

第六章 拉岡精神分析學看《花月痕》

第一節 精神分析學派簡單介紹

精神分析學原本屬於心理學的範疇，也是臨床心理學的一個分支，而所謂的精神分析批評則是把弗洛伊德的精神分析學等現代心理學理論，用於文學研究的一種批評模式。精神分析學與弗洛伊德的名字有著緊密的關係，不僅因為此學派是弗洛伊德創立的，而且它的理論基礎也是弗洛伊德主義，因此也常有人把精神分析學和弗洛伊德主義混為一談，然而兩者之間還是有所區別的。

弗洛伊德主義是以弗洛伊德本人的思想和學說為中心，也包括其弟子對他的理論所作的諸多闡釋；而精神分析學的範圍則廣泛得多，它不僅包括弗洛伊德的學說，也包括其他精神分析學家的理論和觀點，甚至還包括一些從事精神分析批評實踐的文藝美學家觀點。

精神分析學的發展，大致可分為兩階段：傳統精神分析學與新精神分析學。傳統精神分析學是以弗洛伊德理論為核心來發展，受到弗洛伊德理論的啟發與影響有以下七方面：一、潛意識（unconscious）理論；二、里比多（libido）學說；三、關於本我（id）、自我（ego）、超我（superego）三種人格結構學說；四、夢的學說以及釋夢理論；五、伊底帕斯情節（Oedipus complex）學說；六、文學藝術與白日夢說；七、藝術家與精神病。在文學研究中，傳統精神分析批評家，主要根據這些理論或概念進行批評實踐，他們在作品中尋找象徵，以窺探作者的潛意識創作動機，或者把文學作品的文本視為「病例」，通過分析作品的故事、情節、人物語言、行為模式等，揭示作者的的心理和潛意識欲望，試圖挖掘和分析作者在作品中蘊藏的美感經驗、變態心理、潛意識趨向等，所側重的是研究作者的的心理和創作活動，主要在揭示作者的創作過程、態度、心理狀態與其作品之間的關係。

新精神分析批評家與傳統精神分析批評家不同的是，他們大多拋棄了弗洛伊

德主義的性本能學說，反而更注重的是人的社會性，也藉助其他哲學或文學理論如：接受美學、結構主義、後結構主義等，重新闡釋精神分析學，並把這些理論與精神分析結合起來，再應用於批評實踐。新精神分析批評較注重的是探索讀者的心理機制和閱讀過程，注意研究文學文本的語言、形式結構以及精神分析與作者、讀者之間的關係，從而有助於對作家、作品、讀者的分析和研究。

精神分析批評根據其研究對象大致可分為三類：作者、讀者、文本。傳統精神分析學主要研究以第一類為主，它側重研究作者的心理和創作活動，旨在揭示作者的創作過程、態度以及心理狀態與其作品之間的關係。第二類以讀者反映精神分析批評為代表，側重研究讀者的心理、閱讀過程和反應，目的在解決讀者與文本之間的關係問題。第三類精神分析批評主要通過分析文本的語言以及結構方式，研究文本、語言、讀者之間的關係問題，這種精神分析批評法以結構主義精神分析批評法為代表，也就是此章節主要使用的方法，用法國著名精神分析學家、結構主義學家雅各·拉岡（Jacques Lacan）的理論來分析《花月痕》文本，進行與文本的潛對話。

一、雅各·拉岡

雅各-馬利·艾彌爾·拉岡（Jacques-Marie-Émile Lacan，1901年4月13日－1981年9月9日）。拉岡生於法國巴黎一個篤信天主教的中上階層家庭，六歲時父母把他送到耶穌會辦的斯坦尼斯拉斯中學就讀，一方面為了要幫他在將來的職業作準備外，另一方面也讓他接受嚴格的宗教教育。儘管相同的訓練使他的弟弟後來成了一名虔誠的本篤會（Benedictine）修道士，但是斯坦尼斯拉斯中學卻似乎使拉岡陷入了信仰危機，十五歲時他迷上了哲學，而這樣的影響也對他的整個人生產生了決定性的轉變，從斯坦尼斯拉斯中學畢業之後，他決定從事醫學，並進入巴黎醫學院就讀，在此拉岡接受了長期、嚴格、正規的傳統法國精神病學教育。1926年拉岡成為聖安娜醫院精神病所的住院醫生，就此開始了他的臨床訓練，同時他也有在巴黎的其他幾個著名精神病醫院實習，他在這些醫院的工作

中獲得好評，1932年拉岡藉著實習與研究的基礎，完成了博士論文〈論偏執狂病態心理及其與人格的關係〉

(The Problem of Style and the Psychiatric Conception of Paranoiac Forms of Experience)，於當年9月獲得博士學位。1933年到1939年，拉岡參加了俄裔哲學家亞歷山大·科耶夫(Alexandre Kojève)在高等研究實踐學校所開設的一系列關於黑格爾哲學研討班的講座，這期間他也去法蘭西學院聽心理學家亨利·瓦隆(Henri Wallon)的課，瓦隆的兒童心理學更是影響拉岡「鏡像階段」理論的一個重要來源。1936年，拉岡出席在捷克馬里安巴(Marienbad)舉行的第十四屆國際精神分析大會，並在會上宣讀一篇論「鏡像階段」的論文，但是不到十分鐘就被大會主席歐內斯特·瓊斯(Ernest Jones)打斷，這成為拉岡進入精神分析學界的一個不愉快的開始。

第二次世界大戰爆發，法國被德國納粹占領，此時拉岡選擇保持沉默，從1939年到1945年之間，他沒有參加任何公開學術活動，也沒有發表任何學術觀點。在這期間拉岡於1941年與妻子瑪莉-路易斯·布隆丹(Marie-Louise Blondin)離婚，因為拉岡愛上了朋友的前妻西尼維亞·巴塔耶(Sylvia Bataille)，她是一位頗有名氣的女演員，直到1953年拉岡與西尼維亞結婚。戰後，1946年「巴黎精神分析學協會」開始恢復正常活動，協會得以重組當然也靠新一代精神分析學家的力量，尤其是薩克·納奇(Sacha Nacht)、拉岡和丹尼爾·拉加舍(Daniel Lagache)成了三個主力。但是拉岡與他們在許多意見上的分歧日益嚴重，導致巴黎精神分析學協會內部分裂，1953年6月拉岡辭去主席一職，與其他學者創立「法國精神分析學協會」，是年11月，拉岡開始於聖安娜醫院正式開始了他持續二十多年的教學研討班，每週或每兩週一次，拉岡開設研討班的主要目的是通過閱讀弗洛伊德的著作，清除種種歪曲或遮蔽著弗洛伊德學說真意的流俗庸見，恢復精神分析學原初的革命性意義。

1961年，國際精神分析學協會(International Psychoanalytic Association)處理是否讓法國精神分析學協會入會問題，認為拉岡許多觀點離經叛道甚鉅，所以

不准許入會。直至 1963 年拉岡被朋友以及學生們背棄了，拉岡於指導導師名單中被除名。1964 年 6 月，拉岡正式建立了一個新的精神分析學派—法國精神分析學派，不久更名為巴黎弗洛伊德學派。1966 年拉岡的第一部著作《文選》出版，裡面收集了拉岡此前幾乎所有重要的文章，雖然是一本內容晦澀難懂的理論書，但卻在短時間內全部銷售一空，一時之間成了大家爭相購買的暢銷書。

巴黎弗洛伊德學派於 1979 年 9 月底因內部組織不能協調而分裂，1980 年拉岡宣布解散學派。並在巴黎弗洛伊德學派解散後的一個月，拉岡建立弗洛伊德事業學派，並由他的女婿為他的學術事業接班人。1981 年 9 月 9 日，由於腎功能衰竭而逝世，一代思想大師結束了他充滿反叛和冒險的八十年生涯。

二、拉岡結構主義精神分析理論概說

(一)、鏡像階段

鏡像理論是拉岡理論體系的核心內容之一，也是他主體理論的基礎和關鍵，此概念是拉岡 1936 年第十四屆國際精神分析學大會上所提出，但是沒有引起當時精神分析學界的注意，中間一度中斷且沒有發表，直到 1949 年修正的演講稿《作為我的功能形成的鏡像階段》(The Mirror Stage as Formative of the Function of the I) 一文中，拉岡對於這一術語作了詳細的闡述之後才得到應有的注意。

鏡像階段是個體借助他者構築自我形象的同時，也是對自我形象的背離和異化。一方面是對自我形象有一定的感知和認識，一方面卻是自我形象的不在場，被認同的自我形象不過是幻覺和虛構，個體最終是結構拆散的或者未結構的。拉岡鏡像理論指的是自我的結構化，也是自己第一次將自身稱為「我」的階段，嬰兒剛出生時本是一個未分化的、非主體的存在物，此時不會說話、無力控制其運動、無物無我渾沌一片，完全由本原欲望的無秩序狀態所支配的嬰兒，等嬰兒長成到六個月至十八個月期間，這一階段中嬰兒第一次在鏡子中看見自己的形象，並從鏡子裡認出自己，他雖然不會說話，卻會以不同尋常的面部表情和興奮狀態來表現他對這一發現的喜悅，這種反應標誌著這是嬰兒主體形成的開始，這個過

