



西西(1937-2022)

原名張彥，生於上海，1950年移居香港。畢業於葛量洪教育學院，隨後任職教師，並從事文學創作。四十二歲提早退休，專事寫作。數十年出版新詩、散文、閱讀筆記、長短篇小說和電影評論等四十多種，是華文界重要作家，足為香港文學的代表。其寫作手法瑰麗多變，往往一篇一貌，對文壇影響深遠，備受港內外推崇。曾獲2000年《星洲日報》舉辦之「花蹤世界華文文學獎」、2011年香港年度書展之「年度作家」、2014年「全球華文文學星雲獎」之貢獻獎、2019年美國紐曼華語文學獎與瑞典蟬文學獎，乃首位獲此二獎的香港作家。2022年，獲香港藝術發展局頒發終身成就獎。

◎ 何福仁

西西的創新（下）

6

〈春望〉之後是〈像我這樣的一個女子〉（1982年1月）、〈感冒〉（1982年2月），先後發表在《素葉文學》第6及第7期，其後俱收於素葉版《春望》（1982年）、洪範版《像我這樣的一個女子》（1984年）、廣西師範大學簡體字版（2010年）。

〈像我這樣的一個女子〉（下稱〈女子〉）和〈感冒〉的主人翁是兩個女子，同樣以第一身「我」自述，是兩生花，傳統小說所謂「花開兩朵，各表一枝」，獨立具足，卻又彼此應答，同一母題，兩個面向，各自延伸、發展。多年來，討論〈女子〉的文章甚多，當年一位年輕的作者敏銳地把兩篇小說聯繫起來，讀到兩個女子共通的「哀傷」。不過「哀傷」是起

點，不是終點。她的文章收結云：

由於她／她們底基調都是宿命的、無可挽回的，因此並沒有出現類似西方古典作品中人向命運反擊的激昂情意，代之是股極深切悠長的慨嘆。……與中國舊小說中女性感懷身世有很神似的地方。（《春望》，《素葉文學》24、25期，1984年8月）

希臘神話的神祇，反抗的是另一更有權力的神祇，注定失敗，這是真正的宿命。兩個女子，反抗的是她們舊有的自我。「我」，是流動變化的，並非一成不變。許多年過去，這位作者也許會有不同的看法吧。不過這代表了多年來不少評論，以至電視、電影，對這兩篇小說的誤解。另一種誤解，是以為這純粹是愛情小說。

我曾寫過一篇〈像她們這樣的兩個女子〉，詳細分析這兩篇小說，同中有異，異中有同，收在《像她們這樣的兩個女子》文集中（中華書局，2017年）。此文或對作曲家盧定彰和小說家黃怡有點啟發吧，他們合作創作出歌劇《兩個女子》。

先說〈女子〉一篇。

首先，題材已很罕見。此前，以我所知，還沒有文學作品以遺體化妝師為主人翁。日本電影《禮儀師之奏鳴曲》成於2008年，後於〈女子〉26年。電影的殯禮化裝師是男子，而〈女子〉的題旨無疑

深刻得多。

女性，加上這種職業長期受誤解，甚至受歧視。這些，可能因為起首的句子太動人：

像我這樣的一個女子，其實是不適宜和任何人戀愛的。

西西模擬了主人翁感性的語調，哀傷，自憐。西西曾自述這小說的寫作：

我清早五時忽然想通了那種敘述的語調，而且腦中唸出了整整的第一段，因為怕會忘記，連忙起床寫。兩口氣把小說寫完，第一口氣是早上七時寫到中午一時，肚子餓了，不得不吃點東西；第二口氣是二時寫到三時，重讀一遍，就去發稿。（《認知的過程》，《聯合報·副刊》，1994年1月8日）

從「腹稿」到發去打字公司，再不改一字。最重要的是，「想通了那種敘述的語調」。

這篇小說先在素葉文學刊登，再在台灣《聯合報》副刊轉刊，有台灣讀者以為這個「我」真是西西自己，來信說願意照顧她。她的小說總是相體裁衣，扮演角色，語調長短慢急，看角色而定。這其實就是戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基（K.S.Stanislavski）提倡的方法演技。西西在上世紀六十年代深研電影，一如演員，她揣摩角色在現實生活中的行為、心理、語調，以祈演活角色。

〈女子〉的主人翁知識水平不高，對自己，對工作，對愛情，猶豫，自責，卻是逐漸轉變，其心路歷程其實很清楚，由起初屈服於命運：「對於命運，我是沒辦法反擊了。」然後，深入自剖，大概到了小說的五分之三處，心態開始變化，她開始絕地反攻：先肯定自己的工作，認識到自己不過走了一條少人走卻必須有人走的路：

