁸創作的靈感得自他在北京地鐵入口所見的一次「哺乳意象」：

一九九〇年秋天的一個下午，我從北京的一個地鐵口出來，當我踏著台階一步步往上攀登時，猛然地一抬頭，我看到，在地鐵的出口那裡，坐著一個顯然是從農村來的婦女。她正在給她的孩子餵奶，是兩個孩子，不是一個，這兩個又黑又瘦的孩子坐在她的左右兩個膝蓋上，每人叨著一個奶頭，一邊吃奶一邊抓撓著她的胸脯。我看到她的枯瘦的臉被夕陽照耀著，好像一件古老的青銅器一樣閃閃發亮。我感到她的臉像受難的聖母一樣莊嚴神聖。我的心中頓時湧動起一股熱潮，眼淚不可遏止地流了出來。我站在台階上，久久地注視著那個女人和她的兩個孩子。¹⁹

儘管這個畫面並不是什麼了不起的特殊經驗，卻讓他聯想起自己和母親的關係，由於自己是父母的最後一個孩子，備受溺愛，母親允許他吃奶到五歲。「現在想起來，這件事殘酷而無恥，我感到我欠我母親的實在太多了。」²⁰莫言以為，編造一個苦難的故事，對於一個以寫作為職業的人來說，不算什麼難事，但那種非在苦難中煎熬過的人才可能有的命運感，那種建立在人性無法克服的弱點基礎上的悲憫，卻不是憑藉才華能夠編造出來的。描寫政治、戰爭、災荒、疾病、意外事件等外部原因帶給人的苦難，把諸多苦難加諸弱小善良之身，讓黃鼠狼單咬病鴨子，這是煽情催淚影視劇的老套路，但不是悲憫，更不是大悲憫。然而，何謂真正的大悲憫呢？作家自我理解道：

（悲憫）不是聽祥林嫂說故事，因為「苦難」太容易成為煽情奇觀；悲憫也不必是替天行道，以致形成以暴易暴的詭圈。只有正視人類之惡，只有認識到自我之醜，只有描寫人類不可克服的弱點和病態人格導致的悲慘命運，才是真正的悲劇，才可能具有「拷問靈魂」的深度和力度，才是真正的大悲憫。²¹

顯然的，莫言有意在《豐乳肥臀》中挑戰自己書寫「人性大悲憫」的能耐。但他選擇以女人生養和哺乳入手，並以女人身體最顯著的特徵為題，碰觸到性的圖騰與禁忌，當然也就免不了要遭受批評與攻擊。有的批評者在根本沒看小說的情況下，就武斷判定，這個書名是作者為了商業目的進行的包裝。對於一部打了十年的腹稿，真正動筆寫作才 83 天，卻長達 50 萬字的小說，一推出後所遭受的命運，莫言自己雖說早有心理準備。²²但無情的箭矢從四面八方紛至沓來，也夠

¹⁸ 莫言，〈我的《豐乳肥臀》——在哥倫比亞大學的演講〉，頁 48。

¹⁹ 莫言，〈我的《豐乳肥臀》——在哥倫比亞大學的演講〉，頁 47。

²⁰ 莫言，〈我的《豐乳肥臀》——在哥倫比亞大學的演講〉，頁 51。

²¹ 莫言，〈捍衛長篇小說的尊嚴〉，（《說莫言》，上海書店出版社，2013 年），頁 4。

²² 他說：「但在寫作的過程中，小說的人物有了自己的生命，他們突破了我的構思，我只能隨著他們走。」

參見莫言，〈我的《豐乳肥臀》——在哥倫比亞大學的演講〉，頁 52。

叫他難受的了。不然他不必寫了許多文章來辯駁，甚至為此元氣大傷，感覺自己像是被潑滿了污水的孩子。光是這個母親為了借種，為了生一個男孩，被動或主動地與不同男人睡覺的行徑，就引來很大的爭議。雖然有很多人看出這是苦難，而不是淫蕩。莫言的初衷也是基於憐憫：「我覺得對小說中的母親來說，最深重的痛苦莫過於被逼不斷和自己毫不相識、更不愛的男人去睡覺。戰亂、病痛、飢餓，相比之下還是能讓人承受的。」²³有人說，唯有對生命的複雜度有了敬畏之心，小說的複雜性也於焉展開。²⁴而這便是宗教(基督)信仰在這部小說中發揮作用的關鍵。話說「人的盡頭，是神的起頭」，上官魯氏在萬念俱灰下走進教堂，雖起因於對塵世的失望，但也是神在找人的開始；蘊含人世的苦難終究要朝向愛、希望與救贖。因此莫言會說：「在我的心裡，始終堅信我寫的是一部嚴肅的作品，是我的『東北高密鄉』的『聖經』。」²⁵

作家如此捍衛自己的作品，且提升自己作品的高度至「聖經」的地位，一方面固然是由於他在小說中刻意經營與埋藏了許多基督教救贖的氛圍和意象，一方面也是因為確實有許多正面肯定的意見安慰了他；而且他本來就不是一個「受框限」的作家。我想熟悉莫言小說的讀者都不難理解，儘管他在很多作品都使用了「高密東北鄉」這個地理名詞，但它早已超越了故鄉的空間意涵，它比現有的時空要走得更長更遠。然而這部《豐乳肥臀》卻是有意從遙遠的時空再拉回來，要為故鄉定調，成為一曲故鄉永恆的牧歌；就像小說裡的母親上官魯氏，當國共戰爭綿延到高密東北鄉時，不得不聽勸帶著家人撤退，但卻又執拗地千辛萬苦地把他們又帶了回來：

我們一家，像行走在傳說中的地獄裡。連日來，跟隨著我們返鄉的難民愈來愈少，最後終於全部消失，只餘剩我們。母親執拗地把我們帶了回來，明天，我們就要穿越蛟龍河北岸的鹽鹼荒原，回到那個被叫做家的地方。²⁶

當晚，他們夜宿在撤退第一夜所住的小村落。硝煙瀰漫，但卻一片死寂。對於人類戰爭所加諸的苦難命運，這幅縮小版的返鄉圖，演示了中國人「落葉歸根」與「安土重遷」的傳統觀念，由領頭者母親的堅決態度與一句「天意」的話中流露。雖然兒女們默默承受，但紛亂的情緒卻由敘述者上官金童在夜裡由棺材所引發的聯想中迸發出來，操演了如中國聊齋般對屍鬼的想像與人鬼交戰的傳奇。²⁷將恐懼的意識與荒誕的情節交揉在嚴肅的議題下，除了有轉移及消解苦難與死亡的意涵外，或許這與莫言一貫在小說中置放「怪誕」與「魔幻」的元素，有意無意地藉由美學的反差造成反諷與批判的效果，鍾怡雯認為，比起真實世界的恐怖可怪，他所寫的不過是亂世中的寓言罷了。²⁸

²³ 莫言/王堯，《說吧！莫言》，(臺北：麥田，2007年)，頁165。

²⁴ 王德威，〈狂言流言，巫言莫言〉，《聯合文學》，297期，頁122。

²⁵ 莫言，《豐乳肥臀》修訂本後記。http://www.360doc.com/content/12/1019/08/9660847_242353287.shtml，2013年8月5日。

²⁶ 莫言，《豐乳肥臀》(上)，頁330。

²⁷ 莫言，《豐乳肥臀》(上)，頁332~334。

²⁸ 鍾怡雯《莫言小說：「歷史」的重構》，頁86。

二、男權文化下的女性原罪

上官魯氏確實是這部小說的靈魂人物，或說這部小說就在紀錄她的一生。題為「豐乳肥臀」只是她的外在特徵，不足以說明與表顯她個人的內在特質，只不過在那樣艱困動蕩的時代，老天爺和眾人一樣，都成了膚淺短視一族，致使「豐乳肥臀」成為她活下去的本錢以及生存的意義。「豐乳肥臀」作為母親和女兒們以及孫女兒的共同特徵，把整個家族故事聯成一體，並賦予家族每個女性的悲慘遭遇以象徵意義。其中較大篇幅，都是講述中國人在各個歷史時期遭受的種種苦難。小說呈現了日本占領時期，國共內戰時期，以及建國後「土改」、鎮壓反革命、大飢荒、「文革」等時期，發生的和可能發生的最殘忍的事。²⁹而作家傾其筆力描寫發生在女性身體上最殘忍的事，恰與「豐乳肥臀」的意象緊密扣合，這也是作家之所以感覺書名無法更動割捨的理由之一。

30

另一重要理由，應該是這部小說有一個很獨特的敘述者上官金童，從其出生就極其霸道地奪取了發言權，透過他的眼和口來見證並敘述了母親艱苦劬勞的一生。這個幾乎病態的戀乳症者霸佔了母親的乳房，吸乾了她的血，給他母親的精神和身體都造成了巨大痛苦，但卻也是她在這一家庭中站穩立場、鞏固地位的理由與憑藉，殊不知還成為她生存下去的勇氣和力量。在他特殊的視角下，發生在他眼前的關於家族的恩怨情仇、鄉里之間的打家劫舍、或更遠地方的豪奪巧取等大小事件，全成為一幅幅類似畫家達利筆下「誇張、變形、扭曲」的生活場景。尤有甚之，在上官金童的眼中只有讓他活命的乳房，以及舉凡一切與乳房形狀相關相似之物。他為此還患了焦慮恐懼症，儘管雙胞胎八姐的吃奶權已被他剝奪殆盡，即使母親厚實的胸脯已經讓他一人獨享霸佔，他卻還一再擔心會有「一隻毛茸茸的手突然伸進圓洞，把那隻暫時閒置的乳房揪走。」³¹

上官金童對乳房的依戀，從剛開始要滿足口腹之欲，到後來的見獵心喜，完全是一個不能斷奶的病態人格，這個病態人格又因「愛屋及烏」而變本加厲，使他對乳房的癡情迷戀到了欣賞把玩的程度，並擁有極高的鑑賞能力。但諷刺的是，這種特殊的能力，並沒有讓他獨享性愛的快感，反而因潔癖徹底成了一性無能者。創作一個這樣病態的敘述者，莫言似乎有意誇張化了魯迅〈狂人日記〉裡的「狂人」，極大化了把玩性器(乳房)者之潛意識心理，並弱化了男性的自尊與性能力，所要批判的是社會「吃人禮教」下的男權文化與變態行為。

黃錦樹看到了莫言在敘事操作上延續了他早期小說中高密東北土匪以「有種」自豪的男性沙文主義式的英雄主義，強調了「雜種」、「野種」的優勢，及對「種的退化」的憂慮，而創造出

²⁹ 米琴〈「豐乳肥臀」的含義——莫言小說題解〉(2012年11月7日來源於財新網)
http://culture.caixin.com/2012-11-07/100457460_all.html, 2013年8月15日。

³⁰ 莫言曾一度應出版社要求，想把書名改成《金童玉女》，但終究沒有。他說：「但就像我當年改不了《紅高粱》裡邊王文義的真實名字一樣，我發現這個書名和這本書已經牢固地焊接贊一塊了，敲不下來了，其他名字都不對了。」見莫言/王堯，《說吧！莫言》，頁170。

³¹ 莫言，《豐乳肥臀》(上)，頁88。

一個永遠斷不了奶的戀乳症者，一個沒路用的華洋雜種男性。³²但他卻看不清在「豐乳肥臀」下的女性「原罪」，其實也是在這群「種的退化」下的男性價值觀和態度上過度膨脹孕育而來；就是因為這個斷不了奶的兒子「長不大」、「沒路用」，所以更加突顯這個母親深切的痛和愛。當母親在逃難的環境中說：「這都是你們的好爹好娘想出的好主意。」³³意謂所有中國人的苦難、殺戮、飢餓都是在自家裡發生的。而當母親對著金童說：「金童，從今天起，換個吃法吧。」或說「金童，你何時才能吃東西呢？」母親必須想方設法讓這個孩子在離開自己後(斷奶)也能活下去，不惜讓自己的「豐乳肥臀」變成「苦難的載體」，其臃腫不堪、狼狽的形象，讓人深切感受到犧牲奉獻的母愛特質。

上官魯氏的一生，被賦予必須用贖罪拯救「原罪」的一生，如同受難的聖母，「承受了人世間難以承受的苦難，如戰爭、飢餓、病痛、強暴、痛失兒女等，同時她又以善良無私、堅韌深厚的胸懷，對留給她的各個孫兒一視同仁，她恪盡職守地撫育着土匪的、國軍的、共黨的、美帝的子女，對她來說，只要是鮮活的生命她就養育。這位人間聖母憑藉堅韌不拔的生命力，盡心盡力地操持一切，在那樣一個動蕩戰亂的年代獨自撫育了整整兩代人。」³⁴除了民間把「生日」視為「母親受難日」外，一般以為，基督教信仰裡的「聖母」形象背負了「原罪」的意涵，「罪性」在一個女人未出生時已經種下，從夏娃與亞當二人受蛇誘惑，偷吃善惡知識樹上的果子，被神逐出伊甸園開始，這是人類犯罪的初步，也是人類一切罪孽的根源。這罪已虧缺了神的榮耀，是人類自身無法補償的，只好世代相傳，這就是「原罪」，而人類必須通過救贖，才能洗淨並減輕自己的罪惡感。³⁵

在此觀點下，有以為這個母親所生養的九個兒女，每一個孩子都是母親犯了「不貞潔」之罪的產物，每一個孩子都是帶著原罪出身。按照一般宗教因果報應觀，因母親給予她的孩子們與生俱來的「原罪」，注定了她自己和她的孩子一生都要尋求「救贖」，走在上帝安排的苦難道路上。

³⁶如文本描述母親帶著一家人撤退逃難的場面：

她的喘息聲令人吃驚。母親呢？母親與其說在推車，還不如說在受著耶穌一樣的酷刑。她

³² 黃錦樹，〈戀乳癖敘事一評莫言《豐乳肥臀》〉，（《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，臺北：麥田出版，2003年），頁430~431。

³³ 莫言，《豐乳肥臀》（上），頁312。

³⁴ 引自李紅玉，〈淺析莫言《豐乳肥臀》中的基督教文化色彩〉，《劍南文學·經典閱讀》，2011年第12期（轉載）。<http://pangun124584.i.sohu.com/blog/view/247882403.htm>，2013年8月15日。

³⁵ 參見維基百科對天主教的經典闡釋。<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%8E%9F%E7%BD%AA>，2013年8月15日。

³⁶ 上官魯氏之八女一子都是帶著原罪出身：「大女兒上官來弟、二女兒上官招弟的生父是母親的姑父于大巴掌，三女兒上官領弟的生父為一個賒小鴨的（土匪密探），四女兒上官想弟的生父乃一個走街串巷的江湖郎中，五女兒上官盼弟的生父是殺狗人高大膘子，六女兒上官念弟的生父乃天齊廟智通和尚，七女兒上官求弟的生父只能確定是四個敗兵中的一個，最後一對兒女上官玉女和上官金童的生父則是瑞典籍牧師馬洛亞。」參見李紅玉，〈淺析莫言《豐乳肥臀》中的基督教文化色彩〉。

的憂鬱的眼睛裡流著連綿不斷的淚，淚水在她臉上，與汗水一起，沖出了一條條紫色的小溝渠。八姐掛在母親身後，像一個翻滾的沉重包袱。在我們身後，留下一條深深的車轍印。但這道車轍印很快便被後邊的車子、畜牲蹄子和人腳糟蹋得模糊不清。我們的前後左右，都是逃難的人。³⁷

這段畫面與耶穌受難，背著十字架趕赴刑場的情景相比附，同樣給人「天地同哭」的悲愴感。在人類歷史進入文藝復興之後，以「人」為中心的論述下，人類的政權由男性所主導，宗教的神聖意涵也逐漸走向世俗化。聖母除對聖子有哺育之恩外，其謙卑的形象被解讀為向神尋求永恆的救贖，而女性的貞潔好比對神忠貞的愛情。這是天主教進入東方後的思維，聖母雙手合十禱告的意象，就在於祈求寬恕與救贖。於是以罪贖罪，罪贖的思維就成了基督教苦修派的教義，認為苦難是被派定的，唯有受苦的心志，才能使靈魂得到救贖。³⁸《豐乳肥臀》裡的母親為了生子所有的作為，不管是主動或是被動，或者起心動念如何，其實不管就聖經教義或男權文化而言都是犯姦淫，但在作者筆下卻成了救贖之道的隱喻，可見其宗教思維深受「原罪」觀之影響。

參、光的追尋與生之禮讚

一、由墮落走向救贖之道

莫言自承不是基督徒，卻嚮往耶穌基督的大愛，對人類的前途滿懷著憂慮，他也期盼自己的靈魂能夠得到救贖。因此以他對基督信仰的理解和想像，提供了墮落生命的救贖之道：

母親與牆上那個幾乎赤裸著身體的名叫瑪利亞的聖母有著一模一樣的神情。莊嚴、憂愁、寧靜、逆來順受、自覺自願地奉獻，這就是宗教，把一個紅色的胖小孩生在馬槽裡。³⁹

母親尋求救贖之道雖是受到聖母的感召，在牧師溫柔的接納下，受傷的心靈主動向豫表天父的牧師敞開並獻身，在精神層面上，這是一種比酒更美的愛情，但卻不見容於人世的律法，在宗教層面，也未嘗不是對基督信仰的褻瀆，罪加一等，難怪遭來撻伐與非議。

縱然魯氏作為有可議之處，然其情卻可憫，尤其在身心面對強大的逼迫和困頓絕望的處境下。陳曉明在論長篇小說的歷史整體面向中，以極詩意的筆調說道：「絕望與血腥，在莫言的敘事中就是生活本來的面目，他只關注語言的向前推進，他是如此不動聲色，甚至在冷漠中還透著一點快感來書寫這種生活。這一切都是存在本身，都是發生著的事件，出生與死亡，希望與掙扎，開始與結束，是那麼平常。莫言就是有這種本事，他把任何驚天動地的事，都寫得無足輕重。可是生活就像一種稠密的水流，抹不開地存在那裡，既透明清澈，又不可理喻。莫言的書寫是一種光的書寫，就是時間流向光亮中，一切都存在於此。他筆下的生活質感不是沉甸甸的那種，而是

³⁷ 莫言，《豐乳肥臀》（上），頁 311。

³⁸ 參見維基百科對基督教系統神學裡關於罪的闡釋。
<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%BD%AA%E8%AE%BA>，2013 年 8 月 15 日。

³⁹ 莫言，《豐乳肥臀》（上），頁 166。

一種黏稠、透明和光亮。」⁴⁰這段話含示對作家創作心靈的理解：創作者創造了時間，並以此作為他搬演人物角色的平臺，一切是如此自然平常，使語言如水流般，朝著光的所在流動。如文本在開頭的敘事裡，就發出了對宇宙奇妙創造和天體運行的禮讚：

在光滑整潔的宇宙中，數不清的天體穿梭運行著。它們閃爍著溫馨的粉紅色光芒，有的呈乳房狀，有的是屁股形。它們好像是隨意運動，其實卻遵循著個自的軌跡。吱吱哇哇，各唱各的調，各走各個道。目睹這偉大的和諧，馬洛亞牧師熱淚盈眶地高呼著：『至高無上的上帝，只有你，唯有你！』他被自己的喊叫聲驚醒了。⁴¹

並進一步描述這個牧師被一道紅光所吸引，照亮了聖母的粉紅色乳房和光臀聖子的臉，意謂光與黑暗分開，帶來了生命，也帶來了悟性。此時眼睛明亮了，也就可以看清楚平常視而不見的事物。於是他把目光移向土牆上的一幅變形的油畫上：

馬洛亞牧師靜靜地躺在炕上，看到一道明亮的紅光照耀在聖母瑪利亞粉紅色的乳房上和她懷抱著的光臀聖子肉嘟嘟的臉上。因為去年夏季房屋漏雨，這張掛在土牆上的油畫留下了一團團焦黃的水漬，聖母和聖子的臉上，都呈現出侏儒般痴呆兇狠的表情。⁴²

這一段意味深長的描述，暗示宇宙萬物的生機、和諧與平衡，已經過人間無情的惡水的侵襲與浸漬，呈現扭曲、變形與不堪。然而神給人的最大祝福就是能夠繁衍，而且要「生養眾多，遍滿地面」。文本以母親上官魯氏 95 年的生命傳奇為主線，以其 9 個子女的生命歷程為星座，⁴³搭建起民間與政治相交織的歷史平臺，以此鋪排出一部血淚斑斑、波瀾壯闊的 20 世紀中國近現代史。不管其間發生過多少可歌可泣的故事，母親仍是愛的化身，因為她就像永恆的太陽一樣，孕育萬物，普照大地，也維繫著一份穩定與平衡。

