

※ 文哲論壇 ※

阿 Q 的圖像系譜學分析

張節末、曲 剛*

在中國現代文學史上，魯迅的小說《阿 Q 正傳》聲名顯赫，所塑造的阿 Q 形象，因其身分明確、特徵鮮明而廣為人知。按照魯迅自己的說法，阿 Q 這一形象是「雜取種種人，合成一個」¹的結果，他並不指向社會生活中某一特定的人物，但卻是中國國民性集合體的典型體現。魯迅創作《阿 Q 正傳》，出於改造國民性的目的，他要通過一個「現實主義」的文學形象，批判落後的民族性，喚醒國人，獲得認同，以建立中華民族的現代民族意識。毫無疑問地，阿 Q 這一文學形象，被理解為中國人、尤其是占大多數的農民的真實反映，被視為中國國民性的標本，在後來的詮釋過程中，其現實主義意味愈發強烈。

我們欲獻疑的是：阿 Q 形象果真是緊貼中國現實的文學產物？果真是中國國民性的真實反映？魯迅創造這一文學形象，到底是來自對中國國民體貼入微的觀察感受，抑或受制於某種偏見或誤導下的偽造？基於此，本文擬從圖像系譜學的視角對阿 Q 形象的來龍去脈進行追溯，主要梳理與阿 Q 相關的三個圖像系譜：其一，「黃禍論」視野下之中國人圖像系譜；其二，阿 Q 的圖像系譜；其三，尼采「植物—蟲—猴—人」之「超人」系譜。

分析發現，阿 Q 形象與「黃禍論」視野下之中國人形象有著驚人的一致性，畫家們根據小說所創作的阿 Q 的圖像系譜，幾乎可以置於「黃禍論」視野下之中國人圖像系譜中。而阿 Q 的「奴隸」特性，恰好構成尼采哲學中「超人」形象的對極。比對三個圖像系譜，阿 Q 形象的現實主義本質似難立足，他只是魯迅「偽造的中國人」，並不能代表真實的中國人形象。而魯迅的這一「偽造」，無疑是為

* 張節末，浙江大學傳媒與國際文化學院教授。曲 剛，山東藝術學院美術史論系副教授。

¹ 魯迅：〈〈出關〉的「關」〉，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年），第 6 卷，頁 538。

西方「黃禍論」偏見所牽引，他帶著西方醜化中國的有色眼鏡，來觀看中國國民性，假想了一個中國人的形象，並將其編織進尼采超人哲學的體系之中。

一、「黃禍論」視野下之中國人圖像系譜

一九二七年，魯迅〈略論中國人的臉〉一文談道：

我看見西洋人所畫的中國人，才知道他們對於我們的相貌也很不敬。那似乎是《天方夜談》或者《安兒生童話》中的插畫，現在不很記得清楚了。頭上戴著拖花翎的紅纓帽，一條辮子在空中飛揚，朝靴的粉底非常之厚。但這些都是滿洲人連累我們的。獨有兩眼歪斜，張嘴露齒，卻是我們自己本來的相貌。不過我那時想，其實並不盡然，外國人特地要奚落我們，所以格外形容得過度了。²

魯迅的記憶分毫不差——「一條辮子在空中飛揚」，「兩眼歪斜，張嘴露齒」——西方「黃禍論」視野下的中國人形象正是如此，看下圖：

（一）「這裏，那裏，到處都是」



圖 1

² 魯迅：〈略論中國人的臉〉，同前註，第3卷，頁432。

圖一³畫面中，華人形象被誇張變形，前額低矮，兩眼歪斜，顴骨高聳，張嘴露齒，一條辮子飛揚，正從標有「中國狗」(Chow)商標的毒藥瓶鑽出，猶如《一千零一夜》裏那個膽瓶裏釋放出來的魔鬼，圖題“Here, There, Everywhere”，意謂華人的惡行就像毒氣一樣無處不在。

在美國，華人「甬想賴在美國」，被山姆大叔一腳踹走；在英國，「華工」問題導致政治紛爭；在澳大利亞，中國人吸食鴉片、淫邪；在紐西蘭，海關人員阻止華人以種種理由入境；在南非，華人有缺斤少兩、出售腐爛水果的商業欺詐行為，搶占白人工作，並犯有謀殺、強姦、焚燒農場等罪行；在中國，中國人進行蔬菜壟斷，抵制美國貨，謀殺傳教士。

由於十九世紀西方資本主義國家經濟的迅速發展，以及黑奴貿易的被禁，「吃苦耐勞、工資低廉的華工是他們取代黑奴最理想的對象，於是西方殖民主義爭先招誘掠販，用黃奴為其創造財富」⁴。自「黃奴」取代「黑奴」以來，「黃禍論」在西方開始甚囂塵上⁵，被醜化的中國人形象系譜隨之形成。

(二)「中國佬」=「斜眼」(slope-eyed)

「中國佬」廣泛流行於西方世界。它的英文稱謂，最常用的大致有兩種：一為“Slopeys”，「這個詞來源於『斜眼』」⁶，說到「中國佬」自然就是斜眼。一為

³ 參見 Manying Ip and Nigel Murphy, eds., *Aliens at My Table: Asians as New Zealanders See Them* (Auckland: Penguin Books Press, 2005), p. 77。原圖文字：一九〇〇年代初，紐西蘭反華情緒空前高漲，很多人覺得華人移民問題已經達到國際危機的地步。發生在紐西蘭，以及南非、澳洲、英國、美國甚至中國境內的各種各樣惡行壞事，都是華人之過。華人移民像毒素，散播到各個國家，非盡力撲滅不可。又，本文所引用的圖片，除了圖二、三、四、五、六、七源自網路，其他圖片均為筆者拍攝或掃描而成。

⁴ 鄭民、梁初鳴編：《華僑華人史研究集（一）》（北京：海洋出版社，1989年），頁123。

⁵ 一九九五年九月，德國皇帝威廉二世提出了「黃禍」的概念，他親自構思並指定畫家創作了一幅「黃禍圖」。維基百科中提到，黃禍 (Yellow Peril) 有時也被稱為「黃色恐怖」(Yellow Terror)，是一個具有種族色彩的隱喻，起源於十九世紀晚期擁有中國勞工移民的西方國家，特別是美國。後來由於日本的軍事擴張，於是將二十世紀中期的日本也聯繫在一起。這個術語涉及黃膚色的東亞人和具有相同信仰的威脅白人工資與生活水準的大量亞洲移民。參見網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%84%E7%A5%B8>，檢索日期：2011年10月28日。

⁶ 哈羅德·伊薩克斯 (Harold R. Isaacs) 著，于殿利、陸日宇譯：《美國的中國形象》（北京：時事出版社，1999年），頁138。

“Chinaman”：

「中國人（佬）」(Chinaman) 這個詞的貶義性質來自它的使用方式，因為它是十九世紀蔑視態度的產物之一。許多人相當明顯地以這種態度使用了這個詞，還有其他人在對它的感情基調毫無意識的情況下重複了它。早在十九世紀九〇年代，《中國人的特性》的作者亞瑟・史密斯就曾哀嘆有關中國的作家們對這個詞的普遍的使用。「中國人（佬）張三」(John Chinaman) 一般用於指所有的中國人都是「一樣的」，而且都沒有個性特徵的看法。這個詞曾經在美國被廣泛地使用過，儘管「中國豬」(Chink) 是更直接、更激烈的特徵形容詞。⁷

以下是十九世紀後期西方學者、作家關於「中國佬」的文學性描述。

布雷特・哈特 (Bret Hart) 描述「中國佬張三」：

持久的卑微意識——一種在嘴和眼睛的線條中隱藏著的自卑和痛苦……他們很少微笑，他們的大笑帶有超乎尋常的、嘲笑的性質——純粹是一種機械性的痙攣，毫無任何歡樂的成分——以至於到今天為止，我還懷疑自己是否見到過一個中國人笑。⁸

馬克・吐溫 (Mark Twain) 形容華人傭工「阿辛」：

嘟嘟囔囔的白癡，臉像茶葉盒一樣呆板；黃種斜眼兒；大舌頭的蠢蛋；像猴子一樣模仿別人。⁹

弗蘭克・諾里斯 (Frank Norris) 刻畫來自廣州的華人：

冷漠；面孔呆滯木訥；魚一樣的眼睛斜睨著；面孔像那些高級的類人猿：臉的下半部——下巴、唇、牙齒全都突出來。¹⁰

上述「中國佬」形象與漫畫形象基本一致，即「兩眼歪斜，張嘴露齒」。這是一種「定型化」的中國人形象符號。

⁷ 同前註，頁 155。

⁸ 同前註，頁 153。

⁹ 馬克・吐溫與布雷特・哈特合作一個劇本《阿辛》(*Ah Sin*)，劇名英文是「我有罪」(*I sin*) 的諧音，將華人定於「替罪羊」類型。

¹⁰ William F. Wu, *The Yellow Peril: Chinese-Americans in American Fiction, 1850-1940* (Hamden, Conn.: Archon Books Press, 1982), pp. 88-100.

「定型化」(stereotype)¹¹ 概念，是一個描述異國異族形象的術語。沃爾特·李普曼 (Walter Lippmann) 指出它是「我們頭腦中已有的先入之見」¹²，達尼埃爾－亨利·巴柔 (Daniel-Henri Pageaux) 指出「定型化」「傳播了一個基本的、第一和最後的、原始的形象」¹³。「定型化」可以簡單地把握多數人的形象特徵，「這麼多人，不計其數，他們中有一種突出的道德特徵，就是所有人的觀念和行為基本相似。如果一個人研究了一個地方的中國人的主要性格特徵，他也就瞭解了所有人的性格特徵」¹⁴，但是，「定型化」也不免有概念先行、以偏概全的弊端，多樣性和活生生的事實往往會被忽略。

西方視野裏的中國人斜眼特徵，主要是內眼角低下，眼裂多呈四十五度角斜吊向上。顯然，「中國佬」＝「斜眼」的等式，就是西方人看中國人的「定型化」的基本模型。

(三)「中國豬」(Chink)＝畜牲

「中國豬」源於清朝的“Ching”，意譯為窄眼、小縫隙，是與英文“nigger”（黑人）一詞齊名的種族性的汙辱用語，也有「清國奴」、「中國佬」、「斜眼怪」等意。十九世紀末，中國移民被北美白人視為威脅，美國「排華法案」通過後，“Chink”一詞便漸漸流行起來。該詞最初只針對中國人，在一九四〇年代擴大到其他東亞人。

在針對中國人的英語蔑稱詞中，“Chink”與“Chow”（中國狗）、“Pig-tail”（豬

¹¹ Merriam-Webster's Unabridged Dictionary (《韋氏大辭典》未縮減版): something repeated or reproduced without variation: something conforming to a fixed or general pattern and lacking individual distinguishing marks or qualities; especially: a standardized mental picture held in common by members of a group and representing an oversimplified opinion, affective attitude, or uncritical judgment (as of a person, a race, an issue, or an event). 被界定為定型化的事物缺乏自己的特徵或個性。例如一群人腦海中對某事物或某人種所持有的通行的印象，它代表一種過分簡單化的意見，一種具有影響力的態度，一種不審慎的判斷。

¹² 沃爾特·李普曼著，閻克文等譯：《公眾輿論》（上海：上海人民出版社，2002年），頁73。

¹³ 達尼埃爾－亨利·巴柔著，孟華譯：〈形象〉，孟華主編：《比較文學形象學》（北京：北京大學出版社，2001年），頁159。

¹⁴ W. H. Medhurst, *China: Its State and Prospects* (London: John Snow Press, 1840), p. 79.

