

## 香港文學的現代主義：六、七〇年代歐洲電影與香港文學的關係

### 第五章 被壓抑與慾求溝通的敘述：《模糊的慾望對象》與《剪紙》

謝伯盛

本文第三和第四章分別以歐洲電影《春光乍洩》和《去年在馬倫巴》為切入角度，勾勒也斯的創作如何受歐洲現代電影影響。《春光乍洩》及其原著那種鬆散的、把讀者引向模糊真相的敘述，反而令也斯接觸了南美那種重視人的、尋根的文學；《去年在馬倫巴》與劇本以至新小說則啟發也斯利用整個作品的形式表達心理。這一章找來另一個例子，代表另一種方式的敘述，嘗試討論這種敘述如何啟發也斯的創作。這部電影是路易士·布紐爾（Luis Buñuel）的《模糊的情慾對象》（*That Obscure Object of Desire*, 1977）。不過，這並不是因為《周報·電影版》曾熱烈討論過這部電影，恰恰相反，電影版對布紐爾的著墨並不多<sup>1</sup>，而且，這部電影已經是七七年的作品了，越出了本文附錄的範圍（《周報·電影版》六〇—六九）。本章討論方法與之前兩章有異。之前兩章是從《周報·電影版》出發，尋找影響來源，再看受影響的作品；這一章倒轉過來，從作品中找尋線索，看哪些歐洲電影對它有所啟發；而且，本亦不會涉及電影版。不過，亦是因為有了本文第三及第四章的論述，也斯受歐洲電影影響應該是無庸置疑的事實，既然如此，不妨依據上面兩個章節作出延伸，看七〇年代歐洲電影對他的影響。

《剪紙》（1977）裡是這樣提及《模糊的情慾對象》這部電影的：

「……我想為它引申闡釋。我舉她悉識的媒介為例。我從羅渣華丁的《吸血女殭屍》那個深夜穿著白衣在水邊蹣跚獨行的孤弱少女（『可是，我沒看過這電影呀！』）說到路易布紐爾的《慾望的曖昧的對象》裡的康切達（『看過，這我看過！』）。我想我解釋得不大好，這種聯想只比較了其中一面，我只說了康切達這位西班牙少女孤弱、飄泊、變幻的一面……」<sup>2</sup>（筆者接：引文中的「我」是小說的敘事者，括號內的說話是女主角之一喬的回應）

---

1 電影版一九六〇至六九十年之中，只有一篇文章正式談及布紐爾的電影，是梁農剛：〈由一條安達魯狗到青樓紅杏看布紐爾這個人〉，《中國學生周報》，第十一版，1969年9月5日。電影版少談布紐爾，應該與他電影的題材和意識無關，因為從梁農剛這篇文章中並沒有看到《青樓紅杏》中某些較大膽的場面超越了當時電檢處的尺度或引起普遍觀眾爭議。

2 也斯：《剪紙》，香港：牛津大學出版社，2003，頁76。

小說的敘事者一面借看過的電影企圖解釋眼前事物，一面修正想法，嘗試理解他眼前這位女性的處境，也想令到她釋懷。外國的視覺文化，對於這個在城市不斷來回走動的敘事者來說，有何意義呢？不過，本文以下先從《剪紙》的評論開始說起，因為一方面希望突出這個小說的多義性，另一方面顯出本文以歐洲電影作為切入點的重要性。

## 一、二元對立與溝通失落：《剪紙》的過往的評論

過往亦有論者討論過《剪紙》這篇小說，似乎每一個論者從不同角度作出探討，都有說不完的話。2003年10月的《作家》雜誌有一個「梁秉鈞小輯」<sup>3</sup>，共有四篇文章，包括費勇的〈梁秉鈞的詩歌寫作以及香港文學的有關問題〉、小西的〈《剪紙》的物體系〉、陳智德的〈另一種「翻譯」與寫實——《剪紙》、《重慶森林》及其他〉及梁秉鈞的〈兩類型的殖民論述：黃谷柳與張愛玲筆下四〇年代的香港〉。小西的文章從「唯物」的角度探討《剪紙》中物件與符號間的關係，語言被物化，人與人之間的溝通就失落。陳智德的文章則指出也斯在小說中引用粵劇《再世紅梅記》是一種引導讀者把小說中兩個女性角色作「重像」式的人物來閱讀，帶出女性及香港都市文化的一體兩面。容世誠一篇收錄在《香港文學探賞》的文章〈「文本互涉」和背景：細讀兩篇香港現代小說〉<sup>4</sup>從文本互涉的角度，透過二元對立的框架，指出小說中由《詩經》到新詩；由粵劇到剪紙藝術，都在現代變成失去意義的符號，帶出兩個女主角屬於不同的文化世界。

