

## 1. 引言

在疫難頻仍，時局動亂的年代，在宏大敘事與痛和失望交織的關頭，談論愛情似乎很容易被指控成一件奢侈（甚至庸俗）的事情。但大環境的變化，向來都左右著個體與他人的愛恨關係。作為漫長藝術史上最古老的主題之一，同時作為個體認識世界的重要途徑，關於愛情的書寫無論在哪個時代都不會（亦不應）缺席。

香港作家洛楓（陳少紅）於2021年出版了以愛情為主題的《第三身：愛情小小說》（下稱「《第三身》」），結集了2017至2020年的38篇微型創作。全書分為「謊言」（Lies）、「迷戀」（Obsess）、「消失」（Vanish）和「惡性」（Evil）四輯，展示了愛情的不同面貌。她在序言強調：「『愛情』的細聲道說，無關家國大業，祇逆照城市與人性處境」<sup>1</sup>，似是以一名女子對愛情的執著，為充斥著傷痛、離散和流亡的年代插入一幕幕別有風味的愛情短劇。

以「愛情」為主題集中進行的書寫很容易讓人聯想到羅蘭·巴特（Roland Barthes）的《戀人絮語》（*A Lover's Discourse: Fragments*），洛楓在接受採訪時也承認《第三身》最初的動筆正是啟發自《戀人絮語》，是以小說形式寫成的讀後感<sup>2</sup>，甚至「表白」自己是巴特的書迷，直言自己「一直努力學習將浪漫、情愛、憂鬱和悲愴的感覺，轉化和融合政治論述中的諷刺、矛盾語句、超現實主義、寓言和說故事方式等技法」<sup>3</sup>。本文將從寫作人稱、片段書寫以及圖文互涉等三個方面淺析《第三身》如何與巴特的書寫遙相呼應，以及此書獨特的寫法在當下的特殊意義。

---

<sup>1</sup> 洛楓：《第三身：愛情小小說》（香港：其後文化，2021），頁7。

<sup>2</sup> 胡筱雯〈星期日文學·洛楓：愛情小小說《第三身：愛情小小說》，偏執中誕生的神人鬼妖〉：「她（洛楓）說新書其實是《戀人絮語》的讀後感，只是讀後感以小說形式書寫。原來最初發表此系列時，小小說標題和內文都會引用《戀人絮語》的句子，只是後來更改太多，使句子融入自己的小說創作中，而她又希望寫作時讀者誤會巴特的原意，所以出版書中沒有再直接標明引用的句子。」

<sup>3</sup> 四元康祐：〈愛在動蕩時期的詩：日本詩人四元康祐訪問洛楓〉，第56期《聲韻詩刊》，頁146-147。

《戀人絮語》是巴特根據自己同性戀的經驗寫成的思辨式抒情短文集，書中牽涉的人物除了有男性的「他」、女性的「她」，還有X、Y、Z等代名詞，因此書中的「戀人」並非單數的存在，它指巴特一生所遇的不同愛人，同時也指被他寫入書中的朋友和學生。所以這本書中，人稱代詞的使用一方面是對被書寫對象的保護<sup>4</sup>，讓讀者與被書寫的對象保持距離；而另一方面，這些人稱代詞所指涉的對象也因此具備了可被置換的特點。

巴特在《戀人絮語》指出，愛情只是一個供人棲居的結構<sup>5</sup>，人們對愛情的追求只是一種對穩固結構的渴求，渴望能夠在那個結構當中找到自己的位置。當他將愛情故事中的角色名稱都簡化為人稱代詞，愛情便被徹底還原為一個骨架，讀者因此有了可以自行代入的可能。旁人眼裡，所有穩定的結構都趨近永恆，當讀者進入那個永恆的結構，就更能觀照到愛情的本質。也就是說，寫作者通過對人稱的簡化，實現秩序的重整，從而窺見愛情的另一些可能性。

