

## **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.

舒巷城的小說研究

陳曦靜

哲學碩士

嶺南大學

二零零二年八月

舒巷城的小說研究

陳曦靜

論文呈交以符合哲學碩士課程之部分要求

嶺南大學

二零零二年八月

論文撮要

舒巷城的小說研究

陳曦靜

哲學碩士

香港作家舒巷城(1923-1999)被文學史家稱為香港的「鄉土作家」。「鄉土文學」在中國內地及台灣有不同的定義及發展，香港特殊的地理環境、政治因素，令香港文學的發展吸收、融合多方面的思潮、技巧，形成跟中國內地、台灣的文學同中有異、異中有同的特色。本文主要把舒巷城放在時代背景中，分析香港「鄉土文學」和其他兩地作品特色之異同，同時對舒巷城的作品按時序作一整理，嘗試整理出作家在特定寫作環境下，作品所呈現的特色及作者文學觀的轉變。

茲聲明本論文《舒巷城的小說研究》為本人研究成果，並未作任何刊物發表。

---

陳曦靜

日期

# 目錄

	頁碼
第一章：導論 .....	1
第二章 .....	6
第一節：中國大陸：鄉土文學的三個流派 .....	6
第二節：台灣：「現代」與「鄉土」的對立與融和 .....	14
第三章：舒巷城的小說分析 .....	23
第一節：五 年代的文壇背景 .....	23
第二節：五 年代——舒巷城的「鄉土」價值觀 .....	30
第三節：六 年代：回歸鄉土 .....	41
第四節：七 年代：舒巷城作品中的都市形象 .....	52
第五節：《巴黎兩岸》：現實主義與現代主義的矛盾與融合 .....	67
第六節：舒巷城的小說藝術 .....	82
第四章：結論 .....	90
參考書目 .....	95

## 第一章：導論

一些香港文學史介紹香港作家舒巷城（1923-1999）時，通常稱他為「鄉土作家」<sup>1</sup>，「港島鄉土派的第二梯隊」<sup>2</sup>或者「本土作家」<sup>3</sup>，在王劍叢編的文學史中，更把「鄉土」和「本土」交替使用。<sup>4</sup>他們沒有為「鄉土」下定義，介紹他的作品特色時，包括有「鮮明的香港地方色彩、濃郁的生活氣息、深摯感人的人情」，<sup>5</sup>「深受我國五四新文學作家的影響、反映窮苦人的辛酸生活、傳統的手法生動的地方土語」，<sup>6</sup>「對香港窮苦市民有深切的了解和同情，成了香港下層人民的歌者、小說濃郁的鄉土氣息、作家無比熱愛他筆下的故鄉故土、是一曲嚴肅而卓越的現實主義的贊歌」。<sup>7</sup>從這些評論不難看出，他們把中國內地「鄉土文學」的定義套用到舒巷城的作品上。

舒巷城的作品無疑帶有濃厚的地方色彩，描寫的對象是低下階層的人，對於傳統的價值觀持肯定態度，這些都是「鄉土文學」的部份特色。但香港社會有它不同於中國內地的獨特性，複雜性，舒巷城作為一個對社會關懷的寫實作家，面對的不是絕對的城鄉對立，在描繪一幅幅低下階層在變化社會中的生活圖像時，作者必須同時面對外界的種種衝突，人口急遽增長，經濟轉型，香港社會的都市化帶來各類問題，舒巷城的作品裡，都市與鄉土，寫實與現代，可能同時出現，舊有的定義已不足應用。

有見及此，本論文從「鄉土文學」入手，討論它在中國內地及台灣的發展及其特色，藉以引進對舒巷城作品的討論。首先說說中國，五四以來，魯迅（1881—1936）被視為鄉土小說的鼻祖，而他及他的追隨者的一個重要特色是，他們的身份往往是

---

<sup>1</sup> 王劍叢：《香港文學史》，南昌：百花洲文藝出版社。1995年。頁96。

<sup>2</sup> 袁良駿：《香港小說史》第一卷，深圳：海天出版社。1999年。頁215。

<sup>3</sup> 劉登翰：《香港小說史》，北京：人民文學出版社。1999年。頁236。

<sup>4</sup> 王劍叢：《香港文學史》，頁96。

<sup>5</sup> 劉登翰：《香港小說史》，頁238。

<sup>6</sup> 王劍叢：《香港文學史》，頁97-102。

<sup>7</sup> 袁良駿：《香港小說史》頁216，220。

僑寓的，視角是城市的，有了城與鄉 現代和傳統的對立，才有他們態度上的批判。另外兩個大流派，以沈從文（1902—1988）和廢名（1901—1967）為代表的「牧歌情調式」鄉土小說，「鄉土」並不實指，而是在「遙擬追憶那已失並難再復得的故土」，這裡有三個因素很重要，那故鄉是已失的，不可復得的，作品中所呈現的只是作家靠記憶虛擬的，追憶的。這跟舒巷城的小說又有甚麼異同呢？舒巷城曾經離開過香港，在內地生活八年，再回到香港，他的大部份作品寫的都是當下的社會情況，但在他的作品中，也可找到他對一些傳統的肯定或回憶，這一點跟沈從文式的那種嘗試建立一個烏托邦世界是否共通呢？作者對社會的關懷，是否源流於矛盾式的以社會分析為角度的鄉土小說呢？

台灣長期被殖民，甚至一度失去自己的文字，早期對鄉土的定義，包括所有在台灣寫的，用台灣的視角、有台灣意識的中文文學都稱為「鄉土文學」，他們所強調的是國民性，本土性。七十年代的鄉土文學論爭則集中於「現代主義」和「現實主義」之爭，甚至有對「現代主義」的惡意攻擊。但是否現代主義就跟「鄉土」就完全水火不相容呢？現實主義的作品是否就一定是鄉土的呢？舒巷城坦言自己的文學觀是「為人生而藝術」，也一向被視為現實主義作家，但我們同時又可以發現，在他的作品如《巴黎兩岸》及一些短篇小說中，也應用現代主義所提倡的寫作手法，例如敘述角度的轉換、意識流、心理描寫等。那我們可否說因為他用了這些手法，就不再是「鄉土」作家？

第二章對「鄉土文學」在中國內地及台灣的發展的介紹，旨在建立一個討論基礎，以便在第三章開始對舒巷城小說進行討論。第三章主要分為六小節，特別用小節介紹五十年代的文壇背景，一來因為討論舒巷城的作品，由這一時期開始。更重要的是，這一時期的政治和文學息息相關，文壇背景較為複雜，把作家放在全景中，可較清晰看到作家位置，了解其作品風格。第二節以五十年代表於報章雜誌的短篇小說為主，分析作者如何在商業掛帥的社會背景中，建立他的「鄉土」價值觀，並將之與同期作家比較，分辨他們視野上的不同。第三節嘗試分析作者如何在一個新舊價值觀交替的情況下，處理兩種思潮、價值觀互相排斥、互相懷疑、又或

者是互相滲透的複雜關係，利用作品中的意象或寓意，探討作者是否刺激了本土意識的初步覺醒；第四節結合小說和詩，探討作者對都市的態度；第五節特別集中探討《巴黎兩岸》，因為這是作者在技巧上作了較多新嘗試的作品，最後一節總括對作者幾十年的小說作一評論，分析其小說特色及作者的文學觀。最後一章在前面小說分析的基礎上，比較舒巷城作品跟中國內地、台灣的鄉土文學的異同，嘗試更清晰的界定作品特色。

文學的發展和社會背景息息相關，中國內地和台灣鄉土文學的產生和發展，和當時的社會背景、甚至政治因素不無關係，而且「鄉土文學」這一文學流派在兩個地區都發展得很旺盛。香港，佔百分之九十的人口是華人的社會，文化方面，昔日是中華民族文化在五嶺之南的分支——嶺南文化的一翼。<sup>8</sup>1842年受英國的殖民統治後，西方文化開始滲入，香港形成了既不完全西化，又非中國傳統的獨特文化。四十年代末五十年代初的政治波動及戰爭的爆發，兩地隔離，帶來文化上的斷層及陌生感，同一現象也發生於台灣。六、七十年代，台灣和香港兩地均受到西方文化的衝擊，三地在文化、歷史、經濟幾方面都有相似之處，為甚麼在中國內地和台灣蓬勃發展的鄉土文學，在香港只是不受注意的分流呢？

首先，「鄉土」二字，最簡單的從字面上解釋，有「農村、家鄉、土地」的意思，費孝通（1910—）在〈鄉土本色〉中，更用「鄉土性」來形容中國社會。他說：「從基層上看去，中國社會是鄉土性的。我們不妨先集中注意那些被稱為土頭土腦的鄉下人。他們才是中國社會的基層。」<sup>9</sup>而這些鄉下人視「土」為命根，人口是附著在土上的，世代定居是常態，遷移是變態。<sup>10</sup>中國內地和台灣「鄉土文學」的一大特色，也有明顯的「鄉村」、「城鄉對立」。

香港具有背山面海的地理位置，是一個溝通中外的貿易港，明清之季就開始發

<sup>8</sup> 劉登翰：《香港文學史》，北京：人民文學出版社。一九九九年。頁五。

<sup>9</sup> 費孝通：〈鄉土本色〉，《鄉土中國》，香港：三聯書店（香港）有限公司。一九九五年。頁五。

<sup>10</sup> 同上。頁七。

展商品經濟，令香港很早就不同於傳統封閉的農耕社會。經濟發展迅速，建立一套不同於傳統重農抑商的價值觀，加上英國超過一個世紀的統治，香港從一個小島，轉變為一個轉口貿易港，再經過工業化階段，最後發展成為資訊化和經濟多元化的國際城市。所以從外觀上看，香港沒有如中國內地或台灣那麼清晰的「城鄉對立」。

人口方面，香港人口變化很大，難民逃亡到香港，只為尋求較安定的生活環境，一旦政局穩定，或是他們累積了一定的財富，就回到自己的故鄉，對香港並不留戀，缺乏歸屬感。即使在三十年代因抗日戰爭而逃到香港的文人，他們在香港辦報紙雜誌，寫抗日小說，所關心的還是內地的情況。他們其中有些人寫了「鄉土」作品，例如蕭紅（1911—1942）的《呼蘭河傳》，但他們所懷的「鄉」根本跟香港毫無關係，不能算是香港的「鄉土文學」。

不過，香港包容的文化特質，令不同文化、思潮在香港發展而相行不悖，甚至互相吸收、滲透，再以另一形式出現。早在東晉和南宋末年就有不少因戰亂的避難南遷者到香港，就漸漸形成獨特的嶺南文化的一翼。<sup>11</sup>嶺南文化的一個大特性在於它是一種「感性、自然的原生型文化，也是一種包容廣泛的移民文化。」<sup>12</sup>這種文化的本根性，令它在接受正統文化和外來文化時，能夠吸收各種長處，加上香港特殊的地理位置及政治因素，一直以來，香港慢慢發展出兼容的獨特文化。

舒巷城是公認的香港的鄉土作家代表之一，他的作品被稱為最有「香港鄉土」特色。<sup>13</sup>但是沒有城鄉對立，或者城鄉對立不是主要因素，在一個國際性城市產生的「鄉土作家」，作品具備哪些特色？從「鄉土小說」角度入手，是否足夠理解舒巷城作品的特色呢？下一章將以五十年代的社會背景作為開頭，引入對舒巷城作品的討論，看「鄉土小說」的特性是否有助於了解舒巷城作品的風格，或者有何不足

---

<sup>11</sup> 同上。頁 4。

<sup>12</sup> 同上。頁 5。

<sup>13</sup> 梁羽生：〈舒巷城的文學〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989

之處需要修正。

## 第二章

### 第一節：中國大陸：鄉土文學的三個流派

嚴家炎（1933—）在《中國現代小說流派史》中說，鄉土文學是在周氏兄弟影響下，以魯迅創作為示範而形成的一個小說流派。<sup>14</sup>周氏兄弟分別在理論及實踐方面影響了鄉土文學的發展。為了令外來的新文學在本土扎根，同時避免文學革命後小說中的思想大於形像的偏向，周作人（1885—1967）提倡發展有地方色彩的文字，有民族特色的文學，成為鄉土文學理論的倡導人。<sup>15</sup>可惜他提出的理論流於概括籠統，沒能清晰地為鄉土小說下定義，例如如何界定民族特色？有民族特色的小說是否就是鄉土小說？具有地方色彩文字和民族特色這兩大特點哪一個更為重要？兩者互有衝突時該如何取捨？反而魯迅把理論付諸實踐，他「在鄉土小說創作方面的示範和影響，比理論倡導者更起作用。」<sup>16</sup>事實確是如此，魯迅的小說如〈祝福〉、〈孔乙己〉、〈阿Q正傳〉、〈社戲〉等，呈現了寫實的或是記憶的鄉村的面貌，那裡人們的生活及他們抱持的有別於城市裡通行的道德觀、價值觀、信仰及思考模式。

魯迅在1935年3月《中國新文學大系》小說二集序中說：「蹇先艾敘述過貴州，裴文中關心著榆關，凡在北京用筆寫出他的胸臆來的人們，無論他自稱為主觀或客觀，其實往往是鄉土文學，從北京這方面說，則是僑寓文學的作者。但這又非如勃蘭兌斯（G. Brankes）所說的『僑民文學』，僑寓的只是作者自己，卻不是這作者所寫的文章，因此也只隱現著鄉愁，很難有異域情調來開拓讀者的心胸，或者眩耀他的眼界。許欽文把他的第一本短篇小說集命名為『故鄉』，也就是在不知不覺中自招為鄉土文學的作者，不過在還未開手來寫鄉土文學之前，他卻已被故鄉所放逐，生活驅逐他到異地去了，他只好回憶『父親的花園』，而且是已不存在的花園，因為回憶故鄉的已不存在的事物，是比明明存在，而只有自己不能接近的事物較為

<sup>14</sup> 嚴家炎《中國現代小說流派史》，北京：人民文學出版社，1989年8月。頁52。

<sup>15</sup> 同上。頁52。

舒適，也更能自慰的——」<sup>17</sup>這段話經常被引用，證明是他最早為「鄉土文學」定名。魯迅雖然沒有把自己列入鄉土作家之列，可他提出的「僑寓」及「懷鄉」的觀點，跟他自己寓身都市，回顧故鄉進而創作，卻是相符的。而且，他文中提到的蹇先艾、許欽文，都直接承認自己寫短篇小說，很大程度受到魯迅作品的影響。所以嚴家炎認為他是「鄉土文學最早的開關者、實踐者」<sup>18</sup>這一說法，並沒有引起史學家們的異議。

後來有學者舉魯迅《吶喊》《徬徨》裡的小說為例子，把他的作品定為鄉土文學的起點，起示範作用，並依此為「鄉土文學」下定義，可惜內容依然流於抽象及空泛。這些定義諸如：小說中具有生活本身迷人的豐富性和生動性；內容上有難以比擬的深刻性；藝術上是圓熟、豐富而單純的。<sup>19</sup>這些定義事實上適用於所有好的文學作品。馮光廉和劉增人主編在《中國新文學發展史》為「鄉土文學」下定義時，也把魯迅視為劃時代的一個主流，較為詳細地為鄉土文學下定義：「狹義的鄉土文學，特指二十年代初出現於文壇由懷念和描寫故鄉農村，充滿鄉土氣息、鄉戀情懷的小說所組成的一股文學潮流。」<sup>20</sup>廣義的鄉土文學，進一步清晰的指出它的特色：「主要取材於故鄉農村或鄉鎮的生活，具有濃重的鄉土氣息、地方色彩和民俗美感，是『倫理型』的傳統文化與現代化的社會文化潮流互相撞擊而迸發出的藝術火花。」<sup>21</sup>這「傳統文化與現代化的社會文化潮流互相撞擊而迸發出的藝術火花」更可以說是魯迅及其追隨者作品的一大特色。陳繼會在《中國鄉土小說史》裡，進一步清楚列出「鄉土文學」的特色：「鄉土小說，雖然可泛指鄉村題材的小說，但並非只要寫鄉村，就一定具備『鄉土』味。真正的鄉土小說，最起碼應該具備或部份具備以下條件：1. 地域鄉村的確指性；2. 鄉村的生活面貌的真實展示；3. 『鄉村人』的價值觀念、文化觀念、心態的揭示；4. 作家『鄉土觀念』

---

<sup>16</sup> 同上。頁 48。

<sup>17</sup> 魯迅《中國新文學大系 小說二集》，上海：良友圖書印刷公司印行，1935 年。頁 9。

<sup>18</sup> 嚴家炎《中國現代小說流派史》，北京：人民文學出版社，1989 年 8 月。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 馮光廉 劉增人主編《中國新文學發展史》，北京：人民文學出版社出版，1991 年 8 月。頁 212。

<sup>21</sup> 同上。頁 211。

以及『鄉土情趣』的表現等等。」<sup>22</sup>

魯迅沒有直接為「鄉土文學」下定義，但他提出的「僑寓」卻補充了以上定義的不足，也是當時鄉土文學的一大特色：作品題材是鄉土的，作家的視角卻是城市的。僑寓城市回首故鄉時，感情往往是複雜的，有緬懷有思念，但也不止於此，有的正因跟故鄉拉開了距離，得以從另一角度對它進行比較、審視。當時的一些作家，例如經常跟魯迅接觸的青年許欽文（1897—1984）、台靜農（1903—），聽他課的學生王魯彥（1902—1944）、蹇先艾，或是仰慕他的文學愛好者如王任叔（1901—1972）、彭家煌（1898—1933），從不同角度探討了農村生活的一些腐朽風俗帶來的傷害，以及社會轉型時人們所面對的困境。許杰（1901—）的小說〈賭徒吉順〉，比柔石（1901—1931）的〈為奴隸的母親〉和羅淑（1903—1938）的〈生人妻〉更早地寫出了典妻制度的不人道，以及婦女們在封建社會下無法自主的痛苦遭遇；蹇先艾的〈水葬〉，小偷被處以「古已有之」的死刑——水葬，全村老少視為熱鬧加以圍觀，甚至受刑者也沒想過這種刑罰的不人道，在押往刑場的路上，他還喃喃安慰自己：「再過幾十年，又不是一條好漢嗎」，文明的桐村執行著最不文明的私刑，村民的麻木不仁跟魯迅筆下的魯鎮、未庄的人不相伯仲。王魯彥的〈黃金〉則充分表現了農村半殖民地過程中，市儈心理發展的嚴重性。彭家煌的〈愆惡〉，寫出一對善良但無知的夫婦夾在鄉村兩大勢力鬥法中，不能自主的上演一齣悲喜劇。類似的例子俯拾皆是，使這類批判性較強的鄉土小說成為一股主流。

新批評主張細讀法，認為文學作品本身的文字、結構、肌理等已組成一個獨立個體，作品產生時的社會、經濟、政治方面的背景，以及作者個人經歷這些外在因素，都不在研究範圍之內；但是討論中國大陸「鄉土小說」的發展，這些外在因素不能被忽略。首先，做為始創人的魯迅的作品就帶有強烈的使命感，「想利用它（小說）的力量，來改良社會。」<sup>23</sup>這種使命感，早在他對自己棄醫從文的經歷的描述

<sup>22</sup> 陳繼會等《中國鄉土小說史》，安徽：安徽教育出版社，1999年11月。頁120。

<sup>23</sup> 魯迅：〈我怎麼做起小說來〉，《南腔北調集》，北京：人民文學出版社，1980年。頁100。

已可看出。<sup>24</sup>「五四」之初受他影響的一批作家如王魯彥、許杰、彭家煌等，都著重揭露舊社會的陰暗面，反映低下階層在不幸的生活中，變得麻木的精神面貌，希望藉小說重新喚醒他們的意識，從而進行國民性改造。<sup>25</sup>這種作品跟社會背景密不可分的關係，在稍後論及的「茅盾式」的鄉土小說更加明顯。

被視為鄉土小說的鼻祖，有人說魯迅的小說「開啟了鄉土人物系列的源頭，他的作品是鄉土作家依傍、學習的楷範」<sup>26</sup>，有的甚至說以他為代表的二十年代鄉土小說，「主要是順應思想啟蒙的歷史任務，通過寫農村，寫農民，來達到反封建思想文化和啟發農民覺悟的目的。」<sup>27</sup>把思想啟蒙視為鄉土小說的主要目的和任務，難免過於簡化，不過鄉土小說的發展確是跟社會發展息息相關，「藝術家本身包括在一個更廣大的總體之內，就是在它周圍而趣味和它一致的社會。」<sup>28</sup>以魯迅為代表的作家，面對著鄉村文化與都市文化的衝突，一方面，他們身處工業社會中，目睹工業文明對人類正常存在狀態的危害與挑戰，打破了他們最初對城市的美麗想像；另一方面，在他們追憶鄉土，眷戀鄉土時，卻又以現代知識份子的眼光加以審視，發現了其中的種種落後、愚黯、封閉、自欺，忍不住發出反叛的吶喊。<sup>29</sup>這是普遍對鄉土小說的敘述過程和內容的分析，得出的敘事模式不外乎對農村的批判，對鄉土的眷戀、抒情。

但王德威在〈原鄉神話的追逐者〉提出一個更有趣的因素：時間。他說：「原鄉作品的敘述過程以及『鄉愁』的形成，都隱含時間介入的要素——原鄉主題其實不只述說時間流逝的故事而已；由過去找尋現在，就回憶敷衍現實，『時序錯置』才是作家們有意無意從事的工作。」<sup>30</sup>他的這一觀點，提供了一個新的解讀鄉土小說的角度，既可以把鄉土小說看成一個時間流逝的故事，是對傳統的批判或眷戀，

<sup>24</sup> 魯迅：《吶喊》自序，見《魯迅全集》第一卷，北京：人民文學出版社，1981年。頁415。

<sup>25</sup> 庄漢新、邵明波主編：《中國20世紀鄉土小說評論》，北京：學苑出版社，1997年10月。

<sup>26</sup> 馮光廉、劉增人主編：《中國新文學發展史》，北京：人民文學出版社出版，1991年8月。

<sup>27</sup> 陳繼會等：《中國鄉土小說史》，安徽：安徽教育出版社，1999年11月。頁115。

<sup>28</sup> 傅雷譯：《藝術哲學》，北京：人民文學出版社出版，1997年11月。頁6。

<sup>29</sup> 陳繼會等：《中國鄉土小說史》，安徽：安徽教育出版社，1999年11月。

<sup>30</sup> 王德威：〈原鄉神話的追逐者——從沈從文、未澤萊、莫言、李永平〉，《想像中國的方法》，北

也可以從作家們對傳統、故鄉的描寫，窺見他們對現代、城市的態度。

魯迅式的鄉土小說表現了一種對鄉土既愛又恨的矛盾，被視為「牧歌情調式」<sup>31</sup>的鄉土小說代表沈從文和廢名，對鄉土的感情則純粹得多。被王德威稱為「現代中國原鄉文學的巨擘」<sup>32</sup>的沈從文，甚至想「要在這樣一塊窮山惡水間建立一『世外桃源』般的故鄉」<sup>33</sup>，「故鄉」在這裡，已「不僅只是一地理上的位置，它更代表了作家所嚮往的生活意義源頭，以及作品敘事力量的啟動媒介」<sup>34</sup>，甚至「漸漸幻化為萬千讀者心嚮往之的文學『故鄉』」<sup>35</sup>。跟魯迅式的鄉土小說作者的共通點是，沈從文也是在背井離鄉的情況下，寫成一篇篇鄉土小說的。

「牧歌情調式」的鄉土小說中的鄉土，一般並不實指，而是作家的「一種審美的理想和精神的寄託」<sup>36</sup>。這些故事中的人物，往往是質樸單純的。廢名〈竹林的故事〉的三姑娘天真無瑕，〈浣衣母〉中的李媽以母愛淳化世風，〈河上柳〉的陳老爹自足自樂，雖然他們在生活上都遇到危機，但廢名處理得很委婉，似有還無，只留下餘音裊裊，這種意境的沖淡，正正使田園牧歌式更顯和諧寧靜。沈從文的《邊城》，故事及人物關係都非常簡單，子民無論老幼，不分富貧，都保持著忠厚善良的人性美。沈從文清楚意識到正直素樸的人情美，將很快被實際社會培養成功的一種唯實唯利庸俗的人生觀所取代，於是營造了這樣一個淳樸的美好世界，表達他對漸漸消失的美的哀婉，並嘗試去建構未來人格、道德情趣的藍圖。<sup>37</sup>正如他在文章結尾寫道：「這個人也許永遠不回來了，也許『明天』回來！」<sup>38</sup>而這種烏托邦世界，是在「不斷地遙擬追憶那『已失』並『難再復得』的故土」<sup>39</sup>中建構出來的。

---

京：生活·讀書·新知三聯書店，1989年9月。頁226。

<sup>31</sup> 馮光廉、劉增人主編：《中國新文學發展史》，北京：人民文學出版社出版，1991年8月。

<sup>32</sup> 王德威：〈原鄉神話的追逐者——從沈從文、宋澤萊、莫言、李永平〉，《想像中國的方法》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998年9月。頁227。

<sup>33</sup> 同上。頁228。

<sup>34</sup> 同上。頁225。

<sup>35</sup> 同上。頁228。

<sup>36</sup> 陳繼會等：《中國鄉土小說史》，安徽：安徽教育出版社，1999年11月。頁127。

<sup>37</sup> 馮光廉、劉增人主編：《中國新文學發展史》，北京：人民文學出版社出版，1991年8月。

<sup>38</sup> 沈從文：《邊城》，香港：青文書屋。頁131。

<sup>39</sup> 王德威：〈原鄉神話的追逐者——從沈從文、宋澤萊、莫言、李永平〉，《想像中國的方法》，北

「遙擬追憶」、「已失」和「難再復得」這三個因素，可以說是這一類鄉土小說的一大特色，後來的繼承者有東北作家群，他們在喪失家園後，寫出透有淡淡哀思的作品，蕭紅的《呼蘭河傳》，既有魯迅式的批判，又有牧歌情調式的浪漫，是鄉土小說發展出的另一流派。

