

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉 在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例*

區仲桃**

摘要

「中國抒情傳統」立項的原因很大程度上和比較文學這個學科的發展有關。1959年學者韋勒克（René Wellek）發表文章闡述比較文學面對的危機。韋勒克的文章掀起了對比較文學這個學科的討論。其中有學者提出比較詩學和東西文學比較的方向。陳世驥在這種比較文學發展的氛圍下於1971年指出，相對於歐洲的史詩傳統，「中國的抒情傳統卓然顯現」。自此之後，抒情傳統論述在歐美及中港臺的學術界引起了關注和爭論。香港的抒情傳統論述與中國、臺灣及海外抒情傳統論述明顯不同，並沒有以雅文學及古典文學為主導的面向，反而較多集中在通俗文化（包括小說和電影）或現當代文學方面。陳國球在討論香港的抒情傳統時曾點出南音〈客途秋恨〉對香港文學及文化的影響，當中包括李碧華的小說和電影《胭脂扣》及董啟章的〈永盛街興衰史〉；然而，限於文章的關注點不同，論者並未對這些作品展開討論。這篇短文以南音為線索，透過分析《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉對〈客途秋恨〉的轉化，說明香港抒情傳統論述的特色，不單把陳世驥的抒情傳統論述中較少受到關注的一面，即通俗文化在抒情傳統論述中所扮演的重要角色呈現出來，而且亦有助我們思考由比較詩學衍生出來的中國抒情傳統論述的複雜性。

* 感謝匿名評審的寶貴意見。

** 香港教育大學文學及文化學系助理教授。

關鍵詞：抒情傳統、香港抒情傳統的論述、〈客途秋恨〉、《胭脂扣》、
比較文學

一、比較文學與抒情傳統

自從陳世驥（1912-1971）於 1971 年在美國亞洲研究學會比較文學討論組的致辭〈論中國抒情傳統〉中指出，相對於歐洲的史詩傳統，「中國的抒情傳統卓然顯現」後，¹ 抒情傳統論述在歐美及中港臺的學術界引起了關注和爭論，至今已成為中國文學眾多研究路徑中的其中一種。² 「抒情」這個詞的出現最早可以追溯至屈原《九章·惜誦》

¹ 陳世驥的會議講辭“On Chinese Lyrical Tradition: Opening Address to Panel on Comparative Literature”一直以來學術界以楊牧修訂後的中譯本〈中國的抒情傳統〉作為主要的討論根據，文章收入陳世驥著，楊銘塗譯，楊牧修訂，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972年），頁 31-37。楊彥妮及陳國球於 2013 年把會議講辭重新翻譯，改題為〈論中國抒情傳統〉，文章先後收入不同著作中，其中包括：陳國球，《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013年），頁 14-25。陳世驥著，張暉編，《中國文學的抒情傳統》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年），頁 3-9。陳國球，《抒情傳統論與中國文學史》（臺北：時報文化出版公司，2021年），頁 86-94。本文引用張暉（1977-2013）編的版本。

² 抒情傳統論述作為研究中國文學眾多路徑的其中一種，本身仍然在發展的過程中，當中不乏複雜性及爭議性。本文的焦點是探討香港抒情傳統的特色，所以內文會集中討論與香港抒情傳統有關的論述為主。至於抒情傳統的發展情況，特別是四九年前在中國的討論及七十年代以來在臺灣的發展，這裏會做簡單勾畫。自七十年代陳世驥提出抒情傳統這個概念以來，參與討論的學者不少，籠統來說可以分為積極參與建構抒情傳統和對抒情傳統論述有較大保留兩大類。其中早期參與建構抒情傳統論述有兩種主要的方向。一種以陳世驥為首，透過由比較文學發展出來的平行研究和比較詩學來討論抒情傳統。另一種以高友工為代表人物，通過深入研究中國古典文學及文化得出的抒情美典來延續抒情傳統的討論。高友工的論述自七十年代末在臺灣產生很大影響，很長的一段時間以古典文學及雅文化為主要研究對象，有關的臺灣學者包括蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、龔鵬程、鄭毓瑜等。直到二十一世紀，臺灣及海外開始出現以現代文學及文學以外的媒體作討論的對象，王德威和黃錦樹的論述是其中一些重要的例子。陳世驥的比較文學視野和四九年以前（即中國抒情傳統還沒有被正式提出來之前）的中國學者的論述有相通的地方，包括聞一多、朱自清、魯迅、朱光潛、沈從文、宗白華和方東美等等，他們的討論同樣是以古典文學及雅文化為主。相比之下，本文認為香港的抒情傳統論述和中國大陸的及臺灣的最大分別是：它不單特別關注通俗文化及其與雅文化的相互交融的關係，而且透過抒情傳統建構一個共同體和一種身分認同。值得注意的是香港抒情傳統的特色可以通過以下的資料說明，包括：比較文學視野及陳世驥較少受到注意的論述文章〈中國文學的文化要義〉和〈中國詩歌及其

中的詩句「發憤以抒情」。³ 然而，「中國抒情傳統」成為一種論述，卻是從一種比較視野中得來的。這種視野的產生主要來自中西文化碰撞，⁴ 特別是踏入二十世紀前後，中國知識分子，例如聞一多（1899-1946）、朱自清（1898-1948）、魯迅（1881-1936）、朱光潛（1897-1986）、沈從文（1902-1988）、宗白華（1897-1986）和方東美（1899-1977）等，他們對外國（特別是西方）文化有了較深刻認識後，開始

民間本源）（這兩篇文章的原文是用英文撰寫，見 Chen, Shih-hsiang, "The Cultural Essence of Chinese Literature," in *Interrelations of Cultures: Their Contributions to International Understanding*, ed. C. C. Berg et al (Paris: UNESCO, 1953), pp. 43-85. Chen, Shih-hsiang, "Chinese Poetry and its Popular Sources," *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, n.s.2.2(1961): 320-326. 其中後者中文提要的題目為〈中國詩與民俗之因緣〉。本文按英文原文內容採用了張暉翻譯的題目和引用收入張暉編的《中國文學的抒情傳統》的中文譯本。至於前者陳國球曾譯作〈中國文學的文化本質〉（見陳國球，〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第 29 卷第 2 期〔2011 年 6 月〕，頁 235）及陳國球的抒情傳統論述。有關香港的抒情傳統論述的特色將在內文作詳細說明，至於抒情傳統的相關論述，參與建構抒情傳統論述的情況可以參考陳國球的《抒情中國論》及陳國球、王德威合編的《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015 年）。王德威，《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》（臺北：麥田出版，2017 年）。另外，有關臺灣抒情傳統論述發展的情況可以參考蔡英俊，〈《反思批判與轉向》序〉，收入顏崑陽，《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》（臺北：允晨文化公司，2016 年），頁 8-13。至於對抒情傳統論述有保留的例子其中包括：龔鵬程，〈不存在的傳統——論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第 10 期（2008 年 12 月），頁 39-50。顏崑陽，〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，《東華漢學》第 9 期（2009 年 6 月），頁 1-47。顏崑陽，〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第 3 期（2009 年 12 月），頁 113-154。龔鵬程，〈成體系的戲論——論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第 3 期（2009 年 12 月），頁 155-189。董乃斌，〈「唯一」傳統還是兩大傳統貫穿？——從「抒情」與「敘事」論中國文學史〉，《南國學術》第 6 卷第 2 期（2016 年 4 月），頁 236-247。李春青，〈論「中國的抒情傳統」說之得失——兼談考量中國文學傳統的標準與方法問題〉，《文學評論》第 4 期（2017 年 9 月），頁 51-60。

³ 見〔宋〕朱熹，《楚辭集注》（上海：上海古籍出版社，1979 年），頁 73。

⁴ 陳國球，〈「抒情」的傳統——一個文學觀念的流轉〉，《淡江中文學報》第 25 期（2011 年 12 月），頁 174-175。

反思中國文化的特色來。雖然當時他們並沒有把這些思考概括起來，冠以抒情傳統論述之名，但以內容來看，已有抒情傳統論述之實。⁵

至於「中國抒情傳統」立項的原因很大程度上卻是和比較文學這個學科的發展有關。⁶ 1959年學者韋勒克（René Wellek, 1903-1995）在第二屆國際比較文學會議發表題為“*The Crisis of Comparative Literature*”的報告，提出比較文學面對的危機。他認為這門學科無論是研究對象或是研究方法都並不清晰。⁷ 韋勒克的文章掀起了對比較文學這門學科的討論。在過去數十年間，學者先後提出不同方法嘗試解決危機。例如雷馬克（Henry H.H. Remak, 1916-2009）重新定義比較文學，擴大學科的內容，不限於不同國族間的文學比較，還包括跨學科的比較。⁸ 這種研究方向後來被稱為平行研究或美國學派。艾田

⁵ 有關抒情傳統這個概念被正式提出來以前的相關討論可以參考以下論著：陳國球，《抒情中國論》，頁 28-72。陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，頁 167-303。另外，陳國球在〈「抒情傳統論」以前——陳世驥早期文學論初探〉一文中對陳世驥正式提出「中國抒情傳統」這個論述前的學術道路有詳細分析，有助我們理解抒情傳統論的緣起及它所包括的內容已散見於他早年的論文中。文章見陳國球，〈抒情傳統論以前——陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第 18 期（2008 年 6 月），頁 225-252。此外，王德威的《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》探討二十世紀中葉抒情在中國的發展情況。同樣地，顏崑陽在〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉一文中指出，陳世驥早在五、六十年代寫的文章已對抒情傳統做出明白的論述，見顏崑陽，〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，頁 115。

⁶ 有關比較文學這門學科的發展情況可以參考以下書籍：Cesar Dominguez, Huan Saussy, and Dario Villanueva, *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications* (London: Routledge, 2015), pp. 1-55. 張隆溪，《比較文學入門》（上海：復旦大學出版社，2009 年），頁 1-31。Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993), pp. 1-47.

⁷ René Wellek, “The Crisis of Comparative Literature,” in *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, ed. David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi (Princeton: Princeton University Press, 2009), pp. 162-172.

⁸ Henry H.H. Remak, “Comparative Literature: Its Definition and Function,” in *Comparative*

浦 (René Etiemble, 1909-2002) 和紀廉 (Claudio Guillén, 1924-2007) 於六十年代分別點出比較詩學及東西文學比較的方向。⁹ 陳世驥在這種比較文學發展的氛圍下於七十年代具體提出「中國文學傳統從整體而言就是一個抒情傳統」。¹⁰ 雖然陳世驥在提出中國抒情傳統這個方向後不久便離世，但有關東西文學比較、抒情傳統的討論和應對比較文學這個學科危機的論述卻延續不斷。其中有關比較文學學科危機以巴斯尼特 (Susan Bassnett) 的論述最為引起關注及爭議。她認為比較文學已死，或者應該說一些舊有的研究方法不再合適，她建議了多種的研究方法。例如比較英倫四島 (英格蘭、蘇格蘭、威爾斯及北愛爾蘭) 的文學作品，將作品放回歷史、語言及文化的脈絡裡，把翻譯研究及後殖民的討論加入比較文學的方法當中。¹¹ 另一方面，比較學者繼續從東西文學比較這個方向作多方面的嘗試，¹² 當中包括孟而康 (Earl Miner, 1927-2004) 於九十年代從比較詩學的方向切入，得出和陳世驥的中國抒情傳統論述不謀而合的結論。他注意到除了西方文學系統外，世界其他文學系統主要以抒情主導。¹³ 此外，研究中國文學

Literature: Method and Perspective, ed Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961), pp. 3-57.

