



香港大學中文學院  
School of Chinese, HKU

# 中國語言文學研究集刊

Journal of Chinese Language and Literature Studies

第1卷 第2期

Vol. 1 No. 2

2024

# 中國語言文學研究集刊

JOURNAL OF CHINESE LANGUAGE AND LITERATURE STUDIES

---

香港大學



中文學院

中國語言文學研究集刊  
***Journal of Chinese Language  
and Literature Studies***

---

第 1 卷第 2 期 2024 年 2 月

---

**主編**

謝耀基 蕭敬偉 鄧佩玲

**編輯助理**

許敏珊

**出版**

香港大學中文學院  
香港 薄扶林道  
逸夫教學樓 8 樓

ISSN: 2960-1266

**編例**

《中國語言文學研究集刊》為香港大學中文學院的定期刊物，刊載修讀本學院中國語言文學課程的本科生及文學碩士生的優秀學術論文，課題涵蓋中國語言、文學及文化範疇。集刊以電子期刊的形式出版，歡迎有興趣的同學投稿。

本刊每年分兩期出版：單數期於年中出版，刊載本科生論文；雙數期於年底出版，刊載文學碩士生論文。

本刊編輯可以刪改來稿，作者如不接受，請於來稿上注明。

本刊不接受曾經發表之論文；如論文在本刊編審過程中於他處刊出，請及早提出撤回。論文使用材料，如涉第三方版權，論文作者應事先取得原材料版權持有者許可。本刊不負版權責任。

本刊不設稿酬。來稿一經接納，版權即屬本刊所有；未經本刊書面同意，不得在他處發表或另行出版，也不得轉載、翻譯。至於徵引本刊文字，亦須注明。

**投稿及查詢**

香港 薄扶林道  
逸夫教學樓 8 樓  
香港大學中文學院  
《中國語言文學研究集刊》主編

本科生：ugjcills@hku.hk  
碩士生：tpgcills@hku.hk  
電話：3917 1199

學術論壇

語奇景奇意奇——杜甫《畫鵝行》的異境想像	3	李雪瑩
再論漢語歧義——從法位學和認知語法的角度出發	12	張沛瑩
論豐子愷《緣緣堂隨筆》的“童心”思想 ——以〈兒女〉、〈給我的孩子們〉、〈華瞻的日記〉、〈談自己的畫〉和〈憶兒時〉為主	25	陳倩瑤
《林蘭香》中的異性與同性關係書寫	33	黃皓琳
侶倫早期小說與上海新感覺派小說之關係	40	葉嘉卿
再論語音簡化對漢語複音化的影響	47	蘇天瀟

專題研究

廢墟裡的歷史書寫——談雙雪濤瀋陽故事中的“城”與“人”	55	方源
影視產品中河南與湖北方言的語言形象研究 ——以 21 世紀初的中國內地影視作品為例	69	周好潔
韓麗珠小說中的城市書寫與女性書寫的互動	83	施憶
璞社古典詩歌中的香港名勝	97	莫家寶
論中國近代嶺南唱本中的職業女性形象與性別敘事 ——以紡織女工和梳頭女傭為例	115	祿琦
西西小說《像我這樣的一個女子》和《感冒》的電影語言	127	鄭媛









# 學術論壇



## 語奇景奇意奇——杜甫《畫鶻行》的異境想像

李雪瑩\*

**摘要** 《畫鶻<sup>1</sup>行》為杜甫題鳥獸畫類的題畫詩<sup>2</sup>，此詩約寫於乾元元年（758）<sup>3</sup>，唐朝經安史之亂，局勢由盛轉衰。杜甫其時約四十七歲，任左拾遺，後因疏救房琯而陷入了玄、肅二帝之爭，得罪了肅宗，終六月貶華州司功參軍<sup>4</sup>。杜甫見證唐帝國衰落，又曾被叛軍所獲<sup>5</sup>，個人仕途不得意，種種經歷對杜甫萌生了消極的影響。《畫鶻行》中，杜甫見鶻畫形神兼備，卻困於畫中，無法自由活動，感到憂鬱，亦以此自況，借畫作宣洩內心苦悶，個人有志難伸如畫中鶻，故此詩結曰“獨紆鬱”。《讀杜心解》言：“詩凡三層，敘事，寫意，寄慨。”<sup>6</sup>本文認為《畫鶻行》見四層，一敘事（首四句），二描寫畫意（第五至十二句），三超越聯想（第十三至十六句），四寄慨（第十七至二十句），其中超越聯想開創異境，乃杜甫題畫詩的創新之處。畫家作畫，畫藝見於畫中，詩人觀畫，個人情懷見於詩中，畫與詩、真實與想像干涉。杜甫以想像在詩中開出“異境”，所謂“異境”，當是指非常人之所想，語奇，景奇，意奇。杜甫創新大膽的筆風，脫離於題畫詩大多描寫畫作的局限，而是運用不同手法，脫離藝術，形式大膽。<sup>8</sup>本文以《畫鶻行》一詩，嘗試整合杜甫如何以語匯、聲律、修辭，把全文四層次緊扣，分析其精煉的語匯、鮮明生動的修辭，及起伏跌宕的聲律，論說杜甫如何把畫中鶻描寫得具風骨氣韻，並借

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 鶻，又名集，形似鷹而略小，性銳敏而善飛，具有攻擊性，屬鳥類中的猛禽類。廖慧美：〈咫尺應須論萬里——論杜甫題畫詩〉，《東海中文學報》，1988年第8期，頁117-152。

<sup>2</sup> 杜甫的題畫詩大致可分四類，其中題山水畫8首，即《奉先劉少府新畫山水障歌》、《戲題王宰畫山水圖歌》、《嚴公廳宴同詠蜀道畫圖》、《題元武禪師屋壁》、《奉觀嚴鄭公廳事岷山沱江畫圖十韻》、《觀李固清司馬弟山水圖三首》；題鳥獸畫11首，即《畫鷹》、《畫鶻行》、《姜楚公畫角鷹歌》、《觀薛稷少保書畫壁》、《通泉縣署屋壁後薛少保畫鶴》、《楊監又印畫鷹十二扇》和題畫馬《天育騾騎歌》、《畫馬讚》、《題壁上韋偃畫馬歌》、《韋諷錄事宅觀曹將軍畫馬圖歌》、《丹青引》；題畫松2首，即《題李尊師松樹障子歌》、《戲韋偃為雙松圖歌》；題佛、道畫2首，即《冬日洛城北謁玄元皇帝廟》、《送許八拾遺歸江寧觀省》。劉繼才：《中國題畫詩發展史》（瀋陽：遼寧人民出版社，2010年），頁82。

<sup>3</sup> 確實成詩時間存疑，仇兆鰲注：“此詩年月未詳，姑從舊編附在乾元之初”，蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》（北京：人民文學出版社，2014年），頁1118。亦有學者指出《畫鶻行》寫於成都期前，林瑛瑛：〈杜甫之書畫鑑賞與抒懷——以成都期為本〉，《東海學報》，2011年第36期，頁213-225。王伯敏認為此詩寫於杜甫四十七歲，被肅宗貶華州所寫，王伯敏：《李白杜甫論畫詩散記》（杭州：西泠印社，1983年），頁70。孔壽山認為寫於此詩約作於乾元元年（758），與題李尊師松樹障子歌同一時期。作者時任左拾遺，不甚得志，故此詩結曰“獨紆鬱”，與前詩之“惆悵”意正相同，孔壽山：《唐朝題畫詩注》（成都：四川美術出版社，1988年），頁119。

<sup>4</sup> 李利民把杜甫在安史之亂期間的生活分為從亂起到棄官華州、從赴秦州到定居草堂、從流轉梓閬到參幕成都三個階段加以考察。《畫鶻行》屬從亂起到棄官華州時期的作品，杜甫在這一時期經常發出衰老之嘆，但李利民認為從《畫鶻行》可見詩人仍然是自信的，有鬥志的，有時顯得英姿勃發。本文對此觀點不太認同，英姿勃發的描寫背後，仍可見杜甫內心仍籠罩著一層憂懼和失望的霧團。李利民：《安史之亂與三大詩人研究》（北京：中國社會科學出版社，2010年），頁228。

<sup>5</sup> 天寶十五載（756）杜甫四十五歲攜家避亂至郿州羌村，後聞肅宗即位於靈武，隻身赴之，中途又為叛軍所獲，送至長安。至德二載（757）四月逃至鳳翔，謁肅宗，任左拾遺。至乾元元年（758）六月貶華州司功參軍。冬由華州赴洛陽。莫礪鋒：《杜甫評傳》（南京：南京大學出版社，1993年）頁424。

<sup>6</sup> 論者廖慧美言此詩分三段，首八句敘事筆法，中段八句寫意筆法，末四句出以寄慨。廖慧美：〈咫尺應須論萬里——論杜甫題畫詩〉，頁117-152。

<sup>7</sup> 詩與畫的結合乃中國文人畫重要的特徵之一。其結合的方法有二：一是依詩作畫，是為畫題詩；一是據畫吟詩，是為題畫詩。

<sup>8</sup> 劉繼才：《中國題畫詩發展史》出版社，頁107。

詩開出異景，生出非常人所想的聯想。《畫鶻行》足見杜甫語奇、景奇、意奇，“奇”筆生花，別開異境。以下將會從語匯、聲律、修辭三個角度，討論杜甫如何串成一波四折的內容，在詩中開出別具風采的異境。

**關鍵詞** 杜甫、題畫詩、藝術特色

## 一、語匯與語奇

### 1. 情感詞

情感可用音律表達，亦可用字詞，此節先討論杜甫如何以字詞表達一波四折的情感，以及杜甫如何以情感上的轉折呼應詩中的內容層次。杜甫在《畫鶻行》妙用情感詞可體現在四個字上，分別為“驚”、“恐”、“緬”及“鬱”。

#### 1.1. 驚

“初驚無拘攣”，“驚”，記敘杜甫初見鶻畫的驚訝，表達畫像超越真物，帶出詩的第一層敘事內容。杜甫在高堂看見一隻活生生的禽鳥鶻，颯神采飛動。杜甫卻感驚訝，因為一隻無拘無攣的生鶻，為何聳立在高堂之中而不高飛遠去。此“驚”正好側面表現鶻的風骨氣韻，連杜甫都誤信以為真鶻，故生“驚訝”之感。亦帶出詩起伏跌宕的奇感，“初驚”乃第一驚訝。然後到“何得立突兀”，“何得”乃進一步的驚訝，寫鶻的突兀，高聳。最後到“乃知”，“乃知畫師妙”，然後才知道原來只是一幅鶻畫。由此可見“驚”字的妙用，先從敘事，帶出驚奇的情感跌宕。同時下啟眾鳥亦信以為真，由“驚”轉“恐”的情感轉折，又能開始後文的感傷，鶻畫雖超越真物，令人“驚”，卻始終被困的傷“鬱”。

#### 1.2. 恐

“軒然恐其出”，“恐”，表示眾鳥的恐懼。有杜甫觀賞畫作，亦有烏鴉喜鵲觀賞畫作，湯啟祚亦曰：“人見猶驚，何論烏鴉。”<sup>9</sup>杜甫初見生鶻感到驚訝，何不高飛遠去。眾鳥見生鶻，則感恐懼。因鶻畫實在超越真物，鶻蠢蠢欲動，欲振翅高飛，烏鴉喜鵲實在不及鶻神采軒然，害怕受鶻襲擊，故生恐懼之情。在此處可見，杜甫開始從“驚”所帶出的敘事起因，到刻劃意象，以真禽烘托畫鶻，以真禽之情，寫出鶻畫的神采軒然。

---

<sup>9</sup> 蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》，頁 1119。

### 1.3. 緬

“緬思雲沙際”，“緬”，表現了杜甫的遙遙思念，感慨萬千。此字見詩從敘事，到描寫畫意，到超越聯想。杜甫由畫鶻聯想到真鶻，從畫中的題材，聯想到大自然的真物。真鶻在空中飛翔，在空中牽起如煙如霧的神采，煙霧質便是指翱翔於雲霧之中的真鶻。鶻雖被畫所困，杜甫的聯想卻沒有因畫而自困。與李白《月下獨酌》“無情遊”有異曲同工之妙，無情的月影可因詩人的奇想而變得有情，雖說無情卻有情，雖是被困卻沒被困。看了此畫，遙想空中，自有真鶻在飛翔。此處可見杜甫如何借“緬”字打開異境。題畫詩多描述，但杜甫題畫詩的奇在於能自由聯想，脫離藝術繪畫的想像，形式大膽，可見杜甫的創新。

### 1.4. 鬱

“顧步獨紆鬱”，“紆鬱”表現了杜甫的悲傷。董養性曰：“紆鬱，不伸貌，公自嘆之辭。”<sup>10</sup>此字見詩從敘事，到描寫畫意，到超越聯想，到詩末的寄慨，情感起伏有序，由異境中的起，回到現實中的伏。整首詩作都詠畫鶻，到此句可見杜甫以畫鶻想到大自然之真物，最後以真鶻自況。杜甫最後從奇異的聯想、異境中回現實的畫前。畫鶻超越真物，杜甫從畫作聯想真鶻，畫鶻雖困於畫中，卻可因杜甫的聯想而開出異景，翱翔於雲霧之中。可惜，當回到現實，杜甫卻只能顧行步自顧，充滿悲傷。言外之意是以真鶻自況，真鶻神采飛揚，栩栩如生，躍然紙上，自己卻有志難伸，不能像真鶻般翱翔舉翼牽雲霧，不免紆鬱自嘆<sup>11</sup>。

## 2. 虛詞

實詞具具體意思，可以傳情達意，虛詞雖無具體意思，但虛詞如運用得宜，可與實詞互相影響，可影響作品的語氣、結構。虛詞帶有肌理性，給詩的肌體增加了筋脈，增加了彈性。<sup>12</sup>

### 2.1. 何

“何得立突兀”，“何”字表現了杜甫的疑惑，以懷疑起筆<sup>13</sup>，內心反問鶻為何高聳地立在哪裡而不飛去。這個疑問虛詞的妙用，可用以總結杜甫在詩首三句的思考——初見、感受、賞畫。當杜甫在高堂初次看見一隻活鶻，其樣貌令杜甫感受到其神采飛動的氣韻，驚嘆眼前便是一隻活生生的鶻，但當杜甫仔細觀賞時，卻發現沒有條旋束縛著

<sup>10</sup> 蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》，頁 1120。

<sup>11</sup> 王伯敏認為杜甫借畫鶻之不能飛出而自傷自己的困境。所以紆鬱自嘆。此表現可見封建時代的士大夫，得意時忘形，失意時消沉，杜甫有時也不能例外。王伯敏《李白杜甫論畫詩散記》，頁 70。

<sup>12</sup> 楊義：《李杜詩學》（北京：北京出版社，2001年），頁 783。

<sup>13</sup> 施筱雯：〈杜甫論書題畫詩中的美學觀〉，《新生學報》，2009年第4期，頁 141-158。

鵑，這令他驚中生奇，一個“何”字，便能表達杜甫由驚訝到疑惑奇怪。

## 2.2. 乃

“乃知畫師妙”，“乃”字為副詞，可以解釋為“才”的意思，在這裡起相承相因的關係，在內容上起轉折作用。“乃”字乃承“何”字而來，前幾句著力描寫鵑乃真實的禽鳥，杜甫私下感疑惑，仔細觀看眼前所景，才知道原來一切所見，都只是一幅栩栩如生的鵑畫而已，原來一切都是畫師巧奪天工的畫藝。前面描寫鵑的姿態，轉折到寫畫師的功藝，畫師不但畫得鵑高聳突兀，媲美造化育萬物的造物者，“筆補造化天無功”<sup>14</sup>之意。由生鵑到眼中物，可見杜甫一何“乃”字已巧妙把詩的焦點轉移，轉到畫中，內容上轉折到“畫鵑”主題，下啓後文的描寫，忽真忽畫，抑揚盡致。

## 2.3. 寧

“寧為眾禽沒”，“寧”為副詞，可以解釋為“寧可”的意思<sup>15</sup>，表示推測<sup>16</sup>的語氣。此處有兩解，一解為張遠的解釋，張遠曰：“烏鵑數句，言見之亦疑其真，恐其出而搏擊，所以雖有青霄之志，亦甘為眾禽之沒沒也。”二解為趙次公的解釋，趙次公曰：“此與傅玄《長歌行》曰：‘蒼鷹厲爪翼，恥與燕雀遊。’同意”<sup>17</sup>趙次公認為鵑不是不敵時局，不敢出擊，而是恥於與小人同列。本文在此嘗試結合二人之意。張遠曰的解釋正如呼應杜甫家庭背景，<sup>18</sup>杜甫受儒家思想影響，積極出仕，終身憂國憂民，不是隱居避世的隱士，相反而是為世被迫，仕途不得意，被小人陷害，迫不得意不能出仕高飛的無可奈何。同時，又如張遠所言，杜甫寫鵑面對蕭殺秋氣、小人群盜滿天下的時局，側腦看青霄，雖有青霄之志，卻不敢出擊，寧可甘願被眾禽埋沒，表現了鵑的青霄之志被眾禽埋沒的可惜，寧可被埋沒，亦不敢出擊的無可奈何。總結而言之，頗有“窮則獨善其身，達則兼善天下”之意。

## 2.4. 且

“粉墨且蕭瑟”，“且”字為連詞，可以解釋為“並且”的意思<sup>19</sup>，杜甫再以想像超越真實，想像不被畫作所困，詩在想像與現實間並馳。鵑畫氣韻生動，實在超越自然真物。杜甫從畫鵑想像真鵑在天地間翱翔，遼闊空曠，筆法恢宏，鵑飛翔，捲起風沙，天地間飄散著煙霧之質，並且傳來蕭瑟聲，樹木被風吹拂發出聲音。可見“且”字的妙用，點出“蕭瑟”一字，似乎杜甫暗暗有所感嘆，暗指想像隱含著遺憾感慨，以“且”

<sup>14</sup> 意在借藝術的功力來彌補造化的不足，可見兩人同樣以藝術媲美造化育萬物的造物者（李賀《高軒過》）。

<sup>15</sup> 王力：《王力古漢語字典》（北京：中華書局，2000年），頁226。

<sup>16</sup> 汪灝曰：“寧為眾禽沒，乃杜甫代生鵑設想。”蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》，頁1120。

<sup>17</sup> 蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》，頁1119。

<sup>18</sup> 杜甫是出生於一個有悠久傳統的官僚家庭，他中年時期在長安那樣積極地營謀官職，與他家庭的傳統“奉儒守官”是分不開的，促使杜甫熱衷仕進。馮至《杜甫傳》（天津：百花文藝出版社，1999年），頁1。

<sup>19</sup> 王力：《王力古漢語字典》，頁3。

字總結“蕭瑟”，可見杜甫充滿無可奈何之感嘆。

如與上句“乾坤空崢嶸”與“粉墨且蕭瑟”並讀。可見“空”點出“崢嶸”；“且”點出“蕭瑟”。“空”字趙次公曰：“乾坤空自高大。”張潛曰：“畫鵲非真超舉，故乾坤空覺崢嶸。”<sup>20</sup>暗指想像乃空覺高曠。“且”點出“蕭瑟”，宋玉《九辯》：“蕭瑟兮草木搖落而變衰。”<sup>21</sup>暗指想像隱含著遺憾感慨，兩句並看，杜甫終以“且”字總結“蕭瑟”之感，可見杜甫充滿無可奈何之感嘆。

## 二、聲律與意奇

追溯到時代最早且比較可靠的詩作，便是先秦時代的《詩經》。胡適言：“《詩經》確實是一部古代歌謠的總集。”朱光潛亦提到詩與樂有很久遠的淵源，在起源時它們與舞蹈原來是三位一體的混合藝術。聲音、姿態、意義三者互相應和，互相闡明，三者都離不開節奏，這就成為它們的共同命脈。<sup>22</sup>雖杜甫的《畫鵲行》與詩經體制不同，《畫鵲行》乃是五言古詩，但杜甫以“用韻”、“平仄抑揚”、“聲調”、“雙聲疊韻”等，杜甫的語言選擇和調配，令詩產生音樂美，同樣具備詩與樂的特質。以下將會分析杜甫《畫鵲行》的聲律運用，如何使作品更具音樂美，以增強作品的情感表達，詩意跌宕起伏。

### 1. 用韻

組合起來的；造成延期的和聲效應，形成回環、覆疊的節奏，引起人心理和生理的變化，產生美感。”<sup>23</sup>在《畫鵲行》的詩行詩尾中，可見作品特獨的美感。

#### 1.1. 行內韻

行內韻又稱句中韻、停身韻，是指一個詩行中有兩個或兩個以上的字，韻音相同或相近，又都處在節奏點上。<sup>24</sup>在詩中，可見兩組較為明顯的韻，而詩詞中所謂韻，大致等於漢語拼音中所謂韻母<sup>25</sup>。分別為支韻“知<sup>zi</sup> 師<sup>si</sup> 姿<sup>zi</sup> 枝<sup>zi</sup>”及東韻“功<sup>gung</sup> 充<sup>cung</sup> 中<sup>zung</sup>”，此兩組韻在詩中重覆使用，令作品讀來富有情感。

于年湖認為漢語韻母大致可歸為三類：洪亮級、細微級和柔和級，而不同級別的韻

<sup>20</sup> 蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》，頁 1120。

<sup>21</sup> 孔壽山：《唐朝題畫詩注》，頁 120。

<sup>22</sup> 朱光潛：《詩論》（北京：開明出版社，2018 年），頁 161。

<sup>23</sup> 孟祥魯：《中國詩歌聲律學》（濟南：山東大學出版社，1995 年），頁 26。

<sup>24</sup> 于年湖：《杜詩語言藝術研究》（濟南：齊魯書社，2007 年），頁 16。

<sup>25</sup> 為方便討論，本文會展示有關漢字的粵語拼音。王力：《詩詞格律》（杭州：浙江人民出版社，2019 年），頁 3。

通常用於表達不同的感情。<sup>26</sup>韻母(i)屬細微級韻，具有“細膩”、“纖巧”、“淒戚”的特性，通常用於表達柔美、纏綿、感傷、苦悶、憂郁的感情。其中“知<sup>zi1</sup>師<sup>si1</sup>姿<sup>zi1</sup>枝<sup>zi1</sup>”、“功<sup>gung1</sup>充<sup>cung1</sup>中<sup>zung1</sup>”支韻及東韻重覆使用，屬詩的第二層次——描寫畫意。兩韻所使用的字皆為平聲，詩前部分讀起來較為低沉連續，節奏和諧，似斷不斷，具柔美、纏綿的感情，令節奏連綿不斷，既可緊湊地形容畫作，又可見杜甫正細味感受畫作，柔美細描，讚嘆畫師的畫藝，實在幾可亂真。

其後筆鋒一轉，聲調加重，“恐<sup>hung2</sup>眾<sup>zung3</sup>”由平聲到上聲到去聲，加強杜甫讚嘆，寫到鵲畫之傳神，烏鴉喜鵲亦恐其出擊而不安，聲調由低沉到高昂，從和諧見短促，見鵲畫的超越真實。及後到“空<sup>hung1</sup>”，詩再回到東韻平聲，形成回環。同時“功<sup>gung1</sup>充<sup>cung1</sup>中<sup>zung1</sup>恐<sup>hung2</sup>眾<sup>zung3</sup>空<sup>hung1</sup>”全屬“-ng”鼻尾韻，令此幾句具一體性，可見杜甫刻意把幾組聲音相同或相近的韻音，按照一定的規則排列、組合起來，產生美感。可見作品產生回環、覆疊的節奏、聲調起伏跌宕，以帶動杜甫的心理變化，由靜心細味畫作，到讚嘆驚喜畫師手藝，到緊張激昂鵲畫之傳神，到感慨憂郁鵲困於畫中。

## 1.2. 腳韻

全詩共押了三個韻分別為月韻、物韻、質韻，全以仄聲入聲字收句。“骨、兀、窟、沒、越”為月韻；“物、鬱”為物韻；“出、瑟、質”為質韻。全詩換韻四次。

## 2. 雙聲疊韻

蕭滌非言：“杜甫則是古典詩人中用得最多和最精的。”<sup>27</sup>當中所謂用得“最精”應該是指杜甫如何以雙聲疊韻字深化情感，及刻劃事物特徵。詩詞中所謂疊韻字，大致等於漢語拼音中所謂韻母相同的詞；雙聲字則是聲相母同的詞，在《畫鵲行》中亦不乏雙聲疊韻的例子，大多作為形容詞。

### 2.1. 疊韻詞

從詞性的角度看，疊韻詞更多的是形容詞。而形容詞本身所具有的描繪性和生動形象性等特點使其最適於刻畫事物的特徵。<sup>28</sup>在《畫鵲行》中，“軒<sup>hin1</sup>然<sup>jin4</sup>”及“突<sup>dat6</sup>兀<sup>ngat6</sup>”乃疊韻詞，兩詞在形象上有呼應轉折之妙。

“突<sup>dat6</sup>兀<sup>ngat6</sup>”屬疊韻詞，其中“突”字與韻腳“突”聲相同，同屬月韻，仄聲入聲字。此令“何得立突兀”，“突兀”一詞讀起來更一氣呵成，形象更為突出。張遠曰：

<sup>26</sup> 于年湖：《杜詩語言藝術研究》，頁 19。

<sup>27</sup> 蕭滌非：《杜甫研究》（濟南：齊魯書社，1980年），頁 3。

<sup>28</sup> 于年湖：《杜詩語言藝術研究》，頁 48。

“二句一氣下。”<sup>29</sup>能有“一氣下”之感，實因疊韻之妙用。此外“突兀”亦為寫出鵝在畫中高聳居高的樣子，下啟正因鵝的“突兀”故要“軒然”。張遠曰：“何得立之突兀，而不沖舉乎？”沖舉正指“軒然”兩詞呼應，而又同為疊韻詞，可見杜甫的“精用”。

“軒<sup>hin1</sup>然<sup>jin4</sup>”韻母(in)屬洪亮級韻，有助表達慷慨激昂的感情。在詩中“軒然”一詞，李善注：“軒，舉也”，軒然，亦解舉動貌，<sup>30</sup>可見“軒然”使用洪亮級(in)疊韻字，此字讀起來讀起來洪亮鏗鏘，置於詩中，仍是詩的高潮所在，寫出鵝英姿颯爽，震撼人心，更是震撼烏鴉喜鵲，故湯啟祚亦曰：“人見猶驚，何論烏鵲。”<sup>31</sup>深化“颯爽動秋骨”的描寫，從“颯爽”，勁捷貌<sup>32</sup>，寫到勁捷的英姿，卻高飛，表達鵝蠢蠢欲動，欲振翅高飛的樣子。

## 2.2. 雙聲詞

除了以上以聲母分析疊韻詞外，以下將會以發音方式分析雙聲詞，發音方式與發音部分不同將會影響其感情色彩。在《畫鵝行》中，“颯<sup>saap3</sup>爽<sup>song2</sup>”、“乾<sup>kin4</sup>坤<sup>kwan1</sup>”及“蕭<sup>siu1</sup>瑟<sup>sat1</sup>”乃雙聲詞。

“颯<sup>saap3</sup>爽<sup>song2</sup>”聲母(s)，屬齒音，這些音都發自舌尖，而且摩擦有聲，屬於此類的雙聲字往往帶有纖細意味。<sup>33</sup>“颯爽”指颯神采飛動貌，正好表現鵝的風骨氣韻，聲音從牙齒出來，聲音摩擦時產生尖銳<sup>34</sup>的音色，令鵝筋力氣大的形象更顯著鮮明。

“乾<sup>kin4</sup>坤<sup>kwan1</sup>”及“蕭<sup>siu1</sup>瑟<sup>sat1</sup>”用於上句及下句，兩詞在意思形成邏輯關係。“乾<sup>kin4</sup>坤<sup>kwan1</sup>”兩字同為聲母(k)，屬喉音，這些音都發自口腔後部，屬於此類的雙聲字往往帶有濁重、深沈、懊恨等意味<sup>35</sup>。“蕭<sup>siu1</sup>瑟<sup>sat1</sup>”兩字同為聲母(s)，屬齒音，這些音都發自舌尖，而且摩擦有聲，屬於此類的雙聲字往往帶有尖銳、痛楚等意味。<sup>36</sup>趙次公曰：“乾坤空自高大，而粉墨之物不能真超越之，但含蕭瑟之意。”可見杜甫兩個雙聲詞兩句連用，起邏輯關係，句形成一流水對，表現了一個轉折的關係。先寫在鵝空曠的天際飛翅，空間恢宏，內容一轉，杜甫可惜鵝困於畫中，道盡感嘆。本來恢宏高曠的作品，隱藏著一陣冷清、淒涼，此處亦見發聲帶動情況，帶動情感，亦有助表達作品的對仗關係。

<sup>29</sup> 蕭滌非：《杜甫全集校注第二冊》，頁 1119。

<sup>30</sup> 同上。

<sup>31</sup> 同上。

<sup>32</sup> 同上。

<sup>33</sup> 于年湖：《杜詩語言藝術研究》，頁 49。

<sup>34</sup> 同上。

<sup>35</sup> 同上。

<sup>36</sup> 同上。

### 三、修辭與景奇

#### 1. 暗喻

陳沆箋曰：“烏鵲，眾禽，喻小人群盜滿天下也。”<sup>37</sup>眾禽暗喻小人，又如秋景暗喻蕭殺的政治局勢。若推算本詩寫於乾元元年（758），當時杜甫疏救房瑁而得罪了肅宗，被貶華州司功參軍，甚不得志。李利民指出這一時期，杜甫經常發出衰老之嘆，其中《畫鵲行》乃是較為難得，具自信鬥志的，英姿勃發的作品。<sup>38</sup>雖《畫鵲行》寫得較為正面，亦不乏其失落、無奈的心境。在詩中，杜甫借眾禽暗喻小人群盜滿天下，當時安史之亂尚未平定，世道蕭條，如詩中的秋風之景，蔡夢弼曰：“秋，乃蕭殺之氣，能鵲擊搏，逢秋殺物，故曰秋骨。”鵲具“颯爽動秋骨”的神采飛動姿態，甚至眾鳥亦“軒然恐其出”，亦有“側腦看青霄”的高飛展翅之志，亦始終困於畫中，言外之意指鵲始終不敵時局，不敢出擊，寧可被眾禽埋沒，唯有“窮則獨善其身，達則兼善天下”，隱含失落、無奈。

#### 2. 比喻

“長翻如刀劍”，杜甫以刀劍比喻鵲的鳥羽。上文寫到鵲始終不敵時局，不敢出擊，現實困於畫之中。杜甫在此開出奇想，雖鵲終被困於畫中，但想像卻沒有因此被困，開出異境，想像鵲於空中飛翔，鵲的鳥羽甚至與刀劍般，擊退小人、平定時局之亂。可見杜甫如何開創奇景，在面對亂世，借想像鵲高飛自療。可惜杜甫似乎未能完全由此得到開解，鵲的長翻如刀劍，在空中飛翔，捲起煙霧之質，似乎杜甫乃暗示自己被貶華州，內心仍籠罩著一層憂懼和失望的霧團。

#### 3. 襯托

##### 3.1. 真禽與畫鵲

以真禽烘托畫鵲<sup>39</sup>，寫真禽“烏鵲滿樛枝，軒然恐其出”，真禽停留在向下彎曲的樹枝，擔心生鵲振翅飛了出來搏擊。這裡可見，杜甫為表現畫鵲的栩栩如生，借以真禽的反應襯托畫鵲。這裡再一次可見，杜甫不拘泥於畫作之中，而是由畫聯想到大自然的真物，再運用自己敏銳的觀察力，選取有關的真實之物，與畫作對照，畫中見真，真中又見畫，互相烘托，使詩更具氣韻。

##### 3.2. 自身與真鵲

<sup>37</sup> 孔壽山：《唐朝題畫詩注》，頁 137 頁。

<sup>38</sup> 李利民：《安史之亂與三大詩人研究》，頁 228。

<sup>39</sup> 杜甫的題畫詩喜歡以真運筆寫畫，詳可見於廖慧美：〈咫尺應須論萬里——論杜甫題畫詩〉，頁 117-152。

雖然畫鵑只是畫中之物，充當君的玩物，只供欣賞怡情。但杜甫對鵑的描寫不限於畫作，杜甫最終想像畫鵑化為真鵑，為鵑開啟異境，看了此畫想像鵑在天空展翅飛翔，騰舉雲沙，氣勢恢宏。杜甫畫鵑聯想真鵑，再以真鵑烘托自己，即如王國維所言：“有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。”<sup>40</sup>可惜，真鵑與自己一樣，雖有翱翔萬里之能，但自己不如真鵑，未能一展雄風。杜甫以想像為鵑開啟異境，可惜卻未能為自己覓出新天地。詩的結尾不限於畫，而是在畫外的現實作結。杜甫見真鵑，最終只能顧步自憐，憂鬱無奈，自己終未能效法真鵑舉翅，縱有大志，卻有志難伸，不為世所用。

#### 四、總結

把畫境與現實統一在藝術的幻象中，這種寫法既做到了情景交融，又實現了“咫尺萬里”的意象特徵<sup>41</sup>。所謂“咫尺萬里”，藝術作品的“咫尺”，來自畫面，來源日常生活的“萬里”，即自然。<sup>42</sup>杜甫借眼前“咫尺”的畫像，借畫發揮，借畫鵑聯想真鵑。再代禽鳥想像，刻畫畫鵑的英姿颯爽，形神兼備。再從鵑畫聯想到生活的“萬里”，即大自然真物。可見杜甫突破畫的限制，以想像豐富鵑畫的內容，甚至延伸領悟，借此抒懷。聯想愈豐富則意念愈深廣、愈明晰。<sup>43</sup>聯想實為杜詩靈氣所在，虛實交融、外內互動，為中國題畫詩，創造了新的異境。

---

<sup>40</sup> 王國維：《人間詞話》（合肥：安徽人民出版社，2005年），頁2。

<sup>41</sup> 莫礪鋒：《杜甫評傳》，頁220。

<sup>42</sup> 楊力：〈略論杜甫題畫詩的繪畫美學思想〉，《中國韻文學刊》，1997年第2期，頁99-1103。

<sup>43</sup> 朱光潛：《朱光潛全集·美感與聯想》（合肥：安徽教育出版社，1987年），頁291。

張沛瑩\*

**提要** 歧義的定義是，同一個語言單位在相同語境中，產生了超過一個理解的語言現象，它可以分為結構層次不清、語義涵蓋不清等類別，而消除歧義則需要處理語言片段中致歧的成分。近年來，來自西方語言學界的認知語言學方興未艾，其中包括了概念隱喻、理想認知模式等理論，此外也有法位學、構式語法等語法分析理論。筆者希望嘗試從這類新興理論的角度出發，重新審視漢語歧義的現象。

本文將選取五個典型的歧義格式，從句法與語用的角度，對歧義的形成和消除進行較為系統的論述。第一章，筆者會簡略論述致歧與消歧，並簡要介紹在下文使用的相關理論。第二和第三章中，筆者會使用法位學的分析方法，在句法層面論述歧義格式為何致歧與如何消歧，然後運用認知語言學中理想認知模式以及預設等理論，對這幾個格式中致歧的機制進行深入剖析。第四章，筆者將從隱喻與轉喻的角度討論“用歧”作為修辭手法的使用。

**關鍵詞** 歧義、認知語言學、法位學

## 一、緒論

### 1. 致歧與消歧：

相較於印歐語言，漢語屬於“重意合”的語言，就是“以語義範疇的確立以及各層級語義範疇間的相互選擇制約、相互組合搭配的規則系統”。<sup>1</sup>無可避免，這種依靠互相選擇制約語義範疇的句子或短語容易因範圍框定不足或組合搭配層次不清造成語用層面的歧義。

多位學者都對歧義下了定義，而筆者較為認同的定義是“一個語言片段在同一語境中可作兩種或多種的理解”，<sup>2</sup>也就是說，歧義句或歧義短語的產生屬於語法範疇，而作用在語用範疇。

歧義的消除方式不外乎兩種，制約（constraint）與優選（preference）。由於優選涉及語境的討論，並不將焦點集中在句法結構上，因此本文使用的消歧方式是制約

---

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 陳英：《漢語語法範疇間的互動機制》（北京：社會科學文獻出版社，2018年），頁6。

<sup>2</sup> 邵敬敏、任芝鏞、李家樹：《漢語語法專題研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2003年），頁194。

(constraint)，也就是利用句法、語義產生制約，排除不能滿足制約條件的結構，從而達到歧義消解的目的。<sup>3</sup>

## 2. 法位學 (Tagmemics)：

法位學中將同一層次的語言片段命名為法位，並主張語言片段放在語法、語音、所指三大範疇中分析，每個範疇中的法位都需要列明軌位(slot)、類別(class)、作用(role)、接應(cohesion)四個特徵。<sup>4</sup>此理論有助於從詞類與句法成分入手，分析語段中每一部分對其前後的詞或短語的句法要求，同時有助於凸顯漢語詞類的兼類現象。由於本文討論的歧義現象全屬書面歧義，因此只使用語法層面範疇的分析。另外，由於“作用”這個法位特徵並不有助於分析歧義現象，因此在本文中不列出，只分析其他三個特徵。

## 3. 理想認知模式 (ICM) 與預設 (Presuppositions)：

語言的表達和理解受語言本身的規律制約，亦受人類認知機制的制約。也就是說，歧義的產生與消除應該從句法層面和認知語言學層面同時解釋，方為完整。學者認為，讀者對言語的理解的過程是：

### 接受刺激——語義激活——語義互參<sup>5</sup>

而讀者在解讀語言片段時，語義內容會激活相關的自身經驗和社會共享預期，從而在語義互參的過程中產生一種或多種解讀，這也是產生歧義的重要原因。其中包括了兩類理論：

- 理想認知模式 (Idealized Cognitive Model)：“人們對某領域中的經驗和知識所作出的抽象的、統一的、理想化的理解”。<sup>6</sup>因此可將這種思維定勢看作隸屬於某個文化背景下的人，在各個範疇中具有最大共性的思維產物。
- 預設 (presuppositions)：指信息接收者在具體語義中捕捉到的潛在、可能的信息內容。<sup>7</sup>

在這兩個理論中，人們會基於接受到的句子或短語中的信息產生預設，並同時觸發所在社會背景下的人共有的認知信息（某一個或幾個方面），使得人們在解讀時產生了可以和某個典型用法及義項相抗衡的另一種解讀。這也能解釋為何語言的使用大多有約

<sup>3</sup> 馮志偉：〈自然語言處理中的歧義消解方法〉，《語言文字應用》第1期（1996年），頁55-60。

<sup>4</sup> 俞如珍、金順德：《當代西方語法理論》（上海：上海外語教育出版社，1994年），頁60-61。

<sup>5</sup> 于海濤：〈多義範疇理解的語義互參模式〉，《語言教學與研究》第4期（2003年），頁29-35。

<sup>6</sup> Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Thing* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 68.

<sup>7</sup> George Yule 將預設分為“潛在預設” (potential presupposition) 與“實際預設” (actual presupposition)，而後者的形成依靠的是前者在語境中的確認，而由於本文不涉及語境方面的問題討論，因此下文提及的預設（除了第二章第三節）均屬於“潛在預設”。

定俗成的習慣，但是某些語段仍然會產生多於一種的理解。因此，消歧作用於兩方面，表面上是對句法層次與語義內容作清晰劃定，實則是藉此偏離讀者在 ICM 與預設下所作的<sub>不合</sub>語句原意的信息構建。

## 二、結構層次不明

這類結構致歧的表層原因，是幾個同等級法位之間具有多種結合的可能，導致可以有兩種或以上結構分析，而使得結構關係有多種解讀的原因則是同形異類的現象。和英語等印歐語言相比，漢語的詞類和句子成分並不是簡單一對一的映射關係，<sup>8</sup>例如“參考資料”中的動詞“參考”多作述語用，而名詞短語中的定語多是名詞、代詞或形容詞，但此處卻是動詞充當定語。<sup>9</sup>也就是說，同形詞具有歸為不同詞性的條件，只不過人們平時分類會按典型常用的用法分罷了。而這部分詞如果恰好處於某些特殊的句法位置，便會導致它們的句子或短語成分有起碼兩種解釋。

### 1.【動詞+形容詞+名詞】

歧義格式為【動詞+形容詞+名詞】，形容詞句法成分不明是致歧原因。以下以“寫好文章”為例，這個結構的原始形式可以分為三個法位。從表格可以看出，雖說“好”作為“寫”的補語或是作為“文章”的定語都屬於外圍軌位，但是由於它無論作為形容詞還是狀語都可以滿足前後兩個法位接應特徵的要求，因此這個格式中沒有特定詞語可以幫助“好”字劃定其句法成分，由此致歧：

寫			好			文章	
述語	動詞	?	補語//定語	形容詞	?	賓語	名詞
>名詞/名詞性短語作賓語 // >補語		←	動詞作中心語> // >名詞作中心語		→	動詞短語作述語> // 形容詞作定語>	

如若加入量詞“篇”改為“寫篇好文章”，由於量詞對於其接應特徵的限制，“篇”字隨後的法位只能是名詞或名詞性短語，“好”字由此也只能作定語並和述語分隔開，和“篇”一起成為“文章”的修飾成分。如下圖所示：

<sup>8</sup> 陳英：《漢語語法範疇間的互動機制》，頁 13。

<sup>9</sup> 因此需要用範疇原型理論解釋這種情況——在一個語言範疇內成員之間的地位是不完全平等的，有中心/非中心、典型/非典型之別，以動名詞為例，漢語的動詞其實都具有名詞的特性，且是名詞這個大類裡面的特殊詞類，因此這種模式叫名動包含。（參考自沈家煊：《不對稱和標記論》[南昌：江西教育出版社，1999年]，頁 226-326。）

寫		篇		好		文章	
述語	及物動詞	定語	量詞	定語	形容詞	賓語	名詞
>名詞性短語作賓語		動詞作述語> >名詞/名詞短語		>名詞		形容詞/量詞共同作 定語>	

如若“好”字作為“寫”的補語表示動作的完成，則可嘗試轉換語序，改為“文章寫好”。如此，“好”字被單獨放在了動詞後面，隔開了它和具有中心語地位的名詞“文章”，使補語的句法身分得到凸顯：

文章		寫		好	
主語	名詞	述語	及物動詞	補語	形容詞
>動詞作述語		主語> >補語/賓語		述語>	

綜上，“寫好文章”短語造成歧義的原因有三點。

首先是句法結構。形容詞“好”修飾的中心語不定，換句話說，形容詞可以看作述語或賓語的外圍修飾成分。

其次是“好”字語義範圍的廣泛性，它可以表示“完成”、“質量高”、“肯定態度”等義項。如若換作“積成壓迫”，便沒有歧義，因為“成”字絕大多數情況下只能作補語而不作定語。

最後是讀者的期待與預設。其實無論如何將補語“好”字與“文章”分隔開，由於漢語的意合特點，依舊會將“好”的語義特徵滲透進中心語“文章”裏，只是絕對歧義度過低不構成歧義。<sup>10</sup>這是由於“文章”、“寫”、“好”這幾個詞語建構了有關寫文章的“致使→變化→狀態”ICM，又因為人們總是希望事物得到積極正面的結果，他們會根據經驗產生符合社會期待的非事實預設，<sup>11</sup>並將預設加進對ICM中的進一步預期：

- 致使（施事）：寫文章的人→學生/教師/有一定知識水平的人。
- 變化（動作）：寫。

<sup>10</sup> 造成這種情況的另一原因是“好”的語義涵蓋範圍太廣，因此對於這個特定歧義格式而言，“結構層次不清”是主要原因，而對於這個用例而言，致歧的原因還有“好”的語義涵蓋範圍不清的問題。

<sup>11</sup> Yule, George, *Pragmatics* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p.128.

- 狀態（結果）：寫完（限期之內將文章按基本要求完成）→寫得好（完成質量高，有文學價值//有學術價值的文章）。

這個產生非事實預設的情況也同樣適用於“安排好工作”等短語，且這類對結果有所期望的動作一般有限制範圍，“好”這個形容詞一般不會用在其他人們希望完成而對完成質量沒有過高社會期待的詞語中。例如，人們一般不講“刷好牙”、“洗好澡”，只會講“刷完牙”、“洗完澡”，因為刷牙洗澡這類動作基本沒有質量好壞的差異，且屬於個人的私事，並不會造成群體內的影響。反之，人們會講“寫好作業”、“穿好衣服”。<sup>12</sup>因此筆者發現，在群體生活中被賦予社會期待的動作，才會發生這類的歧義——學生的學業至少包含了父母的期待，而整理好衣冠儀表也符合社會交際的要求。又例如，在北方方言區一般會在聚餐或和家人吃飯，自己吃飽並需要離席時講“我吃好了”，而不會講“我吃完了”，而一個人吃飯時，由於沒有交際場景，也壓根不會用語言表述自己“吃完飯”的狀態。<sup>13</sup>

如果是在實際的口語交際中，“寫好文章”這類歧義現象實際上較少出現。例如人們要表達“寫一篇質量高/吸引人的文章”，通常會講“寫篇好文章”，“篇”大致是要補充述賓之間的音節，因此其量詞功能也在一定程度上弱化了，更像古漢語中主謂之間補充音節的“之”字。

## 2. 【名詞 1（+和）+名詞 2+的+名詞 3】

在此類歧義格式的短語中，名詞 3 可以同時受名詞 1 和 2 的領屬，且名詞 1 又可以和受名詞 2 修飾或領屬的名詞 3 並列。因此在句法層面上，這種格式的致歧原因是定語不明，或者說“和”字所框定的和名詞 1 並列的項目不明。

以“香港和深圳的沿海地區”為例，如下圖所示，除了三個實詞，連詞“和”與結構助詞“的”無法框定“香港”的句子成分，也就無從得知短語的結構是並列還是定中：

香港		和		深圳		的		沿海地區	
主語//定語	名詞	外圍	連詞	定語	名詞	外圍	結構助詞	賓語	名詞短語
>並列成分 // >名詞/名詞短語作主語		名詞/代詞> >名詞/代詞		>結構助詞		名詞作定語> >名詞/名詞短語作賓語		定語>	

如若是“沿海地區”同時受“香港”與“深圳”領屬，則如下圖：

<sup>12</sup> 粵方言區可能會講“做好晒功課”，都帶有“好”字。

<sup>13</sup> 粵方言區的人可能一般不會講“我吃好了”，而會講“我食飽咗”。

香港		和		深圳		兩地		的		沿海地區	
定語	名詞	外圍	連詞	定語	名詞	同位語	名詞短語	外圍	結構助詞	主語	名詞短語
並列名詞作定語											
>名詞/名詞短語作中心語										名詞/名詞短語作定語>	

“兩地”作為補充說明性質的同位語，聯合了“香港和深圳”共同修飾“沿海地區”，讓“香港和深圳兩地的”成為一個高一級的法位段。

由於香港和深圳兩個城市中均有沿海地帶，因此“沿海地區”可以同時受“香港”和“深圳”的領屬，但是同時因為香港面積小，所以它和“深圳的沿海地區”也可以作為“和”字前後並列的兩項。也就是說，從法位學的角度看，這個小句中的法位分割可以是“香港和深圳的+沿海地區”，也可以是“香港+深圳的沿海地區”。

這類與連詞“和”相關的歧義格式中，聯結名詞 1 與名詞 2 成分的優選標準是親和度越大越優先，而標明親和度的語義特徵有是否同類、同級、同屬性等（【±同類】、【±同級】和【±屬性】等）。<sup>14</sup>

再次以“香港和深圳的沿海地區”為例，香港深圳均為同級城市，兩地相鄰，同為沿海城市，這個歧義短語的三個信息點產生了如下的“同類比較”ICM：

1. +同類別（地區名）：香港=深圳
2. +同級別（城市）：香港=深圳
3. +同屬性（地理位置）：香港=深圳（中國東南沿海）
4. 其他屬性：
  - 屬性（面積）：深圳=香港
  - ++屬性（面積）：深圳沿海地區=香港
  - +屬性（面積）：深圳沿海地區=香港沿海地區

<sup>14</sup> 尤慶學：〈歧義度的調查與分析〉，《漢語學習》第 5 期（2000 年 10 月），頁 15-19。

由於在 ICM 中出現了兩個組合，具有面積小這個特點的組合“深圳沿海地區——香港”，以及具有同樣地理位置特點的組合“深圳——香港”，此兩組搭配的詞語親和度都很高，因此產生了歧義。如果將名詞 1 換成地理位置特點共性缺失的城市，例如拉薩、重慶等，抑或是將名詞 2 換成和香港不同級的地區，例如美國等國家，那麼這個語段的歧義度將大大降低，也就根本構不成歧義了。

故此，定語框定的範圍受到語義親和度較高的兩個詞的影響，而在實際語用中語義親合度的高低又和語段信息所觸發的 ICM 有關。這個 ICM 的存在條件是，讀者在相同的社會文化背景下，大致了解香港和深圳的地理位置以及面積大小等特徵。

由此例可以窺見，在這類和修飾、領屬範圍相關的歧義格式中，不同詞語之間的親和度高低將直接影響歧義度高低，而具體語義內容所激活的 ICM 在很大程度上會影響讀者對詞語親和度的判斷。

### 3. 【名詞/代詞+名詞短語 1（數量詞+名詞）+名詞短語 2（數量詞+名詞）】

這種格式中主語的詞性無論是代詞還是名詞，只要是沒有明確其數量的集體名詞，均會產生歧義。以“我們五個人一組”為例，這句話造成歧義的地方是“五個人”究竟是補充說明“我們”還是修飾限制“一組”，如下：

我們			五個人			一組	
主語	複量代詞	?	同位語//狀語	名詞短語	?	述語	名詞短語
>同位語 // >狀語		←	名詞或代詞作主語 // >述語		→	名詞/名詞短語/代詞作主語 // 狀語>	

而從認知語言的角度看，人們對“我們”和“一組”這兩個詞產生的預設無法證實或消除，以下是預設產生的邏輯過程模擬（1—6）：

1. 【我們】：一個多人集體，其涵蓋人數可大可小
2. 【五個人】：“我們”只有五個人（形成潛在預設 A）
3. 【組】：“組”字本身具有區分、分隔等語義特徵
  - 4.可以讓某樣東西被分隔或區分為幾個部分——事實前提是這個群體中有一定數量的人（實際預設）
5. 【五個人】+【一組】：每五個人一組，但小組數量不明（形成潛在預設 B）

——潛在預設 A 與 B 相互矛盾，且無法轉化為實際預設或是被排除。

如若“五個人”屬於同位語，需要去除它作為“一組”的方式狀語的嫌疑，可改為“我們五個人組一組”，其中的動詞“組”的加入有三個作用：

1. 明確句子結構為“主述賓”。
2. 有了作用 1 的基礎後，“組”與“一組”的黏合度增加，“五個人”自然歸入到前面的複量代詞“我們”那邊，成為同位語。
3. “一組”作為“我們五個人”的賓語，成為確指性質的名詞短語，去除了原本的“每一組”的歧義項。

我們		←	五個人		組		一組	
主語	代詞		同位語	名詞短語	述語	動詞	賓語	名詞短語
>述語			同左		名詞/代詞作主語> >名詞/代詞作賓語		動詞作述語>	

而如若是“五個人”作狀語用，那麼最簡單的方式是加入“每”，突出“五個人”作為方式狀語的句法地位：

我們		每		五個人		一組	
主語	代詞	外圍	介詞	賓語	名詞短語	述語	名詞短語
		方式狀語					
>狀語		名詞/代詞作主語> >述語				狀語>	

根據這個例子可以看出，讀者解讀這類層次不明的歧義結構的過程，是不斷產生潛在預設的過程，而歧義的產生是由於這些潛在的預設存在矛盾點，而歧義的消除則是改動句子使之偏離某個歧義項的預設。

### 三、語義範圍不清

#### 1. 【方位名詞（在+名+上）+動詞+名詞】

這個歧義格式的複雜性在於“空間位置組合的多種可能性”，<sup>15</sup>以“他在樹上寫字”為例。首先，“他在樹上寫字”這個語段中透露了至少兩個預設信息點：

1. 施事者自身條件：有行動能力，能寫字。
2. 施事者狀態：“他”和“樹”有近距離接觸。

另外，“他”、“樹”、“寫字”這三個信息激發了和“正常的人、樹”相關的ICM：

1. 樹皮的材質相對可塑——人可以在樹的表面寫字。
2. 人有運動能力——人可以爬到樹上然後在樹上刻字。
3. 人有主觀能動性——人可以帶上紙或其他書寫載體，爬到樹上刻字。

而在這兩個事實預設的理解下，讀者才對此產生了三種理解：

- I. 人在樹上，書寫載體是樹。<sup>16</sup>
- II. 人在樹上，書寫載體不是樹。
- III. 人不在樹上，書寫載體是樹。

如若句意為理解 II，便可以加入動詞湊成連動結構，句子因此分為兩個述賓短語，這樣有助於區隔開描述兩個動作的語段——“爬到樹上”和“寫字”。而地點名詞“樹上”便很明顯成為了“爬”的修飾成分，補充說明動作的結果。而補語“到樹上”對於後接的法位也沒有要求（使用連動結構消歧同樣可以應用到其他同一格式的歧義句或短語中）。<sup>17</sup>

<sup>15</sup> 李燕：〈“NP1+在+NPL+VP+NP2”的歧義度研究〉，《雲南師範大學學報（對外漢語教學與研究版）》第7卷第1期（2009年1月），頁62-68。

<sup>16</sup> 如果是理解 I，則需要對“他在樹上”和“書寫載體是樹”這兩個信息點同時進行強調，如果上下文沒有語境提示的話大概需要改為“他爬到樹上並在樹上寫字”，但這種情況大多數情況下都有語境提示，因此此處不加贅述。

<sup>17</sup> 主語所在的處所控和動作發生的空間，兩者組合的可接受程度較高的結構，歧義度較高（參考自李燕：〈“NP1+在+NPL+VP+NP2”的歧義度研究〉，頁62-68）。