我說：為什麼你們要害怕呢，在這世界上，總得有人做這樣的工作，難道我的工作做得不夠好，不稱職？（洪範新版，頁 114）

她繼承姑母的工作，她自己並不害怕，害怕的是「你們」。此前她曾指責自殺的年輕人，不敢向命運反擊。這個「命運」，就不是不能改變的宿命。她自言：

但我昨天遇見的（自殺的）男孩……我覺得他的行為是一種極端懦弱的行為，一個沒有勇氣向命運反擊的人，從我自己出發，應該是我不屑一顧的……（我）同時拒絕為他化妝……（洪範新版，頁 110）

說得斬釘截鐵。最後，她拒絕改變，要改的是社會的偏見。她重新認識真正的愛：令人勇敢，坦誠，不怕考驗。

這小說為弱勢發聲——女性，加上近乎厭惡性的職業，同時為愛情解魅，顛覆了流行愛情小說的類型，用一種近乎感傷（sentimental）的語調，卻達致了

理性的思考。這毋寧是愛情小說的戲仿（parody），先進入這個類型，再出來，加以瓦解。情人好說至死不渝，很好，就「死俾你睇」（死給你看）：讓你看我為死者化妝的工作，你敢看、敢愛麼？「我」成為了別人對愛的挑戰，成為社會看待邊緣社群的考驗。她知道：

許多人的所謂愛，表面上是非常剛強、堅韌，事實上卻是異常地懦弱、萎縮；充了氣的勇氣，不過是一層糖衣。（洪範新版，頁 116）

男主人翁知道女主人翁的身份後，會怎樣反應呢？也許置諸死地然後生，怡芬姑母說過：「也許夏不是一個膽怯的人。」「因為愛，所以並不害怕。」世間合該有那麼一個男子，因為愛，並不要這個「我」改變。也許。鮮花是一種告別的象徵。誰知道呢？對她是這樣，對他卻並非如此。收結時她再說一次「像我這樣的一個女子，其實不適宜與任何人戀愛的」，前後意涵已大不相同。小說的結局是開放式的。姑母怡芬，諧音是宜分，可也是宜婚。

再說〈感冒〉的另一女子。

寫完〈女子〉（1月），西西馬上寫〈感冒〉（2月），明顯是有意為之。而〈女子〉中已有〈感冒〉的伏筆。〈女子〉中有一位年輕兄弟，和另一女子相愛，那女子卻不明不白地和一個自己並不傾心的人結

了婚。然則這兩個女子，原來有某種「親緣」（洪範新版，頁107-108）。她們遭遇的問題，不過是一個問題的兩面：〈女子〉是別人怎樣看我；〈感冒〉則是我怎樣看我自己。前者的答案：那是別人的問題；後者的答案：那是自己的問題。

〈感冒〉寫一個沒有獨立人格的「我」，弔詭的是，作者安排她知書識禮，受過良好的教育，正是那種教育、文化氛圍，令她在意別人的眼光，一直扮演別人給定的角色。加上個性不強烈，壓力主要還是來自她自己。

她重遇舊同學，受到觸動，開始甦醒，身體出現狀況：感冒。

小說難在寫人的醒覺、轉變，尤其短篇小說。〈女子〉不過一萬字，〈感冒〉稍長，也不過一萬八千字。這考驗作者的功力。有些作家挪用「頓悟」的方法，變得輕而易舉。〈感冒〉則是硬接，並不欺場，具體而細緻地表現轉變的過程，做法是把內心的轉變「外化」：感冒是變化的開始，再通過身心，聽覺的、觸覺的，各方面的通感，交替描摹，層遞地增援。而最大的創意則是自省式的自我對話（self-conscious inner dialogue）：在獨白的過程裏加入另外一種後設的詩句：

1. 這產生疏離的效果。跟〈女子〉一篇迥然不同，不要感動，而要思考；兼有自療之效。

2. 其次，所引詩句，從古典（詩經、楚辭，等等），走向現代（痺弦），詩的新舊無關水平高低，而取決於不同的審美和價值取向。

具體的細節，這裏不再轉述了。好書只能自己品味，不能簡化。順便一提，網上頗有些西西的作品，但要小心，像〈感冒〉，轉錄者有時任意增刪。

宋淇的評語云：

（《感冒》）這種表達方式是嶄新的，也是西西所獨創的，文學、音樂、電影等形式都沒有用過，因為只能表達其意義，而不能同時表達其在謹嚴形式中內涵豐富的象徵。京戲或舞臺劇中的旁白或者可以傳達心中相反的想法，而詩歌形式背後卻不可能同時表達出來，這是西西對小說技巧的特殊貢獻。（《像西西這樣一位小說家》）

