

屯堡與山林： 後革命時代的文人政治危機 ——胡金銓電影《俠女》的社會學解讀

侯俊丹

中國政法大學社會學院

摘要 本文從錢穆的中國社會四空間論和費孝通的雙軌政治理論出發，對胡金銓電影《俠女》中的文人政治主題進行了社會學分析。胡金銓所理解的中國文人政治本質，體現在晚明以降由抽象道統觀念所激發的中央與地方之間的政治派系鬥爭，以及由此引發的社會總體的政治化傾向，在胡氏看來，現代中國革命並未消解這一問題，反而陷入更深重的文人政治危機中。通過重塑儒家的“慎獨”之道和佛家的“內觀”之學，胡金銓表達了他的寬和政治理想，以實現對現實革命政治的精神超越。

關鍵字 胡金銓、《俠女》、文人政治、儒家、佛家

一 問題提出：文人政治與中國革命

有關文人政治的論述，在經典社會史研究中，尤以托克維爾對大革命前夕的文人集團分析為典型。他從精神觀念與社會效果兩個角度，描繪了18世紀中葉法國文人政治景象——一種以抽象意見表達為特點的文人集團，是觸發法國社會普遍限於抽象政治想像從而最終走向革命的推手。¹

相較而言，如何理解中國傳統社會中的文人政治形態，及其與近現代革命運動之間的關聯，歷來也是中國社會思想史中經久不衰的議題。這多半緣於春秋以降，西周封建貴族制瓦解後，士人階層成為中國文明的擔綱者；² 更重要的是，伴隨著十八至十九世紀參政意識的提升，文人在中國近現代國家和社會轉型中成為主導力量，³ 表現在：士人階層以集體行動的方式擴大政治參與，不斷溢出宗族領域之外，由一般結社團體發展為以黨團組織為核心的革命行動；⁴ 在此過程中，通過復興並提煉地方學術傳統，同時吸收並轉化西方現代政治哲學語義，基於對總體社會危機及其自身所處的群體危機的普世化表達，士人為他們組織化的政治抗爭行動提供了意識形態基礎。⁵

對於如何理解近現代文人的革命行動與傳統社會政治之間的關聯，有兩個代表性的觀點值得注意。一為錢穆從中國社會四空間論出發，在精神觀念層面上闡發了士人形成革命行動的文化根源；而費孝通則從政治治理結構出發對士人疏離於官僚政治的心態給出了社會機制解釋。筆者接下來簡要梳理並比較二人的論述後提出本文的研究問題。

首先來看錢穆的中國社會四空間論。這一研究視角的新穎之處在於，它從地理空間出發，刻畫了士人階層在傳統社會結構中的基本定位，並闡發了“山林”這一空間所代表的文人政治的精神觀念意涵。具體來說，錢穆認為，中國傳統社會由四個單元構成：城市、鄉鎮、山林和江湖，其相互間形成一組地理關係：城市是行政機關，廟堂的所在地，具有軍事和政治功能。城市的週邊即為鄉鎮，鎮是隸屬於縣一級的行政單位，鎮的周圍為村落，是宗族的聚居區；鄉鎮之外是山林，主要體現了宗教功能，為佛、道二教傳播的區域。這裡值得注意的是，錢穆指出，除了僧寺道院，山林還是士人活動的地理空間：“儒林中亦有終身在山林者”，為士人歸隱之所。同時，錢穆進一步闡發了

山林所蘊含的社會文化精神內涵，如果山林的精神屬性是靜定性的，則表徵了儒林之道，但如果山林的文化精神富於了流動性，而顯出了其動態的形貌，則演化為“江湖”，象徵了遊俠的歸屬之地。因此，山林與江湖僅在於文化精神屬性的差別，而地域空間則同一。⁶

與錢穆側重從地理空間和精神意涵角度來討論中國的文人政治不同，費孝通的“雙軌政治”學說則從政治治理來揭示文人與廟堂、鄉野的關係。從治理關係來看，士紳立足於地方鄉裡的基層治理，構成皇權自上而下的權力支配的緩衝，士紳甚至可以借助他私人性的社會關係，將其政治理念滲透至中央政權。⁷

無論是錢穆的中國社會四空間論，還是費孝通的雙軌政治理論，都揭示了在中國傳統政治結構中存在一個相對於大一統皇權政治，由文人主導的獨立的社會空間，無論是象徵儒士歸隱之所的山林，還是實行教化的宗族鄉裡，皆昭示了士人守持道統在儒家政治倫理實踐中的本位含義。費孝通更為強調官僚制內部實現儒家政治倫理理想的困難，因為士人出於保存其身份團體利益的動機，很容易屈服於政權，向官僚制妥協，表現在其分潤職官利益的欲求，因此士人只能對皇權起到消極制約的作用，即在遠離廟堂之外維持儒家所推崇的衛道者的師儒形象，以此來保持道統的獨立性，但儒家不可能走到像清教革命那樣，依託超越性宗教和教權權威顛覆皇權。⁸ 錢穆則在費的理論邏輯上更進一步，他看到士人在山林中所據守的道統精神有異變的可能性，一旦它轉化為江湖文化，便構成了近代革命運動的精神起點。⁹ 針對這一點，錢穆的弟子余英時在《俠與中國文化》一文中又有所發揮。余英時指出，自明代以來，儒士與遊俠在精神氣質上形成合流，使中國文化自身產生了一個能夠超越於一切階級和身份屬性的抽象普遍精神，這一點構成了近現代中國革命觀念和社會行動的基礎。¹⁰

可以說，錢、費二氏對於中國文人政治與近現代中國政治轉型關係的分析視角極具啟發，也都遺留了可進一步追問的空間。具體來說，自十九世紀末以來，中國通過激進革命建立現代國家政權的歷史進程，究竟消解了傳統文人政治，還是將其變形為某種新的形式，留存在後革命時期的集體記憶中？這一問題構成了本文的主旨關切。與以往研究立足於思想文本或歷史個案不同的是，本文嘗試以揭示一個電影文本思想內涵的方式回應上述問題，而這個文本便是胡金銓於1969至1971年創作的《俠女》一片。

