

# 書 評

## Reviews

*Transmutations of Desire: Literature and Religion in Late Imperial China.* By Qiancheng Li. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2020. Pp. 316.

凌筱嶠，亞利桑那州立大學國際語言與文化學院副教授

英語學界對「情」之命題，研究不可謂不力。余國藩 (Anthony C. Yu) 一九九七年對《石頭記》的經典解讀中即將情、慾放置於自荀子以下的哲學傳統中剖析，並由此展開對小說文本的考察<sup>1</sup>。黃衛總 (Martin W. Huang) 二〇〇一年的專書則深入討論了帝國晚期士人階層針對「情」的種種思辨，為其解析一系列小說文本如《金瓶梅》、《癡婆子傳》、《醒世姻緣傳》、《野叟曝言》、《紅樓夢》打造解讀框架<sup>2</sup>。艾梅蘭 (Maram Epstein) 同一年也出版專書，通過探討一系列經典文本如《醒世姻緣傳》、《紅樓夢》、《野叟曝言》、《鏡花緣》、《兒女英雄傳》等，論證晚明「情教」(cult of *qing*) 與儒家正統在話語 (discourse) 層面之對抗與互攝<sup>3</sup>。歐洲漢學家史華羅 (Paolo Santangelo) 則從社會心理學對基礎情感 (七情六慾) 之文化建構入手，在其二〇〇六年編纂的主題論文集中探討了從上古中國到帝國晚期一系列情感體驗 (如愛、憎、怒) 的文本表

---

<sup>1</sup> Anthony C. Yu, *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in "Dream of the Red Chamber"* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1997).

<sup>2</sup> Martin Huang, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2001).

<sup>3</sup> Maram W. Epstein, *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction* (Cambridge, MA: Harvard University Asia center, 2001).

述<sup>4</sup>。史華羅還與大木康 (Ōki Yasushi)、陳毓沅 (Tian Yuan Tan) 合作，系統翻譯注釋了明末與「情教」密切相關的馮夢龍 (1574-1646)《山歌》、湯顯祖 (1550-1616)《牡丹亭》等文本<sup>5</sup>。

李前程 (Qiancheng Li) 二〇二〇年的專書 *Transmutations of Desire: Literature and Religion in Late Imperial China*，從文本以及宗教體驗的層面進一步豐富了學界對「情」命題的考察。以「欲」放置標題，則勾勒出宗教文化中普遍的以欲攝情趨勢。該書首章即追溯情之所起，論述了明代儒學傳統中性、情之辨，並著力闡明文人與僧團的密切關係，如自王陽明 (1472-1529) 以後包括泰州學派與晚明高僧紫柏真可 (1543-1606) 等人的互動，以及晚明宗教融攝風氣下文化菁英對佛學的精深體驗，如袁宏道 (1568-1610) 精研淨土宗、錢謙益 (1582-1664) 疏解《楞嚴經》。有關晚明叢林空前的入世之情以及文人熱衷於注釋佛教經典如《首楞嚴經》、《華嚴經》的文化現象，學界有相關的考察，如廖肇亨有關「忠義菩提」的闡述以及吳疆對晚明禪宗重整叢林的研究<sup>6</sup>。然而該書獨到之處在於點明情、欲的本體性 (ontology)，如張潮 (1650-1707)「情之一字所以維持世界」、黃生 (1622-1696)「宇宙一情種，男女共根苗」（頁 21）之說。作者這裏特別強調：無論是「忘情」還是「鍾情」，都不能自成境界，而是在情之有無間輾轉，也即費元祿《轉情集》中所謂「若能轉情，即證菩提」（頁 53）。點題「情之轉」(transmutations of desire) 既奠定了全書之基調，又點明在情之本體性的前提下，情、欲在有無間的輾轉正是推動文本生產、維繫文人閱讀趣味之原動力。

第二、三章分別解讀《牡丹亭》和《西廂記》。《牡丹亭》研究在北美漢學不乏力作。呂立亭 (Tina Lu) 二〇〇一年研究《牡丹亭》、《桃花扇》的專書即從比較文學角度出發解讀劇作對破碎之主體性 (fragmentary subjectivity) 的探討<sup>7</sup>。林凌瀚 (Ling Hon Lam) 二〇一八年的專書則以杜麗娘為例，探討情感的

<sup>4</sup> Paolo Santangelo and Donatella Guida eds., *Love, Hatred, and Other Passions: Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization* (Leiden: Brill, 2006).

<sup>5</sup> Yasushi Ōki and Paolo Santangelo, *Shan'ge, the 'Mountain Songs': Love Songs in Ming China* (Leiden: Brill, 2011); Tian Yuan Tan and Paolo Santangelo, eds., *Passion, Romance, and Qing: The World of Emotions and States of Mind in "Peony Pavilion"* (Leiden: Brill, 2015).

<sup>6</sup> 廖肇亨：《忠義菩提：晚明清初空門遺民及其節義論述探析》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013年）；Jiang Wu, *Enlightenment in Dispute: The Reinvention of Chan Buddhism in Seventeenth-Century China* (New York, Oxford: Oxford University Press, 2008).

<sup>7</sup> Tina Lu, *Persons, Roles, and Minds: Identity in "Peony Pavilion" and "Peach Blossom Fan"* (Stanford, CA.: Stanford University Press, 2001).

外在空間性以及戲劇性<sup>8</sup>。本書作者對《牡丹亭》的探討不僅涉及湯顯祖「情」觀，還包含劇作的評點本，如清康熙年間吳山三婦合評《牡丹亭》；康熙、雍正年間吳震生、程瓊評點《才子牡丹亭》。由此作者希望能凸顯「情」作為文學生產的驅動力與文學閱讀活動乃一脈相承，打破過分偏重「作者中心」或「讀者中心」的二元思維套路。在圓融的讀者／作者主體性、文學生產／消費的閱讀框架下，情感獨立於主體的非物質性 (immateriality of *qing*) 得以凸顯，並且再次印證「情」與「不情」無法自成格局，而是相輔相成。第三章對王實甫《西廂記》的解讀，綜合了多種批點本：包括託名徐文長（徐渭）、李卓吾（李贄）的兩大文本脈絡，以及重要的文人讀本如徐奮鵬（約 1560-1642）《盤籀碩人增改定本西廂記》及金聖嘆（1608-1661）《第六才子書西廂記》。作者特別點明了文人評本以《圓覺經》、《首楞嚴經》等佛經證劇作，以夢醒觀視崔、張姻緣之共通性，正如盤籀碩人〈玩《西廂記》評〉中引徐文長語：「從前情致皆屬夢境，一朝拔而登岸無難者」（頁 121）。

第四章承前啓後，探討洪昇（1645-1704）《長生殿》。一方面，洪昇對楊貴妃的處理，與白居易（772-846）〈長恨歌〉、陳鴻〈長恨歌傳〉有顯著不同，是劇作家對楊玉環故事的昇華 (purist revision)。另一方面，洪昇自序中說：「玉環傾國，卒至隕身，死而有知，情悔何極。」（頁 149）以懺悔為情之救贖，開啓了對情本位的質疑之端。而作為一部「鬧熱《牡丹亭》」<sup>9</sup>，洪昇譜寫「定情」、「冥追」、「情悔」、「寄情」等關目，又是對湯顯祖以情繫生死的回應與反撥。《長生殿》的讀者、評者對情的態度亦質疑有加。吳儀一（約 1692 年前後在世）以「忘情」解讀劇作的終結：「無情者欲其有情，有情者欲其忘情。情之根性者，理也」（頁 167）。而王廷謨的序言更將「忘情」定性為情之「悟」來解讀洪昇：「昉思其深情而將至忘情，以悟情之即性即道耶。」（頁 168）第五章，孔尚任（1648-1718）《桃花扇》中，侯方域（1618-1655）和李香君所訂之情，被放置於南明小朝廷的動盪背景下，探討家國面前情如何不堪承載歷史重擔。正如張道士在〈入道〉一齣中所質問：「阿叵！兩個癡蟲，你看國在那裏，家在那裏，君在那裏，父在那裏，偏是這點花月情根，割他不斷麼？」（頁

<sup>8</sup> Ling Hon Lam, *The Spatiality of Emotion in Early Modern China: From Dreamscapes to Theatricality* (New York: Columbia University Press, 2018).

<sup>9</sup> 《長生殿·例言》中引梁清標（1620-1691）語。另參蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），頁 1579。

174) 劇中楊龍友將鮮血點染而成的桃花扇不僅承載了李香君不畏強暴的一往情深，並且也是對情感體驗美學上的昇華。然而孔尚任不惜以撕裂、棄置桃花扇為終局，更說明在對歷史的反思中情之本體性已不復存在。後來的劇作家雖然也不乏謳歌鍾情之輩，如孟稱舜 (1599-1684) 《人面桃花》雜劇，然而大勢所趨卻是對情的質疑和由此衍生的種種回護。

第六章，蔣士銓 (1725-1785) 《臨川夢》則更將湯顯祖作為生角放置於舞臺上，並以《臨川四夢》架構其人生軌跡。值得注意的是蔣士銓旨在樹立湯顯祖「不邇權貴……白首事親，哀毀而卒，是忠孝完人」之形象（頁 188-189），並為此譜入「婁江女子，為公而死」的余二姑一角，建構《牡丹亭》的理想女性讀者。蔣士銓寫作意圖同王思任 (1574-1646) 批評《牡丹亭》的宗旨一脈相承，同為凸顯「情之至正」，也因此《臨川夢》塑造余二姑為「他從來不解傷春」，眉批也點明其「不是小青一流人見解」（頁 196）。蔣士銓《香祖樓》（一名《轉情關》），以〈情網〉為楔子、〈轉情〉為首齣、〈情轉〉為末齣，更以忉利天 (Trāyastriṃśa Heaven)，也即欲界中帝釋 (Śakra Devānāmindra) 「典領情關，總持色界」，在宗教形而上的層面將情放置於人間尋找其歸宿。劇終【煞尾】「但願得有情的都變了無情」，直接繼承《桃花扇》中的斬斷情緣，駁斥了《西廂記》中「願普天下有情的都成了眷屬」、《牡丹亭》中杜麗娘「則普天下做鬼的有情誰似咱」的主情態度。如作者指出，《紅樓夢》以及晚出的《兒女英雄傳》都或直接或間接地沿襲了這裏對情的認知。而清代乾嘉時期的徐燾《寫心雜劇》中的自傳性關照，以及其〈拂塵十二絕並序〉中提出「玉人慢把無情咎，正為多情極處生」，正是一語點明白《桃花扇》、《臨川夢》以降的情觀。

第七章討論《紅樓夢》，作者獨到之處在於點明這部十八世紀的經典需要與晚明主情命題對看，以參透「情」作為文學閱讀與創作的原動力，在晚期帝國的沿襲與發展。這一見解也有助於開拓《紅樓夢》研究的格局，從文學傳承的角度來理解小說中著名的概念如「意淫」與「癡」。賈寶玉同杜麗娘在此脈絡中即是對情的本位性兩種不同的演繹，均證明「情」可以獨立於情感主體存在。有關「情」與「不情」的弔詭（不情乃情之極致），除了在李惠儀 (Wai-ye Li) 一九九三年的專書中有精彩論述以外<sup>10</sup>，還可以放置於以宗教角度探討空、色、情的形而上傳統。如《才子牡丹亭》中點明的「色情難壞」以及史震林 (1692-

<sup>10</sup> Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993).

