

「本文互涉」和背景：

細讀兩篇現代香港小說（下）

容世誠

（三）「本文互涉」／故事新編： 讀劉以鬯的《寺內》

3.1 《寺內》和《西廂記》的互涉

這裏不打算交代《寺內》的故事內容，因為它的情節內容，主要改編自大家都耳熟能詳的元劇《西廂記》。其實這「不交代」本身，已經說明了《寺內》和《西廂記》的指涉關係。這篇文章之不描述前者的情節內容，是基於假設並相信它的讀者對《西廂》故事早已認識；更重要的是：這同時也是《寺內》作者的假設。於此，《寺內》朝向《西廂記》的指涉關係，便成為它示意的重要條件。

無論在中國抑或西方，改編舊戲以創作新劇是一常見的現象。戲劇改編裏面的「前現作品」（precursor text）和新作品之間，存在著密切的互涉關係，而這關係是辯證的。在一次故事新編的創作裏，新作品的意義產生，往往以一過去的前現作品為背景；新作品寄生於舊作品裏，依賴前現作品以示意。但當我們說前現作品是新作品的意義來源時，並不單止指

這正面的依存衍生關係，更包括一反面的否定相逆關係。也就是說，前現作品成為新作品否定的對象：作者或在一個新的社會文化環境裏再次詮釋舊作、或通過前現作品來表達（《剪紙》裏的黃和瑤）……但必定有所改動。值得注意的：新作品裏的新加入部分，或借用語言學的辭彙：由作者所新「鑲嵌」（embedding）的，往往都和他的社會文化背景有關，也反映了作者對舊作的再詮釋。

通過借用來表達、通過鑲嵌以否定，「二組本文相接、相逆而相對」，在一相反相成的互相指涉中令作品產生新義。又正如加斯德娃說：「所有本文都是其他本文的吸納和轉化。一句中所謂「吸納」和「轉化」，正好說明故事新編的示意途徑。下面將會以這些觀念開始，討論《寺內》和《西廂記》的關係，以理解前者的示意方式。

3.2 《寺內》對《西廂記》的吸納

《寺內》改編自《西廂記》，這點是十分

明顯的：它們有相同的人物、相近的情節內容、相同的結局，前者改編自後者，是不用置疑的。還有更有趣的，前者之向後者指涉，不單止在故事內的題材內容，更兼且指向作品的文類特點——故事外的文學背景，這點在下節會有更詳細的討論。但總的來說，和其他故事新編的情況相同，《寺內》吸納了大量《西廂記》的元素，成為它的主要故事骨幹和內容。

但是，改編並非借用，更非抄襲；作者既然早已假設讀者知道《西廂》故事，一成不變的重複是沒有意義的。另一方面，讀者會對面前的作品有一預計和期望，他們很清楚它是一個改編，希望能找到一些在《西廂記》沒有的東西，也看看作者怎樣再次詮釋《西廂記》。而作者本身亦十分清楚這一盼望和預期。所以，當我們討論到二者的類同性，二者正面的吸納關係時必須注意，新作品中呈現的和舊作品相似的地方：人物、情節，只是一種符號。它在提醒讀者這是一個改編、提議讀者要運用本文互涉的閱讀策略；也提供一個背景本文，等待新作品去否定。新的意義也因此而生。

《寺內》的意義，產生自它和《西廂記》之間的辯證互涉關係，讀者必須將它放到《西廂記》的背景閱讀，才能抓到它的意義。這一衍生兼寄生的關係，突出於《寺內》某些情節上的不銜接空隙之中。因為作者假設讀者認識《西廂》故事，因而留下某些意義不明顯的不連貫地帶，等待讀者用他們的「互涉能力」（intertext competence）——對《西廂》的認識——將之填滿。

例如在《第一卷》作者描述崔鶯鶯出場：不是童話。不是童話式的安排。那位相國小姐忽然唱了一句「花落水流紅」。誰也不能將昨夜的夢包裹於寧靜中……。（頁一四四）

「花落水流紅」在這一帶裏，並沒有太大的意義，和上下文的「童話」「將夢包裹」也無甚關係。因為它是通過向外指涉，連繫著《西廂記》第一本楔子裏崔鶯鶯所唱的一曲而產生意義：