有別於魯迅以倫理批判為出發點及沈從文的牧歌情調式的，是茅盾式的鄉土小說。這類小說以社會分析為角度、注重人物社會屬性。<sup>40</sup>三 年代的中國社會，一方面因為殖民化加劇，農產品國際市場狹窄化，農民「豐收成災」，例如葉聖陶（1894—1988）的〈多收了三五斗〉，寫的就是農民收成好了，米價卻下跌；另一方面，內戰連年，苛捐雜稅加重，農村貧富分化日益加劇，多數農民處於空前困苦之中，為了生存，他們發動搶糧抗租等暴動，引申出一連串的社會問題。有些作品如茅盾（1896—1981）的〈春蠶〉，丁玲（1904—1986）的〈水〉，華夏的〈暗夜〉，就是以這社會背景寫成的，但這些「無產階級革命文學」<sup>41</sup>的作品，被批評從概念及形式出發，作家對於農村生活、農民並未有具體及深入的理解，作品沒有真正的鄉土氣息，因此不被視為嚴格意義上的鄉土小說。<sup>42</sup>鄉土小說的發展到了這裡，有一個較大的轉變：作家的鄉土生活經歷變得非常重要，因為這令他們「較多地接觸到下層人民；親歷了農村和家道的衰落，對於農村的動蕩不安和民心的變化有切身的感受。」<sup>43</sup>事實上，寫出好作品的作家未必非得親身經歷某一事件，有親身經歷、豐富生活經驗的作家也不一定能寫出好作品。可大多數左翼作家顯然並不這麼認為，這一時期的左翼作家群，如葉紫（1912—1939）、東平、沙汀（1904—1992）、魏金枝（1900—1972）、艾蕪（1904—）、張天翼（1906—1985）、吳組緝（1908—）、柔石等，大多有實際革命生活的經驗，對鄉村有更多的了解。而他們也被視為展現三 年代中國鄉村實際狀況的主要作家。<sup>44</sup>

---

京：生活·讀書·新知三聯書店，1989年9月。頁229。

<sup>40</sup> 陳繼會等：《中國鄉土小說史》，安徽：安徽教育出版社，1999年11月。

<sup>41</sup> 同上。頁120。

<sup>42</sup> 同上。頁118。

<sup>43</sup> 同上。頁121。

<sup>44</sup> 同上。頁121。

在社會生活發生巨大變化的情況下，文學題材和內容相對加以改變，簡單地說，是從個人主義文學走向大眾生活的文學。三〇年代的這些左翼作家偏向於從革命的角度去分析中國農村社會，表現農村的經濟關係，農民所受的壓迫、剝削，及可能因此產生的反抗及革命。茅盾被視為這方面的表率者。吳組緝指出：「茅盾之所以被人重視，最大的緣故是在他能抓住巨大的題目來反映當時的時代與社會；他能懂得我們這個時代，能懂得我們這個社會。他的最大的特點便是在此。」<sup>45</sup>他的小說如〈農村三部曲〉，對三〇年代左翼鄉土作家為主的創作起了重大的示範作用，而由於過份強調「革命」，他們的作品往往失卻了魯迅式和沈從文式的鄉土小說那種對人性、倫理、傳統等問題的思考。

三〇年代鄉土小說的發展及興盛，原因是豐富而複雜的，社會變化只是其中一個因素，當中包括前面提過的都市工業文明的發展帶來的衝擊及因此產生的對民族、社會、倫理等問題的反思。日本帝國主義的入侵，令失去家園的作家們更執拗於鄉土題材的創作，一方面揭露侵略者暴行，表達自己的愛國情緒，另一方面經過對故鄉的追憶、描寫，賦予「鄉村」更多文化內蘊，成為他們的精神歸宿。

五四以來，中國鄉土小說大致可以分為以上三個主流，但三個模式之間並非獨立而是互相滲透的，例如吳組緝的小說，往往既有茅盾式的社會剖析特點，倫理批判的味道也很濃；東北作家群在「九·一八」事變之後，逃亡到關內並繼續創作，他們的鄉土小說，題材方面能抓住時勢變動，情緒方面則表現出對日本帝國主義的憤怒，也充滿對故土的懷念，藉著對故鄉的描寫，建構一種精神寄託，這和被稱為「京派」鄉土小說家的沈從文有共通之處。京派作家心目中的鄉土，經常並非實指的，而是一種審美的理想和精神的寄託，表示出他們對鄉村的寧靜生活的認同心態。

總結以上中國大陸對「鄉土小說」的發展及粗略劃分，可以看到大部分作家的立場都是「僑寓」的，身在農村寫農村的作家不多，趙樹理是較為知名的，但他的作品卻並不是最有代表性的「鄉土小說」；其次，「鄉土」一詞並不一定等於「農村」，

---

<sup>45</sup> 陳繼會等：《中國鄉土小說史》，安徽：安徽教育出版社，1999年11月。頁115。

也可以引申至實指或虛構的具有地域特色的地方，所謂的「地域特色」一般指風俗習慣及語言；這些「鄉土小說」一般很注重情節發展，寫實性強，表現手法方面偏向傳統，當然當中也有一些新突破，例如魯迅的〈祝福〉就採取了一個新的敘事角度；態度方面是複雜並且互相滲透的，既有對「鄉土」的緬懷，又忍不住加以批判，批判當中不失關懷。在這縱橫交錯的態度中，其實不難看出，作家們都或顯或隱的肯定著一套傳統的價值觀，這種價值觀有時是愚昧落後的，可當他們面對精神危機時，這傳統的價值觀卻被視為救贖的良方。

## 第二節：台灣：「現代」與「鄉土」的對立

台灣的居民雖然以華人為主，但由於其特殊的地理位置及歷史背景，產生了不同於中國內地或香港的特殊文化，在討論有關台灣的鄉土文學前，先對其歷史作一個簡單的介紹。

台灣的地理位置特殊，在遠古時代，它和中國大陸連成一體，但到了中更新世以後，就和大陸分開，獨自成為一個四面環海的小島。至今發現的最早的台灣住民是距今三萬年的「左鎮人」，是從大陸東南經過長途跋涉到達台灣的。早期的台灣住民大部分從大陸直接移居，另有一部分是從南洋群島移居而來的南島語族，也即現在的土著居民。他們最早接受的主要文化，來自中國。

早在公元 230 年（吳黃龍二年），三國時代的吳王孫權曾派兵到台灣，是歷史上中國軍隊第一次到台灣。宋朝時，曾派兵在澎湖防守，在建制上，台灣歸福建江縣管轄。16 世紀後期，日本發動侵略活動，沒有成功，卻引來西班牙、葡萄牙、英國等西方國家的關注，最後荷蘭入侵澎湖，並由東印度公司派出駐台灣的最高官員擔任行政長官，統治台灣達三十八年。殖民者對居民進行剝削，強制傳播基督教，直至 1662 年由鄭成功收復台灣。

隨著鄭成功而來的有一些不願歸順清朝的部份文人學士，他們的詩文成為台灣的第一批文學作品，當時的教育也促進了對中國傳統文化的傳播。康熙二十二年（1683）年，清政府進兵台灣，並統一台灣，隨之而來的是大量的移民，為台灣注入不同的民俗文化。1840 年，英國發動鴉片戰爭，清政府簽下一系列不平等條約，西方列強對台灣極感興趣，雖然未能侵佔台灣，他們的商人卻已進行各種貿易活動。1858 年的《天津條約》和 1860 年的《北京條約》，令外國資本主義進一步入侵台灣，對外貿易引來一系列的變化，例如生產結構的轉變、農產品商品化、舊式商行勢力削弱，都市化的發生等。1895 年，《講和條約》（也即《馬關條約》）的簽署，帶來日本對台灣長達半個世紀的統治。在此期間，日本政府在各方面進行控制，在文化教育上，推行同化政策，要用日本文化取代中華文化。為了達到此目的，1937

年，殖民者甚至推行「皇民化運動」，強制普及日語，不准使用漢語和地方方言，強制生活方式日本化，強制進行皇民思想教育。

日據初期，台僑人不願接受日本文化，仍用傳統文化教育後代，自編《三字經》，教漢語，讀漢書 還教四書、五經。這種抵制日本文化的行為曾起過積極作用，但 1920 年前後一些詩社為維護舊文化基礎而出現媚日傾向，則發揮了消極作用。當時一個由留日學生組織的團體創辦《台灣青年》雜誌，主張喚醒民族意識，開展新思想、新文化的宣傳，反對同化政策，維護民族文化，要求民族平等，提倡民族自決。從反對文言文，提倡白話文開始，引發了新舊文學的論爭。<sup>46</sup>這場論爭以新文學的勝利而告終。<sup>47</sup>

日本對台灣的統治隨著中國抗日戰爭的勝利而結束，1945 年，國民政府宣告台灣光復。光復後的政府進行各方面的重建，包括教育方面重新推廣國語教學。1949 年，中華人民共和國成立，國民黨的軍政人員撤退到台灣，並由該年 5 月 20 日宣布戒嚴，限制出入境，封鎖有關大陸的消息，嚴禁任何反對國民黨和蔣家王朝的行為、言論、出版，造成海峽兩岸長期隔絕的狀態。兩岸的隔絕狀態，間接促進了五十年代現代文學的流行及興盛。

台灣經濟在六十年代站穩腳跟並有所發展，主要是來自日本和美國外資，台灣從日本進口貨物，進行加工，再將產品出口往美國，出口貿易成為經濟核心，工農業比重發生變化，工業生產首次超過農業。台灣當局甚至在七十年代初期，提出「一切為經濟，一切為出口」的口號，繼續大力推進出口，擴張工業。工業化的發展導致社會結構的變化，每年有約十萬農村人口流入城市或工廠。相對引發各類社會問題。

文化方面，六十年代在政治、經濟、軍事各方面都依賴美國的情況下，西方的

---

<sup>46</sup> 陳孔立編著：《簡明台灣史》，北京：九洲圖書出版社。1998 年。頁 179。

<sup>47</sup> 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社。1992 年。頁 21。

價值觀念、生活方式也滲透到日常生活中。有知識份子在文化價值上開始向傳統和權威挑戰，提出「全盤西化」的主張。文學界出現介紹歐美作家的作品和思潮的雜誌，產生「現代派文學」；另一方面，一些作家則提出以反映本地一般民眾的現實生活為目標，兩種思潮的對立，引發一場「中西方文化論戰」。這場論戰後來在當局的介入下結束。

七十年代，台灣在外交上受挫，加上「保釣運動」的影響，激發市民的民族意識，知識文化界則興起一場鄉土文學運動，並在1977年夏天，圍繞著「鄉土文學」問題爆發了一場論戰。

從以上的歷史可以看到，台灣數度淪為殖民地，即使到了六十年代經濟起飛的時代，仍要受制於西方資本主義。台灣人既受過中國傳統文化的影響，又曾多次跟中國內地失去聯繫，形成文化上的斷層。台灣的政治背景，跟香港有多處相同的地方，特別是在1949年中國政府成立，國民政府遷台，香港和台灣同樣出現和中國內地隔離狀態，出現政治性文學，另一方面，間接推動現代主義文化思潮。

台灣被殖民期間，曾被強制或不自覺接收一些外來文化。有評論認為，在這種情況下，發揚愛國主義精神，維護民族尊嚴，爭取人民民主，理所當然成為台灣人奮鬥的目標，而這種民族主義精神，也必然反映到文學創作中來。<sup>48</sup>

那麼，最初的鄉土文學，具有甚麼特色呢？

日據時期的鄉土文學，可以說是由二年代的新文化運動演變出來的一種文學。新文學運動是一個「反對帝國主義、反對封建主義 提倡新道德、新文學的文化啟蒙運動」<sup>49</sup>。新文學運動產生的原因，上面已提過，它最後的勝利，為新文學創作提供了有利環境，新文學一個最大的特色，是「具有強烈的愛國的民族主

<sup>48</sup> 黃重添等著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社。1992年。頁6。

<sup>49</sup> 白少帆等主編：《現代台灣文學史》，沈陽：遼寧大學出版社。1987年。頁24。

義精神 包含獨特的鄉土色彩，是台灣新文學表現出的另一個顯著特點」<sup>50</sup>。

黃石輝在〈怎樣不提倡鄉土文學〉一文中，最先提倡「鄉土文學」，建議用台灣話做文，做詩，做小說，歌謠，描寫台灣事物。<sup>51</sup>台灣話的文學化不止一次被提出，1931年，郭秋生在《台灣新民報》上發表的〈建設台灣話文〉更提出台灣話文、鄉土文學、民間文學三位一體的主張。<sup>52</sup>從當時的雜誌宗旨，可大致看出台灣新文學的一些特色。於1934年創刊的《台灣文藝》，是一個「壽命最長、作家最多、影響最大的雜誌。它以『為人生而藝術，為社會而藝術』作為辦刊指引，提出了『深入大眾裡頭去』的方針。」<sup>53</sup>創刊於1935年的《台灣新文學》的宗旨及作家群和《台灣文藝》基本相同。不同的是，它所發表的作品更注意反映台灣現實生活，寫實主義色彩更濃。作家群中，較出名的有賴和（1894—1943）、楊逵（1905—1985）、呂赫若（1914—1951）、朱點人（1903—）等。當中賴和更被視為鄉土文學誕生的奠基者。<sup>54</sup>

在清晰的宗旨及指引下，作品主要透過三方面表現其特有的鄉土色彩：著力描寫鄉土人物，亦即是社會底層、為生活奔波的人物；再現台灣的典型環境及廣用台灣方言。<sup>55</sup>

陳映真（1937—）認為，從歷史上看，台灣的「『鄉土文學』是抗日文化運動中提出來的口號。由於深恐中國文學在殖民地條件下消萎；由於中國普通話和閩南話之間的差異；由於日治時代台灣和大陸祖國的斷絕，當時，傷時憂國之士，乃有主張以在台灣普遍使用的閩南話從事文學創作，以保中華文學於殖民地，而名為『鄉土文學』」<sup>56</sup>。

<sup>50</sup> 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社。1992年。頁6, 7。

<sup>51</sup> 同上。頁22。

<sup>52</sup> 同上。頁23。

<sup>53</sup> 同上。頁25。

<sup>54</sup> 白少帆等主編：《現代台灣文學史》，沈陽：遼寧大學出版社。1987年。頁102。

<sup>55</sup> 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社。1992年。頁7。

<sup>56</sup> 陳映真：〈文學來自社會反映社會〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業

台灣鄉土文學的起源，帶有反抗的實用性質，如葉石濤（1925—）所說：「本省鄉土文學在日據時代確實有提倡的必要，藉此發揮民族精神，領導對日本人的抵抗運動，有其必需存在的歷史性，且不容否認已有了輝煌的收穫。」<sup>57</sup>即使到了七十年代，再次崛起的鄉土文學也帶有對現代文學的抗衡。

五十年代台灣現代文學的興起和鄉土文學的式微，跟政治不無關係。當時國民政府一系列的戒嚴、限制，甚至有作家因反對國民黨的高壓政策而受拘捕迫害，因此被迫擱筆，新文學創作處於沉寂狀態，該時期出現為政治服務的「戰鬥文學」，這些有著強烈反共意識的文學，被評為完全失去藝術價值；另一類在當時較活躍的是既寫反共小說，也創作一些較真實地反映大陸生活的作品，例如朱西寧（1927—1998）、司馬中原（1933—）和段彩華（1933—），他們的作品具有一定的藝術價值，但由於是「回憶文學」，適應由大陸到台灣的人的感情需要，被稱為大陸的鄉土文學，這跟同時期在香港的南來作家的思鄉作品有共通之處。

台灣的鄉土文學，因為飽受「戰鬥文學」的衝擊，而捱過一段沉默、頹喪、失望及灰色的時光。<sup>58</sup>詩人作家對文學有新的追求，新詩領域首先提出行動，一批作家如鄭愁予（1933—）、紀弦（1913—）、林亨泰（1924—）等八十三人，參加在台北召開的第一屆現代詩人代表大會，並成為「現代派」的骨幹成員。紀弦的「現代派」繼承了三十年代戴望舒（1905—1950）的「現代派」詩觀的基本精神（法國象徵派和英美意象派詩觀的結合），表現更為前衛，提出「新詩乃橫的移植，而非縱的繼承」及強調新詩是「詩的新大陸之探索，詩的處女地之開拓，新的內容之表現，新的形式之創造，新的工具之發現，新的手法之發明。」<sup>59</sup>這些主張，成為1957年《藍星》和《現代派》之間展開論爭的主要論點。論爭在1960年結束，痙弦（1932—）在後來對現代詩反省中說過：「論戰似乎都是從詩的語言開始，但爭論到最後，幾

---

公司。頁 65。

<sup>57</sup> 葉石濤著：《台灣鄉土作家論集》，台北：遠景出版事業公司。1981年再版。頁 38。

<sup>58</sup> 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社。1992年。頁 71。

<sup>59</sup> 白少帆主編：《現代台灣文學史》，沈陽：遼寧大學出版社。1987年。頁 308。

乎全膠著在傳統與現代的思辨上。」<sup>60</sup>

台灣的現代主義從新詩發端，將它發展並推至高峰的卻是小說。帶來較大影響的雜誌是《文學雜誌》和《現代文學》。<sup>61</sup>《文學雜誌》由台灣大學外文系教授夏濟安（1916—1965）帶領一批學生在1956年創辦，提倡的是「繼承數千年來中國文學偉大的傳統，從而發揚光大之。我們提倡的是樸實、理智、冷靜的作風。」<sup>62</sup>該雜誌在推介西方文學作品、文學批評方法對台灣現代主義的發展起了推動作用。

1960年，白先勇（1937—）陳若曦（1938—）等人辦了另一本提倡純藝術、推崇西洋現代文學的雜誌《現代文學》，不但大量譯介西方現代文學，也刊登台灣的現代小說，大大推動了現代文學在台灣的發展，促使其成為六十年代在台灣文壇佔主導地位的文學流派。<sup>63</sup>另一方面，一度沉寂的台灣鄉土文學作家也注意到現代主義的發展，認為現代主義游離現實，強調「現實主義的鄉土文學路線」來與之抗衡。<sup>64</sup>

1970年發生的釣魚台事件，對知識份子的影響很大，有的開始認為西方文化帶來不良影響而開始進行對現代文學派的批判，當時唐文標（1936—）先後寫過幾篇文章，批評現代派在精神上接受了西方的現代主義和個人主義，內容逃避現實，形式追求藝術至上，他的言論引起文界震動，稱之為「唐文標事件」，之後幾年，一些批評現實主義作品的文章也相繼出現，展開兩個文學流派之間的學術論爭。<sup>65</sup>而現代主義文學被批評的地方主要包括：嚴重的西化傾向，模仿西方文學，表現手去詭奇晦澀，內容空洞，思想貧乏。<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> 同上。頁316。

<sup>61</sup> 同上。頁329。

<sup>62</sup> 同上。頁329。

<sup>63</sup> 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社。1992年。頁110。

<sup>64</sup> 白少帆主編：《現代台灣文學史》，沈陽：遼寧大學出版社。1987年。頁560。

<sup>65</sup> 同上。頁560。

<sup>66</sup> 同上。頁561。

支持鄉土文學的作家強調文學的社會性及民族意識，尉天驄（1935—）在〈鄉土文學與民族精神〉一文中提出，鄉土文學「必然地要反對崇洋媚外的買辦作風。不是指專寫農村或工廠生活的作品了，只要是愛國家、關心民族前途的作品，都是鄉土文學。」<sup>67</sup>陳映真也強調社會或經濟的重要性，認為兩者是精神生活（包括文學）的一個比較重要的因素。<sup>68</sup>文中，陳映真對三十年來台灣的社會，受西化影響下的精神生活面貌作了詳細的分析，認為當時社會精神生活的特點是對西方的附庸化，殖民地化。反映到文學中，則是「五四新文學的傳承中絕了，他們就在西洋文學中找傳統，模仿西方文學的內容和形式，從事創作。」<sup>69</sup>保釣運動帶來的影響是「文學在創作上以現實主義為本質的所謂『鄉土文學』的文學思潮，展開對西方附庸的現代主義的批判，提出文學的民族歸屬和民族風格，文學的社會功能。」<sup>70</sup>

這些「民族意識」的言論，引來帶有政治性的批評，例如余光中（1928—）用〈狼來了〉的標題，把「鄉土文學」和中國大陸的「工農兵文藝」劃上等號，並引用毛澤東「在延安座談會上的講話」，詳述工農兵文藝的特點，並指出「其中的若干觀點，和近年來國內的某些『文藝批評』，竟似有暗合之處。」<sup>71</sup>這篇言論帶出一個問題：當所有人都在討論「鄉土文學」時，所指的究竟是怎樣的文學呢？它的定義是甚麼？

對於台灣鄉土文學的定義，有人從作家態度入手，有人則從寫作手法方面進行介定。王拓（1944—）在〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉一文中，把鄉土文學和西化文學對比來看，但為了避免「鄉土」在觀念上引起的混淆及誤導，引用鍾肇政的話，「每個作家寫東西都有一個立腳點，這個立腳點就是他的鄉土

<sup>67</sup> 尉天驄：〈鄉土文學與民族精神〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁 163。

<sup>68</sup> 陳映真：〈文學來自社會反映社會〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁 53。

<sup>69</sup> 同上。頁 62。

<sup>70</sup> 同上。頁 67。

<sup>71</sup> 余光中：〈狼來了〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁 265。

那是一種風土。」<sup>72</sup> 介定「鄉土」的範圍，不但包括了鄉村，同時不排斥都市。王拓並進一步重新為這種文學定名：「『鄉土文學』，就是植根在台灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們生活的心理的願望的文學。它不是只以鄉村為背景來描寫鄉村人物的鄉村文學，它也是以都市為背景來描寫都市人的都市文學。凡是生在這個社會的任何一種人、任何一種事物、任何一種現象，都是這種文學所要反映和描寫、都是這種文學作者所要瞭解和關心的。這樣的文學，我認為應該稱之為『現實主義』的文學，而不是『鄉土文學』」<sup>73</sup>

何欣（1922—）認為「鄉土文學應該是某些作家有一種傾向，就是把他們的作品放置於一特別的地點（locality），詳細的敘述這個地點（或曰地區）的一切地理、歷史、文化、生活習俗等等 是一個作家必須有的『立腳點』 所使用的材料仍然是現實世界 我個人認為，是作家的立場和態度 所要求的作家必須有強烈的愛心與信心 對自己的文化、自己的民族精神要有心，對於自己民族的前途有堅定的信心。」<sup>74</sup> 尉天驄甚至說：「只要是愛國家、關心民族前途的作品，都是鄉土文學」。<sup>75</sup>

由於社會背景關係，鄉土文學強調民族意識，強調寫實，強調文學的時代性、社會性，強烈批評現代文學為「崇洋媚外」，這些過份激烈的言論、主張，其實容易限制「鄉土文學」的發展，帶來另一類局限。例如在由尉天驄、陳映真、姚一葦（1922—）等主編的《文學季刊》這個「苗圃上發芽生長的 黃春明、王禎和」<sup>76</sup>，就曾否認自己的作品為「鄉土文學」。而王文興也對鄉土文學的功過作了評論，他認為鄉土文學的創作重視現實生活，是它的功勞；而他極力反對的其中兩點是：強調文學必須以服務為目的，最終可能淪為政治工具；另一點則是排他性，「他們

<sup>72</sup> 王拓：〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁 118。

<sup>73</sup> 同上。頁 119。

<sup>74</sup> 何欣：〈鄉土文學怎樣「鄉土」〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁 274。

<sup>75</sup> 尉天驄：〈鄉土文學與民族精神〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁 163。

認為，除了鄉土寫實以外，大概沒有其他文學。」<sup>77</sup>

台灣三〇年代的鄉土小說帶有強烈的政治因素及使命感。七〇年代的鄉土文學，完全和現代主義對立。台灣曾為殖民地，六、七〇年代受西方文化思潮影響，這兩點跟香港有相似之處，表現在文學方面，有何異同呢？這一點，將留待香港的「鄉土文學」一章討論及總結。

### 第三章：舒巷城的作品分析

#### 第一節：五〇年代的文壇背景

---

<sup>76</sup> 白少帆等主編：《現代台灣文學史》，沈陽：遼寧大學出版社。1987年。頁198。

<sup>77</sup> 王文興：〈鄉土文學的功與過〉，見尉天驄編：《鄉土文學討論集》，台灣：遠景出版事業公司。頁526。

五十年代的香港文壇，延續三、四十年代的現象，依然以南來作家為主。日本侵華期間，大量難民湧到香港，人口從八十萬劇增至一百八十萬。當中有不少在內地成名的學者或作家，如茅盾、戴望舒、蕭紅、端木蕻良（1912—）、駱賓基（1917—）等，他們有的在香港辦報刊雜誌，如茅盾、戴望舒；有的選擇長居香港，如蕭紅、端木蕻良、施蛰存（1905—）、葉靈鳳（1904—1975）。<sup>78</sup>曾三度來港的茅盾，先後主編文學雜誌如《言林》、《文藝陣地》、《筆談》，同時參加不少文化活動，大量創作文學作品，他在香港期間所從事的創作，甚至被稱為「是他整個文學生涯的重要組成部分。」<sup>79</sup>這些作家在香港繼續創作，但題材主要是有關內地的生活經驗，例如蕭紅於1940年9月1日在《星島日報·星座》上連載超過三個月的《呼蘭河傳》，展示的是故鄉呼蘭河的風貌。夏衍的長篇小說《春寒》則是以淪陷的廣州為背景的抗戰小說；<sup>80</sup>端木蕻良的作品《大江》、《新都花絮》同樣以抗日戰爭為背景。<sup>81</sup>當時香港的文學活動雖然活躍，但作品多數以內地生活經驗為主，以香港社會背景為題材的小說，少之又少，侶倫（1911—1988）寫於1948年的《窮巷》是早期最受注目的一篇。

日治時期，日軍政府強迫或勸導居民離開香港，人口數目一度下跌到五、六十萬，但到1949年年中，人口增至一百八十六萬，中華人民共和國成立後，政權的易手再次導致香港人口波動，官方估計，1950年初，香港人口已增至二百三十萬。1950年，邊界封鎖，港府發出身份證給香港居民，自此華人只能憑身份證才能自由出入香港。<sup>82</sup>

1950年韓戰爆發，中國政府實施嚴格經濟和船務控制，令香港準備運往大陸的貨品，積壓下來，同時，美國和聯合國又對中國實施禁運，美國凍結中國的美元資產，令香港那些與中國經濟息息相關的行業，損失慘重，最後摸索出一條用大規

<sup>78</sup> 潘亞暉：《香港文學史》，廈門：鷺江出版社，1997年。頁62。

<sup>79</sup> 同上。頁95。

<sup>80</sup> 同上。頁113。

<sup>81</sup> 同上。頁118。

<sup>82</sup> 冼玉儀：〈社會組織與社會轉變〉，見王賡武主編：《香港史新編》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997年。頁196。

模手作工業生產的生路。<sup>83</sup>逃難到香港的知識分子，初到陌生環境，卻遇上香港經濟前景極不明朗的時期，為了謀生，有時不得不放棄對文學的執著，寫起迎合讀者口味的小說，或者是帶有政治色彩的文章。

當時香港文學雜誌、期刊不多，主要有：走傳統、寫實路線的，盧森主編的《文壇月刊》（1950），傑克（黃天石 1898—1983）主編的《文學世界》（1954）及編委會的《文藝世紀》（1957）；注重創作的有黃思騁（1919—1984）主編的《人人文學》（1952）和力匡（1927—1992）主編的《海瀾》（1955）；現代派的有馬朗（1933—）主編的《文藝新潮》（1956）。沒有資金支持的文藝雜誌，難以支持，例如由沈寂自掏腰包創辦的《幸福》雜誌，由於偏重文藝，銷路不大，一共只出了四期。<sup>84</sup>

