

國立政治大學中國文學系九十九學年度  
碩士學位論文

指導教授：張堂錡 教授

劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究



研究生：郭千綾

中華民國一百年七月

## 謝 辭

研究香港小說家劉以鬯，對我來說亟需勇氣，一方面是因為隔著海峽觀望另外一個島嶼所可能產生的隔閡，一方面也是因為這位香港現代主義文學先驅的豐碩創作所造成的沉重壓力。然而，我終究還是咬緊牙根拾起他的作品，一步一步走入他辛勤耕耘的創作園地，也終於將自己對他的認識，以其小說中的「現代性」和「香港性」為主軸，做了系統的爬梳、整理與論述。這是一段漫長的路程，我慶幸自己堅持到底，更感謝這當中許多人的協助和鼓勵。

首先，我要感謝我的指導老師張堂錡教授。進入政大，是老師給予我機會擔任他的教學助理，從旁學習老師對於教學的認真投入，以及對於學術研究的謹慎細密；撰寫論文期間，老師總是親切溫和的修正我的觀念，在我個人執意論述的內容中提出精闢建議，但仍然願意為我保留暢所欲言的空間；此外，這篇論文的撰寫進度忽慢忽快，老師卻從未指責，反而不斷為我著想，協助我赴港查詢相關資料，讓我能按部就班的完成各個章節。老師的陪伴一直是我堅實可靠的後盾，我將永遠感謝這份深切的教導與溫暖的關懷。

其次，我要感謝口試指導教授宋如珊老師以及李癸雲老師。在炎炎夏日的早晨，老師風塵僕僕的趕來學校，還沒有讓咖啡的香氣喚醒疲憊的身軀，就殷切的關切著我的論文，給予我溫厚的認同和鼓勵，並提出許多寶貴的意見，透過問題推衍幫助我思考論文深化的方向，我受益良多，銘感五內。同時，我也要感謝明順學長為我準備赴港的文件，並在我口試時給予大力支援。

當然，我一定要謝謝媽媽、姊姊，讓我能無後顧之憂的完成讀書的夢想。還要謝謝博班的秀卉學姊，在生活的照顧之外，不厭其煩的傳授我撰寫論文的經驗，也要謝謝柏宏學長，在我發表會議論文時給予許多建議；要謝謝碩班的家儀學姊，因著對香港的熟悉而不吝給予我諸多資訊；要謝謝同窗好友好諳，雖然研究領域不同，但總是熱切的與我分享生活點滴，還有欣儀、玉芳、晶芬姐，一同修課所培養的默契與友誼，是我碩班生涯中美好的回憶；要謝謝博彥，無論如何總是相信我支持我鼓勵我。這些陪伴，是我心中永恆安定的力量，也是我在重重挫折後，總能勇敢迎向挑戰的最重要的推手。

最後，我要謝謝阿公、阿嬤和爸爸。我知道，在許多神祕的時刻，那些我確切感受到的溫暖照護，一定來自於您們。

千綾 2011.07 月夜

## 摘要

在香港文學史的撰著中，無論是劉登翰先生或是王劍叢先生，都將劉以鬯定位為「現代派」作家。這一現象不僅呈現出劉以鬯創作上的「現代性」，同時也因為界定了劉以鬯作為「香港作家」的地位，其創作中必然存在一定程度的「香港性」。對於劉以鬯及其小說，若以「現代性」與「香港性」兩個方向去認識，雖然看似想當然爾，實際上卻沒有研究者對此展開進一步的思索。這當中的「現代性」與「香港性」，與劉以鬯的文學活動和寫作理念及風格，是否可以找到內在聯繫，進而影響、發展成為他創作的泉源，是本論文主要探討的問題。因此，筆者透過文本的細讀，輔以作家的訪談錄、自述與傳記，詳實而周延的闡明劉以鬯小說的主題核心，並對於他的創作、思想進行系統性的關照。

在章節的安排上，本文第二章整理了劉以鬯的文學活動，並對他的作品進行分期；第三章專論劉以鬯的寫作理念與創作風格；第四章探討劉以鬯小說中「現代性」的承繼與開創；第五章則著眼討論劉以鬯小說所呈顯的「香港性」，以及劉以鬯對香港社會的批判、想像與再現。第六章結論部分，則總結各章之研究成果，並提出研究局限以及可供進一步探討之論題。在討論香港現代主義文學時，之所以將劉以鬯視為首要提及的作家，即是洞見他小說中既「香港」又「現代」的特質。本文在這種宏觀認識的基礎上，進行較為細微的時代背景聯繫，以及文本所具體呈現的內涵闡述，點出了劉以鬯小說中「現代性」和「香港性」所產生的背景，也藉此更反向肯定了劉以鬯作為「香港現代主義小說家」的地位。

關鍵詞：劉以鬯、現代性、香港性

# 目 錄

<b>第一章 緒論</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機與目的	1
一、研究動機	1
二、研究目的	4
第二節 研究範圍界定	5
一、重要名詞義界	5
二、運用資料範圍	6
第三節 研究概況與文獻回顧	7
一、作家專論	7
二、作品專論	9
第四節 研究方法與論文架構	16
一、研究方法	16
二、論文架構	17
<b>第二章 劉以鬯的文學活動與創作分期</b>	<b>19</b>
第一節 根深葉茂的文學活動	19
一、求學階段的蘊蓄累積	19
二、顛沛維生的報社生涯	21
三、壯志凌雲的出版事業	24
四、同舟共濟的文友交流	25
五、不遺餘力的提拔後進	28
第二節 六〇年代以降創作分期	31
一、《酒徒》時期（1962-1971）	32
二、《對倒》時期（1972-1981）	33
三、《一九九七》時期（1982-1999）	34
四、《暢談香港文學》時期（2000-）	35
<b>第三章 劉以鬯的寫作理念與創作風格</b>	<b>37</b>
第一節 一以貫之的寫作理念	37
一、提倡創新精神	37
二、小說文體實驗	39
三、尋求雅俗平衡	42
第二節 「現實」與「現代」兼容的創作風格	43

一、現實何在？——關注外在真實	44
二、如何現代？——追求內在真實	46
三、「現實」與「現代」兼容	48

## 第四章 承繼與開創：劉以鬯小說中的「現代性」……52

第一節 上海新感覺派的沿襲	53
一、三〇年代上海風華	53
二、上海新感覺派文學風潮	54
第二節 香港現代主義運動的呼應	56
一、五〇年代香港現代主義運動	56
二、六〇年代《淺水灣》的浪潮	58
第三節 城市遊蕩者的獨語	60
一、以詩行吟於城市之間	61
二、電影語言的靈活運用	64
第四節 內在與外在的對話	70
一、真與幻的流動	71
二、欲望與道德的掙扎	76

## 第五章 批判與想像：劉以鬯小說中的「香港性」……82

第一節 香港文學背景與香港性的形成	82
一、香港文學流變概述	82
二、「香港性」的內涵	85
第二節 迷茫而忙亂的社會圖像	87
一、紛擾的交通	87
二、擁擠的居所	88
三、脫序的治安	90
四、失衡的經濟	92
第三節 欲與慾交織的人物群像	94
一、社會邊緣的罪犯	94
二、不顧一切的賭徒	96
三、追逐金錢的投機客	99
四、背離真誠的男女關係	101
第四節 「唯圖利啊」港城的衰頹與再現	105
一、五〇年代以降的港城	105
二、衰頹形象的批判	107
三、想像再現的「香港性」	109

<b>第六章</b>	<b>結論</b>	<b>113</b>
第一節	研究回顧	113
第二節	研究侷限與未來展望	115
附錄一	劉以鬯寫作年表	118
附錄二	劉以鬯小說作品編年	125
參考文獻		136



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

1945年8月，國共戰爭進行得如火如荼，中國內地時局混亂，造成香港兩批移民潮，前一批是1947年前後到港，其中的文人多具左翼思想；後一批則是1949年後南遷，文人性質則多偏向右派。前者在香港所推動的文藝活動，絕大多數是宣傳左翼思想，「反國民黨、反帝、反殖」的政治活動。直至1949年中共建政才又北返；而後者則是一批新文學作家如司馬長風、徐訏、徐速、力匡等人，爲了躲避戰亂和國民黨當局的迫害，從上海、北京、廣州、南京等地南來香港暫居，<sup>1</sup>並在文學創作上開始與左派作家形成對壘局面。

1950年6月韓戰爆發後，美國爲圍堵共產主義的蔓延，遂以「亞洲基金會」的支持成立出版社，讓當時初到港地、生活困頓的右派文人能夠在賣文爲生、安家落戶的同時，創作右派思想傾向的文學作品，以維持反共勢力。如「人人出版社」創刊的《人人文學》雜誌，即多刊登以寫作謀生的「綠背作家」如黃思騁、齊桓和力匡等人的作品；或如「友聯出版社」創辦的《祖國》、《大學生活》、《兒童樂園》等雜誌，對不同的讀者群宣傳右翼思想。雖然在1952年之前，「綠背文化」<sup>2</sup>的影響尚未形成風氣，<sup>3</sup>但是因爲經濟援助的誘惑力實在太大，後來的寫作人也漸漸開始「甘願做政治揚聲筒」。

不過，南來作家的文藝創作，雖然成爲美蘇政治權力的角逐工具，但是比起當時的其他區域（如中國、台灣），卻是一個思想與言論相對開放的文化空間，這使得南來作家在左翼思潮及「綠背文學」的影響之外，擁有個人較多的書寫自

---

<sup>1</sup> 鄭樹森〈遺忘的歷史·歷史的遺忘〉：「四十年代後期的國共內戰再次迫使大量中國知名文藝人士來港暫居；1948年在香港活動頻繁的就有郭沫若、茅盾、夏衍、歐陽予倩、秦牧、柯靈、吳祖光、司馬文森、邵荃麟、馮乃超等（學界則有翦伯贊、侯外廬、鍾敬文等十多人）。」見黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森著：《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁1。

<sup>2</sup> 「所謂『綠背文化』，是在美國於朝鮮戰爭爆發後確立的『反華』政策影響下，將香港納入其所謂『防止共產主義勢力南下』戰略總目標所採取的一項文化措施。它以批判共產主義、宣揚美國文化爲宗旨，其主要運作的方式，是通過美國背後支持的亞洲基金會以資助方式成立出版社和創辦刊物。」劉登翰主編：《香港文學史》（北京：人民出版社，1999年），頁201。之所以有將美援暗喻爲「綠背文化」的說法，是因爲美金紙面是綠色，故稱此。

<sup>3</sup> 劉以鬯〈50年代初期的香港文學〉：「從1950年到1952年，由於『綠背文化』還沒有形成狂潮，縱使文學商品化的傾向正在逐步顯現，大部分文學活動仍能保持應有的超然性，像《世界文藝叢書》與《海濱文學叢書》之類的文學書，都是1951年出現在書市的。」《見蝦集》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997年8月），頁29。

由。<sup>4</sup>盧瑋鑾〈「南來作家」淺說〉點出：「五、六十年代南來的知識份子，無分左右，儘管文藝觀不同，政治立場各異，但不約而同對這個文化異常淺陋的南方小島，非常不滿，而他們普遍對文藝有著不可轉移的堅執信念。」<sup>5</sup>在香港民眾普遍教育水準不高的當時，這些南來作家所編寫的報刊雜誌和文學創作，成為香港文學重要的開拓先鋒。<sup>6</sup> 值得一提的是，在 1956 年 3 月 18 日，馬朗（馬博良）創辦《文藝新潮》，引進存在主義思想以及介紹現代主義作品，帶動了香港現代主義運動。<sup>7</sup>這波運動造就了一群受西方現代主義文學影響的詩人與小說家，論者何慧認為：「這批受西方現代主義文學影響的作家，對現代主義的理解不可能很深刻，大體上不離反傳統，追求新的人生境界，技巧清新這三個條件。但他們的創作，委實給現代主義賦予了本土色彩和時代氣息。」<sup>8</sup>正隱約說明了，現代主義運動使南來文人在創作上轉向對香港文學的開拓，而逐漸產生「本土色彩」。

劉以鬯做為當時南來香港的文人，<sup>9</sup>因為曾在重慶從事報業，也曾創辦「懷正文化社」從事出版工作，因此 1948 年末到港後，即靠編務長才在各報社擔任要職，香港《香港時報》、新加坡《益世報》、吉隆坡《聯邦日報》，都邀請他編輯報刊。從上海到香港，從香港到新加坡，又從新加坡到馬來西亞，劉以鬯的「南來生活」比起大多數的南來文人，相對來說更豐富多元，又或者可以說更顛沛流離。因為受生活驅使，劉以鬯的 1950 年代在各地報社奔波，直到 1958 年重回《香港時報》編輯副刊，開始大量寫作流行小說。<sup>10</sup>所謂南來文人左右分明、渴懷中國的特點，並未發生在劉以鬯的創作上，反而是香港商業利益掛帥的風氣，一點一滴折磨著這位對文學仍有理想的作家，使他寫出許多「娛樂別人」的作品，然而「這種東西寫得太多時，就會失去自己。」於是，在賣文的同時，他開始創作「娛樂自己」的文章，《酒徒》即是其中之一。<sup>11</sup>

<sup>4</sup> 鄭樹森〈遺忘的歷史·歷史的遺忘〉：「大體上，殖民地政府無民主、有自由的統治方式，使到香港的文化間在當時海峽兩岸之間，是最開放和包容的。不論是國民黨或共產黨、右傾或親左，甚或是不見容於海峽兩岸的托派，都能夠在香港自由活動。香港文化人均可自行選擇，並各自宣揚信念或落實創作理想。」見黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森著：《追跡香港文學》，頁 6。

<sup>5</sup> 盧瑋鑾：〈「南來作家」淺說〉，《追跡香港文學》，頁 122。

<sup>6</sup> 「50 年代前後去香港的作家稱為老一代南遷作家。他們有劉以鬯、徐訏、李輝英、唐人、徐速、高旅、司馬長風等。這部分作家大多在大陸已經成名。到香港後一直是香港文壇的主導力量。他們創作、編刊物，扶掖新秀，對香港文學的發展有著舉足輕重的作用。」見王劍叢：《香港文學史》（南昌：百花洲文藝出版社，1995 年），頁 7-8。

<sup>7</sup> 何慧：「香港現代主義運動，以《文藝新潮》1956 年 3 月 18 日創刊為代表，發端於 50 年代中葉。當時文壇上的喧嘩吵鬧逐漸沉寂，正處於從懷念鄉情轉向面對現實的低溫期。傳統和現代，東方與西方的衝突並不明顯，右傾氣息比較濃郁。同年 10 月 10 日，香港爆發了政治暴動，直接打擊了香港市民的生活。《文藝新潮》恰好就在這個特殊的社會環境下誕生。」見《香港當代小說概述》（廣東：經濟出版社，1996 年），頁 34。

<sup>8</sup> 何慧：《香港當代小說概述》，頁 37。

<sup>9</sup> 「1948 年 12 月 5 日，劉以鬯從上海來到香港。」見易明善：《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997 年），頁 50。

<sup>10</sup> 見本論文附錄一「劉以鬯寫作年表」。

<sup>11</sup> 劉以鬯曾經自白：「賣文，因為做編輯的收入太少。我在香港做了幾十年報刊的編輯，每個月拿到的薪水，祇夠付房租，不賣文，無法應付生活所需。香港是一個商業社會，用心寫的文章不



1962年《酒徒》在《星島晚報》連載，並於隔年10月出版，可見出劉以鬯青少年於上海聖約翰大學所受的西方思想薰陶，以及受香港現代主義運動的自我累積，還有在《香港時報·淺水灣》所沉潛的創作能量。他自言：「《酒徒》多少有點自傳色彩，寫起來就有點不能自休。」<sup>12</sup>從小說當中看到的酒徒，是一位在紙醉金迷的香港社會中浮浮沉沉的創作人。這個酗酒的知識份子，對於過往五四新文學作品，提出了細膩的評述，展現出深刻的學問與素養，然而，面對迫在眉睫的生存困境，卻又無可選擇的走向低俗文學的偏路去。前行研究者對於《酒徒》皆讚譽有加，認為劉以鬯使用意識流與內心獨白的創作手法，並在小說語言上著意「詩化」，展現出特殊的個人風格；同時，對於劉以鬯以小說「探求內在真實」的作法，也多予以肯定與推崇。「二十世紀中文小說一百強」<sup>13</sup>當中，《酒徒》名列其中，確實可見它發揮了重要的時代影響。

除了《酒徒》受到論者的重視，平行對位敘事的《對倒》、沒有人物的短篇〈動亂〉、故事新編的〈寺內〉與〈蛇〉、微型小說〈打錯了〉等，都因為重視形式的實驗手法，而陸續成為研究者關注的焦點。在「娛樂自己」的小說創作領域，劉以鬯持續耕耘數十年，開拓出一片屬於自己的園地。<sup>14</sup>2000年7月卸下《香港文學》的編務工作之後，著手整理出版自己的書，短短兩年間，在香港獲益出版社出版了長短篇小說合集《對倒》；微型小說集《打錯了》、《多雲有雨》；詩體文集《不是詩的詩》；文學論集《暢談香港文學》、《舊文新編》等，<sup>15</sup>也在大陸出版了《劉以鬯小說自選集》、《過去的日子》、《對倒》。就在本論文撰寫期間，第八屆香港文學節特別舉辦「劉以鬯與香港文學」講座，會上邀請陳德錦以「從劉以鬯的作品學習小說技巧」為題演講，另外還有黃仲銘針對劉以鬯的報刊連載小

---

容易賣出，容易賣出的文多數是媚俗的。……為了稿費，我寫過很多『娛樂別人』的東西。這種東西寫得太多時，就會失去自己。我是文學愛好者，有時難免產生尋回自己的衝動。為了這個理由，在賣文售字的同時，我寫過一些『娛樂自己』的文章。《酒徒》是其中之一。」〈我為什麼寫《酒徒》〉，《暢談香港文學》（香港：獲益出版社，2002年），頁119。

<sup>12</sup> 黃念欣、董啟章〈前衛與傳統之間——劉以鬯談半世紀的文學生涯〉一文引用劉以鬯接受採訪時的說法：「『《酒徒》起初在《星島晚報》上連載，這部小說我寫得很快樂。然而為了它，我在《星島晚報》副刊那個地盤也差點丟了，因為編輯覺得我太多議論。另一方面，《酒徒》多少有點自傳色彩，寫起來就有點不能自休。』」黃念欣、董啟章合著：《講話文章——訪問、閱讀十位香港作家》（香港：三人出版社，1996年），頁63。

<sup>13</sup> 「二十世紀中文小說一百強」是由《亞洲週刊》編輯部列出500多本參考書單，邀請十四名評審委員（余秋雨、王蒙、王曉明、劉再復、謝冕、劉以鬯、黃繼持、黃子平、南方朔、施淑、潘雨桐、黃孟文、鄭樹森、王德威），投票選出一百強，於1999年6月公佈，《酒徒》列為第72名。

<sup>14</sup> 「劉以鬯在文學之路五十年如一日，不懈地追求探索，嘗試實驗，務求不斷突破創新。他的作品獨樹一幟，既不重複別人，也不重複自己。」潘亞噉、汪義先著：《香港文學概觀》（廈門：鷺江出版社，1993年12月），頁195。「五十年來，劉以鬯孜孜不倦地探索追求，嘗試實驗，力求突破創新。他的實驗小說獨樹一幟，既不重複別人，也不重複自己，對香港文學的繁榮和發展做出了重要貢獻。」劉登翰主編：《香港文學史》，頁253。

<sup>15</sup> 見本論文附錄一「劉以鬯寫作年表」。

說做出深刻討論。<sup>16</sup>劉以鬯及其創作的影響力不見衰減，仍然生氣蓬勃。

相較於香港讀者與學界對於劉以鬯的熱切關注，台灣讀者對他的創作卻少有討論，最多在王家衛電影《花樣年華》當中，從過場字幕閱讀過三段他在《對倒》裡的文字。縱使知名度最高的《酒徒》，在台灣所出的三個版本也都集中在1980年代前後，<sup>17</sup>往後未見報紙刊物特意再介紹或討論，殊為可惜。儘管香港學界對於劉以鬯的研究已有許多成果，但是仍有不少需要再審視之處，因此促使筆者以劉以鬯小說做為研究主線，並藉此探究香港文學樣貌的更迭與轉變。

## 二、研究目的

首先，前行論者對於劉以鬯多定位為「現代派」作家，<sup>18</sup>對於其小說之研究多著重在主題內容以及藝術手法，或是關注其詩化小說與實驗小說的開創格局，對於劉以鬯移居香港的「南來文人」身分所產生的影響，卻少有討論。筆者認為，即便劉以鬯在上海求學期間已經接觸現代主義文學，<sup>19</sup>但是，與上海似是而非的香港環境所產生的心理衝擊，卻使他在描寫人物現世的孤獨厭倦，以及人際間的荒蕪疏離，有了別開生面的表現方式。<sup>20</sup>筆者希望透過本論文之研究，進一步探析劉以鬯小說的「現代性」，不僅是一種現代主義美學的展現，同時也反映出他當時在文學創作上的自我突破，其南來香港生活所產生的一種對在地「既認同又疏離」的複雜心態，造成他在自我身分歸屬上的徬徨與焦慮，移植到小說文本的內涵中，使他運用意識流與內心獨白等獨特的呈現方式，在小說形式上不斷嘗試新變。

其次，目前學界對於「香港性」一詞，並無定論，本論文期能在研究劉以

<sup>16</sup> 詳情可參見第八屆香港文學節網站：

[http://www.hkpl.gov.hk/tc\\_chi/ext\\_act/ext\\_act\\_hklf/hklf/event11.html](http://www.hkpl.gov.hk/tc_chi/ext_act/ext_act_hklf/hklf/event11.html)

<sup>17</sup> 即台灣遠景出版社1979年出版的第一版，1980年出第二版，1987年出第三版。

<sup>18</sup> 袁良駿：「20世紀50年代中期，以《文藝新潮》的創刊為標誌，現代派崛起於香港，劉以鬯、李維陵、盧因、昆南、西西、也斯、辛其氏等，為其代表作家。」《香港小說流派史》（福建：福建人民出版社，2008年），頁3；王劍叢：「在香港作家中，追求現代主義藝術，大膽實驗，勇於創新而又成績卓著，蜚聲文壇者，首推劉以鬯。」王劍叢：《香港文學史》，頁144；「（劉以鬯）任《香港時報》文藝副刊《淺水灣》主編，譯介當時前衛文學和美術，提倡現代主義，使該副刊成為當時香港現代派文學的主要領地之一。1963年10月，出版中國第一部意識流長篇小說《酒徒》，轟動港島，飲譽海外。」劉登翰主編：《香港文學史》，頁252。

<sup>19</sup> 易明善引用〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學〉訪問稿，說明劉以鬯廣泛閱讀外國作品：「他說：『我在不同時期，喜歡不同的作家和作品。在抗戰期間，我喜歡的作家是海明威、史坦貝克，再往後我愛讀福克納和維珍妮亞·吳爾芙，有一個時期也喜歡過毛姆；還有一個美國作家薩洛揚也是我所偏愛的。事實上，就欣賞文學作品而言，我的口味比較寬廣，我喜歡現代的，也喜歡傳統的。』」見《劉以鬯傳》，頁9。

<sup>20</sup> 「可以說，劉以鬯對香港都市的較快把握與書寫離不開他上海都市生活的經驗與體會，離不開20世紀30年代新感覺派小說家穆時英、劉吶鷗對他創作的影響以及早就培養起來的現代主義的文學觀念。這些都是劉以鬯不同於其他『南來作家』的地方。」計紅芳：《香港南來作家的身分建構》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁172。

嚮小說的特色時，對於其「香港性」提出相合於前行研究之外的差異。雖然朱崇科已經進行過討論，<sup>21</sup>然而並未針對「香港性」作出具體界定，而直接探討「香港性如何在劉氏自娛小說中得以呈現？」的問題。<sup>22</sup>本論文將借重蔡益懷的說法，著意討論劉以嚮小說中香港的「都市文化」、「殖民經驗」以及「地域特色」的書寫，同時，也將關注劉以嚮筆下的香港社會並非「重現」而是「再現」的真實，當中的紛忙華麗與敗落衰頹，無一不是劉以嚮有意識的揀選下，所呈現出來的香港。筆者期能在文本的細部閱讀與分析之後，對劉以嚮小說中的「香港性」，有更迴還往復的辯證與討論。

劉以嚮不僅自己筆耕不輟，對於香港文壇更是用力甚深，提拔後進不遺餘力，大度大器的風範，令人敬仰。其作品數量雖然不算豐碩，但是可供討論的內涵卻相當豐富，本論文聚焦在其小說的「現代性」與「香港性」作討論，一方面承繼前行研究者的心血，一方面試圖在現有研究上有所突破。筆者擬掌握劉以嚮小說文本的脈絡，透過小說主題、意象、技巧分析，探討小說家感受現實社會的角度，以及創作手法不斷新變的意圖。透過更系統性，更細膩的整理、分析、歸納和對照，論證劉以嚮小說相對於其他南來作家作品的特出之處，以及他對香港文學乃至於香港文化的影響。

## 第二節 研究範圍界定

### 一、重要名詞義界

「現代性」(Modernity)，簡而言之即是指「現代社會的特性」。所謂「現代」，就時序上是在中古黑暗時期之後的新時代，一般認為起源於歐洲文藝復興，而以人文精神與理性思維為主要特色。不過，要論文學的「現代性」，卻要以反撥現代社會的角度來進行，黃繼持就明確點出：「要『反』或『矯』的『現代化』，是現代工業文明發展、導致社會結構與世界觀的改變，帶來人的『異化』危機；點出這個危機，之後逃避也好，頹廢也好，焦慮也好，超越也好，方可論文學的『現代性』。」<sup>23</sup>因此，本論文所要追索的「現代性」，即是劉以嚮對香港社會現象的一種排拒的書寫，這當中尚牽涉劉以嚮所接受的現代主義思潮，以及他所轉化使

<sup>21</sup> 朱崇科：〈劉以嚮自娛小說中的香港性呈現〉，發表於「華文文學與中國文化國際學術研討會」，2002年6月6-7日。

<sup>22</sup> 朱崇科列舉多人說法：如艾曉明認為不妨將「複雜的」、「多項對立性質並存的」情形視為香港的特點；或如馮偉才認為的具有「華洋雜處」、「資訊彙集」的特色；又或是朱耀偉以霍米·巴巴(Homi Bhabha)的混雜理論作為香港身分認同的指標等等，說法各異，也難以凝聚出較為具體且清晰可辨的特徵。朱崇科提出，香港性「在不同歷史發展過程中可能表現為不同的姿態和傾向性，而且香港性也會隨著歷史情境的推進而時弱時強，甚至逐步消失。」但是全文並未針對「香港性」提出具體定義。討論可見於朱崇科：〈劉以嚮自娛小說中的香港性呈現〉，頁4-8。

<sup>23</sup> 黃繼持：〈二十世紀中國文學的「現代性」問題〉，《現代化·現代性·現代文學》(香港：牛津大學出版社，2003年)，頁6-7。

用的現代主義美學技巧，如意識流與內心獨白等手法。因此，本論文要討論劉以鬯小說內容與形式上的「現代性」是以何種面貌表現？表現得如何？相對於當時的其他小說有什麼特殊之處？藉此對劉以鬯小說開展出更為全面的評價。

「香港性」(Hongkongness)一詞，目前學界並沒有統一的說法。蔡益懷在討論「什麼是香港小說」的問題時，認為首先要釐清香港小說的特殊性，意即所謂「香港性」。他透過黃繼持的研究，歸納出具備「香港性」作品的特色：首先是在題材、思想意識或風格等方面，呈現出地域文化特色；第二是透過與其他地區的比較，提出與香港環境和生活型態的相應之處；第三是作者的本土情懷和視野。進而提出：「探討香港文學中的『香港性』，根本的一點就是要探究其文化個性，尤其是都市文化和殖民地處境下的文化特質。落實到具體的文本分析中，我們要考察的基本維度，其實就是香港的都市環境、生存經驗和殖民處境對作家美學認知的影響，以及這種認知在創作中的具體呈現、表現出來的區別於其他地區文學形態的特色。」<sup>24</sup>也就是說，要討論文學中的「香港性」，必須把握文本中所呈顯的香港「都市文化」與「殖民經驗」，並要呈現「地域特色」。因此，本論文在討論劉以鬯小說中的「香港性」時，也將著重於上述所提到的特點，並且透過文本分析，考察劉以鬯創作中「香港性」的特色。

## 二、運用資料範圍

本論文研究的劉以鬯小說，範疇主要界定從 1962 年開始在《星島晚報》連載的長篇小說《酒徒》，及其之後的創作。之所以如此界定研究範疇的原因，最主要是因為資料蒐羅的侷限，<sup>25</sup>如劉以鬯 1948 年 10 月出版的第一本小說《失去的愛情》、1951 年的短篇小說集初版《天堂與地獄》、1952 年的長篇小說《第二春》、《龍女》、《雪晴》、1956 年的再版《天堂與地獄》、1958 年長篇小說《夢街》、1959 年兩本長篇小說《天堂一角》及《演戲的人》，目前在書市及台港各大圖書館皆無藏書；而 1957 年出版的長篇小說《星加坡故事》、1959 年長篇小說《私戀》、1961 年的中篇小說《蕉風椰雨》僅見於香港中文大學圖書館閉架書庫<sup>26</sup>，筆者礙於權限，僅取得《星加坡故事》以及《蕉風椰雨》影本，曾改編為電影的《私戀》，

<sup>24</sup> 蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說（1945-2000）論集》（北京：中國社會科學出版社，2005 年），頁 28。

<sup>25</sup> 對於資料的蒐羅侷限，也斯亦有所感：「根據嶺南大學人文學科研究中心初步整理出來的〈劉以鬯作品年表〉，劉以鬯來港後至《酒徒》出版之間有下列著作……。其中有兩本是在新加坡初版的，有大部分資料一時未能搜全，要全面研究一位作家的發展，也不是一件容易的事，有待日後年輕學者繼續努力。」〈從〈迷樓〉到《酒徒》——劉以鬯：上海到香港的「現代」小說〉，《劉以鬯與香港現代主義》，（香港：香港公開大學出版社，2010 年），頁 8。

<sup>26</sup> 在香港中文大學圖書館搜尋系統裡，《星加坡故事》標為《星嘉坡故事》，索書號 PL2879.I2 X55；《私戀》的索書號是 PL2879.I2 S69 1959；而《蕉風椰雨》的索書號是 PL2879.I2 J53 1961。查詢日期為 2010-12-26。

僅能在《劉以鬯小說選》看到節錄之後的版本。<sup>27</sup>

雖然筆者未能全面參酌劉以鬯 1962 年之前的作品，但劉氏重要著作如《酒徒》、《對倒》、《陶瓷》、《他有一把鋒利的小刀》、《島與半島》等長篇小說；以及《春雨》、《打錯了》、2007 年 11 月重印 1951 年版本的《天堂與地獄》等極短篇小說集；還有全數的文學評論集如《端木蕻良論》、《看樹看林》、《見蝦集》等，都在參考的範圍之內。相信在與前行研究者的對話，以及對於小說文本的仔細分析和對照之後，仍然可以捕捉到劉以鬯的文學理念與創作風格，進而析論並呈現出劉以鬯小說中的特性。

### 第三節 研究概況與文獻回顧

#### 一、作家綜論

劉以鬯因為創辦《香港文學》並擔任主要編務工作長達十五年，在香港文壇早就被視為重要元老，加上成名作《酒徒》被譽為「中國第一部意識流小說」，<sup>28</sup>因此在小說研究範疇當中，也占有重要的地位。然而在台灣學界對他討論卻是寥寥無幾，如莊宜文〈從歷史記憶到懷舊想像——劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉，但是此文是以劉以鬯的小說形式技巧做為引子，而主要仍集中討論王家衛電影的影像處理與其港滬雙城的懷想。學位論文當中，僅有成功大學碩士吳佳馨所撰〈1950 年代台港現代文學系統關係之研究：以林以亮、夏濟安、葉維廉為例〉，在討論 1950 年代港台的反共文學現象時，略略提及劉以鬯做為香港南來文人身份的特殊性。總的來說，對於劉以鬯的關注，目前仍然是以香港的研究為最多，大陸學者次之。所以本論文即以現有研究成果為基礎，再進一步展開討論。

就目前所見，首先關注劉以鬯及其作品的研究專著，是梅子與易明善合編的《劉以鬯研究專集》<sup>29</sup>。此書除了蒐集劉以鬯的生平傳略及訪問記之外，並選輯了評論劉以鬯作品的文章，除了收錄《酒徒》、《陶瓷》、《天堂與地獄》、〈寺內〉等小說評論，也匯集論者對於劉以鬯所著文學評論《看樹看林》、《短綆集》的研究，可以說具體掌握了當時對於劉以鬯的研究概況。雖然是彙編性質的資料整理，並沒有一個聚焦的研究方向，但是其中 1987 年之前的相關研究及報章刊載，都成為往後學者的重要參考依據。本論文未能採訪到劉以鬯，所幸此書的訪問稿整理甚多，對於勾勒劉以鬯的為人行事及文藝創作的理念助益甚多。

<sup>27</sup> 見劉以鬯：〈私戀（節錄）〉，《劉以鬯小說選》（香港：明報月刊出版社，2009 年），頁 2-37。

<sup>28</sup> 振明：〈解剖《酒徒》〉，《《酒徒》評論集》（香港：獲益出版社，1995 年），頁 28。

<sup>29</sup> 梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學出版社，1987 年）。

除此之外，易明善所著《劉以鬯傳》<sup>30</sup>則更為條理分明的陳述了劉以鬯的生平事蹟與創作淵源。書中除了對於劉以鬯赴港前的經歷有清楚的描寫，還詳述了劉以鬯與柯靈、徐訏、葉靈鳳、夏志清、臺靜農等人的交遊，另外也說明了劉以鬯收集郵票及陶瓷的興趣。這些記述使得劉以鬯的身影更為立體，也更能與其小說和文學評論有更多相互參照的線索。不過，此書行文平鋪直述，雖然最後一章以「世界華文文學之橋」比喻劉以鬯主編的《香港文學》月刊，但是似乎沒有更多依據去突顯其人其事在香港文壇之所以重要的原因；另外，對於劉以鬯的《酒徒》與實驗小說的創作，屬於介紹性質的說明，沒有進一步擴充討論，提出個人見解，全書因而有一種為作傳而作傳之感，甚為可惜。

對於與小說創作較有條理的研究，應是周偉民與唐玲玲合著的《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》<sup>31</sup>。此書整理了劉以鬯的文學創作理念，又將其重要小說做了細緻討論，長篇如《酒徒》、《陶瓷》、《島與半島》，短篇如〈蟑螂〉、〈鏈〉、〈動亂〉、〈蛇〉等，並提出新穎的觀察：「劉以鬯小說藝術具有一種特殊的時間感，也即是在同一空間的『瞬間』中展現形形色色的矛盾衝突；利用『瞬間』的變化展示人物的複雜心態。」<sup>32</sup>最後，以《淺水灣》、《大會堂》等香港報紙副刊，以及《香港文學》月刊的創辦，將劉以鬯與香港文學的關係做了密切的聯繫。此書最為特別的是，將劉以鬯的三部譯作也納進討論範圍，主要探究劉以鬯的翻譯觀其實與他的文學觀點不謀而合，並且成為劉氏「對小說藝術創新的一種新的努力，而且是一種不可忽視的努力。」<sup>33</sup>全書觀來，可見出劉以鬯在小說創作、文學評論以及翻譯工作上的成就。

從香港文學史上的定位來看，劉以鬯無論在王劍叢所著《香港文學史》，或是劉登翰主編的《香港文學史》，都被賦予極高的地位。前者引用楊義的說法，認為劉以鬯將小說創作與現代主義文學接軌，是十分值得給予肯定的。<sup>34</sup>後者同樣強調劉以鬯小說的實驗性質，但是對於小說當中的不完善卻能清楚的點提出來，尤其對於《酒徒》的看法，不同於多數研究者的讚揚，而轉向聯繫劉以鬯早年於上海的學習經驗來討論，進而提出平實的批評，可以說是自成一家之卓見。<sup>35</sup>兩書的論評雖然都是簡短介紹的性質，但是對於後學的啟發卻相當顯著。

<sup>30</sup> 易明善：《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年）。

<sup>31</sup> 周偉民、唐玲玲著：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》（北京：中國社會科學出版社，1997年）。

<sup>32</sup> 周偉民、唐玲玲著：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁107。

<sup>33</sup> 周偉民、唐玲玲著：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁140。

<sup>34</sup> 「他艱苦實驗，追求現代藝術，努力創新的精神應該得到肯定的。楊義說：『如果這樣談論劉以鬯，說他承受著香港商品經濟浪潮鋪天蓋地的衝擊，以始終不懈的藝術真誠，在南天一隅出奇制勝，率先使華文小說與世界新銳的現代主義文學接軌。那麼他在香港，甚至中國現代文學史上的地位，也就凸顯出來了。』楊義從這樣的角度來評價劉氏的文學價值和地位是很適當的。」王劍叢：《香港文學史》，頁156。

<sup>35</sup> 「即便是在《酒徒》這樣比較典型的意識流小說中，仍然不難看出他從早期小說中所延續下來的三四十年代那種抒情的文風。那種飄忽、跳躍和靈動，史情節的純粹性被過多的突然插入的

## 二、作品專論

除了對於劉以鬯創作的整體介紹與評價之外，論者主要還是集中討論劉以鬯的成名作——《酒徒》，或是因為王家衛電影而被炒熱的《對倒》，而香港獲益出版社針對這兩部劉以鬯的重要著作，已經出版評論選集供學界參考，筆者將在後文討論。除此之外，針對《陶瓷》、《一九九七》等短篇小說，以及《寺內》、《天堂與地獄》短篇小說集的討論，則以報紙期刊的單篇文章為主。而將香港文學現代主義的發展與劉以鬯的創作聯繫起來討論者，不僅有學士論文發表，最新研究論集《劉以鬯與香港現代主義》，更有學者從不同的小說探析現代主義之於劉以鬯小說的密切關係。以下分作四點整理分析：(一)《酒徒》專書研究；(二)《對倒》專書研究；(三)其他作品專題研究；(四)劉以鬯小說與香港文學發展探析。

### (一)《酒徒》專書研究

《《酒徒》評論選集》<sup>36</sup>以文章發表先後為序，採掇 1995 年以前對於《酒徒》的研究。其中包含第一篇評述《酒徒》的〈一片牢騷話〉，是衣其（倪匡）在《酒徒》於報上連載時就發出的呼應和喟嘆，並還預言：「但我相信，《酒徒》中那年輕的傻瓜，一定是會以垂頭喪氣終場的。」全文可看出倪匡對於香港文學與藝術的商業利益取向，產生的一種如同「酒徒」般的現實感觸，並且明確誠懇的點出：「劉先生的這篇《酒徒》，其實並不是甚麼新得離奇的新派小說，它仍然極現實，是極為優秀的寫實主義小說。」<sup>37</sup>將《酒徒》定位為「寫實主義的小說」，與劉以鬯自己的解讀卻不同，<sup>38</sup>這也成為後來討論再三的部分。

不過，多數研究都是在認同劉以鬯是以意識流手法牽引出酒徒的「內在寫實」的基礎上，討論《酒徒》的創作意識與寫作技巧。如蔡振興〈兩隻手寫作的小說家〉：「劉以鬯嘗試運用了意識流手法，在描寫人物的掙扎和困惑，效果往往震撼人心。」<sup>39</sup>姚永康也肯定「意識流」是劉以鬯捕捉小說人物內在的手法：「劉以鬯吸收了這種手法（意識流），在捕捉人物於瞬間的感受同印象，再現跳躍式的聯想等方面，成績頗為突出。」<sup>40</sup>另外，吳尚華更進一步發現：「《酒徒》在運用

---

寫景和抒情所軟化和淡化，而語言的刻意雕飾也史小說失去了一點平實和明朗。」劉登翰主編：《香港文學史》，頁 258-259。

<sup>36</sup> 獲益編輯部編：《《酒徒》評論選集》，（香港：獲益出版社，1995 年 5 月）。

<sup>37</sup> 倪匡：〈一片牢騷話〉《《酒徒》評論選集》，頁 6-7。

<sup>38</sup> 劉以鬯：「寫實主義，要求作家通過他的筆觸『將社會環境的本來面目完全地再現』，這樣做，其效果遠不及一架攝影機所能表現的。現代社會是一個錯綜複雜的社會，只有運用橫斷面的方法去探求各人心靈的飄忽，心理的幻變並捕捉思想的意象，才能真切地、完全地、確實地表現這個社會環境以及時代精神。寫實主義所採用的技巧與表現手法，都不能做到完全的地步，雖不至於背離事實，但也只侷限於外在的，浮面的描寫。」〈《酒徒》初版序〉，《劉以鬯研究專集》，頁 63。

<sup>39</sup> 見獲益編輯部編：《《酒徒》評論選集》，頁 45。

<sup>40</sup> 姚永康〈別具新意的小說——《酒徒》藝術芻議〉：「《酒徒》另一明顯藝術特色，尚見於較多地呈現了人物的心理活動。它反映在小說技巧上，便是所謂『意識流』。」獲益編輯部編：《《酒

意識流的同時，爲了更進一步逼進人物的內在真實，還大量運用現代詩的語言構造形式。」<sup>41</sup>將劉以鬯的意識流技巧與他詩化的小說語言連結在一起，可以說是對《酒徒》更爲細膩的認識。反倒是劉超〈內在真實的探求——論劉以鬯及其《酒徒》現代性〉<sup>42</sup>、朱萬良〈夢中的真實——淺論劉以鬯長篇小說《酒徒》對「內在真實」的追求〉<sup>43</sup>，雖然爲後進學者，但是在「意識流」的技巧研究上卻是老調重彈，並無更爲新穎的開創。相較之下，李躍雖然也從同樣角度談意識流，卻更擴大論述《酒徒》中意識流與現代詩意象的結合、與情節交待的交替展示、與「內心真實」的交融、與象徵手法的結合，並且在肯定劉以鬯開現代主義風氣之功後，提出劉以鬯這種意識流手法的「膚淺性」和「世俗性」，是較爲具有反思與深入的探析。<sup>44</sup>

除了對於《酒徒》所運用的「意識流」技巧做爲討論的主要方向之外，香港中文大學中國語言及文學系本科生也對《酒徒》展開專書研究，雖然是大學生的嘗試之作，卻也可見新穎的研究角度。如車正軒〈劉以鬯《酒徒》意象析論〉<sup>45</sup>，即有感於《酒徒》評論較少涉及意象的探討，遂挖掘出小說中呈現出劉以鬯南遷之前受到新感覺派影響的都市、雨、潮濕等意象，以及主人公的「理想」與「現實」幻化作小說中女性的意象，細膩的將小說中點狀出現的物件賦予了豐富的詮解；又如謝慈欣〈劉以鬯《酒徒》中的文學觀〉<sup>46</sup>，則通過整理《酒徒》中的作家和作品，比較酒徒在醉與醒之間的文學觀，藉此探析劉以鬯如何將個人的文學關懷轉化成小說主人公的文學理念，進而傳達出在香港新與舊、傳統與現代的文學流變，此文雖礙於篇幅而未全面展開，然立意甚佳，提供筆者更系統的認識了劉以鬯對於西方現代文學的觀察。

## （二）《對倒》專書研究

《對倒》從 1972 年 11 月 18 日在《星島晚報》開始連載，完稿後約十一萬字；1975 年長篇改寫爲短篇〈對倒〉，在《四季雜誌》發表。劉以鬯自言：「用一正一負的方式寫小說，會形成『雙線並行發展』的另一種『雙線格局』。這種

---

徒》評論選集》，頁 84-85。

<sup>41</sup> 吳尚華：〈《酒徒》：中國第一部意識流小說——劉以鬯小說創作一瞥〉，獲益編輯部編：《《酒徒》評論選集》，頁 122。

<sup>42</sup> 劉超：〈內在真實的探求——論劉以鬯及其《酒徒》現代性〉，《西南交通大學學報（社會科學版）》第 7 卷第 2 期，2006 年 4 月。

<sup>43</sup> 朱萬良：〈夢中的真實——淺論劉以鬯長篇小說《酒徒》對「內在真實」的追求〉，《安徽文學》，2007 年第 6 期。

<sup>44</sup> 李躍：〈意識流小說的「香港化」——論劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉，《江西教育學院學報（社會科學版）》，第 29 卷第 5 期，2008 年 10 月。

<sup>45</sup> 車正軒：〈劉以鬯《酒徒》意象析論〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，2003 年。

<sup>46</sup> 謝慈欣：〈劉以鬯《酒徒》中的文學觀〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，黃念欣老師指導，2009 年。



寫法，雖然可以充分發揮對比的作用，卻不易構成吸引讀者的興味線。」<sup>47</sup>、「由於《對倒》是一部沒有故事的小說，很難引起讀者的注意與興趣.....《對倒》在書市消失一個時期後，幾乎被人遺忘了，使我擔憂《對倒》會被時間淘汰。」《對倒》在劉以鬯的創作中，其實是讀者和論者都極少關注的一篇小說。梅子、易明善於 1987 年編輯出版的《劉以鬯研究專集》當中，僅收錄一篇專論《對倒》的文章——羅貴祥〈評劉以鬯的《對倒》〉<sup>48</sup>，主要認為《對倒》在思想內容上展現出「那麼輕，那麼軟」的深度，但認為寫作技巧與內容尚未配合得很完善，可以說是平實呈現了《對倒》的藝術價值。

爾後再要看到研究的論述，要到香港獲益出版社於 2000 年出版的《對倒》，才見到 1980 年代少數幾篇文章，如洪放〈《對倒》的壓迫感〉<sup>49</sup>是以電視劇版本做為討論的緣起，簡述小說改編劇本後，所呈現的豐富意象；而王南〈劉以鬯的《對倒》〉也是從電視劇《對倒》的改編著眼，不過更進一步提點出小說《對倒》「在實驗敘事結構的同時，也描寫了都市人的慾望，媒介為滿足都市人慾望而存在的情況。」<sup>50</sup>；至於白舒榮〈一部頗富創意的作品——試析劉以鬯長篇小說《對倒》〉則是較為全面的討論小說本身的內容和形式，尤其肯定《對倒》的敘事結構：「意識流與『雙線並行發展』為結構《對倒》的縱橫兩條大動脈。它們『橫』衝『直』撞，珠聯璧合。」<sup>51</sup>可以說是對劉以鬯小說創新寫法的又一肯定。

近年來，因為王家衛電影《花樣年華》引用《對倒》三段文字做為過場字幕的緣故，<sup>52</sup>《對倒》在沉寂多年後竟掀起了閱讀的風潮，也引起學者的注意，非林甚或認為：「《對倒》是作者繼《酒徒》之後又一部最精巧、最完美的意識流小說」<sup>53</sup>。其他研究者如齊成民〈《對倒》的三種聲音〉首先即談到因為《花樣年華》連獲大獎，進而使其好奇「《對倒》的魅力何在呢？」<sup>54</sup>才進行《對倒》內容的分析。較深層討論小說與電影之間的關係，是鄭迦文〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉<sup>55</sup>，其中說明了兩者「似乎有著千絲萬縷的聯繫」<sup>56</sup>，也提到「對倒」之於王家衛的電影拍攝，已經轉化「成為

<sup>47</sup> 可見劉以鬯：〈序〉，《對倒》（香港：獲益出版社，2008 年），頁 21-22。

<sup>48</sup> 羅貴祥：〈評劉以鬯的《對倒》〉《劉以鬯研究專集》，頁 269-278。

<sup>49</sup> 洪放：〈《對倒》的壓迫感〉，《對倒》，頁 254-255。

<sup>50</sup> 王南：〈劉以鬯的《對倒》〉，《對倒》，頁 252-253。

<sup>51</sup> 白舒榮：〈一部頗富創意的作品——試析劉以鬯長篇小說《對倒》〉，《對倒》，頁 281。

<sup>52</sup> 這三段文字分別是「那是種難堪的相對。她一直羞低著頭，給他一個接近的機會。他沒有勇氣接近。她掉轉身，走了。」；「那個時代已過去。屬於那個時代的一切都不存在了。」；「那些消逝了的歲月，彷彿隔著一塊積著灰塵的玻璃，看得到，抓不著。他一直在懷念著過去的一切。如果他能衝破那塊積著灰塵的玻璃，他會走向早已消逝的歲月。」

<sup>53</sup> 非林：〈打破傳統，銳意創新——評劉以鬯小說《對倒》〉，見於非林主編：《在這一片森林裡》（香港：獲益出版社，2005 年），頁 212。

<sup>54</sup> 齊成民：〈《對倒》的三種聲音〉，《當代文壇》，2001 年第 4 期，頁 66-68。

<sup>55</sup> 鄭迦文：〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉，《貴州社會科學》總 216 期，2007 年 12 月，頁 50-55。

<sup>56</sup> 鄭迦文：「《對倒》與《花樣年華》雖然在情節上並不相干，但卻又似乎有著千絲萬縷的關係：

一種特有的思維方式和世界觀」——亦即鏡像空間的思索表現。而莊宜文〈從歷史記憶到懷舊想像——論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉雖然主要討論劉以鬯小說在王家衛電影當中的互文現象，但值得注意的是，作者細膩的讀出長篇與短篇《對倒》的差異：「長、短篇版本最大差異，是短篇刪略了港滬今昔社會情況和生活細節的描寫，節奏更為緊湊」，並且點出此篇小說「以意識流技巧呈現人物內心獨白」，「表現都市人際疏離和個體孤獨感，嫡傳上海新感覺派小說特色」的風格，是前行研究中少見言簡意賅卻又切中要旨的評述。<sup>57</sup>

### （三）其他作品專題研究

劉以鬯的小說創作不輟，因此相關的討論幾乎未曾間斷。本論文在《酒徒》與《對倒》之外，又撿選出一本較為人所討論的中短篇小說《陶瓷》；另選出較具代表性的兩本短篇小說集，一是 1981 年 8 月廣東花城出版社出版的《天堂與地獄》<sup>58</sup> 一是 1985 年香港華漢出版社出版的《春雨》<sup>59</sup>，兩書雖有重複之篇目，但是幾乎囊括劉以鬯 1985 年創辦《香港文學》之前的重要短篇、極短篇小說。

談論《陶瓷》的研究者，如李維陵〈不碎的《陶瓷》〉<sup>60</sup>、輝〈欲望的《陶瓷》〉<sup>61</sup>或是萋葉〈賞玩《陶瓷》之餘〉<sup>62</sup>，其實集中討論香港在 1967 年至 1972 年之間，因為中國文化大革命的影響，陶瓷價格不斷飆升，港人投機慾望隨之高漲，出現的「炒陶瓷」的現象。唐玲玲〈觀照香港社會的獨特視角——評劉以鬯

---

《對倒》說的是一男一女的故事，一個是從上海移民來香港的中年男子，一個是在香港本地長大的少女，《花樣年華》說的也是一男一女的故事，一個是有夫之婦，一個是有婦之夫；《對倒》中主人公之間的關係是回憶與憧憬之間的『擦身而過』，《花樣年華》中的兩位主人公則是在情感與欲望的暗潮洶湧中『擦身而過』。在敘事結構上《對倒》的男女主人公同在旺角逛街，一個朝街頭走，一個向街尾走，兩人在不同時間，分別接觸同類的事、同類的人、同類的物，卻沿著不同的心理軌跡，產生不同的感受，但卻在每一次角度的轉換之間都有類似『頂針』的承接……《花樣年華》也有類似『頂針』的對應……。」〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉，頁 51。

<sup>57</sup> 莊宜文：〈從歷史記憶到懷舊想像——論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉，《中央大學人文學報》第 33 期，2008 年 1 月，頁 33。

<sup>58</sup> 廣東花城出版社出版的《天堂與地獄》所錄篇目是：〈一個月的薪水〉、〈龍鬚糖與熟蔗〉、〈聖水〉、〈時間〉、〈天堂與地獄〉、〈吵架〉、〈鏈〉、〈第二天的事〉、〈對倒〉、〈除夕〉、〈蛇〉、〈寺內〉，共小說 12 篇。而在 1951 年海濱書屋出版的初版《天堂與地獄》，與 1953 年再版的《天堂與地獄》，以及 2007 年香港獲益出版社出版的《天堂與地獄》，篇目則完全相同，此版本的篇目為：〈珊珊和工頭老張的戀愛〉、〈賣淫婦〉、〈天堂與地獄〉、〈夕陽〉、〈荒誕的愛情〉、〈新玉堂春〉、〈世紀末的情感〉、〈情侶〉、〈愛的測驗〉、〈馬場奇遇〉、〈電車站上的女人〉、〈艷遇〉、〈我怎樣殺死了趙順記的老闆娘〉、〈一夜難忘〉、〈親愛的麗麗〉、〈爸爸與媽媽〉、〈在渡海小輪上〉、〈四脫舞〉、〈靜靜的霧夜〉、〈花魂〉、〈邂逅〉、〈茶舞〉、〈野花〉，共 23 篇。

<sup>59</sup> 《春雨》所錄篇目有：〈不，不能再分開了！〉、〈春雨〉、〈珍品〉、〈打錯了〉、〈蜘蛛精〉、〈蛇〉、〈寺內〉、〈動亂〉、〈猶豫〉，共 9 篇小說。

<sup>60</sup> 李維陵：〈不碎的《陶瓷》〉，原載於香港《開卷》第 2 卷第 9 期，1980 年 4 月。今見於梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁 222-225。

<sup>61</sup> 輝：〈欲望的《陶瓷》〉，原載於香港《明報》，1980 年 10 月 15 日。今見於梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁 228-229。

<sup>62</sup> 萋葉：〈賞玩《陶瓷》之餘〉，原載於《香港文學》雙月刊第 4 期，1980 年 5 月。今見於梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁 225-228。

小說《陶瓷》<sup>63</sup>則較為細緻的討論這部小說的內容，並進而肯定劉以鬯面對變化萬千的社會的關注：「《陶瓷》是一部異常別致的小說，具有刻劃入微，創意豐盈的藝術特色。這個精心結構的故事，體現了劉以鬯在小說創作上開拓新路的又一次成功。」

《春雨》當中比較會被提出來特意討論的是〈打錯了〉、〈蜘蛛精〉、〈寺內〉。〈打錯了〉是一篇以「毫釐之差」的關鍵，扭轉小說人物命運的極短篇，曾在《星島晚報》與《新晚報》受到關注與討論，<sup>64</sup>然以姚永康〈偶然性與必然性——談劉以鬯的《打錯了》〉談得最為清楚，也較能提點出此篇小說所安排的對於生活中枝微末節的偶然，所產生的必然的命運影響。〈蜘蛛精〉主要是深入唐僧內心，開掘了唐僧在面對蜘蛛精的挑逗時的內心掙扎，論者多半都觀察到劉以鬯突出唐僧作為一個「人」的情欲本能。<sup>65</sup>〈寺內〉則是《西廂記》的故事新編，著意灌輸現代主義的精神而寫就，有些論者覺得表達形式缺乏自然，<sup>66</sup>卻也有論者較為詳細的思索，如江少川〈中國長篇意識流小說第一人——論劉以鬯的《酒徒》及《寺內》〉，認為劉以鬯「他運用佛洛伊德精神分析學理論審視《西廂記》中的人物，對人物的心理世界作了大膽而新穎的藝術處理。」<sup>67</sup>又如張曉平〈從倫理本位到自我本位的敘事轉換——讀劉以鬯的小說《寺內》〉，更進一步以佛洛伊德精神分析學做為研究進路，認為：「從故事的整個結構來看，作者為我們鋪敘了一個象徵性的文本結構。張君瑞和崔鶯鶯代表著本能的『本我』，崔夫人代表著道德化的『超我』，紅娘和小和尚則代表調節『本我』和『超我』的『自我』。」<sup>68</sup>江少川努力嘗試貼近劉以鬯創作動機，可以說是較為切實可信的研究。

除了與《春雨》重複選錄的篇目之外，《天堂與地獄》當中較受到討論的是〈天堂與地獄〉、〈吵架〉、〈鏈〉。〈天堂與地獄〉以一隻蒼蠅在咖啡館裡的「見聞」，

<sup>63</sup> 唐玲玲：〈觀照香港社會的獨特視角——評劉以鬯小說《陶瓷》〉，《華文文學》，1996年第3期。

<sup>64</sup> 南思首先在1983年6月29日於香港《星島晚報》，以〈關於短篇創作《打錯了》〉，提出劉以鬯此篇小的高超寫作手法，是劉氏力求創新的又一佳作；後古劍在1983年7月3日的《新晚報》發表〈也談《打錯了》〉，在讚譽之外，提出「題目太『白』，不夠含蓄」的見解；不過南思注意到的卻是古劍並未提出異於自己的看法，遂又為文〈再談《打錯了》〉回應古劍。此間的往返討論，可見於梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁319-327。

<sup>65</sup> 可見於李秋麗：〈蛇的故事新編〉，《常州工學院學報（社科版）》，第25卷第3期，2007年6月。又如潘偉珊：「劉氏在原著中只選取了蜘蛛精色誘唐僧一個片段作重點刻劃，以人物的對比突出情慾主題，可見劉氏在剪裁上的心思。」見於〈論劉以鬯小說的情慾描寫〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，1997年，頁4。

<sup>66</sup> 如李維陵：〈劉以鬯的《寺內》〉，原載於1977年6月15日香港《星島晚報》；或如迅清：〈試評劉以鬯的《寺內》〉，原載於1977年10月1日香港《大拇指》半月刊。二文皆可見於梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁229-237。

<sup>67</sup> 江少川：〈中國長篇意識流小說第一人——論劉以鬯的《酒徒》及《寺內》〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》第41卷第2期，2002年3月，頁29。

<sup>68</sup> 張曉平：〈從倫理本位到自我本位的敘事轉換——讀劉以鬯的小說《寺內》〉，《世界華文文學論壇》，2002年4月，頁55-57。

揭示出人與人之間的黑暗面，其「採用擬人化手法來說明哲理」，<sup>69</sup>是「他早期的『實驗小說』的代表作。這是一篇預言小說，『小說家將寓言與小說結合在一起』展現了『想像的結構』。」<sup>70</sup>。〈吵架〉是沒有人物、沒有故事，只有場景的描述，卻反映出一幕家庭悲劇，「小說透過細緻描繪吵架後房內設備遭到破壞的現場情景，來探求以物寫人、從場景見衝突的藝術效果，而適當穿插對現場情景的精當評點和巧妙的議論，又使小說中的人物及其衝突進一步得到開掘和深化。」<sup>71</sup>論者多引用王劍叢的說法，評價此作為「一篇『場景折射體』小說」<sup>72</sup>。〈鏈〉則是沒有情節的「人物」連鎖，「小說運用鏈條式的結構，一環扣一環，上一人物引出下一人物，把一群不同面目心態的人串連在一起，展示香港社會的人生世相」<sup>73</sup>，朱崇科又更進一步分析出這些「人物」的名字所承載的「香港性」，<sup>74</sup>是討論此小說較為新穎的角度。