程即是嬰兒與鏡像的合一，也就是首次同化，嬰兒在想像層面，通過與鏡像的認同，期待著一種對身體整體性的自如控制，拉岡認為我們必須把這樣的鏡像階段理解為一種同化，也就是嬰兒承接一個鏡像時在主體內發生的一種轉化，這一個轉化一方面使嬰兒發現了一個完整的自己；另一方面，在鏡像階段，嬰兒與其映像之間的關係依然是一種想像的關係。雖然鏡像也可以稱之為自我的原型，不過對嬰兒來說，他並不知道那就是他自己的鏡像，鏡中之我既是又不是嬰兒自己，當嬰兒企圖觸摸鏡像時赫然發現它並不存在，因此發生了嬰兒與鏡中之我的對立，鏡像中的嬰兒對他來說不過只是一個他者，而這種對立也就是拉岡所謂的「自我的異化」。鏡像階段的同化和異化預示了主體存立的辯證，這一辯證貫穿了拉岡關於主體與他者相互關係的論述，鏡像不過是嬰兒在接觸社會和進入語言之前的一個「理想的我」，或者說虛構的自我，而鏡像階段的意義也在於它體現了某種開創性、潛在異己性及分裂性的並存，鏡像是自我的開端，也就是一切想像認同的開始，在獲取了鏡像經驗之後，根據鏡像經驗，嬰兒主體與外界的關係就體現為自我與他者或自我與想像的他者的一種想像關係，任何想像關係都以自戀性的鏡像認同為基礎，這就是鏡像階段的開創性。

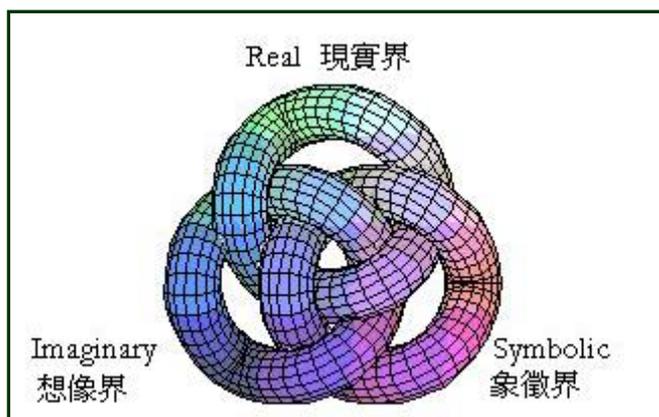
嬰兒在鏡像階段對於鏡中之像的自如控制是一種虛的控制，並不能取代現實生活中身體真正的控制活動，所以鏡像只能在一段時期內吸引嬰兒的興趣，大約在十八個月之後，嬰兒的興趣就從對鏡像的迷戀轉移到試圖對工具的控制，以及與他人的行為交往中去，於是鏡像階段就宣告結束了。嬰兒迷戀鏡像行為的消失，是主體成長過程中的一個必經階段，這也有助於嬰兒主體的順利成長，因為只有當嬰兒主體從自戀的想像認同中脫身出來時，象徵秩序或語言的介入才能成為可能，也就是說嬰兒慢慢長大，到了一定的年齡階段，如果仍然不用言語來表達其需求，那麼父母不會再像以前一樣事事在側，那麼其需要、需求就無法得到滿足。

最後要說明的是，其實鏡像階段的表現是人類主體（嬰兒）試圖通過與鏡像的想像認同，來克服由出生所造成的與外界的對立的一種努力，它是主體（嬰兒）

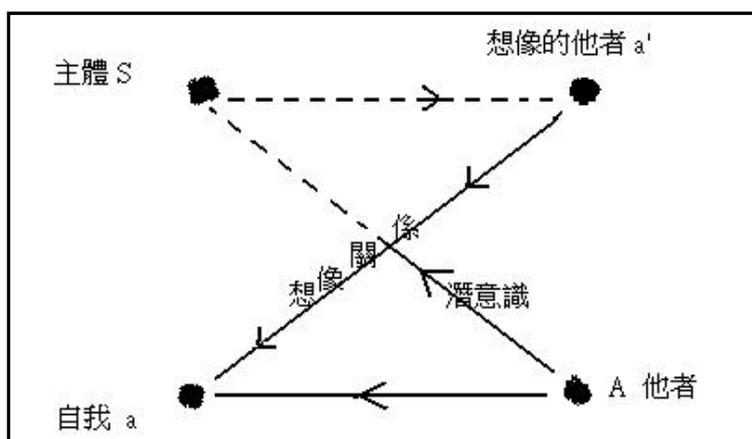
對自身成熟的一種期待。通過鏡像而獲得的統一性儘管是一種想像的虛幻統一性，但是它卻造就了自我也就是異化主體的誕生。由鏡像階段所經驗到的開創自我的想像功能，並不會隨著鏡像階段的結束而結束，相反的，它將作為人類主體不可或缺的一種能力，貫穿於生命的始終。鏡像階段打開了人類主體的想像維度，創造了自我的生存空間，是人類主體發展途中的一個必經環節。

(二)、想像·象徵·現實

拉岡認為想像界 (Imaginary Order)、象徵界 (Symbolic Order)、現實界 (The Real) 是人類現實性的三大領域，想像的他者關係、象徵性的社會秩序、個體生命的現實存在是主體構成的三個基本維度，也是人的生存或心理生存中的三個領域。



這三個界域為自我和主體面對或身處的三個存在級次，即形象的或想像的存在層，象徵的或能指的存在層，以及實在的或真理的存在層。¹



1. 想像界 (Imaginary Order)

鏡像、形像和想像均以「像」(Images) 為意義構成的基本成分，也包括與驅體、感情、動作、意志等種種直覺

¹ 此「三界域圖」引自網站：courses.nus.edu.sg/course/elljwp/lacanseminar.htm

經驗有關的幻想之物。其意涵為：肖像，即實物之如實反映；形象，即視覺輪廓，而不是觀念性或文字性的東西；想像，即為想像中存在之意。三種意涵均適於作為潛意識的對象。簡而言之，想像界就是以視覺形像為始源的。

根據上圖，主體處在 S 的位置上，自我是主體的想像性構成，主體只有通過自我才得以自為地客觀化，主體在使自己客觀化時，是通過其自身獨有的自我表現出來的，S 和 a 實際上存在著一種主體性悖論。自我的構成離不開想像的他者（a'）的存在，自我是主體透過其諸多表現者而投射出來的一個形象，所以，自我只有通過他者或他者的眼光才能確認其意義與價值。就嬰兒自我形成的鏡像階段來說明，自我（a）對於母親（a'）的依賴關係已初步形成，嬰兒主體（S）是在想像的他者（母親 a'）有所認知的情況下，才和自己鏡中的自我鏡像產生認同，而在這樣的認同中才確定自身。

想像界雖然源於幼兒對他鏡像之經驗，但是也遠遠深入影響到成人對他人以及對外部世界的經驗，凡是有誤認出現，無論是主體內部、主體和另一主體之間，或是主體和事物之間，必是想像界所支配，想像界這一術語和幻想、聯想和活動映像聯繫著，在拉岡的論述中則成了幻想邏輯的專指。如果象徵界是序列，那麼想像界就是這一序列範圍內可能產生的變化，這些變化可以能構成主體以及其不可重複的特徵基礎。所以，想像界是在主體的個體歷史的基礎上形成的。這些個體歷史包含家史、童年史、以及童年時所聽聞的遠近祖先故事，或者童年所經歷的各種事件，在個體文化形成同時發生的種種細節以及母教的種種特點等，總而言之，就是我們身處的文化環境使個體形成其特徵特色的所有一切。

想像界不受現實原則所支配，所以這個階段的自我是虛幻的、想像的。想像界是一個無知的領域，它與現實界的不同在於，它是在潛意識的研究過程中被揭示出來的，而鏡像階段正是想像界的一個很好的比喻，在鏡像裡，主客體在一個密封的環境中不斷地互相循環反映，真正的區別尚不明顯，在想像界裡，這是一個富足的世界，裡面沒有任何匱乏和排斥。站在鏡子前面，能指嬰兒在自己的鏡像所指中，看到的似是一個完美無缺的個性。用電影與觀眾作比喻的話，螢幕仿

佛自我的鏡像，誘惑自我在這面鏡子中追尋自己美化了的形像。用《花月痕》作比喻的話，小說中的韓荷生好比作者的自我鏡像，主體作者在小說中追尋著自己美化的形像。關於鏡像、三界說與《花月痕》的影響於後面章節有詳細討論。

2. 象徵界 (Symbolic Order)