文學雜誌停刊，文學作品就得另找出路，綜合性雜誌和報紙副刊便成為文學作品的發表園地。但要在趣味性雜誌上發表文學作品，也不容易。劉以鬯先生（1918—）曾經做了個反傳統的決定，撥出以譯文為主的《西點》雜誌的篇幅來刊登文學創作，卻遭出版社負責人責難，要他少登文學創作。<sup>85</sup>其他雜誌或副刊，雖然沒有色情文字，可也不得不顧銷路，由商業機構支持，文學變得商品化。創辦於1950年的左派報紙《新晚報》和有美元做後盾的《香港日報》，則希望透過副刊的文學園地來發動文化宣傳戰，有美國背景的出版社如今日世界出版社，所提供的稿費更是比其他報刊高，希望趁香港文學進入轉型期，贏取香港作家為他們「搖旗吶喊」。<sup>86</sup>

當時由美國新聞處的高級職員背後操縱的虹霓出版社出版的《小說報》，稿費高，有「三毫子小說」之俗稱，每期刊登一篇四萬字的中篇小說，附帶條件是小說必須有反共意識。<sup>87</sup>一九五二年以繼續學業為由申請來港的張愛玲（1920—1995），也在這特殊的環境下，為美新處寫了兩部具有濃厚政治色彩的長篇小說：《秧歌》和《赤地之戀》。她的這兩部反共小說，得到夏志清的高度評價：「作為研究共產主

---

<sup>83</sup> 同上。頁 197。

<sup>84</sup> 劉以鬯編：《香港短篇小說選：五十年代》序，香港：天地圖書，1997年。頁 3。

<sup>85</sup> 同上。頁 3。

<sup>86</sup> 劉以鬯編：《香港短篇小說選：五十年代》序，香港：天地圖書，1997年。頁 3。

義的小說來看，這兩本書的成就，都非常了不起 『秧歌』是一部人的身體和靈魂在暴政下面受到摧殘的記錄 張愛玲處處著重描寫的一點是：凡是成功的共產黨員，都是已經完全接受了共產黨『賣友求榮』信條的人，也是完全滅絕了自己人性的人。」<sup>88</sup>；她的作品既迎合所需，又保持可讀性，但不是每個作家都可做到這一點，或願意這樣做，例如一九五零年從上海來香港的徐訏就曾向朋友表示，如果真要賣文為生，他可以大量生產，把稿分為不同等級收費。<sup>89</sup>現實環境，或多或少影響了作家的創作。

在這種背景下，的確出現過政治色彩濃厚的作品互相角力，例如唐人（即阮朗 1919—1981）在《新晚報》發表《金陵春夢》，對立的報紙《香港時報》即登出南郭（即林適存）的《紅朝魔影》，洛風（即阮朗）的《人渣》（原名《某公館散記》）出版時，趙滋蕃（1924—1986）的《半下流社會》也跟著出版。<sup>90</sup>但也有一些雜誌，乘機利用美國人的資源，辦起另類文學雜誌，例如接受亞洲基金會資助的亞洲出版有限公司和友聯出版社，創辦了一批報刊如《人人文學》、《中國學生週報》、《學生週報》，提供新的空間予嚴肅的文學創作，有的大量譯介外國文學理論及作品，啟發甚至影響了新一代的文學愛好者。其中的《中國學生週報》由 1952 年至 1974 年出版，長達二十二年，讀者遍及香港及東南亞。<sup>91</sup>

南來作家為了謀生，或是政治上對中國新政府的不認同，加上 1950 年的邊界封鎖隔離了香港與內地的聯繫，文壇上的左右力量顯得懸殊，但左翼作家仍有《大公報》、《文匯報》、《新晚報》三份報紙及 1957 年創辦的雜誌《文藝世紀》為根據地，進行政治上的抗衡或創作。在這些報章雜誌上發表文章的作家，有侶倫、葉靈鳳、黃蒙田、唐人（阮朗）、夏易（1922—）、李輝英（1911—1991）、高旅（1918—1997）、吳其敏（1909—）、金庸（1924—）、梁羽生（1926—）等，舒巷城也是其

---

<sup>87</sup> 同上。頁 2。

<sup>88</sup> 夏志清原著 劉紹銘編譯：〈張愛玲〉，《中國現代小說史》，台北：傳記文學出版社，1991 年 11 月。頁 422，436。

<sup>89</sup> 劉以鬯編：《香港短篇小說選：五十年代》序，香港：天地圖書，1997 年。頁 2。

<sup>90</sup> 潘亞墩 汪義生編：《香港文學史》，廈門：鷺江出版社，1997 年。頁 82。

<sup>91</sup> 黃康顯：《香港文學的發展與評價》，香港：秋海棠文化企業。1996 年。頁 75。

中一個。<sup>92</sup>他們部份人寫帶有政治色彩的小說，但有的仍能堅持嚴肅的文學創作，例如葉靈鳳的隨筆，侶倫的小說《窮巷》，李輝英的《人間》都受到較高的評價。

無論擁共或反共的小說，多數以國內生活為或戰爭為背景，例如張愛玲的《秧歌》、《赤地之戀》，徐速（1924—1981）的《星星·月亮·太陽》，李輝英的《人間》等；另一類通俗小說，如梁羽生、金庸的武俠小說，或依達（1946—）的言情小說，則純粹迎合市場需要。「在五十年代初期，肯將香港的現實寫在小說裡而不將小說當作政治宣傳工具的，為數不多。」<sup>93</sup>現實生活和文學理想的衝突是多數作家必須面對的問題。

少數把注意力集中於這座城市及她的市民的作家，為當時的香港文壇帶來另一番氣象，他們寫出了香港特有的地域特色，刻劃了人們在這城市中的喜怒哀樂，掙扎和奮鬥，成功和失敗。劉以鬯在〈五十年代初期的香港文學——「香港文學研討會」〉的發言裡，讚揚了南來作家曹聚仁（1900—1972）和侶倫勇於寫「人間疾苦」，不作政治揚聲筒。由於他的討論集中在南來作家身上，所以沒有提到另一個本土作家——舒巷城，其實他也面對跟南來作家一樣的困境，但他堅持創作，寫了大量有關香港寫實生活的小說，如短篇小說集《山上山下》、《霧香港》、《曲巷恩仇》等，「提升了五十年代香港文學的素質。」<sup>94</sup>

舒巷城的小說，多數在左派報紙雜誌如《大公報》《新晚報》《南洋文藝》《海光文藝》上發表，雜誌報刊的立場鮮明，作家要保持純潔的寫作動機不是不可能，但絕不容易。面對理想跟現實衝突的兩難局面，他們有時不得不向現實低頭，卻又忍不住怪責自己，這種心理在劉以鬯的小說《酒徒》裡表現得淋漓盡致。其他作品，例如李輝英的〈開頭的詞句〉，舒巷城的〈這個地方〉、〈幽默的煩惱〉、〈自殺傳奇〉等，活現了作家們「生產」作品的困境及香港社會當時特有的販賣文學的畸

---

<sup>92</sup> 同上。頁 232。

<sup>93</sup> 劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學〉，見陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年。頁 2。

<sup>94</sup> 劉登翰：《香港文學史》，北京：人民文學出版社。頁 237。

型現象，當中不無對自己的諷刺。跟舒巷城在同一報紙雜誌上發表文章的作家，如葉靈鳳、唐人（阮朗）、李輝英、高旅、吳其敏等，多數為南來作家，作品題材也以歷史、中國內地的生活經驗為主，金庸和梁羽生則以寫武俠小說為主，舒巷城作為他們當中的一員，寫的卻是當前的社會、生活，可以說這是他和其他作家最大的不同。

舒巷城跟南來作家的不同，不僅僅限於他土生土長的身份。出生於香港，長大於西灣河、筲箕灣一帶的他，由於家裡開小店子的關係，經常接觸到來來往往的各類傳奇人物，如「拳師、說書人、街邊擺檔的落難才子、常替人家寫招牌字的甚麼先生」都為我帶來日後記憶中的異彩。<sup>95</sup>因為先天的條件，他得以接觸各種各樣的小市民，更重要的是如他自己所說的，對所寫的人或對象有同情心及發生興趣，否則難有創作或創作的熱情。<sup>96</sup>1942年太平洋戰爭爆發的第二年，十九歲的他離開成長的地方，隻身赴內地桂林，湘桂大撤退時，成為難民，徒步穿州過省，在中國大陸顛沛流離了一段時間，直到1948年12月才重返香港與家人團聚。

他跟五十年代初期逃到香港的難民作家最大的不同在於：他是「回」到香港。當難民文學的作家們忙於回顧過去時，他也不例外，只是他的過去也在香港，在審視當前情況時，他可以進行對環境，人事，價值觀，經濟等方面變化的比較，例如他的短篇小說〈鯉魚門的霧〉（1951），透過離家十五年的梁大貴的眼睛，看人事的變遷：熟悉的腳步聲、氣味、聲音、可親的人面、小艇、唱歌的姑娘、甚至他的家，都不見了。不變的是鯉魚門的霧，去了又來，來了又去。六十年代，他先後遊覽了歐洲、新加坡、馬來西亞、泰國等地，1977年應邀往美國愛荷華「國際寫作中心」參加國際文學活動。在這不斷的遊覽中，他從沒有放棄過學習，學習「怎樣閱讀、吸收、寫作，怎樣從生活中體驗人生。」<sup>97</sup>他不斷在小說中加入新元素，在

---

<sup>95</sup> 舒巷城：〈放下包袱，談談自己〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。頁2。

<sup>96</sup> 舒巷城：〈舒巷城自傳〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。頁307。

<sup>97</sup> 同上。頁307。

傳統的寫實中加入較為現代的人物心理刻劃，務求令人物形象更為立體。

寫作是他的業餘興趣，早在唸英文學院的時候，他就以王烙的筆名在報刊上發表第一批短篇小說和新詩習作。<sup>98</sup>後來的小說集《山上山下》（1953年）所收的短篇小說，都是在《新晚報》發表的，其他幾個短篇小說集《霧香港》（1956年），《曲巷恩仇》（1956年）及《倫敦的八月》（1967年）所收的文章，都是在《新晚報》、《南洋文藝》等報紙雜誌上發表的。以下分析舒巷城的短篇小說時，主要用花千樹出版於2000年的五個短篇小說集《山上山下》，《霧香港》，《鯉魚門的霧》，《玻璃窗下》和《倫敦的八月》，共收有短篇小說一百二十五篇。

《山上山下》原書由聯發書店出版，花千樹的版本在原版之餘，加上〈古怪〉（1960）〈字花和吃肉〉（1959）〈小提琴的故事〉（1959）〈錄音記〉（1953）和〈燈下的故事〉（1953）五篇；《霧香港》結合了一九五六年四月香港中南出版社初版的《霧香港》和《曲巷恩仇》，另加〈秘密〉（1959）〈這個地方〉（1952）和〈明天再見〉（1957）等三篇；《鯉魚門的霧》收集的是作者五十年代在不同報章、雜誌發表的文章三十篇，〈鯉魚門的霧〉（1951）更因兩度被抄襲參賽得獎而成佳話；《玻璃窗下》的三十二篇作品，包括舒巷城少年時的作品如〈三才子〉（1940）至九十年代的作品，整整跨越五十年；《倫敦的八月》原書於一九六七年八月由伴侶雜誌社出版，花千樹的版本在原來的五篇小說及後記上，再加入〈影子〉（1956）和〈鏡〉（1954）兩篇。

如前面所說，五十年代的香港文壇正受左右兩大陣營所操控，舒巷城雖是業餘作家，但在這種大氛圍下，他是如何平衡理想跟現實間的衝突的呢？如何做到既賺取了麵包，又不致向商業靠攏？作為一個土生土長的香港作家，他的視野如何有別於南來作家？他個人的經歷又帶來了創作方面的哪些影響呢？以下將依小說出版的年份，集中討論這幾個問題，以及在不同的年代，作品風格的改變。

---

<sup>98</sup> 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民文學出版社，1999年。頁237。

## 第二節：五十年代—舒巷城的「鄉土」價值觀

舒巷城早在讀英文書院時就發表短篇小說和新詩習作，但因他早期的作品沒有好好的整理或保存，多數已經失傳，主要的作品都是在五、六十年代發表及結集出版。五十年代一向被視為香港文學重要的轉捩點，再加上當時文壇結構因為政治因素影響，呈現出蓬勃但不健康的現象，這些背景在上面一節已討論過，在此不再贅

述。基於這些原因，討論舒巷城的小說，會以五十年代作為一個起點。

在討論舒巷城的小說時，會把他跟其他同期的一些左派或寫實主義的作家進行比較。「誰是香港作家」這一問題並非本文關心的主要對象，所有在香港發表作品的作家都統稱為「香港作家」。

舒巷城的作品，多數取材自日常生活，有少數寫異國故事的，例如四十年代末的〈玻璃窗下〉（1946-47）的背景是舊上海，〈林明雙之謎〉（1948-49）的主角林明雙則輾轉從越南到台北、上海，最後懷疑潦倒於香港；〈諾言〉（1951）寫的是波蘭混血少女在香港病死的故事，〈倫敦的八月〉（1958）正好相反，是香港人漂洋過海，身在異鄉的故事。這一類故事所佔的比重不多，但主角在飄泊過程中，對「家」的渴望，或者可以理解為舒巷城早期對於「本土意識」的一種醒覺，這一點將留待稍後討論。

## 1. 社會眾生相

舒巷城作品的一大特點，是以香港社會為背景，生活在這裡的各式各樣的人，面對生活上的喜怒哀樂，就像世界上其他地方的人一樣，理所當然，他們都「實實在在」地生活著。舒巷城捕捉他們生活中的點點滴滴，透過他們的言行舉止，塑造人物性格，拼貼成一幅反映當時社會現象的眾生相。

舒巷城善於用生活瑣事來突出人物性格，例如被同事視為「一毛不拔」的「老萬」（〈老萬〉1955），答應請客卻被扒了荷包，卻又因愛面子不肯出聲，在同事間落個更壞的評價；驕傲的「羅大勝」（〈羅大勝〉1955）目中無人，被人暗中教訓一下，才知天外有天；以擁有「樂觀」性格而沾沾自喜的「江樂時」（〈江樂時〉1956），對朋友的死無動於衷，「樂觀」如故；「小張」（〈小張與老陳〉1956）見到新同事老陳的妹妹，立即對老陳大獻殷勤，一得知老陳的妹妹已經結婚，又對老陳諸多不滿，是非常現實的一個人。這幾篇文章採用橫切面，向讀者介紹生活在香港

社會形形色色的市民。

舒巷城善於透過小事來突出人物性格，同時也體現了他的道德觀、價值觀，甚至因此被冠上「道德批判者」<sup>99</sup>的稱號，說他「往往站於道德批判者的立場，審視城市生活種種負面的質素，然後採取議論的方式針砭時弊、伸張正義。都市在詩人的吶喊和詛咒下，呈現一片污穢、罪惡、浮躁不安的局面」<sup>100</sup>。這批評主要針對他寫於七十年代的《都市詩鈔》，但他的道德價值觀，卻一直沒有大改變。經過二十年的發展，社會面貌有很大的改變，正因為他對一些傳統價值觀的執著，令他可敏銳的察覺到都市面貌的改變。如果說《都市詩鈔》是用都市的醜惡面來肯定他追求的價值觀，那麼五十年代的小說剛好相反，道德價值觀是透過一幕幕充滿溫情的圖畫呈現出來的。

舒巷城筆下五十年代的都市生活，有充滿人情味的一面。從作品中，可看出市民在面對經濟、住屋、生活等問題時，滲透出的絲絲溫情。例如〈賣藝人家〉（1953），曾經是戲班中紅小武的父親因戒酒太久，而且過兩天就加入到一個「神功戲」班賣唱，想痛飲一頓，騙兒女有「開戲師爺」到來，兒女知道真相後，沒有生父親的氣，哥哥更叫妹妹去多買幾瓶酒；〈賣歌人〉（1953）寫的同樣是賣藝人的故事，一對搭檔阿錦和小生同樣為錢而煩惱，出外散心，在茶樓相遇，小生得知阿錦的情況後，向茶樓伙計借了兩塊錢，一出門就把錢塞到阿錦手裡，自己身在逆境卻仍幫助朋友。這兩個故事裡，主角同樣面對生計的問題，但在困境中表現出的人情味，叫人感到安慰。

即使對社會上一些不健康現象有所批評，舒巷城也保持心平氣和的說故事方式，偶有批評，也絕非如上述批評所說的「吶喊、詛咒」那樣竭斯底裡，而是把感情滲透、投射到所描寫的對象身上。例如〈花花世界〉（1953）、〈同住難〉（1953）、〈竊賊〉（1956）、〈字花和吃肉〉（1959）、〈送茶的孩子〉（1959）等，這些故

---

<sup>99</sup> 陳少紅：〈香港詩人的城市觀照〉，見陳炳良編：《香港文學初探》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年12月。頁127。

事分別帶出特別的社會現象：市民以小搏大心態引致沉迷賭博；住屋問題、貧窮問題。在處理這些故事時，舒巷城沒有把自己放在一個高高在上的裁判者的位置，而是把自己當為他們當中的一員，對於這些人的反應、所作所為，他是理解的。〈花花世界〉是用第一人稱「我」來敘述故事的，一個「道德批判者」必會對虔誠的基督教徒張老太沉迷於買字花這件事大肆批評，以顯自己的「高尚」。舒巷城卻來個出其不意，在文章最後才揭露「我」的身份：字花廠的開字師爺，面對兩難困境：透露字底給孤擲一注的張老太太，阻止她走上自殺之路，還是保住自己的飯碗？舒巷城在這小說中，只是向讀者顯示花花世界的一個現象而沒有太多道德批評。小說標題〈花花世界〉指的既是無奇不有的現象，另一方面，也是「字花」的世界。文中不少字花的口訣，例如「花會秘訣——受捉必閃角，死字勿亂追。一旺五六日，三角必一回。」（《鯉魚門的霧》，頁六十四）是很生動的社會寫照。

〈字花和吃肉〉把市民如何開始買字花，繼而沉迷其中的心態表現得淋漓盡致。張師奶無意中了一次字花，從此沉迷其中，相信自己的「福至心靈」，生活中的任何細節都變成字花的預兆，在輸了四十塊錢後，她沒有停手，反而分析自己忽略的一些先兆，決定再接再勵。小說簡短明快，把一個普通人如何漸漸變成不能自拔的賭徒心態寫得活靈活現，例如張師奶推測字花開的號碼：「張師奶洗碗的時候決定買七號『正順』，因為『正順』是豬；她今天一早就買豬肉呀。但一想：那個阿昆哥，不替我高興，還阻頭阻勢叫我不買。他真不好；不是人。不是人，就是鬼！她突然想起丈夫說『油炸鬼白粥重好啦』那句話，『鬼』的影子愈來愈清楚。『鬼』就是一號『占魁』。」（《山上山下》，頁一六八）字花開出的是「坤山」，她又想：「該死，點解一味記得買豬肉，唔記得賣豬肉阿肉哥，阿『昆』同『坤山』個『坤』唔係同音囉？好，第二廠我。」（《山上山下》，頁一七一）張師奶推測字花的經驗和她的生活息息相關，而那種視任何物件、語言為錯失的先兆的想法，是很典型的賭徒心態。小說的敗筆在於最後一句：「張師奶一心希望丈夫能多吃點肉，但她和丈夫的肉卻給字花廠吃了一塊又一塊了。」（《山上山下》，頁一七一。）舒巷城是個道德觀念較重的作家，有時難免過於心急、太著痕跡的加上這種

---

<sup>100</sup> 同上。頁 129。

不必要的尾巴，但他在對社會環境的觀察、體會及描寫的那份功力，是不容抹殺的。

以小見大是舒巷城作品的特色，住屋一直是香港一個大的社會問題，舒巷城就利用這種特殊的居住環境為視點，帶出同屋共主的種種問題。〈同住難〉用輕鬆詼諧的手法，淡化同屋共主租戶之間的衝突，文中滿臉麻子的李太太不肯承認陳太太的確比她漂亮，身高五呎、體重一百卅五磅的陳太太又不肯承認身高五呎一吋、體重一百磅的李太太比她苗條（《鯉魚門的霧》，頁三十六），於是「同住難」這古老的俗語，在現代都市中得到印證。

〈竊賊〉和〈送茶的孩子〉裡，作者有較多的感情流露，文中主角都是孩子，饑餓的孩子，疲累的孩子，作者對這些孩子有濃濃的憐惜之情，有時在文中忍不住現身抒發感受，例如〈竊賊〉中：「幸福的小明不知道世界上竟有那樣的孩子——從年卅晚到現在，還未吃過半片雞肉哩！」（《鯉魚門的霧》，頁六十二）這樣的描寫，可能會被批評為不夠含蓄。如果在文中加入較多細節的生動描寫，有足夠的鋪陳，建立起文中角色之間的感情，那麼感情的抒發就比較自然，例如在〈送茶的孩子〉裡，敘述者「我」和送茶的孩子因為一起聽唱潮州戲而熟絡，「我」的擔心「是不是有這樣一天——他不是往別人的床底下『倒』下來，而是在送茶路上『倒』下去呢？」（《鯉魚門的霧》，頁一零三）變得理所當然。

沒有一顆敏銳及憐憫的心，往往會忽略這些日常生活中不斷發生的瑣事或變化。如果說上面所舉的幾篇小說寫的是香港都市生活的一些片斷，那麼〈鯉魚門的霧〉（1950）和〈香港仔的月亮〉（1952）可說是更具體地勾勒出早期香港社會的其中一個面貌，一種傳統的但悄悄在改變的生活方式。

## 2. 「地方」變遷

有人認為，舒巷城的〈鯉魚門的霧〉「在某個觀點上（為香港）下了一幅頗為真實的圖像」或是「使你徘徊在它的景致裡——細嘗一下數十年前的筲箕灣西

灣河一帶的漁民生活。」<sup>101</sup>又或是「一方面寫出水上人那種落寞徬徨的心態，另一方面也寫盡鯉魚門漁港一帶的風情」<sup>102</sup>無疑的，〈鯉魚門的霧〉和〈香港仔的月亮〉的確勾勒出香港五十年代的漁家風情，充份表示作品的地域特色。我個人認為，更為重要的是，舒巷城於 1942 至 1948 年間，輾轉於中國內地，再次回到自己熟悉的環境中，他敏銳地察覺到一些細微的變化。當一些南來作家在寫他們的懷鄉作品，或者也寫一些趣味性的有關香港生活的小說時，舒巷城多了一個比較的層次，審視這個他所熟悉的地方的一些轉變。

〈鯉魚門的霧〉和〈香港仔的月亮〉用了兩個自然現象：霧和月亮，來見證社會人事的變遷。舒巷城筆下的霧，一開始就帶給人籠罩、壓抑的感覺，它「在灰色的天空下打滾，一秒鐘一秒鐘地把自身編成一個更大更密的網。」（《鯉魚門的霧》，頁一）這張網，包圍著一切梁大貴熟悉的事物：古老的木船、捕魚船、帆、小艇、舢舨，包括身在其中的梁大貴。像所有有夢想的年輕人一樣，梁大貴將來要「大富大貴 到霧以外的有時藍有時白茫茫一片的更大的海去」（《鯉魚門的霧》，頁六），梁大貴衝出了這張網，十五年後，他帶著蒼白、瘦削的臉回來。十五年這漫長的日子怎樣過無需細寫，我們可從他對往事的緬懷想像得出，那段日子不會比他之前的任何一天好。現在，他回到了曾經束縛著他的網，想找回曾經被他拋棄的東西，魚腥味，扛夫的吆喝聲，熟悉的笑臉，歌聲，可是這一切都已改變，即使那首他母親唱過，木群，他年少時認識的一個女子經常唱的鹹水歌，現在小艇上的小姑娘還在唱，可畢竟已是人面全非，他在這裡，不再是主人，而只是一個陌生的過客罷了。

「霧」這一意象，在小說中發揮得淋漓盡致。地理環境上，「鯉魚門的霧」的確存在；在象徵層面上，它既像一個網，也像一個窩，網是梁大貴想擺脫的，窩卻是他想尋找的。可惜的是，「霧」雖是恒久，卻也是無常的，而且它有一個特性就

---

<sup>101</sup> 《香港學生周報》，1968 年 1 月 26 日。見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。— 1989 年。頁 350。

<sup>102</sup> 斯人：《二十年辛苦路—讀〈香港短篇小說選〉》，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989 年。頁 352。

是：霧茫茫，令人迷失方向。它的無常像人生，它的特性則剛好契合梁大貴當時的心情：迷惘、失落。

梁大貴對鯉魚門一帶變遷的態度，可以說是揉合了中國內地鄉土發展三個流派的特徵卻又不盡相同：有魯迅式的僑寓但不反對傳統，沈從文式的緬懷但不浪漫，茅盾式的社會關懷但不批判。小說主角曾經「僑寓」他鄉，但又回來了，時空的距離令他更清晰環境的變化，並肯定那種純樸親密的人際關係；主角雖有對往昔的緬懷及對傳統價值觀的肯定，面對現實環境，卻是迷惘、失落，少了沈從文式的浪漫想像；社會變遷、人事變更，主角不知何去何從，帶出社會問題，但沒有茅盾式的革命意味。

< 鯉魚門的霧 > 所涉及的時間跨度比較長，主要描寫了一個「蛋家佬」的心態轉變，同時帶出一個地方的人事變遷。< 香港仔的月亮 > 寫的是水上人家的生活，同樣用了自然界的意象：月亮，來貫穿全文。不同的是，它處理的時間只有大概半個月，主角是一個十三歲的女孩月好，通過一個事件，寫出漁民的生活方式以及經濟轉型所帶來的變化。

「月亮」這一意象在文中所發揮的意義，主要來自它的文化內涵：人月兩團圓。在漁船上幫忙招呼遊客的女孩月好，中秋節過後，望著彎彎的月亮，思念起在灣仔大茶樓裡面做事的爸爸，卻不知道爸爸因在中秋節時偷了兩盒月餅，被送到差館。月好的爸爸偷東西是對是錯，不在本文討論範圍，本文所關心的是，由這件事所表現出的一種謀生方式及人際關係的轉變。

月好的爸爸本來在捕魚船上工作，後來因為生病，給「事頭」開除，並在灣仔一間大茶樓裡找到工作，包吃包住，一頭半個月才回家一次。海上的生活，據艇子的女主人阿木嫂所說，是「顛簸 不可預測的 」（《山上山下》，頁八十四）。而岸上的工作，像月好的爸爸，工錢雖不多，可「有食有住，平平安安」（《山上山下》，頁八十三）。岸上人的身份，在阿木嫂心目中，也比「水上人」高級，因為

