

惠雁冰

「樣板戲」是文革時期一種特殊的政治事象、文化事象與美學事象，表面上看起來似乎只是在文學藝術的層面上展開，其實卻包容了半個多世紀以來中國社會政治文化等各個方面的律動與波折，也含蘊著現代中國在歷史前行過程中基於政治與文學、傳統與現實、異域與本土等多重關係紐結而成的矛盾與困惑。「樣板戲」也決不單純是一個塵封於歷史幕褶中的文學個案，而是一個既裹挾著歷史陰影，又不斷以鮮亮的色彩重現，並不斷引起人們審美關注的頗具反思性特徵的事象。80年代中期以來，「樣板戲」的幾次復出甚至一度繁盛就是它始終與當代生活保持聯繫的明確表徵。同樣，「樣板戲」從文學經驗上也與左翼文學、解放區文學，尤其與最切近的「七年文學」一脈相承，只有政治化程度的不同，並沒有本質上的差異。正是「樣板戲」顯示出異常複雜的內涵與巨大的意義再生空間，新世紀以來，有關「樣板戲」的研究呈現出較為繁盛多元的勢頭，體現出學界在克服了政治一維性視向之後的某種學術自覺。但不容樂觀的是，當前種種大而無當的理論移植性的話語評解，或致力於意義增值的過分瑣碎的個案文本挖潛，很大程度上偏離了文學研究的客觀尺度與理性準則，也與公正評解「樣板戲」的學術良知相去甚遠。為此，對「樣板戲」研究思路的理性梳理與重新審視刻不容緩。

一 目前「樣板戲」研究的基本傾向與主要缺失

從「樣板戲」研究的時間段落來看，一共經歷了從「文革」絕對肯定期、80年代「情感否定期」、90年代「有限度」肯定期，以及新世紀以來多元發展期四個主要階段。每一階段因為社會文化環境的差異又呈現出不同的研究視向與不同的價值訴求主題。新世紀以來，隨著「文革」歷史的遠逝、苦難回憶的淡忘及學術環境的寬鬆，「樣板戲」的研究逐漸走向多元，學理性批評正在成為研究的主流。就當下研究而言，主要呈現為以下四種基本傾向：

其一，歷史問責性的命運自悼仍在繼續：與80年代巴金老人歷史問責式話語模式類似，97年王元化、何滿子、黃裳、徐中玉等人發表漫談「從美學上對樣板戲說「不」」。如何滿子所言「樣板戲熱是曇花一謝的，沒有積極的時代意義，傷害了千千萬萬文革受害者的感情，應當掌握允許提倡的分寸」。又如徐中玉所言「不能說今天已沒有人戀戀不捨過去大多數人都深惡痛絕的那段歷史」¹。當然，巴金、王元化等人的情緒揮抒的是一代知識份子慘痛的歷史記憶，無論從哪一個角度而言，都有其合理性的一面。不過，單憑個人的悲苦遭際就將對文革政治的深惡痛絕延伸為對首先作為文學現象而存在的「樣板戲」的極度仇視，不但顯得

有些促狹，而且客觀上也偏離了文學批評的理性準則與公正尺度，也使這種文學寫作可能會輕易地置換為另一種意義上的政治寫作。從這個角度來看，巴金、王元化等人的「樣板戲」敘事更多是一種體味著個人自慰心理、飽蘸著一己復仇行為的極端敘事，是蔓延近半個世紀的政治仇恨哲學與歷史二分法原理的現實迴響。準確地講，「樣板戲」首先是一種文學現象，其次才是文革政治的另一種存在形態。