#### （四）劉以鬯小說與香港文學發展探析

除了關注劉以鬯的小說內涵與美學，也有研究學者捻出劉以鬯小說之於香港文學的影響，在於三方面：「立足於創新而進行橫的借鑒和縱的繼承，始終懷抱著強烈的精品意識對待創作，倡導詩體小說文體」，這種說法確能說明劉以鬯小說形式創新和語言詩化的特色，不過比較是同於劉以鬯文學理論的說法；另外則是從 1950 年代香港現代主義思潮的引進和發揚作聯繫，如黎國泳〈論劉以鬯實驗小說與現代主義的關係〉，就以劉以鬯在《淺水灣》、《大會堂》兩報副刊對現代文學的引介<sup>75</sup>，在訪問或自述中所表達的對於小說藝術的求新求變，以及在《酒徒》所使用的意識流、內心獨白等手法，從劉以鬯作品實踐上統整歸納出劉以鬯與香港現代主義的關係，雖然是較為平面的討論，但是掌握了實際文本與時代脈動的相互牽涉與影響，已經相當難得。

不過，梁秉鈞等人所編的《劉以鬯與香港現代主義》，則「不光是對個別作品的形式和技巧作出賞析，而嘗試把作品放回歷史發展之中，看它承先啓後的作

<sup>69</sup> 周偉民、唐玲玲著：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁 118。

<sup>70</sup> 許翼心：〈論劉以鬯在小說藝術上的探求與創新〉，《台灣香港文學論文選》（福建：福建人民出版社，1983 年），頁 247。

<sup>71</sup> 易明善：《劉以鬯傳》，頁 101-102。

<sup>72</sup> 王劍叢：「這是一篇『場景折射體』小說，通過場景的靜態描繪，折射出某種社會生活內容。」見《香港文學史》，頁 147；劉登翰主編《香港文學史》：「〈吵架〉可稱爲是篇場景折射體小說」，見於書中頁 257。

<sup>73</sup> 王劍叢：《香港文學史》，頁 146。

<sup>74</sup> 「……我們不難發現第一類人名中濃濃的香港色彩（或至少是廣味）：高佬李，單眼鑫，擦鞋童大頭仔等命名則典型的表達出了香港人或廣東人在人名表述方面的創造力，其結構往往是：特徵（職業，生理等）+姓（名）。比較耐人尋味的則是姬莉絲汀娜朱，其華洋雜處的特點顯出了一絲香港性來……當我們將這些人名百再一起共同欣賞時，從它們的華洋雜處、雅俗共存中就可以看出香港性（而非廣東色彩）的蓬勃活力。」朱崇科：〈劉以鬯自娛小說中的香港性呈現〉，頁 11-12。此文發表於「華文文學與中國文化國際學術研討會」，2002 年 6 月 6-7 日。

<sup>75</sup> 黎國泳：〈論劉以鬯實驗小說與現代主義的關係〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，梁巨鴻老師指導，1996 年。

用。不僅看劉氏作品半個世紀以來不同的變化，看他在香港文學中各種牽連的關係，也看這些作品在現當代中文文學中的意義。」<sup>76</sup>此書收錄各家論者的研究，從劉以鬯於上海的小說創作，到跨越一九四九之後開始追尋現代主義美學，以至於銜接「五十年代南來者的懷鄉書寫與七十年代青年作家的本土書寫」<sup>77</sup>，隨著時間的線索，將劉以鬯在不同時期所創作的小說做出合理的歷史定位，是此書編撰的最大貢獻。

又或者將劉以鬯及其作品視為「香港文化想像」之一例，如廖英珊〈從俗世香港到神話香港——從張愛玲，劉以鬯，施叔青及其作品看四十到九十年代的香港文化想像〉<sup>78</sup>，即提出劉氏居於「邊緣香港」所產生的對香港社會的「不滿」情緒，透過個人轉化，「把香港想像為一個接合中西文學傳統並融合雙方精華的心文化區」，方能促使他持續為香港文學努力耕耘。這種說法根基於廖英珊不滿劉以鬯小說中對於香港人物的刻劃多偏向黑暗面，而未能展現對於港地小人物的認同，因此判斷「儘管書中有著香港人熟悉的某些生活場景及故事，給人以作家以平視的角度進行敘事的感覺，但隱藏在背後的卻是作者高高在上對這個社會採取的，居高臨下的俯視的姿態及無法掩蓋的對香港人及香港社會的卑微與瑣細的批判。」<sup>79</sup>提供一個完全不同以往審視劉以鬯小說的角度，這也啟發筆者在討論劉以鬯小說中的「香港性」所可能蘊含的複雜意義。

另外，也有些研究雖然未從劉以鬯小說論述其與香港文學的關係，但是都能準確捕捉到劉以鬯的創作與香港社會其實密切相關。如陳茵〈「外在真實」與「內在真實」——劉以鬯小說中香港社會的藝術表現模式〉<sup>80</sup>，透過法國新小說派和超現實主義，探析出劉以鬯多於書寫「外在真實」時採用新的形式，而在描寫「內在真實」時則多剖析人物內心以折射社會現況，這樣的細微觀察，觸發筆者在討論劉以鬯之創作風格時，對於其「內在真實」與「外在真實」有更明確的解析。〈論劉以鬯中短篇小說中的香港〉<sup>81</sup>雖是後出研究，但是仍以五、六十年代香港生活景象，觀察劉以鬯在寫作中的社會批判和反思，較少提出個人的見解或思考向度，頗為可惜。反而是劉兆蕙〈論劉以鬯香港社會題材小說的驚奇結局〉<sup>82</sup>勉

<sup>76</sup> 梁秉鈞：〈《劉以鬯與香港現代主義》書序〉，梁秉鈞等編：《劉以鬯與香港現代主義》，頁 xi。

<sup>77</sup> 陳智德：〈「錯體」的本土思考——劉以鬯〈過去的日子〉、《對倒》與《島與半島》〉，梁秉鈞等編：《劉以鬯與香港現代主義》，頁 140。

<sup>78</sup> 廖英珊：〈從俗世香港到神話香港：從張愛玲，劉以鬯，施叔青及其作品看四十到九十年代的香港文化想像〉，香港科技大學人文及社會科學學院人文學部碩士論文，陳國球老師指導，2000年。

<sup>79</sup> 廖英珊：〈從俗世香港到神話香港：從張愛玲，劉以鬯，施叔青及其作品看四十到九十年代的香港文化想像〉，頁 106。

<sup>80</sup> 陳茵：〈「外在真實」與「內在真實」：劉以鬯小說中香港社會的藝術表現模式〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，黃繼持老師指導，2000年。

<sup>81</sup> 林靄廷：〈論劉以鬯中短篇小說中的香港〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，2010年。

<sup>82</sup> 劉兆蕙：〈論劉以鬯香港社會題材小說的驚奇結局〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系

力將劉以鬯小說當中以香港社會為題材，以實驗小說形式進行創作，最後出現驚奇結局的短篇小說，整理成表格，從而發現到劉以鬯的短篇小說「常選用驚奇結局手法反映香港社會題材」，可以說是極為細膩的觀察。<sup>83</sup>

#### 第四節 研究方法與論文架構

##### 一、研究方法

本論文雖然不特意借重文學理論，但是為求能全面性的討論作品，將適時援引現代主義之內涵以及相關的小說技巧理論，做為文本分析的基礎。不過，主要仍是針對文本進行細讀，輔以作家的訪談錄、自述與傳記，詳實而周延的闡明劉以鬯小說的主題核心，並對於他的創作思想進行系統性的關照。

如同本章第一節所述，本論文主要聚焦在劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」的探討，因此，名詞的意義界定格外重要。筆者擬溯源至中國五四新文學傳統，討論上海中西語境交匯中的「現代主義」的概念。其次，馬朗創辦《文藝新潮》所帶出的現代主義思想及文學，是如何在 1956 年之後掀起香港現代主義運動；而劉以鬯又如何結合青年時期對現代主義的認識，在南來香港後，於《淺水灣》、《大會堂》副刊提倡相關的文藝思潮及作品，又如何創作出如《酒徒》這樣具有現代創作技巧與意義的小說，而後在「實驗小說」、「詩化小說」、「故事新編」小說等領域上開拓出亮眼的成績，此中小說的「現代性」是否因時因事而產生差異，各種新奇的試驗是否都達到預期的效果，都是本論文希望釐清的問題。

至於對於「香港性」的討論，則會從劉以鬯小說中所呈顯的特性，作為主要認知與界定的範疇。不過，筆者仍要辨析「香港意識」、「香港文化」、「本土性」等類似概念的用詞，嘗試把握其中的具體內涵，以做為劉以鬯小說中「香港性」的參照座標。香港文學在 1950 年代因為政治因素而改變了原先的體質；進入 1960 年代，香港開始走向「現代化」，某些短篇小說已可見「開出新的格局、新的寫法」；<sup>84</sup>1970 年代，文學配合香港經濟成長與社會轉型，而逐漸醞釀突破的能量；直到 1980 年代之後，都市文學的創作紛起，「東方明珠」的華麗彷彿才又被擦亮。隨著時代更迭，香港也展現出不同的面貌，要統整出「香港性」的基本特質，恐

---

本科生畢業論文，楊鍾基老師指導，2003 年。

<sup>83</sup> 「劉以鬯多根據現實經驗寫作，他的作品多表現了香港社會的狀況，在他一百零二篇以香港社會為題材的短篇小說中，有七十一篇為實驗小說，當中有五十一篇小說運用了驚奇結局，顯示劉氏常選用驚奇結局手法反映香港社會題材。」劉兆蕙：〈論劉以鬯香港社會題材小說的驚奇結局〉，頁 20。

<sup>84</sup> 黃繼持：「香港在六十年代開始走向『現代化』，市民文化水平與知識結構雖參差不齊，但青年人的文學視野、社會關懷、生命體驗，都隨著時代有所擴闊與提高。『實驗小說』有助於揭示這一代人（也不只這一代人）的真切感受，認識都市人生的內在真實。」〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉，《追跡香港文學》，頁 23。

怕仍要參照更多史料如香港經濟與政治的處境，教育與文化的建樹，乃至於社會階層的移動概況，以厚實本論文的立論基礎。

## 二、論文架構

本論文在架構以及章節的安排如下：

第一章為緒論，說明本論文的研究動機、目的與範圍，並回顧劉以鬯小說的研究概況與討論文獻，並且闡明本論文的研究方法與架構。

第二章主要整理劉以鬯的文學活動，並將他的文學創作分期細論。本章首先將仔細爬梳劉以鬯的就學背景，以及曾經主導過的報刊工作，並針對其南來香港又轉進新加坡、馬來西亞的過程展開討論；且嘗試探討劉以鬯做為「娛樂他人」的筆匠，如何能同時創作「自娛小說」的嚴肅文學。劉以鬯的人生經歷多輾轉藏入他的小說之中，熟悉其生活歷程對於解讀其小說相信有正面幫助。另外，筆者嘗試以他六〇年代以降的兩部重要小說、以及著力甚深的文學刊物做為分界，主要分為《酒徒》時期（1963-1971）、《對倒》時期（1972-1981）、《一九九七》時期（1982-1999）以及《暢談香港文學》時期（2000-）。如此分期是筆者個人判斷，主要希望藉此更突出劉以鬯小說創作的轉折。

第三章專論劉以鬯的寫作理念與創作風格。本章集中討論劉以鬯所提倡的「實驗精神」與「創新意圖」理念，如何實踐在他的編務與創作上；並且，關於外國技巧的借鑒和吸收，以及對於各種流派兼容並蓄，如何開拓了他書寫與評鑑小說的視野；另外，在香港大眾文化和流行文學的環境裡，他又是如何取得雅俗之間的平衡。在寫作理念下所發展的創作風格，既是關注外在真實，同時也追求探索人的內在真實，並嘗試在「現實」與「現代」之間，求得平衡與兼容並蓄的可能。

第四章探討劉以鬯小說中「現代性」的承繼與開創。首先梳理劉以鬯繼承上海三〇年代「新感覺派小說」的影響，並進一步關注他在南來香港之後，因為文學環境相對兩岸較為開放，也因為美新處對於西方文學的輸入，使得這時期的劉以鬯比以往更大量的閱讀現代主義的作品。其次，將研究劉以鬯小說如《酒徒》、《對倒》、《寺內》、《蛇》等的表現形式與題材內容，將其置入香港現代主義文學發展的脈絡下，來觀察劉以鬯小說中的「現代性」，如何在承繼新與舊，中與西之後，開創出自我的寫作面貌。

第五章則著眼討論劉以鬯小說所呈顯的「香港性」對香港社會的批判與想

像。在劉以鬯的小說中可以看到香港社會充滿負面意象，如：〈動亂〉、〈站在立法會大樓前面〉所呈現的混亂街景與嘈雜人聲，或是〈郵票〉、〈陶瓷〉當中所描繪的大眾娛樂與物質消費，又或者〈他有一把鋒利的小刀〉、〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉毫不掩飾的揭示香港道德淪落、犯罪頻繁的景象。然而，這種「外在真實」的「香港性」，是單純的表現出劉以鬯對社會提出警示與批判？又或者，他是以一種隔離的姿態，產生的對香港傾頹敗裂的想像？這當中的辯證，是本章主要想探討與解釋的部分。

第六章為結論。綜合前幾章的討論，闡明劉以鬯小說所反映出的「現代性」與「香港性」，在一定程度上與其生平經歷和創作理念相為呼應，而承顯出一種既相互統合的特色；接著嘗試釐清「現代性」與「香港性」在劉以鬯小說中互為作用、相互引發的可能，並且對於未能於本論文處理的議題，以及尚可延續發展的研究面向提出看法。





## 第二章 劉以鬯的文學活動與創作分期

劉以鬯對文學的抱負，不僅展現在對創作的強烈企圖，更在文學活動的積極參與和推動中，見出他對承繼中國新文學以至於串連華語文文學的用心。而在劉以鬯長年的編輯工作和文學作品中，他不斷實踐自己對於文學的理想，也一直幫助有志於創作和研究的香港文人，微弱卻又持續的發聲。以下針對劉以鬯豐富的文學活動以及等身的小說創作，進行整理與分期介紹。

### 第一節 根深葉茂的文學活動

#### 一、求學階段的蘊蓄累積

劉以鬯原名劉同繹，其父劉灝畢業於上海中西書院，曾任黃埔軍校英文秘書，翌年任潮海關監督並兼任汕頭交涉員，中日戰爭期間，擔任浙海關監督；其兄劉同縝為美國威斯康國際關係學碩士。家學基礎下，劉以鬯童年即受到長輩讚賞其天資聰穎，小學功課也有優秀的表現。除了學校的課業之外，他也閱讀中華書局的《小朋友》以及商務印書館的《兒童世界》等兒童雜誌，且在母親的陪同下，每星期都流連上海各大著名書店選購文學書籍。<sup>85</sup>當時上海的文學資訊相對多元豐富，這也間接開拓了劉以鬯對於文學的認識。<sup>86</sup>

1931年，劉以鬯進入上海南市大同大學附屬中學就讀，<sup>87</sup>開始喜歡閱讀新文學作品。<sup>88</sup>1933年，他參加了葉紫所發起的「無名文學會」，對於當時討論會

<sup>85</sup> 劉以鬯：「其實我寫作的興趣主要靠閱讀而來。我從小就喜歡買書，媽媽每星期也帶我到上海四馬路的商務印書館、中華書局、開明書店去。我們專挑兒童書來買，初中的時候最喜歡 Anderson（安徒生）的《美人魚》、《賣火柴的女兒》，其後也看武俠小說、連環圖之類。」見黃念欣、董啓章：《講話文章——訪問、閱讀十位香港作家》（香港：三人出版社，1996年），頁60。

<sup>86</sup> 「受家庭影響，劉以鬯自小就接觸了大量中外書籍。『五四』之初至二、三十年代的中國，文學革命及文化啓蒙運動的風雲正舒卷南北，20世紀前後流行於西方的哲學思潮、文藝流派被不同程度地引介到國內。當時幾乎所有有影響的期刊雜誌對克爾凱郭爾、叔本華、尼采、柏格森、佛洛德等人的哲學理論，對西方現代主義文藝流派如象徵主義、表現主義、達達主義、意象派、未來主義、超現實主義、意識流、以及俄蘇文學等都分別作過介紹評析；同樣，幾乎所有文化先驅者和文學大師的身上，也不無清晰地打下了這些主義和流派深刻影響的痕跡。劉以鬯的青少年時期就在這樣一個洋溢著開放、吸收、批判、創造精神的年代裡度過。這個特定的年代雖然也有貧窮、戰亂、曲折，但它所具有的文化相容的氣度、開拓創新的激情，無疑給對文學有著濃厚興趣的劉以鬯以深深的滋養孕育。」王敏：〈從現當代文學的總體格局看劉以鬯「實驗小說」的意義〉，《理論學刊》，1998年第6期。

<sup>87</sup> 1912年3月19日，上海大同學院創辦於上海南市區肇周路南陽里。1922年9月，大同學院立案，改稱大同大學，增設大學別科，學生563人。據該校校史資料統計，至1948年，大同大學部學生人數已達2700人，中學部學生達2500人，在當時上海公立和私立學校中占第一位。

<sup>88</sup> 劉以鬯〈劉以鬯自傳〉：「讀初中時，喜歡打籃球；喜歡閱讀新文學作品，曾加入無名文學會與狂流文藝會學習寫作。」見劉以鬯編：《劉以鬯卷》，（香港：三聯書店，1991年），頁387。

章的會員前輩們，頗為欣羨。爾後同是會員的盛馬良邀請他參與其組織的「狂流文學會」，<sup>89</sup>他因為熱愛文學也熱誠的加入其中，<sup>90</sup>對於文學活動的喜愛由此萌芽茁壯，影響並鼓舞他持續閱讀文學，並且開始練習寫作。

1936年，高中二年級的劉以鬯，以本名劉同繹在《人生畫報》上發表第一篇短篇小說〈流亡的安娜·芙洛斯基〉。<sup>91</sup>這篇小說約四千字，寫一個在上海的白俄女子的生活困境，是他初學小說的習作。雖然劉以鬯本人自評此文「寫得很壞」<sup>92</sup>，但是易明善卻細緻體察到，這篇小說之於劉以鬯創作起步的意義：

從〈流亡的安娜·芙洛斯基〉的總體面貌，特別是寫作上的某些追求來看，可以說這篇小說基本上屬於實驗小說的範疇，也可以說是劉以鬯的實驗小說創作最早的嘗試。正是從這種意義上說，劉以鬯這篇小說雖然稚嫩，卻是他整個創作生活良好的開端，同時也說明，劉以鬯創作的起點和基礎相當不錯，這為他日後創作的發展創造了比較好的條件。<sup>93</sup>

另外，根據劉以鬯自承，這篇小說曾受穆時英的影響，<sup>94</sup>運用了「近似新感覺派的手法」來創作，而這種路向一直延續到劉以鬯大學時代的文學閱讀與書寫。他在上海聖約翰大學的四年，除了對原有興趣的新文學投入關注，也開始廣泛閱讀外國文學，如修習英文課所閱讀的狄更生（Charles Huffham Dickens，1812-1870）《塊肉餘生記》，還有托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910）的《戰爭與和平》，以

---

<sup>89</sup> 根據劉以鬯的說法，他對於「無名文學會」的名稱尚存有疑慮，其在〈葉紫與無名文學會〉一文曾說：「在追記四十五年前的舊事時，我發現我的記憶力衰退得非常厲害，有些應該記得的事情居然記不清楚了。不說別的，光是『無名文學會』這個名稱，我也不敢肯定沒有錯。它可能叫『無名文藝社』；也可能叫『無名文藝會』……在我見到的有關葉紫的資料中，不少人提到『無名文藝』月刊，卻沒有人提到過『無名文學會』。現在，寫這篇文章時，我將它寫作『無名文學會』，只有一個根據：出版『狂流文藝』月刊的團體叫做『狂流文學會』。當時，『狂流文學會』是與『無名文學會』唱對台的。」見《看樹看林》（香港：書畫屋圖書公司，1982年），頁190。此文寫於1978年5月14日，筆者目前無法追溯較此更前的記述，因此採用劉以鬯的判定，使用「無名文學會」之稱。

<sup>90</sup> 「盛馬良為什麼另組文學會？我不知道。對我來說，既然對文學的興趣這樣濃，多參加一個文學會，多結交一些愛好文學的朋友，沒有什麼不好。我答應了。」〈葉紫與無名文學會〉，《看樹看林》，頁193。

<sup>91</sup> 此文發表於上海《人生畫報》第二卷第六期，1936年5月10日。劉以鬯曾解釋這篇文章的來由，並說到這篇小說女主角的名字其實來自托爾斯泰的《安娜·卡列寧娜》：「女主角叫甚麼名字好呢？我不懂俄文，老師也未必懂。於是只好去翻書，翻到了 Tolstoy（托爾斯泰）的“Anna Karenina”（《安娜·卡列寧娜》），心想：女主角就叫 Anna 吧！可是又不能連名帶姓地把名字抄去，於是又再翻書，找到了男主角 Vronsky 先生。讀書時知道外國人前面是 Name，後面是 Surname，於是那篇小說就叫做〈流亡的 Anna Vronsky〉！」見黃念欣、董啓章：《講話文章——訪問、閱讀十位香港作家》，頁61。

<sup>92</sup> 見劉以鬯編：《劉以鬯卷·序》（香港：明報出版社，1997年），頁1。

<sup>93</sup> 易明善著：《劉以鬯傳》，頁8。

<sup>94</sup> 劉以鬯：「……由於『九一八』事件，很喜歡看東北作家（如蕭紅、蕭軍、端木蕻良等）的作品，因為都帶有強烈的抗日意識，其他沒有抗日意識的作品，都不能吸引我。只有穆時英的作品例外……我在中學時寫的一篇習作，就受穆時英的影響。」見易明善：《劉以鬯傳》，頁8。

及多斯·帕索思（John Dos Passos，1896-1970）的《美國》三部曲等等。同時，他繼續學習寫作，也將作品投稿到上海《文匯報》、《大美報》以及《文筆》雜誌。劉氏後來對這時期的文章皆稱之為「習作」，而且「寫得拙劣粗陋，不但別字連篇，而且滿紙病句，處處沙石，說明我的寫作能力很低。」<sup>95</sup>不過，他在1939年所發表的〈七里壘的風雨〉，卻可見出劉以鬯運用電影的運鏡手法以及詩的句式表現小說場景，且在意象營造上也展現相當的技巧。易明善認為，「他在這個期間的創作，顯然為他日後創作走向成熟階段創造了一些重要條件」<sup>96</sup>。

劉以鬯在求學階段即多元且豐富地閱讀中西著作，也積極且熱誠地參與文藝活動社團，同時不間斷的嘗試創作與發表，這些經驗都可以看出他對於文學的熱愛，也都可見出他日後文藝路途上的開拓。往後劉以鬯在報業副刊的編輯歷練，在出版事業的準確眼光，在文學刊物的多元視野，幾乎可以說都立基於他自幼對於文學的密集接觸，以及求學時期的閱讀寫作積累上。

## 二、顛沛維生的報社生涯

1941年7月，劉以鬯完成了大學學業，原準備赴美進修，卻因為爆發太平洋戰爭而取消計畫。同年12月底，他離開「孤島」上海，前往大後方的重慶謀職求生。1942年，劉以鬯是先任《國民公報》主筆名義編副刊，後又進入《掃蕩報》兼任聽寫英文廣播的工作，曾因此獲得日本聯合總司令陣亡的消息，寫成了當時的一次重要的頭條新聞，獲得報社的器重。<sup>97</sup>

1944年，劉以鬯接任《掃蕩報》副刊主編，這時期在此副刊發表文章的作者十分廣泛，如老舍、老向、孫伏園、徐訏、尹雪曼、李輝英、陸丹林、趙清閣、華林、王平陵、錢歌川、蔣星煜、馬兵、王藍等，可見劉以鬯為網羅各方作家所做出的努力。<sup>98</sup>另外，劉氏十分重視長篇小說的連載，對於作品的選擇都相當慎重，如徐訏的《風蕭蕭》、老舍《四代同堂》第一部《惶惑》、王平陵《歸舟返舊京》等都獲得讀者好評，《掃蕩副刊》也因此得到許多作家的投稿以及聲援。1945年10月，《掃蕩報》預備易名《和平日報》，劉以鬯協助完成相關工作，也編好「易名紀念特刊」，遂趁籌備上海版《和平日報》的機會，請調返滬。抗戰結束後，寄居重慶的民眾大量撤離，造成交通困難，但劉以鬯終在同年12月底回到了上海，主編《和平日報·和平副刊》，刊載新文學作品。

<sup>95</sup> 見劉以鬯編：《劉以鬯卷·序》，頁2。

<sup>96</sup> 易明善著：《劉以鬯傳》，頁10。

<sup>97</sup> 劉以鬯：「有一天晚上，我在資料室收聽倫敦BBC的新聞報告時，忽然聽到一則重要的新聞。新聞的內容簡單，只有這麼一句：『日本聯合艦隊總司令 KOGA 海軍上將陣亡。』……日本聯合艦隊總司令的名字叫做古賀峰一。……陸晶清用興奮的口氣對我說：『同釋，告訴你一個好消息！日本聯合艦隊總司令陣亡的新聞已獲證實！……你為掃蕩報立了大功！』」（記陸晶清），《看樹看林》，頁58-59。

<sup>98</sup> 見易明善著：《劉以鬯傳》，頁18。

在這樣動亂的時間裡，劉以鬯練就出對於環境的順應能力，使得他在面對赴港後不穩定的工作環境，有著能屈能伸的氣度。1949年8月，劉以鬯應聘進入《香港時報》編副刊，1951年離職。<sup>99</sup>同年11月進入《星島周報》任執行編輯，同時擔任《西點》雜誌復刊後的主編，在這兩本綜合性雜誌中，劉以鬯堅持為嚴肅文學保留發表的空間，比如《西點》復刊第一期，他刊登了七篇短篇創作；<sup>100</sup>而在《星島周報》甚至刊登了孫伏園的論文〈魯迅先生的小說〉，全文長達一萬兩千多字，還附上「編者按」，以期能吸引讀者的注意。這些努力雖然無法獲得雜誌負責人的認同，但是卻得到許多作家的讚揚與好評。

1952年，新加坡的劉益之籌辦《益世報》，劉以鬯與其他知名報人都受邀參加。劉以鬯認為，如果能改變環境，參與新加坡的報業和文壇的開拓，是很有意義的事，且「薪水頗高，條件不錯」，因此辭去香港的編務，隻身前往陌生的新加坡工作。當時，同樣從香港到《益世報》服務的有劉問渠、鍾文荅、張冰子、趙世洵，而由劉以鬯擔任副刊主任，五人合力辦報，博得讀者與行家的欣賞，因此稱他們為「五虎將」。不過，因為該報資金短缺的問題遲遲不能解決，「五虎將」與劉益之商量未果，遂不得不都「罷筆」而去。<sup>101</sup>劉以鬯緊接著到《新力報》擔任總編輯，<sup>102</sup>但是參與的時間相當短促，很快的，他就被邀請到馬來西亞首都吉隆坡的《聯邦日報》，同樣擔任總編輯，並兼職副刊編務，但為期也很短。<sup>103</sup>

<sup>99</sup> 劉以鬯對於《香港時報》的編輯工作「是求之不得的」，他自言：「第一，我已經沒有太多錢，很難在香港生活下去；第二，我本來想回上海，但是因為內戰關係，不知道上海的情況怎麼樣，能夠有這樣的機會，簡直是夢想成真，沒有理由不接受。」既是難逢的工作機會，何以在經濟境況仍低落的1951年離職？劉以鬯回憶此事：「報館（《香港時報》）主筆馬五先生把自己寫的幾首舊詩交給我……我不喜歡在副刊刊登舊詩，收到馬五的舊詩，為了保持自己的風格，決定不登。馬五好像受了很大的傷害，憤然走去見社長。過了幾天，《香港時報》的老總到我家給我一封信，請我從下個月開始，改為『撰述委員』，不要我再編副刊了。……但是我並沒有後悔，覺得自己所做是正確的，因為我有自己的編輯方針，我不喜歡這篇文章我就不刊登。」可以看出，劉以鬯對於報紙編輯具有強烈自我主導意識，如有違其意，一定不惜捍衛到底的個性。見何杏楓、張詠梅主編：《劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15-1962.6.30）時期研究」計劃》，（香港：香港中文大學，2004年），頁265。

<sup>100</sup> 據易明善所整理，此七篇小說分別為李輝英的〈小蘭兒的疑問〉、諸葛郎的〈斷了的欄杆〉、公孫魚的〈交換太太〉、史得的〈海的女兒〉、君素的〈膺品〉、王樹的〈夜劫〉、路易士的〈姊妹〉。見易明善著：《劉以鬯傳》，頁53。

<sup>101</sup> 「『益世報』雖然好，但是在發行上首先出了問題……面對經濟的困難，雖然說曾籌到廿餘萬元，但到報紙出版時已所剩無幾了，第一個月的薪水就拖延發給，六月份的到了七月初才勉強發出。……劉問渠、劉以鬯、鍾文荅、張冰子及趙世洵便與劉益之及牛若望副主教舉行談判，要求在經濟上提出保證，但是談判毫無結果，他們也就只好實行『罷筆』了。」見鄭文輝著：《新加坡華文報業史》（新加坡：新馬出版印刷公司，1973年），頁66-67。

<sup>102</sup> 「『新力報』乃是由陳伯萍主持的，創刊於1950年9月15日，是一份內容十分充實的報紙。該報在當時所刊載的新聞堪稱為權威性，是一份銷路頗多的小報。……由香港來的劉以鬯主持筆政，溫春風輔之，到了1954年杪，該報暫告停刊……。」見鄭文輝著：《新加坡華文報業史》，頁76。

<sup>103</sup> 劉以鬯：「後來吉隆坡來了一位葉人先生，叫我到吉隆坡去做《聯邦日報》的總編輯，我就單人匹馬到吉隆坡去了。在《聯邦日報》做了一段時間，董事長見我接編《聯邦日報》後並不起紙，頗有意見，我就辭職返回新加坡。」見香港《八方》編輯部：〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴

1953年，劉以鬯回到新加坡，擔任《中興日報》<sup>104</sup>編輯主任，同時在《鋒報》<sup>105</sup>短期做過編撰工作。1954年，他又重回《鋒報》擔任主筆，直到隔年該報停刊。1955年，他受聘擔任《鐵報》主筆，但因銷路不暢，出版到第九期時他便隨之引退。<sup>106</sup>1956年，他擔任《鋼報》主編，編了三期即離開該報，<sup>107</sup>後因病失業，直到1957年秋天才返回香港。在新馬這五年多的編報歷程，劉以鬯先後在七家報紙擔任要職，生活極為顛沛，報務也十分沉重，但是他仍然做了許多配合和努力，為新馬的報業生發出很多有意義的內容。

1957年回到香港後，劉以鬯又受到《香港時報》編輯部的邀請，因為「對《香港時報》比較熟悉」，他也就答應重回崗位工作。到了1960年2月，《香港時報》因為銷量不太好而進行改版，改由劉以鬯接編副刊《淺水灣》。報館希望他編「一個較有新意的副刊」，但是他卻著意編「一個文學性比較強的副刊」，<sup>108</sup>於是《淺水灣》默默轉向，出現介紹前衛作品以及新文藝思潮的文章，刊登了十三妹寫的現代主義的論文，以及紀弦談論新詩的「袖珍詩論」專欄等等。不過這樣的內容叫好不叫座，銷售數量不好就必須再改版，因此1962年6月底，劉以鬯轉編該報小說版《快活谷》及娛樂版《大會堂》，然而他仍然不放棄的在權力所及之處將嚴肅文學「擠」進版面，如在《快活谷》刊登文藝小說<sup>109</sup>及評論小說的論文，在《大會堂》刊登影評或「讀書隨筆」。<sup>110</sup>在香港商業利益為上的報業裡，他堅定而執著的推動現代文藝的發展。

---

肅文學》，《八方文藝叢刊》第六期，1987年8月。

<sup>104</sup> 「『中興日報』在當時是中國國民黨的機關報，當時所羅致的人才也不少……銷路並不好，廣告也少，因此經濟處於極度困難的情形下，幾乎可說是經常陷於『朝不保夕』的窘境。」見鄭文輝著：《新加坡華文報業史》，頁63-64。

<sup>105</sup> 「『鋒報』創刊於1953年，董事長是吉隆坡閩人劉西蝶，由招宋雙任社長，陳名宗任主編，劉以鬯擔任編撰，財力人力都是極其雄厚。銷路高達二萬份，成為當時的『小報王』。」見鄭文輝著：《新加坡華文報業史》，頁77。

<sup>106</sup> 「『鐵報』創刊於1955年12月24日，創辦人是陳名宗及陳清兩兄弟，初創時聘請香港名家劉以鬯擔任主筆，而且是三色印刷，內容不錯，但是銷路卻未見增廣……第九期起即廢除三色印刷，改由黑白印刷，同時劉以鬯也引退離開『鐵報』。」見鄭文輝著：《新加坡華文報業史》，頁79-80。

<sup>107</sup> 「『鋼報』說起來是在雄心萬丈中出版，發刊於1956年11月17日，聘劉以鬯為主編，但僅出版到第三期，劉便離開……但是，銷路卻始終是打不開，終於只得停刊。」見鄭文輝著：《新加坡華文報業史》，頁81。

<sup>108</sup> 見何杏楓、張詠梅主編：《劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15-1962.6.30）時期研究」計畫》，頁268。

<sup>109</sup> 劉以鬯就是在《香港時報》小說版刊登倪匡的第一部，也是唯一一部嚴肅文學類型的作品。「他接受倪匡的《呼倫池的微波》這樣一部文藝小說在他主編的小說版上發表，這既是為了在可能條件下盡量為嚴肅文學類型的作品提供發表園地，也是由於他對青年作者，特別是剛起步的青年作者的關懷和扶植。」見易明善著：《劉以鬯傳》，頁166。

<sup>110</sup> 劉以鬯在接受何杏楓與張詠梅的訪問時，曾透露：「……《香港時報·大會堂》並不是通俗的娛樂版，其中有高水平的影評。我也曾經幫忙寫影評，如評論《Citizen Kane》（中譯《大國民》）的影評〈三部具革命性的電影〉就是我寫的。」見何杏楓、張詠梅主編：《劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15-1962.6.30）時期研究」計畫》，頁271。

1963年3月，香港《快報》創刊，劉以鬯於該報副刊《快活林》以及《快趣》擔任編輯，正值青壯年又積累多年的編務經驗，他編報編得越來越得心應手，雖時與報社的出版取向有所出入，但他總盡其所能將「有益的精神食糧」擠進版面裡。他曾表示：「冒著被解雇的危險，我將數量極少的嚴肅文學作品刊登在『快趣』與『快活林』中。……我認為刊登少量嚴肅文學作品，不但不會將讀者嚇跑，而且是爭取更多讀者的一種方法。」<sup>111</sup>在香港報業普遍重視經濟效益的風氣下，劉以鬯盡力取得「俗」與「雅」文學的平衡，使他得以在《快報》編輯整整二十五年，同時也成就許多青年作家的茁壯成長。

### 三、壯志凌雲的出版事業

劉以鬯的文學活動雖然以報業占最大比例，但是在他心目中，創辦出版社一直是他亟欲完成的願望。<sup>112</sup>當他離開重慶，回到上海，在《和平日報》編輯副刊，時值1945年12月底，上海地方情勢相對穩定，劉以鬯對於出版事業的熱情遂有實現之機會，也因此他辭去報社工作，準備創辦出版社<sup>113</sup>。

1946年夏天，徐訏從美國返回上海，劉以鬯與之聯繫，希望能出版他的長篇小說《風蕭蕭》，而徐訏也一口答應，且介紹了兩位對出版業務相當熟悉的朋友給劉以鬯認識，以助出版社之成立，並接受劉以鬯邀請，搬入出版社長住。<sup>114</sup>爾後，關於出版社的事務，劉以鬯多與徐訏商酌，如出版社的名稱，也是兩人相互討論後，才取定命名為「懷正文化社」。<sup>115</sup>正式成立時，劉以鬯並未大張旗鼓，但是仍印發信件給同業，說明懷正文化社的創社宗旨以及出書計劃。其文明言徐

<sup>111</sup> 劉以鬯：〈報慶感言——為《快報》創刊二十五周年而作〉，《見蝦集》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997年），頁101。

<sup>112</sup> 劉以鬯〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉：「當我在大學讀書的時候，因為買到了印刷精良的《戰爭與和平》與《美國》三部曲，就有了一個願望：辦一家專出好書的出版社。」見劉以鬯：《短絛集》（北京：中國友誼出版社，1985年），頁106。

<sup>113</sup> 「他從重慶回到上海，生活比較安定，環境也比較熟悉，辦出版社的條件也基本上具備，確實是實現他創辦出版社的願望的時候了。於是，他毅然辭去了上海版《和平日報》的工作，立即著手創辦出版社的籌備工作。」易明善著：《劉以鬯傳》，頁38。

<sup>114</sup> 「出版社的地址在上海大西路與億定盤路交界處附近，門牌為江蘇路559弄99號A,B樓。這是兩幢三層的花園洋房，但是結構、式樣完全相同，兩幢相對獨立，又有平台、過道相連結。這兩幢花園洋房，是抗戰以前劉以鬯的父親專門買地為他們兄弟倆建造的。……草木扶疏，環境清幽。這實在是一個讀書、寫作和做文化工作的好地方。」見易明善著：《劉以鬯傳》，頁39。劉以鬯曾在一次訪問中透露：「在上海的時候，我的家境相當寬裕。」見〈劉以鬯談創作生活〉，《開卷》，第三卷第五期，1980年10月。所謂家境寬裕，從其父買地建屋之舉，可知所言不假。

<sup>115</sup> 劉以鬯〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉：「徐訏對『風』字特別感興趣，建議將出版社稱作『作風』或『風格』，我覺得不很理想，建議將出版社命名為『大家』或『大眾』，他說這一類的名字早已有人用過，不能再用。限於僵局時，我忽然想起茶杯底的『懷正堂』三個字，認為用作出版社的名字也是可以的。『懷正堂』是我家的堂名，從『浩然正氣』取義。先嚴名灝，字養如，也是『養吾浩然之氣』的意思。……刪掉『堂』字比較好，徐訏不但不反對，還建議將『懷正出版社』改為『懷正文化社』。使業務範圍不至於太狹窄。」見劉以鬯：《短絛集》，頁107。

評《風蕭蕭》為「本社出版巨型著作之第一部」，並預告了小說內容以及特色，為此書做了很好的廣告效果，往後《風蕭蕭》果然以良好的銷量穩固了懷正文化社的經濟基礎。

出版社的事務遠比劉以鬯所想像的多，尤其在上海這樣一個出版社林立之地，向作家徵稿，面對的競爭者相當多，而且個個比懷正文化社歷史悠久，實力豐厚。因此，原先期待出版的《懷正社會科學叢書》及《幸福雜誌》的計劃都被擱置，劉以鬯著力聯絡作家，擴大徵稿範圍，接觸更多優秀的作品，以爭取出版的機會。例如，劉以鬯多所奔波下結識了姚雪垠，得到出版《雪垠創作集》的機會，因而提供姚氏入住出版社，以便其安心寫作，<sup>116</sup>就這樣，劉以鬯連續出版了姚雪垠的《差半車麥稈》、《長夜》、《牛全德與紅蘿蔔》、《紀盧鎔軒》。又如，當茅盾訪俄歸國，劉以鬯也前去拜訪邀稿，並準備一份懷正文化社的新書目錄以示出版的取向與品質，果然也獲得茅盾的書約，<sup>117</sup>即便後來並沒有具體的拿到書稿，但由此可看出劉以鬯對於優秀作家的作品延攬，是相當誠懇、積極的。

懷正文化社成立的兩年多後，出版叢書的業務漸漸上了軌道，終有餘力籌備文藝性質的刊物《小說雜誌》。然而，戰後時局動盪，通貨膨脹的狀況下，紙價飛漲，將白報紙印成書籍，實在得不償失。因此，預定要出的《小說雜誌》，以及已經排版完成的新書《倫揚短篇小說全集》、《歸舟返舊京》、《黎錦明短篇小說集》、《奧尼爾戲劇集》（即《榆樹下之欲望》、《女兒悲——歸·追·崇三部曲》、《送冰的人》三本）等書，都壓下不印，以免蝕本。這種狀況下，出版業務呈現半癱瘓的狀態，終於在 1948 年冬天，宣告停業。

#### 四、同舟共濟的文友交流

劉以鬯的創作生涯始於他大學時代，在柯靈主編的報紙副刊上發表作品，又受到這位文壇前輩的實質鼓勵。畢業後離鄉，進入重慶報社工作，受到陸晶清的幫助與賞識，接編副刊後發展出編務長才，遂在回鄉時能得到相對穩定的工作，進而終於實現創辦出版社的理想。戰後回到上海，因為徐訏交付《風蕭蕭》給他出版，方使「懷正文化社」得到經濟的基礎，在出版業上有一番成就。到了香港不久，因生活所迫必須大量出產「行貨」以助家計，苦無機會投入嚴肅的文藝工作，幸有文友夏志清的來信往返，憑藉共同對端木蕻良的研究興趣，舒緩生活的苦悶情緒。對於劉以鬯來說，這些忘年之交、同儕之誼，其實都直接或間接

<sup>116</sup> 劉以鬯在〈關於「雪垠創作集」〉一文中記錄此事：「爲了使雪垠安心寫作，我請他到出版社來住。出版社二樓有三個房間，兩大一。面積較大的兩間，一間用作書庫；另外一間存放紙型。紙型全部放在玻璃櫃裡，櫃子不大，仍有不少空間可以利用。姚雪垠搬來出版社後，就住在這個房間裡。」劉以鬯又以孫陵〈浮世小品〉所記述姚雪垠住在「滬西一家出版社」一事，做爲佐證。見劉以鬯：《看樹看林》，頁 130。

<sup>117</sup> 見劉以鬯：〈茅盾的「走上崗位」〉，《看樹看林》，頁 146-147。

的幫助了他，開展出他的文學道路。

### （一）柯靈

柯靈在上海編輯《文匯報·世紀風》及《大美報·淺草》副刊時，<sup>118</sup>小他九歲的劉以鬯尚在大學就讀，常將創作投稿到他手上。面對劉以鬯青澀卻又熱情的創作，柯靈給予極大支持，除了在副刊登出劉以鬯的〈沙粒與羽片〉、〈山麓的風暴〉、〈羊群和疲憊的牧羊人〉等詩作和散文，<sup>119</sup>還親自到劉以鬯家裡作客，表達鼓勵之情。<sup>120</sup>這樣惜才的舉動，深深影響了劉以鬯日後的創作以及對於報紙副刊編務的使命感。

而後，從四〇年代到七〇年代這一段時間，兩人因為時局混亂失去聯繫，要到了 1981 年 12 月，在香港中文大學舉辦的中國現代文學研討會上，才得以相聚。<sup>121</sup>在這之前，劉以鬯已經長期閱讀柯靈的作品，並對柯靈的文學歷程有了相當程度的認識，因而撰寫〈柯靈的文學道路〉一文，做了深入淺出的介紹。對於一位提攜自己進入文壇的前輩，劉以鬯懷著敬仰的心情閱讀柯靈；更基於對彼此友情的相知與相惜，他誠懇的述說柯靈，為戰後新文學的版圖上，留住了柯靈戮力筆耕的痕跡。

### （二）陸晶清

在劉以鬯進入《掃蕩報》時，陸晶清是《掃蕩副刊》的主編，同報社的其他社員都視之為「大姐」，有什麼意見都會請她代為溝通協調。<sup>122</sup>劉以鬯剛入報社，做的是「聽廣播」的工作，有一次從倫敦 BBC 電台聽到日本聯合艦隊總司令身亡的消息，馬上仔細翻譯並交與編輯部發稿。未料隔日其他報社都沒有相關報導，以致《掃蕩報》擔心是一起誤聽烏龍，使劉以鬯十分緊張自責。這時，陸晶清反覆為他確認消息，也不時安慰他不要多想，直到最後查明這個消息是個大獨家，還立刻致電恭賀劉以鬯。這段經歷奠定劉以鬯在《掃蕩報》的地位，後來陸晶清移居英國，就將《掃蕩副刊》交與劉以鬯接辦。

<sup>118</sup> 「柯靈是一位優秀的戲劇工作者，同時也是一位優秀的新聞從業員。1934 年，他在《大美報》編《文化街》。抗日戰爭爆發後，參加《救亡日報》工作並主編《民族呼聲》周刊。上海成為『孤島』後，在《文匯報》編《世紀風》、在《大美報》編《淺草》、在《正言報》編《草原》。這一個時期，他與王任叔等人創辦《魯迅風》，發揚魯迅的戰鬥精神。」劉以鬯：〈《柯靈選集》前言〉，《短綆集》，頁 208-209。

<sup>119</sup> 見易明善著：《劉以鬯傳》，頁 172。

<sup>120</sup> 「後來柯靈給劉以鬯寫過一封鼓勵信，還親自到劉以鬯家裡作客。劉先生迄今仍深情地說：『受到編輯先生的鼓勵，我真的受寵若驚！』」見漢聞：《名家筆耕度春秋》（香港：香港文學報社出版，1999 年），頁 8。

<sup>121</sup> 見易明善著：《劉以鬯傳》，頁 173。

<sup>122</sup> 劉以鬯對於陸晶清的印象，首先就是她樂於助人的「大姐」形象：「我進入《掃蕩報》時，她是《掃蕩副刊》的主編。她住在社長家裡；我們則在李子壩編輯部。雖然如此，見面的機會並不太少。有時，我們到社長家裡去看她；有時她走來李子壩探望我們。在我們心目中，她是『大姐』。她常常將社長方面的『消息』告訴我們，我們有什麼要求，多數請她轉達。」見劉以鬯：〈陸晶清〉，《看樹看林》，頁 57。



戰後，《掃蕩報》易名為《和平日報》，劉以鬯藉由翻譯能力與編務長才，獲准離開重慶返回上海。<sup>123</sup>後來在上海創辦懷正出版社，也都還是憑藉著他在重慶副刊的編務經驗和人脈基礎，才能逐步將出版事業經營起來。因此可以說，陸晶清既直接幫助過劉以鬯的編務工作，也間接提供他返鄉發展的契機，在劉以鬯的人生轉折上，扮演一個不可忽視的角色。

### （三）徐訏

1952年，劉以鬯大學畢業到重慶覓職，經楊彥歧介紹與徐訏相識，因為劉以鬯曾受過徐訏父親的幫助，兩人談起話來十分投緣。據劉以鬯憶述，他們兩人時常一起訪友喝茶聊天，也不時一道看話劇開派對，在文學討論之餘，生活交遊都處得相當愉快。<sup>124</sup>當時，劉以鬯不僅在《掃蕩報》做「聽廣播」的工作，同時也進入《國民公報》編副刊，徐訏常有稿件交付給劉以鬯主編的報紙發表，也時常介紹朋友及學生的文章給他刊登，兩人在文學創作的識見頗為相合。

劉以鬯回到上海，開始籌辦懷正文化社，徐訏正好自美國歸國，知道劉以鬯的設想後，立刻積極參與，在人脈拓展上給予極大的協助。出版社成立之後，徐訏將自己的長篇小說《風蕭蕭》及《三思樓月書》交給劉以鬯出版，<sup>125</sup>良好的銷書量使懷正文化社的經濟得到穩固的基礎，也增加了同社社員的信心，為劉以鬯的出版事業提供了實質的幫助。兩人先後赴港之後，徐訏辦《筆端》半月刊以及《七藝》月刊，劉以鬯也為之寫稿，以表達支持。<sup>126</sup>在文學園地的開墾上，兩人在上海惺惺相惜的友情，離鄉到了香港後仍然不離不棄，互相取暖。

### （四）夏志清

1971年，劉以鬯經金庸介紹結識夏志清，當時並無深入交談，再次聯繫上已經是四年以後。兩人因為都在研究端木蕻良的作品，所以對於彼此發表的文章和意見皆十分重視，有任何疑義都會相互致信請教。從他們的通信中，可以看到

<sup>123</sup> 「總編輯黃卓球收到劉以鬯的報告後，於11月11日做了批覆……一、外文人才物色不易，擬令該員仍留總社工作……二、或調參加本報滬版籌備工作。」見易明善著：《劉以鬯傳》，頁32。

<sup>124</sup> 劉以鬯：「我說出這件事之後，徐訏與我一下子就熟得像多年老友了。從那時起，我與徐訏是常常見面的，有時在心心咖啡館喝茶，有時到新民報館去找姚蘇民談天，有時到國泰戲院去看話劇，逢到聖誕前夕之類的節日，還在兩路口鈕家開派對。」〈憶徐訏〉，《見蝦集》，頁117。

<sup>125</sup> 劉以鬯：「《風蕭蕭》出版後，相當暢銷，不足一年（從1946年10月1日到1947年9月1日），印了三版。《三思樓月書》最初的打算是：每月出版一種，有新集，也有舊作。新集有《阿拉伯海的女神》（徐訏第一本短篇創作集）與《煙圈》（徐訏第二本短篇創作集）等，舊作有《鬼戀》與《吉布賽的誘惑》等。這些作品出版後，銷路也不壞。」〈憶徐訏〉，《見蝦集》，頁119。

<sup>126</sup> 劉以鬯發表在《筆端》半月刊的是短篇小說〈鏈〉；預計發表在《七藝》月刊的是論文〈評〈科爾沁前史〉〉，此文曾獲徐訏讚美：「這是一篇很結實的文章」，但後來因為遲遲未刊登，劉以鬯就轉而補稿在《明報》上。

夏志清對於劉以鬯的藏書與研究甚為佩服，<sup>127</sup>也對端木受西方文學影響的程度提出疑問，以徵劉以鬯的意見；而劉以鬯對於夏志清的《中國現代小說史》則相當讚賞，初版與二版皆仔細閱讀，進而對老舍《四代同堂》一書的評價提出「是否肯重新考慮？」的意見。<sup>128</sup>

《端木蕪良論》當中的文章多發表於 1975 年到 1977 年這段期間，這也是劉以鬯與夏志清信件往返最頻繁的日子。劉以鬯與夏志清雖然極少直接交往，但是在文學研究的領域裡，他們都秉持著嚴謹的論述與求實的精神，既相互尊重對方的說法，也各自保有自己的意見。在目前所見的信件往返中，在在見出兩人彼此提供研究資源的無私，更可感覺到兩人相知相惜的友誼。劉以鬯對中國新文學的研究是他生活中的一種「補償」，<sup>129</sup>有夏志清這樣一位興趣相投的友人，彼此督促指導，相互切磋，對他而言應當是極其欣慰的一件事。

## 五、不遺餘力的提拔後進

劉以鬯的主要工作是編輯副刊與雜誌，且工作之餘仍須創作「三毫子小說」賺取稿費，有時必須同時寫十多個專欄。<sup>130</sup>在這樣艱困的環境中，他依然堅持維護一片嚴肅文學發表的園地，讓青年作家有機會表達自己的思想和言論，進而讓香港文學得以代代承繼下去。劉以鬯主編的報刊中最為人所熟知的，當是《快報》副刊《快活林》及《快趣》，《星島晚報》的《大會堂》周刊，以及《香港文學》月刊。這三個發表園地，因為劉以鬯精心的維護與澆灌，成就香港新一代的文學以及文學研究，重要性不可小覷。

### （一）《快報》副刊

1963 年 3 月《快報》創刊後，劉以鬯就擔任該報副刊編輯，直到 1988 年總共編了長達二十五年的副刊。在這段漫長的時間裡，劉以鬯總是「固執地刊登一些嚴肅的、有文學價值的、有藝術感染力的作品」<sup>131</sup>。多次動用「擠」的功夫，

<sup>127</sup> 夏志清：「最近拜讀〈補〈補遺〉〉文，對吾兄藏書之富，抗戰時期這段文學知識之廣博，深為佩服。」見劉以鬯：《端木蕪良論》（香港：世界出版社，1977 年），頁 119。

<sup>128</sup> 劉以鬯會提出這樣的商酌，筆者認為，此與劉以鬯主編《掃蕩副刊》時期曾慎重推出老舍《四世同堂》的專欄連載有關。《四世同堂》的連載從 1944 年 11 月 10 日開始，至 1945 年 9 月 2 日結束，劉以鬯做為副刊編輯，對於這部小說的印象與評價，應當是有其定見的。

<sup>129</sup> 劉以鬯在 1981 年接受香港《新晚報》的訪問，曾自言：「寫『行貨』寫到膩煩時，總想寫些嚴肅的東西作為自己的一些補償。我的興趣相當廣，除了寫小說，還在（一）研究新文學；（二）寫文學批評；（三）翻譯名著。」見梅子、易明善編：〈劉以鬯訪問記〉，《劉以鬯研究專集》，頁 42。

<sup>130</sup> 「在香港這個高度商業化的社會裡，出於謀生的需要，編副刊之餘，不得不大量寫作流行小說。在長達 30 多年的時間裡，每天在不同的報刊上開七八個連載小說的專欄，最多的時候有十二個專欄。」見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》（北京：中國社會科學出版社，1997 年），頁 20。

<sup>131</sup> 見劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《見蝦集》，頁 46-47。

將嚴肅文學「擠」進通俗文字當中，這樣的作法引起報社的不耐，常常表示關切「干擾」編輯，劉以鬯有時不得不腰斬一些文章的連載，<sup>132</sup>然而當風頭一過，他又繼續「擠」入一些優秀的文章。《快報》副刊就在他的主持下，為香港文壇保留住純文學發表的園地，而青年作者就在此慢慢的發芽茁壯。

也斯（梁秉鈞）曾經提到他在《快報》撰寫副刊的經歷，以及在這當中所觀察到的現象，認為劉以鬯主編的《快報》副刊內容豐富多元，而且「培養新人眾多」。據他所記，盧因、吳煦斌、李維陵等人的散文或評論，皆是在《快報》副刊刊載。<sup>133</sup>而令也斯印象深刻的是，劉以鬯編輯副刊時，「為了包容文學性和青年作者，也作了不少緩衝的調整」，<sup>134</sup>這使得年輕一輩的作家，勇於發出自己的聲音，而不會埋沒在商業利益為上的洪流裡。

西西就是因為《快報》副刊而展露頭角，她的小說《我城》、《哨鹿》、《候鳥》、《象是笨蛋》、《草圖》、《美麗大廈》，都是在劉以鬯的鼓勵下，不間斷的在報上連載。西西談《我城》時曾表示：「《我城》是 1974 年寫的，1975 年在香港《快報》劉以鬯先生主編的副刊上連載的。每天一千字，字間鑲嵌一幅畫和幾個字，平行拼貼，從 1 月 30 日至 6 月 30 日，連載略近半年。……劉以鬯先生撥電話叫我來一個小說，我說好。……我決定寫個活潑的小說，就寫年輕的一代，寫他們的生活和他們的城，用他們的感覺去感覺，用他們的語言去說話。」<sup>135</sup>因為劉以鬯維護著《快報》副刊，新一代的文學家所書寫的年輕的香港，才有機會被感覺、被看見，進一步帶動香港文學一個時代的飛躍。

## （二）《大會堂》文藝周刊

劉以鬯主編的《大會堂》周刊自 1981 年 9 月 30 日出版，至 1991 年 4 月 4

<sup>132</sup> 劉以鬯：「香港辦報人多數重視經濟效益，對耕種的工作都不感興趣，報紙銷量不跌，他們還不會『干預』副刊編輯的工作；銷量下跌，他們就會失去耐心。我在《快報》編了二十五年副刊，曾多次受到『干擾』。……事實上，報館方面對嚴肅的文學作品是不喜歡的，就我記憶所及，『腰斬』的事情也曾發生過一次。」〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《見蝦集》，頁 47。

<sup>133</sup> 也斯〈公眾空間中的個人論說——談香港專欄的局限與可能〉：「據我記得，楊際光、李維陵、方龍驤、司馬長風、亦舒、西西、崑南、戴天、董橋、香山亞黃、梁錫華、王仁芸、盧因、李英豪、陳韻文、陳方、孫寶玲、施叔青、關夢南、吳煦斌，都在七、八〇年代的《快報》寫過一段時間專欄，集體合寫的專欄亦多……其中不少人還是初次執筆，有不少人最好的作品都是在《快報》刊登，比方西西最重要的散文和連載小說，都在《快報》出現。香港文化中的豐富性與多元性、東西文化的衝擊、傳統與現代的調和、都市文化的靈活時新，都可在專欄見到。」也斯：《香港文化空間與文學》（香港：青文書屋，1996 年），頁 65。

<sup>134</sup> 也斯：「我很幸運趕上在那個時候在《快報》寫專欄，因為編者的包容，我幾乎寫甚麼都可以。我記得自己寫過生活隨筆、書評畫評影評劇評和遊記，也寫過詩、小說以及長篇的評論。寫文化評論，有時也可以對社會上一些既定意見提出質疑；生活小品，未嘗不可以提出另類的生活態度。我們的意見容或偏激，當時編者還是一句話也不說就發了。我事後才知道，編者為了包容文學性和青年作者，也作了不少緩衝的調整。」也斯：《香港文化空間與文學》，頁 65。

<sup>135</sup> 西西：《我城·序》（台灣：允晨文化，1989 年）。

日，歷時九年半，始終維持著文學刊物應有的水準。<sup>136</sup>此刊物主要刊登中國現當代文學的評論，也對海外華文文學相當關注，同時對於外國作家與作品也有不少介紹。如此廣泛的蒐羅世界各地的文學，不只是單純學習外國的理論和作品，更重要的是要撞激出香港本地的作家，產生更為新穎的論述或創作。劉以鬯的用心，確實鼓勵了年輕一輩勇於探索和討論的風氣。

