



香港教育大學

The Education University  
of Hong Kong

HPI2007 (02C)

畢業論文

題目：西西《浮城誌異》中的圖文互涉

學生姓名：梁沛和

老師姓名：李婉薇博士

## 目錄

一、引言	頁 3
二、研究方法	頁 3
三、置入新時空	頁 4
四、以畫起興	頁 10
五、鑲嵌新義	頁 13
六、圖文互涉的效果	頁 16
七、總結	頁 18
八、參考書目	頁 19

## 1. 引言

在香港小說家和散文家中，西西無疑是富實驗精神、手法多變的一員。她的小說「始終堅守前衛的第一綫」<sup>1</sup>，「變化瑰奇一直是顯著的特色」。「圖文結合」正是其「前衛」與「變化瑰奇」的眾多特徵之一：從六十年代以「文配圖」形式介紹畫家和畫的專欄文章；到七十年代的自繪插圖小說《我城》；以致九十年代以圖像、文字互相配合來談天說藝的《剪貼冊》和《畫/話本》，「圖文結合」是貫穿西西長達二十多年創作歲月的重要特徵，其中以小說《浮城誌異》最能代表其圖文實驗小說的成就。

《浮城誌異》寫於 1986 年，分為十三則，每則皆是一文一圖。十三幅圖片，全是比利時畫家雷內·馬格利特（René Magritte）的超現實繪畫，它們「本來各自獨立」<sup>2</sup>，經「西西重新編排、串連，像電影蒙太奇那樣剪接」，並加上文字，「竟然呈現出一個可以言說的思考空間，變成圖文互涉」。文字與圖像一樣是超現實的，卻又指向很現實的、「當時大家關心的題旨：香港人的地位、香港人的身份」。「圖與文的聲音有時是一致的」<sup>3</sup>，「有時是不協調的」，兩者往往互相指涉，互為補充，共同建構出作品完整的想法。這種微妙的圖文關係，可稱為「圖文互涉」。

學術界對《浮城誌異》的文本已有頗豐的論述，卻鮮有著作集中探討作品中的圖文關係。「圖文互涉」作為《浮城誌異》的重要藝術特色，似乎為過往研究所忽略。因此，本論文將從「圖文互涉」的觀念出發，探討作品中圖與文的互涉現象。

## 2. 研究方法

「文本互涉」（intertextuality）是由保加利亞裔文論家茱莉亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）提出的批評觀念。這觀念指的是，

任何一部文學文本都是由其他文本以多種方式組合而成的，如這一文本中公開的或隱藏的引用與典故，對先前文本形式特徵及本質特徵的重複與改造，或僅僅是文本對共同累積的語言、文學慣例與手法不可避免的參與等方式。<sup>4</sup>

<sup>1</sup> 鄭樹森：〈讀西西小說隨想〉，《西西卷》（香港，三聯書店，1998 年），頁 372。

<sup>2</sup> 何福仁：〈「彼此凝視，各有所思」——〈浮城誌異〉賞析〉，《浮城 1.2.3.——西西小說新析》（香港，三聯書店，2008 年），頁 98。

<sup>3</sup> 孔巖：〈圖與文的對話——西西《浮城誌異》的圖文互構分析〉，《小說評論》（2009 年，第一期），頁 81。

<sup>4</sup> 艾布拉姆斯著、吳松江等譯、徐文寧編：〈文本與書寫（書面文字）〉，《文學術語詞典（第 7 版）（中英對照）》（北京，北京大學出版社，2009 年），頁 635。

這觀念「否定了單線式閱讀的神話，質疑了文學作品為有機的獨立整體的看法」<sup>5</sup>，文本於是「不再是封閉、同質、統一的」<sup>6</sup>，而是「開放、異質、破碎、多聲部的、猶如馬賽克一樣的拼貼」。因此，文本會與其他文本「結合而成一更廣泛的關係網」<sup>7</sup>。箇中互涉關係，既是前現文本影響後來文本，亦是後來文本重新詮釋前現文本，構成「話語空間」<sup>8</sup>；「在這個空間裏，無論是吸收還是破壞，無論是肯定還是否定」，「文本總是與某個或某些前文本糾纏在一起」。

文本（text）的定義甚廣：文學、電影、曲藝、圖畫，以致歷史、社會、文化背景等，凡承載著訊息的，皆可屬文本，「世界本身也是一種文本」<sup>9</sup>。因此可以說，「圖文互涉」是「文本互涉」的其中一個形式。克莉斯蒂娃曾言：

任何文本的建構都是引言的鑲嵌組合；任何文本都是對其他文本的吸收與轉化。<sup>10</sup>

由此觀念出發，則馬格利特的十三幅繪畫是十三個被引用的文本，而《浮城誌異》是對這十三個文本的「吸收」和「轉化」。下文將以文本互涉理論，分析《浮城誌異》中各組圖文如何構成圖文互涉。在分析過程中，會先論及馬格利特作品的本義，再論述《浮城誌異》如何「吸收」和「轉化」畫作的意涵，從而帶出對香港問題的思考。

### 3. 置入新時空

克莉斯蒂娃認為引用他人的詞語，會使該詞語同時具有原意和新義：

作者可以作用於他人語詞，給它一個新的意思，同時保留它原有的意思。結果就是一個詞有了兩個意義：它變成了雙值的（ambivalent）。因此，雙值詞（Le mot ambivalent）就是兩種符號系統疊加在一起的結果。<sup>11</sup>

同一原理，當一個文本被引用時，亦會是雙值的。新的意義得以產生，是因為引文被置入在新的歷史或社會背景中。

<sup>5</sup> 容世誠：〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，《香港文學探賞》（香港，三聯書店，1991年），頁251。

<sup>6</sup> 陳永國：〈互文性〉，《西方文論關鍵詞·第一卷》（北京，外語教學與研究出版社，2017年），頁219。

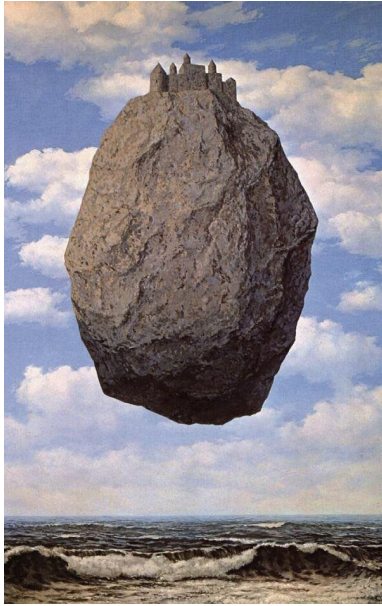
<sup>7</sup> 容世誠：〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，頁251。