考察藝術文本的創作理念所折射的特定歷史時期的集體意識或思想觀念，這一研究思路在近些年的藝術社會學領域出現了一批出色的研究。¹¹ 本文即在這一研究脈絡下的再次嘗試，因為電影作為自我和世界的認知方式，凝結了電影創作者個體的思想，乃至社會與時代的整體意識。¹² 之所以選取胡金銓《俠女》一片作為分析對象，是基於如下考慮：1) 作為1949年從大陸退守至香港的第一批導演，胡金銓的電影飽含了二十世紀中後葉知識份子對政權鼎革歷史，特別是國、共兩黨革命傳統的文化反思，是本文進入後革命時期中國文人歷史記憶的一個視窗；2) 胡金銓的電影創作常常借古喻今，建立中國傳統政治敘事與後革命時代之間的歷史關聯，尤其是他對革命史的反思常置於明代政治語境中，而這一思考的典範之作便是《俠女》。¹³ 在此意義上，《俠女》一片具有思想文本的含義，它既體現了胡金銓對中國文人政治傳統本質的思考，也傳達了他對政黨革命傳統下的文人政治危機的憂慮，而這種憂慮折射了二十世紀中後葉港臺知識份子的集體心態。

本文首先通過胡金銓生命史的考察，進一步說明胡金銓的電影作為思想文本的性質。讀者將發現，晚清文人世家的背景，以及胡氏家族在政權鼎革前後紛紛走上不同的政治出路，這一家

國記憶潛伏在胡金銓的作品中，構成其藝術創作的心態基礎；另一方面，五十至七十年代國、共兩黨冷戰造成台海分裂，是《俠女》一片創作面臨的現實政治情境。受政治審查所限，胡金銓迂回地借用晚明東林黨爭來表達他對中國政黨政治的思考。

在澄清胡金銓電影文本的屬性後，本文進入對影片《俠女》所刻畫的文人政治含義的分析。筆者主要採用錢穆的中國社會四空間論的基本概念，對《俠女》的電影語言進行解讀。胡金銓所理解的文人政治本質，體現在晚明以降由抽象道統觀念所激發的中央與地方之間的政治派系鬥爭，以及由此引發的社會總體的政治化傾向，在胡氏看來，現代中國革命並未徹底解決這一問題，反而加重了文人政治的危機。

二 家國記憶與時代處境：對胡金銓生命史的考察

一般中國電影史研究認為胡金銓的電影具有文人電影的風格，這一定程度上緣於胡氏所出身的晚清文人世家的影響，家國記憶構成胡氏電影創作的底色。¹⁴

胡金銓1932年生於北京，祖籍河北省永年縣。永年胡氏宗族自胡金銓的叔祖胡景桂始躋身顯貴。胡景桂，字月舫，光緒九年（1883）進士。先後官任監察禦史、山東按察使、陝西按察使。¹⁵光緒癸卯年（1903）隨袁世凱赴日考察學制，開現代師範教育先河。¹⁶到胡金銓父輩，已是趨新革命的一代。對胡金銓影響甚深的當推其六伯父胡源匯。胡源匯，胡景桂嗣子，字海門，早年留學於日本早稻田大學政治經濟科，期間追隨梁啟超。歸國後出任北洋法政學校校長，李大釗當時曾就讀於該校。1913年、1916年胡源匯兩次出任北京政府眾議院議員；後歷任國民政府財政部印刷局局長、河北省政府委員，1935年抗戰前去職，寓居北

平。1946年與張君勱、張東蓀組建“民社黨”，國民黨行憲國大召開後，胡源匯受意於張君勱，出任國民政府委員，歿於任上。¹⁷胡金銓在六伯父臨終前伴其左右，時年十七歲左右，幫他處理官場間的迎來送往，謀官求職的托請，以及行政文書的批示。他晚年回憶說這一少時經驗於他日後拍戲很有些用處。¹⁸

較之父輩，胡金銓這一代因接受了五四思潮的洗禮，政治傾向更趨激進，不少人投身左派的中共組織。比如胡金銓同父異母的二姐胡京芝，因激烈反對父親委身北平日偽政府而於1940年偷偷離家出走，奔赴共產黨的西山根據地，後改名谷平。胡金銓的兩個堂兄，六哥胡金鎧也是早年離家出走參加共產黨，五哥胡金鉞北京大學哲學系畢業後賦閑在家，秘密從事中共地下情報工作。¹⁹

考察胡金銓本人的政治立場便會發現，他不同於兄姐，一直游走在各政治派別間。對國、共兩黨各持批評態度，這從其年少經歷可見一斑。胡在自述中曾提及國共內戰期間，他對兩黨政治的觀察：“我當時在想：社會主義的老大哥蘇聯，派在我國東北的軍隊，燒殺搶掠，比土匪還不如。中共以蘇聯做典範，將來取得政權，其結果會如何呢？而當政的國民政府已經病入膏肓，不可救藥了”。²⁰這一疏離的黨派政治立場延續至他1949年因父親被中共批捕，家道中落避難香港後，而彼時香港複雜多元的文化政治生態也為他提供了立足的空間。胡金銓先是供職於左翼電影重鎮長城影業公司，後又服務於具有反共背景的美國新聞處駐香港機構，主持《美國之音》，監製了張愛玲的《赤地之戀》廣播劇。到六、七十年代，香港出現了一批針砭時弊，從事獨立社會政治文化批評的知識份子，胡金銓又和這批人往來熟絡，比如他的老舍研究便因受胡菊人的欣賞而發表於《明報月刊》。²¹

這種政治批評態度同樣潛伏在胡金銓輾轉臺灣之後的創作歷程中。1965年，胡金銓脫離邵氏公司，由好友李翰祥牽線，簽約

了臺灣聯邦影業公司。初到臺灣，他向國民黨文化局提交的第一個劇本是據《聊齋志異》改編，日後才得拍攝的《陰陽法王》，這個劇本牽扯出了一連串的政治麻煩。按照胡氏的構思，劇中的法王是一方地府的閻羅王，被人搶佔了地府而淪為孤魂野鬼，上告無路，翻身無門，只好找了一塊三不管的地界落草為寇，掠來無數孤魂野鬼為奴，掌管他們的生死，漸漸入了魔道。文化局在審查過程中，揪出法王影射當局為喪家之鬼，當即退回了劇本，責令胡金銓不許再有造次之舉。²² 在這一時期政治審查壓力下，胡金銓借鑒了武俠小說的諷喻書寫傳統，以明史喻當代政治，先後創作了《龍門客棧》（1967）和《俠女》（1969-1971）。²³

作為一位資深的明史研究專家，胡金銓常將歷史考據精神貫徹到他的電影創作中；又緣於家學薰染，融京戲、書法、文人畫等多種傳統藝術形式於電影語言之中，²⁴ 並將創作思路和意志貫徹到編劇、剪輯、道具、佈景等電影製作的每一個環節，是中國電影史上公認的作者導演。²⁵ 《俠女》可以說是最能凸顯其作為作者導演的作品，也最能體現他的文人電影語言風格。因此，這部影片無論從內容到形式頗能代表上述胡金銓政治反思意識，具有濃烈的思想意涵，是透視後革命時代中國知識份子政治文化記憶的典範影像文本。