他		爬		→	到樹上		寫字	
主語	代詞	述語	不及物動詞		補語	介賓短語	述賓	動詞短語
>述語		>補語			述語>		介賓結構作狀語>	

如若是“他寫字在樹上”。此法框定了介賓短語“在樹上”的修飾範圍是“寫字”這個動詞短語。

他		寫字		→	在		樹上	
主語	代詞	述賓	動詞短語		/	介詞	/	名詞短語
>動詞/動詞短語 作述語		主語> >補語			地點狀語作補語			
				>名詞/名詞短語作 賓語		介詞>		

由於上述的 ICM 和預設，兩種修改方式都沒有否定“他人在樹上”或“他在樹的表面”兩項目的可能性，但是此二者確實不是語法層面帶出的東西，反而是改動句法結構後更精確傳達了原來的主幹信息。

## 2. 【動+的+是+名】

【動詞+的+是+名詞】結構中致歧的原因在於施受關係不明，以下以“關心的是母親”為例。

“關心”作為一個二價動詞，結構中只出現了“母親”這一個施事或受事者，且“關心的”處在【動詞+結構助詞】的定語中，並沒有在動詞前或後加入另一個施事或受事者。也就是說，如若改為“關心人的”或“關心的人”，則在這個作為句子定語的短語結構中，述語“關心”則幫助標記了受事賓語或施事主語。按照漢語的慣常使用，當【動詞+的+名詞】的名詞中心語是動詞的一個配價成分時，中心語的名詞性詞語就可以省略，<sup>18</sup>而這個歧義格式中缺失的成分（施事/受事者）恰好是人，因此可以理解“關心的”為“關心的人”。如此，母親和另一個敘述對象施事或受事的語義關係便不受限制，“關心的是母親”產生兩個理解：

### 1. 母親是被關心的對象。

<sup>18</sup> 朱德熙：〈“的”字結構與判斷句〉，《中國語文》第1期（1978年），頁1-12。

## 2. 母親關心了其他人。

最直接表明施受關係的方式便是補充描述施事或受事者的成分，例如：

關心		的		人		是		母親	
述語	動詞	外圍	助詞	賓語	名詞	述語	動詞	主語	名詞
名詞短語作定語									
>述語						>名詞/名詞短語 名詞/名詞短語>		動詞作述語>	

另外，產生歧義的另一原因是這句話的信息激活了讀者腦中和“母親”有關的 ICM：

- 母親是長輩，是應該被關心和愛護的對象。
- 母親是帶有母性親和力的照顧者形象。

由於“母親”這個詞所包含的社會期待與形象，人們便產生“母親被關心”與“母親關心人”兩個預設，如果是換作“關心的是弟弟”，絕對歧義度會降低，因為“弟弟”具有年齡較小的特點，他作為“關心的”受事者的可能性較“母親”高。

#### 四、“用歧”效果之產生機制

歧義屬於將消極語言現象轉化為積極的修辭手段之一。文學作品中使用“用歧”作為修辭手法時，其修辭效果的產生機制通常和概念合成理論（conceptual blending）中的隱喻、轉喻相關。隱喻（metaphor）是兩個概念域之間的投射，也就是源域和目標域之間有一系列本體的人事上的對應關係（correspondence），類似跨類別的象徵。而轉喻則是兩個相關認知域的過渡，主要是一種指代手段。<sup>19</sup>以下舉例說明：

“媽，別說了，我已經回不了頭了。”

“兒啊，為什麼一夜之間你會變成這樣？”

“我……我落枕了。”<sup>20</sup>

這句話兩個短語各自產生了歧義。

<sup>19</sup> 沈家煊：〈認知語言學研究與隱喻語法與轉喻語法研究〉，馮勝利編：《當代語言學理論與漢語研究》（北京：商務印書館，2008年），頁305-320。

<sup>20</sup> 〈兒童故事會笑話大全〉，笑話窩網站，2020年10月27日(<http://www.xiaohuawo.com/ertong/249.html>)。

首先是“回不了頭”，它的本義是人的頭部無法轉向後方。而在日常用語中，人們通常會將它用來象徵因為選擇的東西不能改變，導致不能回到原來的狀態，甚至有走上歧途不能挽回的負面意思，本義和引申義的詞義內核都是“不能改變”。這個短語的概念生成過程如下：

1. 用人的身體部分“頭”代指人的整體——轉喻
2. 以具象化的動作（人不能向後轉）象徵抽象化的狀態（人的思想、意志以及行為被迫不能改變）——隱喻

其次是“一夜之間”。這個短語的本義是經過一個晚上，但也可以用來概括經過很短的一段時間，例如“他一夜之間變為窮光蛋/百萬富翁”。因此此處讓讀者啟動了轉喻，認為他經過很短時間便“回不了頭——被迫不能改變”，但是此處的詞義卻是真實地睡了“一夜”。

這兩個歧義詞語都是在日常交流中廣泛使用的詞語，筆者認為用歧的修辭效果在人腦中的生成過程則是：

接收信息（——啟動隱喻&轉喻生成概念）<sup>21</sup>——產生預設——進一步接收信息

——消除預設——回到本義

通俗地說，就是人的思維由於長期處於某個特定語境中，因此在接觸到某些語言信息時會自動“向前走一步”，以其轉喻或隱喻生成的概念理解，而用歧則是要讓讀者重新打破慣有的概念回到詞語的本義中。

## 五、結語

本文的結論有二，一是從法位學角度來看，歧義的產生是由於某個詞或短語的句子成分與修飾的範圍無法依靠前後法位的接應特徵判斷得出；二是為了說明歧義的產生其實並非只和單純的表層句法形式有關，也與人對於客觀世界的認知、期待、預設密切相關。本文嘗試從認知語言學的角度解析漢語歧義的結構，希望能為漢語歧義研究帶來新的啟發。

---

<sup>21</sup> 這步基本是在潛意識裡就已經完成，因此加括號。

## 附錄

凡例：

以法位“寫”為例：

1	寫	
2	述語	動詞
3	狀語/主語> >補語/賓語	

1. 第一行是記錄語段內容 A。
2. 第二行左欄位記錄 A 的句子或短語成分（軌位），右欄位記錄 A 自身的詞類（類別）。
3. 第三行說明前後接應法位的要求（接應）。

“X>”：代表 A 受前一法位接應時需要該法位滿足的詞性/句子成分。

“>X”：代表後一法位需要接應的詞性/句子成分。

4. 第二與第三行中間可能會出現新的欄位，是為了突出某幾個詞實際上可以組成和其他幾個法位同級別的新法位。
5. “//”：這個符號的前後內容表示某個特徵基於不同句法結構有兩種詮釋。

## 論豐子愷《緣緣堂隨筆》的“童心”思想

——以〈兒女〉、〈給我的孩子們〉、〈華瞻的日記〉、〈談自己的畫〉和〈憶兒時〉為主

陳倩瑤\*

**摘要** 豐子愷的“童心”思想有著濃郁的佛教意蘊，其主要體現在追求童心、感悟本心和回歸本心。豐子愷行文平易自然，他有著淡泊的個性、超然的思想 and 靜穆的處事態度，他通過成人社會與兒童世界的對比體現了他對兒童純真無暇的嚮往；而且他努力呵護童心，保持兒童最原始自然的一面。其次，他通過佛理認識自我，以兒童找尋人類本性，並且觀照自我，不在紛亂的社會中迷失自己。最後，他提倡回歸本心，將童心論更擴大至萬物眾生，表達人、自然和動物應和睦相處的心願。

**關鍵詞** 豐子愷、兒童、童心、本心、佛教意蘊

### 一、緒論

豐子愷（1898-1975）的“童心”思想在中國現代兒童文學中獨樹一幟，他常稱自己為“兒童崇拜者”、“老兒童”，活在一個兒童的世界裡。豐子愷提到：“我相信一個人的童心，切不可失去、大家不失去童心，則家庭，社會，國家，世界，一定溫暖、和平而幸福。”<sup>1</sup> 古今中外學者皆提到“童心”一說，李贄（1527-1602）〈童心說〉指出：“夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若夫失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。”<sup>2</sup> 他認為“童心”是人之初未受外界干擾、純潔真誠的人，如果一個人失去童心，就像失去了完全的人格。不僅如此，日本大正時期（1912-1926）的“童心主義”與豐子愷的“童心”亦有相似之處：“把人生處於兒童時期中純真善感的心態稱為‘童心’，而把回歸童心作為成年人的生活理想。”<sup>3</sup> 另外，豐子愷對“童心”的嚮往深受佛家追求本心的感染。豐子愷師從李叔同（1880-1942），他是豐子愷“生平最崇拜的人”<sup>4</sup>，李叔同的言傳身教給豐子愷帶來深遠的影響。〈懷李叔同先生〉寫道：“弘一法師由翩翩公子一變而為留學生，又變而為老師，三變而為道人，四變而為和尚。”<sup>5</sup> 李叔同於1918年出家為僧，法號弘一。從此，二十歲的豐子愷與佛家結緣，法師為他授三皈依，取法名“嬰行”，希望豐子愷在修行的過程中回歸嬰兒，成為人之初最真最純潔的狀態。以往的學術文章甚少討論豐子愷對“童心”一詞的轉變以及其中的佛教意

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 豐子愷：〈我與《新兒童》〉，選自豐子愷：《緣緣堂隨筆》（杭州：浙江文藝出版社，1983年），頁318。

<sup>2</sup> 〔明〕李贄：《焚書》（北京：中華書局，1975年），頁58。

<sup>3</sup> 朱自強：〈中日兒童文學術語異同比較〉，選自朱自強：《中外兒童文學比較論稿》（上海：少年兒童出版社，2020年），頁45。

<sup>4</sup> 豐子愷：〈懷李叔同先生〉，選自豐子愷：《緣緣堂隨筆》，頁253。

<sup>5</sup> 豐子愷：〈懷李叔同先生〉，選自豐子愷：《緣緣堂隨筆》，頁258。

蘊<sup>6</sup>，隨著人生閱歷的增長，他對“童心”的領悟不斷深化，從中更體現出他對人生的追求與嚮往。本文以〈兒女〉、〈給我的孩子們〉、〈華瞻的日記〉、〈談自己的畫〉和〈憶兒時〉為主，從追求童心、感悟本心和回歸本心三個方面探討豐子愷的“童心”思想。

## 二、追求童心

首先，豐子愷採用對比的手法，以成人世界的“消沉、殘廢、冷酷、無情”突顯出兒童世界的“自然、單純、真率、熱情”。第一，豐子愷在〈華瞻的日記〉以華瞻的視角反映了成人社會與小孩子世界的異同，呈現出兒童內心帶有非世故的純淨與同情。華瞻最喜歡“同志的朋友”鄭德菱：

她對我一笑，我分明看出這一笑是叫我去一同騎竹馬的意思。我立刻還她一笑，表示我極為願意...我同她在一塊，真是說不出的有趣。其實照我想的來，象我們這樣的同志，天天在一塊吃飯，在一塊睡覺，多好呢？何必分為兩家？<sup>7</sup>

可見，“童心”的世界猶如“清水出芙蓉，天然去雕飾”，他們像芙蓉花出水一樣純美自然，天真無瑕。他們想笑就笑，想哭就哭，無憂無懼，一切隨著自身的喜好出發，實現了人格獨立的狀態。因此，瞻瞻時常不理解大人的舉止行為：“大人們常常不怕厭氣，端坐在椅子裡，點頭，彎腰，說什麼‘請’、‘請對不起’、‘難為情’一類無聊的話。”<sup>8</sup>作者藉華瞻之口掃視成人世界，並且諷刺大人之間的虛偽和城府，他們的內心被一個堅實的保護殼緊緊包住。不僅如此，華瞻覺得爸爸剪頭髮的情景是“割頭的奇怪現狀”：

我看見爸爸身上披一塊大白布，垂頭喪氣地朝外坐在椅子上，一個穿黑色長衫的麻臉的陌生人，拿一把閃亮的小刀，竟在爸爸後頭頸用勁地割。...更可怪的，媽媽抱我走到吃飯間裡的時候，她明明也看見這爸爸被割的駭人的現狀。然而她竟毫不介意，同沒有看見一樣。寶姐姐夾了書包從天井裡走進來。我想她見了一定要哭。誰知她只叫一聲“爸爸”，向那可怕的麻子一看，就全不經意地到房間裡去掛書包了。<sup>9</sup>

豐子愷把母親、寶姐姐的反應與華瞻形成了鮮明的對比，表達了他嚮往天真、純潔、自由的兒童世界，是人類共同擁有的烏托邦。作者認為年齡越小的孩子越純真，擁有更多的“童心”。長女寶姐姐看見爸爸被“割頭”已經習以為常，她“叫一聲‘爸爸’，

---

<sup>6</sup> 以往的學術論文沒有對豐子愷“童心”思想中的佛教意蘊作進一步分析，例如明川：〈從隨筆看豐子愷的兒童相〉、甘林全：〈論豐子愷散文中的佛學思想〉。

<sup>7</sup> 豐子愷：〈華瞻的日記〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁9。

<sup>8</sup> 同前註。

<sup>9</sup> 同前註。

向那可怕的麻子一看，就全不經意地到房間裡去掛書包了”<sup>10</sup>，因為她知道這個行為叫剃頭髮。華瞻還抱怨道：“平常同情於我的弄水弄火的寶姐姐，今天也跳出門來笑我，跟了媽媽說我‘癡子’。”<sup>11</sup>可見，年齡的增長讓寶姐姐失去了一股童真的力量，她被世俗的規範限制了想像空間，終成為像大人們一起嘲笑小孩的人，這讓兒童與“童心”越走越遠。然而，五歲的華瞻對“割頭”的行為產生好奇，一會看著爸爸“垂頭喪氣地朝外坐在椅子上”，不開心還要忍受“閃亮的小刀在後頭頸用勁地割”；一會對媽媽和姐姐不去“救”爸爸的行為感到疑問。充滿童心的孩子因陌生感到畏懼，“每次剃了頭，你真心疑我變了和尚，好幾時不讓我抱”<sup>12</sup>，但正是這種陌生編織了一個七彩繽紛的夢幻網，供孩子無拘無束地自由發揮。

其次，作者不僅需要表現童心，還要呵護童心，因此他採用第二人稱的敘述方式，拉近作者與兒童之間的距離。〈給我的孩子們〉中，作者形容瞻瞻“是身心全部公開的人，你什麼事體都象拼命地用全副精力去對付”<sup>13</sup>：

你的身體不及椅子的一半，卻常常要搬動它，與他一同翻倒在地上；你又要把一杯茶杯橫轉來藏在抽斗裡，要皮球停在壁上，要拉住火車的尾巴，要月亮出來，要天停止下雨。<sup>14</sup>

豐子愷經常以兒童的心理出發，易地而處，放下成人高高在上的態度與孩子對話。他用真情去理解、感受孩子的行為，用欣賞的眼光去讚賞兒童的創造。他的“童心”除了四個兒女生活中的情態、舉止表露出來，還是由內而外散發出來的純淨、自由的“童心”。富華指出：

文中第二人稱“你”與“你們”之指向當具雙重性；粗看似僅僅是在稱呼孩子；細看卻更是在喻指作者心中那個想活得更自由，更純粹、即把“人生藝術化”的“我”，那個想以“童心”為價值參照，而從內心奮力掙脫“功力世故”網絡牽絆的我。<sup>15</sup>

學者的看法與豐子愷不謀而合，他通過描寫兒女們的行為表達“童心”，第二人稱“你”、“你們”更是作者內心世界與“童心”的融合，一顆的真正的童心是認真、有創造力的，正如瞻瞻對事物的好奇和創作沒有半點功利成分，對事物的喜愛亦是發自內心，這樣才能體會到生活的真趣，達至“你中有我”、“我中有你”的境界。而且，豐子愷時刻反思自己或其他大人的行為是否影響了孩子們的成長：

<sup>10</sup> 豐子愷：〈華瞻的日記〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁9。

<sup>11</sup> 同前註。

<sup>12</sup> 豐子愷：〈給我的孩子們〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁12。

<sup>13</sup> 同前註。

<sup>14</sup> 同前註。

<sup>15</sup> 富華：〈豐子愷《緣緣堂隨筆》深度細讀〉，《文學評論》2009年第3期，頁182。

有一晚你拿軟軟的新鞋子，和自己腳上脫下來的鞋子，給凳子的腳穿了，襪立在地上，得意地叫“阿寶兩隻腳，凳子四隻腳”的時候，你母親喊著“齷齪了襪子！”立刻擒你到藤榻上，動手破壞你的創作。…你的小心裡一定感到“母親這種人，何等殺風景而野蠻”吧！<sup>16</sup>

以上反映了豐子愷的教育觀，父母在兒童成長的過程中擔任保護者的角色，作為父親的豐子愷和母親對保護孩子的方法有所不同。母親的做法偏向“大人化”，她擔心阿寶把襪子弄髒而沒有襪子穿。成人如果只用大人的眼光看待孩子的行為，就容易忽視孩子天真有趣的創作，這樣可能導致阿寶純真無比的童心被大人忽視，沒有發揮之地。相反，豐子愷時常反思成人的行為，他的做法趨向呵護童心，避免破壞小孩的創意思維，保持他們最原始自然的一面，從而讓孩子的童心長存。

### 三、感悟本心

童心與佛家的本心在豐子愷的作品中相互輝映，他通過佛理認識自我，以自我為佛義現身說法。〈談自己的畫〉：“有人笑我故意向未練的孩子們的空想界中找求荒唐的烏托邦，以為逃避現實之所；但我可笑他們的屈服於現實，忘卻人類的本性。”<sup>17</sup> 豐子愷以積極的心態看待兒童的天真爛漫，他們的世界廣大無比，不需“受著校規的約束，社會制度的限制和世智的拘束”<sup>18</sup>。皈依佛門的豐子愷將“童心”漸漸感悟為本心，呈現出“真如佛性”的一面。汪家明（1953-）提出：

豐子愷雖隨弘一法師皈依佛法，但他始終沒有出家，他不忍離開他的家庭。…他的言行舉止都自然圓融，毫無拘束勉強。他的性情向來真摯，待人無論尊卑大小，一概藹然可親。他自己畫成一幅畫，刻成一塊木刻，拿著看著，欣然微笑；在人生社會中偶然遇見一件有趣的事，他也還是欣然微笑。他老是那樣渾然本色，無憂無嗔，無世故氣，亦無矜持氣。這一切都帶著那麼點“佛”的色彩，這種色彩也染到他的作品裡。<sup>19</sup>

佛家推崇“心性本淨，客塵所染”，指出眾生皆有佛性，佛性是清靜的本心，只要保持清靜心，便能成佛。“本心”是人類的本性，也是他們最原始的一面；它代表無任何執著，沒有外念牽引著一個人做決定。慧能（638-713）引佛言：“隨其心淨，則佛土淨……佛是自性作，莫向身外求。”<sup>20</sup> 可見，豐子愷受佛家“一念淨心”的影響，他欣賞樸素、

<sup>16</sup> 豐子愷：〈給我的孩子們〉，選自豐子愷著；豐一鳴編《：緣緣堂隨筆集》，頁 12。

<sup>17</sup> 豐子愷：〈談自己的畫〉，選自豐子愷著；豐一鳴編《：緣緣堂隨筆集》，頁 138。

<sup>18</sup> 同前註，頁 139。

<sup>19</sup> 汪家明著：《佛心與文心——豐子愷》（石家莊：花山文藝出版社，1992 年），頁 57。

<sup>20</sup> [唐] 慧能著，郭明校譯：《壇經校譯》（北京：中華書局，1993 年），頁 39-40。

真率的人性，因此他離不開家庭，兒童純真的天性與他的人生態度相符。作者以兒童純潔自由的心靈世界出發，雖然他沒有直接談佛論道，但其中蘊含著宗教式的生活體驗，字裡行間透露著佛味。他筆下的兒童是最接近本心的：“天地間最健全的心眼，只是孩子們的所有物，世間事物的真相，只有孩子們是最明確、最完全地見到。”<sup>21</sup> 所以，豐子愷以佛教居士的眼光看兒童，以兒童找尋人類本來的面目，他憧憬兒童世界的真率，孩子的生活是美麗且幸福的，能解除世間的一切關係而清晰看見事物的真態。

其次，豐子愷以局內人的形式看待兒女的純真有趣，而且他還擔任“觀劇者”的角色感悟世間百態，蘊含著佛家的智慧與悟性。〈談自己的畫〉：

而在弄堂門口看見我妻提攜了瞻瞻和阿寶等候那時一樣，自己立刻化身為二人。其一人做了這社會裡的一份子，體驗著現實生活的辛味；另一人遠遠地站出來，從旁觀察這些狀態，看到了可驚可喜可悲可歎可曬的種種世間相。<sup>22</sup>

作者通過場景描寫體現出兩個形態的自我，肉身的自我享受著天倫之樂，盡情地愉快玩耍嬉戲；精神的自我則看透了世間萬象，對人間持靜觀態度，為兒童成年後漸漸走向退縮、順從、妥協和屈服的表現感到憂愁與歎息。譚桂林〈《緣緣堂隨筆》：終極關懷與悲智雙運〉指出：

這種處世態度與佛家推崇的悲智雙運的人格境界是比較接近的。所謂悲，就是慈悲為懷；所謂智慧，就是靈知之心，就是對人生無常、萬事皆空的洞明與徹悟。既不迴避現實，又要超脫現實；既然體會人生的滋味，又要勘破世間的幻象。<sup>23</sup>

由此可見，豐子愷的作品趨向宗教化，他對日常生活中的細小之事反復品味和思考，達至心境澄明的境界。他的悲智雙運的人格境界反映了佛家的“菩提心”，即是“慈悲”和“智慧”的結合，如果二者缺一，便難以達到本覺和真如。就像一個人只有慈悲心缺乏智慧，就很難教導眾生，啟發眾生，所以豐子愷以此作為人格建構，藉助佛理抒發了他對兒童純真天性的嚮往，讓他對社會的消沉、險惡產生和解，苦樂交融，使得肉體和精神統一。慧能認為：“若識本心，即使解脫。”<sup>24</sup> 豐子愷的精神自我以“心”為本體，保持內心的清靜無雜，不受外界悲喜的影響，斷絕迷障。星雲大師（1927-2023）提出：“自我觀照，反求諸己；自我更新，不斷淨化；自我實踐，不向外求；自我離相，不計內外。”<sup>25</sup> 豐子愷深受佛家“觀照自我”的浸染，令他與社會的虛偽冷漠保持距離，不在紛亂的社會中迷失自己，從中獲得超脫。

<sup>21</sup> 豐子愷：〈兒女〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁 29。

<sup>22</sup> 豐子愷：〈談自己的畫〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁 140。

<sup>23</sup> 譚桂林：〈《緣緣堂隨筆》：終極關懷與悲智雙運〉，選自《20 世紀中國文學與佛學》（合肥：安徽教育出版社，1999 年），頁 213。

<sup>24</sup> 〔唐〕慧能著，郭明校譯：《壇經校譯》，頁 43。

<sup>25</sup> 李倩、星雲大師著：《大師的智慧：人間佛語·星雲大師》（台北：大旗出版社，2017 年），頁 78。

#### 四、回歸本心

成人世界的污穢激發豐子愷對本心的追求，隨著人生閱歷的增加與知識的遞增，因此領悟而發回歸本心。由於豐子愷對成人世界的擔憂和逃避，使他在“性本淨”佛義參悟和吸納中找到了清純的兒童世界以寄託自己的情感。<sup>26</sup> 他不僅努力靠近兒童的生活和心理世界，刻畫了孩子們天真無邪與自然；他更通過孩子返璞歸真，展現了“童心”的一面。豐子愷行文紆徐委備，他常採用以小見大法，從內心獨白式的表述中突顯自身猶如兒童般率真的本性，將日常生活中不起眼的小事上升至人生哲理的高度。〈談自己的畫〉：

喪失了美麗的童年時代，送盡了蓬勃的青年時代，而初入黯淡的中年時代的我，在這群真率的兒童生活中夢見了自己過去的幸福，覓得了自己已失的童心。<sup>27</sup>

童心是作者其中一種回歸本心的方法，他認為“人世間各種偉大事業，不是那種虛偽卑怯的大人所能致，都是具有孩子們似的大丈夫氣的人氣建設的。”<sup>28</sup> 這裡體現出作者的赤子之心，不少作品亦反映了他回歸童心的特徵。他會像孩子般活潑愛動：“我把幾件家具搬來搬去，一月中總要搬數回，……那時候我自己坐在主眼的位置上，環視上下四周，君臨一切……我統御這個天下，想像南面王氣概。”<sup>29</sup> 又例如〈山中避雨〉中的作者為本是苦悶的雨天帶來趣味：

一個女孩唱《漁光曲》，要我用胡琴去和她。我和著她拉，三家村的青年們也齊唱起來，一時把這苦雨荒山鬧得十分溫暖。我曾經吃過七八年音樂飯，……但是有生以來，沒有嘗過今天般的音樂趣味。<sup>30</sup>

作者變成了一位“老兒童”，心情飄忽不定，時而沉悶，時而欣喜，他的快樂很簡單，沒有一絲功利的味道，能與小孩子們唱和，還帶動其他青年一起唱，那時的作者仿佛處於他理想中關於兒童的桃花源。而且，他期望加入孩子們的世界，成為其中的一員，〈給我的孩子們〉提到：“慚愧我為什麼做這件事，歡喜我又得暫時放懷一切地加入你們的真生活團體。”<sup>31</sup> 豐子愷的回歸本心並不是摒棄現實，而是具有透視人生真相的能力，尋找到合適的方法在社會中浮沉，他善於在現實與理想間來回切換，一邊慚愧因開會而少了與孩子相處，一邊在見到孩子後又可以重返兒童純真無雜質的世界。所以，豐子愷

<sup>26</sup> 王黎君：〈從佛境眺望人生——許地山豐子愷創作審美特徵比較〉，《紹興文理學院學報》第21卷第4期（2001年8月），頁33。

<sup>27</sup> 豐子愷：〈談自己的畫〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁135。

<sup>28</sup> 同前註。

<sup>29</sup> 豐子愷：《閒居》（南京：江蘇文藝出版社，2005年），頁121。

<sup>30</sup> 豐子愷：〈山中避雨〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁171。

<sup>31</sup> 豐子愷：〈兒女〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁15。

在作品中呈現了兒童自然的天性和本真的心靈，他破除對“我執”和“相”的執著，進入心境空明的境界，跟隨自然之道而生。

其次，豐子愷提倡“護生與護心”觀，藉此表達人、自然和動物應該和睦相處的心願。佛家提出“眾生平等”，豐子愷附身於兒童，他能夠破除成人與兒童的隔閡，欣賞孩子的天真和善良；讚頌童心的直率和清純。他的“童心”思想亦不斷深化，從一開始追求童蒙未開，自由無束的天性，達至成人與孩童之間的平等；再上升到人、自然和動物之間的平等。作者在〈憶兒時〉中表達了對傷害動物的愧疚之情：

養蠶做絲，在生計上原是幸福的，然其本身是數萬的生靈的殺虐！《西青散記》裡面有兩句仙人的詩句：“自織藕絲衫子嫩，可憐辛苦救春蠶。”安得人間也發明織藕絲的絲車，而盡救盡天下的春蠶的性命！……我的黃金時代很短，可懷念的又只有這三件事。不幸而都是殺生取樂，都使我永遠懺悔。<sup>32</sup>

在佛法的熏陶下，作者把他的關愛力量從人與人之間，擴大至人與人情眾生，體現出他對萬物生靈的慈悲之心。丁秀娟（1976-）指出：“他關心的不是自己，也不僅是人類的小世界，而是整個自然的大世界，是仁者的大視野，大關懷。”<sup>33</sup> 豐子愷時刻以“慈悲之心”平等對待世間萬物，將先天單純和純真的本質配合後天的修行，他相信萬物皆有生命與靈性，如果人們因利己而隨意破壞和毀滅，就是一種罪惡。豐子愷言：

護生是護自己的心，並不會護動物。殘殺動物這種舉動，足以養成人的殘忍心，而把這殘忍移用於同類的人。……至於對植物呢，非不得已，非必要，亦不可傷害。因為非不得已、非必要而無端傷害植物（例如散步園中，看見花草隨手摘取以為好玩之類），亦足以養成人的殘忍心。<sup>34</sup>

因此，他傾向“佛陀四大皆空之義，而屏除私利；應該體會佛陀的物我一體，廣大的慈悲之心，而護愛眾生。”<sup>35</sup> 豐子愷的文字樸實且又流露出最真摯的情感，他提倡人們回歸童心，便能夠回歸到人性本真和生命中的本心。他的童心是一顆愛人之心、利他之心和平等之心，體現了他淡泊的個性、超然的思想 and 靜穆的處事態度。

## 五、結論

總結而言，豐子愷在《緣緣堂隨筆》的“童心”思想有著濃郁的佛教意蘊。首先，在追求童心方面，作者以成人世界的“消沉、殘廢、冷酷、無情”突顯出兒童世界的“自

<sup>32</sup> 豐子愷：〈憶兒時〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁 21。

<sup>33</sup> 丁秀娟著：《感悟豐子愷——豐子愷漫畫與散文賞析》（上海：東華大學出版社，2014 年），頁 98。

<sup>34</sup> 豐子愷：〈佛無靈〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁 216。

<sup>35</sup> 豐子愷：〈佛無靈〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁 217。

然、單純、真率、熱情”，表達了他對兒童天真、純潔、自由的追求，而且年齡越小的孩子越具有“童心”，世俗的規範會導致孩子失去童真。豐子愷不僅追求童心，還呵護童心。他不以成人的視角破壞小孩的創作，保持他們最原始自然的一面，讓孩子的童心長存。其次，在感悟本心方面，童心與佛家的本心在豐子愷的作品中相互輝映，他通過佛理認識自我，以兒童找尋人類本來的面目，因為兒童能夠解除世間的一切關係而清晰看見事物的真態。他在作品中身兼“演員”和“觀劇者”兩個角色，分別代表肉身自我和精神自我。肉身的自我享受著天倫之樂；精神的自我則看透了世間萬象，對人間持靜觀態度。最後，他推崇回歸本心，呈現出兒童相的行為特點；他的童心論更擴大至萬物眾生，表達人、自然和動物應該和睦相處的心願。豐子愷的文章淺白平易，他善用對比、白描以及空間描寫等手法，透過兒童世界的無邪潔淨表達了對理想社會的追求。結尾以豐子愷喜愛的八指頭陀的詩作結：

吾愛童子身，  
蓮花不染塵。  
罵之唯解笑，  
打亦不生嗔。  
對境心常定，  
逢人語自新。  
可慨年既長，  
物欲蔽天真。<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> 豐子愷：〈談自己的畫〉，選自豐子愷著；豐一鳴編：《緣緣堂隨筆集》，頁 135。

## 論《林蘭香》中的異性與同性關係書寫

黃皓琳\*

**摘要** 《林蘭香》作為清初的一部長篇世情小說，全篇共六十四回，被學術界視為“前承《金瓶梅》的‘碎語’之源，後啟《紅樓夢》的‘私情’之風，是聯接《金瓶梅》和《紅樓夢》的一節紐鏈。”<sup>1</sup>《林蘭香》在模仿《金瓶梅》的部分基礎上，以描寫明代開國功臣耿再成之後耿朗一家的家庭生活為主線，展現了一代貴族之家由盛轉衰的情況。而針對《林蘭香》的研究，大部分學者都集中研究該作品的女主角燕夢卿，她作為書中最鮮明立體的角色，性格與行為上都聚集了許多矛盾的雙重性。因此，大部分學者們或從中探討封建禮教下才女的悲劇命運，認為其表達了對女性意識的關注，如何小蓉的〈《林蘭香》與古代小說女性意識的覺醒〉；或是認為燕夢卿的內在具有男性角色獨有的色彩，是作者隨緣下士在燕夢卿身上寄託了自身對於“忠君”的人格理想，如聶春豔的〈性別角色轉換與文本深層內涵——解讀《林蘭香》〉。

然而，文本中最尖銳的矛盾性不僅僅出現在燕夢卿一人身上，也同樣出現在圍繞她展開的異性、同性關係之間，而針對此一問題展開的研究很少，只有如王文嫻的〈明清小說中女同性戀行為的呈現與研究〉略提及《林蘭香》中的同性行為描寫。因此，本文以燕夢卿與耿朗、燕夢卿與宣愛娘、燕夢卿與任香兒三組人物關係，也即圍繞燕夢卿為中心展開的異性與同性關係作展開，分析異性同性關係當中對燕夢卿的愛與憎、欣賞與妒嫉，由此探尋封建父權下的女性困厄之所在。

**關鍵詞** 《林蘭香》、異性同性關係、女性意識

### 一、異性情緣：始於才貌卻終於才華

觀女主角燕夢卿，出身御史之家，在其家族教育的薰陶之下成長為典型的“淑女”。早在書中第一回，作者就已用了一大段話極讚她，稱讚其容貌“比玉香猶勝，如花語更真”<sup>2</sup>、品德“幽閑貞靜，柔順安詳”<sup>3</sup>、才華“深明閨閣理，洞識古今情”<sup>4</sup>、與女工能“玉針刺出上林花”<sup>5</sup>，足見燕夢卿不僅空有美貌，而在才情品德與才藝上還完美契合當時社會對於女性的要求。值得注意的是，作者在此除了點明了燕夢卿的溫柔嫻靜、深明閨理外，卻還特意凸顯了其超乎常人的女工技巧，然而女紅這一才能，僅僅可以說是燕

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 鄭榕玉：〈文化定位的困惑——《林蘭香》主體意識論〉，《閩江學院學報》第3期（2003年），頁72。

<sup>2</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》（北京：中華書局，2004年），頁2。

<sup>3</sup> 同上。

<sup>4</sup> 同上。

<sup>5</sup> 同上。

夢卿擅長的其中一項活動。在後續的情節之中，我們可以發現燕夢卿琴棋書畫皆通，尤善題詩，而她的女紅手藝反倒在之後少有彰顯。“傳統中國的女教，從小強調言語行止都要溫柔卑順，女子十歲以後，即不可出門，要在家裡受母教，教的是‘執麻枲、治絲繭、織紵組訓’等紡織女紅技巧”。<sup>6</sup>故作者故在書中第一回耿燕二人成婚部分前刻意提及此事，無非是為了再突顯燕夢卿所具有的經典女性品德，表明其適宜婚娶，亦是正好下接後文耿燕二人的新婚賀請。

而觀男主角耿朗，他作為明代開國功臣耿再成的後代，本就出身高貴，後來十六歲時考校，“高居優等，虛授兵部觀政。俟二十歲時，再令任事”<sup>7</sup>，可令燕夢卿成為六品命婦，可謂是前途無量的才子。除卻身為才子之外，耿朗在對燕夢卿亦是真有喜歡在心，在他眼中的燕夢卿乃是如此：

紅不施朱，白不敷粉，一雙秋水，藏多少幽情；兩道春山，醞無邊秀氣。欺小蠻之楊柳，不堵短不長；勝潘女之金蓮，不肥不瘦。極江之波，窮汶之竹，不能書其美也。<sup>8</sup>

由此可見，耿朗在與燕夢卿的初見中，對對方是極為滿意的，並由此導致了二人婚事作毀後他懨懨得上相思病的原因，甚至一連服了數月的藥後才漸漸得以好轉，讓人不由得認為耿郎亦是一個深情種。

在燕夢卿其父燕玉冤得昭雪，燕夢卿終於獲赦。面對眾多慕其才名而來的求婚者，彼時耿郎已娶林雲屏為妻，但燕夢卿卻因著認為自己本與耿家有婚約在先，因而願意自居妾位。二人婚後，也曾有過一段融洽恩愛的時光，書中言耿郎“初見夢卿求代父罪，生了一番敬慕之心。次見夢卿甘為側室，又生了一番恩愛之心。後見夢卿文學風雅，復生一番可意之心。”<sup>9</sup>因此在最初，面對燕夢卿規勸他謹慎交友時，耿朗非但沒有因此感到不快，反還表現出了認可與喜悅，也有按照燕夢卿的話語一一照做，但很快二人的關係便逐漸疏遠。

恰若公明達所言：“璘照之多疑，夢卿若以風雅遇之，可為佳偶。若以切直處之，則不能久相得矣。”<sup>10</sup>可以說，二人的嫌隙顯因是由耿郎的多疑、燕夢卿的種種規勸與任香兒的讒言而生，而內在矛盾卻不僅如此，此種悲劇與當時封建父權所培養出的耿燕二人心性息息相關，他們的言行舉止又將一段關係推向了墳墓。耿郎最初因燕夢卿的容貌才華及甘居妾位的柔順而對她心生喜愛，但他卻無法接受最真實的燕夢卿。而真實的燕夢卿可說是符合“宜室宜家”的規範，但實則不然，她是一個嚴於律己的女性，她的嚴

<sup>6</sup> 林麗月：〈孝道與婦道：明代孝婦的文化史考察〉，《近代中國婦女史研究》第6期（1998年），頁7。

<sup>7</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》，頁2。

<sup>8</sup> 同上，頁7-8。

<sup>9</sup> 同上，頁52。

<sup>10</sup> 同上，頁62。

守道學甚至走向了一個令人難以理解的極端，願意壓抑自己的本性、傷害自己的身體來成全一個“孝女節婦”之名，但這實際是她渴望在世間留名的一種手段。在夢卿舅父贈白梅一盆予她之時，她賦詩一首：

聞說江南並雪開，蕭閨何幸一株來。  
卻憐柔素與奴似，些子春光占帝台。<sup>11</sup>

寄旅散人，亦是作者自身言此詩乃燕夢卿以白梅自比，盆梅雖小但卻有屬於自身的絕世芳華，亦是希望自己所謂女兒身卻能與燕京人物在名望上分一席之地。可是她能選擇的並非是以琴棋書畫取優，“女子無才便是德”是一道時代的枷鎖，它牢牢的鎖住了燕夢卿實現自身理想的幹勁與方式，以至於她連在牆上和詩後也要提心吊膽，只因“大凡閨中試問，斷不可輕示外人。”<sup>12</sup>既然渴望出人頭地卻無法如同男子一般在外彰顯才情，那麼身為女子的她只能順應當時的教條，成為一個父權制度束縛下的完美女性，從克制自身所喜的才華、犧牲一己的幸福為開始，再到割髮斷指等殘害身體的行為，以今人無法理解的方式，並最終以自身的生命為代價奉獻給了封建父權社會並以此留名。除了以嚴於律己的方式對待自己以博得關注的方式外，燕夢卿作為一個被壓抑了本性的才女，她渴望大才得以施展的願望以對外轉嫁的方式被寄放到了其夫耿朗身上，也因此她才要事事規勸。作為一名嚴格遵守道學規條的大家閨秀，婚嫁後她除了“從夫”外也再無別的依靠，因此她這種希望耿朗出人頭地的心態與父母“望子成龍”的傳統夙願極為相似，或都是因為自己有所不甘所以才更渴望對方能達成自己所不能實現的目標。然而耿朗並不能接受這樣的燕夢卿，或不如說那個時代的男性很難真心欣賞這樣的女性。王岳川先生一語中的地戳破了父權社會機制所維護的事物以及女性之所以喪失地位的病因所在：

被置入父權制社會的邊緣地帶，進而得以女性制定一整套禮、法、倫理防範網絡已成全男性壯偉強勁的虛榮，並藉此平息父權強大的社會中男性普遍存在的閹割焦慮。<sup>13</sup>

耿朗非不世之材，他也絕非似燕夢卿一般有這著必須要出人頭地的大志。他雖亦有才華，懂得欣賞詩文，可是他所喜歡的那類具有才情的女子只可作他的解語花，這樣一枝解語花不可以擁有她的主體性，她只是他的附庸物，是證明他自身魅力、地位、能力的工具，是一種“社會性別奴役的空洞能指”<sup>14</sup>，斷不可力壓他一籌。儘管燕夢卿自身的主體性被扭曲壓抑了，儘管她以女性本質失落為代價成為孝女節婦，儘管她的誠諭也帶著一種竊取自男性的理論話語，可她自身的才華個性卻仍然刺痛了耿朗虛偽的自尊，而這種自尊也不過是建立在了“女性必須要服從於男性”的封建想法之上，卻切切實實地維護了父權社會“秩序嚴明的合法性”，也成為了許多女性的精神煉獄。

<sup>11</sup> 同上，頁 19。

<sup>12</sup> 同上，頁 28。

<sup>13</sup> 王岳川：《後現代主義文化研究》（北京：北京大學出版社，1992 年），頁 389。

<sup>14</sup> 同上。

由此可見，耿燕二人的異性情緣初始美好卻最終一敗塗地，歸咎其原因仍然是一曲時代下的女性悲歌。強如才女燕夢卿，看似是以一己之願，實則是身不由己地順著時代的趨勢滑入父權社會下的那套綱常倫理，卻企圖在男性操縱的意識形態話語權中獲一席之地，本就是一場虛妄。而耿朗只是那個時代下最常見的男性，他可以接受女子的才貌為自己所享受，但不可以忍受女子的才華變成自己的壓力根源，從本位上他只希望對方是“物”而非“人”，那麼更遑論要求他理解燕夢卿勸誡行為背後所隱藏的邏輯。才子佳人的團圓戲碼在《林蘭香》中的失效，擊中的正是女性歷史處境和現實失落的痛點。

## 二、同性情誼：社會秩序與婚姻框架下的情誼消殞

在耿家之中，真正懂得欣賞燕夢卿才華之人，當數宣愛娘。而觀宣燕二人的相識相處，可以說比耿燕二人的關係更為親密真切，彼此也更是真心欣賞與了解。宣燕二人似是知音，但似乎在知音的層面上，又多了一重說不清道不明的感情。

在與燕夢卿相識之前，宣愛娘也有一個似是知己又高於知己存在的玩伴，也即林雲屏。二人本是姑表姊妹，自幼一起長大，還曾被親戚長輩打趣稱二人為一對小夫妻，只可惜林雲屏嫁入耿家後兩人漸行漸遠，於是宣愛娘那本期許二人情誼長久的願望便落了空，才有“半途分別，徒惹懷思”的感慨。因著這樣的愁思，宣愛娘在牆後題詩一首，而後為與燕夢卿的相遇埋下了伏筆。

相比起耿燕二人通過兩家聯姻的方式相識、後因著燕夢卿“一女不事二夫”的思想束縛而嫁入耿家為妾的這種過程，作者似乎更顯特意地在第七回和第十一回中用了大量筆墨來描寫宣燕二人的相遇相知，整個過程也更具有意趣。觀宣燕二人相遇，本是因題詩和韻而起，宣愛娘思念林雲屏在牆上題詩而燕夢卿讀後產生了惺惺相惜之感，正如她所言：“我夢卿生長深閨，無一知己，似這般女子，又只空見其詩，殊令人可恨。”<sup>15</sup>可以說宣燕二人的初識雖未見彼此面貌，卻只因對方的才情，就已經讓燕夢卿感到彼此心意相通。“月明孤影共相攀”<sup>16</sup>，這種來自心靈上的情感碰撞比因貌而起的相思來得更真摯深切。當宣燕二人正式相見時更是情投意合，於是二人互通情意，相約同事。夢卿甚至以金簪定情，渴望伉儷長久如金簪不折，更言：“物以表情，小妹戴用此物，原期相伴終身。今日送與姊姊，我夢卿之心亦歸於姊姊矣。且此簪原因姊姊失去其偶，姊姊若不愛憐，尚有何人珍重？”<sup>17</sup>此一番話語可為情深意切，更有超過了朋友知己的意涵，有似古代女子將信物交予愛人以託付終身之感。而在第十三回中，宣愛娘也曾因未能與燕夢卿相約看月坐至四更，情緒紛紛之下題下具有相思韻味的五言絕句一首，此番行為亦是超越了朋友的範疇，具有了一種精神愛侶的意蘊所在。而這一切情感無關家族聯姻、

<sup>15</sup> 同上，頁 26。

<sup>16</sup> 同上，頁 26。

<sup>17</sup> 同上，頁 44。

無關道學規條的束縛、純粹是基於才情的互相欣賞與想法上的互通而自然而然地發生。

此外，作者還有意安排了一對僕婦丫鬟來做對照，李婆子作為寡婦被一瞎子勾動情慾後夜夜自瀆，此事被丫鬟紅兩撞見，結果二人發生了同性性關係，此事敗露以後二人被逐出耿家。而宣燕二人作為似是愛侶但又非愛侶的同性知己關係，她們的相處一直是以精神靈魂上的共振為主，甚至在李婆子和紅兩二人關係東窗事發後，面對宣愛娘希望二人共枕一席的玩笑時，燕夢卿還多了一層疑慮與自保。作者以兩對同性關係作比較，在女性之情的同時，有意抬高了基於精神層面交好的女性關係而譴責了女性之間的性行為模式，褒揚的是精神戀愛，貶低的是縱情縱慾。

在現代作品中，王安憶在其作品《弟兄們》中曾討論過這樣一種同性關係：“一種純粹精神的關係，如沒有婚姻、家庭、性愛來作幫助和支援，可否維持。”<sup>18</sup>小說中的女性情誼也比並沒有涉及同性慾望，書中三名女性“因為能擺脫男人而感到生存的滿足，並且在同性相處中獲得自我認同和肯定的體驗”<sup>19</sup>，而這種同性情誼更包含了團結、平等、自由的特質。只是當三人回歸婚姻家庭後，這種理想的情誼便土崩瓦解。林宣二人“鶯儔燕侶”卻落入晦暗的原因也在於林雲屏成為人妻。為了避免宣燕二人情感重蹈覆轍得並得以維繫，在作者的安排下，在林雲屏作媒後使得宣燕二人進入了同一場婚姻框架之中，因此二人才能繼續在耿家的範圍之內繼續交好。而觀林、宣、燕三人，她們對耿朗的感情並不激盪，她們也沒有與耿朗產生過“彼此同情”之感，只能算得上是相敬如賓。或許古往今來，同性情誼的脆弱不是女性對愛情熱情的天然嚮往，而是為人妻母的角色規範與社會秩序導致了女性情誼之間的逐漸疏離。林雲屏因著婚娶迫使自己離開了象牙塔，進入社會秩序之中並積極地順應秩序，因此也離開了她兒時投射愛慕情緒的宣愛娘。燕夢卿與宣愛娘要繼續情緣，也只能被放置在社會道德秩序之中。

但耿府絕非是象牙塔，它是以男性話語為權利中心的範圍。因此，燕夢卿就算得到宣愛娘的理解和寬慰也無法放過自己，她必須要從既定的道德規範中獲得自我與他人認可。而宣愛娘看似灑脫、與誰都能相處甚好，是有隱逸之志的女性，實則也把握不了自身的命運，其生存之路也是在社會秩序的規範下左右逢迎。她們以不同地方式順應著社會秩序規範，因此這段情投意合的同性情誼，最終還是以燕夢卿先鬱鬱而終、宣愛娘後煙消雲散作結。而李婆子與紅兩這被視為脫離了社會規範的二者反倒沒有夭亡，作者這種無意製造矛盾性使得宣燕二人這段被作者所認可同性情誼更具有反轉性與悲劇性。

<sup>18</sup> 王安憶：《神聖祭壇·自序》（北京：人民文學出版社，1991年），頁2。

<sup>19</sup> 陳順馨：《中國現當代文學的敘事與性別》（北京：北京大學出版社，1995年），頁168。

### 三、同性厭惡：以男性為中心展開的爭奪與嫉恨

《林蘭香》中有描寫同性間的惺惺相惜，也有描寫同性間展開的妒恨與損傷，其中最明顯的莫過於任香兒之於燕夢卿，亦如卷首所云：“如香兒之於夢卿，所謂混奪也。”<sup>20</sup>然而儘管任香兒被作者塑造為一個典型的妒婦形象，但是她對其他女性的惡意並非空穴來風，這種嫉妒的情緒與女性在封建傳統秩序下的生存環境密切相關。

觀任香兒出身，作為富商任自利之女，斷不可與名門閨秀相比，只可謂出身市井。她加入耿府的原因也固然不是什麼情意相投、門當戶對，不過是因其父的當舖失火又恰逢天子駕崩，因而被治以重罪入獄。為了拯救任自立，任家四處求人，最終將任香兒送去耿府作侍女以借助其勢力通關節。任香兒在知道自己母親要把自己推出去時不言語，臨行了二人不免痛哭相別，足以見得任香兒並非心甘情願。但她在到了耿府後，“見耿朗風雅，雲屏寬厚，便亦自有主意，一心事奉，加意殷勤，不數日就作了耿朗側室。”<sup>21</sup>可以說，任香兒能從侍女做到妾室一位，雖也因她作為任財主之親女而不能輕待，但更因她有意爭取。

然而後來燕夢卿入府，任香兒的危機感馬上被點燃了。她才貌家世不及夢卿，不似夢卿有“孝女節婦”之名名揚在外，而耿府上下更是對燕夢卿極盡愛戴。明明二人同為妾室，可是卻似乎處處都被燕夢卿力壓一籌，這無疑讓任香兒感到自己處於一種劣勢地位，然而這種想法的產生絕不僅僅是針對燕夢卿本身，更是因為她自己需要一種自我認可，這種自我認可就來源於耿朗對她的寵愛。任香兒也曾在文中對著耿朗明言自己身為女子的苦楚：“我是何人？在你身邊生一男半女，不落人眼下就是萬幸。還須要長得你的歡心，方不受人作弄。”<sup>22</sup>可以說，任香兒很是明白自己的處境，她終究不同明媒正娶，而這種對自身身分地位的高度敏感，也正是因為一妻多妾封建婚姻制度的壓迫。

然而有趣的是，任香兒在跟隨燕夢卿學習詩文的那一段時間內與對方很是親熱。在第二十回、第二十三回中，妻妾們一同遊賞、作詩時場面也甚是和諧美滿，可一旦每逢耿朗在場，似乎任香兒便最容易露出她的尖酸刻薄，類似的情境出現在了第十三回、第十八回、第十九回、第三十回等。似乎女性針對女性的厭惡情緒，一定會有男性的介入。而上野千鶴子在其《厭女：日本的女性厭惡》中提到：“在性別不對稱的社會裡，女人的同性社會性共同體是不成立的。因為，同性社會性共同體，有一個分配社會資源尤其是成員資格的功能。女人欠缺社會資源，若想獲得成員資格，(迄今為止)只能通過歸屬於男人的途徑。”<sup>23</sup>誠然這種話語誕生於日本國情之下，但其適用的範圍卻並非是只在日本區域，理論本身是要被實證了，它將不再具有固定的區域性和時效性。於是我們理

<sup>20</sup> 隨緣下士著，徐明點校：《林蘭香》，頁1。

<sup>21</sup> 同上，頁23。

<sup>22</sup> 同上，頁49。

<sup>23</sup> (日)上野千鶴子著，王蘭譯：《厭女：日本的女性厭惡》(上海：上海三聯書店，2015年)，頁206。

解了，男性的介入為何使得女性針對同性而引發一種不恰當的競爭，本質上就是為了向上爬、“被男人選上”。站在任香兒的角度，她在耿朗面前不斷進獻讒言詆毀燕夢卿，本質上是為了爭寵。在此，耿朗是她夫君、是事奉對象，但更是她的利用工具，這種利用是為了鞏固她的地位，也即是獲得社會資源，為此她必須要被對方“選上”。雖然作者與點評者皆評香兒為妒婦，但這種爭取權利的意識也證明了她不願淪入邊緣，何嘗不是一種被壓迫的覺醒意識。

在鬥倒了燕夢卿後，任香兒還要與田春畹鬥，這一場同性爭鬥只要有男性的介入就不會終結。因此我們不可以簡單地將任香兒對其他女子的嫉妒嫉恨視為一種扁平的性格塑造，而是要意識到這種割裂、排擠女性的屬性本身，是圍繞著以男性話語權中心展開的爭鬥，為了在封建社會秩序下獲取生存空間，女性只能為此而相互傾軋。

#### 四、結語

《林蘭香》中，耿燕二人的異性情緣始於女子的才貌卻又終於對方的才情，女子的才高命薄因男子不願被邊緣化的女性壓倒，也因其本性被封建道德秩序壓抑扭曲而走向極端，最終導向夭亡。女子間的同性情誼無論是因對方的婚姻而被放逐在外，如林宣；還是被放置入同一個家庭下，如宣燕；都會因社會、婚姻秩序走向瓦解。女子對同性的厭惡，如任香兒之於燕夢卿，離不開另一性別的介入、離不開女子在封建社會中被放置在低下位置，因此女子只能依附男性獲取權力地位因而展開了“醜陋”的爭奪。於此，《林蘭香》中異性與同性關係，都無不揭曉了女子們悲劇命運之所在的原因，便是女子在父權制度強權下的被規範、被貶低、被壓抑而引致邊緣化、失語化與扭曲化。

## 侶倫早期小說與上海新感覺派小說之關係

葉嘉卿\*

**摘要** 本文認為香港本土作家侶倫早期階段（1928–1939年）的小說與上海新感覺派文學有相似之處，將通過文本細讀和對照，從異國情調與都市景觀、女性意象、電影敘事手法三方面，評估侶倫早期創作所受的上海新感覺派文學影響，以期進一步探尋早期香港文學與上海的關係，追蹤滬港兩地早期的文學互動。

**關鍵詞** 侶倫、上海新感覺派、異國情調、都市景觀、女性意象、電影敘事手法

侶倫（1911–1988），原名據不同記載有李林風、李觀林、李霖三種，<sup>1</sup> 是香港本土作家、編輯、電影編劇。侶倫愛看電影，“看的全是歐美舊片或少人喜歡看的影片”，<sup>2</sup> 1929年參與組織了香港首個新文學社團“島上社”，出版文藝雜誌《島上》，被譽為香港文壇拓荒人。<sup>3</sup>

侶倫的早期寫作階段（1928–1939年）與上海新感覺派有重疊（下稱新感覺派），盧瑋鑾提出“綜觀他初期小說風格，可見他其實受二十年代末三十年代初，上海的洋場現代派作家影響甚深。”<sup>4</sup> 此處的“上海的洋場現代派”指包括葉靈鳳在內的現代作家，作品涉及都市、西方文化等，但有別於新感覺派。但本文亦認為侶倫的作品與新感覺派亦有共通之處，因此，將從異國情調與都市景觀、女性意象、電影敘事手法三方面，探尋侶倫早期小說與新感覺派文學的關係。

