



香港都會大學
人文社會科學院
Hong Kong Metropolitan University
School of Arts and Social Sciences

田家炳中華文化中心
TIN KA PING CENTRE OF CHINESE CULTURE

田家炳中華文化中心

Newsletter of Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

通訊

田家炳基金會支持

issue Mar / 2023

影像時代的文學

話語轉型

賦形與忘形之間：

吳俞萱詩作的跨媒介閱讀

裸女、娼妓與聖母：

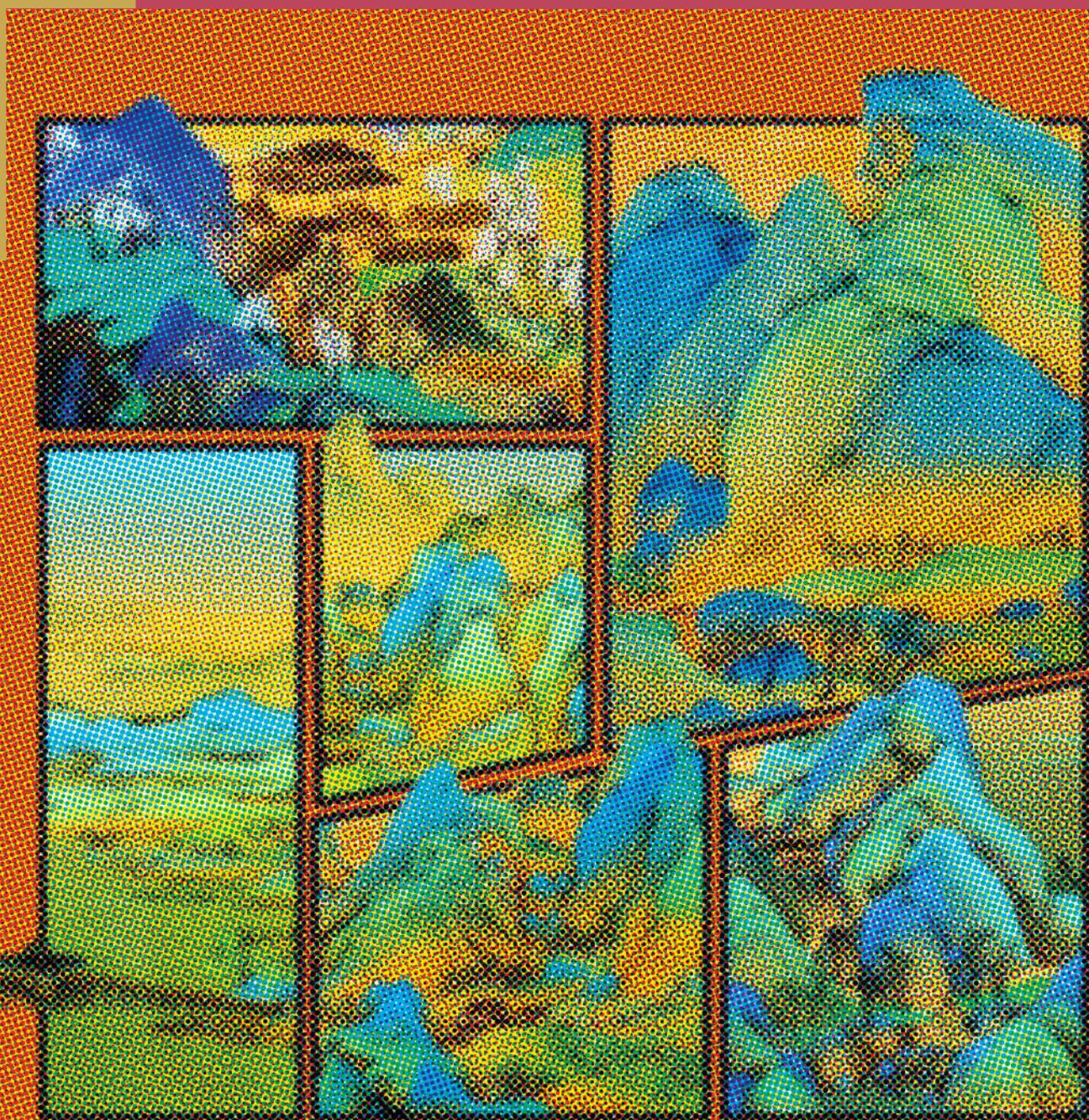
張愛玲〈忘不了的畫〉
的女性觀

主編：梁慕靈

設計及出版顧問：劉文英

項目統籌：楊詠詩

助理編輯：龔倩怡



主編：梁慕靈
設計及出版顧問：劉文英
項目統籌：楊詠詩
助理編輯：龔倩怡
設計及排版：On Your Mark 設計實驗室

ISSN 2707-6482



9 772707 648007

第十一期

目錄

01 編者的話

02 中心喜訊

「視覺與文學」專題

03 影像時代的文學話語轉型
周根紅教授

06 賦形與忘形之間：吳俞萱詩作的跨媒介閱讀
蔡林縉博士

10 裸女、娼妓與聖母：張愛玲〈忘不了的畫〉的女性觀
趙家琦博士

13 電影《調音師》對視覺快感的解構
張春田博士

16 科幻中的「紀錄片」：未來為歷史見證
郁旭映博士

18 意念傳承：略談劉以鬯〈打錯了〉的漫畫改編
唐梓彬博士

20 從裝置藝術看數碼漢字的別字與錯字
何禹旂先生

一般評論

22 《中國的一日》裡的「香港」
馬輝洪先生

27 應用文寫作的簡化和通俗化
——論錢玄同〈論應用文之亟宜改良〉的影響
袁楚林博士

30 田家炳中華文化中心 2022年至2023年活動概要

40 《田家炳中華文化中心通訊》投稿須知

編者的話

田家炳中華文化中心

Newsletter of Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

通訊

本期《田家炳中華文化中心通訊》以「視覺與文學」為專題，探討視覺文化主導的世代下文學與視覺的密切關係。《通訊》誠邀幾位關注這個議題的學者撰文分享獨到看法，例如周根紅教授討論影像時代的文學話語轉型；蔡林縉博士討論吳俞萱詩作的跨媒介閱讀；趙家琦博士討論張愛玲散文〈忘不了的畫〉的觀看之道；張春田博士以視覺快感分析電影《調音師》；郁旭映博士討論科幻中的「紀錄片」；唐梓彬博士討論劉以鬯〈打錯了〉的漫畫改編；何禹旂先生討論數碼漢字的別字與錯字等，都顯示這個專題豐富的內涵。這些文章除了反映這個視覺化時代的面貌，亦折射出未來更多值得探討的研究方向。除此以外，還有馬輝洪先生持續支持本刊，撰文分析《中國的一日》裡的「香港」；以及袁楚林博士討論錢玄同〈論應用文之亟宜改良〉一文的影響，都是令人耳目一新之作。

田家炳中華文化中心在2022下半年舉辦了多場重要的文化推廣活動，例如邀請到著名導演許鞍華博士於在10月8日蒞臨香港都會大學，分享她的創作歷程和心得。當日這個活動獲超過二百位校內外人士到場支持，場面盛大。許博士與都會大學有深厚的淵源，她是都會大學的榮譽人文學博士，亦曾擔任「卓越名人演講系列」的主講嘉賓。許博士對大學的支持和肯定，本中心同仁都銘感於心。

另外，中心在2022年12月亦舉辦了第一屆「經學傳統與新變」國際學術研討會，在疫情之下，這次研討會仍然得到來自各方學者的鼎力支持，特別是兩位主題演講嘉賓彭林教授和單周堯教授，以及各位來自中國大陸、香港、台灣、日本和海外的頂尖經學專家。這次研討會討論的主題，涵蓋各部經典，包括《詩經》、《尚書》、《禮》、《周易》和《春秋》，亦關注域外經學的研究，兼論今古經學發展，又有專門探討出土經學文獻的論文，題材可說是十分豐富。從是次研討會的發表文章可見當代經學研究廣及各個方面，不論是經典校勘、文本細讀、義理詮釋、經解研究、家法傳承等，與會專家都各有專攻。是次活動為本中心第一次舉辦的經學研討會，能有如此多元的研究論題在此發表，更承蒙各位學者分享自己多來年的學術心得，中心同仁十分榮幸。

2023年，中心將持續舉辦多項重要文化學術活動，並出版多種類型的學術著作，期望繼續得到各位支持！

梁慕靈博士

香港都會大學人文社會科學院副教授

創意藝術學系系主任

田家炳中華文化中心主任

清華大學出版社新作《清華有禮：〈儀禮〉復原研究工作紀事》 記錄本中心「中華禮儀動畫化」 計劃始末與成果

2022年12月，清華大學緣校慶110周年出版《清華有禮：〈儀禮〉復原研究工作紀事》，詳細記錄了清華大學團隊於十多年來對禮學的推廣與復原的工作歷程。書中收錄了本中心與清華大學中國經學研究院於2018年開展的「中華禮儀動畫化計劃」的始末與成果。擔任副主編之一的李洛旻博士，在書中憶述計劃的緣起、構思與整個籌備過程。以彭林教授為首的禮學團隊與本校創意藝術學系動畫與視覺特效課程的師生以嶄新突破的形式，將古禮進行動畫化，製作出多套以《儀禮》及中華日常禮儀為主題的有趣動畫，又出版繪本《禮貓傳》，廣受大眾及學生歡迎。從選題、《儀禮》研讀與故事設計，以至場景設置及配音特效上，師生團隊嘗試在復原與創作之間取得平衡，融會傳統與創意，推廣中華文化之美。是次計劃展示了一個成功的跨學科與跨地域的合作，締造更多創意的可能性。《清華有禮》的記錄，反映本中心「中華禮儀動畫化計劃」被視為清華大學禮學研究在香港的重要延展，其在培養校內藝術人才，以及中華傳統禮儀教學與普及等方面，均有可觀的成效。



影像時代的文學話語轉型*

隨著影像充斥我們的整個世界，我們對現實的看法不過是影像所呈現的現實。對於這種新的影像審美文化，艾爾雅維茨在《圖像時代》裡認為：「在後現代主義中，文學迅速地游移至後臺，而中心舞臺則被視覺文學的靚麗輝光所普照。此外，這個中心舞臺變得不僅僅是個舞臺，而是整個世界：在公共空間，這種審美化無處不在。」¹其實，在今天這個影視轉向的時代，文學並非像米勒所焦慮的「終結」。我們所面向的文學，在經歷向死而生之後，需要重新建構一個文學的話語新秩序。

一、超越穩定結構

當羅蘭·巴特發表《作者之死》，路西發表了《理論之死》、《批評之死》和《歷史之死》時，其實他們所要探求的並非是對文學「終結」進行宣判。相反，從現代到後現代，從語言到影像，文學一直處於不斷變化發展之中。正是因為文學的這一流動性特徵，相關理論才會越來越豐富且一直不斷發展，並對文學實踐表現出強烈的批判意識。在影視時代，文學也必然會在新的語境裡凸顯新的意義。作品的文學性則會在文本語言和影視效果的複雜張力中得到進一步發展。文學超越穩定的結構模式，無疑是今天我們必須真實面對的，只有當我們真正理解文學的這種流動性，我們才能真正地感知文學的永恆。

隨著影視的敘事、類型等方面的不斷變化，影視時代的文學也充滿著某種「不確定性」。一是文學的敘事方式。茂萊在《電影化的想像》一書中曾較為系統地分析了電影對文學敘事的影響：「蒙太奇、平行剪輯、快速剪接、快速場景變化、聲音過渡、特寫、化、疊印——這一切都開始被小說家在紙面上進行模仿。」²隨著媒介技術的發展，大資料、虛擬實境等技術已經在影視敘事中被廣泛應用，這將對文學的敘事產生重要影響。二是文學的存在形式。影視的發展催生出許多文學的新樣式，如影視小說、劇本小說、影視劇本和小說的同步創作等現象。隨著影視類型的進一步發展，新的文學樣式將會不斷出現。三是文學的主體地位。20世紀80年代，文學與影視的關係被稱為「文學馱著電影走」，但是20世紀90年代以來，影視逐漸走上了一條獨立的商業配方生產的道路，文學和影視的主導地位呈現出更為複雜的關係。

* 本文為國家社科基金重點專案「實施文藝作品品質提升工程的導向引領、制度設計與實踐創新研究」（編號：21AZD054）的階段性成果。

¹ 阿萊斯·艾爾雅維茨著，胡菊雲、張雲鵬譯：《圖像時代》（長春：吉林人民出版社，2003年），頁34。

² 愛德華·茂萊著，邵牧君譯：《電影化的想像》（北京：中國電影出版社，1989年），頁4。

二、原作韻味的轉移

本雅明在《機械複製時代的藝術作品》裡曾提出一個極具批判性的觀點，即藝術品在機械複製的過程中會在某種程度上消失其原有的「靈韻」，同時也會失去其「膜拜價值」而呈現出一種「展示價值」。但是，本雅明同時也指出了摹本的意義：「一是技術複製比手工複製更獨立於原作……其二，技術複製能把原作的摹本帶到原作本身無法達到的境界。」³這也即是說，雖然失去了「靈韻」，但大規模的複製技術可以從某種意義上拓寬藝術欣賞的條件和路徑，從而轉移或拓展原有藝術作品的韻味。在本雅明之後，影視對文學的影響越來越多地成為評論家批判的問題。毫無疑問，影視時代的到來，重建了社會的文化秩序。然而，無論影像如何排擠和壓迫著語言的空間，影視仍然無法脫離語言而獨自存在，語言仍然是我們探索問題和表達意義的最重要方式。也正是基於此，我們可以說，影視時代的文學韻味其實並沒有消失，而是發生了轉移，部分地轉移到了一個由影像建構的全新美學空間。

德國哲學家沃爾夫岡·韋爾施提出「重構美學」的觀點，與文學藝術作品韻味的轉移有很大的暗合之處。影視時代的文學創作、文學類型和作家身份已經發生了重要的變化，它們／他們與傳統文學／傳統作家已經不在同一個文化語境之中，傳統文學批評理論和審美標準無法適應新的文學語境，甚至面對新的文學創作現象開始出現「話語失效」的現象。因此，影視時代的文學也迫切需要一種「美學的重構」。影視時代文學的韻味也不同于傳統文學，而是呈現出新的審美特徵：文學融合影視創作技法，強化對畫面、色彩、景觀等的美學追求，注重營造空間化的視覺審美效果；文學的故事性增強，追求撲朔迷離故事情節，塑造立體生動的人物形象，營造扣人心弦的敘事氛圍，甚至呈現出故事節奏很強的戲劇化傾向；文學也在影視的影響下表現出類型融合的美學特徵，夾雜著懸疑、偵探推理、犯罪、探險、災難、玄幻、青春偶像、言情、成長等各種類型元素。因此，影視轉向並沒有導致文學的終結，只不過影視元素的加入使得文學的韻味發生新的變化並形成了一種新的文學韻味形態。

³ 本雅明著，王才勇譯：《機械複製時代的藝術作品》（杭州：浙江攝影出版社，1993年），頁6。

三、價值意義的增殖

影視的形象性與直觀性，一直以來都被認為對文學構成了巨大的危機。雖然我們極力批判影視對文學的消解，但是不可否認的是，影視的介入在某種程度上使文學文本呈現出多元的話語場域，並擴大了文學的發展空間。當我們進入影視世界後，文學以立體、動態、聲情並茂的形式呈現在讀者的面前，尤其是影視令文學與大眾發生了親密的關聯，進而導致了文學的增殖。這著重表現在影像參與文學的內部生產、重組文學的審美要素和拓展文學的傳播空間。因此，即便是在影視文化盛行的語境下，文學也始終沒有缺席，這從許多影視劇都從文學作品改編而成可以窺見出文學的在場性。影視不斷豐富著文學的敘事形式和敘事結構，拓展了文學的創作題材。如新世紀以來影視作品所出現的「蝸居」、「剩女」、「裸婚」、「婆媳」、「小別離」、「致青春」等現象，進一步拓展了文學的創作空間；文學借助影視贏得了更為廣闊的大眾批評空間，使得日趨邊緣化的文學不時成為「熱點」和「焦點」，重新進入文學批評和讀者的視界。這也許是影視時代我們對文學的重新認識，而不是立足於傳統的文學觀念對今天的文學現象進行簡單、機械的評價。

