

西西一九六零年代影話寫作研究

趙曉彤

西西一九六零年代影話寫作研究

摘要

西西為著名香港作家，她的實驗性文學創作向為研究者所稱許。盱衡目前的研究，論者多從敘事學、文本互涉等角度探析她一九七零年代以來的小說成就，卻忽略了西西在一九六零年代豐富多樣的電影經驗及其文學創作的關係。本論文通過研究西西當時的影話寫作，揭示專欄寫作、參與電影文化活動的經驗，如何影響其文學創作的發展。首先，本論文通過發掘、整理西西的影話文章原刊，查找西西及其同代文藝青年參與各種電影文化活動的資料，探析這些經驗對她建立專欄寫作的個人風格、肯定現代電影藝術價值及思考個人文化身份的啟發。本論文繼而聚焦影話文章的內容，並參考西西的電影劇本，闡釋她把技術性電影知識轉化為實驗性文學創作的方法和成果。最後，以專欄寫作、圖像創作的繼承與突破為角度，延伸討論西西一九七零年代圖文專欄的寫作特色，肯定她早年借鑒其他藝術形式、銳意革新跨藝術文類寫作的成就。本論文藉考察西西一九六零年代的影話寫作，重現西西「電影時期」的作家經驗，以釐清電影、本土文化經驗對其文學創作的影響，提出此一時期為西西發展實驗性本土文學創作的路向，奠下多方面的重要基礎。

A Study on Cinematic Writings of Xi Xi in the 1960s

Abstract

Xi Xi, a renowned Hong Kong writer, is known for her experimental literary works. Narratology and intertextuality are common research approaches used for her novels published since the mid-1970s. However, the relation of Xi Xi's ample cinematic experience in the 1960s and her literary writings is overlooked. This thesis examines Xi Xi's cinematic activities, in particular her column writings, to uncover the effects of her cinematic experience on her literary works. On the basis of collecting relevant historical materials, the study reconstructs the cinematic activities that Xi Xi participated in during her "Cinematic Period". By reviewing the cinematic writings of Xi Xi and her contemporaries, this thesis reveals the writing style of Xi Xi's film criticism, her appreciation towards modern cinema and her early awareness of cultural identity in the 1960s. It also observes Xi Xi's deep affection for technical filming knowledge with consideration of her film scripts, to illustrate the applications of her cinematic knowledge to her novels and poems in the 1960s. Additionally, this study extends the discussion to Xi Xi's graphic-literary form of column writings in the early 1970s, to recognize her achievements of creating evolutionary genre that transcends different art forms and brings together the benefits of all. By exploring Xi Xi's cinematic writings in the 1960s, this thesis unfolds the historical circumstances of Xi Xi's "Cinematic Period", so as to clarify the influence of cinema and local experiences on her own literary works. After all, this study proposes such "Cinematic Period" as a multifaceted ground for Xi Xi to develop her experimental literary attitude.

目錄

摘要	i
目錄	iii
第一章 緒論.....	1
第一節 西西簡介.....	1
第二節 西西研究概述.....	4
第三節 研究範圍.....	8
第四節 研究方法.....	10
第二章 對話與自省：西西影話寫作場域及其電影文化經驗的關係.....	13
第一節 從第一影室到大學生活電影會：〈中國學生周報·電影圈〉作者的社群意識	14
第二節 《香港影畫》創刊初期的影話空間及其「本土」電影文化省思.....	20
第三節 影評人與電影學生：西西六十年代影話專欄中的自我定位.....	28
第三章 「開麥拉眼」：西西對外來與本土電影文化的認識與接受.....	38
第一節 包容與創新：接受「現代」電影藝術「新潮」的原則與胸襟.....	40
第二節 技術性知識與藝術創造：探尋電影技巧的根本.....	48
第三節 從戲劇化到生活化：「現代」電影的「日常」形式.....	59
第四章 聲與畫的文字思辨：西西六十年代文學創作對電影技巧的轉化.....	70
第一節 再現映象還是映象再現：〈在馬倫堡〉與電影《去年在馬倫巴》的關係	71
第二節 電影聲音之「感」：從〈寂寞之男〉看畫外旁白的作用.....	75
第三節 畫外的「存在」時空：《東城故事》的時序結構與小說主題的關係.....	85
第四節 消解歧見的轉位：〈家族日誌〉的個人與集體「存在」層次.....	98
第五節 在聲畫矛盾中「遺忘」：〈港島·我愛〉對電影《廣島之戀》的在地轉化	108
第五章 聯想與錯位：西西一九七零年代圖文專欄的寫作特色.....	122
第一節 影像盲域與「剪貼冊」圖像文本的可寫性.....	125

第二節 專欄內外的符號：「剪貼冊」圖文干涉下的現實思考	131
第三節 對視與對話：「剪貼冊」的圖文之「眼」與讀者的主體性	134
第四節：移動的「開麥拉眼」：《我城》的文字搖鏡與空間置換	140
第五節 視角、意識的拼貼：《我城》圖像與文字的敘事角度轉換	151
第六節 連載形式的探索：《我城》專欄圖像、字組的組合形式及其意義	157
第六章 結語	167
參考書目（按作者筆劃序）	171
附錄一：西西一九七零年代圖文專欄圖像（僅列正文引用資料）	179

第一章 緒論

第一節 西西簡介

西西，原名張彥，其他筆名包括張愛倫、藍子、藍馬店、皇冠、南南、倫士、阿果、海蘭、貝西、明明、蓁蓁和米蘭等。¹ 西西於一九三八年生於上海，一九五零年隨父母定居香港至今，一九五七年進入葛量洪教育學院，畢業後任職官立學校教師，至一九七九年因教師過剩申請提早退休，隨後潛心寫作、閱讀，偶爾任短期教職。一九八九年患乳癌，康復後因手術後遺症改用左手寫作。² 西西的文藝興趣廣泛，多年來創作不輟，且不囿於單一文類和藝術類別。西西多年來堅持以廣博的文藝學養為基礎，思考各種更新文學創作的可能；³ 論到香港實驗性作家，創作「始終堅守前衛第一位」的西西，⁴ 必然在香港文學史上佔一重要席位。

一九五三年，就讀協恩中學的西西於《人人文學》發表詩作〈湖上〉，年僅十五歲。她隨後開始投稿香港報刊，五十年代作品散見《星島日報·學生園地》、《中國學生周報》，多為詩作、畫論、小說。一九六五年，西西以短篇小說〈瑪莉亞〉獲《中國學生周報》徵文比賽冠軍，其後創作更多中、短篇小說，一九六六年出版第一本小說單行本《東城故事》，同期詩作、藝論散見《香港時報》、

¹ 西西多年來使用的筆名繁多，五十至七十年代間筆名逾二十個，部份如凱旋門、青鳥、序曲等並不容易為研究者辨識，可參考徐霞的〈西西作品編年表〉。徐霞：〈西西作品編年表 1953-2006〉，載徐霞：《文學·女性·知識：西西〈哀悼乳房〉及其創作系譜研究》（香港：天地圖書，2008年），頁 218-277。

² 〈西西略傳〉，載何福仁編：《西西卷》（香港：三聯書店有限公司，1992年），頁 336。

³ 西西一直視新形式、新內容為個人創作的前提，這種創新含有對讀者的考慮。參見西西，何福仁：〈童話小說——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。另見廖偉棠訪問：〈地球無可救藥，人類還有希望〉，《時代周報》18期（2012年1月5日），頁 2。

⁴ 鄭樹森：〈讀西西小說隨想—代序〉，載西西：《母魚》（臺北：洪範，1990年，初版），頁①。

《中國學生周報》。六十年代亦為西西的電影時期，她在六十年代初開始寫作電影評論、影話文稿，發表於《中國學生周報》、《香港影畫》、《新生晚報》、《真報》、《快報》等報刊，⁵ 另寫有數個電影劇本，並拍攝了個人實驗電影《銀河系》。一九七三年，西西以圖文並列的形式於《快報》寫作「剪貼冊」專欄，《我城》、《美麗大廈》分別於一九七五年、一九七七年於該報連載。西西由此開展更多書寫本土城市經驗的小說創作，如八、九十年代的「肥土鎮系列」短篇小說、《飛氈》；其他長篇小說創作包括《哨鹿》、《候鳥》、《哀悼乳房》等。西西亦有不少中、短篇小說創作，八十年代以前的作品部份收入《交河》、《春望》、《象是笨蛋》以及《家族日誌》，其他短篇小說合集包括《像我這樣的一個女子》、《手卷》、《母魚》、《故事裏的故事》、《白髮阿娥及其他》。

西西的文藝興趣廣泛，有豐富的專欄寫作經驗，廣博的文藝知識成為她文學創作的重要素材。西西於六十至八十年代年間寫逾十個專欄，題材遍及文學、電影、音樂、繪畫，形式多樣，主要發表於香港及台灣報刊，包括「我之試寫室」、「牛眼與我」、「剪貼冊」、「閱讀筆記」（香港《快報》）；「花目欄」、「隨耳想」（香港《星島日報》）；「電影與我」、「畫家與畫」（香港《中國學生周報》）、「開麥拉眼」（香港《新生晚報》、《香港影畫》）、「四塊玉」（台灣《聯合報》）等。⁶ 這些作品部份已散佚，其餘收入六本散文集：《剪貼冊》、《畫／話本》和《拼圖遊戲》結集圖文創作；電影、音樂與足球相關文稿收入《耳目書》；《旋轉木馬》收錄篇幅較長的散文。西西其他著作包括讀書筆記《像我這樣的一個讀者》、《傳聲筒》，詩集《石磬》，此書後來成為《西西詩集：1959-1999》的一部分。西西另與何福仁以對話錄形式合著《時間的話題：對話錄》，為作家廣博

⁵ 西西曾在「電影與我」專欄提及她為不同的報刊供稿，但未曾提及相關刊物名稱。《真報》原刊目前難以尋得，西西曾在《真報》寫作影評之說來自陸離，甘玉貞、關秀瓊編的〈西西作品編年表I〉亦有類似記錄；文稿為專欄抑或單篇影評待考。參見西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》595期（香港：友聯出版社，1963年12月13日），第11版；另見小離（陸離）：〈觀影隨想錄〉，《中國學生周報》561期（香港：友聯出版社，1963年04月19日），第11版。

⁶ 甘玉貞、關秀瓊：〈III 西西報刊專欄編目〉，《八方文藝叢刊》總12輯（1990年11月），頁147-148。

閱讀視野的重要記錄。二零零五年以後，西西的文學創作明顯減少，作品多與她的手工藝興趣相關，長篇小說《我的喬治亞》以英國喬治亞時代「娃娃屋」為題材；《縫熊志》、《猿猴志》則以她手製布偶為題材寫成散文，縫製動物布偶既是西西的興趣，也是她右手物理治療的一部份；另有以建築為題材的遊記《看房子》。西西近年的作品主要發表於《香港文學》，散文新作收入何福仁編選的《羊吃草：西西集》。

在文學創作以外，西西亦有編輯文藝刊物經驗。西西於六十年代曾為《中國學生周報》「詩之頁」、大學生活電影會《影訊》擔任短期編輯，她於七、八十年代的編務經驗廣及文學雜誌、叢書及小說選集，主要為同人雜誌、出版社的義務工作。一九七五年，西西與何福仁、適然、也斯、吳煦斌、舒琪等創辦綜合性文藝刊物《大拇指》，⁷ 並於一九七五年至一九七七年間任職該刊編輯。一九七八年，西西與許迪鏘、何福仁、鍾玲玲、康夫等成立素葉出版社，為非牟利同人出版社。素葉出版社於七、八十年代以集資方式出版「嚴肅而水平相當，缺乏商業元素的香港作者作品」，作者不限於社內同人，至八十年代先後出版叢書二十二種；素葉出版社另於八十年代創辦雜誌《素葉文學》，刊登本地作家作品之餘，亦刊載大量海外作品，西西參與該刊編務工作約有四年之久。⁸ 中國內地改革開放以後，西西於八十年代為台灣洪範出版社主編中國大陸小說選集，先後出版《紅高粱》、《爆炸》等共四本作品選，為當時港台兩岸引介大陸新時期作家、作品的先聲。⁹

⁷ 《大拇指》最初以周報形式發行，惟因資金、人力問題先後改為半月刊、月刊形式，刊行期長達十二年，至一九八七年結束。許迪鏘：〈在流行與不流行之間抉擇——由《大拇指》到素葉〉，《素葉文學》第 59 期（復刊 34 號）（1995 年 7 月至 9 月），頁 108。

⁸ 《大拇指》、《素葉文學》及素葉出版社創辦初期資料據素葉同人許迪鏘的回顧文章。同上註，頁 108-109 頁。西西擔任《大拇指周報》、《素葉文學》編輯資料參見〈西西略傳〉，《西西卷》，頁 336-337。

⁹ 〈西西略傳〉，《西西卷》，頁 337。

第二節 西西研究概述

西西的文學創作成就自上世紀七十年代末開始較為研究者所注意，多年來西西研究成果豐碩，目前兩岸三地專論西西的博士論文兩篇、碩士論文共十五篇。¹⁰ 以下嘗試從文學理論與文本互涉、語言風格、女性文學、城市書寫及本土性議題，以及跨文藝研究，大致歸納現有的研究焦點，簡述西西研究的重要成果。

西西對小說形式的經營極為敏感，她作品中的敘事手法、結構特色一向為研究者所注意，文學理論為文本研究提供了探析作品形式、結構的方法，而借助文本互涉的方法，尤能闡述西西小說與西方文學作品的轉化關係。陳潔儀以敘事學理論探析「肥土鎮系列」小說的敘事特色，以八十年代中期為界，析論前期的小說在聚焦、敘述層次、資料拼貼方面的特色，也討論了西西研讀中國戲劇、西方文學作品的識見對她個人小說敘事形式的啟發，認為西西八十年代中期以後的小說利用文類、跨文藝科際的形式，為小說敘事形式開拓更多可能性。¹¹ 該研究應用理論嫺熟、兼具中西比較文學視野，為西西研究中的力作。類似的研究另見於陳燕遐的著作。陳氏的研究涵蓋《我城》至《飛氈》，從文本互涉的角度提出西西的短篇小說如何顛覆、重構既有文本，借用後設小說、複調小說、魔幻寫實主義等理論，闡析西西小說使用獨白、對白的特色、小說結構、指涉社會現實的方法，提出西西力圖在創作更新個人閱讀經驗，確認她的小說在文學形式、技巧方面的實驗性「反叛」取向。¹²

論及西西作品的語言特色，莫過於她的文學創作的陌生化語言技巧、童話

¹⁰ 除內地學者凌逾的博士論文外，香港學者謝曉虹已完成博士論文《自由的書寫——一個城市作家：西西》，該論文目前仍未正式出版，未能列入本論文討論範圍。

¹¹ 陳潔儀：《閱讀肥土鎮——論西西的小說敘事》（香港：牛津大學出版社，1998年）。

¹² 陳燕遐：《反叛與對話》（香港：華南研究出版社，2000年）。

語調形式。陌生化對西西來說是語言的實驗，¹³ 主要是針對《我城》的敘述語言特色而言。¹⁴ 董啟章把《我城》的語言技巧視為「孩童」觀點的「還原」，提出零度經驗的概念，析論小說煞有介事的文字詳述，創造一種「相對於高度飽和以及現實經驗而言」的文本經驗，有利於創造性閱讀和反思。¹⁵ 至於童話小說、童話寫實，乃西西與何福仁對談時就個人小說創作而提出的，以分別於魔幻寫實、結構寫實。¹⁶ 艾曉明將之應用到《飛氈》的分析之上，從「童話」的兒童故事、民間故事涵意，討論小說的藝術結構如何塑造寓言性人物、挪用或改寫中西民間傳說，認為「童話小說」乃在預設兒童為敘事對象的幻想上，對現實、現有敘述進行戲擬的形式。¹⁷ 鄭瑞琴從西西對拉丁美洲魔幻寫實的識見入手，分析西西童話寫實與魔幻寫實主義的異同，結合陌生化語言技巧，提出「童話」的奇情異節是諷諭現實的刺點。¹⁸ 西西的詩作一向較受研究者忽視，古蒼梧從童話化語言角度淺析西西數首詩作中的「不怨」、疏離現實的手法，雖是短評性質，從文類上補足了童話寫實討論的盲點。¹⁹

西西的文學創作立足香港，城市經驗是她念茲在茲的創作命題。八、九十年代學術界湧現不少有關本土意識、文化身份議題的討論，西西小說創作中的「我城」、「浮城」等文本符碼，儼然成為香港文學、文化本土性研究的典故。城市及本土性議題的研究主要以西西一系列指涉香港歷史、城市生活經驗小說創作為對象，大致可分為都市空間、城市書寫、歷史與文化想像、時空意識等

¹³ 陌生化（defamiliarization）即通過一種異於日常文字經驗的語言，使讀者產生疏離感，喚起重新審視日常經驗的意識。西西曾經提及陌生化效果與布萊希特的間離手法關係，提出新舊陌生化的關鍵在於「出而能入」，觀眾（讀者）不能只是旁觀物事，而是要介入其中。見《時間的話題：對話集》，頁 130。

¹⁴ 杜漸：〈西西答問〉，《讀者良友》2 卷第 1 期（1985 年 1 月），頁 71。

¹⁵ 董啟章：〈城市的現實經驗與文本實驗：閱讀《酒徒》、《我城》和《剪紙》〉，載張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002 年），頁 398-403。

¹⁶ 《時間的話題：對話集》，頁 157-160。

¹⁷ 艾曉明：〈地毯如何變成飛氈——從《飛氈》看西西的童話小說〉，《讀書人》總 19 期（1996 年 9 月），第 33-41 頁。

¹⁸ 鄭瑞琴：《西西「童話寫實」小說研究》（香港：浸會大學碩士論文，2000 年）。

¹⁹ 古蒼梧：〈詩可以不怨〉，載何福仁編：《西西卷》（香港：三聯書店有限公司，1992 年），頁 396-401。

切入點。王德威關注西西小說的城市空間書寫，稱《美麗大廈》在有限的樓房空間轉換場景猶如封閉的「上河圖」，²⁰ 與呂永佳以「玻璃瓶子」論述小說的封閉與流動性、淡化時間的說法相呼應。²¹ 王氏並將「我城」與「失城」、「狂城」等多篇香港文學經典串連成宏觀的香港城市書寫，²² 為「城藉」的史脈確立其主體性。陳清橋從都市文化的角度討論《我城》、《美麗大廈》、《候鳥》等諸作書寫城市、追尋歷史的方式，提出小說對於都市文明發展的思考。²³ 陳燕遐、鍾玲分別從《飛氈》、《哨鹿》討論西西迴避宏大論述的另類史識，從小說的結構、對立觀點的並存底下的歷史、文化想像，指出西西的小說指涉現實之餘，亦反思歷史書寫的問題；²⁴ 洛楓從身份建構的角度提出《飛氈》的地域性本土意識，以文化研究理論豐裕小說的價值。²⁵ 陳潔儀在《我城》研究中另闢蹊徑，討論《我城》的科幻元素空間、人物時間意識，提出小說「時間共存」結構呈現的現代性眼界之於七十年代香港歷史語境的意義。²⁶

從性別的角度透析西西文學創作的討論主要圍繞《哀悼乳房》展開，提出西西在小說語言、結構方面對二元價值的解構。陳麗芬以顛覆性「女性文體」的角度切入《哀悼乳房》，討論小說消弭嚴肅與平凡、知性與感性、實用與非實用等二元對立關係的突破，視西西的「天真」語調為一種「對美學客觀性觀念的一次複雜的解構」；陳氏並藉著《哀悼乳房》的「瑣碎平凡的感性論述」反思女性文學批評「大敘事」壓制多元性女性聲音的危機。²⁷ 徐霞的研究嘗試深化

²⁰ 王德威：〈評《美麗大廈》〉，《閱讀當代小說》（台北：遠流，1990年），頁293-243。

²¹ 呂永佳：〈《美麗大廈》與城市空間〉，《城市文藝》總13期（2007年2月15日），頁74-83。

²² 王德威：〈香港——一座城市的故事〉，載張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁319-341。

²³ 陳清橋：〈論都市的文化想像：並讀西西說香港〉，載張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁408-422。

²⁴ 陳燕遐：《反叛與對話》（香港：華南研究出版社，2000年），頁106-137。

²⁵ 洛楓：〈歷史想像與文化身份的建構——論西西的《飛氈》與董啟章的《地圖集》〉，《中外文學》總334期（2000年3月），頁185-204。

²⁶ 陳潔儀：《香港小說與個人記憶》（香港：天地圖書，2010年），頁59-106。

²⁷ 陳麗芬：〈天真本色：從西西《哀悼乳房》看一種女性文體〉，載張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁517-530。

「女性」、「論述」的角度，通過梳理女性主義文學批評的理論，比讀《哀悼乳房》、西西論及女性主義的文稿，提出西西對女性身份的思考不以性別對立為前提，突破女性主義的思維模式。該研究並從知識論述的角度探討《哀悼乳房》的敘述結構，視「女性」、「知識論述」為串連西西文學創作歷程的鑰匙。²⁸

西西在文學以外的藝術興趣廣及繪畫、電影、音樂、建築等領域，從跨文藝角度討論她的文學創作亦有不少的嘗試。在繪畫方面，何福仁以《清明上河圖》為喻，從中國的長卷美學風格解讀《我城》的結構特點，指出小說的移動式敘述為「固定視點的綜合」，寄寓變動不居的敘述與閱讀可能，彷彿電影的搖鏡頭；²⁹ 何氏的觀點廣為研究者所識，亦是研究《我城》不可越過的論述。艾曉明從較少論者注意的西西散文入手，以圖文互涉的角度析論西西七十至九十年代圖文散文特色，將之分類為知識性說明、戲劇性和隱喻性聯想的「看圖說故事」方法，指出圖文形式為西西散文創作別具一格的意義。³⁰ 林以亮則從音樂的角度切入，從不協和音、主旋律交錯的角度，討論《哨鹿》的交響樂結構。³¹ 至於電影方面，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。³² 謝伯盛提出《莎西遊地下鐵》原著和電影對《我城》跳躍敘事形式、文字風格的啟發。³³ 凌逾以博士論文的規模、借用中國文學批評的概念提出新的學術用語，研究西西如何得益於繪畫、電影、音樂的藝術形式，以「比」、「興」蒙太奇、割切蒙太奇結構、頂真循環、蟬聯曲式等概念，討論西西跨媒介實驗

²⁸ 徐霞：《文學·女性·知識：西西〈哀悼乳房〉及其創作系譜研究》（香港：天地圖書，2008年）。

²⁹ 何福仁：〈《我城》的一種讀法〉，載西西：《我城》（臺北：允晨文化實業有限公司，1989年，初版），頁219-239。

³⁰ 艾曉明：《從文本到彼岸》（廣州：廣州出版社，1998年），頁181-192。

³¹ 林以亮：〈像西西這樣的一位小說家〉，《明報月刊》239期（1985年11月），頁75-84。

³² 鄭樹森：〈讀西西中篇小說隨想—代序〉，載西西：《象是笨蛋》（臺北：洪範書店有限公司，2003年，三版），頁①-⑤。

³³ 謝伯盛：《香港文學的現代主義：六、七〇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）。

視野在小說敘事方面的體現，不少研究角度具開創性。³⁴

第三節 研究範圍

盱衡目前的西西研究，西西七十年代以後的小說創作最為論者所注目，紛紛運用各種中西文學、文化理論闡釋這些作品的寫作特色，亦自實驗性、本土性的角度肯定了西西的香港作家地位。實驗性、本土性是既有西西研究中的重要命題，以下試從作家經驗、跨藝術門類寫作兩方面，思考現有西西研究中有待補充的地方，並說明本論文的研究目的和範圍。

西西的文學創作並不自《我城》等本土意識強烈的小說創作開始，她七十年代以後的小說創作較受研究者注意，與作品的實驗性形式、技巧與主題，能建構出香港文學的主體性不無關係。黃繼持指出，七十年代的香港文學是「屬於香港的文學」，有別於三、四十年代「在香港的文學」；而從作品觀察地區文學主體性的形成，主要體現於兩個面向：一是本地經驗之寫入，二是形式上的突破「帶出對生活的新的切入，從而對當地經驗與心態作出更多層面的折射」。³⁵也就是說，「本土」具體呈現在文本以內，是在作家經驗中循序漸進地形成的。那麼，針對「本土」作家的香港文學研究，會否在揭示作品的本土性前提下，忽略了其形塑、磨合的條件和過程？是否可從作家更早的經歷裡，追尋到促成七十年代文學創作「屬於香港」的線索？文學研究自然不能脫離具體的文本，但是，若能從作家經驗出發，把文學文本的界限擴大至文化文本的範圍，³⁶思考作家的文藝活動、寫作經驗對其文學創作的啟發，應有助補足既有研究的盲

³⁴ 凌逾：《跨媒介敘事——西西小說新生態》（北京：人民出版社，2009年）。

³⁵ 黃繼持：〈香港文學主體性的發展〉，載黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁93-95。

³⁶ 朱耀偉、張美君：〈導論：文學研究與文化研究之間〉，載張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁xxv。

點。因此，本論文希望從作家經驗切入西西的「本土」、「實驗性」文學創作歷程，把研究時限推前至六十年代，而以七十年代中期的《我城》為下限，補充目前論者把西西定位為「香港作家」時忽略了複雜性，豐富更完整的西西研究版圖。

西西的實驗性文學創作每與她廣博的藝術興趣相關，但專論電影對西西文學創作的啟發，在已有研究中仍屬少數。西西自稱在六十年代至七十年代初為她的電影時期，³⁷ 討論此一時期的作家經驗當然不離電影此一藝術形式，特別是西西影話文章呈現的電影興趣和學養，是追尋她文學創作技巧轉化電影藝術形式的重要線索。然而，若只聚焦藝術形式的轉化問題，恰恰忽略了一個與文學相關的研究角度：西西的電影專欄文字，既是她的觀影記錄，同時也是她在電影時期積極參與電影文化活動的見證；而就文稿的寫作形式來看，更是西西早年的專欄寫作實踐。本論文選擇以影話寫作定位，既指西西各種形式的影話文章，包括電影專欄、評論、明星訪問稿等，同時以「寫作」來強調過程，亦即西西當時的電影文化活動、專欄寫作經驗。因此，本論文視西西的影話文章為專欄寫作與觀影經驗的結合，希望發掘西西早年處身大眾傳播媒介、跨藝術門類寫作實踐的特色和意義。

西西六十年代不少影話文章已散佚，但仍有相當數量能讀到原刊，可以藉此探索刊物與作者、作品的關係。特別是香港六十年代社會條件下，觀賞非主流電影的場所寥寥可數，通過閱讀原始刊物材料，可把西西的影話文章比對同期刊物的文章內容、作者名單，對於了解西西六十年代怎樣參與電影文化活動，將是重要的線索，亦有助闡釋西西的電影興趣與六十年代文藝青年看待外來電影文化潮流的關係。而在原始材料有所限制的情況下，亦可考慮專欄強調面向

³⁷ 西西：《我城》序（臺北：允晨文化實業有限公司，1988年），頁1。另見，西西：〈看電影，像上課〉，載羅卡主編：《60風尚－《中國學生周報》影評十年》（香港：香港電影評論學會，2012年），頁288。

讀者、定期刊行的形式，對作家的寫作手法、文字語調的啟發。另外，西西六十年代的影話寫作讓她有親身接觸電影工業、大眾文化的機會，參與電影文化工業的影話寫作、劇本創作為她的「本土」文學創作有何關係，亦是本論文期望能夠進一步梳理的線索。

文學與電影是不同的藝術媒介，凌逾從「跨媒介」的角度探索電影對西西文學敘事形式的啟發，是一個重要的切入點。凌逾提出的「比」、「興」蒙太奇主要用於討論西西八十年代以後的小說創作，而六、七十年代的西西小說則是內心獨白蒙太奇、割切蒙太奇結構；從這個角度來說，凌逾似乎比較關注廣義的蒙太奇——電影剪接與文學「割切」敘事結構的關係，但從「媒介」層面思考文學與電影技巧的轉化可能，應有更多討論的空間。學者之間早就提出西西在六十年代偏好「實驗性」外國電影導演、作品，但先以「實驗性」框定西西的電影興趣，會否造成研究藝術技巧轉化的盲點？「實驗性」是流動的概念，既指向作品、導演，也可以是電影此一藝術形式。西西在六十年代接觸的電影作品數量極多，怎樣才能充份利用這些材料之餘，又能借用當代電影理論的優勢，發掘西西轉化電影技巧的文學創作方式，是值得思考的問題。另外，電影的視覺感官力量是文字有所不及的。本論文討論電影與文學的藝術技巧轉化外，還希望從圖像創作的角度，思考西西在六十年代對電影藝術的識見，對她七十年代初期以圖像進行專欄、連載小說創作的潛在啟發。

第四節 研究方法

在已有的西西研究資料中，甘玉貞、關秀瓊和徐霞先後為西西的著作編目，目錄中仍能考據的《中國學生周報》、《新生晚報》以及《香港影畫》的西西影

話文章，為本論文的基礎研究材料。³⁸ 本論文通過閱讀原刊，查找西西一九六零年代的電影文化活動資料，作為研究西西影話寫作的背景，從中尋索適當的觀察點切入研究。筆者亦會訪談六十年代與西西寫作影話、電影文化活動經驗有緊密關係的劉耀權先生，整理與西西影話寫作相關的電影會資料、文化活動紀錄，具體呈現西西一九六零年代電影時期的經驗。另外，西西的電影劇本、實驗電影等資料亦在論述的參考範圍之列。

本論文共分為六章，首章緒論為作家簡介及西西研究概述，並介紹論文的研究範圍和方法。第二章至第五章為本論文的主要論述。第二章通過整理西西一九六零年代影話寫作相關電影會史料，發掘存活於《中國學生周報》「電影圈」社群經驗的特色。然後針對《香港影畫》進行研究，探析西西接觸香港本地電影製作的經驗，形構本土文化意識的過程及其特色。最後延伸討論西西在影話專欄中的自我身份定位，討論文章的文字風格之於讀者的意義，闡析六十年代西西影話寫作相關的社群經驗，對她專欄寫作的啟發。第三章從西西的電影專欄名稱「開麥拉眼」——攝影機之眼出發，考察西西影話文章的內容，討論六十年代外來電影文化如何影響她觀賞電影的眼光。第三章首先回溯「電影圈」社群接受現代電影「新潮」的識見，思考西西當時對外來電影「新潮」的崇慕，與這些電影的「現代藝術」價值有何關係，並提出西西以「現代藝術」看待電影，如何拓展她接受主流電影的眼光。據此，從影話的內容、「點評」寫作方式提出西西對技術性電影知識的重視。最後闡述現代電影拒絕戲劇性情節、強調日常主題的特點，提出現代電影捨棄特殊情節，對西西反思本土電影、現代文藝創作路向的啟發。

本論文的第二、三章從專欄寫作、觀影經驗的角度試圖呈現西西一九六零

³⁸ 參考甘玉貞；關秀瓊：〈I 西西作品編年表〉，《八方文藝叢刊》總 12 輯（1990 年 11 月），頁 105-142。另見徐霞：〈西西作品編年表 1953-2006〉，載徐霞：《文學·女性·知識：西西〈哀悼乳房〉及其創作系譜研究》，頁 218-277。

年代影話寫作不同面向的特色和價值，相關論述並為第四、五章討論西西六十年代至七十年代初期文學創作的基礎和參照。第四章以西西六十年代的文學創作為研究對象，討論西西深厚的電影學養如何轉化為文學技巧和形式。第四章從「聲與畫」的「文字思辨」切入，參考西西的影話文章和電影劇本，闡述她對畫外音、旁白、跳接、轉位技巧的識見，討論這些電影技巧轉化為文字表述以後，如何組成小說各種時空結構、時序關係，營造「存在」的孤獨感；從電影技巧轉化的角度，提出西西六十年代存在主義文學創作的價值。第四章亦會針對個別詩作、小說，討論西西轉化個別電影作品的聲畫表現，作為她個人嚮往現代電影藝術的宣言，或作文化改編，表達她對六十年代城市空間變遷的思考。第五章選取西西於七十年代的「剪貼冊」、「我城」專欄為研究對象，以西西的電影學養、她對視覺圖像直觀力量的識見，從圖文專欄的角度討論這些作品對西西六十年代影話寫作經驗的繼承方式。首先探討「剪貼冊」專欄的圖像與文字互動關係，提出西西與讀者進行專欄「對話」、「對視」、引導思考的方式和效果。該章繼而從圖像、連載的角度分析「我城」專欄，討論小說局部片段轉化電影鏡頭運動、視角轉換技巧等，並提出圖像與文字在連載形式下造成的聯想和錯位效果。最後，在前文的基礎上總結西西六十年代影話寫作對她文學創作的啟發和意義，從跨藝術門類寫作與文化活動實踐的角度，為西西的本土作家身份定位補足複雜性。

第二章 對話與自省：西西影話寫作場域及其電影文化經驗的關係

歷史唯物主義視社會的經濟基礎以及生產力為歷史發展的動力，把文化、文學等社會上層結構的嬗變，約化成客觀條件的規律性推演過程。文學和藝術的生產自然無法脫離它原來的社會及文化背景，但僅僅視之為歷史的必然選擇和結果，無疑只能抓緊脈絡化的、過去的形象，亦忽視了個人的能動性。六十年代的社會及經濟結構轉型，為香港文學本土性的研究提供了的依據，卻容易流為過於浮泛、聊備一格的背景參考。文學社會學原意是探討作家社會地位在歷史環境中的轉變，如何影響作家的創作潛能，卻提出了一個文學內部研究常常忽視的、關於文本生成的問題：文字的生產與消費形式，對文本形式及內容的可能影響；³⁹ 又或是，作家處身於特定階層、團體的寫作，對作品的口語、形態特點限制為何。⁴⁰ 文學當然不能作為社會研究的附帶現象，然而，上述的概念無疑提出了作家之於特定的社群、文學創作之於特定的載體下，乃存在個人及集體經驗的磨合過程。

王曉明早就指出，中國現代文學的生成不限於文本，更是與傳播載體、文藝團體緊扣的文學現象。⁴¹ 個人與集體是相對的概念，藝術文化潮流之於文藝團體、團體之於作家，只是範圍及程度上的劃分。西西的「電影時期」跨越上世紀六十年代，她在此期間的觀影經驗豐富，不一而足。其時，西西除了在不同報刊上撰寫影話專欄，還參與不少的電影會，做過短期的影訊、電影雜誌編輯；另寫有電影劇本、拍過實驗電影。西西在六十年代的影話寫作，實不止於閉門造車的觀影經驗，而是存活於各個電影文化空間的作家經驗。要探究西西

³⁹ Diana Laurenson & Alan Swingewood, *The Sociology of Literature* (London : Paladin, 1972), p.11-18.

⁴⁰ *Ibid.*, p.93

⁴¹ 王曉明：〈一份雜誌和一個「社團」——重評「五四」文學傳統〉，載李陀編選：《昨天的故事：關於重寫文學史》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁244-245。

影話寫作的特色和意義，在電影、影話文本以外，不應忽視相關寫作社群、電影文化經驗對作家的潛在影響。本章在梳理背景資料的同時，尤重闡釋西西的專欄寫作及其六十年代電影文化經驗的關係，了解西西的影話寫作在一九六零年代各種電影文化空間、氛圍交織的獨特性。

第一節 從第一影室到大學生活電影會：〈中國學生周報·電影圈〉作者的社群意識

西西自五十年代末開始在《中國學生周報》（下稱《周報》）投稿，作品多為新詩創作，⁴² 至一九六三年起為《周報》電影版撰寫專欄及影話文章，一九六四年至一九六八年間起先後為《新生晚報》、《香港影畫》、《環球電影》等報刊撰寫影話文稿。⁴³ 在仍可考據的《新生晚報》、《香港影畫》中，與西西同期供稿的影評人都是六十年代《周報》電影版的編、作者，而西西在六十年代參與電影會、拍攝實驗電影的經驗，也有這群青年影評人的蹤影。本節挖掘並整理西西六十年代參與電影會及相關文化活動資料，從西西寫作場域相關的六十年代《周報》「電影圈」社群入手，勾勒西西當時的電影文化經驗。

《中國學生周報》創刊於一九五二年七月，是上世紀香港的長壽文藝刊物。學者盧瑋鑾為昔日的《周報》讀者、作者，她稱《周報》為當時香港青年人的導航者，並認為它的影響力及本土特色在六十年代尤為明顯；⁴⁴ 此見解正與六十年代《周報》電影版作者、編輯劉耀權的回顧不謀而合。⁴⁵ 《周報》創刊之

⁴² 其時西西多以藍子、張愛倫、南南等筆名發表文章。

⁴³ 除了《中國學生周報》、《新生晚報》、《香港影畫》，西西於六十年代先後為《環球電影》、《真報》寫有電影專欄或影話文章，後二者在香港的大學圖書館、電影資料館皆未能尋得原刊，僅知道《環球電影》仍由少數香港書刊收藏家珍藏。

⁴⁴ 盧瑋鑾：〈《中國學生周報》〉，《讀書人》總 26 期（1997 年 4 月），頁 73-74。

⁴⁵ 黃子程訪問：〈我和《中國學生周報》——總編輯劉耀權的回顧〉，《博益月刊》總 14 期（1988 年 10 月 15 日），頁 111。

始即以綜合性文藝刊物作定位，⁴⁶ 但它對電影的重視，一直到一九六零年增闢獨立的〈電影圈〉版面，才有明顯的轉變。一九六一年，〈電影圈〉再度改版，文稿為本地電影的商業宣傳意味大減；一些名為「新潮」、「新潮派」的外國電影，更自一九六二年開始成為該版經常提及、討論的對象。一九六二年，港英政府耗資二千萬元興建的新香港大會堂開幕，大會堂低座的音樂廳、劇院、展覽廳，為當時香港文化活動提供了重要的表演場地；⁴⁷ 〈電影圈〉評賞對象的改變當非偶然。六十年代〈電影圈〉的作者羅卡（劉耀權）指出，該版作者在一九六三至一九六六年「越來越熱切地迎向西方現代電影新潮」，與成立於一九六二年的香港電影協會（又名第一影室，下文以此代稱），⁴⁸ 有一定的關係：

愛好文藝的青年由此多了一個途徑走近西方現代藝術，大開眼界。「電影圈」每逢這些藝術影片上映，必大力推介。[……]每逢法國新浪潮的杜魯福、高達、查布洛、阿倫雷奈，義大利大師費裡尼、維斯康堤、安東尼奧尼、波洛裡尼的影片偶爾在市上戲院或大會堂露面，「電影圈」必有消息、評論；作者之間爭相走告或相約結隊觀賞[……]⁴⁹

在六十年代，香港放映歐美藝術電影的地方不多，即便有也映期不長。⁵⁰ 相對來說，第一影室獲政府機構安排於大會堂劇院定期放映電影，⁵¹ 場地的設備、

⁴⁶ 〈負起時代責任!〉，《中國學生周報》創刊號（香港：友聯出版社，1952年7月25日），第1版。下文引用《中國學生周報》、《新生晚報》及《香港影畫》文章，除首次引用外，不列出版地、出版社資料，以省篇幅。

⁴⁷ 〈香港大會堂〉，《第一映室，香港電影會：二十周年影展》（香港：香港市政局，1982年），頁5。「Studio One」在《第一映室，香港電影會：二十周年影展》翻譯為「第一映室」、「香港電影會」；《中國學生周報》作者如羅卡、西西、陸離等翻譯為「第一影室」、「香港電影協會」。本文為方便論述，正文統一使用「第一影室」的稱呼，引用資料則保留原文代稱。

⁴⁸ 第一影室的發起人為當時任職於香港電台的約翰皮亞(John Pirie)，首屆執委會共九人，包括政府官員、行政助理、廣告及香港電台人員。車基才：〈簡介〉，載《第一映室，香港電影會：二十周年影展》，頁7。

⁴⁹ 羅卡：〈冷戰時代《中國學生周報》的文化角色與新電影文化的衍生〉，載黃愛玲，李培德編《冷戰與香港電影》（香港：香港電影資料館，2009年），頁119。

⁵⁰ 筆者與羅卡先生訪談所得，2012年9月6日，電郵文字紀錄；2012年9月15日下午，香港藝術發展局，羅卡口述，筆者文字紀錄。據羅卡先生憶述，六十年代中後期，香港的銅鑼灣樂聲戲院、利舞臺、尖沙嘴海運中心、樂宮戲院才放映較多歐洲電影，後二者偶然選映較高格調的西方電影。另外，灣仔海軍俱樂部的China Fleet Club經常放映西方佳片，但華人在沒有會員陪同下難以內進。另外，西西亦曾在她的電影專欄提及，當時香港市面戲院放映歐美現代藝術電影的檔期都是平日，且映期很短，她曾因此錯過重映的《露滴牡丹開》。參考西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（香港：香港電影出版社，1966年2月），頁63。

衛生環境明顯較市面上的影院為好，入會條件亦沒甚麼限制，⁵² 當然為〈電影圈〉作者所歡迎。

六十年代的第一影室多放映歐洲電影，除了同代的新作，亦時有放映早期電影經典作品。⁵³ 第一影室自一九六三年起舉辦更多的放映會，〈電影圈〉作者在大會堂的觀影經驗，成為該版常見的話題。例如在一九六三年，陸離在西西「電影與我」專欄的一次代筆中，詳列第一影室的選片特色、入會辦法；⁵⁴ 第一影室於一九六四年一月上映英瑪褒曼（Ingmar Bergman）的《野草莓》（*Wild Strawberries*, 1959），⁵⁵ 西西觀影後即在專欄談論電影的特色，⁵⁶ 李英豪節譯電影劇本，⁵⁷ 署名冰川的讀者則寫有英瑪褒曼生平及作品簡介的文稿。⁵⁸ 又如一九六五年七月，第一影室上映法國電影（《桑堡雨傘》*the Umbrellas of Cherbourg*, 1965），羅卡和舒明合寫相關的波蘭電影評論。⁵⁹ 第一影室當然並非六十年代香港唯一接觸西方現代電影新潮的影院，但從〈電影圈〉的宣傳、文稿內容來說，〈電影圈〉的作者以「有限」的電影興趣、場所凝聚了共同的影話經驗，不止於寫作，而與作為文化活動的觀影經驗扣連。

⁵¹ 安妮撒娜：〈第一影室——一次回顧〉，載《第一映室香港電影會二十周年影展》，頁 10。

⁵² 當年第一影室的入會條件只有十八歲年齡限制一項，填寫姓名及地址後繳交會費二十元、年費十元即可獲得會員資格，放映會並無查看身份證程序。據宛青：〈遲疑的觀眾——「第一影室」的回顧〉，《影訊》創刊號（香港：大學生活電影會出版組，1967 年 2 月），無頁碼。

⁵³ 筆者比對過第一影室的片目資料，該會多選映義大利、法國、瑞典等地的電影，亦會放映二、三十年代早期電影作品。以一九六五年第一影室選片為例，除了 Ingmar Bergman 的 *Through a Glass Darkly* (1961)、François Truffaut 的 *Jules Et Jim*(1962)等電影外，該會亦選映 Sergei Eisenstein 的 *The Battleship of Potemkin*(1925)、Fritz Lang 的 *Metropolis*(1927)、Robert Wiene 的 *The Cabinet of Dr. Caligari*(1920)等早期電影經典作品。《第一映室，香港電影會：二十周年影展》，頁 36。

⁵⁴ 小離（陸離）代筆：〈電影與我〉，《中國學生周報》597 期（1963 年 12 月 27 日），第 11 版。本文凡涉及標題從缺的報刊專欄文章，皆以專欄名稱為標題，配上刊物名稱、期數及出版日期，以茲識別。所有「電影圈」作者筆名考據羅卡主編：《60 風尚——《中國學生周報》十年》附錄之「作者介紹」，以及筆者於 2012 年 9 月向羅卡先生請教所得。

⁵⁵ 宛青：〈三年來的香港電影協會〉，《中國學生周報》715 期（1966 年 04 月 01 日），第 11 版。六十年代外國電影譯名部份現今已不通用，本文凡引述電影名稱均保留原譯，並附電影的英文譯名、出品地的首次公映年份，以茲識別。

⁵⁶ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》602 期（1964 年 01 月 31 日），第 11 版。

⁵⁷ 李英豪譯：〈夢〉，《中國學生周報》600 期（1964 年 01 月 17 日），第 10、11 版。

⁵⁸ 冰川：〈英瑪褒曼：生平及作品〉，《中國學生周報》601 期（1964 年 01 月 24 日），第 11 版。

⁵⁹ 羅卡，舒明：〈桑堡雨傘的討論〉，《中國學生周報》678 期（1965 年 07 月 16 日），第 11 版。

這些共時的集體影話經驗，其凝聚力延伸至其他報刊如《新生晚報》、《香港影畫》的電影版，最後組成真實的電影會。據羅卡憶述，六十年代《周報》的「電影圈」影響力逐步擴大，黃維波等大學生受「電影圈」影響，於一九六六年於大學生活社舉辦電影賞談小組，舉行各種電影放映欣賞會，並設映後座談會。一九六七年二月，該賞談小組在《大學生活》社長林悅恆的領導下，成立大學生活電影會（簡稱大影會，下文兼用此稱），並招收會員。⁶⁰〈電影圈〉作者羅卡、金炳興、陳任等成為執行委員會幹事，西西與陸離、吳昊等均為大影會積極份子。⁶¹〈電影圈〉作者成立大影會的其中一個原因，與第一影室的文化身份定位有關：

幾年前，有一群不知死活的年青人，碰在一起不是談文說藝，就是講辦刊物，看電影〔……〕那時候香港電影協會剛剛成立不久，筆者不幸也是這群好談理想，好作白日夢年青人之一。〔……〕幾年來，志同道合的朋友多了，對電影的認識也加深了，我們這一群，除了吹牛聊天辦不定期刊物外，難道不可以幹些更實際更有影響力，對自己對別人都有益處的事？〔……〕不錯，Film Club這玩意兒香港已有一個（而且只有一個），參加了Studio One的朋友，多少感覺到「屬於」這會的情感太薄弱了，它只是所品味比市上一般戲院高的「戲院」，或者是給外國人晚上「社交」的場合〔……〕⁶²

相對於第一影室僅以電影品味聚合電影愛好者，大影會強調的是一種集體討論、研究電影藝術的需要。大影會的宗旨和目標，是「以共同欣賞討論」為基礎、「以

⁶⁰ 筆者訪談資料，訪談日期等細節參考註 50。

⁶¹ 筆者訪談資料，同上。大影會不時舉辦導演座談會，部份資料會紀錄於《影訊》。如一九六七年一月，日本導演中平康在港拍攝電影，獲大影會邀請出席座談會，石琪、西西、林年同、陸離等均有出席，並與導演「暢談幾三句鐘」。參見〈「電影文化動態」〉，《影訊》創刊號（香港：大學生活電影會出版組，1967 年 2 月），無頁碼。

⁶² 羅卡：〈「大學生活電影會」〉，《影訊》創刊號（香港：大學生活電影會出版組，1967 年 2 月），無頁碼。

研究、欣賞、討論、實驗電影為目的，屬於全體會員的組織」。⁶³ 該會設有研討組、放映組、拍攝組，另編有每月出版的《影訊》，強調大影會「屬於我們每一個人」，⁶⁴ 重視開放的討論空間：

我們不認為個人言論的權威性，也不想樹立任何硬性的觀影標準，只希望在彼此的意見交換中，擴大個人狹隘的視野。⁶⁵

可見大影會的意義不止為「志同道合」的影友提供共聚、觀影的可能，亦強調個人參與其中的平等位置、擴闊電影文化空間，是首個由外國現代電影文化催生、自覺本土歸屬性的青年文化團體。

大影會自一九六七年七月舉辦更多放映會，每月三至四場放映會，西西多數全部出席，反而減少了在第一影室觀影的次數。⁶⁶ 西西當年在觀賞電影作品、影評寫作以外，視大影會為共同研究、討論、觀賞電影的文化空間，曾經主持大影會的講座，⁶⁷ 對影友間是否積極參與觀影和研討活動抱有期待。⁶⁸ 及後，大影會開始舉辦「電影沙龍」，也是此群電影愛好者一同在西西家裏討論的成果。⁶⁹ 「沙龍」的意念重視平等交流，以影會友的公共空間，強調與影友建立平等的互動空間：

電影沙龍是絕對沒有固定內容的，連開始和結束時間也絕不固定。只要你有興趣參加和一份勇氣，你就可以來參加。

⁶³ 黃維波：〈實驗了一年的大學生活電影賞談會〉，《影訊》創刊號（香港：大學生活電影會出版組，1967年2月），無頁碼。

⁶⁴ 顧耳：〈「元曲書會」和我們的電影會〉，《影訊》第三期（香港：大學生活電影會出版組，1967年4月），無頁碼。

⁶⁵ 〈研討組匯報〉，《影訊》第三期（香港：大學生活電影會出版組，1967年4月），無頁碼。

⁶⁶ 以一九六七年七月《影訊》所載資料為例，大影會和第一影室分別選映四齣電影，西西該月未見對第一影室的電影作評分，但大影會選映的電影均有點評；類似的情況亦見於一九六八年的《影訊》。

⁶⁷ 黃志：〈西西……〉，《明報》（香港：明報有限公司，1987年4月8日），頁22。

⁶⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年10月），頁48。

⁶⁹ 梁濃剛：〈花落驚啼春、夜之會、電影沙龍〉，《中國學生周報》823期（1968年04月26日），第11版。

〔……〕有片子，我們就拿來放映。有吃得的東西，就拿來大家一塊兒吃。有可以辯論或是可以暢談的題目，我們就一塊兒說個痛快，也可能爭論個痛快。總之，電影沙龍是給大影會的朋友而設的。⁷⁰

在共同的藝術興趣前提下，西西時有在專欄中呼籲愛好電影的讀者加入大影會，一同研究及創作。⁷¹ 西西自大影會《影訊》出版以來，至一九六九年期間，與羅卡、石琪、林年同等人擔任影評人，負責每月首輪電影評分，並於一九六八年為該刊擔任《影訊》編輯工作。⁷² 顯然，西西在電影時期積極參與「電影圈」電影文化活動，重視社群成員的對話空間，並對電影愛好者一同研究，藉評論推動電影文化發展有所期待。⁷³

從大會堂的第一影室到大影會，〈電影圈〉作者的觀影興趣、影話寫作由六十年代的外國現代電影新潮催生，以有限的觀影場所、報刊、電影會為載體；他們的觀影及寫作經驗，存活於「志同道合」的文化活動，甚為重視影評人、影友之間對話和意見交流。羅卡指出，六十年代本土成長青年主要在同輩中取得身份認同；以六十年代〈電影圈〉作者社群為例，他們以相同的電影文化興趣，以及自覺於平等參與討論、尋找相關討論空間的個體意識，凝聚著新的文化身份意識。研究西西在六十年代的「電影時期」，當然不離她對於西方、特別是歐美藝術電影的觀影心得，但從上述的專欄載體及相關社群經驗來說，西西在整個六十年代的影話寫作經驗，都不離第一影室、大影會等由西方現代電影新潮而帶動、凝聚的「群體」——〈電影圈〉作者群；社群以謙遜的態度交流或砥礪或相容的意見，成為西西影話經驗中「最珍貴的一課」，⁷⁴ 是六十年代〈電

⁷⁰ 〈電影沙龍簡報〉，《影訊》第十六期（香港：大學生活電影會出版組，1968年5月），頁1。

⁷¹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年12月），頁47。

⁷² 〈大學生活電影會1968年度執行委員會名單〉，《影訊》第十四、十五期合刊（香港：大學生活電影會出版組，1968年2月），頁1。

⁷³ 西西當時也留意到其他電影會如「青影會」的發展，樂於見到更多青年電影愛好者一同研究、評論電影以推廣電影文化的情況。西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年12月），頁47。

⁷⁴ 西西：〈看電影，像上課〉，載羅卡主編：《60風尚－《中國學生周報》影評十年》（香港：香港電影評論學會，2012年），頁288。

影圈〉社群所提倡的一種認識、推廣電影藝術的態度。

第二節 《香港影畫》創刊初期的影話空間及其「本土」電影文化省思

大影會強調該會有別於僅為外國人社交而設的電影會，乃自覺於本土歸屬性的青年電影文化團體。那麼，需要進一步探討的是，這樣的「本土」是如何建立、怎樣的一種本土歸屬性？Stuart Hall認為，文化身份是複數的概念，乃個體對其存在位置的想像和建構，社會、文化、經濟等條件讓文化身份處於持續重塑的過程，個人可能同時擁有各種異質性的身份內涵。⁷⁵ 如果七十年代是香港本土意識成形的年代，六十年代的青年擁有怎樣的異質性身份形塑其本土意識？大影會成立於一九六七年，此前，西西與一眾〈電影圈〉作者分別於一九六四年、一九六六年為《新生晚報》、《香港影畫》供稿。與《中國學生周報》稍異，《新生晚報》為六十年代暢銷的中文報刊，《香港影畫》則為邵氏電影公司出版的電影月刊，兩本刊物皆不以學生、文藝愛好者為對象，而是一般大眾市民的讀物，後者更與六十年代的大眾電影文化息息相關。在此，不妨先把大影會的「本土」視為具有異質性的文化身份意識，藉以思考西西等青年影評人在大眾刊物上的影話寫作經驗，塑造著怎樣的本土文化意識。

一九六四年，西西與一眾〈電影圈〉作者的影話寫作空間延伸至《新生晚報》，據胡菊人憶述，此乃出於編輯方龍驤的個人品味、眼光和興趣。⁷⁶ 但「生趣」版的「周報化」僅維持了約半年，⁷⁷ 西西個人電影專欄「開麥拉眼」維持

⁷⁵ Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora". In Patrick Williams and Laura Chrisman ed., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* (New York: Columbia University Press, 2004), p.394-396.