她找到她自己，感冒好了。結局同樣是開放式的，很精彩，且出人意表，表現小說家的睿智、幽默，並非流行小說的「大團圓」。她離開家庭，並非娜拉式的出走，她有學識，足可獨立生活，她可以去追求愛情，也可以不去，先去看一場球賽再算。這個「我」的存在倘只為了愛情，那仍是愛情的囚奴。作者更關心她的意志自由，做什麼都由自己主宰。

這是自我發現、自我重建的故事（一如後來的《哀悼乳房》），兩個女子，一



〈感冒〉在《素葉文學》上連載

個最終重新認識、堅持自我；另一個改變舊我，擺脫異化，找回自主的我。

怡芬姑母的故事，兩年後再出現在短篇〈鎮咒〉（收於《鬍子有臉》，1984年），這次怡芬成為主人翁。這是個素材與寫法都很特別的小說，一貫的細緻、出色，值得反覆細味。西西曾抱著極大的熱情去研讀埃及的古代史，兼及《亡靈書》、各種對杜唐卡門的記載、咒語守護陵墓的傳聞等等。並且到埃及旅行，然後轉化她的認識，寫出二萬多字氣魄宏大的長文《卡納克之聲》（收於散文集《旋轉木馬》，2001年），又用淺易的文言，仿歷史編年，遂譯古埃及眾神書記圖特刻石的小說〈圖特碑記〉（1984年）。古埃及法老的陵墓，大多刻有守墓的咒語，降禍給挖墓的人。〈鎮咒〉到了文末，我們看

到小說的深意：她的小說總是從近而遠，這個則是從遠處寫回來。怡芬帶回一幅葦葉紙，不知收進哪一本書去，讓它守護書本也好，叫盜印、漠視版權之人受到咒語的懲罰。葦葉紙找出來，原來夾在肥土鎮的地圖裏，不過是薄薄一頁，由於顏色不牢，日久褪色，最後，姑母和姪女這樣對話：

都溶入肥土鎮地圖裏面的山脈、河流、鐵路、車站各處去了。我看見飛鳥在山巔，蓮花在水道，羽毛沿著鐵路飄灑，月亮自海面升起。

它們會守護肥土鎮的安定繁榮嗎？

7

長篇《哨鹿》（1982）先在報上連載，每天一千字，從1980年9月至1981年1月），比〈女子〉和〈感冒〉要早。這篇小說先後有過四個版本：

素葉版，1982年；

皇冠版，林以亮（宋淇）主編，1986年；

洪範版，1999年；

譯林簡體字版，2020年。

當年在報上連載的小說，大多是隨寫隨發，絕少全篇寫好再交報刊，有幸成書的話，往往修改一下。西西就是這樣，但這書居然是沒刪沒節，可說不改一字，

而結構嚴整合度，恢宏壯麗。這也可見西西深通載體形式，若合符節，像武術家李小龍所云：要像水，置之於杯子，成為杯子；置之於茶壺，成為茶壺。（Put water into a cup. Becomes the cup. Put water into a teapot. Becomes the teapot.）我們看她每天限定字數的連載，例如《我城》、《美麗大廈》、《飛氈》、〈解體〉，形式是杯子，是茶壺。

綜觀整個 80 年代，西西同時寫了許多篇重要的作品，單是小說，就有〈北水〉、〈龍骨〉、〈碗〉、〈海棠〉、〈春望〉、〈離島〉、〈玻璃鞋〉，分別編收於《鬍子有臉》、《手卷》，可見才思噴薄，逸興遄飛，而筆力可剛可柔。《哨鹿》在長篇連載之前，她當然先有一個通盤的構思，她在洪範版的序自言：

《哨鹿》雖是長篇小說，其實是看圖說故事，是看了郎世寧等人的木蘭圖而想像的故事。所謂木蘭，是滿語，意即「哨鹿」；是獵人以長哨模仿鹿聲，引誘其他鹿隻，然後射獵。郎世寧的手卷頗長，分四段，我也學它。寫長篇，分四章，對照圖卷，可以找到小說場景的許多淵源。

