

革命樣板戲《智取威虎山》的再現與文化認同

◎ 林榮基

在現在的世界，一切文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。為藝術的藝術，超階級的藝術，和政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是整個革命機器中的「齒輪和螺絲釘」。¹

—— 毛澤東

文化大革命（1966–1976）係一場「政治」與「文化」的革命。做為「政治」革命，主要為了打倒黨內以劉少奇為代表的資產階級司令部，和打倒各級走資本主義道路的當權派。劉少奇為毛澤東的第一位接班人，他們最初結成聯盟，但最後反目成仇，毛澤東便發動文化大革命將其置於死地。²此革命不啻是政治與權力鬥爭，更具有思想文化大變革的意義。做為「文化」革命，為了掃除資本主義、封建主義思想，並旨在於思想文化領域建立以毛澤東思想為代表的無產階級思想的絕對統治，從根本上改變民眾的思想。文化大革命是中國現代以來，從政治、社會變革的宏大目標之延續。毛澤東發動文革的根本原因，就是將其對理想的共產主義社會的設計藍圖付諸實踐，為其目的必須發動一場徹底的意識形態革命，促使國家的意識形態與文化領域，能夠和舊的經濟基礎相適應的意識形態作徹底決裂，適應已經改變了的社會經濟基礎，成為新的理想社會之上層建築。文化大革命的發動，也就是從思想文化領域開始的。但究竟如何在思想文化領域裡打造共產黨無產階級的神話？革命樣板戲在這個議題上提供了一個很好的分析典範。本文章會檢視革命樣板戲《智取威虎山》的電影版本³所建構的政治性話語，如何為文化大革命的意識形態作政治實踐的工具，打造共產黨無產階級專政的神話。本文章試從其文本所形塑的英雄和挪用的音樂及舞蹈之間的關係，理出幾點經常出現的模式及闡釋其意義，為政治意識形態的實踐提供若干的辯證。

極端意識形態的統治機制

兩位政治理論家葛蘭西（Antonio Gramsci）及阿圖塞（Louis Althusser）對於意識形態的論述，有助於理解文化大革命中思想改造和文藝革命的連繫。首先，葛蘭西從國家統治的角度對意識形態的討論有重要的啟發意義。葛蘭西分析現代國家的統治形式，認為簡單地把國家看成暴力統治的機器是相當不夠的，他指出社會集團的領導作用表現在兩種形式中，分別在「統治」的形式中和「精神和道德領域」的形式中。國家有效的統治，是由國家強制性機器與意識形態統治的結合。除了用強制性機器維持政府與社會秩序外，還須利用對意識形態的領導權來對被統治階級進行領導，使之在心理上認同與服從。⁴較之傳統的馬克思主義，葛

蘭西更多地從上層建築尋找決定的因素。領導權實質上是國家的意識形態，它涵蓋國家階級統治的本質，更多地獲取被統治階級的認可和同意，為統治階級提供更多和更可靠的社會基礎。國家意識形態的功能是對全社會實行精神的和文化的領導，通過對全社會的瀰漫式的長期滲透和潛移默化，取得社會廣泛的同意和統治的合理性。這使得佔統治地位的意識形態成為整個社會（包括統治階級和被統治階級）的共同觀念和信仰，這個觀念和信仰具有對社會整合的作用，有強烈的社會實踐的功能。另外，法國的馬克思主義學者阿圖塞的重要貢獻在於，對意識形態的「物質性」實踐和作用進行考察。阿圖塞從職能上把國家機器分成為「鎮壓性國家機器」（repressive state apparatuses）和「意識形態國家機器」（ideological state apparatuses）。鎮壓性國家機器包括政府、行政機關、軍隊、警察、法庭、監獄等，是由國家直接控制，並且能夠有效地使用強勢性力量。而意識形態國家機器則是從市民社會（civil society，這是相對於國家的私領域）中發展出來的各種社會制度。意識形態國家機器也具有控制性功能，而且也會再制對國家有利的意識形態。意識形態國家機器包括有宗教意識形態國家機器（各種教會體系），教育意識形態國家機器（各種公私立學校的體系），家庭意識形態國家機器，法律意識形態國家機器，政治意識形態國家機器（不同政黨在內的政治體系），工會意識形態國家機器，資訊意識形態國家機器（出版物、廣播、電影等），文化意識形態國家機器（文學、藝術、體育等）。⁵葛蘭西及阿圖塞把意識形態的社會功能用形象化的語言加以說明，指出上層建築的不同要素在特定的歷史時刻，可以對整體的社會功能發揮決定性的作用。