象徵界是一種秩序，也是支配著個體生命活動的規律，個體的主體性的構成必須服從於事先建立起來的象徵性秩序。這有點象弗洛伊德的超我，然而，弗洛伊德的超我是人格中基於文化的部分，負責良心、倫理以及道德標準，但是拉岡的象徵界並不會為了要求主體符合文化道德規範而實行強制，象徵界與語言相關聯，語言在拉岡看來不單只是溝通作用，而是包含社會上所有以語言符號維繫、創造、建構的現實環境，也是現象學的現象世界，對應於實存，它沒有物質性的外相，不過語言本身並不重要，因為語言對主體產生了無限意義的網絡，包含個體自我認知、家庭關係、朋友關係、情感表達、歷史時空、社會制約等，這是主體存在的最重要部分，通過語言就能把人的主觀性注入普遍事物的領域，而個體也能依靠象徵界來接觸文化環境，並與他者建立關係，在這種關係的基礎上客體化，然後個體便能開始作為主體而存在。幼兒只有進入象徵界才成為主體，才由自然人變成文化人。象徵界的作用就是人的社會性與文化性的實現，以及人的性與侵略本能的規範化。

拉岡提出象徵界這個概念，基於兩個前提：(1) 語言是先於主體而存在的客觀條件。語言在社會中的具體表現呈現在歷史和文化傳統，以及各種思想表達形態，這些存在構成了一個龐大的、力量強大的存在體。每個學習語言的兒童都必須屈從於這個存在體之下，而無法完全駕馭它。甚至，兒童在出生以前，他在家庭中已有了一個位置，這個位置先天具有而且是個體本身無法改變的。如同學習語言，人類主體只是把自己嵌入一種預先存在的象徵性秩序。(2) 語言經驗是實際生活經驗的替代。對於語言的掌握以及對符號的應用，使得人們的經驗和表達這種經驗的符號之間造成了一種分裂、分離的關係，隨著年歲增長，這種分裂程

度會愈來愈深，語言成了蓋過一切的溝通工具，也成了人們對實際經歷過的生活進行反省和思考的工具，因此語言也就成了人們無法突破的一種限制，語言出現的同時也帶來了原始壓抑，導致潛意識的產生。所以拉岡的主體就是經由掌握語言的過程而產生，人類主體藉由語言而形成，主體是言語的主體和面對語言的主體。

討論到象徵界的功用時，拉岡提出了父親之名的概念，父親之名在兒童主體進入社會之間建立了一種聯繫，不管父親是否在場，如果兒童接受了父親的法規，那麼父親的權威便存在。進一步說明，父親作為文化的代言人和秩序的象徵，社會中的一切存在都必須是合於所謂的父道主義，也就是一切約束性規則如：法律、道德標準、常規等等，每個個體只有在認同父親形象的時候，才能獲得理想的昇華，從而確立自己獨立的主體性人格。

3.現實界（The Real）

現實界是現實經驗的替代，它既連結著想象界和象徵界，又與兩者不同，它是想象界與象徵界的混合，是關於個人的一種獨特的經驗記錄。現實界不能用言語表達，也不可能經由象徵界或者想象界的中介而得到。簡而言之，現實界就是不可言說、沒有名稱，也是思維無法越過的界限，同樣也是潛意識的界限。現實界類似於弗洛伊德的本我概念，弗洛伊德所說的本我欲望，是為主體支配不了的一種動力，因為最後的結果無法受其自身所控制，所以拉岡的現實界指的不是客觀的現實界，而是指主觀的現實界，也是欲望的淵藪。如果欲望一但能夠被想象、被言說，那麼它就進入了想象界或象徵界，因此現實界是在幻覺的範圍之外，它存在於鏡像範圍之外，永遠在場的存在。

想象界、象徵界、現實界這三個層次，具有使主體與他者和世界發生聯繫的功能，其中任何一層次內秩序的改變都將影響其他兩個層次。經過拉岡提出的理論，所謂的主體不再是弗洛伊德本我、自我、超我三心理層次的疊加，也不再是認知過程的基礎或本源，而是各種心理功能的統一，是由三界所組成的系統，它

並非與生俱來，也不必然存在，主體的存在是取決於象徵功能的正常發揮。

(三)、潛意識的語言的結構

拉岡認為潛意識具有著語言的結構，所以潛意識的探討必須從結構語言學的層次進行，正因為潛意識隱藏在意識背後，所以具有內視語言的意義結構。弗洛伊德在早些時候已經發現這種內視語言的結構，他在夢、口誤、說溜嘴中提到的凝縮作用（condensation）和置換作用（displacement），就可以用隱喻（metaphor）和換喻（metonymy）的轉移來描述。而拉岡借鑑了弗洛伊德的理論，認為潛意識象語言學中的隱喻和換喻一樣，其形式方式應參照語境（context），利用語言的規則來解讀其中的涵義。

1. 弗洛伊德夢的凝縮作用

弗洛伊德認為夢具有顯意和隱意的相互關係，且其中所要表達的都是同一個內容，也就是潛意識中的本能願望。但由於潛意識、意識，及客觀條件的關係，才採取顯意和隱意的兩種不同的表達方式。

夢在運作的過程中最常用的手段就是「凝縮作用」，夢裡出現的畫面、人物形象等，其實就是一張張抽象的凝縮圖，圖中的每個圖像包含的內容非常廣泛，尤其一個人的人生閱歷愈多，那麼圖像所要表達得意義也就愈深刻廣泛。然而，夢中顯示的畫面圖像是為顯意，也是夢的隱意中深刻豐富內容的「凝縮圖」。關於凝縮作用常會有一些性質略微相同的潛在內容，會在顯在內容中的某一個觀念、印象、人物或圖形裡集中的表現出來，因而在夢中出現弗洛伊德所說的「複合人物」（composite person），這種複合人物是將兩個或以上的真實人物的特點集中出現在一個人身上，這種「集體」（collective）或複合（composite）人物的出現，正是凝縮作用的主要方法。

夢的顯意與隱意之間、意識與潛意識之間，在作夢期間發生了複雜的編織活動，所以才織成了由顯意和隱意交錯而成的夢境，而夢的凝縮作用就是這種交錯的一個表現。

2. 弗洛伊德夢的置換作用

置換作用是夢在形成過程中所採取的主要步驟之一，就是當潛意識爲了躲過意識的檢查而採取的手法。在夢的形成過程中，潛意識所要表達的主要願望，改變爲夢的顯意中的某些表面看來毫無意義的事物，也就是一些不被意識注意的元素，趁意識不備時進入意識中，所謂的意識不備時通常表現在作夢，而夢的顯意中所顯示的那些表面看來居於中心地位的事物，卻不代表潛意識所要表達的主要願望，這是一種巧妙的偽裝作用，而這也使得分析夢的內容時，容易造成一種錯覺，以爲夢的顯意所表現的圖像就是表面上隱意的內涵意義，但這卻只是一種錯覺。

置換作用的結果，使夢的內容同潛意識中的本來願望之間發生差異，也正因如此，夢才得以改裝而將潛意識的願望複現。

3. 拉岡的隱喻、換喻

拉岡吸收了弗洛伊德潛意識凝縮、置換作用理論，得出自己隱喻、換喻理論。潛意識的凝縮作用，是夢鏡對致夢思想進行了高度的壓縮；置換作用，則是夢境脫離致夢思想，彷彿要從另外一個場所進行操作。這兩個作用過程都導致了夢境的意義成爲我們不容易理解的東西，因爲在夢境中此兩過程製造出了一系列的能指，然而所指的部分則無法固定在這些能指下面。簡單來說，隱喻是用一個詞來替代另一個詞，而這兩個詞之間有種相近或類似的關係；換喻是用一個詞取代另一個詞，新的詞會取代原先的詞，而原來詞的作用便不復存在。

(1) 隱喻作用

隱喻是一種語言活動形象，他有兩種方式製造新的意義，其一是在對兩個意義進行組合時，用其中意義更爲廣泛的一個取代另一個詞；其二是利用一個新的意義來替代另一個意義，而新的意義佔據了舊的意義，也就是通過濃縮作用而進行的替換。然而無論是哪種方式，隱喻在進行轉換時，都是通過兩個詞項之間內在的相似關係，或類似關係而進行的。例如：我們用紅色的玫瑰花來代表熱情如

火。

在傳統修辭學中隱喻屬於譬喻修辭的其中之一，隱喻是建立在相似性以及替代關係上，也就是以另一事物來指稱一個事物。拉岡隱喻理論說明隱喻的過程等於能指的替換，舉個例子說明所謂能指的替換：用「禍水」一詞的隱喻意義來指褒姒。



上圖引進隱喻過程時，進行了一次能指替換，用 S2 替換了原本 S1 的位置，所以使得 S1 與 s1 的分數圖降至隔線下面，而成了 S2 的新所指，而原來 s2（所指：禍水概念）被排除了。通過隱喻分析我們能了解，隱喻過程是意義的製造者，因為在過程中能指相對於所指而言是獨立的，並且證明了能指的本源性特徵，也就是能指鏈控制所指鏈，而並非所指鏈控制能指鏈。

