

香港中國語文學會	文學論衡第20期	2012年2月
		

教科書範文分類與文體範式: 以現代寫景文為例

梁敏兒 梁慧敏^{*}

一. 源起：教科書範文的分類構思

中國人對於文體分類的想法和西方有別，而且很早就形成系統。以《文選》為例，文體分類既按文章的體裁來劃分，但也參考內容。例如體裁項下有賦、詩、騷、七、誦、冊、令、教、文、表、上書、啟、彈事、牋、奏記、書、檄、對問、設論、辭、序、頌、贊、符命、史論、史述贊、論、連珠、箴、銘、誄、哀、碑文、墓誌、行狀、弔文、祭文等，而在各體裁項下，特別是賦、詩、騷等項下，又再按內容細分，例如賦的項下，則有京都、郊祀、耕籍、畋獵、紀行、遊覽、宮殿、江海、物色、鳥獸、志、哀傷、論文、音樂、情等。

以上的分類系統究竟說明了什麼事實？中國文體分類的特徵，即所謂辨體，是在既定體裁之下，再按內容細分，每類內容的項下，都列舉範文，展示該類文體的結構特徵。這種分類方法，在傳統的文章類書中非常普遍，例如唐徐鉉（659-729）等編的《初學記》，雖然是按內容的類來劃分，但每個類之下，又有不同的文體，通常的順序為敘事、事對、賦、詩、文、表、書、頌、贊……等，基本上按《文選》的文體分類次序。

五四運動排斥古文，間接地截斷了很多原有文體的發展，運動初期，大家最關心的是賦、詩、騷等有韻文體的傳承。胡適（1891-1962）提倡的白話文運動，最早關注的就是白話詩的創作，他自己身體力行，出版《嘗試集》，廣開風氣。不過散文的問題比詩更嚴重，因為不再以古文創作，例如《文選》中所有的無韻文體，都要由白話散文去肩負。白話文運動的歷史任務是為新時代找尋能代表

他們的書面語，^[1] 至於繼承傳統特別是繼承每一種文體的探索，就很少有人注意。眾多文體源遠流長，是否一場白話文運動之後就全部銷聲匿跡呢？這是一個從來沒有人提過的問題。

在這個歷史背景之下，再回過頭來審視中文的範文教學，又會出現什麼樣的面貌？沒有了文、表、書、序、頌等文體，用作教學的散文一般以文學技巧來區分，例如議論文、記敘文、描寫文、抒情文等等，這個分類法，從1923年頒布新學制以後推出的《初級中學國語課程綱要》中見到，其中〈略讀書目舉例〉的部分，分小說、戲劇和散文三類，散文部分，又分著作文、文體和問題三個範疇，著作人如梁啟超散文，文體即以文章中主要運用的技巧區分，如議論文、傳記文和描寫文，問題如文學革命問題討論集之類。^[2] 這個課程綱要所說的「文體」，已經和傳統有很明顯的差別，以下討論的主要是現代意義的「文體」。

筆者嘗試以現代意義的「文體」角度，對香港教育署公佈的900多篇範文進行分類，發現了一個很特別的現象，每一類文章，內容都相當集中，例如議論類主要是說理(183)和勸學(71)，描寫類則大部分是寫景(180)，敘述類全為人物故事(115)，說明類則多關於自然動植物(123)，抒情類則不外是愛情(42)、親情(48)、友情(13)和人生(103)方面的。以上的分類仍然相當籠統，而且經不起語言學方面的論證，因為從語言學角度來看，目前課程所歸類為描寫文的，用的技巧不一定叫作描寫，例如徐蔚南(1899-?)《看潮》一文所用的平緩描述，^[3] 可能屬於說明範圍，而所謂描寫文，也不是通篇用描寫，可能佔篇幅比重較多的文章技巧，就叫作描寫文。

不過，先撇開語言學方面的考量，按目前大家沿用的方式來歸類，可以看到中文課程的文體教學，其實是主題教學，主題包括了說理、勸學、寫景、愛情、親情、友情、人生、自然動植物知識、人物故事等。主題分類其實也是傳統中文文類的分類標準之一，本文試圖以寫景文作為一個例子，嘗試說明以主題為綱的文體結構。

