

論鍾曉陽〈良宵〉與香港的互文性

陳潔儀*

摘 要

「張派」的香港傳人鍾曉陽，其小說繼承言情傳統，地域色彩甚淡。然而，成長於此地的鍾曉陽，「香港」在她的筆下，是否真的完全缺席、不留痕跡？本文以鍾曉陽的〈良宵〉為例，指出篇中如何以互文性（intertextuality）為中介，化入粵劇《帝女花》為內文本，衍生出具歷史喻意、政治寓言和文化記憶等多義的「香港性」，反映出主權過渡時期的香港人心態。

本論文的目的是從互文理論的創造性閱讀中，指出書寫香港的不同可能性。文學香港的書寫，既可像鍾曉陽《遺恨傳奇》般，以大家族喻意大歷史，回應九七模式的敘事風格，作者的意圖於此成為解讀文本的最佳權威。此外，「書寫香港」亦可像鍾氏的言情短篇〈良宵〉一樣，讓讀者可以通過詮釋小說的細節，共構香港的文化記憶，在「非香港」的言情故事之外，喚回不無獨特的「香港性」。

關鍵詞：鍾曉陽、互文性、《帝女花》、歷史寓言、香港地域色彩

2008.11.10 投稿；2009.02.27 審查通過；2008.03.24 修訂稿收件。

* 陳潔儀現職為香港科技大學人文學部助理教授。

A discussion on the relationship between Sharon Zhong's "A Night for Romance" and Hong Kong from the perspective of intertextuality

Chan Kit-yee*

Abstract

Sharon Zhong Xiao Yang, Eileen Chang's successor in Hong Kong, has inherited the sentimental tradition of love stories with slight local character. The notion of time and space in Zhong's novels seemed so hazy too. Yet, Zhong grew up in Hong Kong, is it possible for "Hong Kong" completely stay out of Zhong's world of fiction? This paper will focus on a short story by Sharon Zhong, "A Night for Romance" (〈良宵〉), to illustrate how intertextuality serves as the mediator in generating different meanings. *A Night for Romance* incorporating the Chinese opera *Princess Changping* (《帝女花》) as an intertext, thus forming a textual network with multiple meanings, such acts as a political allegory and historical metaphor of Hong Kong. The story also recalls the cultural memories and the feeling of Hongkongers during the transitional period before the handover of the city's sovereignty.

This paper aims at pointing out the various possibilities for writing and reading Hong Kong from the perspective of intertextuality. In the domain of literature, "writing about Hong Kong" may take Zhong's style specifically in her writing of *The Legend of Regret* (《遺恨傳奇》) in which family sagas symbolize major historical events to echo the 1997 narrative style, then the writing intention of the author becomes the curial authority in interpretation. On the other hand, one can "writing about Hong Kong" by adopting Zhong's approach just like the writing of "A Night for Romance". "A Night for

* Assistant Professor, Division of Humanities, Hong Kong university of Science and Technology.

Romance” gives a room to readers read in the details of the text so as to reconstruct the cultural memories of Hong Kong. In a word, it is evident that Zhong’s seemingly “Non-Hong Kong” novels, through reader’s creation reading, it is probable to impel the characteristic of “Hongkongness” in Zhong’s love stories.

Keywords: Sharon Zhong Xiao Yang, *Princess Changping*, historical allegory, Intertextuality, Local character of Hong Kong

一、評價鍾曉陽小說的角度

20 世紀八〇年代初期，鍾曉陽（1962- ）以尚待雙十之年，即以《停車暫借問》（1981）一書，¹揚名港台，成為當時最具潛質的年輕小說家。其後她赴美留學，移居澳洲，九〇年代似乎逐步淡出文壇，1996 年在香港回歸前寫下長篇小說《遺恨傳奇》後跡近停筆，1997 前後回港定居發展，十年間從事翻譯、廣告公司撰稿員、填詞、編劇、撰寫專欄等工作。²在 2008 年的香港書展，再露鋒芒，由天地圖書隆重推出《停車暫借問》的修訂版之餘，也舉行講座「停車莫再問」，入場聽講的觀眾極多，萬人空巷，矚目非常。³《停車暫借問》的修訂版亦於同年 9 月由時報出版社推出台灣版，鍾曉陽則於 10 月訪台，與台灣文藝界會面。⁴對於喜愛鍾曉陽小說的讀者而言，她的復出，自然是一項喜訊。

台港讀者對鍾曉陽的期待，與評論家及作者刻意強調的「非香港性」，相映成趣。加上鍾曉陽擅長的「言情」文類傳統，傾向突出痴男怨女的悲歡離合，模糊小說特定的時空背景，小說裡盡量淡化香港色彩，也是非常合理自然。不過，從另一角度而言，由兒童到成人，從純真到世故，從蒙昧到啟悟，「成長時期」往往為人生留下最深刻的回憶，即使強調「敘事者」（narrator）與「作者」（author）必需截然二分的敘事學，側重的是兩者在立場、觀點上不能混為一談，甚至有機會出現互相爭持的現象，⁵但卻無法否認「作者」化身千萬，把親身經驗「借給」筆下人物的可能，尤其在特

¹ 《停車暫借問》出版於 1981 年，其時鍾為 18 歲。參鄭依依，〈鍾曉陽說在停車莫再問之前〉，《明報》D6 版〈世紀〉，2008 年 7 月 30 日。

² 鍾曉陽於 1981 年在香港中學畢業後赴美留學，畢業於美國密歇根大學電影電視系。九十年代初在澳洲定居四年，獲澳洲藝術局頒發兩年寫作獎金。1997 前後回港定居發展。2006 年參與電影《鐵三角》的編劇工作。2007 年 9 月復筆寫作。參（1）〈鍾曉陽小檔案〉，《亞洲週刊》22：26，2008 年 7 月 6 日，頁 59；（2）（無註明作者），〈鍾曉陽《停車》十年再相問〉，《21 世紀經濟報道》，2008 年 8 月 11 日，頁 28〈談論〉。

³ 參見（1）洪捷，〈憑小說《停車暫借問》一炮而紅，鍾曉陽書展細述寫作歷程〉，《大公報》C11 版，2008 年 7 月 29 日；（2）鄭依依，〈鍾曉陽說在停車莫再問之前〉。

⁴ 參見劉梓潔，〈猶記 70 年代張腔傳人鍾曉陽？〉，《中國時報》B1〈開卷〉版，2008 年 9 月 28 日。

⁵ 參 M. M. Bakhtin, "The Hero, and the Position of the Author with Regard to the Hero, in Dostoevsky's Art" in Caryl Emerson, ed. and trans., *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp.47-77.

具自傳性質的小說上，例如：女性回憶體的小說⁶、成長小說(bildungsroman)和啟悟故事(initiation story)等。⁷鍾曉陽兩歲已隨父母到香港，⁸1981年高中畢業後才赴美留學。她的成長期是在香港度過的，她與文學的姻緣亦始於這個小島。⁹尤其值得注意的是，其小說「產量」的高峰，正值香港八〇年代中期。

八〇年代中期，從作者個人角度而言，二十來歲的年紀，自然是不少作家創作力最旺盛的階段，而從社會角度來說，當時適逢香港處於歷史轉折的時刻。其時中英關係緊張非常，社會人心惶惶，市民對未來尤其迷惘。鍾曉陽的言情小說，站台的雖然仍是痴男怨女，情節也屬相逢恨晚一類，具一般愛情故事常見的元素。唯受到「惘惘威脅」的社會氛圍影響，「香港」在鍾曉陽的小說裡，是否仍有機會扮演一定的角色，甚至成為小說有機而不可分割的組合？本論文正從細讀〈良宵〉為本，分析鍾曉陽小說裡隱藏背後的「香港」，以及這個特定空間的社會文化語境，如何構成一個大文本，與小說的「正文」和化入之「內文」互動衍生，構成鍾曉陽言情之外生生不息的香港故事。

二、互文性理論與鍾曉陽小說的「香港性」

20世紀六〇年代後期，西方對於「語言」的理解，發生重要的轉向，對文學及文化理論也影響很大，在一片後結構的浪潮之中，「互文性」的概念也正式誕生，並且不斷發展，經歷了不同階段的定義，內涵和外延的邊界也依隨變化。至九〇年代初，「互文性」理論相對穩定下來，漸漸成為文學批評中常見的用語，也對創作方法和閱讀方式產生重要的影響。米伊爾·巴赫金(Mikhail M. Bakhtin, 1895-1975)、茱麗亞·克里斯特娃(Julia Kristeva, 1941-)、羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)和熱奈特(Genette Gérard, 1930-)都是確立「互文性」理論的幾個關鍵文論家。

⁶ Estelle C. Jelinek ed., *Women's Autobiography: Essays in Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp.72-73.

⁷ Issac J. F. Sequeira, "The Theme of Initiation in Modern American Fiction" (unpublished Ph.D. dissertation, Department of English, University of Utah, 1970), p.2.