其二，援引「現代性」理論來粗淺解讀「樣板戲」的內涵：戴錦華以文化研究的視向，借用西方現代性理論，用「原畫復現」來闡述當代中國歷史進程中很多歷史場景重複出現的問題，其中就談到了「樣板戲」。她說：「我曾在中國電影課上與同學們一起觀看樣板戲《智取威虎山》，我的本意是把它作為一個文化笑柄，一個封建主義復活的怪胎，但我自己卻被震驚了，我原有的想法被逐個擊落。其中，我看到了大交響樂隊的伴奏，現代舞蹈形式，現代舞台美術，一個如此現代性的文本」²。而宋劍華則主要從美學現代性的意義上對「樣板戲」進行重新評價，「對立於傳統，對立於西方，對立於自身」的「樣板戲」通過「對傳統文化的繼承轉換，對西方觀念的借用和背棄」，建構了一種「對新傳統、新權威的自我設想」³。戴宋二人都是以現代性起筆，無疑為「樣板戲」研究注入了新的活力，使現代性的多義性、媚惑性的取向與「樣板戲」的複雜內涵構成某種應答關係，也能在局部研究中顯現出援用西方話語所特有的「片面的深刻性」。不足的是戴錦華雖然感悟到了「樣板戲」所含蘊的某些能表徵其現代屬性的藝術質素，卻並沒有把這些新鮮質素的出現與中國傳統戲曲現代化革新的艱難探索與大膽突破結合起來，無疑只能讓人眼前一亮，卻無法闡釋這些現代性質素的背後文化自身流變的律動來。宋劍華之所以借用現代性的概念，其實只是為了說明「樣板戲」的內涵中「傳統、西方、自身」的多重矛盾關係，來回應「現代性」範疇中「激進性、反思性、自反性」三種動力一體化存在的理論預設，並以此來結構全文的邏輯關係。至於正文中有關在審美視閥下異域性與民族性、傳統性與現實性的對立統一規律，則囿於陳見，建樹甚少。

其三，借用女性主義理論來刻意尋求新的意義質素：新世紀以來，女性主義研究呈現出無比繁盛的勢頭。「樣板戲」文本、電影中女性形象的男性化傾向使女性主義者一貫堅守的「抗辯性話語」終於找到了理想的契合點。她們認為「樣板戲」中的女性形象是「雄化」的、「去欲化」的女性，是男性話語霸權中的「他者」，如陳吉德《樣板戲：女性意識的迷失與遮蔽》，又如宋光瑛《銀幕中心的他者：革命樣板戲電影中的女性形象》等⁴。尤其是宋光瑛的文章從「紅頭繩、白毛巾、藍圍裙」等服飾符號入手，在女性主義理論的總體觀照下，借用符號學、心理分析學與敘事學的特點，細膩地論述了在階級與性別相互重疊的話語中，女性是如何被邊緣化、他者化並最終成為政治符碼與性別神化的角色的。儘管有些方面敘寫很精彩，但總體感覺對女性主義理論的依賴性過強，尤其是把「樣板戲」這樣一種紮根於傳統民族曲藝土壤上的藝術範型置於西方的話語體系中來解讀，不僅是欠妥的，而且極容易因理論的預設與鄭人買履式的教條造成文本的誤讀與意義的增值。這種現象在當今學術界特別流行，並似乎有不斷攀升的趨勢，先是女性主義，然後是結構主義理論、大眾文化理論，不管研究的物件是甚麼，也不管合理與否，拿來就果敢運用，似乎不借助西方話語就不能出新，也無法來顯示學養的深厚。於是群起效仿，雲集相應，幾成氾濫之勢。看似花哨亮麗，其實卻指鹿為馬，敗絮其中。從本質上看，不能不說是當下學界創造力匱乏只能自我造勢心理的一種顯證。

其四，妄加臆測「樣板戲」的回潮原因：這種研究致力於對觀眾為何喜愛「樣板戲」的原因考察，或者說「樣板戲」能夠在全國普及的原動力何在？誠然，文革期間舉民狂歡的「樣板戲」運動是政治力量敦促的結果，按照巴金先生的話來說就連「牛棚也要學唱」⁵。可邊遠山區的民眾自編自演的現象又該如何解釋？「政治強迫」的說法顯然無力，更為重要的是文革結束40年了，在週邊環境與意識形態都有了巨大變異的前提下，「樣板戲」為何還能擁有如此之多的受眾？對此，研究界大概有如下三種解釋：一是認為「懷舊心理」在起作用，傅謹稱「在一個幾乎不允許其他藝術存在的環境裏，人們反覆接受樣板戲的作品，因而對它們產生了情感依戀」⁶。這種說法對文革過來者或從小習見了紅色文化傳統的人可能還有一定的說服力，但無法解釋70後或80後生人對「樣板戲」的擁戴。另一種解釋是「京劇唱腔的藝術魅力征服了觀眾」⁷，同樣非常牽強，令人生疑。京劇舞台在多元化媒體的衝擊下早已黃花消散，門庭冷落，即就是名家演唱的唱段也少有問津，何以40多年前「樣板戲」的京劇唱腔就能打動人心？第三種解釋認為是「鏡像原理」所致，如北大李揚所言「樣板戲呈現出詹姆斯所言的幻境，因為戲劇從來就是人們確認自身的重要方式。60到70年代的中國人正是通過樣板戲這一虛擬的現實空間來確認自我，則是一種通過敘事建構起來的全新的現代性本質」⁸。這種說法只能解釋「樣板戲」所展現出來的現代性生活圖景喚起了觀眾的歷史記憶與生活期待，但並不足於解釋觀眾何以能從舊時的影像中去確認早已在程度、質素上發生巨大轉換的現代性本質。換句話說，表現現代生活的戲，甚至直接表現當下生活的戲不少，每年戲劇節上都有展映，為何觀眾對此反應平平，甚至本能性地拒斥呢？看來，真正的原因可能要更多地從社會學、文化學與心理學的層面上去尋找，而不是輕描淡寫，妄加猜度。

