Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Chinese

2011

崑南及其小說研究 (1955-2009)

Wai Chung CHAN

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/chi_etd

Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

陳偉中 (2011)。崑南及其小說研究 (1955-2009) (碩士論文，香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/chi_etd.6

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

崑南及其小說研究(1955-2009)

陳偉中

哲學碩士

嶺南大學

二零一一年

崑南及其小說研究(1955-2009)

陳偉中

此論文為中文哲學碩士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零一一年

論文提要

崑南及其小說研究(1955-2009)

陳偉中

哲學碩士

崑南(岑崑南(1935-))是香港一個頗富傳奇性的作家。50-60 年代，他是「現代主義」文學的一名猛將。60 年代中後期，崑南卻放棄了自己的「文藝」理想，創辦了以流行音樂、影視、星座、消費為主的《香港青年周報》(1967)、《新周報》(1972)等流行刊物，約至 77 年中後期才因經濟問題而告終。此後崑南一直徘徊在文藝創作和通俗創作之間，掙扎不已。期間他對文學的信念和作家的自我定位日漸低落。88 年末，崑南更一度放棄創作，投入自己星座研究及個人的世界之中約 7 年。直至 95 年中，崑南在朋友的鼓勵和支持下回歸文字創作，此後他對文學的熱情和創作意慾亦日漸見濃，不時在不同的報刊、雜誌、文藝刊物發表小說、詩歌、散文等不同作品，創辦多份文藝雜誌並擔任編輯。

本論文主要有三章，其中第一章共分成六個部份，分別討論不同時期崑南的文學活動與小說創作。全文梳理了近半個世紀之間，崑南在香港文學環境中，在「文藝」和「通俗」兩種創作方向的來回掙扎與矛盾的心路歷程。本論文的第二章，主要梳理崑南各個時期的小說創作，其中就各小說中的情態意緒、敘事手法、語言運用等方面變化等方面來崑南「性與女體」書寫的特色。第三章主要以較宏觀的角度討論崑南的文學態度，並重點討論報紙副刊作為通俗載體的限制和可能，藉以反思其與香港的文化環境和作家心態之間的關係。

聲明

本人謹此聲明，此論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

陳偉中

二零一一年九月二十六日

目 錄

導 言

一. 研究緣起及研究目標	1
二. 研究對象及範圍	2
三. 研究概況及回顧	3
3.1 崑南的生平和文學活動	3
3.2 文學批評、文學史論著對崑南及其作品之觀察	6
3.3 崑南研究的總結與展望	11
四. 研究方法和切入角度	14

第一章.崑南不同時期的文學和文化活動

一. 1950年至1963年—追夢時期	17
1.1 崑南的文學觀	17
1.2 自辦的文藝刊物-(三次辦刊活動)	18
1.3 非自辦的文藝刊物-(以《香港時報·淺水灣》為例)	28
1.4 崑南本階段的小說	31
1.5 小結	48
二. 1967年-1976年—「文化工業」時期	52
2.1 導言	52
2.2 「文化工業時期」的刊物和活動	53
2.21 《香港青年周報》介紹	53
2.22 新週刊》介紹	54
2.3 《香港青年周報》和《新週刊》綜論	55
2.4 《港周》和《新週刊》上的小說	59
2.5 小結	60
三. 1976年-1977年 — 「後文化工業」時期	63
3.1 導言	63
3.2 「後文化工業」時期的小說	63
3.3 小結	73
四. 1977年-1988年 — 「爬格子」時期	75
「爬格子」時期的創作綜論	75
五. 1988年-1989年 — 「知天命」時期	78
5.1 《快報》專欄「性愛沙律」及小說	78
5.2 小結	86
5.3 小說《劍馬盟》	88

5.4 小說《天外尋根》-----	90
5.5 小說〈戲鯨的風流〉-----	91
5.6 總結-----	93
 六. 1996 年-2008 年 — 「晚」期 -----	 96
6.1 《星島日報・星辰》的創作-----	97
6.2 小說《天堂舞哉足下》-----	101
6.3 文藝雜誌上的小說-----	111
6.4 小結：晚期風格-----	116
 第二章. 崑南小說「性與女體」的書寫特色 -----	 121
 第三章. 崑南創作綜論 -----	 127
總結-----	133
 參考書目-----	 135
附 錄-----	138
附錄一 崑南在各期刊的小說作品-----	138
附錄二 崑南在《快報》的專欄創作-----	149

導言

1). 研究緣起和目標

1935 年出生的崑南，是香港一個頗富傳奇性的作家：50-60 年代，他是「現代主義」文學的一名猛將，不僅先後創作和譯介了種種富有「前衛或先鋒性」的詩、小說、散文體裁的作品。1955 年，年僅 21 歲的崑南便與朋友創辦文藝刊物《詩朵》，雖然只出版了 3 期，卻是香港第一份由本土青年人所創辦的新詩刊物¹。其後，崑南也曾在另一現代派刊物－《文藝新潮》(1956 年由馬朗創辦)投稿。²1958 年 8 月 1 日，24 歲的崑南與朋友王無邪、葉維廉、盧因、李英豪等，組成了「現代文學美術學會」，以推動香港現代藝術為己任³，並於 1959 年自資創辦全人刊物《新思潮》雙月刊，堅持了至少 6 期後，也因經費問題而停刊⁴。1963 年，在李英豪的鼓動下，29 歲的崑南再與朋友王無邪、金炳興等，創辦《好望角》月刊，繼續推動文藝。參與 10 多期的編輯工作後，崑南漸漸淡出《好望角》的後期編輯工作⁵，不久，《好望角》亦因資金問題再次停刊。

1967 年初，崑南放棄了「文藝」的創作信念，投身於自己曾一度批判商業消費的「大眾文化」之中，曾先後創辦了以流行音樂、影視、星座、消費為主的《香港青年周報》(1967.1.11 創刊))、《新周報》(1971.2.19 創刊)等通俗刊物，有關刊物曾頗受歡迎並銷量不俗，直至約 77 年中才全部停刊。其後，他也曾擔任過數份報刊的編輯，不時也有長篇連載小說創作。80 年代中後期，50 多歲的崑南更一度放棄創作，投入自己星座研究及電腦的世界之中。

1995 年中末期，61 歲的崑南在朋友的鼓勵和支持下，重新在《星島日報·星辰》發表創作。此後，他慢慢地重拾昔日對文學創作的熱情和意欲，不時在不同的報刊、雜誌、文藝刊物發表小說、詩歌、散文，並先後擔任多個文學獎的評委。近年，崑南更參與了數份文藝刊物的創辦和編輯工作。如：創刊於 2001 年 1 月的《詩潮》，開始時便是由葉輝、陳智德、廖偉棠和崑南等人自資出版，

¹ 羈魂：〈關於《詩朵》〉，(《華僑日報》·「詩路花雨」，1994 年，12 月 16 日)，頁 44。

² 馬博良(馬朗)在〈筆談會：香港文藝期刊在文壇扮演的角色——「文藝新潮」雜誌回顧〉(《文藝》，第 7 期，香港：基督教文藝雜誌出版社，1983 年，6 月)，頁 24。

³ 詳見：〈現代文學美術協會正式成立〉，(《中國學生周報》，1958 年 12 月 26 日，第 336 期)。

⁴ 筆者在香港的各大圖書館只可找到《新思潮》的前三期，其停刊日期未明。但在也斯編的《六十年代的剪貼冊》中，卻可見《新思潮》1-6 期的印封面。故有此推斷。

⁵ 詳見：李英豪：〈筆談會·香港文藝期刊在文壇扮演的角色：夢與證物——懷「好望角」現代文學藝術半月刊〉(同註 2)，頁 29。

2002 年才向香港藝術發展局成功申請資助；2008 年，74 歲的崑南除了擔任《文化現場》(2008 年 5 月創刊)的顧問並協助編輯、文學雜誌《小說風》的編輯外，也為《香港本土文學大笈地》討論網站創辦人之一……

本文主要從作家崑南的文學活動和小說，探討作為較早一個有本土意識的作家，長期浸淫在香港的「文化場域」之中，不時掙扎在「文藝」的理想和「流行通俗」現實的考驗之間，他與文藝之間的離離合合，引證着他不同時期的文學態度和自我定位。筆者認為這些某程度都是香港文學和本土文化的萌芽、發展與轉變等時期的種種特色之印證。所以，本文首先將透過梳理和觀察不同時期崑南所創辦的刊物之創刊詞、編後語與及刊物內容等，並結合相關時期崑南之文學定位和態度，把崑南作為香港文化環境中的一個案例來思考，並進而理解和思考 50 年代以來香港一些作家的處境和選擇。因為不少香港作家，後來也放棄或曾放棄了文學創作，如李英豪、王無邪等；但同時，也有如劉以鬯一樣的作家，一直有意識地將「文藝」和「通俗」區分開來，兩條腿走路。

其二，崑南的創作橫跨近半個世紀。期間他曾鄙視「流行文化」，也曾投身於「流行文化」；他曾以追求「文藝」為目標，但也曾放棄「文藝」，甚至一度失去創作的動力，其中之堅持與妥協、推動與放棄等，過程中作者曾在不同性質的文學載體(包括自辦或非自辦)中發表作品，這些不同的選擇，同時代表著作者不同的文學取態，這或影響到作品的面貌。因此，本文將在上一部份的基礎上，討論崑南不同時期、在不同刊物的性質、特點，並思考其源流、轉變和發展。

2). 研究對象及範圍

本文整理和分析的中心為崑南自 50 年代起的小說創作和文學文化活動，並輔以他不同時期重要的創刊詞及散文創作、評介作論證(見附錄一)。

3). 研究概況及簡要回顧

3.1 崑南的生平紀錄和敘述：

翻閱現行流通之介紹香港作家的傳略或叢書中，可以發現王劍叢的《香港作家傳略》(1989)、潘亞墩的《香港作家剪影》(1989)、羅孚的《南斗文星高：香港作家剪影》(1993)、香港作家聯會編的《香港作家小傳》(1997)等書並沒

有對崑南作出介紹。雖然在劉以鬯主編的《香港文學作家傳略》(1997)中，首次對崑南的介紹，但這份由崑南自撰的介紹亦相當簡單：「崑南，原名岑崑南，另有筆名葉冬等。1935年9月12日生於香港。廣東恩平人。華仁書院畢業。自幼對文學創作產生興趣，早年曾在《香港時報》副刊《淺水灣》、《快報》等撰寫小品文、詩歌、遊記等專欄。另外又曾與盧因、王無邪合辦《新思潮》純文學雜誌；與金炳興、李英豪創辦《好望角》文藝半月刊，並合資出版《香港青年周報》、《新週刊》等刊物。為《香港青年周報》、《新週刊》創辦人，自資出版這兩本綜合刊物，也開過印刷廠。除了創作外，也翻譯小說。曾任報章編輯，現為專欄作家，作品散見各報章雜誌寫作。」⁶

小結：目前對崑南的介紹，正好體現了香港文學由被忽視和重新整理認識的過程。透過參考不同資料和整理，筆者將之細化成下表：

崑南（1935－），香港作家，原名岑崑南，廣東恩平人，自幼對文學創作產生興趣，另有筆名葉冬、卜念貞、沙內沙。曾任報章編輯。現為專欄作家。他的作品題材包括小品文、遊記、詩歌、小說、翻譯、偵探小說。⁷對神話、占星學和考古、女性興趣很濃。自言受屠格涅夫(Ivan Turgenev, 1818－1883)、福克納(William Cuthbert Faulkner, 1897－1962)、納波科夫(Vladimir Nabokov, 1899－1977)、艾略特(Thomas Stearns Eliot, 1888－1965)、康明斯(E.E.Cummings, 1894－1962)、亨利米勒(Henry Miller, 1891－1980)的性愛世界、三島紀夫(1925－1970)、無名氏(1917-2002)等影響頗深。其經歷和文學活動表列如下：⁸

年份	經歷和文學活動
1935 年	生於香港
1955 年	畢業於香港華仁書院 全港播音劇比賽第一名(香港聯合國協會主辦)
1955 年 8 月	與王無邪、葉維廉等創辦《詩朵》詩月刊，擔任編輯(共出版 3 期)

⁶劉以鬯主編：《香港文學作家傳略》(香港：市政局公共圖書館出版，1996)，頁 570。

⁷同上，頁 570。

⁸表格主要參考：崑南：《天堂舞哉足下》(香港，科華圖書出版公司出版，2001 年 4 月)，頁 2。葉輝〈三生物證---序崑南詩集《詩大調》〉(收錄自，崑南：《詩大調》(香港：風雅出版社，2006)，頁 13。

11月	詩朵社出版其詩集《吻！創世紀的冠冕》		
1957年-1960年	《中英日報》英文編輯 《南華晚報》娛樂版編輯 《天天日報》副刊編輯		
1958年8月1日	與王無邪、葉維廉、盧因、李英豪等成立「現代文學美術協會」並擔任秘書長		
1959年	與王無邪、葉維廉三人創辦純文學雜誌《新思潮》雙月刊，擔任編輯，至少出版6期		
1960年4月19日至23日	舉辦第一屆香港國際繪畫沙龍	60年以來他先後在 ⁹ 1)《天天日報》(暫時不能找到) 2)《新晚報》寫過電影專欄； 3)在《南華晚報》連載長篇小說；(暫時不能找到)	
1961年	以沙內沙的筆名出版長篇小說《地的門》(無頁碼)		
1962年	舉辦第二屆香港國際繪畫沙龍		
1960年-1962年	在劉以鬯主編的《香港時報·淺水灣》文藝副刊撰寫專欄		
1963年	與李英豪、金炳興創辦《好望角》文學半月刊，擔任秘書及編輯，出版了13期		
1963年	英文詩歌作品冠軍(由英文虎報、星島日報、華僑日報、中英學會合辦)		
1964年	舉辦第三屆香港國際繪畫沙龍 「現代文學美術協會」亦在沙龍結束後停止活動		
1967-1976年	創辦《香港青年周報》，並擔任社長/總編輯，其內容包括樂評、電視消息、星座、信箱、文藝等等，另有周邊刊物《女人週刊》和《星座情報》等		自資出版這兩本綜合性刊物，約出版至七十年代中後期停刊。期間也開設過印刷廠。
1971年	《新周報》社長/總編輯		
1975-1984年	在《快報》快活林或快趣或花花公子版上寫專欄、翻譯、連載小說，題材包括官能小說、武俠小說、偵探小說等		
1976年	與林燕妮、亦舒、海滴、甘國亮出版散文集《五人話集》		
1978年12月16日-1979年9月12日	《香港時報》詩潮副刊編輯		
1982年	《東方日報》副刊編輯		

⁹參考：也斯〈序：從現代主義到後現代〉(引自崑南：《戲鯨的風流》：香港，閱林文化社出版，1998)，頁I-VII

1984 年	出版長篇小說《慾季》	
1985 年	《成報》娛樂版編輯	
1985 年	與林燕妮、甘國亮等出版文集《男腔女調》	
1987 年	《金融時報》副刊編輯	
1988 年	《經濟日報》文化版副刊編輯	
1989 年	在《文化焦點》雜誌上發表〈筆與劍同？〉一文，宣佈停止退出文壇	
1989 年 -1996 年	投入占星學、電腦的天地 ¹⁰	
1996 年中	在關夢南任副刊編輯的《星島日報》星辰或天河版重新發表創作，包括小說、詩歌、散文	
1997 年	關夢南組織了一個新詩朗誦會，崑南獲邀出席	
1998 年	出版短篇小說集《戲鯨的風流》	
2001 年 1 月	與葉輝、陳滅、廖偉棠五人創立《詩潮》	
2001 年 4 月	成功申請香港藝術發展局的資助，寫成並出版長篇小說《天堂舞哉足下》	
2001 年 11 月	出版《打開文論的視窗》	
2003 年 2 月 15 日- 2004 年 11 月 13 日	在《大公報》副刊以筆名葉冬撰寫專欄(以雜文為主)	
2005 年 11 月	《打開文論的視窗》第八屆香港中文文學雙年獎文學評論組推薦獎	
2006 年 11 月	出版《崑南三世詩：1953-2001 詩選》後改名為《詩大調》	
2007 年	《詩大調》第九屆香港中文文學雙年獎新詩組雙年獎獲獎作家	
2008 年 5 月	擔任《文化現場》的顧問，有時更兼任編輯	
2008 年	文學雜誌《小說風》的編輯；討論網站《香港本土文學大笪地》的創辦人之一	
1997-2009	在不同的文學雜誌中發表作品，如《香港文學》、《字花》、《文學世紀》、《詩潮》、《秋瑩》、《文化現場》、《小說風》等	

3. 2 文學批評、文學史論著對崑南及其作品之觀察

3. 21 文學批評舉隅：

a) 以《地的門》為評論核心

- 1) 對崑南小說之文學批評大概最早可見於金炳興 1963 年在《好望角》第 5 期中所寫的〈讀「地的門」〉，他從內容、主題、技巧等方面對這本小說

¹⁰艾歌紀錄，〈談《天》說《地》——崑南陳汗對談〉（《文學世紀》第 2 卷，第 10 期，2002 年 10 月）。

作出評介：如神話和文本的對照、地的門和十個綠色月亮的喻意、女性在文本中的作用等等。他認為《地的門》努力地將「辭彙與語法擴展」、「觀察和寫法上細膩」、「時間的更準確認識」、「精神潛意識世界的理解」試驗性地熔冶一爐。正如「將所有金屬納於其中，但只能熔成殊富效能之合金，而此種試驗本身即充滿機巧與魔幻，因而為技巧之於作品，畢竟如水之於人，葉之於花，係一種自然的需要與均衡，因之《地的門》亦必隱伏著其可能遭遇的困難。」¹¹ 由此可見作者的婉轉之批評。

- 2) 1984 年，梁秉鈞則在《星島晚報·大會堂》發表〈香港小說與西方現代文學的關係〉一文中，以崑南的小說為例，探討了小說《地的門》的西方現代主義的技巧：如存在主義、意識流等等，並認為作品「想借這些西方的價值觀來反叛香港社會上當時比較實利的價值觀。有時一個作者借取外國文學是為了反叛社會流行的觀念。」¹²
- 3) 葉維廉在 1988 年的文學研討會發表〈自覺之旅：由裸靈到死----初論崑南〉一文，首次較為立體地描述了崑南。作者從崑南 50 年代初期在《星島日報·學生園地》的發表散文系列--《裸靈片段》的時期一直談到與崑南與「文學絕緣」¹³的時期（作者沒有言明具體年代）。他視崑南為一個如「韓波」式的「前衛性」作家，認為崑南經歷了一個因自覺而致的由裸靈「反抗與疾呼」到「失望至死」的過程，並把崑南比喻為「飛得太近太陽的伊克呂式(Icarian)」¹⁴。其後，作者也以此分析《地的門》和崑南的其它早年詩作。此外，葉維廉還指出：「除了『追尋求索』這條貫穿不少作品之綫外，崑南的作品有兩個經常出現的意象。一個是『飛翔』，另一個便是『逃避』或『死亡』。」¹⁵
- 4) 也斯(梁秉鈞)1989 年在《博益月刊》第 17 期中〈在場和不在場的香港〉¹⁶一文對葉維廉的論述作出補充回應，他指出崑南其實後來沒有與「文

¹¹金炳興：〈讀「地的門」〉，《好望角》，第 3 期，版 5，中華民國 52 年 4 月 5 日(1963)。

¹²梁秉鈞：〈香港小說與西方現代文學的關係上〉，《星島晚報·大會堂》，1984 年 2 月 8 日。

¹³作者在文中沒有言明崑南的「文學絕緣」在那每個具體的年代，筆者估計他指 60 年代中後期的崑南。

¹⁴葉維廉：〈自覺之旅：由裸靈到死—初論崑南〉，發表於 1988 年 8 月 31 日，後收入陳炳良編《香港文學探賞》(香港：三聯書店(香港)有限公司，1991)，頁 165。

¹⁵同上，頁 184。

¹⁶也斯：〈在場和不在場的香港〉，《博益月刊》第 17 期，1989 年 1 月 15 日，頁 18-22。

學絕緣」，並以自己的閱讀經歷介紹了崑南在 60 年代以後的文學活動。此外，也斯亦由崑南的故事，以「在場與不在場」角色反思其時香港文學的研究及問題。

- 5) 羅貴祥 1990 年在〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉一文則從大眾文化和文學之間的矛盾談及崑南的《地的門》。他以梁秉鈞在〈香港小說與西方現代文學的關係〉一文中提出「《地的門》借取外國文學是為了反叛當時社會流行的商業化觀念」為基礎，指出：「雖然他們對大眾文化採取較強烈的批判態度，但某種程度上卻又不自覺地套用了大眾文化所喜歡渲染的形象與意識，特別是在刻畫女性角色的段落上，女性在小說中每每成了男主角的情慾的客體或偷窺的對象。」¹⁷並以《地的門》的女性角色作為其中之引證。
- 6) 2007 年，謝曉虹在〈香港文學「本土性」的再思：論崑南《地的門》〉一文中，嘗試「不以對香港社會的認同、不以中國大陸作為想象的他者」作為劃分香港文學「本土性」的標準，而由「作品如何以其獨特的語言藝術，展開與『香港現實』的對話，作品對文學形式的高度自覺、對語言的刻意創造，如何帶來在強調『本土』以外，身份想象的另類可能性。」¹⁸最後，作者強調《地的門》「充分意識到文學於社會的邊緣位置之餘，通過把自身的『劣勢』與其它被壓迫的文化連繫起來，以其獨特的語言形式，開創了一個另類的言說空間。」¹⁹

b) 以《戲鯨的風流》為評論核心：

也斯 1998 年在〈序：從現代主義到後現代〉一文中，進一步發展了他此前對崑南作品的評論，他指出 60 年代中期的崑南從狹義的「文壇」中放逐出來，投入商業大眾文化生產之中，以此說明崑南在其中拉扯的香港故事。另外，他也評介了崑南在《戲鯨的風流》這本短篇小說集風格上的轉變：「這些新小說裏的特色，如以戲謔代替悲壯、以零碎代替緊湊、對貫徹的主題的懷疑、對理性的質詢、強調溝通和語文符號的不

¹⁷羅貴祥：〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉，《大眾文化與香港》，香港：青文書屋，1990），頁 63。

¹⁸謝曉虹：〈香港文學「本土性」的再思：論崑南《地的門》〉，（引自李歐梵等著，《墨痕深處》，牛津大學出版社，2007），頁 558。

¹⁹同上。

穩定性等，實在令我們想到文學上後現代主義的特色。」²⁰

c) 以《天堂舞戔足下》為評論核心：

- 1) 西西 2001 年 2 月在〈共生一試讀崑南的《天堂舞戔足下》〉²¹一文中，基本上肯定了崑南這部小說的實驗性，認為《天堂舞戔足下》是《地的門》的姊妹篇，並提出以羅朗·巴特的讀書法(作者已死、不探究作品中人物的心理學、主題學以至社會學、文本細讀、可寫性文本)來閱讀該作品，讓讀者在閱讀這篇小說的文學創作。
- 2) 陳智德 2001 年 3 月在〈記憶就是夸父--《天堂舞戔足下》論〉一文中，從倒置、記憶、重像、詩歌四個角度評論該小說，他認為：「《天堂舞戔足下》大抵是一個關於回歸的故事，從政治上的回歸，到記憶和重像的回歸，經歷 97 到 99，現實政治的回歸最後只餘下一盒錄像，資訊科技和大眾傳播的變化卻真正改變生活，把社會規限和個人的宿命進一步推向極致。崑南在《天堂舞戔足下》創造了倒置的視角，反思回歸之種種，塑造何戲的各種重像，帶領讀者檢視現實和現實既幻且真的另一面，提供一種在宿命掌握命運、在限制中得自由的路向和選擇。攜風上長城，踏樹燃燒黑夜，當 97、99 都過去，何戲剩下他的姑娘。當這本小說讀完，剩下的是詩。當一切終結，剩下的，最後就是詩了。」
- 3) 適然 2001 年在〈天堂舞戔足下——沉澱的再次升起〉一文中，除了對小說的三部份作出內容和主題的分析外，並指出：「《天堂舞戔足下》是崑南一次文字上的回歸。如書中引康得所說：分離，聯合，變換，規定自身，顯現與消失，固定與流動，伸展與收縮，都是生命體的基本特徵。」²²
- 4) 蔡益懷 2002 年在〈崑南小說《天堂舞戔足下》的得與失〉一文中指出：在肯定崑南在其「小說」中的「象徵、隱喻、思辨」的技巧上的運用，也質疑崑南在這部小說之中所作的嘗試，認為其「在文類形式上，作者太著意於顛覆性的實驗，完全漠視小說這種文類的既有規則與秩序，以至於將原本富於藝術張力的種種價值衝突、觀念反差，都消解於零碎碎

²⁰同註 9。

²¹西西：〈共生一試讀崑南的《天堂舞戔足下》〉(《作家》第九期，2001 年 2 月)，頁 28-35。

²²適然：〈天堂舞戔足下——沉澱的再次升起〉(《香港文學》總第 199 期，2001 年 7 月 1 日)，頁 55-57。

的裝置部件中，而未能形成一個整體的有機體。」²³

- 5) 鄭政恆2002年在〈《天堂舞戙足下》的三個主要概念試探〉一文中，在前人評論的基礎上，從「倒置與相對」、「後現代概念」、「批判」三個概念探索該作品的藝術性。他認為「倒置、相對性與不確定性」是貫穿全本小說的主線，其作用在於：「從倒置中，在破壞傳統與擺脫命運的同時，人便得到一個嶄新的境界與視域。」²⁴其後，作者更透過將之與《地的門》作對比，以「後現代主義」論述這部作品的特色：對現實的懷疑和無奈接受、非綫性敘事形式、拼貼手法的大量運用等。在「批判」的部份評論者則從「迷失於物質和世俗的倒置之民、批判物化社會、大眾傳媒、民族劣根性、政治社會、全球一體化和現代科技」²⁵等角度切入分析《天堂舞戙足下》的批判性。

d) 綜論式的評論

葉輝2001年在《香港文學》總第196期發表〈細說崑南〉一文，由自己和崑南的交往經歷首先介紹崑南，然後由詩、小說兩種體裁對崑南的作品作出簡略的總結：

1) 「假借古雅的文言，書寫他對現代它界的反叛。」²⁶

2) 「小說往往由『言情』始，卻帶出弦外之音的『言志』。」²⁷

最後作者在援引也斯(1989)的論述基礎上，以「這個人經歷了不同時期，對文學或寫作的態度反覆轉變，但這個人始終還是我們早年透過文字所認識的崑南」²⁸作結。

3.22 文學史、文學評論專集對崑南及其作品之觀察：

自 97 年回歸的臨近，不少文學史家漸漸開始或多或少地對戰後香港的小說進行考察，如潘亞墩主編的《台港文學導論》(1990)、潘亞墩、汪義生著的《香港文學觀察》(1993)、王劍叢的《香港文學史》(1995)、王劍叢的《20 世紀香

²³蔡益懷：〈崑南小說《天堂舞戙足下》的得與失〉(《香江文壇》第3期2002年3月)，頁94-96。

²⁴鄭政恆：〈《天堂舞戙足下》的三個主要概念試探〉(《文學世紀》第2卷第10期總第19期，2002年10月)，頁87-91。

²⁵同上註。

²⁶葉輝：〈細說崑南〉(《香港文學》總第196期，2001年4月1日)，頁48-53。

²⁷同上註。

²⁸同上註。

港文學》(1996)、周文彬《當代香港寫實小說散文概論》(1998)、劉登翰《香港文學史》(1997)、袁良駿的《香港小說史》(1999)、施建偉《香港文學簡史》(1999)、曹惠民《台港文學教程》(2000)、趙稀方《小說香港》(2003)、何慧《香港當代小說史 1949-1997》(2005)、蔡益懷《想象香港的方法：香港小說(1945-2000)論集》(2005)、袁良駿《香港小說流派史》(2008)等等。但對崑南及其小說作出評論的卻為數不多，以下舉例有代表性的：

- 1) 袁良駿在《香港小說史》批評道：「無標點、留空白，都是一些以意為之『花架子』，無助於提高作品的藝術品質。對西方現代派的刻意模仿也只能說明作者還尚未成熟。」²⁹
- 2) 趙稀方的《小說香港》中寫道：「1961年出版的崑南的《地的門》曾因其殖民性的自覺而受到葉維廉的大力彰揚。但反諷的是，在我看來，他的小說文本的現代主義形式本身就體現了一種殖民性……殖民地的香港對於西方的認同和追隨尤其強烈，造成了對西方現代主義的認同和追隨，這不能不說是一種典型的歐洲中心主義。崑南的《地的門》中所謂的「創新」，不過是對於西方現代主義形式上的誇張的模擬，以至中國遠古神話，都必須納入西方敘事結構中才能產生意義，這裏的西方價值是非常明顯的，由此看，崑南的現代主義並不是西方世界的現代主義，只能是殖民主義。」³⁰在這段論述中也只談《地的門》，而且也對其作出了傾向負面的批評。
- 3) 劉登翰的《香港文學史》中這樣寫道「在現代小說中，值得一提的還有崑南、李維陵等。崑南（1935年—），原名岑崑南，廣東恩平人……1955年與王無邪、葉維廉等人創辦《詩朵》……1963年創辦《好望角》。其間亦曾在馬朗主編的《文藝新潮》以及劉以鬯主編的香港時報副刊淺水灣上發表創作與介紹西方現代文學的文章。崑南的探索性小說《地的門》是一部較早進行小說實驗的作品……在這部小說中裏，崑南熔匯種種現代小說技巧，如意識流，新聞的報道拼貼、詩化文字與抒情

²⁹袁良駿：《香港小說史》（深圳：海天出版社，1999），頁319。

³⁰趙稀方：《小說香港》（北京：三聯書店，2003），頁43。

等等於一爐。」³¹此評介集中在 70 年代以前的崑南及其作品《地的門》中，對他其餘的作品卻沒有提及。

- 4) 蔡益懷的《想象香港的方法：香港小說(1945-2000)論集》中在介紹劉以鬯的時候，也提到了崑南：「《酒徒》由於成功創造了一個人格分裂、精神沉淪的都市漫遊者形象……崑南的《地的門》則通過青年葉文海所受的社會桎梏的束縛，反映了年輕一代沒有出路的苦悶，這個形象且成了港式『憤怒一代』的影子。這兩部小說在表現港人的生存狀態上都展示出了新的審美原則，揭示出這個都市新的時代病，流露新的社會意識。」³²
- 5) 何慧的《香港當代小說史 1949-1997》雖有提及崑南，但主要集中評論小說《地的門》之上：「《地的門》是崑南 20 世紀 60 年代自資出版的一部現代主義小說，主人公是一個受現現實壓迫又不滿現實的小人物。他希望在深灰中刷亮一點新紅，借助自己的語言，裸露出自己的不滿，對社會作出批判。崑南的作為，在很長的一段時間裏，受到了香港文化界人一王子式的膜拜。……」³³何慧這裏提及的「很長的一段時間」裏似乎有弦外之音，那麼何時而止、後來如何呢？她並沒有再說明。

3.3 崑南研究之總結與展望：

歷年來，隨著論者對崑南及其作品的研究之增加和深化，崑南在香港文學史上的地位已漸受重視和確立。可以說，對崑南的研究經歷由無到有、由簡略到漸為清晰的過程。因此，前人的研究對於後人理解崑南的作品有彌足珍貴的貢獻。本研究的目的是在前人的基礎上深化對崑南的研究，使後人在閱讀崑南的作品時有更清晰和全面的看法。而在梳理前人的研究後，筆者以為仍有如下的不足可以作出補充和深化：

其一，綜合前人的論述：文學史作者因受寫作年期和資料搜集困難等限制，故對於崑南及其作品之論述有尚欠充分地方，如大多只集中討論崑南某些

³¹劉登翰：《香港文學史》（香港：香港作家出版社，1997），頁 212。

³²蔡益懷：《想象香港的方法：香港小說(1945-2000)論集》（北京：中國社會科學院，2005），頁 157。

³³何慧：《香港當代小說史 1949-1997》，（廣州：廣東經濟出版社，2005），頁 64-67。

單一的作品上(尤其在《地的門》和《天堂舞哉足下》);一些評論者則只肯定早年的崑南,將之比喻為「飛得太近太陽的伊克呂式(Icarian)」³⁴,而忽略 1966 年後的崑南;有些則特別讚賞早期和回歸文藝創作後的崑南,而對創辦《香港青年周報》、《新週刊》時期的崑南缺乏關注,但實際上這個時期他對香港青年的一代頗具影響力的³⁵;隨著前人對香港文學的整體性研究逐漸深化,筆者認為可以用一個更全面的角度去反思、審視崑南的作品,如:崑南不同階段的小說作品之轉變。從而反思香港文學的特質和個別作家在共時上的獨特性。有鑒於崑南曾創辦不同性質和刊物的雜誌,如何跳出「文藝」和「流行」的雅俗、好壞二元對立觀,重新審視和理解各個時期他的文學活動和創作,較客觀地評價他在香港文學史的地位呢?

其二,在崑南近半世紀的創作中,「性與女體」等題材或元素一再出現。有論者認為他的創作,過多渲染「性」和「女體」等題材、故作抽象高深³⁶、難以臻讀³⁷。究竟作者為何那樣鍾情於以上的這些元素呢?他透過這些元素想表達甚麼、共同指向了甚麼呢?如對於「性與女體」這類題材,如何理解作者在其古稀之年,仍一再反覆書寫?古今中外,對於「性與女體」這類題材,不少男性作家也曾著墨,崑南的個人意圖和特色是甚麼?他與五四作家郁達夫、大陸作家張賢亮等,以及香港作家劉以鬯等作家對同一題材的書寫又有甚麼分別?

³⁴葉維廉:〈自覺之旅:由裸靈到死—初論崑南〉(發表於 1988 年 8 月 31 日,後收入陳炳良編《香港文學探賞》,香港:三聯書店(香港)有限公司,1991),頁 165。

³⁵如葉輝便曾指出:「那種反叛精神,除了現代主義,流行音樂,那些披頭四,這當然是崑南《香港青年周報》發揚出來的那種反叛精神。」轉引自:杜家祁:《「眾聲交響」匯聚而成的獨特噪音—從 70 年代的詩歌發展到香港文學史的撰寫問題》,自王宏志、梁元生等編:《中國文化的傳承與開拓—香港中文大學四十周年校慶國際研討會論文集》,(香港:中文大學出版社,2009),頁 421。

³⁶除了上文所引的袁良駿的評論外,大荒早在 1960 年 12 月 29 日便於給崑南的信中曾對《地的門》作出評論:「……如果你能稍收斂一些「任性」(這字眼或許用得不對)少用一些有關地質、動植物、彌勒古佛教經黃、龜卜等等學問,以及把廣東話(這真不懂,靠猜)改為標準語,似乎較好。不知你以為如何?」,《《地的門》及其它—40 年前給崑南的一封信》,《香港文學》,199 期,2001 年 7 月 1 日;此外,在 1963 年,前文提到的金炳興在〈讀「地的門」〉一文亦隱含有關意旨。

³⁷古劍曾在《〈天堂舞哉足下〉—崑南題贈本》一文中先引西西對崑南讚賞的評論,然後說:「我是不及格的讀者,沒能走出迷宮,但我喜歡它的存在,更希望有人分析崑南的裝置,不沉默就好。」這可見作者婉轉的批評與其已放棄解讀崑南的作品。引自《大公報》,2008 年 3 月 9 日。

4). 研究方法和切入角度

a) 用作者生平考為小說作品確立期限：

筆者根據作者的生平，將各散佚在各文學雜誌的作品整理出七個時期(以短篇小說為主，見參考書目)：

- i. 1955-1966 「追夢」時期
- ii. 1967-1976 「文化工業」時期
- iii. 1976-1977 「後文化工業」時期
- iv. 1977-1984 「爬格」時期
- v. 1984-1989 「天命」時期
- vi. 1989-1995 「離開文壇」時期
- vii. 1995-2009 「晚」期

本文開始時段選在 1955 年，因為崑南在這一年已畢業投身社會，而且，在這一年他已開始追求文學藝術的理想；本文所以選擇 2009 年為研究的末端，一來主要因為時間和精力所限，不能對崑南的創作全作討論。其二，筆者認為截至他 2009 年的創作，可以歸納出他復出文壇後的文藝活動和小說創作的特點。在 1955-1967 第一個階段，崑南主要創作文藝作品，而作品之中常體現出一種憤怒和反抗、應用當時富「前衛性」的現代主義寫作技巧如意識流等、大膽地書寫「性」題材等；1967-1976 的第二階段，崑南離開了以他的《詩朵》、《新思潮》、《好望角》等文藝雜誌，創辦以流行音樂、影視為主的刊物《香港青年周報》、《新週刊》等，他在這些雜誌的創作多屬大眾娛樂消費性質、形式比較單一和簡化、可重複和量化生產及銷售，故用「文化工業時期」來形容。在這個階段小說作很少，而且他也表示在這個階段沒有為其它刊物寫專欄³⁸；

1976-1977 所以被歸結為「後文化工業時期」，是因為崑南在這個時期他的流行刊物已部份結束，如《香港青年周報》在 1976 年中結束，但《新週刊》還維持到 77 年中後期。同時在這一段短時期內，他在《快報》連載了四部中長篇小說；1977-1984 崑南為多間報章副刊撰寫專欄，如《快報》、《香港時報》、《東方日報》等，這些專欄是都是一些雜文，包括性知識、電影知識介紹、散文等。這個時

³⁸這是崑南與筆者的面談時告訴筆者的。

期崑南的自我定位較為低落，甚至形容自己的寫作為「爬格子」，故筆者會將這個階段形容為「爬格子」時期；1984年，崑南50歲，在這個「天命」之年，他再次創作起小說來，直至1989年。其中他在《快報》一共連載了8篇中長篇小說，部份作品具有回顧性質；1989-1995崑南退出文壇，從事和文學創作無關的工作。故沒有短篇小說的刊載；1995-2009崑南重踏文壇，新作不少、文藝活動也相當活躍。

需要說明的是，每一種分期方法主要都是為了方便討論和整合分析，其中難免有模糊、非絕對的地方。而且，同一個作家不同階段無論在風格或題材上都有其延續前一階段的地方，未必能截然區別開來。本論文不同時期的劃分，大體是根據崑南在文藝的和通俗的兩種創作傾向之間的選擇來回而釐定的。最後呈現出較為眾多階段和時期，某程度彰顯的是崑南在兩種創作之間來回掙扎之多、矛盾之烈。綜合而言，文藝的和通俗的兩種創作方向，一直存在在崑南的各個時期之中，不斷拉扯着。只是有時文藝的創作方向佔了上風，如「追夢時期」和「晚期」；有時則通俗的創作方向佔了上風，如「文化工業」時期和「爬格子」時期；有時則來回掙扎於二者之間，不斷摸索和嘗試，如其餘之各階段。

b) 討論分析的方法

1) 兩種創作傾向的觀察

由於在崑南的文字創作世界裡，一直存在着兩種不同創作的方向：文藝的、嚴肅的、非功利的和通俗的、娛樂的、商業的。不同時期，崑南對文學信念和心境之不同，便影響他有不同的選擇。這種來回的拉扯矛盾，除了體現在崑南不同時期的創辦刊物的類型和文化活動之上外，也會體現在小說的創作之中。需要說明的是，就小說的層面來說，本論文主要以小說的創作的類型和體裁、小說語言的選擇、敘事手法等三方面作為切作點來討論崑南不同時期的創作傾向。

2) 文本細讀法

為了更好地討論崑南的創作，本文主要以「新批評」的文本細讀法來討論崑南每個時期不同的小說創作，由文字的肌理(如小說的語言與意象的運用)、

小說的結構等面向來討論小說。同時，也會集中各時期小說中對「性和女體」和「國族觀念」等常見的書寫題材處理，討論其中的延與異。此外，本文也嘗試結合小說創作的外緣和他不同時期的心態來討論作品。

3) 從文學的外緣來討論

本文除了會使用文本細讀的方法來觀察和比較崑南不同時期的作品外，也不忽略作品生成的時代、載體和香港的文化環境：

➤ 香港文學的環境

從香港文學的環境來講，「前衛文學」或「文藝」難受重視。因為「文學」長期以來沒有得到政府的重視和充足的支援，致使文學陷於自生自滅的狀態。富前衛性的文藝作品本身具有不考慮受眾的、以自娛和追求作品之藝術性為目的或性質。但作家在商業功利的環境下，不時要被逼地在夾縫中生存，甚至要在藝術上作某程度上的妥協，以尋找發表和生存的空間。由於崑南在不同時期對「流行文化」抱不同的態度，這便影響到他在選擇小說的素材和主題。如：崑南曾在快報連載的《女顏》，從性質而言，應算是一部嚴肅文學的作品，但卻套用了「色情和暴力」這商品通俗文學的形式作包裝。此外，這部小說，後來在 84 年出版成書的時候易名為《慾季》；這應可視為其在調整讀者和市場需要後，在文藝和流行通俗之間拉扯下而在主題上和描寫素材上所選取的策略。

➤ 小說發表的載體

小說作品的發表必須要有載體，90 年代以前香港文學作品的主要載體還是報章副刊。由於報章是一以讀者銷量為主要考慮的商品，不得不考慮讀者的因素，商品的特點是具有功利性，且大量而單一；大眾文化講求普及、易懂，因此它們是受眾至上的。但是文藝講求獨特性(創造形式、變革語言、探討人性)，它是作者至上的，不以功利衡量。因此作者常會在語言文體上修改作家與讀者的閱讀契約、在情感、心理及道德層面挑戰常規。³⁹而香港雖然地小，曾出現過大量立場定位或讀者趣味不同的副刊，它們有不同的編輯方針

³⁹這裏參考和總結：許子東：〈香港的純文學與流行文學〉(引自：《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市局公共圖書館出版，1999)，頁 115-118。

和不同的目標讀者。如是便或會影響作者行文時的內容和風格。如劉以鬯就曾以不同的筆名在不同的副刊書寫不同題材的作品。因此，筆者在研究的過程中，將考慮作品的載體對作家內容、風格和語言策略等的影響。例如：崑南在劉以鬯編的《香港時報·淺水灣》上的作品和自己後來在以流行文化為宗旨的《香港青年周報》、《新周報》等刊物上發表的小說作品是否有不同？作者在寫作時採取甚麼的態度去處理「商品大眾文化」和個人創作理想的衝突呢？另外，當不用考慮發表的載體時，如在自辦的文學發表園地和受到政府資助寫作時，這個時期他的作品是否又有不同的特色？由此又可否反思香港文學的特性？

c) 資料整理說明

由於崑南的創作大部份都散佚在報紙副刊當中，本研究盡可能地把崑南不同時期在不同刊物、報章副刊中的大部份小說創作和部份雜文、散文搜集出來。部份資料因為各香港各大學的圖書館均沒有相關的館藏之刊物和報刊，故只能作罷。如也斯在《戲鯨的風流》序提到的《南華晚報》、《晶報》、《天天日報》等。1995年崑南回歸文壇後，他的創作漸為人所重視，其中出版了短篇小說集《戲鯨的風流》(1998)。透過資料的整理，不難發現這個短篇小說集以他在《星島日報》星辰版或天河版的短篇小說創作為主。同時，由於這段時期崑南也在不同的文藝刊物或雜誌中發表創作，且不少也被選錄在短篇小說集之中，故這個時期對於他在報刊的小說創作之搜集較少。因為筆者認為現有的資料已有足夠的代表性可對崑南的「晚期」階段的創作作出討論。

崑南不同時期的文學和文化活動

崑南的創作橫跨近半個世紀，期間他的文學文化活動也有所變化。下文將按前文提及的「六個時期」劃分對崑南的文學和文化活動及小說創作作出分析：

一. 1955 年至 1966 年—「追夢」時期

1.1) 崑南的文藝觀：

早年的崑南，是一個對文學藝術充滿理想的熱血青年。文學藝術在他的心中是崇高的、非功利主義的：「藝術自我是超然的存在，與金錢無緣，乃精神食糧。」⁴⁰因為他認為：「文學藝術是追隨着歷史的巨輪，而且許多時候，它超越了歷史的巨輪。……憑着這個信仰的成長，人類才能夠自尊本身的進化，才能夠自覺本身的價值。」⁴¹

在面對 50 年代起中華民族的分離和兩大陣營的對峙、文化思想的肢解等局面時，崑南感到非常痛心和責任重大，他認為文學藝術的作用是重要的：「文學藝術，尤其是在苦難的年代裡，應該是革命性的、戰鬥性的、創造性的。」⁴²他一再撰文呼籲知識分子要團結起來，在香港掀起一場「文化再造運動」，如五四新文化運動一樣，從而達至中華民族的復興⁴³。因為他相信文藝能具有匡正社會和教化人民的功用：「文學藝術的最大使命是提高人類的崇高的靈性，不是遷就人類的自然性格。……文學藝術應該以公正的、樂觀的、進步的、良善的態度，正視社會，改造社會，造福社會。」⁴⁴

但令他至為不滿的是香港文壇的消費娛樂方向，正正是為了改變這樣的狀況，崑南先後創辦不同的文學刊物以實踐自己的文學理想和承擔。縱然他也曾自我調侃道：「創辦一本純文學雜誌是最苦最傻的差事」⁴⁵，是一些「吸毒般的傻瓜」⁴⁶的「自甘墮落」⁴⁷。但這位「傻瓜」卻在 1955 年至 1963

⁴⁰崑南：〈香港的文化氣候〉（《第二屆香港國際繪畫沙龍特刊》，1962 年 6 月 20 日，轉引自崑南：崑南：《打開文論的視窗》文星圖書有限公司，2003 年），頁 170-175。

⁴¹崑南：〈當前文學藝術之路向〉（《自由陣線》，總 485 期・第 42 卷・第 2 期，1959 年 10 月 12 日），頁 27-28。

⁴²同上註。

⁴³見附表一。

⁴⁴崑南：〈海外青年的文化史命—為「五四」四十週年的一封公開信〉（《自由陣線》，總 462・第 40 卷・第 3 期，1959 年 5 月 4 日），頁 11-12；

⁴⁵這是崑南的自我調侃語，引自葉冬，〈一篇動人的發刊詞〉（《香港時報・淺水灣》，1963 年 3 月 30 日）。

⁴⁶同上。

⁴⁷同上。

年間，先後和他的朋友們嘗試創辦一份又一份的純文學雜誌——《詩朵》、《新思潮》、《好望角》，推動「現代主義」文學，雖然都以失敗告終，但卻可見那段時期的他對推動現代文學的執著。下文將討論這幾份文藝雜誌的嘗試和追求：

1.2) 崑南的實踐和嘗試

1.21) 自辦的文藝刊物：

A) 第一次嘗試：新詩刊物《詩朵》

《詩朵》是由崑南、王無邪、葉維廉等創辦於1955年8月1日。這一年崑南21歲。他和王無邪等文藝青年認為當時香港的文壇是商業化的、死氣沉沉的。於是，在「負起新文化運動的任務」⁴⁸的自我承擔感驅使下，崑南等便自發地於工餘的時間、自掏腰包地創辦了新詩刊物《詩朵》。在崑南親撰的創刊詞〈八月的火花〉中，可以看出他們對現狀的不滿：「麻木的時代拋給你喪鐘的音符、世紀中卻瀰漫著世紀末的黑霧」⁴⁹，故他們寧做「傳統的叛徒」，也不做一具「腐屍」，他們要向新詩的「名家們」挑戰。他們認為「藝術的遺產是世界性的！『傳統』的旗幟，『洋化』的招牌，都沒有力量窒息新詩的。」⁵⁰

綜觀筆者所能搜集到的兩期《詩朵》之具體實踐，首先可見他們尤其重視外國詩人及其詩作的介紹與翻譯。其中曾翻譯和介紹的包括：雪萊(Percy Bysshe Shelley)、波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire)、魏爾倫(Paul Verlaine)、廉布(Jean Nicolas Arthur Rimbaud)、泰戈爾(Rabindranath Tagore)、華茲華斯(William Wordsworth)、愛倫波(Edgar Allan Poe)、喬治莫爾(George Moore)、勃萊克(William Blake)、白朗寧(John Moses Browning)、道森(Ernest Dawson)等作家及其詩作。《詩朵》這樣的內容傾向，是因為他們認為新詩的遺產應是「世界性的」，中國詩應大膽吸收外國詩的優點，在革新後煥發生命力。其中，又以介紹法國詩人及其作品為最，因為崑南等認為法國詩