《第三身》十分極致地進行人稱的遊戲，多數篇章都只用人稱代詞標注故事的角色。洛楓明言書名「第三身」指向「故事中無數個沒有名字的你、妳、我、他和她，是讀者共有或隨時介入的位置」<sup>6</sup>。這無疑是對巴特愛情哲學的承襲，她在受訪時說：「名字是符號，會指向某些特質，是故模糊身份的處理，省卻人物設定的篇幅，更能以扼要的文字集中刻劃愛情與人性的本質」<sup>7</sup>。通過將所寫對象非人格化，讓故事的敘述出現空缺，並在空缺之處挖掘出背後的孤獨靈魂。

---

<sup>4</sup> 懷宇在《羅蘭·巴爾特最後的日子》（*Les derniers jours de Roland B.*）的譯後記提到：「為了使讀者在書中看不出他之所愛是一位女性還是男性，他（羅蘭·巴特）使用了一個中性對象名詞“être aimé”（「所愛之人」），足見作者的用心」。資料見於【法】埃爾韋·阿爾加拉龍多著，懷宇譯：《羅蘭·巴爾特最後的日子》（北京：中國人民大學出版社，2012），頁273。

<sup>5</sup> 【法】羅蘭·巴特著，汪耀進、武佩榮譯：《戀人絮語》（上海：上海人民出版社，2019），頁36-38。

<sup>6</sup> 同註1，頁7。

<sup>7</sup> 蘇麗真：〈她的偏執，是一齣瘋狂世界的愛情屍變——訪洛楓《第三身》〉，《虛詞》2022-05-10。

例如〈男身芙烈達〉<sup>8</sup>一篇講述了雙性戀的「你」拋棄了女伴（我）最終選擇了男伴（他）的故事，篇中不但沒有明確交代「你」、「我」、「他」和「她」的具體身份，而且連「你」的性向都模糊不清。在對方出軌的時候，更用曖昧不明的「最終『她』替代了『她』」一句表達敘事者的被拋棄。小說開篇直言「愛情的拳擊賽，無論男女，擊倒對方的程式都是一樣」，這讓原本已經曖昧的情節更加撲朔迷離。故事穿插著對畫家芙列達（Frida）的畫作《兩個芙列達》（*The Two Fridas*）的描述，作為互文和線索。這個書寫過程中，作者省略了角色的身份和具體稱謂對核心情節的干擾，將故事重點聚焦於一段愛情中的選擇、被選擇、拋棄和被拋棄，並通過稱謂的消失以及人物性向的混淆創造若干個可供讀者代入的缺口，每位讀者都可介入故事當中挖掘出自身的「被拋棄感」。

另一篇〈讀心術與情敵〉<sup>9</sup>講述了男主人公拋棄不孕的敘事者而選擇了有生育能力（且年輕貌美）的女學生的故事。當敘事者與女學生當面交涉時，發現女學生原來已懷上別人的孩子，此時敘事者不但沒有不悅，反而出乎意料地決定自願退出「遊戲」，並用祝願式的語調向女學生囑咐：「你好好待他，一定要在孩子出生前趕快結婚！」<sup>10</sup>。這則故事中，由於情敵與敘事者「有共同的目標和認知，彼此容易身同感受，喜其所樂、悲其所哀」<sup>11</sup>，二者因互為對方的鏡像，可以照見彼此的恐懼和妒忌，再加上故事中敘事者和女學生都用「她」作為代稱，閱讀時容易造成混淆。而到了最後，敘事者自願退出，讓有孕在身的的女學生懷著他人的孩子與負心的他建立一個「美好的家」，讓他也品嚐被欺騙和被背叛的滋味。在此，女學生原本雖與敘事者處於對立的位置，但由於敘事者的自願退位，女學生便似乎肩負著敘事者報復的使命，成為其延伸，對負心的他實行更加久遠、更加刻骨銘心的復仇。換言之，敘事者和女學生從兩個完全不同的角色，慢慢變成互相交疊的存

---

<sup>8</sup> 同註1，頁74-77。

<sup>9</sup> 同註1，頁132-137。

<sup>10</sup> 同註1，頁135。

<sup>11</sup> 同註1，頁132。

在，因此她們根本無須各自獨佔一個獨特的稱謂——她們都是曾經被他欺盲傷害過，且即將對他實施欺盲和傷害的「她」。

從這些故事可見，洛楓把《戀人絮語》的眾數轉換成自己的位置，將故事「轉化為香港城市的環境，以女性的位置書寫」<sup>12</sup>，寫出一則則專屬於我城的、解構式的愛情。除此，《第三身》還通過將愛情還原為一個結構，讓讀者自行代入到這個結構中，讀者閱讀時將自身的聯想和經歷融入其中，讓原本清晰的愛情故事以眼花繚亂的方式呈現出來，作者（以及被書寫的對象）得以藏身其中。正如她所說：寫完了，此身便不在了。