1778)《西青散記》記載的《才子牡丹亭》評者程瓊詩：「云何有情因色存，何緣造色爲情生。如環情色成千古，艷艷螢螢畫不成。」（頁 72）以及沈際飛（約 1621-1634 年）〈題南柯夢〉：「惟情至，可以造立世界；惟情盡，可以不壞虛空，而要非情至之人，未堪語乎情盡也。」（頁 99）寶玉參禪，體悟「我雖丈六金身，還借你一莖所化」，正是以情、色悟空。《紅樓夢》以後的小說中對「情」主題的探討以兩種情節呈現：以「如環情色」剖析以情至、情盡悟道的形而上宗旨、抑或以宗教體驗救贖情感主體於無邊苦海。魏秀仁 (1818-1873) 序刻於一八五八年的《花月痕》中結語正是此二重情節的體現：「萬頃情波都成覺岸，千重苦海盡泛慈航。」（頁 255）成書於一九〇六年的《老殘遊記》中的女性主人公如璵姑、逸雲則讓人想到佛經中堅韌忍情的宗教人物，如《華嚴經·入法界品》中的婆須蜜多 (Vasumitrā) 以及《佛說柰女耆婆經》、《大智度論》中的柰女 (Āmra) 和青蓮華苾芻女 (Utpalavarnā)。情的哲學性、文學性與宗教體驗的完美結合正如小說中的詩作點明：「情天欲海足風波，渺渺無邊是愛河。引作園中功德水，一齊都種曼陀羅。」（頁 261）

情之轉在文學作品中的流變有其悲劇性含義。《第六才子書西廂記》中，金聖嘆就在長亭送別之〈哭宴〉一折前模擬佛教傳統，以一篇《佛化孫陀羅難陀入道經》宣講佛經中的「愛別離苦」。隨後之草橋〈驚夢〉一折，聖嘆更以「無邊苦事」作評，並點明其爲作者「第十六章立言之志」。然而如作者指出，中國文學中的悲劇含義有別於西方自古希臘以降的悲劇傳統。情之悲劇性應當放置於人之慾望如何在哲學與宗教層面左右文學作品情節的脈絡中考察。與王國維 (1877-1927) 所言之「吾國人之精神，世間的也，樂天的也」相左，明末清初吳淞（進士 1652）〈讀轉情集小言〉中即援引鮑照 (414-466) 〈蕪城賦〉以及王羲之 (303-361) 〈蘭亭集序〉，評論文學作品中普遍的歡宴終於哀怨之母題。馮夢龍 (1574-1646) 《情史》中專設「情感」一類，並託名「情史氏」評曰：「缺憾世界，可憾實繁……賦情彌深，蓄憾彌廣。」（頁 128-129）「缺憾世界」也即芸芸衆生所處的娑婆 (Sahā) 世界。情在缺憾世界中的悲劇性，正如情史氏所點明：「無情者既比於土木，有情者又多其傷感，空門謂人生爲苦趣，誠然乎！誠然乎！」（頁 129-130）余英時〈《紅樓夢》的兩個世界〉一文，首次闡發小說中大觀園代表的烏托邦世界有別於大觀園以外的（如賈璉和王熙鳳、二尤、夏金桂等）現



實世界<sup>11</sup>。本書作者指出，兩個世界也可看作八十回本與一百二十回本的區別，正代表兩種情的悲劇觀。在大觀園的世界中，最令人傷感的是生離死別。寶玉正是出於這樣的感傷發願：「趁你們在，我就死了，再能夠你們哭我的眼淚流成大河，把我的屍首漂起來，送到那鴉雀不到的幽僻之處，隨風化了，自此再不要拖生為人，就是我死的得時了。」而在現實世界中，最悲情的結局則是從兩情相悅到反目成仇，可謂「婚姻是愛情的墳墓」。對寶玉來說，婚姻之可怖也正是因為清淨潔白的女兒，「只一嫁了漢子，染了男人的氣味，就這樣混帳起來」。

情的悲劇性，是世界文學中一個永恆的主題。該書的討論一方面深入中國古代的文學傳統，另一方面則涉及西方文學的脈絡。如作者指出，中國文學傳統中的主情傳統從根本上有別於歐洲傳統中激情的崛起 (ascendance of passion) (頁 5)，然而在文學母題層面則確有共通之處。作者行文信手拈來，趣味盎然。如蔣士銓以《臨川夢》重訪湯顯祖的臨川四夢，〈自序〉中提出「先生以生為夢，以死為醒。予則以生為死，以醒為夢」，箇中的動機就同莎士比亞《暴風雨》(*The Tempest*)<sup>12</sup> 以及西班牙劇作家 Pedro Calderón de la Barca 《人生如夢》(*La vida es Sueño [Life is a Dream]*) 一劇中對生死、夢醒的理解有相通之處<sup>13</sup>。〈鶯鶯傳〉中張生「年二十三，未嘗近女色。知者詰之，謝而言曰：『登徒子非好色者，是有兇行。余真好色者，而適不我值。何以言之？大凡物之尤者，未嘗不留連於心，是知其非忘情者也。』」張生遇到鶯鶯後，從「終不能亂」到目眩心迷、始亂終棄，同勞倫斯 (D.H. Lawrence) 解讀霍桑 (Nathaniel Hawthorne) 《紅字》(*The Scarlet Letter*) 中男主角的「墮落」軌跡亦可共看 (頁 109)。而更深層的共鳴則是愛別離苦於人之存在的意義與西方哲人的呼應。金聖嘆在《第六才子書》中「此有大悲生於其心」一語，即同尼采《悲劇的誕生》中「生存乃永恆之傷痛」(the eternal wound of existence) 有異曲同工之妙 (頁 124)。西方文化傳統中，情在現代主義文本中處於中心地位，在各種文化生產層面都有所體現：從街頭巷尾、電影院、宗教場所到社會史、神學，以及大眾娛樂 (頁 9)。本書旨意自不

<sup>11</sup> Ying-shih Yu, "The Two Worlds of 'Hung-lou meng,'" translated by Diana Yu, *Renditions* (1974): 5-21.

<sup>12</sup> "Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with sleep." William Shakespeare, *The Tempest*, 4.1.148-158, cited in *Transmutation of Desires*, pp. 199-200.

<sup>13</sup> "As certainly we shall, for this strange world / Is such that but to live here is to dream. / And now experience shows me that each man / Dreams what he is until he is awakened." Pedro Calderón de la Barca, *Life is a Dream*, trans. Roy Campbell, cited in *Transmutation of Desires*, p. 200.

在於比較中、西方現代性的發展，然而通過追溯「情」自晚明至民初的演變，勾畫出中國文化傳統自身發展脈絡下的情與現代性的發展輪廓。此乃本書另外一個重要貢獻。

通過追溯「情之轉」，本書細緻解讀了自晚明到清末民初的一系列文本。其中不乏《西廂記》、《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等名作，然而也涉及英語研究中尚未得到足夠討論的文本，如蔣士銓的劇作。作者第一部專著《悟書》中有力論證了明清經典小說文本如《西遊記》、《西遊補》、《紅樓夢》在敘事層面對大乘佛教以沈淪娑婆世界救贖衆生之弔詭 (The Mahāyāna Paradox) 的繼承<sup>14</sup>。此書則通過追溯中華帝國晚期一系列文本中情主題之流變，不僅闡發了佛教文化對文學著作之滲透，更通過文人勘證「色情難壞」這一情之本體性命題，展示文化場域中文本生產與閱讀互為推動的機制，從文化史角度將文學與宗教、哲學的融攝對話加以考察。作者學識淵博、旁徵博引，讀來自是痛快淋漓。而書中大量的英文翻譯，又使很多精彩段落能夠跨越語言壁壘，以饗亦有心於情感、哲學、宗教等課題的廣大英語讀者。

《神異感通·化利有情：敦煌高僧傳讚文獻研究》，楊明璋著。臺北：政大出版社，二〇二〇年。三六五頁。

梁麗玲，銘傳大學應用中文系教授

作者長期致力於敦煌學領域的研究，陸續已出版《敦煌文學與中國古代的諧隱傳統》、《敷演與捏合：敦煌通俗敘事文學的敘人體物》兩本專書。這本新作將研究視角延伸至敦煌高僧神異事蹟，除導論和結論以外，集結二〇一七到二〇二〇年間發表的十篇系列論文，內容主要以中晚唐五代宋初的敦煌高僧傳記、讚頌文獻為研究對象，一方面梳理高僧傳、讚的抄寫情形及神異傳說的源流，另一方面探究從唐至宋中土人士對本土與域外高僧的崇拜信仰，兼及對後代乃至於日本的影響。書中每篇章節所運用的研究材料宏富多元，足見作者對文獻蒐羅頗為用心，除了敦煌寫卷中與高僧有關的願文、行記、經疏、藥方等文書以外，兼及同時期的石窟、造像，各博物館度藏的紙絹畫、佛像，傳世典籍中的佛經、僧

<sup>14</sup> Qiancheng Li, *Fictions of Enlightenment: "Journey to the West", "Tower of Myriad Mirrors", and "Dream of the Red Chamber"* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004).

史傳和禪宗語錄，還有中國古代史書、志怪、筆記、碑銘、方志和日本古代典籍等，涉獵廣博，並能結合圖像進行互文性、整合性的思考，充分展現出作者嚴謹紮實的考證功夫，以及思慮縝密的細緻論證，有效照應各類文獻之間的關係，進而提出個人獨到見解以饗學界。

就整體架構與篇章內容而言，全書依文體分為上、下兩篇，上篇第一至六章先本土高僧，後域外高僧，以探討敦煌僧傳文獻為主；下篇第七到十章依人物時代為序，以敦煌僧讚文獻為要。雖然每章皆是一篇獨立的專題，但是各章節安排的體例不一，論述議題亦不盡相同，無法呈現整體的系統性或一致性。誠如作者所強調，「既然這些敦煌高僧傳記、讚頌文獻，主要為中晚唐五代宋初的敦煌僧侶、俗眾所傳抄的，自當拋棄刻印本時代的範式思維，以寫本的思維、角度探究。」（頁 11）蓋因敦煌學是一門以資料為核心的學科，研究多建立在材料的基礎上，本書論述的高僧類型多元，所涉及的寫卷內容種類繁多，抄寫狀況不一，隨著功能與用途的差別而呈現各種不同樣貌。因此，考察高僧神異傳說與信仰崇拜的發展與演變，可申論的議題往往係由寫卷內容與文本性質來決定。例如第二章的研究對象僧伽和尚，雖是葱嶺北何國人，但他與南朝寶誌和萬迴同屬「三聖僧」信仰的不可或缺，必須安排於相連章節一起討論。其次，每位高僧神異傳說的流傳區域與信仰圈的形成自有其發展，歷來受到學者關注的焦點與研究成果亦各有差異。難能可貴的是，楊明璋能充分掌握每一議題的學術脈動，細心窺察出前賢研究的「未竟之語」，耙梳充足有力的新證據，提出突破性的獨到見解。例如第一章有關寶誌和尚與十一面觀音信仰之關係，前輩學者多有論及，作者能另闢蹊徑，關注到寶誌和尚楞面示現觀音像令致張僧繇無以作畫的神異傳說，在敦煌寫卷中有 S. 五六〇〇解釋十一面觀音由來與 S. 一六二四、P. 三七二七示現十二面觀音兩種不同的表現形式，逐步釐清各文本之間的關係。第二章 S. 一六二四、P. 三七二七將萬迴、僧伽與寶誌合抄，反映了中唐至北宋時期，帝王及士庶崇敬的三聖僧信仰，以及敦煌地區民間佛教的特色。作者進一步探索三位和尚締結在一起的原因，皆與能救人於水火之中和曾示現觀音相有關。第六章針對無相金和尚的研究，前賢多就禪宗史及個人傳記論述，對於無相神異事跡及無相信仰所起之作用與傳播情形著墨甚少。第七章向來學界以為 S. 二九八五、P. 三一九〇、BD 〇九八三、臺北國家圖書館藏一三九號（今改為一三七號）四件寫本的〈道安法師念佛讚文〉是後人託名於東晉高僧道安，作者主張讚文以「當來極樂佛邊期」作結，與以弘傳彌勒兜率淨土為務的東晉道安不



符，且中土宣揚禁斷酒肉又不早於梁武帝，推斷應為北周姚道安的可能性更高。

過去學界對於高僧傳記的研究，以南朝梁、唐、宋三本《高僧傳》居多，關注到高僧神異事蹟者，雖有丁敏〈從漢譯佛典僧人「神通」到《高僧傳》僧人「神異」：佛教中土化過程的考察面向〉<sup>15</sup>、劉淑芬的〈中國的聖僧信仰和儀式（四—十三世紀）〉<sup>16</sup>、黃敬家〈幻化之影：唐代狂僧垂跡的形象及其意涵〉<sup>17</sup>、梁麗玲〈歷代僧傳「感通夢」的書寫與特色〉<sup>18</sup>等，而專就敦煌高僧傳讚文獻為核心者，除了金岡照光〈關於敦煌本高僧傳因緣〉<sup>19</sup>、鄭阿財〈寫本原生態及文本視野下的敦煌高僧贊〉和〈敦煌僧傳文學的發展與演變〉<sup>20</sup>以外，多傾向個別神異僧的圖像等相關論題探討。是以這本《神異感通·化利有情：敦煌高僧傳讚文獻研究》的出版，實有助於瞭解敦煌高僧傳讚文獻的用途，考察唐宋之際高僧神異傳說的流播，以及中土高僧崇拜的形成與演變。以下推介本書的特色，以供學界參考。