⁸ 參見鍾曉陽，〈車痕遺事〉，《印刻文學生活誌》5:2，2008年10月，頁141。

⁹ 鍾曉陽自言14歲已開始投稿，15歲在香港大學一個書展見朱天心的《擊壤歌》，才開始與朱氏姊妹交往。見尼(Gary)，〈與鍾曉陽對話〉，《Milk》〈DIALOGUE〉版，2008年7月31日。

就廣義而言，互文性一術語由克里斯特娃於六〇年代正式提出，其源來自巴赫金的對話論（dialogism）。巴赫金從來沒有用過「互文」或「互文性」一詞，「互文性」是克里斯特娃借用巴赫金的對話論而創造出來的新術語。巴赫金在研究陀思妥耶夫斯基的小說創作時，提出「複調小說」（polyphonic novel）一詞。「複調小說」是不同意見之間無止境的對話，各種意識互動互倚，小說內的人物觀點與小說外的真實世界都處於同一平面，¹⁰因此，外部狀況與文學一樣，不再是傳統視為產生文學的「語境」（context）或背景（background），而是屬於相同等級的文本（歷史文本、社會文本、文學文本），各文本之間可平等對話，社會與文學互為參照（reference）。克里斯特娃借用巴赫金這套對話論，正式創造出「互文性」一術語，並且用於符號學的理论裡。¹¹她視文本為一個意識形態的符號概念，¹²就小說而論，文本不是由作者創造的，而是一個由無數前文本互換建構而成的互文網絡，社會文化文本（sociocultural text）則是主要的「前文本」之一。單篇的文學文本及其文化文本屬於同一性質，兩者已互為一體，不能分割。¹³

巴特則把「互文性」的重點由社會語境相關的「對話論」轉到閱讀層次的「讀者論」上，¹⁴他對「文本」概念的重新創造，直接影響他對「互文性」的理解。「文本」（text）是相對於「作品」（work）而來的，「作品」依據「作者」（author）而定義的，只執著於定型的、封閉的、固定的意義。「文本」則相反。「文本」是由「作家」（writer）所書寫出來的，「作家」由於重視創作過程本身及語言衍生的延展性，因而寫成的「文本」也具有開放的特性，一個意義繁衍出另一個意義，「文本」的單一中心徹底瓦解，其最終的意義亦被無止境地推延（deferred）下去。¹⁵每一篇文本都是重新

¹⁰ M. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, pp.36-40.

¹¹ Leon S. Roudiez, "Introduction," in Leon S. Roudiez ed. and Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez trans., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980), pp.1-20.

¹² Graham Allen, *Intertextuality* (London and New York: Routledge, 2000), p.53.

¹³ Julia Kristeva, "The Bounded Text," in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, pp.36-37.

¹⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, pp. 35-47.

¹⁵ Roland Barthes, 'From Work to Text,' in Stephen Heath trans., *Image-Music-Text* (London: Fontana Press, 1977), pp.155-164.

組織和引用已有的言辭，直到產生獨特的意義為止。¹⁶互文性帶來綿延不絕的文本，就讀者而言，那是一段段周而復始的記憶，而非作者在「作品」中表現的「權威」。巴特雖然沒有明確指出「互文性」與閱讀的關係，但這已較側重讀者在互文性之中的位置。

建基於讀者和文本「對話」而來的互文性，比較強調讀者本身的文學素養與詮釋的創造力，不可避免地包含了主觀成份，加上發揮的程度因人而異，文本邊界遂變得無窮無盡，難以把握。¹⁷為了令「互文性」能具體操作，變成相對穩定和客觀的文學手法，結構主義學者熱奈特嘗試給予「互文性」明確的定義和界限。熱奈特寫於1982年的《隱跡手稿：二級文學》，尤其反對把「互文性」的定義變得過於寬泛，因此，他決定把「互文性」從「讀者」手上和外部世界收回來，只限應用在單篇文學作品之中。¹⁸熱奈特把文本分為五類的跨文關係（*transtextual relations*），其中他把「互文性」定義為「一篇文本在另一篇文本中切實地出現」，是「文」與「他文」之間所維繫的關係的總稱。¹⁹從文學手法而言，包括引用（*quotation*）、用典（*allusion*）和抄襲（*plagiarism*）。²⁰互文理論在熱奈特之後，雖然仍可兼含廣義和狹義兩種內容，文論家也繼續把文本裡共生（內含手法）與派生（外延對話）的現象統稱為「互文性」，但在具體分析上，明確的規定有助釐清「互文性」的「出發起點」，並讓分析者有路可循，依此再發掘文本對外開放的意義。

總括而言，「互文性」目的是賦予文本多義性質，而無論文本之間互相衍生新義、還是文本與讀者相遇對話，往往超越作家個人的創作意圖，構成複雜的文本網絡。本論文即以鍾曉陽短篇小說〈良宵〉為例，探討篇中如何以互文為中介（*mediator*），達到互文多義的效果。〈良宵〉是鍾曉陽一個非常精緻獨特的短篇，所化入的內文本，既包含熱奈特對「互文性」的嚴謹定義，也留有與外部社會及讀者「對話」的空間，只是因為熟悉當

¹⁶ Roland Barthes, 'Theory of the Text,' in Robert Young ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), pp.31-47.

¹⁷ 同上註，頁83。

¹⁸ Genette Gérard, Channa Newman and Claude Doubinsky trans., *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Lincoln NE and London: University of Nebraska Press, 1992), pp.2-3.

¹⁹ Genette Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*.pp.1-7.

²⁰ 同上註，頁2-3。

中香港語碼的評論者不多，故向為學界忽視。本論文從〈良宵〉引入的粵劇《帝女花》曲詞出發，分析小說如何通過此內文本，與香港外部的政治（主權移交）、歷史（中港關係）和文化（《帝女花》的香港本土意識）等各文本對話，成為香港九七前的另類回歸想像，希望能以小見大，從鍾曉陽看似「非香港」的言情故事之外，說明當中具特定歷史文化情境的「香港性」。

本論文共三部分：第一部分探討論者對鍾曉陽小說裡香港元素的看法及成因；第二部分從鍾曉陽的出道及她寫於八〇年代的小說，分析其小說與香港社會語境的關係；第三部分從互文性的角度，分析〈良宵〉裡隱含的香港語碼和中國典故，並進一步說明鍾曉陽對香港文化的想像，跟同期香港文藝界所建構出來的身份意識，如何互相補足，互有異同。

三、「香港」在鍾曉陽小說的位置

鍾曉陽於香港成長，青少年時期也在此地獲獎甚多，但她最先畢竟是在台灣成名，然後才廣為香港讀者認識，是香港文藝界當時戲言「出口轉內銷」的著名例子，而評論者亦往往認為她以「非香港性」見稱。更有意思的是，後殖民理論興起，「混雜性」（hybridity）成為殖民地香港的重要特色，但鍾曉陽來自東北背景的母親、印尼華僑的父親，高中以後赴美留學，隨後到澳洲定居等，這些來自中外文化背景的「混雜」身世，不但未能為她增添「香港製造」的成份，反倒把她的「香港色彩」越沖越淡。評論家在論述鍾曉陽的小說成就時，總不免要提及她這些「域外背景」，而鍾曉陽的敘事本色，似乎正來自與「香港」脫勾的情節和細節——即使她把小說場景設於香港，看來仍然充滿「非香港」的色彩。鍾玲（1945-）在上世紀的八〇年代曾分析鍾曉陽的小說指出：

這三位作家（按：指西西、吳煦斌和鍾曉陽）筆下的香港，十有七八不是形象模糊，就是著墨甚少……在鍾曉陽的《停車暫借問》與短篇小說集《流年》之中，大部分只寫了香港的輪廓，詳盡的描寫畢竟不多。²¹

²¹ 鍾玲，〈香港女性小說家筆下的時空和感性〉，收於陳炳良編，《香港文學探賞》（香港：三聯書店，1991），頁42-67。

九〇年代初，鍾曉陽出版《燃燒之後》，正好以「香港」為小說的想像場景，但換來的評價卻不高。王德威曾說：

1992年，鍾曉陽出版了《燃燒之後》。這本選集號稱是全新出發，卻不免要讓讀者失望。從部分寫香港中下層社會風景的作品裡（如〈燃燒之後〉），不難看出她求變心切；然而離開她的詩詞寄託，鍾曉陽顯然尚未找到適切的話語敘述方式。²²

在鍾曉陽的小說之中，毫無疑問最緊貼「香港」時局的，肯定是爭議甚多的《遺恨傳奇》（1996）。王德威深明「這本小說講香港豪門情仇，勢將引起正反兩極的評價。乍看之下，《遺恨傳奇》幾乎是煽情影劇小說的翻版」，²³然他認為這本小說在「形勢比人強」的九七陰影下，是鍾曉陽轉向「大歷史」的成功作品。香港歷史的命運，在這部表面看似一男四女、爭子爭產、亂倫畸戀、自毀仇殺的煽情橋段中，其實刻刻扣緊香港各個重要的歷史時期：