〔公篇〕可正是人值殘春滿那東，門掩重關蕭寺中；花落水流紅，閒愁萬種，無語怨東風。

《寺內》中「花落水流紅」之和上下文不連貫，使讀者立即察覺到它的獨特性，使讀者將它轉變為一指向前《西廂記》的符號來閱讀，這是它向外的指涉性。通過這符號的向外指涉，不但使它和《西廂記》連繫起來，更提供一種線索，使讀者在下面的閱讀中，也繼續運用這一閱讀策略，從而將《寺內》和《西廂記》也連繫起來。

當閱讀從向外指涉再次回到書中「那位相國小姐忽然唱了一句『花落水流紅』」的背景時，經過上述的互涉閱讀後，「花落水流紅」一句已背負了它本來在《寺內》不能產生的意義。讀者會將它和整首〔公篇〕連繫起來，於是《西廂記》裏崔鶯鶯傷春的情態，透過「殘春」、「花落」、「流水」、「閒愁」、「怨東風」等意象，經過讀者的介中，通過兩個本文的重疊，便和《寺內》一段的上下文接合起來，令它產生更豐富的意義。再者，「殘春、花落、閒愁」等辭彙，會再令讀者和中國文學體系裏的其他作品繫接起來，使它的意義更形豐富。這也是「秘響旁通」的意義所在。

又例如在《第二卷》：

三炷清香燃起久久幽閉的熱情，也悟不出月光為何潔白似銀的道理。一聲蟲鳴，一絲風。最真實的東西，在月光底下竟沒有影子。

老槐樹說：這個女人一定知道他躲在太湖

石邊。

古梅說：不一定。

老槐樹說：她的第三願望是故意講給那男子聽的。

古梅說：但是她沒有說出來。

老槐樹說：不說更妙。

古梅說：你的意思是這個女人在挑逗那個男子？

老槐樹說：一開始就是這樣的。

古梅說：明明是那男子先吟詩。

老槐樹說：她又何必依韻吟和？（頁一五二）

老槐樹和古梅的對話內容，和它的上下文是不銜接的，而且明顯地指向一特定場景。於是，「三炷清香」、「太湖石邊」、「三個願望」、「吟詩和韻」都轉化成符號，建議讀者要將這段和《西廂記》一本三折裏，張君瑞在太湖邊偷偷看鶯鶯焚香許願的一場，連結起來閱讀。亦即是說，若要理解老槐樹古梅的說話內容，明白這段對話的意義，必須把它放到這場景，放回《西廂記》一本三折的背景之中，方能達致。

在這裏，作者刪去一重要場景，却利用「三炷清香」、「太湖石邊」等符號，向讀者提示它和這場景的指涉關係。另一方面，老槐樹和古梅的對話，是原著中沒有的，是由作者新「鑲嵌」上的。作者通過這加添的部分，向一被他略去的部分，作出批評。這一批評，就是從一新觀點看鶯鶯和君瑞之間的關係，也就是作者對這一被刪去場景的新詮釋。因為和上下文的不連貫，這一距離反而將這「不出現」(absent)的場景推向前景(foreground)，令讀者更加注意這不在眼前的人物處景和動作。經過互相指涉，將鴻溝填妥後，這「出現」(present)的新添上的對話，就更形突出。因

此，是「出現的」依附在「不出現」之上，而「不出現的」却倒轉過來突出這鑲嵌的部分。除了指向特別場景外，也有指向《西廂記》的個別詩詞的。

例如在《第六卷》：

月亮的手指，正在撥弄閃爍的池水。音訊來了！音訊來了！崔鶯鶯仍在迷糊中與自己搏鬥。

琴聲啓開心扉，「不得于飛兮，使我淪亡！」……即誘出禁閉十九年的秘密。（頁一六九）

「不得于飛兮，使我淪亡」截取自第二本第五折，張生向崔鶯鶯的《鳳求凰》一曲。《寺曲》所引用的兩句，要放回這背景裏，才能產生深一層的意義。原文如下：

窗外有人，已定是小姐，我（張生）將絃改過，彈一曲、就歌一篇，名曰《鳳求凰》。昔日司馬相如得此曲成事，我雖不及相如，願小姐有文君之意。（歌曰）「有美人兮，見之不忘，一日不見兮，思之如狂……張絃代語兮，欲訴衷腸。何時見許兮，慰我彷徨？願言配德兮，攜手相將！不得于飛兮，使我淪亡。」（頁七〇）

