Journal of Humanities and Social Sciences, Vol. 4, No. 2, pp. 71-81 (2008)

歐洲「華人」離散文學的中國形象：以《巴爾札克與小裁縫》小說與電影為例

張彣卉
輔仁大學比較文學研究所
24205 台北縣新莊市中正路 510 號

摘　要

自高行健（Gao Xin-gjian）獲得諾貝爾文學獎的肯定後，旅法諸位華裔作家的作品逐漸受到重視，戴思杰（Dai Si-jie）的《巴爾札克與小裁縫》"*Balzac et la petite tailleuse*" 即爲離散文學最佳的例子。同樣以法文書寫，以中國爲體裁，《巴爾札克與小裁縫》甚至被改編成電影，由作者戴思杰執導。

本論文首先探討世界「華語」、「華人」文學的定義，試圖爲華語世界的文學找到另一條出路。接者，本論文除了將陳述《巴爾札克與小裁縫》小說與電影的相同相異之處，同時亦將著重戴思杰如何藉由小說與電影，向西方社會，傳達中國的形象。小說與電影皆以文革爲背景，然而，透過知青與小裁縫，中國農民的形象卻以兩極化的方式呈現。作者兼導演-戴思杰巧妙地將中國的形象引入西方社會，並把一個壓抑在大時代的苦悶，用喜劇的手法刻劃出人與人之間的人性光明面。小說中磨坊老人的山歌，更強化文革時代，間接發揚文明與傳授知識的無奈。戴氏讓這些中國形象與傳統交會，構成了一個同時並存的秩序。

因此，藉由文字與影像的媒介，本文期許突顯全球化下「華人」離散文學中「中國的形象」，盼在世界性的框架下，假設多中心主義，去除各國政治與文化的藩籬，邁向多元發展的面向。

關鍵詞：歐洲華人離散文學，中國形象，戴思杰，巴爾札克與小裁縫

The Chinese Image in European Chinese Diaspora Literature as Exemplified in the Novel and Film "Balzac et la petite tailleuse"

WEN-HUI CHANG
Graduate Institute of Comparative Literature, Fu-Jen University
510, Chung Cheng Rd, Hsinchuang, Taipei County, Taiwan 24205, R.O.C.

ABSTRACT

Since Gao Xin-gjian won the Nobel prize, European Chinese literature has been taken increasingly seriously around the world. "*Balzac et la petite tailleuse*" by Dai Si-jie is the most

representative example of this diaspora literature. Based on a Chinese story but written in French, the novel "*Balzac et la petite tailleuse*" has subsequently been adapted into a movie, also directed by Dai.

This report first focuses on the debut of "World Chinese Literature" and "World Chinese Diaspora Literature" in an effort to formulate a new definition. Furthermore, this study not only distinguishes the similarities and differences between the novel and film versions of "*Balzac et la petite tailleuse*" but also introduces an outstanding Chinese image to the western world. "The Cultural Revolution" is the main background; however, the two re-educated boys and the little seamstress represent Chinese farmers in completely different ways. Through the pen of writer and director Dai Si-jie, the depression of that era has been transformed into the bright side of life with a comedy technique. In the novel, the old miller in the folk song strengthens the Cultural Revolution and indirectly transmits the helplessness of being civilized. Dai allows this Chinese image and the underlying tradition to constitute a coexisting order.

The ultimate goal of this research is to reveal a globalization witnessed in the Chinese image in the European Chinese diaspora literature through words and imagery.

***Key Words*:** European Chinese diaspora literature, Chinese image, Dai Si-jie, *Balzac et la petite tailleuse*

一、從世界「華文」文學邁向「華人」文學

在全球化浪潮中，隨著對「西方中心主義」的質疑和批判，西方知識分子又一次將眼光「向東轉」，開始出現了「漢語熱」、「中國投資熱」、「中國文化熱」等，帶來了新一輪書寫「中國形象」的熱潮。

20 世紀法國詩人克洛岱爾（Paul Claudel）、謝閣蘭（Victor Segalen）和米肖（Henri Michaux）先後東遊並親臨華土，竟相采擷中國題材，爲法國文壇帶來新的風潮，同時中國作家亦西漸歐洲，在法蘭西文化圈內，提取中華文化精髓，塑造一個新的「中國形象」，從陳季同、盛成，到程抱一、高行健、戴思杰.....等，他們的優秀創作，構成了法國文學的新氣象。

2000 年高行健獲頒諾貝爾文學獎，此殊榮不僅是中國文學界的一大盛事，更意味著華人文學的重要突破。獲獎前，高行健的作品在中國內地仍被視爲禁書，自 1989 年後被禁止出版與出售。在台灣、香港及東南亞各國，他的書也不易於書店中找到。然而，戴著「第一位諾貝爾華文作家」的光環，高行健的作品已儼然成爲書店銷售的常勝軍。因此，隨著「第一位榮獲世界肯定的華文作家」的誕生，掀起了諸多關於世界華文文學與中國形象的思考與探討：究竟在華人文學中，故土「中國」是否具有特殊的形象？從早期的「海外華文文學」、「移民華文文學」到近期的「世界華文文學」、「跨國越界華文文學」甚至「離散華文文學」、「世界華人文學」等，學者專家們各持己見，對於定義，提出不同的詮釋觀點。

（一）中國中心論

首先，從地域來論，早期傾向於以「中國」爲中心來區分文學，中國內地之外的文學爲華文文學（或海外華文文學）。民國初年以來，在中國文學複系統（Chinese literary polysystem）中以白話文書寫的新文學取得主導位置，所生產的華文文學文本即爲「中國文學」或「中國現代文學」。然而，早在民國以前，特別是十八世紀中葉以後，因許多人被迫或自願移居海外，他們及其後代，以華文書寫創作，這樣的文學，只好稱爲「海外華文文學」。如此區別，主要因爲，這些化外之民，多半不具中國公民身分。另一方面，「『海外』的幅員廣闊，五洲四海皆有中國人及其後裔的足跡」（張錦忠，2001，頁 45）。楊宗翰先生，對於以「中國」爲中心的華文文學，更持正面的態度：「無論如何區隔，「中國」始終都會/都將會是華文文學的中心與主流。這是一個以中國爲圓心的同心圓架構：台、港、澳文學的發展「自然」被視爲此一主流影響下的支脈，穩坐內環」（楊宗翰，2003，9-10 頁）。他甚至認爲即使許多學者提出雙重傳統（double tradition）、多元文學中心（multiple literary centers）等概念，所謂的「中國中心魅影」亦無法清除。