<sup>8</sup> 陳永國：〈互文性〉，頁213。

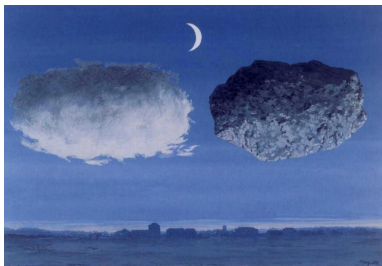
<sup>9</sup> 艾布拉姆斯著、吳松江等譯、徐文寧編：〈文本與書寫（書面文字）〉，頁635。

<sup>10</sup> 朱麗婭·克里斯蒂娃著、祝克懿、宋姝錦譯、黃蓓校：〈詞語、對話和小說〉，《當代修辭學》（2012年，第四期），頁34。

<sup>11</sup> 同前註，頁38。



庇里牛斯山脈的城堡  
(The Castle in the Pyrenees)



亞哥的戰役  
(The Battle of the Argonne)



玻璃鑰匙  
(The Glass Key)

術語「雙值性 (ambivalence)」指歷史 (社會) 植入一個文本，文本也植入歷史 (社會)；對作者來說，兩者是一回事。<sup>12</sup>

《浮城誌異》把香港社會植入馬格利特的畫作，馬格利特的畫作也被植入香港社會；新的意義由此而生。作品的第一則〈浮城〉最能說明這個觀點。

〈浮城〉引用了《比利牛斯山的城堡》，是馬格利特眾多「浮石」作品中的其中一幅。

馬格利特的畫作是有系統的破壞任何物理世界的教條式觀點<sup>13</sup>，

藉以「向定律的絕對提出質疑」<sup>14</sup>。更動物體的特質，是破壞物理定律的常見手法。所謂更動，可以是為物體加上某種本來沒有的特質，或消除物體本來存有的特質。一系列「浮石」作品，則是消除了岩石「沉重」及「被地心吸引」的特質：

一般聯想到岩石的特性是很重又動彈不得。在馬格利特的畫中，重力定律是經由浮力——重力的矛盾反命題——來定義的，所以岩石可以像雲一樣，忽然飄浮在空中，就像《亞哥的戰役》(The Battle of the Argonne) 中一樣。<sup>15</sup>

不論是《亞哥的戰役》、《玻璃鑰匙》，還是《比利牛斯山的城堡》，一系列「浮石」作品無疑「擾亂了心智和生活間精巧的妥協關係」<sup>16</sup>，促使人們對物像有嶄新的感悟。

<sup>12</sup> 同前註，頁 36。

<sup>13</sup> 蘇西·蓋伯利克著、項幼榕譯：《瑪格利特》(台北，遠流出版公司，1999年)，頁 146。

<sup>14</sup> 同前註，頁 209。

<sup>15</sup> 同前註 146。

<sup>16</sup> 同前註。

馬格利特創作《比利牛斯山的城堡》是為了打破人們對物理定律的既有認知；西西則借用這座築於浮石上的城堡，並「為之鋪敘出歷史語境，將空間形象納入時間敘事中」<sup>17</sup>。〈浮城〉敘述了它的來歷：

那真是難以置信的可怕經歷，他們驚惶地憶溯：雲層與雲層在頭頂上面猛烈碰撞，天空中佈滿電光，雷聲隆隆。而海面上，無數海盜船升起骷髏旗，大炮轟個不停，忽然，浮城就從雲層上墜跌下來，懸在空中。<sup>18</sup>

這樣的異動發生於「祖父母輩的祖父母們」<sup>19</sup>才能親身目擊的年代。從那時開始，浮城懸在天空與海洋之間，無從紮根，更無所依傍，長期處於「既不上升，也不下沉」<sup>20</sup>的尷尬局面，「即使微風略過，它只略略晃擺晃擺，就一動也不動了」。天空與海洋，是在喻指中英兩國；浮城則是夾在兩股勢力中的香港。香港在第一次鴉片戰爭後是英國殖民地，卻即將面對主權移交。中英兩方的舉措，會使香港局勢出現些微不穩，卻始終未有決定性的影響。當時香港的前途，仍是一片未知。〈浮城〉的詮釋，使畫中的建築物不再是位於歐洲西南部的山脈的比利牛斯山的城堡，而是在百多年前經歷過戰爭，前途懸而未決的香港。馬格利特的畫作讓原本沉重的石塊脫離地心吸引力，構成令人不安的畫面，藉以顛覆人們的既有認知；〈浮城〉引用懸在半空的畫面，是要為浮城注入「危懼感」<sup>21</sup>，表達前途未卜的「焦慮」，而「這種心情恰好借助了馬格利特的畫得到了一個新的凝聚」。

同樣處於懸浮狀態的，還有第三則〈驟雨〉中的「浮人」。這則所引用的畫作是《戈爾康達》，當中有眾多帶著禮帽的男子，像雨一般散落在空中。畫面的背景是整齊的西式房屋，表明該處屬於相對發達的地區。馬格利特曾言：「戈爾康達是印度一個富裕的城市，有點像奇蹟」<sup>22</sup>。第二則〈奇蹟〉提及浮城人「沒有根而生活」<sup>23</sup>，卻能「憑著意志和信心」，以「短短數十年」，發展出「一座生機勃勃、欣欣向榮的富庶城市」，人們因此說：「浮城的存在，實在是一項奇蹟」。第二則的敘述，已經把出現在第三則的《戈爾康達》置入新時空，讓人聯想到畫中的奇蹟都市是浮城，而懸浮空中的是浮城人。

<sup>17</sup> 凌逾：〈難以敘述的敘述——《浮城誌異》的圖文互涉〉，《文藝爭鳴》（2010年，第二期），頁81。

<sup>18</sup> 西西：〈浮城誌異〉，《西西卷》（香港，三聯書店（香港）有限公司，1998年），頁131。

<sup>19</sup> 同前註。

<sup>20</sup> 同前註。

<sup>21</sup> 梁敏兒：〈西西〈浮城誌異〉的想像軌跡〉，《淡江中文學報》（2015年，第三十三期），頁176。

<sup>22</sup> Marcel Paquet, René Magritte, 1898-1967: thoughts rendered visible (Köln, Benedikt Taschen, 1994), p.84.