《西廂記》這一節已經是借用了司馬相如琴挑卓文君的故事，《寺內》兩句詩句，必定要放回《鳳求凰》整首曲中，及其相關的引伸意義——男向女示愛，借琴傳達心聲，將之挑引……才能有一更完整的意義。

又在故事的尾聲，關於鄭恒的介入，作者作了這樣的描述：

翌晨……崔鶯鶯的眼睛突生決堤之泛。事情原是有次序的。有個名叫鄭恒的年輕人，在極度的憤怒中携來了滿身灰塵。諾言早已破裂，憤怒是眼睛的胎兒。那失戀的人，擎起幻想，用言語製造樓閣。

《西廂記》對於鄭恒和鶯鶯的關係，有詳細的交代：第一本的楔子已有伏筆，在第五本第三折再有描述。於是，「諾言破裂」、「失戀的人」等比較模糊的地方，便通過和上述的原文相互指涉而產生了清晰的意義。

這節所討論的，是《寺內》如何正面地和《西廂記》互相指涉。綜合來說，《寺內》的示意，必須通過《西廂記》這前現本文作為背景，方能完成。首先，二者有一衍生的、接收的關係。《寺內》是《西廂記》的改篇，它從後者中吸取素材，構成自己的故事主體，所以二者表層的情節內容，極為接近。第二，《寺內》之能產生意義，是通過它和《西廂記》的互相指涉關係。正如前面所說，在《寺內》中呈現不少不連貫地帶，它們都成為訊號，引領讀者進入互涉空間，驅使讀者將上下文和原文連繫起來。同時，也開展了一背景，成為再次詮釋和否定的對象。

3.3 《寺內》對《西廂記》的再詮釋： 從鑲嵌到否定到意義的產生

當我們說《寺內》在《西廂記》的背景裏示意時，實際上指陳著一統而又對立的辯證關係。《寺內》改編自《西廂記》，這是一相同方向的指涉的吸納關係。但《寺內》意義的產生，同時依靠著另一反方向的否定力量。經過改動和轉化後，新作品循一相反方向作用於原著之上，二者在一相接相逆關係裏面，互相指涉而產生意義。

所謂「改動」和「轉化」，往往就是一種鑲嵌：改編者在改編過程中，增添上新的部分

。這鑲嵌部分，顯然為原著所沒有，而它更反映了改編者對原著的再詮釋之處，又或反映了改編者的社會文化背景。因此，透過觀察新作品的鑲嵌部分，在一定程度上就能了解，新作品是怎樣通過否定前現作品，以賦予新義。

若將《寺內》和《西廂記》並列比較，讀者不難發現，作為改編者的作者，在《西廂》故事的骨架上，新鑲嵌上不少關於性慾望的心理描寫，和有著性的暗示和喻意的情慾母題。亦即是說，二者在表面的情節動作的層次上，雖然極為接近，但在這表層底下的內心世界，却並不一樣。而由改編者所突出的，就是其中的性慾望部分。

《西廂記》關於性慾的描寫，主要在四本一折，就是寫鶯鶯和君瑞幽會的一場。《寺內》當寫到這一段，是用了比較含蓄的象徵手法。但在其他地方，作者却在不同的人物身上，鑲嵌上對其內心性慾的描寫。前者包括：孫飛虎、崔鶯鶯、紅娘、張君瑞和崔老夫人。

例如《第四卷》寫孫飛虎對鶯鶯的性幻想

（過三天，那千嬌百媚的崔鶯鶯就要與我共枕了。他媽的，咱一定吻她的乳房，吻得她笑聲格格。這相國的女兒不必搽香粉，滑膩的胴體本身就是一種秘密。沒有人見過她的胴體，祇有她自己。他媽的……這十九歲的閨閣千金，應該算是異味了，不能不教她知道咱孫飛虎的厲害！）（頁一六三）