### 3. 片斷式愛情：意義的消解及重組

片斷書寫是巴特極具代表性的寫作實踐，無論是《神話學》（*Mythologies*）和《符號帝國》（*L'empire des Signes*）的短文篇章、《文藝批評文集》（*Essais critiques*）中的文章和序言編匯、《S / Z》和《戀人絮語》（*Fragments d'un discours amoureux*）中的詞語釋義，《米什萊》（*Michelet*）中的段落，還是《薩德·傅立葉·羅猶拉》（*Sade, Fourier, Loyola*）和《文本的愉悅》（*The pleasure of the text*）中的片斷，他都一直在踐行這種篇幅簡短的書寫實驗。他曾提到：「以片段的方式來寫作：於是片段就成了圓圈四周的石片」<sup>13</sup>。要真正了解圓圈的中心，最好的方式就是觀察包圍在圓圈外圍的碎片，碎片的排列沒有主次和先後，作品的意義不由任何一塊碎片主導。長期暢銷的《戀人絮語》便是單純以名稱排列法和字母排列法的方式來編排書寫的順序，以避免因趨向於某個目的而像在書寫預設的愛情故事。在他看來，任何有既成結構的整體都存在人為賦予的固定意圖，作者過分介入會讓作品淪為構成該種意圖的骨架。因此他鼓勵紀德式的碎片書寫：

「紀德是一個不表達意義而僅勾勒自己的輪廓，列示他的邊緣；閱讀，反省，敘述，從而

---

<sup>12</sup> 胡筱雯〈星期日文學·洛楓：愛情小小說《第三身：愛情小小說》，偏執中誕生的神人鬼妖〉，《明報》2021-11-14。

<sup>13</sup> 【法】羅蘭·巴特著，懷宇譯：《羅蘭·巴特自述》（北京：中國人民大學出版社，2010），頁126。

顯示這些邊緣彼此相距有多麼遠的作家，紀德的外表有多寬廣！」<sup>14</sup>他認為只有像紀德那樣把話語打碎，把邏輯放下，去除作品的中心性，才能還原書寫的本質，減弱「先驗性風險」<sup>15</sup>。

洛楓也一直在踐行這種寫作實驗。羈魂曾用「浪擲式」形容洛楓的詩作，「情緒爆發最激烈的時候就寫，祇見浪花的泡沫四濺而看不到情緒海嘯的基點」<sup>16</sup>。這當然是前輩對後輩的善意提點，但換個角度看，洛楓創作之基點，不正是由四濺的泡沫包圍而成嗎？她自2017年春天開始寫一些故事碎片，斷斷續續寫到2020年，收錄的文章曾於《字花》、《大頭菜文藝月刊》、《虛詞》等刊物發表，「起初寫心象、幻境與情緒異變，後來逐漸多了人物、對白和情節」<sup>17</sup>。可見，這本小說集在創作初期並沒有預設的創作目的，洛楓雖然相信真實和真相的存在，但她同時覺得真實和真相是「很碎片」的存在，因此《第三身》的情節和敘事同樣被旁置，故事同樣被減削成一截截的片斷。她無意還原整個事件的場景，只想呈現「場景中人的狀態」<sup>18</sup>。

片段書寫並不意味著要放棄對故事內容的刻畫，反而是希望放下不必要的組織，集中筆墨對情節進行更詳盡的敘述，對人物狀態進行更細緻的描寫，對情緒和心理進行更深入的挖掘。這種細描讓筆者聯想到巴爾在〈摔角世界〉（*The World of Wrestling*）<sup>19</sup>提到的「痛苦表演」，他認為摔角與其他競技項目不同，後者有明確的目的——戰勝對手，選手會為了這一目的去做最有效率的決策；但摔角手的功能並非取勝，而是「分毫不差地完成觀眾期待他做出來的動作」<sup>20</sup>，因此摔角選手遭受襲擊時會「拍擊、疼痛、叫罵、呻吟乃