<sup>23</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁131。



戈爾康達 (Golconda)



馬格利特的疊影

戴圓頂硬禮帽的人是馬格利特作品中經常出現的主題。在馬格利特的年代，這是一般中產階級的打扮。馬格利特本人亦喜歡如此打扮，他曾解釋：

圓頂硬禮帽並不令人驚訝——這是一件非常不獨特的頭飾。戴著圓頂硬禮帽的那個人是匿名先生。我也戴一頂，因為我沒有從群眾中脫穎而出的強烈慾望。<sup>24</sup>

馬格利特在打扮上是甘於平凡的。為表現這點，他在《戈爾康達》中把戴禮帽的人畫成從天而降的雨點，以突顯這樣打扮的人們像雨點般普通、像雨點般一致，完全看不出個人特質。西西 1981 年 4 月 6 日的〈閱讀筆記·四月驟雨〉評論過《戈爾康達》，當中亦提到這個觀點：

雨點都是類似的。所有的雨點，在這個巨大的宇宙中，沒有名字，沒有分別。在馬格利特的畫中，從天上落下來的戴帽男子，每一個人都一模一樣，只不過站的方向不同，有的向左，有的向右，他們的衣服、容貌、姿態、高矮肥瘦和年齡性別，完全一樣，這，和真正的雨點有什麼分別？在人海之中，個人也不外是一點小小的水滴。<sup>25</sup>

因此，畫中戴禮帽的人可以是馬格利特，亦可以是任何一個作同樣裝扮的人。他們都是人海中的小小水滴，平凡而不帶個性。

馬格利特以《戈爾康達》表達自己甘於平凡，樂於在外觀上與他人相同；西西則在〈驟雨〉中借用畫面來敘述浮城人的夢境：

到了五月，浮城人開始做夢了，而且所有的人都做同樣的夢，夢見自己浮在半空中，既不上升，也不下沉，好像每個人都是一座小小的浮城。<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Marcel. Paquet, René Magritte, 1898-1967: thoughts rendered visible, P.84.

<sup>25</sup> 西西：〈閱讀筆記·四月驟雨〉，《快報·快趣》（香港，快報有限公司，1981年4月6日）。

<sup>26</sup> 西西：〈浮城誌異〉，《西西卷》，頁133。

夢中的浮城人變得跟浮城一樣，處於無根狀態，懸在半空中。這是因為人的命運是與城的命運是相連的，浮城的前途懸而未決，浮城人的前途亦因而處於未知。那份前途未卜的「焦慮」，是城中各人共有的。「浮城」和「浮人」的意象，大抵「都是在表達『對未來的不安情緒』」<sup>27</sup>，而兩者各有不同：

「浮人」和「浮城」的「浮」，有相同也有不同的地方，相同的是都有無根和不安，不同的是後者針對的不是香港的前途問題，而是個人存在的困惑。<sup>28</sup>

浮城人的身分和去向未明，故有「無處安身的焦慮」<sup>29</sup>。然而，他們在清醒時過著繁忙的都市生活，終日「埋頭工作」<sup>30</sup>、「競賽馬匹」，使那份「焦慮」深藏於潛意識中，只會在夢中顯現出來。這個夢源於一種集體情意結：

為什麼整個城市的人都做起同樣的夢，而且夢見自己浮在空中？有一派心理學者得出的結論是，這是一種叫做「河之第三岸情意結」的集體顯像。<sup>31</sup>

「河之第三岸」典出巴西作家盧沙（João Guimarães Rosa）的同名短篇小說<sup>32</sup>。小說中的父親以獨木舟飄浮在外，他所屬的陸地其實是「河之第三岸」。河是只有兩岸的，第三岸並不存在，故父親所屬的是一個現實世界不存在的處所。

這個故事的所謂「河之第三岸」，是指一種漂浮無根的狀態，漂浮在「河之第三岸」的人，與現實生活保持一種疏離的狀態。<sup>33</sup>

浮城人集體存有「河之第三岸情意結」，反映他們始終沒有真正所屬的處所，深陷「無根和無處安身的不安」<sup>34</sup>。當時的香港人，種族上是漢人、華人，與中國大陸的同胞血脈相連；國籍上則屬英國殖民地的公民，多年來在西方的社會制度下生活。這種亦中亦西，卻不中不西的特質，讓他們與「中國人」或「英國人」的身分都顯得格格不入。何處為家、何處安身的問題一直讓他們焦慮不安，而這種情感隨著主權移交的大限逼近，來得越加強烈。

馬格利特的《戈爾康達》因而在〈驟雨〉中起了新的作用：第一，戴禮帽的人不再是從天落下的雨點，而是既不上升，亦不下降的「浮人」。懸在空中

<sup>27</sup> 梁敏兒：〈西西〈浮城誌異〉的想像軌跡〉，頁 185。

<sup>28</sup> 同前註，頁 189。

<sup>29</sup> 同前註。

<sup>30</sup> 西西〈浮城誌異〉，《西西卷》，頁 133。

<sup>31</sup> 同前註。

<sup>32</sup> 小說的內容關於一個父親突然離開家庭，坐著獨木舟飄蕩。他一直徘徊在家的附近，就是堅持不上岸。後來家人都離開原有住處，只剩下「我」。「我」在河邊呼喚父親，說自己願意替他，請他回來；但到父親真的揮槳向「我」划來的時候，「我」忽然害怕起來，轉身跑掉。父親從此再也沒有出現。

<sup>33</sup> 梁敏兒：〈西西〈浮城誌異〉的想像軌跡〉，頁 181。

<sup>34</sup> 同前註。



的處境無疑是令人恐懼的，這讓浮城人無處安身的不安，藉由圖像得到更深刻的展現。第二，所有戴禮帽的人外觀如出一轍，不再是為了表達馬格利特在外觀上甘於平凡，而是在展現浮城人是一個命運共同體——他們隨著浮城的發展一同成為中產階級；卻亦在浮城懸而未決的處境下，無一倖免地感到不安。第三，戴禮帽人彼此之間留有相約的距離，正可表現浮城人之間的關係：