## 一、彰顯敦煌高僧傳讚多元運用的功能

本書第十章逐一檢視敦煌文獻高僧讚的寫本內容，就抄寫目的歸納出「佛教讚頌專抄」和「高僧（佛弟子、聖者）事跡專抄」兩種類型，前者為因應佛教儀式的口頭歌頌，如 P. 四五九七、S. 六六三一 V 抄寫了釋金髻〈義淨三藏讚〉和釋利濟撰〈唐三藏讚〉作為佛教儀式活動讚頌之用，P. 三五七〇 V 〈南山宣律和尚讚〉是為律宗講論或齋戒等宗教儀式活動預做準備；後者多與壁畫、圖

<sup>15</sup> 丁敏：〈從漢譯佛典僧人「神通」到《高僧傳》僧人「神異」：佛教中土化過程的考察面向〉，《政大中文學報》第 14 期（2010 年 12 月），頁 85-122。

<sup>16</sup> 劉淑芬：〈中國的聖僧信仰和儀式（四—十三世紀）〉，收入康豹、劉淑芬編：《信仰、實踐與文化調適（第四屆國際漢學會議論文集）》上冊（臺北：中央研究院，2013 年），頁 139-192。

<sup>17</sup> 黃敬家：〈幻化之影：唐代狂僧垂跡的形象及其意涵〉，《臺大佛學研究》第 20 期（2010 年 12 月），頁 59-98。

<sup>18</sup> 見拙作：〈歷代僧傳「感通夢」的書寫與特色〉，《臺大佛學研究》第 30 期（2015 年 12 月），頁 65-104。

<sup>19</sup> 金岡照光：〈關於敦煌本高僧傳因緣〉，收入中國古典文學研究會編：《古典文學》第七集（臺北：臺灣學生書局，1985 年），頁 121-140；金岡照光編集：《敦煌の文學文獻》（東京：大東出版社，1990 年），頁 573-600。

<sup>20</sup> 鄭阿財：〈寫本原生態及文本視野下的敦煌高僧贊〉，《敦煌學輯刊》2018 年第 2 期（2018 年 6 月），頁 15-29；〈敦煌僧傳文學的發展與演變〉，《敦煌吐魯番研究》第 19 卷（2020 年 7 月），頁 55-73。

像有密切連結，如 P. 三三五五 V 〈彌天釋道安第一〉，被視為佛教聖賢畫榜題專卷；P. 二六八〇、P. 三七二七、P. 二七七五、P. 三四九〇 V 等抄寫〈大唐三藏讚〉、〈大唐義淨三藏〉、〈宣律和尚〉等高僧聖者事跡外，還錄有繪畫榜題文字，例如 P. 三七二七〈聖者泗州僧伽和尚元念因緣〉文末有「大慈大悲智（誌）公和尚真影，張僧瑤（繇）邈此和尚真影時」，應為張僧繇為寶誌邈真的榜題（頁 28）。又如 P. 三七二七第二十二面第八至十八行寫錄世親事跡的壁畫榜題文字，與〈唯識論師世親菩薩本生緣〉的文句近同，也與具壁畫榜題形式特徵的 P. 二六八〇〈遠公和尚緣起〉和〈隋淨影寺沙門惠遠和尚因緣記〉文句近同，顯然是具傳記性質的高僧本生緣、因緣記，有其他延伸性的用途，如摘錄後成為壁畫榜題（頁 134）。

就寫卷的原生態而言，作者發現這批敦煌文獻高僧傳記、讚頌往往匯抄其他佛教文書，如與其他類的讚頌合抄，或與佛門高僧、佛弟子、聖者的敘述合抄，顯示同一文本具有多元運用的特性。楊明璋進一步指出這些敦煌文獻諸高僧讚所稱頌的高僧們，被 P. 二七七五的抄寫者全數寫錄於此，恐怕不只是偶然的巧合，它表明的應是這近十位的高僧是一組為九至十世紀敦煌一地僧俗崇敬頌揚的對象，他們或在佛教儀式活動中被讚頌，或當作石窟壁畫繪製祖師高僧圖像的依據，或解說高僧行跡的參考，且因應不同場合的需求而有不同組合的結集。又如 S. 一六二四有僧伽、萬迴、寶誌三位和尚事跡的合抄，P. 三七二七抄寫寶誌、僧伽的事跡，三位神異僧被抄錄一起應非偶然，而是中唐以後民俗佛教三聖僧信仰的反映，於長安、四川、敦煌一帶流傳著。這些多元多樣的傳播方式，不僅豐富了敦煌高僧傳讚文獻的內容，對於神異傳說的流傳與高僧信仰的崇拜，無形之中起了推波助瀾的作用。

值得一提的是，高僧的神異事跡具有廣大魅力，在宣教過程中經常被用作弘法布道的利器。本書上篇論及的寶誌、僧伽、萬迴和無相，皆被列於三本《高僧傳》的神異、感通科，顯見這些高僧早就以神異感通化利有情聞名於世。下篇談及的道安、慧遠、道宣、玄奘、義淨等，在僧傳中多被列於義解、譯經、明律科，雖非以神異感通為人所褒述，但仍有相關神異事跡的記載，如道安印手菩薩稱號的由來，慧遠則有錫杖擲地得水、潭龍聽法，玄奘至西天取經遇難，持誦《心經》獲觀音援助等。透過本書的研究，讓讀者更清楚瞭解這些僧俗所喜聞樂道的高僧神異事跡，隨著寫卷的傳抄與法會的舉辦流布於寺院、道場之間，或成為宣講提示的參考之用，或繪於寺院壁畫以莊嚴道場，或解說高僧圖像的榜題文

字，皆能隨實際應用場合發揮不同的作用。

從宗教傳播的角度來看，美國學者芮沃壽 (Arthur F. Wright) 《中國歷史中的佛教》指出，佛教神祇的中土化至遲不晚於宋代<sup>21</sup>。經由本書對於中晚唐、五代、宋初敦煌高僧傳讚文獻的探討，提出 S. 一六二四寶誌、萬迴即是觀音的化身，P. 二六八〇、P. 三七二七〈唯識大師無著菩薩本生緣〉、〈唯識論師世親菩薩本生緣〉，P. 三七二七〈聖者泗州僧伽和尚元念因緣〉等有力證據，證實佛教神祇的中土化在宋以前就已發生。楊明璋表示：「敦煌高僧傳記、讚頌文獻中對高僧神異事跡的記述、稱頌，表面上是在展演高僧的奇才異能，令人心生景仰、佩服，而其更為深層的作用與意義，應是為諸佛菩薩安上有具體時間、空間的形象，反映了當時人們的佛菩薩信仰與高僧崇拜，乃至於將二者結合，落實了佛教神祇的中土化」（頁9）。

## 二、凸顯敦煌高僧傳讚文獻的獨特價值

經由本書的論述，讓讀者認識敦煌高僧傳讚的文本特色，有別於一般傳世文獻的長篇敘事，不論散文體或韻文體，皆以篇幅短小的形式呈現，藉由渲染的神異情節形塑高僧形象，或刻畫高僧與佛菩薩的因緣，鄭阿財認為「當是兩晉六朝高僧傳與佛像傳的新變」<sup>22</sup>。總結本書呈現敦煌僧讚文獻的價值有二：

一是彰顯獨見於敦煌遺書的珍貴僧傳資料，特別是第四章 P. 二六八〇、P. 三七二七所抄的〈唯識大師無著菩薩本生緣〉和〈唯識論師世親菩薩本生緣〉，不但傳世文獻未見，標題以「唯識大師」、「唯識論師」和「本生緣」迥異於其他高僧文書，為中土所撰之作。作者在前賢研究基礎上重新錄校，補苴或修正部分訛誤後，透過命名緣由、文本屬性和故事源流等多重考證，推斷抄寫年代為十世紀中葉。接著全面檢視兩卷匯抄內容皆與高僧、佛弟子、聖者有關，又依文體分析同卷抄有讚頌高僧、佛十大弟子的「讚」，著重敘事高僧神異傳說的「因緣記」，以及作為壁畫榜題的「緣起」，再佐以 P. 二六五五〈須菩提本生

<sup>21</sup> 芮沃壽 (Arthur F. Wright) 著，常蕾譯：《中國歷史中的佛教》（北京：北京大學出版社，2017年），頁97-98。英文原文為：“This Sinicization of the Buddhist pantheon began at least as early as the Sung dynasty.” Arthur F. Wright, *Buddhism in Chinese History* (Stanford CA.: Stanford University Press, 1971), p. 98.

<sup>22</sup> 鄭阿財：《敦煌寫本高僧因緣記及相關文獻校注與研究》（成都：四川大學出版社，2020年），頁2。

緣〉為輔證，歸結出敘述無著、世親事跡的「本生緣」，應是「本生」與「緣起」的合稱，此文體側重菩薩拔苦令安樂之因緣故事（頁 133）。至於標舉「唯識」，是為顯揚唯識宗，特別讚頌開宗立派的無著與壯盛宗派的世親兩位關鍵人物。此外，第六章將 P. 二一二五、S. 五一六、P. 三七一七等十餘件《歷代法寶記》記述無相金和尚神異事跡比對《宋高僧傳》等傳世文獻，發現除了「感猛獸衛護」情節以外，燃指為燈，供養唐和尚（處寂）；天谷山草衣節食，食盡餐土（練土為食）；遣董璿密送信衣予無住，預言待三、五年始出山，以及信衣去遲到頭還達；無住和尚相貌同無相，為無相化身；無相於成都遙憶，知天蒼山無住之意等情節為敦煌文獻所獨有，顯見敦煌本《歷代法寶記》有意藉由神異事跡對無相從凡入聖所起的作用，來凸顯金和尚的神聖地位。

二是其他傳世文獻也有相關記載者，則可將發生時間上推到晚唐五代。例如第一章 S. 三一七七、P. 三六四一、莫高窟第三九五窟甬道南壁寶誌畫像榜題的〈梁武帝問志公和尚如何修道〉，部分偈頌和宋代子昇、如祐錄《禪門諸祖師偈頌》卷上之下的〈志公藥方〉相同，雖無法確定此組問答體的偈頌是否出自寶誌手筆，但存在時代至少可上推到晚唐五代；又第八章 S. 五五九八 V 〈毗沙門天王奉宣和尚神妙補心丸方〉抄有道宣提供信眾治病的神妙藥方，此方同見於南宋·楊士瀛《仁齋直指》和陳自明《婦人良方大全》等醫書。作者依據 S. 二五六六、S. 四三七八 V、P. 二一九七同一系統的寫本題記，推測 S. 五五九八為十世紀下半葉的寫本。接著就傳世文獻考察此藥方與道宣、毗沙門天王的關係，發現只有敦煌寫本是以道宣和尚為主角，毗沙門天王是奉行者，與南宋宗鑑《釋門正統》、志磬《佛祖統紀》為毗沙門天王受道宣感動而主動傳授有明顯差別。歸結出 S. 五五九八 V 不但保留了此藥方最早的文本，同時反映了晚唐五代宋初的敦煌信眾對道宣的崇拜與敬仰。此外，還可利用敦煌文獻探究故事源流者，例如 P. 三五七〇 V 〈南山宣律和尚讚〉是參考如李邕〈行狀〉撰寫而成的。P. 二六八〇 〈唯識大師無著菩薩本生緣〉所述無著悲憫老狗為蛆所食，割己肉以代狗，同時避免傷害蛆，遂以舌舐蛆，隨後彌勒菩薩化現的神異情節，傳世文獻僅見於清乾隆年間藏人雲增·耶喜絳稱撰《菩提道次第師師相承傳》及今人索甲仁波切 (Sogyal Rinpoche) 著《西藏生死書》有所記載，經由楊明璋的深入探索，證實〈唯識大師無著菩薩本生緣〉的撰作者或於十世紀甚至更早，已從吐蕃得知此神異傳說而寫入本生緣中。至於〈唯識論師世親菩薩本生緣〉應是對曾弘法敦煌的曇曠《大乘百法明門論開宗義決》熟稔的人士，以《婆藪槃豆法師