尤其重要的，九七「大限」的陰影悄然而至，連看似不食人間煙火的鍾曉陽，也有意無意的托出她的歷史、政治情懷。²⁴

但香港自身命運，漸漸逼入人物的意識中。小說的第一句「黃老太太去世是在一九八二底柴爾夫人訪華之後」，已提醒我們山雨欲來的政治風雲——黃老太當家的日子不好過，但她死後天下可要大亂。于珍與一平父親決裂的夏天，正是一九六七年香港工人暴動的年月。……而故事結束的九三年末，中英政治談判破裂，香港吸毒人口劇增，大陸劫機打破紀錄，「打開報紙全是末日降臨的頭條」。……可注意的是，即使對一個甘願自閉於古典想像中的作者，政治潛意識的迷蒙威脅，也必要開始留下線索。²⁵

²² 王德威，〈腐朽的期待——鍾曉陽論〉，《如此繁華：王德威自選集》（香港：天地圖書公司，2005），頁66。

²³ 同上註，頁66。

²⁴ 同上註，頁67。

²⁵ 同上註，頁72。

就香港九〇年代中期以後的文藝作品而言，阿巴斯（Ackbar Abbas）從「消失政治學」（the Politics of Disappearance）論香港，²⁶的確頗能道出當時文藝界的氛圍——雖然阿巴斯的原意並非指九七後香港真的會「消失」。鍾曉陽寫於1996年的《遺恨傳奇》，十多年後回顧，跟當時大敘述式的歷史書寫模式不約而同地相似，包括長篇製作、大家族式的政治（社會）喻意、年份標記與歷史大事的頻密出現、末世亂世死亡鬼魅紛沓而至，同期前後的施叔青《她名叫蝴蝶》（1993）、心猿《狂城亂馬》（1996）和陳慧《拾香紀》（1998）等，均可與《遺恨傳奇》互文閱讀。唯一不同的是，施叔青、陳慧等在九七前後的作品，與他們的個人風格一致，而鍾曉陽的《遺恨傳奇》，則與她前此的作品迥然有別。對於一貫愛好鍾曉陽風格的讀者而言，《遺恨傳奇》的變化，自能突破他們的閱讀期待。就作品論作品，《遺恨傳奇》對於香港歷史的刻意貼近，站在不熟悉香港歷史的讀者位置，扣連明顯無疑易於對文本含義逐一「解碼」，正如香港讀者閱讀台灣小說時，不需要「二二八」、「八七解嚴」等抽象的歷史標記輔助閱讀；就當地讀者而言，頻密的對應則作用不大。加上小說與九七書寫模式不謀而合，故難以在當時文藝界的期待視域之中脫穎而出。倘以《遺恨傳奇》為鍾曉陽香港故事代表的話，相對於她前此「非香港」的「本色」，看來又會出現「太香港」的兩難處境。如此一來，對於「不食人間煙火」、「充滿古典氣息」的鍾曉陽來說，書寫「香港」，難道真是一闕魔咒，成為她筆下故事的障礙？「香港」在她的小說裡，難道只能成為虛無縹緲的背景，甚至「消失」與「缺席」才是最佳的選擇？

作者本人亦毫不諱言對母系的認同，於2008年《停車暫借問》新序之中，從頭細訴，溢於言表。鍾曉陽明言自己是「東北人」，對「東北同鄉」充滿關懷和眷戀。²⁷微妙的是，文字世界之外，「香港」始終是鍾曉陽現實生活的立足點，而且在意識層面之外，她往往不經意地流露出對香港的認同，意在弦外，尤其每當作者身處「異地」——無論是美國還是她所認同的「東北」——她對「香港人」的身份都特別敏感。²⁸假如說東北「故鄉」是作者文化想像和家族鄉愁的所在，則「香港」作為鍾曉陽成長和長期居

²⁶ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Cultural and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 111-140.

²⁷ 鍾曉陽，〈車痕遺事〉，《停車暫借問（修訂本）》（香港：天地圖書公司，2008），頁13。

²⁸ 鍾曉陽，〈車痕遺事〉，《停車暫借問（修訂本）》，頁33、40、42。

留的地方，現實層面上或也帶有作者未能明言的感情。在外地旅居一段日子後，1997年前後鍾曉陽終於重回香江，並先後參與香港著名導演王家衛（1958-）《花樣年華》（2000）、《2046》（2004）、《藍莓之夜》（2008）等電影製作，率先在香港出版《停車暫借問》的修訂本等，或亦可視為她對這個小島「餘情未了」的點滴證據。回首前塵，從前身處香港「現場」的少女鍾曉陽，是否真的那麼容易輕輕放過「香港」？在「東北」和「香港」的身份認同之間，鍾曉陽明顯偏於前者，然而，身份認同本來就是想像和建構的產物，作者意識層面的認同，是否同樣適用於文本無意識之下的想像？長期身處此地又帶有「保持距離」的鍾曉陽，她筆下的香港故事，應該怎樣說起？以下部分，即從香港八〇年代的社會文化脈絡和鍾曉陽一系列短篇出發，分析「香港」如何可與鍾曉陽小說互文閱讀。

四、鍾曉陽：在「非香港」與「香港」之間

（一）鍾曉陽的創作高峰與八〇年代的歷史轉折

1962年至1981年，不但是鍾曉陽成長的階段，亦是香港社會「成長」的黃金時間。不過，她的創作活力卻見於離開香港之後，這或也是論者認為她的小說欠缺香港元素之一（請參考本論文的附表一）。事實上，鍾曉陽1981年前出版的小說只有《停車暫借問》，連同《春在綠蕪中》和《流年》的部分作品來看，少年鍾曉陽在香港的創作仍屬探索期，而八〇年代中期的鍾曉陽，比起《停車暫借問》的她，毫不遜色。從各小說註明的寫作日期來看，她的創作力在八〇年代初中期奠基，不單轉化和深化了《停車暫借問》的古典哀愁，而且更具寫作「現代小說」的自覺意識，加入新的形式、技巧，故事亦以現代時空為基礎，建立鮮明風格，在「祖師奶奶」之外，為言情小說另開一路。從作者的創作歷程而言，1984到1986年可謂是鍾曉陽的高峰，產量甚密，幾乎每隔一兩個月就有新作一篇。巧合的是，適逢鍾曉陽離港赴美不久，1982年香港的前途問題就正式步入歷史議程之中；1984年中英雙方簽署聯合聲明之時，鍾曉陽仍身處海外。到了1986年中英雙方因政制問題而導致關係緊張之時，²⁹鍾曉陽則正好回到香港「現場」，成為身其中的「見證者」，目睹香港社會前途未定的特殊歷史情況。

²⁹ 參見：李宏編，《香港大事記：公元前214年—公元1987年》（北京：人民日報出版社，1988），頁193-194。

於九〇年代初，她再次離港赴澳。離合之間，鍾曉陽跟當時「懸浮半空」的香港之間，究竟關係如何？徒具此情可待的惘然？抑或益增天涯淪落的同感？

（二）鍾曉陽言情小說與對香港的時空定位

言情小說的一大特色，就是小說內容可以無涉現實，只關乎男與女，情與愛。觀鍾曉陽 1984 到 1986 年收入《愛妻》和《哀歌》的 9 個短篇，從時空坐標而言，「時間」的標記比「空間」具體得多。記述時間的方式不少，除了陽曆、陰曆之外，也有以人物的年歲、階段（例如「大學一年級」、「回港三年」等）和時間跨度（例如「第二天」、「八年前」）等為標識，甚至清楚到「愛妻劍玉，一九八五年三月十三日午後一時四十四分逝世，時年二十八」，³⁰可謂「分秒必爭」，時間意識相當自覺。至於「空間」則比較模糊，卻非完全脫離現實。她的小說雖然不會再出現八〇年代初期如「窩打老道」等香港地名，³¹然 9 篇之中 4 篇與香港有關（〈愛妻〉、〈良宵〉、〈拾釵盟〉、〈喚真真〉），3 篇的場景定於美國或外國（〈柔情〉、〈盧家少婦〉和〈哀歌〉），其餘兩篇空間不明（〈離合〉、〈憶良人〉），但從內容推斷，並不像以外國為背景，應以香港的社會生活為原型。³²益見淡化的地理指標，除了可加強言情小說的「普世性質」之外，當可照顧台灣市場的需要。不過，正如巴特所說，「世界上並不存在無標記的書寫語言」（It is impossible to write without labeling oneself），要書寫回歸到沒有意識形態的「零度寫作」不容易，³³言情小說也不例外。而在克里斯特娃「互文性」的觀念裡，小說應擴展到與其他符號系統交錯相生，社會文化語境（socio-cultural context）是其中一項。所有外在的語境與符號系統織入正文之內，才能衍生意義。³⁴由此觀之，「香港」的空間一旦出現，即成為鍾曉陽小說無數潛在文本（sub-texts）之一，是發掘文本意識形態與意義的重要元素。

³⁰ 鍾曉陽，〈愛妻〉，《愛妻》（台北：洪範書店，1986），頁 135。

³¹ 鍾曉陽，〈翠袖〉，《流年》（香港：天地圖書公司，1987），頁 8。

³² 〈離合〉以牙醫晉蘭的角度，憶述與前妻鵲華的種種生活；〈憶良人〉女主角世香因丈夫出門到美國、自己獨留家中而想起昔日的三角戀。兩篇對於人物生活環境的描述，與香港日常景象很相似。此外，兩篇都是收錄在《哀歌》，是作者寫於香港的作品。

³³ Roland Barthes, Annette Lavers and Colin Smith trans., *Writing Degree Zero*, (New York: Hill and Wang, 1968), pp1-88.