討論《剪紙》的文章，其實還有很多，本文刻意選這三篇作討論，是因為它們既有重疊的地方，亦有各自的特色。重疊的地方則十分有趣：溝通的失落與二元對立。小說講述兩個女子喬和瑤的遭遇，透過「我」這個敘事者把兩個故事連起來。喬被她的同事黃暗戀，不斷收到黃匿名的詩句，可是西化的喬完全不明白這些詩的含意，而黃的單戀令他精神飽受折磨。瑤則是一個熱愛傳統文化的女子，可是精神失常，把感情投放在一個不存在的剪紙師父唐身上，把自己封閉起來。表面看來，這個小說的確可以納入二元對立的框架去解讀，得出女性一體兩面，中西文化交錯而不能溝通的隱喻。但我們能否再開闢新的角度去看這個小說？把這個小說放回也斯受歐洲電影影響的創作歷程和當時香港文學脈絡來看，能得到

---

3 香港作家協會：《作家》，2003年10月，第22期，頁7-31。

4 容世誠：〈「文本互涉」和背景：細讀兩篇香港現代小說〉，《香港文學探賞》，香港：三聯，1991，頁249-284。

怎樣的意義？

## 二、被壓抑與壓抑的敘述：《女人與玩偶》

《剪紙》裡提及得比較詳細的電影是西班牙超現實主義導演路易士布紐爾（Luis Buñuel，1900–1983）的《模糊的情慾對象》（*That Obscure Object of Desire*，1977）。正如本文之前兩章，《模糊的情慾對象》同樣是一個改編自文學的作品，它的原著是個十九世紀末的法國小說《女人與玩偶》（*Woman and the Puppet*，1898）。作者皮亞·盧維（Pierre Louÿs）以擅寫色情文學見稱，他的散文詩集《比利蒂絲之歌》（*Les chansons de Bilitis*，1894）以女同性婚外戀為主題，亦曾改編成電影《少女情懷總是詩》（*Bilitis*，1977）。而《女人與玩偶》曾被改編成電影至少有六次之多<sup>5</sup>。盧維很會說故事，原著小說寫得引人入勝，並把一段男女的情欲追逐在獨特的形式上鋪展開來。故事說一個法國年輕人到西班牙旅行，對一個當地姑娘康切達（Conchita）一見鐘情，二人相約在明天下午喝茶，在赴約途中，年輕人碰到當地一個中年男人馬迪奧（Mateo），由此故事由第三人稱敘述轉為馬迪奧的第一人稱，把馬迪奧與康切達的往事告訴年輕人：馬迪奧自從遇見康切達後便手段盡出，一直想和她發生關係，可是康切達一直用各種行動和藉口回避，直到馬迪奧終於忍受不了，對她施展暴力，她才覺得馬迪奧是一個真正的男人，委身於他。但婚後康切達為了繼續令馬迪奧施暴於她，用盡一切方法激怒他，最後抵受不了的反而是馬迪奧。在馬迪奧口中的康切達似乎是一個被虐狂，但小說用了一種巧妙的形式，令讀者質疑整件事情的真實性。除了開首的三章和結尾的一章，小說全用第一人稱馬迪奧敘事，康切達從未出現過敘述自己。最後一章，小說巧妙地以一封馬迪奧寄給康切達的信作結，而這封信是寫在馬迪奧遇到年輕人之前的：

“My darling ConChita, I forget you. I cannot live where you are not. Now I’m the one who’s down on his knees, beseeching you to come back.  
I kiss your bare feet.