傳》為基礎，參酌《大唐西域記》拼貼、改寫而成。經由作者進一步與《大乘百法明門論開宗義決》比對，發現大量相同的文句，因而推測出自曇曠的可能性很高。

### 三、釐清神異傳說與信仰崇拜的流傳與演變

誠如丁敏在本書序中所言：「唐宋之際敦煌文獻中神異僧的研究成果，精描細繪出歷代的信仰崇拜過程中，不斷疊加形塑高僧神異的行為、故事與傳說，以及與庶民感通崇拜的互動交流、歷史進程與定型」（頁 iii）。明確指出敦煌高僧傳記、讚頌文獻的特色之一，除了宣揚高僧的佛學成就以外，弘化方式多集中於神異傳說與信仰崇拜。作者在梳理高僧神異傳說的流傳與發展時，借鑑了顧頡剛提出的「層累說」<sup>23</sup>，進行敦煌文獻與傳世文獻的內容比對，觀察到隨時代的推演，高僧形象有不斷層累增生的現象。依特性大抵分為：

(1) 梳理具相同母題傳說的發展脈絡，例如第一章寶誌和尚示現觀音，從南朝梁慧皎《高僧傳》僅言寶誌和尚化現成菩薩，尚未指明是觀音；八世紀至九世紀初始化為觀音，從皎然〈誌公讚〉「楞形駭俗，借續開蒙」可見，已出現寶誌楞面示現觀音相令僧繇無以作畫的傳說，又根據日本漢文文獻記載，得知當時中土已出現寶誌是十一面觀音的化身；有關寶誌化現十二面觀音的說法一直到十世紀上半葉才出現，然而從十一世紀開始，十二面觀音在寶誌化現的傳說裏已完全取代了十一面觀音。

(2) 釐清部分生平事跡相同的高僧，神異傳說彼此相混、黏附的情形。最明顯的是第七章 S. 二〇七三〈廬山遠公話〉東晉慧遠的形象，乃集結不同高僧神異情節塑造而成。經由作者抽絲剝繭的考察，除了沿用慧遠自身的錫杖撼地得水、潭龍聽法、山神指揮神鬼造寺、擲筆空中等情節以外，還化用、移植其師東晉道安的腕有肉環、升兜率天，竺道生講經石點頭，以及法號相同的隋淨影寺慧遠的佛菩薩幫助注疏《涅槃經》等高僧的神異事跡。作者重新耙梳《十六國春秋·前秦錄十》、《出三藏記集》、《高僧傳》後提出新的例證，認為〈廬山遠公話〉的第三誑白莊劫擄慧遠與第六誑遠公乘彩船升兜率情節，亦是依據道安的

<sup>23</sup> 中國上古史及神話譜系化的形成過程，存在著「層累地造成」規律——「時代愈後，傳說中的中心人物愈放愈大」的情形，見顧頡剛：〈與錢玄同先生論古史書〉，收於《顧頡剛全集·古史論文集》（北京：中華書局，2010年），卷一，頁180-199。



原型進行改寫。楊明璋深入探究〈廬山遠公話〉的敘事旨趣，歸結出話本編劇者爲了凸顯慧遠的崇高地位，刻意將彌天釋道安的形象，扭曲爲廬山慧遠對手，成了剽竊慧遠注疏、招搖撞騙的假冒主人公，並虛擬安排道安與慧遠十九回合的對答橋段，目的是爲了宣傳北本《大般涅槃經》的思想。此種將道安與慧遠「異時同構」的拼貼，形成意義上的置換，饒富敦煌民俗佛教的時代況味。

(3) 針對不同母題的層累增生現象，作者運用容肇祖的剝皮法，將附著於傳說中的文化本源、歷史語境逐層梳理。在第三章敦煌本萬迴神異傳說之源流及其生成文化語境中，作者先從共時性視角，考察唐宋之際傳世文獻與 S. 一六二四《傳記》中「萬里尋親一日而回」與「坊塔下得甘泉」二則傳說的情節變化，發現只有 S. 一六二四是以萬迴兄長離家當時所持母親縫製汗衫作爲驗證，《譚賓錄》和《開天傳信記》等傳世文獻皆以萬迴兄長的親筆信，凸顯了敦煌文獻情節安排的獨特性。至於坊中井水皆鹹，唯坊塔下得甘泉之事，S. 一六二四特別採用萬迴曾居住過的原因，解釋長安醴泉坊的命名由來，以及帝王因而「令所司邈真供養」等線索，在在說明了十世紀中葉的敦煌地區，已將對萬迴的崇敬提高成信仰崇拜了。再從歷時性的視角，尋繹萬迴信仰與神異傳說的發展脈絡，楊明璋認爲萬迴的發跡變泰及後爲人所崇拜信仰，並非僅憑藉一則萬里尋親一日而回的傳說，更重要是生前早已因「讖記多驗」的能耐稱名當時，傳世典籍記載不少達官貴人，如張易之、崔玄暉、安樂公主、道士明崇儼等人的見證（頁 107）。作者詳細耙梳傳說的演變，舉證八世紀上半葉生成天竺高僧萬里轉生中土的傳說，以及從皎然〈萬回寺〉詩與四川最早的萬迴造像可見，八世紀下半葉至九世紀初萬迴信仰已成型，皆早於九世紀中葉才出現的萬里尋親一日回的傳說，後續又擴大萬迴的職能成爲掌管人事和合，至南宋成爲和合之神並與道教合流。只不過是日行萬里的神異舉止，最能彰顯萬迴的能耐而被廣泛傳播，甚至對後來的萬迴信仰、三聖僧信仰皆產生了推波助瀾之效。此外，萬里尋親一日而回的傳說還陸續被明、清文士引述、再創造，例如明代蘭陵笑笑生的《金瓶梅》、清代劉公勇說的張谷山故事等，可見影響之深遠。

#### 四、結合敦煌文獻與圖像壁畫的互證與互釋

關於中土高僧崇拜的論題，除了敦煌高僧傳讚文本的探究以外，還可以結合敦煌及四川等地的石窟壁畫、榜題、高僧畫像、紙絹畫、摩崖造像，以及世

界各大博物館相關的造像圖像資料進行互文性、綜合性的討論。例如第一章 S. 三一七七、P. 三六四一〈梁武帝問志公和尚如何修道〉，結合繪於莫高窟第三九五窟甬道南壁畫旁的題識，推定為曹氏歸義軍前期的所畫的寶誌和尚像，反映出十世紀已出現寶誌和尚崇拜（頁 32）。傳世文獻未見記載，中唐至北宋，僧伽、寶誌、萬迴三位和尚組合成的三聖僧信仰，在四川石窟、龕造像可補此闕漏（頁 97）。

本書運用圖像與文字的結合，有兩點超越前人的新發現：其一，突破光靠文獻資料無法正確判讀的局限。第一章抄寫於十世紀前半葉的 S. 五六〇〇和 S. 一六二四分別敘述寶誌楞面變化為十一面或十二面觀音令張僧繇無以作畫的神異傳說，但是各式傳世典籍均未見寶誌楞面變化觀音相的相關記載。單從敦煌文獻尚無法確知二者是截然不同的二種觀音信仰？還是十二面為十一面的附屬？作者進一步結合圖像進行討論，包括法國吉美博物館藏編號 MG 二五四八六一幅十二面觀音絹畫，榜題作：「南無十二面觀音菩薩」；以及《大正新修大藏經·圖像部》第六卷的日本京都帝國大學久原文庫藏玄證本《應現觀音》圖：「十二面觀音二十四應現 一觀自在現，二寶光現，三寶樓閣現，……二十三金蓮花現，二十四金輪現……天下大元帥吳越國王錢 俶印造」（頁 364）之題記，印證最晚到十世紀，十二面觀音不但已具有獨立的信仰體系，且刻意與寶誌楞面化現的傳說結合，用以宣傳十二面觀音信仰。其二，過去學界多認為敦煌行腳僧圖與藏傳十八羅漢中的達摩多羅像有密切關係，且主張是以唐代居士李通玄為原型。作者利用敦煌禪宗文獻 P. 二一二五、S. 五一六、P. 三七一七等十餘件《歷代法寶記》，重新把梳金和尚包括制伏老虎在內的神異事跡，以及「鼻梁上有鬚」的容貌特徵。接著，詳細考察 P. 四〇二九、P. 四〇七四等十二幅敦煌行腳僧圖畫，每幅均繪有一僧背負行囊，手持塵尾、錫杖，身旁還有老虎相隨，上方有化佛並有「寶勝如來佛」的榜題以外，作者特別注意到前賢研究未發現僧人形貌上均有鬚尖鼻的特徵，而其中僧人身份、鼻梁有鬚和牽一頭虎等三項特徵，皆與敦煌文獻描述無相金和尚的形象相符。至於化佛、寶勝如來的由來，則參照傳世內外典籍，發現原屬無漏和尚的事跡，因兩人的背景相近：一樣俗姓金，均稱為金和尚，出家前皆為新羅王子，出家後同受中土帝王的禮遇，敦煌寫卷遂將無漏事跡黏附為無相身上。楊明璋透過圖文互證的方式，提出前人未發的新見解，認為敦煌行腳僧圖的人物原型可能為兩位新羅王子（無相與無漏）的複合體，也影響了十三世紀形成的藏傳十八羅漢之一達摩多羅的形象。

綜而言之，全書取材豐富，論述翔實有據，兼顧學術前沿，見解卓然超群，可議之處無多。但仍有些討論空間及一二商榷之處，茲略舉以供酌參：

一、部分題材揀擇過於牽強：附錄〈敦煌本《天地開闢已來帝王記》及其相關文書中的中土神話傳說對佛典之採借〉一文，是本書美中不足之處。作者運用 P. 四〇一六、P. 二六五二、S. 五五〇五、S. 五七八五四件寫本所述，探討已深植中土的百劫、金剛、須彌山、阿修羅王等佛教用語，被借用、挪移、剪接、拼裝於中國神話傳說敘事的現象，提出《天地開闢已來帝王記》的編撰者應是佛教信徒，有意採借佛典的神話元素，雜揉於中土傳統神話傳說，以達到化俗宣教之目的。儘管作者論述十分精彩，且特別聲明：「《天地開闢已來帝王記》所記述的，雖非本書研究的焦點——高僧，但全為九皇、三皇、五帝等上古神話、人物傳說，具有濃厚的神異性，和本書的另一焦點——神異傳說相應；同時，《天地開闢已來帝王記》採借甚多佛教的元素，對於我們了解當時中土神話、傳說與佛教之交流，乃至於中土與域外文化之相互接觸、影響、變遷，有相當的助益。」（頁 11）但詳細考察全文可以發現，上古帝王的神異傳說與敦煌高僧的神異感通並無直接關係，作者亦未進一步說明兩者在題材或敘述手法有何關連，略顯唐突而有畫蛇添足之嫌。其實，綜觀全書的篇章結構已自成體系，大可不必因具有佛教神異色彩而收編，反而影響本書高僧主題的完整性。

二、若干章節安排似有欠妥當：雖然第五章〈唐宋之際文殊菩薩的侍從變化及其與佛陀波利之關係〉，係根據刊登於《敦煌學》第三十三輯的〈唐宋之際文殊菩薩的侍從變化考論〉一文進行改寫。但是作者依舊圍繞著以文殊菩薩為主的論題，因不同人物神異傳說的加入致使文殊侍從不斷變化，從最早的善財童子、崑崙奴，到于闐王取代崑崙奴，最後是大聖老人及佛陀波利。書中大量篇幅仍保留梳理中、日文獻中的文殊菩薩圖像侍從的變化，論述最早入列的善財童子與文殊的關係，馭獅者身分從崑崙奴轉變為于闐王的意義，文殊化身為大聖老人神話傳說的流傳與發展，與高僧主題有直接關係者，僅有第六節「由高僧變為文殊侍從的佛陀波利」短短三頁內容而已，放入整本專書架構裏似乎略顯薄弱，且佛陀波利顯然只淪為「配角」。事實上，作者既已充分掌握前賢研究成果與相關文獻，也關注到佛陀波利變為文殊侍從，與巡禮五臺山的神顯經驗傳說有密切關係。可惜對於敦煌莫高窟、瓜州榆林窟及日本各式文殊圖像，大聖老人都和佛陀波利一同出現的原因；佛陀波利於金剛窟遇大聖老人神異傳說的發展情形，以及對中土和日本僧俗修行產生的影響等議題，作者雖已提出兩點理由（頁 161），