救贖的意涵其實是一種委身而非獻身，更不會是教堂裡的偷情事件。根據《舊約聖經·創世紀》的記載，當亞當和夏娃知道他們過犯的結局就是死，所以他們躲避主的面，等候神的審判。然而神來尋找他們，不是向他們宣判死刑，乃是向他們傳福音，要拯救他們脫離墮落的光景。神對付人第一次的墮落，向人所傳的第一句話乃是：「你在哪裡？」神又對女人說：「我必多多加增你懷胎的苦楚，你生產兒女必受苦楚；你必戀慕你丈夫，你丈夫必管轄你。」又對亞當說：「地必因你的緣故受咒詛；你必終身勞苦，才能從地裡得吃的。地必給你長出荊棘和蒺藜來，你也要

⁴⁰ 引自陳曉明，〈整體性的破解——長篇小說的歷史變形記〉。<http://www.aisixiang.com/data/25768.html>，2013 年 7 月 29 日。

⁴¹ 莫言，《豐乳肥臀》（上），頁 1。

⁴² 莫言，《豐乳肥臀》（上），頁 1。

⁴³ 作者安排魯氏高齡 95 歲，壽終正寢，並其子女數為九。一種簡單的說法為：中國古代把數字分為陽數和陰數，奇數為陽，偶數為陰。陽數中九為最高，五居正中，因而以「九」和「五」象徵帝王的權威，稱之為「九五之尊」。另一種說法認為「九五」一詞來源於《易經》，語見《易經·乾卦·九五》：「飛龍在天，利見大人。」儘管魯氏一生困頓，卻榮享高壽，可見作者亦深受中國傳統文化之積澱，不言而喻，至於數字與文本結構是否暗含何種深意，則需進一步為文探討。
<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1405110416695>，2013 年 9 月 19 日。

吃田間的菜蔬。你必汗流滿面才得糊口，直到你歸了土。」⁴⁴「亞當給他妻子起名叫夏娃，因為她是眾生之母。」⁴⁴他們的懲罰乃是：地受咒詛，且女人必須一生受生產之苦，並汗流滿面，才得以糊口。夏娃的意思是「活的」，是一切生命的根源；不僅要承受生產的苦難和痛苦，且受到丈夫的管轄。這是神所命定，以限制並保護墮落有罪之人的應許。⁴⁵

母親上官魯氏為了保有其在夫家的地位，處心積慮地經由不同的男人，重覆其「豐乳肥臀」的生養功能，但都徒勞無功。在來弟、招弟、領弟、想弟、盼弟和念弟之後，無意間有了求弟，那是在一種極不被祝福下降生的生命(被國民黨敗兵輪姦，父不詳)。第七個女兒誕生後，一家人的忍耐度已經到了極點，對於還求不到子嗣(男丁)一事，由絕望、沮喪和氣憤交雜產生的怒氣在她與婆婆和丈夫之間爆發，她被丈夫凌虐幾乎至死。萬念俱灰下，她聽到教堂的鐘聲響起，像對她靈魂的召喚。於是自覺滿身髒污的母親「拄著拐棍，拖著腐爛的下體，一步步的，像攀登漫漫天堂路一樣，走進了教堂的大門。」⁴⁶當天正是主日(禮拜天)，牧師在講臺上誦讀《聖經·馬太福音》有關瑪利亞許配給約瑟，還沒有迎娶，卻從聖靈懷孕一段。母親聽完後熱淚盈眶，望著十字架上的耶穌木雕，感覺宛如天啟一般，說了聲：「主啊，我來晚了……。」⁴⁷最動人的場景在瞬間發生，在眾人都嫌惡的表情下，牧師放下聖經，走下講台扶起她，眼裡充滿淚水，語調溫柔的說：「我的妹子，我一直在等待著你。」⁴⁸並引用《聖經·雅歌》裡最優美的頌詞，成就兩人在野地交歡的好事。這畫面何等美好溫存，相信對年輕的上官魯氏(魯璇兒)而言，她肯定得到一份愛情的救贖，猶如重生一樣。

在馬洛亞感人肺腑的讚美聲中，在馬洛亞溫存體貼的撫摸下，母親感到自己的身體像一片天鵝的羽毛一樣飄起來，飄在高密東北鄉湛藍的天空中，飄在馬洛亞牧師湛藍的眼睛裡，紅槐花和白槐花的悶香像波濤一樣洶湧。⁴⁹

一個女人從生產的苦難而來的沉重記憶，此時都化為羽毛輕飄遠去。這應該是上官魯氏有生以來第一次從男人身上得到最溫柔的愛撫，滿足了她對愛情的渴求，同時也享有了愛的結晶。印證了莫言的小說一直是在兩個不同的時空中展開的說法：一個是殘酷現實，細膩生動地展現當前鄉村日常生活中的各種風貌，其核心主題是「飢餓」和「不公」；另一個是浪漫世界，以強大的想像力推進到被官方歷史遮蔽的微暗世界，關鍵詞是「生命力」和「人性」。⁵⁰上官魯氏與馬洛亞牧師的愛情有衝撞體制、超越世俗藩籬，並跨越文化國界的意涵，這是何等強大的想像力與生命力碰撞連結之後的產物，也是生機迸發的極至，再度發揮了他在〈紅高粱〉裡對肉體與慾望的合

⁴⁴ 引自《舊約聖經·創世紀》(恢復本)(臺灣福音書房，2007年臺灣二版)三章20節，頁26。

⁴⁵ 《舊約聖經·創世紀》(恢復本)三章20，頁28。

⁴⁶ 莫言，《豐乳肥臀》(下)，頁708。

⁴⁷ 莫言，《豐乳肥臀》(下)，頁709。

⁴⁸ 莫言，《豐乳肥臀》(下)，頁709。

⁴⁹ 莫言，《豐乳肥臀》(下)，頁710。

⁵⁰ 葉開，《莫言評傳》，河南文藝出版社，2012年10月二次印刷，頁326。

理性逆轉，發出高密東北鄉融讚美與詆毀的體悟：

我終於悟到，高密東北鄉無疑是地球上最美麗最醜陋、最超脫最世俗、最聖潔最齷齪、最英雄好漢最王八蛋、最能喝酒最能愛的地方。⁵¹

鍾怡雯說這段文字是在對世俗的道德作一種催枯拉朽、顛倒是非的反論，也是嘉年華的「加冠」和「去冠」的儀式，對一切處在上位的、美的、超脫的、聖潔的作卑賤化的降位，對一切已成教條的審美標準的質疑，重新思索被社會主義定為一尊的好壞、優劣之分。好壞原無定分，世間的一切標準實際上都是相對衍生的。⁵²事實上這段中西愛情，孰高孰低、誰尊誰卑，是沒有定論的，因為連馬洛亞的瑞典籍牧師身分，都有造假的可能，但值得同情的是，他遠渡重洋來到中國東北已經有很長的一段時日，連口音都被同化了。在文本第一章第九節母親難產的最後關頭，描寫紅頭髮的馬洛亞牧師來時，穿着一件寬大的黑布袍子，胸前掛着一個沉重的銅十字架，站在上官魯氏窗前，下巴翹起，面向太陽，用一口地地道道的高密東北鄉聲調，大聲地背誦着神聖的話語：

……至高無上的我們的主耶穌基督。主啊主，請賜福保佑，在您的忠實奴僕面臨痛苦和災難的時候，請您伸出神聖的手撫摸我們的頭頂，給我們力量、給我們勇氣，讓女人產下她的嬰兒，讓奶羊多產奶，讓母鴿多產蛋，讓壞人的眼前一片黑暗，讓他們的子彈卡殼，讓他們的馬迷失偏向，陷進沼澤。主啊，把所有的懲罰都施加到我的頭上吧，讓我代替天下的生靈受苦受難吧……。⁵³

洋人和牧師身分並沒有使他在國共內戰中倖免於難，地道的高密東北鄉土語卻讓他同所有高密東北鄉的鄉民一樣，在兩股惡鬥的勢力中遭到烏槍隊員的踐踏、奚落與槍傷。⁵⁴並眼睜睜看著上官魯氏被按在地上輪姦、孩子(金童、玉女)被棄置在驢群裡嚎啕大哭。基督的愛讓他選擇留在異鄉作為一名傳教士，雖然身分認同的問題持續困擾著他。但此時教堂聖地被玷污，他身心飽受摧殘，看著他生活了幾十年的東北鄉首府大欄鎮殘破不堪的面貌，自責無力保護像死魚一樣袒露著肚皮躺在街上的上官魯氏，巨大的悲痛與無力感攫住了他，他高叫一聲：「主啊！寬恕我吧！」然後選擇從鐘樓往下躍，倒在這塊他所愛，卻飽受咒詛的土地上，真可謂是求仁得仁。他在臨死前為這對龍鳳胎命名為「金童玉女」，意味著是上天所賜的寵兒，然而卻也有「金玉其外、敗絮其中」的反諷。上官金童性格懦弱、上官玉女則是天生的瞎眼；兩人又是母親與牧師偷情所生，代表其「混雜」與「受蒙蔽」的生命特質。

莫言表示，天主教在高密東北鄉確實有較長的歷史。他在書中各章節的敘述中，置入了許多宗教的修辭，如上帝、教堂、《聖經》、十字架、禱告、耶穌受難圖等，顯見基督教的思維在其中發生很大的作用。在最後一章拾遺補闕中，上官金童在走投無路之下，他那同父異母的哥哥給

⁵¹ 引自李紅玉，〈淺析莫言《豐乳肥臀》中的基督教文化色彩〉。

⁵² 鍾怡雯，《莫言小說：「歷史」的重構》，頁 74。

⁵³ 莫言，《豐乳肥臀》(上)，頁 47。

⁵⁴ 莫言，《豐乳肥臀》(上)，頁 84。

他在教堂裡謀了個差事，他也選擇把風燭殘年獻給上帝，他的耳邊轟響起的是頌揚苦難的悲憫歌聲：主啊，我們的在天之父，我們沐浴着您的光榮，您的血澆灌着玫瑰和薔薇，讓我們呼吸着神的馨香，我們的罪被洗了，我們的心安寧……阿門！阿門……⁵⁵至此，上官金童從「原罪」走向「救贖」的生命歷程，無疑都是在濃郁的基督教氛圍裡完成。

二、母神意象與神話敘事

有人說，莫言賦予母親這個形象以多重的文化意義：一方面她是生命與愛、付出與犧牲、創造與收藏的象徵，作為偉大的母性的化身，她是一切自然與生命力量的源泉，是和平、人倫、正義與勇氣的化身，她永遠本能地反對戰爭和政治，因此她代表了民族歷史最本源的部分；另一方面，她也是人類學意義上的「大地母親」，她是一切死亡與重生、歡樂與痛苦的象徵，她所操守的是寬容與人性，反對的是暴力與虛偽。她個人的歷史也是一部叛逆與爭扎的女性苦難史，充滿了在宗法社會看來無法容忍的野合、通奸、被強暴……。但這一切並沒有損害她的形象，通過文本的敘事和受難的經歷，反而更顯出她的堅韌與不朽的母性創造力，使她變成了「生殖女神」的化身。⁵⁶的確，當自己的丈夫與婆家無法倚靠，唯一的愛情又都破滅時，一個女人還剩下什麼呢？「女人淪落到要靠自己的身體保護自己和家人，這是社會的恥辱。而一個女人墮落到要靠身體謀取財富地位，則是自己的恥辱。」⁵⁷這部小說同時描寫女人的淪落和墮落，從中國民初寫到九〇年代，雖然只占一小部分情節，但所有的苦難幾乎伴隨而生，真可謂「懷璧其罪」！⁵⁸但若非有愛，否則作為母親的上官魯氏，何必苦苦掙扎在死裡求生的道路上，她不僅要讓自己活，更是要讓家人活下去。為了保護和拯救她的兒女，她將自己的生死置之度外，那憤不顧身的勇敢與氣魄，正是基督犧牲救世精神的集中體現，要說母親就是瑪利亞，就是東方大地上的聖母，其實一點也不為過。

「天上有寶，日月星辰；人間有寶，豐乳肥臀。」莫言透過終於長大了的上官金童的意識流動，讓他仰面朝天躺在母親的墳前，以極其詩意的筆觸回憶並描繪他這一生的追求。體會到他一生所倚賴的母親終於倒下去了，是一種「化作春泥更護花」的大愛；若不死，他也無法經歷這「分開」，沒有分開，他也永遠難以長大。並藉由另一組母子生離死別（小何為了替紅衣女人撿拾水鴨，落水溺斃而死，留下傷心欲絕的老母親）的對照⁵⁹，如一面鏡子，看到自己生存下來的意涵。一生陪伴（折磨）著母親，經歷過人間的苦難歲月，年近花甲的他終於體會到「人要活下去其實也不難」的道理。倒下去的母親，不僅鮮血染紅了大地，也滋養了大地，他突然感到一種覺悟的幸福感：

⁵⁵ 莫言，《豐乳肥臀》（下），頁 748。

⁵⁶ 引自李鳳蘭，〈莫言小說的女性建構——《豐乳肥臀》讀解〉。<http://www.doc88.com/p-737474403160.html>，2013 年 8 月 16 日。

⁵⁷ 引自米琴〈「豐乳肥臀」的含義——莫言小說題解〉。

⁵⁸ 引自李紅玉，〈淺析莫言《豐乳肥臀》中的基督教文化色彩〉。

⁵⁹ 莫言，《豐乳肥臀》（下），頁 752~753。

他一生中見過各種類型的乳房：長的，圓的，高聳的，扁平的，黑的，白的，粗糙的，光滑的。這些寶貝，這些精靈在他的面上表演著特技飛行和神奇舞蹈。它們像鳥、像花、像球狀閃電。姿態美極了，味道好極了。天上有寶，日月星辰；人間有寶，豐乳肥臀。他放棄了試圖捕捉它們的努力，根本不可能捉住他們。何必枉費氣力，他只是幸福地注視著它們。後來在他的頭上，那些飛乳們漸漸聚合在一起，膨脹成一隻巨大的乳房，膨脹膨脹不休止地膨脹，矗立在天地間成為世界第一高峰，乳頭上掛著靄靄白雪，太陽和月亮圍繞著它團團旋轉，宛若兩隻明亮的小甲蟲。⁶⁰

在此母親的意象已經昇華，與大地融為一體，並且達到一種神性的高度。這種神化的思維，近似於作為原型女性「大母神」(Magna Mater)的形態。據研究指出，「大母神」一詞乃是後來的抽象概念，它以高度發展了的思辨意識為先決條件，而且，只在人類歷史中相對的晚期才發現。然而在這個術語出現以前，它已受到數千年的崇拜和描繪。而且，即使在這個相對晚近的術語中，「母親」(mother)和「偉大」(great)兩詞的結合顯然也不是兩個概念的結合，而是兩個富於情感色彩象徵的結合。這一結合中的「母親」不只涉及子女對父母的關係，而且關係到自我的一種綜合心理狀況，而「偉大」一詞則表達了這一原型形象所具有的優越象徵性。⁶¹

張光芒說，長期以來，母性崇拜是莫言小說備受人們推崇的重要因素之一，《豐乳肥臀》則被視為這一思想意識的集大成之作。作者為小說題詞：「僅以此書，獻給母親在天之靈。」並對小說主題作出如下說明：「豐乳象徵母親，肥臀象徵大地，小說很大成分是在表現母親、大地和生育繁衍這個深厚的主題。」他知道如果有人對此提出質疑，很可能會承載「粗暴而簡單化的誤讀」的指責，不過，他還是想冒著這樣的指責追問一句：「上官魯氏這一人物形象身上所凝聚的，真的只是母性崇拜的思想意識？或者說，這一人物形象的塑造真的能激起讀者母性崇拜的內心情感嗎？他進一步想要揭示的則是上官金童這樣一位戀乳癖者背後所隱藏的敘事倫理。」⁶²

其實就上官金童的命名而言，其本身就暗指有一顆「童稚的心靈」，是否因為如此，他總是猶如初民一般「神話式」地認識世界。也就是說，他主要憑藉其投射於世界而形成的原始意象來經驗世界。意即，他一直停留在兒童時期，並「在母親那裡首次經驗了大母神原型，亦即一位全能而神聖、萬事皆有賴於她的婦女的真實，而不是他自己的母親的具體真實。他的母親之所以變成這樣一位特殊的、歷史性的女人，乃是他的自我和意識得到更大程度的發展之後的事情。」⁶³

因此，他的世界不是一個被意識所明察的世界，而是一個被無意識所經驗的世界。換言之，他並不是通過意識功能去感知世界的，因為一個客觀世界要以主觀與客觀的分離為前提，而他卻是以神話的方式，以原始意象、以象徵來經驗世界。象徵是無意識的自發表現，它們幫助心理確

⁶⁰ 莫言，《豐乳肥臀》(下)，頁 754~755。

⁶¹ 引自〔德〕埃利希·諾伊曼著/李以洪譯，《大母神—原型分析》，(北京：東方出版社，1998 年)，頁 11。

⁶² 張光芒，〈莫言的欲望敘事及其他〉。

⁶³ 〔德〕埃利希·諾伊曼著/李以洪譯，《大母神—原型分析》，頁 15。

定其自身在世界中的位置，並作為神話母題，形成了一切民族的神話資料。⁶⁴如果以此來認識上官金童，他的角色就不只具有反諷性，還具有「神話敘事」的民間意義。但張光芒卻很嚴厲抨擊莫言的「偽民間立場」和經不起推敲的「敘事神話」，並指責其文本有不斷重覆和審美生命力疲憊之嫌：

一個非常簡單的用幾句話就可以交代清楚的情節或細節，非要耍上十幾道花槍。其根本原因就是作者停滯不前，喪失了不斷審視、思考、提煉現實、歷史與生活的激情，沉溺於一己記憶的興奮點而吃老本，將之視為百試不爽的靈丹妙藥，狂歡於語言的傾瀉而不事沉潛……。綜觀莫言 90 年代以後的創作，其審美的個性特色已經日益蛻變成為一種模式化生產，儘管他的作品仍然擁有相當可觀的讀者，但無論如何也掩蓋不了其創作資源的枯竭與審美生命力的疲憊。⁶⁵

一部長篇大著在倉促之間完成，陷入敘事的重覆、錯謬和語言的蕪雜，在所難免，這在莫言已虛心接受多人意見，並於再版時修訂校正。至於文本不斷重覆與審美生命力疲憊的問題，倒是可以黃文倩的「核心定位論」⁶⁶來理解。她認為並不是每位作家都有核心，核心的存在，代表的是對一個有系統的藝術世界統攝的後設基礎的追求。莫言以其向世界一流文學家看齊，並自覺要將小說世界系統化的企圖和野心，一再深化過去在其小說中的脈絡和議題，使形式可以匯歸延伸，以打造一個文學共和國。她評述道：

所謂「寫過的東西畢竟還有聚攏在一起的機會」並非胡亂拼湊整合，而是代表作者有意識的要將每部小說中獨立的抽象理念及藝術手法匯歸在一起，從而展示小說家對複雜生命、形式的整體掌握能力；也在作品的發展過程中，積累小說家自我在思想及藝術上的養份及功力。⁶⁷

莫言早就在其第一部長篇《紅高粱家族》，探觸到肉體與慾望的敘事禁忌，除表現為對傳統和社會的批判外，又轉化為對原始生命的謳歌和禮讚。在《豐乳肥臀》裡更大膽地碰觸到性的兩大圖騰，難道只能用「深陷於舊有的議題架構，耽溺於之前作品所確立的美學旨趣和修辭策略」⁶⁸來評論嗎？又或者對上官金童的「戀乳癖」，只能以過盛的「乳房想像」來概括嗎？

黃文倩以小說中另一位特殊人物「獨乳老金」來作說明，她以為這是作者探索情慾中獸性的原始模式及其變形的角色。這名女性因不知名原因只有一隻乳房，被上官金童稱之為「獨角獸」。與上官魯氏的形象不同的是，她被描寫為一個激情縱慾的女人，在小說中曾自傲的對「上官金童」說：「老金這一輩子，就靠著這隻獨奶子打天下，你那些混帳姐夫，什麼司馬庫魯立人，都叼著