（二）多中心論

不同於「中國」中心論，近幾年來學界轉而提倡「多中

心華文文學論」：必須尊重各個地區或國家的華文文學，不能有中央、邊緣；主、客；內、外等區別，應從全球的層面來看世界華文文學，才能了解各地華文文學的互動情況。周寧教授曾明確表示：「希望在全球一體化的世界華文文學意義上，提出多中心主義、跨越國家界限、以文學想像爲疆域的『文學中華』概念」（楊松年、簡文志主編，2004，頁305）。根據周教授的說法，華文文學應以「中國」、「東南亞」、「歐美澳」三個華人社會爲中心，並試圖於「多中心」的範疇內，逐漸走向一體化的目標。所謂的「一體化」理應建立在多元文學中心的基礎上。在全球化、世界性的框架下，假設多中心主義，去除各國政治與文化的藩籬，邁向多元發展的面向。

（三）華文文學

然而，部分學者對於「華語」文學、「華文」文學、「華人」文學等的定義，卻不如「世界」兩字來得肯定。由於華文作家多半是移民社會中的菁英份子，他們的家國情懷與個人定位的思考層次較高，而且本身的流動性也強，因此要定義「華文」或「華人」文學顯得格外困難。「當前大陸對『華文』專指海外華人書寫的『非正統中文』」（陳大爲，2004）。李有成於〈世界華文文學：一個想像的社群〉一文開宗明義即表示：「其實並無所謂世界華文文學這回事。...他們主要是中國人或中國人的後裔，他們以中文作爲創作工具，他們創作時的文化指涉往往是中華民族固有的傳統」（李有成，2005，頁105）。如此皆可歸入華文文學的範疇。周寧[1]教授指出，「『世界華文文學』指包括中國大陸在內的所有用漢語寫作的文學，它形成一個精神共同體，使用同一的語言，源於共同文學傳統的審美價值，擁有共同的作者群、讀者群、媒介、共同的文化價值觀念。」（楊松年、簡文志，2004，頁305）朱壽桐[2]教授進一步認爲：「如果能夠跳出『中心』意識的束縛，甩開各種文化中心的包袱，把華文文學就當作是用華文進行創作的，而以『漢語文學』統稱之，則可涵蓋上述所有概念，並可彌息紛爭。」（楊松年、簡文志，頁315）。

散佈世界各地的中國作家，改變了中國的文學地貌，改變了「中國作家」的定義，甚至許多活躍的「中國」文學已經不再是以中文書寫。在過去短短十年，採用其他語言寫作的海外中國作家，已經在世界的文學界獲得重要地位。像戴思杰以法文寫成的《巴爾札克與小裁縫》在法國立即成爲暢銷書，並贏得多項大獎。

（四）華人文學

華文文學從語種著眼，而華人文學從種族血統作爲分界線。爲擴大華文文學的文化研究內涵，有些學者提倡「華人文學」，藉以囊括海外華人文學，甚或「新移民文學」。具體來說，華人文學由兩大部分構成：一是海外華人用漢語創作的作品；二是指海外華人用其他語文書寫的文本。杜國清教授曾表示：「中國文學當然是由中國作家創作，而華文文學作者卻不一定要加入中國國籍，也不一定是華人或華裔，因而華文文學並非像有的學者所定義的『華人作者爲華人讀者創作有關華人世界的華文作品』。」（杜國清，1996，頁68）

承上所述，筆者個人贊成以「世界華人文學」取代「世界華文文學」。最新一代的華人作家，在文化傳統上趨向於對多元文化的認同，在書寫媒介上，除了大多數用華文創作的作家之外，已有一部份華人作家用其他語種來進行創作。現在，美歐澳地區，特別是美國的以英文創作的華人作家開始活躍，已嶄露頭角的有湯婷婷（Maxine Hong Kingston）、譚恩美（Amy-Tan）等人；歐洲也出現如高行健（Gao Xing-jian）、程抱一（Francois Chen）、戴思杰（Dai Sijie）等作家。因此，華人文學是一種整體的概念，其「華人」在種族上泛指炎黃子孫的後代，在文化上則是指享有共同的思想文化資源及其歷史記憶、文化風俗的族群，它以創作者的國籍及族別作爲界定的標準：不僅包括華僑、華裔、華人用華文作爲表達工具寫出來的作品，也指他們用移居國語言作爲表達工具寫的篇章。即是說，是從作爲創作主體的華族血統的身份出發，其種族血緣關係是認同的惟一依據。和華文文學比較，華人文學是總概念，華文文學是屬概念，或者說華文文學是華人文學的一個分支。不可諱言，華人文學與華文文學有時較難區分，它們時有交叉和重疊之處，但兩者仍有自己的楚河漢界。筆者初淺以爲，華文文學應屬於華人文學的一部份，亦可詮釋爲「代表華人文化的文學」：華文文學的核心，不是華文，而是文化，也就是華人的文化。然而，有些學者質疑，華文文學不需查戶口國籍，只要作家以漢語爲書寫工具就認可，這是從語種文學著眼。而華人文學，是指散居於世界各地的炎黃子孫，既用中文又用母國以外的不同語言文字書寫的篇章，這是從種族血統作爲分界線。在全球化的趨勢下，爲了擴大華文文學的研究內涵，應將華人文學研究納入視野。一旦忽視這些華裔文學的作品，也代表漠視對他們種族的認同，更忽略了走向世界觀的終極目標。

[1] 周寧，中國廈門大學人文學院院長、東南亞研究中心研究員。

[2] 朱壽桐，中國南京大學中文系教授。

二、《巴爾札克與小裁縫》小說與電影介紹

隨著時代變遷，文學應打破時、空的藩籬，並跨越語言的界限，以文學思想方式傳達華人文化的概念。不論國別或地域，只要身上流動中國血脈的華人作品，都應歸屬於「華人文學」。

然而，比起用英文寫作的哈金，戴思杰則更爲幸運。1954 年出生於中國四川成都。1971 至 1974 年被下放到四川雅安接受「再教育」。毛澤東過世後，戴思杰進入南開大學研讀藝術史，後又轉至電影學校學習拍電影。他因爲所拍攝的影片得獎，也爲他爭取到出國深造的機會。1984 年，他前往法國留學，輾轉進入法蘭西藝術學院。1985 年，以學生身分所拍攝的短片「高山廟」，榮獲了威尼斯影展青年導演短片大獎；後又於 1989 年，以長片「牛棚」榮獲尚維果獎。1994 年和 1998 年，他再分別拍攝了「吞月亮的人」和「第十一子」等兩部長片。