例如黃國彬對香港新詩提出系統的綜論，潘亞暎對梁錫華、金耀基的散文進行研究，梁秉鈞發表〈香港小說與西方現代文學的關係〉的論文等等。除此之外，香港的文學評論家對大陸及台灣的作品也有相當的關注，有許多對劉心武、劉紹棠、張潔、阿城、張愛玲、白先勇、陳映真、李昂等作家的文論。因為這些具有水準的評論不斷被刊登，也使得港地作家更有動力寫出好的作品，根據易明善的研究顯示，「余光中、也斯的詩歌，梁錫華、力匡、東瑞的散文，西西、舒巷城的小說，黃繼持、黃國彬的評論，盧瑋鑾的文學史研究」，<sup>137</sup>都選擇在《大會堂》發表。

### （三）《香港文學》月刊

1985年1月5日，劉以鬯推掉手邊的副刊專欄，專心主辦《香港文學》月刊，直到2000年7月1日，總共編了十五年。<sup>138</sup>在創刊號的〈發刊詞〉中，劉以鬯表示：

歷史已進入新階段，文學工作者不會沒有新希望與新設想。為了提高香港文學的水準，同時為了使各地華文作家有更多發表作品的園地，我們決定在文藝刊物不易立足的環境中創辦一種新的文藝刊物。<sup>139</sup>

這本刊物主要希望提供文學工作者「更多發表作品的園地」，因此，在劉以鬯開放而宏觀的視野下，它成為一本「世界華文文學發展的一本踏實的文學雜誌」，<sup>140</sup>讓兩岸三地甚至於東南亞地區的文學產生了熱烈的交流。

東瑞曾經指出《香港文學》在華文文學圈備受矚目：「《香港文學》在推動

<sup>136</sup> 劉以鬯曾經提到他為這個周刊所付出的心血：「為了編好這個名叫《大會堂》的文藝週報，我廣邀本港與各地著名作家為《大會堂》撰稿。這些年來，一直保持著純文學副刊應有的水準。」見劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《見蝦集》，頁50。

<sup>137</sup> 見易明善：《劉以鬯傳》，頁148。

<sup>138</sup> 「1985年，是劉以鬯文學生涯的一個轉捩點。這一年，劉以鬯推掉了正在撰寫的幾家報紙副刊專欄，把全副身心與精力投入創辦《香港文學》月刊。」見漢聞：《名家筆耕度春秋》（香港：香港文學報社出版，1999年），頁10。

<sup>139</sup> 見劉以鬯：〈《香港文學》發刊詞〉，《見蝦集》，頁31-32。

<sup>140</sup> 方北方：「劉以鬯先生主編的《香港文學》是今日促進世界華文文學發展的一本踏實的文學雜誌。因為在充實華文文學創作中，不論是理論與藝術，她是當前最受矚目的一份文學刊物。」方北方：〈祝《香港文學》大業興隆〉，《香港文學》第109期，1994年1月。

華文文學方面，功不可沒。它對於增強我們的信心，進一步形成華文文學為一個大整體的觀念，實有裨益。對於那些在困境中創作，在惡劣的環境和條件下猶豫著是繼續抓筆抑或執筆的海外華文作家，《香港文學》是一支強心針。」<sup>141</sup>香港的中樞地位，終於不再只是地理的緣故，而是文學文化的實質內涵達至各界的交流與交會，使整個華文文學圈確實聯繫了起來。

《香港文學》因為包羅萬象，可能不若劉以鬯編輯的副刊或是周報那樣可以著力開闢專欄，培育特定的作者或評論家，但是，這本刊物既是一道溝通華文文學的橋樑，也是香港文壇學子一塊汲取養分的園地。<sup>142</sup>對於在文學這條漫漫長路上行走的香港文人來說，是一種仰望的支持，也是一股追隨的動力，使香港文學的創作和研究能生氣勃勃，綿延不絕。

## 第二節 六〇年代以降創作分期

劉以鬯的小說創作既運用了現代主義的文學筆法，又表現了現實主義的主題內蘊，在外在真實與內在真實的交替書寫中，表現出強烈的個人風格，也因此在香港文壇上占有一席之地。筆者認為，劉以鬯著作等身，將他各個時期的作品特色區辨出來，會更容易了解劉以鬯在小說創作上的積累與成就。不過，劉以鬯六〇年代以前的文學創作雖然不斷，卻未見特別突出的表現。1948年10月，他在上海發行第一部單行本小說《失去的愛情》，同年12月，他離開上海到了香港，進入報社擔任編輯，創作不多。五〇年代前期，他先出版短篇小說集《天堂與地獄》，後則轉往新馬地區顛沛覓職，出版三本長篇小說。1958年他重回香港進入編輯行列，工作之餘為了補貼生活所需，開始大量寫作「娛樂別人」的流行小說，期間接連出版長篇小說集《星加坡故事》、《夢街》、《私戀》、《天堂一角》、《演戲的人》，然而這些作品並沒有引起太多的關注。

進入六〇年代，劉以鬯日日面臨賣文的壓力，然而他不甘於淪為「寫稿機器」<sup>143</sup>，他渴望能寫出一部真正「娛樂自己」的作品。1962年10月他終於「在忘掉自己的時候尋回自己」<sup>144</sup>，寫下《酒徒》。這部小說標誌的不只是劉以鬯個

<sup>141</sup> 東瑞：〈文學理想的勇敢堅持——《香港文學》五周年感言〉，《香港文學》第61期，1990年1月5日。

<sup>142</sup> 潘亞墩、汪義生：「編輯的工作就是園丁的工作，一個出色的編輯一定是一個勤勞的園丁。在香港文壇，劉以鬯被公認為青年作家的贊助人，為栽培、扶掖文學新人，從來是不遺餘力的，堪稱桃李滿天下。」〈歡慶《香港文學》邁進十周歲〉，《香港文學》第121期，1995年1月1日。

<sup>143</sup> 劉以鬯接受香港《開卷》的訪問，曾表示：「幾十年過去了，現在我只是一架『寫稿機器』罷了。做『寫稿機器』未必沒有好處，最低限度，生活是可以維持的。不過，人終歸是人，與機器不同。……事實上即使機器，也有需要修理的時候；但在香港賣文，連病的權利也沒有。……對於我，最大的痛苦是：只有在精疲力竭的時候才能寫自己想寫的東西。」見梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學，1987年），頁35-36。

<sup>144</sup> 劉以鬯：〈我為什麼寫《酒徒》——1993年9月19日在港大香港文化課上的發言〉，《暢談香港文學》（香港：獲益出版社，2002年），頁118。

人創作生涯的巔峰，更顯示香港文壇在五〇年代中期由《文藝新潮》所帶領的現代主義狂流，已經產生實質的影響，以至於有成熟的作品產出。到了七〇年代，香港經濟結構有了劇烈的轉變，調整之後遂有了快速的進展，然而文學的發展卻漸趨停滯，<sup>145</sup>劉以鬯的《對倒》連載於《星島晚報》上，生動的描寫出年輕人的生活和思想，以對照出青壯一輩對於往昔的追索。直到八〇年代，「九七」問題籠罩整個香港，<sup>146</sup>劉以鬯以小說《一九九七》（連載時原名為《前途》）對港地前途提出個人的觀察與思考。九〇年代以後，他主辦的《香港文學》月刊已經在香港站穩腳步，而且備受華文文學圈的重視與關切，2000年更以《暢談香港文學》一書，綜論他對於香港文學的諸多看法。由上述可知，劉以鬯的文學創作要到一九六〇年代之後才漸漸展露鋒芒，獲得評鑑與欣賞。因此，筆者擬從劉以鬯六〇年代以降的文學作品中，挑選出具有代表性的作品來進行分期，以期能在後文的討論中，能設身於劉以鬯創作時所處的時代氛圍，而能對文本有較為貼切的理解與詮釋。

### 一、《酒徒》時期（1962-1971）

《酒徒》自1962年10月18日連載於《星島晚報》，至1963年3月30日全文刊完，同年10月由香港海濱圖書公司出版單行本。振明將這部小說譽為「中國第一部意識流小說」，<sup>147</sup>奠定了它在華文文學史上的重要地位，研究者都將之視為劉以鬯的代表作。易明善認為：「六十年代初期，是劉以鬯實驗小說創作的重要時期。在這個時期，他的實驗小說創作取得了突破性的成果，這就是著名長篇小說《酒徒》於1963年10月出版問世。」這段話點出了《酒徒》之於劉以鬯的創作歷程，是相當具備特色及指標性的作品。

在《酒徒》發表後的十年間，劉以鬯長篇小說，如1964年出版的單行本《圍牆》；1970至1971年連載於《明報晚報》的《刀與手袋》（1995年改名為《他有一把鋒利的小刀》出版）；以及1971年的《陶瓷》。同時還發表許多短篇小說，不斷嘗試「實驗小說」的各種可能，如1964年的〈寺內〉；1967年11月的〈鏈〉；

<sup>145</sup> 「70年代的香港文學進入徘徊、停滯狀況的原因，主要是由於香港經濟迅猛發展所帶來的一連串變化。由於經濟發展快，促使城市的生活節奏加快，大家都很忙，……人們在一天的緊張工作之餘，習慣於在帶有消遣性、娛樂性的電影、電視、歌壇中尋求精神上的鬆弛。成年人願意在家看電視或尋求聲色犬馬的滿足，青少年多數愛玩樂，貪享受，寧願多花錢看電影，聽歌星表演，也不樂意掏腰包買書……賺錢是社會的風尚，讀書的風氣每況愈下。」見王劍叢：《香港文學史》（南昌：百花洲文藝出版社，1995年），頁88-89。

<sup>146</sup> 「1982年9月，鄧小平在與英國首相撒切爾夫人的會談中，代表中國政府正式提出將於1997年7月1日收回香港主權，並在香港實行『一國兩制』，以保持香港長期的穩定和繁榮。……這是中國歷史上的一次重大事件，也是百多年來香港最大的一次政治變革，不能不在香港社會和世界上引起巨大的震動。一時間『九七』成爲香港政治、經濟、文化各界熱切關注的焦點。」見劉登翰主編：《香港文學史》，（北京：人民出版社，1999年），頁401。

<sup>147</sup> 振明：〈解剖《酒徒》〉，《《酒徒》評論集》（香港：獲益出版社，1995年），頁28。

1968 年的〈動亂〉、〈春雨〉；1969 年的〈吵架〉、〈除夕〉等<sup>148</sup>。

香港在六〇年代開始進入現代都市的發展階段，多元複雜的社會型態以及包羅萬象的社會文化，在在衝擊劉以鬯對都市的感受和認知。而從過往在上海對於現代主義文學的認識，以及五〇年代後期馬朗《文藝新潮》的推波助瀾，他深深體會到，現實主義「反映現況」的敘述模式，顯然已經不足以準確描繪出這個瞬息萬變的社會，因此，循著現代主義提供的由內心世界通往外界真實的途徑，便是劉以鬯選擇表現的方式，以意識流動、內心獨白、片段拼貼的書寫，勾勒出他所感知的「香港」。〈鏈〉即是循此路徑而產生的作品，它拼貼都市小人物的生活片段，反而全面展現六〇年代香港的城市影像；又如〈動亂〉和〈吵架〉，不僅沒有情節，甚至連人物都沒有，呈現的僅是兩個畫面，暴亂後和吵架後的場面。可以看出，在《酒徒》出版直到漸受關注的這一段時期，劉以鬯積極的嘗試各種可能形式的「實驗小說」。不過，他尚未放棄以傳統寫實手法進行創作，《圍牆》、《他有一把鋒利的小刀》、《陶瓷》這幾部小說可見一斑。

## 二、《對倒》時期（1972-1981）

《對倒》以七〇年代的香港社會做為背景，自 1972 年 11 月 18 日開始在《星島晚報·星晚報》連載，寫了三個多月。1975 年，劉以鬯將這部長篇小說改寫成短篇，登在《四季》第 2 期，同年，日人本橋春光將短篇〈對倒〉翻譯成日文，集結在《現代中國短篇小說選》裡。<sup>149</sup>可見得，《對倒》雖然是在王家衛的《花樣年華》之後才被廣為閱讀，但是這部小說不僅是劉以鬯最滿意的作品，<sup>150</sup>它本身的藝術價值也早已經得到賞識認可，往後被譯為英文、法文、義大利文，廣為世界所知曉。因此，將《對倒》視為劉以鬯七〇年代的代表作，應當是無庸置疑的。

《對倒》發表後，1973 年冬至 1975 年，劉以鬯在《星島晚報》連載《島與半島》<sup>151</sup>；1974 年 3 月 17 日發表〈龍鬚糖與熱蔗〉；1978 年 8 月 11 日寫〈蛇〉<sup>152</sup>

<sup>148</sup> 最初發表日期可參見附錄二〈劉以鬯小說作品編年〉。

<sup>149</sup> 李維陵〈劉以鬯的三本小說〉：「……日人本橋春光在日譯本《現代中國短篇小說選》（1975 榮光版）中，將《對倒》和魯迅的《孔乙己》，師陀的《期待》，和姚雪垠的《差半車麥稈》並列。」見劉以鬯：《對倒》（香港：獲益出版社，2000 年），頁 309。

<sup>150</sup> 「『我最滿意的作品是《對倒》』劉以鬯不假思索地說：『我那時根本不曉得甚麼叫做雙線並行，我的意思就是寫一個年紀比較大的男人，寫一個年紀比較輕的女人，年紀大的男人老是回憶舊的事情，年紀輕的女人老是憧憬未來的事情。……後來我把它縮短成一萬多字的短篇，交給也斯編的《四季》發表。』」見漢聞：《名家筆耕度春秋》，頁 13。

<sup>151</sup> 「《島與半島》應屬於連載小說，是劉以鬯所謂『娛樂別人』的作品，應是『適合別人的興趣』而寫的書，但我們從這部作品中，卻讀出 70 年代香港人的危機感這樣的主題，卻讀出了作者如何採用新的手法寫他所接觸到的香港現實……。」見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁 95

<sup>152</sup> 原載於《海洋文藝》月刊第 5 卷第 6 期，1978 年 9 月 10 日。見附錄二〈劉以鬯小說作品編年〉。

與〈蜘蛛精〉<sup>153</sup>分別發表在《海洋文藝》月刊；1980年11月4日至1981年1月14日於《明報晚報》連載《躊躇》（後結集成冊時改名為《猶豫》）；1981年冬至1982年春連載於《成報》的《黑妹》。

延續六〇年代的拼貼手法，劉以鬯在《對倒》中更創新的運用交錯對比的結構，將兩個主要人物的行蹤巧妙的聯繫起來，做為兩個互不相識，內心世界也南轅北轍的陌路人，他們只是分別從不同的方向來到香港旺角，出於「偶然」在街上分別見到同樣的事物；出於「偶然」在電影院臨座觀賞電影；也是出於「偶然」離開這個交叉點走向各自的人生。這部小說並沒有「故事」，如果把交疊的線索重新梳理，可以發現人物很平凡，情節很簡單，一是中年男子淳于白行走的路線，穿插著他的思想與回憶，一是年輕女子亞杏的行走路線，和她的憧憬和夢境。然而，就在這樣的平面路線中，整座城市的氛圍卻隨之立體起來，與其說讀者讀到的是兩個人的生活即景，不妨說可以看見七〇年代的香港集體群像。也因此，劉以鬯在這個時期描寫香港人的生活的的小說也相對較多，《島與半島》、〈龍鬚糖與熱蔗〉、《躊躇》、《黑妹》等都是。

### 三、《一九九七》時期（1982-1999）

《一九九七》在報紙連載時原題名為《前途》，完成時約六萬字，後來集結成書時，改寫為短篇小說，放在小說集的第一篇，並以之為集冊的名稱，<sup>154</sup>可見得劉以鬯有意把這部小說放在顯眼的位置，希望能表達出他對香港九七問題的一些觀察和看法。小說中，呂世強背著妻兒，在外另有家庭，原先是相當「得心應手」，然而當中英政府討論香港回歸時，他不僅要擔心時局變化會影響生活，還要煩惱兩房妻室不能共處的問題，最後終於鬱酒寡歡而車禍意外致死。「一九九七」，是香港一整個世代的集體恐慌，劉以鬯以一個男人的自毀解決了兩個家庭「九七回歸」的困境，既戲謔又悲哀。這篇小說的形式和內容並不「新」，但卻是劉以鬯面對香港社會的真切回應，為突顯劉以鬯回應時事的「文人性格」，筆者將此視為劉以鬯小說在八〇年代的分界。

八〇年代至於九〇年代末劉以鬯的發表逐漸趨緩，然而「精品」時有所見，如1983年4月22日作的〈打錯了〉<sup>155</sup>；1987年4月26日改舊作寫成〈副刊編輯的白日夢〉；1991年11月5日發表〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉；1992年3月22日發表〈追魚〉；1993年7月2日作〈盤古與黑〉。

<sup>153</sup> 原載於《海洋文藝》月刊第6卷第2期，1979年2月10日。見附錄二〈劉以鬯小說作品編年〉。

<sup>154</sup> 《一九九七》是1984年8月出版的中短篇小說集，集子裡總共有六篇小說，依序是〈一九九七〉、〈蜘蛛精〉、〈蛇〉、〈打錯了〉、〈黑妹〉、〈猶豫〉。

<sup>155</sup> 原載《星島晚報·大會堂》1983年6月1日，其文最後附有小註：「是日報載太古城巴士站發生死亡車禍。」見附錄二〈劉以鬯小說作品編年〉。



〈打錯了〉是一個描寫「偶然」的故事，一通打錯的電話，可以決定一個人的生死命運。假設陳熙熙匆忙出門，就會「趕上」車禍；假設陳熙熙匆忙出門，但臨出門接到打錯了的電話，延遲了時間而「避免」車禍。因為「偶然」太不可捉摸，人們根本無法遁逃它的擺佈。劉以鬯這篇極短篇小說，將《對倒》中要表達的「偶然」，更為精鍊的提點出來，可見出作者小說功力越見深厚。而像〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉與〈盤古與黑〉，則是運用現代排版技巧，在語言形式上進行新的實驗，不再透過複雜的句式或是生拗的詞語，而是使用不同於慣常的文字排版方式，造成視覺上的陌生感，進而拓展小說的另外一種新的可能，這是劉以鬯有別於以往的小說創作，可以看出在技巧上的躍進。

#### 四、《暢談香港文學》時期（2000-）

2000年6月，《香港文學》轉入另外的機構續辦，由陶然接下主編的職責。對於劉以鬯而言，這是「一件出乎意料之外的事情」，他曾經提到：「失去《香港文學》後，情緒低落，內心空虛恍惚，做什麼都提不起勁。」<sup>156</sup>不過，獲益出版社的東瑞與蔡瑞芬建議劉以鬯出版新書，給他帶來了溫暖，自此接連出版了許多選集，<sup>157</sup>如：《對倒》長短篇合集，詩、散文、小說與評論合集《不是詩的詩》，<sup>158</sup>論述及雜文合集《暢談香港文學》，<sup>159</sup>小說集《模型·郵票·陶瓷》，<sup>160</sup>微型小說集《打錯了》，<sup>161</sup>小說集《天堂與地獄》重刊，<sup>162</sup>《甘榜》。<sup>163</sup>除此之外，還有大陸的出版社將劉以鬯的小說結集出版，<sup>164</sup>使內地讀者也有機會認識到這位著作等身的香港作家。

在這些選集當中，筆者認為《暢談香港文學》最能表現出他2000年離開《香港文學》編輯崗位後的文學動態，可說是這一時期的代表作。這本書所輯錄的內容，除了回憶文友交流的往事，主要著重收錄劉以鬯長期對於香港文學的研究和評論，如〈香港文學的起點〉、〈如何推動香港文學〉、〈香港文學雅與俗〉等文，都可見到作者細密精闢的論述；另外，對於劉以鬯積極參與香港文學活動的篇目也有不少，如〈香港文學作家傳略與香港作家資料庫〉、〈從《淺水灣》到《大會堂》——1991年6月1日在香港嶺南學院「雅與俗座談會」上的發言〉、〈《香港

<sup>156</sup> 劉以鬯：〈《對倒》新版前記〉，《對倒》（香港：獲益出版社，2008年），頁18。

<sup>157</sup> 劉以鬯：「出選集，至少也有兩個好處：（一）從出書中得到滿足感；（二）篩選舊作時可以重組過去。」劉以鬯編：《劉以鬯卷·序》，頁1。

<sup>158</sup> 劉以鬯：《不是詩的詩》，（香港：獲益出版社，2001年）

<sup>159</sup> 劉以鬯：《暢談香港文學》，（香港：獲益出版社，2002年）

<sup>160</sup> 劉以鬯：《模型·郵票·陶瓷》，（香港：獲益出版社，2005年）

<sup>161</sup> 劉以鬯：《打錯了》，（香港：獲益出版社，2007年）

<sup>162</sup> 劉以鬯：《天堂與地獄》，（香港：獲益出版社，2007年）。此書為1951年版本的《天堂與地獄》的重出版本，此書重新面世，對於研究劉以鬯初到香港的初期創作，可以有比較完整的認識。

<sup>163</sup> 劉以鬯：《甘榜》，（香港：獲益出版社，2010年）

<sup>164</sup> 如天津百花文藝出版社的《劉以鬯小說自選集》，上海百家出版社的《過去的日子》等等。

文學》發刊詞》等篇，皆可突顯劉以鬯在香港文學圈的重要性，也間接說明了劉以鬯對於香港文學的投入，至今仍然熱情不減。

2009年11月，他在「劉以鬯與香港現代主義座談會」上，表現對創作有強烈的企圖，他說：「我，今年已經九十歲了，依舊在構思新的題材與新的手法，希望能寫一點與舊作不同的小說。舉個例子，我想寫一篇稿，這篇稿子到現在還沒有寫出來，因為中間有一些麻煩，我沒有辦法克服，我想寫的題目有兩個，一個是〈從西港城到筲箕灣〉，另外一個就是〈從筲箕灣到西港城〉，這個寫法就是上面寫一段從西港城到筲箕灣，下面寫從筲箕灣到西港城……我這麼說就是要告訴各位，我今年已經九十歲了，我對寫作的興趣還是有的。」<sup>165</sup>這位香港文壇的長青樹，現在依舊念茲在茲的堅持他的文學理念，計劃書寫著他又一篇具有新意的小說。



---

<sup>165</sup> 談話擷取自「OUHK-劉以鬯與香港現代主義座談會」的網路影音資料：  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_Ovzs1yq5xA&playnext=1&list=PL49764625E7529180](http://www.youtube.com/watch?v=_Ovzs1yq5xA&playnext=1&list=PL49764625E7529180)

### 第三章 劉以鬯的寫作理念與創作風格

劉以鬯自高中開始學習創作，至今筆耕不輟。對於寫作，他有自己長期堅持的理念，同時也孜孜不倦地將之實踐。首先，他提倡創新的精神；其次，即是根基於創新所開展的實驗小說的嘗試；第三，是在香港此一商業利益為上的文學環境裡，追求雅與俗之間的平衡。而在根深柢固的文學理念影響下，劉以鬯的創作風格也隨之形成，在追求「現代」技巧的同時，涵攝了對於「現實」的關注。以下針對劉以鬯的寫作理念及創作風格進行闡述。

#### 第一節 一以貫之的寫作理念

##### 一、提倡創新精神

劉以鬯十分重視小說寫作的創新精神，他曾說：「小說是藝術的一種方式，藝術貴在創新。寫小說的人不求新求異，就無法產生具有獨創性的作品。」<sup>166</sup>又說：「從事小說創作的人，要是沒有創新精神與嘗試的勇氣，一定寫不出好作品。」<sup>167</sup>。不過，長期從事寫作的他也知道，想要創新，並不是這麼簡單：「所謂『與眾不同』，是相對而言，從整個世界文學範疇，從整個古今中外的文學史來看，要創作『與眾不同』的作品是難乎其難的。」<sup>168</sup>、「表現方法獨特的小說，不一定是好小說，可是，想突破，非有創新的勇氣不可。創新與突破，談談容易，做起來，就有許多困難要克服。」<sup>169</sup>。嘗試創新，最大的困難就是「別人已經寫過」的窘境，<sup>170</sup>以及很難擺脫「誰影響誰」的問題：

另外一種人，看到稍具創新意圖的作品時，總會扁扁嘴，用鄙夷不屑的口氣說：這是受誰或誰的影響。寫小說，說是完全不受別人影響，是不大有的，海明威受 G·史坦恩的影響；杜思退益夫斯基受果戈理與狄更斯的影響；福克納受休伍·安德遜的影響；帕索斯受喬伊斯的影響；喬伊斯受易

<sup>166</sup> 見劉以鬯編：《劉以鬯卷·序》（香港：三聯書店，1991年），頁4。

<sup>167</sup> 芸：〈劉以鬯的一席話〉，見梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學，1987年），頁27。

<sup>168</sup> 見香港《八方》編輯部：〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第六期，1987年8月。

<sup>169</sup> 見劉以鬯：〈現代中國短篇小說的幾個問題〉，《短絛集》（北京：中國友誼出版社，1985年），頁101。

<sup>170</sup> 劉以鬯在接受《開卷》記者的採訪時曾表示：「技巧當然是重要的，但是，內容也重要。有好的技巧而沒有好的內容，不能成為好的小說；有好的內容而沒有好的技巧去表現，也不能成為好的小說。我常常希望能夠用新的技巧來寫小說，總不能寫得合乎理想。『創新』這兩個字，說說容易，做起來，非常困難。有時候，我以為自己用了一種新的手法來表現所選的題材，往往會在事後發現類似的手法別人已用過。」見〈劉以鬯談創作生活〉，《劉以鬯研究專集》，頁40。

卜生、班瓊遜與佛洛伊德等人的影響……類似的例子，很多很多，受影響看來是無可避免的，最重要的是作品是否有獨特的個性。一般人都以為 S·貝克特深受喬伊斯的影響；但是，只要研讀過這兩位作家的作品的人，都知道貝克特的小說與喬伊斯的小說並無相似之處。<sup>171</sup>

文學創作受到他人影響是常見的事，然而突顯「獨特的個性」卻是可以努力的方向。在上述引文中，劉以鬯提到多位西方文學家，顯見他研讀許多外國作品，並且對之有自己的一番見解，這樣的閱讀取向，與他重視「對外國技巧的借鑑與吸取」<sup>172</sup>有相當程度關係。爲了「創新」，首要條件即是要「知己知彼」，所以劉以鬯特別重視西方文學技巧的學習，他透過《酒徒》主人公對於文藝工作的看法，表達出對於「域外文學」的重視：

首先，必須指出表現錯綜複雜的現代社會應該用新技巧；其次，有系統地譯介近代域外優秀作品，使有心從事文藝工作者得以洞曉世界文學的趨勢；第三，主張作家探求內在真實，並描繪『自我』與客觀世界的鬥爭；第四，鼓勵任何具有獨創性的、摒棄傳統文體的、打破傳統規則的新銳作品出現；第五，吸收傳統的精髓，然後跳出傳統；第六，在「取人之長」的原則下，接受並消化域外文學的果實，然後建立合乎現代要求而能保持民族作風民族氣派的新文學。<sup>173</sup>

「取人之長」之後，還要能「保持民族作風」，展現「本民族文化的特點」。<sup>174</sup>劉以鬯曾說：「文學作品貴在創新，但要弄清是不是新，比如意識流不是不能用，但在外國文學中已經是很舊的東西，不能單純摹仿。」<sup>175</sup>最顯明的例子是，《酒徒》當中運用的意識流與內心獨白的技巧，即是「立足於創新而進行橫的借鑑和縱的繼承」的最佳例證，<sup>176</sup>它運用了現代主義的技法表現主人公內心的窮途末路，但最終還是歸究於香港商業文化壓迫的現實之下，這就有別於西方意識流表現自我的目的，而呈顯劉以鬯在創作時面向真實社會的特色。

劉以鬯的「創新」理念，並不是要揚棄原有的中國文學的內涵，而是要透過外國文學的激發，學習其中的新技巧，進而達到中西交融的效果。他曾經舉例來解釋這種中西文藝結合的可能：

<sup>171</sup> 見劉以鬯：〈新版前記〉，《酒徒》（臺北：遠景出版社，1980年），頁2-3。

<sup>172</sup> 見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》（北京：中國社會科學出版社，1997年），頁26。

<sup>173</sup> 見劉以鬯：《酒徒》，頁142-143。

<sup>174</sup> 劉以鬯：「一個民族的作家、藝術家吸收另一個民族文藝作品的技巧時，總不是全面的，無條件的；總是帶著本民族文化的特點。」見香港《八方》編輯部：〈知不可而爲——劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第六期，1987年8月。

<sup>175</sup> 見肖正義：〈與劉以鬯先生一席談〉，《劉以鬯研究專集》，頁58。

<sup>176</sup> 見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁24。

比方鋼琴是一種西方的樂器，由一個中國人來演奏卻不因樂器是西方的而失去本國風格，尤其是在演奏中國作品的時候。同樣道理，我並不反對用芭蕾舞的形式來表演《聊齋誌異》或《白蛇傳》這樣富於中國風土特色的故事。……在文學上，這類試驗也應該可行。<sup>177</sup>

在中西文學技巧的融匯中，將文學的現代性與民族性巧妙的表現出來，正是劉以鬯指出的創作方向。

劉以鬯在文章發表及訪談錄中，一再強調作家應該有「各種流派相容並包」<sup>178</sup>的廣闊胸襟，積極的追求新穎的境界，也應該在創作上不斷自我要求，推陳出新，勇敢挑戰小說形式上的各種可能。王劍叢認為：「在香港作家中，追求現代主義藝術，大膽實驗，勇於創新而又成績卓著，蜚聲文壇者，首推劉以鬯。」<sup>179</sup>這不僅肯定了劉以鬯的創作地位，更精確的點出他在寫作理念上自始至終追求創新的特點。

## 二、小說文體實驗

劉以鬯曾說：「『多試驗才能走出新路來』這句話的真實性，是不能否定的。歷史是一個輪子，時間推動它前進，作家要是故步自封、墨守舊法的話，一定跟不上歷史的輪子。」<sup>180</sup>因此，為了走出新路，為了讓小說得到新的生命，<sup>181</sup>他主張將創新的精神落實在小說創作上，寫下為數甚多的「實驗小說」，<sup>182</sup>且畢生實踐他對小說文體突破的文學理念。<sup>183</sup>

<sup>177</sup> 見香港《八方》編輯部：〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第六期，1987年8月。

<sup>178</sup> 「文學藝術要突破中西方的舊的規範，藝術家在自家進行藝術探索時必須廣泛吸取各家所長，從大量已有的成功的藝術成果中，篩選出符合自我個性的成分，來支撐與活躍自己的藝術的生命力。因此，他提倡『各種流派相容並包』的觀念。」見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁28。

<sup>179</sup> 見王劍叢：《香港文學史》（南昌：百花洲文藝出版社，1995年），頁144。

<sup>180</sup> 見陳錦德：〈與劉以鬯先生共話青年文學〉，《劉以鬯研究專集》，頁49-50。

<sup>181</sup> 「他（劉以鬯）明確提出『文學是一種藝術。』……他又進一步為藝術下定義說：『藝術是作家創造形象的手段』，沒有技巧就沒有藝術，也就是沒有文學。他還借用新批評派的觀點說：形式是文學本質。這些表述儘管所用的術語不同，但它不僅表現了劉以鬯異乎尋常地注重文學的形式和技巧的意圖和傾向，而且表明他已把一向被視為手段的形式和技巧提到了文學的性質的高度。這種移位本身即代表了一種對於文學的新的理解。也正是基於這樣的認識，劉以鬯要以實驗小說解救小說作為一種文體所面臨的危機。」見李今：〈劉以鬯的實驗小說（編後記）〉，《劉以鬯實驗小說》（北京：中國人民大學出版社，1994年），頁323。

<sup>182</sup> 「劉以鬯把他創作的那些具有探索精神和創新意圖的小說，稱之為實驗小說。他的實驗小說理論和實踐，都有一個逐步發展和不斷豐富的過程。他認為一個現代小說家主要是以其實驗小說的創作實踐及其經驗的總結，來體現實驗小說的創作實績及其藝術追求的。」見易明善：《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁96。

<sup>183</sup> 「『實驗小說』不僅是劉以鬯先生樹立在香港文壇的一面旗幟，而且是他畢生追求的歸宿和實

在小說的文體實驗中，劉以鬯主要實踐的是「詩體小說」的創作觀念。這個觀念並非劉以鬯首創，他曾提到蕭乾的文論來說明，以詩活化小說的方式其實早已經在西方出現：

小說是有情節故事的。但是，情節故事比對話更成問題。對小說家，情節故事是更大的障礙。小說家不能衝破這一關，只好永遠在三十六種情節中兜來兜去。因此，像柯恩（J. M. Cohen）這樣的史學家，只好將希望寄存在詩上了。事實上，將詩意羈入小說或者用詩的形式寫小說，早已有人嘗試過了。蕭乾在三十幾年前寫的〈小說藝術的止境〉一文中就說過這樣的話：「……晚近三十年來，在英美被捧為文學傑作的小說，泰半是以詩為形式，以心理透視為內容的『試驗』作品。」<sup>184</sup>

繼承五四新文學傳統的劉以鬯，很清楚詩體小說不是新的東西，<sup>185</sup>但是，他把這個觀念捻出並且加以發揚，得到了很好的成果。例如在他著名的故事新編小說〈寺內〉中，運用了詩體小說的方式，對傳統故事的進行呈現現代風貌的改編；<sup>186</sup>又例如在《酒徒》當中，他使用許多詩的文字、句式以及象徵、隱喻的特質，推移小說主人公內心世界的變動。<sup>187</sup>

劉以鬯曾經轉引莫泊桑所言：「各人對於世界都有一種幻象，或者詩意的，或者感情的，喜的，或愁的，穢的，或潔的，都隨著各人性情。著作家的能事，便是誠誠實實的用他所有所能的藝術方法，將這個幻象表現出來。」進而認為小說家應當在創作中努力結合如詩一般優美的文字：

---

績。」李今：〈劉以鬯的實驗小說（編後記）〉，《劉以鬯實驗小說》，頁 321。

<sup>184</sup> 見劉以鬯：〈小說會不會死亡？〉，《短絛集》，頁 80。

<sup>185</sup> 「周作人在當時就已明確提出『抒情詩的小說』的觀念。朱光潛說：『第一流小說家不盡是會講故事的人，第一流小說中的故事大半只像枯樹搭成的花架，用處只在撐持住一團錦繡燦爛、生氣蓬勃的葛藤花卉，這些故事以外的東西就是小說中的詩。』可見，詩化小說的觀念，早已被『五四』之後的文學大師們所接受並加以實踐了；詩化小說是作家把心靈的藝術構造流洩於小說的外殼之中，是作家的自我心靈的寄託。在詩化小說中，讀者可以直接感受到作者心靈的顫動，靈魂的閃光和人性美的呈現。這一藝術格式，因為諸多作家實踐，證明這是符合審美特點的藝術形式，所以劉以鬯說：『詩體小說不是新的東西。』」見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁 35。

<sup>186</sup> 劉以鬯〈客自香港來：我的小說實驗〉：「我將新酒倒在舊瓶裡，運用現代感情與新的表現方法，對《西廂記》進行了一次違反常規的、探索性的嘗試。我試圖用詩句去寫小說，讓一個古老的故事在詩的語境中形成現代風貌。我無意用詩的形式寫小說；而是用小說的形式寫詩。」楊澤主編：《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（臺北：時報文化出版社，1994年），頁 107。

<sup>187</sup> 易明善就曾點出《酒徒》將詩的特質融入小說後，取得了強烈的藝術效果：「《酒徒》對小說和詩歌相結合的新探索，把現代詩的意象藝術引進小說的新嘗試，以及意識流、意象藝術、內心獨白有機結合、熔為一爐的新寫法，不僅充分反映了劉以鬯強烈的創新意識，而且為開創小說創作的新生面提供了富有啓示意義的藝術經驗。」〈創新意識：劉以鬯小說藝術的核心〉，《臺灣香港與海外華文文學論文選》，（福建：海峽文藝出版社，1988年），頁 223。

將幻想用藝術方法表現出來，原是小說家應該做的事情。不過，方式是多樣的。像貝克特（Samuel Beckett）這樣的小說家，寫《這是怎樣的》時候，將詩與小說結合在一起。這部小說的文字是如此的優美，被人視作現代文學的傑作。<sup>188</sup>

的確，在劉以鬯的小說裡，或多或少都可以看到詩一般的文字。對他而言，文字是可以妝點彩繪小說的工具，可以使小說更加精采：

文字之於小說，一若顏色之於繪畫。如果小說家不能像詩人那樣駕馭文字的話，小說不但會喪失『藝術之王』的地位；而且會縮短小說藝術的生命。

189

可以看出，劉以鬯對於小說文字的要求，是要「像詩人那樣駕馭文字」，才能賦予小說藝術生命，更進一步的說，他是「以寫詩者對於語言的節制去寫小說」，<sup>190</sup>讓小說呈現出精粹的美感，並且在文字凝煉的間隙中，讓讀者能開放的介入到小說的解讀當中。

結合詩的優點來創作小說，是劉以鬯「實驗小說」中很重要的一部份，但是，他仍然透過許多角度來挑戰小說文體的侷限。例如在形式的建構上做出突破，比方〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉這篇極短篇小說，即是以黑底白字以及白底黑字的方塊文字，突顯社會上善與惡的對立；又如〈盤古與黑〉，將盤古面對黑暗的心煩意亂，以大小不一、點倒錯亂的「黑」字來表現，等等。正如黃繼持進一步所觀察到的：

劉氏實驗性的小說，在「格局」的營構與「形式」的呈現上，除了對「敘述」精心安排，更於「時間」與「空間」、「人物」與「故事」、「人」與「物」、「有」與「無」、「外」與「內」、「實」與「虛」、「真」與「幻」等美學範疇著意調配、剪裁、點染。<sup>191</sup>

正是因為強調敘述手法與技巧的創新，也因為對於小說藝術美學的特意追求，劉以鬯的小說實驗沒有任何界限，易明善認為：「劉以鬯實驗小說創作取得的突出

<sup>188</sup> 見劉以鬯：〈小說會不會死亡？〉，《短絛集》，頁 81。

<sup>189</sup> 同上註。

<sup>190</sup> 「劉以鬯曾說：『短篇小說之所以能夠獲得這樣的發展，主要因為它用最經濟的手段去表達人類的經驗』。通常來說『最經濟』之類的用語通常用在詩的批評。但就融合詩和小說手法的劉以鬯而言，經濟性正是其作品的一個特徵。……他正是以寫詩者對於語言的節制去寫小說。」見林少陽：〈作為方法的短篇小說：劉以鬯的小說觀〉，《城市文藝》第 4 卷，2009 年 12 月 16 日，頁 20。

<sup>191</sup> 見劉以鬯編：〈《劉以鬯論》引端〉，《劉以鬯卷》，頁 394。

成就，還表現在大膽進行了小說文體實驗，著力強化了小說的內在機制和藝術張力，創造了具有多元化的形態和體式的小說文體。這些與眾不同的小說文體，有著鮮明的獨特性和新穎的文體，集中體現了自覺的文體意識和強烈的創新精神。」<sup>192</sup>正清楚的總結了劉以鬯對於小說文體的實驗，不僅是形式主義式的刻意營造，而是根基於他對於創新理念的堅持，進而能創作出如此豐富多姿的實驗小說。

### 三、尋求雅俗平衡

1962年開始，劉以鬯在《星島晚報》連載《酒徒》，曾經藉由當中的主人公，以反諷的口吻對當時的文學環境進行批判：「香港就是這樣一個地方，四毫子小說的作者可以天天吃牛柳，嚴肅的文藝工作者卻連牛柳的香味也不容易嗅到。」<sup>193</sup>實際上，劉以鬯從不諱言自己也寫過「四毫子小說」，<sup>194</sup>他曾說：

由於薪水太低，不得不大量生產「行貨」（流行小說）。在香港賣文，必須寫得多，竭盡心力寫成的作品反而不易換得稿費。我寫的小說，數量不少，幾乎全是急就章，草率粗疏，不夠細緻。比較認真的，有《酒徒》、〈寺內〉、〈一九九七〉和〈春雨〉。<sup>195</sup>

除了自己的創作受到生活壓力的逼迫，不得不以「草率粗疏」的流行小說賺取稿費，就連任職副刊編輯的時候，也要在報社的經營方針下，刊登迎合大眾的「低俗文字」以保障在報社的職位，最多僅能「擠」入一些「具有實用價值和美感特徵的嚴肅文學作品」。<sup>196</sup>這種既是作家又是編輯的雙重身分，使得劉以鬯對於香港的大眾文化和流行文學並不是一面倒的採取批判姿態，<sup>197</sup>反而因為了解現實的

<sup>192</sup> 見易明善：《劉以鬯傳》，頁 103。

<sup>193</sup> 劉以鬯：《酒徒》（臺北：遠景出版事業公司，1980年），頁 199。

<sup>194</sup> 「四毫子小說」是香港五〇年代開始出現的流行小說，有時候也稱之為「三毫子小說」，易明善有較精簡的說明：「『三毫子小說』，是出現於五十年代的一種暢銷的流行小說。這種流行小說，其所以稱之為『三毫子小說』，是因為這種流行小說，每一本售價都是三毫子。……不同於一般小說的單行本，它有半版報紙那樣大，每本只有六張十二頁，大約容納五萬字左右。……實際上是界於報紙和雜誌之間，且兼有兩者之長的一種流行小說樣式，正因為其內容和形式相當投合一般都市讀者的興趣和口味，銷售量頗大，而稿費也較高，所以作者和讀者都比較多。」見易明善：《劉以鬯傳》，頁 69-70

<sup>195</sup> 劉以鬯：〈劉以鬯自傳〉，《劉以鬯卷》，頁 388。

<sup>196</sup> 「我在《快報》編副刊（《快趣》與《快活林》）時，報紙負責人曾一再要求我在副刊中刊登迎合大眾口味的低俗文字，我卻冒著被解雇的危險，經常在商品中加插具有實用價值和美感特徵的嚴肅文學作品。作為副刊主編，我不反對刊登一些『有益』的文章。報館方面未必同意我的做法，好在愛好文學作家都肯支持我的編輯方針。」〈香港文學的市場空間〉，《暢談香港文學》（香港：獲益出版事業有限公司，2002年），頁 145。

<sup>197</sup> 羅貴祥〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉：「劉以鬯和崑南都有一段長時間擔任過消娛刊物、綜合日報的編輯，曾寫過不少他們自己都認為是十分通俗，純粹迎合讀者口味的作品，如武俠甚至是色情小說。他們與大眾文化的商品生產模式既有相當密切的關係，有時更是大眾文化的生產者，這種身份的複雜性構成他們對大眾文化的複雜態度，明顯地有別於那種一面倒、置身事外和毫不妥協的文化批判。」見張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學



環境，而致力尋求雅俗之間的平衡。

身處於香港這個高度商業化的社會，劉以鬯的創作既有其「屈服」之處，也有其「不屈」之處，這種傾向於找出「不可為」和「可為」之間平衡的觀點，也反映在他看待文學中「雅」與「俗」的問題上：

以現階段的情形來看，真正成問題的是：存在價值被商品扭曲的高雅文學，處境日益艱難，許多新事實與變動都對高雅文學不利……高雅文學再也不能坐在「大雅之堂」裡自我陶醉、自我欣賞了，必須去故取新，另走新路。在尋找新路時，應該可以看到：高雅文學之所以不被大眾接受，最大的障礙是艱深晦澀的文字。如果文學工作者想加強嚴肅文學（即高雅文學）的生命力，就該改用「淺顯流暢的句子」寫作，藉此縮短與大眾的距離。<sup>198</sup>

從上述引文可知，劉以鬯基於一種「創新精神」，認為「雅」文學應該要「尋找新路」，以加強它自身的生命力。而那所謂的「新路」即是要取徑於能使大眾接受的「淺顯流暢的句子」，將深刻的文意傳達給讀者，如此才能達到「雅俗共賞」的可能：

雅文學與俗文學結合是不會有問題的，祇要能夠保持作品的藝術價值、深刻思想、教育作用和社會功能，一樣可以取得很好的發展，甚至達到雅俗共賞的目的。<sup>199</sup>

雖然劉以鬯所認為的「雅俗平衡」，依然必須保持小說的「教育作用和社會功能」之目的，但是相較於一味指斥香港的商業文化所帶來的文學貧瘠之說，<sup>200</sup>他以「求新」的精神，期待文學工作者應該走出「大雅之堂」，在創作上與「俗」文學做出有意義的結合，此一見解，在當時甚至現今的香港文壇，都可說是如雷貫耳的呼籲。劉以鬯自認寫得「比較認真的」創作，如《酒徒》、〈寺內〉、〈一九九七〉和〈春雨〉等小說，當中的文字句子都不曾過於艱澀，可以說在「雅俗共賞」的文學理念上，見出劉以鬯寫作的功力和心血。

---

出版社，2002年），頁488。

<sup>198</sup> 劉以鬯：〈香港文學雅與俗〉，《暢談香港文學》，頁137-138。

<sup>199</sup> 劉以鬯：〈香港文學雅與俗〉，《暢談香港文學》，頁138。

<sup>200</sup> 張美君〈文化建置與知識政治——反思「嚴肅」與「流行」之別〉一文曾經提到：「馬建以一貫現代主義批評家的否定模式（negation）來看香港文化，從而建立他所鼓吹的「先鋒」文化價值。他對商業文化的排拒，在字裡行間洋溢，使人清晰地看見他所指斥的『病態』香港。……他以作家文人、知識份子的身分，不遺餘力的批評香港的寫作風氣和文學範疇上的匱乏。他認為香港既沒有文學，文字寫作的空間更是一無是處。」見張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁455。

## 第二節 「現實」與「現代」兼容的創作風格

本著創新與實驗的精神，劉以鬯的創作風格在他的具體實踐中慢慢形成，從原先較傾向於注重外在社會現實的反映，接著因為現代主義小說的影響逐漸加深而傾向於書寫內在真實，最後自覺的將外在真實與內在真實加以相互融合，進而走出一條屬於自己的創作之路。雖然在同一篇小說中，外在真實與內在真實未必可以完全離析為兩個獨立的部分，但是劉以鬯描寫外在真實的小說，多進行小說文體的新試驗；而在他書寫內在真實的小說中，則常用電影蒙太奇手法、佛洛伊德的精神分析、現代主義文學的意識流與內心獨白等西方理論技巧，將人物充滿掙扎的內心世界挖掘出來；而內外真實兩相融合的創作，則或隱或顯的出現在劉以鬯的小說中，成為他創作的獨特風格。

### 一、現實何在？——關注外在真實

本文所論及劉以鬯小說的「外在真實」，指的是以小說呈顯香港社會當中的人事與物景的現實。劉以鬯在〈小說會不會死亡？〉一文中認為，現實主義所相信「忠實地反映現實世界」的創作方法，已經無法達至真正的寫實，<sup>201</sup>因此，他著意描寫的「外在真實」，並不是回到現實主義那種準確反映社會的用意，而是要透過小說形式上的翻新和實驗，開拓小說對於外在表象世界的表現可能。

〈動亂〉總共以十四個段落來寫一個一小時之內所發生的社會事件。劉以鬯用十四個鏡頭的十四個不同角度觀看現場，形成了動亂時的一幕幕的片斷交疊，進而製造了具體的真實效果。以一張張靜態的畫面，描述了一場混亂當中的動態之感。劉以鬯以「物」為敘述的主體，因此吃角子老虎、石頭、汽水瓶、垃圾箱、計程車、報紙、電車、郵筒、水喉鐵、催淚彈、炸彈、街燈、刀、屍體都化身為這場事件的「目擊者」，<sup>202</sup>而從它們的陳述裡，讀者可以自由連結相關的線索，將整件事情在腦中更具象化。劉以鬯透過形式上的巧思，突顯出他所觀察到的香港社會的動亂，而讀者也能藉由他提供的拼圖，拼湊出自己生活經驗中的香港社會，也因此塑造了更貼近讀者印象中的「真實」。

〈吵架〉則是一篇藉由場景的推移，來表現一對不在小說現場的夫妻，曾經有過的一次激烈爭吵。從牆上的細部描寫，到對於客廳擺設一件又一件的細細描繪，到已成碎片的襯衫上的唇膏印，到撕成兩半的男女合照，到靠近餐桌的牆上的棗紅色水漬，到沒有人接聽而響個不停的電話鈴，到電視機上停止進行的貓臉鐘擺，又一次鈴聲響起無人接聽，到另一片牆上被割破的畫著一雙新人的油畫，到散落一地的麻將牌，到中西合璧古今共存的飯廳，到又一幅畫但是是完整

<sup>201</sup> 見劉以鬯：〈小說會不會死亡？〉，《短綆集》，頁 72-73。

<sup>202</sup> 見劉以鬯：〈動亂〉，《多雲有雨》（香港：三聯書店有限公司，2003 年），頁 45-53。

的米羅複製品，到一隻破碎的熱帶魚缸，以及一的死去的七八條熱帶魚，到鈴聲又一次大聲響起……最後是茶几上的一張字條。<sup>203</sup>劉以鬯以一種讓人煩躁的細密，描寫一個靜態的場景，沒有人物出現，卻讓讀者能打從心裡真切的感受到這對未出場的人物，在這個空間裡有過一次驚天動地的爭吵。雖然劉以鬯僅用場景的敘述來表現，反而使旁觀者感受了這場吵架的真實。

劉以鬯在〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉中爲了更強烈的反映現實，以敘述結構和現代的製版技術，將小說內容當中的「善」與「惡」，做了更加觸動人心的配置。劉以鬯在小說中所塑造的主角麥祥平凡得一如「常人」，正也對應出香港的現實社會簡單得一如「常態」，然而，透過黑底白字與白底黑字的排版，使善惡黑白的小說宗旨更爲分明，尤其小說最後結尾，以一個白色方塊和一個黑色空方塊相並排，更達到視覺效果上的刺激。劉以鬯就是運用小說形式上的特殊，將香港的現實生活巧妙的突顯出來，使讀者對於小說的主題印象更爲深刻。

長篇小說《島與半島》全篇共四十一章，以兩種敘述彼此穿插。其中二十七章用新細明體印刷，主要以 1973 年到 1975 年作爲小說時空背景，描寫沙凡一家的生活瑣事；其他十四章則是用楷書印刷，不牽涉小說中的人物，加入作者自己對於社會現況的主觀價值判斷。劉以鬯在背景文字中大量羅列社會時事，故事文字則描寫平凡人如何應變，透過這兩種文字的呼應，將香港社會的時局做了一次客觀又主觀的觀察。劉以鬯在這本小說的自序中曾說：

我無意寫歷史小說，卻有意給香港歷史加一個注釋。我試圖用小說形式展現 73-75 年的香港社會生活，將實際存在的現象轉為藝術真實。……試圖為歷史加一個「注釋」時，就要緊緊把握時代的脈搏，將濃厚的地方色彩塗在歷史性的社會現實上，讓虛構穿上真實的外衣。……我在寫《島與半島》時，為了加強小說所具的真實度，故意採用簡單的結構，寫一些平凡人的平凡事。我認為：簡單的結構較編造的敘述更能增加小說的真實度。

204

劉以鬯認爲由於小說以社會一切生活爲描寫對象，小說家當然要觀察社會。<sup>205</sup>他在描寫外在真實的小說中，以其敏銳的社會觸覺描畫香港人的生活方式，呈現社會面貌。這類小說不以情節爲重心，反以日常平凡的人和事爲描寫對象，這種書寫的出發點，正是「試圖爲歷史加一個注釋」下所觸發的創作，也因爲劉以鬯對於現實的長久關注，又不斷追求創作上的自我突破，自然形成了他以小說形式上的變化加強外在真實的敘述之風格。

<sup>203</sup> 見劉以鬯：〈吵架〉，《多雲有雨》，頁 77-83。

<sup>204</sup> 見劉以鬯：《島與半島·自序》（香港：獲益出版社，1993 年），頁 3。

<sup>205</sup> 「小說既然以社會一切生活爲描寫對象，小說家當然不能不觀察社會。」見〈劉以鬯談創作生活〉，《劉以鬯研究專集》，頁 37。

## 二、如何現代？——追求內在真實

劉以鬯小說中所謂的「內在真實」，是指通過挖掘小說人物內心對於外在世界的種種掙扎，間接呼應外在社會的種種問題。在劉以鬯描寫內在真實的小說中，多透過意識流或內心獨白揭露人物的潛意識，進入人物的內心深處，挖掘其精神狀態；也經常運用「夢」的隱喻，將人物的慾望描寫出來；在小說的時序上，則多用蒙太奇的手法，將人物的過去、現在、未來之相關處連結起來；同時，劉以鬯也常使用詩的「象徵」手法，將人物的感受表露出來。

劉以鬯的《酒徒》描寫主人公「我」酒醉後非邏輯的意識流動，以夢重複出現突顯「我」的苦悶、矛盾與掙扎。同時，他還運用自由聯想的方式把毫無邏輯關係的意象並列在一起，以取得酒徒心境逐漸迷茫的效果。<sup>206</sup>另外，《酒徒》也運用蒙太奇的手法突出「我」意識的時空錯亂，其意識從眼前對於醫院的人事感知，跳到歷史上的多次戰爭，再跳回醫院裡與醫生護士的談話，劉以鬯用蒙太奇的手法扭轉小說的時空序列，以呈現出人物意識領域的複雜，且透過空間的頻頻切換，更加突顯了酒徒內在精神漸趨錯亂，思想無法自控的實況。在小說的第6章和第32章皆全章不用標點，前者寫醉後不著邊際的胡思亂想，後者寫夢中錯亂的世界，同是非理性的思維，為了配合意識的川流不息和文氣的急轉直下，篇中運用長達六十個字以上的連句表達意識的流動，<sup>207</sup>這種運用標點省略的連句，重複堆疊的詞語，反而更真切的表達了酒徒內在的真實體會。有別於現實主義的表面描摹，劉以鬯通過酒徒的內在真實揭示香港社會對人的衝擊，而達到了批判現實的目的。他重視運用新的技巧反映現實世界，故他在《酒徒》中提出文藝工作者應「作內心的探險」的理念：

這樣的「轉變」，旨在捕捉物象的內心。從某一種觀點來看，探求內在真實不僅也是「寫實」的，而且是真正的「寫實」。過去，文學家企圖用文字去摹擬自然，所得到的效果，遠不及攝影家所能做到的。今天，攝影之不能代替繪畫，正因為現代繪畫已放棄用油彩去摹擬自然了。換句話說：今後的文藝工作者，在表現時代思想與感情時，必放棄表面描摹，進而作內心的探險。<sup>208</sup>

<sup>206</sup> 如酒徒「我」在回覆路汀的信件後，獨自走入一家餐廳喝酒逃避，在第五杯酒飲盡時，劉以鬯曾有如下的敘述：「(在地獄裡跳舞。12345。日本電影量質俱佳。三月之霧。從鏡子裡看到了什麼。《西遊記》是一部現實主義作品。春季大馬票。智利隊定下月來港。象牙與雕木。孕婦最好不要吸煙。紅燒大鮑翅。福克納無疑是一個奇才。我希望我能買中大冷門。)」見劉以鬯：《酒徒》，頁248。

<sup>207</sup> 第6章見劉以鬯：《酒徒》，頁31-33；第32章見劉以鬯：《酒徒》，頁211-212。

<sup>208</sup> 見劉以鬯：《酒徒》，頁143。

劉以鬯把握酒徒的意識、前意識和潛意識的進出過程，如夢中和醉後的所思，微醉時的理性思考、半醉至爛醉時的幻想，從描繪內在精神的折磨反射出社會帶給他的創傷。正如劉以鬯所期許，透過「捕捉物象的內心」，他的《酒徒》確實達至「真正的寫實」，使讀者們反覆閱讀、再三低吟後，同酒徒「我」一樣，對現處的社會環境產生內心的震盪。

《他有一把鋒利的小刀》透過亞洪對洗彩玲的傾慕與佔有慾，導致他逐漸生起打劫取財的歹念，全篇在亞洪的內心掙扎中，反映出物慾與情慾對人的誘惑之折磨。劉以鬯以亞洪的內心獨白，描寫外在社會大大小小的搶劫新聞所產生的鼓舞作用，最後促使他下定決心進行搶劫。讀者即通過亞洪一段又一段的內心獨白，不僅窺見社會治安的敗壞，更貼近亞洪內心深處的恐懼以及無止盡的貪欲。另外，劉以鬯在亞洪欠缺搶劫的「勇氣」時，安排一場他在電梯搶劫醉後遭到警察逮捕的夢境，以這場仿若真實的夢，暫時制止了亞洪的惡念，<sup>209</sup>也讓讀者對於亞洪內心的掙扎，有更為清晰的真實體會。

〈猶豫〉以內心獨白方式描述主人公「我」徘徊於返回上海或留在香港的意識流動過程，小說透過主人公對香港的好奇、認知和理解，帶出香港社會生活的點滴。全篇的內心獨白是透過主人公意識中的眼前之景、對目下人事的想法、對遠在上海的人事考慮，以及回憶互相交錯而成。<sup>210</sup>這種交錯形成多層次的敘述，加強內心獨白的複雜性，豐富小說的內容。小說中甚少對話，這些對話是主人公意識中的回憶而已，如「我」與丈夫在醫院的對話是透過「我」的回憶帶出，故這些對話沒有中斷「我」的思緒。〈猶豫〉不以明確的社會困局為題，而是透過瑣碎地描畫香港聖誕節的熱鬧、股市下跌帶給人的徬徨、匪徒到處行劫、越南難民問題，來突顯來港不久的女人，在內心深處對於香港社會欲拒還迎的掙扎心境。

《酒徒》和《他有一把鋒利的小刀》皆由敘述、對話和內心獨白組成，分別從文人和低下層青年的角度剖析物慾與人的相抗衡，運用人物心理揭露社會的弊端；〈猶豫〉則全篇運用內心獨白，展示初來乍到的女人對於香港情態的觀察與浸染。可以看出，劉以鬯描寫內在真實的小說，多運用內心獨白的手法將人物的意識細微的刻劃出來，<sup>211</sup>也會交叉使用其他描寫內心的技巧，如「夢」的安排、意識流的書寫，或是蒙太奇式的時空轉換，都可以交疊呈現出小說人物截然不同的「內在真實」。現代主義小說的主題著重反映人性的異化及對社會的危機感，以表現人在高度物質化的社會中的孤獨，和人與人關係的疏離。劉以鬯重視內心

<sup>209</sup> 見劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》（香港：獲益出版社，1995年），頁24-28。