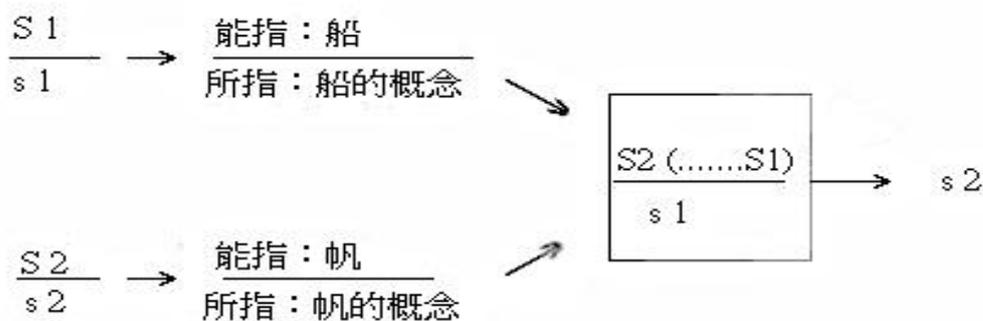
上述這樣的概念和弗洛伊德的凝縮作用相似，夢中隱喻機制把形象群加以組合，將有共同特徵要素的融為一體，而只通過唯一的要素顯現在夢境中，隱喻作用也是利用能指的替換，新能指將所有舊能指含括在內，因此拉岡才會提出凝縮作用是一種隱喻過程的理論。

(2) 換喻作用

換喻作用有兩種途徑來製造意義，其一是將兩個意義進行組合時，用其中一個取代另外一個；其二是用一個新的意義替代另一個意義，而新的意義把舊的意義轉移和更換掉了，也就是通過轉移而進行的替換。然而無論是哪種方式，換喻的轉換是通過兩個詞項之間外在的因果、空間、時間鄰接性而進行的。例如：岳

陽樓記用「錦鱗游泳」句中的錦鱗來指示魚。

換喻是通過名稱的轉變，對象不再是用它通常所固有的詞項來指稱，而是用另一個不同的詞項來指稱，從一個詞項到另一個詞項的名稱轉變，是要在這兩者具有某種關聯的情況下才是可能的，也就是說，能指要進行替換而形成換喻作用，兩者就必須有鄰近關係或上下文的連接關係。下面我們用帆代指船的例子說明：



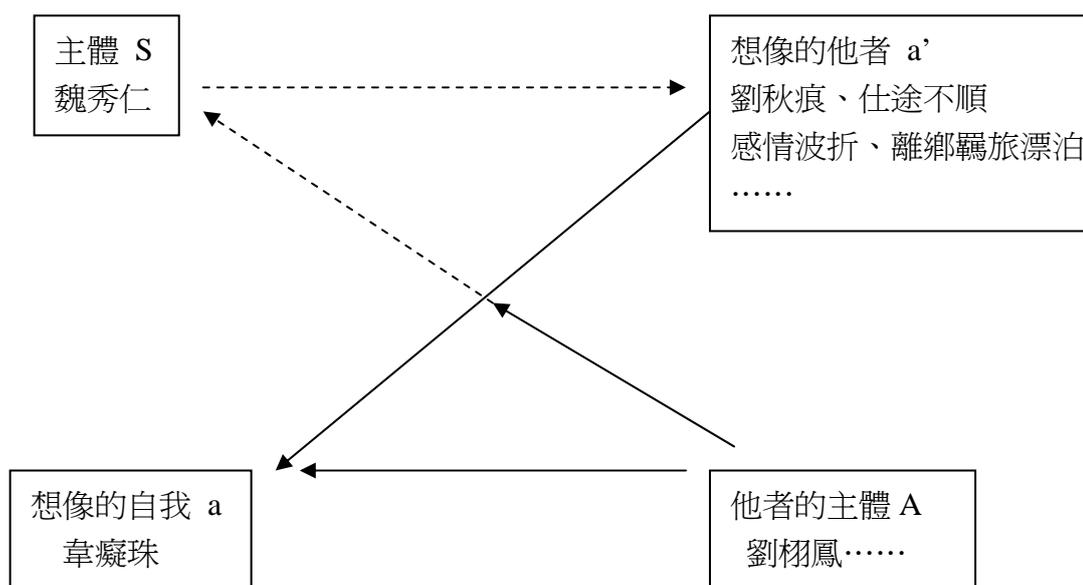
圖中顯示能指 S2 代替了能指 S1 原本的位置，也就是帆代替了船的位置，而帆與船之間具有意義的連接關係，所以這樣的替換是有意義的。換喻和隱喻的情形不一樣，在隱喻中 S1 與 s1 同時下降至隔線下方，而換喻中因為意義來自於 S1 與 S2 之間的鄰近關係，所以 S1 仍保留，S1 與 S2 同時並存，反而所指 s2（帆的概念）暫時被排除了，所以「過盡千帆皆不是」裡面的帆指的就是船的概念。

第二節 鏡像與《花月痕》

《花月痕》作者魏秀仁生平著作中，小說只寫了《花月痕》這一部，小說內容有多處與作者自己本身生平遭遇以及內心想望多有關聯及影射，因此在本章第二節、第三節開始進行一些關於《花月痕》與拉岡精神分析理論的討論。此節則先由鏡像理論談起。

魏秀仁雖然早孤，但是父親魏本唐對孩子的教育不遺餘力，尤其對長子魏秀仁更是教導有加，但是魏秀仁小時候少不利童試，二十八歲時始補弟子員，連舉丙午鄉試，直至二十九歲（道光二十四年，西元 1864 年）鄉試中舉人之後，一路上仕途、考運艱難，屢試春官皆落榜，之後便開始四處遊歷，或做政客幕僚、

或做塾師，此時的魏秀仁內心積存許多抑鬱之氣無所抒發，一方面內心的欲望無法滿足，另一方面自我困頓的生活也無法獲得改善，於是寫出了一部近於自我內心借他人之口抒發的《花月痕》章回小說，書中交織著魏秀仁自身原型於主人公韋癡珠，以及魏秀仁所結識的太原妓女劉翹鳳原型於劉秋痕，而娓娓道出魏秀仁憂鬱的一生。根據小說以及作者生平用拉岡鏡像圖將大要呈現如下：



在拉岡鏡像理論中「我」（主體）是經過「他者」來建構的，無論是作者還是讀者，都是因為有「他者」並且通過「他者」才使得「我」成為對「他者」說話的「我」，「他者」成為聽「我」說話的「他者」。這裡的「我」屬於主體的客觀化，不能等同於主體本身，而主體可以看作是人稱代名詞「我」的象徵性體現，抒情詩中的主人公和小說中的敘事者多屬於這種情形。在《花月痕》中作者借小子之口講述了這段花月故事，而這位敘事者正是作者自己（主體 S），在第一回作者就假小子之口開始敘述《花月痕》的故事：「今日天氣清明，諸君閑暇無事。何不往柳巷口，一味涼茶肆，聽小子講《花月痕》去也。」²

作者（主體）經由許多想像的他者進行對主體的客觀化，這些想像的他者除了真正的他人以外，也包含著作者所處時代環境背景、當時社會狀況、個人生命

² 魏秀仁：《花月痕》，頁 7。

經驗等。魏秀仁生活的年代正值晚清國祚最衰敗的時候，人心不古世道衰微，讀書不為作學問只關心科名，與人交往虛情假意、逢場作戲，這樣頹廢的大環境、虛浮的人心讓魏秀仁見了不免大抒其胸中骯髒抑鬱之氣於小說。在第一回中開頭就說明了人之情與人之面具說：

情之所鍾，端在我輩。君臣、父子、兄弟、夫婦、朋友，性也，情字不足以盡之。然自古忠孝節義，有漠然寡情之人乎？自習俗澆薄，用情不能專一。君臣、父子、兄弟、夫婦、朋友之間，且相率而為偽，何況其他！

乾坤清氣，間留一二情種，上既不能策名於朝，下又不獲食力於家，徒抱一往情深之致，奔走天涯。所聞之事，皆非其心所願聞，而又不能不聞；所見之人，皆非其心所願見，而又不能不見，惡乎用其情！

請問看官：渠是情種，嗟然墜地時，便帶有此一點情根，如今要向何處發泄呢？吟風嘯月，好景難常；玩水遊山，勞人易倦。萬不得已，而寄其情於名花；萬不得已，而寄其情於時鳥。窗明几淨，得一適情之物，而情注之；酒闌燈地，見一多情之人而情更注之。

今人一生，將真面目藏過，拿一副面具套上。外則當場酬酢，內則邇室周旋。即使分若君臣、恩若父子、親若兄弟、愛若夫婦、誼若朋友，亦祇是此一副面具，再無第二副更換。人心如此，世道如此，可懼可憂！讀書人做秀才時，三分中卻有一分真面目，自登甲科，入仕版，蛇神牛鬼，麤至沓來。³

於是，經由這些想像的他者 a' 讓作者進一步體認到自我，而小說中作者創造的主人公韋癡珠便可以說是魏秀仁想像的自我 (a)，用拉岡鏡像理論來說，魏秀仁認同韋癡珠就屬於鏡像階段中最初的自我認同，韋癡珠的處境、個人遭遇、內心感覺、處事態度皆幾乎是作者再現，這是一種主體與自我的認同。然而魏秀仁與韋癡珠之間的關係依然是一種想像的關係，小說中的韋癡珠既是魏秀仁又不是魏