### 一、異國情調與都市景觀

海派是中國第一個“接受西風浸染滋潤的文化角色”，<sup>5</sup> “應當最多地‘轉運’新的外來的文化”，<sup>6</sup> 其中新感覺派文學的異國情調最明顯，而侶倫早期小說的一大特色就是洋場色彩，與該派類似如通過人物語言、起名方式等體現角色的西式生活。侶倫產生這一特徵不難理解，二十世紀香港和上海有一段相似的被殖民歷史，其間作家在思想、

---

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> “李林風”出自謝曉虹：《香港文學大系 1919–1949·小說卷一》（香港：商務印書館（香港）有限公司，2015年），頁518。“李觀林”出自許定銘：《香港當代作家作品選集·侶倫卷》（香港：天地圖書有限公司，2014年），封面內頁。“李霖”出自潘錦麟：〈侶倫與香港文學〉（香港嶺南大學學士論文，1996年），頁243。

<sup>2</sup> 慕容羽軍：〈侶倫創作的轉折〉，載黃仲鳴主編：《侶倫作品評論集》（香港：香港文學評論出版社，2010年），頁114。

<sup>3</sup> 羅孚：〈侶倫——香港文壇拓荒人〉，《南斗文星高》（北京：中央編譯出版社，2010年），頁204。

<sup>4</sup> 盧瑋鑾：〈侶倫早期小說初探〉，《八方文藝叢刊》，第9輯（1988年6月），頁74。

<sup>5</sup> 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》（長沙：湖南教育出版社，1995年），導言頁1。

<sup>6</sup> 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，導言頁3。

行為上深受外來文化的影響，進而轉換到筆下以充滿異國情調的小說輸出。

趙稀方認為侶倫〈黑麗拉〉難以表現殖民性：“人們注意到侶倫的小說中充滿著‘異國情調’，但似乎沒有注意到它們僅僅是‘情調’而已，種族矛盾從來沒有成為過小說的主線”。<sup>7</sup> 侶倫接受西洋文化影響，以平常心看待香港留存下來的殖民印跡，典型例子即描寫〈黑麗拉〉男主角日常去影院、洋書店、俄國人的咖啡館，愛看《茶花女》，雖人生活在尖沙咀，但生活方式是西式的，投射了侶倫本人文藝青年的生活經驗。<sup>8</sup>

其小說人物的生活充滿西方摩登文化，包括日常行為、娛樂方式、飲食文化等。首先小說語言的西化，人物對話往往呈現中英夾雜的形式，除了普通的敘述性語言，如記敘男主角經歷：“綠茵要邀我到 Lane Crawford 吃晚餐去”，<sup>9</sup> 還有人物對話：“我那兒有 Radio，如果你們高興，還有 Piano 呀！”，<sup>10</sup> 書信：“下午一點鐘我在前次的 Tea room 等你。”<sup>11</sup> 話語中自然流露的餐廳、無線電、茶室等英式名稱，無不體現人物融入了西化生活。與新感覺派相似的中英兩種語言混用，讓小說別有一番異國情調。

其次是名字的西化，角色名字、都市景觀名稱等，還提及真實的西方女星。侶倫的角色除本身設定為外國人，國人的名字有新感覺派洋化的影子，〈Piano Day〉的琪提尤為明顯，本應是 Kitty，作者卻使用音譯的中文叫法。對人的西式稱呼也用英譯中文書寫，如〈西班牙小姐〉對國人陸先生的稱呼是“密斯特陸”。此外與穆時英類似，侶倫常將女主角與荷里活女星相媲美，這些名人皆是摩登女郎形象，〈鬼火〉寫女人像貞哈羅（Jean Harlow）、鐘克羅馥（Joan Crawford），〈Piano Day〉都眉像琪妮蒂嘉寶（Greta Garbo），這反映他的文化意識與新感覺派類似，是洋化的。至於場所名字，如〈黑麗拉〉西式的 ABC 咖啡店，〈Piano Day〉和風式的野谷咖啡館。咖啡店這一場所本身就象徵西方文化影響下的生活，“作家所運用的修辭、所選擇書寫的景象同時表現着他的藝術取向，〔……〕不避香港的都市發展，享受殖民都市帶給他的文化經驗。”<sup>12</sup> 此評價同樣適用於侶倫，他不排斥異國文化的輸入。

唯對於都市景觀的具體書寫，侶倫與新感覺派同中有異。新感覺派文學多涉及摩登娛樂場所、人物紙醉金迷的消遣方式，如〈上海的狐步舞〉（見注），<sup>13</sup> 大刀闊斧的筆法

<sup>7</sup> 趙稀方：《小說香港：香港的文化身份與城市觀照》（香港：三聯書店，2018年），頁48。趙書該版本原文只有“人們注意（……）而已。”後續完整句子轉引陳建忠：〈冷戰迷霧中的“鄉土”：論舒巷城1950、60年代的地誌書寫與本土意識〉，《政大中文學報》第22期（2014年），頁177。

<sup>8</sup> 慕容羽軍：〈侶倫創作的轉折〉，載黃仲鳴主編：《侶倫作品評論集》，頁114。據作者回憶，侶倫喜歡去尖沙咀的景星戲院看電影。

<sup>9</sup> 侶倫：〈以麗沙白〉，載許定銘主編：《香港當代作家作品選集·侶倫卷》，頁34。

<sup>10</sup> 侶倫：〈Piano Day〉，《島上》第1期（1930年），頁9。

<sup>11</sup> 侶倫：〈鬼火〉，《黑麗拉》（香港：中國圖書出版公司，1941年），頁129。

<sup>12</sup> 李薇婷：〈金戈鐵馬弄潮兒——記謝晨光〉，微批，2018年5月8日（<https://paratext.hk/?p=1316>）。

<sup>13</sup> 穆時英：〈上海的狐步舞〉，載嚴家炎主編：《中國現代各流派小說選·第二冊》（北京：北京大學出版社，1986年），頁304。“跑馬廳屋頂上，風針上的金馬向著紅月亮撒開了四蹄。在那片大草地的四周氾濫著光的海，罪惡的海浪，慕爾堂浸在黑暗裡，蹣跚，在替這些下地獄的男女祈禱，大世界的塔尖拒絕了懺悔，驕傲地瞧著這位遷牧師，放射著一團圈的燈光。”

描繪都市景觀，“罪惡”、“黑暗”、“地獄”含有作者認為現代西化的都市令人頹廢的評判。侶倫有類似的都市景觀書寫：

一輛電車駛過面前後，‘Y. M. C. A.’ 幾個白亮的豎排的字，在一個龐大的盒子似的博物院的屋角處凌伸遞出來，攝著人家第一意識。不遠地，花園道口，一個什麼在張闔著紅綠的鬼眼。滑稽的眼色，抑制著汽車的顛狂，和行人的進止。軍人俱樂部裏，隱隱地在一張標著紅色大字‘Cheor O!’的橫額底下，漏出一陣溫和的音樂聲。大會堂前的石女，仰首朝著灰綠的絨幕似的天空，從手握著的喇叭筒，噴起萬千鑽屑。<sup>14</sup>

兩個文段羅列大量現代建築，金馬風針、英文橫額、雕塑等都象徵西方元素，突出琳瑯滿目的都市給人新奇且應接不暇的感受，但相比之下，侶倫的文字沒有新感覺派那麼誇張跳脫，更多是平實客觀的描述，將場所的異域特質融入故事當背景，未過多注入個人情緒，不像前例這般暗含貶義。

侶倫早期小說安排角色過西式生活，書寫的異國情調以及現代都市景觀與新感覺派文學不謀而合，不過侶倫未過多展現自己對異國文化、現代元素的好惡評判，更多的是自然接受與樸實呈現。

## 二、女性形象和女體描寫

新感覺派和侶倫都常以男女情感為寫作主題，人物刻畫的重點往往是女性，對她們嬌媚或誘人特質的描繪格外用心，兩者常用的技巧是有暗示意味的意象書寫女性，選取的意象有相似之處。

首先，為塑造女性魅惑、引誘的整體形象，侶倫和新感覺派都擅用動物意象，其中一例便是蛇。如穆時英〈被當做消遣品的男子〉寫男子初見女子時就感到的刺激和快意：“她有著一個蛇的身子，貓的腦袋，溫柔和危險的混合物。”<sup>15</sup> 侶倫〈伏爾加船夫〉寫晨起的丈夫被妻子引誘：“同時脖項也有一條蛇一般的柔滑的甚麼勾了上來。”<sup>16</sup> 都在暗示女子誘惑的特性。十九世紀末，西方文藝率先並經常使用“蛇”這一意象比喻女人，普拉茲（Praz）甚至稱這是一個“蛇髮女怪之美艷”的時代，<sup>17</sup> 因蛇的肢體柔軟滑膩，行走狀態又特顯體態豐腴，在他們眼中恰似女性豐滿的身體和窈窕的姿態，而蛇往往具有毒性，因此給人留下既美艷、神秘又危險的印象，以蛇暗示女性攝人心魄的能力，在精神和身體上引男人墜入慾望的深淵，侶倫也正有此意。

<sup>14</sup> 侶倫：〈Piano Day〉，頁 1-2。

<sup>15</sup> 穆時英：〈被當做消遣品的男子〉，《南北極》（北京：九州圖書出版社，1995 年），頁 138。

<sup>16</sup> 侶倫：〈伏爾加船夫〉，載許定銘主編：《香港當代作家作品選集·侶倫卷》，頁 42。

<sup>17</sup> 李今：《海派小說與現代都市文化（修訂版）》（北京：北京大學出版社，2019 年），頁 114。

其次，比整體形象更進一步，便是對女性身體的細節書寫。兩者在對身體部位的描寫上，以大自然作意象描繪女體的想法不謀而合。以劉訥鷗為例，其〈禮儀和衛生〉寫男人看白然的身體：“好像親踏入了大自然的懷裡，觀著山，玩著水一般地，碰到風景特別秀麗的地方便停著又停著，止步去仔細鑒賞。山崗上去眺望眺望，山腰下也去走走，叢林裡也去穿穿，溪流邊也去停停。”<sup>18</sup> 〈流〉寫維納斯出水搖晃身體後：“葡萄的香露水便滴下小丘的蔬菜上去。”<sup>19</sup> 侶倫〈以麗沙白〉有類似書寫：“處女的至寶，〔……〕沙漠我已走盡，金字塔我鑒賞它偉大的藝術，雖然尼羅河底我不曾探過是蘊藏了甚麼，但我已經滿足的了。”<sup>20</sup> 兩者都以大自然風光暗喻女子隱秘的身體部位，如以山崗、金字塔隆起的形狀比喻人體中的胸脯，小丘、尼羅河底低下的特徵暗示下肢等，他們筆下的男性總被這樣的肉體所吸引，輔助情節發展。侶倫藉含蓄的文字為讀者呈現更具象化的畫面，如電影一般營造男女互動的曖昧情調，也留有想像空間。

侶倫與新感覺派都以愛情故事為主題，以描繪女性為重心，對女性身體的書寫上用到相似的具有現代特質的意象，包括蛇和自然風景等，意圖都是凸顯女性對男性的引誘特質，輔助人物情感發展。

### 三、電影敘述手法

本節延伸前文有關侶倫的女性審美，側重討論其小說中的電影化表達。侶倫與新感覺派都重視刻畫都市女性形象，某程度上都產生了用文字加深了大眾對女性的“觀看”或“凝視”程度的效果，而該趨勢恰逢電影興起的時代，經鏡頭拍攝、技術加工等工序在影院播放的影片，是視覺上更好的觀看女體的方式。

三四十年代的海派代表作家，似乎更接近外國暢銷書的品類。他們對脫離農民文化的現代氣味的追求，他們注重形式的求新求變，具有把文學的通俗性、消遣性引向更高層次的趨向，也更引向文學本身。<sup>21</sup>

此話中最注意文字形式創新、技巧先鋒的必屬新感覺派，如將電影拍攝技巧運用到寫作上，對此侶倫也有所嘗試，作品在一定程度上有該派影子。

整體上，兩者筆下的女角色“被觀看”的特質更突出，在讀者的審美舒適區內塑造

<sup>18</sup> 劉訥鷗：〈禮儀和衛生〉，《都市風景線》（杭州：浙江文藝出版社，2004年），頁74。

<sup>19</sup> 劉訥鷗：〈流〉，載嚴家炎主編：《中國現代各流派小說選·第二冊》，頁266。

<sup>20</sup> 侶倫：〈以麗沙白〉，載許定銘主編：《香港當代作家作品選集·侶倫卷》，頁38-39。

<sup>21</sup> 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》，導言頁10。“三四十年代的海派代表作家，似乎更接近外國暢銷書的品類。他們對脫離農民文化的現代氣味的追求，他們注重形式的求新求變，具有把文學的通俗性、消遣性引向更高層次的趨向，也更引向文學本身。中國通俗文學在傳統與現代之間尋找結合，而由低向高發展的過程中，可以從過去的海派文學實踐中找到不少的啟發。”

形象，描寫女性外貌的細節更多，因而加深了這些角色在凝視對象的位置。這種描寫不只是簡單陳述樣貌，還注入了觀看者對其的解讀，就如同觀眾透過影院螢幕看女性一樣，鏡頭中的她們被“看”到更多細節，也因此被觀者賦予更多評判。以特寫為例，電影的這一技巧放大了女性的五官、表情及姿態等，讓觀眾更細緻地觀看，這種先進的技術形成了女子有現代性的熒幕美感。侶倫對女性的書寫近似於新感覺派慣用的電影鏡頭推進、定格手法，在嘗試挖掘女性面部及神態描寫的可能性，試對照他與穆時英對女性外貌的描寫：

仰起了腦袋，一朵墨綠色的罌粟花似地，羽樣的長睫毛下柔弱得載不住自己的歌聲裡面的輕愁似地，透明的眼皮閉著，遮住了半隻天鵝絨似的黑眼珠子，〔……〕婉約得馬上會溶化了的樣子。<sup>22</sup>

——穆時英〈墨綠衫的小姐〉

身上穿了全白色的衣裙；兩隻手垂在前面，挽住一頂闊邊的白帽子。金色的捲髮像兩串初熟的葡萄垂到兩個肩上。她有一副端莊的像古希臘女神似的臉龐。兩點蔚藍的眼睛，像罩在水晶下的藍寶石似地，放出溫柔的光。<sup>23</sup>

——侶倫〈永久之歌〉

永遠穿着黑色的洋服，加上一雙龍眼菓子核似的黑亮的眼睛，和一頭披在肩上的野蠻風味的長髮，〔……〕假如面上沒有那兩瓣像楓葉似的嘴唇；好容易就看出一副貧血的顏色；為了塗着那麼鮮艷的唇膏的緣故，反而映襯出一種調和的美麗，把她的病容挽救了。<sup>24</sup>

——侶倫〈黑麗拉〉

穆氏這處面部特寫被認為是模仿現實中好萊塢式女明星而作，符合他總結的女星鏡頭特寫結論，即“神秘主義的維納斯造像”，<sup>25</sup>描寫的是大眾在螢幕中最愛觀看的女性類型，對男性極具誘惑力，有現代時髦氣質。

而侶倫有意將女性容貌往西方人靠攏，揣摩讀者喜歡看的女性樣子，諸如“古希臘女神”、“藍寶石”、“楓葉”等用詞歐式時髦，皆非一般傳統中國女性印象的描繪，有異域特質。進而詳細描繪女體，文字如鏡頭般，先展現整體衣著畫面，然後放大推進、特寫面部，在五官或神態描寫中注入觀者的想法，體現她們誘人的魅力，摩登的都市女性形象便躍然紙上。他不只刻板描繪女子面部，而是進一步細緻刻畫女性的眼神，說明

<sup>22</sup> 穆時英：〈墨綠衫的小姐〉，《白金的女體塑像》（北京：九洲圖書出版社，1995年），頁182。

<sup>23</sup> 侶倫：〈永久之歌〉，《黑麗拉》，頁206。

<sup>24</sup> 侶倫：〈黑麗拉〉，《黑麗拉》（香港：中國圖書出版公司，1941年），頁2。

<sup>25</sup> 李今：《海派小說與現代都市文化（修訂版）》（北京：北京大學出版社，2019年），頁154。5×3型的臉。羽樣的長睫毛下像半夜裡在清澈的池塘裏開放的睡蓮似的半閉的大眼眸子是永遠織著看朦朧的五月夢的！而且永遠望著遼遠的地方在等待著什麼似的。空虛的、為了欲而消瘦的腮頰。嘴唇微微地張開著，一張鬆弛的，飢渴的嘴。

其柔軟、溫順等細節，描寫對象像被鏡頭定格似的沒有反應，任由觀者仔細查看並評判，如男主角作為觀者，研究完黑麗拉的外貌後，擅自認為其頭髮野蠻，評價她要唇膏才能調和貧血的容貌，深化了觀者的主動性和女子作為被看者的被動。

前文提到侶倫與穆氏類似，將女主角與荷里活摩登女郎媲美，包括貞哈羅（Jean Harlow）、<sup>26</sup> 瓊·克羅馥（Joan Crawford）、<sup>27</sup> 琪妮蒂嘉寶（Greta Garbo），<sup>28</sup> 這反映他對女性外觀的審美受到荷里活電影文化影響，<sup>29</sup> 但相較於新感覺派筆下前衛的摩登女郎，兩者還是存在差異。上文侶倫的例子不及穆氏有電影感，女角色也並非新感覺派筆下的“蛇蠍美人”（Femme fatale），她們雖有誘惑性質，但沒有很強的攻擊性與掌控欲，不會將男性玩弄於鼓掌之間，<sup>30</sup> 就連外貌也稍顯溫柔，由此觀之，侶倫筆下的都市女性形象是相對溫和的。

除了關注女體的書寫，在普通陳述中，新感覺派常用電影“織接（Montage）”即蒙太奇的手法。<sup>31</sup> 該寫法使文字更有圖畫效果，凸顯表意能力，如〈上海的狐步舞〉將零碎的文本組合成一段話：“飄動的裙子，飄動的袍角，精緻的鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬鬆的頭髮和男子的臉。男子的襯衫的白領和女子的笑臉。蓬鬆的頭髮和男子的臉。男子的襯衫的白領和女子的笑臉。伸著的胳膊，翡翠墜子拖到肩上。整齊的圓桌子隊伍，椅子卻是凌亂的。”<sup>32</sup> 侶倫也早有嘗試：“方形的木塊錯亂的在心裡浮滾，安排不來。……愛的苦悶中的 T 和 P。……都眉。……戀愛。……阿碧。……我和琪提。……都眉底舞，底眼睛。……”<sup>33</sup> 每一單句由一個名詞或形容詞組成，不是語法層面上的標準句子，各名詞都是特寫的鏡頭畫面，名詞，或者說畫面之間或許沒有關聯，但被省略號組合一起，意象的串聯使文字更具畫面感，帶領讀者跟隨作者視線沉浸文本。“嘴唇噙著伸長了來啜的一聲。一個笑臉。”<sup>34</sup> 也有類似效果。

<sup>26</sup> 侶倫：〈鬼火〉，頁 126。

<sup>27</sup> 侶倫：〈鬼火〉，頁 134。

<sup>28</sup> 侶倫：〈Piano Day〉，頁 7。

<sup>29</sup> 李今：《海派小說與現代都市文化（修訂版）》，頁 154。“〔新感覺派〕筆下的女性一反中國傳統的女性形象而更西化，或者說好萊塢化。弱不禁風被健康和‘肌肉的彈力’，楊柳細腰被‘胸前和腰邊處處豐膩的曲線’，溫柔含蓄被大膽和挑釁，櫻桃小口被‘若離若合的豐膩的嘴唇’所取代。”頁 152。“劉吶鷗也曾以電影女明星來概括最新型、最摩登的現代女性特徵。他認為：‘這個新型可以拿電影明星嘉寶，克勞馥或談瑛做代表。她們的行動及感情的內動方式是大膽，直接，無羈束，但是在未發的當兒卻自動地把它抑制著。克勞馥的張大眼睛，緊閉著嘴唇，向男子凝視的一個表情恰好是說明著這般心理。’”

<sup>30</sup> 新感覺派“蛇蠍美人”如〈兩個時間的不感症者〉女人為圖方便，同時將兩位男性約在一起三人約會，這般戲弄他們，出自嚴家炎：《中國現代各流派小說選·第二冊》，頁 264。〈流〉曉瑛將渴望娶她的鏡秋玩得團團轉：“——你再繼續愛著吧，我很喜歡看你愛著呢，正象一隻可愛的禽獸！”出自頁 270。

<sup>31</sup> 李今：《海派小說與現代都市文化（修訂版）》，頁 159。該手法原指電影剪輯中，將不同情況下拍攝的鏡頭畫面，剪貼編輯組成有邏輯的成片，在寫作中便相當於以碎片化、不連貫的文字代替拍攝畫面來呈現，每個文段相當於獨立的鏡頭，拼接這些文本成完整文章。

<sup>32</sup> 穆時英：〈上海的狐步舞〉，頁 304。

<sup>33</sup> 侶倫：〈Piano Day〉，頁 3。另一例“……P.T. Piano Day……都眉。……演了一齣戲。……琪提的睜大的眼睛。……”，出自頁 19。

<sup>34</sup> 侶倫：〈伏爾加船夫〉，頁 52。

#### 四、總結

侶倫早期小說在異國情調與都市景觀、女性意象和女體書寫方面與上海新感覺派較為相似，不過比起該派自發對現代都市的一些批判意識，侶倫對異域文化、都市發展持有接受態度。他亦有類似該派用電影敘事手法寫作的痕跡，對文字的揣摩體現一定程度的現代技巧，以鏡頭推進、特寫方式描寫女體，用蒙太奇手法增加文字表意效果，但這部分的嘗試並不多，文字技巧不如該派大膽。且他在女性形象的塑造上仍偏向傳統喜好的溫柔得體、善解人意，不及新感覺派“蛇蠍美人”程度。

## 再論語音簡化對漢語複音化的影響

蘇天濤\*

**摘要** 對於漢語複音化的產生原因，“語音簡化”是其中一種重要的猜想，本文對這一觀點進行了再考察。本文首先概括了“語音簡化說”的內容，其次從語音和語義的性質與關係、漢語語音發展的實際情況兩方面，說明了“語音簡化說”的不合理之處，最後嘗試重新建立語音簡化與漢語複音化之間的關係，指出至少從上古到中古，語音簡化不會是漢語複音化的動因，直到中古之後，語音簡化才可能對漢語複音化產生影響。

**關鍵詞** 漢語複音化、語音簡化說、漢語語音

漢語複音化是漢語發展歷程中的重大變化之一。據統計，《詩經》裏的複音詞僅佔辭彙總數的 32.04%<sup>1</sup>，然而到了《戰國策》裏，複音詞的比例便大大升高，達到了 54.36%，超過了辭彙總數的一半<sup>2</sup>。發展到了現代漢語，雙音節詞的數量更是遠多於單音節詞和三音節以上的多音節詞，根據呂叔湘（1961）的統計結果，在《普通話 3000 字常用字表》中，雙音節詞佔詞語總數的 75%，已經在數量上佔據了絕對優勢<sup>3</sup>。對於漢語的複音化究竟是如何產生的問題，歷來學者觀點各異，討論不斷，學界至今沒有定論，根據伍宗文的歸納<sup>4</sup>，目前主要有以下幾種看法：1、語音簡化說，由王力在《漢語史稿》（1958）提出，呂叔湘（1984）亦持此見；2、義類義項分離說，由徐通鏘在《語言論》（1997）提出；3、精確表義說，此說於《馬氏文通》（1898）中便有所涉及，此後馬真（1980）、郭錫良（1992）等人亦贊成此說；4、審美觀念說，持此說的學者包括呂雲生（1990）、楊琳（1996）等；5、韻律構詞說，伍宗文本人贊同此說。在這其中，“語音簡化說”又是影響力較大的一種觀點。然而，隨著對漢語的性質和特點，以及漢語發展史的認識不斷深化，可以發現“語音簡化說”實際上存在著一定的不合理之處。本文首先結合王力、呂叔湘的觀點，概括了“語音簡化說”的具體內容。其次從“語音”和“語義”的性質出發，探討了“語音簡化說”是否具有可行性的問題。接著再從漢語音系發展的實際情況，指出從上古到中古，音系實際在整體上變得越來越複雜，與“語音簡化說”的猜想相悖。最後，本文嘗試著重構了語音簡化與漢語複音化之間的關係，指出從上古到中古，雖然語音簡化能夠給予漢語複音化一些有利的條件，但不能說語音簡化是這一時期漢語複音化的初始動因，直到中古之後，漢語語音在整體上開始了簡化歷程，語音簡化才可能對漢語複音化產生推動作用。

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 向熹：《〈詩經〉裏的複音詞》，《詞彙學論文彙編》（北京：商務印書館，1989年），頁 259。

<sup>2</sup> 李仕春：《〈戰國策〉複音詞的統計與研究》，《江西科技師範學院學報》，第 2 期（2006 年），頁 97-101。

<sup>3</sup> 呂叔湘：《現代漢語單雙音節問題初探》，《中國語文》，第 1 期（1963 年），頁 423。

<sup>4</sup> 伍宗文：《先秦漢語複音詞研究》（成都：巴蜀書社，2001 年），頁 374-444。

## 一、“語音簡化說”的內容

“語音簡化說”是由王力在《漢語史稿》中提出的觀點<sup>5</sup>。王力指出，從上古到《中原音韻》時代，漢語的語音呈現出不斷簡化的趨勢，由此帶來的結果是同音字/同音詞的增加，而“單音詞的情況如果不改變，同音詞大量增加，勢必大大妨礙語言作為交際工具的作用。漢語的詞逐步複音化，成為語音簡化的平衡錘……漢語的詞的複音化正是語音簡化的邏輯結果”。此後，在《漢語語法史》中<sup>6</sup>，王力又再次論述了這個觀點：“漢語語音簡單化並不意味著漢語的損失；它在別的方便得到了補償。補償在於語法構造方面……複音詞的大量產生，使漢語有可能不再依賴複雜的語音系統來辨別詞義。這種簡化是進步的，有利於語言發展的”。總的來說，王力認為隨著語音的簡化，同音詞的大量出現會給語言的交際帶來混亂，這便成為了漢語複音化快速發展的契機，因為雙音節詞能夠使不同的詞更好地區分開來，幫助詞義的辨別。不過同時，王力先生也指出，“語言隨著社會的發展而發展，辭彙必然越豐富越紛繁；即使語音不簡化，也不吸收外來語，漢語也會逐漸走上複音化的道路，因為這是漢語發展的內部規律之一。不過，由於有了這兩個重要因素，漢語複音化的發展速度更快了”，也就是說王力也承認，語音簡化嚴格來說，並不是漢語複音化產生的充分必要條件，只是在當時的漢語發展進程中正好發生了語音簡化，於是推動了漢語複音化加速發展。

此後，呂叔湘也贊同了“語音簡化說”：“為什麼現代漢語辭彙有強烈的雙音化傾向？同音字多應該說是一個重要的原因。由於語音的演變，很多古代不同音的字到現代都成為同音字了，雙音化是一種補償手段”<sup>7</sup>。

## 二、從“音”與“義”的性質看“語音簡化說”

“語音簡化說”從本質上來看，即是認為複音化是語音作用於語義的結果。由於語音變得簡單、同音字/同音詞的數量增加，影響到了語義的表達，從而產生了雙音節詞。但是這樣的影響關係實際上並不符合語言裏音義關係的實際情況。詞是形、音、義三要素的結合體，三個組成部分固然缺一不可，但其中義才是核心，形和音說到底都是義的外在表現形式，如果沒有了義，形和音的存在也沒有任何意義。因此，妨礙交際的語音簡化並不具備產生的動因，像“語音簡化說”認為的那樣，音發生大規模的變化，從而阻礙義的表達，其實是不符合音義關係的。雖然不能說音的每一次變化都一定是受到了義的影響、為了義而服務，但音對義的表達產生如此大的負作用，甚至到了不得不系統性地改變構詞方式的程度，從音義關係的角度來看，發生的可能性比較小，既然音系的

<sup>5</sup> 王力：《漢語史稿》（北京：中華書局，1980年），頁342。

<sup>6</sup> 王力：《漢語語法史》（北京：商務印書館，1988年），頁268。

<sup>7</sup> 呂叔湘（編）：《現代漢語八百詞》（北京：商務印書館，1984年），頁440。

變化會嚴重影響到交際的正常進行，那麼音系就沒有理由不顧意義的表達而持續地簡化下去。從上古漢語詞的詞義情況來看，將有更直觀的體會。例如在西周金文時期，哪怕不是同音詞之間互相混淆的情況，光是單音節詞有多個意義的現象就已經比較顯著。據考察，在西周金文中，“人”一詞就有“徒屬”、“某種身份的人”、“先祖”、“他人”、“量詞”5種意義，“保”一詞則有“保有”、“保佑”、“輔佐”、“官職名”4種意義<sup>8</sup>。在單音詞已經存在多個意義的情況下，如果再進行語音的簡化、增加同音詞的數量，無疑會造成更多的混亂，因此“語音簡化說”實際上並不符合語言發展的規律，誇大語音的影響作用、忽視語義的核心地位是不可取的。

### 三、從漢語音系的實際情況看“語音簡化說”

事實上，“語音簡化”的說法不僅在理論上不成立，也不一定符合語言事實。王力等學者認為，從上古到《中原音韻》，漢語的音系整體上呈現出越來越簡化的趨勢，但實際的情況可能並非如此。

根據郭錫良對殷商時代音系的考察，殷商時代有19個聲母，其中章組沒有從端組分化出來，莊組沒有從精組分化出來；群、匣兩母本是同一個；餘母本屬定母，邪母本屬從母。韻部系統分為陰聲韻、陽聲韻、入聲韻三大類；韻部按照周秦音系定為29部，有的韻部也許還可以合併；同一韻部只能分開口、合口二等，包含韻母最多四個，最少兩個。聲調看作與周秦一致，分成長平、短平、長入、短入，實際上每個韻母只有兩個聲調<sup>9</sup>。

接下來到了西周金文音系，郭錫良的考察結果則為，聲母27個，相比起殷商時期，增加了章、昌、船、書、禪、日、匣、餘8個聲母。韻部系統由殷商時期的兩呼各二等演變為兩呼各四等，一個韻部最多可以有8個韻母。聲調方面，陰聲韻、陽聲韻應該有三個聲調，入聲韻則應該有兩個聲調<sup>10</sup>。

再到《詩經》時代，根據王力的觀點，韻部可分為29部。聲調分為平聲、上聲、長入、短入四大類。聲母32個，相較西周金文，增加了莊、初、床、山、邪5個聲母<sup>11</sup>。按照許威漢的說法，倘若將《詩經》音系的聲韻調進行組合，可以組成的音節總數有3721個，其中並非每個聲母都可以和每個韻母組成音節，因此最終有效的音節總數可能為3000個左右<sup>12</sup>。

<sup>8</sup> 楊懷源：〈西周金文辭彙研究〉（四川大學博士論文，2006年4月），頁55-56。

<sup>9</sup> 郭錫良：〈殷商時代音系初探〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，第6期（1988年），頁103-121。

<sup>10</sup> 郭錫良：〈西周金文音系初探〉，《國學研究（第二卷）》（北京：北京大學出版社，1994年），頁227-276。

<sup>11</sup> 王力：《漢語史稿》，頁60-69。

<sup>12</sup> 許威漢：〈簡論漢語複合詞〉，《語文建設通訊》，第26期（1990年1月），頁15-20。

又到了中古音系，“如果以《廣韻》為代表，學者一般認為其聲母在 35-40 個之間，韻部即使不計聲調也有 61 個，為之構擬的韻母則在 140 個左右”<sup>13</sup>，可以組成的音節數量是相當多的。根據統計，《王韻》有 3645 個有效音節總數，《廣韻》有 3870 個，《集韻》則有 4486 個<sup>14</sup>。

雖然殷商時代音系、西周金文音系都只是學者暫時的構擬，但從整體的情況也可以大致看到，從殷商音系到西周金文音系，再到《詩經》音系、中古音系，漢語的音系實際上並沒有簡化，反而總體還變得越來越複雜。然而根據研究，“兩周八百多年歷史，是我國社會發生重大變化的時期……表現在辭彙上，一個最顯著的事實就是在這個時期內出現了相當數量的雙音詞和雙音詞組，就是說，開始邁出了漢語辭彙雙音節化的第一步”<sup>15</sup>，也即是說西周時期便已經迎來了漢語複音化的開端。那麼倘若語音簡化是漢語複音化的產生原因，從殷商、西周音系往後，漢語語音應該呈現出越來越簡化的趨勢，但按照目前的研究成果，事實並非如此。上古、中古音系與現代漢語的音系比起來，當然存在明顯的簡化，但既然從上古到中古，漢語音系並沒有明顯的簡化，甚至還存在總體趨勢上的複雜化，那麼就不應該認為在中古音系之前，是語音簡化導致了漢語的複音化。

不過嚴格來說，雖然上古到中古的音系整體呈現出了複雜化的趨勢，但也並不是在細節方面完全不存在簡化的情況；雖然不能說語音簡化是漢語複音化的最初動因，但語音在一些方面的簡化也的確能給漢語複音化創造出一定的有利條件。許多語言事實證明，上古漢語存在著複輔音聲母，陰聲韻字也具有輔音韻尾。例如黃志強曾指出<sup>16</sup>，根據中古不同聲母的漢字在諧聲時代能夠使用同一聲符，例如“各 (k-)：洛 (l-)”“剝 (p-)：錄 (l-)”這一事實，又根據殷墟甲骨刻辭中“命 (m-)”和“令 (l-)”、“稟 (p-)”和“廩 (l-)”同字的現象，再根據漢藏系語言的同源詞在其他語言中的發音情況，例如“藍”在泰語作 *khraam*（比較漢語：“藍”）、“笠”在壯語作 *kloop*（比較漢語：“位”），可以確認上古漢語存在著大量複輔音聲母。同時，黃志強還根據陰聲韻字和入聲韻字經常使用同一聲符，例如“至：室 (-t)”、“內：納 (-p)”的事實，以及殷墟甲骨刻辭中“大”和“達 (-t)”、“異”和“翼 (-k)”同為一字的現象，又根據漢藏系語言的同源詞在其他語言中的發音情況，例如“肺”布依語、壯語作 *puut*，泰語作 *poot*，水語、毛難語作 *put* 等，判斷出上古漢語相當一批陰聲韻字也具有輔音韻尾。此後，複輔音聲母就逐漸消失，陰聲韻字輔音韻尾也脫落掉了。這是一種音系的簡化，並且這樣的簡化也為漢語複音化創造了有利的條件，因為脫落輔音韻尾和使用單音節聲母都能夠使不同的字在組合時發音更加方便、過度更加流暢，減少音節銜接之處的發音阻礙。因此，這樣一種語音的簡化雖然沒有改變上古到中古音系愈加複雜的總體局面，也因此仍然不能說語音簡化直接導致了複音化的產生和發展，但某種程度上來說也為複音化做好了準備和鋪墊。

<sup>13</sup> 伍宗文：《先秦漢語複音詞研究》，頁 379。

<sup>14</sup> 汪壽明、潘文國：《漢語音韻學引論》，轉引自伍宗文《先秦漢語複音詞研究》，頁 379。

<sup>15</sup> 程湘清（編）：《先秦漢語研究》（濟南：山東教育出版社，1992 年），頁 45。

<sup>16</sup> 黃志強、楊劍橋：〈論漢語辭彙雙音節化的原因〉，《復旦學報（社會科學版）》，第一期（1990 年），頁 98。

#### 四、重構語音簡化與漢語複音化的關係

根據上文總結的語音簡化與漢語複音化的實際情況，我們可以嘗試著重構二者之間的關係。從上古到中古，根據上文提到的語音與語義的關係，以及上古到中古漢語音系發展的總體狀況，認為語音簡化是這一時期漢語複音化的初始動因的觀點，並不是十分有說服力。但是音系發展中某些方面的簡化，例如複輔音的消失，以及陰聲韻輔音韻尾的脫落，的確可能成為利於漢語複音化發展的因素。這一時期，語音的總體複雜化，可能是由交際中有過多的同音詞而促成，因為繁化能夠滿足更加清晰地表達詞義的需要。正如郭錫良先生所說，“從西周到春秋戰國，社會發展迅速，新詞大量產生，當時漢語是以單音詞為主；春秋戰國以前，構造新詞往往採取音變構詞的方式，這也許是西周金文音系變化巨大的原因”<sup>17</sup>。也就是說，為了給新事物、新現象命名，更多的新詞匯被創造出來，但由於可以使用的音節有限，新詞彙只能與舊詞彙同音。在單音詞已經具有多個意義的情況下，又出現了更多的同音詞，這無疑給表達帶來了更多的混亂，而通過改變音系的方式，增加更多音節間的區別性因素，能夠使本來同音的詞互相區別，因而上古到中古時期，音系的總體情況也變得複雜起來。但是語音不可能沒有止境地複雜下去，促進交際總要同時尋找其他的辦法，並且按照語言的發展規律，又出於交際在其他方面的要求，例如其他學者提到的精確表義、審美需求等等，漢語的複音化也同步地發展起來。到了中古時期，漢語的複音化已經達到充分發達的程度，雙音節詞在漢語辭彙系統中佔據了明顯優勢，這時的音系才沒有了繼續複雜下去的必要，甚至不必要的語音成分可能會顯得冗餘，可能也是因此，語音漸漸開始了簡化的歷程。而直到這時，語音簡化才可能成為促進漢語複音化進一步發展的因素之一。雖然從本質上來看，這也是語音對語義理解產生消極影響而促進複音化發展，但這時的語音簡化沒有動搖漢語的構詞方式，而且也符合了辭彙發展的整體趨勢，反而可以說是順應了語言發展的規律的。

總的來說，本文認為，至少在上古到中古時期，語音簡化並不是漢語複音化的原始動因，雖然語音簡化能給複音化創造一定的條件。一直到中古時期，漢語的語音系統從整體上真正開始了簡化的歷程，語音簡化才可能發揮推動漢語複音化發展的作用。

“語音簡化說”從語音和語義的關係以及音系發展的歷史事實來看，存在不合理之處，語音簡化與漢語複音化之間不能用單方面的影響關係簡單概括，作為在漢語發展進程中相伴而行的兩股力量，它們之間的關係更多時候呈現出糾葛的樣態，同時還可能受到了其他各種促進語言變化的因素影響。誠然，語音簡化與漢語複音化都跨越了相當長的時間歷程，古代漢語音系的實際情況也眾說紛紜，本文只是從整體上對語音簡化和漢語複音化之間的關係進行了粗線條的考察，其中涉及到的許多具體問題，還有待進一步的研究和補充。

<sup>17</sup> 郭錫良：〈西周金文音系初探〉，頁 245。



# 專題探究



# 廢墟裡的歷史書寫——談雙雪濤瀋陽故事中的“城”與“人”

方源\*

**摘要** 1983 年生的瀋陽籍作家雙雪濤，是二十一世紀新東北文學不容忽視的中堅力量。他對逆工業化城市——瀋陽的敘寫填補了城市文學史上東北影像的空白。在他的系列小說當中，城市以一種十分一致的形態出現，城市的結構與版圖也在不同篇目的串聯中逐漸顯形。因此，本文將引入地理和空間的視角，在考察雙雪濤城市構形的基礎上，更加妥善地審視城市中的主體，以整體的眼光感知雙雪濤小說世界裡的城與人。論文共計五個章節，各節主旨如下：第一節，說明研究動機與目標、研究現狀與綜述、研究範圍與方法、研究思路與架構。第二節，從自然書寫和城市回顧兩方面考察雙雪濤身為寫作者對瀋陽的鄉土認知。第三節，梳理小說重要的城市地景，歸納城市的形態特點。第四節，從內外兩個層面剖析雙雪濤小說城與人的同構關係。第五節，歸納小說的文本城市塑造以及雙雪濤的文學重心，並提出可持續研究的願景。

**關鍵詞** 雙雪濤、瀋陽、城市、城與人

## 一、引言

1983 年生的瀋陽籍作家雙雪濤，被王德威推崇為 “當代中國最被看好的小說家之一”<sup>1</sup>，黃平更是讚譽其代表作《平原上的摩西》應視作 80 後文學的標誌性成熟時刻<sup>2</sup>。在都市化和現代化的共同語境下，雙雪濤對逆工業化城市——瀋陽的敘寫等於打破了文學城市固有的消費形態，填補了城市文學史上東北影像的空白，在新時代發出了擲地有聲的迴響。

雙雪濤的作品集中於探討世紀末城市轉型的問題，在他的系列小說中，城市以一種極為一致的形態出現，城市的結構和版圖也在不同篇目的敘述中逐漸顯形。不過，除李雪對此有過系統的論述<sup>3</sup>，其他多以零散的形式見之，比方說王德威對鐵西原型城市建設的梳理<sup>4</sup>、劉岩對文本空間地理方位錯置的論述<sup>5</sup>等。並且，以上學者的筆力依然集中於小說對現實城市的指涉而非文本意義上的再構造，因此，引入地理和空間視角，以文學地理學的方法重新闡釋小說的空間構形，依然有其意義和價值。

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄——雙雪濤《平原上的摩西》〉，《文藝爭鳴》，2019 年 7 期（2019 年 7 月），頁 37。

<sup>2</sup> 黃平：〈“新的美學原則在崛起”——以雙雪濤《平原上的摩西》為例〉，《揚子江評論》，2017 年 3 期（2017 年 6 月），頁 12。

<sup>3</sup> 李雪：〈城市的鄉愁——談雙雪濤的瀋陽故事兼及一種城市文學〉，《當代作家評論》，2016 年 6 期（2016 年 11 月），頁 162-166。

<sup>4</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄——雙雪濤《平原上的摩西》〉，頁 35-36。

<sup>5</sup> 劉岩：〈雙雪濤的小說與當代中國老工業區的懸疑敘事——以《平原上的摩西》為中心〉，《文藝研究》，2018 年 12 期（2018 年 12 月），頁 18。

而在人物塑造方面，現有的研究可以大致分為兩類：一類專注小說邊緣性經驗的多維度呈現以及底層小人物的極致化書寫<sup>6</sup>；一類則深受父子形象的啟發，探討雙雪濤的代際關係處理在文學史意義上的突破，比如張思遠<sup>7</sup>。至於城市中的人，即主體對城市的投射與代言——尚未進入深層探討。但城與人，在雙雪濤的小說中是不可割裂的存在，探究它們之間的同構關係，不僅能夠更細緻地了解作者的寫作情感，同時還有望窺見城市於歷史浮沉中形成的特殊文化心態。本文的核心思考方向即源於此。

在雙雪濤看來，寫作就是提供個體的命運，哪怕是一個非常普通的人，他的命運也是非常值得反復琢磨的。<sup>8</sup>他的小說也從始至終都在貫徹著他的人本理念。城市的敘述始於人的回憶，對城市的評判也來自人的感受。在人與城的密切關聯下，二者產生了由外向內的同構關係。在這個過程中，人即是城，城亦是人，小說搭建的城市形態在具體可感的個體遭遇中漸漸清晰，城市的文化品格也隨之以個體的光芒釋放出來。

## 二、鄉土——瀋陽

生長於瀋陽三十年的雙雪濤在採訪中直言，對東北的書寫是他無法選擇的命運。<sup>9</sup>因此，他的作品在更多意義上帶有一種“鄉愁”的意味。鄉土在他的小說中不僅顯像為強烈的地域色彩，同時，對城市歷史的追溯與過問也飽含了雙雪濤個人對於鄉土——瀋陽的理解。

### 1. 自然書寫

雙雪濤的小說呈現出冷靜堅硬的敘述風格，極具地方特色。東北正是以其自身的環境特點完成對寫作者全方位的影響與塑造。“東北的很多東西挺適合文學的，它的氣候本身就很有獨特，冬天特長，也特適合寫作。<sup>10</sup>”可以觀察到，雙雪濤的小說經常以寒冬作為故事發生的自然背景，除了渲染懸疑效果之外，極致的寒冷往往也更加凸顯人性的溫情與柔軟。《光明堂》寫一個少年在無垠的雪地裡尋找姑母，當時：

雪沒腳踝，烏雲已散，陽光大好，路兩旁矮房的房頂，都是平整的雪，看著憨厚可愛……又走了好久，看見了影子湖，潔白無際，平整如刀，從旁邊繞過，之後的路就完全是陌生的，從沒來過。我第一次知道艷粉街的面積這麼大，影子湖以西，是一條漫長的土路。我便沿著路走，感覺到汗從身體裡滲出來，似乎永遠走不到盡

<sup>6</sup> 趙耀：〈邊緣性經驗的極致化書寫——論雙雪濤小說的審美意蘊生成〉，《西華師範大學學報（哲學社會科學版）》，2019年1期（2019年1月），頁70-74。

<sup>7</sup> 張思遠：〈雙雪濤小說中的父與子〉，《文化學刊》，2019年2期（2019年2月），頁109-111。

<sup>8</sup> 雙雪濤：《白色綿羊裡的黑色綿羊》（上海：上海文藝出版社，2023年），頁219。

<sup>9</sup> 魯太光、雙雪濤、劉岩：〈紀實與虛構：文學中的“東北”〉，《文藝理論與批評》，2019年2期（2019年3月），頁24。

<sup>10</sup> 魯太光、雙雪濤、劉岩：〈紀實與虛構：文學中的“東北”〉，頁34。

頭……太陽要落下去了，我的雙腳都濕了，棉鞋好像沉了兩斤。<sup>11</sup>

在故事的設定中，三姑張雅風早年就與父親斷了來往，“我”甚至都不認識她，但父親出走，年幼的“我”邁步厚重的雪地隻身投奔三姑時，三姑依然選擇了接納。雙雪濤用惡劣的天氣渲染了親情最原始的溫暖，三姑與父親之間的隔閡也在悄然間融化。當“我”奔波了一天終於見到三姑時：

我說，三姑，腳濕。三姑說，脫了暖氣上烤。我把鞋和襪子擱在暖氣上，盤腿坐在三姑旁邊，用軍大衣蓋著腳……屋裡真熱，我有些睏了，腳丫子光著，蹭著軍大衣的裡子，很舒服。<sup>12</sup>

除此之外，“我”與三姑的女兒姑鳥兒的友誼也圍繞著雪發生——從堆雪人開始，在大雪追兇中升華。在此過程中，雪再次成為了作者著意烘托人物情感的自然意象。三姑離開後，年幼的“我”並沒有拋棄生病的姑鳥兒，而是背著她在大雪之夜穿行：“此時的雪已如同鐵幕一般，在身體周圍降下，看不清草木，路燈有的滅了，有的亮著，有時就是極長的一段黑暗。風也一點點起來了，先是像無數指甲掃過臉頰。<sup>13</sup>”而當兩人歷盡千辛萬苦終於站到影子湖的中央時：“雪終於開始變小了，不是一點點地，是突然小了很多。風也漸漸息了，雪花零星地飄落。<sup>14</sup>”雪在這裡儘管發揮著渲染追兇緊張氛圍的主導作用，但與此同時，危急時刻“我”與姑鳥兒相互依偎、彼此體貼的少年真摯情感亦是作者試圖放大的人性的真善美。

除了對人情的呼應，自然特徵在雙雪濤的小說中還表現為其他的深層寓指。比如，在《飛行家》中，李明奇年輕的時候就渴望製造飛行器，但事與願違，一腔抱負空有暢談，人到中年只剩下一身不被家人看好的孤勇，最終帶著同樣被社會摒棄的患有小兒麻痺的殘疾弟弟和飽受抑鬱症折磨的兒子，乘上了一款只會往上飛的、不知終點為何處的熱氣球，消失在冬天的午夜。在這篇小說中，黑夜成為了經常出現的自然意象，從李明奇第一次和高立寬暢談理想開始，黑暗便籠罩了整個夜空：“視野的上部是茫茫的一片黑暗，這晚沒有星星，也看不見月亮，只有一團無止無終的黑暗懸在上空。<sup>15</sup>”雙雪濤從一開始就以夜的濃重預示了飛行理想的黯淡無光，而這一隱喻在結尾熱氣球的升騰中諷刺性地得到了加強：理想最終還是在一個寂靜無垠的冬夜與人一起跌入黑暗。黑夜，由此完成了理想虛幻的寓言向度以及人物荒誕的浪漫主義的隱喻深意。

總而言之，鄉土的自然徵候在雙雪濤的小說裡並不止於環境烘托的單一作用，在更多時候，小說的自然書寫是指向城與人的塑造。城市不僅通過氣候、環境的刻畫顯現出

<sup>11</sup> 雙雪濤：《飛行家》（桂林：廣西師範大學出版社，2017年），頁27-28。

<sup>12</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁30-31。

<sup>13</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁73。

<sup>14</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁77。

<sup>15</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁162。

區域性的地理外貌，同時，主體的行為和個性也從另一個方面立體建構了城市的鮮活形象。

## 2. 城市回顧

1983 年出生的雙雪濤成長在社會體制急速轉型的時間節點上，他的童年記憶因此完全與城市的變革同步。跌宕一生的父輩在雙雪濤的眼中是沉重的：“很多人都在勤懇懇地努力，但就是過不好這一生，就是會被命運捉弄，變成一個失敗者。<sup>16</sup>”他們或許是從此一蹶不振的醉鬼，是精神遭受打擊的瘋病患者，是跟不上時代的無用之輩，但於雙雪濤而言，他們到底是好人、壞人、落魄者、成功者，這些都不重要，關鍵是這些人身上的尊嚴和品格並沒有被好好地講出去，長久以來對工人勞動者形象的固化導致文學喪失了描述這個群體的動力<sup>17</sup>，而雙雪濤試圖拯救的就是這文學裡遲來的道義。雙雪濤寫作之獨到正在於對這些底層生命的無限體貼與靠近。當災難突然降臨於城市，群體共同爆發的精神力量才成為最不應被忽略的部分。“所以我可能還會寫下去，從自己窄門裡張望，為光和陰影存一點點故事。”<sup>18</sup>

除此之外，身為在困境中成長起來的一代，雙雪濤對城市的鮮明記憶都聚焦於一個落魄的棚戶區——艷粉街，因此，這裡成為了他文學創作最重要的敘述起點。雙雪濤以獨特的子一代視角在書寫少年青春憂愁的同時，以親歷者的身份重新還原隱藏於個體遭際的城市歷史。工業城市的凋敝由此在小說中顯示為工廠的廢棄和工人社區的荒蕪，煤堆、礦坑、煙囪、火車道等殘留的工業景觀成為雙雪濤祭念城市的物質性文化遺址，城市的講述重心也開始被迫指向遠離中心的邊緣地帶。

在這個過程中，子輩的目光使城市的傷痛以一種更為破碎的形象出現，比如飯桌上突然消失的五花肉、東拼西湊的九千塊學費、老師對工人子女的歧視，以及無處不在的社會霸凌。雙雪濤試圖說明的是，變革的重擔即使沒有直接壓在子輩的身上，但也以一種極為痛苦的方式填滿少年成長的各個角落。小說中顯露出來的子一代的困惑，其實正是雙雪濤自己在少年時代的悵惘。所以，雙雪濤說：

我們這一代人，其實是無聲無息地長大了，而且很多人會非常輕易地遺忘自己的苦難，因為可能很多人會覺得跟上一代人比，我們的苦難是渺小的，甚至是挺可笑的。但是我並不這麼覺得，我一直認為我們損壞過，有的人後來好了，有的人一直沒好。我沒有那麼自負，想要代言別人，我只能代言我自己，而就我自己而言，我覺得我不想遺忘我童年和少年的故事，那也許是一些非常微不足道的事情，

---

<sup>16</sup> 〈雙雪濤：《飛行家》是個從我心裡慢慢生長出來的東西〉，遼寧作家網，2017 年 3 月 23 日 (<http://www.liaoningwriter.org.cn/news-show-3137.html>)。

<sup>17</sup> 同上注。

<sup>18</sup> 雙雪濤：《白色綿羊裡的黑色綿羊》，頁 209。

但是對我而言，甚至對我的未來而言，都極為重要。<sup>19</sup>

正如王德威對雙雪濤的評價：“面對故鄉困境，他無意感時傷逝而已，那仍然是現實主義的路徑。他更要在被侮辱與被損害者中尋倖存者。<sup>20</sup>”雙雪濤為小說人物賦予的精神能量就是他在文學虛構中為鄉土存留的一點慈悲。他將自己對“族人”的希望全部寄託在小說中，然後像“摩西”一樣，完成引領東北的使命。由此，雙雪濤的文學想像以內核的浪漫消解了外部的沉重。在他的鄉土回望中，人才是城市的解藥。雙雪濤的書寫權威性正在於此。

### 三、雙雪濤小說中的城市構形

文學實質是一種虛構。小說的城市影像並非是對現實世界的還原，而是作者依賴種種地理意象重新構築的屬於自己的精神真實。從《平原上的摩西》開始，城市的形態十分一致地出現在雙雪濤的文本世界裡，城市的版圖也在各篇小說的串聯中逐漸清晰。雙雪濤對文本城市空間的有意識聯結，一定程度上顯現了他對於逝去的工業城市形態的想像性認同。在他的地景建設下，一個暮氣沉沉的工業城區形象躍然紙上。

#### 1. 以工廠為中心的城市結構

據《瀋陽人民生活志 1901-1988》〈城市居民居住條件〉記載，瀋陽在工業建設初期（即 1949 年至 1957 年）就已建成鐵西工人村、大東二〇四、皇姑三台子住宅群等一大批新型的工人住宅區。<sup>21</sup>以第一處工人住宅區——鐵西工人村為例，《瀋陽市工會志》明確說明，村內不僅包含綜合商店、職工食堂、儲蓄所、醫院和職工療養所，還設有托兒所、幼兒園、中小學校等各種服務設施，以最大程度上保障職工權益。<sup>22</sup>而這種產業模式幾乎一直持續到八十年代中後期。由此可見，社會主義工業化時代的瀋陽城建幾乎完全圍繞著工業基地，雙雪濤對於老瀋陽的理解也正是建立在工廠中心體系的認知基礎上。在《平原上的摩西》中，莊德增和傅東心都是捲煙廠的職工，鄰居李守廉則是拖拉機廠的鉗工，愛人去世之前也一直在廠里工作。小樹和小斐從上托兒所開始，升學都由廠里負責。作為典型的雙職工家庭，工廠配套的服務設施全部對他們開放，由工廠向外輻射的工人社區既構成了城市居民的生活空間，亦組成了整個城市。對當年的城市空間想像由此貫穿於他的小說世界。