<sup>210</sup> 見劉以鬯：《一九九七》（台灣：遠景出版社，1984年），頁101-196。

<sup>211</sup> 「內心獨白是小說或短篇小說中表現故事人物意識流的技巧之一。記下任何一種程度的，或同時各種程度的意識中的內在與感情與經驗，向下可達於非言語的程度，尚須用意象表達出語言不能表達的知覺與感情。」見顏元叔主編：《西洋文學辭典》（臺北：中正書局，1991年），頁394。

世界的挖掘，在小說創作中，著重描寫人物充滿掙扎、矛盾而不穩定的自我，藉此反映這個社會對人心所產生的真切影響：

寫實主義，要求作家通過他的筆觸「將社會環境的本來面目完全地再現」，這樣做，其效果遠不及一架攝影機所能表現的。現代社會是一個錯綜複雜的社會，只有運用橫斷面的方法去探求個人心靈的飄忽，心理的幻變並捕捉思想的意象，才能真切地、完全地、確實地表現這個社會環境以及時代精神。……我們目下所處的時代是一個苦悶的時代，人生變成了「善與惡的戰場」，潛意識對每個人的思想和行動所產生的影響，較外在環境所能給予他的大得多。<sup>212</sup>

所謂「橫斷面」的方法，李今認為：「不僅包含著反映社會瞬間全景式的畫面和個人心理的瞬間幻變及思想的意象這類內容的意義，也包含著劉以鬯經常提到的『格局』（plot）這樣的組織結構的意義。」<sup>213</sup>也就是說，劉以鬯對於小說的組織結構十分看重，他曾說：「好的小說必定是經過悉心安排的。不經過刻意的經營，不可能寫出好的小說。」<sup>214</sup>因此如意識流、內心獨白、夢的解析、蒙太奇手法等「刻意經營」的技巧，成為劉以鬯「探求個人心靈的飄忽」所特意運用的方法，而這種對於現代主義美學技法的借用，以及其「把心理描寫當做作品裡故事情節的陪襯或注釋」<sup>215</sup>，也成為劉以鬯小說創作的一大風格。

### 三、「現實」與「現代」兼容

面對香港文學的現實狀況，劉以鬯曾經寫過不少流行小說，以他自己的說法，這種「行貨」是「娛樂他人」的作品，「不避俗，也不避熟」；然而在他的內心裡，卻希望透過創作「娛樂自己」的小說來解放他在真實環境中被商業利欲與生活壓力迫得喘不過氣的心靈，而這類「娛己小說」才能真切的表現自己創作的初衷與風格。<sup>216</sup>他曾表示：

在寫「娛己」小說時，我試圖將現代主義和現實主義結合在一起，借此構成一種不同的混合形式。<sup>217</sup>

<sup>212</sup> 見〈《酒徒》初版序〉，《劉以鬯研究專集》，頁 63。

<sup>213</sup> 見李今：〈劉以鬯的實驗小說（編後記）〉，頁 326。

<sup>214</sup> 劉以鬯：《短綆集》，頁 99。

<sup>215</sup> 見王洪岳：《現代主義小說學》（南昌：百花洲文藝出版社，2004 年），186 頁。

<sup>216</sup> 「如果不是含英咀華，反覆思考，精雕細刻，是不能做到表現『內在真實』的。也只有這樣，才能使自己滿意，才能娛樂自己。這才是他的所謂『娛樂自己』這句話的特質。至於那些『娛樂別人』的作品，為糊口而匆促創作，倚馬成篇，不能表現自己的初衷和自己的風格，因此深感自責。」見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，頁 31。

<sup>217</sup> 見東瑞、瑞芬編：《我怎樣寫作——50 位作家寫作經驗談》（香港：獲益出版社，2002 年），頁 25。

可見，在劉以鬯自認為是「娛己」小說的創作中，他是具有主觀意識地將現代主義和現實主義相交融會，試圖藉此開創出一條新的小說道路。就他自己所言，《鏡子裡的鏡子》就是一篇「嘗試將現代主義和現實主義結合在一起」的小說。<sup>218</sup>小說中的男主角林澄，是一個生活無憂的中產階級，但是，當他面對經常打麻將不顧家事的妻子、三個子女的教育問題、公司裡那個花枝招展的女秘書，以及可能發生一夜情的黑人女子，都無能為力進行任何改變。劉以鬯運用意識流的手法書寫林澄的上海記憶，以「貓」和「鏡」的意象來呈顯林澄對「無所不在的恐懼」以及「無所適從的自己」的內心世界。整篇小說的底蘊是反映生活在香港都市裡人的感性與寂寞，技法上則運用現代主義意識流的方式來表現林澄的內心思想的浮動，可以說是一篇現代與現實結合的嘗試之作。

不過在黃萬華的研究中，「娛人」與「娛己」在劉以鬯的小說創作上並非總是勢不兩立，<sup>219</sup>而是一種「互滲共存」的關係。如《酒徒》，劉以鬯自認為是「娛樂自己」的東西，但發表後，竟出乎意料之外「娛樂」了別人；另外，《陶瓷》、《島與半島》、〈猶豫〉等小說，也都是先在報刊上「娛樂別人」後，經過劉以鬯的精刪濃縮，而成爲「娛樂自己」的作品。因此，在探究劉以鬯的創作風格時，應該要在他廣義的娛己小說上做討論，亦即那些曾經發表在報刊，後經刪改而出版的作品，亦要在探討之列，《對倒》即是一例。<sup>220</sup>

《對倒》以一個不斷回顧過往的中年男子，以及一個持續嚮往未來的年輕女子，作爲整篇故事的兩條線索，沿著兩個完全「對倒」的人物，讀者走過香港的鬧街、商店、高樓大廈以及電影院；同時透過兩人的內心獨白和「夢」的囈語，讀者也參與了他們所經歷的外在事件對其內心的衝擊。尤其小說結尾，運用了詩的語言：「窗外有晾衫架，一隻麻雀從遠處飛來，站在晾衫架上。稍過片刻，另一隻麻雀從遠處飛來，站在晾衫架上。牠看牠，牠看牠。然後兩隻麻雀同時飛起，一隻向東，一隻向西。」<sup>221</sup>將小說的象徵意涵做了更完善的演繹，也讓讀者在欣

<sup>218</sup> 同上註。

<sup>219</sup> 黃萬華〈跨越一九四九：劉以鬯和香港文學〉：「『娛人』與『娛己』是劉以鬯的香港寫作生存狀態，但這兩者在劉以鬯身上並非總是勢不兩立。……1960年代劉以鬯在報紙發表的九百多篇微型小說『香港故事』固然是『娛人』，但『其中也有娛樂自己的』，『娛己』可以包含在『娛人』中。這『娛人』與『娛己』互滲共存，關鍵在於劉以鬯『喜歡用明晰的文字寫一些與傳統小說不同的小說』，他『喜歡現代主義文學，但不願用艱澀的文字表示精深廣博』。劉以鬯說他『很多小說都走這條路』，即『把通俗小說的好處』（如『每個人都看得懂的東西』）『放在嚴肅的文學中』，以完成『從平凡的事物中寫出不平凡的內容』這種『最好的作品』。這是都市大眾文化環境孕育而成的純文學立場，它首先出現在五六十年代的香港，是非常有意義的。」見梁秉鈞等編：《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學出版社，2010年），頁23。

<sup>220</sup> 《對倒》最初在《星島晚報》連載，後改爲短篇刊登在《四季》雜誌，最後與相關的訪談錄和學者的研究成果集結成冊，在獲益出版社出版。見劉以鬯：《對倒》（香港：獲益出版社，2000年）。

<sup>221</sup> 劉以鬯：《對倒》，頁64。

賞小說的現代主義美學技巧的同時，感受到劉以鬯對於現實生活中人與人關係「偶然性」的一種輕描淡寫，因而既認識了「外在真實」的商業文化的目不暇給，也震動了對於人際關係中那種既疏離又薄弱的「內在真實」。

另一位研究劉以鬯小說這種「現實」與「現代」兼合的論者曾指出：「現實主義和現代主義這兩種截然相反的文學形式在劉以鬯的作品中得到了奇妙的融合，而其中的『粘合劑』就是劉氏非同常人的在現實與現代中自由出入的『對倒』寫作心態。」<sup>222</sup>將劉以鬯小說中兼容「現實」與「現代」的特色，歸咎於「對倒」的創作心態，這種說法並不準確，因為劉以鬯對現代小說家探求「內在真實」的看法，<sup>223</sup>並不像多數的西方現代小說家那樣極端排斥對外部世界的描寫，相反的，他主張描繪主觀自我與客觀世界的相互拉扯，傳達對人的內心產生壓力的外在世界的困境，以及人在承受外在壓力時的內在感應，他認為：

其實，相反的東西未必不能相合，將傳統的現實主義理論與現代主義理論結合在一起，說不定可以使小說得到更大的活動空間。重要的是：小說作者要創新，必須走自己的路子。只要走自己的路子，即使採用同樣的藝術方法，也會寫出截然不同的作品。<sup>224</sup>

劉以鬯明確的指出，現實主義和現代主義可以相互結合，而使小說創作的空間更為開闊。

林少陽的研究進一步追溯到劉以鬯對於文學前輩的論述，一是他自少時即關注的上海新感覺派作家穆時英，一是他唯一透徹研究並專書討論的端木蕻良。林氏認為劉以鬯對於兩人的文學有特意的關注，其一關注的是穆時英創作中「一種可以表達內在現實的形式」；而另一關注的是「有著現代主義色彩的『現實主義』」的端木蕻良，兩者在創作性質上雖不完全相同，但是都與劉以鬯將「現實」與「現代」兼容在一起的思想並無二致，也加強了劉以鬯以此「圖式」<sup>225</sup>做為小說創作的風格取向。

潘亞暉和汪義先的研究中曾提到：「劉以鬯的實驗小說在發掘人物心理活動的深度和小說結構形式，敘述方式等方面取得了可喜的突破。他注重對對象的總

<sup>222</sup> 見應宇力：〈在現實與現代之間「對倒」——劉以鬯的寫作風格〉，《文學與傳記》第1期，1999年4月15日，頁36。

<sup>223</sup> 「無論現實主義小說家還是現代主義小說家，都主張真實論。但是兩者的真實觀卻是不大一樣的。前者追求外在真實，主張摹寫過程中對對象的客觀記錄；後者強調『內在真實』即心理真實，小說把這種心理現實描摹出來，也就達到了伍爾夫所說的『內在真實』。」見王洪岳：《現代主義小說學》，191頁。

<sup>224</sup> 見劉以鬯編：《劉以鬯卷·自序》，頁4。

<sup>225</sup> 林少陽：〈批判的現代主義文學或現代主義的現實主義——以劉以鬯的文學批評為中心〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁125。



體把握，努力將幻想、象徵和詩意熔於一爐，以拓寬中國小說藝術表現的天地。反傳統然而並不拋棄傳統，劉以鬯的小說是源於傳統的一種變體，或說是傳統與外來的重新組合。」<sup>226</sup>正捻出了劉以鬯小說是「源於傳統」的「變體」，其中的「現代」與「現實」並非是相對立的角度，而是一種相互兼容的風格特色。

無論是劉以鬯自己對於文學路向的認識和實踐，或是幾位研究者透過不同面向討論他融合「現代」與「現實」的前因以及後果，都加深也加廣了劉以鬯小說創作中，顯而易見的「現實」與「現代」兼容的風格。



---

<sup>226</sup> 見潘亞暉、汪義先：《香港文學概觀》（廈門：鷺江出版社，1993年），頁203。

## 第四章 承繼與開創：劉以鬯小說中的「現代性」

資本主義和工業社會促進了大城市的形成，造就了現代社會的生成，也就出現了「現代性」(modernity)的問題。<sup>227</sup>反過來說，要感受到「現代性」之存在，必須在都市中才能感受得到，如西美爾所說：「都市，是現代的生活世界的空間場所。也可以說，現代性累積和浮現出來的日常生活只有在都市中得以表達。現代性必須在都市中展開，而都市一定是現代性的產物和標誌，兩者水乳交融。」<sup>228</sup>在此定義下的「現代性」發生在三〇年代十里洋場的上海城，<sup>229</sup>也發生在五〇年代的時空條件具全的香港。<sup>230</sup>而這兩者的社會環境也孕育了兩種文學風潮，一是上海的「新感覺派」的小說流派，<sup>231</sup>一是引領香港現代主義的《文藝新潮》。<sup>232</sup>隨著時代變動而從上海遷移到香港的劉以鬯，恰恰的承繼了這兩個近代以來「現代性」濃厚城市所帶來的影響。

劉以鬯繼承三〇年代新文學「新感覺派」小說對現代主義文學作品的引進與帶動，而且在南來香港安頓身家之後，又受到馬朗《文藝新潮》的啟發，認識更多現代主義文學的作家作品，並且還以編輯報紙副刊《淺水灣》推動香港現代

<sup>227</sup> 張英進：「科技進步、工業革命以及由資本主義帶來的經濟、社會迅速變化的產物。」見〈都市的線條——三〇年代中國現代派筆下的上海〉，《聯合文學》第13卷第7期，頁44。

<sup>228</sup> 汪民安：《現代性》(桂林：廣西師範大學出版社，2005年)，頁11-12。

<sup>229</sup> 「而在中國，直到20世紀初開始進行現代文化啟蒙，並且此時仍然處在前工業社會的『鄉土』狀態，雖然短短的幾年間演繹了西方『百年多來』的文化思潮，但顯然缺乏自身的文化土壤，即便是此時最具『現代性』的上海，『以媒介文化為代表的現代大眾文化和社會啟蒙、工業化和現代化是同步發展的』。在此基礎上產生的中國現代派文學，一方面引進西方現代派的先鋒藝術，另一方面又受到傳統文化不同程度的濡染，因而既具有西方的現代性特徵又表露出中國的本土化特色。」見李洪華：《上海文化與現代派文學》(臺北：秀威資訊科技，2008年)，頁344。

<sup>230</sup> 「到50年代初，香港成了上海的後方與避難地。上海電影界的大亨重新在香港辦起他們的公司，新的公司像邵氏兄弟、國泰和電懋，也加入進來；而像永安和先施這樣的百貨公司則早已建立了他們的香港分部。中國或西洋的飯店則聲稱他們『出身』上海、北京或天津。隨著上海資本的興盛，紡織業應運而起，而真真假假的『上海裁縫』也紛紛開業。但儘管50年代的香港經歷著這明顯的「上海化」，它依然是上海這個傳奇大都會的可憐的鏡像。當香港在戰火的炮灰中慢慢恢復元氣時，它根本無力應付突然湧入的大陸難民。」李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》(北京：北京大學出版社，2001年)，頁343-344。

<sup>231</sup> 「北京和上海由於南北文化的差異，又分別為中國歷史悠久的政治中心或現代商業、文化中心，使得文學創作也顯現出不同的風貌。30年代上海這個畸形繁榮的大都會中，出現了一個新興的小說派別——『新感覺派』，它提供了一種有別於茅盾、老舍的都市文學型態。其特點是表現都市社會病態的生活，追求瞬間印象和感受，長於描寫人物複雜微妙的內心世界。新感覺派的出現，與當時洶湧的西方現代主義思潮和日本新感覺派小說有直接的聯繫，代表作家有劉吶鷗、穆時英、施蛰存等人。新感覺派小說使現代主義與現實主義、浪漫主義一起，共同組成30年代小說交響樂的不同聲部。」見欒梅健、張堂錡編：《中國現代文學概論》(臺北：五南圖書出版，2008年)，頁18。

<sup>232</sup> 「中國新感覺派似乎更注重新感覺手法對現代都市——尤其是上海社會現代主義特性的表現。這不是一個簡單的技法問題，而是一種對社會的基本認識。」張鴻聲：〈現代主義：從接受到實踐——論新感覺派小說〉，《鄭州大學學報》第36卷第1期，頁124。

主義文學思潮。這些文學思想的承繼與積累，在劉以鬯的創作中不時的被呼喚出來，無論是他個人遊蕩於城市，以詩的詞句和電影光影的變化所創作的小說；或是他面對香港社會的無能為力，而以意識流和內心獨白表達小說人物內心深處那些不成文法的話語，或是轉移朝向挖掘小說人物內心深層欲望的勃發，以及相對帶來沉重道德的自我折磨，在在都顯示出他在「現代」香港，開創了屬於自己的文學道路。

劉以鬯小說中所使用的「現代」意識和手法，前行研究者已經有了豐碩的成果，或針對他創作的故事新編如《寺內》、《蜘蛛精》、《蛇》，所採用的佛洛伊德內在欲求的現代筆法；或針對他在小說形式上的一再創新如《打錯了》、《鏈》、《黑色裡的白色 白色裡的黑色》，所運用的多線結構與多重敘述觀點的現代技巧。劉以鬯這些「現代性」的呈現都有了前人交叉反覆的認可，筆者也頗為認同他在這些角度下所表現出的「現代性」，而在此之外，想要透過其他面向的聯繫，如上海新感覺派以及香港現代主義文學浪潮所產生的諸多影響，進而瞭解劉以鬯小說中的「現代性」其實是更為飽滿充實的。

## 第一節 上海新感覺派的沿襲

### 一、三〇年代上海風華

1843年11月14日，中英兩國簽訂《南京條約》，上海成為通商五口之一，於當月17日正式開埠。1845年，第一任英國駐滬總領事與上海道台簽訂《上海租地章程》，由此開始上海租界歷史，此後，法國與美國相繼設立租界，1854年，駐滬領事團成立自治機構工部局，並設立會審公廨，租界形成不受中國政府管轄，擁有獨立司法、行政權力的地區。由於這種獨特的政治制度和對外貿易的地理位置，上海開埠後即迅速成為遠東最繁榮的經濟金融、商業貿易、文化和航運中心，成為近代國際化的大都市，被譽為「十里洋場」和「冒險家的樂園」<sup>233</sup>。

1930年代進入全盛時期的上海已成為全國經濟中心和世界第五大都市，在外國對華進口貿易和商業總額中占80%以上，直接對外貿易總值占全國50%以上，工業資本總額占全國40%，工業產值已達11億元，超過全國一半以上。<sup>234</sup>城市經濟的發展促進了人口的流動。開埠以後，上海以它的開放性和包容性吸納了

<sup>233</sup> 「以前，上海是冒險家的樂園；現在，冒險家都在香港活動。」劉以鬯：〈猶豫〉，《一九九七》（台灣：遠景出版社，1984年），頁168。

<sup>234</sup> 徐雪筠等編譯：《上海近代社會經濟發展概況》（上海：上海社會科學院出版社，1985年），頁158。

世界各地和五湖四海的移民，1930年代上海人口突破了300萬。<sup>235</sup>上海城市人口的結構演變成爲以移民爲主的開放和動態發展的人口結構。都市人口的密集、現代交通的便利和公共空間的開放等特點導致了都市現代生活的異質性和多元化，而商品文化的本質也決定了都市生活方式的開放性和流動性。

隨著經濟的持續發展，人口的不斷成長，上海租界的公共空間迅速發展起來，大街、公園、商場、舞廳、飯店、酒吧、咖啡館、電影院和各種各樣的遊樂場，形構成一片繁華美景。這些上海早期的公共空間都是由洋人開建，同時也是爲洋人的娛樂所服務的，後來取消「華洋分居」條款後，現代化以及大眾化的娛樂交際，才較大的影響了上海的華人社會及其生活。例如，1927年，上海第一間營業性舞廳「大東舞廳」開設，跳舞風氣風靡上海，<sup>236</sup>據當時一份《小日報》描述當時上海市民的跳舞風潮「已達沸點」，且「跳舞場之設立，亦如雨後之春筍，滋茁不已。少女淑女競相學習，頗有不能跳舞，即不能承認爲上海人之勢。」30年代，上海舞廳更爲興旺，據統計上海有一定規模的舞廳有28家，登記註冊的舞女人數則高達1645人。<sup>237</sup>舞場的歡娛風氣甚至影響了當時的大學生，因爲沉迷於跳舞而荒廢學業，情況嚴重到上海大學聯合會做出「禁舞決議」。除了浸淫在舞場的華麗與頹喪之外，電影院也是當時上海市民主要的娛樂場所，因此廠商也斥資建設電影院，如1933年開張的「大光明電影院」，是由捷克建築師鄔達克(Ladislav Hudec)所設計，配有2000個沙發座，寬敞的藝飾大堂，三座噴泉，霓虹閃爍的巨幅遮帘以及淡綠雅致的盥洗室，在30年代末的上海，類似這種吸引人羣的電影院已經有30多間，當時的《電通畫報》甚至在一張上海地圖上把這些影院的照片全部貼上去，並醒目地宣稱「每日百萬人消納之所！」<sup>238</sup>，可見得電影工業對上海市民的生活方式產生了重要影響。

上海開埠以後的近百年，工商經濟的繁榮發展造就了這個東方的繁華都市，除了國民黨與共產黨相繼的構織政治勢力，還有「一二八」事變與「八一三」抗戰的戰火煙硝，種種的時代變動搖撼了上海人的心理，這使得原有的東西文化衝撞後所產生的複雜文化現象，更蒙上一層中國內部的自相矛盾心態。<sup>239</sup>就在整個社會氛圍既緊張又歡樂，既衝突又華美的生活型態裡，以創新爲特質的上海文化，無論是在物質空間、思想觀念，還是生活方式上，在近代中國都一直領風氣之先，當時身處上海的文學作家，一定程度上也感到這股消費文化的興起的誘

<sup>235</sup> 鄒依仁：《舊上海人口變遷的研究》（上海：上海人民出版社，1983年），頁114

<sup>236</sup> 參閱熊月之：《上海通史》（上海：上海人民出版社，1999年），頁177。

<sup>237</sup> 轉引自李洪華：《上海文化與現代派小說》，頁32。

<sup>238</sup> 李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》，頁99-100。

<sup>239</sup> 1932年1月28日，日本在中國東北製造九一八事變後，又在上海挑起一二八事變，中日引發激烈的軍事衝突長達一個多月。1937年淞滬會戰爆發，全面抗戰開始，中日再度於上海展開激戰。戰後，上海原先繁華的閘北、南市市面受到嚴重破壞，《大上海計劃》被迫擱淺，對上海往後幾十年城市格局產生重大影響。

惑，<sup>240</sup>而以劉呐鷗、穆時英、施蛰存、戴望舒等為代表的現代派群體，則鮮明地體現了上海文化的先鋒性，在 30 年代上海文化發展達至繁盛之時，推動了新感覺派文學發展、繁榮以至於成熟的文學之風。

## 二、上海新感覺派文學風潮

新感覺派的文學創作，標誌「現代主義」思潮已從創作社對浪漫主義依附當中獨立出來，並以日本文壇為接受「現代主義」過程的「中介點」；靳明全在《中國現代文學興起發展中的日本影響因素》書中指出，1920 年至 1921 年之間，日本發生經濟危機，1923 年又發生關東大地震，都造成人心極大的混亂，以及社會上及時行樂的氛圍；橫光利一、川端康成、片岡鐵兵、中河與一、岸田國士等作家，遂宣布要建立新的生活和新的文藝，並吸收第一次世界大戰後盛行於歐洲的達達派、未來派、結構派、超現實主義、表現主義、象徵主義的表現技巧，創作了大量的「新感覺派」小說，給日本文學帶來清新的風格，這種基於主觀概念掌握的外在現實，知性地構成新現實，然後再使用語言予以重組的一種小說創作手法，是日本最早的現代主義文學流派。他們透過感官形象的細膩刻畫，顯現人物的抽象本質，還運用比喻新奇、結構獨特的句子來表達主觀精神，都影響二、三十年代的中國新感覺派，也促成當時「現代主義」小說的風行。

1935 年，上海的人口暴增，與歐美乃至非洲、澳洲的航線也十分發達。這樣的國際大都會提供「現代主義」生長的環境，先進的文學青年以及歸國留學生也成為「中國現代主義文學思潮」的主要創作者。如第一個將「日本新感覺派」引介到中國的是劉呐鷗，他透過「新感覺式」的小說創作與「日本新感覺派」小說翻譯，以創作、出版並結合文藝同仁製造「新感覺熱」，成為第一個將「日本新感覺派」引進上海文壇的作家；<sup>241</sup>又如沈雁冰（茅盾）譯介不少象徵主義的作家作品，李金髮創作富有「象徵主義」色彩的詩作；新感覺派作家如穆時英、施蛰存等人則寫出不少描寫上海大都會生活模式的小說，這些創作的手法和題材都迥異於傳統的文學作品，令人耳目一新。

1937 年淞滬抗戰後，施蛰存主編的《現代》文藝月刊是當時上海「唯一的

---

<sup>240</sup> 「上海早已在三四十年代形成了跟西方國際聯繫的都市時尚消費文化，具有遠東大都市的規模和氣派。當時身處上海的作家，幾乎不可能不感受到這種新時尚消費文化的誘惑。十里洋場上的外灘建築、舞廳、跑馬場、電影院、百貨公司、咖啡廳等象徵西方物質文明的消閒場所與購物商店林立。文化風氣亦跟消費文化同樣蓬勃，有『文化街』之稱的福州路南北方向兩個街區，在 1932 年 1 月 28 日日軍突然轟炸上海前，有新舊書肆三百餘家，其中以商務印書館與中華書局為最大家，其他有不少具聲名作家或重要期刊的小書店……。」參考黃勁輝：〈劉以鬯的現代復修：一種在都會消費文化下現代主義的美學追隨〉，《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學出版社，2010 年），頁 32-33。

<sup>241</sup> 參陳錦玉：〈劉呐鷗「新感覺派」的藝術追尋——文字與影像的魅惑〉，收入中央大學中國文學系編印，《劉呐鷗國際研討會論文集》（台南：國家台灣文學館，2005 年），頁 174-179。

文藝刊物」，而《現代》以其鮮明的「現代風度，開放的胸襟」，自其創刊開始即對文壇產生很大影響，<sup>242</sup>這對於從中學到大學都醉心於文學的劉以鬯而言，這股新感覺派的文學風氣，多少也觸動了他敏銳的文學心靈。他在面對司馬長風提問「三十年代最值得注意的作家是誰？」的時候，回答的即是「中國新感覺派的聖手」穆時英，<sup>243</sup>可見得在當時的上海，劉以鬯對於文壇的關注與評價，是著重在新感覺派的文學作家身上的。在李今的研究中，就曾精確的指出：「劉以鬯的創作不僅深受意識流小說、法國新小說派以及現代詩的影響，同時還承繼發展了中國 20 年代末 30 年代初的新感覺派。以穆時英《上海的狐步舞》為代表的斷片式展覽式的結構方式，甚至包括語言方式在劉以鬯的《酒徒》、〈副刊編輯的白日夢〉、〈鏈〉等作品中留下了深深的印跡。」<sup>244</sup>可見得，劉以鬯不僅是欣賞新感覺派，在創作上也毫不避諱的留下受其影響的痕跡。

劉以鬯從 1940 年代的重慶時期開始，就「一直夢想辦一本像三十年代施蛰存（1905-2003）主編的《現代》（1932-1935）那樣的純文學刊物」<sup>245</sup>，1948 年他帶著懷正出版社準備出版的徐訏小說《風蕭蕭》來到香港，<sup>246</sup>也是希望「可以在香港以海外華人為對象，發展出版事業」。根據黃萬華的觀察，可以看到劉以鬯將他對於文學的夢，從上海「移植」到了「香港」：「1930 年代上海的《現代》是中國第一份真正意義上突破了『五四』後新文學『同仁』刊物的傳統，以『純文學』的立場兼容並蓄各種『現代文學』的刊物，而劉以鬯旅港的動機則是相當純然的『我喜歡文學』，要在香港延續他的『上海夢想』。」<sup>247</sup>隨著赴港後出版事業的停擺，劉以鬯不得不在困頓的生活中另覓途徑繼續他的文學之夢，而這個途徑因為香港現代主義運動的興起，又因為《香港時報》副刊編輯的機會，得到實現的可能。

## 第二節 香港現代主義運動的呼應

### 一、五〇年代香港現代主義運動

<sup>242</sup> 見王友貴：〈劉以鬯與「新感覺派」〉，《華文文學》第 1 期，1999 年。

<sup>243</sup> 見劉以鬯：〈我所認識的司馬長風〉，《舊文新編》（香港：天地圖書有限公司，2007 年），頁 28。

<sup>244</sup> 見李今：〈劉以鬯的實驗小說（編後記）〉，《劉以鬯實驗小說》（北京：中國人民大學出版社，1994 年），頁 353。

<sup>245</sup> 楊素：〈「本地意識」和「本土文學」——訪劉以鬯談「五十年代香港文學」〉，《星島日報·文藝氣象》，1995 年 7 月 8 日。

<sup>246</sup> 「劉以鬯在上海創辦懷正文化社，出版過徐訏的《風蕭蕭》、《三思樓月書》、姚雪垠的《雪垠創作集》、熊佛西的《鐵花》、豐村的《望八里家》、王西彥的《人性殺戮》、戴望舒譯的《惡之華》、秦瘦鷗、田濤、施蛰存、李輝英、劉盛亞等作品集。這些作品中包括了我們通常所指的（A）寫實、（B）言情的都市傳奇以及（C）現代的風格，可見劉以鬯的口味和胸襟。我們還知道劉以鬯寫過詩和散文、寫過海明威《坦克與蝴蝶》的書評。在 1948 年底來港以前，已具有充份的文化修養了。」見也斯：〈從〈迷樓〉到《酒徒》——劉以鬯：上海到香港的「現代」小說〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 5。

<sup>247</sup> 黃萬華：〈跨越一九四九：劉以鬯和香港文學〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 17。

一般來說現代主義文學是對產生於 19 世紀末 20 世紀初西方各種反傳統的非理性文學思潮的總稱。它是在浪漫主義之後的一次文藝思潮運動，共同的特點是對古典主義理性傳統的反叛，它包括象徵主義、表現主義、唯美主義、意象派、心理主義、新感覺主義、未來主義、荒誕派、存在主義、黑色幽默派、魔幻主義等各種文學思潮。西方現代主義文學產生的背景是高度發達的城市工業文明和兩次世界大戰所造成的精神危機，其產生的理論基礎是西方長期以來的非理性主義和個人主義的思想傳統，主要包括康德的唯美主義、佛洛伊德的精神分析學說、叔本華的悲觀主義、尼采超人哲學以及柏格森的生命哲學等。<sup>248</sup>張雙英曾指出，現代主義文學具有三個傾向：

（一）因為要探討「人是多少？」故而乃大量挖掘人的內心世界，於是「衝動」、「潛意識」等名詞乃一一出現，而作品也成為作家「自我表現」或「挖掘人們內心」的工作了。

（二）因拋棄傳統，所以作品的語言、結構、形式等都以如何才能與傳統劃清界線的「新奇」為主，於是「誇張」的敘述、「零碎」的結構和「模糊」的含意乃成為作品的風尚。

（三）對於向來未受作家青睞的題材，如：腐敗、病態、頹廢、顛覆等，乃成為作家的最愛；尤其在描述方式上，乃從真實的反映轉向為變形和扭曲正常現象為主。<sup>249</sup>

五〇年代中葉，香港的文壇已從喧鬧轉趨平靜，走入從懷念鄉情轉向面對現實的時期。<sup>250</sup>此時，一股現代主義的文學思潮悄悄的在香港興起。1955 年，王無邪、崑南、葉維廉合辦詩刊《詩朵》，「這是香港現代詩人第一次帶有流派性質的集結，因此被視為香港現代主義文學的先聲。」<sup>251</sup>緊接著在 1956 年，馬朗（馬博良）創辦《文藝新潮》，<sup>252</sup>介紹許多西方現代主義文學的作品與思潮，他曾公開宣稱《文藝思潮》的兩個主旨，其中一個就是「在文學上追求真善美的道路，從藝術上建立理想的樂園」，這所謂的「真善美」對他而言，「就是要在革命的狂流中開始一個新的革命，一個新的潮流——這個新的潮流就是現代主義。我

<sup>248</sup> 參見李洪華：《上海文化與現代派小說》，頁 6。

<sup>249</sup> 張雙英：《文學概論》（臺北：文史哲出版社，2002 年），頁 428。

<sup>250</sup> 何慧：《香港當代小說概述》（廣東：經濟出版社，1996 年），頁 34。

<sup>251</sup> 見劉登翰主編：《香港文學史》（北京：人民出版社，1999 年），頁 204。

<sup>252</sup> 黃繼持認為：「香港小說的藝術突破，還要借助世界文學新潮之引進。統稱為『現代主義』的西方文藝革新，於三十年代曾一度引入上海；其後二十餘年，在西方再有發展，在中國則因故沉寂。五十年代從內地來港的作者中，於此卻非無微弱的迴響。至 1956 年《文藝新潮》創刊，用較大的篇幅介紹當前世界文壇新貌，呼喚藝術實驗。在這份刊期只一年有多的文藝刊物上，發表過小說的作者，包括徐訏、齊桓、崑南、盧因、李維陵、劉以鬯，大多用了較為接近西方『現代主義』的寫作手法，李維陵成績尤見突出。」見黃繼持：〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉，《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998 年），頁 20。

認為，通過現代主義才可以破舊立新，這是文學上追求真善美的道路。」<sup>253</sup>

在《文藝新潮》中看到許多現代文學作品與介紹，例如第二期的內容，可以看到英國詩人史提芬·史賓德（Stephan Spender）分析西方現代主義論文的翻譯，也有對墨西哥現代詩人渥大維奧·帕斯（Octavio Paz）、法國存在主義文學家沙特（Sartre）以及日本感官派小說家古崎潤一郎等現代主義文學家的介紹；第三期介紹英國詩人艾略特（T.S. Eliot）、巴西現代名家馬查多（Machado）、希臘現代主義詩派奠基者沙伐利斯（Seferis），凡此種種，都可見出馬朗對於西方現代主義文學所投注的關注，也可見出他介紹相關文學作品和文論的多元性和開放性。<sup>254</sup>盧昭靈曾經表示：「它（《文藝新潮》）帶給五十年代中一片荒蕪的香港文壇第一個出色的貢獻是，引進襲捲歐美文壇的存在主義文學思潮。」<sup>255</sup>正直接的肯定了馬朗是走在時代前端的引進現代主義文學，而成爲當時香港文壇一股強悍的推動力量。

朱壽桐更進一步確認，香港五〇年代的文學潮流影響六〇年代文學的取向：「五十年代的香港現代主義文學運動直接引發了六十年代現代主義文學創作的熱潮。這番熱潮中湧現出了像《酒徒》這樣的著名小說。」<sup>256</sup>五〇年代的現代主義文學運動，確實對後一代的文學作家產生推動的功能，也提出接續而來的現代主義作品風潮，而劉以鬯就在這波潮流當中擔任了一個旗手的地位，創作出《酒徒》等作品，引動當時香港文壇對於現代主義文學的重視。

## 二、六〇年代《淺水灣》的浪潮

1960年代的香港，已從國共內戰及抗美援朝的動盪中安定下來，香港經濟也還沒有達到後來突飛猛進的地步，但整個社會氣氛已經趨向和諧，反英抗暴引起的衝擊波不久便歸於平靜。在這種人心稍趨安定，市場逐漸繁榮的環境下，香港年輕一輩受的仍然是輕視華語的殖民地教育，無論是左派還是右派，也仍延續往常那樣在香港社會爭奪各自的意識形態陣地。

在這場爭奪戰中，港英政府基本上採取「不介入」的態度，在文化上既不提倡作家用英語創作，對華文文學創作同樣任其自生自滅。這種不被關注而得到高度自由的方式，使得左右兩翼的政治勢力及其文化活動，均可以得到寬廣的發

<sup>253</sup> 另一個主旨是：「對於民主自由的要求。……28年前，海外的中國人的世界，很悲觀，很絕望，然而，我總認爲……要開拓一個新的淨土，一個新的烏托邦。」見馬博良：〈筆談會：香港文藝期刊在文壇扮演的角色——「文藝新潮」雜誌的回顧〉，香港《文藝》季刊，1983年第7期。

<sup>254</sup> 參見鄭樹森：〈遺忘的歷史·歷史的遺忘——五、六十年代的香港文學〉，《追跡香港文學》，頁7。

<sup>255</sup> 盧昭靈：〈五十年代的現代主義運動〉，《香港文學》1989年1月號，1989年。

<sup>256</sup> 朱壽桐主編：《中國現代主義文學史》（南京：江蘇教育出版社，1998年），頁822。



展空間，甚至連海峽兩岸都不容許存在的託派，也可以在這個自由港發展組織、成立出版社和創辦刊物。古遠清認為：「香港這種『公共空間』的特色，使年輕一代可以拋開左右兩種勢力的支配而追求自己的獨立發展。這種既不封閉也不保守的環境，加上資訊的先進和四通八達的運輸網，使香港接觸外來的新思潮比起兩岸三地，有更為便利的條件。繼《文藝新潮》後，《香港時報》推出由劉以鬯主編的《淺水灣》副刊。這個副刊多發新銳的小說和現代新詩，向傳統文藝提出挑戰。」<sup>257</sup>可見得，劉以鬯主編的《淺水灣》以現代文藝思潮，在當時對傳統文學確有「挑戰」之能力。盧昭靈的憶述中，還更進一步肯定此副刊的價值：

說到將西方現代文學具體地介紹給中國讀者，《淺水灣》是跟《文藝新潮》之後出現的第二名功臣；不但走在台灣之前，且直接影響和促成六十年代初文壇之出現的現代主義運動。《文藝新潮》首先介紹存在主義給香港讀者；如果我沒有記錯，《淺水灣》則是介紹意識流較早的文學刊物。<sup>258</sup>

劉以鬯主編《淺水灣》時期，主要刊登崑南、盧因、王無邪、呂壽琨、西西甚至《文藝新潮》主編馬朗的作品，<sup>259</sup>同時也接受台灣作家戴天、紀弦、葉泥、魏子雲等人的詩論或作品，<sup>260</sup>他自己也曾在當中發表了〈現代小說必須棄「直」從「橫」——替「意識流」寫一個註解〉一文，寫道：

「五四」以來，我們一直醉心於外在寫實主義，故步自封，不肯稍稍走前一步。寫實主義的手法早已被證明為錯誤的，它的功效遠不及一架普通照相機為大……今天，人家已經超越了「意識流」技巧，將相對性的理論採入小說，樹立了「反小說」的理論，且已開花結子。由此證明，現代小說只有一條路可走：棄「直」從「橫」。<sup>261</sup>

由此可以看出，劉以鬯對於西方現代主義文學的關注，不僅是局限在意識流小說，同時更進一步注意到「反小說」的興起。在劉以鬯後來的回憶中，曾經提到為了讓讀者更加認識這個在 1950 年代中期的小說流派，他刊登了三篇相關的文章：

<sup>257</sup> 參見古遠清：〈六十年來的香港文學及其基本經驗〉，《貴州社會科學》第 12 期，2009 年 12 月。

<sup>258</sup> 盧昭靈：〈回憶《淺水灣》——兼談〈現代人之論〉〉，原載於香港《星島晚報·大會堂》，1985 年 7 月 3 日。此資料轉引自易明善：《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997 年），頁 145。

<sup>259</sup> 參見易明善：《劉以鬯傳》，頁 145。

<sup>260</sup> 「《淺水灣》於 1960 年改為文藝副刊後，除香港的文藝工作者之外，還獲得不少台灣作家的鼓勵和支持，戴天、紀弦、葉泥、魏子雲、王敬義、于還素、宣誠、張健、盧文敏等都有稿子寄來。……戴天在信中這樣寫：『貴刊於介紹西方文藝思潮建樹良多，而在港島能堅持此種信念，益見眼光之遠大與魄力之雄渾。』」劉以鬯：〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯繫〉，《見蝦集》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997 年），頁 173。

<sup>261</sup> 此文原刊登於 1960 年 5 月 12 日《香港時報·淺水灣》，在此轉引自黃淑嫻：〈表層的深度：劉以鬯的現代心理敘事〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 99。

- 一、學工：〈法國新派小說〉（刊於 1961 年 1 月 27 日至 28 日）
- 二、艾爾·德·沙脫爾著，戴家明節譯：〈反小說派的新哲學〉（刊於 1961 年 5 月 27 日）
- 三、格里萊原著，溫健驪譯：〈新小說的立場〉（刊於 1961 年 7 月 7 日）<sup>262</sup>

這項文學引荐的舉動，帶給香港文壇新穎的視野，也開啓六〇年代末、七〇年代初學界對於新小說產生更多興趣的窗口。劉以鬯做爲一個推介現代主義文學的接棒者，確實透過短短兩年多的《淺水灣》副刊（1960 年 2 月 15 日至 1962 年 6 月 30 日），提供了 60 年代香港文學向外國接軌和學習的實質助益。<sup>263</sup>

### 第三節 城市遊蕩者的獨語

劉以鬯曾經表示他在就讀聖約翰大學三年級的時候，就學途中需要經過滬西越界築路，在當時，他所看到的上海是：「越界築路是三不管地區，租界的居民可以去；日軍佔領區的居民也可以來，環境特殊，有不少賭場、夜總會、酒吧、餐館、煙窟、夜花園、俱樂部與裸女表演舞蹈的場所……。」因此觸發他的創作靈感：「我覺得這一區的夜生活很有特色，有意寫一篇有抗日含意的小說，<sup>264</sup>以這些生活情景作爲襯托，寫一個地下工作者與白俄表演女郎的愛情故事。」<sup>265</sup>他與新感覺派的作家們同處於相同時空的上海，<sup>266</sup>那種對於生活的縱情，以及對於文學的開放，潛移默化的進入他的學習和創作之中，進而使得他對於新感覺派所提倡現代主義小說中的語言、結構和技巧都有所借鑑。<sup>267</sup>

新感覺派小說源自於現代派文學，<sup>268</sup>所以劉以鬯也承繼了現代主義文學重

<sup>262</sup> 見劉以鬯：〈新小說·反小說——2003 年 12 月 5 日在「第二屆新紀元全球華文青年文學獎」專題講座上發言〉，《舊文新編》，頁 8-9。

<sup>263</sup> 「較多人討論、較受注意的是劉以鬯主編的國民黨黨報《香港時報》副刊〈淺水灣〉……當年〈淺水灣〉爲香港青年作者提供發表作品的園地，但是，主要功績在於推動現代派文學的發展，而且能夠自香港進口台灣，與台北現代派互動，都是較顯著的貢獻。」鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《香港新文學年表（1950-1969 年）》（香港：天地圖書出版社，2000 年），頁 20。

<sup>264</sup> 這篇抗日含意的故事即是〈流亡的安娜·芙洛斯基〉，易明善認爲這篇小說：「略窺了都市生活的面影，感受都市生活的情調和節奏，使之呈現出淡淡的都市文學色彩，還可以發現小說運用了近似新感覺派的手法，以及受到穆時英小說的影響。」見易明善：《劉以鬯傳》，頁 7-8。

<sup>265</sup> 劉以鬯：〈我怎樣學習寫小說〉，《他的夢和他的夢》（香港：明報出版社，2003 年），頁 340。

<sup>266</sup> 新感覺派代表作家劉吶鷗和穆時英，作品大多是以表現現代都市生活爲中心。劉吶鷗的小說場景，涉及賽馬場、夜總會、電影院、大旅館、小轎車、富豪別墅、濱海浴場、特快列車等現代都市生活的各個方面；而穆時英的小說人物，活躍在都市的各個角落，比如舞場、酒吧、旅館、咖啡店、夜花園、海濱浴場、公園、百貨店、醫院、郊外別墅等等。

<sup>267</sup> 「新感覺派現代主義的藝術特徵：語言的奇特組合，結構的安排上反『傳統』的敘述模式，小說技巧的革新和對西方現代主義文學表現技巧的借鑒與發展，不僅豐富了我國現代小說的表現方法，且對現代小說的發展起了積極的推動作用，從而也促進了現代文學史的發展和完善。」見曾慶芳：〈中國新感覺派小說的現代主義藝術特徵〉，《湖北第二師範學院學報》2010 年第 1 期。

<sup>268</sup> 「正是在上海繁榮發達的報刊市場和出版機構的直接哺育下，20 年代李金髮、穆木天、馮乃

視語言的意象營造，<sup>269</sup>喜以詩的語言來傳達小說的意境；而現代主義文學對於小說的技巧之重視，也使得劉以鬯承接了新感覺派對光和顏色的敏感，進而習於在創作時營造出如電影一樣的五光十色都市感覺。以下筆者將以劉以鬯中以詩句和詩意方式所表現的小說，以及用電影拍攝技巧所創作出的小說為例，藉此探析劉以鬯作為一個從上海遊蕩至香港的文化人，如何在現代主義文學的影響下發出他的細細獨語。

## 一、以詩行吟於城市之間

劉以鬯一直很重視小說與詩歌的結合，他曾經表示：「詩和小說結合起來，可以使小說獲得新的力量。」<sup>270</sup>也曾經在《不是詩的詩》〈自序〉中，他以散文詩的形式表示：「我常在詩的邊緣緩步行走 審看優美意境的高長寬」，「每一次想起 COHEN 講的『詩是文學繼續生存的希望』就會用不是詩的詩抒發濃鬱感情 甚至將文字當作顏料描繪抽象畫」<sup>271</sup>同時，他也一再實踐「詩體小說」的創作觀念，「以寫詩者對於語言的節制去寫小說」，<sup>272</sup>可以看出，劉以鬯對於「詩」的認同是非常強烈的，也因此，他將詩句的跳躍性和意象的延伸性帶入小說的創新中，既是一種他創新意識與實驗精神下的鏈接，也使他與傳統所認定的文學性維持一定程度的關聯。

### （一）詩句的跳躍

詩句的詩性強弱必須透過言說的跳躍程度來決定，如譚光輝所說：「言說的基本構成要素有：聲音、文字、意義、關聯、引申。詩歌的體式通過上述五種要素的跳躍實現。詩性的強弱程度決定於跳躍的廣度與深度。」<sup>273</sup>在劉以鬯的小說

---

超、王獨清等象徵派的詩歌在上海出版，30年代戴望舒、施蛰存、劉納鷗、穆時英、杜衡等現代派群體在上海形成，40年代杭約赫、唐湜、唐祈、陳敬容、辛笛等『九葉派』詩人在上海聚集。一方面上海文化孕育產生了中國現代派文學，另一方面現代派文學也以其追新求異的思想觀念和藝術創作彰顯了上海都市文化，開拓了中國都市文學的新範型。」見李洪華：《上海文化與現代派文學》，頁331。

<sup>269</sup> 「現代主義的文學表現從這兩個影響淵源繼承了『為藝術而藝術』的口號；在實際的做法上，則認為藝術要追求真和美。所謂真，是指作品所烘托的世界而言，而非現實世界。現代主義作家服膺的不是寫實主義或模倣理論，而是文字能造象的功能。……所謂美，則說明了一種超越論的創作觀。他們認為現實世界的感知現象，瞬息萬變，一溜煙就消逝了，唯有藝術作品造型上的美可以超越塵世的變幻無常。……這樣的想法隱含著作家對於語言功能的依賴。他們相信語言的堆砌就會構成意義：作家只要找到精確的語言符號——如意象、象徵——便可以教它們裝載滿盈的意義。」見蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1992年），頁76。

<sup>270</sup> 香港《新晚報》記者：〈劉以鬯訪問記〉，《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學出版社，1987年），頁43。

<sup>271</sup> 劉以鬯：〈自序：我寫過一些不是詩的詩〉，《不是詩的詩》（香港：獲益出版社，2001年），頁9。

<sup>272</sup> 筆者已在本論文第三章第一節中進行闡述，在本章節不再贅述。

<sup>273</sup> 譚光輝：「詩歌的聲音跳躍有多種實現方式。最常見的方式是強弱交錯、音高交錯、音長交錯、韻腳阻斷、節奏。……詩歌在文字排列上也要有跳躍感，詩歌實現文字跳躍的最常用方法是分行。……意義的跳躍指詩歌所用語詞的能指與所指之間的意義斷裂和由這種斷裂而產生的意義生

中，為追求較強的詩性，運用了各種詩句的跳躍串接整個故事的情節，進而使讀者產生一種閱讀上的陌生感，在詩句上稍作停留，如此一來，一方面能加深讀者對於描述場景或情節的印象，一方面也更加突出了整個故事的轉折點。

劉以鬯從早先〈七里壩的風雨〉即可看出他援用詩句的跳躍，將小說情節當中最為轉折的一段，以簡潔但深刻的筆法表現出來：

村的雄偉的碉堡，遂掛起紅色的風雨燈。銅鑼，皮鼓，在山巔響了起來，像巨大的哄笑聲，嘹亮，震撼。人們，從夢裡，從被窩裡，從女人的懷抱裡，縱躍起來，披了蓑，戴上笠，從白堊剝落的土牆上，拿下古老的刀槍，燃起火把，衝向狂風驟雨。<sup>274</sup>

這個段落當中，劉以鬯用「銅鑼」、「皮鼓」兩個聲響喚起睡夢中的村人，人們的「醒」是從「夢」、從「被窩」、從「女人的懷抱」當中漸次堆疊而來，緊接著是矯捷的披蓑戴笠，出外奮戰。讀者在閱讀這段文字時，並不是接受到一種平鋪直敘的闡述，而是從文字的簡短鏈接中，感受到一種近似於詩的跳躍感，而這種跳躍感，正透露出村莊遭受攻擊，亟需村人團結對抗外侮的急迫。做為一個寧靜村莊在黑暗中進入腥風血雨的重要轉折，劉以鬯巧妙的用短捷的、層疊的詩句抓住讀者的目光，間接將接下來爭戰的急迫感傳達出來。

除了交代一個重要的轉折點，劉以鬯在小說中所運用的詩句，也有專注在描述同一個靜態的固定的場景中。例如在〈霧裡街燈〉中，他描寫濃霧裡一盞形單影隻的街燈，即用詩句重疊反覆形容它：

霧裡有一盞街燈。(像獨角獸的眼睛。像初升的太陽。像古畫上的一滴水漬。像剛剛兜過十億哩而微呈疲態的月亮。像攝影家的黃色鏡頭。像呵口氣在冬日的玻璃上。)<sup>275</sup>

這盞在迷茫霧裡的街燈，如獸一般具有侵略的吸引力，如初升太陽一般的隱隱若現，如水漬一般讓人難以忽略，如即將西落山頭的月亮一般蒼白虛弱，像黃色鏡頭讓整個景色陷入昏暗不明，如凝結在冰冷裡的一團溫暖又迷茫的空氣。劉以鬯用詩句讓讀者在這一段落多加停留，也突顯了這盞燈在整篇小說的主宰地位，它

---

成可能性。關聯跳躍指的是詩歌內部語詞、句子、意義間的非連續性，常用的方法是省略、遠距關聯、顛倒等。……詩歌還有內在意義的跳躍性。我們稱之為引申的跳躍，包括兩種情況：一種情況是詩歌的表層意義與深層意義之間的斷裂，使讀者在整體把握時需要跳躍動作才能完成，這就是我們常說的『意境』。」〈沒有橋面的橋梁——談詩歌的本質：跳躍的言說方式〉，《三峽文化研究》2010年，頁317-319。

<sup>274</sup> 劉以鬯：〈七里壩的風雨〉，《龍鬚糖與熱蔗》（廣州：新世紀出版社，1998年），頁2。

<sup>275</sup> 劉以鬯：〈霧裡街燈〉，《多雲有雨》（香港：三聯書店有限公司，2003年），頁187。

造就了故事主人翁的一場情慾破滅的誤會。

除了靜態描寫運用譬喻詩句的堆疊，劉以鬯在描寫動態的景象時，也以詩句的串接，將場景生動的表現出來。如在〈春雨〉中描寫窗外雨勢：

雨點越來越大，每一滴都馱了過重的負擔，在勁風中，急驟地擊打著每一樣東西。雷聲隆隆。電光閃閃。展現在眼前的，一片混亂。屋簷上有水帶掛下，在閃電中發出光亮，像水晶簾子。透過掛滿雨珠的玻璃窗，仍可見到有人撐著黑色的雨傘在斜坡上疾奔。<sup>276</sup>

在雷聲轟轟響過之後，劉以鬯為強調這場春雨的強勁，他用「馱了過重的負擔」來形容，藉以顯示他接下來要探討的議題之沉重；同時在描述雨勢之變化，他在穿插雷電的幾個短句之後，將「雨點」擴大到以「水帶」來形容，最後以整段中最長的散句作為形容的終結，使得讀者也感受到這場雨綿長無盡。劉以鬯以詩入小說的筆法，實在有他精細微妙的設計。

## （二）詩境的營造

劉以鬯處理小說，往往藉用一種詩境的營造，讓讀者在閱讀時體驗到自我「理智」與「情感」複合產生的意象。<sup>277</sup>如在《酒徒》開篇第一段，劉以鬯以雨景作為底蘊，使讀者感受小說人物在雨天時刻所產生的如鏽蝕般不斷剝落的情感，但是這樣的氣氛在酒徒進入酒館喝酒，將侍女的眼眸視為行貨小說的題材時，讀者又受到理智思維的衝撞，進而感受到一種鮮明的訴說酒徒無奈的意象：

生鏽的感情又逢落雨天，思想在煙圈裡捉迷藏。推開窗，雨滴在窗外的樹枝上眨眼。雨，似舞蹈者的腳步，從葉瓣上滑落。扭開收音機，忽然傳來上帝的聲音。我知道我應該出去走走了。然後是一個穿著白衣的侍者端酒來，我看到一對亮晶晶的眸子。（這是「四毫小說」的好題材，我想。最好將她寫成黃飛鴻的情婦，在皇后道的摩天大樓上施個「倒捲簾」，偷看女秘書坐在黃飛鴻的大腿上。）思想又在煙圈裡捉迷藏。煙圈隨風而逝。屋角的空間，放著一瓶憂鬱和一方塊空氣。兩杯白蘭地中間，開始了藕絲的纏。時間是永遠不會疲憊的，長針追求短針於無望中。幸福猶如流浪者，徘徊於方程式「等號」後邊。<sup>278</sup>

<sup>276</sup> 劉以鬯：〈春雨〉，《不是詩的詩》，頁13。

<sup>277</sup> 根據意象主義學者龐德（Ezra Pound）對於「意象」的定義是：「『意象』是一種在瞬間呈現的理智與情感的複合體。……正是這種瞬間呈現的『複合體』，使我們在體驗偉大的藝術作品時，產生豁然開朗之感，擺脫時間與空間限制，年齡陡然成長之感。」引自周發祥：〈意象研究〉，《西方文論與中國文學》（南京：江蘇教育出版社，1997年），頁123。

<sup>278</sup> 劉以鬯：《酒徒》（台北：遠景出版事業公司，1980年），頁1。

又如〈借箭〉當中劉以鬯先給予理智的時空背景，也表述了確切的時間，並安置了戰爭未開火之前的緊張感，然而後面接續的卻是「有腳的思想作短途徑賽」這樣拗口的詩句，使讀者緩下閱讀的速度，感受到這場戰火當中相互算計的詭譎意象，這場「傳奇」之戰，其實正是一場「思想」的巧奪之爭：

五更天。二十隻草船以聯盟的姿態駛近曹營，鑼與鼓的跋扈誘出持重的虛怯，「必有埋伏——必有埋伏！」弓箭手在稻草人的木然中表現腕力。有腳的思想作短途徑賽，都要肢解魏之王國於須臾。荒唐的價值在燃燒，誰切開幻象便得盔甲裡的真實。陰謀與奸佞的邂逅，一若傳奇開始。<sup>279</sup>

另外，劉以鬯也運用詩句構成整個小說段落，而讀者在閱讀詩句的同時，尚要同時啟動理性與感性的開關，才能體會到整個場景的意象。如〈迷樓〉在描寫隋煬帝荒淫過後的隔天清晨，即使用了高段的詩句組搭：

那耿耿的銀河也被拂曉吞了去。是三枝蕪禁香的慵懶的煙靄，裊裊地，遊舞在輕輕款款的微風裡。秋已深，秋天和秋天的感覺久久地冷落著這禁宮的御園，左掖的宮牆上，時時有二三片棗紅色的楓葉搖落下來。……淺紫的輦道上佇著一輛鑾輿，肥胖的御車夫在細心地整頓玉珂。<sup>280</sup>

那隱藏著情慾翻騰的夜晚已經過去，光明終將取而代之；輕輕款款舞動的不是昨夜的舞女，而是今日日上三竿的煙靄；時值秋季的淒清，使國土籠罩長久的蕭瑟；應當是辛苦忙碌駕車的御車夫，還有精神挺著全身的肥胖整理玉珂，這一連串場景的慵懶不僅是表達了清閒的樣貌，也是一種國之將亡的末路意象。劉以鬯以精巧的詩句表達哀落的詩境，兩相衝突下，更顯出藝術的美感。

## 二、電影語言的靈活運用

李歐梵在《上海摩登》表示：「看電影的習慣對新文學的很多作家，尤其是上海作家來說，都是重要消遣。」並且進一步提到「對劉呐鷗和穆時英來說，電影院和舞廳基本上是可以互換的，就像在他們的小說和真實人生中一樣。」<sup>281</sup>由此可見，新感覺派小說家對於電影和小說是有一定程度的相關。當時同樣處在其時其地的劉以鬯，以其家境之寬裕，必定也浸染了電影與文學相互關聯與運用的習性。在劉以鬯的小說中，常常涉及電影的術語，其中包括「大特寫」、「淡入」、

<sup>279</sup> 劉以鬯：〈借箭〉，《不是詩的詩》，頁 49。

<sup>280</sup> 劉以鬯：〈迷樓〉，《甘榜》（香港：獲益出版社，2010 年），頁 153。

<sup>281</sup> 李歐梵：「從魯迅（他本人喜歡蘇聯電影）開始，到施蛰存、徐遲、劉呐鷗、穆時英、張若谷和葉靈鳳，還包括左翼作家像田漢、洪深和夏衍都是電影愛好者。」《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 107-108。

「慢動作」等等，<sup>282</sup>可見劉以鬯對於電影的手法技巧有一定的認識。電影理論當中「場面調度」、「攝影」、「剪接」以及「聲音」的元素，<sup>283</sup>運用在小說當中，產生了精細而微妙的藝術效果。以下筆者將以此四種元素來檢視劉以鬯小說中所運用的電影手法，及其所牽引出來的美學效果。

### （一）細膩的場面調度

「場面調度」(mise-en-scene)，借自法國劇場，原意是「舞台上的佈位」，後來運用到電影的範疇上，意指導演對畫面之控制能力。電影中的場景，主要是做為營造故事背景的媒介，藉此加強故事的感染力；劉以鬯小說常利用場景空間來推展小說，進而產生某種特定的戲劇效果。在〈珍品〉中，岑恕輾轉跑到第四家郵票店出售他的郵票，所見即是一間狹窄的店鋪：