MA TEO”<sup>6</sup>

---

5 包括 *The Woman and the Puppet*（Reginald Barke，1920）、*La femme et le pantin*（Jacques de Baroncelli，1929）、*The Devil Is a Woman*（Josef von Sternberg，1935）、*Laabet el sitt*（Wali Eddine Sameh，1946）、*The Female*（Julien Duvivier，1959）等，資料來自 IMDb。

6 Pierre Louÿs, *The Woman and the Puppet*, trans. Jeremy Moore, UK: Dedalus Ltd, 1999, pp.168.

馬迪奧一方面跟年輕人說，叫他不要追求康切達，因為她是最差的女人，另一方面自己又去信懇求她原諒，那麼，馬迪奧的敘述跟本就是不可靠的，唯一可以肯定的，就只有馬迪奧那份執著的情慾和那種一面倒的、抑壓著康切達的敘述。有趣的是，小說存在著第一人稱與第三人稱以外的另一種聲音，這種聲音存在於每一個章節的標題之中，例如第八章“In which the reader begins to understand just who the puppet is in this story”、最後一章“Which is the epilogue and also the moral of this story”，彷彿要讀者不要太過投入馬迪奧所說的，要抽身出來，思考到底「玩偶」的主人，是那個女人呢？還是那個男人自己的情慾呢？而當這個小說去到超現實主義大師布紐爾的手中，他怎樣把它演繹出來呢？

### 三、最平實也就是最超現實：布紐爾的最後之作

《模糊的情慾對象》是布紐爾的最後一部作品。他由第一部作品《一條安杜魯狗》（*Un Chien Andalou*，1929）起，即貫徹其超現實的說故事方式與影像、批判中產及反基督的立場，即使如紀錄西班牙山區貧困狀況的紀錄片《無糧的土地》（*Las Hurdes: Tierra Sin Pan*，1933）亦有令人震撼驚異的影像，促使人反思。布紐爾作品中的中產男女，不斷追求性慾，也不斷落空。他以這樣的主題揭示了人類某種生存狀況的困惑與苦悶；處世的虛偽與侷促，嘲諷與幽默兼而有之。不過，《模糊的情慾對象》竟然是一部極之忠於原著的作品，不但情節上沒有太大的改動，連敘事結構也沒有改動。布紐爾本來就喜歡讓電影中的角色去敘述他們的故事或夢境，而這些故事和夢境大都光怪陸離。其實布紐爾早期的《維莉蒂安娜》（*Viridiana*，1961）以平實的電影語言鋪展了一個修女面對信仰與人性的無能為力，驚心動魄，但《模糊的情慾對象》又與《維莉蒂安娜》那種風格不同。今次布紐爾放棄他以前那種割眼球式的影像，完全套用了原著的劇情，而布紐爾的鏡頭運用、剪接等電影技巧本來就不花巧，令《模糊的情慾對象》更像是一套現實主義作品。不過，它唯一一點與原著及《維莉蒂安娜》不同的就是，布紐爾用兩個女演員去飾演同一個角色——康切達。

康切達時而貞潔如聖女，告訴馬迪奧她是處女；時而又淫盪不羈，在西班牙酒館跳脫衣舞。前一幕的康切達在下一幕再出現的時候，已是兩種既相似又不同的精神面貌，表現出女性難以捉摸的多重性格。究竟康切達是真的喜歡他，還是爲了他的錢呢？說她存心騙他，她又把大屋的鎖鑰還給他；說她是全心全意愛他，她又明顯有很多東西瞞著他。她是他的慾望來源，可是這份慾望搖擺不定、模糊不清。倒過來看，馬迪奧又知不知道自己在幹甚麼？說他愛她，可是他自己都說

自己只想與她上床；說他對她只有肉慾，可他妻子死後就只鐘情於這個女人。她是他慾望的來源，可是不斷扇動慾火的是他自己，他其實一點都不了解他的慾望對象，但他更加不了解自己。那麼，慾望對象的模糊，便是由於主體的模糊。問題在於，一切都不過是馬迪奧自己的敘述，究竟康切達是否真如馬迪奧敘述的那樣子，我們永遠無法知道。當我們看這部電影時，我們是作為一個男性觀眾，看到我們眼中的女性善變如此，還是作為一個女性觀眾，覺得一個女人的貞潔與淫盪，都是出自男人的口呢？究竟男性與女性的本質是如此南轅北轍，抑或，即使是最平凡的男女情事，當變成說話敘述出來，都是如此超現實呢？布紐爾拍了一生的超現實電影，來到最後一部作品，竟回過頭來以最平凡的影像，質問了所謂慾望的本質，更向一直看他電影的觀眾問了一個問題：現實與超現實的界線在哪裡呢？還是人的本性從來就是如此超現實呢？

#### 四、電影之於文學：主題、風格、敘事

本文已花了不少篇幅，討論歐洲電影與香港文學的關係。本章這一節想綜合之前兩章對歐洲電影的討論，分析歐洲電影對香港文學的主題、風格、敘事的影響，並以《模糊的情慾對象》和《剪紙》作為例子闡述。