無論如何，影視轉向已經成為我們這個時代的主要文化轉向。影視成為當今文化的主導因素，這已經成為當下文化生活中一個不爭的事實。雖然歷來討論影視對文學的影響構成了批評界重要的一個組成部分。然而，那些認為影視對文學的反叛和對文學話語權的爭奪，其實只是一個誤解。當我們真正認識到影視轉向的語境中文學空間的改變或拓展以及影視對傳統文學模式的重塑，我們會發現文學與影視的互動，將共同成為把握這個世界整體經驗的重要形式。說到底，文學是一個動態的歷史的過程，而影視轉向也不過是一個動態的歷史的過程。影視和文學碰撞的歷史性契合，將深刻地共同改變著文學和影視的形態，從而在這一充滿「不確定性」的社會中更好地尋求人類現時代棲居之所的詩意生存。



周根紅：《新时期文學的影像轉型》，北京：中央編譯出版社，2016年。
(圖片由作者提供)



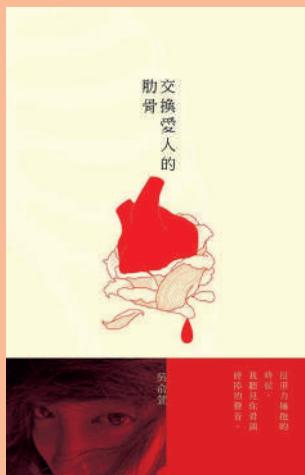
周根紅：《新时期中國電視劇的文化生產》，北京：中國社會科學出版社，2017年。
(圖片由作者提供)

中興大學台灣文學與跨國文化
研究所助理教授

賦形與忘形之間： 吳俞萱詩作的跨媒介閱讀

「視覺性」毫無疑問佔據了台灣詩人吳俞萱書寫行動與創作理念相當核心的位置，不僅體現在詩人語言的動態展演中所彰顯之質地肌理，亦在於一系列作品集所涵納的複合媒材與跨媒介呈現所織就的物質性。自第一本詩集《交換愛人的肋骨》(2012) 起始，吳俞萱便透過文字與不同的藝術媒介展開熱切而親密的對話——她傾訴的對象包括布列松 (Robert Bresson, 1901-1999)、安東尼奧尼 (Michelangelo Antonioni, 1912-2007)、柏格曼 (Ingmar Bergman, 1918-2007) 等世界知名電影導演，日本舞蹈表演家大野一雄 (1906-2010)，表現主義畫家席勒 (Egon Schiele, 1890-1918) 等，甚至親臨那些銀幕或畫布上的風景，以置身其中來趨近那些令詩人傾心屏息靈光閃現的剎那。除了詩語言的載體，這般殷切的探求也具體表露在後續《隨地腐朽：小影迷的99封情書》(2014)、《對無限的鄉愁》(2021) 等雜文集中。

對視覺與表演藝術純粹而極致的追尋，也滲入了詩人打磨文字、雕琢詩意的思維皺褶內裡。翁文嫻描述吳俞萱是藉「詩句拍電影」，「借電影鏡頭搬動讀者去到她眼淚流濕的地方」。¹從第二本詩集開始，詩人更直覺 (亦是自覺) 地讓「視覺性」成為坦露、啟動詩意思象的情動力裝置。如《沒有名字的世界》(2016) 嘗試凝視工業的高雄來提煉詩意；²《忘形——聖塔菲駐村碎筆》(2019) 裡，文字更隨興自由地散落在聖塔菲廣場的樹蔭、幽靈牧場的岩壁與枯枝、玄武岩上遠古紋路的光影之間；《逃生》(2018) 與《死亡在消逝》(2021) 則藉文字與影像的共振，關照由詩人自身輻輳而出的日常細節與生命轉折，補綴接迎新生與直面逝去的碎片。



《交換愛人的肋骨》2012版封面
(王金喵設計，吳俞萱授權、提供)

¹ 翁文嫻：〈她用詩句拍電影〉，吳俞萱：《交換愛人的肋骨》(桃園市：逗點文創結社，2012年)，頁13。

² 有關吳俞萱攝影與詩並置所呈現出之詩觀探討，可參見廖育正：〈缺席與再現的辯證：論吳俞萱《沒有名字的世界》與夏宇《第一人稱》的攝影及詩〉，《臺灣詩學學刊》第36期(2020年11月)，頁101-141。

2022年初，吳俞萱首本詩集「十週年紀念版」面世，詩人在新版後記〈我追獵那些追獵我的〉中表露：「我好奇那些難解而神秘的東西，我喜愛那些語言難以駕馭的東西。例如，舞蹈、荒野、藝術家的心智邏輯和美學形式。或是，我手中的這塊織布。」³在此深具意義的時刻，本文回返詩人創作的起始，追問那些難解、神秘而難以言喻的界域如何化為詩以文字介質現身的當刻。我且以詩人致敬墨西哥藝術家卡蘿（Frida Kahlo，1907-1954）的詩作〈火的肋骨——寫給 Frida Kahlo〉為線索，通過詩歌與畫作間的跨媒介閱讀探詢文字與視覺交織的闕境。⁴〈火的肋骨——寫給 Frida Kahlo〉：

火的肋骨
在夜的彌合處發芽
平和的木棉
有絮飄落

骨盆間
溶溶地產下不哭的嬰
香草的耳垂
伏貼在揉皺的陰部

妳躺在小小的手掌上
以為聽得見脈搏
沒有水
看不見自己
妳便在掌心裡點火
在火中凋零⁵



《交換愛人的肋骨》十週年紀念版封面
（廖苡辰設計，吳俞萱授權提供）

³ 吳俞萱：〈我追獵那些追獵我的〉，《交換愛人的肋骨（十週年紀念版）》（新北市：斑馬線出版社，2022年），無頁碼。

⁴ 需稍加說明的是，本文針對詩、畫間的跨媒介閱讀乃個人的解讀（未向詩人求證詩文本與畫作是否直接相關），而接近這首詩也未必非得途經卡蘿藝術作品的中介，而是朝各種感知與相遇之可能性無盡敞開。

⁵ 吳俞萱：〈火的肋骨——寫給 Frida Kahlo〉，《交換愛人的肋骨》，頁157。

形式上，〈火的肋骨〉以三聯畫 (triptych) 的架構布局，使得三段詩節所可能指涉之三幀各自獨立的畫作建構了某種敘事性連結。首段肋骨的意象讓人立即聯想到卡蘿最著名的自畫像之一〈破碎的脊柱〉 (The Broken Column, 1944)，刻劃卡蘿幼年因病不良於行，以及十八歲時一場嚴重車禍對身體所造成永久的創痛。次段詩節則明顯指涉卡蘿 1932 年旅居美國時不幸流產的經驗，而她的母親也在數月後於墨西哥病歿。〈我的誕生〉 (My Birth, 1932) 是卡蘿大膽無畏地揭露生命逝去所帶給她身心雙重的創傷——雙腿間自產道口分娩出雙眼緊閉的胎兒，既勾勒卡蘿未能出世的嬰孩，也象徵著藝術家自身亦隨著胎兒一同死去 (如畫名「我的誕生」所暗示，素白床上的產婦同時指涉卡蘿的母親以及自己)。而最末節靈感則可能來自〈奶媽與我〉 (My Nurse and I, 1937)，畫中的藝術家化作嬰兒的形象躺臥在一印地安女性懷中吸吮乳汁，一般咸認是卡蘿追索其母系傳承 (墨西哥原住民族血緣與文化) 的代表作之一。⁶

若此詩與卡蘿的畫作存在隱約的連繫，那麼，詩如何不僅只是卡蘿畫布形象的文字臨摹？首先，詩人藉由文字的跨媒介轉譯，將卡蘿作品表面上凸顯之傷痛、死亡與哀悼的氛圍，以詩意的想像轉動成生機與韌性。〈破碎的脊柱〉裡佈滿在斷折的希臘愛奧尼柱與撕裂胴體上大大小小的鐵釘，在火的淬煉下化為黑夜到達臨界之際萌生而散發光芒的新芽 (「夜的彌合處」似意味著創傷即將痊癒，也預告暗夜之後的下一個階段，即光之降臨)。「芽」的意象更讓人聯想到胚胎，因而「夜的彌合處」似也隱喻著子宮此女性孕育與創生的空間。

但如同〈我的誕生〉所描繪，令人期待的新生誕下的卻是「不哭的嬰」，無聲無息伏貼於母體，而母親彷彿也因流產一同死去。延續如是讓人心碎的場景，末段首句中的「妳」指的應該就是那「不哭的嬰」，躺臥在母親的掌中而無法領略生命的氣息。但費解的是，這個早夭的嬰兒 (「妳」)，又為何能夠在「掌心裡點火」並且「在火中凋零」？此處，本文所採取詩畫之間的跨媒介閱讀或能提供詮釋的線索。前文提及，〈我的誕生〉描繪的既是藝術家卡蘿的流產，也是自己的逝去。而〈奶媽與我〉裡，卡蘿一方面將自身刻畫為印地安乳母懷中的女嬰，但也同時化身為那穿戴面具、哺育自己的女性主體，也就是說，卡蘿藉由藝術創作將自我形塑為母女合一的雙重主體。⁷ 沿著這樣的觀念，我們便不難理解最末節的敘述者「妳」的雙重性所扮演的關鍵角色——「妳」既是母親亦是女嬰，以某種無畏而決然的姿態，在掌中點起熊熊烈火，再次迎向彷彿命定的死亡、同時也是對自我最徹底的棄絕。

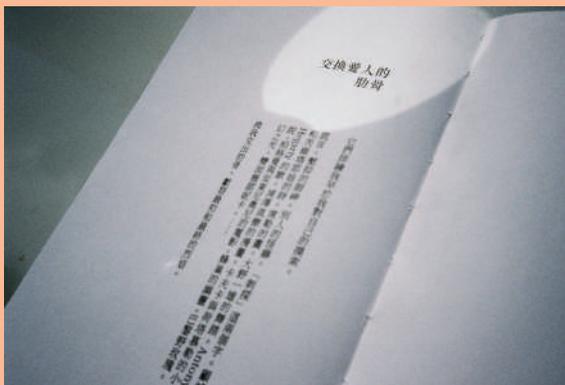
然而詩是否如表面所見，隨著藝術家的逝去一同墜入死亡的深淵？悉心的讀者不難察覺，詩行不斷在生滅、明暗、動靜的雙向辯證之間擺盪折返，如第一節火與夜的明暗對峙、肋骨發芽與飄落的木棉；第二節分娩的情節 (生) 卻誕下不哭的嬰 (滅)，而「香草的耳垂」原讓人聯想到新生的芳香柔嫩，但實情是尚未出生便已消逝，象徵孕育新生的子宮與產道 (揉皺的陰部) 在此似乎同時隱喻墳墓；第三節則以躺臥所呈現的靜態凸顯「在掌心裡點火」的動態，在全詩情節與能量堆疊至最高峰的剎那倏地歸於寂滅。

⁶ 觀點得自 Matthew Hill 執導的紀錄片 *Under My Skin: Emeli Sandé in Search of Frida Kahlo* 裡的論述。卡蘿父親為德裔墨西哥人，母親則是拉丁美洲原住民與西班牙裔混血。此外，需要特別說明的是，詩末節「躺在手掌」以及「在掌心點火」等細節描述也可能暗指另一幅作品〈宇宙愛的擁抱：大地 (墨西哥)、迪亞哥、我、索羅塔〉 (The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Myself, and Señor Xolotl, 1949)，卡蘿化身為母神形貌懷抱著赤子般的丈夫里維拉 (Diego Rivera)，而兩人再度被象徵墨西哥的大地之母層層環繞，底色所交錯出光與暗的對比則強化了宇宙運行創生的能量流轉。詩中「在掌心點火」描繪的或許是赤裸如嬰兒的里維拉手中的火焰，然而，由於詩末段的敘述者皆為女性第二人稱「妳」 (暗示著卡蘿才是詩中主要角色)，本文更傾向將此節與〈奶媽與我〉交互並讀。

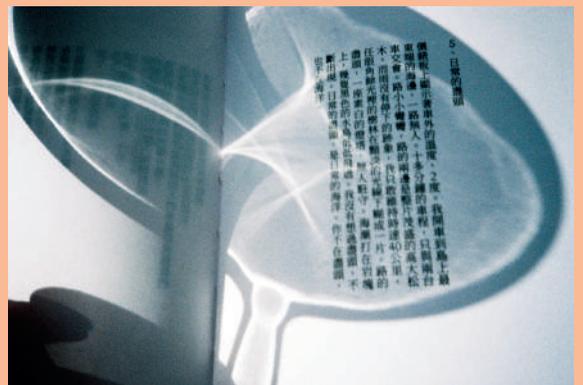
⁷ 美國藝術史家 Hayden Herrera 也有類似的詮釋：「卡蘿的藝術是個自我完足的世界。她是自身的起始與結束，自己的創造者、孕育者，也是毀滅者。」參見 Hayden Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings* (New York: Harper Perennial, 2002), 10。

游移在生滅、明暗、動靜之間的詩意辯證，實是在意念上回應著卡蘿的藝術作品的精神性。對卡蘿而言，藉由藝術不斷賦予自我生命、創生自我，即是「寫下她生命最美好的詩篇」(wrote the most wonderful poem of her life)。⁸ 連繫整首詩的核心意象「火」所呈顯的變異性(既孕育新生亦象徵毀滅)就如同現象哲學家巴什拉(Gaston Bachelard, 1884-1962)精湛的詮釋，乃是以無窮盡之變化來揭露其存有的狀態。⁹ 〈火的肋骨〉中的「妳」似是展演著「火」本身物質性的動態想像，藉由毀滅自身來昇華、超越，並從灰燼中再次創生自我。「火」此意象母題(motif)在詩中因而鋪展出首尾相扣的循環結構——詩收束之處直接勾連著開始——火之凋零即是淬煉新生發芽的先決條件。如同卡蘿以畫作不斷地在藝術中自我創生，吳俞萱則以文字轉譯卡蘿畫布上的筆觸與色塊，如「火」的變化生成般將視覺形象消融於無形，並以文字再度賦形為詩。在文字與視覺兩種媒介的相互指涉和對話辯證之中，藝術家的形象也穿越了語言與媒介的邊境在詩無盡的想像之中再度獲得重生。

《交換愛人的肋骨》十週年版的後記〈動搖它們直到它們發出新的鳴叫〉裡，詩人透露她重塑新版詩集肉身的內在意念：「我打碎它們原有的次序，刪去一些詩、添補一些詩，我不修動每一首詩的文字本身，而是修動每一首詩之間的關係，摸索整個語意空間的傾斜和平衡。如同重新剪接一部電影的每一個鏡頭，令每一個畫面的獨立感和封閉性被它們置身的脈絡而動搖，浮現相互應答的流動感和開放性……我試圖將所有詩作連結成一首詩，仔細去聽一條垂直線和一條水平線連接怎麼產生一個戲劇性的聲音。」¹⁰ 或可說，詩集的重版再臨亦是一次詩意的影像展演，每首詩如鏡頭般各自顯影，而鏡頭與鏡頭間的蒙太奇序列又蔓生出歧異的詩意縫隙，在賦形與忘形之間無盡流轉，詩人再度啟程，「交換愛人的肋骨」。



《交換愛人的肋骨》十週年紀念版內頁
(廖以辰設計，吳俞萱授權提供)



《交換愛人的肋骨》十週年紀念版內頁
(廖以辰設計，吳俞萱授權提供)

⁸ Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings*, 9.

⁹ 巴什拉原句為“The flame is a becoming-being, a being-becoming”。參見 Gaston Bachelard, *The Flame of a Candle*, trans. Joni Caldwell (Dallas: Dallas Institute for Humanities & Culture, 1988), 24.