他們只能浮著，彼此之間也不通話，只是默默地，肅穆地浮著。<sup>35</sup>

浮城人有著相同的不安，卻沒有共同面對，各自「沉默肅穆地站在半空中」<sup>36</sup>。戴禮帽人之間的距離，剛好能與文本的敘述契合，反映都市人的冷漠與疏離。



現成的芳香  
(The Prepared Bouquet)



葡萄的生命季節  
(The Month of the Grape Harvest)

同樣畫有戴禮帽人的，還有第七則〈花神〉中的《現成的芳香》，以及第十三則〈窗子〉中的《葡萄的生命季節》。這些戴禮帽人都在浮城的時空下有了新的角色。《現成的芳香》是馬格利特的二次創作，他把桑德羅·波提切利（Sandro Botticelli）的名作《春》（Primavera）中的春日女神（Flora）與戴禮帽人的背影並置，使傳說中的神話人物與現實中的中產階級出現在同一畫面中，營造出錯亂和陌生的感覺，藉以顛覆觀眾對神話的既有印象；在第七則〈花神〉中，戴禮帽人被詮釋成浮城人，撒花的春日女神成了賜予物質生活的天女，畫面表達浮城人嚮往物質生活，期望「把整個春日女神連同無數的花朵背囊一般揹在身後」<sup>37</sup>。《葡萄的生命季節》畫的是窗外一列列帶來壓迫感的戴禮帽人。這個景象是「一面詩意的鏡子」<sup>38</sup>，馬格利特以此「強迫觀眾以一種不同的方式思考」，從而顛覆觀眾的思考模式；在第十三則〈窗子〉中，窗內的空間被詮釋成浮城內部，窗外的戴禮帽人成了「站在

<sup>35</sup> 西西〈浮城誌異〉，《西西卷》，頁 133。

<sup>36</sup> 同前註。

<sup>37</sup> 同前註，頁 137。

<sup>38</sup> Faerna, Jose Maria, Magritte (New York, Cameo/Abrams, 1996), P45.

城外」<sup>39</sup>，「觀望」和「監察」浮城內部的外人。這些外人的打扮反映他們來自西方，而且很可能是有一定地位和權力的人，譬如政界中人。

在《浮城誌異》中，馬格利特的十三幅超現實作品都被置入浮城的時空，也就是香港主權移交前的時空。這種引用「並不是一原封不動的直接引用，亦不是一普通的引喻」<sup>40</sup>，而是「在新背景裏指陳著另一種在原來背景沒有指陳的意義」。畫作被引用時，無不「被放置到一個新位置，在一個新背景裏扮演另一角色」<sup>41</sup>。

#### 4. 以畫起興

把畫作置入新時空並指向香港人事的重要技法，是「以畫起興」。早有論者提及《浮城誌異》的作法是「將馬格列特的畫作變為『起興之物』」<sup>42</sup>，然後「即物起興，借畫發揮」<sup>43</sup>。陳潔儀以較後現代的角度來解讀畫作與香港社會的關係：

可以把作品理解為「一個『因畫展而聯想到歷史發展』的故事」。<sup>44</sup>由此角度出發，則十三幅馬格利特的畫作都是大會堂畫展中的展品，十三則文字是敘述者在參觀展覽時，受畫面觸法而引起的聯想。因此可以說，小說中所有關於香港的敘述都是因畫面而興起的。各則的筆法有所不同，若從轉化素材的方向著眼，「以畫起興」的方式可分為兩類：第一類會顧及畫作的原意，甚至以大篇幅評論畫作的思想意涵；第二類則只借用畫面而不借用畫面所承載的思想，重新詮釋畫作。

第四則〈蘋果〉屬於第一類「以畫起興」。這則引用了《這不是一個蘋果》，是馬格利特眾多顛覆「模仿說」的作品之一。由古希臘哲學家提出的「模仿說」認為藝術創作都是在模仿現實世界的情況和形態，作品既反映事物的外觀，亦反映事物的內在的本質。基於模仿說的傳統，人們在觀察一個圖像時，會把圖像直接聯繫到所模仿的事物，甚至自然而然地把圖像當成事物本身。馬格利特認為這樣會構成哲學上的錯誤，他曾對畫有雪茄的畫作加以評述：

<sup>39</sup> 西西〈浮城誌異〉，《西西卷》，頁 143。

<sup>40</sup> 容世誠：〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，頁 252-253。

<sup>41</sup> 同前註，頁 252。

<sup>42</sup> 凌逾：〈難以敘述的敘述——《浮城誌異》的圖文互涉〉，頁 80。

<sup>43</sup> 關秀瓊：〈西西的書卷氣——讀《浮城誌異》〉，《八方文藝叢刊》（1990年，第十二輯），頁 86。

<sup>44</sup> 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），頁 122。

繪畫是沒有厚度的：例如我畫作中的雪茄沒有可令人感受到的厚度。雪茄的厚度是在心智中。……一個人看到的不是雪茄，而是一根雪茄的影像。<sup>45</sup>

同樣地，一個蘋果的影像不是一個真正的蘋果，故馬格利特在畫有蘋果的創作上寫「這不是一個蘋果」，「以否認它身分的方式來稱呼它」<sup>46</sup>，藉此表明「影像不能跟某種實體混為一談」<sup>47</sup>。

〈蘋果〉的首段把畫作說成是馬格利特畫展的海報，當中提到「蘋果畫幅，是畫家的作品之一」<sup>48</sup>，又指出「頂端有一行法蘭西文，意思是說：這個不是蘋果」，讓讀者對畫作產生初步的了解。第二段更花了不少筆墨解釋畫作的意涵：

「這個不是蘋果」是什麼意思呢？畫裏邊畫的明明是蘋果。原來作者的意思是指，圖畫裏的蘋果並非真正可以食用的果子。伸手去拿，並不能把蘋果掌握手中；用鼻子尋覓，嗅不到果子的芳香；取刀子切割，並不能剖出實質的果肉和水分。因此，這不是真正的蘋果，而是線條、色彩和形狀，圖畫中的蘋果只是假象。<sup>49</sup>