³ 魏秀仁：《花月痕》，頁 1—4。

秀仁，在現實生活中韋癡珠畢竟是不存在的，因此這也是鏡像理論中所謂「自我的異化」，而作者創造了小說《花月痕》，並將自己置於其中一角色，這也算是一種虛構形象中的異化，韋癡珠以及作者（主體）的自我（想像的自我）終究是一個他者。

韋癡珠是作者創造出的虛構人物，但是癡珠與作者卻如同鏡像相互映照關係，小說主人公與作者不啻為鏡內之彼與鏡外之此，借小說為雙稜鏡映照主體與自我。小說第二回介紹主人公韋癡珠文采高妙、性情淒惻，對於時運不濟、國運飄搖時有批評論述，或詩或文皆呈現了他對當時大環境的焦急憂心，以及自己遭遇的感嘆與無奈。

韋癡珠，係東越人。自十九歲領鄉薦後，遊歷大江南北，西登太華，東上泰山。祖士稚氣概激昂，桓子野性情淒惻，癡珠兼而有之。文章憎命，對策既擯於主司，上書復傷乎執政。此番召試詞科，因偕窗友萬庶常，同寓圓通觀中。託詞病暑，禮俗士概屏不見。左圖右史，朝夕自娛。⁴

癡珠自幼本係嬌養，弱冠在第，文章丰采，傾動一時。兼之內顧無憂，儻來常有，以此輕裘肥馬，暮楚朝秦，名宿傾心，美人解佩。十年以後，目擊時艱，腸迴縈緯，賓朋零落，耆舊銷沉。此番經年跋涉，內窘於贍家之無術，外窮於售世之不宜。南望倉皇，連天烽火；西行躑躅，匝地荆榛。披月趨程，業馳驅之已瘁；望雲陟岵，方啟處之不遑。憂能傷人，勞以致疾。⁵

這裡簡單介紹了韋癡珠出身於東越，也就是今浙江省，因為浙江省位於東海之濱，在春秋時期又屬於越國地，所以有東越這個名稱。韋癡珠性情慷慨有志節，在小說裡常有抨擊時政之詩文，只不過見國家烽火連年，自己又沒辦法贍養家庭，仕途坎坷導致身心交瘁。作者創造韋癡珠以文人雅士形像以及具有慷慨激昂

⁴ 魏秀仁：《花月痕》，頁 10、頁 11。

⁵ 魏秀仁：《花月痕》，頁 89。

個性，這與作者本身是相同的，再者，癡珠所處的大環境、個人遭遇與作者也極為相似。

癡珠在都日久，資斧告罄，生平又介介不肯巧人。此番出都，因陝西是舊遊之地，且與兩川田節度公子，有同遊草堂之約。決計由晉入秦，由秦入蜀。把箱篋書籍，概託萬庶常收管，自與禿頭帶一付鋪蓋，一領皮袍。自京到陝二十六站，與車夫約定，兼程前進。⁶

小說第二回中說到韋癡珠的遊歷路線與作者二十九歲後遊歷晉、秦、蜀是相同的路線。根據《花月痕》小說附錄〈賭棋山莊文集〉記載魏秀仁之遊歷地點：「既累應春官不第，乃遊晉、遊秦、遊蜀。」⁷此外，韋癡珠在小說中所表現的個性較孤僻、傲骨，自從上書〈平倭十策〉不見用，此後便絕意於仕途，雖憂國憂民內心焦急如焚，但也只能在自創詩文中抒發，將己身議論、心裡無奈惆悵融於詩中，而韋癡珠之詩就是作者之詩，韋癡珠之嘆惋就是作者心中之鬱積，作者在著作《陔南山館詩話》、《咄咄錄》中談到許多關於國家吏治、經濟、軍務、選舉、金融等的討論，以及關於兩次鴉片戰爭、太平天國之亂、捻軍等重大歷史內亂皆有忠實記錄，這些議論同時也出現在《花月痕》裡，小說第二十回中就借韋癡珠之詩將自己對當時鴉片戰爭之痛惡而完成了〈雜感〉詩，以下節選幾首較具代表的詩：

呂母起兵緣怨宰，誰令貳側反朱鳶？芊於一曲中興略，願上琴堂與改弦。
東南曩日事倉皇，無個男兒死戰場。博得玉釵妝半面，多情還算有徐娘。
絕世聰明豈復癡，美人故態總遲遲。可憐巢覆無完卵；肯死東昏祇玉兒。
追原禍始阿芙蓉。膏盡金錢血盡鋒。人力已空兵力怯，海鱗起滅變成龍。
弄權宰相不知名，前後枯棋斗一枰。兒戲幾能留半著，局翻結贊可憐生。

⁶ 魏秀仁：《花月痕》，頁 18。

⁷ 魏秀仁：《花月痕》〈附錄：花月痕資料匯編〉，頁 629。

人臘淒然渡海歸，節旄嚼盡想依稀。化灰彫趁南風便，此意還慚晉太妃。

柳絮才高林下風，青綾障設蟻圍空。蛾眉苦不生謠詠，反舌無聲指顧中。

舊坊業已壞從前，遙憶元臣奉使年。一字虛名爭不得，橫流愈遏愈滔天。

瑤光奪婿洗澆風，轉眼祆祠遍域中。釣闥公然開廣廈，神州湧起火蓮紅。

仙滿蓬山總步虛，風流接踵玉臺徐。銷磨一代英雄盡，官樣文章殿體書。

高捲珠簾坐捋鬚，榻前過膝腹垂垂；有何博得三郎愛，偏把金錢洗祿兒？

絺希帷環佩拜繆然，過市招搖劇可憐。果有徽音光翟芾，自然如帝又如天。

暖玉撥弦彈火鳳，流珠交扇拂天鵝。誰於燠館涼臺地，為唱人間勞者歌。⁸

這些詩中透露出對當時戰禍的憤恨，尤其鴉片戰爭中鴉片（詩中之阿芙蓉）使國家民脂民膏盡付外國人手中，當朝官員弄權使得戰禍不平民生凋蔽，社會瀰漫著可悲可憐的氛圍，無從解決之下也只有將憂愁憤慨之心緒放諸詩文中了。

由以上對照不難看到小說人物韋癡珠就是作者再現，又或者說作者將自己化身於小說裡，抒發其一生的痛苦、憂愁、憤恨，與想望，藉由外在的他者進一步更體認到自身的困頓，同時也更了解自我。在體認自我的同時作者也想借小說完成心中的願望，因此又創造出韓荷生這位虛構的人物為作者慾望的抒發，小說中韓荷生的人生際遇與韋癡珠完全大相逕庭有天壤之別，韓荷生擁有平步青雲的成功仕途，也有圓滿感情生活的雙重加持，這是魏秀仁的夢想完美世界，於是《花月痕》的情節進行便添加了另一主線同時進行，而韓荷生既是作者想像的他者，又是作者他者的慾望，關於這部分筆者將於下節做討論。

拉岡鏡像理論說到主體必須經過想像的他者（a'）才能進一步認識到自我（a），魏秀仁經由他者（A）也就是他所認識的太原歌妓劉羽鳳，而創造出小說中劉秋痕這歌妓角色，進而經過想像的他者（a' 劉秋痕）的身世遭遇認知到韋

⁸ 魏秀仁：《花月痕》，頁 242—249。

癡珠（a 想像的自我）人生的飄零，此中一種「同是天涯淪落人」之感躍然於小說內外，不僅癡珠同是社會家國淪落人外，作者（S 主體）也一樣是人生飄渺的失意人。寫在小說之前作者有收錄一篇關於歌妓劉栩鳳的小傳〈棲梧花史小傳〉：

棲梧姓劉氏，名栩鳳，年十九，豫之滑縣人。八歲而孤，家赤貧，母改適，以賤直鬻人為婢，尋為匪人所掠，流轉太原為歌妓，非所願也。性和婉，善解人意，每酒酣燭炮時，雖歌聲繞梁，而哀怨之誠動於顏色。旋傾心於逋客，欲委身焉，以故多忤俗客，弗能得假父歡，益虐遇之。逋客坐是愛憐特甚，而以索價奢，事中止。姬亦遂抑鬱顛頓，以瘡自廢。其家復間阻之，禁弗相見。逋客為圖其像，聞姬病日沉篤，恐終不起云。⁹

劉栩鳳是魏秀仁所認識的他者（A），在劉氏身上魏秀仁彷彿看見了自己際遇的坎坷，雖然魏秀仁與劉栩鳳的感情之路走得顛顛簸簸，但是魏秀仁仍然保有情之真、情之切，並且在小說中流露真摯的情感，甚至創造了韓荷生、杜采秋這對有情人終成眷屬來完成作者內心的願望。想像的他者（a' 劉秋痕）就是他者（A 劉栩鳳）的再現，因為主體與他者的對話在拉岡鏡像理論中是無法直接對話，更無法了解彼此內心，所以必須經由想像的他者才能認知溝通，又經由這些他者和想像的他者，讓魏秀仁主體更能了解自我的存在，並且完整的將小說韋癡珠這條主線呈現。