⁶⁴ [德] 埃利希·諾伊曼著/李以洪譯，《大母神—原型分析》，頁 16。

⁶⁵ 引自張光芒，〈莫言的欲望敘事及其他〉。

⁶⁶ 參見黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，第五章：核心定位論，（玄英大學中文所碩論，2004 年），頁 91~92。

⁶⁷ 引自黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，頁 93。

⁶⁸ 黃錦樹，〈戀乳癖敘事—評莫言《豐乳肥臀》〉，頁 431。

我的奶子睡過覺，……。」⁶⁹在此看不出她具有上官家女性「豐乳肥臀」的特徵，但她卻以與天俱來的女性本能，「獨」霸一方。這個亦母亦妻的角色，對上官金童確實有滿足「慾望」之需求。或許「獨乳老金」之存在，是在「暗示她以獸性肉體作為控制男性、達成自己目標的手段；但另一方面，獨角獸又是西方幻想下的神獸，在文化的意義下具有唯美而良善的特質，其精神上又獨病態地只迷戀上官金童一人。」⁷⁰顯然她不算是一個合理的現實人物，然而她又的確確滿足了現實的需要。或許可以說她是一個象徵性的人物，也可能是「大母神」形象的異化：

在顯示出理解力的人形大母神形象出現之前，自發地出現了她的無數象徵，那是她尚未定形的意象。這些象徵——特別是來自自然界各個領域的自然象徵——在某種意義上，都是與大母神意象一起表現出來的，無論它們是石頭或樹、池塘、果類或動物，大母神都活在它們之中並與它們同一。它們作為各種屬性，逐漸與大母神形象聯繫在一起，並形成圍繞著這一原型形象的圈狀象徵群，而且在儀式和神話中表現出來。⁷¹

而這個圈狀的象徵性意象群並不只圍繞著一個形象，而是圍繞著許多大母神形象，她們是女神和仙女，女妖和女巫，友善的和友善的事物的化身。由此可知，莫言《豐乳肥臀》中的許多女性人物，之所以表現出迥異於常人的性格和行為，無疑的她們就是環繞著此意象群而生，並在現實世界中蠢蠢欲動的一群「大母神」原型人物。

肆、歷史的反思與重構

一、歷史「主體」的反思

《豐乳肥臀》延續之前莫言在《紅高粱的家族》的寫作意圖，試圖在長篇裡探索中國人在歷史新舊交替期間所曾遭遇的種種人性問題，⁷²並以家族式的情節結構，呈現傳統家天下的發展模式與中國近百年來的歷史縮影。⁷³黃文倩以為，因這部小說是莫言獻給母親的作品，代表其母親是激發與完成他此作的背後動力，因此這部小說也是作者最具體完整呈現一位女性從年輕到年老一生命運的著作。⁷⁴在這個鏈接了母親上官魯氏三代人生命鏈條的文本中，傳統的歷史被改寫了，而所敘述的不再是男性英雄的歷史，而是一部普通女性受難的歷史。因男性家族的歷史由於法定

⁶⁹ 莫言，《豐乳肥臀》（下），頁 564。

⁷⁰ 引自黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，頁 62。

⁷¹ 〔德〕埃利希·諾伊曼著/李以洪譯，《大母神—原型分析》，頁 11。

⁷² 鍾怡雯說：「莫言筆下的歷史充滿慾望、權力和想像，顯示出傳統歷史敘述秩序的潰散，以及歷史不斷改寫和重整的變化特性，而非一直如中共所秉持的一以貫之的客觀書寫。」《莫言小說：「歷史」的重構》，頁 121。

⁷³ 黃文倩說，本書以母親上官魯氏為核心，其八女一兒的命運為骨幹，藉由聯姻、生育子女及個人命運向外放射擴散。老大的婚姻分別有抗日英雄、投日漢奸的代表；老二象徵國民黨的起落、老五代表共產黨的進退、老六的婚姻則是與美援接軌。《莫言豐乳肥臀研究》，頁 69。

⁷⁴ 黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，頁 101。

丈夫的性無能而徹底斷裂，而上官魯氏在「借種」中所生下的「雜種」兒女們則徹底篡改了法定丈夫的家族血緣。李鳳蘭以為，在《豐乳肥臀》中，莫言不僅書寫了母系血緣的歷史，更重要的是肯定了女性在歷史中的作用和意義，將被男性遮蔽的歷史真相呈現於讀者眼前，引領讀者對人類歷史文化進行深度的思考。⁷⁵

男性家族在文本中退位，母性的高度被提升至神話敘事中，可以卡爾·榮格(Carl Jung, 1875~1961)的「集體潛意識」(collective unconscious)來理解。榮格認為，在人的潛意識裡，存在著超越本人所能體驗的「全人類共通的內心世界」，這就是「集體潛意識」。⁷⁶而「集體潛意識」的各種原型表現於「神話母題」之中，這些神話母題以相同或類似的方式出現於一切時代的所有民族，而且能夠彷彿是自發地，且不自覺地在現代人的潛意識中出現。⁷⁷如鄧曉芒對「上官金童」這個角色的心理解讀：

他以象徵的方式不斷地使我們由上官金童的畸形心態聯想到當今人們視為理所當然的和習慣成自然的各種論調，使整部小說成為一個巨大的反諷。他盡力解剖的是上官金童的精神畸變的合理性和可理解性(為此他堅持從降生的第一天起就用第一人稱描寫上官金童的心理活動)，但這只是為了更加襯托出這種主觀合理性與外部世界的客觀現實之間的反差，從而具有一種強有力的震撼作用和啟蒙效果。……⁷⁸

他以為莫言的大功勞，就在於驚醒了國人自我感覺良好的迷夢，他把「尋根文學」再往前引申了一小步，立刻解開了一個駭人的真理：國民內在的靈魂、特別是男人內在的靈魂裡，往往都住著一個上官金童，一個永遠長不大的嬰兒，在渴望著母親的擁抱和安撫。他做到了一個「尋根文學家」所可能做到的極限，他是一個敢於自我否定的尋根文學家。他向當代思想者提出了建立自己精神上的反思機製、真正長大的成人、擁有獨立的自由意志的任務。⁷⁹

因此有人以為，「母親」在此也是一個關於「歷史主體」的集合性符號，她所承受的深淵般的苦難處境，代表了作家對這個世紀人民命運的概括和深切悲憫。⁸⁰ 儘管女性的生命本質在中國的大傳統中一向被忽略，但是莫言自《紅高粱家族》、《豐乳肥臀》、《懷抱鮮花的女人》、《冰雪美人》等書幾乎都是以女性為主角，代表他對女性的重視。作者對於探索女性個性的解放、情慾的自主極有興趣，這在最初是源於莫言的母親帶給他極深刻的印象、以及他作為一個男性在先天上對女性所產生的好奇及補償心理使然。作者自小看到自己母親與那個年代的類似女性所遭遇的苦難，便引發他欲以想像來重塑他理想中女性的形象，並以這種小說重生的過渡，讓這些女性得以

⁷⁵ 李鳳蘭，〈莫言小說的女性建構——《豐乳肥臀》讀解〉，《當代文學》第1期，2009年。
<http://www.backchina.com/portal.php?mod=view&aid=216202>，2013年8月16日。

⁷⁶ 長尾剛著，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，(臺北：易博士文化出版，2007年)，頁72。

⁷⁷ 〔德〕埃利希·諾伊曼著/李以洪譯，《大母神——原型分析》，頁13。

⁷⁸ 引自〈我學習我寫的是一部嚴肅作品——《豐乳肥臀》修訂本後記〉(鳳凰網)。鄧曉芒，《靈魂之旅》，湖北人民出版社，1998年。
http://big5ifeng.com/gate/big5bookifeng.com/yenzixun/detail_2012_10/18/1835673_0.shtml，2013年9月20日。

⁷⁹ 引自〈我學習我寫的是一部嚴肅作品——《豐乳肥臀》修訂本後記〉(鳳凰網)。鄧曉芒，《靈魂之旅》。

⁸⁰ 李鳳蘭，〈莫言小說的女性建構——《豐乳肥臀》讀解〉。

在文本上再活一次生命，以達到作者在虛構世界中反哺母者的功能。所以在莫言重塑的女性世界裡，雖然仍保留其部分的中國傳統的特質，但更多的是有獨立氣質的個性演出，從《紅高粱家族》中的「我奶奶」到《豐乳肥臀》中的「上官魯氏」，均是這種創作觀下女人的典範。⁸¹

當文本中的母性角色被提升到與「大母神」的形象合而為一時，在身為唯一兒子上官金童的眼中，一方面她是慈愛與包容的象徵，另一方面她也可能取代父親/主體的角色，造成他在成長歷程中角色認同的困難與危機，以致對母親產生「占有小孩、束縛小孩，甚至吞沒小孩」⁸²的錯覺和陰影，於是他便以拒絕長大，甚至轉移注意力到代表母性最顯著特徵的乳房依賴上。而對於性/權力的無能，使他一方面保有「本真」，一方面也顯出他與文本其他男性的差別。意即當一個男性不再逞其與生俱來的性本能(權力)時，女性乳房的哺乳功能才能完全發揮，甚而到達審美的極致。

然而，根據雅克·拉康(Jacques Lacan, 1901~1981)的精神分析理論，其人類心理的構成，乃分為現實界(the real)、想像界(the imaginary)和象徵界(the symbolic)三階段。⁸³其象徵界即符號的世界，它是一種秩序，支配著個體的生命活動的規律，就此而論，它類似佛洛伊德(Sigmund Freud, 1855~1939)的超我。但象徵界不具有超我的強制性質。象徵界通過語言同現有的文化體系相聯繫，個體依靠象徵界接觸文化環境，同他人建立關係，並在此基礎上客體化，開始作為主體而存在。象徵界的主要代表是父親：有鑑於象徵界存在於主體之前，主體還未出生就已落到符號的支配之下，而成為自己的名字和自己家族的姓的擁有者，象徵界勢所必然便同父親聯繫起來。但這個父親並不是一個特定個體的血親生父甚或是想像中的父輩，而是一個其名字催生且推動了意指之鏈的象徵之父。⁸⁴以拉康的論點來看上官金童的自我認同，缺席的父親角色代表著想像界的匱乏，因此女性的身體(母親與其八個姊姊的乳房)彷彿是自我的鏡像，誘惑自我在這面鏡子中追尋自己美化了的形象。而想像界的匱乏與象徵界的斷裂經驗，促使他產生自我認同的困難，以至於耽溺於鏡像階段而難以自拔。

⁸¹ 黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，頁 38。

⁸² 榮格認為，基本上原型並不會在乎它對於個人意識的驅動會造成正面或負面的影響，因此一旦原型失控，就會造成當事者的內心世界失去平衡，最後導致心病的發生。參見長尾剛著，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，頁 128。

⁸³ 此論點乃針對佛洛伊德(Sigmund Freud, 1855~1939)的心理結構區分為本我、自我、超我三部分作法的修正。參看王岳川主編，《精神分析文論》，(濟南：山東教育出版社，2001 年二刷)，頁 153。

⁸⁴ 拉康以為，其想像界源於幼兒對他「鏡中之我」的經驗，但遠遠深入到成人對他人和外部世界的經驗：凡有誤識出現，無論是主體內部、主體和另一個主體之間，或主體和事物之間，必是為想像界所支配。想像界是在主體的個體歷史的基礎上形成的。個體歷史包括家史、童年所聞的遠近祖先的故事、童年經歷的各種事件、同個體的文化形成同時發生的種種細節以及母教的種種特點等等，簡而言之，它就是我們的文化環境使個體形成其特徵特色的所有一切。想像界由是而觀，便是自我形成的階段或領域，它調節個人自己和個人之間的關係，如主體與對自己的「自我」的自戀關係，或主體對與自己相似的形象(或映像)的依戀關係等等。王岳川主編，《精神分析文論》，頁 155。

二、「新歷史」的重構

王德威曾說莫言是當代大陸作家群中，最動人的說故事者。莫言所說的故事，大部分將歷史空間構築在原鄉高密縣。原鄉的面貌常透過「我」這樣的敘述者來審視、觀照、陳述和評價鄉土社會過往的生存歷史。⁸⁵《紅高粱家族》如此，《豐乳肥臀》更是集大成。有人以為這兩部作品，都是以歷史和人類學的複調展開敘述，使他由此可以將一部近現代歷史還原或微縮到一個家庭諸成員的經歷和命運之中，把歷史還原民間，以純粹民間的視點，寫民間的人生，寫他們在近世諸多重大歷史事件中的命運。⁸⁶

對於原先只想寫一個從小被溺愛，只能吃奶，一吃別的東西就嘔吐，就無法生活，有過敏反應的男人，結婚以後，跟著孩子爭老婆的奶吃，導致整個家庭的破裂的這麼一部有現代派意味的、有象徵意味的小說的莫言來說，開筆以後他就發現，這樣寫會很單薄，而且高密東北鄉的歷史很難迴避。⁸⁷「難以迴避什麼呢？難以迴避的是高密東北鄉的歷史問題。莫言在這裡回歸了敘事上「新歷史主義」方法，也就是《紅高粱家族》的那種方法：

他雄心勃勃，有更大的野心，要把整個中國的百年歷史納入高密東北鄉這個小小的容器裡，使之成為中國社會大變動簡史。用家族命運穿透歷史從而體現出歷史命運的做法，莫言自己在《紅高粱家族》、《食草家族》裡就這麼幹了。對於這種作品來說，一種嶄新的歷史意識是最重要的，人物的命運其次，最不重要的是小說的結構。⁸⁸

王堯曾針對莫言長篇小說的敘述結構與人稱變化給予高度肯定。但莫言認為，就某種意義上來說，這完全是被逼出來的；對社會極端黑暗和醜惡的現象，如果不用這種方式來處理的話，寫出來也難以發表。「這實際上是一種帶著鐐銬的舞蹈，反而逼出了一種新的結構方式，從這個意義上看，結構也是一種政治。」⁸⁹他進一步說道：

人稱的變化就是視角的變化，而嶄新的人稱敘事視角，會製造出來一個新的敘述天地。像《紅高粱》中的「我爺爺」「我奶奶」的視角，就是人稱與視角的結合，是一個複合的敘事時空。「我爺爺」「我奶奶」確定了「我」用一個後人的角度來敘述前輩的事蹟，但又是非常自如，非常方便，全知全能，一切都好像是我親眼所見。這種視角同時也是一種對歷史的批判態度。⁹⁰

這個敘述角度與模式運用到《豐乳肥臀》的「我」與「上官金童」身上，更為酣暢淋漓；此「全知」與「有限知」的運用，不僅讓他左右逢源，且有驚無險地避開小說敘事的限制，而擁有來自

⁸⁵ 鍾怡雯，《莫言小說：「歷史」的重構》，頁33。

⁸⁶ 引自〈我堅持我寫的是一部嚴肅作品——《豐乳肥臀》修訂本後記〉（鳳凰網），張清華〈十年新歷史主義文學思潮回顧〉，《鍾山》第1998年，第4期。http://big5.feng.com/gate/big5/book/feng.com/encizun/detail_2012_10/18/18356573_0.shtml，2013年9月20日。

⁸⁷ 葉開，《莫言評傳》，河南文藝出版社，2012年10月二次印刷，頁314~315。

⁸⁸ 葉開，《莫言評傳》，頁315。

⁸⁹ 莫言/王堯，《說吧！莫言》，頁153。

⁹⁰ 莫言/王堯，《說吧！莫言》，頁152。

創作的自由與快感。如陳思和所言：

莫言小說敘事主人公總是選擇一個懵懂的農村小孩。他拙於人事而敏於自然和本性，對世界充滿了感性的認知，由於對人事的一知半解，所以他總是歪曲地理解成人世界的複雜糾葛，錯誤地並充滿了諧趣地解釋各種事物。這種未成熟的敘述形態與小說所根據現實生活內容而表達的真實意向之間形成一種張力，也同時構成了複調的敘述。⁹¹

但其中只點出「上官金童」作為視角的一部分功能，事實上，隨著「上官金童」在小說中的「成長」，他時而扮演全知全能、了然於心的角色，時而完全不受其角色年齡局限定位的敘述方式，已經超出了寫實小說的合理性了：

作者刻意讓自己變成一位主觀的歷史參與者與評論者，打破在真正世界裡，一個人不可能同時擁有「入乎其內」的有限知，又「出乎其外」全知的可能，以打破彼時中國所存在的「客觀」的大敘述抗衡，以「主觀」解構「客觀」，以突顯「客觀」的荒謬。⁹²

此敘述當然也有解構的意涵，尤其對中心與邊緣地位的翻轉，給予高度肯定。如張清華以新歷史主義的角度來詮釋莫言小說對中國近百年歷史的觀照，頗能抓住莫言小說的創作精神，深得莫言之心：

在敘述過程中，作家將官方的和民間的（國共不同政治力量的鬥爭和民間的古老不變的生活觀念與方式）、東方的和西方的（以母親為象徵的民族精神和以馬洛亞為代表的西方文明，當然混血兒上官金童就更有中西結合的文化意義）、古老的傳統與現代文明的（烏仙式的生活和美國飛行員所放的電影）種種截然不同的文化情境與符碼有意拼接在一起，打破了單線條的歷時性敘事本身的局限，而產生極為豐富的歷史意蘊與鮮活生動的感性情景，從而生動實現了中國近現代歷史煙雲動蕩、滄桑變遷和五光十色的斑斕景象的隱喻性敘述。⁹³

而莫言也強調自己的寫作是通過家族的命運和對東北高密鄉這個虛構地方的描寫，表達了他的歷史觀念：「我認為小說家筆下的歷史是來自民間的傳奇化的歷史，這是象徵的歷史而不是真實的歷史，這是個打上了我的個性烙印的歷史而不是教科書中的歷史。」⁹⁴而這樣的歷史是否更加逼近歷史的真實，則是見仁見智的問題，重要的是，是否能讓讀者感受得到，作者始終站在超越的立場與高度，用同情和悲憫的眼光來關注歷史進程中的人和人的命運。

⁹¹ 陳思和，《中國當代文學關鍵詞十講》，（上海：復旦大學出版社，2002年10月），頁181。

⁹² 黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，頁70。

⁹³ 引自〈我堅言我寫的是部嚴肅作品——《豐乳肥臀》修訂本後記〉（鳳凰網）。張清華〈十年新歷史主義文學思潮回顧〉，《鍾山》第1998年，第4期。

⁹⁴ 莫言，〈我的《豐乳肥臀》——在哥倫比亞大學的演講〉，頁53。

伍、結 論

莫言與王堯的對話中說：「《豐乳肥臀》展現的是一種對自我存在狀態的反思，一種對種族生命活力的觀照，一種對民族文化發展偏向的深入思考。」⁹⁵因他擅長在小說中描寫戰爭、飢餓、鬥爭、官方與民間對立，以及民間習俗儀式等場面，同時也概括了各種天災與人禍的狀態。⁹⁶因此莫言將它視為一部最為沉重的作品，並表示：「《豐乳肥臀》集中地表達了我對歷史、鄉土、生命等古老問題的看法，毫無疑問，《豐乳肥臀》是我文學殿堂裡一塊最重的基石，一旦抽掉這塊基石，整座殿堂就會倒塌。」⁹⁷

對於這樣一部書獻給母親之書，他把母親描繪成一位承載苦難的大地之母，但命運多舛，她生養的眾多女兒及其構成的龐大家族，卻與中國 20 世紀的各種政治勢力和民間組織，以及官方權力話語發生了「剪不斷、理還亂」的聯繫，並不可抗拒地被捲入各種災難與政爭之中。而這些形態各異的力量之間的角逐、爭奪和謀殺則是在自家裡展開的，造成了母親獨自承受和消解苦難的現實：兵匪、戰亂、流離顛沛、親人死亡，以及對單傳的廢人式兒子的擔心、焦慮，而她在顛狂年代用胃袋偷磨坊食物的行為更是鳥兒吐哺的深情。⁹⁸母親同時也是「歷史主體」的集合性符號，是他作品中「我奶奶」式女人的集合，並加深了作者屢次透過文本表達歷史反思與重構的意圖。