但論述皆過於簡易，看來還留有許多可以再發揮的空間。

三、有些文本訊息解讀有誤：第九章討論「唐宋之際僧俗對義淨的論讚」時，作者逐錄 P. 三七二七釋金髻〈大唐義淨三藏讚〉的首句「卓哉大士，遁迹隨機」。根據五代後周·義楚集《釋氏六帖》卷五的注解，提出「開首即頌讚義淨為大士，也就是以菩薩視之」的說法則有待商榷。關於「大士」一詞，可以有不同的解釋，除了佛教對菩薩的通稱和特指觀世音菩薩以外，還有指德行高尚的人，如《管子·法法》「凡論人有要，矜物之人，無大士焉」，以及對高僧的敬稱，如宋·蘇軾〈金山長老寶覺師真贊〉：「望之儼然，即之也溫，是惟寶覺大士之像。」從〈大唐義淨三藏讚〉的內容來看，主要頌揚義淨至西天取經，行腳遍及四面八方，並習得五印度的語言，歸國後專心於佛經的翻譯與整理，獲得皇帝群臣的崇敬，儼然為一國之師。並沒有像寶誌和尚的神異傳說與觀音菩薩連結在一起，特別是唐宋之際中土的十一面、十二面觀音，又如長慶四年(824)李願行受贊皇公李瑀之託所作的〈上元縣開善寺修誌公和尚堂石柱記〉，其中有云：「誌公和尚者，實觀音大士之分形者歟！然跡見於近代，《梁書》具載其事。」<sup>24</sup>況且本書提及「開元三大士」之一被尊為中土密宗祖師的善無畏之師的相關傳說，亦沒有被視為菩薩之意。由此可見，釋金髻〈大唐義淨三藏讚〉的「卓哉大士」，應僅是表達對義淨這位高僧的崇敬之意，尚未與菩薩有所連結。

《復古與超越——祝允明與鍾繇典範》，朱書萱著。臺北：新文豐出版公司，二〇一九年。三四〇頁。

黃智陽，華梵大學美術與文創學系教授

## 一、引言

《復古與超越——祝允明與鍾繇典範》一書以明代書法家祝允明(1460-1526)為研究核心，分析其如何在既有傳統經典的承傳中形塑自我風格，引領時代潮流；並為後人提供經典的再發現，據此而歸納入古出新之學書途徑。其實，

<sup>24</sup> [宋]李昉等編：《文苑英華》（北京：中華書局，1966年），卷820〈釋氏四〉，頁4331-4332。

祝允明的書學並非在書法學術領域中被置於主流觀照的地位，縱使有研究論及其書風，概皆以草書為核心，鮮少專論其小楷成就與影響。或因其小楷雖然習古有成，功力精深，卻也因祝氏多元的風格表現而略乏自家面貌，與擅於小楷的文徵明(1470-1559)、王寵(1494-1533)、傅山(1607-1684)相較之下，難以凸顯高度的辨識特徵，因此容易為講求風格創新意識的今人所忽略，甚至也被學術界普遍低估。朱書萱有感於祝允明小楷之精微，透過此著作尋幽發微，詮釋其藝術性與影響力，並梳理三國時期書法家鍾繇(151-230)書風之高度影響與典範意義，為書法風格研究上增加觀看的視野，平衡對於祝允明相關研究的偏重，成為此書的核心價值。

## 二、全書架構

《復古與超越——祝允明與鍾繇典範》全書共分四章與結論，各章皆條理呈顯出對於祝允明的書學養成與時代意義：

(一)、〈祝允明的時代〉由「書法藝術資源與視覺經驗」、「認知的基準」、「書寫的參照」三節構成。

「書法藝術資源與視覺經驗」一節論述明代書法由宋元上溯晉唐，由於當時時空條件與傳播背景之限制，因此書法資源的取得、學習與其家族背景、社經地位息息相關。明人習書之範本以法帖最為普遍且容易取得；其次為師長、先賢與前代著名書家的墨跡；最難得的則是得見古代書法精品之機會。祝允明身處文化薈萃、社會經濟發達的蘇州，自身家世淵源與藝苑交遊等因素，促使其得以廣泛、寬博取法學習各家書體，奠定了良好之書學基礎。另一方面，作者認為古代書家之視覺經驗發展受到取得的書法資源影響，並透過欣賞與鑑賞活動等視覺美感經驗的培養，形成個人的審美感受與偏好。於是藝術家不同藝術風格之展現，受到其視覺美感的主觀判斷、藝術典範、整體社會審美思維之綜合影響。

「認知的基準」一節強調「晉唐法書」有助幼年時期良好視覺經驗的建立，對於其未來書法養成訓練具有事半功倍之效。祝允明因家族背景的因素，其學書途徑取法晉唐，在眼界提高的同時，避免取法不高之流弊。文中詳述祝允明的作品以行草為主，但也兼善小楷；明清評者如高世泰、歸莊、蔣衡等莫不讚賞其小楷精絕，作者極認同此觀點，認為世人多忽略書寫楷書必須有足夠的恆心和毅力，方能凸顯書家磨練之意志；本書並引述文徵明的跋語說明祝允明的草書成就



根源於楷書之法度精絕，從中亦可窺見作者重楷輕草之傾向，此處頗具有明顯的詮釋新意。作者進一步梳理祝允明以歐陽詢、虞世南、顏真卿、王羲之、鍾繇等名家，作為接近晉唐法書之學習基礎，論及對其書風之影響；此書並以認知心理學的角度，剖析祝允明的書法幼年得晉唐法書之啓蒙，逐漸內化為他藝術審美之眼光，漸漸引領其書法創作的圓熟。

「書寫的參照」一節作者梳理祝允明書學受宋元及近時人影響之脈絡，包括宋克、二沈、元代諸家、趙孟頫與宋人書跡。作者嘗試運用文學與視覺心理學的詞語、概念，如「意象式語言」、「認知」、「視覺經驗」、「抽象感知」等，以詮釋祝允明感知前人書法之經驗與評價，具有以現代觀點評點古人書風的特質，彰顯古今互文、中西互參的寫作風格。作者於此篇論述中的幾項觀點，如：認為祝允明書法中的黃書風格，或許元代書家饒介對他的影響大過宋代的黃山谷；以及祝允明對於由師法宋人而上溯二王之觀點，與一般學者的見解有所不同，頗值得深入討論。

（二）、〈祝允明的楷書風格及其以鍾繇為典刑的特徵〉由「祝允明的楷書成就」、「唐風小楷」、「取法鍾繇的例子」、「〈以薦季直表〉為創作基礎的〈前後出師表〉」四節構成。

「祝允明的楷書成就」一節說明祝允明的作品雖以行草為主，但明末至清，祝允明的小楷備受推崇，獲得很高評價。作者同時分析祝允明楷法淵源，出自魏晉、融攝唐代，並依此將其小楷代表作分成專尚魏晉、唐風小楷、晉唐融合三種，其中又以第三種因融匯晉唐之風，而最具自我風格與時代意義。

「唐風小楷」一節說明明代中葉的書家學習經典的方式在於精習前人的技巧、上追古人，又能融入其他風格，逐步醞釀出自己的特色。如：祝允明的小楷便是以唐楷中最著名的顏真卿與歐陽詢為基礎，共有顏體小楷、歐體小楷以及以歐為主體融入魏晉楷法或初唐楷意，別開生面而與時人不同。

「取法鍾繇的例子」一節指出，明清以來至近代學者大都認為祝允明的小楷以師法鍾繇者為最佳。不過，明代中葉之前鍾繇的〈薦季直表〉尚未出現，能代表鍾繇書風的〈力命表〉、〈賀捷表〉，風格也不同；由文徵明的題跋分析，作者認為祝氏小楷應包括鍾、王的影響，其老年所書的楷書風格可看出與〈薦季直表〉之關係，用筆圓熟潤，有「古拙」之貌。此亦反應藝術家視覺參照不同的版本，對於作品風格影響的因果關係。

「以〈薦季直表〉為創作基礎的〈前後出師表〉」一節說明自從〈出師表〉

問世以來，諸葛亮才能品格與文章中的壯志豪情，成爲歷代文人之精神寄托。明代中葉著名鑑藏家華中甫邀請祝允明爲趙孟頫〈武侯圖〉補錄〈前後出師表〉。作者從章法、筆法、結構三個層面，分析〈前後出師表〉與鍾繇〈賀捷表〉、〈力命表〉、〈薦季直表〉之關係，推論出祝允明〈出師表〉之章法、用筆速度與〈薦季直表〉最爲接近。作者並深入探討、分析祝氏小楷中內斂溫潤、不見鋒芒之書風，是祝氏融合晉唐筆法與漢魏拙樸書風之風格表現，間接捻出了小楷崇尚晉、唐的重要性。

（三）、〈鍾繇在元明書史中的被想像與藝術風格定位〉由「《書史會要》與鍾繇傳說」、「鍾繇的師成、學力與功夫」、「鍾繇歷史評價由魏晉至宋元之變遷」、「中晚明時期對鍾繇藝術風格的探討」四節構成。

「《書史會要》與鍾繇傳說」一節作者梳理西晉至明代關於鍾繇之記載，分析前人史料之謬誤，以及隨著時代演進鍾繇形象之改變，對當時文化產生何種的影響。

「鍾繇的師成、學力與功夫」進一步分析古代的歷史佚聞，與時人杜撰如何成爲文獻資料的正式記載，推估其歷史因素。鍾繇爲正書之祖，由於史料的缺乏，於藝術典故中的歷史形象隨著時代有所轉變，同時展現當時人們對於學習書法的側重與觀點，從對筆法技藝的追求，以修身爲本、技藝爲末的觀點，學習次第與時間等，作者認爲鍾繇在書史上的地位是書法傳統的演變發展之結果。

「鍾繇歷史評價由魏晉至宋元之變遷」文中分析鍾繇在不同時代的影響。鍾繇爲三國時期曹魏重臣、著名書法家，因此魏晉時期習書者基於實際需求與鍾繇當時官位顯赫及聲望，使得士族競習鍾法，直至二王崛起。南朝時鍾繇的影響力已減弱，隨著帝王喜好，於是鍾繇與二王書風互有消長，此時期書法理論的研究漸長，鍾繇的歷史地位確立。唐代時鍾繇的書法風格有了不同的解讀，安史之亂後，鍾繇墨跡已不易見，於是影響式微。宋代之後，鍾繇的墨跡幾已不傳，因此傳世作品幾乎只見諸法帖中；北宋時鍾王書法沒落，蘇軾注意到鍾繇書法簡樸古質審美趨向，到南宋時鍾繇的影響已大於北宋。鍾繇書法的自然質樸之風於明代大爲復興，許多書家都取法於鍾繇傳統，發展自我風格。同時因人們的審美隨著時間、環境而累積不同的經驗，於是藝術家與作品的解讀與評價亦有所不同。

「中晚明時期對鍾繇藝術風格的探討」一節說明鍾繇書風對於明代中晚期之影響，以及明人對於鍾繇之詮釋與理解。明代中葉之後，鍾繇的偽作開始出現，元代才面世的〈薦季直表〉的真實性也歷來有人質疑，如董其昌、文徵明等著名

書家；但〈薦季直表〉對於明代書壇而言，卓然成一潮流，學鍾書者衆。作者依此情況，分析〈薦季直表〉對當時學鍾書者與祝允明書風之影響，作者認為藝術家對典範提取養分與融匯而體現不同審美創造之原因，在於其視覺經驗之影響與觀察角度所形成之差別。明代鍾繇書風之興起，開啓以拙趣爲宗之風尚，也代表當時審美概念的轉變，說明對於古典的重新理解及再詮釋，有助於藝術之創造。