⁴⁸王無邪後來把這段創辦雜誌的經歷寫成一紀實小說。詳見：伍希雅(王無邪)：〈火焰的時刻〉(《文藝新潮》·第2卷·第1期，1957年10月20日)，頁7-16。

⁴⁹崑南，〈八月的火花〉(《詩朵》·第1期，詩朵出版社，1955年8月1日)，頁1。

⁵⁰編者：〈編後話〉(同註50)，頁47。

具有革新的力量，而 19 世紀的英國詩在法國詩的影響下得到革新的⁵¹。對於中文新詩的創作和介紹，《詩朵》的內容也體現了他們對新詩形式的獨特和創新的重視：如蜻蜓體體式和詩作的介紹(如第 1 期瑤川的〈兩片唇的組曲〉)，其編者按語便提到：「蜻蜓體是我國新詩的形式。」⁵²；如有十四行詩體的創作(第 2 期比特的〈仲夏夜的原野〉)；又如商籟體(Sonnet)的詩歌創作和介紹(第 2 期沙羽的〈無題的商籟組〉)；再如散文詩(第 2 期葉鎧波、徐白苓合譯的〈世紀末的蒼白〉等)和未命名的自創格式(如：晴莎的〈小夜曲〉、無邪的〈過客〉等)等等。同時，《詩朵》也有新詩的批評文章：如〈免徐速的詩籍！〉⁵³、〈試評「高原的牧鈴」〉⁵⁴等，不無輕狂地試圖挑戰和否定當時風靡不少青年或學生的兩位詩人——徐速、力匡的作品和詩觀，除了表明他們希望擺脫五四中國白話詩浪漫主義抒情傳統和格律派詩的立場外，他們也主要反駁徐速對當時新詩的發展之觀點⁵⁵——「新詩的幼稚，貧乏，沒有在文藝群眾中生根……幾乎成為一般知識分子的評語」⁵⁶，相反卻肯定新詩目前的一些現代主義的嘗試和發展。此外，《詩朵》的第 1 期也刊登了法國廉布(Rimbaud)的英譯詩作為譯詩比賽的素材，這除了體現出他們對這位法國作家的偏愛，也反映他們對讀者群有較高的假設和期待。

總的看來，作為香港第一份由青年自資出版和發行的「新詩」刊物，《詩朵》上的詩作還較為幼嫩(如：崑南的「裸靈片斷」雖勇於坦露個人的感官刺激和肉慾感覺，不無大膽，但其遣辭用字和散文相差無幾)，其詩作的份量和影響力也無法與相近時期的《人人文學》、《中國學生周報》相比。但觀《詩朵》在詩體的介紹和詩論方面，相較上述二者，卻別具一格、前衛開放。此外，雖然《詩朵》內容體現他們求新、變革的取向，但觀其介紹的外國詩人和其中的創作，仍難免帶有浪漫主義的影子。其中最為明顯

⁵¹王無邪：〈新詩與遺產〉，(同註 50)，頁 5。

⁵²關於蜻蜓體，編者同時介紹指：「共十八行，音法是 XAXAXA，X，XBXBXB，X，CCC，C，可是末兩段的韻法也可用 CXC，X；音數方面，單行段比其它的較多二三音。(X 代表不押韻的韻腳。)」(同註 50)，頁 37。

⁵³班鹿(崑南)：〈免徐速的『詩籍』〉(同註 50)，頁 7-9。

⁵⁴《詩朵》第 3 期，詩朵出版社，(轉引自：也斯：《六 0 年代剪貼冊》，香港：香港藝術中心，1994)，頁 5。

⁵⁵崑南的兩篇詩的批評文章明顯針對徐速詩論，如〈免徐速的『詩籍』〉明顯針對的是徐速的詩論〈復辟乎？革命乎？〉一文，而〈試評「高原的牧鈴」〉一文則針對的是徐速的〈新詩的希望：評力匡詩集——高原的牧鈴〉一文。引自《祖國週刊》，第 10 卷·第 2 期，頁 27-28。

⁵⁶徐速：〈復辟乎？革命乎？〉(轉引自：同註 50)，頁 23。

的是盧因的〈輕吟〉⁵⁷。如：「沒有甚麼比得上妳的名字，當我帶去，帶去妳心靈的歌音。……噢，沒有淚，也不再孤單，藉著妳的微笑我找到一份安詳。」(頁31)其情感的表達就和力匡的〈難忘的名字〉、〈微笑〉等詩作相近。

雖然崑南等創刊時已做好了迎接困難的準備：「我們想過：將來在艱辛裏失敗，算得什麼？對一份真理的摸索，還有第二次，第三次……的失敗哩！」⁵⁸但是困難似乎超過了他們想象的承受能力：首先，詩刊大膽否定名作家的姿態和立場，並沒有得到正面的回應或支持，相反卻惹來越來越多的攻擊。崑南等甚至被謾罵為「洋場惡少」、「乳臭未乾的黃口小兒」等等⁵⁹。其次，在發行上也遇到了不少的困難。《詩朵》雖交給發行社代發行，但只不過限於報攤，卻不包括書局。因此崑南等只好在正職之後、繁重編務工作之餘自己包辦。加上「任何刊物缺少了時下流行的作家的稿件，都被目為異類，一間出版社的名字太新，沒有後台亦然。」⁶⁰故不少報攤、書局都不太願意把《詩朵》放在顯眼的位置。種種不利因素的相疊加，導致《詩朵》的銷路慘淡，第1期只售出不足100份⁶¹。這使兩個主編：崑南和王無邪大為沮喪⁶²。此外，更致命的是，《詩朵》上的作家群和編輯在第二期後先後紛紛退出。先是盧因和蔡炎培，其後是西西，最後連另一個編輯主力葉維廉亦於1955年底，即《詩朵》第2期出版後赴台晉修⁶³。編務的工作日漸繁重。即使如此，崑南和王無邪最後還是再堅持了一期，才告停刊。

雖然《詩朵》最終只出版了三期，但尤值得肯定的是當年這批青年學生的「外國視野」和自我承擔。因為詩刊有意識地擺脫當年左右文學陣營的立場，並自資包辦刊物的創作、排版、發行(獨力騎自行車送往報販處發行⁶⁴)。此外，值得注意的是這份刊物的作者如王無邪、蔡炎培(杜紅)、盧因、藍子(西西)、葉維廉(藍菱)等，其後在香港文壇上都日漸成名。正如葉維廉日後回憶時說：「……《詩朵》對我的成長極為重要，不是說那本短命的詩

⁵⁷盧因：〈輕吟〉(同註50)，頁47。

⁵⁸同註43。

⁵⁹同註49，頁11。

⁶⁰同上。

⁶¹同上，頁14。

⁶²同上，頁15-16。

⁶³同上，頁11-12。

⁶⁴王偉明：〈歡如嘉如出梵音—訪崑南〉(《詩網絡》·第6期，2002年12月31日)，頁5。

刊已經推出了甚麼了不起的作品，而是我們通過試探而引發了語言與美學尋索的觸動……」⁶⁵因此《詩朵》也無疑是他們成長的其中重要一個註腳。

B) 第二次嘗試：《新思潮》

《詩朵》的試驗失敗後，崑南繼續在另一份推廣現代文學的雜誌—《文藝新潮》上撰文和翻譯。這段時期，崑南發表了不少現代詩作，如〈布爾喬亞之歌〉(第1卷·第5期)、〈賣夢的人〉(第1卷·第7期)，尤其後者引來了港臺相當的關注和討論⁶⁶；譯介英國艾略脫(Thomas Stearns Eliot)的《空洞的人》(第1卷·第3期)等。在《文藝新潮》的出版陷於半停頓之際，崑南和王無邪、葉維廉等在1958年11月開始籌組成立「現代文學美術協會」，以「現代」的旗幟作招徠，希望凝聚更多有文學理想的文藝青年。在1958年11月至12月間，他們先後在《星島日報》的〈學生園地〉中，發表了三篇「宣言式」⁶⁷談話，說明「現代文學美術協會」的精神和立場。他們反對左右政治對立的文化文學生態，或是吸取了《詩朵》失敗的經驗，三篇宣言一再強調要團結更多人的力量，呼籲年青人的參與加入。而尤值得注意的是在〈歡迎新朋友—現代文學美術協會第二次談話〉中，更援引《文藝新潮》的創刊詞，並評論：「一九五六年二月十八日，新潮社在這個文化沙漠的地方，呼喊出這個新的聲音。可惜，可今天這個聲音沉寂下來。」⁶⁸這似乎要告訴讀者，「現代文學美術協會」在理念上和《文藝新潮》的承襲關係。同時，該會的成員也陸續在《星島日報·學生園地》發表作品並標明自己「現代文美術協會」的身份，以作宣傳。其中尤為突出的是1958年12月10日，整個《星島日報·學生園地》的版面均是協會成員的作品⁶⁹。

1958年12月12日，「現代文學美術協會」正式成立⁷⁰，團體性質為「不

⁶⁵葉維廉：〈走過沉重的年代〉(《雨的味道》，臺北市：爾雅出版社有限公司，2006)，頁13。

⁶⁶痲弦、張默六十年代主編了《六十年代詩選》，收錄了崑南的詩作，在作者介紹中也討論到崑南的〈賣夢的人〉。收錄在：(《六十年代詩選》，高雄：大業書店，1961)，頁112。

⁶⁷依次為：〈呼喚新時代〉、〈歡迎新朋友—現代文學美術協會第二次談話〉、〈我們的福音—現代文學美術協會第三次談話〉、〈信·望·愛〉(《星島日報·學生園地》，1958年11月15日；1958年11月26日；1958年12月3日)。

⁶⁸摘取自《星島日報·學生園地》，1958年11月26日。

⁶⁹如香港真光中學藍布衣：〈貓與鼠〉；新亞書院鄭炯堅：〈英雄的事業〉；香港真光林燕妮〈小心靈〉；皇仁逸雲〈車廂〉；真真：〈旅行記趣〉，此文中提到協會在11月23日舉行了旅行。

⁷⁰《香港現代文學美術協會》(現代文學美術協會，1963年3月)，頁4-28。相關資料下載自盧瑋鑾教授的「香港文學檔案」<http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/lovf/search.htm>。摘取時間：2010年11月7日。

牟利非政治性的團體」⁷¹，第一屆會長由王無邪擔任，秘書長則是崑南。在1959年5月1日，崑南與王無邪、葉維廉等便作出他們的第二次嘗試，出版《新思潮》作為協會刊物，由崑南負責編務工作。細看《新思潮》創刊詞：「『新思潮』就是我們聲音，用以喚起我們一個同代者，警覺於我們處身的危機及認識我們的使命。……在這個紛亂的時代中，要實現一個起碼的理想，要肩負起一個起碼的使命，個人不足成事，小集團亦不足成事，……由於我們缺乏正確的，健康的批評風氣，由於文壇、畫壇及詩壇的領導者並非適當的領導者，更由於這金錢至上的社會影響所致，文化的沉淪，甚至有世紀末的現象……」⁷²它正正呼應《星島日報》上的三篇宣言的內容，一再強調文化正面臨著嚴重的危機，希望年青人肩負起使命，團結在一起，改變現狀。《新思潮》在1959年12月15日第二期出版後，正式以雙月刊的姿態出現，至少出版了六期⁷³。

作為崑南理想的第二次實踐，雖承繼了《文藝新潮》的理念和精神外，但《新思潮》同時又有意識地相異於《文藝新潮》，崑南曾提到《文藝新潮》的缺點：「太側重翻譯介紹，創作方面，限於詩歌、小說，缺乏理論文章，關於有建設性批評香港文壇的文字，從創刊至停刊，一直未出現過」⁷⁴因而綜觀筆者搜集到的首三期之《新思潮》的形式與內容，它明顯增加了對「香港」社會文化、環境和文學等方面的評論，如：〈建立文化真正的力量〉⁷⁵、〈文化的再造運動的展望〉⁷⁶、〈香港青年之苦悶結癥及其解決之道〉⁷⁷、〈社論剪貼——「和平共存」與「兩個中國」〉⁷⁸、〈人類文化思想之轉機〉⁷⁹等。

⁷¹盧因：〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉（《香港文學》第13期，1986年1月5日）。

⁷²香港現代文學美術協會：（《新思潮》第1期，田風印刷廠，1959年，5月1日），頁3。

⁷³筆者在也斯編：《六〇年代剪貼冊》中第2頁中看到第6期的《新思潮》。

⁷⁴崑南：〈文學的自覺運動〉，（《打開文論的視窗》，2003年11月），頁38-44。本文的實際發表時間應如劉以鬯先生在〈三十年來香港與台灣在學上的相互聯繫〉提及崑南於《新思潮》第5期發表〈文學的自覺運動〉，故按時間來推斷應為1960年6月。參見：梅子、易明善編，《劉以鬯研究專集》（四川大學出版社，1987），頁95。

⁷⁵崑南：〈建立文化真正的力量〉，（《新思潮》·第1期，1959年5月），頁3-5。

⁷⁶同上，王無邪：〈文化的再造運動的展望〉，頁6-7。

⁷⁷同上，葉冬：〈香港青年之苦悶結癥及其解決之道〉，頁8-9。

⁷⁸崑南：〈社論剪貼——「和平共存」與「兩個中國」〉（《新思潮》·第2期，田風印刷廠，1959年12月1日），頁8。

⁷⁹崑南：〈人類文化思想之轉機〉（《新思潮》·第3期，田風印刷廠，1960年2月18日），頁2-3。

綜合而言，《新思潮》在現代詩的創作(如：〈賦格〉⁸⁰)、翻譯(如：〈最新法國詩選錄〉⁸¹、〈J·R·希門涅斯詩四首〉⁸²等)上，其份量比《文藝新潮》少得多。《新思潮》雖也有介紹世界文壇、現代文學，如〈西方文學潮流的最新動向〉⁸³、〈歐美暢銷的小說〉⁸⁴、〈文學獎金概況—瑞典·美國·英國〉⁸⁵等，相對於《文藝新潮》便顯得沒有那麼系統，其深度和廣度難以與之媲美。因為《文藝新潮》除了有法國文學專號、英美現代詩特輯等外；其翻譯和介紹的內容有不少更是亞非拉的一些國家的文學(如拉丁美洲、希臘、日本等)。不過與相較於同時期的《中國學生周報》，《新思潮》翻譯和介紹的篇幅和深度又稍高。而在繪畫或雕塑的介紹方面，如：〈繪畫之傳統現代精神〉⁸⁶、〈世界文化鳥瞰—最近的畫展〉⁸⁷、〈納根論藝術〉⁸⁸等，《新思潮》卻又比《文藝新潮》來得詳細。此外，值得注意的是，作為「現代文學美術協會」的協會刊物，《新思潮》刊載舉辦「第一屆香港國際繪畫沙龍」的活動的預告、細則與內容。這是香港首次舉行有關類型的活動。

細察崑南等人這兩次的「辦刊」嘗試，除了上述刊載內容的轉變和開創性的嘗試外，更可發現其它的轉變：從刊名來說，「詩朵」只是「新詩的花朵」，它能形成「什麼的果實？我們需要果實，果實的形狀、顏色、香味，都是未知的。」⁸⁹可見開始時，崑南等人的文學定位和追求還不是很確定，他們的信心還不是很強，故他稱道「假如，我們還希望這微弱的火花就是黑夜的火光，這不是去告訴別人它是太陽的時候……。」⁹⁰但到了現代文學美術協會的組織刊物《新思潮》，他們的理想和立場更清晰了，他們更強調「新」，希望「展開一個文化再造運動並促其實現」⁹¹。為了增加影響力和銷量，崑南等作出了不同的嘗試。如：創刊前成立了文學全人組織，包

⁸⁰葉維廉：〈賦格〉（《新思潮》第3期），頁4-5。

⁸¹伍希雅譯：〈最新法國詩選錄〉（《新思潮》第3期），頁14-15。

⁸²伍希雅：〈J·R·希門涅斯詩四首〉（《新思潮》第4期），1960年。

⁸³同註79，崑南：〈西方文學潮流的最新動向〉（第2期），頁10-11。

⁸⁴葉冬：〈歐美暢銷的小說〉（《新思潮》第1期），頁14。

⁸⁵葉冬：〈文學獎金概況—瑞典·美國·英國〉（《新思潮》第3期），頁6-9。

⁸⁶伍爾希：〈繪畫之傳統現代精神〉（《新思潮》第1期），頁10-11。

⁸⁷〈世界文化鳥瞰—最近的畫展〉（《新思潮》第1期），頁12-13。

⁸⁸同〈納根論藝術〉（《新思潮》第2期），頁11。

⁸⁹〈八月的火花〉（《新思潮》第1期），頁1。

⁹⁰同上註。

⁹¹同〈創刊詞〉（《新思潮》第1期），頁2。

容其它的藝術類型如繪畫，以更多吸納新的成員，凝聚更大的力量。其次，每期刊物的售價也由前者的六角一本減至三角一本。而且，自《新思潮》第3期開始(1960年2月)，崑南等便嘗試藉着已赴台灣攻讀(1955年)的葉維廉，把刊物的銷售網絡伸延至台灣。縱然，崑南等人作出不同的調整和努力，影響力並沒有太大的增加。加上1961年間，其中一個編輯主力王無邪也赴美深造⁹²，編輯工作和壓力日增。此外由於每期刊物都由會員把辛苦節省下來的稿費拼湊，崑南又有「妻子和女兒極需負擔」⁹³，不久《新思潮》便告停刊。

C) 第三次的實踐與嘗試：1963年的《好望角》

《新思潮》1960年末停刊後不久，「現代文學美術協會」也處於「真空與停刊的狀態」⁹⁴。經歷了兩次創刊實踐的挫敗，崑南一度放棄了其理想。約1961年，李英豪經盧因的介紹下約談崑南，希望共續「現代文學美術協會」的理念、再辦文藝刊物。不久「現代文學美術協會」恢復活動，由李英豪擔任第二屆會長及國際繪畫沙龍主席，而崑南則續任協會的秘書長。1962年6月20日，「第二屆香港國際繪畫沙龍」在「香港大會堂」舉行。崑南在《第二屆香港國際繪畫沙龍特刊》上發表評論文章：〈香港的藝術氣候〉。該文章除了就香港文化環境的對文學藝術的種種不利因素，如「商業主義的衝擊」、「政治權轄」、「經濟壓力」「科學威信」等再次作出展述和說明外，也表明了其對於文化再造運動的決心和自信：「我們是一群年青的藝術工作者，深深感悟此時此地精神文化的淪亡，因而以赤誠之心，共事文學藝術，對工藝文明絕不妥協。然而，個人價值在今日已被棄如敝履，過去失敗的經驗更使我們獲得深埋內心的自信和公開的創造。我們深信不疑，處此進退維穀的大勢下，正當東西文化互為混集之際，以國際沙龍之表現獻給現代的創造者們，將能達至朝氣蓬勃的活動與收穫之效……」⁹⁵這裏所指向的仍然是個性在現代商業社會的被扭曲，藝術家在社會的孤立和國族承擔感和毫不妥協的決心。

⁹² 《香港現代藝術作品選》（香港：三聯書店香港分店、廣州：嶺南美術出版社，1981），頁36。

⁹³ 同註5，頁29。

⁹⁴ 李英豪：〈喝著舊日一懷六十年代〉（《香港文學》，第8期，1985年8月5日）。

⁹⁵ 轉引自崑南：《打開文論的視窗》（文星圖書有限公司，2003年11月初版），頁174-175。

1963年3月1日，《好望角》半月刊創刊，執行編輯由崑南和李英豪輪流擔任，金炳興後來才加入⁹⁶。「刊名」不禁讓人聯想到「好望角」背後的故事：冒險家達瑪伽(Vasco da Gama)船隊歷經重重險阻通過「風暴角」這個地方後，駛進了印度洋，然後滿載黃金和絲綢回葡萄牙。國王約翰二世(King John II)遂將其改名為「好望角」，寓意：「船隊只要通過這個岬角，就能有好運氣，帶來無限希望。」⁹⁷它像是在自我激勵，並寄寓他們對這份刊物的期盼。在崑南撰寫的代創刊詞〈夢與證物〉⁹⁸之中，多次提到他們的工作是一個「偌大代價的夢」，之所以要做著「傻子才幹的工作」、「經歷熟悉卻殊異的夢境，其中的重複苦痛與工作」，是要為文學和藝術的發展過程中提供證物；雖然文中提到「文藝工作是畢生憧憬的事業」，但對比其行文措詞，卻側重於回顧(backward looking)，而非展望(forward looking)。故所謂「證物」，頗有聊以自慰、自我證明的沉鬱之感，似乎已失卻他數月前在《第二屆香港國際繪畫沙龍特刊》上的激昂與自信，更罔論其在第一、第二次創辦刊物時的態度。

由此，進而反思《好望角》首三期的「版頭」的排版設計：在反白體的「好望角」刊名旁邊，印上了〈現代文學美術協會宣言〉首頁之第一段落的文字，上面參差凌亂地覆蓋著數量不一的「現」、「代」、「文」、「學」、「美」、「術」、「詩」幾個文字，而歪側傾斜的「中」、「國」二字，卻拼貼在「宣言」之外。似乎在說明夢想和追求與中國之間有著若即若離的關係，也暗合崑南常提到海外知識分子流離「中國」之外的狀態。整個版頭似乎告訴讀者，雖然「現代文學美術協會」雖已重新運作，但也有點支離鬆散，舊日的信念和目標已受侵損，難見全貌，有待修復。⁹⁹

綜觀《好望角》的編輯與內容，除保留了一些《詩朵》或《新思潮》

⁹⁶同上註。

⁹⁷蔡鴻濱、桂裕芳譯、德尼茲·加亞爾、貝爾納代特·德尚等：《歐洲史》(海南：海南出版社，2000)，頁329-331。

⁹⁸《好望角·第1期》(1963年3月1日)，頁1。

⁹⁹這裏延伸自學者陳國球在〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉一文的說法，《文學世紀》，第5期·第9卷·總54期，2005年9月，頁67。

的特色外(如：新詩的創作、外國詩、文學、文學理論的介紹與翻譯、刊載台灣作家的作品)，也有所創新和變革：每期新增現代影評欄目(大多由崑南化名而寫)¹⁰⁰、現代文學美術協會諸畫家介紹；此外，第2期的《好望角》也宣佈設立1963年度的文學創作獎金，以期創立令人滿意的文學獎金和獲獎作品。該文學獎的形式有意和當時《中國學生周報》的「學生助學金徵文比賽」與及《亞洲畫報》的小說比賽相異，因為他們認為前者入選水準並不高，而且所謂「助學金」頗有「救濟」的味道。而後者的缺點是得獎者約八成是台灣作家。¹⁰¹為了保證入選作品的質量，該獎列明會採取別薦(港、台、澳各地的雜誌社、報社、出版社，及文化團體推薦)¹⁰²和自薦的方法。為求完備和廣求優秀作品，《好望角》也曾公佈上半年的提名名單，以求提高文學獎的質量；在刊物的發行上，自《好望角》第6期起，在菲律賓設立了代理。第11期起，可在美國購買，可見崑南全人在增加《好望角》銷量所作的努力。

在《好望角》的編輯工作過程中，現代文學美術協會也分別主辦了多個藝術展。如：「香港美國文化中心藝術表演」(1962.7)、「江從心第一次個人展」(1962.7)、「香港大會堂張義、林鎮輝二人近作聯展」(1963.3.22-26)、「香港大會堂呂壽琨個人展」(1963.9.20-23)、「第三屆香港國際繪畫沙龍」(1964.1.2-1.8)等。此外，現代文學美術會也計劃以好望角叢書的名義出版一系列的書籍：《葉維廉詩集「賦格」》、《當代中國畫家呂壽琨》、《李英豪論文集「批評的視覺」》、《反叛者加謬論文集》、《自由獨立的個人藝術》、《勇士之寢園》、《呂壽琨談抽象畫(英譯本)》、《香港七大現代詩人選》¹⁰³等。惜因資金問題，只有少數能最終完成出版。

就刊物而言，《好望角》以評介的份量最多，如畫論、詩論、現代批評、影評等。這是它在同時期刊物中較為突出的。與同時期的《中國學生周報》相比，《好望角》的翻譯也顯得較為系統和恒常，因為每期都有介紹西方現

¹⁰⁰同註5。

¹⁰¹參考自崑南：〈從去年奧亨利小說談起〉(《香港時報·淺水灣》，1960年2月26日)。

¹⁰²《好望角·第2期》(1963年3月16日)，頁3。

¹⁰³此參考了《好望角·第12期》，頁53的廣告、《好望角·第10期》頁1、頁6的廣告及李英豪的〈夢與證物—懷「好望角」現代文學藝術半月刊〉(《文藝》，第7期)，頁30。

代的作家或作品，當中又介紹以「存在主義」的作家和作品為最，自第3期起更幾乎每期一篇¹⁰⁴。此外也不乏外國文學家介紹特輯：如美國小說家甘明斯(E.E.Cummings)（第2期）、威廉·威廉士(William Carles Williams)（第5期）等，惜只集中在歐美等國家，因其中之翻譯大多由李英豪和崑南包辦。因此它的視野比《文藝新潮》要窄。在影評方面，相對同時期的《中國學生周報》，《好望角》上介紹的電影或影評則比較開放、包袱較少，因為前者的影評版主要體現的是電影反映現實的功用，呈現一種寫實主義的文藝態度傾向¹⁰⁵。

在台港作家的交流上，《好望角》在《新思潮》的基礎上有所深化：《好望角》的主要作者不僅有香港的作家李英豪、崑南、王無邪、戴天、呂壽琨、葉維廉等人，也有台灣的商禽、張默、洛夫、葉泥、陳映真、鄭愁予、葉珊（楊牧）、秀陶、朵思、白萩、唐文標¹⁰⁶等作家。每期刊物基本上有一半的作品都是來自台灣作家與評論家。而且，《好望角》所介紹的畫家，除了是「現代文學美術協會」的會員外，不少是台灣五月畫會、東方畫會的成員，如莊喆、楊英風、劉國松、韓湘甯、秦松等¹⁰⁷。此外，《好望角》亦與台灣的《創世紀》詩刊來往頻繁。除作家群有所重疊，也互為代理銷售彼此的刊物。如：前10期的《好望角》並未在台灣發行前，其流通方式是透過台灣創世紀詩社代理銷售，同時《好望角》也代理《創世紀》詩刊的

104

期數	作者譯者	篇名
第3期	鍾榮期	談沙爾特的小說
第4期	冰川	搜索的一代—加洛克 (Jack Kerouac)
第5期	李英豪	論小說、小說批評
第6期	冰川	杜思·帕索斯小說探微
第7期	冰川	莫拉維亞 (Alberto Moravia)：小說悲劇的頂峰特質
第7期	韋良	莫拉維亞：人性禍根(The ruin of Humanity)
第8期	冰川	莫拉維亞：小說悲劇的頂峰特質
第10期	雪碧	存在者之存在態度
第13期	李英豪	莎特(Jean-Paul Sarter)〈沒有影子的人〉

¹⁰⁵吳兆剛：《五十年代「中國學生周報」文藝版研究》（嶺南大學碩士論文，2007），頁117-119。

¹⁰⁶M. Tong (唐文標)：〈You Leave Again〉，（《好望角》第11期）。

¹⁰⁷據《台灣美術與社會脈動》所載：「五月畫會於1957年5月成立，成員以台灣師大藝術系畢業的學生為主，包括劉國松、莊喆、郭豫倫等人。東方畫會於同年11月成立，成員，包含夏陽、李元佳、秦松等人……。」參見：陳瑞文、羅潔伊等人合著：《台灣美術與社會脈動》（高雄：高雄市立美術館，2000），頁83-87。

香港銷售¹⁰⁸。由此可見，《好望角》是 50-60 年代台港文學互動中的一個突出的中介物。

綜觀這次嘗試，雖然《好望角》的版面和內容作出了各種程度的革新和嘗試，但它的影響力還是不大，這或從他的會員人數之增長看到端倪：會員由 1958 年的 12 人發展至 1963 年即 5 年後也只有約 28 人¹⁰⁹，平均每年只增加 3 名會員。更關鍵的是銷路慘淡：「每期包括台灣方面不到 1000 份，報攤小販皆不肯擺出來。」¹¹⁰與《中國學生周報》相比，它 1952 年一出版便賣 1800 多份，在 1953 年，它的每期海內外銷量已超過 12000 多份，而本港銷量約佔一半。其最高峰時的銷量更達 3 萬多份¹¹¹。雖然或有論者認為後者的成功和「綠背資金」支持有不容忽視的關係，但若參考受同樣背景支援之《人人文學》，它的銷售量最高時只有 1400 份左右¹¹²。也正因銷量差，崑南等幾個《好望角》的編輯「每個月幾乎要把全部薪水及從別處賺回來的稿費墊出來，有時還要借其它朋友的錢，才能付清印刷費。」¹¹³《好望角》一共出版了 13 期。第 11 期開始，由原來的八開大本，改成較為細小的雜誌本，相信和節約成本開資有關。但是他今次並沒有堅持到最後，由刊物的內容，可以看到崑南在《好望角》的最後兩期上已經沒有發表任何東西。也正如李英豪指出的一樣：「《好望角》停刊前的數期，他漸漸心灰意冷放棄了」¹¹⁴。

D) 非自辦的文藝刊物

此外，崑南同時也在其它刊物實踐他的文藝理想。其中尤為突出的便是他在劉以鬯主編《香港時報》副刊「淺水灣」上所發表諸作(1960.2.15-1961.9.19)。他回憶時指劉以鬯只間或會要求他就某一「文學專題」發表作品，其餘大部份時間只要他寫文藝的東西：「他(按：劉以鬯)不會限定我

¹⁰⁸吳佳馨：《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》(國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年)，頁 100。

¹⁰⁹此數統計自〈現代文學藝術協會會員錄〉(轉引自《熔爐通訊》)，1987 年 1 月號。

¹¹⁰同註 5，頁 29。

¹¹¹扶搖：〈我們怎樣打開銷路〉(《中國學生周報》·第 53 期，1953 年 7 月 24 日)。

¹¹²黃思騁：〈往事雲煙一記「人人文學」〉(同註 2)，頁 23。

¹¹³同註 5，頁 30。

¹¹⁴同上註。

們寫甚麼，所以我們可以嘗試各種的方式……」¹¹⁵

綜觀崑南這大概1年半的寫作，也印證了他的說法。因為他在該專欄的作品種類多樣，包括小說、新詩創作、文化評論、翻譯等，合共106篇(以已知的筆名：「崑南」、「葉冬」、「沙內沙」作統計，詳見附錄一)，平均2-3日發表一篇。當中以翻譯作品為主(共45篇)，主要介紹世界尤其歐美文壇狀況、外國作家作品等，以此「填補當時(按：讀者)認知西方文學的空白」¹¹⁶。由內容看來，崑南關注當時世界文壇和狀況。對於一些現代主義的技巧和精神，他也作出翻譯與引介。如就「意識流手法」的專題介紹，崑南分期翻譯R·堪富利(Robert Humpéry)的文章；又或如〈現代小說中的意識流〉、〈意識流的自覺心靈活動〉、〈李察遜與烏爾芙的技巧〉等¹¹⁷，指出「意識流」對人物有更細膩、更逼真的表現，並說明意識流技巧和內心獨白的差異，最後也透過李察遜和烏爾芙的小說為例，對意識流作出深入的介紹。這便為《地的門》中實踐意識流技巧打下了理論的基礎。又如：他把當年出版不久(1959年出版)、比利時藝術家蘭居(Émile Langui)介紹西方繪畫藝術流派之《論五十年來現代藝術》一書翻譯下來，分期連載¹¹⁸。而新詩創作則有26篇，接近1/4；其中譯詩只佔極少數，如翻譯西班牙詩人洛爾加(Federico Garcia Lorca)的〈海水謠〉。其餘大部份是崑南的創作嘗試。值得注意的是，這些詩作相當有實驗性。如他與王無邪的詩畫合作，一共有13首，是詩作數量的一半。詩的題材與內容相當生活化、都市化，如：〈上午〉¹¹⁹、〈撒網之城市〉¹²⁰等詩都是圍繞都市生活的感覺而言寫。他事後回憶詩畫合作時指：「合作的情況是有時候我先寫詩，他才插畫，有時候是他先把畫給我我看後便寫，十分隨意，不是根據某一個人或某一自己經歷事件來寫。」¹²¹

¹¹⁵何杏楓，張詠梅，訪問整理：鄧依韻〈訪問崑南先生〉（《文學世紀》第4卷第1期總第34期，2004年1月），頁29。

¹¹⁶同上註。

¹¹⁷葉冬譯：〈現代小說中的意識流〉、〈意識流的自覺心靈活動〉、〈李察遜與烏爾芙的技巧〉，（《香港時報·淺水灣》，1960年5月25日、1960年6月2日、1960年6月25日）。

¹¹⁸崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術〉，（《香港時報·淺水灣》，1961年8月20-31日）。

¹¹⁹崑南：〈上午〉（詩），王無邪（畫）（《香港時報·淺水灣》，1960年4月7日）。

¹²⁰崑南：〈撒網之城市〉（詩），王無邪（畫）（《香港時報·淺水灣》，1960年4月21日）。

¹²¹同註115。

此外也有回應或借用《山海經》素材的11首名為〈山海異經〉¹²²的新詩。其中，聯系起他在此專欄上所發表有關神話的評論文章，如〈神話與文學〉¹²³、〈治神話之道〉¹²⁴等，某程度反映崑南當年的閱讀趣味；至於有關文化評論的文章，共有31篇，約佔1/3。統括有關之內容，側重也是在評論與介紹世界文化、文藝作家或作品。如：〈三十年來法國小說作家淺論〉¹²⁵一文，綜論法國的文壇重要的小說作家及其作品。又如當時香港有較少人熟悉的「比尼克運動」(Beatnik)的重要人物：艾倫·金士堡(Allen Ginsberg)¹²⁶，他也作了介紹。在眾多的評論文章中，當然也不乏香港的文化評論：如〈從去年奧亨利小說獎談起〉¹²⁷一文，則由美國文學獎的成功談到香港各機構和刊物所設立之文學獎的弊端。

此外，崑南也就一再談到自己對「新詩」的見解：如在〈端午節談中國新詩三大問題〉¹²⁸中再就「新詩是否難懂」、「新詩是否脫離傳統」、「新詩是否洋化的產品」等三大常見的問題作出回應。他認為新詩所以難懂是因為詩人已不滿足昔日詩化的語言來表達思想情感，故便有意使用非傳統的、非邏輯的、非理性的語言來表達。而且在核武威脅下的現代社會，瀰漫著焦慮不安、煩悶的情緒，詩人要表達內心則「要摒棄某些因襲，超越某些常軌，才能達到目的」¹²⁹；對於「新詩沒有文法和邏輯」、「新詩沒有格式和韻律」等「脫離傳統」的指責，他指出在古典詩詞中，不合文法或邏輯等現象也經常存在，新詩實不曾否定傳統。新詩在格律上看似很自由或不存在，但這正是其創作的危險和難得之處，因為「……新詩的作者則不同，在找材料之前後，用什麼自由的格式和韻律去表達，是需要苦思的……當我們欣賞新詩時，字句的高低，重複，並不是遊戲之性質，實在具有重大

¹²²分別為：崑南：〈山海異經(之一至之十一)〉，(《香港時報·淺水灣》，1961年4月27日、1961年5月7日、1961年5月12日、1961年5月15日、1961年5月17日、1961年5月29日、1961年6月4日、1961年6月11日、1961年6月15日)。

¹²³沙內沙：〈神話與文學〉，(《香港時報·淺水灣》，1961年6月6日)。

¹²⁴沙內沙：〈治神話學之道〉，(《香港時報·淺水灣》，1961年6月12日)。

¹²⁵崑南：〈三十年來法國小說作家淺論〉(《香港時報·淺水灣》，1960年3月28日)。

¹²⁶崑南：〈比尼克運動的先知：詩人金士堡的剪影(上下)〉(《香港時報·淺水灣》，1961年6月2-3日)。

¹²⁷崑南：〈從去年奧亨利小說獎談起〉(《香港時報·淺水灣》，1960年2月26日)。

¹²⁸崑南：〈端午節談中國新詩三大問題(上)·從詩人節說起·新詩脫離了傳統?〉(《香港時報·淺水灣》，1960年5月28日)。崑南：〈端午節談中國新詩三大問題·新詩是洋化了的產物?〉(《香港時報·淺水灣》，1960年5月29日)。

¹²⁹同上。

的意義的。」¹³⁰就「新詩是否洋化的產品」的問題，他認為新詩受外國詩的影響，是正確和健康的。正如歐美國家的一些文化也曾受到中國的影響。他批評質疑師法外國、堅持要取道舊詩的人，不過有「傳統第一，『洋產』第十」的偏見。此外，崑南也以「沙內沙」的筆名創作短篇小說，合共6篇¹³¹。這些小說所作的技巧嘗試、所表現出的意態風格，一直延續深化在他後來比較成熟的作品《地的門》、〈攜風的故姑〉上。這些將會在下文將作詳細討論。

崑南在《香港時報·淺水灣》上寫稿，正是《新思潮》停刊，《好望角》尚未出版的期間。這正好為他提供了一推動與介紹現代文學的場所。其中的內容、介紹的作家與題材等，除了不少上承《詩朵》、《新思潮》外，在其後《好望角》上也有所深化與延伸。如副刊介紹的「比尼克運動」(Beatnik)的「金士堡」，便承接《新思潮》第3期對「比尼克運動」(Beatnik)的介紹。後來，李英豪則在《好望角》介紹該運動的另一重要人物：加洛克(Jack Kerouac)¹³²。又如上面提到的〈從去年奧亨利小說獎談起〉一文，在《新思潮》便有近的介紹：〈文學獎金概況〉¹³³，而前者在後者的基礎上更进一步深化。這也解釋了後來《好望角》何以要設立文學獎金及其種種的具體設計；再如前文提及過崑南的〈神話與文學〉、〈治神話之道〉等討論神話的文章，李英豪其後在《好望角》也就相關議題作出論述¹³⁴。同樣地，在《香港時報·淺水灣》對存在主義文學作家的介紹，也可在《新思潮》、《好望角》等刊物上找到互為補充呼應的篇章。

1.4) 崑南早期小說

「追夢時期」的崑南，認為文藝需借鑒和吸收西方現代文學和文化的精粹，以煥發生命力。故在實踐上他創辦過多份文藝雜誌、多次譯介西方文化和文學的名家和狀況，並嘗試將一些現代主義技巧應用在自己的小說作

¹³⁰同上。

¹³¹見附表一。

¹³²李英豪：〈搜索的一切：加洛克〉（《好望角》第4期，頁4）。

¹³³同註85。

¹³⁴詳見：李英豪：〈小說與神話〉（《好望角》第8、9、10期，1963年6月26日、7月4日、7月25日），頁3。

品上¹³⁵。

(一) 崑南早期小說的實驗

綜觀崑南早期的小說，筆者認為比較有特色甚或成熟的有〈夜之夜〉、《地的門》、〈攜風的姑娘〉、〈大風起兮〉。

i) 〈夜之夜〉

小說〈夜之夜〉，其特別之處在於主角狀態和環境的設計、題目和內容的配合。小說以倒敘的方式展開，作者首先設男主角「文生」患上「肺病」。蘇珊·桑塔格(Susan Rosenblatt)在《疾病的隱喻》一書指出：「疾病是通過身體語言說出的話，是一種用來戲劇性地表達內心情狀的語言：是一種自我表達。」¹³⁶肺病起初被認為是「與環境有關，特別與陰濕的昏暗的城市有關。醫生往往建議病人到溫暖、乾燥、空氣清新的山區療養。……肺病患者一般被認為是存在著某種熱情似火的情感……肺病同時是一種耗損性疾病，肺病的發熱象徵著熱情的消耗，其精血的耗損也象徵突圍力量的消耗。」¹³⁷以此觀照〈夜之夜〉的設計，和蘇珊·桑塔格的說法不無吻合之處：男主角丁文生本是一個有文藝激情的青年¹³⁸，但現實中文學只為娛樂編輯和讀者，否則無以為繼。不久，他當起洋行的會計師，日日做著麻木的工作，而文藝的理想卻被壓抑着。假若肺病是和環境有關的病，則男主角的病因源於窒息的城市環境。肺病的設計，實則在突出患者與外部環境間的對抗關係。因而文生需到郊區居住，與都市隔絕，「肺病成為自我放逐的理由。」¹³⁹此外，主角曾選擇寂寞的人妻，而不是較有文化素養的綺媚，某程度也因同病相憐所致。

細察小說的題目，「夜」一般是幽靜孤獨的象徵。其中的「之」字，則應理解為「到」。題目則是由「夜晚」到「夜晚」之意，寓指無盡的夜，象徵無邊的孤獨。此外，小說不時穿插的「車站」頗有暗喻「分離」的意

¹³⁵見附表一。

¹³⁶程巍譯、蘇珊·桑塔格：《疾病的隱喻》（上海譯文出版社，2003），頁41。

¹³⁷同上。按：引文劃綫是筆者所加。下文所見的劃綫均為筆者所加，以標示其中的關鍵詞句。

¹³⁸同上註，頁18。

¹³⁹崑南：〈夜之夜〉（《文藝新潮》第8期，第1卷第8期，1957年01月15日），頁32。

味。因而題目和小說互相呼應地建構出一種病懨懨、孤獨氛圍。〈夜之夜〉共有六節，前四節，主角的情人素月和綺娟輪流到訪主角的居所，與他相聚交談，為主角帶來了輪番的刺激。若將素月視為情慾的誘惑和渲泄的象徵，綺娟視為理性或精神的重塑和救贖；小說最初是情慾的力量佔了上風，因為主角文生和素月發生了性關係，二人相處時較為親密和直接。可到了第五節，當綺娟的琴聲勾起了主角內心深處對理想和心愛妹妹的記憶，而綺娟也驚覺文生藉此讀懂了她的心。情慾和精神的力量便開始逆轉——男主角不自覺地抱緊了綺娟。但由於事出突然，綺娟不免錯愕，掌摑主角後離開。最後一節，作者讓踏上火車、將要離開「鄉郊」的主角分別回想綺娟寫給自己的話別信以及他寫給素月的訣別信，透過這樣的並置，讀者才明白到主角最後決定與素月斷絕關係、重回城市，是由於綺娟在話別信中對他表明了愛意，並激勵他重拾理想和意志、再次奮鬥。故最後當主角重回市區，火車到達尖沙咀鐘樓時，作者指出：「他幻想這火車在衝往明天。那裡，太陽擁抱他。」(頁 20)而夜對於主角最初的負面感覺也發生逆轉：「夜，巨浪翻騰的時刻。長短針指示著，夜，沒有腐朽和死亡。」(頁 20)

〈夜之夜〉作為崑南較早期的一部小說，由其主角肺病的設計，可以看到他對不少現代文學作家的作品沿襲和模仿。因為五四文學中患「肺病」的主角實是不少：如魯迅小說《藥》中的華小栓、《孤獨者》中的魏連殳；郁達夫小說《青煙》中的我、《遲桂花》中的郁先生和翁先生；茅盾《虹》中的韋玉；巴金小說《滅亡》中的杜大心；沈從文《三三》中到鄉下養病的青年人等等。如這些作家作品一樣，主角個人的病都與社會的病相關聯。而主角在「養病」、「待克服困難」時的沉鬱情緒隱喻了作家救治社會的渺茫希望。所不同的是，〈夜之夜〉某程度已具有相當的現代小說的特點：如前文提到晦澀的題目、不重視情節而着意客觀環境的烘托；以及從心理的角度去描寫人物、現代主義的小說技巧如內心獨白、人稱轉換、自由間接引語¹⁴⁰(free indirect speech)等的實驗等。

如：「下了班，吃過了晚飯，許多個夜晚，他喜歡出外逛逛，或坐坐巴

¹⁴⁰ 「自由間接引語在語法上的特徵比較明顯，即敘述者省掉引導詞(稱謂)、引號，以第三人稱模仿人物對話和內心獨白。……」引自：胡亞敏：《敘事學》(華中師範大學出版社，2004)，頁 98。

士兜風。/ 他在巴士裏的時候，他不願動，他閉上眼睛。//機械不分晝夜地往前奔吧。奔過極樂、天堂、蓬萊、淨界、理想國、烏托邦……奔過黑森林、大戈壁、吃人島、神秘湖……甚至奔過巫洞、魔穴、蛇窟、地獄……我不願停下。讓我無限地流放、讓我無限地安息……」¹⁴¹

這段近乎意識流的文字，沒有很直接描寫主角的情緒。而是透過主角無力的動作如：不願動、閉上眼等，配合其意識從天堂與地獄之間奔走聯想，呈現出人物在都市中機械地生活。段末作者有意由第三人稱轉到第一人稱，以更加貼近人物的情緒。

又如：「——我害怕快到紐約去。

「為什麼呢？這麼一個機會學琴，妳不高興？」

——我不忍離開香港。

「事實，妳不忍一旦離開妳的親友吧？」

——也許我是特別不忍離開薇姐，她對我太好了。

綺娟奇怪拿他的表嫂『薇姐』來代替『你』。……她眼前是一陣陣迷惘，她看不清，也聽不見……」

這段文字裏，作者在對話中故意省去人物(綺娟和文生)的稱謂，而以「」和——作區分，有助減少引導詞對情感表達的干擾，加快對話的節奏，使讀者直接跳入主角的主觀意識情感之中，加快讀者對主角情緒的理解和同情。然後末段再以自由間接引語的形式跳入綺娟的心理，讓讀者更容易投入綺娟的聲音、動作和心境。

〈夜之夜〉這種多變敘事觀點之特色，在崑南早期小說中屢見不鮮，尤其是同一人物使用不同的敘事人稱或不同人物使用同一敘事人稱。值得注意的是，由於每一種敘事人稱在處理敘述者、人物(被敘述者)和讀者等层面上都各具優點和限制¹⁴²：如第一人稱敘事便於寫出自己，但同時敘事觀點限於「我」的身上，難以對「我」感知範圍外的人物及其心理作出描寫；第二人稱敘事便於告語特定的對手，且讀者閱讀時更易投入參與故事，但

¹⁴¹同註 139，頁 10。本文引文中的“//”為筆者所加，用以明示各引文的段落。

¹⁴²此處歸納參考了：胡亞敏：《敘事學》(華中師範大學出版社，2004)，頁 53-60；夏丏尊，葉聖陶《文話七十二講》(香港：三聯書店(香港)有限公司，1999)，頁 48-53。

它對於場面宏闊，人物關係複雜，時空轉換幅度大的故事，則失去優勢；第三人稱則較為自由，因為它包括全知觀點和限知觀點敘事，但在抒情方面則不若第一、第二人稱來得直接、自然。故成功的人稱轉換能突破單一敘事人稱的局限，使故事中的人物、事件得到了內、外、遠、近多角度的表現，此外，由於敘述者身份的不穩定也造成讀者辨認的困難，某程度也是為了達到現代主義希望提高讀者閱讀的難度目的¹⁴³。但是，敘事人稱轉換必須要小心處理，否則小說的敘事節奏和整體性便遭到破壞，顯得不自然。如「今夜，**丁文生**，沒有想到要睡。爬起床，在窗前坐下。**我**仍是孤獨的，風，吹過來。**他**，微微地苦笑，他感到上唇的兩旁摺紋很深……」(頁 10) 引文是第三人稱和第一人稱敘事的轉換，但是，「同一個人」在一小段的文字裡，如此頻密地使用不同的敘事人稱，使主觀的情感和客觀的敘事顯得不自然，而且在引文裏，敘事人稱」之轉換沒有太大的作用，因為二者實可直接互換，而情態沒有分別。

ii) 《地的門》¹⁴⁴

假若小說〈夜之夜〉明顯有着對五四傳統的承襲、模仿的痕跡及技巧實驗的瑕疵。小說《地的門》，則較為獨立和創新。《地的門》是崑南的第一部中長篇小說。小說從書名、書本的整體設計和安排、神話的運用、與現代主義技巧的實驗等都着力甚深。

