



西西《我城》中以空間為中心的香港想像與方式

**The Space-centered Imagination of Hong Kong and the Methods of Imagination in
Xi Xi's *My City***

金惠俊 KIM Hye-joon

韓國國立釜山大學中文系

Department of Chinese, Pusan National University

一、西西的創作與《我城》的地位

香港作家西西（1938-）在韓國中文學界鮮為人知，與她的卓越創作成就和在文學史上顯著的地位相比，¹是相當例外的。這種情況的產生，大概是因為韓國中文學界向來主要關注中國大陸文學，尤其注目啟蒙與救國為主的文學傳統。

西西，1938年出生於中國上海，修完小學後1950年隨父母移居香港。1957年進葛量洪教育學院，畢業後任教於官立小學至1978年。此後，即使環境惡劣得有時在無法挪動身體的狹小洗手間那樣的地方，也仍然堅持寫作，是香港比較少見的持續創作的專業作家。²西西曾這樣評價過自己的創作，「寫小說，一是新內容，一是新手法，兩樣都沒有，我就不寫了。現在的情況是，悲劇太多了，而且都這樣寫，我想寫得快樂些」。³正如自己所說的那樣，西西的每部作品都運用多樣素材和手法嘗試展現新的東西，並保持始終如一的溫暖情懷來表現自己與香港、人類與世界。

她的短篇小說，大致可分為四類。第一類，〈春望〉（1982），〈像我這樣的一個女子〉（1982）等雖不完全符合現實主義但比較有寫實傾向的表現社會現實的小說。第二類，〈奧林匹斯〉（1979）、〈感冒〉（1982）等具有現代主義傾向的運用想像、象徵與意識流的小說。第三類，〈肥土鎮的故事〉（1982）、〈鎮咒〉（1984）、〈肥土鎮灰蘭記〉（1986）、〈浮城志異〉（1986）等具有魔幻現實主義傾向的雖充滿幻想和荒誕色彩但能表現現實的小說。第四類，〈玻璃鞋〉（1980）、〈鬍子有臉〉（1985）、〈瑪麗個案〉（1986）等嘗試以童話故事寫作或文句解釋方式之類的各種新素材和手法的小說。她在中長篇小說方面也有卓越的成果，著有《東城故事》（1966）、〈哨鹿〉（1982）、《美麗大廈》（1990）、《候鳥》（1991）、《哀悼乳房》（1992）、《飛氈》（1996）等作品。除小說創作之外，西西也在框框散文、劇本、電影評論等多樣領域進行活動，不包括刊登於報紙雜誌尚未出版成書的作品，僅她正式出版的作品就約三十本之多。⁴

1 例如，她的代表作《我城》在1999年《亞洲週刊》的「二十世紀中文小說一百強」中位居第51位。另外，黃修己主編的《20世紀中國文學史》（廣州：中山大學出版社，1998）、孔範今主編的《二十世紀中國文學史》（濟南：山東文藝，1997）、金漢主編的《中國當代文學發展史》（上海：上海文藝，2002）、劉登翰主編的《香港文學史》（北京：人民文學，1999）等眾多文學史作品中都對她進行過有比重的論及。

2 許子東：《吶喊與流言》（上海：上海文藝出版社，2004），頁280；王一桃，〈香港「嚴肅」文學的困境和出路〉，收入黃維樑編：《中華文學的現在和未來：兩岸暨港澳文學交流研討會論文集》（香港：爐峰學會，1994），頁212。

3 西西，何福仁：《時間的話題》（臺北：洪範書店，1995），頁158。

4 西西著，金惠俊譯：《我城》[韓文]（首爾：知萬知出版社，2011），頁25-9。

西西的登場是一個標誌，即意味著二十世紀中後半以來與日益發展的香港一起成長的新一代，不管其來自於何方、出生於何地，都將自己認同為香港人，開始積極表達對香港的熱愛並主張自己作為香港人的發言權。她的《我城》第一次成功地、明確地展示了這種香港新一代的出現，並預示了西西的登場。

《我城》最初連載於 1975 年香港《快報》，五個月期間共連載大約十六萬字，此後多次以書籍的形式出版，正如本文最後的參考文獻提到的，至今為止字數和結構雖略有不同，香港、臺灣、中國大陸共有五種版本。⁵ 另外，還有韓文及英文翻譯版本。《我城》歷久彌新，出版了多種多樣的版本，得到眾多讀者的呼應。《我城》表現出的香港想像與方式早前即受到評論家和研究者的矚目，七八〇十年代對語言實驗關注，八九〇年代對香港性及敘事形式討論等等。⁶ 尤其結合 1997 年香港回歸問題，從同仁學者開始，將其看作是香港性象徵的圖示，他們運用《我城》的語句或內容，甚至超越性地通過續寫、改寫、文本互涉性書寫等形態對作品進行了再創造。⁷

《我城》受到如此矚目，並不單純緣於這部作品首次明確表現了所謂的香港性，而與如何表現這樣的香港性有關，而且或許後者起了更大的作用。本文著重關注此處，聚焦作品以空間為中心的內容、手法和結構探討《我城》所體現的香港性與香港想像究竟以何種方式展現。筆者認為作家西西為了在這部作品中描繪與中國傳統和歷史相分離的叫做香港的新的地區，叫做香港人的新的人類集團的誕生，自覺地或不自覺地採用了弱化時間性而強化空間性的方式。

二、非特定敘述者與非連續話語的組合

《我城》的第 17 章中使用後設小說，出現叫做「胡說」的擬人化字紙自己說明「我城」的部分。這時以各種各樣基準衡量文學作品的尺們吵鬧著對這字紙說出自己的意見，其中一把說道，「這堆字紙不知道在說些什麼，故事是沒有的、人物是散亂的、事件是不連貫的、結構是鬆散的」（頁 221）。正如這裡所提到的，這部作品結構極為獨特，與重視人物描寫和故事發展的一般小說不同，不以某個特定

5 1979 年版約六萬字，1989 年版和 1989 版約十二萬字，1999 年版和 2010 年版約十三萬字。本文並未單獨提及的話，以與連載當時的字數和體裁接近的 1999 年版為物件，字數也以此版本為依據。

6 陳潔儀：〈西西《我城》的科幻元素與現代性〉，《東華漢學》第 8 期（2008 年 12 月），頁 231-53。

7 金惠俊：〈西西《我城》中正面的香港想像與方式〉[韓文]，《中國語文論叢》第 56 集（2013 年 3 月），頁 251-76。

人物或事件為中心而展開。因此，歸納這部作品整個情節線索事實上是不可能的。取而代之，試圖簡單地提出一些與這部小說相關的資訊。

作品從剛剛高中畢業的十七八歲的敘述者阿果因父親去世而舉行葬禮以及搬家開始。以後在沒有貫通整部作品的固定故事情節的狀態下，到處散發式地敘述了妹妹阿發，姨媽悠悠，看門的阿北，同事麥快樂，朋友阿游等等眾多一系列人物以及他們的插曲。這些人物都有各自自身的故事，例如，阿果作為電話工的故事，阿發作為小學生的故事，喜歡街頭散步的悠悠作為都市女性的故事，阿北作為木匠做門的故事，麥快樂作為電話工及公園管理員的故事，阿遊作為遠洋船電工的故事等等。