與都市空間的流動性不同，由工業社區組建起來的城市往往具有封閉性和凝固性的

<sup>19</sup> 〈雙雪濤：《飛行家》是個從我心裡慢慢生長出來的東西〉，遼寧作家網。

<sup>20</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄——雙雪濤《平原上的摩西》〉，頁 36。

<sup>21</sup> 瀋陽市統計局、瀋陽市城市社會經濟調查隊：《瀋陽人民生活志 1901-1988》（瀋陽：瀋陽市統計局，1990 年），頁 97。

<sup>22</sup> 瀋陽市總工會：《瀋陽市工會志》（瀋陽：瀋陽出版社，1998 年），頁 356。

特點。若細心留意，這種微妙的城市形態構成了小說人物設置的底層邏輯。因為鐵西南宅北廠的城市佈局在殖民時期就已初步成型，因此在雙雪濤的筆下，城市的生活空間與工廠幾乎連結為一體，工廠更像是一個家庭化的共同體，生產與生活很難真正分開。這種畸形的生活習慣被雙雪濤極端地表現在《無賴》中家與車間的等同<sup>23</sup>。大院式的聚居形態是工廠制運行的必然結果，子承父業成為極其正常的模式，工人之家則倚靠工廠的住房分配，代代生於斯長於斯，社區內部幾乎每一個人都彼此認識，人物關係網絡被空前強化。比如，同為工人的莊德增和鄰居李守廉其實自幼相識；李明奇的父親李正道在印刷廠上班時是高立寬的徒弟，而李明奇在多年以後又陰差陽錯地成為了高立寬的女婿。這種高度重合的人物關係設置，正好暗示了那個年代以社區為單位的工業城市的發展事實：城市因固定的流動程序而形成一個社交閉環，因缺乏外來者的注入，故人民內部的連接尤為緊密。故事的展開也往往依賴於人物關係的交錯。

由此可見，工業建設時期的城市人口流動總是井然有序的，工人之家幾乎無法逃脫固定的社區，城市空間以工廠為原點完成內在的劃分，小說的構思正是來源自這種長期的集體主義運行所造成的社會普遍現象。而當工人群體與工廠形成密不可分的深度捆綁，工人的命運便完全交予工廠。雙雪濤的瀋陽故事正基於城市經濟轉型的整體落敗之上。因此，毫不誇張地說，如果不是以工業城市為建構原型，這種發生在空間內部下崗工人群體之間的故事，或許就是難以成立的。以工廠為中心的城市結構，是計劃經濟長期主導的表現，也是政策失靈後的滯緩狀態，雙雪濤將其作為默認的敘述空間，亦宣告著為無數失落的無產者的代言。

## 2. 從中心到邊緣

張英進在探討現代文學城市的空間構形時曾引入“城市形象性”的概念——即一組可辨認、可記憶的物體形象中提取的一種品質。<sup>24</sup>它們為城市的解讀提供了一種新的線索。在雙雪濤的小說裡，城市的形象性一反常態地由一個處在城鄉結合部的三不管地帶——艷粉街來承擔。一方面，這與 21 世紀初期鐵西政府實施的“東搬西建”工業基地搬遷改造戰略<sup>25</sup>相呼應，另一方面同時也說明，雙雪濤小說中的城市文化重心，開始由中心走向邊緣。變革過後的城市縮影，相比於大片的工業廢墟，將更集中地體現在這片藏污納垢而又吐納不息的落魄街區。

艷粉街，原名胭粉屯，是雙雪濤參照現實坐標系建構的文學地點。真實的艷粉街位於鐵西區，顧名思義，在瀋陽市的最西邊，建國以後隨著鐵西工業區的發展而活躍。因

<sup>23</sup> 鄧海燕：〈雙雪濤小說的敘事藝術研究〉（江南大學碩士論文，2021年），頁43。

<sup>24</sup> 張英進：《中國現代文學與電影中的城市：空間、時間與性別構形》（南京：江蘇人民出版社，2007年），頁68。

<sup>25</sup> 據悉，2002年，鐵西政府實施“東搬西建”的老工業基地調整改造戰略，對工業區實施整體性搬遷改造，廠房、煙囪等生產性景觀以及工人村等生活性景觀均被大規模拆除，老城區的工業文化身份由此被打破。詳見劉麗華、何軍：〈工業遺產創傷記憶及其對社區文化身份認同的作用機制——瀋陽鐵西案例研究〉，《中國生態旅遊》，2023年2期（2023年3月），頁319。

為離主城區較遠，艷粉街聚集了眾多社會閒雜人等，到了八九十年代，已經發展成為一片巨大的棚戶區。作為一個典型的都市地景，艷粉街經常遊走在雙雪濤的小說裡，構成故事發生的背景。不過，小說中的艷粉街卻在市的最東頭<sup>26</sup>，與真實的地理位置相異。如果按照劉岩的說法，將艷粉街當作指認一座城市的標誌，那麼甚至可以說雙雪濤寫的就不是瀋陽<sup>27</sup>。顯然，雙雪濤從一開始就無意於對老瀋陽的城區進行仿真再現，於是以南轅北轍的空間錯置方式達到自我消解。艷粉街由此以文學想像的形式成為小說中重要的地理景觀。在小說的敘述中，這是一個充滿貧窮、暴力和犯罪的場域，用蔣不凡的話來說，“這是我常去抓人的地方”<sup>28</sup>。《平原上的摩西》就是借艷粉街這樣的都市意象來凸顯變革後不同社群之間的認知差異，從而彰顯時代分化的悲劇性。不過，混亂的同時也意味著包容和自由。這個位於社會底層的收容所，因成分的複雜而得以窺探人生百態，它有罪惡的一面，也有善良的一面，這樣的特性吸引了雙雪濤的文學改造。在他的城市構築下，艷粉街不再是灰突突的單一景象，而是光彩的、靚麗的。

可以說，對艷粉街的文學想像是雙雪濤文本城市建構的重要一環，那些被時代遺忘的無名小人物正在這片蕪雜的空間裡演繹著他們的故事。而當艷粉街成為小說人物成長的主體空間，變革之際被掩埋的底層話語也由此得以通過父輩的口吻講述出來。從這個意義上來說，艷粉街獲得了那些改造失敗的下崗工人的集體性格，弱勢工人群體的尷尬與割裂也正由落後於城市整體進度的邊緣地帶展現出來。

### 3. 城市空間的地圖化

雙雪濤的城市書寫之所以有瀋陽的痕跡，正是因為地方性城市意象的引入。文本城市的環境形體，一方面與真實的瀋陽地名相呼應，一方面又以文學的改造勾畫出與現實景觀截然不同的城市圖繪。小說的城市空間正是在文學想像的串聯中地圖化了的。

作為瀋陽的地標性建築之一，紅旗廣場是雙雪濤小說的常客，《平原上的摩西》以它作為時代的節點貫穿始終。90年代以前的工業建設時期，莊、李兩家一同住在紅旗廣場旁的工人社區，此時的紅旗廣場還以廣場中央的毛主席塑像作為社會主義的鮮明標誌。而千禧年前後，莊、李二人時隔多年的再次相遇依然以紅旗廣場為坐標原點，只是此時的毛主席塑像正在面臨被太陽鳥雕塑取代的威脅。關於紅旗廣場的由來，雙雪濤在後來的《飛行家》中做過簡單的介紹<sup>29</sup>，但根據劉岩的調查，真實的紅旗廣場主題雕塑從建成至今並未有過整體性的拆除或遷移，小說中的太陽鳥雕塑其實是瀋陽的另一處地理建築

<sup>26</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》（天津：百花文藝出版社，2016年），頁9。

<sup>27</sup> 劉岩：〈雙雪濤的小說與當代中國老工業區的懸疑敘事——以《平原上的摩西》為中心〉，《文藝研究》，2018年12期（2018年12月），頁18。

<sup>28</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁9。

<sup>29</sup> 據描述，廣場原是日本人修的，廣場的四周是日本人的銀行和辦公樓，後來日本人走了，這些東西就留給中國人，67年在大理石廣場上立了一座毛主席像。因為主席像的底下有一排士兵，為首的一個戴著袖箍兒打著一面迎風招展的紅旗，故就此稱為“紅旗廣場”。詳見雙雪濤：《飛行家》，頁123-124。

<sup>30</sup>。雙雪濤將兩處真實景觀的想像性疊合被批評家黃平解讀為歷史觀的變化<sup>31</sup>，但從文學地理的角度來看，雙雪濤將人們熟知的城市符號打亂重構，意在搭建區別於現實瀋陽的文本世界。紅旗廣場作為社會主義工業建設時期的地理標誌，以相同的面貌不斷出現在雙雪濤的小說之中，目的則在於以懷舊的形式完成人物情感的投射以及主體生存空間的建構。

類似的城市意象在小說中還有很多，比如紅星檯球廳、春風歌舞廳、孫育新診所和煤電四營。這些帶有鮮明城市印記的重要建築物，不僅多次出現在雙雪濤的小說當中，構成宏大的平行世界，而且井然有序地排列成一張具體的城市空間地圖。對艷粉街首次完整的地理性表述就是借《光明堂》的人物之口道出：

你知道艷粉街是個啥形狀？他說。我說，圓的。他說，對，從上面看像盤蚊香，一圈一圈的。他把身上披的工作服拽了拽，蓋住脖子，手指沾了點酒，在桌子上畫了一個圈，我們家在東邊，上北下南左西右東，你的學校在南面，每天上學走這條路，路過公共廁所，紅星檯球廳，春風歌舞廳，是吧。我的廠子在北面，挨著影子湖，現在黃了，不知道成了啥樣……你按照上學的路線走，走過學校，走過孫育新診所，走過影子湖，再走過煤電四營，再走過一條火車道，就到了艷粉西街。<sup>32</sup>

小說《光明堂》開頭就寫“瘋子廖澄湖曾經畫過一張艷粉街的地圖”<sup>33</sup>，這說明艷粉街在文本空間建構之初就以一個完整的面貌出現，雙雪濤則是憑藉經驗和想像通過標誌性建築物的擺放完成對這片地理空間的填充。而煤電四營、火車道這類工業遺址，和檯球廳、歌舞廳等娛樂場所都共同指向過去真實的瀋陽。作者通過羅列一個又一個極具城市特徵的地標，重新構造出艷粉街的虛擬形態。這種符碼化的編排方式很容易使熟悉瀋陽的讀者產生現實世界的聯想，從而實現文本空間的擴大化。雙雪濤通過想像性的排列和規劃，完成對城市空間的塑造。被地圖化了的的城市空間，由此成為雙雪濤文學東北的重要組成。

#### 4. 向內深入

在承擔人物活動和人物關係網絡的地域、社會空間之外，雙雪濤的小說還塑造了眾多承載著主體想像的向內深入的空間。在《平原上的摩西》中，這種空間感來自於對摩西的追尋，而在《光明堂》中，抽象的空間由一處具體的地景建設——教堂——來承擔，以此象徵著主體乃至社會的想像與出路。

<sup>30</sup> 劉岩：〈雙雪濤的小說與當代中國老工業區的懸疑敘事——以《平原上的摩西》為中心〉，頁 20。

<sup>31</sup> 黃平：〈“新的美學原則在崛起”——以雙雪濤《平原上的摩西》為例〉，《揚子江評論》，2017 年 3 期（2017 年 6 月），頁 15。

<sup>32</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁 25-26。

<sup>33</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁 23。

作為小說的核心意象，光明堂幾乎沉默地完成了多重身份的交接。這座建於二十年代的小建築，以教堂為原始形態，後來一路成為文革時期的批鬥會場、社會主義工業建設時期的工人之家。而 90 年代光明堂名字的重新啟用則徹底宣告著工人之家的解體。以教堂為象徵的西方意識形態與社會主義工業遺址的接軌在小說中被戲劇化為牌匾的並立：一面是“工人之家”，白底黑字，一面是“光明堂”，白底紅字。<sup>34</sup>雙雪濤正是通過一處地理空間的建造完成了對城市轉型時期主體心理狀態的建設。一方面，被遮蓋的“工人之家”象徵著工人群體對共同體回歸的隱秘期望，另一方面，重新擦亮的“光明堂”則寓示著以宗教為核心的想像性關懷對失落者的再度生效。雖然，在爛泥塘般的艷粉街，宗教的神性並沒有上升為信仰的高度，比如張雅風只是一心希望去南方、老人家則是祈求保佑自己和外孫，教堂的風靡完全取自於功利性的需求，但是，經受過挫折的底層人民有意識的情感移植也在一定意義上意味著對自我的救贖。這種依附於教堂的心靈寄託約等於創傷社會的自我醫治。而這也是雙雪濤空間虛構的意義所在：

《光明堂》裡寫的小教堂，在艷粉街裡其實也並不存在，但我覺得它可以在那裡出現。我之所以覺得它們可能存在，覺得艷粉街是鮮艷的，是因為艷粉街裡雖然也有人對生活破罐子破摔，但絕大多數的人還是在謀求幸福的，即使他們並不是在用其他人慣有的方式。<sup>35</sup>

雙雪濤通過在劃定的城市空間——艷粉街內製造一個想像的共同體，來完成對城市向內深入的建構。小說主體由此透過不約而同的“信仰”形成一個共有的想像空間，個人與城市的出路全部以教堂為原點向外延伸，城市的空間，由此，被想像擴大化了。“由是我們可以明白，城市空間在小說文本空間的再現，並不僅限於小說中的城市描述，卻往往深入到空間想像的層面。<sup>36</sup>”

#### 四、城與人的同構

從文學構形的角度來說，被構建的城市通常不會僅僅作為一個地方形象存在，在更深的思想層次，還會觸及作者的認知觀念以及特有的社會現實表達。在雙雪濤的小說中，城市空間始終圍繞著主體展開，歷史與人的緊張對峙被精彩地編織進故事的紋理當中<sup>37</sup>。在個體與城市的密切關聯下，二者產生了由外向內的同構關係：個體不僅以外部的表現形式呼應城市的歷史形態，尤其還透過內在的言行表達完成對城市文化的具象建構。以人的境遇介入城市歷史，用具體可感的人物氣質消除城市的抽象性與神秘性，在這個過

<sup>34</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁 39。

<sup>35</sup> 雙雪濤：《白色綿羊裡的黑色綿羊》，頁 285。

<sup>36</sup> 郭詩詠：〈論施蛰存小說中的文學地景——一個文化地理學的閱讀〉，《現代中文學刊》，2009 年 6 期（2009 年 12 月），頁 20。

<sup>37</sup> 方岩：〈誘餌與怪獸——雙雪濤小說中的歷史表情〉，《當代作家評論》，2017 年 2 期（2017 年 3 月），頁 168。

程中，人即是城，城亦是人，小說搭建的城市形態在個體及群體的日常生活中逐漸清晰，這或許就是雙雪濤的瀋陽敘述試圖達至的文學效果。

## 1. 外在隱喻

90年代市場經濟的降臨使瀋陽由聞之驕傲的“共和國長子”一夜之間淪為被時代淘汰的“落寞之城”，工業建設的榮光成為城市的懷舊情懷，東北由此被書寫為與“南方”對立的欠發達場域。在鐵西工業區的崩潰之下，城市開始以各種苟延殘喘的形態出現在雙雪濤的小說之中。煤電四營的遺址在90年代的少年眼中只是一堆破爛，鐵門是斑駁的，印在石牆上的紅字是脫落的，院子中的煤車和鐵軌銹死，廢棄的煤山也只剩殘渣<sup>38</sup>。另一處黃了的拖拉機廠在十幾年後也是滿目瘡痍，廠房內只有幾塊碎玻璃、一張舊報紙、空了的滴流瓶子，以及爛了一大半的座椅<sup>39</sup>。城市的頹唐以種種觸目驚心的工業殘骸暴露出來，相對應的，城市主體的被損害則是通過一種更極端的形式——屍體——來表達。工業城市轉型的隱痛通過人類身體的狀態完美隱喻，依照福柯的身體理論：

身體是個人與社會、與自然、與世界發生關係的最重要的中介場域，是連接個人自我同整個社會的必要環節……通過譜系學的研究，終將發現，人的身體在歷史上的各種不同的遭遇，就是各種社會歷史事件的見證；在人的身體上面，留下了各種社會歷史事件的縮影和痕跡。身體成為了不折不扣的社會歷史事件的烙印。

40

因此，《走出格勒》中跌入煤坑溺死的女屍與《蹺蹺板》中被深埋地下的骸骨都具有城市空間的命運象徵，而裸身背出屍體的少年與試圖重新安置屍骨的李默，則等於後來者為逝去的鄉土所做的一點努力。雙雪濤正是通過死亡的誇張來完成對城市榮光的悼念。

除此之外，身體還經常以破損的狀態出現在小說當中，比如李守廉被擊穿的左腮、李斐癱瘓的下肢，和尚殘缺的雙腿以及乾瞪突出的眼球。但除去這些肢體上的缺陷，小說對人物精神問題的設定也尤為頻繁。廖澄湖在批鬥中得了瘋病，李正道被抄了家憂鬱而終，甚至連工廠老闆劉慶革也在長期的夢魘中變得神志不清。雙雪濤的冷酷正在於他的小說世界裡不存在絕對的贏家，城市的遭遇統統演化為主體不同程度的受損，當無數被文革、下崗潮席捲的底層人民以身體的恐怖鑿痕來祭奠城市的過去時，那些看似不受影響的幸運兒也在無言地承受著精神上的廢墟。城與人，正被有意識地塑造為相互的闡釋與見證。

<sup>38</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁195。

<sup>39</sup> 雙雪濤：《飛行家》，頁19。

<sup>40</sup> 高宣揚：《當代法國思想五十年（上）》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁271。

## 2. 內在同構

拋開外部的可縫合的相似之處，雙雪濤筆下的人物還與城市發生著內在的聯繫，主要體現在以下兩個方面。首先，作者在構建文本中的城市時並沒有試圖在小說中添加全知全能的上帝視角，而是賦予主體最大的權力去觀察城市、評判城市，以此建構起人與城的直接關聯。當城市的敘述完全浸潤於主體的視線當中，城市的形象便只存活於主體的印象當中，文本城市由此成為被觀察、被審視的對象。這一舉措基本為小說城市空間的虛構提供了充分的合理性，同時也在另一層面回應了作者雙雪濤的寫作目的：並非有意再現客觀實體的瀋陽，而是希望對準那些受侵害的小人物群體，從他們的口中重新拼湊出一個灰色的、受創傷的城市空間。雙雪濤正是以城與人的內在融合完成對二者的共同書寫。

清晨的街道上佈滿了垃圾，只有一個獨眼的環衛工人打掃。他年過花甲，老是用那隻沒瞎的眼睛審視著那些清晨時候下班的妓女，她們大多挎著鑲有閃閃亮片的皮包，穿著高跟鞋，有的搖搖晃晃，已經醉了，妝容花在臉上，有的抽著煙卷，眼睛快要睜不開，急匆匆地趕回出租屋去睡覺。路上常有人打劫，劫匪一般是附近職業中學的高年級學生，他們的專業是水案或者修理汽車。他們在褲兜揣著折疊刀，三五個一伙兒，在拐角或者樹後面出現，把你拉到胡同里，打你兩拳，然後開始搜你的身上。<sup>41</sup>

這是《走出格勒》中一個十幾歲的少年眼中的城市。艷粉街清晨的萎靡混亂在少年繪聲繪色的描述中立體浮現，城市的暮氣撲面而來。事實上，這並不是雙雪濤第一次使用子輩的視角窺探城市，在《大師》、《光明堂》、《我的朋友安德烈》、《無賴》、《跛人》等系列小說中，主要敘述者都由子一代的少年來擔任。為什麼是少年？雙雪濤曾回應，少年作為被影響的個體，能夠反映出客觀世界的力量。<sup>42</sup>雙雪濤努力書寫的正是由工人子弟所講述出來的城市過往與時代變動。因此他的寫作不僅是對應著自己兒時的懷舊經驗，同時也指向萬千與這個城市融為一體的個人。當城市的進程深深地嵌入個人的成長，城市便成為與人緊密聯結的鏡像符號。城與人，實現了內在的統一。

其次，在他的小說裡，城與人還具備文化意義上的同構，形成同步互指的寓言向度。在雙雪濤的小說裡，人物的身份具有出奇的一致性——失落的工人階級是書寫城市陣痛最合適的代言人。若細心留意，小說中的工人形象並非一成不變。因為城市對個體生命的深度參與，所以在城市的不同階段，對應著的主體也分別呈現出不同的標識特點。

在《聾啞時代》中，李默的父母原是這個城市效益最好的國企——拖拉機廠的雙職工，生活簡單且富足，直到李默小學畢業的那個夏天，工廠的情況急轉直下。有關李默

<sup>41</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁 188。

<sup>42</sup> 雙雪濤：《白色綿羊裡的黑色綿羊》，頁 19。

父母對於這場變故的認知，小說裡是這樣描寫的：

我在飯桌上聽見他倆經常哀歎廠長們已經紛紛開始把國家的機器搬到自己家裡，另起爐灶，生產和原來一樣的拖拉機，而工廠里的工人們則一批批地被通知可以休一個沒有盡頭的長假，這是在“下崗”出現之前出現的一個巧妙的詞彙，叫作停薪留職。他們倆因為工作一直賣力，又是這個工廠的元老，所以得以薪水減半，繼續留下，但是面對那些熟悉的機器和熟悉的面孔一點點消失，他倆也感覺到這一半的薪水遲早不保，可除了擰螺絲之外他倆覺得自己再沒有值得謀生的技能。後來想來，那是一種被時代戲弄的苦悶，我從沒問過他們，也許他們已經忘記了如何苦悶，從小到大被時代戲弄成性，到了那時候他們可能已經認命，幻想著無論如何，國家也能給口飯吃吧。<sup>43</sup>

小說以李默的視角側面交代了父輩們下崗的全過程，從不可置信慢慢轉向聽天由命。這個轉變犀利地道出了計劃經濟長期運行所導致的文化弊病：多年的集體主義生活使工人群體對工廠的依賴達到了極致，在如此安逸穩定的環境下，工人唯一的煩惱被戲稱為“如何更省力地裝卸螺絲”<sup>44</sup>。所以，當城市轉型、國企改革的信號發出時，以李默父母為代表的工人群體並沒有發出對危險的敏銳感知，相反，表面依然維持著一派祥和的景象。雙雪濤的描寫絲毫沒有誇大的成分，在鐵西工業遺產創傷記憶的案例研究中，學者對下崗工人的深度訪談剛好驗證了當時的工人群體普遍存在的僥倖心理——即一心寄託於單位不會解體的烏托邦幻想。所以後來當“真下崗了，感覺被拋棄了”<sup>45</sup>。

工人群體之所以會盲目樂觀地相信工廠制度的權威性，與工業城市對人的長期規訓分不開。細緻的產業鏈分工往往導致個體工作具有單一重複的特點，而工業社區的穩定保障又及時地為工人提供了舒適優越的溫室環境，長此以往，工人極易退化出簡單麻木的惰性思維。另外，工人對“工廠主人翁”角色的自行定位使得他們的集體認同感要遠遠超過個體意識。所以當工廠產生倒閉的苗頭時，無數和李默父母一樣的工人首先表現為反應的遲鈍以及對工廠乃至國家的慣性依賴。而此時的城市與個體一樣，都呈現出滯後性的特點，人們不願相信，城市的破潰往往就是從一處工廠開始的。

而當下崗板上釘釘、偌大的工業區儼然成為一顆毒瘤之時，工人賴以生存的社區空間成為城市的新貧困地帶，巨大的失業群體開始退守城市的邊緣。長期“廠家一體”的固化思維使離廠工人產生了強烈的分離情緒，同時，生存空間的被擠佔與烏托邦幻想的最終破滅都將造成社會性的普遍焦慮，城市由此進入變革的創傷期。這一階段的主體在小說中具體表現為創傷帶來的負面情感以及對破局的不斷嘗試，而雙雪濤則是用兩個故事分別訴說了失落群體的出走與掙扎。在小說《光明堂》中，三姑張雅風將希望定義在

<sup>43</sup> 雙雪濤：《聾啞時代》（北京：北京十月文藝出版社，2016年），頁5。

<sup>44</sup> 雙雪濤：《聾啞時代》，頁3。

<sup>45</sup> 劉麗華、何軍〈工業遺產創傷記憶及其對社區文化身份認同的作用機制——瀋陽鐵西案例研究〉，頁322。

南方，最終以一路朝南的背影消失在北方的寒夜裡。張雅風出走的宗教企圖在林牧師被殺的那一刻蕩然無存，向南的行動由此可以理解為底層人民精神破滅後的自主反抗。關於張雅風南行之後的故事，小說不做敘述，南方在這裡更像是一種被神化的光明符號，完成對失落主體的指引。但現實的殘酷就在於並不是每個人都擁有出走的勇氣和機會，在經受重挫之後，多數的下崗工人“都在苦苦撐著，卑微掙扎地活著”<sup>46</sup>。顯然，雙雪濤意識到了這一點，於是出路以另一種荒誕的形式出現在小說當中。

《飛行家》屬於雙雪濤創作中為數不多的相對較為直面歷史的一部，其中一位主角——一個壯志未酬的下崗工人李明奇——曾經是與工業城市發展戰略並肩齊行的先進工作者。貫穿小說始終的飛行夢則被方岩論述為是國家情緒感染下個人關於未來社會形態的美好幻想，年輕的李明奇對夢想的亢奮被隱喻成國家欣欣向榮的同質化激情<sup>47</sup>。因此，當遭逢打擊後的李明奇最終以一種簡陋的方式——熱氣球——強行完成夢想時，人與城的同構關係寓示著城市的出路也被用力地撕開了一道裂口。但與此同時，結尾“我”對二姑夫行為的不解則依舊象徵著新一代城市主體對探尋自我與城市出路的困惑和迷茫。

王德威在〈艷粉街啟示錄〉中說過，雙雪濤的底層寫作基本等於廢人列傳，小說的主角包括但不限於畸零人、犯罪者、無業遊民，或者根本就是無賴，但就是這樣一群浮游於社會底層的凡夫俗子在生活的重擔下依然飽有敬畏、慈悲、懺悔、謙卑，以及愛的能量。<sup>48</sup>這些能量落在失意的城市裡鏗鏘有力，父輩們以他們的英雄美學和生存哲學續寫了創傷過後的城市文化品格。

在《無賴》中，失意小人物的英雄美學體現為工友之間的惺惺相惜。在當年父親下崗、市裡拆遷的雙重壓迫下，只有一個被母親視作下三濫的老酒鬼——老馬願意收留走投無路的一家三口。這個老馬不務正業、嗜酒如命，發起瘋來會直接掄起酒瓶砸自己的腦袋。但就是這樣一個渾身寫滿了缺點的無賴，會心疼“我”白嫩的、適合讀書的雙手，會為了“我”的一盞檯燈再次以自己的生命做賭注。值得注意的是，小說的前後始終描寫老馬戴著一頂禮帽，這在一個常年混跡於酒色的混混頭上顯得格格不入。或許，無賴只是老馬不得不苟活於世的方式，而禮帽則象徵著老馬所期待的平行時空裡的另一個有尊嚴、有價值的他。年少的“我”就像是老馬理想中的第二個自己，他唯一能夠用來保護自己的就是這副殘破的身軀。

而在《大師》裡，無一是處、唯獨棋藝高超的父親終於在最後彰顯出屬於父輩們的生存智慧與人性的高光。父親有無數次絕殺和尚的機會，卻在勝負關頭剎然鬆手、棄子投降。和尚化解了心中的執念，也徹底輸得心服口服：“棋裡棋外，你的東西都比我多

<sup>46</sup> 同上注。

<sup>47</sup> 方岩：〈誘餌與怪獸——雙雪濤小說中的歷史表情〉，頁 171。

<sup>48</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄——雙雪濤《平原上的摩西》〉，頁 37-39。

”<sup>49</sup>。父親是生活中的敗者，卻擁有著深藏不漏的品格，雙雪濤在棋盤之外著力刻畫的父親的能量，其實是一種被生活擊碎之後依然慈悲的大愛。

以王德威的發言作結：

艷粉街的人放蕩而沉淪，卻有某種堅持。他們仿佛要以最有限的生命籌碼，創造奇跡。經濟倫理一向以“有用”是尚。雙雪濤的人物儼然流露“無用”之用的可能。他們的行徑如此不可思議卻又若有所指，以至有了奇異的審美暗示，有了詩意。<sup>50</sup>

城市陣痛後的新生正體現為以下崗工人為代表的小人物身上永不服輸、置之死地而後生的韌性和痞性。城市的文化品格在雙雪濤的小說中以人性的光輝高昂地閃耀著。

## 五、結語

在長久的研究中，對歷史的質詢都是雙雪濤小說的重要切入口，不少學者甚至希望從他的瀋陽故事中拼湊出真實的東北。但雙雪濤自認“真實保有在沉默之中”<sup>51</sup>，他的寫作也並不是對現實瀋陽的復原，而是一種建立在記憶和想像之上的虛構。因此，引入地理和空間視角不僅可以超越舊有的時間維度，以橫向的視野重新看待小說影像的建構，同時，對城市空間的考察也將更妥善地審視城市中的主體，以整體的眼光感知雙雪濤小說世界的城與人。

在城市構形的一節，本文從“以工廠為中心”、“從中心到邊緣”、“城市空間的地圖化”和“向內深入”四個方面論述了雙雪濤寫作的城市基礎和空間特點。在他的建構下，一個破落的老工業城區景象實現了跨越時代的重現。接著，文章結合城市主體，由外向內驗證了小說城與人的同構關係：一方面，人物以外在的身體狀態影射城市的慘痛遭遇，另一方面，主體自身的行為和品格就是城市的代言和縮影。雙雪濤試圖傳達的，正是自己逝去的故鄉與失意的同伴所共同守護的善、美、尊嚴和力量。

總的來說，雙雪濤的城市書寫最終指向的仍然是人本身——從人的目光窺向城市，在人的身上預見城市，這也是他的小說更為內在的本質。在他厚重的注視下，整座城市的上空都籠罩著一層悲憫，雙雪濤以文學的道義洞察著無數如老馬、李明奇這樣失意小人物的主體意識，用他們的善良和浪漫續寫城市的文化品格。“這種城市書寫比起淺薄的批判和貼地的摹寫，或許更有意義。”<sup>52</sup>本文從地理空間的角度重新思考雙雪濤的城市與主體，探索鄉土在小說中的顯像，希望對雙雪濤的瀋陽書寫有著更加深度的解讀。

<sup>49</sup> 雙雪濤：《平原上的摩西》，頁 72。

<sup>50</sup> 王德威：〈艷粉街啟示錄——雙雪濤《平原上的摩西》〉，頁 37。

<sup>51</sup> 雙雪濤：《白色綿羊裡的黑色綿羊》，頁 235。

<sup>52</sup> 李雪：〈城市的鄉愁——談雙雪濤的瀋陽故事兼及一種城市文學〉，頁 166。

周妤潔\*

**摘要** 本文選取了 2010 年至今上映的、運用河南方言和湖北方言的中國內地影視產品各 7 部，通過分析影片在何種情境下選用兩種方言創作對白，方言的介入表達了何種效果，方言被使用的具體頻率、使用者角色的社會定位等，論述兩地方言被呈現出的語言形象。

**關鍵詞** 方言、語言形象、影視

## 一、緒論

### 1. 研究概述

中國幅員遼闊，每個地區都有獨特的地域文化和語言習慣。民族共同語在一定地域的語言變體便是方言<sup>1</sup>。用文化語言學的視角看，每門方言都是當地人民創造的歷史文化之載體，而方言本身也構成了當地文化資源的一部分。近幾十年來，越來越多影視創作者認識到方言的文化性質和文化價值，出於增強作品的表達效果、審美趣味等目標，或出於弘揚地域文化的責任感，開始將方言引入影像作為對白。同時，方言關乎的不僅僅是地理因素，從社會語言學的角度，它更與特定的階層或群體密切相連<sup>2</sup>。因此，影視作品中的方言也成為社會狀況的折射，呈現出更複雜豐富的意涵。

在被用於溝通、交流，並隨著大眾傳媒的發展被呈現給愈發多人之際，每一門方言都不可避免地賦予特定的語言形象，反映出人們的語言態度。方言的語言形象和它們被使用的狀況有關，和它們自身的發音特點、特有詞彙和語法表達，以及所承載的特定區域的歷史文化內容有關，也和這些地區本身的經濟社會發展狀況、在大眾傳媒中被呈現出的面貌等有關。因此，當某門特定方言被選擇用到一部影視作品中去，創作者會在該方言語言形象的影響之下有所考量。之後，影像被創作出來，被大量複製、傳播和觀看，此過程中，觀眾接收到的是作為整個影片的一部分，和鏡頭語言、故事情節、表演風格等其他種種元素結合起來而被傳達的方言，對於這些方言台詞又會產生一定的感受和態度，這則會對該方言本身的語言形象重新加以塑造。這是一個值得探究的，雙向的、循環的過程。隨著方言影視產量的提高，它也由此成為語言、文化、傳媒界的一個關注焦點；不過，將方言影視與語言形象議題結合起來的研究尚不算多，這也是本文所希望

---

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 朱振華：〈影視方言的雙重文化表徵〉，《電影評介》，第 13 期（2008 年），頁 27。

<sup>2</sup> Ronald Wardhaugh, *An Introduction to Sociolinguistics. Fourth Edition* (Oxford: Blackwell, 2010), p. 137.

填補的空白。

河南與湖北兩省都位於華中地區，都擁有悠久的歷史底蘊和燦爛的地域文明，但近些年來卻遠不屬於中國的經濟、政治或文化中心，因此在現今的大眾心目中，它們處於一定程度上的“失語”狀態，面目似乎不夠清晰。這種“失語”處境在方言影視創作的角度也有所反映：比起諸如粵語、東北方言、川渝方言這些一直或新近掀起“方言熱”的，用河南方言與湖北方言進行對白書寫和表演的影視作品數量比較有限，更沒有出現像賈樟柯這樣以方言運用和地域性展現為風格標籤的名導演，這導致了大眾的關注度有限，也代表著這些地區的地域文化和集體記憶在影像中的缺席。同時，從方言的角度來說，兩省的絕大部分方言點都位於官話方言區內，和大部分漢語母語者觀眾熟悉的、通行的共同語一致性較高。綜合這些，兩個省份比較適合在方言影視的討論中作為一對相似個案而被相提並論；由於它們的“半隱身”狀態，對它們的注意和研究也顯得尤為有意義。當然，它們彼此之間也有不同之處，後文會予以呈現。

在研究對象的選擇上，出於時代性以及與研究主題的切合性之考慮，筆者將 2010 年至今上映、以當代生活為題材且非紀錄片形式作為篩選標準，最終選取了 14 部影視產品。其中，使用河南方言對白的分別是電影《鈞瓷蛤蟆硯》（2010 年上映，導演司玉生，簡明起見後文直接用“年份+導演”格式呈現）、《不是鬧著玩的》（2010，盧衛國）、《給你一千萬》（2011，盧衛國）、《就是鬧著玩的》（2012，盧衛國）、《過昭關》（2018，霍猛）、《不是鬧著玩的 3》（2020，盧衛國）和電視劇《家宴》（2014，黃力加）；使用湖北方言的分別是電影《萬箭穿心》（2012，王競）、《天註定》（2013，賈樟柯）、《被光抓走的人》（2019，董潤年）、《南方車站的聚會》（2019，刁亦男）、《一江春水》（2020，高啟盛）、《穿過寒冬擁抱你》（2021，薛曉路）和《人生大事》（2022，劉江江）。本文試圖對這些影視作品的文本內容作出分析，通過關注在何種情境下河南方言與湖北方言被選擇參與創作對白，方言的介入表達了何種效果，方言被使用的具體頻率、使用者角色的社會定位等，論述河南與湖北方言被呈現出的語言形象。

## 2. 文獻綜述

關於語言形象這一議題，Roger W. Shuy 在 1981 年發表的文章“Variability and the Public Image of Language”中，論述了英語作為一門語言在公眾心中的形象，以及改善這種形象的相應對策<sup>3</sup>。此後，世界範圍內以語言形象為研究主題的學者有 William J. Jones、Ruth Lysaght 等。前者在 1999 年出版的論文集從多個角度入手，討論德語的語言形象相關問題——<sup>4</sup>如德語的歷史地位、譜系關係，德語中的純粹主義相關問題，以及講德語者對法語、英語等其他語言的態度；後者在 2009 年發表的論文中分析 TG4 和 Whakaata

---

<sup>3</sup> Shuy, Roger W., “Variability and the Public Image of Language”, *TESOL Quarterly*, Vol. 15, No. 3 (Sep., 1981), pp. 315-326.

<sup>4</sup> Jones, William Jervis, *Images of Language: Six Essays on German Attitudes to European Languages from 1500 to 1800* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999).

Māori 兩個新西蘭電視台所使用的語言和語言形象，以及它們是如何以語言為手段吸引觀眾、喚起地方和民族的文化身份認同<sup>5</sup>。

在中國，關於語言形象的研究大多集中於漢語的語言形象和中國國際形象之間的關係，例如楊緒明等人（2014）<sup>6</sup>、陳艷彬（2016）<sup>7</sup>、張靜靜（2020）<sup>8</sup>等的論文。也有少量和本文研究方向更接近、關於特定方言或少數民族語言的語言形象之研究。例如，林泳海等人（2010）曾研究瑤族兒童對普通話、方言和瑤語的印象，他們借鑒前人的“匹配偽裝”實驗，邀請廣西瑤族鄉某民族小學能使用瑤語、桂柳話和普通話的 51 位學生作為被試，調查其對這三種語言或語言變體的態度，最終發現在聽以家鄉生活為內容的語言材料時，被試對桂柳話表現出更顯著的好評傾向，而在聽以城市生活為內容的語言材料時則更認同普通話<sup>9</sup>。粟沁維（2018）曾研究小學生心目中武漢方言刻板印象的初步形成，對武漢中心城區的小學生進行抽樣調查和統計分析，結論是被試群體對武漢方言已初步形成不文明、愛罵人等刻板印象，缺乏對自己所在地方言的認同感<sup>10</sup>。司羅紅（2021）曾研究河南語言形象對河南區域軟形象的作用，他先論述“中”、“噫”等河南方言詞是“正聲雅言”的傳承，公眾將其和“土”掛勾是缺乏宣傳教育造成的誤區；後以“榷”、“盱顧”等詞為例，論證河南話中許多詞匯沒有相應的固定文字形式，導致了河南話文化內涵被掩蓋；最後分析影視劇中將說河南方言的人物塑造成反面角色而造成河南人被貼上負面標籤的現象，並提出改善河南語言形象的對策<sup>11</sup>。

上世紀 60 年代，以四川方言為對白的電影《抓壯丁》上映，打破中國影視界普通話“一統天下”的局面，一批方言影視跟隨其後，伴著中國影視行業的發展而出現，尤其是在以第五代導演為代表的影人們認識到方言對於影視的價值後，方言影視逐漸進入“遍地開花”的階段<sup>12</sup>。關於方言影視，近些年語言學界幾個突出的聚焦點在於影視產品中湧現的東北、陝西、川渝方言熱等，以及特定導演的方言影視序列（如賈樟柯以山西方言創作的一系列作品）等等。這些研究中，被提及頻繁、公認度較高的觀點是，相較於普通話，方言在各方面對影視作品的審美趣味、內容表達有著獨特價值：例如，普通話作為通用語言已令人習以為常，而方言介入影視能讓觀眾產生陌生化之感，喚醒新鮮體驗，對已“自動化”的普通話產生一種“間離”效果<sup>13</sup>；影視中的方言相當於對某

<sup>5</sup> Lysaght, Ruth, “Language Image in National Minority Language Television Idents. TG4 (Teilifís na Gaeilge, Ireland) and Whakaata Māori (Māori Television, New Zealand)”, *Estudios Irlandeses*, No. 4 (2009), pp. 45-57.

<sup>6</sup> 楊緒明、廖揚敏、賈力耘：〈全球語境下中國語言形象構建芻議〉，《廣西師範學院學報：哲學社會科學版》，第 35 卷第 3 期（2014 年 5 月），頁 81-85。

<sup>7</sup> 陳艷彬：〈中國語言形象的構成及其影響因素〉（廣西師範學院碩士論文，2016 年）。

<sup>8</sup> 張靜靜：〈韓國漢語語言形象的構建研究——以 CPIK 項目為例〉（湖北工業大學碩士論文，2020 年）。

<sup>9</sup> 林泳海、李靜、邱靜靜：〈瑤族兒童對普通話、方言和民族語的印象：一個“匹配偽裝”實驗〉，《廣西師範大學學報：哲學社會科學版》，第 46 卷第 4 期（2010 年 8 月），頁 6-11。

<sup>10</sup> 粟沁維：〈武漢方言刻板印象成因初探——從小學生的使用情況來看〉，《參花（下）》，第 3 期（2018 年），頁 91。

<sup>11</sup> 司羅紅：〈區域軟形象提升路徑研究——以河南語言形象為例〉，《河南社會科學》，第 29 卷第 12 期（2021 年 12 月），頁 112-120。

<sup>12</sup> 林浩斌：〈電影中的方言：方言介入影視的審美構造與影視傳播方言的文化傳承〉，《漢字文化》，第 3 期（2021 年），頁 165-166。

<sup>13</sup> 孫振傑、卓俊科：〈方言對電影的價值〉，《電影評介》，第 19 期（2006 年），頁 17。

一地域的民間話語進行集中展覽，能生動傳達各方水土和各色人等的性格、習俗等，並可在塑造草根小人物形象時更加貼合其本性<sup>14</sup>；使用方言對白能用有聲語言，對鏡頭無法呈現的真實地方特色和生活狀態作出彌補，完成寫實主義建構<sup>15</sup>；方言是一種比普通話更深刻的社會紐帶，將其運用於影視產品，可以讓特定地域的觀眾在影像世界中找到獨有的文化特徵與集體記憶，使其自我身份得到認同<sup>16</sup>。

2021年，綜合了方言影視、語言形象之主題的論文〈影視劇中方言的語言形象研究〉發表，和本文相關度較高，有較強參考價值。該文對影視劇中方言的語言形象作出了概念定義：“影視劇對方言品種的選擇及其使用頻率、方言影視劇的創作數量、傳播範圍和社會評價、影視劇中方言使用者的社會特徵等因素，共同建構了方言在影視劇中的語言形象，它體現了主流價值觀和大眾傳媒對方言和方言使用者的態度”。作者搜集了自2009年1月至2021年8月的共400部方言影視劇，從類型（純方言型、普一方多版型、普一方同用型）、方言種類和年度分佈三個角度對其進行梳理歸納。據作者統計，方言在影視劇中的使用從2016年起明顯增加；在影視內獲得最充分的運用與展現的是粵方言、西南官話、中原官話、東北官話；影視劇中方言使用者的社會特徵主要是男性、中年、體力工作者、低文化水平、鄉鎮、有喜劇色彩等<sup>17</sup>。

## 二、河南方言在影視劇中的語言形象分析

### 1. 河南方言概述

河南地處中原，由於洛陽在中國古代的政治地位，其方言一度成為令全國方言向其集中的“雅言”，擴散到廣大的通用範圍，對古代漢語的形成與發展影響強烈。因此，河南方言對於古代漢民族共同語的語音、詞彙、語法等繼承度很高<sup>18</sup>。河南省內部的方言大部分屬於中原官話區，北部少數地區被認為屬於晉語區<sup>19</sup>。總體而言，河南方言的語音系統和普通話基本比較貼近，佔省內大部的中原官話區入聲消失，保留陰平、陽平、上聲、去聲<sup>20</sup>；佔少部分的晉語區保留入聲，但也常被學者認為和官話方言有較高一致

<sup>14</sup> 賀彩虹：〈詼諧中的消解與堅守——論近期喜劇電影中的方言言說〉，《東岳論叢》，第31卷第2期（2010年2月），頁91-95。

<sup>15</sup> 趙婧一：〈意大利新現實主義風格的再現：《過昭關》的寫實主義建構〉，《西部廣播電視》，第8期（2023年），頁135-137。

<sup>16</sup> 鄧麗、馬琳：〈論東北影視劇與地域文化形象的傳播與構建〉，《文化學刊》，第4期（2010年7月），頁161-165。

<sup>17</sup> 王莉寧、潘瑩瑩：〈影視劇中方言的語言形象研究〉，《語言戰略研究》，第6期（2021年），頁85-96。

<sup>18</sup> 河南省地方史志辦公室：《河南省志·方言志》（鄭州：河南人民出版社，1995年），頁1。

<sup>19</sup> 中國社會科學院語言研究所、中國社會科學院民族學與人類學研究所、香港城市大學語言資訊科學研究中心：《中國語言地圖集·漢語方言卷》（北京：商務印書館，2012年，第2版），頁55-56、92-94。

<sup>20</sup> 河南省地方史志辦公室：《河南省志·方言志》，頁3。

性、應被納入官話方言區<sup>21</sup>，這使得整個河南的方言語音對熟悉普通話的漢語母語者而言都非常易懂。詞彙和語法方面，河南方言固然保留了自己特定的表達，但同樣和北京話共通性高<sup>22</sup>。在影視製作中，河南話的這些性質賦予了它公認的“通俗”標籤，例如著名影人俞白眉曾發表“河南話是一種無障礙的戲劇語言”的觀點，認為河南話作為一門全國人民都聽得懂的方言，具有極好的通行度<sup>23</sup>。

## 2. 影視劇中的河南方言形象

### 2.1 農民身份：河南方言角色的普遍社會特徵

考察作為研究對象的影視劇中說河南方言的角色之身份、職業等後，可以發現他們最顯著的共性是農村居民。除了《給你一千萬》和《家宴》，其他影片的故事發生地點都被設置在鄉下農村，說河南方言的角色以農民佔壓倒性多數。下表展示了對這些影視劇中主要角色的口音進行大致梳理後的具體結果：

影視作品	情節說明	講河南方言的角色	其他角色 (如角色後無括號說明，則均為普通話)	其他補充
《鈞瓷蛤蟆視》	故事發生地點在河南禹州農村，角色基本是當地土生土長的農民	青年男女主角及各自雙親； 德福和其他所有村民	白來才（冒充香港人，廣東口音）	/
《不是鬧著玩的》	三部構成上中下的續集形式，圍繞一位河南農民自己拍電影敘述本村歷史記憶這一故事及後續情節展開，此事由真實的新聞事件改編而成，影片中故事發生地點也選在河南農村	主角蔡有才、蔡大頭、趙天柱； 其他所有村民； 村長、鄉長等	教普通話的老師（河南口音的普通話）； 記者（摻雜河南方言詞彙的普通話）	導演曾自述意圖打造真實的、還原的效果，他注重尋找河南籍的、河南口音地道的演員，刻畫符合實際的河南小人物形象
《就是鬧著玩的》		同上	萊子和男友（外地來客）； 于副鄉長	
《不是鬧著玩的3》		同上	海歸鄭老板父女	
《過昭關》	主線是生活在河南周口的老人李福長帶著孫子一同自駕前往三門峽探望病危老友韓玉堂之所見所聞，主角的身份是農民，爺爺選擇走鄉間道路讓這部“公路片”的絕大部分故事情境處於鄉下	李福長及兒子、孫子寧寧； 構成他們主要社會關係的鄉親們（如啞巴一家）； 韓玉堂及兒子、外甥； 路遇的鄭州小夥子； 路遇的養蜂人； 其他鄉下居民（如修電動車的人和攔路要錢的人）； 三門峽的警察、醫生等	寧寧（偶爾說普通話）； 貨車司機； 三門峽的指路交警、護士； “假”韓玉堂； “假”韓玉堂的兒子（夾雜河南口音的普通話）	影片開始不久便出現了河南省地圖這一明確的地域符號，並非非常清楚地說明了故事發生地點在河南省
《給你一千萬》	河南暴發戶鄭滿倉想追求夏小雪，將後者為表拒絕而故意提出的“不可能任務”——“請巨星來參加婚禮”當真，聘請本地婚慶公司赴北京聯絡明星	主角（婚慶公司所有人）； 策劃師范統； 鄭滿倉； 夏小雪的父母等	夏小雪； 在北京遇到的所有人物	/
《家宴》	喬欣是主角之一在北京生活時的合租室友，劇中並沒有明確指出她的出身背景	喬欣（配角）	包括主角在內的大部分角色	/

表格 1 河南方言角色<sup>24</sup>

### 2.2 與城市文明對立的非精英化形象

<sup>21</sup> 錢曾怡：《漢語官話方言研究》（濟南：齊魯書社，2010年），頁6。

<sup>22</sup> 張啟煥、陳天福、程儀：《河南方言研究》（開封：河南大學出版社，1993年），頁4。

<sup>23</sup> 姚璇：〈當代影視作品中的河南話探析〉，《文化學刊》，第3期（2017年3月），頁108-110。

<sup>24</sup> 《不是鬧著玩的》三部曲的“其它補充”一欄，引用自何曉詩：〈《不是鬧著玩的》：用真實的幽默打動觀眾〉，《中國電影報》，2010年6月3日，第008版國內·訪談。

上述作品中，絕大部分故事情節的發生場景在河南省內，尤其是河南的農村，對這些地方的人們而言，河南話是從小到大習以為常的、在互相交流時默認會被選擇的。這樣的語境下，普通話其實是一種異質性的成分，但它卻也在大部分影片中都會在場，並被設置作一種構成比較的對象。這令我們可以窺見創作者意圖裏河南方言的形象。

例子之一是《鈞瓷蛤蟆硯》，女主角劉婷是嚮往城市生活的農村青年，她把對省會城市鄭州的生活之想像描述為“說普通話，穿白領，上班坐巴士，晚上咖啡廳……”<sup>25</sup>將普通話和腦力勞動、公共交通、小資消費場所等城市生活元素並列，證明在鄉村人心目中，普通話是更接近文明的、更高地位的語言。與之相比，自己現在所說的方言則和欠發達的鄉村生活掛鉤。似乎與此形成呼應的是，本文研究對象裏有盧衛國執導的四部影片，其中但凡美麗、高雅、時尚的女性形象（如夏小雪、葉子、鄭加豫），無論是否出身河南，基本都不說河南話，而以普通話或者英語示人。

例子之二是《不是鬧著玩的》安排了一段村民們學說普通話的橋段：農民蔡有才帶領村民拍電影，認為出於讓電影走遍中國、走向世界的目的，大家應學習普通話這門“全新的語言”。這段對白笑料百出，因為領讀的老師本就帶河南口音，把普通話“你去哪兒呢，吃了沒有”教成“你去哪兒嘞，吃了冇”<sup>26</sup>，村民們也大聲跟讀“吃了冇”<sup>27</sup>，普通話不會把“沒有”說成“冇”，影片通過這樣的處理，戲劇化地強調了河南話和普通話之間語言習慣的差距。並且，村民們用“北京話”來稱呼普通話。根據公認的官方定義，現代漢語普通話確實以北京語音為標準音<sup>28</sup>，這樣稱呼當然並沒有錯，但首都北京向來是全國百姓心中生活水平和文明程度極高、和國際接軌的大都市，比起“普通話”，“北京話”這一稱呼顯然也更反映出這些河南村民們下意識地將享有官方地位的普通話和都市文明聯繫起來的思維習慣。在盧衛國的幾部作品中，與此類似的喜劇“包袱”（河南人對普通話或英文進行錯誤理解或拙劣模仿而引人發笑）不在少數，通過這樣的設計，創作者無疑在為河南方言與口音賦予草根的、有些難登大雅之堂的形象。

### 2.3 質樸或愚昧的形象

與上文所述的鄉土、非精英形象一脈相承的，是使用河南方言的角色構成的質樸、單純，或者落伍、愚昧的形象。這種形象部分基於方言本身的特徵，也離不開現代化的文明下城市與鄉村的矛盾張力，以及文學、影視中刻畫鄉下人的某些傳統——出於視角的不同，來自偏遠地區的人物被認識、想像和書寫的方法常常徘徊在兩極之間：他們時

<sup>25</sup> 司玉生：《鈞瓷蛤蟆硯》（2010年），1分2秒-1分15秒。

<sup>26</sup> 筆者根據影片中的讀法選擇借用“冇”字來記音，現存文獻中暫無關於河南方言中將“沒有”說成近似“冇”這種發音的研究。

<sup>27</sup> 盧衛國：《不是鬧著玩的》（2010年），40分48秒—42分27秒。

<sup>28</sup> 黃伯榮、廖序東：《現代漢語上冊》（北京：高等教育出版社，2007年），頁1。

常被認為是未沾染現代個人主義至上思想的人，葆有著已消逝的淳樸天真，時常又被認為是愚昧的、落伍的、有深深劣根性的。

一個例證是《給你一千萬》，受暴發戶委託的河南婚慶公司員工們前往北京，努力、誠懇、甚至卑微地希望聯繫上大明星們以完成任務，屢屢被假意和自己稱兄道弟的各路人士欺騙，但最後仍然說著“咱河南人要講誠信，儘管這次咱讓人給缺<sup>29</sup>了，但咱不能缺人家”<sup>30</sup>。在充斥著標準普通話的北京，河南口音是被看不起的，同時也被視作由於不諳複雜規則而可以被任意宰割的對象，正呼應了作為外來者的主角們初來首都時的種種不適應與無措。河南方言這樣的形象呈現，體現了河南主創團隊一種自豪與自嘲交織的矛盾心理，也反映出鄉村人視角中一種對都市現代社會的畏懼。