⁷⁶ 據胡菊人憶述，方龍驤編輯態度「比較開放」，亦是少數會閱讀《中國學生周報》的日報編輯，他邀請《周報》的年青作者為《新生晚報》「生趣」版撰寫電影文稿，部份作者兼任該報副刊「新趣」版專欄作者。參見樊善標；熊志琴；何杏楓編：《新生晚報》「新趣版」，1945-1976 資料冊》（香港：香港中文大學香港文學研究中心，2008年），頁33-35。

⁷⁷ 一九六四年，當《新生晚報》副刊〈新趣〉出現戴天、李英豪、陸離、劉方（即劉耀權）合

兩個多月便告終止。據羅卡憶述，「生趣」版的「周報化」時期大約就是方龍驤編輯該版的時間，前後不到一年；⁷⁸ 可見六十年代年青一輩的影評人要在一般大眾報刊，尋找可供長期寫作非主流電影文稿的園地，仍屬不易。相比《新生晚報》短暫的寫作機會，一眾〈電影圈〉作者於一九六六年起為邵氏（兄弟）電影公司旗下新辦月刊《香港影畫》供稿時間較長，並因而有各種參與本土電影製作的機會。以西西為例，她在該刊續寫「開麥拉眼」專欄，偶然為雜誌寫作明星訪問稿，供稿時間達兩年之久，並參與了《黛綠年華》等電影的編劇工作。《香港影畫》所屬的邵氏（兄弟）電影公司早於一九六五年便穩佔香港電影市場的重要位置，⁷⁹ 《香港影畫》的明星封面、內頁的大量圖錄均側重為電影公司、明星宣傳，予人通俗之感；雜誌對〈電影圈〉作者群的青睞，非常罕見。

布迪厄（Pierre Bourdieu）提出場域、資本等概念，乃是從資本交換與權力運作的角度，思考知識份子和文化生產機制中、處身建制中被動位置的能動性；而在文化場域以內，文化生產是由兩個子場域組成：大眾生產模式（large scale production）與限制生產模式（restricted production）——大致上就是大眾（mass）與精英（elite）文化的分野。⁸⁰ 如果視六十年代香港電影為一文化場域，借助場域以內的資本、位置轉移的概念，本節希望說明「電影圈」作者群與《香港影畫》在文化建構過程中的權力關係外，更重要的是理解西西一輩本土成長的文藝青年，他們接觸大眾媒介、為流行電影雜誌寫作影話的經驗，生產了怎樣的文化意識，建構著獨特的「本土」意涵。在進入討論之前，筆者想針對西西等〈電影圈〉作者的個案，對資本交換、權力鬥爭與文化生產的論述作一文化

寫的「四方談」專欄，電影版〈生趣〉則有羅卡、西西（並用筆名海蘭、倫士）、祈雪（李英豪）、田戈（戴天）、綬筠（陳任）等寫作電影專欄及評論；這些作者都是六十年代《周報》電影版的核心成員。據筆者觀察〈生趣〉的版面變化，該版於一九六四年五月擴充至二份一或以上的版面，至十二月開始文稿數量減少，廣告時有佔據三份一版面的情況。約於一九六五年四月，舒明仍偶有影評發表於「觀影談」一欄，其他「電影圈」作者的名字在該版幾乎再無出現。

⁷⁸ 筆者訪談資料，訪談日期細則參考註 50。

⁷⁹ 鍾寶賢：《香港影視業百年》（增訂版）（香港：三聯書店，2011年），頁 211-215。

⁸⁰ Pierre Bourdieu, ed. Randal Johnson, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993), p.15-16, 38-39.

語境的調整。在布迪厄的理論當中，資本交換的目的與文化建構權力鬥爭息息相關，在文化場域中，權力鬥爭出現在已確立的正統位置（*orthodoxy of established traditions*）與新進文化實踐方式（*new modes of cultural practice*）的佔位行為；⁸¹ 但文化生產過程中，子場域之間是否只有資本交換、佔位行為而無互補關係，或許可按具體時代文化背景加以考慮。也就是說，資本交換、佔位與文化生產的關係，可視乎知識份子與建制之間的文化生產目標而定，位置之間未必是本質上的對立。

文化資本(*cultural capital*)乃指教養、知識等能力，象徵資本(*symbolic capital*)則指名望、聲譽，兩者均需要時間累積，具有經濟資本、社會資本無法直接轉換的特性。⁸² 從資本交流的角度來看，創辦於一九六六年的《香港影畫》何以招攬〈電影圈〉作者群，為其供稿，理由似乎呼之欲出：刊物所屬的電影公司希望藉此一電影社群的品味、知識以及他們在新一代大學青年間養成的聲譽，提高雜誌的形象，把讀者市場拓展至各階層，藉此亦為電影公司宣傳。問題在於〈電影圈〉作者群何以對《香港影畫》感到興趣？據本文前節資料可知，〈電影圈〉的影響力在六十年代中期已然擴大，電影賞談小組、大影會在《香港影畫》創刊前後亦如箭在弦，《周報》仍是這批作者寫作影話的園地，他們似乎不存在急於向商業電影製作靠攏、尋求「生存」空間的需要，是較有自主性（*autonomous*）的文化生產者。筆者認為，〈電影圈〉作者群參與《香港影畫》創刊初期的寫作及編務工作，原因主要有二。其一，《香港影畫》乃是面向大眾的刊物，讀者市場大，若〈電影圈〉作者群希望推廣電影藝術、尋找對有共同興趣的電影愛好者，此雜誌的社會資本提供這樣的可能。其二，《香港影畫》創刊之初呈現革新本土電影製作的理想，並有接受批評、容許集思廣益的文化空間，讓〈電影圈〉作者早已萌芽的、對本土電影製作能有歐美新電影般的藝術

⁸¹ *Ibid.*, p.15-17.

⁸² *Ibid.*, p. 7.

成就有所期待。

《香港影畫》於一九六六年創刊，由邵氏電影公司製片、公司主席邵逸夫的顧問朱旭華任總編輯。⁸³ 朱旭華在《香港影畫》創刊時親自向羅卡、陸離、西西等人約稿，亦促成了陸離成為該刊創刊初期的副主編。⁸⁴ 細讀《香港影畫》創刊號的編輯語，可知該刊創刊之時希望在本埠與外國電影、明星文化與電影知識等領域拿捏準繩：

我們要辦這個雜誌，因為我們就是一群十分愛好電影的電影工作者。

愛看，愛談，也愛研究。

如果你也喜歡電影，談電影，我們就希望，你也喜歡這個雜誌。

在這個雜誌裏，我們預備貢獻給你的，有兩種不同的內容。

〔……〕我們要給你的第一種內容，就是娛樂性。

比如說，大張大張的七彩明星相片〔……〕大明星私生活和大新聞，攝影場幕後工作情形，等等。

再換一句話說，就是要你賞心悅目，要你樂。〔……〕

我們除了要你開心之外，也同時希望大家（就是你，和我們）在有空的時候也多動一下腦筋，多想想。想電影，想怎樣看電影，怎樣好好的看電影，以至怎樣談，怎樣拍，好的電影。

〔……〕這些份量比較重的文章，就是我們的壓軸。〔……〕前面的星光熠熠，固然好看，後面的理論縱橫，何嘗就不好看。壓軸的部份，炫目、耀目、奪目，也許未必，但咀嚼下來，那份甘香，便是全書最賞心的地方。⁸⁵

可見《香港影畫》於辦刊之初，希望在當時盛行的大眾文化中引入知性文章，引導讀者認識電影藝術，力圖做到雅俗並容的可能。細察《香港影畫》創刊首

⁸³ 《香港影畫》創刊號並未細列其編輯人員名單，此據《香港影畫》1966年2月號刊載資料，筆者與羅卡先生確認所得。訪談日期細則參考註50。

⁸⁴ 筆者訪談資料，訪談日期細則參考註50。

⁸⁵ 編者：〈親愛的讀者〉，《香港影畫》（1966年1月），頁1。

兩年的目錄，雜誌在「悅目」的明星圖版中，插入「賞心」的電影專欄及影話文章，排版頗顯心思，而「賞心」文稿滿是〈電影圈〉作者蹤跡：除了陸離擔任創刊初期的副編輯外，西西、羅卡、祖□、簡而清、李英豪、金炳興等均曾為《香港影畫》撰寫文稿；其中，西西、金炳興和汪榴照分別寫有個人電影專欄「開麥拉眼」、「電影視覺」和「電影隨筆」，介紹電影知識、理論和觀影心得。

在商業電影公司宣傳刊物上加入為數不少的電影理論、知性文章，應與該刊總編輯朱旭華不無關係。據羅卡憶述，朱旭華在《香港影畫》創刊時已年屆七十，卻是「有趣、有格」的電影工作者，與〈電影圈〉作者討論編務工作時願意作深入的討論。⁸⁶ 觀乎《香港影畫》創刊之初的內容，羅卡所謂「有格」，應指朱旭華抱持開放的態度，有意藉《香港影畫》集思廣益，對當時的本地電影製作問題提出意見，並透過電影知識、理論方面的研究，提升邵氏電影的質素。這種開放、銳意求新的態度在《香港影畫》創刊初年可尋得諸多線索：朱旭華於《香港影畫》創刊伊始即舉辦每月電影座談會，目標是「專請電影、文化、藝術、教育各界知名人士及本港影評人輪流參加，希望由討論引出問題，由問題引出討論，為中國電影找出一條最正確的路向。」⁸⁷ 朱旭華主催首次座談會時，特別申明座談會的目標是「把電影的製作的問題反應給製作電影的負責人參考」，類似的座談會於一九六六年持續舉辦，以專題形式廣邀不同身份的人參與討論，文學作家、編劇家、青年影評人、中學生、女教師等均在邀請之列，討論內容從製作技術到作品主題均有論及；⁸⁸ 陸離、羅卡等時有擔任座談會主催人，西西、石琪、戴天等均曾參與其中。⁸⁹ 除此以外，《香港影畫》隸屬

⁸⁶ 筆者訪談資料，訪談日期細則參考註 50。

⁸⁷ 〈每月電影座談會〉，《香港影畫》（1966 年 1 月），頁 50。

⁸⁸ 同上註。

⁸⁹ 例如一九六六年二月的座談會，由羅卡代朱旭華主催會議，陸離、西西、舒明、綬筠（陳任）等均有出席。同年，西西分別出席了「香港女作家對國語片有幾點意見」、「女教員：電影座談會」。〈第二次每月電影座談會〉，《香港影畫》（1966 年 2 月），頁 44-47。參考〈香港女作家電影座談〉，《香港影畫》（1966 年 10 月），頁 49。以及〈第十次每月電影座談會：女教員電影座談〉，《香港影畫》（1966 年 12 月），頁 65。

的香港電影出版社更有意「成為電影知識的傳播所」，出版一系列電影叢書，故《香港影畫》在創刊之初即向讀者徵求各類電影史料、中國電影舊刊，另外亦徵求各類電影文稿，包括「最新的電影技術理論文字」、「電影從業員人員自述」等。⁹⁰ 因此，《香港影畫》雖是明星圖錄雜誌，但該刊顯示出電影公司當時銳意革新製作、開創中國電影新路向的雄心壯志。傅葆石曾指出七十年代的邵氏電影呈現「中國電影本地化」的特色，⁹¹ 如果為此一結果追尋電影作品以外的線索，實在還可以加入該電影公司在六十年代中期以座談會、電影雜誌、知識叢書方式，在地尋找各種「本土」文化資本、象徵資本，視之為發展中國電影新路向的基礎。

從此一角度來說，〈電影圈〉作者當然不只為了大眾市場等社會資本而參與《香港影畫》的編務工作，更是在雜誌意欲革新電影創作的方面，看到了一致的電影文化生產目標；換句話來說，建制的電影文化生產目標、方式讓青年知識份子看到了實現新電影文化、創作的可能。也是在這種革新與包容並存的情況下，〈電影圈〉作者把個人對外國電影藝術的崇仰之情，寄託在本土的電影發展機會之上。《香港影畫》創刊號的編後語寫於校對文稿工作以後，便呈現這樣的文化期許：

我們也正準備好應有的心情和力量，去迎接它們，去克服一切必然有的困難，以嚴守我們的立場，達成我們的希望，實現我們的理想。

我們深信，雖然香港地小人稀，只要我們電影界肯繼續努力，一定可以創造出震驚世界影壇的藝術品，趕上時代，不讓日本與印度儼然代表了東方而專美，而中國電影，亦將從此在世界電影史上爭得一席位，讓各地觀眾明白，有著四千年優秀文化傳統的中國，依然活躍，未曾衰老，更永

⁹⁰ 《香港影畫》（1966年1月），封底內頁，無頁碼。

⁹¹ 傅葆石撰，區惠蓮譯：〈中國電影本地化：邵氏與香港電影〉，載羅貴祥，文潔華編：《雜嘍時代：文化身份、性別、日常生活實踐與香港電影 1970s》（香港：牛津大學出版社，2005年），頁 9-15。

不會衰老。⁹²

西西早於一九六三年便對「我們」的新電影滿有期待，但她當時並未覺得「我們」有發展新電影的資源和能力，自然沒有創作可媲美歐美新電影作品的勇氣。⁹³而據上述的編後語，西西等一眾〈電影圈〉作者明顯在一九六六年前後的香港電影環境看到了希望。商業電影公司具有雄厚的社會、經濟資本，若他們願意為電影文化尋求新出路，一眾〈電影圈〉作者當然願意參與其中；換句話來說，在各種資本交流的過程中，場域以內、位置之間的文化生產可以是互補的關係，儘管這樣的過程稍為短暫。由此亦引申出有關「嚴肅」與「通俗」界線在六十年代本土成長文藝青年眼光中，呈現新定位的可能。西西等一眾六十年代青年影人認為電影工業能「創造出震驚世界影壇的藝術品」，說明了他們參與《香港影畫》的工作，並非隨商業電影製作隨波逐流，亦不僅是為了尋求發表嚴肅影話的空間，而是似乎在香港商業文化環境中，看到了「通俗」建制中並存「嚴肅」藝術追求的可能。

從《香港影畫》創刊首兩年刊載的座談會紀錄來看，不難看見電影公司對電影知識、技術與表現均有所追求，雜誌本身亦容許批評邵氏電影作品。可惜這樣的熱誠僅維持約一年多便現疲態：「每月電影座談會」於一九六七年二月以後便後繼無力；同年《香港影畫》仍刊載其他電影座談會摘錄，也有討論希治閣、安東尼奧尼等外國電影導演的影話文稿，但這些「賞心」文稿在一九六七年下半年開始明顯減少；〈電影圈〉作者的個人專欄則努力謹守初衷，金炳興、西西的個人專欄一直到一九六八年初才先後淡出。羅卡、石琪其後嘗試推出「銀色廣場」、「世界影壇巡禮」等欄目，可惜最後如陸離所說只成為「銀色散筆」。一九六八年八月，《香港影畫》的排版改以一眾明星圖版為首，文稿押後為圖版的附錄，〈電影圈〉自一九七一年起再無為雜誌供稿，他們在電影工業實現電影

⁹² 〈編後語〉，《香港影畫》（1966年1月），頁76。

⁹³ 倫士（西西）：〈我們的電影在哪裡〉，《中國學生周報》589期（1963年11月1日），第11版。

藝術文化的理想終告破滅。

羅貴祥曾指出，西西一輩本土成長的香港作家與劉以鬯等南來作家的分別，在於前者直接或間接從事大眾傳播媒介的工作經驗，使之更為自覺自己的身份和位置。⁹⁴《香港影畫》創刊首兩年，明星文化終把建設電影藝術的理想壓倒，此一經驗明顯讓西西一輩本土成長的文藝青年有所覺醒，明白商業製作與電影藝術追求無法並存。那麼，這種對大眾文化、商業建制的失望與覺醒所建立的「本土」何異於南來作家，似乎可進一步探討下去。西西主要在一九六六年至一九六八年年初為《香港影畫》供稿，⁹⁵一九六六年上半年的「開麥拉眼」專欄明顯注入了西西對本土電影製作的關注，專欄時有對那些一成不變的片種類型、電影技巧作懇切的批評；但在一九六七年以後，她的專欄又多討論各種電影技巧在外國電影作品中的表現，時常提及影評人的位置與責任，只偶然論及本土電影製作，對各種商業模式的批評明顯減少。這樣，西西的「本土」文化意識所以有別於南來作家，在於她親身接觸大眾文化、電影工業以後，對文化工業與個人身份、能力的限制均有所覺醒，跳出了現代主義對城市、文化工業的蔑視與批判：西西意識到個人在電影文化工業中只是整體中的一個部件，本土電影製作要在商業製作模式中突圍而出、成就電影藝術，製片、導演、編劇、演員、影評人以及最重要的——觀眾都有其責任，缺一不可。西西早於一九六六年即有參與邵氏電影編劇工作，同年八月，她的「開麥拉眼」專欄便有上述對於電影工業中各種身份與責任的思考，⁹⁶並時有針對個別電影製作崗位如導演、美術人材、藝術指導等，提出他們可能做到的突破；⁹⁷及至一九六七年年

⁹⁴ 羅貴祥：《大眾文化與香港》（香港：青文書屋，1990年），頁68。

⁹⁵ 據筆者考據，西西另以筆名米蘭於一九六九年在《香港影畫》發表影話文章共四篇，包括：米蘭：〈電影筆記〉，《香港影畫》（1969年8月），頁54-55；米蘭：〈電影筆記：電影中所見到的「臉」〉，《香港影畫》（1969年9月），頁62；米蘭：〈安德魯狗的故事〉，《香港影畫》（1969年10月），頁68-69；米蘭：〈我們等待我們的連尼卡〉，《香港影畫》（1969年11月），頁68-69。

⁹⁶ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年8月），頁67。

⁹⁷ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年10月），頁64。

底，「開麥拉眼」更常見對影評人責任、表現的思考和批評，⁹⁸ 專欄結束前則有深入討論電影拍攝技巧的文稿。⁹⁹ 這些都可視之為西西自覺其影評人位置在電影文化工業中的局限性，選擇以知識表述對電影藝術作出承擔；而這種對文化建制中的各種位置和身份予以諒解、進而自省的態度，亦見於其他〈電影圈〉作者身上。¹⁰⁰

回到本節開首提出的異質性文化身份建構過程，西西與一眾〈電影圈〉作者在六十年代中後期親身體驗電影工業的實況，他們在一九六七年已感受到商業與藝術不可並存的道理，同年成立的大影會強調以「中國青年人」的力量建立「香港的電影文化」，卻少見對本土電影製作的批評。大影會此番態度既不是接納，亦不是迴避大眾文化，而是因著他們對大眾文化、電影文化工業必然存在局限的了解，自覺於個人文化身份位置的有限能動性，嘗試在建制以外的空間以有限的能力，盡其身份崗位的責任。換句話來說，這種本土意識不主要建立在批評現實制度、文化工業或大眾的基礎上，亦不是單純因外國電影藝術標準而產生的身份焦慮，而是體會到個體在社會文化中的受制情況，進而在反思個人社會、文化位置與責任的過程中，逐步建構出在地的歸屬意識。

第三節 影評人與電影學生：西西六十年代影話專欄中的自我定位

西西小說中極富童稚色彩的文字風格，論者上追至西西六十年代的電影專欄，¹⁰¹ 筆者並不否定這種文字風格的承襲關係，但想進一步追問，西西充滿稚趣的文字風格，在作家性情以外的可能意義。寫作媒介、傳播方式對作品形式

⁹⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年3月），頁67。

⁹⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1968年1月），頁81。

¹⁰⁰ 羅卡：〈中國新電影在哪裡？〉，《電影之旅》（香港：博益文化事業有限公司，1987年），頁7。筆者按：此文作於一九六八年。

¹⁰¹ 謝伯盛：《香港文學的現代主義：六、七〇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50-51。

的影響，特別是報刊上發表的文字，必然牽涉作者與讀者關係的考慮。¹⁰² 從西西六十年代影話寫作場域相關的社群、電影文化活動經驗來說，〈電影圈〉作者社群重視平等交流的空間、渴望凝聚新的電影文化群體，西西並對個人之於建制中的位置、能動性愈見敏感，而整個六十年代〈電影圈〉社群之間的編者、作者與讀者的關係緊密，更是不爭的事實。¹⁰³ 承接前二節的討論，本節從影評人與電影學生的角度，探析西西六十年代影話專欄中表述電影藝術識見的方法、語調特色及其寫作對象的關係，討論作家在這些專欄寫作中各種溝通讀者的方法、目的，發掘這些影話寫作與前述社群經驗的可能關係。

誠如論者所言，西西電影專欄的童稚筆觸，與陸離的文筆頗為相似，¹⁰⁴ 西西的「電影與我」、「開麥拉眼」專欄，大體上承接了陸離出入於評論、漫話的專欄形式。稍有不同的是，西西的影話專欄語調天真瀟灑、狀似「東拉西扯」時，自覺於影評人的位置和作用，卻也在乎淡化此身份的專業形象以傳授個人電影識見。西西認為，影評人是溝通讀者和電影的仲介，也是批評電影的人，故應「培養自己的眼睛」，電影不論好壞都應該去看，¹⁰⁵ 並閱讀相關電影評論、理論書籍。¹⁰⁶ 綜覽西西的電影專欄，盡是天真活潑的漫話，在使用電影專業名詞方面明顯較其他影評人為少，乃因她自覺於影評人的責任，卻不認同影評是賣弄電影知識、學養的地方：

我是一個英文字一個法文字也不認得的。但你們為什麼偏要在文章裏

弄來那麼多的英文字，法文字。你們偏要寫上一大串的 Cahiers du Cinema，

¹⁰² 陳平原：〈小說的書面化傾向與敘事模式的轉變〉，載陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（香港：中文大學出版社，2003年），「附錄一」，頁248。

¹⁰³ 例如羅卡最初以火光、仰山等筆名發表影評文章，至一九六二年底接編〈電影圈〉；杜杜、石琪、梁濃剛等收到〈電影圈〉編輯羅卡的退稿信，得到鼓勵而成為〈電影圈〉的作者，更延續成為大影會的核心成員。其中，杜杜明言當年是因為閱讀西西、陸離、金炳興的電影文章而成為作者，且與西西、陸離較為相熟。參考杜杜、石琪、梁濃剛的回顧文章，載羅卡主編：《60風尚－《中國學生周報》影評十年》（香港：香港電影評論學會，2012年），頁290、293。另據陸離：〈前言〉，載石琪：《石琪影話集》第1冊（香港：次文化堂，1999年），無頁碼。

¹⁰⁴ 《香港文學的現代主義：六、七〇年代歐洲電影與香港文學的關係》，頁51。

¹⁰⁵ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》605期（1964年2月21日），第11版。

¹⁰⁶ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年9月），頁54。

一大串的 Sight and Sound。這是為什麼。〔……〕

我們看影評，看文章，又不是看翻譯。¹⁰⁷

西西當年訂閱不少的外國電影雜誌，¹⁰⁸ 亦懂得基礎法語，¹⁰⁹ 她的批評完全是代一般讀者發言的。至於個人電影口味，雖然西西偏好評賞歐美的現代藝術電影，但她從未因噎廢食，對外國電影抱持「能看的都去看」的心態。¹¹⁰ 即便如此，她在專欄中的「我」常自稱「不懂得看電影」：

如果你問我：

「西西，你懂看電影不？」

我祇好回答：

「我不懂看。」〔……〕

上二星期看過了「天國與地獄」，嚇，那一輛火車開得可快了，黑澤明用了十五架攝影機才拍攝得那麼壯觀的場景；我怎麼知道是十五架攝影機呢？我是看書看來的。〔……〕由於懂得翻書，我就懂得了什麼叫「全遠景」，什麼叫「淡入淡出」，因為知道了這一些，我也似乎懂得看電影了。原來，看「電影」也需要有一套本領的，好像看「抽象藝術」，看「現代詩」一樣，必須有一點最起碼的條件才行。〔……〕

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〔……〕

看電影光是看是沒意思的，應該要去懂，懂一點也好，懂得多更好，照我西西的說法，最好有一大批的影評人、介紹人，給我們許多懂的部份，這樣，加上自己的「看」，看電影就開心得多了。¹¹¹

¹⁰⁷ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年3月），頁67。

¹⁰⁸ 西西在六十年代購買各國電影評論雜誌，包括英國的 *Film and Filming*，美國出版的 *Cinema Movie* 和 *Sight and Sound*。參見西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月30日），第6版。

¹⁰⁹ 西西：〈法協記憶〉，載西西：《花木蘭》（臺北：洪範書店有限公司，1990年），頁13。

¹¹⁰ 〈香港中學生心目中的國語片座談會〉，《香港影畫》（1966年11月），頁74。

¹¹¹ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》583期（1963年9月20日），第11版。

如果理解西西對影評人的自我要求，說這個會參考電影原著小說、¹¹² 懂得「全遠景」等電影知識的專欄作者履行了影評人的責任，實在一點也不為過；西西卻選擇與讀者較為相等的位置——「不懂看電影」、「不是影評人的觀眾」，自有鼓勵後者通過閱讀，學會看「電影」之意。

西西寫作個人電影專欄的同時，偶然會以倫士的筆名發表電影文論；比較之下，後者評賞內容的角度相對深刻，文字語調亦明顯有別。費里尼（Federico Fellini）的《八部半》（*8½*, 1963）是西西極為喜歡的電影作品，但電影的強烈黑白反差、不依剪接邏輯的跳接、超現實場景等，以及電影的主題——思考知識份子尋求真理、對宗教和「存在」的疑問，都不容易在首次觀影時完全理解。西西在自己的電影專欄中，以孩童一般的語調，娓娓道出電影的特色：

很好很好的八又二分一。很豐富很充實，很多東西，是個大大的萬花筒。偌大的世界就從一個人的身上展開，我們就追蹤他的意識的流向。有時是學，有時是幻想，有時是回憶，有時是先覺，有時是剎那印象。那些女孩子各有各的造型，那些風物各有各的面貌，我想，這個電影真帶有濃厚的哥德式風味呀，費裡尼老是在帶我們向上昇，向高空攀越。但塵世的物象又可愛極了，樸實得像個有教堂有石穴的村落的農戶，白得耀眼的泉和陽光，很義大利很義大利，還有那個知識份子典型的馬車路，（我這樣叫他，其實應該是馬斯杜安尼。）那個用不著開聲說話而美得像神的CC，還有很多人，演得那麼活，那麼純，醉死了許多我們這種朝聖者。但你呢，你呢，你在哪裡呢？¹¹³

西西以「天真」的口吻評賞《八部半》，對電影主題、技巧的認識卻一點不膚淺，電影的剪接、黑白光影對比的意義等，在專欄作者的童稚眼光中異常吸引；她並不忘表達為「馬車路」而「醉倒」，彷彿這是一套輕盈、有趣的電影。西西及

¹¹² 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年1月），頁95。

¹¹³ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》664期（1965年4月9日），第11版。

後以倫士筆名為〈電影圈〉寫的《八部半》文論，行文仍無故作深奧之感：

導演基杜一開始的時候便處於夢中，他被關在一輛車中，被困於鬧市的擠塞的車輛群裡，然而，四周的人瞪著他，看他如何窒息至死。這就是象徵他的困境，所以在後來他在幻境中看見自己在記者的包圍下自殺。
〔……〕

事實上，在這個世界上，人們無處可逃，祇能接受。基杜在接近終場時還得面對一項事實：即使自殺也不是方法，他必需活下去，和矛盾生活在一起。〔……〕

「八部半」並不是一部難懂的作品，比較叫人不習慣的是費裡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〔……〕¹¹⁴

文章副題為「釋費里尼的『八部半』」，自有闡釋電影主題、手法的用意；長達二千多字的文論，倫士對電影的主題和表現手法侃侃而談，但「電影與我」的西西明顯更為可親。細讀刊於前一期的專欄，西西談論《八部半》之餘，更直接指涉「你」——讀者：

你有沒有來呢？你有沒有看愛森斯坦，看費裡尼呢？如果沒有，我這樣對你說你是一點兒也不知道我在講什麼呀。喔，但願你也曾來，也曾看過。要不，下次你該來了，在星期二，來踏遍這些以光線織成的電影花氈。¹¹⁵
可見西西評賞《八部半》的童稚語調，實有溝通讀者與電影作品之意，由此鼓勵影友到大會堂一同「踏遍電影花氈」，以達成她對第一影室成為「沙龍」的期許。¹¹⁶

西西在六十年代為電影著迷，視觀影為「上課」、摘錄筆記的機會。¹¹⁷ 她

¹¹⁴ 倫士：〈電影花氈之構成〉，《中國學生周報》665期（1965年4月16日），第11版。

¹¹⁵ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》664期（1965年4月9日），第11版。

¹¹⁶ 同上註。

¹¹⁷ 西西：〈看電影〉，《大拇指》總13期（香港：大拇指出版委員會，1976年1月13日），頁

對於電影技巧、發展史的學養之深，都可在她的專欄、劇本創作中找到痕跡。¹¹⁸但她少有在專欄中賣弄知識，而選擇以生動的比喻、充滿稚趣的語調，「教導」種種電影技巧和知識：

我們那麼地喜歡電影，我們還是學懂怎樣看電影的好。從今天起，不，該是從現在起我們一樣一樣來。這幾天，如果我們去看電影，不管是「聊齋誌異」、「癡情淚」，不管是很應節的狄龍的「喋血街頭」，還是露五分鐘面的芭鐸的「運財童子」，心理一早先準備好，不要給主角或故事迷昏了腦袋、一定要學看一樣東西。

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。重要的是怎樣由甲到乙，為什麼要這樣子跳法。¹¹⁹

西西以「跳遠」比喻「跳接」(jump cut)，生動地解釋電影轉位技巧，還強調要與讀者並肩學習，彷彿作為專欄作者的她，亦是電影學生。事實上，西西在影話專欄中常選擇學生般的謙虛語調發言，乃以「無知」的態度，回應六十年代的外來電影文化衝擊：

一切的藝術都有悠久的歷史，而電影不過才七十多年，因為電影是新增得叫我們來不及接受的，教科書上還來不及編上去作為一種知識。對於我們的被逼的無知，我們所能做的祇是：迎接我們來不及接受的「新」。¹²⁰

六十年代的〈電影圈〉作者都是電影愛好者，他們重視社群之間的交流機會，卻不一定都能把這種謙遜情懷化為文字上的實踐。西西在影話專欄中的「童心」，在廣博的電影知識相映下，顯示出作家對平等對話、相互學習的期許；這固然是作家性情的體現，亦是她個人在六十年代影話專欄寫作中，為著與讀者交流、

¹¹。

¹¹⁸ 參見本論文第二章第二節、第三章第二節。

¹¹⁹ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》672期（1965年6月4日），第11版。

¹²⁰ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（香港：香港新生晚報有限公司，1964年8月30日），第6版。

吸引他們接受新鮮電影文化的謙和態度。

影評人的責任是把值得引介的電影作品、知識傳予讀者，他的評賞內容、準則，是讀者選擇電影的重要參考。西西自稱是「喜歡一套電影就會捧它上天」的影評人，¹²¹ 當年少數她大加讚賞的電影，在今日看來都屬世界電影史上的經典作品。即便眼光獨到，西西少有嚴正苛斥單一電影作品，而重視培養讀者的觀影眼光和能力：

(A) 我對你說：這個電影好看。

你趕忙跑去看，或者本來不想看而結果也去看看；你猜你的行為像什麼？——傻瓜。

我又對你說：這個電影不好看。你不去看了，或者你本來想去看看的，但給我那麼殺了一下風景而結果決定了不看；你猜你又像什麼？——還是傻瓜。

當一個人沒有自己的主見，跟在別人的後面跑，他就是傻瓜。可是，我西西卻偏像在叫你跟我們跑，作傻瓜。〔……〕

(D)「英瑪褒曼的電影不是藝術」，你同意嗎？

你同意或者不同意，要看你到底看過了英瑪褒曼的作品沒有，還要看你到底看過多少。我們感到可悲的是：我們讀別人的東西太多時，自己就懶於搜索了。我們就充滿了一個「外界」，失去了「自己」。¹²²

西西不只一次在自己的專欄中強調影評會局限讀者觀賞電影的眼光，¹²³ 她勸勉讀者要有判別電影作品好壞的能力，獲得當時仍為《周報》讀者，後成著名編劇的丁善璽回應和肯定，¹²⁴ 形成一次真正的作者與讀者對話。當西西接觸過六十年代香港電影文化工業的實況以後，她把這種自覺意識推向電影文化潮流的

¹²¹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年3月），頁67。

¹²² 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》598期（1964年1月3日），第11版。

¹²³ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》600期（1964年1月17日），第11版。

¹²⁴ 爾羊：〈致西西——讀一月三日「電影與我」〉，《中國學生周報》600期（1964年01月17日），第11版。

層面，提示讀者——觀眾在市場主導電影製作中的能動性：

電影是一件了不起的貨物，但重要的還是我，看電影的人，因為電影如果失去了我，就沒有了意義。製片家每天要看我們的臉色，把我們當作菩薩，但我們偏常常不爭氣，人家給我們一些小玩意，欺騙欺騙一下我們，甜言蜜語一番，我們居然就滿足了。〔……〕

我們一天到晚會嚷，這電影真糟，這公司出品必屬劣片，但我們還不是照樣去繁華人家的劇場，熱鬧人家的院落。¹²⁵

西西提醒讀者「製片家要看觀眾的臉色」，認為只要觀影者對電影有所追求，「徇眾要求」便不能再成為片商的藉口，僵化的娛樂片種亦不可能製成。¹²⁶ 西西提醒讀者要與電影評論、電影潮流保持一定的距離，固然是「新一代在冷戰長期悶局下蠢蠢欲動要求自主發聲」的表現，¹²⁷ 然而在此其中，西西還存有推己及人的互勉之心，當她對電影工業製作有更多的了解以後，時常提醒「被牽著鼻子走」的讀者，¹²⁸ 應自覺於個人在文化體制中的位置和能動性。西西把影話專欄視作溝通電影作品和觀眾的平台，她自覺於個人影評人的責任，在影評人與電影學生的定位之間，每選擇以不卑不亢的位置，與讀者一同反思大眾的觀影心態；作者與讀者之間並無等級之別，反是容許相互瞭解、勸勉的平等關係。

批評是角色和位置的選擇，卻不一定要以樹立權威為目標。西西在六十年代中期開始有更多接觸本土電影文化的機會，她的影話不乏對此種種的童稚式譏諷，但她總不忘影話作者的身份和位置：

沒有一個人的看法是對的，我們都是企望接近兩岸，當我們說，我覺得這樣，我們仍是希望作一條橋。¹²⁹

¹²⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年8月），頁67。

¹²⁶ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年5月），頁67。

¹²⁷ 〈冷戰時代《中國學生周報》的文化角色與新電影文化的衍生〉，載《冷戰與香港電影》，頁122。

¹²⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年5月），頁49。

¹²⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年7月），頁55。

西西以「橋」為自己的影話作註，在她看來，影評不是至高無上的準則，而是架接讀者與電影藝術之間的橋樑；電影的發展，取決於「許多的聲音」，更取決於「看電影的人」。¹³⁰「看電影的人」既指西西，亦指觀眾、讀者。面對大眾文化的衝擊，西西對眾聲喧嘩的企盼，乃建立在平等的互動關係之上，這種不囿於身份與識見的量度、力求共同進步的心態，才是西西於影話專欄寫作中選擇平等位置的意義。

小結

五十年代香港報刊上的電影評論常以「藝術服從政治」作為文化統戰的口號，致使報刊上的影評陷入格式化的論調。¹³¹戰後新一代的青年人不滿於二元對立的意識形態，他們尋求自我發聲的方法，主要是通過同輩而取得認同。¹³²西西在六十年代的影話寫作存活於不同的電影文化空間、社群，〈電影圈〉社群對平等交流空間的重視、親身接觸本土電影製作所養成的文化自覺，對於西西寫作影話的自我定位、語調取態應有所啟發。也斯指出，南來作家對本土成長一代年青作家的嘲諷與不屑，使本土成長的作家變更他們觀看世界的目光，努力尋找定見以外的位置。¹³³西西在六十年代的影話寫作尋找定見以外位置的方式，既有專欄讀者的考慮，不以知識份子身份俯視讀者之餘，更有對大眾文化的包容與自省，而這種文化身份自覺性、意識，明顯較前輩南來作家增添了一份同理心：六十年代本土成長作家不刻意迴避大眾文化的影響，並非要隨波逐流，而是勇於佇立在嚴肅與通俗的文化交匯點，勉力在諒解與妥協之間取得平衡；反映在寫作上，便是以同情代替苛斥，以自我反省取替二元批判。

¹³⁰ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年8月），頁67。

¹³¹ 吳羊璧：〈四、五十年代影評的一段歷程〉，載徐潔貞編：《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，（香港：臨時市政局公共圖書館，1999年），頁13-16。

¹³² 〈冷戰時代《中國學生周報》的文化角色與新電影文化的衍生〉，載《冷戰與香港電影》，頁122。

¹³³ 也斯：《香港文化空間與文學》（香港：青文書屋，1996年），頁66。

第三章 「開麥拉眼」：西西對外來與本土電影文化的認識與接受

社會、經濟及文化條件使特定時期、社群接觸外來文藝思潮的方式、態度形成特色，個人存活其中的寫作行為、文化活動仍可保有能動性，前者必不可忽略的原因，在於它為後者可茲形成的時空及文化載體。布迪厄提出的慣習（*habitus*）概念，是指個人在社會化過程中持續形成的、內化的價值觀念或行為，它並不是規則、規範，而是擁有相近存在條件的社群階級，在實踐過程逐漸形成的一種文化意識。¹³⁴ 香港六十年代的文化空間較內地和台灣開放，但外來電影文化——特別是大眾的現代電影——仍非市場主流，有限的文化空間增加了「電影圈」作者的交流機會，他們在相互學習、觀摩過程凝聚的力量不必被定義為「階級」，個人的觀影喜好卻肯定在這新興、獨有的電影文化場域中，通過文稿、活動相傳，繼而相互影響。

西西的影話寫作時間橫跨整個六十年代，學者凌逾按文稿發表日期、場域，把這批文稿約分為三個時期，指出西西發表於《中國學生周報》、《香港影畫》的影話專欄，較後來七十年代《大拇指周報》的文章具理論性和系統性，呈現西西對電影研究的興趣。¹³⁵ 凌氏的研究針對西西影話的文稿內容，提出了西西對西方實驗性電影作品、導演的認識，更歸納了西西的一些重要電影觀，如她對基礎電影知識的認知、要求建立電影界評論準則、影評人需具批評主見等。誠如凌氏所言，西西的影話是研究作家建立個人電影觀念的重要處所，但對這批文稿的研究，還應顧及文稿的寫作形式及當時的電影文化語境。¹³⁶ 西西於六

¹³⁴ 朋尼維茲（Patrice Bonnewitz）著，孫智綺譯：《布迪厄社會學的第一課》（台北：麥田出版社，2010年），頁99-100。

¹³⁵ 凌逾：《跨媒介敘事——西西小說新生態》（北京：人民出版社，2009年），頁32-33。凌逾指西西曾以倫士筆名於一九六四年至一九六七年於《中國學生周報》開設題為「電影圈」的專欄。筆者按：「電影圈」應為該電影版面名稱，自一九六零年該版開闢以來一直沿用至刊物終結，而非西西的電影專欄名稱。

¹³⁶ 梁秉鈞早於八十年代末便指出，香港的文化多元性經驗的提示了香港文學的研究方法，不應

十年代雖然偏好歐美電影，但她在影話論及的電影可上追至十九世紀末的電影起源，除了費里尼、英瑪褒曼等人執導的歐洲電影，亦提及費穆、黑澤明和荷里活、香港本地電影製作。若以時限、地域、導演流派等劃定西西六十年代影話寫作的內容，容易掛一漏萬，略過了西西對其他非實驗電影的關注，以及她對本地電影製作的思考。

西西的影話文章當年多以專欄形式發表，專欄是定期刊載的文稿，以《新生晚報》、《中國學生周報》和《香港影畫》為例，分別是每日、每週和每月刊行的報刊，故西西文稿內容的「系統性」，受限於專欄形式的寫作方式和對象。專欄形式的文稿篇幅短小，西西不時採用「點評」方式，在三數百字的篇幅討論多齣電影作品或相關話題，形式明顯與一般討論單一電影作品成敗的影評有別；這種「點評」寫作方式的價值，有待進一步挖掘。另外，西西當年為《中國學生周報》供稿的時間頗長，期間她先後為《新生晚報》及《香港影畫》撰寫影話文稿，她為各刊物供稿的時間實有重疊，她對電影技巧的關注見於不同的影話文稿。最後，美學觀念並非在真空中完成，如果僅從西西的影話出發，可能忽略了西西的電影美學觀念形式與六十年代電影文化網絡的關係。

本文在上一章論及西西電影專欄的語調風格時，曾以她署名倫士的文稿作對照，發現這批署名倫士的影話和評論，少了西西在電影專欄的「天真」語調，對電影作品的分析亦相對深刻。筆者認為，倫士在《中國學生周報》提出的「開麥拉眼」——亦即西西於《新生晚報》、《香港影畫》的電影專欄名稱，是研究西西影話寫作內容、形式特點的關鍵。「開麥拉眼」(camera eye)即攝影機之眼，此一命名提示西西的影話內容為個人觀影所得，亦透露了她關注電影藝術的角度。本章嘗試利用「開麥拉眼」切入西西的影話寫作，通過西西對「開麥拉眼」

前設狹隘的排他態度，而是從實況出發，發掘各種的文學與藝術、商業與精緻文化相互交雜、滲透所形成的特色。也斯（梁秉鈞）：〈香港都市文化與文化評論（代序）〉，載梁秉鈞編：《香港的流行文化》（香港：三聯書店有限公司，1993年），頁14-16。

——電影形式的重視，討論西西的電影觀與六十年代電影文化的關係、闡釋她的影話寫作內容及「點評」方式，怎樣呈現她對於電影形式、技巧的關注，並從西西對電影主題的「戲劇」與「日常」之辯，探討她對「現代」主題與形式關係的看法；期望以兼及內容與形式的方法，討論西西影話的特點，及其與當時電影文化的關係，提出西西在六十年的影話寫作如何表現出她對電影與現代藝術形式、創作者的看法，呈現作家在六十年代電影文化氛圍底下的獨特視野。

第一節 包容與創新：接受「現代」電影藝術「新潮」的原則與胸襟

隨著六十年代香港開設觀賞歐美非主流電影的場地、電影文化團體如第一映室的成立，〈電影圈〉的作者逐步有更多的機會接觸西方電影潮流。觀影以外，他們亦積極參考國外的電影雜誌，把閱讀、觀影所得寫成文稿，遂使《周報》的〈電影圈〉成為六十年代香港電影文化領航者。不同時代的社會、文化條件會使相同文本的接受方式稍異，西西和一眾〈電影圈〉作者當年大加讚賞的電影作品，有不少乃是今日世界電影史上的經典之作，如能回溯他們當日迎接外來電影的眼光，釐清評論的準則或參照，對研究西西影話的寫作特色，或有啟示。

〈電影圈〉的作者自一九六二年接觸到更多歐美的電影熱潮，但他們並非一開始就能認清這些電影作品的特色和價值。當時的〈電影圈〉作者在短期內廣泛接觸來自世界各地的電影作品，從四十年代的意大利新寫實主義電影、五十年代的日本電影、六十年代的法國新浪潮以及荷里活的電影製作，這種密集在接受方式並不遵從當代電影思潮史的步伐。其時，他們常以「新潮電影」指稱不同出品地的新電影，並對這批作品的「新潮」性愛主題、即興拍攝方式的價值有過疑惑，甚至出現過小小的爭議。但尼（汪榴照）及署名季年的作者偏

向從道德價值的層面否認當時的「新潮電影」價值，認為這些電影雖在形式方面稍有繼承文學新思潮的痕跡，但經常以性的主題作招徠；¹³⁷ 仰山（羅卡）、祖□、小離（陸離）等作者對劃定「新潮電影」的範圍稍有出入，¹³⁸ 但他們均認為這些電影能夠呈現現代文學技巧的藝術及時代價值。這個小小的爭議只維持了數月，在祖□等作者為「新潮電影」正名以後，〈電影圈〉的作者開始視電影為現代藝術的重要一員，該版的文稿並自一九六二年下半年起，轉而關注更多有關電影形式的問題，著意從技巧層面討論「新潮」電影的「現代」價值。¹³⁹

六十年代初〈電影圈〉上不少的「新潮」電影，本來就是改編自外國現代小說的作品，〈電影圈〉的作者借用文學技巧的「現代」眼光尋找「新潮」電影的價值，十分合理。有趣的是，〈電影圈〉作者此番對「新潮」電影價值的認知方式，亦調整了他們對現代藝術的理解，並在認識更多的「新潮」電影以後，反過來認為「新潮」電影足以啟發文學。在〈電影圈〉的作者視「新潮電影」為「現代電影藝術」以後，一九六三年的〈電影圈〉出現了「電影與文學」專號，該專號為期兩周，共三篇專題文章，于歸和火光的文稿都討論到電影和文學在藝術層面的關係，並論及「新潮」電影。早於此專號刊載的兩個月，于歸即以「電影的音樂性」為題，討論電影的藝術意義；專號的〈電影的文學性〉

¹³⁷ 如署名季年的作者於五零九期的〈新潮電影的起落〉一文著意批評「新潮電影」強調的「性」主題、欠缺劇本的拍攝手法，即使他注意到這些電影在編、導手法上有其創新處，亦無法予以肯定。類似的意見亦見於但尼對《脂粉陷阱》的影評。

¹³⁸ 仰山在〈新寫實主義老將·意大利導演羣像〉一文把「新潮」定義為新寫實主義。小離和祖□在評論《春在野鴛鴦》和《人生長恨水長東》時，前者認為《春在野鴛鴦》屬「新潮電影」，《人生長恨水長東》（*Black Orpheus*, 1959）不屬於「新潮類」；祖□則剛好相反。參見仰山（羅卡）：〈新寫實主義老將·意大利導演羣像〉，《中國學生周報》500期（1962年2月16日），第13版。小離（陸離）：〈觀影隨想錄〉，《中國學生周報》519期（1962年6月29日），第12版。以及祖沖：〈新潮的新貌〉，《中國學生周報》519期（1962年6月29日），第12版。

¹³⁹ 例如祖□在一篇題為〈談新潮電影的即興手法〉的文章中，首次把「新潮」等同「現代」，他認為「新潮」的即興手法以「自然的方法去發掘這種內在於人的奇異的情感」，是「現代電影」趨向人類內心情感的創作方式。類似的看法在于歸（于還素）〈論電影上的新潮派〉一文中更為明顯。于歸認為「新潮派電影」是藝術作品，觀眾要理解毫不完整的劇情、認識新時代的藝術，須有「現代感受能力」。參見祖□：〈談新潮電影的即興手法〉，《中國學生周報》542期（1962年12月7日），第10版。另見于歸（于還素）：〈論電影上的新潮派〉，《中國學生周報》527期（1962年8月24日），第12版。

可說是上述文章的延伸，卻又不止於要提升電影的藝術地位：

如果要在今天的電影上捕捉「文學的」意趣，也就是說：可以作為文學來讀的電影作品，我們不敢說俯拾即是，但我說：新潮派的作品，就是文學，恐怕不見得有人否認了！電影不獨「影響」了文學，她也「影響」了全般的藝術。在有電影以前，有好多藝術變成了死的，電影以後，有多少藝術重新獲得生命。¹⁴⁰

于歸認為「新潮派」作品就是「文學」，而這種電影範疇的「新潮」「文學」，反過來又再影響了文學和藝術，而影響的關鍵在於電影的「機械性」：

要想研究電影如何成為文學，或者說它是表達文學的工具，這就要追溯電影的歷史。〔……〕電影是極盡「視聽之能事」，這當然不是一兩句話可以說得明白，這牽連到文字的想像和「科學」的想像方法，以及藝術的一切表現法則。但我們為了回答這句話，不妨說：文學給電影的，是藝術成份否定了電影的機械性。〔……〕

機械性不是文學性，文學性的藝術，是有高度自由的。創作上需要自由，欣賞上也需要自由。例如上面提到的詞賦，我們讀它的時候，儘管有美麗的詞藻，卻沒有美麗的意境，讀者一定要遷就作品的形式一如四六排句一，才能欣賞它，如果這類形式一遇到挫折，它就不成為詞賦了；它是禁不住分解的。這就是說文學作品的形式不固定，才能有它的時代性和藝術價值〔……〕¹⁴¹

謝伯盛指出，文中的「文學性」即「廣義的藝術性」，目的在於宣揚電影的藝術價值，以「擺脫電影在傳統包袱下『奇技淫巧』的形象」。¹⁴² 謝氏的說法認為于歸把電影看作為次於文學的藝術，但這並不是文章的原意。于歸的文章指出，傳統的文化觀念讓人輕視「用機械表達的藝術」，他主張以任何方法表現藝術的，都能稱之為「文學」。因此，所謂電影因文學而否定原來的機械性、成為富有高

¹⁴⁰ 于歸（于還素）：〈電影的文學性〉，《中國學生周報》548期（1963年1月18日），第10版。

¹⁴¹ 〈電影的文學性〉，《中國學生周報》548期，第10版。

¹⁴² 《香港文學的現代主義：六、七〇年代歐洲電影與香港文學的關係》，頁14。

度自由的藝術，乃指電影雖以科技為基礎，但「機械表達的藝術」在「視聽能事」方面極富創造潛力；文學作品搬上銀幕以後，電影反以藝術表現壓倒了原來的科學性。這樣，文中的「文學性」應理解為不固定的創作形式，方能解釋「新潮派」能反過來影響文學以至其他藝術的原因和方法：「新潮派」突顯了電影作為「視聽之能事」能不斷創造新形式，而此一形式不固定的特性，較之於文學或其他藝術更能表達「現代」藝術的價值。同期火光的文章亦抱持類似的看法，作者把六十年代的「新潮派」媲美愛森斯坦(Sergei Mikhailovich Eisenstein)、格佛夫(David Walk Griffith)的「創業精神」，文章強調的「文藝復興」應指「新潮」電影隱含的藝術創造力，能為電影和文學帶來新的互動關係：

所謂電影的文學化，並不是說將文學名著改編為電影，而是每一個電影工作者，都抱有嚴肅的創作態度，盡量從文學作品中吸收經驗、吸取靈感，使拍成的作品更純淨、更精鍊、更抽離日常的陳言俗套。這正是新潮派諸子們所宣示的「用攝影機來寫文章」[……]而這也就是薩泰也哲雷能夠成為印度電影的泰戈爾，黑澤明的「羅生門」比芥川龍之介的原著更感人的原因。¹⁴³

改編的電影之所以比原著感人，在於以攝影機作工具的「新潮派」電影語言較文字「更純淨、更精鍊、更抽離日常的陳言俗套」；作者以此向當時風花雪月的香港電影提出質詢，思考民族性之餘，亦再次展現了這批青年影評人對電影美學「創造熱情」的重視。

形式和內容是評論的不同面向，六十年代傳入香港的外來電影文化紛雜並陳，不一而足，〈電影圈〉的作者視「新潮」電影為可以引領風潮的「現代」藝術，他們借用其他現代藝術如文學的欣賞方法來辨識電影的價值，使他們逐步傾向以形式、電影語言等美學表現為評論的準則，視之為電影藝術不可或缺的部份，並愈益重視電影工作者在形式方面的創新態度。這種致力創造適切於「現

¹⁴³ 火光：〈電影的文藝復興〉，《中國學生周報》548期（1963年1月18日），第10版。

代」電影形式的嘗試，見諸不同作者定義的「新潮」電影，既是他們接受外來電影文化的方式，也是接受過程中逐步建立的、對於現代文藝批評、創作的美學觀念。

西西的影話寫作與〈電影圈〉的作者有密切關係，而〈電影圈〉認為電影潛藏影響其他藝術形式的能力，以及對形式、技巧的偏好也為當時的西西所取：

而我們的一個最大的錯誤，不外是到了今天，還以文學批評的眼光來看待電影，我們好像要把電影擠進文學的範圍，而不是把文學包容在電影裏面。因此，當一些電影缺乏完整的我們看慣了的內容或故事時，我們便來一個「不知所謂」抨擊它。「露滴牡丹開」便是受罪的一員，那些人是不知所謂高潮發展，情節散沙一般，那些膠片好像隨便接起來一般。¹⁴⁴