這段文字絲毫沒有誤讀或重構畫義，而是用淺白、生動的語言來道出馬格利特的創作意念，說明圖畫只是實物的假象。這樣的寫法與西西早期的評畫文則十分相似，但為的不是評論，而是以畫起興。這則的最後一段承接前文「假象」的說法，帶出當時香港的隱憂：

大街小巷貼著馬格列特的海報，真正會到展覽會場去看畫展的，佔浮城人口前百分之一、二罷了。但那麼多蘋果出現在城市的每一個角落，畢竟是一件熱鬧的事情，許多人還以為是水果市場的展銷宣傳。只有若干知識分子忽然想起：浮城是一個平平穩穩的城市，既不上升，也不下沉，同樣是假象。浮城奇蹟，畢竟不是一則童話。<sup>50</sup>

這是在喻指香港表面的繁榮安定跟畫布上的蘋果一樣，看起來美好而真實，使大多數港人沉醉都市生活，所思所想的盡是經濟發展和物質享受；只有少數人



這不是一個蘋果  
(This is Not an Apple)

<sup>45</sup> 蘇西·蓋伯利克著、項幼榕譯：《瑪格利特》，頁 136。

<sup>46</sup> 同前註，頁 167。

<sup>47</sup> 同前註，頁 165。

<sup>48</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁 134。

<sup>49</sup> 同前註。

<sup>50</sup> 同前註。

能在特定情況下覺醒，意識到繁榮安定是假象，而且假象可能隨著主權移交幻滅。這則以蘋果的影像比喻香港繁榮安定的假象；以「這不是一個蘋果」比喻「這不是一則童話」，是「以彼物比此物也」。先用大量筆墨解說畫作，再帶出港人憂患意識不足的問題，是「先言他物以引起所詠之辭也」。可見這則順著畫作原來的意涵展開敘述，以「比」和「興」的手法連繫香港社會議題。除第四則〈蘋果〉外，第五則〈課題〉和第八則〈時間〉，大抵都是先論及畫作原意，再把聯想延伸至香港。

其餘各則亦是「以畫起興」，卻沒有闡明畫作的原意，敘述的內容亦與畫作原意無直接關係，只與畫面的表面特徵有連繫。第十一則〈鳥草〉便是其中一例，這則引用了馬格利特其中一幅鳥草作品<sup>51</sup>。馬格利特有多幅鳥草作品，包括《眼淚的風情》、《自然之優美》等，都是把鳥和草進行「雜交」<sup>52</sup>，使兩種為人熟悉的動植物結合在一起，「產生第三種『令人不知所措的』東西」。這種配搭的靈感源於自然界：

自然界中其他的類似「自我保護」或「適應」行為還有在非洲南部的一種歐夜鶯，牠會在樹枝的末端築巢孵卵來避開敵人的耳目。白天牠還會保持頭往上揚的動作並且一動也不動，讓別的動物以為那只是樹枝的延續部分，進而達到欺敵的效果。<sup>53</sup>

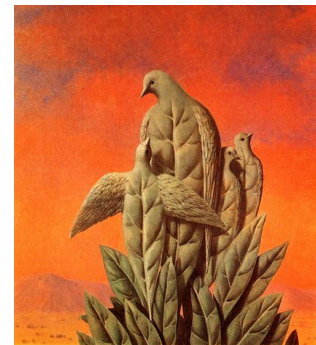
鳥草並非人們已知的物種，但「類似的視覺詐騙」<sup>54</sup>是確實存在於自然界中的，可見馬格利特的想法並非不可能存在，而他的作品是要「反映出自然不為人所知的潛在可能性」。



〈鳥草〉引用的畫作



《眼淚的風情》



《自然的優雅》

(The Flavour of Tears) (The Natural Graces)

<sup>51</sup> 馬格利特有多幅鳥草作品，第十一則〈鳥草〉所引用的是其中一副，惟作品名稱未明。

<sup>52</sup> 蘇西·蓋伯利克著、項幼榕譯：《瑪格利特》，頁 157。

<sup>53</sup> 張光琪撰文、何政廣主編，《馬格利特 Magritte》（台北：藝術家出版社，2003 年），頁 126-130。

<sup>54</sup> 蘇西·蓋伯利克著、項幼榕譯：《瑪格利特》，頁 151。

〈烏草〉的開首敘述浮城人「嚮往飛行」<sup>55</sup>，卻「沒有能力起飛」，飛翔的慾望只能在各自的夢境中得到宣泄。烏草在人們夢醒後出現：

那是一種特殊的植物，扁平的葉子，卻長成鳥兒的形狀。人們摘下一片葉子，可以清清楚楚地辨別鳥的頭、鳥的嘴巴和鳥的眼睛，連葉面也長得很像鳥兒的羽毛。<sup>56</sup>

馬格利特有眾多烏草作品，大多都有清晰畫出翅膀的形態，這則引用的一幅是少數的例外，烏草的外形像鳥，卻不帶翅膀。文字描述了畫作的表徵，而沒有著意闡明畫作的原有意涵。即使這則最後「沒有人知道它們究竟是鳥還是草，是動物還是植物」<sup>57</sup>的說法與畫作原意有扣連，全則的表達意向明顯不是「混合動物和植物兩者的界線」<sup>58</sup>，而是「將馬格利特的『烏草』的重點看成是沒有翅膀」。烏草沒有翅膀，不能飛翔，但若他們有翅膀，浮城的空中便會滿是飛翔的烏草。嚮往飛翔象徵渴望自由，以烏草比喻浮城人、以烏草不能飛翔比喻浮城人無法獲得自由，是「以彼物比此物也」。關於香港社會的聯想是由畫面激發的，所用的筆法卻非「先言他物以引起所詠之辭」，而是直接敘述浮城的人和事，然後在敘述過程中連繫畫面的表徵。

## 5. 鑲嵌新義

《浮城誌異》是一部「敘述」和「評論」相結合的小說，描述和分析畫作的篇幅甚至多於敘事，使「十三節的文字都可當作非故事的評論」<sup>59</sup>，但這無礙作品產生新義。新義並不是與原意呈相反關係的，它們都在一定程度上吸納了畫作的意涵，只是轉化的幅度各有不同。這樣的特點，與克里斯蒂娃所言的「第一類雙值詞」十分吻合：