樓梯底搭了一個鋪位，面積不過二十呎左右，居然還有一隻存放郵票的木箱。牆壁上，訂滿陳列郵票的鏡框。一隻小小的玻璃櫃檯，將老闆與顧客隔閡。老闆坐在櫃檯後邊；櫃檯前邊放著兩隻給顧客坐的小圓凳。<sup>284</sup>

這個樓梯下面積不超過二十呎的小鋪位，卻放了許多家具。劉以鬯透過這樣的安排，突出了郵票店的狹窄空間，將岑恕與老闆兩人之間的衝突氛圍巧妙的營造出來，使整篇小說產生了有效的戲劇張力。

電影中的服裝往往也可以輔助劇情推動。劉以鬯的創作中，也會透過服裝的設計來形塑人物的形象，如〈同學〉當中，亞牛應同學周文龍之邀，到了位於渣甸山的房子參加生日派對，但亞牛只有兩件領口都破了的白襯衣，不幸的是，外頭的大雨又把亞牛淋得像隻落湯雞，「那件破爛的襯衣猶如一張油紙黏在身體上」，而「那對破皮鞋走路時會發出吱吱的聲音」。<sup>285</sup>破爛的襯衣與皮鞋，正強調了亞牛「窮人」的身分，間接預示了亞牛家境的清貧，使讀者能從服裝的狀態，瞭解到人物性格和其生活背景，達到人物特殊化的效果。小說並以亞牛的服裝，對比其他穿戴整齊的同學們，帶出由服裝所反映出的尷尬場景，使得亞牛自尊遭受嚴重刺激，引發他內心的比較心態，進而認為自己無法再跟周文龍做朋友。

另外，電影中的燈光調配，既可以控制畫面的黑暗與光明，又可以藉此營造情節的氣氛，吸引讀者的注意，甚至還能影響一個畫面的震撼力。劉以鬯小說

<sup>282</sup> 參考陳鈺筠論文中所整理的附錄一：「劉以鬯小說中有關電影評論輯錄表」，以及附錄二「劉以鬯小說中有關電影院及電影名稱輯錄表」。見陳鈺筠：〈劉以鬯小說電影手法析論〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，2004年。

<sup>283</sup> 參考 David Bordwell, Kristin Thompson 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》（臺北：美商格羅希爾公司，2004年）。

<sup>284</sup> 劉以鬯：〈珍品〉，《多雲有雨》，頁138。

<sup>285</sup> 劉以鬯：〈同學〉，《打錯了》（香港：獲益出版社，2001年），頁170。

擅長運用光影營造氣氛，用以開展接下來的情節。如〈亞財與細女〉中，在細女幽暗的房間裡，亞財與細女相擁長吻，而後細女將電燈關上，「瓦斯街燈的青色光芒，透過玻璃窗射進來，牆壁上出現一大塊畫著流動雨條的窗影。房間雖然沒有燈光；但並不漆黑」，<sup>286</sup>這裡營造了側光斜影，將流動的雨絲投射在昏暗的牆壁上，一室光線皆是如此暗淡，為細女接下來的大膽行徑，營造了浪漫氛圍。凡此種種，劉以鬯運用了服裝、燈光以及場景的安排，將人物塑造出立體感，而使得情節推動得更為順利。

## （二）精巧的攝影推移

電影攝影（cinematography），是指攝影機的「運動寫作」，能夠表現電影說故事的方式，是呈現電影內容的重要形式。劉以鬯小說運用精巧的攝影手法，為他的小說刻劃了特定的畫面與氣氛。劉以鬯的小說常利用各種種類的電影鏡頭，以不同的取鏡距離，表達出效果極為不同的畫面，藉以刻劃人物與環境之間的關係，人物與人物之間的的感情，進而營造出特別的氣氛。

劉以鬯常選用特寫鏡頭（close up），主要將重點放在很小的客體上，最常見的是，主要突出一個小說人物的面部，以彰顯示其內心的情感，以達到一種近乎戲劇的效果。在小說〈一個月薪水〉中，馬文滔因為受到太太強迫，要求在馬家工作了近乎一辈子的二婆離職，二婆完全料想不到有生之年竟會被辭退，她「淚水沿著滿佈皺紋的臉頰滑落，而憤怒似乎使她臉上的皺紋加深了」。<sup>287</sup>特寫鏡頭聚焦在二婆的面部表情，從她臉上加深了的皺紋，以及止不住的淚水，深刻地表現出她當下驚愕難平的憤恨情緒。

劉以鬯小說中也時常運用全景鏡頭（long shot），此時的小說人物較為明顯，但仍突出背景畫面，使人物的出現和其所在的環境產生聯繫。如〈秋〉的一開場就用全景的蕭瑟來突顯小說中「我」出現的形單影隻：

薄雲忽捲忽展，月亮像章回小說裡的千金小姐，閃躲在屏風背後，偷看廳上的來客，一會兒露面；一會兒不見。冷街，行人稀少，瀝青道上的落葉，在秋風裡打旋，宛如一群芭蕾舞女。我面前出現一座舊式的大宅，高高的牆內永遠沒有笑聲。<sup>288</sup>

又如〈露蕙莎〉中，開首是「長街被雪毯覆蓋著，很冷。風在狂笑。街燈暗澹，景象寥落」<sup>289</sup>，白雪、狂風、暗燈組織成一條淒冷寥落的街道，給人一個極為陰暗的視覺印象，再配合「我踏雪獨行」，在調子如此灰暗的街道上，「我」一個人

<sup>286</sup> 劉以鬯：〈亞財與細女〉，《過去的日子》（上海：百家出版社，2001年），頁120。

<sup>287</sup> 劉以鬯：〈一個月薪水〉，《天堂與地獄》（廣州：花城出版社，1981年），頁4。

<sup>288</sup> 劉以鬯：〈秋〉，《打錯了》，頁155-156。

<sup>289</sup> 劉以鬯：〈露蕙莎〉，《龍鬚糖與熱蔗》，頁7。



踏雪而行，環境配合人物，遂使人物產生「漂泊者」的心情，突顯了環境和人物之間的聯繫。

除了運用鏡頭距離之外，劉以鬯小說也常常從人物視點做為畫面的開起，營造特出的視覺畫面。小說的主要敘述者仿若是電影攝影師，可以用任何方式從各種角度進行拍攝，尤其是第一人稱做為敘事基礎的作品，能集中表現敘述者的所知所感，如同電影拍攝依靠攝影角度來表現人物的主觀意識一樣。<sup>290</sup>如在《酒徒》中，劉以鬯便常在酒徒醉後初醒時，從酒徒的視點出發，如「翻身下床，眼前出現一片模糊，迷惑於半光圈的分裂」、「一骨碌翻身下床，地板似浪潮」、「翻身下床，整個房間搖擺不已，一若輪船在驚浪駭濤中」等，當中「驚浪駭濤」、「半光圈的分裂」、「浪潮」等感受均從酒徒的視點出發，呈現出一個昏眩、驚駭而痛苦的世界。但是一陣子的驚懼之後，酒徒很快的恢復正常，鏡頭遂從一片模糊恢復正常。只是一瞬間的事，就能精確的表現出酒徒那一瞬間的特殊感受。

劉以鬯的小說中，也處處可見旁觀式的第三人稱敘述，即沒有任何敘述者的擾亂，不挾帶感情又不進入小說人物內心，只陳述卻不解釋任何事情。這樣的處理手法，讀者就像觀眾依靠電影鏡頭的移動來理解故事內容一樣，瞭解各物象之間的關係。如〈吵架〉之中，<sup>291</sup>通篇只有交代場景當中的物件，從牆上毫無生氣的泥製臉譜，到破碎的吊燈、玻璃杯與花瓶，又可見到兩扇破碎的玻璃門，門旁又仿若是事不關此的雜誌與報紙，即便出現人影，也是凝固在照片中的諷刺似的兩人歡樂合照……。在這個場景中，物件或破或殘或亂或毫無頭緒地一一陳列出來，劉以鬯似乎架設了一台具有活動支架的攝影機架，讓鏡頭能上下、傾斜、拉近、推遠的動作著，進而把整個場景之外的真正發生過爭吵的人物，巧妙的寓託出來。

總的來說，劉以鬯的小說運用了攝影技巧，尤其是鏡頭的運用，透過控制鏡頭的焦點、距離、移動，以調節畫面上的構圖模式，強而有力地表現出人物與環境的互動關係。

### （三）靈活的時空剪接

剪接，可以說是一個鏡頭與下一個鏡頭的調度。作者透過不同的剪接方式，將不同的鏡頭連接在一起，使平靜無波的靜照，組裝變化成一個活動的攝影形式。劉以鬯小說運用了不同的剪接方式，形成許多時間和空間上的變化。剪接的手法會造成敘事結構在時空順序上的變異，而可以藉此達到獨特的藝術效果，所謂「蒙太奇」的剪接技巧，即是謂此。

<sup>290</sup> 見史萬芬遜著，劉森堯譯：《電影藝術面面觀：現代生活最重要娛樂的電影藝術欣賞》（臺北：志文出版社，1978年），頁60。

<sup>291</sup> 劉以鬯：〈吵架〉，《多雲有雨》，頁77-83。

「蒙太奇」(montage)，原為法國建築學術語，意為「搬運」、「裝配」，後借用於電影剪輯，用來銜接、組合或疊化一系列場景。<sup>292</sup>俄國普多夫金(V.I. Pudovikin)在《電影技巧》提出「連結」的剪接概念，認為蒙太奇就是靠著鏡頭的組接，像堆砌磚塊一樣，把整部電影建構起來，控制和引導觀眾「心理方向」的方法，進而「由個別鏡頭的累積而產生整體的意義」。<sup>293</sup>簡言之，蒙太奇即是選擇和組接鏡頭已構成影片意義整體的程序，其基本意義即在鏡頭內部與鏡頭之間分解電影元素，並利用已分解的電影元素去構造新的藝術整體，它利用組接方式把影片中各種行動成分，並藉助兩個影像或鏡頭間的衝突或對照，來表現一種觀念或引起一種情緒。例如在〈龍鬚糖與熱蔗〉中，有這麼樣一個片段：

(亞滔)捲好三個龍鬚糖，走去遞與珠女，不說一句話。  
珠女將龍鬚糖接了過去，放在一邊。  
她選了一條紅皮熱蔗，削去皮，走去遞與亞滔，不說一句話。  
亞滔接過熱蔗，咬了一口。  
珠女回到攤邊，坐定，開始吃龍鬚糖。  
吃龍鬚糖的時候，珠女偶爾也會望望亞滔。  
吃熱蔗的時候，亞滔偶爾也會望望珠女。  
偶爾，他們的視線接觸了，亞滔對珠女笑笑；珠女也會對亞滔露出一個淺若海鷗點水的笑容。<sup>294</sup>

可以看到，這段描寫的鏡頭在亞滔和細女之間來回切換，兩方的表情和動作相互穿插對照，可以使讀者清楚明白地感受到亞滔和細女之間，已經產生了真純的感情，並且仿若熱蔗和龍鬚糖那樣溫暖、細微而甜蜜。劉以鬯使用這種蒙太奇的剪接手法，確實完善的表達了這篇小說的主題和意義。

另外電影的剪接還有淡出(fade out)和淡入(fade in)的手法。電影中的淡出是將一個鏡頭的尾端逐漸轉為黑畫面；而淡入則是將一個鏡頭由黑畫面轉亮。劉以鬯的小說時常將兩者混用，多數用於角色暈倒或睡著了的時候，顯示角色意識的模糊。如《他有一把鋒利的小刀》中，亞洪坐在大廈大堂的藤椅上，「打個呵欠後，重甸甸的眼皮終於合上了。意識剛從清醒轉入迷糊」，畫面淡出逐漸轉黑以示亞洪剛入睡，「忽然聽到電梯上昇的聲音。睜開眼睛，望望電梯指示板」，但聽到電梯上昇的聲音，亞洪立即醒來，畫面淡入轉亮，以亞洪的視點看見電梯指示板。<sup>295</sup>這一剪接便表示了亞洪從清醒到睡著，不一會又醒轉過來。劉以鬯又常用畫面的淡出和淡入表現人物從清醒到昏倒，然後又清醒過來時的意識。如

<sup>292</sup> 陳衛平：《影視藝術欣賞與批評》（上海：上海古籍出版社，2003年），頁60。

<sup>293</sup> 井迎兆：《電影剪接美學——說的藝術》（臺北：三民書局，2006年），頁229。

<sup>294</sup> 見劉以鬯：〈龍鬚糖與熱蔗〉，《龍鬚糖與熱蔗》，頁111-112。

<sup>295</sup> 劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》（香港：獲益出版社，1995年），頁59。

〈蛇〉中，許仙怕蛇，許仙穿過院子時見到一條蛇由院徑游入幽深處，「許仙眼前出現一陣昏黑，跌倒在地而不自知」，畫面淡出轉黑，以示許仙因驚嚇而昏倒，然後當他醒轉之後，畫面淡入回復正常，「丫環扶他入房時，他見到憂容滿面的白素貞」，表示許仙意識清醒過來。<sup>296</sup>像這樣對於鏡頭的巧妙剪接，以引導情節過渡的方法，顯出劉以鬯在創作小說時的細緻和用心。

#### （四）精微的聲音佈置

聲音對電影而言十分重要。電影的聲音能引導我們對影像的注意力，會影響我們對於影像的詮釋，也會啟動我們期待的心理。<sup>297</sup>電影的聲音會以三種形式出現：說話聲（speech）、音樂聲（music）與音效（sound effect）。說話聲包括對白和內心獨白，在小說中不外乎是以小說角色的對話或是內心宣告來表示，尤其內心表白的部分，屬於一種內在與外在對話的角度來延展小說的情節，這將在下一節細加討論，在此主要關注劉以鬯小說中的音樂聲與音效運用，如何為小說營造特別的氣氛，藉此補足小說所佈置的場景效果。

音樂聲方面，音樂的旋律和歌詞皆可以表情達意，而有歌詞的音樂，音樂本身的意義就會比較清晰。劉以鬯小說中，時常運用當時的流行歌曲來襯托人物的感受，藉以觸動讀者對人物動向的注視。如在《酒徒》中，當酒徒對包租婆說他要搬離住處時，「收音機正在播放法蘭基·蘭唱的『墜入情網的女人』」<sup>298</sup>，緊接著包租婆哭了。收音機裡的歌曲正與包租婆當時的心情相為呼應，包租婆愛上了酒徒，可是酒徒卻決絕地搬往他處，包租婆聽見這首「墜入情網的女人」，一時不禁悲從中來，止不住的淚水便隨之潰堤。

此外，即便沒有歌詞，當音樂配合影像播出時，也可以傳達出特定的意義。劉以鬯即用了沒有歌詞的音樂來渲染小說氛圍。如〈鏡子裡的鏡子〉中，林澄夏班回到家裡，發現二女夢娜曾經在放肆哭鬧，遂急急走入夢娜臥房，見到房內一片凌亂，滿地都是書本，還有被撕得粉碎的信紙，以及碎裂一地的玻璃杯。這時，小兒子夢麟在房內彈吉他，「彈的是『爸爸不要哭』」。劉以鬯透過吉他音樂的諷刺，讓已經疲憊一天的林澄感到啼笑皆非，也藉此深化了林澄無奈的情緒。

音效方面，劉以鬯小說中常穿插著簡短但重複的音效，如在〈吵架〉當中劃破場景的沉寂的是清亮的電話鈴聲：

叮啞啞啞……

<sup>296</sup> 劉以鬯：〈蛇〉，《多雲有雨》，頁 110。

<sup>297</sup> 「聲音能牽涉到一種感官範疇，電影除了視覺感受外，還能有聽覺上的感受伴隨，兩者整合在一起，能加強電影的表達性和觀眾的整體感受。」見 David Bordwell, Kristin Thompon 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》，頁 338。

<sup>298</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 111。

電話鈴響了。沒有人接聽。這電話機沒有生命。電話機縱然傳過千言萬語，依舊沒有生命。<sup>299</sup>

它強調了整個場景的空無一人，也暗示了這曾經傳過千言萬語的電話，到頭來終究是個空殼，也推動了故事後面結果的揭曉，正是一對夫妻的情感決裂。另外安排的音效又如靜音的場面，這是電影中安靜的段落，給人的感覺是真空的，好像有甚麼事情要發生、臨界爆發的樣子，迫使觀眾專注在螢幕上並期待任何可能出現的聲音。<sup>300</sup>。在《他有一把鋒利的小刀》中，亞洪替受傷的爸爸當一晚的管理員，坐在大堂的藤椅上無事可做，「看了一陣螞蟻之後，站起身，走去廁所解溲。廁所靜悄悄的，一點聲音也沒有」<sup>301</sup>，夜半無人而靜悄悄的廁所，營造了陰森恐怖的氣氛。當亞洪因為一個流血女人而睡意盡失時，大堂靜得沒有別的聲音，亞洪「再一次坐在藤椅上，因為沒有腳步聲的關係，寧靜似乎變成固體了，從四面八面壓攏來。」<sup>302</sup>完全寂靜的環境創造出幾乎難以忍受的壓抑，令讀者的情緒也隨之緊張起來。

此外，電影當中聲音的大小，以及令人意外的急遽變化，也都會產生驚嚇的效果。<sup>303</sup>劉以鬯小說中，可以見到他常常利用突如其來的聲音，打擾小說人物的思想和行爲，形成驚愕的戲劇效果。如〈亞財與細女〉中，亞財帶著細女到灣仔道的一家小型酒店，進入房間後，細女呆呆地站在一旁，「房內的氣氛彷彿凝固一般，很靜，靜得使他們驚詫於自己的呼吸迫促」，<sup>304</sup>由於房內過於安靜，反襯出連他們的呼吸聲都清晰可聞，由此烘脫了兩人此時此刻的緊張關係。劉以鬯小說中也常借用大自然的聲響，製造小說氛圍的基調。如在〈除夕〉中，「北風壓木窗，閣閣閣，閣閣閣，彷彿有人冒雪而來，蜷曲手指輕敲窗板」<sup>305</sup>，這「閣閣閣」放大的風聲，顯示出這地方的寧靜，卻也同時突出了這地方的淒靜，由於這地方實在寧靜得可怕，所以使小說主角曹雪芹聯想到死亡，也預示了故事終將以死亡做結。又如《酒徒》中，酒徒酒醉醒來之後，欣賞在窗櫺上啄食的麻雀，突然「——啣！……一聲尖銳的叫聲。麻雀振翅驚飛。」<sup>306</sup>驅使酒徒翻身下床，拉開房門，匆匆走出去。雷太太突然的尖叫聲引起讀者的注意，營造了霎那間的緊張氣氛，使得讀者迫切的想要知道到底發生了甚麼事情。

#### 第四節 內在與外在的對話

<sup>299</sup> 劉以鬯：〈吵架〉，《多雲有雨》，頁 79。

<sup>300</sup> 見 David Bordwell, Kristin Thompon 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》，頁 338。

<sup>301</sup> 劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》，頁 57。

<sup>302</sup> 同上註。

<sup>303</sup> G. Betton 著，劉俐譯：《電影美學》（臺北：遠流出版社，1992 年），頁 213。

<sup>304</sup> 劉以鬯：〈亞財與細女〉，《過去的日子》（上海：百家出版社，2001 年），頁 160。

<sup>305</sup> 劉以鬯：〈蛇〉，《多雲有雨》，頁 100。

<sup>306</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 276。

十九世紀末寫實小說已經走到巔峰，二十世紀開始，受到歐美現代主義興起的影響，小說家紛紛轉往小說人物的內在挖掘的寫作模式。<sup>307</sup>蔡源煌在討論現代主義文學的創作題材時，曾經精準的歸納出兩種趨向，一是開始描寫「城市生活」，另一正是趨向於描寫「個人的內心世界」。<sup>308</sup>緊跟著歐美和日本的文學腳步，上海新感覺派接受了現代主義文學的啟發，進而透過許多雜誌如《新文藝》、《現代》、《現代文學》、《世界文學》等，大力地引介了許多域外現代主義的作品，作家們也紛紛將創作轉向城市以及內心衝突的書寫。<sup>309</sup>

當時同在上海時空背景下的劉以鬯，既可以輕鬆取得閱讀現代主義文學的機會，又認識到新感覺派作家及其文學的魅力，對於他的小說創作，造成了潛移默化的影響。因此在劉以鬯的小說中有為數不少的作品，明顯傾向挖掘人們內心世界的真實聲音和潛藏欲望，如其代表作《酒徒》、《對倒》，都可以看到這種寫作的取向。以下將針對劉以鬯小說中的人物在真實與幻境之間的思想流動，以及他們在面對欲望滿漲時的無能為力，並嘗試解析這些故事情節安排所帶來的藝術效果。

## 一、真與幻的流動

在劉以鬯的小說中，無論是以第一人稱或是第三人稱觀點的敘述角度，<sup>310</sup>他

<sup>307</sup> 「外在真實這種寫作模式到十九世紀末、二十世紀初，可以說已發揮得淋漓盡致。在此情況下，二十世紀小說的最大突破，一般評論家均認為是由外在寫實轉移向重視內心刻劃。也就是由經營外在情節，轉為進入人物的內心活動為重點。這轉變一直被視為小說敘述典範性的重大革命，也是二十世紀小說中最重要的轉移。」見鄭樹森：《小說地圖》（臺北：印刻出版社，2007年），頁14。

<sup>308</sup> 蔡源煌：「就文學題材來看，現代主義作家偏好的素材大致可以歸類為：（1）城市生活的題材——這一點至少也說明往昔選擇田園世界作為背景的慣例已經不存在了。但是，嚴格說，現代主義文學以城市為背景，乃是倣效波特萊爾的『惡之華』，不是要逃避城市的齷齪，而是要從中尋找美。在這方面，現代詩人中以美國的史蒂文斯做得最為成功。（2）個人的內心世界成了作家描繪的焦點。個人內心的衝突、心智的崩潰、自我的追尋等題材屢見不鮮，而這也交代了為什麼藝術家角色的心路歷程與摸索、掙扎（如喬埃斯「年輕藝術家的畫像」、吳爾芙「燈塔行」）取代了以往小說中的英雄的冒險行徑。」見《從浪漫主義到後現代主義》，頁78。

<sup>309</sup> 「作為『中國文壇上第一支現代主義小說流派』，穆時英、劉吶鷗和施蛰存等主要作家在對現代主義技巧的移植、模仿和實踐上是具有共性的，他們都熱衷於表現都市生活和性愛的新技巧，用心理分析和意識流等手法來表現人物的內心衝突，刻畫人物變態或病態的心理，並在作品中滲透著象徵主義、浪漫主義等創作手法。其中，以穆時英、劉吶鷗為代表的作家注重運用現代技巧對客觀現實進行由外及內，顛倒跳躍的描繪，輔之以人物心靈的躁動不安。而施蛰存等人則偏重於人物的心理刻畫，採用由內向外的手法，由空虛倦怠的人物心靈播散到對於現代文明的透視和展現。」張娟：〈疏離文學主流的開放性選擇——簡析「新感覺派」的現代主義因素〉，《現代語文（文學研究版）》第10期，2008年。

<sup>310</sup> 「在現代主義小說的敘述角度中，出現了多角度立體式敘述手法。所謂敘述角度，即敘事觀點的運用，也就是從作品的觀察點，讓它對作品的內容、形式有總體上的統攝能力。對小說創作而言，人物和故事情節是最基本的組成要素，小說採取什麼角度觀察事實，或由什麼人物、用怎樣的口吻來敘述，使人物適當地表現故事情節，都是敘事觀點最關心的。……敘事觀點可分四種：自知、旁知、次知和全知觀點。……自知觀點，即第一人稱主角觀點，指用『我』來敘述，『我』即是主角，敘述者用各種角度講述自己的故事，包含外在言行的鋪述與內在心理的描摹。……次

時時營造出小說人物在「真實」與「幻境」之間來回往復，一方面表達人在無法掙脫現實枷鎖的困境之下，依舊無法透過進入內心深層得到解脫；另一方面，則是透過真與幻之間的來回移動推進情節，一步步將小說人物的內心世界一層層的堆疊到一種窮途末路的境界。而劉以鬯用來表達這些小說人物心理的複雜狀態，主要運用的是「意識流」，或是單獨使用「內心獨白」的技巧，這兩種技巧的運用並非僅是呼應當時香港文壇現代主義文學之風，劉以鬯早在上海的求學階段，已對之產生濃厚興趣並且曾經閱讀相關文論及作品，<sup>311</sup>可見得劉以鬯將文學理念落實在小說創作，是有一定程度自覺的。

### （一）意識流的巧妙安排

「意識流」做為一種文學方法，主要在表現人的心理活動。<sup>312</sup>根據胡經之、張首映的說法：「意識流創作論的哲學基礎是柏格森的直覺主義。柏格森認為：人的意識是一個綿延不斷的流動的整體，不存在絕對的靜止，也沒有絕對的運動……人的每件活動所是由於人類自身的精神生活的洪流沖溢出來的，人的感覺、思考、決斷，都是由人的這一整個精神的流動所決定的。」<sup>313</sup>而意識流小說的藝術表現，是由人物的「自由聯想」(free association) 和「內心獨白」(interior monologue) 兩相互動而展開。<sup>314</sup>

劉以鬯以意識流的技巧創作時，傾向加強人物游走於真實與幻境之間，藉以突出小說人物的荒謬。例如在《酒徒》中，寫酒徒遭惡人痛擊頭部，迷迷茫茫

---

知觀點，即第三人稱有限全知觀點，即作者為顧及某種程度的效果，選擇特定的一、二個人物精細描繪，深入內心，刻劃心理，其他人物則用泛筆鋪寫外在動作言行。第三人稱有限全知觀點是彌補全知觀點與讀者過份疏遠的缺點而來的一種折衷技巧，可以在相當範圍內對作者形成某種程度的制約，使讀者在閱讀過程中有參與的機會。」見張素貞：〈現代小說敘述觀點的運用〉，《細讀現代小說》（臺北：東大圖書公司，1986年），頁27-35。

<sup>311</sup> 「他寫到約二十年前，他在讀書的時候，讀了趙家璧介紹意識流的理論而感到興趣；在靜安寺路一家書店，他買到了喬哀斯的《尤利西斯》與帕索斯的《美國》三部曲合訂本。他還提到影響喬哀斯的法國作家杜約丹（Édouard Dujardin, 1861-1949）的內心獨白小說。劉以鬯1941年在上海聖約翰大學畢業，算一算，文中所提到的這段時間應該是他讀大學時期閱讀意識流小說的經驗。在筆者最近與他的訪談中，劉以鬯亦談到在大學時期閱讀意識流小說的經驗。由此可見，劉以鬯對於心理作品的興趣始於上海。」見黃淑嫻：〈表層的深度：劉以鬯的現代心理敘事〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁98。

<sup>312</sup> 「意識流不是一個流派，而是一種方法，這本來是文學史上的一個常識……它之所以不是一個流派，不僅因為它既無統一的理論綱領，又無具體的組織形式，甚至連運用了意識流的作家們之間起碼的橫向聯繫也不存在。」見柳鳴九主編：《意識流》（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁2。劉以鬯本人也同意「意識流」並非流派的說法：「意識流並非一個流派，只是一種技巧，是整個作品中的一個元素。」見黃念欣、董啓章：《講話文章——訪問、閱讀十位香港作家》（香港：三人出版社，1996年），頁64。

<sup>313</sup> 胡經之、張首映：《西方二十世紀文論史》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁71。

<sup>314</sup> 「所謂意識流得作更精確的界定，若以喬伊斯《尤利西斯》的發揮為參照，即是內心獨白，再加上自由聯想。過去一般論者均將內心獨白視為意識流，這其實不大正確。不少小說都有內心獨白。任何以第一人稱來做敘述的小說就可以有大量的內心獨白，甚至用『我』來寫日記，寫下『我』的思想感受，一如自言自語，這些也是內心獨白，與戲劇在舞台上的個人獨白十分接近。」見鄭樹森：《小說地圖》，頁22-23。

地從昏迷中醒來，獨自躺在病床上回想事件發生的過程，思路極為錯亂複雜：

（魔鬼騎著腳踏車在感情的圖案上兜圈子。感情放在蒸籠裡，水氣與籠外的訪客相值，訪客的名字叫做：「寂寞」。10×7。小梗房充滿滴露的氣息。利舞臺。得寶可樂。淺水灣之沙。皇上皇。渡輪反對建橋。百樂酒店飲下午茶。快活谷出現人龍輪購馬牌。南華對巴士。今日出入口船隻。旺角的人潮。海邊有不少霓虹燈廣告。鹽焗雞與禾花雀與大閘蟹。美麗華酒店的孫悟空舞蹈。大會堂的抽象畫展覽會。……）<sup>315</sup>

緊接著這段以意識流回想自己所到之處所做之事的過往後，酒徒又回到病院的真實環境中，開始思考自己為何遭到痛擊的原委，然而因為受害之前喝了太多的酒，他完全記不得喝醉之後的事件，既然不記得，他轉而思考起「人生的目的」這個問題。整個思想的過程極無條理，更可見出酒徒的荒誕。

後來，酒徒與麥荷門討論《前衛文學》的準備工作，也搬離了包租婆的屋子，住進雷家的公寓，然而他仍沒有重頭來過，反而又喝酒喝醉了。劉以鬯在這裡用意識流的手法表達了酒徒對於新的一年聯想：

（聖誕節已過。今天吹和緩或清新的東南風至東北風。司機偕少女闖室做愛。南華打垮警察。再過兩天又要賽馬了。再過兩天就是陽曆元旦。）<sup>316</sup>

由此可以看出，酒徒對於正在實踐的文學理想，對於完全嶄新的生活環境，對於應該是充滿希望的新的一年，所聯想到的還是一些頹喪墮落的事情，這又顯露出酒徒對於生存的乖張和謬妄。果不其然，酒徒受生活所逼，不斷的逃避原先的理想，終於選擇要拋棄《前衛文學》轉而投入黃色文字的生產中，以至於麥荷門對他感到失望透頂，然而此時正值新春，外在世界是一片歡欣熱鬧，劉以鬯讓酒徒再次走入酒鄉，把自己灌醉：

（一家八口一張床。蘇絲楊的愛犬專吃牛骨粉。大牌檔出售叉燒飯。手指舞廳的阿飛們有福了。瓶頸地帶是死亡彎角。添丁發財。大龍鳳上演「彩鳳榮華雙拜相」。投資滿天下的威廉荷頓。新春大吉。孩子們在驚惶中追求快樂。恭賀新禧。有人炸油角。有人寫揮春。有人放鞭炮。有人在黑暗中拭淚水。）<sup>317</sup>

在文學理想破滅之後，酒徒又遭逢情感上的打擊，他以為楊露對他存有特殊的好

<sup>315</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 45。

<sup>316</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 131。

<sup>317</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 173。

感，殊不知是一場誤會，於是他只能又墮入酒鄉，他一杯又一杯不停的喝，甚至楊露最後將酒瓶砸到他的頭上，他已醉極完全不省人事，只在天旋地轉中看到一些凌亂的紅色：

（希望，虛妄，絕望，再生的希望。理想穿上咖啡色西裝。工地塌坭，壓傷工友。本港存水量僅得六十五億加侖。眼睛裡充滿驚奇。一個主題的產生。石器時代就有兩性的戰爭了。奇怪，我怎麼會見到這樣零亂的紅色？）

318

繼這次受傷之後，他得到一次短暫的喜悅——文藝友人路汀寄了一篇優秀的創作給他，他立刻去找麥荷門，想把這篇文章推薦給他，然而麥荷門卻對之十分冷淡，也不願刊登這篇傑作。兩人告別後，彼此的友誼就此告一段落，酒徒回到家，把路汀的短篇創作寄回，也代表了與他理想的嚴肅文學至此毫無瓜葛。這次與文友的斷絕，使酒徒又藉酒來逃避，當他喝到第六杯酒，又陷入迷醉：

（二加二等於五。酒瓶在桌面踱步。有腳的思想在空間追逐。四方的太陽。時間患了流行性感冒。茶與咖啡的混合物。香港到了第十三個月就會落雪的。心靈的交通燈熄滅了。眼前的一切為什麼皆極模糊？）<sup>319</sup>

劉以鬯在酒徒醉到極致的時候，才使用意識流的手法，將酒徒的迷亂與荒唐呈現出來。論者多沿襲認同《酒徒》為「中國第一部意識流小說」的說法，而未詳加細查，或是將劉以鬯使用的「意識流」和「內心獨白」的手法混為一談，讓其他研究者誤以為《酒徒》「只能說是一本內心獨白的作品」<sup>320</sup>，其實都有失偏頗。筆者認為，酒徒一次又一次對生活的失望，是藉由一次又一次的借酒澆愁來紓解，當他極其失望時，酒喝得越多越放縱。如果在半醉半醒之際，他尚能針對現實生活或是文學理念進行批評與闡發，而這時劉以鬯運用的是「內心獨白」的手法來敘述；當酒徒已經醉得極為徹底，醉得極為荒唐的時候，劉以鬯才轉而運用「意識流」的技巧，將酒徒帶到現實與虛幻的模糊地帶，進而將酒徒荒誕不經的內心世界表露出來，讓讀者感受到酒徒在潛意識與意識拉扯之間的一種不知所謂又無能為力的迷茫和痛苦。

## （二）內心獨白的真實反映

「內心獨白」是「意識流」當中的一個部分，其特徵就如同它字面上的拆解，必須是「內心」的悄然無聲，還要是「獨」自以對，並且是依賴語言的表「白」。「內心獨白」較有邏輯性，它是一種內心的思索，包括分析、估量和預測等理性

<sup>318</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 225。

<sup>319</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁 248。

<sup>320</sup> 見鄭樹森：《小說地圖》，頁 24。



思維。劉以鬯將之獨立出來使用，主要是將小說人物的所思所想，更為清晰明白的告訴讀者，如〈春雨〉當中，小說主角一方面注視著窗外的「雨勢」，一方面闡發了自己對於世界「局勢」的哲理思緒：

（自賞者對夢境必有愛戀，夢中的一切並不真實。鏡子是一個偉大的撒謊者。沒有人不相信它的謊言。照片很逼真，卻是另一種真實。照片裡的人沒有思想。被攝入鏡頭的人是有思想的。在這個世界上，沒有權力的人都變成木偶了。牽線的人說什麼。木偶也說什麼。前者講話有聲音；後者講話借用前者的聲音。照片是一個魔術家，它叫人將不真實的當作真實。這個世界是真實的，卻有可能存在於鏡子的那一邊。假定這面鏡子忽然破碎了。）<sup>321</sup>

在這段內心獨白中，劉以鬯透過內心獨白，直接揭露了從頭到尾僅以目光和思想現身的小說人物，面對這個既真實又不真實的世界的想法和感觸。

除了以括弧將內心獨白標誌出來，劉以鬯還運用另外一種形式來書寫人物的內心獨白，如〈到巴黎去散心〉當中，彩玉和姨媽在巴黎各處散心，然而在兩人的對話中，卻不斷穿插著彩玉的內心獨白，也由此襯托出她的魂不守舍：

**孩子已落掉。銀行裡的錢全部給他輸清。我打電話給他，他不聽。我寫信給他，他不覆。我走去找他，他已搬走。……他是一個壞人，我卻將所有的一切交給他！……我實在太蠢。**

姨媽：你喜歡不喜歡〈永遠的微笑〉？

彩玉：微笑？我沒有笑過。

姨媽：我指的是這幅名畫，不是你。唉，彩玉，我教你不要想那個衰人，你總不肯聽我的勸告！<sup>322</sup>

劉以鬯透過一段又一段彩玲的內心獨白，襯托出這趟華美的巴黎「散心」之途，雖然有姨媽力勸彩玲不要再想，然而她的心思仍然盤據在自己的悲慘經歷當中，以至於她終究無心可散，而沉浸內心世界無法自拔。

另外，在傳達個人想法的用意之外，劉以鬯還運用內心獨白將小說中主角心中的道德交戰表露出來。如《他有一把鋒利的小刀》中，亞洪坐在皇后像廣場讀報，看到報上有兩則搶劫新聞，使得他對於搶劫的計劃開始有了內心的拉扯：

<sup>321</sup> 劉以鬯：〈春雨〉，《不是詩的詩》，頁 17-18。

<sup>322</sup> 劉以鬯：〈到巴黎去散心〉，《異地·異景·異情》（香港：文匯出版事業有限公司，2005 年），頁 12。

（那個打劫者的膽量真大，單憑一把刀，就搶到兩個少女的手袋了。）亞洪不能不懷疑自己的膽量太小；但是，當他讀過第二則新聞後，他的想法又不同了。（一個曾經打劫過三次的青年，最後還是被警方拘獲了。犯了罪的人，遲早要付出犯罪的代價。）心一沉，將報紙往地上一擲。他的信心動搖了。（被拘捕後，就會被警方落案控告。只要證實有罪，少不免走去感化院裡住一個時期。）有兩個穿著迷你裙的少女在面前婀娜多姿走過。每一個少女肩上都掛著一隻長帶手袋。（其實感化院的日子並不苦。去年冬天，在一家專買雪櫃電視機的商店前面，曾見到螢光幕映出感化院內部的情況。住的、吃的、穿的都不壞。此外，還有足球籃球的設備。要是打劫被捕的話，走去感化院住一個星期，也沒有甚麼不好。）<sup>323</sup>

亞洪受到外在環境（讀到搶劫新聞、看到婀娜的少女）的影響，從羨慕打劫者單憑一把刀就搶到了兩個人的錢財，又想到犯罪的結果會受到警方拘捕，接著又再想到犯罪就要進感化院關禁，然而，因為看到眼前少女背著的手袋，又想起以往看到感化院的環境和設備，竟然轉而對關進感化院毫無畏懼。亞洪受到法律道德的約束，又受到外在環境的鼓舞，其內心的反反覆覆，在劉以鬯平直的敘述下，既生動又覺得亞洪在欲望與道德之間掙扎的可悲。

## 二、欲望與道德的掙扎

佛洛伊德研究心理活動的首要任務，就是去發現、探索和揭示心理活動的本質及其運作機制，尤其是無意識的基礎，更是他著重探索的部分。在佛洛伊德看來，人格是一個精密複雜的能量系統，人格的動力狀態就是決定於精神能量不同分佈和轉移在人格三大系統間：（1）本我（id），是潛意識的人格化。遵循快樂原則，是一切力比多（libido）的貯藏庫，收容一切被壓制的東西，其能量用來滿足本能<sup>324</sup>的願望；（2）自我（ego），是意識的人格化。限制並駕馭本我，在現實原則上為本我尋求滿足，符合邏輯、採用語言形式表達自己的內容；（3）超我（super ego），是客觀規律和社會道德規範的人格化，有「良心」和「自我理想」兩種能量運作方式。依照這樣的定義，可以發現劉以鬯小說人物的「自我」形象其實無法統攝「本我」與「超我」，常常陷於兩端的拉扯和糾葛中，面對外在世界的道德規範以及內心世界的衝動欲望，總是沉淪在無能為力的狀態中。

在劉以鬯的小說中，「酒」是一種自我孤獨的排解良藥；「夢境」則可以幫助自我滿足願望；<sup>325</sup>「情慾」則是一種放縱自我壓抑的刺激，這些元素都為小說

<sup>323</sup> 劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》，頁 42-43。

<sup>324</sup> 以佛洛伊德的學說而言，「本能」是潛意識的願望，與性原慾（libido）基本上是同義詞，主要的成分是性愛，包含一切同廣泛的愛相關連的衝動，達到愛的結合是其目標。又分「生」的本能（Life instinct，又稱「愛洛斯」（Eros））與「死」的本能（Death instinct，或是破壞的本能）。

<sup>325</sup> 「佛洛伊德在《夢的解釋》（即《夢的解析》）中曾分析了夢的成因機制，認為做夢是人在不

人物帶來快樂的媒介。然而，這些媒介彼此之間並非完全獨立，反而時時有所相關。比如酒精的催發容易使人入睡入夢，夢境中也時時暗藏「春意」，情慾的放肆也往往與酒有關。在此仍然將之分隔論述，以便文本的敘述上能有所著重，解釋也能更加明晰清楚。

### （一）以酒排解孤獨

劉以鬯代表作《酒徒》裡，將酒徒嗜酒如命的樣態描寫得極為深刻。這個對文學有極深見解又有極高理想的酒徒，在香港這個商業利益為上的社會裡，不得不典當掉自己的專長、興趣甚至尊嚴，來換取安身立命的空間。對於酒徒來說，「酒」並不是傷身害命的毒藥，反而是讓他確定自我存在的媒介：

酒。酒。酒。一杯。兩杯。三杯。四杯。五杯。我彷彿在遙遠的地方遇到了久別重逢的朋友。我很快樂。（酒是我的好朋友，沒有一個朋友能夠像酒那麼瞭解我！）一杯。二杯。三杯。我不覺得孤獨了，我有酒。酒是一種證明，它使我確信自己還存在。於是我得到滿足，一切都顯得那麼和諧。

326

身為一個壯志未酬的文人，酒徒尋找的是一個瞭解自己的對象，他在麥荷門身上用心的找，但最終他仍然無法與之相契；他拋棄道德枷鎖，在舞女、酒女、包租婆身上尋歡，卻也要不到可以安頓的力量，最忠實的永遠不會離開他的，只有酒，可以讓他不再孤獨無依，只有酒能短暫的給予他安頓欲望的和諧。

在短篇小說〈除夕〉當中，曹雪芹失意潦倒，沒有酒的安慰，還想打罵他的妻子出氣，緊接著他又強行要焚燒自己的文稿，妻子將之奪去，但他仍執要燒掉自己所寫下的不幸。看著熊熊火焰，他感到釋然，燒去自己覺得不滿意的結局，是一種文人對於文學的自我裁切，將心血付之一炬，是不會心疼的，反而想到要慶賀這樣的壯舉。此時，他不要其他美食，只要酒：

他手裡仍有一疊文稿，一頁繼一頁投入火盆，看火舌怎樣舞蹈。那不幸的結局被火焚去時，他產生釋然的感覺。（沒有糖瓜水果，沒有糕點水餃，都不成問題。沒有酒喝，就完全不是這個味道了。應該設法弄些酒來。）繼續將文稿一頁又一頁投入火盆，盆火映得他的臉孔通紅。<sup>327</sup>

沒有酒就完全不是「這個味道」，「這個味道」即是一種文人的氣息，一種在面對創作時嚴肅、孤傲的氣息。劉以鬯將「酒」之於文人的意義，隱微的安排在曹雪

---

清醒狀態的精神活動的延續，做夢的內容多數是最近及孩提時代的資料。提出夢是一種被壓抑的、被抑制的願望、經過改裝的滿足。」江紹川：《台港澳文學論稿》（北京：北京大學出版社，2005年），頁188。

<sup>326</sup> 劉以鬯：《酒徒》，頁267。

<sup>327</sup> 劉以鬯：〈除夕〉，《不是詩的詩》，頁93。

芹的內心獨白中，即是要呈顯出一種只有文人自己知道自己行為用意的孤單和果敢，想要留下完美鉅作的欲望，使小說中的曹雪芹推倒不斷殷切照顧自己的妻子，以猛烈的燃燒成就自己的執念。

## （二）以夢境滿足願望

劉以鬯常用夢境的介入，讓小說人物在現實生活的願望得到滿足。例如在〈霧裡街燈〉當中的「他」，對濃霧裡的「她」產生慾念，但是「他」一直沒有走過街去與之攀談發洩的價碼，「他」只是不由自主的想起昨日的夢：

想著，想著，想起昨夜的夢。他夢見自己坐在舊西書攤上，背靠牆壁，面前是濃得無法化開的霧。霧裡有盞街燈，燈下有個女人。那個女人被水兵打了一記耳光；但是沒有哭。他從書架上跳到人行道，雙手插在衣袋裡，吹著口哨，慢吞吞的踏過斑馬線，突破霧的包圍。那個女人見到他；他也見到那個女人。在朦朧的街燈下，脂粉依舊不能掩飾她的蒼老。但是，她是一個女人。他想說話，喉嚨已被個甚麼東西塞住，臉孔脹得通紅，心似十五隻吊桶。女人笑了，鼻子皺在一起，隔了半晌，才問：「你有十塊錢嗎？」他點點頭。於是世界開始旋轉不已，交織而成七彩相雜的幻畫。一切都若陌生，又極其荒唐。<sup>328</sup>

在夢境裡，「他」走上人行道與「她」相會，如在現實生活一般的感到無所適從，也感到心跳加速，面容害臊，「她」沒有生氣沒有拒絕，先跟「他」要了那充滿慾念的十塊錢，而後是一片天旋地轉。劉以鬯將夢境描寫得詳細又真切，使得小說中的「他」感到願望終於實現的昏眩。

極短篇小說〈蛇〉既以夢境的虛幻來帶過原著的情節，同時也透過夢境來滿足許仙對於白素貞的懷疑，終於「成真」：

他做了一場夢。夢中，白素貞拿了長劍到崑崙山去盜靈芝草。草是長在仙境的。白素貞走到那麼遙遠的地方去盜草，只為替他醫病。他病得半死。沒有靈芝草，就會見閻王。白素貞與白鶴比劍。白素貞與黃鹿比劍。不能在比劍時取勝，唯有用眼淚博得南極仙翁的同情與憐憫。她用仙草救活了許仙。<sup>329</sup>

當許仙夢醒之後，竟對白素貞的信任崩解。他由夢轉醒，回到現實世界時竟產生

<sup>328</sup>見劉以鬯：〈霧裡街燈〉，《甘榜》，頁 151。在劉以鬯的《多雲有雨》一書當中亦收錄有〈霧裡街燈〉作品，然而內文稍有更動，尤其是最後男主角向女人點頭示意有錢之後，意義雖為變動，然詞句仍有不同，在此節錄以資比對參考：「於是世界開始飛快轉動，在混亂中形成幻象，不熟悉，也有點迷惑。」見劉以鬯：〈霧裡街燈〉，《多雲有雨》，頁 191。

<sup>329</sup> 劉以鬯：〈蛇〉，《多雲有雨》，頁 110-111。

了嚴重的疏離：

許仙從夢中醒轉，睜開惺忪的眼，見白素貞依舊坐在牀邊，疑竇頓起，用痰塞的聲調問：「你是誰？」<sup>330</sup>

夢境帶出的「真實」使得許仙無法相信白素貞的體貼和美好，他無法克服心中的障礙，遂在遇到偽和尚法海時，立刻相信這個來歷不明的人物的話，返家之後，居然拋卻道德，逼迫已懷有孩子的白素貞飲下雄黃酒，並且一喝再喝直到她茫醉回房休憩。許仙隨即帶著一探「真實」的心理，不料做賊反而心虛，只是在床鋪上看到了貌似蛇體的腰帶，竟驚嚇萬分倉皇逃離，在門口撞上白素貞，才真正觸碰了「真實」。

除了小說主角做夢，由夢境滿足了主角自己現實生活中的願望，劉以鬯也透過某人的夢境，來完成另外一個人的願望。如中篇小說〈黑妹〉中的主角黑妹沒有母親也沒有父親，她名叫黃亞美，但是她不姓黃，而且一點都不美。劉以鬯將這個女孩塑造得並不討故事中的主述者「我」的喜歡，「她的皮膚很黑」、「她不肯溫習功課」、「她偷東西」、「她懶惰固執」，使人「常常想用鞭子抽打她」。兩人的相處常常劍拔弩張，然而主述者「我」仍然讓亞美獨自去參加朋友戴小琴的生日派對，不過，亞美卻沒有按時回家，使人在等門的時候因為等得太晚，忍不住進入夢鄉：

亞美是個不快樂的少女，感到快樂時，就不記得時光是會流去的。……這樣想時，意識逐漸模糊。我做了一場夢，夢見亞美在一個有歌有酒的地方跳舞唱歌。亞美雖然是個少女，卻缺乏少女應有的朝氣和活力。但在夢中，她卻非常活潑。她唱歌。她跳舞。她縱聲大笑。她的歌，唱得很好聽。她的舞步，純熟得像個職業舞蹈家。夢中的亞美，變成另外一個亞美了。她很快樂。<sup>331</sup>

「我」在夢中看到亞美的歡樂，表現出與現實生活中截然不同的朝氣和活力。透過這場夢境，亞美幻想成為受人喜愛和歡迎的願望，終於得以實現。劉以鬯透過一場夢境，將「我」隱約感受到亞美對於自我形象努力轉變的欲望，藉這場幻夢間接的被重視被完成。藉由亞美以外的人的夢來實現亞美的欲望，是將亞美的幻夢上再添一層幻夢，使亞美在現實生活中更無法獲得她真正的快樂。

### （三）以情慾掙脫約束

中篇小說〈對倒〉當中，全篇以人物的思想流動和具體遭遇交錯貫穿。劉

<sup>330</sup> 劉以鬯：〈蛇〉，《多雲有雨》，頁 111。

<sup>331</sup> 見劉以鬯：〈黑妹〉，《黑色裡的白色 白色裡的黑色》（香港：獲益出版社，1994 年），頁 127。

以鬯刻劃亞杏的心理時，集中選取她對性的幻想和好奇為描述主體。在八節有關亞杏的心理描寫中，劉以鬯層層遞進，逐步剖析她的「內在真實」，展現她潛意識的慾望；在第六節、第八節，劉以鬯以照相店櫥窗內的木頭公仔和金鋪的櫥窗，勾起了亞杏的遐想，幻想自己擁有一位英俊的丈夫；到了第十節，她看到一對情侶，更激發了她對於異性的渴求。她的幻想先從倫理觀點——丈夫、情人——切入的，在上列三節描寫中，她的慾望還被壓抑在深處；然而第十二節，劉以鬯則以一張「猥褻的照片」作為一個重要的轉折點，直接刺激了亞杏的潛在慾念，將她對男女關係的理解由倫理的層次轉入情慾的層次，第十四節，亞杏在浴室內，由於「看過那張拾來的照片後，腦子裡忽然充滿骯髒的念頭」，她在沐浴時，開始有了幻想：

將肥皂擦在身上，原是一種機械的動作。當她用手掌磨擦皮膚上的肥皂時，將自己的手當作別人的手。她希望這兩隻手是屬於「那個男人」的。那個「有點像柯俊雄，有點像鄧光榮，有點像李小龍，有點像狄龍，有點像阿倫狄龍」的男人。<sup>332</sup>

之後亞杏做了一場夢，夢見自己光裸著全身與一個英俊男子躺在床上，接著她體驗到一種「新的刺激」，甚至「感到了對方身體上的微暖」。劉以鬯循序漸進的將亞杏從懵懂未知尚遵守禮節規範的少女，以現實環境的刺激中帶到夢境裡加以釋放，進而挖掘也同時宣洩了她深層的情慾。

〈寺內〉的主線在於展現鶯鶯和張生的慾念和幽會的心理，並以小說中其它人物的慾望作為支線穿插其中。從鶯鶯初遇有「一對飢餓的大眼睛」的張君瑞，挑起了張君瑞的欲想，他希望自己成為大盜，要「偷看羅裙在夜風裡怎樣舞蹈」，於是接著去信表白，而鶯鶯以帕遮掩著羞慚的笑靨，又再次引動了張君瑞「慾念一若火上栗」。劉以鬯再安排琴弦挑弄音律，喚來兩人無言的相視于大雄寶殿，然而兩對眸子的對話，產生了「包不住的熊熊慾火」；兩人各自回宅之後，都墮入了夢中的慾念糾纏，繼而驅動了鶯鶯的相思病。就在此時孫飛虎率將領圍住普救寺，要鶯鶯交換自己的身體解圍，幸有張君瑞智取賊幫，得到兩人可能結合的機會，殊不知嚴苛的崔老夫人阻撓，造成張君瑞為之痛心生病，小說情節發展至此，多是承繼了原著《西廂記》的情節，只是更為強調了兩人之間的慾念情挑。然而，劉以鬯卻巧妙的穿插了老夫人對於張生的慾念：<sup>333</sup>

一個十七八歲的小夥子，借月光辨認方向，不知是故意的錯誤，或想獵取好奇，竟走入了她的臥房。這是必須驚詫的事，在夢中，她有了前所未有的

<sup>332</sup> 見劉以鬯：《對倒》（香港：獲益出版社，2000年），頁39。

<sup>333</sup> 「她見到了一個年輕的男人。她見到了自己與那個年輕的男人睡在一起。而那個年輕人竟是張君瑞。」劉以鬯：〈寺內〉，《不是詩的詩》，頁144。

的喜悅。然後，她夢見自己的衣服給小夥子脫去，並不感到羞慚，因為相國在世時也時常有這種動作。然後床變成池塘，出現了鴛鴦的纏綿。時光突然倒流，老夫人笑聲格格。<sup>334</sup>

崔老夫人本應該是道德規範的代表，然而潛意識中仍不免流露情慾的渴求，劉以鬯透過這種強烈的反襯，將人類慾望無法掩飾的原始清楚的攤露出來。經過對於配角人物的精采添筆，可以看出劉以鬯對於無法壓抑的情慾本能，探索得更為深入和多面。

另一篇以情慾為主題的〈蜘蛛精〉，也突出了情慾為人之本能這樣的觀點。小說的主角只有唐僧和蜘蛛精兩人，所有的情節都環繞在兩個人的互動，以兩方一攻一守的對決，來表達慾念的兩相牽制：

**這是怎麼一回事……我怎麼會……她死纏著他，像攀牆藤。阿彌陀佛我動了心阿彌陀佛她是妖怪阿彌陀佛她想吃我的肉阿彌陀佛我怎會動心的他側轉身子，使她的手無法往下摸。什麼事情都可以讓她知道唯獨這件事不能讓她知道曲背彎腰。膝蓋頂住胸口。阿彌陀佛那香氣使我聞了難熬阿彌陀佛不要看她不要想她阿彌陀佛不要想她不要看她阿彌陀佛手指像十個頑童，在戲弄中獲得狂喜。<sup>335</sup>**

唐僧做為一個道德標準的人物，相對於渴求長生而不擇手段的蜘蛛精，正隱喻著一個強烈的拉扯，故事發展到最後，蜘蛛精引誘成功，使應當已斷絕情慾的唐僧最終仍然受情慾所驅使而「失身」。劉以鬯將道德和情慾兩相對立起來，並安排道德的敗落，巧妙地將人性的弱點鮮明的突顯出來。

整體而言，劉以鬯承繼了上海新感覺派對於語言及意象、光影與場景的著重，在南赴香港之後，順應香港的現代主義文學運動，以《淺水灣》副刊為之推波助瀾，進而領受到更多外國思潮與技巧的浸染，也更加深他對於現代主義文學的熟習與借鑑。在上海與香港這兩股文學風氣的影響之下，劉以鬯活用詩句與電影技巧如蒙太奇等手法，又在創作內涵的深掘中，強調內在心靈與外在環境的相互對話，從而開創出屬於自己創作中顯明活躍的「現代性」特質。

<sup>334</sup> 劉以鬯：〈寺內〉，《不是詩的詩》，頁 144。

<sup>335</sup> 劉以鬯：〈蜘蛛精〉，《多雲有雨》，頁 116-117。

## 第五章 批判與想像：劉以鬯小說中的「香港性」

香港文學<sup>336</sup>在 1950 年代因為政治因素而改變了原先的體質；進入 1960 年代，它漸漸走入「現代化」，某些小說創作已經可以看出「開出新的格局、新的寫法」的路向；到了 1970 年代，香港文學配合著經濟成長與社會轉型，漸漸累積更多突破與轉變的能量；1980 年代之後，以都市為文學創作題材的作品紛紛出現，彷彿再一次的拭亮了「東方明珠」的華麗。隨著時代的變動，香港的政治、經濟、教育以及文化空間，也隨之展現出不同面貌，這讓身處其中有所感有所知的文學創作者，發揮他們的想像與文筆，構築了一篇又一篇的香港故事，也使得文學領域的研究者，更多也更深入地討論香港文學的「香港性」所應具備的基本特質。

本章節即是要從香港文學的流變中，分析出論者對「香港性」的看法與解釋，藉此反觀檢視劉以鬯小說當中，那些符合「香港性」的題材與內涵是如何被呈現，又是如何被他所重視和討論。經由文本細部的觀察，將劉以鬯小說中偏向取材的部分捻出，再進一步論述這種偏向所隱含的對於香港的批判以至於想像的可能，由此來說明劉以鬯小說的「香港性」，既符合港人敘事之特質，同時也帶有他身為南來作家的個人特性。

### 第一節 香港文學背景與香港性的形成

#### 一、香港文學流變概述

香港自抗日戰爭後，有不少中國文化人南來避亂，四〇年代末，國共內戰再次迫使中國一群文藝人士來港暫居，例如郭沫若、茅盾、夏衍、秦牧、柯靈等。40 年代後期，旅港的文化人絕大多數來自左翼，文藝活動主要是「反國民黨、反帝、反殖」的政治活動，其後這群文人陸續北返，與此同時，右派文人如司馬

<sup>336</sup> 就筆者所觀察，論者對香港文學的定義基本上有兩種切入點，一種是將香港文學當做中國文學的一脈支流，其中多具有大中國意識，例如施建偉〈香港文學的中國性、世界性和香港性〉：「香港文學是中國當代文學整體格局的一部份的觀點，近年來已為學術界普遍認同，故在此不贅。」劉登翰在〈香港文學的文化身份——試論香港文學的「本土性」、民族性和世界性〉中更說明：「凡是發生在香港的文學現象與文學創作，都應納入香港文學的範疇來予以敘述……這一寬泛的外延，仍有兩個限定，一是必須中國作家，二是以中文作為語言媒介。」見《活潑紛繁的香港文學——1999 年香港文學國際研討會論文集（上冊）》（香港：香港中文大學出版社，2000 年），頁 21、10。另一種切入點是突顯「香港」的主體性，主要範圍是在香港所發生的人、事、時、地、物為主題的文學作品，並能突顯「香港」的特徵和性質，這就明顯有別於視香港文學為中國文學之一脈的香港意識，黃維樑在談論香港文學主體性時，曾指出：「我們認為香港文學主體意識的喚起，始自五十年代。」見黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998 年），頁 93。



長風、徐訏、徐速等人接續南來，展開文學創作的對抗。南來作家的左右對壘是當時文壇的一個特色，與當時世界的大氣候一樣，東西兩大陣營在冷戰中，而香港文壇也是左右角力，兩派各有觀點與目的，香港特殊的自由空間，無意中在文化上扮演中國與外界的溝通橋樑，這是始料未及的一個特殊情況。<sup>337</sup>