尾巴)¹⁵等詞一起直接將中國人「物類化」為畜牲¹⁶。



圖 2

圖二¹⁷畫面中，一大群屁股上繪有中國人面容的「中國豬」(Chinese swine)擁入插有「美國農場」(U. S. Farm)牌子的「白人工作」(White Labor)領地，將標有「道德」(morality)、「工業」(industry)字樣的包穀啃食殆盡，參議員米勒正在用「排華灰泥」(antichinese mortar)修補圍牆，牆外的天空寫著「亞洲」(Asia)，遠處中國風格的建築隱約可見，一隻繫著辮子、寫有「中國移民」(China immigrants)的豬正試圖進入農場。

此外，“Chink”一詞還涵蓋了“Slopeys”、“Chinaman”兩詞的涵義，千人一面、毫無情感個性的奴隸特質通過「斜眼」——這個定型化的圖像符號——傳達出來。

「中國佬」圖像廣為流布，加深與固化了西方人的偏見，並導致又一輪惡性認知：「中國佬」由最初被醜化的「愚蠢弱智的奴隸相貌」逐漸被妖魔化為「狡猾殘

¹⁵ 英文「豬尾巴」和「辮子」是同一個詞。

¹⁶ 「豬仔」是對契約華工的侮稱。「這些被綁架、被欺騙去的華工囚禁在『豬仔館』，被烙上販賣目的地的字型大小。一八五二至一八五八年間，僅汕頭一地『豬仔館』中的四萬華工，就有八千多人被折磨致死」（1991年《中國的人權狀況》白皮書）。

¹⁷ “The Chinese Question: The Remedy Too Late,” *The Wasp* 7 (July-Dec, 1881). Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley, Call No. xF 850 W18 vol. 7: 281. 圖片來源：<http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb1j49n4h9/?layout=metadata&brand=calisphere>，檢索日期：2011年11月12日。原圖文字：參議員米勒作為泥瓦匠，試圖將美國農場的牆修補好，但農場裏早已擠滿了中國豬。

忍的罪犯形象」¹⁸。

〔十九世紀末英國的〕兒童喜劇描寫了兩種基本類型的中國人。第一種人是斜視眼睛、拖著辮子、穿著「中國式風格」的衣服……這個角色的主要魅力還在於他說一口怪腔怪調的語言……結果是，在喜劇中由扮演中國人的角色說出像「泥（我）飛常（非常）喜罕（喜歡）」這樣的話往往是成功的組成部分。後來的喜劇和電影發展了一種狡猾、殘忍的東方人的類型，這些東方人無疑是那些未開化的中國人的近親，他們那種低於人類的缺乏感情的性格曾受到傳教士和中國通的注意。¹⁹

這兩種類型「中國佬」形象的共同特質依然建立在西方人的認知偏見基礎上，即中國人是「未開化的」，具有「低於人類的缺乏感情的性格」，「兩眼歪斜，張嘴露齒」的形象符號豁然醒目，正如圖三²⁰所示。



圖 3



圖 4

¹⁸ 近代西方人一直主張「中國人是蒙古人的後裔」（赫爾德語），他們對十三世紀蒙古人西征歐洲的歷史記憶猶新。「斜眼」這個符號所具有的「狡猾」和「殘忍」的心理暗示，應根植於歐洲人的民族潛意識中，它的逐漸定型反映了西方人的敵視與恐懼心態。至十九世紀後期演變成「黃禍」恐慌，主要表現在三個方面，即來自中國的種族威脅、經濟威脅和軍事威脅，並且迅速與排斥華工、反對中國移民的政府行為密切關聯。

¹⁹ 雷蒙·道森 (Raymond Dawson) 著，常紹民、明毅譯：《中國變色龍》（北京：時事出版社，1999年），頁 231-232。

²⁰ “The Coming Man,” *The Wasp* 6 (Jan.-June, 1881). 圖片來源：<http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb2q2n98n7/?layout=metadata&brand=calisphere>，檢索日期：2011 年 11 月 10 日。原圖文字：魯莽的蒙古人在這個國家的同類，像猴子一樣見樣學樣，他壟斷了雪茄和洗衣行業，並對困窘的對手露出狡猾而勝利的微笑，他要將所有商業部門的金錢和權利都集中到自己手中。

圖四²¹，是西方畫家想像的一幅「黃禍」圖，一個辮子飛揚、兩眼歪斜、張嘴露齒的中國人，正目露凶光、口銜尖刀、殺人放火。一個白人女子倒在血泊中。

（四）「辮子」、「張嘴露齒」——中國人種族退化的標誌與象徵

「黃禍論」視野下的中國人形象的認知視角，與西方對東方的批判傳統密切相關²²。赫爾德 (Johann Gottfried Herder) 如是說：

這是一個在世界一隅形成了中國式奴隸制文化的蒙古人後裔。

生存需求與地理環境使得他們愚昧野蠻……

而中國人自己建造的那部國家機器上的一釘一鉚又是那樣奴性十足的服從，好像他們降臨人世就是為了當奴才。

我們清楚地看到，這種阻礙它發展的因素在於它的性質、它的居住環境以及它自身的歷史。中國人是蒙古人的後裔，這從他們的教養、他們的陋俗或者說古怪的趣味、他們圓熟的虛偽以及他們文化最初的發源地上可以看出來。

一個人的膚色與秉性，即那種根深蒂固的種族特徵，是難以改變的。

中國人終究是中國人，這個民族天生眼睛小、鼻梁矮、額頭低、鬍鬚稀、耳朵大、肚子大。這是與他們生理構造相吻合的形體，不可能要求他們是其他別的什麼模樣。²³

黑格爾 (G. W. F. Hegel) 如是說：

在中國，奴隸和自由民之間的必要差別並不大，因為在皇帝面前人人平等，就是說，大家一樣卑微。由於不存在名譽，在別人面前誰都沒有一種特殊的權力，所以自卑意識占統治地位。這種意識本身容易轉化為墮落。中國人的

²¹ “The Yellow Terror in All His Glory, 1899” 美國赫斯特 (William Randolph Hearst) 報系社論的一幅插畫。圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-Chinese_sentiment_in_the_United_States，檢索日期：2011年11月10日。

²² 英國學者雷蒙·道森提出，西方學者針對中國國民性進行負面評價的傳統，從先哲亞里士多德就已開始，至孟德斯鳩、孔多塞、赫爾德、盧梭、黑格爾、孔德、斯賓塞，都從不同方面對中國提出批評。十九世紀的歐洲，正因工業、社會和政治革命帶來了引人矚目的變化，文明進步這種單線發展的歷史觀也大行其道，從而對中國的態度出現了明顯的變化，以前的熱情被蔑視所取代。參看雷蒙·道森著，常紹民、明毅譯：《中國變色龍》，頁94-181。

²³ 赫爾德：〈中國〉，夏瑞春編，陳愛政等譯：《德國思想家論中國》（南京：江蘇人民出版社，1995年），頁85-89。

道德敗壞與這種墮落有關。他們以只要有一點兒可能就進行欺騙而聞名。²⁴這套針對中國國民性的評價體系遵循如下邏輯：由於中國的專制社會和歷史發展之停滯，導致種族退化（「奴隸」）和人性墮落（「奴性」），進而引發道德的敗壞，形成卑劣之族性。

十九世紀後期，西方學者又將種族退化說與中國人的形象聯繫起來，一八七六年美國《調查中國移民問題的聯合特別委員會報告書》如此評價華人：

蒙古種族有一部時間久得發霉的歷史，這部歷史斷定自己有五千年的文明，……然而在那時間裏，這些蒙古人種一直沒有進行過一次努力把自己從暴政和壓迫之下解放出來以及建立自由政體。……留著他們的辮子作為他們服從和退化的標誌。

他們已經成為一個純一的種族，進步已經終止。他們的腦容量在幾千年以前就已經達到最高的限度。……任何種族，如果他們的平均腦容量不超過八十五立方英寸，就沒有能力建立自由政體；在他們的歷史中並沒有曾經試圖建立這種政體的事例；中國人和美洲黑人的平均腦容量約為八十二至八十三立方英寸……。

美國黑人的大腦則升為八十二立方英寸；但這是由於同白種人混合而造成的……這使他們（的腦容量）提高到中國佬的平均數，而英裔美國人的平均數則上升到九十立方英寸，英國人上升到九十六立方英寸。大猩猩的臉角為四十度，而黑人上升到八十五度，白種人的則上升到九十五度。²⁵

上述材料從顱骨測量學的角度，為屬於「蒙古種族」的中國人形象勾畫出一個基本輪廓：其一，「辮子作為他們服從和退化的標誌」；其二，「臉角」說。所謂「臉角」，又稱為「面角」(facial angle)，在人種之間或在各種哺乳類動物之間，從側面觀察顏面時，其頷部前突的形狀明顯不同，頷部前突所形成的角度稱為面角。一般所稱的面角為「全側面角」，測量方法為鼻根點與上齒槽中點的連線與眼耳平面所成之角²⁶。面角是由腦顱與面顱的相對大小決定的，與進化的程度無直接聯繫。但十九世紀的西方學者卻將人種進化理論與「臉角」聯繫起來：腦顱體積大，則前額

²⁴ 黑格爾：〈東方世界〉，同前註，頁127。

²⁵ 呂浦、張振鵬等編譯：《「黃禍論」歷史資料選輯》（北京：中國社會科學出版社，1979年），頁53。

²⁶ 面角的測量方法，還有「鼻側面角」、「齒槽側面角」，均與上頷骨的前突程度有關。

突起，臉角隨之亦大，「白種人的則上升到九十五度」；腦顱體積小，則前額低矮塌陷，頷部前突，臉角隨之亦小，「大猩猩的臉角為四十度」；由於「中國人和美洲黑人的平均腦容量約為八十二至八十三立方英寸」，所以臉角只能是介於黑猩猩和白人之間的「八十五度」，依然不脫前額低矮塌陷、鼻子矮小、嘴部前突露齒的「類人猿」特徵。而且，在西方人看來，中國人和美洲黑人臉角固然相同，成因卻相反，後者是種族進化的結果，而前者則是種族退化的證據。

為證明此說不虛，一八九四年英國倫敦神經病學會公布了一項對中國人腦量的研究成果：「中國人腦更近於黑猩猩，而不是正常人類！」²⁷ 此類極端化的觀點在二十世紀還能見到，西方學者克魯申科一九三一年出版《我們中間的蒙古人》，書中「總是將非白種人與類人猿相提並論」²⁸。

此外，最初源於對蒙古人的恐懼，而被視為邪惡與狡詐人性之象徵符號——「斜眼」——也一度被賦予了種族退化的色彩。一八八六年，英國醫師道溫發表了他研究先天性白癡的成果，「他為這種病症起了個種族侮辱性的名字：『蒙古人症』（Mongolism）或『蒙古癡呆症』（Mongolian idiocy），因為這種病患者的相貌特徵與蒙古利亞人種相似：短頭，後頭部扁平，眼內角有贅皺、斜吊向上的眼裂（斜眼特徵：引者注），兩眼距離較寬，鼻梁低矮。據說這種病是種族退化的結果，白種人退化成黃種人……」²⁹。

由此看來，一八七七年清朝公使郭嵩燾被英國《笨拙》（*Punch*）雜誌繪成一隻頂帽之猴並不冤枉。進一步，將中國人「物類化」為畜牲亦順理成章，更有甚者，再附加上動物般卑劣的族性也絕非添油加醋。

圖五³⁰，畫家利用多變的光線，設計出一個墮落邪惡的華人世界。華人被繪以兩眼歪斜、張嘴露齒、辮子飛揚的形象，尤其「臉角」近乎類人猿（圖局部）。煙槍、癩頭瘡、老鼠等符號則用以象徵。並採用「正負形（圖與底）」的畫法，將輕浮粗鄙、骯髒齷齪近似動物狀之華人，與畫面中間那位聖潔高貴的「尤里卡」

²⁷ 周寧：《天朝遙遠：西方的中國形象研究》（北京：北京大學出版社，2006年），頁785。

²⁸ 同前註，頁786。

²⁹ 同前註，頁785。

³⁰ “What Is It?” *The Wasp* 2 (Aug. 1877-July 1878). 資料來源：<http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb8t1nb2xf/?layout=metadata&brand=calisphere>，檢索日期：2011年11月15日。原圖文字：中國人通過各種異常狀態顯示攻擊行為：吸食鴉片、吃老鼠、從雞舍盜竊家禽、賣淫等等。

(Eureka) 女神頭像作鮮明比照，藉以昭示進化的西方「文明」人與退化的東方「野蠻」人根本對立的種族主義立場。在西方人看來，「華人的這種生活方式是與一對孿生『罪惡』——吸鴉片和賭博聯繫在一起的」，「新聞界把華人吸食鴉片視為種族低劣的證明」³¹，基於此，畫家在標題中用侮辱性的第三人稱“it” 稱謂華人，亦並無不妥。

中國人遭如此醜化，英國學者雷蒙·道森評道：

所有這些對中國人的態度都與中國人口絕對地眾多和由此引起的深切恐懼有密切關聯。尤其當涉及移民問題時，這種恐懼就表現得更明顯。數萬萬中國人已在海外建立了家園，而要阻止中國移民的欲望無疑地就會促使對中國人進行各種貶意的描述。美國人巴亞德·泰勒寫道，「中國人是地球上道德品質最惡劣的民族」。「要想公平對待我們自己的民族，就應要求不讓他們安居在我們的土地上」。「黃禍」一詞就是為表達這種態度而新創造出來的。³²

再回看圖一，那就是一個邪惡的「黃奴」的圖像。辮子標誌著服從和退化，而腦顱狹小、前額低矮、兩眼歪斜、顴骨高聳、嘴巴前突、張嘴露齒等等，是種族退化為「類人猿」的證據，以這些特徵構成的「黃禍論」視野下的中國人之圖像系譜，乃是「白人至上」的種族中心主義，在西方殖民擴張的歷史文化語境裏，為所謂的劣等民族勾畫的「野蠻人」圖譜。