三 《俠女》中的空間、政治與文人

《俠女》的劇本根據《聊齋志異》中的《俠女》一篇改編。原著本是一位書生顧氏因戀上了由鬼狐化身的癡童，最後為俠女所救的故事；²⁶ 而胡金銓取材天啟年間黨爭，對原著做了重大改動。²⁷ 劇情講述了閹黨與東林黨之間糾纏不斷的逃殺：東林領袖楊漣在與閹黨魏忠賢的鬥爭中遭致東廠特務的暗算，全家抄斬，

楊漣之女楊慧貞為其部下所救，連夜逃走，避居於靖虜屯堡中的鎮遠將軍府。為除後患，東廠千戶歐陽年和指揮門達追殺楊女於屯堡，卻為儒生顧省齋設計落敗。雪洗父仇的楊慧貞本意接受慧圓大師度化，了斷塵世，歸隱山林，但誅殺東廠的法外之舉使她和顧生二人再度遭遇錦衣衛許顯純父子的追捕，最終憑藉慧圓的助力，楊慧貞才逃出生天。

以往胡金銓電影研究曾指出，胡氏善於用蒙太奇剪輯技術營造複雜的電影空間，如客棧、竹林等。²⁸ 如果從文化意涵來看《俠女》的空間構成不難發現，《俠女》的主要人物分屬於三個社會空間：1) 城市中的廟堂。上演的是中央政權內部——東林黨與閹黨這兩個政治派系之間的鬥爭；2) 市鎮中的屯堡。靖虜屯堡既是破落儒生顧省齋的隱居之地，也是顧生指揮楊慧貞及其扈從與東廠拼殺的決鬥場；3) 山林中的寺廟和竹林。山林是楊慧貞從京城逃亡至邊地的過經之地，也是她為慧圓法師所救，且與東廠、錦衣衛角逐的場所。²⁹

從這三個空間之間的關係來看，屯堡象徵了廟堂亦即官僚制內部政治派系鬥爭從中央延伸至地方；儒生領導的地方社會自下而上的反抗，不僅沒有跳脫出派系鬥爭的邏輯，且因其從抽象政治想像出發，進一步造成了慘烈的社會暴力後果，這構成了革命政治的本質。胡金銓最後通過塑造“山林”意象，重申儒家的“慎獨”之道和佛家的“內觀”之學，力圖實現對現實革命政治的精神超越。文本接下來將圍繞屯堡與山林這兩個空間的內涵及其關係展開具體分析。

1. 屯堡：權力專制下的政治風尚

影片前半段劇情集中於靖虜屯堡。胡金銓首先用一組空境營造了屯堡破敗、鬼魅的氛圍：殘垣、焦土、荒蕪、蜘蛛、驚

鳥。靖虜屯堡和鎮遠將軍府，借喻了明代衛所制度，其發展至中後期，明朝廷為了避免衛所膨脹造成藩鎮割據的局面，加強了自上而下的權力監控。行政制度設置上的迭床架屋，致使衛所制度在明代中後葉走向衰落，最終造成了晚明地方軍事疲弱的頹勢。³⁰ 從劇情主線設定上看，東廠對楊慧貞追殺至邊地，也意味著中央政府的權力支配下滲至地方社會。由此可見，胡金銓有意用屯堡的荒涼景象影射了在中央集權專制高壓下，基層社會倍受壓抑的處境。

在這個酷烈的政治環境下，影片緊接著上演了一場充滿陰謀的諜戰。鏡頭以儒生顧省齋的視角為主軸，呈現了顧生、東廠千戶歐陽年、楊慧貞的扈從魯定庵、石問樵二將軍，三股勢力彼此窺伺、試探的懸疑戲。楊女身世的政治秘密被隱藏、懸置起來，觀眾無從辨析誰是好人、誰是壞人，特別是魯、石二角色的出場，一個是大隱於市的儒醫，一個是執筭算命的瞎子，都掩蓋了真實的政治身份，褪去了忠臣佐史的外衣。

這一橋段生動地刻畫了中央集權專制下的秘密政治風尚：權力鬥爭的詭譎之處表現在，虛假的表像和現實的真相之間存在巨大張力，真實性被表像化的權力鬥爭腐蝕了。深陷其中的每一個人要麼依賴偽裝實現自我保存，比如石將軍強忍歐陽年偷襲的掏心掌，也要裝作下意識尋找馬竿兒，表演得像個逼真的瞎子；要麼用矯飾的修辭和禮節遮掩內心真正動機，比如歐陽年以索畫之名造訪顧宅，實為刺探顧生與東林黨之間有無牽連，而顧省齋以酬謝魯定庵醫母之恩為幌子，有意試探魯、石二氏與東廠之間糾纏的虛實。這種以假為真、虛實難測的政治風尚傳達了世道危機的訊息——在中央集權專制下，整個社會和人心陷入到彼此懷疑和猜忌的信任危機中。

胡金銓在《龍門客棧》中呈現了同樣的困境，他在這部影片中給予的出路寄託在了儒家傳統強調的忠義倫理，其一為吳甯、

朱驥、朱輝對其舊主於謙的忠誠，其二是作為吳甯的義友，蕭少鏘出手相助實緣於朋友之誼。特別是第二點為《龍門客棧》一戲的核心，蕭少鏘這一儒俠形象在影片中被設定為拯救世道存亡的擔綱者。相較起來，《俠女》中的忠臣義理在秘密政治的陰翳下顯得易發脆弱，劇情也有意地淡化了楊家及其扈從關係這一敘事線索；此外主角儒生顧省齋，也不再像蕭少鏘那樣剛健有力，身懷救世的武技，而是一副手無縛雞之力的文弱書生形象。那麼，這樣一個文人，在世道危亡的時刻，又會有怎樣的表現呢？

2. 文人：精神氣質與抽象政治

胡金銓對角色的塑造常借山水畫的氣韻之法，即用情境烘托人物形象。³¹《俠女》對顧省齋的刻畫也採用了這一手法，因而對顧氏身處的環境的內涵之理解，有助於把握這個人物自身的精神氣質。

顧省齋，就像他的名號“省齋”二字一樣，兢兢業業地踐行著“吾三日自省吾身”的儒家性命之學，在市鎮上以賣字為生，懷抱一番“無道則隱”的士夫志節。胡金銓此處頗有用意地在顧生隱居門前鋪設了旱地蘆葦的佈景，以襯托這位高潔之士不屑與沆瀣官場為伍的不俗心志。³²