⁹ René Etiemble, *The Crisis in Comparative Literature*, Translated by Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing: Michigan State University Press, 1966), p.ix. Claudio Guillén, "Some Observations on Parallel Poetic Forms", *Tamkang Review*, 2.2/3.1 (1971/72): 395.

¹⁰ 陳世驥，《中國文學的抒情傳統》，頁6。有關陳世驥在東西文學比較這個方向所扮演的重要角色可以參考 Anthony C. Yu, "Problems and Prospects in Chinese-Western Literary Relations," in *Comparative Journeys: Essays on Literature and Religion East and West* (New York: Columbia University Press, 2009), p. 102.

¹¹ Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, pp. 48-69. 有關對巴斯尼特 (Susan Bassnett) 的批評，可參考張隆溪的《比較文學入門》第二章。

¹² 有關東西文學比較不同的嘗試可以參考 Anthony C. Yu, "Problems and Prospects in Chinese-Western Literary Relations," pp. 96-107.

¹³ Earl Miner, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1990), pp. 4-33.

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

的學者對抒情傳統的論述有更多的關注，其中有參與發展「抒情傳統」論述的，有對這個傳統表示懷疑的，¹⁴ 亦有另闢蹊徑的。

如果從二十世紀初，中西文化產生激烈碰撞算起作為中國抒情傳統論述的開端的話，這個論述一開始是以雅文化及古典文學為主要討論的方向。¹⁵ 其中包括這篇文章開首部份提過的中國內地四九年以前的論者包括聞一多、朱自清、魯迅、朱光潛、沈從文、宗白華和方東美，又或者是臺灣的學者例如蔡英俊、呂正惠、柯慶明（1946-2019）、張淑香、鄭毓瑜，還有海外的葉嘉瑩、宇文所安（Stephen Owen）都是以討論雅文化和古典文學為主。蕭馳（1947-2021）則以古典文學中的俗文化為主；黃錦樹關注的是現代文學。另外，普實克（Jaroslav Průšek, 1906-1980）及高友工（1929-2016）的論述包括了雅俗文化，其中前者還論及現代文學中的抒情精神。陳世驥及王德威的論述涵蓋面更廣，中西古今的雅俗文學文化都包括其中。前者從理論的層面探討雅俗文化的相互交融的關係；後者更多用具體的例子說明抒情精神如何在不同類型的文類和媒體展現出來。

香港學者陳國球的論述同樣包含中西古今的雅俗文學及文化，但他另闢蹊徑，在探討香港抒情傳統論述的過程中，凸顯了香港學者有別於上述其他不同地域學者的不同關注。陳國球於 2016 年出版的《香港的抒情史》（下稱《抒情史》），作者開宗明義指出這本書是他「對『抒情傳統』思考的延續」。¹⁶ 然而，在正式進入香港的抒情傳統討

¹⁴ 相關論述請參考註腳 2。

¹⁵ 陳國球，《抒情傳統論與中國文學史》，頁 50。以下提到的論者及其論述主要參考下列書籍：陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，這本選集總共輯錄了二十二位來自中國大陸（四九年以前）、臺灣及海外（捷克、美國、加拿大、新加坡及馬來西亞）學者有關抒情傳統的論述。有關抒情傳統的論述請參考以下文本：王德威《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》、陳世驥《中國文學的抒情傳統》以及陳國球《香港的抒情史》（香港：香港中文大學出版社，2016 年）。

¹⁶ 陳國球，《香港的抒情史》，頁 vii-viii。

論前，陳國球用了更多篇幅來界定何謂「香港」？何謂「香港人」？何謂「香港文學」？甚至是「香港」如何「中國」？陳國球處理香港抒情傳統論述的方法是嘗試把香港放回歷史文化的脈絡中思考。¹⁷ 他的研究方法與九十年代巴斯尼特為比較文學提出新的研究方法，即建議把英倫四島的文學作比較時要考慮歷史的維度（dimension）不謀而合。¹⁸ 巴斯尼特指出，採用這種研究方法時首先要面對的是詞彙的問題。根據巴斯尼特的解釋：不列顛（Britain）是一個政治實體，不列顛群島（the British Isles）是地理詞彙。聯合王國（the United Kingdom）是指由英格蘭、蘇格蘭、威爾斯及北愛爾蘭組成。接下來，巴斯尼特考慮的是如何定義英國作家，到底葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）及喬伊斯（James Joyce, 1882-1941）是否英國作家？¹⁹ 無獨有偶，以上這些問題都是陳國球研究香港抒情傳統時首先要釐清的問題。陳國球認為香港這座城市無論是殖民時期或回歸後都被塑造成「沒有記憶、沒有『我』」的城市，他構思《抒情史》和近年一直編纂的《香港文學大系》（下稱《大系》）正是「抗拒遺忘」的工程。²⁰ 《抒

¹⁷ 有關這些問題可參考陳國球，〈香港？香港文學？——《香港文學大系 1919-1949·總序》〉，《香港的抒情史》，頁 3-36。及陳國球，〈中國文學史視野下的香港文學——「香港」如何「中國」〉，《香港的抒情史》，頁 37-72。

¹⁸ Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, p. 53.

¹⁹ Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, p. 49.

²⁰ 關於《香港文學大系》是一項「抗拒遺忘」的工程這點見陳國球，《香港的抒情史》，頁 viii。過往學者參與抒情傳統論述的討論時較少觸及身份或地域的問題，但近年開始出現這方面的關注，注意到不同時期及不同文化對抒情傳統論述的影響。這個話題很大，涉及到把海外、臺灣及香港的抒情傳統論述做比較，實在需要另文討論，這裡只作一些簡單的勾畫。其中蔡英俊指出海外的陳世驥，及七十年代臺灣所產生出來的抒情傳統論述，是政治和學術環境孕育出來的產物。根據蔡英俊的分析：「陳世驥所懷抱的民族文化情感，顯然是針對冷戰時期關著門的大陸而發的，更因為身處美國的學界，陳世驥的論述或許就是建立在『比較文學』的語境上。」（見蔡英俊〈《反思批判與轉向》序〉，頁 10-11。）相對來說，當時臺灣的政治社會及學術氛圍，借新儒家第三代學者唐君毅把中華民族與文化比作花果飄零，確認臺灣「自身代表了中國文化的正統、標舉文化復興運動並強調回到傳統。」（見蔡英俊

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

情史》全書由三輯組成，其中〈走進文學史〉和〈可記來時路？〉這兩輯所收錄的文章共十一篇，主要的焦點正是要把香港和香港文學放回歷史脈絡中討論。²¹ 陳國球指出最後第三輯〈申旦抒中情〉的四篇文章選樣討論香港的抒情論，包括：〈抒情在彌敦道上——香港文學的地方感〉（下稱〈抒情在彌敦道上〉）、〈政治與抒情——論唐滌生的《帝女花》〉（下稱〈政治與抒情〉）、〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉（下稱〈涼風有信〉）及〈放逐抒情——從徐遲的抒情論說

〈《反思批判與轉向》序〉，頁 10-11。）九七前香港的殖民統治，特別在教育政策和城市建設方面都強調，引用陳國球的說法，「遺落過去」、「沒有記憶」和「活在當下」（見陳國球，《香港的抒情史》，頁 vii）。例如五十年代殖民地的教育制度令香港人不容易建立自己的文化身份。香港學生在學校學到的關於中國的議題，只會讓他們把自己看成中國人，但那個所謂中國人的身份只是一種抽象的存在，與香港當時的現實生活和環境無法聯繫起來。此外，八九十年代香港人面對回歸的問題，開始思考香港人的身份問題。以上種種原因構成香港抒情傳統論述對身份問題有較多的關注。內文以下部分會進一步舉例說明。有關陳世驥與臺灣的抒情傳統論述的情況，見蔡英俊〈《反思批判與轉向》序〉、顏崑陽〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉及鍾秩維，〈抒情的政治理論與傳統——重探一個臺灣文學的批判論述〉，《中外文學》第 48 卷第 2 期（2019 年 6 月），頁 169-226。至於香港抒情傳統論述發展的情況及殖民地教育政策可參考：陳國球，《香港的抒情史》。陳國球，〈從語言形式到民族傳統的想像——胡適的白話文學史觀與司馬長風的《中國新文學史》〉，《情迷家國》（上海：上海書店出版社，2007 年），頁 109-127。陳國球，《結構中國文學傳統》（武漢：華中師範大學出版社，2011 年）。Bernard Hung-kay Luk, "Chinese Culture in the Hong Kong Curriculum: Heritage and Colonialism," *Comparative Education Review* 35 (1991): 650-668. John M. Carroll, *A Concise History of Hong Kong*. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007). Leung Ping-kwan, *City at the End of Time: Poems by Leung Ping-kwan*, ed. Esther M. K. Cheung, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012).

²¹ 第一輯〈走進文學史〉收入的五篇文章包括：〈香港？香港文學？——《香港文學大系 1919-1949·總序》〉、〈中國文學史視野下的香港文學——「香港」如何「中國」〉、〈臺灣視野下的香港文學〉、〈書寫浮城的文學史——論葉輝《書寫浮城》〉及〈詩裏香港——從金制軍到也斯〉。第二輯〈可記來時路？〉包括六篇文章：〈文學評論與「畸形香港」的文化空間——《香港文學大系 1919-1949·評論卷一》導言〉、〈承納中國，建構虛幻——香港的現代文學教育〉、〈「選學」與「香港」——香港小說選本初探〉、〈情迷中國——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉、〈可記來時路？——文學香港與李碧華〉及〈香港文學的「曾經」與「可能」——香港早期文學評論的流轉空間〉。

起》(下稱〈放逐抒情〉)。除了〈放逐抒情〉與香港文學及文化沒有特定關係外，其餘三篇均有以下的共通點。首先，它們都是以香港的抒情文化及文學，其中包括了以南音和粵劇等通俗文化為研究對象，至於雅文學方面以現代文學為主。²² 此外，這些文章的內容在不同程度上觸碰了和政治有關的議題，特別是香港人身份意識建立的問題。這種討論抒情傳統的取向和陳世驤的抒情傳統論述的關係特別密切，它把陳世驤的抒情傳統論述中較少受到關注的討論呈現了出來。例如陳世驤認為通俗文化和雅文化關係千絲萬縷，相互交融。還有，他指出抒情精神把人們連結在一起，扮演宗教的角色等。

陳國球的討論凸顯了香港的抒情傳統論述不同於中國、臺灣及海外抒情傳統論述以雅文學及古典文學主導的面向。其中，他先後在〈涼風有信〉及〈可記來時路？——文學香港與李碧華〉兩篇文章中點出南音〈客途秋恨〉對香港文學及文化的影響，當中不論雅俗，例如包括李碧華的小說和電影《胭脂扣》及董啟章的〈永盛街興衰史〉。²³ 陳