仰山很早便在〈電影圈〉以譯介形式提出《露滴牡丹開》的「新潮」價值；西西主張要「把文學包容在電影裏面」，可見她亦認為《露滴牡丹開》一類「缺乏情節」的剪接技巧，是富有「現代」意義的電影手法，並認為這些電影手法可為文學借用。事實上，西西在六十年代予以讚賞的電影不少是前述的「新潮」電影，但她對「新潮」的冠名顯得謹慎：

「偷渡金山」〔筆者按：*America America*, 1963〕，伊力卡山的，我們喜歡。請注意，這不是新潮電影。「野草莓」〔筆者按：*Wild Strawberries*, 1959〕，英瑪褒曼的，我們喜歡；「流芳頌」〔筆者按：*Ikiru*, 1952〕，黑澤明的，我們喜歡；「恐怖的伊凡」〔筆者按：*Ivan the Terrible*, 1944; 1958〕，愛森斯坦的，我們喜歡。請注意，這些都不是新潮電影。還有很多很多喔。
〔……〕

我們祇是喜歡好的電影，不管新潮舊潮。在我們喜歡的許多電影中有「廣島之戀」〔筆者按：*Hiroshima Mon Amour*, 1959〕，這才是新潮電影，

¹⁴⁴ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》601期（1964年1月24日），第11版。

新潮是我們喜歡之一，也有許多的新潮我們容納但並不一定接受。¹⁴⁵

西西在文中列舉逾十套她喜歡的中外電影，只把《廣島之戀》放在「新潮電影」之列，又說不一定接受所有「新潮」。「新潮」總有日會褪色為陳年老套，西西不以新舊的時代標籤論定電影的價值，而強調那不斷嘗試、創造的態度：

外國有許多電影都是處在嘗試的階段，實在還配不上稱為優秀的作品，但我們依然喜歡那些電影，因為最低限度，拍電影的人是在幹，苦幹，硬幹，不顧一切地幹，有理想地幹。

我們說鐵幹的精神，※許多人喜歡借喻的說法是：「薛西佛斯拉大石上山的精神。」〔 〕我們所喜歡的新潮舊潮也不過是因為那些電影背後有一種精神在支持吧了。¹⁴⁶

「薛西佛斯拉大石上山的精神」與〈電影圈〉作者所言，對電影藝術潛力的嚮往之情不無關係，也隱含西西對電影創作的形式與內容的看法。細讀文中所說的非新潮電影，都在發掘電影形式方面有所試驗，倒是不一定以現代人事或心理為題。例如《野草莓》部份片段以超現實場景寫老人的夢境、回憶、對死亡的恐懼，以剪接場面調度展示老生常談的人生議題；《恐怖的伊凡》（*Ivan the Terrible*，1944；1958）取材俄國沙皇政史，作品同時從音樂、色彩等層面充分展示了愛森斯坦的蒙太奇理論，以電影的「新潮」形式再現歷史；《怪談》（*Kwaidan*，1964）則以音樂、燈光、剪接等技巧活現日本民間傳說。西西不以「新潮」論定這些電影的價值，說明了她不是形式主義者，她重視的是電影形式、技巧能否為作品的主題翻出新意。

廣義的「新潮」電影文化讓西西對電影形式亦步亦趨，她對「現代」電影藝術創造力的重視，於其電影專欄名稱早見端倪。西西於一九六三年十一月起

¹⁴⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月25日），第6版。

¹⁴⁶ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月25日），第6版。又，今存於香港大學的《新生晚報》微縮膠卷部份字體模糊，本文凡引用原刊材料未能辨認的文字，皆以※標識。

為〈電影圈〉撰寫的「電影與我」專欄，為作家現存最早的影話文稿，¹⁴⁷她翌年起為《新生晚報》、《香港影畫》撰寫的電影專欄，均命名為「開麥拉眼」。「開麥拉眼」(camera eye)即攝影機之眼，意指導演和攝影師以鏡頭、剪接技巧等的組合成果，近於西西所說的攝影導演；¹⁴⁸ 西西以此為個人電影專欄命名，充分表現了她對電影形式、技巧的關注。西西當年曾以筆名倫士討論何謂「開麥拉眼」，談的實是電影作品的形式與創作者的關係：

一個蘋果沒有甚麼故事可以被人陳述，蘋果就是蘋果，它甚至不需要容納很多的哲學，但如果塞尚在，一個蘋果可以拍成一部電影作品，塞尚可以展示一個蘋果的形態，塞尚有那麼的開麥拉眼 (Camera Eye)。¹⁴⁹

塞尚 (Paul Cézanne) 是著名的後印象派畫家，喜以蘋果為描繪對象，重視呈現物象的狀態多於實質的線條和色彩。西西以此為喻，說明「開麥拉眼」取決於創造表現手法的能力，而非藝術對象的選擇；¹⁵⁰ 因此無論電影主題為何，只要導演富於藝術創造力，他便有能力為「故事」帶來新意：

試把「野草莓」〔筆者按：Wild Strawberry, 1959〕移過我國來製作，結果會使人難受，也試把「紅樓夢」〔筆者按：紅樓夢, 1962〕給英瑪煲曼，他必定可以舒展以往的陳舊以一種新鮮。沒有人否認「紅樓夢」〔筆者按：紅樓夢, 1962〕是通俗的，祇是總缺乏了給它以生命的再造者，連羅米歐與朱麗葉，也一樣在「夢斷城西」〔筆者按：West Side Story, 1961〕中復活過。¹⁵¹

導演能夠對他時他地的作品進行再創造，憑藉的絕非觀察對象，而是個人的「開麥拉眼」——掌握創造電影形式、技巧的能力。西西曾經以「文」和「電」一

¹⁴⁷ 西西在六十年代初應該曾為《真報》供稿，參見本論文第一章第一節。

¹⁴⁸ 西西認為剪接是電影藝術的重要表現手法，而剪接是否成功，取決於導演、攝影導演和剪接人的智慧。西西不認同攝影導演 (Director of Photography) 等同攝影師，顯然認為鏡頭調度、剪接製作不只是導演個人的功勞。參見西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》589 期（1963 年 11 月 1 日），第 11 版。

¹⁴⁹ 倫士 (西西)：〈開麥拉眼〉，《中國學生周報》609 期（1964 年 3 月 20 日），第 11 版。

¹⁵⁰ 西西後來在《香港影畫》的專欄中仍堅持「一個蘋果可以拍成一部電影」，並具體提出以搖攝、直攝、大特寫、字幕和旁白等技巧呈現蘋果。參見西西，〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966 年 11 月），頁 65。

¹⁵¹ 〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966 年 11 月），頁 65。

——內容和形式——來說明評論電影的準則，認為兩者缺一不可；¹⁵² 但做為電影創作，她始終視電影為形式、技巧較內容重要的藝術形式，¹⁵³ 因為藝術表現手法能掩內容主題之不足，反之則不然。¹⁵⁴ 這種偏好創作形式多於內容的看法，是當時電影文化衝擊下產生的美學觀念，在她的電影專欄一直貫徹始終。

正因為「新潮」電影的現代藝術價值主要是就手法、表現形式的層面展開的，對電影藝術手法的追求和欣羨之情，不單沒有局限西西等青年影評人欣賞外國電影的胸襟，反而擴闊了他們接受「現代」電影的視野。《夢斷城西》是西西六十年代鍾愛的電影之一，該電影於一九六四年在香港上映，上映期間在〈電影圈〉引起了廣泛的關注，更使該版首次為單一電影開闢專號。當時筆跡多見於〈藝叢〉等文藝版面的李英豪，也對這套電影甚為關注。他不但認為電影片頭、片尾的處理可媲美現代繪畫，更提出電影的剪接技巧，以對比交疊的方式刻劃了「現世紀青年」的「堆滿內心重負與社會不安的重壓」。¹⁵⁵ 《夢斷城西》（*West Side Story*, 1961）改編自百老匯同名經典音樂劇，把莎劇《羅密歐與茱麗葉》改寫成現代愛情悲劇；因此電影滲雜了不少流行、大眾文化的元素，部份情節也頗為戲劇性，但在聲音、剪接技巧、拍攝手法方面，確有不少創新處。西西不只一次在影話中提及《夢斷城西》，除了電影高潮時應用的交叉剪接，舞會場景的鏡頭變形處理、舞蹈的場面調度、攝影光暗色彩角度等都在她分批「點評」之列；¹⁵⁶ 把種種技巧湊合起來才是她認為《夢斷城西》的價值所在：電影利用其形式特性，成功地對經典「故事」進行藝術創造。《夢斷城西》是米高梅公司當年的重要製作，不是藝術電影，而應屬通俗電影之列，但電影是藝術手法與主題緊密結合的佳作，自然獲得西西的青睞。西西對電影評價，多是就作

¹⁵² 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》585期（1963年10月4日），第11版。

¹⁵³ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月9日），第6版。

¹⁵⁴ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》601期（1964年1月24日），第11版。

¹⁵⁵ 李英豪：〈夢斷城西與現代青年〉，《中國學生周報》561期（1963年4月19日），第11版。

¹⁵⁶ 西西對《夢斷城西》的讚譽分散見於不同的影話，主要見於當年《新生晚報》的專欄文稿。詳見西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月3日、1964年8月13日、1964年9月4日、1964年9月9日、1964年9月26日），第6版。

品技巧、形式的層面而言，在她來說，通俗電影不一定毫無可取處。例如《姐己》此一電影，西西對電影的顏色處理和剪接技巧都有所讚譽，不受電影的內容「缺陷」所限。¹⁵⁷ 相對來說，西西對她喜歡的「現代」電影有時出現評價前後不一的情況，如她曾經以不同的筆名對《鐵蹄火海戰》（*Four Days in Naples*, 1962）或讚賞或批評，既鼓勵讀者觀影以了解新寫實主義電影的特性，亦提出可進一步完善「新寫實」美學價值的拍攝方式。¹⁵⁸ 與其視之為相互矛盾的評賞準則，更應看作為西西對電影形式兼持包容、精益求精的取態，她既重視創造性的藝術手法，也要求技巧與主題有所配合，¹⁵⁹ 這種嚴肅的美學偏好容許她就電影的局部技巧平心論其得失，而不單以二元的好與壞妄論作品的價值。

六十年代的「新潮」電影衝擊方式讓當時的青年逐步建立以形式多於內容、創新藝術表現手法評論準則，這種重視電影手法、創新態度的美學偏好或許有人會認為是把形式置於評論準則的高地，這種看法其實忽略了當時的外來電影文化，乃以紛雜並陳、嚴肅與通俗共冶一爐的方式傳入。在六十年代，西西等本地成長的青年影評人，從「新潮」電影的特色肯定了電影作為第八藝術的地位，他們對電影表現手法的關注不等同形式主義，而是觀察、評論藝術形式的方法。唯有西西肯定電影形式的「現代」藝術價值，才能「把文學包容在電影以內」，並以藝術表現取締二元的嚴肅或通俗類型作評論標準，包容其他以大眾為對象的電影；這種不失嚴謹、胸襟的態度，是當時獨特的電影文化下保有、廣闊的文藝批評眼界。

第二節 技術性知識與藝術創造：探尋電影技巧的根本

¹⁵⁷ 詳見西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月4日、1964年9月9日），第6版。

¹⁵⁸ 西西曾以倫士筆名提出《鐵蹄火海戰》在鏡頭運用方面的優劣處，並作個人建議；而她於同期的電影專欄則推薦讀者前往觀影該片。參見西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》585（1963年10月4日），第11版；倫士（西西）：〈有好有壞都說出來〉，《中國學生周報》585（1963年10月4日），第11版。

¹⁵⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月4日、1964年9月14日），第6版。

班雅明早於十九世紀末便觀察到現代科技如印刷術、攝影將逼迫人們重新調整傳統的藝術概念，¹⁶⁰ 電影做為技術的合成品，它的現代藝術價值必然緊扣此藝術形式的本質。西西在六十年代廣泛接觸外來的「新潮」電影文化，要認識這些電影作品的真正價值，唯一途徑是尋找電影的根本：

我們很容易坐在電影院發現我們目前正陷於困境，是因為我們對於一些電影發生懷疑；是因為我們的判斷的能力還沒有根。我們等於沒有根而生活。

「露滴牡丹開」，像這樣的電影，我們用什麼的價值標準去批評它？歐美的一些新電影，我們又用什麼的價值標準去批評它們。我們對於這種「新」是不習慣的，而我們又沒有根可以支持自己。¹⁶¹

西西把電影分為三流，而當時她接觸的一些「新」電影如《英雄淚》（*Requiem For a Heavyweight*, 1962）、《法國式戀愛》（*In The French Style*, 1963）等，都屬於以表現手法取勝的電影作品。西西所謂以「容納異己」的態度去認識電影，是因為電影欣賞與批評要求對此一「新」的藝術形式的「根」——製作方法、表現技巧，有一定的認知：

看電影是需要學習的，看電影實在不是每一個人懂得的事。每一個人可以會看電影，但他們不懂得。我們希望每一個人學會懂得。不光是看，要懂。

最起碼的懂，是知道技術上的有淡出淡入，割，濃縮，映象轉位，然後要糾正以往的一種眼光，一般人以為電影是文學需要載道。先要消除這樣的成見。¹⁶²

西西認為，如果缺乏對電影鏡頭、場面調度或剪接的認識，實在不能算是看懂

¹⁶⁰ 華特·班雅明著；許綺玲譯：〈機械複製時代的藝術作品〉，載《迎向靈光消逝的年代》（台北：台灣攝影工作室，1998年），頁60-70。

¹⁶¹ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》601期（1964年1月24日），第11版。

¹⁶² 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月11日），第6版。

電影的人，而只是在看「故事」，但情節內容絕對不是藝術電影的價值所在。¹⁶³ 在六十年代，西西在觀影以外亦大量涉獵與電影製作相關的知識，對於她來說，這些技術性知識是觀賞電影的基本條件，只有盡力求知方能追上電影的前衛步伐。¹⁶⁴ 六十年代的香港不容易購得外國電影雜誌，經書店訂閱的費用亦頗高；¹⁶⁵ 〈電影圈〉作者之間有相互傳閱雜誌的習慣。¹⁶⁶ 西西當年閱讀不少電影雜誌，這些雜誌既是她寫作個人電影文稿的重要參考，¹⁶⁷ 也是她建立電影知識的來源。西西當年觀影經驗豐富，她當年每視觀影為上課的機會，並以拍攝技巧等技術性表現為學習對象：

不知道看電影的人有幾個是重於看面而不重於看點的。我是說：看整個銀幕，當作一個整體，而不是單注意演員的臉。如果單看演員的臉，我希望他們轉換一個方式。看整個銀幕框框是很有趣的，你可以看到銀幕最邊緣的景物的移動，你立刻知道攝影機是在攪甚麼鬼。為什麼有些影評很會告訴你運鏡呀技法呀呢？原來他們不過常常死叮著銀幕框不放的緣故。當然，看電影看成這樣，常常容易被人笑是在鑽牛角尖。可是，玩玩嘛，怕什麼。¹⁶⁸

西西當年達至在電影院摘錄筆記的影癡程度，¹⁶⁹ 她自己顯然就是那些「死叮著銀幕框不放」的影評人。

¹⁶³ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》605期（1964年2月21日），第11版。

¹⁶⁴ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年9月），頁54。

¹⁶⁵ 西西在六十年代購買各國電影評論雜誌，包括英國的 *Film and Filming*，美國出版的 *Cinema Movie* 和 *Sight and Sound*。參見西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月30日），第6版。

¹⁶⁶ 此據羅卡先生於二零一二年九月於香港商務印書館舉行的《60風尚：〈中國學生周報〉影評十年》新書發佈會上的講話內容，筆者個人紀錄。另一〈電影圈〉作者舒明更於席間展示部份六十年代外國電影舊刊。

¹⁶⁷ 六十年代的資訊流通不及現在，西西當時曾在《影訊》上發現有影評人抄襲自己的文稿，該篇影評以德格拉斯為對象，原為她「從外國雜誌擡回來的米煮成的熟飯」。可見參考、譯介外國電影雜誌評論，是西西寫作電影評論的一種方式。西西對該次抄襲事件的記述，參見西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》585期（1963年10月4日），第11版。

¹⁶⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年8月），頁53。

¹⁶⁹ 西西：〈看電影〉，《大拇指》總13期（香港：大拇指出版委員會，1976年1月13日），頁11。

觀影和閱讀都是建立知識的重要途徑，西西曾以船長為喻，指影評人的責任是以閱讀所得為讀者導航，引領他們觀賞電影。因此，影評人必須閱讀一些專業的電影書籍，消化艱澀沉悶的學理；¹⁷⁰ 若能進一步研究原著小說，或致力記錄導演生平、作品特色，作為個人評論的參考，便是真正睜開「開麥拉眼」的人。¹⁷¹ 西西專論電影術語、技巧原理的文章，主要見於一九六五年或以後。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，有參與電影製作的機會，¹⁷² 也是大影會的積極份子，更有實際劇本寫作、電影製作經驗；上述的技術性專論，應是西西個人電影創作經驗的部份成果。這批文稿對多種電影技法均有涉獵，如拍攝變形畫面的方法、各種聲音剪接、搖鏡頭等，西西卻總以簡明的方式，解說相關電影技巧的效果、應用原則甚或拍攝方法，足見她「銀幕建築學」的穩紮根基。作為觀賞電影的導航者，西西可以不同的形式引領讀者和觀眾，要了解西西電影學養的深刻程度，還應關注西西影話常見的「點評」寫作方式及其價值。電影理論是輔助觀眾認識電影的工具，但理論是前人經驗歸納的學理，原理和實踐的解說都傾向技術性。即如電影研究經常提及的蒙太奇，本來就是建築學的專門術語，西西稱它為「銀幕建築學」有其學理來源的考慮，也藉此說明電影理論的最終價值，在於實踐：

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。〔……〕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，

¹⁷⁰ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年1月），頁95。

¹⁷¹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年7月），頁55。

¹⁷² 西西於六十年代有不少電影劇本寫作經驗，如1966年的《小婦人》，由西西以海蘭筆名寫成，邵氏電影公司攝製成電影時易名為《黛綠年華》。西西及後寫成劇本《窗》，由龍剛於1968年拍攝成粵語片，龍剛的《昨日·明日·金日》最早亦以西西的劇本《瘟疫》為底本。其他未曾拍成電影的劇本還有《小孩與狗》和《瑪利亞》。參見鄭樹森：〈讀西西中篇小說隨想—代序〉，載西西：《象是笨蛋》（臺北：洪範書店有限公司，2003年，三版），頁①-③。筆者按：西西另於1966年寫成電影劇本《寂寞之男》，參見本文第四章第二節。

愛森斯坦便完全用他自己的蒙太奇構圖，他以下棋一般的嚴謹來放置人物，用十五世紀畫家的調子來刻劃人物的線條〔……〕但愛森斯坦的銀幕建築還是以舞台為單位，祇用眼睛來加強電影感，以配音來渲染鏡框感，他的風格是他的成功，也一半是他的失敗。¹⁷³

蒙太奇有廣義與狹義之分，相關的知識在當代電影理論亦指涉甚廣，愛森斯坦提出的蒙太奇理論，是蘇聯電影美學的重要部份。¹⁷⁴ 西西認為愛森斯坦的蒙太奇美學具個人風格，利用視覺畫面與音效營造的藝術效果，但當中的場面調度稍嫌局限於舞台形式；此番見解足見西西對電影理論絕不盲目死守，而具有深刻的思辨能力。西西視「銀幕建築學」為電影創作的基礎，但她偏好的是技巧的應用方式和實踐效果，而不是形而上的學理探討。

專欄寫作給作者最大的考驗，在於它的篇幅和刊期。以《香港影畫》為例，雜誌為電影月刊、每期可達百頁，西西的「開麥拉眼」專欄能佔據整整一頁的篇幅，自然較能暢所欲言，刊期亦容許更多需要詳細解釋的電影話題。相對來說，《中國學生周報》和《新生晚報》都不屬於電影雜誌，且刊期較短，每期頁數分別為十多頁、六頁，西西的電影專欄僅為電影版面上的「方塊」之一；這種寫作形式對文章內容頗為局限，作者必須對寫作內容有所取捨。西西電影專欄的其中一個特點，是她喜以分點形式評論電影，三數百字的短小篇幅常以小段方式討論不同電影話題，不時論及四、五齣甚至更多的作品。若以嚴謹的電影評論標準衡量這些文稿的價值，或會認為作者漫話有餘，深度不足，只要理

¹⁷³ 倫士（西西）：〈電影藝術電影作品電影〉，《中國學生周報》611期（1964年4月3日），頁11。

¹⁷⁴ 蒙太奇泛指兩個或以上的影像連接關係，在電影發展史上有不同的理論流派，例如蘇聯的蒙太奇美學尤重技巧所展示的價值，是否具備社會主義的現實意義，普杜夫金（Vsevolod Pudovkin）、愛森斯坦（Sergei Mikhailovich Eisenstein）的蒙太奇美學都有這方面的傾向。但是，如果再細分之下，普杜夫金的蒙太奇理論偏重敘事結構的考慮，認為所有的技巧都趨向一個主題，蒙太奇服務於敘事目的。愛森斯坦的蒙太奇美學觀念較重視視覺畫面、形象概念的衝突關係，他對蒙太奇剪接方式的理解，是藝術形象與主題並存的思考。普杜夫金、愛森斯坦對剪接技巧與主題畫面關係的看法，可參考麥肯博士選輯，哈公譯：《電影：理論蒙太奇》（台北：聯經事業出版社，1975年），頁11-26。另見胡星亮主編：《西方電影理論史綱》，（北京：中華書局，2005年），頁197-206。

解西西對電影形式、技巧的興趣、重視理論實存的取態，則可發現此番「點列」意不在評論單一電影作品，而在乎說明電影技巧、形式的應用方式和效果。電影涉及的技巧多樣，西西的影話對電影運鏡、色彩光線、轉位剪接到製作上的場面調度、佈景設置均有所論及，具體電影作品是評論對象，更是電影技法的參考。她在討論何謂創造性剪接時，便曾以五齣電影為專欄的討論對象：

大家記得「觸目驚心」中那個浴缸底的出水洞嗎，那麼轉呀轉，然後變成了死屍的眼睛，這一個剪接把二樣毫不相干的事物連在一起，可以減省了不少敘述的菲林了。

大家記得「夢斷城西」中東尼在後巷中唱歌後，抬頭看見一竹的衣服嗎？然後，在淡淡的衣影中出現了瑪利亞來，這一個剪接如果慢一點，便趣味全無了，同樣的，「情場浪子」中的公路也是交疊出現的，在銀幕上構成了相當美麗的圖案。

大家也記得「壯士千秋」中安東尼昆從地墓〔墓地〕中出來後，立刻碰上羅馬大火嗎，這是分場連接得最天衣無縫的，看這樣的電影才真是一種享受。¹⁷⁵

該篇專欄文稿的原意是批評電影《釋迦》，但西西只在文末一語帶過電影的「呆照式」剪接。上述三小段的五個例子，既有鏡頭細節之間的處理，也有淡出淡入速度的問題，更有分場之間的剪接考慮；例子短小，卻廣及不同層次的剪接形式，足見她對新鮮剪接效果的興趣，是以相關技術性知識為基礎。看過《釋迦》的讀者在比照西西著意提供的、欣賞電影剪接的案例後，對不同的剪接技法有更多的認識，便能理解《釋迦》的不足處。具體技巧呈現的效果是技術性電影理論的實存，當西西要論述電影技巧特性時，時有採用舉例說明的方法，傳達複雜、沉悶的電影知識。例如她討論電影的色彩處理時，並舉《朱門蕩母》（*Phaedra*, 1962）、《姐己》、《夢斷城西》、《偷渡金山》（*America America*, 1964）和《牧野梟獍》（*Hud*, 1963）為例，說明黑白電影的色彩對比價值、彩色電影的

¹⁷⁵ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》589期（1963年11月1日），第11版。

色彩選擇與人物、佈景的關係之餘，更指出以不同色彩配搭同一場景，可作為過渡時空的技法。¹⁷⁶ 論及電影畫面與氣氛營造的關係時，西西則分段「淺論」無聲電影《尋金熱》（*The Gold Rush*, 1925）、有聲電影《天牢長恨》（*Birdman of Alcatraz*, 1962）、《天涯一美人》（*Girl With a Suitcase*, 1964）和《玉女風流》（*One, Two, Three*, 1961）的聲音處理，以說明電影不應以對白「說明」畫面內容，而應以視覺畫面呈現氛圍；¹⁷⁷ 同是討論電影聲音的技法，西西在解說電影音樂的選配效果時，再次以《天涯一美人》的琴音處理，與《龍鳳嬉春》（*A New Kind of Loving*, 1963）的牛群叫聲、《勝利者》（*The Victors*, 1963）的聖誕鐘聲選段相互參照，藉此析論電影聲畫分離的製作特性，如何可以作為推進情節的技巧。¹⁷⁸ 當然，西西的影話也會以一、二齣電影為評論對象，但少有論及作品整體表現或主題價值，而多抽選作品在技巧、形式上值得討論的細節作「點評」。如香港於一九六四年上演《金屋風波》（*Three Gentlemen from Tokyo*, 1962），西西挑選了電影片段的局部表現，分析簡明又不失細緻：

三、分場多，簡潔。其中有一個鏡頭為小林桂樹和情婦在街上走，他問：「你怎麼答他呢？」說這話時，兩人路上走，但鏡頭一換，兩人已經在餐室中坐下了，她才說「我怎樣答他嗎了〔了嗎〕」在生活上，由街上到餐室中要經過相當時間，但銀幕上一轉就行了，而那兩句話一問一答，根本是完全接續的，沒有中斷過，像這種的功夫，才真是電影的手法。¹⁷⁹

《金屋風波》是日本電影，該片沒有艱深難明的主題，講述三位東京男士的艷遇，西西關注的是涉及聲音處理與剪接技巧的時空轉位技法，僅是電影數秒的分鏡處理。西西當年觀影後以整篇專欄討論《金屋風波》，讀者未必能通過文稿評述的分場、配音、片頭的創意字幕排列等特色表現，了解電影主題或整體表

¹⁷⁶ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月14日），第6版。

¹⁷⁷ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》586期（1963年10月11日），第11版。

¹⁷⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月22日），第6版。

¹⁷⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月26日），第6版。據筆者考據，《金屋風波》原名應為《社長洋行記》，1963年於香港由國際電影懋業有限公司配上國語對白，國語版本更名《三紳士艷遇》。

現，卻肯定能透過她的「簡析」，學習從細節觀賞電影的方法。電影是揉合不同技術的藝術形式，要解說相關的技巧原理實難避科學式論述，西西卻能在短小的專欄順手拈來不同電影，從細節處分析箇中技法的實踐效果，足見她對各種電影技巧的透徹了解，絕非紙上談兵的學理搬演。

正如西西所說，閱讀深奧的電影理論書籍、觀影時「死盯著銀幕」都是沉悶的，但必須具備這些技術性知識、打好「銀幕建築學」的基礎，創造、評論電影藝術方才有參照面：

我們現在學人家的，是學的銀幕建築的A B C，還不配說是電影創造的A B C；所以，我們是要打好基礎，將來，就表現我們自己的，寫我們自己的電影創作理論，現在卻還早。¹⁸⁰

對於西西來說，電影知識的最終目標是以「銀幕建築學」作為「變調的基石」，揮灑自如地創造不同的境界，¹⁸¹ 故認為觀影者也要學會電影的拍攝技術。西西的影話寫作當然會以她目下接觸到的電影作品、導演為題材，除此以外，她對電影的興趣更上追至十九世紀末的電影起源，廣及早期電影發展史。西西曾經有意識地在電影專欄以近二十篇的專欄篇幅介紹一位導演，¹⁸² 他並不是走在六十年代電影尖端的導演，而是有現代電影之父稱譽的格列菲斯；這種針對單一電影導演的述介，在西西的影話中甚為罕見。格列菲斯是無聲電影時代的導演，一生編導演過上百齣電影，除了世界電影史上較為人熟悉的《一國誕生》（*Birth of Nation*, 1915）、《不能容忍》（*Intolerance*, 1916）作品，西西還對他的西部片如《最後的一滴水》（*The Last Drop of Water*, 1911）、《戰鬥血》（*Fighting Blood*, 1911），較少人注意的短片如《在家的女孩》（*The Girl who Stayed at Home*, 1919）等不

¹⁸⁰ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月28日），第6版。

¹⁸¹ 倫士（西西）：〈電影藝術電影作品電影〉，《中國學生周報》611期（1964年4月3日），頁11。

¹⁸² 西西在一九六四年九月一日開始在《新生晚報》的「開麥拉眼」專欄中以格列菲斯為寫作對象，前後共十九篇，幾乎是連續刊載，只有數天改回電影評論文稿，而每當西西重新回到格列菲斯、或要探討別的電影，她都會在專欄開首說明。西西另於九月二十六日專欄中預告將來會以愛森斯坦為寫作對象。該欄於十月初匆匆結束，末篇仍是有關格列菲斯的史話。

同類型、長度的作品均有所認識。西西對格列菲斯的瞭解更可謂面面俱到，除解說上述各種電影作品，她還在專欄中論及電影的製作成本、幕後技術人員等資料，甚或詳述導演從演、編導生涯，不同電影公司的待遇；內容之廣，猶如濃縮的導演生平史。電影史也是建立藝術知識體系的方法，西西對早期電影的興趣濃厚，她對電影從攝影術蛻變為活動圖畫、敘事電影起源作《火車大劫案》（*The Great Train Robbery*, 1903）等史話的認知，¹⁸³ 合起來還遠不及她對格列菲斯的重視。無聲電影看似是過時的電影作品，但它們誕生於電影仍為新興藝術形式的二十世紀初——一個探索電影發展可能的時代：

我們曾經提出過好多次，電影是有一套電影的東西的，一般人喜歡稱蒙太奇，銀幕建築學，導術 A B C 之類，但真正重要的卻是電影的文法。當時的電影所以不夠好，所以缺乏了一些東西，就完全是因為少了文法。一部電影看起來好像並沒有標點符號，就是一連串的故事一直敘述下去，沒有停止，沒有驚歎號或誇張的地方。而這，是因為導演的不過是在做交通警察，他的工作不過是叫攝影的如何取角度，演員的如何演，然後舉手開始，擺手停。他不過是交通警察一名而已。他那裏是在替電影加上標點符號呀。一九〇三年時的電影是缺乏電影文法的。¹⁸⁴

格列菲斯在世界電影史上無可替代的價值，正在於他是電影文法的發明者、一位電影藝術家：

當美國初期的電影全是在講故事般地講時，這個人，是他把電影的文法帶到影壇上來的，也是這個人，把「電影小說」變成了「電影藝術」。他製的電影還屹立不朽。甚至我們現在看到的許多電影，其中多多少少源自格列菲斯的。¹⁸⁵

西西曾以倫士的筆名論說「電影文法」，解釋電影作為視聽藝術的畫面、聲音特

¹⁸³ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 9 月 1 日），第 6 版。

¹⁸⁴ 同上註。

¹⁸⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 9 月 2 日），第 6 版。

性及其在製作原理上可茲組合的效果。¹⁸⁶ 因此，所謂的電影文法，是在應用技術性製作原理上創造「說故事」的方式，讓內容表述形式的思考成為電影創作的首要考慮；這樣，攝影機不再是拍攝的設備，而是創作的工具：

有人說格列菲斯實在算不得是偉大的人物，他是一個技師而已，他不過是在把電影弄得古古怪怪。其實，偉大有兩種，一種是承受傳統而發揮的，一種是自己獨立創新的，格列菲斯是後者，且不管他偉大不偉大，這是美國電影史上的第一號要人。〔……〕瑪莉碧馥所以大大地成了名，就是因為格列菲斯教她的，他教她演垂著睫毛，咬緊嘴唇，於是他把攝影機拉到她面前去拍，這樣，人家便稱他是攝影思想，當然格列菲斯就是懂得利用攝影機攝影思想的第一個美國人，他所做的就是目前我們稱做特寫，大特寫相同的手法。¹⁸⁷

特寫等電影技巧的攝製方式，亦即「開麥拉眼」——攝影機的技術實踐。格列菲斯不斷思考各種攝製形式的可能，致力發掘「開麥拉眼」的表述潛能。舉例來說，剪接是連接不同畫面的電影製作技巧，格列菲斯努力在連接的方式上作試驗，以分鏡速度交替多個場景，藉此組合不同的時空關係，以推進情節、堆疊情緒，為剪接技巧注入了新的藝術效果。他甚至能反思目下電影製作的局限，挑戰「不合原則」的電影形式：他在電影膠片上作局部色彩的塗染，讓當時的黑白片能通過顏色表現人物感受；¹⁸⁸ 他又利用人物行動、對白的相似性，作為組合毫不相關的宗教、戰爭與人事片段的鑰匙。¹⁸⁹ 這些獨立創新的嘗試，在二十世紀初才顯出意義，要求導演對各種技法的製作原則、作用有基本認識，然後努力創造新鮮的藝術效果。西西認為，「開麥拉眼」是電影藝術的基礎，但僅僅了解技巧的應用原理並不能成就藝術的誕生，重要的還是操持「開麥拉眼」

¹⁸⁶ 西西以倫士筆名發表的〈電影文法：A〉、〈電影文法：B〉、〈電影文法：C〉三篇文章，重點介紹了電影在聲音、畫面剪接、攝影機運鏡等方面的基礎知識。參見倫士（西西）：〈電影文法：A〉、〈電影文法：B〉、〈電影文法：C〉，《中國學生周報》684-686期（1965年8月27日、9月3日、9月10日），第11版。

¹⁸⁷ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月16日），第6版。

¹⁸⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年10月9日），第6版。

¹⁸⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月25日），第6版。

的態度：

當有一個人長得比你高，你會向上看他。當一個人長得比你矮，你會俯身和他談話，在生活中，這是自自然然的事。而這，也就是高角低角所以誕生的緣故。可是一個矮矮的人可居高臨下向一個高高的人發號施令，一個很高的人可，我們可以更高的角度來打擊他的權威。在這時候，一切不是自自然然的，而這，就不純粹是眼睛的問題，而是腦的。

＊

電影不光能用眼睛拍，開麥拉眼只是攝影師的「虫技」，電影所需的乃是開麥拉腦，加上一顆開麥拉心。我們看不見開麥拉心，因為它活在畫面框的背面，但我們可以目擊開麥拉腦。¹⁹⁰

拍攝角度與人物角色身高的配合，是「開麥拉」技巧的應用，而西西所說的「不自然」倒置關係，則是在應用技巧下的「開麥拉」創造，是創作者在了解各種電影技巧的攝製原則後，進一步思索最適切表述形式的自我要求。格列菲斯能夠靈活調配不同電影技巧，他在電影文法方面的創造力，展現了電影藝術以「開麥拉心」活用「開麥拉眼」的需要，正與六十年代「新潮」電影的藝術價值不謀而合。當西西討論到局部電影技法在格列菲斯作品中的創新效果時，間或會「並列」相關技法在六十年代電影作品的表現，¹⁹¹ 並在討論電影技巧的原理時，提出各種新陳代謝的「電影文法」，¹⁹² 如突變的轉位法、¹⁹³ 具創新思維的空鏡頭連接方式等，¹⁹⁴ 她更有意在專欄中陸續介紹愛森斯坦等早期電影文法創作者。¹⁹⁵ 這都說明了西西對電影知識的關注，是針對創作者以技術知識創造藝術形式的表現，乃不囿於一個時代、對電影藝術創作的要求；她在影話中述介電影技巧原理、製作方法，以及選擇從細節評論當下電影作品的原因，在於她對

¹⁹⁰ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1968年2月），頁51。

¹⁹¹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年4月），頁69。

¹⁹² 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年11月），頁65。

¹⁹³ 同上註。

¹⁹⁴ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年6月），頁52。

¹⁹⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月26日），第6版。

電影技巧本源的重視，認為必須先打下良好的技術性知識基礎，了解應用技巧的原理、作用，方能真正運用電影技巧進行藝術創作。

第三節 從戲劇化到生活化：「現代」電影的「日常」形式

二十世紀電影發展無疑與商業掛鉤，觀影成為一種消費經驗，使電影與戲劇具有相似的特性，便是作品的結構必須在整個欣賞過程以後舒緩觀眾的情緒。正因如此，電影製作總是為了取悅觀眾而製造各種的情節、場景，達成散心（distraction）要求。¹⁹⁶ 西西對電影形式與技巧的重視，不代表她漠視作品主題，問題在於她眼中的電影藝術創作與現實的關係為何、如何看待作品與觀眾散心期許之間可能存在的落差。六十年代的香港電影製作發展蓬勃，各類型片的形式亦愈趨單一。西西在她的電影時期有廣泛接觸香港電影製作的機會，她的影話亦不乏對這些作品的反思。其中，她尤為關注的正是這些作品中的各種戲劇化的情節鋪演：

假設我們可以乘上一輛巴士而直達目的地的話，我們沒有理由要坐一段巴士，下來走幾分鐘而再坐的士前往。如果我們正常，如果我們不是在做遊客，我們不應該浪費時間，不幹傻事。

但電影常常使我們失望，電影太過於喜愛橫生枝節。一本教人編劇的書上說：你必需無中生有，製造事端，他當然對。但是這祇說明一點，你所以橫生枝節，是因為你無法一氣呵成。¹⁹⁷

除了高潮迭起的戲劇化情節，西西亦批評文藝片偏好營造誇張的悲劇情緒：

¹⁹⁶ 班雅明曾以模子比喻大眾，指出電影具備動員大眾的能力。在技術層面上來說，這種能力來自這「複製」的時代，亦同時來自大眾在這一時代對藝術作品功能的期許，亦即電影在生活中的功能。班雅明同時看到資本主義使得大眾在異化的工作模式以外，對藝術欣賞形式中的散心（distraction）功能有更高的要求，期望在消遣活動中不必專注的態度。

¹⁹⁷ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年11月），頁65。

有這樣的一個大悲劇，你不想哭，我也不想哭，但是，電影裏邊兩個人悽悽涼涼地哭起來，好像你們不哭的話，電影就沒法收場了，於是，那個電影一次兩次，三番四次，五番六次，七番八次的請你哭，叫你陪他們哭，要你盡量合作，一洒共鳴之淚，這就是大悲劇，問你悲不悲。¹⁹⁸

西西並不反對悲劇題材，但她認為表面的情緒宣洩並無意義。西西眼中的悲劇，是緊貼現代生活境遇，不是建基於起伏的情節。她以《昨日明日今日》為例，指它呈現了社會制度與人情的荒謬與無奈，沒有外露情緒，仍可成為耐人尋味的悲劇。此外，西西還針對當時一系列的青春派、時裝片，認為這些電影只力圖呈現繽紛多采的場面，不切實際的衣妝、一式一樣的戀愛題材都錯讀了青年人的處境：

這種電影〔筆者按：青春派電影〕很活潑，大家一副樂天的樣子，穿得漂漂亮亮。樂隊奏奏歌，男女舞一陣，然後幾組人戀愛幾場，就是一部電影。〔……〕拍電影的人以為，青年人，大不了主要的是戀愛問題，針對這個問題拍拍，雖不中亦不遠矣。於是拍來拍去就是兩種人，女的呢，有錢的喜歡玩，個性刁蠻，結果，給人欺騙了，要不然就是窮得天下最可愛的，是個好好姑娘，碰上個有錢公子，有錢人家反對等等等等。現在的青年人，早已不是這樣的啦。¹⁹⁹

六十年代的香港電影製作活力充沛，明星文化帶動了青春派歌舞片種冒起。西西當時廣泛接觸各種電影文化，比較之下，香港電影製作除了在表現手法上有所不及，在主題方面也有明顯缺失，那便是電影過度鋪演情節的問題，使作品內容脫離現實生活。在西西眼中，電影淪為市場主導的創作即在於把觀影的散心功能置於首位，它必須在放映時限裏經歷完整的情節結構，這種觀影心態也是「新潮」電影不被接受的關鍵：

¹⁹⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年10月），頁64。

¹⁹⁹ 同上註。

最能被人接受的電影作品很能奉獻出一個外在熟悉的面貌，並且總在作品中努力去工作一個完成，所有的片段都在趨向同一的目的，要達成一個結果，像在歐洲開闢了無數的大路，最後到達了羅馬。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，祇要字幕一亮，因果二種關係便誕生了。希治閣的「鳥」〔筆者按：《The Birds》，1963〕給了一連串的因，但沒有果，就會使人不習慣，這不習慣完全是由於因果的理數已經在個別的內在生了根。²⁰⁰

「現代」電影不以起伏情節吸引觀眾，「生根」的觀影心態無法接受沒有故事可言的「故事」，對毫無高潮或意義可言的電影作品一一拒斥。西西並以《優力西斯》（*Ulysses*, 1922）為喻，說明缺乏戲劇性的事態呈現，才是生活的真實呈現：

一年三百六十五天之中，勃龍〔筆者按：小說主角Molly Bloom〕有三百五十天是相同的，剩下來的或者是荒誕的勃龍，戀愛的勃龍，憤怒的勃龍，電影作品喜歡展示的居然就是那十多天的勃龍形態的少數。電影作品捨棄博大，平凡，單純，替代以複雜，偶然，狹窄，電影作品之取捨是針對人類對複雜，偶然，狹窄的偏愛。沒有人願意穿同一款式的衣服，沒有人喜歡大自然中祇有一種花，電影作品便以特殊來取悅眼睛。少數的電影作品揚棄特殊，走向廣闊，抽取單純的事物，但集中表現，這便是當代電影努力的路向〔……〕²⁰¹

西西主張電影要捨棄特殊、集中表現單純的事物，因為生活本身就沒有許多讓人驚異的變化，電影並不是為了愉悅觀眾而存在的，它需要在看似乏善可陳的生活中尋找創作靈感。

電影批評常見形式主義與現實主義的兩極化分野，是為了強調紀錄片、先鋒派之別；實際上，紀實是一種風格的選擇，強調表現手法也無非是為「故事」

²⁰⁰ 倫士（西西）：〈開麥拉眼〉，《中國學生周報》609期（1964年3月20日），第11版。

²⁰¹ 同上註。

尋找最精彩的敘述形式。²⁰² 在西西看來，電影的內容並不是為了形式而存在，電影的主題應該以現實為基礎，但她拒絕把電影看作是反映現實的工具：

他們說電影是面鏡子。

他們該死。

自從人們把電影看作是一面鏡子以後，電影就倒了運。他們說，電影是面鏡子，是反映現實的生活的。〔……〕

如果鏡子就是電影。那麼，不要拍什麼電影了，一天到晚去當戰地記者，拍拍你打我我打你的新聞紀錄片好了，或者，就去替一些快要斷氣的老頭子老太婆拍遺照，這樣，就可以像他們說的：反映現實。²⁰³

電影既是藝術創作，它應該直面生活，但面向現實不等同紀實，而是生活事態與感受的呈現：

我們可以隔一層紗面對面，垂一重簾面對面，像超現實主義的作品，我們可以直接地面對面，像寫實主義的作品，重要的是，我們必須面對面，我們並不一定要從鏡子中看見自己，電影並不一定需要做為一面反映的鏡子，電影不是反映，而是是。不反映甚麼，而是是甚麼。我們是面對面的，對的並不一定是自己。²⁰⁴

就作品的主題而言，超現實與寫實都是以現實為題材，它們的分別在於表述形式的選擇，亦即以「不寫實」手法表現現實。西西所謂要「面對面」，但「對的不一定是自己」，也就是說電影不必闡述現實題材的意義，直面生活的目的亦無需以價值判斷為前提。西西曾經在影話中具體提出可拍攝成電影的生活題材，其中一個建議，是把白領階級從下班到抵達家門的簡單過程拍成電影。她建議以不完整的貼圖形式剪貼搶巴士的情況，或利用畫面轉位的技巧呈現人物讀報過程中的種種浮想。在西西眼中，這樣的電影純粹呈現一個人的在生活中的心

²⁰² 路易斯·賈內梯著；胡堯之等：《認識電影》（北京：中國電影出版社，1997年，第1版），頁4-5。

²⁰³ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》657期（1965年2月19日），頁11。

²⁰⁴ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年5月），頁49。

思所想，也能表現出香港的地域特性，在乎創作者如何處理場景的方法。²⁰⁵ 因此，要思考的是如何呈現生活的形式，內容意義自會在形式中彰顯。在六七暴動發生後，西西受社會事件啟發，建議拍攝「石子戲」，亦即五月風暴以來的一連串衝突事件。六七暴動對香港影響深遠，不少文藝青年開始反思文藝創作與現實的問題，西西建議廣告或宣傳部門以暴動事件為拍攝題材，一方面也是對藝術創作與生活關係的思考，但她認為直面生活與現實主義之間不必劃上等號：

我們這裏的廣告先生，宣傳部長們怎麼了，沒取到一些靈感嗎？如果是我，我就這樣，我們這裏不是有過一次石子戲，流血大事件？這是最佳的廣告題材。我就會拿個攝影機去拍許多許多滿面血的人，全部大特寫，全不特藝彩色，然後加上旁白「何必這樣呢，請用我們的『好不漂亮牌』化妝品。」然後，我就去拍石子戲，鏡頭對準遠方一隻揮動的手 200M，接著映一件飛揚的東西掉在別人的頭上。有人把東西拾起來，一看，原來是一隻手錶，手錶仍在那裏的搭搭地響，於是，又用旁白：「請用『好不避震』牌手錶。」

〔……〕如果廣告先生們願意這樣做，我們十分高興，他們可以不老是和電影們死扯在一起，什麼明星呀，填字遊戲呀，就是不知道一些電影和一些手錶有什麼相干，而且大家手牽手的，誰也不威風。〔……〕真沒獨立精神，也沒氣概〔慨〕。²⁰⁶

西西借社會事件而連結當時的電影、廣告創作缺乏「獨立精神」，批評後者沒有直面現實生活的勇氣。然而，她提出的兩個拍攝方案，未明顯滲雜個人的價值

²⁰⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月5日、8月6日），第6版。另，西西在署名倫士的〈開麥拉眼〉一文中，藉《優力西斯》討論現實生活並無高潮可言時，曾提及這種對戲劇性生活的偏好，荒謬的程度即如「在碼頭上攔住一個匆匆忙忙過海的白領階級，詢問他一天中在寫字間打字的高潮，中午擠在插足不下的餐室中的意義以及晨早搶乘巴士電車的價值。」西西在半年後的專欄中建議把白領階級下班至回家的簡單片段拍成電影，應是脫胎自上述現實生活並無戲劇性可言的想法。參見倫士（西西）：〈開麥拉眼〉，《中國學生周報》609期（1964年3月20日），第11版。

²⁰⁶ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年7月），頁64。

判斷，更不是以形式譏諷任何人事。西西以白領生活片段、社會事件為創作內容的想法，有其對創作與現實關係的考慮，亦表達了她對當時電影界死守各式娛樂大眾發展路線的關注；另一方面，所謂從生活出發、以現實為創作題材並不一定為了批判、立場表態，更與藝術創造毫不衝突。

西西於一九六六年起為香港邵氏電影公司旗下刊物《香港影畫》供稿，除了寫作電影專欄，她亦寫有不少明星訪問稿，並曾為該公司的電影出品擔任編劇工作。如果僅從訪問「鱔稿」或商業製作角度衡量這些寫作經驗，它們的意義僅止於呈現西西與通俗電影文化短暫交接的歷程。相反，若把西西這批相對「通俗」的作品與同類文稿、片種模式加以比較，仍可看出她如何把個人對文藝創作與現實生活關係的看法，稍稍挪用至以大眾為對象的「商業」寫作。《香港影畫》創刊號刊載的首篇西西文稿，並非她的「開麥拉眼」專欄，而是她訪問凌波的文章，題為〈印象·凌波〉，以第一人稱寫成，述說西西訪問凌波時的個人「印象」。文章描寫了凌波的居家擺設、待客態度、沒有上妝的樣貌和髮型，呈現她與明星身份背道而馳的質樸形象。更為有趣的是，文中多次提及凌波反問西西的訪問意圖，西西卻一再表明探訪緣由是「看看你」、「不是記者，沒有甚麼要問」，強調自己要寫「銀幕下好看的凌波」但「不是來玩問答遊戲」，與凌波面對西西「一無所問」的反應相映成趣。²⁰⁷ 明星訪問多為鱔稿，以演員的技能、背景或演出角色、作品為題，藉此達到宣傳訪問對象及其參演電影的目的。西西的文章卻喜歡從明星的生活細節處出發，例如她以毛公仔和衣櫥寫李菁的溫婉可愛；²⁰⁸ 記述秦萍，則以對方的圓臉、吃雪糕的情態揭示其爽朗性格；²⁰⁹ 訪問凌波與金漢的婚後生活，寫二人屋內的擺設、對話以及訪問時吃雲吞麵的情況，以此比對他們住處門外的影迷熱情，表現了明星對一般溫馨婚姻

²⁰⁷ 西西：〈印象·凌波〉，《香港影畫》（1966年1月），頁22。

²⁰⁸ 西西：〈這是李菁〉，《香港影畫》（1966年2月），頁34-35。

²⁰⁹ 西西：〈秦萍圓又圓〉，《香港影畫》（1966年4月），頁59。

生活的渴求。²¹⁰ 西西在李婷身故以後，以「記憶李婷」為題記述首次遇見對方的情況，刻劃李婷在拍攝宣傳照時對髮型、化妝皆一絲不苟的情態。²¹¹ 該文由始至終並未透露作者的感受，行文亦未見雕琢，卻讓人感受到演員生前的自我要求，從中亦不難體會西西的惋惜之情。綜合來看，西西筆下的邵氏明星，都不是可望不可即的巨星，馬博良謂西西的明星訪問文稿「清新可喜」，²¹² 邁克指其「情文並茂」的「創舉」，²¹³ 應源於這批文稿寫出明星人性化的一面。與《香港影畫》大量刊載的明星圖照相比，西西選擇從明星的平凡生活細節出發，文稿為一眾女星褪去呆板的商業形象，呈現出她們獨特的個性，真正讓這些明星能在生活與銀幕之間「標新立異」。

另外，西西於一九六六年以海蘭的筆名為邵氏電影《黛綠年華》擔任編劇，劇本以外國文學名著《小婦人》為底本改寫而成，²¹⁴ 劇中人物身份、情節均有不少脫胎自原著的痕跡，²¹⁵ 只是場景換成了當下的澳門和香港，淡化了原著的戰爭時代背景。《黛綠年華》是邵氏電影公司的商業電影製作，編劇負責編寫電影的故事，成品的運鏡、剪接與攝影等應該並不出自西西的手筆。²¹⁶ 不過，從今存的《黛綠年華》電影特刊、劇本本事，²¹⁷ 仍可看出西西在商業性質的名著改編電影製作中，仍有捨棄特殊、迴避高潮的嘗試。《黛綠年華》描寫四位羅氏千金的故事，以胡燕妮飾演的二姊為主軸，隨著出差在外的羅父以及四妹患病，

²¹⁰ 西西：〈凌波金漢新家庭素描〉，《香港影畫》（1966年10月），頁26-29。

²¹¹ 西西：〈記憶李婷〉，《香港影畫》（1966年10月），頁20。

²¹² 馬博良：〈美國人的地下電影〉，《香港影畫》（1967年5月），頁62。

²¹³ 邁克：〈開麥拉眼界〉，《八方文藝叢刊》第12期（1990年11月），頁101。

²¹⁴ 據徐霞訪問資料。參見徐霞：《文學·女性·知識：西西〈哀悼乳房〉及其創作系譜研究》（香港：天地圖書，2008年），頁148。

²¹⁵ 例如二姊作家身份、二姊與四妹較親近的關係設置，以及四姊妹合資購買禮物、父親在外遇險、四妹患病等主要情節，以及二姊的愛情線索，都是原著既有的安排。

²¹⁶ 西西曾經在《黛綠年華》上映後，於影話中提及電影的分鏡處理。她指出電影可嘗試以場景道具引領演員或替代人物的敘述，可見分鏡指示應該不屬西西此次編劇的工作。參見西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年6月），頁52。

²¹⁷ 六十年代流行在電影放映前後出版電影小說，以圖文並茂形式簡述電影內容，並附劇照圖頁，電影公司可藉此宣傳出品。據筆者目前可見資料，僅知嘉年出版社及天星出版社均曾經為《黛綠年華》出版電影小說，邵氏電影公司則於《香港影畫》1966年8月號刊載類近形式的電影內容提要。