在這些表像的背後，顧省齋真正的心理是什麼呢？當母親催促顧生抓緊科考，求取功名卻被他堅定回絕時，他暗地自語道出了心境：“苟全性命於亂世，不求聞達於諸侯”，此時，中景鏡頭呈現了他懸於壁上的陋室銘——“淡泊明志，寧靜致遠”。這兩處引文分別出自諸葛亮的《出師表》和《誡子書》，可見，顧省齋表面上的人生哲學是不追求名利，但真正用心卻自比“臥龍”，當一個“隱藏於山野中的大人物”，雖不願應試獲取官職，卻懷揣野心，暗地裡施展宏圖大業。³³

在原著中，顧生沒有名號，胡金銓改編劇本時設計了“省齋”一名，並以此命名了這個角色的字畫鋪子，甚至親炙了鋪子的匾額，³⁴精巧地借用了晚明的士人風尚——科舉登第後易號的風雅行為，反諷了文人沽名釣譽、虛榮偽飾的心態。³⁵口頭上清心寡欲的顧省齋心下裡一點不清閒，政治嗅覺異常靈敏。在歐陽年出現於靖虜屯堡的一剎那，立馬聞出政治風向不對勁兒了，四處打探形勢動向，窺伺著施展抱負的機會。顧省齋身上那股窮酸氣透著的“臥龍鳳雛”式的幻想，歐陽年盡收眼底，三顧顧宅不忘拋出渴慕賢才的橄欖枝（“以顧兄的才華，隱居此地未免太可惜了”）。胡金銓將《聊齋》原著中引誘顧生的白狐改編為東廠貼行吏歐陽年，志怪小說中儒生與鬼狐變化的變童之間的不倫戀，轉化為隱士與現實政治間曖昧不清的關係。³⁶

由此可見，秘密政治風尚中的名實分離，同樣反映在文人自身的精神氣質上。顧省齋雖不是蕭少鏘那種身懷武藝的劍俠，但他同樣富於任俠精神，且這一精神更多地表現在從一種抽象的政治激情和想像出發，反抗既定的政治秩序，其本質是一種窮兵尚武的暴力革命精神。顧省齋豪俠仗義地救助楊慧貞，實際上緣於這一內在動力。

在歐陽年假意索畫，造訪顧宅這場戲中，胡金銓用一個中景鏡頭展現了顧省齋書案後方的軍事輿圖，這一伏筆與後邊顧生設計伏擊門達的劇情緊密相連。影片暗示了顧省齋尚兵伐謀的真實旨趣。雖然不涉足現實政治，但顧生日常勤於兵書輿圖上磨煉他的經世抱負，所以，當他有意襄助楊慧貞，以寡敵眾伏擊東廠時，實際上是發現了自己能將紙面上的兵法付諸匡扶正道的行動機會，以至於他立刻從懷中掏出靖虜屯堡的地形圖，向楊女信誓旦旦地保證：“我自幼熟讀兵書，深知佈陣之法，只要你們能誘敵深入，我自有辦法甕中捉鼈”。那麼，一旦這種抽象的政治想像轉化成自下而上對抗專制的革命行動時，又引發了何種後果呢？

從表面上看，顧省齋對抗東廠像是除暴安良的正義之舉，但仔細琢磨又不儘然。顧省齋領導的這場空城計，並不贏在與東廠明刀明槍的真實力較量，而是鬥在心術，把秘密政治表像化的權力鬥爭推向了極致。顧省齋首先聯合淮遠縣知縣，散佈靖虜屯堡鬧鬼的謠言，蠱惑敵心，在被門達懷疑之後緊接著抬出歐陽年的屍體，趁著午夜誘敵深入，最後巧設機關於靖虜屯堡，利用鬼火、紙紮人的鬼影恐嚇門達及其部下，最終將其誅殺殆盡。值得注意的是，博弈的雙方顧生及門達，誰都不信世界真有鬼，但一個費盡心機製造鬼，一個識破心機捉鬼，最後演變為雙方圍繞“鬼”這樣一個假的事物鬥來鬥去，在此意義上，文人政治陷入了一場利用人們的恐懼和對虛假事物的想像而展開的陰謀論。

此外，這場地方對中央集權壓迫的反抗，從參與鬥爭的集團組織結構來看，顧省齋、淮遠縣知縣這樣老謀深算的文人策劃於幕後，魯定安、石問樵這樣有勇無謀的武夫衝鋒在陣前，文士督師、武士陷陣，組織配置與廟堂之上的黨爭如出一轍。³⁷可見，自負清流的顧省齋，其匡扶天道的革命實踐實為官僚制內部黨爭運動的翻版，其暴力之手段與東廠宦官這類濁流並無二致，甚至有過之而無不及。³⁸

當顧省齋手搖羽綸，仰天長笑地從靖虜屯堡城頭踱步而下，這位自負“臥龍先生”的狷介狂生，親眼看到他擺下的這出空城計，最終造成的後果不是他想像中的拯救蒼生的功業，而是現實中生靈塗炭、滿目瘡痍的死亡：魯將軍死了，淮遠縣的師爺也死了，此時影片用屍體的特寫鏡頭刻畫了顧生在面對死亡時內心巨大的驚懼——讓他一個活人害怕的，不是紙紮的假人，而是一個個面如灰土，眉目猙獰的死鬼。

可見，抽象政治的激情和想像加劇了文人政治權力鬥爭的表像化，其造成的社會後果是更慘烈的社會暴力。更荒謬的是，專制的壓迫和革命的反抗，這一權力的對抗是無休止的，一旦它成

為社會總體的運作邏輯時，民間社會生態在秘密政治的操控下陷入到恐怖的戰爭狀態：當鄉野的樵夫掏出了逃亡的顧生的畫影，急慌慌跑向錦衣衛告密時，意味著，人人都可以輕易地瞬間執掌他人生死，把整個人間世變作死亡的修羅場。

3. 山林：儒與佛

可以說，靖虜屯堡一戲蘊含著胡金銓對晚明以降的中國文人政治傳統的深刻批評：表像化的政治文化昭示了儒家的治道與治術之間的分離，治道所蘊含的政治倫理理念落實在現實政治行動時，演變為虛偽矯飾的權謀之術。在《俠女》中，胡金銓對這套文人政治的超越是通過塑造山林這一空間來完成的，如果說屯堡蘊含了死亡，山林則醞釀著生機，是胡氏理想中的傳統人文精神的復活，為此，本節就楊慧貞和慧圓這兩個人物所表達的文化含義加以說明。