然而，這部小說並不僅僅只有這樣的人物及故事，也並不只依賴叫做阿果的一位元敘述者來展開全部情節。如下表所示，作品中的敘述者和主要人物隨時都在變化。按章節分類，字數互不相同的共十八章中，出現第一人稱敘述者阿果的共有十章，第三人稱敘述者出現的共有十二章，算上同一章中兩個以上敘述者出現的章節，第十章中第二人稱敘述者登場，第十四章中括弧中的第一人稱敘述者阿遊也登場出現。與敘述者相同，主要人物按章節不同或者在各章中隨時變換，特別是第一章後半部分和第十一章中，這個城市的所有人成為了主要人物；第十七章中叫做「胡說」的字紙成了主要對象。再者，像第十章中某個部分中不是人物或事件而是以描寫的事物或場面本身成為核心。⁸

章節	敘述者	主要人物	主要事件 / 場面
第一章	第一人稱敘述者 阿果 第三人稱敘述者	阿果 我城中人	阿果看屋子，父親的葬禮， 請願運動
第二章	第三人稱敘述者	悠悠	悠悠的公寓
第三章	第一人稱敘述者 阿果	阿果	阿果搬家，看電視的超級超級市場節目

8 這裡「第一人稱敘述者」，「第三人稱敘述者」等用語，應該更準確地表現為「使用第一人稱的敘述者」，「使用第三人稱的敘述者」。聯繫敘述者的視角來說，大概第三人稱敘述者以全知的視角敘述，相反第一人稱敘述者則以客觀地視角敘述。但也並非總是如此，也有第一人稱敘述者敘述自身無法經歷的事情的情況。比如，作品第十二章的一部分內容，即是以這種第一人稱敘述者阿果的全知視角進行敘述。然而，如果考慮這一點，看待前後的脈絡時，第五、十四、十五章等的敘述者並不是第三人稱敘述者，而可以看作是第一人稱敘述者阿果。

第四章	第一人稱敘述者 阿果 第三人稱敘述者	阿果 瑜夫婦	阿果就業，瑜夫婦的空椅子
第五章	第三人稱敘述者	阿發	阿發的生活和寫信
第六章	第三人稱敘述者	麥快樂	麥快樂的公園故事
第七章	第三人稱敘述者	阿北	阿北的做門和工作室
第八章	第一人稱敘述者 阿果	阿果 / 麥快樂	阿果的研修和工作
第九章	第三人稱敘述者	悠悠	悠悠的回想和火車站的撤走
第十章	第二人稱敘述者	你 / 舞劍的人	塑膠布包裹的城市
第十一章	第三人稱敘述者	我城中人	資源枯竭和市民的接閃電、接雨水
第十二章	第一人稱敘述者 阿果	我 / 阿傻，阿探	阿果的休假故事
第十三章	第一人稱敘述者 阿果	母親 / 阿果	阿果媽媽秀秀的回想
第十四章	正文：第三人稱敘述者 第一人稱敘述者 阿果 括弧：第一人稱敘述者阿遊	阿游 / 阿果	阿遊在遠洋船就業和工作
第十五章	第一人稱敘述者 阿果 第三人稱敘述者 第三人稱敘述者	阿果 阿遊 悠悠	阿果的電話修理，阿遊的航行，悠悠只看不買的購物
第十六章	第三人稱敘述者 第一人稱敘述者 阿果 第三人稱敘述者 第一人稱敘述者 阿果	瑜夫婦 阿果 麥快樂 阿果	瑜夫婦的「醫療檢查」，麥快樂的事故，阿果的種電話柱和研修
第十七章	第三人稱敘述者	胡說 / 老人	胡說的故事
第十八章	第一人稱敘述者 阿果	阿果	阿果的電話安裝，草地人們的死，阿果的電話連接

雖然簡單，當仍可以根據以上的資訊在某種程度上有所把握。事實上，這部小說中並沒有（英雄）主人公，也沒有貫通全文的（巨大）敘事。都市的平凡小市民和他們瑣碎的日常生活以及各種城市的方方面面才是這部小說的主要事項，因此不管從何種意義來說，城市本身才是主人公，城市本身才是故事。換言之，並沒採用重視時間性的特定敘述者和依據主人公展開故事情節的敘述方式，而是採用了弱化時間性的非特定敘述者和論及多數人物的非連續話語的綜合方式。

三、「空間的場所化」，「空間的類似場所化」，「人生的標記化」

《我城》為了表現香港這座城市本身，論及了這座城市的形成與發展以及與其相關的街道建築和設施，各種交通手段，生活用品和日常消費品等許多物理的、可視的事物。另外，還描寫了城市中隨時發生的繁忙日常、職業活動、休閒活動、請願活動、道路修建、事件事故、環境污染、資源短缺等各種現象。然而，如果僅僅局限於單純列舉無數這樣的事物、事例，這部作品是絕不會取得成功的。雖然這些對香港人來說並不陌生、也不新奇，在許多其他的現代都市中也都時常可見。當然今天我們已經得知了這一結果，作品中還是使用了一些特別的方法。

其中之一，賦予某種固定的特定空間場所性，把空間變成有意義的場所的「空間的場所化」方法。⁹《我城》中出現了很多香港人長期接觸的熟悉的地方，這些地方在適當環境中與特定的形象一起，向讀者展現了親切全新的地方。香港或鄰近的澳門的地名、建築或是某個空間的名字稍作變形後出現就是屬於這種方法。例如，睡獅山隧道（頁 133）由獅子山隧道演變而成，翻山車車站（頁 11）由山頂纜車車站演變而成。獅子山隧道於 1967 年開通，作為香港最初的汽車隧道連接九龍地區和新界地區，是香港發展開始的標誌。山頂纜車 1888 年建成，到現在也是象徵香港的重要地標。所以對香港讀者來說，這些地方既親近又嶄新，絕對不會讓人忘懷。在這樣的分類中，除了上述兩種以外還有飛沙嘴（尖沙咀）、牛角（旺角）、荷塘（觀塘）、全灣（荃灣）、大苔島（蒲苔島）、馬加澳（澳門）、達聖保羅（聖保祿教堂）、打三

