

李碧華《青蛇》中的 「文本互涉」

• 陳岸峰

一 「文本互涉」的理論略述

「文本互涉」(intertextuality) 乃保加利亞裔文學理論家克麗絲蒂娃 (Julia Kristeva) 將其所提出的「正文」(text) 和俄羅斯文學理論家巴赫金 (M. M. Bakhtin) 的小說理論中的「對話性」(dialogicality) ①與「複調」(polyphony) ②兩種理論融匯而形成的。

克麗絲蒂娃的「正文」理論乃針對一般人將文學作品視為以文字排列而成的表象，她認為這樣的理解最終將導致意義的單一化。克氏認為傳統的文學批評如精神分析或馬克思主義文學批評，都是毫無自覺地使用語言學，依照它自身特性建立的概念及原則，機械地將以句子為研究單位的語言學挪用到文學作品，把作品視作系統化的研究對象，根本漠視文學作品的歧義性。相對來說，她認為巴赫金乃打破文本意義單一性的第一人③，並指出文本結構並非單獨的存在，而是彼此互動地存在④。

克氏的符號異質性乃將文學作品視作並非靜止的語言現象，即是將「正

文」視為「符表的實踐」⑤。在「符表的實踐」中⑥：

意義的產生不再是索緒爾所預設的源於抽象的「語言」(language) 層次，而是隨着符表的運作與行動而來。

換言之，「正文」本身亦具有不斷運作的能力，這是作家、作品與讀者融匯轉變的場所⑦，克氏稱之為「正文」的「生產特性」(productivity) ⑧。故此，「正文」便是各種可能存在意義的交匯場所，打破了傳統文學批評單一性的意義概念。而就在這「正文」的「生產特性」的場所中，透過符表的分解與重組，所有的「正文」都是其他「正文」的「正文」，互為「正文」成為所有「正文」存在的基本條件；在這種基礎上，克氏借巴赫金理論稱為「文本互涉」⑨。

從上述對「文本互涉」之說明，我們可以發現，「文本互涉」這一概念包括具體與抽象的相互指涉。具體指涉指的是陳述一具體的、容易辨別出的本文和另一本文，或不同本文間的互涉現象⑩；而抽象指涉則是一篇作品

「文本互涉」乃保加利亞裔文學理論家克麗絲蒂娃將其所提出的「正文」和俄羅斯文學理論家巴赫金的小說理論中的「對話性」與「複調」兩種理論融匯而形成的。克麗絲蒂娃的「正文」理論乃針對一般人將文學作品視為以文字排列而成的表象，她認為這樣的理解最終將導致意義的單一化。

之朝外指涉着的，包括更廣闊、更抽象的文學、社會和文化體系，乃無形的^⑩。

文學創作中採用「文本互涉」創作而有創獲者大不乏人，當代香港的女作家李碧華便是箇中能者，成就斐然^⑪。李碧華小說中的一個重要特色便是改寫經典文本，這類作品包括《青蛇》（《白娘娘永鎮雷峰塔》）、《潘金蓮之前世今生》（《金瓶梅》與《水滸傳》）及《霸王別姬》（崑曲老本《千金記》）等等。在其新文本中卻往往花極大篇幅追尋舊文本的特色及其版本演變與流傳的過程，此中不無寫作遊戲的成分，而她往往又在新文本上採用「改編」（adaptation）、「戲謔」（parody）等技巧^⑫，從而造成「文本互涉」。以下便從「文本互涉」的角度切入，剖析李碧華的《青蛇》與《白娘娘永鎮雷峰塔》的互涉關係，從而解讀其改編經典的方法及其所改編的文本所產生的新義。

二 文本的演進與其政治閱讀

(1) 文本的演進述略

在李碧華改編的經典中，她花了不少篇幅鉤沉原來的文本。其中，《青蛇》一書便是改編自宋、元以說書形式流傳的白蛇故事，該故事在明代便被馮夢龍編入《警世通言》中，名為《白娘娘永鎮雷峰塔》^⑬。在這基礎上，便孕育了清朝陳遇乾所著的《義妖傳》四卷五十三回，又續集二卷十六回^⑭。從其題目可知，陳氏所改編自《白娘娘永鎮雷峰塔》一書的新故事在意識形態上已明顯有了很大轉變，青、白二蛇是「義妖」，取消了舊文本中的誨淫誨盜的成分。白蛇故事的演變，可用胡適