有文藝評論批評《俠女》一片文不對題，名為俠女，出彩的戲份卻是個書生，尤其徐楓所扮演的俠女楊慧貞，這個女性角色對自身性愛和情感的壓抑很難讓觀眾產生共情。³⁹ 胡金銓對顧省齋與楊慧貞的愛情戲拘板的處理緣何而起呢？這需要從他早期的作品《玉堂春》中一窺究竟。

胡金銓在一次訪談中曾談起他在《玉堂春》中投入創作理念最多的戲份是前半段的妓院戲，這恐非無端起興。⁴⁰ 妓院，在明清的狹邪小說傳統中，象徵著情色的權力遊戲空間，情欲的征逐與政治生存難解難分。⁴¹ 這正是《玉堂春》故事的吊詭處：富家公子王金龍相信能在妓院這麼個削金窟裡找到海枯石爛般的愛情，卻最終被老鴿騙到窮途末路。富春院的虛偽一點不亞於靖虜屯堡，卻養出了被王金龍賦予了真情真意，與他愛到死去活來的妓女蘇三。由此可見，這部片子構成了胡金銓創作的問題起點：

在虛偽的文人政治處境中，如何“假”裡尋“真”？換言之，如何在中央集權專製造成的恐怖政治環境，以及傳統社會倫理關係搖搖欲墜的境況下，在陌生人之間確立社會關係的信任基礎？

這一問題構成了理解俠女這一角色的核心。不同於《龍門客棧》中蕭少鏘與朱輝之間的感情依賴忠臣義友這一傳統倫理關係作為基礎，顧省齋與楊慧貞是陌生人之間的相識，兩人感情的糾結，不是愛與不愛，而是信與不信。身陷囹圄的楊慧貞深知天下之大已無處容身，自己隨時面臨被告密、被誅殺的風險，所以她的自救之道就是防身術：在鎮遠將軍府設下機關，時時警覺周遭不測。當顧省齋第一次探秘將軍府時，對他來說，此時楊小姐的心，連同她的身世之謎一樣封鎖起來。影片對這一戲份用光的處理，幾乎和空城計一戰一樣，昏暗不清，這也暗示了楊慧貞的“機關”之毒——以自我保存為基礎的懷疑猶如芒刺一般。顧生差點為機關所傷，顧母提親吃了閉門羹，都是這一自我保存心理傷及無辜的後果。

楊慧貞不是看不穿顧生心機深重，非等閒之輩，卻願意開放心門、以身相許緣在兩件事：顧家母子搭救石將軍之恩，以及顧家母子間的慈孝之情。病榻上的顧母亮明心意，讓楊慧貞意識到，這個嘴巴上操心兒子仕途的老太太，不像她表現得那樣虛榮勢力，心裡看重的並非兒子有朝一日官運亨通，巴結個名門閨秀，而是此生有幸討個不嫌家貧，守持家道，把顧家宗祧傳嗣下去的賢淑兒媳。顧母之慈在她善解兒子對楊慧貞一見鍾情的靈犀之心，而顧生之孝在寧可孑然一身，也願以一己之力贍養高堂。恩與情的真，讓楊慧貞毫不猶豫地選擇儒家所講的以德報德。⁴²

除此之外，楊慧貞這一角色被賦予了另一重儒家文化意涵——以直報怨，這一點充分表現在竹林大戰中。李歐梵在分析《俠女》的竹林戲時指出，在竹林這樣一個蘊含著生命之意的自然場所裡大開殺戒，本就意味著儒生違背了士林的修隱之道。⁴³

的確如此，這場激戰是顧省齋切斷東廠情報網密謀的一部分，作為空城計的前奏曲，和後者一樣是個搬弄權術的政治陷阱。為此，胡金銓用人造煙霧和竹葉間隙斑駁的逆光渲染了竹林昏暗、詭譎的氣氛。但李歐梵沒有理解胡金銓精心安排俠女打鬥的用意。門達的侍衛左右夾擊形成的包圍之勢，好似屯堡慣用的陰謀術。在激戰的開始，楊慧貞和石問樵按照顧省齋所示的各個擊破的策略與之周旋，總是沖不破包圍圈，這暗示了以權制權只會陷在文人政治鬥爭的漩渦裡，此時鏡頭給了門達的侍衛連砍四棵青竹的特寫，被放倒的竹子對楊、石二人形成了壓迫之勢。楊慧貞最後的取勝之法是憑石將軍之力，騰空跳起，借助竹勢，從高處直直地打將下去。此處，胡金銓用的肥竹高聳筆挺——以直報怨的楊慧貞表達了君子所往無不以直道行的儒家精義，俠女的當頭劍刺對東廠的削竹之刃，無異於直道與鄉願的較量。⁴⁴

但胡金銓也敏銳地看到，儒家不可能真正擺脫它與世俗政治社會之間的關聯。俠女的出家，又折返救助顧生父子，恰象徵了儒家在出世與入世間複雜的糾葛。⁴⁵ 在空城計決戰的背後，顧省齋告誡楊慧貞，“婦人之仁，總會貽誤大事”，言外之意，不懂得善用心狠手辣的權謀之術，自我保存都是問題。俠女義無反顧地超離塵俗，歸隱山林，毋寧說是在持“道”和任“術”間選擇了前者。這種儒家的慎獨之道，胡金銓在晚年隱居洛杉磯時曾自歎：“我最喜歡的還是那個寧靜的生活環境：沒有電話，沒有電視，沒人串門子，除了吃飯時間，彼此也不瞎聊胡扯，有了很多‘慎獨’的機會”。⁴⁶ 俠女一角之所以選擇徐楓這個天性沉靜的演員，恰在她的氣質傳達了胡金銓所推崇的“慎獨”精神意涵的中國文人理想的境界——以清明的良知，靜定的心性對抗世道沉浮的品格。⁴⁷

但這種以一己之力、獨當一面的正直堅守，也是以壓抑人倫之情為代價的，這是俠女的精神張力之所在：皈依佛門的楊慧

貞，遠望顧生懷抱著他們二人的孩子遠走，忍淚欲流，斷情情難斷。當顧省齋父子因樵夫告密而被追捕，楊慧貞為救二人從容折返。俠女的悲劇感在於，當她與錦衣衛對決時，道高一尺再打不過魔高一丈，因為許顯純這個佞人比她跳的還要高。這一點生動地反映了前述費孝通提出的儒家道統的消極治理，即以疏離於現實政治的無所為的姿態，在天命觀念上超越並節制現實政治權力之擴張，而一旦它轉入一種積極的現世行動，很容易被官僚體制本身吞噬。