莫言對「豐乳肥臀」的崇拜不僅是因為母親的生殖力使人類的生命得以延續，更因其母愛與博愛相連。他在小說中刻意注入基督教信仰的氛圍，套用耶穌的誕生，使馬洛亞、上官魯氏、上官金童分別與上帝、聖母、聖子相對應，活脫是聖母瑪利亞的化身。莫言也賦予了上官魯氏極其豐富的文化內涵，使她具有傳統的女性美德，但絕非傳統意義上的「賢妻良母」。這地母性格般旺盛生命力的女人，一生受盡苦難、忍辱負重，養育自己的兒孫，在動亂的年代，想方設法讓他們活下去。百年來，母親總是一個人默默地、無怨無悔地操持一切，心甘情願地奉獻自己，兒孫們對她並不都是敬愛，可是她卻能不計一切地包容，體現出強烈的母性情懷。可以說，上官魯氏不僅隱喻著中華民族一世紀的苦難歷史，同時也是「大母神」的原型表徵。

本文循著小說極力刻畫的母親上官魯氏一角，為了在夫家保有自己的存在地位，瞞著「無能」的丈夫在外「借種」（與外國牧師），最終生出一「孬種」，卻還是無怨無悔地付出的脈絡加以闡釋，透視其中所投射的意象和寓意。看見莫言逞其奔放奇詭的想像雜糅宗教救贖的命題，為中國近百年來女性/母性經歷的苦難予以形象化的描述。豐乳、肥臀作為女性的重要特徵，原是生殖、

⁹⁵ 引自李紅玉，〈淺析莫言《豐乳肥臀》中的基督教文化色彩〉。

⁹⁶ 黃文倩，〈莫言豐乳肥臀研究〉，頁 98。

⁹⁷ 引自〈莫言：一位來自故鄉和大地的說書人〉，<http://zgzm.b.qq.com/forum/20/topic/55623182>，2013 年 9 月 20 日。

⁹⁸ 〈莫言作品之：《豐乳肥臀》〉。（軍事人民網）

<http://military.people.com.cn/BIG5/n/2012/1012/c1011-19241557.html>，2013 年 8 月 16 日。

繁衍之所賴，但當一個女人必須不斷重複生養的功能以確保自己的生存與價值，或不斷展示其功能，以維持自身的權益與地位時，這不僅是社會之恥，也是時代之恥。曾說「結構就是政治」的小說家莫言，不惜用敘述翻轉文本所構築的寬厚、傳統、經典的母親形象，再一次挑戰中心與邊緣的議題，除有文化與政治的反諷意涵外，原是對人性不可克服之弱點的沉痛悲憫。

陸、參考資料（依照出版先後次序）

一、專書

莫言，《豐乳肥臀》（上、下）（長篇小說），臺北：洪範書店，1997 年。

莫言，《會唱歌的牆》（散文集），臺北：麥田出版社 2000 年。

《紅高粱家族》（長篇小說），臺北：洪範書店，2000 年。

張子樟著，《走出傷痕—大陸新時期小說探論》，臺北：東大圖書公司，1991 年。

唐翼明，〈大陸「新寫實小說」〉，臺北：東大圖書公司，1996 年。

劉康著，《對話的喧聲—巴赫汀文化理論述評》，臺北：麥田出版，1998 年。

鍾怡雯，莫言小說：「歷史的重構」 臺北：文史哲出版社 1997 年。

【德】埃利希·諾伊曼著/李以洪譯，《大母神——原型分析》，東方出版社，1999 年。

福克納著 程登鑫譯·鄭明哲導讀，《聲音與憤怒》，臺北：桂冠圖書，2000 年。

王岳川主編，《精神分析文論》，濟南：山東教育出版社，2001 年二刷。

陳思和，《中國當代文學關鍵詞十講》，上海：復旦大學出版社，2002 年。

莫言，《小說在寫我—莫言演講集》，臺北：麥田，2004 年。

長尾剛著，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，（臺北：易博士文化出版），2007 年。

莫言/王堯，《說吧！莫言》，臺北：麥田，2007 年。

《舊約聖經·創世紀》（恢復本）（臺灣福音書房，2007 年臺灣二版

王德威等，《說莫言》，上海書店出版社，2013 年。

葉開，《莫言評傳》，河南文藝出版社，2012 年 10 月二次印刷。

二、期刊論文

莫言，〈我的“農民意識”觀〉：《中國現代、當代文學研究》，1989 年 4 月，頁 147--151。

何龍，〈衝破傳統敘述模式之後—探索中的小說敘述藝術〉《中國現代、當代文學研究》，1989 年 4 月，頁 75--83。

張志忠，〈論長篇小說的結構藝術〉《中國現代、當代文學研究》，1989 年 1 月，頁 63--68。

徐劍藝，〈新時期中國小說中的神話模式〉，《浙江學刊》，1990 年 6 月，頁 130~133。

張寧，〈尋根一族與原鄉主題的變形—莫言、韓少功、劉恆的小說〉《中外文學》18 卷 8 期，1990 年，頁 155~166。

莫言，〈豐饒的黑土地—深深愛著又深深恨著的黑土地〉《聯合文學》8 卷 5 期，1992 年，頁 13--15。

張大春，〈以情節主宰一切的一說說「莫言高密東北鄉」的「小說背景」〉原載於《聯合文學》，1992 年 3 月；現收入莫言著《傳奇莫言》，聯合文叢，1998 年 11 月，頁 5--18。

張清華，〈莫言文體多重結構中傳統美學因素的再審視〉《當代作家評論》，1993 年 6 月，頁 202~208。

張學軍，〈莫言小說與西方現代主義文學〉《中國現代、當代文學研究》，1993 年 2 月，頁 200~206。

夏忠憲，〈巴赫金狂歡化詩學理論〉《北京師範大學學報·社會科學版》第 5 期，1994 年，頁 74~82。

樓觀雲，〈令人遺憾的平庸之作——也談莫言的《豐乳肥臀》〉《當代文壇》（總第 107 期），1996 年 3 月，頁 64。

張軍，〈莫言：反諷藝術家——讀《豐乳肥臀》〉《中國現代、當代文學研究》，1996 年 9 月，頁 212~217。

劉介民，〈耀眼一時的豐乳肥臀〉《文訊雜誌》，1996 年 6 月，頁 18~19。

張均，〈沉淪與救贖：無根的一代——重讀莫言、劉震雲〉《小說評論》，1997 年 1 月，頁 55~62。

劉蓓蓓、李以洪，〈母神崇拜與“肥臀情結”——讀莫言的《豐乳肥臀》解〉《中國現代、當代文學研究》，1997 年 1 月，頁 205--210。

陳淞，〈遲到的批評——莫言《豐乳肥臀》擇謬述評〉《河南大學學報（社會科學版）》，1998 年 3 月，頁 47~52。

王德威，〈千言萬語，何若莫言——莫言的小說天地〉《紅耳朵》，麥田出版，1998 年、初版一刷，頁 9~27。

張清華，〈十年新歷史主義文學思潮回顧〉，《鍾山》第 1998 年第四期。

鄧曉芒，《靈魂之旅》，湖北人民出版社，1998 年。

陳器文，〈莫言現象〉《方法論於中國古典和現代文學的應用》，香港大學亞洲研究中心，1999 年，頁 185~206。

張光芒，〈莫言的欲望敘事及其他〉，（原刊於《鍾山》，2007 年第 2 期）《文學報》，2007 年 10 月 25 日。

李鳳蘭，〈莫言小說的女性建構——《豐乳肥臀》讀解〉，《當代文學》第 1 期，2009 年。

三、學位論文

董恕明：《大陸新時期（1979-1989）小說中知識份子的處境與抉擇》，東海中文碩士論文，1996 年。

謝靜國，《論莫言小說（1983~1999）的幾個母題和敘述意識》，淡江大學中文所碩士論文，1999 年。

黃文倩，《莫言豐乳肥臀研究》，玄奘大學中文所碩士論文，2004 年。

耿惠芳，《莫言的兒童書寫》，中興大學中文所碩士論文，2008 年。

黃素華，《人獸嘉年華——莫言的動物書寫》，中興大學中文所碩士論文，2008 年。

梅文豪，《莫言長篇小說中之俗文學研究》，中山大學中文所，2008 年。

林永正，《莫言小說中女性形象之研究》，中山大學中文所，2009 年。

張翼鵬，《莫言小說的生殖書寫》，中興大學中文所碩士論文，2011 年。

論奧斯卡·王爾德《理想丈夫》中的男性同盟¹

鍾淑玫

兼任講師

國立成功大學外文系

摘要

本文旨在分析奧斯卡·王爾德《理想丈夫》中的男性同盟關係。此劇作出版於 1899 年，劇中對於微妙的兩性關係、男性之間的親密友誼與維多利亞時期上流社會女性對於完美丈夫的過度期盼等所呈現之觀察，在今日女性意識抬頭的年代裡，看起來似乎更有趣且值得加以檢視。《理想丈夫》此劇並非意在貶低或嘲諷維多利亞時期女性對於追求婚姻幸福的執著，而是為她們揭示另一種深入了解婚姻幸福對她們另一半來說意味為何的可能性。也就是說，男人們不僅渴望能從異性/婚姻關係中得到愛，也同時希望能獲得他們男性同盟的互相精神支持，女人也是如此。本文將不會針對此劇中任何男性關係中看似女性化之處多所著墨，而是希冀能呈現出男性同盟關係對男性/丈夫的重要性，就像所有其他的人際關係一樣，這是男人理應得到的，也是王爾德作品中諸多關注的主題之一。

關鍵詞：男性同盟，女性意識，維多利亞時期女性，陰柔氣質

¹本文初稿曾宣讀於「2013 性別、藝術與文化學術研討會」（2013 年 9 月 6 日，國立勤益科技大學文化創意事業系主辦），感謝與會者惠賜之寶貴意見。撰寫過程中，承蒙游惠遠教授與黃靜雲教授賜教，特此聲明致謝。在此還要感謝匿名審查人所提供之修改建議，雖已盡力順從建議，但仍有若干問題無法解決，敬請見諒。

Male Bonding as a Theme in Oscar Wilde's *An Ideal Husband*

Shu-mei Chung

Adjunct Instructor

Department of Foreign Languages and Literature

National Cheng Kung University

Abstract

This essay aims at analyzing the theme of male bonding inferred in Oscar Wilde's *An Ideal Husband*. First published in 1899, the play has an explicit observation on tricky relationship between two sexes, close friendship between the males and upper-class Victorian women's over-expectation of a perfect husband, which seems more intriguing and thus worth of examination in this age of up-surging feminist consciousness. *An Ideal Husband* does not underestimate or mock Victorian women's beliefs on pursuing their happiness in marriage, but opens a possibility for them to comprehend what marital happiness means to their spouses. That is, men not only yearn for love from their heterosexual/marital relations but also require spiritual support from their male bonding, and vice versa. Instead of searching for any plausible images of effeminacy on the relationships between men in the play, this article expects to assert that male bonding, like all other human relationships, is surely deserved by men and also one of the main concerns in Wilde's works.

Keywords: male bonding, feminist consciousness, Victorian women, effeminacy

Male Bonding as a Theme in Oscar Wilde's *An Ideal Husband*

Perhaps Oscar Wilde's dandy imagery and ambiguous sexual orientation have been so deeply rooted in the minds of most readers and critics that when they interpret Wilde's works they too often focus on the issues of narcissistic homoeroticism, apart from aesthetics—another frequently discussed theme in Wilde's works. As a result, few may expect to catch anything less effeminate from writing of this author who was often portrayed as a dandy holding flowers (e.g. lilies) in many caricatures of his prime time, like those shown in *Oscar Wilde: An Exquisite Life* (28, 31 and 34), and who liked to associate flowers with homosexuality in his own stories. At this point, Emily Eells, in her *Proust's Cup of Tea: Homoeroticism and Victorian Culture*, also observes that “[l]ike Proust, Wilde also associates lilacs with homosexuality,” for “Lord Henry's incipient infatuation with Dorian Gray is redolent with the heady fragrance of lilacs” (100). But, is this genius, who possesses superb ability to appreciate all sorts of beauty and quick wit to compose numerous epigrams, only capable of depicting effeminacy in any of his works related to the relationship, or specifically speaking, friendship, between men? This question may be best answered after having a close reading of *An Ideal Husband* and some reviews and critiques regarding it, in which the presence of male bonding between Sir Robert Chiltern and his close friend, Lord Goring, is so obviously displayed and yet inadequately explored.

Some Wilde's contemporary reviewers of *An Ideal Husband*, such as H. G. Wells, Clement Scott and George Bernard Shaw, in *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, admire Wilde's wit in creating stage cleverness and prompt success in this play (172-79); others go further to explore different themes concealed in it. While A. B. Walkley suggests that in *An Ideal Husband* Wilde tries to introduce us “the world of high politics” (Beckson 181), William Dean Howells examines if a couple's struggle to reify the image of an ideal spouse worth being made “a chief interest of a play” (Beckson 182). Modern critic like Carol Schnitzer even makes a bolder speculation in his essay “A Husband's Tragedy: The Relationship between Art and Life in Oscar Wilde's *An Ideal Husband*,” in which he asserts that the formation of the fictional characters, Sir Robert Chiltern and his wife Gertrude, is based on that of the real-life Oscar Wilde and his wife, Constance. Yet, save Julia Prewitt Brown, none of these critics have stressed how influential Lord Goring is to the leading character, Sir Robert, and his wife, needless to say how a significant role Lord Goring plays throughout the whole play. Walkley in the final line of his review merely concludes “that it [Wilde's piece] presents at least one pleasant and human character, everybody's friend save his own” (Beckson 182). Even famous critic of Wilde, Richard Ellmann, in the biography, *Oscar Wilde*, only refers Lord Goring by comparing him with Lord Illingworth in *A Woman of No Importance* as “equally clever and equally a dandy” but “behaves well,” and suggests that “the affectionate relations of Goring and his father are an object lesson to the Queensberrys” (414). Apart from relating the play's characters to Wilde's real-life friends, Rodney Shewan even regards Lord

Goring as a “bisexual dandy” of hatred of women as he argues in his book, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, that “Lord Goring’s apparently misogynistic advice to Lady Chiltern seems to confirm that the bisexual dandy was conducting an overhaul of his embarrassing marital situation from the security of an all-male retreat” (177). Meanwhile, Richard Dellamora does explore the issue of friendship in the final chapter, “Rethinking Friendship in Oscar Wilde’s *An Ideal Husband*” of his book *Friendship’s Bonds*, but he mainly stresses on the possibility in which whether “marriage can provide a basis for friendship” (178) between a husband and a wife. As to Brown, she suggests that, although Lord Goring “is tired to death of the pontificating role that he—as dandy, wit, and aesthete, no less—is unreasonably required to play” (86-87), he profoundly realizes his mission of delivering the message that “wives should simply love their husbands” (87) no matter whether they are ideal or not. In order to respond to these critics’ various perspectives about this play, I would like to first present some literary accounts related to Victorian perspective of woman’s role in marriage and then show that Wilde is also capable of portraying friendship between men when it is termed as “male bonding” in a much less effeminate way and thus define the concept of male bonding as a theme in *An Ideal Husband*.

Actually, upper-class Victorian women’s over-expectation of a perfect husband is simply a response to their counterparts’ over-demand of a perfect wife. Since Victorian society was well-known for its limitation of women’s rights, economic lives and even her nature, it is not surprising to see the traditional view shown in literature. Alfred Tennyson, in his poem *The Princess* (1847), enables the king to assert a Victorian perspective of woman’s role:

Man for the field and women for the hearth:

Man for the sword and for the needle she:

Man with the head and woman with the heart:

Man to command and woman to obey. (qtd. in Abrams 932)

Here the king implies that woman’s position should be relegated to that of hearth and heart and she should obey man’s demand. These lines thus reflect “an ideology that claimed that woman had a social nature peculiarly fit for her domestic role” (932). This ideology was not unprecedented at Victorian era because we are told that even “[t]he Queen and her husband, Prince Albert, were themselves models of middle class domesticity and devotion to duty” (922). Besides, apart from being devoted to domestic duty, there was a requirement of chastity and absolute purity that was expected of women and women only. Coventry Patmore’s *The Angel in the House* (1854-62) presents this ideal that expressed the values of the middle classes. In this narrative poem, Patmore’s first wife, Emily, was idealized as an angel-wife who can be held up as a model for all Victorian women. This Victorian image of the ideal wife/woman was expected to be attractive, divine, docile, pure, selfless, compassionate, and, most important of all, submissive to her husband. Therefore, “[p]rotected and enshrined within the home, her

role was to create a place of peace where man could take refuge from the difficulties of modern life” (932), as John Ruskin suggests in his *Of Queen's Gardens* (1864).

However, it was exactly at Victorian era when woman's position had been thoroughly altered by changes such as the political revolution and the Industrial Revolution that women's awakening started to thrive. Early in 1792, Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Women* brought arguments for reforming the status and privileges of women. Later, “[p]etitions to Parliament advocating women's suffrage were introduced as early as the 1840s” (Abrams 931) and then came the successfully passing of the Married Women's Property Acts (1870-1908). The first women's college was also established in London in 1848, reflecting “contemporary discussions of the need for women to obtain an education more advanced than that provided by the popular finishing schools such as Miss Pinkerton's Academy in Thackeray's *Vanity Fair*” (931). By the year 1849, “one quarter of England's female population had jobs” (Abrams 1637). For them, excessive leisure was precious, because “[t]o be bored was the privilege of wives and daughters in upper- and middle-class families in which feminine idleness was treasured as a status symbol” (1637). The female characters Wilde describes in *An Ideal Husband* are exactly these kinds of Victorian women who was suffered painfully from boredom. They, who may insist that “women feel just as men feel” (1637) as Charlotte Brontë's governess-heroine, Jane Eyre, suggests, are very likely to expect of a good husband. Therefore, it can be said that, through reading this play, readers may see how Wilde tries to offer his perspectives towards these social issues of his time such as women questions and women's role in Victorian life. Wilde proposes a possibility for Victorian women to comprehend what marital happiness means to their spouses. That is, men not only yearn for love from their heterosexual/marital relations but also require spiritual support from their male bonding,

Male bonding is an old concept that long exists in human being's literary works. While regarding the friendship of two men in *Kim*, Edward Said in his *Culture and Imperialism* offers some possibilities of formation of male bonding:

Some critics have speculated on a hidden homosexual motif in these relationships, but there is also the cultural motif long associated with picaresque tales in which a male adventurer (which wife or mother, if either exists, safe at home) and his male companions are engaged in the pursuit of a special dream—like Jason, Odysseus, or, even more compellingly, Don Quixote with Sancho Panza. In the field or on the open road, two men can travel together more easily, and they can come to each other's rescue more credibly than if a woman were along. So the long tradition of adventure stories, from Odysseus and his crew to the Lone Ranger and Tonto, Holmes and Watson, Batman and Robin, seems to hold. (138)

What Said emphasizes here is that, despite the intimate relations shown in male bonding is sometimes

interpreted as that of homosexuality, the story of male bonding, especially those between two men, is a frequent motif in various kinds of literary works, in which it usually describes patterns of friendship and cooperation in men. Here, female characters will be redundant in all dangerous scenes where man is presence with his male companion, his friend. In the context of this two-man friendship that is also called camaraderie, there are adventures to take, places to conquer, goals to meet and dreams to catch, and none of these aggressive activities suits female characters, whom are treasured by male characters and thus are kept in a secure place called 'home'.