四姊妹各自在愛情和事業上有所發展，數年後重聚於物是人非的住處，認識到經歷變化是成長的必經階段。電影在一九六六年上映的時候，《香港影畫》和《黛綠年華》電影特刊均以「倫理」、「愛情」、「悲劇」標識電影，並強調電影宣揚中國傳統文化精神、具教育意味，都是文藝片種常見的宣傳語；²¹⁸ 至於電影「不僅以娛樂性博取觀眾的愛好」，除了倫理題材的教育意義，還應注意劇本對戲劇性情節發展的處理。比對電影叢書、雜誌所附的劇本本事及連圖小說，會發現劇本有刻意淡化高潮、迴避「悲劇」情緒的意圖：電影以文藝片為定位，改寫自原著的「悲劇」要素——父親病重和四妹被診斷患上不治之症後的情況，在相關的文字或圖片均點到即止，而四妹病逝、眾女抱頭痛哭等最能牽動觀眾情緒的高潮，劇本本事、電影特刊更一字未提；隱隱與前文所說、西西對文藝悲劇電影的看法有所呼應。《黛綠年華》與原著同為成長故事，「世上沒有不變的事情」的母親庭訓成為電影片末的結語，劇本卻有意在既定的改寫限制下淡化「巨變」的過程，免作品流於「文藝大悲劇」的俗套，而讓那種覺悟青春易逝、生命無力感更耐人尋味。

羅貴祥在思考七十年代香港詩的本土性時，曾經提出日常、生活化經驗與本土之間的關係，不一定是強調統一的集體經驗，而可以是個人認知意識與客觀世界、日常經驗的分割或隔離。²¹⁹ 也就是說，討論日常性的時候，不宜將之簡化為題材、語言風格的地域性，而亦是個人認知與集體生活經驗的差異。借用這樣的觀念，研究西西的影話寫作不可忽略她與本地電影文化接觸的體驗，因為這些經驗正提供了上述認知差異的契機。外來的電影文化讓西西認識到電影在形式與技巧層面的價值，也讓她了解電影在捨棄特殊情節方面的努力，正是「現代」生活的呈現。西西與大眾文化電影緊密接觸，但本地電影的發展與

²¹⁸ 〈「黛綠年華」發揚「愛」的真諦〉，載《黛綠年華》特刊（香港：嘉年出版社，無出版年份），頁 16。

²¹⁹ 羅貴祥：〈經驗與概念的矛盾：七十年代香港詩的生活化與本土性問題〉，載張美君，朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002 年），頁 247-251。

上述呈現生活的方式、意涵均無法接軌，以情節、誇飾情緒取悅大眾的創作，正是讓電影脫離生活狀態的誘因，讓西西進一步思考「現代」文藝創作所應回應的現實，到底為何。電影藝術不是為了取悅大眾而存在，它所呈現的當不是具有散心、娛樂意味的戲劇化情節，那並非生活的面貌。文學範疇的回歸現實，要麼是被視為以技巧呈現瑣碎生活的形式主義，要麼就是具價值判斷的寫實主義。西西在六十年代從電影範疇建立的創作觀並非這兩種極端，她偏好電影藝術在形式、技巧層面的創造力，不代表她視主題為服務於形式的創作元素，而是認為現代文藝創作與現實的關係，僅止於呈現。對於西西來說，變更形式亦必然牽動作品所要呈現的內容和意義，「現代」電影可以是從形式方面去定義，而不必是迴避或批判的現代主義，對生活的思考存活於創作者對表述形式的思辨當中。

小結

西西在六十年代偏好歐美的電影文化新潮，不少她喜歡的導演都追求新鮮的電影表述形式，相關的電影作品亦是今日世界電影史上的現代電影經典。但僅以「實驗性」連結西西六十年代的電影經驗及其文學創作的關係，未免簡化了西西影話寫作呈現她博雜而廣泛的電影知識、各種中外電影文化經驗的價值。本章選擇從「開麥拉眼」切入，希望說明西西在六十年代對電影文化「新潮」的熱情，與她對電影此一藝術形式看法、各種外來與本地、通俗與前衛等電影文化的種種複雜關係。「開麥拉眼」是西西影話中一直念茲在茲的概念，它不獨呈現了字面的意義——技術層面的拍攝技巧；同時指向運作攝影機的主導性——思考各種新鮮藝術形式的創新態度，從中又包含觀察現實生活的眼界，以及重新調整看待文學與電影轉化關係的勇氣。

在六十年代，西西一輩的年青影評人對各種「新潮」電影趨之若鶩，乃源於他們從中發現了電影的視聽技術特性能夠不斷組合新鮮的表述形式，認識到「現代」電影形式與技巧的創造潛力，具備啟發文學以及其他藝術創作的可能。西西在六十年代的影話寫作內容，呈現了她對電影形式、藝術創造潛力的嚮往，這不但使她著意從形式層面的創新態度評論電影的藝術價值，擴闊她接受各種電影作品的胸襟，更引導她大量涉獵各種電影知識。西西對電影「銀幕建築學」的認識匪淺，她通過閱讀了解各種電影的技術性製作原則，並自觀影經驗中分析各種技巧的實踐效果，這完全由於她視相關的技術性知識為創造電影藝術的基礎；在她來說，要真正運用電影技巧進行創作、甚或創造新的表述形式，應對相關技巧的原理、作用有透徹的理解。因此，討論六十年代各種外來電影「新潮」對西西的啟發，不能約化為她對實驗性電影技巧的挪用，而必須理解這種實驗性的追求，是回歸電影技巧本源的發掘，當中存有作家對技術探尋與藝術創造能力關係的期許。這樣，若以西西的電影偏好連結她的文學創作，應當關注各種電影形式、技巧的製作方式和實踐效果，檢視各種電影形式潛藏的、可為文學創作翻出新意的地方。

作家對創造性技巧的偏好不代表極端的形式主義，在乎創作者如何看待實驗形式之於主題內容的價值，以及形式與現實的關係。在現代電影思潮的衝擊下，西西自外來電影文化建立的電影美學觀，也讓她看到「現代」文藝創作回歸現實生活的方式，應是呈現而非反映，並對那些誇飾現實生活的戲劇化主題、流於表面的情緒宣洩予以捨棄。西西在六十年代有參與本地電影文化的機會，她的影話寫作時有觸及本地電影製作的問題，是因為這些泛濫於市場的電影恰恰呈現了上述種種脫離現實的弊端，讓電影創作成為不折不扣的消費文化。在她看來，「現代」電影是應該緊扣現實生活的，此等對「日常」生活的注視，可同時追求藝術形式的創造，而不必成為具批判意味的寫實作品。西西在六十年代看待現實生活的眼光，是把作品主題的生活意涵，從反映現實重整為呈現日

常；由此引申，從生活細節出發的「本土」，是文化歷史時空與作家美學觀念交織的結果，並擺脫了反映、批判的包袱。如果本土具有區別他者以定義自身的目的，西西這種對現實主題與形式關係的看法，與前一輩知識份子對現實、價值批判與文學創作關係的看法，恰恰包含了區別一個時代與身份特徵的可能。

第四章 聲與畫的文字思辨：西西六十年代文學創作對電影技巧的

轉化

文學與藝術相互闡發關係的研究，向是比較文學研究中的重要課題，外緣史料研究的是人事與經驗提供的條件，而藝術技巧的交錯與轉化，則是在文本中探問藝術相互孕育的方式和意義。²²⁰ 西西在文學以外的藝術興趣廣泛，她經常把個人在繪畫、建築、音樂等範疇的文藝知識轉化為文學創作的素材，不斷更新「講故事的方式」，鄭樹森謂之「堅守前衛第一線」的實驗性作家，²²¹ 實非過譽。西西的文學創作一直備受研究者推崇，相對於《我城》等一系列香港文學奠基作，她在六十年代的文學創作較少受到學者的重視。西西在九十年代回顧這些少作時，曾經指出作品的主題局限於六十年代存在主義思潮的影響，²²² 鄭樹森從這批作品中發掘電影的潛文本（Sub-text），首先提出西西六十年代的「電影熱」與這批小說的關係，徐霞、凌逾則分別從知識轉移、蒙太奇文體的角度，討論小說表現存在主題的方法。²²³ 這些研究大致可分為文本互涉、藝術技巧轉化兩種研究角度，筆者希望在前人學者的研究基礎上，思考電影成為文學創作潛文本的可能方式。例如，具體的電影可以何種方式成為文學創作的潛文本？電影的主題或技巧，如何與文學的形式形成一種辯證關係？作家如何通過電影形式、技巧的轉化，更新文學寫作手法的意義？甚或是，作家改造外來電影文化思考現代情景的方式，如何為作家的個人創作翻出形式上的新潮，回應時代？

²²⁰ 樂黛雲：《比較文學原理》（香港：中華書局，1989年，初版），頁212-214。

²²¹ 鄭樹森：〈讀西西小說隨想—代序〉，載西西：《母魚》（臺北：洪範，1990年，初版），頁①。

²²² 何福仁訪問：〈胡說怎麼說——談《我城》〉，載西西，何福仁：《時間的話題：對話集》（香港：素葉出版社，1995年），頁199-200。

²²³ 徐霞：《文學·女性·知識：西西〈哀悼乳房〉及其創作譜系研究》（香港：天地圖書有限公司，2008年），頁141-159。凌逾：《跨媒介敘事——西西小說新生態》（北京：人民出版社，2009年），頁30-69。

改編關係向是研究文學與電影的切入點，也斯指出，改編（adaptation）的「影響」關係，應思考感知形式各異的媒介特性的同與異，如何有相互補充的可能。²²⁴ 研究電影技巧的文字轉化方式，並非要證明線性的藝術形式影響關係，而是思考文學如何經由其他藝術媒介特性的啟導，突破原有形式的局限，創造新的藝術效果，回應時代。黃淑嫻曾經從長鏡頭的角度討論也斯的小說如何呈現複雜的人際關係；在藝術技巧的轉化關係外，黃氏的研究兼及歐洲電影文化特色，思考外來電影文化影響香港文學創作的各種可能性。²²⁵ 西西在六十年代對電影藝術的崇仰之情，建基於她對電影技術性表述潛能的期待，而這些潛能在六十年代的外來電影文化當中都有具體的表現。本章嘗試結合前述各學者的研究方法，從西西電影知識以及觀影經驗發掘不同的潛文本，並自電影技巧、作品以至於相關電影文化的層面切入西西六十年代的小說創作，思考她轉化個人的電影學養和觀影經驗的各種方法，如何回應電影原著、或更新為文學的寫作手法、形式，並探討轉化後的形式營造了怎樣的藝術效果，回應「存在」主題，冀能有效地評估這些作品的特色和時代價值。

第一節 再現映象還是映象再現：〈在馬倫堡〉與電影《去年在馬倫巴》的關係

西西在她的「電影時期」中最先創作的文學作品，是〈在馬倫堡〉一詩，詩作受電影《去年在馬倫巴》（*Last year in Marienbad*, 1961）的啟發，「描述了電影內的映象」。²²⁶ 西西主張要「把文學包容在電影」以內，解讀〈在馬倫堡〉必須從《去年在馬倫巴》入手。《去年在馬倫巴》由阿倫雷奈（Alain Resnais）執導，是法國新浪潮電影的經典之作，也屬於西西定義的新潮電影。電影雖然

²²⁴ 也斯：〈文學與影視對話〉，《小說家族》序（香港：天地圖書，1987年），頁4-5。

²²⁵ 黃淑嫻：〈電影寫入文學：也斯與歐洲電影文化初探〉，《香江文壇》總20期（2003年8月），頁23-28。

²²⁶ 西西：《西西詩集》（臺北：洪範書店有限公司，2000年），頁②。西西在序言中稱詩作為〈馬倫堡〉，詩集內頁仍以〈在馬倫堡〉為題，與詩作首次於《中國學生周報時》相同；故前者應為印刷或筆誤。

「講述」了一個愛情故事，但阿倫雷奈利用畫外音與畫面的衝突、主角之間矛盾的敘事聲音、毫無邏輯的跳接，以及不斷重複的畫面等電影手法，反過來戳破電影的敘事意圖，讓故事情節讓位於意識的呈現。西西寫〈在馬倫堡〉的時候，在她的電影專欄中談及故事在電影作品中的位置是相對次要的：

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。

[……]

無論是那一類的電影作品，在表現上可以被分別它的能力，而不是在展示點上被選擇；僅僅以二條魚而說，畫一條完整的魚和畫一條肢離破碎的魚對一個藝術家來說並沒有多大的分別，那不是魚的徵結，而是藝術工作者的才賦的測驗。²²⁷

西西以完整的魚和肢離破碎的魚作比喻，說明現代電影藝術的關鍵取決於表現方法。西西曾經批評一些文學改編的電影製作，認為電影若死守原著的故事結構，猶如斬碎一尾魚；電影編劇的工作是思考表現一尾魚的方法，亦即以自身的形式對原著的精神進行再創造。²²⁸ 比對原著電影的愛情故事，〈在馬倫堡〉可說是連「魚」也不見了，描述的是與原著電影風馬牛不相及的「映象」：

午報的臉。牛群自柵欄後湧至。綠燈。我和病未來派的太陽賽跑。一切圖形都是→。

走過廊下。遇見一個喊賣野草莓的唱古怪的歌。一個女孩子在滾銅環。鐘響三下。貼街招的人來了。高克多站在豎琴的後面。瞪著眼。看我一瞥而過。

晚報蓋過午報的臉。我走接力走障礙。警察的手。每一個的得每二個車輪交織每一個十字。給我一個錨。給我一座山。²²⁹

西西在六十年代熱衷於觀影活動，詩作第一、二節的「映像」，其實來自西西的觀影經驗：「喊賣野草莓的唱古怪的歌」讓人想起了《野草莓》(*Wild Strawberries*,

²²⁷ 倫士〔西西〕：〈開麥拉眼〉，《中國學生周報》609期（1964年3月20日），第11版。

²²⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月7日），第6版。

²²⁹ 西西：〈在馬倫堡〉，《中國學生周報》610期（1964年3月27日），第7版。

1959) 的童年回憶；站在豎琴後、瞪著眼的高克多與「我」對視，與《詩人血》(*Blood of a Poet*, 1930)、《奧菲斯》(*Orpheus*, 1950) 裏借用畫像、鏡子表達創作的自我尋索過程甚為類似；而「牛群自柵欄後湧至」與「綠燈」的连接，則有《摩登時代》(*Modern Times*, 1930) 片首以羊群自柵欄走出、拼接工人魚貫上班的蒙太奇 (montage) 痕跡。²³⁰ 值得注意的是，詩作濃縮了上述電影的主題關鍵，而不是情節的搬演。

詩作呈現的「映象」既與電影《去年在馬倫巴》的內容、情節毫無關係，要理解詩作「描述」電影的方法，必需從更整體的角度衡量電影的「映像」價值。如果「映象」不是慣性理解的內容、情節，要了解詩作的「描述」方式，也應從電影技巧的角度切入。事實上，〈在馬倫堡〉有不少轉化電影技巧的嘗試。例如前述的「牛群自柵欄後湧至」與「綠燈」兩句，是以事物的行動形象進行蒙太奇連接，增加前進的速度感；「晚報蓋過午報的臉」則以類近溶接 (dissolve) 的方式，²³¹ 把詩作開首的「午報」溶接成「晚報」，時間在瞬間流逝的感覺躍然紙上。另外，前述指涉英瑪褒曼 (Ingmar Bergman)、高克多 (Jean Cocteau) 和差利卓別靈 (Charlie Chaplin) 的電影創作並無任何主題、風格上的聯繫，〈在馬倫堡〉全詩均以句號斷句，與電影的割接 (clean cut) 作用類近，²³² 目的是杜絕讀者聯想各種「內容」的關係。不過，這種以句號終止聯想的嘗試，同時與前述的轉化技巧作用產生衝突，為詩作增添更多的解讀可能。如「牛群自柵欄後湧至。綠燈。」到底是聯想行動形象，抑或終止聯想，都似乎可行，且各有意義；「貼街招的人來了。高克多站在豎琴的後面。瞪著眼。看我一瞥而過。」數句，「瞪著眼」的人既可是「高克多」，也可以是下句的「我」，甚至乎也可詮

²³⁰ 蒙太奇在電影理論中泛指兩個或以上的影像連接關係，關鍵在於這種連接技巧為原有影像帶來新的意義，例如時間的過渡，或形象之間的象徵、比喻；此處屬後者。Desi Kégl Bognár, *International Dictionary of Broadcasting and Film* (Boston: Focal Press, 2000), p.159.

²³¹ 溶接即兩個影像以循序漸進的方式過渡，前一影像的淡出 (fade out) 與後一影像的淡入 (fade in) 過程，使兩個影像呈現交疊的狀態。 *International Dictionary of Broadcasting and Film.*, p.72.

²³² 割接即鏡頭無必然關係的剪接技巧。

釋為「貼街招的人」。換句話說，西西在詩中寫入各種「內容」，但這些「內容」之間毫無關係；她又嘗試轉化不同的電影技巧，把文字表述電影化，卻又以句號斷句，意圖終止一切的聯想。〈在馬倫堡〉以不同的方法生產歧義，此詩描述的「映像」，並不是電影的情節、故事，而是它的精神。剪接是重要的電影手法，主宰畫格與聲軌的組合方式，《去年在馬倫巴》以靈活多變的剪接，組成各種畫面與聲音的衝突與不相接的跳躍效果，突顯內容情節的矛盾，瓦解任何看似有意義的敘事意圖。因此，電影的「內容」是沒有意義的，導演利用剪接技巧的特性，提出電影藝術不以陳述故事為目的，開放詮釋空間的特性，既是《去年在馬倫巴》呈現的現代電影價值，也是〈在馬倫堡〉奮力要描繪的「映像」——電影針對敘事形式的藝術省思表現。詩作以「我」對於「錨」和「山」的渴求作結，再度申明詩作的觀影經驗、象徵、字句關係均無從稽考，解讀方式如船隻缺錨般無定向；從「內容」未可整合固定或完整意義的角度，與原著電影的愛情「故事」互涉。

〈在馬倫堡〉藉著「描述映像」，對再現、反映等傳統文藝批評角度提出質疑，西西以此回應電影之餘，也表明她熱切投入現代文藝的心態。詩作首節中「一切圖形都是→」一句，甚有今日符號學解構能指與所指關係的意味，首要作用是拒絕因循既有字義的解讀方式。同時，「→」與「湧至」、「綠燈」，以及詩中第三節的「走接力走障礙」、「車輪交織每一個十字」等句，組成追趕、奔跑的形象，呼應著「我要和病未來派的太陽賽跑」的態度；若以電影技巧為喻，這些句子亦是以「前進」形象串連的蒙太奇。所謂「和太陽賽跑」，是一種對「現代」電影藝術的期許：

到了這個時候，我們實在必需和太陽賽跑了。〔……〕

到了這個時候，我們就不能老是蝸牛一般的，背著個十八世紀的殼。

現在的詩不是詩歌，現在的畫不是相片，現在的小說不是故事。所以，

現在的電影也不是詩歌，不是相片不是故事。〔……〕

喬易斯用意識流的手法描寫個人的內在獨白，沙特用他的戲劇剖析存在主義，田納西威廉絲在發掘人類的底層的醜惡卻不流於自然主義，高克多以詩的情調介入活動畫面，我們如果不懂得這樣的藝術，那麼我們怎樣可以懂得有這樣的藝術的電影呢？²³³

西西以現代文學、繪畫創作的各種面貌比照費里尼等人的電影創作，視這些現代藝術為「太陽」，解釋了〈在馬倫堡〉的「病未來派的太陽」，乃指電影在表達各種現代藝術主題、技巧方面，充滿未知的創造力。另外，身兼詩人與導演身份的高克多，是詩作唯一的實指。高克多雖然不是西西心目中最優秀的作家、導演，²³⁴ 但詩人出身的他，早於上世紀三十年代初即感知電影可作為文學表述的工具。²³⁵ 他著力尋找新形式表達藝術創作者的自我省思過程，在前述的《詩人血》等電影中表露無遺，²³⁶ 可說是文學家勇於吸納電影藝術並為個人創作所用的代表。因此，〈在馬倫堡〉除了以整體的表現形式回應《去年在馬倫巴》的藝術價值，亦可視為西西滿懷期待地投身現代電影洪流，追尋創作靈感的宣言。

第二節 電影聲音之「感」：從〈寂寞之男〉看畫外旁白的作用

西西視電影技術性知識為藝術創造的基礎，〈在馬倫堡〉回應《去年在馬倫巴》的方法，提示了研究西西文學創作與電影藝術的關係，應考慮西西對各種電影技巧及其藝術效果的識見。西西在六十年代的文學創作受電影藝術的啟發，她在六十年代中期開始小說創作，都喜以第一人稱敘事，其中部份小說採用的多角度獨白敘事手法尤為研究者所稱許。本節試從西西對電影技巧的認識和興趣出發，借用電影畫外聲音空間的學理，討論西西的電影劇本〈寂寞之男〉應

²³³ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月2日），第6版。

²³⁴ 西西：〈高克多就是高克多〉，《中國學生周報》637期（1964年10月2日），第2、10版。

²³⁵ Jean Cocteau, ed. André Bernard and Claude Gauteur, trans. Robin Buss, *The Art of Cinema* (London: Marion Boyars, 1992), p.32–33.

²³⁶ 例如高克多的《詩人血》利用電影剪接技巧，讓藝術對象活現、畫家主角進入鏡子（水池），呈現藝術創作者與個人藝術心靈對話的情景。

用各種電影技巧的表現，其中尤為關心旁白技巧的應用方式及作用，思考電影技巧在技術層面的創造潛力，作為討論西西六十年代小說敘事特色與主題關係的參照。

藝術是人類思想感情的抒發，在主題內容以外，不同藝術的形式如何與感受相輔相成？蘇珊·朗格（Susanne Langer）曾以音樂為喻，指出藝術作品的結構形式是人類思想情感的摹寫過程。她認為，音符強弱、節拍、曲式等各種音調結構，可說是外化感覺（feeling）邏輯的樣式（form）。²³⁷ 西西曾在電影專欄說明電影技巧的應用，需要讓觀眾有所「感」：

導演（筆者按：電影《生葬驚魂》的導演）把那個人往棺材裡一送，棺材又往墳地一送，鏡頭就對準墓穴，站著的人在一把把泥拋下棺材。我心想，那個在棺材裡的活人怎麼樣呢？他怎麼想？他怎麼看著外面的世界？他怎麼樣在驚恐？導演的沒理這些，他不叫我們去感那個活人的感情，不去分享他的恐懼和焦急。只叫我們看。但我不想看，我想感。因為感不到，我結果是掉掉手，跑回來了。²³⁸

西西認為電影是用來「感」而不是「看」的特色，考慮到電影「視聽之能事」的藝術效果應對人類的感受邏輯關係有所回應，她由此討論到如何利用鏡頭的運動、旁白技巧演繹卡夫卡的《變形記》：

銀幕上永遠不會出現甲由，甲由的思想是用旁白來表現的。甲由有時爬上屋頂，這時，觀眾就和甲由一起在屋頂向下望，看見房中的櫥頂，地板；甲由有時躲在沙發底，這時，觀眾也和甲由一起縮在沙發底向外望，看見桌子的底，家人的下巴。當甲由死了，銀幕中的人就對著觀眾說：「你死了。」我們一直沒見到甲由，但我們感得到。²³⁹

²³⁷ 蘇珊·朗格著，劉大基、付志強等譯：《情感與形式》（北京：中國社會科學出版社，1986年），頁36。

²³⁸ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》658期（1965年2月26日），第11版。

²³⁹ 同上註。

西西提出的方式，是以畫外旁白配合主觀鏡頭的使用，使甲由和觀眾「二為一體」；這種辦法把現代主義常見的內心獨白借用電影的聲音空間表現出來。所謂旁白（voice over），乃劇本寫作中一種標識聲源（source）的指示語，²⁴⁰ 主要指存在於螢幕畫面以外（off screen）的聲音，有敘述作用，²⁴¹ 俗稱畫外音。²⁴² 畫外音常以非劇情的內在聲音（non-diegetic internal sound）出現，是因為畫外聲軌可在拍攝後期製作。因此，評論或心理敘述只是常見的旁白形式，不是畫外音的唯一用途，僅表示發聲者是人物。最重要的是，旁白隸屬的畫外聲音空間，是為了觀眾而存在的，亦即西西所說的「感」。

電影是聲音與畫面的藝術，不同的畫內、畫外聲音可配合鏡頭、剪接技巧，創造多樣的聲畫效果，讓觀眾投入作品。細考西西在六十年代觀看的電影，便充分表現電影在聲音空間方面的創造力，時有更新觀眾感知形式的創新表現。例如《偷渡金山》開首，導演利用畫外旁白，以近似後設的作者現「聲」形式，配以沙漠遠景鏡頭，簡潔地把個人的家族故事投射至美國史。²⁴³ 《八部半》（8½, 1963）主要以旁白作為男主角的內心描寫，但可以組合不同的聲畫效果：導演既以畫外旁白與畫內對白的落差強調主角的孤獨感，也會利用旁白的真實性模糊意識的分界，製造主角死亡的虛像。此外，電影的畫外旁白還會成為音橋（sound bridge）出現，由其他人物佔據，主導時空的過渡。²⁴⁴ 《金屋風波》

²⁴⁰ 聲音本身具有空間特性，因此電影在拍攝的時候，必須標示聲音所佔的空間，亦即聲音本源（source）。David Bordwell, Kristin Thompson 著；曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》（台北：美商麥格羅·希爾國際股份有限公司台灣分公司，2001年），頁328。

²⁴¹ Dibyanshu Kumar, *International Encyclopaedia of Script Writing* (New Delhi, India : Anmol Publications, 2009), p24.

²⁴² 在電影製作中，存在於螢幕畫面以外（Off screen, OS）或攝影鏡頭以外（Off camera, OC）的聲音，劇本均標識為旁白（Voice over, VO）。兩者都是畫面上看不見發聲者的聲音，分別在於前者是後期製作，一般稱為畫外音；後者來自拍攝場景以內、鏡頭未及攝入的發聲者。
International Dictionary of Broadcasting and Film., p.176, 278.

²⁴³ 《偷渡金山》主角 Stavros 的身份、血緣和奮鬥史的原型，為導演伊力卡山大伯的真實故事。伊力卡山在電影開首以旁白形式道出他的希臘血統、出生地土耳其，以及美國國籍與大伯當年赴美的關係，讓電影的人物故事扣緊國家的開發歷史，呈現史詩式的視野。

²⁴⁴ 音橋即架接於兩個或以上鏡頭的連續聲軌，從聽覺上製造延續的效果，屬電影聲音剪接技術之一。*International Dictionary of Broadcasting and Film.*, p.33. 具體的例子如《八部半》的公園一場，製片與主角基度同時處身公園的酒會，製片的聲音以畫外音出現，對主角的劇本提意見，

亦以音橋作時空過渡，不過是以畫內對白濃縮過場時間。²⁴⁵ 更為有趣的是，部份電影甚至會以畫內對白直接指涉觀眾，《風流劍客走天涯》（*Tom Jones*, 1963）中的女主角以畫內對白直接向觀眾剖白心跡即為一例，西西當年對此表述方式甚為讚賞。²⁴⁶ 換句話來說，西西認為電影形式能表現「現代」文學技巧，其中一個關鍵在於如何應用電影聲音空間，發掘不同的聲音表述形式和效果，讓觀眾與人物「共感」。僅以上述列舉的電影片段為例，至少有五種利用電影畫內、畫外聲音空間讓觀眾「共感」的方法：一，畫外音作後設式故事提綱（《偷渡金山》）；二，畫外音作為人物內心獨白（《八部半》）；三，利用畫外音過渡個人的虛、實意識；四，畫外音或畫內音作過渡時空的音橋（《八部半》、《金屋風波》）；五，畫內音對白直接指涉觀眾（《風流劍客走天涯》）。所以，若把旁白的作用與心理描寫畫上等號，實低估了畫外電影聲音空間所能承載的藝術效果。

〈寂寞之男〉是西西於一九六六年創作的分鏡劇本，並未拍成電影。²⁴⁷ 西西認為，劇本最重要的是如何把故事分鏡，故事內容是次要的。²⁴⁸ 〈寂寞之男〉的存在主義色彩濃厚，題目即作品內容，全劇本以十四個分場、一百九十八個分鏡，講述男孩一天的故事。劇本並未提及主角的名字，男孩為家中次子，但他因為在學業等方面的表現未如理想，不時受到父母責備，因而對個人生活意義感到疑惑。劇本以各種場面調度、剪接技巧讓觀眾與男孩的孤獨狀態有「共感」的可能。西西不但安排男孩在各種獨處的空間中活動、思考，更讓男孩在其中十個分場都不曾說出一句對白，而只以旁白交待感受，呈現男孩的「無語」處境。〈寂寞之男〉部份分鏡嘗試通過聲畫蒙太奇呈現男孩父母對他造成的心理

場景隨即從公園過渡到主角住處，製片聲音以音橋方式架接在兩個場景之間。

²⁴⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月26日），第6版。

²⁴⁶ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》660期（1965年3月12日），第11版。

²⁴⁷ 根據甘玉貞、關秀瓊1990年的〈I 西西作品編年表〉，此劇本刊於《海報》，該報已散佚。本文採用的為同年刊於《大學雜誌》的版本，是筆者在鄭樹森教授提點下找到的西西電影劇本，謹此致謝。參考甘玉貞；關秀瓊：〈I 西西作品編年表〉，《八方文藝叢刊》總12輯（1990年11月），頁115。

²⁴⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年8月），頁67。

壓力，例如以炸彈的插圖、爆炸聲響與人物的樣貌、責罵聲交錯剪接：

⑫ 男孩低下頭。

⑬ 一張飛機投炸彈的插圖。

聲音：炸彈爆炸之聲。

⑭ 父親的臉。

⑮ 投炸彈圖。

⑯ 父親的臉。

父親：你這個大飯桶。

聲音：炸彈爆炸之聲。²⁴⁹

但劇本表現存在主題的手法，主要體現在聲音空間方面的處理。單就劇本的場景來說，除了上述安排男孩沒有畫內對白的場景，劇本更以沒有男孩對白或旁白的場景，或只有人物演唱、收音機等真實配用的畫內音響，製造幾近零音響、只有環境聲音的空寂場景，讓觀眾感知男孩的感受。

在〈寂寞之男〉眾多電影技巧當中，西西對旁白的興趣尤為明顯。劇本有不少分鏡都以旁白形式處理，若僅從敘事身份出發，只能看出旁白的心理獨白作用，而西西對旁白隸屬的畫外聲音空間的認識，當然不止於此。試看分場「其一」的部份分鏡：

⑥ 屋子內景物寫照之一。

男孩：（旁白）這是一間小小的屋子很溫暖。

⑦（搖鏡頭，繞屋子一圈）景物寫照之二。

男孩：（旁白）而且，相當美麗

⑧ 景物寫照之三。

男孩：（旁白）也許，你開始羨慕我的環境了？

⑨ 男孩之臉（特寫）。

²⁴⁹ 西西：〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29期（苗栗：野人出版社，1970年5月），頁41。

男孩：（旁白）別羨慕我

⑩男孩坐椅上（側影）。

男孩：（旁白）我並不快樂。

⑪男孩坐椅上，用手托著下巴〔巴〕（側影）

男孩：（旁白）我寂寞……

⑫男孩的臉。

男孩：我想介紹你認識幾個人。

⑬他站起身，走到窗前，拉開窗閘一角，可以見到廳內，有一個女孩子在彈鋼琴。

⑭一個女孩子在彈鋼琴

男孩：那是我的妹妹。

⑮他把窗閘另一角拉起，見廳內沙發角一邊有兩個女人。

男孩：穿黑衣服的是我的母親，穿花衣服的是我的姨媽。²⁵⁰

分鏡⑥是劇本採用最多的旁白形式，即心理獨白，是人物內心思想的處所。⑥-⑧分鏡有三個景物寫照畫面，男孩向觀眾介紹畫面內容，但不會出現在畫面，觀眾猶如與他身處同一空間。例如⑦的搖鏡頭（pan），²⁵¹ 仿如環視室內景物的移動視點。⑧和⑭的處理很特別，都直接指涉觀眾，分別在於前者是畫外音，後者與《風流劍客走天涯》的處理頗有類同處，以畫內對白指涉觀眾，打破了畫面內外的界線。而如果從分鏡組合的角度看⑫-⑮，男孩的聲音成為架接角色、觀眾與畫面的橋樑，既能主導畫面的內容，更能感知觀眾的存在。從這些分鏡所能營造的藝術效果來看，旁白在西西眼中的應用方式及其作用，肯定較獨白為廣，展現了畫外旁白技巧讓觀眾有所「感」的能力。

²⁵⁰ 西西：〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29期（苗栗：野人出版社，1970年5月），頁40。

²⁵¹ 搖鏡頭分橫搖(pan)和直搖(tilt)，西西當年譯為橫向搖攝和上下攝，前者指鏡頭以水平線方式左右移動，後者則為垂直線的上下移動。參考：倫士（西西）：〈電影文法：C〉，《中國學生周報》686期（1965年9月10日），第11版。

在西西六十年代接觸的電影中，應用畫外旁白讓觀眾「共感」的另一效果，是過渡時空和個人意識。西西認為電影化的其中一個目標，是濃縮時空，²⁵² 在〈寂寞之男〉的整體與局部分場中都有所體現。〈寂寞之男〉的敘事時間是一天，鏡頭緊隨主角從家裏走到戶外如美術館、酒吧等地方，但隨著不同的聲畫分鏡，分場和局部分鏡的故事時間跨越過去與當下，過渡時空的方式緊緊於聲音空間的應用。〈寂寞之男〉中的男孩不被父母賞識，相比成績優異的妹妹和大哥，男孩在家中有強烈的孤獨感。在劇本的十三個分場中，分場「其一」至「其九」的主要場景均為男孩的房間。其中，分場「其二」插入男孩被父親責罵的往事，「其三」、「其四」插入父親為他聘請老師、老師嫌棄他的情況，「其五」、「其六」則為他在校的學習情況。從劇本的整體佈局來說，分場以內加插的片段顯是男孩意識的呈現。在時空過渡的前題下，〈寂寞之男〉對聲音空間有不用的處理，「其二」分場以畫內對白、畫外旁白作聲音轉位：

① 男孩站在窗前，放下窗幃。

男孩：（旁白）到了暑假，她是會到日本去的，他們都會去的，我的父親，母親，哥哥，妹妹，都會一起去的。我呢，我會留在這裏，留在這一間小小的房間裏。因為，我是一個大笨虫，我是一個大飯桶。

② 父親站在廳內，

父親：你是一個大飯桶！²⁵³

分鏡①和②轉換時空的關鍵是「一個大飯桶」，由分鏡①的畫外旁白連接分鏡②的畫內對白，場景由房間換成大廳，時間亦從當下回到過去。而劇本的其他分場，主要利用同一人物的畫外旁白空間作時空的過渡，如「其四」的處理：

① 男孩抬起頭來坐在窗旁。

男孩：（旁白）一個月來，成績單回家來了，不及格，不及格，我本來可以及格，我本來可以考第一，像小玲，像大哥，但我恨那個奸細，他不

²⁵² 倫士（西西）：〈電影文法：C〉，《中國學生周報》686期（1965年9月10日），第10版。
西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月26日），第6版。

²⁵³ 〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29期，頁41。

是來幫助我讀書的，他是來替我爸爸做奸細的。

②父親站在大廳內，教師站一旁。

教師：令郎天資愚魯，另請高明。（出去）

③父親站在廳內，提著粗藤。

④父親用力鞭下。

父親：你這個沒用的東西。²⁵⁴

西西利用旁白提示時空過渡，說明她是從畫外聲音空間的角度考慮旁白的效果。前文已經指出，電影學理上的旁白不等同於獨白，它是容許獨立剪輯的聲音空間，可連接畫面。唯有具備這樣的電影知識，才明白畫外旁白可由其他人物聲音佔據，深入不同時空的個人意識。再接續看「其四」的處理：

⑤男孩用手捧著臉。

⑥母親哭哭啼啼。

母親：（哭）唉，孩子，你為什麼不好好讀書呢？你看，大哥讀書，多年來免費。

⑦大哥拉了拉領帶。

母親：（哭）小玲年紀雖然比你小，成績卻比你好。

⑧小玲拉了拉裙子

母親：（哭）孩子，你想想，我們楊家的孩子，是著名的聰明人。

⑨男孩，皺著眉。

母親：（旁白）替爸爸爭爭面子。

⑩炸彈的投擲貌。

聲音：爆炸聲。

⑪母親的淚臉。

⑫炸彈的投擲貌。²⁵⁵

²⁵⁴ 〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29期，頁42。

²⁵⁵ 〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29期，頁42。

「其四」的分場只有第一個分鏡是在當下，其餘分鏡都是回憶，畫外旁白本來由男孩佔據，呈現他昔日因學業成績不理想而受責備的情況。母親的說話從⑥延續至⑨時，聲音卻由⑧的畫內對白轉為分鏡⑨的畫外旁白。因為⑩－⑫的緣故，⑨不可能是母親的主觀鏡頭，西西在這裏讓母親佔據旁白的空間，是為了過渡到⑩－⑫。⑩－⑫是昔日男孩被母親訓誡時的意識，⑨的旁白處理，讓本已處身男孩當下意識片段的觀眾，穿越④-⑨的大廳空間，深入昔日的男孩意識。²⁵⁶

最後，〈寂寞之男〉最後一場的分鏡處理亦值得一提。劇本在分場「其一」以畫外旁白聲音直接指涉觀眾的嘗試，在劇本的分場「十四」中形成首尾呼應的結構，但處理方式稍有不同：

- ⑪ 男孩繼續前行。
- ⑫ 他走到一張公園椅旁。
- ⑬ 他坐下。（背向我們）
- ⑭ 椅上有一張報紙。（特寫）
- ⑮ 他拿起報紙。
- ⑯ （特寫）報紙上寫著：青年人何處去……？
- ⑰ 他放下報紙。
- ⑱ 他寂寞地坐在椅上。
- ⑲ 兩個小孩子快樂地拍著皮球走過。
- ⑳ 一對情侶親熱地走過。
- ㉑ 他寂寞地坐在椅上。（凝為硬照）
- ㉒ 一個母親推著嬰孩車走過。

²⁵⁶ 劇本在「其二」的分場也有類似⑨－⑫的處理，但沒有運用旁白，改用交替剪接的手法。另外，因劇本只有簡單的分鏡描述，針對分鏡⑨男孩處身的空間，也可有另一個解讀可能：分鏡⑨為男孩在當下回想母親的話，故母親的話以旁白形式出現。若循此一解讀方法，此分節以旁白來回穿梭過去與當下，呈現完整的意識流動。

②⑨一個人獨自走過，手提收音機一架。

聲音：（收音機傳來的歌聲）Are you lonesome tonight?

③⑩男孩寂寞地坐在椅上

③⑪男孩寂寞地坐在椅上（正面對我們）

③⑫（推鏡頭）男孩之眼。

③⑬（大特寫）。男孩之眼

③⑭男孩之眼（凝為硬照）

終²⁵⁷

分鏡③⑩—③⑫讓觀眾從「看」男孩，轉而與男孩直面而「被看」，以及推鏡頭的鏡頭活動，與《露滴牡丹開》片末，女孩向主角揮手、最後轉而與觀眾直接對望、推鏡頭的部份，如出一轍。西西曾幾次在電影專欄提及此電影，因此這部份很可能是她把觀影經驗落實到劇本創作的嘗試。分鏡③⑩的「（背向我們）」是鏡頭提示，在拍成影像後不會被觀眾預知；在這個情況下，分鏡③⑩出現的震撼力，是可想而知的。在最後這幾個鏡頭裏，西西要把「青年何處去」等男孩對生活與存在的一連串問題，交給觀眾：逼使一直在「看」的觀眾，通過「直面」男孩而直接「被看」。因此，〈寂寞之男〉主角男孩的孤寂感，不獨是電影人物的問題，而是存活於熒幕內外的一個時代意識；這種「邀請」觀眾共同感受存在情緒的嘗試，亦有六十年代瀰漫在香港文藝青年間的存在主義氛圍的烙印。²⁵⁸

西西曾以倫士的筆名發表與電影知識相關的影話，向讀者講解電影聲音的基本知識，她對電影聲音空間的識見，在該文分辨各種聲音選配用法上早見端

²⁵⁷ 〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29期，頁43。劇本內的“Are you lonesome tonight”應為美國搖滾樂歌手 Elvis Presley 的作品。

²⁵⁸ 五十年代的《文藝新潮》在創刊之初便引入存在主義文學。如崑南早於一九五六年翻譯艾略特〈空洞的人〉，馬博良也曾翻譯沙特的〈伊樂斯特拉士〉。崑南、馬博良文章參見艾略脫著；葉冬譯：〈空洞的人〉，《文藝新潮》第1卷第3期（1956年5月25日），頁32-34。及，尚·保爾·薩泰著；馬朗譯：〈伊樂斯特拉士〉，《文藝新潮》第2期（1956年4月18日），頁22-29。

倪。²⁵⁹ 六十年代既是西西的電影時期，亦是她的存在主義時期，若只從〈寂寞之男〉呈現的內容主題來說，劇本並未以說教方式照搬存在主義理論，否則劇本的價值僅止於呈現一代的文藝思潮風貌。〈寂寞之男〉的價值，實在於西西把個人對電影形式的認識——包括知識及觀影所得——轉化為可被感知的「存在」效果。

第三節 畫外的「存在」時空：《東城故事》的時序結構與小說主題的關係

不同的藝術媒介雖各有特性，藝術形式若是基於人類感覺而存在，不但技巧可以交換，它的功能和效果亦可交錯發生。²⁶⁰ 〈寂寞之男〉充份展示西西對電影技巧的實際運作方法以及可能的應用效果有深刻的認識，她以不同的方法讓觀眾感知男孩的獨存狀態，其中電影技巧如旁白的功能、效果，是否能轉化為文學形式，讓讀者感知「存在」的困惑？

與〈寂寞之男〉作於同年的《東城故事》，亦有明顯的存在主義色彩，小說發表於一九六六年，原為「四角子小說」，²⁶¹ 題目和人物名稱借用自六十年代美國經典音樂劇《夢斷城西》(*West Side Story*, 1961)，也有來自《赤足天使》(*The Barefoot Contessa*, 1954)的啟發，²⁶² 文中還插入不少分鏡鏡頭指示，明顯是西西受電影啟發寫成的文學創作。小說的時代背景模糊，敘述名叫馬利亞的女孩離家，獨自在海邊生活，因愛情關係觸礁而發瘋的故事，與電影《夢斷城西》的紐約西區貧民窟的黑幫愛情故事，非情節改編關係。小說共分八個段落，每個段落都以第一人稱敘事，不同角色成為敘事者，組合成主角的故事，八個敘

²⁵⁹ 倫士（西西）：〈電影文法：A〉，《中國學生周報》684期，1965年8月27日，第11版。

²⁶⁰ 《比較文學原理》，頁214。

²⁶¹ 「四角子小說」為當時的通俗小說，因每本售價四角而得名，盛行於香港五、六十年代。《東城故事》為西西第一個中篇小說，出版社只限制小說需以愛情或偵探故事為主題，形式不限。參〈胡說怎麼說——談《我城》〉，載《時間的話題：對話集》，頁49。

²⁶² 同上註。又，《赤足天使》的女主角亦名叫馬利亞。

事者還包括「西西」。在過去的研究中，小說的多角度敘事手法最為研究者稱許：鄭樹森最早提出從電影化的角度解讀小說，提出小說多角度流轉式獨白手法的特色，以及小說的後設式寫作手法嘗試；²⁶³ 徐霞和凌逾都注意到小說對白與獨白的內容矛盾特性，後者著意從電影越界的角度，提出小說以「頂真循環」、「多角度內在性敘述」方式，讓「其他人物的多角度內心透視，都指向中心人物馬利亞」。²⁶⁴ 在這些研究中，小說的敘事手法似乎最受關注的，但還有一些問題仍未解決。第一，小說的時序問題在既有研究中一直從缺，小說是如何過渡時空的？小說的時序與第一人稱敘事手法有無關係？第二，小說以多角度獨白拼湊成馬利亞的故事，拼湊方式如何呈現存在的主題？「各說各話」的孤寂感是否只由八段獨白組成？第三，已有對於小說敘事手法和分鏡的「電影化」討論多分開進行，後者多被視為外緣的電影技巧引用。我們應以怎樣的方法，方能理解小說敘事手法、分鏡指示與主題的關係？第四，小說與原著電影的非改編關係，是否表示小說並未以任何方式回應電影？

《東城故事》的敘事手法富實驗性，筆者主張把電影學理上的聲音空間特性納入考慮，以畫外旁白的角度切入小說的敘述手法，同時兼顧小說的時序變化，以勾勒出小說轉化電影技巧的方式和藝術效果。文學的獨白與電影的旁白同樣具有心理描寫的作用，兩者似是共通的術語，實則不然，旁白的作用必須參考它在電影製作中佔有的技術空間。〈寂寞之男〉充份展現西西對於電影技巧的認識，據前節的分析，旁白的聲音空間特性大致可歸納出三方面：一，旁白存在於畫外，是為了觀眾而設的聲音空間；二，旁白可由不同的聲音佔據；三，旁白可作為意識、時空過渡的手段，既可跳接，也可與對白組成音橋。旁白因其畫外空間的特性所造成的藝術效果，明顯較獨白為廣，可作為分析《東城故

²⁶³ 鄭樹森：〈讀西西中篇小說隨想—代序〉，載西西：《象是笨蛋》（臺北：洪範書店有限公司，2003年，三版），頁①-③。

²⁶⁴ 徐霞：《文學·女性·知識：西西〈哀悼乳房〉及其創作譜系研究》（香港：天地圖書有限公司，2008年），頁141-159。凌逾：《跨媒介敘事——西西小說新生態》（北京：人民出版社，2009年），頁46-53。

事》敘事手法的參照。《東城故事》的時序與敘事手法關係複雜，旁白由不同時空的人物意識所佔據，為了便於討論，筆者按《東城故事》做成表一，根據「我」的身份，依場景、其他在場人物等分列，附於本節末，下文分析時直接引用表一的編號。

旁白可由不同的聲音佔據，具有同時穿越不同人物意識與時空的特點。從表一可見，小說的時序極為複雜，筆者結合敘事者的敘述內容、分鏡提示，發現部份分場有多於一個「我」：既可以是同一人物、不同時空的旁白，如 C1 和 C4，阿倫同樣身處車房，但 C4 實際上是他的回憶；也可以是不同人物同一時空的旁白，如 F2 和 F3，馬克傷害身體示愛後，馬利亞反鎖自己在車房，貝貝則在沙灘上等候；甚至可以是不同人物、不同時空的旁白，如 G1 和 G2，大哥和馬利亞身處墳場，但 G1 是當下的大哥獨自到墳場向母親致祭，G2 則是他與馬利亞昔日在墳場的情景，但旁白成為了馬利亞，以下將一一分述。

西西對於旁白的聲音空間特性有透徹的了解，她將之轉化為小說技巧，是要更新獨白形式的局限；而旁白最大的作用，即體現於小說的時序變化，因為旁白可由不同聲音所佔據，可穿梭不同時空、人物的意識，製造複雜的時間與空間關係。旁白在《東城故事》呈現時空與人物關係的方式多樣，第一種是提示個人的意識過渡語，在分場以內進行。如「其三」的處理，C1-C6 的旁白都由阿倫佔據，C4 的分鏡指示是畫面的色彩處理，以表示 C4- C5 的旁白情緒。C3 和 C6 的旁白道出「絕不會是由於光閃閃的銀鍊才捉住馬利亞的眼睛的」，作為過渡時 C4- C5 意識的指示語。「其三」的場景是在車房，阿倫為馬利亞療傷，及後三人在車房聊天、唱歌，觸發阿倫自「光閃閃的銀鍊」想起自己和馬利亞的過去。這種利用旁白讓小說人物意識閃回的手法，與〈寂寞之男〉的部份分場處理類同，但《東城故事》的手法更為濃縮：〈寂寞之男〉主要在分場內讓男孩的意識回到過去，而《東城故事》的旁白利用了場景的物品——東尼的項鍊，

自由穿梭於過去與當下，使小說能在分場以內呈現完整的個人意識流動。因此，以旁白在畫外空間的作用為分析方法，當可發現《東城故事》表現存在主題的另一重要手段，是藉著旁白在分場內隨人物意識轉換時空，呈現同一場景、各種人物關係的今昔對比。

另一種是不同人物意識的過渡，也在分場內進行，形成平行時空的情節結構。正如前文所述，電影的畫外聲音空間可由不同人物佔據，《東城故事》充份利用旁白的此一特性，模糊敘事身份，讓小說時空在不同人物意識之間形成平行時空的結構。例如「其六」的旁白主要為貝貝，要辨識 F2 的敘事身份並不容易：

〔……〕當星子默在天空上，把光塞進車房門時，她仍舊坐在塌塌米上，她必定是在那裡思想，可憐的馬克，我多麼的喜歡他。

（大特寫）

馬利亞張開著眼睛。

好看的頭髮還是那個樣子。他坐在那裏。我不曾想到他會來。但他在那裏。他給我講奧菲。講很美麗的豎琴。那是午時之後。盤子裏的花是紫色的。今天它們至少是屬於那一個色彩，我不記得昨天。我似乎沒有昨天。但季節是這個樣子。我不知道一些花怎麼從昨天走過來。我甚至不知道它們的名字。它們圓圓的。沒想到甚麼特殊的風姿。顏色又很淒涼。他坐在那裏。帶點花一般淒涼的姿色。我猜不透他的思想。他給我講奧菲。紫色的花和我的鋼琴很不協調。〔……〕一些圓圓的花從來就不曾紫色。就從來不曾花。但我的確知道有一個故事。有一個名字。叫做奧菲。

（呈白色）

馬利亞開了門，讓我走出了門口，她就關上了門。我開始餓了。²⁶⁵

小說在過渡 F1 和 F2 的時候，插入「（大特寫）」的分鏡指示，但這種指示要求

²⁶⁵ 西西：《東城故事》（香港：明明出版社，1966 年），頁 33-34。

讀者對電影鏡頭與畫外旁白聲畫分離的剪接有所瞭解，方能理解旁白在「馬利亞張開著眼睛」一句已由他人取代。如果錯過了，或僅從獨白的角度解讀小說分場中的敘事者，可能誤讀 F2「張開著眼睛」的旁白為貝貝。「紫色的花和我的鋼琴」是一種身份提示，出現在馬利亞的往事 H3，但讀者不可能提前預知。西西利用旁白可由不同聲音佔據的特性，在短暫時間內轉換敘事身份，藉此造成分場以內的時序倒回，打亂小說的時空結構。當讀者順序從 F1、F2 閱讀至 F3 時，會出現時空錯亂之感，因為馬利亞的關門動作，早由 F1 的旁白道出，讀者在 F3 隨著旁白切入貝貝在馬利亞獨處時的想法，重新經歷 F2 的時空，赫然發現人物處身同一時空而無法接觸的孤寂感。作者亦嘗試把這種手法架接在分場之間，造成分場段落之間的平行時空，如 B4 和 C1 的處理：「其二」和「其三」的主要情節是馬利亞自徙置區負傷而回，阿倫和東尼在車房為她療傷，然後即興唱歌。讀者在 C1 隨旁白轉換身份，切入阿倫的心事，直到進入 C2 前，旁白才道出東尼取水之久，東尼隨即 C2 以對白形式再度出現，讀者至此才驚覺東尼在 C1 的缺席。讀者雖然自 B4 知道馬利亞受傷的事情，但亦在 C1 得悉這一切為阿倫所不知道的。因此，容許自由穿梭時空與個人意識的旁白技巧，不斷造成小說各分場內、外的時序倒回，藉著割切平行時空，讓讀者不斷後知後覺地「發現」同一場景不同人物的缺席，在複雜的小說時序結構中感知各人物無從交流的孤寂感。

《東城故事》利用旁白深入不同人物的意識，造成各種倒回的時序，並據其任意過渡意識層的特性，組成文字形式的「音橋」，來回穿梭不同人物、不同時間的意識。小說最精彩的時空處理在分場「其七」和「其八」，各種旁白的藝術效果在簡短的篇幅交錯呈示。首先是「其七」不受時空和人物身份限制的意識、時空過渡。此段落基本由大哥佔據旁白的位置，是大哥在墳場獨自拜祭母親的情景。但隨著大哥想起昔日母親仙遊後下葬的片段，旁白與對白造成聲音轉位：

〔……〕她睜大了眼睛對我笑。

——大哥，我很快樂。

我們一路從山上下來，他〔她〕拖著我的手臂。

——大哥，我並非不愛我的母親

我明白她，她是一個可愛的小女孩。〔……〕馬利亞是對的，這是我們的母親，因此，沒有一個來送喪的賓客，祇有馬利亞，祇有我。當我們一路從山上走下來，她拖著我的手臂，我聽到她每一句說話。