五、六〇年代不少歐洲電影導演都喜歡探討和展現現代人心理，如杜魯福的《祖與占》、高達的《斷了氣》、費里尼的《露滴牡丹開》、安東尼奧尼的《蝕》，以至本文第三和第四章的《春光乍洩》和《去年在馬倫巴》。重點是這些電影都呈現了人模糊的情感狀態。電影學者波德維爾一篇寫於一九七九年寫成的文章<sup>7</sup>認為「歧義性」（ambiguity）是藝術電影的一個重要特徵，也是觀眾解讀藝術電影的策略。他認為藝術電影在風格上有一個基本的悖論：現實主義與表現主義並存。這裡的「現實主義」指的是人物心理的複雜性與不確定性，是一種內心的「真實」；而「表現主義」則是每一個作者導演的個性化「簽名」，即導演在作品中顯現的個人風格，這些可以讓觀眾辨認的獨特風格可以透過剪接、運鏡、光影等營造。由於藝術電影希望呈現角色內心，所以電影節奏緩慢、情節鬆散，以人物心理反應取代外在行為。生活原本就是沒有情節，電影不過是把這一面呈現出來。藝術電影這種高度隨意性的「現實主義」敘事，正正與強烈操控性

7 參考大衛·波德維爾著、張錦譯：〈作為一種電影實踐模式的藝術電影〉，《電影詩學》，桂林：廣西師範大學出版社，2008，頁172-193。他這篇文章所舉的例子大部份都是五、六〇年代的歐洲電影，雖然他後來寫了一篇比原文還要長的後記去修正和補充當時的觀點，認為當中的論述不夠仔細，但今天看來這篇文章的觀點仍是對藝術電影有一定程度的概括性。

的「表現主義」風格形成矛盾。藝術電影則以「歧義性」為策略，解決這一問題。古典敘事電影以人物行為、故事情節的合理性為基本原則，所以敘事者（或電影導演）盡量消除敘述語氣（即個性化的電影語言），使觀眾投入故事之中。藝術電影卻背離古典敘事電影，以敘事為故事本身，不但章顯了角色對事物的主觀看法，也顯出導演的個人風格。於是，在現實主義與表現主義的交織下，「歧義性」成為藝術電影的內在基本邏輯，也是其表達人生其中一個面向的重要主題與方式，更是其對觀眾欣賞藝術電影素質的一個要求。

把《模糊的情慾對象》放在波德維爾建立的藝術電影框架去看，會發現現實主義與表現主義既並行又相悖。男女主角複雜變幻的內心欲望正是藝術電影竭力表達的內心真實，而兩女飾演一角則是布紐爾簽名式的超現實主義風格。而令電影更趨模糊的是，整個故事只是馬迪奧一人的敘述，人物的主觀性令觀眾反思敘事者的可靠性。那麼，《模糊的情慾對象》作為藝術電影為也斯帶來了甚麼呢？也斯如何借這套電影帶來的啟發，回應香港社會？本文嘗試借用波德維爾的框架，並結合《模糊的情慾對象》去看《剪紙》的主題、風格和敘事。

《模糊的情慾對象》出現在《剪紙》的第七章，作者安排在這裡，其實是有意義的。先說第六章。第六章是敘述者開始覺得自己不了解瑤，不明白為什麼她忽然一個樣子，忽爾又變成另一個相反的人似的，說著不是她口氣的話。敘述者擔心瑤，於是去找她口中喜歡的唐，想找出原因，但依照地址去找，發現根本沒有這個人。瑤熱愛中國文化，本是一個溫柔敦厚的人，可以一下子變得性情暴戾，還刺傷了敘事者。第七章寫敘事者開始了解黃，以及他模糊的愛的對象，感覺到這份單方面的愛情，開始把他拉到一個不能自拔的地步。而另一方面，敘事者越來越看到喬另外的一面。在白天裡，喬是一個時髦的女子，外表像外國人，有不少異性追求，也有人說她男朋友一個換一個，不會認真。可是到了晚上，她其實沒有甚麼約會，只不過躲在家裡與鸚鵡談話，說一些言不及義的夢囈而已。敘事者與她在電車上消磨時間，發現她似乎很容易相信人，輕柔地作一個允諾的單純的一面。瑤理想中的對象，其實並不存在；而喬作為黃的對象，也不是黃所想的那樣子。