另一個相反的例子是電視連續劇《家宴》中的配角喬欣。她是主角馮果果在北京工作時的室友，即使劇中並沒有明確指出她來自哪裏、家境如何，她的河南口音也明白地昭示著她的外來人身份（而同樣是外地來的“北漂”，馮果果以及劇裏的其他幾位主角都說標準普通話，只有喬欣被用方言進行“標記”）。這個顯然並非出身於大城市的角色，心眼小、目光短淺、愛嚼舌根，令觀眾憎惡，寄托著城市居民對鄉下人一種常見的負面刻板印象。這種創作選擇被許多人認為屬於“方言歧視”，較早的影視創作中常見這樣把方言使用者定性為非奸即盜之徒的表現，其中的方言實際上被當成一種低於普通話的語言形式，方言的弱勢形象同方言使用者的外來身份一起構成“鄉下人進城”的模式，其本質是都市居民對偏遠地區的優越感<sup>31</sup>。事實上，在 2010 年前上映的影片（前文已說明，本文僅選取 2010 年後的作品），如《落葉歸根》《賺他一千萬》中，對河南口音的角色作類似處理是很常見的。這些角色的令人生厭其實往往和河南方言台詞本身的表達方式並無直接關係，比如《家宴》喬欣的絕大部分台詞如果轉換成普通話也不會造成語義損耗，但觀眾仍然不免在對角色的抵觸下，對與其“綁定”的河南方言產生伴隨而來的負面印象。

## 2.4 鄉土社會的舊時代價值觀

與河南方言角色普遍的農民身份密切相關的，還有他們所代表的和現代觀念迥異的鄉土社會價值觀。影片中對河南方言特色稱謂作出展現，以及用河南方言的鄉下角色和說普通話、在城市生活的外地角色構成價值觀的對照，讓河南方言的形象浸染了熟人關係網絡下注重互相幫襯的鄉土觀念色彩<sup>32</sup>。

<sup>29</sup> “缺”是河南方言“欺騙”的意思，實際或許更接近於“權”。見司羅紅：〈區域軟形象提升路徑研究——以河南語言形象為例〉，《河南社會科學》，頁 112-120。

<sup>30</sup> 盧衛國：《給你一千萬》（2011 年），74 分 48 秒-75 分。

<sup>31</sup> 賀彩虹：〈詼諧中的消解與堅守——論近期喜劇電影中的方言言說〉，頁 91-95。

<sup>32</sup> 彭濤、彭晨：〈《過昭關》：寫實美學·鄉土社會·傳統文化的現代性遭遇〉，《南京師範大學文學院學報》，第 1 期（2020 年 3 月），頁 153-159。

《鈞瓷蛤蟆硯》中，男主角永生稱呼村口說書的德福為“德福大”，“大”是河南方言中的親屬稱謂詞，本來指的是和自己有血緣關係的父親、伯父等<sup>33</sup>，德福和永生並非真正的親戚，但永生將對自己父輩親屬的稱謂進行了泛化運用，體現出在同一個村莊中，人們即使並無親緣關係也會保持較近的心理距離，這是和獨立、疏離、個體原子化的現代都市社會中的人際關係特徵迥異的。

《過昭關》中出現了一組饒有趣味的河南方言和普通話的對照。李福長爺孫兩人在路上遇到了卡車故障、被迫原地停下的一位長途司機，李主動向其提供幫助，最終也換來了司機的真心回報。司機被塑造成一位典型“現代人”，獨自輾轉在全國各地（因此說普通話是必然），重視個人財產，對素不相識的陌生人秉持著警惕和一定程度上的冷漠，和主角李福長所代表的鄉村價值觀形成了碰撞。他的普通話與李的河南話之間的對立，則成了這種碰撞在有聲語言層面的一個表徵，河南方言在觀眾心目中的形象便會成為鄉土觀念的外化和載體。

## 2.5 歷史文化的承載者和身份認同的維繫者形象

《鈞瓷蛤蟆硯》中，德福用河南方言，將說書和曲藝結合起來，其敘述的具體內容有北宋宮廷軼事，也有村裏剛發生的新鮮事——永生從地下發現文物蛤蟆硯一事。他的語言承擔了鄉村敘事的功能，他本人隨之擁有了作為鄉村記憶保留人的權威性，觀眾也可以從中加深對民族傳統文化的感受<sup>34</sup>。北宋都城就在今河南境內，這讓影片中蛤蟆硯在禹州出土成為可能，用河南話講出這段故事便是在河南方言和本土的歷史文化之間搭建了有機聯結，讓方言凸顯出一種厚重的形象。這段情節表明，河南方言承載著當地的集體記憶，提供了文化身份認同的紐帶，而村裏大部分人有聚集在路口聽說書的習慣，也彰顯了河南話在本地居民之間社會、情感聯結中的作用。

## 三、湖北方言在影視劇中的語言形象分析

### 1. 湖北方言概述

湖北省地處中國中部，從方言分區來看，除東南和東北少部分地區包含湘語、贛語及江淮官話成分，其境內大部分地區屬於西南官話區，尤以中部、西部較為典型，而位於江漢平原的省會城市武漢便在此區域內<sup>35 36</sup>，由於作為本文研究對象的、包含湖北方言對白的影視劇中，絕大部分使用的都是武漢方言，因而此處著重概述武漢方言。武漢

<sup>33</sup> 鄭獻芹：〈河南方言與普通話親屬稱謂之比較〉，《安陽師範學院學報》，第4期（2015年），頁108-113。

<sup>34</sup> 溫軍超：〈方言電影《鈞瓷蛤蟆硯》中的鄉村夢想敘事〉，《電影文學》，第6期（2015年），頁63-65。

<sup>35</sup> 湖北省地方志編纂委員會：《湖北省志·民俗方言》（武漢：湖北人民出版社，1996年），頁1。

<sup>36</sup> 邢福義、汪國勝：〈關於湖北方言研究〉，《漢語學報》，第3期（2015年），頁31-32。

方言屬西南官話湖廣片鄂中小片，主要特點是在聲調方面入聲消失、今讀陽平，和北京話一樣保留陰平、陽平、上聲、去聲四個聲調<sup>37</sup>。武漢方言語音體系不複雜<sup>38</sup>，聲韻調系統和普通話部分相異，但不同之處也有較強的對應關係<sup>39</sup>，因此對不熟悉它的漢語母語者而言，一旦掌握一定的類推規律便容易理解。

## 2. 影視劇中的湖北方言形象

### 2.1 市井小民：湖北方言角色的普遍社會特徵

通過歸納影視劇中講湖北方言的角色之社會特徵和身份，可以發現他們基本都是市井小民。即使生活在像武漢這樣的城市中，他們也大都並非生活殷實或有一定社會地位的中產者，而是為生計忙碌的普通市民，甚至被邊緣化的、“在中國城市化和現代化進程中處於弱勢地位”<sup>40</sup>的底層百姓。下表展示了大致梳理後的具體結果：

影視作品	情節說明	講湖北方言的角色	其他角色 (如角色後無括弧說明，則均為普通話)	其他補充
《萬箭穿心》	取景於武漢，故事圍繞小本生意和體力活的武漢女人李寶莉的悲劇家庭生活展開	幾乎所有	/	同時製作發行了武漢話版和普通話版，前者是演員原聲版本，武漢方言貫穿全片，而後者是配音版本，本文主要討論前者
《天註定》	小玉在非正規按摩店做前台員工，但並不願提供性服務，一日被當地有權有錢者逼進賣身，情急之下將其殺死後自首	小玉及母親、同事； 逼迫小玉的兩人； 火車站安檢員； 網際收費者、司機等	小玉的情夫（廣東人，說普通話）； 小玉（有時說普通話）； 毆打小玉者	全片以發生在四個地域的四個不同故事組成，其中第三個故事發生在湖北宜昌，本文只討論這部分
《被光抓走的人》	影片故事基於一個超自然設定展開：一道神秘白光突然降臨該地，光照後部分居民消失，有倖存者都是和自己的真愛對象一同被光帶走，由此引發了其他市民對“真愛”的焦慮、思考，影片有多條故事主線，因此人物角色較多	武文學（中學老師）及妻、女； 何曉芬、薛妍（和李楠前夫有染的女性）； 劉佳一及父母、男友； 傑子及女友； 派出所的民警、殺人犯； 出現較少的其他部分市民等	李楠（職場女性）； 韓老師（武文學同事）； 武文學（有時說普通話）； 劉佳一（有時說普通話）； 電視台主持人、採訪者、部分受訪者和出現較少的其他部分市民等	在宜昌取景，主要演員大都非湖北人，因此在學習湖北話表演時口音可能不夠地道準確
《南方車站的聚會》	影片虛構了一個名為“野鴨塘”地帶作為犯罪故事的主要發生地，這個地方被描述為新進形成的城中村，是一個“三不管”地帶	周澤農（盜竊團夥頭領）及團夥成員； 周澤農之妻； 劉愛愛（提供性服務的陪泳女）及“同事”； 抓捕周澤農的刑警； 其他幾乎所有角色	天氣播報員； 在沙灘做拍照生意的人	取景於武漢及其周邊地區，包括湖北咸寧、孝感等地，群衆演員都從當地招募
《一江春水》	在足療店打工的蓉姐和弟弟相依為命，但蓉姐真實身份是犯罪後出逃的青少年，自首後和姐姐團聚，影片對蓉姐老家的取景接近東北環境	蓉姐、弟弟、弟弟女友； 足療店的同事、客戶； 其他大部分配角	蓉姐（在警局自曝身份時，說東北口音的普通話）； 蓉姐的姐姐（東北口音的普通話）	取景於湖北，導演在拍攝時選用武漢方言的目的是讓演員說自己熟悉的語言，從而令表演更自然
《穿過寒冬擁抱你》	以2020年初疫情爆發時的武漢普通市民生活為題材	快遞員阿勇及家人、同事； 外賣騎手武哥及女兒； 離異的鋼琴老師葉子揚； 中年夫婦劉亞蘭、李宏宇； 植髮業師老周等	退休醫生譚詠琴； 譚的男友（廣東人，說普通話和廣東話）； 譚的女婿（武漢口音的普通話）； 謝的外孫（普通話）； 葉子揚（講課時用普通話）； 夏曉（外地來漢賣唱的禮士）	與《萬箭穿心》相仿，同時製作了武漢話版（本文主要討論對象）和普通話版
《人生大事》	影片講述刑滿釋放的男人莫三妹接受家中殯葬生意，意外收養孤兒武小文並和其建立“父女”感情的故事	莫三妹及父親、姐姐； 莫三妹的前女友熊熙、熊熙的現任男友； 武小文的舅媽； 其他大部分配角	莫三妹（有時說武漢口音的普通話）； 武小文（四川話）； 建仁夫婦（廣東口音、東北口音）； 武小文的生母、舅舅； 大賈夫婦、幼兒園老師等其他配角	/

表格 2 湖北方言角色<sup>41</sup>

<sup>37</sup> 中國社會科學院語言研究所、中國社會科學院民族學與人類學研究所、香港城市大學語言資訊科學研究中心：《中國語言地圖集·漢語方言卷》，頁 82-91。

<sup>38</sup> 劉興策、朱建頌：〈略談武漢方言詞彙的特點〉，《武漢師範學院學報（哲學社會科學版）》，第 Z1 期（1980 年），頁 126-130。

<sup>39</sup> 李文：〈西南官話人學習普通話語音難點突破〉，《廣西民族大學學報（哲學社會科學版）》，第 S1 期（2007 年 6 月），頁 180-186。

<sup>40</sup> 李楊：〈底層敘事中的“臨時夫妻”書寫〉，《揚子江文學評論》，第 2 期（2021 年），頁 60-66。

<sup>41</sup> 《南方車站的聚會》的“其它補充”一欄，引用自楊波：《〈南方車站的聚會〉：內在熱力對抗冷酷世界》，

從中可見，市井小民或底層社會人員佔影視作品中武漢方言使用者的絕大多數，他們是為糊口而掙扎的小人物，是安居樂業、奔波忙碌的普通百姓，或是閒散人員、罪犯……即使刑警這樣的角色也說方言（《南方車站的聚會》），鏡頭中的他們穿著不精緻的便衣被匆匆借調來，和罪犯做著你來我往的貓鼠遊戲，完全沒有被強調作為國家執法者的光鮮精幹一面。《被光抓走的人》中，作為“情敵”的兩個女人李楠、何曉芬，一個是體面獨立、理智得有些“不接地氣”的職場女性，一個是十足潑辣、衝動而不甚富足的草根女子，前者說普通話而後者一口湖北方言，這樣的對比可見得創作者心目中方言和市儈性格、市井氣息之間的聯繫。

## 2.2 非官方、非正式形象

《人生大事》中，莫三妹和公職人員交談時會自覺改用普通話；《穿過寒冬擁抱你》的葉子揚、《被光抓走的人》的武文學是教師，平時一般說方言，在課堂上也都換成普通話。這些設計展現出方言使用者對自身的多重身份以及對主流身份認同的下意識傾向<sup>42</sup>：這些小人物明白，普通話是官方場合的標準語言，而自己習慣的方言則被認為是比較隨便的表現，因此即使改不掉方言口音，在重視的場合裏也會努力向普通話方向作出修正。方言在影視情節中被呈現的這種非正式形象和上文所分析的河南方言的非精英化形象是類似的。並且，由於這些角色在改用普通話時會顯得不自然、笨拙，平日的鮮活氣息有所喪失，不習慣普通話的方言慣用者身份和他們本身在社會中的平凡地位也構成了一種互為表裏的呼應。

## 2.3 幫派氣息濃厚的江湖色彩

《南方車站的聚會》、《人生大事》中，劉愛愛對初次見面的周澤農、莫三妹對他殯葬生意的客戶都用“拐子”稱呼，此詞源自洪幫隱語，原本指人口拐賣者，以及老大、大哥、頭目等意思，在武漢方言中被保留下來泛指哥哥<sup>43</sup> <sup>44</sup>；武漢方言還用“嫂子”泛指所有已婚女性，如《人生大事》莫三妹對客戶妻子的稱呼，和“拐子”異曲同工，表示了一種尊敬，也拉近了心理距離<sup>45</sup>。運用這種受碼頭文化影響而遺留下的武漢特色稱謂語，讓影片中的武漢方言呈現強烈的江湖氣息。

---

《湖北工業職業技術學院學報》，第33卷第1期（2020年2月），頁53-56；《一江春水》的“其它補充”一欄，引用自高啟盛：〈關於《一江春水》〉，豆瓣網，2022年1月6日

(<https://movie.douban.com/review/14123556/>)；《人生大事》關於建仁夫婦的口音，見蔚靜姝、劉傳：〈電影《人生大事》中地域文化特色的視聽表達〉，《才智》，第16期（2023年2月），頁174-176。

<sup>42</sup> 陳小娟：〈《人生大事》：市井敘事與價值建構〉，《新聞前哨》，第24期（2022年12月下），頁48-49。

<sup>43</sup> 鄧雙榮：〈武漢方言與武漢商業文化〉，《科教導刊（下旬）》，第36期（2016年），頁155-156。

<sup>44</sup> 汪國勝、趙愛武：〈從地域文化看武漢方言〉，《漢語學報》，第4期（2016年），頁59-70。

<sup>45</sup> 汪國勝、趙愛武：〈從地域文化看武漢方言〉，頁59-70。

## 2.4 直接爽利、堅韌積極或潑辣好鬥、低俗粗魯的形象

武漢人的性格常被以積極進取、直白爽快、兇狠急躁等標籤概括，這本就與他們所使用方言的特徵有關，而影視劇中常運用方言特有的詞彙來強化這類人物性格。例如，《穿過寒冬擁抱你》取材於 2020 年初新冠疫情肆虐的武漢，各行業生活充滿困難，快遞員阿勇堅持在外做志願者運送物資，生活中也喜歡以快意恩仇的大俠自居，影片以“老子不信邪”的台詞來展現他這種堅韌而爽直的性格。“不信邪”近似“不服”之意，“老子”則是飽含武漢特色的自稱詞<sup>46</sup>，本來是父親的俗稱，自稱“老子”的自信自傲意味便不言而喻，這樣的表達突出了阿勇不服輸的精神。另外，在他人面前以“老子”自居也帶著幾分粗魯和不禮貌，《人生大事》便用讓莫三妹自稱“老子”的方式展現他的痞氣。再比如，《萬箭穿心》中的李寶莉和《穿過寒冬擁抱你》中的武哥都是自力更生的中年女性，她們在台詞中時常十分順口地調動“個板馬”、“婊子養的”這樣的“漢罵”，影片通過這些武漢特色詞彙來展現她們不矜持、不逆來順受的潑辣火爆性格；根據研究，武漢方言中“漢罵”詞豐富，其中一些其實是“符號性”的，並非真的意在辱罵，而只是用作無意義的語言符號<sup>47</sup>，這實際上會造成辱罵詞的一種泛濫化效果，加上武漢方言使用者在碼頭文化影響下常常具有嗓門大、好鬥兇狠等表現<sup>48</sup>，這些使得武漢方言易呈現市儈、粗魯、攻擊性強的形象，成為文明、禮貌的對立面。通過如上這種對武漢方言特色表達方式的調度，方言便不再是單純的語言符號，而是被和這座城市的典型人物性格特徵建立了有機聯繫，觀眾也容易對方言產生和後者相連的主觀印象。

## 2.5 地域歷史文化的承載者形象

同上一章對河南方言的分析類似，湖北方言影片中民俗元素和方言的結合令方言充滿當地特色歷史文化的意蘊。例如，《人生大事》中莫三妹作為領頭人為一位老人出殯，帶領一群“孝子”護送棺材途中，用武漢方言喊出“抬棺號子”：“日落西山了，老爺子最後一天了，眾人幫忙了冇？孝子守靈了冇？老子一人喊號子，眾人搭腔了冇？”<sup>50</sup> 觀眾對武漢當地特色殯葬風俗與儀式禮節的感受離不開方言的特色表達，方言從而也表現出地域文化承載者的形象。

<sup>46</sup> 廖子雲：〈方言介入影視的利弊——以武漢方言電影《穿過寒冬擁抱你》為例〉，《漢字文化》，第 7 期（2022 年），頁 23-25。

<sup>47</sup> 見粟沁維對朱建頌觀點的引用：〈武漢方言刻板印象成因初探——從小學生的使用情況來看〉，頁 91。

<sup>48</sup> 鄧雙榮：〈武漢方言與武漢商業文化〉，《科教導刊（下旬）》，頁 155-156。

<sup>49</sup> 武漢話中用“冇”音表示“沒有”，選擇“冇”字記這個發音是比較常見的做法，如汪國勝、趙愛武在〈從地域文化看武漢方言〉中（見頁 59-70）；也有學者選擇“冒”字，如朱建頌〈武漢方言的演變〉（見《方言》，1998 年第 2 期，頁 92-99）。

<sup>50</sup> 劉江江：《人生大事》（2022 年），73 分 08 秒—73 分 28 秒。

## 四、歸納、總結及展望

### 1. 影視產品中兩省方言形象之異同

#### 1.1 共同點：方言的底層屬性

將總共的 14 部影視產品放在一起比較，不難發現無論河南還是湖北，方言使用者大部分都是社會地位不高的小人物角色，方言呈現出不折不扣的草根形象，這切合方言本身的底層屬性。普通話作為被全國推廣的標準語言，具有權威化、合法化地位，而與之相比，方言在語言的權力鬥爭場域中是一種“低級形式”，和精英化的趨勢相悖<sup>51</sup>，因此方言的使用者自然由相對更低的階層構成；並且，由於不必接受作為官方語言的嚴謹化、書面化要求，方言的表達常常更直白通俗，這和來自底層的小人物本性相切合，更代表著對真實、自然、不受約束或規範之狀態的一種回歸<sup>52</sup>，適合非正式場合的日常生活使用，這些都使得方言和底層敘事有著極高匹配度。

#### 1.2 不同點：農業文化與商業文化

雖然同樣是草根屬性，但創作者對河南方言和湖北方言的使用者的身份設置明顯呈現不對等的偏好：前者更多是鄉村人形象，後者更多是城市裏或周邊的小市民形象，這和兩省的歷史文化底色有關。黃河流域的河南是農耕文明的發祥地，至今一直保持著農業大省、全國糧倉的地位；長江流域的湖北（尤其是武漢）則倚水而興，其文明由碼頭孕育，因而在地域文化中有更濃厚的商業色彩而非農業色彩<sup>53</sup>。兩地在歷史發展和現今定位上這種重大不同，決定了現實題材的影視產品中對“小人物”典型形象的選取之不同：河南方言的言說者多為農村居民，湖北（武漢）方言的言說者則更多是低檔場所的打工者、為生計打拼的市井小民等。

### 2. 總結

無論河南方言還是湖北方言的影視產品，方言形象的被理解和被呈現似乎都離不開以下幾點：對方言的劣勢聲望地位的覺知，向日常、民間生活靠攏的策略，對地域性的強調。

首先，如前文所述，方言沒有官方或規範性質，代表著一種劣勢的文化狀態<sup>54</sup>，因而常被用於展示某些作為現代文明、精英的對立面的形象：落伍的“土氣”，近乎傻氣的質樸，或是粗俗、愚昧；在許多方言對白佔主導的影片裏，普通話乍一聽是格格不入

<sup>51</sup> 韓鴻：〈方言影視的文化解析〉，《新聞與傳播研究》，第 1 期（2003 年），頁 67-74+95。

<sup>52</sup> 賀彩虹：〈詼諧中的消解與堅守——論近期喜劇電影中的方言言說〉，頁 91-95。

<sup>53</sup> 汪國勝、趙愛武：〈從地域文化看武漢方言〉，頁 59-70。

<sup>54</sup> 賀彩虹：〈詼諧中的消解與堅守——論近期喜劇電影中的方言言說〉，頁 91-95。

的，但似乎反倒是方言使用者將自己的方言視為某種“他者”，他們會對普通話代表的標準性表現出順從，而對自己的地方性腔調產生某種惶恐自卑的情結。

其次，方言的低層或底層屬性常被創作者利用，作為還原民間小人物真實狀態的有聲手段。在喜劇電影中，這些小人物的喜劇色彩，或來源於他們所說方言中特有的詼諧表達，對於不熟悉該方言的觀眾而言，這些新奇表達創造的陌生感、怪異感成為感受幽默的必要條件<sup>55</sup>；或來源於方言和普通話之間語言習慣不同造成的、令人啼笑皆非的互不理解和誤讀，這其實也是方言劣勢文化狀態的一種變形表現。而在悲劇電影中，底層邊緣人物用方言更符合他們的身份定位，也能更自然地抒發情感，創作者借由這種對民間日常的接近，更好地達到反映或批判現實的目的。

再者，語言是文化的物質外殼，方言作為特定地方人群交流的工具，具有當地歷史和文化的見證者、傳播者、承載者形象。當其被用於影視中，通過將方言和特定民俗、曲藝元素結合的方式，便能搭載上地域性的視聽表達，展現當地特色文化和風土人情。而對於影像中的角色們和影像外的觀眾們而言，這些獨特的熟悉表達也會提供強烈的歸屬感，成為互相連結的社會紐帶。

### 3. 展望

#### 3.1 對兩省影視的展望

大部分方言在影視中都還遠遠未形成全面、系統的語言形象<sup>56</sup>，河南、湖北方言影視也如此，尤其是執著於塑造淳樸農民形象的河南方言影視，如今看來這些作品恐怕並不能代表河南廣大方言人口的全貌，甚至也無法代表新時代農民的面貌。在兩種方言影視的未來創作中，應向職業、年齡等社會變量的豐富化作出努力。再者，與掀起影視熱潮的東北和陝西方言相比，河南方言在通俗易懂方面不輸二者，創作上卻顯得乏力許多；在西南官話內部具有極高一致性<sup>57</sup>的事實下，以湖北方言創作的影視也遠少於川渝<sup>58</sup>。方言影視劇是大眾傳媒裏方言使用最集中的領域，也是最能讓社會群眾關注、參與的方言文化藝術產品<sup>59</sup>，在方言影視遍地開花的今日，河南與湖北方言影視需改善創作現狀，才能更有利於各自地域文化的發揚，並防止兩省人民的形象、方言的語言形象被大眾忽略、誤讀或刻板化。

另外，方言在普通話面前扮演非中心化角色的同時，在同一省份的不同方言點之間其實也出現了中心與非中心的差異，例如作為研究對象的 7 部湖北方言影視中，絕大多

---

<sup>55</sup> 賀彩虹：〈詼諧中的消解與堅守——論近期喜劇電影中的方言言說〉，頁 91-95。

<sup>56</sup> 王莉寧、潘瑩瑩：〈影視劇中方言的語言形象研究〉，頁 85-96。

<sup>57</sup> 黃雪貞：〈西南官話的分區（稿）〉，《方言》，第 4 期（1986 年），頁 262-272。

<sup>58</sup> 王莉寧、潘瑩瑩：〈影視劇中方言的語言形象研究〉，頁 85-96。

<sup>59</sup> 王莉寧、潘瑩瑩：〈影視劇中方言的語言形象研究〉，頁 85-96。

數都取用的是武漢方言，甚至像《一江春水》即使取景於十堰，主角口音卻還是接近武漢，類似現象或許構成了另一種“典型、正統”與“非典型、非正統”的對立<sup>60</sup>。未來影視創作中若能給予更邊緣地區的“次級”方言更多關注，尤其注意避免讓它們成為被壓抑、歧視的對象，則更有利於方言形象的全面形成和方言影視的百花齊放。

### 3.2 對未來研究的展望

關於方言語言形象、方言在影視劇中作用價值的現有研究中，通過方言中的特有詞彙切入分析的最常見，固然，語言的三要素中，詞彙受文化影響最明顯<sup>61</sup>，可說之處最多；但對於不熟悉某門方言的人而言，特定的發音和語法習慣自然也會促成某些主觀印象的產生，現有文獻即使提及這點也只是簡單帶過，缺乏量化的調查作為可靠證據，未來可從此方面入手，讓對方言的語言形象的研究更加全面豐富。

另外，受篇幅和筆者能調取的社會關係所限，本文未側重對受眾進行調查訪問，只集中於影視產品的影像內容本身。創作者對方言語言形象的調度和呈現固然是一部分，但觀眾的接收也很重要，無論符合創作者預期還是和創作者的意圖有偏差，這些感受都會反作用於方言的語言形象。如能從受眾角度展開研究，這個雙向、循環的過程無疑能被更完整地認識。

---

<sup>60</sup> 韓鴻：〈方言影視的文化解析〉，頁 67-74+95。

<sup>61</sup> 趙明、張敏：〈論詞的文化意義的類別與判定〉，《外語教學與研究（外國語文雙月刊）》，第 49 卷第 4 期（2017 年 7 月），頁 539-546。

# 韓麗珠小說中的城市書寫與女性書寫的互動

## 施憶\*

**摘要** 本文重點關注韓麗珠小說中城市書寫和女性書寫的互動，以文本細讀的方式，從母系家族／城市歷史，以及“切身”的城市疾病兩個視角切入，揭示韓麗珠如何強化女性在異化的世界中反抗壓迫的邊緣優勢，以陰性滑動的想像創造獨特的城市想像和逃逸路線。本文探討韓如何以母系家族對應城市歷史的書寫，將宏觀的歷史拆解為女性個體受規訓的經歷，指向循環的、無根的城市寓言；又從遺傳病、流行病和政府法令導致的身體變異三個種類，分析韓構擬的“切身”的城市疾病。

**關鍵詞** 韓麗珠、城市書寫、女性書寫、疾病書寫

## 一、引言

香港的女性書寫往往離不開城市，往往都是都市女性的折射，而香港文學又被認為帶有“某種女性的色彩”<sup>1</sup>。在韓麗珠筆下，自我、身體、房間、城市互為隱喻的符號。香港城市形象的構造受陰性書寫特質的影響，拒絕地標化、陽性崇拜的雄偉形象構造，向內關注市民的私密空間和城市疾病，將城市中權力的壓迫和城市人的異化借由重新定義的符號以一種“切身”的方式呈現。同時，在面對韓麗珠以想像力構建的魔幻城市時，小說世界中的女性將自己的身體、房間作為精神的“容器”，探索如何才能在這個城市中安置自我。

本文以女性書寫和城市書寫為關注重點，結合論者德勒茲的逃逸理論和福柯的權力論述，以文本細讀的方式分析韓麗珠個人獨立完成的小說寫作，揭示其如何利用兩者的互動展現都市女性生活的精神現狀，以多元流動的陰性想像構建新城市生存空間。

## 二、文獻綜述

研究者引入福柯的全景敞式主義、德勒茲的逃逸路線、馬克思的異化理論、榮格的心理學說，從城市書寫（包括城市空間書寫、城市權利壓迫、城市異化），以及疾病書寫、身體書寫的角度解析韓麗珠的小說。

---

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 顏純鈞：〈“房子”：精神的居所——香港女性寫作的一種景觀〉，《東南學術》，2000年第4期，頁87-92。

在城市空間書寫方面，謝曉虹借用拉康和福柯的理論分析小說中出現的空間符號、雙生鏡像現象和權力關係，指出浮動的空間本身是意義所在。<sup>2</sup>陳偉儀<sup>3</sup>、張貽婷<sup>4</sup>、凌逾、薛亞聰<sup>5</sup>等也以空間的符碼和關係作為切入點，直指香港城市文化的精神困境。

在權利壓迫方面，謝曉虹率先以福柯的全景敞視式監獄理論和吉爾·德勒茲的“逃亡路線”理論分析《灰花》<sup>6</sup>。洪碩鴻進而借福柯的《規訓與懲罰》說明“異化”本身成為了一種秩序。<sup>7</sup>馮宜翎<sup>8</sup>、姜麗明<sup>9</sup>同樣以此角度分析《空臉》。

在城市異化研究方面，鐘夢婷一方面揭示城市異化現象，另一方面借用梅芬·思文的定義為異化倫理翻案，指出人物“異化”的痛苦感受來源於對社會主流想像期待的落空。人通過變向他物才能從家／人倫的壓迫中逃逸。<sup>10</sup>黃宗潔也從動物符號角度指出其城市書寫的核心是以德勒茲流變動物的概念“連結”人類，回應城市的“斷裂”焦慮。

11

在疾病書寫和身體書寫方面，林怡伶從身體變異和異質空間兩方面分析《風箏家族》：通過揭示家族遺傳疾病的性別、遺傳隱喻，說明遺傳病才是維繫人際關係的關鍵；以福柯的全景敞式主義和巴拉舍的家屋理論，揭露在社會權力下家庭與個人的空間和身體的存在方式。<sup>12</sup>溫煒瓚引入榮格心理學對德勒茲理論進行補充。<sup>13</sup>

由於論述限制，本文採用“女性書寫”一詞包含陰性書寫的概念。“陰性書寫”概念由法國女性主義者埃萊娜·西蘇提出，這一概念試圖顛覆以陽物為中心的父權制男性書寫，建立女性主體性，強調語言中多元流動、差異開放的陰性特質。其文本敘述策略拒絕傳統父權“大敘事”，淡化人物塑造和情節的連貫性<sup>14</sup>，以“瑣碎、閒話家常”的方式，或者改寫既有的符碼。女性書寫的題材之二是女性的身體寫作和母系家族。

<sup>2</sup> 謝曉虹：《城市空間癖及意義的旅程——讀韓麗珠的小說》，《香港文學》，總第 242 期，2005 年 2 月 1 日，頁 60-65。

<sup>3</sup> 陳偉儀：《香港小說中的空間》（嶺南大學哲學碩士論文，2006 年）。

<sup>4</sup> 張貽婷：《當代香港文學的九七焦慮與都市性格的共振（1982-2007）》（臺北大學中國文學研究所碩士學位論文，2010 年）。

<sup>5</sup> 凌逾、薛亞聰：〈擠感空間：香港城市文化〉，《暨南學報（哲學社會科學版）》，總第 215 期（第 38 卷第 12 期），2016 年 9 月 3 日，頁 9-18。

<sup>6</sup> 謝曉虹：〈追溯逃亡路線——讀韓麗珠《灰花》〉，《信報》（要聞），2009 年 11 月 14 日。

<sup>7</sup> 洪碩鴻：〈秩序與脫序：論韓麗珠《灰花》中的都市圖像〉，《字花》，第 25 期，2010 年 5-6 月，頁 99-106。

<sup>8</sup> 馮宜翎：〈論韓麗珠《空臉》中的主體自覺與權力關係〉，《奇萊論衡：東華文哲研究集刊》，第 11 期，2022 年 3 月，頁 59-86。

<sup>9</sup> 姜麗明：〈自我追尋過程中的虛空和陣痛——韓麗珠《空臉》的某種解讀〉，《字花》，第 73 期，頁 113-117。

<sup>10</sup> 鐘夢婷：《韓麗珠“家”的書寫》（香港中文大學中國語文及文學課程哲學碩士學位論文，2012 年）。

<sup>11</sup> 黃宗潔：〈香港新世代小說中的動物與城市〉，《淡江中文學報》，第 37 期，2017 年 12 月，頁 231-254。

<sup>12</sup> 林怡伶：〈轉變是希望的開始？——論韓麗珠《風箏家族》身體與空間的變異內涵〉，《東華中國文學研究》，第 11 期，2012 年 10 月，頁 199-216。

<sup>13</sup> 溫煒瓚：《香港作家韓麗珠小說研究》（臺灣中央大學中國文學系碩士論文，2015 年）。

<sup>14</sup> 吳寶珠：《書寫女性與女性書寫》（臺北：大安出版社，2006 年），頁 103。

### 三、女性和城市的歷史書寫：母系家族和城市歷史

#### 1. 《風箏家族》的家族女性遺傳肥胖症和城市迴旋史

《風箏家族》記錄了一個家族內三代女性與肥胖症糾纏的故事，包括外祖母、母和姨母、我和妹妹。“肥胖病”無法預測、無法遏制，只能通向如氫氣球般飄遠的死亡。

“變胖”象徵著父系社會對女性的審視和束縛，蘇珊·布朗米勒在《女性特質》中指出，脂肪是成年女性身體可以孕育、哺育的標誌，因此女性胖瘦的標準涉及社會賦予女性的地位和觀看角度，並且社會通過控制女性的身體構造，達成支配女性的目的。<sup>15</sup>

小說以女性的身體變異作為具體的發聲標誌，揭示人在社會體制權力下無力抵抗的壓抑現狀。在無法逃離的家族遺傳病和死亡的陰影下，城市的歷史反而被拆解為迴旋的女性個人時間。

外祖母在趁兒孫熟睡而獨自外出時突然發病，因身體龐大到無法出門而整日躺在房內，直到死去。姨母年輕時瘦得像風箏，因為利用身體獲利而被母稱為“婊子”，但是在與一個男子約定見面後，卻突發肥胖症；她努力重新變瘦卻依然不受控制地發胖。母親異常地忽胖忽瘦，習慣於丈夫的巨大身軀“讓她能錯覺地以為自己偶爾發胖的身軀其實無傷大雅”。<sup>16</sup>但在“我”的視角下，母親在面對丈夫膨脹的身軀所象徵的極端父權時盡力變瘦，正是因為女性不能破壞社會主流對男女身型大小的預設。這“使她不敢隨意地發胖，也不敢隨心所欲地進食，她甚至擔憂懷孕時鼓脹而沉甸甸的腹部無處安放”。（頁 153）由此產生了家族內女性自我壓抑和被壓抑的兩方拉力。母實際在心裡對對父親的壓抑不滿，這種被壓抑的矛盾在母的身體中積蓄著能量，迫使母的身體依舊無法控制地發胖。

妹妹趁母親不在家時，會赤裸地站在窗前，把乾瘦的乳房擱在窗臺上。“我”在開始發胖後逃到姨母家，後又因為無法忍受姨母而回家，最終發現自己會無意識地吃著家裡的一切。最終在妹妹死後，我也希望在身體膨脹後，飄離這個世界。

韓麗珠著迷於雙生的設計，在許多小說中都設置了雙生兒的鏡面對照。這一現象代表了面對文明社會規訓的兩重選擇：服從或出走。<sup>17</sup>母親和姨母、我和妹妹都是相對的參照物。“雖然她們（母和姨母）都同樣激烈地否定兩人有任何共通之處，但她們確實是共生的。”母和“我”隱藏自身的願望，扮演符合社會標準的角色，而姨母和妹妹放縱欲望，試圖利用身體脫離現有的社會秩序。

<sup>15</sup> 蘇珊·布朗米勒(Susan Brownmiller)著，徐飆、朱萍譯：《女性特質》（南京：江蘇人民出版社，2006年）頁 12-13。

<sup>16</sup> 韓麗珠：《風箏家族》（臺北：聯合文學出版社，2008年），頁 151。下文同此註。

<sup>17</sup> 謝曉虹：《城市空間癖及意義的旅程——讀韓麗珠的小說》，頁 61-62。

但是這種對照關係並不只存在於單一的世代內，而是在不同世代中互相糾纏。姨母在兩人最終分離的時候，向“我”揭示“你像我”。（頁 160）因為姨母的發胖是因為與一個男人的約定，也就是受一個男人的情色目光注視。同時，只有祖母和“我”共同以氫氣球連結肥胖，也只有兩人會無意識地吞食物品。鐘夢婷指出這是同類人才能明白的暗號。<sup>18</sup>兒時的“我”形容祖母肥胖的身軀“像七彩的氣球，飄到空中爆破”，（頁 144）小說的最後也希望自己的身體能隨著颶風飄逝，就像祖母所說“像我這樣的一個人……這樣的胖，末了，就會像氫氣球向上飄升”。（頁 145）

由此，在符號網路的串聯下，所有女性都有著潛藏的逃離的渴望，但是反叛與接受、自由與禁錮的相互拉扯，卻並沒有指向任何一方的成功，而是共同通向膨脹與死亡。面對如此循環往復的歷史，“我”作為記錄者卻因女性的善於忍耐而一言不發。小說多次強調“我”在面對母親對往事的喋喋不休時如何強忍住吐露心聲的衝動，因為“我想不到除了聽著她不斷地說下去，還有什麼能令困在屋子裡的生活更好過一點”。（頁 152）為了維持現狀，女性的能量常被描繪為具有包容性的傳統母性愛，無法分清“能夠包容”和“需要包容”的界限，並非不能忍受，也就忍受下來了

最終，姨母的發胖、妹妹的死亡、“我”的沉默，讓所有的反抗歸於失敗，整個母系家族被困在城市制度權力下的迴旋迷宮中，唯一的出路是死亡，利用女性基因中的肥胖症無限膨脹，直到輕到能像一個氣球一樣飄離。

## 2. 《灰花》的母系家族與城市離散史

《灰花》的故事重新按照時間線排序，就是一個離散家族逐漸人口衰落的歷史，涉及“外祖母米安的祖父母——外祖母米安的父母——外祖母米安——陳葵/陳蓮——我——我的朋友嘩嘩的小孩”六代人。小說的主要敘述者是“米安——陳葵——我”，即是從女性角度對家族歷史的書寫，翻轉了《百年孤獨》的父系家族，展現不同世代的女性不僅需要面對來自外界的壓迫，難以維繫自我主體，還需要面對家族內部男性的控制，自身的足跡軌道難以獨立。

從米安的祖父母到外祖母米安，是兩代男人操勞至死，三代女人艱苦持家的離散血淚史；從米安到女兒陳葵姐妹的成長，是在動盪社會受到嚴格管控的偷渡求生史；從“我”到同伴嘩嘩的孩子，是在無所不在的社會監控中個人掙扎的都市生活史。

母系家族的離散歷史以寓言的方式濃縮了香港“人”的歷史。韓麗珠雖然刻意模糊城市的背景，只用“海港城市”指稱敘述當下的地理位置，依據劇情細節，小說中家族的離散路線無疑是從馬來西亞到香港，她以冷漠的筆調拒絕點明現實，而用充滿隱喻的

---

<sup>18</sup> 鐘夢婷：《韓麗珠“家”的書寫》，頁 47。

符號設計六代人的身世，例如偷渡、疫情封樓，隱晦地指向上世紀移民潮和都市化背景下的香港“人”歷史。

韓麗珠十分關注母體與子宮，通過強調母系家族生育的原因和過程，她進一步借女性的陰性特質強化生活在“海港城市”的不同世代“人”受到的壓抑和異化。在小說開頭米安就是在想像母親抱著她躲在防空洞裡的場景，並把防空洞想像成母親的子宮。

“她感到女子的身體非常溫暖，仿佛她根本就是那女子身體的一部分。那女子看著洞口以外很遠的地方對她說：‘留在裡面，別走。’”<sup>19</sup>母親的存在被原初的記憶抽象為黑暗的洞穴，孩子的誕生伴隨著原罪。

在這逐漸異化的發達資本主義社會中，生育只被視作“交易失敗的買賣”（頁 61）。在人口老齡化的社會背景下，陳葵一代的女子被政府、社媒設立的“理想家庭”引導，必須通過生育使社會繼續運行。“電視臺經常播放一個年輕的女人帶著幾個年齡相若的兒女，在海邊或郊外忘形地玩樂的廣告。”同時陳葵的孩子因為不能達到標準，一次次被醫護人員奪走，她只能假裝接受，而後隨意挑選一個陌生人使自己懷孕，重複咀嚼不同的胎兒在身體內留下的痕跡。社會生產力的進步反而進一步物化了女性，女性的存在價值被簡單化為生育。“要是她們從沒有打算要負起生育的責任”（頁 138-139），就會在年老後被送到集體收容中心。

最終，通過了醫療審查制度的“我”從出生就進入了既定的社會範本，受到社會和家庭的規訓。小說以“影子”將秩序和規則實體化，多次強調“最初我以影子認知周遭的一切”（頁 134）。父親的影子“把我、陳葵和屋子都密不透風地包圍起來”（頁 135），而我要求獨自上街時，母親陳葵也以此拒絕了我，“當你的影子完全覆蓋了我的影子，你可以自由穿梭任何地方”。（頁 134）

在這種密不透風的社會網中，嘩嘩只能將孩子送到曾經自己抗拒的學校去面對殘酷的淘汰式面試，並以此作為小說結尾。“我看到了街道的風景，也看到她的孩子，坐在一堆扭曲的肢體的頂端，臉上盈盈的笑意，就像第一株從灰泥裡冒出的花朵那麼鮮嫩。”（頁 267）孩子的笑臉和其他孩子扭曲的肢體形成強烈的對比，孩子成為了這次社會競爭的金字塔尖，也意味著孩子更深入、更無意識地成為社會規訓的一部分。

書名“灰花”表面上取自章節名“灰飛”“花開”的首字，指涉世代交替的死亡與新生。米長根在父親死後，用舊屋的木頭將其燒成骨灰，重建房子。（頁 141）陳葵一家人按照當地的習俗，把妹妹陳蓮的骨灰埋在山坡的泥土裡，之後陳葵再次來到山坡，“便看見那些色澤對比強烈的花朵，開遍了整個山丘，而且有一種氣味刺激著她的鼻子”。

---

<sup>19</sup> 韓麗珠：《灰花》（臺北：聯合文學出版社，2009年），頁 9-11。下文同此註。

而“我”也在米安死後把她火葬，將骨灰帶回家灑金盆栽裡，長出來許多瑰麗而巨大的花朵。不被後代承認的屍體只能被批量送入工廠火化，骨灰被製作成生活用品。

在已經成型固化的異化秩序下，世代重複輪回，死亡並沒有為新生帶來真正的好處，新生無法帶來真正的希望。每一代都將希望寄託於孩子和未來，“養一個孩子，待孩子長大，他便可以帶我們離開這鬼地方，這是唯一的出路”（頁 254），但是最終都只能化為灰燼，虛妄地希望著下一代的“花”，“海港城市”是他們想要逃離卻無法掙脫的地方。

#### 四、女性和城市的疾病書寫：身體疾病和城市異化

##### 1. “切身”的城市疾病

韓麗珠小說中存在各種超現實的疾病。她自身也曾談到“抑鬱是城市的風土病”。<sup>20</sup>創作於中學時期的成名作《輸水管森林》中外婆的消化管道、都市住宅的輸水管、醫院的輸液管和呼吸管構成符號串聯的系統。

在韓麗珠的筆下，疾病隱喻城市異化的結果，展現社會對人的壓迫，一旦生病，主體就會陷入“醫生/病人”——“觀看/被看者”的關係。<sup>21</sup>同時，疾病也可能是反抗的表現，借用德勒茲的“逃逸路線”理論<sup>22</sup>分析，人物通過“變向”疾病獲得逃逸的可能性，“當身體發病的時候，它是最有能量……可見它的細胞在打仗。它有康復的希望”。<sup>23</sup>

值得注意的是，韓麗珠在憑藉想像力構造疾病時，極度關懷身體，具有陰性書寫對身體的敏銳感知和迷戀，如肥胖症、嗜睡症、失憶症、飄蕩症，以及由法令導致的身體變異，包括連體、換臉。同時，身體也是展示各種權力鬥爭和歷史事件的場所，受權力關係的管理、控制和改造。

由此，“切身”的疾病不僅是女性書寫關注的重點，也強化了城市權力壓迫的隱喻。下文從遺傳病、流行病和政府法令導致的身體變異三個方面，分析韓麗珠小說如何通過構造“切身”的疾病呈現社會對人（尤其是女性）的壓迫，構擬城市異化和人的變向逃逸之間的拉扯，強調“變向女性”的陰性優勢。

---

<sup>20</sup> 黃怡、羅樂敏：〈在焚毀中的城市談創傷和堅持——韓麗珠、潘國靈對談〉，《字花》，第 92 期（2021 年 7 月），頁 11。

<sup>21</sup> 蜜雪兒·福柯著，劉北成譯：《臨床醫學的誕生》（南京：譯林出版社，2001 年），頁 118。

<sup>22</sup> 雷諾·博格(Ronald Bogue)著，李育霖譯：《德勒茲論文學》（臺北：麥田出版，2006 年），頁 262。

<sup>23</sup> 黃怡、羅樂敏：〈在焚毀中的城市談創傷和堅持——韓麗珠、潘國靈對談〉，頁 18。

## 2. 遺傳病：《風箏家族》的肥胖症與傳統家庭異化

《風箏家族》以魔幻的筆法描寫“肥胖症”，將肥胖與家族女性基因結合。在權力壓迫的角度，肥胖症使家庭外的社會審視與家庭內部監視結合；在家庭連結的角度，肥胖症反而成為了血緣的象徵。而僅由血緣維持的家庭失去了家人之間的情感連結，表現出形式性、機械性的異化特徵。

外祖母膨脹、中空的身軀代表著傳統家庭本身的空虛，傳統的家庭無法再消化、容納現代都市人類的感情，只能徒勞地試圖通過吞噬實現佔有。家族的後代在解剖時才發現祖母的胃內未被消化的物品：丈夫的遺物、女兒的嫁妝、孩子的筆記簿。而後代甚至無法表演出任何悲傷，傳統家庭的情感訴求對他們而言是額外的負擔，對方“必會像討債的人那樣期待悲傷的目光或手勢，然而我們的內在卻什麼也沒有，空洞得似乎只要說出一句話就會聽見回音”。<sup>24</sup>

肥胖症隱喻傳統家庭的異化，並以身體的形態分化家族內部的連結。因為所有女性早已被宣判自己的命運，“早晚還是會變得跟你家族中的人一模一樣”（頁 43）。一旦反抗命運的決心稍有減弱，她們就會掉入早已準備好的陷阱之中，如父親巨大的身材，姨母男人的誘惑。更嚴重的是，家族女性群體內部被肥胖症分化，對抗肥胖命運的人必然面對孤獨的困境，就像“我”不再理解妹妹進入青春期還依舊纖瘦的身體。

因此，妹妹和母著迷於繩子的變異體，繩子是連結/斷裂的具象物品。在小說中妹妹將繩子另一端的控制權交給我，“我”把妹妹放到空中，認識到手中聯繫風箏的繩子不僅能聯繫，還能禁錮，風箏“看起來就像是我跟她在角力”。（頁 169）繩子所具有的禁錮的力量也出現在母親對男人的想像中，母希望把魚線綁在胖男人的小指頭上，感受男人的氣息。事後，妹妹只說了一句話“原來繩子毫無用處。”（頁 160）家庭的形式並不能真正地實現連結。

結合上文第一章揭示的家族內女性的雙生連結，女性角色對雙生的恐懼，是在人際疏離的社會背景中對不受自我意志控制的血緣牽制的恐懼，害怕無力抵抗社會中既定的規則。而她們不論是接受、反抗或是壓抑、恐懼，自己的身體都無法逃離社會和家庭權力的宰治，除了最終只會通向死亡的“飄蕩”。

## 3. 流行病：感冒、嗜睡和失憶、飄蕩症

韓麗珠鍾愛以流行病呈現政府與個人的對立，因為政府必然會干預流行病的氾濫，而流行病患者構成了一個群體，個人在其中受到群體、社會的影響。“人不一定有鮮明

---

<sup>24</sup> 韓麗珠：《風箏家族》，頁 57。下文同此註。

的性格，因為群體往往大於個人，人容易受社會影響，於是比較模糊，沒有特性，但他也可以是活生生的人。”<sup>25</sup>

### 3.1 《風箏家族·感冒志》中的感冒與城市家庭形式化

〈感冒志〉記錄了城市中發生嚴重感冒流行病後，醫生認為感冒的病源在於人的孤獨，為了避免感冒復發，互不認識的康復者們被安排到一棟房子同居，扮演一家人。而“我”被迫與其他四人扮演兩代人的現代都市核心家族。另一方面，小說記錄了“我”小時離開家庭、獨自生活的經歷。韓麗珠借此將流行病、孤獨和家的符號相互纏繞，直指權力系統借消除流行病之名，強行塑造人們的基本社會觀念，如“家”的運行方式，由此收服邊緣人士，尤其是無法擁有自己房間的女性。

小說將感冒流行病與社會主流相聯繫，並誇大疾病的可怕之處，“復發”代表著疾病未徹底根除。“‘孤獨的人總是容易染上頑強的感冒菌。’主診醫生解釋……還有超過一半的機會復發，只有改變生活習慣，才有痊癒的可能。”<sup>26</sup>為了壓抑“病菌”，壓抑自身的邊緣屬性，成為符合社會要求的健康人，原本獨自生活的康復者被迫接受主流的監控，並通過扮演指定的角色獲得社會認可的證書。

在被社會主流規則收編的過程中，女性受到了更大的壓迫。“我”被迫進入虛假無愛的家庭，甚至被“婆婆”的扮演者安排，在窗外窺探者的注視下與丈夫行房。“只有我才能感到重量帶來的壓迫感”（頁 247）。

社會將維繫家庭的責任更多地分派給女性，並通過家族女性成員內部的責任分配，分化群體，規訓新加入的成員。正如當“婆婆”的扮演者為了購買家庭所需食物而勞累時，她只會將道德的壓力施加在“我”身上：“那原本是你的工作。”（頁 249）“婆婆”不僅試圖通過規訓女性後輩維持這種虛偽的家庭，還自我感動和滿足於由此帶來的“痛苦”，因為只有“痛苦”才能證明她的付出與價值。

韓麗珠借“房間”這一符號將“我”試圖逃離家庭的行為具體化。對年少的“我”而言，離家就意味著擁有房間的控制權。“我把門開啟，內裡是一個細小而明亮的房子。我可以把牆壁髹上任何顏色，或把身子藏在任何角落，不說話，而且不讓任何人走進來，即使他們在外面不住叩門。”（頁 229）但是，女性屬於自己的房間不被允許存在，扮演丈夫的“瘦子”設計的單人房都被拆毀，而感冒流行病的爆發進一步加強了社會的監控，打斷了“我”的獨立進程，逼迫“我”重新進入家庭。真正屬於自己的、女性的房間只是一種幻想。

<sup>25</sup> 陳椎：〈進入世界直至成傷——從《縫身》談起〉，《字花》，第 30 期（2011 年 3-4 月），頁 42-43。

<sup>26</sup> 韓麗珠：〈感冒志〉，收入《風箏家族》（臺北：聯合文學出版社，2008 年），頁 221。下文同此註。

由此，流行性“感冒”作為一種符號，本身就是城市異化、人際關係梳理的後果，卻在社會權力的控制下變身成為監控規訓的工具，陷入維護傳統家庭制度和揭露其荒謬的機器性、形式性的矛盾之中，進一步推動人際關係的疏離。

最終，“我”帶著對扮演家庭成員的瞭解，以及對“家庭”形式的警覺存活下來，保留著不被同化的可能性。這是女性在面對強烈動盪時的策略，二元對立的反抗無法動搖原本的秩序，陰性的反抗才能安置自我。因此，“我”面對鄰居的疑問才能從容地通過自覺而不被社會同化，達成個人的反抗。

### 3.2 《風箏家族》《灰花》《空臉》中的嗜睡症和失憶症

韓麗珠在小說中多次使用睡眠失調和失憶的疾病符號，構建睡眠和失憶的伴生關係，《風箏家族·壞腦袋》中偷渡者在令人窒息的車廂中昏迷後，只能記起“許多錯綜複雜的線索”（頁 21）。在《灰花》中，由於發生集體昏睡的流行病，人們紛紛毫無症狀地陷入昏睡，醒來後卻又重新夜夜不眠。專家對此解釋為“那是睡眠不足帶來的短暫性失憶，我們終於還是為耗盡了的體力付上代價”。

記憶常被用作對抗權力話語的符號。對於《風箏家族》中永無終結的維修和擴建工程，只有“我”還對其保持警覺，而“我母”對於工程是什麼時候開始的問題，“總是茫然地搖著頭說不知道”。針對人們的無視，“我”尖銳地評價道：“這裡的人要不是吸入過多灰塵使記憶力衰退，就是對周遭環境失去知覺，才能再某些情況下顯得逆來順受”。<sup>27</sup>記憶在此成為了反抗社會入侵的依據，失憶是對社會異化的自我調整行為，為了合理化入侵個人生活的不合理現象。

在韓麗珠的筆下，“記憶”的符號具有兩種相反的指向：積極的記錄和負面的束縛。《空臉》中存在兩種並行的身體異變線索，一方面居民出現嗜睡症狀，一些人進入沉睡，一些人用不眠抵抗；另一方面，政府強制推行“換臉法案”，通過“標準臉容”來“美化市容”。在嗜睡症流行前，城市裡的居民已經對現狀感到麻木，生活在監視之下被任意販賣隱私，成為城市中無數個相同的螺絲刀，“對一切令人難以忍受的處境，都變得無可無不可”<sup>28</sup>。女主角“空”在換臉前陷入沉睡，蘇醒後開始懷疑其原本的生活，決定重新審視人際關係。