——大哥，母親扔下了牽著我的繩子，看，太陽多驕傲呢。她說。她說

我並非不愛我的母親，母親沒有甚麼過失那是事實。她是那麼仁慈，那麼善良，但她為什麼誕生我，為什麼選擇我做她的女兒？²⁶⁶

小說中的對白都有指示符號標識，上述引文開首一直是大哥在墳場的回憶，「——大哥，母親扔下了牽著我的繩子」一句仍是大哥意識中、與馬利亞的昔日對白，僅以「她說。她說」作過渡，旁白即改為馬利亞的意識。這種利用畫外旁白與畫內對白作聲音轉位、穿透回憶中的意識層，顯是脫胎自《東城故事》的處理。²⁶⁷ G1—G2 把「我並非不愛我的母親」從對白轉為獨白，則是兩者的結合：利用了畫內、外的聲音轉位方式同時作敘事身份的轉換。換句話來說，〈寂寞之男〉穿越的意識層只限於男孩，《東城故事》卻利用聲音轉位，從大哥當下的意識一躍進入昔日的馬利亞意識。上述引文從G1 過渡到G2，旁白的轉換提示仍勉強有跡可尋，再看G2 過渡到G3 的處理：

——馬利亞，願意有一雙推搖籃的手嗎

——馬利亞，喜歡馬利亞這個名字嗎

我的母親，她從來沒有問過我這些，我是生下來注定是一個女孩子，一個叫做馬利亞的女孩子，一個有一個大哥的女孩子〔……〕喔，母親，

²⁶⁶ 《東城故事》，頁 36-37。

²⁶⁷ 畫外旁白與畫內對白作聲音轉位的技法另見於小說「其一」的 A4 和「其四」的 D2，前者用作過渡場景，後者則配合搖鏡頭，造成小孩眾聲喧嘩的效果。

如果我有權利選擇，我願意生長在馬賽，我願生活在十八世紀，我願意做男孩子，我甚至願意從來就不曾有我。

我把花放在碑前，一座天使飛揚在碑上，陽光照得它閃亮亮的，母親躺在下面，我祇有一個母親。我祇有一個妹妹，馬利亞呢？當我們從山上走下來，她拖著我的手臂，對我恭恭敬敬地鞠躬，然後她嘟嘟地駛走她的跑車，停在學校前。²⁶⁸

G2 的旁白由昔日在墳場的馬利亞佔據，甚至深入她當時想法，表達對母親的不滿。「我把花放在碑前」一段，在毫無提示下回到大哥當下的意識，接續 G1 的情節。可以理解的是，如果把《東城故事》拍成電影，旁白的聲音屬性不難辨識。西西創作《東城故事》的時候，應是轉化了旁白可同時過渡時空、轉換敘事身份的特性，在極短的篇幅中自人物回憶轉換為回憶中的他人意識，使人物聲音及其時空組合形式更為自由，更新第一人稱閱讀上的敘事身份、時空錯摸效果。

此外，結合「其七」與「其八」的時空，更會發現小說製造了一個在時間、空間上跨度極大的平行時空，穿梭於四個旁白、兩個場景，而以時序 16 為中心。

《夢斷城西》片末的大決鬥場面，鏡頭來回穿梭於兩個幫派與馬利亞之間，用的是平行剪接法。小說對原著電影剪接形式的借用，在於此部份，目的是堆疊小說的高潮——馬利亞投海自殺。西西曾經在電影專欄中討論這種由現代電影之父格列菲斯所創的剪接技巧，更注意到這種技巧與電影節奏的關係：

在這情況之下，整個電影[筆者按：《寂寞的別墅》，*The Lonely Villa*, 1909]

迅速加快了，格列菲斯把鏡頭移動在驚恐的婦人和蓬車之間，當賊闖進房中時，拯救的人也抵達了。這個電影是充滿了標點符號的，很簡單的故事，但由於剪接得好，看起來叫人非常心急，當然，像這樣的鏡頭我們現在早已看慣了，但必需想想，那時是一九〇九年，而那種剪接方法是從來沒有

²⁶⁸ 《東城故事》，頁 38。

人嘗試過的。

我們看「夢斷城西」時，二夥人大決鬥之前，鏡頭不斷分別描寫東尼，瑪利雅，彼納多，這就是格列菲斯創造的剪接法。〔……〕而這樣的剪接才是電影的文法，試想想，舞台上如何可以演得出來。²⁶⁹

由此可見，平行剪接的目的在組合完整情節、嘗試「花開兩朵，話分二頭」外，最重要的是不停轉換場景，以加快節奏，引出高潮，常用於電影的結尾。回到《東城故事》，根據旁白的內容，F5 和 H1 的情節相接，即馬利亞想轉贈貝貝予西西，西西因而向東尼借車的事情；同一時間，身處墳場的大哥在 G1 和 G3 兩度詢問馬利亞身在何處，其中又呈現了昔日的馬利亞意識。因此，在 F5—H1 中，小說並用旁白和平行剪接技巧，把原來已是平行時空再度分拆，組成場景以內、場景之間縱橫交錯的複雜時空結構，並在這個過程中刻意讓馬利亞一直缺席。這種處理有繼承《夢斷城西》、《寂寞的別墅》的「話分三頭」痕跡，但時空跨度很大，只偶有毫不起眼的旁白提示。一直隨旁白穿梭各人物意識的讀者，至 H1 重新回到 F5 的情節，隨即於 H2 與一眾小說人物一同得悉馬利亞的下場，如夢初醒地發現最重要的場景和人物——沙灘上的馬利亞，一直缺席。有關馬利亞自殺的經過、原因，至小說終結仍一直懸空，讀者僅能根據不同人物所述略知一二。

電影的畫外空間可以容納多個聲軌，而不同聲音彼此並無必然的關係，能夠以獨立並存方式輪流交替。從這個角度解讀《東城故事》分場內、外的旁白，既能說明旁白之間彼此隔絕的狀態，亦可解釋小說中以不同身份出現的西西，在後設小說作者現身的另一意義。A1 的西西既是寫小說的人，她得悉自己「後來成為貝貝的朋友」，可以理解為隱含作者，對所有小說人物的性格、經歷無所不知。西西在 F5 因為貝貝搶麵包而成為牠的朋友，但她不但對馬利亞一無所知，在「其八」中亦不能辨識東尼、阿倫以外的人物身份。那麼，不妨把這種自相

²⁶⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 9 月 4 日），第 6 版。

矛盾的後設佈局，理解為佔據不同旁白空間、彼此獨立並存的「西西」：A1 的隱含作者，與 F5、H1-H3 的敘事者同為「西西」，但即使是作者本人，亦無法完全了解馬利亞自殺的真正原因，遙遙呼應著小說的存在主題。

最後，理清時序對了解小說的分鏡指示語的作用亦有啟示，而反過來從這些色彩、音樂等電影「旁枝」技巧的應用，亦得見西西如何把其他電影技法的識見，落實為時空結構、情節氣氛的提示語。關於小說的分鏡指示，凌逾把色彩、音樂的指示視為隱喻。例如E2-E4，凌逾認為分別隱喻彩色的初遇、憂鬱的相思和熱戀的愛情；B2、C2 和D3 的鼓、鋼琴和結他則分別象徵東尼、阿倫、和馬克施加予馬利亞的壓力。²⁷⁰ 這種解讀方法乃從文學的角度，以鏡頭作為聯想象徵的據點，筆者嘗試提出另一種解讀方法：將這些鏡頭指示結合小說的時序和旁白身份、其他人物，從電影製作的角度了解這些分鏡指示與小說情節結構的關係。先談《東城故事》的背景音樂指示。電影的聲軌可與拍攝同步錄製，也容許在後期製作中增補、剪輯，關鍵在於聲音是否人物可感知的音響，亦即劇情內聲音，小說中東尼吹奏口琴的部份即為一例。作者把B2、C2 和D3 的分鏡鏡頭指示列為「背景音樂」，故這些音樂亦為畫外音，可理解為旁白以外的另一條獨立並行的畫外聲軌，也可說是為了讀者而存在的配樂。如果把分場以內的平行時空、場景的其他人物納入考慮，可知B2、C2 的鼓聲和鋼琴聲，分別提示馬利亞和東尼的出現，D3 則為場景轉換的提示。其中，B2 以鼓聲配合馬利亞，是為了營造神祕、懸疑氣氛：對白和旁白在背景音樂響起後未立時出現異樣，旁白東尼還說「貝貝對我們高興的吠」，直到「馬利亞聲音怪怪的」一句，他和阿倫才發現馬利亞的臉上在淌血。²⁷¹ 另外，西西認為電影的聲音空間是可以靈活運用的，她曾經在專欄中想像不同電影聲音的選配法，亦提及為人物分配特

²⁷⁰ 《跨媒介敘事——西西小說新生態》，頁 54-55。

²⁷¹ 《東城故事》，頁 9。

定的旋律，²⁷² C2 和 D3 可作如是觀。

西西在六十年代接觸的電影不少都是黑白電影，但當時不少外國導演都嘗試改拍彩色電影。針對這個彩色電影製作的過渡時期，西西雖然比較喜歡黑白片，但她亦留意到彩色技術的應用可能，視之為可主觀創作的技巧，²⁷³ 以不同顏色處理不同的場景，²⁷⁴ 例如她曾經幾次讚賞《天國與地獄》（*High and Low* , 1963）所用的一縷紅煙。²⁷⁵ 《東城故事》的數個色彩分鏡指示，分別為C4、E2、E3、E4 和F3，各有不同的用途。首先，如兼顧旁白身份和小說時空，C4 是配合旁白所用，作為穿梭阿倫個人意識的提示。E2、E3、E4 的時空是順序的，也是配合旁白所用，可視之為作者以不同顏色處理馬利亞與馬克相處的回憶，以顯示馬利亞的主觀心情，並且提示三個時空的省略關係：彼此相關但不相接。而顏色所代表的心情，可相互參照，亦可根據不同時空的人物關係作推斷。例如E2 的彩色可如凌逾所言，指的是馬利亞初遇馬克的心情。至於E3，根據小說的東尼、阿倫和馬克旁白中，馬克是三人中最了解馬利亞的。他曾在D3 的時候便說過知道馬利亞喜歡卡夫卡和加繆，而馬利亞在E3 的旁白也道出與馬克一起進行過的活動，提及馬克「對這個世界漠不關心」。因此，E3 的藍色分鏡指示可視為這些存在主題的代表，以示二人的相交相知。小說最血腥的情節應為馬克割手、以血示愛，出現在F1，而馬利亞在E4 驀然發現馬克視賺錢多寡為幸福生活的指標，一切與她原來的想像相悖。因此，E4 的紅色分鏡指示可視之為馬利亞心情的落差，並作為後來情節的伏筆。至於F3 的「呈白色」，應是F2 到F3 的過場色彩，即室內到戶外的亮度對比。

西西認為「現代」電影技巧的目標是通過它獨有的形式、特性讓觀眾有所

²⁷² 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 8 月 22 日），第 6 版。

²⁷³ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 8 月 20 日），第 6 版。

²⁷⁴ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 10 月 8 日），第 6 版。

²⁷⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964 年 9 月 19 日、10 月 9 日），第 6 版。

「感」，她轉化電影識見為文學創作的態度，亦緊扣這個目標，以讀者為對象。但西西並不滿足於純粹的技巧借用，她從電影學理上的聲畫效果，思考「現代」電影技法的感知形式，如何可以更新文學技法，創造新的閱讀經驗。在眾多聲畫效果中，旁白的畫外空間特性賦予它隨時轉換身份意識、過渡時空的特性，尤有甚者，轉化為文字的旁白無法從聽覺上辨識聲音屬性，使小說各人物意識及其寄存的時空能以更自由的方式組合，是小說時序變幻無窮的關鍵。在過去的研究中，論者多從《東城故事》的多角度獨白敘事手法提出小說價值，認為小說表現存在主題的方法，是以八個不能溝通的內心獨白，參照存在議題，呈現人物之間的疏離感。如果現代電影技巧的其中一個目的，是讓觀眾有所「感」，《東城故事》利用電影旁白的空間特性，模糊時間、意識過渡的界線，既讓讀者穿梭於不同人物的意識，亦製造了各種跨度的時序倒回，形成分場內、外複雜而混亂的時空結構，處處考驗著讀者對小說敘事身份、時空的認知。《東城故事》的八個段落合組成馬利亞的故事，讀者緊隨著旁白進入不同人物、時空的意識層，在看似全知的視點中，因小說繁複多變的時空關係，對寄存旁白的人物身份以及他身處的時空產生混淆，從中感受不同人物、不同時空的獨存狀態。因此，如果《東城故事》是以多角度敘事營造個體的存在感，它更是巧妙地轉化了旁白的畫外空間特性，引領讀者落入組合情節的圈套，同時把線性的時空關係敲碎、打亂次序，將各人物的個人意識——小說情節分拆成更小的部件，增加拼湊原意的難度，甚至把最重要的情節碎片懸空，突顯個體意識交流的不可能。

表一：《東城故事》分場表

編號	分場	敘事者	場景	其他人物	時序	分鏡指示／旁白提示
A1	其一	西西	沙灘	馬利亞	1a	
A2						(割)
A3		馬利亞	沙灘	東尼	1b	
A4						「——貝貝要生氣啦。」 (轉位)
A5		馬利亞	車房／沙灘	東尼、貝貝		
A6						(淡出五秒鐘，淡入)
A7		馬利亞	車房	東尼、貝貝		
A8						(推鏡頭)
A9		馬利亞	車房	東尼、貝貝		
A9						(溶)
A10		馬利亞	車房／沙灘	東尼、貝貝		
B1	其二	東尼	車房	阿倫	3	
B2				阿倫、馬利亞		(背景音樂：鼓)
B3						(割)
B4		東尼	徙置區	愛迪、米兒、 兩個肥女人	4a	
C1	其三	阿倫	車房	馬利亞	4b	
C2			車房	馬利亞、東尼	5	(背景音樂：鋼琴)
C3						「絕不會是由於光閃閃的銀鍊才捉住馬利亞的眼睛的。」
C4		阿倫	車房	馬利亞	?	(呈咖啡色)
C5						(割)
C6		阿倫	車房	馬利亞、東尼	5	「絕不會是由於光閃閃的銀鍊才捉住馬利亞的眼睛的。」
D1	其四	馬克	徙置區	愛迪、米兒等	2	
D2		愛迪、 米兒等	徙置區	馬克		(搖鏡頭)
D3		馬克	沙灘／ 車房	馬利亞	6	(背景音樂：結他)

D4						(割)
D5		馬克	馬克家	馬克母親、小安妮	7	
E1	其五	馬利亞	沙灘	貝貝	8	
E2		馬利亞	沙灘	馬克	9	(呈彩色)
E3		馬利亞	沙灘	馬克	10	(呈藍色)
E4		馬利亞	馬克家	馬克、馬克母親、小安妮	11	(呈紅色)
F1	其六	貝貝	車房	馬利亞、馬克	12	「馬利亞祇拍拍我的頭，關上了車房的門。」
F2		馬利亞	車房	—	13b	(大特寫)
F3		貝貝	沙灘	馬克	13a	(呈白色) 「馬利亞開了門，讓我出了門口，她關上了門。」
F4		貝貝	車房	馬克	14	「馬利亞終於開了門，打開了半邊門，站在門口。」
F5		貝貝	車房／沙灘	馬利亞、西西	15	
G1	其七	大哥	墳場	管理員	16a	
G2		馬利亞	墳場	大哥	-2	「為什麼選我做她的女兒」
G3		大哥	墳場	—	16a	「我只有一個妹妹。馬利亞呢？」
G4		大哥	別墅	馬利亞	-1	(中景：安東尼奧尼式)
G5		大哥	別墅	馬利亞、馬蓮娜		(中景：維斯康堤式)
H1	其八	西西	徙置區	東尼、阿倫	16b	
H2		西西	沙灘	東尼、阿倫、馬利亞、馬克、大哥、貝貝	17	
H3		西西	別墅	東尼、阿倫、馬利亞、馬克、大哥、貝	18	

				貝、醫生、馬蓮娜		
H4						「(字幕：一星期後)」
H5		西西	別墅	馬利亞	19	

第四節 消解歧見的轉位：〈家族日誌〉的個人與集體「存在」層次

〈家族日誌〉亦是西西以多角度第一人稱敘事寫成的小說，以筆名張愛倫發表於《中國學生周報》，發表時間與〈東城故事〉相若，分別在於〈家族日誌〉是短篇小說，規模較細，也略去了電影分鏡指示。〈家族日誌〉以七個人物的第一人稱敘述組合而成，人物之間為親屬關係，每個家庭成員各自述說對生活的感受，每一個敘事者都羨慕另一個敘事者的生活，抱怨自己的生活狀態，但未敢明言。目前已有的研究已大致勾勒出〈家族日誌〉的主題、敘事手法的特色，但細考仍有些微的差別。學者陳燕遐認為，〈家族日誌〉的多角度敘事手法呈現不同人物的片面觀點，視點「缺陷」既讓讀者了解敘事者之間的矛盾，亦同時以全知的角度看到個人對生活的無奈，因此能夠在閱讀過程中代替小說人物進行視角補充和修正，產生一種諒解的情緒。²⁷⁶ 凌逾則從電影手法的角度，提出小說以七聲部蒙太奇獨白手法，讓讀者處於全知的位置傾聽人物心事，認為小說表達了「只知道羨慕而不懂珍惜自身」的生活哲理。²⁷⁷ 兩位學者都肯定了小說的敘事手法之於主題的意義，但對於全知視角能否製造讀者的諒解，二人的看法似乎未盡相同。另外，凌逾認為小說轉換敘事角度的方式，是一種蟬聯頂真循環結構，一個人物引出下一個人物，例如二姐看小妹、小妹看母親、母親看小弟等，²⁷⁸ 恰恰與香港學者黃淑嫻的分析呈現對話的可能。黃淑嫻曾以長鏡頭的角度討論也斯小說轉換敘事角度手法，並以西西的〈家族日誌〉作對照，

²⁷⁶ 陳燕遐：《反叛與對話》（香港：華南研究出版社，2000年），頁42-44。

²⁷⁷ 《跨媒介敘事——西西小說新生態》，頁108-109。

²⁷⁸ 《跨媒介敘事——西西小說新生態》，頁108。

認為後者的多角度敘事手法較近於跳躍的蒙太奇效果，猶如「一幅一幅靜止的、短促的、帶有陌生化效果的影像」，與長鏡頭比較，少了時間的連貫感。²⁷⁹ 凌逾和黃淑嫻都嘗試從電影剪接的角度切入，前者的蟬聯、頂真角度有連貫的意味，與黃氏提出的長鏡頭時空延展、跳躍蒙太奇均不盡相同。那麼，小說是造成頂真抑或跳躍的蒙太奇敘事結構？小說的第一人稱敘事手法造成了有限的視點，是突顯了小說人物之間不能相互理解還是紓解矛盾，也應該再加以探究的。最後，目前的討論，都集中在小說技巧，但小說的情節內容明顯較〈東城故事〉生活化，篇末更提及「家族」以外的人。那麼，在技巧轉化的同時，小說有否以其他方式，輾轉回應著當時外來電影文化思考現代情景的方法？

〈家族日誌〉與〈東城故事〉的敘事手法有類同處，都是不斷轉換敘事角度，但〈家族日誌〉主要不是以繁複的時序結構來表現主題、各分節的敘事者身份亦未見模糊，僅從旁白的角度切入，未足以揭示小說轉換敘事身份的特色和意義。〈家族日誌〉的七個分節由不同的家庭成員充當敘述者，依次為二姊、小妹、母親、小弟、父親、大姊和大哥。凌逾提出的獨白蒙太奇、蟬聯頂真敘事結構，是指小說分節之間的身份轉換的次序猶如文學的頂真句式。²⁸⁰ 小說大部份的分節結尾都由該節的敘事者道出他所羨慕的家庭成員，而該名成員將成為下一分節的敘事者。不過，來自語法修辭學的蟬聯頂真概念，只說明了小說「七聲部獨白蒙太奇」——七個敘事身份的流動次序。〈家族日誌〉的敘事結構在局部和整體上的確予人環環相扣的感覺，但小說的主題是突顯各敘事者對金錢、工作等生活價值的矛盾觀點，它的敘事手法若是緊扣小說題旨，分節之間應是以突顯觀點變化為前提，敘事者的羨慕對象是相對次要的。因此，筆者嘗試從電影剪接技法入手，提出從轉位的角度切入小說，討論分節首尾部份不同的連接方法，如何突顯各小說人物敘事觀點的矛盾，回頭再探究小說的分節、

²⁷⁹ 黃淑嫻：〈電影寫入文學：也斯與歐洲電影文化初探〉，《香江文壇》總 20 期（2003 年 8 月），頁 26。

²⁸⁰ 《跨媒介敘事——西西小說新生態》，頁 108。

整體敘事結構與主題的關係。

蒙太奇是電影剪接的泛稱，²⁸¹ 指兩個鏡頭之間的過渡方式，轉位(transition)是鏡頭濃縮時間或空間的方式，可分畫面轉位(pictorial transition)和聲音轉位(sound transition)，兩者可單獨或結合來使用。²⁸² 時間與空間的轉移在電影中非常重要，轉位可幫助連貫場景，造成時空上的錯覺，其應用方式主要是「經由故事、場景、人物和道具的研究，在敘述中尋求一種活動的轉移法」，「把故事的部份描述出來，把毋需詳述的事件去掉」，為「敘述上的目的把必需的事件包括在內」。²⁸³ 文字雖然不可能完全代替畫面，但在「故事、場景、人物和道具」中尋找「描述必需的事件」的焦點卻是文字能擔當的。西西視電影拍攝知識為電影藝術創作的基礎，她對跳接、溶、割等轉位技巧的實踐方法及原理，當然有深刻的認識，而各種轉位省略細節、連貫場景等作用，亦可在她介紹電影文法的影話中找到端倪。²⁸⁴ 西西指出，跳接是電影最常見的轉位法，²⁸⁵ 在動作、場景中省略時空：

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。重要的是怎樣由甲到乙，為什麼要這樣子跳法。〔……〕

²⁸¹ 蒙太奇的定義及相關理論流派，參見註釋 175、230。

²⁸² 馬斯賽里著；羅學謙譯：《電影的語言》（台北：志文出版社，1980年），頁199-200。

²⁸³ 《電影的語言》，頁206。

²⁸⁴ 西西曾以倫士筆名發表三篇「電影文法」的文章，其中〈電影文法：C〉對畫面剪接的不同轉位法均有所介紹。她另外寫有〈這樣剪接〉一文，以圖文並茂方式提出現代電影創造轉位法的可能，而能達到省略時間、轉換場景等目的。參見倫士（西西）：〈電影文法：A〉、〈電影文法：B〉、〈電影文法：C〉，《中國學生周報》684-686期（1965年8月27日、9月3日、9月10日），第11版。另見西西：〈這樣剪接〉，《中國學生周報》793期（1967年9月29日），第11版。

²⁸⁵ 在當代電影剪接理論中，跳接(jump cut)特指一種源自六十年代法國新浪潮電影的鏡頭剪輯法，指攝影機與拍攝主體的距離、角度以及畫面構圖相若，利用突兀的畫面跳動感省略動作的時間。較為人熟悉的跳接例子來自杜魯福的《斷了氣》(Breathless, 1960)，為導演當年無意間在剪輯技術錯誤中發明的技法。西西在文中以《窈窕淑女》(My Fair Lady, 1964)女主角上樓梯的鏡頭為例，明顯熟知當時仍為新鮮技法的跳接技巧。不過，文章同時指「跳接」是電影最常見的轉位法，顯然強調跳接的省略、濃縮效果，故她筆下的「跳接」技法較當代剪接理論的定義為廣。見西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》672期（1965年6月4日），第11版。

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。²⁸⁶

可見跳接等轉位法強調刪去冗贅過程，以突出場景以內的變化和時間變遷。〈家族日誌〉分節的結束段都提及下一分節的敘事者身份，但小說要突顯家中各人對金錢、健康、工作等生活意義的觀點落差，因此節與節的之間的轉駁，不是緊接前節結束語的重複，而盡量做到時空上的省略：每個人物的「日誌」，會在某個時刻戛然而止，讓該時刻的論題，在下一敘事觀點中延續。小說的部份分節以某些生活場景為中心，以跳接方式轉位。例如分節四至六為眾人埋首食飯的場面，分節四的開首由小弟道出：

當爸爸生氣的時候，家裡沒有一個人敢作聲的。我低下頭很快很快地吃飯。爸爸像神，威風地坐鎮桌子的一角，二姊坐在一邊，狂人迷坐在我旁邊，我想，說不定她心裡邊又在自顧自地唱救命。²⁸⁷

各人噤聲的晚飯場面突顯了父親的威嚴，該節以小弟當天的作文題目「我最願意變作的人」作結，再度提出小弟對生活需要權威的看法：

今天，他要我們作我最願意變作的人。我寫，我願意變作我爸爸，因為他最威風，最有權力，喜歡到那裡去就到那裡去，鞋子髒了回來也沒有人罵。²⁸⁸

下一分節的敘事者隨即換上父親，仍是眾人晚飯的場景：

他們在那裡埋頭埋腦地吃飯。吃飯是最容易的。到時到候，他們一起坐到飯桌來，這是他們的權利。你們的大姊呢，我問他們。聚餐。他們答。於是他們一聲不響，埋頭埋腦地吃飯。飯豈是這般容易吃的。²⁸⁹

「吃飯艱難」即父親的工作，父親隨即道出公司加薪獨欠他一人的苦況，恰恰是毫無威嚴的形象。父親最後道出自己在退休之齡仍要為口奔馳的無奈，視點

²⁸⁶ 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》672期（1965年6月4日），第11版。

²⁸⁷ 張愛倫（西西）：〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期（1966年7月15日），第6版。

²⁸⁸ 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

²⁸⁹ 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

回到晚飯的缺席者身上，論及自由：

飯桌那邊空了一個座位。人還沒回來，聚餐，他們說。她像一隻鳥，現在還是那麼自由自在的，而我，我已經老了。就算想飛，已經沒有這樣的能耐了。²⁹⁰

大女兒在第六節上場自述時，晚飯時刻已過，她因家中各人已就寢而感高興，並從自己需以薪水滿足家人的現況，提出生活被工作和金錢綑綁的痛苦，思考個人生存的意義。在上述分節中，作者嘗試在晚飯場景中尋找突顯人物觀點落差的焦點，在威嚴與尊嚴、工作與自由之間，呈現不同的生活價值定義。必需提出的是，跳接等轉位法仍可保持時間上的連貫，例如上述三個分節是家中晚飯前後的情況，時序上仍是順時發展的，只是為了在轉換敘事身份時同時造成價值觀點的落差，才會省略了西西所說的「不重要的中間部份」。

轉位的最終目的是呈現鏡頭畫面之間的差異和變化，時空上的省略幅度倒不是重點。〈家族日誌〉首二節亦以一個場景為中心，但在整個分節結構上，與上述的晚飯場景處理不盡相同。先看第一分節的首尾部份：

鐘聲叮叮。床幌動了一陣，小弟從上層下來。我仍閉著眼。走廊有腳步聲，廚房有瓶罐聲，洗手間有水聲。〔……〕

夜來的時候，我以打字機的的的聲作為一種消遣。小妹在搖電話：聖誕花今日發神經，測驗，交白卷。打字機的聲音逐漸微弱。我開始想，但我拒絕去想，我祇知道：我寧願是小妹。²⁹¹

此節以鬧鐘聲響帶出敘述，並在分節尾部引出下一位敘事者，第二分節亦有類似的處理：

鐘聲叮叮。哼，小弟老是搶去我的鬧鐘，難道我每天早上不用上學嗎？該死的聖誕花，今天會不會又突擊測驗。五分鐘後，我終於排在巴士站上。

²⁹⁰ 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

²⁹¹ 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

讀書真是一件苦事，姊姊們辛苦工作一天可以賺錢，我每天趕投胎似地卻要讀索命的死課本。〔……〕

〔……〕我喜歡水手口，不是束在腰際的皮帶。哈，爸爸媽媽見了會怎麼說，他們的頭腦並不現代社會。我羨慕媽。她最有錢。²⁹²

上述分節轉駁的前後場景都是睡房，並以具體的突擊測驗事件為中心，省略了睡覺時間，時空跨度較大，但毫無突兀感。這兩節均以鬧鐘聲響展開敘述，都是敘事者閉眼時的聽覺感受，處理與電影的畫外音相若，表示新的一天來臨；而從「我」閉眼到日常活動，也彷如電影分場的淡入（fade-in）鏡頭。²⁹³ 電影的轉位方式多樣，很多時是在同一場景中作場面調度，在時空省略過程中突出要關注的畫面重點。西西曾經評論《朱門蕩母》以同一場景、不同衣飾的人物動作，來強調時間過渡的轉位技巧；²⁹⁴ 〈家族日誌〉首二節開首故意重複鬧鐘聲、相類似的起床活動，亦是通過同一場景中的類近情景來表示時間轉移，並突顯了二人對上學和工作價值的觀點差異。另外，相對於以晚飯為場景的分節四至六，上述兩節並非單一線性的連接關係：首節的敘事者是二姊，她討厭找工作，羨慕小妹仍然在學；而在第二節的開首段，小妹卻羨慕姊姊們可以工作。

正如西西所說，跳接是否成功在乎「跳」的方式。西西理解轉位需要注意畫面的流暢度，但她認為轉位方法有時可以「突變」，嘗試無跡可尋的變化。²⁹⁵ 在〈家族日誌〉的七個分節中，第三、四節及六、七節的轉駁段落都嘗試「突變」，省略時空或轉換場景，同時不失流暢感。例如第三、四分節的轉駁：

菩薩有靈的話，會保佑我無病無痛，如果我的身體像小弟那般，我就滿足了。

²⁹² 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

²⁹³ 淡入指一種銀幕從黑暗到光亮的影像，多用在故事、分場的開首；相對的技法稱為淡出，多出現在電影分場或故事的結束部份，兩者均屬於畫面轉位方法。參《電影的語言》，頁200。

²⁹⁴ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年9月14日），第6版。

²⁹⁵ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年11月），頁65。

爸爸並不滿足。他在那裡大罵二姊：你這個飯桶，你必需找一份工作，你姊姊每月賺一千塊錢。當爸爸生氣的時候，家裡沒有一個人敢作聲的。我低下頭很快很快地吃飯。

如果把第一人稱敘述者看作是旁白，這兩節的轉駁猶如畫外的聲音轉位，是小說中最明顯以電影轉位方式過渡分節的處理，但不是延續敘述，而是拼湊一共三位家庭成員的「不滿足」：小弟道出父親「不滿足」，彷彿是對母親的「不滿足」作出「回應」，亦帶出個人對生活現況的不滿。小說最後一個分節轉駁處看似甚無關聯，實利用聯想的方式突顯大姊與大哥為口奔馳的疲累狀態：

〔……〕我的大哥，他也祇能愛一個女人，他多倒霉。但他聰明，而且他幸運，因為有了我，他把背上背的包裹都交了給我。我們是兩隻倒霉的騾子。倒霉也有倒霉和更倒霉的分別。

我得趕上巴士。流了一地的水，落了一天的雨，我的閃架給水浸了。因此我得趕上巴士上工去。我走著。頭怎麼疼的呢？我又走回來。我必需走回家去，頭疼起來，今天我不能上工了。我橫過一條馬路，看見一條燈柱，我搖擺著身子，我必需抓住那燈柱。我握著燈柱了。²⁹⁶

分節六、七分別寫大姊與大哥各以薪水滿足家庭需要的狀態，二人都是為了家庭疲於奔命的騾子。分節七的敘事者在上場時並無表明身份，第一人稱敘事使兩節之間的轉位極為流暢：大姊在第六節結尾道出「兩隻倒霉騾子」的比喻，大哥在小說下一分節上場隨即以大雨中趕巴士上班，卻因疲累過度而暈倒，他的「倒霉」絕不亞於大姊。

觀察小說七個各分節橫跨的時空幅度，其實並不統一，例如第一、七的首尾兩節，二姊和大哥的「日誌」相對完整，跨越一天的經歷；第二節的小妹意識流動也從早上開始，但到放學後逛百貨公司即止住，第三至六節則只呈現某

²⁹⁶ 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

些短暫時刻的流動，如臥床、晚飯前後的所思所想，而分節敘述內容所屬的日子亦未必一樣，例如首二節便明顯不是二姊和小妹同一天的「日誌」。但是，小說並沒有製造如〈東城故事〉般的時空凌亂感，這完全可以從轉位技巧省略時空、突顯變化的藝術效果作解釋。小說以「家族日誌」命名，「日誌」並不是同一天每一位家庭成員的日程紀錄，而是各人備受生活綑綁的片段組接。儘管片段之間轉換了敘事者、時空和場景，但順暢的轉位省略了不重要的情節，突顯變化，因此小說的分節之間不但沒有造成碎裂的感覺，反而有相當緊湊的節奏。當然，這種緊密的結構也依仗小說選用的第一人稱敘事角度，若從旁白畫外特性來考慮，第一人稱敘事可以作為過渡意識、時空的手段，這讓分節組接人物思緒的效果流暢，突顯個人備受生活綑綁的片段和事物。

〈家族故事〉以不同的轉位法呈現各敘事者對金錢、健康、工作、自由等生活意義的觀點落差，是否表示小說表達眾人只懂羨慕、抱怨而不懂珍惜的態度？陳燕遐所言小說讓讀者產生諒解的感覺，筆者基本認同，但認為這種諒解不需要等到閱讀整篇小說後、通過組合人物形象來完成，而是在分節間早已直接消解。轉位的目標是以「跳」來突顯變化，但不能忘記〈家族故事〉以第一人稱轉換敘事身份，因此分節之間通過轉位而連接的意見落差，會在「身份轉換」的時候而相互抵消了。例如第一節的姊姊羨慕第二節的小妹仍在學，第二節開首由小妹提出「死讀書」的苦悶；第二節的結束部份，則是小妹在百貨公司因為沒錢購物，羨慕母親富有，第三節開首隨即道出母親長期臥病在床的痛苦，她羨慕小弟的健康，但小弟因為要讀書、建立未來養妻活兒的本事而無法遊玩等等。電影的跳接技巧把生活追求的到底是金錢、自由、權力、健康等議題緊密連接，分節前後的意見雖然分歧，但一個家庭成員孜孜追求的理想生活狀態，在他所羨慕的對象身上卻是籠牢所在，毫無「實現理想」的可能。

過去有關〈家族日誌〉的研究主要圍繞小說的敘事結構如何呈現人物對理

想生活定義之異同，少有論及小說與西西六十年代存在主義時期的關係，即便有，也限於小說第六分節，大姊對於何謂親疏、「為什麼要活在世界上」、「活著和自殺同樣是兩件沒什麼意思的事」等表述，被視為是對「存在」主題的回應。²⁹⁷ 存在主義認為人生並無先驗存在於世上的條件可言，每一個人猶如一顆被拋在世上的石頭，²⁹⁸ 世界以荒誕的形式在運作，人生存其中，行動也是荒謬而虛無的。〈家族故事〉的主題及其敘事結合後所造成的效果，乃是以環環相扣的方式，一方面呈現有限視角中、理想生活狀態所需的條件，同時利用敘事身份的轉換，快速跳接、轉位，在另一有限視點中展示該條件的「無用」。因此，也可以說小說利用流暢的轉位法，選取不同人物的生活片段，是針對某一「生活條件」而展開的，並嘗試在建立它的意義以後，迅速讓其價值消解殆盡，這無疑是對人生活在社會的種種原因進行反撥，提示沒有任何一種可真正為生存所依附的狀態。

〈家族日誌〉最後一節的大哥「日誌」，筆者認為有將上述的「存在」思考擴展至社會集體層面的嘗試，是小說非常重要的一段。該分節的敘事者為大哥，他因為工作過累而在追趕巴士的時候暈倒街上，最後被送入醫院，小說以整個家族探望大哥作結。在此一分節中，「我」在街上感到暈眩時，看到街上、馬路上的人匆匆「走過」、「空著眼睛地走過」。及後「我」在醫院病床上醒來，想起自己從前的壯健體魄、讀書成績，婚後為家人而作的「職業」是「汽車和電視」，把此前不同家族成員對生活的「理想」共冶一爐，卻強調它們逝去、落空或荒謬。當種種生活意義落空，敘事者感到一眾家人對自己的關心：

我的父親來看我了。然後是一個妹妹，二個妹妹，三個妹妹，然後是一個弟弟。他們一字兒排開站著，看著我。我無話可說。我們這群人是天生給湊在一起的。其實我們每個人都並不一樣，卻很奇怪地湊在一起。

²⁹⁷ 《反叛與對話》，頁 44。

²⁹⁸ 松浪信三郎著，梁祥美譯：《存在主義》（台北：志文出版社，1968 年），頁 8-10。

他們和我的女兒一起玩，叫她彈小鋼琴，然後嘻嘻哈哈地笑。我們很怪的，平日大家漠不相干，有時又會獸在一起。白天我們每人做不同的事，晚上我們各人做不同的夢，但在千千萬萬的人裡邊，我們的血居然會一樣，眼睛鼻子也有一點像，我們會很暫時地走一個方向，結果，見了面就歡呼起來。

我開始想：我是誰。他們是誰。我祇知道，滿街的行人，空著眼睛走過，他們卻來看我。²⁹⁹

小說以家中各人探望大哥的歡愉場面作結，呈現的是一種親密又疏離的親情。各人「做不同的事與夢」，對生活的追求未必一致，既「漠不相干」、「暫時地走一個方向」，但相對於同樣疲於奔命的街上行人，親人始終不會遺棄對方。「空著眼睛的行人」既指救助之心，也可以看作城市人為生活而生活的普遍狀態，敘事者本身便是他們的一員。因此，〈家族日誌〉的「存在」題旨，可以圍繞個人與集體、分三個層次說明：第一，個人都被某一種生活價值所綑綁，每個人的生活狀態都是一種獨存，即使是家人，亦未必能夠相互溝通、理解；第二，個體之間雖然都是獨存，情感是唯一維繫人們共同生活的原因，雖是親密又疏離的形式，但到底提供了短暫補足空虛缺口的需要，讓人可以勉強生活下去；第三，個人生活一旦由社會運作方式所控制，個人都只是以迎合外在世界普遍的模式而生活，生活單一而空洞。

學者鄭樹森在討論西西六十年代小說的特色時，認為西西當時的文學創作及其電影時期的關係，偏重形式方面，他並提及安東尼奧尼六十年代的存在主義三部曲電影，³⁰⁰ 點示出西西這批小說創作以「對抗傳統主流電影敘述模式」回應著當時的電影文化。³⁰¹ 若以〈家族日誌〉為例，小說所以描繪相對生活化

²⁹⁹ 〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，第6版。

³⁰⁰ 安東尼奧尼的「存在三部曲」即《迷情》(L'Avventura, 1960)、《夜》(La Notte, 1961)與《蝕》(L'Eclisse, 1962)，又稱「疏離三部曲」。

³⁰¹ 鄭樹森：〈讀西西中篇小說隨想—代序〉，載西西：《象是笨蛋》（臺北：洪範書店有限公司，

的題材，既有電影技巧的借鏡，也有對現代社會普遍生存狀態的思考：小說的時代背景並不明確，各敘事者所追求的生活目標——追求金錢和物質等社會異化的價值觀，是現實中普遍存在、甚至在當代仍有所體現的社會情態。〈家族日誌〉活用跳接等電影轉位技巧省略旁枝，組接小說人物的生活片段，結合文學的第一人稱敘事特性，讓人物觀點的衝突——各種衡量生活意義的價值標準，在這樣的形式中不斷建立，又一再落空，而小說始終沒有直接批評、鞭撻某一種觀點或角度，僅通過營造緊湊的敘事節奏，呈現生活的荒謬狀態。因此，〈家族日誌〉的主題有著個人、家族於社會層面的思考，只是篇幅和程度未必一致。安東尼奧尼執導的「存在三部曲」在電影場面調度、剪接技巧自有其創新價值，作品同時不完全脫離生活情景，但導演對個體存在、情感的存疑，〈家族日誌〉顯然未全然放棄。安東尼奧尼另一部攝於六十年代的《赤色沙漠》（*Red Desert*, 1964）思考個體存在價值的方式，較上述的三部曲有明顯的轉移，落實到現代機械文明的生活情景之上；導演認為個人若只死守在個體生存的命題，終將與世界脫節。西西對於各種電影技巧的相關藝術效果認知嫺熟，〈家族日誌〉轉化電影技巧以後的敘事結構極為精練，屬形式與主題緊密相交的創作；小說疏離主題與結構的關係，也隱隱回應著當時外來電影文化思考時代現實的方式，呈現她對於現代社會精神面貌的關注。

第五節 在聲畫矛盾中「遺忘」：〈港島·我愛〉對電影《廣島之戀》的在地轉化

《廣島之戀》（*Hiroshima Mon Amour*, 1959）是西西眼中的新潮電影，³⁰²由《去年在馬倫巴》的導演阿倫雷奈（Alain Resnais）執導，為法國電影新浪潮的

2003年，三版），頁①-③。

³⁰² 西西較少以「新潮電影」指稱她接觸的電影，她認為新潮電影源自法國，《廣島之戀》屬於新潮電影之列。參本文第三章第一節。

代表作，亦是當代世界電影史上的經典，香港於六十年代初上映後，時有重映。在六十年代末，西西曾以筆名張愛倫發表一篇題為〈港島·我愛〉的短篇小說，這篇小說在既有的西西研究中未曾受到重視。筆者認為，小說與電影《廣島之戀》的關係密切，前者把電影針對人情與城市、記憶與遺忘、歷史與意識的種種思辨，從形式到主題皆有所回應，是西西電影時期的重要文學創作，對香港文學亦具時代意義。從題目到內容情節來看，〈港島·我愛〉與《廣島之戀》看似並無關聯，如果知道當年《廣島之戀》的譯名，兩者的關係其實十分明顯：《廣島之戀》當年引入香港時首先被翻譯為「廣島吾愛」，為當時《中國學生周報》電影版面採用的譯名。³⁰³ 本節先從電影《廣島之戀》的剪接技巧入手，提出電影剪輯畫外旁白與畫面的方法，如何展現對情感、記憶與地方的思考，以作為討論〈港島·我愛〉敘事手法、主題的參照。

熱奈特（Gérard Genette）在八十年代以跨文本性的概念提出五個文本互涉形式，³⁰⁴ 其中，第五種超文本性（hypertextuality）由美國學者Robert Stam應用於電影與文學改編關係之上。³⁰⁵ 《廣島之戀》是文學與電影的結晶品，新小說作家莒哈絲（Marguerite Duras）與新浪潮導演阿倫雷奈在創作時互有交流，筆者認為〈港島·我愛〉主要是對電影《廣島之戀》表述主題的電影聲畫剪接效果進行文字轉化，並將電影各種有關個人、地方與歷史的思考進行文化改編，

³⁰³ 一九六三年，《中國學生周報》電影版即有署名伊夢的作者在〈自覺的聲音——再談意大利當代電影〉一文談論意大利五、六十年代電影作品，文章並舉法國電影作對照，《廣島吾愛》為其中的例子。參見伊夢：〈自覺的聲音——再談意大利當代電影〉，《中國學生周報》623期，1964年6月26日，第11版。另外，筆者認為電影的法國原文標題 *Hiroshima mon amour* 中的“mon”和“amour”分別為「我」（男性）和「愛」，因此「廣島吾愛」的譯法較接近原文詞義。

³⁰⁴ 文本互涉最早由克莉絲特娃（Julia Kristeva）於上世紀六十年代翻譯巴赫金（Mikhail Bakhtin）對話論（dialogism）的個人著作 *Polylogue* 時提出，指每一個文本由文本面（textual surfaces）交織而成，其表現形式、主題、技巧潛伏以各種模仿、改寫方式回應其他文本的可能，文本之間形成一種近於溝通的關係。熱奈特的五個文本互涉型式主要應用在文學範疇，在巴赫金等人的基礎上對文本之間的關係進行分類。參考廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田出版），頁143。詳參 Robert Stam 著；陳儒修、郭幼龍譯：《電影理論解讀》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2002年），頁275-277。

³⁰⁵ 超文本性重視「超文本」與更早生產的「次文本」之間的關係，特別強調前者在既有文本上的轉化、闡述或延伸。Robert Stam 指出，「超文本」可以再次成為「次文本」，供後來的創作者使用。參見《電影理論解讀》，頁286-289。

故主張把電影和劇本以「同源的超文本」看待，³⁰⁶ 兩者均為小說的「次文本」，但應以電影為先，劇本為輔。以下先比較《廣島之戀》電影與劇本的超文本性，闡述電影通過剪接技巧所能呈現的聲畫效果與主題關係。

《廣島之戀》以一段在廣島發生的法日愛情故事為題材：女主角為法籍導演，奉命遠赴廣島拍攝當地二次大戰後的現況，返國前與日籍工程師男主角展開一段婚外情。由於女主角無法忘記從工作所得的廣島歷史認知，每在歡愉之際想起當地的戰爭遺害，正如她不能真正忘記自己與德國士兵的初戀一樣。電影主要通過女主角的記憶、男女主角對廣島面貌的矛盾感受，從愛情、歷史和戰爭等層面思考想像與現實、記憶與遺忘、新生與死滅等議題，把個人與城市經驗緊密交織之餘，在政治、文化、哲學等層面展示廣闊的視野。電影《廣島之戀》是一齣形式、技巧與主題緊密相扣的作品，電影雖有法國新小說的影子，但莒哈絲認為她的劇本有不少部份為電影所摒棄，也未必足以描繪阿倫雷奈在電影呈現的映像。³⁰⁷ 《廣島之戀》劇本主要以第一人稱與第三人交替敘事，以「他」或「她」標示該段獨白的敘事身份，也會列出電影畫面內容，但劇本的旁白及分鏡描述文字敘述方式，時有不及電影以聲音與畫面呈現主題的張力。例如開場第一句獨白出現的時候，為男女主角在性愛場面中的對話與意識。先看劇本的描寫：

(As the film opens, two pair of bare shoulders appear, little by little. All we see are these shoulders – cut off from the body at the height of the head and hips – in an embrace, and as if drenched with ashes, rain, dew, or sweat, whichever is preferred. [……]A man's voice, flat and calm, as if reciting, says:)

HE: You saw nothing in Hiroshima.

³⁰⁶ 莒哈絲曾經提及阿倫雷奈赴日取景的時候，依據的是簡略的劇本。現在廣泛流傳劇本是莒哈絲在電影攝製後修訂而成的，保留了電影一些未經採用的部份。Marguerite Duras, trans. Richard Seaver, *Hiroshima mon Amour* (New York : Grove Press, 1961), p.15-16.

³⁰⁷ Ibid., p.17(footnote).

SHE: I saw everything. Everything.

SHE: The hospital, for instance, I saw it. I'm sure I did. There is a hospital in Hiroshima. How could I help seeing it?

(The hospital, hallways, stairs, patients, the camera coldly objective. <We never see her seeing.> Then we back to the hand gripping - and not letting go of the - darker shoulder.)³⁰⁸

劇本以女主角堅持自己看到醫院的情況反問「怎能對此視而不見」，但攝影畫面如何「無情地」拍攝醫院、走廊、樓梯，需要由導演去補足。筆者試把電影此段的聲畫處理簡列為下表：

畫外旁白（女／男）	畫面
———	表面蒙上厚重灰塵的扭結肢體
———	灰塵量減少的扭結肢體
（男）You saw nothing in Hiroshima. Nothing. （女）I saw everything.	肌理平滑的扭結肢體
（女）I saw the hospital. I'm sure of it. The hospital in Hiroshima exists. How could I not have seen it?	日籍男女站在醫院廊道上（推攝）
———	病床內和服女病人 其他男病人
（男）You didn't see the hospital in Hiroshima. You saw nothing in Hiroshima.	醫院廊道空鏡（推攝）
———	扭結肢體

表二：電影《廣島之戀》(1959)聲畫分鏡（節錄一）³⁰⁹

³⁰⁸ （ ）部份為鏡頭指示，< >部份為電影未有取用部份。另，劇本鏡頭指示描述繁複，本文只選其中需與電影對讀的部份，省略演員聲線、語調、音樂等指示語。本文主要參考的為《廣島之戀》劇本的英譯版。Marguerite Duras, trans. Richard Seaver, *Hiroshima Mon Amour* (New York : Grove Press, 1961), p.15-16. 中譯本可參考：苕哈絲著，譚立德譯：《廣島之戀》（台北：聯經事業股份有限公司，2006年）。

³⁰⁹ 本節的《廣島之戀》分鏡表為筆者繪製，僅大致列出電影的畫面與聲音配合形式，分格大小與分鏡長度無關；「畫外音」欄以電影英語字幕為準；「畫面」欄一般不列鏡頭距離、攝影機運鏡，只在正文分析需要引用、畫面內容重複的部份列出相關資料。

男女主角在床上歡愉的時候，女主角不斷想到二人身處地的原爆歷史，意識呈現「記憶」中的醫院內部情況，強調自己「看見」戰爭的後果，但男主角則認為她「看見」的並不存在於當下的廣島。莒哈絲在劇本註釋中指出，阿倫雷奈根據簡略的劇本拍成的電影成品，其「剪輯技巧不但修改了原始劇本」，更為劇本「增加了許多內容」。³¹⁰ 從上述的分鏡表可知電影豐富劇本內容的方法，是通過畫外音剪接相互矛盾畫面的技巧，突顯男女主角「選擇廣島現實」的態度落差，表達了個人「操控」歷史的可能。導演以相同的場景、運鏡拍攝不同的醫院廊道，通過旁白的配合，對比呈現劇本所說的「無情」，增加了個體主宰記憶的能動性。電影的聲畫剪接表現，明顯對愛情與戰爭、歷史與遺忘等議題有更緊湊、深刻的呈現。

電影的媒介特性賦予它視覺和聽覺感官力量，但《廣島之戀》劇本也有畫面內容指示，它在表述各種「記憶」的張力所以不及電影，其中一個重要原因，在於文字劇本的排列方式未必能在第一人稱獨白與分鏡描述之間，呈現個人意識與「現實」緊密交接的節奏。劇本在描寫女主角在廣島原爆和平紀念公園的感受時，意圖把男女主角的矛盾記憶與歷史博物館、紀念公園的交疊：

SHE: Anonymous heads of hair that the women of Hiroshima, when they
awoke in the morning, discovered had fallen out.

I was hot at Peace Square. Ten thousand degrees at Peace Square. I
know it. The temperature of the sun at Peace Square. How can you not know
it? . . . The grass, it's quite simple. . .

HE: You saw nothing in Hiroshima. Nothing.

³¹⁰ *Hiroshima Mon Amour*, p.17(footnote).

(More shots of the museum. Then a shot of Peace Square taken with a burned skull in the foreground. Glass display cases with burned models inside. Newsreel shots of Hiroshima.)³¹¹

同樣的場面在電影分鏡中則因為旁白與剪接技巧的配合，突出女主角在不同時空的「記憶」與感受：

畫外旁白（女／男）	畫面
（女）〔……〕 that the women of Hiroshima, upon waking in the morning, would find had fallen out.	核爆受害者山下氏的頭髮
———	館內參觀者緩慢走動，瀏覽照片
———	核爆傷者全身照
（女）I was hot in Peace Square. 10,000 degrees	核爆傷者的頭部傷痕照（特寫）
in Peace Square. I know it. The temperature of the sun in Peace Square. How could you not know it? The grass. It's quite simple. （男）You saw nothing in Hiroshima. Nothing.	空無一人的紀念廣場（橫搖）
———	扭結肢體

表三：電影《廣島之戀》(1959)聲畫分鏡（節錄二）

上述節錄的內容在劇本和電影並無明顯差異。畫外旁白與畫面呈現的博物館展品相符，直到女主角在意識中「感受」到的核爆的熾熱感，電影以剪接技法造成音橋，將感受架接在不同的「歷史」場景當中，最後更與男主角的看法形成對比。換句話來說，電影組合聲音和畫面的剪接技巧，突顯了個人意識在不同時空場景中流動，加強了人物的「歷史」記憶與「現實」感受的緊密關係；如果男主角是廣島人們忘記傷痛的代表，上述認知與感受更有個人與集體之間的

³¹¹ Ibid., p.17-18.

