

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Chinese

10-10-2002

一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究

Ching WONG

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

黃靜 (2002)。一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究 (碩士論文, 香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/chi_etd.20

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.

一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究

黃靜

論文呈交以符合哲學碩士課程之部分要求

嶺南大學

二零零二年九月

論文撮要

一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究

黃靜

哲學碩士

一九五〇至一九七〇年代是香港都市發展的重要時期。本文探討這段時期小說在都市發展、西方文化和本土化影響下的特點。在都市的現代化和工業化之下，除了都市的繁榮外，都市中傳媒事業的蓬勃為文學提供了有利的因素。儘管也有人批評香港的文學空間過於依賴大眾文化，然而香港作家卻有他們的適應力，把這種局限轉變為小說的特點。這些是本文探討的問題。另外，香港作家對西方現代主義的吸納在閱讀和表現都市方面開拓了新的角度和方法。七〇年代本土意識的萌芽和成長，使作家關懷本土，以新的角度閱讀都市，並通過寫作表達對都市的認同和建立以都市為主的主體意識。都市發展、現代主義和本土意識，三者相互影響，而不同的作家有各自獨特的角度和觀察。本文選取不同時期的幾位作家，包括李維陵、劉以鬯、崑南、西西和也斯為例，具體分析他們對都市不同的閱讀和表述。

茲聲明本論文《一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究》為本人研究成果，並未作任何刊物發表。



SIGNED

黃靜

二零零二年十一月一日





畢業論文核准証

一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究

黃靜

哲學碩士課程


論文審查委員會:

 劉紹銘教授	(主席)
 陳國球教授	(校外考試委員)
 梁秉鈞教授	(校內考試委員)
 許子東博士	(校內考試委員)

導師:

梁秉鈞教授

代教務會核准:

 饒美蛟教授 研究及高級學位課程委員會主席
<u>2021. 10. 10</u> 日期

目錄

導論.....	1
第一章：都市現實與都市想像.....	9
第二章：都市的文學空間.....	19
第三章：報紙的文學空間·都市空間·小說的空間形式.....	37
第四章：對現代主義的反思——李維陵的小說.....	47
第五章：捕捉都市的偶然性與都市欲望——劉以鬯的小說.....	53
第六章：女性、現代主義、殖民地的城市經驗——崑南的小說.....	69
第七章：都市的眾聲——西西的小說.....	76
第八章：都市的觀察者——也斯.....	87
結論.....	98
附表：一九五〇至一九七〇年代香港主要文藝刊物.....	102
參考書目.....	107

一九五 至一九七 年代香港都市小說研究

導論

一、都市小說與現代主義

都市小說

「都市小說」首先可從兩個方面來界定，第一，從內容來看，小說裏故事的背景、場景和人物都是都市的，表達的主題也是人在都市生活的經驗和存在狀態。第二，從小說的形式來看，小說作為一種書寫與表達的藝術形式，受到都市特有的審美經驗和感受的影響，表現出對直覺、經驗與潛意識的重視，嘗試對表現形式的創新，包括多元敘述及拼貼、象徵、隱喻等小說技巧運用。這兩方面是基本的分別，我們進一步研究都市和都市文化的特點，可以更清楚都市小說作為一個文類的特質，以及都市和小說的關係。

都市，不僅只是一個與鄉村相對的地點，還代表一種與鄉村不同的生活方式、觀念和價值判斷標準。都市分工的生產方式、消費為主的生活方式、多樣的語言、發達的資訊、多元的空間、來自不同地方的人、速度、快速變化的潮流和都市面貌，這些特點對人產生的最重要的影響是對傳統價值的懷疑，包括了時間和空間的觀念、人性、共同信仰。小說中表達出這種對傳統或既定的觀念和價值的懷疑和反省的精神，是都市小說最重要的特質。

我這裏所指的「都市小說」，并不排除現實主義小說及通俗小說。因為從內容來看，只要是都市的背景，寫都市故事的小說，都可包含於「都市小說」的框架之內。對香港都市的書寫大約有三種方法，一種是通俗文學寫作，例如三蘇、楊天成等；一種現實主義小說，例如侶倫、曹聚仁、海辛等；還有是現代主義的寫法，像劉以鬯等。按一般的說法，後兩者可說是「純文學」作品。關於文學上的「純文學」、「通俗文學」、「流行文學」等的概念雖然一直有不少評論和意見，並從文學的目的、形式、創作等不同的層面來界定。本文不打算以「純文學」來作為討論的重點，不