昏睡成為了分裂的契機，記憶成為了出生後社會規訓的集合，人們有可能在睡夢和失憶中找到另一個自我。在昏睡前，空和身邊的睡眠陪伴者展開了有關的對話：“要是昏睡之後，並沒有出現另一個自己，或，自己並非躲在睡夢裡，而是另一個不知名的所在，那麼，我們仍然必須找到自己嗎？”（頁 46）當空從昏睡中蘇醒後，她沒有辦法記

<sup>27</sup> 韓麗珠：〈感冒志〉，收入《風箏家族》，頁 46。

<sup>28</sup> 韓麗珠：《空臉》（臺北：聯經出版公司，2017 年），頁 27。下文同此註。

起過去，卻感覺“好像自出生以來，從沒有那麼放鬆過，然後滑進了一片沒有盡頭的灰色之中，待在那裡很久很久”（頁 29），就像她“以睡去換來全新的生命”（頁 34）。沉睡使她重新回到母親的子宮中，失憶反而給予了她重新認識自我、逃離社會制度的可能。

但是“失憶”並不是純粹忘記過去，而是以自我為主體，重新認識和定義過去和現在的關係。換臉工坊的醫生在“沉睡—失憶”之前就已經意識到所有的選擇都已經被社會規則決定，醫生的“施虐和救治其實站在非常相近的兩端”，因為“他們同樣都想要把這個世界扭轉成自己理想的狀態，以截然不同的，甚至相反的方法”（頁 111）。所有已經被規定結果或標準的事物都是虛偽的，只有探索本身具有意義。但是，作為上層統治的工具，他只能屈服於社會規則，在給人換臉時不能找回自己真實的臉。

在蘇醒之後，醫生遇到的第一個顧客就是空，兩人都處於蘇醒後的失憶階段，相互處於“醫生／病人”的兩端，在對方的幫助下重新探索過去的記憶。“他打開他們的臉，掏出藏在臉之中的臉，同時，他也掀開了自己的臉，掀扯出更多他從不知道的臉”。（頁 119）位置的對換意味著界限的模糊，在模糊的界限中探索新的出路。

綜上，記憶一方面代表社會制度規訓的集合，另一方面也是蘊藏自身、反抗他者的動力來源。通過“嗜睡—失憶”的路線，小說中的人物回到原初，獲得重新探索記憶、認識自我的可能性。

### 3.3 《離心帶》中的飄蕩症與城市逃逸路線

在《離心帶》中，城市出現了一種無法根治且無法預測的疾病——飄蕩症，患者將不受控制地飄向空中，直到消失，為此人們只能將用繩子把人固定在地上。小說採用雙文本形式，故事部分以第三視角敘述主角阿鳥的故事，阿鳥和情人白同居時發病，被政府部門職員凡轉介給一位賣氣球的男人治療。同時，她與“尋找失去的人計畫”的執法者共同尋找因飄蕩症而失蹤的母親“了”的下落。在治療和調查的過程中，“鳥”反而對飄蕩產生了渴望。最後，“鳥”將自己綁在繩子上，在賣氣球的男人的幫助下，飄在“半空”。第二部分是了的筆記，記錄了她閱讀的書籍、前往異國部落的經歷、重逢飄蕩失蹤丈夫的夢境和離家出走後的故事，其內容都是對飄蕩的推崇和渴望。

“飄蕩症”是城市異化的症狀，是城市人無法適應的本能逃離。韓麗珠將逃逸的可能更多地賦予女性，女性人物被判定為病人，如鳥、了和米皮；小說中的男性人物則是社會秩序中的正常人，如賣氣球的男人、執法者和凡。社會制度下的健全者享有矯正患者的權力，同時意味著自我本能的壓抑者，賣氣球的男人一度發現自己臉上出現了鳥的神情，他對鳥坦白自己的無力和疑惑，“正如一個瞎子無法給另一個瞎子指引明確的路

向”<sup>29</sup>。執法者也在某一個瞬間被飄蕩的念頭“佔據了他殘缺不全的腦袋”（頁 85）。女性處於社會制度的邊緣，因此更能突破邊界，逃離社會規訓。

小說中人物對“飄蕩症”的認知與城市景觀本身密切相關，例如狹小的房間、急速的升降機。為了防止身體在夜晚飄出房間，主人公鳥用毛線繩打結，將身體固定在房間內；而在狹小的房間內飄蕩時，身上會出現許多因傢俱磕碰而出現的傷口。此時她認識到，飄蕩症的病因是“本能，或潛藏在體內的飄蕩的因素”（頁 53）。而賣氣球的男人則將飄蕩比喻為急速的電梯，“就像置身在一座急速下滑的升降機裡，所有重量突然消失……”（頁 106）

值得注意的是，飄蕩象徵從世俗價值系統中解放的自由<sup>30</sup>，也象徵香港的無根狀態，個體與城市的斷裂。<sup>31</sup>與韓麗珠的其他小說不同，《離心帶》對生活的城市和土地展現出更強烈的情感，不再僅關注都市房間內部，而記錄了香港的舊街道和攤販生活。韓麗珠曾表示，飄蕩是“一個上升者望向腳下的角度，讓人不得不面對自己與土地的連結……而飄升則是失去整塊土地”。<sup>32</sup>

“飄蕩”最終指向消失、死亡，賣氣球的男人採取陽性的、理性的口吻否定主人公探索行為的意義，對決定飄走的鳥教育道：“但你必須知道……你還沒有抵達那裡，便已經掉了下來，摔得粉身碎骨”。（頁 229）

在土地和天空兩種極端的選擇中，韓麗珠以積極的、陰性滑動的想像採用風箏般的意象，以繩子聯繫飄蕩的鳥和土地。這是韓麗珠以想像開創生存空間的努力，不處於社會規則制度之內，又能以繩子感知土地和現實。只是對於這一逃逸路線，韓麗珠並沒有賦予它光明的前景，晦澀、不定才是半空的意義。鳥飄在半空後，她“便閉上了眼睛，打算好好地睡上一覺”。（頁 253）

## 4. 法令導致的身體變異

### 4.1 《縫身》中的縫身與分身

《縫身》採用雙線敘事，奇數章節是“我”的故事，偶數章節是“我”針對縫身進行田野調查的論文。故事以倒敘的手法講述作為女性的“我”對新頒布縫身法令的態度

<sup>29</sup> 韓麗珠：《離心帶》（臺北：INK 印刻文學，2013 年），頁 133。下文同此註。

<sup>30</sup> 鄧小樺：〈失重者的本土——小評韓麗珠《離心帶》〉，刊於《現場》。

<sup>31</sup> 陳姿含：《九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究物件》（臺灣清華大學中國文學系碩士論文，2016 年），頁 103。

<sup>32</sup> 鄧小樺：〈過渡時期的辯證——韓麗珠談《離心帶》〉，《自由時報·自由副刊》，第 D11 版，2013 年 8 月。

轉變。政府規定一定年齡範圍內的人，需要與另一人配對，通過進行縫身手術成為連體人。我最初抗拒，後來為了投入論文寫作的田野調查，配對與“樂”進行了縫身手術。最終，在經歷了和“樂”的合體生活後，“我”又決定恢復單人，在黑市中進行分離手術，主動選擇死亡，並將身體部位送給身邊的人。

《縫身》法令倒轉了柏拉圖有關連體和愛情的神話，法令將連體人塑造為完整的人，而將個體判定為不完整的、殘缺的個體，由此翻轉了社會對正常/不正常的身體設定，使小說中的身體發生變異。

讀者很容易由縫身手術聯想到婚姻制度，串聯起上世紀的女性書寫的脈絡。<sup>33</sup> “我”和配對的樂成為連體人後，不僅需要放棄原來的名字，被迫學習如何共同生活，作為女性的“我”還需要應付身體另一半的壓制，被教訓不要在聽無病呻吟的地下樂隊，不要再繼續論文寫作。“我”身體因此出現了紅疹，被醫生判定為需要矯正的過敏反應。看似平等的縫身如同婚姻一般，最終會導致弱勢一方被迫屈服和矯正。

在此婚姻隱喻的基礎上，韓麗珠利用符號網路，將“縫身”背景下女性受壓迫的隱射範圍由擴展至社會生活的各方面。換言之，樂是整個社會普遍價值觀的扮演者，通過縫身入侵“我”的私人空間。

同時，韓麗珠借助論文和故事並行的方式，以女性主義論文的陰性氣質拆解論文的男性氣質，通過田野調查故事的插入，以及杜撰的學術引用，創造多樣化解讀的可能性。

故事以五人與縫身的糾葛為線索，與“我”對縫身的態度相聯繫。腿子教授失去了一條腿，揭示“殘疾”的重要性，並提供以論文反抗制度的可能性；舍友微與“我”心靈想通，試圖爭取身體獨立，之後卻設計將“我”引向縫身之路；攝影師白專門拍攝生與死之間的空間，吸引了“我”想進行縫身手術；樂原本是治療“我”失眠的醫生，與“我”配對成為連體人。姑母紫薇在縫身十年後選擇進行分離手術，失去了左臂，這引導了“我”最終選擇分離。

在論文中，第一部分“我”探討了連體人的歷史以及其社會地位的轉變，揭示“正常與不正常是被社會與文化形塑出來的，而且標示著權力與主體建構間密不可分的關係。”（頁 154）第二部分說明精神連接比肉體連接更重要。第三部分則因借一對連體姐妹和丈夫的故事探討自我和分裂的關係：姐妹雖然深愛彼此，卻因分體而導致一方死亡；夫妻之間雖有矛盾，卻能繼續生活在一起。因此，連體只能通向厭倦，分裂才有喘息和逃逸的空間。

---

<sup>33</sup> 劉亮雅：〈女性主體、荒謬困境與女性書寫〉，《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》（臺北：九歌出版社，2001年），頁 113-136。

姑母紫薇的故事與連體姐妹的故事相互對照。姑母和眼鏡男在縫身後就不再有深入的交流，“親密加速了厭倦”（頁 197），只能以麻木維持友善。接下來的十五年，受社會規則的阻撓，姑母在分身和繼續維持縫身之間搖擺。提到搖擺的原因時，姑母回答：“在我腦海裡常常對我發出的那些不滿和責備的言語，其實來自別人或規條，我只是誤以為那是我的思想，而且認為那是對的。”（頁 200-201）最終，在進行分身手術後，姑母失去了左臂，也發現原來眼鏡男也在忍受痛苦。

姑母的搖擺過程也正是“我”對縫身探索的過程，而這種搖擺的不確定性正是陰性氣質的創造性。因為“那些能在這裡安穩地過活的人，都沒有具備任何獨特的才能，他們只是比較容易信服，而且善於培養堅定不移的信念。”（頁 139）不確定性意味著主動的探索、自我懷疑與構建，女性在遊移的過程中雖然受到了社會的影響與限制，但是能在邊界保留自我意志，以及選擇的權力。

最終，在經歷了“抗拒—接受—厭倦”縫身的探索後，“我”選擇分離、死亡，因為“以個人的力量不能抵抗社會”<sup>34</sup>，但我可以將自己的身體分給別人，即使會創造傷口也要構建人際聯繫，不同于屈服於縫身的固定距離和失焦障礙，“我”的行為是對現實的一種反抗，以自己的方式逃離身體的限制，獲得構建和離別的權利。

#### 4.2 《空臉》中的換臉

在《空臉》中，政府強制推行換臉法案，使城市居民的臉容標準化，以符合國家需要。換臉法案無疑是政府公權力控制和改造個人身體的具象化，但韓麗珠特意將空陷入昏睡的時間設置在第一次前往做臉工坊做檢查和正式換臉之間，使人物對“換臉”產生不同的認知。

在經歷昏睡和覺醒後，空對換臉產生了新的積極的認知，是一次從現在的臉逃出去的機會。但如此一來，空就陷入了矛盾的選擇之中，權力與自由、自我與他者以一種對立的方式相互連接。空說：“臉容一旦被人深刻地注視過，印在腦中，或反復地想像過，就完成了它的意義，人才可以從那裡生起離開這張臉的念頭，然後逃出去。”<sup>35</sup>臉需要他者的注視才能完成意義，完成了意義的臉卻會成為自我的牢籠；換臉是權力改造主體的手段，卻也是逃離現有的臉的唯一方法。

小說中空的私人關係也與臉容的控制密切相關，以女孩慢慢和木偶訓練人楊半為例。女孩慢慢和空存在雙生關係，兩人都試圖逃離現有的權力控制，但是又渴望構建關係。慢慢想要換臉，因為“關係是造成臉的線索”（頁 56），而她的臉是“外婆、外公、祖父、祖母、父親和母親的殘影”（頁 55），屬於家庭規訓的結果，她自我的靈魂被束縛

<sup>34</sup> 陳椎：〈進入世界直至成傷——從《縫身》談起〉，頁 42-43。

<sup>35</sup> 韓麗珠：《空臉》（臺北：聯經出版公司，2017年），頁 63。下文皆同此註。

在臉容下，只能被迫選擇自殺等極端手段才能逃脫權力的壓迫。因此，空和慢慢最初互為知己，都試圖逃離他者的審視目光。但是當她們建立關係後，慢慢卻希望重新成為權力關係的客體，要求空以自身為標準，檢查她臉上的“謬誤，多餘或缺”，因為“臉容是造成關係的線索”，舊臉的摧毀意味著新臉的誕生，也意味著新關係的誕生。而空是慢慢自主選擇的關係，換言之，慢慢選擇賦予空審視的權力。“（空）忽然發現她所需要的其實只是一種可供依賴的注視，後來我再也沒有告訴她，那天，我從她的臉看到自己的臉……”（頁 60）在與慢慢的雙生對照中，空重新理解了臉的意義，權力和關係無法消除，只能在社會關係網中保持自覺與反抗。

綜上，臉是身體內部和外部的界限，人的潛意識渴望與外界建立聯繫，靠近外界的人或標準，同時又必須面對社會權力的監視和改造。因此，人必須不斷將自己放進新的臉中，保持選擇和對抗的權力，才能保有自我的主體性。

## 五、總結

在跨時間的敘述中，韓麗珠以母系家族對應城市歷史的書寫，將宏觀的歷史拆解為女性個體的經歷。同時，韓麗珠著迷於“切身”的城市疾病書寫，因為身體是女性書寫和權力壓迫的共同關注物件，而疾病既是城市異化的結果，也是個體反抗的表現，人物通過“變向”疾病獲得逃逸的可能性。本文從遺傳病、流行病和政府法令導致的身體變異三個方面，分析韓麗珠小說如何通過想像構擬“切身”的疾病，呈現社會對人的壓迫，構擬城市異化和人的變向逃逸之間的拉扯，強調“變向女性”的陰性優勢。

## 璞社古典詩歌中的香港名勝

莫家寶\*

**論文摘要** 香港由一個小漁港，發展成為一個現今的重要城市，甚至被冠以“亞洲國際都會”，當中數千年的變化裡，有一些建築或古蹟，成了為人知曉的香港名勝。這些香港名勝，成為香港文學歷來作家的書寫題材。直至現在，有部分作家仍選擇以古典詩體書寫香港名勝，展現香港變遷及其思想情感。“璞社”為其中之一的活躍於香港文學之古典詩社，詩社透過舉辦每月定期詩友聚會，讓他們分享自己的原創詩詞，再把作品結集成書，成《荊山玉屑》總集。翻閱第一至八期之《荊山玉屑》，不難發現，部分詩聚主題與香港名勝有關。本文將會先論述香港舊體詩壇之發展，然後結合璞社歷來以香港名勝為題的詩作，探討一眾璞社詩人如何書寫香港的名勝。

**關鍵詞** 璞社、古典詩歌、香港名勝

### 一、緒論

談及香港這個地方，普遍人們均用不同詞語來形容此地。諸如香江、東方之珠、亞洲國際都會、購物美食天堂等等。然而，又有多少人真正了解香港的來源？關於香港的位置來源與演變，曾有數位學者就此作出研究。例如程中山在文章〈論百年香港舊體文學發展〉曾作出陳述：

香港位處嶺南珠江口，原為一小島漁村，舊稱“香江”、“紅香爐”等，宋明時期屬廣東東莞縣轄地，明中期至晚清則屬新安縣。香港一名，最初專指香港島。鴉片戰爭後，清廷與英國簽訂《中英南京條約》，將香港島割讓給英國。咸豐九年（一八五九）英法聯軍之役，清廷戰敗，後被迫簽訂《北京條約》，割讓九龍半島給英國。光緒廿四年（一八九八），英國再強迫清室簽署《展拓香港界址專條》，拓租九龍半島以北、深圳河以南地區，這區域後稱為“新界”。後來在英國殖民統治下的香港島、九龍、新界地區，統稱為香港。<sup>1</sup>

香港本為一條細小的漁村。顧名思義，當時生活的村民，主要以捕魚為生。除了捕魚為謀生職業外，還發展其他的農產業。茲引錄香港史學者蕭國健之說作補充：

香港位於粵東南面濱海，自古為峯、徭等土著居停之所，他們多以漁、樵、農、

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 程中山：〈居夷風雅參時變：論百年香港舊體文學之發展〉，載於陳國球、陳智德等著：《香港文學大系導言集》（香港：商務印書館，2016年），頁277-316。

獵為業。唐宋年間（907-1279），中原多故，北人相繼南遷定居，以本土山水優美、土地肥沃，遂發展煮鹽及種香產業。人多以為英人來港時，香港只為一小漁村。但早在英人東來之前，港島已有村落十數，新界村落且多至三百餘。<sup>2</sup>

蕭先生之說，可作為程中山先生“一小島漁村”一說之註腳。從蕭先生之說可知道，早在清代鴉片戰爭之前，香港已蓬勃發展漁農事業。尤其在唐宋時期，中原人南遷，把農業手工藝技術也一併南移，從而增加人口，逐漸把香港形成小村落。

另一香港史學者周佳榮，把香港演變根據政治狀況、社會變遷及文化發展，分為古代、近代、現代三個時期<sup>3</sup>。蓬勃發展漁農手工業的香港，被歸類為“古代香港”時期：

以社會生活情況而言，第一期“古代香港”基本上是傳統的漁港和農村社會，在中國文化薰陶下持續演進；第二期“近代香港”基本上是華洋雜處的工商業社會，薈萃中西文化；第三期“現代香港”在“一國兩制”的前提下，作為中國境內以至亞洲太平洋地區的國際都會，又是國際金融中心之一，香港正致力於發展成為一個多元化的先進社會。<sup>4</sup>

香港，由一個古代的漁港，經歷歲月的洗禮，蛻變成現今華洋共處的“國際大都會”。當中香港在數千年的變化裡，在各處除了遺留不少遺蹟和文物，讓歷史學家考古發掘之外<sup>5</sup>，也留下不少的具有歷史痕跡的地區名勝，而這些地區名勝，更成為歷來香港文學作家的創作養份。

關於“香港文學”的發展，曾有論者指出，香港文學一直處於邊不被重視的位置。這可從杜若鴻在文章〈多元共融，合力共振——香港文學的發展〉可見：

香港的文學創作相對商業濃厚的大氣候，一向處於邊緣的地位，甚至給人以文學沙漠的觀感。<sup>6</sup>

杜氏指出，由於香港以商業發展為主軸，以致文學得不到大眾之重視，對文學發展而言，可謂一種危機。然而“有危就有機”，正正因為香港的商業化，促進香港文學的發展。據楊劍龍〈香港文學史研究之我見〉一文指出：

香港作為一個現代商業都市，其獨特的地理環境、經濟氛圍構成了其獨特的文化

---

<sup>2</sup> 蕭國健著：〈增訂版序〉，《簡明香港近代史（增訂版）》，（香港：三聯書店，2021年），頁1。

<sup>3</sup> 周佳榮著：〈序〉，《香港通史——遠古至清代》，（香港：三聯書店，2017年），頁6-7。

<sup>4</sup> 同上。

<sup>5</sup> 同註2，頁10。

<sup>6</sup> 杜若鴻：〈多元共融，合力共振——香港文學的發展〉，《香港作家》，2013年第3期（2013年5月），頁1。

品質，也就形成了其獨特的文學傳統與文學特徵，在香港生活的作家們創作了豐富的香港文學的歷史。<sup>7</sup>

香港的經濟氛圍，加上其得天獨厚的地理優勢，成為香港作家創作的靈感來源。從楊氏之說，可見香港作家的作品，大多以都市為主題。茲引錄已故香港作家也斯的說法：

都市的主題，往往與現代主義文義相關。一方面現代主義文藝興起於城市，另一方面是都市的紛雜多元、發展新的價值觀與生活方式，也同時要求新的書寫方法。<sup>8</sup>

也斯指出香港文學受現代主義的影響，故產生都市文學這個主題，都市文學除了呈現城市繁華之外，也反映作家那種創新的思想。而表現形式大多以白話散文、小說或新詩呈現。然而，香港文學無論在內容主題及形式過於現代化，會予人一種錯覺，就是香港文學“輕古重今”。現引錄林永堅之說法：

追溯香港文學的源頭，一般研究多從 1950 年代國共內戰以後，不少中國大陸的文人南下來港從事文學創作談起。這些南來文人的創作，無論體裁是小說、散文或詩歌，都主要以白話文寫成。談香港文學，相信不少人都能說出金庸、西西、也斯、劉以鬯、董啟章等現代作家的名字，香港文壇彷彿不見古典文學的痕跡。<sup>9</sup>

林氏之說，指出一般人對香港文學的印象，只局限於從五十年代開始湧現的作家及作品。其實香港文學的來源，不只限於 1950 年。其來源可追溯至清朝末年或以前。資深文學研究者小思指出：

自清末以來，原來不少著名的文化人，都曾踏足香港。他們可能只是路過，卻同時也散播著文學、文藝及文化的種籽。這些學者匆匆而來，匆匆而去，往往被歷史遺忘了。<sup>10</sup>

小思提及，清末或以後文人曾踏足香港，寫下以香港為題的文學作品，然而時間沒有挽留這些作品，故此導致香港文學“輕古重今”的現象。其實除了清末以後的有識之士外，在清代或以前，已經有文士創作以香港為題的作品。究竟這群文人的作品，是以何種形式來呈現？茲引述程中山之說，作為小思之說的補充：

<sup>7</sup> 楊劍龍：〈香港文學史研究之我見〉，《文學世紀》，第三卷第四期總第 25 期，2003 年 4 月，頁 8。

<sup>8</sup> 也斯：〈都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題〉，《城與文學》，轉載於王家琪〈香港文學的都市論述及其邊界〉。載於香港公共圖書館編：《第十三屆香港文學節研討會論稿匯編》（香港：香港公共圖書館，2021 年），頁 11。

<sup>9</sup> 林永堅：〈舊體詩中的香港印象〉，《啟思教學通訊》，2012 年第 2 期，頁 37。

<sup>10</sup> 小思編著：〈歷史有情、人間有意〉，《香港文學散步（第三次修訂本）》（香港：商務印書館，2007 年），頁 326-327。

據《新安縣志》“藝文”卷所知，歷代有不少文人作品詠及新安地區（包括香港）風物，如宋代蔣之奇〈杯渡山〉詩寫杯渡山（今屯門青山）……明代有東莞新安鄭文炳〈杯渡山〉……侯琚〈官富懷古〉等作品……作品歌詠家鄉風土歷史……所以明代這些東莞新安籍詩人，當為香港最早的本土文人，可以說是香港文學的始祖。然而，明代香港文獻散佚不全。<sup>11</sup>

程氏之說指出上述的文人創作，以香港某些地區作為主題，而形式則以詩歌為主，雖然這些詩作，已隨時間洪流而散佚不復見，但從中可推敲出，這些詩歌作品的體裁大抵為古典詩，包括絕句、律詩、排律及古體詩。由此可見，香港文學早於清末或以前已經出現。

回顧現今的香港文學，究竟是否如林永堅所言，已經“彷彿不見古典文學的痕跡”？其實不然，現今香港文學仍有一些古典詩社，以古典詩或詞為主，書寫現時生活所見所思所感，“璞社”就是其中之一的古典詩社。本文擬先在前人研究的基礎上，先論述香港舊體詩壇之發展，然後結合璞社歷來以香港名勝為題的詩作，探討一眾璞社詩人如何書寫香港的名勝。

## 二、璞社在香港詩壇的發展

一般人創作或研究香港詩歌，詩歌體裁上大多以新詩為主。正如緒論所言，舊體詩不是不存在，而是被人忽視。關於這一點，鄺龔子等人曾有所提及：

……然而目前坊間用作參考材料的香港文學史專著，對新中國成立前的香港文言文學，僅僅作出粗略模糊的描述，而且往往扣上“封建守舊”的帽子加以貶抑；對於其後至新世紀的詩詞更是置若罔聞……<sup>12</sup>

上述之說一針見血地指出，香港文學普遍存在一種“只重今，不重古”的現象：即是把文體集中於白話詩文，而把傳統詩文摒諸門外<sup>13</sup>。鄺氏等人再指出，學術及評論界認為文言寫作及古典文學，在香港已經完成其歷史任務。<sup>14</sup>在香港寫作古典詩或詞，就會被視為不入流及“異類”，甚至會被人評論為“近不如舊”：茲引錄《香港文學史》的作者潘亞暉一說：

---

<sup>11</sup> 程中山：〈居夷風雅參時變：論百年香港舊體文學之發展〉，載於陳國球、陳智德等著：《香港文學大系導言集》，頁 277-316。

<sup>12</sup> 鄺龔子、陳子康、陳德錦著：〈香港古典詩詞發展略述〉，《廿一世紀香港詩詞—古典詩詞美學的前瞻與透視》（香港：中華書局，2019年），頁 29。

<sup>13</sup> 同上，頁 28。

<sup>14</sup> 同上。

筆者覺得現代人寫舊體詩詞，不可能寫得比唐宋時代人好。<sup>15</sup>

潘氏認為現今的詩人，仿效前人的舊詩歌體制來創作詩歌，總是新不如舊。雖然潘氏之說雖然對香港古典詩之態度傾向輕視；不過，其說法也帶出另一重點，就是他沒有如其他學者一樣忽略香港古典詩的存在，反而間接肯定古典詩在香港的地位。誠如學者朱少璋所言：

舊體詩在現代詩壇上都有存在的理由和能力，更有一定的地位。新詩是現代詩壇的主流而非全部，現代舊體詩正是其中重要的組成部分之一。<sup>16</sup>

對於上述觀點，另一資深學者鄧昭祺亦言：“沒有舊體詩詞的香港文學，不是完整的香港文學。”<sup>17</sup>由此可見，古典文學的創作能力在香港仍未見蕭條<sup>18</sup>，尤其古典詩詞創作。在殖民時期，本地仍有數以百計的文人，在滄桑往復的變化中寫作詩詞<sup>19</sup>；這種現象一直承傳至現在。

迄至現時廿一世紀，香港古典詩詞創作仍然蓬勃發展。詩人、詩社、詩集詩刊，甚至活動比賽等等，均為古典詩詞延續生命及添注活力<sup>20</sup>。詩人方面，較著名者有：招祥麒先生、董就雄先生、朱少璋先生、鄭龔子先生、莫雲漢先生、李耀章先生等等；詩社方面，則有由已故的蘇文擢教授創立的“鳴社”、由已故的浸會大學榮譽教授鄭健行創立的“璞社”、“香港詩詞學會”等等；詩集詩刊方面，則有招祥麒先生《風蔚樓叢稿》（2003年）<sup>21</sup>、《風蔚樓叢稿續編》（2013年）<sup>22</sup>、莫雲漢先生《一路生雜草》（1998年）<sup>23</sup>、“香港詩詞學會”主編的期刊《香港詩詞》<sup>24</sup>等等。至於活動比賽方面，較為人熟識者，有香港公共圖書館每年舉辦的“全港詩詞寫作比賽”，單年寫詩，雙年寫詞；此外，還有全港青年學藝比賽大會主辦的中文詩創作比賽（現已停辦）。

從上述眾多古典詩人詩社，甚至是團體活動，可見古典詩詞在香港仍然存有重要價值。當中浸會大學詩社“璞社”，尤其於香港詩詞綻放耀眼光芒，除了匯聚一眾詩友，定期舉辦每月詩聚或詩詞寫作講座以外，也有出版詩輯《荊山玉屑》，可謂不遺餘力。關

<sup>15</sup> 轉載於鄧昭祺：〈論舊體詩在香港文學史應有的地位〉，《文學研究》，2006冬之卷（第四期，2006年12月），頁1-10。

<sup>16</sup> 朱少璋：〈重視舊體詩，開拓新領域——新文學背景下的舊體詩〉，《詩網絡》，第二十三期，2005年10月，頁49-61。

<sup>17</sup> 鄧昭祺：〈論舊體詩在香港文學史應有的地位〉，頁1-10。

<sup>18</sup> 鄭龔子、陳子康、陳德錦著：〈香港古典詩詞發展略述〉，頁29。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 同上。

<sup>21</sup> 招祥麒著：《風蔚樓叢稿》（香港：獲益出版事業有限公司，2003年）。

<sup>22</sup> 招祥麒著：《風蔚樓叢稿續編》（香港：新民主出版社，2013年）。

<sup>23</sup> 莫雲漢撰詩：《一路生雜草》（香港：鳴皋社，1998年）。

<sup>24</sup> 香港詩詞學會著：《香港詩詞第十期》（香港：香港文藝出版社，2014年）。

於“璞社”之成立，創立者鄭健行教授曾在《荊山玉屑》詩輯的〈璞社成立小引〉有所提及：

……去歲承乏“韻文習作”一科，學子凡十五人；頗能虛心受教，又手試吟。誦歷代之篇章，初循正軌；采四時之物色，婉喻中懷。覓句謀篇，調聲選韻。余甚嘉之。所謂可得而見者，豈非是耶？課程既畢，諸子進陳；僉以途徑始明，興趣方盛。竊擬眾效古而結社，月命題以賦詩；邀師長作點評，集同窗共討論。但冀所習無荒，進而不已；所為合義，持之有恆……余謂諸生美質倘琢，精光自映；璞玉為比，社名近實。諸生謙而受言，遂同定名為璞社也。公元二零零二年九月。

25

“璞社”成立於二零零二年九月，成立的起源，源於鄭教授在浸大執教之學科韻文習作。由最初成立的小型詩社，變成具規模及代表性和持續性的古典詩社<sup>26</sup>，成立至今已逾二十年，當中舉辦的詩社聚會，已逾千次；出版的《荊山玉屑》詩輯，已出版至第八輯。此外，“璞社”也曾聯同教育局及香港公共圖書館，舉辦詩詞寫作講座，藉以推廣香港詩詞予大眾。足以奠定其在香港詩詞之地位。

《荊山玉屑》詩輯，為“璞社”每月詩課之詩友成果集。詩歌體裁包括古體詩、絕句、律詩、排律、按詞譜填詞、詩鐘、集句、對聯等等；至於詩詞主題則包羅萬有，日常飲食、生活事物、社會時事均無所不容。當中詩友書寫香港名勝為題的古典詩，尤為值得注意。接著將會探討一眾璞社詩友，如何透過書寫香港名勝的詩作，表達其內心情感。

### 三、璞社古典詩作中的天星碼頭

正如上一章節提及，璞社以每月詩課的形式，先由導師擬好題目、體裁和限韻等要求，在詩會上進行詩友原創詩詞分享，再由導師安排及引導社員討論、評點月課詩作<sup>27</sup>。翻閱《荊山玉屑》首編至八編的詩作，有部分詩聚是以香港名勝作為主題。茲選取一眾詩友描述的天星碼頭、蘭桂坊、宋皇臺等詩詞作品，從中窺探其內心情感之餘，也可透過描寫上述名勝，呈現香港的變遷。

位處中環的天星碼頭，既是來往香港島及九龍尖沙咀的重要樞紐外，也是屹立香港數百年的名勝。在璞社二零零六年九月的詩課中，詩友曾以“天星碼頭”為題，以七絕

<sup>25</sup> 鄭健行：〈璞社成立小引〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》（香港：匯智出版有限公司，2009年），頁xi-xii。

<sup>26</sup> 鄭龔子、陳子康、陳德錦著：〈廿一世紀香港古典詩人略論（二）〉，《廿一世紀香港詩詞——古典詩詞美學的前瞻與透視》，頁349。

<sup>27</sup> 同上，頁350。

為體，描繪天星碼頭的變遷。茲引錄數首有關之詩友作品。例如張志豪〈天星碼頭〉：

天高港狹浪徘徊，星轉銅鐘音未摧。  
馬達辛勤千萬渡，頭明昏夜慰君來。<sup>28</sup>

張志豪之詩，內容上以視覺（浪徘徊、頭明昏夜）、聽覺（銅鐘音未摧、馬達聲）展現天星碼頭的情境；表達形式上，則以誇飾手法，如“天高港狹”、“音未摧”、把原本看似平淡的海運設施，生動地呈現天星碼頭繁忙與非繁忙的情景，活像一幅天星碼頭浮世繪。而更值得注意的是，張詩友以“天”、“星”、“碼”、“頭”四字，作為每句首字，這樣既能讓讀者直接明白詩歌主題，也能達致簡單易記的效果。

張志豪之詩，以現代漢語的七絕，描繪天星碼頭的情境。除此之外，陳偉強詩友及周偉雄詩友，則以另一角度描繪天星碼頭。且看陳偉強〈天星碼頭〉一詩：

舊式輪船兩岸開，悠悠往復象昭回。  
星移幾許由天道？古渡新樓白浪堆。<sup>29</sup>

再看周偉雄〈天星碼頭〉：

指水對天南又北，青槎秋月照無垠。  
一聲長笛天星岸，入閘三看浪捲銀。<sup>30</sup>

陳詩的“悠悠往復象昭回”、“古渡新樓白浪堆”；周詩的“青槎秋月”、“三看浪捲銀”，為現代化的城市名勝天星碼頭，多添一份古意。

天星碼頭屹立香港數百年，為甚麼它由一個海上運輸設施，成為一個為中外遊客所識的名勝，董就雄詩友的〈天星碼頭〉詩，已為大家解答上述疑問：

電影常充離合地，歌詞可訴盛衰哀。  
渡頭望盡波難遠，靈感如星不復來。<sup>31</sup>

據董詩之描述，因為歷來的電影片段，大多在天星碼頭取景，故事情節大多與離合相關；除了電影離別橋段外，部分流行曲音樂錄像，也曾以天星碼頭作為佈景，主題都不外乎訴說盛與衰。

<sup>28</sup> 張志豪：〈天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 36。

<sup>29</sup> 陳偉強：〈天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 39。

<sup>30</sup> 周偉雄：〈天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 37。

<sup>31</sup> 董就雄：〈天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 37。

中環天星碼頭，歷經數次之變遷。故此伍穎麟詩友曾有一組〈中環天星碼頭四絕句〉<sup>32</sup>，呈現其數百年的變化：

南天濱海疊蒿萊，草草新棚兩岸開。  
汽笛昏晨從此奏，百年俯仰共徘徊。（第一代天星碼頭）

茫茫忽忽水粼粼，浪泊欄杆帶小輪。  
樓響鐘乘槎夢破，聲聲指點問津人。（第二代天星碼頭）

慣見香江翻濁浪，早招華廈結芳麟。  
渡頭落日情非已，唯願長持青白身。（第三代天星碼頭）

峰前斷浪續風回，拭目層樓待拂埃。  
無過奈何終引退，似曾相識又歸來。（第四代天星碼頭）

伍詩友這一組四絕句，讀起來猶如觀看天星碼頭發展簡史。談到天星碼頭近來之變遷，莫過於二零零六年的遷拆第三代碼頭。據當年《明報》報道：

新中環天星碼頭完工，舊碼頭將於 10 月清拆，環保團體“思網絡”發起網上簽名運動，要求政府及天星小輪有限公司暫緩清拆碼頭及鐘樓。<sup>33</sup>

關於遷拆第三代天星碼頭之事件，其他詩友也對上代天星碼頭之遷拆有所感懷。例如莊迪文〈天星碼頭遷拆前有作〉：

落日金黃灑舊津，悲歡夢憶入清旻。  
悠悠此後思無盡，縹緲鐘聲細聽頻。<sup>34</sup>

除了莊迪文外，另一詩友李耀章也為此，而賦〈天星碼頭重建有感二首〉<sup>35</sup>：

逍遙北海無斤斧，卻徙天星化渡材。  
力作棟樑原是命，亡身難待故人來。

曾經昔日遇鴻災，何礙送迎蛟浪開。  
百載渡頭難自渡，老朽猶奏黍離哀。

<sup>32</sup> 伍穎麟：〈中環天星碼頭四絕句〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 38。

<sup>33</sup> 明報：〈環團網上簽名 促暫緩拆天星鐘樓碼頭〉，雅虎香港，2006 年 7 月 20 日 (<https://web.archive.org/web/20060719224940/http://hk.news.yahoo.com/060717/12/1q6qy.html>)。

<sup>34</sup> 莊迪文：〈天星碼頭遷拆前有作〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 35。

<sup>35</sup> 李耀章：〈天星碼頭重建有感二首〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 37。

而唐梓彬詩友，則比莊、李更悲，以“祭”來悼念上一代天星碼頭。可見其詩作〈祭天星碼頭〉：

滄海浮空彼岸淪，天星望祭鬼魂臻。  
紅旗起作迴風舞，憶念鐘樓有幾人。<sup>36</sup>

“鬼魂臻”正好呼應詩題“祭”字，詩人以生命消逝為喻，把舊天星碼頭遷拆，比喻為一場祭禮。舊有的設施包括古舊鐘樓，也隨遷拆一併泯滅；至於“憶念鐘樓有幾人”一句，從詩句來看，推敲出自從新天星碼頭遷至現址後，甚少人會懷緬舊天星碼頭，即使現時的天星碼頭也設有鐘樓，但此鐘樓非彼鐘樓，表達當時詩人對眾人貪新忘舊之無奈。

當然，並不是所有詩友都傾向懷念舊天星碼頭，有少部分詩友選擇以新一代天星碼頭為題賦詩。且如李詠娟詩友的〈中環新天星碼頭〉：

雙樓佇立歲華新，滄海雲帆不染塵。  
暗浪高風浮一葉，繁花散落泯前身。<sup>37</sup>

首句“新”字，直接形容新天星碼頭的登船雙層樓的新簇；次句的“不染塵”，一方面描述碼頭的新面貌，也描述即使碼頭已變遷，但海中帆船依舊航行，一塵不染，沒有受到影響。除了李詩友外，朱少璋詩友亦賦一首同名七絕，且看其〈新天星碼頭〉：

興樓修渡一番新，何處長沮認舊津？  
此日扁舟誰更上？望窮星空倚欄人。<sup>38</sup>

朱詩友之作，首句也著一個“新”字，概括描述新天星碼頭形象；接著“認舊津”，“津”即“津渡”，即碼頭之意。“認舊津”帶有懷緬上一代天星碼頭之意。接著末兩句呈現一個畫面：“倚欄人”佇立在新碼頭旁，眼看往來維港兩岸之小輪（扁舟）、與天相連的海面，好像在懷緬舊碼頭的歲月，有一種物是人非之感慨。

綜觀上述詩友描寫天星碼頭之詩作，內容雖然相同，然而表達情感各有不同。由此可見，即使是描寫名勝為題的詩，不一定全是頌讚之作。

<sup>36</sup> 唐梓彬：〈祭天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 35。

<sup>37</sup> 李詠娟：〈中環新天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 35。

<sup>38</sup> 朱少璋：〈新天星碼頭〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 39。

#### 四、璞社古典詩作中的蘭桂坊

除了天星碼頭之外，“蘭桂”亦是港島區內另一名勝。說到“蘭桂坊”三字，普遍市民或遊客對此處，不外乎有以下印象：中西匯聚點、節日必去消遣處、酒吧食肆林立等等。而璞社詩友也不例外，在二零一一年十一月的璞社每月詩聚中，以七古體裁，描述蘭桂坊的各種情境。例如朱少璋詩友的〈蘭桂坊〉詩：

蘭有秀兮桂亦芳，異國情調不能忘。憶昔媒人此聚居，幽幽深巷名紅娘。加國盛智文，購地新闢娛樂場。遊人過江鯽，燈殘酒冷夜未央。雲咸街至榮華里，夾道餐室雜酒廊。佳人調笑相勸飲，萬種風情杯中藏。不通姓字奢豪甚，指點銀瓶白面郎。每逢萬聖節，行屍上路會無常。除夕夜倒數，萬人空巷聲鏗鏘。古來聖賢皆寂寞，如今飲者盡猖狂。何似東坡居士拂蘭槳浮桂棹，酌江月兮泝流光。今時月是當時月，更無吹簫雅客楊世昌。<sup>39</sup>

朱氏之詩“異國情調”，直接點出蘭桂坊具備外國風情。接著“憶昔”二句，輕輕交代舊時蘭桂坊的來歷及情境；接著“加國盛智文”兩句，交代蘭桂坊為何由深巷變成熱鬧“蒲”點；“遊人”句至“如今飲者盡猖狂”句，生動描繪出蘭桂坊內，餐廳酒吧林立，市民齊聚歡渡節日的盛況。末四句則引用蘇軾〈前赤壁賦〉之典故，隱約流露出蘭桂坊雖為飲酒之地，但此時此刻卻難尋蘇東坡、楊世昌之類的文雅士。綜觀朱詩，通篇猶如一篇簡約版旅遊指南，概括介紹蘭桂坊。關於蘭桂坊的節日盛況，李耀章詩友〈蘭桂坊〉一詩，可作為朱詩的補充資料：

蘭桂芳兮蘭桂坊，初上華燈照洋場。萬國鬢影舞飄香，千金銷盡問何妨。尋歡只因戀故鄉？狂歡醉客少思腸。遊子逝盡遊子狼，唐人鬼域早復唐。一杯醇酒鳳求凰，一現曇花蜂蝶忙。今夜麗人又新裝，轉角今又新樓房。紅磚路下魂未亡，幾許風雨君莫忘。卻聞西來巴人狂，扭動氣氛撒光芒。且進紅白清燒黃，百味人生幾回嘗。星漢西流夜未央，蘭桂坊兮蘭桂芳。<sup>40</sup>

李詩從節慶角度描寫蘭桂坊熱鬧盛景。然而“紅磚路下魂未亡，幾許風雨君莫忘”一句，筆調稍為一轉。會令讀者好奇曾經發生甚麼重大事件，關於其重大事件則容後討論。李詩筆下的蘭桂坊，予人一種鬧市桃源之感，故此另一詩友李詠娟同名詩嘗言：“再問桃源何處有，或在和安里巷後。”<sup>41</sup>

每年十月尾的萬聖節，雖為西方節日，但每年都吸引眾多遊人到蘭桂坊慶祝。鄭健行〈蘭桂坊〉之詩，正正描寫當時萬聖節蘭桂坊熱鬧場景：

<sup>39</sup> 朱少璋：〈蘭桂坊〉，載於李耀章、張志豪、余龍傑編：《荊山玉屑·五編》（香港：匯智出版有限公司，2014年），頁86。

<sup>40</sup> 李耀章：〈蘭桂坊〉，載於李耀章、張志豪、余龍傑編：《荊山玉屑·五編》，頁83。

<sup>41</sup> 李詠娟：〈蘭桂坊〉，載於李耀章、張志豪、余龍傑編：《荊山玉屑·五編》，頁82。

尖聲幢影燈澄黃，萬聖節來恣歡狂，碧眼明肌轉妖魅，逖矣東土疑舊鄉。猙獰目滴胭脂血，長袍曲爪黑巫娘。裁心別獨競奇詭，殊形千百聚斯坊。搖踏喧闐安在愁，酒醉嬌嬈攬道旁。今宵客子真何夕，氛侵怖惶樂未央。市民盡說蘭桂異，中外同歡泯族疆。浮飄寂寂中元鬼，老婦燒衣暫不忘。<sup>42</sup>

詩中的蘭桂坊，在萬聖節的氛圍外，出遊市民均奇裝異服，臉上化上各式各樣的鬼怪妝扮。大家不分身份中西，言笑談歡，盡興今宵。

上述李耀章詩句有云：“紅磚路下魂未亡，幾許風雨君莫忘”，其實當年蘭桂坊曾發生過“人踏人”慘劇。譚凱尹〈蘭桂坊〉一詩曾有所描述：

杯來酒滿宛異鄉，盡目燈紅倚石牆。酣歌樓內未關已，綠意瓶中苦已嘗。天寒深透橫街夜，簇擁斜坡外語揚。風吹茶座情更熱，不意碧波送蘭香。由來相伴欲相知，何需蹇蹇待紅娘。唯傷時來千客至，真魑假魅直登堂。德己立街徒空譯，隨心嬉樂猛虎忘。誰記黯慘踏人事，此處繁華遠流芳。<sup>43</sup>

詩中上半部，由“杯來”句至“何需”句組成。此部與上述其他詩友一樣，寫蘭桂坊平時熱鬧景觀；然而“唯傷”一句筆鋒一轉，往後句子也跟隨“傷”來寫，當中“誰記黯慘踏人事”一句，呼應李耀章的“紅磚路下魂未亡”一句，交代了當年蘭桂坊“人踏人”的死傷慘劇。然而，當年蘭桂坊雖發生過不愉快事故，但現時大多人已遺忘得一乾二淨。故於詩中曰“隨心嬉樂猛虎忘”、“此處繁華遠流芳”，而另一詩友伍穎麟也在詩曰：“也曾慘目摧心傷，人踏人頭罹橫殃。九二除夕淚千行，今宵森巴倩女郎。”<sup>44</sup>據伍詩友這四句詩指出，慘劇發生於一九九二年除夕晚上。時隔二十多年後的夜晚，森巴女郎依舊在此處跳舞娛賓，試問沉醉於歌酒熱舞氛圍的人們，又有幾多人記得當年的慘劇？

芸芸一眾蘭桂坊的七言古詩中，詩友既藉詩歌描述蘭桂坊的變遷和熱鬧氣氛，也表達出人們善忘的感慨。

## 五、璞社古典詩作中的宋皇臺

除了在香港島可尋找到香港名勝外，在九龍半島也出現一些歷史古跡，更成為名勝，為人傳誦，例如位處於九龍城的宋皇臺，就是其中一個古跡勝地。在璞社的二零二一年七月詩課中，就以此作為主題，當中不少詩友從不同角度，以各種詩體形式來描述宋皇

<sup>42</sup> 鄭健行：〈蘭桂坊〉，載於李耀章、張志豪、余龍傑編：《荊山玉屑·五編》，頁 87。

<sup>43</sup> 譚凱尹：〈蘭桂坊〉，載於李耀章、張志豪、余龍傑編：《荊山玉屑·五編》，頁 81。

<sup>44</sup> 伍穎麟：〈蘭桂坊〉，載於李耀章、張志豪、余龍傑編：《荊山玉屑·五編》，頁 85。

臺。例如鍾世傑詩友的五絕〈宋皇臺〉：

聖山擎巨石，元刻宋皇臺。史跡傳千古，名篇由此開。<sup>45</sup>

鍾氏之〈宋皇臺〉，短短二十字，交代宋皇臺的來歷。關於宋皇臺之來歷，茲引錄近代香港史學家周佳榮之說作為佐證：

在九龍官富場期間，有一次（宋）帝昺被元兵追到今馬頭涌的一座小山丘上，危在旦夕之際，山上一塊巨石突然崩裂，帝昺躲在石縫中，得以逃脫。後來人們為了緬懷宋帝，就在此石塊上刻了“宋皇臺”三個字。<sup>46</sup>

鍾氏之詩，大抵是根據上述之來源說法而賦。除了鍾氏之詩外，其他詩友也有為宋皇臺的歷史而賦詩。如李耀章〈詠宋皇臺碑〉：

孤石作靈臺，遺懷託物哀。龍旗幾更替，何日再君來。<sup>47</sup>

又如李靈枝〈宋皇臺〉：

帝昺南逃投海歿，遺民刻字聖山留。  
今人獨臥殘碑側，似有塵煙現蜃樓。<sup>48</sup>

再如鄧祖明〈宋皇臺〉：

猛隼群侵宋殿宮，潛蛟岔隱冷淵中。  
千年只得殘碑石，未見飛龍現遠空。<sup>49</sup>

上述三名詩友，均以七言絕句形式寫成。除了七言絕句外，還有詩友以另一詩體，藉宋皇臺來表達感慨。如呂牧昫詩友的七言律詩〈宋皇臺〉：

金鑿流徙南荒日，志士從龍血淚多。  
塊肉同銷神禹鼎，狂瀾怒折魯陽戈。  
聖山鐫石徒為爾，帝子留名可奈何。  
紀傳洋洋勞細看，一時風物自消磨。<sup>50</sup>

<sup>45</sup> 鍾世傑：〈宋皇臺〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》（香港：三聯書店，2023年），頁221。

<sup>46</sup> 周佳榮：〈宋元時期〉，《香港通史——遠古至清代》，頁65。

<sup>47</sup> 李耀章：〈詠宋皇臺碑〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁222。

<sup>48</sup> 李靈枝：〈宋皇臺〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁219。

<sup>49</sup> 鄧祖明：〈宋皇臺〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁219。

<sup>50</sup> 呂牧昫：〈宋皇臺〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁220。

上列四首詩，除了道出宋皇臺背後的歷史故事外，也各自撫今追昔。如李耀章“龍旗幾更替，何日再君來”、鄧祖明“千年只得殘碑石，未見飛龍現遠空”、呂牧昀“紀傳洋洋勞細看，一時風物自消磨”等等，石碑仍在，然而物是人非，滄海桑田之感，可謂隱藏於詩內。

宋皇臺相較於其他香港著名名勝，其相對較被人忽視，大部分人甫提及“宋皇臺”三字，一般都只記得宋皇臺公園。然而在近年，宋皇臺再次受到公眾的關注，其起源是港鐵公司的屯馬線，宋皇臺為屯馬線其中一個車站。因此亦有其他詩友為此以詩作誌。例如劉浩文七絕〈宋皇臺〉詩作：

前朝作記刻遺碑，世景千年日月馳。  
屯馬開通很興奮，茶餘不話宋皇悲。<sup>51</sup>

“屯馬開通很興奮”，是兩年前屯馬線通車時，一名受訪乘客的自創句子，這名受訪者因屯馬線能貫穿東西而興奮創作此句。劉浩文詩友也“順應潮流”，把此句放在第三句中，表達大眾對屯馬線的喜悅；不過末句“茶餘不話宋皇悲”，則與上句形成強烈對比，此句詩人似乎暗諷人們只識宋皇臺站，而不透徹了解宋皇臺的歷史背景，只為鐵路熱潮而追捧。

正如上述所言，宋皇臺貴為香港歷史名勝，除了“宋皇臺”石碑之外，也曾有不少的文物出土。根據周佳榮指出：

2012年11月起，港鐵公司於啟德機場舊址附近進行“沙中線”工程，在距離地面約兩米的土層中發現了二百三十九個遺蹟及數千件文物。經初步鑑定，大部分屬於宋代遺蹟，另有部分是清代之物。<sup>52</sup>

宋皇臺鄰近舊啟德機場，故此附近掘出的文物，自當與宋代歷史相關；原來除了宋代文物外，也發現部分清代時期的文物。由此可見，宋皇臺並非單絕是一塊石碑。據了解相關文物，現存放在宋皇臺站內作展覽之用。吳振武詩友的〈宋皇臺兩首〉<sup>53</sup>詩也有描述：

新成屯馬線，有站宋皇臺。二帝行宮處，鑿門為客開。  
宋皇臺地站，末代帝行宮。今古興亡事，穿梭一剎中。

第一首直接介紹屯馬線開通後，宋皇臺站成為其中一站，暗指出乘客往來九龍城可更直

<sup>51</sup> 劉浩文：〈宋皇臺〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁219。

<sup>52</sup> 周佳榮：〈宋元時期〉，《香港通史——遠古至清代》，頁67。

<sup>53</sup> 吳振武：〈宋皇臺兩首〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁223。

接方便；第二首則介紹宋皇臺站有常設展覽，展出先前發掘與宋皇臺相關的文物。“地鐵”一詞語帶雙關，一方面指地鐵站，另一方面也指出宋皇臺站設在地底。“今古”兩句，吳詩友認為乘客在宋皇臺站乘鐵路，方便之餘也能認識歷史，何樂而不為？

另一詩友董就雄，在詩會上也分享〈觀宋皇臺出土宋元文物展後作〉詩，以表達對觀看這個展覽的感受：

鄰臺新站聚煩喧，文物邊隅展宋元。  
古井留痕思點滴，行宮有瓦認牆垣。  
更饒通寶方圓在，復見釉瓷青白存。  
莫謂香江沙漠地，聖山遺跡證深源。<sup>54</sup>

詩中首六句，先描寫宋皇臺站之熱鬧氣氛，車站大堂之所以圍聚眾人，是因為該站大堂設有宋皇臺文物展覽；然後細寫文物種類，如古井、通寶方圓、釉瓷等等。董詩友之詩，除了描述人們參觀小型文物展的情境外，也對宋皇臺文物表達對香港歷史文化之見解，從末兩句“莫謂香江沙漠地，聖山遺跡證深源”可見，他也試圖為香江（即香港）洗脫“文化沙漠”之貶名。他認為在這些展覽的文物之中，可看出香港歷史文化淵源深厚。

上列詩友一系列宋皇臺詩作，有介紹其歷史背景，有撫今追昔，亦有就新建的宋皇臺站及發掘文物之詩作。即使有讀者未能親身到臨考察，上列之詩友作品，也能為大家展現宋皇臺之全貌。

## 六、璞社古典詩作中的其他香港名勝

### 1. 廟宇

香港的眾多廟宇，不但是傳統節日的祭祀或慶祝的指定場所，更是旅遊名勝，吸引不少中外遊客慕名到訪。當中位處九龍東的黃大仙祠，為其中一個較為著名廟宇名勝，在璞社的詩會中，其中一位詩友李岐山曾賦〈赤松黃大仙祠〉：

慈雲山翠山雲慈，清煙縈繞大仙祠。緣爐兵燹騎羊走，赤松老道香江移。卻招騷客神明訪，平嶺竭澤覓白螭。又轟萬仞高樓假巒嶽，延綿千里洞天接港湄。一年三百六十日，車馬頻繁煙火資。金鼎無功死灰溢，籤竹急催虛妄詞。叱石成羊改造化，難醒芸芸眾痴兒。痴兒夢迷不朽身，百年不解枯榮因。直下金華濁滄浪，不悔飄逸沾紅塵。寶殿紫霞開彤傘，煥明本采還純真。從心宛內青竹直，一氣貫通天地人。天地人合愁莫侵，浩然正氣分陽陰。順逆孰能任意改，犧牲難賂聖靈