³⁴ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, pp.65-66.

（三）香港語碼的設置與鍾曉陽的位置

進一步而言，在鍾曉陽小說裡，一旦出現具「香港」地域色彩的標記，則可以非常「本土」的，外地讀者或會相當陌生，例如：〈喚真真〉裡提及的刊物《兒童樂園》和《良友之聲》、〈愛妻〉裡戲稱「政府官地，閒人免進」，以及在不同作品之中多次引入的粵曲《帝女花》、《紫釵記》等曲詞。假如鍾曉陽書寫時的「擬想讀者」是言情小說中較為「抽象」的讀者群，並不局限於某一時空，而現實情況是其小說主要的銷售市場不止香港的話，則類似上述的香港語碼，在鍾曉陽一系列空間標記本已極淡的小說裡，刪去或者改換其他意象，既於故事無損，反更便於閱讀，作者應樂而為之。如今小說並不完全抹去這些香港事物，但卻只用近乎「零星點綴」的方式空留「餘痕」，遂令鍾曉陽的小說與香港之間的關係若即若離，隨時可用「招魂」的方式，把香港前台化。

鍾曉陽書寫香港的方式，跟她當時帶有距離的書寫位置（無論從物理空間還是心理狀況而言）、其小說文類的定位和作家個人風格取向不無關係，而她的小說誠非每篇都與香港有關，但這並不代表其小說與香港的關係「離」多於「即」。相反，若把鍾曉陽的小說置於香港這個社會大文本之中，在她運用過香港語碼的小說裡，充分可見其小說與香港的互動關係，尤其是相當為人重視的香港八〇年代。下文將以〈良宵〉為重點，探討鍾曉陽小說的「內文本」如何可與當時政治歷史互為參照，與此地的政治議題和文化空間互成一體。

五、香港八〇年代及鍾曉陽的〈良宵〉

（一）從 1985 走到 1987 的香港：歷史、政治與文學

1984 年 12 月，中英就香港前途問題簽署了聯合聲明，這份聲明可說是勉強結合之下的產物，³⁵致使 1985 年以後中英雙方就過渡期的政制安排發生大大小小的爭拗。1985 年，香港立法局才首次舉行「間接選舉」，24 位議員由功能組別產生。其後，英方提出在過渡期內，英方可單方面更改香港的政制，毋須徵詢中方的意見。³⁶當時中國駐香港的新華社社長許家屯（1916- ）直言，英方如此做法是企圖令香港「十二年大變，五十年不

³⁵ 參亞洲電視新聞部，《解密百年香港紀錄片》（香港：亞洲電視，2007），第 1 集。

³⁶ 李宏，《香港大事記：公元前 214 年—公元 1987 年》，頁 192。

變」，此乃「不按本子辦事」，違反中英簽訂的聯合聲明，最極端的情況就是「各搞一套，互不銜接」。³⁷事實證明，許家屯的話，在回歸最後五年由彭定康（Christopher Francis Patten, 1944-）任港督期間應驗了，唯此乃後話。在 1985 年以後，由香港政制挑起的議題，例如「八八直選」等，香港社會不同立場的政治團體和議員，各有聲音，集會、上京和成立政黨等，紛紛出籠，以 1986 年的爭論最多。直至 1986 年 12 月 4 日，當時港督尤德爵士（Sir Edward Youde, 1924-1986）訪華期間突然在睡夢中去世，英方需時應急佈陣，爭議暫緩。到 1987 年中，香港政府公佈《代議政制發展檢討綠皮書》，否決「八八直選」，對當時香港的政體基本上維持原判，中英雙方的緊張關係才舒緩下來，而隨後的一連串真正關涉民生的措施，³⁸香港才正式進入回歸的準備期。

1985 至 1987 年的香港文藝界，雖然不會用「直接反映論」(reflectionism) 的方式，對應社會情勢的變化，但當時文藝界對香港前途、歷史民生的關切和憂慮，經藝術轉化後成為大量具本土意識的創作，不少至今成為香港文藝的經典，例如李碧華《胭脂扣》(1985)、《青蛇》(1986)；杜國威《我係香港人》(1985)、《人間有情》(1986)；西西《浮城誌異》(1986)、《肥土鎮灰闌記》(1986)；也斯《島與大陸》(1987) 等等，還有其他作家優秀的作品。1985 至 1987 年，可說是香港文學在回歸時期的第一個創作高峰。

無獨有偶，鍾曉陽在 1985 至 1986 年間，創作力也非常旺盛。從結集的情況來看，這兩年間她至少寫了 7 篇小說，其中 3 篇的背景在香港，場景不明的 2 篇也應以香港生活為原型。特別值得一提的是，以地域色彩濃厚的粵曲與愛情故事互相衍生，是鍾曉陽此時期小說的一項特色。除了寫於 1985 年的〈良宵〉、1986 年的〈拾釵盟〉之外，連同 1984 年 12 月完成的〈愛妻〉，均化入香港人耳熟能詳的粵劇，這類小說與《停車暫借問》時期化入古典詩詞的中國情調並不雷同。而諸篇之中，引入的曲文往往與「釵盟」有關。小說對「盟約」的重視與反諷，身處中英雙方關係幾近決裂的香港，實在惹人聯想。就鍾曉陽同期的小說而言，從燕爾新婚的〈良宵〉，

³⁷ 同上註，頁 194。

³⁸ 例如 1987 年全體市民要換領新身份證，以除掉身份證上的殖民地徽號；修訂香港居民當時的護照，推出世界上獨一無二的「英國公民（海外）護照」(British national (overseas)passport)，以防香港市民大量湧入英國等，參香港入境署網站：<http://www.immd.gov.hk/40/chi/mil/60s/index.html> (2008.11.7 上網)。

到曾經滄海的〈哀歌〉，中間經歷過〈離合〉，感悟〈拾釵盟〉和〈喚真真〉的虛幻，以致〈憶良人〉時只能以黑色幽默回首前塵。一系列的短篇，既像一闋起承轉合的愛情悲歌，也不免讓多疑的讀者穿鑿附會，愛情與政治，文學與歷史，若從「喻意」一路而下，上述一批小說，即顯得玄機處處，弦外有意。

正如互文理論曾指出，「讀者為本」固可啟發想像，但也不免主觀；加上喻意式的閱讀，也未必適合用於鍾曉陽所有小說之中。唯鍾曉陽的個別短篇，對粵曲的改寫和引入，在內容情節上的精心構思，在悲歡離合的言情小說之外別樹一幟，即使作者未必有意為之，但與八〇年代中期的香港社會的確可暗合扣連。香港整個社會的氛圍，具深化個別小說的潛在意義，³⁹而互文之中的粵曲戲文，經過重新剪接、挪用和故意轉化，令作品的喻意層面既能點到即止，引伸聯想又不難順理成章。個人認為，形式精緻、信息蘊藏量豐富的〈良宵〉，正是這類作品的代表。

本論文以下部分，將集中分析〈良宵〉中的「內文本」《帝女花》，如何與香港這個「外文本」構成雙重互文的關係。⁴⁰從法蘭克福學派(Frankfurt School)「症候式閱讀」(Symptomatic Reading)的角度來說，作品看似毫不起眼的細節，往往才是揭示社會大問題的所在，正如人體某一「病徵」(Symptom)，常常是顯示身體內部機能有問題的訊息。薩依德(Edward W. Said)在《文化與帝國主義》(Culture and Imperialism)一書，把珍·奧絲汀(Jane Austen, 1775-1817)《曼斯斐爾公園》(Mansfield Park)裡罕為人注意的幾句，視為關鍵片段(key passage)，從而論及當時整個帝國主義的社會狀況和意識形態，就是「症候式閱讀」的一個典範。⁴¹此外，詹明信(Fredric Jameson)提出的「國族寓言」(National Allegory)，也多從文本細節出發，進而牽涉文本以外的國家、政治、社會、文化等狀況，例如，他用「國族寓言」分析魯迅《狂人日記》中「吃」的問題、⁴²楊德昌電影

³⁹ Fokkema, D. W. and Elrud Kunne-Ibsch., *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics* (New York: St. Martin's Press, 1978), pp. 145-147。

⁴⁰ 鍾曉陽，〈良宵〉，《愛妻》，頁 243-255。

⁴¹ Said, Edward W., "Jane Austen and Empire", *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), pp. 80-96. 或中譯本：薩依德著、蔡源林譯，《文化與帝國主義》(台北：立緒文化公司，2001)，頁 160-180。