A) 題解

初版的《地的門》是由崑南自資出版，並沒有在書局發行出售。整部小說沒有頁碼，據作者稱是一口氣寫完的。¹⁴⁵這加上書本開首九頁空白、重複的段落等等，像要製造渾然一體的感覺，挑戰讀者的閱讀耐性和習慣。就書名和小說內容的關係而言，作家似乎有意地製造「晦澀」的意象和懸念。「地的門」是象徵意義是甚麼？不妨先由崑南親譯的「地的門」英語譯名：「Down through the limbus」來考慮。其中「limbus」解作「**地獄的邊緣**」¹⁴⁶，在宗教上它是一個界乎地獄與天堂間的安息地。因而「地的門」可以首

¹⁴³此處參考歸納自：羅剛：《敘事學導論》（雲南：雲南人民出版社，1994），頁 51-52。

¹⁴⁴崑南，《地的門》（青文書屋，2001 年 7 月），頁 1-117。

¹⁴⁵王偉明：〈歡如喜如出梵音——訪崑南〉（《詩網絡》，第 06 期，2002 年 12 月 31 日），頁 6。

¹⁴⁶陸穀孫主編：《英漢大詞典》（上海譯林出版社，2009 年），頁 1111。

先理解為「在地獄的邊緣」。

同時文中提到：「這個地穴，巖層的地穴是個河床，河床是地的門，地的門是多麼闊大啊。這地球的子宮多麼的闊大啊。葉文海在子宮前徘徊著。一種地心磁力在吸著他。他不能走回地之胎盤裡去。從人之子宮裡走出來。不能回到地之子宮裡去。從人之子宮裡走出來。是生。回到子宮裡去。是死。生的門這麼窄小，地的門這麼闊大。」(頁 94)這裏至少指出兩點：其一，「地的門」位置在巖層的地穴、在河床，即地球的邊緣。人不能存活其中，所以當人在「地的門」中就是死。其二，「門」即「胎盤或子宮」。「門」單獨出現時則是象徵生之希望。因為人是由子宮和胎盤孕育出來的，自然地，從人之子宮出來是生。如婷表妹最後一次出現後，主角也說到了「門」：「婷表妹像門留在這個留在這個房間，像秘密消失的門。秘密消失的門」(頁 111)這是主角與婷表妹進行心靈交談並發生了性關係後的心理。片刻的性與靈的滿足，讓葉文海一度以為找到了愛的安全地，看到了生的希望，但他很快明白二人沒有愛，所以「門」便像生的希望消失了，不久葉文海便驅車自殺。

此外，據心理學家指出：「子宮對於嬰兒來說，是一個安全、具保護性的地方。因為它們能濕暖和保護卵子，提供營養，孕育生命……因此生物和人有回覆原初狀態的本能」¹⁴⁷因此，假若子宮象徵的是愛的安全地，則「地的子宮」指出了「地的門」的或性質：令人感到安全的死地，人在「地的門」中雖死卻得到解脫和逃離。這與「limbus」在宗教上的意義相吻合。由此可將小說理解為：主角葉文海一直生活在孤獨和焦慮之中，他一直在尋找一個「人的子宮」——有愛之安身立命之所。但在現實中，他失敗了。因為首先他和母親的關係已經破裂，母親在葉文海心中只會勾起自己痛苦的回憶和金錢壓力；其次初戀女友又離開了自己；現任女友又因和自己有身份地位的差異使他自卑而不敢去愛；至於妓女們，主角和他們只有性而沒有愛，他們之間的性關係只是一場交易；而婷妹，她和主角之間也沒有愛只有性，性關係的發生只因「受傷」而生的「反叛」和「互慰」

¹⁴⁷佛洛伊德：《精神分析引論》(北京：新華書店，1984)，頁 32。

而已。他唯一的知己、理想的同路人——馮覺亮，也捨他而去。現實的環境使他的文學理想無法實現，主角在人間不能找到一個有愛的全安之所。故他一再想到死，在意識流的片段中，主角想要回到子宮去，其實只是對「死」的一種浪漫化的想象，期望死可以如回到子宮一樣得到保護和安息。但死始終是死，所以作者同時指出「地之門是零點九九九九九……」（頁96）即是一種永不到1的永恆欠缺。

B) 意象和神話

就小說的意象而言，尤為特別的是那不斷閃現的「十個青色的月亮」。它們象徵的是十種不同的壓力：國家、因襲、家庭、愛情、抱負、友情、社會、宗教、教育、科學。（頁92）

這十種壓力是青年主角在香港的十種不同的感受，其中以「國家的壓力」、「家庭壓力」、「抱負的壓力」、「愛情的壓力」、「友情壓力」為最。至於其餘的壓力則多滲透穿插在其中。它們綜合起來，煎熬着懷有理想的主角，使他徘徊於過去與現在、理想和現實、情慾和苦悶之間，難以釋懷。而且在意象上，作者有意把這十種不同的壓力幻化成十個扭曲變形「青色」、「方形」的月亮。它們構成一個「密不有縫的網」，它尤如一個無處不在的「夢魘」，使主角難以逃脫。

此外，作者匠心地把那十種在都市生活的不同的壓力，和后羿神話中那十個熱力逼人的太陽相比擬：在正文之前，作者特意拼合了一頁神話片段，然後漏空九頁，讓神話和小說兩個文本互涉。

細閱那些出自《山海經》、《淮南子》、《楚辭》等的神話，都是與后羿有關，總體看來，它們構築出了一個「悲劇英雄」的形象。因為引文中：后羿雖然射下了九個太陽和消滅多種害物，但卻要貶下凡間，先後失去愛人嫦娥、失去德行（淫河伯之妻和縱樂淫射），最終被家臣殺害，失掉生命。而主角葉文海，則沒有射下太陽的能力，但卻要面對如后羿一樣的十種「壓迫或困難」。在感覺自己將可能完全墮落（失去理想、失去愛、召妓、偷書）的情況下，他選擇結束自己的生命。但諷刺地，他發覺天上那九個綠色的四方月亮依然存在，他射下的只有愛情。它象徵除了愛情的九個方形的月

亮，一直由始至終地壓在主角葉文海的一生之中。可見，后羿故事和葉文海經歷形成了一個反諷的對照。

以上等等的意象和神話的運用是較為成功的。因為各意象和神話的運用緊密地結合在一起並能貫穿小說的始終，意象的化用也使神話和小說人物的差異較戲劇化地突顯出來。加上小說透過一再重複出現場景和情緒，營造小說的氣氛：

C) 段落重複

《地的門》實際敘事時間為一個炎夏的夜，其中交叉穿插著主角的過去和現在的種種情緒。其中主要透過重複的段落來連結。如：「是一個乾旱夜，金身發熱，彷彿一點水份也沒有……疲倦，以整個天空的重量，包裹著我，但殺那間，感到似乎是婷表妹的重量。」¹⁴⁸這是失眠的主角在炎夏的夜中反覆訴說的感受，它在小說中共出現過五次，每一次出現後小說都有不同的變化。它為小說設下了一個不斷被重提的懸念：婷表妹為甚麼對主角構成壓力？這段話第一次出現後，主角先告訴讀者他和方葆連的初戀；當這段話第二次出現時，段末婷表妹的重量被具體化：「似乎又是整個太平山的重量。」(頁 27)這次告訴讀者的是他和第二個戀人雅菁及自己和家人的關係等；當這段話第三次出現時，段末在太平山的重量後又加上：「啊，還是婷表妹的重量。」(頁 42)其後，婷表妹和主角的關係開始顯現。因為婷表妹和主角無所不談，在她的追問下，主角不自覺地糾結在理想和現實、朋友、金錢、家庭、道德、國家等情緒之中。這段話第四次出現時，婷表妹和主角談到了性和愛的關係及其取捨的問題，深談後，二人同病相憐地擁抱起來，在靈慾間掙扎；這段話第五次出現後，主角和婷表妹已發生了性關係。但一切只是衝動和反叛情緒的影響，二人之間不存在愛。主角不想只為了對抗荒謬和殘暴的人生而和表妹結婚，於是選擇了自殺，以擺脫所有的牽絆。

相似功能的重複段落，如「斷崖」的意象。它也一共出現了 5 次。主角自殺的意緒在「斷崖」的不斷重複出現中逐漸增強。又如：「能夠對自

¹⁴⁸同註 144，頁 25、27、42、97、110。

己說甚麼呢？每逢下班回來，讀完報紙，習慣地注視熟悉的緊閉的房間……在生命中，真正快樂的事情不多。」¹⁴⁹它在文章也同樣出現過 5 次。再如：「歲月中，能夠忘掉的都忘掉了。」或「歲月中，自己究竟被磨折了多少呢？」它在文章中也出現過 4 次¹⁵⁰。在段落重複後，作者除了讓主角向讀者介紹自己一些沉重的經歷外，更重要的是進一步渲染主角揮之不去的憂鬱情緒。

D) 敘述人稱和視角的轉換

《地的門》在敘事上和小說〈夜之夜〉一樣，經常會轉換其敘事的人稱，崑南似乎有意仿效他在小說中曾一再提及的波伏娃(Simone De Beauvoir)作品(《名士風流》*The Mandarins*)之敘事特色——在行文上有意不時變換敘事的人稱，從而變化敘事者的口吻，結合意識流、內心獨白拼貼等技巧改變敘事的時間和空間：

《地的門》以第一人稱敘事為主，分佈在小說的第一部份和最後一部份。這些部份是主角葉文海以「我」的主觀角度敘事，透過「我」與「婷表妹」、「葆連」、「雅菁」等的交替接觸，並不斷自我反省和拷問。

小說的另一部份是以第三人稱限知敘事，這部份主要敘述葉文海的墮落(如召妓、賭博)和迷失。由第一人稱的主觀敘述轉到第三人稱客觀敘述，營造出一與主觀意識之隔離效果。同時，這也有助增加故事的訊息。如其中增加了「第一人稱主觀視點」所不可能有的角度和資訊。如有妓女明明如何看待葉文海及她的自我審視等。小說的敘述層面因而變得更豐富。而且整個部份以括號括起來，明顯要與前一部份相區分。此外，這部份比較集中地試驗了意識流、內心獨白、拼貼等技巧。如作者以意識流手法、從葉文海的視角呈現他在九龍砵召妓後回寫字樓過程中所走一段路的感覺。這段由自由聯想和內心獨自組成的文字，主要以破折號連結：「(每一件事物都是熟悉的。早。葉文海漫無目的的走著……)……(他走著——往寫字樓的方路上——但不是目的——全個城市不存在——沉默——永遠在夢想的世界中——苦悶的情緒，假期也不能彌補，加薪也不能彌補——一個人

¹⁴⁹同上，頁 25、34、42、44、98。

¹⁵⁰同上，頁 27、42、98。

——他需要宇宙——他需要神，他需要朋友，他需要愛人，他需要夢——
一個人——如影隨形——城市後面——一個人。)……(……一種情緒襲來，
迷離地，他置身於機動車輪上，身旁還有方葆連)……(……他清楚地記得
他那張抽搐的臉……他的良心不值甚麼。他的良心不值甚麼。)……」(頁
59)這段文字表現葉文海在都市生活中，因理想和愛情的失意變得的孤寂和
落寞。因而男主角也沉淪墮落起來：賭馬、召妓、飲酒、跳舞等等。

透過比對，以上的引文，其實改編自他在《香港時報·淺水灣》的短篇小說：〈白領階層〉¹⁵¹。如引文中筆者所加綫的字眼，都曾作調整：「一個人」原文是「孤獨」；「一種情緒襲來」原文是「一種失落很久的初戀情緒襲來」；「他那張抽搐的臉」原文是「他那張痛苦的臉」；雖然只是輕微的改動，但是改動後更為客觀，情緒顯得不那麼直露。此外，當中的報紙拼貼也被大幅擴充，作者透過葉文海的視覺不惜拼貼抄下 7 至 8 頁報紙刊載的世界各地的新聞消息。這些新聞消息包括裁軍、戰爭、世界末日、地震、示威、8 號台颱風、兩個祖國等等。然後作者再以葉文海的角度交待：「面前的報紙就是那個像整座高山朝著他滾過來的世界。他覺得全身處身於世界中……這些在於地以及本地以外每分鐘所發生的事情就如鉛字一樣，萬馬奔騰地把你淹沒，把你困在四方格的鐵絲籠裏。即是你不能不想，你不能不有所表示……」(頁 71)事實上，這些拼貼都與葉文海所遭遇到的十種壓力有關。因此可以說《地的門》的擴充，是善用中長篇小說的空間，更好地把外圍環境所產生的無所逃遁的壓力和影響，更具體地彰顯出來。

此外，小說又藉葉文海的視角批評香港文壇狀況的：「這是個金錢的世紀。他再翻到副刊，是千篇一律的歷史改編故事、武俠小說、社會色情小說、偵探小說，是千篇一律的作者名字……不少作家右手拿美金稿費，左手拿人民幣稿費……幾多千或幾多萬的代價可以使某報館日日說謊，使某報館轉換招牌，使『爬格子的動物』們退化到無『脊椎』或『軟體』……」(頁 73)這段批評香港文化環境的文字，是 1961 年的崑南對當時文學環境的感受。它和劉以鬯在 1962 年間藉「酒徒」所批判的香港文化環境遙相呼應。

¹⁵¹ 《香港時報·淺水灣》，1960 年 4 月 24 日。

另外，在這部份的第三人稱客觀敘事中，又有一「我」與「你」的敘事部份。這部份實則是葉文海的一場夢境，作者刻意省去標點，語句接近散文詩的風格，敘事節奏緩慢，似乎要模擬夢境中意識流動的隨意性和無時間性，又似乎要營造一詩意、浪漫化的感覺：「炎夏又來了 是你帶來了炎夏 你給我的炎夏使我畢生難忘 只有你能夠給我炎夏 我從來沒有炎夏的 炎夏是甚麼樣子 是你那樣子 你有紅紅的臉 白白的牙齒 青青的衣裙 你就是炎夏……」(頁 78) 如引文般，「我」與呼告者「你」的親暱關係便被自然地呈現。雖作者言明「你」是誰，但由內容可推斷在講述的是葉文海和雅菁的交往。同樣地，這段文字也是以他在《香港時報·淺水灣》的小說：〈炎夏的你〉為底本，減去所有標點後擴充而成。當中加入了數個「我」與「你」的談戀愛活動：如驅車漫遊、沙灘擁吻、懸崖訣別等等，同時在浪漫化的原文基礎上再營造了一無奈和悲苦的意韻，因為戀愛遭到家長的反對：「——爸爸鎖了我一晚 今早我逃出來見你的——媽說寧死也要阻止我與你來往……山崖下面 是多美麗的墳墓……」(頁 84)

最後，小說的敘述觀點又再回到第一人稱的敘述之中。因而整個敘述最終仍收歸在「我」的單一觀點之下。所不同的是，這時主角的情緒變得更為低落，結果更驅車自殺。

綜合而言，這篇小說，值得肯定的嘗試或實驗確是不少，也是他較為嚴謹和成熟的作品。但其中也有一些紕漏：如對於葉文海父親的死，前文提到是：「前年，爸患了腦充血，死了——在醫院死了」(頁 38)但後文卻提到：「我沒有爸爸 我已告訴你我爸爸是位貨車司機 他前年撞車失事死了」(頁 80)又擴充的文字中提到：「你不是我的第一個女朋友 而你的吻對我是初吻」。(頁 80)但是前文提到葉文海的初吻早獻給了她的初戀女友方葆連。這些前後不一的描寫，令「我」與「你」的真正身份成疑，有損小說的藝術性的同時，也造成讀者的混亂。這某程度因作者在縫合作品時粗心所致。

iii) 〈攜風的姑娘〉

〈攜風的姑娘〉¹⁵²中的男主角李鐵匠某天黃昏被邀請明早下船出海。在他將要赴約的前一個晚上，暗戀對象達蘭妮出現。她請求李鐵匠當晚護送自己到高山上的母親住處。李面臨二選一的決擇：若選擇赴約出海便有機會到一直念茲在茲的故鄉中國去，但卻辜負了一個心儀女子的信任和托負，李最後選擇了後者。可是在途中，他發現達蘭妮此行的目的只是要說服在廟宇的母親允許她嫁給義大利詩人古斯。幾經風雨險阻，李和達蘭妮終到達崖上，可李並沒有就此而在「懸崖」立馬，反而被情慾所蔽，幾乎要強佔達蘭妮。達蘭妮唾罵他，掙脫後消失無影，李則陷入無邊的落寞中。

〈攜風的姑娘〉意象是綿密的。從題目和小說內容來說，作者有意將「風」的特質和女主角結合。「風」的特性是來去無形、無法留住。「達蘭妮一股風似的停在那裏」象徵女主角「達蘭妮」像風一樣，李鐵匠是永遠不可能擁有的。此外，文中透過李的口，暗示了他對印度女子的迷戀，某程度是因為她的身上體現「古老東方的美麗」。結合全文來看，不妨將達蘭妮視作美麗文明的「中國」之象徵，甚或達蘭妮某程度只是主角心中之「文明中國」情慾化後的幻象。推而廣之，如風的達蘭妮象徵的是一種對家國可望而不可即的幻象。故李的個人情慾和家國嚮往最終只能淪為虛幻。至於小說中的意象「海」，它與家國關係密切。因為出海意味著擺脫在異鄉的地窖工作，實現奔赴祖國的夢想。小說結尾李意識到自己做了一個錯誤的決定，犯了肉慾的罪過，以致失去了愛情和錯過回歸祖國的機會，他感到：「再沒有氣概。再沒有海。再沒有中國。」(頁 43)

小說中同時設置了地窖內和地窖外兩個世界和環境。地窖的環境被描寫為：「骯髒的地方」，李睡在煤堆旁邊，地窖的老闆「老約翰」總是整天喝醉酒或昏睡著，似有揶揄他過著麻木、醉生夢死的生活之意味。而且文中一再提到「他畢竟太老了」(頁 35)，張口說的都是洋文，似乎暗指「老約翰」和父親口中的「白鬼」之關係。而地窖外的世界則充滿光。當李想到將可以離開地窖到祖國去，感到「一下子，所有景象都是新鮮與喜悅

¹⁵² 崑南：〈攜風的姑娘〉(《好望角》·1963年4月20日)。後收錄在《戲鯨的風流》(香港：閩林文化社出版，1998年)，頁35-43。以後關於這篇文章的註都以此為準。

的……今天，一切都是耀目的，太陽光四處奔流著。」(頁 36)

此外，〈攜風的姑娘〉的節奏也相當特別。如：在攜風的姑娘未出現前、在地窖裏，作者較多地使多用長句，並再描寫到老約翰重複的話語、李鐵匠機械的動作，節奏相對舒緩，似在營造一庸懶的氣氛。及後，當女主角達蘭妮一出現，敘述的節奏便起了變化。且看以下的文字：「李剛揉完惺忪的睡眼，風街盡處的石上有一正移動著的形象，是向下飛奔的女子，是沿著風街，沿著屋舍投影，以及沿著風的達蘭妮。她手上沒有菜籃。她穿著天藍的衣裙，赤足，在碎石的泥硌上輕盈地跑著。(他從未如此急促地奔走！)李立即感到一陣眩暈，一種由光或風所沖激成的眩暈。達蘭妮很快走進陽光裏，一切都是透明的，連她的黑皮膚也是透明的。秀發在空間走動，金黃而柔潤，如水，如柳，突然浮散於視覺的範圍。臉孔是歡樂的喘息，胸脯是喘息的歡樂……」¹⁵³引文中一開始男主角尙是睡眠迷朦，句子相對較長。當女主角一出現時，句子長度開始變短，且往復遞進，似乎在告訴讀者出現在眼前的人無法一句話便可形容殆盡，於是激動的情緒便在括號中的話語釋放出來。然後主角感到眩暈，句子的節奏又藉長句的出現舒緩起來。最後陽光中的美人再度引起主角的激賞，描寫又短促起來。以上這段長短句夾雜的文字，詩意地描摹出男主角見到心儀女子時的心態率動。同時，在修辭上這篇小說也如引文般多使用反復或複疊¹⁵⁴等修辭格的語句。它們均有助營造行文的語勢和意念。在語句和詞語重複之中，語義往往有所衍進。讀起來也有回環往復的節奏感，情緒氣氛和表達的重點便被突顯出來。此外，這篇小說如引文所示多可見兩種聲音：一種是全知的敘述聲音，另一種則是作者透過「自由間接引語」的方法、以括號區隔，置入之「李」的心理。兩種聲音互作補充，使焦點轉換的同時，也帶出人物的主觀情感，增加懸念。如引文提到達蘭妮從未如此急速，她究竟想做甚麼呢？下文便逐漸交代。

¹⁵³同註 152，頁 37。

¹⁵⁴所謂「複疊」是指：「把同一字或詞接連地重複用在句中的形式……它的作用是增強語勢和意念。」參考自：黃麗貞：《實用修辭學》(臺北：國家出版社，2007)，頁 410-411。

iv) 〈大風起兮〉¹⁵⁵

小說〈大風起兮〉題目中的「大風」值得玩味。故事是一個已婚男人寫給情婦的一封信。而這段「婚外情」起於「台風」溫黛襲港的日子，住在上一層的女主角「Di-an-a」因為驚慌而要求進入男主角的家躲避。「大風」是二人關係的起點。以外，也似乎告訴讀者：風刮得再大總有停息的一天，如今的分手信便是希望息風而止——斷絕關係。

〈大風起兮〉在敘事上也頗見實驗：全文以第一人稱與第二人稱敘事，由「我」向「你」坦露心聲，二人的關係也在過程中逐步明朗與加深。敘述者故意在開首收信人的稱謂，最後才披露全文原來是一封信的內容：「我拿著信下樓準備寄出，在升降機內，一個近月來紛擾我的幻想又來了……（這段文字寫於未蓋郵戳的信封底面——作者按）」。（頁 58）

在這封分手信中，「我」向情婦「你」（Di-an-a）——道明自己與妻子、各情人的關係。作者把這些女人按認識的先後、結合字母的前後排序來命名：初戀情人 L、妻子 M、傾慕「我」的女子 N。但在敘述上，作者又故意不時讓你、M、L、N 穿插出現，若稍不留意，讀者便會混淆其中之各人。這樣的設計，有意為製造閱讀的障礙，以讓讀者留意更多的細節。此外，作者也以無標點段落的形式來呈現暗戀者 N 對「我」的表白信，於是暗戀者表白時的羞澀感便較巧妙地表達出來。而且信中又有信，二者無形構成了一個對比。

小說的主角敘述者「我」一直處在矛盾之中：我有文藝理想，卻最終引來夫婦間的嫌隙；我以為可做一個實利主義者，卻始終擺脫不了文學與愛情的糾纏；我口說享受寂寞，但實際卻曾為寂寞而哭；雖然我不只一次地提到已忘掉過去的愛情和悲痛，但一件一件地述來時，除了那樣的具體外，也不無落寞傷感；我雖坦露自己多段愛，說出「佔人了異性的肉體，才是愛情的保證」（頁 57）等不羈的話，但我實際卻不是這樣處理自己的異性關係；「我」雖說出多個不能和「你」一起的理由，但字裏行間充滿出了愛惜。

¹⁵⁵ 崑南：〈大風起兮〉（《好望角》第 11 期，1963 年 09 月 01 日。）後收錄在《戲鯨的風流》（香港：閱林文化社出版，1998 年），頁 45-58。以後關於這篇文章的註都以此為準。

二人分手的根本理由是自卑感作祟。所以我一再自貶是無聲無息的失敗者、劣性難移，並多次強調自己已老，重述着當年。因為生活的挫折和愛情的傷痛等過去的種種，已成了我的包袱。

二) 崑南早期小說綜論

綜觀崑南早期的小說，它們大多不重「情節」的書寫，而多以人物的心理或是以片段化的空間處理來建構故事。在敘事手法方面，這些小說大多都採取限知敘事的角度。無論是採用「交替的第三人稱限知觀點」敘述的小說，如〈夜之夜〉、〈海岸綫上〉、〈悲劇〉、〈白領階級〉等，還是採用「第一人稱限知觀點」敘述的小說，如〈炎夏的你〉、〈大風起兮〉、〈雨及其他〉等，大多採用「內聚焦式」(internal focus)的人物視點。這意味著他的小說敘述資訊集中在人物視境中的人、物、背景和見聞感受等，而不像全知敘事那樣：敘述者可以直接介紹故事世界，追述交代，或發表評論。因此可以說崑南早期小說的論說成分很少，在描寫環境、背景的比例卻較多。而且，這也有助縮短人物與讀者的距離，使讀者更易進入人物的情緒。即使在以第三人稱全知觀點敘述為主的〈攜風的姑娘〉中，也有一第一人稱「內聚焦式」的人物視點聲音，表達李鐵匠的心理。

同時，崑南早期的小說，其敘事時間都在一段較短的有限時間內，如〈海岸綫上〉、〈魚水風〉、〈雨及其他〉等故事都是發生在一個暴風雨來臨前後的一個不長時段；又如〈攜風的姑娘〉故事便發生在一日之間。即使長篇小說《地的門》整個故事實際上也只是在一個炎夏的夜。但同時，他的小說在敘事時速和節奏上相對緩慢，而且較著重結合表達個人情態意緒。

此外，在這些小說中的主角都面臨著選擇的矛盾。如小說〈夜之夜〉中的主角丁文生便陷於綺絹和素月的選擇以及是否回到城市中勇敢生活著的矛盾；如〈伊甸園的背後〉中，亞當和夏娃面對吃不吃禁果和是否向上帝認錯的矛盾；〈悲劇〉的男主角面臨著中學畢業後是否要獻身於文學的矛盾；〈炎夏的你〉中家貧的男主角面臨著是否繼續和有錢女主角一起的矛盾；如前面介紹的《地的門》、〈攜風的姑娘〉、〈大風起兮〉等的男主角也面臨

著種種這樣那樣的選擇矛盾。綜合而言，這些不同的矛盾的最終指向，大多都在表達「存在」的孤獨感、呈現都市環境的異化和對人性的壓抑及人與人關係之間的荒謬。或也正因對自我存在的懷疑和否定，他早期的小說的主角多以自毀甚或死亡作結。上文介紹的四篇小說便是一個明顯例子。相關的例子還有很多。

崑南早期小說主題上的這些特質正正吻合「存在主義」對於「個人」在現代社會的處境和感受之情緒體悟：虛無(nothingness)、孤獨(solitude)、疏離(entrangement)、焦慮(angouisse)、被遺棄(abandonment)、荒謬(absurd)、絕望(dispair)等。而「存在主義」的興起是緣自二戰以來，人對自身處境的反思和體悟：「因為受到的威脅的不只是一個地方或對世界的一定關係。而是人的整個存在連同他對世界的全部關係都從根本上成為可疑的了，人失去了一切的支撐點，一切理性的知識和信仰都崩潰了，所熟悉的親近之物也移向縹緲的地方。」¹⁵⁶故存在主義哲學家們提出：「存在先於本質」。即人的存在先於他的客觀本質。因為「上帝是不存在的，人只是偶然地被投入世界之中，我們永遠無法找出所以會有我們的理由……人之所以為人的「本性」並不存在，人只是「在己存有」(being-in-itself)，而非「對己存有」(being-for-itself)。¹⁵⁷因此現代人在社會中會感到虛無、焦慮和荒謬等。

事實上，在崑南早期小說中，存在主義味道最濃的還是《地的門》。因為除了上述之主題的傾向、人物的情態意緒特點外，《地的門》的主角多次感覺自己幻化為異物。如在意識流的片斷中，男主角覺得自己變成一條海藻、卵粒：「他(按：葉文海)如置身於海洋中裏，一切都不由自主。懦怯得如海藻、卵粒。」(頁95)或是主角覺得自己變成一條蟲：「葉文海被困在千枚巖……他覺得自己是條環蟲，用鰓呼吸着，動脈與靜脈裏循環着赤色血液……我懼怕、我又懦怯。一條環蟲的形象要追逐我。」(頁96、109)這樣的等等情節設置，不禁讓人想到存在主義經典作品，卡夫卡的《變形記》。同樣是基於對自我存在的懷疑，作者筆下的主角才會幻化成異物，以突顯都市生活的壓抑和荒謬。

¹⁵⁶張首映：《西方二十世紀文論史》(北京：北京大學出版社，1996)，頁4。

¹⁵⁷李天命：《存在主義概論》(臺北：學生書局，1976)，頁105。

這些小說以上的主體性之傾向，首先與他的閱讀和翻譯不無關係。正如前文提到，崑南和友人都曾對「存在主義」的思想和相關的人物曾作出過多次介紹。如在《香港時報·淺水灣》發表之〈三十年來法國小說作家淺說〉一文，崑南便對存在主義作家加繆(Albert Camus)、沙特(Jean-Paul Sartre)和祁克伽德(Soren Aabye Kierkegaard)及其作品都作出了介紹。而且，在其存在主義意味最濃的小說《地的門》中，其行文不時提及的作品中，不少都是存在主義作家的作品：如葉文海在書店所盜的書便是存在主義大師沙特(Jean-Paul Sartre)的代表作《存在與虛無》(Being and Nothingness)；而在葉文海書架上的書中，也有被視為存在主義作家的祁克伽德(Soren Aabye Kierkegaard)之《死懼與震慄》(Fear and Trembling)及加繆(Albert Camus)的《反叛者》(The Rebel)。這些作品在小說中有意或無意的出現，記錄了作者當時的閱讀取向和喜好。此外，崑南更曾提到：「我個人對加繆比較深愛，因為加氏並不是位普通的小說家，在某一個程度來講，他亦是位哲學家。」¹⁵⁸而加繆的作品，如《異鄉人》，它表達出社會的荒謬和人的孤獨與疏離；作品《西西弗斯的神話》，它主題則是「荒謬與自殺」，可以說他的小說在情意上與之不無相契之處。以上等等，均可見崑南早期對存在主義作品的熱衷及其作品所受到存在主義自覺或不自覺的影響。

此外，崑南這種情態意緒，也與作者在功利商業化的香港、面對祖國之流離時的感受有關。如〈香港青年之苦悶結癥及其解決之道〉¹⁵⁹一文，便指出了香港青年的三大苦悶現實：1)兩個中國的苦悶現實。出路問題；2)兩代距離的苦悶現實；3)男女關係的苦悶現實。加上崑南其後希望積極推動文學、實踐文學理想，卻一再受挫，「存在」的苦悶和幻滅感隨之產生。因此可以將崑南早期的小說某程度理解為他對存在主義精神在香港文化環境中自覺或不自覺的實踐。

¹⁵⁸崑南：〈巴斯等納克的藝術價值〉（《香港時報·淺水灣》，1960年6月3日）。

¹⁵⁹葉冬：〈香港青年之苦悶結癥及其解決之道〉（《新思潮》，第1期），1959年5月1日。

1.5) 小結：

a) 崑南的本土意識

1955-1966 年是崑南早年文學活動最為活躍的一個時期，他關注家國與中國文化，面對「兩個中國」的現實，他提出要靠「文學再造運動」才可推動中華民族的復興。而「文學再造運動」的關鍵，他認為在於借鑒和吸收西方現代文化的精粹，延續「五四」新文化運動未了之任務。因為他相信文藝有改變社會的功用，是「經國之大業，不朽之盛事」¹⁶⁰。於是，崑南和他的文藝伙伴以「時代的鼓手」自居，寫了多篇的慷慨激昂的評論文章¹⁶¹。這些散文評論，可以說是他們文學理想最具體的展述，也是青年時代的他對文藝「夢」的具體闡釋。

值得注意的是，在這一系列文章中，出現最多的關鍵詞除了「文學藝術」外，就是「當前」、「香港」等兩個詞。「當前」一詞是時間狀語，反復申述當前的環境狀況，表明崑南對現狀的焦慮和訴求的逼切，故他一希望文人能自我承擔，改善困境。而「香港」一詞一再出現，體現著崑南的本土意識。如在〈從香港社會看中國文化的機運〉一文，崑南除了分析當時香港所面臨的難民、教育問題外，他認為香港是「海外文化的中心」，其一因為香港較大陸和台灣自由，有利文化傳承。至於，東南亞各地，文化水準更相當低落；其二，他認為香港有如文藝復興時期義大利的，匯聚了不少由大陸而來的人才，他們正如 1453 年康斯坦丁堡(Constantine)陷落後，逃出來的希臘拉丁的文學家、哲學家一樣，如若善用，便同樣能造就中國的文藝復興。其三，他認為香港有較獨立的新聞輿論空間，在國共之間，更能代表中國老百姓的言論，它的存在是民族命運的一條生路。其四，假如中國文化的未來成就，是建基於與西方文化接觸後的調整，那麼香港正成長的一代，尤其畢業於英文書院的一代，他們的使命重大。因為他們在中學階段受西方的教育制度薰陶，直接地接觸了西方，知道應該如何吸收西方的文明，故他們在文化的意義上是會發揮作用。這正如過去中國派學生往外國留學，目的是在「舊」文化上面灌注了新的血液，完成東西文化的交流。

雖然該論述的最終指向還是「中華民族」，但當年崑南已就「香港」的獨特

¹⁶⁰詳見：崑南：〈文之不可絕於天地間者〉（《香港時報·淺水灣》，1965 年 7 月）。

¹⁶¹同註 43。

地位和概念提出較清晰的論述，它將香港和中國大陸、台灣及海外華文地區比較後，得出一種與其它地方相異的、「在地」的文化想象。它呼喚的對象是居住在「香港」的知識分子，對當時中華民族的流離狀態，思考在香港的文人透過文學可能做到的和承擔的任務。這實際比西西所提出的「我城」(1975)概念早得多。王德威評《我城》時指出「在那個年代，當中國還在爭吵不休、爭論誰是真正的中國的時，香港作家卻提出一句『So What?』提出了另一個選擇(筆者按：有城籍而沒有國籍)……」¹⁶²由此而思考崑南當年的主張便顯得更為特別。因為中國的未來可以不在國共，而在「香港」。「香港」雖是位置的「邊陲」，卻是「海外文化的中心」。這比西西「有城籍而沒有國籍」的說法來得更積極正面、自我肯定。

亦正正是這樣的自我承擔和本土意識，也正正是由於這個「夢」，崑南和他的朋友才會不惜金錢和時間，一再嘗試創辦推動「現代主義」文學的雜誌—《詩朵》、《新思潮》、《好望角》；在《香港時報·淺水灣》等文藝刊物上翻譯、介紹現代文學的作家和作品，希望凝聚更多像他一樣的「追夢」之人。

細察崑南這個追夢的時期，他在自己的散文和不同刊物的宣言中是那樣的慷慨和激昂，他一再向外宣揚「香港海外文化中心」的地位，並極力呼籲大家參與「文化的再造運動」。可是，與此同時，在崑南這段時期的小說中，如前文介紹大多都表現出了自我存在的懷疑和虛無。香港則只是一個功利主義、金錢為上的社會：當中文人樂於賣文、以消費的文字娛樂讀者，文藝作家得不到應有的尊重和鮮有發表的空間。而小說中的男主角，往往在追尋理想過程中飽受打擊，掙扎在理想和現實之間：若選擇堅持文藝理想，則面對著社會各方的壓力，而愛情通常是堅持理想的犧牲品；若放棄文藝，則陷入無邊的虛無和落寞之中，找不到存在的價值，最終走向自毀。小說這樣的、有別於散文的整體傾向，二者綜合地展現了 1955—1966 年崑南在宣揚和實踐現代主義文學時的矛盾意緒。

事實上，崑南多份自辦「文藝刊物」的停刊及其推動文藝的困難，並非他一個人的挫折。這是五六十年代的多個創辦文藝刊物人士的共同經歷。如《文

¹⁶²轉引自：張麗瑜：〈從傾城到我城—王德威教授論文學中的城市〉(《明報·世紀版》，1998 年 3 月 3 日)。

藝新地》(1953.12 創刊)只出版了三期、《文藝新潮》(1956 年創刊)則出版了十三期、《文藝季》(1962.5 出版)也只出版了三期等等。即使是有背景支持的文藝刊物，如有綠背資金支持的《人人文學》、《海瀾》也只能維持約兩年；如有左派資金支持的《海光文藝》也只維持 1 年。

究其根本，這是與當年的文化、政治環境有關。首先，50-60 年代國共分治台灣和大陸後，香港人口迅速膨脹，由 1945 年的約 56 萬躍升至 1955 年的約 253 萬，十年間增長近 5 倍。到了 1959 年，香港人口已增至約 300 萬¹⁶³。人口非正常地急劇增長，導致所有生活必需品和資源供不應求，如住屋、食水等問題，加上社會上工作職位供不應求、人浮於事，故人口之中難民的比例尤高。這樣的情況直至 60 年代初才慢慢有所改善。因為「六十年代初期，不論紡織業、製衣業、針綫業、塑膠工業均進入全盛時期。」¹⁶⁴但由於這些都是勞動密集型的工業，這意味著大部份市民需要從事「體力勞動」來解決生活的問題。所以在緊張的工作之餘，他們更需要「休閒文化」來予以調節。文藝刊物作為思考性較高、性質較為嚴肅、趣味性較低的讀物，遭到冷待有其文化原因。其二，當時香港流通的報紙售價大概是半仙、一角¹⁶⁵，而文藝刊物的售價則大約為三角至一元不等；再加上受到政治資金資助出版的刊物印刷精美、價錢較低，由市場角度來看，自資出版刊物的叫座力相對減弱。如：《文藝新地》以報紙單色印刷，28 頁、約 A4 大小，售價 4 角；《詩朵》也是單色印刷，B5 大小，約 27 頁，售價 6 角。但以受美元資金營運的《今日世界》則以多色光紙印刷，頁數較多、約 A4 大小，但卻售 2 角。¹⁶⁶

回頭審視崑南把「香港」視為「佛羅倫斯或威尼斯」設想，雖言之鑿鑿，但卻不無過於浪漫之嫌：首先當年佛羅倫斯或威尼斯是歐洲的政治中心，有其豐富的文化底蘊。而當年的香港只是一個政治和文化均屬邊緣的商貿城市，本身沒有形成獨特的文化。同時，更重要的是希臘拉丁藝術家所以能發揮積極作

¹⁶³詳細可參閱：E. Szczepanik, *The Economic Growth of Hong Kong* (Oxford University Press, 1998) p154-156.

¹⁶⁴張月愛：〈香港 1841-1980〉，載《香港與中國—歷史文獻資料彙編(第一集)》(香港：廣角鏡出版社，1984 年)，頁 31。

¹⁶⁵此參考自：香港報業公會金禧紀念特刊編輯委員會編輯：《香港報業 50 載印記》(香港：明報報業有限公司，2004)，頁 15。

¹⁶⁶有關《文藝新地》、《今日世界》的版面印刷特點和售價參考自：黃傲雲：〈從難民文學到香港文學〉(《香港文學》第 62 期，1990 年 2 月 5 日)。

用是得到當政者(貴族)的支持。而在香港，港英政府向來對文藝沒有任何扶掖，所銳意者是發展香港的商貿。這樣香港的文化和文學便長期處於邊緣位置備受忽略，最終更無法對抗的社會都市化、工業化趨勢。況且，教育的殖民化、以及英語作為唯一官方法定語言的限定，亦對香港市民的「民族意識」造成無形的貶損或壓抑。他們在謀求生活時，形成政治冷感與民族觀念的淡薄。再加上大多南來的知識分子，只當香港是一個避難所和中轉站。待政局穩定和明朗，他們便會離開。他們多以「大中原」的心態來審視位處邊陲的殖民地小地方「香港」，對香港的一切有諸多不滿，難有歸屬感。此外，南來知識分子又有左右不同的政治取向，他們在不同勢力的資助下互相攻訐，難有共同的目標，猶如一盤散沙。再者，五六十年代，分治兩地的國共政權，對外來文化都會審查和限制，因此香港實難對兩地形成一穩定的影響力。

事實上，反觀崑南自己，雖然他有崇高的文藝理想，不屑寫通俗流行的作品，但並不意味著他可以超脫開來。如 1957 年至 1960 年，他便是《南華晚報》的娛樂版編輯、《天天日報》的副刊編輯。同時，他也曾在《紅綠日報》、《新晚報》等撰寫影評。但正如他自己表示：「讓我們為生活售稿外，拿點精力寫些嚴肅的作品……寫點流行作品賺稿費來養活，誰說不對呢？但，能否騰出部份精力為中國未來文化幹點工作？」¹⁶⁷可見他對於文藝的創作和通俗的作品還是分得很開。所以「賣文」一方面為了解決其生活的問題，而更重要的是用以支援他的「追夢」活動。但是，正如前文提到他遇到了多次挫敗，《詩朵》、《新思潮》、《好望角》雖費盡心力，仍無法打開銷路和影響力，最終被逼在短時間內便告停刊。這無疑沉重地打擊着崑南，因為將近 10 年裏，一再在用掙來的錢墊支情況下，而所追的夢似無達成的可能。最終便帶來對「夢」的價值和信念的幻滅和否定。

¹⁶⁷崑南：〈當前文學藝術工作者的道路〉（《香港時報·淺水灣》，1960 年，6 月 11 日）。

二. 1967 年 -1977 年—文化工業時期

2.1 導言

1967 年至 1977 年，崑南告別了他的文學夢，投入自己曾經一再批判的大眾和流行文化之中，並開始了他「文化工業」(Culture industry)的營商生活時期。

所以把崑南這個時期的文化工作概括為「文化工業」時期，是因為它有著明顯的「文化工業」特質。「文化工業」這一概念，可以追溯到本雅明(Walter Benjamin)1926 年發表的《機械複製時代的藝術作品》一文。但這一術語要到霍克海默(M. Max Horkheimer)和阿多諾(Theodor W. Adorno)在其 1947 年合著的《啓蒙的辯證法》一書中才被正式使用。其基本意涵為：「文化工業被稱為大眾文化的『所有輕音樂和通俗音樂、還包括電影廣播等等』的製作、複製、發行等全部生產過程和系統。其突出的特點是，能夠通過工業複製和大眾傳播媒介進行批量生產並迅速而廣泛地推向社會。」¹⁶⁸即是說隨著物質的豐富和科技的發展，「文化」變成了一可被金錢量化的商品的同時，也襲取了工業生產的標準化、格式化、可複製、可量產的特點，並能以市場的模式快速銷售。對於「文化工業」的性質，以阿多諾為代表的法蘭克福學派的學者，對其持否定和批判的態度，如：「文化工業」使文化的光暈失去了，因為文化的自律原則被技術的他律原則所取代，技術操作在逐步代替個性創造，文化開始非個性化等等。但隨著時間的發展和語境的擴展，「文化工業」則慢慢地成為一個較中性的概念。不過在未介紹崑南這段時期的文化活動之前，筆者認為不宜對此作一個價值的判斷。

¹⁶⁸王先霈，王又平主編：《文化理論批評術語匯釋》(北京：高等教育出版社，2005)，頁 812-813。

2.2 「文化工業時期」的刊物和活動

2.2.1 《香港青年周報》

《香港青年周報》(下稱《港周》)創刊於1967年1月11日¹⁶⁹，逢星期三出版，和《中國學生周報》相近為10開、同樣大小的刊物。《港周》的性質和崑南早年創辦的刊物之性質不同，以消費和大眾流行文化見稱。且看崑南的事後回顧：「我們看到，那階段的香港青年，大部份開始從課本堆中走出來，他們在電台點唱，他們組樂隊，唱流行曲，他們聽貓王，看占士甸。所以一開始，我們便找來了電台紅人詹小萍來寫專欄。岑南羚弟拉來了幾個Band友報料助陣……」¹⁷⁰由此可見他們創刊時對讀者趣味的考慮和遷就。此外，辦刊期間，崑南曾多次撥出版面，統計讀者心目中對《港周》「受歡迎」和「不受歡迎」的版面之意見，以調整版面內容。¹⁷¹就此而言，它符合阿多諾對「文化工業」創作動機的批判：「其產品從一開始就是為了交換和銷售而生產的」¹⁷²。

綜合現在所能看到的《港周》，主要版面有：七日雜記、給崑南的信、星座與你、紅男綠女、歌詞、影評等。其版面內容，尤其崑南主筆的版面(七日雜記、給崑南的信、星座與你)，相當符合「文化工業」的基本特徵：標準化、格式化、可量產。因為它們首先有較高的「文化的同質性」，如電影、音樂、星座等版面的內容，不論在整體還是在局部都相當一致，性質都屬輕鬆、娛樂化的。此外，它們的內容有相當高的可預料性。因為日記、書信、星座等都是一些標準化的內容和語句範式。

崑南的這次轉向，得到了出乎意料的成功。「創刊的第一期便在兩天之內銷清光。」¹⁷³。《港周》最高峰時的印刷數達2萬多份¹⁷⁴。自此崑南便開始他「文化工業」之路。

¹⁶⁹詳見《中國學生周報》1966年12月30日的廣告：「籌備經年娛樂與文藝並重之「香港青年周報」，一切已準備就緒，定於一九六七年一月十一日創刊，以後每逢星期三出版」(第754期・第2版、第11版)，1966年12月30日。

¹⁷⁰崑南：〈「活化石」的呼吸——《香港青年周報》及《新週刊》〉，(收錄在吳萱人等編：《香港七十年代青年刊物：回顧專集》香港：策劃組合出版，1998)，頁107。

¹⁷¹如《香港青年周報》1971年7月14日。

¹⁷²同註168。

¹⁷³同註170。

¹⁷⁴這是筆者訪問崑南時，他告訴筆者的數據。

2.22 《新週刊》

1971 年 2 月 19 日，崑南再辦文藝色彩較濃的《新週刊》。這已經是《港周》成功創辦的 5 年之後了。他回憶指：「另辦《新週刊》，原因有二，其一是《港周》處於高峰期，再踏前一步；其二，提供香港青年多一份較有文藝色彩的刊物。」¹⁷⁵

就早期的《新週刊》版面內容看來，它的內容確比《港周》更有文藝色彩。如：《新週刊》設有「黑白焦點」專欄，其內容主要是介紹外國影視或文壇人物的狀況；又如：新增一期完小說的版面，有時他也參與小說創作，如 1971 年 2 月 19 日的創刊號，便有他的短篇小說《碼頭》和王辛笛的詩《生涯》之英譯。又如 1975 年 9 月 5 日，也有崑南的短篇小說《主角之再造》。其它作家，如：亦舒、林燕妮、海滴、甘國亮等亦在《新週刊》發表過短篇作品，其後部份短篇都收結在《五人話集》之中。綜合早期的《新週刊》內容，其文藝性確有增加，其整體風格仍是較大膽開放，如首期所介紹的便是《革命性裸劇——噢，加爾各答》。

但是，《新週刊》的文藝性後來並沒有得到維持，以致它與《港周》後來的分別漸見模糊。如後來二刊都有「給編者的喜怒哀樂——崑南信箱」、星座等欄目，且文學的比例也下降。這或可從《新週刊》的創刊詞便見端倪：「……我們充分準備，接納大家的意見。我們不一定要站穩立場。但是我們有理想。我們不會迷執某一個原則，但我們是有信念的。我們追求美好，我們熱愛生命。」¹⁷⁶與以往的文藝刊物所不同的是，創刊詞中隻字未提「文藝理想」，卻申明其會據讀者的意見作有調整。因此，《新週刊》後來一再改版，可視作適應市場調整的結果。此外，這也和自 70 年代中起，崑南創辦的通俗刊物越來越多有關。如：《女人週刊》(1976.3.39 創刊，逢星期六出版)¹⁷⁷、《星座情報》(逢星期五出版)、《年輕人世界》(逢星期一出版)¹⁷⁸等。因而他投放到文藝的時間，也隨之而萎縮。

¹⁷⁵同註 170。

¹⁷⁶《〈新週刊〉創刊詞》：收錄在吳萱人等編：《香港七十年代青年刊物：回顧專集》(香港：策劃組合出版，1998)，頁 144。

¹⁷⁷參考自：《香港青年周報》的廣告 1975 年 3 月 26 日，頁 3。

¹⁷⁸崑南在「七日雜記」中提到「近幾個月來，我們工作，從朝到晚，彷彿進了訓練營，一起飲食，一起歡笑——似乎沒有私生活，一切都付出了，『新週刊』、『香港青年周報』、『年輕人周報』變成三頭怪獸，吞噬我們的眉目、我們的四肢、我們的腦袋……」可見《年輕人世界》。(引自：《香港青年周報》，1975 年 11 月 5 日)，頁 10。

2.3 《香港青年周報》和《新週刊》綜論：

總的看來，《港周》和《新週刊》都是以流行文化、音樂、影視與娛樂爲主的刊物，其文學性無疑相對較低。它的大眾娛樂化傾向，亦最惹人詬病。如古兆奉便曾在《中國學生周報》上撰文指：「『香港青年周報』與『新週刊』諸君的『濫美主義』與『經濟價值』可能已超了一切其它價值，於是他們談星座，談電影，談『泛愛』主義，談『性』，談『地下感』。嚴格來說，他們只是將西方某種特有的文化形態搬衍過來，他們的精神面貌是矯揉造作的，西方文化的真正精神根本未曾觸及。他們推銷的只是一張流行熱鬧唱片罷了。再者，其中信箱形式的文章，有許多更流於肉麻和無病呻吟。……」¹⁷⁹

雖然如此，筆者認爲不能因爲《港周》和《新週刊》的「文化工業」特徵而對之此全面否定。要對上述二刊物有一公允的評價，筆者認爲應回溯到二刊刊創刊的香港文化環境之中。其時，香港的人口結構相對於50年代發生了變化。據1961年的人口普查報告顯示，310多萬的人口之中，超過130萬人的年齡都在15歲以下¹⁸⁰，到了1966年，年齡在十九歲或以下的青年，佔當時總50.5%¹⁸¹。因此，青少年成了當時社會的主要社群。這個階層是戰後出生的一代，他們所受的西方教育造成其性格和飽經憂患、刻苦耐勞又甘於做順民的上一代性格有所不同。¹⁸²與此同時，六七十年代是一個「火紅的年代」，青年學生運動在世界各地炙熱地進著，尤其大陸的民革風潮，加上西方的思想和意識形態都不斷湧入，這些等等都影響著香港的青少年。但是，當年這個人口階層卻沒有得到適當的照顧。曾身處其中的影評人羅卡便指：「社會為青年人提供的教育、文娛服務很不足夠，青年人能參與的事務與升遷機會有限，造成整個六〇年代青少年問題都在嚴重化。」¹⁸³

在文化的領域，60年代末，影視媒介才開始普及(無線電視1968年的成立是一個轉捩點)，文字在六七十年代中以前的媒介裏仍佔主導的地位¹⁸⁴。但是，

¹⁷⁹古兆奉：〈本港九份青年週刊總評〉，《中國學生周報》，民國60年(1971年，7月30日·第993期)。

¹⁸⁰Jarvie, I.C. Window on HongKong, A Sociological Study of HongKong Film Industry and its Audience, Centre of Asian Studies, HongKong University, 1977, P45-55.