讓人驚訝不置的是，魯迅認同此說，以他慣用的修辭道：



圖 5

³¹ 陸偉芳：〈新聞媒體眼中的華人移民形象：二十世紀上半葉的英國華人〉，《華僑華人歷史研究》第 2 期（2002 年 6 月），頁 48-53。

³² 雷蒙·道森著，常紹民、明毅譯：《中國變色龍》，頁 213-215。

聽得朋友說，杭州英國教會裏的一個醫生，在一本醫書上做一篇序，稱中國人為土人；我當初頗不舒服，仔細再想，現在也只好忍受了。土人一字，本來只說生在本地的人，沒有什麼惡意。後來因其所指，多係野蠻民族，所以加添了一種新意義，仿佛成了野蠻人的代名詞。他們以此稱中國人，原不免有侮辱的意思；但我們現在，卻除承受這個名號以外，實是別無方法。因為這類是非，都憑事實，並非單用口舌可以爭得的。³³

（五）圖像系譜的東洋化

一八八五年，福澤諭吉撰《脫亞論》，公開指責中國：「不知改進之道……且極不廉恥，傲然而不自省。……三國（指中、日、朝）地理相接，此可謂我日本國之一大不幸也。……親惡友者不能免其惡名，吾之心則謝絕亞細亞之惡友。」³⁴ 這種鄙外主義矛頭往往首指中國。在脫亞入歐過程中，日本孕生了和西方一樣的種族中心／至上主義，並將中國投射為無能的「弱者」。

十九世紀末，西方醜化中國人的圖像系譜被日本明治時期的畫家所掌握。出於日本侵華宣傳之需要，以小林清親為代表的日本畫家，將「兩眼歪斜、張嘴露齒」的中國人形象符號引入創作實踐，繪製了一大批辱華、反華的作品，其中以「甲午戰爭」期間日本國內大量刊行的《百撰百笑》系列作品最為代表（圖6、圖7）。



圖 6



圖 7

³³ 魯迅：〈隨感錄四十二〉，《魯迅全集》，第6卷，頁343。

³⁴ 富田正文、土橋俊一編：《福澤諭吉選集》（東京：岩波書店，1987年），第7卷，頁221。

圖六³⁵，以誇張的手法描繪了一個懦弱膽小的中國士兵，見到幾個日軍木偶嚇得魂飛魄散、跪地求饒。圖七³⁶借鑒了歐美的漫畫技法³⁷，以顫抖的筆法表現人物的輪廓，展示清兵的恐懼。日本畫家刻意將中國人貶低為無能、醜陋、弱小的形象，體現了新崛起的日本的自我中心主義，和對中國的種族歧視主義。

（六）義和團——中國人之真容

行文至此，我們勢必要追究什麼是中國人的真正形象。一九〇〇年，義和團運動爆發，中國人以「不可奴隸，不可屠割之一種毅然之獨立血誠」³⁸讓世界動容。

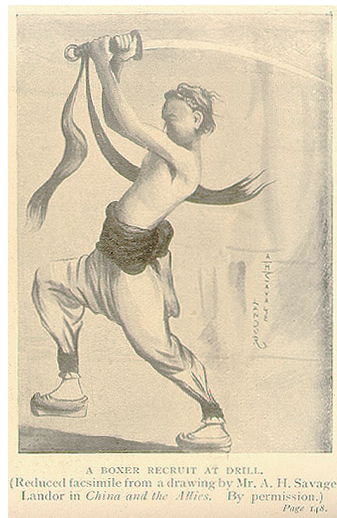


圖 8

圖八³⁹，出自西方畫家筆下的義和團團民素描，一個健壯英武的中國青年正揮舞

³⁵ 小林清親「百撰百笑」系列版畫之一，1895年刊行。資料來源：<http://ja.ukiyo-e.org/artist/kobayashi-kiyochika>，檢索日期：2011年11月7日。

³⁶ 小林清親「百撰百笑」系列版畫之二，1896年刊行。資料來源同前註。

³⁷ 小林清親(1847-1915)，日本浮世繪現代轉型的重要畫家，創作了大約七十餘幅中日甲午戰爭的畫，其繪畫技法，具有典型的日本浮世繪版畫特徵，又有西方現代繪畫的光影效果。

³⁸ 楊天石、王學莊編：《拒俄運動：1901-1905》（北京：中國社會科學出版社，1979年），頁64-65。

³⁹ “A Boxer Recruit at Drill,” A. H. S. Landor, *China and the Allies* (New York: Charles Scribner’s Sons Press, 1901), p. 148.

長刀進行操練，辮子盤在頭上。未見「兩眼歪斜、張嘴露齒」的形象符號。一位參戰的德國軍官寫道：「戰鬥中義和團成員展示出非凡的勇氣和視死如歸的精神。雖然他們只裝備了劍、梭鏢和刀，但他們在我們的死亡火力下依然不停地前進著。」⁴⁰



圖 9

圖九⁴¹，這些被俘的義和團團民老老少少，形形色色，腳戴刑具，臨死的那份平靜與淡定，至今依然讓人難以釋懷。德軍統帥瓦德西 (Alfred Graf Von Waldersee) 曾感慨：「我們所最不能瞭解者，即素稱怯懦之華人，而能如此安然就死，無動於懷。」⁴²

這些真實的具備著勇武氣質和愛國情懷的中國人形象，看不到「兩眼歪斜、張嘴露齒」的猙獰面容，難以納入西方視角下的那個愚昧懦弱、狡猾邪惡的「中國佬」圖像系譜。正如柯文 (Paul A. Cohen) 所反思的：「研究中國歷史，特別是研究西方衝擊之後中國歷史的美國學者，最嚴重的問題一直是由於種族中心主義造成的歪曲 (ethnocentric distortion)。」⁴³

⁴⁰ 弗雷德里克·A·沙夫 (Frederic A. Sharf)、彼德·哈林頓 (Peter Harrington) 著，顧明譯：《1900年：西方人的敘述——義和團運動親歷者的書信、日記和照片》（天津：天津人民出版社，2010年），頁39。

⁴¹ 「被俘的義和團團民」（1900年）。圖片選自《中國近代史叢書：義和團運動》（上海：上海人民出版社，1979年），頁67。

⁴² 瓦德西著，王光祈譯：《瓦德西拳亂筆記》（上海：上海書店出版社，2000年），頁67-69。瓦德西 (1832-1904)，歷任德軍參謀總長、兵團長、陸軍元帥等職。一九〇〇年八月為八國聯軍統帥。

⁴³ 柯文著，林同奇譯：《在中國發現歷史：中國中心觀在美國的興起》（北京：中華書局，2002

(七)「獨有兩眼歪斜，張嘴露齒，卻是我們自己本來的相貌」——果真如此嗎？

義和團運動迫使西方學者重新打量這個曾一度被偏見、無知包圍和醜化的中華民族。英國學者約·羅伯茨(J. A. G. Roberts)概言之：

從沒有一個偉大的民族能像中國人這樣被誤解，他們被貶斥為愚蠢，是因為我們不掌握能夠明確地向他們傳達我們的思想，或把他們的思想傳達給我們的語言中介；他們還被醜化為野蠻人，是因為我們缺乏理解一個不同文明的寬闊胸襟。他們被描繪成奴僕般的應聲蟲，雖然他們比任何民族都更少求助於人；他們還被誣蔑為缺少發明的本能，雖然世界要感謝他們作出了一系列有價值的發現；他們更被貶斥為固守傳統，雖然他們在自己的歷史長了河中經歷了許多深刻的變革。⁴⁴

比照魯迅〈略論中國人的臉〉一文，他贊同日本學者長谷川如是閑所概括的，西洋人的臉具有「獸性」的特徵，並總結為一個算式：「人＋獸性＝西洋人」⁴⁵。下圖可以為證。



圖 10

圖十⁴⁶中，標有“CHINA”的巨龍，兩眼歪斜、張嘴露齒，癱軟在地，等待著

年)，頁 53。

⁴⁴ 約·羅伯茨著，蔣重躍、劉林海譯：《十九世紀西方人眼中的中國》（北京：時事出版社，1999 年），頁 201。

⁴⁵ 魯迅：〈略論中國人的臉〉，《魯迅全集》，第 3 卷，頁 433。又，「獸性」來自尼采。

⁴⁶ Joseph Keppler, “The Real Trouble Will Come with the ‘Wake’,” *Puck* (1900).

被宰割，以八種動物象徵的八國聯軍皆持刀槍環伺一旁，將要動手瓜分。

魯迅接著談下去：「人不過是人，不再夾雜著別的東西，當然再好沒有了。倘不得已，我以為還不如帶些獸性，如果合於下列的算式倒是不很有趣的：人＋家畜性＝某一種人。」⁴⁷

如果魯迅為我們繪就的民族面譜——「獨有兩眼歪斜，張嘴露齒，卻是我們自己本來的相貌」——很不幸地合於他「人＋家畜性＝某一種人」的算式，那倒真的是「不很有趣的」吧！

是否，魯迅觀看自己的同胞，不幸被西方視角「定型化」了呢？

二、阿 Q 的圖像系譜

魯迅〈俄文譯本《阿 Q 正傳》序〉多次談道，創作阿 Q 這個形象是希望「能夠寫出一個現代的我們國人的魂靈來」，「畫出這樣沉默的國民的魂靈來」，「我雖然竭力想摸索人們的魂靈，但時時總自憾有些隔膜。……所以我也只得依了自己的覺察，孤寂地姑且將這些寫出，作為在我的眼裏所經過的中國的人生」⁴⁸。

一九二一年十二月四日《阿 Q 正傳》發表，吸引了眾多的美術家來為阿 Q 繪像⁴⁹。

看圖十一⁵⁰，畫家丁聰領會了“Q”的「辮子」隱喻和「煙鍋」的符號象徵。



圖 11

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ 魯迅：〈俄文譯本《阿 Q 正傳》序〉，《魯迅全集》，第 7 卷，頁 84。

⁴⁹ 如民國時期的陳鐵耕、劉岷、葉淺予、蔣兆和、瞿秋白、豐子愷、劉建庵、丁聰、郭士奇等；一九四九年以後的艾中信、李天心、顧炳鑫、沈原野、程十發、韋江帆、周思聰、文國璋、范曾、趙延年、袁沙和王偉君等。國外畫家有原蘇聯的魯·克拉甫琴柯 (A. Kravtchenko)、科·科岡 (K. Karah)，法國的讓－米歇爾·夏邦杰 (Jean-Michel Charpentier) 等。其中，尤以蔣兆和、丁聰、趙延年所作阿 Q 像影響最著。

⁵⁰ 丁聰：《阿 Q 正傳：七幕話劇》（北京：中國戲劇出版社，1981 年）封面設計。

（一）「辮子的底細」——“Q”的寓意

關於「Q」的寓意，周作人如是說：

阿Q本來是阿桂拼音的縮寫，照例拼音應該寫桂作kuei，那麼當作阿K，但是作者因為Q字樣子好玩，好像有一條小辮，所以定為阿Q，雖然聲音稍有不對也不管了。⁵¹

魯迅曾多次撰文談到自己的辮子情結：

對我最初提醒了滿漢的界限的不是書，是辮子。

住在偏僻之區還好，一到上海，可就不免有時會聽到一句洋話：pig-tail——豬尾巴。

我的辮子留在日本……人是在宣統初年回到故鄉來了。一到上海，首先得裝假辮子。……裝了一個多月……索性不裝了，賢人說過的：一個人做人要真實。

我覺得革命給我的好處，最大、最不能忘的是我從此可以昂頭露頂，慢慢的在街上走，再不聽到什麼嘲罵。⁵²

魯迅的恩師藤野嚴九郎提供的一些細節，或許能解釋魯迅的辮子情結：

如果是在東京，周君大概會有很多留學生同胞，可是在仙台，因為只有周君一個支那人，想必他一定很寂寞。

周君來日本的時候正好是日清戰爭以後。儘管日清戰爭已過去多年，不幸的是那時社會上還有日本人把支那人罵為「梳辮子和尚」，說支那人壞話的風氣。所以在仙台醫學專門學校也有這麼一夥人以白眼看待周君，把他當成異己。⁵³

英文「豬尾巴」和「辮子」本為一詞，現在又被日本人罵為「梳辮子和尚」，魯迅對辮子的糾結就可想而知了。「對於清末革命派的知識份子來說，這條被外國人奚落為『豬尾巴』的辮子，就不僅是舊中國野蠻的象徵，也是民族屈辱的象徵」⁵⁴。可見，“Q”之被選定，並不如周作人說得那麼好玩吧！

⁵¹ 知堂（周作人）：〈關於阿Q〉，《中國文藝》第2卷第3期（1940年4月1日）。

⁵² 魯迅：〈病後雜談之餘〉，《魯迅全集》，第6卷，頁193-195。

⁵³ 藤野嚴九郎：〈謹憶周樹人君〉，《文學案內》（東京）3月號（1937年）。

⁵⁴ 伊藤虎丸著，李冬木譯：《魯迅與日本人：亞洲的近代與「個」的思想》（石家莊：河北教育出版社，2011年），頁94。

(二) 阿 Q 圖像系譜的基本特徵

《阿 Q 正傳》如此描述阿 Q：「黃辮子、癩頭瘡、厚嘴唇、吸旱煙、赤著膊，懶洋洋的，瘦伶仃的，有一頂氈帽。」

可惜，對阿 Q 的眼睛缺少具體描述，「獨有和別人口角的時候，間或瞪著眼睛道：『我們先前——比你闊的多啦！你算是什麼東西！』」「總還是阿 Q 吃虧的時候多。於是他漸漸的變換了方針，大抵改為怒目而視了」。