的「歷史的演進」觀念作理解^⑮。白蛇故事起初由一故事的原型，經由歷代小說家或編纂者的添綴，故事內容與情節便漸漸地繁富、複雜起來。青、白二蛇究竟是邪是正，全視乎當時的時代氛圍與小說家本人的意識形態而定。有關這一故事的演變歷程，不在本文探討之範圍，暫且擱置。

白蛇故事這一文本，家喻戶曉。它在文化系統中不斷被詮釋及演繹，從簡單的故事而逐漸被不同時代的意識形態與文化歷史的氛圍所影響，重新塑造出嶄新的文本，從而達到互涉的效果。這也正是這一文本的魅力所在。而要在眾多衍生的文本中別出新義，殊非易事。李碧華獨闢蹊徑，以傳統文本中原為配角的青蛇做主角，名其新文本為《青蛇》，為這經典帶來衝擊。

(2) 白蛇故事之政治閱讀

《青蛇》的後半部分乃以中國大陸的文化大革命為背景。究竟李氏何以將《青蛇》「鑲嵌」（embedding）^⑯於這樣特殊的歷史背景呢？

正如上述所提及，由白蛇故事的改編（甚至其他小說或戲劇，如明人湯顯祖戲劇《牡丹亭》與小說《倩女離魂》，實亦是「文本互涉」的一種），實可見當時的改編者的時代氛圍與意識形態。原來在50年代的中國，共產黨便曾以《白蛇傳》作為官方意識形態的宣傳工具，配合其對人民灌輸階級鬥爭的思想，以便於展開實際的鬥爭行動。對於白蛇故事被搬上政治舞台的經過，先讓當時《白蛇傳》的改編者趙清閣為我們說個明白^⑰：

解放後，由於黨和人民政府重視民族遺產，我國古代的民間文學也得到了

香港女作家李碧華是文學創作中採用「文本互涉」的能者。李碧華小說中的一個重要特色是改寫經典文本，其中《青蛇》一書便是改編自傳統的白蛇故事。《青蛇》的後半部分以中國大陸的文化大革命為背景，究竟李氏何以將《青蛇》「鑲嵌」於這樣特殊的歷史背景呢？

在1956年，中國曾經熱烈地討論《白蛇傳》。究竟《白蛇傳》與當時的政治運動有何關係？趙清閣在其改編中的〈前言〉說，《白蛇傳》的主題「由擁護或屈服於封建勢力，漸漸演變成爲反抗封建壓迫」。圖爲1956年趙清閣改編的《白蛇傳》的封面。



普遍的發揚。五六年來，《白蛇傳》故事在戲曲界被熱烈地研討着、整理着、改編着和演出着，已經從原有的基礎上又有了不少的提高。這中間，也產生過一些不同的看法，1952年北京文藝界爲此展開了爭論（見1952年《文藝報》第二十三號），後來漸漸統一了認識，由戴不凡同志寫了一篇〈試論白蛇傳故事〉的論文（見1953年《文藝報》第十一號），將《白蛇傳》故事概括地、全面地作了較深入、正確的分析，大大幫助了《白蛇傳》故事的整理和改編工作。我所寫的這本《白蛇傳》小說的基本觀點，也是以戴不凡同志的論文精神爲依據的。

因爲資料缺乏，我們暫時未能有機會看到有關的討論文章。但從以上文字來看，我們得知1956年的中國曾經熱烈地討論《白蛇傳》。就以趙清閣所改編的《白蛇傳》的出版數量爲例，1956年3月出第1版，印35,000冊；1958年2月第五次印刷；合共印了183,000冊，可謂數量驚人。

我們知道，1956年乃共產黨政府實行階級鬥爭的年代，究竟《白蛇傳》與這一政治運動有何關係？論爭的焦點是甚麼？而戴不凡的論文精神又是甚麼？我們再看看趙清閣在《白蛇傳》中的〈前言〉所透露的訊息^①：

從它（《白蛇傳》）的演變、發展過程中，可以看出：白素貞是由一個可怕的妖怪，漸漸演變成一個富有人性的、堅強勇敢的、可愛的女性；許仙也是由一個薄情負義的男子，漸漸演變成一個忠誠善良的好人；而法海卻相反地由一個慈悲的和尚，漸漸演變成一個陰險殘酷的封建統治者。與此同時，情節上也由專寫男子負心的愛情悲劇，漸漸演變成爲完全是由於第三者從中破壞所造成的愛情悲劇。隨着人物形象和情節安排的演變，主題也由擁護或屈服於封建勢力，漸漸演變成爲反抗封建壓迫。在這個演變、發展過程裏，充分發揮了人民的智慧和創造性，也反映了人民的理想和要求；因而使得這一美麗的神話故事，無論藝術性或思想性方面，都有着很大的成就；也因而越來越博得廣大人民的喜愛。