戴思杰遠離中國四川赴法國學戲劇，2002 年他用法文寫了第一個長篇小說《巴爾札克與小裁縫》，其法文版銷售已突破七十五萬冊，美國版亦超過三十萬冊，並被譯成四十種語文版本，同時獲得魁北克圖書獎、地中海俱樂部國際文學獎、小說的春天文學獎等的肯定。這本小說的成功，也使戴思杰成爲繼高行健之後，最重要的旅法中國作家。小說出版兩年後，戴思杰根據自己小說改編的同名電影，最終獲准在中國境內拍攝，由周迅、陳坤、劉燁主演。本部電影入圍金球獎最佳外語片，及坎城影展『另一種注目』單元獎。書和電影都名爲《巴爾札克與小裁縫》，巴爾札克啓蒙了遠方中國深山裡的一個「沒有文化」的姑娘，這亦可算是法蘭西人的驕傲。

（一）《巴爾札克與小裁縫》小說

《巴爾札克與小裁縫》小說（戴思杰，2002/2003a）敘述擅長說故事的羅明和會拉小提琴的馬劍鈴，在這個困著他們的村落裡，遇見了青春洋溢、美麗卻沒有文化的小裁縫女。年輕而滿腹理想的兩人都深深爲她著迷，艱難的生活頓時出現了快樂的泉源，而小裁縫也從他們偷看的禁書－巴爾札克小說集中窺見了開啓心靈的曙光。本書重點之一在於兩名知識青年如何改變封閉村莊的思想，他們原本是來接受改造的，沒想到村莊的人反而受到影響開化，我們發現時代一旦進步就無法開倒車回去，光是一只簡單的鬧鐘就改變了所有人的生活作息，無論一本書、一個故事、一首音樂或一部電影都在潛移默化中影響了人們的思考模式，這也是名稱的由來，巴爾札克的書啓蒙了小裁縫的思想，讓她明白自己也能離開家鄉出外闖蕩。

《巴爾札克與小裁縫》可歸爲作者自己當年的回憶，對當時一種美好情感的回憶。戴思杰在接受專訪時（Anchor Books, 2002），曾談到《巴爾札克與小裁縫》故事的創作靈感：

> 像我這一代人年輕的時候，社會生活很單調，喜歡讀書是很自然的，文學確實在鄉下插隊的時候給了我快樂。而且我講的這個故事，在現實中很可能存在。雖然在今天的社會中，文學已經受到很大的壓力，但是文學給我的感覺還是很好，所以我把這個故事在發展到這麼一個思想，就是一本書可以改變人生。（Anchor Books, 2002, p. 82）

本書在法國銷售很好，但實際上，在法國的評論也有好有壞，負面認爲本書對法國文學是一大諷刺，然而，本書直接以法文表達幽默，卻是獲得法國讀者青睞的主要原因。

（二）《巴爾札克與小裁縫》電影

電影版本的「巴爾札克與小裁縫」（戴思杰，2003b），這個故事既在文革之中，又在文革之外，它有一個核心主題：當知識青年遇到「沒有文化」，但美麗清新如茉莉初開的小姑娘，它還有一個更核心的主題：故事的魔力。

故事的敘述者「我」名叫馬劍鈴，他和羅明被毛主席發派去接受貧下中農再教育。馬劍鈴帶著小提琴，羅明帶著一張擅長說故事的嘴巴，兩人住在長江三峽沿岸鳳凰山上的吊腳樓，負責挑糞、養豬和鑽進坑道挖煤。馬劍鈴有時會拉一曲「莫札特永遠想念毛主席」以饗村民，村長發現羅明講故事的才華後，他們便有機會進城看電影，回來後再由羅明轉述給村民們聽。

鳳凰山裡，隔著一窪谷地，出了一個美麗絕塵的姑娘，她跟著老裁縫祖父剪布裁衣，山裡人都叫她小裁縫。羅明和馬劍鈴都愛上了小裁縫，但是用不同的方式，羅明和她熱戀起來，而馬劍鈴只是望著她聽著她讓她滑進了心底：當羅明讓她懷上孩子，倉皇奔走爲她找醫生墮胎的就是馬劍鈴。

羅明和馬劍鈴的朋友「四眼」，擁有一箱禁書：有魯迅，有巴爾札克（Honoré de Balzac, 1799-1850）的《高老頭》（Le Père Goriot）、《貝姨》（La Cousine Bette），果戈里（Gogol Nikolay, 1809-1852）《死魂靈》（Dead Souls）、斯湯達爾（Stendhal Henri Beyle, 1783-1842）《紅與黑》（Rouge et le noir）、福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）《包法利夫人》（Madame Bovary）.....等。他們如癡如狂地讀著這些

禁書，同時也讀給小裁縫聽。小裁縫最愛巴爾札克，她深深地被故事所吸引。有一天，小裁縫離開了鳳凰山，離開了他們，她說巴爾札克讓她明白了一件事：「女人美是無價之寶」。

數十年後，馬劍鈴回到鳳凰山拍了一段紀錄片，因爲長江三峽蓋世紀水壩，那裡即將淹沒成爲歷史，但他再也尋不到小裁縫的身影、再也覓不著這段刻畫著「他和羅明」、「巴爾札克與小裁縫」的回憶。