¹⁸¹呂大樂：《四代香港人》，(傳真廣告印刷公司)，頁29。

¹⁸²參考自：同上，頁27-36。

¹⁸³羅卡：〈躁動的一代：六十年代粵片新星〉(香港市政局主辦，1996)，頁9。

¹⁸⁴參考：自吳萱人：〈梁秉均專訪〉，《香港六七十年代文社運動整理及研究》(市政局公共圖書館出版，1999)，頁423。

港英政府向來只重視經濟規劃，少有極積的文化政策，因此文壇長期處於自我摸索的狀態。而當時最有影響力的青少年刊物《中國學生周報》，其「那種經常出現的作家群、比較溫和與保守風氣」¹⁸⁵，明顯不能滿足龐大的青少年人口的不同訴求。1966年，夢碎不久的崑南似乎也感受到社會的氛圍，針對《中國學生周報》，想到：「為甚麼是中國學生？香港學生沒有自己的刊物麼？我們不想只局於學生，於是擴大為香港青年，遂命名為《香港青年周報》。」¹⁸⁶二周刊很快便以流行音樂、影視、星座等通俗流行的內容，以開放、包容的態度贏得讀者的支持。和「追夢時期」的他不同的是，香港的概念已取代國族的概念。因為早年他的「香港」概念還是統攝在民族概念之下——在香港追求「文藝」，最終目的還是為了中國民族的復興；如今，國族的概念已被放下。

因而，由一個文化的角度來看二刊物：筆者認為不妨將二者視之為崑南為香港青年所提供了「嘉年華會」(Carnival)式的文化場域。嘉年華會理論是由俄國文學家巴赫金(Mikhail Bakhtin)所提出。他由古希臘、羅馬並延續至中世紀、文藝復興時期的民間節慶、儀式活動中找到反叛與顛覆性的聲音。因為在狂歡節中「慶典活動是集體的，也是通俗的；等級制度被徹底顛倒過來；相反對立的東西混淆在一起；神聖的被褻瀆。一切事物『歡樂的相對性』是人人要遵守的律條。一切權威的、不可改變的、嚴肅的東西都被顛覆了、打散了、嘲笑了。」¹⁸⁷由此引申思考二刊物的內容和性質，雖然二刊物以流行和通俗文化為主，文學性質較淡，但卻不無反叛和顛覆性的意義在內。尤其《港周》，它為六十年代初由相對封閉走向逐步開放的香港文壇和社會，提供了一相對自由、開放的青少年文化場域，包容了一些文藝或政治刊物不能或未能即時容納的新思想，打破了《中國學生周報》作為青少年主要刊物的地位。

¹⁸⁵同上，頁 422。

¹⁸⁶同註 170，頁 106。

¹⁸⁷拉曼·塞爾登，彼得·威得森，彼得·布魯克著；劉象愚譯：《當代文學理論導讀》(北京：北京大學出版社)，頁 49。

就二刊物的版面設計和內容取材而言，它們均比同時期的《中國學生周報》要大膽活潑，可謂開青年刊物的風氣之先。因為其版面不時能看到性感或裸露的女性之插圖，其廣告也相當大膽，如圖之「安全套」廣告。同時，二周刊經

(詳見 1975 年 1 月 29 日的《香港青年周報》)

(詳見 1975 年 11 月 20 日的《香港青年周報》)

常就青年關心的話題進行專題調查與探討，尤其是一些「性」和「色情」、「情感」等問題。如 1975 年 4 月 16 日的《港周》，便就「裸體刊物・性教育・香港青少年」一專題探討等。同時，它們也開設「給編者的喜怒哀樂信箱」，讓讀者可以分享各自的話題，崑南則每期選擇性地回應。相較《中國學生周報》曾有的「大孩子信箱」，它似乎有意採取放任自由的態度，不要求提供真實姓名、提問性質也可無關痛癢¹⁸⁸。作家也斯也曾提到：「即如我們當日在六 0 年代末開始投稿，覺得《中國學生周報》文藝版過於保守之餘，把較實驗性的或較生活化的作品投到《星島日報》的「大學生活」和《香港青年周報》和《新週刊》等上面去。」¹⁸⁹

更重要的是，在電影、民歌等流行文化之中，其實有時也或多或少地帶有西方的新思潮。如 68 年胡士托音樂節、披頭四熱潮的推廣介紹便把西方 60 年代發生的嬉皮士運動(Hippie movement)、年輕人反越戰愛和平的思潮帶到香港。而且，在該等刊物內也能夠自由談及政治與敏感的問題，從而擴闊了五 0 年代左右兩方意識形態對峙的局面，如西方 60 年代的性愛革命(sexual revolution)又或是 1971 保釣運動等。學者葉輝也指：「……那種反叛精神，除了現代主義，流行音樂，那些披頭四，這當然是崑南《香港青年周報》發揚出來的那種反叛精神。」¹⁹⁰

爲了更好地說明以上的論點，下文便以《港周》創刊九週年的專號(1975.1.15)上的徵文比賽作爲例子。它的顛覆性就如「嘉年華會」上對最嚴肅的東西作出

¹⁸⁸有關「大孩子信箱」的性質，可以參考《中國學生周報》1957 年 12 月 20 日，283 期的「大孩子信箱」啓事，其中申明與讀者約法三章：1)要求來信註上地址和真實姓名；2)問題不可虛浮簡略；3)所提問題必須重大緊要。

¹⁸⁹也斯〈序：從現代到後現代？〉(《戲鯨的風流》，香港，閱林文化社出版，1998 年)，頁 iv。

¹⁹⁰同註 35，頁 421。

嘲弄(如對國王的「加冕」和「脫冕」)。「徵文比賽」本是一嚴肅的文學活動。但二周刊卻聯辦了「內容」別出新意、題為「三千元・徵文」的比賽。其中的題目有三:1) 第一次的性愛經驗,2) 第一次的犯罪感覺 3) 爲甚麼仍要活下去。首先以「三千元」作徵文的標題,可見編者不避俗套的態度。三條徵文的題目,實有意要把文藝徵文比賽所不鼓勵甚至不屑的題材納入到比賽內容之中。透過這樣的有意「錯置」、「混淆」,顛覆和暴露了社會對有關問題的忽略和忌諱。雖然其性質也不無「遊戲」或「嘩眾取寵」之嫌,但就其具體要求和內容看來,卻又不無嚴謹認真的地方。首先它的導言表明:「我們決定打破傳統……我們需要一篇在你真實生活裏產生過重大影響的作品」¹⁹¹,以申明其對傳統徵文比賽的不滿和顛覆的態度。同時,編者也就各題目的要求作出補充,表明其中的要求。如題目一中編者說明道:「我們覺得再不能偽善下去,對少男少女,第一次性愛經驗這個關口,遲早要闖進去的,但別誤會,以為我們在鼓勵色情文學,我們評選的準則不會是「渲染色情」,而在你如何能夠表達這份經驗的一顆心,(記住,不單肉體,還有一顆心)……」

崑南對此也相當重視,一再呼籲來稿。如在 1975 年 3 月 5 日《港周》的「七日雜記」中他又提到:「徵文的來件不少……驚人之作仍未發現……大致上,大家的寫作技巧近乎傳統,最大的阻力是道德觀念——料不到現階段的青年人的思想是如此陳舊的……不過如果你手上有一篇稱心的作品,機會仍有,在今週末前收你的來件,仍可入考慮之列,我們渴求一顆真正跳躍的心,不是 Wooden heart。」¹⁹²這些都可見編者希望藉徵文比賽鼓勵青少年打破道德觀念的限制。

值得一提的是,《港周》和《新週刊》的成功,除鼓勵了青少年自辦刊物的發展外,也爲香港文壇培養、凝聚了一些文化力量。吳萱人後來便指:「……《香港青年周報》及《新週刊》,由崑南獨力擔起,一人編兩刊。從『周報』成為風尚,繼有《青年人周報》及《年青人周報》,到七十年代末,穿越八十年代,風尚未停……」¹⁹³因此筆者認為「嘉年華會」所體現的對既有秩序的顛覆、對民間通俗文化的兼融以及其中所追求的娛樂精神和二周刊的內容所希望達到的目的

¹⁹¹1975 年 1 月 15 日。

¹⁹²崑南:《香港青年周報》·「七日雜記」,1975 年,3 月 5 日,頁 8。

¹⁹³吳萱人:〈自辦文藝文化刊物〉(收錄在吳萱人等編:《香港七十年代青年刊物:回顧專集》,香港:策劃組合出版 1998),頁 217。

是相通之處。

不過，巴赫金在論述「嘉年華會」理論時最後也提到：十七世紀起，隨著時間的流逝，民間嘉年華會所展現出來的創新形式、反叛的藝術已漸漸被抹去了棱角，喪失了其原初嘲笑、駭人、震撼的意義，於是也漸漸失去了嘉年華會豐富繁雜的形式和象徵意義。¹⁹⁴這和崑南兩份刊物的發展也相當吻合。隨著時間的發展，二周刊作為「嘉年華會」式的文化場域的功能和角色也日漸淡化。因為七〇年代中，香港普及文化開始成熟。¹⁹⁵多種不同立場和態度開放的青年刊物也日益增多，競爭越來越激烈。同時也指出正如前文提到，崑南在1976年後大舉擴張報業，精力不敷應用，刊物之間同質性大增。此外，七十年代起，人口結構已出現了變化。在六十年代中佔人口半數的青年人口，已經長大成人。因而報業的預定讀者群已發生變化。加上七十年代起，世界青年運動的思潮令青少年對於社會的事務之關注和參與尤烈。再加上1971年中華人民共和國取代中華民國成為聯合國法定成員，及其後之保釣運動，激發起文藝青年進行左右大辯論，而二周刊追求娛樂的相對中間立場，明顯和社會的潮流不符。此外，原先不少在二周刊的作者群和編輯(如樂仕)，也紛紛自立門戶，創辦刊物。更重要的是，七十年代後，隨着電視和電影的普及，文字在通俗文化的位置也發生了變化。這樣在作者群、編輯、讀者群等因素改變下，崑南的文化工業便逐步走向崩潰。

2.4 《港周》和《新週刊》上的小說

1967年-1976年，崑南的「文化工業」發展頗見規模，他漸漸成為一個成功的「文化商人」。此外，他也經常出席不同的電影會活動、電台訪談，介紹通俗文化。忙錄的工作，使他感到精力不敷應用：「近幾個月來，我們工作，從朝到晚，彷彿進了訓練營，一起飲食，一起歡笑——似乎沒有私生活，一切都付出了，『新週刊』、『香港青年周報』、『年輕人周報』變成三頭怪獸，吞噬我們的眉目、我們的四肢、我們的腦袋……」¹⁹⁶故這個時期，他的小說創作很少，它們主要都發表在《新週刊》上。但由於二周刊大部份已散佚，故我們今天只能

¹⁹⁴錢中文主編：《巴赫金全集·第5卷》（河北：河北教育出版社，1998），頁171-172。

¹⁹⁵同註184。

¹⁹⁶引自：《香港青年周報》，1975年11月5日，頁10。

以後來集結在《五人話集》之中短篇小說：〈碼頭〉和〈主角之再造〉作為切入點來討論。

a) 〈碼頭〉

〈碼頭〉¹⁹⁷發表於 1971 年 2 月 19 日，《新週刊》的創刊號。它主要講述一個一再想走出家門的青年人——「城」的出走經歷。「碼頭」所象徵的是「城」出走的希望，「城」在一直追尋這種希望的過程中，曾找到了「碼頭」上必有的「石壘」和艷麗的女子。其後連「石壘」和艷麗的女子都不見了。不久，主角雖再次遇到那在「石壘」見過的女子，但卻沒有交談、彼此否認。最後敘述者告讀者：「城回到家中。他一直沒有離開過家。」(頁 34)以上等等，似乎都在象徵著「城」出走希望的逐步幻滅及對希望的自我否認。

b) 〈主角之再造〉

〈主角之再造〉¹⁹⁸發表於 1975 年 9 月 5 日的《新週刊》。它是講述的是生活在商業化社會的男主角的生活經歷和感受：「我」和情人「明明」的關係不太穩定，因為在商業社會中，他們習慣了把感情摺起，重要的是前途和金錢；「我」對社會忿忿不平，因為自己的才幹要比上司好，卻只能忍受；更使「我」不忿的是縱使才能再好，在世人眼中，包括自己的情人，是不能和大老闆「保羅」相提並論的。於是「我」興起要擊敗「保羅」念頭，可笑的是所謂「擊敗」只是要他在合約上簽字，以獲得可觀的利潤。但過程「我」得改變自己，要違心地討好「保羅」。「我」要學會把「非金屬的東西，都塗上金屬的顏色」(62)，小說批判的似乎是凡事要向錢看價值觀。而所謂「主角之再造」，則可理解成「都市人」在商業環境中對自我的一種扭曲，其中不無無奈之處，因為「我」自覺在異化中：「我比電腦更機械」(頁 64)。

2.5 小結：

首先，從主題上來講，這兩篇短篇小說已沒有存在主義的孤獨和幻滅感。因為兩篇故事的男主角雖然孤癖、沒有甚麼朋友，但卻並不孤獨，相反他們都有自我調適的方法。「碼頭」對男主角「城」能否真的離開家是非常重要的，可他

¹⁹⁷此處的有關〈碼頭〉的註以收錄在《戲鯨的風流》的頁碼為準，(《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社出版，1998 年)，頁 27-34。

¹⁹⁸此處的有關〈主角之再造〉(即流出金屬的蛋)的註以收錄在《戲鯨的風流》的頁碼為準，(《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社出版，1998 年)，頁 59-64。

卻始終找不到，應感到失望或焦急，但男主角的情緒是那樣的平淡。又如〈主角之再造〉中一個人的男主角，到了中秋節，想起死去母親，卻沒有孤獨落寞之感。對於自己在一天內，某程度是物化式地再造自己，他顯得沒有傷感，反而提到：「七天內上帝創造天地。一個早晨到另一個早晨，我再造了自己。」(頁64)因此，可以說兩篇小說中的主角的情緒都較為輕鬆，且沒有早年崑南小說中男主角的理想包袱，甚至有自我戲謔、調侃的味道。如〈碼頭〉中當「石墜」消失後，男女主角再度相遇，場景相當的諷刺：「因為沒有石墜，彼此連交談的勇氣也沒有，而且，互相否認。『我不是在這裏出生的』她說：『我來這裏是探我的姊姊，她病得很嚴重。』他也說：『我路過這裏，明天我搭火船走的，今晚是最後的一晚。』」(頁34)。如在〈主角之再造〉中：「在明明的面前，我要比天橋更堅固。我提及保羅，她沉默了。我很想她把保羅與我比較，但她偏躲避了。保羅厲害，連明明也失去了感應。」(頁60-61)主角剛說自己要比天橋更堅固，但一提到與保羅比時，女友卻被迴避，不無調侃味道。

從敘事架構來看，這兩篇短篇小說的結構是鬆散的，因為其時間和空間的處理是跳躍的。如〈碼頭〉，全文又用分隔號細分成十節，每節長短不一，節與節的劃分較為隨意。其中之時間和空間的銜接和轉換邏輯含糊。甚至因此造成讀者閱讀的困難。如〈碼頭〉中第二、三、四節。第二節提到「城」出走後發現家外的風景很美，本想拍攝留念，但放棄了，最後還是走進風景裏。然後便是下一節，點出：「一個早晨，無限好。城吹著口哨。……他是滿懷希望。」(頁28)至此，又另起一節，以城記村裏的人所說的話開始。三節之間的劃分沒有邏輯的承接，數度打斷了讀者的閱讀，且時間點未明。如〈主角之再造〉中，主角的活動空間可轉簡化為：在康樂大樓外的天橋——太子行的餐室——天橋——車上——房子——牀——在第五十層的公司——酒店——浴室——餐桌。最後，才透過男主角的口告訴讀者這是兩個早晨間的事。但期間所涉的地點甚多，在短篇小說有限的空間中，空間轉換沒有合理的邏輯。另外，相對於早期的小說，這兩篇小說的分段較多，基本上是綴段式的，有時是一個短句子便成一段，或者有時是一些連續的動作卻分成不同的段落。這也是故事顯得較為鬆散的另一個原因。

從敘事的特點來看，兩篇小說的敘述人稱相當穩定——都是單一敘述視角，致使以往小說的人稱轉換帶來的多重視角及晦澀感被消去。此外，崑南早期的小說大多以「內聚焦」的視點敘事，且較著重描寫人物的心理活動，並兼及外部環境、氣氛的烘染。但是，在這兩篇小說中，基本上較少利用環境來烘托人物的意緒，句式大多都是陳述性的，而非抒情性的，形容環境、情緒的部份較少。尤其是在〈碼頭〉，作者更大多採用較傳統的外聚焦視點(*external focalization*)式的描寫。這種敘事的特點是：「限制了敘事者對事件實質和真相的把握，它就像一台攝錄機，拍攝各人的情景，但卻沒有對這畫面作出解釋和說明，從而使到情節有迷一樣的性質。」¹⁹⁹如：「一個早晨，無限好。城吹著口哨。風景移動著。途中一個人也沒有。他每想回頭一看，但沒有，怕回過頭來變成鹽柱。他吹著口哨。他是滿懷希望。」(頁 28)其中，沒有交「城」何以滿懷希望，何以回頭就可能變成鹽柱，故讀者只能估讀，以填補文本的敘事空隙。

此外，可值得留意的是，小說〈碼頭〉的具有一定的後現代影子。哈桑(Ihab Hassan)在其《後現代轉折》一書中指出，後現代主義有兩個主要的本質傾向：不確定性(*Indeterminacy*)和零亂性(*Fragmentation*)，前者表現在文學上指的是在主題、意象、情節、結局、意義等的晦澀、模糊和開放性。後者則指碎片化、片斷化，它表示後現代主義對整體化的放棄和批判。在文學中比較突出的體現是拼貼和零散敘事。²⁰⁰馬泰·卡林內斯庫(Matei Calinescu) 則指後現代文義文學在風格上的特色是：「除了對大量傳統修辭手法具體的、常常是戲擬式的運用外，還可以看到對有意的時代錯誤、同意反復、翻案(*palinode*)或悔言(*retraction*)非常規性修辭手法的偏好。這類手法常常起到廣泛的、甚至是結構式的作用。」²⁰¹其中翻案或悔言的特點，便是〈碼頭〉最後幾段的特色：原先存在過的石壁由有變無，兩個曾認識的人互相否認、「城」明明已走出家門數次，最後說他一直未離開過家。

¹⁹⁹同註 142，頁 33。

²⁰⁰參考自：趙炎秋主編：《文學批評實踐教程》(湖南：中南大學出版社，2007)，頁 318。

²⁰¹顧愛彬、李瑞華譯，馬泰·卡林內斯庫著：《現代性的五副面孔》(北京：商務印書館，2002)，頁 304。

三. 1976-1977——「後文化工業」時期

3.1 導言

1976 中，《香港青年周報》停刊。自此崑南的編輯壓力大幅減少，不久《新週刊》也轉型為彩色娛樂資訊雜誌，並維持到 77 年中。筆者會把這段時期的崑南綜合為「後文化工業」時期。「後」(post)固然是時間上和觀念上的「後面」，但作為標杆(Post)，更重要的是指一種越界的延擱，它某個意義上便是逼留或徘徊在界線的邊緣²⁰²。所以用「後文化工業」時期來歸納這段時間的崑南，是由於他的「文化工業」雖已有走向萎縮的跡象，但尚在維持之中。不過他再次重持續地在《快報》上連載小說作品。

在這一段為期 1 年多的小說創作階段，崑南先發表了：《女顏》、《音樂祭》、《愛球》、《七星冷劍》(見附表)四篇連載小說。尤值一提的是，當時該副刊的編輯是劉以鬯先生²⁰³。由於崑南和劉以鬯早已在《香港時報·淺水灣》時期已有合作的經驗。他熟知劉先生對文藝的態度，而正如也斯回憶這位副刊編輯的優點時指：「(劉以鬯)把專欄寫作的限制減到最低，令我們享有最大的自由。」²⁰⁴因此崑南在《快報》的創作應是自主的。此外，西西的小說《我城》、《美麗大廈》等、也斯的小說《剪紙》等也是在這段時期在此連載的。

3.2 「後文化工業」時期的小說：

3.21 《女顏》

小說《女顏》²⁰⁵是在 1976 年 10 月前在《快報》連載的。由於 1976 年 10 月前的《快報》暫未能在坊間見到，故無法確定其開始連載的時間。小說主要有兩部份：第一部份主要以一個迷戀「女體」創作的畫家——李山——為敘述中心，講述他因不被社會理解和接受，在不肯與商業社會妥協的情況下慢慢變得歇斯底里，先是殺鴿，最後變態殺人的過程。第二部份則主要以張醫生為敘述中心，他以兒時友人兼精神科醫生的身份分別接觸探長、李山母親和愛人、病人李山等，最後結合自己的回憶，嘗試尋找、重組李山發瘋

²⁰² 朗天：《後九七與香港電影》(香港評論學會，2003)，頁 19。

²⁰³ 劉以鬯由 1963 年便是《快報》副刊的編輯，直至 1988 年，一共任職 25 年。參考自：也斯：《香港文化空間與文學》(香港：青文書屋，1996)，頁 64。

²⁰⁴ 同上。

²⁰⁵ 這裏所說的《女顏》均相等於《慾季》，其所有引文都出自此書，因為報刊上的《女顏》暫已散佚，未見原稿。崑南：《慾季》(香港：風雅出版社，1994)。

殺人的原因和過程。

由於主角「李山」一直處於壓抑和被否定的心理狀態，故小說以「李山」為中心視角所鋪展開去的行文語調，不無痛苦和落寞的之感。如：

「每一次的靜思，他便覺得自己在遠離自己——一個危險的訊號，當一個藝術家失去了自信，他便完蛋。他並不可惜自己的完蛋，只是——完蛋之後，自己變成什麼樣子呢？」(頁 136)

《女顏》所表現出來的這種情緒意態，無疑與崑南早年的小說是一脈相承的。而且他在 1984 年的自序也提到：「我像故事中的李山，我被視覺看見的風景所蒙蔽，逐漸相信看不見的東西才是最真實的。……李山是一面鏡子，他的精神崩潰了。我不想做藝術家。在這條路上，我已是一個逃兵，總算是幸運的一個，我並沒有抓回去搶斃。於是，我還可以活下去，回頭嘲弄一下昔日的自己。……」因此李山的故事是他的追求藝術時感覺之自況，故無怪乎二者情態的相近。

值得注意的是，在句法上它和小說《地的門》等一樣都常見反問句和設問句，從而造成一自我反思、拷問的效果。如在《地的門》部份的第一人稱主觀敘事中，幾乎每一段都有對自我拷問。稍有不同的是，《女顏》中主角的自我的拷問頻率相對較低，且整體看來有點鬆散。此外，序言提到小說的自我嘲弄的意味，也反映在小說中。如：「他對自己說：『年來他本身的價值，何嘗不是大減價呢？他對社會不敢苛求，對自己也無法苛求。如果像銀幕上的英雄多好，可以隨意放槍，打碎櫃窗的玻璃，劫掠了錢可以揚長而去。』」(頁 13)

在遣詞造句上，這篇小說《女顏》中也作出了多種的嘗試：

首先，小說嘗試緊構男主角「李山」作為一個畫家的視覺特點和身份來呈現世界，能使主角的畫家身份來得更有說服力。如主角的思維與意識與畫畫構連：「面對畫布，正如面對著這個世界，如何白者極白，黑者極黑，不合而合呢？//色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。李山。迷離。」(頁 44)甚至「女體和性」都用山水畫法來表達：「那個炎夏，他投身其中，冰簡直要整個人融化他。//雲影水痕，也是灼熱的。//如狂草書法，千變萬態，

或勝或倚，或翻或跋，頭一點，尾一抹……無可否認，冰曾流瀉給他不少靈感，冰的存在，就是一幅絕妙的山水。//山，必有體勢。……」

除了以「山水畫、雕塑」來譬如「性與女體」外，《女顏》中更妙用音樂「二胡」的樂理和特點，來象徵「性行爲」時的各種情態，可謂「曲盡其妙」。如李山先回憶他小時候三叔教其拉二胡的曲理和弓法(拉弓、快弓、驚顫弓等)，然後便道：「在她的身上，李山可以愉快地拉著不同的弓法，這種暢快，是過去沒有的。//…… //另一刻，是連弓，分弓，頓弓，然後是跳弓，拋弓……再來一次，她的手掌上下搖動，並勞動手指，使指尖在弦上一上一下的滾動，如一重一輕的壓弦。//李山此刻發出不是呻吟，而是如癡如醉的靡音。」(頁167-168)就「性」的描寫而言，《女顏》在遣詞造句上的變化較多，相對他的早期小說而言也顯得較為具體、浪漫和有節奏感。

在行文設句上，總的看來，《女顏》相對於〈碼頭〉、〈主角之再造〉等小說，最大的分別在於其遣詞造句多為排比、複疊²⁰⁶、層遞、對偶等修辭格的語句。且看：

「時間，本是無形的，人不甘於無形的東西。//於是，時間便被記錄著，一分一秒，然後一年，兩年。//就是這一年，兩年，發生了無常的變化。一種內心的動盪，第三者是無法洞悉的……」(頁13)(複疊、層遞)

類似的語句在《女顏》中，俯拾皆是。正如前文提到這些修辭格的語句，在詞語或語句的重複之中，情緒氣氛卻在不斷深化和推展，讀起來也較有回環往復的節奏感。可見《女顏》在遣詞用句的方式與崑南作品〈攜風的姑娘〉之承襲關係。不過，〈攜風的姑娘〉在使用排比、複疊、層遞、對偶等修辭格時，較能結合小說的意象、氣氛以及人物的情緒，語調相對貫徹始終。而《女顏》對這些修辭格的使用則顯得相對為鬆散，因其語句多為綴段式的，即句與句或段與段聯系，有時不是很緊密，甚至並不相關。此外，其行文中頻繁地拼貼畫論、堪輿學理論等，也對修辭格的統一有所影響。雖然這或因小說篇幅所累，始終短篇較容易做到風格和語調的統一，但也有可能和崑南在過去相當長的一段時間以創作消費、通俗性的文字的經歷有關。

²⁰⁶所謂「複疊」是指：「把同一字或詞接連地重複用在句中的形式……它的作用是增強語勢和意念。」參考自：黃麗貞：《實用修辭學》(臺北：國家出版社，2007)，頁410-411。

此外，《女顏》在敘事上也作出了一些實驗：在第一部份尾聲開始，故事講述李山約母親和她的租客周師奶看戲後，在周師奶的房間吃夜宵，對談暢飲不久便喝醉了。接著，小說設置了三個疑幻疑真的場景：

前兩個場景均發生在周師奶的房間。在第一個場景中，作者安排醒來後的李山摸進了周師奶的房間，歇斯底里地用手去觸摸她的床，甚而興起一吻之念。後來周師奶手捧着幼鴿回來。正當他忍不住親吻周師奶時，卻有清風自窗外而入，他發現周師奶原來在街市的人群中。因而前面的一段近 11 頁的書寫，原來只是他的幻想而已；在第二段場景中，由幻想中醒來的李山離開周師奶的房間後，正好碰上剛回來的周師奶。他被邀請到周師奶的房間深談。她向他透露自己的孤寂和婚外情。李山也講述自己的理想和苦況。二人互相憐惜，並發生了性關係。當讀者信以為真的時候，原來前面近 30 頁的敘述，又盡是他醉後的南柯一夢。故事便在這種敘述的「自我否定」中是推進。兩次的幻象，李山的病態畢現：由想象性親吻到想象性佔有，可見他奶歇斯底里的「暗戀」開始慢慢嚴重。

第三段虛幻的場景則設計在數日後，阿美(朋友的小女兒)與她的友人約李山外出冒險狂歡。過程中尤為荒謬的是，他們在夜裏潛入一間陌生的大屋、玩起脫光衣服捉迷藏的遊戲來。在黑暗裸體的環境中，突顯人對「性」的陰暗面和好奇，多段同性關係被書寫：祖原來也喜歡男性，他嘗試挑誘李山；美與嘉兩個女性在黑暗中互相性慰藉。高潮過後，敘述場景戛然而轉。如電影鏡頭般一轉，躺在畫室牀上的李山從迷離中醒來。李山的初戀女友冰到訪：

「『我猜你又酗酒了。……你記得嗎？那次你喝醉了……你也是大病一場。』

『那次，不是因為酒』李山不肯承認。』(頁 218)引文的對話沒有否認今次感冒和酗酒有關。既可能與酒有關，則這個的場景又可能只是李山那天和周師奶喝酒後患上感冒中的一個夢。不過，其後的敘述卻又似乎要動搖了這樣的認知。因為李山最後在瘋狂失控時卻又言之鑿鑿地提到了那一晚和阿美等的經歷。這樣小說的懸念又再次被激起。因為李山的意識可能早已混亂甚或瘋掉。更故弄玄虛的是，作者最後安排暴力行兇後的他，迷離地在鬧市中看見「追緝自己的懸賞啓示」，究竟因為甚麼事而被懸賞通緝，作者沒有交代。

而以上的三段疑惑疑真的場景，使第一部份的敘述呈一個懸疑、開放的結局，增加小說不同解讀的可能。其中前兩段場景，寫得較好。讀者可藉其中的敘述較為自然地感受到李山的瘋狂狀態在惡化之中。而第三段場景，則相對過於荒謬和懸疑，有過度操弄、設計之嫌。

此外，小說第二部份的敘事也頗有特色：這部份小說和偵探懸疑小說的頗為相似，因作者安插了一個資訊總匯者(張醫生)和各個「不可靠的」的敘述者。張醫生以兒時友人兼精神科醫生的身份，就如偵探小說的探長，他掌握著案件某些客觀的證據和資訊，可以據此對各敘述者作出判斷：首先他有尊業的知識，可證實李山患上「歇斯底里的解離症」。其次，由於他是主角李山的兒時舊友，藉他可知李山自小對另類畫追求是：「我認為女神或神女都是有三隻眼的，第三隻便是陰戶……我的女顏，也是女體，因為少了一隻眼睛，女顏是不完整的。人類的文化是女顏加上第三隻眼睛。」(頁 242)此外，更重要的是他可利用公務之便接觸案件的相關人物。如當他接觸李山的母親時，便是透過他對李山的瞭解，突出她是一個不可靠的敘述者。但有趣的是她不可靠的程度存疑。因李山早已有歇斯底里傾向，所以她的話未必全不可信。而作者有意不提供一權威的答案，開放予讀者參與小說的建構。

不過這部份值得詬病的是「張醫生」對李山的病因和症狀說明過多，減少讀者自行想象的空間。這首先反映了作者對讀者自覺或不自覺的想象。而且序言中也提到：「最後希望讀者付出耐心去瞭解，諒解我筆下的李山，是為序。」(頁 6)或者作者太希望讀者的諒解，故才在第二部份苦口婆心地把李山的病因和病徵或目前的狀況反覆論述。

文化商品：《慾季》的出版——嚴肅作品的通俗包裝

由前文的介紹，雖然小說《女顏》中大量「性愛」描寫與及結尾「偵探懸疑」小說敘述模式的借用都屬通俗文學裡的元素。但由前文介紹之文字的肌理和敘述的實驗看來，這篇小說

卻是崑南在「文化工業」時期較為嚴肅認真、寫得較好的作品。不過，《女顏》後來在 1984 年結集出版時，也一波三折。首先，出版商認為書名「女顏」過於艱澀，希望崑南易名。其後，崑南便把書名定名為《殺死白鴿的季節》²⁰⁷。書商這次則認為書名過於普通，不利引起讀者注意。最後，崑南才改名

為《慾季》。為了更迎合市場的需要，書中更插入大量書的內頁插入多幅裸女的插圖，平均每 25 頁便有一幅，但除了封面以外，基本上所有插圖和小說的內容並不相關²⁰⁸。書的內頁為同出版社的《性愛奇中奇》(一本講述性愛風俗和笑話的書)賣廣告。而書的底面也為《成人 69 笑話》等成人書籍賣廣告。這樣的並置，可見書商為《慾季》所作的市場定位，籍此以吸引對性感興趣的讀者閱讀，增加銷量。一本文藝性質的小說，卻利用不少通俗的包裝掩飾以增加銷量，某程度也可視作八十年代香港作家出版作品時，受到商業化、通俗化市場影響的一個明顯案例。

3.22 《音樂祭》

小說《音樂祭》在 1976 年 10 月 1 日至 1977 年 1 月 2 日在《快報》連載。它主要講述的一個因為家庭所累而放棄了音樂理想的男主角「我」，為了生活，和幾個昔日曾一起組成過樂隊的朋友密謀打劫。而計劃的發起人「成哥」卻因家庭和情人的關係，將之一拖再拖。正當眾人等待成哥的決定時，卻收到他自殺的消息，原來情人知道他將要打劫，故欺騙他自己已懷孕並把胎兒打

²⁰⁷ 該書名可在 1984 年 4 月 11 日《快報·感覺格子》上〈殺死白鴿的季節序〉中看到。

²⁰⁸ 分別見：頁 20、頁 20、頁 38、頁 51、頁 84、頁 98、頁 113、頁 131、頁 145、頁 161、頁 177、頁 198、頁 207、頁 240。

掉，以圖刺激他放棄計劃，未料卻釀成悲劇。但小說並未就此完結，「我」的妻子之警員情夫阿東已在男主角的家中等候拘捕「我」，因為「我」的情婦被捕後已將計劃和盤托出，在爭執中，「我」搶去了佩槍然後逃走。

由這部連載小說的肌理看來，首先《音樂祭》同樣有句子短小、段落較多、結構零散等〈碼頭〉、〈主角之再造〉小說的特點。而且其遣詞造句也與前文介紹《女顏》一樣，較喜歡使用排比、複疊、層遞、對仗等修辭格的語句，但比例已大幅減少。因此讀起來沒有《女顏》式的回環往復的節奏和詩意的感覺。

這篇小說除了同樣嘗試將「性」書寫和其它藝術形式(如音樂)結合外，也把「性」和對都市的感覺聯繫起來：「我品嚐每一個部位，尖與尖之間的部位，我大為驚嘆——當她張開了腿，正如張開了傘，安全感覺便來了。//這不是一把普遍的傘。//傘上面是一個城市。……只要她一張開，便有這個城市屬於我的感覺，哈利路亞。//不用攻打的城市。不設防的城市，已屬於我的城市。{……}她期待，她歡迎，她接納一切，包括我的過去，將來，當然還有現在，此刻，機械的日子。……」(五一回)引文這段文字，「性」代表了主角對「城市」的感覺，而主角心目中嚮往的城市不能是人煙稠密的，更為重要的是它應如「性」一般接納了他的一切，包括過去、未來及現在，要帶給他安全的感覺，這顯然和現實生活的城市是不同的。

此外，《音樂祭》中也有一段虛擬的(intented)片段值得留意：男主角和情人做愛後，他變成了一個受人敬仰、騎著白馬的「新王」，進入了一個迷宮般的城市之中，和「快樂之神」哲學性地討論關於快樂和痛苦。在這段對話中，作者似乎有意提供一個虛擬的「他者視域」，更為超越性地探討「快樂」和「痛苦」的問題。其中突顯快樂和痛苦是孿生的，快樂與否只是一種態度的選擇，有時要得到快樂，人類通常要先受痛苦。由敘述功能看來，小說中男主角放棄了音樂的理想後，一直覺得快樂是最重要，但無論在現實和還是可控制一切的夢中，絕對的快樂也是不可能的。

同樣和《女顏》相似的是，這篇小說的男主角都是孤獨和落寞的。由此反思小說的題目，所以叫「音樂祭」，首先「祭」一般的對象是逝去、死亡的

東西，其作用是悼念和尊崇懷想。而「音樂」所托喻的是主角一生的理想和生存的意義。因此「音樂祭」有紀念逝去之理想的意味。而主角最後也提到：「……舉行我們籌備經年的音樂祭，祭祀我們的國家，我們的夢想，以及我們的愛。」（101 回）。所以要祭祀國家、夢想和愛等，說明這些東西在主角的心中已經消失、逝去。綜覽整部小說，作者讓它隨著在一個劫案籌備的始末而結束，似乎有意要把這場音樂會的籌備和一場劫案的籌備的結果聯繫起來：象徵藝術理想的音樂會就如打劫的念頭一樣荒謬，最終逃不過失敗或慘淡收場。不過，尤得詬病的是，隨著主謀之一的成哥的自殺，故事結束得有點倉促，他和妻子的決裂、被情人的出賣等都來得太突然，給人草草收場的感覺。

3.23) 失敗的嘗試：〈愛球〉和〈七星冷劍〉

〈愛球〉是 1977 年 1 月 3 日至 1977 年 5 月 14 日在《快報》上連載的。〈愛球〉在快報的副刊版頭標明是科學幻想，可以視作一篇科幻小說。

科幻小說的一般特點是：小說以科學構想為主要情節，通過科技與人類世界的衝突，並以哲學和知性為故事支點，探討人文與科技的關係，或更深層次的主題，如：人類生命本源的思考。²⁰⁹《愛球》講述的是在一個沒有時間限制的另類太陽系裏，人已可以靠服藥解決包括衣、食、住、行、性、情緒等的問題，其中，透過這兩個異的空間和地球的比照，探討的是當「性」淪為一種可靠藥物便能解決的問題時，女人的存在是否還有意義；人類對「異性」和「性」的本能反應可以徹底消滅的問題等。

若以科幻小說的標準來看《愛球》，所謂的科學幻想並不科幻，首先作者對 M 和 N 星球是為甚麼和怎樣克服衣、食、住、行的問題之科學原理並沒有合理的論述和解釋，卻只引用《山海經》、《淮南子》中的神話和內容綜合地球的原始過去，未免有以偏蓋全之蔽；同時小說對兩個星球上的生活環境並沒有特別的介紹，只是粗粗帶過。此外，這些星球又有不少神怪的人物，如：靈工、妖金、愛工等，她們都是超越科學、類似巫師的神化角色，使整部小

²⁰⁹ John L. Casti, "The Cambridge Quintet: The Chronicle of an Experiment in 'science Fiction'," in John L. Casti and Anders Karlqvist eds., *Mission to Abisko* (Massachusetts: Persus Books, 1998), pp.42-44.