二. 什麼是寫景文的範式

早在六朝蕭統(501-531)編纂《文選》的時候，在文體分類項下還未有「寫景」一門，不過寫景其實是遍在於很多不同的文學體裁之中，例如大部分的賦的細項，如京都、郊祀、畋獵等都有寫景的成分在。獨立成篇的寫景文，大抵始於山水遊記。遊記文體的發展源遠流長，到中唐柳宗元即集大成，明吳訥(1372-1457)的《文章辨體序說》中「記」的項下有這樣的話：

竊嘗考之：記之名，始於《戴記》《學記》等篇。記之文，《文選》弗載。後之作者，固以韓退之《畫記》、柳子厚遊山諸記為體之正。^[4]

大抵記者，蓋所以備不忘。如記營建，當記月日之久近，工費之多少，主佐之姓名，敘事之後，略作議論以結之，此為正體。^[5]

古代寫景文，大概相當於「記」一類的文體，而「記」的文體特徵是敘事。此所以柳宗元的《永州八記》，大多先要敘述景點的位置，以及遊人沿途所見，然後景情合一，道出一點感慨。這是一種古代寫景文撰作的範式。^[6] 這種範式當然又和時代文化有關，而範式建立以後，就成為了寫景的一種文體，到了現代，仍然有人沿用。

《永州八記》的結構特色，就是作為「記」的特色，其中的重要元素是遊踪和景點的勾動，介紹遊踪會令文章偏向以地理方位為主線建構，而對景點的勾動又會著重層次和秩序。這兩個特點會令文章的信息結構很緊密，例如〈鉤鐻潭記〉的開段，首先是鉤鐻潭的位置(在西山西)，然後述說其水源(其始蓋冉水自南奔注)，之後水流途經位置(抵山石，屈折東流……畢至石乃止……然後徐行，其清而平者且十畝餘)。對於景點的勾動，也是很有秩序的，一般是自近至遠，由上而下，兩兩相對，最後來一個整體氣氛的敘寫。^[7] 又例如〈鉤鐻潭西小丘記〉，勾勒潭四周的山石，先是整體山石的感覺(其石之突怒偃蹇，負土而出，爭為奇狀者，殆不可數)，然後是向下和向上的奇石狀貌(其竦然相果而下者，若牛馬之飲於溪；其沖然角列而上者，若熊羆之登於山)，最後是整體氣氛(丘之小不能一畝，可以籠而有之)。^[8]

傳統寫景文的教學，重點應該是文章的結構，即如何安排主次佈局，文學技巧大抵傾向說明性質的白描。這種傳統寫景的範式在現代寫景文中，仍然普遍存在，900多篇推薦範文中樓適夷的〈天台五日記(五月五日) 〉可當代表。^[9] 這篇文章有被認為是記敘文，又有定義為寫景遊記。如果根據傳統寫景的範式來分析，應該要先掌握全篇文章的信息結構，即遊踪的過程：清晨摸黑登山至降魔塔，再向東至山巔石室，在石室小樓的窗外見到紅日，下山至興慈法師埋穴處，回華頂，再下金雞頂至國清寺。

另外，全文的景點在雲霧中的日出，所以除地理位置的信息以外，文中重點敘述雲和霧的狀態。根據字詞統計，文章「霧」字合共出現了9次，雲字共5次。關於霧的描寫，分別是「霧很大」、「霧愈加濃郁了」、「一陣迷霧又把它掩滅了」、「迷霧中傳來山巔石室中和尚晨課的聲音」、「一輪帶霧的紅日」、「濃霧又像大浪似的升上來了」、「一片瀟瀟的濃霧」、「在霧氣中呈濃淡層次」、「幾乎都在迷霧中走」。「雲」的描寫分別是「微露在一片雲海中的孤巔上」、「雲像一片無際凝凍著的海浪」、「一朵朵黑雲在徐徐地變形」、「雲海中有時透露出鄰山的微巔」、「一會兒又湮滅在雲濤中」。