她們的遊客是岸上人，甚至一些賤賣自己身體的水上女子，也是把身體賣給「岸上人，像賤價出賣快要斷氣的魚兒一樣」（《山上山下》，頁八十四）。但是離開自己熟悉的環境，是要付出代價的，在海上，他們面對的是不穩定的天氣；在岸上，他們面對的是另一套處事方式，在海上，他們飄搖不定，但在岸上，他們又能否扎下根呢？

月好的爸爸離開漁船到灣仔工作，雖是一頭半月才回家一次，卻是令人羨慕的工作。因為阿木嫂說「但人家現在在岸上有辦法呢 幾時叫月好爸在岸上替阿木哥找份事」（《山上山下》，頁八十三），可是，新工作環境的人情味顯然沒有他們所熟悉的世界那樣濃，月好的爸爸偷了兩盒月餅，公司方面公事公辦，把他送官究治；月好的爸爸出事後，叫同事捎話給阿木嫂，叫她「替他照料阿月好。他將來忘不了你和阿木哥的恩典。」（《山上山下》，頁八十五），兩個世界的處事方式，一個重法，一個講情，由此可見一斑。

「偷月餅」這一行為，在長篇小說《太陽下山了》也出現過，中秋節晚，家家在拜神過節，小孩莫基仔家卻連晚飯都沒吃，他的弟妹哭鬧著要吃月餅，莫基仔因為月餅「容易偷」，趁別人拜神時，從桌子上偷了月餅跑了。他母親把他訓斥一頓，把月餅送回失主家，失主的男主人——說書的張七皮回家後了解了情況，反叫老婆拿出兩個月餅，送到莫基仔家去。《太陽下山了》所描寫的西灣河一帶的環境，人際關係，跟〈香港仔的月亮〉的月好身處的環境相似，比較親密、簡單、講人情味；跟月好的爸爸身處的灣仔大茶樓的環境則正好相對，大茶樓的環境是遙遠的，神秘的，陌生的，雖然書中沒有正面描寫過該處環境，我們依然可從阿木嫂對它的嚮往看得出。這種特殊的謀生形式（包食包住），恰好在《太陽下山了》也出現過，書中主人公林江的繼父林成富到荃灣工作，一個月回家一次，他在工餘時間參加賭博，最後因輸錢，飲醉酒而被汽車撞死。林江及他母親梁玉銀對他爸爸工作的環境一無所知，相對的對他的日常生活也無從了解。可以說，林成富沉迷賭博，最後死亡，除了個人性格使然外，這種特殊的工作環境也是其中一個導因。

舒巷城審視地方變遷時，立腳點在同一地方，跟魯迅或沈從文式的置身都市，回頭批評或懷念故鄉不一樣，他置身都市，目睹都市發展帶來的變化，肯定舊有價值觀，這跟魯迅式批評農村的封建、愚昧、落後的態度剛好相反，較接近沈從文式的肯定。

### 3. 跟同期作家的比較

有評論在談及舒巷城的詩作時，措辭強烈地譴責他「帶著預設的眼光和道德批判的口吻，羅列觀念」<sup>103</sup>，這裡先不討論舒巷城的詩作，而借用這一評論來比較舒巷城和一些同期作家的作品。至於為何引用這句評論，容後說明。

由萬裡書店在 1979 年再版的《市聲淚影微笑》，收集了十七位年輕作家共二十六篇作品。這二十六篇作品全部以香港社會為背景，主角均為低下階層市民，故事大致可分為兩類：較為個人感情式的如徐亮的〈稚子心〉，黃夏的〈古二孀進庵堂〉，沈思的〈慈母心〉，谷旭的〈一個母親的故事〉和藝莎的〈我家的母貓〉；另一類則是較具社會性的，如舒巷城的〈喇叭〉，〈賣歌人〉和〈香港仔的月亮〉；黎文的〈同行〉，〈排舞〉，〈一袋米〉；甘莎（即張君默）的〈笑聲〉；鄭辛雄（即海辛）的〈熟手女工〉，〈一個入廠證〉和〈爸爸出門去〉；雙火的〈互助〉，寧珠的〈在診所裡〉和〈阿蘭和阿強〉；秋適的〈父子倆〉；呂達的〈阿珠〉；黃夏的〈絕路〉和〈控告〉；牛琦的〈張詠梅的肺病〉；韋凡的〈在十八層地獄〉；田咩的〈底層〉和黃辛的〈歧路〉。這粗略的分類只是為了方便討論，沒有優劣好壞的評價成分在內。所謂較為「個人的感情」是經常要面對的問題，而較具「社會性」所指的，則如字面意思所指，故事的主角即使只是一兩個人，但他們的遭遇或他們所面對的問題，牽連到當時的社會現象。

本部分主要集中討論舒巷城和這些作家作品的比較，所以只選取部份例子幫助

---

<sup>103</sup> 陳少紅：〈香港詩人的城市觀照〉，見陳炳良編：《香港文學初探》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1991年12月，頁129。

說明。在被歸入第二類的二十一篇文章中，有超過三分之一（九篇）作品，寫的故事可以套用這個模式：某人遇到困難，工友或不相識的人得知，熱心的幫忙，最後解決困難，和諧相處，皆大歡喜。

這一類故事，容易變得公式化，比較符合上面所引的評論「帶著預設的眼光和口吻」來講故事。事實上，這問題在這幾篇文章中，的確存在，例如〈排舞〉，〈一個入廠證〉，寫的都是個人（學生和女工）遇到困難（前者因家貧不能前往排舞，後者在公車上丟了入廠證），得到他人的幫助（前者的老師帶著全班同學幫忙做家務，學生因此可以去排舞；後者則得到一個好心女工送來入廠證，女工破涕為笑，四周的工友歡呼），這麼盛大的場面，卻把人物過份簡單化了。另外幾篇彈的也是同一個調調。下面我們且來集中討論一下舒巷城的〈賣歌人〉，黎文的〈一袋米〉和鄭辛雄的〈爸爸出門去〉。

把這三篇一起比較，是因為三篇題材相似，寫的都是工友之間互相幫忙。〈賣歌人〉在前面曾經提及過，不再詳述其內容；〈一袋米〉寫失業的人到工友家散心，得知工友家比自己更不堪，回家後把另一工友送來的一袋米轉送出去，人情味極濃；〈爸爸出門去〉寫一個小孩子小賢往路口接放工的爸爸，沒等著，卻等來爸爸的工友。原來爸爸因工傷入院，工友們送來奶粉和錢，媽媽愁眉苦臉，小賢卻做著美夢。三篇的相通之處在於人情味濃，跟前面的〈排舞〉那一類比較起來，故事模式大致還是跳不出那個框框，但在故事情節和人物性格方面，都較為豐富立體。

〈一袋米〉的主人公送給工友的米，是他的另一工友送過來的，這一小細節豐富了整個故事，令「送米互助」這一行為由單一事件變為多向，或是循環的；〈爸爸出門去〉是鄭辛雄收在這個集子裡三篇小說中最好的一篇，雖然還是跳不出工友熱心解決困難這一模式，可故事以小女孩期待爸爸回家開始，最後以小女孩進入夢鄉結束，不懂世事艱難的小孩子對生活仍充滿期望，跟工友們互助的那濃濃的人情味相呼應，少了〈一個入廠證〉或是〈排舞〉那種沸騰的大場面，更樸實感人。

而舒巷城〈賣歌人〉寫兩個失業拍檔在茶樓裡相遇聊天，小生聰向茶樓伙計阿六借兩塊錢，阿六問他借錢幹甚麼，小生答：「你不問這個好不好？總之有急用！你肯借，就請借！」（《玻璃窗下》，頁四十四）秦琴錦聽到他這樣的口吻，「心裡說不出是甚麼味道。他咬了咬嘴唇尋思道，小生聰是在發『窮惡』嘛！」（《玻璃窗下》，頁四十四）小生借到錢，答應阿六兩天後一定還給他：「後天賣床板也還給你！」（《玻璃窗下》，頁四十四）誰知一出門，小生卻把借來的錢往他手裡塞，叫他回家去，阿錦問他：「『那麼，你，你自己呢？』小生聰沒答他的話，逕自走向（口摩）囉街去，下了幾步石級，他猛又回身過來『秦琴錦，你的秦琴沒賣掉吧？我們今晚再到街上去碰碰運氣吧。』」（《玻璃窗下》，頁四十六）透過秦琴錦的觀察及心理轉變，化淡了小生那種角色的英雄感，令人物更為平實但感人。更重要的一點是，小生在幫助別人的時候，他也面對同樣困難，他不答話轉身離開這一細節描寫，頗令人感動。這一點在其他作家的小說裡較少提及，可以說是舒巷城的小說稍勝一籌的地方。

不用否認，這個集子裡的多數小說，基於當時的文壇背景及作者個人的經歷，故事往往從模式裡產生出來，但是，即使套入同一個模式，也可以寫出不同層次的文章，視乎作者對該模式的理解，上面的幾篇小說，可以看出作者的不同演繹。有時，作者透過自己對社會環境的觀察，加入新元素，成為這一類模式的變調，例如同樣以小孩子為主角的〈香港仔的月亮〉，月好的爸爸同樣遇到困難，但他沒有一班可以幫他解決問題的工友，只能把月好託付以前漁船上的舊伙計阿木哥夫婦，這無疑令故事的層次豐富了，這一點在前面已討論過，不再詳述。

除了朋友間在患難中互相幫忙這一普遍模式外，另一個常見的解決問題的方法是「回故鄉」。這跟作者，特別是南來作家的個人經歷不無關係，加上他們所描寫的對象，也是一些走難來港的難民，在新的環境遇到困難時，他們自然而然的便想起「故鄉」。例如侶倫的《窮巷》，故事模式難逃鴛鴦蝴蝶式的才子救落難佳人，最後決定回到內地去尋找光明；又例如呂達的〈阿珠〉，當學徒的阿珠受盡欺負，最後決定「回去」讀書，文中雖沒有明指回去「哪裡」，但從文義推測，應該是中國

大陸。這一類作品雖然也是以香港社會為題材，但相對來講，心態是「過客」，他們永遠有退路，遇到解決不了的問題或是受傷了，就「回去」療傷。這一點可以說是跟舒巷城的小說最大的分別，舒巷城小說中的主角，都是那麼理所當然的在香港生活，這裡不願把他們說成是「香港的主人」，因為一個真正的主人對於自己的身份一般並沒有強烈的意識，那種認知往往是別人加給他們的，他們只是努力的、踏踏實實的生活著，面對著生活中的種種歡欣苦難，這種草根性的生活態度，更具有社會代表性。

#### 4. 小結

舒巷城小說人物來自各行各業，有琴師，字花師爺，賣藝人，寫字樓職員等等，所寫的又一般是與讀者息息相關的日常生活或必須面對之問題，加上篇幅短，（在報紙上連載的短篇小說大約二千字），語言活潑生動，接近口語，語氣時幽默時而諷刺，加上經常有個令人意外的結尾，這些都令他可在武俠小說、言情小說或是政治小說中，別樹一格，爭取到一定讀者，又毋須勉強自己寫一些自己不願寫的題材。

### 第三節：六十年代：回歸「鄉土」

五十年代文學上左右兩大陣營的對立，隨著政治鬥爭色彩的淡化而淡化，到了六十年代，已不能清楚分出二元對立的陣營。市民方面，除了五十年代大量湧入的難民外，1962年的難民潮，又為香港帶來三十萬人。另一方面，本地出生的一代漸漸成長到能夠獨立思考的階段，這批新力軍由於對中國內地的陌生，較難產生認同或歸屬感，出現了一批「生於斯、長於斯，沒有濃厚『故鄉』觀念的一代」。<sup>104</sup>文化政治方面，中國內地在五十年代末六十年代初經歷了大躍進、饑荒，到了六十年代中期，爆發為期十年的文化大革命，令只有一水之隔的香港，及生長在香港的市民，在地理、經濟、政治等外在因素上和中國內地完全割裂。

---

<sup>104</sup> 冼玉儀：〈社會組織與社會轉變〉，王賡武編：《香港史新編》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997年。頁202。

六年代的香港也並不安定，雖然國民生產總值大增，但財富分配不均，貧富懸殊。工業發展迅速，沒有人失業，甚至有勞工短缺的情形，但工資卻追不上通脹，加上住屋、教育問題的困擾，市民終於藉著六六年反天星小輪加價，發展到六七年新蒲崗工人罷工而最終引致大暴動。<sup>105</sup>香港政府為了安撫民心，推出一系列活動及推行新措施，例如設立民政署，組織社區活動，嘗試為香港建立一個較為鮮明的形象，加強市民對香港的歸屬感。<sup>106</sup>新措施當然不能一下子見效，但一些社團的改變，把早期的「華洋分處」漸漸變成「華洋共處」，香港接觸外國的機會，受外界影響的多了，反映了香港開放、包容的一面。<sup>107</sup>

「現代」和「傳統」在香港是並行不悖的。文學方面，在五十年代已引入的西方文化思潮，到了六十年代產生很大的影響，不但《好望角》、《新思潮》、《淺水灣》這些本來就抱著介紹新思潮宗旨的雜誌，大力推介西方文化思潮，就連《伴侶》、《盤古》這一類偏向寫實路向的雜誌，有時也推介一些西方作品。<sup>108</sup>可見兩個流派雖然有不同主張，但並沒有形成正面衝突，引起好像台灣在七十年代的文學論戰。

現代主義帶來新的觀念，創作技巧和手法，刺激了新舊兩派作家的創作。也斯在《香港短篇小說選——六十年代》的序裡，對六十年代的香港文壇有詳細的分析，他說在六十年代，仍有不少繼承五十年代緬懷故土的作品，新派作家中，也有他們自己的中國想像。一些較老的作家如蕭銅、海辛、舒巷城等的小說裡仍然流露出傳統的人情、樸素的親友關係、家庭的倫理。同時，他們身處都市文化發展的過程中，也對傳統的認識和判斷事物的方法帶來疑問。新成長的一代，則開始爭取為自己發言。透過小說可見到，西方的思潮、價值觀念、生活方式，的確成為當時生活思想參照。<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> 同上。頁 206。

<sup>106</sup> 同上。頁 206。

<sup>107</sup> 同上。頁 206。

<sup>108</sup> 潘亞暎、汪義生：《香港文學史》，廈門：鷺江出版社。1997年。頁 296。

在舊價值觀未必受到認同甚至受到質疑，而新的價值觀又未完全建立的情況下，年輕一輩處在摸索階段，作為關心鄉土、強調寫實的作家，舒巷城如何在作品中處理中與西、嚴肅與通俗、鄉土與城市、寫實與現代這些糾纏不清的問題呢？這是這一節主要討論的問題。

六十年代，舒巷城的短篇創作相對減少，但長篇小說的產量卻最多，四年間出版三本長篇小說，《再來的時候》（1960），《太陽下山了》（1962）及《白蘭花》（1963）。之後陸續出版詩集《我的抒情詩》（1965）及短篇故事集《給珍妮的一束英文信》（1966）及短篇小說集《倫敦的八月》（1967）。這些作品，不只體裁多變，故事背景同樣豐富多采，雖然多數以香港社會為背景，卻是不同時期及不同人物眼中的香港。手法方面，既有對三十年代寫實手法的延續，也有對六十年代新技巧的吸收。

### 1. 嚴肅與通俗

舒巷城三個長篇的創作，多少跟商業考慮扯上關係。據舒巷城自己憶述，《再來的時候》是：「其時香港有家日報的副刊需要一個十萬字左右的『抒情』小說，每日規定交出一千五百字，《再來的時候》就是在這樣的情形下寫成的。」<sup>109</sup>《太陽下山了》則「首先在一九六一年一月本港出版的《南洋文藝》創刊號中開始連載的。舒巷城是應當時擔任該刊主編的譚秀牧之約撰寫連載長篇小說，每期一萬字。《南洋文藝》是由本港世界出版社出版，新加坡的老闆想在香港辦一份像當年上海《小說月報》的文學刊物。」<sup>110</sup>《白蘭花》則是應當時在世界出版社任職的甘豐穗約稿寫成的，因為「當時文藝性偵探間諜小說在南洋很流行，許多人迷上了《阿森

---

<sup>109</sup> 也斯編：《香港短篇小說選—六十年代》序，香港：天地圖書有限公司。1998年。

<sup>110</sup> 舒巷城：〈序〉，《再來的時候》，香港：花千樹出版有限公司。1999年。

<sup>111</sup> 林翠芬：〈文友憶談舒巷城的創作成就〉，見《香港文學》，第177期，1999年。頁13。

羅萍探案》、《福爾摩斯探案》等，世界出版社的老闆希望組織這類稿件，甘豐穗就約當時以秦西寧為筆名的舒巷城寫，舒巷城初時婉拒，經甘豐穗再三游說才答允，寫了二十萬字，由當時專出版軟性讀物的『海濱圖書公司』出版。」<sup>112</sup>

《南洋文藝》是以創作為主的刊物，相對於報紙副刊，能給予作者較自由的創作空間。舒巷城曾對海辛表示過，他是「用散文筆法寫這個小說」<sup>113</sup>，約他寫稿的譚秀牧對這篇小說的評價是：「舒巷城筆下語言簡潔，以回憶生活中熟悉的人物瑣事為小說題材，寫得像散文，連貫性不太強。小說情節不是太豐富，人物性格不太強。」<sup>114</sup>評價模稜兩可，不過譚秀牧表示，對舒巷城的小說印象最深的是《再來的時候》<sup>115</sup>，這大致可以看出，這樣的評價是貶多於褒吧。

除了「人物性格不太強」一點外，其他幾點倒都是實情。《太陽下山了》採用十四歲的林江的視角，觀察身邊人的生活，了解到生活中有悲歡離合，對社會上的是非美醜有更深入的認識，是林江的成長小說。小說情節的淡化，排除一切偶然、突變，雖然未必刺激得令讀者痛哭流涕或緊張不安，所表達的感情卻很自然，更接近生活的本質。小說的故事性不強，但內容非常豐富，故事的主角是林江，讀者看到的，是一個時代、一個地區的生活精神面貌。作者善於用語言及生活細節來塑造人物，說書的張七皮出口成文，講的是江湖好漢的故事，日常生活中同樣樂於助人；嘴硬心軟的包租婆，愛拉二胡的李榮寬，愛賭博喝酒的林成富，賣湯圓的莫基仔，寫小說的張凡——所有角色都那麼令人難忘，可以說小說中的每個角色，都是實實在在活著的。無論小說藝術還是故事主題，《太陽下山了》無疑是三個長篇中，寫得最好的一篇。

另外兩篇不難找出一些迎合趣味的因素：愛情。其實舒巷城不善於寫愛情故事，一寫男女感情，容易模式化，他筆下愛情中的女性只有兩類：好和壞。《再來

---

<sup>112</sup> 同上。頁 14。

<sup>113</sup> 同上。頁 14。

<sup>114</sup> 同上。頁 13。

的時候》裡的華玲和吳瑛正好是兩個代表。華玲有主見，經濟獨立，有同情心，和氣，講義氣；吳瑛沒主見，凡事由母親作主，膚淺，貪慕虛榮。《白蘭花》裡的周潔美是完美的化身，純潔崇高有如一朵白蘭花，最後更為理想而犧牲。過份絕對的人格令人物變得扁平，也過於理想化，同時簡化了其他問題。

「文藝性偵探間諜」三個因素都可在《白蘭花》一文中找到，故事模式跟三年代的抗日小說相似，文藝青年偶遇妙齡女子，因志同道合而心生愛慕，期間又對其身份存疑，明察暗訪下得知她的革命身份，文藝青年受影響，最後投身革命。小說中的支線，文學青年的老師遇害，舊時同學竟然是間諜。文學青年幫忙剷除間諜，返內地自由區，準備繼續有意義的地下工作，女子卻因工殉職。故事可以說是曲折迂迴，可取之處是加入真實歷史事件，敘述的語氣也算平淡，沒有太強烈的感情流露，不至於煽情。

另一點，小說寫男女之情寫得很乾淨，完全沒有親吻、擁抱、眼淚這些煽情的字眼出現。舒巷城也並非完全為交稿而寫作，在寫《再來的時候》前，他已有類似的構思，他說：「一個海員朋友告訴我他的遭遇和辛酸，我聽了很感動。我想到海，船，遠行人和遠行人的歸來。夜裡睡不著，打算寫這樣一個簡單的故事：他回來了。我執筆，但寫不下去。工餘之暇，晚上靜下來時，那些飽歷風霜的臉孔，那些可愛善良的人，常常在眼前出現。那喜悅，憂愁，那善良的心，我是了解的。」<sup>116</sup>當然，寫出來的故事未必是他所想構思的，也不能因為他有了構思，就說這是好小說，但小說結尾帶出了藝術性，本來都以為方永和華玲可以大團圓結局了，誰知華玲卻殺出個患病的男朋友來，方永只好上船，繼續漂泊，免於落入才子佳人式的俗套，船員繼續在海上漂泊的意象鮮明，帶來更多的思考。

短篇小說方面，舒巷城善於在標題下功夫，捕捉潮流，取一些吸引讀者的標題，例如「傳奇」、「恩仇」，加以或幽默或詼諧或諷刺的語氣，描寫香港社會無奇不有

---

<sup>115</sup> 同上。頁 14。

<sup>116</sup> 舒巷城：〈序〉，《再來的時候》，香港：花千樹出版有限公司。1999 年。

的人和事。他把「作家」作為小說主角的幾篇小說，實在是專業作家的生活寫照。

<「自殺」傳奇> (1953), <租屋傳奇> (1960), <幽默的苦惱> (1974), 三個作家在不同年代各自面對現實問題：<「自殺」傳奇>的「我」是個寫武俠小說連載的，因身體虛弱不得不結束連載的小說，但在安排主角死亡一場費盡思量，無非想令他死得轟轟烈烈，製造高潮，也為自己病後復出鋪路。舒巷城雖然曾批評這種通俗的英雄美人式的故事對人無益，不過他對於這類作家有兩種截然不同的態度：一種是對《太陽下山了》以寫艷情小說而過著富裕生活的唐仲廉的譴責，對為生活所逼的作家，他是理解及同情的，正如小說結尾說的：「現在世界難撈，甚麼生意都要搶先一步的喇」(《玻璃窗下》，頁三十九)

<幽默的苦惱>同樣是作家寫作上遇到的煩惱，因失業而從業餘作家變成專業作家的鄭風，因應不同報紙雜誌的要求同時寫不同類型的小說，如言情小說、仕女式有動人情節的小說、幽默小說，但曾經幽默的他卻再也幽默不起來，文章把日常生活和寫作緊密聯繫起來，生活中一點也不幽默的作家把不幽默的日常生活情節，搬到幽默雜誌上去，實在跟舒巷城詩中所寫的賣藝人一樣：「他自己苦中作樂呀，觀眾們也笑呵呵」(《都市詩鈔》，頁九十)。

<租屋傳奇>裡的作家雖然面對的不是寫作上的煩惱，可他的職業卻帶來現實生活上的問題，亦可見當時做為「自由職業人」的作家生活沒有保障，在社會上是不受歡迎的職業。在這些作品裡，做為作家的舒巷城把作家的生活變成小說題材，既解決了交稿的問題，又可避免寫一些自己不喜歡的題材，小說不失趣味之餘，對流行文化有所批評，對職業作家的處境有理解和同情，也可以說是對自己的一種自嘲。

## 2. 海和家：回歸鄉土的呼喚？

人事變更、搬遷、海員，這些是經常在舒巷城的小說中出現的元素，租屋搬屋，

是香港特有的社會現象；海員居無定所、東飄西泊，難以過上安定的生活，兩者指向一個主題：家。事實上，對「家」的渴望，早在他五十年代的小說出現了，〈家〉（1952）寫一個海員離鄉背井十幾年，哪裡有活好幹他就往哪裡去，可畢竟「不帶鄉愁，慣於看白茫茫的大海的海員」（《山上山下》，頁九十五）也想有個家，後來，他結婚，有了家，卻好景不長，他出海一年後再回來時，妻子工作時發生意外死了，他的家又沒了，如他自己所說的：「自己的家並不在這條街上。其實，他的家，甚麼街上也不在呀。」（《山下山下》，頁九十四）最後，他只能「再一次站起，迷惘地，他離開街燈，離開了他所熟悉的這條街，走到另一條街上，夜正深沉。」（《山下山下》，頁九十七）他的迷惘失落，跟梁大貴（〈鯉魚門的霧〉1950）找不到記憶中的家一樣，他們一個從沒家到有家最後又沒家，一個從有家到沒家，遭遇雖異，結果卻相同。找家的旅程還沒有結束，方永（《再來的時候》，1960）從吉隆坡跑到香港，又從香港跑到巴西，在巴西壙場工作五年回到香港，本打算「再來的時候就將是一個回來而且長居下來的時候」（《再來的時候》，頁二十四），卻再次離開香港，說是想家，其實心裡明白「我哪兒有真正的家呀」（《再來的時候》，頁二三四），小說這樣結束：「緩緩前行，船在海上，方永在海上。船和方永遠遠的離開華玲，離開岸。」（《再來的時候》，頁二三七）另一個短篇〈阿女〉（1960）的主角范康比他們幸運，他上岸後前往尋找兒時的玩伴，也是自己喜歡的鍾雯，「打算在此地留下來，如果可以的話，他該有一個自己的家」（《鯉魚門的霧》，頁一一二），最初得知鍾雯自殺身亡，范康無精打采，故事峰迴路轉，原來自殺身亡的是同名同姓的鍾雯，男女主角大團圓結局。〈倫敦的八月〉（1960）的海員王先生理性地阻止一段可能發生在自己身上的異地戀，因為「遲早我要回到我生活的地方去，我是個中國人。」（《倫敦的八月》，頁三十一），這故事的王先生，則很清楚自己的「家」在哪裡。

以上幾篇的共通之處，除了主角都是海員外，更重要的是，缺席的或存在的女主角是決定男主角有沒有家的主要因素。「家」為甚麼如此重要呢？根據費孝通的說法，中國的社會結構是「把一塊石頭丟在水面上所發生的一圈圈推出去的波紋。每個人都是他社會影響所推出去的圈子的中心。被圈子的波紋所推及的就發生聯

繫。每個人在某一時間某一地點所動用的圈子不一定相同的。」<sup>117</sup>而「家」則是：「家必需是綿續的，不因個人的長成而分裂，不因個人的死亡而結束，於是家的性質變成了族。」<sup>118</sup>中國的社會關係是「逐漸從一個一個人推出去的，是私人聯繫的增加，社會範圍是一根根私人聯繫所構成的網絡。」<sup>119</sup>私人聯繫的增加，可以是縱向或橫向的，而男女的結合是增加橫向聯繫的一種，如果用水的波紋來形容的話，那它是屬於最接近中心的一圈的。人口的高流動率是香港社會的一大特性，舒巷城這幾篇小說中的男主角，執著的想停止海上漂泊無依的生活，上岸建立一個「家」，既反映了當時社會上特有行業的普遍現象，也是舒巷城對傳統社會結構的肯定和追求。