針對上述研究傾向，可知目前「樣板戲」研究的主要缺失主要表現在以下幾個方面：首先，從研究視閥看，側重於從特定的時代背景、文化環境，包括文革時期特定的政治鬥爭來闡釋「樣板戲」出現的歷史動因與建構過程，在一定程度上預設了「樣板戲」是文革政治產物的原命題，忽略了「樣板戲」與30年代左翼文學、40年代解放區文學，尤其是與最切近的七年文學，在文學綱領、創作原則、文藝生產機制、文學敘事模式等無產階級革命文學經驗方面的有機關聯。故而，在「樣板戲」的生成史研究中，缺乏文學史的整體性視野。其次，從研究路向看，研究者對「樣板戲」藝術質素，包括部分現代性的質素進行了細緻的考察，但還是停留在現象對比的簡單層次中，重複研究甚多，並沒有揭示出作為當時中國戲曲現代化最終成果的「樣板戲」，如何在繼承、捨棄、吸納、改造的矛盾關係中建構了新的大眾化的文藝範型，尤其是如何塑造了具有民族風格與民族氣派的無產階級美學新樣態的。所以，在「樣板戲」的藝術成就考察中，缺乏縱深性的甄別與突破性的開掘。再次，從研究方法看，研究者多從具體的文本或泛文化的角度入手，借用西方話語理論進行研讀，儘管在某些方面不失深刻，但極易造成理論預設與意義增值，而且忽略了「樣板戲」作為政治文化胞衣與傳統文化內質紐結雜糅的雙重內涵，以及在紐結與雜糅之間審美關係得以確立的實現途徑和表現形態。故而，在「樣板戲」的內涵界定上，缺乏縝密的梳理與科學的考量。另外，「樣板戲」回潮現象引起很多研究者的關注，但從目前的研究狀況看，都難以解釋「樣板戲」能在意識形態改寫、時空變異的條件下持續贏得觀眾的深層原因。儘管一些批評者也從各個方面來審度考察，但忽略了傳統文化心理結構這個基本問題。故而，在有關「樣板戲」回潮現象的研究中，缺乏切中肯綮的透視與對民族心理機制的深層叩問。

二 「樣板戲」研究思路的理性梳理

（一）建構整體性研究的學術視野

「樣板戲」現象是洞見建國以來社會本質秩序強悍確立的政治符碼，是直接對應主流意識形態敘事的文學事象，是透視中國戲曲現代化追求歷程的時代性表徵，是折射民族審美傳統與民族文化心理結構的美學隱喻。對於「樣板戲」這樣一種既結構上高度自足又內容上廣延豐富，既形式上中西並置又格調上浪漫奇偉的特殊事象而言，決不能僅僅依憑個人感情盲目否定，也不能局促於其中部分現代性的質素而偏狹肯定，也不能粗暴割裂「樣板戲」文本的藝術格局與外在生成環境，更不能一味借用西方術語觀念來機械地解讀考量。只有把「樣板戲」置於40年代以來中國特殊的政治文化語境中，置於無產階級革命文學經驗的生成關係中，置於中國戲曲現代化的構想與探索的艱難里程中，置於中華民族審美傳統與民族文化心理結構的獨特圖式中，有關「樣板戲」的產生語境、生產機制、藝術表現，包括其衰亡與重現等一系列問題才能得到切實的解答，有關「樣板戲」的價值估量才可能得以公正、客觀、合理的評判。