有關雲霧的描寫，都傾向說明性，這是傳統寫景文的白描特色，例如霧的部分，全部都有霧可以遮蔽視線的特徵，而就這個特徵重複描繪，用形容性質的「大」、「濃郁」、「呈濃淡層次」、「迷霧」、「濃霧」；動詞性質的「帶霧」、「掩滅」、「掩蔽」和名詞性質的意象「大浪」等。可以見到，只有「大浪」是屬於比喻範疇的描寫性質，其他只是說明性的。關於雲的部分，全部用海的意象來描寫，其中有帶比喻性質的詞匯如「雲海」、「雲濤」，也有實際的比喻如「像一片無際凝凍著的海浪」，但手法和霧差不多，都傾向單一意義重複。

三. 現代寫景文的範式變化的過渡

寫景文的文體，因為時代的意識形態不同，有不同的結構面貌，在中國文學史的發展過程裏，主題的表達方法是會出現變化的，例如漢樂府寫的愛情和晚唐詩人的就很不一樣，魏晉和唐代的離別詩分別的地方也很明顯。所以，現代風景意識的寫景文也有與傳統不一樣的地方，最能代表現代風景意識的，當推朱自清(1898-1948)的〈荷塘月色〉。現代寫景文和傳統的遊記最大的分別，在於焦點集中，時序變化的步幅小，例如只寫一片荷塘，時間推移的密度高，不放過每分每秒的變化，描寫傾向較說明強，多用積極想像。^[10]

不過由《永州八記》至〈荷塘月色〉的演變過程中，當然會出現很多複雜微妙的助成因素。文體不斷創新，應該不是一蹴而就，新文體的出現也不一定代表舊文體會從此消失無踪，〈天台五日記〉就明顯是古典寫景遊記的白話版本。從《永州八記》發展至〈荷塘月色〉，在描寫焦點集中，時序變化步幅小的角度而言，還應該經歷了仍用白描而不是積極想像的階段，其中堪稱代表的是劉鶚(1857-1909)《老殘遊記》第十二回描寫的〈月下打冰〉的片段。^[11]

〈月下打冰〉的片斷運用連續視線以及步移法來寫河裏結冰的情況，視點很集中，是在一個與對岸相距二里左右的河面，並上下游來回約一二百步的距離範圍，而描寫的焦點是河上的冰。劉鶚的寫景，和傳統遊記很相似，也是從整體地理位置的交代開始的：「看見那黃河從西南上下來，到此卻正是個灣子，過此便向正東去了。」然後就眼前的河面做了一個交代：「河面不甚寬，兩岸相距不到二里。」接著就開始描述河面裏的冰，先是眼前的，然後再往上游走，解釋為什麼剛才的冰會堆一起，然後又往下游走，看到船家打冰的情況，描述的重點是說明河面上冰的迫力，重複使用了很多和力度相關的動詞，分別是：「插」的重重疊疊的，「高出」水面有七八寸厚、一塊一塊的漫漫「價」來、被前頭的「攔住」、「走不動」就站住了、後來的冰「趕上」他、「擠」得咣咣價價、後冰被這溜冰「逼」的緊了、「竄」到前冰上頭去、前冰被「壓」，就漸漸「低下」去了、被吹來的塵土「蓋住」、「奔騰澎湃，有聲有勢」，將那走不過去的冰「擠」的兩邊「亂竄」，被當中亂冰「擠破」了，往岸上「跑」，那冰能「擠」到岸上有五六尺遠、許多碎冰被「擠」的站起來、這一截子的冰又「擠」不動了。

〈月下打冰〉的片段，非常密集地使用描述行進狀態的動詞，其中「擠」字重複用了6次，「擠得咣咣價價」、「擠的兩邊亂竄」、「擠破了」、「擠到岸上有五六尺遠」、「擠得站起來」、「擠不動了」。以上6次都是描寫河面上的冰無法前進，被擠在一起的不同情境，除了「擠」以外，還用「逼」、「壓」、「價」、「竄」，都是沒有空間之下，冰與冰互相推撞的情狀。還有一些擬人的動詞，如「攔住」、「走不動」、「趕上」、「跑」等，讓人感到河面上彷彿你追我逐的熱鬧情境。當冰互相擠壓到完全沒有空間，還會出現「插的重重疊疊」、「高出」、「低下去」和「蓋住」等狀態。如果連繫上文分析(天台五日記)中運用白描手法去闡述雲霧的部分，可以看出白話文的白描有相似的地方，都喜歡用意義相近的詞匯重複手段。