Male bonding is a very primary kind of human relationships. According to Lionel Tiger in his book, *Men in Groups*, male bonding is "a special human adaptation directly connected with co-operative predation and defense" (35). One of the reasons why males tend to insist on "their sexual advantage and their meaningful and persistent pattern of all-male grouping" is that they realize "what the pattern of heterosexual relations fails to effect will be achieved by a pattern of all-male association" (86-87). This explains "the basis of the division of labor by sex" in ancient societies where hunters were all male and cooperative rather than solitary hunting and thus the male-male bonding was "as important for hunting purposes as the male-female bond was for reproductive purposes" (98-99). In modern societies, male bonding can be seen in some shared activities such as gambling. Upon this point, Tiger says:

Gambling is another behavior which, like hunting and sport, provides an opportunity in countless cultures for the weaving of and participation in the web of male affiliation.... Rather, the card games in homes or small clubs, where men gather to play formangeable stakes on a friendly basis; perhaps—like Jiggs and his Massie—to avoid their women, perhaps to seek some money, perhaps to buy the pleasant passage of time. But also to be with their friends and talk, and define, by the game, the confines of their intimate male society. (123)

Meanwhile, according to Tiger, in some places men are quite delighted to meet their peers, such as in clubs or in pubs, for instance, "the gentleman's club in London, the informally segregated working man's pub in Yorkshire, the all-male taverns of Montreal, the palm-wine huts of west Africa" (124). Tiger suggests that perhaps these places "can be observed the enactment of a way of establishing maleness and maintaining bonds which is given an excuse and possibly facilitated by alcohol" (124). He then tells us that the intention of the gamblers and drinkers lies not much on the games and the wines, but on other purposes, like earning some quick money, buying some pleasant time, tasting some good wines, and most importantly, socializing and identifying with those of their same sex whom they call friends. Hence, within such a framework, their conversation should not be underestimated although it may be as trivial as greetings, small talks, boasts, jokes and chitchats because this "simple, pointless, unstructured conversation" is

a widely desired human activity, and that if friendship patterns, discussion groups at mixed parties, the existence of all-male dining and drinking clubs, etc., are an indication of a human propensity, then the provision of physical facilities for this male activity may be a responsibility of sophisticated planners of physical space. (208)

In this play, Lord Goring and Sir Robert's male bonding can also be seen mainly through a rather common shared activity—men's talks. In the second act which takes place in the morning-room at Sir Robert's house, Lord Goring strongly recommends his friend to admit his wrongdoing to his wife, Gertrude, because "no man should have a secret from his own wife" (535). They have an ingenuous conversation in which they call each other by their first names, Arthur and Robert, which indicates their intimate relationship as old and close friends. In their well-interactive conversation, one (i.e., Robert) sincerely admits and realizes the consequence of his guilt and the other (i.e., Arthur) tries to analyze the whole situation, shows empathy and provides possible solutions. To respond to Sir Robert's recall of his unfortunate confrontation with Mrs. Cheveley, Lord Goring also discloses the secret that he was once engaged with her. Upon this point, Lord Goring can be seen as a very considerate man who, by revealing his unpleasant memories, puts himself in the same boat with his friend. Besides, what amazes readers here may be Lord Goring's determination to fight Mrs. Cheveley as he strikes the table and declares: "Robert, you must fight her. You must fight her." (540) He then promises he will help Sir Robert by all means to battle with this "woman with a past" (541) who shamelessly blackmails Sir Robert into supporting her fraudulent scheme of building a canal in Argentina. Moved by his understanding, straightforward advice and determination to help, Sir Robert "takes Lord Goring's hand" and says: "You have been a good friend to me, Arthur, a thoroughly good friend" (542). Later, when Lord Goring meets his friend's wife, Gertrude, she also thankfully affirms to him: "You are Robert's greatest friend. You are our greatest friend, Lord Goring. No one except myself, knows Robert better than you do" (542).

However, this affirmation made by Gertrude—"No one except myself, knows Robert better than you do"—seems too premature to say at this moment because she is the one from whom the truth is attempted to be hidden by her husband. Her husband rather chooses his male close friend instead of her to reveal his guilt and secrets because he feels more comfortable to do so, and she has no chance to know the difference. So, at this stage she may not know her husband that much as she claims; otherwise, she would have at least known that there is another person, a male, who is also sharing with her husband his happiness and sadness. It is ironic that, when encountering with difficulties, in the first place a husband tends to seek for counsels from his male companion instead of from his wife. It must be some mutual understanding between men in their bonding that makes a model of all-male unit

achieve what the model of heterosexual relations disenable to, as Tiger suggests (87). Then, what this mutual understanding men share in their group may be? It is noticeable that in male bonding men do not make one as another's ideal; they befriend each other no matter whether one or the other has faults or not. But they do know that this mutual understanding of not expecting the other side to be perfect will hardly work in one pattern of heterosexual relations, that is, marriage, due to woman's preoccupation of having an ideal husband. The conflict related to this point can be seen as Sir Robert argues with his wife: "There was your mistake. There was your error. The error all women commit. What can't you women love us, faults and all? Why do you place us on monstrous pedestals? We have all feet of clay, women as well as men..." (552). Compared with Sir Robert's manly talk, dandified Lord Goring chooses a milder tone in dealing with the same issue. He avoids harshly blaming Gertrude for her idealism like her husband does but speaks to her in a soft manner that women are used to. After finishing his conversation with Sir Robert, Lord Goring talks to Gertrude and persuades her to be more flexible and forgiving toward Sir Robert's weaknesses: "Nobody is incapable of doing a foolish thing. Nobody is incapable of doing a wrong thing" and "It is love, and not German philosophy, that is the true explanation of this world, whatever may be the explanation of the next" (543).

Speaking in all fairness, comparing with Mrs. Cheveley's wicked conduct such as her trick of blackmail and fraudulent scheme, Young Sir Robert's former wrongdoing of selling Baron Arnheim private information from Cabinet that made his later fortune is equally vile although Sir Robert claims that he has been donating money to charities for redemption, which is what Lord Goring disapproves of. Lord Goring is pretty sure which person is the one whose evil conduct has not been repented and mended but has gotten worse; the person is Mrs. Cheveley, of course. However, if it was not out of his close friendship binding him with Sir Robert that urges him to prevent this old friend of his from Mrs. Cheveley's vicious harm, Lord Goring would probably be "tired to death," as Brown suggests (86), of getting involved into this tricky and wicked business triggered by Mrs. Cheveley since, as a dandified bachelor, he simply cares much more about aesthetics and elegance than anything else. Rodney also observes that "Lord Goring, who hopes never to be taken seriously, but whose philosophy of surfaces does not prevent him from uttering the most serious lines of the play" (178). Hence, when his friend desperately seeks his help, he stays calm and maintains his composure, especially when he fetches the brooch that originally belonged to his cousin but was stolen by Mrs. Cheveley years ago and was later dropped by Mrs. Cheveley on the floor of Sir Robert's octagon room at the night she blackmailed him. Knowing her evil personality so well, Lord Goring decides to use this evidence to turn the table on her. In the third act, Lord Goring takes the brooch from his desk drawer in his library and fastens it to Mrs. Cheveley's wrist so quickly that she does not even have time to react to the brooch that also functions like a handcuff. To frame Mrs. Cheveley into a criminal caught in "the act" several years after the

incident and reveal how the jewelry came into her belongings shows how quick-witted and resourceful Lord Goring is. He then forces Mrs. Cheveley to trade the incriminating letter for her freedom so that she will not be arrested. By doing so, Lord Goring finally seizes the letter and burns it. Noticeably, there is a brilliant conversation that shows how males “come to each other’s rescue more credibly than if a woman were along” (138) as Said suggests, when Lord Goring tries to coax Mrs. Cheveley to abandon the scheme of blackmailing Sir Robert:

Lord Goring: What you know about him is not his real character. It was an act of folly done in his youth, dishonorable, I admit, shameful, I admit, unworthy of him, I admit, and therefore...not his true character.

Mrs. Cheveley: How you men stand up for each other!

Lord Goring: How you women war against each other! (565)

Lord Goring pinpoints one thing crucial to women’s friend-making issue, that is, they simply don’t have any close female friends or they don’t think they need one. Upon this point, Dellamora also suggests that “[w]omen are doomed not suitable for “perfect friendship”” (189) because, according to Montaigne, “[w]omen are in truth not normally capable of responding to such familiarity and mutual confidence as sustain that holy bond of friendship, nor do their souls seem firm enough to withstand the clasp of a knot so lasting and so tightly drawn” (189). On the contrary, friendship is displayed in male bonding through understanding and spiritual support, and these two qualities are exactly what Lord Goring can give his friend, Sir Robert, when he determines to rescue him from this reputation crisis. These two qualities are significantly valued in men’s groups because with these values men maintain cooperation and define the boundary of their intimate male association (Tiger 123).

Moreover, Lord Goring’s profound friendship for Sir Robert even extends to his wife, Gertrude. He never hesitates to offer her forthwith help: “[I]f you are in any trouble, Lady Chiltern, trust me absolutely, and I will help you in any way I can. If you ever want me, come to me for my assistance, and you shall have it. Come at once to me” (543). Based on his understanding developed in his and Sir Robert’s male bonding, Lord Goring may know Robert much better than what Gertrude can image. Therefore, he can see through the core issue of their marriage. His nearly soliloquy to his servant Phipps shows his determination to solve their marital problem: “Well, I will make her stand by her husband. That is the only thing for any woman to do. It is the growth of the moral sense of women that makes marriage such a hopeless, one-sided institution.” (555). Furthermore, what makes Lord Goring praiseworthy for his excellent conduct is that he relates all Mrs. Cheveley’s wickedness in elaborate detail:

[Y]ou (Mrs. Cheveley) seem to have forgotten that you came here to-night to talk of love, you whose lips desecrate the word love, you to whom the thing is a book closely sealed, went this afternoon to the house of one of the most noble and gentle women in the world to degrade her husband in her eye, to try and kill her love for him, to put poison in her heart, and bitterness in her life, to break her idol, and, it may be, spoil her soul. That I cannot forgive you. That was horrible. For that there can be no forgiveness. (566)

It is Mrs. Cheveley's unrestrained cruelty to Sir Robert and especially Gertrude that forces amiable Lord Goring regard Mrs. Cheveley as a mutual enemy of his and Sir Robert's. Lord Goring's soft-tone accusation on Mrs. Cheveley may probably be the most fierce one that he, who always lives in and pursues splendid manners, can ever utter. Thus, we can see how much efforts he makes to save his friend and his wife—he even temporarily sacrifices his joyfulness of “living entirely for pleasure” (523) which a dandy is always born to enjoy and which his father, Lord Caversham, keeps complaining about during the period of time when he is mediating between Sir Robert, Gertrude and Mrs. Cheveley.

In my reading of *An Ideal Husband*, Lord Goring's friendship for Sir Robert and his wife, Gertrude, is worth being the main concern of the play. These two men's friendship shows that men not only yearn for love from their heterosexual relations but also require spiritual supports from their male bonding. Men fear of losing friends of the same sex. Before marriage, they need male bonding to secure their sense of value as a man. After marriage, they too need a close male friend to maintain his position in male bonding and also in case that one day his wife accuses him of not being perfect he still has his male friend's shoulder to cry on or has his male friend waiting to stand by him at his home. Just like what Sir Robert expresses his hope and fear in the play: “Ah! You must be at home to me, Arthur. You are my best friend. Perhaps by to-morrow you will be my only friend.” (559) Perhaps, this is what Wilde attempts to remind his readers that, behind every ideal-husband-to-be, there must be a true friend, a male one like Lord Goring who never labels this husband as an ideal person but always listens to all his talks and tolerates his mistakes that every human being may make. By then, it will very likely be his wife's core issue to think about: “Am I qualified to be an ideal wife? And where is my close female friend?”

Works Cited

- Abrams, M. H. General Editor. *The Norton Anthology of English Literature*. 5th Ed.
Vol. 2. New York: W. W. Norton & Company, 1986.
- Beckson, Karl. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1998. Print.
- Brown, Julia Prewitt. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*.
Charlottesville: University Press of Virginia, 1997. Print.
- Calloway, Stephen and Colvin, David. *Oscar Wilde: An Exquisite Life*. New York:
Welcome Rain, 1997. Print.
- Dellamora, Richard. "Rethinking Friendship in Oscar Wilde's *An Ideal Husband*."
Friendship's Bonds: Democracy and the Novel in Victorian England. Philadelphia: University of
Pennsylvania Press, 2004. Print.
- Eells, Emily. *Proust's Cup of Tea: Homoeroticism and Victorian culture*. Aldershot;
Burlington, Vt.: Ashgate, 2002. Print.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage, 1988. Print.
- Holland, Vyvian B. ed. *The Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: Harper
Collins, 1994. Print.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994. Print.
- Schnitzer, Carol. "A Husband's Tragedy: The Relationship between Art and Life in
Oscar Wilde's *An Ideal Husband*." *Victorian Newsletter*, 109 (Spring 2006): 25-28. Print.
- Shewan, Rodney. *Oscar Wilde: Art and Egotism*. New York: MacMillan Press, 1977.
Print.
- Tiger, Lionel. *Men in Groups*. London: Thomas Nelson & Sons, Ltd., 1969. Print.

舞蹈、跨域與反殖民：從台灣首位現代舞者林明德赴日拜崔承喜為師，考察日治時期台灣舞蹈史

徐瑋瑩

東海大學社會學博士候選人、逢甲大學通識中心兼任專技助理教授

摘要

本論文試圖描繪日治時期台灣舞蹈藝術發展的軌跡之一，從被稱為「台灣舞蹈藝術第一人」林明德生命史的建構觀察 1930 年代的台灣舞蹈藝術的開展與政治之間的關係。1936 年韓國著名舞者崔承喜透過台灣文藝聯盟東京支部的邀請來台演出，帶動起台灣一股崔承喜旋風，也刺激了被稱為「台灣第一」的男性舞蹈家林明德於同年赴日學舞。令人好奇之處在於崔承喜是何許人？她於 1936 年來台巡演有何時代意義？為什麼會激發林明德赴日學舞？這些問題與 1930 年代台灣的反殖民藝文運動有關，也與中國、日本、朝鮮等在東京的左翼跨藝術領域的交流有關。本論文即欲聚焦於崔承喜來台的機緣與對當時台灣在舞蹈藝術與反殖民面向上的啟發，作為思考台灣舞蹈藝術的萌發與抵殖民運動之關係。

關鍵詞：反殖民、台灣文藝聯盟、台灣舞蹈史、林明德、崔承喜

Dance, Cross Domain and Anti-Colonization: A Historical Trace of Dance Art Legitimated in Taiwan through the Event of Lin Ming-Te studying under Korean Dancer Choe Sung-hui

Wei-Ying Hsu

Ph.D candidate in the department of sociology at Tunhai University, Part time Assistant professor rank specialist in the center for general education at Feng Chia University

Abstract

This research aims to explore how dance as an art form was legitimated in Taiwan through exploring the life of Lin Ming-Te who is considered as the first of Taiwanese modernized dancer. This paper mainly focuses on the relationships between the art of dance and politics in Taiwan during 1930s. At 1936, famous Korean dancer Choe Sung-hui was invited by Taiwan Art Alliance to perform around Taiwan. This event brought Taiwan a big news during the art circles and even more important it inspired the first Taiwanese dancer Lin Ming-Te to consider dance as an art form and make profession on it. This research aims to explore who was Choe Sung-hui ? How did she come and perform around Taiwan in 1936 ? What kind of effects did she bring about ? These questions are mainly related to the anti-colonization of Japanese imperialism by the art circles during 1930s in Taiwan and the cross domains on arts in the left circles between Chinese, Japanese and Korean in Tokyo. This research is to explore how the modern form of dance art Legitimated in Taiwan through the dimensions of anti-colonization of Japanese imperialism.

Key words: anti-colonization ; Choe Sung-hui ; Lin Ming-Te ; Taiwan Art Alliance ; Taiwan dance history

壹、台灣舞蹈藝術萌發的另一條路

今日所謂的舞蹈藝術在台灣的萌發是透過日本殖民現代化的過程所浮現出的現象，它是西方文化橫向移植的成果，而非從傳統蛻變而來。日治時期促成台灣舞蹈藝術萌發的力量有三種。首先，是透過學校的體育教育。其二，是透過非常少數由日人所開設的私人舞蹈研究所。其三，是透過日韓舞蹈家來台表演的啟發。這三種方式中，又以學校的體育教育與遊藝會的舉辦影響最廣泛。¹出生於 1920 年代的第一代台灣女性舞蹈家²可以說幾乎是透過學校的體育舞蹈教育與遊藝會的表演得到舞蹈的啟蒙與興趣。³然而，台灣舞蹈藝術的萌發並非是女性的專利，目前所知最早出生的舞蹈家是 1914 年的林明德，本論文即是透過對林氏邁向舞蹈藝術的考察，尤其關注 1936 年韓國舞者崔承喜來台巡演的場景推測（建構）相異於台灣第一代女舞蹈家所開闢的台灣舞蹈藝術史的另一條道路，而此與日治時期反帝、抵殖民的台灣藝文發展相關。本文推測林明德在 1920 年代即有反日意識並對舞蹈極有興趣，因此當崔承喜透過台灣文藝聯盟的邀請帶來韓國民族風舞蹈於台巡演之際，林透過輿論的報導與崔氏憾人的演出加速了他往創發中國民族舞蹈的道路邁進。而這一切是在被殖民地人政治運動受挫後試圖以藝文沿續抗爭的 1930 年代。

貳、舞蹈界的「台灣第一」：解密林明德

與台灣第一代女舞蹈家相較，林明德邁向舞蹈藝術的歷程顯示出非常不一樣的軌跡。1920 年代出生的女舞蹈家皆是在台灣受新式教育後於 1930 年代末期直接留日習舞，然林明德卻在受完小學教育後留學廈門集美中學，於 1936 年在台灣看完韓國舞者崔承喜的演出後才留日入日本藝術大學並拜師崔承喜門下習舞。⁴林明德除了是目前所知台灣最早出生的舞蹈家，也是第一位（於 1943 年在日本）舉行個人舞展的台灣舞蹈家，同時所編創的舞蹈有一半是取自京劇題材與動作，與同一代的女舞蹈家以芭蕾舞與現代創作舞相較這是非常特別的。能在 1943 年日本在二戰中已顯露敗跡的情況下展演「異國風情」中國風的舞蹈主要是有「大東亞共榮圈」的護持，⁵而能在東京著名的日比谷公會堂舉行個人舞展表示其舞蹈是具有高度藝術水準並受到大眾認可的，也因此被台灣舞蹈藝術界尊稱為「台灣第一位舞蹈家」。⁶很可惜的是，這位具有歷史意義且和第一代女舞蹈家以不同的方式邁向舞蹈藝術的前輩在 1955 年左右便移居異國，因此到目前為止舞

¹ 郭水潭，〈台灣舞蹈運動略述〉，《台北文物》4(2)，1955，頁 40。

² 這時期的女舞蹈家目前較為人所知的有蔡瑞月（1921-2005）、李淑芬（1925-）、李彩娥（1926-）、林香芸（1926-）、辜雅琴（1929-）。

³ 關於這個議題可參閱拙作徐瑋瑩，2011。〈打造時代新女性：由日治時期學校身體教育探尋台灣近代舞蹈藝術萌發的基礎，台灣舞蹈研究期刊第 6 期。頁 72-111。或陳雅萍，2011。《主體的叩問：現代性、歷史、台灣當代舞蹈》中第二章〈解放與規訓：殖民現代性、認同政治、台灣早期現代舞中的女性身體〉頁 48-90。

⁴ 陳玉秀，〈台灣的表演舞蹈－光復前後〉，論文發表於台北國際舞蹈季《台灣舞蹈史研討會專文集：回顧民國三十四年至五十三台灣舞蹈的拓荒歲月》，台北市：行政院文化建設委員會，1995，頁 2。

⁵ 這將在筆者近期内完成的博士論文中做討論。相關研究可以參考石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期的台灣文化狀況》，（台北：播種者，2008）。尤其是其中由日本學者垂水千惠所寫的〈回敬李香蘭的視線：某位台灣作家之所見〉一文。

⁶ 當時台灣的現代化對象以殖民宗主國日本、尤其是東京為首，因此台人能在東京著名的日比谷公會堂演出顯示其具有一定被公認的藝術水準。林明德被認為是台灣舞蹈藝術第一人是從個人發表會的有無作為衡量的標準，這包含能夠獨當一面的編舞與表演。同樣與林明德在二戰時期活躍於舞蹈界的李彩娥與蔡瑞月，並沒有舉辦個人發表會。同時，根據李彩娥與蔡瑞月的口述，當時出師的認定是要舉行個人家鄉訪問表演，因為二戰的危險局勢，這兩位皆沒有舉行個人的返鄉表演。但林明德於 1944 年回台，7 月在台北大世界戲院公演，據他說這也是台人在台灣第一個現代化舞蹈藝術的表演。參照蕭渥廷編，《台灣舞蹈的先知－蔡瑞月口述歷史》，（台北：文建會，1998），頁 40。楊玉姿，《飛舞人生：李彩娥大師口述歷史》，（高雄：高雄市文獻會，2010），頁 57。林明德，〈歷盡滄桑話舞蹈〉，《台北文物》4(2)，1955，頁 83。