這裏指出人物性格的「演進」。爲了突出故事的「反封建」主題，故而對人物之性格與情節方枘圓鑿，但卻藉口說是人民的理想和要求。再看另一段文字^②：

《白蛇傳》是一個優美動人，具有高度人民性的神話故事。通過白素貞爲了追求婚姻自由、人生幸福，而向封建勢力的代表者——法海進行寧死不屈的鬥爭，反映出人民與封建統治階級之間的尖銳矛盾，和人民要求

自由幸福、反抗封建壓迫的堅強意志。

為了多看一點資料，我們不得不多引一點。從上述文字可見，很明顯，趙清閣他們對白蛇故事予以政治解讀，將他們的階級鬥爭的意識與人民反封建的思想全部投射於這一民間故事之中。換言之，即是以共產黨的意識形態挪用 (appropriate) 白蛇故事，以達至「反封建」的階級鬥爭目的。因為這樣，便有集體的對人物塑造、性格與有關情節的「處理」與「繼續商榷」^①。而文中亦提及戴不凡該文曾指出^②：

在「端陽」以前，許仙的性格是動搖軟弱的，但經過「釋疑」以後，許仙和白娘子即應當是融合無間的。

從共產黨慣用的邏輯，我們可以推論，戴不凡的意思大概是指許仙的性格在「端陽」以前是「軟弱和動搖性」的，對法海這樣的封建黑暗勢力未有清楚的認識。及至「端陽」「釋疑」之後，思想上有了覺悟，終於與白蛇站在同一陣線，對法海這封建遺孽進行鬥爭。但是問題在於，戴不凡他們可能為挪用《白蛇傳》作為宣傳工具，故而強以「端陽」為許仙的覺醒之轉捩點^③。然而，這樣的方柄圓鑿並不具說服力。就以趙清閣的《白蛇傳》為例，許仙在端陽節那天看見白蛇因喝了雄黃酒而還形為白蛇，以致嚇得半死。可是，白蛇救醒了他之後，並沒有坦白承認自己是白蛇的事實，而是繼續瞞騙許仙自己的真正身份，乃以蒼龍代白蛇，以消其恐懼之心。故此，許仙之所以繼續與白娘子「融合無間」，乃被蒙在鼓裏，而非「釋疑」。

無論以上對戴不凡的論文精神的推論有何不實之處，均無礙於白蛇故事在50年代的中國被黨賦之以政治解讀，淪為階級鬥爭的宣傳工具這一鐵一般的事實。

對於50年代白蛇故事被挪用為政治鬥爭的宣傳品有一番認識之後，以下再回頭看李碧華的《青蛇》中對大陸政治運動的批判，便不難理解其動機了。

三 戲謔背後的政治諷喻

(1) 遊戲式的寫作

羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 提倡以一種享樂主義的態度遨遊於文本之中，通過解構主義的解讀得到一種個體的歡悅。這種歡悅乃對種種話語特權的超越，語言結構在自由的歡悅中解體。文本具有自己的社會理想 (social utopia)，文本先於歷史 (before history)，文本獲得的如果不是社會關係的透明度 (transparence)，至少也是語言關係的透明度。在這個空間中沒有一種語言控制另一種語言 (no language has a hold over any other)，所有的語言都自由自在地循環 (circulate) ^④。李碧華的小說可謂正是一種遊戲式的寫作。在《青蛇》中，作為第一敘述者青蛇在歷經情劫後搖身一變，成為潛藏西湖底的大作家，她之所以埋首創作，乃「因為寂寞，寂寞而不免回憶」^⑤。惹人注目的是她對歷代關於她與白蛇的不同文本的不滿。在青蛇的見證下，《白娘娘永鎮雷峰塔》一書伴隨着中國政治的浪濤，歷經了朝代的更替，南宋的苟安，蘇杭的繁華，轉眼便到了元朝^⑥：

在《青蛇》中，作為第一敘述者青蛇在歷經情劫後搖身一變，成為了潛藏西湖底的大作家，她之所以埋首創作，乃「因為寂寞，寂寞而不免回憶」。惹人注目的是她對歷代關於她與白蛇的不同文本的不滿。李碧華以遊戲的寫作態度，給歷來改編白蛇故事的人開了個玩笑。