僅是因為「純文學」的界定眾說紛紜，更重要的是在香港要清楚區分作者「純文學」與「通俗文學」的身份并不容易，香港作家以多個身份在「純文學」與「通俗文學」之間互相出入，成為香港文學的一個特色。本文討論對都市和都市空間比較重視，而在形式方面也較自覺嘗試的小說，並以「空間形式」(Spatial Form)作為討論小說與都市兩者相互關係的切入點。

現代主義與都市小說

我們在探討都市與小說的關係時，不能忽略現代主義的影響。現代主義興起於現代都市。工業化、機械化、都市化的發展是現代主義的背景，現代都市的成長過程，也就是現代主義成長的過程。現代主義是十九世紀末到二十世紀初西方藝術在各個層面上的變革，對應這段時期西方社會在生產力、各個社會人類科學領域所取得的進步和戰爭帶來的混亂與毀滅，藝術上出現轉向與變革，「高度美學的自我意識和非表現主義、從現實主義和人性表現轉向風格、技巧和空間形式，力求更加深入生活之中。」¹

馬爾科姆·布雷德伯里 (Malcolm Bradbury) 在《現代主義的城市》(The Cities of Modernism)²一文中認為城市裡有文學所必需的條件：出版商、贊助者、博物館、書店、劇院和刊物；也有激烈的文化衝突以及新的經驗領域：壓力、新奇事物、辯論、閒暇、金錢、人事的迅速變化、來訪者的人流、多種語言的喧嘩、思想和風格上活躍的交流、藝術專門化的機會。³ 前者是文藝實際的出版和流通，小說這種主要以「書寫—閱讀」為主的文學形式，對傳媒、出版事業的依賴性很大，這正是都市有利小說發展的一個條件。後者則是城市對作家的觀感、認知和創作上的影響。

¹ 見馬爾科·布雷德伯里 (Malcolm Bradbury) 詹姆士·麥克法蘭 (James Mcfarlane)：現代主義的名稱和性質 (The Name and The Nature of Modernism)，頁 9。

布雷德伯里和麥克法蘭在文中更進一步解釋現代主義藝術：「它是唯一與我們的混亂情景相應的藝術。它是由海森伯格的『測不準原則』而產生的藝術，是第一次世界大戰中文明和理智遭到毀滅的藝術，是為馬克思、弗洛伊德和達爾文所改變的和重新解釋的那個世界的藝術，是資本主義和工業不斷加速發展的藝術，是人們感到自己的存在無意義或不合理的藝術。它是技術的文學。它是由於取消社會現實和因果關係中的傳統觀念而產生的藝術，是由於破壞完整個性的傳統觀念，由於語言的普遍觀念受到懷疑、一切現實變為虛構時引起語言混亂而產生的。」見馬爾科·布雷德伯里

(Malcolm Bradbury) 詹姆士·麥克法蘭 (James Mcfarlane) 編《現代主義》(Modernism)，由胡家巒等譯，上海：上海外語教育出版社，1992。頁 12。

² 馬爾科·布雷德伯里：現代主義的城市 (The Cities of Modernism)，見馬爾科·布雷德伯里、詹姆士·麥克法蘭編《現代主義》(Modernism)，頁 76-83。

³ 同上。頁 76。

正如前文所提都市的多元化特點，各種有差別而又聚在一起的人和物、人與人的接觸、科技機械的發展、各種充滿象徵意義的符號，改變了人對環境的感知、時空的概念和美學的標準。在這種背景裏孕育發展起來的現代主義成為都市的美學。

都市小說這種表現都市的藝術自然受到現代主義的影響，馬爾科姆·布雷德伯里分析了現代主義與城市的密切關係，他肯定了現代主義文學：「從許多方面來看都是城市的藝術，尤其是多語種的城市藝術。」⁴ 而現代主義的內向性、自我懷疑和對藝術形式的自覺的特點，無不一一見諸都市小說之中。