（四）、〈祝允明的書史地位與晚明楷書〉由「王世貞的評論」、「祝允明與晚明小楷」二節構成。

「王世貞的評論」一節闡述明代吳中書風以文氏小楷與祝氏小楷爲大宗，各有擅勝，文氏小楷精細工整，筆鋒勁秀，祝氏小楷上追魏晉、風格醇古，由於王世貞推崇祝允明，使得祝允明確立在明代書壇之地位。王世貞因自身的學術歷程與審美品味而喜愛祝氏書風，也反應出明代審美之變化，展現出明代楷書之特色。

「祝允明與晚明小楷」說明祝氏小楷與文氏小楷互有後學者跟隨，然兩種書風互相濡染，因此祝允明偶有精細典雅之用筆，文徵明也曾書寫出表現魏晉意趣的作品。祝允明的小楷上追魏晉遺風、古雅質樸，晚年逐步走向「巧拙相生」、「生熟並見」的面貌，是返璞歸真之典型，也影響晚明書家。作者並分析董其昌、張瑞圖、黃道周、王鐸、八大等書家於追尋魏晉的過程中幾度變法，展現明代小楷截然不同的面貌。不過，晚明政治腐化、社會變遷，小楷書法已漸趨沒落。

（五）、〈結論〉

藝術家眼界的拓展、審美眼光之培養，端賴其視覺認知與視覺經驗而來，傳統書家的培養，途徑之一即是目臨與讀帖，對於名家碑帖悉心的分析、比較，提升鑑賞眼光，浸淫日久，方有所得。祝允明透過對經典的觀照，對於魏晉風度重新的詮釋，破除唐楷端整謹嚴之法度，以扁方不對稱的結構、古雅拙樸的風格爲明代小楷另闢新局，並影響後輩書家。明人對魏晉復古之取法，也可爲當代文化復興提供了一種可參考之途徑。

### 三、評論

《復古與超越——祝允明與鍾繇典範》一書參考與引用大量文獻；書中圖文清晰呈現祝允明各時期小楷的風格，章節脈絡清楚、循序漸進，可以看出作者著

述之用心，對於祝允明的書法美學多有闡發。作者於此書中並援引西方心理學、視覺心理學、格式塔理論等論述，從認知的角度分析視覺經驗對藝術家創造之具體影響，期望以此拓展書史研究之新可能。當然其對於拓展傳統，開發新的研究與論述都是值得肯定的嘗試，但由於書法藝術之特殊性，因此在運用西方哲學與術語時，在修辭上若能有更多的轉譯與鋪陳，減少混搭的違和感，閱讀者更能有效的理解與吸納。另一方面，由於作者本身的文科紮實的專業背景使然，因此書中論述時，偶爾習用前人經典中的用語，如「典刑」、「手割」等，但由於此書同時參用西方哲學觀點以及大量以白話為主，因此古典用語與現當代用語碰撞時，容易造成讀者閱讀語境的複雜，多少影響了思維上的流暢判斷。

祝允明的書法成就主要表現於狂草和小楷書，尤其是狂草書備受讚譽，雖其草書有不少為應酬之作，或褒貶不一，但無損其狂草在遙接顛張醉素上的成就。本書作者則是從小楷方面作辯證，證明祝允明小楷的成就不亞於草書，甚至超越草書。作者認為：「有識學者，知其下筆有源，其大草即自楷法中歷練而出。」（頁 28）、「行草或許能靠幾分天性和特殊氣質而表現得神采奕奕，但楷書卻是展現藝術家根基的利器、門道。」（頁 104）隱然有重楷輕草之意，以及「祝允明草書出眾，是相較於當時吳中地區其他書家而言。然而回顧其整個書學歷程，其創作的基石楷書，方令人感受到藝術家強大的意志與突破典範窠臼的創造力量。」（頁 313）作者以此大讚楷書成就，似乎仍有討論空間，如：明代朱謀壘（1584-1628）認為祝允明的狂草「本朝第一」；祝允明的友人黃省曾（1490-1540）作〈祝京兆草書歌一首〉稱許其草書成就：「枝山草書天下無，妙灑豈特雄三吳？群萌萬象出毫下，運肘便覺風雲俱。」清代朱和羹（約 1795-1850）於《臨池心解》嘗言：「祝京兆大草深得右軍神理，而時露儉氣；小草則頓宕純和，行間茂密，亦復豐致蕭遠，庶幾媲美褚公。」<sup>25</sup>等。所以過於以楷掩草，很難周全論述。不過，作者將祝允明小楷之議題特別提出，確實也讓愛好者可以更全方位的理解祝允明之書藝成就，深刻體察祝氏風流的雙重特質。

作者於此書中考證有據，引註完整詳實；不過也許因處理大量文獻資料，於是有時推論難免簡略或斷句有誤，恐造成些許解讀爭議，分述如下：

「書寫的參照」一節認為祝允明書法中穿插挪讓、欹側變化的黃書風格，元代書家饒介對他的影響有可能大過黃山谷。作者認為：「一般以為，祝允明草書

<sup>25</sup> 華東師範大學古籍整理研究室編：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2006年），頁 736。

章法筆勢得力於山谷，然其六十二歲〈題草書後〉頗笑訕一般人之失察：『予舊草書不甚慕山谷，比入廣，諸書帖皆不挈，獨〈甲秀堂〉一卷在，日夕相對甚熟，略不曾舉筆效之也。昨歸吳，知友多索書，因戲用其法，得者輒謂近之，亦大可笑也。』可知他筆下黃書風格，來自其視覺經驗的記憶復現。或許，人們忽略了饒介對其可能的影響，饒書筆勢簡鍊勁直，不似黃庭堅的曲折刻意，此與枝山筆性較為接近。」（頁 55-56）作者引祝允明〈題草書後〉之文字說明祝允明早年並不特別敬慕黃山谷的草書，因友人索書，而戲用黃山谷草法隨手書之，甚受好評，因此認為祝允明筆下的黃書風格為「視覺經驗的記憶復現」，即過往學習經驗之潛在影響。作者認為祝允明曾肯定元末明初的文人書畫家，以及饒介（1300-1367）筆性與祝允明相近，故推論饒介對於祝書的可能影響更大。

不過，細審祝允明〈題草書後〉：「予舊草書不甚慕山谷，比入廣，諸書帖皆不挈，獨〈甲秀堂〉一卷在，日夕相對甚熟，略不曾舉筆效之也。昨歸吳，知友多索書，因戲用其法，得者輒謂近之，亦大可笑也。此為抑庵寫，寫過自視殊不佳，然而抑庵亦且以為好也，知如之何。時為辛巳六月一日在天津官舟雨中。」此為正德十六年（1521），祝允明在廣東興寧任上入京述職的途中，為友人抑庵以山谷草法所寫的草書作品。正德十年（1515）祝允明到廣東興寧任職，在五年多的時間專讀於《甲秀堂帖》，由此熟悉黃山谷筆法。清代陳夢雷（1650-1741）編纂《古今圖書集成》：「《甲秀堂帖》，宋廬江李氏刻。前有王顏書多，諸帖未見。後有宋人書亦多。今吳中有重模者，亦有可觀。」<sup>26</sup>《甲秀堂帖》刻於南宋淳熙年間（1174-1189），此帖收錄歷代名家書法，尤其是宋代書家的作品。所以祝允明雖然沒有實際臨摹黃庭堅草書，但他透過讀帖的方式，並融合他早年遍學晉唐名家書法之紮實功底，於是轉換於實際書寫中。

約在正德年間<sup>27</sup>，早在祝允明入廣任職之前，他便已見過收藏家華尚古所藏黃山谷〈李白憶舊遊詩卷〉並作跋：「雙井（黃庭堅）之學，大抵韻勝，文章、詩樂、書畫皆然。姑論其書：積功固深，所得固別，要之得晉人之韻，故形貌若懸而神爽冥會歟。此卷馳驟藏真（懷素），殆有奪胎之妙，非有若據孔子比也，其故乃是與素同得晉韻然耳。今之師素者率鹵莽，求諸其外，動至狂惡，又是優

<sup>26</sup> [清]陳夢雷纂輯，蔣廷錫等奉敕編：《甲秀堂帖》，《古今圖書集成·字學典·法帖部》（臺北：鼎文書局），第 649 冊，卷 75，頁 12。

<sup>27</sup> 黃山谷〈李太白憶舊遊詩卷〉，至明代歸華程（尚古），有沈周、祝允明作跋，惜祝允明之跋文今已佚失。由沈周落款「正德改元清明日」，可知為正德元年（1506），故推論祝允明應是在正德年間，且是入廣任職之前，就已看過此卷。



孟爲叔敖，抵掌變幻，眩亂人鬼，只能惑楚豎子耳，亦獨何哉！可恨可恨！卷蹟英氣橫發於其本書，故是平生神品，尙古光祿先生藏護，過於至寶。老谷不死之神在華氏矣。」<sup>28</sup> 由此可知，祝允明認爲黃山谷與懷素「同得晉人之韻」，雖然形貌有別，然風神韻致契合，可上追古人。祝允明主張「沿晉游唐，守而勿失」之書學觀，以晉唐法帖爲根基，上追漢魏的書家；或取法宋人，直追晉人風韻。

不過，黃山谷的影響可能在章法與氣勢上濡染祝允明更多，以上海博物館所藏祝氏草書〈前後赤壁賦卷〉爲例。此卷爲祝允明晚年所書，書蘇軾前後〈赤壁賦〉兩篇文。祝允明〈前後赤壁賦卷〉歷來被認爲是祝氏草書的代表作，此卷筆勢雄強、氣象渾穆，其點劃飛動、短點與長劃的對比，非學習黃山谷不能達到。明文嘉(1501-1583)題跋云：「枝山此書點畫狼籍，使轉精神得張顛之雄壯，藏真之飛動；所謂屋漏痕、折釵股、擔夫爭道、長年盪漿等，法意咸備，蓋其晚年用意之書也。」<sup>29</sup> 文嘉評論祝允明晚年草書筆鋒的運用，兼有張旭草書雄壯之氣勢、懷素草書飛動奔放之神采及黃山谷盪漿之筆意，融合各家之長，形成祝允明狂草的晚年圓熟風格。細窺其中短點與長劃之對比強烈，結字穿插挪讓，更有山谷所謂的盪漿之境，亦可見祝允明早已跳脫明初諸家的格局。因此，本書僅由祝允明〈題草書後〉自述：「予舊草書不甚慕山谷」，而推論祝書之黃書風格受時人影響可能大於黃山谷，似乎或過於簡略，無法顯示書家藝術風格養成之深沉心理。

另外，本書所錄祝允明〈宋米芾書天馬賦〉：「南宮與眉山、豫章、莆陽擅聲宋室，近時學者寡師王氏宗祖，必先事四家。」（頁 83）作者認爲：「祝允明的書學歷程是以晉唐爲法式、基礎，因此對社會先學宋人而產生的弊端，不免有背道而馳之慨。」（頁 84）書中並另錄〈宋米芾書天馬賦〉：「爲襄陽之學者，大氏步入狂狷。允明亦願學，而資力兼乏，乃不易爾。亦不易以語人。……此天馬帖，舒玩未覺，第覺法度森出，與尋常之論大異，高陽馮几之口不幾於誤人邪。」（頁 84）作者並解釋：「學習米芾需資、力兼具，其假謙遜之口吻，暗諷時人既無聰穎，又不努力。仔細玩味米字，可見法度森嚴，但多數人只能表現出狂放失矩、暴戾怪惡之面目。較吳寬批評米書『猛厲奇偉，終墮一偏之失。』更爲形象具體。一味剽竊外在形貌，不顧自己筆下的堅實鍛鍊，此種弊病

<sup>28</sup> [明]祝允明：〈跋山谷書李詩〉，《懷星堂集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》第1260冊），卷25，頁24。