⁴² 詹明信(Fredric Jameson)，張京媛譯，〈處於跨國資本主義時代中的第三世界文學〉，

《恐怖份子》中台北殘餘的現代主義意識形態等。⁴³本論文當無法媲美兩位大師對文本精闢獨到的分析，但從鍾曉陽〈良宵〉化入《帝女花》的三個片段，或尚可參考「症候式閱讀」和「國族寓言」的基本概念，論小說與香港當時整個大政治氣候互涉的可能。

(二)〈良宵〉與《帝女花》的互文下的「香港」

1. 《帝女花》的文化記憶與〈良宵〉「違反常理」的引用

〈良宵〉是鍾曉陽寫於 1985 年的作品，講述一對新婚男女，在洞房之夜，見窗外一幢大廈失火，救火車嗚嗚作響，紅紅烈火反而令新郎興奮莫名，要求新娘讓他一嘗小時候渴望玩「揭紅巾」遊戲的心願。新娘紅巾蒙頭之後，雙方在等待揭巾的一段時間內，漸感不安，由無頭女屍想到鬼新娘，益發恐懼，直至新郎揭頭巾的一刻，新娘才感到用來挑巾的香扇「散發出來的幽幽的檀香，使她感到輕微的暈眩」。⁴⁴此短篇小巧精緻，捕捉男女互相猜疑的心理，不乏張愛玲的風格，但更多的是發揮鍾曉陽本人此時期擅長的「鬼幻陰森」的氣氛，運用起來比〈柔情〉等短篇圓熟。然而〈良宵〉與她其他小說最不同的地方，則在於對於「火災」場景與中國典故的刻意取譬，與「良宵」構成既相似（紅色）又相反（悲與喜）的鮮明對比。

王德威論〈良宵〉，也注意到正文對中國典故的引入：

能把現代花月佳期寫成毛骨悚然的宿冤孽緣，鍾曉陽果然是另有懷抱。……在〈良宵〉中，《紅樓夢》的寓言詩歌（「昨日黃土隴頭埋白骨，今宵紅銷帳底臥鴛鴦」），甄士隱註〈好了歌〉、《帝女花》的詠唱戲文是鍾曉陽的想像根源。但她既乏前者超拔的哲思視景，又無意比附後者的歷史深情，所能成就的，無非是深化一種悲涼的情緒。即便如是，〈良宵〉有幸是個短篇，因此止於其所當止，留給讀者相當低迴的空間。⁴⁵

由此引伸，鍾曉陽此篇針對的處境若是「香港」而非「中國」，則《帝女花》較之《紅樓夢》，應該才是〈良宵〉裡最重要的互文對象，而「留給讀者相

《馬克思主義：後冷戰時代的思索》（香港：牛津大學出版社，1994），頁 87-112。

⁴³ 詹明信（Fredric Jameson），馮淑貞譯，謝惠英校訂，〈重繪台北新圖象〉，收於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》（台北：麥田出版社，1995），頁 233-275。

⁴⁴ 鍾曉陽，〈良宵〉，頁 255。

⁴⁵ 王德威，〈腐朽的期待——鍾曉陽論〉，頁 62。

當低迴的空間」的〈良宵〉，也可視為一則不無歷史意味的政治喻意，回應八〇年代中期香港前途未明的狀況。〈良宵〉整篇在「杯弓蛇影」、「疑心生暗鬼」的佈局後，卻來一個喜劇式的逆轉，在當時憂心忡忡的書寫方式之外，建構出另類的香港想像。

從傳播和接受的角度來說，《帝女花》是香港人廣為熟知的粵曲。唐滌生（1917-1959）一生編寫了四百多部劇本，《帝女花》則可謂是他的首本名劇，為香港著名的「仙鳳鳴劇團」所寫，也是香港名伶任劍輝（1912-1989）和白雪仙（1926-）旗下「仙鳳鳴劇團」的「戲寶」。⁴⁶除了戲台上的演出外，從六〇年代至今，電台不斷播放。白雪仙曾說過，《帝女花》裡的「香夭」一折，「是唱片唱紅的」。⁴⁷在六〇年代，「香夭」高踞電台流行榜榜首達數星期之久，可算是粵劇界獨一無二的例子。⁴⁸此外，《帝女花》亦多次錄製成唱片，香港電視台則經常在大型節目上演唱其中的折子戲，還先後兩次搬上銀幕，改編成電影，⁴⁹直至2003年，電視台仍會把《帝女花》改編為電視連續劇；⁵⁰2006至2007年間，「雛鳳鳴劇團」斥資千萬，創作新版《帝女花》，由白雪仙任藝術總監、策劃及劇本整理，龍劍笙、梅雪詩主演，在服裝設計、舞台效果、音樂編排等注入新元素，在香港、澳門等地演出數十場，反應熱烈，座無虛席，2008年製作成影碟，於港澳等地發行。由此可見，《帝女花》歷久不衰，可謂是香港人耳熟能「唱」的粵曲。余少華認為，《帝女花》、《紫釵記》和《再世紅梅記》是三套具代表性的香港本土創作，而且是香港文化的集體記憶。⁵¹邁克更坦言《帝女花》裡的〈香夭〉，是整個時代的精神糧食。⁵²

⁴⁶ 葉紹德編撰，《唐滌生戲曲欣賞》（香港：香港周刊出版社，1986），頁113。

⁴⁷ 白雪仙口述，邁克撰文，〈仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊〉，盧瑋鑾主編，白雪仙口述，邁克撰文，《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》（香港：三聯書店，2004），無頁碼。

⁴⁸ 同上註。

⁴⁹ 包括：左几導演，《帝女花》（數碼影碟，復修版）（香港：大成影片公司，1959），由香港「仙鳳鳴劇團」主演；演員包括任劍輝、白雪仙、靚次伯、歐陽儉等；及吳宇森導演《帝女花》（數碼影碟）（香港：嘉鳳影業公司，1976），由香港「雛鳳鳴劇團」主演，演員包括：龍劍笙、梅雪詩等。

⁵⁰ 香港無線電視有限公司曾於2003年把《帝女花》改編為電視劇集，由馬浚偉、余詩曼主演。

⁵¹ 余少華，《樂在顛錯中：香港雅俗音樂》（香港：牛津大學出版社，2001），頁198-245。

⁵² 白雪仙口述，邁克撰文，〈仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊〉，無頁碼。

「香夭」是《帝女花》一劇的精華，亦是最為香港人熟知的一折，講述明朝長平公主和駙馬周世顯在新婚之夜，共飲砒霜，為國殉情。在大眾傳媒不斷唱演之下，「香夭」除了有「並蒂殉情」的纏綿，也包含「亡國之音」的悲淒。從普通常識來說，〈良宵〉中的新郎明言要求玩「帝女花」遊戲，等於自尋殉情亡國之意，絕對不合邏輯。九七前後，譚盾把〈香夭〉放在《交響曲 1997：天、地、人》中，以慶回歸，即曾給音樂界非議，指〈香夭〉亡國死別的內容與回歸慶典的主題正相背離，如此互文，反而成為「香港夭亡」的反諷。⁵³回顧寫於 1985 年鍾曉陽的〈良宵〉，竟然無懼「違反常理」，在人物新婚之夜的良辰美景，故意以《帝女花》一典首尾呼應，⁵⁴小說既於篇首由新郎點明典故，也於篇末直接引入《帝女花》的曲詞，營造小說結局前的高潮。〈良宵〉細心經營的佈局，可見《帝女花》是此小說解碼的關鍵，其於小說重要的位置，甚至不惜蓋過小說的內部邏輯要求。

2. 〈良宵〉對《帝女花》的重新編碼：擷取、重組與停頓

從曲目內容而言，《帝女花》創作於 1957 年，據當年首演的特刊和唐滌生的文章，可見他編寫時，在《長平宮主曲》的基礎上，主要參考清代黃燮清（1805-1864）《倚晴樓七種曲》之一的《帝女花》改編，⁵⁵並且搜羅各種有關的史料為素材，例如《明史·宮主列傳》、《流寇傳》、《明外史》、《明正畧》等，⁵⁶他也有注意五〇年代日本藝壇上演的《帝女花》歌劇。博覽群書後，唐滌生再憑其編劇才能，製作成粵劇《帝女花》裡「公主殉國，駙馬殉情」的傳奇故事。此劇改編自清代戲劇，卻於香港大受歡迎，除了製作嚴謹之外，也符合當時香港市民的心態。一方面可寄托南來香江者歷經戰亂後與親人摯愛分離的鄉愁情思，尤其是劇中人物至死不渝的愛情，猶如現代浪漫小說一樣，成為市民大眾投射欲望的烏托邦。另一方面，