第一類雙值詞的特點是作者為了自己的目的而採用他人的話語——不違背其思想；作者跟隨他人話語的方向，同時卻也使它相對化。<sup>60</sup>

《浮城誌異》無疑存有這類雙值詞的特點：作品沒有破壞馬格利特的創作原意，甚至有就原意加以解說；所探討的卻是與原意截然不同的，與香港社會相關的問題。

第六則〈課題〉最能說明這個論點。這則所引用的畫作是《黑格爾的假期》。畫作把兩項日常生活中常見的，看起來卻毫不相干的物品並置在一起，這

<sup>55</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁 141。

<sup>56</sup> 同前註。

<sup>57</sup> 同前註。

<sup>58</sup> 梁敏兒：〈西西〈浮城誌異〉的想像軌跡〉，頁 182。

<sup>59</sup> 陳潔儀，〈閱讀肥土鎮——論西西的小說敘事〉，頁 122。

<sup>60</sup> 朱麗婭·克里斯蒂娃著、祝克懿、宋姝錦譯、黃蓓校：〈詞語、對話和小說〉，頁 38。

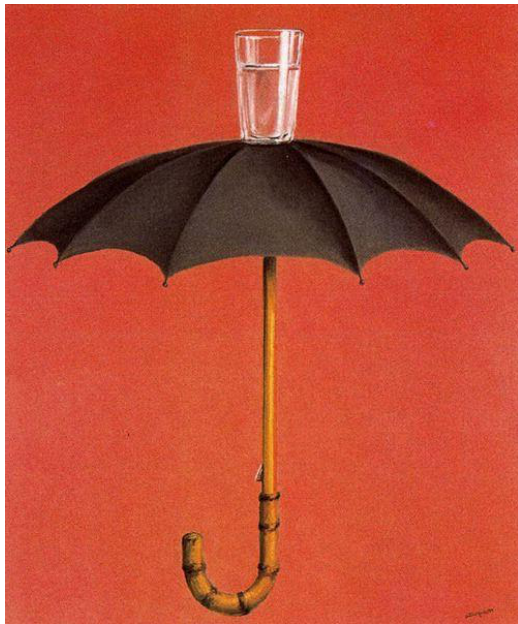
是馬格利特在該時期常用的手法。他認為：

每樣東西都和另一樣東西聯結在一起，即使是在平常的經驗裏亦然，因此得去發掘這種理性的，又不為人熟知的關聯：像鳥籠和蛋，樹和樹葉，洞穴和門。<sup>61</sup>

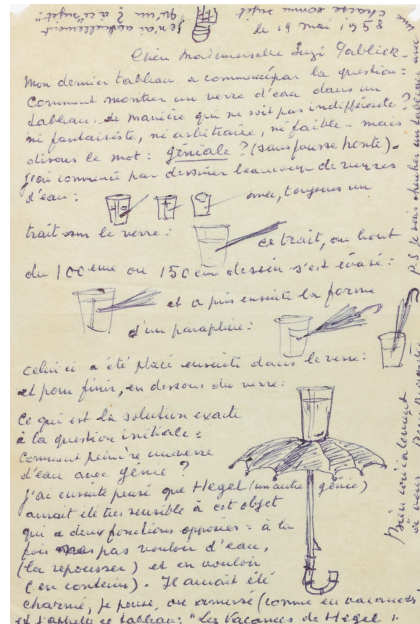
馬格利特在《黑格爾的假期》中，將一杯水和一把雨傘並置，藉此將「這兩個似乎毫無關係的物體之間隱藏起來的一致性給召喚出來」<sup>62</sup>。他曾在一封畫有草圖的信件中解釋他的創作過程：

我最近的畫作始於一個問題：在畫作中要如何表現一杯水而不使它顯得太平凡？或是太古怪、太霸道、太虛弱——但又得具特色？……我開始畫許多杯水，玻璃杯上總是有一條直線。在畫了一百次或一百五十次以後，這條線就變寬了，最後變成一把雨傘。然後把這雨傘放進玻璃杯裏，而結果是在玻璃杯下面。這就是最初問題的解答：如何畫出一杯有特色的水。接著我就想到黑格爾（另一個天才）會對這個有兩種相反作用的物體很敏感：同時不承認任何水（拒絕它）和承認它（包容它）。我想他會覺得很愉快，或是很好玩（好像在度假），我將其定名為《黑格爾的假期》。<sup>63</sup>

馬格利特在創作期間探索到一杯水和一把雨傘的關係，發現它們都與水有關，前者把水容納其中，後者把水排斥水在外。



黑格爾的假日  
(Hegel's Vacation)



畫有草圖的書信

<sup>61</sup> 蘇西·蓋伯利克著、項幼榕譯：《瑪格利特》，頁 131。

<sup>62</sup> 同前註，頁 142。

<sup>63</sup> 同前註，頁 142、144。

〈課題〉的第三段闡明了原作「容納」與「排斥」的主題，以致箇中哲理與黑格爾的關係：

對於水，人們在不同的時刻，採取不同的態度；有時容納，有時排斥。比如說，口渴的時候，人們喝水，讓水進入體內；可是下雨的日子，人們卻又撐起傘來，把水拒斥體外。容納與拒斥、表與裏，本是哲人常常思索的問題。至於水的課題，也許哲人黑格爾有興趣也思索一陣，不過，這麼小的課題，也只在假日空閒之時，他才來想想吧。<sup>64</sup>

不難看出，這段「評論」與馬格利特信中的內容是完全一致的，只是西西的表達較活潑和生活化，與其評畫文章的風格十分相似。因此可以說「前現作品是新作品的意義來源」<sup>65</sup>。

這段「評論」的前後皆有「敘事」的部分，提到一位老師帶領學生觀看馬格利特畫展的情況，足見新作品「在一新的社會文化環境裏再次詮釋舊作」。容世誠教授稱這種「再次詮釋」為「鑲嵌」：