9 物理的、陌生的、抽象的空間，通過人類的經驗，成為有意義的、親近的、具體的場所。即一個場所所具有的場所性（場所的 identity）通過物理環境，人類活動，以人類意圖和經驗為屬性的意義，這三種要素綜合形成。因此，對開展人類活動的特定物理空間賦予一定的意義時，空間可以變成場所，我們可以把這種行為稱作「場所化」。關於「場所化」的構想原來出自張東天：〈中國近代建築的文學場所性〉[韓文]，《高麗大學中語中文系創立 40 周年紀念學術大會論文集》（首爾：高麗大學中語中文學系，2012 年 12 月），頁 149-66。也參考了 Edward Relph 著，金德鉉等譯：《場所與場所喪失》[韓文]（首爾：論衡出版社，2005），頁 104-42，第四章「場所的 identity」。

巴（大三巴牌坊）、海港大廈（海洋中心）、海豚劇場（海洋劇場）等相當多數。¹⁰

第二是可稱為一種「空間的類似場所化」方法，這雖是與「空間的場所化」方法類似，但不把固定的特定空間而把香港特有的空間狀況賦予意義。例如，「第十一層第十二樓 B 後座」（頁 33）的表現即是如此。香港的建築物層數按照英國方式，由地層（Ground Floor）開始，而中國式層數則由一樓開始。因此層數升高，既是英國式的第十一層也是中國式的第十二樓。再如，第二章中描寫的悠悠的公寓也是如此。佔據整整的一層的房間卻只有三百呎（意味著該建築物本身的寬度狹窄）。房間裡有三張床，其中兩張還是雙層的，另外還擺滿了種種必需的傢俱和用品。住在這裡的人開著電視打麻將，如果有人要進來，兩個人必須站到冰箱也放不下的狹小廚房裡去，這樣外面的人才能夠進入。香港特有的狹小惡劣的居住環境通過這樣誇張的描寫，可以充分地使香港的讀者和多少瞭解香港情況的讀者體驗記憶這些。《我城》通過這種方式按照船和太空船的樣子設計的超現代高層建築（1979年版，頁 29），穿插在其中被稱作城市的肺的小型休憩公園（頁 62），沒有操場的學校和有操場的公園（頁 114），一個人側身穿過都費勁，裝滿豬、魚的貨車硬是擠過的菜市場（頁 112），擁有古董店、花店、玩具店、書店等商家的購物大廈（頁 191-193）等眾多場所都被類似場所化。

更進一步，《我城》中的這些「空間的場所化」和「空間的類似場所化」方式，確定了對香港特有的事物或生活上的細節的表現。舉例如下，阿果去做體格檢查，路過的店裡的電話一律都是粉紅色的（頁 39），電話機構的飾櫥裡幾種電話的顏色分別是火警車的紅、救護車的杏、垃圾車的綠、員警車的藍（頁 42）。麥快樂工作的公園椅以前都是草綠色，現在有鮮橙椅、蛋黃椅和野草莓椅（頁 61）。行人為躲避左邊行駛的汽車多帶一隻眼睛，一隻眼睛看看右，一隻眼睛看看左，一隻眼睛又看看右（頁 9）。外地遊客到這裡來旅行，而這裡的人卻終日行走在幾條忙碌的大街上，只見許多蒼白的臉（頁 139），認證超時工作卻不僅假期上班還屬於二十四小時服務的部門（頁 99-100）。有空閒就要牌（頁 15），有了錢就買四重彩、六環彩（頁 74），茶樓裡閱讀賽馬報紙（頁 106），隨時去澳門賭博（頁 106）。還有，作為口語的粵語和作為書面語的國語總是爭吵不休（頁 151）等等。如果把這種方式看作場所化也許容易產生混亂，那麼或許可以看作特定日常事物或關於生活的「人生標記化」。《我城》中充滿這樣的人生標記化事例，不勝枚舉。

如上所述，結合《我城》中「空間的場所化」和「空間的類似場所化」以及「人生標記化」，最具代表性的部分是第三章中阿果搬完家所看的電視節目「超級超級

10 有位匿名審查委員提醒筆者：西西使用陌生化手法，把香港的各種空間場所化，與這部作品最初在報紙上連載有一定的關係，西西也許為了吸引讀者興趣想出這樣的方法。

市場」故事（頁 28-31）。電視裡出現的這個超級超級市場是一所有百多層樓的大廈，面積大約是三十一個奧運足球場的寬闊度，各式日用品齊全，不管是學校、村落或袖珍銀行、飯館、餐廳、游泳池、電影院、火車、陽光、朋友、月亮都有得賣。這個超級超級市場簡直可看作就是香港本身。作家西西作品素材的側面來看，通過「空間的場所化」、「空間的類似場所化」、「人生的標記化」等方式，主要描寫與空間的關係而非與時間的關係。

四、視覺形象，體裁交匯，蒙太奇手法

《我城》描寫了無數像這樣城市的各種普通事物和事例，香港特有的場所和物品以及日常的細節。然而這些主要通過某種場面和形象反映出來，反之而言，這些製造了大量單獨或多重的場面和形象。

當然這裡形象不僅僅指視覺方面的。可以是視覺的，也可以是聽覺、嗅覺、味覺、痛覺的，甚至完全可以是心理方面的。文學形象中重要的是與其作為形象的生動感本身，反而是作為感覺和特殊連結的精神事件的特徵。¹¹ 例如，《我城》的第十五章中悠悠在尖沙咀逛櫥窗的部分，這樣描寫了一個書店。

在玩具店的旁邊，是一間洋書店。這間店，喜歡把新鮮的書本當作剛出爐的麵包一般擺在當眼的地方，好讓大家嗅到書卷裡發出的爐火、牛油、雞蛋及砂糖的甜味，聯想起一隻只外面烘得又脆又香，裡面白而柔軟卻滿溢著果醬的麵包來。（193 頁）

雖然如此，各種形象中視覺形象最為核心，這一點是很明顯的，作品中塑造的形象也屬視覺想像多樣繁多且鮮明有效果。甚至達到這種視覺形象的活用將通常的語言表現進行改變的程度。例如，第五章中小學生阿發，在天臺的垃圾堆中發現螞蟻要爬進鄰居的屋子，拿水管對準螞蟻用水沖，以後在告知鄰居此事的信中這樣寫到，「我做得手都酸了，才把它們沖不見掉」（頁 57）。按照一般的中文習慣，「才把它們沖掉」更為自然。但是作者這裡為了強調視覺形象，同時考慮到孩子般語氣「頑童體」的效果，換成了「才把它們沖不見掉」這樣的表現。

《我城》中處處提到的或塑造的各種各樣的這種視覺形象，並不是偶然的。作家西西對美術、電影等特別關注，在 1989 年版的序言中提到，「我一直喜愛馬蒂斯、

11 關於形象的更詳細說明可參考 René Wellek/Austin Warren 著，李京洙譯：《文學理論》[韓文]（首爾：文藝出版社，1989），頁 270-3。