⁵³ 余少華，《樂在顛錯中：香港雅俗音樂》，頁 27。筆者按：「香港夭亡」下的黑線，為原文所有。

⁵⁴ 〈良宵〉一開始新郎已要求新娘扮演《帝女花》的長平宮主，自己做駙馬爺周世顯；結尾直接化入《帝女花》的歌詞。鍾曉陽，〈良宵〉，頁 246、255。

⁵⁵ 參〈關於『帝女花』的來源和有關的素材考據〉和唐滌生，〈在「仙鳳鳴」第四屆裡，我為什麼選編『帝女花』和『紫釵記』〉，《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》，原場刊頁 4-5、頁 9。

⁵⁶ 同上註，原場刊頁 18-19。

劇中對異族入關、改朝換代之感慨，也為避難文人寄寓更大的家國情懷。⁵⁷ 牟宗三就曾稱讚《帝女花·香夭》一段「有古曲大家的味道」。⁵⁸《帝女花》與五〇年代的香港現實對話後，已由明朝傳奇，轉為本地熟悉的文化符號（cultural code）。

在《帝女花·香夭》一折裡，最動人心絃的是長平公主和周世顯含淚飲砒霜、重申生死相隨的盟誓：

（世顯接）遞過金杯慢嚙輕嘗，將砒霜帶淚放在葡萄上。

（長平接）合歡與君醉夢鄉。（碰杯介）

（世顯接）碰杯共到夜台上。（再碰杯介）

（長平接）百花冠替代殮裝。（飲介）

（世顯接）駙馬枷墳墓收藏。（飲後與長平過衣邊介）

（長平接）相擁抱，（介）

（世顯接）相偎傍。（介）

（合唱）雙枝有樹透露帝如香。

（世顯接）帝女花。

（長平接）長伴有心郎。

（合唱）夫妻死去與樹也同模樣。（叻叻古）⁵⁹

在鍾曉陽〈良宵〉中，化入三段取自《帝女花》的曲詞，其中有取自〈香夭〉的唱詞：

（長平方才慢慢的回頭見世顯，驚其才貌，徐徐回笑曰：
酒來。）⁶⁰

⁵⁷ Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991) Radway 提出，由於婦女對對家庭生活的不滿，因此浪漫小說反而有了正面意義，成為女性對美好生活的嚮往與寄托。香港五十年代，隻身來港的雖然多屬男性，但不少香港女性的丈夫也因為生活到南洋謀生，令夫妻長期分離；也因為當時的生活條件和社會觀念等，女性的婚姻生活不一定愉快。加上有一批在港的單身女傭工（俗稱「馬姐」）也有自己的感情要求，文武兼備而實又為「女兒身」的任劍輝，就成為女性大眾的欲望寄托。

⁵⁸ 亞洲電視節目，〈牟宗三大師〉，《時日追擊》（香港：亞洲電視，1992）。該節目的記者陳寶珣曾引述牟宗三的話，指出牟先生雖然聽不懂廣東話，但仍甚喜《帝女花·香夭》一段，認為此段有古曲大家的味道。

⁵⁹ 葉紹德編撰，《唐滌生戲曲欣賞》，頁 109-110。

⁶⁰ 同上註，頁 253。

(遞過金杯慢嚼輕嘗，將砒霜帶淚放在葡萄上。) ⁶¹

(將柳蔭當做芙蓉帳。明朝駙馬看新娘。夜半挑燈有心作窺妝……) ⁶²

第一句來自《帝女花》另一場著名的曲目〈樹盟〉，⁶³講述經長平公主一串刁難後，終為周世顯的才貌折服，舉酒初盟，以連理樹為證；第二句是〈香夭〉中的名句，正如上述所引，殉情殉國之後的唯一期盼是「夫妻死去與樹也同模樣」，婚盟永存，因此，〈良宵〉第一和第二句的引文，都是環繞著「盟誓」一事，緊密呼應。

〈良宵〉第三句引文卻比較奇怪，在《帝女花》原劇中並不突出，現先引原文如下：

(長平哭著接)：唉，盼得花燭共諧白髮，誰個願看花燭翻血浪。(案：中略)……待千秋歌讚註駙馬在靈牌上。(與世顯重新交拜花燭後，以柳蔭當做牙床，長平自己蓋上面紗介)

(世顯接)將柳蔭當做芙蓉帳。(介)明朝駙馬看新娘。(挑巾介)夜半挑燈有心作窺妝。

(長平接)地老天荒，情共永，配痴鳳，共拜夫婦共拜相交杯舉案。

(世顯接)遞過金杯慢嚼輕嘗，將砒霜帶淚放在葡萄上。 ⁶⁴

從上述引文可見，〈良宵〉中內文「將柳蔭當做芙蓉帳，明朝駙馬看新娘，夜半挑燈有心作窺妝」，在原劇裡僅為過場儀式，無論是長平公主自己蓋上面紗，還是將柳蔭當做牙床、世顯「挑巾」的動作等，都只是一連串的動作提示，而〈良宵〉此段內文所引述的三句，在中國劇曲中亦只屬解釋性質的唱詞，為象徵性動作「解畫」，原劇重點在挑開頭巾之後飲砒霜、碰杯、相偎等十一句唱詞，動作很少，合唱尤多，以示同心同德。⁶⁵「挑巾」並不是「重頭戲」，因此，在唐滌生的原文中，只有「挑巾介」三字提示，並沒有說明怎個「挑」法。雖然，初演時，由於《帝女花》是「仙鳳

⁶¹ 葉紹德編撰，《唐滌生戲曲欣賞》，頁 253。

⁶² 同上註，頁 255。

⁶³ 同上註，頁 25。

⁶⁴ 同上註，頁 109。

⁶⁵ 同上註，頁 109-110。

鳴」唯一齣的宮闈戲，為求盡善盡美，即使是小道具包括提壺、堂鼓和羽扇等，也請專人特別到北京選購，一絲不苟。⁶⁶不過，在日後的演繹過程裡，「挑巾介」這個細節實際上有不同的處理，例如：由左凡導演的電影《帝女花》（1959）年，周世顯（任劍輝飾演）用扇挑開長平公主（白雪仙飾演）的紅巾，動作重複了三次之多，以示對締結一刻的依戀，悲喜交集；而在1976年由吳宇森執導的電影《帝女花》，周世顯（龍劍笙飾演）卻只用手輕揭長平公主（梅雪詩飾演）的面紗，沒有任何道具，然後迅即唱演「飲砒霜」等曲文。至於新版《帝女花》（2006-2007）裡，由於較重舞台效果，長平公主（梅雪詩飾演）坐在舞台一角，周世顯（龍劍笙飾演）則步行至舞台中央取燈和扇，再回到長平公主處，用扇挑開公主的紅巾，動作只有一次，步行過程反而具延緩和停頓的作用，為進入結局高潮作一準備。由此可見，「挑巾」的方法和在戲曲的作用，視乎個別演繹重點而有別，而演出者通常用「扇」來「挑巾」，主要令「駙馬」與公主保持一段適當的距離，避免持燈（燭）的「駙馬」貼得太近，影響演出效果。因此，即使原劇傾向用「扇」挑巾，多出於實際演出的考慮，很少像〈良宵〉那樣，把鏡頭凝定在「挑巾」一句上，並且於小說結尾對「檀香扇」來一個大特寫：

紅綢深處的新娘的眼，正注視著徐徐伸進來的扇子的一端。
那自扇上散發出來的幽幽的檀香，使她感到輕微的暈眩。⁶⁷

〈良宵〉互文之後，跟《帝女花》原曲剛好相反，把「飲砒霜」一句調前，成為過渡，卻把「柳蔭」三句成為壓軸重頭戲，刻意延緩敘事學稱為「暫停」（pause）的時刻，令文本時空在理論上可以無限延長，⁶⁸配合女主角「等待」的心情。在漫長的等待中，這個「香魂蝕骨」的現實結局，不但與歷史上「香消魂逝」有別，更與想像中「紅綃白骨」構成鮮明對比，於此完全推翻男女主角之前的所有恐怖幻想，現實出現的是餘香裊裊的溫馨結局。

3. 命名與無名：政治寓言式的變動、成長與等待

鍾曉陽通過對《帝女花》曲詞先後序列的改動，加上把原文置於另一新的內文本，令原文產生新意義。假如把中國歷史、八〇年代的香港政治

⁶⁶ 參白雪仙口述，邁克撰文，〈仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊〉。

⁶⁷ 鍾曉陽，〈良宵〉，頁255。

⁶⁸ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1997), pp.108-111.