蹈界對林明德還未有清楚的認識。然而，要建構林明德步上舞蹈藝術的過程至今仍是筆者努力的目標，因為除了簡介性的描述外，⁷目前能夠找到的是一篇在 1955 年發表於《台北文物》的五頁自述－〈歷經滄桑話舞蹈〉，可惜的是這篇自傳是寫於白色恐怖下，因此林氏自身學舞的經過交待的並不詳細，且遺漏了許多重要的資料，尤其是本文所要討論的韓國舞者崔承喜在 1936 年來台對林明德的影響。

林明德之所以會在《台北文物》留下自傳的文章是因為此刊物在 1954 與 1955 兩年間策畫了一系列以回顧日治到戰後時期台灣藝文為主的專刊。1954 年第三卷第三期以「新文學、新劇運專號」、1955 年第四卷第二期以「音樂、舞蹈專號」邀請參與台灣文學、戲劇、音樂、舞蹈的人士就過去台灣藝文發展狀況做一回顧，因此，我們有幸得以讀到林氏的自我敘事。然而 1954 年「新文學、新劇運專號」發刊後即被國民黨保安司令部副司令李立伯指為「內容有以唯物史觀為依據並對舊時台共及普羅作家頗多讚揚之處」提報中國國民黨第四組審查後即遭查禁。同時也質疑刊出此專號的作用，要求對台北文獻內部人員展開清查。⁸顯然在國民黨努力的去日本化、建立大中國文化霸權的當時，回顧異族統治下的藝文發展似乎潛藏文化抵抗之意涵。更何況日治時期的新文學與新劇運動很大的訴求是反帝與反殖民，甚至為廣大的普羅階級發聲，因此更使得當時反共、恐共的國民黨疑慮重重。這個時代背景是林明德寫〈歷經滄桑話舞蹈〉一文無法暢所欲言的重要原因，尤其留學廈門集美中學的林明德於 1930 年代初返台之後還曾遭到日特務的監視，⁹更顯視出林可能曾有反威權的傾向。如此，要捕捉林所寫的文章內容更需脈絡化其說詞，借用相關資料間接鋪陳與拼湊歷史圖景，來思考事件發生的因果關係與意義。這樣的作法是把林明德放在未知的位置去思索、描繪、發問：在怎樣的歷史脈絡下，林明德成為第一位步上舞蹈藝術的台人。本文希望藉由這樣的研究打開歷史的一扇窗，讓我們得知舞蹈藝術在台灣是經由何種機緣而得以可能，因此認識到藝術與政治、經濟、道德等被人為劃分的領域有著密不可分的關係。為了達成上述目標本文的研究方式是將林明德自傳的〈歷經滄桑話舞蹈〉一文置入其所經歷的時代脈絡中，思考林明德之所以步向舞蹈藝術之原因，尤其聚焦於 1936 年觀賞韓國舞者崔承喜來台演出後不久旋即赴日習舞的推力與當時政治和文化因素間之相互關係。¹⁰

從〈歷經滄桑話舞蹈〉一文，我們可以推測林明德具有反日的傾向。¹¹這可以從 1926 年他不願留在台灣或到日本就學，而選擇中國廈門，同時此選擇卻造成他 1930 年代初回台之後受到特務的監視而懷有更強烈的自我民族意識觀察到。考察林明德的生命歷程可以發現，1914 年出生的他上小學時正是台灣文化協會勃發之際，也是台灣政治社會運動風起雲湧之時。這個由留學東京的台灣學生與仕紳在 1920 年代初開始對台灣展開的一系列政治與文化啟蒙運動，主要的目的是向日本政府爭取台灣人政治與經濟上的權力，因此文協廣泛的說是喚醒台灣民眾爭取自主權的反日組織。文化協會透過例如讀報社、演講會、電影放映會、

⁷ 例如陳玉秀在 1995 年討論台灣前輩舞蹈家的文章〈台灣的表演舞蹈－光復前後〉其中一小段，和台灣線上大百科趙郁玲撰寫的「林明德」條目，以及李天民在《台灣舞蹈史》中介紹本土第一代舞蹈家的一小段。

⁸ 蔡其昌，《戰後(1945-1959) 台灣文學發展與國家角色》，(私立東海大學歷史研究所碩士論文，1996)，頁 169。

⁹ 林明德，〈歷盡滄桑話舞蹈〉，《台北文物》4(2)，1955，頁 80。

¹⁰ 1930 年代日本著名舞蹈家石井漠與高田世子皆曾來台演出，例如蔡瑞月自言看了石井漠（1934 年）的演出很受感動而更堅定決心要往舞蹈的路子前進。《台灣舞蹈的先知－蔡瑞月口述歷史》，頁 11。是甚麼原因林明德受同是被日本殖民的韓國舞者崔承喜的鼓舞而走向舞蹈藝術，而非 1930 年代來台的日本舞蹈家的演出，也是引導本文朝向林的反日情懷與強調自我民族精神的方向思考。

¹¹ 關於林明德青少年時期反日傾向的推論可以參閱拙作徐瑋瑩，〈舞蹈與反殖民抵抗：二戰中林明德中國古典舞創作之緣起〉。眾『身』起舞-舞蹈專業之眾『生』與眾『聲』2013 全國研究生舞蹈學術研討會，國立台灣體育大學，2013 年 6 月 16 日。

文學、新劇等現代形式的活動來啟迪民智，使台灣人能自覺在殖民政府下被剝奪與壓迫的政治、經濟和文化等面向，而它所帶動的社會影響力也不容小視，台灣民報的發行、青年團體的勃興、婦女自身的覺醒、學潮的出現、活絡了由上而下台灣社會的自省自覺。¹²在抵抗日本同化的過程中台灣人的民族意識也同步覺醒，這使得部分台人對於父祖之中國充滿孺慕之情與產生強烈的連結感。作為文協宣傳刊物的《台灣民報》從創刊就不斷有關於中國動態的報導，1925 年後對中國國民黨的報導增多。如此，也帶動了台灣青年赴中國留學與因為無望於台灣脫離日本而投效中國革命運動的風氣。¹³尤其是被學校退學的學生更積極赴中國留學參與抗日團體，並將所學之戰略帶回台灣成為台灣社會運動推動主力之一。¹⁴林明德在小學畢業後（按 1914 年出生推算）的 1926 年主動要求父母讓他赴廈門就學，本文推測應該受到當時台灣整個政治文化運動的影響。此外，還有另一個現象可以推測林明德到中國留學已懷有相當的反日情結，那就是他不願其煩的申請總督府制定的嚴格旅券（類似當今的護照）制度。由於 1920 年代初赴中國的留學生快速增加，台灣總督府為了要阻礙台人赴華，尤其是知識份子赴華，因此制定嚴格旅券制度，這也是配合在台灣施行的警察制度。旅券制度除有阻撓台民回歸中國外，更重要的是控制「中國革命思想及反日思想之滲透，以致台民內外結合，破壞日本帝國在台之殖民統治」。¹⁵雖然在文化協會的刺激下，欲赴中國留學的青年學子人數增加，但要取得旅券赴中也並非易事。《台灣民報》在 1926 年 10 月（也就是林明德赴廈門之際）寫道：

那些前往中國的青年們，真是難中加難啊！不獨是手續上的麻煩，而且受當局故意的刁難或延期誤日。……當局對那些青年們，特加青眼（按白眼之意）注意者，所以受當局常常故意阻擋他們的行為。故往中國的目的，若是寫留學，護照往往是領不得出來的。有時還被叫去警察局，經過警察當局一番的「說諭」（訓斥之意），因為他們認為在台已有台灣人的學校，何必到中國留學。¹⁶

這段描述也呼應林明德自述 1926 年要到廈門時辦了很麻煩的出國手續，然而更糟的是也因此 1933 年林氏回國後遭到日本特務的監視¹⁷，因為留學中國的台灣學生大多都與當地的反日風氣同流或受其影響。¹⁸按照當時局勢來看，林明德或其雙親應該自知赴廈門留學比留在台灣或赴日留學有更多的政治負擔與風險，而他仍執意前往，從中更可以推測林氏選擇留學中國與當時文協活動的刺激、留學中國的風氣有關。本文推測林明德在懷有反日意識並受到日特務的監視下，使得他在 1936 年觀賞完同屬日本殖民地韓國舞者崔承喜來台演出具強烈民族風格的舞蹈後，不久就赴日¹⁹拜師其門下。²⁰而這也可以合理解釋為甚麼林留日學舞時專研與表演具有自我民族精神的中國舞的原因。林明德大約於 1933 年回台後遭到日本特務的跟監，當特務知道他喜歡舞蹈，問他想跳何種舞時，他回答要跳中國古典舞，此回答卻遭特務的惡言相向：

¹² 林柏維，《臺灣文化協會滄桑》，（台北：台原，1993）。

¹³ 蔡相輝，《臺灣文化協會的民眾啟蒙運動（一九二一～一九二七）》，（中華民國建國八十年學術討論會，台北市，1991），頁 20。

¹⁴ 王乃信等譯，《台灣社會運動史（1913-1936）第一冊文化運動》，原台灣總督府警務局編，台灣總督府警察沿革誌第二篇 領台以後的治安狀況（中卷），（台北：海峽學術，2006），頁 233。

¹⁵ 梁華璜，《台灣總督府的「對岸」政策研究：日據時代台閩關係史》，（台北：稻鄉，2001），頁 81。

¹⁶ 《台灣總督府的「對岸」政策研究：日據時代台閩關係史》，頁 160-161。

¹⁷ 〈歷盡滄桑話舞蹈〉，頁 80。

¹⁸ 關於這點可以參照鍾淑敏，2004。〈日治時期台灣人在廈門的活動及相關問題（1895-1938）〉。收錄於走向近代編輯小組編，2004。《走向近代：國史發展與區域動向》。（台北：東華書局）。與梁華璜，《台灣總督府的「對岸」政策研究：日據時代台閩關係史》。以及徐瑋瑩，〈舞蹈與反殖民抵抗：二戰中林明德中國古典舞創作之緣起〉。

¹⁹ 筆者心中存疑林明德赴日的原因除了被崔承喜的舞蹈所感召外，赴日是否也是在時時受監視下的一種「脫逃」？例如蔡培火在 1938 年盧溝橋事變後赴日即是走避總督府的壓迫，自言受日特務監視的林明德是否也有此可能？

²⁰ 〈台灣的表演舞蹈—光復前後〉，頁 2。

中國古典舞？你是中國留學生，而又愛好中國舞，那麼，你馬上滾回中國去！

馬鹿野郎（即混蛋東西之意）。²¹

這些話刺激林明德，不但強調日本人與中國人在文化上的不同，並顯示出日本人的優位，日本人才是握有統治權力的殖民者可以頤指氣使。然而，對一位愛好中國戲劇藝術且有可能原本就有強烈的反日傾向的青年知識份子，這種方式反倒增強了他的文化認同感與不服輸的精神，因此萌發其研究中國舞蹈的動力。林明德說：

我個性比較倔強，有自我意識，對日特務的這種蠻橫的言行，卻是痛定思痛，但這倒使我發奮，促成了我潛心研究和提倡民族舞蹈，而跨進了舞台，走上舞蹈圈子裡的機緣。²²

日特務的言行不但沒有挫折林明德身為中國人的認同，反倒激發了他對中國文化的認同。如果不是日特務如此激烈的言語，林明德對中國古典舞的嚮往或許可能只是潛藏於心，而不一定實踐。然而把憤怒的情緒轉變為對中國舞蹈研究的動力，促成他勇於背棄社會與家庭的期待去追尋理想是他看到同屬日本殖民地的韓國舞者崔承喜（1911-1969）來台的演出。林明德受崔氏演出的激勵，和許多台灣有名望的舞蹈藝術家如蔡瑞月或後來的林懷民踏上舞蹈旅程般，都是看過某個演出，知道自己的理想可能透過某種方式實現，才激發他們步上追尋舞蹈藝術之路。追隨崔承喜的過程在 1955 年白色恐怖當頭時，林明德並沒有在自傳的文中提起，主要是因為崔承喜除了有強烈的民族認同外，受其夫婿安漠（韓國無產階級藝術家聯盟旗下的政治激進份子，曾數度參與政治運動被捕入獄）的影響與左翼人士關係密切並於二戰後舉家遷居北韓。²³那麼，崔承喜是何許人？她於 1936 年來台巡演有何時代意義？為什麼會激發林明德赴日學舞，而造就了台灣第一位且是以創作中國古典舞聞名的舞蹈藝術家？上述對林明德青少年時期自傳性的建構是為了合理推測林會受崔承喜來台演出的影響而邁向追尋舞蹈之路，以下進入本文的主要關懷，探問崔承喜 1936 年台灣之行的機緣與帶來的意義，以便推論林明德為甚麼看完崔氏的演出後決心往創發中國民族舞蹈的道路前進。

參、聞名世界的舞姬：崔承喜

只比林明德大三歲的崔承喜於 1911 年出生於漢城「兩班」²⁴士大夫家庭。幼年得以在貴族家庭成長的崔承喜因為日本殖民朝鮮後對土地的剝奪，以及面臨新時代的政治運作對舊特權階級的掃蕩，使得崔氏一家逐漸沒落，²⁵甚至淪為三餐都成問題的窘境。崔承喜自述：「當時的日記裡還寫著『我和母親互相把飯菜讓給對方吃』等令人感到不勝唏噓的內容，不過那時我們真的已經窮到連三餐都沒著落了。」²⁶。1925 年崔承喜從漢城「淑明女子高等普通學校」畢業，因為小學跳級的關係，至使年紀太小無法進入理想中的東京音樂學校或者是京城師範學校。1926 年 3 月受到積極活動於左翼團體焰群

²¹ 〈歷盡滄桑話舞蹈〉，頁 80。

²² 〈歷盡滄桑話舞蹈〉，頁 80。

²³ 下村作次郎著，宋佩蓉譯。〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，《台灣文學與跨文化流動：東亞現代中文文學國際學報》3，2007，頁 163-165。

²⁴ 兩班，在韓國屬於一種身分階級的名詞，相當於士、農、工、商階層中「士」的社會階級，是知識份子亦有政治權力。

²⁵ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 165。

²⁶ 崔承喜，〈尊し母の涙〉，《台灣文藝》3(6)，1936，頁 40。

社的大哥崔承一（作家）的鼓勵去「京城公會堂」看有日本現代舞之父之稱的石井漠²⁷（1886-1962）的演出，受到現代表演形式舞碼《囚人》（囚はれた人）、《憂愁》（メランコリー）、《蘇爾薇琪之歌》（ソルベチイの歌）的衝擊後，立即追隨石井漠赴日學舞，於三年後返韓開設舞蹈研究所。²⁸

原先，崔承喜對舞蹈的態度如同當時韓國社會的主流觀點般是排斥的，她認為舞蹈是粗俗低下的活動。崔承喜並非如台灣現代舞的先輩透過日治現代化教育中的體育舞蹈課程或參與遊藝會表演的體驗對舞蹈產生熟悉感進而出自內心的熱愛；而是經過留學日本看過石井漠演出的大哥成一的引導觀看石井漠的演出，當下即受到極大的震撼，甚至翻轉了視舞蹈為粗俗低下的觀念。²⁹在崔氏 25 歲時的自傳中，她說：

我認為舞蹈是低俗與粗鄙，但我哥哥的話影響了我，當我觀賞舞台演出時我的整個人很快的就被吸引了……被某種力量所啟發……石井漠的著名舞蹈……有著激發我心深處強力的潛在感覺……。³⁰

從上述的舞碼名稱可以想見石井漠當時以受壓迫並渴望自由為主題的舞蹈帶給身為被殖民者與身陷窮困之中的崔承喜內心巨大的撼動，讓她覺得「我可以走的路除此之外沒有別的」。³¹對比台灣舞蹈家蔡瑞月在 1930 年代看石井漠演出令她印象深刻的舞蹈是穿腳尖鞋的亮麗芭蕾舞《謝肉祭》（嘉年華），³²崔承喜在 1926 年追隨石井漠學舞的推力顯然是因為對石井漠的舞蹈內容產生深沉的共鳴。這也顯示崔承喜踏上舞蹈之旅並非只是對身體的舞動有所偏好，而是在自己身陷的政治與經濟的處境中，發現舞蹈能作為內心受苦的表現與抒發的管道。可以說，崔承喜迎向舞蹈之路是根據親身被殖民、被剝奪的經驗而對石井漠的舞蹈有所感、有所悟，這是迥異於出生（小）資產階級憑著自身對舞動的熱愛而邁向舞蹈的第一代台灣女性舞蹈家。經濟條件的限制使得崔承喜不同於台灣第一代女性舞蹈家對舞蹈的想像與期待。在邁向舞蹈之路的入口，崔承喜發現舞蹈能鮮明的揭露出被壓迫人的低吟，相對的，台灣女性舞者投入舞蹈，因為在舞動中她們感受到生命的歡快。³³崔承喜看了石井漠的演出受到感動而立志追隨石井漠學舞，與林明德看了崔承喜的演出而追隨其門下學舞有相似的心情與懷抱，二者都不單純是因為對舞動本身歡快的喜好，而是因為舞蹈能夠表現出她/他們（被殖民者）心中受時代環境的壓迫所造成的深沉感受與理想，這在文後會有更清楚的說明。

1929 年 8 月崔承喜離開石井漠回到京城開設舞蹈研究所，於 1931 年與早稻田俄文系的韓國無產階級藝術家聯盟³⁴之成員安漠（本名安弼承）結婚，引介兩人認識的是當時此聯盟的指導者朴英熙。³⁵

²⁷ 石井漠在 1920-40 年代對韓國與台灣的舞蹈發展有極大的影響力。台灣第一代舞蹈藝術家林明德、蔡瑞月與李彩娥都拜師於其門下。

²⁸ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 164。

²⁹ 同上。

³⁰ Zile, Judy Van, Perspectives on Korean Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.p186.筆者自譯，原文為 I thought dance was something low and crude. But with the influence of my brother's words, as I watched the stage my whole being was quickly attracted...by some kind of powerful inspiration...Ishii's famous works... have a powerful underlying feeling that evoked the spirit hiding at the bottom of my heart....