二、香港的都市小說與現代主義的發展

香港在第二次世界大戰前一直是以轉口業務著名的英國殖民地城市，工業活動不多。一九五〇年香港剛進入工業化、都市化和現代化的階段。不管香港城市發展的階段如何不同，在作家筆下，香港大都以城市的形象出現。都市是香港文學的一個主題。作家是直接描寫都市，還是寫懷鄉的題材，對香港的態度是讚賞還是批評，在某種程度上都是對香港都市背景的參照。五〇年前，作家在香港的寫作大概有幾種情況，第一是中國作家在香港旅居，他們的作品仍是寫中國故土，像蕭紅的小說；第二是寫得比較模糊、概括，香港也只是一個地點而已，小說多在上海或中國其他地方發表；第三才是對香港都市有比較具體的描寫，例如張愛玲的《第一爐香》、《傾城之戀》、黃谷柳的《蝦球傳》、侶倫的《窮巷》、曹聚仁的《酒店》，另外還有舒巷城寫對香港鄉土一方面的描寫。若以小說的風格來看，張愛玲的小說比較近於現代派，後三本小說是屬於「寫實」的風格，是四〇年代後期至五〇年代初主流的寫作風格。四〇、五〇年代無論是南下的還是本地的作家，在寫作風格上都偏向寫實（張愛玲是一個異數）。這是「五·四」現實主義文學的影響。一九二七年魯迅來港舉行文藝座談，三〇、四〇年代來港的作家如茅盾、巴金、郭沫若等左派作家在香港辦報當編輯，使「五·四」新文學的影響在香港逐漸深化。

現實主義小說描寫的香港都市有兩個主要特點，第一，強調都市的罪惡，都市人的狡猾勢利、冷血無情；第二，對都市的批評與香港殖民地處境和民族情感聯繫起來。批判都市黑暗面是小說普遍的主題之一，而現實主義小說對現實的態度及描寫方法的一個特色是小說的主角大都擁有正義、善良、純潔、天真等的質素，與都

市的罪惡形成鮮明對比，這基本上是「五·四」文學城鄉對立的論述的繼承。這點與後來受現代主義影響的小說對人性的懷疑，寫人的局限、軟弱和矛盾，是一大分別。

五十年代中，現代主義的介紹使作家開始對文學觀念和文學風格有所討論和思考。文藝刊物在引介現代主義中起了主要作用，《文藝新潮》（1956-1959）翻譯和介紹英美現代主義詩歌和法國存在主義小說；《新思潮》（1959）介紹存在主義小說和反小說；⁵《香港時報》副刊《淺水灣》（1960-1961 由劉以鬯主編之時）及《好望角》（1963）介紹英美當代作家和文學批評；《海光文藝》（1966-1967）介紹法國小說、意大利新詩、荒誕劇等現代文藝；《四季》（1972、1975）、《大拇指》（1975-1987）翻譯和介紹南美魔幻現實主義文學。文藝刊物對現代主義的介紹，顯示了現代主義的幾個發展階段和派別，即意識流小說、存在主義文學、新小說、荒誕派及魔幻現實主義。

香港作家受現代主義的影響也進行了不同嘗試。五十年代李維陵在《魔道》、《荊棘》等小說中討論現代主義文學觀念；六十年代劉以鬯的《酒徒》、《崑南的地的門》嘗試寫作意識流小說；劉以鬯在重寫神話和傳統故事的《寺內》、《蛇》、《蜘蛛精》等小說中探討人的潛意識；《吵架》、《動亂》嘗試法國新小說的寫法；西西、蓬草受存在主義影響的小說有《東城故事》、《象是笨蛋》和《魚》等；七十年代也斯的小說吸收了魔幻現實風格及法國新小說冷靜的觀物態度，西西八十年代初開始從意大利作家卡爾維諾的童話小說借鏡敘事的技巧和語氣，並在小說中充分發揮想象力。

五到七十年代，在現代主義的影響下，作家對文學藝術的自覺和不斷嘗試，一方面是對西方文化影響的回應，另一方面，這些創新，也表現了作家對某些既定觀念、既定敘述的不滿，而在小說中尋找不同的表述及提出不同的看法。其中有對文學的重新評估和批評、對都市的時空觀念和處理由完整趨向破碎、對都市的態度由批判到延緩批評或認同的轉變、敘事的角度更著重從那些細微的、人性的、被忽略的、本土的角度出發，提出不同的看法。