---

<sup>14</sup> 【法】羅蘭·巴特著，李幼蒸譯：〈論紀德和他的日記〉，《符號學原理：結構主義文學理論文選》（北京，三聯書店，1988），頁28。

<sup>15</sup> 同註13，頁129。

<sup>16</sup> 洛楓：〈坎坷之後有詩路〉，《頹城裝瘋》（香港：石磬文化有限公司，2022）。

<sup>17</sup> 同註1，頁5。

<sup>18</sup> 同註1，頁7。

<sup>19</sup> 【法】羅蘭·巴特著，江灝譯：〈摔跤世界〉，《神話學》（臺北：麥田出版社，2019），頁21-35。

<sup>20</sup> 同註19。

至飛散的汗珠」，淋漓盡致地表現當刻的痛苦。洛楓的書寫亦是極致的體現，從《第三身》的目錄便可見一斑——在她看來，只要將謊言（Lies）、迷戀（Obsess）、消失（Vanish）和惡性（Evil）描寫得足夠極致，便可以呈現出「Love」的形狀了。

這種極致亦體現於她的偏執，無論是〈缺席的復仇〉<sup>21</sup>中以遺忘對方的缺席來對抗其缺席，還是〈突如其來的傷口〉<sup>22</sup>用新的疼痛轉移自己對舊疼痛的注意，抑或是〈愛情厚黑學和阿帕契之淚〉<sup>23</sup>的「寧我負人，勿人負我」，都淋漓盡致地體現了她無法（也情願不）走出愛情帶來的傷害。其中，〈突如其來的傷口〉將敘事者在愛情中的被傷害和雙子塔的遇擊事件互作比喻，著力描寫失戀的措不及防以及「妳」被戀人拋棄時的身心之痛：

朋友曾經問妳是否需要專業醫生的幫忙，但沒有人比妳更清楚病源的形狀、以及它的無以名狀，像一條潛伏的刺猬游移在體內，不定時的猛烈攻擊，剎那的窒息，世界便嘩啦嘩啦的崩散倒下……猶如2001年9月11日紐約世貿中心雙子塔被兩架飛機撞落的情景，世界從此失序！<sup>24</sup>

有趣的是，在如此詳細地描寫了被拋棄的痛苦之後，敘事者卻說治療的唯一方法並非逃避或遺忘，而是「習慣」，要「跟『愛情的恐怖主義』好好相處，假裝若無其事」<sup>25</sup>。故事最後，「妳」依舊拒絕專業的治療，只用白色紗佈、透明膏藥日復一日蓋著，等待結痂，脫落，長出新生的皮。希望用一種破罐子破摔式的偏執，讓受傷的敘事主體得救。

在此基礎上，洛楓還「大幅映出1997、2003、2014和2019的暗影，然後身體和城市一起磨難」<sup>26</sup>。《第三身》的書寫並非不追求意義，只是不願做意義的主導者，作者想做的，就是在大時代下好好講述每一個愛情故事，任零散的碎片隨機排列，勾勒整座城市的

---

<sup>21</sup> 同註1，頁14-16。

<sup>22</sup> 同註1，頁18。

<sup>23</sup> 同註1，頁34。

<sup>24</sup> 同註1，頁14-16。

<sup>25</sup> 同註1，頁18。

<sup>26</sup> 同註1，頁5。

面相。同時，這種故事散佈的狀態亦增加了讀者的能動性，讀者化身為文本的操縱者，無須跟隨既定的順序，可以從任意一則故事開始讀起，自行排列屬於自己的愛情版圖，從而讓寫作和閱讀都達至真正的多元化，實現對既定現實的叛逃。這與《戀人絮語》一脈相承，二者都是對傳統故事模式的叛逃，通過對每一偶然片段的極致描寫與解構，讓愛情言語擺脫大敘事（grand narrative）的秩序。結合六十年代法國的社會語境，巴特的「片段」更是對文化結構的反思，是對客觀性之追求的規避。易言之，一個看似客觀的結構可以因為不同讀者的介入而產生不同的主觀意義——讀者的地位也因此發生改變，從被社會神話<sup>27</sup>支配的被動角色，變成可以通過主動閱讀實現自由的行動者，找到純粹的、不受約束的表達方式。