改編者在改編過程中，增添上新的部分。這鑲嵌部分，顯然為原作所沒有，而它更反映了改編者對原著的再詮釋之處，又或反映了改編者的社會文化背景。<sup>66</sup>

集中留意一部新作品的鑲嵌部分，便能理解作品在新時空下的新義。《浮城誌異》的鑲嵌部分，往往就是那些篇幅不多的「敘述」。〈課題〉的開首寫到浮城的水源：

浮城沒有大河，海水不能飲用，浮城的食水得靠上天的恩賜。所以，浮城人雖然喜愛光芒燦爛的豔陽天，有時候不得不渴求一場場驟雨。<sup>67</sup>

這段是在指向香港的水資源狀況：香港地少人多，用水量大，卻四面環海，沒有河流可供應充足的食水，只能靠多個水塘和水庫收集雨水。第二段提及老師和學生到大會堂的展覽廳觀看畫展，則指向香港的公共空間發展：大會堂於1960年代落成，是香港當時為數極少的大型文娛空間。這些鑲嵌部分並非這則的重點，卻很能反映當時香港的社會文化背景。

〈課題〉的最後一段是承接「評論」而作的「敘述」：

一名學生對著畫看了好一陣，他說：人們撐傘，為了不讓雨水打濕身體，既然杯子已把水盛載起來，就不用打傘了吧，還抗拒什麼呢。是

<sup>64</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁 136。

<sup>65</sup> 容世誠：〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，頁 265。

<sup>66</sup> 同前註，頁 271。

<sup>67</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁 136。

的，如果浮城頭頂上有堅實的雲層，浮城的上升就成為可喜的願望，還抗拒些什麼呢。<sup>68</sup>

畫作是在思考人對「水」的「容納」與「排斥」，〈課題〉的最後一段則把思考延伸至浮城對「雲層」的「接納」與「抗拒」。

「堅實的雲層」在當時的歷史現狀來看，應該是指「中英聯合聲明」中對香港將來的承諾，包括五十年不變，普選行政長官等。<sup>69</sup>

當時不少港人對於中國執政當局是否可以信靠存有疑慮，因而對主權移交後的局勢缺乏信心。對於主權移交「抗拒些什麼」，是〈課題〉藉著評論圖像帶出的思考。這則的最後一段，無疑是最重要的一處鑲嵌。

《浮城誌異》的十三則中，第四則〈蘋果〉、第六則〈課題〉、第七則〈花神〉和第八則〈時間〉都明顯具有鑲嵌的特徵。鑲嵌的手段，大抵是先「評論」畫作，再承接畫作內容，嵌入與香港相關的「敘述」。

## 6. 圖文互涉的效果

十三幅圖像在《浮城誌異》中絕不僅輔助敘事，更參與敘事、強化敘事。圖與文必須相結合，作品才能產生完整的意涵。圖像被文字重新詮釋，能達「立象盡意」<sup>70</sup>之效。

正因為言不盡意，西西因此要借用超現實主義畫作，濟言語之窮。<sup>71</sup>任何藝術形式都是有其局限的。文字是抽象符號，「要結合對語詞的理解、組織、選擇，才能喚起相關文學形象」<sup>72</sup>；圖像則能帶來視覺的刺激，直接喚起情感。圖文互涉的形式正可打破傳統文學的局限，以圖像吸引讀者，同時深化內容表達，如第一則〈浮城〉透過懸在空中的畫面來增強前途未決的「危懼感」、第九則〈明鏡〉以鏡子只照到事物背面的畫面來突顯預測未來絕不可能。

參與敘事外，圖像亦是浮城之「異」的重要來源。《浮城誌異》十三則中，只有〈浮城〉、〈驟雨〉、〈明鏡〉、〈烏草〉四則是在敘述異事，其餘九則的情節都難以稱之為「異」。「以往誌異小說的傳奇色彩主要來自於故事情節」<sup>73</sup>，《浮城誌異》只有其中四則帶有「異」的情節，「但這絲毫沒有削弱這篇小說的傳奇色彩」。

<sup>68</sup> 同前註。

<sup>69</sup> 梁敏兒：〈西西〈浮城誌異〉的想像軌跡〉，頁 177。

<sup>70</sup> 凌逾：〈難以敘述的敘述——《浮城誌異》的圖文互涉〉，頁 80。

<sup>71</sup> 同前註。

<sup>72</sup> 凌逾：〈後現代的跨媒介敘事——以西西小說《我城》為例〉，《江西社會科學》（2009年，第七期），頁 42。

<sup>73</sup> 孔巖：〈圖與文的對話——西西《浮城誌異》的圖文互構分析〉，頁 82。





〈奇蹟〉引用的畫作



數學思維

(The Mathematical Mind)

小說的傳奇色彩，與十三幅超現實主義畫作的關係十分密切。如第二則〈奇蹟〉敘述浮城人沒有根而生活，卻憑著勇氣、意志和信心，讓這座城市出現密集的高樓大廈、繁雜的交通網路、先進的醫療科技、新穎的康樂場所、完善的津貼制度、豐富的文化活動，以及保持緘默的自由。這些都是香港在殖民時期的實況，不算「誌異」。為這則注入傳奇色彩的，是末段「人們幾乎不能相信，浮城建造的房子可以浮在空中」<sup>74</sup>的敘述。這敘述與畫作<sup>75</sup>扣連，以畫中的懸浮屋子誇飾浮城人無根而大有建設之奇。又如第十二則〈慧童〉敘述在浮城長大的孩子滿有智慧，能成為家庭的支柱，家長反而成了被照顧的一方。這亦是香港在當時的普遍現象，不算「誌異」。這則引用的《數學思維》中，母親和嬰兒的頭部互換了，與「母親們愈來愈覺得自己變得像嬰孩」<sup>76</sup>、孩子「取代了她們作為家長的地位」的敘述契合。頭與身體錯配的奇異畫面，大大增強了敘述的傳奇色彩。