接著的另一場景，便描寫崔鶯鶯的自憐和性想像：

荒謬的今夜。大膽正在孕育大膽。崔鶯鶯用手撫摸自己的胴體，愛上了自己。她是因為愛自己才向張珙挑戰的。

（他是一個讀書人，她想。讀書人在床上的瘋狂必使孔子流淚。）

（孫飛虎是一個粗人，她想。粗人的動作可以想像得到。）

（所以，她想，為了滿足好奇，應該祈禱白馬將軍早日來臨。）（頁一六四）

又在《第六卷》：

隔夜的琴音仍在徘徊，有雄性的意象，與太陽一樣真實。

鏡子最誠實，坦白告訴鶯鶯：「你的臉色很難看！」

鶯鶯第一次對自己有了憐憫，忙將絲巾覆蓋鏡面。鏡子裏的「我」有一對餓獅的眼睛。這完全不能解釋，但心事似野貓在日午所做的甜夢。（頁一七〇）

這段描寫，是相對於《西廂記》的三本二折。「雄性意象」、「餓獅眼睛」和「野貓的夢」都由作者鑲嵌而增上。它們的性喻意都十分明顯，而「貓」在《寺內》裏，往往都有其情慾的暗示。

例如《第二卷》：

疾步而去的紅娘，想起魚躍。

呆立似木的張生，想起野貓在屋脊調戲。

（頁一五〇）

《第三卷》：

……流星掉落在靜空，寺內的白貓仍在廚房門口嗅舔魚腥。（頁一五六）

《第八卷》：

輕輕推開板門，貓在屋簷尋覓異性的足跡。繡花鞋突生處女之羞慚，……（頁一八六）

又在《第七卷》，張君瑞跳過粉牆，應約而來；鶯鶯嘴裏說著：

「紅娘！你躲在什麼地方？快來！」（頁一七六）

心裏想著的却是：

（他有一對會說話的眼睛，崔鶯鶯想。他是一個有膽量的書生。在月光底下，臉色顯得更加白嫩，他身上的皮膚一定也很白嫩，可能比我身上的皮膚更白嫩。如果……唉！這種念頭是不能轉的，即使沒有人知道也是有罪的。（頁一七七）

看見君瑞的白嫩身軀，鶯鶯便興起性的慾望，看見張生臉色蒼白，她便想像張生曾經有過自我性行爲，（頁一八一）這都反映了鶯鶯內心的情慾。

除了鶯鶯外，紅娘和崔夫人和一般人一樣，都有性的渴求。

在《第六卷》，紅娘讀過張君瑞「相思恨轉添」一詩後，便「記起了自己的胸脯，渴望有一隻粗暴的手。」（頁一七一）此外，崔夫人晚上會做了這樣的一個夢：

一個十七八歲的小伙子，藉月光辨認方向，不知是故事的錯誤，或想獵取好奇，竟走入她的臥房。這是必須驚詫的事，在夢中，她有了前所未有的喜悅。然後，她夢見自己的衣服給小伙子脫去，並不感到羞慚，因為相國在世時也常有這種動作。……後床變成池塘，出現了鴛鴦的纏綿。……她見到了自己與那個年輕的男人睡在一起。

而那個年輕人竟是張君瑞。（頁一九二—一九四）

可見崔老夫人對張君瑞是有性幻想，在饒行席中，她以「眼睛蹂躪張生」，又

（這個讀書人一定有個滑膩的身體，她想我的女兒有福了。）（頁一九六）

以上的關於人物內心世界的描寫，都是由作者新鑲嵌上《西廂》故事的骨幹之上。尤其是作者往往用了「括號」，表示這段說話，屬

於說話者的內心獨白，也是作者再詮釋《西廂》故事的地方和結果。他通過鑲嵌，加添並突出情慾的描述部分，從一現代人的眼光，暴露《西廂記》人物的心理狀況，以重新理解故事內的人與人之間的交互關係。

除了性慾的心理描寫外，作者更增添了與情慾有關連的辭彙，構成一系列重複出現的情慾母題。上面提過的「貓」就是其中例子。而「慾望」一詞本身，亦經常在作品中呈現：

慾望仍未觸礁，張君瑞無意翻開書卷。（頁一四五）

慾念屬於非賣品，誘惑却是磁性的。（頁一四五）

微風輕拂臉頰，有慾念搭成意象的圖案。（頁一四九）

還在笑……慾念一若火上乘，未爆。（頁一四九）

……這邊是張君瑞，那邊是崔鶯鶯。這個是饒舌的慾望，那邊是會捉老鼠的貓。（頁一五一）

逗出了處女心，神壇上的燭火燃起心中熱情。……將使奇異的花朵茁長自漸次擴大的慾念。（頁一五五）

大雄寶殿的調情。

包不住熊熊慾火。佛說：有因有緣的，就會生長。（頁一五五）

此外，「飢餓眼睛」、「春色春意」、「香味引誘」、「接吻」等辭彙，也曾重複地在《寺內》出現。這些情慾母題的重複，這些新鑲嵌部分，構成「辭彙冗餘」（lexicon redundancy）不斷地重複著同一訊息——情慾，和上述的心理描寫，互相呼應，並互相攜手形成一股反方向力量，作用於原作之上。