革命樣板戲誠如阿圖塞所指稱之「文化／資訊意識形態國家機器」，為一種再現體系的社會實踐。革命樣板戲如何配合毛澤東的政治革命思想而發展起來，全面實踐毛澤東的文藝觀？即是說，其政治意義、政治改革、政治功能又如何在其文本再現形式上顯露出來，力圖營造社會、政治及文化認同的召喚？

毛澤東文藝思想與革命樣板戲

毛澤東的文藝觀，是階級的文藝觀，也是政治的文藝觀。毛澤東的文藝思想集中表現在他發表於一九四二年五月的〈在延安文藝座談會上講話〉。⁶在毛澤東看來，文藝是從屬於政治的，又反過來影響於政治，但仍以政治標準為主，藝術標準為次，而政治標準與藝術標準，又不能不服從於更高層次的階級標準。故此，革命的文藝是整個革命事業的一部分，革命的思想鬥爭和藝術鬥爭，必須服從於政治鬥爭，因為只有經過政治，階級和群眾的要求才能集中地表現出來。

文化大革命的旗手江青為貫徹實踐毛澤東的革命路線，大刀闊斧地進行文藝大改革。一九六三年十二月，江青到北京指導排演現代京劇《沙家濱》，此為「革命京劇」的第一波；江青除了指導京劇，也指導排練芭蕾舞劇《紅色娘子軍》。一九六四年六月，京劇現代戲觀摩演出大會在北京舉行，毛澤東親自觀看《智取威虎山》、《紅燈記》、《沙家濱》、《奇襲白虎團》等作品，並接見了全體人員，表示對江青「革命京劇」的欣賞和支持。同年十月，毛澤東又觀看了江青指導的芭蕾舞劇《紅色娘子軍》，再次對江青的試驗表示支持。八部革命樣板戲包括有京劇《智取威虎山》、《紅燈記》、《奇襲白虎團》、《海港》、《龍江頌》、芭蕾舞劇《紅色娘子軍》、《白毛女》以及交響樂《沙家濱》等，於一九六七年五月全國大規模紀念毛澤東〈在延安文藝座談會上講話〉發表二十五周年之際，在北京舞台隆重上演。總而言之，文藝革命是在毛澤東革命路線指引下開展起來的，是無產階級向資產階級

發動進攻戰的重要組成部分。革命樣板戲主要是以黨的基本路線為指導思想，反映中國的無產階級和廣大人民群眾在共產黨的領導下所進行的武裝奪取政權的鬥爭生活，以及無產階級專政下繼續革命的鬥爭生活。

革命樣板戲致力打造無產階級的族群。這些人物並非現實生活中有的，而是被認定為現實社會必須要有的，是按照政治鬥爭的要求及概念去塑造。以文化人類學者安德森（Benedict Anderson）的術語，可稱之為「想像的族群」（imagined communities）。按安德森的理論而言，民族國家（nationhood）是以一個文化顯現的體系而存在，民族國家仰賴的是一種想像的族群的身分。想像的族群是為了集體身分的建構，透過具體的文字和語言形成的敘事，傳達至散佈的社群，再經過一定時日的累積和不斷的傳遞，便形成一種文化身分的認同。⁷在革命樣板戲中，想像的族群就是無產階級的族群，諸如京劇《智取威虎山》的人民解放軍，《奇襲白虎團》的中國人民志願軍，以及芭蕾舞劇《紅色娘子軍》的娘子軍等。值得指出的是，革命樣板戲其文本之長處在於，從想像的無產階級族群中凸顯一位所謂的「英雄／雌人物」作為總舵手，統領民眾走上革命之途。比方說，《智取威虎山》的主人翁是人民解放軍偵察排長楊子榮，他假借土匪的身分，混入威虎山，取得與國民黨有聯繫的座山雕的信任，於除夕夜借為座山雕祝壽之名，領導戰友一併把土匪殲滅。《奇襲白虎團》的主角嚴偉才是中國人民志願軍偵察排長，一個自覺實踐無產階級國際主義路線的先鋒戰士。當美帝國主義把戰火燒到鴨綠江的時候，他和祖國的志願軍雄糾糾、氣昂昂地踏上了抗美援朝的戰場。