《剪紙》是一個愛情故事，可是又與通俗的或古典的愛情故事不同。它沒有俗套的哀怨纏綿，也沒有才子佳人的佳話。黃寄給喬的第一首詩，是《詩經》的〈蒹葭〉。詩本來寫一段可望而不可即的愛情，但喬全然不明白，而敘事者則覺得：

「在這樣一種氣氛裏解釋不知是誰所引的一段詩經，顯得這麼困難。」<sup>8</sup>

他指出了語境的問題。這首詩放在文本中的脈絡來看，其實別具意義。詩的主人公，不怕艱難，三番四次找尋心上人，可是他／她只是一個模糊的形象，捉不到，抓不住。詩一唱三嘆的形式正好隱喻了對愛情的多番嘗試和努力，可是「伊人」模糊的存在也隱喻了他的落空。喬對於黃來說是可望而不可即，正如詩人主人公對「伊人」的追求。但黃與喬是因為兩人身處不同的語境，無法相通。《剪紙》借傳統詩句都肯定了人對愛情的希冀與努力，可是又反諷地把《詩經》放在喬生活的現代處境之中，以錯置的語境質疑了古典詩詞那種單純的情感在現代社會能否作為溝通的橋樑。《剪紙》正嘗試把握喬、瑤、黃等不同圈子的人的心理，描寫他們各自帶著不同的文化背景，如何在這個現代社會中以自己的方式與人聯繫、溝通。《剪紙》受《模糊的情慾對象》的啟發，以探討現代人感情狀態為主題。

《剪紙》寫實的風格與超現實的風格既並行又相悖。小說第一與第二章對事物的描寫是一個強烈的對比。描寫西化的喬的家時，用了紅白對比，營造了超現實的感覺：

「打開一扇紅色的門，再打開一扇白色的門……一片紅色和白色的亮光。白色的長櫃和書架、紅色的墊子和矮几、白色的百葉簾、紅色的掛氈。白色牆壁上掛滿紅色鳥兒，一共好幾十隻……」<sup>9</sup>

如此極端對比的室內設計，可以是時尚，也可以是時尚對傳統文化的沖擊，帶給人不真實、陌生、疏離的感覺，而敘事者就在喬的家中迷惑了，甚至讀覺得《詩經》在喬的家中也難以讀得懂。相反，描寫瑤的家時，則用了樸實的字眼：

「屋裡很凌亂也很熟識。屋角神台上有燈火，櫃頂和桌面堆滿報紙和舊雜誌，小弟的功課翻開，上面壓著膠碟，碟裡放著半隻雞蛋，蛋黃碎屑混雜蛋殼，還有點點黑色瓜子殼。」<sup>10</sup>

瑤的家是日常的，細緻到「蛋黃碎屑混雜蛋殼，還有點點黑色瓜子殼」這樣

---

8 也斯：《剪紙》，香港：牛津大學出版社，2003，頁7。

9 也斯：《剪紙》，香港：牛津大學出版社，2003，頁2。

10 也斯：《剪紙》，香港：牛津大學出版社，2003，頁9。

的描寫令人感到親切。兩種風格的文字營造了喬和瑤兩位女性表面上的對比，也象徵了同一年代同一社會中有著很大的文化落差。而更深一層的指向是，兩種不同的風格交織出城市既交通又隔絕的本質。第五章敘事者以魔幻寫實的手法描繪變幻功利的城市，語氣極盡嘲諷。可是當他送醉倒的黃回家，看到菊對黃的感情以及發現黃對喬的感情後，一下子又收斂了諷刺，因為這些感情樸實、含蓄、說不出口，抗衡了城市虛浮躁動的一面；可是另一方面，這些感情因為脫離了合式的、實際的語境，同樣沒有結果。與歐洲的藝術電影相同，《剪紙》在同一個文本之中融合了現實主義與表現主義兩種截然不同的風格，可《剪紙》並不是要求藝術電影那種「歧義性」解讀策略，而是以兩種矛盾的風格，展現城市的本質，在城市的夾縫中探索，尋求溝通。

《剪紙》的敘述方式，就是尋求溝通的方式。《剪紙》中的敘事者所說：

「……我可能說不清楚，就這樣說她性格是甚麼，沒有分辨說清楚那是敘述者的主觀看法，抑或是她本身處事亦有過份的地方，這樣說其實是不大恰當的（唉，我以為自己是在寫影評嗎？），或許我們每個人看事就是取自己印象最深的部份吧。」<sup>11</sup>