<sup>54</sup> 董就雄：〈觀宋皇臺出土宋元文物展後作〉，載於張軒誦編：《荊山玉屑·八編》，頁 224。

心。天從人願非神助，青煙輕薄重殿深。吉凶禍福信平常，覽勝莫究籤文箴。<sup>55</sup>

李岐山的〈赤松黃大仙祠〉，第一部分由“慈雲山翠山雲慈”至“千里洞天接港湄”組成，首四句介紹黃大仙祠的來源；接著四句寫黃大仙祠四周的環境，依山面海。第二部分由“一年三百六十日”至“覽勝莫究籤文箴”組成，寫黃大仙祠一年三百六十多日，香火鼎盛，參拜之善信眾多，究其原因，是因為他們大多相信黃大仙的民間傳說，不理會其真偽；更有人求籤以求化險為夷。詩人認為，善信即使用一些肉帛祭品供奉神靈，篤信籤文趨吉避凶，乃不智迷信之舉動。他認為天意難違，即使如何透過供奉神靈，神靈也不會幫助善信們順利達成心願。從此詩可見，詩人不但描述黃大仙祠，而且透過祠內善信之舉動，諷刺他們癡心妄想，有違天意。然而，善信們之所以有此舉動，估計是基於他們對將來之未可預知，而衍生憂慮，從而求神問卜，以求安心而已。

除了黃大仙祠為著名的名勝廟宇之外，位於上環荷李活道的文武廟，亦是其中一座名勝古廟。另一位詩友李耀章曾為之賦一首〈上環文武廟〉：

冬青樹道環中上，漁港發祥有踪跡。初起藥材海味舖，南北雜貨名顯赫。前行柳木繞東華，只歎生年不滿百。不滿百，何歎息，且到樓梯街旁神仙宅。斌斌大盛十字路，文昌武德四方陌。赤臉鳳眼偃月刀，浩氣沖天奸惡斥。梓潼雷澤濟順王，忠主孝親仙位謫。西來大使楊柳枝，救苦救難誠嬌嬖。又迎龍圖大學士，萊菴宦佞摧心嚇。城隍佑民生死定，各路小鬼盡退卻。可恨桑田有廢日，公所新成書院拆。廣建圍牆善德宮，入告先賢祭主祐。唯幸鸞輿牌匾在，道光重寶尚有惜。仙氣氤氳香火盛，門迎中外四海客。六月廿四祭關帝，正月初三求學席。歲中包公城隍誕，年初觀音開寶庫。碧眼金髮同參拜，善男信女求福澤。寶馬雕車人滿路，此去彼來樂無射。人未生斯亦長斯，漫溯長識壯氣魄。<sup>56</sup>

李耀章之詩，首部分先由荷李活道周邊植物作為引子，然後簡略描述上環為“乾貨集中地”。接著介紹文武廟，在此之前，有一句“生年不滿百”，形容東華三院大樓前的柳樹；接著說“不滿百，何嘆息”，再介紹廟位處樓梯街旁邊，然後詳細描述廟內供奉的神像、廟的歷史發展、香火鼎盛之景，甚至哪個農曆日子拜哪些神靈，此詩也一一細述。

“碧眼”之後詩句，寫除了本地善信以外，外來遊客也遠道而來，入鄉隨俗，氣氛熱鬧，正正反映中西文化相融現象。末兩句表達詩人對文武廟之感受：因為廟內有關帝（關羽）、包公、觀音等正氣神像，詩人感到自己的氣魄有所壯大。“天地有正氣”，正好可從這首文武廟一詩可感受到。其實，香港的名勝除了民間廟宇之外，部分的公園也被視為香港的名勝。

<sup>55</sup> 李岐山：〈赤松黃大仙祠〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 48。

<sup>56</sup> 李耀章：〈上環文武廟〉，載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 49-50。

## 2. 公園

香港十八區公園眾多，有部分大型公園，更被視為本地著名景點。當中位處銅鑼灣的維多利亞公園，就是其中一名勝。李耀章〈維多利亞公園〉（其三）詩作也曾描述：

維多利亞城，鑄像廣場置。威嚴不敵軍，女皇毀日治。重光當重立，新園嘉名賜。  
面海風送爽，背山綴城翠。佳木棲鳥禽，野餐綠草地。更有球場眾，競賽豈兒戲。  
賣物或游行，節目四季異。繁花雖似錦，過目難細記。匆匆何匆匆，踏葉無秋思。  
幾許臨像前，細味香江志。<sup>57</sup>

維多利亞公園之所以聞名，是因為公園廣場前，豎立了一座古舊銅像，銅像人物為英國的維多利亞女王；接著詩人簡單概括公園之來源；再描述公園依山面海的地理優越位置，以及各種公園設施，例如足球場、籃球場等等。除了進行球類活動之外，維多利亞公園，也曾被租用舉辦大型商業活動。較為著名的活動有農曆年宵市場、每年年尾舉辦的工展會等等。這些大型商業活動，吸引不少中西遊客到訪，使維多利亞公園聲名大噪，中外聞名。李耀章在〈維多利亞公園〉其四（節錄）也有就此作註腳：

……百貨紛陳應百客，虹霓膠絕東南亞。工業褪色美食匯，鮑蔘唾肚新稱霸。直待年宵近尾聲，辦貨師奶齊殺價。人人歡擁除夕市，分寸難動擠隆罇。喧鬧盡處復喧鬧，好年壞年又年跨。<sup>58</sup>

“維園”除了成為工展會、農曆年宵市場等大型市集的指定地點外，每年三月，康文署舉辦的“花卉展覽”，也在維園舉行。另一詩友劉奕航〈維園〉（其三：維園花展）詩有所描述：

誰解東皇意，維園春正濃。銜英雙彩鳥，課蜜幾黃蜂。  
走馬人如醉，居花我欲從，無須愁一謝，愜望每年蹤。<sup>59</sup>

三月適逢春意正濃、繁花盛放的人間好時節，花卉展內，展出各式各樣的植物，讓遊人細賞之餘，並以照片為花蕊及自己留下倩影。詩末兩句“無須愁一謝，愜望每年蹤”的“謝”字，既寫花之凋謝，也寫花卉展之展期結束；不過詩人認為即使錯過花卉展也不緊要，“愜望每年蹤”，下年還可以參與的，表達出詩人對將來的期盼。

除了維多利亞公園之外，位處九龍城的九龍寨城公園也是大型著名景點。詩友朱軾馨曾有一首〈詠九龍寨城公園〉：

<sup>57</sup> 李耀章〈維多利亞公園〉（其三），載於劉奕航編：《荊山玉屑·六編》（香港：匯智出版有限公司，2016年），頁26。

<sup>58</sup> 李耀章：〈維多利亞公園〉（其四），載於劉奕航編：《荊山玉屑·六編》，頁27。

<sup>59</sup> 劉奕航：〈維園〉（其三：維園花展），載於劉奕航編：《荊山玉屑·六編》，頁22。

官富寨珍賽荊玉，自古屯軍衛南蠻。遷海抵鄭盜賊竄，復界客徙流者還。英吉利船海中列，鴉片穿鼻惹瘴氛。牽制夷巢難為力，圍建寨城留一津，白鶴山下臨海布，風生水起向灣處。清朝師退日寇來，三不管制九流懼。卅載滌瑕蕩垢源，南門思古剩殘垣。舊衙縱目獅山現，四季八徑江南園。<sup>60</sup>

此詩可謂一首介紹九龍寨城公園發展的詩作。關於九意寨城的發展，據一些資料所述，“九龍寨城原為 1847 年的清廷建築。1945 年抗日戰爭後，寨城更為破落，淪為貧民窟，龍蛇混雜。1987 年宣告清拆，於原址興建公園，並保留原有遺蹟。”<sup>61</sup>九龍寨城公園，原址為混濁的居住環境。經歷時代更替及社會進步發展，其由原本混亂無常的貧民區，變成現今遊人休憩用地。不過值得注意的是，當年重建時，並非把所有古蹟都棄之敝履，反而保留一些具有歷史價值的文物於園內。

除此之外，公園之所以著名的另一原因，是因為園內還設有仿江南園林區，仿江南園林區之出現，為獅子山下的九龍城，增添一份古典氣息。如果詩中能增添仿江南園林區之描寫，則更能展現都市中的古典美。

## 七、結論

《論語·陽貨篇》曾記載孔子對詩的看法：“詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。”<sup>62</sup>竊以為“璞社”可達致孔子的“觀”與“群”。“觀”的原則就是詩歌側重詩歌反映的社會狀況，以及作者思想傾向與感情心態<sup>63</sup>。觀乎璞社一眾詩友所書寫以香港名勝為題的詩作，或許它們並非殿堂名作<sup>64</sup>，所抒之感也各有不同，但他們的作品正好反映香港具有歷史文化氣息的一面，以及時代之變遷。

至於“群”方面，則是指作品可以使人提高認識，交流感情，加強團結。<sup>65</sup>“璞社”舉辦每月定期詩聚，讓一眾詩友分享其詩詞創作，透過詩會上的互相交流詩歌情感及評點，使彼此能相得益彰。除了詩聚能達致“群”的效果外，詩的主題也能體現“群”的特質，換句話說，即是包容之意。竊以為，社內詩聚雖以古典詩或詞體作為寫作主導，但能對香港名勝這類“非古典”<sup>66</sup>詩題作為嘗試，正正展現出其宏大包容性。<sup>67</sup>

<sup>60</sup> 朱愷馨：〈詠九龍寨城公園〉（其三），載於董就雄編：《荊山玉屑·三編》，頁 55。

<sup>61</sup> 周佳榮：〈明清時期〉，《香港通史——遠古至清代》，頁 97-98。

<sup>62</sup> 《論語·陽貨篇》，載於張少康：〈中國文學理論批評的萌芽與產生——先秦時期〉，《中國文學理論批評簡史》（香港：中文大學出版社，1999 年），頁 19。

<sup>63</sup> 同上。

<sup>64</sup> 林永堅：〈舊體詩中的香港印象〉，頁 37。

<sup>65</sup> 同註 62，頁 20。

<sup>66</sup> 鄭龔子、陳子康、陳德錦著：〈廿一世紀香港古典詩人略論（二）〉，頁 350。

<sup>67</sup> 同上。

誠如鄧昭祺教授所言：“沒有舊體詩詞的香港文學，不是完整的香港文學。”<sup>68</sup> “璞社”為香港文學（尤其推廣傳承香港詩詞方面）作出之貢獻，可謂無庸置疑。而社內詩友，屢次以古典詩詞體書寫香港名勝古蹟，既讓文學愛好者及普羅大眾認識香港文學仍有傳統詩詞之外，也讓他們透過閱讀詩歌，重新認識香港的歷史文化面貌。

---

<sup>68</sup> 鄧昭祺：〈論舊體詩在香港文學史應有的地位〉，頁 1-10。

祿琦\*

**摘要** 近代中國底層職業女性是歷史邊緣者，也是文人筆下的風景。隨著近代工業化與城市化進程的發展，廣東地區出現了一批以紡織女工和梳頭女傭為代表的新興職業者。前者象徵著工業機械化的進步與家庭經濟模式的潰退，而後者則象徵著都市女性時尚和家庭勞動的變遷。然而，現有相關研究傾向關注廣東女性的不婚習俗（即“自梳”）及其社會學、經濟學意義，忽略了她們獨特的生命歷史。而大眾階層創作的嶺南唱本則承載了這些勞動婦女的具體經驗。通過細讀和關注唱本中隱合作者的敘事視角轉換、敘事矛盾和隱含話語，我們可以揭示被稱為“胭脂虎”的獨立勞動者和困惑女兒之間的身份衝突，以及“失聲”的梳頭女傭模糊的文學形象。

**關鍵詞** 木魚書、敘事聲音、自梳、通俗文學

## 一、緒論

職業女性指受到僱傭、以勞動力與技術換取報酬的女性群體。這聽起來是一個極其現代的觀念，但自中國原始時期以來，女性一直是重要的勞動參與者。例如元朝出現的“三姑六婆”一詞，便是對尼姑、道姑、卦姑、師婆等底層職業女性的統稱，她們極大地參與了社會生產，也是女性生活不可忽略的群體，卻由於種種原因長期受到污名化對待<sup>1</sup>，鮮少被官方記載。近代中國在西方資本主義衝擊下加速了工業化城市化進程，也催生了具有現代意義的新一批職業女性。一部分知識女性在醫療、教育、文學等領域綻放光彩，良好教育背景與廣闊社會關係為這些精英女性提供了更多的發聲機會，今天我們也能夠較為容易地通過文字瞭解她們的閃耀過往。然而在近代中國嶺南地區，有這樣一批底層職業女性引起學者注意。“在其他地方，婚姻的唯一替代選擇是宗教感召或者與性及生殖相關的職業：賣淫、做媒或助產。”<sup>2</sup>比較之下，這些不選擇婚姻的女性擁有更多職業選擇：她們進入機械化工廠成為紡織女工，或在城市以美容美髮技術受僱於不同的家庭。前者位於公領域，不是家庭手工紡織女，而是在現代工廠裡與同事協作操縱機械的技術工人；後者處於私領域，並非作為商品而無主體自由的奴婢，而是在現代僱傭制度中以勞動力與技術交換薪資的家庭勞動者。相同的是，她們因為嶺南傳統的“潔淨”理念和實際的勞動精力分配問題，以未婚未育為前提條件選擇新職業，付出辛苦勞動，以較高的薪酬供養家庭，且因為走出家門而備受大眾的質疑與不解。巧合的是，這兩個行業都在 20 世紀 30 年代後因西方資本與思想衝擊陷入沒落，進入失業困局之中。

<sup>1</sup> 可見衣若蘭：《三姑六婆：明代婦女與社會的探索》（上海：中西書局，2017 年版），頁 184-201。

<sup>2</sup> Topley, Marjorie., and Jean Elizabeth. *DeBernardi: Cantonese Society in Hong Kong and Singapore: Gender, Religion, Medicine and Money*. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), p.437.

社會學、歷史學領域從來不缺乏對近代嶺南這些職業女性的討論，因為“自梳”、“不落家”的另類民俗總能激起學者的興趣，聚焦於婚姻的討論遠大於探究她們的職業身份。相關研究具有代表性的是 Marjorie Topley 的《廣東農村地區的抗婚習俗》(Marriage Resistance in Rural Kwangtung)，<sup>3</sup>主要以經濟視角探索廣東女性抗婚背後的原因，綜合地揭示了在嶺南地區成為職業女性是經濟與性別雙重意義下的選擇。《珠三角的女兒們：1860-1930 年婚姻模式與中國華南經濟策略》則在 Topley 基礎上進一步討論了女性婚姻模式與珠三角紡織經濟的關係，從自梳女的人際關係、儀式等進行更綜合的考察<sup>4</sup>。在 2004 年陸德明、王乃寧《社會的又一層面——中國近代女傭》<sup>5</sup>基礎上，夏坤的碩士論文《晚清廣州女傭研究》聚焦於廣州，較為全面地介紹了女傭的類別、薪資、社會地位等相關問題。然而，這些研究關注嶺南的職業女性其實也有記錄自己職業生活的文學，會有自己的社群文化，會發出自己的聲音。

本文將以嶺南唱本為切口，探索唱本當中以紡織女工與梳頭女傭為代表的底層女性形象建構及其性別敘事。唱本，是展現底層人民生活與文化的重要民俗材料與文學樣式。最開始是人們在田間地頭或城市街頭即興創作口頭形式的民歌等，這些取材自個人經歷、時事或經典故事的歌謠被廣為傳唱後，被書坊收錄、潤色，修改成更被廣大受眾接受的木魚書、龍舟、南音、粵謳等案頭讀物後出版銷售，接著再次被讀者閱讀、傳唱，繼續影響新一批的聽眾。內容取材往往與女性相關，流傳與女性之間，創作者也不乏女性，這些嶺南唱本被稱作“她世界”<sup>6</sup>名副其實。廣東唱本研究當前呈現目錄化、考據化的趨勢。以木魚書為代表的唱本的女性書寫特徵已成學界基本共識，也湧現出一批頗具啟發性的文學研究，如日本學者金文京的《木魚書與金蘭契》等，但相關研究也比較多地集中在金蘭會、自梳女等相關主題上。任百強的《廣東木魚說唱史研究》雖也提及了紡織女工的木魚書材料<sup>7</sup>，關於嶺南底層職業女性的文本內部研究也仍然較少。

從紡織女工和梳頭女傭這兩個較有代表性的嶺南職業女性群體出發，分析相關唱本作品中的形象塑造與敘事方法，得出其性別問題的討論，是本文要聚焦的問題。正如蘇珊·S.蘭瑟指出的，敘事承載著社會關係，敘事聲音與被敘事的外部世界互構。<sup>8</sup>而讀者很容易發現近代唱本與外部世界關聯之緊密：由於作者（說唱人）講述反映時事的內容時取材自真實生活，同時出於商業目的和表演目的，內涵取向往往趨於受眾理念的最大公約數。然而，在受眾已經有預設立場且具優先話語權的場合中，講唱內容也未必會完全遵從實際，而會進行誇大的渲染甚至歪曲特定事實。敘事的空白與矛盾或顯露或隱蔽，

<sup>3</sup> Topley, Marjorie., and Jean Elizabeth. *DeBernardi: Cantonese Society in Hong Kong and Singapore: Gender, Religion, Medicine and Money*. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011).

<sup>4</sup> Stockard, Janice E. *Daughters of the Canton Deltas: Marriage Patterns and Economic Strategies in South China, 1860-1930* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1992).

<sup>5</sup> 陸德明、王乃寧主編：《社會的又一層面——中國近代女傭》（上海：學林出版社，2004 年）。

<sup>6</sup> 吳晴萍：〈木魚書中的“她”世界〉，《佛山科學技術學院學報（社會科學版）》，第 36 期（2018 年 2 月），頁 5-11。

<sup>7</sup> 任百強：《廣東木魚說唱史研究》（香港：中國評論學術出版社，2010 年），第 232 頁。

<sup>8</sup> 同上。

因此需要文本細讀與敘事學的方法閱讀它們，以反推作者（說唱人）與受眾們的立場與真實想法，挖掘這些唱本的敘事中是否存在女性聲音，剖析隱合作者的觀念與意圖，觀察這一些特殊的職業女性如何言說或被言說、如何與外部世界互動以及被塑造成了什麼樣的形象。同時，不能夠忽略說唱的即時影響力，被建構起的職業女性故事能夠及時地向閨房、街頭、田地等更多受眾跨空間地互動，直至再次塑造大眾對她們的看法。

需要額外說明的是：第一，研究材料不夠完全。嶺南唱本留存不易，許多材料尚未被發現或不存，所以聚焦於某一主題研究時客觀上存在材料不夠全面的情況，但也盡可能搜集齊全。所用的研究材料範圍涵蓋臺灣《俗文學叢刊》與《廣州大典》說唱部分、香港大學圖書館特藏和其他散見篇目。究竟是否是女性書寫的原始資料，還需細緻的文本細讀進行剖析、分辨。第二，由於唱本流傳於底層，創作者文化水準有限，書坊出版校對也較粗糙，唱本內有較多的錯字別字、繁簡混用的狀況，但為尊重原材料本文將不做校改，僅為讀者方便標注句讀。

## 二、潑辣鬼附——徘徊的發聲者

鬼附，乍一聽很容易會認為是與非人間建立聯繫的通靈者。在重要論著《木魚歌潮州歌敘錄》中，譚正璧、譚尋就將《新出龍舟歌鬼附自歎》的鬼附誤認為“巫婆”<sup>9</sup>，其實根據當時的民謠加以辨別，即可知鬼附指面色如鬼的紡織女工。近代珠三角紡織工業發達，不婚嫁的女性大量湧入紡織廠，薪酬高，但勞作時間長，工作量大，嚴重損耗身體，以至於女工下夜班後面色蒼白，又因為“附絲”（護絲）的紡織動作，延伸之下將紡織女工稱為“鬼護”或“鬼附”，甚至是帶有貶義的“鬼女”。可根據唱本得知鬼附的兩個定義，一指的是紡織工人或紡織行業，如“做鬼附個宗銀易賺”；二是對紡織工廠代稱，如“個陣鬼附咁多間隨得我揀”。

目前可見兩則相關唱本《護絲女賣靚》和《鬼附自歎》，且各有兩個版本。前者的兩個版本存在較大差異，經歷了值得注意的敘事視角改寫，從中可一探其性別敘事的意義；後者可以看作是對前者內容的補齊與擴寫，成就了一篇充滿血淚的女工回憶錄，但當中體現出的敘事矛盾，能夠揭示更具體甚是複雜的女工形象。

### 1. “遇著呢隻胭脂虎”：《護絲女賣靚》版本對比下的敘事視角與女性言說

在嶺南唱本中，即便讀者群以女性為主，針對年輕女性的“賣靚”一詞亦十分常見。文字中也不乏對其外貌裝束充滿溢美之詞（或是嘲諷意淫），但“賣靚”的本質是一種將女性作為客體加以貶損的話術，只要她出現在公眾場合並對外貌加以修飾，那麼就被

---

<sup>9</sup> 譚正璧、譚尋編著：《木魚歌潮州歌敘錄》（北京：書目文獻出版社，1982年版），頁92。

認為是將自己的美麗“售賣”以期換得利益。然而，在不同版本的《護絲女賣靚》中，“賣靚”因敘事視角之不同而產生了新的意涵。敘事視角指的是敘事者對敘事內容的態度與敘事方式，而唱本這一文學樣式又註定了敘事者（即說唱人）的講述方式對內容的呈現具有近乎決定性的作用。

《護絲女賣靚》的版本改寫是職業女性言說的重要案例，也是職業女性與文化市場交互並產生影響力的典型。兩個版本分別是佛山走馬路芹香閣版本和廣州以文堂機器版，內容都是一群紡織女工夜晚結束工作後在街上行走，被一個男子言語調戲。不同的是以文堂版本中刻意凸顯了敘事者的聲音，也讓紡織女進行了頗為有力的回應。在芹香閣版本的《護絲女賣靚》裏，即使是一群女性與男性處於同一空間，女性也有失語的可能，直至完成“賣靚——被羞辱”的整個過程，這當中正是敘事者的敘事視角起到的作用。開篇是對護絲女們的外貌形象塑造，“蛾眉鳳眼”“圍裙趨時”<sup>10</sup>描述的敘事立場仍保持中立，而敘事者描述的“放斜雙眼望東西”則暗指女工們行為輕浮，並非褒義——這些是為了合理化調戲女工的男子“白樸仔”的出場。他雖口出惡言、毫無道理，卻顯得從容不迫，言之鑿鑿，還有意激起女工們的年齡焦慮與失業危機，“鬼護僱工唔請你爛貨，眼又慢時手又磨”“臨老孤寒你好折墮，多災禍，回顧知道錯，護絲娘女你邊早諧和。”護絲女除卻中間的兩句辱罵回應外再無他言，反倒還被四兩撥千斤地嘲笑低俗與惡毒，儼然甘拜下風。這一版本的敘事視角屬於內置視角，即聚焦於人物言行，敘事者並非全知全能，而是扮演兩人口吻說話，並無第三人的說話聲音。但在這樣基於性別的言語侮辱的場景下，對於女性在遭受不公並失聲的狀況，說唱人的不表態或中立，實則又給予白樸仔絕對的言說空間，即是站在騷擾者的立場，予以默許與贊同。

反觀以文堂的改寫，則是在這個白樸仔惡言的基礎上有意地強化了第三人視角敘事與護絲女回應，使得整個作品有來有回，內容更豐富完整。這樣的改動也使得整個作品的感情基調與原版存在較大差別。比如這樣一個開頭，立場就十分鮮明：

近日世界都要講吓文明，肆行淫蕩道理唔應。男女行為須要立正，切勿貪淫縱慾亂卻倫情，自古萬惡以淫為首領，倫常乖舛就噲蕩產家傾。

西方引入的“文明”與“淫為首”古訓相對應，頗有時代特色。敘事視角也從一開始就將內置視角轉向外置視角，敘事者與讀者共同成為觀眾。如此一來，敘事者能夠全知地評點情節，更能以態度牽引文本走向，影響讀者的感觀。同時，改變的還有紡織女工的敘事話語，性騷擾的惡行鮮見地在話本中被回應了：

莫話我地女人唔敢用武，恐怕姑娘火起你有命都難逃。請你快躡尸扒住別路，若

---

<sup>10</sup> 陳建華、傅華主編《廣州大典·曲類》（廣州：廣州出版社，2019年），第二冊，頁608-612。本小節引文皆來自《護絲女賣靚》，特定版本已說明，若無特殊情況不做重複標註。

然多嘴我就把警察嚟研，同到警廳將你一告，話你隨街非禮大失規模。

同一題目，芹香閣版本頗似指責護絲女“賣靚”有罪，以致被一個浪蕩男子羞辱也無語而對。相比之下，以文堂版本則時刻強調“好色之徒唔生性”的鮮明立場，讓紡織女工有理有據地回應，直接拿起法律武器，不畏莫須有的指控與謠言。最終的結果是，嚇得這個騷擾者不敢說話，直呼：“原來今日遇著呢隻胭脂虎！”

“胭脂虎”一詞，最早出自陶穀（903—907）的筆記小說《清異錄》的《女行》一卷。《清異錄》記載了五代至北宋人事物的新奇用語，第六卷《女行》收錄的卻是“冠子蟲”“黑心符”等意指婦人霸道而丈夫懼內的貶損女性、重申夫權的用詞，“胭脂虎”就是其中一例：“朱氏女沉慘狡妬，嫁為陸慎言妻。慎言宰尉氏，政不在己，吏民語曰胭脂虎。”<sup>11</sup>“胭脂虎”形容專橫而逾權的悍婦，後因“胭脂”一詞《聊齋誌異·江城》將其延伸至容貌美麗而又兇悍危險的婦人。然而，“胭脂虎”並非完全貶損之意。京劇《胭脂虎》（又名《妓女擒寇》）就是唐朝揚州妓女石中玉帶兵生擒反賊的喜劇<sup>12</sup>，而《紅樓夢》的王熙鳳亦被如此指代。綜上來看，“胭脂虎”並非全然的貶義詞，既是女性力量的彰顯，又是男性權力受到威脅的退讓。街頭性騷擾的男性在性別話語的爭奪中節節敗退，因此這樣的評價也是在變相承認鬼附女郎們的勝利。

唱本最後，敘事者（或說唱人）也再次肯定“胭脂虎”們的反擊：“真正抵怒，是非人自做，今日被人羞辱你個好色之徒。”讓女性言說，“賣靚”不再是原罪，反擊亦不再被冠以“潑婦”之名，而是騷擾者有因有果之報和予以“胭脂虎”的嘉獎。可以想見，這樣的作品在街頭傳唱會產生怎樣的敘事影響力。通過文學作品的女性言說，底層職業女性藉以獲得公共空間的話語權，同時樹立起了不容侵犯、以牙還牙的“胭脂虎”文學女性形象。

另外有一個細節可以從消費者角度詮釋唱本中近代職業女性文學形象的意義。以文堂版在篇末註“本堂《大鬧發瘋婆》《瘋老自歎》與別不同。”唱本作為市民文化產品，內容在很大程度上受到消費者偏好影響。這一篇末注釋可以視作是彰顯以文堂有志於改良說唱作品以迎合讀者、具備獨特市場競爭力的廣告語，而《護絲女賣靚》也正是以文堂的具體實踐之一。縱觀當時印刷唱本的各書坊，以文堂是其中規模較大、出版書目較多的，其突出的市場導向特徵也相對具有代表性。因此，《護絲女賣靚》偏向女性立場的改寫可以比較有力地證明女性讀者已具有較有分量的文化消費能力，是近代嶺南職業女性文化影響力的一個例證。

<sup>11</sup> 陶穀撰：《清異錄》（上海：上海古籍出版社，2012年版），〈女行〉，頁20。

<sup>12</sup> 《俗文學叢刊·京劇》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2004年），第307冊。

## 2. “人實惡做世界又咁奸頑”：從《鬼附自歎》的敘事矛盾看紡織女工的女兒迷思

“歎”是木魚書等唱本的常見題材，一般是以女性聲口感歎自身命運，往往幽怨多情、纏綿悱惻。而這部廣州光復路五桂堂出版的《鬼附自歎》雖標為“歎”，女主人公卻有著能夠權衡利弊的清晰堅定和經濟獨立的自得自豪，即使遭遇困厄也保持樂觀。如此之“歎”在唱本中並不多見。然而，通過文本細讀可以發現，唱本的敘事話語中卻存在著幾個矛盾點。第一個是作為藝術手法的矛盾話語——極力避免婚嫁到主動選擇婚嫁。開篇便是這位自梳紡織女工對女性處境的清晰分析：

人實惡做，世界又咁奸頑。男兒尚有發達光生，做著我地女人真正係慘。一生受困冇日風繁，梳起在家人又道啖，出嫁郎門好似入網關。至怕男人性情硬，又怕翁姑惡共蠻，生兒產女多磨難，重怕家貧不足兩餐。多少拖男帶女隨街喊，見景生情令我悶煩。<sup>13</sup>

所以，考慮到出嫁生育都有面臨更深重困境的可能，這位女性選擇成為“銀易賺”的紡織女工，且希望有足夠的儲蓄頤養天年。從對自身華麗的雲紗衣衫、薄底皮鞋、新款挎籃的描述看，她確實從中受益，且為自身的職業與技術感到驕傲：“後至工夫學會人稱讚，手段超群算我第一班。”而與《護絲女賣靚》一致的，面對騷擾者，這位護絲女同樣是一名“胭脂虎”。不過在這裡她點出：“我地鬼附裡頭口角練慣”，工作鍛煉出的處事風格是她能夠反擊的重要原因。而“鬼附肆頭擔得咁硬，鬧起事番來有佢拔，絕早去開工唔怕撞板”，能夠平息騷亂的工頭<sup>14</sup>也給這些女性底氣。群體的力量更是無窮，“大眾回家笑一番，俟後就無人敢膽”，消解了這些男性騷擾者的可怕。紡織職業給了她們“唔使求人早晚兩餐”的經濟底氣與同伴支持，從而獲得了較強的精神力量：雖說她們因蒼白如鬼的外貌被稱作“鬼附”，但是在她們眼裡，“個的死佬在街頭早晚企班，雙眼不停怨鬼咁喊，多般言語口闌殘”，真正的鬼其實是這些無禮欺人的男性騷擾者，正是賊喊捉賊，鬼喊捉鬼。

然而，努力擺脫貧窮和性別雙重困境的她仍半路受挫，她歇業照顧患病的父母，卻難以挽回他們病逝的結果，回到崗位後更是盡力工作維持生活，結果漸染眼疾，幸好求醫不至於眼盲，但積蓄卻已所剩無幾，工作也再也無法勝任，遂思想嫁人。即使她早已明白嫁人將面臨的困境，也還心存樂觀，認為自己還是能“漿洗衣裳兼煮飯”的黃花閨女，但也十分無奈，回到了開頭鬼附所不願的女性困境中。總的來看，由情節形成的矛盾構成了女工命運故事的敘事張力。

<sup>13</sup> 《廣州大典·曲類》，第一冊，頁 803-804。《鬼附自歎》存在兩個版本，分別是清末民國粵東省城五桂堂刻本鬼附自歎和第七甫五桂堂刻本新出鬼附自歎，兩者差別不大。本小節引文皆來自第七甫五桂堂版《新出鬼附自歎》，引用不做重複標註。

<sup>14</sup> 紡織廠工頭一般為男性，男工頭與女工人比例約為 1 比 80。可見蘇耀昌：《華南絲區：地方歷史的變遷與世界體系理論》（鄭州：中州古籍出版社，1987 年），第 177 頁。

不過，如果僅解讀到這裡，我們可能會忽視《鬼附自歎》纏繞於文本中的隱含線索：女工的身份迷思。最後鬼附給讀者們的忠告是：“你地女子祈不可話貪，拾得咁工做邊樣無錢賺”，仿佛“貪”和做鬼附一行是自己不幸的癥結。縱覽全文，我們很容易發現這樣的自我指控實屬言不由衷。而結合史實，紡織工作已是嶺南女性為數不多的較好的職業選擇。鬼附之困厄並不僅在職業生涯失敗和被迫返回婚姻上，真正的精神困厄，其實是女兒身份認同與職業身份消失後的無意義感。這就是第二個矛盾——文本敘事與讀者接受之間的衝突。讀者能夠發現潛藏在敘事矛盾中，獨立勞動者與獨生女兒間相對的身份迷思。鬼附在開頭雖然認識到女性的困難處境，“在家做女逍遙慣”似乎是在進一步論證不願出嫁的理由，但是“逼奴番去拼正將銀辦，禮事白銀把佢補番”的“逼”與“補”已經揭示了，女主人公的家庭地位是建立在足夠的經濟基礎上的，必須具備充裕資金才能向父母討要到選擇不婚嫁的權力。在梳起儀式上，面對姊妹們送上的珍貴禮物，“父母係咁喜歡將女讚，話我相處朋情重過山”，可見鬼附努力爭取父母認可，而父母讚美似乎更加囿於物質層面。而在父母患病時，她雖說“錢銀使曬我亦唔嗟歎”，但是並非毫無怨氣。下面一段敘述為我們展現了鬼附不願吐露的情感：

個陣我服事雙親唔敢怠慢，全無兄妹獨我孤單。後至爹娘病死歸泉澗，個陣事事監奴要著力行，有個親人來睇探，感得隔離契媽為我肩擔。土工請定又買棺材板，葬埋父母更重擔煩，守滿七旬聲都喊爛。

對喪事繁複與困難的強調，和她幾近完美的孝女履踐，都向我們證明了紡織女工在努力獲取認同，然而給予認同的父母已然不在。“我亦不怨爹娘唔噲辦，總係自家算錯恨唔番”，如此鋪陳困苦之下，究竟是不是真的毫無怨氣，還是為了保證自己不被世人或讀者指摘，實在是存疑。“今日好似孤客在半途唔得到站，半路淒涼委實係難”十分精準地概括了鬼附身份認同之迷茫。在父權制度與資本主義制度的雙重壓迫下，她是完美的孝順女兒和勞模工人，即使遭遇不幸的結局，也不敢怪罪於任何人，更捉摸不到具體的敵人，只好模模糊糊地將槍口對向自己。但她的驕傲不允許承認自己的失敗，於是她又把矛盾集中在模稜兩可的“貪”上。失去了女兒的身份，她成為孤客，只好被迫走向主流的婚姻中。求取生計之外，也是在尋求新的標準容納與審判自身。

從《護絲女賣靚》的片段式描繪到《鬼附自歎》裡“娜拉走後怎樣”的完整故事，“胭脂虎”們的勝利只是女兒在困局中溫馨的懷舊，而世界之奸頑又再次讓女兒回到原點。鬼附掙扎著以為能通過努力達成目標，她的失敗是可敬的，但不可忽略其中的悖論：“自梳女作為第一代經濟獨立、嘗試生活道路轉軌的勞動女性，脫離了父系社會中女性未嫁從父、既嫁從夫、夫死從子的‘正常結構’，卻也未能跳出家族，基於自己的個體勞動者的身份獲得新的穩定的結構位置。”<sup>15</sup>這也就是為什麼女兒的敘事聲音一直與鬼

<sup>15</sup> 楊可：〈未完成的過渡——自梳女敘事評述與閩限視角下的再思〉，《社會學評論》，第5輯（2022年10

附的獨立話語糾纏不清，也就是為什麼她們貌似樂觀的敘事話語卻透露出濃重的悲劇意涵。

在文本外部，時代更自有困局。資本主義世界經濟危機中，西方商品傾銷，中國手工業遭遇重創，本土絲織品滯銷，嶺南繅絲廠紛紛倒閉，大量女工被迫下崗。據 1936 年報道，僅廣東順德縣 27 萬紡織女工中就有約 20 萬人失業。她們多數到城市傭工，或前往香港、南洋繼續做女工。<sup>16</sup>紡織女工的黃金時代陡然落幕，唱本保存著她們與姐妹智鬥惡人和肆意購買香雲紗的輝煌瞬間，而並未記錄下這一灰暗的歷史時刻。不過，廣東順德籍作家草明以知識分子與紡織廠廠主女兒的雙重身份寫下了女工們的遭遇，在中篇小說《傾跌》（又名《繅絲女失身記》）開頭，面對失業窘境，女工阿屈不被擾亂卻像“燒紅的鐵”<sup>17</sup>一樣刺人的木魚歌聲，儼然是這些職業女性的尊嚴輓歌。因此，唱本裡或灰暗或驕傲的自述，也許正是當時命運迥異的女人們的精神寄託。

### 三、“多情”奶媽——曖昧的性別符號

梳頭女傭，在唱本中往往被稱為“奶媽”“梳頭媽”，是對服侍女性髮型與儀容裝扮的單身女傭的稱呼，換言之就是今日的美容美髮師。《清稗類鈔》“近身”一節便較為詳細地記錄了在廣州這一行業盛況：“廣州之梳頭媽，其為主人梳髻也，每日一次，或間日一次，或三日一次，五日一次，月終給資若干。……衣服之整潔，語言之尖厲，真足令人銷魂也。”<sup>18</sup>同時也可從這一記敘中得知時人對奶媽頗具男性凝視意味的注意與調侃。由於其特殊的行業性質，從事梳頭的近身工作有較高的容貌、年齡要求和婚育限制，主人常將其作為裝點門楣的符號，所以當梳頭女傭年老時會被轉為粗使女傭，晚年薪酬待遇下降，甚至失業——這也是唱本較常見的題材。同時，梳頭女傭也面臨著較大的社會評價壓力。由當時的報刊可見，除了與僱主建立不正當關係、偷竊財務、人口買賣、充當淫媒等負面新聞外，她們的自梳習俗、出外遊玩等也被媒體針砭。<sup>19</sup>

歷史研究如此，文學視野下的梳頭女傭形象是否有所不同，她們是否在唱本中發出自己的聲音，是接下來要探討的問題。相較於鬼附，唱本中梳頭女傭的敘事要複雜許多。首先是關於梳頭女傭的唱本較多<sup>20</sup>，目前可見有五部龍舟歌，其次這些唱本內容多貶低

---

月)，頁 108-125。

<sup>16</sup> 〈粵省之蠶絲業〉、〈國際貿易導報〉，第 6 卷第 6 號（1934 年 6 月），頁 247／轉引自彭澤益編《中國近代手工業史資料 1840-1949》，頁 547，第 3 卷（1962 年 7 月）。

<sup>17</sup> 《傾跌》是 30 年代三位失業紡織女工被迫進城同住一屋各謀生路的故事。“我”做了家庭傭人，阿蘇和歌唱木魚書的阿屈淪落為娼妓，她們都在時代傾跌中失去了本我。可見草明：《草明小說選》（上海：上海文藝出版社，1979 年），頁 1-10。

<sup>18</sup> 徐珂（1868-1928）：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1984 年版），第 11 冊，〈近身〉，頁 5288。這一冊〈奴婢〉一節是瞭解近代新型家庭工作者的重要材料，但對這一群體有較為突出的貶損評價，也忽略了由“婢”到“傭”的過渡中，梳頭女傭已逐步擺脫了人身依附關係，是通過勞動力換取報酬的獨立勞動者。

<sup>19</sup> 可參考夏坤：〈晚清廣州女傭研究〉（暨南大學碩士學位論文，2006 年）。

<sup>20</sup> 與梳頭女傭相關的戲曲作品也較多，如《奶媽附薦》、《雙奶媽嫁盲仔》、《雙奶媽看龍舟》、《奶媽遊白雲》

梳頭女傭，但是採取的敘事策略並不一致，敘事者整體呈現出了壓抑矛盾的特徵。以下將會闡釋，梳頭女傭在唱本中是怎樣一個較具典型意義的性別符號，是如何成為近代中國大眾對新型職業女性的複雜觀念載體之一的。

### 1. “世界睇來不合眼”：大眾話語中的城市梳頭女傭的形象建構

清末民國廣州醉經堂刻本《奶媽出身》<sup>21</sup>共三頁，篇幅較短。由篇末標識的“大良龍舟海訂”與篇中所提“大良”、“香山”能推斷，《奶媽出身》是出自順德地帶的龍舟歌。順德梳頭女傭到廣州打工很是常見，題材反映時事。龍舟歌往往由男性說唱人於街頭敲鑼傳唱，聽眾可給予報酬，或邀請他到指定場合表演。歌詞尾“財百萬，滿地兒孫贊，眾人聽過快活清閒”的祝福語能夠令人聯想到說唱人對沿街男女老少告誡勸解的場面，即可注意到說唱人與讀者的互動。在這樣的運作機制下，說唱人的首要目的是得到他人認同，從而獲取錢財與名聲。因此，《奶媽出身》所涉及的奶媽形象很大程度上代表了當時人們的真實看法，甚至為了迎合一部分聽眾，存在誇大的成分。

《奶媽出身》全篇充滿譏諷語調，但情感隨行文不斷推進變化，可分為兩部分。第一部分是對梳頭女傭外貌衣著與工作的基本介紹，描繪她們的工作場景。第二部分則是對這些“不知恥”女性直接而猛烈的批評。“身穿衣服人多贊，光梳頭計白玉排環”，若無第二部分，還真會以為這是對這一群體的欽羨，其實是在影射其工作輕鬆賺錢卻多，不認可“梳頭”的勞動價值。事實上，第一部分的“誇讚”多有指責梳頭女傭群體言行不當，比如肆意外出、愛好談論男性：“省城鋪戶常行慣，鋪頭長柜使個後生，邊個高時便個頸哽，晚上回家大眾談傾”，隱射其有淫奔之兆。第二部分直截了當，“又防腹中懷下旦，侍頭府上惡來生”，暗指私生活混亂，口吻似也是在警告僱主。但是真正觸及核心的，還是“尔話近今不在嫁兒男，並無羞怯無忌憚”“人生乾坤天有恨，不嫁男兒是畜生。”一句總結，“世界睇來不合眼，作成龍舟唱一番。女人臭佢真斗膽，丈夫不愧任佢中橫。”由此可見，該龍舟歌真正受眾其實是男性，直抒男性權力被威脅的不安。另外，《奶媽出身》還試圖從源頭終結梳頭女傭的“叛逆”行徑，直呼“契女長大心自反……契媽喪清無人探”。而結合梳頭女傭相關的其他唱本和史料可知，這些女性雖有一部分自願而為，但有一部分是因窮苦或無父母被無親緣關係的女性“契媽”強迫去學梳頭的，涉及非法人口買賣，並不似龍舟歌所述那樣輕鬆。最後，龍舟歌以樊梨花與薛丁山的典故作結，意指再有本事的女人也要與男性結合，可以看出男性面對年輕梳頭女傭“重話不嫁我地少年男”的焦慮與渴望，也側面說明梳頭女傭的風氣已然挑戰男性權威。

不過並不是所有唱本都有如此直白的惡意，出自《嶺南即事》的唱本則展露出了不

等。可見梳頭女傭頗受大眾關注。

<sup>21</sup> 《廣州大典·曲類》，第一冊，〈奶媽出身〉，頁 387-388。本小節此段引文皆來自廣州醉經堂刻本《奶媽出身》，若無特別說明，引用不做重複標註。

同的態度。《嶺南即事》是一部描繪嶺南風土人情的通俗詩文總集，收錄了木魚、龍舟等唱本，作者不詳。據學者考證，目前可見清光緒至清末有 7 個版本修訂出版，最早一部是清光緒年間 1887 年羊城守經堂藏板<sup>22</sup>，而在民初甚至流傳於上海出版，可見其受歡迎程度。而當中描繪梳頭女傭的即有兩則比較短的龍舟歌《西關媽》和《媽姐因由》，兩者內容較為相似，而與《奶媽出身》最大的區別是，兩則龍舟都對梳頭女傭的具體生活有較為細緻的描繪。不管是對許多梳頭女傭無父無母的家庭背景之了解，還是對“轎尾跑得你汗流流”“主人監住，日夜擔憂”“又怕燒豬，唔得重嚟有”<sup>23</sup>的工作經驗與真實心理的刻畫，都相對細膩真實。但矛盾的是，一方面，敘事者了解梳頭女傭出身微寒與工作不易，施以同情；另一方面，敘事者將女傭不嫁人而去工作評價為“賤透”。有意思的是，這三則龍舟不論是以何種語氣敘事，到最後都是一致結論：必須嫁人。面對性別與階級的雙重輿論圍剿，梳頭女傭的真實聲音似乎更難聽到。

## 2. “終身無主逞乜風流”：《老梳頭媽自歎》的隱合作者與含混話語

如果說《奶媽出身》細緻描繪了近代嶺南男性面對新興職業女性的複雜心理狀態，《西關媽》、《媽姐因由》表達了被同情掩飾的鄙夷，那麼五桂堂出版的《老梳頭媽自歎》則是一則既得意又悔恨的女性抒情自述。一位年近半百的梳頭女傭回憶起自己年輕時貌美受追捧的風光，感慨現在因年華不再只能做粗活，又無法出嫁，告誡年輕人不要與她一樣。這一篇自述看似比《奶媽出身》的內容更易理解，但細讀所見的一些細節使得敘事者較不可信，敘事話語實際上更為含混與複雜。

第一個細節是《老梳頭媽自歎》以“風流”為關鍵詞。開頭是“今日終身無主逞乜風流”<sup>24</sup>，中間“事頭貪我腰肢容貌嫩口，……話我共佢要樂更重風流”，指女主角被招工工頭誘惑，說她容貌美麗若人行則風光無限，最後再到結尾“今日年將半百逞乜風流”“你睇邊個贖身唔嫁到尾得風流”，這則龍舟歌僅五百來字，卻反反復復地談著“風流”達六次。何謂風流？年輕時的風流基本可以概括為：容貌美，“色水整成真正俏口”；受歡迎，受僱於“潘盧伍葉”家，“省城算我頭一講究”，不缺男子追求與他人追捧；收入高，“人工一個月要十兩”。而晚年，“風流”隨著年老色衰而離去，故而飲恨不已，“起市十年都係憑在嫩口”，做工十年都是憑靠年輕貌美，只字不提梳頭女傭的技術，好似是一個單純為了風流、毫無遠慮的虛榮女子。第二個細節則是晚年的去向。“木若性情盡地減底，來把命就。或者有食有工墾人收留”，意指將自殺與粗使勞作二選一，梳頭女傭不能接受一落千丈的生活。按照描述，這位梳頭女傭自言一月能有銀錢十兩收益。然而，當時廣州普通傭人的平均收入為一兩，梳頭女傭有二兩到三兩已然是高收入。

<sup>22</sup> 曾肖：〈英藏《太白詩話》的版本與價值考論〉，《明清小說研究》，第 137 期（2020 年 3 月），頁 127-143。

<sup>23</sup> 閑小隱撰：《改良嶺南即事》（廣州：光復中以文堂，1900-1949 年），〈西關媽〉，頁 45-46。“燒豬”是嶺南婚嫁舊俗。新婚夜後新郎若未當眾給女方家庭送上燒豬則證明新娘已不是處女，女方將遭到街坊嘲笑而顏面盡失。這裡意指梳頭女傭認為自己的工作有失貞風險。

<sup>24</sup> 台灣中央研究院歷史語言研究所編輯：《俗文學叢刊·龍舟》（臺北：新文豐出版股份有限公司，2004 年版），419 輯，頁 243-246。此段引文皆來自於此，若無特別說明，引用不做重複標註。

<sup>25</sup>不過，女主角形容自己是一個容貌突出、廣受僱主歡迎的行業佼佼者，十兩銀子也一定程度上遵從事實；像大多數自梳女一樣置辦“姑婆”屋、收養契女也可解決晚年養老問題<sup>26</sup>，但卻隻字未提。隱含作者也許是隱去了具體的細節，或者是將職業女性開拓新路、謀求生存的底層邏輯過於簡單化地處理了，有誇大的成分。

如果說《奶媽出身》等龍舟是男性對梳頭女傭集體的直接控訴，《梳頭媽自歎》的不同之處在於，它以幽怨口吻道盡了一名年老職業女性的自我生命史，從而看起來更為真實可信。但是，與《奶媽出身》一致，《老梳頭媽自歎》總是在強調女傭靠美貌工作，而對於梳頭技術與勞動細節從未提及。根據以上細節推斷，又與《鬼附自歎》比較，女性聲口自述的《老梳頭媽自歎》可能是外行所作，所展示的職業女性經驗有失偏頗，脫離了梳頭女傭的真實處境，塑造了只愛風流、毫無遠見的職業女性形象。由此可見，隱含作者的真實目的是勸誡年輕女性莫踏“殊途”。

在目前所見的唱本材料中，梳頭女傭為主角的唱本數量都遠遠大於紡織女工，且較多針砭之詞。推測原因有三：一，紡織女工相關作品因各種原因自然遺失，如在《奶媽出身》卷末提及的“下卷附絲女”但並未見其作品。二，紡織女工的勞作強度大，較少創作關於自身作品的作品，而梳頭女傭多隨女主人出入娛樂場所，也有較多時間消遣自娛。三，人們傾向於認為梳頭女傭是奴婢，身份低微，社會評價低，她們又多在城中行走，較為引人注目，因此其形象被肆意捏造與消費。而論及紡織女工，最大的羞辱則是“倚賴少年美貌工夫妥”而晚年“腦笨腳又磨”<sup>27</sup>，而在梳頭女傭這裡，則從未提及她們的技術，而急於關注外貌並捏造她們的混亂情事，因而成為了受大眾歡迎的文學題材。

總的來說，在已見的梳頭女傭說唱作品裡，真正反映梳頭女傭真實生命體驗的作品不多，然而也為讀者揭露了近代底層人民對這一群體形象的想像與建構：一個美貌的、風流也頗辛勞的低賤女性勞動者。

#### 四、結語

從嶺南唱本出發，能夠更好地觀察近代珠三角地區女性由私領域進入公領域時所遇困境，挖掘紡織女工和梳頭女傭的文學形象。前者在被稱作“胭脂虎”的獨立勞動者與遵從孝道的女兒的雙重身份中尋求認同，後者是被想像的曖昧性別符號。比起“自梳女”這樣一個從身體符號出發的臨時身份，聚焦於職業身份的轉換更加能清晰地彰顯近代女性的空間轉移、社會地位變化和更廣闊的人際關係（從同事、僱主到大眾）——她們不

<sup>25</sup> 資料來源《道光年間家庭收入簿》，轉引自夏坤：〈晚清廣州女傭研究〉（暨南大學碩士學位論文，2006年）

<sup>26</sup> 可參考蓮子、林志文：《中國最後的自梳女》（廣州：花城出版社，2016年）。

<sup>27</sup> 《廣州大典·曲類》，第二冊，〈護絲女自歎〉，頁608-612。

再僅僅是游離於親緣關係、考慮婚嫁與否的“民俗履踐者”<sup>28</sup>，而是更顯見其社會認同和經濟話語權的差異化行動個體。當然，在這些實際上非常具體的職業女性群體當中，個體與個體之間亦存在分野，只是所搜集材料提供的範本暫時還不足以提供更細緻的角度。但是，作為情感發洩的載體，以木魚書、龍舟歌為代表的唱本能夠展現職業女性慾望的共識與傾向，為後人提供了通往她們生命主體與抒情心靈的文學小徑，讓我們更切近地聽見她們的聲音。

---

<sup>28</sup> 在自梳女的研究中常見對廣東當地民俗的討論。雖然這些女性的選擇的確出於當地“不落家”民俗的淵源，但從職業女性角度入手，能夠對作為勞動主體的珠三角女性有更深度的瞭解，與當代連接。

## 西西小說《像我這樣的一個女子》和《感冒》的電影語言

鄭媛\*

**摘要** 西西及其作品以獨特的敘事風格和深刻的內心描寫在香港文學中扮演著重要的角色。西西熱愛生活，興趣廣泛，堅持以廣博的文藝素養筆耕不輟，思考各種文學創作的可能，不限於單一文類和藝術類別；<sup>1</sup>正如鄭樹森所謂：論到香港實驗性作家，創作“始終堅守前衛第一位”並不斷更新“講故事的方式”的西西，必然在香港文學上佔重要一席。<sup>2</sup>何福仁認為西西的《像我這樣的一個女子》（下文簡稱《女子》）和《感冒》是同一主題愛情小說的姐妹篇。<sup>3</sup>西西在《女子》和《感冒》中，均以第一人稱內聚焦視角，敘述了女主角對愛情和命運的自省。鄭樹森從西西六十年代的文學作品中發掘出了電影的潛文本(sub-text)，首先提出西西六十年代的“電影熱”與其這個時期的小說的關係；指出了西西早於六十年代初便對創造性電影製作有所期待，她於六十年代中後期為《香港影畫》供稿兩年，又有參與電影製作的機會<sup>4</sup>，且這批文稿涉獵了多種電影技巧，包括畫面、聲音和鏡頭等。西西在《中國學生週報》專欄《電影與我》的影評中解說電影技巧和效果，語調輕鬆、文字易明；在非專欄文章中引導受眾理解電影語言和文法，展示出了她扎實的“銀幕建築學”學養。本研究以西西的小說《女子》和《感冒》作為研究物件，將兩部小說與她《中國學生週報》專欄《電影與我》的影評及非專欄文章對讀，察看西西的創作如何受電影文化影響及在其小說創作中如何通過對電影形式和技巧的轉化，刷新文學的寫作手法；深入理解西西作為戰後在香港成長的作家如何吸收和改造外來電影文化，思考現代女性自省的方式，並在小說的創造形式上反映時代的新時尚。分析西西小說電影化語言之精妙效果，亦能更好地理解西西作為文學先鋒的實驗精神和藝術追求。

**關鍵詞** 香港文學、西西與電影、女性自省

### 一、作家西西看電影

儘管現代主義源自西方思潮，但在香港這個華洋共處的特殊環境下，卻被轉化成為香港獨特的文學風格，從而使香港文化更加具有本土特色。對於六零年代在香港成長的

---

\* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）畢業生。

<sup>1</sup> 何福仁：〈通話小說——談童話、〈碗〉、〈煎鍋〉及其他〉，載《時間的話題：對話集》（香港：素葉出版社，1995年），頁158-159。

<sup>2</sup> 鄭樹森：〈讀西西小說隨想——代序〉，載西西：《母魚》（臺北：洪範書店有限公司，1990年，初版），頁1。

<sup>3</sup> 何福仁：《像她們這樣的兩個女子》（香港：中華書局，2017年），頁70。

<sup>4</sup> 鄭樹森：〈讀西西小說隨想——代序〉，載西西：《像是笨蛋》（臺北：洪範書店有限公司，2003年，三版），頁1-3。

作家西西而言，歐洲電影成為了一個非常重要的載體，用以吸收現代主義思潮。研究西西如何吸納西方現代思潮，回應本地情感，展現其文學修養，並實現電影與文學之間在美學和文化層面上的互動關係，<sup>5</sup>可以從六十年代《中國學生週報電影版》所討論的電影文化看電影如何影響了西西創作的理念和形式，即電影如何影響了文學。透過將西西的小說與西西的影評對讀，我們可以從西西的視角察看電影與文學之間的連繫、創作者自身的藝術素養、文本思潮以至時代氛圍等互相交織的因素，有助於研究者探索特定的時代與文化的特徵。西西在專欄《電影與我》中問讀者：

你是怎樣看電影的呢？.....