《紅燈記》的李玉和是共產黨員和工人階級的代表，亦為革命的先鋒代表。《海港》的時代背景特地設於一九六二年黨的八屆十中全會公報發表以後，就是要為英雄人物提供一個階級鬥爭的典型環境。黨的八屆十中全會的召開，是社會主義時期階級鬥爭的一個新的轉捩點，它標誌著無產階級向資產階級發動了新的進攻。主角方海珍是用黨的基本路線武裝起來的，善於帶領革命群眾向階級敵人進行戰鬥的無產階級先鋒戰士。這些英雄／雌形象不是生活中的某人，而是革命鬥爭中成千上萬英雄／雌人物的典型概括。簡言之，優秀的英雄／雌形象再現是文本形式中再制出來的文化產物，他們的道德和精神會被崇拜、偶像化、甚至神話化，遂成為一種具有文化價值及道德信仰的實體。

《智取威虎山》：英雄形象、舞蹈和音樂的揉合

革命樣板戲《智取威虎山》中，人民解放軍楊子榮的英雄形象的建構主要是以舞蹈和音樂雙管齊下的方式來達成。⁸舞蹈是通過人物的外在形態，包括造型、表情、動作等，乃至於場面調度的配合，以展現英雄人物的內心世界。換言之，英雄人物的內心世界是外在形態的主宰，其外在形態為內心世界的體現。在場面調度方面，主要是以「三突出」和「十六字訣」為無產階級文藝革命創作必須遵循的大原則。所謂的「三突出」，其重點是「以所有的人物突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物」。也就是說，文本在塑造正面人物時，必須從英雄人物出發，所有的正面人物猶如綠葉扶紅花般，去烘托英雄人物，特別是主要的英雄人物。第一場結尾「亮相」的舞蹈編排為一顯例。舞台上見兩組隊伍，楊子榮統領的一組位於舞台的前面，參謀長的另一組位於後面。楊子榮昂然挺立於舞台的主要位置，其他偵察組的戰友以較低的姿態簇擁於他的身邊，參謀長一組位於舞台的後側部分。當楊子榮以手示意時，眾戰士以有坡度的隊形，站於參謀長的身旁。整個場面調度是，眾戰友烘托了參謀長，參謀長統領的一組又烘托了楊子榮一組，在楊子榮一組裡，其戰友又烘托了楊子榮。此形成了以多層次的烘托突出主要英雄人物的局面。另外，「十六字訣」意謂「敵遠我近，敵暗我明，敵小我大，敵俯我仰」。所指的是，在舞台的場

面調度上，敵方是以「遠、小、暗」的方式來呈現，而無產階級戰友則是以「近、大、亮」的方式來展示。易言之，負面人物只是英雄人物的陪襯。

在文藝革命的舞台上，英雄人物與負面人物的關係乃是革命和反革命的關係，即是一個階級消滅另一個階級的生死搏鬥的關係。第六場的舞蹈編排為箇中佳例，展示了「三突出」和「十六字訣」的大原則。這一幕安排了座山雕的座位從舞台的中央位置移至側邊，自此至終作為楊子榮的陪襯。而楊子榮則在雄壯的樂曲聲中昂然出場，居於舞台中心聚光燈焦點的位置，再以載歌載舞的形式，促使楊子榮處於強勢，牽著座山雕的鼻子走。在這一場戲彰顯了座山雕的凶猛以陪襯楊子榮的頑強，以座山雕的狡猾陪襯楊子榮的智慧，以座山雕矮步打轉的狼狽相陪襯楊子榮的巍然高大。這樣的安排就大滅了座山雕的威風，並且大長了無產階級英雄楊子榮的志氣。誠如Richard Dyer所言，英雄往往是透過二元對立的概念而塑造出來。⁹英雄人物楊子榮由始至終表現出堅決、剛強、勇猛的英雄氣概；而負面人物則往往施展陰謀，但屢遭失敗；其他的正面人物一方面正氣凜然，但另一方面卻有一些缺點，以突出主要英雄人物的完美。概而言之，各類人物通過正反對比，多層次的襯托，以及環境的渲染，最終凸顯一位最主要的英雄處於主宰的地位。