到了五〇年代，香港的文學群體中，大部分的南來作家仍不以香港為家，抱著過渡心態留在香港，盧瑋鑾認為：「五、六十年代南來的知識份子，無分左右，儘管文藝觀不同，政治立場各異，但不約而同對這個文化異常淺陋的南方小島，非常不滿，而他們普遍對文藝有著不可轉移的堅執信念。」<sup>338</sup>張香君也提到這群知識份子雖然意識形態上壁壘分明，但是在家國認同上卻趨於一致：「除了以國難想像製造認同感以外，南來作家常刻意營造一個理想而浪漫的北國田園……但是南來想像中的浪漫北國往往是作家排拒香港這南方小島的手段。無論是左翼或右翼文化中都有此傾向。」<sup>339</sup>香港當時普遍人的文化水平不高，嚴肅文學或新文學的市場缺乏，寫作或是辦報除了擔負起社會文化使命之外，更需要商業利益的考量，因此當時的南來作家，有一段頗為痛苦的時間，「從事嚴肅工作」的，也多是「賣文為生」的，作者往往一筆兩寫，在那個時代生活，作者不得不為生計而賣文，但往往又感到委屈。<sup>340</sup>

六〇年代，戰後青年成長的年代，興起了「文社潮」和大專學生運動，而《中國學生周報》的影響也相當深遠，他們所主張的，甚至超出文藝，關心廣泛的文化思潮、社會、政治改革等，也積極主張「文學介入社會」，在某一程度上為香港文學帶來一點本地色彩。黃繼持提出觀察認為：「香港在六十年代開始走向『現代化』，市民文化水平與知識雖參差不齊，但青年人的文學視野、社會關懷、生命體驗，都隨著時代有所擴闊和提高。『實驗小說』有助於揭示這一代人

<sup>337</sup> 鄭樹森曾表示：「香港之於中國，無論從地理、政治和文化的角度來看，都位處邊陲。但五十年代亞洲出版社及自由出版社印行的反共小說，顯然不全是針對本地的讀者，而是借重邊陲，向中原『喊話』。而一些報刊，如《香港時報》和《祖國》，也是邊緣向核心發聲。至於學術上在香港開花結果的新儒家（唐君毅、牟宗三、徐復觀，甚至周邊的錢穆），只是立足香港，但文化上『一生為故國招魂』（余英時語）。這其實是文學家及文化人自動脫離母體後的必然現象。同樣，左翼文學家和文化人在香港的大量工作，也未可不能視為努力利用邊緣來確立新核心和新中原。」見鄭樹森：〈遺忘的歷史・歷史的遺忘〉，《追跡香港文學》，頁1。

<sup>338</sup> 見盧瑋鑾：〈「南來作家」淺說〉，《追跡香港文學》，頁122。

<sup>339</sup> 張美君：〈流徙與家國想像：五、六〇年代香港文學中的國族認同〉，張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁36。

<sup>340</sup> 劉以鬯：「1949年，香港文壇在不被注意的情況下有過一次根本性的轉變；大批文藝工作者離開香港返回大陸；另一批文藝工作者離開大陸來到香港。香港是個工商業社會，大部分香港人都不關心文藝，甚至消極排斥文藝。文壇縱然發生這樣大的變動，竟連漣漪也沒有出現。」；「在1949年之後，文壇的面貌轉換了，寫作人多數視寫作為謀生的手段。當生活的擔子過重時或『綠背』的引誘太大時，他們都會放棄必須堅守的防線，大量生產低級趣味的『商品』或將文章當作宣傳政治主張的工具。」見劉以鬯：〈《香港短篇小說選——五十年代至六十年代》序〉，《暢談香港文學》（香港：獲益出版社，2002年），頁158-159。

(也不只這一代人)的真切感受,認識都市人的內在真實。」<sup>341</sup>在「實驗」、「前衛」小說之中,劉以鬯在1962年連載的《酒徒》有相當的示範作用,以意識流手法表現內在真實,對當時的文壇產生十分大的影響。

七〇年代開始,香港受到世界各國經濟衰退的影響,調整原有經濟結構而擺脫衰退,社會走向了富裕。<sup>342</sup>此時的香港小說,一路接過「文學介入社會」的信念,參以歐美的文藝思潮,另一路則受法國「新小說」和拉丁美洲「魔幻現實主義」的影響,有別於其他本土作品。黃繼持觀察到這兩方面的文學取向,提到劉以鬯在此中的影響:「此中有長一輩作者如劉以鬯的貢獻,上述兩路小說他都會命筆。雖則他七、八十年代小說成績能否超越從前,非無爭議;但本地新一輩作者如西西、也斯等,文學生命之成長,實蒙沾溉。」<sup>343</sup>八〇年代時期,香港時局產生了動盪,九七回歸的問題對香港文學產生深遠影響,<sup>344</sup>此時的文學創作者,產生對生命的體認和反思,有透過神話或粵劇點染,如西西的「肥土鎮系列」,也有以編故事道實況的方式,述說著評論著港人的故事,此時劉以鬯的創作正出現這樣的傾向。黃繼持總括地認為八〇年代小說有藝術形式的實驗,有以後現代主義化入小說,亦可寓於雅俗共賞的範疇中,因此此時期的香港文學在『純文學』與『都市大眾文學』方面,都有開拓。<sup>345</sup>直到九〇年代,香港面臨政治轉變後的過渡期,某些小說所反映的亦帶有一種無奈的色彩,由於香港已是一個國際大都會,小說中也有濃厚的城市氣息。隨著時間的推移,土生土長的作者陸續出現,一起拼合出屬於這個時刻的香港文學。

自五〇年代至九〇年代,香港經歷很大的變化。香港人由難民變成有本土意識、有歸屬感的香港人。香港的經濟不斷發展,教育得到改善,使這個小島成為可以安居樂業的地方。劉以鬯1948年來港,居港六十餘年,經過這數十年,

<sup>341</sup> 見黃繼持:〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉,《追跡香港文學》頁23。黃繼持並認為:「在香港的兩輩(戰後在香港成長的青年一輩,與來港或回港的上一輩)作者寫作意識中,奠定下『實驗小說』在藝術上的地位,與『通俗小說』分途。『實驗小說』之稱,只是所指約略相同的幾個提法之一,其他或作『新潮小說』、『現代小說』、『前衛小說』等,並未統一,意味大有探索餘地。情節的淡化,文體的變革,大眾一時未必能夠欣賞,但文學圈子內不無知音。新的感性與新的手法,為小說展示現代社會的『荒謬』,切入現代人的迷惘,開闢前所未有的可能性。香港的文人一時未免自困於自身的邊緣性與文化上的無力感,實驗小說的寫作與閱讀卻多少能夠呈現某種反抗性,『娛樂自己』(劉以鬯語)的同時也達成某種文化使命。」〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉,《追跡香港文學》,頁20-21。

<sup>342</sup> 「七〇年代以來,香港經濟的起飛,使香港發展成爲一個現代化的國際性大都市。現代都市經濟的發展,帶動了香港都市文化的發育,使香港在文化形態和文化精神上,都不同程度地迥異於同樣在中華傳統文化基礎上發育起來的內地文化,有了自己更鮮明的面貌。」見劉登翰主編:《香港文學史》(北京:人民出版社,1999年),頁23。

<sup>343</sup> 見黃繼持:〈七八十年代的香港小說〉,《追跡香港文學》,頁26-27。

<sup>344</sup> 「八〇年代的香港經濟持續增長,卻被『1997』的陰影籠罩,海峽兩岸中國實情有較多了解,港人身分認同也省思較切,但一切又把持不定。這都給小說帶來新的維度。」見黃繼持:〈七八十年代的香港小說〉,《追跡香港文學》,頁27。

<sup>345</sup> 見黃繼持:〈七八十年代的香港小說〉,《追跡香港文學》,頁27。

他已被認同為地道的香港本地作家了。在這一段時間裡，他伴隨著香港文學的成長，也為香港文學作出很大的貢獻，他不但有創作等身的小說作品，也有對五四新文學評論的研究，同時他更是積極熱心地挾掖後輩，在香港文學史上，確實是相當重要的領航者。人們對一個地方的觀感，往往受時代環境的影響，而文學作品，也往往受作家身邊環境所影響。作家對所處之地的感情，會隨著社會與年月的改變而改變。因此，若要看劉以鬯小說中所反映的社會，以及他對於這些現象的所思所感，實應對香港的社會以及文學環境之轉變有多一點認識，當我們明白了時代與社會乃至於文學風氣的轉變，便能對劉以鬯的作品理解得更為細膩，也才能明白他在香港這個地方所積累的歸屬感，並不能理所當然的一語帶過，而要考慮他經過了漫長歲月的磨練，以及實際社會環境的改變，潛移默化下逐漸形成了屬於他自己的歷史經驗和文化情感，投射在作品的創作上，書寫出具有他獨特個性的「香港性」作品。

## 二、「香港性」的內涵

關於「香港性」(Hongkongness)一詞，已經受到許多學者的討論，例如，劉登翰從作品內容所呈現關於香港的歷史和命運，以及香港的現實生活作為討論的基礎，認為要在「題材的關注點」、「文化精神的弘揚」、「活潑多樣的的存在形態」上進行作品的具體分析，即可體現「香港性」。<sup>346</sup>艾曉明則採用比較概括式的反詰方式，認為「香港性」即是一種「香港特點」：「在整體上，包含著它的特殊的社會制度、歷史演變和多元的思想文化的香港，抗拒著任何一種簡單化的概括，毫不留情的拆卸著試圖凌駕在它之上的先人之見。何妨說，這種複雜的、多向對立性質並存的情形正是香港的特點？」<sup>347</sup>馮偉才則是以香港文學發展史的角度來觀察，認為香港的小說創作在技巧和題材往往顯示多樣化的特色，而這就呈顯出印上「香港製造」作品中的「香港性」<sup>348</sup>。

朱崇科則較為仔細的分析，認為「香港性」「簡單地說，就是指香港特質、

<sup>346</sup> 劉登翰〈香港文學的文化身份——試論香港文學的『本土性』、民族性和世界性〉：「什麼是香港特徵或『香港性』？這可以從歷史和現實的兩個方面來認識。一方面是作品的深層所蘊寓的香港的歷史和命運。……另一方面是作品所表現的香港現實生活特徵。……香港文學的『本土性』和特殊性，便對以下三個方面給予特別強調：一、題材的關注點。……二、文化精神的弘揚。……三、活潑多樣的的存在形態。」。見黃維樑主編：《活潑紛繁的香港文學——1999年香港文學國際研討會論文集（上冊）》，頁11-12。

<sup>347</sup> 艾曉明編：《浮城志異——香港小說新選·編後記》（北京：中國人民大學出版社，1991年），頁399。轉引自朱崇科：〈劉以鬯自娛小說中的香港性呈現〉，《華文文學與中國文化國際學術研討會論文集》（香港：香港大學中文系，2002年），頁5。

<sup>348</sup> 「一方面，華洋雜處和信息匯集的特色，不但反映在香港的政治、經濟、社會各個層面，也反映在香港文學作者的閱讀習慣和創作手法上面；另一方面，香港近年出現的一些社會現象和政治現實，也促動了作者在創作過程中流露其所思所感。當這兩種因素配合起來的時候，所產生的文學作品就自然地印上了『香港製造』的烙印。」馮偉才編：《香港短篇小說選·序》（臺北：書林出版社，1994年），頁2。

香港特色、香港特點。」而這些特別之處，則要從創作主體角度（作家）是否對香港產生本土認同，以及其創作出來的文學作品是否具有香港文學的主體性，這兩者成立的情況下被呈現出來。他進一步討論「香港性」必須把握兩個原則：「1. 香港性並非一個不言自明的概念，它在不同歷史發展過程中可能表現為不同的姿態和傾向性，而且香港性也會隨著歷史情境的推進而時強時弱，甚至逐步消失。.....2. 香港性是一個非常複雜和抽象的概念，我們不能依據單向度或幾個向度的原則將之作想當然的簡化分析，因為那樣可能會更多顯示出與其他地區本土性的交疊乃至重複，而不是獨特性。」<sup>349</sup>

朱崇科所提到的「香港文學的主體性」，其實概念稍嫌模糊，如果從黃繼持的說法來作延伸思考，可以有較清楚的認識。黃繼持認為：「某個地區文學個性或曰『主體性』的形成，就作品來看，大抵有兩端。一是本地經驗之寫入，從表層的地方色彩、生活方式，到深層的社會心態、價值取向。這從作品內容而言。另一則是『形式』的突破，新形式帶出對生活的新的切入，從而對當地經驗與心態作出更多層面的折射，並為此地的『生存情境』作出形式與內容統一的藝術揭示。」<sup>350</sup>藉此概念，他認為香港文學「社會寫實」一派即是將「本地經驗」寫入小說中，而另一部分則是由香港現代主義承續了「形式突破」此一路向，也因此，香港文學作品的「主體性」於焉確立產生，也從此開始自己文學體系之建立。

至於蔡益懷對此的延續思考，則可以將「香港性」的解釋與內涵做更進一步的確認。蔡益懷在思考「什麼是香港小說」的問題時，延續了黃繼持的思考，並進一步釐清「香港性」的問題。他透過黃繼持的研究，歸納出具備「香港性」作品的特色：首先是在題材、思想意識或風格等方面，呈現出地域文化特色；第二是透過與其他地區的比較，提出與香港環境和生活型態的相應之處；第三是作者的本土情懷和視野。他說：

探討香港文學中的「香港性」，根本的一點就是要探究其文化個性，尤其是都市文化和殖民地處境下的文化特質。落實到具體的文本分析中，我們要考察的基本維度，其實就是香港的都市環境、生存經驗和殖民處境對作家美學認知的影響，以及這種認知在創作中的具體呈現、表現出來的區別於其他地區文學型態的特色。<sup>351</sup>

如此說來，若要討論香港文學中的「香港性」，主要必須把握文本中所呈顯的香港「都市環境」、「殖民處境」以及「生存經驗」。本章節沿用蔡益懷所整理出的

<sup>349</sup> 朱崇科：〈劉以鬯自娛小說中的香港性呈現〉，《華文文學與中國文化國際學術研討會論文集》，頁 6-7。

<sup>350</sup> 黃繼持：〈香港文學主體性的發展〉，《追跡香港文學》，頁 95。

<sup>351</sup> 蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說（1945-2000）論集》（北京：中國社會科學出版社，2005年），頁 28。

三項香港文學中所具有的「香港性」，來討論劉以鬯小說中較為著重呈現的香港社會與人文景況，期能透過細部的文本閱讀和分析，整理並論析出劉以鬯創作中「香港性」的特色。

## 第二節 迷茫而忙亂的社會圖像

香港的城市景觀隨著時間與政策而變化，人文景觀也有因環境和時局的變動而有所轉變，這在小說家劉以鬯的眼中，就被挑選出來書寫與討論，在他的許多小說創作裡，常以客觀陳述與對照的筆法，描繪出一個交通不便、居住擁擠、經濟困窘而治安又極為混亂的香港社會。以下筆者即要探究這些小說當中一個迷茫又混亂的社會圖像。

### 一、紛雜的交通

在〈買了汽車之後〉中，于基爲了擺脫每天擠電車擠巴士之苦，他買了一輛二手車作通勤之用。但當他駕駛汽車上班時，公司附近的停車場已擠滿了車輛，連續找了幾個停車場，越開越遠，浪費了許多時間，終於停好車後，爲了趕時間到公司，只好再僱一輛計程車去上班，臨界下班時間，爲應付孩子們的娛樂邀請，他只好又僱計程車前往取車，再開車帶著一家子出門。如此折騰一天過去，隔日又要上班了，于基又再度面臨泊車問題：

瑪麗兵房前的停車場泊滿車子。甘諾道中的停車場泊滿車子。港澳碼頭的停車場泊滿車子。肴爾頓多層停車場泊滿車子。甚至洛克道上也泊滿車子。于基只好將車子停在修頓球場附近，然後另僱計程車返工。<sup>352</sup>

小說中描寫停車場到處泊滿車子，嚴重缺乏車位。劉以鬯以一個交通環境的表象來描寫這地少人多的城市，人們每天都要面臨這個侷促的空間，不是將身軀擠進滿滿的巴士，就是把車子停入滿滿的車位裡，無論用何種交通方式，都是忙碌不堪。

而這樣的交通也影響了人際交往，如在〈從筲箕灣到中環〉中，<sup>353</sup>杏儀受子銘邀請，吃過午飯之後趕忙赴約，然而等待巴士時因爲車上人太多而延遲許久，接著又因爲車上乘客的糾紛而轉搭下一班車，然後又因爲車子爆胎而再被請下車，最後杏儀只好改搭速度較快的九人座車，可是不巧又與貨車相撞，趕緊轉搭計程車前往，不料與子銘見面時，已經比預定時間晚了一小時，子銘憤而撕掉電影票，兩人不歡而散。劉以鬯藉由杏儀遇到的種種阻礙，突顯香港交通之紛亂

<sup>352</sup> 劉以鬯：〈買了汽車之後〉，《打錯了》（香港：獲益出版社，2007年），頁201-202。

<sup>353</sup> 劉以鬯：〈從筲箕灣到中環〉，《打錯了》，頁98-99。

難行。除了交通本身的混亂，搭乘交通工具的人也常因此而有紛爭，如〈九人座車〉中，<sup>354</sup>就呈現了車上乘客的嘈雜不安，從胖子上車後因為車價的問題與司機對罵，而後又是中年婦人因為沒有在預期的站牌下車而與司機吵架，再來又是一名乘客上車，一樣因為車價的關係與司機起了爭執，全車鬧哄哄的，毫無秩序可言。

另外，在中篇小說〈猶豫〉中，「我」的生活一開始依靠姊夫的接濟，搭乘的是電車，開始獨立謀生時搭巴士趕面試時間，與老闆徐弘出去約會則是搭他的自用車前往餐廳。<sup>355</sup>這些生活細微的改變，都可以從交通工具的轉變上看出來，而在搭乘交通工具所面臨到的阻塞路段和事件，也把「我」對於要留在香港或返回上海的「猶豫」，在這些轉變和難行當中突顯得更為不安。透過交通工具的行進與轉換來帶動情節之發展，劉以鬯也運用在《對倒》中，從一開始寫 102 號巴士進入海底隧道，淳于白「想起二十幾年前的事」；接著巴士拐入彌敦道，他看見一個曾經與之有過交情的舞女；巴士在彌敦道上疾馳，他看見曾在當中炒過金的舊樓；巴士停定，他因為「一種突發的衝動」而跟隨其他乘客下車，<sup>356</sup>到達的地方是旺角，這裡「有太多的行人」，「有太多的車輛」，並不屬於一個孤單的中年男人，然而他卻隨著交通的移動與人潮混同在一起，也與年輕的亞杏走在同一時空裡。淳于白在這裡的「下車」是小說的一個關鍵，他的移動帶領讀者的眼睛往以下的情節進行，劉以鬯在這裡運用香港的交通方式，將小說順理成章的推演而下，技巧十分高超。

## 二、擁擠的居所

對於香港的居住環境，劉以鬯也有具體而精簡的描述。如在〈夏〉中，他描述夏天的高溫時段，三十多個人住在一層「鴿籠」般的老舊木屋裡，每個人都「肝火特別旺」，紛紛擠到洗手間，人人爭先恐後，於是出現很多不滿的爭執，劉以鬯在此安排不同人的聲音出現，你一言我一語的爭執著要進沖涼房，這些聲音接二連三，毫不間斷，巧妙地把這群人居住環境的窘迫彰顯出來。<sup>357</sup>同樣談論居住環境，劉以鬯還用每日發生的居家之不便，來堆疊居住環境的困窘，如〈大廈管理〉中，唐先生一家從進住第一天開始大廈水廁失靈，接著電梯壞了，又發現郵箱中的雜誌被偷，走廊垃圾堆積，大廈中有秘密賭檔遭警察查封，接著水廁又壞了，家中失竊，水廁又沒有水了，走廊繼續堆滿垃圾，直到月底水廁依舊沒有修好，如此到了月租日的最後一天，管理員仍然來收管理費用。<sup>358</sup>居住環境的破敗，把管理者的失責更為突顯出來。即使是在新樓當中，也可以看到這種居住

<sup>354</sup> 劉以鬯：〈九人座車〉，《打錯了》，頁 78-79。

<sup>355</sup> 劉以鬯：〈猶豫〉，《一九九七》（台灣：遠景出版社，1984 年），頁 102、145、161。

<sup>356</sup> 劉以鬯：《對倒》（香港：獲益出版社，2000 年），頁 25-31。

<sup>357</sup> 劉以鬯：〈夏〉，《打錯了》，頁 46-48。

<sup>358</sup> 劉以鬯：〈大廈管理〉，《打錯了》，頁 203-204。

環境的混亂，如〈高尚住宅〉中，劉以鬯將每一層樓的住客生活簡單描述出來，<sup>359</sup>而這一段段短捷的「介紹」，堆疊起來之後，這棟樓房的混亂便清晰可見。

劉以鬯還有多篇討論香港租屋問題的作品，如〈意想不到的事〉當中，<sup>360</sup>趙氏夫婦原先跟錢家分租，因為兩家孩子打架而搬往林家，然而很快又面臨孩子爭吵的問題，不得已另覓他處，趙太太認為不如自己當二房東收租比較好，於是在好地段租了新樓層再分租出去，不料一開始啤仔又因為與歐陽家的孩子打架，引得歐陽家憤而離開，只好另請房客，這次分租廣告明言：「歡迎無孩夫婦」；於是搬來一對徐姓夫婦，然而這對夫婦卻天天在三更半夜時吵架，實在不是辦法，只好再找新房客，這次廣告註明：「歡迎單身士女」；來了一個楊姓單身男子，但是天天帶著不三不四的女人回來過夜，趙太太只好又要他搬走，接下來的廣告則只「租給單身女子」，終於來了一個理想的單身女子房客，不料一個月後仍被請出樓房，原因是因為趙先生竟與這名單身女子到電影院去約會！劉以鬯透過租屋條件的越來越緊縮，反而造成房客素質每況愈下，將香港租屋的問題彰顯出來。而類似這樣房東與房客之間的「鬥法」，也可以在〈包租婆與三房客〉中看到，鄧榮夫婦向二姑租房子，繳付押金前曾做了許多屋內改善的要求，二姑擔心不答應這些要求房子就租不出去，於是好聲好氣的一一答應了，結果第二天鄧榮一家搬進去，什麼要求都沒有兌現，使得鄧榮第二天負氣「僱了兩個油漆匠來，將這間梗房的牆壁全部髹成黑色」<sup>361</sup>。

除了呈現居住租屋房東與房客相處的問題，劉以鬯把香港高樓林立卻仍有住屋短缺的狀態敘寫出來，如《鏡子裡的鏡子》當中，林澄從家裡往窗外沒有焦點的望去，隨即墮入高樓大廈壓迫的幻想之中：

高樓大廈。  
太多的高樓大廈。  
森林似的高樓大廈。  
高樓有太多的窗口，大廈有太多的窗口。  
一個窗口裡飛出五個字：「加租二百八」。  
另一個窗口裡飛出五個字：「加租四百五」。  
許多窗口裡飛出加租與加租的數目。  
所有窗口裡飛出加租與加租的數目。<sup>362</sup>

太多的高樓與大廈構建出香港的擁擠，租屋的價格越攀越高，使得香港的居民感到生活負擔太多的數字與重量。在《島與半島》裡，劉以鬯透過沙凡的內心獨白，

<sup>359</sup> 劉以鬯：〈高尚住宅〉，《打錯了》，頁 155-156。

<sup>360</sup> 劉以鬯：〈意想不到的事〉，《打錯了》，頁 155-156。

<sup>361</sup> 劉以鬯：〈包租婆與三房客〉，《打錯了》，頁 180。

<sup>362</sup> 劉以鬯：《劉以鬯小說選》（香港：香港明報月刊出版社，2009年），頁 187-188

將香港的擁擠清楚的表述出來：

香港是一座擁擠的城市。香港人像一籠田雞那樣擠在一起。許多人都不喜歡這座過分擁擠的城市。許多人卻一直在這座擁擠的城市裡生活。沙凡也不喜歡這座城市。它太擁擠，它有太多的高樓大廈，它是聲音的集中營，它的空氣被染汙了，它的街道上有太多的廢氣，它是「一處巨大貪污翻騰的地方」，它的治安太壞，它是一座經常發生搶劫案的城市。<sup>363</sup>

居住環境的密集，使得這當中充斥太多聲音，也滿溢太多廢汙之氣，人的擁擠和搖墜不安，也使得香港成為犯罪充盈的城市，但是，香港人即使不喜歡這個過分擁擠的城市，卻又仍然在這當中居住生活。劉以鬯藉由沙凡的聲音，說出他所看見的港人集體的容忍和無奈。

### 三、脫序的治安

太多人聚居一處，如果管理不良，往往會造成社會治安的問題。劉以鬯對此也多有觀察和描述。例如在〈動亂〉中，<sup>364</sup>他以一處混亂血腥的街景如何形成，作為整個小說的推演和堆疊，每一個場景中的「物體」，都像被警察問話似的描述自己所看見的事件始末，從吃角子老虎遭受鐵棍重創，石頭被擲向警方，汽水瓶被年輕人砸向鋼盔上，垃圾桶被搗得稀爛，計程車被火油燃燒同時看見警察拔槍制止民眾，報紙隨風飄盪而掉進計程車的火海中，電車遭受腐蝕性液體攻擊，郵筒被塞進一根燃燒的木條，水喉鐵被插進交通燈誌裡，催淚彈看著街上驚惶失措四處奔走的群眾，炸彈等候拆彈專家前來，然而街燈卻看到炸彈引爆、一個人用刀刺死另一個人，那把刀在血中沐浴，倒在地上的屍體這樣想：「這是一個混亂的世界。這個世界的將來，會不會全部被沒有生命的東西佔領？」<sup>365</sup>劉以鬯透過冷靜的排列在這次動亂下參與的「物品」的描述，逼出他對於香港在 1967 年的暴動的觀感，是極為無助與荒涼的。<sup>366</sup>同樣將時代背景所引起的治安上的動

<sup>363</sup> 劉以鬯：《島與半島》（香港：獲益出版社，1993 年），頁 9。

<sup>364</sup> 劉以鬯：〈動亂〉，《多雲有雨》（香港：三聯書店有限公司，2003 年），頁 45-53。

<sup>365</sup> 「而劉氏寫於兩年後、以六七暴動為背景的短篇小說〈動亂〉，則吸收了法國『新小說』的表現手法，捨棄敘事情節、人物刻劃、時序，細膩繁瑣地描寫事物，不賦予深層意義，讓讀者從撿拾散亂並置的片斷中重組現實。」許旭筠：〈劉以鬯作為方法——香港文學中的「現實」與「現代」〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 88。

<sup>366</sup> 「學者指出，五十、六十年代，香港工人的就業條件十分苛刻。……工資卻追不上通脹，一般市民的生活十分吃力。……遇到勞資糾紛，往往是工人吃虧。引起市民不滿的還有其他問題。例如住房雖然到了六十年代中期，已經有很多人享受到政府興建的公共房屋，但居住木屋的人仍然數以萬計。……從 1962 至 1966 年，全港竟有五分之一的租客曾被逼遷。可見租客受房東魚肉，實際上沒所謂租客的權益。……除了貧富不均以外，接受教育，一般被視為幫助改善生活和提高社會地位的工具的機會亦不平等。……這些社會矛盾，隨時會爆發出來，只是等待導火線而已。果然，天星郵輪加價引起了騷亂。翌年，因勞資糾紛引發的騷亂更震撼了全港，甚至搖動了港英政府的管治，可視作香港開埠以來最激烈的政治鬥爭。……我們仍可以推斷，1967 年的騷亂雖然與當時內地文革有一定的關係，兩次騷亂都有一定的群眾參與，說明社會廣泛地存在著一定問



盪，劉以鬯還寫在〈七叔的煩惱〉裡，他以 1969 作為背景，「香港街頭經常出現炸彈」，小市民紛紛逃離香港遷往異地生活，七叔在深謀遠慮的情況下帶著家人移居新加坡，然而時局不好，謀生不易，遂又遷往吉隆坡找出路，然而又碰上暴亂，七叔只得帶著家人回港，此時身邊積蓄從原有的三十萬資產銳減到只剩幾千塊錢。小說寫香港經歷大動亂時的混亂，以及人人自危、四處逃亂的景況，將香港的治安狀況作為背景，突顯人在時空背景都極為困頓時，驚慌躲避的時代悲劇。

除了對於歷史事件所引發的暴動問題之外，劉以鬯對於香港日常生活下的治安問題也有許多關注，如在〈尖沙嘴之夜〉，他寫李婉與張智在耶誕前夕吃了一頓「像豆腐乾那麼大」的「大餐」，要去看電影又因為索價太貴而敗興，就在他們漫步彌敦道上時，一群長頭髮的阿飛奔來捉弄李婉，又見衣衫襤褸的嘻皮洋人要來剝她身上的大褸，李婉受了太多驚嚇，沒想到張智正要送她搭計程車回家時，竟被兩個醉醺醺的美國水兵給拳打腳踢一番，還被搶先搭了車離去。<sup>367</sup>同樣無緣無故挨水兵揍的還有〈灣仔〉當中的老徐，他才剛把一家子帶到灣仔居住，女兒與太太就受到水兵的非禮，自己也遭受毒打，只好趕緊想辦法搬家。<sup>368</sup>

出門在外，人身安全往往受到威脅，然而在〈接財神〉當中，劉以鬯卻安排孔老太心中一直記掛要「接財神」，已經準備好五塊錢要賞給來討錢的「財神」，沒想到歹徒竟利用這項習俗，直闖入孔家，拔出長刀要脅拿出首飾與鈔票來。<sup>369</sup>劉以鬯以一種歡喜的節慶作為小說的底蘊，最後竟以三個彪形大漢的行搶作結，點出香港社會即使在過年時節仍然有歹徒乘虛而入。壞人直搗家園，尚可以怪這些歹徒的壞心眼，但是如果人身安全受到危害，警察卻鬆懈到完全不察，這樣的狀況就更糟糕了。在〈多雲有雨〉中，森仔因為沒有錢跟心儀的女孩看電影，只好在出街的時候，用一塊石頭打破一個肥婆的腦袋，拿走她的銀包去赴約，一個小時過去了，路過的人沒有搭理暈倒在地的肥婆，連警察經過巷口時，也大意的忽略而過。<sup>370</sup>劉以鬯在這裡以一個多雲有雨下午的一個小時又十分鐘內，描述社會事件的發生實在是隨手可為，旁人甚至警察看待這類治安問題，也顯得十分敷衍與草率。在〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉當中，也可見出這種治安問題的嚴重性：

亞視本港台的新聞報告員。在「六點鐘新聞」開始的時候，用凝重的聲調報導發生在元朗錦田水頭村的警匪槍戰。靜靜的水頭村忽然變成戰場，悍匪引爆的手榴彈，幾乎使香港社會的基礎也震盪了。麥祥看到這種情景，不能沒有感慨。匪徒們一直在噩夢中過日子，讓非分的希冀奪去了理智，

---

題和矛盾。」見王賡武主編：《香港史新編》（香港：三聯書店，1998年），頁 204-205。

<sup>367</sup> 劉以鬯：〈尖沙嘴之夜〉，《打錯了》，頁 93-95。

<sup>368</sup> 劉以鬯：〈灣仔〉，《打錯了》，頁 88-89。

<sup>369</sup> 劉以鬯：〈接財神〉，《打錯了》，頁 141-142。

<sup>370</sup> 劉以鬯：〈多雲有雨〉，《多雲有雨》，頁 166-167。

總想通過僥倖的狹道搶得利益，做出不應該做的事。他們存心要考驗香港這個社會的承受力有多高。<sup>371</sup>

劉以鬯在這個小說裡，將麥祥所經過的香港街頭所發生的社會案件以及負面情事，如搶劫、年輕人撞倒老人家卻不顧、打了六折卻遲遲沒有人買的文學書籍、新聞報導的掃黑行動、混亂交通中隨地便溺的小孩、錦田槍戰的頭條新聞、國商信貸倒閉造成存戶一生積蓄泡湯，以及深夜時分不知何處飛下的瓦製花盆砸死了中年男子，種種社會上失序的狀況，竟在短短的一天當中通通發生，最後並列一個白色區塊和一個黑色區塊，仿若昭示著平凡老百姓看到的每一個明天，都仍是永無止境的失望。<sup>372</sup>劉以鬯連續使用黑底白字的方塊，堆疊出香港社會的許多治安問題，視覺效果十分搶眼，讓讀者可以一目瞭然，同時心中也隨之一陣喟然。

#### 四、失衡的經濟

社會問題不只侷限在施暴者與受害者這樣的問題上，也反映在平凡老百姓的就業以及收入問題上。在〈到香港仔去看扒龍舟〉當中，劉以鬯描寫老杜因為商行結業而失去養家活口的工作，但無論如何仍堅持要讓三個孩子好好的過端午，於是依約買了糉子回家，沒想到孩子們希望到香港仔去看划龍舟的節目，這是一筆不小的花費，但是為了讓孩子高興，他也只好應允。可是孩子們在為他掛衣服時，發現了公司的解僱信，紛紛哭著向他建議取消明日的遊玩行程。艱困著過日子的一家人，相知相惜，其中的無奈和悲苦，令人鼻酸。<sup>373</sup>劉以鬯以一個家庭的經濟支柱失業，反映出小市民面對失業情況，其實也如同老杜一樣，對於日子可不可能捱得過去，是又驚又怕的。反觀做了房屋投資的有錢人，只要靠著收租度日，即可以過得輕鬆又自在，如〈一個香港人〉當中，從早上七點半開始，即開始悠閒度日，打太極拳、看報講馬經、打麻將、看電影、吃一碗燒鵝飯、午睡、看展覽、喝下午茶、看下午場的電影、吃雲吞麵外加一碟牛腩、看足球、喝涼茶、到維多利亞公園看免費電視、坐電車晃悠、在灣仔的小舞廳尋歡、回到家沖涼、安排明日的遊樂。<sup>374</sup>劉以鬯以一種簡單的時間表，將這個香港人的一日生活鉅細靡遺的寫出來，滿紙都是吃喝玩樂，沒有生活的煩憂，只是因為他「專靠

<sup>371</sup> 劉以鬯：〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉，《黑色裡的白色 白色裡的黑色》（香港：獲益出版社，1994年），頁34。

<sup>372</sup> 「顯然作者用單數的段落寫罪惡、黑暗、痛苦、貧困等等，用雙數的段落寫善良、光明、快樂、富足等等；相應地單數段落用黑底白字印刷，雙數段落用白底黑字印刷。……這篇平凡而奇特的小說寫出香港市民生活種種樣相，寫出都市的民情世態。其良莠雜陳的寫法與黑白相間的印刷編排不光給人以新奇刺激，還引人作深沉的思索：原來生活是這樣複雜多樣的，黑中有白，白中有黑，哀歡流轉，百味雜陳。」溫儒敏：〈劉以鬯小說的「形式感」〉，黃維樑主編：《活潑紛繁的香港文學——一九九九年香港文學國際研討會論文集（下冊）》（香港：中文大學出版社，2000年），頁523-524。

<sup>373</sup> 劉以鬯：〈到香港仔去看扒龍舟〉，《打錯了》，頁103-105。

<sup>374</sup> 劉以鬯：〈一個香港人〉，《打錯了》，頁56-57。

收租」即可以過著這樣舒服的日子，香港富人的財富竟是如此輕易獲得，跟窮人對工作的兢兢業業顯然相當不同。這樣的不同，不用攤開生活的細節也可以察知，如〈年宵市場〉中，描寫年宵市場裡黑壓壓的人群，並非都在為年節而歡欣鼓舞的採買物品，有錢人與貧窮人來此之目的也相當不同：

逛年宵市場有很多好處：有錢人固然可以當著眾人的面，付三千元買一株桃花，炫耀他的財富；窮光蛋也可以將它當作一種免費娛樂。此外，凡是欠別人債而無法償還的人，唯恐債主上門，走去年宵市場兜一夜，元旦回家，就可安然渡過難關了。<sup>375</sup>

失業的亞財就是到年宵市場避債的，但是因為這是個貧與富並存的時空，他刻意裝闊，走去問一株桃花的價錢，伙計們因為生意正忙，也採取有問必答的方式，這使得亞財的冒充獲得一種說不出的舒服和暢快。劉以鬯透過亞財的貧窮身分和裝有錢的作為，將貧與富的強烈對照壓縮在一起，使人感到荒謬好笑之餘，也在心中感到這種階級差異的沉重。

貧富差距所導致的社會氣氛的不和諧，也可以從不同家庭面臨生活悲喜時，所產生的巨大差異看出。例如在〈同學〉中，劉以鬯描寫亞牛和周文龍是一對好朋友，前者生於貧窮家庭，後者則生在富貴人家；周文龍生日那天，邀請亞牛到他家慶祝，亞牛也十分真摯的穿著補好的乾淨襯衣，搭巴士前往渣甸山，一路上吹風淋雨也不改內心的熱誠，然而就在亞牛找到周家的花園大洋房時，周文龍的母親卻嫌棄亞牛的貧苦身分，高傲鄙夷的說：「亞牛？我們前晚開列名單的時候，沒有亞牛的名字！」<sup>376</sup>亞牛一聽大受打擊，趕緊落荒而逃，因為這樣的勢利對待，小小的心靈很快就認知到貧富間的深深壕溝，是很難跨越得過去的。劉以鬯在小說中，以原本在學習上並無差別的「同學」，因為家世的差距而有了身分上的「不同」，勾勒出貧富懸殊的社會上，貧苦階層受人輕視的殘酷。又如在〈颱風〉中，劉以鬯巧妙的用（上）、（下）兩篇的區分，將所謂上流人士與下層階級的生活區分開來，在（上）這個部分，他寫老陳「是個有錢人，防風準備早由女傭做好。他住的是新樓，颱風來襲，不成問題。」還寫到他家中什麼也不缺，只缺一群朋友們來熱鬧熱鬧，於是，他趕緊命令女傭準備豐盛的午餐和晚餐，讓他的朋友們來唱戲打牌，所以即使外頭已經掛起七號風球，「老陳的家，熱鬧得像俱樂部」；而在（下）這個部分，則是寫老張一家五口子，知道天文台掛起七號風球，馬上就得要投靠住在新樓的親戚，沒想到表哥一見到他們，卻沒好氣的趕走這一家人，老張「親友不多，而那些親友們都很勢利，只會錦上添花；不肯雪中送炭」，於是就在風勁雨疾的狀況下，只得蹲在樓梯底避難。<sup>377</sup>兩相對照之

<sup>375</sup> 劉以鬯：〈年宵市場〉，《打錯了》，頁 143-144。

<sup>376</sup> 劉以鬯：〈同學〉，《打錯了》，頁 167-170。

<sup>377</sup> 劉以鬯：〈颱風〉，《打錯了》，頁 106-108。

後，可以看到面臨颱風侵襲，貧與富之間的差距比平時更顯刺眼，香港社會的貧富失衡在劉以鬯筆下被生動的搬演出來。

劉以鬯對於貧富的失衡，其實一直耿耿於懷，即使不是以之為小說抒發的題材，也不時會藉由小說人物之口，將這些歎息表露出來。他在〈蟑螂〉當中寫一個賣文為生的作家丁普，在聖誕前夕的一陣沉思：

寒流襲港，凍死三個人。那些坐在火爐旁邊吃「暖鍋」的人，猶嫌天氣不夠冷。「要是聖誕前夕的香港也會落一場大雪的話，該是一件多麼有趣的事，」有人說。這人今年又添置了幾件皮大衣，天氣不能不冷。香港就是這樣一個「不均」的地方。「有」的人有得太多，「無」的人非凍斃街頭不可。商場開紅燈，畢打街與尖沙嘴的燈飾仍在替有錢人助興。有錢人需要熱鬧，聖誕前夕的大餐每客五十元。<sup>378</sup>

雖然整篇小說主要在探討「人」的生存意義，而不是著重在討論社會亂象的問題，然而，將貧富差距的啟發擺進小說中，其實也同時帶入了生而為人的許多無奈和困境，與整篇小說的議題仍然有一定程度的相關。

### 第三節 欲與慾交織的人物群像

在劉以鬯的小說當中，可以看到香港小市民在生活中掙扎的許多現象，他們可能因為無力反抗環境周遭的壓迫，不得不以強硬的手段達成自己的目的；或是因為期待快速的致富，而藉由賭博的方式牟取暴利；還有在賭風強盛之際，所帶來的對於金錢不顧一切的追求；以及在紛亂社會當中，情慾錯綜難解的人際相處，和不合常理的相互對待方式。以下針對他小說中的這幾項特點，做文本的細讀與分析。

#### 一、社會邊緣的罪犯

對於社會上的許多犯罪事實，劉以鬯採用一種旁觀的方式來擷取當中駭人的部分，再使用冷靜的筆法，細細的陳述一件又一件讓人不忍面對的犯罪行爲。這當中有情有可原者，也有不可原諒的貪欲所造成的犯案者，但是劉以鬯在小說中並不多加評論，而是以故事情節的迭起，來讓讀者觀看並感受到這些走在社會邊緣的人物，是如何又是為何做出犯罪的行爲。

例如在〈靜靜的霧夜〉寫強盜在維多利亞港邊要打劫，沒想到這個被搶的人卻十分鎮定，原來他已經失業許久，此刻萬念俱灰，央求強盜直接殺了他，強

<sup>378</sup> 劉以鬯：〈蟑螂〉，《劉以鬯卷》（香港：三聯書店，1991年），頁149。

盜一時惻隱，竟塞了兩張十元鈔票給他，然後放他離開。在離開的路上，他碰見一個跌倒在地的女人，他將她攙扶回去她家，才知道女人的境遇更為悲慘，她的孩子已經病死在床榻上，他感到不忍，將強盜給他的錢給了女人，轉身離去之前，看到這家的牆壁上掛著一張男人的照相，竟是剛剛搶劫他的強盜。劉以鬯用這短短的曲折與巧合，刻劃出市民生活之不濟，最終只好鋌而走險的無奈。<sup>379</sup>這樣的無奈，也可以在被壓迫的弱勢人物身上看到，例如在〈我怎樣殺死了趙順記的老闆娘〉當中，一開始寫趙順記老闆娘之潑辣以及好賭，一有不順心即痛罵趙老闆，使之痛不欲生又無法反抗，只能喝酒澆愁。這日，老闆因為一點小事又挨了老闆娘一頓脾氣，默默上街去喝酒，只留「我」在家，此時，老闆娘竟然大膽的有了色誘的舉動，「我」因為不知如何是好而逃離，往後老闆娘雖然表示善意，但「我」知道這種處境其實「十分不利」，所以當叔父為之訂了媒妁之言的婚約，「我」也就答允並告知老闆，而長期飽受老闆娘欺負的老闆也很高興，唯獨老闆娘非常不痛快，直到「我」成了親把妻子文君帶在身邊照顧，老闆娘的無理折磨也延伸到文君身上，甚至還挑撥兩人的感情，使妻子憤而羞憤的自殺身亡。「我」失去了妻子，感到憤恨不已，遂用一把刀把老闆娘刺死。等到隔日到警局自首時，才知道老闆娘早已被老闆以槍擊斃。<sup>380</sup>

除了小說人物因為生活環境困窘而引發罪行，也有因為社會問題沒有得到良好的處置，而造成的一代接續一代的悲劇。如在〈父親，可恨的父親〉，寫萍萍因為是母親遭工廠工頭性侵所生下的孩子，所以不受到父親牛精超的關愛，母親也因此長期被牛精超忽略，整個家庭結構是相當不穩定的。有一日，萍萍看到一個貌似牛精超的絞剪佬，原先精神的不穩定就被挑動，她舉起鐵條狠狠的朝那人重重一擊，但仍未斃命，於是她又到廚房去拿出菜刀，再將那人斬死。殺害絞剪佬之後，她冒雨走在大街上，碰到記者唐沂，請他帶她去報警，警察問案時，她「態度鎮定，答話時，從容不迫，一點也不緊張」直接承認了自己的犯案。<sup>381</sup>劉以鬯在小說中，透過反覆的線索拼湊，將萍萍的身世一點一滴的連接起來，寫出這個悲慘背景所引發的駭人案件，其實是整個社會容忍各種扭曲的價值下，所累積發洩出來的，而非僅是單一個人情緒不能控制下的犯案。同樣是寫精神狀況不穩，進而造成的殺害事件，也可以在〈愛看鮮血的女人〉中看到，亞洪迷戀朱蘭，即使朱蘭告訴他：「只有看見血的時候，我才能獲得真正的快感。」他也一樣喜歡她。兩人約會之後，朱蘭告訴亞洪她從小就恨母親，恨那個把父親殺死的母親，所以她鼓動亞洪殺人以證明他對她的愛。亞洪真的準備了尖刀和酒瓶，和朱蘭躲在暗處伺機而動。而最後，她鎖定一位婦人，要亞洪連續攻擊婦人並將她殺害，看著鮮血四濺，朱蘭「縱聲狂笑，笑得像一隻貓頭鷹」，亞洪問她這個婦人到底是誰，她瘋狂的大笑回答：「她啊？她是我的母親！」就在此刻，婦人的

<sup>379</sup> 劉以鬯：〈靜靜的霧夜〉，《天堂與地獄》（香港：獲益出版社，2007年），頁131-135。

<sup>380</sup> 劉以鬯：〈我怎樣殺死了趙順記的老闆娘〉，《天堂與地獄》，頁92-101。

<sup>381</sup> 劉以鬯：〈父親，可恨的父親！〉，《甘榜》（香港：獲益出版社，2010年），頁103-118。

眼睛仍然驚恐的張著，亞洪竟又按照朱蘭的指示，將尖刀刺進婦人的喉口，最後瘋狂的奔離現場。<sup>382</sup>劉以鬯透過一個瘋狂嗜血的女人，以及一個盲目實現女子願望的瘋狂男子，將社會亂象沉重的表現出來。

在《他有一把鋒利的小刀》中，則是描寫亞洪被放大的欲望無法達致，最後只好鋌而走險以換取他所想要的物質享受。就在亞洪決定打劫時，他到偏僻的山區物色沒有防禦心的情侶下手，果然，他鎖定一對談情的男女，用刀恐嚇後順利搶到錢包，原不想傷人的他，因為對方追趕上來想奪回財物，情急之下，用彈簧刀向對方身上重重一刺，才終於擺脫糾纏。回到家，他雖然心有餘悸，卻仍然冷靜的回答母親懷疑的血跡來源，然後走進沖涼房察看「戰績」：

走進沖涼房，將門關上，心情雖緊張，卻是愉快的。他從褲袋裡掏出那些鈔票、皮夾與兩隻手表。**（這是一件意想不到的事。居然搶到這麼多的錢。）**他開始點算鈔票。除了一些拾元伍元的小鈔外，還有「大牛」與「紅底」。**（這樣就好了。明天一早就去買東西，買幾件恤衫，買一套現成西裝，買一對新式的皺皮皮鞋……然後陪洗彩玲到大嶼山去痛痛快快玩一天。洗彩玲對我很有好感，現在，我已有錢，她一定更加喜歡。）**<sup>383</sup>

打劫過後，沒有良心上的不安，反倒是算清得逞後所取得的錢，感到終於可以順心遂意的滿足長久以來的物質願望，而有了「說不出多麼的高興」。這樣的行為如同劉以鬯另一篇小說〈在樂園裡〉，一個與未婚妻爲了小事鬧翻的男子，對於香港社會的冷漠思索：

「在這個社會裡，有錢的可以糟蹋別人，沒有錢的就要被人糟蹋，」他想。這是一個現實的地方，金錢高於一切。打劫的案子越來越多。幾乎每天都有金鋪被劫的事情發生。任何人在街邊行走或搭乘電梯，都有被劫的可能。有些選擇偏靜地區談情說愛的男女們，往往是歹徒搶劫的最好對象。但是大家都說：這是樂園。<sup>384</sup>

香港究竟是不是樂園？劉以鬯在他的小說中反覆以「實例」來回答，同時也反詰這個問題的產生原因，讓讀者閱讀時，除了感受上的震撼，也同時與劉以鬯進入相同的反省之中。

## 二、不顧一切的賭徒

<sup>382</sup> 劉以鬯：〈愛看鮮血的女人〉，《甘榜》，頁 41-56。

<sup>383</sup> 劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》，（香港：獲益出版社，1995 年），頁 116-117。

<sup>384</sup> 劉以鬯：〈在樂園裡〉，《不是詩的詩》（香港：獲益出版社，2001 年），頁 73。

在劉以鬯所見的小市民的生活中，有些是因為難以從社會底層翻身，不得不尋找快速致富的手段，讓自己有機會可以一夜致富。這些人或許並不是貧窮得過不了生活，但是因為在錢財上的不安與苦悶，對於「賭」產生了一種依賴的幻想，也因此與苦苦相勸的妻子或家人之間，有了強大的拉鋸和張力，劉以鬯即是將這種衝突點放大，讓不顧一切只為翻本贏錢的賭徒，在面對實際生活的處境時，有多方面的體驗和領會。

〈看賽車〉當中，區氏夫婦到澳門看賽車，原先只是出門散心，但是老區還是忍不住提議到賭場賭錢，賭到中午，已經輸掉五百多元，區太帶他離開賭場出去吃飯，柔聲安慰老區，但是老區仍然不按原先規劃去看賽車，找個喝咖啡的理由又上樓去賭場，雖然一開始賭運稍有好轉，但是仍然不歇手，很快的又輸掉一千多元，賭到傍晚，區太提議去看賽車，老區仍然執迷於翻本，轉而到賭狗場去賭錢，結果卻將身上所有的錢全部給輸掉了。劉以鬯以一個簡單的賽車活動做為老區前往賭場的藉口，將賭徒為求翻盤而執迷到底的荒唐行爲，清楚的勾勒出來。<sup>385</sup>〈爛賭鴻〉也將賭徒與妻子之間的衝突描寫得十分微妙，爛賭鴻把錢全都輸得精光，連買點吃的錢也沒有，鴻嫂憤而咒他「總有一天會像秦劍那樣吊頸」，爛賭鴻完全充耳不聞，傍晚從外頭回家時手上拿了一條新麻繩，鴻嫂看了深怕爛賭鴻真的想不開，於是柔言細氣地拿錢給他翻本，三個鐘頭後他贏了錢回來，心情大好，此時，鴻嫂拿出繩索想要勸他不要輕生，沒想到那條繩子竟只是爛賭鴻買來給妻子晾衣服用的。<sup>386</sup>真相大白時，讀者不禁撲哧而笑，然而，這當中兩人的情緒拉扯，卻是張力十足的，劉以鬯在這裡雖然安排爛賭鴻贏了錢，但也暗示兩人的婚姻因為賭博而劇烈起伏的可笑與沉重。而在〈搭檯〉中，賭博所引起的夫妻間的爭吵，是經由老麥向偶然在茶樓與之搭檯的「我」抱怨時所說出來的：

像我這樣的窮人，賭錢固然窮；不賭也不會富。所以，我是不反對賭錢的。我的老婆最反對賭錢，為了這件事，不知道跟我吵過多少次。我總不肯接受她的勸告。<sup>387</sup>

老麥認為窮人要靠著賭博才能翻身，尤其應該「用小錢去博大錢」，才是「最精的賭法」，他不斷叨敘著他的賭博經過和歪理，連「我」將點來的乾炒牛河讓給他吃以塞住他的口，都無法讓他停止，於是最後「我」只好憤而離席。劉以鬯透過一個偶然相逢的機緣，讓老麥賭錢的醜態自曝出來，以展現出賭博之於當時在社會底層無法翻身的小市民來說，是一個逃避現實壓迫的途徑，即使因為這樣而與家庭產生紛爭，也不斷被忍受和忽略。這些沉溺在賭博的人，終究在無限希望與失望當中輪迴。

<sup>385</sup> 劉以鬯：〈看賽車〉，《打錯了》，頁 126-128。

<sup>386</sup> 劉以鬯：〈爛賭鴻〉，《打錯了》，頁 129-131。

<sup>387</sup> 劉以鬯：〈搭檯〉，《打錯了》，頁 162。

〈橫財〉一開始寫排骨超四處找賭場賭錢，但是「欲賭無門」，只好搭電車遊街打發時間，在上環下車之後，他不知不覺的在路上晃悠，這時，一個看相先生叫住他，說他有橫財：「先生！你的氣色好到極點！你有橫財！就算你平時不賭錢，這幾天也該賭賭狗，打打牌，包你贏錢！」還跟排骨超打包票，輸錢的話可以來砸招牌，於是排骨超真的立刻前往澳門賭錢，一開始押大開小，押小開大，輸得太多，他只好簽較少金額的彩券，沒想到中了六個字，贏回一千多元，他欣喜若狂，覺得看相先生果然說得靈驗，於是立刻又轉進賭場賭二十一點，一路跟著一位已經大贏過的中年婦人押注，結果賭了一夜，到第二天早上九點，已經賭到剩下三十元，只好頹然坐船回香港，晚上他找上看相先生理論，卻還遭到責備：「這事錯在你自己」，「你不搭注，就可以贏大錢！那婦人把你的賭運沖掉了！」<sup>388</sup>劉以鬯雖然安排了看相先生的鼓動，還有搭注「沖掉賭運」的中年婦人，然而，真正沉迷賭博的，還是那個把責任都推到他人身上的排骨超，這雖然是平常事件的描寫，但是卻又精確的顯示出這是賭徒「們」推卸責任的普遍現象。同樣以算命先生做為賭徒「諮詢者」的作品還有〈張鐵口〉：

張鐵口說：「到了第三場，你一定會將贏來的錢全部還給別人。」

亞有心想：我只要第三場不下注，就不會將贏來的錢還給別人了。於是，第二天下午，亞有興沖沖的走去快活谷，第一第二場果然全中，但是到了第三場，由於興奮過度，因心臟病猝發死去。<sup>389</sup>

亞有賭錢賭到沒有辦法，只好請盲眼的張鐵口指點迷津，謊稱只是要贏幾百塊錢給祖父看醫生，張鐵口原來礙於洩漏天機而不願告訴他賭馬的運勢，後來拗不過亞有，只好屈指算過生辰八字，話中有話的告訴他到了第三場的後果——「錢全部還給別人」，然而亞有打算只要下前兩場就可以躲過命運捉弄，沒想到，最後竟不是因為賭博本身，而是因為賭贏了錢而興奮過度致死。劉以鬯以此反諷賭博賭到連命都沒有的人，不僅極為悲哀，也極為可憐。

賭博除了危害個人的存在價值與生命之外，也將人際之間的信任感撕裂殆盡。如〈連贏孖寶〉一篇，劉以鬯寫包租婆、趙太和六姑合資賭金，致電甄太幫她們買連贏孖寶，結果應該贏得四千八百元，可是甄太卻欺騙她們說自己忘記投注，僅掏出五百元作為賠償，幾天之後，六姑遇見甄太的親戚，才知道甄太貪心暗槓了賭金。劉以鬯運用第三者漫不經心的說出事實，使整個事情的過程在短短的敘述中真相大白，由此反諷了小市民因為賭博所助長的無窮盡的貪婪。<sup>390</sup>而〈搶購黃金〉寫陳氏夫婦在黃金潮期間，賺錢心理作祟，決定搶購黃金。陳太拿出一

<sup>388</sup> 劉以鬯：〈橫財〉，《打錯了》，頁 132-134。

<sup>389</sup> 劉以鬯：〈張鐵口〉，《打錯了》，頁 137-138。

<sup>390</sup> 劉以鬯：〈連贏孖寶〉，《打錯了》，頁 123-125。



萬元給陳生去搶購，但陳生好賭成性，把錢拿到馬場賭博碰運氣，最後卻「因為冷門迭爆，輸清了！」劉以鬯以簡單的筆墨，描寫陳太炒金投機的心態，陳生沉迷賭馬的行爲，兩人半斤八兩，都是以「碰運氣」的方式「放手一搏」，沒想到卻都慘賠輸清。這些都是社會上小市民的典型樣貌，劉以鬯將社會上不良的賭風對大眾所造成的禍害，簡短而又精闢的呈現出來，使人讀了不禁感到荒謬又感到一陣無以爲繼的無奈。<sup>391</sup>

### 三、追逐金錢的投機客

在香港，透過各種可以轉手賣錢的商品或是有價證券，來投機致富的事情，劉以鬯也有深入觀察。例如在郵票的買賣市場上，或是陶瓷價格在藝術市場上的起伏，還有使人爲之瘋狂的炒股票行爲，都在他的小說中一一被彰顯出來。這些行爲看似荒謬至極，卻隱隱透露出一種社會現實的殘酷，而這些無怨無悔追逐金錢的投機客其實所在多有，而因爲投機心態所造成的難以回復的金錢損失和精神耗損，也層出不窮，劉以鬯將這些情況轉入小說，並賦予更激發讀者反思的情節與結局。

〈錯體郵票〉寫「我」從小郵商那裡買到了罕見的錯體郵票，是與當下郵票印製方法不同的「橫置水印」，「我」因爲相信將來可以賣個好價錢，於是趕緊以十倍的價錢買下一全張兩角的橫置水印郵票，但是僅僅過了一個星期，香港的通用水印一律換成橫置，「我」竟因爲一時的貪想，而花了比原價還要貴上許多的價錢買了一全張其實極爲「普通」的郵票。〈郵票的價值〉當中，描寫老區總爲公司裁員減薪的消息感到忐忑，他想也許可以透過郵票的買賣而從中圖利，於是他閱讀許多郵票雜誌，研究郵票的價格，將當下正在上漲的郵票甚至郵票目錄全都購入，可是每次出錢買下卻都買在最高價，直到最後，買郵票的錢可能影響到他平日的資金運用，只好想辦法出售，可是連續幾個郵商都無法以現錢購買，即使願意用現金收購，也是將這些郵票以它票面上的價格來買，老區最終不僅沒有賺到錢，還虧蝕了自己的本金。<sup>392</sup>這種錯估郵票價值的事情，也寫在〈買賣〉當中，志仁因爲曾經在郵票漲價的時候賺過一些錢，但是食髓知味後，往後所買的郵票都已經超過自己負荷，而要向母親伸手拿錢來買，這樣盲目的購買郵票，直到母親重病住院後，這些郵集是花了兩萬多塊所買下來的，但是郵商最後只能以五百元來收購。這當中的差價十分驚人，不僅無法攤平價格，更無法求得母親看病的救命錢。劉以鬯用這樣的遺憾，暗暗抨擊這種以郵票做爲投機事業來經營的危機。而在〈集郵〉中，劉以鬯藉由經濟狀況只能算是中等的趙士存，之所以斷然砸錢收集港郵的原因，將這種投機心態表露無遺：