¹⁰ 吳俞萱：〈動搖它們直到它們發出新的鳴叫〉，《交換愛人的肋骨（十週年紀念版）》，無頁碼。

裸女、娼妓與聖母： 張愛玲〈忘不了的畫〉 的女性觀

中興大學中國文學系助理教授

談到「觀看」，約翰·伯格（John Berger，1926-2017）在其編寫的《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）指出，觀看不僅先於語言而為人類初始的自然反應；而當人類的「所見」隨著現代化進程，逐漸演變為人工媒介再製的影像（image），影像的存在與意義，必然抽離出其原始產生的時空界域，卻以作為人工化的視景，隨著繪者、攝影者、傳播者與觀者的詮釋、想像與再現，產生意義的增生、延宕或質變，使得「觀看」成為具有多重意涵的「方式」。

談到「影像」作為媒材再製的人為產物，以及影像的「觀看」引發觀者在感知受覺與想像的延伸，和其所能輻輳出廣向的社會效應，可讓人聯想到現代女作家張愛玲（1920-1995）的談藝論畫之文。眾所周知，張愛玲以小說創作知名於世，然而張氏對於繪畫的喜好，及其衍生的圖畫評析與插畫創作，亦不遑多讓其文學成就。本文因此由此線索，將聚焦張愛玲寫於1943年的賞畫與論畫之文——〈忘不了的畫〉（以下簡稱〈忘〉），擬一探張愛玲在文中就女性題材畫作的舉隅與詮釋，論析其通過影像媒介來「觀看」女人的「方式」，又其「方式」體現了怎樣的女性「觀」？本文將指出，〈忘〉不僅是張氏極具個人體驗的評畫之文，更展現了張愛玲就圖繪藝術提出具有跨文藝內涵的女性觀，足以讓人一窺其散文話語的跨界性與豐富性。

〈忘〉一文起始，張愛玲便引印象派畫家大師高更（Eugène Henri Paul Gauguin，1848-1903）的畫作〈永遠不再〉（參圖一），作為她「永遠忘不了」的首幅賞評畫作。這幅高更繪製大溪地（Tahiti）原住民女郎的圖像，不僅牽引出繪者遠走大溪地的生平傳奇軼事；更重要的是，該幅圖裡引人注目的橫臥裸女，亦反映了西方藝術史上充盈著男性窺視慾望的裸女圖傳統。在高更筆下，該裸女圖以呈現毫無遮蔽與袒露的異族棕膚女體，不僅顯示其作為白種男性凝視下的「她者」（the feminine other），且該女體在畫作中充滿肉感豐腴的原始情調，毋寧說亦象徵著近代歐洲殖民霸權（與其挾帶的科學啟蒙與現代性等）對蠻荒之地的佔領／有。



圖一：〈永遠不再〉

(圖片來源：Paul Gauguin, "Nevermore," Courtauld Gallery, accessed December 21, 2022, <https://courtauld.ac.uk/highlights/nevermore/>.)

(圖片由作者提供)

然而，有別於檢視或批判高更圖繪裡具有殖民主義性別暗喻的潛在訊息，張愛玲對〈永遠不再〉的觀看方式則不在挖掘繪者暗示的殖民男性心態，而是著重賦予畫中女性情感生命與情欲主體性。如在張的申說下，〈永遠不再〉裡的「她」不再是高更筆下那具有黝黑豐腴之胴體而充滿性吸引力的異國女郎，而是其顏情與姿態在張看來，不僅家常如「上海的小家婦女」而具普遍的女性共相，且其「橫潑的風情」亦體現女子在歲月流逝下對青春不再與激情淡去的釋然，其情生意動既如此幽微瑣碎，卻也流露出人類情感「原始的悲愴」的樸拙本／底質。

自女性視點將畫中女性賦予生命情調與情感意涵，張愛玲在〈忘〉裡並引入娼妓為題材的畫作，續以闡發她自文學家視野的觀看女性之道。如其引的另一幅畫作〈明天與明天〉，便將觀視重點擺置在該畫作裡顛覆傳統裸女正面像的女體背影圖，既突顯該圖就既有裸女畫情色傳統（即女性多被再現以被動的性消費客體）的弔詭依違；更饒富意味的是，該圖中的女子形象在張的闡釋下，更化身為現代人的表徵，即其孤身落寞、遠望都市叢林裡高聳入雲之摩天大樓的背影，傳達的無非是現代人在資本主義情境中就「時間的重壓」日復一日「平板的疲乏」。而細究之，在張的闡釋下，畫中女子向外凝望的背影既迴避了正面容貌的顯露，亦不在於張揚個人性，而僅以看似的「平板」與「疲乏」，彷彿暗示著觀者即如同畫中人，即雙方皆是看人又被看的芸芸眾生一員，皆無法掙脫出現代這如時間牢籠的荒蕪之境。

正是這種視女性為逸出傳統男性視野中的情色欲望女體，卻轉以關注女性在觀者共鳴下被喚起的生命記憶與情感質地，更可見張愛玲將具有撩人意味的娼妓題材畫作，詮釋為富有唯美情調的人性小品。如在其看來，林風眠（1900-1991）畫作裡中國小城的黑衣娼妓與老鴿的隱綽人影，雖多少反映繪者「從普通男子的觀點去看妓女」的天真情調，但對張愛玲來說，她關注的畫中細節更在於朦朧細雨中人與人交接的「溫暖」人間味，甚而讓她聯想到「鴛鴦蝴蝶派」「感傷」文筆中卻「不缺少斯文扭捏的小趣味」的民間性，使其深感共鳴。此外，就日本浮世繪〈青樓十二時〉藝妓圖（參圖二），張愛玲的畫評亦是關注畫中女子微小舉止中潛藏的日常韻味，仿如讓她觀覽到日本文化充盈著「尊重與鄭重」的制度性，她更將這幅東洋藝妓圖轉譯為如一首相思小令，即代畫中女子低吟出普天下女子感到「被愛」時「心定」的裊裊情愫。



圖二：〈青樓十二時·丑時〉

(圖片來源：喜多川歌麿：《青樓十二時·丑ノ刻》，網址：<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0028049>，瀏覽日期：21/12/2022。)

(圖片由作者提供)

除了將娼妓主題的畫作詮釋為普遍的情感世相，張愛玲在〈忘〉裡並再納入西方聖母圖與日本傳統畫，從中以對女性 (femininity) 與母性 (maternity) 的辯證，既嘲諷歷來女性畫作為男性綺想下的欲念標本，更反映其女性「觀」所投射對人性原始共相的興趣與關注。如張指出，歐洲的聖母像每每將聖母再現為貌美純潔與神聖典雅的「大眾情人」（參圖三），反映出男性繪者對母性與女性之混淆與虛造臆想。反觀之下，日本的〈山姥與金太郎吸乳〉（參圖四）在張看來，則以其充滿妖異感的民俗畫風，不僅畫中山姥那頂著亂蓬黑髮、豐肥長臉、「妖淫」眼睛與袒露下垂的乳房，生動地體現人間母性的孕娠哺育之軀，又山姥與金太郎間那帶有野性肆膩的母子親情，亦足以體現男女兩性之間互為倚賴的求生慾望與張狂，使此幅畫洋溢「開天闢地之初的氣魄」，在張愛玲看來最能體現俗世常情的女／母性觀。



圖三：〈西斯廷聖母像〉

（圖片來源：Raphael (Raffaello Santi, 1483-1520), "The Sistine Madonna," Old Masters Picture Gallery (Gemaldegalerie Alte Meister Dresden), accessed December 21, 2022, <https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/exhibitions/gemaeldegalerie-alte-meister-old-masters-picture-gallery-and-skulpturensammlung-sculpture-collection-up-to-1800/>.)

（圖片由作者提供）



圖四：〈山姥與金太郎吸乳〉

（圖片來源：喜多川歌麿：〈山姥金太郎—乳呑み〉，網址：<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/CO065635>，瀏覽日期：21/12/2022。）

（圖片由作者提供）

概觀之，張愛玲在〈忘〉裡的以文譯圖，不僅牽引出她以文學之眼對圖像藝術的跨界詮釋，又其觀看女性／母性之道體現的女性觀，亦映顯其跨文、藝實踐的話中有畫、畫中有話，足見其散文話語的豐富意蘊。

電影《調音師》 對視覺快感的解構

窺視作為一種觀看方式，在一些傳統敘事電影中很普遍，為觀眾提供快感。2010年法國微電影《調音師》僅14分鐘，但是用巧妙的鏡頭語言打破了傳統意義上的偷窺快感；2019年印度同名電影《調音師》上映，在之前短片的基礎上擴展，同樣用驚悚懸疑的手法解構偷窺快感，從敘事方式上看，進一步對男性的觀看地位及偷窺的合法性發起了挑戰。

一、偷窺與快感的產生

偷窺首先能和快感相聯繫，蘿拉·莫爾維在她的〈視覺快感和敘事性電影〉中寫道：「電影提供諸多可能的快感，其一是窺視欲。在某些情況下，看本身就是快感之源，正如相反的情形，被看也有一種快感。」¹在她的分析中，這樣窺視欲有兩類：一種是佛洛伊德理論中從屬於控制性的和好奇的凝視下的窺視欲，這通過視覺把另一個人作為性刺激的對象獲得快感；另一種是拉康理論下的自戀式的窺視欲，人們在觀看時讓自我和誤認產生了重合，把自己投射到了更好的形象之中。

同時，傳統的敘事電影致力於不去打破觀眾與電影的「間離效果」，甚至會反復增強觀眾對電影的認同。隨著技術的發展，攝像機可以利用和人眼的高度適應性拍攝畫面，以此獲取觀眾視角的進入，用電影畫面滿足觀眾的窺視欲望。傳統敘事電影中還會塑造「合法」的男性偷窺者，使處在父權社會下的觀眾能夠認同，也讓男性在敘事上佔有「對事態的控制權與色情觀看的主動權」，當他們把自己投射於這些形象上時，能使自己的心理從屬於一個安全地位，享受偷窺的快感。

從精神分析學來說，電影中「作為圖符被展示給男人——這些觀看的主動控制者——用於凝視和享受的女人，始終威脅著要喚起它原初所意味的焦慮」。²面對這種閹割焦慮，傳統敘事電影中男性無意識進行避免的做法之一，就是專注於原始創傷的探究。而快感正是「存在於對罪行的確定（立即與閹割聯繫起來），通過懲罰或寬恕來對有罪之人施加控制和征服」。³下文即嘗試從以上幾方面快感的生成機制出發，對電影《調音師》的快感解構方式進行探究。

¹ 蘿拉·莫爾維：〈視覺快感和敘事性電影〉，收錄於楊遠嬰：《電影理論讀本》（北京：世界圖書出版公司，2012年），頁524。

² 蘿拉·莫爾維：〈視覺快感和敘事性電影〉，收錄於楊遠嬰：《電影理論讀本》，頁528。

³ 蘿拉·莫爾維：〈視覺快感和敘事性電影〉，收錄於楊遠嬰：《電影理論讀本》，頁528。

二、微電影《調音師》對偷窺快感的解構

法國微電影《調音師》篇幅極短，講述的是鋼琴師阿德里安因為比賽的失敗想要通過裝瞎獲取靈感，成為了一名盲人調音師。但是他的這種行為並不純粹，在變身「盲人」的同時他也盡情縱容著自己的窺視欲，直到他偶然目睹了一場妻子殺害丈夫的兇殺案，他由此陷入危險之中。「微電影」在短時間內揭露大量的資訊，該影片不僅做到了這一點，其出色的鏡頭語言也完成了一次對偷窺快感的解構。

1. 對窺淫癖的審視

阿德里安到舞女家中彈琴時，是一個極為典型的偷窺時刻，舞女不知道阿德里安可以看到的事實，以非常暴露的穿著在他的面前練舞。對應著之前阿德里安的老闆提到的「偷窺狂」和「暴露狂」，似乎只要雙方達成了認可，一旦女性表現出她們裸露癖的特徵時，男性的偷窺也變得合法。這似乎是父權秩序下男性所具有的特權，女性作為形象，而男性可以作為看的承擔者，從這種極具色情意味的窺視中獲得快感。

但是這個微電影的鏡頭語言似乎又對這種快感的獲取方式進行了一次解構。

「一個女人在敘事故事中進行表演，觀眾的凝視和影片中男性人物的凝視就巧妙地結合起來，而不會破壞敘事的逼真性。……觀眾可以間接地佔有她。」⁴但是在這個女人跳舞時，鏡頭中沒有直接出現跳舞的女人，鏡頭首先直接地對準的是男主人公暗淡的眼睛，跳動的女人以一種失焦的方式滑過螢幕；之後鏡頭轉向男人的後背，螢幕的焦點還是男主角，本該作為男性權力凝視下的女人還是失焦的。觀眾沒有辦法從男性的窺視中獲得觀看的快感。通過這幾個畫面，電影和觀眾產生了「間離效果」，我們所能知道的只是男主角是一個偷窺者，觀眾的視線被迫聚集在男主角的身上，之前男主角為偷窺樹立的合法性顯得非常諷刺，電影不僅解構了偷窺能夠帶來的快感，還從一定程度上控制了觀眾去指責偷窺的不正當性。

2. 「偷窺」被「偷窺」所懲罰

男主角來到謀殺案發生的公寓門口時，畫面的中心正對著那戶人家的大門。當男主角終於說服主人來開門時，電影向我們解釋了這個剛剛畫面的視線來自於何處——鄰居一直在偷窺偷聽著。鄰居的監視是讓女主人打開門的重要原因，如果沒有鄰居，女主人也就沒有了被指責和懷疑的可能性，她大可拒絕男主角的要求。男主角覺得自己是依靠著盲人的身份獲得了進入的權力，他擁有控制事態的特權，但其實是外在的視線把他推進了那個房間。但是觀眾才是首先接觸到這個畫面的人，鄰居更像是一個觀眾的替身，進入到電影當中。男主角正是在觀眾的凝視下，被推入了那扇門中。電影在利用一種偷窺的力量去懲罰一種偷窺的欲望。

當阿德里安真正進入房間時，他的偷窺欲遭到了徹底的懲罰。兇殺案現場以最直接的方式呈現在觀眾和阿德里安面前。觀眾的視角在阿德里安來到公寓時便時時和偷窺者重合了，從鄰居的視線到直擊犯罪現場，電影讓觀眾被迫以偷窺者的視角出發，先經歷了一次偷窺的正義性去認可偷窺，之後又立刻受到了危險場景的威脅。觀眾和阿德里安都受到了凶案現場的恐嚇，同時被迫受到了因為偷窺產生的道德譴責。

3. 對自戀式窺視欲的審視

阿德里安在經歷了驚嚇之後，不得不面對的就是生存危機，他內心在不斷說服自己不要驚慌，像盲人一樣行動，就一定能避免被害。此時的阿德里安已經失去了偷窺的主動權，他必須成為一個「真正的盲人」。他不斷照著自己內心幻想出來的那個盲人行動著，因為那是一個完美的生存形象，他渴望活下來就需要沉迷於這種自我與誤認的重合。⁵這就像是傳統敘事電影中觀眾對電影形象的一次迷戀，這段阿德里安裝盲人的場景仿佛就是對此的一個隱喻。

最後的電影鏡頭中，阿德里安像一個盲人那樣彈起了琴，背後正是那個殺害丈夫的妻子，妻子舉著鋼槍對準了阿德里安。結尾阿德里安的生死不得而知，但是當這個隱喻成立時，妻子舉起的鋼槍就也仿佛是電影對觀眾迷戀式窺視欲的一次恐嚇，最終威脅著觀眾的窺視幻想。

⁴ 蘿拉·莫爾維：〈視覺快感和敘事性電影〉，收錄於楊遠嬰：《電影理論讀本》，頁527。

⁵ 白雪：《〈調音師〉主人公阿德里安的人物解讀》，《電影文學》2014年第9期，頁109-110。

三、盲人敘事與男性觀看

印度版《調音師》在前半段上的敘述和結構基本和法國微電影版相似，但後半段故事有所改編，最為創新的部分便是對故事中的女性角色作了具體的刻畫，尤其把舉著鋼槍的妻子具體刻畫成了手段狠毒的西米。在印度版《調音師》中，男主人公名叫阿卡什，他成功地從兇殺案現場逃脫，卻遭到了西米和她的情夫的懷疑。

在印度版本中，由於篇幅比較長，前半段電影細緻地刻畫著阿卡什的形象，他很容易成為電影中人們所認同的主控人物。他只是一個稍微缺乏靈感的藝術家罷了，在遇到自己的愛情之前也沒有真正摘下過模糊視力的隱形眼鏡，他雖然靠著裝盲人獲得了愛情和工作，可是他沒有傷害任何人。電影前段也確實是阿卡什在控制著整個故事的走向，處在正常父權秩序下的觀看者可以在阿卡什這裡找到偷窺的合法性，從而產生認同。蘇菲作為他的女友，前期其實完全處在阿卡什的暗中的凝視，在蘇菲戴上眼罩的時候，女性完全處在一個被動的觀看地位，受控於男性，而作為偷窺者的阿卡什也確實控制了，直接推動著整個情節的發展。

但是當阿卡什看到謀殺案現場後，他的控制能力就開始減弱了，他甚至沒有辦法主動地選擇是否偷窺，而開始受控於別人。一開始他的被動地位其實是由警長造成的，因為警長正是西米的情夫。表面上阿卡什受控於警長，但是追蹤溯源的話，阿卡什實際上受制於西米。後來西米找到阿卡什，直接剝奪了他觀看的權力，他真正變成了一個盲人，自此之後所有的敘事都是「盲人敘事」了。沒有了觀看的權力，阿卡什已然不能成為故事的控制器，他只能受控於他人，故事的推進者反而變成了西米，女性開始製造和控制事情的發展。西米的健壯情夫不僅手段上沒有西米狠毒，甚至還要被他的老婆控制，這個看似強壯而充滿父權意義的男人實際上毫無用處，更不能獲得觀眾的認同，男性控制事件的能力又再次被解構。