#### 4. 圖文互涉，設願，主體的逃逸

蒂費納·薩莫瓦約（Tiphaine Samoyault）在《互文性研究》（*L'intertextualité*）指出，「圖文互涉，指文字與圖像合作敘事，圖文並茂，文學與美術跨界尋找敘事靈感，觸類旁通。」<sup>28</sup>。《第三身》同樣有圖文互涉的實踐，不少作品都配有一張作者用「傻瓜機」拍攝的配圖，拍攝的內容與該篇小說的內文互相照應。

巴特曾表示相較於動態的電影，自己更喜愛映像（image），因為「照片不是沿著敘事順序逐步展開情節，而是開門見山地和盤托出你應見的物像」<sup>29</sup>。也就是說，相對於動態歷時的文字故事，圖片具有靜態呈現的特徵，將所要傳達的內容以共時展示的方式在讀者面前全盤端出。當動態歷時的文字和靜態的圖片並置互涉，作品的表達便能在共時呈現和歷時敘述的互相拉扯及互相補足之下達至飛躍。

---

<sup>27</sup> 羅蘭·巴特在《神話學》中提出的概念，指日常生活已被賦予的、卻不被人們察覺的意義。這種神話的本質是一種扭曲的關係，把神話的概念與神話的意義連接起來。社會現象在神話當中脫離了自身的歷史，抽象為了一個高度形式化的能指。而潛在的概念又通過意識形態的灌輸，掩蓋自身的痕跡，掩蓋了事實本身。

<sup>28</sup> 【法】蒂費納·薩莫瓦約著，邵焯譯：《互文性研究》（天津：天津人民出版社，2003）。

<sup>29</sup> 【日】鈴村和成著，戚印平、黃衛東譯：《巴特：文本的愉悅》（石家莊：河北教育出版社，2001），頁15。

《第三身》的配圖常見鏡子的元素，洛楓表示：「我很喜歡鏡反映鏡那種感覺，因為你會見到一個物象，你摸不到捉不到，但那個物象是很清楚的，好像有另外一個自己，另一個東西在裏面得到了」<sup>30</sup>。〈鏡咒〉一篇恰好有這樣的段落：

鏡子如同對弈，物象相反折射，剎那攝入，左邊變成右邊、右邊變成左邊，他者中瞥見自己，真假、虛實、有無，一切二元結構，同是身在鏡中像。<sup>31</sup>

由此可見，相較於其他作家（如豐子愷、西西等）的圖文互涉，《第三身》的配圖更趨向於要抽離明晰的世界，抵達一種含混不清的狀態。

這種含混的狀態恰好呼應了巴特在《明室》<sup>32</sup> (*La Chambre Claire*) 中對照片的描述：當我們想看攝入其中的物體，照片就只是一張紙質的媒介，當我們想看映像，照片就變成被攝之物。照片這種含混不清的媒介混淆了照片本身的性質，也混淆了所攝之物的虛有與實存。當讀者在一片知面 (Studium) 當中被某個刺點 (Punctum) 擊中，進入另一個秩序時，便儼如找到現實之外的另一個自己。

例如〈城市一張破爛的臉〉<sup>33</sup>的配圖，拍攝者站在高樓的一塊落地玻璃窗前，玻璃上同時映照著窗外的樓牆、招牌、馬路、行駛的車輛、室內的燈光、電梯扶手，以及拍攝者虛實難分、若隱若現的倒影。該篇如是寫到：「『我們一直站在百葉簾的後面，祇能看見現實世界的九份一！』……基於光學折射的反差，相信連這九份一也祇是倒錯的暈影，她習慣在烏黑裡凝望自己和審視他人」<sup>34</sup>，小說裡的「她」正是在這種含混的狀態當中審視一切，認清城市破敗的本相，也認清「曾經愛過的人原來是這個樣子」<sup>35</sup>，並在故事的結尾徹底醒悟——決定放下舊戀情，離開這座帶給她無限失望的城市。