一九三四年，魯迅又做補充：

阿 Q 該是三十歲左右，樣子平平常常，有農民式的質樸，愚蠢，但也很沾了些遊手之徒的狡猾。在上海，從洋車夫和小車夫裏面，恐怕可以找出他的影子來的，不過沒有流氓樣，也不像癩三樣。⁵⁵



圖 12



圖 13

圖十二⁵⁶，是瞿秋白化名「史鐵爾」創作的一幅「阿 Q 像」⁵⁷。阿 Q 瘦骨嶙峋，小辮被一隻黑手由後面揪住，作茫然無助狀。畫像題記云：

壯年農民，瘦骨伶仃，長頸，大喉舌，招風耳，面孔瘦狹，顴骨高聳，眼大

⁵⁵ 魯迅：〈寄《戲》週刊編者信〉，《魯迅全集》，第 6 卷，頁 154。

⁵⁶ 史鐵爾（瞿秋白）：「阿 Q 像」（1939 年）。

⁵⁷ 關於此圖作者是否就是瞿秋白，學術界尚有爭論，但該圖發表於一九三九年不會錯。如果確為瞿秋白所作，創作時間就在一九三四年他死之前。

而呆滯，厚嘴唇，癩頭，前腦狹小，後腦平塌，髮際低下，但辮根高居頭頂，小黃辮子下垂或繞在頸上，或盤在頭上。營養不良，神經衰弱，短衣袴，反包袱筒，布鞋，時著背心，束腰帶，中興後著新衣襖褂，大搭連。為人忠實，慳吝、戇直，魯蠢，低能，不善言語，發急時且有點口吃，常有搔癢，吐痰，擤鼻，抖身體，摸袴腰，摸辮子等等習慣，調戲尼姑後，往往撚動手指。受人打罵侮辱後每用精神勝利法以自慰。痛恨豪紳，排斥異端，而歪曲革命。 Till 1939.7.1

題記從身分、形象、性格和思想四個方面對阿 Q 形象進行分析和界定，與魯迅的描述基本一致，但更為詳盡。可見作者不僅熟知原著，而且創作態度也極為嚴肅和認真，並沒有同時代一些漫畫家的戲謔與調侃。鑒於瞿秋白和魯迅的親密關係，此圖應更接近魯氏的阿 Q 形象。圖像具有以下重要特徵：

1. 從頭型上看，「前腦狹小，後腦平塌，髮際低下」。
2. 從面部五官特徵看，「面孔瘦狹，顴骨高聳，眼大而呆滯，厚嘴唇，癩頭」。
3. 從形體動作看，「常有搔癢，吐痰，擤鼻，抖身體，摸袴腰，摸辮子等等習慣」。

總之，畫家眼中的阿 Q 雖有「忠實」，「戇直」的質樸特質，但依然無法擺脫「營養不良，神經衰弱」，「不善言語，發急時且有點口吃」、「魯蠢」的低能人形象。

圖十三⁵⁸乃「摸袴腰，摸辮子」的阿 Q 立像，顯然是依照前圖範式和題記要求所畫。



圖 14-a



圖 14-b



圖 14-c

⁵⁸ 中法劇社首次公演《阿 Q 正傳》特刊封面（1939 年 7 月）。

圖十四的組圖⁵⁹與瞿作相比，人物外眼角出現上斜傾向（圖 14-b）。此外，還應著重注意「臉角」變小的問題，如前額更顯低矮，嘴唇愈加突起，眉骨高高隆起等諸類人猿的特徵，出現於許多中國畫家的作品中，典型的如裘沙的畫（圖 14-c）。「臉角」變小的程式化處理，讓我們聯想起西方人筆下的華人形象（圖 14-a）。

再來看幾張阿 Q 畫像：

周作人頗為認同著名畫家蔣兆和於一九三八年創作的「與阿 Q 像」：「阿 Q 這人，在《正傳》裏是可笑可氣又可憐的，蔣君所畫能夠抓到這一點，我覺得大可佩服，——那一條辮子也安放得恰好。」⁶⁰ 圖十五⁶¹ 中的阿 Q，頭顱狹小，臉型瘦削，顴骨高聳，嘴巴突出、張嘴露齒，身形瘦弱，眼神茫然，這些系譜特徵與瞿作基本一致。



圖 15



圖 16-a



圖 16-b



圖 16-c

⁵⁹ 圖 14-a, “What Is It?” (局部)。圖 14-b, 中法劇社首次公演《阿 Q 正傳》特刊封面 (局部)。圖 14-c, 裘沙、王偉君：「阿 Q 像」(1981 年)。

⁶⁰ 知堂 (周作人)：〈關於阿 Q〉。

⁶¹ 蔣兆和：「與阿 Q 像」(1938 年)。



圖 16-d



圖 16-e

上面五張作品⁶²（圖 16-a 至 16-e）出自不同時期的畫家之手，畫面中阿 Q 形象的主要特徵——除了對阿 Q 年齡的理解略有偏差，藝術種類不同之外——與瞿、蔣二人作品也屬同一系譜。

（三）「我是蟲豸」——符號化和動物化

在此，我們應注意單幅造像與插圖造像處理手法上的差異。一般而言，單幅造像作品尺幅往往較大，便於畫家深入、全面地刻畫對象，手法多偏於寫實；而插圖作品，囿於較小尺幅，並應圖解故事內容之需，畫家表現人物面部特徵之手法通常趨於誇張和簡化，多用符號化之簡潔語言來勾勒。

版畫家陳鐵耕筆下的阿 Q 曾為魯迅所認可⁶³。圖十七⁶⁴，以簡練的木刻手法刻畫

⁶² 圖 16-a，劉峴（1935 年）。圖 16-b，郭士奇：《阿 Q 畫傳》（青島：愛光社，1946 年）。圖 16-c，顧炳鑫：《阿 Q 正傳插圖》（上海：人民美術出版社，1959 年）。圖 16-d，文國璋（1975 年）。圖 16-e，韓舞麟（1975 年）。圖 16-a、d、e，選自彭小苓選編：《阿 Q70 年》（北京：北京十月文藝出版社，1993 年）。

⁶³ 一九三四年，魯迅〈寄《戲》週刊編者信〉談道：「報上說要圖畫〔筆者按：《阿 Q 正傳》插圖〕，我這裏有十張，是陳鐵耕君刻的，今寄上，如不要，仍請寄回。他是廣東人，所用的背景有許多大約是廣東。第二，第三之二，第五，第七這四幅，比較刻的好……。」參見《魯迅全集》，第 6 卷，頁 154。《戲》週刊一九三五年第二十一期刊載了其中的一張插圖（圖 25），應為魯迅認可的四張插圖之一。

⁶⁴ 陳鐵耕（1934 年），發表於《戲》週刊 1935 年第 21 期。



圖 17



圖 18

人物特徵：額頭低矮、外眼角低斜、嘴巴突出。圖十八⁶⁵，葉淺予也施以簡約的線條表現塌腦門、斜眼、突嘴露齒的形象特點。兩者解讀近乎一致。



圖 19-a



圖 19-b



圖 19-c

值得注意的是，有的畫家設計形象出現動物化的傾向。如丁聰《阿 Q 正傳插畫》中三幅插圖的局部⁶⁶。圖十九 a、b 兩幅中，阿 Q 的五官擠成一堆，近於符號

⁶⁵ 葉淺予：《阿 Q 正傳畫冊》（上海：東方快報社，1937 年）。

⁶⁶ 圖 19-a、b、c，丁聰（1943 年）。見魯迅著，丁聰畫：《阿 Q 正傳插畫》（上海：上海出版公司，1946 年）。

化的「猴子」形象，若與丁氏以寫實手法所畫阿 Q 的面部特寫（圖 19-c）進行比較，差異是明顯的。



圖 20-a



圖 20-b

趙延年所作插圖也類似（圖 20-a、b）⁶⁷。他說，「阿 Q 的面部五官繃緊，眉、眼、鼻擠成一堆，嘴巴下披」、「手旁邊從密到疏的排線，增加了打的動勢」（圖 20-a）⁶⁸。雖然表情不同，圖二十 b 的創作手法也類似。此外，短小的鼻子，眉骨的高隆，上頷的前突以及誇張的大嘴，使阿 Q 看起來更像一隻瘋狂的「猴子」。他似乎沒有在意兩圖與其所做的「阿 Q 造像」（圖 24）之間的差異：前者近似猴子，後者則是人。

此種藝術效果何以產生，試分析其原因：

1. 「前腦狹小，後腦平塌，髮際低下」，「顴骨高聳」，「嘴唇前突」，「癩頭」等特徵更接近「猿猴」的形象（圖 17 陳鐵耕的作品已見端倪）。
2. 「在藝術中，最理想的形態，是那種不太逼真，但又與畫家想要表達的觀念相同構的意象」⁶⁹。漫畫作品尤其如此，如趙延年「聰明人和傻瓜和奴才」的插圖，將「奴才」臉部設計成「哈巴狗」的形狀，體現「狗奴才」寓意。日本版《阿 Q

⁶⁷ 圖 20-a，趙延年（1980 年）、圖 20-b，趙延年（1979 年）。圖片均選自趙延年：《畫說魯迅：趙延年魯迅作品木刻集》（福州：福建教育出版社，2002 年）。

⁶⁸ 趙延年：《趙延年木刻魯迅作品圖鑒》（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 73。

⁶⁹ 魯道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 著，滕守堯譯：《視覺思維》（北京：光明日報出版社，1997 年），頁 32。

正傳》封面也類似⁷⁰，不同的是，這位日本畫家乾脆把阿Q處理成「豬頭」，並直接將其與一頭豬同置（圖21-a、b）。



圖 21-a

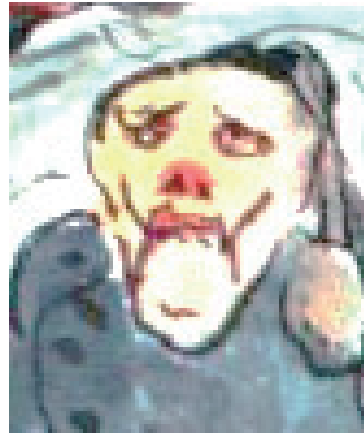


圖 21-b

3. 魯迅對阿Q形貌特徵的描述與阿Q「我是蟲豸」的「奴隸性」宣言，是不是對畫家創作有某種暗示，引導他們進行大膽誇張的創作呢？因為「一種意象總是同時行使繪畫和符號兩種功能」⁷¹，「作為繪畫的意象，總是捕捉所描繪物體或事件的某些有關性質（形狀、色彩、運動等），加以突出或解釋」⁷²。畫家作系列插圖，為以圖釋文，又限於尺幅，對形象的基本特徵只能做簡化與誇張的處理，使之接近於符號化的形象表達。魯迅自己也說：「漫畫要使人一目了然，所以那最普通的方法是『誇張』，但又不是胡鬧。無緣無故的將所攻擊或暴露的對象畫作一頭驢，恰如拍馬家將所拍的對象做成一個神一樣，是毫沒有效果的，假如那對象其實並無驢氣息或神氣息。然而如果真有些驢氣息，那就糟了，從此之後，越看越像，比讀一本做得很厚的傳記還明白。」⁷³所以，阿Q是不是讓我們越看越有「我是蟲豸」之感呢！

⁷⁰ 圖21-a，日本版《阿Q正傳》封面，增田涉譯，角川書店一九六一年發行，二〇〇六年版。圖21-b，日本版《阿Q正傳》（局部放大）。

⁷¹ 魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯譯：《視覺思維》，頁32。

⁷² 同前註，頁216。

⁷³ 魯迅：〈漫談「漫畫」〉，《魯迅全集》，第6卷，頁241-242。

(四) 阿 Q 的斜眼

為了突出人物的性格特質與內心變化，許多畫家塑造了阿 Q 的斜眼形象，並將眼神的斜視和身體的扭動相結合，來加強視覺衝擊力。如以下六幅圖⁷⁴所示（圖 22-a 至 22-f）：



圖 22-a



圖 22-b

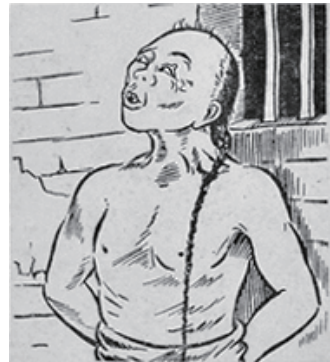


圖 22-c



圖 22-d

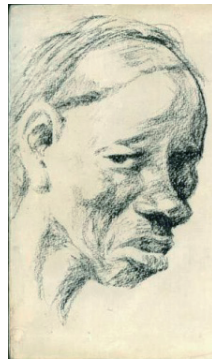


圖 22-e



圖 22-f

阿 Q 的斜眼大致有兩類特徵：一類是內眼角高，外眼角向斜下低垂，以表現低眉順眼的奴隸心態和卑微意識。「現在青年的精神未可知，在體質，卻大半還是彎腰曲背，低眉順眼，表示著老牌的老成的子弟，馴良的百姓……」⁷⁵ 如陳鐵耕所畫正是