²² 除了陳國球以外，香港的學者例如梁秉鈞(1949-2013)及陳惠英等參與抒情傳統的討論時同樣傾向以通俗文學或文化及現代文學為主，其中包括以下例子：梁秉鈞，〈中國現代抒情小說〉，《梁秉鈞卷》(香港：三聯書店，1989年)，頁321-342。梁秉鈞，〈中國現代抒情詩——讀馮至《十四行集》筆記〉，《詩雙月刊》第2卷第6期，(1991年7月)，頁114-118。梁秉鈞，〈抒情、現代與歷史——從《小城之春》到《阮玲玉》〉，收入陳炳良編，《文學與表演藝術——第三屆現當代文學研討會論文集》(香港：嶺南學院中文系，1994年)，頁72-95。梁秉鈞，〈抗衡與抒情·藝術與關懷〉，收入錢雅婷編，《十人詩選》(香港：青文書屋，1998年)，頁viii-xxii。梁秉鈞，〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉，收入陳炳良、梁秉鈞、陳智德等著，《現代漢詩論集》(香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005年)，頁98-110。陳惠英，《抒情的愉悅》(香港：中華書局，2008年)。陳惠英，《感性、自我、心象——中國現代抒情小說研究》(香港：商務印書館，1996年)。

²³ 李碧華的小說《胭脂扣》於1985年初版，本文的討論以2015年的版本為據。李碧華，《胭脂扣》(香港：天地圖書公司，2015年)。《胭脂扣》初版並沒有把〈客途秋恨〉的曲詞收入附錄，電影《胭脂扣》於1987年上映後，再版的小說收入了〈客途秋恨〉的曲詞。參陳國球，《香港的抒情史》，註3，頁410。值得注意的是陳國球在〈涼風有信——《客途秋恨》

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

國球在〈涼風有信〉中提出一個很有意思的問題：「一首通常由知識不高的警師伶人吟唱的南音，……其散發的魅力又如何滲透其他的文化場域。」²⁴ 限於文章的關注點不同，論者並未對這些作品及相關的問題展開討論。這篇短文以南音〈客途秋恨〉的情節為線索，透過分析《胭脂扣》（包括小說和電影）及〈永盛街興衰史〉對〈客途秋恨〉的轉化，希望說明香港抒情傳統論述其中三個主要特點：重視通俗文化在抒情傳統中所扮演的重要角色、強調通俗文化及雅文化的交融關係，及利用抒情精神來建立身份意識。在正式透過分析作品討論香港的抒情傳統特色以前，文章以下部分先說明陳世驤的抒情傳統論述和雅俗文化及身份建構的關係，及分析陳國球的香港抒情論述和陳世驤抒情研究的關聯。

二、陳世驤的抒情傳統論述

陳世驤的〈論中國抒情傳統〉自發表以來引起不少討論，其中有不少誤會。產生誤會的理由有很多，除了英文原稿和中譯的意思有偏

的文學閱讀》中提到和〈客途秋恨〉有關的作品，除了本文要分析的以外，還有施叔青的《她名叫蝴蝶》、許鞍華的《客途秋恨》及張錯的悼念詩〈秋恨〉等，見陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 397-398。本文以《胭脂扣》（小說及電影）及〈永盛街興衰史〉為分析對象主要是這些作品較受關注，例如藤井省三及梁秉鈞亦分別注意到它們之間千絲萬縷的關係。見陳國球編，《文學香港與李碧華》（臺北：麥田出版，2000年），頁 57、76。

²⁴ 陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，註 12，頁 411。〈客途秋恨〉無論是版本或作者都是值得研究的話題，這部份的討論可參考陳國球〈涼風有信〉一文，見陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 397-401。陳國球指出〈客途秋恨〉分上、下兩卷，李碧華收錄在《胭脂扣》（2015年版）的版本以上卷為基礎，另加下卷少量內容，略作改動，亦即是白駒榮（1892-1974）的錄音節本。本文有關〈客途秋恨〉的討論以李碧華收錄的版本為主。

差外，亦跟原文曾被刪削有關。²⁵ 此外，還有一點值得注意的地方，大部分的討論都忽略了陳世驤的抒情論述中對通俗文化的重視。這裡很大的原因是跟陳世驤發表〈論中國抒情傳統〉後便離世有關。然而，〈論中國抒情傳統〉這篇文章裡其實亦有提到抒情精神與通俗文化的關係：

我們只要留意，當戲劇和小說的敘事藝術極其遲緩地登場以後，抒情精神依然繼續主導、滲透，甚或顛覆它們。所謂的元曲、明傳奇，乃至清崑曲，每一部不都是由數以百計精妙的抒情詩堆成的作品嗎？抒情精神在小說中常常是隱沒不顯的，然而當我們閱讀傳統的章回小說時，哪一個不曾對每部小說中點綴穿插的抒情詩留下深刻印象……？²⁶

這段引文除了點出了通俗文化與抒情精神息息相關外，亦帶出了抒情精神在通俗文化中的表現方式，主要以加插抒情詩在作品中。陳世驤這篇講辭的關注點並不在於抒情傳統與通俗文化的關係，所以這裡的解說較簡單。

〈論中國抒情傳統〉與其說是抒情傳統的宣言，倒不如把它看作陳世驤一生學術研究的總結會更為適合。²⁷ 其中主要的理由是陳世驤自五十年代開始便發表和中國抒情傳統有關的重要論述文章，只是當時他還未有正式為抒情傳統研究立項而已。在這些早期論述文章中又以〈中國文學的文化要義〉（下稱〈文化要義〉）（1953）及〈中國詩歌及其民間本源〉（下稱〈民間本源〉）（1961）兩篇對香港抒情傳統論述最為重要，它們對雅俗文化交融，及抒情傳統（或中國詩歌）扮演

²⁵ 有關〈論中國抒情傳統〉的英文原稿及早期通行的中譯本（楊銘塗譯，楊牧修訂《陳世驤文存》）的問題，請參考陳國球，《抒情中國論》，頁 10-14。

²⁶ 陳世驤，《中國文學的抒情傳統》，頁 6。

²⁷ 陳國球，《抒情中國論》，頁 83。

宗教的角色，有效把人們聯繫起來這兩點作了最全面的解釋。²⁸ 若要對陳世驥筆下的中國抒情傳統有一個較全面的理解，實在有必要把這兩篇文章與〈論中國抒情傳統〉一併討論，才能得出一個較完整的定義來。²⁹ 更重要的是他早期的論述文章〈文化要義〉和〈民間本源〉亦較能幫助說明香港文學的特徵。

首先，陳世驥在〈文化要義〉及〈民間本源〉兩篇早期的文章中反覆說明民間文學（通俗文學）對雅文化的重要性，他在〈文化要義〉中指出：

雅文學與民間文學之間的密切關係十分明顯。中國文學中每一種重要文體都可以清楚地溯源至民間，而歷史悠久的中國文學中每一種新樣式，也都是從民間演化而來，……在中國社會迂緩的演進過程中，民間文學始終是一股龐大的潛流，並且在雅文學遭遇危機之際為其注入新的活力。³⁰

陳世驥在〈民間本源〉一文中再次指出雅文化（中國詩歌）與俗文化（民間文學）的密切關係，而且俗文化被視為雅文化的鄉園。在過往三千多年間，每當雅文化出現危機要進行改革時，詩人和作家都會回到源頭或者家園（即俗文化）中尋找靈感。所以當中國詩人和當代西方詩人作比較時，從來都不會感到無家可歸，流離失所。引用陳世驥的說法：中國詩歌「與其民間本源相互交融」，這種源頭令詩人找到「鄉園[home]……從來不是一位『流離失所之人』」。³¹ 作者還預計現

²⁸ 相關論述請參考註腳 2。

²⁹ 陳國球在討論陳世驥的抒情傳統論述的過程中亦多次提過〈中國文學的文化要義〉對理解陳世驥的抒情傳統論述的重要性，並且指出〈中國詩歌及其民間本源〉是對〈中國文學的文化要義〉的補充，參見陳國球，《抒情中國論》，頁 83。有關陳國球對〈中國文學的文化要義〉的分析，會在內文稍後部分說明。

³⁰ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 39。

³¹ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 77、79。

代文學同樣會從民間文學中注入新的活力，無懼面對異族入侵，一樣可以生存下去。³² 陳世驥在〈文化要義〉中認同雅文學的形式在不同時期會有變化，雖然當他在〈民間本源〉中，把中國文學及雅文學修窄為中國詩歌，但卻不忘補充詩歌的「審美感受已浸染至中華文明生長發展的過程之中」。³³ 換言之，陳世驥強調的是詩歌中的抒情精神，而這種抒情精神已滲透至中國文學其他文類及中國文化裡。他這兩篇文章的論述其實已包含抒情傳統及抒情精神的討論，這些內容在他後來的〈論中國抒情傳統〉一文中被提綱挈領的歸納和總結出來（見第二部分開首的引文）。

除了雅文化和俗文化關係密切這點外，抒情精神還有效地把人們連繫在一起，這無疑有助建立一種身份認同。陳世驥在〈民間本源〉這篇文章中特別提到有一種說法認為「詩歌在中國充當了『世俗宗教』（secular religion）的角色」，³⁴ 他從「宗教」一詞的詞源說起，指出這個詞包含兩層意思：人們「通過反覆努力以達成謹言慎行」及「結合在一起」。³⁵ 論者以這兩層意思為基礎，進一步闡述今天社會學家對人類宗教儀式的理解和宗教的詞源息息相關，而宗教儀式的行為及含義和詩歌在古代中國裡扮演的角色十分接近。簡單來說，陳世驥認為「中國詩歌連同其他與之相近的藝術類別」，³⁶ 即這些文學及藝術所包含的抒情精神，把人們在精神方面連結在一起，和宗教無異。他解釋道：

³² 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 72。

³³ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 75。

³⁴ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 75。有關宗教的詞源、宗教儀式的含義和中國詩歌的關係等內容及引述見陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 75-77。

³⁵ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 76。

³⁶ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 77。

今日藉諸「宗教」一詞，一些社會學家可以從中尋獲人類宗教儀式的根本意義，其重複發生正是為了建構社會行為的某些外在體式，而其基石則是對於共同紐帶的內在體認。在某種程度上，這也是詩歌在舊日中國社會中慣常扮演的角色，雖然沒有得到明確承認，但它在實際上取代了正式的宗教，……中國詩歌，……一再表現高雅的社會行為模式，以此滿足人們的訴求，傳遞他們對於超軼于尋常人生的深層意義與崇高時刻的體認。詩歌由此將人們從狹隘的自我中解封，並在更高的存在層面上將他們聚合在一起。並不存在任何有組織的宗教勢力，中國詩歌連同其他與之相近的藝術類別，在自身的社會機能中真切地充當了僅有的介質，人類的靈性得以萌育其間，並借此得到表達，正與其在宗教中的表現相一致。³⁷

陳世驥在上述引文及文章的其他部分點出了作品的主題內容（即它們所傳遞的意義）及形式的重要性，每當一個文學週期出現危機時，無論是詩歌或其他新的文學形式的確立都是從通俗文化中汲取靈感。³⁸數千年來，中國文人透過反覆採用特有的形式及內容把人們在精神的層面聚合在一起，形成一種身份的認同。至於有關內容及形式是指什麼呢？陳世驥在〈文化要義〉這篇文章中有詳細說明。簡單來說，形式方面主要是指由漢字的特性，例如「象形、單音節以及特有的以聲調變化來決定字意」，³⁹和人們「熱衷於追求古典的對稱與詩律的規整，固定的每句五言的樣式最終成為常態，……五言詩成為中國詩歌中最重要的格律。」⁴⁰陳世驥注意到中國文學形式經歷很多變化，但他認為漢代的格律一直佔有一席位，「并延續至今，它不僅是書面語