說充滿非科學的神魔色彩，讀者難以投入。而且科幻小說尤重前後邏輯，但《愛球》則有着不小如前言不對後語，稱謂混亂、結構鬆散的問題。如第一回提到：「在無休止的時間的大宇宙裡，出現了一個 M 太陽系，其中最獲得大自然寵愛便是一顆 N 行星。」這裏可見 M 是太陽系，而 N 是行星，兩者地位並不平等。可是到了後來，M 和 N 的關係卻變平等了：「M 球的姊妹球是 N 球，{……}大家的關係是密切的。在 M 球，根本不理會地球的存在，他們早已忘掉地球。」(30 回)再者，對於神怪人物「妖金」，作者似乎後來忘記了她 70 回以前的稱謂的名字，70 回以後的稱謂全是「妖童」。如此等等這樣的技術上的錯誤，令科幻小說的知性和邏輯推理大打折扣。

《愛球》在主題上，着力最深的還是在「愛」和「性」的探討上。如已靠藥物克服情慾之 N 球的男性「六號」與女性「五號」，被派到地球後，也不自覺地和地球男人發生關係。這顯示作者似乎有意將「性」塑造為一種科技是不能磨滅的生命原始本能，無法擺脫或淘汰。至於「科幻小說」常常探討之科技和人類世界的衝突，在這部小說中，只是一條未被充分展開的敘事綫索。雖然故事一開始便說「電腦世界」正秘密向「人類世界」染指，但二者之鬥爭卻沒有鋪展開去。只是故事的最後，N 球主事者「十六號」向派往地球的「五球」話別，N 球隨即就要爆炸消失。小說就草草結束在 N 球的爆毀，沒有任何的其它交待。

小說《七星冷劍》則是 1977 年 5 月 15 日至 1977 年 7 月 25 日在《快報》上連載。由題目和表面的內容看來，這部小說應屬「武俠小說」的類型。而故事基本上講述的也是「江湖」的一段恩怨情仇。

學者陳平原曾將「武俠小說」的根本意義綜合為：「在我看來，武俠小說的根本觀念在於『拯救』。『寫夢』與『圓夢』只是武俠小說的表面形式，內在精神是祈求他人拯救以獲得新生和在拯救他人中超越生命的有限性。」²¹⁰因此，武俠小說在本質上帶有濃厚的個人英雄主義色彩，主角追求的是人格的自我完成和生命價值的自我實現。由這樣角度來看《七星冷劍》，則它並不是一部典型的「武俠小說」。因為首先《七星冷劍》的幾個主要人物：阮慶、楊

²¹⁰陳平原：《千古文人俠客夢》（北京：新世界出版社，2002），頁 207。

亮、馬少年等三個故事的男主角都不是一個英雄俠士。如：阮慶是一個不復當年勇的武者，現已淪為一名殺手，他要追殺楊亮，不是甚麼江湖正義，他最想得到的是錢等等。再者，古有云：俠者以武犯禁。這三個主角都沒有犯禁的侵向，他們所追求的也不是人格的自我完成和生命價值的自我實現。他們的追求大致分別為利、色、名而已。小說最後，楊亮被三個武藝高強的「醜女」擄拐並「輪姦」，而馬少年和阮慶的「名」和「利」也因此註定落空。因而三人始終只是一個失落者。而且，一般的武俠小說基本是一部「成長小說」，主角會在武藝或精神都得到提昇，但明顯地，《七星冷劍》的人物都沒有。

綜合整部小說無論從語言或寓意等，相對於崑南的其它小說作品並沒有甚麼突出的地方，如故事的女性角色玉姬、歌女小鳳、上官敏兒、李芝芝等，一如既往，都是一個色慾的對象，現在只是另一個時空的照例搬演。而三個醜女最後擄拐迷戀「女色」的楊亮，不過是傳統小說對色迷者懲罰的俗套結局而已。若以現代小說的角度來看《七星冷劍》中人物的心理描寫，也無甚突出的地方。若就小說的故事內容而論，也予人草草收場之感。又如與題目唯一相關的人物「七星冷」，在故事之中只出現過兩三次，每次出現的描寫都很少，因而小說的題目讓人費解。而且故事最後結束在：「一件驚天動地的事正在發生。」(70回)沒有任何交待。

3.3 小結：

a) 小說的精神情緒

綜觀崑南在「後文化工業」時期的小說，先不論其藝術水準的高低，它們某程度都共同指向了一種悲觀、負面的情態：《女顏》中堅持自己藝術理想的男主角發瘋殺人；《音樂祭》中放棄音樂追求的主角，悶悶不樂，最後更因荒唐的打劫計劃被揭穿而面臨被拘捕的命運；《愛球》中高度進化的人類始終無法擺脫情慾的限制，也不見人類最終勝過科技和機械之科幻小說常見的結局，高度進化的人類世界——N 星球被電腦入侵爆毀收場。《七星冷劍》的各劍客從「武俠」的超我世界中自我放逐出來，回歸到聲色犬馬、追名逐利的塵俗之中，卻最終無奈地陷於失落之中。這樣的傾向，或有巧合的成份，但筆者毋寧相信這是崑南這個時期心態的一個自覺或不自覺的反映。而小說的悲劇性結局，則不妨視之為崑南透過藝術的一種自我抒解。尤其是小說《女顏》和《音樂祭》，這兩部小說主角的追求藝術理想時的處境及其堅持與放棄的兩種不同選擇，和現實中崑南面對「文學理想」時的可能選擇無疑是一致的。小說兩個主角的悲劇結局表明：無論放棄或堅持藝術，痛苦常存。這某程度體現的是崑南對香港藝術工作者的處境的悲觀判斷。此外，值得注意的是，這個時期小說的主角仍有早期的自毀傾向，但卻較為集中地體現為：「殺人」。如《女顏》的男主角李山姦殺了周師奶；《音樂祭》的男主角逃走時也槍擊阻檔去路的人。不過，無論是自殺或殺人，內心都有一份難以抒解的愁緒和壓抑。不同的是：「自殺」雖是對現實的逃避，但卻是一種自覺自主的行為。但「行兇」在犯罪心理學中「由於他們心理上的強烈失衡，必須以暴力的渲泄出來才能獲得平衡。」²¹¹故它是一種不自覺非自主的悲劇性行為，負面性質更濃。

b) 小說的敘事視角

從敘事的視角看來，同樣地他這個時期的小說已不再在同一個人物身上使用不同的敘述視點，而主要使用的是較傳統的第三人稱全知觀點。也就是說敘述者、人物(被敘述者)和讀者的距離變得相對穩定、單一。而不像早期小說那樣會根據抒情和描述需要，透過不同敘事人稱和視點的轉換，調整着敘述者、人

²¹¹張保平、李世虎：《犯罪心理學》(北京：中國人民公安大學出版社，2006)，頁 130

物(被敘述者)、讀者等的距離，使情緒的表達有着或遠或近的變化效果。

需要指出的是，由小說作品看來，崑南的通俗嘗試是失敗的。他沒能成為倪匡和金庸，因為由倪匡執筆的「衛斯理系列」，是混合科幻、偵探、間諜和愛情元素的科幻小說，而金庸所寫的武俠小說則建基於傳統「俠義小說」，並加入現代愛情元素、融合了西方心理和電影用鏡的特質。而崑南擅寫的則是苦悶落寞的都市情感和大膽的肉慾心理和生活，這和科幻小說與武俠小說通俗娛樂、輕鬆氣氛格格不入。

此外，從現實的層面來說，約 1977 年末，崑南用 10 年時間建立起來的報刊雜誌等事業全面萎縮和停頓。他的心靈不可能不受到影響。因為他一方面經歷了「追夢」時代的失敗，其後又經歷了「文化工業」時期之失敗。這兩種不同面向，甚至性質相對立的選擇都先後挫敗，這對他無疑造成相當的打擊。同時，他在報章副刊中所連載的四篇性質分別屬於嚴肅和通俗的小說創作，似乎亦未能令他的作品更受重視。不久，真的如小說的內心剖白一樣：「通過一個階段再不提高又會覺得苦悶，那時要咬緊牙關衝過去，或換一個方式試試，或乾脆暫停，隔開一段時間再臨。……這樣一個過渡時期，是最難捱的。」²¹²。這樣他的小說創作，一停將近七年。值得再三留意的是，前文所引的這段心聲，也正好為他自己大半生「行為舉措」提供了一個最重要、貼切的註解，體現了他在文藝和商業之間來回掙扎的矛盾心情。

²¹²崑南：《女顏》（香港：風雅出版社，1984），頁 28。

四. 1977 年 10 月-1984 年 9 月—「爬格子」時期

「爬格子」時期的創作綜論

1977 年 10 月初起至 1984 年 9 月，崑南再沒有創作連載小說，轉向較為輕鬆的雜文創作，偶然只零星地創作的一兩篇短篇小說。這一節所以要用「爬格子」時期來概括，是基於崑南對自我狀態的一個審視。他自稱寫作只是一個掙錢的工具，對文藝和文字的信念相當懷疑和否定。同時，「爬格子」也指向了一非人格意志的「創作」屬性。因為五六十年代起，香港報紙副刊眾多。但稿酬卻很低，作家要改善生活必須大量寫作，即他們必須一天多稿、一人多身，同時寫不同類型的創作。但由於副刊對文字的需求大，且每天更新，這也影響了文章的質素，有時忙於應付便會寫得較為隨意和粗疏，故作家常用之以自嘲。而且，爬格子如此的特質，某程度也符合崑南這個時期的創作特點：

首先，這個時期的崑南是一個多元的創作人：有時他是一個影評人，向讀者介紹電影和技巧；有時他又充當一個性愛專家，解答「性愛」的疑難；有時他則是一個介紹世界文化、潮流和資訊的文化人，有時他又會寫一些都市感覺（尤其是本地）的隨筆²¹³。這長達的約 7 年間，他基本上每天同時為多於兩份報紙副刊欄目寫稿，並負責編輯工作。即其間他一天多稿、一人多身、創作類型豐富，這也是早年不少香港作家生活的寫照。如 1978 年 8 月 16 日至 1979 年 9 月 16 日，他便在《香港時報》的「文與藝」版以崑南、葉冬、沙內沙等不同筆名供稿²¹⁴，同時並於 1978 年 12 月 16 日至 1979 年 9 月 16 日擔任《香港時報》「詩潮版」的編輯，逢每月的一號和十六號出版²¹⁵。又如：在 1982 年間，崑南曾擔任《東方日報》副刊的編輯，其主要撰寫的專欄為「黑白焦點」，就每天發生的事發表評論，標題大致使用 16 字對仗的形式。但這些文字基本都屬雜文，且每天可以隨意鋪展，不像連載小說一樣需顧及前文後理和考慮故事結構等的問題，

²¹³詳見附錄二。

²¹⁴

筆名	供稿期	「專欄名	專欄性質
崑南	1978 年.8.16-1979.8.10	洋鏡篇	介紹西方一些文化和科學資訊
葉冬	1979 年 8.5-8.11.後不定期供稿	沒有具體欄名	為一些圖片作數十字的介紹，間或介紹外國文壇資訊和消息
沙內沙	1979.8.11-1979.9.16	粗幼邊	介紹和討論本地一些文化資訊

²¹⁵經常供稿的作者有西西、秦天南、施友朋、李默、江思岸等，當然還有崑南自己。

也不像他在《香港時報·淺水灣》時期的雜文，寫來較為輕鬆和隨意，故他聲稱文字只是掙錢的工具。

此外，也可由他從事文藝副刊的編輯活動作為切為點討論。如：自 1978 年 12 月起，崑南擔任了《香港時報》「詩潮版」編輯。其創刊詞寫道：「也許我們今天不需要詩，但難擔保明天我們不需要，人，有時會為明天打算一下，是不？……三合土的森林裏，偶爾也會有一綫陽光，我們「詩潮」這一版，就寫作一綫陽光，希望響應陽光的朋友，走過來呼吸一下……」²¹⁶雖然從事的是文藝副刊的編輯，但有別於一般創刊詞的昂揚與奮發的語調和精神，其中頻繁地出現了「也許」、「難保」、「有時」、「偶而」等不肯定的副詞，顯示出了一個不太堅定的立場。且他曾在同版的散文中提到：「做人已是萬二分痛苦，做詩人，萬二分痛苦，還得擴大千萬倍。生平怕苦，一直把詩人與烈士並列，因此，無論如何抬高詩人的身價，始終不會吸引我。」²¹⁷但他卻一方面作詩、編詩刊，可見他對文藝的矛盾心境。自此，崑南便較少在報刊寫詩，他覺得：「……最重要的是你會覺得周圍的環境，根本不需要詩，在報刊上，詩作不外成為補白吧了。因為長大了，你發覺自己的寫詩才能，不能賺錢養活自己，於是你自然改變自己……」²¹⁸他的這份較為文藝編輯工作也只堅持了 9 個月後，自行辭掉²¹⁹。

以上心態上的轉變，也反映在他這個時期發表的一系列雜文之中²²⁰。如在〈文人為何不可以市儈？〉一文中便提到了自己文字創作的功利主義立場：「我是一個寫稿人，稿子成為我賺錢的工具，在我的名義上，稿已不是什麼文學與非文學，只有捉老鼠的貓才是好貓，那麼，只要有稿酬便交稿，便是這麼簡單，那裏價高，便先交往那裏。」²²¹但事實上，他又不無落寞之處，因為他卻又道：「徹頭徹尾地，我是一個創作者，我寫詩，寫小說，我可以闖出一個新天地來。又是一個可惜，近年來，連這個『闖』的時間與機會也沒有，只能浮浮泡泡，賣稿為生。」²²²

²¹⁶崑南：〈陽光下——代發刊詞〉，《香港時報·詩潮》，1978 年 12 月 16 日。

²¹⁷葉冬：〈詩人命苦〉，《香港時報·詩潮》，1979 年 4 月 16 日。

²¹⁸崑南：〈當從詩人想到了父親……〉，《快報·快活林》，1983 年 6 月 22 日。

²¹⁹這時筆者與筆南面談時告訴筆者的。

²²⁰詳見附表一。

²²¹崑南：〈文人為何不可以市儈？〉，《快報·快活林》，1984 年 3 月 2 日。

²²²崑南：〈我不夠堅強〉，《快報·快活林》，1984 年 7 月 14 日。

和董橋等作家在副刊上的雜文不同的是，他的這些雜文在佈局謀篇和遣詞用句上較為粗疏、通俗，較少講究語言文字的運用，多為即時的話題或一些由英文刊物而來的資訊。而董橋在副刊的雜文，多講求語言優雅或語意的精練，更大量引經據點、不避晦澀。他也坦承：「寫了這麼多年，其中不少時間太忙，沒辦法多讀點書，腦袋營養品不足，反問自己有多少次是下過心機的呢？坦白說，很少很少，急就章的多……時間急促，自然塗鴉一般交差。」²²³

不過正如前文提到，崑南認為每過一個階段而不提高，便會想換一個方法，或乾脆暫停。在 1984 年 9 月開始，在停止了小說連載約 7 年後，崑南再次慢慢調整了自己的寫作方向，重新創作起小說來。

²²³ 崑南：〈感覺變了感冒，再見〉（1984 年 9 月 1 日）。

五. 1984 年 9 月-1989 年末 — 「知天命」時期

5.1) 《快報》專欄「性愛沙律」及其小說

1984 年，到達知天命之年的崑南，由本年 9 月 2 日至 1986 年 9 月 14 日，崑南在《快報》改以「葉冬」的筆名撰寫題為「性愛沙律」的專欄。他的寫作方向也慢慢在此出現了變化：由初期的內容來看，它開始主要是一個每天討論不同性愛話題的「散文專欄」。或是為了避免重複早年在《快報》同樣題材專欄——「性體」的模式，不久，作者便改以一些虛構的西方人名和故事作為「引子」，討論「性愛」的話題。而且，在這些故事中，採用傳統敘事的觀點，敘述者可現身討論。如：「相信這個故事，亦無必要再講下去。從遊戲變了真實發生，其中涉及欺騙，姦情，另一方面是忍耐，愚蠢，人類的品性，全在這裏了。」²²⁴由於其中加入了人物和故事，故每個話題可以三四天才完結。但慢慢地，專欄的性質又開始改變：人物和故事的部份變成了「主體」，雖都是涉及「性愛」的題材，但敘述者不再現身說法，而是透過故事讓讀者思考。也就是說，這個專欄後來轉變成一個「小說專欄」了。如此的轉變過程顯示，崑南再次創作小說不是一開始便有意為之的。此外，值得注意的是，崑南在發表連載小說的同時，他也同時兼任不同的報刊副刊工作：如 1985 年間，崑南是《成報》娛樂版的編輯，並負責一個介紹「書本」的專欄，他每天都大致介紹一本新書。其後崑南又先後擔任了《金融時報》(1987 年)和《經濟日報》文化版副刊的編輯(1988 年)。也就是說，這些小說是在一日多稿的情況下寫成的。

和過往小說專欄不同的是，〈性愛沙律〉專欄上的小說基本保持了「沙律」的混合和拼湊的特點。因為其中包含了長短不一、類型不同，而且沒有命名題目的六篇小說²²⁵。綜合而言，這六篇小說又可歸納為科幻懸疑、情慾、抒情體三大類。

a) 科幻懸疑小說

首先屬於科幻懸疑小說的是首篇小說(「科技中的情與慾」)和最後一篇小說(「外太空的奇想」)。所不同的是，「科技中的情與慾」是一個三角戀的愛情故事和一個科幻小說的結合，而「外太空的奇想」則是一篇較為純粹的科幻小說。

²²⁴葉冬：〈性愛沙律〉(《快報》，1984 年 10 月 18 日)。

²²⁵詳見附錄二。

由這兩篇小說的內容看來，明顯是崑南「科幻世界」的延續。正如前文提到，早前崑南的科幻連載小說《愛球》的創作並不成功。不過它卻初步地展示了崑南對科幻世界的三個重要理念：其一，人即使怎樣進化，也難以擺脫「情」和「慾」的羈絆；其二，人類的血液是特別和值得研究的。其三，人類和科技尤甚電腦的鬥爭是無休止，當人過份依賴電腦，人始終有一天被出賣。

相對小說《愛球》而言，「科技中的情與慾」相對較成功地將科幻和三角的「肉慾」關係結合起來，從而將人性和科學的差別與矛盾帶出來，讀起來更有張力，且故事性較強。至於「外太空的奇想」，由於這部小說把鬥爭主要集中在三個星體——地球、月球和天狼星中，故相當程度地避免了《愛球》鋪展過大的問題，因為後者涉及的是 M 球、N 球、L 球、地球、O 銀行系等不同的對象，難免散亂。不過這篇小說仍有草草收結的問題，因為當人類和天狼星人的矛盾達到高潮的時候，作者卻安排一個和地球一樣大的星體出現，然後各方的力量便陷於一片混亂之中結束。

b) 戀愛情慾小說

在「性與女體」這個專欄中，第二篇和第三篇小說（「西西里島的情慾」和「殺死劈腳男」），都屬「戀愛情慾小說」。也就是說它們都和「戀愛」、「情慾」有關。同時，故事中這些「情慾」關係都是偶然而短暫的，且其情節都是離奇而巧合的，其中更涉及「背叛」和「情殺」的情節，頗有通俗小說的特色。

細察以上兩篇小說故事的「空間」：前者是義大利的「黑手黨」橫行的「西西里島」；它是非城市的和童話式的；後者是一個俄羅斯大城市的聖彼德堡，它是城市的和現世的。作者把他的「情慾」故事先後鋪展在這兩個性質相對的「空間」，有意突出人始終都離不開「情慾」糾結，而其中的「背叛」「情殺」則是對兩性關係的質疑。

c) 抒情反思小說

在「性與女體」的專欄中，筆者認為最重要的是兩篇小說是其中之第四、第五篇小說（「遺失的日子」和「懺悔婚外情」）。它們的特點是帶有很大程度的「自傳」或「回顧」性質。尤其是小說「遺失的日子」，其中的人和事，不少都可在現實中找到影子。而且，由這兩篇小說的佈局謀篇、文字肌理、意象等看

來，作者再次作出了不同程度的實驗，有別於其餘的四篇小說。

➤ 第四篇小說(「遺失的日子」)

這篇小說寫作於 1985 年 8 月 5 日至 1986 年 3 月 13 日。作者以 1985 年為時間的支點，借主角「李安」的身份抒寫他對現在和過去的感受。它是一篇充滿彷徨、苦悶、傷感、頹唐和罪咎感的小說。小說開始在男主角李安的現實時空(1984 年前後)，李安是一個已離婚報紙工作者，並育有一子。他無疑是一個多情種，一直對舊情人「依華」念念不忘。「依華」是好友的女兒、李安的理想情人，並曾為自己墮胎兩次，但二人最終卻沒有生活在一起。主角將之歸咎於自己的懦弱所致，因此眷戀之中，充滿了感傷和內疚。事實上小說也將理想情人因現實而背離自己和男主角今天對文學藝術理想的背離連結在一起。故在思念「依華」的同時，男主角也會重溫那段對文學孜孜以求的日子，自責和苦悶不已。由於主角李安的回憶有大量篇幅涉及自己早年創辦文藝刊物和追求文藝理想時所遇到的困難和心情。故不難發現在情緒意態上，它和早期的小說自然有不少相通的地方。

不過，這篇小說的敘述不少相對較為創新實驗的地方。如小說基本上有兩個時空：第一個時空是「現實時空」，它主要描寫的是 1984-1985，「中英聯合聲明」簽署前後的香港；第二個時空則是「過去時空」，它主要敘述的是 1965 -1966，「六七暴動」前後的香港。兩部份的時空轉換透過主角「李安」閱讀和評論自己昔日的「日記」，從而來回穿插於現在和過去之間。而敘事人稱也隨之轉換，「現實時空」所採用的是「第三人稱限知視點」，而「過去時空」則交替使用「第一人稱的限知視點」和「第二人稱的限知視點」。

此外，這篇小說在時空的處理尤為突出：作者故意在相當長時間不明確告訴讀者現實時空和過去時空的明確所指，讀者只是透過文本提供的某些人物行動和場景猜想，無疑是增加了讀者閱讀小說的難度。可見這篇小說文藝實踐的性質²²⁶。如一開始只提到蘇仁因政治氣候移民，因而只能猜想小說講述的是近來發生的事。其後，作者在敘述中陸續出現「中英聯合聲明」、「基本法」等字

²²⁶學者許子東在〈香港的純文學與流行文學〉一文中介紹到純文學創作有著意挑戰讀者的閱讀習慣和品味，延長讀者的審美過程等特點。收錄在許子東：《香港短篇小說初探》(香港：天地出版社，2005)，頁 31-45。

眼，讀者才較為明確故事的現實時空²²⁷；同樣地，在對過去時空的處理上，它是隨著敘述的深入，才披露這段婚外情具體時間是指 1966 年前後。因作者用「動亂的年代」的標題和白描當時的環境特徵；其次，有別於過往小說的是，這篇小說時空差距有 10 數年之久。而且其中介紹的人物較多，均在不同時空和主角相遇。如李安和朋友老金、老葉、胡立、老羅、阿麥、東尼、自己姊夫、情人王鳳等之敘述時間是現實的時空；而妻子玲玲、情人江、蘇仁、摯愛依華、母親等人物的敘述時間則是跨越兩個時空的。摯友丁尼生的介紹則屬李安七十年代中的記憶。而對異性露茜、佩芝、占星師大衛、術數師翁居士等人的敘述時間則在 60 年代前後。在這約共有 18 個的人物中，作者以主角李安為中心配合時空的來回穿插，交代眾人和主角的關係，並能有條不紊地突出不同時段主角的情態意緒，實有賴運用了電影的蒙太奇(Montage)剪接手法，從而突破傳統綫性敘事的限制。

同時，小說也嘗試融合其它藝術媒體來寫景，如攝影：「快門的聲響——嗤扎——時空凝住了，是孤立的，也是連貫的——嗤扎，一靜一動。//忽然飄來一種歡樂的聲音——如果此刻一切風景凝住，永遠是這樣，那麼一切都好了，我們可以談下去，無憂無慮地談下去……」

²²⁸如電影用鏡：「運動場本身便是一個境界，『一夜狂歡』

的景象又映入眼簾——偏鏡，披頭四在方塊的地面上，跳躍，芭蕾舞的美姿，萬籟俱寂，在這種寂靜中，自由與快活更容易舒展了……」²²⁹如抽象畫：「我的座位靠近窗，外邊，一切是灰暗的寧靜，我略略抬頭——彷彿超現實畫家瑪格烈

的一幅名作，彷彿就在窗外一塊大岩石懸掛在半空，石上是一座城堡，天空下正是死靜的藍海——懸空的巨石，便是如此。//有時一些問題，便像懸空的巨石，永遠掛在心裡，永遠不墜。……」²³⁰作者筆下的名畫便是瑪格利特(René

Magritte)名畫比利牛斯山的城堡(Castle in the Pyrenees)²³¹，他透過名畫的比擬，

²²⁷ 直到 1986 年 1 月 2 日《快報》的「性愛沙律」專欄中，在一年的回顧中才提到「八五年」

²²⁸ 葉冬：〈性愛沙律〉（《快報》，1985 年 1 月 30 日）。

²²⁹ 同上，1985 年 1 月 31 日。

²³⁰ 同上，1985 年 1 月 20 日。

²³¹ 附圖摘自：http://www.elite-view.com/Artist/Rene_Magritte.html，摘取時間為 2011 年 6 月 7 日。

試圖將繪畫藝術的圖象和空間感納入文字的範疇，從而強化文字的渲染效果，反映一種不遷就讀者程度的文字策略。因其對讀者有較高的要求。

此外，由於這篇小說，不同敘事人稱視點所代表的是主角在不同時空的「聲音」，其中的處境心態首先便有不少可作參次對照的地方。如主角在兩個時空中分別遇到同時代、不同性別的人的不同聲音。因此整部小說頗為：「複調」(Polyphony)的效果。巴赫金(Mikhail Bakhtin) 在評價陀思妥耶夫斯基長篇小說指出「複調」的特點是：「眾多獨立而互不融合的聲音和意識紛呈，由許多各有充分價值的聲音（聲部）組成真正的複調……不是眾多的性格和命運同屬於一個統一的客觀世界，按照作者的統一意識一一展開，而恰恰是眾多地位平等的意識及其各自的世界結合為某種事件的統一體，但又互不融合。」²³²

如對於《中英聯合聲明》的簽署這個歷史時空的處理，便頗有複調的特色。小說則有意紛呈各種人對回歸的不同態度：

首先，藝術家的蘇仁以健康和藝術前途為藉口而移民；小市民李安決定留下來，他一不怕死，二沒有遠走高飛的條件；李安的姊夫是一個中產階級，對此感到焦慮，希望移民，卻始終未獲批准，故便向懂「星相」的李安求教；而一些團體和要員便籌組不同的圈子和力量，參與其中；做生意的老金，便表示十一年很快到，要未雨綢繆。同時，報紙則天天刊登繁榮安定、「人物個個笑到見牙吾見眼的內容」。如此等等不同人的意見，便多聲部地呈現了時人對同一政治事件的不同意見。

這篇小說在香港「六七暴動」的敘述是多角度的：首先作者嘗試將主角那段刻骨銘心的愛情放到「六七暴動」的時空下，這段雙方深知不道德的婚外情，就因為動亂的關係，反而把二人拉得更近。

同時，作者又特意把主角幻化成「我」與「異我」的聲音就「六七暴動」的看法互相辯論：「……你自認為是藝術家，於是你說你熱愛自由，什麼獨立意志，什麼生命真理等，殊不知，你沒有睜開眼睛，難道外邊群眾的激怒，你毫不動容？你是一個極端個人主義者。//我給他罵得耳一陣熱。我匆匆地走著，走著……」²³³不久「我」便忍不住議論到：「聲音是那麼空洞，每一句激動的說

²³² 巴赫金：《巴赫金文論選》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁3。

²³³ 葉冬：〈性愛沙律〉（《快報》，1985年11月13日）。

話，傳進我的耳朵裡，是毫無意義的……如果要把人騙在街頭，擲石叫囂，甚至毆打別人，說這才是控訴力量，我便一百個不同意。……就算是非鬥爭不能生存，我們也可以改變這種鬥爭方式——在暴力的進行中，一切的理智，便喪失淨盡……」²³⁴這一段自我的對話，把當時港人對「六七暴動」的兩方意見的模擬出來。

此外，作者也嘗試透過李山的視覺白描暴動的場景：「搭客的腳步，個個都是匆匆的，每人都有一個目的地。//平時人頭湧湧的天星碼頭，現在一片死寂——不，不是死寂，從愛丁堡廣場，便傳來擴音器的聲響，播放著一些廣東音樂，又有似乎帶有北平口音的廣東話，傳進耳朵裡，都變得那麼空空洞洞，毫無意義。我寧願是死寂。//遠處似乎有警員的影子，還有那些大字報的影子。//香港死了，我便忍不住這麼想。馬路上偶然有汽車駛過，但風馳電掣，一陣煙似的，便不見了。//每一個生命，都趕著回家。但，香港死了。在這個淒涼的時刻，為甚麼我還會想你……這一切景象，令我想起『和平萬歲』的一幕——核子彈影下的紐約街頭，一個人也沒有，不是城市，只是鬼域。//紐約死了，彈風在怒吼著，一座座摩天大樓，近看遠看都像神主牌而已……」²³⁵這段節奏舒緩的文字，從視覺、聽覺等白描出香港市面上的情況，最後更套用電影「和平萬歲」的場景來模擬當時的感覺，寫來頗顯細膩和真摯。而且和「後文化工期」時期及前面已略作介紹的四篇在「性愛沙律」的連載小說比較起來，這篇小說的綴段性文字較少，而且句子之間的邏輯連系較為嚴謹。

這篇小說除了突出了愛戀和文藝理想的失落外，也描寫了主角「身份的失落」。主角身份的失落首先在「國族」上。在香港出生的李安，本是一個非常愛國的人。於是，在六十年代曾一個人悄悄進入大陸觀看，這一次回國之旅令主角蒙上陰影，他深感個人在政治運動之中的渺小，慢慢地國族意識便淡薄起來，只想安分地做一個香港人。及後「六七暴動」的發生，更惹來主角等不少港人的反感。故隨着回歸問題的逼近，不少人都感到擔憂焦慮和無奈。再加上，主角一直追求藝術，但卻長期處於失落之中。朋友更因為他的文藝追求而調侃他不像香港人。這便令主角產生了身份的懷疑：「那麼，香港人究竟是什麼樣子呢？」

²³⁴同上，1985年11月25日。

²³⁵同上 1985年11月22日。

他問自己，反覆地問。他留意街上的人，個個匆匆忙忙，營營役役，當經過投注站，更人頭湧湧，他們手捧報紙，埋頭埋腦，就這樣，便一晚了。」²³⁶因此「異鄉人」的感覺便在主角心中產生。作者這種透過小說對「港人」在六七十年代對身份定位的變化和焦慮的書寫，某程度可視為六七十年代大部份「港人」的心理和身份定位的反映。

► 第五篇小說（「懺悔婚外情」）

小說「懺悔婚外情」連載於 1986 年 3 月 13 日至 1986 年 7 月 17 日。細察其內容，這篇小說某程度是上一篇小說的延續。不同的是這篇小說則集中敘述一段婚外情的始末，並以更濃烈的自我回溯和審判的態度來處理。

雖然這篇小說的時空跨越較短，但在意象和氣氛的營造上卻更見特色。如故事開始在男主角羅的辦公桌上：「羅坐在寫字桌前工作著，身軀幾乎動也不動。//外邊陽光射入，似乎崇高的建築物也阻擋不住。//他看慣了陽光，就算室內沒有空氣調節，他也寧願不拉下百葉窗。//他的身軀，幾乎動也不動。//也許，握筆動的手動過，也許咬過咀唇的咀唇動過，但身體卻不動。//坐在他對面的老任經常留意他，但始終不瞭解他。」²³⁷故事一開始不斷重複「動」與「不動」等詞主要營造的是沒有活力、心情死寂的羅。其後作者便開始描述當她遇上心儀女子的房間隨着心情的改變：「昨天開始，不是在陰影重重的寫字樓，不是在布幕低垂的房子，而是每一個角落有陽光的地方。//可是，他偶然看到了比陽光更燦爛的東西。」最後當二人分開時，作者也再次以羅辦公室景物的觀感作比擬。同一景物對男主角不同情緒意態的烘托和描摹，有着前後映襯對比的作用。

整體看來，這篇小說的敘述節奏往往顯得舒緩。尤其是敘述羅和林依的相處過程時，如：

「他們笑的時候，便構成了他們自己的世界，不理會任何場合，不理會周圍的是什麼人等。//他們笑的時候，如波濤、如組曲，往往持續了十餘分鐘，直至肚子發痛及喘息，仍難以收拾。//他們笑的時候，不是基於任何理由，有時是一個普通的笑話，有時卻一些不合邏輯的說話。//他們真真

²³⁶同上，〈性愛沙律〉（《快報》，1985 年 10 月 7 日）。

²³⁷葉冬：〈性愛沙律〉（《快報》，1986 年 6 月 13-14 日）。

正正開心地笑，尤其在一起笑的時候，他們才感到彼此存在的實在，笑聲變了一種保證。……她一笑，笑便溜到她的指間？一個手的笑容……」²³⁸

作者這樣地大量使用複疊、遞進等修辭格的字句來形容彼此之間的笑，二人熱戀時的甜蜜便被浪漫地表達出來。由此而綜合這篇小說的語句，和小說《女顏》等相似的是，作者依然偏愛使用複疊、排比、遞進等格式的語句來強化氣氛和意緒。所不同的首先是這篇小說的語句相對較長、語意較為集中，有時更多的是自我的心靈對話，這樣便令情緒的表達顯得連綿、一氣呵成，而無需被短小的語段截斷，從而增大了抒情的密度。

此外，這篇小說頗具實驗性地於男主角羅的夢境中設置了一個自我審判的「法庭」。在法庭上，代表「人生」的大律師，要狀告主角謀殺自己及他有失兒子、丈夫、父親的責任。其後作者先後安排法官、律師、主角的情人京枝、朋友老任、讀者、死去的姊姊、不相識的學生、同辦過文藝刊物的人、陪審團等輪流對主角的行為作供，而主角則作自我辯解。由這些證人立場看來，其主要有四種聲音。一種是代表道德審判的聲音，它包括代表人生的大律師、法官、不認識的學生；一種是接近主角的聲音，如前女友京枝；一種則是插科打渾的聲音。如老任、讀者；一種則是主角怕面對的聲音，即主角死去的姊姊的聲音和同辦過雜誌的聲音。作者透過這四種聲音在法庭上的紛呈並置，使得這部份的敘事也頗有「複調」小說眾聲喧嘩的效果。而讀者在這種紛呈的聲音中體會到所謂審判的荒謬性。

事實上，這個夢中的「法庭」並非嚴肅的，而是帶點荒謬和滑稽的。所以有這樣的效果，是因為作者採用了「戲擬」(parody)的手法，這種手法的特徵是「通過具破壞性的模仿，着力突出模仿對象的弱點、矯飾和自我意識的缺乏。」²³⁹而作者在這段敘述中，刻意模仿法庭審案的過程，而作者透過不同人的輪番出場，從對聖經宣誓後作供的形式、律師的邏輯判斷、法官的權威性等方面對之質疑和否定。這樣的設置明顯是要戲劇性地質疑世人道德的價值及審判的荒謬性。因為最有資格批評主角的妻子，一直沒有以證人身份出現指控主角的背叛。更為可笑的是，陪審團最後卻未能裁決出主角的罪，只表示等三年後看主

²³⁸同上，(《快報》，1986年3月26日)。

²³⁹羅吉·福勒著、袁德承譯：《現代西方文學批評術語詞典》(四川：四川人民出版社，1987)，頁193

角還愛不愛林依再作決定，甚具諷刺性。可見法庭的目的不是要呈現主角的罪，而有其「調侃」和顛覆意圖。

5.2 小結：

a) 小說的肌理：

在專欄「性愛沙律」的六篇小說中，屬科幻懸疑和情慾小說的四部小說，多採用的是較傳統的第三人稱全知視點，且多以外聚焦敘事。總的看來，這四篇小說情節雖曲折離奇，但卻明瞭易懂和相對較為完整的；小說的主題雖不無變態和乖張，但卻大都旨在製造趣味。

至於屬抒情反思的兩篇小說，則沒有使用前述四篇小說所大體使用傳統小第三人稱全知觀點和外聚焦視點，而是主要使用早期小說中常見的第三人稱限知視點和內聚焦的方法，故這兩篇小說能鮮明地表現了主角個人情感或經驗。所不同的是，崑南在小說「遺失的日子」中透過主角閱讀自己所寫的日記，穿插地加入第一人稱限知敘事觀點的敘述，從而加強小說的抒情效果的同時，也藉此打亂直線敘述，從而增加讀者的閱讀難度。在小說「懺悔婚外情」中主要使用變動的第三人稱限知敘事，並主要「聚焦」男主角羅的內心世界，讓他以內心獨白的形式呈現情緒感受。而且這兩篇小說和其餘四篇小篇不同的是，它們在敘事時經常改變敘事人稱，轉換敘述的語調以配合人物的情感變化需要，調節敘述者、人物(被敘述者)、讀者等的距離，以使人物的情緒和環境氣氛按設計或遠或近地表達出來。

更為不同的是，屬抒情的兩部小說也嘗試使用不同的文學作品和電影來豐富小說的意念：

如前文提到，在「遺失的日子」中，作者透過主角李安的視覺，描寫「六七暴動」的香港，其中便使用了電影「和平萬歲」，它將電影的具象圖景比附當時香港的情景，兩個文本的對話，便豐富了文本的層次感，因為它使兩種死寂構連在一起。

這兩部小說中都以相類似的形式將電影置入文本當中，或是用劇情比喻當時的場景，或是用主題帶入對現實的思考。相關的例子還有很多，如有：「春花秋月何時了」(「*Engel auf Erden*，*Ein*」：1959)、「一樹梨花壓海棠」(「*Lolita*」：

1962)、「古城春夢」(「*Alexis Zorbas*」: 1964)、「秋月春花未了情」(「*Breezy*」: 1973)、「鳥」(「*The birds*」: 1963)、「山河淚」(「*A peasant's tragedy*」: 1948)、「祖與占」(「*Jules et Jim*」: 1962)、「春光乍洩」(「*Blowup*」: 1966)、「*L'an 01*」: 1973)、「歡樂人生」(「*Convivial Trio*」: 1970)、「迷離的世界」(「*Harvey*」: 1960)、「郎心如鐵」(「*A Place in the Sun*」: 1951)、「意馬心猿」(「*Accident*」: 1967)、「貓兒叫春」(「*What's New Pussy Cat ?*」: 1965)、「手足情深」(「*Brother s*」: 1956)、「L 形的房間」(「*The L-Shaped Room*」: 1962)等等，這些不同的「電影」中，以外國電影佔了絕大部份，且不少是一些實驗電影。電影屬另類藝術，而且是一些具象的影象，但如此密集地出現在兩篇小說中，無疑提高了閱讀的難度，體現一種非通俗的文字創作動機。

此外也有小說的置入。如在「遺失的日子」中，作者嘗試把李安的狀態用三島由紀夫的小說《金閣寺》中的男主角來比喻。敘述中，作者透過李安和舊友老金交談，將李安和《金閣寺》中的男主角構連起來。其中尤其夾敘夾議地集中在《金閣寺》中的男主角由想和「金閣寺」同赴一炬到最後放棄逃離的過程。這樣令兩個男主角的悲苦情緒更深刻地表達出來的同時，也不無自我調侃的作用。「金閣寺」同時成爲一個凝練的意象，比較鮮明地象徵了李安的寂寞以及他對文學的個人愛慕和執着。相關的例子還有：如羅曼·羅蘭的《約翰克利斯朵夫》、屠格列夫的《貴族之家》、加繆的《異鄉人》、無名氏的《野戰》、巴斯特納克的《齊瓦哥醫生》、安特烈夫《紅的血》、亨利米勒《北回歸綫》等。

綜合而言，小說大量地融合電影、攝影、繪畫、小說等不同的藝術，體現了崑南對非通俗藝術追求。雖然大部份不同藝術的運用和主角的情調是相一致的，且不少有著相近的寓義指向，有其較爲成功的地方。但值得詬病的是，其中也有不少運用得過於突兀和生硬，甚至使其淪爲一個「美麗的擺設」，沒有太大的功用。如在小說「遺失的日子」中，其中一節裏作者不惜大量筆墨描寫了電影「春光乍洩」中男主角湯瑪士在一個場景中的行動、心理、甚至他與女主角間的對話。然後再提到男主角原想買一幅風景畫，但後來卻因直覺喜好而無端看中了飛機的旋轉推進器。此後，作者才用之比擬個人對於藝術的選擇：二

者同樣有着無以解釋的執着²⁴⁰。但抽離地看來，首先其中對於電影的文字描述過份具體，而引申部份卻過於簡略和粗略，有點頭重尾輕的不平衡感覺。同時有時異藝術的引申和比擬顯得較為牽強。如在小說「懺悔婚外情」中，其中一節提到：「叢林裡那堆落葉，在小說中，他常常談到，尤其在那些屠格涅夫的作品，還在銀幕上，他也常看到，「星期日與茜貝兒」，但他沒有插咀，他欣賞她的神情，很相似的神情。就是那次，剛剛認識她不到三天那次……」²⁴¹這裏屠格涅夫的作品和電影的運用只是用以形容叢林中的落葉畫面和對女主角的感覺，實際功用不太。

由小說主角的行為和心理看來，在抒情反思類的兩篇小說中，主角過去都有「自慰」的習慣。「自慰」從行為心理看來，一般被視為「性苦悶」的表現。和郁達夫筆下的主角不同的是，他們後來擺脫了道德的枷鎖，不再視「自慰」是一個不道德的行為，並消除了自慰傷身的觀念，「自慰」後來被視為刺激肉體的一種正面行為，它讓主角感到肉體的存在。假若將這種理性的道德力量視之為一種的理性原則和自我要求，則可見主角已被慢慢放棄了自己的理性和原則。因而這也呼應了主角最後放棄文學理想的過程。

5.3 小說《劍馬盟》

1986年9月15日至1988年2月24日，崑南改以創作歷史演義：《劍馬盟》。這篇為期將近1年半的連載小說，圍繞的是漢武帝年間，漢朝和邊塞外族之間戰事和外交風波。這篇小說放棄了一般歷史演義的宏觀大敘事方式，而是將歷史故事集中在武帝、東方朔、張騫及其間諜集團之中。在崑南的筆下，漢武帝所以要和匈奴發生戰爭是為了復仇、所以要和邊塞外族打交道是為了尋找助其長生升仙的「天馬」。小說中張騫已不是忠貞報國的英雄，而是在兩面逢迎之中謀求私利的政治家。他所以致力於和西域的交流，只是為了挑起戰爭，實驗自己的經濟王國的理念。因而漢武帝年間的戰事被敘述為操縱、決定在幾個人的私念之無意義之戰。

首先，這篇小說所使用傳統小說的是第三人稱全知觀點。因此敘述者會時介入小說的敘事之中、出入古今，發表宏觀評論或個人看法。這樣我們便可以

²⁴⁰這節在葉冬：〈性愛沙律〉（《快報》1985年12月10日）。

²⁴¹同上（《快報》，1986年3月25日）。

在閱讀中感受到一個現代的敘事者在說話。如：「如果當年，單于聽從左賢王的話，把和親隊伍殲滅，以後便不發生漢和烏孫一連串和好關係了……不過歷史是這樣的。此後，五胡亂華，南北朝時代，便是匈奴在漢土揚威的日子。歷史上的因因果果，真是罄竹難書，不過，這一些都是後話。」²⁴²小說敘述者如引例般切斷小說的敘述，目的是讓讀者站在一個間離的位置看待歷史，這樣的例子在這篇連載小說中還有很多；同時，這篇小說的敘述者有時會將自己放在後設的位置，如：「這個歷史性的鏡頭，當然沒有人看到，更不會有史家寫下春秋之筆。」²⁴³此外，有別於一般歷史演義的是，崑南的這部小說前部份尤着重「反歷史」的敘述策略。其中主要透過敘事者一再突然介入、現身說法，針對歷史記載不合理的細微之處，提出新看法。如提及漢高祖白登之圍時，小說便鋪陳冒頓為甚麼不會為「妻子」而把劉邦放掉的歷史記敘，從而「白登之圍」的正史便不可信，然後作者再把「白登之圍」被解的真正原因敘述成陳平和冒頓陣營中人達成商業協定。這樣的敘事模式，在小說中不時出現。因此小說中不時有：「歷史是這樣記載的，但……」²⁴⁴或「過稱不是歷史所載……，而……」²⁴⁵的語句。

不過以上這種對「歷史」的敘述方式，比較集中在故事的前一部份。因為故事後半部份在武帝接受張騫的建議要與烏孫和親不久，張騫卻突然死去。整個外交任務卻落在張騫身後的情報集團和兩個無知女子上。故小說最後整個敘述落在權力鬥爭、兒女情仇之上，當然少不免有崑南慣有的「情慾」鋪演。

整部小說是以淺易的白話文書寫，但遺憾的是，有時當寫到某些歷史人物或事件時，又會用古典的文字書寫，令整體敘述呈不一致之感，且不無順手拈來之嫌。如寫到大宛拒絕和漢通交的回信，便有這麼一段文字：「漢去我遠，而鹽水中數敗，出其北有胡寇，出其南乏水草，又且往往而絕邑……是安能致大軍乎！無奈我何。」²⁴⁶事實上，這段文字便出自《史記·大宛列傳》原文²⁴⁷。又

²⁴²同上，1987年3月7日。

²⁴³同上，1987年2月24日。

²⁴⁴同上，1986年11月18日。

²⁴⁵同上，1986年11月22日。

²⁴⁶同上，1986年9月21日。

²⁴⁷司馬遷：〈大宛列傳·第六十三〉（《史記》·卷123，中華書局，2009），頁1965。

如寫到賈誼向武帝的奏書時，作者直接套用《史記·屈原賈生列傳》的原文²⁴⁸。這樣的例子，在這篇小說中屢見不鮮。同時，有時小說又會借用古典小說的整個情節，鋪展故事，同樣也有敷衍充數之嫌，如小說述及用刀之妙時，全譯莊子《庖丁解牛》的故事(821回)。又如化用《搜神記》中的〈馬皮蠶女〉(又名：〈女化蠶〉)的故事，作為情侶間的交往話題(279-284回)。此外，也有不少草率之筆，如寫到塞外風光時竟有一段：「這裡全年平均風速，每秒二至六米，即屬二級風，平均每年有七十五天剛七級以上大風，多的可達一日天以上，三天一場……」²⁴⁹如此準確的氣候數據，放到漢代人物的口中，顯得有點不倫不類。

小說的題目雖是「劍馬盟」，但小說中卻沒有提到劍而只有刀。讀者無從得知題目何意。且由報刊連載版面的實際情況看來，這篇連載小說在最後的時間，斷稿的時間和頻率開始增加，頗讓人有意興闌珊、無以為繼之感²⁵⁰。由此再看故事結尾，作為男主角的父親突然出現，用箭射死女主角郭采和，事前毫無先兆。且整個故事事前還有很多已醞釀多時的情節尚未交待，如：究竟其中提及的漢奸是誰？兩名女子的感情最歸如何？故也有草草收場的之感。

5.4 《天外尋根》

《天外尋根》是崑南在《快報》的最後一篇連載小說。它發表時間為：1988年2月25日-1988年3月31日。

這篇小說主要呈現的是在1988年前後，李平等港人在面對「中共將要收回香港」時的失重、焦慮和無根的心情。小說透過李平的視覺呈現了在這個時間點上不同港人的選擇。如王京兆，他是李平的一名考古學家舊友，在主角眼中，他曾是移民族的先行者，但現在卻決定回港逗留一段時間，還打算回大陸走走；李平的同事張廉，妻兒和父親都在文革中被逼害而死，他毫不相信共產黨，雖然中共官方已發表了「求同存異」等一些開明的話，但他對此仍非常懷疑；主角的另一個朋友：王若山，他申請移民只是趁熱鬧，但卻未想到很快便批准了，一年內便要離開。對此，他感到忐忑矛盾，甚至懷疑起自己這個決定來；主角

²⁴⁸司馬遷：〈屈原賈生列傳·第二十四〉（《史記》·卷84，中華書局，2009），頁1465-1466。

²⁴⁹同上，1987年1月12日。

²⁵⁰筆者由1987年9月起直至其1988年2月24日連載結束統計其斷稿的日子分別有：1987年10月21日；1987年12月6日-12月8日；1987年12月31日；1988年1月7日；1988年1月17日；1987年1月28日；1988年2月2日；1988年2月12日；1988年2月21日-2月23日；也就在最後連載的兩個月時間裏，平均一個月斷稿3次，頻率之高，是筆者所見崑南專欄連載所未見的。

同時也看到「不少香港人因許的一番話，大感興奮，以為香港的確改造了他，以為大陸明白港人的志願」²⁵¹；而主角李平，他沒有選擇離開。他的立場和張廉卻是一致的，只是他更願意在表面上對一切沉默、採取冷眼旁觀的態度。而且，「沉默」也代表一種無聲的抗議，因為主角自言：「一個人陷入極度痛苦後，便會沉默。」²⁵² 現實上，李平是愛國者，他對大陸過去發生的一切苦難，哀其不幸，又痛其不爭。因而他覺得中國人已疲不能興。這使得他對「國家」很失望。他曾想過退居於「藝術堡壘」內，但是早已放棄了，因為大家的「迷信」的是金錢。他又曾嘗試忘情在「愛慾」之中，與少女「淑」發展了婚外情。但最終失敗。

小說最後李平已對世界失去信心，他想到：「活下去是毫無意義時，不如索性死去」²⁵³於是，小說最後暗示主角選擇了放棄生活，因為有人拍門呼叫失火時，但他卻只任「煙從門隙噴入，直至他看不見東西。」²⁵⁴

由此而理解題目「天外尋根」的寓意，其突出的是一種無根的虛罔。正由於生活的「無根」，故「根」便需要往「天外」尋覓。但在「天外」根本不能尋著「根」，因為小說已藉一個真正的退休「太空人」告訴讀者：「在失重的狀態下，我們確可以任意浮沉，但那時候，反有一種恐懼。」²⁵⁵因此，「根」某程度也可以理解成一種「心安」心理，但小說寓意的是這種「心安」不僅在人間世找不到，在天上也不可能有。

5.5) 臨別之作：〈戲鯨的風流〉

〈戲鯨的風流〉是崑南停筆以前的一篇短篇小說，〈戲鯨的風流〉原名為〈威尼斯之鯨〉，它刊載在1989年3月份的《君子雜誌》。崑南在篇小說描述的是男主角「王匡」受前女友所托到威尼斯去勸她的女兒回家的過程中所見所聞所想。

這篇小說的內容，不禁讓人想到亨利·詹姆斯(Henry James)的《奉使記》(The Ambassadors)。它講述的是一個年輕人由美國新大陸去了歐洲舊大陸，他的家長擔心舊大陸的頹廢淪喪，會影響年輕人的道德和行徑，於是便派了一位家人很

²⁵¹同上，1988年3月28日。

²⁵²崑南：〈天外尋根〉（《快報》1988年3月22日）。

²⁵³同上，1988年3月31日。

²⁵⁴同上，1988年3月31日。

²⁵⁵同上，1988年3月2日。

信任、又能處理舊大陸敗德的較年長者去拯救年輕人。作者透過較年長者的歐洲經驗，勾起其傷痛往事，從而牽涉指向了虛擲徒勞的年少、疲累不已的生存、無所指望的來日等主題。〈戲鯨的風流〉的情節與此不無相似，但是較年長的王匡去到威尼斯後，只能較為深刻地突出了一段情慾的過去，而疲累不已的生存和無所指望的未來等主題，卻隱約地散落在小說各個受質疑的「營救」片段之中：

其一，前女友求救於王匡，要王匡帶她的女兒「玉華」回家。而「玉華」卻質疑王匡等的「拯救」行動，並表明她要走自己的路，但無卻不會去死；其二，美國政府花了八十萬美元成功救出三條包困冰層中的鯨魚，但科學家說營救行動是沒有意義的，他們認為是應讓鯨魚在自然法律下死去；其三，威尼斯政府花五十億美元建造海牆，防止威尼斯城陸沉。但小說提到威尼斯人並不喜歡威尼斯，因為他們不少希望離開。而某些旅客則相信若已命定的便無需強求；其四，三年前，王匡享受了性的樂趣後，用一隻手錶和一疊錢回應蘇菲亞要他帶自己出走的求救；三年後，主角卻一再想到她，這本身也是對自我的一種懷疑；其五，這次王匡應一個陌生女子的求救要求，幫她付船錢去目的地。但最後才發覺那個女子可能已死去多時。

此外，小說最後當主角放下了「求救」的囑托，乘飛機離開時，他看到雜誌的封面上是一個被麻繩捆住的地球，寫著：「Planet of the year---Endangered Earth」。這裏雜誌的封面和圖案實際暗示的是一種解救瀕危之地球的呼喚。由此，再結合這些眾多的「救」的要求和對「救」的質疑，筆者認為作者這篇小說的寓意可以是：當地球都瀕危待救的時候，某一地方或個人是微不足道的，既是不能改變什麼？不如任之聽之罷了。

這篇小說，雖襲用了《奉使記》的敘事觀點、故事的理念或情節，但卻更似一篇散文化的小說。因為其具有散文的隨意鋪敘，形散而神不散的特點。小說眾多的描寫都是隨著王匡的行為和思想隨意流動，但當中不少卻往往沒有太大的聯系，或太刻意營造的地方。而且，意象設計和氣氛的塑造也未必統一，甚或有點凌亂的。如：「一踏出車，整個威尼斯便在王匡的腳下。//第一次是親切，第二次增添一分親切以外的神秘。//一種莫名的情緒，永遠帶有水分與陽

光。李玉華說：「如果你站在浸水的橋太久，頭頂上會長出水仙來的。//料不到第三次來到這個水都，完全是為了李玉華。」²⁵⁶若細看引文，基本上是一句一個意思，如散文筆法一點散開，五句話並沒有共同的指向，而且全文也並沒有地方明顯地與之對應。