以上的描寫，整體的構圖都運用限焦的視角，這是和傳統寫景遊記差異最大的地方，而《老殘遊記》最為評者欣賞的，是科學的寫實，這其實和焦點小、密集式的白描關係密切。《老殘遊記》式的寫景，在現代的教學範文中，最著名的莫如徐蔚南的〈看潮〉。這個類別和胡適提倡的白話文學有莫大關係，他認為最標準的白話就是白描，也就是不用比喻的描寫，用語言學的說法，其實就是說明的手法。胡適稱讚劉鶚的〈明湖居書畫〉，認為描寫得很貼切生動，唯獨美中不足的，是用了太多比喻，而最好的要算是〈月下打冰〉，因為完全沒有借助比喻。^[12]

〈看潮〉的座標也是走來走去，從最高點俯瞰潮水，然後一直往下走，貼近潮水，和〈月下打冰〉是如出一轍，而特徵是運用詞類重複的方法，層層重疊地加強潮水的動態，而達到限焦的近代審美趣味。

四. 現代寫景文範式的確立

擺脫白描的手法，轉而用積極比喻是現代寫景文範式的最大特徵。〈荷塘月色〉一文，遊踪式的較廣闊的地理座標不明顯，但焦點相對小的地理信息是很明顯的。^[13] 焦點定位在荷塘，不轉移，於是改用動態和時間推移的方式，動態是指風吹過，時間推移是指明月初升。第二段帶出了整個景點的座標：荷塘、沿著荷塘的路、荷塘四面的楊柳和不知名的樹、月光。之後的第四、五、六段基本上都是圍繞著這個地形描寫，以第四段為例，整個遊踪是由視覺帶動的，先是「荷塘」、「荷塘」裏的「葉子」、「葉子」中間的「白花」；然後是風過處，吹動了「葉子」和「花」、「葉子」和「葉子」挨著、「葉子」底下的流水；最後來個整體氣氛交代：「葉子」卻更見風致了。上文用括號把位置的焦點突出，以見出焦點密集的情況。

由於焦點小，只在荷塘的葉和花，而位置沒有大幅移動，始終在荷塘之上，那麼荷葉和花需要有吸引讀者的興趣點。傳統遊記有比較長的移動路徑，可以由不同位置的風景互相聯結成一幅畫，但如果焦點只有一個，必須靠別的因素來組成動態，讓想像活潑。這些因素可以有太多，走向現代範式的寫景文，是先由時間元素開始，再過渡至積極想像。〈荷塘月色〉兼備了時間和積極想像元素，時間元素是滿月初升，月色倒印在荷塘上的葉子和花之上，其紋寫模式和第四段是一樣的，和傳統遊記也相似，有由近而遠的秩序：先寫月色照到荷塘、荷塘的葉子和花、滿月、雲、隔著月的樹，最後也是整體氣氛：「塘中月色並不均勻，但光與影有著和諧的旋律，如梵婀玲上奏著的名曲。」

除了時間元素以外，〈荷塘月色〉用了意象重複的技巧，有別於傳統遊記的白描，不側重在詞匯意義的重複。〈荷塘月色〉集中運用女性意象來建構文章的景點。女性意象的經營有第四段的「田田的葉子」、「亭亭的舞女的裙」、「嬋嬋地開著」、「羞澀地打著朵兒」、「一粒粒的明珠」、「碧天裡的星星」、「剛出浴的美人」、「縷縷清香」、「高樓上渺茫的歌聲」、「一絲的攏動」、「攔門電般霎時傳過」、「肩並肩密密地挨著」、「一道凝碧的波浪」、「脈脈的流水」、「遮住了，不能見一些顏色，而葉子卻更見風致了」；和第五段的「靜靜的灣在」、「薄薄的浮起」、「牛乳中洗過一樣」、「籠著輕紗的夢」、「甜眠」、「小睡」、「參差的斑駁的黑影，峭楞楞如鬼一般」、「彎彎的楊柳，稀疏的倩影」、「光與影有著和諧的旋律，如梵婀玲上奏著的名曲」等。