³¹ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 164。

³² 《台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史》，頁 11。

³³ 可以參照拙作徐瑋瑩。〈打造時代新女性：由日治時期學校身體教育探尋台灣近代舞蹈藝術萌發的基礎〉，頁 72-111。或者閱讀蔡瑞月與李彩娥等人的口述歷史。

³⁴ 韓國無產階級藝術家聯盟，簡稱卡普（KAPF），是馬克思主義與民族主義結合的產物。

³⁵ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 165。

由此可看到環繞在崔承喜身邊的人皆屬左翼藝文人士，包括她最親近的大哥與丈夫。安漠對往後崔承喜的舞蹈表演，占有重要的影響力，他不但是崔承喜的經紀人，也參與舞蹈製作過程，其中包括崔承喜短髮的個人造型、表演服裝與舞蹈設計等，³⁶如此不難想見崔氏在創作舞蹈的初期帶有明顯的左翼色彩與民族抗爭的精神。崔承喜初期的舞碼主要是繼承石井漠的風格，以現代形式的創作反映殖民地人民的內心訴求與被壓迫的哀傷，如「印度人的悲哀」、「祈求解放的人們」、「放浪人的悲傷」。³⁷日本第一位諾貝爾文學獎得主川端康成注意過崔承喜的舞蹈，在 1951 年的小說《舞姬》中透過身為芭蕾舞者的女主角波子對崔承喜早期舞蹈的回顧，我們可以透過小說感受到當時觀眾的震撼：

我看了也感到很震驚，居然能由無言的舞蹈中感受到韓國人民的叛逆與憤怒！那樸實的舞蹈表現了一種焦躁、抗爭的情緒。³⁸

透過舞蹈表現出被殖民地人的苦難，甚至對日本殖民政府的怨恨、憤怒，這些藝術化的生命經驗，其實是來自崔承喜少年時家庭窘迫的生活體驗，與丈夫在 1931 年新婚時就因日本政府對無產階級藝術家進行大逮捕而入獄。³⁹因此，崔氏在舞蹈創作的早期風格沿續石井漠灰冷、抗議的路線，這是與其以韓國風舞蹈成名後的明亮鮮麗有所不同。

1934 年 9 月崔承喜在日本首次舉辦個人的舞蹈發表會，尤其因為現代化原有的朝鮮舞蹈獨樹一幟而獲得日本藝術評論界、文學界的讚賞一舉成名。川端康成視崔氏為日本最頂尖的舞蹈家，他認為崔承喜有出色的肢體表現，她的舞蹈展現驚人的力道，並且正值跳舞的年紀，同時富有顯著的民族特色。⁴⁰無產階級演劇家村山知義認為崔氏以現代肢體動作重新詮釋與創作朝鮮舞蹈，是「遺產的批判性攝取」，由此我們可以感受到作為日本母親的古代韓國舞蹈的氣息。⁴¹1934 年後崔承喜的舞作從早期帶著反抗精神的創作舞，表現身為殖民地人的悲傷與憤怒，逐漸轉變為明亮具有朝鮮傳統特色的新編民族舞，尤其是她在 1938 年到 1940 年巡迴歐美期間的舞碼多是取材自朝鮮舞蹈的新創作。⁴²川端康成的小說《舞姬》寫道：

日漸走紅後，崔承喜的舞蹈也變得華麗、明快，再也看不到那種因悲傷與憤怒得不到宣洩而產生掙扎的生命力……也許因為朝鮮舞蹈受歡迎，所以她很少表演石井風格的舞蹈了。然而她在歐美時，自稱是朝鮮的舞姬；在日本，則自稱半島的舞姬。⁴³

崔承喜現代化民族舞蹈的表演獲得日本舞蹈界與媒體的矚目而被譽為「半島的舞姬」，此後她的舞蹈逐漸以現代形式的技術、審美觀重新創作韓國民族舞而獨樹一格。從她對自我稱位的定位與日本媒體

³⁶ 同上。

³⁷ 取自朱立熙「台灣心 韓國情」個人網站中〈東洋舞姬傳奇〉 http://www.rickchu.net/detail.php?rc_id=1403&rc_stid=14。擷取日 2013-08-14。

³⁸ 鄭秀美、竺祖慈譯，川端康成著，《舞姬》，（台北：星光，1993），頁 115。

³⁹ 崔承喜，〈尊し母の涙〉，《台灣文藝》3(6)，1936，頁 43。1931 年崔承喜在結婚三個月時，安漠就因為日本政府對無產階級藝術家進行大逮捕而入獄，雖然只有短短的七十天即歸來，卻對崔承喜造成很大的衝擊。她曾以〈苦難之路〉為題，表現五個囚人被束縛在陰暗的房間裡掙扎時的痛苦。

⁴⁰ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 163-165。

⁴¹ 村山知義說「崔承喜在肢體上的天分即長時間接受近代舞蹈的基本訓練，讓舊朝鮮舞蹈獲得重生。這是優秀藝術家才能做到的事。生硬的話來表達的話可說是『遺產的批判性攝取』。我們藉著崔承喜可以接觸古代的半島在開始時其隆盛時代的豐饒但後來卻回歸湮滅的藝術容貌。我們可以感受到『日本』的母親，以及其母親的氣息」。引自〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 166。

⁴² “Perspectives on Korean Dance”，pp259-262.

⁴³ 鄭秀美、竺祖慈譯，川端康成著，《舞姬》，（台北：星光，1993），頁 115。

對她的稱呼，明顯的展示其以朝鮮人的身分走紅於日本藝壇。崔承喜受到日本藝文界的大力讚揚，在 1934-1937 年間極速走紅，估計她在此時約演出 600 場，有兩百萬人看過她的演出。⁴⁴「當時日本知名的文化界人士都是崔承喜的粉絲，他們組成了『崔承喜舞蹈同好會』，包括後來在 1968 年得到諾貝爾文學獎的作家川端康成，以及武者小路實篤、高見順、火野葦平、千田是也等人；幾位大牌畫家像安井曾太郎、東鄉青兒、小磯良平、梅原龍三郎等，也都曾以崔承喜的舞蹈入畫。」⁴⁵此外，她不只是舞蹈藝術家還是當時流行文化的明星，她拍廣告、穿梭在幾部電影中，也以自己二十出頭的年紀拍了自傳性的電影《半島的舞姬》，灌錄唱片《鄉愁的舞姬》、《祭的夜》。她也很會為自己宣傳，請有名的攝影師幫她拍照作展覽，並出售自己的照片。⁴⁶1935 年前後，崔承喜舞團的演出費是其師石井漠舞團的十倍以上，當時石井漠舞團的演出費大約是五百元，崔承喜舞團是五千元。⁴⁷可見 1930 年代中期崔承喜在日本知名度之高。

1937 年崔氏乘著在日本高知名度開始美、歐與南美洲為期三年的巡迴演出，並成為 1938 年布魯塞爾舉行的世界舞蹈大賽的評審與當時歐洲舞壇的聞人拉邦（Rodolf Laban, 1879-1958）、⁴⁸尤斯（Kurt Jooss, 1901-1979）⁴⁹同席，直到 1940 年再度返回日本。崔承喜在歐美巡演時雖拿著日本護照，名字以日文發音 Sai Shoki 取代韓文發音的 Choe Sung-hui；然而她的舞蹈清楚的標示其身分為「朝鮮的舞姬」，堅持自己的韓國身分認同。西方世界也讀到這一點，記者寫道「日本奴役朝鮮，卻奴役不了崔承喜」⁵⁰，因此她的朝鮮特色的舞蹈在日本殖民韓國的背景下無疑帶有民族性的政治意涵在內。然而崔承喜的歐美演出得以成行其中也暗藏許多她與日本官方的政治算計與妥協，例如她拿的是日本護照，宣傳是以日文發音，也因此二戰之時的美國巡演引起當地韓國人與猶太人反感，並在她演出的劇場前抗議⁵¹。1934 年崔承喜舞蹈風格從呈現抗爭、磨難的主題，轉移到開發現代形式的朝鮮民族舞。這時期正值日本右派逐漸掌權邁向軍國主義之路，共產與左翼不論政治或藝文組織一一被擊潰破滅之後。崔氏舞蹈的轉向或許可以置入此藝文風潮轉向的脈絡來思考。下文將考察為甚麼崔承喜在聲望如日中天時會拒絕「日人的優渥聘請條件」⁵²而應台灣文藝聯盟（簡稱文聯）的邀約在 1936 年來台巡演。換言之，是何種因素搭起崔氏來台演出的橋梁？又，這次的巡演對台灣藝文界有何意義（特別是在舞蹈藝術此一領域）是崔氏之師石井漠在 1934 年，或另一位日本現代舞大師高田世子大約在同一時期來台時⁵³所沒有發生的？同時，崔承喜共來台演出三次，⁵⁴為甚麼 1936 年的演出會在台灣藝文史上記上一筆，而其它兩次的演出卻沒有如此凸顯？這些提問皆是強調 1936 年崔承喜受台灣文聯的邀請來台巡演所造成的非凡意義。

⁴⁴ Kim, Young-Hoon, "Border-Crossing: Choe Seung-hui's Life and the Modern Experience." Korea Journal 1, 2006, pp 175.

⁴⁵ 取自朱立熙「台灣心 韓國情」個人網站中〈東洋舞姬傳奇〉。

⁴⁶ "Border-Crossing: Choe Seung-hui's Life and the Modern Experience." , pp 192.

⁴⁷ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 166。

⁴⁸ 拉邦被喻為現代舞之父，德籍。最有名的是對舞蹈建立起分析系統，如拉邦舞譜與動作分析。

⁴⁹ 德國著名編舞者，拉邦的學生，德國著名福克旺舞蹈劇場 (Folkwang Tanztheater) 的創立者。

⁵⁰ 雇也文，《朝鮮舞蹈家崔承喜》，(文娛出版社，1951)，頁 10。

⁵¹ "Perspectives on Korean Dance", p218.

⁵² 張深切，《里程碑》，(台北：文經社，1998)，頁 614。

⁵³ 《台灣舞蹈的先知——蔡瑞月口述歷史》，頁 11。

⁵⁴ 崔承喜共來台三次，第一次是在 1926 年加入石井漠研究所不久，跟隨石井漠舞團來台。第二次是在 1936 年 7 月，這是最為轟動的一次，第三次是在 1940 年底。參照〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，162。

肆、舞蹈、跨域與反殖民

崔承喜於 1936 年受台灣文藝聯盟（簡稱文聯）的邀請而達成的台灣之行不只是藝術上的交流，更帶有濃厚的政治色彩。台灣文藝聯盟的創立有其特殊的時代背景，發起者張深切自言，此一團體是在政治活動受挫後，借由藝文團體延續抵殖民的文化行動，因此是帶有強烈政治性質的藝文團體。⁵⁵而崔承喜應文聯之邀來台巡演，「動機無非是要支持我文聯，拒絕了日人的優渥聘請條件，專誠⁵⁶來鼓舞我們，這一精神鼓勵使我們異常興奮。」⁵⁷陳芳明指出台灣文藝聯盟的成立目的是在 1930 年代經濟蕭條、政治窘迫的環境下，提供藝文界一個可以發言的場域，激發藝文界的創作力，來拯救落魄的台灣文化，並使藝文能深入大眾成為引領大眾精神生活的力量。⁵⁸當時優秀的台灣作家與美術家⁵⁹、音樂家不分思想上的歧異幾乎都齊聚於此統一陣線下，也因此導致內部看法分歧，在日本政府日益壓迫下於 1936 年之後消亡。

如上所述台灣文藝聯盟是在 1930 年代政治高壓下企圖以藝文取代政治活動的反殖民全島性大組織，且在台灣嘉義、埔里、佳里與東京等地成立台灣文藝聯盟支部，發行雜誌《台灣文藝》。據下村作次郎的研究，促成崔承喜來台的即是「台灣文藝聯盟東京支部」⁶⁰中吳坤煌的貢獻。⁶¹「台灣文藝聯盟東京支部」是在 1935 年由「台灣藝術研究會」銳變而成的，此研究會的形成正是反帝、反殖民的左翼政治運動受損後朝向文化發展的組織，它於 1933 年發行雜誌《福爾摩沙》。《福爾摩沙》同仁雖然是在政治壓迫下從事文藝抵抗的工作，然值得注意的是這是由一群藝文青年所凝聚而成的，其中大多沒有深入政治實踐領域。換言之，1930 年代起當政治抵抗受到壓抑時，取而代之的是一群以藝文為號召的青年以精神活動對日本帝國持續抵抗，使得抗日的運作機制逐漸多元與隱匿化、精神化，甚至藝術性的強調可能超越政治性的目的。⁶²柳書琴指出《福爾摩沙》同仁在日本透過與中、韓、日、滿左翼藝文人士產生跨域的交流，使得台灣藝文界能夠成為國際反帝之一份子與其他民族平等合作。⁶³吳坤煌正是在跨域（國籍與藝術領域）交流中最活躍之一員。

吳坤煌（1909-1989）1929 年在畢業前夕遭台中師範退學後即前往東京，受到左翼團體的影響思想快速左傾，於是積極投入左翼運動、活躍在文學、劇場界中。⁶⁴1932、1933 年因生計出入築地小劇場，

⁵⁵ 《里程碑》，頁 610。

⁵⁶ 疑是「程」的誤植。

⁵⁷ 《里程碑》，頁 614。

⁵⁸ 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，（台北：麥田，2004），頁 124。

⁵⁹ 1927 年東京上野美術學校畢業的張秋海、陳澄波、廖繼春、顏水龍結合倪蔣懷、楊三郎、陳承藩、郭柏川、李梅樹、陳植棋、陳慧坤、范洪甲、張舜卿共組「赤島社」。此社的成立與日本官方在同年 10 月舉辦的「台展」相應。「赤島社」在 1934 年改名為「台陽美術協會」，並全體加入台灣文藝聯盟，也在《台灣文藝》雜誌發表畫作與美術論述。參照陳芳明。〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代台灣文學史的一個側面〉收錄於《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，2004。台北：麥田。

⁶⁰ 關於台灣文藝聯盟東京支部的歷史淵源與發展，可以參閱柳書琴，2009。《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》。（台北：聯經）。

⁶¹ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 168。

⁶² 關於日台兩地在 1930 年代的藝文組織與反殖民的關係，可參照張文薰。〈1930 年代台灣藝文界發言權的爭奪——《福爾摩沙》再定位〉。《台灣文學研究集刊》1，2006，頁 105-125。與柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，（台北：聯經，2009）。

⁶³ 柳書琴。〈台灣文學的邊緣戰鬥：跨域左翼文學運動中的旅日作家〉。《台灣文學研究集刊》3，2007，頁 51-84。

⁶⁴ 《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁 189。

並與左翼戲劇家秋田雨雀及村山知義等人認識，同樣的崔承喜與築地小劇場這些知名戲劇家也都熟識，⁶⁵似乎可以推測藉由左翼藝文界的跨域交流，他們是在同一個圈子中。此外，吳坤煌 1933 年還得到朝鮮三一劇場金波宗等的支持於築地劇場舉辦國際革命演劇同盟（墨爾托）紀念會中演出「出草智」、「搗杵手」、「霧社之月」等舞蹈與民謠。⁶⁶再者，吳坤煌也與左聯東京支盟、日本左翼詩壇有所交流，⁶⁷戰後來台對台灣舞蹈的發展有影響力的雷石榆（蔡瑞月的先生）即與吳坤煌有深厚的交流。如此可知，吳坤煌在跨藝術領域與跨國籍左翼交流中異常活躍，很可能透過左翼藝文人士認識到崔承喜週邊的人脈。另外，劉捷在《懺悔錄》中也說到：「吳先生的活動力非常強大，當時的留日台灣留學生幾乎無人不知吳坤煌，且實際上台灣藝術研究會，フォルモサ雜誌，韓國舞蹈家崔承喜台灣公演等全都由他計劃實現的」。⁶⁸由此大致可以確認透過在日本左翼藝文人士跨國與跨域的交流，崔承喜得以和台灣文藝聯盟接觸。⁶⁹那麼，崔承喜的台灣之行對台灣藝文界起了哪些重大的影響？這是理解林明德在看完崔氏演出後不久即赴日學舞的關鍵，下文將以崔所受矚目的韓國民族舞蹈為中介，討論崔的演出在政治與舞蹈上所乘載的意義。

一、對台灣舞蹈藝術開花的期待

為了迎接崔承喜 1936 年 7 月的台灣巡演，東京支部在 2 月底便舉辦了歡迎會，同時《台灣文藝》第 3 卷的 4・5 月號提前介紹了崔氏來台巡演的訊息與她的藝術創作，6 月號刊行崔承喜自傳的〈尊し母の涙〉（〈母親崇高的眼淚〉）介紹了她學舞之路的坎坷過程。崔氏離開台灣的 7・8 月號則有崔氏自傳的〈私の舞踊について：ラヂオ放送の原稿〉（關於我的舞蹈：廣播放送原稿）、曾石火〈舞踊と文學：崔承喜を迎へて〉（舞蹈與文學）、吳天賞〈崔承喜の舞踊〉（崔承喜的舞蹈）。這些文章連同《大阪朝日新聞》台灣版轉錄以高官名流夫人為主舉辦的台北座談會，⁷⁰所凸顯的核心話題之一即是：希望台灣能有如崔氏般聞名的舞者。梧葉生（吳坤煌的筆名）在《台灣文藝》第 3 卷的 4・5 月號〈来る七月來台する舞姫崔承喜嬢を圍み東京支部で歡迎會〉（〈舞姫崔承喜七月訪台 東京支部舉辦歡迎會〉）寫道：

最後我們表達了這次的邀請是出於全島民的期盼，也是在座人士長期以來的願望，非常歡迎崔小姐來訪，為島上日益興盛的文化發展注入新的刺激，而且在幾乎沒有專業人士、藝術各領域對舞蹈的知識也非常欠缺的台灣，這是一個培養人才的好機會……。⁷¹

對台灣現代化的舞蹈藝術發展而言，此陳述具有重要的意義。崔承喜的巡演為台灣舞蹈藝術帶來刺激，也是舞蹈表演被藝文菁英論述與正當化、重視並視為藝術領域的指標。此觀看舞蹈的角度從過去舞蹈常與戲子伶人或藝旦、女妓關聯，甚至是新式學校教育中強健身心、涵養女性美的觀點位移到舞蹈屬於嚴肅藝術的一環。因此，上述對舞蹈的期待為台灣現代舞蹈藝術的萌芽賦予了另一層動能。此

⁶⁵ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 168-169。

⁶⁶ 王乃信等譯。《台灣社會運動史（1913-1936）第一冊文化運動》，原台灣總督府警務局編，台灣總督府警察沿革誌第二篇 領台以後的治安狀況（中卷），（台北：海峽學術，2006），頁 67。

⁶⁷ 《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁 310-326。

⁶⁸ 劉捷，《我的懺悔錄》，（台北：九歌，1998），頁 10。

⁶⁹ 但若是透過左傾藝文人士的交流日本政府為何放行崔氏來台，難道不怕同樣身為日本殖民地的台、韓人之間的串聯？這個問題在謝理法的小說《紫色大稻埕》中曾被提出但至今還不清楚。

⁷⁰ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 170-173。

⁷¹ 梧葉生，〈来る七月來台する舞姫崔承喜嬢を圍み東京支部で歡迎會〉，《台灣文藝》，3(4-5)，1936，頁 39。

後不久，林明德於 1936 年赴日，入日本大學藝術科並隨崔承喜習舞，蔡瑞月於 1937 年、李彩娥於 1939 年入石井漠舞蹈學校，這些女性雖然步上舞蹈之路不一定是受到崔承喜來台的影響，但也呼應《台灣文藝》對台籍舞蹈藝術人才養成的寄望。可以說透過現代化學校身體教育的洗禮，1930 年代台灣藝術界趁崔承喜來台之際對台人進行舞蹈藝術的教育與對舞蹈藝術人才的求索正巧能夠發揮作用。舞蹈至此也被以藝術眼光看待，擠身於提供精神糧食的嚴肅藝術中。由此觀之，台灣文藝聯盟不但連結了全島的文學界、美術界與音樂界之人，還透過對舞蹈的肯定賦予了舞蹈藝術萌芽的能量。這也說明舞蹈藝術在台灣是在其它藝術領域的期待下成形，林明德很有可能受到這些輿論的激勵，使他迅速決定往自己所愛的舞蹈發展。若沒有同世代知識青年對藝文所凝聚出的熱情，並視藝文在台灣政治、經濟、精神方面皆陷入困境下做為救贖之道的崇高性與嚴肅性，或許成就不了林明德的舞蹈之路。畢竟，當時以舞蹈表演而非教育為專業在 1930 年代的台灣普遍是不被認知的。崔承喜的訪台正扮演著教育民眾的功能，她讓觀眾看到舞蹈有激勵人心、引人奮發向上與凸顯民族認同的功能。

由此觀之，現代舞蹈藝術在台灣萌芽拜其它領域的藝文團體的加持。藝文人士已在思想上確立舞蹈屬藝術領域之一環，而後有學子赴日往舞蹈藝術發展，雖然對女性舞蹈家而言前者不一定是影響後者的主要原因，但對台灣社會而言卻是藝文界開始以嚴肅表演藝術的形式關注與討論舞蹈的重要階段。1930 年代中期，因為崔承喜的來台，藝文界騰出了舞蹈的空位，期待有心人士的加入，如此崔氏訪台對開啟台灣舞蹈藝術的期待有非常大的推力。如此也讓我們觀察到崔氏此次的訪台不同於日本舞蹈家石井漠或高田世子之處，除開舞蹈表演自身，台人藝術社群的輿論、⁷²介紹、批評、宣傳與瞬間即逝的舞蹈表演同等重要。也就是說，台灣文藝聯盟透過對崔承喜舞蹈的各種討論引起台灣藝文界的關注，讓藝文人士甚至是社會人士對舞蹈投以嚴肅的眼光、開闢輿論空間，使舞蹈藝術得以被重視與期待。當然，這是緊扣當時以藝文振奮被殖民地人的精神有關。

二、反殖民的民族啟蒙運動

崔承喜的台灣之行除了令民眾對舞蹈藝術有所認識，對藝文界更大的震撼是：崔承喜以朝鮮年輕女子之身，透過舞出自己民族特色的作品使其聲望聞名於日本甚至享譽西方國家，這在身為被殖民地人的民族自信上格外顯出意義。此現象至少在民族與性別兩個層次上對藝文界有莫大的衝擊與鼓舞作用。崔承喜來台演出的舞作較受歡迎的是創作形式的韓國民族舞蹈，如《阿里郎調》、《巫女的踊》、《習作》等等……，⁷³藝術評論家（與吳坤煌同年就讀台中師範後赴日本就讀青山學院英文系）吳天賞（1909-1947）認為朝鮮風舞蹈比起西洋風舞蹈「對我們東方人來說更能感受一脈相通的生命力」，⁷⁴因此在台灣演出時特別受到歡迎。或許此熟悉、有感的舞蹈展演拉近了崔承喜與台灣觀眾的距離，增強了兩地被殖民地人的情感連結與同仇敵愾之情，⁷⁵林明德應該也從中意識到展演自己民族的舞蹈在當時的特殊時代脈絡中所能彰顯的意義與價值。當然，這也拜崔承喜精湛的舞蹈技藝與迷人的台風。吳