---

<sup>30</sup> 同註7。

<sup>31</sup> 同註1，頁107。

<sup>32</sup> 羅蘭·巴特著，許綺玲譯：《明室：攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997）。

<sup>33</sup> 同註1，頁213-218。

<sup>34</sup> 同註1，頁213。

<sup>35</sup> 同註1，頁218。

〈魂遊〉<sup>36</sup>一篇講述了「我」殉情之後，靈魂來到舊情人曾居住的城市。由於脫離了肉體的束縛，因而得以擺脫空間的限制，在「沒有內容的夜空」盡情地想像關於「你」的一切。該篇的配圖，拍攝者在高速行駛的車輛內向外拍攝，同樣隔著一層薄薄的玻璃，窗外的一切因高速移動和相機的長曝光而變成模糊絢爛的光軌，如夢如幻，似假還真。魂遊般的敘事者，此刻正處於真實與虛幻的夾縫中間，靜靜地查究舊情人遺棄自己的因由。正如看照片的讀者正在一整幅照片的知面當中，等待被刺點擊中的一刻，進入混沌，成為一個脫離於現世文化脈絡的存在。

洛楓曾表示寫作即是她的鏡子，因此書中含糊的、不符合既定審美結構的配圖便可視為這面鏡子的最終指向，將她渴望還原的狀態全盤端出。這正好回應了巴特對照片的看法——他曾指出現代社會通過各種方式馴化和調和照片，不斷尋找照片的含義、象徵和藝術價值，他想做的則是脫離符號學系統，用攝影本體論將照片還原成紙上的影像，還原成我們看到了影像之後所引起的情感反應，回歸自身的情感構成。放在寫作上，洛楓與巴特雖然朝向相反的方向進行<sup>37</sup>，但就本質而言，二者都把寫作還原成為一面不帶雜質、歸於太初混沌的鏡像，其終極目的，是希望讀者可以脫離外在的既定秩序，通向人的自由。

## 五、結語

鈴村和成（すずむら かずなり）曾有這樣的評價：「巴特文本的結論總是開放的。其文本主題模糊、圓滑，如墨透紙背，留下了靈動的餘白……那裡有作者退場的出口和讀者上場的入口」<sup>38</sup>。洛楓在麤沸蟻動的年代沒有直接寫大時代下受傷的戀愛主體，反而選擇以巴特作為自己書寫的切入，將遭受擠迫的身心引入文字的閱讀，似乎有意以愛情的喃喃細語，以小小說的零珠碎玉，以閱讀過程中瞬霎的快感，調動讀者的能動性，重置日常，消解現實世界的「意義」。並且通過描寫愛情在時代下的特殊樣貌，讓讀者看到自己

---

<sup>36</sup> 同註1，頁151-155。

<sup>37</sup> 巴特的「零度寫作」是將澎湃飽滿的感情降至冰點，讓理性之花昇華；洛楓則是任偏執的情緒盡可能飽滿，讓寫作回歸情感基礎

<sup>38</sup> 同註29，頁1。

的記憶和感情如何被歷史塑造，對抗主流社會那過於響亮的聲音。她曾在分享會<sup>39</sup>提到，  
《第三身》原本是《戀人絮語》的讀後感絮語，後來才發展成小說，是一本以情緒為主導的作品。換言之，書中的小說都是以情緒絮語為基本架構的故事性抒情，並非完整成熟的小說，這便意味著這些故事具有「未形成、未形構的潛能」（unformed and unstructured potential），是身體為了即將發生的處境而做出行動的準備，擁有著無限逃逸的路線和可能。

至於逃逸的終點，則是書中虛實交雜、意義混沌的配圖，通過對知面意義的消解，指引讀者回歸純粹的鏡像，希望亂世困囿於病城之中的人們能夠回歸自己的情感，忠於個人感受。由此觀之，《第三身》可謂是這個合圍的時代中一次出人意表的、冷箭似的突擊。

(6226字)

---

<sup>39</sup> 一拳書館（深水埗大南街169-171號3樓）2021年12月12日（日）舉辦分享會：【如何練成《第三身》】，洛楓為主講嘉賓，分享會上她向聽眾展示閱讀《戀人絮語》的筆記簿。