³⁷ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 76-77。

³⁸ 陳世驥，〈中國詩歌及其民間本源〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 79。

³⁹ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 39。

⁴⁰ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 47。

中的主要特徵，同樣也成為了文學術語。」⁴¹ 至於內容方面，陳世驥點出了中國詩歌幾個重要的主題，包括愛情、友情、對故土眷戀之情和中國人的生死觀等。⁴² 其中愛情的主題與本文第三部分的討論關係較大，這裡稍作說明。陳世驥認為中國詩歌中所表達的「愛情並不是對海枯石爛的期許，……更多的是抒寫相愛而離居的哀婉銘心，而不是對於愛情的熾熱追逐。沒有志得意滿或是激情所帶來的悲愴之華美，取而代之的是痛徹心扉而難以平息的憂傷。」⁴³ 陳世驥解釋道中國詩歌裡的愛情是關於過去的種種而釀成今天的結果，詩人往往以智慧和常識來取代求不得的愛情。在描述愛情關係的過程中，詩人重點並不放在自己或者戀人本身，而是要看清這個世界。⁴⁴

陳世驥總結道上述詩歌中常見的主題在漢代已初步確立下來，而這些主題是建基於一種集體意識，這種發自民間的意識，最終成為漢代詩歌的範式，這些範式不單對後世有持續的影響，而且每次出現文學週期更替及危難時，文人可以從這種民間意識中重拾活力及靈感。⁴⁵ 簡而言之，陳世驥認為中國文學傳統（特別是雅文化）得以在數千年間生生不息，全賴它與民間或通俗文化的密切關係，後者為前者提供了家園，特別在危難中為雅文化注入活力。本文相信抒情傳統中提到的把人們聯繫在一起、建立想像的家園這些特徵，其實是指建立歸屬感亦即是身份認同。

上述陳世驥提出的中國文學及藝術能突破時空，把不同年代的人連繫在一起，建立一個精神上或想像中的家園這種看法，我們從張淑香、沈從文、李歐梵、王德威、陳國球甚至是沒有直接參與抒情傳

⁴¹ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 48。

⁴² 由於篇幅的關係，這部分只介紹和本文討論有關的愛情主題。至於其他主題的詳細內容，請參考陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 53-56。

⁴³ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 53-54。

⁴⁴ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 53-54。

⁴⁵ 陳世驥，〈中國文學的文化要義〉，《中國文學的抒情傳統》，頁 56。

統討論的宇文所安的論述中都可以看到相類似的看法。⁴⁶ 其中，李歐梵及陳國球的討論有別與於其他論述，他們帶出了通俗文學在抒情傳統論述中所扮演的重要角色，當中又以陳國球的抒情傳統研究與陳世驤的關聯較深。李歐梵為《老殘遊記》撰寫〈導讀〉時按著沈從文、王德威的思路，指出這部通俗文學作品的抒情性把不同時代的人都聯繫起來。然而，陳國球和陳世驤抒情論述的聯繫不單反映在前者對後者的抒情論述的研究，而且更展現在陳國球對香港文學和文化的討論。簡單來說，陳國球的抒情論述研究是對陳世驤的一種傳承，尤其反映在他的香港抒情傳統論述中，包含了重視通俗文化、強調通俗文化及雅文化的交融性，以及利用抒情精神把人們聯繫在一起，建立身份意識等三個特點。與此同時，在牽涉到具體作品的分析時，亦有所轉化。例如陳國球的討論觸及到通俗文化之間的相互交融，這點是陳世驤的論述中所沒有論及。上述特點將在以下部分說明。

陳國球以陳世驤的抒情論述作為研究焦點的文章較重要的包括：〈「抒情傳統論」以前——陳世驤早期文學論初探〉（下稱〈「抒情傳統論」以前〉）、〈陳世驤論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉（下稱〈陳世驤論中國文學〉）及〈抒情與革命：陳世驤論文學之光與摩羅詩力〉（下稱〈抒情與革命〉）等。⁴⁷ 〈「抒情傳統論」以前〉用

⁴⁶ 張淑香，〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀《蘭亭集序》〉，收入陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，頁 522-539。李歐梵，〈導讀〉，《帝國末日的山水畫：老殘遊記》（臺北：大塊文化出版公司，2010 年），頁 17-19。陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 397-412。陳國球，〈可記來時路？——文學香港與李碧華〉，《香港的抒情史》，頁 311-332。區仲桃，〈評陳國球：抒情中國論〉，《漢學研究》第 33 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 329。

⁴⁷ 另外，以下兩篇文章都是以陳世驤為題：陳國球，〈原詩原興：陳世驤〉，《抒情中國論》，頁 74-87。以及陳國球，〈陳世驤論中國文學與文化〉，《東亞觀念史集刊》第 10 期（2016 年 6 月），頁 321-325。由於相關內容已被內文其他三篇論文涵蓋，所以這裡不再說明。至於陳國球其他探討抒情傳統的文章及演講觸及陳世驤的討論多不勝數，這裡不一一列舉，其中可參考陳國球，〈「抒情傳統」論與中國文學研究〉，收入陳國球編，《王夢鷗教授學術講座演

以追溯陳世驥 1941 年離開中國以前及初到美國時的學術蹤跡，和日後提出的抒情傳統之間的關聯。文章後半部分的討論重點放在陳世驥於 1948 年出版的《文賦》英譯本，點出譯者特別關注「文學秩序」及以文學作為對抗黑暗的光這種「內在力量」。陳國球認為陳世驥對「文學秩序」及詩人「內在力量」的關注這兩點，和他日後在〈論中國抒情傳統〉的宣示一脈相承。⁴⁸ 在〈陳世驥論中國文學〉一文中，陳國球一方面進一步闡釋《文賦》中的關鍵概念，包括：「情」、「意」、「班」和「姿」；另一方面，論者集中討論陳世驥在〈文化要義〉中提出的「尚文傳統」。陳國球指出「『文』的基本意義就是『美學的』，象徵某種組合的能力，……由此宣示人類創造力所可臻之善與美，而這能力正能顯現在中國文學之上。於是，中國文學又成為中國歷史與文明的一種融和凝聚的力量（unifying force）。」⁴⁹ 這種文的精神是士人與民眾所共享的。⁵⁰ 〈抒情與革命〉一文再次點出《文賦》英譯本及〈文化要義〉的重要性，並且在此之上，首次引入了陳世驥另一篇文章〈波蘭文學在中國與作為「摩羅詩人」的密茨凱維奇〉的討論。陳國球透過陳世驥對魯迅「摩羅精神」的詮釋，對抒情精神的特性作了更深入的闡釋。論者認為抒情精神包括兩種面向：動與靜。動者是指「政治與詩學的一種精神結合：外在情境之『蕭條』與否既是人心所感，其改變也有賴足以推動人心的力」。⁵¹ 靜者則指陳世驥一直以來對《文賦》的詮釋，即「以文之秩序與人之昇華的境界為目標，其最終點傾向平靜與和諧。」⁵² 根據上述幾篇論文的分析，值得注意的是

講集》（臺北：國立政治大學中國文學系，2012 年），頁 95-150。

⁴⁸ 陳國球，〈「抒情傳統論」以前——陳世驥早期文學論初探〉，頁 246。

⁴⁹ 陳國球，〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，頁 237。

⁵⁰ 陳國球，〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，頁 237。

⁵¹ 陳國球，〈抒情與革命：陳世驥論文學之光與摩羅詩力〉，《文藝爭鳴》第 10 期（2018 年 10 月），頁 36。

⁵² 陳國球，〈抒情與革命：陳世驥論文學之光與摩羅詩力〉，頁 36。

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

當陳國球討論陳世驥的抒情論述時，他的焦點是放在中國文學及文化的發展，特別是雅文化，強調「言志」，而這裡的「志」主要是指人心對政治及時局有所感，由此而抒發出來的感情把人們聯繫在一起。至於對通俗文化的重視，及強調雅文化和俗文化的交融關係這兩點則於不同程度上反映在《大系》的編纂方向和《抒情史》的香港抒情論述中，當然通俗文學及文化有助建立香港身份意識這點亦包括在這些討論中。

陳國球無論在《香港文學大系 1919-1949》（下稱《大系 1919》）、《香港文學大系 1950-1969》（下稱《大系 1950》）⁵³，或是《抒情史》中都反覆凸顯了通俗文化在香港文學的構成中佔了重要的位置。事實上，《大系》及《抒情史》的思路是一脈相承的，這點可以從收進後者的第一篇文章正是《大系 1919》的〈總序〉可見一斑。陳國球在〈總序〉中特別提出三個理由說明《大系 1919》必須有《通俗文學卷》。首先，香港文人很多都是遊走於雅俗文化之間，他們在通俗文學方面的創作也應該值得肯定。此外，香港的通俗文學能夠深入民眾，讀者人數較其他文學體裁更多。最後，這些通俗文學較貼近民情，文字運用有更強的實驗性。⁵⁴ 在《大系 1919》的基礎上，《大系 1950》進一步強調通俗文學及文化在香港文學中的重要性。新一輯《大系 1950》的《通俗文學卷》由原先的一卷增加至兩卷。除此以外，還新加入了《粵劇卷》和《歌詞卷》兩種通俗文化類型。陳國球在新一輯大系的總序中指出新增這兩卷會「有助我們從更全面了解不同類型的文字文本如何融會成大家認識的香港文化。」⁵⁵

⁵³ 陳國球主編，《香港文學大系 1919-1949》（香港：商務印書館，2014-2016年）。以及陳國球主編，《香港文學大系 1950-1969》（香港：商務印書館，2020年）。

⁵⁴ 陳國球，《香港的抒情史》，頁 27。

⁵⁵ 陳國球，〈總序〉，收入葉輝、鄭政恆編，《香港文學大系 1950-1969·新詩卷二》（香港：商務印書館，2020年），頁 27。

重視通俗文學、強調雅俗文學和文化交融關係，及文學文化（不論雅俗）有助把人們連結在一起，建立身份意識等三個特點，在《抒情史》的第三輯〈申旦抒中情〉得到進一步展現。這部分收錄了四篇香港抒情論述：〈抒情在彌敦道上〉和〈放逐抒情〉是關於雅文化（現代文學）的討論；〈政治與抒情〉及〈涼風有信〉則是通俗文化的分析。其中，〈放逐抒情〉的關注點是徐遲對中國詩歌發展的看法，並不在香港文學和文化方面，所以嚴格來說這部分只有三篇有關香港文學及文化的抒情論述，其中〈涼風有信〉及〈政治與抒情〉都以通俗文化——前者以南音〈客途秋恨〉、後者以粵劇《帝女花》——為討論焦點。陳國球分別在兩篇論文中點出這兩部作品不單成功地把不同年代的香港人連結在一起，而且歷年來還給各種不同類型（小說、電視、電影、音樂等）創作帶來靈感。由於論者在這兩篇論文中的焦點是從文學角度透過細讀分析〈客途秋恨〉及《帝女花》，所以他對這兩部作品日後的轉化只是作了一個簡單的勾勒，未及詳細討論。⁵⁶〈客途秋恨〉及《帝女花》這兩部通俗作品的經典是香港文學及文化的重要靈感泉源。它們最難能可貴的地方是可以把不同年代的香港人及雅俗文化連結起來。這正好說明自八十年代中英談判塵埃落定以後，香港人對身份意識開始關注及產生疑惑時，為什麼特別多作品（不論雅俗）以〈客途秋恨〉及《帝女花》為本，進行不同程度的改寫及轉化，因為這兩部作品本身的凝聚力有助建立一種香港的身份意識。⁵⁷ 由於