阿卡什失明之後，也試圖通過微弱的記憶力來獲得控制權（他憑藉對彩票夫婦的印象取得了他們的信任），進一步控制事態的發展，但是收穫甚微。在他和西米想要逃離倉庫的時候，雙方都看不見彼此，但是權衡一番後阿卡什相信了西米，為她解開了眼罩。這和蘇菲蒙眼罩的場景極其相似，但是兩人的控制地位完全發生了倒錯。即便最後的逃離充滿巧合，這個巧合還是離不開西米，阿卡什根本無法選擇拯救或者懲罰她，因為他必須要依賴她才能存活，男主人公還是處在一個被動地位。電影最後的結尾更加意味深長，阿卡什是在撒謊的，他編造了一個故事企圖獲得蘇菲的同情和認可。並且在他編造的謊言之中，他擁有了對西米的一部分控制權，塑造了自己善良的形象，一方面希望重新樹立自己在女孩面前的形象，一方面為自己和她的相遇創造合法性。但是他的這種控制顯然失效了，蘇菲否認了他的做法，而在他為了獲取同情編造的故事中，西米最終也選擇撞向他，阿卡什甚至主動把自己放在了受害者的被動地位。從精神分析角度出發，男主人公因為沒能徹底對有罪之人施加控制和征服，也就無法完全克服這種閹割焦慮，也就打破了父權秩序中觀眾能夠通過觀看獲得的滿足感。

法國微電影《調音師》和印度電影《調音師》都以偷窺作為電影的題材，不同於傳統敘事電影以偷窺的觀看方式說明觀眾產生快感，通過鏡頭語言的間離效果和敘事手法上的創新，使得觀眾重新審視作為一種觀看方式的偷窺，進而營造出心理驚悚的氛圍，打破偷窺的視覺快感，對傳統敘事電影的快感營造進行解構。

香港都會大學人文社會科學院
副教授、署理人文學科、語言
與翻譯系主任

科幻中的「紀錄片」： 未來為歷史見證

偽裝成紀錄片腳本的科幻小說形式，大概是由美國科幻作家姜峯楠在《賞心悅目——審美干擾鏡提案風波紀實》(*Liking What You See: A Documentary*) (2003) 首創。受此啟發的另一位美國作家劉宇昆，創作了《終結歷史之人》(*The Man Who Ended History: A Documentary*) (2011)。¹再之後，中國科幻作家陳楸帆以這一形式創作《這一刻我們是快樂的》(2019)。儘管也有其他科幻作家嘗試這一類型，但目前可稱成功的主要是這三部。²

如果說科幻的本分是想像，而紀錄片的本分是真實，那麼這三部「紀錄片」科幻則是以「視覺檔案」的方式為歷史，或終將成為歷史的現在和近未來留下了重要「見證」。稱其為「見證」，首先是因它們具有強烈現實關聯性。《賞心悅目》虛構了一場美國校園學生運動，這一運動圍繞非侵入性醫療手段「審美干擾鏡」的提案而展開了關於「真實之美」的討論。小說呈現消費主義時代，人們對美的看法是如何受到科技、商業、種族和階級觀念等影響，並廣泛討論了技術是否可以改變深層次相貌歧視，消除審美是否就能消除歧視等議題。《終結歷史之人》是向張純如的致敬之作。美籍華裔歷史學家魏博士用量子糾纏機器向731部隊受害者親屬再現罪惡的歷史現場，來證明日本侵華暴行的真實性，以揭開掩蓋在所謂「爭論」之下的對於歷史真相的漠視與忽略。《這一刻我們是快樂的》則是處理當下正成為社會爭論焦點的生育問題，通過展現代孕、男性生育、同性生育和基因組合等「生育」型態來反映了生育繁衍問題掩蓋下等種種社會危機。「紀錄片」於這三部作品而言，並非只是形式創新，而其實是對社會話語建構的參與。它們以未來時態記錄了我們這個時代的徵候：審美真實性、歷史真實性和身體真實性的失落與追尋。

¹ 劉宇昆稱其為最為自豪的作品。Ken Liu, "The Man Who Ended History," accessed January, 2023, <https://kenliu.name/blog/2012/01/06/the-man-who-ended-history/>.

² 此一觀點引自學者三豐為《這一刻我們是快樂的》所作的作品賞析。詳情見吳岩、三豐：《擬人算法——2019中國科幻年選》（北京：北京理工大學出版社，2020年），頁40。該文是最早對這一形式進行梳理的研究。

紀錄片的優勢體現在它具有復調性。巴赫金如此定義復調：「它不是由單一意識構成的整體，將其他意識作為對象吸收到自身中，而是作為由多個意識相互作用而成的整體，其中沒有一個完可以全成為另一個意識的客體」。³這三部作品都聚焦爭論，通過切換「鏡頭」，即切換敘事視角而發出不同的聲音。《賞心悅目》通過是否關閉「審美干擾鏡」的風波，展現了關於美的多種對立視角以及立場：有人希望減少科技對人類真實感的干擾，也有人希望通過科技干擾審美從而減少相貌歧視；相貌漂亮的人想回到真實世界，相貌平平的人則退縮到技術營造的人人都美的假象中；父母學校及專家認為，為創造無歧視的社會，有權決定你看世界的方式；學者則擔心通過技術審查／控制來終結靈肉二元對立偏見遺害更大；化妝品產業和其它新式數字控制技术躍躍欲試，想借此機會取代審美干擾技術。

《終結歷史之人》關於日本 731 部隊暴行的爭論更是尖銳。劉宇昆為了盡可能準確再現爭議各方的聲音，查閱了大量文獻資料。各方人物和各種聽證會媒體訪談等場景雖是虛構的，但多有出處。每一方觀點也並非只是簡單、抽象地羅列，而包含複雜、立體的和多維度的聲音。小說包括以「本故事純屬虛構」為藉口否認罪行的日本政府的說辭，也包括歷史學家對方法論絕對客觀性的計較；既記錄 731 施暴者、受害者、施暴者和受害者親屬的聲音，也記錄了政府和民眾在面對戰爭記憶時的複雜態度；既有政客們輪番登場的表演，也有學者關於歷史書寫倫理的探討。在聲音的風格上也交織著理性的論證和深沈的情感表達。

《這一刻我們是快樂的》的復調性並不在於觀點的直接碰撞，而在於不同型態生育過程的呈現。陳楸帆描述的是從現狀（代孕），到近未來（男性和同性生育），再到後人類生育（基因組合），以不同時空不同聲部輪唱的方式推向高潮。⁴它所刻畫的是人類之愛如何在不同時空中與貧窮、資本、消費主義、對他者的仇恨、算法的爭奪之戰。在這些爭奪和拉扯間，關於性別、性、種族、文化、信仰的多重立場通過生育主題一一展現。

復調並不給予讀者一個答案，而是邀請讀者參與。儘管三部小說所記錄的事件都有一個結尾：安裝審美干擾鏡的提案未獲通過，要回到過去來證明歷史的歷史學家自殺了，而孩子們的誕生將多聲部的生育輪唱推向高潮。但並不意味著哪個聲音勝利了，實際上，每一個作品中的每一句叩問都仍在迴盪。

除了復調性之外，紀錄片的視覺性也完美配合了三部作品對「看見」的強調。「看見」在《賞心悅目》中的關鍵性是顯而易見的，因它本身就是對視覺真實性的探討。它可以說是波德里亞所批判的「真實的沙漠」的樣本呈現。要重新喚起真實感，依賴於對世界直接的視覺接觸。《這一刻我們是快樂的》也唯有使用紀錄片的方式才能讓各個受困於種族、階級、性別偏見的代孕者、性小眾者移民等「他者們」，這些被排除在主流視線之外的、不可見的群體們，被看見和被關注。

《終結歷史之人》更是要用「親眼見證」來彌補歷史敘事的不足。小說中的歷史學家魏博士曾對歷史書寫發出痛苦而深刻的質疑：「歷史是一項敘事事業，講述真實的故事，肯定和解釋我們的存在，是歷史學家的基本任務。但真相是脆弱的，它有很多敵人。或許這就是為什麼，儘管我們學者理應以追求真相為己任，但『真相』一詞很少會在不加限制、不加修飾、無須認證的情況下被說出來。每當我們講述一個關於大屠殺或 731 平房等暴行故事時，否認的力量總是隨時準備反撲、抹去、沉默、遺忘。……而否認主義者總是能夠將真相貼上『純屬虛構』的標籤。」⁵

因此，他的努力就是用「看見」來「取消歷史敘事」，從而「終結歷史」：「讓我們所有人都有機會親眼看看過去……與其剝削死者，我們還不如看看垂死者的面孔。我親眼看到了這些罪行。你不能否認這一點。」⁶

因此，就某種意義而言，這三部作品也是以未來之名義來「見證」，讓不被看到的人看到，「為那些不能說話的人說話」。

³ Bakhtin, M. M., *Problems of Dostoevsky's poetics*, trans. and ed. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 18.

⁴ 陳楸帆、單讀：〈專訪科幻作家陳楸帆：完全脫離現實的科幻不能打動我〉，騰訊網，網址：<https://new.qq.com/rain/a/20190708A04F7K00>，瀏覽日期：15/1/2023。

⁵ Ken Liu, "The Man Who Ended the History: A Documentary," in *Panverse Three*, ed. Dario Ciriello (Altadena: Panverse Publishing, 2011), 152.

⁶ Liu, "The Man Who Ended the History: A Documentary," 152.

意念傳承： 略談劉以鬯〈打錯了〉 的漫畫改編

劉以鬯（1918-2018）乃香港文壇巨匠，其對香港文化藝術的影響可謂非常深遠。例如香港著名導演王家衛便從劉以鬯《酒徒》及《對倒》得到啟發，從而創作出《花樣年華》及《2046》兩部經典電影。關於劉以鬯作品的影視改編，論者較多；而劉以鬯作品的漫畫改編，則為歷來論者較少著筆之處。事實上，劉以鬯為後世留下了許多具有深刻意義的文學作品，也啟迪著香港漫畫家的創作。本文將以智海、江康泉《大騎劫：漫畫香港文學》為例，以劉以鬯〈打錯了〉作為討論中心，就此略談淺見。

智海、江康泉的漫畫集《大騎劫：漫畫香港文學》出版於2007年，其中曾以他們的視點出發對劉以鬯〈打錯了〉進行「騎劫」。但這種「騎劫」卻非字眼中強行操控改編之意，據陳志德〈導言〉的說法，是一種「溫柔的騎劫」，其云：

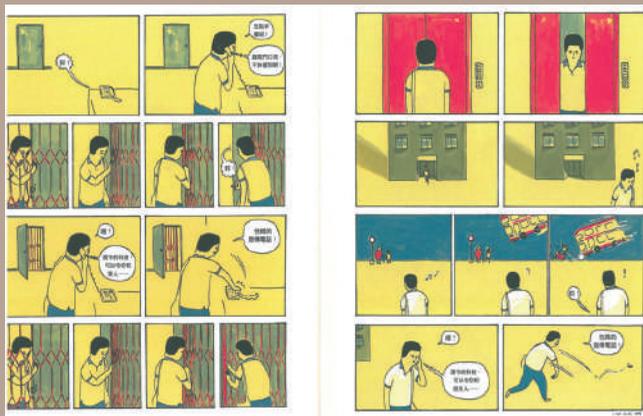
《大騎劫》意念不是狹義的改編，他們有時沿用原著的故事情節，有時取其意念而另行創作故事，原著對他們來說絕非「劇本」，更視故事本身為一種轉化意念的觸媒，即文學透過想像催生意念，漫畫作者許多情況下把自己對文學的閱讀作進一步闡發和引申，多於搬演原有情節；更重要的是，它不企圖取代文字，圖與文仍各為自足的世界，這樣的「騎劫」毫不暴力，或可稱為一種溫柔的騎劫。¹

智海、江康泉利用漫畫的表現功能與方式，傳承劉以鬯的創作意念，並轉化出獨特的文學視覺化效果。視覺與文學的關係，在《大騎劫》中已非以往文學漫畫化之為文配圖的從屬地位，而衍變成圖重於文的漫畫載體，文字只是圖的輔助，卻又是圖為文發，受文學作品的直接影響，從而構成複雜的互媒性與互文性。

劉以鬯〈打錯了〉只有不足二千字，屬微型小說。小說以重複的結構重組時間，其中（一）與（二）段所用的文字、句子極為相似，卻因一通誤接的電話，而導致主角陳熙生與死結局的天壤之別。

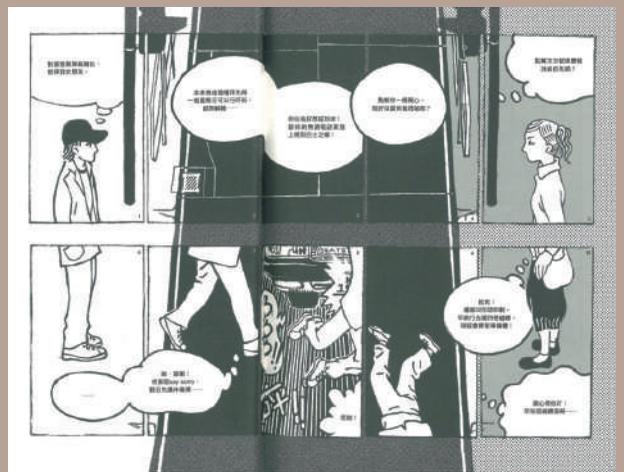
¹ 李智海、江康泉：《大騎劫：漫畫香港文學》（香港：三聯書店香港有限公司，2007年），頁8。

據此，智海創作出〈宣傳電話〉(圖一)，認為劉以鬯：「寫作形式手段非常凸顯，所以套用在漫畫的語境裡，很容易找到形式上的對應和類比」，把微小說結構緊湊的文學特點，轉化成「用小框架的排列表現緊湊的節奏」(智海語)。² 劉以鬯〈打錯了〉創作於60年代，其時多以固網電話通訊，也因為旋轉式撥號輪盤的設計，致使電話常有「打錯了」的情況發生。智海〈宣傳電話〉創作於2000年代，由於當時手機已逐漸普及，滋擾的電話令人不勝煩擾。基於時代性不同，智海雖搬演了〈打錯了〉的情節，如五點半場的电影約會、誤接電話、關上大門及鐵閘、搭電梯下樓、走出大廈、被巴士撞倒的老婦人與女童等等，一如閱讀劉以鬯被視覺化的小說原著，卻因結尾的電話鈴又響，顯示出漫畫家對現代科技發達的諷刺。



圖一
(圖片來源：李智海、江康泉：《大騎劫：漫畫香港文學》，上冊，頁22-23。)
(圖片由作者提供)

另外，江康泉則創作出〈走錯了〉(圖二)，認為「我們選取了劉以鬯的實驗小說作為『大騎劫』系列的開始，因為那些作品所表達的實驗方向非常明確」(江康泉語)。³ 江康泉〈走錯了〉繼承了劉以鬯所倡導的實驗精神和創新意識，以漫畫的媒介打破傳統的表現方式。江康泉先以大構圖的表現方式，展示出一男一女各自在兩邊行人路旁等候的畫面，兩人佇立在交通燈之下，成對峙的局面。上方1-5的漫畫分格乃男方的意識，畫面隨著獨白切換至女方所在，顯示時間的流動；下方6-10的漫畫分格呈現的是男方開始橫過馬路的過程，從左至右走，卻在第8格遇上車禍，被撞倒於路中受傷倒地。套用江康泉自己的話，「〈走錯了〉將〈打錯了〉的時間重組，變成空間重組」，⁴ 打破了劉以鬯以具體事件延誤時間的構思意念，使時空的重組以人物意識流動的方式處理，時空可在一念之間轉換。誠然，江康泉〈走錯了〉只取〈打錯了〉的意念進行創造，並沒有還原其情節、場景，但當中的獨白與意識流手法的運用，又使讀者略帶一點如閱讀劉以鬯《酒徒》般的感受，視覺與文學兩者隱隱呼應著。



圖二
(圖片來源：李智海、江康泉：《大騎劫：漫畫香港文學》，上冊，頁28-29。)
(圖片由作者提供)