男主角追求不果的原因，各有不同。有涉及個人因素的，例如〈家〉裡張大哥的太太阿雲嫁給他後結束賣肉生涯，但張大哥卻因在船上賭錢而令阿雲失去經濟接濟，只好外出當泥工，在一次意外中被大石壓死。阿雲的死，張大哥難辭其咎，也可以說他雖渴望有個家，但還不習慣對「家」負責任；〈鯉魚門的霧〉裡的梁大貴最後的失落，主要來自外在社會環境及人事的變遷。方永（〈再來的時候〉）面對的是和「情」和「義」的衝突：方永的女朋友吳瑛因為一個有錢商人而離開方永，類似的情節發生在方永和華玲之間，不同的是，方永這次是「有錢商人」的角色，華玲終究不是吳瑛，她選擇留在患有肺病的男朋友身邊，方永對她的決定也大表讚成，小說高度肯定了傳統價值觀，甚至加插小片段，提到吳瑛嫁的男人不好，她只是做了人家的妾侍，可說是「惡有惡報」的註釋，進一步強調傳統價值觀。

《太陽下山了》（1962）更是把這種傳統的人倫關係、人情推向極至。這小說原在一九六一年連載於《南洋文藝》<sup>120</sup>，小說的地方色彩及人物塑造令它屢受讚賞，劉登翰在《香港文學史》中更說：「小說所揭示的生活與其中溫暖的心情真實

<sup>117</sup> 費孝通：《鄉土中國》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1995年。頁27。

<sup>118</sup> 同上。頁44。

<sup>119</sup> 同上。頁32。

<sup>120</sup> 青文書屋：《香港文學書目》，香港：青文書屋。1996年。頁41。

動人 是舒巷城四部長篇中寫得最好的和最經得起時間考驗的佳作。」<sup>121</sup>

小說是主人公林江的成長故事。林江因為自己的「油瓶仔」身份悶悶不樂，更憎恨起同母異父的弟弟小松，也曾經暗地裡詛咒過繼父林成富，因為林成富擱過他一耳光。林江喜歡聽「講古」和看小說，因此認識了說書人張七皮和同屋住寫小說的張凡，在日常生活相處交往中，他無意中碰見家境並不好的張七皮送月餅到素不相識的莫基仔家，只因莫基仔之前偷了他家的月餅，又由他母親送回；跟張凡在一起，他不止開始看起《水滸傳》和巴金的小說和散文，更第一次聽到托爾斯泰、契訶夫、巴爾扎克及莫泊桑等人的名字，也因此刺激他對寫作的興趣，在見過張凡和他一個寫艷情偵探小說的朋友唐仲廉之間的衝突後，立志不要做一個像唐仲廉那樣的作家。後來，林成富被車撞死，林江的母親擔心林江會離開她，因為林江並非她親生，林江得知真相後，向梁玉銀表示：「只有你才是我真正的母親！」（《再來的時候》，頁二一一）故事結束時，沙地上賣武的講古的各類檔口熱鬧地繼續著，林江在這些檔口走過，跟故事開頭時受了委屈而心事重重的林江比較起來，已是截然不同的兩個人。現在的林江對世界、社會有新的認知，也有了更清晰的分辨是非黑白的能力，學會去愛、去關心身邊的親人及朋友。

六 年代的香港，生活方式西化，加上目睹中國內地的逃亡潮與文革等政治運動，令大部份香港人不能認同當時的中國政治，但也並不能一下子接受一個西化的身份。政治上的不認同並不等於廣義文化上的抗拒，作家們便透過緬懷、透過幻想來塑造他們的中國想像。<sup>122</sup>舒巷城面對同樣的問題，特別是西化的潮流、生活方式更是他不喜歡的，他六 年代的詩集《回聲集》裡形容城市是貧血的城市，經濟是它的紅血球；街道上酒吧、重重疊疊的大廈、車輛，逼得人透不過氣來；接踵而來的是人際關係的疏離，在這種情況下，他希望舊的好的傳統能夠繼續保留下來，所以不難理解，寫於一九六零至六一年的《太陽下山了》的故事背景，是十三年前，一九四七年的西灣河。

<sup>121</sup> 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民文學出版社。1999年。頁238。

<sup>122</sup> 也斯編：《香港短篇小說選—六十年代》序，香港：天地圖書有限公司。1998年。

西灣河是舒巷城長大的地方，《太陽下山了》橫切面式地描寫一個過去了的生活方式及人際關係，可以說是舒巷城在抒發他的鄉愁，情形有點像沈從文式的鄉土文學，但他並非在建構一個烏托邦的世界，而是想從過去的經驗中，為「現在」找出一條出路。

艾曉明對《太陽下山了》的題意，有獨特的見解，她引用文中一段描寫太陽下山了的文字：「小說裡面那個孩子給一個走江湖的賣藝人帶著到處流浪。現在他正看到那個無定可歸的孩子跟那賣藝人來到一個陌生的地方。太陽下山了 天漸漸黑下來。他們錯過了宿頭，前面又沒有村莊—怎麼辦呢？怎麼辦呢？」（《太陽下山了》，頁一四二），提出「在太陽下山時分獨自摸索的孩子正是林江的處境，也許，它還可以是香港的處境。這個小說在藝術上也許顯得平淡，並沒深意需要索解，但從這個角度來看，我們或許會發現它最寶貴的地方 是作者對這種獨自摸索的認可，是作者的寫作態度 」。<sup>123</sup>艾曉明的見解很有意思，小說寫於六十年代，正是香港人過客心態的轉型期，1950年中英邊界的封鎖及後來政府的公共房屋計劃，令本來沒有想過在香港建立家園的也在這兒生根，並在六十年代中期，出現一批生於斯、長於斯，沒有濃厚「故鄉」觀念的一代。同時，「北望神州」的還是大有人在，<sup>124</sup>在這特殊環境下，「摸索」的確是開始對自己的身份有思考、有追求的人的處境。

艾曉明進一步把林江看成「被命運拋棄在島上，在有些人看來，也許就像香港一樣，是個『孤苦無助』的孩子，可是他不自棄，他尋找自己的人生道路，他在身邊的成人世界發現榜樣，獲得了自立的支柱。」<sup>125</sup>艾曉明注重的是他那種不自棄的態度，跟「香港」這個地方有相通之處。我想在這裡進一步探討：如果把林江看成一個嘗試尋找自我身份、尋找認同的「香港人」，情形又是怎樣呢？

<sup>123</sup> 艾曉明：〈非鄉村的「鄉土」小說〉，見《香港作家》，1998年。頁10。

<sup>124</sup> 冼玉儀：〈社會組織與社會轉變〉，見《香港史新編》上冊，1997年。頁202。

<sup>125</sup> 艾曉明：〈非鄉村的「鄉土」小說〉，見《香港作家》，1998年。頁11。

十四歲的林江是個不知道自己親生父母是誰的孩子，「拖油瓶」的他，在做為主體的由林成富和梁玉銀組成的家庭中，他不討繼父林成富歡心，梁玉銀有了自己和林成富的骨肉小松後，一度「不再擔心林江有一天回到他的生身母那裡去，或者遠走高飛；她已經隨時有了準備。」（《太陽下山了》，頁二十七），對林江的感情轉淡；林江曾對弟弟心懷恨意，共患難（跟鄰居小孩打架）後，林江得到小松崇拜，兩人關係好轉；家庭經濟支柱林成富在中秋節晚搥過林江一巴掌，林江跑到山澗去，詛咒林成富，又計劃找工作，不回家，隨即又想：「不回家，能到甚麼地方去呢？能到甚麼地方去呢。」（《太陽下山了》，頁一四九）林成富因醉酒，被車撞死，梁玉銀擔心林江找到工作，會離開她和小松，並告訴林江有關他的身世：「怕你知道這件事後，會有一天離開我跟小松。可現在我想通了，我到底不是你的親娘。那個阿群才是你的親娘。她要是有一天回來，我希望你們母子團聚，一輩子團聚！我怎能叫你們母子分離？」（《太陽下山了》，頁二一一）林江聽完的反應是注意到母親額上的皺紋深了，他說：「我怎麼樣也不會離開你和小松媽，只有你才是我真正的母親！」（《太陽下山了》，頁二一一）

假設梁玉銀所代表的家庭為主體，林江為客體，一開始作為客體的林江，對於梁玉銀和林成富組成的新家庭是個外來人，他必須不斷的尋求認同，為自己定位。在尋求身份過程中，他也曾對主體產生過懷疑、抗拒，但最後終因他對主體的理解，進而認同；主體方面的情形差不多，雙方在試探、排斥後，互相包容，肯定並接納對方。最後林江帶著建立了的價值觀，正式取代林成富，成為家庭新的經濟支柱。這種摸索、試探進而達成共識的關係，或者可以做為六十年代部份香港人的寫照。

舒巷城在《太陽下山了》及其他短篇裡對傳統親情、人情等方面的強調及肯定，顯示了他對於六十年代的變化並非無動於衷。他在詩中寫了不少有關變化後的都市面貌，或是人的精神面貌，主觀色彩頗濃，語氣帶有比較強烈的譴責。從他的詩中，可以看出對於西化的生活方式，或者是西方文化所帶來的一些潮流、影響，他是抗拒的。但是在創作方面，他卻多少吸收了一些新技巧，加入類似意識流的描寫，心

理描寫，嘗試捕捉人物的心理狀態，了解人物的所作所為。下一節將討論有關舒巷城的詩，寫作技巧的揉合及轉變，則在第六節討論。

#### 第四節：七十年代：舒巷城作品中的都市形象

七十年代，香港經濟持續起飛，發展成為一個國際性的金融和商貿中心。相對於五十年代左右對立的政治局面及六十年代不穩定的社會背景，七十年代在文學觀念上的變化，是走出五十年代二元對立那種政治分野對文學的影響，尋找文學自己獨立的社會身份和價值，相對於內地文化，有自己更鮮明的個性風貌。<sup>126</sup>都市的發展和文學息息相關，它「不僅帶來文題材與主題關注焦點的都市轉移，同時也表現精神探求上認知內涵的深入和審美方式的創新。」<sup>127</sup>在舒巷城的小說裡，反映了城市的甚麼呢？都市發展又怎樣影響他的創作呢？

舒巷城在七十年代的作品數量比六十年代少，寫了一篇以外國為背景的長篇小說《巴黎兩岸》（1971）和自傳式的紀實小說《艱苦的行程》（1972），另外兩本詩集《回聲集》（1970）、《都市詩鈔》（1972）和散文集《燈下拾零》（1974）。但兩本詩集和《巴黎兩岸》的都市面貌，較直接地在舒巷城的作品中呈現，跟寫於六十年代的小說《再來的時候》、《太陽下山了》和《白蘭花》的社會背景有很大的不同，

---

<sup>126</sup> 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民文學出版社。1999年。頁23。

<sup>127</sup> 同上。頁27。

他的短篇小說，透過社會現象來表現急速發展社會日趨複雜的人際關係、社會問題，有的小說甚至和詩相呼應，互補不足。

舒巷城對於都市的變化非常敏感，他的小說，一次又一次透描寫細微的變化，最終仍是對傳統價值觀念的肯定，但他的題材並不局限於鯉魚門的霧、香港仔的月亮、西灣河的沙地，隨著社會變化，他用簡潔的語言，勾畫出一幅幅對城市的印象及人物的形象。城市的形象，是詩人透過觀察而用文字記錄下來的印象，這些印象，隨著社會變化、詩人閱歷的增加、詩人主觀感受的改變而改變。城市形象多元多變，不同的詩人採取不同觀察角度或是記錄方式，所呈現的城市面貌當然也有所不同，但並沒有標準去判斷對錯，只有好壞。

對舒巷城的詩，褒貶不一，陶融對他的三本詩集，有詳盡的分析及給予極高的評價，他稱舒巷城為「舉重若輕的詩人」<sup>128</sup>，感情真摯，語言簡潔易懂，有強烈的歷史感、空間感，詩人具有高度自覺，詩歌展示了迫人而來的真實感。<sup>129</sup>有評論則認為「不是說在他之前沒有人寫香港的都市，而是寫得這樣好又這樣多，又這樣有特色的，他是第一個。」<sup>130</sup>批評的意見則認為他「態度偏激、主觀和簡化，帶預設的眼光和道德批判的口吻，羅列觀念，利用黑白、真假、好壞等是非標準來判斷事理，忽略了這些標準和規條以外生活價值的種種可能」<sup>131</sup>兩方面的意見，各有可取之處，同樣也有過份愛護或苛刻的地方，以下嘗試結合短篇小說和《都市詩鈔》，分析一下舒巷城的城市印象及城市書寫。

《都市詩鈔》是舒巷城的第三本詩集，共有六十四首詩，全部寫於一九七零年至七二年間，題材多樣化，透過城市中各種各樣的物件、人物、生活方式，表達城

---

<sup>128</sup> 陶融：〈舉重若輕的詩人〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁314。

<sup>129</sup> 同上。頁322。

<sup>130</sup> 韓牧：〈出發，從我從都市從鄉土〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁329。

<sup>131</sup> 陳少紅：〈香港詩人的城市觀照〉，見陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1991年。頁129。

市生活的面貌。例如他用斑馬線上人來人往的急促場面，反映香港生活節奏的急促：

< 斑馬線 >  
快一點，快一點  
走過斑馬線  
線外  
是不能失足的峭壁深淵

< 夜和招牌燈 > 寫晚上的霓虹光管照著的都市的醜惡面：

遠看  
直的光柱、橫的光層  
近看  
紅綠藍黃的燈，燈  
象牙色的月亮  
在這城市的上空  
變得暗淡了

一排排的  
「酒簾」  
賣色情不賣酒  
「音樂廳」是「酒簾」

亮著，亮著  
廣告的霓虹  
「低廉代價、最高享受」  
「皮膚尿病」  
甚麼「神」跟著「第一流」  
「專醫」甚麼  
甚麼「得永生」

奇形怪狀的夜  
奇形怪狀的燈，燈  
遠看  
直的光柱、橫的光層

橫跨在窗外的天橋突出了都市空間的層次感，及人和自然環境之間關係的改

變：

< 天橋 >  
不是天河高掛

不是鵲橋橫臥  
在你的窗前  
夜來了，沒有牽牛織女星

有鋼筋水泥與馬達之磨牙齒  
有閃電後的陣陣雷鳴  
咫尺間，把你從好夢中驚醒

鎖和鑰匙則代表著人際關係的疏離；各種各樣的廣告牌、廣告女郎、招租廣告，  
看到的的新興行業及民生：

< 街頭所見 >  
她是個賣香煙廣告的  
女郎。臉上綠眼蓋  
身上古色古香。她掛著  
莎士比亞的披肩，站在  
二十世紀的路邊。

一家煙草公司新出的  
不會引起肺癌的  
牌子。先生，停下來  
請你試一試

廣告掛在牆上。  
但是她站在街上。

< 看招租廣告 >  
「有孩莫問」  
那是說  
這年代，此時此地  
我們不能有孩子

還有「免炊」  
早晚兩餐  
不能踏進廚房去的妻子  
和我，風雨來時  
也要到街上吃飯

信用借貸、分期付款既是新的消費模式，也暗示了人追求物質的無窮慾望，以及價值觀的轉變：

< 信用貸款 >  
人格不能抵押  
先生，很簡單  
信用就是物業、房產

< 分期付款 >  
冰箱 電視機  
風扇 鴨毛被  
帳單 利息  
分期 付款  
付血 分期

這幾首詩中，都帶有作者強烈的主觀感情色彩，批判意味較濃，但撇開這點不談，詩中呈現出的都市面貌，的確帶有時代特色，例如香煙廣告女郎的打扮，「有孩免問」、「免炊」的招租廣告，都有其時代背景。

人物是城市的靈魂，在這詩集中，寫了來自不同階級的人，有的如人物傳記（如〈戴福高傳〉，〈美的故事〉），有的如速寫（〈白領的夏季〉，〈女人與狗〉），有的用全景捕捉市民的生活、娛樂，如〈「露天夜總會」〉，在這些加有人物的詩中，雖然仍帶有舒巷城一貫的價值判斷，但由於詩的小說化，一首詩有如一個獨立完整的故事，有了較具體的細節描寫，這類詩具有較高的可讀性。

陳少紅在〈香港詩人的城市觀照〉中分析，受現代主義思潮影響的馬博良的詩所呈現的都市意識是「外向性的，從個人的理想伸展於社會、政治的變革和改造」<sup>132</sup>；而同時期接該思潮的崑南所表現的現代意識是「內向性的，從外在的荒原世界，轉入內心空虛、狂亂、掙扎等自我剖白」<sup>133</sup>，而舒巷城的詩，在她看來，一無是處，

---

<sup>132</sup> 同上。頁 125。

<sup>133</sup> 同上。頁 125-126。

「從沒有正面肯定城市進步的質素和個性，千篇一律都是抨擊社會黑暗腐敗的一面，其觀照又是表面、簡單和概念化的，流露個人對城市生活主觀憎厭，加上採用議論方式訴諸直覺，便犯上直說其理的毛病，缺乏深刻的體驗和考慮。」<sup>134</sup>她對舒巷城的批評，有的是有道理的，在面對都市生活發生急變時，舒巷城的確帶有強烈的道德批判，他的詩中經常在結尾出現口號式或格言式的教訓，或是赤裸裸的控訴，如〈分期付款〉有句：「分期，付款；付血，分期」（《都市詩鈔》，頁四十九），或如〈搬家之後〉：「快要把我的一切吃掉的，是上漲的租金，那一尾瘋狂的齊口鯊」（《都市詩鈔》，頁八十二）。

不過，如果對舒巷城的創作經驗多了解一點，就會知道他所有想法，都是有感而發的，他在《回聲集》的代序〈一點個人的體驗〉裡談到：「對生活，對人，對事，等等，當我有真切的感受時，尤其感受較深時，我寫出詩；當我感情麻木，尤其是感情僵硬時，我甚麼也寫不出了。」就是這種創作態度，令他所表達的感情，盡管有時候來得太快太強烈，還是令人覺得他的詩「能使你變得可親、可愛，使你對這個世界有更多的關懷」<sup>135</sup>的原因吧。對於一些過於簡潔的詩，或者可以在小說裡，找到互補，令舒巷城筆下的都市形象，更為多元複雜及完整。

例如短篇〈熱〉（1970）是詩〈黃昏與汗〉的一個詳細演繹，〈黃昏與汗〉用九行文字，寫「他」因受不了小屋中的熱氣，跑到街上散步：

〈黃昏與汗〉  
他的小房間裡的黃昏  
常常是燙手炙肉的  
這個長夏像別的長夏

小小的西窗沒有風  
而天空的一角  
有煮熟的番茄似的晚霞

<sup>134</sup> 同上。頁 129。

<sup>135</sup> 陶融：〈舉重若輕的詩人〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989。頁 314。

於是他快快地落到街上  
隨著行人，流著汗散步  
在林林總總的招牌下

詩中出現了人物「他」，有情節：受不了熱而跑到街上散步，有環境：在林林總總的招牌下，跟很多可能同樣因受不了熱而跑到街上的人一起散步。〈熱〉進一步把詩中簡單的情節具體化，文中的「他」因天氣熱忍不住要發脾氣，於是跑到街上，找朋友，到餐室，到海傍，都不能消滅「熱氣」，最後在報紙上看到訃聞，渾渾噩噩走進殯儀館去向吃過父親不少高利貸利息的人鞠躬，只因那裡有冷氣。

殯儀館的冷，不只是空調的冷，更是詩歌〈殯儀館〉表現出的那種冷漠、虛偽、爾虞我詐的人際關係中的冷，「冷」和「熱」成為強烈的對比，而〈熱〉的他晚上發夢囈時，還在喃喃道：「很熱。很熱。我要到殯儀館避暑。很熱。很熱」(《玻璃窗下》，頁一百)冷、熱兩種充滿矛盾的元素同時並存，「冷」是他所渴求的，殯儀館的冷，卻又是他所不屑的，有趣的是他在夢中卻又向往到那地方去，幾篇文章互相影響、滲透，正好突出香港社會的複雜性。

都市發展帶來各種各樣的變化，人際關係疏離，消費模式的改變，都是舒巷城所批評的。他寫了幾首寫都市生活中人際關係疏離的詩。例如：

<鎖>  
這裡有太多的鎖  
門 患了麻痺症  
而上了鎖的心  
也難得開心見誠

<提防>  
那不安全的四季  
已使人變得鐵石心腸  
於是在狹窄的電梯間  
在曲折的樓梯上  
我們相遇卻互相提防

< 鑰匙 >  
那一串串的鑰匙  
纏住我們  
像牆內牆外的爬藤  
纏住磚石欄杆和別的植物

而我們，在生活的搏鬥裡  
已成了配帶鑰匙的動物

三首詩寫人之間距離很近，實際很遠的關係，除了<提防>裡「那不安全的四句」外，沒有其他字句涉及造成疏離的原因，或者在他的短篇小說裡，可以為這種提防、疏離的關係找到註腳。

寫於一九七三年的兩個短篇<打「波子」的地方>和<意外>都提及當時的一個社會問題：打劫。<打「波子」的地方>裡住木屋的小朋友好不容易找到山頭地方玩遊戲，卻被一對年輕男女趕走，小朋友躲起來，卻發現他們是假「拍拖」的「箍頸黨」；<意外>裡的曾平晚上吃完飯，看完電影回家路上，被兩個年青人跟蹤，並「商量」「借」走他身上僅有的三十塊錢和一隻手表，後來發現其中一個竟是妹妹口中「本人比照片斯文得多」(《玻璃窗下》，頁一六一)的男朋友。

真要追究起導致人際疏離的原因，涉及社會背景、文化研究之類的大課題，當然不是三言兩語可以說得清楚的，本文作這樣的分析，只是就舒巷城的作品論作品，利用不同作品的互相補充、解釋，更全面地反映當時的社會背景，令舒巷城作品中所塑造的都市形象更為立體、豐滿。

舒巷城一些寫都市的詩，因為過於簡潔而帶有教訓意味，他的小說正好補充了這方面的不足。例如同是寫遷居後房子的狹窄，詩<搬家之後>前面透過不同的意象描寫房間的窄小、簡陋，寫得不錯，最後卻加入強烈的譴責：

斗室中

牆  
沒有窗  
陽光  
擺不下  
桌子呢  
不見了  
甚至瓶子  
和一束塑膠花  
快要把我的一切吃掉的  
是上漲的租金  
那一尾瘋狂的齊口鯊

小說〈遷居後〉（1974）少了詩的批判，多了細節的描寫，更能突出社會的變化。文中的七歲小孩阿欣享受從學校走回家的一段路，因為那段時間可以看到不同的事物，有次他見到兩個戴眼鏡穿夏威夷衫的年青人闖紅燈被警察捉，卻拒絕上「豬籠車」，提議坐的士上差館，因為他「一輩子也沒有坐過豬籠車」（《玻璃窗下》，頁一二三）年青人的入時打扮和傳統思想成強烈對比。阿欣和弟弟沒有遊樂的空間，只能在浴室裡玩水，晚上父親因胃痛入院，阿欣照顧弟弟，後來「夢見自己，吃著雪糕玩著水的時候，忽然之間和弟弟一起長大起來了。」（《玻璃窗下》，頁一二七）結尾是阿欣對現實生活的一種認知，但他沒有埋怨或退卻，相反可以說是樂觀的，自然的「吃著雪糕玩著水長大起來」。小說寫出了生活在狹小空間的人的生活態度，也表現了舒巷對這種態度的肯定。

在詩中較為主觀、排列式的描寫，在小說中往往也變得較生動。例如：

<廣告>

無論你打開報紙看電視或者扭開收音機  
無論你逛公園搭電車或者坐在渡輪上  
無論你走路抬頭喝咖啡或者進了電影場  
你都看得見啊聽得到 廣告 廣告  
它伸開五花八門的觸鬚要把你纏住  
從橡皮糖到手錶到穿的襯衣住的屋宇  
從殺蟲藥到止痛藥到廁紙以及醫痔  
從一包香煙到一瓶汽水到一枝牙膏  
甚麼甚麼都是唯我獨尊我的最好

開個銀行戶口儲蓄是未兩綢繆  
但乘某公司的豪華噴射機旅遊才是享受  
據說節儉是美德 花錢要第一流  
安全 可靠 舒服 甚麼甚麼都是理由  
這麼著 從街南街北到城西城東  
你會迷失啊在廣告與廣告的八陣圖中

詩的句子長，節奏快，讀起來急促，營造了廣告從四面八方排山倒海而來之感，但後部作者的主觀態度過於明顯，同樣是對廣告鼓吹消費、無孔不入的宣傳手法的諷刺，在小說〈表演〉中，透過主角李福成的觀察反映出來，顯得更自然生動。李福成從九龍到港島探朋友，被「廣場不像廣場，花園不像花園，在隧道出口的屋頂上，架著一道五顏六色的天橋」（《鯉魚門的霧》，頁一三三）上的時裝表演吸引住：「時裝模特兒 走馬燈似的去了一個又來一個。她們在天橋上舉步，轉身，微笑，做各種各樣的姿勢，有一陣子看得李福成連身旁那位先生說甚麼也似乎聽不見了 女司儀的聲音 清楚響在耳邊：『各位觀眾，當你們欣賞時裝表演的時候，不要忘記 XX 汽水 她腰間那條設計特別的腰帶，各位要特別欣賞 如果你希望和台上的模特兒小姐同樣迷人，請記得用 XXX 化妝品 伊娃牽著的是芝嘩嘩狗，XX 手錶領導潮流，創造新格調 』」（《鯉魚門的霧》，頁一三五，一三六）名為「時裝表演」，卻是各類商品的廣告，從化妝品到時裝生活用品，應有盡有。李福成是時裝表演的旁觀者，但在讀者眼中，他變成一個參與者，讀者在他帶領下，看到了生活中無奇不有的一面，這遠比作者把經驗濃縮了再灌輸給讀者，來得有趣

舒巷城的詩，往往因為過於簡潔，沒有足夠的鋪陳就下結論，令人覺得充滿教訓意味。事實上，他一些寫人物的詩，都寫得不錯，有評論說他「以小說入詩」<sup>136</sup>，說得一點也不錯。在這些詩中，即使是短短的篇幅，也可包括一個完整的故事及清晰的人物關係，例如：

< 十行 >  
多少個深夜

<sup>136</sup>韓牧：〈出發，從我從都市從鄉土〉，秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁331。

我的稿紙上的燈光  
映著母親的瘦臉，皺紋  
在這個寸金尺土的地方

我們工作  
於營養不良的空間  
休息  
於狹窄的床

這樣子，我的母親死了  
她火葬

短短十行詩，用生活細節「稿紙上的燈光映著母親的瘦臉，皺紋」，既寫出狹窄的居住環境，同時暗示了「我」的職業，母子倆的感情以及經濟條件。

另一首篇幅較長的〈「露天夜總會」〉（《都市詩鈔》，頁八十六）更生動地刻劃了市區中的一塊空地上，各類小販做生意、表演的熱鬧情形。詩的題材及形式、語言都非常有趣，第一段立即把讀者拉到黃昏的市區中那塊空地上，看那些小販如何為夜市準備：