5.6) 總結：

a) 小說的精神情態：

綜合崑南這個時期的多篇小說創作，其主要有兩種創作的傾向：其一是虛構的想象世界，其二是抒情的現實世界。由虛構的世界看來，小說無論是上天落地、古今中外，人和人之間的關係都有著「出賣與背叛」的特點，也就是爲了個人的「利慾」可以不擇手段。如在小說「科技中的情與慾」中，男主角柏加爲了可以無限「享樂」，竟一度毫無掙扎地把「靈魂」賣給神秘組織；其後的轉變，只是因爲更醉心於「瑪莉安」的情慾關係，故他要違背承諾、背叛組織；在小說「西西里島的情慾」中，西西里島的童話式故事裏，女主角明知道自己和這個社會格格不入，但因爲「利慾」所誘而留了下來，後來又受不了寂寞，出軌背叛男主角；在科幻小說「外太空的奇想」中，「電腦」始終都要出賣「地球」，從而達到推翻人類、掌控地球的目的；即使在歷史演義式的小說《劍馬盟》中，所有的戰禍，原都只是幾個人的「利益」挑撥，張遷苦通西域的英雄式行爲，在崑南的筆下只淪一個自私荒謬的商業夢：打仗可以刺激商業，商通則民富。最後更荒謬是張遷猝死，各種「出賣與背叛」更爲尖銳地突出來。其中作爲父親的郭子南爲了奪權，不惜要以女兒的性命作賭注，最後更殺死自己的女兒。在抒情的現實世界中，崑南筆下的男主角已對文學失去信心。他們都感到孤獨和自我隔離，身邊的朋友不瞭解他，讀者不賞識他，他們曾經把理智和理想沉浸在「情慾」，但卻失敗。追求理想是爲了人生終極的意義，追求「情慾」則是短暫的歡愉，作者筆下的主角在這二者之間都不得安頓，故主角陷於永恆的掙扎和失落之中。在崑南的臨別之作〈戲鯨的風流〉中，女主角玉華是反叛和自我隔離的，所以她會遠走它方，拒絕聽從男主角王匡的勸告。而中年人王匡重臨舊地，面臨的是一段段無力和受質疑的營救。同時，崑南這個時期的小

²⁵⁶崑南：《戲鯨的風流》（香港：閱林文化社出版，1998），頁1。

說都在落寞甚至悲劇中結束，而且小說中呈現的「世界」都是灰暗和無望的。

由這個時期小說的內容看來，其中「追憶」或「回顧」性的內容比例，比前述的階段多得多。如小說「遺失的日子」、「懺悔婚外情」等，不僅採取一再追憶、回顧過去的視角，反思生活在香港的男主角的生活狀態和意緒，而且更具自傳性質。又如《劍馬盟》中，不時透過司馬遷和郭子南的追憶，曾多次反問究竟多年來為實現自己的夢想，所付出的是否值得的問題；再如《天外尋根》中，男主角李平在香港回歸細節逐步落實的時間點上，藉他與不同的朋友，勾起了個人對「過往」種種追求、理想的反思。在告別作〈戲鯨的風流〉中，王匡的威尼斯之旅也牽涉大量的回憶。而且這個時期的小說大多都涉及時間問題的描寫。在小說〈殺死劈腳男〉中，西門便提到：「人老了，反越來越急躁，近月來，連『釣』人也表現得浮躁不安。」²⁵⁷；在小說「遺失的日子」中，男主角多次提到年齡問題。如：「但到了這個年紀，他對追求已不再發生興趣了。」²⁵⁸在小說「懺悔婚愛情」中，男主角和林依的愛，其中一個障礙是年齡的差距較大，因為林依是朋友的女兒；《劍馬盟》中年邁的漢武帝一直擴邊主要為了尋找可助他長生的「天馬」。這樣等等的內容方向，正如他自己提到：「……不想追憶，但在煩悶的時候，追憶往往成為一件難以推搪的實在。」²⁵⁹因為時間伴隨着時代的發展和帶來了心境的變化，透過追憶可以減卻自己的煩悶，令自己感到實在。同時追憶則帶來反省，從而激發已屆天命之年的存在感。從更宏觀的角度看來，對於時間的注意，和自香港 80 年代中英談判過程中，所引發社會廣泛的焦慮感不無關係。而小說中的悲劇結局，某程度也反應了崑南對前景的觀感。

經歷了不同類型性質的辦刊業務失敗後，崑南文學信念已經發生變化。他指出：「如果目的是搞群眾運動，拿文學活動來對抗這個社會，或企圖爭一席位，我的忠告是白費心機。」²⁶⁰可見，崑南心中已否定文藝能影響和改變社會的看法。他對創辦文藝刊物已失去信心：「就算大家有本錢出版刊物，無法到達需要

²⁵⁷葉冬：〈性愛沙律〉（《快報》，1985 年 7 月 4 日）。

²⁵⁸同上，（《快報》，1985 年 9 月 1 日）。

²⁵⁹同上，（《快報》，1986 年 4 月 29 日）。

²⁶⁰同上，（《快報》，1985 年 10 月 16 日）。

閱讀的人手中，這場仗是輸定的。」²⁶¹這解釋了他何以當時很少在文藝刊物上發表創作。對於藝術，崑南認為只是個人的事：「要真誠投身文學藝術，是不必斤斤計較加入那一個團體，參與甚麼活動，自己做功夫就是了，泊碼頭是最終變成身不由己的。」²⁶²因而自「文化工業時期」後，他一直沒有參加任何文學團體和組織。同時，這令他在一般人的面前，留下了自 1977 年中後期起已放棄了文藝的印象。

經過這兩年的來回掙扎和嘗試，崑南依然無法取得突破。他的文藝熱忱更為低落。人前甚至不斷揶揄和否定文學的作用。如葉輝、馮偉才等便曾提到，他們在這個 1988 年前後遇到崑南時，他口中常說「文乜鬼學」。²⁶³不久，所有報紙副刊的創作也停下了。且看他告別文壇的文字：「筆比劍還鋒。很動聽的一句諺語。年青沉醉於文學時，這句座右銘在心裡頗有激勵作用。……我再也不相信……每一個行動都有一個價值。當價值觀完全改變之後，我急急逃離昔日的世界。任何因緣都可以一刀兩斷。//我不知正義為何物，劍術早已生疏了，武林再見。」²⁶⁴離開文壇的意念早在他心中蘊釀，只是這次他終於下定了決心，來一個決裂。1989 年初，崑南對文學徹底失望，投入他的星相研究中，嘗試透過它去思考人生意義的問題，闊別文壇約 7 年之久。

²⁶¹同上，（《快報》，1985 年 10 月 15 日）。

²⁶²葉冬：〈性愛沙律〉（《快報》，1985 年 10 月 17 日）。

²⁶³葉輝 1988 年左右在崑南編《經濟日報》副刊的時候，經常聽到他說：「文乜鬼學」的話；詳見：〈細說崑南〉（《香港文學》，第 196 期，2001 年 4 月 1 日）。筆者曾訪問當時同在《經濟日報》工作的馮偉才，他也曾提到崑南經常說這一句話。

²⁶⁴崑南：〈筆劍同種〉（《文化焦點》，創刊號，1989 年 2 月 17 日至 23 日），頁 17。

六. 回歸文壇— 晚期

崑南在 1989 年初後，離開文壇，投入自己的星相研究之中。直至 1995 年。他事後回顧指出了其中之原因：「本來我相信藝術可以解決一切問題，這句話可能是對的，但我自己做不到。後來，我發現星座能為我帶來解答，而且西方星相學不帶消極性，很適合我，於是一直沉迷下去。」²⁶⁵對於自己離開文壇後的生活和狀態，他總結指：「我投身研究占星學……加上對電腦的癡迷，在這段時間，我對文學藝術，幾乎陷於絕望之境。這是我文學思維的空白期。所以，香港文壇發生什麼事，我完全不知道，因為已決定置身事外了」²⁶⁶

1995 年，崑南開始在關夢南任編輯的《星島日報》副刊發表創作，其中包括詩、散文，主要的還是短篇小說，至少一個月一篇。這些短篇大部分收在後來的短篇小說集《戲鯨的風流》中。崑南在訪問指出自己回歸文壇的原因是：「還要多得阿關(關夢南)，大約是九九年吧，他打電話給我，邀請我參加一個中華文化促進中心舉行的朗誦會……」²⁶⁷引文指出了他的復出是得到關夢南的鼓勵；雖然崑南提到的是 1999 年的朗誦會，但是，其實早在 1995 年²⁶⁸，他已漸漸重拾起對文學的興趣，並開始在關夢南編輯的副刊重新創作了。

事實上，崑南的回歸，和香港在九七大限以前大氣候的改變也不無關係。因為隨着 97 的臨近，香港頓成國際、國內的焦點。許多國際和國內的傳媒紛紛到香港，紀錄這歷史的轉折點。在歷史的界限面前，除了社會廣泛的焦慮感外，也掀發起不同方面、界別的反思和總結潮。而「香港文學」也成為被關注和總結的焦點。自 90 年代起，不同的香港文學史料的整理、文學作品的重提、文學史的書寫和香港文學研討會的陸續地展開。作為五六十年代文學健將的崑南也在這個過程中一再被追認和重新介紹。這無疑鼓勵了對文學非常失望的崑南。他的重出，某程度也是對大環境的一個回應。

²⁶⁵同註 10，頁 10。

²⁶⁶同註 67，頁 8。

²⁶⁷同註 115。

²⁶⁸崑南的兒子朗天在〈編輯的話：作者主體之瓦解〉一文中提到這是崑南離開文壇的告別文字。收錄在：崑南：《戲鯨的風流》(香港：閱林文化社出版，1998)，頁 207。

6.1 《星島日報·星辰》的創作

自 1995 年中起，崑南至少一月一篇地在《星島日報》副刊「星辰版」或「天河版」發表短篇小說，絕大部份後來收錄在《戲鯨的風流》²⁶⁹，計共有 21 篇。這個欄目性質是自由投稿，每天刊出，字限約在 2000 字。綜合崑南這 21 篇小說，可以大致分成「寓言議論」和「虛幻懸疑」兩種表現方向²⁷⁰，且這兩種表現方向無不以都市生活(尤其情慾)為素材鋪展開來。所謂「寓言說理」是指其主旨重點在於表達作者對都市生活的種種體會和感受，且這些體會和感受多是辯證的、非二元對立的，寫來不無成熟的睿智之感；而「虛幻懸疑」則指其情節或結局都有着「虛幻懸疑」的特色，制造撲朔迷離的效果，不少也提供一開放性的結果，引發讀者思考。

其中，「寓言議論」方向的小說中，又細分為三類：其一有少部份小說，議論部份的比例較高、寓理比較集中和明顯，而其中之情節卻比較短，大多只是一個情景或人物的一種態度和選擇，情節只是作為寓理的相似或相反的論據。如：〈二重奏〉²⁷¹等；其二，有些小說實則只在表達人物對生活的不無嘲弄的雜感，如〈門掩黃昏留春住〉²⁷²等。因是雜感，則首先啓發情感的人和事通常是多元而瑣碎的，且情節其實只是啓發雜感的素材。因而情節發展或情感的演進沒有很嚴謹的邏輯次序。其三，部份小說主要藉「人物」對於「情景」的改變或不同的選擇而帶出一種生命的態度或體悟。如〈聖誕老人〉、等。它們的特點是情節和事件都只集中在一至兩個人身上，因此在情節或抒情片段都較有統一的指向，敘述結構則相對較上述兩類小說嚴謹。大體而言，第一類的「寓言議論」方向的小說，其實相當於一議論散文，第二類的「寓言議論」方向的小說，則相當於抒情散文。其寓理和情感都是從虛構的人和事之中建構出來，故寫來顯得自然隨意、結構有鬆散，有着散文形散而神不散的特點。至於第三類「寓言議論」方向的小說，則較像一般我們理解的抒情小說，因為有較為整的情節和

²⁶⁹同上，本章有關各短篇小說的頁碼這篇文章的註都以此為準。

²⁷⁰筆者認為這 21 篇小說中，屬於「寓言說理」類的有 10 篇：〈二重奏〉、〈哭出一個菩薩來〉、〈拼圖述異〉、〈鯨變〉、〈聖誕老人〉、〈無夢好時節〉、〈門掩黃昏留春住〉、〈腐蟲標本〉、〈誤區〉、〈零件〉；「虛幻懸疑」有 11 篇：〈愛情印花〉、〈絕色之再造〉、〈愛情背影〉、〈重拾去年人〉、〈情感蒸發〉、〈生有千千結〉、〈如來神掌〉、〈與火結緣〉、〈一面鏡子〉、〈情人解體〉、〈浮生魅影〉。

²⁷¹同上，頁 65-71。

²⁷²同上，頁 167-171。

結構。

至於懸疑方向類的小說，因為均有讓人產生懸疑、錯愕、驚奇的效果，故其「故事性」和「邏輯」又較前一類的小說強得多。其中〈如來神掌〉²⁷³在意象和佈局上較為特別。「如來神掌」實際象徵的是主角被生活壓力推撞的強烈感覺，同時也是主角伍胥在一個夢的場景。

綜合看來，在 21 篇的短篇小說中，在語言和敘事上較有特色的是〈鯨變〉和〈腐蟲標本〉。先看〈鯨變〉²⁷⁴：

首先這篇小說在行文設句始終較能緊扣着題目「變」的意念來敘述。小說開始在主角第二次重臨天安門廣場時，對於景物和心境「變」與「不變」之思考和敘述之上。如小說的首三段文字，作者沒有指明不變的東西是指什麼，是天安門的這個地方？或是張成的空白的感受？而張成說「人心」不變，所泛指包括誰？是指天安門的遊人，包括他自己嗎？但作者隨即在第三段便透過張成妻子指出丈夫已變胖的判斷來否定「不變」的可能(頁 173)，這樣由開始不變的敘述，到其後對不變的否定，形成一反襯的效果。

其後，全文一再書寫了不同的變化：如張成對遊行、喊口號的態度的變化、漫畫超人狀態的變化(因為結婚)、張成不再寫他的英文歷史小說、放棄了在國際文壇上揚名的夢想、張成的性格變得開朗了，變得更關心家庭、張成開始對任何事都不發表意見，變得有耐性和兒子看完整個卡通片、他變得有耐性陪妻子逛公司等等。但作者卻沒有說明變化的緣由，當妻子和讀者都覺得奇怪的時候，作者卻藉張成和妻子對「鯨無端集體游上沙灘自殺的原因」作結：「阿芳問：『真的沒有理由嗎？』//阿成搖頭，一會兒，又說，『也許不必有理由吧。』」(頁 177)這便帶來一戲劇化的效果。因為題目「鯨變」，本身是指巨變，一般人都會覺得人發生巨變是有理由的。但「也許」一詞又吊詭的暗示：即使有理由也無需去細究。這樣作者便把主角變化的理由開放予讀者的思考。

另外，和崑南早期相似的是，這篇小說也使用了多元的敘述視角：

小說在一開始是以張成為中心的第三人稱限知觀點，如「怎麼比得上我？張成便這麼想。我甚麼心不想了。我的腦袋已像曝了光的菲林，甚麼也無法再

²⁷³崑南：〈如來神掌〉(《戲鯨的風流》香港：閱林文化社出版，1998 年)，頁 121-126。

²⁷⁴崑南：〈鯨變〉(《戲鯨的風流》香港：閱林文化社出版，1998 年)，頁 173-177。

捕捉了。曾經拿着攝錄機到處拍，當時十分緊張，唯恐錯失了一些甚麼突發事件。那年示威遊行，他一口氣拍了十多盒帶{……}兩個抽屜都塞滿了。」(頁 174) 引文以自由間接引語的形式變換敘述的人稱和視覺，在表達主角的主觀情緒時，作者特意把人稱轉到第一人稱內聚焦的視角，以更好地呈現人物的心理狀態。

小說在中段以後，敘述的重心慢慢地轉到了女主角的阿芳為重心的第三人稱限知視覺。因而由阿芳視覺出發的敘述一再出現，如：「她仍不明白究竟發生了甚麼事。/她愈來愈有點不了解阿成/她想過/在這期間她/她想/她真不明白」等等，一直到小說的最後。這樣一篇小說，使用不同的聚焦視點，首先可以突顯不同人物的內心世界。而故事的後半部份轉到阿芳的第三人稱限知視角上，使阿成變成了一被觀察者，從而可以隔離他的內心世界，讓他轉變的原因順理成章地可以不剖白出來。也就是說，這故事呈一雙線敘述的結構。

這樣的敘述特點也可以在小說〈腐蟲標本〉²⁷⁵中找到：

這篇小說一開始是第三人稱全知視角敘述。「何少倫清楚地記得，他和梅翠芳拍拖時，經常取笑在餐室內對坐的夫婦。『你看{……}男的看報紙，女的只是呆坐着。』他料不到，眼前的他和翠芳{……}」(頁 179)自「他料不到」後，小說便轉入了以何少倫為中心的第三人稱限知視角來敘述。而全知觀點下的人物「梅翠芳」已變成屬於他視覺中的「翠芳」了。作者藉內聚焦何少倫的行為和心理，以他的視角呈現妻子的行徑，讓讀者感受二人的疏離關係。

其後，故事的敘事視覺文替變化。敘述視點曾轉到翠芳的身上。同樣地全知觀點下的人物「何少倫」，又轉為翠芳的「少倫」。綜合而言，它們之過渡均使用自由間接引語的方法，使敘事的焦點隱晦地回在何少倫和梅翠芳之間，從而把二人的心理更準確地聚焦出來，而且雙綫視覺下的同和異帶出了反諷的效果。

同時，〈腐蟲標本〉的題目，也相當形象地把男女主角間的關係表現出來。因他們的關係就如「腐蟲標本」一樣，雖一度腐化，但現已以一標本的形式保存下來。它形象而準備地概括了二人疏離而又維持現狀的婚姻關係。此外，故事的結尾也相當戲劇化：「她放下報紙，對何少倫笑笑。可是，他的視線不在她

²⁷⁵ 崑南：〈腐蟲標本〉（《戲鯨的風流》香港：閩林文化社出版，1998年），頁 179-183。

的方向。他正在側身透過無線電話與別人通話。對她一切已習慣了。她說，『我有事，先走了。』說罷，便起身走了。//何少倫放下了兩話，才發覺原來翠芳已不在了。對他也一切習慣。」(頁 183)

綜合這 21 篇小說，這些故事多以「我」為人物視點來鋪敘。而小說的素材幾乎大多源自對社會和生活的觀察。區別地看來，在寓言議論類小說中，大多情節較弱，襲用散文的筆法，故結構多散亂、思緒多是瑣碎；在作者的懸疑虛幻類小說裏，雖有較為完整的結構和故事，但文筆和意象卻大多不是很凝練，心理描寫也相對簡單，較多地使用實用性語言，不過較為突出的是小說的情節則比較懸幻吸引。此外，值得注意的是懸疑虛幻類小說的主題都或多或少地表現了都市生活的荒謬感和異化功能。總的看來，這些小說的特點，其實和報紙的空間不無關係。因為在有限制字數的小說空間裏，若太注重小說的結構則容易忽略意象和氣份的渲染，但若太注重氣氛和意象的渲染則容易忽略伏綫的鋪墊和小說結構的塑造。

6.2 《天堂舞戔足下》

《天堂舞戔足下》²⁷⁶是崑南寫於在 1999 年 6 月至 2000 年 9 月的作品，並於 2001 年 4 月正式出版。小說一共有三部份，是一篇有 20 多萬字的長篇小說。

6.21) 三組敘述視角：

綜合而言，小說主要由三組敘述的視角組成：第一組敘述視角主要由「我」以獨白的形式向你剖白「我」對「何戲」和「何游」種種之瞭解；第二組敘述視角是主要以一移動的第三人稱視角，交代「何戲」、「何游」、醫生等人的故事。小說以第二組敘述視角為主，而第一組敘述視角則起到導引第二組敘述的作用。即第二組敘述視角是隨著第一組敘述視角的變化而變化，由此推動劇情的發展。不難發現的是，作者有意將第一組的敘述視角以有別於其它視角的斜體文字呈現。更為有趣的是：小說最後半隱半露地說明了第一組的敘述視角中的「我」原來是「因心病」即「多重性格分裂者」。他口中的圍繞「何游」和「何戲」的事都極可能只是自己分裂人格之一種。而「你」則是一個照顧「我」的護士「杜莉絲」。因為在小說的第三部份中的第一組敘述視角裏，「我」向「你」提到了江醫生診治和質疑，而江醫生實際上是護士「杜莉絲」的上司。而讀者這時才明白為何在第一組敘事視角之中，「我」有點神經質。

至於小說的第三組敘述視角，它在敘述的其比例較少。它是一種疑問或詰問的聲音，並由一不固定身份的疑問向作為香港「記者先生」的「你」發問，「記者先生」的「你」由此至終並沒有回應，「記者先生」表面上看只是「何戲」一人，但也可以理解為是對「香港人」的發問，用以「反思」或調侃香港的文化問題。如：「記者先生，你對五十周年國慶有甚麼觀感？舉世歡騰，場面偉大，看你走來走去，這麼興奮，來自香港的記者，請告訴我，你對祖國的看法是甚麼？//『記住，血濃於水。』『一個電視節目而已。』『一國兩制，不的想法又有甚麼不妥。』『記住，血濃於水。大家都是中國人呀。』」²⁷⁷這裏，不知身份的「疑問者」，向代表香港的「記者」提出了對中國看法，並導入數種可能的聲音，旨在引發思考。再如：「記者先生，那一年，我記得了，一九八八年，有兩條巨大加州灰鯨在還沒來得及從北極海南下避寒雨{……}這件事在美國被新聞界日

²⁷⁶崑南：《天堂舞戔足下》（香港，科華圖書出版公司出版，2001 年），

²⁷⁷同上，頁 40。

以繼夜報導，成為一個多星期的頭號大事，不少專家還趕往現場設法營救{……}但為什麼我們的報章，卻始終沒有較大篇幅的報導呢？」²⁷⁸不難發現兩段引文，前者和後者的提問者身份和所站的提問位置是不同的，前二段是以一他者的角度問香港人，後者則站在同是香港人的角度來提問，可見疑問者身份並不固定。

6.22) 撲朔迷離的結局：

由以上的三個敘述視覺思考，假如小說《天堂舞哉足下》不像崑南所說是一個讀者可以隨意選擇的裝置，而是一有機的整體，則這個故事實際敘述的是在香港和澳門回歸之交，由患者、警方等共同建構出來的一份關於一個「多重性格分裂者」曾否殺人的資料記錄。但撲朔迷離的是：警方告訴讀者這個「患者」的實際身份是「賈天唐」(意謂：假天堂)，曾自稱是何戲。但另一方面在第一組敘述的視覺中，患者「我」只是熟知何戲、認識何游的局外人，從未自稱過何戲。其中，「我」更曾指何戲誤當他是懂「星相」的李弧。此外，「我」也提到何游被何戲所殺。雖二者存有敘述的裂縫，但仍可合理地推想：患者原名真的是「賈天唐」，患者未發病前可能曾自稱是何戲，但病發後則認定「我」是一個局外人。而「我」是殺死了何游後才患上精神分裂的。但吊詭的是，小說最後的敘述卻有意擾亂這樣的判斷。因為最後歐督察在深夜突然收到了羅警司的電話：「你快過來我這裡，兩分鐘前，有一位男子報稱是何戲，他懷疑我們的兇嫌是他的學生兄弟何游，他還說，他們已失散十五年。」²⁷⁹二人略為對答後，當歐督察在進一步要問過究竟時，卻有這樣的敘述：「電話沒有回響。她抬起頭，望出窗外，竟然看到兩個月亮。……檔夾打開，滑出了一張照片：錯體區旗。」²⁸⁰這裏再次製造了懸念：一方面可能歐督察他們根本弄錯，那個警方以為真名叫賈天唐、曾自稱是何戲的人實際是何游，何游根本未被殺死，那份患者的口供無一可信；另一方面則可能是歐督察聽到的和見到一樣，有可能只是幻覺而已。因此小說中所有人物所說的話之真確性都受到質疑。究竟何戲有否殺何游？第一組敘述視點中的「我」是誰？究竟警方有否弄錯？對此，作者有意不提供一明確的答案。這樣的結局設計，明顯有著小說《慾季》的影子，也頗有後現代

²⁷⁸同上，頁 150。

²⁷⁹同上，頁 251。

²⁸⁰同上，頁 251。

小說的特色，因為：「在後現代小說中，強調沒有固定封閉結局的實驗小說，而一直用累贅或重述的方式，來增加讀者參與或想象的空間。」²⁸¹

6.23) 寓義的探討：

綜合而言，在這篇小說中，不難發現的是種種「失落」和「死亡」事件散落在小說的各個部份之中：如小露和她的情人「波比」、主角的朋友小嚴都先後被意外地被她的車撞死；小嚴的姐姐、主角的初戀女友依依、依依的現任男任孫大二等都曾先後自殺；即使在司馬如歌電腦裏的虛擬世界中，住在香港的蘇豪，荒謬的事接連發生在身邊。如一天之內，三個少年從不同的大廈跳樓，都倒在他的身邊；在一個平常的日子，公園內，他紛紛目睹不同的男女在日光之下做愛；就連他自己，最終也避不過 **Game over** 的命運；主角現任女友胡眉的前男友李亦凡因妒忌她的外國老闆，最終殺人坐監；何游的得力助手超叔，在澳門回歸之際，不僅姨太太離開了她，最後更被人槍殺；最後甚至連主角何游，也懷疑被何戲殺死，何戲則患上精神分裂。

以上等等如此多的「荒謬」和「死亡」事件，作者將之都安排在 1999 年澳門回歸和 1997 年香港回歸之間的時間點上，似乎有政治隱喻的是：面對主權回歸，無論是香港人和澳門人都感受到焦慮和不安，眾人的「死」、「傷」、「病」正是對無望和失落感的回應。此外，大部份的死亡事件，都是在何戲的敘述下發生，呼應着小說中的一句話：「一個如此與死亡接近的人，是會隨時看見死亡的。」因此，早在鋪敘眾人之死的時候，作者埋下主角悲劇性結局的伏筆。

其次，我們再看何戲和何游兩個重象(Doubles)的設計。所謂 **Doubles**，其實是「一體兩面」的兩個可堪對照的「影像」。在崑南的筆下何戲和何游不但是一對孿生的兄弟。他們同時有著相近的遭遇。如何戲生活在香港，要經歷香港 97 的主權回歸；何游生活在澳門，要經歷澳門 99 年主權的回歸。兩人的初戀情人是同音的疊字，「依依」和「伊伊」；同時，他們現在的共同戀人是胡眉。他們有著相近的性情，何游喜歡音樂，何戲喜歡繪畫。此外，面對主權回歸中共，目睹身邊一切的變化，二人都變得非常無奈和失落。於是作者安排他們二人「自我放逐」到日本，透過異的探尋希望能「脫胎換骨」²⁸²。過程中他們走過相同的

²⁸¹ 廖炳惠：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（臺北：麥田出版社，2003），頁 206。

²⁸² 同上，頁 203 和頁 212。

路，遇到相近的人。所不同的是，何游在聽歌後心情矛盾，而何戲看畫後很受鼓勵，這也似乎解釋了何以最後(可能)被殺掉的是何游。

其實「何游」和「何戲」他們二人合起來所隱喻的便是「遊戲」的呼喚，即是一遊戲的生活狀態。但小說的最後，這兩兄弟爲了女人胡眉(即嫵媚：縱慾的象徵)分道揚鑣，甚至互相殘殺。正應了小說中胡眉所提及的宙斯與天鵝的私生子——孿生兄弟 Castor 和 Pollux 的神話：「兩個人始終沒有共存的機會，其中一個一定要消亡，死才會帶來新生。」²⁸³「遊和戲」的不共存，表明快樂的永恆不在。不過，值得懷疑的是，作者雖沒有提借足夠的綫索。但何戲和何游也可能是「我」賈天堂的兩個分裂出去的不同人格，正因為天堂是假的，故「遊戲」根本不能存在。

由此再進一步反思《天堂舞哉足下》題目的意思。首先「天堂在足下舞」指向的是一種自由的追求：「『這是天地倒轉的感覺啊，到了那一刻，我的焦慮，天的壓力，地的張力，完全失去了本身的強度，簡單的說，就是一下子消失了。』{……}這樣，他反體驗到從未有過的自由。他享受這種自由，因為自由是從他的雙腳之下生長。」²⁸⁴同時，它也指向了一種反叛的精神：「他們代表叛逆的一代，這點與哪叱精神十分相近的。{……}頭在地面，支撐著整個身體的重量似的，然後旋轉又旋轉。這才是真真正正的舞出一個天堂來，而且舞於足下的天堂。真有意思。」²⁸⁵值得注意的是，以上的這種精神和感覺在小說中都展現在滑板活動中。假若將滑板中的雙腳活動理解爲行動的話，則「天堂在足下舞動」即一種透過行動而獲得自由。但要達至這樣的效果，就必須有一種變不可能爲可能、將天地倒轉的反叛精神和決心。否則便如依依批評何戲的一樣：「也許，這些年來，你改變了，你已完全納入了這個社會，天堂就是頭頂的天堂，地獄就是腳下的地獄。」²⁸⁶

6.24) 文字肌理上的特點：

崑南在這篇小說中，頗着力於「意象」和語言的錘煉：

²⁸³同上，頁 232。

²⁸⁴同上，頁 54。

²⁸⁵同上，頁 145。

²⁸⁶同上，頁 150。

其一，小說對於時間的描述多能契合男主角的狀態和心境。如當「何戲」面對香港回歸「倒數」的時鐘時，便剖白道：「在前進的『倒數』中，愈發掘更深的過去，愈感到未來要面對的問題，會帶來接近死亡的震悚，多活一天，也等於接近死神一天。」²⁸⁷這裏用回歸的倒數和時間的流逝，這組同義對反的意念，表達了角色所感到的壓逼感；又如當提到可以讓全球一體化的「格林威治電子時間」時，「何戲」感到：「那時候，時間彷彿死了。正因為出現不同的時間層次，人生才會多采多姿。」²⁸⁸這種反一體化的立場，不禁讓人想到「何戲」害怕香港回歸大陸後被同化的心理；同時，對於香港回歸以來的感受，崑南也嘗試用「時間」來總結：「香港回歸至今的兩年來，發生在何戲身上的事可不少。時間似乎不容許他躺下來，睡一覺就天亮，時間如波如浪，不停地拍擊他。時間，根本就如萬古奔波，他有點招架不住。」²⁸⁹對於時間的流逝，他充滿了無加感：「時間決不會真的像畫家筆下的變形的鐘，溶化了的時鐘，停止下來，任由第三者搗布。」²⁹⁰這裏借用了達利(Salvador Dalí)的畫²⁹¹來形容個人對時間和生活的力感。

其二，這篇小說，作者使用不少頗有新鮮感睿語警句，如：「這個世代，中國人就是如此，如此『亂碼』一團。十多種多掛中文系統，幾百種輸入法，令大家無所適從，頭昏腦脹。中國人一盤散沙。上山下鄉，紅衛兵穿牆入屋百多萬人上街，全國性示威抗議，百多人在立法會扭作一團。在何戲眼中，不正是一大堆亂碼嗎？」²⁹²

如以上等等的別有新意的比喻句子，有助消除閱讀的習慣性，延長和加強感知的過程。

²⁸⁷同上，頁 29。

²⁸⁸同上，頁 35。

²⁸⁹同上，頁 45。

²⁹⁰同上，頁 45。

²⁹¹摘取自：http://www.elite-view.com/Artist/Salvador_Dali/302507/Les_Montres_Molles.html，摘取時間 2011 年 6 月 17 日。

²⁹²同上，頁 71。

其三，值得注意的是，和「知天命時期」的兩篇抒情小說相似的是，這篇小說更大量地運用了另類的文本和媒界，以豐富小說的寓義和效果。如對於神話的運用，有夸父追日、獨角獸神話、宙斯的不同神話、普羅米修斯的神話，西西弗斯的神話²⁹³等。對於歌曲的運用有加拿大樂隊煙槍牛仔(Cowboy Junkies)的 Southern Rain、崔健的「寬容」(1994)、Skeeter Davis

的「The end of the world」²⁹⁴和 And Also The Tree 的「The Woodcutter」²⁹⁵等。對於畫作的運用有夏加爾(Marc Chagall)1943 年作品《夜裏》²⁹⁶(*In the night*)、培根(Francis Bacon)1976 年的畫作《一個在洗臉台的人》²⁹⁷(*Figure at a washbasin*)、石虎的畫作《女顏》、《坤夢圖》、達利的畫《肖像與窗》等等。對於異文本的運用有《世界末日與冷酷異境》和《阿 Q 正傳》。對於電影的運用有：亞倫雷奈(Alain Renais)1961 年電影的《去年在馬倫巴》(*Last Year at Marienbad*)等。作者在這些另類藝術和異文本中都是先用文字描述畫作，然後再予以引申，從而突出人物的感覺。

的確，由文本的細讀角度看來，由於這篇小說大量混雜使用不同藝術、異文本，無疑提高了閱讀的難度，這要求讀者必須要對不同的藝術和文本有所掌握，才能更明白作者用不同藝術、異文本相比擬後所帶出的意念和情緒，體現的是一種文藝的文字創作動機。

但正如前文所論，若由一個整體的角度來看，則這些眾多不同藝術和異文本的運用，未免給人眼花瞭亂的感覺。因為雖然不少不同藝術、異文本的使用可較為隱晦、多元地呈現了主角即時的情緒意態。但不可忽視的是，當小說使用有關敘事實驗和技巧時，必須如前文引例一樣花大量的筆墨來呈現有關另類藝術和異文本的意義或情緒，然後才能將之比擬運用。若過多或過頻地使用，

²⁹³詳見《天堂舞戲足下》，頁 215-216。

²⁹⁴同上，頁 41。

²⁹⁵同上，頁 97。

²⁹⁶摘取自：<http://www.wikipaintings.org/en/marc-chagall/in-the-night-1943>，摘取時間：2011 年 6 月 11 日。

²⁹⁷摘取自：

http://www.shijieminghua.com/gallery/F/Francis_Bacon/Francis_Bacon_Figure_at_a_washbasin_1976_83668.html，摘取時間：2011 年 6 月 11 日。

這便難免會影響小說的敘述節奏，甚至打斷小說的敘事脈絡。此外，文本中對圖畫、音樂、電影等之運用，其目的是打破單一藝術的可能和邊界。但當這些視聽的藝術運用在文本中時，首先都放棄了該藝術本身最大的優點，如圖畫透過文字來形容，原先之具象、色彩和空間感等圖畫特性可能被放棄，尤其是對於那些對崑南提之另類藝術和媒體毫無認識的讀者。而《天堂舞哉足下》則體現了這樣的問題。另外，值得詬病的是，這篇小說雖然使用了眾多不同藝術和異文本，但總體看來卻未見能有貫穿整篇小說的，也即是說它們未有和文本緊密地結合、形成一有機的整體，甚至只是一美麗的裝飾和擺設，未能展現一深刻和複雜的意義。

爲了更好地說明這一點，不妨將之與崑南早年的小說《地的門》相比較。在小說《地的門》中，最明顯的異文本是后羿的神話，而它則較能鮮明地貫徹在小說始末，並以一悲劇英雄的形象和小說中的人物葉文海構成一反諷性的對比。因爲后羿射下了九個害人的太陽，而葉文海僅能射下自己的愛情。此外，文本的最重要的意象——十個青色的月亮，所代表的十種壓力，又能與和神話中懸掛在天空中的十個太陽相比擬，從而使得整個異文本和小說形成一個有機的整體，深化了小說的意涵。但觀《天堂舞哉足下》的神話運用，雖不無新意和比擬性，如夸父逐日的神話被多次改編使用，但其未能具有貫徹全篇的意義和效果，呈現一有機整體的感覺。因爲正如前文所引，同是夸父的神話，主角情緒和心態的不同便有不同的詮釋。而夸父的神話只是主角即時情緒表達的工具。由此而整體反思崑南在這篇小說所戮力運用的不同文本和技巧，大多只具有即時性功能，而未能有貫穿性的意義。就這點而言，它無疑和「知天命」時間的兩篇小說：「遺失的日子」和「懺悔婚外情」有相似的地方。對於「遺失的日子」，《天堂舞哉足下》甚至也嫌比之不足。因爲在小說「遺失的日子」中，不少異文本尚能緊密地和小說的主角情緒意態相結合。其中如《金閣寺》的運用便較能緊密結合主角的心理狀態，具有一定的貫穿性意義。

6.24) 虛擬空間與裝置小說？

這篇小說第二部份是一個電腦虛擬天地中的超現實空間。故事講述何戲和何游先後進入司馬如歌的「第五度空間」，並沉浸參與建構這個「未來世界」的

故事。在這個虛擬天地中，何戲和游可以根據各自的看法影響虛擬天地中的發展。在這個虛擬天地中，又分成兩部份，一個是西元三千年左右的世界，另一部份則是再過西元三千年，即西元六千年的故事。

綜合這兩個虛幻世界，最明顯的是它們共同指向了地球的未來還是充滿危機的。如第一部份的虛幻世界中，最高統帥天尊便告訴讀者：「地球正面臨一個前所未有的危機。」²⁹⁸在第二部份的虛幻世界中，地球不僅已受天狼星人的入侵，還要面對一個來歷不明的新地球突然出現。而且，在未來世界中人類始終沒有解決他們的所有問題，如情緒的煩惱、猜忌和背叛等。

總的看來，筆者認為第二部份雖不無新奇之處，卻有為新奇而新奇之虞。因為首先第二部份的敘事似乎對小說的第三部份發展沒有影響。雖然其中也約略地提及、回應或補充了第二部份敘事。如重述天狼星的來歷、補充新地球出的原因等。但卻未見其有重要的意義和作用。即是說，若在這部份刪去這一段補充，對全文的理解似乎也沒有影響。甚至它的出現也影響了第一部份和第三部份更好地縫合。

其實在小說的第一部份，何戲也曾進入司馬如歌的虛構世界之中。不同的是進入虛幻世界的只有何戲，其情境又較為真實。在敘述上，一直用在何戲身上的第三人稱限知視點被轉換成第一人稱限知視點的「我」，讓「我」在神秘人的質問下，直面自己的痛苦和不安。不久，何戲便由虛幻世界走出來。其中，神秘人曾提到：「一個人的記憶被完全洗掉，是最快樂的。」而在小說第三部份中，何戲患上「因心性失憶症」，這樣的結果和這部份的體悟不無契合。此外，小說的第一部份也曾讓何戲進入了另一個關於蘇豪的 Simcity2000 模擬遊戲中，在這個虛幻世界中，荒謬的事接連發生在蘇豪身邊。他一直告訴自己一定要離開香港，否則會窒息而死，最後果應其然。筆者認為蘇豪的突然死亡是主角心中焦慮不安的極致表現。可見這兩個虛幻場景在小說的敘述功能和寓意上均來較第二部份來得重要。

或者，崑南自己都感覺到三部份敘事的斷裂性。因此他提出了一種「裝置性的結構」，呼喚一種裝置藝術的欣賞辦法：「就像 LEGO 塊粒的堆放，讀者可以

²⁹⁸同 293，頁 157。

從心地發揮，完成一個讓自己歡喜的裝置。我意思是說，大家不妨隨便去翻，找到那一頁夠刺目或悅目的『視點』後，便讀下去；當感到乏味時，可再嘗試翻其他頁數。可以說，本書每一個情節可以獨立發展，甚至隨意『肢解』，然後『拼湊』之後，仍可獨立『生長』，就算『夭折』，也會出現彈性的『夭折』。」

299

筆者認為在討論以前，必須要釐清「情節」的定義。根據羅吉·福納在《現代西方文學批評術語詞典》中指出：「情節是具有能動作用的主幹，其它部份都要依附於它，它是作品必需的秩序，與其它使故事得以發展的方面適成對照。它是作者進行選擇時著重考慮的條件……情節必須具備一定的形式（有一定的順序和秩序），它必須有一定的範圍（容量和持續時間），以便決定其形式和順序。行動者和社會這兩者是情節不可缺少的因素。情節不僅與這二者兩適應，而且與整個結構的其它因素也相適應的語言。」³⁰⁰也就是說，情節是代表一定的秩序和邏輯關係，作者在完成創作時已對此作出一個抉擇，所有小說中人物的行為、環境和語調都要隨之要調整。讀者根本不可能隨意肢解拼湊。因此，崑南提出本書的每一個「情節」可以獨立發展，甚至可以肢解，恐怕是誤解了「情節」的定義。如前文提到，這篇小說有三種不同的敘述視角，即使可能把小說分成不同的情節，也不能將不同的情節拼湊在不同視覺的敘述之下。假若崑南所指的「情節」是指小說的「三個部份」的話，也不見得其可的隨意肢解。因為小說三部份的內容有著千絲萬縷的關係。如沒有小說第一部份的存在，那麼當我們看到第二部份中所說的人物如：何游、何戲、司馬如歌都是一些毫無意義的人物。因為這部份對他們的性格和背景都沒有介紹。如第三部份的小說中，何戲或何游都曾再次提到第二部份虛幻世界的主角如海木等。若沒有第二部份的敘述，則先要刪除這些回應。此外，值得注意的是「裝置藝術」雖強調讀者能自由地根據自己的理解，進行解讀。但並不表示讀者可以把改變、肢解欣賞對象的本身的結構設計和安排。

同時，「裝置藝術」其「其主要精神與華格納理想中的歌劇相近，其創作

²⁹⁹同上，頁 401。

³⁰⁰羅吉·福勒著、袁德承譯：《現代西方文學批評術語詞典》（四川：四川人民出版社，1987），頁 205-208。

希望完成的，是一綜合全面的藝術合體(Gesamt kunstwerk: A total work of art。)」³⁰¹由這點而言，明顯崑南那種不講綜合，強調可獨立發展的和肢解的理解明顯與之不相符。

此外，值得一提的是，雖然崑南在訪問中提到的是：「第二部份的網上小說，其情節更是二十年前構思，不少部份是重寫。」³⁰²但據筆者掌握的資料看來，其實這部份小說大部份已於二十年寫就，而不是只限於構思，現在只是作出剪裁和調整而已。如前文提到的西元三千年的部份，其實是他 1977 年連載小說《愛球》的簡化和縮寫；至於西元六千年的部份，則幾乎是他 1986 年連載小說「外太空的奇想」的照樣搬動，只略作潤色調整而已。同時，前文提到在第一部份有關蘇豪的模擬城市故事，也是他 1999 年 11 月 21 日在《明報·世紀版》中刊載小說〈ICQ 介面以外〉的借殼再生。再者，這篇小說拼貼了崑南 2000 年 02 月 01 日，在《推理小說》革新號，第 5 期所寫的推理小說〈網址：水浸賭城〉，整體看來不無斷裂之感。同時，這篇小說融合了他 2000 年 04 月 01 日在《推理小說》第 6 期所寫的推理小說〈死亡巨集〉。不過這部份則融合得較好，因為它是何戲追尋前女友「依依」的自殺原因時發現的另一故事。由此看崑南所說的「裝置」，或亦無不妥，因為小說是眾多文本的重新拼合，且的確每一個都曾獨立成篇並發表。事實上《天堂舞哉足下》是獲香港藝術發展局資助寫作的小說，它需在指定的時間內完成計劃的字數。³⁰³而鄧小樺更曾指出：「《天》的寫作時間是一年多，期間崑南曾因每星期要為某 dot.com 寫 144 篇英文星座而幾至停頓，後來在個半月內一口氣寫完。」³⁰⁴可見崑南這部小說寫來不無倉促之處，三部份的在結構上的斷裂，以及多個已有文本的拼合，無疑和時間緊逼有一定的關係。

³⁰¹郭恩慈(插圖)、藹華：〈場地(SITE)與處境(SITUATION)談裝置藝術的本質〉(《越界》第 59 期，1993 年 11 月)，頁 23。

³⁰²鄧小樺訪問、整理：〈於積木遊戲的縫隙睜大眼睛張望——訪問並認識崑南〉(《作家》第 9 期，2001 年 2 月)，頁 36。

³⁰³這個資助計劃一般是這樣的：合約簽妥後，作者可先獲部份資助；提交一半文稿後再取得一定的資助；完成作品後才獲餘下資助。且寫作有時限，約為 1 年。詳可參考：香港藝術發展局：《香港藝術發展局文學計劃界別資助準則》頁 5-6，藝術發展局網頁：

www.hkadc.org.hk/UserFiles/ProjectGrant/PG2011/Literary_tc.pdf，摘取時間 2011 年 6 月 11 日。

³⁰⁴同註 411，頁 36。

6.3 文藝雜誌的小說

回歸文壇後的崑南除了在報章的副刊發表小說外，自 2000 年起也陸續在文藝雜誌上發表多篇小說。相關的文藝雜誌有：《香港文學》、《文學世紀》、《作家》等等。雖然同樣多是短篇小說的創作，但整體而言(直至 2009 年止)，這些小說與他在《星島日報》副刊發表的短篇小說有所不同：

首先，這些在文藝雜誌的小說，比較注重人物所處的環境和空間特色或設計，尤其是香港某地區街道的地方等都描寫也較為具體、仔細。如〈旺角記憶條〉(2002)中透過女主角的眼描寫出夜色的旺角，如的女人街小販檔群：「……一貨櫃一貨櫃的檔口被拖出橫街去，都是藍白紅膠布包裹着貨櫃。五花大綁後一卡卡、整整齊齊，排列在山東街的一邊，乖乖地入睡去。有一次，下着滂沱大雨。時間稍為提早。收檔接一檔。鐵枝鐵架更濕更響，人聲反沉了下來……」³⁰⁵；如〈酒吧的故事〉(2005)中所有香港的都市生活圍繞「酒吧」發生，並注意把人和地方的關係突出來。這些都可見作者對「本土性」、「地方性」書寫的關注，而環境的烘托和空間性的注重可以把氣氛和人物的情態意緒帶動出來，這是在《星島日報》中系列小說大多沒有的，如〈愛的背影〉、〈門掩黃昏把春留住〉等雖都提到人物到酒吧飲酒，但「酒吧」作為一個空間的特色卻沒有具有描寫。同時，這些小說的句子和段落相對較長、情節和氣氛配合較為得宜，且看〈殺死屋內的天使〉的開頭：「平日如此繁忙，車緊接着車。行人擦着肩爭過斑馬線。曾想過，站在天橋上，拍攝一對談情男女破裂，女的從冷飲店奔出，交通紅燈也不顧。然後鏡頭一拉，是不遠處的大廈頂，迸發着廣告的電光煙花。情感，一如生命，輕輕一戳即破，消失在夜空裡。但此刻，整條染布房街，陽光下，真空似的，靜寂得像在夢境中。通往亞皆老街的出口，就在紅綠燈前，已被長長的膠帶封阻住。前面站着數名警員。//必有事情發生。//不妙，太平道，鼓油街也被封。不能回家。//問附近的報紙檔的報販，他聳聳肩，這麼說，『我都想知。』」³⁰⁶在這首四段約 230 字的描寫裏，隨着突發事件的發生，句子的節奏和氣氛隨着句子的長短轉換，由舒緩變成短促加快。但究竟發生了甚麼事，卻先沒有告訴讀者，從而製造了懸念。

³⁰⁵ 崑南：〈旺角記憶條〉（《香港文學》第 205 期，第 18-23 頁，2002 年 1 月 1）。

³⁰⁶ 崑南：〈殺死屋內的天使〉，（《香港文學》總第 200 期，2001 年 8 月 1 日），頁 8。

同時，崑南這些在文藝雜誌上的小說不少地方也可見他借鑒和吸收《星島日報》中系列短篇小說的優點，而有所深化與再實驗。如人物視點和敘述人稱的轉換或懸疑性結局惹來敘述的顛覆等。

先就敘述視點和人稱的轉換來看，這是崑南在文藝雜誌上的小說常見的特色。如〈旺角記憶條〉(2002)中，作者頻繁地轉換敘述的視點，如：「本來滿着信心的雲……她疲倦，卻不想睡。沒有感覺，為甚麼沒有感覺呢？//雲，你快些來，我很痛苦。//她料不到，過去給她一直堅強的雪如此脆弱，脆弱得連她的聲調也變了。//雪在她的面前出現時，反看不出她的痛苦在哪裡。就這這麼奇怪，她坐在那裡，像一面不斷變色的鏡子。雲真想在雪的臉上抹擦一下，看清楚，痛苦的樣子是屬於她的，還是雪的。//當雪在她面前出現時，卻不停地問她的近況。……」如引文般小說通篇使用自由間接引語的方式、同樣以敘述人稱「她」分述兩女主角「雲」和「雪」之間的對話和心理，制造一晦澀的效果。由於雲和雪字體相似，稍不注意便會混淆敘述內容之誰屬。此外，在這篇小說中，作者有意將雪、阿狄、倩等不同的人的話語，複疊在同一個「他」、同一張「臉」上，使得讀者相信，我身邊的朋友們可能都用情在同一人身上。而有趣的是，這個荒謬的故事卻發生在混雜、瞬間幻變的旺角中，變不可能為可能的旺角之中。地方特色和情境不無吻合的地方。又如〈劍尾魚·化石〉(2008)中，作者便分別從男女主角的主角來敘述雙方的感覺，但同樣是用「我」和「你」的敘述人稱，讀者只能透過文本的各敘述線索來分辨，讀者由二者的敘述差異中找到反諷、戲劇的效果。故事結尾同樣懸疑的是，最後男主角收到一個不名來歷的包裹，警察上門調查關於女主角自殺的事，因為女主角中提及男主角的名字。