<sup>29</sup> 上海博物館編：《明祝允明草書前後赤壁賦》（上海：上海古籍書店，1979年）。

是不論對象為何，都難以避免。……祝允明的觀點提示，在基礎欠缺的條件下學習宋人，或聽信不實傳言，沒有真知灼見，只會誤入歧途。」（頁 84）

不過，若是完整查考〈宋米芾書天馬賦〉，以及將斷句作出合理調整，可以看出本書論點是值得商榷的。祝允明〈宋米芾書天馬賦〉：「南宮與眉山、豫章、莆陽擅聲宋室，近時學者寡。師王氏宗祖，必先事四家。為襄陽之學者，大抵步入狂狷。允故亦願學，而資力兼乏，乃不易爾，而亦不易以語人。此天馬帖為梁溪錢氏世藏，其孫昌言出示，舒玩未終，第覺法度森出，與尋常之論大異，高陽馮几之口不幾於誤人邪？昌言請識跋，稍附爾爾，異時締觀著力或得畦一二，當為再議，以易此語。」<sup>30</sup> 這段題跋核心在於祝允明認為米芾〈天馬賦〉一作寫的極佳，但是不容易學其精華：一般人習米書往往不得法，筆勢過猛，失於狂狷。由此題跋中祝允明對於先學宋四家再學二王，並沒有批評的意思，因此應該不存在作者所認為祝允明對於當時「因此對社會先學宋人而產生的弊端，不免有背道而馳之慨。」（頁 84）及「其假謙遜之口吻，暗諷時人既無聰穎，又不努力。」（頁 84）之語意；相反地，他認為學習二王，應該從宋四家的墨跡或者刻帖學習，或許是很好的入徑。另外「為襄陽之學者，大抵步入狂狷。」句，是祝允明敘述當時人學習米書容易失於狂躁，對於當時論者針對米芾的批評不夠正確，容易誤導他人；由〈天馬賦〉一作，他認為米芾精彩的作品，是不容易學習的，且這些觀點並不容易表達給當時的人理解，原文並無批評學習米書之風氣。

總而論之，朱書萱《復古與超越——祝允明與鍾繇典範》一書嘗試跳脫傳統書史的書寫方式，積極拓展更具時代性的表達方式，借鑒西方心理學、精神現象學之理論，頗值得肯定。其在古典用語與現當代用語混用時，值得思考與取捨，以利流暢傳達書中理念。而在整理大量古典材料，對於經典解讀常成為書學研究者艱難的考驗，都需仔細推敲，以免造成誤讀，而略失美意。整體說來，此書論述有據，以祝允明小楷回溯魏晉古法、汲古出新，以晚明小楷另闢蹊徑為例，作者以當代文化人之眼，透析古代典範人物為今人所忽視的核心價值，甚有發人所未發之理想性。作者甚而身體力行，勤習小楷，風格淳雅，力追鍾繇、祝允明風規，學行兼備，更是難能可貴，此為一般論者所不及之處。作者書法與理論兼備進而能闡幽發微，積累獨特見解，具有古典文化復興的高度理想，足資研究者學

<sup>30</sup> 祝允明：〈宋米芾書天馬賦〉，《歷代名人書跋九》，《佩文齋書畫譜》（影印文淵閣《四庫全書》，第 819 冊），卷 78，頁 1-2。

習與借鑒。

*Close-ups and Long Shots in Modern Chinese Cinemas*. By Hsiu-Chuang Deppman.  
Honolulu: University of Hawai'i Press, 2020.

王萬睿，中正大學臺灣文學與創意應用研究所助理教授

現為美國歐柏林大學的蔡秀粧 (Hsiu-Chuang Deppman) 教授，研究領域為電影史、文學改編電影、媒體研究、比較文學和當代華文小說研究。二〇一〇年出版了《銀幕改編：當代華文小說與電影的文化政治》(*Adapted for the Screen: The Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*)，此書以文學改編電影為研究範疇，選擇了七部代表性的華語文學電影進行分析<sup>31</sup>。文學 IP 改編是華語電影常見的開發策略，蔡教授的研究方法乃是奠基她於威斯康辛大學電影系與東亞區域研究的專業，相較於文學出身的學者來說，在實際分析影像構句與文學語言時，對於電影語言有較強的敏感性。十年磨一劍，第二本專書即是二〇二〇年出版的《當代華語電影中的特寫與遠景鏡頭》(*Close-ups and Long Shots in Modern Chinese Cinemas*)，此書在研究對象選擇上，仍有部分的個案奠基於過去的文學改編電影的脈絡，值得注意的是書名指涉了電影研究中「新形式主義」的方法論，但研究目的上乃嘗試建構華語電影美學與儒家人文精神之間的認識論。

本書研究範疇以一九八〇年代之後的華語導演的作品為例，蔡秀粧主張中國第五代電影和臺灣新浪潮與儒學的復興有密切的承繼關係，由此梳理兩岸華語電影導演的鏡頭美學系譜。她認為儒學影響了當代華語電影語言的形塑，特別表現在導演對於女性角色的再現。然而，本書的標題一反文化理論主宰華語電影研究的主流態勢，可視為「新形式主義」(neo-formalism) 的華語電影研究，也是大衛·鮑德威爾 (David Bordwell) 與克莉絲汀·湯普森 (Kristin Thompson) 於一九七九年合著的電影系教科書《電影藝術》(*Film Art: An Introduction*) 出版以降，至今仍在西方電影研究學門內視為學科基礎方法論的承繼與回應。鮑

<sup>31</sup> 此書章節包括李安改編王度廬武俠小說《臥虎藏龍》；張藝謀改編蘇童小說《大紅燈籠高高掛》；關錦鵬改編張愛玲同名小說《紅玫瑰與白玫瑰》、王家衛改編劉以鬯原著《對倒》的電影《花樣年華》、戴思傑自編自導的《巴爾札克與小裁縫》，侯孝賢與朱天文合作的《童年往事》；陳國富改編陳玉慧原著《徵婚啟事》。

德威爾與湯普森皆主張對電影語言的組成元素的排列組合，以及整體語言的生成機制進行分析，反對透過結構主義、後結構主義或解構主義等所謂的「宏大理論」(grand theory) 進行電影研究<sup>32</sup>。一九九〇年代末鮑德威爾與諾埃爾·卡羅爾(Noel Carroll) 一九九六年於《後理論：重建電影研究》(*Post-theory: Reconstructing Film Studies*) 集結部分學者檢討「宏大理論」的崛起與影響，提出中階(a middle-range) 研究策略，嘗試回到電影基礎問題的討論，主張電影分析應探究如鏡頭、場面調度、空間等電影語言，尋找某個元素的內在特徵<sup>33</sup>。然而，對於本書的批評也顯而易見，一來專注於定格畫面分析找出電影史美學發展的實證主義路徑，於他的書寫中顯得過於瑣碎與複沓，二來過於強化跨文化普遍性，而忽略了世界電影發展過程中不穩定的文化差異與殖民語境。因此，如何在「宏大理論」與「新形式主義」尋找平衡，甚至是追求複數理論(theories) 的徑路，則是晚近電影學者無法迴避的課題。

對齊澤克(Slavoj Žižek) 來說，「後理論」學者們強調實證主義與經驗研究，表面上是一種針對電影元素進行普遍化的論述，實際上則帶有西方中心主義的階級立場。若置於跨文化分析的路徑上來看，由於文化沒有所謂中性的位階，新形式主義反而體現了東方主義式批評的局限。齊澤克在《真實眼淚之可怖》一書分析導演奇士勞斯基(Krzysztof Kieślowski) 的電影時即指出，說明他為何反對鮑威爾等人「後理論」的立場：

跨文化普遍性(trans-cultural universal) 與特定文化特點之間的關係並不是非歷史的常量，而是歷史性地受到多重決定：所謂跨文化普遍性的觀念，在不同文化中意味著不同的事物。比較不同的文化，分離或確認他們的共同特點，這絕非中性的過程(neutral procedure)，而是預先設定了某些特殊的觀點。<sup>34</sup>

<sup>32</sup> 《電影藝術》一九七九年首次出版時並未標榜新形式主義，一九八二年 Jerry Salvaggio 的一篇針對《電影藝術》書評〈一個新批評的崛起：新形式主義〉(The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism)，大衛·鮑德威爾與克莉絲汀·湯普森則為文澄清形式主義只重視電影形式，抗拒內容分析的誤解，一九八八年克莉絲汀·湯普森出版了《打破玻璃盔甲：新形式主義電影分析》(*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*) 時，則直接以「新形式主義」為其副標題。

<sup>33</sup> David Bordwell and Noel Carroll, "Introduction," in *Post-theory: Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell and Noel Carroll (Madison: The University of Wisconsin Press, 1996), p. xiv.

<sup>34</sup> Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*



針對「後理論」學者們的研究路徑，來自左翼光譜的齊澤克則認為沒有所謂「跨文化普遍性」，因為「在不同文化中意謂著不同的事物」，這不僅僅是理論與後理論之間的論辯，並且也是跨文化電影研究方法論上的一個爭論焦點。當鮑德威爾以經驗研究的策略，新形式主義的方法進行跨文化電影研究，如他的《光影描繪的人物：論電影走位》(*Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, 2005)，聚焦鏡頭語言的跨文化普遍性，考察了包括路易·費雅德(Louis Feuillade)、溝口健二、安哲洛普洛斯(Theo Angelopoulos)，和侯孝賢跨越東西方電影大師作品中的場面調度，但書中刻意與二戰後創傷、族群離散或殖民情境保持距離的影像分析，乃正是齊澤克所欲指出「後理論」可能忽略跨文化差異且充滿西方電影菁英視角的局限。

上述針對「後理論」的爭論，衍生出實證主義與文化理論之間的內爆，揭露了電影研究學門面對「宏大理論」挑戰下，對於自身學科專業基礎與建構方法論的焦慮。回顧英語學術圈裏的華語電影研究，民族電影與電影史是初期的主流方法論。一九九〇年代末轉向跨國主義，後殖民理論、性別研究與生態批評幾個路徑。因為後殖民主義的興起，帶動華語電影延伸出跨國華語電影與華語語系電影的研究框架。性別理論的方興未艾則帶動氣質研究、同志操演與酷兒再現。最後，晚近新興理論關注生命政治，生態批評或後人類轉向成為華語電影研究的熱區。上述幾個華語電影研究路徑大多受到歐陸文化理論啟發，新形式主義為主的學術研究相對少見。某種程度上，蔡秀粧的方法論可視為呼應林年同融合西方電影理論與中國古典美學，來建構中國電影美學的本體論的企圖<sup>35</sup>。一九八〇代以來臺灣新電影與中國第五代導演的作品相繼受到國際電影節的肯定，華語電影開始在西方電影研究學門找到發聲的可能。林年同即是在歐美電影理論基礎上建構早期中國電影美學體系的奠基者。蔡秀粧本書則聚焦在儒家人文精神與西方電影理論的辯證關係，除了試圖在普遍性電影語言與文化特殊性找到平衡之外，也不滿足於電影美學語言的建構，而是透過對這五位男性導演作品分析，釐清當代華語電影中女性形象的生產與再現。

在「新形式主義」方法論基礎上，蔡秀粧企圖論述鏡頭語言邏輯與模式衍生出不同導演的美學意識形態，除了西方的影像理論之外，並主張華語片導演的運鏡策略試回應儒家文化的意識形態，並對五位導演的鏡頭語言進行女性主義式的

(London: BFI, 2001), p. 17.