總的來說，劉以鬯的文學作品為後來的藝術創作帶來極大的啟發，尤其是其創作意念，始終植根於每代人的心裡，在不同的媒介中轉化衍生。

² 李智海、江康泉：《大騎劫：漫畫香港文學》，上冊，頁34。

³ 李智海、江康泉：《大騎劫：漫畫香港文學》，上冊，頁34。

⁴ 李智海、江康泉：《大騎劫：漫畫香港文學》，上冊，頁34。

從裝置藝術看數碼漢字的別字與錯字

對絕大部份的語言來說，「字母」（包括各種表音字符）是數碼與機械（如打字機）文字處理的基本單位。作為文字的基本單位，它們必須在語意和外觀上足以構成該種文字的所有辭彙，而為了便於輸入與處理，它們的數量則是愈少愈好。這對大部份以字母為基本單位的文字來說，似乎不是一個大問題。但對漢字來說，卻是一個明顯要處理的情況，而解決方法亦不外乎兩種：把漢字「拆開」，以部件（如筆劃或部首）作為基本單位，或者以完整漢字為單位。以部件為單位的最大問題是，漢字的部件不可以像英文一樣分拆成完全孤立的單位，相同的筆劃或部首在不同漢字中都有不同的形態，難以用重組的方法呈現出完整又外觀自然的漢字，因此「拆字」往往只限於索引及輸入的方法——如林語堂發明的明快打字機，以及今天仍常用的倉頡輸入法，而不論明快打字機或今天的電腦，在機械或記憶體裡仍是以完整漢字為儲存及處理單位。

以漢字為單位引伸出兩個結果：用者不可以輸入一個真正的「錯字」——即不存在的漢字，他只可能輸入一個「別字」，即把某一個正字當成了別的一個字。基於同樣原因，我們也不可以隨便在電腦系統中新增一個漢字。以下，我將會以媒體裝置作品《花境夢·錯字池》解釋以上問題如何影響我們對作品的閱讀。

《花境夢·錯字池》是一個由「如牧創新」製作，於2018年在高雄展出的多媒體互動裝置，網頁上的作品介紹如下：

以陶淵明筆下的桃花源為背景，將漢字作為主要元素，融合在花朵絢麗爛漫的情境中。在文風純樸的年代，詩人們下筆如神，社會上環繞著創作的風氣，眾人細心的在字句上推敲琢磨；然而走進科技花花世界，虛擬世界轉換的同時也帶走了大眾對於漢字精準的認識與使用。以此概念作為核心議題，「花境夢·錯字池」用數位多媒體的方式，創造字海互動牆，讓民眾探索找出牆面上的錯字，進而碰觸迸發如夢似幻的視覺效果。¹

《花境夢·錯字池》是一個大型的投影裝置，分別投射在牆上與地下。如圖一和二所示，這個裝置可以讓幾個人同時與之互動。裝置的內容可分為四個部分，每個部分持續約五分鐘。在頭兩個部份，觀眾主要是透個手或腳觸碰花朵的圖案或文字，從而觸發動畫產生。

¹ 〈花境夢·錯字池〉，2018年11月，如牧創新，網站：<https://www.rumuinno.com/dream-of-flowers-pond-of-typos>，瀏覽日期：16/1/2023。

而在第三與四部份，牆上和地板投射出一堆二至四個字的詞語或成語，當中部份包含一個別字。在第三部份（圖一），當觀眾碰到一個完全寫對的詞語，那全組詞語便會化為煙霧消失。而如果當中有一個別字，那其餘正確的字會消失，但錯誤的字卻留下來，並有色彩繽紛的花朵從別字身上長出來。而在第四部分（圖二），當有人觸摸全組正確的詞語，或錯詞語中的正字，那所碰到的字只會略為旋轉。但是，當觀眾碰到別字時，那個別字便會變成金色，還會長出一些花來。



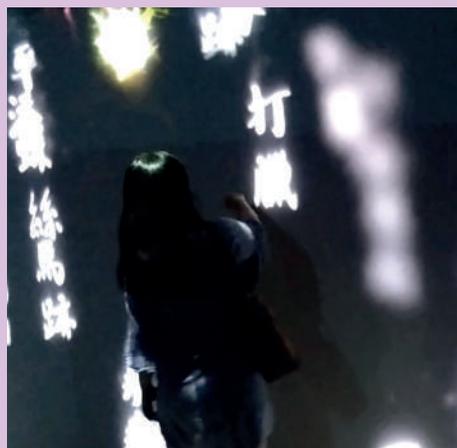
圖一
(圖片由作者提供)



圖二
(圖片由作者提供)

從表面上看，此作品似乎是一個典型的錯字糾正遊戲，誠如作者在介紹中說「虛擬世界轉換的同時也帶走了大眾對於漢字精準的認識與使用」。²然而，正如前文所述，這個作品雖然指出了那個字是別字，但卻沒有提供正確的答案，更甚者，在一些情況下，連正字也消失掉，只留下原來的別字。所以我們只知道錯在哪，卻不知道什麼是對的。要等到整個部份完結，再循環一次，

詞組才有機會以正確寫法在另一位置出現，可是當其時觀眾可能已經離開了。因此，我認為這個作品的正字教育功效成疑，但同時提供更多的閱讀與解讀可能性。在我參觀的時候，其中一個令我困惑的是「打臘」這個錯字（圖三），它的正確答案可以是「打獵」或「打蠟」，因為同音關係，「打蠟」似乎是更可能的答案。但作為一個不諳國語的人，我當時卻不清楚國語或普通話有沒有「打蠟」這個辭彙，也不清楚蠟與臘在國語是否同音，因此在臨場的時候，我反而只可以集中於「臘」這個別字上，思考「臘」字其實可以配搭什麼——臘肉、臘味、臘腸、台灣臘腸……



圖三
(圖片由作者提供)

我們可以嘗試用艾斯本·阿爾薩斯 (Espen Aarseth) 建基於羅蘭·巴特理論的三種控制模型去理解這個作品。對阿爾薩斯來說，信息文本 (cybertext) 的閱讀可以分別由作者、本文本身或讀者所控制 (author control, text control, reader control)。³由於這個作品沒有複雜的衍生性，因此文本本身沒有足夠的隨機性去引導其他閱讀可能。而如果作為一個錯字糾正遊戲，一般來說都是作者主導了閱讀的方向 (錯字→正字)。但由於這個作品沒有直接提供正字答案，因此讀者有很大的詮釋空間，基於其文化與語言背景去閱讀某一個錯別字，從而主導了解讀的方向。

總括而言《花境夢·錯字池》的「別字閱讀」一方面是因為創作者的設計，另一方面因為漢字的數碼處理是以完整漢字為本，而在漢字世界，任何一個孤立的漢字都有其字面意義，即使該意思可能非常含糊或抽象。由於當今我們在數碼平台閱讀與書寫的機會遠多於手寫字，這個作品某程度上凸顯出數碼漢字的固定性，人們難以如過去一般，因為手誤或方便而改變某字的寫法——這些錯誤累積往往導致新字或新寫法的出現，漢字的有機進化是否因為數碼年代而步入終結呢？

² 〈花境夢·錯字池〉，2018年11月，如牧創新，網站：<https://www.rumuinn.com/dream-of-flowers-pond-of-typos>，瀏覽日期：16/1/2023。

³ Espen Aarseth, *Cybertext* (Md: Johns Hopkins University Press, 1997), 55.

香港中文大學新亞書院
錢穆圖書館及聯合書院胡忠
圖書館主任

《中國的一日》裡的「香港」

一九三六年五月一日，由上海生活書店出版的《世界知識》刊登了「《中國的一日》徵稿啟事」¹，旨在徵集「『五月二十一日』二十四小時內所發生於中國範圍內海陸空的大小事故和現象」，希望「表現一天之內的中國的全般面目」。²《中國的一日》由茅盾主編，並設有編輯委員會，委員包括王統照、沈茲九、金仲華、茅盾、柳湜、陶行知、章乃器、張仲實、傅東華、錢亦石、鄒韜奮共十一人，「主要任務是商榷體例和發動各方面的投稿」。³

這次徵文活動得到全國各地的積極響應，收到三千餘篇、共六百餘萬字的來稿。《中國的一日》在刊登徵文啟事三個半月後編輯成書，最後選錄了四百九十篇文章，共八十萬字，「能夠表現全中國的一個橫斷面」。⁴《中國的一日》收錄了蔡元培〈序〉和茅盾〈關於編輯的經過〉，正文共分十八編，詳目為「全國鳥瞰」、「南京」、「上海」、「江蘇」、「浙江」、「江西·安徽」、「湖北·湖南」、「北平·天津」、「河北·察哈爾·綏遠」、「『失去的土地』」、「山東·河南」、「山西·陝西·甘肅」、「廣東·福建」、「廣西·貴州·雲南·四川」、「海·陸·空」、「僑踪」、「一日間的報紙」及「一日間的娛樂」，另有插圖七十幅，全書八百多頁。



《世界知識》第四卷第四號
(1936年5月1日)
(圖片由作者提供)

¹ 據茅盾表示，「中國的一日」的構思是來自高爾基提倡的「世界的一日」，「原來這計劃，是看了偉大的高爾基所動議而進行著的『世界的一日』，覺得非常新鮮而有意義，因而大膽來『學步』。」茅盾：〈關於編輯的經過〉，收入茅盾主編：《中國的一日》（上海：生活書店，1936年），頁1。

² 〈「中國的一日」徵稿啟事〉，《世界知識》第四卷第四號（1936年5月1日），頁222。

³ 茅盾：〈關於編輯的經過〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁1。

⁴ 茅盾：〈關於編輯的經過〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁4。

評論界對《中國的一日》的興趣至今不減，舉凡抗戰前夕社會生活的書寫、報告文學「一日體」的意義、工人運動的敘事等都是近年研究此書的切入點。⁵本文另闢蹊徑，討論較少人注意的話題：《中國的一日》裡的「香港」。茅盾在〈關於編輯的經過〉詳細記述了《中國的一日》的出版緣起及編輯經過，其中特別提到香港：

僑居國外的同胞對於本書的計劃也表示了頗大的關心。特別是香港方面，來稿不少。我們把這一類也另立一編，名為「僑踪」，彷彿古人著書於「內篇」之餘別有所謂「外篇」。我們感到美中不足的，就是南洋僑胞的來稿太少一點。⁶

「僑踪」列為「第十六編」，收錄中國大陸以外地區的來稿，包括香港十篇、馬來亞一篇和日本一篇，按收錄的次序為韜奮（香港）〈匆匆過去的一天〉、曙光（香港）〈一個殘廢工人〉、柳湜（五·廿一在香港）、夢庵（香港）〈基督教的「昇天節」〉、金仲華（香港）〈在海之角〉、歐陽禮（香港）〈在照妖鏡下暴露原形的日子〉、鍾大道（在香港）、郭兆原（香港）〈今天的斷片〉、李虹（香港）〈我這一日〉、周文表（在馬六甲）、符言動（香港）〈理髮店的小走堂〉和陳琳（日本）〈五月二十一日的事〉。⁷「僑踪」大抵是「華僑的踪跡」之意。「僑」是旅行、暫時居住的同義詞，而「華僑」一詞通常被譯為 Overseas Chinese，其含意指「中國旅居者」。⁸由此可知，「華僑」是一個動態的概念，其外延的涵意亦隨著中國疆域變動而有所變化的。一九三〇年代的香港由英國殖民政府統治，屬中國境外之地，在此地生活的華人與其他地區的華人皆統稱為「華僑」。話雖如此，對於寓居香港的中國人來說，這種觀念上的轉變容易造成困惑，例如當時旅居香港的著名出版家、作家鄒韜奮就是典型的例子。當他看到《中國的一日》的徵稿啟事後，原本「很興奮地想來湊湊鬧熱」，正想動筆之際卻躊躇起來，他表示：「我在這『一日』所在地是香港，是否可算為『中國』，根本便是個疑問。」⁹但鄒韜奮隨即以眼前所見的事物來否定這個疑問，他說：

在這「一日」出門所見的，街道上熙來攘往的都是中國人，穿著制服指揮車輛的警察是中國人，在電車裡伸手叫你買票的是中國人，開電車的是中國人，由車窗裡望出去的兩旁店鋪裡的夥計們是中國人，乃至在馬路上彎著背脊骨拖著黃包車過著牛馬生活的也是中國人！這樣道地十足的中國人所建造的中國的環境，為什麼不該是中國的呢？¹⁰

⁵ 例如吳福輝：〈文學與歷史——留下抗戰前夕逼真社會面影的《中國的一日》〉，《漢語言文學研究》2013年第3期，頁135-138；薛輝：〈《中國的一日》所見二十世紀三十年代中國日常生活〉，《地方文化研究》2014年第2期，頁105-112；秦雅萌：〈全景的製造：《中國的一日》與「一日體」報告文學寫作〉，《中國現代文學研究刊》2019年第11期，頁132-149；葉誠生：〈讓沉默者發聲——《中國的一日》與工人的解放敘事〉，《東嶽論叢》2021年第9期，頁117-122。

⁶ 茅盾：〈關於編輯的經過〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁4。

⁷ 柳湜、鍾大道和周文表的文章均沒有註明作者的所在地，但從文章題目及內容可知，柳、鍾二人在香港，而周在馬來亞。

⁸ 見蔡北華主編：《海外華僑華人發展簡史》（上海：上海社會科學院出版社，1992年），頁6。

⁹ 鄒韜奮：〈匆匆過去的一天〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·2。

¹⁰ 鄒韜奮：〈匆匆過去的一天〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·2。

鄒韜奮的疑惑並非孤立的例子，同樣由內地來港的著名編輯、作家金仲華也在他的文章〈在海之角〉首段開宗明義道：

五月二十一日，在南中國海岸附近的一個小島上。這小島已經成為一個帝國主義的殖民地，但我們以為它仍舊是中國的：它本來是屬於中國的，現在它仍舊是幾十萬中國勤勞大眾的生活地。¹¹

旅港的作家柳湜也有類此的看法：「這美麗的島今日不屬我們，但我也和香港大眾一樣，不承認這不是我們的土地」。¹²對這些旅港的中國作家來說，香港儘管由英國殖民政府統治，是「華僑」聚居之地，但仍然是中國的香港。

值得注意的是，上面提到的鄒韜奮、金仲華和柳湜都是《中國的一日》的編委，他們為何南來香港呢？金仲華的文章〈在海之角〉提供了一些線索：「三天之前我們到來了這裡，這三天中間，我們討論著辦一件目前中國所需要的文化工作；在二十一日的下午，我們繼續著討論與計劃。」¹³金仲華沒有在文章中交代「我們」是誰，至於「一件目前中國所需要的文化工作」則有較清楚的說明：

天下著濛濛雨。據說這個海島上已有多時不下雨，民眾的飲水都被限制了；大家正期待著大量的「甘霖」。我們想，在國內一般大眾都被限制著不能得到充分的知識食糧的時候，我們應當做一點有用的文化工作，給他們以想望中的「甘霖」。這不是誇大的幻想。我們曾經嘗試著這樣做。一個小小的期刊會受到全國大眾的熱烈歡迎；假若是一個報紙呢？是的，我們應該辦一種日報，每日把我們所能辦到的知識食糧供給與饑渴的全國大眾。¹⁴

至此，「我們」南下香港的目的就很清楚了，就是要在香港辦一份日報，供全國流通，但金仲華未有在此文透露報紙的名稱。翻查金仲華的傳記，可知他一九三六年五月赴港，協助鄒韜奮籌辦《生活日報》。¹⁵鄒韜奮在〈匆匆過去的一天〉也提及五月二十一日清早，在醫院通宵照顧剛接受腹瘤手術的妻子後，儘管已筋疲力盡，「白天還要趕出去料理籌備辦報的事情。」¹⁶一九三六年六月七日，《生活日報》創刊，鄒韜奮任社長兼主筆，畢雲程任經理，金仲華任總編輯，新聞編輯兼外電翻譯譚逸群，副刊編輯柳湜、林默函，甘伯林任營業部主任，胡愈之協助鄒韜奮主持社務。¹⁷《生活日報》在香港出版的時間雖然不足兩個月，¹⁸但此事足以說明，香港雖然由英國殖民政府統治，仍可在中國時局混亂期間為內地的左翼文化人，提供他們在內地難得的出版空間，來實踐他們的文化理想。

綜觀來自香港的十篇來稿，其主調反映了香港在英國殖民政府的統治與壓逼。「僑踪」開篇前，刊登了中國版畫家陳烟橋的作品〈烽火〉，並附上他的說明：



陳烟橋作：烽火
(圖片由作者提供)

五月廿一日香港即景。圖之上面是英國兵營之一角，兵士看守甚嚴，並且營內時常起著烽火，似乎即有敵國來侵之虞。橋上站得高一點的是監工，下面挑東西的是中國勞苦之羣。同胞的汗水，敵人的武器，嗚乎！是痛心事也。 五月廿二日作者誌。¹⁹

¹¹ 金仲華：〈在海之角〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·7。

¹² 柳湜：〈五·廿一在香港〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·5。

¹³ 金仲華：〈在海之角〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·7。

¹⁴ 金仲華：〈在海之角〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·7。

¹⁵ 見楊學純著：《金仲華》（北京：人民日報出版社，1996年），頁19-20；另，鄭彭年：《宋慶齡和她的助手金仲華》（北京：新華出版社，2001年），頁80-81。