小說另一主線韓荷生也可以說是作者以及韋癡珠的鏡像，韓荷生文采風流、性情和緩隨性，處事八面玲瓏又遇仕途知己，在韓荷生身上體現了所有作者的理想，這是理想的自我的完整呈現，但卻不具有真實性與血肉感，小說在敘述韓荷生時大多用傳奇化、虛構化的語調，甚至大破敵兵都顯得過於完美神話，這是種迷戀的鏡像自我與認同的自我。相反的韋癡珠中年落魄、性情孤僻、悲觀消極又遭逢家庭變故，這無疑是讓他的人生雪上加霜，行文至韋癡珠時所用的語調轉為寫實，包括為癡珠的落魄以及所處的風雲變色年代，這和韋癡珠朝不保夕的生活

⁹ 魏秀仁：《花月痕》〈棲梧花史小傳〉，頁 1。

水乳交融。一文本卻有兩種截然不同的敘述語氣，通過這個裂縫，可以看出作者對於主人公韓荷生設置的虛妄，由其兩主人公愈鮮明的對比，便愈說明了韓荷生的虛假性，當然也證明了作者對於自身鏡像的一種迷戀。

第三節 「花」、「月」、「痕」中的三界域

拉岡在他的精神分析學中修正了弗洛伊德把心理結構區分為本我、自我、超我三部分的做法，另外相應分為想像界、象徵界、現實界三種領域的構成。這三種構成論用在《花月痕》中剛好能做小說文本的分析，因為《花月痕》雙線進行的模式可以說是作者想像界與現實界的交織，再利用「花」、「月」象徵並點出全小說的核心，讓章回小說情節不致鬆散，反而有畫龍點睛的效果。



《花月痕》全小說由兩對主角成雙線進行，一窮一達概括了全小說的情節發展，而這樣的小說架構正是作者所面對的現實飄零以及想像的美滿世界，作者創造出的韋癡珠和劉秋痕這對苦情愛侶正是作者現實生活的寫照，不得志的落魄文人遇上身世坎坷的美妓，相知相惜卻又無力捍衛愛情保護所愛，內心的悵惘與無奈伴隨的是怎樣也改變不了的殘酷現實，相對於癡珠與秋痕，韓荷生和杜采秋就飛黃騰達多了，這對成功的愛侶是作者創造出的圓滿人生，也是魏秀仁內心一直無法達成的欲望，因此藉由小說馳騁自己的想像、滿足自己的欲望。

韓荷生與杜采秋是作者的想像世界，而韓荷生的人生更是作者所期待的，荷生在小說中一出場便是翩翩君子有著不凡架勢，小說第二回先用荷生的詩帶出他的文雅內在，就作者設定的個性是清狂拔俗，瀟灑不羈。

雲陰瑟瑟傍高城，閑叩禪扉信步行。水近萬蘆吹絮亂，天空一雁比人輕。

疏鐘響似驚霜早，晚市塵多匝地生。寂寞獨憐荒塚在，埋香埋玉總多情！

舊時煙草舊時樓，又向江亭快槩遊。塵海琴樽銷塊壘，春城寫燕許勾留。

桃花如雪牽歸馬，湘水連天泛白鷗。獨上錦秋墩上望，蕭蕭暮雨不勝愁！¹⁰

之後便在同回藉小子之口介紹了韓荷生，仕途之顯達、朝廷之重用，而這是魏秀仁說出了他我也想擁有的人生際遇。

看官聽著：這明經略名祿，本是國家勳戚，累世簪纓。年方四十五歲，弓馬嫻熟，韜略精通，而且下士禮賢，毫無驕奢氣習。五年前與韓荷生的老師，三邊總制汪鴻猷先生一同出使西域。汪總制屢屢言及，生平得意門生惟有荷生一人。文章詞賦，雖不過人，而氣宇宏深，才識高遠。曾在秦王幕府佐治軍書，意欲招之幕中，又恐其不受羈束。彼時明經略已存在心中。後來倭寇勾結西域回部作亂，四方刀兵蠢動，民不聊生，汪公奉命防海。明公奉命經略西陲。臨別時，經略向汪公求薦人才，汪公又把荷生說起，經略立時欲聘同行。荷生因要應鴻詞科，不肯同往，經略心頗悵悵。不料回部日更猖獗，經略駐兵太原，一面防邊，一面調度河南軍務，接濟兩湖、兩江、兩廣各道糧餉。控制西南，出入錢穀，日以億萬計。羽書旁午，所有隨帶文武及留營差使各官，雖各有所長，卻無主持全局器量，因想起荷生是汪公賞鑒的，必定不差。近知詞科停止，因致書勸駕。荷生自舊臘入都，迄今已九閱月。潤筆之絹，談墓之金，到手隨盡。正苦囊空，得此機緣，亦自願意，遂定於九月十二日出都。

荷生此行，是明經略敦請去的，自然有許多大老官及同年故舊送贐敬、張祖席。自彰義門至蘆溝橋，車馬絡繹。¹¹

引出韓荷生這樣文武雙全將材特質之後，在第四回開始到第五十回便是一連串擊

¹⁰ 魏秀仁：《花月痕》，頁 11—13。

¹¹ 魏秀仁：《花月痕》，頁 15、頁 16。

退內亂匪盜、大展軍略長才的精采好戲。

是年春間，豫州節度武公部，下官軍，迭獲勝仗。逆倭勢蹙，勾引河東土匪，竄入平陽，計欲結連關外回番各部，由草地潛入燕雲。幸明經略北來，士卒用命，漸次撲滅。是以駐節并州城中，相機勦滅。韓荷生就聘到軍，磨盾草檄，持籌高唱，此其餘事。始而冀州肅清，繼而協同豫州武節度官軍，克期勦賊，得以專籌各道軍餉。此皆韓荷生一力讚成，經略所以十分器重。¹²

此段表現荷生受到國家軍事官員經略的器重與信任，將軍隊大小事交由韓荷生處理。

忽忽之間，早是十二月了。一日，探馬報稱：「口外回民聚眾數十萬，醜酒歃血，將由關外直撲宣化、錦州等處。」經略急請荷生計議，荷生笑道：「此謠言也。自古出塞必在春夏，目下窮冬，漫山積雪，毋論回民不是銅筋鐵肋。試想草枯水涸，人馬如何走得去呢？但邊境近稍寧靜，有此謠言，亦不可不早為防備。以愚見料之，大約回民將誑我張皇北顧，乘虛渡河擄掠，故造此謠言，教我顧彼失此。為今之計，當先委幹員前往潼關，探偵動靜，更傳檄雍州節度，早為捕治。蒲關一帶，亦不可不暗暗戒嚴。老經略高見以為何如？」經略喜道：「先生此論，洞徹匪徒肺腑。」話猶未畢，祇見門上傳鼓，遞進蒲關總兵燒角文書一角，經略忙偕荷生一同被覽，道：鎮守蒲關總兵游長齡，謹稟節帥大人閣下。敬稟者：十二月十七日午刻，據黃河渡口巡檢原士規稟稱，「探得十六日夜三更，潼關城中失火，關門大開，回民萬餘人，鼓噪而入。一城文武，俱被殺害。聲言聚眾三十萬人，將行北渡」。卑鎮即刻出往河干察看，見賊兵帳房佈滿西岸。現蒲關守兵自裁撤後，祇有八百餘名。深恐兵力單薄，不足防禦。幸各鄉俱有團勇，力扼河岸。惟慮蜂擁而至，眾寡不敵。專此飛稟。

¹² 魏秀仁：《花月痕》，頁 35。

看畢，便向荷生道：「果不出先生所料。但事已至此，如何是好？」¹³

此處表現出韓荷生運用地理氣候知識長才識破敵匪之虛，讓清軍免受到不必要的傷害，並受到經略刮目相看大為讚賞，而且在軍事上也表現出對荷生軍略長才的依賴。

荷生慨然道：「此等烏合之眾，大人當以先聲奪之，便令解散，萬不可片刻遲延。今日已四下多鐘了，大人起馬，萬不及事。乞發令箭，調顏參將、林游擊各帶左右翼兵一千名，連夜出城駐紮，五更兼程趨行，限五日到蒲。大人於明日未刻，統領大兵，出城十里駐紮，二十二日長行。某願隨鞭鐙，供大人指揮。」經略遲疑道：「救兵如救火，固當以速為妙。但今日即行調兵，恐勢有不及，奈何？」荷生道：「左右翼兵即在本營，軍裝原無不備，著今夜駐紮城外，正為兵丁一切糗糧器械計耳。賊一路必有耳目，若知大兵即到，自然心生畏沮。據報『聚眾三十萬人』，此自狡賊虛張聲勢，然數萬人是必有的。此數萬人，未必皆無父母、兄弟、妻子、田產，大半為賊逼脅出來。某請為密行曉示，令其自相離異。且平日官軍就道，籌餉辦裝，日延一日，救兵幾有遲至半個月，尚未出城者。大人朝聞警，暮出兵，鼠輩聞風，定當膽落。看某仗劍，為大人殺賊哩。」經略道：「先生計畫周到，即請先生同行，所有機宜，悉憑先生調度。」¹⁴