⁵⁶ 有關《帝女花》及〈客途秋恨〉對其它作品的影響，可以參考陳國球，《香港的抒情史》，頁388-389；頁397-398。簡單來說，自八十年代以來，轉化自《帝女花》及〈客途秋恨〉的作品很多。例如也斯《剪紙》（1982）及鍾曉陽〈良宵〉（1985）不同程度上受《帝女花》影響。至於轉化自〈客途秋恨〉的，包括：李碧華《胭脂扣》（1985）、關錦鵬《胭脂扣》（1988）、董啟章〈永盛街興衰史〉（1995）、許鞍華《客途秋恨》（1990）及岸西《親密》（2009）等。這裡不一一盡錄。

⁵⁷ 有關通俗文化有助建立香港意識這點，可以參考〔日〕藤井省三，〈小說為何與如何讓人「記憶」香港：李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，頁

篇幅所限，本文以下部分將集中討論〈客途秋恨〉的轉化。

陳國球在〈涼風有信〉以一曲南音〈客途秋恨〉先後提到它與李碧華的小說《胭脂扣》、關錦鵬電影《胭脂扣》和董啟章〈永盛街興衰史〉的關係，並且直接道出這曲南音把不同年代的人聯繫起來：「涼風有信，秋月無邊。文化傳統就好比輕輕吹拂的微風，好比天邊灑落的明月，與我們的先祖、父母，以至我們自身，一同渡過悠悠歲月。」⁵⁸ 陳國球的關注不單讓抒情傳統的論述更添複雜，而且亦凸顯了香港抒情傳統論述的獨特之處。南音本身是民間文化，而無論小說或電影《胭脂扣》都是通俗文學或文化，通俗文學及文化之間的融合是陳世驤的論述中沒有提到的可能性，這點亦是其他地方的學者在討論抒情傳統時沒有觸及的，正好反映了通俗文化在香港佔了重要的一席位。⁵⁹ 值得注意的是雖然藤井省三並沒有參與抒情傳統的討論，但當他討論香港的短篇小說時特別強調通俗文化的重要性。藤井以《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉為例，認為兩部作品相互關連，兩者都與建立身份意識有關。⁶⁰ 由於陳國球點出了《胭脂扣》（無論小說或電影）、〈永盛街興衰史〉和〈客途秋恨〉的交融關係後，並沒有進一步分析，文章以下部份將對〈客途秋恨〉如何在這些作品中繼承及轉化作具體說明。⁶¹

81-98。

⁵⁸ 陳國球，《香港的抒情史》，頁 397。

⁵⁹ 有關通俗文化在香港的重要性可以參考以下資料：梁秉鈞，《香港文化十論》（浙江：浙江大學出版社，2012 年）。〔日〕藤井省三，〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，頁 43-60。〔日〕藤井省三，〈小說為何與如何讓人「記憶」香港：李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，頁 94。

⁶⁰ 〔日〕藤井省三，〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，頁 57。

⁶¹ 關於小說和電影《胭脂扣》的分析有不少，切入的角度繁多，但以抒情傳統或〈客途秋恨〉在《胭脂扣》的繼承和轉化作為分析焦點的並不多見。正如內文提到的無論陳國球、藤井省

三、香港抒情傳統論述的主要特點

上世紀初以來由於政治不穩定，省港兩地人口的流動性很大，南音作為普通市民的娛樂，自二三十年代開始在香港的茶樓很受歡迎。其中〈客途秋恨〉在九七前後對香港的文化（不論雅俗）仍然有很廣泛的影響，無論在小說和電影中都看到對〈客途秋恨〉特別是內容方面的繼承和轉化，文章以下部分會作進一步討論。在進入討論以前，先對南音的形式及內容作簡單的介紹。南音是在粵調說唱文學木魚、龍舟兩種歌體的基礎上，結合潮州和江、浙的南詞而發展出來的新歌體。說唱文學源遠流長，木魚的淵源最早可以追溯至唐代，隨著它在不同地區結合地方文化發展起來，不同的說唱形式在繼承傳統之餘，亦發展出地方的特色來。粵調說唱文學到了明末已在珠江三角洲一帶發展成熟。⁶² 形式方面，南音的結構嚴格，多為文縷縷的士大夫作品。語言以七言韻文為主，中間亦有三、四或七言以上。文字典雅，講求押韻。南音通常是「一個故事的其中的個別情節，或是以敘述個人內心的情感的抒情之作」。⁶³ 具體內容方面，「或寫往事的追憶和緬懷，或作憑弔，或表追悼，或說傷別，或訴離情；而這些感懷，……在南音的創作中，除了……文人落拓而又青樓兩情眷戀的情緒的抒寫外，

三或梁秉鈞只是點出三部作品的關連，並沒有展開討論。詳情可以參考陳國球編的《文學香港與李碧華》。相對《胭脂扣》來說，以〈永盛街興衰史〉作為分析對象的文章不多，其中危令敦的〈客途秋恨憑誰說？——論〈永盛街興衰史〉的香港歷史、記憶與身份書寫〉，《天南海外讀小說：當代華文作品評論集》（香港：青文書屋，2004年）觸碰到〈永盛街興衰史〉與〈客途秋恨〉的關係及轉化。他在文章中亦有討論到〈客途秋恨〉與電影《胭脂扣》的關係。雖然危的文章沒有帶出抒情傳統的話題，但在一定程度上亦有助本文的討論。

⁶² 有關南音這部分的討論主要參考：梁培熾，《南音與粵謳之研究》（三藩市：舊金山州立大學亞美研究學系，1988年）。其中導言〈粵調說唱文學發展概略〉、第一篇〈南音之研究〉裡的其中兩章：第一章〈南音的體例〉及第七章〈香海爐峰的歌唱〉與這部分的討論關係最大。陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁397-412。

⁶³ 梁培熾，《南音與粵謳之研究》，頁24。

還有一部分的內容，乃是根據《紅樓夢》故事中的某些情節加以改編的。」⁶⁴ 另外，亦有一些南音的內容是描寫下層社會生活的。⁶⁵ 根據以上簡單的疏理可以得出，南音的形式和內容和陳世驤所提及的出自民間意識，後來變成漢詩的範式有脛合的地方。例如形式方面對格律及音韻有一定的要求。主題方面，以愛情主題為例，通常是緬懷一段無疾而終的愛情。

陳國球在〈涼風有信〉中以〈客途秋恨〉為例，通過寫作技巧及主題兩方面的分析，印證了南音和雅文化的密切關係，並且確認了那些相通的地方正是抒情傳統的特徵（或者用陳國球的說法「抒情定向」），亦即是陳世驤筆下的民間意識和漢詩的範式。在形式和寫作技巧方面，陳國球肯定了〈客途秋恨〉的「文辭和筆法」，認為它擁有「足以廁身文學之林而無愧色的素質」的同時，⁶⁶ 他特別指出〈客途秋恨〉繼承了中國詩學傳統中的情景交融，這首南音中出現秋景及孤舟等意象直接與中國文人傳統中的悲秋及客途孤寂常用的景物一脈相承。陳國球特別用了開首部分的曲文說明這曲南音與中國古典詩詞的關係，例如關於「悲秋」傳統：「耳畔又聽得秋聲桐葉落，又只見平橋衰柳鎖寒煙。我呢種情緒悲秋同宋玉」。曲文中的「悲秋同宋玉」讓讀者聯想起杜甫的「搖落深知宋玉悲」（〈詠懷古蹟五首〉之二）及宋玉的〈九辯〉「悲哉秋之為氣也！蕭瑟兮草木搖落而變衰」。至於「梧桐」和「鎖」則與李後主〈相見歡〉「寂寞梧桐深院鎖清秋」相銜接。陳國球總結道「一個『鎖』字把宋玉以還的一切悲哀愁緒緊緊鎖住，不得遁逃。」⁶⁷

⁶⁴ 梁培熾，《南音與粵謳之研究》，頁 44、48。

⁶⁵ 梁培熾，《南音與粵謳之研究》，頁 51。

⁶⁶ 陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 409。

⁶⁷ 以上這段「悲秋」的解說及引文見陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 402。

至於主題方面，〈客途秋恨〉描述的是一段失落的愛情，由書生繆蓮仙敘述他與妓女麥秋娟的一段愛情故事。故事主人翁郎才女貌，有別於一般妓女與客人的關係，兩人相知相交，繼而相戀。經過兩個月的交往後，書生在朋友的催促下繼續上路。分別時刻，兩人難捨難離，山盟海誓，無奈生於亂世，一年過後，有消息指麥秋娟所在之處遭逢劫難。書生幻想出不同的可能性。其中包括如果麥秋娟遇害，繆蓮仙會為她殉情。另一種可能性是麥秋娟逢凶化吉，書生但願對方平安無事，就是另覓對象也沒有問題。曲文還有交代麥秋娟不是一般見識的女子，她也懂得國家大事。故事結束時繆蓮仙彷彿在月下見到麥秋娟的亡魂。換言之，書生暗示妓女可能已遇害，接下來的問題是書生會否如曲文所說，為妓女殉情？我們從曲文中無法得到答案。這曲南音抒發的是相思、離別、懷人和傷逝之情。⁶⁸

陳國球在〈涼風有信〉一文的討論中清楚說明了〈客途秋恨〉無論在寫作技巧或主題都與雅文化關係千絲萬縷。然而，這曲南音如何與創作於八十年代的《胭脂扣》（通俗小說及電影）和九十年代的純文學〈永盛街興衰史〉融合實在有待探討。以形式來說，古雅及強調格律的語言及意象如何融合到八九十年代的通俗文學及電影中是一個很大的挑戰。同樣地，愛情主題方面，由失落的愛情而孕育出懷人及傷逝的情感，是否可以反映八九十年代香港人對愛情的看法亦是一個值得深思的問題。本文認為這些作品和〈客途秋恨〉融合時對這曲南音的主題內容作出不同程度上的轉化，以便有效地把不同世代的香港人連結在一起。至於形式方面，當古典格律及意象要和現代的通俗小說及電影融合時，出於創作語言（文言、白話或電影）的不同，會碰到較大的困難，所以創作者都採用折衷的方法處理。例如李碧華在

⁶⁸ 以上關於〈客途秋恨〉愛情主題的解說見陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 403-408。