米羅和夏迦爾那些畫家」，¹²也長期發表過大量的電影評論。¹³因此，西西的文學作品中不僅有很多與此相關的論述，也運用了種種與此相關的技法。例如，小說的第一句話以「我對她們點我的頭」（頁1）開始，這裡插入「我的」兩個字並不是單純彆扭的語誤。這句話普通以「我對她們點頭」來表現更為恰當，然而非要加上「我的」，首先從敘述者阿果的觀點看，不僅是區別她們和我的孩子般的感覺，還有像電影攝像機那樣移動視線的效果。換言之，把這部分作為電影的一個場景來看的話，首先看到作為敘述者的「我」的畫面登場，然後攝像機漸遠，「我」和「她們」相對而立的畫面出現，攝像機再次用特寫鏡頭表現「我」點頭的場景。¹⁴此外，當描寫阿果父親的葬禮中有人打哈欠的場面時的表現也是如此，「做了以下順序的三個動作：一，把手朝面前迅速一伸；二，把臂彎見禮式一屈；三，把眼珠子凝定手腕上。」（頁6）某人為了遮掩哈欠的動作，在孩子的視角中通過孩子般的語氣以電影場面般展現。

這種表現方式可以被稱為體裁交匯。《我城》中作家西西親自繪畫在作品中使用插畫，即可看作是這種體裁交匯方式中直接活用視覺形象的一種。插畫的數量根據版本的不同，作品份量的不同，也有所不同。例如，1979年版中10個（前後封面圖畫35個除外），1989年版中108個，1999年版中插入117個。這些插畫雖都是通過孩子般想像的比較單純形態的版畫，但根據圖畫不同也有相當的抽象畫。還有，雖大概與相關部分的內容和表現符合，有時也會偶然或有意地出現不一致的情況¹⁵。比如，1979年版86至87頁間的粥碗和魚骨頭圖畫被插在1999年版的139頁中，1979年版100至101頁間的小鳥圖畫被插在1999年版由塑膠袋圍滿的125頁。也就是說，這些插畫各自兩者之間或兩者全部並不與內容有絕對的必然性，根據插入的位置也會出現不同的效果。即按照一般慣例，插畫和內容比較一致，讀者立即直觀看到與內容相符的形象，但比較而言相當不符的話，（注意到這一點的）讀者會瞬間進入抽象化的階段，思考插畫有何含義並自己隨意做出解析。與法國電

12 西西：〈我城·序〉，《我城》（台北：允晨文化，1989），頁1。

13 根據凌逾的調查，西西在1963至1976年間發表了近百篇影評。其中，僅在《我城》創作之前的1964年至1967年間，就發表了71篇。凌逾：〈小說蒙太奇文體探源——以西西的跨媒介實驗為例〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》第4期（2008），頁66-72。

14 凌逾：〈跨藝術的新文體——重評西西的《我城》〉，《城市文藝》總第28期（2008年5月），頁68-74。

15 西西在1999年版的序言中提到，1975年連載當時因排版的關係，出現了種種圖文不符的情況，為做調整花費了心力，因此《我城》第十七章中隱隱提到「這幅圖畫與文不符」，此後成書出版後使一部分圖畫刻意與文章不一致。西西：〈我城·序〉，《我城》（台北：洪範書店，1999），頁i-ii。

影導演讓·呂克·戈達爾 (Jean-Luc Godard) 自己的電影《一切安好 (都很好)》 (Tout Va Bien, 1972) 類似，畫面中人物雖都閉著嘴，但人物的聲音進行狀況說明一樣，有意圖地使畫面與聲音相悖。這是採取了一種陌生化手法，誘導觀眾或讀者把自然當然的東西，全新知性地進行積極能動的批判省察的方法。¹⁶ 這種插畫的使用能達到多樣的效果，這裡需要注意的一點是，在扮演前者與後者的角色之間，作品的某個場面變成了一時的一個靜止畫面。

《我城》對視覺形象的間接活用，包括對某一特定形象進行斷片式地聯想、想像、感覺，有很多種情況。其中最令人矚目的是，電影蒙太奇和繪畫拼貼手法的運用。《我城》第十七章中敘述者提到，「『都很好』本來是一部電影。這電影的導演喜歡拼貼的技巧，又喜歡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」。(223 頁) 之後，領會到作家的頓悟的胡說又說到，「我作了移動式敘述，又作了一陣拼貼」(223 頁)，又出現了提出具體事例的部分。

電影蒙太奇雖可看作是單純地剪輯膠片、鏡頭與鏡頭編輯配合並按順序排列的剪接編輯過程，但更意味著為了更有效地傳達特定故事情節，進行包含視覺、聽覺、戲劇性要素在內的所有藝術要素的排列組合。這種關於蒙太奇的技法和概念，盧米埃爾兄弟 (Louis and Auguste Lumière) 的紀錄片式拍攝中梅里愛 (Georges Méliès) 的初步編輯，運用格里菲斯 (D.W. Griffith) 的初期美國電影編輯方法，在 1920 年到 1940 年之間庫里肖夫 (Lev Vladimirovich Kuleshov)，普多夫金 (Vsevolod Pudovkin)，愛森斯坦 (Sergey Eisenstein) 等俄羅斯電影界取得了真正的發展。尤其是其中愛森斯坦重視形象聯想，根據偏離類型故事，主張實踐非連續性編輯，為今天的蒙太奇概念從美學和符號學觀點把握起到了決定性作用。他的這種理論和技法在二十世紀後半的電影中不斷種種發展性地應用，例如作品中胡說提到的電影「都很好」(《一切安好》) 的導演讓·呂克·戈達爾，即使用了蒙太奇中的其中一種拼貼技法。¹⁷

正如作品中胡說的說明 (實際上是作者的說明) 那般，人們聚集到草坡舉行什麼活動的部分，不論是插入巴基斯坦的地震消息或西奈半島的中東戰爭消息，都使

16 安寶玉：〈讓·呂克·戈達爾的《一切安好》：衝突與矛盾的電影〉[韓文]，《法國文化藝術研究》第 36 期 (2011)，頁 521-45。西西提到自己曾受讓·呂克·戈達爾《一切安好》的很多影響。對此下文將進一步探討。

17 電影的拼貼，以及繪畫拼貼概念的使用，作為電影多樣的蒙太奇手法中的一種，主要通過非連續的鏡頭與鏡頭間的結合及相互反應效果，是全新感知並創造世界的方式。上述作家西西不使用「蒙太奇」而使用「拼貼」的原因也是如此。以上關於蒙太奇的敘述，綜合參照了金龍壽：《電影中的蒙太奇理論：庫里肖夫、普多夫金、愛森斯坦的藝術美學原理》[韓文] (坡州：悅話堂，2006)；Vincent Amiel 著，郭東俊等譯：《蒙太奇的美學》[韓文] (首爾：東文選，2009)；Vincent Pinel 著，沈銀珍譯：《蒙太奇：電影的時間與空間》[韓文] (首爾：梨花女子大學出版社，2008)。