總的來說，除了上節討論過的吸納關係外，在《寺內》和《西廂記》之間，也存在著一

反面的指涉。這兩種關係互相作用，互相配合，以完成示意的任務。因此，《寺內》是從否定中建立意義，《西廂記》的存在成爲它示意的必須條件。作者通過鑲嵌過程，使兩組本文互逆相對，以表現他對《西廂記》裏的人性的新看法。

然而這對人性的新看法，這些鑲嵌部分，正如前面所說，和作者所處的社會文化背景，有莫大的關係。《西廂》故事始自唐元稹《會真記》，經過金董解元《西廂記諸宮調》、元王實甫《崔鶯鶯待月西廂記》，以及明清李日華、陸宋等人的改編，都沒有像《寺內》般突出其中的情慾成分。而《寺內》作者之能從這角度重新詮釋《西廂》，也必定和他的文化處境有關。

《西廂記》在不同時代有過不同的改編，但只有到了二十世紀，人類文化思想經過佛洛伊德（Sigmund Freud）性愛理論和精神分析學思潮的洗禮，才會出現《寺內》這種突出其性愛含義的改編本。在這新的性觀念裏面，性慾被視爲人類的正常慾望，是不應被壓抑的；它是人類與生俱來的本性，不應被視爲禁忌。精神分析學傾向從人類潛意識的角度解釋他們的行爲，更帶來了例如：夢境、幻想、遂願說、自戀等一系列觀念。小說裏崔夫人晚上的綺夢，崔鶯鶯的對鏡自憐、小紅娘對性的希冀，這些新鑲嵌上的部分，都產生自這類對性的新看法。

在過去，《西廂記》往往被視作「誨淫」，但從今天的眼光來看，書中並沒有太多露骨的、赤裸的性慾描寫。《寺內》的作者，站在二十世紀的文化背景裏，重新評估《西廂》故事內人物的性和人性的關係。通過刻意的性心理描寫、重複的情慾母題，將本來只屬於暗流的情慾成分，在小說中推向前景，加以突出，

也就是把在原作中潛藏的，或被壓抑了的性慾，翻張倒轉過來，以呈現在讀者的面前。這也是《寺內》所指向的文化背景。

3.4 文類形式的指涉和不同層次的背景

《寺內》和《西廂記》的關係是辯證的，前者是在後者的背景上產生意義，這主要指一故事內容上的互相指涉；而二者的相異，其中所牽涉的改動和鑲嵌，也和二者出現的社會文化背景，有著不可割離的關係。

前面說過，《寺內》對《西廂記》的指涉，除了上述的故事內容的吸納和轉化外，更涉及一文類形式上的指涉關係。也就是說，《寺內》作為一現代小說，當然不能和元雜劇《西廂記》相提並論。但是，前者裏面的某些形構部分或描述，是指向幾種不同的文類；這些文類指涉，及其相關描述，都由故事的敘事者聲音所道出。它們可能和《西廂》故事相連繫的文類背景互相指涉；這文類背景的指涉，突出兩組本文的相對和對立，敘事者聲音的介入，突出了《寺內》的兩組時空背景。

《寺內》是這樣開始的：

《第一卷》

那頑皮的小飛蟲，永不疲倦，先在「普」字上踱步，不能拒絕香氣的侵襲，振翅而飛，又在「教」字上兜圈，然後停在「寺」字上。

「廟門八字開，」故事因絃線的抖動而開始。「微風泰然於樹枝的抖動中，唯寺內的春色始於突然。短暫的『——』，一若彗星，藐視軌跡的束縛。』」下午。黃金色的。（頁一四三）