差異和矛盾。在阿倫雷奈加插劇本以外的部份分鏡中，女主角有時會選擇遺忘，但以畫外音道出的遺忘與其意識畫面卻極其矛盾，如以下的分鏡：

畫外旁白（女／男）	畫面
（女）Listen to me. Like you, I know what it is to forget.	珠砌的安息塔（特寫）
（男）No, you don't know what it is to forget.	安息塔販賣店（中景）
（女）Like you, I am endowed with memory. I know what it is to forget.	原爆事件失明受害人開設的安息塔販賣店（中景）
（男）No, you are not endowed with memory.	荒廢的原爆事件紀念品店

表四：電影《廣島之戀》(1959)聲畫分鏡（節錄三）

紀念品是一種保存記憶的物事，如果要真正忘記歷史，依靠紀念品顯是徒勞的。然而，記憶又是否可如男主角般，從荒廢的紀念品店舖肯定已遺忘歷史的傷痛，答案也是否定的，因為荒廢與不存在並不同。換句話來說，電影《廣島之戀》通過辯證的畫外音表達個體對「記憶」與「遺忘」皆無能為力，並將之結合戰爭、愛情題材，以藝術形式思考著政治、文化與哲學層面的「記憶」意義，確相當深刻。相對於阿倫雷奈的前作《夜與霧》，《廣島之戀》的敘事層次顯然更為豐富，不是直接對戰爭作出控訴，而是通過嚙語式的「看見與不見」，穿梭各種真實與虛構的城市面貌、個人意識，以聲畫效果呈現內在感受與外在現實的多種辯證關係，從而提出思考個人認知與外在價值標準關係的需要。學者Kyo Maclear曾扼要地以有限視界的角度，提出電影《廣島之戀》電影形式與主題之間的關係，是一種記憶過渡（transmemoration），他認為電影《廣島之戀》在呈現和穿梭個體感覺、思想界域方面，有不少的嘗試，而這種界域對於呈現記憶，特別是災難歷史來說極為必要；³¹² 如果要進一步闡述，電影變化多端的聲畫剪接效果對上述通過感覺、思想界域過渡記憶的表現方式，應居功至偉。

³¹² Kyo Maclear, "The Limits of Vision: Hiroshima Mon Amour and the Subversion of Representation". In Ana Douglass and Thomas A. Vogler ed., *Witness and Memory: The Discourse of Trauma* (New

西西的〈港島·我愛〉發表於一九六八年，小說以第一人稱敘事，描述「我」在親人「你」死後，在葬禮前後回憶二人過去坐火車到香港、在港生活的種種片段，也有「我」當下所見的城市面貌。在小說躍動於過去與現在的時空當中，敘事者不時反問自己忘記「你」的方法，在回憶過程中又不斷感覺「你」的消退，小說最後以「我」在城市街頭決定把「你」忘掉、道出「我愛港島」作結。文字創作終究不可能如電影般訴諸視覺與聽覺，但藝術技巧及其效果是可以轉化的。《廣島之戀》的分鏡頻繁，且能通過畫面、聲音製造多種視聽藝術效果，〈港島·我愛〉的敘事層次、節奏都不是電影的搬演，但對於時空、記憶、城市等命題，小說明顯有所呼應，並把愛情換作親情、地方換成了香港。電影《廣島之戀》通過剪接技巧，把人物夢囈式的「記憶」交織在虛與實、過去與當下、地方歷史與愛情之間，從而表述對「記憶」的思考。〈港島·我愛〉是短篇小說，並未把「記憶」的思考提升至哲學層次，但在不同層面回應著電影的形式與主題。以下選取〈港島·我愛〉以文字交織不同時空、地方歷史與個人情感的段落，討論小說如何轉化電影的聲畫剪接技巧，組接個人情感與地方記憶，並對讀電影分鏡和小說的結尾部份，探討〈港島·我愛〉小說如何延伸電影極具思辨價值的主題，提出小說對電影的文化改編方式及其時代意義。

西西眼中的文學改編電影，是取精神而非取結構，她的文學創作對電影形式與主題的「改編」，實在也可作如是觀。〈港島·我愛〉不停穿梭於「我」的意識和記憶，可以分為「我們」過去的鄉下生活、在港生活，以及「我」獨自生活的現況。小說開首即為「你」的葬禮，「我」開始思索忘記「你」的過程，隨即轉入「我們」的回憶：

我是怎樣漸漸地把你忘去的呢。那麼地一點一點，一點一點，起先是你的皮膚，起先是你的掌紋，起先是你的姿態。我不知道我怎麼會，而事

情卻了。

我說，那邊有一間有趣的店。

那間有趣的玩具店，那麼多的人，唉，那麼擠，我們的感覺觸及感覺。我們就進去了。我們看，我們擠，有人按響一隻銅喇叭。外面有船來了。但我總對著一張搖椅出神。我說〔。〕，你怎麼不愛搖椅哩，我沒有你一半的老，我沒有你一半的白髮和眉，但我已經愛搖椅了。那時侯，我還看得見玻璃杯曾經紅曾經藍，有一個靜靜的水瓶名叫希臘。但我十分不安寧，因為也許是明天，它們就一個一個地隱去。城市建在城市之上，臉疊在臉上，起先是那個銅門環，起先是那垂懸的燈盞。³¹³

需要注意的是，小說故事在分段外，還以隔行的排列方式分節，讓「我」當下意識躍入過去記憶的意圖更為明顯。敘事者指示「那邊有一間有趣的店」如果放在下一分節，意識過渡的效果並不明顯，現在的處理卻讓這句旁白架接在當下與過去之間，與「那間有趣的玩具店，那麼多的人」猶如分節間的畫外音橋。敘事者「思考遺忘方式」是自相矛盾的，因為那只會引起更多的回憶，與電影女主角以紀念品遺忘歷史的舉動同樣徒勞。「城市建在城市之上，臉疊在臉上」予人畫面溶接的感覺，是全篇小說形式意旨的所在，但需要配合「我怎樣把你忘去」的疑問來對讀。小說時有「我怎樣忘記你的呢」、「我怎樣漸漸忘記你的呢」的語句，敘事者對個人「忘記方式」的詰問，在小說中段以前是「我」回憶過去的引導語，只出現了一次，直至小說中段有相對緊湊的展現，忘記的對象開始轉移：

但我是怎樣漸漸地把你忘去的呢。起先是你的頭髮，起先是你的長眉，我難道不曾竭盡眼神把它們捕捉。但我竟在一點一滴地把你忘去。難道愛沒有模型，風景沒有明天。

³¹³ 張愛倫：〈港島·我愛〉，《中國學生周報》811期，1968年2月2日，第6版。

我開始穿著一雙紅色的鞋，穿過馬路，在一間店裡吃烘餅。我實在記得雪糕的樣子。但那店，和許多的店，逐漸隱去，像你，起先是你的烈日下遮陽的手，起先是你太陽鏡下皺著的眉。

我不知道它們怎樣漸漸地隱去。大街上的一間書店，十字路口的一間電影院。上學的時候，我繞過一片菜田，踏在一條下水管上，跳著跳著，那時候，我也曾竭盡眼神把它們捉住。

但我是怎樣漸漸地把它們忘記的呢。³¹⁴

《廣島之戀》的女主角的囁語為她個人對廣島的「記憶」，〈港島·我愛〉中的反覆出現的也是有關記憶的疑問，既是「怎樣把你忘記」，也是「怎樣把它們忘記」。因此，在記憶與遺忘、個人情感與地方歷史之間，〈港島·我愛〉也在不斷作「記憶的過渡」：電影通過聲畫剪接組接了愛情與地方記憶的關係，小說則把忘記的對象，置換為親情與地方記憶。每當敘事者感覺自己在毫無預兆底下「一點一滴地把你忘去」時，「許多的店逐漸隱去」。這樣，不能解釋忘記「你」的方法，亦即無法捕捉地方變遷的過程，解釋了「城市」與「臉」的交疊關係。另外，還可留意的是菜田、雪糕店，電影院和書店等地方，在小說中可對讀出「我們」在港的生活片段。旁白既與第一人稱敘事同樣有描寫心理的作用，「但我是怎樣漸漸地把它們忘記的呢。大街上的一間書店，十字路口的一間電影院。」數句，不妨視為畫外音旁白與畫面描述的文字剪接，呈現了寄存「記憶」處所物事人非的情況，突顯情感與地方變遷的關係。

電影《廣島之戀》處理情感、記憶與現實的層次極為豐富，主角二人的愛情既與廣島的歷史記憶交疊，也是女主角初戀的延伸，後者隱藏另一重愛情與戰爭的記憶，因此電影對於歷史與記憶的思考，可謂環環相扣的記憶爭奪戰。

³¹⁴ 〈港島·我愛〉，《中國學生周報》811期，第6版。

這種意義在小說的結尾部份最為明顯，更有電影《廣島之戀》片末以聲畫剪接城市與愛情關係的影子。先看電影分鏡的處理：

畫外旁白（女／男）	畫面
	廣島街頭霓虹燈、商店招牌
	內韋爾街頭石牆
（女）I meet you.	廣島街頭霓虹燈、商店招牌
I remember you. This city	內韋爾各種樓房
was tailor-made for love. You fit my body like a glove. Who are you? You're destroying me.	廣島街頭商店林立
I was hungry. Hungry for infidelity, for adultery, for lies,	內韋爾各種樓房
and for death. I always have been.	內韋爾街頭枯樹

表五：電影《廣島之戀》(1959)聲畫分鏡（節錄四）

電影女主角最後選擇留在廣島，她與男主角再次見面後，獨自遊逛於廣島鬧市街頭。這時，畫外音不斷敘說著她對男主角的感受，電影利用剪接讓畫面來回穿梭於熱鬧的廣島與蕭瑟的內韋爾之間，畫外音的語句架接其中，呈現複雜多樣的地方與情感關係。〈港島·我愛〉擷取了電影對於記憶、情感與地方關係的思考，將之精簡為記憶消忘與地方變遷的正比關係，轉化了電影聲畫剪接的效果，地方與情感記憶融為一體：

漆咸道的公園，現在是樹的列陣，聖誕的晚上，它們是一片火樹銀花，但我記不得裡邊有你，因為有過你的園已經不再有一點痕跡。有一間電影院叫平安，有一間帽子店叫鶴鳴，有一間你愛在窗櫺外踮腳的伊利，它們也逐漸隱去，而一切就升起來，城市建在城市上，臉疊著臉。³¹⁵

小說的結尾部份開始指涉不少的香港街道、地標，當中曾經存有的回憶、「你」的蹤跡，卻隨著各種城市的改建與拆卸而消失。「城市建在城市上」、「臉疊著臉」說明了人們生活在迅速變化的香港，情感無法找到可靠的據點；小說中的「我」

³¹⁵ 〈港島·我愛〉，《中國學生周報》811期，第6版。

一直無法找到忘記「你」的方式、個人回憶無意識地逐步消失，是與寄存記憶的處所——各種在地的生活空間——無聲消隱同步發生的。

最後，本節想提出〈港島·我愛〉作為電影的「超文本」，並非純粹借用後者的技巧、置換主題背景，而是形式與主題並重的跨藝術文化改編，嘗試把電影對情感、記憶與城市思辨，落實在六十年代的香港現實，從中更寄託著本土成長的新一代青年渴望為個人與地方關係重新定位的能動性。對於城市的變化，小說始終拒絕被動的哀悼，小說中的「我」不斷被「他們」告知應為「你」哭泣，「我」卻堅持「一哭不哭」，除了因為二人的美好回憶外，更是因為「他們淚乾時記憶便乾」的道理。〈港島·我愛〉以香港為背景，小說除了直接引用香港街道、建築地標名稱，更寫入了六十年代香港不少的社會事件：

棺木抬出來的時候，他們哭得最大聲，但我看著你，你沒有淚，對的，我們在一起的時候，總是開開心心的，甚至當一個炸彈忽然地掉在地上，當一些人在岸上拖著淺水的船，我們也沒有哭。我們在一個颶風的晚上坐著，看著一個窗的破裂，風怎樣削去額前的暖氣，我們不曾哭。³¹⁶

颶風襲港、難民潮與六七暴動均是六十年代香港重要的社會經驗，而且都造成不同程度的傷亡。〈港島·我愛〉發表於一九六八年，這些六十年代的社會經驗無疑也是城市記憶的重大部份，因而是小說中「你」與「我」共有的生活經驗。若把「哭」與「記憶」的正比關係視為個人情感與地方變化的投射，「我」選擇不哭，是一種極為矛盾的、對於在地生活空間的感受：不哭的話記憶也不會乾涸，拒絕哭泣亦即拒絕抹掉個人在城市中的生活經驗，無論是傷痛或甜蜜的記憶，「我」都希望擁抱。城市空間的變化、社會的變遷都並非個人可以把握的事情，小說的結尾選擇在被逼「忘記」中，重新建立情感與記憶的城市空間：

一間舊的書店隱去，現在散了三間。一座雪糕店舖平後，現在站成了大廈，送船的海運場長成一條跑道。你說，這是一個十分美麗的城。啊，

³¹⁶ 〈港島·我愛〉，《中國學生周報》811期，第6版。

你實在是不能重認它以前的面貌，他們也把它葬了許多。而我，同樣地，也撒一把泥，也每次步過的時候，就知道，它們不在門後也不在簾外。

不過，我也就習慣了，在一條橋上面走過後在太子行的甬道裡數花磚，廣場上多了很多花，剛盛開的花，那麼年輕。我開始穿一雙紅色的鞋，穿過馬路，和一個你坐在電影院裡。這是一個十分美麗的城，你說。是的，是的，我愛港島，讓我好在明天把你一點一點地忘記。³¹⁷

「十分美麗的城」彷彿是「你」以畫外音形式出現，把這個地方的記憶連接當下的城市面貌。小說以「我愛港島」作結，呼應小說標題之餘，承認個人面對城市變遷的被動狀態，同時又肯定了個人對寄託情感與否、寄託方式的選擇權；小說正是以這般被動的積極態度，為個人與「這個美麗的城」的關係重新定位。因此，〈港島·我愛〉最終要表達的，是以擁抱的姿態面對各種在地的經驗，為變遷的六十年代香港撒一把泥，不是哀悼，而是重新出發的期許；而「我」獨自組合情感與經驗的承諾，更是一種尋找新的、對香港經驗作自我表述的態度。〈港島·我愛〉發表於六十年代末，小說不但成功地轉化了電影《廣島之戀》的技巧，更將電影聲畫剪接所呈現的、關於地方、歷史與個人情感關係的思考，改編成在地生活空間記憶的題材，是一篇甚具時代氣息、文化視野的小說創作。西西是本土成長的香港作家，小說所再現的，與其說是作家的記憶，無寧更應視為五、六十年代本土成長一代對生活空間認知意識的萌芽，他們對香港社會各方面的變遷極為敏感，逐漸對城市見聞有發聲的衝動，摸索著可茲寄附情感的生活經驗、文化空間據點；而七十年代香港文學與文化的本土性，正是在這樣的基礎上逐步開出了「美麗的城市花朵」。

³¹⁷ 〈港島·我愛〉，《中國學生周報》811期，第6版。

小結

誠如前人學者所言，西西六十年代的文學創作極富實驗性，且明顯與當時的電影文化有所呼應，但要討論當中的關係，應考慮西西對電影與文學形式轉化的期許，乃建基於扎實的電影知識基礎。西西既視知識為電影藝術的基礎，討論她六十年代的文學創作及其電影時期的關係，必須思考電影在技巧、形式方面技術特性，成為文學創作潛文本的各種可能方式。文學與藝術既是表述思想情感的外在形式，其形式、技巧當然有相互轉化、啟導的可能，電影是綜合的藝術，其媒介特性賦予電影豐富的感官力量，這也是電影所以成為第八藝術，並在現代藝術形式中引領風潮的重要原因。西西在六十年代的影話和劇本創作，都充分顯示了她對電影形式的重視，是針對電影藝術形式所能創造的「感受」效果而言的。西西憑藉個人扎實的電影學養，轉化各種電影技巧的聲、畫藝術效果，在文學敘事角度、時空結構等層面翻出「新潮」的閱讀感知形式，以表述主題。西西六十年代的文學創作，既有個別電影技巧的模擬或借用，也有針對個別電影作品的形式與主題關係進行改造，更新其思考現代和情景的方式；她並利用文字無法讓讀者感知視聽感受的「缺陷」，豐富文字閱讀上的「聲畫」懸念，是她以個人在六十年代追尋現代電影藝術本源、學習技術性知識所得，靈活轉化為文學技法，在作品中創造跨文藝閱讀感知方式的證明。

第五章 聯想與錯位：西西一九七零年代圖文專欄的寫作特色

在十九世紀末，電影又稱作活動的圖畫（motion picture），乃是攝影科技催生的產物，獨立的畫格組合成流動的影像。但是，作為一種藝術創作，電影當然不止於組合圖像的速度，而更在乎畫格的組合方式，剪接和場面調度因而成為了電影藝術創作的重心。攝影技術與活動圖畫的關係等電影起源史，西西當然知之甚詳，³¹⁸ 在西西眼中，電影應以拍攝「不連環的連環圖」為目標，³¹⁹ 以剪接為電影創作的前提；這種以漫畫、連環圖的圖像關係比喻電影創作的說法，也是電影剪接理論常見的解說方式。在西西六十年代的影話經驗中，最獨特的莫過於她拍攝實驗電影的經驗。六十年代末，〈電影圈〉的作者從執筆到拿起攝影機，西西自然也是其中的一員，是學者眼中的六十年代香港先鋒實驗電影「元老」之一。³²⁰ 據西西的回憶，她的實驗電影《銀河系》是利用她任職於電視台的哥哥工作上沒用的新聞片段，把有趣的人物和說話，與太空船紀錄片剪輯而成，以呈現世界的新貌。³²¹ 《銀河系》當年以「剪貼電影」形式放映，³²² 是剪輯而成的「不連環的連環圖」，為西西電影時期一次重要的圖像創作實驗。

在七十年代初，西西也有一系列與圖像相關的文學創作，除了廣為研究者所知的小說《我城》，還有後來分別收錄於《剪貼冊》、《畫／話本》的散文作品。在西西瑰麗的小說創作成就比對下，原為報刊專欄的「剪貼冊」散文作品，一直較受研究者忽視。艾曉明最先從圖文互涉的角度，分析西西的圖文散文及其早期畫論，指出前者「不是從抽象的意念、主義出發來給作品貼標籤」，而是「從

³¹⁸ 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》（1964年8月8日、1964年8月29日），第6版。

³¹⁹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年4月），頁61。

³²⁰ 閻純德：〈香港女作家筆下的現代性書寫——西西、黃碧雲、王璞的創作〉，《文學研究》2007冬之卷（總八期），頁55。

³²¹ 〈地球無可救藥，人類還有希望〉，頁2。另據徐霞訪問資料。參見徐霞：《西西〈哀悼乳房〉研究》（香港：香港中文大學碩士論文，2002年），頁398。

³²² 《銀河系》全片長約三分鐘，為十六厘米黑白電影，曾於1969年大學生活電影會會員作品放映會放映，該次放映會節目表註明西西的實驗電影作品為「剪貼電影」。參見羅卡主編：《60風尚——〈中國學生周報〉影評十年》（香港：香港電影評論學會，2012年），圖錄，無頁碼。

藝術形象的構成因素和表現方式來理解作品」，³²³ 凌逾在艾氏的基礎上，把西西圖文散文分類為「以圖配文」、「借圖發揮」等圖文形式的變化。³²⁴ 學者提出了這些作品的重要特色，是圖文之間可以是說明或引起聯想。然而這些作品中的圖像與文字的主客關係、「圖像自己在講述」的方式、效果為何，以至於溝通讀者的方式，似乎仍有深究的空間。至於香港文學經典之作《我城》，在目前汗牛充棟的相關研究中，亦較少研究者從電影技巧、圖像創作的角度討論《我城》圖文並茂的寫作特色。何福仁最早從電影技巧的角度分析《我城》的敘事手法，他借《清明上河圖》的手卷特性解釋小說的移動視點，認為小說不囿於個別敘事角度的寫法，好比電影的搖鏡頭。³²⁵ 凌逾嘗試從電影角度切入，認為《我城》並用蒙太奇組接和拼貼手法，轉換人稱、割切場景，組成割切蒙太奇結構，角度具開創性，是目前專門從電影技巧切入《我城》小說結構的討論。³²⁶ 這些研究點示了《我城》轉化電影技巧的可能性，然而部份論點如割切蒙太奇在章節以內的表現、電影搖鏡頭與移動敘述的關係等，都有進一步探討的空間。另外，如果不囿於體裁的差異，而從圖文專欄的角度來看，《我城》是西西第二個圖文專欄寫作，她早在寫作「剪貼冊」專欄便嘗試利用圖像進行文學創作，部份文稿更直接取材自她的電影經驗。西西寫作「剪貼冊」、「我城」專欄的時候，正是她「看電影的黃金時期」，³²⁷ 電影潛文本、作家的圖像創作、專欄寫作經驗與小說技法的關係，論者似乎未盡揭示。

侯瑞夏提葉（Roger Chartier）在研究歐洲書籍的印刷傳播方式時，曾提出文本物質出版形式，將影響文本價值的參照脈絡、讀者詮釋方法，因為文本載

³²³ 艾曉明：《從文本到彼岸》（廣州：廣州出版社，1998年），頁115。

³²⁴ 凌逾：〈淺析香港實驗作家西西圖文散文創作的流變〉，《長春理工大學學報（高教版）》4卷3期，2009年3月，頁90-91。

³²⁵ 何福仁：〈《我城》的一種讀法〉，載西西：《我城》（臺北：允晨文化實業有限公司，1989年，初版），頁226。

³²⁶ 《跨媒介敘事：西西小說新生態》，頁159-172。

³²⁷ 西西：《我城》（臺北：允晨文化實業有限公司，1989年，初版），頁1。

體形式包含閱讀方式的預設，是塑造文本社會接納區塊的關鍵。³²⁸ 該研究主要針對書籍的印刷形式，但夏提葉提出文本出版形式與讀者群的潛在關係，對於研究以專欄形式發表的文學作品，亦有啟發，因為日報專欄在篇幅、排版等限制外，還有讀者的考慮。西西在六十年代有豐富寫作電影專欄的經驗，她的電影專欄亦重視讀者的位置。「剪貼冊」和「我城」先後於一九七三年至一九七五年間，以散文專欄、連載小說形式發表於《快報》副刊，並由西西親自剪貼、手繪配圖，是她六十年代專欄寫作經驗的延續。因此，筆者選擇把討論焦點收窄至「圖文專欄」，希望把「剪貼冊」、「我城」發表形式對作品的潛在影響納入考慮，並從電影文本互涉、技巧轉化的角度，討論這些作品的寫作特色。本章會先從「剪貼冊」作品入手，討論各種「看圖說話」的方式，並從專欄寫作的角度考慮圖像與文字的補充、延伸關係，如何與讀者有溝通的可能。在此基礎上，本章嘗試結合「剪貼冊」圖文專欄以及本文第四章的部份研究成果，探討《我城》轉化電影技巧的嘗試，並析論圖像在連載專欄的寫作形式中，與文字建立的各種可能關係，是否還存在專欄連載形式獨有的意義。在研究材料選擇上，本章採用一九七五年刊於《快報》的《我城》剪報本，此版本為小說以專欄形式發表的原貌。³²⁹ 筆者希望能利用此珍貴版本，配合電影技巧、圖文專欄的研究角度，再探《我城》轉化電影技巧的寫作手法特色之餘，亦延伸討論這種專欄以內的圖文創作建立閱讀主體性的可能方式，提出西西七十年代圖文專欄建立本土認知的方式及其時代意義。

³²⁸ 侯瑞夏提葉（Roger Chartier）認為，文學作品的印刷形式一直較受研究者忽視，乃由於文本的物質載體形式，多被視為不可以動搖文本意涵的因素。在此其中，除了新批評的影響，夏提葉也指出接受理論把文本與讀者之間的期待視域，局限於符號信息的接納，而忽略了文本外部的物質媒介影響這詮釋權利的可能。侯瑞夏提葉著；謝伯暉譯：《書籍的秩序：歐洲的讀者、作者與圖書》（台北：聯經出版社，2012年），頁1-17。

³²⁹ 《我城》發表於一九七五年一月三十日至六月三十日的香港《快報》副刊，該時期的《快報》已散佚，本文採用的《快報》剪報本，為陳進權先生把私人收藏的《我城》剪報，於二零一一年以數碼彩色印刷方式，合輯而成，此版本只有二十本。本文採用的版本為筆者的老師樊善標教授所藏，謹此向陳進權先生、樊善標教授致謝。下文引用《我城》，皆為此剪報本，僅列出原刊名稱、日期。

第一節 影像盲域與「剪貼冊」圖像文本的可寫性

電影既是動態的活動圖畫，似乎不可與平面印刷的圖像直接比擬。西西與何福仁對談羅蘭巴特（Roland Barthes）的《明室》時，曾經討論電影與攝影的虛實本質，如何成為羅蘭巴特所說的可寫性文本：

西（筆者按：西西）：托馬斯·曼的雪茄只是照片的一個細節，並非刻意，卻言外有意，有一個潛伏的擴散力。電影與攝影不同的是，電影的銀幕並不是一個框架，而是隱匿所（hideout），男女走出銀幕之外仍然存活，這是所謂鏡頭看不見的「盲域」（blind field）。攝影本來把攝影的對象當成蝴蝶標本那樣釘牢，但因為有了刺點，就同樣產生了「盲域」，令牠可以飛翔。刺點突破了知面的界線，賦予硬照想像的空間，令死亡重獲新生。

何（筆者按：何福仁）：這也是一種不定點，容許不同的詮釋，是巴特所說的「可寫性」。³³⁰

當代攝影心理學指出，觀影本身是一種雙重的動態過程，當觀眾意識到觀影活動的存在，觀看的動態和電影的動態一旦分離，個人意識便有逃脫的可能；³³¹ 這種說法，可說是「盲域」的最好註解。刺點（punctum）和可寫性文本（writerly text）都是羅蘭巴特提出的概念，前者指圖像的細節由觀者意識控制，³³² 後者則指創造性的、可供讀者生產意義的文本，是相對於被動、消費性的可讀性文本（readerly text）而言。³³³ 由此可以看到，西西所說「盲域」與「刺點」的互通關鍵，不在於影像本質，而繫於解讀的人；觀者的能動性和想像力，才是生產影像或圖像文本意義的關鍵。

³³⁰ 《時間的話題》，頁 89。

³³¹ 李昱宏：《霧中的風景》（台北：田園城市文化事業有限公司，2010 年），頁 22。

³³² 羅蘭·巴特著；許琦玲譯：《明室：攝影札記》（台北：台灣攝影《季刊》，1995 年），頁 54。

³³³ 羅蘭巴特在解釋可寫性文本時，指出它具有正在寫作中（ourselves writing）、永無結果（no consequent）的特性，並以沒有小說的小說化、沒有詩的詩化等類比，說明「可寫性」的特色。這種可不斷延展的特性與他提出的刺點實有互通的地方。Roland Barthes, trans. Richard Miller, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), p.5.

「剪貼冊」為西西於一九七三年十月至一九七四年二月於《快報》的專欄名稱，³³⁴ 以每日一篇、圖文並列方式寫成，數量逾百篇。西西曾經提及寫作「剪貼冊」的靈感來自香港中學畢業會考的英文口試，似乎亦具有「可寫性」的特質：

記得試場近門有一小桌，堆滿剪自雜誌的圖片。另一同學在場裏和主考官對答應考時，自己就得匆匆選定一幅圖畫準備描述。這種描述，近乎伯拉圖對話錄裏所說模擬的第三種範疇。最保險的辦法當然是依圖直說，寫實一番，卻又可以跟圖畫若即若離，發揮一下想像，甚至把圖畫當是飛毯，上天入地〔……〕英文口試中的這兩個步驟：看圖說話，是獨白；跟考官交談，是對話〔……〕³³⁵

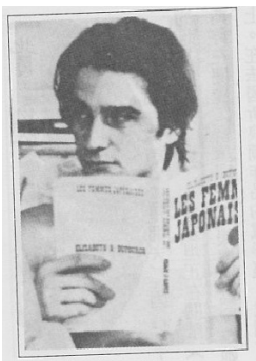
所謂依圖直說，也是把圖畫看作可讀性文本；而以個人能動性讓敘述跟圖畫「若即若離」、「上天入地」，乃以讀圖者的想像力為據，讓圖畫成為創造性文本。西西在個人圖文專欄中所用的圖像有不同的來源和特色，當這些圖像成為可寫性文本時，西西的文字便有脫離描述，寫入盲域的可能。從這個角度看來，無論她挪用的素材是著名攝影、繪畫、新聞圖片，或是自行拼貼的圖像、手繪漫畫，作為讀圖者的西西，可以觀者的主動性尋找、建構圖像的刺點，轉化為文字；這樣，文字不必受制於圖像的內容，而與圖像本身處於平等交流的位置，不分高下。此外，西西圖文專欄的另一特點，是「獨白」與「對白」並存。也就是說，讀圖者與圖像的關係，既可是「獨白」，也可以是「對白」；而在專欄寫作中取代「考官」位置的，便是讀者。

西西在開始她的圖文專欄創作時，還未脫離她的電影時期，因此不少與電影相關的命題，如電影海報、演員圖片等，都成為她圖文專欄的圖像素材。這些與電影直接相關的圖像在西西選擇、剪貼成為材料的時候，體現了電影盲域

³³⁴ 「剪貼冊」專欄作品先後結集於《剪貼冊》、《畫／話本》的「剪貼冊 2」，本文統一稱為「剪貼冊」。

³³⁵ 西西：《剪貼冊》序（臺北：洪範書店有限公司，1991 年），頁 2。

落實成圖像的可能，可視為西西把影話經驗轉化為圖文創作的嘗試。〈安坦〉及〈背後〉都是圍繞《婚姻生活》（*Bed and Board*, 1970）的角色所寫的文章，所用的圖像應是電影海報一分為二，剪輯而成的：

		
《婚姻生活》電影海報	圖 1.1 〈安坦〉圖像	圖 1.2 〈背後〉圖像

並讀圖像來源相同、文字表述方式相異的兩篇文章，恰好突出了西西圖文專欄的可寫性特色。〈安坦〉的題目，開宗明義地揭示了作者觀看圖像的刺點——電影的男主角安坦：

安坦坐在那裏，閱讀一本叫做《日本婦人》的書。這是他在「被一個小貓模樣的日本女子引誘了」之後的事。以前，在《偷吻》和《四百擊》的以前，安坦喜歡巴爾紮克。（尚彼亞萊奧做安坦。他說，導演教我怎麼演我就怎麼演，我並沒有先把〈婚姻生活〉的劇本看過，免得自己先入為主胡亂塑造一個假想人物的典型來。）安坦喜歡閱讀。他上廁的時候，帶煙，帶一本書，帶裁紙刀，還帶一份報紙。〔……〕安坦喜歡詩，找職業的時候，他對著一面大窗朝一片天空告訴一位總裁自己喜歡詩多於散文。）〔（〕我認識杜魯福十多年了，在他的電影裏，我只做「記憶的遊戲」。我並不是方法演員。〔（〕³³⁶

如果不了解杜魯福（François Truffaut）的電影與演員尚彼亞萊奧（Jean-Pierre L  aud）的演藝生涯，實在很難讀出西西此段文字「上天入地」的表述特色。「安

³³⁶ 西西：〈安坦〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁144。

坦」是尚彼亞萊奧在《婚姻生活》的角色名字，也是此演員拍攝其成名作《四百擊》（*The 400 Blows*, 1959）以後，在三部杜魯福電影一直源用的角色名字。³³⁷因此，文中的「安坦」，實際上出入於不同的電影文本，是演員及其電影角色進入讀圖者——西西的觀影盲域而造成的想像。全文只有首句具「描述」圖像的作用，其餘句子中的「安坦」所指各異：喜歡巴爾紮克的主要是《四百擊》、《偷吻》（*Stolen Kisses*, 1968）中的「安坦」；喜歡詩多於散文的，卻是《婚姻生活》裏的「安坦」。西西還以括號形式插入演員尚彼亞萊奧的自述，讓演員與角色自行「對話」。例如，西西描述《婚姻生活》裏「安坦」應徵工作的片段前，先以括號形式寫出尚彼亞萊奧只為少數好的導演演戲，這樣，「安坦」的「牛頭不搭馬嘴」就不再怪異了，而是一種堅持，這種態度與演員尚彼亞萊奧是二為一體的。括號部份兩次重申「記憶的遊戲」，既是尚彼亞萊奧的演戲之道，亦是西西觀看一系列杜魯福電影的體會，由此不難看出她對尚彼亞萊奧演技的讚譽之情。西西的文字描述從電影海報的刺點——「安坦」擴散開來，穿梭於不同的電影文本和現實世界；這樣，文字不再附屬於圖像，兩者形成不分主客、若即若離的關係。

有趣的是，根據同一張電影海報而寫成的〈背後〉，採用的圖像構圖相若，只是換成了女主角閱讀書籍的頭像（參見圖 1.2）：

歌麗榭在閱讀《雷裡耶夫》。因為有了瑪歌芳婷又有了雷裡耶夫，芭蕾的世界就特別美麗了。當安坦正在閱讀《日本婦人》的時候，歌麗榭的姬斯婷在閱讀《雷裡耶夫》。〔……〕在法國新浪潮作品的電影裏，我們常常見到銀幕裏的人物在看書，而且導演們也很仔細地把他們在看甚麼書告訴我們。事實上，這已經成為那些作品的風格了。這樣做純粹是一種電影的

³³⁷ 尚彼亞萊奧於 1959 年至 1979 年間，分別為杜魯福的《四百擊》、《二十歲之戀》、《偷吻》、《婚姻生活》及《愛情逃跑》擔任男主角，角色名字均為安坦·但奴（Antoine Doinel）。西西於七十年代初寫作〈安坦〉一文時《愛情逃跑》並未開拍，故此處只言《四百擊》及三部杜魯福電影，不包括《愛情逃跑》。

技法，因為導演是藉著那些書來表達自己的意思。〔……〕文字在銀幕上出現的現象，起先是由於古典的默片並沒有對白的緣故，句子或片語被插入映射之間作為旁白及解釋，直到新浪潮的勃興，才把文字的力量重新組織出來，呈現在電影框裏。³³⁸

細心比較〈安坦〉和〈背後〉，圖像構圖、文字起首句的描述皆相若，但後者直呼演員姓名歌麗榭（Claude Jade），顯示西西觀看圖像的刺點已有所轉移。〈背後〉通篇只提及一次姬斯婷，明顯是希望抽離《婚姻生活》的演員和角色，從另一個角度寫入電影的盲域。西西把刺點從演員逐步收窄為書、書上的文字，是為了討論杜魯福、法國新浪潮電影的「文字」技法，即畫面如何借用道具、場景的文字表述導演思想、作品主題的技巧。雷裡耶夫（Rudolf Nureyev）是六十年代著名的男芭蕾舞員，他在六十年代與瑪歌芳婷（Margot Fonteyn）改編多齣經典舞劇，³³⁹ 著意從舞衣、動作方面提升男性舞者的舞台地位，顛覆傳統芭蕾舞藝術以女性為主導的形象，是六十年代芭蕾舞界的「反叛者」。³⁴⁰ 杜魯福安排歌麗榭閱讀《雷裡耶夫》自傳，既有導演個人對雷裡耶夫的讚譽之情，³⁴¹ 更隱喻電影中的男女主角權力關係、男主角的「反叛」，暗示二人婚姻破裂乃由後者一手造成；西西選擇的刺點，可謂一語雙關。西西既知道雷裡耶夫對當代芭蕾舞藝術的貢獻，又能看出《婚姻生活》如何藉電影院場景向尊福致敬，顯然非常熟悉杜魯福的「文字」技巧。尤有甚者，西西還特別註明高達，應暗指

³³⁸ 西西：〈背後〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁146。

³³⁹ 雷裡耶夫與瑪歌芳婷自六十年代開始合作排演舞劇如《吉賽爾》、《天鵝湖》、《海俠》，當時瑪歌芳婷已為著名英國舞蹈員。雷裡耶夫尤重改善男性舞步、強化獨舞部份，影響了較他年長二十歲的瑪歌芳婷對芭蕾舞的看法。參考陳文如譯：《瑪歌芳婷自傳》（香港：南粵出版社，1980年），頁221-230。

³⁴⁰ 傳統芭蕾舞以女性為主導，男性舞者舞台動作變化極少，多為輔助角色，舞衣則以包裹全身的緊身束衣為主。雷裡耶夫在六十年代的演出一改傳統男性芭蕾舞者的形象，例如以赤膊上身的形象出演《唐吉訶德》，又著力加入可展現男性舞者身體曲線的圓周動作，以提升男性芭蕾舞者的舞台形象、地位，使舞台不再為女性舞者專美。參考Stuart Otis著；孫紀真譯：《天生舞者紐瑞耶夫》（台北：方智出版社，1998年），頁197-198、204-205。

³⁴¹ 杜魯福於一九七零年同時拍有《野孩子》，他為主角維特（Victor）選角時即以少年雷裡耶夫為參考，希望尋得一位如雷裡耶夫般具有天才、反叛特質的小演員。Francois Truffaut and Jean Gruault, trans. Linda Lewin and Christine Le'mery, *The Wild Child* (New York: Washington Square Press, 1973), p.15-16.

高達在《輕蔑》（*Contempt*, 1963）以電影院場景指涉羅索里尼《意大利之旅》（*Viaggio in Italia*, 1958）的手法，這兩齣電影同樣描寫疏離的婚姻關係，與《婚姻生活》又是另一重的呼應。然而，〈背後〉行文並無炫耀之感，反而花費大量篇幅解釋文字如何從電影的旁白輔助角色，演變成現代電影的「語言技巧」。及至文末，西西終明確表達全文的對象誰屬：

我們看高達或杜魯福（特別是高達）的作品，文字已經成為電影語言的重要一部分。〔……〕如果觀眾祇顧看安坦在大街走來走去，當然就錯過了導演的心思了。在新浪潮的作品裏，文字的出現，並不固置在書本上，它們幾乎無處不在，在牆上，在交通標誌上，在招牌上，因此電影裏除了人物的臉面外，我們該留意的就很多了。³⁴²

西西把文章題為「背後」，把圖像的刺點從演員轉移至書本的文字上，並不是為了表達她個人的識見，而是為了提醒「我們」——觀眾、讀者學習欣賞電影畫面「背後」潛藏的「互文」技巧。

〈安坦〉和〈背後〉兩篇文章的圖像來源相同、構圖相若，但只要讀圖者稍稍調整觀看的刺點，圖像生產的盲域範圍、方向自會大異其趣。羅蘭巴特提出的刺點，乃是觀者個人經驗生產影像意義的過程；西西六十年代的影話經驗在她寫作圖文專欄的時刻，自然大派用場。「剪貼冊」此一圖文專欄的出現，原是為了補足當時報紙「多文字、少圖畫」的缺陷，³⁴³「看圖說話」的原意彷彿讓圖像與文字形成主客關係。西西曾經指出，圖像和文字在訊息交流的過程中各有優勢，前者極具喚起形象的功能，但在描述功能方面不及後者；因此文字說明或會干預解讀圖像的方向，讓訊息產生質變。³⁴⁴ 以上述兩篇文章為例，西西圖文專欄中的文字，借取她個人的觀影記憶和知識，豐富了圖像的內容，使文字與圖像的訊息交流作用，兩者之間並不止於補足，而是相互闡釋、延伸了

³⁴² 〈背後〉，載《剪貼冊》，頁 146-147。

³⁴³ 西西：《剪貼冊》序（臺北：洪範書店有限公司，1991 年），頁 2。

³⁴⁴ 西西：〈圖像〉，載西西：《畫／話本》（臺北：洪範書店有限公司，1995 年），頁 14。

信息的可寫範圍：在文字與圖像的「對話」過程中，觀看的刺點產生了盲域，文字描述藉著圖像喚起功能的開放性，穿梭電影文本及其拍攝過程的時空，變成若即若離的「獨白」；而這種「獨白」在〈背後〉一文中，更成為「我們」——作者與讀者交流的關鍵。

第二節 專欄內外的符號：「剪貼冊」圖文互涉下的現實思考

刺點的概念強調閱圖者的主動性，「剪貼冊」是圖文並茂的專欄形式，圖像的刺點受文字限制，與純粹的影像固有不同，但正是在文字「限制」刺點的情況下，圖像的刺點可以成為指涉現實生活的符號，讓專欄成為架接生活經驗、提示思考的橋樑。〈邊緣〉亦是以杜魯福電影為題的作品，以電影《野孩子》（*Wild Child*, 1970）為主要寫作對象，並選用該電影劇照為圖像。西西在〈邊緣〉一文中，再次利用個人電影經驗，把《野孩子》的故事連結導演的名作《四百擊》，討論杜魯福電影作品對社會制度的思考：

在《四百擊》的最後一鏡裏，那男孩一直朝遠方跑過去，把一切拋在背後。當他抵達海邊面對沙灘，就凝定了。而這次，《野孩子》在最後終於回到屋子的門前來。他是否喜歡穿鞋子是否喜歡拼字。難道是為了把四個字母排在桌面上可以換來一杯牛奶（文明是一種不可短缺的糧食）。〔……〕我們是否值得或抑或迫切需要去把一個自由自在的人從蠻荒中帶回來而把他也塑成一個模型。（模型的完美性有

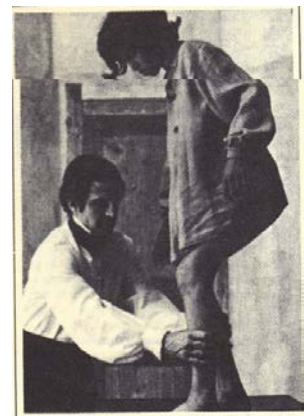


圖 1.3 〈邊緣〉圖像

待商榷)。³⁴⁵

在六十年代中後期，歐洲電影文化的「作者論」對香港的青年影評人影響甚深，³⁴⁶「作者論」並沒為使西西盲目以導演名聲來定義電影好壞，她主張要把導演的作品連為一個整體來解讀，³⁴⁷在這篇文章中猶為明顯。西西特別以括號形式加入個人對《野孩子》重要情節的補充，回應杜魯福所思考的社會制度問題，並將之延伸至現實生活中、社會制度與觀念價值互為表裡的問題：

值得思考的是，要進行的是一種什麼樣的社會教育，以及用何種教育的方式。問題本來不在安坦或域陀的身上。我們並不能改變社會直至我們先改變學校，而我們不能改變學校直至我們先改變社會。³⁴⁸

西西在師範學院畢業，曾任小學教師，她關心《野孩子》的教育議題是可以理解的。〈邊緣〉的圖像在文字的描述下，整幅圖像成為一個指涉現實社會問題的符號。圖像的刺點既是被控制的孩子，也指向那些受社會價值觀念影響而不自知的控制者——老師；在這個情況下，〈邊緣〉所要思考的，從杜魯福電影中無法擺脫箝制的孩子，轉為對個人處身各種制度與價值觀念邊緣位置的思考。

除了電影以外，「剪貼冊」亦有不少與日常生活息息相關的議題，指涉著讀者共有的生活經驗。〈倒霉〉選用一個人倒提貓隻的漫畫，³⁴⁹寫倒霉的貓和人的殘忍，並為貓隻抱不平，乍眼看來只是一篇依圖直說的方塊文章。但西西以

³⁴⁵ 西西：〈邊緣〉，載西西：《剪貼冊》（台北：洪範書店，1991年），頁140。

³⁴⁶ 「作者論」為六十年代於歐洲興起的電影評論方式，此論述認為真正優秀的導演是在電影語言方面展示主題、個人觀點，亦即電影作品的內在意義。「作者論」在六十年代中期開始為《中國學生周報》「電影圈」部份作者所注意，對羅卡、金炳興等人影響較大。參見〈冷戰時代《中國學生周報》的文化角色與新電影文化的衍生〉，載《冷戰與香港電影》，頁121。另，西西曾於一九六八年與羅卡、金炳興等人為台灣電影雜誌《劇場》第九期擔任編輯工作，該期為「作者論專號」，《劇場》雜誌在此期出版後停刊。

³⁴⁷ 面對當時盛行的「作者論」，西西曾經提出要以作品表現而非作者名聲為評論的準則。筆者認為，這可能與當時影評界部份人以導演名氣作為評論標準的風氣有關。參見西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1967年3月），頁67。

³⁴⁸ 〈邊緣〉，頁141。

³⁴⁹ 「剪貼冊」的圖像都由西西選配，但她有時無法找到與文章相應的配圖，也會以漫畫圖像進行專欄的圖文「剪貼」。

一句粵諺語「東東莖西蔥」(筆者按：主次對調之意)，把倒提者改為被倒提者，而那隻倒提人類的無形之手，來自作者身處的現實狀況：

可是人，人才慘慘。忽然的，好像地球要
冬瓜豆腐的樣子，整個世界一下子又能源不夠
了。似乎，所有該有的都沒有，該沒有的卻有
得過份。石油不夠，糧食不夠。將來過一陣，
樹木不夠，空氣不夠，食水不夠，泥土不夠，
地球不夠。〔……〕奇怪的是，居然在這種日
子裏，世界上還有人作興打仗，還有人瞪著眼
彼此指著對方的鼻子說你才是傻瓜。啊，我們
怎麼祇知道為那頭被倒提的貓嘆息，其實，要
可憐的才是我們自己哪。³⁵⁰

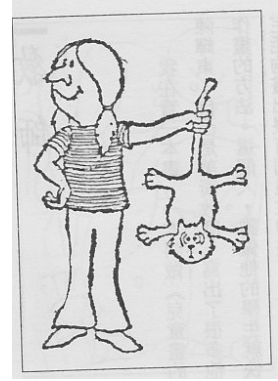


圖 1.4 〈倒霉〉圖像

文章從倒霉的貓寫到倒霉的人，圖像的刺點落在「倒提」的動作，筆鋒一轉，改以當下為題材。西西寫作「剪貼冊」專欄時，正值一九七三年石油及能源危機爆發的時刻，緊張的國際關係以及生活危機，應是當時報章上討論不斷的新聞消息。³⁵¹ 可以想像，在〈倒霉〉一文出現的時刻，西西的童稚筆觸、漫畫插圖，與當時全球能源危機的新聞報導，在專欄載體上形成明顯的「對話」。西西以「天真」語調、「童稚」漫畫消弭原有議題的嚴肅性；但「童言無忌」的她，卻又一語道破現實處境的人性醜陋——各國孜孜不倦的爭辯無助解決問題。在圖像的「防止虐畜」與文字的「防止虐人」之間，〈倒霉〉既不為讀者提供逃離現實的藉口，但又無意重覆苛責的語態，作者努力拿捏批評現實與啟發思考的準繩，在施予壓力與鼓勵反思之間，對讀者來說確是恰到好處。

³⁵⁰ 西西：〈倒霉〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁84-85。

³⁵¹ 七十年代初期石油能源危機引發全球各地經濟發展倒退，香港的工商業發展亦受嚴重影響，一九七五年以前的失業情況嚴重。詳參劉蜀永編：《20世紀的香港經濟》（香港：三聯書店，2004年），頁250-253。

作品載體對文本選材的潛在影響，在刊期較短的日報專欄上尤為明顯，細讀西西「剪貼冊」的專欄，滿載各種七十年代初期的文學、藝術與時事題材，要思考這些作品的專欄寫作形式、內容的文化意義，必須考慮相關論題的時空背景。無論是從文藝圖像思考藝術與生活的議題，抑或以新聞時事作為專欄的題材，「剪貼冊」的圖像與文字，自不同的層面回應著讀者共有的生活經驗。其中，以七十年代初期冷戰形態下的國際緊張關係、能源危機為題，在其他「剪貼冊」作品如〈車圖〉、〈明天〉皆有提及；而針對生活空間急速變化而產生的問題，則見於〈車輪〉、〈搬家〉等篇，〈好重〉一文更直接道出這些「七千噸重的壓力」。³⁵² 七十年代初，國際間仍處於以物質資源競爭代替槍械戰爭的冷戰時期，影響著香港的經濟發展情況，另保釣運動、股災亦導致不穩定的社會氛圍。在上述貼近冷戰背景生活議題的文章中，西西每以「童言無忌」的筆觸，時而幻想「戰爭」的後果，時而提倡可能解決問題的辦法，甚或想像問題得以解決以後的美好未來；與其說是迴避表態，更可能是在無力改變現實的情況底下，據個人「上天入地」的圖文創作爭取發聲的可能。「剪貼冊」既是報刊專欄，西西在專欄中提及的各種時事或生活話題，應在讀者間產生共鳴，這樣，「剪貼冊」既嘗試為他們建立了思考生活的平台，也引領他們——特別是本土年青一代，思考個人生活方式的可能。

第三節 對視與對話：「剪貼冊」的圖文之「眼」與讀者的主體性

「剪貼冊」的圖像由西西選配，專欄的圖像文本不一定處於補充說明的插圖地位，而可以憑藉其視覺性的優勢，深化文字的意義。攝影有所謂決定性的瞬間，提示了影像在攝影師按下快門的時刻，已選擇了「看」的時刻；正如Marita Sturken所言，實踐「觀看」此一行為，本身就是一種意義傳遞的過程：「觀看是

³⁵² 西西：〈好重〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁126-127。

一種學習詮釋的過程，正如其他實踐行為一樣，觀看涉及權力關係的運作。我們透過觀察與他人溝通，或影響他人，或被他人影響。」³⁵³ 圖文專欄的形式本來就不允許純粹的閱讀，而必然包含觀看圖像的行為；但觀看的過程如何影響他人或受他人影響，即使並非完全自由，影響的方式和程度仍有選擇的餘地。「剪貼冊」也有不少描述觀看行為的文字或圖像，圖像甚至突破二維平面的限制，在圖像與文字並讀方式下，與讀者「對視」，引領專欄文字形成一種與讀者「對話」可能，鼓勵後者溝通與自省。〈動物〉一文以動物園為題材，描述遊人在動物園裏的歡樂氣氛、熱鬧情況，行文平實輕鬆，逐步聚焦到一隻吸引遊園者眼光的新動物：

然後是這一天，動物園裏擠滿了更多的人，就把本來看著一頭大象的小女孩擠到動物園外去了。〔……〕他們說，有一種新的動物哪，有兩隻眼睛，一個嘴巴。也會說話唱歌。有兩隻耳朵，一個嘴巴，也會吃飯吃魚。他們說，動物園裏從來沒有這麼新奇的動物，那是一種很進步，很文明的動物，在動物學的書本上的圖表裏，位置排得很高，真正算起來，是比猴子，比猿人還要高一級哪。³⁵⁴

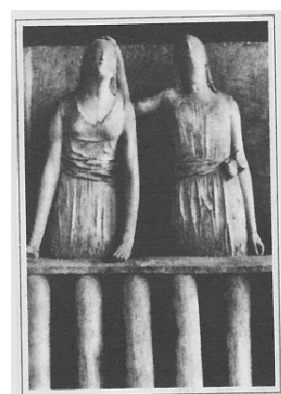


圖 1.5 〈動物〉圖像

雖然文中並未明言新動物的名字，但既然比猴子、猿人還要進步，新動物明顯指向人類；而西西選配的圖像，剛好也是兩個圍欄內的人類雕像。文字描述的新動物既是人類，圖像中的圍欄，彷彿就是由文字的動物園延伸而成的；〈動物〉選擇的圖像，明顯考慮到讀者的位置。這樣，圖像把文字的思考延展成視角對調效果：到底是讀者在看人類——圖像，還是圖像在看人類——讀者？如果是後者的話，讀者從「看」而變成「被看」，文中的新動物便直接指涉讀者，這樣

³⁵³ Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 2001), p.10.