《浮城誌異》的十三則都是一圖一文，整部小說的內容是由二十六個構件結合而成的。圖與文除了以一圖一文的形式對應，一幅圖像亦可與另一則的文字互涉，如第二則〈奇蹟〉的敘述與第三則〈驟雨〉的圖像《戈爾康達》都在描繪「奇蹟都市」，而〈奇蹟〉的敘述把〈驟雨〉的圖像置入浮城時空。圖像與圖像之間亦是互有關連的，如第一則的「浮城」、第二則的「浮屋」和第三則的「浮人」都是以「浮」為重點的畫面；又如第二則的《戈爾康達》、第七則的《現成的芳香》和第十三則的《葡萄的生命季節》都是畫有戴禮帽人的作品。文字與文字之間亦有不少呼應，如第三則〈驟雨〉與第十一則〈鳥草〉都與風季相關、第四則〈蘋果〉與第五則〈眼睛〉都涉及童話故事。這部小說是碎片化的，是多聲部的，構件之間卻互有連繫，得以組成一個有機的整體。這樣的寫作形式正好與當時的社會實況契合：

<sup>74</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁 132。

<sup>75</sup> 這則所引用的畫作名稱未明。

<sup>76</sup> 西西：〈浮城誌異〉，頁 142。

若把〈浮城誌異〉對照 1986 年的香港實況，也可發現其「敘述層」的表現形式與社會結構的關係很密切。在當時極具爭論性的政治議題下，社會人士，各出良策，謀求出路，看似無關，一盤散沙似的。不過，居民既然共處一城，命運相同，無論意見如何相阻，在底層意識中，大家要求保持安定、統一和緊密聯繫的願望，基本上是一致的。〈浮城誌異〉的內容，必須靠讀者的勾連，才可以協調各部分，理出一個「敘述層」，這種單元組合式的「敘述層」，有助讀者對小說裏各種聲音及意見，自行取捨，回應敘述者「觀望」和「沉思」的要求。<sup>77</sup>

圖像與文字的關係、圖像與圖像的關係，以及文字與文字的關係，都需要讀者透過「觀望」和「沉思」來釐清。「觀望」和「沉思」，是人們應對爭議不斷的社會時，很需要卻往往很缺乏的。這部多聲部的小說，敘述多聲部的社會，讀者在閱讀時要懂得多觀察、多思考，才能釐清小說脈絡；閱讀過後，亦要懷著同樣的心態，才能在社會上求同存異。足見圖文互涉的形式很能回應當時香港社會意見紛紜的局面。

## 7. 總結

西西圖文互涉的作法，可上溯至她六十年代的評畫文章。《浮城誌異》確實留有評畫文章的特徵，但為的並不是要引導讀者欣賞繪畫作品，而是要在新的時空背景下，以畫起興、鑲嵌新義，言說香港殖民時代後期的社會情勢。馬格利特十三幅畫作無不在新的社會背景下擔任新的角色，產生出新的意義。讀者必須在閱讀和觀察的過程中，釐清圖與文的關係，才能對作品有完整的理解。經西西這一番詮釋，十三幅畫作變成是「雙值的」，它們既是挑戰觀眾既有認知的超現實作品，亦是《浮城誌異》中喻指香港情勢的插圖。

許多許多年又過去了，浮城經歷過很多猛烈碰撞，早已不是當年那個浮城了。然而，這部浮城的故事並未顯得過時脫節。《浮城誌異》「借用『超現實主義』的拼貼手法」<sup>78</sup>，以「增加想像空間，強調聯想作用」。正是這樣的表達形式，讓作品留有多一些想像和詮釋的空間，使其在不同的時空下，仍具有充分的彈性，引發更多和更持久的共鳴。時至今日，浮城人依舊深陷無根和無處安身的不安，依舊渴望飛翔卻沒有翅膀，依舊與窗外的觀察者彼此凝視，各有所思。我們仍在照著那面沒有答案的明鏡，在以史為鑒的同時，盼望那些懸而未決的難題，將在這代慧童的手中迎刃而解。

<sup>77</sup> 陳潔儀，《閱讀肥土鎮——論西西的小說敘事》，頁 127-128。

<sup>78</sup> 同前註，頁 129。

## 8. 參考書目

### (一) 作品

西西，〈浮城誌異〉，《西西卷》（香港，三聯書店（香港）有限公司，1998.08）。

西西，〈閱讀筆記·四月驟雨〉，《快報·快趣》（香港，快報有限公司，1981.04.06）。

### (二) 專書及專書論文

艾布拉姆斯著、吳松江等譯、徐文寧編，〈文本與書寫（書面文字）〉，《文學術語詞典（第7版）（中英對照）》（北京，北京大學出版社，2009.05）。

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，1998.01）。

陳永國，〈互文性〉，《西方文論關鍵詞·第一卷》（北京，外語教學與研究出版社，2017.11）。

何福仁，〈「彼此凝視，各有所思」——〈浮城誌異〉賞析〉，《浮城 1.2.3.——西西小說新析》（香港，三聯書店（香港）有限公司，2008.09）。

容世誠，〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，《香港文學探賞》（香港，三聯書店（香港）有限公司，1991.12）。

蘇西·蓋伯利克著、項幼榕譯，《瑪格利特》（台北，遠流出版公司，1999.02）。

張光琪撰文、何政廣主編，《馬格利特 Magritte》（台北：藝術家出版社，2003.02）。

鄭樹森，〈讀西西小說隨想〉，《西西卷》（香港，三聯書店（香港）有限公司，1998.08）。

Faerna, Jose Maria, *Magritte (New York, Cameo/Abrams, 1996.03)*.

Marcel Paquet, *René Magritte, 1898-1967: thoughts rendered visible (Köln, Benedikt Taschen, 1994.09)*.

### (二) 期刊論文

關秀瓊，〈西西的書卷氣——讀《浮城誌異》〉，《八方文藝叢刊》81（1990.11）。

孔巖，〈圖與文的對話——西西《浮城誌異》的圖文互構分析〉，《小說評論》79（2009.S1）。

梁敏兒：〈西西〈浮城誌異〉的想像軌跡〉，《淡江中文學報》169（2015.33）。

凌逾：〈後現代的跨媒介敘事——以西西小說《我城》為例〉，《江西社會科學》41（2009.02）。

凌逾，〈難以敘述的敘述——《浮城誌異》的圖文互涉〉，《文藝爭鳴》79  
(2010.02)。

朱麗婭·克里斯蒂娃著、祝克懿、宋姝錦譯、黃蓓校，〈詞語、對話和小說〉，  
《當代修辭學》33 (2012.4)。