小販們就準備開檔  
有人盤算今晚  
用多少豉油豆粉米麵糖  
有人向籬中取炭  
搬出風爐瓦罉鍋子鑊剷  
有人全家出動  
托板搬箱挽水桶

這段話似隨手拈來的順口溜，檔、糖、動、桶等字押韻，讀起來有輕快熱鬧的感覺。接著是個多話而善良的人，向讀者逐一介紹大笪地的環境：飲食、日常用品、娛樂。飲食一段寫得生動有趣，除了各類煎炒煮炸價廉物美的食物，牛腩煲、炆草羊、蒸東風螺，粥，糖水的介紹，最妙的是加入一兩句如對答、如評語的話：

加點生菜怎麼樣？  
隨叫隨蒸的生猛東風螺

來點甜醬兼辣醬  
唔，兩三毫子的蘿蔔糕，也不錯  
還有熱騰騰的魚片粥、豬紅粥  
煎的炒的甚麼  
燥熱嗎，有雪梨和別的水果  
茅根竹蔗水、五花茶、馬蹄沙  
潤肺的鮮椰汁，兩杯不嫌多

這些口語化的對答，起了畫龍點睛的作用，令整個畫面生動了，也拉近了讀者和場景的距離。相對的，日用品的一段寫得沒有那麼活潑，但仍描寫了裁縫和星相家，帶出大笪地應有盡有的地方特色。用對自己的前途也感到茫然的「星相家」做為過渡，是一個巧妙的安排，緩一緩前面熱鬧的氣氛，帶出現實中不能盡如人意的無奈：

你瞧，那對賣唱的患難夫妻  
江湖相遇  
一個彈琴，一個唱歌  
而那邊，那個戲班出身的  
飽歷風霜的老藝人  
沒有鼓，沒有鑼  
也不怕它甚麼人生的坎坷  
他賣膏丹丸散之前  
興緻勃勃地踢腳耍拳  
而那個賣陳皮梅、「和順攪」的呢  
先不忘說幾段笑話  
他自己苦中作樂呀  
觀眾們也笑呵呵

在那一個小小的停頓後，令讀者有時間思考，這裡出場的熱鬧氣氛，多少帶點傷感，傷感不是來自賣藝者本身，而是讀者對他們生活的了解。但這種傷感只是淡淡的，更多的是被這些在大笪地生活的人所感動，被他們熱衷於生活的態度所感動。「大笪地」複雜多元的大場景，在這首詩裡活靈活現，那些細節的描寫，人物的表情、對話，以及對他們那種生活方式的肯定，如果沒有細心的觀察，及一顆敏銳的心，是寫不出來的。

陳少紅批評舒巷城沿用二元對立的思維方式，看待城市華洋文化混雜的處境，在詩中表現出諸如城鄉對立、傳統現代互相排斥、東西方各不相容，並舉〈尖沙嘴〉一詩為例，說明他不但扭曲香港文化的獨特個性，更醜化了香港的形相。<sup>137</sup>用這首詩做例子，說明他的二元對立思維方式，不夠說服力。事實上，這首詩在描寫遊客如何印證他們對香港的想像，及香港人如何迎合遊客的想像這一點寫得非常好：

獵奇的金髮太太亮著獵奇的藍眼  
買一件生平罕見的「紀念物」——  
是一輩子胼手胝足的客家婦女  
在烈日下做苦工常戴的  
那種寬邊垂布的大涼帽。  
她的頸繫新花款領帶的高鼻子丈夫  
頭頂漁民竹笠  
是從一家四壁「東方情調」的餐廳  
得來的靈感。  
他讚賞著維多利亞海港黃昏的美麗  
一面舉起照相機  
興奮地用了許多「菲林」  
拍攝二萬噸巨輪前面的  
一張漂泊了許多歲月的破帆。

一個又一個的畫廊，掛著  
港幣四十元、五十元的「本地風光」  
以及大同小異的  
古老的帆船加海，海加古老的帆船。

文中的遊客和香港人對「甚麼是香港」的態度其實是互動的，遊客們帶著已有觀念而來，他們旅遊的目的，是一種印證過程，就如詩中的遊客，拍二萬噸巨輪前的破帆，在第一流酒店的畫廊中，買帆船加海的「本地風光」；香港人呢，並沒有糾正他們對香港的印象，而是迎合他們的想像，「製造」出一個符合他們想像的香港。說舒巷城醜化城市形相，是不公平的，事實上，時至今日，我們仍可從遊客和

---

<sup>137</sup> 陳少紅：〈香港詩人的城市觀照〉，見陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年。頁131。

部份香港人身上看到類似的態度。

無論是詩或小說，舒巷城都經常在結尾提出一個訓示、教育、批評的總結，這首詩也不例外：

尖沙嘴，是加工的膺品  
白天敷金鍍銀，夜裡熠熠生光；  
它是拿來賣給遊客的  
一個特製的香港

實際上，文章/詩前面的鋪陳，具體的描寫，所包含的內涵絕對比總結帶出的意義豐富，這種結尾的教訓意味容易令人反感，也許這也正是舒巷城被批評為「道德批判者」的原因。

如果要討論舒巷城二元對立的模式，城鄉對立之說難以成立，因為舒巷城一直的寫作對象，都是香港這個城市、以及發生在這個社會的各種各樣的事。但他的確經常運用二元對立的方法，那些對立，是貧富的對立，是雅俗的對立。為甚麼說是雅俗的對立，而不是中西文化的對立呢？很簡單，從不少作品中可看出，舒巷城重古典音樂而輕流行曲，重藝術創作而輕媚俗。在《白蘭花》一文中，駱家明和周潔美都喜歡古典音樂，富家女珍妮則喜歡爵士樂；在《都市詩鈔》裡，分別有〈某類唱片店〉、〈時代和哭〉諷刺當時的流行小調。從這些例子可以看出，他的喜惡跟中西無關，而是關係到雅俗。

在這幾種對立中，出現得最多，也經常降低他作品的可讀性的，應該說是貧富對立。舒巷城寫很多窮人，往往能寄予同情，但有時他們遇到挫折、困難時，都用「貧窮」來做藉口，例如〈香港屋簷下〉（1952）裡共患難五年的妻子，拋下夫兒，跟另一個男人跑了，從男主角的角度看，是「為了另外的一個男人口袋裡的錢」（《上山下》，頁六十二），或者錢是造成她離家出走的其中一個原因，但是過份簡單的

把她塑造成一個貪錢的女人是不合理的，如果她那麼貪錢，為甚麼又會跟他共患難五年呢？錢財跟理想的對立，使人物性格變得扁平、單一，有時模糊；〈溫暖〉（1966）的經理年青時寫了一本令人感動的書《溫暖》，娶了有錢太太後，放棄自己的興趣，人也變得冷冰冰。文章表示財富扼殺了經理的才華，兩者是對立的，卻忽略了人的性格本身，才是最大的決定因素。貧富的對立在舒巷城的作品中永無休止，寫於一九七三年的〈鞦韆〉是個典型的粵語橋段：工人的親戚到有錢人家裡玩，跟主人的孩子玩得很開心，主人一得知她的身份，就不客氣的把她趕出大屋。小女孩初次意識到階級的不同。

在舒巷城的作品中，有錢就該受批判，他們全都是一個模式：沒有愛心、狂妄自大、不懂得藝術為何物、生活窮奢極奢。幾乎所有想得出的壞因素，都可以在他小說或詩歌中的有錢人身上找到。例如在這本詩集中，有幾篇是有關有錢人生活的：迴光返照一刻，眼中看到的還是巨額鈔票的戴福高（〈戴福高傳〉），生活舒適的王露絲和她那生活在幻想世界中，不懂人間疾苦的女兒蘇珊娜（〈「美」的故事〉），牽哈巴狗散步及服侍它撒尿、疍屎的〈女人與狗〉。他對這幾首詩中的有錢人，極盡諷刺。在他的作品中，錢跟理想是對立的，有錢人沒有一個是好人。這極度的二元對立，局限了他的創作，也簡化了很多複雜的問題，可以說是舒巷城作品最大的缺點。

香港自開埠以來就有很強烈的階級劃分，盡量避免洋人和華人住在同一區，甚至立例規定某些地區只準興建西式樓房，1904年的「山頂保留條例」規定所有居住在山頂的人士，必須得到行政局的批准，而從1918年到1941年，只有一個華人——宋美齡，另一個是混血的何東家族，這家族是二十世紀上半葉香港最富有的家族。<sup>138</sup>長期的殖民統治，加上當時幫英政府統治香港的，一般是非富則貴的華人，造成兩者之間明顯的階級對立，不同階級分區而居，則阻礙互相的溝通了解，舒巷城作品中的對立觀念，可能源於此，但是，作為一個作家，卻未能突破這種觀念，

---

<sup>138</sup> 丁新豹：〈殖民體系的建立和演進〉，見王賡武主編：《香港史新編》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997年。頁108。

始終較為可惜。

#### 第五節：《巴黎兩岸》：現實主義與現代主義的矛盾和溶合

《巴黎兩岸》是舒巷城到歐洲旅行回來後寫的一個長篇小說，一九六九年邊寫邊在一本半月刊雜誌上發表，一九七一年由香港中流出版社出版小說單行本。

小說寫一個從法國南部鄉下到巴黎「闖天下」的年輕人西蒙，在巴黎街頭賣畫維生，一向樂觀開朗的他，有一天卻從艾爾菲鐵塔上跳下，結束年輕的生命。一年後，他妹妹瑪麗安和他的一個中國朋友丁兆良，分別從家鄉和阿姆斯特丹前來找他。他們對於西蒙的死都感到悲傷及錯愕，在二十幾天的行程中，他們到巴黎的街頭小巷，博物館，接觸了西蒙生前的伙伴、朋友，對巴黎有較深入的認識後，終於解開西蒙自殺之謎。

小說是以全知觀點寫的，但有時亦進出角色內心世界。主角西蒙故事發生時已經去世，小說結構如同一個解謎過程：西蒙的朋友丁兆良和他妹妹瑪麗安得知他的死訊後，接觸他的伙伴、朋友，了解西蒙在過去一年的生活，加上他們對西蒙的認識及在巴黎短短二十幾天裡的生活經驗，慢慢解開西蒙自殺之謎。

做為主角的西蒙只在別人回憶中出現，可是他的性格卻很鮮明：開朗、執著；他自殺的原因，表面上看似因為得知他的女朋友娜莎當妓女而受打擊，實際原因要比這複雜，而他的死，同時也教育了、或者說加速加深了丁兆良和瑪麗安對巴黎的認識。其他人物不是小說的主角，可是他們的性格、形象都很分明，這將在〈敘述

角度 > 部分詳細討論。

《巴黎兩岸》標題中的「兩岸」，既有地理上的寫實意義，又有其象徵意義，它顯示了文中多方面同時存在的對立：透過西蒙的生活和他的死，寫出了貧富對立，藝術品跟商品的對立，理想跟現實的對立，還有古典寫實和現代派的對立，這些對立面同時存在一個城市，也是最終把西蒙推上死亡的主因。

### 1. 「兩岸」的寫實意義及象徵意義

「兩岸」指的是巴黎賽納河兩岸，地理位置上，賽納河的右邊是香舍麗榭大街，那是「全世界最華麗的大街 寬闊的人行道上有各種各樣的人物，他們穿著得漂亮、時髦。在這兒你彷彿看不見窮人。」<sup>139</sup>河的左邊則是拉丁區，舊書攤，「托特里」廉價市場，是「窮畫家們寫畫賣畫、或者即繪即賣的集中地。」（頁九十一）在那小小的廣場，生意並不好做，經常去賣畫的有百多二百個畫家，為了吸引顧客，得穿上奇裝異服，每天天未亮就得去霸佔有利位置，風雨不改，幸運的可以到露天咖啡座享受一杯咖啡，一個星期都賣不出一幅畫的，牌照費還是得照付。幸運的呆個三五年，可以在大都市裡生根發展；不幸的可能終生潦倒，長眠他鄉。（頁九十一）一邊是在露天茶座享受生活，另一邊卻是為了生活各出其謀，這就是西蒙說的「 這城市有兩個巴黎 」（頁五十六）。

在象徵意義上，「兩岸」代表一連串的對立：

#### 貧富對立：

文中主要刻劃的有錢人是商人班貝斯和學雕塑的學生蘿莉。班貝斯聲稱自己喜歡藝術，可是他的「喜歡」只拿來作為一種交際手腕，誰對他的生意有幫助，他就覺得誰的畫好看，「藝術」對於他來說，是邁向成功的一著棋子，他的興趣因不同的需要而改變，例如文中的另一畫家甫冷特的岳父是銀行家，他就把甫冷特的抽象畫以高價買回，掛在家裡，還不忘提醒、暗示前來做客的丁兆良有關甫冷特在當時

---

<sup>139</sup> 舒巷城：《巴黎兩岸》，香港：花千樹出版有限公司。1999年9月。頁56。下文中此書引文在文內以括號顯示。

畫壇上的權威地位。正因他的善於交際，他生活得很好，住在納衣——巴黎有名的高尚住宅區，出入有轎車代步，閒來附庸風雅地搞個藝術沙龍。

蘿莉是右岸一家大服裝店老闆的女兒，跟西蒙差不多年紀。她的興趣維持不了多久就改變，從文學，鋼琴，時裝設計，到雕塑，都只維持了三分鐘的熱度，這跟西蒙對畫畫的執著形成鮮明的對比。因為對西蒙感興趣，她花了四百法郎要西蒙幫她畫一幅肖像，西蒙用部份錢買了一件次貨大衣，而他原來的舊大衣則給了他賣畫的朋友麥倫。聖誕節晚上，西蒙應邀參加蘿莉家裡舉行的舞會，室內的熱鬧氣氛令他更覺孤獨，他沒有敲門就轉身離去，卻被前來參加舞會的人認為他有不軌企圖，西蒙更加意識到「這不是我來的地方！」(頁一五六)，他的孤獨感更深了。

貧富的對立沒有造成西蒙和他們之間直接衝突，作者塑造了這兩個形象，用兩人對興趣的善變、背叛和利用，來反襯出西蒙對藝術的熱愛及執著，同時說明他那份執著之不易。

#### 理想和現實對立：

作品中最大的對立來自對藝術的追求和生活的基本需要的衝突，其實文中大多數人都或多或少面對這樣的衝突，不同程度的妥協導致不同的結果。

文中人物大致可以分為三類：沒有意識到兩者的衝突，例如賣舊書的美郁諾，賣畫的麥倫和許多在托多里廣場寫畫賣畫的藝術家，在他們眼中，所有書畫都是謀生的工具，他們可能從來沒有，或者是在艱苦的生活中漸漸忘了最初自己對藝術的追求；第二類人清晰意識到真正藝術和虛假藝術的存在的，於是調節自己的理想，在兩者間取得平衡。例如雕刻家艾力克，他對學生要求很高，希望他們把塑像造得生動一點，像羅丹那樣。他對自己要求更苛求，對自己目前的作品沒有一件是滿意的，他形容他們都是「過眼雲煙」(頁一二三)，但為了生活，養妻活兒，他不介意做一些「手工業」藝術，如一個模子倒出來的貝多芬像，或是幫酒店設計浮雕。他能淡然面對這個現實，他說：「要是我不搞一點『手工業』，我這所謂雕塑

家，怕要餓死了。」(頁一三四)他清楚把自己的興趣跟生活分開，而且他有一個「家」，這可以說是他跟西蒙的最大不同。

第三類是在面對理想和現實的衝突走向兩個極端的兩個人物：完全向現實妥協的商人班貝斯，和堅持自己理想，最後自殺身亡的西蒙。班貝斯世故而圓滑，幾乎是從一開始就沒有任何掙扎的向現實妥協，他對藝術的欣賞是隨著畫壇趨勢而改變，只要誰對他的生意有幫助，他就學會欣賞那一派的畫/藝術；西蒙年輕，一心離開南方家鄉，到大都市「闖天下」，卻在現實中碰得傷痕累累，為了生活，他也「製造」那些千篇一律的「遊客貨」，只因為他還有希望，有自己的興趣，可後來，當他真正認識到巴黎那種「虛偽的美」，感到自己無去無從的悲哀，他選擇結束自己的生命。

#### 寫實主義和現代主義的對立：

《巴黎兩岸》裡，涉及不少有關寫實主義和現代主義的討論。做為主角的西蒙是個偏重寫實的畫家，他在馬賽當水手時，很敬佩同事兼業餘油畫家里維，他很敬佩里維畫的人像，覺得他「畫一個賣蠔的婦人就是一個賣蠔的婦人。不會把一個賣蠔的畫成水果店的老闆」(頁一四三)他認識丁兆良並把他帶到他的工作室去時，丁兆良對他畫的一幅《賽納河邊舊書攤》的人物像表示欣賞，他很興奮，告訴了丁兆良有關畫中做為模特兒的美郁諾的背景，並說「我要表現的是這個舊書前的美郁諾，這個為生活掙扎的法蘭西婦人，她的悲傷，她的堅強！」(頁四十七)，他的女朋友，里維的女兒娜莎也曾告訴他：「西蒙，我希望你多畫些實實在在的作品 寫實的！」(頁一四六)，他承認自己的筆觸是吸收了十七世紀荷蘭名畫家林白蘭特(Renbrabdt)的技巧，(頁四十七)更自認「太抽象的(畫)我也看不懂」。(頁十六)

自稱「不是畫家，也不是甚麼權威批評家，更不敢以鑑賞家自居，只憑直覺欣賞(畫)」的丁兆良，因為在舊書攤買了意大利畫家坎拿拉托和法國畫家披沙羅的畫冊而和西蒙結識。雖然沒有直接批評現代派的畫，卻明顯流露出對寫實畫的欣

賞，他對畫的欣賞也跟西蒙一樣：「抽象的我看不懂。」（頁十六）到生意上來往的挖土機出口商家裡吃晚飯時他更是直接表示「較為欣賞寫實的畫」（頁六十五）因為「較寫實的畫我比較看得懂」。（頁六十七）「現代派」畫家甫特冷對他這種「看得懂」之說不以為然，並斷稱他是「普普藝術的擁護者」。（頁六十七）雕刻家艾力克為他解圍，建議姑且把他歸於傾向古典派，丁兆良本身並不願把自己歸於某一類，而寧願是在「能夠欣賞」和「不能夠欣賞」之間選擇，他欣賞的是「表現人和生活的那種畫」。（頁六十九）

古典的、寫實的藝術和現代派的藝術產生衝突，丁兆良偏向欣賞寫實的畫，但對於現代派的一些觀念並沒有過份抗拒，只是不斷謙虛地表明「我對於現代藝術一無所知」，（頁七十）對於自己從沒聽過普普藝術表示抱歉，（頁六十八）那晚餐令他「學到一些從沒聽過的繪畫知識」，（頁七十一）可以說，他有一些根深蒂固的審美標準，這些標準令他在這個階段看不懂一些較為抽象的畫，但他的態度是包容的，看不懂是因為自己的「孤陋寡聞」，而不是畫本身的問題。作者舒巷城的態度較為明顯，對於文中的所謂「現代派畫家」甫特冷的冷傲及咄咄逼人的態度和商人班貝斯雙面討好的角色頗不以為然。在介紹人物時，不時加入自己的評介，例如寫到班貝斯談對藝術的看法時，說他是「各有各好」派——其實是騎牆派。（頁六十六）後來望了甫特冷一眼（啊，那冷漠的眼睛！）就改口說自己現在較為喜歡「現代」。（頁六十六）在形容甫冷特的笑時，又在括號裡注明那是（很冷的笑），塑造他時也帶有很多主觀色彩的字眼如：眼睛冷漠的抽象畫家，說話時語氣是咄咄逼人的，在甫特冷出現的一節裡，作者忍不住跳出來幾次，指出甫特冷這個人物是如何的高傲自大，如何的討厭，作者在這塑造甫冷特這人物時太著力了，暴露了他主觀意識上對現代主義的抗拒。

甫冷特是當時「巴黎畫壇上綠色的權威」，（頁六十三）他的兩幅掛在班貝斯客廳的抽象畫，在班貝斯眼中，那綠色是「充滿生機，就像春天的綠葉！」（頁六十二）是「挺可愛」（頁六十三）的。在丁兆良看來，只是「一點點、一團團的噴漆。此外就甚麼也看不見了。」（頁六十二）而喜歡古典藝術的班貝斯太太曾為這兩幅

畫跟丈夫吵架，而一年來她已看慣了這兩幅畫，可還是「欣賞不來」。(頁七十三)  
班貝斯先生之所以買他的畫，主要是因為他是一個在商場上很有影響力的銀行家的女婿。(頁七十三)

甫特冷的角色，不足以做現代派的代表，充其量只是個藝術的投機者。除了班貝斯夫婦及丁兆良對於兩幅畫的態度外，文中對於甫特冷的畫沒有更詳細的描寫，舒巷城把他塑造成一個現代派的代表，過份簡化了現代主義的複雜性及多元性，為了進一步分析，我們首先了解一下現代主義的一些特性。

現代主義是一個正在迅速現代化的世界的藝術，是工業迅速發展、技術先進、日益都市化、世俗化和具有多種社會生活形式的世界的藝術。在這個世界，許多傳統的確定無疑的東西不復存在，維多利亞時代那種不僅對人類進步、而且對現實世界的完整性和可見性的信心已煙消雲散。它自身包含著十九世紀末那種明顯的傾向，即知識變成了多元和含糊的，表面上確定的東西不再為人們所相信，經驗擺脫了思想的適當控制。<sup>140</sup>在面對轉變的世界，人物性格相對變得複雜、立體化，藝術家們明顯的從對社會的關注轉向對心理的關注，他們重視共時性，不把歷史或人類生活看作是具有連續性的，或不把歷史看作是邏輯上必然的發展，藝術和緊迫的現在交織在一起。<sup>141</sup>這並非說他們否定傳統，事實上，傳統以另一面目出現，它們是一種經驗的累積，這些經驗可能是混亂的，無規則的，支離破碎的。但在詩人心中，這些互不相關的經驗形成著新的整體。<sup>142</sup>就如艾略特(T. S. Eliot)在1919年的論文〈傳統與個人才具〉中提出：「詩人，任何藝術的藝術家，誰也不能單獨的具有完全的意義。他的重要性以及我們對他的鑒賞就是鑒賞對他和已往詩人以及藝術家的關係。產生一件新藝術作品，成為一個事件，以前全部藝術作品同時遭逢了一個新事件。現存的藝術經典本身就構成一個理想的秩序，這個秩序由於的作品被介紹進來而發生變化」<sup>143</sup>所有藝術家並沒有跟傳統決裂，他們只是換了另一個方

<sup>140</sup> 《現代主義》，上海：上海外語教育出版社。1995年第2版。頁39。

<sup>141</sup> 同上。頁36。

<sup>142</sup> 同上。頁65。

<sup>143</sup> 艾略特(T. S. Eliot)：〈傳統與個人才具〉，戴維·洛奇編、葛林等譯：《二十世紀文學評論》，

式表達傳統，修正傳統，或者重新闡釋傳統。

但甫特冷否定了這一點，他認為過去的東西不足取，對於丁兆良這麼年輕卻欣賞古典派藝術的保守表示驚訝，而且認為「寫實」代表著工業化，沒有個性。（頁六十八）甚至把「寫實」和「普普藝術」相提並論，認為普普藝術真實得有如日常生活所見，所以是寫實的。（頁六十八）他要麼是強辭奪理，要麼是對藝術發展一竅不通，寫實主義追求的並非百分之百的「真實」，普普藝術和反繪畫其實也是對繪畫、對藝術的一種思考和反省，他卻只看到那些畫家們做了甚麼，而忽視背後的意義，並輕易加以否認。他膚淺的把追隨潮流視為己任，他的話有時甚至是矛盾的，例如他自視為現代派畫家，卻把從現代主義發展出來的普普藝術說成是寫實的，並強調巴黎畫家不能走這條路，「我們該有我們自己的風格」（頁六十八）可是我們知道，現代主義不止是美學事件，它是一場革命運動，是人們對過去藝術極端不滿，從而在思想上廣泛的再調整，它本身並沒有一種固定的風格，而是藝術家們對風格的不斷探索。作品風格的條件是假定當代沒有風格，如歐文·豪說：「現代主義不會確立自己的普遍風格；或者說，如果它確立自己的風格，它就否定了自己，從而不再是現代的了。」<sup>144</sup>從以上的例子可以看出，做為一個現代派的代表，甫冷特這個角色無疑是不稱職的，那麼舒巷城安排這樣一個角色的意圖何在呢？

首先，這個人物的存在有助於說明西蒙所面對的困境：隻身從南方鄉下來「闖天下」，對藝術執著地追求，但卻屢遭打擊；另一方面，一味追隨潮流、有錢有勢的「抽象派」畫家卻成為畫壇權威，並有份判斷諸如西蒙之類人物的作品是否合資格參賽。這是現實生活中隨處可見的不公平現象，而揭露社會上不公平的現象也可說是舒巷城一貫的文風。文中的丁兆良沒有直接批評「現代派」繪畫，只是不斷謙稱自己「不大懂」，甚至願意接受有關的新知識，但是，做為塑造甫特冷這一人物的舒巷城，明顯的傾向於欣賞寫實而對那些膚淺的現代派藝術家如甫特冷之輩有所批評。這裡出現了一個有趣的現象，可能連作者自己也不自覺的：作者在態度上偏

---

上海：上海譯文出版社。1996年第2版。頁103。

<sup>144</sup> 《現代主義》，上海：上海外語教育出版社。1995年第2版。頁14。

向古典寫實，可在寫作技巧上，卻吸收了現代主義的一些技巧，例如進出人物內心，探索他們的心理活動，電影手法的應用，多角度敘事，而他所應用的這些特性，卻不見於甫冷特這人物身上，所以我們可以說，舒巷城在主觀意識上是拒絕現代主義的，可卻在不知不覺中受了它的影響，並加以利用了。

## 2. 寫作技巧

### 敘述角度

《巴黎兩岸》基本上是以全知觀點來敘述故事的，但經常進出人物的內心世界，令人物變得更立體化，同時也從不同角度來刻劃巴黎生活，一步步呈現西蒙自殺之謎，同時加速遊客丁兆良和前來巴黎找工作的西蒙的妹妹——瑪麗安對巴黎的認識。

整篇小說的敘事觀點不斷轉移，主角西蒙除了在第十四章作為主要敘事觀點外，在整篇文章中都是被回憶對象。小說中不同年齡，不同生活背景，不同社會階層的西蒙的朋友，所提供的資料是一個個片段，這些片段有時重複，有時有矛盾，有時甚至看似跟西蒙沒有直接的聯繫，可是作者安排了丁兆良和瑪麗安這兩個角色，他們就像一根繩子，把這些片段串連拼貼起來，令讀者得到一個全景。