首先，「樣板戲」是中國戲曲現代化模式的終極性命名，是40到60年代中國戲曲現代化追求的最終成果。中國的戲曲現代化歷程一開始就在國家意識形態的策動下進行，經過長達30年的艱難探索與不斷爭論之後，最終以「樣板戲」的出現而定型，並作為國家性的戲曲現代化範型確立下來。這種成果的實現路徑與建構方式彰顯出其國家意識形態的本質，是當時政治一體化社會語境的必然產物。但客觀地說，「樣板戲」最大限度地拓展了傳統戲曲的表現力，為傳統戲曲的現代性轉型提供了可資效尤的途徑。尤其是這種國家意識形態的直接領導、全程參與倒在某種程度上刺逼了傳統戲曲的生命力，強化了它的現代適應能力，並通過外力的牽引與新鮮質素的注入有效地延緩了它的衰亡。這種探索，對於當下戲曲藝術革新無門、坐以待斃的窘迫現狀極具警示性與啟發性。

其次，「樣板戲」是無產階級革命文學經驗的策略性整合，尤其是對作為主導性政治美學形態的七年文學經驗的高度歸整，整合的原因是當時特殊的社會文化環境。從整合的效果來看，「樣板戲」的創作綱領乃至具體的創作細則，與七年的文學經驗相比，並沒有本質性的差異，只有程度上的不同。整合的結果是極大地維繫了文學對社會政治主潮的回應。其中，「集體寫作」也不能完全否定，這種高度整一的寫作方式在某種程度上也為「樣板戲」的寫作品質提供了最機械卻最有效的保證。當然，由於過於強烈的意識形態訴求，這種急於確立文學的政治化本質的整合難免會消弱文學的審美特性，並為以後文學的發展留下了既是標杆性又是畸形化的，既交織著困惑又讓人不斷回眸的嶄新經驗與沉痛教訓。

再次，「現代京劇」、「中國芭蕾舞」是「樣板戲」致力於傳統戲曲革新與西方藝術中國化融變的可貴嘗試。「古為今用」、「洋為中用」是其藝術探索的指導方針。探索的途徑就是用現代生活內容革新了傳統戲曲的表現力，用民族化的藝術質素融變了西方藝術的風格，形成一種有關傳統戲曲和芭蕾舞劇的全新的審美範型。儘管受當時政治環境的制約，無論是京劇革命還是芭蕾舞藝術革命，其淵源、動力及載體選擇都不可避免地與當時意識形態的革命聯繫在一起。可不管怎麼說，「樣板戲」的藝術成就功不可沒，尤其是「新」傳統與「化」西方的探索思路與實踐方式，無論對於當時，還是對於當下都有不容忽視的啟示意義。即使在創新的過程中也有概念化、圖式化傾向，可公正地說，單就是「樣板戲」對傳統與現實、異域與民族的化合融變的筆路藍縷之效，我想，再高的評價也並不過分，畢竟它代表了那個時代所能達到的最高水準。

第四、「樣板戲」是政治袍衣與民族文化內質的深層紐結，具體以政治意識形態對傳統文化

心理結構的援用，以及民族敘事傳統對政治敘事邏輯的反撥而呈現出來。紐結的動因是：只有契合了傳統文化心理結構，順應了民族敘事傳統，政治意識形態的藝術表現才能合法化、有效化。同時，對民族文化精神內質的依憑，也使《樣板戲》在僵硬的政治話語表層下始終活躍著一個富含民族審美質素、並消解著主體意義秩序的深層結構。這種結構以顯在的敘事樣態與潛在的傳統文化心理圖式呈現出來，從而構成了《樣板戲》極富張力的藝術格局。為此，才有了觀眾們對「樣板戲」中英雄形象、情節格局的沉浸與欣賞，也就有了90年代中期以來一直在延續的「樣板戲」回潮現象。當然，英雄形象也並不僅僅是傳統審美的形象範型，也是現代審美的形象範型，抑或是人類性的一種審美期待圖景，如時下影視劇中大量活躍的各類別英雄人物，以及美國好萊塢大片中層出不窮的濟世英雄等。這類形象的出現，體現的是人們對平淡現實的補償願望與他贖心理，也從另一方面折射出人類本身的生存窘迫。這正是「樣板戲」在當時人人學唱，紅遍大江南北，到如今不斷重現，依然引起觀眾、甚至是新生代觀眾強烈共鳴的深層原因。