為了進一步解釋音樂的敘事功能如何活化英雄人物的建構，此處必須先介紹敘事學的若干基本概念。以敘事學的術語，一齣戲或一部影片所建構的世界為「故事體」，希臘文稱之diegesis。舉凡任何發生於某個故事體內的事情皆稱為故事敘述（diegetic narration）或戲內敘述（intradiegetic narration）；反之，則為非故事敘述（nondiegetic narration），或稱為戲外敘述（extradiegetic narration）。¹⁰同理，音樂敘事的範圍也可以用上述的概念來分析。從敘事分析的角度觀之，背景音樂大多發生在劇外，劇中人物對音樂的存在，嚴格來說是毫無所知。背景音樂最大的作用，乃是提供給觀者聆聽，促進氣氛和情感的渲染，以達敘事的目的。另一方面，舉凡劇中人物的歌聲或音樂演奏，即稱為劇中音樂。劇中人物所發出的聲樂和器樂皆為劇中音樂，這種音樂以故事體的方式再現，意謂它是人物世界的一部分。¹¹值得注意的是，劇中音樂作為敘事的一部分，其功能也就不局限於敘事的強調或氛圍的營造。劇中的音樂往往為表達人物的真實發聲，人物情感的直接表露，並按照文本的意旨，指涉某種的「真實」，而所謂的「真實」就是意識形態的建構，也是體現寫實主義的意圖的實踐。

《智取威虎山》的戲曲音樂便是劇中音樂，可分為聲樂和器樂。聲樂即是唱腔，指的是有唱詞的歌曲，由演員直接地唱出帶有文學語言並經過藝術加工的音調；器樂則是伴奏音樂，實際上是屬於配樂的性質，在唱段中為唱腔作輔助和烘托之用。唱腔以劇中音樂的形式呈現，使得歌曲可直接被納入敘事中，讓劇中人物（特別是英雄人物）不僅演出他們的角色，更直接由演員唱出他們的感受，所以，唱腔在展示人物的內心世界方面，具有直接、明確的指涉功能。而器樂則進一步強化了唱腔的敘事角色和情感訴求。這種獨特的功能，使它成為塑造無產階級英雄形象過程中一種重要的手段。舉例來說，第四場〈定計〉的核心唱段，其內容明確的表達了楊子榮做為中國人民解放軍偵察英雄，具有奔赴革命鬥爭的堅強意志，以及無產階級的革命智慧：

唱【西皮原板】

共產黨員時刻聽從黨召喚，
專搬重擔挑在肩，
一心要砸碎千年鐵鎖鏈，

為人民開出（那）萬代幸福泉。

【二六】

明知征途有艱險，
越是艱險越向前。
任憑風雲多變幻，
革命的智慧能勝天。

【快板】

立下愚公移山志，
能破萬重困難關。
一顆紅心似火焰，
化作利劍斬凶頑！

又例如，於第八場〈計送情報〉的核心唱段中，楊子榮表達了對毛澤東革命路線的忠誠，毛澤東的思想是智慧和力量的源泉。在反革命勢力的劇烈鬥爭中，楊子榮以毛澤東思想武裝起來，彰顯其英雄性格：