以上有關女性想像的描寫，是層層組合的，需要累積重疊才能建構出意義，和白描傾向說明性質的重複不一樣，積極想像和白描雖然都有新的信息要加入，不過意象是有深度的意義變化，而白描是平面式的鋪敘。具深度的意義變化，需要讀者付出多一點的努力，而且有很多意義是隱藏的，作者沒有說透，要讀者去意會，因而可能會得出不只於一個的讀解。例如〈荷塘月色〉的女性形象是怎樣的呢？荷塘之美是因為勾起了對女性的遐想？這些遐想是純粹的？邪淫的？美的？醜的？以上種種，都比較容易引起爭議。

〈荷塘月色〉的第四段，營造出來的女性形象是靜態、柔弱、冰肌肉骨、閉鎖高樓而只能驚鴻一瞥的古典美人，「田田的蓮葉」很容易讓人想起了漢樂府裏的採蓮姑娘，^[14] 而再來的是「舞女」，很容易令人聯想起古代的歌姬，再輔以「嬋嬋」、「羞澀」，則這肯定是一位身裁很好，走路時婀娜多姿，但又是羞澀腼腆的美人。文章繼續沿著女性的聯想，往深描寫，其中用「明珠」、「星星」、「出浴的美人」等意象，都強調了皎潔白晰的形象。這些意象聯繫到古典詩歌如李商隱(813-858)的七律〈錦瑟〉：「滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。」^[15] 七絕〈嫦娥〉：「雲母屏風燭影深，長河漸落曉星沉。嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心。」^[16] 白居易(772-846)的〈長恨歌〉：「春寒賜浴華清池，溫泉水滑洗凝脂。侍兒扶起嬌無力，此是新承恩澤時。雲鬢花顏金步搖，芙蓉帳暖度春宵。春宵苦短日高起，從此君王不早朝。」^[17] 還有《古詩十九首》的「西北有高樓，上與浮雲齊。交疏結綺窗，阿閣三重階。上有弦歌聲，音響一何悲！誰能為此曲，無乃杞梁妻。清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三嘆，慷慨有余哀。不惜歌者苦，但傷知音稀。願為雙鴻鵠，奮翅起高飛」等等，^[18] 其中較人有淚成珠，嫦娥孤高寂寞，楊貴妃的「凝脂」、「無力」、「步搖」等種種對女性的想像，都好像能夠在〈荷塘月色〉的段落中找到。這種孤高有性、中國文人經常用以自況，並引為渴求知己的象徵，《古詩十九首》的〈西北有高樓〉就是這種自況比喻的經典，^[19] 特別是「上有弦歌聲」一句，和〈荷塘月色〉中描寫風過處時，以「高樓上渺茫的歌聲」來作比喻，就更加深了這種古典的想像。後來第五段寫月色初起，用「牛乳洗過」來形容，〈長恨歌〉的「凝脂」就呼之欲出了，〈長恨歌〉描寫「從此君王不早朝」，美人知己，最後總也有性的意味。〈荷塘月色〉最後轉入「輕紗的夢」、「甜眠」、「小睡」是很自然的。夜來的遐想，在中國古典的世界就必然想起女鬼，一部《聊齋誌異》就收錄盡了這種幻想，^[20] 第五段寫的「參差的斑駁的黑影，峭楞楞如鬼一般」，「彎彎的楊柳，稀疏的倩影」，很容易就會讓女性的想像走進《聊齋誌異》的民俗想像之中。

五. 寫景文範式學習的意義

以上就三種不一樣的寫景文範式做了一些具體分析，在這個基礎之上，要進一步問的是，了解了這樣的範式以後，對中文學習有什麼幫助？

大抵而言，古典寫景遊記式的文章，最精妙之處是文章整體的佈局、遊踪、景點的特徵和作者心境之間的配合，因此文章的脈絡又或者文章的起承轉合如何配合，是欣賞這類文章的最重要入門方法，這種方法可以從歷代大家對《永州八記》的集評中看到。至於現代如〈荷塘月色〉類的寫景，鑑賞的核心應該是描寫的深度，例如眾多比喻構成了一個怎麼樣的統一意象，怎樣連繫起來？這些主觀的想像如何巧妙地代進了景色之中？