三、《巴爾札克與小裁縫》與中國形象

（一）中國形象在歐洲

西方第一次詳細且據實的記載「中國」應可追朔自威尼斯商人馬可波羅（Marco Polo）1298 年的遊記：中國是一個充滿著神秘和迷幻的「中央之國」（Reich der Mitte）。英國騎士約翰．蒙特維（Sir John Mandeville）約在 1356 年出版一本虛構之遊記，才使中國進入中世紀的世界地圖中。不過，受限於基督教教義的世界觀，中國在西方世界所呈現出來的依然是一個扭曲的形象。直到十六世紀初，透過耶穌會教士，尤其是利瑪竇（Matteo Ricci）的努力，方才產生一個幅員廣大強盛帝國的中國形象。人文主義作家拉伯雷（François Rabelais）在其《巨人傳》中第一次象徵性地提到了中國。十八世紀是歐洲傾慕中國的時期。中國藝術促進了歐洲藝術風格的改變，形成了歐洲建築史上的「園林時代」，中國的陶瓷、裝飾、絲質直接推動了歐洲的革新，崇尚中國成了那時代趨之若鶩的現象。這股「中國熱」的潮流，更激發了法國人的想像力，使本來具有神秘魅力的中國主題更增添幾分魅力，驅使十八世紀的法國作家對中國形象的思考與追尋更爲執著與熱切。法國首先對中國產生想像性描述的作家是格萊特（S. Gueulette），他於 1723 年寫了《中國故事集》（Les aventures merveilleuses de mandarin fum-hoam contes chinois），只是這是一部以中國爲背景的虛構故事。法國啓蒙作家伏爾泰（Voltaire，本名 François Marie Arouet）與孟德斯鳩（Charles de Secondat, Baron de Montesquieu）極力推崇中國文化，伏爾泰的《中國孤兒》（L'orphelin de la Chine）即以中國的道德觀爲主題。歐洲漢學的發展也使於此時期，漢學的發展使中國知識與訊息在十九世紀歐洲得到更廣泛更真實的傳播，爲歐洲作家研究中國提供更多的可能性。在法國文學中，巴爾札克、雨果（Victor Hugo）等法國作家的筆下可找到「瓷塔」、「儒官」、「詠詩的少女」、「中國智者」這些意象，而它們都曾是十八世紀歐洲人指稱中國形象的一部分。但十九世紀中葉之後，中國在西方列強交鋒中，屢遭敗績的事實和中國國內各種腐敗現象，以及中國文化的停滯，遂使西方產生鄙視中國文化的態度。二十世紀是中國社會動盪、巨變的時代，是中國民族面對著世界，開始覺醒的時代。第二次大戰之後，共產黨統治中國，西方對中國的看法有了很大的變化。先是外部大國的封鎖，後因自身的文革所導致的自我封閉，使這個新中國，在西方視野下，依然保持著一種神秘感，特別是「文化大革命」的引爆，更把中國推向「理想天國」的極至，也正吸引了歐洲文界的探索，成爲二十世紀下半葉歐洲作家與中國文化交流的鮮明特徵。

由於政治與社會諸多因素，二十世紀是東西方作家自我放逐、流亡與飄泊的時代，許多文人離鄉在遙遠的他國遷徙。這些「飄泊者」一方面堅守著民族文化傳統，一方面又企圖融入他者文化，勢必形成溝通兩種文化的媒介和橋樑，也造成文學界的一股新氣象。不同於以母語書寫異國題材的西方作家，許多西去的中國作家用非母語書寫本國題材，抒發飄泊的離散情愁，與對故土的依戀。以客居法國的華裔作家爲例，他們多半由於政治或文化機緣，先後漂流到法國，身居一方，不管是皈依法國（如程抱一），還是回歸本土（如盛成），無論其學養，但心繫故土卻是不變的事實。這群「兩棲」作家，他們雙重的文化身分，獨具的跨文化背景，開放的文化視野，及其所擁有的中外文化根底，決定他們要在中法文學與文化交流中擔任使者，而他們對母國文化的發掘也促進東西的對話與中國新形象的誕生。

（二）《巴爾札克與小裁縫》小說與電影中的中國形象

戴思杰的《巴爾札克與小裁縫》是歐洲「華人」文學的代表作之一，其特殊的中法文化背景，將飄泊的中國形象，以幽默趣味的方式重新塑造給西方讀者。用法語寫作，多少有些無奈。不過，也因爲中國人用異國語言寫作，給法國人異鄉的往事，又多了一份文化溝通的意義。小說的故事，主要重點不是愛情故事，而是兩種文化的衝突。西方文化對現代中國人的影響是巨大的。從「五四運動」開始，此種影響一直持續著。近年來，隨著中國文化的轉變，中西文化的融合、對比、相互影響，對一個生活在海外的中國藝術家而言，既是意味深長，也是鮮明的。中國文化中也有很多讓西方人嘆服的地方，比如小說中透過「磨坊老頭」體現出來「自得其樂」的精神境界，足以視爲中國悠久文化的代表。然而，

由於電影拍片所需，部分小說情節並未呈現於電影中，也基於電影的視覺效果，部分動態畫面無法從小說文字中感受，茲就小說與電影中的相同與相異點分述如下。

1. 文化大革命與禁書：破碎的烏托邦[3]概念

許多人質疑法國人能否了解文革知青的故事？小說與電影發表後，不僅在法國產生了廣泛的迴響，而且被翻譯到世界各國，主要原因可歸納爲三：一是幽默詼諧的筆調；二是西方人認爲當知青非常恐怖，情節卻描寫了一段很美好的故事；三是暗戀卻不背叛，西方人認爲這是一種獨特的甚至是神奇的心理現象。總之，浪漫的愛情故事和現實的文革背景，形成了《巴爾札克與小裁縫》的最大特色，也是西方人鍾情這部小說與電影的重要原因之一。

事實上，西方對中國一直存在著一種烏托邦的形象。上個世紀 50 至 70 年代受到毛澤東「紅色」浪潮的影響，中國封閉自身的文化，使得西方只能透過想像來了解中國，因而理想化了的中國變成了一種烏托邦。[4]從 60 年代到 70 年代中期，第三世界主義是法國文化生活中的一個重要思潮。在此情形下，由第三世界無產階級建立一個擺脫西方控制的美好形象。然而在《巴爾札克與小裁縫》情節中，戴氏打破過往烏托邦的概念，以嘲諷的方式，從負面的角度陳述當時文化大革命下的禁忌與影響。

小說與電影皆以文革爲背景，真實的再現中國的形象。《巴爾札克與小裁縫》描述 70 年代，從城裡來的兩個知識青年，在一個小山溝中接受貧下中農的「再教育」，終日從事著「改造地球」的勞動。他們的主要精神食糧，來自一堆偷來的「禁書」。村中的一位鄉下女孩，和他們之中的一個相戀了，在他們的影響下，特別是從他們爲她朗讀的巴爾札克小說情節中和人物身上，她對生活有了新的認識，最終走出了山村。

（1）禁忌的話題

爲了突顯文化大革命下的禁忌，小說與電影皆透過幽默的方式傳達嚴肅的文革話題：「如馬劍鈴拉奏的莫札特小提琴曲，改名爲《莫札特永遠想念毛主席》」（戴思杰，2002/2003a，頁 11）；兩位知青的那只公雞鬧鐘等。當時，中國的思想受限制，無法與西方社會交流，對於西方的文明產物如小提琴與鬧鐘等一無所知。村裡的人們，第一眼瞧見小提琴時便說：「資產階級狗患子的玩具。」（頁 9）；惟村中見識最廣的老裁縫識得小提琴：「『威-歐-令!』他使勁用英文怪腔怪調地大叫了一聲『小提琴』（violin）」（頁 30）。至於那只鬧鐘，因爲中間還有一隻會動的小公雞，特別引起村長的興趣，也才會接續發展出「說書」的情節。這是村中的第一只鬧鐘，因爲人們原本都是看著日出日落起居的作息：