用了這種電影的蒙太奇方式。

廣場上的廢紙箱，今天吃進了不少物事，其中的一個廢紙箱，吃進了一件這樣的東西：昨晚的地震發生於塔葛特以北三十四哩喀喇昆侖公路的巴丹村。（頁9）

[……]

這時，一個走起路來如一把生鏽的剪刀的人，走到了垃圾的旁邊，從紙屑堆中撿起一頁面積頗闊的、破舊新聞紙的剩餘面。[……]上面的消息不外是：預料不會放棄具戰略性的密特拉與基迪隘口或西奈的阿布魯迪油田。（頁11-2）

《我城》中除了像這樣作家自己提出的例子以外，活用包括拼貼技法在內的電影蒙太奇技法並不少見。第十四章中全知的敘述者以第三人稱阿遊的故事敘述，敘述的部分中間括弧中阿遊以第一人稱敘述者「我」登場，插入了對阿果所說的話。這也可以看作是蒙太奇技法的一種。蒙太奇技法活用中最具代表性的部分是第一章葬禮部分描寫如下的場面。

在我對面，站立著另外的一列黑袍，…有一張臉（悲歎介）正在努力詮釋臉後的感情，所以眼睛已經閉了起來，左眉毛和右眉毛貼得緊之又緊。另一張臉（悽愴介）也不知是上面的嘴巴還是鼻子，在調節著空氣。還有一張臉（苦楚介），只讓別人看得見兩隻紅了的耳朵，因為其他的臉的部分，包括了眼鏡在內，恰恰都給一條藍底子印著小白花朵的手帕蓋住了。（頁5）

這裡描寫了三個人各自的表情，也分別在括弧中插入了體現這些表情意思的詞彙，也如繪畫中互相不同性質的剪貼，通過形象的連鎖反應，創造完全不同全新形象的拼貼技法，與將電影中各自拍攝的畫面編輯成完全不同全新場面的蒙太奇技法的應用，是同樣的。再有，緊接著上述引文的後面，「在這三張臉的旁邊，遠一點的場所，站著我姨悠悠獨個子。後來，我看清楚一點，才曉得她身邊還站著我妹阿發。」（頁5）這個場面中，阿果的視線與攝像機的鏡頭並無二致。若把這部分拍成電影，人們並肩站立的畫面，各自表情分別出現的畫面，那些表情一下子出現的畫面，鏡頭漸遠又再次對準三人並肩站立的畫面，更遠處三人旁邊站立著悠悠的畫面，焦點通過悠悠移動後鮮明影像的她和模糊影像的阿發在一起的畫面，那個阿發漸漸變得清晰的畫面，還有最後所有人站在一起的畫面，各自不同的畫面編輯而成。

和以上看到的同樣，展現城市的方方面面，和利用主要視覺形象的體裁交匯方式，不僅本身有比較強的空間性特質，更在互相展現協同效應的同時強化了這樣的空間性。結果，導致了這部作品弱化時間性的傾向，對此將在下一部分中進行探討。

五、時間性的弱化與歷史性的回避

從時間性的弱化層面來看，這部作品中顯著的一點，首先是與時間性相關的敘述比較少。如前所訴，《我城》與一般意義的小說不同，並無依據（英雄）人物的（巨大）敘事先行展開，即使在作品的特定部分中展開某個事件，時間性也不是核心事項。現代社會的各種事物和事件大致都被提到，但香港這座都市形成以前的面貌並沒得到很好的展現，都市發展過程的變化涉及得比較簡單。通過「空間的場所化」、「空間的類似場所化」和「人生的標記化」，詳細展示了幾乎香港的所有方面，與過去和歷史相關的部分，尤其不管是香港與中國的關係還是香港與英國的關係，幾乎一概回避。相反，以排除時間觀念的空間觀念，即通過純粹的地理觀點強調世界中的香港。雖不太多，查看這部作品中與幾處與過去相關的部分，也許能夠更分明地理解這樣的事實。

第七章中，從阿果的父親時代就為阿果家看門的阿北，作為主要人物登場了。「打仗的時候 … 他和妻子兩個人一起看門。[……] 後來，仗打完了，荷花們回到大屋子來，荷花們沒有了父親，阿北沒有了妻子」（81 頁），此後木匠出身的阿北在樓下的大房間內做門，仍然為這個家看門。該部分是整部作品中少見的與過去歷史相關的部分，描寫了太平洋戰爭當時日軍侵略香港所發生的事情。然而，涉及香港過去歷史的也就僅此而已。¹⁸ 以後又發生了這樣的故事。阿北做門的大室裡，堆在地上的書本被當作椅子用，「這堆原來是史記、漢書、後漢書，和三國志」（84 頁），「資治通鑑」（頁 85）。悠悠看了本是書房的房間，「架上的書都是很古老的了。版本很美麗。可是，有這麼多美麗好書的人竟看也不看」（88 頁）。這裡作家有可能是在暗暗諷刺單純地用書作裝飾而根本不看的風潮。亦或有意地隱喻中國的悠久歷史和香港間的關係現在已經斷絕了。也可能是同時考慮到這兩點而寫。然而，從結果上看，作家的意圖無論如何都是指叫做香港的這座城市的歷史，是全新的、並不直接延續中國悠久歷史的。還有，第十一章應用魔幻現實主義手法，誇張幻象式描寫因電力不足、用水不足引發的事件，人們為了接到雨水「搬了四庫全書到天臺上去砌了四幅牆 [……] 成為水庫」（頁 134）。這些全部都似中國大陸詩人韓東的詩〈有關大雁塔〉中表現的那樣，可以看作對巨大歷史、巨大話語具有否定意義。最少在某種程度上，從與中國歷史、中國傳統相分離的意義而言，與中國分離的香港已經開始了新的歷史，這新的歷史也會永遠延續下去。

作家西西的意圖，對擁有悠久歷史的中國和生成時間不長的（或是還在生成中的）香港之間的關係雖未完全斷絕，但應將兩者區別對待，這種觀念與對待中國人

18 第十三章中描寫比較模糊簡單的阿果母親秀秀的回想部分也是與此一樣。

/香港人的觀念是一致的。第十二章中，阿果這樣思考過，

要是有人問我，你喜歡做誰的子孫呢，……我當然做黃帝的子孫。問的人就說了，在這裡，做黃帝的子孫有什麼好處，你會沒有護照的呀。……如果這裡的人要到別的地方去旅行，沒有護照是麻煩透頂的事。……要有身份證明書。……「你的國籍呢？」有人就問了。……你於是說，啊，啊，這個，這個，國籍嗎。你把身份證明書看了又看，你原來是一個只有城籍的人。

(150 頁)