狀況織入小說正文之內的話，又可衍生更複雜的意義。〈良宵〉將把酒訂情的樹盟和交杯舉案兩段置於「無頭女屍」等恐怖之幻想之中，令浪漫淒美的殉情變為鬼氣陰森的殺機，女主角並自封此幕為「紅巾之變」。這個具有中國歷史語碼性質的命名，彷彿真的指向某一歷史變亂的時刻，而挑巾動作一起，「整個世界都變了」，良辰美景可以瞬間煙消灰飛，在此歷史想像和現實等待之中，「靜靜的等待中新娘」與「深殿裡長平公主」互為一體，歷史與現實交疊並置：「徘徊於前人國破家亡的回憶裡，新娘覺得自己是堅強而屹然」。⁶⁹小說於此筆鋒一轉，柳暗花明，絕處逢生，「紅巾之變」反而「改寫」了歷史慣例，「變動」沒有帶來滅亡，而是生機，令這個「二合為一」的「新娘」成長起來，能夠更堅強地面對「幾千年的歷史」——明朝三百多年後改朝換代，香港一百五十年之後面對主權移交，但百代千朝之後，歷經無數「××之變」和歷史悲劇的「中國」，仍屹然未亡，新娘才有「幾千年的歷史以深情的目光保護她」的勇氣，恐怖的幻想瞬間消失，「她重新把兩隻手的十支手指互相交疊，絃一樣，構成一種琴」。新娘經過「歷史的一刻」洗禮後，變得鎮定自若，為後來的喜劇結局留下伏筆。

此外，小說一反鍾曉陽愛借人物名字（翠袖、趙寧靜、林爽然等）寄意的風格，全篇男女主角均沒有名字，直如代號，啟人情思。「無名」主角的用意，究竟像一般的童話和寓言一樣，代表「普通人」、「普遍性」，還是為了刻意突出獨享命名的「紅巾之變」？善意的結局，是反諷某類香港人「隔廈觀火」和「疑心生暗鬼」的心態，還是強調「紅巾之變」反而是他們成長的契機？從香港政治寓言的角度觀之，實不止一個解釋，而是具有多重意義的可能。

4. 香港歷史文本下的《帝女花》與〈良宵〉的本土意識

從 1938 年唐滌生來港後，直至 1959 年遽然長逝，二十年間他寫了四百多部劇本，其中為任白「仙鳳鳴劇團」所編的《牡丹亭驚夢》、《帝女花》、《紫釵記》、《再世紅梅記》等均為著名劇目，膾炙人口。從創作和生產角度而言，《帝女花》與香港的關係，除了因此劇於 1957 年 6 月在香港首演後聲名大噪、並能反映當市香港市民的心態之外，更有意思的是，《帝女花》的原創性極高。首先，唐滌生雖有清代黃燮清的原劇為底本，但全劇的唱

⁶⁹ 鍾曉陽，〈良宵〉，頁 255。

詞幾乎都是重新填寫，並沒有借自其他劇本。⁷⁰此外，從生產的角度而言，唐滌生能得清代黃燮清的原劇，也與香港一地有關。無論從接受、創作和生產的角度來看，都帶有「香港製造」的印記，意義不同凡響。

據雷競璇指出，《帝女花》除了載於原劇場刊所註明的參考材料外，還可能參考過清野史而寫成，例如孫承澤《春明夢餘錄》指「皇長女樂安長公主，名徽妮」，唐滌生原文指「皇長女長平公主，名徽妮」，《帝女花》把較生僻的「妮」字，改為較普通的「妮」字。⁷¹在唐滌生編《帝女花》之前，清代黃燮清收錄在《倚晴樓七種曲》所編的《帝女花傳奇》，從未公演過：

長平公主死後一百八十五年，黃燮清寫成《帝女花》傳奇，全劇共二十齣，時為道光十二年。又再過了一百二十五年，仙鳳鳴將之搬上舞台，在此之前，《帝女花》只是案頭文學，從未敷演過。

《帝女花》參考過黃燮清的原劇，雖然眾所週知，但是，收錄了黃燮清原劇的《倚晴樓七種曲》，原來流傳也極少，並不常見。可幸的是，香港大學圖書館卻有一套，因此，雷競璇特別提及：

《倚晴樓七種曲》流傳極少，民國時期鄭振鐸藏有一套，現存北京圖書館。內地近二十年來續修四庫全書，戲劇部分收入不少清代戲曲劇本，但都沒有黃燮清這幾部戲。反而意外地香港大學圖書館藏有一套同治年間的重刻本。⁷²

據他估計：

唐滌生當年是得到中文系學者的推薦，讀到原著，繼而改編。仙鳳鳴演出此劇時，場刊中輯錄了幾篇相關的文章，相信也是出於這樣的背景。⁷³

⁷⁰ 參香港電台，《唐滌生《帝女花》演出五十周年座談會》（香港：香港電台第五台，2007年3月28日）。當天的主持為葉世雄，嘉賓講者的發言次序如下：羅家英、余少華、楊智深、葉紹德、梁沛錦和陳鈞潤，此處為楊智深的發言。

⁷¹ 雷競璇，〈帝女花來歷〉，《信報》40版〈文化〉，2006年12月15日。

⁷² 雷競璇，〈都成了漁樵閒話〉，《信報》32版〈文化〉，2006年12月28日。

⁷³ 同上註。

雷競旋的推斷雖待考證，唯相信距事實不遠，而《帝女花》之所以能失而復得，與唐滌生能在香港一地能親睹《帝女花傳奇》關係甚大，連仙鳳鳴演出此劇時亦不免要收錄幾篇相關的文章，引以為證。至於香港大學圖書館藏為什麼會藏有同治年間的重刻本，會不會跟 1911 年大批不甘成為「民國」子民的前清遺老「流亡」來港、再於港大任教有關？尤其這批流亡香港的學儒，不少精於經史，並攜同大批國學古籍到來？⁷⁴自然更須仔細查證。唯唐滌生因抗戰流徙香港，加入覺先聲劇團。在香港偶得奇書，令「帝女花」還魂重生，於內戰之後冷戰之間憑曲寄意，《帝女花》因而名聞粵港。多次動亂造成中國歷史上無數的偶然，這些偶然，卻靠著香港這個中轉站「偶然」得來的自由空間，關連起來，成為文學、歷史與政治共同編織出來的開放文本。

八〇年代中期，鍾曉陽在〈良宵〉裡再一次「借屍還魂」，小說把本來已經因「歷史的偶然」而帶有「香港製造」印記的《帝女花》，通過互文性織入小說裡，指向歷史留下來的香港主權問題，無疑進一步把原典更加「本土化」（localized），使之與香港產生直接的聯繫。〈良宵〉改動《帝女花》原劇的曲文序列，略去悲劇結局，突出當時香港人漫長「等待」的心情、反諷「疑心生暗鬼」的虛驚，同時暗示「成長」的必要與安然過渡的可能，對香港人的寄意，可謂別有懷抱。就香港「消失論」、「亡國論」、「大限論」的觀點來說，〈良宵〉的結局成為消解此類觀點的另類想像。就作者本人的作品而言，鬼魅、婚聯以及對中國典故的互文，尤其「釵盟」的意象，在諸篇中運用得非常有意識，全屬愛情悲劇的暗示。像〈良宵〉能從「恐怖」陰影中釋放出來，對於鍾曉陽自己一向鍾情的哥德風格，也不無頓悟自嘲之幽默。針對香港處境而與中國典故互文、引用民俗詞曲為喻，在香港文藝作品中屢見不鮮，大部分香港的代表作家如劉以鬯、西西、也斯、董啟章、黃碧雲等均試過，上世紀九〇年代在電影和小說中引用最多的是《客途秋恨》，通常為深化內容和本土氣氛而引用。⁷⁵由於引用者眾，

⁷⁴ 亞洲電視新聞部資訊科編著，〈書館尋蹤〉，《解密百年香港》，頁 112 指出，1911 年，中國辛亥革命推翻了滿清政府，大批原在朝廷任職的學儒輾轉來到香港，香港大學有見及此，決定開辦中文系，聘請這批學者，他們成為了港大中文系第一批教授。其後，這批教授更在香港建立了「學海書樓」，藏書曾達兩、三萬之多，大部分為已絕版的國學古籍線裝本和手抄本。至 1941 年，香港淪陷，學海書樓的主人將其中貴重的書籍都寄存在港大馮平山圖書館，後來這批藏書轉藏於香港中央圖書館室內。

⁷⁵ 包括許鞍華導演的《客途秋恨》（1990）、關錦鵬導演的《胭脂扣》（1987）、董啟章

已漸失卻最初的新鮮感，至其末流，不無「定型」之虞。相比之下，香港粵劇界曾經向聯合國教科文組織申請為「非物質文化遺產」的《帝女花》，⁷⁶其所代表的香港意識，絕不遜於《客途秋恨》，甚至能引起更多香港市民大眾的認同，然而卻極少化入香港當代小說裡，也罕見藉此成為香港過渡期的歷史隱喻。從這個角度來看，鍾曉陽〈良宵〉引入《帝女花》，不但充分體現小說裡的歷史意義與本土意識，而且在香港當代小說裡，也別開一路，獨具特色。