> 鬧鐘在村裡確實成了某種幾乎神聖的權力，這樣的結果我們壓根兒也沒想過。全村的人都這兒看時間，我們住的吊腳樓彷彿成了一座聖殿（戴思杰，2002/2003a，頁 20）。

（2）禁書的誘惑

本書中西方文化，對處於文革禁錮中的中國青年，有著如此巨大的作用，可以改變一個山村女孩的命運。巴爾札克小說所代表的西方文學作品，宣揚個人主義、個人奮鬥，描繪的人類美好情感，恰如其分地刻畫出中國文革時代，青年對於西方社會的憧憬與嚮往：

> 經常在午夜過後，羅明和我捻熄了吊腳樓上的煤油燈，在黑暗中，各自躺在床上抽菸。一個個的書名就從我們口中不斷流出，這些書名的背後，各自隱藏著一個未知的世界，某種神秘又綺麗的東西迴盪在字裡行間、迴盪在字詞的音韻裡，就像西藏特有的炷香，你只消說出『藏』、『香』二字，就聞得到那清甜細緻的香氣，就看得見那些香氣四溢的炷香流淌出某種汁液，樣貌跟常人的汗滴無異，在寺廟燈火映照下，宛若一滴滴的流金。（戴思杰，2002/2003a，頁 59）

於是，當獲得四眼提供的書籍後，偷讀「禁書」，便是知青生活中最真實最動人的片段：

> 儘管我對這個名為法蘭西的國度一無所知，可是對我來說，于絜爾的故事卻像隔壁鄰居的故事那麼真實。.....看了一整天，我真以為自己置身在勒莫爾這地方，在她家裡，依在冒著煙的壁爐旁，身邊圍繞著幾個醫生和神父.....（戴思杰，2002/2003a，頁 66）。

甚至在偷得一箱禁書後，兩位知青完全沉溺於西方文學的世

[3] 《烏托邦》是托馬斯·摩爾寫的一部拉丁語的書的名字，全名爲《關於最完全的國家制度和烏托邦新島的既有益又有趣的全書》。它出版於約 1516 年。烏托邦的原詞來自兩個希臘語的詞根：*ou* 是沒有的意思，另一個說法是 *eu* 是好的意思，*topos* 是地方的意思，合在一起是「沒有的地方」或「好地方」的意思，是一種理想國，並非一個真實的國家，而是一個虛構的國度，有著至美的一切，沒有糾紛。《理想國》涉及柏拉圖思想體系的各個方面，包括哲學、倫理、教育、文藝、政治等內容，主要是探討理想國家的問題。

[4] 這裡所稱的烏托邦不只是指它的一般涵義，而且還指它更爲確切的涵義，即可卡爾·曼海姆（Karl Mannheim）和海德格（Martin Heidegger）所理解的烏托邦。

界中，無法自拔：

> 整個九月，在我們偷書成功之後，外面的世界就把我們給迷惑、佔領甚至征服了，我們尤其沉醉在關於女人、關於愛情、關於性愛的神秘世界裡—這些西方作家日復一日，一頁一頁、一冊一冊地向我們訴說著。（戴思杰，2002/2003a，頁 124）

全村最西化最有知識的老裁縫對於西方文學也充滿興趣，還特別下塌兩位知青住所，只爲了聽他們說書，敘述西方的世界。作者如此說道：

> 這肯定是我這輩子講過的最長的故事：講了整整九夜。我對老裁縫表現出來的精力感到吃驚，他晚上聽故事，白天做衣服。.....在女農民的新衣服上，添加了一些法國式的小裝飾，帶有水手風格的寬鬆的斜肩短上衣，前面尖而後面方的水手領，在風中劈啪作響，如果大仲馬有幸看到，最吃驚的大概是他自己。這些短上衣幾乎讓人嗅得到地中海的氣味。（戴思杰，2002/2003a，頁 144）

由於小說是以文字來呈現內容，相較於透過鏡頭的電影而言，較能突顯「文字」的誘惑，也就是說，「禁書」的主題，在戴氏的小說中詮釋得較爲淋漓盡致。讀者可以在小說中細細品味巴爾札克字裡行間的魅力，如小裁縫般，建構美麗的幻想國度。然而，在電影中透過影像，觀看者較無法親身體驗文字的魔力，且透過演員的口中，「禁書」只能間接地呈現在接受者面前。但若以「文革」的角度來看，電影則較能突顯「文革」的背景。利用鏡頭與實際的拍攝的場景，文革再現於電影中；相較於電影，小說則著重於「禁書」的內容，對於「文革」則呈現較少的描述，而「禁書」的內容在小說中則佔了較大的篇幅。

中國文革中的上山下鄉運動，經過幾十年歲月的層層篩選與層層打磨，留在知青集體與個人記憶中的，是一些最珍貴最有價值的東西。幾乎沒有人不曾偷看過一本「禁書」。越是飢渴，就越是嚮往，越要尋覓。每年春節期間，回到城裡的知青，互相交換手裡的小說。這些書，雖然已經破舊，卻帶著北國或南國的泥土氣息，帶著知青們激情的手捧過的溫熱，從一個人手中傳到另一人手中。《巴爾札克與小裁縫》將這段塵封的往事呈現在讀者面前。生活本身的真實，奠定了小說的可讀性；充滿鄉土氣息的描述，增加了小說的藝術感染力：「我」和羅明被下放到四川偏遠閉塞的山裡接受再教育，遇到一位美麗的不識字鄉村女裁縫和另一位知青的一只神秘皮箱。《巴爾札克與小裁縫》的文革中國形象，不在於兩位知青，也不在於小裁縫，其實正因爲這只皮箱，揭開了中國的神祕形象，也同時將西方的知識引入封閉的社會中。小說與電影皆透過「禁書」的主題，傳達文革的形象，間接以小裁縫與知青爲媒介，欲透過他們的角色，將西方的文化帶入中國，然而，事實上，那只皮箱才是文革的象徵，蘊藏著其中的禁忌，也才是情節真正欲表露的中國形象。