⁷⁴ 圖 22-a，葉淺予：《阿 Q 正傳畫冊》（上海：東方快報社，1937 年）。圖 22-b，豐子愷：《漫畫阿 Q 正傳》（上海：開明書店，1939 年）。圖 22-c，郭士奇（1946 年）。圖 22-d，范曾（1977 年）。圖 22-e，裘沙、王偉君：《阿 Q 正傳二百圖》（北京：人民美術出版社，1981 年）。圖 22-f，《阿 Q 正傳》電影海報（局部）（1981 年）。

⁷⁵ 魯迅：〈論睜了眼看〉，《魯迅全集》，第 1 卷，頁 251。

如此（圖 25）。若結合斜視的眼神就可以暗示人物內心的不服氣，展現「精神勝利法」。此類「斜眼」特徵以郭士奇作品最為突出，「整部小說分三十圖來表現，畫中的阿 Q 總是斜眼歪嘴，帶著幾分自以為狡黠的得意神氣」⁷⁶，徐悲鴻在序言中讚譽該版本「人物生動，結構嚴正，表情精到」，稱丁聰版「未能過此」，而豐子愷版雖未見過，「以彼恆作推測之，恐亦未能過於此也」⁷⁷。徐氏之評，不僅是對「斜眼歪嘴」形象的認可，顯然也迎合了他心目中的那個阿 Q 模樣。

另一類是內眼角低，外眼角向斜上吊起。如果配以斜視的眼神，再結合突起的嘴唇和下抿的嘴角，甚至具有狡詐邪惡的意味了（如圖 23、24）。



圖 23



圖 24

圖二十三⁷⁸，丁聰雖未畫阿 Q 的眼皮形狀，但抵近眉骨斜吊上翻的黑眼珠暗示了「斜眼」，手法更為簡約含蓄。

圖二十四⁷⁹，相比之下，趙延年的藝術手法側重寫實。他在創作筆記中談道：「背身低頭，卻又斜著雙眼，嘟著嘴巴，一幅不服氣的樣子。」「阿 Q 這個落後的不覺悟的農民，就是這樣自高自大、自輕自賤，在欺軟怕硬、自欺欺人中糊里糊

⁷⁶ 鄭蕾：〈「大眾化」實踐與《阿 Q 正傳》——《阿 Q 正傳》插圖研究〉，《魯迅研究月刊》第 11 期（2010 年 11 月），頁 4-9。

⁷⁷ 徐悲鴻：〈序〉，《阿 Q 畫傳》。

⁷⁸ 魯迅著，丁聰畫：《阿 Q 正傳插畫》。

⁷⁹ 趙延年：「阿 Q 造像」（1978 年）。

塗地混過了一生」⁸⁰。「請看，畫面上阿 Q 那眼神，呆滯中略露狡黠，愚蠢中稍有狡詐，鼻腔裏堵塞著失敗的辛酸，微翹的下唇示人以精神勝利的醜態，分明是失敗後的走避，但卻默念著『兒子打老子』的臺詞，反顧對手，虛張聲勢。至於那額上的癩瘡疤，則是他永恆失敗的光榮標誌」⁸¹。趙延年的「藝術成就最廣為人知的是魯迅作品插圖。尤其是對《阿 Q 正傳》和《狂人日記》的精闢心理描述，更成了阿 Q 和狂人的標準造像」⁸²。

（五）黑白木刻的效果——「灰冷的絕望的世界」

上世紀三十年代，魯迅全力宣導「新興木刻運動」，並翻譯推介麥綏萊勒 (F. Masereel)、珂勒惠支 (K. Kollwitz)、比亞茲萊 (A. Beardsley) 和梅斐爾德 (C. Meffert) 等歐洲畫家為代表的版畫藝術，以指導中國的青年木刻家，他預言：「用版畫裝飾書籍，將來也一定成為必要。」⁸³ 劉岷、陳鐵耕、劉建庵都在魯迅的指導下為《阿 Q 正傳》創作插圖。



圖 25



圖 26

魯迅談道：「我以為中國新的木刻，可以採用外國的構圖和刻法，但也應該參考中國舊木刻的構圖模樣，一面並竭力使人物顯出中國人的特點來，使觀者一看便

⁸⁰ 趙延年：《畫說魯迅：趙延年魯迅作品木刻集》，頁 59。

⁸¹ 李允經：《中國現代版畫史》（太原：山西人民出版社，1996 年），頁 450-451。

⁸² 張頌仁：〈回顧趙延年的來路〉，《世界知識畫報（藝術視界）》第 8 期（2011 年 8 月），頁 28-33。

⁸³ 魯迅：〈致賴少其信〉，《魯迅全集》，第 13 卷，頁 352。

知道這是中國人和中國事，在現在，藝術上是要地方色彩的。」⁸⁴並稱讚了陳鐵耕的作品。圖二十五⁸⁵，除了人物和建築具有中國特點外，陳鐵耕的版畫語言——也包括劉岘和劉建庵的藝術語言——受到歐洲版畫藝術強烈的影響。主要表現在具有透視縱深的構圖，大面積陰影與小面積空白形成的明暗對比。但是，由於畫面中的所有人物都處於大片濃重的陰影包圍之下，阿 Q 身後的遠景也以整片黑色塊概括、消解了因透視帶來的畫面縱深感，迫使觀者的視線回到前景。這種近似黑夜的環境感受，加之阿 Q 和小尼姑又被設計在逆光的效果下，在他們身前形成了大塊黑影，畫面氛圍愈顯陰沉、詭異和壓抑。較之圖二十六⁸⁶中豐子愷閒適幽默的畫面情調，觀者的感受會更為強烈。

此外，這種壓抑沉悶的氛圍也出現在諸多插圖中⁸⁷，如劉岘（圖 33-b）、劉建庵（圖 27）以及國外的一些畫家作品中（圖 28）。



圖 27



圖 28

魯迅力倡「以黑白為正宗」的版畫藝術，是因為強烈而鮮明的黑白對比最適合

⁸⁴ 魯迅：〈致何白濤〉，同前註，第 12 卷，頁 518-519。

⁸⁵ 陳鐵耕（1934 年），刊載於一九三五年《戲》週刊第二十一期。插圖文字：和尚動得，我動不得。

⁸⁶ 豐子愷：《漫畫阿 Q 正傳》。插圖文字同前註。

⁸⁷ 圖 27，劉建庵（1943 年）。圖 28，前蘇聯魯·克拉甫琴柯。圖片均選自《阿 Q 70 年》。插圖文字：阿 Q 在這剎那，便知道大約要打了……。

於表達版畫家激烈的情緒，給觀者最強烈的視覺衝擊。尤其適合表現魯迅小說中充滿矛盾、痛苦壓抑的情感世界。

阿 Q 圖像系譜的主基調在一九四三年丁聰繪製的《阿 Q 正傳插畫》中確立下來，這本插畫集於一九四六年出版，由許廣平、茅盾、吳祖光分別作序，黃苗子作跋，乃阿 Q 圖像系譜的經典之作。



圖 29-a



圖 29-b



圖 29-c

丁聰非凡的藝術才能不僅僅體現在多視點布局手段的嫺熟運用，極具視覺衝擊力的藝術形象，或由簡化背景而豁然鮮明的單純主題，以及大面積黑白色塊對比產生的形式張力。更值得注意的是，基於這種藝術手段之上營造出來的「陰森而沉重」的氣氛，是整個阿 Q 圖像系譜的主基調。正如茅盾所說：「二十四幅畫，從頭到底，給人的感覺是陰森而沉重的。這一感覺，我在讀其他的阿 Q 畫傳時，不曾有過。我是以為陰森沉重比之輕鬆滑稽更能近於魯迅原作的精神的。」⁸⁸

我們對比三位畫家根據同一內容創作的作品⁸⁹，先看丁聰的畫作（圖 29-a），黑色的門框、倚門而立的僕人身影和趙太爺巨大的背影將畫面三個邊封死，畫面中央被擠出了一塊狹長的空白，身處其間的阿 Q 無路可逃，暗示其命運早已在趙太爺手指下注定了。此畫的布局形式觸動了趙延年，他多次運用這種手段分割空間（圖

⁸⁸ 茅盾：〈讀丁聰的《阿 Q 正傳故事畫》〉，原載一九四六年上海出版公司出版的《阿 Q 正傳插畫》，後收入《阿 Q 70 年》，頁 652。

⁸⁹ 圖 29-a，丁聰：《阿 Q 正傳插畫》。圖 29-b，趙延年：《畫說魯迅：趙延年魯迅作品木刻集》。圖 29-c，豐子愷：《漫畫阿 Q 正傳》。插圖文字：你怎麼會姓趙……你哪裏配姓趙？

29-b)。顯然是從前畫演變而來，甚至趙太爺的形象都未作改動，但前畫所蘊含的巨大藝術張力和陰森沉重的氣息已經淡了許多。再比較豐子愷為同一內容所配的插圖（圖 29-c），就不難理解丁聰的非議：「我怎麼會畫《阿 Q 正傳》的呢？我看見豐子愷畫《阿 Q 正傳》，我生氣。《阿 Q 正傳》怎麼能這麼樣畫呢？好像十天就畫出來一套。」⁹⁰ 馮雪峰也評說：「我想就在於他沒有擒住阿 Q 的精神。」⁹¹ 豐子愷漫畫以輕鬆滑稽的藝術風格處理阿 Q 的圖像系譜，是不合時宜的。顯然，在一個圖像系譜中不允許多種風格並行。再看丁聰的畫。



圖 30

圖三十⁹²，畫面的空間結構被兩面立牆和斜向的床分割成三部分，牆體的垂直向用刀和床板的水平向用刀形成最簡明的 90° 線形對比，所有物體被統一於黑色調，巨大而整體的黑形與小面積且瑣碎的白形構成失衡的力量對比，這是一個黑色的世界。只有起伏的身體輪廓和簡約的光斑暗示出阿 Q 形單影隻的命運。「就主題和內容來說，《阿 Q 正傳》中沒有一個好人，阿 Q 及任何一角色，沒有一個好的動機和行動，換言之，所寫的是一灰冷的絕望的世界」⁹³。

⁹⁰ 王寅：〈丁聰：畫漫畫有個屁用！〉，《南方週末》（文化版），2009 年 5 月 28 日。

⁹¹ 馮雪峰：〈讀《漫畫阿 Q 正傳》〉，《阿 Q 70 年》，頁 641。

⁹² 丁聰：《阿 Q 正傳插畫》。插圖文字：阿 Q 坐一會，皮膚有些起栗，他覺得有些冷……。

⁹³ 司馬長風：《中國新文學史》（香港：昭明出版社，1980 年），上卷，頁 111。

（六）「雜取種種人，合成一個」創作模型與蔣兆和的困惑

一九三六年，魯迅〈〈出關〉的「關」〉一文談道：

還記得作《阿Q正傳》時，就曾有小政客和小官僚惶怒，硬說是在諷刺他，殊不知阿Q的模特兒，卻在別的小城市中，而他也實在正在給人家搗米。……

作家的取人為模特兒，有兩法。一是專用一個人，言談舉動，不必說了，連微細的癖性，衣服的式樣，也不加改變。……

二是雜取種種人，合成一個，從和作者相關的人們裏去找，是不能發見切合的了。但因為「雜取種種人」，一部分相像的人也就更其多數，更能招致廣大的惶怒。我是一向取後一法的，當初以為可以不觸犯某一個人，後來才知道倒觸犯了一個以上，真是「悔之無及」，既然「無及」，也就不悔了。況且這方法也和中國人的習慣相合，例如畫家的畫人物，也是靜觀默察，爛熟於心，然後凝神結想，一揮而就，向來不用一個單獨的模特兒的。⁹⁴

魯迅說阿Q是「雜取種種人，合成一個」的典型形象，周作人也稱阿Q確有「阿桂」這個原型。但畫家們卻做不到「雜取種種人，合成一個」阿Q，下舉三例。

第一例，蔣兆和對阿Q的原型是否存在提出質疑：

但是我不知道為什麼魯迅先生偏偏要寫那樣一個阿Q來，也許是特為留待今日的知堂老人為他說明那句先賢的話「惡居下流，天下之惡皆歸焉」吧。然而，阿桂與阿Q，我們始終不能合二為一，因為阿桂是事實中的人物，阿Q是社會大眾一個抽象的典型，也就是作者創造的人物，不過阿Q那種行為與長像，誰見了都要憎惡，女人能愛他麼？並且我相信他沒有強姦一個女人的膽量。⁹⁵