這四章即秋獮、行營、塞宴、木蘭。這其實只點出故事的一半。畫家呈現的是帝王顯赫的排場，小說家則在四個分場之後，另外接續小民生活的抒寫，這是宮廷畫家忽略的一面，這一面，是小說家的虛

構，卻是社會的真實。小說寫乾隆，拼貼了若干清人的筆記，筆調較文；寫小民阿木泰，才是小說家要說的話，筆調較白。這種對位雙線發展，不是二元對立，而是互相作用，彼此指涉。這不啻也是小說家的理想，官民扞格不通，就是悲劇；天賦權勢的人，尤其應該顧念卑微的草民。有論者以為小說裏逐一羅列了奉給皇帝的貢品，很枯燥煩悶，豈知這正是小說家的意旨，宮廷裏總是一大堆了無人氣的數字。而野外草民王阿貴鎮日期盼的，不過是可以助他下田的一頭牛而已。

乾隆每天讀的奏摺，大多是嚕嚕嘛的奴才話，什麼「竊臣犬馬微賤，感激聖恩，日深依戀，但報效未能，惶悚彌切……」在圓明園裏有一條「買賣街」，平時沉寂無人，只要乾隆一聲下令，街上就會立刻變得熙熙攘攘，人們摩肩接踵起來，作者寫了好一段，說這地方的特色是假，一切都是假的，市場、街道、店鋪，兵士、商人、盜賊，各種各樣的人，賣技的人、說書的人……全由宮內太監扮演，滿街市聲喧騰，熱鬧極了，於是，皇帝這才御駕親臨，隨行還有貝子貝勒、文武官員，這何異於當今的環球影城，「在這個假城中，彷彿連皇帝和群臣也是假的了。」（《哨鹿》洪範新版，頁 10-11）做皇帝好玩嗎？千篇一律的戲，也是夠乏味的。

在皇冠版裏，林以亮的分析專精、獨到，他認為《哨鹿》猶如一首交響曲，有兩個主要旋律：

一是乾隆的，明朗而響亮，所有樂器齊聲奏出，聽起來莊嚴華麗、氣象萬千，雖然偶有變調，其發展程序頗合正統古典音樂；另一是阿木泰的，柔和而單純，由音質較輕的樂器奏出，可是變調太多，不協和音屢次出現，兼且次序顛倒，聽上去較像現代音樂。聽眾耐心細聽，會發現兩個旋律此起彼落，此應彼和，隱約中相反相成，到了最後，互相交織，融為一體，回到主題（獵鹿）上去，形成有力的結尾。

林以亮精通樂理，也是文學、電影的專家，他每個樂章逐一闡析，並且指出其成就超越了赫克斯雷（Aldous Huxley）在上世紀三十年代苦心經營的音樂式小說《對位法》（*Point Counter Point*）。

8

1986年也是西西創作豐收的一年，這一年她寫了〈永不終止的大故事〉（1986年1月）、〈這是畢羅索〉（6月）、〈名字南非〉（10月，出書時改名〈阿扎利亞〉），其中最廣為人知的是〈浮城誌異〉（4月）、〈瑪麗個案〉（12月）、〈肥土鎮灰蘭記〉（12月），分別收於《鬍子有臉》（1986年）及《手卷》（1988年）。

〈這是畢羅索〉曾英譯刊於*Renditions*，編者加上按語云，西西將小說中一位西班牙球員稱為「岡薩雷斯」（González），錯了，應為什麼什麼。其實錯的是編者。因為岡薩雷斯正是該球員的另一名字。當年恰好一位西班牙研習漢語的研究生來港，譯了西西兩個短篇，要求見面。我想正好可以向她請教。我們會面時，她告訴西西：岡薩雷斯，對了，是這屆世界杯我們的偶像，我們喜歡這樣叫他。老實說，*Renditions*的編者不可能比西西更認識足球。*Renditions*另一次編者提及《飛氈》的插圖，指出乃蔡浩泉繪畫，並非西西。這又是知其一不知其二，其實是版本不同，兩位都分別畫過。這是編者不加核實，而自以為是之病。西西過去有時會遇到些莫名其妙的編者。有的一而再不問自取，也有的一如上述，妄加己見。她當年被選為中學教科書的範文《店鋪》，一本教科書的編者在註釋裏認定文章裏提到的「彌勒佛」不對，應是「彌勒」云云，對師生的影響不可謂少。彌勒當初要行善修道，也叫彌勒菩薩，後來修成正果，則稱彌勒佛。認為彌勒不能稱彌勒佛，既無知，又霸道。然則阿彌陀佛，因有大乘經典《阿彌陀經》，也只能稱阿彌陀？如今的編者，倘有問題即跟作者聯絡，兩者合作，做法無疑妥當得多。