<sup>35</sup> 可參考林年同《鏡游》(1985)和《中國電影美學》(1991)兩本中文專書。



考察。本書分爲五章，包括張藝謀、李安、侯孝賢、賈樟柯與魏德聖五位海峽兩岸的華語電影導演作品爲例，前三章的個案仍是文學改編電影爲主，透過遠景鏡頭、特寫、中景和長拍構圖的分析，勾勒一九八〇年代以來華語電影中的複調的文化樣態，不僅重新定義了電影與政治的關係，也呈現差異性的美學系統。除此之外，本書呈現了一個比較性地視覺圖景，重新思考導演們如何透過在地化的鏡位策略進行引領社會變革的影像表述。在這五位導演影片之中，鏡頭成爲分析單元，偏愛特寫鏡頭的張藝謀和李安，偏向長鏡頭的侯孝賢與賈樟柯，而魏德聖則多依賴通俗劇常用的中景鏡頭。

大量使用特寫鏡頭的華語電影導演傾向於大眾通俗形式的敘事基礎，使用長鏡頭的導演們則偏向於蒙太奇調度與情感曖昧的精神分析式表述。透過分析這些個案影像作品中導演重新詮釋關於儒家傳統，給予觀眾另外一種看待女性能動性與通俗電影和緩慢電影之中的巨大歧異性。本書的研究框架下，挑戰當代社會價值的文化焦慮成爲這五位男性導演的共識，包括《紅高粱》揭露女性情慾的逾越性，《色，戒》的反身性與表演，《刺客聶隱娘》自覺與抉擇，《海上傳奇》見證與離題，以及《海角七號》如何面對新文化的衝擊與協商（頁 7）。透過個案分析，本書梳理了華語導演如何象徵性地使用鏡頭，既歧義且平行的闡釋銀幕上的女性角色的文化形象。

中國第五代電影旗手之一張藝謀爲首章個案，本章聚焦曾獲柏林影展金熊獎的《紅高粱》，延續文學改編電影的研究路徑，分析鏡頭語言的文學特質，考察張藝謀如何透過小說文字於銀幕上建立角色的自由意志與自我認同。影片主角九兒（鞏俐飾）雖受到父輩安排嫁給患有癲瘋病的酒商，但她卻質疑包辦式婚姻並果斷地尋找真愛。藉由分析九兒與抬轎人眼神與腳步動作之間一系列特寫鏡頭剪接，凸顯了敘事張力與情動力，翻轉早期華語電影中對於女性情慾壓抑的再現。作者強調張藝謀鏡頭語言的建構，乃是將莫言批判中國封建文化婚姻制度的文字書寫，轉化爲女性臉部特寫的情慾演繹，深化小說中的女性角色的立體造型。作者認爲這些特寫鏡頭拒絕了女性剝削的影像邏輯，反而是張藝謀闡釋了莫言文本中的情慾能動性 (female sexual agency)。此外，作者也認爲轎子內新娘的特寫長拍鏡頭與女性作爲客體的窺視鏡頭不同，特寫構圖展示了女主角臉部肌肉的時延性，演員眼睛上下環伺的表演展現一種「逃脫命運 / 尋覓出路」的主動性。本章另一個例子則是分析九兒在劫匪的挾持下，她與轎夫們的觀看與凝視，這顆正反拍鏡頭表述了主客體之間流動的影像構句，揭露了女主角爲了情慾自主，寧可創

造一個能自行打理、自我培力與適應社會的生存情境。換言之，特寫鏡頭的操作之於張藝謀，體現了他挑戰中國封建倫理限制邊界下的一種女性情慾自主的影像語言。

第一章與第二章的個案顯然具有對比性，同是文學類型改編的電影《色，戒》，本章考察李安電影中的文化屬性與歷史隱喻。如果說張藝謀的《紅高粱》打開了當代中國電影的新視野，那麼李安的《色，戒》企圖瓦解華語電影的國族迷思。與《紅高粱》相似的地方，即是李安也將特寫鏡頭視為一個有效體現角色心理狀態的工具。但相對於張藝謀透過特寫凸顯角色臉部的主體性與激進性，李安則是象徵性地表述角色的壓抑與克制。作者進一步主張，李安乃是透過儒家倫理思想與佛洛伊德的心理分析這兩個看似迥異的視角，塑造了主要角色的情感結構，透過曖昧的半殖民地屬性重新定位中國的認同政治，並深入探索人類的慾望而非厭女意識形態的表述。李安除了掌握張愛玲小說中自我客體化再現的書寫策略，並強調了政治史上個人喪失自主權的普遍性關懷。例如，《色，戒》片頭透過一系列的特寫鏡頭成功揭示特務頭子與看門狗之間的監視者形象，同時也給了女性角色身體演繹與發聲空間，片尾王佳芝看著手上的戒指時，在眼神中出現了扮演或生存的混亂光影，這段系列鏡頭中的特寫構圖也組織了主客體的動態張力，如同在大寫歷史凝視與女性心理敘事的超我之間擺盪，這即是《色，戒》一種悲劇假面的反射。

相較於前兩章梳理華語電影特寫鏡頭的典範模式，第三章則是主要聚焦侯孝賢《刺客聶隱娘》的遠景鏡頭的特寫 (close-ups in long shots) 美學。前三章的電影作品皆圍繞在年輕女性主角身上，她們對挑戰政權，質疑性別框架，對個人生命的自我實踐充滿熱情。《刺客聶隱娘》與侯孝賢「臺灣三部曲」不同，這部影片改編自唐傳奇的古典文本，討論一位女俠角色如何尋求道德勇氣並拒絕政治異己的迫害。作者主張侯孝賢的影像風格來自於他對儒家人文精神的體會與詮釋，他招牌的長拍遠景鏡頭，不僅在觀眾面前呈現完整的敘事空間構圖，也讓觀眾得以順利體驗敘事事件核心中的時間與節奏。作者以為，侯孝賢形式化的遠景與長拍鏡頭語言，乃是採用儒家「述而不作」的客體化敘事與道家「以柔克剛」的視覺策略，因此《刺客聶隱娘》的遠景特寫鏡頭透過距離的張力所建立的場面調度，展示了猶豫、恐懼、情愛與憐憫的影像美學。譬如，當聶隱娘回山中道觀向師父拜別，在此場景中以一個長拍鏡頭捕捉山頂雲霧飄渺的時間性，當聶隱娘站在山頂，遠鏡鏡頭強化角色與環境張力下女主角身處的倫理情境。侯孝賢本片也

用了少見的長拍特寫鏡頭，捕捉聶隱娘訴說回憶的情緒波長，藉以呈現反叛父權與追尋自我存在的女性能動性。以上無論是空鏡頭的長拍美學，或是遠景鏡頭與特寫的交互剪接，終歸是侯孝賢以寫實主義翻轉武俠奇幻類型電影的核心影像元素。

第四章的案例為第六代中國導演賈樟柯。與第五代大部分導演追求通俗化影像敘事不同，賈樟柯的影片大多企圖揭露資本主義化轉型下中國底層人民的生存情境。賈樟柯電影中常使用背光鏡頭和遠景鏡頭，既無打光效果與明星光環，迴避充滿臉部特寫的商業電影語言，於此更能強化角色疊加在空間之上壓迫的視覺性。賈樟柯為影片中角色創造了平等主義式的常民造型，也可說是拒斥英雄主義的典型角色，作者認為這如同「阻礙美學」(interruptive aesthetics) 或日常美學 (everyday aesthetics)，強調以常民性與草根性抵抗跨國資本化的權力部署。作者同樣強調賈樟柯的影像美學深受儒學人文精神影響，特別反映在包容但也具決斷力的儒家核心價值。因此，影片中藉由這些平民角色的命運曲線，來對貧富不均與生態浩劫的議題進行反思。值得注意的是，影片中背光鏡頭所創造出的反差影像，如同社會上多數無聲大眾身上被制度迫害的污漬。如果說賈樟柯電影中的遠景鏡頭式的克制調度回應侯孝賢的客觀電影，而他的背光鏡頭正好給予觀影位置外，無法察覺任何臉部表情的張力情緒。本章以另類科幻電影《山河故人》、寫實主義電影《小武》與具有挑釁意味的紀錄式劇情片《海上傳奇》等影片為例，歸納影片中背光影像裏的角色處境，反思《山河故人》裏強調商業邏輯下的情感連結、《小武》中知識分子理想的破滅，乃至於《海上傳奇》層疊的虛實敘事，只見背光鏡頭裏的演員趙濤如亡靈般漫遊在上海史博會舉辦前夕未完成的場館空間，預言一個偉大城市的重生與失憶的姿態。

本書的終章乃透過對魏德聖《海角七號》中景鏡頭 (medium shot) 的分析，梳理臺灣新電影至「後——新電影」的美學轉向。作者認為儘管中景構圖的主題與形式不如特寫或遠景鏡頭般的風格化，但中景鏡頭有其獨特的哲學與美學意涵。筆者以為中景鏡頭語言表述了儒家「中庸之道」的視覺構圖，乃是一種追尋和解的生命情境。浪漫喜劇電影較頻繁地常使用中景鏡頭，因為此類型裏特別講求敘事力和情感力上的平衡。《海角七號》以浪漫喜劇結合流行音樂元素，票房席捲全臺，不僅是二〇〇八年「臺片復興」的重要指標，本片大量中景構圖更賦予女性主義論述一個彈性的詮釋空間。《海角七號》的中景構圖不僅讓所有的角色看來如同日常生活可見之真實人物，同時在群戲的過程中，中景的正反拍鏡頭

讓公共空間中的權力鬥爭白熱化，譬如帶有日本口音的女主角友子（田中千繪飾）發聲挑戰虛張聲勢的男性情誼。作為臺灣電影第三波的代表人物魏德聖，作者認為他的中景鏡頭有三個敘事策略：第一，以戲謔的浪漫喜劇取代長拍鏡頭敘事。第二，透過刻板典型化角色再現當代臺灣多元的族群景觀。第三，女性作為凝視的客體，彷彿替儒家價值背書。雖然魏德聖透過一系列的中景鏡頭敘事，再現後殖民臺灣多元族群文化協商，如同霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha) 所謂的第三空間，也在銀幕上投射女力崛起後的樂觀主義。但多族裔的另類社群想像背後，片中性別偏見與性別階序的鑿痕仍深，對於傳統性別角色的二元化論述，成為全球在地化下追求社經地位平等的阻礙。

若自華語電影研究的發展上重新定位本書的寫作立場，恐怕需要回到方法論上，一方面本書延續華語電影研究長年以來常見的「宏大理論」研究路徑，將一九八〇年代後兩岸華人導演的影像創作置於儒家人文精神的視野之內，反思不同的創作語境下的經典轉譯與社會實踐。二方面是回應一九九〇年代末「後理論」所強調的非另一個「宏大理論」的出現，而是複數理論與理論化行為，將問題意識設定在電影領域之內，也就是鏡頭語言的新形式主義分析，透過邏輯反思與經驗主義逐一分析鏡頭之間的美學意涵<sup>36</sup>。「宏大理論」與「後理論」這兩者互相矛盾的方法論，於本書中重新部署與並置，在不同導演的長鏡頭或特寫美學裏凸顯方法論上的辯證軌跡，於電影形式的普遍性上，各自開展兩岸不同世代的導演對於儒家哲學的差異詮釋與轉化。於是乎，儒家經典成為五位導演的創作「資源」，本書透過調控「宏大理論」與「新形式主義」原本水火不容的分析框架，疾聲呼籲當代華語電影語言體現了儒家人文精神的遺產。然而，作者似乎為凸顯華語／兩岸電影美學的文化特殊性，雖採用強調具有複數、多語與跨境的「華語電影」(Chinese Cinemas) 論述框架<sup>37</sup>，一方面弱化兩岸電影文化語境裏的後殖民性、族裔政治與跨國生產網絡，二來在導演個案選擇上，橫跨臺灣新電影第一波與第二波類型轉向，中國第五和第六代的美學斷裂，乃至於新世紀後一新電影的草根回歸，此書寫策略似乎是希望透過對華語社群共享的電影語言重新詮釋（絕非反詮釋），進而對電影研究學門內的西方霸權話語進行反省，召喚一種屬於「國族寓言」式的影像系譜書寫？

<sup>36</sup> David Bordwell and Noel Carroll, "Introduction," p. xiv.

<sup>37</sup> Song Hwee Lim, "Six Chinese Cinemas in Search of a Historiography," in *The Chinese Cinema Book*, eds. Song Hwee Lim and Julian Ward (London: BFI, 2011), pp. 35-43.

顯而易見，本書核心命題並非梳理電影美學的變遷與轉化，而是針對「國族電影」邊界的重新想像與建構。在作者對於新形式主義與宏大理論兩個方法論自反性的操作下，這五位男性導演鏡頭下的女性再現則是一個令人驚喜的潛在文本。五位導演作品中的女性角色橫跨幾千年之間，既有封建時代的中國新女性，上海半殖民地的女間諜，也有唐代的女殺手，紀錄式長片裏的遊蕩者與通俗喜劇的跨國勞動者。透過主觀性與客觀性的鏡頭語言，不僅揭露女性衆生相於不同文化傳統與社經環境制肘下的困境，或以情慾的身體抵抗國家機器的霸權結構，儘管全球化的影像倫理政體 (ethical regime of images) 依舊主宰商業電影的生產，異性戀與父權意識形態的銘刻與複製，依舊是流行文化裏的主流話語與（不）能說的秘密。