上述引文，從事實層面來看，自己拒絕做擁有中國國籍的中國人，作為英國管轄下的香港人，可以得到香港護照，一定要做保留中國國籍的中國人的話，要有身份證明書，在世界各國出入境時會有現實的苦衷。然而，顯然該引文更從文化層面和政治層面說明瞭香港人曖昧模糊的身份。與此同時，這與香港人的自我宣言並無不同。換言之，雖然香港人不僅在文化上並不完全否認自己是中國人的後裔，甚至反而但願如此，但儘管這樣，仍開始意識到自己已經與現在的中國人（或中國大陸人）是不同的存在。而且即是因為這個原因，第四章中阿果去面試時，「是在這個城裡誕生的，從來沒有離開過」（頁 43），一邊回答一邊在心中問面試官，「你呢，你是從別的城市來的吧。」（頁 43），即阿果他們不僅認為上一代人是從別的地方移居至此的人，而自己則是在這個地方成長的人，甚至（包括作家西西也在內的）他們還不知不覺地乾脆把別的地方統統看作城市而不是農村。

以上和過去甚至和歷史有關的例子，在整部作品中以這樣那樣的方式展現香港方方面面的眾多語句、插曲、形象中，考慮到深藏其中幾乎難以找到的要點，與以下事實的闡明完全相同。即從時間上而言，這個城市的人們與擁有悠久歷史和（農村）傳統的中國及中國人並不是完全沒有關係。然而，這個城市的人們卻是與中國的中國人完全區別開來的某個新的人類集團。這個新的人類集團無視前者的時間性也無妨，是在相對較短的時間內從無到有全新誕生的（或正在誕生的）香港的香港人。¹⁹

因此，這部作品中幾乎（或完全）沒有提到港英關係的原因，可以充分估測出來。²⁰ 與作品中大舉提及世界各地的地名和事件比較而言，相當有意圖地主張英國與香港人的集團身份認同毫無任何關係。即《我城》創作當時雖然現實上受英國殖

19 此文在香港及韓國發表後略加修正和補充，向提出種種有益建議的講評者及審查委員表示感謝。在此再次強調，筆者在文中並不是要主張西西完全放棄了中國人的身份，而是試圖表達她在《我城》中有意無意展示全新的香港及香港人。

20 除了前述建築物層數的叫法不同（頁 33）以及英國式度量衡單位呎（頁 15）和磅（頁 174）的使用以外，作品中並未出現涉及港英關係的部分，但這也有可能因為筆者的注意不夠。

民支配，往往說著「借來的地方，借來的時間」，包括作家在內的新一代香港人卻主張創造了這個地方和時間的，不是任何人而是他們自己。

故此，他們是香港的創造者也是香港歷史的創造者。他們的歷史是從無到有形成的歷史，此段時間不長，所以也沒有必要強調時間性。因此，《我城》中敘述過去的情況不多，即使有敘述過去的情況，也是僅僅像第九章中火車站、永別亭、學校等通過悠悠的回想一般，這個城市誕生以後（或是在誕生過程中）發生的些許變化。從同樣的層面去看，作品對這個城市的未來也沒有過多的論及。可是，對比城市的過去和未來時，有一點是明顯的。作家在作品的最後部分說到「舊的地球 ... 一點也不剩。人類 ... 在新的星球上建立美麗的新世界。」（頁 235）雖不太清晰，但作家一直期待著這座城市儘管有很多這樣那樣的問題，可伴隨著地球的再誕生而將延續到永遠。

六、移動式敘述與以空間為中心的結構

相對來看，《我城》中對空間性的強調強化，對時間性的弱化回避，是包含作家在內當時香港人集團無意識與作品內容和創作技法等相結合的結果。然而，作品中展現出的事物、個案、場所、斷片式人生的細節，各自形象稍有差誤，就會像一縷一縷撕碎或破碎的雕刻一般的破片化。但是，如何才能不變成破片而互相協調，發而起到協同效應？這裡有絕不可忽視的重要因素。

首先，作品中一貫的氣氛乃至情緒通過感覺互相關聯。也就是說，即使不通過一個中心線索或中心人物連結，主要人物們既純真溫暖又誠實的言行，作家對香港這座城市的方方面面和香港人人生的細節所持的肯定態度，孩子般的語氣和想像，富有節奏感的語句、文本和與之相應的插畫及形象運用等，相互連貫協調，總體上賦予了一定程度的一貫性甚至同一性。

還有別的、比這更重要而且作品中最成功的原因，即作品的結構本身就與對香港 / 香港人的想像以及其方式幾乎完全一致。

《我城》第十七章中作家的現身胡說說道，「我作了移動式敘述 [...]」（頁 223）。關於此點，何福仁從 1989 年版以來附加了對《我城》幾個版本的一種解釋的評論，以宋朝的手卷《清明上河圖》（張擇端）為例，進行了如下詳細說明。即，西方繪畫一般採用固定視點。即使是表現時空交織於一起內容的畫作，也是採取一張張畫並列排列的方式。加之使用遠近法以來，使固定視點的使用更為穩固。然而，用左手開卷用右手收卷的中國手卷，採用的是與之不同的移動視點。比如，《清明上河圖》，從江的上游人跡稀少的郊外出發，一直延續到江的下游人煙擁擠的城內，

視線隨畫作移動時，不僅視點不斷改變，而且畫中事物物件也不跟西方遠近法一樣，遠處的不一定小，近處的也不一定大，可是看畫的人把這些完全沒有意識到而自然地接受。《我城》的移動式敘述即是如此²¹。還有，為《我城》寫評論的黃繼持，也與何福仁的意見一致，指出這部作品的結構具有手卷—連載—開放式結構相結合的特徵。²²

已如很多評論家提到的那樣，這部作品確實使用了移動式敘述，獨立或重疊地展現了多樣的場面。問題是這種移動式敘述到底通過何種方式實現。至今，與何福仁一樣許多人都認為通過手卷所畫的（或所看的）方式實現，對筆者而言，反而像中國傳統園林裡一邊移動一邊描寫的（或看的）方式實現。換言之，筆者認為，《我城》在結構上與其說和《清明上河圖》同屬手卷式，不如說與由分開的、各有多重出入門的很多小庭園而組合的中國傳統園林更接近。²³