〈這是畢羅索〉較少入評論家的法

眼，卻是個很特別的小說。背景是 1986 年舉行的世界杯足球賽，寫作者和離世的父親一起觀賽：父親生前曾任足球裁判員，綽號「十二碼王」，他的遺照正對電視屏幕，因球賽父女得以重聚。小說共十節，單數 1、3、5，起句都是「這是……」，寫的是球賽當下的種種；雙數 2、4、6 則寫作者回憶和父親生前死後的種種。這裏有兩個第一身「我」的敘事，以「這是」起句的，是巴西球星薛高（內地譯濟科），另一個則是作者，兩個「我」虛實交替。〈這是畢羅索〉先在台灣聯副發表，其後《大拇指半月刊》轉刊。當年球賽還沒有 VAR 之助，頗有些關鍵的入球誤判了。其實何止球賽，人生無時無刻都要做大大小小的判斷，都有是非的問題。有關於這篇小說，我曾在專欄做過短文介紹。限於篇幅，這裏不贅引了。

西西這篇小說已提出機械人的問題，「我只是想：機器是否就能比人更能明辨是非？難道因為自己缺失，我們就放棄價值判斷的責任？」這之後四十年，AI 人工智能的發展，一日千里。近日號稱 AI 教父的辛頓（Geoffrey Hinton）辭去在 Google 的工作，警告說：人工智能的發展越來越危險，聊天機器人可能很快就比人類更聰明。目前人類唯一可以依賴的是價值的判斷，但人工智能遲早自備一套，且會解釋得更有邏輯性。已無回頭路了，

因為各國競相發展，恐落人後。那時候，人類不是被 AI 搶走飯碗，而是它反過來成為主人，控制人類。別以為這是杞人之憂。西西在我們對談科幻時指出，科幻電影與小說表現的不是將來，而是當下的現在。（《西方科幻小說與電影》，2018 年）

9

《手卷》集之中較矚目的自是〈浮城誌異〉、〈瑪麗個案〉、〈肥土鎮灰闌記〉三篇。三篇獨立完成，寫法不同，卻互相指涉，指向一個當時大家關心的議題：香港的前途。這些，我在《浮城 1.2.3》一書中曾做過簡短的分析。〈浮城誌異〉活用了比利時畫家馬格列特 13 幅超現實的畫，畫本身各不相干，西西把它們重新編排、串連，每一幅加以述說、發揮，而圖文互涉，這其實就是她當年剪接《銀河系》的做法，分別是，這一次用文字敘述，並且貼地。「浮城」的將來，當年懸浮未決，作者寄望「智慧的孩子，也許，一切將在他們的手中迎刃而解」。

〈瑪麗個案〉手法也相近，這一次用的是報章的外地新聞電訊，不過寥寥八句，是瑪麗爭取轉換監護人的故事。西西把句子分拆，加以闡述，彷彿 news commentary，延伸、放大，聲東擊西地扯到若干文學經典，再回到當前現實去。

這篇小說的形式、手法，一如〈浮城誌異〉，前所未見，創新的意義即在，獨一無二，可一不可再。

〈瑪麗個案〉之後，緊接著是〈肥土鎮灰闌記〉，一短一長，前者儼如後者的序。不過肥土一篇，顯見西西除了熟悉布萊希特的作品，還曾細讀元劇。此見要創新，豈能不知舊。兩造爭子的故事，古今中外都有，封建時代的賢君或賢官以機智斷案，讓勝方歸之於生母，這是維繫舊社會秩序的通則。我曾表列相關的故事：

出處	兩造關係	斷子者	勝方
《聖經·列王記》	同業 (二妓)	所羅門王	
佛經 《賢愚經·檀膩羈品》	不指明	端正王	
東漢 應劭 《風俗通義》	妯娌	黃霸	生母
五代 和凝父子 《疑獄集》	同縣	李崇	
元 李行道 《包待制智賺灰闌記》	原配與妾	包拯	
(德) 布萊希特 《高加索灰闌記》	主與僕	法官阿茲達克	養母

《古蘭經》中也有類似的故事，素萊曼即是所羅門的另一版本；稍早於布萊希特的還有法國盧布朗 (Maurice Leblanc) 筆下俠盜亞森·羅蘋的故事，也用過這個橋段。