原來，蔣氏覺得阿Q是一個「抽象的典型」，此一斷語值得重視。那麼他又是怎樣作畫的呢？

在我畫阿Q那個像的時候，也是我有些自作聰明，揣度著阿Q絕不是一個強壯的漢子，雖然是根據魯迅先生的大著，實際上還是我自己對於阿Q有個深刻的印象，所以我特別畫得他形容憔悴，垂頭喪氣，可是兩手握著拳

⁹⁴ 魯迅：〈〈出關〉的「關」〉，《魯迅全集》，第6卷，頁537-538。

⁹⁵ 蔣兆和：〈阿桂與阿Q〉，《中國文藝》第2卷第3期（1940年4月）。

頭，是必要挽回精神勝利的態度。好在知堂老人已說過，「文學家所寫，與藝術家所畫的人物，自然不必全照原樣」，那末這正是我自己所感覺到的，而我所畫的不一定是《正傳》中的阿Q，也不是知堂老人所提出來的阿桂。他清楚，所畫阿Q並非魯迅小說中的，也非周作人所認可的，而是源於自己對阿Q的深刻印象。不過，他原來是相信阿Q有原型的。

我畫阿Q的動機，在五六年以前，自然是讀了他《正傳》的關係，但是好久都找不著一個真正阿Q的對象……。二年以前，我到了北京，偶爾在朝陽門外發現了一個鄉下人進城，垂頭帶辮的樣子，面色焦黃的，似有無限的哀情，鬱悶在他的心裏，我不知道地就想到了阿Q，而自然的跟著他走。後來他由一個當店裏出來，身上已經不是穿著大褂了，於是我冒昧與他答話，知道他是受著經濟的壓迫，而我為了有所求幫助了他相當的錢，並且請他喝了幾杯酒，再請他到我的家裏，談到他生活的經過。說來真與阿Q的經歷並不相差多遠。他是一個農工，也為人家打雜，也睡過破廟，不知怎樣到了卅歲，忽然轉了好運，得到一個英國人的青睞，因為英國人下鄉去遊玩，偶爾雇了他去做一個二等的西崽。他才漸漸的存了一點錢，娶上一個黃臉婆，福至心靈，他也學得幾句英文，外國人雖然討厭他的長像，看他還誠實，所以他在外國人家裏就服務了七八年。而他的黃臉婆，已經為他養了五六位寶貝。這些的確要較之阿Q又勝了一籌了，但是自從事變後，外國人要回國去了，他也就此失業，然而他總比鄉下佬高一等了，怎能夠再為人做些農工的事情呢？於是他就坐吃山空，當盡賣絕了，當他說到這些內心衰曲時，幾乎要哭了出來，不過他始終沒有哭，只是每一根血管都膨脹得清楚，兩手時時握緊了拳頭，大有不平的氣度，於是乎我的阿Q的畫像成功了……。⁹⁶

久尋不著，蔣氏只能以一個「與阿Q的經歷並不相差多遠」的鄉下人為模特兒，才創作成功。畫家的困惑沒有就此消除，因為這個模特兒雖然有阿Q相似的經歷，但他到了三十歲還是依靠勤勞起家，「也學得幾句英文」，「做一個二等的西崽」，「漸漸的存了一點錢」，還「娶上一個黃臉婆」，「養了五六位寶貝」，更麻煩的是他具有「誠實」的特質，這與一無是處的阿Q無法吻合。不過，幸好賦予蔣兆和創作靈感的只是模特兒的長相，這個「討厭」的長相接近那個令畫家「憎惡」

⁹⁶ 同前註。

的阿 Q 印象，絕非「雜取種種人，合成一個」，所以蔣兆和一再堅稱「但所畫只能認為是我自己所理解的阿 Q」⁹⁷。阿 Q 的現實原型雖然遍尋不著，但畫家沒有意識到，他心中那個「憎惡」的深刻印象，卻是在魯迅有關阿 Q 的種種負面描述的引導下早已預設了。

第二例，與蔣兆和不同的是，畫家裘沙聲稱找到了阿 Q 的原型，一個叫「長生」的人。

一天，在一酒館裏，一外地青年不小心碰倒了店內家什，店主未開口，喝酒的長生站起來對肇事者說：「儂個賤胎，有啥了弗起，敢把小攤推翻，到伢馬鞍公社來揚威。你長著幾根戾毛，比比看。」說著，解開褲帶……看熱鬧的婦女哄地散了。⁹⁸

這個「解開褲帶……」的「長生」分明是一個流氓無賴，而阿 Q 本「沒有強姦一個女人的膽量」。退一步講，如果真是原型，那就又並非「雜取種種人，合成一個」的了。



圖 31

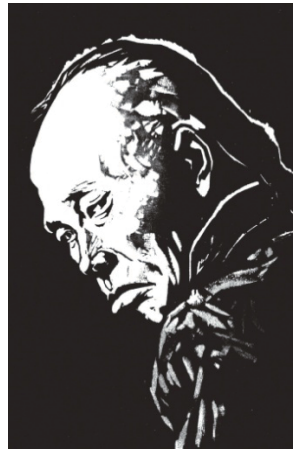


圖 24

第三例，版畫家趙延年前後兩次為阿 Q 造像的經歷。

一九六一年，趙延年曾創作一幅「阿 Q 像」⁹⁹（圖 31），但並不滿意：

⁹⁷ 蔣兆和：〈蔣兆和談「與阿 Q 畫像」的一封信〉，李果主編：《海上文苑散憶》（上海：上海人民美術出版社，2006 年），頁 100。

⁹⁸ 李彥春：〈裘沙、王偉君：我以我血薦魯迅〉，《北京青年報》，2001 年 7 月 13 日。

⁹⁹ 趙延年：《阿 Q70 年》。

二十世紀六〇年代初我曾試刻過一個阿 Q 頭像。由於對阿 Q 品格的實質缺乏理解，刻出來的頭像形神俱失。¹⁰⁰

到了七〇年代，他嘗試「雜取種種人，合成一個」的典型創作模型，再次造像（圖 24）：

接受六〇年代初的那一次教訓，我思索著，究竟如何才能比較恰當地表現既「哀其不幸，怒其不爭」、又「具有農民的質樸和城市遊手之徒的狡猾」的那種欺軟怕硬、妄想不勞而獲的阿 Q 品格，確實十分困難。經過反復看原作，反復構思、構圖，我感到大的動態還是以前那樣的處理好，關鍵是如何把握住阿 Q 的形和神。在畫了一批草圖後，我到紹興柯橋農村去深入生活。……半個多月的時間裏，我天天泡在農舍、田頭和市集，畫了一大批速寫、特別是重點畫了不少農民頭像。回來後，根據速寫畫來畫去，仍很難把握住阿 Q 的形神。經過多次的調整，在頭形、五官、動態上都做了處理，這才刻成了這幅阿 Q 頭像。¹⁰¹

這第二度的創作，我們應注意：其一，為準確表現阿 Q 的形神，趙延年專程去紹興農村寫生，但「仍很難把握住阿 Q 的形神」，還是未能找到原型。其二，趙延年的創作是如何成功的呢？首先在原圖動態的保持，畫家沿用前稿「轉頭回顧」的姿態——這個姿態也被豐子愷、劉建庵、李天心、范曾、裘沙等人採用過。其次在形的調整，主要在頭形、五官上下功夫，前稿中隆起的額頭在二稿中被處理得比較低矮，並且誇張了前突的下嘴唇，於是人物的臉角（面角）就小了許多。鼻子低矮的特徵依然保持，但前稿中沒有特點的眼睛形狀出現了重要變化——「斜眼」，斜上外挑的眼角與極力下抵的嘴角構成張力，人物的神情意味出於此處。此外，趙延年掌控畫面，使得整體藝術效果的能力有了很大的提高。前稿的問題在於細節太多，用刀太碎，黑白形狀凌亂，欠缺統一感；後稿中，人物背景的黑形面積增大——與縮小前額面積有關係，白形主要集中在人物面部，並減少了暗部的細節變化，黑白對比強烈，畫面整體感突出。顯然，趙延年經過多次調整後刻成的二稿，實際是重新回到了「前額低矮、嘴部突起、兩眼歪斜」的程式規範中，並予以強化。

從三個畫家尋找原型的失敗，可以看到，正因阿 Q 的圖像系譜是符號化的程

¹⁰⁰ 趙延年：〈刻《阿 Q 正傳》六十圖的體會〉，《畫說魯迅：趙延年魯迅作品木刻集》，頁 328。

¹⁰¹ 同前註。

式規範，所以寫生素材的積累與此並無直接關係。由此事實，也使我們不禁對「雜取種種人，合成一個」的現實主義創作模型生出懷疑。換言之，魯迅寫阿 Q，是如他所說有著這樣一個典型化的過程嗎？還是另有來源？

三、尼采的「超人」系譜與阿 Q 的死狀圖像

若要理解和把握魯迅創作阿 Q 的思想背景，還須上溯到他一九〇七年的一些論著，尤以〈人之歷史〉、〈摩羅詩力說〉和〈文化偏至論〉三篇為最，從中可以讀到魯迅對西方「進化論」思想和尼采 (F. W. Nietzsche) 「超人」學說近乎五體投地的推崇。

青年時期的魯迅就熟讀嚴復翻譯的英國生物學家赫胥黎 (T. H. Huxley) 的《天演論》，他對「進化論」之全面認識在〈人之歷史：德國黑格爾氏種族發生學之一元研究詮解〉一文反映出來，「進化之說」，「徵信歷然」，「於是人類演進之事，昭然無疑影矣」¹⁰²。錢振鋼評說：「魯迅所信奉的進化論，也是由作為生物學的進化論和作為歷史觀的進化論兩部分組成的；作為生物學的進化論只是其基礎，作為歷史觀的進化論才是其主體。也就是說，魯迅的進化論是將人類的進化問題放在其視野的中心位置的。」¹⁰³

作為生物學的進化論，他在一九一九年的文章中談道：

我想，人猿同源的學說，大約可以毫無疑義了。……

尼采式的超人，雖然太覺渺茫，但就世界現有人種的事實看來，卻可以確信將來總有尤為高尚尤近圓滿的人類出現。到那時候，類人猿上面，怕要添出「類猿人」這一個名詞。¹⁰⁴

就人猿同源而論，類人猿是從猿到人的中間類型，奇怪而又合乎進化論邏輯的是，魯迅此時著重推出「尼采式的超人」，超人乃進化之最高級，高尚而圓滿，是他理想中的人；但魯迅還是覺得渺茫，他於是只好向下看，想要在類人猿和「超人」之間加進一個「類猿人」。

¹⁰² 參看魯迅：〈人之歷史〉，《魯迅全集》，第 1 卷，頁 8-14。

¹⁰³ 錢振鋼：〈從非人動物到「類猿人」，再到「真的人」(上)：從魯迅進化論看其早、前期思想體系的統一性〉，《魯迅研究月刊》第 3 期 (1995 年 3 月)，頁 4-12。

¹⁰⁴ 魯迅：〈隨感錄四十一〉，《魯迅全集》，第 1 卷，頁 341。

這個「類猿人」是什麼呢？我們且從魯迅歷史觀的進化論找答案。他一九二五年的名言這樣說：「中國人向來就沒有爭到過『人』的價格，至多不過是奴隸，到現在還如此，然而下於奴隸的時候，卻是數見不鮮的。」¹⁰⁵ 中國的歷史「有更其直捷了當的說法在這裏——一，想做奴隸而不得的時代；二，暫時做穩了奴隸的時代」¹⁰⁶。魯迅的進化論思想形成於尼采超人學說之啟發。尼采說：

我教你們何謂超人：人是應被超越的某種東西。你們為了超越自己，幹過什麼呢？

直到現在，一切生物都創造過超越自身的某種東西：難道你們要做大潮的退潮，情願倒退為動物而不願超越人的本身嗎？

猿猴在人的眼中是什麼呢？乃是讓我們感到好笑或是痛苦的恥辱的對象。在超人眼中，人也應當是這樣：一種好笑的東西或者是痛苦的恥辱。

你們走過了從蟲到人的道路，你們內心中有許多還是蟲。從前你們是猿猴，就是現在，你們比任何猿猴還更加是猿猴。

你們當中的最聰明者，也不過是植物與鬼怪的分裂體和雜種。可是難道是我叫你們變成鬼怪或是植物的麼？

瞧，我是教你們做超人！

超人就是大地的意思。你們的意志要這樣說：讓超人就是大地的意思。¹⁰⁷

¹⁰⁵ 魯迅：〈燈下漫筆〉，同前註，頁 224。

¹⁰⁶ 同前註，頁 225。

¹⁰⁷ 尼采著，錢春綺譯：《查拉圖斯特如是說》（上海：三聯書店，2007 年），頁 7。德國學者彼珀 (Annemarie Pieper) 疏解道：「『超人』這個詞開始是沒有內容的，而只是超出去這個動作；它表明了一種在向外延伸中超出自我而又回歸自我的死亡。因此『超人』這個詞返回來也指作為一切有生命之物的基礎循環結構：那種帶著超人之名的死亡不能被理解為直線的，走向一個預先推定的目標，到達就停止了。超人並不意味著超驗的，而是一種內在的進步。大地的意義在於向前進，在於超越自我的運動中，這個運動並不是離開自身而去，而是在自身之中。超人被理解為有活力的結構導致了人類和西方人物典型形象的終結：人類被超越了。同時人以超人出現，在超人的形成發展進程中成為一體，正如猴子在人的形成進程中與人的存在成為一體一樣。對於猴子來說，人就是大地的意義，但是不同於人的是，還沒有自我意識的猴子不可能也不願意把這種意義認識成那樣一種。但是在超人中權力意志的原則有了更高一層意思的表達。意識到自我的人類不再像猴子一樣憑直覺去追求生活的意義，而是作為提高了的形式反映到自身的意志中。這種意志並不是自然地要去超出自身。因此就需要查拉圖斯特拉的要求：『你們的意志說：超人是地大的意義！』人類必須超越自我，以便向更高層次發展，這個認識必定被轉化到一種意志行為中，那