在影片的最後部分我們看到，胡金銓對這一困境的解決最終依託了佛家的“內觀”之學，即在自我精神內部反觀自身，破除心相的幻覺迷障，從抽象的政治觀念上回到對現實世界本真認識上。⁴⁸

遊化世間的佛家，在《俠女》裡一直以護生的形象出現，比如救助楊女，歸葬殘屍，這裡，佛家的護生與屯堡中秘密政治的死意構成二元結構。楊慧貞與許顯純一戰生死的悖謬感在於，這是一場為了父子求生（顧省齋父子）而為父子殘殺（許顯純父子）的困局。父子之倫——儒家的人倫與政治之本，在屯堡的秘密政治邏輯中陷入了最荒誕的境地。慧圓法師最後擊在許顯純天庭的一掌，為的讓他看到自己內心的鬼影，認清秘密政治權術的虛假。但許顯純始終沒有看到“真實”的世間，電影用負片效果營造了這種停留在心相中的政治幻覺——把兒子看成了骷髏而血刃，把幻景視為真境而跳崖自殺。可見，表像化的文人政治的權力鬥爭最終造成了政局內訌，文明機體因內耗而元氣大傷。慧圓法師對許顯純的教訓意味著，作為中國文明的擔綱者，文人政治家能否破除抽象政治想像的迷障，回歸經驗世界的真實，給予日常人倫社會生活發育生長的空間，恐怕是胡金銓理解的後革命時代寬和政治得以實現的前提。

四 餘論

胡金銓在靖虜屯堡謀戰戲中所渲染的文人政治局勢，深刻地反映了明代以降中國政治結構大變局，即由於相權的廢除，中國政治制度開始趨向中央集權單軌治理的格局；特別是晚清以來，中國現代國家政權轉型採取了行政吸納地方精英的方式來建構財政國家體系，維持國體統一；在此過程中，科舉制和流官制相繼瓦解，進一步強化了中央集權的單軌治理結構。⁴⁹此外，同錢穆、費孝通類似，胡金銓也看到，隨著中央集權單軌治理逐步加強，在官僚制內部實現倫理和政治理想愈發困難的前提下，士人階層轉而在官僚體制之外，以抽象性的政治觀念重建道統秩序的要求，構成了士人挑戰既定政權的革命行動的心態基礎；而這種抽象的道統觀與晚明心學形而上學化形成的聖俗二分的思想格局——視“聖道”為最高境界並以此為目的來改造日常生活世界的倫理行動——一脈相承。⁵⁰

但胡金銓對革命行動做了更進一步的理解，他的諷喻尖銳地表明，政黨的革命倫理並沒有消解傳統文人政治的基本邏輯，即從抽象的政治觀念和想像出發，陷入到圍繞“主義”和“真理”形成的黨派鬥爭；進言之，正是五四之後，社會科學作為一套新的義理系統被知識分子引入思想界，將人生、國家乃至宇宙納入到一套觀念範疇中，建立了觀念信仰與改造社會的實踐行動之間的關聯，也因此加劇了圍繞“主義”的真理系統含義而形成的黨派政見之間的競爭和區隔，甚至造成了“革命”與“反革命”、“同志”與“敵人”之間的決然對立。從這個層面上講，國、共的分裂正是這一抽象政治的必然結果。⁵¹黨派之間的“主義”之爭，不僅導致了六十至七十年代兩岸的軍事對抗，也造成兩地社會總體政治化的後果，經濟民生在中央集權往復的運動型治理中

遭受重創。⁵² 在此意義上，胡金銓的《俠女》是對現代中國政黨革命的歷史主義反思；而他的寬和政治思路又從另一個側面表達了這一時期港臺地區自由派知識份子的呼聲。⁵³ 從某種意義上講，七十年代末到八十年代總體社會治理體系的鬆動，由此釋放基層社會發育的空間並引發經濟民生的飛躍提升，又和這一寬和政治思路不謀而合。

注釋

- 1 托克維爾，《舊制度與大革命》，馮棠譯（北京：商務印書館，1992），179-188。
- 2 參見余英時，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，2003）。
- 3 孔飛力將中國現代國家政權的建立追溯至乾隆時期士人階層擴大參政的歷史趨勢。參見孔飛力，《中國現代國家的起源》，陳兼、陳之宏譯（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013）。
- 4 如艾爾曼對常州莊氏家族研究所表明的，士人集體行動的具體形態在不同歷史時期呈現不同形式。清初對明末複社運動的打壓，導致常州的考據學者表現出職業型學者的特點，以血緣關係為核心的宗族組織成為士人在王朝政治壓力下保存價值傳統的基礎，而到了19世紀末面對民族主義危機時，清議社團復活了17世紀的複社傳統，標誌了士人的政治行動突破了宗族界限，在此背景下，儒學內在的變革意識激活，形成支撐士人參與政事的新意識形態，這一對文人結社正當性的辯說甚至構成晚清康、梁黨人“合群立會”論說的歷史基礎；參見艾爾曼，《經學、政治和宗族：中華帝國晚期常州今文學派研究》（南京：江蘇人民出版社，1998），221、223-224。有關清季士人結社團體的考察參見張玉法，《清季的立憲團體》（北京：北京大學出版社，2011）。王奇生認為，20世紀20年代興起的黨團即以清末的會、社組織為基礎，見王奇生，《革命與反革命：社會文化視野下的民國政治》（北京：社會科學文獻出版社，2010），71。
- 5 如孔飛力對魏源的評價所表明的那樣，魏源基於今文經學的解釋傳統而對《詩經》“鹿鳴”篇的分析，不僅是對他所處的官僚體制外的幕僚群體政治處境的刻畫，同時也是對18世紀以降有關如何擴大政治參