他提及《模糊的情慾對象》時，留意到的是電影的敘事。也斯是一個文學作者，同時也是一個藝術電影的觀眾；而藝術電影正要觀眾留意敘事本身。也斯對《模糊的情慾對象》的吸收，也在敘事方面。《剪紙》的敘事者《模糊的情慾對象》的馬迪奧是一個不可靠的敘事者，電影所探討的慾望本質，除了男女之間的角力使之變得模糊，還在於敘事的片面性使之模糊。敘述角度賦與電影深一層的意義，而《剪紙》的敘事者也刻意提出《模糊的情慾對象》的敘事特色，引導讀者思考文本本身的敘事。

《剪紙》圍繞喬和瑤兩個中心作敘述，而語氣不盡相同。前者以第三人稱「她」一個在文本內相對客觀的人稱敘事，後者用第二人稱「妳」一個比較親切的稱呼去描述。用「她」去敘述喬的事，彷彿喬以及她生活的現代環境，對敘事者來說是一個陌生的「他者」；而用「妳」來描述瑤，則有了解的、同情的語調。正如許多歐洲藝術電影，敘事並非隱藏在故事背後，而是故事本身。《模糊的情慾對象》與《剪紙》表面看來是南轅北轍的兩個故事，但電影對於也斯的啟發，是令他能好好地去體會人，並不是先把人定型為某一類，以批判的筆觸去描寫。也斯是透過寫作去重新發現人，發現人所身處的城市。也斯把《再世紅梅記》與

---

11 也斯：《剪紙》，香港：牛津大學出版社，2003，頁 77。



《模糊的情慾對象》放在同一個文本之中，是一個很有趣的對話。前者是一人分演兩角，後者是兩人同演一角。正如陳智德所言，以《再世紅梅記》去解讀《剪紙》，我們會看到小說隱喻了同一時代中女性一體兩面的特質。如果以《模糊的情慾對象》去解讀，則把視角拉回人物身上，重新看這兩個女性身上的矛盾：她們如何隨著時代、城市的急速步伐而作出調節或失去調節。瑤自從出去教書以後，回來就精神失常，表受不了社會的沖擊，溫柔的表面潛藏了無法自控的暴烈。喬表面上很受多男性歡迎，其實她不過在調節與其他人的社交關係。到了晚上，她面對敘事者的時候又會做回自己，因為她應該清楚敘事者在她身上並無所求。城市的人際關係急速轉變而不穩定，時空割裂（文本中新區與舊區的對照），使人身處其中無法不以不同的面孔去對待不同的人。

若果把《剪紙》入面的女性符號化，以一中一西來概括之，似乎忽略了敘事者游走喬、瑤兩女性的用意。《模糊的情慾對象》的敘事者是一個佔有慾極強的人，從他的敘事無法知道事實的真偽。《剪紙》的敘事者游走城市，穿梭不同的人際關係，他觀察，批評，同情，反省。因為他參與其中而非置身局外，把概念與過往的經驗套在他所遇到的人身上。《模糊的情慾對象》的敘事者是在分享他對康切達的經驗，而《剪紙》的敘事者往往在重建自己的經驗，修正看法，可算是對《模糊的情慾對象》作出了反駁。他嘗試不以一個概括的、一面倒的方法去敘述兩個女性，嘗試了解她們的隱衷；他原本不那麼喜歡黃，覺得他做事比較浮誇，愛裝作自己了不起，可是得知黃的感情後，發現黃不斷自省，並不如以往架起凌角，同情便取代了批判。雖然要發生的悲劇最後都發生了，敘事者也無能為力，可是重新發現了這些平凡人的另一面。《剪紙》並不是說一個溝通失落的故事，而是說一個溝通已經失落的年代，怎樣才能再次溝通的故事。這明顯是一種現代主義的文藝觀，而這種現代主義的態度，是來自歐洲電影的。也斯在〈香港小說與西方現代文學的關係〉一文中說：

「總而言之，向人性內心的挖掘，與傳統的手法決裂，對小說技巧的自覺，而且對所處的社會和文化帶著反省與批判，這些都是廣義的現代小說特色了。」<sup>12</sup>

可見內容與技巧雖然是兩個概念，但卻不能分割。新的技巧是用來反省已在轉變的社會，所以技巧同時是內容的一部份。這是也斯透過對歐洲電影的吸收，反思本土文化與現實的例子。

---

12 梁秉鈞：〈香港小說與西方現代文學的關係〉，《香港文學探賞》，香港：三聯，1991，頁71-72。