¹⁶ 鄒韜奮：〈匆匆過去的一天〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·2。

¹⁷ 見生活書店史稿編輯委員會編：《生活書店史稿》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1995年），頁421。

¹⁸ 《生活日報》出版至第五十五號（1936年7月31日），8月1日停刊。見鄒嘉驥編著：《鄒韜奮年譜長編（上卷）》（上海：上海交通大學出版社，2015年），頁666。

¹⁹ 陳烟橋：〈烽火〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，缺頁碼。

陳烟橋透過樸素、粗獷的木刻版畫，輔以簡短的說明，表達了對英國殖民統治的憤懣。柳湜在〈五·廿一在香港〉一文中所反映的「香港」也相當負面，認為：「這裡的世界分得明顯。受服侍的人都住在山上，服侍的奴僕都在港岸，山麓像蛆蟲一樣的旋轉、勞動。」²⁰他甚至批評英國殖民政府的剝削，並表達民間不滿的情緒：

這一個海港上目前雖然掛著另外一種旗子，可是它的社會基礎，繁榮的石柱是賴這八十萬中國苦力的血汗的掠奪。蛆的生活雖不是人所能忍受，但蛆並不安於蛆的生活，生活的怒火正蘊藏著，是以咬牙切齒對立的姿態存在的。²¹

柳湜又說大家對這些每天在殖民地發生的「疲勞，饑餓，虐待，死亡和自殺」事件，已經見怪不怪，甚至視而不見。這種看似麻木不仁的態度，實則隱含著在極力壓抑之下，敢怒而不敢言的怨恨。

「僑踪」裡的香港來稿表達了對英國殖民政府的統治與壓逼外，還反映了香港的貧窮實況。署名「曙光」的作者在〈一個殘廢工人〉寫一個年輕工人為正在興建中的城門水塘工作時，因傷殘廢，最後成為乞丐討飯過活的苦況，²²並表示外來人認為香港風景優美、山明「海」秀，夜景甚至比紐約、上海更美，只是因為：

他們見到了高聳入雲的大建築，却見不到流在牠們上面的勞動者底血汗；他們聽到的是從跳舞院所傳出來的淫蕩爵士樂，却沒聽過貧苦大眾的呻吟；他們在紙醉金迷的繁盛區域繞過圈子，却不曾來看看那終年不見天日，肺病製造場的黑暗區；他們所見的是外表，不是底層。²³

「底層」的生活是怎樣的呢？符言動在〈理髮店的小走堂〉描寫了家境貧困的「小幹」，在理髮店由清早六時，一直忙碌工作到晚上十一時的工作實況：

小幹的年紀雖然還小——十五歲，但他已經替人家做了一年多的小夥子了。她[他]家裡很窮，父母終年做到晚，不但沒有餘錢讓小幹上學讀書，就是稀粥也難得到一飽，所以為了生活，它[他]的父母竟忍心放他出門做人家的小夥子，忍心他備受鞭撻，痛苦，孤冷。²⁴

²⁰ 柳湜：〈五·廿一在香港〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·4。

²¹ 柳湜：〈五·廿一在香港〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·4。

²² 曙光：〈一個殘廢工人〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·3。

²³ 曙光：〈一個殘廢工人〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·3。

²⁴ 符言動：〈理髮店的小走堂〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·14。

在理髮店工作儘管辛苦，但總比失業好。李育中以筆名李虹在〈我這一日〉講述了他失業的遭遇：一九三六年五月二十日下午六時左右，他接到報館的裁員信，隨即加入失業大軍。他從《世界知識》的封底看到《中國的一日》徵文廣告，²⁵於是提筆寫道：「昨天我還是一家報館的電訊編輯，今天却成為廣大失業羣中的一員了。那是出我意料之外的，雖然已經是必然的了。」²⁶年輕的李育中雖然經歷逆境，並未因此自暴自棄，反而「冷靜地拿出理智來，認為這不是我個人的事，而是社會裡的事」。²⁷他以樂觀的態度接受現實，並定下一連串的計劃：游泳強身、認真讀書和執筆寫作。〈我這一日〉無疑是作家李育中青年時期的一篇生活紀實。郭兆原在〈今天的斷片〉卻記錄了在彌敦道東樂戲院附近麋集的小乞丐，不惜為一個銅仙互相搶奪的悲哀。²⁸

最後，值得一提的是《中國的一日》裡的香港來稿留下了不少本地色彩的事物，無論是鄒韜奮乘電車經過跑馬地天主教墳場時所見的對聯（「今夕吾軀歸故土」、「他朝君體亦相同」），或鍾大道在〈在香港〉一文中提到的著名地景（半島酒店、廣九車站鐘樓、皇后碼頭、舊匯豐銀行總行等）、夢庵在〈基督教的「昇天節」〉所描寫的在地宗教儀式，²⁹以至歐陽禮在〈在照妖鏡下暴露原形的日子〉中的粵語方言，³⁰在在提供了一九三〇年代香港書寫的鮮明例子。³¹

²⁵ 《世界知識》先後兩次刊登「中國的一日」的徵稿啟事，即第4卷第4號（1936年5月1日）及第4卷第5號（1936年5月16日），但文中未有交代是哪一期的廣告。

²⁶ 李虹：〈我這一日〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·11至16·12。

²⁷ 李虹：〈我這一日〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·12。

²⁸ 郭兆原：〈今天的斷片〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·11。

²⁹ 夢庵：〈基督教的「昇天節」〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·5至16·7。

³⁰ 例如：「偷嘢呀！偷嘢呀！」「大佬，大佬，唔係我呀，大佬！」見歐陽禮：〈在照妖鏡下暴露原形的日子〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁16·8。

³¹ 另外，《中國的一日》第十三編「廣東·福建」收錄了作家高天樓的文章〈在九龍〉，記述他從廣東來港客居九龍，期間參與電影工作的見聞。他筆下除了提到電影界的人事，也旁及香港的庶民生活。見高天樓：〈在九龍〉，收入茅盾主編：《中國的一日》，頁13·17至13·19。

應用文寫作的簡化和通俗化 ——論錢玄同〈論應用文之亟宜改良〉的影響*

引言

錢玄同〈論應用文之亟宜改良〉（以下簡稱〈改良〉）發表於1917年7月1日，是新文化運動期間提出應用文寫作改革的重要文章。它提出十三條關於應用文寫作的改革建議，改變了古代文章延續數千年的多種表達形式，對應用文寫作的影響深遠，不少主張直到現在還被實踐。這篇文章也反映新文化運動對文章的改革從文學擴展到應用文。「文學並不能包括一國語言文字的全部。所以在胡適等人提出文學革命的同時，也就有人提出應用文的改革。……其中最重要者，自然是錢玄同與劉半農發表在《新青年》上的〈論應用文之亟宜改良〉和〈應用文之教授〉。」¹

但是，過去學者對〈改良〉的重視不足。過去學者有專門討論劉半農、蔡元培等民國學者應用文改革思想的論文。²可是，過去沒有專門研究〈改良〉的專書或論文。僅有一些論文提及此文的成就。³

本文論述〈改良〉對應用文寫作各方面提出的改革主張及其影響，並指出簡化應用文的表達形式，使作者方便寫作和讀者容易理解文章，是貫穿〈改良〉各個主張的核心思想。

* 本文是明愛專上學院「院校發展資助」(Institutional Development Grant) 項目「民國時期中文應用文教學和研究的當代影響」的研究成果。

¹ 何二元、馮文麗：〈中國最早的大學語文實驗報告——劉半農《應用文之教授》新論〉，《文史理論研究》2016年第6期，頁142。

² 包括周裕國：〈試論劉半農語文教育思想中的「求實」精神——《應用文之教授》學習札記〉，《揚州師院學報（社會科學版）》1993年第4期，頁36-38；梁淑輝：〈劉半農應用文教學思想及其歷史貢獻〉，《廣西師範學院學報（哲學社會科學版）》2010年第2期，頁137-140；張鑫：〈中國現代最早的寫作教學論——劉半農《應用文之教授》的實踐品格以及當下思考〉，《理論學刊》2011年第10期，頁139-147；何二元、馮文麗：〈中國最早的大學語文實驗報告——劉半農《應用文之教授》新論〉，《文藝理論研究》2016年第6期，頁125-127；申向群：〈蔡元培實用文教學思想的啟示〉，《廣西師範學院學報（哲學社會科學版）》2011年第1期，頁137-141。

³ 例如慕明春〈五四新文學先驅對現代寫作理論建設的貢獻〉(1999) 指出〈改良〉是「比較全面地概括了對應用文從寫作用語、文法規則到書寫格式多方面的要求，其中許多意見都是富於建設性的……後來都陸續被付諸實施，實踐證明是行之有效的寫作規範。」見慕明春：〈五四新文學先驅對現代寫作理論建設的貢獻〉，《榆林高等專科學校學報》1999年第4期，頁21。

稱謂、數字、年份、抬頭形式的簡化

針對過去書信中過分謙恭的用語和繁瑣的稱謂，〈改良〉提出簡化的建議。〈改良〉指出「書札之款或稱謂，務求簡明確當，刪去無謂之浮文」。⁴文中主張刪去的「辰維」「忭頌」「賤軀托福」等「肉麻可笑之句」，⁵在當代書信中已絕跡。至於文中建議刪除的「閣下」「足下」「左右」「執事」「台安」「道安」等謙恭程度相對較低的用語，⁶現在內地的書信中已甚少使用，只有香港和台灣的書信仍會使用其中部分用語。當代書信也較多用〈改良〉所主張使用的「先生」「君」「兄」來稱呼不同輩分的人，而甚少用它所反對的「老伯」「小侄」「姻兄」「世講」作為稱謂。⁷

應用文常常涉及數字的描述，〈改良〉提出應用文中數字形式的簡化。原本中國的文章一直用漢字書寫數字。〈改良〉提出用阿拉伯數字的主張，因為它「更為簡明」。⁸阿拉伯數字一直沿用於當代應用文中，尤其是描述十以上和統計的數目。

除了數字外，〈改良〉還提出應用文紀年形式的改革建議。文中提出「凡紀年，盡改用世界通行之耶穌紀元」，⁹即主張用公元紀年取代過去幾千年一直沿用的帝王紀年。「彼帝王紀年，三年一改五年一換」。¹⁰可見〈改良〉主張用公元紀年是因為它較簡單、統一。這種紀年方式在後世一直奉行。

此外，舊時書信運用多種抬頭形式來突顯對收信人的尊敬，形式繁瑣，〈改良〉主張取消過去書信各種抬頭形式。文中提出廢止「雙抬單抬」的形式。¹¹單抬和雙抬分別指舊時應用文將上級稱呼等予以尊敬的字樣另起一行，分別高出一字、二字來書寫。當代書信已不採用這些形式。即使是表達尊敬程度不及「雙抬單抬」高的「空格偏寫」形式，〈改良〉認為也應廢止。¹²「空格偏寫」即「挪抬」，指在予以尊敬的字樣前空出格後書寫。這種抬頭形式在內地的應用文中已不採用。¹³

語言的通俗化

不論是針對通篇的語言還是個別的字詞，〈改良〉都提出通俗的要求。文中提出「以國語為之」，¹⁴即主張要用白話而非文言來寫作應用文。當代應用文，除了港台的應用文保留一定文言色彩外，內地的應用文全用白話寫作。¹⁵此外，〈改良〉還主張應用文用「普通常用」的字詞，¹⁶使讀者容易理解。

在各種影響應用文語言的要素中，〈改良〉特別反對典故的運用。文中提出「絕對不用典」，¹⁷「今日作文，無論深淺高下，總要叫別人看得懂。故老老實實講話，最佳」，¹⁸所以認為僻典「萬萬不可用」。¹⁹文中又舉「自相矛盾」、「退避三舍」等較淺白的典故，指出讀者如果不明白這類典故的出處，始終「解說時費力得很」，²⁰所以也不建議使用。當代應用文不像古代或民國的應用文那樣會用僻典，即使是較淺白的典故如成語，相對文學作品來說，當代應用文對它們的使用也較少。

⁴ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，《錢玄同文集》（北京：中國人民大學出版社，1999年），第一卷，頁26。

⁵ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁26。

⁶ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

⁷ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

⁸ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁28。

⁹ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁28。

¹⁰ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁29。

¹¹ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

¹² 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

¹³ 香港的書信保留了這種形式。例如不少香港的書信在「貴公司」、「貴社」等前空出一格。

¹⁴ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁26。

¹⁵ 盧丹懷、何寅、謝天振：〈中港應用文傳意大全前言〉，《中港應用文傳意大全》（香港：商務印書館（香港）有限公司，2002年），頁v。

¹⁶ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁26。

¹⁷ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

¹⁸ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁30。

¹⁹ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁29。

²⁰ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁30。

書寫和印刷形式的簡單方便

原本中國的文章都是直寫的，〈改良〉主張橫寫的應用文較直寫容易閱讀。文中提出「改右行直下為左行橫迤。」²¹ 錢玄同曾指出「眼睛是左右橫列的，自然是看橫比看直來得不費力」。²² 這種橫寫主張的首次提出，使古代幾千年一直沿用的書寫方式發生改變。

除了書寫方式外，〈改良〉還提出標點符號在應用文中的運用。文中指出「古書之難讀誤解」是因為缺乏句讀和符號的標記，²³ 所以主張「無論何種文章，必施句讀及符號」，²⁴ 使應用文容易為讀者所理解。

另外，〈改良〉建議書寫和印刷應用文的字體要簡單方便。文中提出印刷用楷體，因為楷體中的「唐石經字體，最為平易正確」；²⁵ 又提出應用文用草書書寫，因為草書「簡至無可再簡」，²⁶ 並反對「寫耗時費晷之楷體」。²⁷ 這些是強調印刷和書寫字體的簡單方便。當然，隨物質進步，當代應用文不用毛筆書寫，也用電腦排版印刷，但文中強調應用文的出版和寫作要方便、省時的原則，卻值得我們注意。〈改良〉還提出通過不同字體突出特定內容：「印刷之體，宜分數種，以便印刷須特別注意之名詞等等」。²⁸ 現在人們用電腦對應用文排版時，也會運用不同字體表現標題、正文等不同部分的內容。可見〈改良〉這一觀點也是有其價值的。

結語

〈改良〉的觀點適應了當代社會的特點，這是它的主張能在當代延續其影響力的原因。當代社會講究平等，不像傳統社會那麼講究尊卑關係，所以應用文中一些較謙恭的稱謂逐漸被較親切、體現雙方平等關係的稱謂所取代。例如過去商務應用文習慣用「台端」等恭稱、「鄙人」「職」等謙稱，但現在人們接受用「你」「您」「我」等稱呼，這些稱呼的使用在內地更是一般的做法。²⁹ 這種趨勢符合〈改良〉所提出的簡化稱謂、不用過分謙恭用語的原則。此外，當代社會商業活動頻繁，商業書信常涉及數字及英文字母，使用橫寫方式較為方便，³⁰ 因此〈改良〉所提出的橫寫方式也為當代書信所廣泛採用。

錢玄同在〈改良〉中提出的應用文改革觀點，既有與當時文學改革相通的主張，也有不少獨特且影響深遠的意見。錢玄同提及他是因為讀了胡適〈文學改良芻議〉才寫作〈改良〉，³¹ 所以〈改良〉中的部分觀點，如講究「文法之排列」和「絕對不用典」，明顯受胡適文章的影響。³² 但是，〈改良〉對應用文中稱謂、數字、日期、書寫方式等的主張，都是其獨創。這些主張使沿用幾千年的應用文寫作形式發生深刻變化，其影響一直延續到當代的應用文寫作中。³³ 應用文與生活各方面息息相關，各種公務、私務情況都要運用應用文。通過對〈改良〉中各寫作主張的分析，能使我們明白當代應用文各種用語、格式的淵源，而且能借鑒前人的應用文寫作原則，以更好地通過應用文應付各種工作和交際需要。

²¹ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁29。

²² 錢玄同：〈《新青年》改用左行橫式的提議〉，《錢玄同文集》，第一卷，頁34。

²³ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

²⁴ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

²⁵ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。

²⁶ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁28。

²⁷ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁28。

²⁸ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁29。

²⁹ 李錦昌：《商業溝通與應用文大全》（香港：商務印書館（香港）有限公司，2012年），頁68。李錦昌指出內地習慣使用「我司」及「你司」稱呼自己和受文人的公司。

³⁰ 香港城市大學語文學部：《中文傳意——寫作篇》（香港：香港城市大學出版社，2001年），頁163。

³¹ 錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁26。

³² 胡適〈文學改良芻議〉第三條主張「須講文法」，第六條主張「絕對不用典」，〈改良〉的主張與胡適文章這些觀點相同。此外，〈改良〉第一條「以國語為之」，也與新文化運動強調要用白話寫作的主張一致。見錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁26；胡適：〈文學改良芻議〉，歐陽哲生編：《胡適文集2》（北京：北京大學出版社，1998年），頁8和頁10。