為了便於理解，首先探討一下與此問題相關的中國傳統園林特徵。（1）中國傳統園林在大概固定規模的整個空間內，由大小與主題並不相同的很多小規模空間組合而成。這些各自的空間根據主題的不同，有著自己的景觀、故事與形象。相反，手卷因為需要展開卷軸來看，動作靜止的瞬間自成一幅獨立的畫，因與整幅畫相連，比起獨立性，前後的畫有比較強烈的連線性。（2）那麼中國式庭園裡各自的小空間是完全互相獨立的嗎？也不盡然。小庭園之間大概由兩個以上的門連接，院牆上嵌有窗戶。通過這種門和窗戶，移動到別的空間也可眺望別的空間。空間和空間互相連接，從一個空間看另一個空間，像畫或相框甚至空間中的空間。（3）這裡不可忽視的是，兩個以上的門不僅有使空間與空間相連的功能，移動到別的空間時，有選擇的餘地，能夠像超文字那樣進行多樣的組合。移動時門以何種方式呈現，根據所選擇門的不同會有所不同，假想舉例，可以由A-B-C-D-E等組合而成，可以由A-C-B-E-D等組合而成，也可以由A-C-D-A-B-E-D等組成。相反，手卷雖然前後可以移動，但按照固定的方向移動是基本的。（4）最後更重要的是中國傳統園林具有將有限空間變換成無限空間的效果。手卷雖可向前卷或向後伸展，但結果整幅畫最終還是一幅畫。被小小地分割開的中國傳統園林，基本上空間與空間分離，空間與空間移動，眺望別的空間，像超文字那樣按照互不相同的順序移動，在此期間出現新的空間，隨之產生這樣的空間會無限延續下去的感覺。即有限的空間不知何

21 何福仁：〈《我城》的一種讀法〉，《我城》（臺北：洪範書店，1999），頁237-59。

22 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。該文也收入西西：《我城》（香港：素葉出版社，1996）。

23 這裡筆者提到「中國傳統園林」以及評論家何福仁以《清明上河圖》為例說明的，都是為了更有效地解釋《我城》的結構特徵，作家西西為在作品中表現香港的誕生試圖與中國歷史及中國傳統分離，與此並無直接聯繫。

時變成了無限的空間。²⁴

上述探討了中國傳統園林的特徵，現在按照前面的順序回想一下《我城》的各種方式與特徵。《我城》沒有貫通整部作品的人物或事件的先行展開，而是利用現代都市的各種事物和個案，「空間的場所化」與「空間的類似場所化」以及「人生的標記化」等這不斷地展現特定的場面乃至形象。然而，這樣的場面乃至形象是靜止不動的，本身有其固定的故事與主題。一方面，排斥（弱化）時間性與歷史性的香港的誕生，對其描寫非常恰當，另一方面，無論如何期待這座城市直到永遠的樂觀展望，也是非常恰當的。那麼這些豈不是從結構性層面上看發揮著與中國傳統園林相同的效果？²⁵

《我城》中有展現這些方面的很好實例。第六章麥快樂作為公園和足球場管理員工作時經歷各種插曲的部分，各個插曲總是從一張照片開始。即靜止固定的空間通過一張照片展示，一邊說明照片的場面，一邊敘述照片裡的故事。然而，故事也就是照片裡拍攝下來的不僅僅以那個空間為舞臺，而是照片中人物活動與一系列空間有這樣那樣的聯繫。例如，總共五張照片中的第三張，是麥快樂在公園涼亭背面、好幾盆辣椒旁邊拍攝的，與辣椒有關的故事的舞臺，從公園開始，沿他大廈的室內—公園—大廈電梯—大廈室內—大廈電梯移動。而且辣椒後來在他成為阿果的同事時，與阿果去郊外架設電線柱時等不同的場面中，再次出現。

這種結構與《我城》以報紙連載方式的創作有不可分割的關係。《我城》以每

24 甚至北京頤和園的寬闊湖水也為了產生這樣的效果，有意地使用堤岸和橋樑，分離出昆明湖、南湖、西湖等三個空間，從佛香閣看去，越近的地方越是安置了大規模的湖水。即就在眼前的湖水規模本身非常大，而且分開成很多個的湖水重迭而成，就像這些湖水展現出會無限延續下去的形象。

25 西西將一種讀書筆記結集而成的西西，《像我這樣一個讀者》，（臺北：洪範書店，1986），其中關於義大利小說家伊塔洛·卡爾維諾（Italo Calvino）共收錄了四篇文章，還在序言中特別提到了他。據此，《我城》以空間為中心的結構，似是受到了伊塔洛·卡爾維諾《看不見的城市》的影響。卡爾維諾的《看不見的城市》，描寫城市的短小文本，既各自相連又與別的文本接近，具有多面結構。這個城市的連續性並不代表邏輯性的結果或序列，意味著追蹤多樣線索、引出多樣分類結論的網路。根據讀者如何「組合」各種記號、資訊、消息、暗號等，形成完全不同的意思。但包含在《看不見的城市》裡的各個短篇，展現了多樣豐富的主題，同時整部作品嚴格一貫地採用了對稱結構，具有統一性。另一方面，這種結構與讓·呂克·戈達爾《一切安好》的結構是一脈相承的。電影中，主人公電影導演紮克和美國人新聞記者蘇珊夫婦一起採訪了肉類加工廠發生的罷工。在此過程中，他們被與老闆一起囚禁在辦公室裡，攝像機在二層樓房的各個空間進行水準移動，展現了大約八個分割的畫面。通過很多個「窗」，代言勞動者、工會、老闆的各階級對峙，同時多角度地表現了這一混亂，不是直線性地而是結構性地去理解工廠罷工情況。但這部電影一眼把握整體情況這點，與中國式庭園一眼望不透將有限空間變成無限空間的效果，是不同的。以上參考李鉉卿：《伊塔洛·卡爾維諾的幻想——超文本文學》[韓文]（首爾：韓國外國語大學博士論文，2011）；安寶玉：〈讓·呂克·戈達爾〉，頁521-45。

天 1000 字的篇幅與插畫一起連載，自然事實上每天連載的內容和整體內容互相獨立的同時，也互相關聯。因此，以後黃繼持在回想連載當時的讀書經驗時述說到，《我城》的連載有別於情節性的連載小說，各段欲連還斷，欲斷還連，就像積累獨立的框框散文去閱讀一樣。²⁶

另外這種方式的結構以後在成書出版時，又出現了不同的閱讀效果。各不相同的版本，不同篇幅與不同場面綜合出版時，並不是篇幅太少需要篇幅大的作品縮寫消化，而與篇幅多少無關，各自作為獨立的藝術品存在。例如，第一章中聚集在草坡進行活動的場面，隨版本的不同，有各不相同的形象。1979 年版作品中來採訪的記者問道，「請問為什麼要申請集體自殺」「沒有其他解決的辦法了嗎」（1979 年版 15 頁）。這一行為明顯是在為集體自殺請願，而 1989 年版刪除了前面的語句，只剩下後面的語句，「沒有其他解決的辦法了嗎」（1989 年版 12 頁），看似政治性的請願活動，為這個城市製造了民主氣氛。1999 年版又有所不同。「沒有其他解決的辦法了嗎」（1999 年版 13 頁）是與 1989 年版所說的一樣，但取而代之第四章和第十六章包含了瑜夫婦的相關故事，他們家中堆滿空椅子，整理身邊東西，去做「醫療檢查」並向著草坡走去。因此，讀到第十八章中草坡的人們變成泡沫消失，留下空椅子的場面，會覺察到第一章的草坡場面並不是單純的請願運動。特別是繼續登場的空椅子可以令人聯想到尤內斯庫的作品《椅子》，思考人生的無意義及生命的自主權還有神的存在。²⁷ 總而言之，筆者看來，第一章的草坡場面，像這樣根據版本的不同而有互不相同的意義，如分成很多小空間的中國式庭園，以何種順序出現或各自空間以何種景觀為重點，都會產生不同的效果，結果與中國傳統園林同樣的結構但歸納出不同的效果。