西蒙年輕，開朗，聰明，有才華，對藝術執著，這些性格特徵都是透過別人的憶述塑造出來的。作者在刻劃這些人物時，絕不只是做為一個訊息傳遞者，他們有自己的生活，面對各自的難處。不同的人生閱歷，人生觀、價值觀，令他們對西蒙的死有不同的看法。每個人物出場的時間不多，可作者都為他們勾勒了一個鮮明的符合身份的形像，有時甚至出入他們的內心世界，了解他們的生活背景，令他們的思想行為更為合理。

例如西蒙曾經為她畫過一幅畫的舊書攤檔主美旭諾，當她得知有兩個年輕人找她時，她忽發奇想：難道——難道他們是我兒子的甚麼朋友？或者他們知道米高的下落？（頁五十三）而在丁兆良的回憶裡，西蒙曾經告訴過他有關美旭諾的身

世：第一個丈夫被德軍槍斃，第二個丈夫被酒精殺害，她辛苦撫養成人的兒子米高跟一個紐約小姐結婚後，被徵去越南打仗，從此音信全無。（頁四十七）西蒙在美旭諾的回憶裡出現，而美旭諾又在丁兆良的回憶出現，這種有如套中套、戲中戲的寫法，不但豐富了美郁諾的形象，也避免了平鋪直敘。對美郁諾的立體描寫，令她不只是為提供資料而存在，她有她的生活背景，經驗，也是一個獨立的個體。知道美郁諾的背景，有助於理解她對西蒙自殺的看法：可惜，因為他們（西蒙和米高）「還那樣年青」。（頁一三六）對於她來說，藝術品只是謀生的工具，所有書籍、舊畫冊，在她眼中代表相同的價格，而這殘酷的現實，其實也正是西蒙所要面對的。

小說人物裡，除了西蒙以外，還有兩個藝術家：雕塑家艾力克和抽象畫畫家甫冷特。他們是丁兆良在生意應酬上認識的人。甫冷特的形像如上文說過，是個膚淺的自以為是現代派畫家的人，反而是雕刻家艾力克是個值得探討的人物。

艾力克是個既欣賞十九世紀雕刻，也不反對現代雕刻的「折衷派」（頁六十六），他沒有甫冷特的咄咄逼人，而且欣賞藝術的標準跟丁兆良有相似之處，所以後來安排了丁兆良前往拜訪他，也是合情合理。在他家中發生了一件巧合事件，把他和西蒙連在一起：他買了西蒙的一幅畫，丁兆良又認出西蒙的畫風。因為作者在前面做了鋪陳，我們知道艾力克是個懂得欣賞藝術，有主見的，比較溫和的雕刻家，所以這個巧合倒也不顯得突兀。他的敘述觀點，提供了一個新的認識西蒙的角度。作為一個對自己要求嚴格的雕刻家，他毫不吝嗇地誇獎西蒙，說他是一個領悟力很高的學生，並把西蒙的作品推薦到美術展覽「四月沙龍」去，從他對西蒙的評價，更加肯定了西蒙的才華，也因此令西蒙的懷才不遇不只是一種顧影自憐。

值得注意的是，在處理艾力克這人物時，作者著實下了番筆墨，輕描淡寫地用一些小細節，來突出人物性格。例如丁兆良前往拜訪當天，聽到他對學生怒吼，看到學生對著他母親做鬼臉，他母親說他的壞脾氣，總把學生嚇跑。（頁一一九）他對藝術的追求和要求，更加肯定了西蒙的才華。另一方面，在短短兩章（第十一、十二章）裡，作者安排了他家庭的所有成員出場：他的母親、妻子和兒子，這看似

不經意的細節其實很重要，因為論才華、論抱負，他可能不輸給西蒙，可他卻「能屈能伸」，不介意為了生活搞一點「手工藝」，像用模子倒出來的貝多芬像或者浮雕之類的，是甚麼令他在面對理想和現實之間的衝突時，取得調和的呢？這方面是他跟西蒙最大的不同。

艾力克的介入，似乎令西蒙自殺的原因清晰起來，因為在這裡開始引入愛情這條線。艾力克認為那是個窮光蛋愛上富家女而導致的悲劇，丁兆良和瑪麗安循著這條線追尋下去，又從西蒙的好友麥倫得知另一個愛情故事：有一天西蒙在香舍麗榭大街的露天咖啡座喝咖啡時，重逢在馬賽當水手時認識的一個女侍娜莎，娜莎的父親里維也是個水手，同時也是業餘油畫家，這次的重逢令他們陷入熱戀，但娜莎的行為卻很神秘，一次偶然的機會，西蒙竟發現娜莎是個妓女。現實的重重打擊終於把西蒙推上絕路。

整篇小說敘事觀點的轉換、銜接大部份都做得很自然，只是第十三章結尾是西蒙的好朋友麥倫在憶述，第十四章照理應該是麥倫憶述的內容，可作者在處理方面採取全知觀點，西蒙正式以主角身份出現，而不像之前的在別人的憶述裡出現，這樣的處理令小說看起來有「突兀」<sup>145</sup>之感，不過這一章寫的是西蒙自殺前的所感所受，很多方面涉及他的主觀感受及心理變化，如果由旁人憶述，較難代入。例如在聖誕夜身在異鄉，想起自己在巴黎沒有一個真正的家，（頁一五八）在地下火車站的入口處，他看到「一棵光禿禿的法國梧桐樹的後面，在一截既短且矮的白圍牆之前，那個 Metro 單字在雪花飄舞中亮閃閃——這五個字母，今夜顯得格外可親。（頁一五八）他想家，想自己的前途，想繪畫的意義；在自殺前，他看到的景象是「兩岸的燈光向他眨著千萬的冷眼。河上有一艘燈火通明，載著盛裝打扮的男女的畫舫從另一座橋下悠然地穿過，像一個不真實的夢似的，穿過他的模糊的腦間。水上的光驟然變成百點千點。阿歷斯。死去的雙親 這是一個可恥的世界。也是一個令他覺得自己可恥的世界。」（頁一七六）這些都是他的心理活動，整篇文章中，

---

<sup>145</sup>：桑妮：〈重讀《巴黎兩岸》〉，秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁348。

不同的人對於他自殺的原因有不同的看法，把外在的那些片段，那些猜測，以及丁兆良和瑪麗安所觀察的現象拼湊起來，最後加上從當事人的角度敘述，整件事變得更加完整。

丁兆良做為一個旁觀者，在聽其他人憶述西蒙的生活點滴時，更清楚西蒙當時的困境及心情。例如一年前，西蒙帶他到碧加紅燈區去見識不同的生活方式，及不同級別的妓女的謀生方法，當時的西蒙和他都是旁觀者，雖然同情她們，距離始終較遠。後來，當西蒙發現娜莎也是其中一員時，才驟然感到自己的渺小、無奈，進而崩潰。

丁兆良雖然跟西蒙的交情不深，卻是個極重要的人物。事實上，是他帶著讀者一步步的去探索，去認識巴黎這個地方，他把本來不相關的人物串連起來，搜集有關西蒙生前生活的點點滴滴，再把它們拼湊起來。他帶著西蒙的妹妹遊覽時，其實也是在把巴黎各式各樣的生活展現在讀者面前，讀者甚至透過他的經驗，認識了現實生活中醜惡的一面，例如藝術跟金錢、權力掛鉤的事實。

作者對西蒙的妹妹瑪麗安描述的不多，我們只知道她在馬賽的一個酒店當過雜役，一個月後就被調陞為職員，同事告知她那是花花公子少東安排的一個陷阱，於是她擺脫少東的糾纏，跑到巴黎投奔哥哥。（頁一零六）得知哥哥的死訊後，她不斷憶起兩兄妹小時候的種種，例如西蒙十二三歲時亂塗亂畫，硬要瑪麗安欣賞，瑪麗安說「一點也不好！」，西蒙就說她不懂藝術，而且一個禮拜不理她；（頁三十九）還有一次，西蒙畫了一束花，瑪麗安卻覺得是一堆她的不喜歡的石頭，西蒙因此摑了她一巴掌，她則用腳踩踏他的「傑作」。（頁四十九）他們兄妹的感情雖然好，可西蒙對藝術的熱愛及追求，在家庭方面顯然沒有得到太多的鼓勵。他父親雖鼓勵他出去闖，卻過早去世；他母親反對他出去，為了他的出走大大哭了一場。他母親去世時，他說要不是為了瑪麗安，他頂多住三天就離開。（頁三十五）瑪麗安認為他對自己的出生地太生疏了，沒有感情。（頁三十四）也許這可以說明他在對巴黎失望後，沒有把故鄉當為一個退路而選擇絕路的一個原因吧。

西蒙為甚麼非走上絕路不可？在巴黎，西蒙是抱著夢想的外來者，可是在這尋夢園，他看到太多的醜惡，就像他自己說的，他想飛，「像鴿子。這樣可以看到巴黎的美麗。飛機太高了，看不清楚。人呢，站在地上看到太多醜惡的東西。」（頁一一三）在遊客的眼中，巴黎是漂亮的，（頁一七七）而對一些生活在巴黎的小市民，那些以賣畫為生的畫家，賣肉為生的妓女，他們只有站在凱旋門上遠望，才發現「原來巴黎這樣美！」（頁一四五）西蒙的眼中，有兩個巴黎，一個是香舍麗榭大道上露天咖啡座的巴黎，一個是在托特里廣場賣畫、獻藝，在碧加的小型夜總會不同等級妓女的巴黎。有評論說，「嚮往真、美的西蒙就是給這些醜惡的事物迫上自殺之路的。他從象徵巴黎美景的艾菲爾鐵塔上跳下來自殺，就是對這種虛偽的美的最大的反諷。」<sup>146</sup>其實，西蒙的性格也是把自己推上絕路的一個原因。雖然他開朗、樂觀，但他對於藝術的追求過份執著，他的藝術觀太偏狹，認為只有寫實的、能表現人的生活面貌的才是真正的藝術，當得不到賞識時，便容易把自己推入困境。小說中一個跟他頗為相似的人是雕刻家艾力克，他對自己的要求很嚴格，也執著於自己的追求。不同的是，他對藝術的態度較為包容，也能把藝術和生活分開，為了生活，他坦然地做一些「工業品」，如果西蒙也能像他那樣，說不定他不會走上絕路。

《巴黎兩岸》作者最主要想表達的可能是理想跟現實兩個世界的對立，導致悲劇的發生。有趣的是在分析舒巷城如何敘述故事，如何塑造人物時，我們發現了一個也許作者自己也不自知的秘密：作者不斷強調寫實主義和現代主義兩者之間的對立，他自己卻不知不覺的把兩者溶和在一起了。

#### 跟其他小說的比較

《巴黎兩岸》採用次要角色的憶述來建立主角形象的敘述方式，而在這些次要人物身上，作者都分別細膩地「深入到每個人物的心中。幾乎在每個人物的身上，

---

<sup>146</sup> 翼雲：〈《太陽下山了》及其他〉，秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。一九八九年。頁三四五。

他都運用了現實、幻景、過去、現在交錯的類似意識流的手法」<sup>147</sup>的確，小說中出現類似意識流和電影蒙太奇的手法，令人物更加立體化，而時空交錯、過去現在並置出現，避免了傳統寫作手法平鋪直敘的單調枯燥，同時也有助於表現人物內心變化，下面舉幾個例子：

燈熄了。暗黑中，他彷彿看見西蒙和他的妹妹——想象中的另一個瑪麗安——走在法國南方的鄉野上。陽光。金黃色的麥田。綠色的柏樹。重重疊疊的各種顏色的油彩。梵高的畫。

然後是荷蘭的風車鹿特丹的玻璃建築物。公司的藍圖。然後是巴黎的繁星熒熒的天空。「你真的明天走嗎？」「我到機場送行。」「不，不要送行，西蒙。」送行是離別——不是一宗愉快的事。「我寫信給你，」他回答西蒙。他實在疲倦了。那個挖土機出口商的助手。台上的表演。香檳。威士忌加冰。（頁二十九）

這是丁兆良得知西蒙死訊後的一個回憶片段。當天他生意應酬完回到酒店，收到瑪利安的留言，喝了酒的他，迷模地產生一連串破碎的意識片段。不可否認，這意識的流動顯得有點生硬，也偏向於理性，但那簡短不連貫的句子或詞語，卻表現出兩組互相對立的關係：鄉野、陽光、麥田、柏樹是大自然的，相對的是鹿特丹的玻璃建築物和表演、香檳、威士忌加冰；跟梵高的畫相對的是公司的藍圖，跟西蒙的妹妹走在法國南方鄉野上是想像的，和西蒙的離別，生意上的應酬卻是實在的。想像的或者不存在的都是些美好的事物，而實在的東西卻叫他感到厭煩，早在這裡，我們已可看到對立的基調。

丁兆良彷彿看到車窗外西蒙在笑。孩子似的笑。轟隆的聲響暫停。有搭客下車。他在一個空位上坐下來。又是轟隆轟隆的響著。又是亮閃閃的廣告牌子。五顏六色。又是油畫。那一幅，是的，正是那一幅。」（頁四十六）

同樣是丁兆良的回憶片段，帶有電影蒙太奇的效果。坐在火車上看到五顏六色的廣告牌，心理因素帶來視覺上的錯覺，廣告牌和油畫重疊出現，既提供了有關西蒙的一些資料，也表現了當時丁兆良心情的混亂。

跟較早前的作品比較，在人物外貌塑造方面，可明顯看出舒巷城在技巧上的改

---

<sup>147</sup> 同上。頁 347。

變，其他小說裡的人物塑造，多數採用白描手法，例如《太陽下山了》的次主角林成富「在他的瘦削的臉上，雙頰在微聳的顴骨下，似乎更為深陷了。他的嘴唇頗薄，帶著善於說話的人所有的那種嘴唇的特徵，眼睛雖顯得稍為細小，閃著射人的光芒。」（《太陽下山了》，頁五十）《白蘭花》的人物出場時，經常有諸如此類的介紹：「他（家明的父親）有著中等身材，烏黑的頭髮，戴著一對玳瑁框子的眼鏡；鼻子挺直，嘴唇不厚不薄，笑起來使人覺得有種親切感。」（頁二十二）。同樣的手法也應用於《再來的時候》：「一個頭髮剪得短短、中等身材、穿著半新不舊的薄絨西服、四十二三歲的中年人」（頁五十）；「她是一個三十六歲的婦人，但看來卻像四十多歲。在這個雙頰瘦削的婦人的身上，她那蒼白臉上的一雙大而無神的眼睛」（頁六十四）。在這些小說裡的人物造型，是很具體的、實在的；而在《巴黎兩岸》裡，讀者應該都記得，對於主角西蒙的外貌描寫，是他不斷出現在別人記憶裡的笑容，和他嘴角的疤痕。前者的描寫過於累贅而生硬，讀者看了一連串的羅列，未必會留下深刻的印象，而後者卻只用一兩個特徵，就令人物性格活現紙上。

《再來的時候》、《太陽下山了》和《白蘭花》都是用全知觀點，順時間次推展故事，小說中有時出現類似後設敘述的手法，例如《白蘭花》：「朋友，為甚麼我要在這兒化這些筆墨寫這位馮老師呢，因為後來有一件我意想不到的事情發生——而這件事情和他有關。」（頁八）《太陽下山了》也不止一次出現類似的敘述：「他做夢也沒想到，他那幾句關於『傳神』的話，直到許多年以後，還常常在林江的腦海中湧起來。」（頁八）「直到許多年以後，林江才知道，他這句因年少無知和好奇而發問的話，是怎樣刺痛了一個善良的人的心。」（頁八十一）「他不知道，在這期間，發生了一件使他後來覺得非常沉痛的事。」（頁一七九）後設敘述的目的在於把讀者的注意力從「發生了甚麼」拉到「怎樣發生」，但在這兩篇小說裡，作者似乎沒有這樣的意圖，特別是在《白蘭花》裡，與其說它是後設敘述，不如說是模仿說書人的說書方法更為貼切。《巴黎兩岸》的敘事則複雜得多，幾乎每一個章節裡都出現時空交錯、回憶和現實交替出現。而且如前所述，敘述角度不斷轉變。如果說前面三篇是線性的，那麼《巴黎兩岸》是圓型的，透過四方八面的線圍成一個圓圈，

為中心服務。

從《太陽下山了》和《巴黎兩岸》裡討論文學/藝術的篇幅，大致可以理出舒巷城的文學觀。《太陽下山了》裡的作家張凡喜歡的作家是巴金、托爾斯泰、契訶夫、莫泊桑、狄更斯、傑克·倫敦的作品，因為「良知」而拒絕寫一些香艷奇情的流行小說；《巴黎兩岸》裡的西蒙和丁兆良都喜歡梵高那種有獨特風格的畫，西蒙更是畢生追求那種能表現人生的寫實畫風。張凡、西蒙、丁兆良都是舒巷城肯定的人物，其實亦反映了舒巷城那種帶有強烈使命感的文學觀，在《巴黎兩岸》裡雖然加入新的寫作技巧，但可以說，舒巷城的「為人生而藝術」的使命感仍然沒有改變。

幾篇小說中的主角都有強烈的正義感及價值觀，方永和華玲（《再來的時候》）因為華玲患病的男朋友而抑制對彼此的好感；張凡（《太陽下山了》）堅持嚴肅的文學創作，不肯寫一些對讀者沒好處的東西；駱家明（《白蘭花》）為和平而戰；西蒙（《巴黎兩岸》）為追求藝術而自殺。他們的態度，其實也正是舒巷城使命感的反映，因為強烈的使命感，舒巷城把關心的層面推向世界，帶出問題的廣泛性；但也因為過份強烈的使命感，產生簡單的二元對立模式，局限了對問題的深入討論，比較可惜。

## 第六節：舒巷城的小說藝術

舒巷城從四十年代末開始創作，經歷過香港淪陷，在內地輾轉六年，見證香港社會逐漸變成一個工業城市，幾十年來，他一直維持在業餘時間寫作，疲倦時想過放棄，支持他的，是創作興趣，即使這份興趣是「奢侈的，得用另一職業支持，甚至得靠家人或一個諒解的妻子來支持」<sup>148</sup>。創作為甚麼會這樣令他入迷呢？或者我們可以從他的小說藝術、技巧方面找到答案。

一個作家小時候接觸過甚麼人、讀過甚麼書，相信對他們的創作有莫大的影響，至少，對於舒巷城來說是這樣。他小時候接觸各種各類行業的人，拳師、說書人、海員、琴師，這些後來都在他的作品中出現。他們的言談，他們的閱歷，處世方式，是課本上學不到的。他生長的地方、環境，豐富了他對世界、對人性的認識，也建立起自己的一套價值觀；小說方面，據舒巷城自己所說，是讀了「好些古典的和不少當時（三十年代）作家的作品，包括戲劇、雜文等——出身於戲劇研究所的叔叔，也常寄一些中外名家的劇本給我。」<sup>149</sup>這些作品，啟發他對創作的思考，刺激他不斷的在形式上創新。他開始創作時，從沒有接觸或親近過在當時的文壇上稍有名望的作家<sup>150</sup>，不過，他間接的從這些小說中「偷到師」。

舒巷城是個清楚自己不足之處的作家，因此不斷要求自己、提高自己，在《回聲集》的代序裡，他說過：「我來自舊的世界，我聽過多少腐朽的調子，從那些腐蝕人心的東西裡面掙扎出來，在我是一件相當吃力的事。而我掙扎著，仍在掙扎著。當我覺得耳朵能夠接受新的聲音時，我感到喜悅。而也正由於聽慣了舊的歌，我卻不能完全擺脫那老樹下的陰影。」<sup>151</sup>由於這份認知，他樂於嘗試新事物，而且善於

<sup>148</sup> 舒巷城：〈放下包袱，談談自己〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁5。

<sup>149</sup> 同上。頁4。

<sup>150</sup> 同上。頁4。

<sup>151</sup> 舒巷城：〈代序〉，《回聲集》，香港：中流出版社。1970年。頁5。

觀察、分析，自覺地取長補短。

「簡潔」可以說是舒巷城作品的一大特色。簡潔的故事，簡潔的語言，簡潔的對白。舒巷城的短篇小說，在短短一兩千字，把故事的前因後果、人物的性格特徵、喜怒哀樂描繪出來；對於語言，舒巷城拒絕華麗晦澀的詞藻，他用方言，但不難懂，而且切合人物身份，例如《太陽下山了》裡，說書人張七皮收錢時的語言，既生活化又具有時代背景特色：「人心肉做，燒酒米做，閻羅王鬼做 十人養一肥，朋友，對不住！後事如何，下回分解 先讓小弟討口清茶淡飯吧！」（《太陽下山了》，頁六）。短短幾句話揉合了俗語，口語，書面語，江湖氣十足，不但把張七皮的說書人形象活靈活現在讀者面前，間接刻劃出他之所以能令林江入迷的能說會道的本領。

< 塊半錢和七塊錢 >（《山上山下》，頁一五三）裡兩個擦鞋的小孩被請去當臨時演員，但他們渾渾噩噩，掙了錢回家也不明白「金馬拿鴨腎」、「咳」是甚麼意思，而在拍片期間，有演員高聲喊道：「朋友，你看，這些孩子多可憐，沒有機會受『餃肉』，為了他們的明天，我們應該『訓鬥』呀，『訓鬥』」（《山上山下》，頁一五四），這些特色的語言，既把當時的場景生動的刻畫出來，更豐富了小說的內涵，諷刺了電影製作的兒戲、煽情、以及電影中帶出的訊息和現實中他們對小孩的剝削背道而馳的偽善。

語言和對白息息相關，因為對白是透過語言來表達的，舒巷城對於海明威（Ernest Hemingway）小說中的人物對白，推崇極致，他有這樣的評價：「人物對白，平淡（或者說表面上的平淡）精警，兼而有之，往往兩者互相交替，在同一篇小說，甚至在同一段落出現。倣效者學到他的以最普通最常用的詞入句，卻往往失之於平庸；學到他的明快，往往失之於粗枝大葉；學到他的簡潔，往往失之於單調。」<sup>152</sup>而另一個他非常喜愛的美國作家威廉·薩洛揚（William Saroyan），他對該作者的小說「語言樸素，流利，彷彿純任自然似的。人物對白 說的是美國

<sup>152</sup> < 漫談海明威的風格與寫作態度 >，《舒巷城選集》，香港：香港文學研究社。頁 137。

普通人的活生生的語言，卻又不是塞滿俚語，令人難懂的那一種。」<sup>153</sup>由此可見，舒巷城所追求的語言及對白風格。先不論他做得好不好，但他的確嘗試了，在他的小說中，經常運用口語或方言，例如〈「白食」〉一文，三個同事打賭請飲茶，小李的對白簡單而直接，正好配合他率直光明的性格；老周聽到老鄺提議賭二十塊錢時的反應是：「拿大命咩？我有老婆子女（口架）！」（《鯉魚門的霧》，頁四十二）跟他中途記起家裡煲湯而先趕回家的行為也相呼應；老鄺「畫鬼腳」贏了，心裡立即想道：「嗯，我又贏了！」暗示出他是個貪小便宜的人，題目「白食」更有雙重意思，最初老鄺因為「畫鬼腳」贏了，可以「白食」；後來他懷疑搭檯的一個食客用「香煙計」溜掉，想把帳賴到他們頭上，他說「總之那傢伙今天是『白食』了。」（《鯉魚門的霧》，頁四十五）這裡的「白食」，帶有貶義，卻由同樣是「白食」的老鄺口中講出，加上那個搭客並沒有溜掉，可以說是老鄺自刮嘴巴，把自己狠狠諷刺了一頓。舒巷城有很多小說，希望透過對話來塑造人物及推展故事的，不過舒巷城經常在對話前後，加上說明主角動作或心情的字眼，反而削弱了對話的力量，例如在上面所舉的例子，一開始就形容老鄺「無賭不歡」，小李說話時是「衝口而出、滿不在乎」，其實，不用這些說明性的形容詞，直接把對話呈現在讀者眼前，會令故事更加傳神。

講舒巷城的小說特點，特別是短篇小說，不能不提小說的結尾。舒巷城雖然認為海明威是美國影響力最大的作家之一，但就整個文學上的成就而言，他認為契訶夫的成就更大。<sup>154</sup>他對結得巧妙結得「含蓄」的契訶夫式的結尾<sup>155</sup>讚不絕口，而他自己的短篇小說，往往也有個始料不及的結尾，如果說，他對小說結尾形式的經營，受契訶夫很大的影響，應不為過，舒巷城自己也承認，在「文藝的學習上 受過各家各派（或好或壞）的影響 許多年後的今天，我仍在學習中摸索中。」<sup>156</sup>他欣賞契訶夫式的結尾，但相對於契訶夫含蓄的結尾，舒巷城小說的結尾則多了份驚奇，更似莫泊桑式的結尾。

---

<sup>153</sup> 同上。頁 138。

<sup>154</sup> 同上。頁 138。

<sup>155</sup> 同上。頁 138。

在談及海明威小說時，他評論到海明威的小說結尾是簡潔的，而非他曾看過的某外國名家提議的應把打擊力放在最後。<sup>157</sup>「把打擊力放在最後」倒是適合舒巷城的小說結尾。他不僅關心「講甚麼故事」，也關心「怎樣講故事」，經常安排一個讀者意料不到的結局，令一個普通的故事，變得有趣，令故事內涵更加豐富。之前提過的〈花花世界〉是一例，另外如〈「自殺」傳奇〉、〈人狗之間〉、〈秘密〉、〈真神〉〈師傅之謎〉幾篇，都有個出人意表的結局，而這些安排，加強了小說所要表達的主題。

例如〈人狗之間〉（《山上山下》，1952）的「我」陪經理到舞廳，目睹經理掌摑和自己曾有過一段幸福日子的舞女菩菩，心中極之憤怒卻又無可奈何，因為要面對現實生活問題。文章結尾，「我」接到一個電話，拿起電話，卻是菩菩打來的：「你不要讓那胖子知道我是你的妻子」（《山上山下》，頁十）本來讀者也會猜「我」和菩菩情投意合，卻因現實生活問題而分開。小說本來是「我」自嘲為了生活而卑躬屈膝的自己，同時揭露經理的醜惡嘴臉，同情舞女的遭遇，結尾一句話，把本來做為旁觀者的「我」，變為一個局內人，做為丈夫的我的所感所受比本來只是旁觀者的「我」一定要深得多，而「我」和菩菩之前的「眉來眼去」也有了另一層意思。結局的安排，一方面說明「貧賤夫妻百事哀」，另一方面，用他們夫妻的互相扶持，比較於經理和太太的互相防範，更顯前者的高貴。

〈真神〉的阿容媽在有錢人家裡當女傭，信佛的太太打牌輸了錢，拿她出氣，說是因為她打翻了神檯的油燈；阿容媽好不容易等到兒子阿容從理髮店的剃頭師傅「高升」為美容院的理髮師，以為自己可以回家享福了，誰知兒子剛高升完，又跌下來了，因為誤把客人的鬍子剃掉了。容媽只得再回到有錢人家裡，發現老爺的鬍子不見了，原來阿容把老爺時時掛在嘴邊的「呵，上帝」當作「向上剃」。結尾把本來不相關的兩件事巧妙的連在一起，把本來可讓容媽少受點氣的救世主「上帝」，