³⁵⁴ 西西：〈動物〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁114-115。

就產生了讀者被文中遊客「圍觀」的錯覺。西西曾在另一篇同題為〈動物〉的文章提及動物園以狹窄的空間圍困動物的自私行為；³⁵⁵ 借此觀點，可印證上述圖像直接指涉讀者的安排，是希望讀者了解在動物園「被看」的感受，從而反思人類與動物的關係、現代動物園的意義為何。必須提出的是，雖然文字與圖像對「新動物」——人類的指向甚明，但〈動物〉選擇以平淡活潑的第三人稱，配上沒有臉部細節的雕塑圖像，迴避直接批示的態度，以不慍不火的語態和「對視」效果，讓讀者自行反思問題。

〈愁虎〉是另一篇思考動物與人類關係的文章，但以第一人稱的角度代入老虎的思想，配以老虎直視鏡頭的圖像：

於是，我吃草維生。為了和平共存的緣故，為了彼此相愛的緣故，為了心在傷膝鎮的緣故。〔……〕我實在不擅吃草，我沒有四個胃，我畢竟不是牛。如果此刻母親見到我的模樣，她一定會狠狠地瞪著巨眼，皺起眉頭。〔……〕然則，我該怎樣兼顧一個生存與行善的難題，我的若干兄弟，如今在冰天雪地中何嘗不遭群眾圍獵；我的若干兄弟，此際何嘗不在山邊挨餓。事實上，我也已經沒有若干的兄弟。〔……〕有物生而為人，而我生而為虎。那天開始，我就想到為什麼這個世界會演變成一個以人為本位的世界。該怎樣繼續生存下去實在是一個愁苦的問題。³⁵⁶



圖 1.6 〈愁虎〉圖像

³⁵⁵ 西西：〈動物〉，載西西：《畫／話本》（臺北：洪範書店有限公司，1995年），頁22。

³⁵⁶ 西西：〈愁虎〉，載西西：《畫／話本》（臺北：洪範書店有限公司，1995年），頁86-87。

西西處理〈愁虎〉圖像的方法，是把草狀的圖像貼在老虎圖像之上，「吃草的老虎」通過圖像與讀者對望，又以文字與讀者對話，訴說動物生存環境的茫茫威脅。老虎是弱肉強食的動物，實在不會思考適者生存的問題，懂得思考物與我、人與虎關係的，應是閱讀文字與圖像的人——作者和讀者。〈愁虎〉在圖文並讀的情況下，代入動物的角度反思人類捕殺動物的自私行為，西西以淡淡的抒情筆觸、直視讀者的圖像，把動物與人類重置於平等的關係當中，不需要直接的批評、強烈的語氣，仍能收反思之效。

西西在她的圖文專欄介紹貝克特(Samuel Beckett)的短片《電影》(*Film*, 1965)時，亦選擇以類似的圖像「對視」讀者方式，闡釋短片的意義。《電影》分三個場景拍攝，攝影機不斷拍攝有「觀看」意味的景物如窗、鏡、貓眼睛，「攝眼機」在「看」，亦同時「被看」：

貓狗眼，鳥魚眼，椅背的花孔，紙皮的圈孔，而最強的眼，則是一直在搜索的攝眼機。³⁵⁷

從戶外到室內的場景，西西極力以文字描述短片中的人物活動，以展示個體「活著就是被觀察著」的情況：

這人在荒涼的街道上逃避地奔走，進入一間屋子，上樓梯，到達室內。室內的一切都瞪著他。他先拉上窗簾，把地毯罩在鏡上，把一隻貓、一隻狗放到門外，鎖上門。他從一個紙皮夾中取出一些舊相片，看後，把它們都撕碎了〔……〕但當他向前看，就看見，仍有一隻眼在瞪著他，那隻眼，越來越大，而他終於發現，那眼，是他自己的眼睛。仍有一隻眼，不

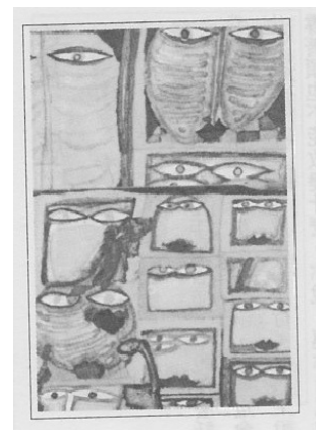


圖 1.7 〈內眼〉圖像

³⁵⁷ 西西：〈內眼〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁100。

斷冷冷地看著自己。〔……〕沒有人能逃避外

在及內在的眼。³⁵⁸

《電影》為主角設置了兩種主觀鏡頭，並在首二節稍有交替互換，至第三節交換速度加快，最後讓攝影機此一「外眼」(extraneous)客體化，成為主角自我觀照的「內眼」(self)。³⁵⁹ 貝克特的劇本對兩種主觀鏡頭的交替角度、頻率有明確指示，³⁶⁰ 藉以營造看與被看的錯覺、堆積懸疑感，至片末才把主旨揭示；要把這些視覺力量化為文字，是極為困難的。圖像是平面的媒介，不可能呈現鏡頭組合的影像對比效果，西西選擇了一幅繪有多雙眼睛的抽象畫，闡釋「活著就是被觀察者」的主題，讓讀者感受短片主角被各種眼睛觀看的時刻。讀者通過圖像而感到「被看」，在「看」與「被看」的置換關係中，童稚筆觸的「眼睛」少了咄咄逼人的威脅感，卻又無礙讀者感知、思考自我觀照的問題。〈內眼〉以圖像讓讀者從「看(讀)」專欄的時候變成「被看」，與電影藝術能透通過剪接、場面調度，組合各種主、客觀鏡頭的特性極有關係：攝影機可以選擇不同的位置拍攝同一組動作，人物可以與攝影機合而為一，造成主觀鏡頭，而主觀鏡頭可以通過剪接讓人物反過來成為鏡頭的客體，這是電影常見的技法，貝克特的《電影》亦是以類似的處理剪接分鏡。

相比於文字，圖像具備視覺感官力量，〈內眼〉、〈動物〉和〈愁苦〉都是利用圖像與讀者「對視」的作品，在凝視的主客關係置換過程中，讀者在各種「被看」的情況下反思自身的行為。在〈動物〉、〈愁苦〉兩篇文章中，圖像與文字並讀形式所造成的視角置換效果，同中有異：〈動物〉讓讀者從「看」變成「被看」，〈愁苦〉則使讀者在「被看」的過程中同步感知對象所想。這種圖像與讀者對視的意義，必須考慮到專欄發表形式對讀者位置的重視，才得以進一步彰

³⁵⁸ 〈內眼〉，載《剪貼冊》，頁 100-101。

³⁵⁹ Samuel Beckett, "Film". In *Cascando, and Other Short Dramatic Pieces* (New York : Grove Press, 1968), p.75.

³⁶⁰ Ibid., p.76

顯。另外，〈內眼〉展示出西西對電影組接主、客觀鏡頭效果的識見，作品利用圖像文本闡釋電影作品內容的同時，讓讀者在閱讀的過程中體會電影人物的感受，處身「看與被看」的位置。

圖文專欄的形式不可能是純粹的閱讀文字經驗，而必然包含觀看圖像的過程。學者許綺玲曾以《巴特自述》一書為例，指出圖像成為文字配角的同時，仍有喃喃細語的特質；因此圖文並讀的閱讀形式，必然存在一空白的裂縫，由閱讀與圖說兩種權力相互爭持。³⁶¹ 如果羅蘭巴特把圖像插入作品的目的，在於證明文字描述功能的失效；³⁶² 西西的圖文專欄利用圖像進行文字創作，則是為了讓圖像與文字合作，結合成為「更完美更有力的媒介」，³⁶³ 填補訊息傳達過程的隙縫。西西既會自圖像尋找刺點，以自己的方式解說圖像，但亦不忘加入簡潔的知性註解，引出新知；她也會利用圖像的視覺感官力量，適時指涉現實，並通過圖像與讀者「對視」、「對話」，引導讀者反思生活或自身。西西七十年代初的「剪貼冊」是圖文專欄，文字與圖像之間當然存有空白的裂縫，但「剪貼冊」的裂縫應是容許對話、交流的空間：作為專欄作者，西西了解個人的圖說屬於作家，專欄的閱讀則屬於讀者。「剪貼冊」取材個人文藝、日常生活經驗，不在乎抒發一己之學識，而每每嘗試以平常的口吻，道出各種生活經驗中可能被忽略的細節。而在圖像與文字的相互闡釋關係中，「剪貼冊」在剪貼生活與知識的過程中引出新見，這樣的專欄與讀者之間建構著各種文學、藝術與生活的態度。

細讀西西「剪貼冊」的專欄，滿載各種文學、藝術與七十年代初期的時事題材，此專欄最重要的意義，卻不在於題材，而是西西怎樣在專欄形式的寫作

³⁶¹ 許綺玲：〈「令我著迷的是，後頭，那女樸。」——觀閱《巴特自述》一書的圖像想像〉，載劉紀蕙主編：《框架內外：藝術、文類與符號疆界》（台北：立緒文化事業有限公司，1999年），頁3-4。

³⁶² Roger Philippe, *Roland Barthes Romans* (Paris : Grasset, 1980), p.256-257.

³⁶³ 西西：〈圖書〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁149。

中，通過「剪貼」各種圖像與文字的關係，引領讀者思考。綜合上述的分析，本節嘗試提出「剪貼冊」其中三種圖文互動關係及效果：第一，圖像文本為文字描述的刺點，亦即文字展開隨想的一個細節，兩者成為若即若離的關係；第二，圖像與文字可以相互配合，以童言及漫畫指涉現實生活，提示思考；第三，圖像文本可以直接呈現文字的視角位置，褪去讀者的被動性，使之成為被看者，配合不同的人稱敘述引起反思。

第四節：移動的「開麥拉眼」：《我城》的文字搖鏡與空間置換

《我城》原為西西於一九七五年一月三十日至六月三十日，以每篇約一千字、字間鑲嵌一幅手繪圖像和幾個字的形式，³⁶⁴ 發表於香港《快報》副刊的連載小說，多年來極受文學研究者推崇。過去的《我城》研究主要集中在小說的語言風格、敘事形式以及本土意識等議題。³⁶⁵ 西西後來在回顧《我城》的創作時，曾提及《黃色潛艇》（*Yellow Submarine*, 1968）和《莎西地下鐵》（*Zazie Dans Le Métro*, 1960）兩齣電影，³⁶⁶ 而小說文本則提及高達的《一切安好》（*Tout va bien*, 1972）。³⁶⁷ 凌逾和謝伯盛先後注意到這些《我城》的潛文本，他們都認為《我城》不以情節推動發展的關係與跳躍蒙太奇技巧相關，凌逾的分析較重視割切技巧轉化與小說結構的關係，³⁶⁸ 謝伯盛則比較了《莎西地下鐵》的電影語言特色，提出電影對《我城》在語言與跳躍敘事風格方面的啟發，至於《一切安好》

³⁶⁴ 西西：《我城》序（臺北：允晨文化實業有限公司，1988年），頁1。

³⁶⁵ 歷來關於《我城》的研究甚多，既有陌生化、零度經驗、童話寫實等角度的討論，更多是針對小說本土意識、都市經驗的研究，另亦有從科幻元素角度切入。因相關資料數量甚多，僅列出部份論文集、文獻資料。張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002年），此書收錄王德威、董啟章、陳清橋及羅貴祥的論文可茲參考。另參考西西，何福仁：《時間的話題：對話集》（香港：素葉出版社，1995年），此書收錄西西及何福仁以童話小說、《我城》為題的對談文章。科幻元素議題可參考陳潔儀的研究。陳潔儀：《香港小說與個人記憶》（香港：天地圖書，2010年）。單篇評論文章可參考何福仁：〈《我城》的一種讀法〉，載西西：《我城》（臺北：允晨文化實業有限公司，1989年，初版），頁219-239；黃繼持：〈西西連載小說：憶讀再讀〉，《八方文藝叢刊》第12輯（1990年11月），頁74-75

³⁶⁶ 西西：《我城》序（臺北：允晨文化實業有限公司，1988年），頁1。

³⁶⁷ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月23日、6月23日）。

³⁶⁸ 《跨媒介敘事：西西小說新生態》，頁159-172。

與「移動式敘述」的關係，為電影鏡頭水平移動形式的借用。³⁶⁹ 在這些研究中，《我城》的後設「胡說」部份所提出的「移動式敘述」與跳躍的蒙太奇剪接技巧所以能夠並存，在於前者指向難辨情節發展、時空跳躍的敘事結構，故可以割切、跳躍等電影剪接概念相呼應。筆者希望先提出數個問題：《我城》的敘事形式是否在時空結構上只向前「移動」？「移動式敘述」的時空組合關係可否產生多於一種藝術效果？小說在不以情節為重、不停轉換敘事觀點的形式下，到底憑藉甚麼來發展人物故事，而不至於因跳躍而造成鬆散的閱讀感？《我城》的圖像文本之於移動敘述有何意義？本文第二章曾解釋西西對於電影技巧本源的重視，當中包括各種拍攝、剪接層面的電影製作知識。承接這樣的脈絡，以下先從「開麥拉眼」在電影製作層面的意思——攝影機之眼——切入《我城》，通過討論攝影機鏡頭運動的主動性取鏡技巧，提出小說如何轉化《一切安好》的搖鏡頭，推演不同的移動敘述，造成散而不亂的時空關係，同時思考《我城》圖像文本在專欄寫作形式中的特色和意義。

《我城》在《快報》連載時以小說人物「阿果」署名，小說主要敘寫人物阿果在「我城」生活，也會寫他身邊的家人如阿髮、悠悠以及朋友麥快樂、阿傻等人的所見所聞，敘事人稱時有轉換。《我城》在連載結束以前約一星期多，出現了一段「胡說」，該部份描寫一個喜歡搜集字紙，並以各種尺子「量度」字紙內容的人，一次檢回來寫著阿果、麥快樂等小說人物生活的字紙，與之對話；字紙的「胡說」被視為作者對《我城》寫作形式現身說法的重要部份，「移動式敘述」、「拼貼」皆語出於此。「胡說」首先說小說的「引起動機」是「因為看見一條牛仔□」，牛仔□代表從「蒼白憔悴、虛無與存在的黑色大翅下走出來」的「陽光顏色」，然後談到了《一切安好》這齣電影：

住在大廈頂樓上的人翻了翻字紙，指著其中的一個記號。

——在這裏

³⁶⁹ 《香港文學的現代主義：六、七〇年代歐洲電影與香港文學的關係》，頁 51-52。

你提到「都很好」

他說。

——那是開始

——我用「都很好」的方式胡說

胡說說〔。〕

關於「都很好」，是這樣的。胡說喜歡「都很好」，因為它唱了歌：那個老太陽照在頭頂上，其他都是不要緊的啦。「都很好」本來是一部電影。這電影的導演喜歡拼貼的技巧，又習慣把攝影機的眼睛跟著場景移動追蹤，一口氣把整場的情事景象拍下來。³⁷⁰

——我作了移動式敘述

——又作了一陣拼貼

胡說說。〔……〕³⁷¹

「都很好」即高達的《一切安好》，電影描寫一九七二年的法國在一九六八年五月風暴以後的改變，是高達自六十年代中後期以電影介入政治和社會的電影作品之一。³⁷² 謝伯盛以《一切安好》的水平移動鏡頭解讀上述的「移動式敘述」，³⁷³ 筆者是認同的，但認為《一切安好》的搖鏡頭有不同的表現，亦不宜將橫搖直接等同移動敘述，故希望從攝影機鏡頭運動如何選取敘事重點的角度，重新說明《一切安好》橫搖鏡頭的特色，以帶出《我城》在主題與技巧方面對電影的回應。所謂攝影機的運動，是指攝影機在拍攝時候的活動方式。西西對於搖鏡頭拍攝靜態、動態畫面的分別非常了解，她認為搖鏡的目的是「找尋、搜索」，拍攝靜態畫面時不能改變搖的方向，但在跟隨人物動作、追蹤動作中的物體等

³⁷⁰ 西西：《我城》，《快報》（1975年6月23日）。

³⁷¹ 西西：《我城》，《快報》（1975年6月24日）。

³⁷² 高達在拍攝《一切安好》以前即攝有《中國女人》（*La Chinoise*, 1967），以毛派青年故事為對象，片頭有對社會主義與群眾革命行動的相關表述。Colin MacCabe等學者曾分析高達在六十年代中後期如何受左傾思想影響，特別是在一九六八年的法國五月革命後政治形勢轉變下，高達意圖建立西方毛派的政治電影形式。詳參：MacCabe Colin, Eaton Mick, Mulvey Laura 合著；林寶元譯：《尚·盧·高達：影像·聲音與政治》（台北：唐山出版社，1991年），頁68-74。

³⁷³ 《香港文學的現代主義：六、七〇年代歐洲電影與香港文學的關係》，頁52。

目的下，乃有不同的活動方向。³⁷⁴ 《一切安好》電影開首的部份，男女主角在一次訪問製造肉腸工廠老闆時遇上工業行動，被困於老闆辦公室，攝影機的橫搖鏡頭首先是以整個工廠的橫切面作來回移動，然後切入不同的場景，讓老闆、工人各自表述意見。其中，攝影機在不同空間橫搖的同時，選擇追蹤某一工人的動作，但中途轉換了搖的方向，接上工會代表的表述，如下圖：



需要注意的是，攝影機原本隨著下樓的人物向畫面右方移動（圖 1.8-1.9），但在樓梯上遇上一湧而上的工會代表（圖 1.10），攝影機隨即改變追蹤目標（圖 1.11-1.12），至於畫面出現「倒後」的情況，最後切入工會代表表述畫面（圖 1.13）。換句話來說，搖鏡頭由場景中的動態物件、人物控制，攝影機一般跟隨人物移動，可以隨時改變追蹤的目標，最後可以剪接再切入人物、情節。《一切安好》最後的十分鐘橫搖鏡頭確具代表性，鏡頭在一開始是跟隨女主角在一整排超級市場收銀機後的行動而移動，但隨著政治人物在超級市場內推銷書刊、學生代表走入、鼓勵顧客不付款，至防暴警察到場、眾人扭打的場面，攝影機的畫面距離不變，但移動速度有很多的變化，有時脫離了女主角的步速，引導觀眾注意場景中不同的物事。在電影學理上，攝影機鏡頭運動更具有主動性，它的移

³⁷⁴ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1968年1月），頁81。

動可以從人物身上轉移至其他人物，或場景中的其他敘事重點，例如靜態的物件，配合各種特寫、中景等鏡頭剪接，連結場景中各項動靜元素的關係。³⁷⁵

何福仁借用長卷美學風格、搖鏡頭的概念解釋《我城》的結構特點，是很有啟發性的研究角度。所謂長卷移動視點，即「每個固定視點的綜合」，³⁷⁶ 筆者希望在這個角度上，把搖鏡頭放回攝影機運動的層面，提出移動方式的各種變化，闡釋《我城》如何在固定的敘事角度中，藉著人物動作、場景、物件而遊離人物、物事而自行「移動」，讓小說在連載的寫作形式中，可以不斷延展敘事內容。《我城》的敘事人稱不時轉換，當中以第三人稱的敘事角度，最能表現攝影機之眼獨自運動的可能。在小說開始不久，有一節草坡請願的場景，先後連載了四天。該部份在描寫假日草坡上的人群後，敘事者跟隨草坡範圍不同的人物、物件移動，先從一個拿著攝影機走進草坡的人開始：

雖然攜同了袋，帶著多一隻眼睛的人，手裡仍分別緊握著些圓而長的，亦有短的，攝影器具。當他經過草坡的時候，草們還以為是獵人來了

——快把松鼠藏起來

——快把長耳兔藏起來

草們喊。其實，帶著多一隻眼睛的人，是決定到上面的大樹公園去拍照的。上面的雞冠花開了。³⁷⁷

當他想起花朵盛放的容顏，即邁開大步，速行起來，似乎再□擱一陣，各種花貌都會給別人拍完的樣子。在他的背後，是兩個抬著一面鏡子的人，當他們經過草坡，見到鏡子裏滿滿是臉，腳步即慢了下來。

——這麼多人來照我們的鏡子呵

他們說。他們停下來，由得好多的臉去照一個夠。然後，他們抬起鏡

³⁷⁵ David Bordwell, Kristin Thompson 著；曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》（台北：麥格羅希爾，1999年，第4版），頁255-261。

³⁷⁶ 何福仁：〈《我城》的一種讀法〉，《我城》（臺北：允晨文化實業有限公司，1989年，初版），頁224。

³⁷⁷ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月3日）。

子，進入附近的一所玻璃大廈，出了鏡。

玻璃大廈詢問處的辦事員，正在閱讀一份報紙，他在讀些什麼新聞，沒有人曉得，因為在他的椅子背後，是一幅沒有能力洩露祕密的牆，上面的鏡子，剛剛運到，還沒裝上去。不過，若是有人站在辦事員前面，站在離開他的鼻子一聲啊哼以外的地方，卻可以讀到報紙另外一面上的社論：

現在許多地方都用塑膠袋來袋米了，黃□的用途越來越萎縮，單靠出口黃□，無論如何養不活每方哩一千四百人。

今天，草坡上除了多了很多的臉之外，什麼也沒有變，仍是車輛從上面的大樹公園沿著官道轉出來，經過翻山車車站〔……〕³⁷⁸

小說從草坡上的請願，寫到路經草坡的攝影愛好者，隨著他的步伐轉移描寫搬運鏡子的人，隨後者進入玻璃大廈，隨即又轉移到大廈詢問處的辦事員，甚至細節描寫報紙上的新聞。敘事者以人物之間有意無意的接觸做為移動敘述的據點，可以想像，這種跟隨人物行動造成的「情節」，是可以不斷延展下去的。但彷如攝影機之眼的敘述方式並不是為了「遊」而存在。草坡的場景本來是要寫一次「抗議星期日下雨」的請願。但敘事者只偶然描寫草坡的熱鬧情況，隨即又在場景中找尋其他可以不斷轉移描述據點的景物或人物，有時是路經草坡的人，有時是草坡上眺見的景物，又或是欄杆以外的圍觀者，倒是場景中心的事情發展相當模糊。連載小說雖然常有「跑野馬」的說法，筆者認為上述利用「開麥拉眼」遊走於草坡範圍可見、但又無關重要的人物活動，並不是「跑野馬」，而是藉著攝影機的自主運動遠離請願的場景，提出「草坡上除了多了很多的臉外，甚麼也沒有變」的想法。此節的最後部份，終於到了抗議者要表態的時刻，攝影機利用草坡可眺望的海港，直接跳出場景：

——沒有其他解決的辦法了嗎

他持著噴霧罐也似的米高□，請草坡上的人發表他們的意見。

這時，離草坡不遠的廣場旁邊，一艘渡海輪剛離開碼頭，坐在船的上

³⁷⁸ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月4日）。

層，靠近一排救生圈的一個人，正在無所事事，所以，當他聽見一個笨鐘突然唱起歌來，就一起也哼了哼，並且跟著鐘聲數了十下。對於草坡上聚了許多人的事，他是不曉得的，他甚至不知道這個城市裡有那麼的一片草坡，所以，他也不會想到要到草坡上去打兩個滾。³⁷⁹

敘事者最後提出「有許多物事在裡邊」、「但你從表面上又看不出甚麼物事的海」，與整場「開麥拉眼」的自主移動敘述相互呼應著。

值得一提的是，此節還用了「胡說」所說的拼貼，先後剪貼了三張新聞報紙，剪貼內容分別是國外地震、油田資源戰爭以及外太空飛行物體消息，都極為簡短。而拿著這些新聞紙的人，不是沒有注意到這些消息，便是把它用來擦掉口香糖、包裹鹹魚。論者常言香港本土成長一代的作家，倦於五、六十年代的左右對壘，嘗試以不同方法迴避表態，書寫個人所見的香港，這大致上可接受，但還可以進一步探討的，是怎樣的「迴避」。西西曾經提及，寫作《我城》的時候會隨時增添材料，但身邊發生的許多事情都並非個人能夠改變的。³⁸⁰ 模糊的請願過程、零碎而不被留意的新聞，在連載的時候都是讀者身邊發生的事情，而隨著敘事者在各種愉快的生活細節中自主遊走、小說人物把沉重的新聞「遺棄」，小說表達了個人可以選擇積極面對生活的態度。《我城》在阿果應徵電話機構工作的一段，提到「都很好」——《一切安好》電影片末的歌曲，也隱隱表達了作者對電影的回應。高達在六十年代中後期開始尋求結合政治的電影形式，作品亦明顯有左傾取向，《一切安好》片末一眾在超級市場製造混亂的人被捕，電影插曲響起，最後以橫搖鏡頭結合畫外音呼喊「你、我、他、我們、他們」作結。《我城》的阿果在得到工作以後，哼起「都很好」主題曲，提出「你去做你的高興的事，我去做我高興的事」，³⁸¹ 既是對電影作一去政治化的回

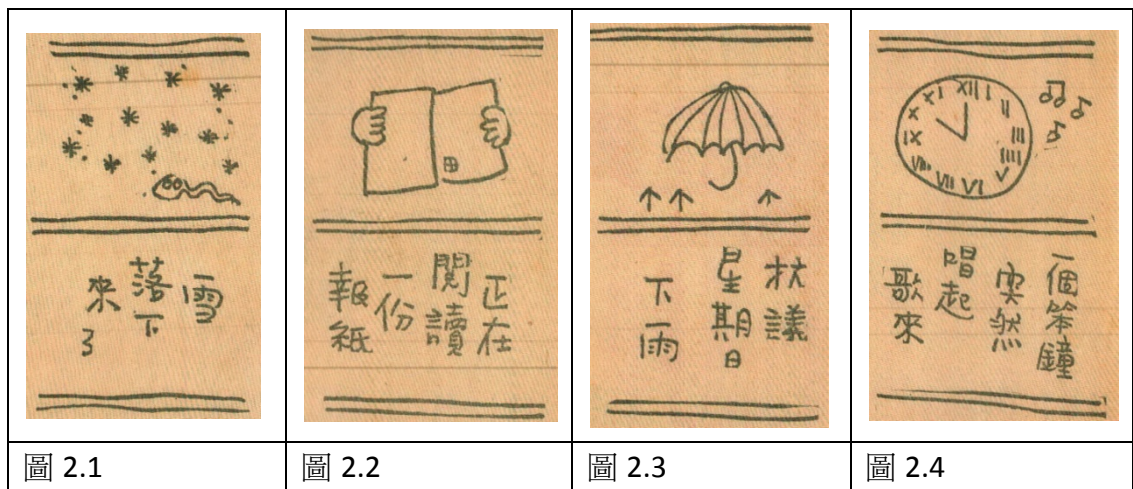
³⁷⁹ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月5日）。

³⁸⁰ 《時間的話題：對話集》，頁195-196、202-203。

³⁸¹ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月23日）。

應，³⁸² 但更重要的是各自找到「自家高興」的生活方式，各有選擇。

《我城》連載的時候，時常因為字數問題而出現圖文錯位的情況，利用圖像造成了不同段落之間的連貫性。《我城》開首有三個不相關的片段，分別是阿果搬家、草坡請願以及大屋內的打牌活動，三個場景互不關聯。草坡請願的場面先後連載了四天，只有三幅圖像與草坡事情相關：



《我城》專欄的圖像大部份都是文本描述過的事物，圖像並附有幾個字，多來自小說文本字句。圖 2.1 乃阿果在父親葬禮上想像草地上小動物的思想，在連載時成為草坡請願事情的「配圖」，該天最末寫有小草的想像，因此圖 2.1 的圖文錯失既可在連載中造成連貫前一日情節的視覺圖像效果，但與草坡請願的小草想像對讀亦無不可，後者彷彿從小草的角度表示對人們的不滿。圖 2.2 至 2.4 都選自抗議事件，可如凌逾所言視為電影分鏡說明，但這些物事之間沒有那一項比較重要、也沒有分鏡距離之別，反而突顯了攝影機挑選物事的特性。

黃繼持在討論《我城》的敘事結構時，提及小說欲斷還連的結構，並在何

³⁸² 西西早在寫作「剪貼冊」專欄時，便曾提及高達「有點走火入魔」，可能是對其電影作品傾向政治化的一個回應。參見西西：〈砌配〉，載西西：《剪貼冊》（臺北：洪範書店有限公司，1991年），頁 8-9。

福仁的手卷基礎上，拓展了時間與空間的議題：

《清明上河圖》不是故事畫，畫中的人物也是景物，每段景物卻未必不可編成故事。視點移動，目移景換，既以時間代空間，復以空間貞定時間；攝空間於時間，化時間為空間。[……]

與手卷風格之對應，你初讀《我城》時沒能想到，只直覺感到遊目於人物景觀的樂趣。此通於中國美學之「遊」。遊，既包括移動，也包括流連，關鍵在不拘滯。當胡說點出移動式敘述時，連載已經四個多月了。讀者對《我城》的敘述方式，即使不知其所以然，也已知其然並感欣然了。你先前未能馬上聯繫到電影或手卷，卻讀出同等的美學欣趣，可能正受《我城》連載別出心裁的形式所啟發。³⁸³

黃繼持特別提到移動敘述與電影、手卷的相似性，但未再加以解釋，筆者認為可以在「人物也是景物」、「移動也是流連」等方面，思考小說如何利用場景中的人物、物件做到時間空間化。

黃繼持所說的「人物也是景物」、「目移景換」、「把景物編成故事」，其實與攝影機鏡頭運動很有關係，因為攝影機鏡頭可選擇場景中的人物或事物作為下一個敘事元素，而在各種剪接技巧配合下，還可置換時空，彷如電影的溶鏡、疊印效果。³⁸⁴ 例如小說開首，悠悠上場的時候，小說以第三人稱先寫阿果舊居裏的「他們」在玩牌戲，卻由玩牌的場景，轉而向樓層的房間和擺設走去，描述了廚房、浴室，然後回到放著床、電視的大廳，再返回玩牌戲的人身上。這時悠悠回來了，敘事者隨即從悠悠的鞋子進行時空的倒回，並過渡場景：

[……] 如果有人來按門鈴，牌戲必得暫停下來，四個人中的兩個人必須站到廚房裡去（四個人中的兩個人必須站到廚房裡去，又不是廚房的

³⁸³ 黃繼持：〈西西連載小說：憶讀再讀〉，《八方文藝叢刊》第12輯（1990年11月），頁74-75。

³⁸⁴ 西西曾經在她的電影專欄簡要說明「把時間電影化」的方式包括改變動作速度、疊印、變形、焦點等技巧，她對於「開麥拉眼」——攝影機「眼睛」的運動，例如取鏡角度、距離與位置亦顯得敏感。參見倫士（西西）：〈電影文法：C〉，《中國學生周報》686期（1965年9月10日），第11版。

錯)，才能讓門開啟。他們不久即做了如此的一項示範，因為，穿一雙紅色涼鞋的悠悠回來了。

剛才，穿著一雙紅色涼鞋的悠悠在大街上晒太陽，晒太陽的地方，是海港大廈門口的空地。人們在那裡走來走去，除了晒太陽之外，還可以看海，或者，看船。³⁸⁵

小說這樣就換成了海港大廈的場景，寫悠悠在海港大廈逛街所見，是在「移動」的過程中同時轉換空間、倒回時間。該場景最後寫悠悠接到傳單，悠悠「閱」、「讀」傳單句子的過程，傳單的文字與悠悠的聲音融為一體，場景又返回她抵家的時刻：

[……]悠悠沒有把紙塞給廢紙箱，她看。她看見了這樣的一堆句子：

太陽白色太陽

白色太陽白色，

如果早上起來看見天氣晴朗，我高興。

如果早上起來看見天氣晴朗，牛在吃草你在喝牛奶，我高興。[……]

高興我高興

我高興我

悠悠回到家裡來的時候，還帶回來一盒顏色粉彩，和兩本厚紙的圖畫本子。³⁸⁶

當如黃繼持所言，「不拘滯」的移動敘述是《我城》的一個特色，如果拘泥於小說人物人稱與情節的跳躍，很可能會忽略了小說對人物、物件與空間置換關係的重視，而這種在移動中抓住另一個拓展、轉換空間的據點，作者對於各種電影轉位技法及其效果的識見，自然大派用場。

《我城》有一段阿果搬家後，因過累而在沙發上觀賞電視的片段，阿果環

³⁸⁵ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月7日）。

³⁸⁶ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月8日）。

視大屋家具時，也彷如一個橫搖鏡頭：

〔……〕他們離去之後，我的一隻腳對我說

——看那邊，有舒服沙發。

我看見了。在我的面前，有三張沙發：一張如東〔冬〕瓜，兩張如馬鈴薯，都蒙著一塊鵝黃色體系的傢俬布，布上的金線花朵都失落了，卻散發著一種由太陽烹飪過的乾燥香味。沙發的一個接角處，站著一支高個子燈〔……〕³⁸⁷

在鋼琴的旁邊，是一座電視。它是新的，是荷花們送來說喬遷快樂的。

於一周前已經運抵，並且各式線路亦已裝置妥善了矣。

我坐落在沙發上，我亦不願意起來。³⁸⁸

阿果從沙發的接角處、對角線上遊移個人視線，小說隨即進入阿果的視角，觀賞「超級超級市場」節目，是直接對「開麥拉眼」搖鏡作文字呈現：

電視開始的時候，導演把他的第三隻眼睛寄在出售房子的一層上，著實停留了好幾分鐘，因此，我們對那些屋子，有了比較深入的認識。〔……〕

第三隻眼睛很詳細地介紹我們進入屋內，看廳看房，又看浴室和廚間。³⁸⁹

若說「超級超級市場」的「第三隻眼睛」是對《一切安好》的鏡頭擬仿，當然無不可，但最重要的是，這段從阿果的視角搖鏡，轉而「進入」電視節目，另一文字搖鏡隨即由超級超級市場節目的「第三隻眼睛」——攝影機開展。該節最後寫大腳在超級超級市場各樓層發生的故事，電視節目內容先後連載了三日，是小說以不同的空間拼貼「移動敘述」的嘗試，換個說法，則是把「人物視角編成故事」。

攝影機可以在場景內跟隨人物、物件移動，但如果場景寄存的時空具有獨

³⁸⁷ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月14日）。

³⁸⁸ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月15日）。

³⁸⁹ 西西：《我城》，《快報》（1975年2月15日）。

立性，就會造成時間空間化的效果。《我城》對於一些可寄託時間的物件似乎猶為注意，特別是在小說的前半部份，就出現過以八張照片來敘述麥快樂任職公園管理員的事情，另有可以直接寄存生活片段的阿髮信件，小說結束以前則有阿游的明信片等等。這些部份亦不乏跟隨人物活動作「移動式敘述」的嘗試，例如展現麥快樂在公園工作的片段，便敘述了他來回於球場、公園的工作情況。在此其中，不論是緊隨場景或人物行動而展開的情節，其「移動」既是寄託於「空間」——物件之上，便會淡化各情節的時序關係，也容許不斷開拓「空間」；是作為連載小說的《我城》在直接切換人稱、場景外，延展敘述、組接人物及時空關係的重要方式。

第五節 視角、意識的拼貼：《我城》圖像與文字的敘事角度轉換

《我城》的敘事人稱不時轉換，「把景物編成故事」的方式自然多樣。西西早就在「剪貼冊」專欄嘗試各種看圖說話的方式，《我城》既是小說，不是為了「看圖」而存在的，而是需要尋找「說話」的空間。凌逾討論《我城》的人稱關係時，曾經提及電影鏡頭割切技巧與人稱、時空轉換的問題，³⁹⁰ 惟分析未及圖像與「割切」敘事身份的關係及效果。而在敘事人稱不變的情況下轉換意識、記憶畫面的可能，亦是電影剪接畫面的重要效果。西西在「剪貼冊」中曾經利用圖像與文字與讀者對視或對話，《我城》只有手繪圖像，而且線條極其簡單，近於孩童的繪圖，它必須在文字的配合下，才能呈現其空間性。西西六十年代的小說創作已顯示出她對電影鏡頭組合時間與空間關係的興趣，她曾經指出電影的畫面與聲音的組合，應該具有衝破時間限制的嘗試：

銀幕上有四方框，那是畫面，是空間。我們可以拍半邊的人，有身無頭的，銀幕後有框框，那是聲音，是時間。我們經常闖入，聽到對白的一

³⁹⁰ 《跨媒介敘事：西西小說新生態》，頁 165。

半，樂曲的一半。³⁹¹

《我城》是圖文專欄，敘事人稱時有轉換，不妨把《我城》的圖像看作是攝影機的畫面，視之為人物意識、視覺畫面的呈現，思考小說如何在「移動」敘述中置換主客觀視角關係，或從現實躍入意識，造成時間空間化的效果。

《我城》除了在開首數節有標明時間和日期以外，大部份章節都有明顯約化時間的特性，是小說重視空間、場景關係的證明。在小說的中段部份，阿果與麥快樂、阿傻等人往離島旅行，中間插敘「他」在孤島上生活情況，這個人與小說人物的旅行並無交接點，小說甚至從無交代他的姓名。如果辨清圖像畫面寄存的空間、人物的動作時間，就可看見小說延展敘事時間、拼貼時空的幾種方式，一是看圖說話，二是呈現人物意識，三是主客觀位置的置換。該節先以阿果的角度作第一人稱敘事，「我」先觀賞麥快樂的旅行舊照，然後想像「要看看這裡的漁船」，相關圖文如下：

——放假，我要放假。

我喊。

——放假，當然要放假³⁹²

又有一個人喊。也喊的那個人是麥快樂。〔……〕

關於離島，麥快樂會從口袋內掏出相片來給大家看。你們看。他說，上次，我們就是到這個地方去的，這個島叫大苔島，島的附近有許多浮著的苔。我們一起吃泥蜃粥，粥裡面全是魚，有尾巴有身體的魚。在照片裡面，麥快樂正在吃泥蜃粥，那碗粥，露出四條



圖 3.1

³⁹¹ 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》（1966年5月），頁49。

³⁹² 西西：《我城》，《快報》（1975年4月24日）。

這個小小的城市。在這個小小的城市裡，我們其實有許多地方可以去走走。每天有那麼多的遊客到這裡來，還有不曾來正期望能夠來的人。人們到這裡來，想來看看這裡的漁船、來看看海港、來看看炎夏白日的沙灘，以及夜晚滿城燦爛的燈色。³⁹⁴

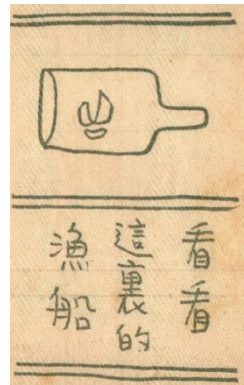


圖 3.2

圖 3.2 的文字部份仍是阿果在觀看麥快樂的照片，至另一天的連載時，卻直接指涉「你」，下一段則接上「如果你有背囊，帶你的背囊一起來。麥快樂說。」後者是以直接引語方式寫出麥快樂的說話。因此，「你」指涉的很可能是讀者，彷彿是從阿果的意識畫面，躍出了專欄的框架，要讀者看看「這個城市」；擁有離島、漁船的「我城」，指涉專欄內外的空間，圖像與文字並讀方式下形成一種與讀者「對話」的可能。小說然後以第一人稱敘事，寫阿果收拾行裝，他與麥快樂在碼頭集合、抵達離島的過程，卻以近三千字、跨越四天專欄的篇幅才完成整個過程，相關的圖像如下：



圖 3.3



圖 3.4

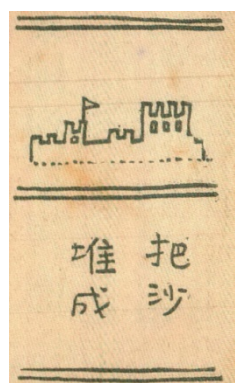


圖 3.5

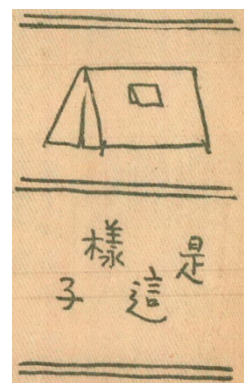


圖 3.6

³⁹³ 西西：《我城》，《快報》（1975年4月25日）。

³⁹⁴ 西西：《我城》，《快報》（1975年4月25日）。

如果比對圖像與文字內容，從「輪渡終於響起嗚嗚的笛聲」(圖 3.4)，到「我們從輪渡上下來」(圖 3.6)，中間插敘了一個在孤島上接受青年領袖訓練的「他」的事情，以第三人稱、從「這時」開始，沒有前因後果：

這時，在一個荒蕪的離島上，正有一個人，站在沙灘上。這是一個很小的島，島上沒有屋子也沒有居民。³⁹⁵

小說及後描寫青年在沙灘上走動、睡覺等瑣事，不斷提及他「沒有帶錶」、「沒有時間觀念」等等，一共寫了兩天近二千字的篇幅，圖像及其字組標題(圖 3.5—圖 3.6)相呼應。最後，這個「他」居然可以看見輪渡上的人：

現在，他站在沙灘上，把一塊一塊小石拋擲進海裡，他一次又一次看石片能激起幾次水花。他不時看過往的漁船，從船的顯現看到船的隱沒。他還看見離島的渡輪，載著許多人到別的島上去渡假。〔……〕³⁹⁶

當「他」能夠看見輪渡以後，小說才寫輪渡的人下船，仍是全知視角：

離島的輪渡經過無數小島，偶然，船經過一個孤島，輪渡上的搭客看見島上的沙灘上有一個人，躺著曬太陽，看見的人就說了：這樣的生活太舒服了。〔……〕

於是，人們從輪渡上下來。這些人裡邊，有一半立刻奔跑起來，趕到車站去輪候公共的汽車。〔……〕³⁹⁷

一直到圖 3.6 開始，小說才回到第一人稱敘事角度，由阿果敘述抵達離島的事情，首句即為「我們從渡輪上下來」。因此，圖 3.4 是一個關鍵的主客觀位置轉換，圖 3.4 本來是輪渡的人看小島，西西卻據此換了視角的主客位置，改成從孤島遙望輪渡，這樣既可寫孤島青年的生活，亦讓他從被看成為看輪渡的人，而後者則成為被看者。小說憑藉與人物行為相關的景物，在繪製圖像的同時，拼貼空間、置換視角的主客關係，延伸為另一個空間的書寫，同時延展了主線的敘述時間。更為有趣的是，連載形式讓上述的圖片都是先有圖像，隔一天才

³⁹⁵ 西西：《我城》，《快報》(1975 年 4 月 27 日)。

³⁹⁶ 西西：《我城》，《快報》(1975 年 4 月 28 日)。

³⁹⁷ 西西：《我城》，《快報》(1975 年 4 月 28 日)。

出現相關的文字敘述，圖 3.4—圖 3.5 更是阿果等人乘搭的輪渡抵岸後，公車站候車者的不耐煩以及麥快樂堆成的沙城堡，但圖 3.4—圖 3.5 因連載而造成的圖文錯失，仍與孤島沙灘青年的感受、活動不無呼應，可視為黃繼持憶述的、《我城》在連載與專欄形式中畫面流連的疊加效果。³⁹⁸

《我城》在阿果以外的部份，主要以第三人稱敘事，在描寫空間物品的同時，也會利用物件寫入人物的意識、想像，在人物意識與現實空間置換中表達生活的態度。「剪貼冊」嘗試看圖說話，《我城》描述阿髮的一節則從觀察她房間的物品展開聯想。該節以第三人稱敘事，先寫阿髮的木頭寫字桌，然後寫桌子周邊的物件如書架、肥錢豬，目的是從逐步切入她的升中生生活：

阿髮有一個紅色的手搖鉛筆刨。這鉛筆刨，現已鑲〔就〕在寫字桌遠處的一個角落上。阿髮每天要跑來削鉛筆數約五十次強。〔……〕³⁹⁹

阿髮有一個書架。書架站在大木頭寫字桌的旁側牆邊，它和阿髮一般高，可是書架上一本圖書也沒有。那麼，書架上有甚麼呢？有人不免要問了。有的是，全是，作業簿。〔……〕

一個正常的升中生的一天生活和阿髮一天的生活應該最近似的。即是，每天早上，或者每天下午，又或者上下午，去上學。回家後，除去吃飯沐浴的時間，做功課。〔……〕阿髮本來有一隻肥錢豬，很肥，現在，因為一天到晚要錢豬送作業簿給自家，錢豬即不時大叫肚子餓了。⁴⁰⁰

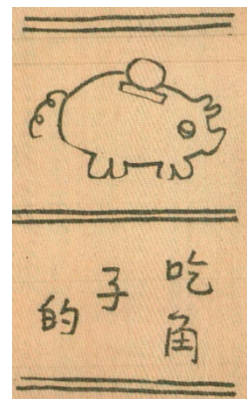


圖 4.1

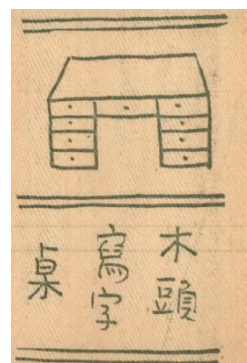


圖 4.2

³⁹⁸ 〈西西連載小說：憶讀再讀〉，頁 76。

³⁹⁹ 西西：《我城》，《快報》（1975 年 3 月 29 日）。

⁴⁰⁰ 西西：《我城》，《快報》（1975 年 3 月 30 日）。

兩張配圖在連載的時候調換了，此節及後寫到阿髮隨身的鬧鐘、書包以及字典及拍紙簿，圖像則是阿髮的意識、夢境，如果比對文字的內容，這些意識的圖像呈現，彷彿是對教育、考試制度進行反撥。先是書包裏的蔥與理想的新世界：

阿髮有一個書包。自從天台上開始種起花來之後，有一天，悠悠拿來兩棵蔥，天台上即長了許多蔥。〔……〕阿髮每天即上去拔兩條，放了在書包裡。〔……〕阿髮說，若是聰明，可以創造美麗新世界。

〔……〕班主任說，目前的世界不好。我們讓你們到世界上來，沒有為你們敷好建造起一個理想的生活環境，實在很慚愧。〔……〕你們既然來了，看見了，知道了，而且你們年青，你們可以依你們的理想來創造美麗的新世界。⁴⁰¹

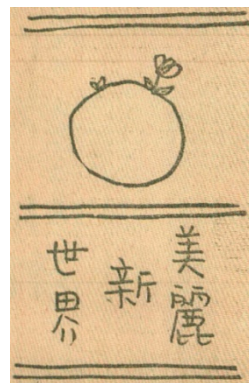


圖 4.3

然後是阿髮的大字典，她以為把頭擱在上面就能記進每一個字，但總是睡著了，還會做夢，一次夢見作業全部變了三明治，她把它們全部吃掉，另一次則夢見自己在課室裏考升中試：

阿髮覺得，這樣子考試，就像十萬人一起來一場一百米短跑競走。參加賽跑，當然是參加比較重要，得獎祇是一種鼓勵。但是，考試又是不是這樣呢？過了一會，阿髮又想，和我一起課室內參加考試的同學，不知道有多少會有機會考得進一間理想的中學。〔……〕阿髮忽然想起孔融讓梨。〔……〕⁴⁰²

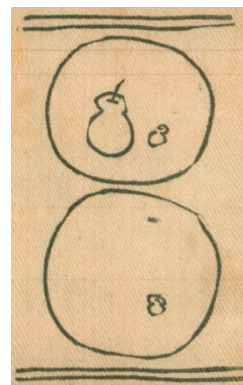


圖 4.4

該節最後寫阿髮的拍紙簿，那是一本用來記錄她「自家高興設計的計劃」，盡是自由的課堂：

⁴⁰¹ 西西：《我城》，《快報》（1975年3月31日）。

⁴⁰² 西西：《我城》，《快報》（1975年4月2日）。

阿髮設計的自然課，也不用整天對著一本課本，而是到自然再去栽花，種蕃茄和蔥，做發芽的實驗，養蝌蚪，挖一條蚯蚓來看看。〔……〕⁴⁰³



圖 4.5

如果只有文字描述，從物品聯想阿髮的生活並無特別，但在圖像的配合下，現實空間的物件不見了，「美麗新世界」和生氣勃勃的自然課，都是理想的學習生活。小說在沒有變換人稱敘事的情況下，從客觀的阿髮房間環境，躍入她的主觀意識，以圖像呈現了理想的學習態度，既是鼓勵「以自家高興」的方式面對外在的現實制度和環境，亦不無對後者的反撥。圖像文本多被視為配合文字的插圖，但《我城》的圖像不一定是為文配圖的，也可以視之為化想像為動力的人物意識，抵抗著現實無法把握的事物。

第六節 連載形式的探索：《我城》專欄圖像、字組的組合形式及其意義

《我城》在一九七五年於《快報》連載後曾出版多個單行本，除了因為資金問題而大幅刪減至六萬字的素葉版外，其他版本的章節內容稍有增補、刪減，或作章節次序上的整合。⁴⁰⁴ 本章開首時曾經提及，文本刊載形式對閱讀的潛在影響，除了章節、內容的改動，媒介、出版形式也會影響閱讀的方式。本章所用的《我城》剪報本，雖然無法看見整頁的報章版面，但保留了七十年代初期的專欄原貌，文字篇幅、圖像排位方式明顯與其他單行本相異，其中最特別的，

⁴⁰³ 西西：《我城》，《快報》（1975年4月3日）。

⁴⁰⁴ 《我城》中文繁體單行本先後由香港素葉出版社、臺北的允晨文化實業有限公司和洪範書店有限公司出版。素葉出版社在一九七九年出版六萬字的《我城》後，於一九九六年出版《我城》增訂本。各版本出版資料參見何福仁：〈談談《我城》的幾個版本〉，載西西：《我城》（臺北：洪範書店有限公司，1999年），頁261。

是小說的圖像文本及其標題字組，又以後者為關鍵。《我城》在連載的時候乃以一天一圖像的形式發表，大部份圖像都附有幾個字，多來自小說內容，但意思未必完整；內容的分節、分段則受專欄固定篇幅的影響，連載時多未能以完整的方式呈現，導致小說經常出現圖文錯位的情況。《我城》是報紙的連載小說，西西當日是根据故事大綱邊寫邊改，小說的日刊、專欄連載形式，對其圖像、文字均有影響。本節嘗試從《我城》在報刊上所採用的圖像及其字組入手，嘗試提出小說圖像文本在連載形式影響下的不同詮釋方法，連結前人學者對於《我城》研究中有關城市、小說樂觀風格方面的討論，重塑《我城》連載時刻、與專欄讀者溝通的可能方式。

《我城》在「胡說」一段即有提及圖文錯失的情況，西西後來說是寫實及即興演出，⁴⁰⁵ 顯然是在發現圖文錯位的情況下，也不打算更改。據筆者觀察，《我城》連載時候經常出現圖像與文字錯配的情況，小說先後連載了一百五十天，約半數日子都是先有圖像及其標題字組，隔天才出現相關內容的情況。圖文錯配的數量稍多，但文字多數較圖像延遲一天刊出，兩者通常在一星期內回復對應關係，從未有數天後才出現相關文字內容的混亂情況。因此，可說這種錯失情況是相對「穩定」的，有時還能製造新的圖文關係，如連載形式產生圖像上的疊加效果，這些在前面章節已有示例。關鍵反而在於圖像附設的字組。西西曾在九十年代研究貢布里有關視覺圖像與文字訊息交流的理論，並指出圖像文本的喚起功能較語言優勝，解讀圖像訊息能否傳達則受代碼、文字說明和上下文的影響。⁴⁰⁶ 西西寫作《我城》時是否讀過相關理論無從稽考，但上述三個影響訊息傳達的概念，剛好可以《我城》圖像、圖像字組及小說內容代入，以解釋《我城》三者專欄形式中的各種關係。筆者嘗試把《我城》圖像及其字組關係分為三個類別：

⁴⁰⁵ 西西：《我城》序（台北：洪範書店有限公司，1999年），頁ii。

⁴⁰⁶ 西西：〈圖像〉，載《畫／話本》（台北：洪範書店有限公司，1995年），頁15。



圖 5.1
(一)

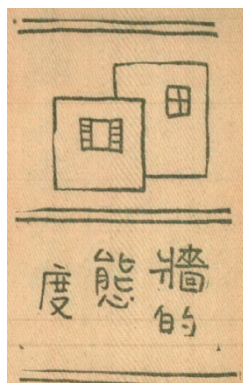


圖 5.2
(二)

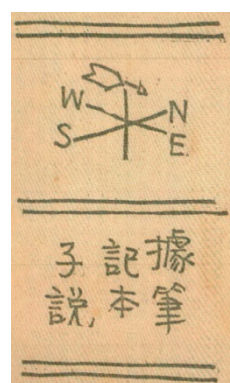


圖 5.3
(三)

- (一) 文字說明能配合圖像代碼
- (二) 文字說明基本上配合圖像代碼，但訊息不完整
- (三) 文字說明無法與圖像代碼對應

《我城》圖像及其字組本來就形成圖文干涉關係，若把上述三個類別在《我城》專欄出現次數排序，最多的為（一）、（二），少數為（三），彷彿代碼、文字說明和上下文能夠配合閱讀。事實上，因為字組的「說明」多是小說文本中的字句節錄，擷取自敘述內容任何的句子，二至七個字不等，有時甚至是來自毫不重要的細節；這種摘錄形式與字組在專欄框架中的字體大小、位置的「標題」意味恰恰形成反比（參考圖 5.4）。例如（一）的「那麼多的眼睛」，出現在麥快樂於球場工作時，偶然協助拾球的句子：

麥快樂於是急急跑去把球拾起來，當著
幾千萬那麼多的眼睛就那麼一腳，踢出去。
他覺得他那時候像極了巴西的比利。不過，
他的球，總是被守門員輕易接了去。

[.....]⁴⁰⁷



圖 5.4

⁴⁰⁷ 西西：《我城》，《快報》（1975 年 3 月 4 日）。

這段文字亦較圖像延遲一天刊出，也有圖文錯失現象（圖 5.4），描寫麥快樂旁觀、巡視球賽的行為，亦寫他與群眾一起擲蕃茄、事後打掃場地活動的往事，麥快樂感覺「那麼多的眼睛」看自己拾球，不偏離文本，但也不一定必要。圖像具有視覺感官力量，其喚起功能本來就無文字描述般直接，若沒有字組「說明」，圖像訊息容許讀圖者任意聯想，或作為閱讀過程的插圖；但《我城》字組的「標題」展示方式，卻讓讀者不得不注意它與圖像、小說內容的關係。而即使如（二）一般，圖像、字組為該天小說內容的重點，但甚麼是牆的「態度」，仍有待在小說中探索。因此，筆者認為《我城》的圖像、字組並不在乎組合完整的訊息或內容、概述情節，而是要吸引讀者追尋相關細節之於該天專欄內容的「意義」，從中亦引導他們觀察「我城」的生活細節。至於圖文錯失的情況，無論是連載形式的限制抑或作者有意為之，都不減上述的探索意圖。西西在六十年代的影話專欄寫作經驗中早注意到讀者的位置，但《我城》不是傳遞藝術知識的處所，小說要引起思考，必然與讀者有關。《我城》利用圖像、字組吸引讀者投入文本的方式，若從接受美學的角度來說，具有開放讀者參與詮釋文本的意味，⁴⁰⁸ 同時更重視讓讀者自行摸索細節、情節的「價值」。這樣，圖像、字組、小說內容的關係，在摘錄字組、圖文錯失的情況中變得若即若離，趣味在聯想與尋索意義的過程中產生，亦培養了閱讀以及觀察身邊事物的眼光。