2. 沒有名字的小裁縫：女人的美是無價之寶

世界是由男人和女人兩個部份組成的，但男人和女人之間並不平等。對男人來說，女人是處於他們的世界之外，女人是美麗和自由的象徵，代表一種還沒有被異化的生活。男人一旦到了女人的世界中，他們便不再需要紀律，他們的所有要求都能得到滿足。

> 對西方人來說，異國女人（尤其是中國女人）代表著一種原始狀態，因為她們沒有原罪觀念，沒有歐洲人的宗教限制。世界上最後的殖民地是女人，也可以說，世界上最神秘的異國也就是女人世界。」（顧彬，1997，頁 46）

在《巴爾札克與小裁縫》，小裁縫是中國女性的形象之一。不但擁有中國的傳統裁縫技藝，她的穿著打扮更是散發出中國女性的氣質：

> 鳳凰山的小公主穿著一雙柔軟、結實的粉紅色布鞋。……她留著一條長辮子，約莫三、四指粗，垂在頸後，沿著背脊越過腰際，髮梢還繫著一截簇新的紅色絲緞。
>
> 她靠著縫紉機，光華的檯板映照著她白襯衫的領子，映著她杏桃般的臉蛋，也映著她晶瑩的目光。（戴思杰，2002/2003a，頁 28）
>
> 我注意到，她笑的時候眼睛流露一股純真的氣質，跟我們村裡的野丫頭一個模樣。她眼神散發的光芒，像未經雕琢的璞玉，像還沒打磨過的金銀，她眼睫和眼角微微上揚，讓這瑩亮的眼神更顯獨特。（戴思杰，2002/2003a，頁 32）

這是兩位知青第一次看到小裁縫的景象。不同於刻板裹小腳的印象，長髮、布鞋、臉蛋甜美的小裁縫，這位鄉村的姑娘，具有某種神秘的特質。《天一言》小說中亦以女人作爲生命的象徵，女人接近於無限，女人身上有一種吸引男人創作的神祕。作者程抱一崇尚中國思想，他認爲：與西方思想不同，中國思想重視女性。.....女性是藝術創作美的最高境界，她是永遠歌唱的音樂（顧彬，1997，頁 480）。正因爲如此，兩位知青深深被小裁縫吸引，甚至試圖以書本改造她。他們寧願翻山越嶺，只爲了替小裁縫說書：

> 大雨傾盆而至，然而羅明的心裡卻始終念念不忘要打造一個才

> 貌雙全的女孩，第二天一早，天才剛泛白，他就把《高老頭》放在背簍裡出門了。（戴思杰，2002/2003a，頁 127）

然而，兩位知青欲教育小裁縫，帶給她西方的文明與知識，但小裁縫非但沒有受限於傳統的中國文化，反而悟出道理，跳脫繁瑣，驟然離去，留下不知所措的知青。原本欲以西方文化教導小裁縫，反而最後自己被自己所殖民了。

另外，若從小裁縫的身份來論。旅法作家盛成曾對中國與女人做過以下陳述：

> 女人即是中國，即是母親，她是中國的光明。安祥、寧靜.....我周遊世界，看到過、思考過、學習過很多東西，但是我感到自己極易衝動，精力渙散，無所適從。只有返回中國，回到母親的身旁，才能回歸到自我的中心，抵達安詳與寧靜（錢林森，2004，頁 457）。

在他看來，女人仍然是避風的港灣、安慰的話語，猶如他的故土與家園。

小裁縫在《巴爾札克與小裁縫》中亦可被視爲「中國」的意象。除了傳統的女性代表，沒有名字的小裁縫更給讀者增添許多想像的空間。小說與電影中，皆無提及小裁縫的真實姓名，只知道她住在深山中，父親是老裁縫。正如《玫瑰的名字》“The name of the rose” 一書，以玫瑰爲名，隱涉聖母馬利亞。中世紀一般以玫瑰代表慈愛的聖母，百合則代表純潔的聖母，書中那位少女，則是聖母的象徵。書末提到：「我一直不知道他的名字」，這句話暗指少女即是聖母，她就是「玫瑰的名字」。本書與《巴爾札克與小裁縫》有異曲同工之妙，看似沒有名字的女主角，其實在情節中透過其他角色，暗喻她的名字：小裁縫即是「中國」。離散的華裔作家，對於故土懷有濃厚的情誼，但基於政治因素與其他種種考量，他們只能將自身的情與愁訴諸文字，以間接方式隱喻主題。事實上，並無小裁縫這位姑娘，她只是「中國」的化身，而一只皮箱的禁書則是「西方」的象徵：這是一場中西方文明的對抗。當小裁縫發現懷孕的消息時，馬劍鈴以「巴爾札克」一書，交換了小裁縫的命運，亦可象徵著中國對西方文化的渴望與憧憬。

若欲分析小說與電影中小裁縫的差異之處，則可透過「形象」來了解：電影末了小裁縫剪短了頭髮、換上了流行的服飾，在造型與穿著上有了明顯的改變，然而在小說中，僅有短短的幾行字描述了小裁縫的改變，相較之下，小說較爲輕忽「轉變」的前後差異性。另外，小裁縫在小說中發聲的機會不多，多半是由兩位男主角來發言，但在電影中，小裁縫的話變多了，在個性上似乎較爲開朗，不像小說中的靦腆個性，小裁縫似乎欲透過螢幕，直接與觀看者溝通並傳達心聲。

3. 超脫世俗的磨坊老頭：中國幽默樸實的鄉村人物

《巴爾札克與小裁縫》小說中磨坊老頭風趣的獨創山歌是讀者最難忘的一段。當時四眼遇到困境，羅明以巴爾札克的書作爲條件，用以交換磨坊老頭歌曲。雖然磨坊老頭的歌曲看似禁書的附屬品，在當時政治壓迫下的交換品，但是，超脫的磨坊老頭，在窮困的情況下，他卻可自得其樂，達到一個人的最高境界：

> 你說喂，　　小小的尼姑喂，
> 老老的虱子喂，　　她怕的什麼咧？
> 牠怕的什麼咧？　　她怕老和尚喂，
> 牠怕開水燙喂，　　什麼都不怕，
> 開水燙喂。　　就怕老和尚喂。
> （戴思杰，2002/2003a，頁 86）