<sup>391</sup> 劉以鬯：〈搶購黃金〉，《打錯了》，頁 135-136。

<sup>392</sup> 劉以鬯：〈郵票的價值〉，《打錯了》，頁 121-122。

一、為了滿足自己的慾望；二、由於錯體郵票不易多得，集到後，過些時日，只要有人想買，就可以賺錢。<sup>393</sup>

這幾篇描寫以郵票做投機的活動，敘述這些小市民並非真正愛好集郵，卻以它為賺錢的手段。小說中沒有正面描寫他們輸錢的情況，而藉郵票本身的貶值來道出他們最後的下場。集郵本來應該是一種樂趣，其本身已經儲存它本有的內在價值。郵票貶值，暗示了小市民不斷進行投機賭博時，也會貶低人的素質。劉以鬯以淡寫的筆觸，反諷他們在賭風引誘與敗金浪潮下不斷自我貶值。

〈陶瓷〉一開始是丁士甫與表哥容成討論大陸瓷器的價錢，容成建議他：「大陸的陶瓷就是這樣搶手，不論價錢怎樣貴，總不愁沒有人買。所以我勸你多少買一些。現在通貨膨脹，英鎊美元隨時都會發生問題，將現金變成大陸的陶瓷，不但可以保值，還有發達的可能。」<sup>394</sup>還建議正考慮購買餐具的士甫，要購買封建意識太濃的「雙龍」餐具，因為「將來一定會漲價的」。這樣一個輕描淡寫的「建議」，卻使得士甫與妻子素珍從原先買餐具來自用觀賞的用意，有了重大的轉變，他們「從收集日用瓷到收集美術瓷」，也開始對於購買有漲價空間之陶瓷有了強烈的欲望。一次巧合，士甫買到了極為便宜的「李達飲酒」，轉手賣給店家，很快的賺了八十塊錢，有了一次甜頭，他開始四處搜尋可能漲價的陶瓷，妻子素珍還勸他：「我們現在蒐購這種陶瓷像，只是將它當作藝術品來欣賞，目的不在賺錢，要是能夠買到理想的，最好；買不到，也不必憂慮。」不過這樣的理性維持不了多久，士甫對於搜購陶瓷人物雕塑興趣越顯濃厚，漸漸過於熱烈無法抵擋，只要有空就四處物色陶瓷人像，買到家裡已經找不到地方可以擺置，甚至沒有錢的情況下還想要出高利標會買「趙玄壇」。種種行為已經超出原本士甫的初衷，也嚴重影響了家裡的生活品質，在一次買到補過的瓷像，與狡獪的老闆激烈交涉卻仍然無法退還，最後差點叫來警察調解的事件之後，士甫終於降低了對於陶瓷的興趣，日子才歸於平靜。然而劉以鬯並不以此做為整個投機事件的結束，而又安排李太來開啓另外一個投機事業的起點。就在素珍向之解釋家中有這麼多陶瓷公仔，是因為「漲得很厲害」，而且有的漲價還「不止十倍」，李太聽了卻不以為然，她還有另外更能賺錢的方式：

這種東西有甚麼用？比起玉價來，差得遠了！難道你們不知道：玉價一直像火箭那樣上升？現在，我正在一個老師傅處學看玉，你要是有興趣的話，可以帶你一同去學，你們既然有這麼多錢買公仔，不如玩玉吧！<sup>395</sup>

這裡的「玉」雖然也是一種物質的投機品，但是巧妙的是，「玉」諧音「欲」，丁

<sup>393</sup> 劉以鬯：〈集郵〉，《打錯了》，頁 115-116。

<sup>394</sup> 劉以鬯：〈陶瓷〉，《模型•郵票•陶瓷》（香港：獲益出版社，2005年），頁 120、128、152。

<sup>395</sup> 劉以鬯：〈陶瓷〉，《模型•郵票•陶瓷》，頁 299。

士甫才剛離開公仔的買賣泥淖，隨即又受到「玉」與「欲」的誘惑，劉以鬯將香港無所不有的投機商品，在故事尾端埋下另一個故事的伏筆，用意深遠。

除了以物價的漲幅來求取橫財，另一投機的媒介就是股票市場。在《島與半島》的故事一開始，劉以鬯讓故事主角沙凡走在天星碼頭岸邊，一路看著香港這座城市令人惶惶不安的一面。而後沙凡遇見多年不見的好友杭占雨，發現對方日子過得相當吃緊，原因是因為將退休金完全投注在股市中，沒想到卻賠得精光，連向銀行借錢押注再買的費用也都賠掉，現在只能再重新找工作養家餬口，隔幾天沙凡為好友找到一個工作機會，沒想到好友卻心臟病突發而住進醫院，原因仍然是因為股票又再次的暴跌。沙凡探病離開後，在回家的途中有了這樣的感慨：

香港變成一座瘋狂的城市。香港人多數染上「股票病」，日有所思，思股票；夜有所夢，夢股票。人們見面時，不再說「今日天氣哈哈」了，他們說的是：「怎麼樣？賺了多少？」而對方的回答往往是一些令人難以置信的傳奇故事。這些傳奇故事，在香港社會中傳來傳去，使那些已買股票或不買股票的人對股票都有了美麗的憧憬。<sup>396</sup>

有了美好的懷想之後，人開始出現失常的行為，他們把存款全部提出來，把店鋪頂讓換得一筆錢，把工廠資金全部撥出來，都是為了買股票。即使專家與政府都提出警告，認為股票的市場價格已經高到不合理的程度，但是「人們好像失去理性似的，不但不理會這種警告；反而集中更多的資金去購買股票」。劉以鬯透過沙凡對於整個股市情形的回想，將香港人在 1972 年期間對於炒股票的瘋狂，以及隔年股市崩盤的慘烈，詳實的呈現出來。

因為股市的動盪而人心惶惶的，還有〈一九九七〉當中的世強。因為報紙上登出關於香港政局的消息：「將來香港九龍新界，一如深圳成為特區」，使得世強開始煩惱股市的走向：

前幾天，大家都對戴卓爾夫人訪華寄予很大希望，恆生指數一下子衝上千壹點，走勢強勁。但是現在，談判還沒有開始就傳來這樣的消息，股市非跌不可。我要是抓住股票不放的話，萬一像七三年那樣一路狂瀉，手上的股票只好留著包豆豉了。<sup>397</sup>

養著兩家子的世強，心裡的掙扎不僅僅是對股市該買還是該賣的疑慮，也是對於未來生活動盪的不安。劉以鬯在小說中反覆讓世強使用內心獨白的方式，將當時

<sup>396</sup> 劉以鬯：《島與半島》，（香港：獲益出版社，1993年），頁32。

<sup>397</sup> 劉以鬯：〈一九九七〉，《一九九七》（台灣：遠景出版社，1984年），頁5。

港人對於時局轉變所造成的經濟震盪，以及震盪過後不知所終的未來困局，提出了許多切實的觀察，也將當時港人對於金錢的不安定感如實呈現出來。

#### 四、背離真誠的男女關係

在劉以鬯的小說中可以看到，他將社會的混亂與人和人關係的不穩定，做了強力的鏈接。許多悲劇性的人物和故事，是因為彼此對另一方沒有穩固的情感，所以造成許多感情的負累、誤解和背叛。劉以鬯並不特別評斷這些關係中的是非對錯，而是將一些偶然但足以扭轉男女感情的關鍵，精巧的藏在小說情節的轉折點當中，使人閱讀後有時感到無奈，有時又感到無所適從，甚至感到這種人與人感情的荒唐和虛險，是任誰也無能為力改變或給予希望的。

在〈移居香港後〉當中，蘇三原是妓女出身，但是除了王金龍之外，從未與別的男人在一起，然而身上卻有淋病，可以想見是從丈夫那裡傳染過來的。雖然丈夫在外拈花惹草，但是蘇三原本是不願懷疑他已有外遇，然而病情越來越嚴重，也使得蘇三越想越猜疑。這天，金龍醉醺醺的回來，蘇三趕緊扶他上床，見他難過的翻來覆去，只好依照他指示去煮咖啡給他喝。然而，她卻發現金龍的皮夾內有一張冶豔的女子照片，還署名「你的愛人曼麗」的字樣，這時，蘇三怒火中燒，恨意充滿，於是在咖啡中摻入消毒防腐劑拉素，讓丈夫一口飲盡。此時，警察和一名女子竟來到家中，把王金龍帶到救護車上送去急救。仔細查問後，才知道那名女子就是曼麗，因為王金龍不願意對不起妻子，所以她憤而將拉素倒在咖啡裡給王金龍喝。<sup>398</sup>劉以鬯不寫這段輾轉的情感糾葛，而是以一杯有毒的咖啡將男與女之間的忠誠與背叛的複雜搬上檯面，使讀者閱讀時也為之喟然。感情中信任感的薄弱，也可在〈愛的測驗〉裡看到。「我」與黛茜是在學院認識的一對情侶，因為學業結束，黛茜回廣州老家去，已經與「我」一年沒有相見，這天，黛茜終於送來邀約的信箋，相約去看「荆釵恨」。沒想到當天黛茜卻爽約未到，「我」只好把戲票送給一位徐娘半老、風韻猶佳的中年婦人。看完戲，婦人約「我」喝咖啡，兩人還一起到舞廳跳舞，接著還到大華飯店去吃晚餐，餐後，「我」還意猶未盡，於是婦人就與「我」約了明天見面。到了第二天，「我」到了咖啡店，見到的卻是黛茜，然而對方卻極為冷淡，「我」渾然不知何故的說自己昨天等不到人，只好一個人去看戲，沒想到黛茜卻憤恚的質問起昨日「我」與別人在一起的事，此時，中年婦人進來了，厲聲表明自己不需要有一個輕浮的女婿。<sup>399</sup>劉以鬯透過一個「失約」的試驗，將小說中男主角無法禁受考驗的窘境，強烈的表達出來，使人驚愕之餘，也為「愛」之不能被測試的薄弱，感到無奈。

除了彼此缺乏信任感，更進一步的則是對於感情的實際背叛，例如在〈電

<sup>398</sup> 劉以鬯：〈移居香港後〉，《多雲有雨》，頁 128-132。

<sup>399</sup> 劉以鬯：〈愛的測驗〉，《天堂與地獄》，頁 67-72。

車站上的女人〉中，胡沛然在下班時刻趕赴一場與婉珍的約會，但此時電車站上擠滿太多人，一個女人問他的去向，原來一樣是跑馬地，於是邀他合僱一輛計程車一起去。在車上，兩人相互搭話，才知道都要去「愛蓮餐室」，於是就一起到了餐廳，只是分桌而坐。等了一會，婉珍來電說不來了，沛然只好洩氣的獨自吃完雪糕，正要付帳時，那名女子婀娜的走過來，說明自己其實在電車站故意等候他的出現，然後從手提包中拿出一封信給他，打開來看，居然是婉珍的筆跡，信中內容是要「祖仁」離婚，並在信中約「祖仁」在酒店見面。沛然看了心裡妒忌又憤恨的質問「祖仁」的來歷，女子才感嘆的說他是她的丈夫。<sup>400</sup>劉以鬯在這裡安排一個男子巧遇一個婀娜又主動的女子，卻未動歪念，對女友忠心耿耿，反而女友才是感情當中的背叛者，而且還是搶別人先生的第三者。男女感情關係的動搖，在一場巧遇的安排下，簡明的被表達出來。而〈兩夫婦〉中，林先生和林太太都在中午時一起醒過來，兩人都告訴對方剛剛在夢中見了面，還相互擁抱了一下，一個再普通不過的日子就此展開。下午，林先生到公司辦公，接到許多女子的邀約電話，最後他欺騙了林太太而去赴了麗絲周的約會，兩人看過電影又到俱樂部打牌，一直到傍晚，林太太打電話來要他買雞回家吃，於是他藉口離開賭桌，送麗絲周去化妝，然後再買雞回家。回到家，迎接他的不是林太太，而是女僕阿珍，雖然質問之下仍未得到林太太出門的真正原因，但是他發現阿珍笑起來很動人；接著，他在林太太的梳妝台上看到一張邀約的紙條，署名是「小楊」，感到十分惱怒，此時阿珍送茶進來，他看著覺得她身段很苗條，到了半夜林太太仍然未歸，他就摸進了工人房間，塞錢給阿珍，要她陪他一夜。這夜過後，林太太隔天中午才返家，扯謊說是打牌打了通宵，再隔天，兩人卻一同在路上看到阿珍與小楊親暱的在外逛街。劉以鬯在這裡巧妙的用兩人的心境和對話，將這個尷尬的時刻強烈的定格下來：

林先生心裡一陣發酸，臉上卻笑得非常可愛，他對林太太說：「昨晚我又夢見你。」

林太太心裡也一陣發酸，她對林先生說：「昨晚我也夢見你！」說罷，臉上笑得非常可愛。<sup>401</sup>

這樣的諜對諜關係，只能看出男女關係中的相互背離，彼此並無真誠的感情。這在〈天堂與地獄〉中也可看到，劉以鬯以一隻蒼蠅的視角，陳述牠所看到的一連串複雜的男女交往關係。故事一開始是一個徐娘半老的女人，因為養的小白臉缺錢用，大方的拿出三千元給他；半老的女人一離開，小白臉立刻轉換位子找一個年輕女人談話，這個女人順手接過他的錢，小白臉與之竊竊私語，兩人約好相會的地點之後，才轉身離去；小白臉才一走，一個大胖子又進來與年輕女人見面，年輕女人順手將錢交出去，就在大胖子談話之際，原先那個半老的女人又匆匆的

<sup>400</sup> 劉以鬯：〈電車站上的女人〉，《天堂與地獄》，頁 80-84。

<sup>401</sup> 劉以鬯：〈兩夫婦〉，《打錯了》，頁 58-62。

走進咖啡廳，見到大胖子，立刻板起一張臉質問：「這個賤貨是誰？」，大胖子趕緊起身解釋，又順手將那三千元塞進太太手裡。<sup>402</sup>這一連串的情感牽扯其實相當複雜，每一個人都在算計著對方給予的好處，彼此之間並沒有真心誠意。

然而也有一方付出真心，而另一方卻冷酷的接受所有好處，最後卻依然叛逃於感情之外。如在〈金山伯〉中，子女都已成家的棠伯，從金山回到香港，用畢生積蓄買了一層樓，僱了女傭亞卿來幫忙家務。因為一個人住，凡事都依靠亞卿的幫忙，如果她不在身邊，他就會「像浮萍那樣，產生無依無靠的感覺」。於是，他送亞卿項鍊和首飾，無語的表達了他的心意，一天，氣候驟變，棠伯來到亞卿的房間，答應了許多物質上的條件，才讓她依從了他。不久，亞卿告訴棠伯她已懷有身孕，讓這個老人喜出望外，去銀行開了聯名戶口，從此亞卿隨時可以動用棠伯的財產，「棠伯對亞卿有充分的信任」，但是就在他病倒在醫院時，亞卿將所有的存款提清，也搬光了家裡的首飾，當天晚上接到她的電話，竟是冷言冷語的告訴他沒有身孕的事實。<sup>403</sup>劉以鬯透過強烈的對比，也就是一對老夫少妻的組合，來表達男女關係其實就是如此的搖盪不安。同樣在〈二十四與四十二〉，則是相反的例子，寫衣莉年輕時就因為要還父親的債務，只好下嫁給老李抵債，多年後，她分得老李的遺產，在四十二歲的時候結識了年輕的小張，為了綁住他，她提出只要答應結婚就給他十萬塊錢，小張因為需要用錢也就只好答應他，結婚不久，小張仍然常與同年紀的女人廝混，最後在騙光衣莉的錢之後，終於還是離開了她。<sup>404</sup>老妻少夫的感情，用錢來作為維繫，其實也毫無穩固之基礎，劉以鬯雖然強調衣莉的年歲，但是仍以「錢」的控制來突顯這種愛戀的不可靠性，使讀者雖然賦予同情，卻又不免感嘆沉迷此中的人物的悲哀。

除了透過小說人物的對應關係來闡述感情當中的痛苦，劉以鬯也用擅長的內心獨白手法，將在感情中沉浮的人物所遭遇的處境表達出來，如〈喝了幾杯白酒〉當中，「我」在酒後吐露自己的感情經歷，「我」與長腳釗清純的約會，卻在朋友的派對上誤食藥物而遭到強暴，為此「我」便開始疏離長腳釗，可是最後他還是願意接受「我」，直到「我」發現自己居然懷了孩子，且長腳釗也不幸遭車輾斃，生活開始進入難以挽回的頹勢。因為墮胎而向高利貸借了許多錢，不得不到工廠做事，又因為母親重病身亡，債務龐大，只得去酒家做帘女，有錢人老鄧包養了「我」，但「我」又拿他的錢去包養亞輝，終於東窗事發，「我」被老鄧拋棄，因為再也沒有錢提供給亞輝，「我」只好去做吧女，然而亞輝仍然頹靡不振的開始吸毒，「我」供應不起只好與他決裂，而在最後，「我」才表白為何要喝這麼多酒：「讓我老實告訴你吧，我那個新愛人，明天就要到美國去結婚了——她

<sup>402</sup> 劉以鬯：〈天堂與地獄〉，《多雲有雨》，頁 1-5。

<sup>403</sup> 劉以鬯：〈金山伯〉，《打錯了》，頁 159-161。

<sup>404</sup> 劉以鬯：〈二十四與四十二〉，《打錯了》，頁 209-210。

叫蘇絲李！」<sup>405</sup>原來「我」為感情藉酒澆愁，不是因為以前的男人，而是因為現在身邊的女人要出嫁。劉以鬯在這裡安排了一個「驚奇結局」，雖然讓人感到錯愕，卻也更突顯了這個感情路總是坎坷的女子，自始至終都沒有得到感情的安慰，在香港那樣紙醉金迷的世界裡，找到真心相處的人是如此困難。

#### 第四節 「唯圖利啊」<sup>406</sup> 港城的衰頹與再現

在劉以鬯的小說中，常常看到香港社會充滿負面形象，例如在〈動亂〉、〈猶豫〉所呈現出交通的緊張與混亂，或是〈搭檯〉、〈陶瓷〉當中所展現的對於賭博文化和物質消費的沉迷，又或者〈他有一把鋒利的小刀〉、〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉毫不掩飾的揭示出道德淪喪、犯罪頻繁的景象。然而，這種「外在真實」的「香港性」，是劉以鬯的「客觀」觀察後的書寫，還是他以一種隔離的姿態所產生的對香港傾頹敗裂的想像？這當中的對照與辯證，是本節主要探討與解析的部分。

##### 一、五〇年代以降的港城

從第二次世界大戰以來，大陸難民和移民不斷湧入香港，他們最初無意在這裡落地生根，也無意寄託感情，但時移勢易，這荒蕪的小島驟然成為他們人生舞台上的最後堡壘，隨著歲月的飛逝，根也漸漸長成。根據周永新的觀察：「五十年代初來港的難民，總共有一百萬人。為了應付驟增的人口，不要說食物和房屋，連水也嚴重缺乏，香港人怎會不貧困？那時找事做難於登天，工資又低，普通茶樓伙計，月薪不到一百元，雖然那時一個人，幾十元便可勉強生活，但要養活全家，特別家裡子女眾多的，總是十分吃力。」<sup>407</sup>、「不少外國人初到香港來，看到有錢人，出入勞斯萊斯，住花園洋房，窮人被迫在狹窄的公屋裡，居住面積比有錢人屋內的廁所還小。他們感到驚訝，窮人為什麼不反抗？」這是因為這些外國人並不了解香港的窮人是怎樣形成的關係。這些窮人大多是難民，為逃避戰亂而來到這個社會，他們的貧窮並非誰故意造成，因此並沒有產生階級矛盾、仇視有錢人的狀況。

六〇年代之後，香港社會逐漸出現生機，困難仍是有的，但是並不像之前那樣前途茫茫。戰後赤貧現象逐漸消失，大部分家庭基本生活消費可以過得去，漸漸不再需要依賴政府和福利機構的協助，民眾的家中設備雖然簡陋，但一些現代化電器並不缺乏，大都有具基本的生活條件，而且這一群大陸移民給香港帶來

<sup>405</sup> 劉以鬯：〈喝了幾杯白酒〉，《黑色裡的白色 白色裡的黑色》，頁 50。

<sup>406</sup> 劉以鬯在〈輕描香港〉中曾經談論香港在歷史上的意義，他說「香港是不香的海港」，並且說：「香港這個海港名叫『唯圖利啊』！」見《他的夢和他的夢》（香港：明報出版社，2003年），頁 7。

<sup>407</sup> 見周永新：《目睹香港四十年》（香港：明窗出版社，1990年），頁 10-11。

大量廉價的勞動力，造就了香港工業的發展，甚或工業總會也應運成立。<sup>408</sup>而在這一段期間，香港城市化的速度相當快，城市面貌瞬息萬變，新市鎮逐漸被建立起來，市區也出現大量的高樓大廈，新市鎮計劃以及大型填海工程如中環、灣仔、銅鑼灣、鰂魚湧、長沙灣以及紅磡、土瓜灣等區也都完成擴充。因為新市鎮被建立出來，交通網絡也有許多開拓，1961年夏慤道通車改善中區至灣仔的交通，同年北九龍的龍翔道也開通。<sup>409</sup>大量的居民或靠政府安置而住在公共建築，稍有能力者則住進新建物當中，因此在這個階段各式各樣的建築達到全盛，全港處處充滿或好或壞的建物，形成擁擠的城市景觀。<sup>410</sup>

到了七〇年代，形勢有了更多改善，<sup>411</sup>戰後來港的難民，經過二十多年的奮鬥，生活有了改善，這時候的窮人，並不是五〇年代來港的那批人潮。周永新認為：「一九六二年的大逃亡潮，香港人多不會忘記，在短短半年間，香港多了幾十萬人，移民湧入的情況，七七至八〇年間，歷史又再重演。」「從中國來的，不都是窮人，但他們來到香港，就算有技能，如醫生、護士等，也變成沒有技能；本來就沒有技能或只曾在農村工作的，在香港便只有掙扎求存。如此，一批窮人冒升了，另一批即時補入，每次更替，大約需要七至十年的時間。換言之，從大陸來港的移民，頭十年非常艱苦，但一旦挨過了，常常守得雲開見月明。」1973年，股票狂升，積聚了香港人的財富。到了七〇年代末，香港成為富裕的城市，物質豐富，經濟條件在亞洲區僅次於日本。

進入八〇年代，香港的總體生活已踏上小康階段，大多數人生活十分穩定，有固定的職業與收入，日常所需已不成問題，生活享受、質素亦提高了，也有一些人積聚極多的財富，成為億萬富翁。香港的工業日漸式微，取而代之的是金融與商業，使香港經濟能迅速發展，人們的物質生活亦相應提高了。時至九〇年代，香港的物質生活更加豐盛，經濟亦已轉型，成為國際性的金融中心，生活指數提高了，樓價、物價都大為提高。香港的樓價是全世界最高的地方，市民的消費力也大為提高。如周永新所說：「香港貧富差距的問題……確是嚴重。整體而言，政

<sup>408</sup> 「香港工業總會成立於1960年，為香港製造行業的一個重要組織。它對投資者與工業界提供工業諮詢、試驗、品質控制等服務，並協助工業的設計、包裝、產品發展以及技術引進。」見王賡武：《香港史新編（上冊）》（香港：三聯書店，1998年），頁409。

<sup>409</sup> 1972年香港與九龍的海底隧道開通，這些交通路線都因應市民需要被發展出來，1975年地下鐵路動工，直到1986年，歷年各條路線陸續完工，同時港英政府又開拓許多公路幹線，但是總是落後當前的需要。

<sup>410</sup> 七〇年代初，公屋住戶已達到160萬左右，但是仍然不敷使用，1972年，港督麥理浩（Murray MacLehose）宣布實施十年房屋計劃，最後解決了約100萬人口的住房問題，在這之外私人發展商也在多處發展大型住宅區，這些住宅主要則是提供中產階級居住，而在這之外的住屋每單位擠住了五、六十人的「籠屋」，港人的居住空間有了明顯劃分。見王賡武：《香港史新編（上冊）》，頁233-250。

<sup>411</sup> 「進入六十年代以至整個七十年代，香港的經濟可用『持續成長』來概括。……香港統計署公佈的土地總生產值數據是由1966年開始的。不論是以當年價格或者以1980年固定價格計算的GDP增長率均非常可觀。……十三年間增長了兩倍多。」這一段敘述清楚顯示了1960-1979年這段期間，香港經濟的動力是非常驚人的。見王賡武：《香港史新編（上冊）》，頁391。



府無意把貧富的距離拉近.....不過，香港仍是一個開放的社會.....香港曾經歷三十多年差不多沒有間斷的經濟增長.....香港近年來的措施大致上使低下階層人士的生活比以前進步.....因此，無論從感性和理性的兩個層面來分析，香港現有貧富差距的現象並不致成爲社會動亂的根源。不過，若香港的經濟受到無法預測的打擊，失業問題嚴重，連最低下階層人士的生活也受影響，則情況便不可同日而語。」

412

## 二、衰頹形象的批判

在五〇年代這個階段，劉以鬯大多數的時間都在新加坡、馬來西亞地區，從事報紙編輯的工作。<sup>413</sup>在這段時期的創作，例如〈天堂與地獄〉、〈愛的測驗〉、〈電車站上的女人〉、〈我怎樣殺死了趙順記的老闆娘〉、〈靜靜的霧夜〉、〈兩夫婦〉、〈張鐵口〉等，如本章第三節所析論，主要是在寫男女關係的錯雜，也有幾篇寫到賭徒的悲慘命運和下場。1957年，劉以鬯因病從新加坡回到香港，開始大量寫作流行小說，也有少數發表在報刊的作品，如〈甘榜〉、〈開往吉隆坡的夜遊車〉、〈土橋頭——烏九與蝦姑的故事〉，但明顯是運用他在異地的所見所聞，所創作出來的具有南洋風情的小說，這是與一般五〇年代來港的南來文人，在寫作上最大差異的地方。

而從六〇年代開始，是劉以鬯創作產量最高峰的階段。如1962年開始在報紙上連載的《酒徒》，當中揭露了在城市中下層階級的困頓與流蕩，<sup>414</sup>劉以鬯在爲這本隔年出版的小說寫序時，就曾經提到他已經寫了太多「娛樂別人」的小說，而寫久了之後，也想回過頭來寫「娛樂自己」的小說。<sup>415</sup>除此之外，在報紙上刊登的極短篇小說，在此時數量相對較多，如〈包租婆與三房客〉、〈同學〉、〈年宵市場〉、〈大廈管理〉、〈搭檯〉、〈買了汽車之後〉、〈尖沙嘴之夜〉、〈接財神〉、〈買賣〉、〈二十四與四十二〉、〈颱風〉、〈高尚住宅〉、〈郵票的價值〉、〈連贏孖寶〉、〈看賽車〉、〈金山伯〉、〈到香港仔去看扒龍舟〉、〈爛賭鴻〉、〈橫財〉、〈喝了幾杯白酒〉等等作品，已經可以看出劉以鬯揭露了香港當時的住屋、交通、治安問題，並且描寫出投機商業活動與貧富差距所引起的社會氣氛。在收錄六〇年代創作最多的

<sup>412</sup> 摘自周永新：《富裕地城市中的貧窮》，頁10-12。

<sup>413</sup> 見本論文「附錄一、劉以鬯寫作年表」。

<sup>414</sup> 「劉以鬯的《酒徒》是一部內心獨白的佳構，也是一部複調小說。在這部小說中，我們可以看到一個世紀病患者，一個痛苦的靈魂，一個迷失自我的都市游魂。作品中的酒徒——老劉——『我』，陷於雙重困境之中：一方面是現實生活的生存困境，另一方面是精神的困境。作品真實表現了香港在工商業化過程中的異化現象，反映了香港邊緣文化人在工商業社會中掙扎求存的痛苦經歷。」見蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說（1945-2000）論集》（北京：中國社會科學出版社，2005年），頁178。

<sup>415</sup> 「這本《酒徒》，寫一個因處於這個苦悶時代而心智不十分平衡的知識分子怎樣用自我虐待的方式去求取繼續生存。.....這些年來，爲了生活，我一直在『娛樂別人』；如今也想『娛樂自己』了。」見梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學，1987年），頁64。

集子《打錯了》的前序，劉以鬯曾經這麼說：

時間是不會停止的，社會生活也會跟隨時間的推移而不斷變遷。讀者要是將五十年代的作品當作九十年代的作品來閱讀，就有可能將真實的記述視為錯誤的描述。小說雖屬虛構，但是為了使作品具有可信性，作者必須忠於生活，在虛構的情節中展現社會生活的真實面。<sup>416</sup>

可以說劉以鬯對於這些小說的定位，主要是「展現生活的真實面」，也就是說，在這些小說的書寫裡，含藏著劉以鬯在當時對於香港社會的觀察，而且對於社會負面問題上的論述，其實有相當的份量，因此，與其說劉以鬯是客觀「展現」六〇年代的生活真實，毋寧說是一種對於現實現象的一種隱性批判，應該會是更合適的解釋。

七〇年代的作品中，最引人注目的是〈對倒〉的出現，這篇小說明顯彰顯出劉以鬯在小說中對於形式的著重，他在序言中也對這個故事的發想提出自己的說法，<sup>417</sup>顯而易見是他自生活中買到「慈壽九分銀對倒舊票」，所引發的形式上的聯想和轉用，這種小說形式的嘗試便有了一個開端，自此牽引了往後 1983 年的〈打錯了〉，1991 年的〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉，1993 年的〈盤古與黑〉，2001 年的〈這是一幅用文字描繪的抽象畫〉等，這些在形式上有突出表現的作品。除此之外，這時期的主要作品如《他有一把鋒利的小刀》、〈陶瓷〉、〈愛看鮮血的女人〉、〈在樂園裡〉、《島與半島》、〈父親，可恨的父親！〉等，對於社會現實的關注仍然持續以往的角度，也就是多集中在書寫治安以及投機事業的問題，然而在自我創作藝術上的突破，卻有關鍵性的轉變。

八〇年代這個階段，劉以鬯的作品已趨減少，但是針對當時時局，也就是「九七回歸」問題所造成的社會不安，有他的觀察和描寫，最後具體呈現在香港《成報》、新馬地區的《南洋商報》上所連載的〈一九九七〉，這篇小說是第一部討論香港政權移轉所帶來的市民恐慌的作品，當中透過世強對於時局的忐忑，以及對於股票交易的難以抉擇，表達出當時民眾內心的不安。<sup>418</sup>除此之外的作品雖

<sup>416</sup> 劉以鬯：《打錯了·自序》，頁 16。

<sup>417</sup> 劉以鬯：「寫這部小說的促動因素是兩枚相連的郵票：1972 年，倫敦吉本斯公司舉行華郵拍賣，我投得『慈壽九分銀對倒舊票』雙連，十分高興。郵票寄到後，我一再用放大鏡仔細察看這雙連票的圖案和品相，產生了用『對倒』方式寫小說的動機。『對倒』是郵學上的名詞，譯自法文 Tête-Bêche，指一正一負的雙連郵票。用一正一負的方式寫小說，會形成『雙線並行發展』的另一種『雙線格局』。這種寫法，雖然可以充分發揮對比的作用，卻不易構成吸引讀者的興味線。」見劉以鬯：《對倒·序》（香港：獲益出版社，2000 年），頁 21。

<sup>418</sup> 「以詩、散文和小說來反映『九七』回歸的創作，實際上貫穿在整個『過渡期』的文學發展中。……最早以小說反映『九七』的是劉以鬯於 1983 年 2 月寫就的短篇《一九九七》，繼後又有葉妮娜的《長廊》和陶然的《天平》，而長篇小說則有梁錫華的《頭上一片雲》和《太平門內外》，白洛的《福地》和陳浩泉的《香港九七》等。這些作品都從不同的角度反映了『九七』前夕香港的世態人心，批評了某些港人相信不負責任的傳媒的誤導，對香港前途缺乏信心，盲目移民，甚

少，但仍有著重描寫社會現象的作品，如〈猶豫〉、〈黑妹〉當中的背景，仍然呈現出一種紛雜交通與混亂治安交織的景象，然而其主題內容還是在探討居於社會當中的小市民，對於生活無所適從或甚至盲從的悲哀。至於九〇年代至今所見之作品，則相對零散沒有特別著重的寫作方向，但是可以看見劉以鬯將自己生活的細節抽取出來，以小說筆法進行闡述的傾向，如 1994 年寫的〈認字〉和〈填字〉，將自己幼時的記憶寫出來；<sup>419</sup>1995 年所寫的〈寒風吹在臉上像刀割〉，是記述上海淪陷時一場與父母分離的傷心往事；〈市長〉與〈砌模型〉也是將劉以鬯自己長期以來調劑身心的休閒活動，<sup>420</sup>從中所感所想而寫成小說。

綜上所觀察，可以發現劉以鬯歷年的小說，只要觸及香港社會現象的描寫，幾乎都是著眼在交通之紛雜、居所之擁擠、經濟與治安環境都失衡失序的問題上，對於行走生活在其中的香港人，也多是觀察到他們身而為人的黑暗齷齪的一面，如為求利益而不顧一切的犯罪、賭博和從事投機事業，或是將人際之間的疏離和不信任以驚奇結局的方式，特意的提點出來以做反思。<sup>421</sup>

也許可以說，劉以鬯做為一個隨著時局天天出刊的報紙編輯，對於社會現況的關心必然比一般鎖在家中的作家來得更有機會，也更為深入，而這樣的批判，或可說是一種「指向希望，引起反思」<sup>422</sup>的用意，但是，為什麼會對人與社會有這麼多負面的反思呢？這或許可以從劉以鬯受到現代主義文學所影響的淵源來看，他在形式的創新之外，會較多地關注到城市與人的異化現象；但是從他堅持反映「外在真實」與「內在真實」的文學理念下，對於「現實」的呈現應當是其小說中一個很重要的部分，而「現實」真的只有受到物質條件所異化的現象

---

至不惜以愛情作為犧牲而造成的種種悲劇。」見劉登翰主編：《香港文學史》（北京：人民出版社，1999 年），頁 402-403。

<sup>419</sup> 這兩篇小說出現在易明善所寫的《劉以鬯傳》第一章，在敘述劉以鬯的童年時，這兩件極短的佚事，正說明了劉以鬯從小即天資聰穎，反應敏捷的個性。見易明善：《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997 年），頁 2-3。

<sup>420</sup> 「劉以鬯的工作十分繁忙、寫作量很大，哪裡還有時間集郵、玩陶瓷和砌模型呢？……他說：『就因為太忙，生活過分單調、枯燥，總想在繁忙工作的間隙，玩玩郵票、陶瓷、模型，減少工作中的緊張和疲勞，同時從中獲得一種樂趣和滿足感。』正因為如此，所以，長期以來，無論工作怎麼忙碌、寫作怎樣緊張，劉以鬯從來沒有放棄喜愛集郵、陶瓷、做模型等業餘愛好。」見易明善：《劉以鬯傳》，頁 191。

<sup>421</sup> 計紅芳也有類似的觀察：「劉以鬯雖然經常寫白日夢、潛意識，卻清醒地面對香港社會環境。他生活並深切感受的時代與社會正是 20 世紀五〇年代以來的香港，從大事件來說，他小說中有 1949 年國共政權交替、1967 年香港社會大暴動、1997 年香港回歸的痕跡；小的方面來講，港人的生活、情感、心態也常在他筆端流露，即使是在故事新編中也照樣如此。商業繁榮、引導潮流、價值多元、尊重隱私是香港國際化都市的優點，但香港社會治安之亂是眾所周知的，搶劫時有發生，香港地少人多，交通非常擁擠，舞廳、賭場、跑馬場生意紅火，當然香港也有很多在貧困線上掙扎的人。故事就在這樣紛繁複雜的地方演繹。」見計紅芳：《香港南來作家的身分建構》（北京：中國社會科學出版社，2007 年），頁 171-172

<sup>422</sup> 「香港有今天的華美，正在於她經歷過昨天的悲哀。世界上萬事萬物都是對立統一的，苦難的另一面是幸福，沉淪的另一面是拯救，悲劇雖然意味著犧牲和受苦受難，但這絕非無意義的苦難和毀滅，其另一面總是指向希望，引起反思，是對醜惡現實的否定，幫助我們實現自我的超越。」見蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說（1945-2000）論集》，頁 62。

嗎？還是說這是一種偏頗的觀察角度，使得從劉以鬯文學創作的角度下所投影出的香港，蒙上了一層撥不掉又揮不去的黑暗昏亂的陰影？

### 三、想像再現的「香港性」

從上述的時空背景，以及劉以鬯的創作階段來對照，可以看到他對於香港社會的外在現實有合於時宜的觀察，但是主要都著重在描寫香港環境上的汙濁、忙亂、失衡與脫序，對於香港人的描寫，也偏向社會邊緣人的犯罪、賭徒的孤注一擲、為追求更好的物質享受而採取投機事業賺錢的人，以及少有真心誠意的互尊互重的男女情誼。對於香港在經濟上的飛躍、社會措施的與時俱進、交通設備的多頭發展，以及股票市場所帶來的一批趁此翻身的市民，卻採取一種背離的姿態，而只看到光明之下的一團團黑影。

當然，作家不可能書寫出社會的全貌，但是我們可以發現，在其創作時對於題材的揀選，往往透露他真正面對外在環境時的基本態度。劉以鬯曾經在訪問中提到自己寫小說的時候，「總在選定題材之後才決定表現方式」，<sup>423</sup>因此「題材」可以說是他創作時，最先發想的一個部分，他在談論〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉這篇小說的創作時，曾表示自己「站在很客觀的地方」看香港：

每一位作者也有這種情況，寫小說之前要思想的就是題材。若果評論家只以題材的好壞來評論，他的水平也不高。題材在小說以外，任何人也可以拿到的，如〈黑色〉所寫的情況，大部分在報紙、新聞亦可看到，任何人也可以掌握的，問題在於拿到了題材後，怎樣去表現，表達。我很自然便站在很客觀的地方，我睜大眼睛，去看這個社會，並非故意這樣，卻就是用這個手法寫〈黑色〉的。<sup>424</sup>

在劉以鬯自己所認為的狀況下，他是「睜大眼睛去看這個社會」，但是在這雙眼睛下所「看」的卻是一種局限，一種局限在香港社會混亂黑暗的觀看。可以說，劉以鬯所認為的「客觀」是一種站在香港社會之外或之上的位置，然後相當「主觀」<sup>425</sup>的採取一種批判的角度觀看、思索，最後付諸於文字。在劉以鬯的小說中，

<sup>423</sup> 在《香港文學》雙月刊記者的訪談記中，劉以鬯表示：「我寫小說，總在選定題材之後才決定表現方式。當我寫故事新編時，我喜歡運用象徵或暗喻的文字。」見梅子、易明善編：〈劉以鬯答客問〉，《劉以鬯研究專集》，頁 24。

<sup>424</sup> 見麥欣恩：〈黑與白、天堂與地獄之間：劉以鬯小說中香港社會的矛盾、對比、衝突〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，1999 年，頁 45。

<sup>425</sup> 「現象學文學批評」(Phenomenological Criticism) 在談論文學時，主張「文本」(或「文學作品」) 乃是「作家」內心中的「意識活動」之紀錄；或者說，「文學作品」乃是「作家」內心中的「意識之意向性活動」的結果。這是因為「現象學」的學說主張人類對於現實世界的認識，其實是以自己的「主觀」做為基礎的。因此，人類心中對現實世界的了解，其實並非現實世界的原貌，而是一個已經被自己的主觀色彩所敷染過的世界。這個世界不論是在形狀上、色彩上或其涵義

可以看到符合蔡益懷所說的都市文化、殖民經驗與地域特色的「香港性」，但是更重要也更特別的是，他的作品除了實現這些「香港性」之外，又在這個基調之上，寫下屬於他個人偏向一隅所見、所感、所述的香港。

李卓賢在評論舒巷城的 1962 年的《太陽下山了》時，曾經提出書中角色：「沒有以中國的經驗去批判香港社會，而是以香港經驗來看香港。」<sup>426</sup>而同一時期寫下《酒徒》的劉以鬯，即使在他的小說中也不以中國經驗來對照香港的不堪，但是以他偏向一隅的香港經驗所寫下的香港故事，卻更為主觀的顯露出他否定的態度。這個否定的態度，正是他再現香港時的基礎，也正因為如此，在其創作中所呈顯的「香港性」，便與同時期的作者產生了細微的不同。劉以鬯對於香港「外在真實」的認知，也許只是一種局部的視野，而在他的小說中，這一幕幕香港的形象也許有一部分源自於他的「想像」，<sup>427</sup>並在這種想像之後，再現在讀者所見的小說創作中。

蔡益懷曾說：「事實上，在過往或時下，都有不少在香港生活了很多年，甚至將香港視為終老之地的作家，並不曾真正融入本地的生活，一直是以過客的身分在旁觀香港的人和事，他們的創作觀、創作方法始終沒有擺脫舊有的窠臼，不能創作出體現香港文化品性的作品。」<sup>428</sup>雖然，劉以鬯在其創新意圖下，嘗試了許多新的形式來寫小說，然而在創作心態上，雖不至於是過客心態，但仍然與香港有「隔」。雖然，他在回答香港中文大學學生麥欣恩所提出的「何時開始對香港有歸屬感，並認同自己是香港作家」的問題時，曾這樣表示：

這一層我也不知道，我只可以這樣答覆你，我是從上海來的，若果你要我選擇在上海生活還是在香港生活，我會選擇香港，因為我對上海好像已經

---

上，已經與原來的現實世界有了很大的差異。當它被運用到文學上時，「文本」乃被視為「作家」對外在世界的一種「意識上的紀錄」，因此含有非常鮮明的「作者之主觀色彩」。除此之外，「現象學文學批評」也還進一步主張，這一個「作者的意識上的紀錄」也是一件允許每一位「讀者」依照自己的「意識」去對「它」進行「第二次經驗」的文本。參杜夫潤：〈文學批評與現象學〉，鄭樹森編：《現象學與文學批評》（臺北：東大圖書公司，1988年），頁 159-179。

<sup>426</sup> 香港嶺南大學人文學科研究中心：《書寫香港@文學故事》（香港：香港教育圖書公司，2008年），頁 67。

<sup>427</sup> 「想像」是一種開放性的、不確定的、動態的文學創造行為，它最終經由一系列文學形象而得以體現。它可以打破事物之間常規的關係秩序，按照自己的方式和需要，「重新組合語義場」，賦予形象及故事以種種新的說法，新的含義。「想像」強調「形象」的虛構性，或者說，由「想像」而推演出來的「形象」都是以虛構為前提的，它與夢幻、鏡像一類事物相連繫著，卻與現實生活、客觀事實保持著清晰的距離。它明擺著告訴你，這是一個重新「安排」出來的世界，這個世界有自己的圖像、象徵秩序和說法，它不是客觀事實。而實際上，「想像」並非完全置客觀事實於不顧之中，它時時刻刻在間接地指向這個「事實」，而它這種劃清指涉範圍的目的，主要在於試圖獲得「重寫事實的虛構的權力」。「想像」正是以其虛構性來突出其話語性的——自由地「杜撰」形象的話語的特徵的。它的啓示力「也就是它們在懸置起以往的描寫中我們相信的東西時，打開和展示現實新層面的能力」。見保爾·利科著，孟華譯：〈在話語和行動中的想像〉，《比較文學形象學》（北京：北京大學出版社，2001年），頁 43-48。

<sup>428</sup> 蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說（1945-2000）論集》，頁 30。

很陌生了，但我與香港已經……已經說不上了，在香港總算也住了四五十年！<sup>429</sup>

可見得，劉以鬯對香港這個地方是有歸屬感的，但是，這並不代表他認同香港這個地方。也因此，他雖身在香港卻站在香港之外，以他願意或是能力所及的角度觀看香港，如此一來，他筆下的香港就以一種混亂的環境圖像，以及無所憑依的人物形象，被拼湊、被想像、被再現出來。

劉以鬯小說除了有其獨特的「現代性」，對於香港這個地方的社會風氣，也有許多關注和書寫。他寫出了香港交通的紛亂，也寫出了其中居住環境的擁擠，他寫出了貧富差距過於明顯的生活，也寫出了治安環境的脫序與失控，香港的迷茫與忙亂，在他筆下如此生動，予人一種難以脫逃的壓迫之感；劉以鬯更關心在這個港城裡生活的平民百姓，他們游走在社會的邊緣伺機犯罪，他們不顧一切後果的將籌碼不斷的丟向賭桌，他們爲了取得更多的金錢而在各種投機市場上攢動，他們在這人浮於事的地方，互相較勁信任感的薄弱與空洞，在劉以鬯的敘述中，人與自己、與他人之間，都留有太多陰暗與晦澀，這樣的「香港」，具有蔡益懷所說「都市環境」、「殖民處境」以及「生存經驗」的「香港性」，但是它更負有劉以鬯的偏執目光下，所採擷的僅有黑暗與混亂的「香港性」，而這樣的「香港性」附著在劉以鬯對於「香港」的想像，以及他文學創作再現後的「香港」之上。

---

<sup>429</sup>見麥欣恩：〈黑與白、天堂與地獄之間：劉以鬯小說中香港社會的矛盾、對比、衝突〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，1999年，頁42。

## 第六章 結論

### 第一節 研究回顧

劉以鬯在上海度過青少年的求學階段，受到當時多元而開放的文學思潮所浸染，培養了寬闊的文學素養，至 1948 年末離開中國大陸之前，他已經歷過在重慶擔任《國民公報》副刊編輯的磨練，也在上海創立懷正文化社一圓出版夢想，其文學事業可以說是發展得相當豐富而順利。然而，因為時代動亂，他不得不另覓出路而南赴香港，就此展開他六十餘年對香港文學園地深入而長遠的耕耘，例如在《香港時報·淺水灣》以及《快報·快活林》副刊、《星島晚報·大會堂》周刊，他都開闢了擁擠但足以讓文學新秀呼吸的空間，尤其是 1985 年他所創辦的《香港文學》月刊，更獲得中港台三地文學創作者以及評論者的注意，也在實質上推動了華語文學圈的相互濡沐，並擴增了文學圈內部彼此的批評與討論，劉以鬯的投入與堅持，文壇內外皆有目共睹。<sup>430</sup>此外，劉以鬯除了創作「娛樂別人」的作品，其多數「娛樂自己」的小說皆可看出他發展各種嘗試的努力，無論是對於現代主義文學技法上的借鑒，或是將「現代」與「現實」結合在一起進行創作，亦或在柯恩（J. M. Cohen, 1903-1989）所說「詩是文學繼續生存的希望」影響下追求語言詩化的細膩美感，其完成的如《酒徒》、《對倒》、〈寺內〉、〈鏈〉等一篇又一篇的佳作，都可以見出他多方汲取技巧與著力刻劃文字的痕跡。

劉以鬯十分重視小說創作的「創新意圖」，他認為如果沒有創新的勇氣，就寫不出好的作品，而為了檢視自我創作夠不夠創新，也必須對其他國家的文學作品有一定程度的認識，所以他也重視「外國技巧的借鑒與吸取」，<sup>431</sup>因此無論自身的進修或是在報刊編輯中的介紹，他對外國文學都相當重視。除此之外，劉以鬯也秉持著「實驗精神」進行創作，尤其在小說形式上開發了許多新的可能，如〈黑色裡的白色 白色裡的黑色〉、〈盤古與黑〉、〈副刊編輯的白日夢〉等，都可以看到新穎的形式突破。基於「創新」與「實驗」的精神下，劉以鬯在抵抗香港

---

<sup>430</sup> 「劉以鬯主編《香港文學》已有多多年。爲了辦好這份在港內外享有盛譽的嚴肅文學刊物，他殫精竭慮、奮鬥不息。據他的編輯同仁稱，他對《香港文學》極端負責，爲了對每篇文章、每一位讀者，每一位作者負責，他不顧年邁體弱，路途遙遠，每天堅持來編輯部上班。每一期刊物，從組稿劃版、植字排版到校對印刷、裝幀發行，每一個環節他都會嚴格把關，從不疏忽。人們稱讚《香港文學》各方面的質量均屬上乘，驚嘆它每一期都有吸引讀者的新的招數，卻不知這其中包含著劉以鬯及各位同仁的多少心血與汗水。正是由於他們長期不懈的頑強努力，《香港文學》才贏得了港內外越來越多的讀者。它恰似一株清新俏麗的奇葩，以其高雅的格調在香港數以千計的報刊群中獨領風騷。」見戴方：《香港——文學的伊甸園》（香港：獲益出版社，1997 年），頁 136-137。

<sup>431</sup> 見周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》（北京：中國社會科學出版社，1997 年），頁 26。

這一個商業利益為上的文學環境時，自覺的將「外在真實」與「內在真實」相互融合，以使讀者可以貼近傳達現實生活意義的小說中，看到反觀內心深處無邊無際的潛意識世界，同時可以領略到現代主義文學技巧的美學經驗，如〈動亂〉寫的是 1967 年香港發生社會動盪的時事，但是他運用堆疊一個個在場「物品」的自白，將整個場景描述的既具有動態的兵荒馬亂之感，又具有靜態怵目驚心的警示畫面，寓「現代」於「現實」之中，展現了他獨具特色的創作風格。

在劉以鬯「現實」與「現代」兼合的創作風格中，可以觀察到他的小說裡蘊含著一股濃重的「現代性」。抽絲剝繭之後，可以發現，劉以鬯小說中的「現代性」最起初要追溯到三〇年代的上海新感覺派小說，以及其所引介的現代主義文學的影響；另外，這當中也含有五〇年代香港的時空背景，由馬朗主編的《文藝新潮》所推動現代主義文學運動，以及劉以鬯自己在《淺水灣》副刊接續引介相關文學思潮的作為。兩股力量的銜接與加乘下，劉以鬯小說中出現遊蕩者獨語的細緻，他以詩句的跳躍性和意象的延伸性，讓小說呈現一種既模糊又迷茫的現代感；同時，劉以鬯也運用電影手法寫小說中的場景、聲音，並將敘述鏡頭的擺置和移動、調度時空的蒙太奇技巧，都熟習的運用在小說當中，這與「新感覺派」小說對於電影語言之運用，有其一脈相承的關係。由此可見，劉以鬯小說中的「現代性」不只是現代主義文學技巧的轉用，也含藏著從上海「新感覺派」蘊積而來的對於現代生活的擬寫與懷想。

除了追求「內在真實」，劉以鬯還堅持關注「外在真實」，尤其擅長將視野擺在對於香港社會的批判上，<sup>432</sup>針對治安的脫序、交通的紛亂、居住環境的擁擠，以及貧富差距過大的問題，他都著意描寫；另外，對於在「唯圖利啊」港城中生活的市民，他寫出了他們對於投機事業的瘋狂、對於賭博一夕致富的奢望、對於以犯罪牟取欲望實現的偏差，以及對於男女關係搖墜不安的悲哀，這些人物群像與香港社會環境共同編織了一幅迷茫、忙亂、黑暗、齟齬、以及欲望永無止盡的圖像，展現出一種壓抑、沉悶、無望的「香港性」。劉以鬯小說中的「香港性」，雖然源於現代主義文學對人性進行深度探索的創作方向，但是他作品中的「香港性」的內蘊，仍然涵藏著劉以鬯身為大陸的南來作家，身處「異地」、面對「異景」而發展出來的「異情」，即迥異於其他南來文人，或是其他香港作家的「香港性」，而開展出自己偏向一隅所觀看到的香港。筆者無意苛求劉以鬯擺落這樣偏移的目光所展現出的「香港性」，相反的，即是因為這種偏移，才在他的創作

---

<sup>432</sup> 「劉以鬯通曉中英文，博讀過中外大量文學作品，並認真加以研究，通過自己的作品不斷在小說中創新和突破，贏得海內外文壇一片喝采。技巧上固是如此，在思想內容方面也頗為精深。從他幾部著名的小說以及大量短篇來看，他的作品現代感、社會性皆強。他最擅於刻劃工商業社會物質文明和人性的關係；描寫在嚴重的激烈的社會競爭下，人性的無奈、猶豫、異化、軟弱等等弱點、探討人對環境的抗爭和自身內心的掙扎以及在物質、欲望的誘惑下人與人之間的各種複雜關係。這是劉以鬯小說中最為出色的部分。」見東瑞：《我看香港文學》（香港：獲益出版社，1995 年），頁 135。



中展現出文學的複雜，使劉以鬯之於香港文學，不僅是單一純粹的新文學史料整理者，也不僅是香港文學園地的開拓者，他也是背負著長久積累的歷史滄桑，而在文學上展現獨有沉重與美感的文學創作者。

## 第二節 研究局限與未來展望

劉以鬯在 1948 年 10 月出版第一本小說《失去的愛情》，在 1952 年有長篇小說《第二春》、《龍女》、《雪晴》，1957 年出版長篇小說《星加坡故事》，1958 年有長篇小說《夢街》，1959 年有長篇小說《天堂一角》、《演戲的人》以及《私戀》，這些作品目前書市皆已絕版，筆者雖取得《星加坡故事》影本，也在《劉以鬯小說選》看到《私戀》的節錄版本，但其餘作品在台港兩地各大圖書館皆無藏書。

《星加坡故事》主要描寫一位星加坡報紙副刊編輯張盤銘與歌女白玲，兩人因為偶然相遇而相戀乃至訂婚，又因為誤會未解而痛苦分手，張盤銘雖又另結女伴然卻無法忘懷舊愛，也無法鼓起勇氣與白玲解開誤會，最後，白玲因為倒嗓墮入風塵，酗酒過度而亡，張盤銘只能懊惱悔恨：「天長地久有時盡，此恨綿綿，無盡期。」<sup>433</sup>而《私戀》是節錄版本，主要內容是講翠香未入門前，其指腹為婚的丈夫俞炳堃已經過世，然因著各種道德習俗規範，仍然嫁入俞家，這樣一個身份特殊的女人，時時處處提心吊膽保持與異性之間的距離，如此終於得到俞老先生的倚仗，接管「小蓮莊」所有事務，然而因著私心想要嫁給二少爺俞文瑞，所以巧妙更動俞老先生的遺囑和信件，將田契單據和印鑑占為己有。節錄至此，未知後話，主題內涵亦無法臆測，只能當作一個「懸念」。<sup>434</sup>為避免以這兩本創作來論斷此一時期作品風格的偏頗，劉以鬯這一批五〇年代的創作，皆未列入本論文參酌之列，甚為可惜，往後如有辦法蒐羅齊全，相信可以補足筆者對於劉以鬯在五〇年代文學創作狀況的瞭解。

另外，本論文從六〇年代做為認識劉以鬯小說創作的分野，但是 1961 年的中篇小說集《蕉風椰雨》卻未納入論文討論範圍，主要原因是此故事的敘寫，並

<sup>433</sup> 見劉以鬯：《星加坡故事》（香港：鼎足出版社，1957 年），頁 110。

<sup>434</sup> 雖然筆者並無法閱讀故事全文，但是陳穎恆在研究《私戀》的原著與電影改編的關係時，曾對故事情節有簡要的陳述，在此全段引用，以資參酌：「小說的故事背景發生在杭州的一個小蓮莊裡，莊主俞聖禪是有頭有面的望族，他已是花甲之年，妻子過世後，性格變得孤僻，在族人慫恿下娶了一個二十歲的美貌少女小蓮。有一天，俞家以大紅花轎迎娶了長媳周翠香入門，但翠香一入門就成為寡婦，原來長子炳堃已於三日前意外死去，奇怪的是小蓮也是在同日失蹤。事緣俞老太爺發現了炳堃與小蓮的姦情，殺死了自己的兒子，而小蓮則逃到後山的靜修庵出家。俞老太爺因報應而死，持家的大權落入了翠香的手裡，二叔和二嬸一直不服氣，伺機取回財政大權。二子文瑞和炳堃樣貌相似，翠香一直希望從文瑞身上得到感情的慰藉，奈何只是神女有心，文瑞魂牽夢縈的卻是小蓮。翠香跟廚子楊三發生一夜情，事後被二叔拆穿，加以勒索。翠香對文瑞一直死心不息，但卻懷了楊三的骨肉，為了保持地位，於是跟文瑞發生關係，又用錢把楊三打發走，最後東窗事發，無法得到任何人的同情。」見陳穎恆：〈淺談劉以鬯的《私戀》與電影改編〉，香港嶺南大學人文學科研究中心：《書寫香港@文學故事》（香港：香港教育圖書公司，2008 年），頁 127。

未見到與本論文所討論的「現代性」和「香港性」的特點，它是以馬來西亞的環境做為故事背景，敘述一個被馬來亞人收養的中國女孩花蒂瑪，自幼即因為膚色的白皙以及清亮的大眼睛，受到許多男子的愛慕，有一日在河邊與梁亞扁唱歌定情，兩人私自幽會，卻遭花蒂瑪的養父母阻擾，且立刻將花蒂瑪以重金代價嫁給了醜男地主張乃豬，花蒂瑪一開始恨極，與梁亞扁發生關係後懷上孩子，原要與之私奔，卻被騙走所有財物，遭到拋棄又不幸流產，還賴張乃豬百般照顧才獲得新生，最後，花蒂瑪因為愧疚，也因為要對梁亞扁復仇，遂設計一場火災，了斷自己與梁亞扁的過錯。小說雖然精采，跌宕有致，但是屬於鄉野傳奇的寫作方式，故不列入本論文探究之列。而另一本在 1964 年出版的長篇小說《圍牆》，也是六〇年代出版的作品，故事是以周老爺家中一位婢女「小菊」，對於周家老爺、夫人、少爺之間的爭執，以及對唱戲女角賽丹桂嫁給周家老爺所引起的紛紛擾擾，以一種相對單純而清晰的角度，將此間的衝突與矛盾表述出來，後來透過周老太爺強要小菊做姨太太，而她已看過太多前車之鑑，斷然拒絕，卻又因為身分而被監禁在周家，最後噓土地實在看不過眼，故意製造火災的亂象，讓小菊趁亂脫困，跳過圍牆，逃離周家大院。這部小說主要是談傳統禮教的不合人情，就如同圍牆一般，將人永久框限在無情無義的壓迫當中，小說用意極深，然與本論文探究主題無關，因此也將之排除在討論之外。雖然這兩篇小說都未列入研究，但是前者可從中看出劉以鬯曾住在馬來西亞，感受過當地風土民情的痕跡；後者則可看出劉以鬯受過五四以降解放女性風氣之影響，對傳統禮教束縛女性之恐怖，產生與那個時代類似的同情與批判。往後如要討論劉以鬯小說對於馬華文學的影響，或是對於五四新文學思潮的承繼，這兩部小說都應當放進相應的論題中討論，方能對劉以鬯的小說有全面性的探究。