此段展現韓荷生過人的軍略調度能力，對於敵匪軍數萬人毫無懼色，並了解匪軍成軍方法多由為賊逼威脅而來，因此想出離間之法讓敵匪內部自相離異好讓清軍獲得勝利，而此回的情節發展襯托出韓荷生的神機妙算一戰功成。這從回末更是一覽無遺。

荷生帶了數十名心腹健卒，正在高阜瞭望，見大功已成，十分歡喜。時東方已白，隨即與李副將會在一處，向潼關來。方到關下，早望見經略大蠢，

¹³ 魏秀仁：《花月痕》，頁 35—37。

¹⁴ 魏秀仁：《花月痕》，頁 37。

正在渡河，顏、林、游、李四將，皆列隊相迎。經略一到西岸，見了荷生並四將，便笑吟吟的向荷生拱手道：「深勞先生妙算，並諸將勤勞，一戰功成，可喜可賀！」送與荷生並馬入城，出榜安民。將生擒賊首，一齊梟斬示眾。委員訊問未出城回民：有眷屬者，悉令回籍；其單身者，交地方官安插。時雍州節度駐紮同州，約期相見，高宴三日。硤石關伏兵二百名，亦已調回，大兵便凱歌渡河，回太原去了。凡秦晉官民，無不仰慕荷生丰采，每出，至道途擁擠不開。看官，汝道熱鬧不熱鬧呢！正是：

苟有用我，帷幄運籌。輕裘緩帶，名士風流。

自是逆倭聞風，再不敢窺伺山右了。¹⁵

韓荷生擁有軍略奇才，讓他在戰場上屢戰屢勝，直至第四十八回寫破太平軍一仗出現了妖婦蕭三娘與采秋鬥法，內容超出常理並有符籙兵法抵擋妖氣、洞穴中三尊裸身女菩薩、以及華麗的妖法互鬥場面，最後讓杜采秋幫助韓荷生贏得清軍的全面勝利。先不論此回的寫作手法大異於前面各回，但是最終的結論與魏秀仁的期待還是相符合的，因為魏秀仁希望的人生是平步青雲、飛黃騰達受朝廷重用以發揮才幹的精采人生，這樣的人生在現實生活中的魏秀仁身上無法完成，小說中的韋癡珠也無法得到，所以創造出了韓荷生這一角色將其夢想的一生痛痛快快的在小說中展現，即便此生無法真的如願，但在小說中卻也讓自我欲望獲得了某些方面的補償和滿足，最後還包括韓荷生的愛情也是有情人終成眷屬，雙雙封侯、封一品夫人，這樣圓滿的愛情更是作者所夢寐以求的，不僅杜采秋脫離妓人的卑下階級一躍而為尊貴一品夫人，荷生的冊封更是史上在春秋戰國時代之外少見的平民封侯。作者將自己的想像欲望植於韓荷生的人生裡無限奔騰。

想像界的另一面便是無法掌控的現實界。現實界在幻覺的範圍之外，也在鏡像的範圍外，現實界永遠在場，永遠是已在此地的存在，現實界讓人產生願望、欲望的客體，魏秀仁因為現實世界的破碎，所以才會產生想讓自己飛黃騰達的欲

¹⁵ 魏秀仁：《花月痕》，頁 43、頁 44。

望，也所以才會有小說主人公韓荷生的產生。然而現實界的落魄、失意與不堪的人生，作者也清楚的透過主人公韋癡珠來展現。魏秀仁的人生圖形筆者在本論文第三章第二節有談到魏秀仁的生平，內容清楚說明作者平生仕途不順無法將畢生抱負施展的落寞，這樣的現實以及對自己的感傷則透過小說主人公韋癡珠來發聲。小說第二回藉韓荷生見到韋癡珠的壁上詩而道出癡珠天涯淪落人的形象。

到得房中，見新塗粉壁上，有詩一首，款書「九月十二日，韋癡珠出都，計自丙申，宿此十度矣。感懷得句，不計工拙也。」想道：「這韋癡珠，不就是十年前，上那《平倭十策》這人麼？」因朗誦道：

殘秋條欲盡，客子苦行役。行行豈得已，萬感在心曲！浮雲終日閑，倦鳥不得宿。薊門煙樹多，蘆溝水流濁。回首望西山，蒼蒼耐寒綠。

看畢，歎一口氣，想道：「此詩飄飄欲仙，然抑鬱之意，見於言表，才人不遇，千古如斯！」因觸起昨日所見的人，不知是否此君？看他意緒雖甚無聊，氣概卻還夏兀。我這回出都，好像比他強多，其實淪落天涯，依人作計，正復同病相憐也！¹⁶

此段呈現的是韋癡珠有心報國，十年前上書《平倭十策》不見用，進而將內心感觸題於壁上詩，也同時表達了作者在現實中的心境，時光荏苒自己卻棄用閒置，身心疲倦不得歸，飄零無所定，抑鬱之情充塞於詩中。

小說第五回利用韋癡珠上華嚴菴求籤指示去路，在籤詩中將作者與韋癡珠的一生作了簡短的描述。

這回癡珠因要求籤，先期齋戒。於四月初一日清早，洗心滌慮，向華嚴庵來。到了山門，便有齋婆迎接，上殿拈香。癡珠磕了頭，跪持籤筒，默禱一番，將籤筒搖了幾搖，落下第十三籤來。重復磕頭起來，問過信箋，便有齋婆送過籤譜。癡珠看頭一句是：「如此江湖不可行」，想道：「這樣湖南走不得了！」又看下句是：「且將來路作歸程。」想道：「還要由山、陝

¹⁶ 魏秀仁：《花月痕》，頁 17、頁 18。

走哩。」再看底下兩句是「孤芳自賞陶家菊，一院秋心夢不成。」想道：「這是怎說？」沉吟一會，重整衣冠，又跪下磕了三個頭，默祝一番，重求一籤。檢出籤譜，看頭一句是：「故園歸去已無家」，便不知不覺流下淚來。又看下句是：「傾蓋程生且駐車。」自語道：「這是遇著甚麼人留我哩？」再往下看去，是：「秋月何如春月好，青衫自古恨天涯！」癡珠想道：「這也不是好消息。」¹⁷

這籤詩癡珠自己看了也覺得並不是一首好籤，後來愈見蘊空法師解籤才若有似無的半知半解。

頭一籤，上二句居士自然明白了，下二句後來自有明驗，大約居士與「陶家菊」另有一番因果。第二籤，首一句且不必疑慮，大抵秋菊春蘭，各極其勝。究竟秋菊牢騷，不及春蘭華貴。老衲有三十二字偈，居士聽著。」便說道：「鶯飛草長，鳳去臺空。黃花欲落，一夕西風。亭亭淨植，毓秀秋江。人生艷福，春鏡無雙。」癡珠遲疑不解，呆呆的立著。老尼道：「居士請了，數雖前定，人定卻也勝天，這看居士本領吧。」說著，便扶著侍者，由殿東入方丈去了。¹⁸

所謂的秋菊指的是滿腹悽苦抑鬱的劉秋痕，春蘭指的是華貴尊榮的杜采秋，而蘊空法師的三十二字偈也明白說了韋癡珠與韓荷生的兩種截然不同人生。

小說第十一回寫到韋癡珠幫忙處理軍隊的文書工作，雖然俸祿不多但倒也清閒溫飽，這與現實生活中的魏秀仁完全符合，咸豐六年之後，魏秀仁開始做巡撫王慶雲的幕客，此時的生活偶忙卻閒。

話說癡珠，移寓汾神廟之後，腳疾漸漸痊愈。謾如因元夕戰功，就擢了總兵，游鶴仙加了提督銜，顏、林二將也晉了官階。遂與合營參游議定，公請癡珠辦理筆墨，每月奉束二百金、薪水二十兩，就借秋華堂作個辦公

¹⁷ 魏秀仁：《花月痕》，頁 47—49。

¹⁸ 魏秀仁：《花月痕》，頁 49、頁 50。

所。便有許多武弁，都來謁見，倒把癡珠忙了四五日。自此秋華堂前。院搭了涼棚，地方官驅逐閑人，不比從前是個遊宴之所。癡珠卻祇寓汾神廟西院，撤去碑板，把月亮門作個出入之路。又邀了兩個書手：一姓蕭名祖鄴，字翊甫；一姓池名霖，字雨農。小楷都寫得很好，便請他們住在堂後兩間小屋。這西院中槐陰匝地，天然一張碧油的穹幕，把前後窗紗，都映成綠玻璃一般。屋裏爐篆微熏，瓶花欲笑，藥香隱隱，簾影沉沉。癡珠日手一編，雖蒿目時艱，不斷新亭之淚，而潛心著作，自成茂苑之書，倒也日過一日。偶有煩悶，便邀心印煮茗清談，禪語詩心，一空塵障。時而李夫人饋遺時果名花、佳餚舊醞。或以肩輿相招至署，與譔如論古談兵，指陳破賊方略。間至後堂，團圓情話，兒童繞膝，婢僕承顏，轉把癡珠一腔的塊磊，漸漸融化十之二三。¹⁹