本文現在只大概分析了寫景文的三種範式，一種是以《永州八記》為代表的寫景遊記，一種是〈荷塘月色〉的現代寫景文，一種是介於這兩者之間的過渡文體，如《老殘遊記》的〈月下打冰〉。這三種範式不能代表全部，起碼就目前作者目前所概括的就還有第四種，一種原屬於古典地志式山水遊記，演生成滿蓋式的簡略介紹某地某時的高法，如老舍(舒慶春，1899-1966)的〈濟南的冬天〉。^[21] 此外，還應有當代的部分。理論上，這種找尋不同時代的經典範式的工作，不可能會有完結的。

本文撰作的目的，是嘗試提出辨體對範文教學的重要性，並提出我們的分類構想。寫景散文如果只依描寫文的方法去教，這三種範式的教法其實可以都一樣，但如果我們知道了不同範式的特異之處及其在文體發展過程中的地位，教學方法將會有不同的重心，而這個重心能夠發展出比較、評量以至再創造的結果。建基在本科研究成果之上的課程，亦將會有更連貫的整合，例如可以考慮低年級先選回一範式的現代版本，高年級再選文版本，先學詞匯重複的白描，再學講求象徵的版本。教學如果能夠有一種綜觀的歷史視野，對於文化的承傳，將有莫大的裨益，亦為語文教學帶來一些新的氣息。◊

^[1] 梁敏兒女士、梁慧敏女士，香港教育學院中文系〈香港〉。

^[2] 相關的論述，可參納迪克安德森(Benedict Anderson)著、吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》(Imagined Communities:Reflections on the Origin and Spread of Nationalism) (台北：時報文化，1999年)。

^[3] 王炎生、馬雅玲：《語文教學的主導文類何以是散文(上)——散文教學內容問題研討的預備二》，《語文學習》(2006年2期)，頁12。

^[4] 徐蔚南：《乍浦遊潮：寄雲的信》(香港：富廉書房，1975年)，頁53-56。

^[5] 吳訥：《文章辨體序說》(北京：人民文學出版社，1998年)，頁41。

^[6] 同上，頁42。

^[7] 有關《永州八記》的經典意義，參梁敏兒：〈山水畫のテキスト化：《永州八記》を例とした一分析〉(山水畫の文本化：以《永州八記》為例作一分析)，《中國文學報》68冊，2004年10月，頁57-96。

^[8] 高海夫主編：《唐宋八大家文鈔校注集評·柳州文鈔》(西安：三秦出版社，1998年)，頁1202-1203。

^[9] 同上，頁1206。

^[10] 樓適夷：《適夷散文選》(北京：人民文學出版社，1994年)，頁451-454。又參香港教育統籌局網址http://www.edb.gov.hk/FileManager/T/Content_3024/art_9_01b.xls

^[11] 有關〈荷塘月色〉在寫景文中的經典意義，參梁敏兒：《月下打冰》原文參照例：《老殘遊記》(北京：人民文學出版社，1982年)，頁123-124。

^[12] 胡適：《五十年來中國之文學》、《胡適選集文存》(上海：上海大學出版社，2004年)，頁178-179。

^[13] 朱自清：《背影》(香港：中流出版社，1982年)，頁58-62。

^[14] 描寫採蓮姑娘的作品中，最著名的的是漢樂府相和古辭曲〈江南〉：「江南可採蓮，蓮葉何田田。魚戲蓮葉間，魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。」參鄒茂前〈活躍於1264-1269〉：《樂府詩集》(北京：中華書局，1979年11月初版，1982年11月2刷)，頁384。

^[15] 衛塘退士(1711-1778)編選、蓋國榮等評注：《唐詩三百首》(上海：上海古籍出版社，1999年)，頁239。

^[16] 同上，頁296。

^[17] 同上，頁79。

^[18] 蕭統選、李善(?-689)注：《文選》(香港：商務印書館，1936年初版，1978年重印)，頁632。

^[19] 朱自清在《古詩十九首釋》一書中，談到歌者與聽者的悲，其實是傷知音不遇之意。參《朱自清、馬茂元說古詩十九首》(上海：上海古籍出版社，1999年)，頁25。

^[20] 蒲松齡(1640-1715)著、張友鶴輯校：《聊齋誌異》(上海：上海古籍出版社，1986年)。

^[21] 老舍：《老舍選集》(香港：文學出版社，1973年)，頁130-131。又參香港教育統籌局網址：http://www.edb.gov.hk/FileManager/T/Content_3024/art_9_01b.xls