……這樣把舊恨重翻，發覺所有民間傳奇中，沒有一個比咱們更當頭棒喝。

幸好也有識貨的好事之徒，用說書的形式把我們的故事流傳下來。

宋、元之後，到了明朝，有一個傢伙喚馮夢龍，把它收編到《警世通言》之中，還起了個標題，曰《白娘子永鎮雷峰塔》。覓來一看，噫！都不是我心目中的傳記。它隱瞞了荒唐的真相。酸風妒雨四角糾纏，全都沒在書中交代。我不滿意。

明朝只有277年壽命，便亡給清了。清朝有個書生陳遇乾，著了《義妖傳》四卷五十三回，又續集二卷十六回。把我倆寫成「義妖」，又過份的美化，內容顯得貧血。我也不滿意。

——他日有機會，我要自己動手才是正經。誰都寫不好別人的故事，這便是中國，中國流傳下來的一切記載，都不是當事人的真相。

由文本中的角色親自道出對歷來文本的不滿。第一本提及的便是馮夢龍的《白娘娘永鎮雷峰塔》，指出它隱瞞了人物之間在感情上的複雜關係。而這種「酸風妒雨四角糾纏」的新元素，便正是由李碧華在《青蛇》中所道出。作者在此顯然也是以一種遊戲的寫作態度，給讀者，給白蛇故事中的角色以至於歷來改編白蛇故事的人，開了玩笑。而其中，青蛇對文學竟也要求客觀、真實歷史的傳統史觀。反諷的是，她也不過是虛構出來的角色而已。雖然如此，文本中的她還是決心寫部自傳，其中一句話可反映她對文本的觀念²⁰：

我把自己的故事寫下來，一筆一筆的寫，如一刀一刀的刻，企圖把故事寫死了，日後在民間重生。

然而，她忘記了她練就不死之身，這邊廂說要將故事「寫死」，那邊廂的她一轉身變了身份，成為「張小泉剪刀廠」的女工，緊隨白蛇又再展開她們在紅塵中的另一段愛戀²¹。這不啻是對自我的一種嘲諷。她們的文本是以不同的形式一直繁衍下去。

(2) 角色性格的顛覆

在文本與文本、文本與歷史文化的多重互涉底下，李碧華小說中的新文本經常是對舊文本的顛覆，《青蛇》一書，也不例外地顛覆了我們所熟悉的人物性格。在《青蛇》這部小說中，青蛇赤裸裸地道出白蛇情傾許仙乃「一半因為人，一半因為色」²²。更指出白蛇盜取庫銀的所為乃沒有操守：「一條蛇的操守會高到那兒去？」²³而且，白蛇並非《白娘娘永鎮雷峰塔》中這一傳統神話文本中的溫良恭順形象，她沒有操守之餘，而且好色，青蛇直揭其底蘊，她是「妖精」：「妖精要的是纏綿。／她要他把一生的精血都雙手奉上。她控制了他的神魂身心。」²⁴

至於許仙也並非「原來那麼一本正經，德高望重，知書識禮，文質彬彬」²⁵，表面上道貌岸然，但內裏也是為欲望所奴役。他得到白蛇後又垂涎青蛇，後來縱使知道與蛇共枕，卻又無法毅然離去，備受欲念播弄，終於喪命。

但《青蛇》一書主要仍是重新審視一直不為人注意的配角青蛇的內心活動及其欲望，青蛇自白云²⁶：

她一直把我當成低能兒。她不再關注我的「成長」和欠缺。她以為我仍然是西湖橋下一條渾沌初開的蛇。但，我漸漸的，漸漸的心頭動盪。

青蛇對文學竟也要求客觀、真實歷史的傳統史觀，反諷的是，她也不過是虛構出來的角色而已。文本中的她還是決心寫部自傳，她的身份成為「張小泉剪刀廠」的女工，緊隨白蛇又再展開她們在紅塵中的另一段愛戀。這不啻是對自我的嘲諷。



《青蛇》小說的尾聲，白蛇之子投胎為紅衛兵。當青蛇眼見紅衛兵在破壞古蹟雷峰塔時便暗自說：「快繼續動手把雷峰塔砸倒吧，還在喊甚麼呢？真麻煩。這毛主席、黨中央是啥？我一點都不知道。」換言之，發動文化大革命的豈不是妖王？圖為《青蛇》電影劇照。