⁷² 筆者曾在今年 3 月向謝理法請問關於崔承喜的故事，謝理法說日治時期的美術圈總是會提到兩位不是美術圈之人，一位是呂赫若，另一位就是崔承喜。

⁷³ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 173。

⁷⁴ 吳天賞，〈崔承喜の舞踊〉，《台灣文藝》3(7-8)，1936，頁 82。胡萱苕譯。

⁷⁵ 謝理法回憶他從前輩聽到關於崔承喜的台灣演出，很有記憶的是雙手在頭前上方象徵強有力的抵抗舞姿。這個姿勢會被記憶與述說表示觀者對此感到深刻的震撼，或許與同身為殖民地人的抵殖民情結有關。2013 年 3 月訪談於謝理法住處。

天賞對小說與藝術評論積極參與，他在崔承喜的舞蹈展演後於《台灣文藝》寫下〈崔承喜的舞蹈〉，首先讚嘆崔氏以身體舞動的視覺震撼是無法以言語來形容，同時觀眾的心情隨著台上的舞者共鳴震動：

……，不管我如何高超地說明崔承喜的舞蹈，可能也無法幫助那些少數閱覽拙著的人將崔承喜的靈魂深植心中。

布幕被拉開，崔承喜出現在舞台的那一瞬間，場內的每個角落全都在她的藝術的支配下，觀眾們的心連成一線，與崔承喜肉體的動靜共同起承轉合。

我無法瞭解透過崔承喜極致的肉體律動湧向我們的究竟是什麼。對此我感到驚訝和感謝，但我也無法把那種感覺化成言語。每次我觀賞她的舞蹈，總是被那股藝術的力量給壓垮，最後只能驚聲嘆息。⁷⁶

吳天賞對崔承喜表演的陳述指出崔氏的舞蹈所傳遞的憾人精神是無法以言語形容的。但可以確定的是崔氏的舞蹈透過她高挑的身軀展現出健美與力道投向觀眾。吳天賞接著說：

崔承喜的偉大，其中一點是她透過舞蹈藝術表現出孕育自己的民族抑鬱之情。但是那不僅僅是徹頭徹尾的悲傷而已，從這樣民族的姿態將美與力的形式抽象化，讓我們不得不用畏懼的眼神凝視。⁷⁷

由此可知，崔的民族舞蹈所蘊含的精神與具體化於身體動作的是力與美，並希望透過舞蹈觀者能看到希望的曙光。崔承喜說：

要用一句話來陳述民族意識的話，我向來謹記在心的是，將其中悲慘的要素沈澱，將美與力、希望與反省的姿態由抽象轉化為具象。⁷⁸

在日本軍國主義日漸高漲且殖民地人民的政治、經濟、文化被受壓抑的時期，舞出被壓迫人的希望與強韌亮麗的生命活力是給被殖民者精神上的鼓舞，這與 1930 年前後崔開始創作舞蹈時的憂傷悲憤的風格迥然不同。崔承喜從早期創作反映自身被壓迫的感受，到 1934 年後轉向創新民族性的傳統朝鮮舞蹈；前者所呈現的憤怒掙扎是為了直接表現對殖民帝國壓迫的抵抗，是一種被迫的反應；後者則採取彰顯朝鮮民族認同的姿態舞出日本人所無法呈現的作品，這可以算是另一種方式的抵抗，是更隱匿的抵抗。相對於宣洩不滿與憤怒，崔氏的朝鮮舞蹈讓她能以朝鮮民族的身分自立於日本乃至世界舞壇上，甚至可能越過其師石井漠的名望巡演歐美，使日本藝文界不得不另眼相對。這可說是一種更積極與流動的反殖民抵抗。同時，崔氏透過找尋即將失去或被埋沒的朝鮮舞蹈與再創作的過程，她也經歷了一趟民族認同的探索之旅，同時定位自己在傳統與現代間的角色。身為東方女性的崔氏，不再呈現內蘊委婉的弱者形象，而是表現出自我賦權、積極主動的衝勁。正是這股衝勁點燃了觀賞者的精神能量，特別是在社會的各個方面都「碰壁」的情況下，由被認為是弱小女子所表現出的強勁力道喚醒了台人消沉中的心靈。這也是崔氏獨特的個人天賦讓她的舞蹈起到鼓舞人心的作用。崔承喜以被殖民者女性的身分享譽國際更能證明屬於弱勢地位的弱小者也能展現出堅強、不服輸的傲人毅力，促使同屬殖民地的台籍文化人反思—為甚麼她能而自己卻不能。這樣的精神在日本軍國主義逐步增強控管

⁷⁶ 吳天賞，〈崔承喜的舞蹈〉，《台灣文藝》3(7-8)，1936，頁 82-83。胡萱苡譯。

⁷⁷ 〈崔承喜の舞蹈〉，頁 83。

⁷⁸ 崔承喜，〈私の舞蹈について：ラヂオ放送の原稿〉，《台灣文藝》3(7-8)，1936，頁 75。

殖民地之際，成為鼓舞台灣藝文人士戰鬥精神的燈塔。

此外，除了台上的演出鼓舞與振奮人心外，張深切私下訪談崔承喜時，崔氏特別表達對弱小民族復興的願望。她說：

我們如果能夠解放，豈不是同一個時期麼？唯有日本倒，才能解放……

……我們唯有奮鬥到底，總有一天能夠獲得解放的，妳說不是麼？⁷⁹

不論是台上的舞蹈展演或私下與台人的交流，崔氏來台促進了台韓兩地被殖民者的聯繫與激起同仇敵愾的精神，這或許是林明德看完崔演出後赴日拜師其門下學藝的衝勁。崔承喜來台不久文聯被迫停止運作、台灣文藝雜誌停刊，促成與陪同崔承喜巡演的吳坤煌回到東京後也受到逮捕。雖然根據柳書琴的研究，吳坤煌受到逮捕跟崔承喜並沒有直接的關係而是受更高層次在中國與日本的共產運動的牽連，⁸⁰但是 1937 年 3 月 12 日在《大阪朝日新聞》台灣版報導吳坤煌違反治安維持法被捕時還特別註明「另外，在去年六月邀請舞蹈家崔承喜到台灣各地公演，企圖以舞蹈促成民族啟蒙運動等各方面的鬥爭，近期內會被移送法辦。」⁸¹可見日方視崔承喜來台巡演是被殖民地人企圖以舞蹈藝術為中介的台韓聯合抗日作為。另外，張深切也說「文聯自主辦了崔小姐的舞蹈會之後，日本政府對我們更加壓迫……」。⁸²如此也可以看到自 1936 年 8 月起，不但是政治運動於日本政府所不容，藝文活動也被嚴厲的檢查而沒有自由生存的空間。同年 9 月，武官總督小林躋造上任台灣總督，切斷了從 1919-1936 年來九任的文官總督制，預告著即將面臨的大戰。⁸³

⁷⁹ 《里程碑》，頁 627。

⁸⁰ 《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁 352-359。

⁸¹ 〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，頁 170。

⁸² 《里程碑》，頁 628。

⁸³ 據梁華璜的研究，此改變與日本 1936 年 8 月「國策之基準」陸軍向東亞大陸北進，而海軍向東南亞南進以推進經濟發展的策略相關。1936 年之前日本與英美兩國簽有華盛頓海軍裁軍條約（1922 年）與倫敦裁軍條約（1930），但日本海軍官員不滿日本裝備只能劣於英美兩國，於是壓迫日本內閣於兩條約屆滿後的 1936 年退出裁軍會議，因此在 1936 年之前海軍中即盛傳「1936 年危機論」，危機的主要對手是美、英、荷蘭等在南洋有殖民利益的國家。由海軍主導的南進政策列為國策後，南進計畫的背後是有堅實的武力後盾，在中日戰爭爆發後便顯露出來。參閱梁華璜，《臺灣總督府南進政策導論》，臺北：稻鄉，2003，頁 92-95。

伍、 結論

本文嘗試從有「台灣舞蹈藝術第一人」之稱的林明德之學舞歷程梳理出一條尚未被發覺的台灣舞蹈藝術史之路。透過將林氏個人生命史置入時代脈絡中，我們觀察到舞蹈藝術在日治時期得以萌發除了順著殖民者的體育舞蹈教育外，還有一條路是與反殖民政治文化運動同流而形成的。林明德中學留學廈門、回台後受日特務跟監，乃至看了崔承喜的舞蹈後拜師門下創作屬於自己民族特色的中國舞，這些生命歷程是與台灣在 1920 與 1930 年代政治與文化的反殖民抗爭運動息息相關。林氏身為此時代潮流中的一員不但受到反殖民意識與對民族認同追求的影響，還能將影響化為動力，終於成就了第一位以中國民族舞蹈為編創素材的台灣現代化舞蹈家。而推動林明德赴日學舞的動力是來自同屬被殖民地韓國舞者崔承喜來台的巡演對台灣藝文界所造成的憾動。崔氏的舞蹈在 1930 年代台灣政治、文化層面受到日帝壓迫的氛圍中，不啻帶來一絲光明與希望。

1936 年韓國舞者崔承喜來台巡演，在藝術與政治一體兩面之意義下，不但讓台灣藝文界開始重視舞蹈的嚴肅性，同時也對台灣舞蹈藝術起到鼓舞的作用，召喚著青年學子朝此路前進。崔氏的舞蹈正是在台灣政治、文化處處受到殖民政府扼殺時作為一種能夠激勵人心的精神糧食而受到藝文界的肯定與推崇。透過崔承喜展演自己的韓國民族舞蹈，林明德看到了將自己對舞蹈的熱情與對民族的認同融合為一的出路，因而留日追隨崔承喜習舞並以創作中國民族舞為志。吊詭的是，林明德的中國民族舞能夠在 1943 年展演是因為日本為了宣稱發動太平洋戰爭對東亞諸國入侵的正當性，而高唱大東亞共榮圈的口號。如此，台人第一場現代形式的舞蹈藝術展演是在日本高舉太陽旗意圖稱霸東亞的軍事侵略下，在台上亮麗的舞出自我的民族認同。

陸、參考文獻

一、專著

- 王乃信等譯。《台灣社會運動史（1913-1936）第一冊文化運動》，原台灣總督府警務局編，台灣總督府警察沿革誌第二篇 領台以後的治安狀況（中卷），台北：海峽學術，2006。
- 石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期的台灣文化狀況》，台北：播種者，2008。
- 李天民、余國芳，《台灣舞蹈史》，台北：大卷出版，2005。
- 林柏維，《台灣文化協會滄桑》，台北：台原，1993。
- 林柏維，《文化協會的年代》，台中市：中市文化中心，1996。
- 林郁晶，《林香芸：妙舞璀璨自飛揚》，台北：行政院文化建設委員會，2004。
- 林郁晶，《林香芸：妙舞璀璨自飛揚》，台北：行政院文化建設委員會，2004。
- 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，台北：聯經，2009。
- 張深切，《里程碑》，台北：文經社，1998。
- 梁華璜，《台灣總督府的「對岸」政策研究：日據時代台閩關係史》，台北：稻鄉，2001。
- 梁華璜，《台灣總督府南進政策導論》，台北：稻鄉，2003。
- 許佩賢，《殖民地台灣的近代學校》，台北市：遠流，2005。
- 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，台北：麥田，2004。
- 陳雅萍，《主體的叩問：現代性、歷史、台灣當代舞蹈》，台北：國立台北藝術大學，2011。
- 雇也文，《朝鮮舞蹈家崔承喜》，文娛出版社，1951。
- 楊玉姿，《飛舞人生：李彩娥大師口述歷史》，高雄：高雄市文獻會，2010。
- 趙綺芳，《李彩娥：永遠的寶島明珠》，台北市：文建會，2004。
- 劉捷，《我的懺悔錄》，台北：九歌，1998。
- 鄭秀美、竺祖慈譯，川端康成著，《舞姬》，台北：星光，1993。
- 蕭渥廷編，《台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史》，台北：文建會，1998。
- 賴淳彥，《蔡培火的詩曲及彼個時代》，台北：財團法人吳三連台灣史料基金會，1999。
- Zile, Judy Van, *Perspectives on Korean Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

二、期刊論文

- 下村作次郎著，宋佩蓉譯。〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，《台灣文學與跨文化流動：東亞現代中文文學國際學報》3，2007，頁 159-175。
- 台灣文藝聯盟編輯〈来る七月來台する舞姫崔承喜嬢を圍み東京支部で歡迎會〉，《台灣文藝》3(4-5)，1936，頁 39。
- 吳天賞，〈崔承喜の舞踊〉，《台灣文藝》3(7-8)，1936，頁 82-83。
- 林明德，〈歷盡滄桑話舞蹈〉，《台北文物》4(2)，1955，頁 80-84。
- 柳書琴。〈台灣文學的邊緣戰鬥：跨域左翼文學運動中的旅日作家〉。《台灣文學研究集刊》3，2007，頁 51-84。
- 徐瑋瑩，〈打造時代新女性：由日治時期學校身體教育探尋台灣近代舞蹈藝術萌發的基礎〉，《台灣舞蹈研究》

6，2011，頁 72-111。

梧葉生，〈来る七月來台する舞姫崔承喜嬢を圍み東京支部で歡迎會〉，《台灣文藝》，3(4-5)，1936，頁 39。

崔承喜，〈尊し母の涙〉，《台灣文藝》3(6)，1936，頁 40-43。

崔承喜，〈私の舞踊について：ラヂオ放送の原稿〉，《台灣文藝》3(7-8)，1936，頁 74-75。

崔承喜，〈私の言葉〉，《台灣文藝》3(4-5)，1936，頁 40-41。

張文薰，〈1930 年代台灣文藝界發言權的爭奪——《福爾摩沙》再定位〉，《台灣文學研究集刊》1，2006，頁 105-125。

郭水潭，〈台灣舞蹈運動略述〉，《台北文物》4(2)，1955，頁 37-56。

曾石火，〈舞踊と文學：崔承喜を迎へて〉，《台灣文藝》3(7-8)，1936，頁 76-81。

Kim, Young-Hoon, "Border-Crossing: Choe Seung-hui's Life and the Modern Experience." *Korea Journal* 1, 2006, pp 170-197.

三、學位論文

蔡其昌，〈戰後(1945-1959) 台灣文學發展與國家角色〉，私立東海大學歷史研究所碩士論文，1996。

四、研討會論文

徐瑋瑩，〈舞蹈與反殖民抵抗：二戰中林明德中國古典舞創作之緣起〉，《眾『身』起舞-舞蹈專業之眾『生』與眾『聲』2013 全國研究生舞蹈學術研討會》，台中：國立台灣體育大學，2013。

陳玉秀，〈台灣的表演舞蹈—光復前後〉，論文發表於台北國際舞蹈季《台灣舞蹈史研討會專文集：回顧民國三十四年至五十三年台灣舞蹈的拓荒歲月》，台北市：行政院文化建設委員會，1995，頁 1-13。

蔡相輝，〈台灣文化協會的民眾啟蒙運動(一九二一～一九二七)〉，中華民國建國八十年學術討論會，台北市，1991。

蔡禎雄，〈日治時期台灣的女子教（體）育〉。論文發表於《舞在太陽旗下研討會》，台北市：國立台北藝術大學與台灣舞蹈研究學會，2006，頁 1-13。

鍾淑敏，〈日治時期台灣人在廈門的活動及相關問題(1895-1938)〉，收錄於走向近代編輯小組編，《走向近代：國史發展與區域動向》，台北：東華書局，2004，頁 399-455。

五、網路資料

朱立熙「台灣心 韓國情」個人網站中〈東洋舞姬傳奇〉

http://www.rickchu.net/detail.php?rc_id=1403&rc_std=14。擷取日 2013.08.14。

第五屆性別、藝術與文化學術研討會

徵稿啟事

1. 本研討會為一個集合歷史、文學、美學、藝術、性別與社會科學的發表園地，舉凡與本研討會性質有關之文章，均歡迎來稿。
2. 論文摘要收件截止日期：102 年 5 月 10 日。
3. 論文審查作業分兩階段進行：
 - (1) 初審：於 102 年 5 月 10 日以前寄送論文中英文摘要，決定錄用與否，錄用訊息於 102 年 5 月 30 日公告於「國立勤益科技大學文化創意事業系」網頁。
 - (2) 複審：於 102 年 8 月 1 日(五)寄送論文全文，錄用訊息於 102 年 8 月 5 日公告於「國立勤益科技大學文化創意事業系」網頁，並邀請出席於 8 月 29(五)日舉辦之《性別・藝術與文化學術研討會》發表論文。
4. 來稿經發表並修改後，經兩名以上審查委員審查後，正式發表於本校《藝術與文化論衡》學術期刊第四期，每年於十二月正式發行。
5. 文稿與圖片：來稿請以電腦打字，須附 Word 磁片及列印稿三份〈含中英文摘要、中英文關鍵字、全文及相關資料，若有手寫原稿亦請附加〉。圖片(電子檔影像色彩模式為 CMYK，畫素(解析度)應具備 300pixels/cm 以上，圖版規格長寬為 15×10 cm 以上之條件)須附詳細圖說，若為美術作品應依序標明：作者、作品名、年代、尺寸、材料、收藏、圖片來源等。
6. 作者資料：來稿請用真實姓名，並附作者/譯者中英文簡歷〈學經歷及現職〉、電話、地址、傳真及電子郵件信箱地址或其他通訊方式。
7. 著作權與版權：文責由作者與譯者自負，凡譯文與圖版或其他牽涉版權部分請先徵得原作者或出版者同意再行使用；如有任何爭議，請自行負責，本刊不負版權責任。
8. 英文譯名：為因應目錄英譯之需，請附作者暨題目所涉姓名之正確英譯。
9. 字數：約 8000~12000 字。
10. 撰寫格式：論文撰寫，其註釋與引用文獻內容請用 MLA 格式：
 - a. 專書(中日韓文)：作者，《書名》，出版地，出版者，年份，頁碼。
 - b. 期刊論文(中日韓文)：作者，〈篇名〉，《刊物名稱》×卷×期，年份，出版地，頁碼。
 - c. 西文專書、論文格式，請比照中日韓文格式，惟西文書名及期刊名請用斜體字，西文篇名請加""。
 - d. 其他：如引用光碟、網路、影音等資料請參考 MLA 之標註格式。
 - e. 資料式及報導性文章請勿投稿。
11. 出版與授權：《藝術與文化論衡》為廣為流通並兼顧環保，以電子書形式發行，請勿一稿兩投(含已發表於個人部落格者)。願意接受刊登者請繳交授權書，本刊並保留修刪內容之權利，如不願更動或有特別需求，請事先聲明；來稿未經刊載恕不退稿。
12. 稿酬：來稿不支稿酬，一經錄用請出席論文發表會並獲贈紙本論文集一冊及電子書三冊。

來稿逕寄：411 臺中縣太平市中山路二段 57 號
國立勤益科技大學文化創意事業系
電話：04-23924505 轉 8900-8903
傳真：04-23936331
網址：<http://cci.web2.ncut.edu.tw/bin/home.php>

封面作品介紹
吳清川



迎月 水墨設色 68cmx68cm 2013



真如 水墨設色 136cmx34cm 2013



淨如 水墨設色 136cmx34cm 2013

藝術與文化論衡 第三期 版權頁

發行人： 趙敏勳
總編輯： 游惠遠
文字編輯： 何品萱
美術編輯： 何品萱
封面設計： 何品萱
出版單位： 國立勤益科技大學
National Chin-Yi University of Technology
地址： 41170臺中市太平區坪林里中山路二段57號
聯絡電話： 04-23924505-8903
傳真電話： 04-23936331
網址： <http://www.ncut.edu.tw>
印刷單位： 鉅統有限公司

發行日期： 102年12月31日
價格： 200元

GPN：2009902542
國際書號 (ISSN)： 2218-6670
封面作品： 吳清川