（二）適度釐清「樣板戲」研究中的核心問題

1、「歷史觀」問題：「樣板戲」的歷史觀是在當時政治一元思維牽引下對歷史屬性、歷史構成主體以及歷史前行路向的極限表達，體現出基於民族國家想像的寓言化本質。這種歷史價值的認定方法儘管在很大程度上肢解了歷史內容的豐富性與複雜性，簡化了歷史敘述的多元性，但從對歷史主潮的把握、對歷史真實性的表達而言，基本上還是符合歷史本身的。也就是說，「樣板戲」依然遵循著歷史的基本流程，揭示了歷史的主體面貌與走向。與當下惡搞歷史、戲仿歷史、解構歷史的後現代主義歷史觀相比，「樣板戲」所反映的歷史可能更接近歷史的本真狀態。換句話說，「楊白勞痛打黃世仁」不管怎樣也比「郭建光、胡傳魁與阿慶嫂的曖昧關係」更令人可信。

2、「集體寫作」問題：「集體寫作」是「樣板戲」遭逢當下學界詬病的重要環節，其「硬傷」就在於扼殺了作家的自由創造力，違背了作為特殊審美意識形態的文學的根本規律。其實對「集體寫作」也應該公正對待。首先，「集體寫作」並非文革特產，早在40年代延安時期就已出現。50年代到60年代中期，儘管沒有「集體寫作」的命名，但實際上在作家的創作過程中還是要受到很多外在因素的鉗制，很大程度上影響了文本的重新建構。文革時期的「集體寫作」不過是在前期政治化寫作的基礎上進一步體制化而已。其次，「集體寫作」能高度保證文學的社會功利與政治效用，這是當代前期文學創作的根本使命與審美追求，並可能因資源的國家化呈現出運作的高效性與文本的精品化。換句話說，「集體寫作」或許也存在「集體智慧」的因素。再次，「集體寫作」並不僅僅是文學的專用術語，指稱的應該是一種廣延性很強的包括歷史學、政治學、文化學等方面的社會性文本的敘述方式。這一敘述方式通過意識形態對寫作資源的有力調控與有效配置，突出主流文化的威權性與國家性。即就是當下，這種敘述方式還在以不同形態顯現出來。

3、英雄形象純潔性的問題：「樣板戲」中英雄形象的神化現象一直是學界申討的焦點，也是「樣板戲」缺乏文學質素的軟肋。從文學審美而言，這些英雄形象封閉在狹隘的意識形態話語中，人的基本情感貧瘠缺席，非孤即寡，自然違背了文學審美的基本特質。但從當時的社會文化語境而言，這些去欲化的男性英雄或雄化的女性英雄又與那個激進主義盛行的時代是極度和諧的。不把文學形象還原到本來的歷史現場中，以泛化的普世性的人性原則來強行規約作為歷史情境而出現的「樣板戲」中的藝術形象，只能是一種反歷史主義的傾向。另外，「樣板戲」中的英雄形象固然因內涵的逼仄造成了審美視閥的單一，但不容忽視的是它在閉

合了人的欲望空間的同時，也極大地廓開了精神層面的內容，並通過理想境界的高度張揚彌補了日常生活圖景的貧困。這種對人性層次的審美取捨，既是意識形態的要求，也是戲劇本質規律的彰顯。因為，去欲化的時代歷史地催生了去欲化的英雄，寫意性的戲劇又本質地規定了精神大寫、情感淡化的藝術呈現方式。所以，對「樣板戲」中英雄形象的純潔性不能做簡單粗暴的評定。此外，形象的純潔性在棄絕了塵世關懷的同時，也可能會有效遏制生活惡俗與人性病象的瘋長，90年代以來文學藝術中欲望氾濫的創作走勢暢通無阻地表達了在文學追求寫實化的同時，也使精神荒涼的黑洞赫然在目。到底孰是孰非，孰優孰劣，「樣板戲」以一種極限化的文學品格給文學史的宏大旋律中留下了一個沉重、激越又令人困惑難解的音符。