³³ 〈改良〉少數主張沒有為後世所實踐，例如第七條提出「凡兩等小學教科書，及通俗書報、雜誌、新聞紙，均旁注『注音字母』，仿日本文旁注『假名』之例」。見錢玄同：〈論應用文之亟宜改良〉，頁27。這種做法沒有為後世採用。

田家炳中華文化中心 2022年至2023年活動概要



專題講座

有一種電影叫文學 有一種導演叫許鞍華

講者：著名導演、
香港都會大學榮譽人文學博士
許鞍華博士

日期：2022年10月8日(星期六)

時間：下午3:00-4:30

地點：香港都會大學賽馬會校園D座3樓
呂辛(振萬)演講廳 (D0309室)

活動參與人數：180人



文影交會：許鞍華的導演生涯

文：馮國斌(香港都會大學創意寫作與電影藝術課程四年級學生)

改編電影將文學與電影兩種不同媒體融合，佔據著東西方的電影市場，把小說的文字解構、詮釋並影像化，以視聽語言重現在大眾眼前，令文學與電影存在著密不可分的關係。在2022年10月8日，香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系及田家炳中華文化中心合辦講座，以「有一種電影叫文學 有一種導演叫許鞍華」為題，邀請了香港著名導演兼香港都會大學的榮譽人文學博士許鞍華博士蒞臨，分享她對文學改編的看法以及將文學改編成電影的經驗，與一眾師生大談電影與文學的互文關係。

許鞍華博士在電影業界享負盛名，曾多次奪得台灣電影金馬獎及香港電影金像獎最佳導演，更於2020年獲威尼斯影展頒發終身成就金獅獎，受到國際肯定。許鞍華博士除了描述社會邊緣的弱勢群體的寫實風格電影作品，文學改編電影也是她的代表作。許鞍華博士在八十年代開始將文學拍攝成電影，自1984年將《傾城之戀》改編成電影後，便與張愛玲的小說結下不解之緣，先後翻拍張愛玲小說《半生緣》(1997)和《第一爐香》(2020)。

文學生與電影的初遇

許鞍華博士憶述年輕時期接觸電影的經歷，最先只是抱著娛樂的心態接觸到荷里活的彩色電影及粵語片，到了大學主修文學的時期才觀賞藝術電影。其中瑞典導演英瑪·褒曼 (Ingmar Bergman) 和法國新浪潮導演尚盧·高達 (Jean-Luc Godard) 對她是有著「震撼性」的影響。她直言尚盧·高達的作品令自己明白到「生活是一場冒險」，撇除新浪潮的頭銜、電影技巧等，尚盧·高達的電影也直接觸動她的內心，甚至改變了她整个人生，由單純的娛樂，找到了電影的意義，感覺到電影的作用之大。

許鞍華博士談及小時候熱愛武俠小說，甚至會想像將武俠小說拍成作品，亦留意到香港早期文學改編的狀況。在1959年梁羽生的《白髮魔女傳》被改編成電影，當中的男女主角張瑛和羅艷卿是由《新晚報》讀者投票選出。許鞍華博士留意到即使在當時沒有吊鋼絲、特技進行拍攝，武俠電影也備受關注，大眾對改編武俠小說的作品反應相當熱烈，之後電視台經常翻拍金庸的作品，掀起改編經典的熱潮。之後她改編金庸的武俠小說《書劍恩仇錄》相信多少也與這段童年回憶有關。

文學轉化電影 電影呈現文學

許鞍華博士表示電影和文學的共通之處都是講述故事，兩者都有對白和場景，村上春樹的作品也會寫音樂，認同電影有文學性，文學也有電影感這一說法。談及改編手法這部分，她就著不同的改編方式，向一眾師生推薦了幾部文學改編電影。許鞍華博士舉例《亂世佳人》和《小婦人》這類追求忠實的改編，導演會在忠於原著的情況下，加入導演自身的感情。另外，許鞍華博士亦特別介紹了黑澤明的《亂》(1985)，指這部作品將莎士比亞的《李爾王》改成日本歷史故事，是個十分優秀的顛覆性改編，將電影中的人物和情節修改得比起原著更加合理。她認為《李爾王》像是寓言，《亂》則更為寫實。許鞍華博士最後亦推介改編自魯迅的同名短篇小說，水華的《傷逝》(1981)。她表示這部電影節奏緩慢，以旁白讀出小說的內容，在銀幕上一字不漏地還原原著，是一種無修飾的改編，但觀眾能從中深深感受到魯迅的感覺。

文學改編為電影，能藉著電影媒介的特性推廣文學作品。許鞍華坦言在看電影時不會留意它是否改編電影。她提到自陳凱歌的《黃土地》(1984) 開始，中國內地第五代陸續將著名小說改編成電影，包括張藝謀的《紅高粱》(1987)、《秋菊打官司》(1992)、《活著》(1994)、陳凱歌的《霸王別姬》(1993) 等，全都改編優秀的經典之作，當時卻不會刻意標榜是「改編作品」。但對於經典名著改編成電影，許鞍華博士認為對文學而言是一件好事。她表示作家在創作文學作品時不會考慮其娛樂性，而電影比起文學更著重於面對觀眾，因此電影改編正好彌補這方面，使作品更好地向大眾推廣，為原著帶來正面的影響。

從研究文學到改編文學

除了張愛玲的小說，許鞍華博士過去亦拍攝過其他文學相關題材的電影，包括《書劍恩仇錄》(1987)、《姨媽的後現代生活》(2006)、《黃金時代》(2015) 等，對文學改編的經驗相當豐富。據許鞍華博士所述，起初拍攝文學改編電影的原因是出於業內的激烈競爭，只能透過不停轉換位置、拍攝不同類型、尋找獨特的題材，才能突圍而出。許鞍華博士直言因為「無人拍，自己又鍾意」，所以選擇改編文學作品。而她認為文學出身的身份對文學改編有著一定優勢，擁有「文學」這種「共同語言」能幫助她與文人、詩人們溝通，並能更好地理解原著。許鞍華博士又認為改編文學家的作品是一個學習與吸收的經歷，在翻拍過程中往往能受文學家的內涵陶染，能得到對方的文學素質、創意和人物塑造技巧。到了現在她認為正如當初選擇將文學拍成作品，即使是小眾的題材也有存在的價值。

許鞍華博士大方分享拍攝改編作品的經歷，從中能感受到她有了如此成就仍保持謙卑，持續對於自己的作品有所追求。對於改編張愛玲小說的反應未如理想，許鞍華博士表示並不是張愛玲的文字難以改編，只是自己未能克服。她覺得《第一爐香》故事的背景和社會狀況與現代截然不同，以忠實的改編方式，本以為是含蓄的呈現，卻造成未能觀眾產生共鳴。另外，許鞍華博士亦憶述及反思過往選角及導戲的處理方式，表示拍攝即使事前準備充足，有時候也不如靈光一閃。可見許鞍華不斷審視自己的不足之處，仍然尋求進步。

傾囊而出 別限制自己的創意

經歷了電影行業發展四十載，許鞍華博士寄語在場有意投身電影業的年輕人，要為自己的電影傾盡所有，表示「交差」在這個時代是遠遠不足，行內不會多次地無條件給予電影製作人機會。許鞍華博士又認為電影與小說及其他類型的文學分歧愈來愈大。她指出現在的電影作品取得成功並非單純講求作品的深度和意義，即不要一味追求文學性，而是更重視作品在電影語言上的創意，以及電影是否表達作品主題的唯一媒介，即使拍攝文學改編的電影亦同理。許鞍華博士勉勵師生與其總是談論拍攝電影是否具備文學性，或如何營造電影感，倒不如用最自己想到的方式拍攝，可能更創新和獨特，避免被「電影感」、「文學性」這些想法限制創作的空間。

專題講座

戲劇的力量：當代香港戲劇藝術

講者：戲劇藝術、影視文化及電影教育工作者
盧偉力博士

日期：2022年10月12日（星期三）

時間：上午 9:40-10:50

地點：香港都會大學賽馬會校園
E座7樓 E0711室

活動參與人數：45人



文化活動

中華文化開放日暨文化項目成果展覽

日期：2022年10月15日（星期六）

時間：中午 12:00-下午 5:00

地點：香港都會大學

活動參與人數：1000人

田家炳中華文化中心本年度參與了由九龍城區家長教師會聯會於香港都會大學舉辦的「九龍城區中學親子資訊博覽」活動。中心於4樓設置了專屬的攤位，以中心製作的動畫及繪本內可愛的卡通人物製成展板作為裝飾。攤位展示出中心歷年來優秀的項目成果，其中包括7則禮儀動畫、廣播劇計劃的活動資訊及一系列中心出版的文化刊物等。攤位吸引了大量的家長及學生參觀、打卡。除此之外，中心更推出了禮儀動畫配音活動，以中心製作的動畫短片為基礎，讓家長及學生體驗配音的製作過程。於禮儀動畫配音活動中，家長與子女除了可以相互合作，增加親子情感外，更可以有趣的方式學習中華文化。禮儀動畫配音活動大受歡迎，獲不少家長及學生踴躍參與，最後製作出12則成品。於當日中華文化開放日中，活動吸引了逾千名大眾參觀，而中心舉辦的項目成果展覽及配音活動亦廣獲好評，達至更好的文化推廣的作用。





座談會

先秦時期國際戰爭面面觀

講者：香港都會大學人文社會科學院人文、
語言及翻譯學系助理教授
曾智聰博士
香港都會大學人文社會科學院社會科學系
助理教授
李芸輝博士
香港都會大學人文社會科學院
田家炳中華文化中心助理教授
李洛旻博士

日期：2022年11月3日(星期四)

時間：下午12:30-1:45

地點：香港都會大學賽馬會校園
E座3樓長得福演講廳(E0311室)

活動參與人數：25人

禮義·戰爭·法治——「先秦時期國際戰爭面面觀」

文：余雨林(香港都會大學中國語言及文學文學士課程三年級學生)

「戰爭」之事貫穿古今恆存中外，冷戰之後所形成的國際局勢似乎隨著俄烏行動的爆發有了改變的跡象。當外部世界越來越動盪之際，不禁讓我們思考：「我們該用什麼樣的方式，去應對這個世界的變化？」回到先秦時期，各國各家合縱連橫，我們又能從中國古籍的記述之中得到什麼樣的訊息？

近日，香港都會大學人文社會科學院聯同田家炳中華文化中心，舉辦了一次跨學科座談會，來自學院三個學系的教授圍繞著「先秦時期國際戰爭」這一主題，以對話的形式與大家分享了他們的看法。從古代的西方世界展望當今的國際公法，再從《左傳》、《戰國策》等諸子百家之言連結中國國際關係。希望透過古人的經驗智慧，照亮我們當下的混沌與迷茫。

李芸輝教授：「現在，我們生活在怎麼樣的世界？」

李芸輝教授先將我們帶回到千年前的斯巴達和雅典之邦，透過當時的紛爭介紹如今的國際局勢之雛形。十四世紀的歐洲在經歷了三十年的戰爭後，逐漸確立了現在我們熟知的國家制度。不難看出，在西方的世界觀中，歷史對於當下都是有著一定的影響力的。

《左傳》：「國之大事，在祀與戎。」祭祀與戰爭始終伴隨著任何一個國家的發展，祭祀活動是帶有思想傳播的作用，類似於西方世界的宗教之說。而西方文化中，無論是現實主義還是自由主義，都體現了其宗教與哲學融合之精髓——提倡思想自由和相互尊重。現在聯合國亦是提倡平等、自由、尊重的國家關係，國際法律也大多是以勢力均衡、平等外交為中心原則去制定的。

先秦時期，諸侯國之間有各種各樣的來往，有和平外交亦有紛爭戰亂。中國古人很注重禮義和制度，若要發動戰爭，則必須有一個讓大家都認同的理由或原則，而這都要在意識形態上符合「禮義與道德」，所以當時的祭祀和宗教活動，也大多是為了建立統一的信念而存在的。在現代的國際法中，從戰爭前的理由、戰爭中的原則到戰後的目的有著一套系統的規定，然孟子有云：「春秋無義戰。」說明戰爭背後的原因更值得我們深思。

李洛旻教授：「春秋戰國時期，戰爭與禮的關係？」

李洛旻教授開宗明義，以《論語》中衛靈公問陣的故事，孔子所說的：「禮的事情我懂，戰爭的事情我不懂」，向我們解釋了先秦時期「禮與戰爭」的相對關係。

「禮」對戰爭有制衡作用。《論語·季氏》：「天下有道，則禮樂征伐自天子出；天下無道，則禮樂征伐自諸侯出。」先秦時期制度和等級觀念是很重的，國際關係則泛指各諸侯國之間的關係，各諸侯國以天子為尊，互相是親近的親朋好友，所以他們之間是不能夠直接發動戰爭的，只能通過天子授命而去征伐。天下不太平時，各諸侯國極易發生混戰，從另一個角度印證了中國古代對於大國內部穩定的重視，也體現了當時戰爭的一個原則，即發動戰爭需要合禮。

「禮」規範了戰爭。《左傳·桓公二年》記錄戰爭之後的告廟、飲至之禮：「凡公行，告於宗廟，反行飲至。」打完仗要對自己的祖先說明情況，特別是其性質合不合禮義，在匯報完相關情況後才能舉行宴會進行慶祝等活動。《司馬法·仁本》從軍法的角度體現了當時戰爭中的禮義和仁愛：「古者：逐奔不過百步，縱綏不過三舍，是以明其禮也。不窮不能而哀憐傷病，是以明其仁也；成列而鼓，是以明其信也。」不可過度追殺，亦不可傷及無辜百姓。

「禮」亦有道德層面上的約束。《周禮》五禮者，吉、凶、賓、軍、嘉也。《周禮·春官·大宗伯》：「以軍禮同邦國。」提倡要以禮對待各國。兵家在《孫子兵法》有：「兵者，國之大事。」提示打仗用兵要非常小心：「一曰道，二曰天，三曰地，四曰將，五曰法」看重戰爭是否合乎道義。墨家提倡大家互尊互愛，從源頭上切斷紛爭的產生，《墨子·兼愛上》：「聖人以治天下為事者也，不可不察亂之所自起。」

這些古籍從不同角度彰顯了禮義角度下的戰爭，而他們大量記錄的戰前準備及戰後事宜，又有著什麼樣的目的呢？

曾智聰教授：「古籍中的戰爭，為什麼這麼寫？」

曾智聰教授一開首道出：「其實，寫下來的是重點，但不寫的部分也值得思考。」

班固《漢書·藝文志》：「古之王者世有史官，……事為《春秋》，言為《尚書》。」當我們細看《左傳》以及各國史書的文段，可以發現，當時的史官並沒有記錄太多戰場上發生的經過，重點也不在於那些刀光劍影、金戈鐵馬的宏大場面，而是專注於書寫戰爭背景下各方思想的流動。《左傳》記載的「秦晉殽之戰」，戰前曰：「秦師輕而無禮，必敗。輕則寡謀，無禮則脫。入險而脫，又不能謀，能無敗乎？」，曹劌在「長勺之戰」前夕論：「肉食者鄙，未能遠謀。」何嘗不是通過說君主無禮而預示戰役的結果，以此宣揚君主應有良好的德性。

《尚書》中記錄的戰前「誓言」：商湯伐夏桀前的〈湯誓〉，還有為周武王伐紂時的〈牧誓〉。以〈牧誓〉為例：「王左杖黃鉞，右秉白旄以麾……稱爾戈，比爾干，立爾矛，予其誓。」這段文獻細緻的描寫了戰前的準備，特別是著重刻畫了主帥威猛嚴正的形象，似乎在暗示這次戰役的勝利。中國古人強調「出師有名」故：「王曰：『古人有言「牝雞無晨。牝雞之晨，惟家之索。』」解釋這場戰役的合理性，並非常強調軍禮：「今日之事，不過六步七步，乃止齊焉，夫子勉哉！不過於四伐五伐六伐七伐，乃止齊焉，勉哉夫子！」又怎麼不可以說是在宣言禮在戰爭中的重要性呢。

《春秋》筆法彰顯微言大義。從寫作目的的角度思考，筆墨越多的地方就是記錄者想要傳達的重要思想信息。如果說，現代戰爭用寫實的方式，運用影像以及圖文等不同方式去紀錄戰爭的一切，那麼，中國古代的紀錄者更多是為了達成教化和傳播思想的目的，通過書寫戰爭，去彰顯中華文化禮儀道德之精神。