- 與這一建製（constitutional agent）議題的根本回應。參見孔飛力，《中國現代國家的起源》，陳兼、陳之宏譯（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013），33–39。楊念群從儒學地域化角度闡釋了康有為、梁啟超等人立憲革命源於嶺南學派的心學基礎，參見楊念群，《儒學地域化的近代形態：三大知識群體互動的比較研究》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2011），178–190。有關近世社會思潮變遷與士人的政治行動之間的關聯亦可參閱羅志田，《權勢轉移：近代中國社會的思想與社會》（北京：北京師範大學出版社，2014）。
- 6 錢穆，〈略論中國社會學〉，載於《中國現代學術論衡》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001），227–229。
 - 7 費孝通，〈鄉土重建〉，載於《鄉土中國》，劉豪興編（上海：上海世紀出版集團，2007），280–281。
 - 8 費孝通，〈皇權與紳權〉，載於《鄉土中國》，劉豪興編（上海：上海世紀出版集團，2007），116–123。
 - 9 錢穆將晚清太平天國運動和義和團運動皆歸於江湖文化的興盛。見錢穆，〈略論中國社會學〉，載於《現代中國學術論衡》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001），229。
 - 10 余英時，〈俠與中國文化〉，載於《中國文化通釋》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012），312。
 - 11 相關研究如羅琳對柳青小說《種穀記》的社會學分析探討了農民互助合作的意識形態形成的機制；吳柳財則通過對京劇《四郎探母》的文本生成和文本內涵討論了傳統儒家的情理關係；凌鵬通過討論京劇《四進士》劇本中的“親屬關係”和“異鄉人關係”，檢討了費孝通的“差序格局”概念。參見羅琳，〈互助合作實踐的理想建構——柳青小說《種穀記》的社會學解讀〉，《社會》第6期（2013），180–216；吳柳財，〈傳統中國社會的情理與人倫——以京劇《四郎探母》為例〉，《社會》第4期（2020），52–76；凌鵬，〈京劇《四進士》中的“異鄉人”與“好人”——論明清社會中“差序格局”的另一面〉，《社會》（2019）第6期，62–86。
 - 12 傅葆石，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，劉輝譯（北京：北京大學出版社，2008），18。
 - 13 吳迎君，《陰陽界：胡金銓的電影世界》（上海：復旦大學出版社，2011），21–24。
 - 14 沙丹，〈大匠的困惑：《山中傳奇》與胡金銓的心靈世界〉，《當代電影》第4期（2011），28–31；胡坦，〈胡坦訪談錄〉，載於《無盡追

- 思：影人親屬訪談錄》，孫勁松編（北京：中國電影出版社，2016），121-135。
- 15 〈胡景桂〉，載於《邯鄲歷代名人》，王興編（北京：國際文化出版公司，1996），244。
- 16 胡景桂，〈日遊筆記序〉，載於《中國近代教育史資料彙編·學制演變》，璩鑫圭、唐良炎編（上海：上海教育出版社），140。
- 17 郝在朝，〈胡海門〉，載於《邯鄲歷代人物》（邯鄲：野馬出版社，2004），697。
- 18 胡金銓，〈胡金銓回憶錄及畫稿〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），181-215。
- 19 山田宏一、宇田川幸洋，《胡金銓武俠電影作法》，厲河、馬送芝譯（北京：北京聯合出版公司，2015），12、18；谷平，〈谷平訪談錄〉，載於《無盡追思：影人親屬訪談錄》，孫勁松編（北京：中國電影出版社，2016），93-94。
- 20 胡金銓，〈胡金銓回憶錄及畫稿〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），181-215。
- 21 梁秉鈞，〈胡金銓電影：中國文化資源與六十年代港臺的文化場域〉，載於《胡金銓的藝術世界》，區桂芝編（臺北：躍升文化事業有限公司，2007），14-15。
- 22 宋子文，《臺灣電影三十年》（上海：復旦大學出版社，2006），50-51。
- 23 張建德，〈胡金銓《龍門客棧》與《俠女》中的歷史、國家與政治〉（*History, Nation and Politics in King Hu's Dragon Gate Inn and A Touch of Zen*），《現代中文文學學報》第1期（2007），115-130。
- 24 洛楓，〈萍蹤倩影·日月光華—論胡金銓電影的女性人物與山水美學〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），164-179；張建德，〈忠義群像：胡金銓及其戲曲風味電影〉，載於《胡金銓的藝術世界》，區桂芝編（臺北：躍升文化事業有限公司，2007），91-118。
- 25 吳迎君，《陰陽界：胡金銓的電影世界》（上海：復旦大學出版社，2011），4-7；李道新，《中國電影文化史（1905-2004）》（北京：北京大學出版社，2005），303。
- 26 蒲松齡，〈俠女〉，載於《聊齋志異會校會注評本·一》，張友鶴輯校（上海：上海古籍出版社，2019），228-235。
- 27 胡金銓，〈俠女〉，《胡金銓談電影》，胡維堯編（上海：復旦大學出版社，2013），175。
- 28 卓伯棠，〈胡金銓電影的“時間”與“空間”〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），53-68。

- 29 本文依據的影片版本為2014年臺灣文化部修復的179分鐘導演剪輯版。
- 30 吳晗，〈明代的軍兵〉，載於《吳晗全集·第3卷》，常君實編（北京：中國人民大學出版社，2009），85-128。
- 31 洛楓，〈萍蹤倩影·日月光華——論胡金銓電影的女性人物與山水美學〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），164-179。
- 32 胡金銓接受山田宏一訪談時談到，在《俠女》靖虜屯堡佈景中，他把收集來的芒草插在木架上，再根據拍攝需要，隨時移動木架。可見，蘆葦佈景經過了導演深思熟慮。參見山田宏一、宇田川幸洋，《胡金銓武俠電影作法》，厲河、馬宋芝譯（北京：北京聯合出版公司，2015），131-133。蘆葦在中國古典詩詞中不乏表達隱士的隱逸情懷、貧士固窮守節和草民的卑微之態等人格象徵的含義。參見李倩，《中國古代文學蘆葦意象和題材研究》（南京師範大學碩士學位論文，2013），69-78。
- 33 胡金銓對顧省齋這一角色的心理解釋，參見山田宏一、宇田川幸洋，《胡金銓武俠電影作法》，厲河、馬宋芝譯（北京：北京聯合出版公司，2015），112。
- 34 山田宏一、宇田川幸洋，《胡金銓武俠電影作法》，厲河、馬宋芝譯（北京：北京聯合出版公司，2015），119。
- 35 吳晗，〈晚明仕宦階級的生活〉，載於《吳晗全集·第1卷》，常君實編（北京：中國人民大學出版社，2009），473。
- 36 胡金銓，〈俠女〉，《胡金銓談電影》，胡維堯編（上海：復旦大學出版社，2013），175。
- 37 影片通過楊慧貞的回憶陳述了這一過程。楊漣彈劾魏忠賢的部署便與魯定庵、石問樵相商；而閹黨實借東廠的軍事力量之手構陷了楊漣。吳晗曾討論過文武分途導致明代文官政治衰弱的問題。參見吳晗，〈說士〉，載於《吳晗全集·第7卷》，常君實編（北京：中國人民大學出版社，2009），44。
- 38 吳晗指出晚明黨爭的特點在於政治派系之間由於意氣之爭而陷入無原則的糾紛，最終導致官僚制消極不作為。參見吳晗，〈明史簡述〉，載於《吳晗全集·第4卷》，常君實編（北京：中國人民大學出版社，2009），146-149。
- 39 馬國光，〈血流成詩話〉，載於《胡金銓的世界》，黃仁編（臺北：亞太圖書出版社，1999），254-256。
- 40 關於《玉堂春》的改編，胡金銓曾解釋：“我把劇本內容，著重在古代妓院中的生態，才子佳人的故事，輕輕帶過。但是王金龍在妓院遇到蘇三，分別若干年後，王金龍做了法官，審的正是殺人犯蘇三，造