4、文學與政治的聯姻關係：「樣板戲」曾經創造了政治與文學聯姻的極限高度，固然不足取。可90年代以來，隨著商業化時代的到來與文學的迅速邊緣化，充斥在當下文壇中的瑣碎日子、萎靡形象、病態審美與下作描寫，讓人又不能不重新思考文學的社會人文使命的問題。紅色經典的熱行，很大程度上反映了讀者對當前寫實文學與私人寫作現象的強烈拒斥，以及對理想主義與英雄主義精神的由衷期盼。所以，文學與政治的關係問題不是文學要不要反映政治的問題，而恰恰是政治應該在多大程度上參與文學創作以及文學自身審美領地的合理劃分問題。

5、有關「戲曲現代化」模式的反思問題：作為當時中國戲曲現代化探索的理想範型，「樣板戲」啟動了傳統戲曲的生命力，拓展了傳統戲曲的表現力，為傳統戲曲的現代性轉型提供了可資效尤的途徑。即就是在2003年，文化部依然召集劇協領導商談傳統戲曲的出路問題，可見，在我們簡單否定或執意回避「樣板戲」的改革成就的同時，並沒有找到更好的可以超越「樣板戲」的新的路經來拯救行將終結的傳統戲曲。否則，不會在「文革」結束30年之後，不會在擁有了更多現代技術手段的今天，面對傳統戲曲的窘狀，依然如坐針氈，毫無作為。誠然，「樣板戲」在探索戲曲革新的過程中，因政治意識形態的全程介入對合理運用傳統戲曲的審美手段造成了一定的影響，也對觀眾習見的反映程式與美學樣態有所改寫，但並沒有傷及傳統戲曲的本質韻味。何況，作為傳統文化範型的代表，與傳統文化自身的演進一樣，戲曲也有一個與時俱進的問題，也有一個不斷吸納新鮮質素以擴充自身內涵的問題。京劇自身的成長特性就充分說明了這一點。單純認為傳統就是凝滯的文化的說辭，本身就是否認文化生長特性的體現。至於如何來堅守傳統的問題，其實決不是一種不爽分毫的機械護佑，而是對其核心價值資源的合理運用而已，「合理」的體現就是它的現實有效性。「樣板戲」最大程度上借用傳統戲曲的核心價值資源，完成了對當時社會主潮與現實問題的政治化詮釋，應該有其歷史的合理性。我們現在力倡的對傳統文化的保護，究其因還是一個保護傳統文化中具有現實有效性的核心價值資源的問題。所以，對「樣板戲」這種戲曲現代化的模式我們應該持有公正的態度，對其國家意識形態的本質也應有「同情之理解」。何況在當時的特定政治環境下，這種國家意識形態的直接領導、全程參與倒在一種程度上保證了戲曲現代化探索的深入性與持續性。

惟有如此，「樣板戲」的研究才可能從粗暴、瑣碎的政治性批評與考證式批評中解放出來，從生硬的泛文化話語與性別話語中超脫出來，真正走近歷史現場，真正還原「樣板戲」的本來面目。

- 1 王元化、何滿子、徐中玉等： 從美學上向樣板戲說「不」 ，《上海戲劇》，1997年第3期。
- 2 戴錦華等： 漫談文化研究中的現代性文本 ，《鐘山》，1996年第5期。
- 3 宋劍華、張冀： 苦澀與風流：試論革命樣板戲的現代性訴求 ，《長江學術》，2006年第4期。
- 4 陳吉德： 女性意識的迷失與遮蔽 ，《上海戲劇》，2001年第9期；宋光英： 銀幕中心的他者：革命樣板戲電影中的女性形象 ，《文藝研究》，2007年第4期。
- 5 巴金： 樣板戲 ，《隨想錄》（上海：三聯書店，1987）。
- 6、7 傅謹： 樣板戲現象平議 ，《大舞台》，2002年第3期。
- 8 李揚：《抗爭宿命之路——社會主義現實主義（1942—1976）研究》（長春：時代文藝出版社，1993）。

惠雁冰 延安大學文學院副教授，碩士生導師，蘭州大學文學院博士。

《二 一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二 一世紀》網絡版第七 一期 2008年2月29日

© 香港中文大學

本文於《二 一世紀》網絡版第七 一期（2008年2月29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。