內唱【二黃導板】

劈荊棘戰鬥在（上場）敵人心臟！

【回龍】

望遠方、想戰友、軍民攜手整裝待發打豺狼，更激起我鬥志昂揚！

【慢板】

黨對我寄托著無限希望，
支委會上同志們語重心長。
千叮嚀萬囑咐給我力量，
一顆顆火紅的心暖我胸膛。

【快三眼】

要大膽要謹慎切記心上，
靠勇敢還要靠智謀高強。
黨的話句句是勝利保障，
毛澤東思想永放光芒。

究竟聲樂、器樂及舞蹈三者間的緊密關係又如何相互協調，以建構英雄的形象？器樂在形塑環境氛圍與刻劃英雄人物內心世界時，兩者總是同時結合出現的。但在這個過程中，首要是以人物為主，景物為副。例如第五場〈打虎上山〉的幕前曲，其中有描繪風、雪、馬等景物形象的音調，也有刻劃楊子榮英勇形象的音調，但自始至終都是以楊子榮為主體。在音樂的佈局上，器樂與聲樂的互為是賓主的關係：聲樂為主，器樂為次。也就是說，在人物的唱段中，器樂僅作為伴奏音樂而已，是通過對唱腔正確妥貼的襯托和輔助來展現的，並不能脫離唱腔而自我炫耀。這做法以免聲樂與器樂在聲軌交疊之時，器樂會壓倒聲樂而喧賓奪主。此外，舞蹈是由塑造英雄人物的演員直接呈現出來的，在表達人物內心世界和外形態方面，它比器樂更直接。一言以蔽之，在文本中舞蹈必須協助聲樂，而器樂則襯托舞蹈。

文本表現形式與閱聽人之互涉

從整體的敘事結構而言，文本主要是依賴悲壯煽情的歌曲戲劇來展示的。唱腔以劇中音樂的形式呈現，使得歌曲可直接被納入敘事中，而器樂則進一步強化了唱腔的敘事角色和情感訴求。因此，戲曲音樂出現在「故事的世界」中，其功能在於幫助建立劇中的情感高潮，這種用法的好處在於較容易將閱聽人「縫入」敘事的主要意涵內，使得閱聽人的認同符合文本的意指。我們又怎樣理解文本這種獨特的表現形式與閱聽人（audience）之間互涉的關係？而這樣的關係又怎樣有助於他們建立文化的認同？

在劇中情節的高潮處，我們便看到了上述的實現。以第四場〈定計〉為例，這一場的敘事基點以英雄人物楊子榮為首要的，其核心唱段明確的表達了奔赴革命鬥爭的堅強意志。此時，楊子榮的唱腔成為敘事的主體，器樂進一步彰顯了情感的訴求，身旁的參謀長都一起被歌詞中的革命精神，引導至情緒的亢奮。與此同時，音樂不啻強化了革命的精神，也營造了引致閱聽人情感洋溢的空間。閱聽人在視覺及聽覺的敘事層面以外，進行另一種認知活動，即是在虛擬的音像世界外，感受到戲曲音樂引致的情感認同。閱聽人會被這些簡潔的歌詞及曲調，連帶地引入類似的情緒，超越現實與虛構的藩籬，想像成為革命一分子的驕傲。這種以人物自己發聲的劇中音樂，其功能特別能延伸至閱聽人的認同。

在這一層面上，唱腔的指涉從文本的情節認知，跳躍至文本外的文化認同。當閱聽人目睹和收聽到劇中人物唱出深富民族意義、甚至無產階級革命精神的歌曲時，加上通俗劇的情節促成下，對於敘事的政治召喚——無產階級堅忍不拔的精神和維護國家至死不悔的信念——很難抗拒，特別是當召喚建立在「革命英雄」這個基礎上。按阿圖塞的看法，召喚理解為是站在「閱聽人立場」的一種文本操作，閱聽人受制於意識形態的一種機制。意識形態國家機器不斷地將個人向主體轉換，表現出「個體與他們真實生活狀況之間的想像關係」。¹²在這個過程中，個人會被論述的、語言的、符號的指示所召喚。這種召喚（hail）和設定（interpellates）的方式，對人們產生分類、選擇或排斥的作用，進而提供人們建構主體意識。換言之，革命樣板戲做為政治意識形態的言說舞台，為閱聽人提供了一種特定的認同機制，對閱聽人進行意識形態的召喚，以便建構其無產階級的主體意識。