六、總結：鍾曉陽的香港情結

總結而言，鍾曉陽小說意在言情，但往往有意無意之間的「細節」或「片段」，可牽連出更大的社會文本。從「國族寓言」的角度出發，視當中的「細節」為顯示香港社會狀況的「癥狀」，再運用「互文性」理論深入分析，當可讀出新的意義。從上述細讀〈良宵〉來看，小說對於《帝女花》一典的自覺引入和改造，與香港 20 世紀八〇年代中期的政治狀況若合符節，正如王德威所言，幸而「止於當所止」，有意留下可供參照與聯想的空間。鍾曉陽的小說，未必每篇都可與其關涉的大文本對讀，然而若能互涉的話，則通常需對香港整個語境較為熟知的情況之下，才可解碼，這一點跟自覺經營「本土意識」的小說，在內文中已佈置很多為人悉知的香港典故或形象（例如妓女、吧女、黑社會、方言等）不同。後者無疑較方便本地以外的讀者理解，而正文本身也較能「自給自足」。唯倘若分寸掌握未妥，很容易落入「刻板形象」（stereotype）的模式之中。

從鍾曉陽的小說和運用中國典故的方式，其小說裡對「中國」的認同非常穩定，早期代表作如〈翠袖〉等，對香港這個「物質都市」頗有保留，而八〇年代中期的〈良宵〉，主角在等待過程中的「殺妻疑魂」與揭衷一刻「餘香催魂」的結局，對於香港人兼具幽默與諷喻的效果。《遺恨傳奇》在認同上，才開始轉變，對回歸顯得憂心忡忡，跟香港九七模式的時代風格相對吻合。⁷⁷筆者認為，鍾曉陽書寫「香港」時，最有意義的特色正在於她的並非「有意識」地提出「香港認同」的要求，其小說更不屬於「有組

〈永盛街興衰史〉（1993）等。

⁷⁶ 參香港電台，《唐滌生《帝女花》演出五十周年座談會》，此處為楊智深的發言。

⁷⁷ Jörn Rüsen, "Preface to the Series," in Heidrun Friese ed., *Identities: Time, Difference, and Boundaries* (New York; Oxford: Berghahn Books, 2002), pp.iii-ivx.

織」的「製作」，她對香港「似無還有、若離若即」的觀看態度，反而在無意之間，把隱藏其中的社會文化語境織進文本之中，事後仍可通過細節召喚出來，不損言情故事的完整性質，也跟回歸前後自覺通過商品、地標、年份、大事紀或物化方式重構下的「集體回憶」風格殊異。

總括而言，《帝女花》是香港長期文化累積下的瑰寶，本土意識豐富，戲文的家國情懷，廣為人知，〈良宵〉在此化入為內文本，令全篇小說因而可提升到歷史及政治寓言的層面。當然，〈良宵〉在引用《帝女花》的曲詞時，點到即止，對於不欲多求甚解的讀者而言，只視此短篇為一則言情喜劇，也無傷大雅。「香港空間」在鍾曉陽「小說空間」之下的再現方式，或也許不妨從作者「本人」與其小說「本文」互涉的角度加以詮釋——「不食人間煙火」的鍾曉陽與「不著痕跡」的香港，⁷⁸才貼近其作品常見的「本質」及其小說的一貫「本色」。

【責任編校：林家儀】

附表一：鍾曉陽在八〇年代的寫作及出版情況

| 書名及出版年份 | 收錄作品及寫作時間 |
|--------------------------|---|
| 《停車暫借問》 (三三書坊，1981) | 長篇小說： 第一部：妾住長城外 第二部：停車暫借問 第三部：卻遺枕函淚 |
| 《春在綠蕪中》 (大拇指半月刊，1983) | 散文集；收錄作品包括：〈春在綠蕪中〉、〈春花亭亭立〉、〈明月何皎皎〉、〈大表哥〉、〈晶玉姨〉、〈走過〉、〈細說〉、〈月亮像一根根睫毛〉、〈情笛人語〉、〈販夫風景〉、〈水遠山長愁煞人〉、〈可憐身是眼中人〉、〈里術之歌——談香港歌詞及其他〉、〈大熱天——記安雅堡藝術節〉 |
| 《流年》 (洪範書店，1983) | 1. 〈翠袖〉(篇末註明寫作年份：1981) 2. 〈流年〉(篇末註明寫作年份：1982) 3. 〈二段琴〉(篇末註明寫作年份：1983) 4. 〈荔枝熟〉(篇末註明寫作年份：1980) |

⁷⁸ 王德威，〈腐朽的期待——鍾曉陽論〉，頁 67。

| | |
|--------------------------------------|---|
| <p>《愛妻》 (洪範書店, 1986)</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. 〈愛妻〉(篇末註明寫作時間: 1984.12) 2. 〈柔情〉(篇末註明寫作時間: 1984.11) 3. 〈盧家少婦〉(篇末註明寫作時間: 1985.10) 4. 〈良宵〉(篇末註明寫作時間: 1985.11) |
| <p>《哀歌》 (洪範書店, 1988)</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. 〈離合〉(篇末註明寫作時間: 1986.03) 2. 〈拾釵盟〉(篇末註明寫作時間: 1986.03) 3. 〈喚真真〉(篇末註明寫作時間: 1986.04) 4. 〈憶良人〉(篇末註明寫作時間: 1986.04) 5. 〈哀歌〉(篇末註明寫作時間: 1986.07) |
| <p>《燃燒之後》 (麥田出版社, 1992)</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. 〈阿狼與我〉 2. 〈燃燒之後〉 3. 〈不是晴天〉 4. 〈普通的生活〉 5. 〈未亡人〉 6. 〈愛蜜麗·愛蜜麗〉 7. 〈腐朽和期待〉 |
| <p>《普通的生活》 (洪範書店, 1992)</p> | <p>選集及新作, 包括:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 〈二段琴〉 2. 〈流年〉 3. 〈哀歌〉 4. 〈不是晴天〉 5. 〈普通的生活〉 |
| <p>《遺恨傳奇》 (天地圖書公司, 1996)</p> | <p>長篇小說</p> |
| <p>《停車暫借問》修訂本 (天地圖書公司, 2008)</p> | <p>長篇小說</p> |

主要參考書目

專著

- 李宏編，《香港大事記：公元前 214 年—公元 1987 年》，人民日報出版社，1988
- 葉紹德編撰，《唐滌生戲曲欣賞》，香港周刊出版社，1986
- 盧瑋鑾主編，白雪仙口述，邁克撰文，《姹紫嫣紅開遍：良辰美景仙鳳鳴》，三聯書店，2004
- 鍾曉陽，《停車暫借問（修訂本）》，香港：天地圖書公司，2008
- 鍾曉陽，《愛妻》，洪範書店，1986
- 薩依德著，蔡源林譯，《文化與帝國主義》，立緒文化公司，2001
- Genette Gérard, Channa Newman and Claude Doubinsky trans., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1992
- Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, 2000
- Julia Kristeva, Leon S. Roudiez ed., and Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez trans., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, 1980
- M. M. Bakhtin, Caryl Emerson, ed. and trans., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, 1984
- Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997
- Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Fontana Press, 1977
- Roland Barthes, Robert Young ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge and Kegan Paul, 1981
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, 1993

專書論文

- 王德威，〈腐朽的期待——鍾曉陽論〉，收錄於《如此繁華：王德威自選集》，香港：天地圖書公司，2005
- 詹明信（Fredric Jameson）、張京媛譯，〈處於跨國資本主義時代中的第三世界文學〉，收錄於《馬克思主義：後冷戰時代的思索》，香港：牛津大學出版社，1994

詹明信 (Fredric Jameson)、馮淑貞譯、謝惠英校訂，〈重繪台北新圖象〉，
收錄於《文化批評與華語電影》，台北：麥田出版社，1995

鍾 玲，〈香港女性小說家筆下的時空和感性〉，《香港文學探賞》，三聯書
店，1991

報紙

雷競旋，〈帝女花來歷〉，《信報·文化版》，2006年12月15日

雷競旋，〈都成了漁樵閒話〉，《信報·文化版》2006年12月28日

其他

香港電台，《唐滌生《帝女花》演出五十周年座談會》，香港電台第五台，
2007年3月28日及4月1日

審查意見摘要

第一位審查人：

傳唱半世紀的粵曲《帝女花》是香港人的文化集體記憶，鍾曉陽的〈良宵〉化入為內文本，卻成為八〇年代中期香港過渡期的歷史隱喻。《帝女花》「並蒂殉情」的纏綿，「亡國之音」的悲悽，無非是深化一種悲涼的情緒（王德威語），但在「杯弓蛇影」、「疑心生暗鬼」的佈局後，卻來個喜劇式的逆轉。但完成於九七前夕的長篇《遺恨傳奇》以大家族喻意大歷史，緊扣香港各個重要的歷史時期。此文指出書寫歷史的不同可能性。

第二位審查人：

這是一篇成熟而複雜的論文，作者對於互文性理論的掌握得宜，對於香港文學文化脈絡、鍾曉陽的小說風格及評論定位都有相當的認識。作者穿梭在這幾個條理間，試圖另闢蹊徑論證鍾曉陽短篇小說〈良宵〉的隱然的香港性。邏輯清晰、辯證有力、文辭靈動，讀來清爽，突破鍾曉陽研究的既定成見，值得刊登。唯小說之「香港性」來源似乎倚靠《帝女花》一劇的代表地位，而非小說中其他文字證據，說服力略顯薄弱。