爲了自身前途的四眼，利用朋友獲得歌曲後，改編成以下的版本，致使馬劍鈴怒火中燒地與四眼起了衝突。

> 你們說喂，
> 資產階級的小虱子喂，
> 他們怕什麼咧？
> 怕那無產階級滾滾的浪潮喂。（戴思杰，2002/2003a，頁 91）

姑且不論政治因素，若以中國的形象來看，小說中四川山歌確實以其獨特的方式傳達中國形象給讀者。山歌是民歌中最有生命力和最有魅力的部分，山歌大多用在採茶的情歌，其語言，感情色彩，及表現出來的民情風俗，都具有四川當地的風情特色，用詞一般較爲大膽、直率，且時常運用語助詞表現口語之感。

對於磨坊老頭在電影中的缺席，戴思杰於北京受訪時曾遺憾地表示：「電影局認爲這個人不好，他喝酒時用蘸鹽水的小石頭下酒，覺得好像是寫我們中國的貧困。他們沒有想我是在寫一個人的超脫。」可見，此位人物是理想中跳脫世俗的代表，他幽默的話語，象徵純樸的鄉村生活，從字裡行間中傳播中國的民間風俗。

4. 電影濃厚口音與逗趣畫面：善用聲音與道具再現中國形象

「移民他鄉的遊子們遠離了養育他們的母族文化，但這一文化卻繼續以遊子們或許能夠或許不能夠預料和理解的方式變化改造著自我，繼續向前發展。」（樂黛云、張輝主

編，1999，頁 289）的確，華人們雖遠離家鄉，但中國的文化卻無影隨行跟隨著他們，也因此，傳統中國的形象，可從其刻意安排的迷信與習俗的情節中一窺究竟。

有別於小說，電影以濃厚的四川腔與逗趣的畫面突顯中國的形象。電影一開始，觀眾一定被它濃濃的四川腔震懾住。爲了使本片充滿中國風味，來自四川的戴思杰導演刻意要求所有演員皆須練習四川的口音，藉以透過言語將中國四川更直接地嵌入人心。語言是民族在其文化傳遞中不可或缺的一環，是監控歷史及文化思想的重要工具。語言的再現，除了可強化中國四川的形象，更可將《巴爾札克與小裁縫》侷限於特別的時空下，從特定的歷史與文化中書寫、說話。對族群來說，四川腔的運用，可使其集體或自我再現於觀眾前，也更可自由的表達文化意識，突顯《巴爾札克與小裁縫》的再現場域。

另外，本片電影善用道具突顯中國形象：如羅明患瘧疾時巫婆來「守夜」、山村裡的殺牛情景、用縫紉機給村長拔牙等迷信與習俗。牙買加裔的英國學者霍爾（Stuart Hall）在〈多重小我〉（Minimal Selves）一文中指出：

> 文化屬性不是已經存在的東西，並非超越了空間、時間、歷史、文化。文化屬性來自某處，具有歷史。但就像每一件歷史事物一樣，會不斷變形。（單德興、何文敬主編，1994，頁 19）

正如霍爾所言，本片的文化屬性，也並非是過去已存在於中國一層不變的事物，戴思杰透過「守夜」、「殺牛」、「拔牙」等情節，將傳統迷信與習俗，以超越歷史文化的方式，變形轉移到文化大革命的時空中，且以幽默的方式，再現中國的文化屬性。

若從小說文字內容來看電影強調的幾個文化形象畫面，可歸納如下。當羅明發了瘧疾，特別請來村裡的巫婆作法：

> 午夜時分，四個老婦穿著藍黑相間的薄布裙，頭上簪著花，腕上戴著玉鐲，從三個不同的村寨來到輾轉反側的羅明身邊。四個老婦在床邊各踞一隅，透過蚊帳看著羅明。（戴思杰，2002/2003a，頁 47）

> 其中一個老婦—看起來應該是四人當中最矮的—一手持弓，一手執箭。……『那個小媒窠的惡鬼害得你兄弟病倒，今兒個夜裡，它肯定是不敢出來。我這把弓是從西藏來的，這支箭的鏃頭是銀打的。箭一射出手，就像根銀笛飛天，咻的一聲劃過，鑽進那些妖魔鬼怪的心門，管它什麼妖法多強，只有一個下場。』（戴思杰，2002/2003a，頁 48）

兩位知青爲了偷書，特別挑選殺牛的這一天，趁機奪門而入。書中對於山村裡的殺牛情景敘述如下：

> 我們到的時候，屠牛的行動其實已經結束了。我們朝涯底的『處決場』望了一眼，看見四眼蹲在癱倒的死牛旁邊，拿著竹帽做碗，在那兒接著牛脖子上的刀口滴淌下來的牛血。……『這個方子治膽小鬼最有用。想變得勇敢啊，就得喝這牛血，而且要趁它還溫溫濁濁、還帶著點沫子的時候喝。』（戴思杰，2002/2003a，頁 107）

至於羅明用縫紉機給村長拔牙，可說是小說與電影的高潮。透過小說文字，已可體會其生動的畫面：

> 縫紉機的踏板在老裁縫腳下震動著，一根細索連到縫紉機的滑車上，帶著改裝過的鋼針開始旋轉，村長的舌頭受了驚嚇，往後一縮。羅明用手指掐著針，調整了一下手掌的位置。他等了幾秒鐘，等踏板的速度加快，立刻往蛀牙落針，他手底下的病人頓時發出哀嚎。羅明才把針移開，村長就從床上滾了下來，像塊老石頭，從我們搭在縫紉機旁的床上一骨碌滾下來，幾乎摔在地上。（戴思杰，2002/2003a，頁 149）

> 羅明一對我做個信號，我的雙腳就踩著踏板讓縫紉機開始運轉，接著，雙腳就隨著縫紉機運動的節奏上上下下快速地動了起來。我越踩越快，像騎著自行車在大道上衝刺；鋼針顫著、抖著，再一次與那陰沈駭人的暗礁進行接觸。這次的接觸先是在村長嘴裡弄出一陣細細的劈啪聲，此時村長奮力掙扎著，活像個穿了束縛衣的瘋子。……（戴思杰，2002/2003a，頁 152）