- 成很戲劇性的場面，從此引起我對傳統戲曲的結構有著極大興趣”。見黃仁，《胡金銓的世界》（臺北：亞太圖書出版社，1999），101。
- 41 王德威，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，宋偉傑譯（北京：北京大學出版社，2005），68-69。
- 42 《論語·憲問》：“或曰：‘以德報德，何如？’子曰：‘何以報德？以直報怨，以德報德’。”。錢穆對此解釋：“人之有德於我，我必以德報之，亦即直道也”。見錢穆，《論語新解》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002），381。
- 43 李歐梵，〈《俠女》中的經典場面：竹林大戰〉，載於《我的觀影自傳》，李歐梵著（上海：上海三聯書店，2008），146-150。
- 44 錢穆對《論語·憲問》中“以直報怨”解釋：“直者直道，公平無私。我雖於彼有私怨，我以公平之直道報之，不因怨而加刻，亦不因怨而反有所加厚，是即直”。見錢穆，《論語新解》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002），381。
- 45 胡金銓在訪談中談及他對儒道釋三者與世俗之間的關係，認為：“儒家是比較進取的，他們要改良社會，有一點aggressive；道家比較抽退一些，但道家還是aggressive的，因為它還有目的，就是要長生；佛家卻不是”；見胡金銓，〈儒與禪之間——胡金銓談《空山靈雨》〉，載於《胡金銓看電影》，胡維堯編（上海：復旦大學出版社，2013），98-99。
- 46 胡金銓，〈人間採訪〉，載於《胡金銓隨筆》，胡維堯編（上海：復旦大學出版社，2013），293。
- 47 在此意義上，胡金銓對儒家道統精神的理解與錢穆是一致的，均強調“山林”的靜定意涵。胡金銓對選用徐楓出演俠女一角的考慮，可參見宇田川幸洋，《胡金銓武俠電影作法》，厲河、馬宋芝譯（北京：北京聯合出版公司，2015），109。
- 48 任繼愈曾闡釋了唯識宗中心識與名相之間的關係，名相作為自我意識“分別”的產物，是一種表像，唯識宗和瑜伽行派皆強調人要覺悟心識產物的這種非真實性。見任繼愈，《中國佛教史》（北京：中國社會科學出版社，1985），196。胡金銓早年在香港時曾以抄寫佛經謀生，其對佛教典籍熟悉可見一斑，而佛教教理也影響著他多部作品的創作，除俠女外，還包括《空山靈雨》、《山中傳奇》等。雖然《俠女》劇本後半部加入佛理的思路受到了劉紹銘、李歐梵等影響，但胡金銓還是貫徹了自己的創作意圖，見胡金銓，〈俠女〉，《胡金銓談電影》，胡維堯編（上海：復旦大學出版社，2013），175。有關胡金銓

- 作品與佛教的關係，可參見鐘玲，〈胡金銓電影《空山靈雨》中的禪宗典故與佛教思想〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），34-51。
- 49 錢穆指出明初洪武廢相開啟了中國政治制度史上的皇權專制時代；見錢穆，《中國歷代政治得失》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001），92-95。對於中國現代國家轉型的機制及其所造成的內卷化後果，可參見孔飛力，《中國現代國家的起源》，陳兼、陳之宏譯（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013）；以及杜贊奇，《文化、權力與國家：1900-1942年的華北農村》，王福明譯（南京：江蘇人民出版社，2003）。
- 50 關於晚明儒學“聖道”觀的形成及其所導致的倫理知識體系內涵的變動，參閱呂妙芬，《成聖與家庭人倫：宗教對話脈絡下的明清之際儒學》（臺北：聯經出版公司，2017）。王汎森在討論明清之際思想之變時也曾討論了明代心學走向形而上的玄遠之學所產生的問題，見王汎森，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》（臺北：聯經出版公司，2014），1-2。
- 51 王汎森曾指出，五四時期關於“主義”和“真理”含義的討論轉化為一種烏托邦式的信仰，並與政黨政治相結合。“近代中國思想轉型期間‘主義’作為一種政治論述的轉變”，“由一個平凡無奇的觀念，變成信仰，變成‘宗教’，並與黨、軍隊結合成一種‘新型力量’，而這個過程在短短三十幾年時間就完成了。……‘主義’成為無所不包的真理系統，‘主義’相同者是‘同志’，‘主義’不同者是‘仇敵’。前者‘擁護’，後者‘打倒’，‘擁護’和‘打倒’往往在很短的時間內變來變去……‘主義’成了支配1920年代以後中國命運的無上律令，也成了我們在海峽兩岸所看到的‘主義’國家的樣態”；見王汎森，《思想是生活的一種方式：中國近代思想史的再思考》（北京：北京大學出版社，2018），214-219。王奇生對20世紀20年代國民黨、共產黨和青年黨之間政治競爭的研究也得出了相似的結論，參見王奇生，《革命與反革命：社會文化視野下的民國政治》（北京：社會科學文獻出版社，2010），67-101。
- 52 渠敬東、傅春暉、閻翔，《組織變革和體制治理：企業中的勞動關係》（北京：中國社會科學出版社，2015）；周雪光，《中國國家治理的制度邏輯：一個組織學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017）。
- 53 比如胡金銓的好友金庸，1973年以《明報》記者身份第一次受國民黨當局邀請訪台時，便表達了類似的觀察和主張。他批評了國民黨從政

治幻象出發與大陸對抗的冷戰思維，並一定程度上肯定了當時蔣經國放棄這一不切實際的政治主張而嘗試推行民生經濟政策的思路。他談到：“我以為更現實一些還要好，其實根本不必再提反攻大陸。作為一個政治家，如果有機會施惠於全人類、能對全人民有重大貢獻，當然極好；如果沒有機會，那麼為一省、一縣、一鄉、一村做些好事，仍不失為有具體貢獻，不算虛度了一生”；見查良鏞，《在台所見·所聞·所思》（香港：明報有限公司出版，1973），10。