此外，在敘事的實驗上，崑南也嘗試使同一敘述對象，戴上不同的「敘述面具」(narrative masks)，即是表面不同的敘述聲音和對象實際上都是同一把聲音和對象的變奏。如〈情色度亡經〉中的「我」、「你」、「影子」、「殺手」、「道德三郎」等，在敘述過程中都難以確定其身份。因為表面上「我」在小說中途被殺了，且「我」在被殺以前告訴讀者「我」被女主角「她」用槍打中胸部，而「我」至死也沒有看到「殺手」的存在。但懸怪的是其後「我」又以「疑似

殺手」的身份又出現在「道德三郎」面前，敘述「我」目擊「她」殺人。更為離奇的是，其後作者再安排「我」與「她」在日本的「富士山」下相遇，故弄玄虛地說已騙走了「死神」。因此根本難以坐實這些人的實際關係。

筆者認為要理解「她」和「我」、「影子」的關係，其中一個可能是先由從這段文字入手：她說，每一次，你看到的，祇有我的身體，沒有其它，連我的影子也看不見。//她說得對，但她並不了解我。她應知道，我跟她一樣，一次又一次把肉體放逐。讓肉體快樂，讓肉體解放，讓肉體解構。讓肉體腐爛。//她懼怕的，也是我懼怕的。她追尋的，也是我追尋的。在她的影子前面，我站住了。在我的影子前面，她也躊躇了。我們互相佔有彼此的肉體吧。不要其他，是的，你的肉體，不是你的影子。因為我不想你消失，我不想你死。更何況，還是我親手把你殺死。³⁰⁷首先，引文中劃線部份都是女主角「她」在對男主角「我」說話，只是作者使用了自由間接引語關係，增加了分辨難度。然後，我們再透過引文中「身體」、「肉體」等來理解「影子」。引文顯示男女主角之間的關係是心存芥蒂或有所猜忌的，雙方最後只決定要「佔有」彼此的肉體、讓肉體快樂。假若身體在這裏所代表的是肉慾，即「色」，則不妨將「影子」理解為「情」，即情感。表面上雙方由「影子」引起的「卻步」和「躊躇」，不妨理解成因情而生隙所致。以此作為一個可能的切入點去理解下文「我」被「她」槍殺時的情景：「{……}你不要動，你身後的人正拿着槍對準你。你對他說吧{……}我不會說，我開始不相信她。她的語音未落，我剛轉了身，然後聽到了槍聲，胸馬上感到一陣炙熱。我再轉身，看到拿着槍的是她，傷痛在體內加速蔓延。笑聲來自遠處，但不是她的笑聲。哭泣在我的腳下升起。聽得出是影子的哭泣。」³⁰⁸其中所謂「影子」的哭泣，若理解作「情感」的哭泣也不無相通之處，因為「我」被「她」「出賣而槍殺」了。同時，不妨假設的是，若男主角「我」信任「她」而沒有轉身的話，可能結果也會有所不同了。悲劇的結局，正如「她」事後提到是「不信任」所致，而「不信任」某程度是「情感」出現問題而生。順此而再去理解小說中男女主角一再提及的「手和影」或「手和手」相疊而飛翔的故事，其實除了動作和身體的互相合作外，還需要「情感」的想象才可成就。又

³⁰⁷崑南：〈情色度亡經〉（《文學世紀》第2卷第6期總第15期2002年6月），頁7。

³⁰⁸同上，頁7-8。

如文中最後提到的：「我便影子和身體剪在一起，然後黃金分割的佔有對方。」³⁰⁹所謂「黃金分割的佔有」有着完美地佔有之意，只有「情感」和「肉慾」統一，才有完美地佔有之可能。此外，文本中也提到的：「影子比任何石柱更堅固，更可靠。風吹過，影子和影子之間，必然會奏出更令我陶醉的琴音。」³¹⁰假若這裏的「石柱」和前文在描摹做愛過程時出現「石柱」有相同的「性慾和肉慾」象徵的話³¹¹，那麼這裏首先指出的是，「肉慾」的不堅固和不可靠性。假若仍然將「影子」理解為「情感」的話，這裏「石柱」有形的實，和影子狀喻的虛，與情感和肉慾的虛實關係也是相通的。而第一段引文中，女主角抱怨男主角只看到他的「身體」而看不到她的「影子」，也可分別理解成「色」和「情」。以上的種種推斷也符合小說後面提到的內容，在世界末日將要到來的大背景下，一切情感都有被摧毀和消滅的可能。「身和影」的既分開又依附在一起的複雜關係，體現着作者對「情」和「色」二者關係的理解。在現實世界中，故男主角的追尋注定要失敗，因為在都市生活之中，「肉慾」和「情感」注定有着悲劇的關係，正如皮之不在，毛焉能存一樣。這也是作者要度亡「情」和「色」的題旨。小說最後提到：「世界末日了，但愛時在腎，我的陽莖仍在亢奮中。」³¹²諷刺地，愛時不在心，卻在腎，一個代表性的器官。作者似乎有意指出的是當情感注定不可留住，還是把自我放到色慾之中罷了。

此外，正如前文提到，在這篇小說中，「我」一方面先已被殺去，另一方面後來「我」首先與「道德三郎」見面，其後又在「富士山」與女主角「她」相聚。兩種矛盾的場景，亡存之間，不妨以一個不較真的態度來審視。即是這兩個不可能同時是真的情節，可能只是男主角「我」的兩個可作對照的「虛構」場景，其真正意圖在於用以探討的是「情色」的主題。其中可作佐證的是：男主角在開始時便提到「我」和女主角關係是「動如參與商」、「參與不共商」，即兩人有着無盡的距離、如星宿般不可能相遇和接觸。因此，後文的「我」與「她」的種種相遇，只是「我」的想象性幻景；同時，比較這兩個不可能同時是真的

³⁰⁹同上頁 9。

³¹⁰同上頁 7。

³¹¹前文提及女主角「她」和人發生性慾時，除了曾音樂等來形容其中的過程外，也用了希臘神廟中的石柱、石像來表現。

³¹²同註 310。

情節，後半部大部份有關「我」的情節似有更多「虛幻」的象徵。如「我」以「疑似殺手」的身份面見的是「道德三郎」，這裏的「道德三郎」似有象徵「道德」的「超我」的意圖。其次，作者安排一個死去的「我」和一個將要受制裁的「她」在象徵「不死山」的富士山相遇，不無虛幻的象徵意義。值得注意的是，在二人的聚會中，提到兩人約定在相愛的基礎上互相合作把死神騙去，也有不少自欺欺人的意味。因即使太陽在頭上，沒有影子，也只是短暫的欺騙，正午過後，死神不就會重臨嗎？此外，故事中的「我」、「你」、「殺手」、「她」、「道德三郎」或都只是同一個人在不同場景中的不同面向，「道德三郎」和「殺手」是一個超我的道德力量，「你」是我心中的「她」，「她」是「我」情色追求的「心象」的外顯。就仿如也斯的《剪紙》，「我」、「喬」(她)、「瑤」(妳)三人，也可視作同一個人不同的敘述面具來理解。對於這種種可能的解讀，作者似乎無意提供一絕對的立場，正如作者對神話的處理：如對於 Orion 和 Artemis 的神話，作者一方面用英文來敘述 Orion 和 Artemis 的相愛遭到 Apollo 破壞，致使 Artemis 射殺了 Orion。另一方面則用中文來敘述 Orion 是被蠍子咬死，天神宙斯安排她們成為星宿，各不相見。兩種文字對於同一神話的歧義性敘述，指向了一種模糊性的立場。而不同的語言敘述，似乎是有意在挑戰讀者的閱讀耐性的同時，也把神話的隱喻複雜性遮掩起來。

這樣的設計大大增加了小說的可讀性。因此它是一篇意義複雜的短篇小說，而且在神話的使用上相比起《天堂舞哉足下》更具有貫穿性的象徵意義，且小說的語言和結構較為嚴謹。而且這些轉換或不確定的敘述者也令全文的故事變得更離奇、懸疑。

相較於《星島日報》系列的短篇小說以及「知天命」時期的小說，這些在文藝刊物的小說，較能兼顧故事的懸疑性、完整性及語言的文藝性，整體看來，小說較為嚴謹。配合創作時間的考慮，可見崑南重回文壇之後，創作的水平又漸回升。

小結：崑南小說的晚期風格(Late Style)

所謂「晚期風格」(Late Style)，薩爾德(Edward W. Said)曾總結指出：「藝術家在藝術生涯最後階段的風格。」³¹³「晚期」(Late)，首先指的是生命的「晚期」。同時，「晚期」也是指藝術階段和風格的晚期，而這種風格的晚期是指「作品透過其風格特徵而表達了晚期。」³¹⁴或「作品的某種或某些特色使藝術家之風格成其遲、晚。」³¹⁵也就是說作者在其作品之中，回應了生命到達晚期時的狀態。

學者彭淮棟總結薩爾德在《論晚期風格》一書的首章時指出，薩爾德大致將藝術家區分成兩種晚期特質³¹⁶：

其一，「在一些最後的作品裡，我們遇到固有的年紀與智慧觀念，這些作品反映一種特殊的成熟、一種新的和解與靜穆精神，其表現方式每每使凡常的現實出現某種奇蹟似的變容(transfiguration)。」

其二，「『冥頑不化、難解、還有未解決的矛盾』，作品充滿不和諧的、非靜穆的緊張，產生一種刻意不具建設性的、逆行的特質。這種違時絕俗的結果，『他的晚期作品構成一種放逐』。」

這裏用「晚期風格」來總結這一階段崑南的文學活動和小說。首先在於，1935年出生的崑南已到達了生命的晚期。崑南在1995年重返文壇之時，正值61歲，在傳統概念上，生辰的天干和地支每六十年會循一次。61歲是一個新的始點，在這個時間點上，一方面人生再次由起點出發，同時人生也開始逼近終點，因此這是一個屬於追思時刻的開端。

崑南的復出是他在面對生命大限時，拒絕在藝術上無所作爲的表現，其中有着一種反叛和進取的精神在內。同時，隨着歲月的流逝，成熟的人生階段又帶來一種不強執而遊戲的態度。筆者認為，這種既「反叛」又「不強執」的遊戲態度正是他的晚期風格。

³¹³此語由薩爾德在接受單德興教授時總結出來的。詳見：單德興：〈未竟之評論與具現——導讀薩依德《論晚期風格》〉(艾德華·薩依德，彭淮棟譯：《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》，台北：麥田，2010)，頁1。

³¹⁴同上，頁3。

³¹⁵單德興：〈未竟之評論與具現——導讀薩依德《論晚期風格》〉(《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》)，頁1。

³¹⁶彭淮棟：〈反常道而合·晚期風格：《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》序〉(《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》)，頁12。

崑南的晚期風格首先體現在他創作的小說上。因為他這個階段的小說有着晚期風格中的第一類特色，因為故事中的小說人物，尤其主角或是採取一比較通達、融和的態度來面對人生的無奈，或是採取及時行樂、享受現有的那一刻而不管將來。如前文提到，在短篇小說集《戲鯨的風流》中，尤其是其中的寓言議論類小說。他們都是藉故事中人物對不同人事、場景的不同的態度和選擇，帶出一種生命的態度、價值觀。如〈二重奏〉藉我對不同人對真假的態度和判斷，帶出人生無分真假，也無所謂真假的辯證觀。如〈誤區〉中海平和安妮在九七的臨界時間中，決定不再考慮太多，決心和安妮去闖生活的誤區。因為「前一分鐘，發生甚麼事，我們無從知道。世事難料，說錯了嗎？」³¹⁷男女主角的遇上本是一個偶然，決定走在一起雖也是一個衝動、突然的決定，但也不無冷靜平和的對答，不無變容（transfiguration）之感。又如〈鯨變〉中昔中熱心政治和文學的「張成」，忽然變得對世事和文學都不感興趣，甘心過着「一世兒女債，半世老婆奴」生活。然後又不無淡然地告訴讀者自己的變化：「也許不必有理由吧。」³¹⁷小說顯示出的是一種在現實生活和解與靜穆，他只想做一個普通人而已，過程沒有痛苦的展現。學者許子東在選編 1996 至 1997 年短篇小說時，便提到：「讀到崑南〈鯨變〉這樣有悟性的短篇我實在有些驚喜，部份原因大概也是因為自己是從契訶夫、莫泊桑那裡開始讀短篇，雖然現在已生活在充滿『創意媒體』的後現代，對各種長短文體實驗已見怪不怪，但可能骨子裡對短篇小說，還是有一個比較 Classical 的『偏見』……」引文中比較 Classical 的風格的評語，其實又符合「晚期」所意含的「晚於時代」特色，即它「描述了返回到或者回歸到被歷史無情的前進所遺忘或超過了的領域方面。」³¹⁸

同時，在崑南這個階段小說中也可見晚期風格中的第二類特色的作品。學者單德興將之視為是薩爾德對阿當諾的「晚期風格」論述之引申：「晚期作品的成熟，不同於水果的那種成熟。它們並不圓諧，而是充滿溝紋，甚至滿目瘡痍。它們了無甘芳之致、苦澀、扎嘴，不肯只供人淺嘗消遣。」³¹⁹由此來看崑南在文藝雜誌發表的短篇創作也並無不合。因為這些作品首先大量地使用自由間

³¹⁷同註 256，頁 177。

³¹⁸同註 256，頁 136。

³¹⁹同上。

接引語和頻繁地轉換人稱，為讀者制造大量的閱讀障礙。而且，敘述中往往提供一些互為矛盾的敘述元素，產生懸疑，提供一個開放性的結局，讓讀者更多地參與故事意義的自我詮釋。再加上這些小說大量用典，且使用混雜的語言，如中文和英文的交替使用，如此等等都是不肯只供人淺嘗消遣的意圖。此外這種晚期特色又體現在作品《天堂舞哉足下》上。因為首先我們在小說的不同章節中都試圖回應和仿效以前的創作，像要總覽和深化過去自己的創作之意圖，但可惜的是並不是很成功。例如：前文提到，題意標明的是一種積極的反叛態度，但故事的結局，主角卻走向了消極自毀：殺人和發瘋，二者存有情態上的矛盾。同時，小說的三個部份，邏輯關聯較低。且崑南將五個昔日的文本串連在這篇小說中，但卻造成不和諧的，甚至使小說結構的呈現撕裂的效果。此外，正如前文論及作者在這篇小說中大量地使用不同的藝術和異文本，但卻未有形成一緊密、有機的整體。這篇小說如此的特色不禁讓人聯想到薩依德評論貝多芬晚期作品時的話：「貝多芬的晚期作品未經某種更高的綜合予以調和、收編：它們不合任何圖式，無法調和、解決，因為它們那種無法解決、那種未經綜合的碎片性格是本乎體質，既非裝飾，亦非其他什麼事物的象徵。貝多芬的晚期作品顯現的其實是『失去全體性』(lost totality)，因此是災難性的作品。」

³²⁰確實該篇小說中無法解決、未經綜合的碎片，令作品的失去了全體性。

此外，崑南的晚期風格又體現在他的文學活動上：

崑南復出文壇後，不僅創作越來越豐富，而且更一再嘗試參與他摒棄多時的嚴肅刊物編輯活動。如在 2001 年 1 月 1 日，崑南便與葉輝、陳滅、廖偉棠等四人創立《詩潮》。先看其部份的創刊詞：「我們決定以我們選擇之時，便明白到光明不是黑暗的反面這麼簡單，或可以這麼說，光明的誕生需要忠誠和信念的燃點。……一開始起步了，便走着一條不歸路。……神話原來可以這樣創造的：當十個太陽(日)十個月亮(月)憑信念忠誠地(言志)闖蕩江湖，一代澎湃的《詩潮》從此自強不息。」³²¹再看崑南在他的網誌中回憶道：「本人，葉輝，廖偉棠，陳智德四人閑談中，一說即合，重拾舊夢。{……}在這一年，我們舉辦

³²⁰單德興：〈未竟之評論與具現——導讀薩依德《論晚期風格》〉(《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》)，頁 1。

³²¹崑南：〈創刊辭——詩潮起伏時〉(《詩潮》創刊號 2001 年 01 月 01 日)，頁 1-2。

了不少文化活動，出版 12 期之後，大家覺得見好就收，雖然藝發局再邀請我們續辦，我們也婉拒了。」³²²首先崑南口中所謂的「舊夢」，其實就是推動文藝的夢。而創刊詞提到的后羿神話，所呼應的又是數十年前自己對文學的信念，相信文學可以「照亮」世界。崑南在香港辦刊數十載，雖然深深明白詩刊不是一受歡迎的閱物，但他們一度決心要走上「不歸路」，可見他們對商業化社會的反叛性。不過可惜的是，一年之後當他們獲得藝發局邀請續辦，即極可能再次獲得資助，但他們卻婉拒了，表明見好就收。和早年崑南不一樣的是，寫來卻很是淡然。因此他的辦刊活動體現了他「反叛」又「不強執」且遊戲的生活態度。

如 2008 年 2 月 15 日，崑南和朋友等創辦了《小說風》。且看其創刊詞：「到了今天，香港是不是文化沙漠，已不重要了。最重要的是，我們的靈魂工程師仍在埋頭工作，仍站在巨人的肩膀上觀察世界，演譯世界，然後創造另一個語言的世界。在一個物質至上，消費橫流的俗世，大家容易忘記文學，是完全可以理解的{……}但有風的地方，才有生命飛揚的空間。習慣了各自孤獨，各自沉迷也好，不妨伸出你們的手，共同分享一次自創歷史的命運{……}我們的熱情和信念是：繼續爭取創造新價值的權利。我們需要獅子{……}」³²³創刊詞中不無進取和反叛的精神，但態度已變得相當寬融，他對香港的文化情況進行批判，也沒有貶斥大家沒有注意文學，而是採取一個相當包容的態度。

此外，自 2008 年 5 月起，崑南擔任了《文化現場》(C for culture) 的編輯，2009 年他和朋友創辦文學網站《香港本土文學大笪地》、2011 年又參與創辦文學電子刊物《詩++》等。由此可見崑南在晚期階段，透過不斷的文學活動拒絕接受時間的流逝。而他亦曾一再說到對自己的感受自己的狀態：如 1998 年，他提到：「我說，只是『彷彿』而已，很快，鏡子裏的我，其實一直都是一個模樣。也許這全是我對本身品性之故。」³²⁴他感到自己彷彿沒變。2001 年，崑南又在訪問中提到：「『現在跟三十年前的我，沒有分別』」³²⁵並強調自己：「『話時話，我都幾 Young in heart 架。』」³²⁶這裏他提到不變和年青的心，如此等等

³²²摘取自崑南網誌：<https://quanans.wordpress.com/category/>，摘取時間 2011 年 5 月 16 日。

³²³崑南〈我們需要獅子〉(《小說風·創刊號》香港文學研究及促進中心有限公司，2008 年 2 月)。

³²⁴崑南：〈跋：誠足悲憂，不可說也。《戲鯨的風流》〉(香港：閱林文化社出版，1998)，頁 205-206。

³²⁵何鸞、劉夏紅訪問整理：〈思前想後在黃昏〉(《信報·都市誌》2001 年 2 月 8 日)，頁 23。

³²⁶同註 302。

均可視作崑南對生命晚期的回應，而他這種對辦刊活動的既反叛又不強執的遊戲心態，體現了他晚期的風格。

此外，薩爾德指出「晚」的另一個觀念是「你其實根本不可能在「晚」之後繼續發展，不可能超越『晚』，也不可能把自己從晚期裡提升出來，而是只能增加晚期的深度。沒有超越或統一這回事。……」³²⁷ 由這點而言來看崑南這個階段的文學活動和小說創作，也不無共通之處。如崑南現在的辦刊活動，因為採取的是不強執的態度，故不利一份刊物的長遠發展。因為一份刊物的品牌、聲譽需要一定時間的建立和醞釀，讀者也需要時間去積聚，若無可無不可的態度，即刊物可以隨時停掉，那麼刊物的影響力很難累積，因為每一次都從零開始，雖然着力去做，效果肯定靡然。

崑南這個階段的小說，大部份的題材和情態都曾在其它的創作時期着墨過。如對於前文曾作重點討論的「性與女體」、「國族觀念」等主要題材，也在這個階段之中大多都被某程度的重新包裝或甚至重複。如作品《天堂舞哉足下》，不少部份都是取法於初，如其開放性的結局便是《慾季》的設計差不多。對其它藝術載體如電影、文學作品、歌曲的借用，早在 80 年代的連載專欄「性愛沙律」中的不同小說已作過較好的實踐。對於回歸的恐懼心理，也在《快報》的專欄的〈天外尋根〉中也有初步的嘗試。也就是講，在最初的構想了崑南在《天堂舞哉足下》，是想透過作品去總結過去、回應過去、超越過去，惜卻乏更高的綜合，造成文本的斷裂性。而且，由於這個時期的某些作品中，語言和結構相對沒有那麼嚴謹，很多創作寫來較為隨意，這或他對人生的圓滑和遊戲態度有關，這令他這個階段的小說創作和文學活動都不能超越過去的原因。雖然崑南提到別人都把他當作「活化石」，只討論他早年的作品。又或者某程度就因為他的晚期風格，其不合時宜性，令讀者作出這樣的選擇和反應。

³²⁷同註 320。

第二章. 崑南小說的「性和女體」特色

綜觀崑南的小說，「性和女體」的題材一再出現。對此崑南回顧時指出：
「如果不是執着於理想的追求，就不會產生憤怒的意識和情緒？忽有所悟，大半生不斷追求的，原來不是甚麼理想的文學境界，而是一個理想女性形象，像一個攜風的姑娘。也可以說，我對人生的全部憤怒，斷斷續續地反映在不同女性情慾之上。」³²⁸也就是說，崑南小說中不同的女性情慾，寄托了他追求理想時產生的「憤怒」情意緒，也即追求理想而不得的種種負面情緒。

由此反思崑南不同時期的小說中的「女體及性」，正如前文提及，崑南下的女體主要有三個功能：

首先其中的一個重要面向便是充當肉慾的象徵，引誘主角沉淪、緩和男主角生的苦悶和性的苦悶。廚川白村在《苦悶的象徵》中指出：「……酒和女人是肉感底地……都是在得了生命的自由解放和昂奮跳躍的時候，給與愉悅和歡樂的東西。尋起根柢來，也就是出於離了日生活的壓抑作用的時候，意識或無意識地，即使暫時，也想藉此脫離人間苦的一種痛切的慾求。」³²⁹此外，存在主義作家沙特指：「墮落的信念(bad faith)就是對自己的一種欺騙。」³³⁰李天命詮釋此時指出：「當人想從焦慮中解放出來時，墮落的信念就會由是而出現……當我們具有墮落的信念時，我們是自己向自己隱瞞著事實。在墮落的信念中，人是理智的，人將自己的靈魂和身體隔裂，將自己的身體轉成一純粹的對象，一個在『在己存有』(Being-in-itself)的模態中的物理對象。……從作為一個『對己存有』(Being-for-itself)的模態中逃離出來。既是在己存有，即無所謂抉擇，因此人就喪失了自己的主體性，喪失了自己的自由，只在墮落的信念中存在。在墮落的信念中存在時，人即喪失了自己。」³³¹由此而看，崑南小說中男主角對於女性或性的癡戀或迷執，其實也不妨視之為一種墮落的信念。男主角透過和女性發生性關係，麻醉自己，使其在家國、社會之中無法安頓的苦悶，以一在己存有、喪失自我的方式活下來。也就說「性」對這些主角往往成為唯

³²⁸崑南：〈誠不足憂，不可說也〉（《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社出版，1998年），頁204。

³²⁹魯迅譯，廚川白村著：《苦悶的象徵》（臺北：照明，2000），頁98。

³³⁰Sartre, *Being and nothingness*: Essay on Phenomenological Ontology (New York: Washington Square Press, 1996), P.57. 轉引自李天命：《存在主義概論》（臺北：學生書局，1976），頁123。

³³¹李天命：《存在主義概論》（臺北：學生書局，1976），頁123。

一擁有的東西。他們透過肉體感觀的實在，即是「性」的實在證實了自身的存有和 Subjectivity³³²。而崑南追求理想失敗的憤怒，透過這種墮落式的自我欺騙得以轉化。

如追夢時期《地的門》中的妓女明明、文化工業時期〈主角之再造〉中王秘書、後文化工業時期《慾季》中男主角李山的眾模特兒、天命時期小說「科技中的情與慾」中的瑪莉安、「遺失的日子」中的王鳳、佩芝等、晚期的《天堂舞哉足下》的胡眉等等。值得注意的是，這些女性在崑南的小說中形象描寫也有所變化，如在追夢時期她們被妖魔化，主角和這些女性發生關係會被視為墮落；到了「文化工業」時期以後，雖這些女性大多被物化，但描寫已較為正面，主角和她們發生性關係時已不再靈慾掙扎了，因為「性關係」的發生已是一件習以為常的事情。

同時，崑南小說中某些「女性」成為主角實現理想的阻力。她們通常是母親和妻子，男主角和她們的關係若即若離。因為她們身上所體現的是現實的壓力和世俗的目光。如經濟的壓力、家庭壓力和社會壓力等等，他們會極力的逼問和質疑男主角，使追求理想的男主角痛苦不已，而彼此的關係便因此而互生閒隙。更甚的是，被冷落的妻子有時會做出越軌的行為，加重主角的悲苦情緒，這種背叛某程度體現的是現實對主角的嘲弄和懲罰。同樣地她們通常都被負面化或物化地形容。不過正如前文提到，這一類女性的特質在崑南晚期階段的小說中，並不存在。這主要因為這個時期崑南小說中的主角已多不言其志。

再者，在崑南小說中的某些「女性」和「男性」往往具有鏡象(mirror image)的關係。鏡象(mirror image)，原是由法國精神學家拉康(Jacques Lacan)提出。它指出鏡象是嬰兒第一次見到自己在鏡中的映象。自此嬰兒便將想象中的我和鏡象中的我結合，從而得以建立一個立體完整的自我。³³³後來英國學者特雷·伊格爾頓(Terry Eagleton, 1943)對此有所延伸：「由於看到自我的意象被世界中某一客體或個體反射回來，我們獲得了一個自我的感覺。這一客體(包括人)既在某種意義上是自我的一部份——我們與它認同——然而又不是我們的自我，而

³³²同註 10，頁 83。

³³³拉康說，「……由於自我本質上的內在空虛性，它需要外在的他者不斷充實和確認自己。……我把鏡象階段的作用看作是一個建立在機體與現實、內與外的關係基礎上的物象(i mage)作用的特例。」Lacan: Ecrits: A Selection, trans. Alan Sheridan. London: Tavistock Publications, 1977 pp.1, 4, 2, 14-15。

是某種異己之物。」³³⁴而斯拉沃夫·齊澤克(Slavoj Zizek, 1949)也有相似的理解：「驅動解釋運動的、魅惑人心的客體在根本上就是凝視者本身。」³³⁵筆者認為，這樣的分析也可以用以理解崑南小說中男主角和一些女性角色的關係。這類女性有著某些與男主角相似的特質，就像男主角照鏡時所得的鏡象，也即女性作為客體可視作為凝視者——男主角的本身。而男主角和這些鏡象式人物的相戀，就像臨水自照的水仙子一樣，其實某程度反映了主角的自戀，正因為自戀，所以這些愛戀關係最終大多都以失敗告終。如追夢時期《地的門》中的葉文海和婷表妹、〈攜風的姑娘〉中的達蘭妮和李鐵匠等等；文化工業時期〈碼頭〉中我和石壁上的女子；後文化工業時期《慾季》中男主角李山和寡婦周師奶、《音樂球》中的我和黑衣女子等等；天命時期小說「遺失的日子」中的李安和依華、「懺悔婚外情」的羅和林依等等；晚期〈誤區〉中的安尼和海平；〈與火結緣〉中我與周珏；也正因為這些女性某程度是男主角的鏡象，男主角就如臨水自照的水仙子，實際上愛上的只是自己的鏡象，是自戀的一種表現。他們大多希望在這一些女子身上追求靈慾的一致，不過由於她們只是鏡象式的幻象，因此這些戀愛通常都會無疾而終。而主角則因為這種得不到或不可得的挫敗感，而陷於落寞之中。此外，崑南小說中某些「女性」和「女性」之間也有互為鏡象的特性，即如《紅樓夢》中黛玉和晴雯、寶釵和襲人彼此異中有同的關係。如《地的門》中方保蓮和雅菁；〈大風起兮〉中 Di-an-a 和女性 N；《主角之再造》中明明和王秘書；《慾季》中的模特兒碧和萍、冰和阿美；《音樂祭》蘇珊和露茜；「遺失的日子」中林依和江；「懺悔婚外情」中林依和京枝；《天堂舞哉足下》中胡眉和依依等等，這些鏡象式的人物的作用是虛實對比、互相參照和補充，更能突出男主角的性格取向和喜好。

在此，我們嘗試再進一步分析和比較崑南小說中的「性與女體」的處理和特色：

首先崑南小說的「性」處理之重點不在反映「性的覺醒」對一個人「主體的建立」的重要性。如葉靈鳳的小說《曇花庵的春風》中，女尼姑「月諦」從

³³⁴(英)特雷·伊格爾頓著，伍曉明譯：《二十世紀西方文學理論》，(陝西師範大學出版社，1987)，頁 180。

³³⁵這是斯拉沃夫·齊澤克(Zizek)在〈斜視：希區柯克式的斑點〉一文將拉康的鏡象理論引申分析希治閣將之分析電影《後窗》(Rear Windows)時說明的話。(引自：吳瓊編：《凝視的快感—電影文本的精神分析》，中國人民大學出版社，2005)，頁 162。

寡婦金娘的口中獲得性知識後，便感到「自從這一晚後，月諦如同破繭出來的飛蛾般，做醒了一場大夢，才得以重見天日。」³³⁶在這些作家筆下，「性」就是一被禁錮和壓抑的東西，性的覺醒所象徵的是作為個人主體性和自由意志的覺醒，同時也是對傳統的反叛。

崑南筆下的「性」更側重於由「性苦悶」體驗到「人」的現世存在的苦悶，即由肉體的不滿足、不幸福反證出身體和它所有者所處的受壓抑地位。而這種受壓抑的地位又往往和國家、社會環境有關。就這一點而言，和郁達夫筆下的男性是相似的。所不同的是，郁達夫筆下的男性有較強的自卑感。此外，郁達夫筆下的女性不少處於被救贖的地位，男主角可以在救贖中感覺到自我的超越和提升。但崑南筆下的男性都是不具救贖女性的作用，甚至有時當男主角想透過對女性或妓女的幫助、施舍或光顧而獲取救贖感時，大多遭到女性的摒棄和貶損。如《地的門》的葉文海召妓時最後揀選的是楚楚可憐的「阿珠」，但最後他卻錯估，並遭到妓女的奚落。

崑南筆下的「性」，和張資平筆下的「性」又是不同的。張資平筆下的「性」提倡的是「愛情至上」和「性愛的自由」。如《性的屈服者》中的馨兒為了追求自己的愛情採取主動，勾搭自己的叔子——以前的戀人吉軒；又如《愛之焦點》中男主角他和N姊的亂倫之戀：「是我們倆最神聖的、最純潔的事業！……我們要替未來的青年男女——不是的，不獨未來，是現在和未來——倡個先例！我們的結合能成功，不單是我們的再生，也是一班青年男女的幸福！」³³⁷這種的「性」是受舊道德傳統壓抑下的「性」，主角要掙扎之並爭得做人的權利。為了表現這種對抗，張資平筆下的「性愛關係」更多地體現在「亂倫」關係之中。

崑南所以不斷寫「性」，一方面因為他覺得：「性，不知多少人認為是污穢的東西。性變成一種禁錮。」³³⁸另一方面他也指出所以不斷寫「性」，是因為他認為「性」是人在日常生活中一件不可缺少的事，寫「性」就如日常生活一樣不應迴避視之³³⁹。

³³⁶葉靈鳳：〈曇花庵的春風〉（《永久的女性》廣州：花城出版社，1999），頁45。

³³⁷張資平：《愛之焦點》（上海：上海出版社，1989），頁127。

³³⁸崑南：《愛球》，《快報》（1976年11月），44回。

³³⁹崑南、董啓章、謝曉虹：〈淫審你慢慢來——3P——崑南、董啓章、謝曉虹談性書寫與社會風氣〉（《字花》第17期，2008年12月至2009年1月），頁38-39。

崑南筆下的性，和劉以鬯筆下的「性」不同的是：首先劉以鬯的「情慾」描寫的對象包括男女老少。如年輕人亞杏(《對倒》)、亞財和細女(《亞財與細女》)、司馬莉和楊露(《酒徒》)、亞洪(《他有一把鋒利的小刀》)等等；有中年人「酒徒」(《酒徒》)；年老的崔老夫人(《寺內》)和淳于白(《對倒》)；甚至也包括「和尚」和「妖精」(《寺內》、《蜘蛛精》)等。崑南筆下描寫「性」的對象大多為青年或中年人，甚至有時把年齡作一模糊化的處理。此外，劉以鬯筆下的「情慾」描寫主要是為了表現靈肉的掙扎和肉慾的心理上。他的小說中「情慾」描寫就像回應佛洛伊德對於「本我」、「自我」、「超我」的論述。如《蜘蛛精》中便透過故事新編的形式，把唐僧面對蜘蛛精的誘惑時的心理掙扎表現出來。如唐僧看了蜘蛛精的裸體後，立即閉上眼睛，但「熠熠似寶石的眼。白嫩透紅像荷瓣的皮膚」，「笑時窩現」的影象卻纏繞在他腦中；蜘蛛精身上的香味「具有特殊的誘惑力」，呵出來的氣息「也有蘭之芬芳」，使得他「心很慌，意很亂」；她的手又極放肆，在他身上由臉頰開始往下亂摸，而且「唇唇相印」，令他也不禁「動了心」。然後劉以鬯便轉入描寫唐僧在嘗試壓抑這份原始的肉慾心理³⁴⁰。於是這種自「本我」的肉慾和自「超我」的道德和宗教便矛盾地衝突起來。

崑南筆下的「性」描寫相對於傳統色情小說，關於性器官的描寫的確不多。他筆下的「性」之其中一個重點是把「性愛」過程的美妙和其中的狀態突顯出來。他曾指出自己如何寫性：「我是根據人物的需要而寫，人物是怎樣，我筆下的性就怎樣。我筆下的性不只有身體，小說裡形容器官的部份其實不算多，我重視動作，兩人的感情及性愛動作才重要。人與動物不同，我們不能純粹講身體，最重要是人類的感情。人的靈魂不能獨立存在，需要與相愛的人交流，那如有電流通過，便是所謂的『affair』。」³⁴¹但總體看來，崑南筆下的「性」依然寫得較為情慾和實在的(physical sex)，即讀者較容易由作者的文字進入「情慾」的世界。同時，正如前文論及，不同小說的載體和寫作時間，崑南筆下之「性」的描寫也有虛實之分、詳略之別、精細之差。如小說《地的門》和《劍

³⁴⁰劉以鬯：〈蜘蛛精〉(《劉以鬯卷》香港：三聯書店，1991)，頁 295-297。

³⁴¹崑南、董啓章、謝曉虹：〈淫審你慢慢來——3P——崑南、董啓章、謝曉虹談性書寫與社會風氣〉(《字花》第 17 期 2008 年 12 月至 2009 年 1 月)，頁 39。

馬盟》的「性」描寫，前者較為虛幻和象意，後者較為具體和象真。又如前文的論述提到，崑南曾將性愛的過程用音樂、拉二胡的弓法等來處理，其重點在於把做愛過程的氣氛、節奏、狀態等表現出來，以寫意為主，寫實為副。³⁴²；如小說〈主角之再造〉和《慾季》的「性」描寫，前者的描寫較為簡化和比喻較為粗疏，後者的描寫則較為精細和比喻別具匠心³⁴³；如小說《慾季》和〈情色度亡經〉，雖然二者的「性」描寫都較具藝術性，但二者卻有精細之別，因為後者的描寫更多角度、更陌生化、精巧。³⁴⁴相對而言，崑南早期的「性」書寫如《地的門》等，較為內斂和含糊，而後來他的「性愛」描寫則顯得更為大膽、外露、直接，且越來越講究性愛過程的節奏、氣氛和意境等的描摹。

³⁴²前者如：（《地的門》，頁 110）；後者如（《劍馬盟》，168-169 回

³⁴³前者如：〈主角之再造〉，頁 62-63；後者如（《慾季》，頁 167-169

³⁴⁴如《情色度亡經》，同註 273，頁 5-7

第三章. 崑南的創作綜論

本論文其中一個重點是透過崑南的小說，梳理他在近半世紀的創作歷程。所以選取小說作為切作點，是因為崑南曾在自己的文章中引巴金的話以自況：「拿起筆寫小說，只是為了探索，只是先找尋一條救人，救世，也救自己的道路，說救人救世未免太狂妄，但當時我只有二十三歲，是個不知輕重的後生小子，該可以原諒吧，說拯救自己，倒是真話，我有感情無法傾吐，有愛憎無處宣洩，好像落在無邊的苦海裏找不到岸，一顆心我無法安放。」³⁴⁵也就是說，小說對於崑南來講有渲泄、療傷、自救的作用。

由此而切入分析崑南不同時期的小說：如小說《地的門》訴說的是一個殖民地的理想文藝青年，苦無出路又不想放棄原則，便以「死」來控訴個人對社會、家國的無奈和怨恨。慢慢地這個文藝青年對「家國」和「社會」的理想破產，他索性投入到商業通俗文化的大潮之中。他就如〈主角之再造〉一樣，努力地把任何「非金屬的東西」變成「金屬的東西」。顯然，他的嘗試後來又失敗了。小說《慾季》和《音樂祭》模擬了文藝青年在香港的兩種命運，堅持下去就繼續痛苦，變成瘋子；放棄理想，就變得百無聊賴、了無生趣，最終甚或生起荒唐的念頭，因計劃打劫而難逃被捕。認識到這樣的結局後，這個文藝追求者一度相當失落，他不斷自貶身價，常以爬格子動物、文妓等自我奚落³⁴⁶，以使自己放棄文學。但卻始終未能擺脫文字牽絆。在小說「遺失的日子」和「懺悔婚外情」等的小說中，主角透過回憶和懺悔，嘗試重溫昔日的感覺，回顧多年來的轉變和成敗得失，最後卻更加判定自己是一個失敗者。於是，這個文藝追求者一度徹底地斬斷了「文字創作」的因緣，嘗試在「星相和電腦科技」中安頓自己。但「文字」早已和他結下了不解之緣，不久他又開始重新創作。在晚期的小說中，〈鯨魚〉中的男主角，慢慢地把過去的理想和執念自然地放下。〈二重奏〉中的我，對於真假對錯也不再執着。有時可以像〈聖誕老人〉中的小孩，童真地欺騙自己一下，且懷希望地生活下去。即使前途難料、現狀不安，何妨如〈誤區〉的男女主角，採取及時行樂的態度，無需擔望將來地嘗試生活

³⁴⁵崑南：〈只想拯救了自己〉（《快報》，1984年6月14日）。

³⁴⁶崑南：〈筆怎會比槍強〉（《快報》，1984年3月17日）。

着。這一篇篇寓理的小說其實某程度都在說服、告誡自己一種生活應有的態度；又似在顯示經過歲月的洗禮後，個人已變得闊達、通融。經過多年的來回掙扎，崑南對於某些題材始終無法放下，如對於家國將來的複雜情緒還是難以壓抑地表達出來。在《天堂舞哉足下》，在真假難辨的孿生兄弟中，在港澳兩地回歸之際，已變得相當的茫然和無奈。他們身邊的朋友突然陸續中死去。而最後何戲和何游更互相廝殺起來，暗喻「游」和「戲」不可能存在。而當讀者明白何戲和何游根本可能只是「賈天堂」的兩個面具，但「天堂」現已瘋掉失憶，無以證實，則「天堂」何處尋去？遺下的只是在兩個時間點上的真實的落寞情緒，至於把天堂致於足下的氣概和態度，只是一種勸勉，現實中只有在滑板遊戲中才能體會。同時，這個時期的小說中，一再搬演着虛幻懸疑的故事。既然充滿虛幻未知，則一切何需太認真。文字再次為作者提供種種的可能，帶了一種自我掌握的娛樂。

綜觀崑南近半世紀的創作，可以看到在他的創作世界和意念中，始終存在着兩種性質相對的創作拉力：文藝的和通俗的。前者是他肯定的，後者則是他否定的。因為由崑南眾多的回顧性文字看來，雖然他曾先後全力創辦兩種在他心中是性質相對的刊物，但對於通俗流行的刊物上的作品並沒有多大的肯定。正是這種對文學的截然二分式的理解，影響了他對不同文字載體(如文藝刊、報紙副刊)的判斷，並決定了他不同的創作態度和文字策略。

綜合而言，不難發現發表在文藝雜誌的作品文藝成份較高且較為認真，而發表在報紙刊副刊的小說則水平便較為參差。其中一個重要的原因是，崑南在文藝雜誌中較多地使用文學的語言(Poetic Language)，而非實用語言(Practical Language)³⁴⁷。相對而言，實用語言使用過多，則較為通俗易懂，內容寓義也相對較為簡單，有損作品的文學性。而文學語言大幅使用則容易造成晦澀感。故不同的文字策略便反映作者對讀者的假設和創作的自我審視。總的看來，後者實則是一種不遷就讀者程度的文字策略。因為「實用語言」有以達義為主，故

³⁴⁷ 這兩個概念術語是由俄國形式主義學者希柯洛夫斯基(Viktor Schklovsky)所提出，他將語言分成兩種：「文學語言」和「實用語言」：「實用語言傾向簡短。語言以達義為目的，意象的使用只作為一種捷徑；而文學的語言則是拒絕簡短化的。詩的意象，就像詩語言的其他手段，是消除閱讀的習慣性，延長和加強感知的過程。」此處參考總結自：佛克馬，蟻布思合著，袁鶴翔等合譯：《二十世紀文學理論》(香港：中文大學出版社，1984)，頁 13-14。

較為淺白易懂；如更多地使用成語、常見的形容詞等「套語」；而「文學語言」則着重語言和意象的陌生化，以延長和加強讀者感知的過程。具體而言，如在「追夢時期」自資出版或發表在文藝刊物的小說《地的門》、〈攜風的姑娘〉等，前者的意象「月亮」和神話；後者的意象「風」和語言節奏，都較能匠心的貫徹始終地結合在人物的情態意緒之中。但在「文化工業時期」、「後文化工業時期」甚或「知天命時期」發表在流行刊物或報紙副刊的小說，如《女顏》、《音樂祭》、《愛球》、《七星冷劍》、「科技中的情與慾」、「西西里島的情慾」、「殺死劈腳男」、「外太空奇想」、《劍馬盟》等在意象上也顯得沒有那麼匠心和凝練。而且，隨着創作題材的通俗化，小說實用性語言使用的比例越來越高。即文字越見淺白、易明，且在表達人物的情態意緒時越見直接而較少環境和氣氛的烘染和襯托。「一個人，漫無目的，在街上走，這不是辦法。//在這個深夜的時分，在街上還有甚麼人？舞女、鬼頭七、墨七、歹徒、差佬……各有各的目標，但，我，只是浮萍一片，我多麼想痛罵一下自己——自己不過是一個不中用的男人。」（十四回）若將這段文字和《地的門》和〈攜風的姑娘〉的文字相比，則可見這段文字的實用性較強，而其中所用的意象：「浮萍」是一個為人慣用的通俗意象，原創性和新意較低。又如小說《音樂祭》通篇多用的是對話體，而「對話」相對是一種實用的語言，以簡明達義為準，這便影響了小說的藝術性。

此外，即使同樣使用的是「文學語言」，在通俗載體上發表的文字，總體看來段落較短、綴段式的語句相對較多，即句與句之間的邏輯聯系整體看來較為鬆散。這意味着情感和意念會較容易頻繁地被切斷或戳開。如〈碼頭〉：「一個早晨。無限好。/城吹着口哨。/風景移動著。途中一個人也沒有。他每想回頭一看，但沒有，怕回過頭來會變成鹽柱。/他吹著口哨，他是滿懷希望的。」³⁴⁸引文中四個語句語言淺白，但各句的邏輯聯系卻不強；又如發表在報紙副刊寫得較好的《女顏》，縱使不乏文學語言的使用，又或是大量地使用排比、複疊、層遞等修辭格的語句，但由於不乏綴段式的語句，使得語義上和意象的表達難免也有鬆散之弊。

³⁴⁸同註 273，頁 28。

值得注意的是，通俗載體上綴段式的文字特點，其實和載體的性質也不無關係。當中尤其報紙副刊，因為它每天均被劃分成眾多不同的文字方塊，每個方塊字限約三四百字，且字體細小。文字的段落簡明利落，可減輕讀者閱讀時的不便。因而可以說某程度或是崑南基於受眾考慮下所自覺或不自覺形成的書寫習慣和文字特色。另外，也可能如作家也斯所言：「一段文字寫下來，也會隱約想到結構與組織，也會留意到鬆散與緊湊、疏密與虛實、色調與節奏、對照與襯托，但寫的人對這些問題多半不是很自覺，是寫多了自然想想怎樣把零碎的東西更好地連在一起吧了。」³⁴⁹

由此再來反思崑南半生的創作掙扎和痛苦，雖然他曾數度在行動上放棄了文藝的追求，但他心中對於文學之文藝和通俗的對立標準卻從沒有放下，他便以這種的標準來釐定心中的「文壇」、理想的文學和文學場域，這便為他自己的創作劃下了一道無形的界限，造成其痛苦和掙扎的癥結。筆者認為，也就是說，他向來對於通俗的文字載體，有一相對等而下之的否定式體認，故心理上便或多或少地輕視其中的創作，使其中的創作難有追求文藝時的執着和堅持，這也或有助我們理解何以崑南在報紙副刊上的小說往往予人草草收場之感。因而也可理解在他對文藝心灰意冷的時期，文字何以只淪為一個謀生的工具，個人何以只是文妓而已。

筆者認為，崑南對於「通俗文字場域」的體認，某程度也受到他追求「文藝」的挫敗經歷影響。因為在不同文藝刊物推動文藝的一再失敗，便引致他對於文藝在香港是否有生存空間的徹底懷疑，也正是對推廣文藝的悲觀判斷使他在理想和現實之間沒有真正堅實的定位，造成其半生之來回掙扎。

不過，以今天「後現代」的觀點看來，崑南對於文學在「文藝的」和「通俗的」的二元體認未免有過於潔癖之嫌。文藝的和通俗的是否真的能夠那樣截然二分和互相對立呢？事實上，「從中國的傳統和西方的傳統來說，小說基本上是俗的，雅的成份很少。」³⁵⁰因而過份強烈小說的雅，便容易忽略小說本身俗的屬性。正如前文引羅貴祥所言，崑南早年的文藝小說《地的門》當中也襲用

³⁴⁹也斯：《香港文化空間與文學》（香港：青文書屋，1996），頁63。

³⁵⁰此為李歐梵在第六屆香港中文文學雙年獎——小說與創作欣賞研討會上的錄音發言，轉引自：黃燕萍：〈當文學居在商業之地——關於文藝創作的文藝問題〉（《文藝世紀》第2卷第5期總14期，2002年，5月，頁90。