這段描寫，包含有兩組時空背景，與及兩把不同的聲音。描寫「頑皮小飛蟲」的第一段，是敘事者在敘述故事；有較高互涉能力的讀者，憑「普救寺」三字，可能已經會將下文和《西廂》故事連繫起來。重要的在於第二段。從「故事因絃線的抖動而開始」一句，和作者所用的引號看來，敘事者是在描述另一講唱者，在拿著樂器邊彈邊唱地開始他的講唱表演，正在準備向聽眾講述一個在廟內發生的故事。所以，如果說前者所描寫的事物背景，是在於故事以內的話，則後者的陳述，便是處於故事背景之外。

此外，熟識《西廂記》的讀者，可能立即會發覺，第二段的陳述，和變文的押座文、話本的入話相似，都是一種正文的撮要和點題，在未正式進入講述正文前，向聽眾提綱挈領地交代全文的要旨或內容。這項說唱文學中的文類慣例，加上「絃線抖動」的敘述，很容易便使人聯想到《西廂記》的前現作品——又被稱為《弦索西廂》的說唱文學；《西廂記諸宮調》。雖然，之後敘事者和講唱者的聲音便沒有被作者清楚地分開，然而講唱者的琴弦聲，却穿插於作品的不同段落：

丁——冬——丁冬

絃線為故事的發展而抖動。（頁一五三）

這是在《第三卷》的開始，又例如在《第六卷》的開始：

丁——冬——丁冬

故事為絃線而抖動。（頁一六九）

在故事的最後結尾：

丁——冬——丁冬

故事為絃線的抖動而舞蹈，最後的音符在另一端找到老家。（頁二一五）

《寺內》本身是現代小說，有自己的一套文類常規；在作品中呈現了說唱文學的文類形式，

這種和上下文不連貫的部分，會令讀者意識到有一向外指涉的需要。而這指涉往往朝向一先存作品，或一更廣闊的文學常規。

其他有關文類的指涉，有：

女孩子第一次患了憐己狂，感情在發支，

……明日有陽光乎？且聽下回分解。（頁一五四）

「且聽下回分解」是章回小說的套語。此外，《西廂記》是一戲劇文學，敘事者認為它是一齣喜劇：

……靈藥似仙丹，張君瑞始發現自己仍在喜劇中串演丑角。（頁一八五）

他（張君瑞）看到一齣悲劇，然後看到一齣喜劇——一齣有他參加演出的喜劇。（頁一八五）

將潮濕的情緒掛在古琴上，琴說：「你（張君瑞）是個優秀的喜劇演員。」（頁一七九）

紅娘踩著簷鈴的旋律，心跳似高僧敲木魚

。一切都是喜劇的素材，兩個主角却流了

太多的淚水。（頁一七一）

喜劇或悲劇的戲劇文類觀念，加上「串演」、「參加演出」、「喜劇演員」等描述，會使讀者將小說和某種外在本文，甚至是一實際演出，連繫起來；而所上演的故事，可能會就是《西廂記》。

不同方向的文類指涉，突出了小說裏的不同時空背景。《寺內》是二十世紀的香港中篇小說，它的作者在二十世紀的時空向讀者說話，這是第一層次。在小說裏，作者透過一把敘事者的聲音，敘述一講唱者在講唱《西廂》故事。一個講唱表演，自有它的表演場合：講唱者在某一時空場合裏進行講唱，和觀眾溝通；而這傳訊可能不是單方向的，聽話人的觀眾可能會有即時反應。所講唱的故事，是關於《西

廂記》的。於是，小說裏的故事，除了自己本身的時空背景外，更會和其他《西廂》故事連繫起來，在一更廣闊的時空國度裏和讀者對話。

於是，作品便交織著多種不同的聲響：作者的、敘事者的、講唱者的、《寺內》的鶯鶯的、君瑞的、紅娘的、其他《西廂》故事裏的鶯鶯的、君瑞的……等，他們分別在不同時空背景裏，向讀者說話。而這些不同背景的說話，分屬兩個範疇：作品裏面《西廂》故事人物的聲音，和作品裏敘事者的聲音，前者是《西廂》故事以內，後者是在它背景以外的。

和話本小說說話人介入的情況相似，《寺內》的敘事者，經常穿梭游離於這兩種時空背景之間，讓他的聲音，從一現代的故事外的背景，闖入故事內的時空裏。在一距離之外，回頭來評論故事裏的事物或情節。例如：