無論是巫婆「守夜」還是幫村長「拔牙」，中國傳統的形象，已透過幽默的文字與逗趣的畫面，傳達給讀者與觀眾。然而，若深入分析這些情節，作者巧妙地處理中國與西方文化的優越形象，將兩者達到平衡的境界。以「守夜」來看，羅明染上瘧疾，無藥可醫，甚至西方的藥也無法治癒，反而是靠中國迷信的巫婆來解決病痛，恢復精神。筆者拙見認爲作者若有似無地宣揚中國的文化，中國的形象似乎優於西方的形象。然而，「拔牙」這一部份，作者卻顛覆上述手法，使西方文化凌駕於中國文化，讓中西文化達到平衡點。有權有勢的村長竟屈服於兩位偷講西方故事的知青，任由他們擺佈，甚至以裁縫機來補牙。看似誇張的情節，卻隱含著知青的勝利，他們戰勝了文化大革命的束縛，他們跨越了中國集權的管理，他們可無視於階級，得意洋洋地看著村長受苦。這些幽默的畫面，呈現西方文化的優越，著實將中國文革的形象完全打破。因此，戴思杰高超地以正反面手法，將中西文化的形象客觀地呈現出來，至於孰優孰劣，讀者與觀

眾心中自有定奪。

四、結論

隨著地球村的形成，再加上資訊科技把世界緊密的連接起來，離散族群的作家，特別是華人作家，一向被邊緣化，目前已開始引起中心的注意了。歐洲重要的文化霸權中心對戴思杰小說與電影的肯定，表示邊緣性華人作家在全球化與本土性的衝擊中，逐漸被世界認識到其邊緣性，實際上他們最終將形成比「世界華文文學」覆蓋面更寬闊的「華人文學」大文學圈。這個大文學圈既包括用華文創作的作家作品，也容納海外華人用華文以外其他語種創作的作品。

由於華人作家受到的重視，他們移民文化與自身的傳統文化屬性如何再現於其文本中，更成爲眾所矚目的議題。尤其長期以來，文學作品紀載著歐洲與中國的關係。從十八世紀開始，被理想化的中國形象；十九、二十世紀中國因政治因素，其形象有了轉型，歐洲本身之情勢也隨著中國形象之延續而不斷改變。

從華人戴思杰的作品《巴爾札克與小裁縫》中，可發現中國的形象不斷再現於其小說與電影中。首先，小說與電影皆以文革爲背景，然而，透過知青與小裁縫，中國農民的形象卻有兩極化的呈現方式。小說中的兩位知青透過閱讀，有了全新的發現，於是他們費盡心思，探求那只箱子裡其他隱伏的寶藏。故事傳達一種可能，即是在最乾旱枯澀的年代，文學能帶來無以言宣的影響。至於影片，則主要以西方的立場敘述：象徵西方文明的文學書籍是中國文明的拯救者，其中所呈現的中國形象偏向負面：落後、封閉、腐朽。作者兼導演-戴思杰巧妙地將中國的形象引入西方社會，並把一個壓抑在大時代的苦悶，用喜劇的手法刻劃出人與人之間的人性光明面。

再者，沒有名字的小裁縫，代表著傳統中國的女性。她嬌小的身軀、一頭長髮與迷人的臉蛋，可謂中國女性的代表形象，也因爲此，讓兩位知青深深爲她著迷不已。然而，小裁縫是否真有其人，筆者初淺認爲，小裁縫事實上是「中國」的化身，她象徵著「中國」的文化，所以她不需要名字，來爲她正身。那箱禁書，則可視爲西方的文化，因此小裁縫著迷於偷來的書籍，可視爲戴思杰的巧思。他技巧性地透過文字與電影，將西方的形象凌駕於中國的形象之上。

另外，兩位知青在小說與電影中皆發展了中國說書人的傳統，以說書的技能，將他們閱讀與觀影的體會重新複製。這個技能改變了山村內娛樂的方式，也贏得了小裁縫的愛情，也讓我們目睹異國情調仍能在山村內尋得知音。無論是敘事者也好，說書人也好，都是講故事的人。尤其小說中磨坊老人的山歌，更強化文革時代，間接發揚文明與傳授知識的無奈。戴氏讓這些中國形象與傳統交會，構成了一個同時並存的秩序。

最後，電影中特別強調道具的運用，以數個逗趣畫面及濃重的四川口音，將中國迷信與傳統文化介紹給讀者與觀眾。無論是巫婆「守夜」、「殺牛」還是「拔牙」，戴思杰將中國迷信穿插於情節中，試圖在中西對抗的文化中，提供一個隱喻的形象，且以幽默的方式，打破階級觀念，跳脫嚴肅的政治環境，爲《巴爾札克與小裁縫》找到另一條出路：分別在正面與負面的中、西方形象中達到一個平衡點。

總之，今日中國的形象已不同於過去幾個世紀，隨著華人文學的被重視，中國傳統形象再現其創作，開創一個新的文學領域。本文試圖將《巴爾札克與小裁縫》置於客觀的場域脈絡來論述，也以另一種的政治、文化觀點及歷史機緣具現了另一種離散的再現與中國的形象。

參考文獻

李有成（2005）。**文學的多元文化軌跡**（1 版）。台北：書林出版有限公司。

杜國清（1996）。世界華文文學研究方法試論。**第八屆世界華文文學國際研討會論文選《世紀之交的世界華文文學》**，《台港與海外華文文學評論和研究》增刊。江蘇省社科院：台港與海外華文文學評論和研究編輯部。

張錦忠（2001）。流動的華文文學：世界華文文學論述在臺灣。**文訊**，**189**，44-49。

陳大爲（2004）。世界華文文學與「中國中心論」思維--論「海外華文文學史」的學術視野。**書目季刊**，**38**(2)，143-149。

單德興、何文敬主編（1994）。**文化屬性與華裔美國文學**（1 版）。台北：中研院歐美所。

楊宗翰（2003）。詩想跨國界，華文超國家。**文訊**，**218**，9-10。

楊松年、簡文志主編（2004）。**離心的辯證：世華小說評析**（1 版）。台北：唐山出版社。

樂黛云、張輝主編（1999）。**文化傳遞與文學形象**（1 版）。北京：北京大學出版社。

錢林森（2004）。**光自東方來：法國作家與中國文化**（1 版）。

寧夏：寧夏人民出版社。

戴思杰（2003a）。**巴爾札克與小裁縫**（1 版）（尉遲秀譯）。台北：皇冠。（原著出版年：2002 年）

戴思杰（導演）（2003b）。**巴爾札克與小裁縫【影片】**。（新生代寶信發行：台北縣新店市寶中路 95 之 2 號。）

顧彬（1997）。**關於異的研究**（1 版）。北京：北京大學出版社。

Anchor Books (2002). Balzac and the little Chinese seamstress. Retrieved January 15, 2007, from http://www.randomhouse.com/anchor/catalog/display.pperl?isbn=9780385722209&view=rg

收件：97.01.21　修正：97.05.01　接受：97.06.19