在尼采看來，人乃是一個不斷地從植物—蟲—猴—人進化的階段性超越過程，反之則非人¹⁰⁸。「超人」即不斷超越前一進化階段的成為人的動態過程。尼采宣稱上帝死了，取而代之的恰恰是「超人」。「超人」其實並非一個人，而是一個超越的強力意志，其顯著的特點是會不斷反思超越過程。

魯迅〈破惡聲論〉所論顯然是從尼采而來：「夫人歷進化之道途，其度則大有差等，或留蛆蟲性，或猿狙性，縱越萬祀，不能大同。」¹⁰⁹他把尼采為首的十九世紀歐洲個人主義文學家、思想家譽為「天才」、「英雄」及「精神界之戰士」，並把拯救中國的希望寄託於這些人物之出現，「所以我想，在要求天才的產生之前，應該先要求可以使天才生長的民眾」¹¹⁰。魯迅失望了，中國社會只有「庸眾」，缺少「人是聯結在動物與超人之間的一根繩索」¹¹¹中的那個「人」（民眾）的環節。

中國人向來有點自大。——只可惜沒有「個人的自大」，都是「合群的愛國的自大」。這便是文化競爭失敗之後，不能再見振拔改進的原因。

「個人的自大」，就是獨異，是對庸眾宣戰。……他們必定自己覺得思想見識高出庸眾之上，又為庸眾所不懂，所以憤世嫉俗，漸漸變成厭世家，或「國民之敵」。但一切新思想，多從他們出來，政治上、宗教上、道德上的改革，也從他們發端。

就是人類將自己肯定為自願者，並且從這一自我肯定的力量中產生超出人類的事情。確切地說，超人不是那種超級人，超人就不是人，不是個體，而是一種活動的名稱、一種個體的積極性的名稱。這種活動有著超越出去和回歸自我的一般性結構。……如果人們在時間上思考一下這個結構，那麼人們或許可以說：邁向未來的每一步在充分意識到過去並從在自身中包含超越植物、蠕蟲和猴子階段的人的角度上實現著。超人即是處在人類歷史性的結構中。只有這樣理解，那麼當大地在此被認作是那個完全從權力意志的動力中產生出來的圖騰並且在這個圖騰中物質和精神相互間保持平衡時，超人才成為大地之意義。」彼珀著，李潔譯：《動物與超人之間的繩索：《查拉圖斯特拉如是說》第一卷義疏》（北京：華夏出版社，2006年），頁56-57。

¹⁰⁸ 關於植物—蟲子—猴子—人的發展過程，彼珀疏解道：「已經意識到自己本身的人類忘記了他的出身史，忘記了從植物經過蟲子和猴子一直到人的整個過去，而且因此使得意識和精神脫離了其根本。如果從起源開始正確地理解自我意識，那麼人類就會在自身中重新找到他超越過的每一個階段。他就會在他的人的存在中發現植物、蟲子和猴子，而它們會作為發展成人類所超越的階段而完整地保留在人的形態中。」同前註，頁55。

¹⁰⁹ 魯迅：〈破惡聲論〉，《魯迅全集》，第8卷，頁34。

¹¹⁰ 魯迅：〈未有天才之前〉，同前註，第1卷，頁174。

¹¹¹ 尼采著，錢春綺譯：《查拉圖斯特拉如是說》，頁10。

「合群的自大」，「愛國的自大」，是黨同伐異，是對少數的天才宣戰……。¹¹²
「庸眾」居然向「天才」宣戰，使魯迅憤懣無解：

但我不懂，何以從前的古猴子，不都努力變人，卻到現在還留著子孫，變把戲給人看。還是那時竟沒有一匹想站起來學說人話呢？還是雖然有了幾匹，卻終被猴子社會攻擊他標新立異，都咬死了；所以終於不能進化呢？¹¹³

曰惟多數得是非之正也，則以一人與眾禺（引者注：禺，大猴子）處，其亦將木居而芋食歟？¹¹⁴

赫克爾 (E. Haeckel) 說過：人和人之差，有時比類人猿和原人之差還遠。¹¹⁵
應該可以明白「類猿人」何所指了吧！「類猿人」乃是「土人」、「奴隸」、「禺」、「猴子」的同類。這不免讓我們將前述一八七六年美國《調查中國移民問題的聯合特別委員會報告書》和一八九四年英國倫敦神經病學會公布的中國人腦量的研究報告的解剖學分析及其結論，與西方人口口聲聲掛在嘴上的“Chink”以及“Pig-tail”、“Chow”之類進化到頭又退化回去的蒙古人的後代發生聯想？

李歐梵說：「很清楚，阿 Q 也就是魯迅看到的那個幻燈片中被殺害的肉身，是一個沒有內心自我的身體，是一個概括的庸眾形象。他的靈魂恰恰就是缺少靈魂，缺少自我意識。」¹¹⁶ 此話不假，不過李氏還想走得更遠，他發現了魯迅哲學和小說中存在「獨異個人」與「庸眾」並置的這一原型形態，判斷是對的，此一原型形態就是尼采的「超人」系譜。李氏覺得由此可以建立一個「系譜」，「從而尋找出魯迅小說敘述的表層下面的『內在內容』，這樣讀出的作品意義雖然有異於人們常做的對魯迅小說的肯定，它們卻可能顯示出能更真實地表現出作為創造性的作家的魯迅的特點的某些側面」¹¹⁷。李氏想要解析出來的「內在內容」，似乎是說，除了與

¹¹² 魯迅：〈隨感錄三十八〉，《魯迅全集》，第1卷，頁327。

¹¹³ 魯迅：〈隨感錄四十一〉，同前註，頁174。

¹¹⁴ 魯迅：〈文化偏至論〉，同前註，頁58。

¹¹⁵ 魯迅：〈論睜了眼看〉，同前註，頁253。

¹¹⁶ 李歐梵：〈鐵屋中的吶喊〉，《中國現代文學與現代性十講》（上海：復旦大學出版社，2002年），頁158。

¹¹⁷ 同前註，頁151。

「庸眾」並置對立的「獨異個人」，「庸眾」中也不時會有「孤獨者」被推出來作為犧牲而為「庸眾」所「看」，那就不免有點「獨異個人」的意味了。推源起來，李氏此一包含了「內在內容」之「系譜」仍規範於尼采的「超人」系譜，把人理解為一個可以向兩極及其中間狀態動態變化的過程。例如，阿 Q 想要姓趙，想要和吳媽睡覺，似乎可以不無勉強地詮解為尼采的「超越」行為，這樣，作為犧牲的「孤獨者」，阿 Q 就具有某種積極意義了。李氏很敏感，只是演繹有點繞。

伊藤虎丸則指出另一種兩極對立：「阿 Q 和女媧這兩個人物在《吶喊》世界裏構成了對極存在。如果女媧是作者從歐洲接受的『真的人』的觀念形象化，那麼阿 Q 就是作者從中國社會現實黑暗中塑造出來的『奴隸』的典型。……阿 Q 就是生活在現實農村社會底層的『尚未成為人的人』。」¹¹⁸ 伊藤氏的判斷有一半是對的，魯迅的「女媧」來自西方；另一半卻顯然錯了，阿 Q 並非「作者從中國社會現實黑暗中塑造出來的『奴隸』的典型」。阿 Q 和女媧的對極，恰如伊藤氏自己所看清楚的，「阿 Q 正好被塑造成和『狂人』（超人）對極的人物」¹¹⁹，「女媧」是舶來品，那麼阿 Q 不免也是。這意味著什麼呢？如果說尼采是一位讓魯迅激動不已的來自西方世界的「超人」，那麼阿 Q 則是按同樣來自西方人視野的中國人形象系譜想像出來以與尼采對唱的中國奴隸，即野蠻人、類猿人。是的，人是由動物通向超人的一根「繩索」，高居於其上方的是超人的孤獨，而處於另一端的只能是「動物化」的奴隸——「無非是吃、住、幹活、性欲等動物本能」¹²⁰ 的阿 Q。不是嗎？這些全部體現於阿 Q 的上述圖像系譜，並且全然是來自西方人的看法！

所以，阿 Q 死狀的黑影和骷髏，並非上帝及其使者，恰恰是「超人」的意志。很不幸，就是阿 Q 示愛和死去的圖像，也是運用了西洋的畫法。請看下面三組中西圖像對比 ¹²¹。

兩幅圖中，裘沙和法國畫家對阿 Q 面部的處理手法近乎一致，即「骷髏化」。想要和吳媽睡覺的阿 Q 竟是一張「骷髏」臉，他還有性衝動（生命意志）嗎？到

¹¹⁸ 伊藤虎丸著，李冬木譯：《魯迅與日本人：亞洲的近代與「個」的思想》，頁 148。

¹¹⁹ 同前註，頁 142。

¹²⁰ 李歐梵：〈鐵屋中的吶喊〉，頁 157。

¹²¹ 圖 32-a，裘沙、王偉君：《阿 Q 正傳二百圖》。圖 32-b，法文版《阿 Q 正傳》封面，Michelle Loi 翻譯，Jean-Michel Charpentier 插圖，Elytis Eds 出版社 2010 年出版。圖 32-c，法文版《阿 Q 正傳》（局部）。插圖文字：我要和你憊覺……。

底是他本來就長著這麼一張恐怖的臉，抑或是畫家們想像吳媽所見他的臉本應如此呢？總之，畫面中散布著死亡的氣息，連偷窺的貓兒也被嚇飛。



圖 32-a

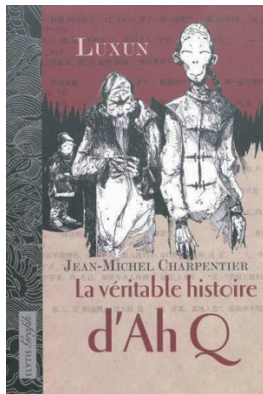


圖 32-b



圖 32-c

第二組圖¹²²如下：



圖 33-a



圖 33-b



圖 33-c

比利時藝術家麥綏萊勒的創作風格：孤獨、彷徨與批判、反抗的形象、主題和氣氛。圖三十三 a，刺刀叢林和骷髏化的死者，構成該組畫的主題，也是劉峴、丁聰構圖的原型。圖三十三 b，劉峴以大面積的黑暗與閃爍的刺刀光芒、阿 Q 蒼白的臉及散布的眾小白色塊進行對比，氣氛恐怖。圖三十三 c，丁聰則換以特殊的構圖

¹²² 圖 33-a，麥綏萊勒：組畫「死者！站起來！」之三（1917 年），《魯迅雜文精編》（北京：北京工業大學出版社，2005 年）。圖 33-b，劉峴（1935 年），《阿 Q 70 年》。圖 33-c，丁聰：《阿 Q 正傳插畫》。圖 33-b、c 插圖文字：再過二十年，又是一個……。

視角，利用強烈的透視將阿 Q 拉至前方示眾，赫然醒目的刺刀與死囚插標向上直刺，其內傾的斜度將囚犯與看客一併歸罩，構成強大的視覺張力場。此一繪畫語言下之場景，到底是中國式的，還是西洋式的呢？阿 Q 行將成為麥綏萊勒畫中的骷髏，是一點也不用懷疑的。不過，其差異是，麥氏構圖中骷髏在圖的頂端，大叫中奮力向上，力圖超越刺刀，上面是光明，而劉氏、丁氏構圖中，阿 Q 卻被黑壓壓的人群和刺刀所抑制，面容驚惶或頭顱低垂，已無掙扎。