劉以鬯自從擔任香港各種報刊的編輯開始，就常常鼓勵文學新人創作，也不時提供發表園地讓後輩盡情發揮，這樣寬闊的胸襟，以及視才的能耐，使他在香港文壇上占有一席之地，受到莘莘學子的愛戴與推崇。<sup>435</sup>他在五〇年代南來香港的文人當中算是一個異數，他很少回憶故里，也從不輕視香港，<sup>436</sup>反而在這塊曾被譏笑為「文化沙漠」的土地上，孕育栽培了對於文學有理想有作為的新一代。他晚年所主編的《香港文學》月刊，又接續推動了香港文學走向開放多元的境界，

<sup>435</sup> 「同樣令人敬佩的，還有他對愛好文藝的青年的不斷勸勉。香港文藝新兵們，每當自組營壘，編印刊物時，幾乎沒有一個會忘記將自身的產品送呈先生指教。因為大家有目共睹：先生主持的副刊，永遠將門戶向青年作者洞開；先生一看見幼苗成材，往往喜不自勝；更重要的是，先生一貫確認香港不但有文學，而且還有『水準並不低』的作者，為了及時端出樣板，他把『從魚目堆中辨認珍珠』，視為『一項重要的工作』，那認真的勁兒正如他要還中國新文學以本相時一樣。」見梅子：《香港文學識小》（香港：香江出版社，1996年），頁44。

<sup>436</sup> 「劉以鬯是一個以其作品顯示其存在的作家，其戰後創作的重要價值就在於溝通了上海、香港這兩座現代城市的文化資源。……劉以鬯本身的創作對香港本土青年的深刻影響，則表明了香港城以其城市文化的營養滋養了劉以鬯的現代主義。這樣，從三四十年代的上海到五六十年代的香港，就相當完整、豐富地呈現了中國現代主義文學的歷史流變、美學特色，其中的經驗起碼可以說明，現代主義的產生和發展並非西方文學提供的單一路向。」黃萬華：〈跨越一九四九：劉以鬯和香港文學〉，《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學出版社，2010年），頁21。

而真正在文化意義上成爲兩岸三地相互溝通的樞紐，<sup>437</sup>這重大的歷史意義，最爲人所稱道和肯定，也是筆者甚爲佩服敬仰之處。

本論文主要探究劉以鬯的小說創作，將其中的「現代性」和「香港性」做一番爬梳，並細論當中的形式創發和美學內涵，這兩種性質雖然在論述上各據一方，然而在實質內容上卻是相互依融，研究者在討論香港現代主義文學時，之所以將劉以鬯視爲首要提及的作家，即是洞見他小說中既「香港」又「現代」的特質，而筆者在這種宏觀認識的基礎上，進行較爲細微的時代背景聯繫，以及文本所具體呈現之內涵的闡述，期能讓劉以鬯小說的「現代性」和「香港性」受到更多的認識和關注。現年 93 歲的劉以鬯，仍然積極的參與香港文學的文藝活動，以及香港文學的研討會，同時仍然構思新的實驗小說的可能，對於文學仍然充滿熱誠，而且活力不減。在香港文學史上，他已經獲得「香港文學泰斗」、「香港文壇教父」等稱號，也得到許多港陸研究者的肯定，但是，在台灣仍然鮮見對他以及他所創作的作品進行研究，這位曾對台灣現代主義文學產生過影響的作家，<sup>438</sup>其特殊性與重要性應當再受到檢視與討論，如此，兩岸三地的文學交流，乃至於華語文文學圈的相互瞭解，一定能發現更多更爲細緻的聯結和影響。



<sup>437</sup> 「立足香港，面向世界，努力推動香港文學和世界華文文學的發展，這是劉以鬯主編的《香港文學》的宗旨，也是他近十餘年來關注的焦點和工作的重心。他一直十分關心、並且潛心思考和研究，如何利用香港的特殊地位和良好條件，充分發揮推動世界華文文學發展的橋梁作用。」見易明善：《劉以鬯傳》（香港：明報出版社，1997年），頁199。

<sup>438</sup> 「事實上，不但台灣作家注意《淺水灣》，台灣讀者中也有愛看《淺水灣》的。……至於台灣報刊轉載《淺水灣》發表的文章，例子也是不少的。譬如《創世紀》第16期（1961年1月出版）就轉載了張學玄的〈釋痠弦的一首現代詩：〈巴黎〉〉，而洛保羅的〈簡介創世紀詩刊〉也受到重視。《創世紀》第16期的〈詩壇鳥瞰〉有這樣的介紹：『由劉以鬯主編的《香港時報·淺水灣》副刊，數（似爲『一』字之誤——鬯）年來鼓吹現代文學藝術不遺餘力。……』見劉以鬯：《見蝦集》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997年），頁174。

## 附錄一、劉以鬯寫作年表<sup>439</sup>

時間	年齡	作品發表	文學活動
1918	0		
1933	15		春，加入葉紫發起組織的「無名文藝會」。
1936	18	5月，發表第一篇短篇小說〈流亡的安娜·芙洛斯基〉。	
1937	19		9月，近上海約翰大學就讀，主修政治學，副修歷史。
1941	23		7月，在上海聖約翰大學畢業。
1942	24		春，從上海到重慶，進《國民公報》副刊。
1943	25		入重慶《掃蕩報》工作。
1944	26		夏，編《掃蕩報》副刊。
1945	27		3月，主辦《幸福週刊》創刊 12月底，離開重慶回到上海。
1946	28		春，擔任《和平日報》副刊主筆。 夏，辭去《和平日報》職務，著手創辦出版社。 秋，懷正文化社正式成立。
1948	30	10月，第一本單行本中篇小說《失去的愛情》（上海：桐葉書屋）。	冬，懷正文化社呈現半停頓的營運狀態。 12月，離開上海至香港。
1949	31		8月，《香港時報》創刊，應聘擔任該報副刊編輯。
1951	33	9月，出版短篇小說集《天堂與地獄》（香港：海濱書屋）。	離開《香港時報》。 11月，《星島週報》創刊，應聘擔任執行編輯；《西點》香港復刊，應聘擔任主編。
1952	34	出版長篇小說《第二春》（香港：桐葉書屋）；《龍女》（星加坡：桐葉書屋）；《雪晴》（星加	5月，離開香港，至新加坡擔任《益世報》副刊主任，7月底離職。

<sup>439</sup> 本附錄主要參考梁秉鈞等人所編之《劉以鬯與香港現代主義》，還有易明善所著《劉以鬯傳》，另參酌《香港文學》月刊中的文章，也擴及期刊論文的記述，按年月整理成表格。

		坡：桐葉書屋)。	8-12月，先後擔任新加坡《新力報》總編輯、馬來西亞吉隆坡《聯邦日報》總編輯。
1953	35		春，於新加坡擔任《中興日報》總編主任。 擔任新加坡《鋒報》創刊編輯，但不久即離職。
1954	36		繼續於《中興日報》工作。 年底，兼任《鋒報》主筆。
1955	37		仍任職《中興日報》、《鋒報》。 12月，新加坡《鐵報》創刊，擔任該報主筆。
1956	38	再版短篇小說集《天堂與地獄》（香港：海濱書屋）。	《鐵報》第八期出版後離職。 11月，新加坡《鋼報》創刊，擔任該報主筆，第三期出版後離職。
1957	39	出版長篇小說集《星加坡故事》（香港：鼎足）。	離開《鋼報》後，因病失業。 秋，離開新加坡回到香港。
1958	40	出版長篇小說《夢街》（香港：海濱圖書公司）。	應聘於《香港時報》，重回該報編輯副刊。開始大量寫作流行小說，每天少則7-8000字，最多寫1萬2000字。
1959	41	1月，於《星島晚報》連載小說〈私戀〉被改編為電影。 5月，出版長篇小說《私戀》（香港：南天書業公司）。 出版長篇小說《天堂一角》（香港：南天書業公司）；《演戲的人》（香港：明德圖書公司）。	
1960	42		2月，《香港時報》改版，接編該報副刊《淺水灣》。
1961	43	出版短篇小說集《蕉風椰雨》（香港：鼎足出版社）。	
1963	44	長篇小說〈酒徒〉連載於《星島晚報》。	
1963	45	10月，出版長篇小說《酒徒》（香港：海濱圖書公司）。	3月，香港《快報》創刊，任該報副刊《快活林》和《快趣》的編輯。

1964	46	出版長篇小說《圍牆》(香港：海濱圖書公司)。	
1970	52	長篇小說〈刀與手袋〉連載於《明報晚報》。	
1971	53	長篇小說〈郵票〉連載於《明報晚報》。	
1972	54	11月18日，長篇小說〈對倒〉連載於《星報晚報》。	
1973	55	冬，長篇小說〈島與半島〉連載於《星報晚報》。	
1974	56	5月，出版譯作Joyce Carol Oates的長篇小說《人間樂園》(香港：今日世界出版社)。	
1975	57	5月，刪改長篇小說〈對倒〉為短篇小說〈對倒〉。	
1976	58		1月，訪問周鯨文先生。內容整理成〈周鯨文先生談端木蕻良〉，發表於《益智》期刊。
1977	59	出版中短篇小說集《寺內》(台灣：幼獅文化事業公司)。 出版文學評論集《端木蕻良論》(香港：世界出版社)。	
1979	61	出版長篇小說《陶瓷》(香港：香港文學研究社)；《酒徒》(台北：遠景出版事業公司)。	5月，出席「中國電影四十年研討會」，以〈中國現代文學與中國電影〉為題發表演說。 8月，出席「香港中文文學周」專題講座，以〈小說會不會死亡?〉為題發表演說。
1980	62	出版譯作Jacqueline Susann長篇小說《娃娃谷》(香港：青鳥出版社)。 出版小說、散文、評論合集《劉以鬯選集》(香港：香港文學研究社)。	
1981	63	8月，出版中短篇小說集《天堂與地獄》(廣州：花城出版社)。	3月，出席「新加坡國際文學研討會」，以〈香港的文學活動〉為題發表演說。 8月，出席「香港中文文學周」

			<p>專題講座，以〈現代中國短篇小說的幾個問題〉為題發表演說。</p> <p>9月，《星島晚報》文藝周刊《大會堂》創刊，任該刊主編。</p> <p>12月，出席香港中文大學「中國現代文學研討會」，以〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉為題發表演說。</p>
1982	64	<p>出版譯作 Isaac Bashevis Singer 長篇小說《莊園》（台灣：遠景出版公司）。</p> <p>出版文學評論集《看樹看林》（香港：書畫屋圖書公司）。</p>	
1983	65		<p>8月，出席「第五屆香港中文文學周」專題講座，以〈端木蕻良在香港的文學活動〉為題發表演說。</p>
1984	66	<p>出版中短篇小說集《一九九七》（台灣：遠景出版事業公司）。</p>	<p>11月，出席「世界中文報業協會第十七屆年會」，以〈副刊在香港中文報紙的地位〉為題發表演說。</p>
1985	67	<p>1. 出版中短篇小說集《春雨》（香港：華漢文化事業公司）。</p> <p>出版長篇小說《酒徒》（北京：中國文聯出版公司）。</p> <p>出版文學評論集《短綆集》（北京：中國友誼出版社）</p>	<p>1月，創辦《香港文學》雜誌，擔任總編輯。</p> <p>4月，在香港大學「香港文學研討會」，以〈五十年代初期的香港文學〉為題發表演說。</p>
1987	69	<p>出版長篇小說《酒徒》第三版（台北：遠景出版事業公司）。</p>	
1988	70		<p>6月，出席「粵、港、澳、深、珠五地作家深圳聯歡會」。</p> <p>12月，出席香港中文大學「香港文學國際研討會」，發表〈文學中的「和平文藝」〉一文。</p>
1991	73	<p>出版詩、小說、散文、評論合集《劉以鬯卷》（香港：三聯書</p>	

		店)。	
1992	74		11月，參加香港嶺南學院現代中文文學研究中心召開的「文學的將來及華文文學的前途討論會」，會上以〈文學的將來〉為題發言。
1993	75	出版長篇小說《島與半島》(香港：獲益出版事業有限公司)； 《酒徒》(香港：金石圖書貿易有限公司)。 出版長短篇小說集《對倒》(北京：中國文聯出版社)。	6月，參加香港嶺南學院現代中文文學研究中心主辦的「二十世紀到二十一世紀——個人創作生涯的回顧與前瞻研討會」，會上發表〈有人說香港沒有文學〉。
1994	76	出版中短篇小說集《黑色裡的白色 白色裡的黑色》(香港：獲益出版事業有限公司)。 出版實驗小說集《劉以鬯實驗小說》(北京：人民大學出版社)。	1月，赴台灣參加《中國時報·人間副刊》主辦的「從四十年代到九十年代兩岸三邊華文小說研討會」。月底，在「香港藝術發展局工作委員會藝術政策論壇」發表〈如何推動香港文學〉的演說。 2月，出任香港市政局「作家留駐計劃」第一任作家，協助市政府建立一個全面的香港作家資料庫。
1995	77	出版中短篇小說集《寺內》(北京：中國文聯出版社)。 出版中篇小說集《劉以鬯中篇小說選》(香港：作家出版社)。 出版長篇小說《他有一把鋒利的小刀》(香港：獲益出版事業有限公司)。	
1996	78	出版長篇小說《島與半島》(北京：華夏圖書公司)。	
1997	79	出版文學評論、雜文合集《見蝦集》(瀋陽：遼寧教育出版社)。	1月，出席「第一屆香港文學節研討會」，以〈五十年代的香港小說〉為題發表演說。
1998	80	出版小說、隨筆合集《龍鬚糖與熱蔗》(廣州：新世紀出版社)。	7月，出席「第二屆香港文學節研討會」，以〈香港文學的雅與俗〉為題發表演說。



1999	81		12月，出席「第三屆香港文學節研討會」，以〈香港文學的市場空間〉為題發表演說。
2000	82	出版長篇小說《酒徒》（香港：金石圖書貿易有限公司）；（北京：解放軍文藝出版社）。 出版長短篇小說集《對倒》（香港：獲益出版事業有限公司）。	9月，《香港文學》改版，由作家陶然接任總編輯職務。 <sup>440</sup>
2001	83	出版微型小說集《打錯了》（香港：獲益出版事業有限公司）。 出版中短篇小說集《劉以鬯小說自選集》（天津：百花文藝出版社）；《過去的日子》（上海：百家出版社）。 出版長短篇小說集《對倒》（北京：作家出版社）。 出版小說、散文、劇本、評論合集《不是詩的詩》（香港：獲益出版事業有限公司）。	7月，獲香港特區政府頒發榮譽獎章。
2002	84	出版文學評論集《暢談香港文學》（香港：獲益出版事業有限公司）。	3月，出席「中學中國語文研討會」，以〈我怎樣學習寫小說〉為題發表演說。
2003	85	出版短篇小說集《多雲有雨》（香港：三聯書店有限公司）。 出版長篇小說《酒徒》（香港：獲益出版事業有限公司）。 出版雜文集《他的夢和他的夢》（香港：明報出版社）。	9月，出席「第七屆香港中文文學雙年獎文學研討會」，以〈小說的創作與欣賞〉為題發表演說。 12月，出席「第二屆新紀元全球華文青年文學獎」專題講座，以〈新小說·反小說〉為題發表演說。
2005	87	出版短篇小說集《模型·郵票·陶瓷》（香港：獲益出版事業有限公司）；《異地·異景·異情》（香港：文匯出版事業有限	

<sup>440</sup> 針對《香港文學》易手編輯，劉以鬯表示是「出乎意料之外的事情」：「今年六月，一見出乎意料之外的事情驀地發生：我在無可奈何的情況下，必須將辦了十五年半的《香港文學》（月刊）交給另外一個機構續辦。失去《香港文學》後，情緒低落，內心空虛恍惚，做什麼都提不起勁。」見〈《對倒》新版前記〉，《對倒》（香港：獲益出版社，2008年3月4版），頁18。

		公司)。	
2006	88		5月，擔任第三屆「新紀元全球華文青年文學獎」小說組評委。
2007	89	出版短篇小說集《天堂與地獄》（香港：獲益出版事業有限公司）。 出版雜文集《舊文新編》（香港：天地圖書有限公司）。	
2009	91	出版長、中、短篇小說合集《劉以鬯小說選》（香港：明報月刊出版社）。	3月，參加香港作家聯會會員大會，以會長身分發言。 11月，獲授香港公開大學榮譽教授。
2010	92	出版短篇小說集《甘榜》（香港：獲益出版事業有限公司）。	6月，擔任香港書展文藝廊「年度文學作家」，展覽其手稿、收藏，及編撰的雜誌與叢書。 7月，出席第八屆香港文學節「劉以鬯與香港文學」講座。

## 附錄二、劉以鬯小說作品編年

時間	篇目	原出處	收編成冊之所在
1939年	七里畷的風雨	《文筆》第二卷第一期 1939年12月5日	*《龍鬚糖與熱蔗》 *《劉以鬯卷》
1945年	風雨篇	1945年1月21日作 重慶《和平日報·和平副刊》 1945年11月25日	《打錯了》
	露薏莎	重慶《文藝先鋒》第七卷第八期 1945年9月	*《龍鬚糖與熱蔗》 *《過去的日子》
1947年	迷樓	原載1947年《巨型》 刊於上海書店出版社出版的 《迷樓》	《甘榜》
	北京城的最後一章	原載1947年《生活》六月刊 刊於上海書店出版社出版的 《迷樓》	《甘榜》
1949年	她是馬來人	原載1949年《小說報》第60期	《異地·異景·異情》
1950年	天堂與地獄	1950年作 《天堂與地獄》1951年	*《龍鬚糖與熱蔗》記 1981年3月20日改 *《多雲有雨》 *《劉以鬯卷》
1951年	珊珊和工頭老張的戀愛	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	賣淫婦	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	夕陽	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	荒誕的愛情	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	新玉堂春	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	移居香港後	1950年作 1996年3月修改	《多雲有雨》
	情侶	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	愛的測驗	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	馬場奇遇	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	電車站上的女人	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	豔遇	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	我怎樣殺死了趙順記的老闆娘	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》

	一夜難忘	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	親愛的麗麗	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	爸爸與媽媽	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	在渡海小輪上	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	四脫舞	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	靜靜的霧夜	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	花魂	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	邂逅	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	茶舞	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
	野花	《天堂與地獄》1951年	《天堂與地獄》
1953年	兩夫婦	1953年9月27日作 《打錯了》2001年，再版	《打錯了》
1957年	烤鴨	刊於1957年2月出版的《中外畫報》第8期	《甘榜》
	甘榜	刊於1957年8月出版的《星期六周刊》	《甘榜》
1958年	春	《文藝新潮》第2卷第2期 1958年1月10日	《打錯了》
	秋	《文藝新潮》第2卷第2期 1958年1月10日	《打錯了》
	開往吉隆坡的夜郵車	原載1958年3月3日新加坡 《南洋商報》	《異地·異景·異情》
	土橋頭——烏九與蝦姑的故事	刊於1958年4月出版的《中外畫報》第23期	《甘榜》
1959年	黑白蝴蝶	《文藝新潮》第15期 1959年5月1日	《不是詩的詩》記2001年6月18日修改
	兩個表妹	刊於1959年11月12日《銀燈日報》	《甘榜》
	張鐵口	《銀燈日報》第111號 1959年12月10日	《打錯了》
	渡輪	原載1959年12月《古今》半月刊創刊號	《不是詩的詩》列入「散文」
1960年	兩男一女	刊於1960年4月24日《銀燈日報》	《甘榜》
	副刊編輯的白日夢	《香港時報·淺水灣》 1960年5月1日	*《龍鬚糖與熱蔗》 *《打錯了》「記1987年4月26日改二十餘年

			前的舊作」 * 《多雲有雨》
	借箭	1960年10月23日	《不是詩的詩》2001年，初版
	黑是罪惡的保護色	50年代作 《女人世界》創刊號 1961年1月1日出版	《黑色裡的白色 白色裡的黑色》記 1960年12月改作
1961年	霧裡街燈與成熟	《中外畫報》第57期 1961年3月	* 《不是詩的詩》 * 《多雲有雨》名為「霧裡街燈」 * 《甘榜》名為「霧裡街燈」
1962年	酒徒	1962年10月18日至1963年3月30日全文刊完 連載於《星島晚報》	《酒徒》
1963年	白飯黑飯	原名《北角日夜》 《快報北角之夜》1963年3月1日至同年3月31日	《黑色裡的白色 白色裡的黑色》
1964年	寺內	1964年春作	《不是詩的詩》記「1981年2月25日修改」
	圍牆	1964年4月版	《圍牆》
	崔鶯鶯與張君瑞	《快報》 1964年9月4日	《打錯了》
	手指舞廳	《快報》 1964年9月6日	《打錯了》
	水桶	《快報》 1964年9月9日	《打錯了》
	風言風語	《快報》 1964年9月28日	《打錯了》
	雙喜	《快報》 1964年10月5日	《打錯了》
	包租婆與三房客	《快報》 1964年10月21日	《打錯了》
	同學	《快報》 1964年10月28日	《打錯了》
	孫悟空大鬧尖沙嘴	《快報》 1964年10月31日	《打錯了》
1966年	蟑螂	1966年1月1日寫成	《劉以鬯卷》

		1990年4月30日修改	
	赫爾茲夫婦	1966年4月9日作 原名《飢餓》 《海光文藝》第5期 1966年 5月1日	《劉以鬯卷》記「九龍 宵禁解除後寫成」
	白鴿	1966年12月作 *原名《窗前》 *《海光文藝》1967年1月號	《黑色裡的白色 白色 裡的黑色》
1967年	年宵市場	《新晚報》 1967年2月10日	《打錯了》
	三比二	《新晚報》1967年2月12日	《打錯了》
	趕搭渡輪	《新晚報》 1967年2月14日	《打錯了》
	文仔怎樣度春節	《新晚報》 1967年2月16日	《打錯了》
	大廈管理	《新晚報》 1967年2月22日	《打錯了》
	搭檯	《新晚報》 1967年2月25日	《打錯了》
	錯體郵票	《新晚報》 1967年3月13日	《打錯了》
	買了汽車之後	《新晚報》 1967年4月13日	《打錯了》
	一個香港人	《新晚報》 1967年5月1日	《打錯了》
	集郵	《新晚報》 1967年9月2日	《打錯了》
	經理	《新晚報》 1967年10月9日	《打錯了》
	鏈	1967年11月 《筆端》第3期 1968年2月 1日	*《龍鬚糖與熟蔗》 *《多雲有雨》
	五封信	《新晚報》 1967年12月15日	《打錯了》
	搶購黃金	《新晚報》 1967年12月19日	《打錯了》
	尖沙嘴之夜	《新晚報》 1967年12月27日	《打錯了》

1968 年	八號與大頭仔	《新晚報》 1968 年 1 月 9 日	《打錯了》
	接財神	《新晚報》 1968 年 2 月 2 日	《打錯了》
	二十四與四十二	《新晚報》 1968 年 2 月 12 日	《打錯了》
	買賣	《新晚報》 1968 年 2 月 17 日	《打錯了》
	動亂	1968 年 2 月 22 日 《知識份子》	* 《龍鬚糖與熱蔗》 * 《多雲有雨》
	九人座車	《新晚報》 1968 年 3 月 6 日	《打錯了》
	春雨	《新晚報》 1968 年 4 月 5 日	* 《龍鬚糖與熱蔗》 * 《不是詩的詩》 * 《多雲有雨》
	灣仔	《新晚報》 1968 年 4 月 14 日	《打錯了》
	夏	《新晚報》 1968 年 7 月 27 日	《打錯了》
	颱風	《新晚報》 1968 年 8 月 23 日	《打錯了》
	「雪麗」襲港	《新晚報》 1968 年 8 月 24 日	《打錯了》
	高尚住宅	《新晚報》 1968 年 9 月 11 日	《打錯了》
	郵票的價值	《新晚報》 1968 年 9 月 17 日	《打錯了》
夜中環	《新晚報》 1968 年 12 月 17 日	《打錯了》	
1969 年	鏡子裡的鏡子	《明報晚報》創報時連載 <sup>441</sup>	《劉以鬯小說選》
	從筲箕灣到中環	《新晚報》 1969 年 1 月 12 日	《打錯了》
	拜年	《新晚報》 1969 年 2 月 19 日	

<sup>441</sup> 「劉以鬯在一份報導股票、外匯和黃金走勢的報紙中，寫一系列以金錢、消費和物質為內容的小說，包括在 1969 年《明報晚報》創報時連載的〈鏡子裡的鏡子〉，小說長十八萬字，其後刪去十二萬字，改寫為中篇出版。」見梁秉鈞等編：《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學出版社，2010 年），頁 107。

春節團拜	《新晚報》 1969年2月26日	《打錯了》
四枚未訂齒孔的香港郵票	《新晚報》 1969年3月1日	《打錯了》
請客	《新晚報》 1969年3月6日	《打錯了》
點菜	《新晚報》 1969年3月8日	《打錯了》
在德輔道中	《新晚報》 1969年3月16日	《打錯了》
十年	《新晚報》 1969年4月27日	《打錯了》
六隻狗的名字	《恆報》 1969年5月1日	《打錯了》
連贏仔寶	《恆報》 1969年5月6日	《打錯了》
帘女	《恆報》 1969年5月16日	《打錯了》
看賽車	《恆報》 1969年5月21日	《打錯了》
一九六九年的彗星	《恆報》 1969年5月25日	《打錯了》
金山伯	《恆報》 1969年5月31日	《打錯了》
意想不到的事	《恆報》 1969年6月3日	《打錯了》
一個月(的)薪水	《幸福家庭》 1969年6月5日	《龍鬚糖與熟蔗》
七叔的煩惱	《恆報》 1969年6月8日	《打錯了》
商人	《恆報》 1969年6月13日	《打錯了》
父親節的禮物	《恆報》 1969年6月15日	《打錯了》
到香港仔去看扒龍舟	《恆報》 1969年6月19日	《打錯了》
爛賭鴻	《恆報》 1969年6月21日	《打錯了》



	橫財	《恆報》 1969年6月24日	《打錯了》
	吵架	1969年9月3日作 《寺內》，1977年	*《龍鬚糖與熱蔗》記 1980年8月23日改 *《多雲有雨》
	發生在清晨的慘事	《恆報》 1969年10月23日	《打錯了》
	除夕	1969年12月28日作 《明報月刊》第5卷第2期 1970年2月	*《龍鬚糖與熱蔗》記 1980年8月19日改作 *《過去的日子》 *《不是詩的詩》 *《多雲有雨》
	喝了幾杯白酒	1969年10月16日作 《幸福家庭》1969年	《黑色裡的白色 白色 裡的黑色》
1970年	他有一把鋒利的小刀	1970至1971年連載於《明報 晚報》，題名《刀與手袋》，1995 年2月23日出單行本，改名 為《他有一把鋒利的小刀》	《他有一把鋒利的小 刀》
	黑痣	1970年3月12日作 《幸福家庭》1970年	《黑色裡的白色 白色 裡的黑色》
	俯視	《國際電影》1970年9月14 日	《過去的日子》
	求學	刊於1970年6月6日出版的 《快活週刊》第2期	《甘榜》
1971年	郵票在郵海裡游來游 去	1971年作	《模型・郵票・陶瓷》
	陶瓷	1971年作	《模型・郵票・陶瓷》
	愛看鮮血的女人	作於1971年	《甘榜》
	在樂園裡	《星島晚報・星晚》1971年	《不是詩的詩》
1972年	第二天的事	《幸福家庭》1972年6月4 日	《龍鬚糖與熱蔗》
	白得像雪 黑得像墨	1972年9月作	*《黑色裡的白色 白色 裡的黑色》 *《過去的日子》
	對倒	*1975年由長篇小說《對倒》 改寫為短篇小說，登在《四季》 第2期	《對倒》頁21-22：「《對 倒》於1972年11月18 日開始在香港《星島晚 報・星晚報》連載」

			* 《過去的日子》 * 《多雲有雨》
	珍品	1972 年由連載於香港《明報晚報》的長篇小說《郵票》的一部分改成 《春雨》1985 年	* 《模型・郵票・陶瓷》 * 《多雲有雨》
1973 年	島與半島	1973 年冬至 1975 年連載於 《星島晚報》	《島與半島》
1974 年	龍鬚糖與熱蔗	《娛樂一週》1974 年 3 月 17 日	《龍鬚糖與熱蔗》
	聖水	《娛樂一週》1974 年 3 月 31 日	* 《過去的日子》 * 《多雲有雨》
	穿黑襯衣的白種人	《娛樂一週》第 76 期 1974 年 5 月 5 日	《黑色裡的白色 白色裡的黑色》
	緣	刊於 1974 年 8 月 30 日出版的 《新風》創刊號	《甘榜》
1977 年	時間	《寺內》，1977 年	* 《龍鬚糖與熱蔗》 * 《多雲有雨》
	父親，可恨的父親！	刊於 1977 年 2 月《香港 70 STYLE》	《甘榜》
1978 年	典雅的雅典	原載 1978 年 3 月 7 日至 3 月 29 日《明報晚報》	《異地・異景・異情》
	「歡迎中國賓客來漢堡」	原載《成報》，1978 年作	《異地・異景・異情》
	會講天津話的奧地利人	原載《天天日報》，1978 年作	《異地・異景・異情》
	他在倫敦	原載《成報》，1978 年作	《異地・異景・異情》
	蛇	1978 年 8 月 11 日作 《海洋文藝》月刊第 5 卷第 6 期 1978 年 9 月 10 日	* 《一九九七》記 1978 年 8 月 11 日作 * 《不是詩的詩》 * 《多雲有雨》
	蜘蛛精	1978 年 8 月 11 日作 《海洋文藝》月刊第 6 卷第 2 期 1979 年 2 月 10 日	* 《龍鬚糖與熱蔗》記 1978 年 12 月 29 日 * 《一九九七》記 1978 年 12 月 29 日 * 《多雲有雨》
1980 年	猶豫	1980 年 11 月 4 日至 1981 年 1 月 14 日連載於《明報晚報》，	* 《一九九七》 * 《過去的日子》

		發表時題目是《躊躇》，於《一九九七》改為《猶豫》 1981年1月12日初稿	
1981年	拉斯維加斯的笑容很有吸引力	原載香港《成報》，1981年作	《異地·異景·異情》
	夏威夷	原載《成報》，1981年作	《異地·異景·異情》
	三藩市之冬	原載《明報晚報》，1981年3月10日至5月3日	《異地·異景·異情》
	黑妹	1981年冬至1982年春連載於《成報》	《一九九七》
1982年	一九九七	原名《前途》，載1982年11月至1983年1月香港《成報》、新加坡《南洋商報》、馬來西亞《南洋商報》 1983年3月6日由中篇改為短篇	*《龍鬚糖與熱蔗》記 1983年3月6日改作 *《一九九七》 *《多雲有雨》
1983年	打錯了	1983年4月22日作 《星島晚報·大會堂》1983年6月1日	*《龍鬚糖與熱蔗》、《打錯了》記「是日報載太古城巴士站發生死亡車禍」 *《一九九七》 *《多雲有雨》
1984年	移居維也納	原載《成報》，1984年作	《異地·異景·異情》
	不，不能再分開了！	1984年12月12日作 《星島晚報·大會堂》1985年9月1日至同年9月16日	《香港短篇小說選》 <sup>442</sup>
1987年	副刊編輯的白日夢	1987年4月26日改舊作	*《龍鬚糖與熱蔗》 *《打錯了》記「原載1960年5月1日《香港時報·淺水灣》，1987年4月26日改二十餘年前的舊作」 *《不是詩的詩》
1988年	為甚麼會在街邊哭	1988年4月20日作 《龍鬚糖與熱蔗》，1998年第1版	《龍鬚糖與熱蔗》命名「為甚麼坐在街邊哭？」

<sup>442</sup> 馮偉才編：《香港短篇小說選》（臺北：書林出版社，1994年），頁12-37。

1991年	黑色裡的白色 白色裡的黑色	1991年11月5日作 《香港文學》第84期，1991年12月	*《黑色裡的白色 白色裡的黑色》 *《多雲有雨》
1992年	追魚	《文匯報·文藝》1992年3月22日	《多雲有雨》記1992年3月1日
	旅行	1992年5月15日作 原載《星島日報》	*《龍鬚糖與熱蔗》記1992年5月15日作 *《多雲有雨》
	他的夢和他的夢	1992年5月31日作	*《龍鬚糖與熱蔗》 *《不是詩的詩》
1993年	盤古與黑	1993年7月2日作 《香港文學》第104期，1993年8月	*《黑色裡的白色 白色裡的黑色》 *《多雲有雨》
1994年	認字	1994年5月11日作 《打錯了》，2001年再版	*《打錯了》 *《多雲有雨》
	填字	1994年5月11日作 《打錯了》，2001年再版	*《打錯了》 *《多雲有雨》
1996年	寒風吹在臉上像刀割	東瑞編析《父親·母親》，1996年	*《打錯了》 *《多雲有雨》記「1995年10月2日作，發表於1996年1月24日《大公報·文學》」
2000年	爭辯	2000年8月28日作 《香港作家》第1期，2001年	*《打錯了》 *《多雲有雨》
	多雲有雨	2000年11月8日作 《大公報·文學》，2001年11月29日	*《打錯了》 *《多雲有雨》
	我與我的對話	2000年11月9日作 《大公報·文學》，2000年11月29日	*《打錯了》 *《多雲有雨》
	大眼妹和大眼妹	2000年11月13日作 《鑪峰文藝》第5期，2001年1月1日	*《打錯了》 *《多雲有雨》
	市長	2001年10月16日作	*《模型·郵票·陶瓷》 *《多雲有雨》
2002年	站在立法會大樓前面	2002年8月11日作 刊於《文學世紀》第2卷第	《多雲有雨》

		11 期	
2004 年	在哥本哈根認識安徒生	2004 年 1 月 9 日	《異地・異景・異情》
	到巴黎散心	2004 年 4 月 26 日	《異地・異景・異情》
2005 年	砌模型	2005 年 2 月 21 日作	《模型・郵票・陶瓷》



## 參考文獻

### 一、劉以鬯著作（按出版先後排序）

1. 劉以鬯：《星加坡故事》，（香港：鼎足出版社，1957年）
2. 劉以鬯：《蕉風椰雨》，（香港：鼎足出版社，1961年）
3. 劉以鬯：《圍牆》，（香港：海濱圖書公司，1964年4月）
4. Joyce Carol Oates 著，劉以鬯譯：《人間樂園》，（香港：今日世界出版社，1974年5月）
5. 劉以鬯：《寺內》，（台灣：幼獅文化事業公司，1977年1月）
6. 劉以鬯：《端木蕻良論》，（香港：世界出版社，1977年10月）
7. 劉以鬯：《陶瓷》，（香港：香港文學研究社，1979年12月）
8. 劉以鬯：《酒徒》，（台北：遠景出版事業公司，1980年5月）
9. Jacqueline Susann 著，劉以鬯譯：《娃娃谷》，（香港：青鳥出版社，1980年）
10. 劉以鬯：《劉以鬯選集》，（香港：香港文學研究社，1980年1月）
11. 劉以鬯：《天堂與地獄》，（廣州：花城出版社，1981年8月）
12. 劉以鬯：《看樹看林》，（香港：書畫屋圖書公司，1982年4月）
13. Isaac Bashevis Singer 著，劉以鬯譯：《莊園》，（台灣：遠景出版公司，1982年5月）
14. 劉以鬯：《一九九七》，（台灣：遠景出版事業公司，1984年8月）
15. 劉以鬯：《短綆集》，（北京：中國友誼出版社，1985年2月）
16. 劉以鬯：《春雨》，（香港：華漢文化事業公司，1985年5月）
17. 劉以鬯：《劉以鬯卷》，（香港：三聯書店，1991年4月）
18. 劉以鬯：《島與半島》，（香港：獲益出版事業有限公司，1993年7月）
19. 劉以鬯：《黑色裡的白色 白色裡的黑色》，（香港：獲益出版事業有限公司，1994年5月）
20. 劉以鬯：《劉以鬯實驗小說》，（北京：人民大學出版社，1994年9月）
21. 劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》，（香港：獲益出版事業有限公司，1995年5月）
22. 劉以鬯：《劉以鬯中篇小說選》，（香港：作家出版社，1995年12月）
23. 劉以鬯：《見蝦集》，（瀋陽：遼寧教育出版社，1997年8月）
24. 劉以鬯：《龍鬚糖與熱蔗》，（廣州：新世紀出版社，1998年10月）
25. 劉以鬯：《對倒》，（香港：獲益出版事業有限公司，2000年12月）
26. 劉以鬯：《劉以鬯小說自選集》，（天津：百花文藝出版社，2001年5月）
27. 劉以鬯：《不是詩的詩》，（香港：獲益出版事業有限公司，2001年9月）
28. 劉以鬯：《過去的日子》，（上海：百家出版社，2001年12月）
29. 劉以鬯：《暢談香港文學》，（香港：獲益出版事業有限公司，2002年6月）
30. 劉以鬯：《他的夢和他的夢》，（香港：明報出版社，2003年6月）

31. 劉以鬯：《多雲有雨》，（香港：三聯書店有限公司，2003年12月）
32. 劉以鬯：《異地·異景·異情》，（香港：文匯出版事業有限公司，2005年3月）
33. 劉以鬯：《模型·郵票·陶瓷》，（香港：獲益出版事業有限公司，2005年5月）
34. 劉以鬯：《打錯了》，（香港：獲益出版事業有限公司，2007年7月）
35. 劉以鬯：《天堂與地獄》，（香港：獲益出版事業有限公司，2007年11月）
36. 劉以鬯：《舊文新編》，（香港：天地圖書有限公司，2007年12月）
37. 劉以鬯：《劉以鬯小說選》，（香港：明報月刊出版社，2009年2月）
38. 劉以鬯：《甘榜》，（香港：獲益出版事業有限公司，2010年6月）

## 二、相關專書（按姓名筆劃排序）

1. David Bordwell, Kristin Thompon 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格》，（臺北：美商格羅希爾公司，2004年3月）
2. Edward Morgan Forster 著，李文彬譯，《小說面面觀》，（台北：志文出版社，1973年9月）
3. G. Betton 著，劉俐譯：《電影美學》，（臺北：遠流出版社，1992年11月）
4. 也斯：《香港文化空間與文學》，（香港：青文書屋，1996年1月）
5. 中央大學中國文學系編印：《劉訥鷗國際研討會論文集》，（台南：國家台灣文學館，2005年11月）
6. 王一桃：《香港作家掠影》，（香港：現代教育研究社，1990年）
7. 王一桃：《香港文學評析》，（香港：雅苑出版社，1994年8月）
8. 王一桃：《香港文學之橋》，（香港：香港文學報社，1994年8月）
9. 王宏志、李小良、陳清僑：《否想香港——歷史，文化，未來》，（台北：麥田，1997年7月）
10. 王洪岳：《現代主義小說學》，（南昌：百花洲文藝出版社，2004年9月）
11. 王劍叢：《香港文學史》，（南昌：百花洲文藝出版社，1995年）
12. 王賡武主編：《香港史新編》，（香港：三聯書店，1998年1月）
13. 井迎兆：《電影剪接美學——說的藝術》，（臺北：三民書局，2006年9月）
14. 史萬芬遜等著，劉森堯譯：《電影藝術面面觀：現代生活最重要娛樂的電影藝術欣賞》，（臺北：志文出版社，1978年8月）
15. 申丹：《敘述學與小說文體學研究》，（北京：北京大學出版社，1998年7月）
16. 西西：《我城》，（台灣：允晨文化，1989年3月）
17. 朱崇科：《張力的狂歡》，（上海：三聯書局，2006年1月）
18. 朱棟霖、丁帆、朱曉進主編：《二十世紀中國文學史》，（台北：文史哲出版社，2000年9月）
19. 朱壽桐主編：《中國現代主義文學史》，（南京：江蘇教育出版社，1998年5月）

20. 艾曉明編：《浮城志異——香港小說新選》，（北京：中國人民大學出版社，1991年5月）
21. 江紹川：《台港澳文學論稿》，（北京：北京大學出版社，2005年4月）
22. 汪民安：《現代性》，（桂林：廣西師範大學出版社，2005年）
23. 李洪華：《上海文化與現代派文學》，（臺北：秀威資訊科技，2008年10月）
24. 李今編：《劉以鬯實驗小說》，（北京：中國人民大學出版社，1994年9月）
25. 李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，（北京：北京大學出版社，2001年12月）
26. 何慧：《香港當代小說概述》，（廣東：經濟出版社，1996年12月）
27. 何杏楓、張詠梅主編：《「劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15-1962.6.30）時期研究」計劃》，（香港：香港中文大學，2004年）
28. 秀實：《文本透視》，（香港：科華圖書出版有限公司，2002年6月）
29. 非林主編：《在這一片森林裡》，（香港：獲益出版社，2005年8月）
30. 東瑞、瑞芬編：《我怎樣寫作——50位作家寫作經驗談》，（香港：獲益出版社，2002年1月）
31. 東瑞：《我看香港文學》，（香港：獲益出版社，1995年5月）
32. 易明善：《劉以鬯傳》，（香港：明報出版社，1997年8月）
33. 周永新：《目睹香港四十年》，（香港：明窗出版社，1990年）
34. 周偉民、唐玲玲：《論東方詩化意識流小說：香港作家劉以鬯研究》，（北京：中國社會科學出版社，1997年9月）
35. 周發祥：《西方文論與中國文學》，（南京：江蘇教育出版社，1997年11月）
36. 香港大學中文系編：《華文文學與中國文化國際學術研討會論文集》（香港：香港大學中文系，2002年6月）
37. 香港嶺南大學人文學科研究中心：《書寫香港@文學故事》，（香港：香港教育圖書公司，2008年1月）
38. 柳鳴九主編：《意識流》，（北京：中國社會科學出版社，1989年12月）
39. 胡平：《敘事文學感染力研究》，（天津：百花文藝出版社，1995年12月）
40. 胡亞敏：《敘事學》，（武昌：華中師範大學出版社，2004年12月）
41. 胡經之、張首映：《西方二十世紀文論史》，（北京：中國社會科學出版社，1988年）
42. 計紅芳：《香港南來作家的身分建構》，（北京：中國社會科學出版社，2007年8月）
43. 保爾·利科著，孟華譯：《比較文學形象學》，（北京：北京大學出版社，2001年7月）
44. 袁良駿：《香港小說流派史》，（福建：福建人民出版社，2008年1月）
45. 夏春平：《香港文化色彩》，（北京：龍門書局，1997年4月）
46. 祖國頌：《敘事的詩學》，（合肥：安徽大學出版社，2003年11月）
47. 徐國強：《現代性與中國文學思潮》，（北京：三聯書店，2009年6月）



48. 徐雪筠等編譯：《上海近代社會經濟發展概況》（上海：上海社會科學院出版社，1985年8月）
49. 第三屆全國台灣與海外華文文學學術討論會大會學術組選編：《臺灣香港與海外華文文學論文選》，（福建：海峽文藝出版社，1988年9月）
50. 梅子：《香港文學識小》，（香港：香江出版社，1996年11月）
51. 梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，（成都：四川大學，1987年9月）
52. 犁青、舒非、漢聞主編：《管見：香港作家聯會會員文學評論集》，（香港：明報出版社有限公司，2004年3月）
53. 陳炳良編：《香港文學探賞》，（香港：三聯書店，1991年12月）
54. 陳衛平：《影視藝術欣賞與批評》，（上海：上海古籍出版社，2003年10月）
55. 梁秉鈞等編：《劉以鬯與香港現代主義》，（香港：香港公開大學出版社，2010年7月）
56. 曹惠民主編：《臺港澳文學教程》，（上海：漢語大詞典出版社，2000年10月）
57. 張健主編：《小說理論與作品評析》，（台北：文津出版社，2003年7月）
58. 張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，（香港：牛津大學出版社，2002年）
59. 張雙英：《文學概論》，（臺北：文史哲出版社，2002年10月）
60. 張素貞：《細讀現代小說》（臺北：東大圖書公司，1986年10月）
61. 黃念欣、董啓章著：《講話文章：訪問，閱讀十位香港作家》，（香港：三人出版社，1996年8月）
62. 黃維樑：《香港文學再探》，（香港：香江出版社，1996年11月）
63. 黃維樑主編：《活潑紛繁的香港文學：一九九九年香港文學國際研討會論文集》，（香港：中文大學出版社，2000年）
64. 黃維樑主編：《劉以鬯與香港現代主義》，（香港：香港公開大學出版社，2010年7月）
65. 黃南翔、馮湘湘著：《港臺作家小記》，（北京：中國友誼出版公司，1988年2月）
66. 黃繼持：《現代化・現代性・現代文學》，（香港：牛津大學出版社，2003年）
67. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森著：《追跡香港文學》，（香港：牛津大學出版社，1998年）
68. 馮偉才編：《香港短篇小說選》，（臺北：書林出版社，1994年5月）
69. 顏元叔主編：《西洋文學辭典》，（臺北：中正書局，1991年9月）
70. 楊澤主編：《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（臺北：時報文化出版社，1994年11月）
71. 鄒依仁：《舊上海人口變遷的研究》，（上海：上海人民出版社，1983年）
72. 熊月之主編：《上海通史》，（上海：上海人民出版社，1999年）
73. 廖志強、岑靜雯主編：《琢玉貳集：第二屆應用中國語文畢業同學論文集》，

- (香港：香港中文大學專業進修學院，2008年9月)
74. 福建人民出版社編：《台灣香港文學論文選》，(福建：福建人民出版社，1983年10月)
  75. 趙稀方：《小說香港》，(香港：三聯書店，2004年4月)
  76. 漢聞：《名家筆耕度春秋》，(香港：香港文學報社出版，1999年12月)
  77. 潘亞暎、汪義生：《香港文學概觀》，(廈門市：鷺江出版社，1993年12月)
  78. 鄭文輝著：《新加坡華文報業史》，(新加坡：新馬出版印刷公司，1973年1月)
  79. 鄭樹森：《小說地圖》，(臺北：印刻出版社，2007年2月)
  80. 鄭樹森編：《現象學與文學批評》，(臺北：東大圖書，1988年7月)
  81. 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《香港新文學年表(1950-1969年)》(香港：天地圖書出版社，2000年)
  82. 蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說(1945-2000)論集》，(北京：中國社會科學出版社，2005年6月)
  83. 蔡源煌：《從浪漫主義到後現代主義》，(臺北：雅典出版社，1992年8月)
  84. 劉登翰主編：《香港文學史》，(北京：人民出版社，1999年)
  85. 戴方：《香港——文學的伊甸園》，(香港：獲益出版社，1997年2月)
  86. 獲益編輯部編：《《酒徒》評論集》，(香港：獲益出版社，1995年5月)
  87. 樂梅健、張堂錡編：《中國現代文學概論》，(臺北：五南圖書出版，2008年9月)

### 三、期刊論文(按姓名筆劃排序)

1. 王敏：〈從現當代文學的總體格局看劉以鬯「實驗小說」的意義〉，《理論學刊》1998年第6期，1998年6月，頁124-128。
2. 王友貴：〈劉以鬯與「新感覺派」〉，《華文文學》第1期，1999年，頁33-36。
3. 王劍叢，朱楚顏：〈論劉以鬯的生命體驗〉，《文學世紀》總第49期，2005年4月，頁52-55。
4. 方北方：〈祝《香港文學》大業興隆〉，《香港文學》第109期，1994年1月1日，頁8-9。
5. 田銳生：〈劉以鬯實驗小說簡論〉，《許昌師專學報(社會科學版)》第17卷第1期，1998年1月，頁56-58。
6. 古遠清：〈六十年來的香港文學及其基本經驗〉，《貴州社會科學》第12期，2009年12月，頁65-73。
7. 江少川：〈中國長篇意識流小說第一人——論劉以鬯的《酒徒》及《寺內》〉，《華中師範大學學報(人文社會科學版)》第41卷第2期，2002年3月，頁26-31。
8. 朱崇科：〈劉以鬯自娛小說中的香港性呈現〉，《華文文學與中國文化國際學術研討會》，2002年6月6-7日，頁1-38。

9. 朱崇科：〈神遊與駐足：論劉以鬯「故事新編」的敘事實驗〉，《香港文學》總第 201 期，2001 年 9 月，頁 46-53。
10. 朱崇科：〈歷史重寫中的主體介入：以魯迅、劉以鬯、陶然的「故事新編」為個案進行比較〉，《海南師範學院學報·人文社會科學版》總第 49 期，2000 年 9 月，頁 93-99。
11. 朱萬良：〈夢中的真實——淺論劉以鬯長篇小說《酒徒》對「內在真實」的追求〉，《安徽文學》，2007 年第 6 期，頁 18-19。
12. 李岩：〈意識流的東方詩話——劉以鬯意識流小說解析〉，《社會科學輯刊》2007 年第 2 期（總第 169 期），2007 年 2 月，頁 216-218。
13. 李秋麗：〈蛇的故事新編〉，《常州工學院學報（社科版）》，第 25 卷第 3 期，2007 年 6 月，頁 24-27。
14. 李愛雲：〈西方的鋪路石與東方的藝術探索者——伍爾夫與劉以鬯的詩化小說之比較〉，《湘潭師範學院學報（社會科學版）》第 26 卷第 5 期，2004 年 9 月，頁 73-76。
15. 李萬鈞：〈試從比較文學角度評論劉以鬯的長篇小說〉，《現代中文文學評論》第 5 期，1996 年 6 月，頁 27-48。
16. 李躍：〈意識流小說的「香港化」——論劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉，《江西教育學院學報（社會科學版）》，第 29 卷第 5 期，2008 年 10 月，頁 78-81。
17. 李躍：〈「新」「異」敘事下的本土觀照——論劉以鬯對法國「新小說派」的選擇性吸收〉，《南京林業大學學報（人文社會科學版）》第 9 卷第 2 期，2009 年 6 月，頁 58-63。
18. 林少陽：〈作為方法的短篇小說：劉以鬯的小說觀〉，《城市文藝》第 4 卷，2009 年 12 月 16 日，頁 17-22。
19. 周偉民：〈劉以鬯的文學創作理念〉，《海南大學學報社會科學版》第 15 卷第 2 期，1997 年 6 月，頁 67-73。
20. 東瑞：〈文學理想的勇敢堅持——《香港文學》五周年感言〉，《香港文學》第 61 期，1990 年 1 月 5 日，頁 8-11。
21. 計紅芳：〈跨界書寫——香港南來作家的身份建構〉，《華文文學》總第 94 期，2009 年 5 月，頁 90-93。
22. 香港《八方》編輯部：〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第六期，1987 年 8 月，頁 57-67。
23. 馬博良：〈筆談會：香港文藝期刊在文壇扮演的角色——「文藝新潮」雜誌的回顧〉，香港《文藝》季刊，1983 年第 7 期，頁 25-26。
24. 容世誠：〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說〔下〕〉，《香港文學》第 65 期，1990 年 5 月 5 日，頁 18-23。
25. 唐玲玲：〈觀照香港社會的獨特視角——評劉以鬯小說《陶瓷》〉，《華文文學》，1996 年第 3 期，頁 49-52。
26. 徐黎：〈古典題材的現代詮釋、表現與改造——論香港作家劉以鬯的「故事

- 新編」，《河南大學學報（社會科學版）》第 42 卷第 3 期，2002 年 5 月，頁 48-50。
27. 莊宜文：〈從歷史記憶到懷舊想像——論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉，《中央大學人文學報》第 33 期，2008 年 1 月，頁 23-58。
  28. 張娟：〈疏離文學主流的開放性選擇——簡析「新感覺派」的現代主義因素〉，《現代語文（文學研究版）》第 10 期，2008 年，頁 97-98。
  29. 張英進：〈都市的線條——三〇年代中國現代派筆下的上海〉，《聯合文學》第 13 卷第 7 期，頁 36-45。
  30. 張曉平：〈從倫理本位到自我本位的敘事轉換——讀劉以鬯的小說《寺內》〉，《世界華文文學論壇》，2002 年 4 月，頁 55-57。
  31. 張鴻聲：〈現代主義：從接受到實踐——論新感覺派小說〉，《鄭州大學學報》第 36 卷第 1 期，頁 121-125。
  32. 曾慶芳：〈中國新感覺派小說的現代主義藝術特徵〉，《湖北第二師範學院學報》2010 年第 1 期，頁 23-24。
  33. 楊升橋：〈「前衛」的文學觀和技巧——評劉以鬯的《酒徒》〉，《香港文學》第 80 期，1991 年 8 月 5 日，頁 81-83。
  34. 楊克銓：〈劉以鬯：從上海到香港：解讀《過去的日子》、《露薏莎》、《對倒》中的大陸想像〉，《香江文壇》總第 29 期，2004 年 5 月，頁 32-34。
  35. 楊素：〈「本地意識」和「本土文學」——訪劉以鬯談「五十年代香港文學」〉，《星島日報·文藝氣象》，1995 年 7 月 8 日，頁 4。
  36. 齊成民：〈《對倒》的三種聲音〉，《當代文壇》，2001 年第 4 期，頁 66-68。
  37. 趙稀方：〈劉以鬯與二十世紀中國文學中的現代主義〉，《香港筆薈》總第 9 期，1996 年 10 月，頁 154-159。
  38. 寧群賢：〈論穆時英都市小說對劉以鬯《酒徒》的影響〉，《中山大學研究生學刊（社會科學版）》第 27 卷第 1 期，2006 年 1 月，頁 1-8。
  39. 蔡益懷：〈浪跡香江：試析劉以鬯小說中的遊蕩者形象〉，《台港與海外華文文學》總第 52 期，2002 年 5 月，頁 50-55。
  40. 潘亞暎、汪義生：〈歡慶《香港文學》邁進十周歲〉，《香港文學》第 121 期，1995 年 1 月 1 日，頁 84-86。
  41. 劉超：〈內在真實的探求——論劉以鬯及其《酒徒》現代性〉，《西南交通大學學報（社會科學版）》第 7 卷第 2 期，2006 年 4 月，頁 24-27。
  42. 鄭迦文：〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉，《貴州社會科學》總 216 期，2007 年 12 月，頁 50-55。
  43. 鄧依韻：〈劉以鬯的《酒徒》，《酒徒》裏的劉以鬯：從文本中尋找作家的個人身影〉，《文學世紀》總第 28 期，2003 年 7 月，頁 59-63。
  44. 盧昭靈：〈五十年代的現代主義運動〉，《香港文學》1989 年 1 月號，1989 年 1 月 5 日，頁 8-15。
  45. 應宇力：〈在現實與現代之間「對倒」——劉以鬯的寫作風格〉，《文學與傳

記》第1期，1999年4月15日，頁36-42。

46. 謝福銓：〈「給香港歷史加一個注釋」：評劉以鬯長篇小說《島與半島》〉，《香江文壇》第2期，2002年2月，頁62-64。
47. 鄭銳強：〈存在主義對劉以鬯《對倒》的影響〉，《香江文壇》總第38期，2005年4月，頁44-46。
48. 譚光輝：〈沒有橋面的橋梁——談詩歌的本質：跳躍的言說方式〉，《三峽文化研究》2010年，頁314-323。

#### 四、學位論文（按論文完成時間排序）

1. 黎國泳：〈論劉以鬯實驗小說與現代主義的關係〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，梁巨鴻老師指導，1996年。
2. 潘偉珊：〈論劉以鬯小說的情慾描寫〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，1997年。
3. 麥欣恩：〈黑與白、天堂與地獄之間：劉以鬯小說中香港社會的矛盾、對比、衝突〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，黃維樑老師指導，1999年。
4. 陳茵：〈「外在真實」與「內在真實」：劉以鬯小說中香港社會的藝術表現模式〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，黃繼持老師指導，2000年。
5. 鄒文曦：〈論劉以鬯的「實驗小說」〉，呼和浩特：內蒙古師範大學碩士論文，付中丁老師指導，2000年。
6. 廖英珊：〈從俗世香港到神話香港：從張愛玲，劉以鬯，施叔青及其作品看四十到九十年代的香港文化想像〉，香港科技大學人文及社會科學學院人文學部碩士論文，陳國球老師指導，2000年。
7. 謝曉虹：〈劉以鬯小說的敘事研究〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，王晉光老師指導，2000年。
8. 車正軒：〈劉以鬯《酒徒》意象析論〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，2003年。
9. 劉兆蕙：〈論劉以鬯香港社會題材小說的驚奇結局〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，楊鍾基老師指導，2003年。
10. 陳鈺筠：〈劉以鬯小說電影手法析論〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，2004年。
11. 鄭銳強：〈二十世紀西方思潮對劉以鬯小說的影響〉，北京：北京師範大學比較文學與世界文學博士論文，劉象愚老師指導，2004年。
12. 陳艷：〈香港時空下的「故事新編」——以李碧華為中心，兼與魯迅、劉以鬯的比較〉，山東：山東大學碩士學位論文，黃萬華老師指導，2004年9月。
13. 葉永豪：〈劉以鬯微型小說集研究〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，黃念欣老師指導，2005年。

14. 王淑君：〈在荊草棘林中行走——劉以鬯小說論〉，合肥：安徽大學中文系碩士論文，王宗法教授指導，2007年4月。
15. 謝慈欣：〈劉以鬯《酒徒》中的文學觀〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，黃念欣老師指導，2009年。
16. 林靄廷：〈論劉以鬯中短篇小說中的香港〉，香港：香港中文大學中國語言及文學系本科生畢業論文，何杏楓老師指導，2010年。

#### 五、網路資料（按筆劃排序）

1. 「OUHK-劉以鬯與香港現代主義座談會」的網路影音資料：  
<http://www.youtube.com/watch?v=Ovzs1yq5xA&playnext=1&list=PL49764625E7529180>
2. 第八屆香港文學節網站  
[http://www.hkpl.gov.hk/tc\\_chi/ext\\_act/ext\\_act\\_hklf/hklf/event11.html](http://www.hkpl.gov.hk/tc_chi/ext_act/ext_act_hklf/hklf/event11.html)