此時的癡珠瞻望時局艱難而憂慮不安，憂國傷時的悲憤之淚寄於寫作抒發，於是潛心著作，這是作者實際生活的寫照，因此才有如此多憤慨感時之作的出現，如《陔南山館詩話》、《咄咄錄》等著作內容無不充滿著對國事的激奮情緒。清謝章铤《課餘續錄》形容魏秀仁的著作「詩史一筆兼，孤憤固無兩，偏舟養羈魂，亂離憶疇曩，匪惟大事記，變風此遺響。」、「憂樂兼家國，千夫氣不如，亂離垂死地，功罪敢言書。」²⁰這裡明顯的將韋癡珠、魏秀仁合一，也同時將現實界的遭遇歷歷呈現。小說第十九回一闕〈金絡索〉道盡魏秀仁與韋癡珠在感情上的悲劇結局。

見長案上書堆中，有一本《鴛鴦鏡》填詞，就取來隨手一翻，是《金絡索》，填的詞是：

情無半點真，情有千般恨。怨女獸兒，拉扯無安頓。蠶絲理愈紛，沒來由，越是聰明越是昏。那壁廂梨花泣盡欄前粉，這壁廂蝴蝶飛來夢裏魂。堪嗟

¹⁹ 魏秀仁：《花月痕》，頁 113、頁 114。

²⁰ 魏秀仁：《花月痕》，頁 631。

憫，憐才慕色太紛紛。活牽連一種癡人，死纏綿一種癡魂。穿不透風流陣！

又往下看，填的前腔是：

藍田玉氣溫，流水年華迅。鶯燕樓臺，容易東風盡。三生石上因，小溫存，
領略人間一刻春。恁道是黃金硬鑄同心印，怎曉得青草翻添不了根。難蠲
忿，怕香銷燈地悵黃昏。夢鴛鴦一片秋雲，葬鴛鴦一片秋墳。誰替恁歌長
恨！²¹

纏綿悱惻的癡人之愛，藍田玉殞，芳華虛度，看盡人間悲歡苦楚，領略春逝的溫存，秋墳葬鴛鴦，留予後世無限悲涼。小說第三十九回到第四十一回寫韋癡珠決意於三月初十回南，他與秋痕分手離別，兩人的分手離別詩，句句血淚百般沉痛。

斷雨零風黯黯天，客心憔悴落花前。算來緣要今番盡，過此情真兩地牽。
銀漢似牆高幾許，滄波成陸淺何年？除非化作頻伽去，破鏡無端得再圓。

一春愁病苦中過，肯信風波起愛河，鷓鴣幾聲花事謝，杜鵑永夜淚痕多！
能營三窟工龜兔，誰撥明燈救火蛾？從此相思不相見，拔山力盡奈虞河。
疇昔頻頻問起居，每逢晨盥晚妝初。藥爐熏骨眉偏嫵，鏡檻留春夢不虛。
坐共揮毫忘示疾，笑看潑茗賭搜書。紅窗韻事流連慣，分袂將行又攬裙。
而今紅袖忽天涯，消息沉沉鳳女家。十日紀綱遲報竹，幾回鸚鵡罷呼茶。

燕尋樑壘穿空幕，犬擁金鈴臥落花。翻似閉關長謝客，不堪室邇是入遐

一樹垂垂翠掩門，判年春夢了無痕。娥眉自古偏多嫉，鳩鳥為媒竟有言！
山厝愚公空立志，海填少婦總埋冤。昨宵月下亭亭影，可是歸來倩女魂？
今生此事已難諧，噩夢分明是玉鞋。苓朮縱教延旦夕，薰砧無計為安排。
魂銷夜月芙蓉帳，恨結春風翡翠釵。半幅羅巾紅淚漬，一回檢點一傷懷！

并門春色本淒涼，況復愁人日斷腸！月滿清光容易缺，花開香艷總難長。

²¹ 魏秀仁：《花月痕》，頁 226、頁 227。

劇憐夜氣沉河鼓，莫乞春陰護海棠。拚把青衫輕一殉，孤墳誰與築鴛鴦，
五夜迢迢睡不成，燈昏被冷若為情。名花證果知何日，蔓草埋香有舊盟。
地老天荒如此恨，海枯石爛可憐生！胭脂狼藉無人管，淒絕天邊火鳳聲。²²

每句詩處處是淚水、處處是離情，癡人情種相互憐惜，人生顛沛流離相思不相見，落花緣盡破鏡難圓，此生無法圓，但願天上相聚還成圓。第四十三回敘述癡珠之死，他寫了一付自輓之聯「一棺附身，萬事都已；人生到此，天道難論。」²³對於自己的人生萬念俱灰景況悲涼，感嘆道：「大哉死乎！君子息焉，小人伏焉。」又吟道：「海內風塵諸弟隔，天涯涕淚一身遙！」²⁴自身將死無以報國的憤懣，憂心浮雲蔽日小人當道，無能為力僅存涕淚遙望。而後，提筆寫了四句詩：「海山我舊小遊仙，滴落紅塵四十年；一葉隨風歸去也，碧雲無際水無邊。」²⁵題畢，擲筆倚几而逝。時正卯三刻。癡珠仙逝時仍心懸國事、擔憂小人蔽空，然而己身再也無法為國效力，也只能放手隨風歸去，這樣的失落情懷同樣也是現實界的魏秀仁，既已無力報國，此生鬱積也只能隨棺合葬了。

現實界是人所無法掌控之界，現實的發生不可預期，作者就算對現實無法滿足，但是也無從改變，只能任憑現實自然發生，最後的結果不受其自身的原因控制，就如小說主人公韋癡珠和作者魏秀仁之死，即使滿腔熱血也無以報國，走上死亡之途的悲劇結果更是脫離自我掌控之外，現實的殘酷完全無法轉圜，因此長期對現實的不滿足才會產生欲望，進而利用想像界來滿足欲望，現實界亦可說是欲望的淵藪。

象徵界代表著已經存在的秩序或語言符號，支配著個體生命活動的規律。而小說《花月痕》所用的象徵性語言符號正是花、月、痕，小說後序中作者提到：

開而必落者，花之質固然也，自人有不欲落之之心，而花之痕遂長在矣。

²² 魏秀仁：《花月痕》，頁 504—506。

²³ 魏秀仁：《花月痕》，頁 525。

²⁴ 魏秀仁：《花月痕》，頁 526。

²⁵ 魏秀仁：《花月痕》，頁 529。

圓而必缺者，月之體亦固然也，自人有不欲落之之心，而月之痕遂長在矣。

26

這裡所要關注的重點是痕的存在以及另一種圓滿。花朵的盛開與月的滿月象徵的都是一種極盛之美，也是一種成功之美，因此一般人往往追求的都是這種圓滿；相對於花開與月圓，花落、月缺則被一般人象徵為一種殘缺與失落。這些普通對於花、月的看法在作者看來卻有不同想法，「無情者，雖花妍月滿，不殊寂寞之場；有情者，即月缺花殘，仍是團圓之界。」²⁷所謂花開、花落，花照鏡，鏡空花失；月圓、月缺，月映水，水動月散。而這些符號性質的象徵最後都指向痕的存在，因此即便是月缺花殘仍就是另一種的圓滿，這也是整部小說所要強調的核心。

按照小說雙線發展情節來分析，花開、月圓象徵韓荷生、杜采秋之合，不僅功名成就、進官鬻爵、愛情圓滿團圓、衝突輕易化解等，在在都向圓的完成邁進。花落、月缺象徵著另一主線韋癡珠、劉秋痕，以及在韋、劉影子裡的魏秀仁與劉翹鳳，他們的人生情節發展一路艱辛坎坷，仕途不順、羈旅他鄉、愛情破碎無奈、種種阻礙將男女主人公愈拉愈遠，最後韋癡珠因內心鬱積嚴重而病死，劉秋痕則選擇自縊殉情，這樣的分離是人生的大憾，然而卻也留予人久久不滅的愛情至死不渝印象，「比翼雙飛，頻伽並命；生既堪憐，死尤可敬。」²⁸如此表面之離對作者來說不也是一種圓滿，一種有情之人的真情圓滿，它所留予後人的是內心別離後聚合的愉悅，也是烙在人們內心的一道永懷情痕。

花、月象徵符號將想像界與現實界串連並且讓三界具有更大的意義，讓現實界裡的作者真實面對無法掌握的現實景況，從而在現實的欠缺中產生強烈想要完滿的欲望，而後任由想像界馳騁幻想，創造一個想像中的自我代替現實的自我完成欲望的滿足，最後在小說結束時達到雙重欲望滿足，一是達到想像美好的滿

²⁶ 魏秀仁：《花月痕》〈花月痕·後序〉，頁1。

²⁷ 魏秀仁：《花月痕》〈花月痕·後序〉，頁1。

²⁸ 魏秀仁：《花月痕》，頁539。

足，一是達到殘缺後的美好的滿足，不管是想像界也好、現實界也罷，象徵界將三界環環相扣，讓每一環皆具有完整的意義。