「回到我們的生活」

「戰爭」看似距離我們很遠，但其背後的邏輯仍與我們的生活有一定關聯。從中國古人對國際關係的處理，比較古代「禮」之道德約束與現代「法」之權威規範，大至應對世界變化，小至處理人際交往，對於每個人來說，「化干戈為玉帛」都是我們在面對衝突時最希望看到的結果，那應該如何去做呢？

先秦時期中對「戰爭」以「禮」的處理之法來看——遇到衝突時，可以尋求多方幫助，而不是情緒化發洩；遇到困境時，做好充分的計畫和準備，做到不打無準備的仗；看待國際關係時，避免盲從，而要從目的的角度去思考和分析。

進入古書穿越時空，學習古人智慧的精華，應對當下的挑戰，這也正是我們此次座談分享會的初衷，希望大家能夠以史為鏡、借古鑒今。



導賞活動

無障礙賞非遺 ——花牌工場導賞

日期：2022年11月5日(星期六)

地點：元朗

時間：上午9:30-下午12:30

活動參與人數：18人



專題講座

「大中華視野下文創產業的機遇 (三)」：香港霓虹招牌手稿的歷史 與美學

講者：香港理工大學設計學院副教授

郭斯恆先生

日期：2022年11月8日(星期二)

時間：上午11:00-下午12:30

地點：香港都會大學賽馬會健康護理學院
F座6樓FO621室

活動參與人數：20人



專題講座

紀錄當代的聲音： 紀錄片的聲音設計

講者：導演

卓翔先生

日期：2022年11月17日(星期四)

時間：下午2:30-3:30

地點：香港都會大學賽馬會校園
E座7樓E0711室

活動參與人數：33人



專題講座

廣東歌的亞洲第一，從何說起？

講者：電影和流行文化、
動物與生態人文學研究學者
陳嘉銘先生
文化人及寫作人
海邊欄先生
香港都會大學人文社會科學院講師
吳子瑜先生

日期：2022年11月19日(星期六)
時間：上午10:30-中午12:00
形式：網絡講座
活動參與人數：24人



文化活動

中華禮儀動畫放映及導賞會

第一場

講者：香港都會大學人文社會科學院
田家炳中華文化中心助理教授
李洛旻博士

日期：2022年11月29日(星期二)
時間：下午6:00-8:00
地點：香港都會大學賽馬會校園
E座3樓長得福演講廳(E0311室)
活動參與人數：48人



第二場

講者：香港都會大學人文社會科學院
田家炳中華文化中心助理教授
李洛旻博士

日期：2022年11月30日(星期三)
時間：下午4:00-6:00
地點：香港都會大學賽馬會校園E座E0711室
活動參與人數：65人

研討會

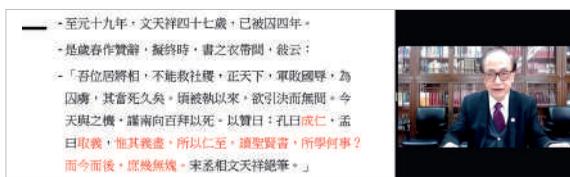
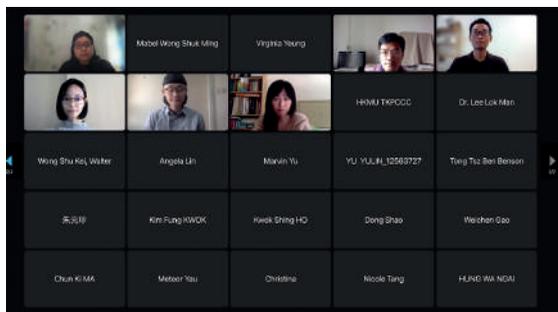
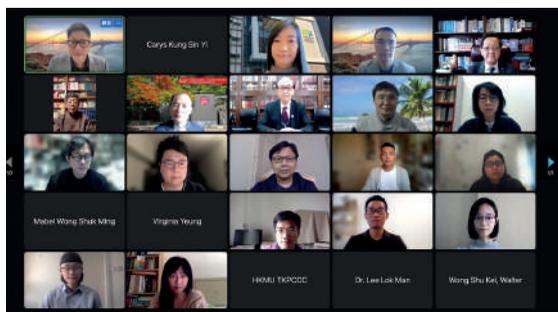
第一屆「經學傳統與新變」 國際學術研討會

日期：2022年12月3日至4日（星期六及星期日）

- 主題：
1. 中國經學史研究
 2. 中國經學思想研究
 3. 中國經學文獻及版本研究
 4. 中國經學理論新研
 5. 歷代經解研讀與新詮
 6. 中國經學研究的新思維與新方法

形式：網絡研討會

活動參與人數：82人



三論中國經學的歷史與 文化貢獻

清華大學中國經學研究院 彭林



— 至元十九年，文天祥四十七歲，已被囚四年。
— 是歲春作贊辭，擬終時，書之夜帶間，敕云：
— 「存位居將相，不能救社稷，正天下，軍敗國辱，為
— 囚虜，其當死久矣。竊被執以來，欲引決而無間。今
— 天與之機，請南向百拜以死。以贊曰：孔子成仁，孟
— 子取義，惟其義盡，所以仁至。讀聖賢書，所學何事？
— 而今而後，庶幾無愧。宋丞相文天祥絕筆。」



經學研究與傳承 第一屆「經學傳統與新變」國際學術研討會圓滿舉辦

文：余雨林（香港都會大學中國語言及文學文學士課程三年級學生）

在中華文化發展的過程中，經學作為其重要組成部分之一，歷朝歷代都有其見解與詮釋。香港都會大學人文社會科學院田家炳中華文化中心（以下簡稱「中心」）多年來踐行著對中華傳統文化的傳承與發揚，2022年12月3日至4日順利舉辦了第一屆「經學傳統與新變」國際學術研討會。會議以線上模式進行，希望能從現代檢視經典，將傳統融入當下。

在開幕禮上，香港都會大學人文社會科學院院長鄭志良教授首先致辭，歡迎參與的各位教授及講者，並向在疫情之下仍支持此次線上活動的學者們，以及田家炳中華文化中心的支持表示由衷的感謝。香港都會大學田家炳中華文化中心主任梁慕靈博士就中心及主要活動做了介紹。中心定位為「專業」與「普及」，通過持續舉辦各類公開講座、學術交流研討會、多元文化工作坊等活動，兼顧專業學者間的交流，以及民間對於中華文化活動的參與。近年來，中心聯同香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系，融合中國歷史與創意，展開多個文化項目，為校內師生和社會各界人士提供了多元文化學習及體驗的空間平台。

「回顧與展望」：傳統之新

本次研討會為期兩天，共21位海內外著名的經學研究學者進行學術交流。開幕禮上，由清華大學中國經學研究院的彭林教授和香港能仁專上學院的單周堯教授擔任主題演講嘉賓。彭林教授主題演講以〈三論中國經學的歷史與文化貢獻〉為題，從宏觀角度指出經學的歷史與文化價值，考論了章學誠「六經皆史」、經史常變，以及夷夏之變與中華一統的問題，突出經學與中國文化的重大關係。單周堯教授主題演講以〈孟子義說管窺，從文天祥義無反顧捨生取義說起〉，徹底討論孟子所謂「義」的確切意涵，梳理源流，再結合文天祥事蹟，深化對「義」理解之論說。

是次研討會亦舉行了8場分組討論，內容涵蓋各部儒家經典，包括《詩經》、《尚書》、《三禮》、《周易》和《春秋》，在研究方法上也結合了傳統與新思。

首先是對經典的文本校勘、細讀和研究。北京大學中文系顧永新教授就明代《周易》五經四書系統，及正經注疏系統進行同層次的比勘，通過細緻的校讀，梳理了多個版本的關係，突出了明刻經注本的特色。香港中文大學中國語言及文學系張錦少教授連同林凡彬先生利用海昏簡《詩經》注解與今本《詩經》，深入探究了《魯詩》「以意逆志」的解詩特色，並推論出其篇次更接近先秦《詩》文本的原貌。美國賓夕法尼亞大學東亞語言與文明系鄭楸塋先生分析安大簡、清華

清華簡及傳世不同版本〈蟋蟀〉一詩的異文，梳理相互的文獻關係。福建師範大學文學院經學研究所簡逸光教授對《春秋穀梁傳》中書寫姓、氏、名、字作了深入的分析，歸納若干重要凡例，並比對《三傳》義例。香港都會大學人文社會科學院李洛旻博士則為《儀禮·士昏禮》中作者書寫方法做了初步的歸類。

其次是傳統經解的性質及方法論方面。台灣中央研究院中國文哲研究所蔡長林教授重探清代莊存與《春秋正辭》的性質，認為莊氏之《春秋正辭》或可謂啖趙傳統下的《春秋》學，而不可謂《公羊》體系下的《公羊》學或《春秋》學。香港中文大學中國語言及文學系潘銘基教授則聚焦於清代郝懿行《爾雅義疏》訓釋蟲魚鳥獸畜之詞匯，析論郝氏在考證時引用《方言》與《山海經》的情況，證成其以古證今，以及重視目驗的特色。同為中國語言及文學系的梁德華博士仔細分析了明代魏校《周禮沿革傳》解經的方法及其特點，也討論到其書的局限和不足。

而在經解的義理新詮上，香港城市大學中文及歷史系郭鵬飛教授就王引之《經義述聞》有關《國語》部份作出考察，辨正王引之訓釋《國語》有未安之處。嶺南大學中文系許子濱教授釐清「禮意」與「禮義」之別，更依據傳世《論語鄭氏注》和唐寫本《論語》鄭注與鄭玄《三禮注》，發掘其結合《儀禮》儀節進行解釋及推原禮意的情況。暨南大學文學院古籍所李旭教授從漢宋治學特色導入，說明制度與心性的關係，重點說明鄭玄分析行禮者「相人偶」的各種心理。上海師範大學哲學學院高瑞杰教授分析了鄭玄如何通過周禮來統貫群經，以求補備先王法度，獲取致太平之道。香港樹仁大學中國語言文學系王利教授從胡適論戴震《孟子子義疏證》「權三條」切入，辨明「權」字第四條非「後序」，也考實了「權」字第五條之有無，指出了胡適的誤解。

在學術史的研究上，清華大學中國經學研究院張濤教授重新梳理了漢代高堂生、徐生、瑕丘蕭奮等人的關係，檢討學界對漢初禮學傳習實情的糾葛。

至於域外經學方面，日本泉立広島大学地域創生学部工藤卓司教授收集並考察了德川時期儒者的三禮研究，進行全面的分析和統計。香港浸會大學中文系陳亦伶教授介紹並分析了柳僊在韓國《尚書》學的地位，並梳理了柳僊三部《尚書》著作的著成情況，及其對《尚書》研究的貢獻。

在香港經學研究方面，香港浸會大學中文系盧鳴東教授探討了「五常」經義在香港敦梅學塾、敦梅學校的校訓，由經義詮釋，到倫理學、心理學的詮釋，體現了另一維度下的香港經學。香港能仁專上學院謝向榮教授探討由殖民統治的環境，到大學、大專科目開設的狀況，討論《周易》教研的風氣，探討相關困境與出路。

「傳統與新變」：文化之承

本次是田家炳中華文化中心所舉辦首屆以「經學」為主題的國際學術研討會，目的是希望在傳統經典的研讀中思考和開拓新變的方向，與此同時，以嶄新的研究方法回應傳統與經典的詮釋。最後，李洛旻博士總結是次會議的主要內容並對研討會的順利召開、進行和圓滿結束向各方專家學者、老師學生和田家炳中華文化中心全人衷心感謝和作出了未來的寄語。經學研究不只是學術話題，亦是歷久常新的重要文化遺產。



工作坊

2023「剪紙迎新春」藝術體驗坊

講者：中國國際文藝家協會國際委員會委員、
國家一級工藝美術師
李云俠女士

日期：2023年1月17日（星期二）

時間：下午2:00 - 4:00

地點：香港都會大學賽馬會校園
E座4樓E0416室

活動參與人數：22人



專題講座

從中國文化的生死觀念到 動畫片《世外》的創作

由香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系
及田家炳中華文化中心合辦

講者：動畫導演

吳啟忠先生

日期：2023年2月21日（星期二）

時間：上午9:00-10:00

地點：香港都會大學賽馬會校園

E座3樓長得福演講廳（E0311室）

活動參與人數：80人



專題講座

鏗鏘陶冶： 傳統古文誦讀及其現代轉型

由香港都會大學人文社會科學院人文、語言與翻譯學系及田家炳中華文化中心合辦

講者：北京大學中國語言文學系助理教授

胡琦博士

日期：2023年3月10日（星期五）

時間：下午6:00-7:30

形式：網絡講座

活動參與人數：118人



專題講座

「大中華視野下文創產業的機遇 2022-23」：《繁花》， 從網絡文學到茅盾文學獎

由香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系
及田家炳中華文化中心合辦

講者：青年作家、編輯

余靜如女士

日期：2023年3月13日（星期一）

時間：上午11:00 - 中午12:00

形式：網絡講座

活動參與人數：130人

香港都會大學

投稿須知

田家炳中華文化中心

Newsletter of Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

通訊

由香港都會大學田家炳中華文化中心出版之《田家炳中華文化中心通訊》為半年刊，每年3月及9月出刊，全年徵稿及收稿，各期專題截稿日分別為1月31日及7月31日。

本通訊歡迎任何與中華文化相關之文章，通訊內容分為「專題文章」及「一般評論」，每篇文章以1000至2000字為度。

投遞本通訊之文稿以中文或英文撰寫，屬於與中華文化相關之原創性評論文章，且不得同時投遞或發表於其他刊物。

本刊不負責來稿內容之著作權問題（例如圖片、表格、照片和長篇引文等），作者需自行取得著作權擁有者之同意。來稿如有涉及抄襲、剽竊、重製、侵害等問題，或發生侵害第三者權利之情況，概由投稿者負擔法律責任，與本刊無關。

本刊對於來稿之文字有刪改權，如不同意刪改者，請於來稿說明。如需修改，編輯將不作另行通知。

獲採用之文章，將致贈該期通訊5本，不另支付稿酬。

撰稿及注釋格式請參考臺灣《中國文哲研究集刊》體例。

來稿請以Word檔編輯，投遞至：

「香港九龍何文田忠孝街81號香港都會大學

賽馬會校園E座11樓

《田家炳中華文化中心通訊》收」，或以電子郵件

附加檔案方式寄至：tkpccc@hkmu.edu.hk；

如有查詢，請以電郵向

楊女士 vwsyeung@hkmu.edu.hk 聯絡。

Submission Guidelines

The Newsletter of Tin Ka Ping Centre of Chinese Culture is published by the Tin Ka Ping Centre of Chinese Culture (TKPCCC), Hong Kong Metropolitan University (HKMU). It is a biannual newsletter that serves as a platform for Chinese cultural exchange. The *Newsletter* is published in March and September, and we welcome submissions year-round. The deadlines for both issues are 31 January and 31 July respectively.

We welcome any feature articles and general commentaries about Chinese culture. Each article should be between 1000 and 2000 words.

The article should be written in either Chinese or English, and it should be original critical writing. Please note that we do not accept simultaneous submissions.

The *Newsletter* shall not be held liable for copyright violations. The author is responsible for securing written permission to reproduce all copyright materials, including illustrations, photos and long citations. The author shall bear full responsibility for all legal consequences if violations occur, instead of the *Newsletter*.

The *Newsletter* reserves right to edit all manuscripts submitted without any prior notice. The author should inform us if this is not acceptable.

If your article is selected to be published in an issue, you will be given 5 copies of that particular issue as a token of appreciation. No remuneration will be offered.

Please refer to the link below for the formatting and referencing guide.
https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

All manuscripts must be written in Microsoft Word format and submitted by mail to the following address:

Newsletter of Tin Ka Ping Centre of Chinese Culture

11/F, Block E,
Hong Kong Metropolitan University,
Jockey Club Campus, 81 Chung Hau Street,
Ho Man Tin, Kowloon, Hong Kong.

Or as an email attachment to tkpccc@hkmu.edu.hk.

Should you have any enquiries,
please email Ms. Yeung at vwsyeung@hkmu.edu.hk.

出版：香港都會大學田家炳中華文化中心

地址：香港九龍何文田忠孝街81號

香港都會大學賽馬會校園E座11樓

電話：(852) 3120-2501

傳真：(852) 2406-2370

電郵：tkpccc@hkmu.edu.hk

網址：<https://www.hkmu.edu.hk/tkpccc>

©2023 香港都會大學田家炳中華文化中心 版權所有 不得翻印

2023年3月第1期 | 總11期