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

轉化〈客途秋恨〉到她的小說時較集中在主題內容方面的繼承。⁶⁹ 至於關錦鵬的電影因應劇情需要直接加插如花唱南音〈客途秋恨〉那一段戲，但電影的焦點仍然是放在對〈客途秋恨〉主題內容的繼承和轉化。雖然〈永盛街興衰史〉基於純文學的實驗性較強的關係，可以把曲文直接鑲嵌在小說中，但小說的主題內容更能表現它對〈客途秋恨〉、小說及電影《胭脂扣》帶有活力的轉化和繼承。接下來這部分會透過分析通俗小說及電影《胭脂扣》和純文學〈永盛街興衰史〉這三部作品對〈客途秋恨〉的轉化，從而凸顯香港的抒情傳統的主要特徵，當中包括：重視通俗文化、強調通俗文學、文化與純文學的融合，和在作品中建立身份意識。

（一）通俗文化的重要性：以〈客途秋恨〉的轉化為例

當陳世驥和陳國球討論到中國詩歌或南音的愛情主題時，他們的焦點是放在繼承方面的。尤其是陳世驥所提出的是一種漢詩範式（或抒情精神），雖然他注意到中國文學的形式不時出現更替，但抒情內容卻是相對穩定的。這點從陳國球分析〈客途秋恨〉時整理出和陳世驥相類似的愛情主題（因愛情失落而產生懷人及傷逝的情感），可以得到確定。然而，《胭脂扣》（無論小說和電影）及〈永盛街興衰史〉對〈客途秋恨〉並不是純粹的繼承，創作者們確信〈客途秋恨〉及它所包含的抒情精神數千年來一直把不同年代的人連結起來，但到了八九十年代的香港，要對〈客途秋恨〉作出轉化才可以把新的世代聯繫起來。本文建議先從〈客途秋恨〉整理出一套情節模式，然後再用來

⁶⁹ 把〈客途秋恨〉融入電影的例子除了上述提過的許鞍華的《客途秋恨》（1990）外，還包括岸西的《親密》（2009）等。後者除了在電影中播放南音〈客途秋恨〉外，故事中男女主角無疾而終的愛情故事亦和南音的曲文有一定程度的相似。

和《胭脂扣》（無論小說和電影）及〈永盛街興衰史〉作比較。⁷⁰《胭脂扣》是以白駒榮錄音版本〈客途秋恨〉為主要參考根據，⁷¹ 根據〈客途秋恨〉的情節模式，可以簡單勾畫出以下重要的元素作為分析的基礎，有助說明在李碧華及關錦鵬的《胭脂扣》中如何繼承及轉化這曲南音，用以構築——懷人、傷逝——這兩個抒情內容和情感。這些元素包括：郎才女貌、相知相戀、緣慳、亂世、願意殉情、只要女方平安，她另覓情人也可以，又或者女方以鬼魅的形態出現等。

李碧華的《胭脂扣》示範了如何把民間文化〈客途秋恨〉融入現代的通俗文本中。故事的敘事者和〈客途秋恨〉一樣仍然是男性，但由第三者袁永定的角度說故事，他出生於 1958 年，故事發生在 1982 年的香港。李碧華似是透過小說探討繆蓮仙其中一個幻想的可能性：如果女方死了，男方是否真的如他在曲文中所說會跟著殉情。《胭脂扣》儼然是〈客途秋恨〉的續篇。曲文最後一句是書生疑似見到麥秋娟的鬼魂：「遠望樓台人影近，人影近，莫非相逢呢一位月下魂。」⁷² 有趣的是，小說的開端正是五十年前（1932 年）吞鴉片自殺身亡的妓

⁷⁰ 如何著手討論構成漢詩範式或抒情傳統的愛情主題的轉化是一個嶄新的課題。這裏參考蕭馳討論「才子佳人」小說的轉化時的方法，他以情節模式的轉變作比較。蕭馳指出戲曲《綠牡丹》（明人吳炳作）是最早呈現「才子佳人」小說的基本情節模式的作品，是關於「文士才子與佳人的戀愛故事，……是才子佳人挫敗小人，終得婚姻團圓的喜劇」。清初才子佳人小說的情節模式變成「私定終身後花園，落難公子中狀元，奉旨完婚大團圓」。蕭馳把《石頭記》置在才子佳人小說的脈絡中討論，指出《石頭記》受才子佳人小說影響到處可見，但小說的結局卻充滿傷感。這點與清初的情節模式起了變化，不再是大團圓結局。引文見蕭馳，〈從「才子佳人」到《石頭記》——文人小說與抒情傳統的一段情結〉，收入陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，頁 542-543、549、571。有關才子佳人小說與抒情傳統的關係可參考蕭馳，〈從「才子佳人」到《石頭記》——文人小說與抒情傳統的一段情結〉，頁 540-579。才子佳人小說、南音與抒情傳統三者的關係是很值得探討的話題，礙於篇幅有限，有待日後另文討論。

⁷¹ 有關〈客途秋恨〉的版本問題可參考陳國球，〈涼風有信——《客途秋恨》的文學閱讀〉，《香港的抒情史》，頁 397-412。

⁷² 李碧華，《胭脂扣》，頁 197。

女亡魂（如花）出現在一位現代書生（袁永定）的眼前。如花從地府回到陽間（1982年的香港）尋找她五十年前的情人十二少（陳振邦）。袁永定在報館工作，雖然是做廣告部的，說到底都是文化人。袁永定和女友凌楚娟這對年輕戀人的感情，平淡但充滿計算，卻可以較真實反映八十年代香港人的戀愛關係。袁永定和凌楚娟的愛情除了用以反襯如花與十二少那種生死相許、激烈的愛情外，亦透過這對年輕人進一步承傳和轉化〈客途秋恨〉。

如花與十二少的愛情承傳了〈客途秋恨〉部分元素。十二少和如花是郎才女貌的一對，雖然十二少的「才」準確來說應該是「財」，他是香港南北行海味舖的少東，和石塘咀的當紅妓女如花相知相交相戀。三十年代的香港尚算安穩，不是亂世。兩人不能走在一起跟男方家長不同意有關，而且十二少早已定親。雖然十二少為了如花離家出走，但日子久了，經濟出現問題，十二少被迫學戲幫補使用，學戲的過程當然不好受，所以當家人勸他回家時，十二少便向如花提出分手。故事發展到這裡很大程度上繼承了〈客途秋恨〉的情節模式，但對於繆蓮仙想像自己會為麥秋娟殉情這點，李碧華並不相信。當十二少見到如花在自己面前為情自殺，並且邀請自己一起殉情時，他惶恐及猶疑。當然，這裡最大的變動並不是十二少的貪生，反而是如花除了表面上要十二少一起吞鴉片外，暗地裡亦在酒中放進安眠藥，這種彷彿要男方兌現〈客途秋恨〉裡的承諾是對傳統很大的顛覆。如花的鬼魂知道十二少沒有為自己殉情後大受打擊，加上五十年後的十二少已變成一個猥瑣老人，徹底打破了如花對愛情的任何幻想，亦即是〈客途秋恨〉裡繆蓮仙對麥秋娟的空泛承諾。

八十年代香港那種缺乏幻想及激情的愛情由袁永定和凌楚娟（還有袁永定姐姐及姐夫）演繹。他們的感情模糊，難以肯定是否相知相戀，差點鬧分手的原因是阿楚看不慣永定對如花的關懷，但就在吵吵鬧鬧中他們認定了對方，但否定了殉情的可能性。袁永定通過評

論他姐姐及姐夫的感情暗示了他和阿楚平淡的未來，他們肯定會白頭偕老，但不一定會永結同心。換言之，〈客途秋恨〉裡那種死去活來的愛情要靠鬼魅才可以延續下去。

李碧華在小說中透過把〈客途秋恨〉情節模式的轉化，抒發了不同時代的情懷。如花及十二少那段情雖然在一定程度上顛覆了〈客途秋恨〉的模式，但這段情抒發的仍然是有懷人和傷逝的情感。值得注意的是，表面看來小說的敘事者是袁永定，但由於如花和十二少的愛情故事是透過如花娓娓道來的，所以小說《胭脂扣》儼如有兩個敘事者。如花對十二少的思念顛覆了〈客途秋恨〉書生懷人和傷逝的模式，隱約改由妓女抒發這些情懷。至於袁永定自身的故事也包含傷逝的主題。袁永定面對和凌楚娟那段平淡的感情抒發出一種無奈，透過和如花那段生死相許的愛情做比較，袁永定慨嘆的是激情的消逝。正如當凌楚娟追問袁永定會不會殉情時，袁永定的答案是不敢。李碧華在小說中對〈客途秋恨〉的轉化除了迎合了不同世代對愛情故事的想像外，亦達到把不同年代的香港人連結起來的效果，三十年代的香港人（如花與十二少）和八十年代的永定及阿楚。如再追溯久遠一點，那是中國的才子佳人傳統，亦是抒情傳統的另一種演繹。然而，李碧華對〈客途秋恨〉情節模式的轉化並沒有止於小說《胭脂扣》，在她參與編劇的電影《胭脂扣》中〈客途秋恨〉情節模式進一步被顛覆。

李碧華和邱戴安平（邱剛健，1940-2013）一起改編小說《胭脂扣》成電影，進一步對〈客途秋恨〉的情節模式轉化。首先，電影開宗明義是用如花的角度說故事。電影一開始如花女扮男裝唱出〈客途秋恨〉，顛覆了這曲南音由男性懷念，甚至是悼念女性的經典模式。如花唱至途中，十二少到達宴會會場，完全被歌聲迷著，停在如花跟前，不能動彈，任由對方逗弄，彷彿妓女被嫖客調戲一般。十二少是被看的，一切由如花主導。當十二少嘗試奪回話語權插入唱一句「愁對月華圓」時，如花立即停止演唱，並且戲說哪有那麼多愁。如花的表現

似是要向妓女悲慘命運作出反抗。由女性角度出發，故事依舊有郎才女貌、相知、相交及相戀這些情節，也許最值得深思的改動是十二少在半推半就的情況下，願意殉情。跟小說一樣，電影中的十二少在不知情的情況下吃了安眠藥，但有別於小說的是他在有意識的情況下，也跟著如花一起吞鴉片。只是陰差陽錯，十二少沒有死去，而如花卻毒發身亡。按照〈客途秋恨〉的情節模式，假如妓女死去，書生指出他願意殉情。諷刺的是，正如小說一樣，妓女有意成全書生殉情，但事實是書生的殉情只停留在口頭上。電影的結尾部分除了否定了繆蓮仙忠於愛情外，更加強調了妓女的獨立人格。如花主動和老去的十二少相認，交還他們的信物（那個如花帶了五十三年之久的胭脂扣）給十二少，並且表明不再等十二少，便轉身離開，投胎去了。十二少追在如花後面，叫如花原諒。如花一直沒有回頭。電影的結局和開首首尾呼應，如花一開始便要主導這段愛情，她讓感情開始，亦令它結束。

由於電影在開首的部分加插了如花唱〈客途秋恨〉這部份，所以很自然引起讀者把電影和這曲南音作比較。相對於小說，電影更加凸顯了如花作為敘事者的安排，正如上文提到如花在電影中主導了她和十二少的愛情故事，電影開始時抒發的是懷人及傷逝的感情；然而，電影結束時，當如花得悉十二少沒有為她殉情而且老來變得猥瑣不堪時，她主動結束這段感情，亦即徹底否定了懷人和傷逝的主題。〈客途秋恨〉在小說和電影《胭脂扣》中的兩度轉化，為〈永盛街興衰史〉這篇純文學（用藤井省三的說法）提供了充足的民間資源。這部分內容會稍後說明。