敘事者青蛇口口聲聲地強調故事的「原來」，好像在揭穿舊文本的虛偽面紗，而只有她的文本才是第一手資料似的。

李碧華不止顛覆舊文本的角色形象，而且藉着角色之間的欲念，將青蛇與白蛇、許仙及法海的情欲瓜葛複雜化，角色之間除了異性戀，還加入青蛇對法海的誘惑，甚至青、白二蛇曖昧的同性戀關係，為舊文本注入欲念的暗湧，將人物的關係複雜化，深化了人物的心理，從而豐富了這一家傳戶曉的神話故事。

這樣便突出了新舊兩個文本的不同之處，產生懾人的張力，新文本旨在顛覆舊文本，令對傳統文本耳熟能詳的讀者或習於從政治需要而改編的版本的讀者產生驚愕。這種由兩個文本所造成的諷刺的張力，仿如巴赫金的「狂歡節結構」(Carnavalesque Structure) ④，即是指兩個文本相遇而產生相反與相對的效果⑤。

(3) 政治諷喻

李碧華以「戲謔」的技巧改編白蛇故事目的何在？李碧華將《青蛇》的後半部分「鑲嵌」於文化大革命這一特殊的歷史背景。故此，《青蛇》則開始向外與當時的歷史、政治及社會互涉，從而產生「新義」⑥。

在《青蛇》的尾聲，白蛇之子投胎為紅衛兵這一改編，可謂極具諷刺意味。換言之，發動文化大革命的豈不是妖王？意之所指，不言而喻。由此而言，即是將神化了的偶像貶至妖界？而李氏之將神話引入當時的歷史場景當中，正是一種對歷史書寫的徹底否定與顛覆。當青蛇眼見紅衛兵在破壞古蹟雷峰塔時便暗自說：

唉，快繼續動手把雷峰塔砸倒吧，還在喊甚麼呢？真麻煩。這「毛主席」、「黨中央」是啥？我一點都不知道，只希望他們萬眾一心，把我姊姊間接地

放出來。……也許經了這些歲月，雷峰和中國都像個蛀空了的牙齒，稍加動搖，也就崩潰了。

「毛主席」、「黨中央」在當時中國人民眼中，是偶像，是聖地；而在青蛇眼中，則不名一文。而其說話中，更調侃地隱含：中國蛀空了、崩潰更好，只要白蛇能因此而被間接地放出來就好了。而實際上，另一層含意則是對當時的偶像崇拜以及對瘋狂的政治運動作出批判^⑦：

也許，因為這以許向陽為首的革命小將的力量。是文化大革命的貢獻。

我與素貞都得感謝它！

沿途，竟然發現不少同類，也在「回家」去。我倆是蛇，其他的有蜘蛛、蝎子、蚯蚓、蜥蜴、蜈蚣……極一時之盛。這些同道中妖，何以如此的熱鬧？

啊，我想到了！——我們途經甚麼靈隱寺、淨慈寺、西泠印社、放鶴亭，岳墳……一切一切的文物，都曾受嚴重破壞，剝削階級的舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣，都像垃圾一樣，被掃地出門，砸個稀爛。

感謝文化大革命！感謝由文曲星托世，九轉輪迴之後，素貞的兒子，親手策動了這一偉大功業，拯救了他母親。也叫所有被鎮的同道中妖，得到空前「大解放」。

原來白蛇與許仙之子許夢蛟之救母，其孝親賺人熱淚。而在此，作者針對當時以毛澤東為「太陽」之喻，戲仿時人以「向陽」為名的熱潮，故而有白蛇之子許士林自動更名為許向陽之諷刺，意指其忠心永向毛澤東。許向陽

志不在救母（其實他也不知其母被鎮在雷峰塔之下），而矢志於為文化大革命、為毛主席效忠。他以及其他紅衛兵，正在破壞這個世界。而白蛇乃間接因為他的破壞而得以逃出塔下，重獲自由。他們沒有相認，更談不上大團圓結局。許向陽自有他的革命大業，而青、白二人則「又再絞纏在一起」^⑧。他們是「彼此的新歡。直到天荒地老」^⑨。指的是，她們又重開始其同性戀關係。

革命小將是妖精的兒子，大解放的不是人民而是妖精，反諷至極！這樣的戲謔式的批判，也有其痛快之處。

《青蛇》一書中的戲謔元素具有強烈的意向性，大致可分為兩方面：一、是對人物的戲仿而達至諷刺的目的；二、是其戲謔的對象乃特定政治的背景，所欲達至的是重估歷史、控訴政治。這兩個元素其實又很多時是二而為一的，鋒芒所指，乃毛澤東及共產黨在1949年後的種種政治運動。其中常常出現的，便是對「文化大革命」中紅衛兵的種種惡行與人民的悲慘遭遇的揭露。