第三組圖¹²³如下：

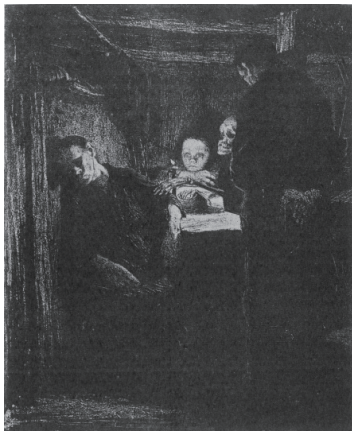


圖 34-a



圖 34-b



圖 34-c

魯迅極力推崇的另一西方版畫家是德國的珂勒惠支。「死亡」一圖被濃重的黑暗所包圍，骷髏的現身使畫面更顯壓抑恐怖（圖 34-a）。請細味魯迅所作尼采式描述：

還是冰冷的房屋，母親疲勞得睡去了，父親還是毫無方法的，然而站立著在沉思他的無法。桌上的燭火尚有餘光，「死」卻已經近來，伸開他骨出的手，抱住了弱小的孩子。孩子的眼睛張得極大，在凝視我們，他要生存，他至死還在希望人有改革運命的力量。¹²⁴

¹²³ 圖 34-a，珂勒惠支：「死亡」（1933 年上海翻印）。圖 34-b，趙延年：《畫說魯迅：趙延年魯迅作品木刻集》。圖 34-c，裘沙、王偉君：《阿 Q 正傳二百圖》。圖 34-b、c 插圖文字：「救命，……」然而阿 Q 沒有說。他早就兩眼發黑，耳朵裏嗡的一聲，覺得全身仿佛微塵似的迸散了。

¹²⁴ 魯迅：〈序目〉，《凱綏·珂勒惠支版畫選集》（上海：三閒書屋，1936 年），頁 6。

趙延年和裘沙的構思基本相同，一片漆黑緊裹著渺小的人物，與丁聰插圖（圖30）的創作理路無二，一起指向西方黑白版畫的傳統。圖三十四b，趙延年強調跪立人物的整體，身體周圍沒有一絲縫隙的無邊的黑暗，化為無數的刀觸，從四面向可憐的阿Q逼過去，他已然失去重心，細碎的白光象徵他正做最後之顫抖式抗爭。而圖三十四c，裘沙突出刻畫人物臨死的恐懼，阿Q的臉亦正在化而為骷髏。畫家腦際的阿Q意象，或許正是成型於魯迅的誘導：

我的作品，太黑暗了，因為我只覺得「黑暗與虛無」乃是「實有」，卻偏要向這些做絕望的抗戰，所以很多著偏激的聲音。¹²⁵

不過切記，這種幾乎全黑背景的死亡圖景，只是來自西方的版畫才能表現得好¹²⁶。細究之下，這一組對比中瀕死的阿Q已然被從中國背景剝離，看客們也消失了，我們只是覺得，那全黑的一幕更像一場西方的宗教審判。不過，那不是基督教的裁決，而僅是「超人」的「閃電」不再劃過而已，因為阿Q沒有自強式「超越」，還是喊著別人來「救命」¹²⁷。若依魯迅所解，麥綏萊勒和珂勒惠支的版畫中死的意志是那麼的強大，生的意志是那麼的渺小，死一定會壓倒生。那麼，裁處與執行阿Q死刑的，到底是小說裏的中國人，如趙太爺等依其所犯諸多罪行呢，還是尼采式的「超人」之某種鋼鐵一般的外來意志之威壓呢？

不妨回頭細味畫家蔣兆和的困惑：「為什麼魯迅先生偏偏要寫那樣一個阿Q來？」或許周作人在小說發表後不久所做的說明能提供某些消息：「阿Q這人是中國人一切的『譜』——新名詞稱作『傳統』——的結晶，沒有自己的意志而以社會的因襲的慣例為其意志的人，所以在現實社會裏是不存在而又到處存在的。」「《阿Q正傳》是一篇諷刺小說……他的主旨是『憎』，他的精神是『負』的」¹²⁸。阿Q之死的黑暗主題及其骷髏化死狀，恰恰為西方版畫黑暗主題之鏡像，這是不是周作人所謂的「負」呢！如果憎，也憎的是「沒有自己的意志而以社會的因襲的慣例為其

¹²⁵ 魯迅：〈致許廣平的信〉，《魯迅全集》，第11卷，頁466-467。

¹²⁶ 一九三四年，魯迅在《木刻紀程》的小引裏寫道：「中國木刻圖畫，從唐到明，曾經有過很體面的歷史。但現在的新的木刻，卻和這歷史不相干。新的木刻，是受了歐洲的創作木刻的影響的。」同前註，第6卷，頁49。

¹²⁷ 請聯想尼采《查拉圖斯特拉如是說》中走鋼絲者之死。

¹²⁸ 仲密（周作人）：〈阿Q正傳〉，收入李宗英、張夢陽主編：《六十年來魯迅研究論文選》（北京：中國社會科學出版社，1981年），頁8-10。

意志的人」，然而這個作為「傳統」的「中國人一切的『譜』」，恰恰是與西方「超人」之「強」和「好」對比著的，其所憎，或許就於不經意間被洋人牽著鼻子走了！黑暗背景下的骷髏，竟然是意在「寫出一個現代的我們國人的魂靈來」麼？抑或相反，魯迅和他誘導下的畫家們對中國人的「傳統」與光明前途全然絕望，而憎憎地任由西方意志將阿 Q 所代表的中國人由「定型化」為動物進而「定型化」為骷髏，把他送上「超人」所司祭的祭臺？

為了此種快意恩仇，且問：中國人付出了何等的代價¹²⁹！

四、結 論

確乎無疑，魯迅筆下的阿 Q 形象一直被尊為中國國民性的標本，然而行文到此，我們不免起疑：他到底是不是一個真實的「中國人」？本文通過分析與阿 Q 相關的三個圖像系譜，嘗試證明其身分的虛假性。

（一）囿於種族中心主義，西方曾帶著極大的偏見和強烈的憎惡觀看中國，「黃禍論」視野下之中國人的圖像系譜，帶有明顯的被醜化特徵，中國人被「定型化」為「動物」，進而「定型化」為「骷髏」，與其本真形象相距甚遠。魯迅創造阿 Q 形象，並不是緊貼生活、取材現實，他所建構的中國國民性的標本，只是西方「黃禍論」偏見的延續。

（二）為《阿 Q 正傳》配圖作畫的畫家們，在魯迅的誘導之下，不期然地走入了西方的「黃禍論」中國人圖像系譜的誤區。因為文學和繪畫藝術在形象塑造上的不同，魯迅的虛構捏造，給以現實特定形象為基礎的人物繪畫創作帶來了困難，畫家們難以在現實生活中找到吻合的模特兒，並因此而心生困惑。

（三）魯迅所謂阿 Q 乃雜取諸人合而為一，恐怕隱藏著為阿 Q 的虛假性辯護的深層動機。阿 Q 不能夠落實到較為具體的某個人或某類人，並非因為其乃國民性諸特點之集合，而在於他根本就不能代表真實的中國人形象。正由於此，魯迅才得以將披著中國人外衣的阿 Q 置入西方尼采哲學的系譜，並以超人理想為制高點審判阿 Q，將之抽象為卑微低下的「奴隸」，打入萬劫不復之黑暗地獄。

總之，阿 Q 缺乏本土依據和支撐，更像是一個失真的西方舶來品，而作為其

¹²⁹ 當然，魯迅或許是希望阿 Q 過二十年轉世成為超人，不免為他留了一條後路。

原產地的西方語境，原本就帶有極大的偏見。無論從歷史抑或現實的角度看，魯迅創造阿 Q 形象，深受西方中心主義的影響。因其虛假性、被偽造的特點，難以承擔起揭發、批判中國國民性的重任，更遑論樹立中國的文化自信，喚起民族認同，建立中國當代民族意識。如果我們死抱著阿 Q，誤認其為中國人或曾經是中國人的標誌，恐怕也不免喪失自我的歷史身分，失去實現文化之間的平等對話之資格。

徵引書目

- 丁 聰：《阿 Q 正傳插畫》，上海：上海出版公司，1946 年。
- 王 寅：〈丁聰：畫漫畫有個屁用！〉，《南方週末》（文化版），2009 年 5 月 28 日。
- 瓦德西著，王光祈譯：《瓦德西拳亂筆記》，上海：上海書店出版社，2000 年。
- 尼 采著，錢春綺譯：《查拉圖斯特拉如是說》，上海：三聯書店，2007 年。
- 司馬長風：《中國新文學史》，香港：昭明出版社，1980 年。
- 弗雷德里克·A·沙夫、彼德·哈林頓著，顧 明譯：《1900：西方人的敘述：義和團運動親歷者的書信、日記和照片》，天津：天津人民出版社，2010 年。
- 伊藤虎丸著，李冬木譯：《魯迅與日本人：亞洲的近代與「個」的思想》，石家莊：河北教育出版社，2011 年。
- 李允經：《中國現代版畫史》，太原：山西人民出版社，1996 年。
- 李宗英、張夢陽主編：《六十年來魯迅研究論文選》，北京：中國社會科學出版社，1981 年。
- 李彥春：〈裘沙、王偉君：我以我血薦魯迅〉，《北京青年報》，2001 年 7 月 13 日。
- 李歐梵：《中國現代文學與現代性十講》，上海：復旦大學出版社，2002 年。
- 呂 浦、張振鵬等編譯：《「黃禍論」歷史資料選輯》，北京：中國社會科學出版社，1979 年。
- 沃爾特·李普曼著，閻克文等譯：《公眾輿論》，上海：人民出版社，2002 年。
- 知 堂（周作人）：〈關於阿 Q〉，《中國文藝》第 2 卷第 3 期，1940 年 4 月。
- 柯 文著，林同奇譯：《在中國發現歷史：中國中心觀在美國的興起》，北京：中華書局，2002 年。
- 哈羅德·伊薩克斯著，于殿利、陸日宇譯：《美國的中國形象》，北京：時事出版社，1999 年。
- 約·羅伯茨著，蔣重躍、劉林海譯：《十九世紀西方人眼中的中國》，北京：時事出版社，1999 年。
- 郭士奇：《阿 Q 畫傳》，青島：愛光社，1946 年。

陸偉芳：〈新聞媒體眼中的華人移民形象：二十世紀上半葉的英國華人〉，《華僑華人歷史研究》第2期，2002年6月，頁48-53。

彭小苓選編：《阿Q70年》，北京：北京十月文藝出版社，1993年。

富田正文、土橋俊一編：《福澤諭吉選集》，東京：岩波書店，1987年。

黑格爾：〈東方世界〉，夏瑞春編，陳愛政等譯：《德國思想家論中國》，南京：江蘇人民出版社，1997年。

葉淺予：《阿Q正傳畫冊》，上海：東方快報社，1937年。

楊天石、王學莊編：《拒俄運動：1901-1905》，北京：中國社會科學出版社，1979年。

裘沙、王偉君：《阿Q正傳二百圖》，北京：人民美術出版社，1981年。

雷蒙·道森著，常紹民、明毅譯：《中國變色龍》，北京：時事出版社，1999年。

達尼埃爾－亨利·巴柔：〈形象〉，孟華主編：《比較文學形象學》，北京：北京大學出版社，2001年。

蔣兆和：〈阿桂與阿Q〉，《中國文藝》第2卷第3期，1940年4月。

——：〈蔣兆和談〈與阿Q畫像〉的一封信〉，李果主編：《海上文苑散憶》，上海人民美術出版社，2006年。

鄭民、梁初鳴編：《華僑華人史研究集（一）》，北京：海洋出版社，1989年。

鄭蕾：〈「大眾化」實踐與《阿Q正傳》——《阿Q正傳》插圖研究〉，《魯迅研究月刊》第11期，2010年11月，頁4-9。

赫爾德：〈中國〉，夏瑞春編，陳愛政等譯：《德國思想家論中國》，南京：江蘇人民出版社，1995年。

魯迅：《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，2005年。

——：《凱綏·珂勒惠支版畫選集》，上海：三閒書屋，1936年。

魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯譯：《視覺思維》，北京：光明日報出版社，1997年。

趙延年：《趙延年木刻魯迅作品圖鑒》，北京：人民文學出版社，2005年。

——：《畫說魯迅：趙延年魯迅作品木刻集》，福州：福建教育出版社，2002年。

錢振鋼：〈從非人動物到「類猿人」，再到「真的人」（上）：從魯迅進化論看其早、前期思想體系的統一性〉，《魯迅研究月刊》第3期，1995年3月，頁4-12。

藤野嚴九郎：〈謹憶周樹人君〉，《文學案內》（東京）3月號，1937年。

豐子愷：《漫畫阿 Q 正傳》，上海：開明書店，1939 年。

顧炳鑫：《阿 Q 正傳插圖》，上海：上海人民美術出版社，1959 年。

A·彼 珀著，李 潔譯：《動物與超人之間的繩索：《查拉圖斯特拉如是說》第一卷義疏》，北京：華夏出版社，2006 年。

Ip, Manying and Nigel Murphy, eds. *Aliens at My Table: Asians as New Zealanders See Them*. Auckland: Penguin Books Press, 2005.

Medhurst, W. H. *China: Its State and Prospects*. London: John Snow Press, 1840.

Wu, William F. *The Yellow Peril: Chinese-Americans in American Fiction, 1850-1940*. Hamden, Conn.: Archon Books Press, 1982.