（二）身份意識的建立

李碧華的小說及電影《胭脂扣》展現了通俗文化的複雜性，有助補充陳世驤對通俗文化的論述。小說《胭脂扣》雖然以愛情故事為主

要情節，但作者有意識地把香港人因為九七回歸而引出的身份問題放進小說裡。藤井對這個話題有詳細的分析，他特別注意到《胭脂扣》開首部分有一個片段，當如花到袁永定的報館廣告部想刊登一段尋找十二少的廣告時，袁問如花「你是大陸來的吧？」如花回答道「不，我是香港人」。⁷³ 藤井注意到如花的答案並不自然，不屬於三十年代的香港。他認為擁有香港人意識是六、七十年代的產物，是屬於袁永定的身份認同，活在三十年代的如花應該模糊地覺得自己是中國人或者以更狹窄的地域例如廣東人或潮州人自稱。藤井認為：「如花在故事的開端並沒有自稱籍貫是廣東省某某縣，而居然與八〇年代的香港人一樣自稱『香港人』，可說是為了告知讀者，這部小說並非重演「傳統的愛情故事」，由香港意識創造出來的『變奏』方是這部小說的主題。」⁷⁴ 還有值得注意的是，小說強調如花在地府等了五十年還不見十二少所以回到陽間尋找。五十年後（即八十年代）的香港滄海桑田，變得和如花認識的完全不一樣。五十年這個年期和香港九七回歸的承諾脗合，同樣令人想起政治的隱喻。事實上，小說對於九七香港回歸的關注（擔憂）亦有直接道破。小說借袁永定和凌楚娟的口指出九七是香港人的「大限」，那時「理想無法實現，只得寄情於戀愛。一切倒退五十年。」⁷⁵ 小說《胭脂扣》中觸及到身份意識及回歸等問題的確有效把香港人聯繫在一起；然而，上文提到它對〈客途秋恨〉中關於愛情主題——懷人及傷逝——的繼承，亦在一定程度上把不同年代的人連結在一起。兩種關注看來是可以在小說中並存的。

相對來說，李碧華有份參與的電影《胭脂扣》劇本改編則呈現較單一的面向，故事以愛情為主，小說中的香港意識或政治隱喻完全模

⁷³ 李碧華，《胭脂扣》，頁 5。

⁷⁴ 〔日〕藤井省三，〈小說為何與如何讓人「記憶」香港：李碧華的《胭脂扣》與香港意識〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，頁 93。

⁷⁵ 李碧華，《胭脂扣》，頁 75。

糊化。當袁永定問到如花的身分時，只問她是否從「上面」下來。當然在香港人的日常用語和特定的語境中「上面」一般是指中國大陸，但小說則寫得明白清楚。如花在電影中亦沒有答是「香港人」，反而答是「下面」來的。這個答法並不常見，一般不會知道是什麼意思，袁永定把「下面」理解成從下面的街道上來，這種解讀同樣不自然。此外，如花在地府等待的時間亦生了變化，由五十年變成五十多年，政治的意識消滅了。電影故事在描寫愛情關係的過程中借如花和袁永定的女友阿楚在一定程度上加強了女性意識，雖然整部電影很多情節模式都和〈客途秋恨〉千絲萬縷，但有趣的是它最終要否定的正是這曲南音中的主題。換言之，電影在借用南音把人們聯繫在一起，但最終要反叛的同樣是這一曲南音：如花不再懷念十二少，亦不會對逝去的感情傷感。

表面看來，藤井和陳國球談論《胭脂扣》時各有則重：前者較著重香港意識的建立；後者的重點放在與〈客途秋恨〉的聯繫。然而，所謂香港意識其實是指向一種身份的認同，亦即陳國球指出的〈客途秋恨〉把不同年代的人連結在一起。另一點值得注意的是，無論藤井或陳國球都分別提到小說和電影版《胭脂扣》和〈永盛街興衰史〉的密切關係來，而這三部作品其中一個分別是雅俗之分，用藤井的說法〈永盛街興衰史〉是純文學。⁷⁶ 這篇純文學印證了陳世驥對雅俗文學及文化兩者關係的分析：通俗文學在危難中為雅文學注入活力。當年的九七問題無疑是一個大限，面對身份危機無論通俗文學或雅文學都向傳統的民間文學及文化尋找活力。陳世驥對雅俗文學交融的討論主要以中國古典文學為主，那麼現代中國文學又如何呢？從李碧華和董啟章的作品中，我們可以看到其中一種可能性，一個複雜的轉化

⁷⁶ 這三部作品值得比較的地方實在不限於雅俗之分，礙於本文的焦點放在雅俗文學及文化的交融關係，所以這裡特別強調雅俗之分。

例子。現代通俗文學（《胭脂扣》）先從古典的民間文化（〈客途秋恨〉）中尋找活力，經過兩度轉化（小說與電影《胭脂扣》），純文學（〈永盛街興衰史〉）再從現代通俗文學中注入活力，其主要作用是把不同年代的人們連結起來，彷彿建立一個共同體，或者說是一種身份意識，雖然這種身份意識充滿顛覆性。

（三）通俗文化和雅文化的交融

董啟章的〈永盛街興衰史〉⁷⁷ 無論從文字或主題內容上都可以找到從通俗文學及文化《胭脂扣》轉化而來的痕跡，源頭可以追溯至南音〈客途秋恨〉。陳世驥曾提過抒情精神仍然主導小說、戲劇，雖然它表現得並不明顯，其中一種顯現方式是把抒情詩穿插在作品中。⁷⁸ 換言之，陳世驥認為傳統章回小說的抒情性主要透過把抒情詩鑲嵌在作品中顯示出來。上文的分析提到這點在通俗小說中較難做到，以小說《胭脂扣》為例主要是對〈客途秋恨〉的情節模式及主題作轉化。相對來說，電影《胭脂扣》為配合劇情，可以透過開場一幕梅艷芳唱〈客途秋恨〉把曲文鑲嵌在電影中。有趣的是基於純文學的實驗性寫作技巧，〈永盛街興衰史〉更能做到章回小說中那種把抒情詩點綴的效果，不過董啟章的小說把〈客途秋恨〉的曲文穿插小說其中，是有意製作戲謔的效果，其目的是借這曲南音先建立一個香港文化的共同體，然後再把小說中一手建立的身份「自我刪除」，文章以下部分會作進一步說明。⁷⁹

⁷⁷ 以下有關〈永盛街興衰史〉的內容引自董啟章，《衣魚簡史》（臺北：聯合文學，2002年），頁67-95。

⁷⁸ 陳世驥，《中國文學的抒情傳統》，頁6。

⁷⁹ 有關董啟章以戲謔的手法把南音鑲嵌在〈永盛街興衰史〉中，以及把建立的身份認同「自我刪除」等討論可以參考危令敦的〈客途秋恨憑誰說？——論〈永盛街興衰史〉的香港歷史、記憶與身份書寫〉一文。

懷人和傷逝的主調在〈永盛街興衰史〉中仍然可以找到，但轉化到這篇純文學時，主要與身份意識的建立關係較大。男主角劉有信懷念的是他的家族成員，特別是他的奶奶；至於令他感傷的是那一段家族歷史的消失。〈永盛街興衰史〉以男性的角度講故事。劉有信是活在九十年代由加拿大回流香港工作的年輕專業人士。留港期間劉有信住在他爺爺奶奶生前居住的舊房子裡。記憶中房子位於香港島一條名為永盛街的街道上，然而，無論問的士司機或者是翻查地圖也無法找到永盛街的確切位置。不知道出於什麼原因，劉有信著了魔似的決心要把自己的家族史整理出來。換言之，這是身份的追尋。然而，他在追尋的過程中碰到很多問題，除了永盛街的歷史不能確定外，他爺爺奶奶的認識過程，他們的身份亦因為史料不足無法確定下來，以致劉有信後來唯有運用想像來補充這方面的不足。在劉有信眾多想像中，其中一個可能是：奶奶是唱南音〈客途秋恨〉聲名遠播的歌女杏兒；而爺爺則是愛上杏兒歌聲的廣源客棧東主。最後劉有信把辛苦找來的材料燒掉，放棄建構自己的家族史。整篇小說是以懷人及傷逝作開端，卻以否定這種主調作結。這種認為尋找香港歷史或自己家族歷史注定是徒勞無功的看法，董啟章在小說中早已明白指出「在殖民地走向終結的時候，我們忽然醒覺到自己腦袋的空白，急於追認自己的身分，但卻發現，除了小說，除了虛構，我們別無其他的依仗。」⁸⁰ 作者除了指出了歷史只是一種虛構，所以予以否定外，亦不無矛盾地預示了最後可以依靠的也是虛構的事物，這裡是指〈客途秋恨〉。我會在後面部分作說明。

劉有信對愛情的看法比起《胭脂扣》裡的袁永定更顯得淡然。自己的家族史無法追尋，愛情關係亦注定失落，其中最大的問題是他對身邊女伴的身份混淆不清。劉有信先後有兩個女朋友。大學時期他認

⁸⁰ 董啟章，《衣魚簡史》，頁 81-82。

識了詠詩，兩人曾有短暫的同居生活，後來因為劉有信要移民所以分開。言語間劉有信似乎對這位女朋友有點懷念。回流後因為工作關係曾與詠詩重遇，但他卻選擇迴避，甚至辭掉工作。後來劉有信認識了另一名女子阿娟，她亦住進劉的舊房子裡。雖然兩人關係看似親密，但男主角似乎無法肯定阿娟到底是他的學生（劉有信曾教夜校）還是在卡拉 OK 裡認識的伴唱女郎。事情進一步複雜化，阿娟有時像被杏兒（即是劉有信的奶奶）附身似的，看來竟然活像杏兒。劉有信多次叫阿娟離開回家去，他根本弄不清自己到底算不算愛她，還是由始至終把她當作是一個替身而已。小說最後暗示隨著劉家把舊宅賣掉，劉有信和阿娟的關係亦會告終。

〈永盛街興衰史〉承繼了小說及電影《胭脂扣》中懷人及傷逝的主調作出兩種轉化。首先，一改這種主題通常以愛情為主，取而代之是建構香港人身份意識的話題。當身份意識慢慢建立起來時，董啟章又以後設的手法質疑甚至點出當中的矛盾，最後把一手建立的身份意識親自燒毀（燒掉所有歷史資料）。小說徹底顛覆了我們對懷人及傷逝這兩個主題的理解。讀者無法掌握男主角懷念的到底是什麼人？他又為了失去什麼而傷感？簡言之，董啟章為小說建立了另一種主調：一切都變得不確定。阿娟到底是劉有信的學生還是卡拉 OK 的伴唱女郎？還是杏兒的替身？小說中的永盛街並不是真實的，劉有信的爸爸說街道只是奶奶幻想出來的，如此說來住在這條街道上的劉有信、阿娟甚至是爺爺奶奶又算是什麼？〈永盛街興衰史〉和小說及電影《胭脂扣》最大的分別是：如花及袁永定仍然清楚知道他們懷念的是什麼或者失去的（丟棄的）又是什麼，但劉有信卻失去了懷念及傷感的載體。小說暗示九七後香港人的身份意識變得不確定，無根的感覺更明顯。諷刺的是正是這種虛空把香港人連結在一起。