紅娘隨著簷鈴的旋律，心跳似高僧敲木魚。一切都是喜劇的素材，兩個主角却流了太多的淚水。（頁一七一）

前兩句的描述屬於故事以內，後者則是敘事者的評論了。

又例如：

如果眼淚可以抵擋鞭撻，老夫人非病不可。如果西廂沒有紅娘，這故事就不能在千百年後仍極新鮮。

如果紅娘不反抗皮鞭，愛情必將失去應有的光澤。（頁一九一）

雖然三句都是敘事者的說話，但一三兩句所指涉的，是故事內的事件，但第二句却像站在另一遠距離之處，回望整個故事。又：

……這個不想做官的年輕人，亦將騎馬而去，讓田野與山莊都變成他的佈景……這是很好的，即將騎馬而去的年輕人必替

陳舊的故事找一個快樂的結尾，好讓聽故事的人在回家的道路上有說有笑。於是老夫人為他舉杯預祝，慾望始獲革命性的發展。（頁一九八）

第一段的描寫，是屬於故事以內的，但接著的敘述，已跳入另一時空背景——講唱表演裏的，之後，又再跳回過去的故事之中。

這些文類形式的指涉或仿效，故事裏對《西廂》故事本身的評論，是和故事裏面的上下文不相諧協的。這一不協調，及其產生的疏離效果，更加突出了作品裏的兩種時空背景——過去和現在的。敘事者之跳躍於這兩組時空之間，令讀者更能察覺到有兩組相接相逆的互相指涉的本文，分別存在於兩種時空裏面。和32裏討論到的不銜接地帶相似，這些敘事者聲音的闖入，成爲一種訊號，提醒讀者它的身分，是一故事新編。然而，前者是指向一過去的《西廂》故事，後者却叫讀者留意，它是一二十世紀的產物。

（四）結語

《寺內》是《西廂記》的改編。作者通過它和《西廂記》的既統一，又矛盾；既吸納，又否定的互相指涉關係，再次詮釋《西廂記》裏的人性與及人與人之間的關係，也是一對傳統的重估。《剪紙》裏的兩個故事，是各自獨立的。但作者分別運用了引文（在小說內是中國詩詞）/文化背景的相對互逆，和框內本文的疏離化等互涉途徑，突出了香港社會傳統和現代文化的隔閡和不能對話。因此，本文互涉在這兩篇小說裏，同時都有著重要的意義產生功能，成爲小說的重要構成原則。

兩篇小說分別用了改編、距離化、引文引喻等作爲示意手段。但值得注意的是，兩篇小說都表現了它們的作者對「本文互涉」——本文和本文互相指涉——的自覺。《寺內》有很多不連貫的空隙，等待讀者運用互涉閱讀——和《西廂記》的——將之填滿。另外，通過文類形式的互涉，作者強調了作品內現在（《寺內》的）和過去（《西廂記》的）的時空對立。敘事者在這兩組時空中穿梭往來，在《寺內》站在《寺內》（現代香港小說）的時空，評論《西廂記》（元雜劇）裏的情節動作。在這些地方，作者都有意地在小說裏暴露出《寺內》和《西廂記》的依存關係，反映出作者對自己的作品和一外在本文的指涉關係的自覺。

《剪紙》裏的作者自覺，更加明顯。《剪紙》本身是一「後設小說」（Metafiction）（關於小說的小說），多處表現了作者對小說創作的反省、對文字的懷疑和肯定，對本文、信息和背景之間關係的探索，對符號性質的思考等。因此，本文互涉對於《剪紙》來說，可能不只是一個來自批評者的描述辭彙，可能更是一種自作家自己的，嘗試在小說創作中表達出來的一個關於小說創作的觀念。

最後，兩篇小說都通過本文互涉的手段，表現了一種對中國傳統文化的關注和反省。《剪紙》裏可呈現的兩種文化的隔閡，以及作者所流露出對日漸褪色的傳統文化的惋惜，《寺內》通過改編對傳統的重估，這是否都體現了香港知識分子對傳統的一份敏感，表現了他們在逐漸步向現代化的香港社會，對中國傳統文化角色的反省？但是，二位作家都不約而同地，用較現代的小說技巧，表達這關注和反省。這一種現象，是否又再次反映了香港的文化特色，和先前提出的二元結構——「互相指涉」？

（全文完）