因此，考慮所有這些要素，何福仁和黃繼持所說的移動式敘述本身雖很有道理，小說的結構上和技法上最重要的特徵並不是手卷式結構（或賞畫式的移動式敘述），而是看作分離成無數小空間的中國傳統園林結構（或園林內移動方式的敘述）更為切合。另外，阿果搬家後的十七扇門，阿果去面試或體格檢查時建築裡這樣那樣的門，麥快樂工作的公園和足球場的門，阿北從一開始毫不厭煩堅持做下去的門，²⁸ 阿遊乘坐的遠洋船每間艙室的門，阿遊的公寓大廈或阿果修理電話時訪問的住戶的門等，作品中一再出現各種門，頻繁勾勒門的形象，也反復描寫通過門進入

26 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。

27 以上關於瑜夫婦的探討得自梁敏兒：〈《我城》與存在主義——西西自〈東城故事〉以來的創作軌跡〉，《中外文學》第 41 卷第 3 期（2012 年 9 月），頁 85-115，中得到啟發。關於尤內斯庫《椅子》的討論來自梁敏兒的說明。

28 首先阿北的門是作家和讀者交流的文學作品甚至藝術作品的象徵。

另一個空間的行動。因此，作品在說明這個城市多樣的公園時，舉了像下面這個公園的例子，不同尋常，非同小可。

有些公園的門口是很奇怪的，……它只有一個很小的門，外面四周都被白粉牆密密包圍著，牆頭上覆著黑瓦，打從側面看，可以見到扭繩的圖案。從小門走進去，就不同了。忽然會遇見一個大花園，園內有山有湖有軒有亭有樓有閣，走一陣，前面又是一扇小門，穿過門，卻是另外一個不同的大花園，園內有魚塘、有遊廊、有荷花池，池內長著伸出長臂的荷花，或者是躺在水面的睡蓮。這樣的園，一個連結一個，亦不知道一共有多少個。²⁹

七、《我城》的成就與西西的地位

西西的作品正如她自己所說的那樣，每部作品都展現了新的嘗試。因此，《我城》開始連載時，讀者的反應可能因新的內容和技法，並不那麼易於理解。作家西西在連載當時，聽到了某位同事壓根兒不知道寫什麼，黃繼持也透露過不敢說讀懂讀通《我城》。在後來的某個座談會上，杜家祁又坦率地發言到，西西大部分作品都看不明。³⁰ 儘管如此，《我城》的寫法似乎沒有前例，讀得很快樂，也可能把自己的一些情緒讀進去，³¹ 如前所述，作品長期得到了眾人的矚目與呼應。筆者看來，這都是因為作品的主題和內容本身具有吸引力，結構與技法也相當協調，登場人物具有溫暖品性，賦予了有陌生化效果的孩子般表現以親近感，多樣的電影以及繪畫方面的體裁交匯式手法等，基於這些的很多形象得到了有效的活用。

當然，即使如此，也不是在說《我城》是完美無缺的。例如，使用孩子般的表現給人以親近感的方式，或使用蒙太奇手法等，不斷賦予形象的方式，如果弄不好就會像童話或電影那樣讓讀者過度依靠直觀的感覺，走向更複雜的抽象階段時，反而會造成障礙。《我城》中豐富的隱喻及象徵性，稍不留意會引起讀者誤讀，造成過度地想入非非。代替人物和事件的先行敘事，就像中國傳統園林裡分割開的小規模空間內的各種事物和事例那樣散發式地排列，以空間為中心的結構使對此不太熟悉的讀者，造成好似迷路一般無法解脫的後果。

聯繫以上要點，探討《我城》中以空間為中心的想像與方式，並簡單地綜合看

29 西西：《我城》（台北：洪範，1999），頁 69。

30 西西：〈我城·序〉，《我城》（台北：允晨文化，1989），頁 1-2；西西：〈我城·序〉，《我城》（臺北：洪範書店，1999），頁 i-ii；黃繼持：〈西西連載小說：憶讀再讀〉，頁 68-80；何福仁、關夢南：〈文學沙龍——「看西西的小說」〉，《讀書人》第 13 期（1996 年 3 月），頁 70-5。

31 黃繼持：〈西西連載小說：憶讀再讀〉，頁 68-80。

來。這部作品並沒有依照特定敘述者或主人公的故事情節展開方式，而採用了將不特定敘述者和多數人物的故事進行非連續綜合的方式。看待現代香港這一時空乃至時空概念（chronotope）時，具有弱化歷史的時間性以及強調現代的空間性的效果。這種效果在探討作品素材的方面，發揮地更為直接。作品中從香港的具體場所和特定空間開始到人生細節，通過「空間的場所化」，「空間的類似場所化」，「人生的標記化」等方式，主要描寫了與空間的關係，而不是與時間的關係。另外，以空間為中心的內容和素材並不以相互時間連結，像弱化時間性的電影的非線形的拼貼技法一樣，表現了強調空間性的形象和形象的重疊方式。所有這些方式與佈置，對香港和香港人與歷史的時間性做了相關的敘述，與此相反，從地理觀點來看，相當強調世界中的香港等等，結果為了強調香港（人）的身份認同——香港性，而非香港（人）與中國（人）的歷史和文化的關聯性。然而這部作品中表現的事物、事例、場所、片斷式人生的細節以及各自的形象，並沒有形成碎片，反而產生了一種協同效應。作品中一貫的氣氛乃至情緒及感覺，雖互相關聯發生作用，但關鍵是作品結構本身具有與中國傳統園林相同的構造。即各個分開的複式的出入門綜合而成的許多小花園，像中國傳統園林一般，作品的各要素好似獨立的片面的，實際上通過這些相互多樣的組合與交織，使與中國傳統及歷史相分離的香港成為新的區域，使香港人成為新的人類集團，並構成恰當表現這些新事物誕生的結構。

西西幾乎在每部作品中都嘗試新的創作試驗，如看待《我城》中大部分成功的方面時，是以後韓國的中文學界也應當重視的作家。至少對筆者來說：西西的作品被很多作家借用或拿去重新改寫，令人聯想到創作《狂人日記》和《阿Q正傳》的魯迅；不是漢族的中國（中原）而想像到香港人的香港，令人聯想到描寫苗族邊疆的沈從文；與農村視角無關，在從都市視角表現都市這一點看，又令人聯想到展現上海這座近代化都市的張愛玲。※