四 總 結

從《青蛇》這部小說，我們可見李碧華對「歷史」的「去神化」(demythification)^⑩的意識形態旗幟鮮明。作為文學一種類型的小說，是她批判歷史的一種工具。從中，她個人的歷史觀正是對權威的、神化的官方記載的挑戰與顛覆。這也是由「文本互涉」中的「戲謔」技巧而產生的逆向的政治論述，否定了《白蛇傳》的政治解讀，為白蛇故事尋找了「新義」。

白蛇與許仙之子許士林自動更名為許向陽，矢志於為文化大革命、為毛主席效忠。他以及其他紅衛兵，正在破壞這個世界；白蛇乃間接因為他的破壞而得以逃出塔下，重獲自由。而青、白二人則「又再絞纏在一起」，又重開始其同性戀關係。

註釋

① 見 M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981)。介紹性的論著可參：Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World* (London: Routledge, 1990); Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)。也可參劉康：《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》(台北：麥田出版股份有限公司，1998)，頁93-116、181-205。

② 見 M. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson (Manchester: Manchester University Press, 1984)。

③④⑤⑥⑦ Julia Kristeva, "Word, Dialogue, and Novel", in *Desire in Language*, trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), 65; 65; 36; 36, 66; 78; 78。

⑧⑨ 參于治中：〈正文、性別、意識形態——克麗絲特娃的解釋符號學〉，載呂正惠主編：《文學的後設思考》(台北：正中書局，1991)，頁212；212。

⑩ 同註⑧，頁212；同註③，頁65。

⑪⑫ 容世誠：〈「文本互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〉，載陳炳良主編：《香港文學探賞》(香港：三聯書店，1991)，頁252；251。

⑬ 據李小良統計，李氏小說拍成電影的共有七部，包括：《川島芳子——滿州國妖豔》、《青蛇》、《霸王別姬》、《潘金蓮的前世今生》、《胭脂扣》、《秦俑》以及《誘僧》。見李小良：〈穩定與不定——李碧華三部小說中的文化認同與性別意識〉，《現代中文文學評論》，1995年第4期(12月)，頁101。

⑭ 容世誠指出：「『文本互涉』主要是作家利用既有的先存本文來說話和表達，常見手法：引喻(allusion)、模仿(imitation)、引文(quotation)、戲謔(parody)、改編(adaptation)、剪貼(pastiche)……等。或是先有本文出現於新本文之內，或是先存

本文存在於新本文以外，但後者之示意卻寄生於前者之上。」見註⑩，頁252。

⑮ 見馮夢龍編：《警世通言》(上海：上海古籍出版社，1990)，頁420-48。《青蛇》一書中曾提及此書的流傳經過，見李碧華：《青蛇》(香港：天地圖書有限公司，1998)，頁239。⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 見註⑭李碧華，頁240；253；240；249；256；43；67；91；63；93；243、245-46；249；249。

⑲ 見胡適：〈歷史的文學觀念論〉，《胡適文存》，第一集(台北：遠東圖書公司，1975)，頁33-85。另可參胡明：〈胡適「整理國故」的現代評價〉，《傳統文化與現代》，1995年第2期，頁80。

⑳ 據容世誠所言，「鑲嵌」一詞指的是「新作品裏的新加入部分」。見註⑩，頁265。

㉑㉒㉓㉔ 趙清閣：〈前言〉，《白蛇傳》(上海：上海文化出版社，1958)，頁3；3；2；4；4。

㉕ 究竟戴不凡該文如何論述白蛇故事，因圖書館資料有限，有待找到資料後，再作進一步查證。如以上推論有所不確，自當更正。

㉖ 見Roland Barthes, "From Work to Text", in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: The Noonday Press, 1977), 164。

㉗ 容世誠指出：「『新義』是重要的，也是加斯德娃將本文互涉和傳統的影響或本源研究劃清界限的分界線。嚴格來說，本文互涉並不是一原封不動的直接借用，亦不是一普通的引喻。只有被借用的本文，對於新文本來說，有其特別的主題或結構意義；又或在新背景裏指陳著另一種原來背景沒有指陳的意義，方成為本文互涉。總而言之，就是在「兩組本文相接、相逆而相對」的情況下相激出嶄新的意義。」見陳炳良，頁253。

㉘ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 124。