不少大眾對於女性的意識和形象刻劃，可見雅俗之間並不如想象般分開。當然，在通俗副刊的文字場域，尤其報紙副刊對作家的創作有一定的限制的。報紙副刊篇幅有限，每篇數百字，且每天出版。尤其在進行中長篇連載創作時，作者必須長期做到「幅短而神遙，墨希而旨永」³⁵¹，才有佳作。但和許多作家一樣，崑南許多時一天多稿，一人多身，精力和時間所限。而每開始寫一篇新的小說時，可能往往只緣自一些意念和片段的幻想，故只能邊寫邊看。有時未免寫得很凌碎或旁枝過多，過後又得想辦法把凌亂的東西組織在一起。有時時間所限、才情所困，便得順手拈來，拖宕一番。如前文提到的《劍馬盟》談用刀時譯用莊子的《庖丁解牛》的大部份故事，未免有借筆、取巧之嫌。如在《女顏》中過多地談到不同畫類的不同「技巧筆法」，又或是在講到「白鴿」時過多詳介紹和鋪述鴿類的特性等等。筆者認為這些小說的部份形態和副刊本身的特性是相關的。此外，有些小說開始寫得較為認真、意象和情緒表達較好，但由於鋪述過長，支綫過多，最終難以縫合，甚至可能因寫得意興闌珊而草草了事。如《劍馬盟》便有此之嫌。

不過，這並意味着通俗小說的空間就沒有好處和可能。如外國作家狄更斯的小說便是在報紙上連載的；魯迅的《阿Q正傳》一開始也是在《晨報》副刊的「開心話」欄連載。或如劉以鬯的《酒徒》、也斯的《剪紙》、西西的《我城》等香港文學的經典之作都是先在報刊連載然後才結集出版的。尤其後二者，崑南曾與他們共時地在《快報》副刊連載小說，結果之不同，崑南個人的因素似乎更為重要。事實上，報紙副刊不妨是作家的一個寫作練習的場地，如真能敬而為之、守而持之，即使連載時出現這種那種的缺憾和錯漏，但若不放棄，他日結集修改時便可盡而善之。嚴肅作家劉以鬯等、通俗作家金庸等將自己在報紙副刊的作品結集出版時經多次修訂，且廣為讀者認同後，仍不懈修訂，這些都是他們心中對文藝的執著和自我追求。但觀崑南自己便甚少將自己在報紙副刊發表的作品進行修改並結集出版。筆者認為這是源於他對於副刊上的創作並不敬業，故不樂業，更難有守篤的堅持。故當筆者在和崑南面談時，曾將其昔日在報紙的連載小說交給他，他只以垃圾論之，並沒有重新檢閱的意願。又

³⁵¹ 劉登瀚主編：《香港文學史》（香港：香港作家出版社，1997），頁519。

或是《地的門》的再版和三版時，序言上卻只強調全文除修改別字外，並沒有任何改動。但正如前文提到，筆者在《地的門》中發現了不少敘事的漏動。這種不改舊作的取態，不禁讓筆者想到崑南對於文學「天才式」的偏執，也就是說他的心中極可能有一揮而就、一舉成名個人追求。

此外，通俗刊物也可有助推動文藝的教育和推廣，如薩爾德(Edward W. Said)便曾在美國各大雜誌發表過深入淺出的樂評，使大眾對古典音樂的理解能到普及。正如前文提到，崑南自己所創辦的流行刊物《香港青年周報》、《新週刊》等，在介紹流行音樂和外國動態的同時，也把一些外國的思潮，如嬉皮士運動(Hippie movement)、性愛革命(sexual revolution)、年輕人關心社會、參與改革的精神等帶到了香港。雖然崑南當初創辦流行刊物時是某程度是緣於對文藝的悲觀判斷，但公允地講，在這種通俗的普及唱和中，原本香港保守的文學風氣某程度得以拓寬，從而豐富文藝的可能。

綜觀崑南的通俗副刊的創作，當中也不乏力作或佳作。對於一些武俠、科幻、愛情的小說，筆者認為終非他之所長，他所長者始終是情態意緒的表達，而非情節的鋪敘。故崑南的中篇小說較佳，長篇小說則常有草草收結之虞。因為長篇在結構的要求較高，故如《天堂舞哉足下》因申請了藝發局的資助，非得呈現一個長篇的形態或格局，最後所以用作者所謂的「裝置」形式，雖有現實所累(如欠星座稿和時間所限)，但亦是非其所長、才情所困而致。

由崑南在回來於文藝理想的過程，來看崑南的創作文字。可以發現當他在相當一段時期內都以創作一些消費性和通俗性為主的文字，他對文字的感覺表達和敘事方法的處理也會自覺或不自覺地受到影響。如其中的〈碼頭〉和〈主角之再造〉使用的都是較傳統的第三人稱全知視點來敘述，綴段性語句較多，行文設句的邏輯推衍未夠嚴謹。又如回歸文壇的作品《天堂舞哉足下》，雖然戮力為之，但卻因「久疏戰陣」，行文敘事多有重複舊作之處，且小說的意象設計和故事結構卻未如舊作《地的門》般嚴謹而貫一，小說的藝術性也似有不及從前之感。因此，也就是說，文學性語言或較現代的敘述方法需要長期的養分滋養，若久不為之，便有心有餘而力不足的可能。可見，離開文藝需要百般掙扎，回歸文壇也未如想象中容易，需要時間實踐和滋養，這也解釋了何以崑南近來

的作品整體看來比「晚期」階段剛復出之時藝術性較高。

由小說的整體情緒和肌理看來，崑南的小說的確如也斯所說有由現代向後現代的傾向³⁵²。在崑南後期的小說中，那些「以戲謔代替悲壯」、「以零碎代替緊湊」、「對貫徹的主題的懷疑」、「對理性的質詢」、「強調溝通和語文符號的不穩定性等」等特質確不難在小說中觀察到。但同時值得注意的是，由崑南後期的小說看來，久休復出的崑南，他的文學世界也有停留在 50 至 70 年代的傾向跡象。因為無論由新刊物的創刊詞、各小說中提到的電影、小說、畫作，不少都屬現代主義藝術家的作品或有現代主義藝術精神：其中大多都在強調藝術家在現代社會中的孤立、邊緣化，指向現代人在社會中的疏離和無望，表達現代社會對人性的扭曲和人與人的溝通困難等等。他的理想文學世界仍是現代主義式的西方。因而一定程度地呈現了滯後於文藝潮流，甚或與文藝時代脫節之感。

總結：

本論文嘗試透過介紹和分析崑南近半世紀以來在香港不同時期的文學活動和創作，梳理出一個大半生與文學藝術和文字創作結下不解緣的作家的心路歷程。綜合前文所述的七個時期：追夢時期、文化工業時期、後文化工業時期、爬格時期、天命時期、晚期等，無論他曾經怎樣悲觀地審視文學藝術的作用和否定自己的創作，無論他對文學藝術和文字創作定位或高或低，但對文學藝術和文字創作的喜愛和追求，像陰霾一樣難以壓抑地縈繞在崑南的心頭，使曾數度背離理想、放棄文字創作的他重返文字的世界。本論文把崑南大半世紀的文學生涯分成了六個時期來討論，所以有這麼多不同的時期，其實某程度也是崑南來回掙扎之多、矛盾之強的一個側面反映。

不過正如前文分析指出，崑南一直掙扎矛盾的癥結在於他從沒有放棄對於文學之文藝和文學的二元劃分，甚至即使在他創辦通俗刊物、在通俗刊物發表作品的時期。故在相當長的一段時期內，崑南對於自我的定位一直很低，並曾一度令他完全放棄了文字的創作。不過，今天看來，崑南這種近半世紀的偏執和對通俗的歧視，事實上也限制了他的文學成就，尤其小說創作的成就。因為小說本身便有一通俗的屬性，太執着其中，只會坐地自劃而已。反觀金庸、倪

³⁵²同註 9。

匡等通俗作家，如金庸能取法於晚清以來的武俠小說傳統，得其俗遂，並能自然結合心理、哲學、懸疑、電視鏡頭、新歷史觀念等，體現有一定的文學性意義。反觀崑南，雖曾數度創作的自己一直鄙而視之的通俗小說，如《愛球》、《劍馬盟》、《七星冷劍》等某程度只是他都市情慾的另類搬演而已，不能得該等小說類型的俗髓。這或者也和他本身對通俗小說類型的否定性體認有關。

綜合崑南近半世紀以來對於文學藝術斷斷續續地追求與捨棄，對於文字創作的懷疑和依賴等，過程中作者由初期急迫地讓文學藝術承擔社會和民族國家的責任，慢慢轉變到中後期的回歸到個人對文藝的內化喜愛的追求之中。尤其在晚期，他在充分理解在香港推動文藝種種困難的基礎上，以一種更成熟、務實而不強執的態度為文藝的發展付出自己的力量、做自己喜歡的事。崑南曾在小說中暗示自己的早年就像不斷推石頭上山的西西弗斯（Sisyphus），為了實踐理想，不斷努力、跌倒重來。而現在就如一隻不斷咬啃鐵籠的老鼠，明知很難咬斷鐵枝逃離，但每天堅持着。雖然其中不無自嘲和自我貶損的意味，但也透露出一種做「老鼠」的瀟灑。因為「老鼠」無需如西西弗斯一樣背負重擔，一切更多只為了自娛。而且，累了又可倒頭睡去，自由選擇那處重來。但這使他一方面不若作家劉以鬯、西西等，以個人的數十年孜孜不倦的堅持和實驗，獲得了社會的高度肯定和尊重。他多年來在世俗間搖擺態度，無疑令他近年的創作之重視程度受到影響。總括而言，在崑南的身上，我們看到一個在香港經濟社會中意志不夠堅定的作家努力成為藝術家而不太成功的奮鬥歷程。

參考書目/論文

參考書目(按出版年份排序)：

- 1) 崑南：《地的門》，現代文學美術協會出版，1961。
- 2) 亦舒、崑南等著：《五人話集》，香港：新週刊，1976。
- 3) 崑南：《慾季》，香港：太古印刷廠，1984，初版。
- 4) 潘亞墩：《香港作家剪影》，福州：海峽文藝，1989。
- 5) 王劍叢：《香港作家傳略》，南寧：廣西人民，1989。
- 6) 羅貴祥：《大眾文化與香港》，香港：青文書屋，1990。
- 7) 陳炳良：《香港文學探索》，香港：三聯，1991。
- 8) 葉維廉：《解讀現代·後現代：生活空間與文化空間的思索》，台北：東大圖書公司，1992。
- 9) 羅孚：《南斗文星高：香港作家剪影》，香港：天地圖書有限公司，1993。
- 10) 也斯：《香港文化空間與文學》，青文書屋，1996，初版。
- 11) 李鴻然主編：《文學理論基礎》，昆明：雲南教育，1994。
- 12) 劉以鬯主編：《香港文學作家傳略》，香港：市政局公共圖書館出版，1996。
- 13) 香港作家聯會編：《香港作家小傳》，香港：香港作家出版社，1997。
- 14) 朱立元主編：《當代西方文藝理論》，上海：華東師範大學出版社，1997。
- 15) 梁秉鈞：《香港文化多面睇》，香港：香港藝術中心，1997。
- 16) 崑南：《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社出版，1998。
- 17) 羅貴祥：《大眾文化與香港-大眾文化與香港之電器復仇記》，香港：青文書屋，2000。
- 18) 崑南：《天堂舞哉足下》，香港，科華圖書出版公司出版，2001。
- 19) 崑南：《地的門》，青文書屋，2001。
- 20) 劉象愚選編，《現代主義文學作品選》，高等教育出版社，2002。
- 21) 趙稀方：《小說香港》，三聯哈佛燕京學術叢書，2003。
- 22) 崑南：《打開文論的視窗》，文星圖書有限公司，2003。
- 23) 崑南：《詩大調》，香港：風雅出版社，2006。
- 24) 陳思和編：《中國當代文學史教程(第二版)》，上海：復旦大學出版社，2007。

評論文章或期刊(按發表時間排序)：

- 1) 金炳興：〈讀「地的門」〉，《好望角》，第3期，版5，中華民國52年4月5日(1963)。
- 2) 梁秉鈞：〈香港小說與西方現代文學的關係上〉，載自《星島晚報·大會堂》，1984年2月8日。
- 3) 梁秉鈞：〈香港小說與西方現代文學的關係下〉，載自《星島晚報·大會堂》，1984年2月15日。
- 4) 葉維廉：〈自覺之旅：由裸靈到死—初論崑南〉，發表於1988年8月31日，後收入陳炳良編《香港文學探賞》，香港：三聯書店(香港)有限公司，1991。
- 5) 也斯：〈在場和不在場的香港〉，《博益月刊》第17期，1989年1月15日，第18-22頁。
- 6) 羅貴祥：〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉，載自羅貴祥：《大眾文化與香港》，香港：青文書屋，1990。
- 7) 也斯：〈香港的故事：為甚麼這麼難說〉，載自：《香港文化》，香港：香港藝

術中心，1995，頁 4-12。

- 8) 張薇：〈久違了崑南〉，《明報》副刊，1997 年 10 月 20 日。
- 9) 杜家祁：〈從崑南說起〉，《明報》副刊，1998 年 10 月 29 日。
- 10) 也斯：〈序：從現代主義到後現代〉，載自崑南：《戲鯨的風流》：香港，閱林文化社出版，1998 年，頁 I-VII。
- 11) 劉以鬯：〈香港文學的雅與俗〉，引自：《第二屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市局公共圖書館出版，1998 年 7 月，頁 132-141。
- 12) 許子東：〈香港的純文學與流行文學〉，引自：《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市局公共圖書館出版，1999 年 11 月，頁 114-125。
- 13) 陳偉權：〈崑南的玻璃與鑽石〉，《星島日報》副刊，2000 年 1 月 3 日。
- 14) 何鸞：〈思前想後在黃昏〉，《信報》副刊，2001 年 2 月 8 日。
- 15) 何鸞：〈崑南的天堂不在頭上〉，《信報》副刊，2001 年 2 月 10 日。
- 16) 西西：〈共生——試讀崑南的《天堂舞哉足下》〉，《作家》第 9 期，2001 年 2 月，第 28-35 頁。
- 17) 鄧小樺訪問、整理：〈於積木遊戲的縫隙睜大眼睛張望——訪問並認識崑南〉，《作家》第九期，2001 年 2 月，第 36-42 頁。
- 18) 陳智德：〈記憶就是夸父——《天堂舞哉足下》論〉，《香港文學》總第 195 期，2001 年 3 月 1 日，頁 57-60。
- 19) 羅冠聰：〈闊別廿載 崑南重出文壇〉，《明報》副刊，2001 年 3 月 22 日。
- 20) 陳偉權：〈崑南：女人最後勝利〉，《星島日報》副刊，2001 年 3 月 29 日。
- 21) 葉輝：〈細說崑南〉，《香港文學》總第 196 期，2001 年 4 月 1 日，頁 48-53。
- 22) 盧燕珊：〈何戲何來，何游何去——《天堂舞哉足下》胡思又亂想〉，《信報》副刊，2001 年 5 月 5 日。
- 23) 戴天：〈崑南之舞〉，《明報》副刊，2001 年 5 月 22 日。
- 24) (作者未有注明)：〈文化人論崑南著作〉，《大公報》，P.D3，2001 年 5 月 28 日。
- 25) 適然：〈天堂舞哉足下——沉澱的再次升起〉，《香港文學》總第 199 期，2001 年 7 月 1 日，第 55-57 頁。
- 26) 方川介：〈《地的門》崑南的再生〉，《明報》副刊，2001 年 7 月 29 日。
- 27) 方川介：〈他者的形式，自己的內容〉，《明報》副刊，2001 年 8 月 19 日。
- 28) 梁文道：〈冥冥中有定理？〉，《信報》副刊，P24，2001 年 9 月 8 日。
- 29) 蔡益懷：〈崑南小說《天堂舞哉足下》的得與失〉，《香江文壇》第 3 期 2002 年 3 月，頁 94-96。
- 30) 艾歌紀錄，〈談《天》說《地》——崑南陳汗對談〉，刊《文學世紀》第 2 卷，第 10 期，2002 年 10 月)。
- 31) 王德威：〈香港——一座城市的故事〉，載自：張美君，朱耀偉：《香港文學 @ 文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002，頁 319-341。
- 32) 許子東：〈香港的純文學與流行文學〉，載自：張美君，朱耀偉：《香港文學 @ 文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002，頁 345-445。
- 33) 鄭政恆：〈《天堂舞哉足下》的三個主要概念試探〉，《文學世紀》第 2 卷第 10 期總第 19 期，2002 年 10 月，第 87-91 頁。
- 34) 王偉明：〈歡如喜如出梵音——訪崑南〉，《詩網絡》第 06 期，2002 年 12 月 31 日，第 4-12 頁。
- 35) 黃可偉：《英雄的追尋——論崑南《地的門》》，中大畢業生畢業論文，2003。

- 36) 蔡炎培，〈讀「文學世紀」隨筆文學〉，世紀第3卷第4期（總第25期）2003年4月，頁79-80。
- 37) 何杏楓，張詠梅，訪問整理：鄧依韻〈訪問崑南先生〉，《文學世紀》第4卷第1期總第34期，2004年1月，頁23-30。
- 38) 陳佩蓮：《從言情到言志——崑南《戲鯨的風流》中「性」與「女體」之探究》，中大畢業生畢業論文，2005。
- 39) 葉輝，〈三生物證——序崑南詩集《詩大調》〉，《城市文藝》第6期（第1卷第6期），2006年7月15日，頁75-80。
- 40) 謝曉虹：〈香港文學「本土性」的再思：論崑南《地的門》〉，載自李歐梵等著，《墨痕深處》，牛津大學出版社，2007。
- 41) 盧因：〈我們在藍色的天底下見證歷史——久別重逢賀崑南〉，《城市文藝》第2卷，第12期（總第24期），2008年1月15日，頁84-87。

附錄一：

崑南在各期刊的作品及分期(以小說為主)：

1953 年-1965 年

早期小說一覽：

- 1) 崑南：〈夜之夜〉，《文藝新潮》第 8 期，第 1 卷第 8 期，1957 年 01 月 15 日，頁 9-21。
- 2) 崑南：〈海岸綫上〉，《文藝新潮》第 12 期，第 1 卷第 12 期，1957 年 08 月 01 日，頁 30-33。
- 3) 沙內沙：〈普魯克魯斯蒂安的床〉，《新思潮》第 3 期，中華民國 49 年 2 月 1 日(1960 年 2 月)，頁 16。
- 4) 葉冬：〈伊甸園的幕後〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 4 月 12 日。
- 5) 沙內沙：〈悲劇〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 4 月 18 日。
- 6) 沙內沙：〈白領階級〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 4 月 24 日。
- 7) 沙內沙：〈炎夏的你〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 5 月 11 日。
- 8) 沙內沙：〈雨及其他〉，《(香港時報·淺水灣》，1960 年 5 月 11 日。
- 9) 沙內沙(文)、王無邪(圖)：〈城市等等〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 6 月 5 日。
- 10) 沙內沙(文)、王無邪(圖)：〈魚水風〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 6 月 5 日。
- 11) 沙內沙：《地的門》，香港：現代文學美術協會，民國 50 (1961 年)。
- 12) 崑南：〈易水寒短調〉，年份不詳，收錄在：《地的門》，青文出版社，2000。
- 13) 崑南：〈攜風的故娘〉，《好望角》第 4 期，1963 年 04 月 20 日。
- 14) 崑南：〈大風起兮〉，《好望角》第 11 期，1963 年 09 月 01 日。
- 15) 崑南：〈愁時獨向東〉，《中國學生周報》第 653 期·第 6 版，中華民國 54 年(1965 年)1 月 22 日。

崑南早期對文藝的論述文章一覽：

- 1) 崑南：〈現代文學美術協會宣言〉，發表於 1959 年 1 月 1 日，轉引自崑南：《打開文論的視窗》文星圖書有限公司，2003 年，頁 161-169；
- 2) 崑南：〈當前文學藝術之路向〉，《自由陣線》，總 461·第 40 卷·第 2 期，1959 年 4 月 27 日)，頁 11-12。
- 3) 葉冬：〈海外青年的文化史命—為「五四」四十週年的一封公開信〉，《自由陣線》，總 462·第 40 卷·第 3 期，1959 年 5 月 4 日，頁 11-12。
- 4) 崑南：〈建立真正的文化力量〉，《新思潮》·第 1 期，1959 年 5 月 1 日，頁 8-9。葉冬：〈香港青年之苦悶結癥及其解決之道〉，《新思潮》·第 1 期，1959 年 5 月 1 日)，頁 3-5。
- 5) 崑南：〈論人類文化思想之轉機〉《新思潮》·第 3 期，1960 年 2 月 1 日)，頁 2-3。
- 6) 崑南：〈從香港社會看中國文化的機運〉，《自由陣線》，總 485 期·第 42 卷·第 2 期，1959 年 10 月 12 日)，頁 16-19。
- 7) 葉冬：〈反工具文學藝術—當前文藝路向〉，《自由陣線》，總 485 期·第 42 卷·第 2 期，1959 年 10 月 12 日，頁 27-28。

- 8) 崑南：〈當前文學藝的總路線〉，《自由陣線》，總 485 期・第 42 卷・第 2 期，1959 年 10 月 12 日，頁 35-42。
- 9) 崑南：〈當前文學藝術工作者的道路〉，《香港時報・淺水灣》，1960 年 6 月 11 日)。葉冬：〈淺論當前文藝的反共路線〉，《時代批評》第 8 卷・第 12 期，1961 年 1 月-6 月號)，頁 22-23。
- 10) 崑南：〈香港的藝術氣候〉，(《第二屆香港國際繪畫沙龍特刊》，1962 年 6 月 20 日，轉引自崑南：崑南：《打開文論的視窗》文星圖書有限公司，2003 年，頁 170-175；崑南：〈文之不可以絕於天地者〉，《中國學生周報》第 679 期，第 8 版，中華民國 54 年(1965 年)7 月 23 日。
- 16) 崑南、若霧、無邪、餘玉剛、鄭炯堅、藍布衣、藍子、逸雲、雨霖鈴、野馬、周文亮：〈歡迎新朋友——現代文學美術協會第二次談話〉，《星島日報》，第 6 版，中華民國 47 年(1958) 11 月 26 日。

《香港時報・淺水灣》時期作品

- 1) 崑南：〈才氣與運氣？〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 2 月 20 日。
- 2) 崑南：〈從去年奧亨利小說獎談起〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 12 版，1960 年 2 月 26 日。
- 3) 崑南：〈抽象藝術的意義〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 4 日。
- 4) 崑南：〈泛論尼采與存在主義哲學〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 6 日。
- 5) 崑南：〈略談代表時代的作家〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 10 日。
- 6) 崑南：〈歐西流行曲價值談〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 13 日。
- 7) 崑南：〈「期待大批評家之出現」〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年
- 8) 崑南：〈太空生物與宇宙觀〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 17 日。
- 9) 崑南：〈流行歌曲與年青的一代〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 21 日。
- 10) 崑南：〈三十年來法國小說作家淺論〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 28 日。
- 11) 葉冬：〈一篇動人的發刊詞〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 3 月 30 日。
- 12) 葉冬：〈道德・金錢・自由・道德重整・銀行被劫・虎食狼吞〉，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 4 月 1 日。
- 13) 崑南：〈愚者智也〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報・淺水灣》第 3 張第 10 版，1960 年 4 月 1 日。

- 14) 崑南：〈上午〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月7日。
- 15) 崑南：〈中午〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月8日。
- 16) 葉冬〈人·貓·生命·人口速率·兒童節日·救貓運動〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月8日。
- 17) 崑南：〈傍晚〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月9日。
- 18) 崑南：〈十字架上〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月15日。
- 19) 崑南：〈復活蛋〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月17日。
- 20) 崑南：〈垂釣垂釣〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月18日。
- 21) 崑南：〈撒網之城市〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月21日。
- 22) 崑南：〈沉彼柏舟〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月25日。
- 23) 崑南：〈裸女圖〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年4月27日。
- 24) 崑南：〈中年遊〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月3日。
- 25) 崑南：〈五四談現階段各地的青年運動(上)〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月4日。
- 26) 崑南：〈五四談現階段各地的青年運動(中)〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月5日。
- 27) 崑南：〈五四談現階段各地的青年運動(下)〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月6日。
- 28) 葉冬：〈瑪嘉烈公主之五月〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月6日。
- 29) 葉冬：〈母與子之意識〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月8日。
- 30) 崑南：〈東方未曦〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月17日。
- 31) 葉冬譯、E·維多裡尼著：〈戰時插曲〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月18日。
- 32) 崑南：〈木屋〉(詩)，王無邪(畫)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月19日。
- 33) 崑南：〈美國詩壇的實況--兼論中國新詩的「難懂」問題〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月23日。
- 34) 葉冬譯：〈現代小說中的意識流〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月25日。

- 35) 崑南：〈端午節談中國新詩三大問題（上）·從詩人節說起·新詩脫離了傳統？〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月28日。
- 36) 崑南：〈端午節談中國新詩三大問題·新詩是洋化了的產物？〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年5月29日。
- 37) 葉冬譯、R·堪富利著：〈意識流的自覺心靈活動〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年6月2日。
- 38) 崑南：〈巴斯特納克的藝術價值〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年6月3日。
- 39) 沙內沙(文)、王無邪(圖)：〈城市等等〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年6月5日。
- 40) 沙內沙：〈神話與文學〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月6日。
- 41) 崑南：〈當前文學藝術工作者的道路〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年6月11日。
- 42) 沙內沙(文)、王無邪(圖)：〈魚水風〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年6月13日。
- 43) 葉冬譯、R·堪富利著：〈李察遜與烏爾芙的技巧〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1960年6月25日。
- 44) 崑南：〈山海異經〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年4月27日。
- 45) 葉冬：〈詩歌的辯解〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年5月6日。
- 46) 崑南：〈山海異經（之二）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年5月7日。
- 47) 崑南：〈山海異經（之三）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年5月12日。
- 48) 崑南：〈山海異經（之四）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年5月15日。
- 49) 崑南：〈山海異經（之五、之六）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年5月17日。
- 50) 崑南：〈山海異經（之七、之八）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年5月29日。
- 51) 崑南：〈比尼克運動的先知：詩人金士堡的剪影（明日續完）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月2日。
- 52) 崑南：〈比尼克運動的先知：詩人金士堡的剪影（完）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月3日。
- 53) 崑南：〈山海異經（之九）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月4日。
- 54) 崑南：〈山海經異（之十）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月11日。
- 55) 沙內沙：〈治神話學之道〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月12日。

- 56) 崑南：〈山海異經（之十一）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月15日。
- 57) 崑南：〈端午談詩言志〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月17日。
- 58) 葉冬譯：哈利遜·史密斯著：〈憶辛克萊·路易士〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月20日。
- 59) 葉冬譯：〈西班牙民間詩人洛爾加詩選：海水謠〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月22日。
- 60) 葉冬譯：〈英國超現實主義年青詩人戴倫·湯瑪士逝世八周年紀念：死亡遂沒有支配的權力〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月25日。
- 61) 崑南：〈從美國狂熱研究東方文化說起〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年6月26日。
- 62) 沙內沙：〈「羅麗達」作者納波哥夫的新作〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月3日。
- 63) 葉冬：〈現代畫家介紹：墨西哥的畫壇怪傑〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月5日。
- 64) 崑南：〈精力充沛的天才：海明威〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月6日。
- 65) 葉冬譯：〈「黑人作家」保爾德溫〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月7日。
- 66) 葉冬譯：〈女小說家的焦點手法〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月9日。
- 67) 沙內沙譯：〈「出埃及記」作者優裡斯的新作：「米拉十八」〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月15日。
- 68) 葉冬譯：〈真人事實：六個月壽命的滋味·一篇感人肺腑的文章〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月15日。
- 69) 葉冬譯：〈果醬的彫塑藝術〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月16日。
- 70) 崑南：〈現階段中國現代詩諸問題〉，《大學生活》第7卷第5期，第42-45頁，1961年7月16日。
- 71) 崑南譯：〈編輯談詩稿〉(W·R·賓納著)，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月17日。
- 72) 崑南譯：〈義大利影壇的新寫實派〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月18日。
- 73) 崑南譯：〈海明威的生前死後（未完）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月21日。
- 74) 崑南譯：〈海明威的生前死後（完）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月22日。
- 75) 葉冬譯：〈琉璃窗上的詩情畫意〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月22日。
- 76) 崑南譯：〈印度文壇現狀（上）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月24日。

- 77) 崑南譯：〈印度文壇現狀（完）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月25日。
- 78) 葉冬節譯：〈專欄作家談：爬格子的滋味〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月27日。
- 79) 沙內沙譯：〈二十世紀奇書：「羅麗達」搬上銀幕〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月29日。
- 80) 沙內沙譯：〈懦弱的偶像〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年7月31日。
- 81) 崑南譯：〈莎洛揚談寫作〉，《香港時報·淺水灣》第5張第19版，1961年8月4日。
- 82) 沙內沙譯：〈湯·杜尼醫生的故事：廿世紀的羅馬火炬〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月7日。
- 83) 葉冬譯：〈法國最近兩個美術展覽：偉大的孤獨心靈〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月10日。
- 84) 葉冬：〈報業大王發達秘訣〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月12日。
- 85) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（一）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月20日。
- 86) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（二）一. 野獸派 二. 立體主義〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月21日。
- 87) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（三） 三. 未來主義〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月22日。
- 88) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（四）四. 表現主義〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月23日。
- 89) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（五）五. 結構主義與至主義〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月24日。
- 90) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（六）六. 形而上的藝術七. 達達主義與超現實主義〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月25日。
- 91) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（七）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月26日。
- 92) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（八）〉八. 返璞歸真的繪畫 九. 自立派〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月27日。
- 93) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（九）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月28日。
- 94) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（十）十. 非具象藝術〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月29日。
- 95) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（十一）結論〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月30日。
- 96) 崑南譯，蘭居著：〈論五十年來現代藝術（完）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年8月31日。

- 97) 崑南譯：〈我的父親湯瑪士·曼〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年9月8日。
- 98) 葉冬譯：〈羅斯福夫人談：開卷有益〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年9月12日。
- 99) 葉冬節譯、聖約翰高加蒂著：〈我所認識的喬也思（上）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年9月14日。
- 100) 葉冬節譯、聖約翰高加蒂著：〈我所認識的喬也思（下）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年9月15日。
- 101) 崑南譯：〈不畏死，等於有勇氣求生！ 生命之摸索（上）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年9月18日。
- 102) 崑南譯：〈不畏死，等於有勇氣求生！ 生命之摸索（下）〉，《香港時報·淺水灣》第3張第10版，1961年9月19日。

其它刊物的作品

- 1) 崑南：〈西方文學潮流的最近動向〉，《新思潮》第2期，第10-11頁，中華民國48年12月(1959年12月)。
- 2) 崑南：〈人類文化思想之轉機〉，《新思潮》第3期，第2-3頁，中華民國49年2月(1960年2月)。
- 3) 崑南：〈敢問民主金錢孰重？〉，《新生晚報·新趣》第3版，中華民國五十年(1961年)9月20日。
- 4) 崑南：〈避秦客的悲劇—宋喬事件有感〉，《新生晚報·新趣》第3版，中華民國五十年(1961年)9月22日。
- 5) 崑南：〈從中英文投書說起〉，《新生晚報·新趣》第3版，中華民國五十年(1961年)9月29日。
- 6) 崑南：〈士愛吃雞脾論〉，《新生晚報·新趣》第3版，中華民國五十年(1961年)10月5日。
- 7) 崑南：〈夢與証物---代創刊詞〉，《好望角》第1期，1963年03月01日。
- 8) 崑南：〈胡爾芙與現代小說〉，《中國學生周報》第554期，第4版，中華民國52年3月1日。
- 9) 崑南：〈談甘氏詩作技巧〉，《好望角》第2期，1963年03月16日。
- 10) 崑南：〈城西與斷夢〉，《好望角》第5期，1963年05月05日。
- 11) 崑南：〈旗向〉，《好望角》第6期，1963年05月20日。
- 12) 崑南譯，Christiane Rochefort 著：〈勇士之寢園(Warrior's Rest)〉，《好望角》第7期，1963年06月05日。
- 13) 崑南譯，洛之法爾著：〈勇士之寢園(二)〉，《好望角》第8期，1963年06月20日。
- 14) 崑南譯，洛之法爾著：〈勇士之寢園(三)〉，《好望角》第9期，1963年07月05日。
- 15) 崑南譯，洛之法爾著：〈勇士之寢園(四)〉，《好望角》第10期，1963年07月25日。
- 16) 崑南譯，洛之法爾著：〈勇士之寢園(五)〉，《好望角》第11期，1963年09月01日。

- 17) 崑南：〈淡談無名氏初稿三卷——野獸・野獸・野獸、海艷、金色的蛇夜〉，《中國學生周報》第 627 期，第 12 版，中華民國 53 年(1964 年)7 月 24 日。
- 18) 崑南：〈島・聖誕・1964〉，《中國學生周報》第 649 期，第 1 版，中華民國 53(1964 年)年 12 月 25 日。
- 19) 崑南：〈端午節話詩人〉，《中國學生周報》第 672 期，第 1 版，中華民國 54 年(1965 年)6 月 4 日。
- 20) 崑南譯，艾畧脫著：〈給死於非洲的印度人〉，《中國學生周報》第 676 期，第 7 版，中華民國 54 年(1965 年)7 月 2 日。
- 21) 崑南：〈文之不可絕於天地間者——我的回顧〉，《中國學生周報》第 679 期，第 8 版，中華民國 54 年(1965 年)7 月 23 日。
- 22) 崑南：〈餘欲無言〉，《中國學生周報》第 702 期，第 11 版，中華民國 54 年(1965 年)12 月 31 日。
- 23) 崑南：〈王無邪・概念・繪畫〉，《中國學生周報》第 724 期，第 2 版，中華民國 55 年(1965 年)6 月 3 日。

崑南在「知天命時期」的寫作態度散文：

- 1) 沙內沙：〈苦〉，《香港時報・文與藝》，1979 年 8 月 26 日。
- 2) 崑南：〈我躲開藝術而接近生活〉(《快報・快活林》，1983 年 9 月 11 日。
- 3) 崑南：〈文字在凋謝中〉(《快報・快活林》，1984 年 1 月 10 日。
- 4) 崑南：〈文人爲何不可以市儈？〉，《快報・快活林》，1984 年 3 月 2 日。
- 5) 崑南：〈對手中的筆厭倦〉，《快報・快活林》，1984 年 3 月 16 日。
- 6) 崑南：〈筆怎能比槍強〉，《快報・快活林》，1984 年 3 月 17 日。
- 7) 崑南：〈我不夠堅強〉，《快報・快活林》，1984 年 4 月 9 日。
- 8) 崑南：〈寫稿是什麼一回事〉，《快報・快活林》，1984 年 7 月 14 日。
- 9) 崑南：〈收檔之前的胡言亂語〉，《快報・快活林》，1984 年 8 月 13 日。
- 10) 崑南：〈感覺變了感冒，再見〉，《快報・快活林》，1984 年 9 月 1 日。

1966 年至 1996 年

- 1) 亦舒等著《新人小說選》，香港：友聯出版社，1967。
- 2) 崑南：〈金字與獅身之謎〉，《星島晚報・大會堂》，1981 年 10 月 21 日。
- 3) 崑南：《慾季》，香港：風雅出版社，1984。
- 4) 崑南：〈香港（不再是殖民地）〉，《星島晚報・大會堂》，1985 年 5 月 8 日。
- 5) 崑南：〈尖沙咀鐘樓〉，《香港文學》第 23 期，第 63 頁，1986 年 11 月 5 日。
- 6) 崑南：〈夢與証物〉，《熔爐通訊》，1987 年 1 月號，1987 年 1 月，頁 12-14。
- 7) 崑南：〈文化流言〉，《香港經濟日報》，1989 年 1 月 10 日，頁 14。
- 8) 崑南：〈筆劍同種〉，《文化焦點》創刊號，1989 年 2 月 17 日至 23 日，頁 17。

報刊連載長篇小說(日期待查)：

在《南華晚報》上連載過《牆內》、《酒會》、《獨奏之鼓》、《五度空間》、《季侯風》、《十二性》、《月蠶》、《變身的女人》、《婚前》、《疾風勁草》。在《星報》上連載《花樣男女》。

1997 年至 2008 年

- 1) 崑南：〈愛死〉，《星島日報》，P.D6，1996 年 5 月 14 日。
- 2) 崑南：〈活得像死〉，《星島日報》，P.D6，1996 年 5 月 27 日。
- 3) 崑南：〈哭出一個菩薩來〉，《星島日報》，D6，1996 年 6 月 12 日。
- 4) 崑南：〈做番細路哥〉，《星島日報》，P.D6，1996 年 6 月 28 日。
- 5) 崑南：〈不可追〉，《星島日報》，P.E6，1996 年 8 月 30 日。
- 6) 崑南：〈夢過〉，《星島日報》，P.C4，1996 年 11.10
- 7) 崑南：〈一面鏡子〉，《星島日報》，P.E7，1996 年 11.26
- 8) 崑南：〈與火結緣〉，《星島日報》，E7，1996 年十二月七日
- 9) 崑南：〈清平樂〉，《星島日報》，P.E6，1996 年 12 月 11 日
- 10) 崑南：〈書再不是羽毛〉，《星島日報》，E6，1997 年 1 月 23 日。
- 11) 崑南：〈只是過客〉，《星島日報》，D6，1997 年 3 月 13 日
- 12) 崑南：〈一顆童心，兩種相思〉，《星島日報》，D6，1997 年 4 月 15 日
- 13) 崑南：〈科學是個謊言——詩人堅士堡之死〉，《星島日報》，D6，1997 年 5 月 8 日
- 14) 崑南：〈世相十一面〉，《星島日報》，D10，1997 年 6 月 3 日
- 15) 崑南：〈投奔網海〉，《星島日報》，D10，1997 年年 8 月 1 日
- 16) 崑南：〈記雕慧〉，《星島日報》，P.D6，1997 年 8 月 20 日
- 17) 崑南：〈誰來講性經？〉，《明報》，D6，1997 年 10 月 23 日
- 18) 小思編：《舊路行人：中國學生周報文輯——文之不可絕於天地者》，香港：次文化有限公司，1997.
- 19) 崑南：〈回歸第一站〉，《大公報·文學》，第 312 期，1998 年 7 月 8 日，頁 E2
- 20) 崑南：〈戲鯨的風流〉，《新報·文藝新潮》，第 10 期，B8，1998 年 8 月 23 日
- 21) 崑南：〈狼狽下去〉，《新報·文藝新潮》，第 37 期，C9，1998 年 10 月 25 日
- 22) 崑南：〈青春誤區〉，《大公報·文學》第 330 期，第 D9 頁，1998 年 11 月 11 日。
- 23) 崑南：〈女顏序曲〉，《新報·文藝新潮》第 49 期，C9，1998 年 11 月 22 日
- 24) 崑南：《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社，1998 年。
- 25) 崑南：〈仙緣未了〉，《星島日報》P.D6，1999 年 1 月 8 日。
- 26) 崑南：〈艷品猶存〉，《星島日報》P.D6，1997 年 12 月 1 日。
- 27) 崑南：〈東方未曦〉，《素葉文學》第 65 期，1998 年，頁 9。
- 28) 崑南：〈最後的一個比特〉，《明報》P.E4，1999 年 10 月 3 日。
- 29) 崑南：〈唱罵香港〉，《星島日報》P.D7，1999 年 11 月 19 日。
- 30) 崑南：〈ICQ 以外的介面〉，《明報》P.E4，1999 年 11 月 21 日。
- 31) 崑南：〈自甘受人魚肉〉，《星島日報》P.D9，1999 年 12 月 1 日。
- 32) 崑南：〈「食腦」社團〉《星島日報》P.D9，1999 年 12 月 3 日。

- 33) 崑南：〈人間絕症〉，《星島日報》 P.D9，1999 年 12 月 7 日。
- 34) 崑南：〈也談「年輕」〉，《星島日報》 P.D9，1999 年 12 月 8 日。
- 35) 崑南：〈天堂舞於足下〉，《星島日報》 P.D9，1999 年 12 月 10 日。
- 36) 崑南：〈詩集大豐收〉，《星島日報》 P.D9，1999 年 12 月 31 日。
- 37) 崑南：〈中了病毒的旅遊軟件〉，《作家》第 2 期，1999 年 12 月，頁 7-10
- 38) 崑南：〈回歸錄影帶〉，《星島日報》 D6，2000 年 1 月 2 日。
- 39) 崑南：〈網址：水浸賭城〉，《推理小說》革新號，第 5 期，2000 年 02 月 01 日，頁 44-58。
- 40) 崑南：〈死亡巨集〉，《推理小說》，第 6 期，2000 年 04 月 01 日，頁 64-82。
- 41) 崑南：〈現實的張，夢中的嬌〉，《文學世紀》創刊號，2000 年 4 月，頁 39。
- 42) 崑南：〈天堂舞哉足下——裝置式小說：既然沒有能力裝置一個社會／國家／民族，還是裝置自己吧〉，《作家》第九期，2001 年 2 月，頁 5-27。
- 43) 崑南：〈天堂舞哉足下——裝置小說：0 與煙花〉，《香港文學》總第 195 期，2001 年 3 月 1 日，頁 4-13。
- 44) 崑南：〈殺死屋內的天使〉，《香港文學》總第 200 期，2001 年 8 月 1 日，頁 8-11。
- 45) 崑南：〈早安後面〉，《香港文學》總第 202 期，第 87 頁，2001 年 10 月 1 日。
- 46) 崑南：《天堂舞哉足下 =Heaven dancing below my feet》，香港：科華圖書出版公司，2001 年。
- 47) 除草：《香港中文大學吐露詩社年度詩集》，[香港]：香港中文大學吐露詩社，2001 年。
- 48) 崑南：〈沉澱今生〉，《文學世紀》第二卷第一期（總第 10 期），2002 年 1 月，頁 77。
- 49) 崑南：〈旺角記憶條〉，《香港文學》第 205 期，2002 年 1 月 1 日，頁 18-23。
- 50) 崑南：〈殺雞〉，《作家》第 14 期，2002 年 2 月，頁 48-51。
- 51) 崑南：〈就是今年〉，《文學世紀》第二卷第四期總第 13 期，2002 年 4 月，頁 73。
- 52) 崑南：〈情色度亡經〉，《文學世紀》第 2 卷第 6 期總第 15 期，2002 年 6 月，頁 4-9。
- 53) 崑南：〈編後：我們的路，我們的創作〉，《詩潮 (2002)》第 5 期，2002 年 6 月，78 頁。
- 54) 崑南：〈養不起文學的社會〉，《文學世紀》第 3 卷第 3 期總第 24 期，2003 年 3 月。
- 55) 崑南：〈情慾工程學之三：飲之不盡——給一月出生的 JO〉，《香港文學》總第 219 期，2003 年 3 月 1 日，頁 85。
- 56) 崑南：〈在女體上閱讀……〉，《文學世紀》第 3 卷第 5 期總第 26 期，2003 年 5 月，頁 30-34。
- 57) 崑南：〈比城市更爛〉，《香港文學》總第 226 期，2003 年 10 月 1 日，頁 49-53。
- 58) 崑南：《打開文論的視窗》，香港：文星圖書有限公司，2003。
- 59) 崑南：〈從來沒有過〉，《大公報·文學》第六五三期，C2，2004 年 2 月 8 日。
- 60) 崑南：〈現代小說情色晶體的光譜〉，《文學世紀》第 4 卷第 3 期總第 36 期，2004 年 3 月，頁 11-16。

- 61) 崑南：〈如此不約而同〉，《文學世紀》第4卷第6期總第39期，2004年6月，頁71。
- 62) 崑南：〈恐龍紀重臨〉，《文學世紀》第四卷第十期（總43期），2004年10月，頁40-45。
- 63) 崑南：〈酒吧（電影）的故事〉，《香港文學》總第241期，2005年1月1日，頁27-31。
- 64) 崑南：〈窺看香港文學〉，《文學世紀》第5卷第3期（總48期），2005年3月。
- 65) 崑南：〈分水嶺〉，《文學世紀》第五卷第九期總第54期，2005年9月，頁40-44。
- 66) 崑南：〈創作始於你的足下〉，《文學世紀》第5卷第11期總第56期，2005年11月。
- 67) 崑南：〈那些年代，我們走過……〉，《城市文藝》第2期（第1卷・第2期），2006年3月15日，頁4-6。
- 68) 崑南：《詩大調》，香港：風雅出版社，2006年。
- 69) 崑南：〈生命再起時〉，《香港文學》2007年8月號總第272期，2007年8月1日，頁17-21。
- 70) 崑南：〈設計的天空（一）〉，《字花》第10期，2007年10-11月，頁71-78。
- 71) 崑南：〈色人形〉，《城市文藝》第二卷 第10期（總第22期），2007年11月15日，頁56。
- 72) 崑南：〈小說創作的夢地圖〉，《香港文學》2007年12月號總第276期，2007年12月1日，頁66-68。
- 73) 崑南：〈〔設計的天空（二）〕〉，《字花》第11期，2008年12月7日至1月8日，頁70-77。
- 74) 周蜜蜜選編：《飛翔的海盜魂》，香港：和平圖書有限公司，2007年。
- 75) 崑南：〈愛是一個句號〉，《香港文學》2008年1月號總第277期，2008年1月1日，頁16-25。
- 76) 崑南：〈設計的天空（三）〉，《字花》第12期，2008年2-3月，頁65-71。
- 77) 崑南：〈飛天的拍子〉，《字花》第14期，2008年6-7月，頁48-49。
- 78) 崑南：〈劍尾魚・化石〉，《香港文學》2008年8月號總第284期，2008年8月1日，頁55-59。
- 79) 崑南：〈我射濕了〉，《月臺》第15期，第38頁，2008年8月。
- 80) 崑南；董啓章；謝曉虹〈淫審你慢慢來——3P——崑南、董啓章、謝曉虹談性書寫與社會風氣〉，《字花》第17期，DEC08-JAN09，頁36-40。
- 81) 崑南：〈死寂的南根〉，《香港文學》2009年1月號總第289期，2009年1月1日，頁28-34。
- 82) 崑南：〈單核心 X2 運作系統〉，《香港文學》2010年1月號總第301期，2010年1月1日，頁7-13。

附錄二：崑南《快報》時期的專欄一覽表

發表時期	使用筆名	專欄名或小說名	體載
1976	崑南	《女顏》	小說
1976.10.1-1977.1.2	崑南	官能小說：《音樂祭》	小說
1977.1.3-1977.5.14	崑南	科學幻想：《愛球》	小說
1977.5.15-1977.7.25	崑南	《七星冷劍》	武俠小說
1977.10.2-1978.4.2	崑南	《長短鏡頭》	散文(影評)
1978.7.21-1979.1.1	葉冬	《性體》	散文
1979.1.3-1979.3.13	崑南/葉冬	《花花世界》	散文
1979.11.5-1981.8.31	葉冬	《熱門人物》	散文
1981.9.1-1982.12.31	葉冬	《新焦點》	散文
1983.2.1-1984.9.18	崑南	《感覺格子》	散文
1984.9.2-1986.9.15	葉冬	體裁(按：這個專欄中，各小說均沒有題目，爲了便討論，避免讀者混淆，這裏筆者分別各用幾個字來總括箇中特色和內容)	
		《性	1984.9.2-1984.10.25 散文
		愛沙	1984.10.26-1985.5.31 小說-1(性愛沙
		律》	律)
			1985.6.1-1985.6.30 小說-2(西西里島的情慾)
			1985.7.1-1985.8.4 小說-3(報復)
			1985.8.5-1986.3.13 小說-4(紀傳體小說)
			1986.3.13-1986.7.17 小說-5(攜風的姑娘)
			1986.7.18-1986.9.15 小說-6(外太空的入侵)
1986.9.15.-1988.2.24	崑南	《劍馬盟》	小說
1988.2.25-1988.3.31	崑南	《天外尋根》	小說