連載小說的寫作形式也對作者造成影響，《我城》受其媒介形式所影響，西西所謂的「邊寫邊改」既是小說的內容和形式，媒介發表形式也可能啟發了她選擇圖像、組合字組的方式。西西在六十年代有拍攝實驗電影的經驗，她的《銀河系》是剪輯既有錄像、圖像的方式製作，這齣「剪貼電影」有不少實驗圖形

⁴⁰⁸ 接受理論把作品分為第一文本和第二文本，重視讀者對文本的作用，認為作品是人工的藝術品，接受是一填補空白的過程；第一文本對讀者把文本具體化的行為受一定的制約，但第一文本必須通過讀者領悟、解釋轉化而成的藝術形象，才屬真正的審美對象。參見：張廷琛編：《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989年），頁33-37。

連戲（graphic match）的嘗試，⁴⁰⁹ 亦即以圖像形狀元素造成連戲或對比關係的剪接技巧。⁴¹⁰ 西西並曾以圖文並茂方式介紹蘇貝斯（Saul Bass）的電影、電視片頭的畫面剪接，足見她對圖像畫面關係的興趣和識見。⁴¹¹ 《我城》的圖像固然不能以快速割接形式造成畫面連戲，但小說是日刊形式的連載專欄，作者可選擇摘錄怎樣的字組，而圖文並用的表述功能，應較純粹的形象聯想更為確切。

《我城》當年連載的後半部份，圖像、字組有時會在連載中出現類似上述的連戲效果，原為內容摘錄的字組所「說明」的圖像訊息，隱隱表達了小說的主旨以及作者看待「我城」的態度。這類發現有三。第一組出現在瑜及其丈夫的部份，前後分三日刊載，寫瑜參觀某所小學的開放日，思考自己將來若有孩子，應為他選擇怎樣的學習環境，首兩天的連載圖像及其字組如下：



圖 6.1

(1975 年 4 月 21 日)

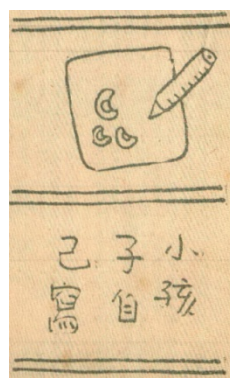


圖 6.2

(1975 年 4 月 22 日)

「這個城市」、「小孩子自己寫」的原文字句都較圖像及其字組延遲一天刊載，兩天都是描寫瑜參觀小學的情況，觀察學童在新的教育方式下怎樣學習，以第一人稱敘事角度，讓瑜抒發她對青年與城市關係的看法：

⁴⁰⁹ 據筆者觀影所得，西西的《銀河系》多次以圖形連戲方式剪輯人物動作、繪畫、海報，例如以穿斗篷的女明星剪接鬥牛勇士畫像、臉貼臉的名人新聞片段接上雙人戲劇臉譜等。

⁴¹⁰ 《電影藝術：形式與風格》，頁 289。

⁴¹¹ 西西曾以貝西為筆名，翻譯、述介蘇貝斯（Saul Bass）五、六十年代的電影及電視片頭設計，文章並附有圖例說明畫面剪接的效果、拍攝技巧等，亦會解釋相關片頭作品與電影主題的關係。蘇貝斯（Saul Bass）著名的電影片頭設計作品包括《風雲群英會》、《夢斷城西》、《碧血千秋》，均為西西六十年代影話專欄時有論及的電影作品。參見貝西：〈片頭設計家蘇貝斯〉，《香港影畫》（1966 年 10 月），頁 72-75。另見貝西：〈電影片頭設計家蘇貝斯的：電視片的片頭設計〉，《香港影畫》（1966 年 12 月），頁 49-53。

〔……〕在一個有五百萬人的城市裡，如果有四百萬人是成年人，那麼，這個城市，是一成年人的城市。〔……〕

人口膨漲了的城市，突然變成年青人的城市了。這麼多的年青人，這麼多的孩童，城市忽然是他們的。是明天麼，是十年後麼，是二十年後麼，不。城市不是二十年後才是他們的，城市如今已經是他們的了。⁴¹²

小說雖然有不同年齡的人物敘述他們的「我城」，但如圖 6.2 般以新鮮的眼光看待城市的，主要是阿果、阿髮等年青一輩的青年和孩童。西西是香港本土成長的作家，「小孩子自己寫城市」與《我城》本土意識關係當然明顯，這是否只印證了小說的樂觀期許？六、七十年代的香港正是戰後嬰兒潮長成的時刻，七十年代香港教育制度變化甚大，⁴¹³ 西西當時亦為小學教師，小說中的瑜看見到小孩子穿著各種不稱身的校服，想起「教育工作者應該是良好的縫衣匠」，與作家的現實經驗不無關係。這樣，《我城》在連載的時候雖然表達了青年人書寫「我城」的需要，但亦保有作家對現實「進步」制度的敏感觀察以至隱憂，「小孩子自己寫城市」無疑是以勇氣作自我安慰，在勉勵讀者同時亦要求審視現實。

《我城》一眾小說人物以新鮮的眼光看待生活，常常幹「自家高興」的事，何福仁早敏銳地讀到「我城」未必完全樂觀，如麥快樂亦即「勿快樂」的意思；⁴¹⁴ 小說以陌生化的孩童眼光寫作「我城」當然是作家有意為之、為讀者提供希望，但這不代表作家對現實缺乏深刻的觀察。《我城》在連載的最後一個月裏，小說的人物、場景轉換明顯較之前頻密，部份情節在後來的版本中都刪去了，其中寫悠悠與阿髮在海港大廈看「謊言展覽」一段，圖像的字組或許隱含了小說語言風格與作家對現實的個人體會：

⁴¹² 西西：《我城》，《快報》（1975 年 4 月 22 日）。

⁴¹³ 香港七十年代初期人口約四百萬，小學生人口多達七十二萬。香港教育司署於一九七一年至一九七五年間先後推行免費小學教育、小學教育電視節目、活動教學等政策，並成立課程發展委員會。一九七三年又因小學學額過剩而成立教師就業輔導組，處理超額教師等問題。參見顏明仁：〈香港教育七十年的轉變：從學校擴展到教師超額〉，載郭康健；陳城禮編：《香港教育七十年》（香港：香港教師會，2004 年），頁 33-34。

⁴¹⁴ 〈胡說怎麼說——談《我城》〉，載《時間的話題：對話集》，頁 202。



圖 6.3
(1975 年 6 月 5 日)



圖 6.4
(1975 年 6 月 6 日)

七十年代初期香港社會在急速發展，股災、水災以至於未停止的難民潮影響著香港社會、經濟發展，部份事件更成為小說文本世界的生活經驗。6 月 5 日的「謊言展覽」片段夾雜了真謊言、假現實，在校長穿著牛仔□、江湖術士騙人技倆當中，有些「謊言」直接指涉小說文本以外的現實生活：

這些當然是謊言。

現代教育的目的是把每一個人變成一部百科全書。如果你不是一個精明能幹、聰明、永遠對、機械一般準確、電腦也似的人，那麼，你到這個世界上來幹甚麼呢。〔……〕⁴¹⁵

我們的地球，到了公元二千一百年，或者還要早一點，就不能夠存在下去了。地球面泛濫著人的洪水。把所有北極南極的冰塊都溶成為水，也不夠喝了。〔……〕每個人呼出一口二氧化碳，自己把自己都悶倒了。

這些當然是謊言。⁴¹⁶

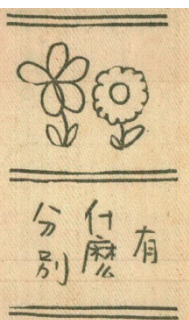
如果「胡說」一段是《我城》寫作手法的後設式自我指涉，謊言展覽片段更是小說選取童稚語調、樂觀態度的自我揭露，如其圖像字組所言：「以謊言生存下去」。小說的「我城」市民合力以房屋盛水、把閃電砍下來儲存備用等「解決」現實生活的「謊言」，乃作家以虛構的小說世界「化腐朽為神奇」，不純粹是為了拼貼新聞，而希望以虛構的力量，補足現實無從建立的信心。《我城》是西西

⁴¹⁵ 西西：《我城》，《快報》（1975 年 6 月 5 日）。

⁴¹⁶ 西西：《我城》，《快報》（1975 年 6 月 6 日）。

銳意脫離存在主義時期的作品，童言、謊言不等同漠視或迴避，只是把批評、嘲諷換以自覺的思考。

西西當年並非為感動讀者寫作《我城》，小說要引起讀者思考的，除了觀察生活細節的眼光，還有對現代溝通媒介與人情關係的反思。陳清僑曾經指出，西西小說中對於使用現代傳通機器的想像，有警策的提示，他認為從《我城》到《美麗大廈》等作都表現了作家對現代通話媒介與都市生活的反思。⁴¹⁷《我城》當年在結束連載前，分七個片段寫麥快樂離職、阿果到郊外種電話等事情，最後進入「胡說」和阿果接通「美麗的新世界」電話兩部份。七個片段中的最後一個題為「機械」，共連載四天，分了三個場景、四組人物，文字內容、相關圖像及其字組分列如下：

					
	圖 6.5	圖 6.6	圖 6.7	圖 6.8	
	(1975 年 6 月 15 日)	(1975 年 6 月 16 日)	(1975 年 6 月 17 日)	(1975 年 6 月 18 日)	
人物	阿果		旅客	母親	瑜與丈夫
事件	仔細組合、測試電話部件，最後被安排到荷塘再培訓		訪港俯瞰「我城」	購買嬰兒用品	到草地交出房屋、汽車等資產，等候外太空「直昇機」

這幾天的人物、事件並無交接點，把「說話的機器」連上「盒子砌的城市」、「有什麼分別」，就可解讀這四天小說的關係。西西先以兩日的專欄篇幅詳寫阿果對

⁴¹⁷ 陳清僑：〈論都市的文化想像：並讀西西說香港〉，載張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002 年），頁 415。

電話部件瞭如指掌的認識，但最後仍要再培訓；「說話的機器」是阿果從化學元素角度想像人體的構成，顯是對機械文明裏通訊與人情的思考。瑜與丈夫、母親都是人情關係的代表，親情與愛情關係都是瑜所說的「不用身份證明也能辨認」的關係，與阿果、旅客相關的各種機械科技產品——飛機、電話等——恰恰形成對比。單從小說人物、事件關係未必能理解這段「機械」片段的用意，圖像字組的「連載」彷如解讀的鑰匙，讀出西西拼湊上述空間與人事，乃有對機械文明牽制人類生活的反思。

小結

西西視電影的影像表述形式為連環圖；她對圖像創作的鍾愛，從六十年代的實驗電影創作延伸至七十年代初期的圖文專欄，她把個人的生活經驗「剪貼」為專欄素材，圖像與文字之間或互補或游離，創造了紛繁多彩的跨文藝表述手法。葉維廉在討論文化工業生產的消費文化時，曾論及西西在報刊上的寫作，表面上「遵從」了方塊文學的相同性，亦利用現代主義的發明性潛藏自覺與反思的種子。⁴¹⁸ 西西七十年代的圖文專欄都屬於上述的「方塊文學」，如果這些寫作具有刻意「滿足商品習性的讀者消費習慣」之意圖，她所偽裝的「遵從」，當不止於陌生化語言等語言實驗、文化意識的提醒，而更是在「方塊」的寫作形式中，利用圖像進行文字創作，在「吸引」閱讀和「牽引」參與之間，讓文本與讀者處於一個開放的交流狀態。圖像具有喚起視覺形象的特性，圖文專欄的形式隱含並置觀看、閱讀行為的挑戰，西西的「剪貼冊」能借取圖像的刺點發揮文字想像、傳遞文藝知識和生活體驗，個人「看圖說話」的同時，亦活用圖像的視覺感官力量，適時指涉現實，引導讀者思考生活的方式和態度，提示自省的需要。西西在《我城》轉化了各種電影技巧，如攝影機的自主性運動、

⁴¹⁸ 葉維廉：《解讀現代·後現代：生活空間與文化空間的思索》（台北：東大圖書股份有限公司，1992年），頁151-152。

主客觀視角置換等，以組接場景、開拓空間和延展敘述線索，小說又不斷更新組合圖像、字組的方式，吸引讀者進入虛實難分的「我城」；連載形式造成的各種錯失、疊印的圖文關係，使文本的意義處於流動多變的開放狀態，配合小說似有還無的時空結構，組成流動多變的「我城」風景，鼓勵讀者自行探索「情節」的組合方法和意義。因此，在西西七十年代的圖文專欄中，讀者不再是「追看」、消化流質的專欄文字，而是在自行探索、衝破圖文認知阻力的閱讀過程中，反思閱讀與生活方式。這些圖文專欄在選擇圖像、文字題材方面，皆無展示作者學養的傲視姿態，各種文字與圖像若即若離的關係，竭力迴避直接批示或訓斥，而在意調整適切的語調和表述手法，思考著一種不以滿足需要為前提，且能引導探索的寫作方式；因此，西西七十年代的圖文專欄創作，其文化意識乃建立在一種包容與互動的關係當中，圖文專欄的「對話」或「對視」，建立著閱讀的主體性，乃是作者、讀者自我省思，又共同思考生活的空間。

第六章 結語

西西一直是香港文學研究實驗性、本土性課題中，上接南來作家，下啟本土文學創作的關鍵對象。在前人的研究中，西西的作品既有指涉本土的實驗性文學創作，也有作家個人追求美學形式的實驗；當文本未曾指涉現實，西西文學創作的「本土」特色似乎相對模糊。這個情況在她跨藝術門類創作中尤為明顯：西西對繪畫、電影、建築等藝術的興趣和識見，經常成為她文學創作的素材，但這些作品可能因為文本內部缺乏現實經驗的線索，多被視為作家個人藝術興趣或美學的追求。

從作家經驗出發，目的並不止於探問經驗的模樣，而是思索怎樣的文學、藝術與文化經驗實踐，使「本土」得以形成，以及這樣的「本土」意涵之於香港文學的意義為何。西西在六十年代的影話寫作經驗豐富，若把文章抽離原刊版面、寫作背景，就會忽略了西西在書寫「我城」以前的電影文化經驗對她本土文學創作的啟發和影響。西西在六十年代與一眾《周報》「電影圈」作者為不同的報刊供稿，還一同組織電影會、拍攝實驗電影，為《香港影畫》供稿更讓他們有親身接觸本土電影工業製作的機會。此一社群在共同的藝術興趣前提下，重視平等交流、對話的空間，期望通過學習和研討，一同迎向外來的電影文化新潮。西西六十年代的影話寫作是她早年重要的專欄寫作經驗，選擇怎樣的語態與讀者交流，除了作家的性情，更應存有社群經驗的啟發。從寫作到實踐、從藝術興趣到文化社群、從旁觀到涉足本地電影製作，西西一輩本土成長的青年影評人，把個人對外國電影藝術的崇仰之情投注於「本土」。雖然在本地電影工業中建設新電影文化的理想只屬曇花一現，卻讓西西認識到個體在文化工業裡的限制，在反思個人社會、文化位置與責任時，也跳出了現代主義蔑視與批判的眼界，逐步建構出諒解與自省並存的在地歸屬意識。西西日後的本土文學

創作未見現代主義對大眾文化的蔑視，而每以警示多於批評的姿態，鼓勵讀者自省，這些都可從她六十年代形構本土文化意識的影話寫作經驗中，追溯其淵源。

在六十年代，西西與「電影圈」作者對外來的電影文化趨之若鶩，當時電影藝術在歐美發展蓬勃，以現代藝術先鋒的新潮形式，吸引著他們的眼光。「開麥拉眼」亦即攝影機之眼，表明了西西關注的是電影的拍攝技巧如何創造新的藝術形式，回應現代情景。西西雖然偏好歐美實驗性導演，然而她從「新潮」電影看到的，是此一藝術媒介的現代藝術創造潛力——電影技巧在技術性層面能不斷創造新聲畫表述形式，能夠為其他現代藝術所用。西西對「開麥拉眼」的關注，擴闊了她接受主流電影的眼界，更使她銳意通過閱讀探尋「開麥拉眼」的拍攝技術和原理、在觀影中認識各種電影技巧的應用方式和效果，期望在技術性知識的基礎上，認識現代電影藝術的特色，她亦由此累積了豐富而專業的電影知識。六十年代外來電影新潮對西西的啟發，還在於讓她認識到現代電影乃以直面生活為前提，不是反映現實，更非鋪演情節，而是思索以怎樣的藝術形式呈現現代生活情境，使西西確認現代文藝創作應走向拋棄特殊、以形式表現日常的道路。以上種種，更奠定了西西日後銳意革新形式的實驗性創作路向。

西西在電影時期的觀影經驗、電影學養，是她能夠以電影為個人文學創作翻出新潮的重要基礎。西西當年的電影劇本〈寂寞之男〉展示了她對各種電影技巧的聲、畫效果的識見，已達至實際操作的程度，西西把這些知識靈活轉化為文學手法，為她個人六十年代的文學創作翻出各種「新潮」形式和效果。西西在〈在馬倫堡〉利用個人觀影經驗組合詩作「內容」，強調無定向的解讀方式，與原著電影互涉，亦回應現代電影藝術不以敘事為前提的創作態度；〈東城故事〉藉畫外旁白製造複雜的平行、倒回時序結構，以人物意識碎片表現存在的獨存；〈家族日誌〉以不同的轉位手法營造時空跳躍但情節緊湊的形式，在短篇小說

的篇幅內表述多層次的「存在」思考。西西並能對《廣島之戀》表達城市、記憶與人情的聲畫矛盾形式，進行文化改編，轉化為〈港島·吾愛〉思索現實社會、城市空間變遷的文學創作，展示她的在地關懷。從藝術技巧轉化的角度來看，西西六十年代文學創作的成就並非作品的存在主題，而是她通過電影技巧豐富「存在」的表述方式。這些兼及技巧、文本及歷史文化主題層面的藝術轉化嘗試，是西西銳意利用電影技巧更新文學表述形式的證明。

西西在六十年代的影話寫作是她早年重要的跨藝術門類寫作實踐，她通過專欄與讀者建立互動而謙遜的關係，提示他們認識電影的方法，思考觀影、閱讀位置的能動性。西西的電影劇本、實驗電影和影話文章，展現了她對影像——活動圖像剪接技巧造成的圖像連戲、對視覺性感知效果等識見。這些專欄寫作和觀影經驗，對西西七十年代初期的圖文專欄創作均有啟發。西西在七十年代初期的「剪貼冊」專欄，嘗試利用圖像連結文學、藝術與現實生活，時而讓讀者通過圖像刺點與文字的配合，思考個人觀察事物的方式；時而用視角直觀效果的圖像，配合各種敘述人稱與讀者對視、對話，引導他們反思個人或現實生活。

《我城》為圖文專欄形式的連載小說，除了不以情節推動發展、不斷轉換人稱等結構特色，小說不少局部片段都有轉化電影技巧的痕跡。若從「開麥拉眼」的角度深化小說的移動式敘述，將能看見小說在敘事人稱不變的情況下，如何在場景中自行「遊目」，或抓住場景中的物件作為時空過渡的據點；甚至利用人物的視覺、意識或手繪圖像，讓小說有不斷延展敘述的可能，與連載形式的需要相輔相成。西西更刻意保留連載形式造成的圖文錯失問題，並利用圖像、字組吸引讀者投入文本，摸索「關鍵情節」，有意讓讀者參與詮釋，挑戰他們的閱讀經驗。不論從專欄寫作、電影學養轉化的角度來看，「剪貼冊」、《我城》的圖文寫作形式都有繼承西西六十年代影話寫作經驗的痕跡，更新了她早年以專

欄傳遞知識、提示思考的寫作手法；在此其中，更不應忽略西西在轉化影像知識、實驗文學技巧的同時，她總在意讀者的位置。

七十年代中期的《我城》無疑是香港文學重要的本土文學創作。但「我城」的主體性並非朝夕間建構而成的，當我們論定西西為香港文學作家以後，是否忽略了為她的「屬於香港」文學創作歷程，追尋更早的線索？就作品主題而言，西西六十年代的文學創作或有耽溺「存在」命題之虞，亦少有直接指涉本土的文本內部線索。然而，假若我們還可以退後一步，從作家經驗出發，不但能夠發掘西西六十年代的文學創作在轉化電影技巧方面的實驗性價值，還可從專欄寫作的角度，窺見她早年跨藝術門類寫作實踐的特色。此外，更可從西西的電影文化經驗，發掘她本土文化意識生成的過程，並從她對影像畫面組合的識見，得見她早年實驗圖文創作的成果。這樣，不只是為西西的作家經歷追尋「本土」，而亦是為她後來的跨文藝實驗性創作，尋找更多在地實踐的線索。

最後，本論文以西西六十年代的影話寫作為考察對象，討論西西電影時期對她六十年代至七十年代初期文學創作的啟發。筆者希望相關的研究方法和成果，在將來還有進一步延伸討論的可能。在西西研究方面，筆者認為可以考慮她在六十年代轉化電影技巧為文字創作的嘗試，如何為她日後的文學創作所繼承。另外，西西轉化電影技巧造成各種時空過渡、視覺轉換的文字實驗，提示著我們電影聲畫感知效果與文學手法的轉化可能，從這方面追尋下去，這些藝術技巧轉化的討論，還可應用於其他的作家研究。在研究方法方面，筆者更希望善用報刊材料，從作家、文藝社群的跨文藝寫作與文化實踐經驗出發，探索更多香港文學與藝術文化交錯發展的議題。

參考書目（按作者筆劃序）

一、西西著作

1. 西西，何福仁：《時間的話題：對話集》，香港：素葉出版社，1995 年。
2. 西西：《母魚》，臺北：洪範書店有限公司，1992 年，三版。
3. 西西：《西西詩集》，臺北：洪範書店有限公司，2000 年。
4. 西西：《我城》，臺北：洪範書店有限公司，1999 年。
5. 西西：《我城》，臺北：允晨文化實業有限公司，1989 年。
6. 西西：《東城故事》，香港，明明出版社，1966 年。
7. 西西：《花木欄》，臺北：洪範書店有限公司，1990 年。
8. 西西：《拼圖遊戲》，臺北：洪範書店有限公司，2001 年。
9. 西西：《剪貼冊》，臺北：洪範書店有限公司，1991 年。
10. 西西：《畫／話本》，臺北：洪範書店有限公司，1995 年。
11. 西西：《象是笨蛋》，臺北：洪範書店有限公司，2003 年，三版。
12. 西西：〈印象·凌波〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1966 年 1 月，頁 22。
13. 西西：〈高克多就是高克多〉，《中國學生周報》637 期，香港：友聯出版社，1964 年 10 月 2 日，第 2、10 版。
14. 西西：〈在馬倫堡〉，《中國學生周報》610 期，香港：友聯出版社，1964 年 3 月 27 日，第 7 版。
15. 西西：〈我城〉，《快報》（剪報本），1975 年 1 月 30 日—1975 年 6 月 30 日。
16. 西西：〈看電影〉，《大拇指》總 13 期，香港：大拇指出版委員會，1976 年 1 月 13 日，頁 11。
17. 西西：〈凌波金漢新家庭素描〉，《香港影畫》香港：香港電影出版社，1966 年 10 月，頁 26-29。
18. 西西：〈悅目·悅心〉，《中國學生周報》756 期，香港：友聯出版社，1967 年 1 月 13 日，第 11 版。
19. 西西：〈秦萍圓又圓〉，《香港影畫》香港：香港電影出版社，1966 年 4 月，頁 59。
20. 西西：〈記憶李婷〉，《香港影畫》香港：香港電影出版社，1966 年 10 月，頁 20。
21. 西西：〈寂寞之男〉，《大學雜誌》29 期，苗栗：野人出版社，1970 年 5 月，頁 40-43。
22. 西西：〈這是李菁〉，《香港影畫》香港：香港電影出版社，1966 年 2 月，頁 34-35。
23. 西西：〈這樣剪接〉，《中國學生周報》793 期，香港：友聯出版社，1967 年 9 月 29 日，第 11 版。

24. 西西：〈畫面的深度〉，《中國學生周報》788期，香港：友聯出版社，1967年8月25日，第11版。
25. 西西：〈開麥拉眼〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1966年4月—1968年3月。
26. 西西：〈開麥拉眼〉，《新生晚報》，香港：新生晚報有限公司，1964年8月1日—1964年10月11日。
27. 西西：〈電影·迷藥〉，《中國學生周報》630期，香港：友聯出版社，1964年8月14日，第11版。
28. 西西：〈電影與我〉，《中國學生周報》582—672期，香港：友聯出版社，1963年9月13日—1965年6月4日。
29. 西西：〈變形的畫面〉，《中國學生周報》791期，香港：友聯出版社，1967年9月15日，第11版。
30. 米蘭：〈安德魯狗的故事〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1969年10月，頁68-69。
31. 米蘭：〈我們等待我們的連尼卡〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1969年11月，頁68-69。
32. 米蘭：〈電影筆記：電影中所見到的「臉」〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1969年9月，頁62。
33. 米蘭：〈電影筆記〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1969年8月，頁54-55。
34. 何福仁編：《西西卷》，香港：三聯書店有限公司，1992年。
35. 貝西：〈片頭設計家蘇貝斯〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1966年10月，頁72-75。
36. 貝西：〈電影片頭設計家蘇貝斯的：電視片的片頭設計〉，《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1966年12月，頁49-53。
37. 倫士：〈我們的電影在哪裡〉，《中國學生周報》589期，香港：友聯出版社，1963年11月1日，第11版。
38. 倫士：〈開麥拉眼〉，《中國學生周報》609期，香港：友聯出版社，1964年3月20日，第11版。
39. 倫士：〈電影文法：A〉，《中國學生周報》684期，香港：友聯出版社，1965年8月27日，第11版。
40. 倫士：〈電影文法：B〉，《中國學生周報》685期，香港：友聯出版社，1965年9月3日，第11版。
41. 倫士：〈電影文法：C〉，《中國學生周報》686期，香港：友聯出版社，1965年9月10日，第11版。
42. 倫士：〈電影作品電影藝術電影〉，《中國學生周報》611期，香港：友聯出版社，1964年4月3日，第11版。
43. 倫士：〈電影花氈之構成〉，《中國學生周報》665期，香港：友聯出版社，1965年4月16日，第11版。

44. 張愛倫：〈家族日誌〉，《中國學生周報》730期，香港：友聯出版社，1966年7月15日，第6版。
45. 張愛倫：〈港島·我愛〉，《中國學生周報》811期，香港：友聯出版社，1968年2月2日，第6版。

二、基本文獻

1. 〈「電影圈」版今起刊出〉，《中國學生周報》402期，香港：友聯出版社，1960年4月1日，第1版。
2. 〈四件事情敬告讀友〉，《中國學生周報》463期，香港：友聯出版社，1961年6月2日，第6版。
3. 〈加價設辦助學金請讀者共同討論〉，《中國學生周報》461期，香港：友聯出版社，1961年5月19日，第2版。
4. 〈負起時代責任！〉，《中國學生周報》創刊號，香港：友聯出版社，1952年7月25日，第1版。
5. 《香港影畫》，香港：香港電影出版社，1966年1月—1968年3月。
6. 《劇場》9期，臺北：劇場雜誌社，1968年3月。
7. 《影訊》第1-20期，香港：大學生活電影會出版組，1967年2月—1969年4月。
8. 《黛綠年華》特刊，香港：嘉年出版社，無出版年份。
9. 丁冬：〈電影的魅力〉，《中國學生周報》520期，香港：友聯出版社，1962年7月6日，第12版。
10. 于歸：〈電影的文學性〉，《中國學生周報》548期，香港：友聯出版社，1963年1月18日，第10版。
11. 于歸：〈論電影上的新潮派〉，《中國學生周報》527期，香港：友聯出版社，1962年8月24日，第12版。
12. 小離：〈觀影隨想錄〉，《中國學生周報》519期，香港：友聯出版社，1962年6月29日，第12版。
13. 小離：〈觀影隨想錄〉，《中國學生周報》561期，香港：友聯出版社，1963年04月19日，第11版。
14. 小離代筆：〈電影與我〉，《中國學生周報》597期，香港：友聯出版社，1963年12月27日，第11版。
15. 火光：〈電影的文藝復興〉，《中國學生周報》548期，香港：友聯出版社，1963年1月18日，第10版。
16. 仰山：〈新寫實主義老將·意大利導演羣像〉，《中國學生周報》500期，香港：友聯出版社，1962年2月16日，第13版。
17. 伊夢：〈自覺的聲音——再談意大利當代電影〉，《中國學生周報》623期，香港：友聯出版社，1964年6月26日，第11版。

18. 艾略脫著；葉冬譯：〈空洞的人〉，《文藝新潮》第1卷第3期，香港：環球出版社，1956年5月25日，頁32-34。
19. 但尼：〈《脂粉陷阱》〉，《中國學生周報》519期，香港：友聯出版社，1962年6月29日，第12版。
20. 但尼：〈寡婦春心〉，《中國學生周報》509期，香港：友聯出版社，1962年4月20日，第13版。
21. 李英豪：〈夢斷城西與現代青年〉，《中國學生周報》561期，1963年4月19日，第11版。
22. 李英豪譯：〈夢〉，《中國學生周報》600期，香港：友聯出版社，1964年1月17日，第10、11版。
23. 季年：〈新潮電影的起落〉，《中國學生周報》509期，香港：友聯出版社，1962年4月20日，第13版。
24. 宛青：〈三年來的香港電影協會〉，《中國學生周報》715期，香港：友聯出版社，1966年4月1日，第11版。
25. 尚·保爾·薩泰著；馬朗譯：〈伊樂斯特拉土士〉，《文藝新潮》第1卷第2期，香港：環球出版社，1956年5月25日，頁22-29。
26. 夏非：〈在影壇上大放異彩的意大利寫實學派〉，《中國學生周報》468期，香港：友聯出版社，1961年7月7日，第13版。
27. 祖冲：〈談新潮電影的即興手法〉，《中國學生周報》542期，香港：友聯出版社，1962年12月7日，第10版。
28. 祖冲：〈新潮的新貌〉，《中國學生周報》519期，香港：友聯出版社，1962年6月29日，第12版。
29. 梁濃剛：〈花落驚啼春、夜之會、電影沙龍〉，《中國學生周報》823期，香港：友聯出版社，1968年4月26日，第11版。
30. 黃志：〈西西……〉，《明報》，香港：明報有限公司，1987年4月8日，頁22。
31. 爾羊：〈致西西——讀一月三日「電影與我」〉，《中國學生周報》600期，香港：友聯出版社，1964年1月17日，第11版。
32. 羅卡，舒明：〈桑堡雨傘的討論〉，《中國學生周報》678期，香港：友聯出版社，1965年7月16日，第11版。

三、專書、論著

1. 《小說家族》，香港：天地圖書，1987年。
2. 《第一映室，香港電影會：二十周年影展》，香港：香港市政局，1982年。
3. Barthes, Roland, trans. Richard Miller, *S/Z*, New York: Hill and Wang, 1974.
4. Beckett, Samuel, *Cascando, and Other Short Dramatic Pieces*, New York: Grove Press, 1968.

5. Bognár, Desi K., *International Dictionary of Broadcasting and Film*, Boston: Focal Press, 2000.
6. Bordwell, David and Kristin, Thompson 著;曾偉禎譯:《電影藝術:形式與風格》,台北:美商麥格羅·希爾國際股份有限公司台灣分公司,2001年。
7. Bourdieu, Pierre, ed. Johnson Randal, *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press, 1993.
8. Brunetta, Gian P., trans. Jeremy Parzen, *The History of Italian Cinema : A Guide to Italian Film from Its Origins to The Twenty-First Century*, Princeton : Princeton University Press, 2009.
9. Cocteau, Jean, ed. André Bernard and Gauteur Claude, trans. Robin Buss, *The Art of Cinema*, London : Marion Boyars, 1992.
10. Duras, Marguerite, trans. Richard Seaver, *Hiroshima Mon Amour*, New York : Grove Press, 1961.
11. Eysteinnsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, London : Cornell University Press, 1990.
12. Kumar, Dibyanshu, *International Encyclopaedia of Script Writing*, New Delhi, India : Anmol Publications, 2009.
13. Laurensen Diana and Swingewood Alan, *The Sociology of Literature*. London : Paladin, 1972.
14. MacCabe, Colin., Eaton, Mick., Mulvey, Laura.,合著;林寶元譯:《尚·盧·高達:影像·聲音與政治》,台北市:唐山出版社,1991年。
15. McMullan, Anna, *Theatre on trial : Samuel Beckett's later drama*. New York : Routledge, 1993.
16. Mink, Janis, *Joan Miró, 1893-1983*. Köln : Taschen, 2006.
17. Penrose, Roland, *Miró*, London : Thames and Hudson, 1985.
18. Philippe, Roger, *Roland Barthes Romans*, Paris : Grasset, 1980.
19. Stam, Robert,著;陳儒修、郭幼龍譯:《電影理論解讀》,台北:遠流出版事業股份有限公司,2002年。
20. Stuart, Otis 著;孫紀真譯:《天生舞者紐瑞耶夫》,台北:方智出版社,1998年。
21. Sturken, Marita and Cartwrigth, Lisa, *Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2001.
22. Truffaut, Francois and Gruault, Jean, trans. Linda Lewin and Christine Le'mery, *The Wild Child*. New York : Washington Square Press, 1973.
23. 也斯:《香港文化空間與文學》,香港:青文書屋,1996年。
24. 王德威:《閱讀當代小說》,台北:遠流,1990年。
25. 石琪:《石琪影話集》第1冊,香港:次文化堂,1999年。
26. 艾曉明:《從文本到彼岸》,廣州:廣州出版社,1998年。

27. 李陀編選：《昨天的故事：關於重寫文學史》，香港：牛津大學出版社，2006年。
28. 李昱宏：《霧中的風景》，台北：田園城市文化事業有限公司，2010年。
29. 朋尼維茲（Patrice Bonnewitz）著，孫智綺譯：《布迪厄社會學的第一課》，台北：麥田出版社，2010年。
30. 松浪信三郎著，梁祥美譯：《存在主義》，台北：志文出版社，1968年。
31. 侯瑞夏提葉著；謝伯暉譯：《書籍的秩序：歐洲的讀者、作者與圖書》，台北：聯經出版社，2012年。
32. 胡星亮主編：《西方電影理論史綱》，北京：中華書局，2005年。
33. 凌逾：《跨媒介敘事——西西小說新生態》，北京：人民出版社，2009年。
34. 徐霞：《文學·女性·知識：西西《哀悼乳房》及其創作譜系研究》，香港：天地圖書有限公司，2008年。
35. 馬斯賽里著；羅學謙譯：《電影的語言》，台北：志文出版社，1980年。
36. 張廷琛編：《接受理論》，成都：四川文藝出版社，1989年。
37. 陳文如譯：《瑪歌芳婷自傳》，香港：南粵出版社，1980年。
38. 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，香港：中文大學出版社，2003年。
39. 陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991年。
40. 郭康健；陳城禮編：《香港教育七十年》，香港：香港教師會，2004年。
41. 陳潔儀：《香港小說與個人記憶》，香港：天地圖書有限公司，2010年。
42. 陳潔儀：《閱讀肥土鎮——論西西的小說敘事》，香港：牛津大學出版社，1998年。
43. 陳燕遐：《反叛與對話》，香港：華南研究出版社，2000年。
44. 麥肯博士選輯，哈公譯：《電影：理論蒙太奇》，台北：聯經事業出版社，1975年。
45. 莒哈絲著，譚立德譯：《廣島之戀》，台北：聯經事業股份有限公司，2006年。
46. 程予誠：《電影敘事影像美學：剪接理論與實證》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2008年。
47. 華特·班雅明著：《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998年。
48. 葉維廉：《解讀現代·後現代：生活空間與文化空間的思索》，台北：東大圖書股份有限公司，1992年。
49. 路易斯·賈內梯著；胡堯之等：《認識電影》，北京：中國電影出版社，1997年。
50. 劉蜀永編：《20世紀的香港經濟》，香港：三聯書店，2004年。
51. 樂黛雲：《比較文學原理》，香港：中華書局，1989年，初版。
52. 熱拉爾·熱奈特著；王文融譯：《敘事話語·新敘事話語》，北京：中國社會科學出版社，1990年。

53. 鄭瑞琴：《西西「童話寫實」小說研究》，香港：浸會大學碩士論文，2000年。
54. 謝伯盛：《香港文學的現代主義：六、七〇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。
55. 鍾寶賢：《香港影視業百年》（增訂版），香港：三聯書店，2011年。
56. 羅卡：《電影之旅》，香港：博益文化事業有限公司，1987年。
57. 羅貴祥，文潔華編：《雜嘜時代：文化身份、性別、日常生活實踐與香港電影 1970s》，香港：牛津大學出版社，2005年。
58. 羅貴祥：《大眾文化與香港》，香港：青文書屋，1990年。
59. 羅蘭·巴特著；許琦玲譯：《明室：攝影札記》，台北：台灣攝影《季刊》，1995年。
60. 蘇珊·朗格著，劉大基、付志強等譯：《情感與形式》，北京：中國社會科學出版社，1986年。

四、論文集、資料冊

1. Douglass, Ana and Vogler, Thomas A. ed, *Witness and Memory : The Discourse of Trauma*, New York : Routledge, 2003.
2. Williams, Patrick and Chrisman, Laura ed, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*, New York : Columbia University Press, 2004.
3. 徐潔貞編：《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市政局公共圖書館，1999年。
4. 張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002年。
5. 梁秉鈞編：《香港的流行文化》，香港：三聯書店有限公司，1993年。
6. 黃愛玲，李培德編：《冷戰與香港電影》，香港：香港電影資料館，2009年。
7. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998年。
8. 劉紀蕙主編：《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，台北：立緒文化事業有限公司，1999年。
9. 樊善標；熊志琴；何杏楓編：《新生晚報》「新趣版」，1945-1976 資料冊》，香港：香港中文大學香港文學研究中心，2008年。
10. 謝伯盛：《香港文學的現代主義：六、七〇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。
11. 羅卡主編：《60 風尚－《中國學生周報》影評十年》，香港：香港電影評論學會，2012年。

五、期刊、論文

1. 也斯：〈解讀一個神話？——試談中國學生周報〉，《讀書人》總 26 期，1997 年 4 號，頁 64-71。
2. 甘玉貞；關秀瓊：〈III 西西報刊專欄編目〉，《八方文藝叢刊》總 12 輯，1990 年 11 月，頁 147-148。
3. 甘玉貞；關秀瓊：〈I 西西作品編年表〉，《八方文藝叢刊》總 12 輯，1990 年 11 月，頁 105-142。
4. 艾曉明：〈地毯如何變成飛氈——從《飛氈》看西西的童話小說〉，《讀書人》總 19 期（1996 年 9 月），第 33-41 頁。
5. 呂永佳：〈《美麗大廈》與城市空間〉，《城市文藝》總 13 期，2007 年 2 月 15 日，頁 74-83。
6. 杜漸：〈西西答問〉，《讀者良友》2 卷 1 期，1985 年 1 月，頁 69、71。
7. 林以亮：〈像西西這樣的一位小說家〉，《明報月刊》239 期，1985 年 11 月，頁 75-84。
8. 洛楓：〈歷史想像與文化身份的建構——論西西的《飛氈》與董啟章的《地圖集》〉，《中外文學》總 334 期，2000 年 3 月，頁 185-204。
9. 凌逾：〈淺析香港實驗作家西西圖文散文創作的流變〉，《長春理工大學學報（高教版）》4 卷 3 期，2009 年 3 月，頁 90-91。
10. 許迪鏘：〈在流行與不流行之間抉擇——由《大拇指》到素葉〉，《素葉文學》第 59 期（復刊 34 號），1995 年 7 月至 9 月，頁 108-109 頁。
11. 黃子程訪問：〈我和《中國學生周報》——總編輯劉耀權的回顧〉，《博益月刊》第 14 期，1988 年 10 月 15 日，頁 111、113、115、117。
12. 黃淑嫻：〈電影寫入文學：也斯與歐洲電影文化初探〉，《香江文壇》總 20 期，2003 年 8 月，頁 23-28。
13. 黃繼持：〈西西連載小說：憶讀再讀〉，《八方文藝叢刊》第 12 輯，1990 年 11 月，頁 68-80。
14. 廖偉棠訪問：〈地球無可救藥，人類還有希望〉，《時代周報》18 期，2012 年 1 月 5 日，頁 2-3。
15. 黎活仁：〈西西《我城》的空間觀〉，《文訊月刊》總 206 期，1991 年 12 月，頁 96-100。
16. 盧瑋鑾：〈《中國學生周報》〉，《讀書人》總 26 期，1997 年 4 月號，頁 72-75。
17. 閻純德：〈香港女作家筆下的現代性書寫——西西、黃碧雲、王璞的創作〉，《文學研究》總 8 期，2007 冬之卷，頁 55-63。
18. 邁克：〈開麥拉眼界〉，《八方文藝叢刊》第 12 期，1990 年 11 月，頁 100-104。

六、電子資源：

1. 香港文學資料庫：<http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/index.jsp>（最後登入日期：2013/08/29）
2. 香港電影資料館網上目錄：
<http://ipac.hkfa.lcsd.gov.hk:81/ipac20/ipac.jsp?profile=#focus#focus>（最後登入日期：2013/08/29）

附錄一：西西一九七零年代圖文專欄圖像（僅列正文引用資料）

一、「剪貼冊」專欄

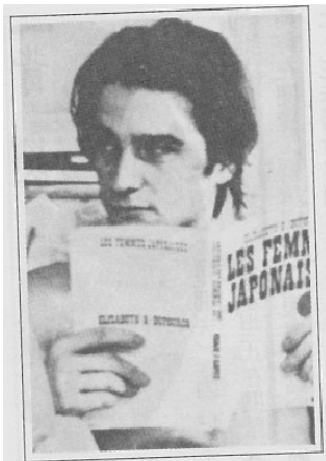
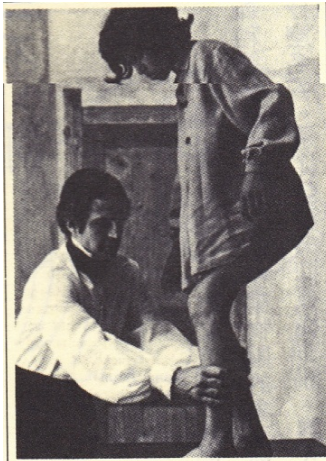
正文引用編號 ／原文篇名	圖像	正文引用編號 ／原文篇名	圖像
圖 1.1／ 〈安坦〉		圖 1.2／ 〈背後〉	
圖 1.3／ 〈邊緣〉		圖 1.4／ 〈倒霉〉	

圖 1.5／
〈動物〉

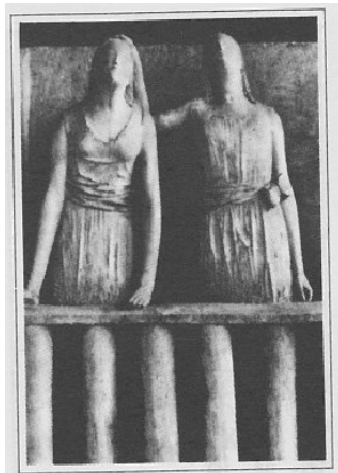


圖 1.6／
〈愁虎〉



圖 1.7／
〈內眼〉



二、「我城」專欄

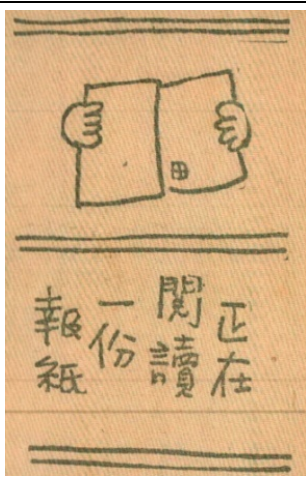
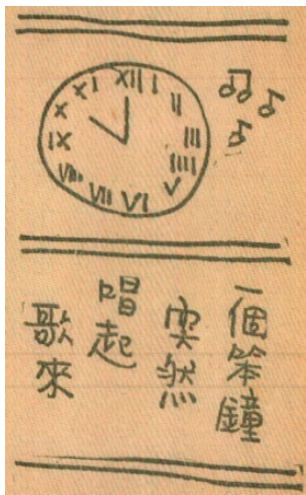
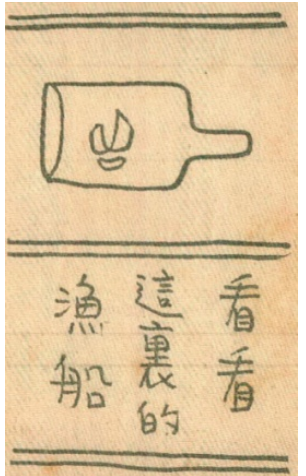
正文引用編號 ／原刊日期	圖像	正文引用編號 ／原刊日期	圖像
圖 2.1／ 1975.02.03		圖 2.2／ 1975.02.04	
圖 2.3／ 1975.02.05		圖 2.4 1975.02.06	
圖 3.1／ 1975.04.24		圖 3.2／ 1975.04.25	

圖 3.3. /
1975.04.26



圖 3.4. /
1975.04.27



圖 3.5 /
1975.04.28

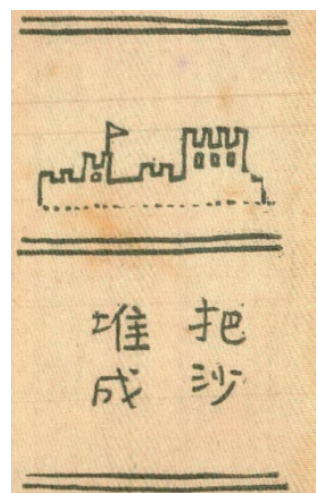


圖 3.6 /
1975.04.29

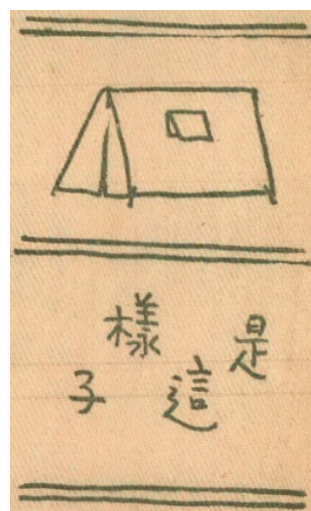


圖 4.1 /
1975.03.29

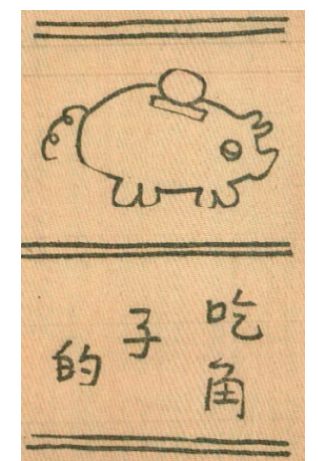


圖 4.2 /
1975.03.30

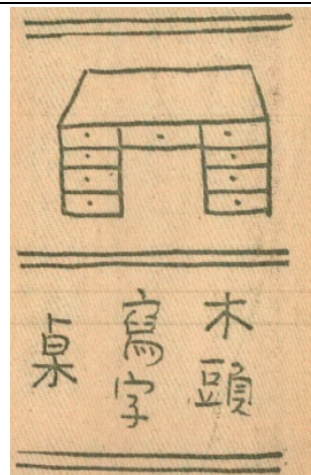


圖 4.3／
1975.03.31

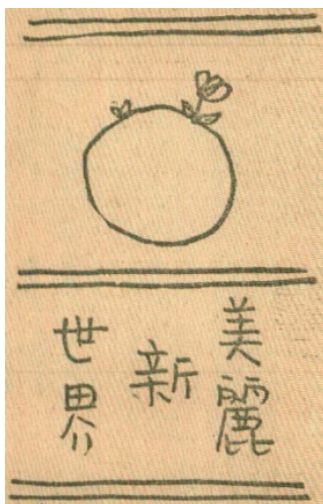


圖 4.4／
1975.04.02

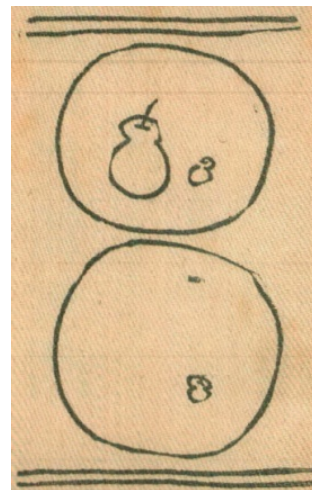


圖 4.5／
1975.04.03



圖 5.1／
1975.03.03

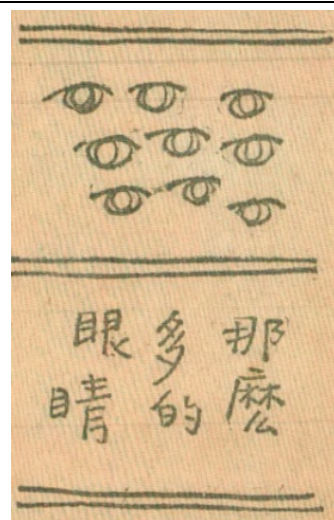


圖 5.2／
1975.03.28

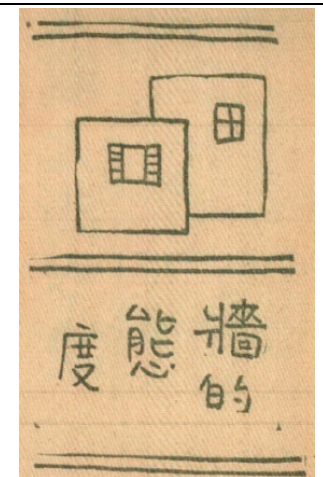


圖 5.3／
1975.03.11

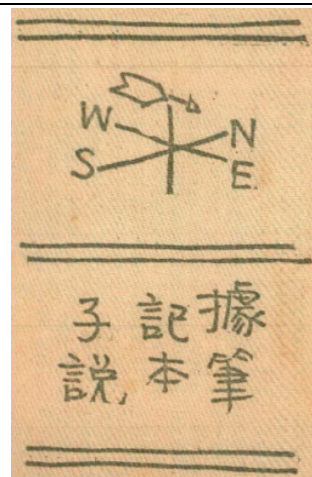


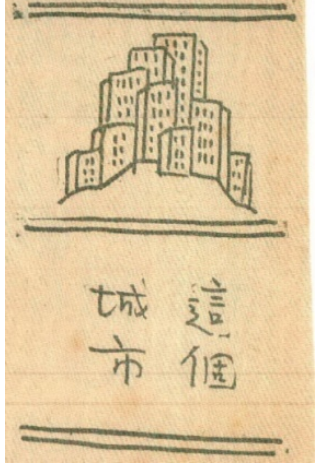
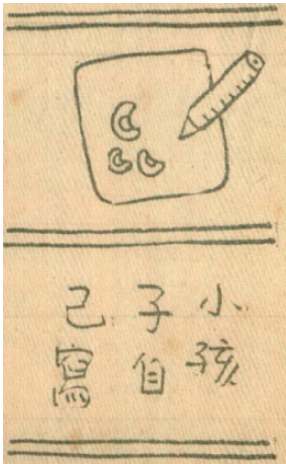
圖 5.4／ 1975.03.04		圖 6.1／ 1975.04.21	
圖 6.2／ 1975.04.22		圖 6.3／ 1975.06.05	
圖 6.4／ 1975.06.06		圖 6.5／ 1975.06.15	

圖 6.6／
1975.06.16

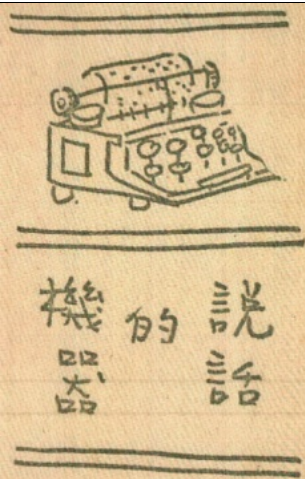


圖 6.7／
1975.06.17

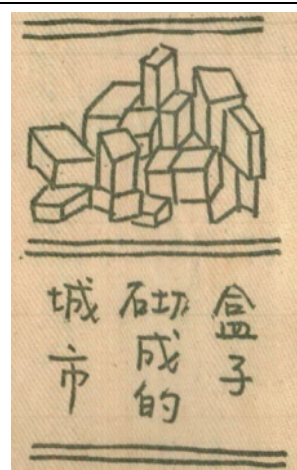


圖 6.8／
1975.06.18