李行道的《包待制智賺灰闌記》，和

布萊希特的《高加索灰闌記》都是名著。所謂「灰闌」(闌通欄)，是判官在地上用石灰畫一個欄，把孩子放置欄中，讓爭奪的兩造用力拉扯，誰將孩子拉回己方，孩子就歸誰。表面爭的是孩子，其實是家產。

李行道的戲劇體現了血緣時代的信念，血濃於水，生母不會傷害親兒，這是人之常情。劇中生母果然放手不拉，包公的「灰闌計」成，知道誰是真正的生母，於是孩子判歸生母。五百年後，布萊希特的《高加索灰闌記》(1944年)吸收元劇的意念，高明之處是一反過去血緣的定律，改為誰愛小孩誰就取得育兒權，結果養娘得勝，因為她比生娘更愛孩子。《高加索灰闌記》的爭子故事是一齣戲中戲，外在的框架（或當是楔子）是高加索農地歸屬權的爭議。

布萊希特告訴我們，對孩子最好的，未必是生母。對手從原配與侍妾，改為平民和貴族，這是意識形態的對立，跟故事的外殼，高加索「山谷歸灌溉人，好叫它開花結果」，互為呼應。判案的依據，再不依賴血緣親疏，無疑是一大進步，但想深一層，恐怕仍然是人治。誰比誰對孩子更好，仍然取決於法官的自由心證。前科不少，判官突襲之計已失效。現代的法官，既不能以孩子的性命作賭注，又不能憑藉人的愛憎斷案。

又 42 年後，西西重寫爭子的故事〈肥土鎮灰闌記〉，以李行道的元劇為「墩底戲」。把戲劇改作小說，最戲劇性的變化是：加添了一個敘事者，這敘事者不是誰，是戲劇裏五歲的小小馬壽郎。布萊希特之作的戲中戲也有一個敘述者：說書人，扮演敘述、評點、歌唱的角色；體現了劇作家從中國戲劇體會得來的間離效果：要觀眾入而能出，別忘了這是演戲，目的在令人思考。但通過灰闌中的小孩去敘述，卻是完全不同的角度。

布氏的說書人，地位超然，那是全知的觀點，操作起來，離即之間，不易取得平衡，往往是離多於即。馬壽郎的敘述，則亦離亦即，別具辯証的意趣，理論上身份最尊貴（擁有繼承權），實質上地位最卑微（沒有發言權），西西斟酌傳統戲曲的文學話語，頗有顛覆的意味，這是世界文學裏的特例。說書人寄身事外，馬壽郎呢，不單是積極的參與者，更是話題的核心；前者的戲是從外邊演進來，後者是從內裏演出去。演進來的，其實一直在戲外，可觀眾都聽他的。演出去的則內外遊走，吃力地搶戲，既在戲外，又在戲內；他看戲、評戲，又演戲，但看來注定徒勞。而且，他從古代，一直演到現代。他看到歷史時空的變化，卻仍然荒謬地被放置在歷史時空的灰闌內，活在灰昧昧的年代，他足足活了六百歲。一個孩子，怎麼

可以活了六百年呢？在元劇裏，包大人既然可以「白日斷陽間，夜晚理陰司，穿梭在人鬼之間」，大家都覺得沒有問題，那麼馬壽郎也可以這樣詰問大人的世界：

各位觀眾，請你們傾聽，我有話說。
六百年了，難道你們還不讓我長大嗎？

10

西西在 1989 年患上癌症，治療稍安，她即寫作一系列治病的經過、對疾病的思考，分別發表在《素葉文學》、《八方文藝叢刊》、《星島日報·文藝氣象》，結集為《哀悼乳房》（洪範版，1992 年）；廣西師大出版社簡字版，2010 年）。這是一部以文學手法抒寫疾病的奇書。西西剖析一己發現癌病的經過，描寫治療的過程，病後的反省，融合了感性的經驗與理性的知識，坦蕩勇敢，毫不自傷自憐，從切身的經歷出發，所「哀」的是科技進步，人類的生命力卻衰退、萎縮。「哀悼」實含往者不諫，來者可追，而期望重生之意。

這書打破禁忌：一方面破除中國傳統對疾病，尤其是對女子乳癌的禁忌；另一方面，也破除一向文類涇渭嚴分的禁忌，讀者可以從不同的角度閱讀。西西在序言裏說：「讀者喜歡怎樣分類就怎樣分類吧：這次，隨你的意。」事實上，莊裕安就當是文集，而鄭樹森則別緻地稱為「混