在文藝戰線上，以革命樣板戲為標誌的無產階級文藝革命，乃是宣傳和捍衛毛澤東革命路線強而有力的思想武器。援引葛蘭西所發展出來的「文化霸權」（hegemony）概念說明之，即是優勢的領導階級在重要時刻，並不是直接使用壓制隸屬階層的手段，而是利用他們在社會、文化上的領導地位，來維持自己在指揮國家經濟、政治和文化上的權力。文化霸權所說的是，並不是指它會在意志上或判斷上，強迫民眾認可那些擁有權力者的權力。更大程度上，民眾是會照著擁有權力者已經劃好的情境，心甘情願地積極去追求那些將這個世界合理化的一些方法，而這些方法剛好又符合領導階級或權力圈（power bloc）的利益。¹³在此脈絡下，文化大革命的文化霸權乃是在意識和再現的領域中操作的，把整體的社會、文化，以及個人經驗都被左派權力圈發展、定義和收編合理化。舞台和電影院都被全面佔領，革命樣板戲作鋪蓋式的映、演，這標誌著政治的佔領，亦是思想的佔領。革命樣板戲的再現是按照無產階級的世界觀來改造世界、改造民眾的思想，與傳統的觀念實行最徹底的決裂。它發揮了強大的政治渲染力，呼籲全民觀看，使得一元的共產黨論更為鞏固，達成無產階級神話的再確認。

註釋

- 1 毛澤東，〈文化藝術〉，《毛澤東語錄》（廣州：中國人民解放軍總政治部，1967），頁258。
- 2 近年有關文化大革命的紀錄片有《八九點鐘的太陽》（Morning Sun，2003），導演為卡瑪·韓丁（Carma Hinton）、李察·哥頓（Richard Gordon）、白杰明（Geremie Barmé），該片訪問了劉少奇的遺孀王光美及其女兒劉婷，以及幾位經歷過文革的人士之看法。曾於第二十七屆香港國際電影節放映，可參閱《第二十七屆香港國際電影節節目手冊》。
- 3 由張鐵驪執導的政宣電影《智取威虎山》乃是第一部上映的革命樣板戲之電影版本，於一九七零年十月一日在內地首演。張鐵驪的另一部影片《早春二月》於一九六三年上映不久，便不斷受到政治的攻擊。作為「政治喉舌」的報紙，諸如《光明日報》、《人民日報》等嚴厲批評，其中若干的文章指責此片繼承了二、三十年代資產階級的文藝思想，旨在宣傳、鼓吹資產階級的個人主義和人道主義。在文化大革命中，更被江青點為「毒草」，遭受更猛烈的攻擊，並被打入冷宮冰封達十多年。而片中飾演寡婦文嫂一角的上官雲珠，與其角色一樣命途悲哀，在一九六八年文革中跳樓身亡。「《早春二月》事件」之後，約莫事隔七年，導演張鐵驪也執導了革命樣板戲《智取威虎山》。《早春二月》及《智取威虎山》兩部作品去年在香港舉辦的「中國經典電影回顧展2002」中放映。
- 4 Antonio Gramsci. "Notes On Politics". *Prison Notebooks*, ed. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. 1st ed. 1971. New York: International Publisher, 1999. pp. 123-205.
- 5 Louis Althusser. "Ideology and Ideological Apparatuses". *Lenin and Philosophy and Other writings*, trans. Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971. pp. 121-173.
- 6 〈在延安文藝座談會上講話〉，《毛澤東選集》（北京：人民出版社，1991）。
- 7 Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. 2nd ed. London: Verso, 1991.
- 8 有關《智取威虎山》的音樂論述，參看〈滿腔熱情、千方百計——關於塑造無產階級英雄人物音樂形象的幾點體會〉，《革命樣板戲論文集》第一輯（北京：人民文學出版社，1976），頁57-70。而關於革命樣板戲之舞蹈的文章，請參閱〈源於生活、高於生活——關於用舞蹈塑造無產階級英雄形象的一些體會〉，《革命樣板戲論文集》第一輯，北京：人民文學出版社，1976，頁46-56，以及王墨林，〈沒有身體的戲劇——漫談樣板戲〉，《文化大革命：史實與研究》（香港：中文大學出版社，1996），頁391-398。
- 9 Richard Dyer. *Heavenly Bodies: Films Stars and Society*. New York: St. Martin's Press. 1986.
- 10 Robert Stam et al. *New Vocabularies in Film Semiotics*. New York: Routledge, 1992. p.38.
- 11 同注10，頁96-97。
- 12 同注5，頁153。
- 13 Robert Bocoock. *Hegemony*, Sussex: Ellis Horwood Limited, 1986.

林榮基 香港中文大學現代語言及文化系文化研究博士研究生

本文於《二十一世紀》網絡版第十八期（2003年9月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。