看什麼呢？去注意影片中一切的跳接的地方。什麼叫**跳接**，怪名詞化，悶極的。喔，不的，跳接很簡單的，你懂跳遠麼，從甲地這麼的一跳，停下來時，腳踏在乙地上。中間的那些全部是不重要的，重要的就是甲和乙。重要的事怎樣由甲到乙，為什麼要這樣子跳法。

跳接是把畫面連起了一種方法，有時候，我們叫它轉位，電影好不好，要看轉位。跳接是轉位的一種方法。<sup>6</sup>

她這樣解釋“電影語言”：

看電影時，我們可以聽到不少的對白，但是，這些對白並非“電影語言”，“電影語言”是指一部電影的整個所表現出來的一切，包括了最重要的畫面，所以，一部默片依然是有“電影語言”的存在的。而電影語言就是攝影機收取後而放映出來的銀幕上的過程。

電影是用攝影機來“敘述”的，而並非是銀幕上的人物“講述”的，攝影師可以用巧妙的方法來敘述許多的事，或者很少的事，可以敘述廣博的事，也可以敘述很狹窄的事，可以縮短時間，也可以延長時間，可以像萬花筒一般包羅萬有，又可以像顯微鏡一般集中焦點於最微小的角落。<sup>7</sup>

文學透過文字讓讀者在思想中形成意象，而電影則透過畫面、豐富的拍攝角度、運動和照明等電影語言，具有強烈的直接性和戲劇性力量。電影擅長表達情感和情緒，使觀眾從影像中獲得思想的啟發。<sup>8</sup>朱國華總結指出，一般而言，借鑒電影元素的通俗文學作品通常變成了電影腳本，但出色的作家可以巧妙地將電影技法融入語言文字的敘述過程中。換句話說，文學和電影之間存在互動和互補的關係，這種關係可以被視為文學的蒙太奇。意識流作家從電影中借鑒了切割、淡出淡入等手法，將內心獨白和

<sup>5</sup> 謝伯盛：《香港文學的現代主義：六、七零年代歐洲電影與香港文學的關係》（香港嶺南大學碩士論文，2011年），頁51。

<sup>6</sup> 西西：〈電影與我〉專欄，《中國學生週報》，第672期（1965年6月4日）。

<sup>7</sup> 西西：〈電影與我〉專欄，《中國學生週報》，第592期（1963年11月22日）。

<sup>8</sup> 愛德華·茂萊(Edward Murray)：《電影化的想像——作家和電影》（北京：中國電影出版社，1989年），扉頁。

全能視角的交替表達轉化為文字和圖像的呈現方式。這種呈現方式能夠以一種視覺圖像無法達到的方式，真實地改寫文學的真實定義，展現內心深處的真實情感。<sup>9</sup>鄭樹森較早提出西西文學創作與電影的淵源，扼要地點出西西在六、七十年代的文學創作在“抗拒主流敘述模式”方面，回應著她的電影時期。<sup>10</sup>身居香港的西西，作為華文屆最早進行這類實驗的作家便是得天時地利之先，與新浪潮電影同步製作實驗電影，被認為是二次大戰後在香港本地推動電影文化的元老之一。<sup>11</sup>她自 1963 年開始撰寫電影專欄，包括以下幾個時期和刊物：首先是從 1963 年 9 月 20 日到 1967 年 8 月 25 日在《中國學生週報》上的《電影與我》和《電影圈》專欄；其次是在 1966 年到 1968 年於《香港影畫》上的《開麥拉眼》專欄；還有從 1975 年 11 月 14 日第 4 期到 1976 年 3 月 19 日第 21 期在《大拇指週報》上的專欄。<sup>12</sup>可見西西豐富的電影經驗與其文學創作的關係密不可分。一如西西寫影評之初設計的“西西”筆名：

“西”就是一個象形文字，是一個穿著裙子的女孩子兩隻腳站在地上的四方格子裡。如果把兩個西字放在一起，就變成電影菲林的兩格，成為簡單的動畫，女孩子在地面上玩“跳飛機”的遊戲，從第一個格子跳到第二個格子，跳跳，跳跳，跳格子。兒童跳飛機遊戲用腳，是快樂的；寫稿怕格子用手，是痛苦的。

13

西西巧妙地設計了筆名，透過它能夠將一個靜態的象形文字聯想到電影中的動態影像，並想像著在跳格子和爬格子的文學之間進行跳躍的遊戲。這展示了她對中國象形文字、文學書寫和電影蒙太奇語言之間融合的精神本質有深刻的領悟。<sup>14</sup>愛森斯坦認為，蒙太奇的意義在於不同的鏡頭組接效果“不是兩數之和，而是兩數之積”<sup>15</sup>，鏡頭的聯結對觀眾的心理產生強烈的衝擊並引發聯想。西西從遊戲畫面和象形文字的蒙太奇中獲得啟發，她將這種聯想延伸到小說的文學革新上，即通過結合不同的結構元素，實現小說故事中的“兩數之積”，進一步增強想像力的效果。西西深入研究了西方新電影，並將現代電影中關於時空再現的技巧應用於她的小說創作中，從而形成了小說空間化敘述的獨特特色。西西認為：

電影的關鍵詞匯是電影語言，電影對白不是電影語言。電影不以文字表達思想，它生存於攝影機與物像之間，銀幕與放映機之間，畫面與眼睛之間。藝術電影要解決如何攝取最簡單的畫面，表現最豐富的內涵，攝取最和諧的角度，表現最獨見的景貌，在本質上便成為蒙太奇。<sup>16</sup>

<sup>9</sup> 朱國華：〈電影：文學的終結者？〉，《文學評論》，第 2 期（2003 年 2 月）。

<sup>10</sup> 鄭樹森：〈讀西西中篇小說隨想——代序〉，載西西：《像是笨蛋》，頁 1-5。

<sup>11</sup> 西西著、趙曉彤編：《西西看電影》（香港：中華書局香港有限公司，2023 年），封底頁。

<sup>12</sup> 凌逾：〈小說蒙太奇文體探源——以西西的跨媒介實驗為例〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，第 4 期（2008 年 8 月），頁 67。

<sup>13</sup> 西西：《造房子》，《像我這樣一個女子·代序》（臺北：洪範書店有限公司，1984 年），頁 2。

<sup>14</sup> 凌逾：〈小說蒙太奇文體探源——以西西的跨媒介實驗為例〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，第 4 期（2008 年），頁 68。

<sup>15</sup> 愛森斯坦(Sergei Mikhailovich Eisenstein)著，魏邊實、伍茵卿、黃定語譯：《蒙太奇在 1938》（北京：中國電影出版社，1962 年），頁 349。

<sup>16</sup> 西西：〈電影與我〉，《中國學生週報》，第 611 期（1964 年 4 月 3 日）。

西西將電影的蒙太奇技法融入小說敘事中，以小說的句法、語法和結構形式展現出強烈的綜合藝術直觀性。透過蒙太奇文體的運用，西西成功實現了小說與電影的跨媒介藝術綜合敘事，為文學創作注入了新的生命力。正如她解釋電影語言時說道：

說話要講條理層次（電影的過場剪輯、淡入淡出便要有研究）；說話要講文法（電影的過程便得依照時間性進行，頭尾相接，加插的片斷也要有所取捨）；說話要講技巧（電影的取景便得要事先計劃）；等等……我們所需要的“電影語言”，標準還是訂在“說話的藝術”這一基層上。<sup>17</sup>

西西的電影觀念印證了她所提出的運用電影藝術的理論基礎——“銀幕建築學”，來創造不同的藝術境界：

藝術電影首先要解決的乃是如何在大玻璃的後面攝取最簡單的畫面，表現最豐富的內涵，攝取最“和諧”的角度，表現最獨見的景貌；在基層上就是導演術的ABC，在本質上被稱為蒙太奇。藝術電影絕對需要從“鏡框擺設研究”上著手，一部藝術電影的成功與失敗也就以“銀幕建築學”的成功與失敗為標準。（一般人反對電影的“形式主義”，但電影必須是“形式主義”的，沒有顏色的畫是畫，沒有線條的東西就不成為畫了。如果把一副空白的畫布鑲在框上，那仍然是畫，它的線條乃是那畫框所截取的空間的周界。）許多的書本替蒙太奇下過註解；其實拍攝一電影所要重視的應該是蒙太奇的實存，而不是蒙太奇的理論，每一個導演最明智的出發點乃是運用自己的銀幕建築學。<sup>18</sup>

西西在作品中大膽嘗試跨媒介敘事，特別是將電影的呈現方式和人物內心情感以電影化的形式表達，對她的文學創作產生了深遠的影響。

## 二、西西的電影文法 A<sup>19</sup>：聽覺敘述

### 2.1 敘述者的自我省思

六十年代中期，是西西創作的“電影狂熱期”，她的身份不單只是作家，更是影評人、作者和電影編劇<sup>20</sup>。受到電影文化和經驗的啟發，西西嘗試將電影元素融入小說，

---

<sup>17</sup> 西西：〈電影與我〉，《中國學生週報》，第 592 期。

<sup>18</sup> 倫士（西西）：〈電影作品、藝術電影、電影〉，《中國學生週報》，第 611 期（1964 年 4 月 3 日）。

<sup>19</sup> 倫士（西西）：〈電影文法：A〉，《中國學生週報》，第 684 期（1965 年 8 月 27 日）。

<sup>20</sup> 盧潔：〈小說與回話電影的敘述整合——論西西的跨媒介文學創作〉，《青春歲月》，第 11 期（2013 年 11 月），頁 30。

創造出一種獨特的電影化效果。她首先引入了敘述者介入的技法，使敘述者成為故事中的旁觀者和參與者，這種結合為作品帶來了新的層次和風格。<sup>21</sup>鄭樹森對小說和電影的關係進行了評論，他和西西一樣對法國新浪潮電影有深入的瞭解，同時也熟悉中西文學理論。這種作者現身的方式，類似於後設小說理論，展現了強烈的自我省思創作風格<sup>22</sup>；呼應著現代性的世界潮流，採取了布萊希特史詩劇場的疏離方式，讓讀者減少感情投入，增加理智思維。<sup>23</sup>這種自曝虛構的手法使得西西吸納電影技法的過程更加明顯，同時也表現了她對小說形式的重新思考和實驗。

西西在《中國學生週報》的非專欄文章《電影文法：A》中說道：

假設，我們現在正在一起看電影。

我們的眼睛看到銀幕的畫面，我們的耳朵聽到擴音器播出來的聲音。電影不是什麼古怪的東西，電影就是畫面和聲音組成的。記住了，**畫面**，**聲音**合起來是電影。記住，記住，電影的聲音的構成傢伙是：**對白**，**自然音響**，**音樂**。

24

西西的小說《女子》、《感冒》全文均是一個女子的內心獨白，以其自始至終的“我”的單一視角與第一人稱的意識流的敘事線索，展現出強烈的現代主義意識。兩部作品都是典型的意識流小說：以心理空間的情節連接方式編排，以“我”的意識活動為核心，自由組合並跳躍交錯（跳接）於時間軸上，透過大量的閃回片段相互連結，呈現了一系列零碎的情節片段，這些片段以人物的意識流動為基礎，不斷往復並不斷擴展。兩部作品有著相似的“我”的開場白：

像我這樣的一個女子，其實是不適宜和任何人戀愛的

我的感冒，是永遠也不會痊愈的了。我想。 ——《女子》，頁 101

其實，感冒是無藥可治的。我想。 ——《感冒》，頁 121

兩個開篇語調相似，意思相近：一、都是第一人稱“我的”內心獨白；二、“是……的”是肯定的語法，意思卻是對自我的否定：“不適宜”、“不會”<sup>25</sup>。這樣的起首和她在《電影與我》第五八二期影評的開頭頗為相似：

我是喜歡看電影的，我看電影的時候是這樣的：

<sup>21</sup> 凌逾：〈向現代電影越界的新小說——以西西《東城故事》的文體創意為例〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，第 3 期（2006 年 6 月），頁 52。

<sup>22</sup> 鄭樹森：〈讀西西中篇小說隨想——代序〉，載西西《像是笨蛋》，頁 1-5。

<sup>23</sup> 凌逾：〈向現代電影越界的新小說——以西西《東城故事》的文體創意為例〉，頁 53。

<sup>24</sup> 倫士（西西）：〈電影文法：A〉，《中國學生週報》，第 684 期。

<sup>25</sup> 何福仁：《像她們這樣的兩個女子》（香港：中華書局，2017 年），頁 71。

我很喜歡卡通，我覺得，凡是人，都應該去看看卡通，不看卡通的人就不夠生活情趣，不過，我又覺得，如果一個人一天到晚看卡通，那麼又會變得毫無人生樂趣。<sup>26</sup>

這篇影評接著還寫道：

如果我患了流行性感冒，我就看所有的菩薩，上帝面上，不上電影院去把病菌傳給我們那些可愛的人類了。（當然，你可以說我不過是為自己著想，躲在家裡養病的。）<sup>27</sup>

正如《感冒》開篇的多個“我”和“我的”，初看重複累贅，實是有意安排，女主角虞開始關注自己，因為在沉睡中受到觸動，而這個“我”並沒有自己的意志。何福仁認為真正觸動她的感冒是心理的感冒而不是身體上的感冒，疾病是一種隱喻而已。<sup>28</sup>正如西西在第五八七期的《電影與我》中談到：“《佛洛伊德傳》要透視的是心理的分析，描述人的內在境界，而這，尊哈士頓是李永樂做夢的“回憶”方法拍攝的，而且，他常把鏡頭對準二個人，以期望透過他們的眼睛，找到眼睛後面的思想……可看到《夢斷西城》中的那種局部清晰、其他模糊的畫面了。”<sup>29</sup>正是這種人物內在心理衝突層層推動著情節的發展，作者西西運用了豐富的非動作情節因素。例如《女子》的主人公從事為逝者化妝的邊緣甚至有些可怕的職業，是一個社會幽暗隱蔽、禁忌的邊緣未婚女性<sup>30</sup>。小說開始的她屈服於命運：“對於命運，我是沒辦法反擊了。”<sup>31</sup>隨著她進行深入的自我反省和辯論，她逐漸開始肯定自己工作的價值，並因此經歷了自我身份認同的轉變。她不再願意為那些年輕且想為愛而輕生的人化妝，進而指責那些不敢反抗命運而選擇自殺的年輕人。她拒絕為他們以及那些像他們一樣愚蠢地順從命運的女孩化妝，這成為了她自我反抗命運的自省過程：

但我昨天遇見的男孩，他的容顏有一種說不出的平靜，難道說他的自殺竟是一件快樂的事情？但我不相信這種表面的姿態，我覺得他的行為是一種極端懦弱的行為，一個沒有勇氣向命運反擊的人應該是不屑一顧的，我不但打消了把他創造為一個“最安詳的死者”的念頭，同時拒絕為他化妝，我把他和那個和他一起愚蠢地認命的女孩，一起移交給怡芬姑母，讓她去為他們因喝劇烈的毒液而燙燒的面頰細細地粉飾。我，最後拒絕改變；要改的事社會的偏見。

——《女子》，頁 110

最後一句擲地有聲，同時也呼應了以下兩段自白的人物主體意識：

<sup>26</sup> 西西：〈電影與我〉，《中學生週報》，第 582 期（1963 年 9 月 13 日）。

<sup>27</sup> 同上註。

<sup>28</sup> 何福仁：《像她們這樣的兩個女子》（香港：中華書局，2017 年），頁 83。

<sup>29</sup> 西西：〈電影與我〉，《中國學生週報》，第 672 期。

<sup>30</sup> 何福仁：《像她們這樣的兩個女子》（香港：中華書局，2017 年），頁 77。

<sup>31</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》（臺北：洪範書店有限公司，2007 年），頁 101。

我說：為什麼你們要害怕呢，在這個世界上，總得有人做這樣的工作，難道我的工作做得不夠好，不稱職？

——《女子》，頁 114

世界上仍有無數的女子，千方百計的掩飾她們愧失了的貞潔和虛長了的年歲。這都是我所鄙視的人物……我不對夏解釋我的工作並非是為新娘添妝，其實也正是對他的一種考驗，我要觀察他看見我工作對象時的反應，如果他害怕，那麼他就是害怕了。如果他拔腿而逃，讓我告訴我那些沉睡的朋友；其實一切就從來沒有發生。

——《女子》，頁 115、116

正如何福仁總結道：女子認定了自己工作的價值；要真誠，不能自欺欺人以及愛是一種考驗，如若對方害怕，就不必勉強。此外，她還想到其他女子，她鄙視在受男性的凝視（gaze）下被物化<sup>32</sup>而覺得愧失了貞潔或隱瞞年歲的女子。這是一種超越了自我的憂傷：她從男性世界的“凝視”反客為主，用自我的堅持去“觀察”別人。正如她殯儀化妝的工作，一直安靜仔細地觀察著別人，且讓他們有尊嚴地離去。她的自我省思，“顛覆了時間男女的尊卑，而不是顛倒，她不低於其他人，也不高於其他人”<sup>33</sup>。西西透過《女子》，堅定地表達了對世俗和潮流的拒絕，同時展現了她對職業女性身份的深刻思考。這部作品呈現了突破社會既定刻板印象的努力，女性自主意識的思考，個人成長和自我價值的覺醒。這些元素彰顯了西西對於女性身份和角色的省思，並透過故事中的主角，向讀者傳達了一種獨立、堅強和自主的價值觀。可見，《女子》和《感冒》除了是女性議題的愛情小說的姐妹篇，說是女性成長故事系列也無妨。西西對於女性議題的關注和挖掘，在這兩部小說的女性主體和電影化的文學敘述下顯得更加有突破性的意義。

## 2.2 引詩入文的幕後解說

除了女性自主省思之外，西西透過人物的臆想和她在社會中的生存體驗，深刻領悟到人生的本質意義和終極性。這種文體展現了她對於生命意義的探索和思考。西西引用詩歌抒情，通過內心獨白蒙太奇進行精妙的心理畫面敘述，給敘述轉換增色。西西創造的“括號蒙太奇”是仿電影劇本文體的變體。她在小說敘述中頻繁地加插括號，成為鮮明而獨特的文體標誌。括號改變了句子的固有速度和文體節奏，給正文注入異質性、外在性、邊緣性因素。括號和正文並置，可以視為平行蒙太奇的變異形式<sup>34</sup>。這種方式與單純地插入腳本的方法有所不同，它提供了多種可能的想像路徑，巧妙地增強了文學想像力的多樣性和不確定性，達到了更深層次的小說電影化，即將小說的內

<sup>32</sup> Mulvey, Laura., *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp.14-26.

<sup>33</sup> 何福仁：《像她們這樣的兩個女子》，頁 80。

<sup>34</sup> 凌逾：〈小說蒙太奇文體探源——以西西的跨媒介實驗為例〉，頁 71。

在結構呈現得像電影一樣。同時，西西引用詩歌，充分發揮了漢語表達意念的優勢，以詩言志、以物興辭，激發讀者的想像力。她創造了一種空靈的場景和空間，凸顯了中國文化獨特的神韻，產生了言有盡而意無窮的抒情效果，形成了一種“興”蒙太奇的獨特風格。<sup>35</sup>

如附錄表一所示，《感冒》共引用《詩經》十二處、《楚辭》三處、《江南逢李龜年》兩處、《木蘭辭》三處、《癡弦詩集》十一處及在虞覺悟自己是一條魚並決心離開乏味的丈夫和枯燥的婚姻時引用《樂府詩》中的《江南》。這些引文貌似跟小說情節並不協調，但每句背後卻蘊藏不同功效，展現了一種嶄新的詩文符碼；通過詩詞遺下的線索加以分析，還原《感冒》最原始的解讀，讓讀者明瞭詩詞在文中的妙用。<sup>36</sup>《感冒》的引詩入文暗藏玄機，運用了電影的多角度獨白敘述手法，反映了人與人之間的溝通困境和女性自我獨立的不易。同時表達了主人公複雜的內在情感，與當時西西接受的存在主義哲學觀息息相關。何福仁在跟西西面談時確認詩句的主要功能是“對女主人公話語的回應”，當中包括揶揄及鼓勵的元素<sup>37</sup>。凌逾指《感冒》的引文有“跨時空、多聲道”的特色<sup>38</sup>。虞透過引用古詩文中的相似遭遇人物，如詩經中的女主角、木蘭、山鬼等，使文本跨越古今，超越時空的限制，以多角度展現女主人公的矛盾處境和心態。除此之外，敘述者之間也能進行互動交流，就像複調小說中的“多聲道”設置一樣。如下例所示，僅僅通過幾筆描繪，就勾勒出了三個不同時空的情節：

① “這麼多年了。”

① 我父親說。

② 那麼素白的衣衫。③（青青子衿，悠悠我心。）

① “我知道我並沒有。”

① 我母親說。

② 燈草絨的褲子。

① “不是常常去游泳的嗎？”

① 我父親說。

② 涼鞋。

① “還不是和小弟一起去。”

① 我母親說。

---

<sup>35</sup> 同上註。

<sup>36</sup> 雷博謙：〈在音樂中甦醒的虞兒——初探西西《感冒》以詩入文的現象〉，《香港文學》，第 431 期（2020 年 11 月），頁 34。

<sup>37</sup> 何福仁：〈從頭說起——和西西談足球及其他〉，《西西卷》（香港：三聯書店，1992 年），頁 370。

<sup>38</sup> 凌逾：〈西西的括號《蒙太奇》〉，《常州工學院學報》，月刊 26：3（2008 年 6 月），頁 24。

② 美麗的微笑。③（宛若清揚。）

時空①：父母之間的交談；時空②：虞內心對愛人楚的遐想；時空③：詩詞的交涉<sup>39</sup>。

本來父母交談時虞心不在焉，配上詩文引用帶出虞對楚無盡的遐想，造成跨時空的對談。周黎萍指出作者也能藉引文跟虞對話<sup>40</sup>。西西在括號的空間已經拋開敘述者的身份，而是帶著自己的聲音評論小說或虞。這種手法符合後設小說的特點，能讓作者在“顯文本”及“潛文本”中添上一層張力<sup>41</sup>。於是，這種多方會談的模式打破了時空限制，不論是角色之間、古今之間還是創造者與創造者之間，都提供了會談的平臺。這樣的模式擊破了空間和人物對小說情節發展的限制，類似於嫁接法，打破了小說敘述的單一線索。僅用隻字片語，便構成了多種聲音的呼應，形成了時空並置的效果，創造性地凸顯了小說的空間敘述。<sup>42</sup>從《感冒》的詩文引用時間軸看，從《詩經》、《楚辭》開始，經歷了先秦時期，然後是北魏的《木蘭辭》，以及唐朝《江南逢李龜年》，還有近代中國超現實主義詩人痙弦的詩作。這種引詩年份的流變正印證了虞思想上的解放。在這逐步轉化的過程裡，詩詞的選用也起了變化，以達至不同的效果。林以亮指出，這些詩歌引用年代差異的過程是虞“從經典的桎梏中解放出來”的最大證明<sup>43</sup>，讓她能找到“真正的自我”。她不再屈服於父母，也不再屈服於傳統社會對於大齡女子的婚姻要求。因此，所引用的詩文也逐漸現代化，象徵著虞思想的解放。這些引文是西西在寫作時巧妙佈下的小心機，更凸顯了虞蛻變的過程，與小說正文形成了對話關係，與主人公相互共鳴。虞由傳統女性轉變為獨立、主見的女性，能夠自由戀愛，突顯了小說的主題。因此，詩詞可以被視為鋪墊“示現”手法的媒介。喬伊斯在評論美學時使用了這個詞彙，它指的是人物在極度困惑中突然對真理有所領悟。從虞得感冒到康復的過程中，正是蘊含了“示現”的美學表達方式。<sup>44</sup>

西西巧妙地利用古典詩詞在小說中表達現代人的複雜意識形態。她透過以詩入文的手法，逐步引導那些被父母安排婚姻的“愚”姑娘和與丈夫生活陷入乏味的“魚”姑娘重新找回屬於自己的海洋，喚醒她們的自我意識。最終，在故事的結尾，她們堅決放下一切，重新成為那位“清新愉快”的自己，重拾自己的本姓，成為真正的“虞”姑娘。<sup>45</sup> 石昌渝於《中國小說淵源論》表明，以詩賦入文的主要作用離不開以下五種功效：作者評論、暗示情節、繪景狀物、言志抒情和傳情達意<sup>46</sup>。西西在本文中所引用的古詩文巧妙地實現了他所提及的所有效果，為文本注入了更多電影化的元素，擴展了中國文學的形式，為文學創作增添了更多可能性。由此可見，西西從電影的多樣性和靈活性的時空並置中獲得啟迪，電影敘述和文字敘述相得益彰、有機結合，突破了

<sup>39</sup> 雷博謙：〈在音樂中甦醒的虞兒——初探西西《感冒》以詩入文的現象〉，頁 34。

<sup>40</sup> 周黎萍：〈蝸居的勇敢與選擇的困境——西西愛情小說中女性對自身情感及命運退守和選擇的悖論分析〉，《三峽大學學報》月刊 1：30（2008 年 12 月）。

<sup>41</sup> 凌逾：〈蟬聯想像曲式——西西小說的文體實驗〉，《華文文學》月刊 79：52（2007 年 6 月）。

<sup>42</sup> 盧潔：〈小說與回話電影的敘述整合——論西西的跨媒介文學創作〉，頁 30。

<sup>43</sup> 林以亮：〈像西西這樣一位小說家〉，《明報》月刊，1985 年 11 月，頁 75-84。

<sup>44</sup> 何福仁等：《西西研究資料（第三冊）》（香港：素葉出版社，2018 年），頁 239。

<sup>45</sup> 雷博謙：〈在音樂中甦醒的虞兒——初探西西《感冒》以詩入文的現象〉，頁 37。

<sup>46</sup> 石昌渝：《中國小說源流論》（北京：三聯書店，2015 年），頁 219。

小說虛實線條所堅決維護的連貫性和一致性，產生多線、多聲道、多時空並置的敘述。

47

### 2.3 以樂入文的背景音符

讀西西的小說時並不難發現她會有意識地加入音樂元素，她擅以不同的方式以樂入文，而這“不同”源自西西於撰文時的精心佈置及計劃，可說是別具心思。林以亮指西西寫作時會“故意避免跟之前所寫的內容及技巧重複”<sup>48</sup>。正如她自己所說的，要懂不同類型的音樂：

現在，我已經時常去翻書，看到不少可以懂“電影”的東西了，但是，我懂看電影嗎？我還是不懂看，要“懂”一部電影真是太難了，懂看電影不但要懂音樂（像田戈兄那樣一聽就知道《天國與地獄》中賊首開收音機時的音樂是《鱒魚》）……<sup>49</sup>

在《感冒》的人物設定上，虞是一名有修養、較傳統的女子，她喜歡聽音樂會，瞭解古典音樂。如虞說：“我想，他空閒的時間或者也會聽聽古典音樂，因為當我說我也頗喜歡舒伯特的時候，他就說，他最喜歡他的《鱒魚》。或者是因為我是一個喜歡古典音樂的人，我們後來就也偶然一起上音樂會去了”<sup>50</sup>；“貝多芬的《艾格蒙序曲》，這位十六世紀的荷蘭伯爵為了挺身反抗西班牙統治者阿爾伯公爵的殘暴鎮壓而被處死，他的愛人克蕾坦知道了就自殺了。艾格蒙在囚獄中夢見了異象：一個仿若克蕾坦的人，將勝利的花冠放在他的頭上。”<sup>51</sup>可見虞對音樂背後的故事十分瞭解，頗具古典音樂素養。為了使虞的人物特徵更鮮明，古典音樂的加入就能映襯虞高雅的生活態度，拉遠她跟丈夫精神世界上的距離，凸顯出他們之間靈魂不合拍正是她希望離開婚姻的最大原由。同時也解釋了為何她跟楚能達到靈魂契合：教育背景和個人修養更相符。兩人的世界已經共鳴，彼此的關係自然而然地融合。相比之下，丈夫在音樂會上卻感到麻木無感，只關注財經事務，思想現實，不會游泳也不懂音樂，跟“小魚兒”在不同的水域：

我不知道是我的丈夫的呵欠還是莫扎特的降 B 調鋼琴協奏曲使我感到哀傷，也許它們是互為因果的。莫扎特的那首鋼琴協奏曲在一開始的第一個樂章就把我帶到了遙遠荒僻的領域。協奏曲的第二樂章是我一直喜愛的，因為那是一段誠摯感人的音樂，是走向靈魂深處的一個哀傷憂鬱的旅程，我不知道我為什麼忽然想起我這一年來的種種遭遇，我覺得我其實是一個有靈魂的人，但我的靈魂為什麼愈來愈遠了呢……莫扎特鋼琴協奏曲的第三樂章是輕快活潑的迴旋曲，與前兩個樂章對比，有一種諷刺的味道，這難道不是我目前生活的寫照

<sup>47</sup> 盧潔：〈小說與回話電影的敘述整合——論西西的跨媒介文學創作〉，《青春歲月》，頁 30。

<sup>48</sup> 林以亮：〈像西西這樣一位小說家〉，《明報》月刊 239：3，1985 年 11 月，頁 75-84。

<sup>49</sup> 西西：〈電影與我〉，《中學生週報》，第 583 期（1963 年 9 月 20 日）。

<sup>50</sup> 西西：《感冒》（臺北：洪範書店有限公司，2007 年），頁 148。

<sup>51</sup> 西西：《感冒》，頁 147。

嗎？我如今生活得那麼安逸平靜，但我卻是那麼地不快樂，簡直就是一個諷刺了。<sup>52</sup>

還有：

下半場的音樂是貝多芬的 C 小調第五交響樂。貝多芬的 C 小調作品還有《科里奧蘭前奏曲》、《悲怆》奏鳴曲和第三號鋼琴協奏曲。在第五交響樂裡，C 小調使貝多芬得以盡情發揮他激昂熾熱富革命性的感情，我聽得簡直透不過氣來了……

我不知道我的丈夫在音樂廳里端坐的時候有什麼感覺，那些雙簧管的吹奏，那些行板的樂章，那些持續上升的三和弦音色，以及勝利主題的顯現對他有什麼意義，我難道不是和一塊木頭一起坐在音樂廳里嗎？對於我來說，在音樂廳里，我的丈夫不過是一塊沒有感覺、沒有反應的打呵欠的木頭罷了……如果坐在我身邊的是楚，我們將會多麼地快樂呢。當他激動的時候，他就會緊握我的手，我們會相顧微笑，我們會在散場之後，一面乘渡船一面仍要說起歌德怎樣寫下他的《艾格蒙》，貝多芬如何戰勝他的命運。<sup>53</sup>

因此，引入古典音樂也能使虞的精神世界更具內涵，且通過日常生活的細節使其人物形象更加豐滿，內心意緒更加鮮明，這種效果顯而易見。

### 三、西西的電影文法 B<sup>54</sup>：剪接敘述

西西帶領我們繼續假設：

我們仍然在看電影。

我們看見畫面，我們聽見聲音；電影不是什麼古怪的東西，電影就是**畫面**加上了**聲音**。……畫面其實也不是什麼古怪的東西，不過是一些內容，一些文字，和不同的剪接砌起來的，記住，記住，**內容，文字，剪接**。

畫面是一幅幅的，怎樣連在一起呢？我們絕不是用詹天佑鉤把畫面鉤在一起的，最簡單的剪接是跳接，一部電影有百分之九十是跳接，就是一個畫面連接到另一個畫面。電影畫面的剪接著重的還有**淡、溶和劃**三種。<sup>55</sup>

<sup>52</sup> 西西：《感冒》，頁 148-149。

<sup>53</sup> 西西：《感冒》，頁 150。

<sup>54</sup> 倫士（西西）：〈電影文法：B〉，《中國學生週報》，第 685 期（1965 年 9 月 3 日）。

<sup>55</sup> 倫士（西西）：〈電影文法：B〉，《中國學生週報》，第 685 期。

在兩部小說中，西西均使用了蒙太奇組接鏡頭，豐富小說的敘述手法。蒙太奇是指在電影拍攝中快速地切換鏡頭以獲得某種特殊效果的技巧，意識流小說家為了突破時空的限制，表現意識流動的多變性、複雜性，經常採用這類手法<sup>56</sup>。《女子》就借用了蒙太奇手法，將不同時空的時間、場景組合、疊加在一起，從而打破了常規的時間敘述，根據人物的意識流動，用心理時間表現女子糾結複雜的思緒。異時異地的時空並置創造性地凸顯出小說的空間化敘述。鄭樹森提出：“小說的敘述插入電影分鏡頭劇本指示”<sup>57</sup>。西西獨具匠心地使用了電影剪接中的溶、淡和劃技法<sup>58</sup>，例如在《女子》中，按照傳統的故事性敘述，應該按照時間順序來交代事件，解釋事情的來龍去脈。比如說：“我”從小失去父母，長大後跟隨姑母從事遺容化妝的工作。接著遇到了戀人夏，然而他對“我”的職業並不清楚。當他看到“我”的工作環境後，這段感情就會走向未知。然而，這樣的情節並不是西西所關注的，她並不在乎提供愛情的結局，她專注於描述女子在等待過程中內心的意識流動。因此，《女子》這篇小說的剪接方式非常獨特。西西巧妙地使用蒙太奇的剪接手法，跳躍性地將過去和現在、不同時間和情景的元素拼湊在一起。女子的意識不斷跳躍，時空和場景也不斷轉換，形成了一個錯綜複雜的思維拼圖。

西西說電影能否令人拍案叫絕，主要看剪接<sup>59</sup>。作為一篇出色的現代意識流小說，《女子》在敘述策略和人物刻畫上營造了很多畫面的不斷跳接，給讀者以較大的想像和闡述空間。從“我”坐在咖啡室等待夏的那一刻起，“我”開始感受到自己和夏之間情感的紛擾，陷入了一種無法擺脫的狀態。雖然在咖啡室裡“我”感到快樂，但內心卻藏有一份不安。回想起和夏第一次見面的情景，夏和“我”的朋友們都誤以為“我”的工作是美化女性容貌，然而“我”的工作卻是為已逝者做最後的修飾。這時，“我”又想起曾向朋友們提及逐漸失去所有朋友的事情，但對夏的問題“我”卻未能如實回答。再回到第一次見面時的對話中，夏說了一句：“但你的臉卻是那麼素樸。”這讓“我”想起與怡芬姑母的約定：不要在有生之年為親人化妝。此刻，一種不祥的預感開始在“我”心頭升起。夏提議參觀“我”的工作場所，“我”並未拒絕。於是，“我”開始自由聯想，想到當夏知道“我”的工作後可能引發的一連串事件：“我”年輕的兄弟失戀、一對青年男女自殺、怡芬姑母的過去情感，以及這些事件引發“我”對和夏感情結局的擔憂。這些看似不相干的事件背後卻隱藏著一個共同的問題：為什麼他們不敢對抗命運，而選擇順從？“我”認為，一個缺乏勇氣對抗命運的人不值得“我”尊敬。再回到夏提出參觀“我”工作場所的請求，“我”沒有拒絕。這時，“我”又回想起父母之間的愛情故事。這些意識活動在心理空間層面自由地排列組合，在時間上循環交錯，大量短鏡頭片段相互連接，在人物意識裡向四周無限發散，同時也在心理層面推動故事不斷向前發展。<sup>60</sup>

<sup>56</sup> 趙炎秋：《文學評論實踐教程》（長沙：中南大學出版，2007年）。

<sup>57</sup> 鄭樹森：《讀西西中篇小說隨想——代序》，載西西《像是笨蛋》，頁1-5。

<sup>58</sup> 倫士（西西）：〈電影文法〉，《中學生週報》，第685和686期（1965年9月）。

<sup>59</sup> 凌逾：〈向現代電影越界的新小說——以西西《東城故事》的文體創意為例〉，頁54。

<sup>60</sup> 孫超：〈論《像我這樣的一個女子》的現代主義意識〉，青年文學家網，2016年12月23日（<https://m.fx361.com/news/2016/1223/423713.html>）。

#### 四、西西的電影文法 C<sup>61</sup>：視覺敘述

西西反復強調電影的基本要素並把小說“電影化”總結為視覺敘述的藝術性上：

電影是畫面和聲音構成的。電影的畫面是**內容、剪接和文字**構成的。

我們看電影的時候……最忙的便是視覺。有時，我們在看電影時便會突然發現我們現覺的眼睛原來有不少才能，並且會發現我們的眼睛原來竟是攝影機的鏡頭。這個“眼睛”有時動，有時靜，比我們自己的眼睛多了許多本領。……“眼睛”看東西，有的近，有的遠，就要講距離了，最遠的是大遠景，最近的是大特寫，中間的是遠景，中遠景，中景，中近景，近景，特寫，“眼睛”喜歡怎麼看就怎麼看。……電影除了“反映自然”的自然化之外，還可以來一下“自然的加工”（一般人就叫它做藝術），成為電影化。怎樣電影化呢？把時間電影化起來吧。一朵花的開放，凋謝，春去秋來，在電影中一分鐘就可以利用幾個鏡頭完成。這是快。一群人賽跑，跑得很快，但我們用快鏡頭拍攝，放映時就可以把動作轉慢，慢得像潛水。這是慢電影化的本領是：動作、疊印、變形、焦點。<sup>62</sup>

西西還提到費里尼（Federico Fellini）的《八部半》（8½，1963）：

……並不是一部難懂的作品，比較叫人不習慣的是費里尼的自由自在的剪輯，他  
把夢境、現實、幻想、回憶交織在一起，最主要的是因為這些縫合處叫我們不易辨認……他的作品從現實主義入手，結果就帶上超現實主義之面貌……他的  
“電影花氈”不過是一連串的時間、事件和地點，以他的方式來織成而已。<sup>63</sup>

不難理解，西西小說的電影化表現，最重要的特色是利用鏡頭語言。西西在小說中使用了大量的靜態鏡頭和對焦手法，來表現主人公的內心世界和情感變化。同時，電影中的場景設計也非常精細，能夠很好地表現小說中的情節和人物形象。西西也通過攝影手法和場景設計，將小說中的情節和人物形象轉化為圖像化的表現形式，通過大量的近景鏡頭和特寫鏡頭，來展現主人公的內心變化和情感表達。附錄表二列出了兩部小說中的文本例子。在這些鏡頭語言中，《女子》中的收結的運鏡從遠景到中遠景到近景，餘音縈繞，尤其令人回味：

我看見夏，**透過玻璃，從馬路的對面走過來**。他手裡抱著的是什麼呢？應該是一束花。今天是什麼日子，有人過生日嗎。我看著夏從咖啡室的門口**進來**。

<sup>61</sup> 倫士（西西）：〈電影文法：C〉，《中國學生週報》，第 686 期（1965 年 9 月 10 日）。

<sup>62</sup> 同上註。

<sup>63</sup> 倫士（西西）：〈電影花氈之構成——釋費裡尼的《八部半》〉，《中國學生週報》，第 665 期（1965 年 4 月 16 日）。

發現我坐在這邊幽暗的角落裡。外面的陽光非常燦爛，他把陽光帶進來，因為他的白色的襯衫反映了那種光亮。他像他的名字，永遠是夏天。<sup>64</sup>

幽暗角落裡是殯儀化妝師“我”，陽光下燦爛耀眼是“我”愛的人楚——這段鏡頭明暗強烈對比、光線層次分明的視覺敘述容易讓人聯繫到西西對於電影《黃色香車》的評論：

《黃色香車》的意大利那節充滿了多可愛的陽光呀，狄倫被曬得那麼黑黝黝，太陽眼鏡老吊在額頭上，到處都是光線，都是投影。《昨日今日明日》的第一節也是，街道，行人、橙子都一地散了，很有光的層次的，這些光居然那麼漂亮，完全是因為拍攝時頭上有個大大的太陽……沒有陽光的畫面會怎樣呢？沒有陰影，沒有深淺，沒有浮突，沒有線條，沒有輪廓。<sup>65</sup>

西西認為：“電影作品從來不是陳述故事的，因為作品並不是為了陳述故事而誕生。……電影作品實實在在就在展示事物當刻的形態。電影並不是在講故事，但它恆旋轉於因果之間，逐漸遂形成了一種習慣，只要字幕一亮，因果二種關係便誕生了。”<sup>66</sup>她的這一論述也印證了《女子》和《感冒》獨具韻味的開放性結局：

夏帶進咖啡室來的一束巨大的花朵，是非常非常美麗的，他是快樂的，而我心憂傷。他是不知道的，在我們這個行業之中，花朵，就是訣別的意思。

——《女子》，頁 119

看似並不樂觀，但誰知道呢？這是開放式的收結。花朵，表示訣別，但這是她單方面的想法罷了。因為怡芬姑母說過：“也許夏不是一個膽怯的人？”<sup>67</sup>或許面對挑戰，他也會：“因為愛，所以並不害怕”？

我的聲音變得清晰明朗，連我自己也感到奇怪，整個冬天，我的聲音一直沙啞，我的喉嚨粗糙，我的嗓子模糊不清，但我的聲音已經清亮，我的感冒，我的感冒已經痊癒了嗎？

——《感冒》，頁 154

顯然，感冒痊癒和大團圓的結局並不是西西在意的，同樣開放的結局，《感冒》的定格似乎更加俏皮。甦醒後的虞可以去追求愛情，也可以不去，可以去看場足球，也可以酣暢淋漓地游泳，又可以去聽一場音樂會。從愛情的困惑、迷失中和社會、

<sup>64</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，頁 119。

<sup>65</sup> 西西：〈電影與我〉，《中國學生週報》，第 667 期（1965 年 4 月 30 日）。

<sup>66</sup> 倫士（西西）：〈開麥拉眼〉，《中國學生週報》，第 609 期（1964 年 3 月 20 日）。

<sup>67</sup> 西西：《感冒》，頁 116。

家庭的期待中走出，不再受困的她此刻是輕鬆、自在、鮮活的。她的行動由她自己決定，自由得“如虞得水”，這是她與感冒的訣別，也是與原先哀傷憂鬱的自己訣別。

## 五、結論

西西對電影藝術的“懂”（同時作為動詞和形容詞），使她不斷尋求新的文學方式和觀察都市的方法，超越了傳統文字的意義，為她的小說注入了時空的靈活性和感官的亮點。然而，她小說中的電影語言並不僅僅是為了形式而形式化，《女子》和《感冒》這兩部作品中呈現的女性對話和自省，反映了香港作為她創作場域和電影文化經驗的社會和文化背景。她的作品回應了當時對外來電影文化的思考方式，同時關注現代社會中女性精神面貌的變化。作為一位教師出身的職業女性，西西專注於特定社群的表達，反映了個人文化身份、性別、都市生活、工作日常以及集體經驗的交融，並強調了女性主體的主觀能動性。通過仔細閱讀西西的小說作品，讀者不難體會到她的用心：她通過使用電影語言吸引讀者的注意，使人沉思感慨，深入體會作品的內涵。同時，她也有意點明了小說閱讀的電影化想像路徑，只有掌握了電影藝術知識的密碼，才能揭開敘事的謎底，真正體會到其藝術魅力。西西深刻體驗到了電影和文學之間的互動關係，並充滿著文學創作的激情。然而，她的小說並非為了電影而存在，而是有意識地吸納了電影的新技法，豐富了作品的內容。西西的小說並未放棄文學的本質優勢，如性格、心理和場景的描寫，例如這樣一句無法直接轉化為影像的文學描述：“但我的工作冷而陰森、暮氣沉沉的，我想我個人早已也染上了那樣的一種霧靄，那麼為什麼一個明亮如太陽似的男子要娶這樣一個鬱暗的女子呢……”<sup>68</sup>這些刻畫展現了她作為作家所具備的出色的文字敘述藝術天賦。與此同時，西西對電影技巧的運用和掌握，將鏡頭語言、聲音和影像元素有機地融入小說創作中，並使電影和文學這兩種藝術媒介的優勢交相輝映是她對文學創新的實驗性探索。同樣令人讚歎的是兩篇小說中精巧的電影語言生動地呈現了作品獨特的敏感、細膩的女性特質。借鑒了電影的審美理念和藝術效果的作家西西，以大膽創新的文學追求，形成了自己獨具一格的作品風格和理念，展現了香港當代女性作家的才情和智慧，使讀者在閱讀她的作品時，能思考現代都市生活體驗和女性命運，並與作家產生心靈共鳴。這也是西西作品獨具先鋒性和本土性，多變且精緻的藝術特點。

---

<sup>68</sup> 西西：《像我這樣的一個女子》，頁 119。

## 附錄

表一：《感冒》括號蒙太奇引詩人文

電影語言	《感冒》括號蒙太奇引詩人文
音樂、詩歌	<p><b>引用詩經：</b></p> <p>① 關關雎鳩，在河之洲。 ——《詩經·關雎》</p> <p>② 桃之夭夭，其葉蓁蓁。 ——《詩經·桃夭》</p> <p>③ 青青子衿，悠悠我心。 ——《詩經·子衿》</p> <p>④ 婉如清揚。 ——《詩經·野有蔓草》</p> <p>⑤ 今夕何夕，見此良人。 ——《詩經·綢繆》</p> <p>⑥ 既見君子，雲胡不喜。 ——《詩經·風雨》</p> <p>⑦ 清揚婉兮。 ——《詩經·野有蔓草》</p> <p>⑧ 夭之沃沃，樂子之無知。 ——《詩經·隰有萇楚》</p> <p>⑨ 江之永矣，不可方思。 ——《詩經·漢廣》</p> <p>⑩ 爾不我畜，言歸斯復。 ——《詩經·我行其野》</p> <p>⑪ 我姑酌彼兕觥，維以不永傷。 ——《詩經·卷耳》</p> <p>⑫ 豈無膏沐，誰適為容。 ——《詩經·伯兮》</p> <p><b>引用杜甫《江南逢李龜年》：</b></p> <p>① 正是江南好風景。 ② 落花時節又逢君。</p> <p><b>引用《木蘭辭》：</b></p> <p>① 旦辭爺娘去，暮宿黃河邊，不聞爺娘喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺。 ② 旦辭爺娘去，暮至黑水頭，不聞爺娘喚女聲，但聞燕山胡騎鳴啾啾。</p>

	<p>③ 問女何所思，問女何所憶。</p>
	<p><b>引用屈原《楚辭》：</b></p> <p>① 日月忽其不淹兮，春與秋其代序。 ——《離騷》</p> <p>② 忽反顧以流涕兮，哀高丘之無女。 ——《離騷》</p> <p>③ 風颯颯兮木蕭蕭，思公子兮徒離憂。 ——《九歌·山鬼》</p> <p><b>引用《痲弦詩集》：</b></p> <p>① 而無論早晚，你必得參與草之建設。 ——《戰時》</p> <p>② 把人生僅僅比作番石榴的朋友們未免太簡單了一點吧。 ——《無譜之歌》</p> <p>③ 啊，花朵們，我的心中藏著誰的歌，睡得心中藏著我的歌。 ——《希臘》</p> <p>④ 斑鳩在遠方唱著，我的夢坐在樺樹上。 ——《斑鳩》</p> <p>⑤ 而吃菠菜是無用的。 ——《C教授》</p> <p>⑥ 斑鳩在遠方唱著，夢從樺樹上跌下來。 ——《斑鳩》</p> <p>⑦ 輕輕思量，美麗的咸陽。 ——《下午》</p> <p>⑧ 晚報之必要，穿法蘭絨褲之必要，馬票之必要，自證券交易所 彼端草一般飄起來的謠言之必要。 ——《如歌的行板》</p> <p>⑨ 整整的一生是多麼地、多麼地長啊。 ——《給橋》</p> <p>⑩ 不管永恆在誰家樑上做巢，安安靜靜接受這些不許吵鬧。 ——《一般之歌》</p> <p>⑪ 可曾瞧見陣雨打濕了樹葉與草麼，要作草與葉，或是作陣雨， 隨你的意。 ——《給橋》</p> <p><b>引用樂府詩：</b> (是)魚戲蓮葉東、魚戲蓮葉西、魚戲蓮葉南、魚戲蓮葉北(的 魚)。</p>

古典音樂：

舒伯特的《鱒魚》

貝多芬的《艾格蒙序曲》 莫札特的降 B 調鋼琴協奏曲 貝多芬的 C 小調第五交響樂

表二：《像我這樣的一個女子》和《感冒》的視覺敘述文本例子

電影語言	《像我這樣的一個女子》	《感冒》
<p>場景描寫</p>	<p>沒有人不知道怡芬姑母的<b>往事</b>，因為有些人曾經是現場的目擊者。那時候怡芬姑母年輕，喜歡一面<b>工作一面唱歌，並且和躺在她前面的死者說話，仿佛他們都是她的朋友</b>。至於怡芬姑母變得沉默寡言，那就是後來的事了。</p> <p>發現我坐在這邊<b>幽暗的角落裡</b>。外面的陽光非常燦爛，他把陽光帶進來，因為他的<b>白色的襯衫反映了那種光亮</b>。他像他的名字，永遠是夏天。</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 早幾個星期... 大堂上有許多長條的板凳，來和我們見面的老年人都坐在凳上輪候。今天是星期六，窗外的天氣是這麼地晴朗，好美麗的一個夏天。</li> <li>● 昨天晚上，我的丈夫陪我去聽音樂，他所以為我選購了音樂會的入場券，必定是因為在這些日子裡，他終於驚覺我著實是太靜寂了。每個星期，總有若干個晚上，他和他的朋友在我們家裡打牌，他們是熱鬧的，那麼地興高采烈，從傍晚一直圍聚到深夜，而我，坐在一邊，默默地編織一件永遠也不願意完成的毛衣，不時為他們換一杯新鮮的熱茶。</li> </ul>
<p>人物特寫 鏡頭、運鏡、光影</p>	<p>鏡頭敘述：</p> <p><b>那時候、往事</b>（回憶閃回出現5次）</p> <p>淡出、跳接</p> <p><b>遠景、中遠景、近景：</b></p> <p>我看見夏，<b>透過玻璃，從馬路的對面走過來</b>。他手裡抱著的是什麼呢？應該是一束花。今天是什麼日子，有人過生日嗎。我看著夏從咖啡室的門口<b>進來</b>。發現我坐在這邊<b>幽暗的角落裡</b>。外面的陽光非常燦爛，他把陽光帶進來，因為他的<b>白色的襯衫反映了那種光亮</b>。他像他的名字，永遠是夏天。</p>	<p>人物面部表情、動作特寫：</p> <p>和家庭醫生第一次對話，我的心不在焉：</p> <p><b>我點點我的頭。（重複3次）</b></p> <p>和家庭醫生第二次對話（“這次我是真的聽著他說話的，我也是真的點了頭來回應他的話”）：</p> <p><b>我點點頭。（重複3次）</b></p> <p><b>我的眼淚就流下來了。（出現4次）</b></p>

蒙太奇  
(時空／  
視覺  
畫面)  
異地的  
時空並  
置

他失聲大叫，掉頭拔腳而逃，推開了所有的門，一路上有許多人看見他失魂落魄地奔跑。

就像許多年前發生過的事情一樣，一個失魂落魄的男子從那扇大門裡飛跑出來，所有好奇的眼睛都跟蹤著他，直至他完全消失。

這麼多年，我所化妝過的臉何止千萬，許多都是愁眉苦臉的，大部分十分猙獰，對於這些面譜，我一一為他們作了最適當的修正，該縫補的縫補，該掩飾的掩飾，使他們變得無限的溫柔。但我昨天遇見的男孩，他的容顏有一種說不出的平靜...我把他和那個和他一起愚蠢地認命的女孩，一起移交給怡芬姑母，讓她去為他們因喝劇烈的毒液而燙傷的面頰細細地粉飾。

甚至那些碎裂得四分五散的部分、爆裂的頭顱，我已學會了把它們拼湊縫接起來，仿佛這不過是在製作一件戲服。

他們為了我，而展開了話題喋喋不休。我有時聽見，有時聽不見。日子久了，我也斷斷續續地明白了他們的意思，他們談話的內容居然可以一點一點拼湊成

形，仿佛不過是一次連續的對話。

“竟沒有一個朋友嗎？”

我父親說。

我的眼前隱約浮起一個人的容顏。

“好像沒有。”

我母親說。

那是一個常常穿素白衣衫的人。

“這麼多年了哩。”

我父親說。

那麼素白的衣衫。(青青子衿，悠悠我心。)

“我知道並沒有。”

我母親說。

燈草絨的褲子。

“不是常常去游泳的嗎？”

我父親說。

涼鞋。

“還不是和小弟一起去。”

我母親說。

美麗的微笑。(婉如清揚。)

“也去看電影的。”

我父親說。

姓楚。

“卻是自己一個人去的。”

我母親說。

現在不知道怎麼樣了。

“從來沒有陌生的電話。”

我父親說。

怎麼會想起他的呢。

“也沒有陌生人來坐過。”

我母親說。

但他是從來不注意我的。

“已經三十二歲了。”

我父親說。

也許已經成家立室了。

“依你的意思呢？”我母親問。