四、結語

香港的抒情傳統以小說和電影《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉為例，展現了傳統的民間文化南音〈客途秋恨〉如何被香港的通俗文學及電影吸取資源和轉化，然後再被雅文學進一步融合。從時間線來說，《胭脂扣》（1985）的出現剛好是中英聯合聲明的簽訂，〈永盛街興衰史〉（1995）則是回歸前的作品，那是香港意識抬頭，香港人最需要一個身份的時期。無奈〈永盛街興衰史〉似乎要告訴香港人，他們的願望注定要落空。小說裡的一切都呈現不確定性，唯一可以確定真實的只有一曲南音。然而，〈客途秋恨〉指涉的內容卻是消逝。〈客途秋恨〉這份帶有抒情性的曲文通過一個亂世中離鄉別井、情感失落、懷才不遇的書生的情感，觸碰到不少早年因為戰亂羈留在香港，無法返回故鄉的內地移民的情懷。正當他們已在香港落地生根，認同自己是香港人時，香港又面臨回歸的變化。香港人彷彿永遠都在客途中，永遠無法擁有一個安定的家。這種身份不穩定的焦慮及不安感覺把香港人聯繫起來，通過香港一支獨秀的通俗文化把它有效散播。

值得注意的是香港抒情論述強調通俗文化的重要性這點有效把香港人聯繫起來，但與此同時，這個特徵卻把香港的抒情傳統論述跟臺灣、中國大陸和海外傾向強調雅文化的抒情傳統論述區分開來。限於篇幅及討論的焦點，本文並沒有正式展開討論。相信這個話題有助我們思考中國抒情傳統內涵的複雜性，實在值得日後深入分析。

（責任校對：游嘉琳）

引用書目

一、傳統文獻

〔宋〕朱熹，《楚辭集注》，上海：上海古籍出版社，1979年。

二、近人論著

王德威，《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》，臺北：麥田出版，2017年。

危令敦，〈客途秋恨憑誰說？——論〈永盛街興衰史〉的香港歷史、記憶與身份書寫〉，《天南海外讀小說：當代華文作品評論集》，香港：青文書屋，2004年，頁175-216。

李碧華，《胭脂扣》，香港：天地圖書公司，2015年。

李歐梵，《帝國末日的山水畫：老殘遊記》，臺北：大塊文化出版公司，2010年。

李春青，〈論「中國的抒情傳統」說之得失——兼談考量中國文學傳統的標準與方法問題〉，《文學評論》第4期，2017年9月，頁51-60。

陳惠英，《感性、自我、心象——中國現代抒情小說研究》，香港：商務印書館，1996年。

_____，《抒情的愉悅》，香港：中華書局，2008年。

陳世驥著，楊銘塗譯，楊牧修訂，《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972年。

陳世驥著，張暉編，《中國文學的抒情傳統》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年。

陳國球，《情迷家國》，上海：上海書店出版社，2007年。

_____，〈抒情傳統論以前——陳世驥早期文學論初探〉，《淡江中文學報》第18期，2008年6月，頁225-252。

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

- _____，〈陳世驥論中國文學——通往「抒情傳統論」之路〉，《漢學研究》第29卷第2期，2011年6月，頁225-244。
- _____，〈結構中國文學傳統〉，武漢：華中師範大學出版社，2011年。
- _____，〈「抒情」的傳統——一個文學觀念的流轉〉，《淡江中文學報》第25期，2011年12月，頁173-198。
- _____，〈「抒情傳統」論與中國文學研究〉，收入陳國球編，《王夢鷗教授學術講座演講集》，臺北：國立政治大學中國文學系，2012年，頁95-150。
- _____，〈抒情中國論〉，香港：三聯書店，2013年。
- _____，〈陳世驥論中國文學與文化〉，《東亞觀念史集刊》第10期，2016年6月，頁321-325。
- _____，〈香港的抒情史〉，香港：香港中文大學出版社，2016年。
- _____，〈抒情與革命：陳世驥論文學之光與摩羅詩力〉，《文藝爭鳴》第10期，2018年10月，頁32-38。
- _____，〈總序〉，收入葉輝、鄭政恆編，《香港文學大系1950-1969·新詩卷二》，香港：商務印書館，2020年，頁1-32。
- _____，〈抒情傳統論與中國文學史〉，臺北：時報文化出版公司，2021年。
- 陳國球編，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000年。
- 陳國球主編，《香港文學大系1919-1949》，香港：商務印書館，2014-2016年。
- _____，〈香港文學大系1950-1969〉，香港：商務印書館，2020年。
- 陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年。
- 區仲桃，〈評陳國球：抒情中國論〉，《漢學研究》第33卷第1期，2015年3月，頁327-333。
- 梁秉鈞，《梁秉鈞卷》，香港：三聯書店，1989年。

- _____，〈中國現代抒情詩——讀馮至《十四行集》筆記〉，《詩雙月刊》第2卷第6期，1991年7月，頁114-118。
- _____，〈抒情、現代與歷史——從《小城之春》到《阮玲玉》〉，收入陳炳良編，《文學與表演藝術——第三屆現當代文學研討會論文集》，香港：嶺南學院中文系，1994年，頁72-95。
- _____，〈抗衡與抒情·藝術與關懷〉，收入錢雅婷編，《十人詩選》，香港：青文書屋，1998年，頁viii-xxii。
- _____，〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉，收入陳炳良、梁秉鈞、陳智德等著，《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005年，頁98-110。
- _____，《香港文化十論》，浙江：浙江大學出版社，2012年。
- 梁培熾，《南音與粵謳之研究》，三藩市：舊金山州立大學亞美研究學系，1988年。
- 張淑香，〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀《蘭亭集序》〉，收入陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年，頁522-539。
- 張隆溪，《比較文學入門》，上海：復旦大學出版社，2009年。
- 董啟章，《衣魚簡史》，臺北：聯合文學，2002年。
- 董乃斌，〈「唯一」傳統還是兩大傳統貫穿？——從「抒情」與「敘事」論中國文學史〉，《南國學術》第6卷第2期，2016年4月，頁236-247。
- 蔡英俊，〈《反思批判與轉向》序〉，收入顏崑陽，《反思批判與轉向——中國古典文學研究之路》，臺北：允晨文化公司，2016年，頁8-13。
- 蕭馳，〈從「才子佳人」到《石頭記》——文人小說與抒情傳統的一

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例

段情結》，收入陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015年，頁 540-579。

顏崑陽，〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，《東華漢學》第9期，2009年6月，頁 1-47。

_____，〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月，頁 113-154。

鍾秩維，〈抒情的政治理論與傳統——重探一個臺灣文學的批判論述〉，《中外文學》第48卷第2期，2019年6月，頁 169-226。

龔鵬程，〈不存在的傳統——論陳世驥的抒情傳統〉，《政大中文學報》第10期，2008年12月，頁 39-51。

_____，〈成體系的戲論——論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月，頁 155-189。

[日]藤井省三，〈小說為何與如何讓人「記憶」香港：李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000年，頁 81-98。

_____，〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉，收入陳國球編，《文學香港與李碧華》，臺北：麥田出版，2000年，頁 43-60。

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

Carroll, John M. *A Concise History of Hong Kong*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

Chen, Shih-hsiang. "The Cultural Essence of Chinese Literature." In *Interrelations of Cultures: Their Contributions to International*

Understanding, edited by C. C. Berg et al. Paris: UNESCO, 1953, pp. 43-85.

_____. "Chinese Poetry and its Popular Sources." *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, n.s.2.2(1961): 320-326.

Dominguez, Cesar, Huan Saussy, and Dario Villanueva. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London: Routledge, 2015.

Etiemble, René. *The Crisis in Comparative Literature*. trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux, East Lansing: Michigan State University Press, 1966.

Guillén, Claudio. "Some Observations on Parallel Poetic Forms." *Tamkang Review*, 2.2/3.1(1971/72): 395-415.

Leung, Ping-kwan. *City at the End of Time: Poems by Leung Ping-kwan*. Edited by Esther M. K. Cheung. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

Luk, Bernard Hung-kay. "Chinese Culture in the Hong Kong Curriculum: Heritage and Colonialism." *Comparative Education Review* 35(1991): 650-668.

Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Remak, Henry H.H. "Comparative Literature: Its Definition and Function." In *Comparative Literature: Method and Perspective*, edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961, pp. 3-57.

Wellek, René. "The Crisis of Comparative Literature." In *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, edited by David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi. Princeton: Princeton

香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例 ■

University Press, 2009, pp. 162-172.

Yu, Anthony C. *Comparative Journeys: Essays on Literature and Religion East and West*. New York: Columbia University Press, 2009.

Essential Aspects of Hong Kong Lyrical Discourse: A Study of the Transformation of “Sorrow on an Autumn Trip” into *Rouge* and “The Rise and Fall of Wing Shing Street”

C. T. Au*

Abstract

The concept of the Chinese lyrical tradition is a research topic in the field of comparative literature. Following René Wellek’s identification of the crisis of Comparative Literature in 1959, the discipline has received an increasing amount of attention. In response to this crisis, various solutions have been proposed by critics, with comparative poetics being one such solution. Chen Shih-hsiang’s 陳世驥 announcement that the “Chinese literary tradition as a whole is a lyrical tradition” was actually an outgrowth of comparative poetics. His provocative pronouncement initiated discussion and debate on the Chinese lyrical tradition within research communities in the United States, Taiwan, Hong Kong, and mainland China. The present article focuses on the uniqueness of Hong Kong lyrical discourse. As far as the study of conceptions of the Chinese lyrical tradition is concerned, critics often focus on the relationship between elite culture, classical Chinese literature, and the Chinese lyrical tradition while the close relationship between popular culture, modern Chinese literature, and the Chinese lyrical tradition is mostly neglected. I believe that, to a great

* Assistant Professor, Department of Literature and Cultural Studies, The Education University of Hong Kong

extent, the key features of the Hong Kong lyrical tradition correspond to those forgotten traits of the Chinese lyrical tradition delineated by Chen. In “A Literary Study on ‘Sorrow on an Autumn Trip’ 〈客途秋恨〉,” Leonard K.K. Chan 陳國球 examines the uniqueness of Hong Kong lyrical discourse, pointing out that the *Naamyam* 南音 lyric “Sorrow on an Autumn Trip” has had a great influence on Lillian Lee Pik-wah’s 李碧華 *Rouge* 《胭脂扣》 (the novel as well as the film adaptation) and on Dung Kai-cheung’s 董啟章 “The Rise and Fall of Wing Shing Street” 〈永盛街興衰史〉. Since the relationship between these works is not the major concern of Chan’s article, I believe a study of the connection between the *Naamyam* lyric and both popular and elite culture not only helps fill a gap in existing scholarship—while delineating the essential aspects of a Hong Kong lyrical tradition in particular—but also provides a fuller picture of the Chinese lyrical tradition in general.

Key words: lyrical tradition, Hong Kong lyrical discourse, “Sorrow on an Autumn Trip” 〈客途秋恨〉, *Rouge* 《胭脂扣》, comparative literature