---

<sup>156</sup> 舒巷城：〈代序〉，《回聲集》，香港：中流出版社。1970年。

<sup>157</sup> 舒巷城：〈漫談海明威的風格與寫作態度〉，《舒巷城卷》，香港：香港文學研究社。頁138。

一下子變成斷送她出頭之日的禍首，無論是觀世音菩薩，還是上帝，真神似乎永不眷顧窮人，極具諷刺。

舒巷城短篇小說的結尾，通常是在最後揭穿主角的身份，帶來震撼效果，〈師傅之謎〉是頗有代表性的一篇。瘦鬼成和賣藝的師傅高大鵬因「入廟不拜神得罪地頭蟲，前往拜會對方，見到對方的師傅「雞胸唐」後，高大鵬卻拂袖而去，瘦鬼成對師傅的行為佩服不已，卻聽得高大鵬說：「最不好也不向那小子低頭呀，甚麼雞胸唐？『鴨仔唐』是真！這忤逆兒子，哼，從前在羅浮鄉下我趕鴨把他養大的嘛」」（《山上山下》，頁一四三）短短的篇幅，藉著高大鵬前後態度的變化，及「雞胸唐」身份的揭示，寫出賣藝人的辛酸及無奈。

舒巷城視如何掌握技巧為一個作者終其一生也要學習的事。<sup>158</sup>除了小說的結構外，體裁和敘事角度也是舒巷城自覺關心的對象。他的短篇小說，有用日記體寫的，例如〈五線譜以外的線〉（1952）和〈寂寞〉（1983），採用的分別是舞女和少女的角度，前者的語氣世故而滄桑，句子完整，日記中的人物關係複雜，如「他辦週刊干我甚麼事？但偏有我的事！一開口就兩百塊錢，這何風月！哭又有甚麼用？我的眼淚流給誰看？不知道為甚麼，我竟抱著李倩哭起來。白蘭！我們大家都是掙扎在一條線上的姐妹啊」（《山上山下》）相反的，〈寂寞〉是一個生活無聊的少女的日記，內容單薄，有時口一個句子為獨立一篇日記，例如「我能留住他嗎？我好意思請他不要搬走嗎？」、「下午回家，中間房空得甚麼也沒有了。」（《玻璃窗下》），最後一篇裡有：「寧願他和我成了朋友後，握著我的手，死掉。然後我到他的墳上哭一場，唸一聲『床前明月光』。這樣，我也許不會那樣寂寞了。」（《玻璃窗下》，頁一四六）簡單的故事，蒼白泛味的情節，正好充分表現出少女的寂寞。

有的小說整篇只有對話，例如之前提過的〈墓前〉，另外，〈解釋〉（1953）

<sup>158</sup> 舒巷城：〈代序〉，《回聲集》，香港：中流出版社。1970年。

和〈熱心〉（1983）都是用電話來塑造人物性格，〈解釋〉裡的海臣在電話裡不斷向女友瓊瓊否認和另一女友萍萍的關係，誰知電話裡的其實是萍萍；〈熱心〉通過三通電話，充份突出娜娜八卦、愛造謠的性格。

一直以來，舒巷城都不斷在形式上做出新嘗試，例如寫於早於一九四八至四九年的〈林明雙之謎〉，分別用數字一二三和英文字母 ABCD 為小標題，數目字的內容是敘事者「我」在講故事，英文字母的內容是林明雙的日記式的有些混亂的記載，故事結束時，「我」看到報紙上有段關於一個自稱作家的人因吃霸王餐被送警局，最後又轉送精神病院。這個人可能是林明雙，可能不是，小說中沒有答案。林明雙的文字比較抒情，例如「那隻在我夢魂深處的美麗而帶點憂傷的銀笛，那銀笛上的小夜曲，今夜是誰為它輕輕奏出？」（《霧香港》，頁二十八）有時混亂，時空的跨度很大，包括台灣、上海、北平、香港、越南，敘述裡是現在和過去交替出現。行文中，經常不規則出現「底」、「的」交替使用；「我」的語氣則較為理性、分析性，例如文章的第一節是實用的交代「我」如何得知林明雙這個人存在的背景。

文章有趣的地方在於，「我」看了林明雙的日記後，重述給酒店的帳房先生小方聽，小方聽完經「我」整理後的故事後問：「如果你是林明雙，你把這『故事』怎樣寫呢？」（《霧香港》，頁五十）作者舒巷城解答了這個問題，他安排了「套中套」的方法，用一個職業作家來講故事，講故事的人同時是被呈現的對象。而舒巷城如何講這個故事，顯示了同一個故事有不同寫法的可能性。文中的「我」說：「一切幻想的小說都是以現實為基礎的」（《霧香港》，頁五十八），但是，以現實為基礎的小說不等於就是百分之百的現實，這可以說是舒巷城的藝術觀。

敘述角度方面，舒巷城做過多方面的嘗試，例如〈墓前〉（1950），整篇只用對話，清楚寫出三人（一個死者和他的兩個朋友）之間的關係、恩怨以及墓前兩人的心情。有時，他因應不同物件的特性或局限性，代入為敘事觀點，例如〈大街〉（1952）和〈流浪的貓〉（1966）分別用「街」和「貓」為敘事者，〈大街〉透過對鞋子的不同、人物的語氣、語意等來判斷他們的職業，並由大街的感慨，見證社

會的變遷。小說採取的角度有趣，可惜未能較為客觀地深入分析，有主題先行之嫌；〈流浪的貓〉雖用了貓的角度，卻不能特別帶來「貓眼看世界」的效果。〈阿女〉（1960）短短的篇幅裡，出現過一段有如意識流、具有電影感的拼貼畫面，那是主角得阿女自殺身亡後，在茶餐廳裡回憶，這些回憶是跳躍的片斷，既間接交代主角過去的生活，也寫出他當時混亂的思緒，這手法後來在《巴黎兩岸》也有運用。

舒巷城小說的主角來自不同行業，有專業作家、舞女、琴師、寫字樓小職員、特約演員、有錢人等等，他們有的是被敘述的對象，有的則是故事的敘事者，舒巷城善於利用敘事角度的特性，安排適當的場景展開故事，突出故事的主題，加強藝術性。例如〈或人之家〉（1952）用私人司機觀察有錢人家每日的生活，司機每天接載不同家庭成員出席不同場合，對每個人的生活瞭如指掌，本是個不錯的角度，不過如前所述，舒巷城對有錢人的塑造偏於負面及簡單化，人物過於扁平。〈我是個「特約」〉（1955）用一個特約演員的角度，在不知劇情、角色性格、人物關係的情況下，上演一場大混戰，故事諷刺味濃，讀來滑稽惹笑。〈漲〉（1973）取瘋人院為場景，側面反映了當時的股市狂潮。〈告職員書〉（1955）和〈老胡〉（1974）分別用兩次求職經驗突出經濟轉型下的一些特有現象，前者用冠冕堂皇、中英夾雜的「告職員書」反映外資洋行表裡不一的虛偽，後者通過一個「舊式」洋行伙計找工作的經驗，顯露經濟轉型期所產生的老式工人被淘汰的現象。

利用人物的心理變化推展故事，突出「良心」和「金錢」之間的衝突，〈第一次〉（1967）是一篇處理得不錯的小說，而且寫出了社會中兩種完全不同的價值觀：表哥為了錢，請人去把表弟打一頓；受雇的打手「我」家裡蒼白的妻和病中的兒子急等著自己回去，可幾經掙扎，決定放棄。「我」的心理不斷變化，剛看到目標時，「心跳了一下」（《倫敦的八月》，頁八十九）看了他比我短的身形，就「放心了」（《倫敦的八月》，頁九十）在巴士上不小心踩了對方一腳，對方的諒解引起我的罪惡感，倒希望他「剛才對我怒目而視」（《倫敦的八月》，頁九十一），可立刻，「我」又告訴自己別感情用事，心腸要硬。（《倫敦的八月》，頁九十一）文中有段意識流的描寫，充分表現「我」的矛盾：「我隱隱地聽到收音機上的粵曲。外邊很大的雨。

小永一個人在大雨中走著，走著。雨停了。一個茶杯，一個像桶一樣大的閃光的茶杯。小永在飲著茶。陽光。很好看的花。亮閃閃的天。大海。碼頭。妻子和小永向我跑來。我袋裡有了錢。我們笑得很開心。三個人手牽手的走著。然後是一片黑暗。我甚麼也看不見了。」(《倫敦的八月》，頁九十四)文章結尾，「我」哭了，「這一回真的哭了。」(《倫敦的八月》，頁九十八)哭，既因為自己戰勝了惡念，也因為又得面對冷酷的現實。舒巷城在這文章中，再次肯定了傳統價值觀的可貴，同時採用同情的眼光，利用心理描寫的方法，貼近人物內心，探視這一類「邊緣」人物的內心世界。

#### 第四章：總結

## 香港的「鄉土」文學

本論文以「鄉土文學」開始，帶出對舒巷城作品的討論。在分析了舒巷城作品時，中國內地和台灣的鄉土文學，都幫助我們了解舒巷城作品的一些特色。這些特色，跟兩地的鄉土文學有同有異，有的是從它們那裡演變出來的，有的卻又與之背道而馳，「鄉土文學」這一概念，如何幫助我們去界定舒巷城的作品呢？

有評論在談到舒巷城小說的特色時，特別對「鄉土」下註解，例如梅子提出以下三個標準：首先作品題材是不是以香港的歷史和現實為背景；作者是否對香港十分熟悉及有深厚感情，以及文字有無地方色彩，<sup>159</sup>同意「舒巷城被稱為香港鄉土文學的代表作家之一，便理所當然，毫不足怪。」<sup>160</sup>梁羽生雖沒有詳細界定何為「鄉土文學」，但他說「舒巷城是『土生土長』的香港作家，熟悉香港的小市民生活，他的作品可說是最有香港的『鄉土』特色。」<sup>161</sup>兩人同時關注作家對社會的感情、態度。在這方面，舒巷城延續了三十年代南來作家憂國憂民的思想，南來作家如茅盾、葉靈鳳、戴望舒積極接辦文藝刊物、報紙副刊，傳播新思想、新文化，宣傳抗日，潛移默化地影響部份香港作家的創作，舒巷城作品中對香港社會、小市民的關心，跟茅盾對社會、國家的使命感同出一轍，不同的是，茅盾把目光投向戰爭中的內地，舒巷城關心的對象則是他生活中的香港社會。

「鄉土」指的不再是狹義的鄉村，而是如台灣作家在七十年代提出的包括城市、鄉村，是作家的立腳點。但是，「鄉土」一詞仍令人不期然聯想到鄉村、傳統、土地、鄉巴佬等有關字眼，用「鄉土作家」或「鄉土文學」來形容舒巷城及其作品，是否適合或足夠呢？

開頭已仔細討論過「鄉土文學」在中國內地和台灣的起源、發展及特色，前者

---

<sup>159</sup> 梅子：〈淺談舒巷城的短篇創作〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁310。

<sup>160</sup> 同上。

<sup>161</sup> 梁羽生：〈舒巷城的文字〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。1989年。頁336。

明顯的站在一個工業城市的角度，回頭批評或回憶故土；後者則強調民族意識，用「鄉土」對抗殖民者的統治及西方文化思潮的影響。在舒巷城的情況來說，他無疑是個對香港有深厚感情的作家，林臻在〈記舒巷城〉一文中這樣形容他：「他個地道的老香港，對香港的里里弄弄，人文故實，生活習俗，文壇活動娓娓道來時，不禁眉飛色舞」<sup>162</sup>問題是，香港根本就沒有清晰的「城、鄉」之分，舒巷城在香港土生土長，描寫的是他所熟悉的事物，從四十年代末到八十年代，他一直在香港工作、寫作，他所關注的是同一個地方的變化，以及在這個地方的人對人生的態度，而不是兩個地方的比較。這跟中國內地的鄉土作家的僑寓身份是最大的不同。

艾曉明也曾提出「香港實際上並沒有描寫鄉村生活的鄉土作家——它（香港）的體制、經濟、文化風氣全都是都市而不是鄉村的——為免於混淆鄉土與鄉村的觀念，稱舒巷城一位本土作家，也許更便於說明其作品的特色。說『本土』，強調的只是地方特色——這個地方作家的祖居或出生地，也是地理意義上的故鄉；廣義的說，這個地方未必是作家的出生地，但是他度過多年寫作生活的地方，成為他精神生命的成長之地——就是作家自己對生活地域的認同感」<sup>163</sup>「本土」可能比「鄉土」更適合香港這個沒有強烈城鄉對立的城市，但它存在著兩個問題：首先，「本土」同樣缺乏舒巷城作品中所強調的那種傳統的「鄉土」價值觀；其次，相對於七十年代的另一批同樣被稱為「本土作家」的年青一代，例如也斯，西西等作家，如何區別舒巷城與他們的不同呢？

兩代「本土」作家的相同之處在於作者對香港的態度，「香港」是作者「心之所繫，傾注了感情的家居之城——『我愛香港』這樣的感情與三、四十年代作家那種過客看香港的感情大不相同——不是對別處的遠眺和投奔，不是放逐情懷和鄉愁，而是面對香港的生活經驗，珍視這經驗」<sup>164</sup>艾曉明評的是舒巷城，但這種感情，同樣適用於後來的本土作家。劉登翰說：「在六十年代香港青年的思想變遷中，舒

<sup>162</sup> 林臻：〈記舒巷城〉，見《香港文學》，第131期，1995年11月1日，頁66。

<sup>163</sup> 艾曉明：〈非鄉村的「鄉土」小說〉，《香港作家》，1998年12月，頁10。

<sup>164</sup> 同上。

巷城的小說起到了推動本土自覺的作用」<sup>165</sup>，但對本土意識的醒覺，存在程度上的分別，舒巷城的小說表現出的，是「不自覺」的本土意識，也就難說它們起到推動作用。本在後來的作家作品中，則往往包含著他們自覺的對身份的追尋及思考。他們的另一點分別，從第三章作品分析中可以看到，舒巷城注重的是透過對一些如西灣河、香港仔地區及低下階層市民生活的描寫，不斷肯定鄉土價值觀；年輕一輩的本土作家，則把注意力投向不斷變化的都市，關心都市化帶來的精神面貌的影響。

台灣政治變化，經濟發展，連帶文化、文學思潮的演變，跟香港都有相似之處，七十年代介定的「鄉土」範圍，包括鄉村，同時不排斥都市，「鄉土文學」既可以是以鄉村為背景來描寫鄉村人物的文學，也可以是以都市為背景來寫都市人物的作品，這點正好可以拿來描述舒巷城的作品，他正是立足都市寫都市的「鄉土作家」。但是，台灣鄉土文學強調文學的寫實性，是為人生而藝術的宗旨，顯然跟舒巷城文學觀沒有大衝突。但舒巷城在實踐的，是否跟自己所堅持的文學觀一致呢？

舒巷城很早接觸西方文學作品，他曾翻譯過英國小說《望海樓》（1942-1944），縮寫過果戈里的《死魂靈》（1957）、陀思妥也夫斯基的《卡拉馬佐夫兄弟》（1958）和《罪與罰》（1959），閱讀西方名著，這些作品帶給他的影響，其實他早把它們滲透到創作中去。在《香港作家》的一次訪談中，記者這樣描述舒巷城：「在文學界朋友的心目中，舒巷城是一個既西化又傳統的作家，對傳統的著迷和對西方文學的浸淫，使他有比一般作家更優異的素養。舒巷城致力於追求一種恰到好處的分寸，取得適當的平衡。他既不拘泥於傳統，也不為現代而現代，在他看來，文學的表現手法不是孤立的東西，它最終是為內容服務的，適當的技巧表現適當的內容，而不是兩者背道而馳。」<sup>166</sup>在舒巷城的小說分析一節，我們已看出，早在五十年代，舒巷城便不斷在結構上、角度上創新，但他認為創新最終還是為內容服務，他曾說：「有的人，連文字都未搞通，就去搞甚麼現代派，寫出來自己不懂，別人也不懂。」

---

<sup>165</sup> 同上。

<sup>166</sup> <有真性情才有好作品——與舒巷城先生聯天（訪談）>，見《香港作家》，1998年12月，頁5。

這樣為現代而現代是不行的。作品要給人以一定程度的理解，像台灣詩人痲弦，他的詩現代感很強，但讀來令人明白共鳴。小說創作也是這個問題，有的人以為不明白便好，其實恰恰相反，凡是刻意追求，缺乏誠意就不好了。為現代而現代，為創作而創新，形成一個魔障，那就不好了。」<sup>167</sup>這段話，很清楚表明他對現代主義的態度，雖然在《巴黎兩岸》裡有現實主義和現代主義的對立，但如上文分析過，代表現代主義的人物甫冷特是個被簡化了的形象，也可以說是舒巷城在這裡所講的那種「文字還沒搞懂、為現代而現代」的人。所以表面上看來，舒巷城是個擁護現實主義而反對現代主義的作家，其實不然，他所反對的，只是某些作家/藝術家的盲目跟風，為現代而現代，為創作而創新的態度。

劉登翰說過，「從根本上來說，香港文學是一種都市文學——香港都市文化的形成有著多元的文化背景和影響。它既不是西方文化的照搬，也不是對傳統母體文化的守成，在某種意義上說，是在繼承和汲取基礎上，對這些不同文化的超越，從而形成了屬於它自己的『香港性』」<sup>168</sup>他的分析頗有道理，但如果用「都市文學」來形容舒巷城的作品，依然有所欠缺，「都市」給人的感覺是較為先進的、工業化的、人際關係較為疏離、冷漠的，這跟舒巷城小說中肯定的傳統價值觀又相違背，可以這樣說，舒巷城的小說所表現出來的，雖然沒有地域上的城鄉之分，但有觀念上的「鄉土」價值觀，而這種「鄉土價值觀」，並非都市文學所強調的。

以「鄉土文學」的討論為切入點，我們可看到，舒巷城注重寫實，作品中的社會關懷，以及在變化的都市中不斷提倡及肯定傳統價值觀，是對中國內地茅盾式鄉土文學的繼承和演變。他立足都市寫都市的態度又跟台灣鄉土作家相符，但他同時有一些不同於兩地的特色，他不批判「鄉土」，也不反對現代，形成他獨特的鄉土風格。

作品題材以香港為背景，作家對香港熟悉及有深厚感情，以及文字有地方色

---

<sup>167</sup> 同上。頁 6。

<sup>168</sup> 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民文學出版社。1999 年。頁 25。

彩，這是梅子提出的香港鄉土文學必須具備的條件。在舒巷城作品的分析中，我們知道，他作品中的「鄉土」，不一定有地域的特指性，也不是傳統觀念的「土地」，但在觀念上，卻具有鄉土特有的單純、親密的價值觀；他的作品寫實，以低下階層為主要對象，但在實踐方面，卻有寫實和現代的互相滲透及融合，兩者沒有絕對的衝突。有了這些清晰的概念，那再討論舒巷城作品時，稱之為「鄉土」或「本土」，都不再重要。

## 參考書目

### 舒巷城著作

1. 舒巷城：《再來的時候》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
2. 舒巷城：《太陽下山了》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
3. 舒巷城：《白蘭花》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
4. 舒巷城：《巴黎兩岸》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
5. 舒巷城：《艱苦的行程》，香港：花千樹出版社，2000年10月。

6. 舒巷城：《山上山下》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
7. 舒巷城：《霧香港》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
8. 舒巷城：《玻璃窗下》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
9. 舒巷城：《鯉魚門的霧》，香港：花千樹出版社，2000年10月。
10. 舒巷城：《都市詩鈔》，香港：七十年代月刊社，1973年1月。
11. 舒巷城：《回聲集》，香港：中流出版社，1970年2月。
12. 舒巷城：《我的抒情詩》，香港：香港伴侶雜誌社，1966年。
13. 舒巷城：《舒巷城選集》，香港：香港文學研究社，1980年。
14. 舒巷城：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。

#### 香港文學史/文學

1. 黃淑嫻編：《香港文學書目》，香港：青文書屋，1996。
2. 劉登翰：《香港文學史》，香港：香港作家出版社，1997。
3. 袁良駿：《香港小說史》，深圳：海天出版社，1999年3月。
4. 王光英：《香港文學史》，廈門：鷺江出版社，1997年10月。
5. 劉以鬯編：《香港短篇小說選—五十年代》，香港：天地圖書有限公司，1998年。

6. 劉以鬯：《香港作家傳略》，香港：市政局公共圖書館，1996年8月。
7. 也斯編：《香港短篇小說選—六十年代》，香港：天地圖書有限公司，1998年。
8. 馬蹄疾編：《李輝英卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1995年。
9. 海辛編：《海辛卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1995年。
10. 小思編：《舊路行人—中國學生周報文輯》，香港：次文化有限公司，1997年6月。
11. 《市聲·淚影·微笑》，香港：萬里書店，1979年。
12. 周文彬：《當代香港寫實小說散文概論》，廣州：廣東高等教育出版社，1998年8月。
13. 王賡武主編：《香港史新編》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997年。
14. 梁秉鈞編：《香港的流行文化》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1993年。
15. 羅貴祥編：《觀景窗》，香港：青文書屋，1998年7月。
16. 徐潔貞編：《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市政局公共圖書館，1999年11月。
17. 《第二屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市政局公共圖書館，1998年7月。
18. 嶺南學院中文系文學與翻譯研究中心合辦：《香港文學研討會》，1998年4月。
19. 黃康顯：《香港文學的發展與評價》，香港：秋海棠文化企業，1996年4月。

#### 中國、台灣文學史/文學

1. 陳繼會等著：《中國鄉土小說史》，合肥：安徽教育出版社，1999年11月。
2. 馮光廉 劉增人主編：《中國新文學發展史》，北京：人民文學出版社，1991年8月。
3. 黃修己：《中國現代文學發展史》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1994年2月。
4. 庄漢新 邵明波主編：《中國20世紀鄉土小說評論》，北京：學苑出版社，

1997年10月。

5. 封德屏：《台灣現代詩史論》，台北：文訊雜誌社，1996。
6. 春榮：《新時期的鄉土文學》，遼寧：遼寧大學出版社，1986。馮偉才：《從現代主義到現實主義 台灣鄉土文學論戰論文集》，香港：一山書屋，1978。
7. 尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業公司，1980年10月。
8. 劉紹棠 未志明主編：《中國鄉土文學大系》，北京：農村讀物出版社，1996年12月。
9. 夏志清著，劉紹銘譯：《中國現代小說史》，台北：傳記文學出版社，1991年11月第二版。
10. 林衡道主編：《台灣史》，台灣：台灣省文獻委員會編印，1977年4月。
11. 白少帆等主編：《現代台灣文學史》，沈陽：遼寧大學出版社，1987年。
12. 陳孔立編著：《簡明台灣史》，北京：九洲圖書出版社，1998年1月。
13. 黃重添等合著：《台灣新文學概觀》，台北：稻禾出版社，1992年3月。
14. 葉石濤著：《台灣鄉土作家論集》，台北：遠景出版事業公司。
15. 《中國現代作家大辭典》，北京：新世界出版社。1992年。
16. 《台灣文學家辭典》，廣西：教育出版社。1991年。

#### 文學評論

1. 也斯：《香港文化空間與文學》，香港：青文書屋，1996年。
2. 陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年12月。
3. 韋勒克 華倫著，王夢鷗譯：《文學論》，台北：志文出版社，1985年第二版。
4. 外國文學研究資料叢刊編輯委員會編：《現代主義》，上海：上海外語教

- 育出版社，1992年6月。
5. 傅雷譯：《藝術哲學》，北京：人民文學出版社，1997年11月。
  6. 艾曉明：《從文本到彼岸》，廣州：廣州出版社，1998年。
  7. 王德威：《想像中國的方法》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998年9月。
  8. 馬·布雷德伯里、詹·麥克法蘭編，胡家巒等譯：《現代主義》，上海，上海外語教育出版社，1995年9月第二版。
  9. 戴維·洛奇編，葛林等譯：《二十世紀文學評論》上冊，上海：上海譯文出版社，1993年6月第二版。
  10. 柳鳴九主編：《二十世紀現實主義》，北京：中國社會科學出版社，1992年2月。
  11. 達米安·格蘭特著，周發祥譯：《現實主義》，北京：昆侖出版社，1989年3月。

### 論文集

1. 王德威：〈原鄉神話的追逐者—沈從文、宋澤萊、莫言、李永平〉，見王德威著：《想像中國的方法》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989年9月。
2. 陳映真：〈文學來自社會反映社會〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業公司。
3. 尉天驄：〈鄉土文學與民族精神〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，

- 台北：遠景出版事業公司。
4. 余光中：〈狼來了〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業公司。
  5. 王拓：〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業公司。
  6. 何欣：〈鄉土文學怎樣「鄉土」〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業公司。
  7. 王文興：〈鄉土文學的功與過〉，見尉天驄主編：《鄉土文學討論集》，台北：遠景出版事業公司。
  8. 冼玉儀：〈社會組織與社會轉變〉，見王廣武主編：《香港史新編》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997年。
  9. 劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學〉，見陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年。
  10. 舒巷城：〈放下包袱，談談自己〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  11. 舒巷城：〈舒巷城自傳〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  12. 陳少紅：〈香港詩人的城市觀照〉，見陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年。
  13. 斯人：〈二十年辛苦路—讀《香港短篇小說選》〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  14. 艾曉明：〈非鄉村的「鄉土」小說〉，見《香港作家》，1998年。
  15. 陶融：〈舉重若輕的詩人〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  16. 韓牧：〈出發，從我都市從鄉土〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  17. 丁新豹：〈殖民體系的建立和演進〉，見王廣武主編：《香港史新編》上冊，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997年。
  18. 艾略特（T. S. Eliot）：〈傳統與個人才具〉，戴維·洛奇編、葛林等譯：《二十世紀文學評論》，上海：上海譯文出版社，1996年。
  19. 桑妮：〈重讀《巴黎兩岸》〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  20. 翼雲：〈《太陽下山了》及其他〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。
  21. 舒巷城：〈漫談海明威的風格與寫作態度〉，《舒巷城選集》，香港：香港文學研究社。
  22. 梅子：〈淺談舒巷城的短篇創作〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。

23. 梁羽生：〈舒巷城的文字〉，見秋明編：《舒巷城卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1989年。

#### 文學期刊

1. 《中外文學》第二十八卷，第十期，台北：中外文學月刊社，2000年3月版。
2. 《文學世紀》。
3. 《作家》，香港：香港作家聯誼會。
4. 《香港作家報》，香港：香港作聯誼會。
5. 《香港書評》，香港：香港書評雜誌社。

6. 《素葉文學》，香港：素葉出版社。
7. 《純文學》。