⁴ 同上。頁 76。

⁵ 《新思潮》第一期在「世界鳥瞰」中介紹法國「反小說主義」的代表作亞倫·羅拔·格力列（A. Robbe-Grillet）的小說《過客》，對「反小說主義」有簡略的介紹。從文章可見筆者對存在主義仍然很執著，對「反小說」仍有一定的懷疑。香港：1959。頁 12-13。

黃繼持在討論香港文學時認為：「某個地區文學個性或曰『主體性』的形成，就作品來看，大抵有兩大端。一是本地經驗之寫入，從表層的地方色彩、生活方式，到深層的社會心態、價值取向。這從作品內容而言。另一則是『形式』的突破，新形式帶出對生活的新的切入，從而對當地經驗與心態作出更多層面的折射，並為此地的『生存情境』作出形式與內容統一的藝術揭示。」⁶香港的都市小說，無論是寫實小說還是現代主義小說，大都是對本地生活經驗的描寫。至於對「形式」的突破，則是指現代主義對藝術的自覺以及對都市重新書寫的需要。根據黃繼持文學主體性形成的說法，五十年代到七十年代的香港小說，是主體性的形成時期，而這個主體性既伴隨著香港的都市成長，又是在現代主義引入、發展和影響之下形成的。小說由五十年代初表現的懷鄉情緒，到六十年代對家國的疏離感和個人處境的強調，到七十年代發展出本土意識、對香港、對都市的認同。小說的「主體性」與認同都市為主的主體意識，兩者的關係何其密切。

三、空間形式與都市小說

約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank）在《現代小說中的空間形式》中分析現代小說中的空間形式（Spatial Form），并把空間形式視為現代主義小說最具代表性的特點。空間形式也就是小說的敘事破碎，作者重新考慮時間與空間的觀念和及安排兩者的關係。空間形式成為現代主義小說的精髓。他在文章中舉了福樓拜（Gustave Flaubert）的小說《包法利夫人》（*Madame Bovary*）中的一幕為例，這是小說中一個農產品展覽會的場景，人群與農產品混在一起，有人在台上演說，而小說主角羅道夫和愛瑪又在一幢俯瞰這個場景的建築物的窗前脈脈含情地傾談著。弗蘭克分析了小說如何通過來回切斷敘述和時間順序，同時呈現三個空間層次的情景、人物和聲音。弗蘭克認為：「這個場景小規模地說明了我所說的小說中的形式空間化，就場景的持續來說，敘述的時間流至少是被中止了：注意力在有限的時間範圍內被固定在諸種聯繫的交互作用之中。這些聯繫游離敘述過程之外而被并置著；該場景的全部意味都僅僅由各個意義單位之間的反應聯繫所賦予。」⁷從這段話中我們大概

⁶ 黃繼持：《香港文學主體性的發展》，見黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998。頁95。

⁷ 約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank）：《現代小說中的空間形式》，見秦林芳編譯《現代小說中的空間形式》，北京：北京大學出版社，1991。頁3。

可以了解小說空間形式的幾個特點：第一，小說不只是一要說一個故事，而是通過組合各種細緻的指涉和象徵的事物，包括畫面、聲音和符號，表現豐富的意義。例如《包法利夫人》的這一場，主角的情話與空泛的演講和獲獎豬隻的名字并置而產生別具意味的效果。另外，小說中運用、使用的符號和象徵分布於小說之中互相關聯和呼應，而成一個整體。最後，小說敘事也出現變化，時序性削弱或出現多重敘事和并置形式。

小說空間形式的討論有助我們理解都市小說的一些變化。作家在處理故事、角色時，也嘗試把那個喧嘩的都市背景聯繫起來。都市多元、片斷和并置的空間特點與小說的形式空間化和敘事的多元化是相關的。五十年代到七十年代的香港小說，小說敘事也由一元發展出多元、片斷和敘述，以及符號、意象和象徵物的運用和并置，都使小說表現出豐富的層次。

如果我們把《包法利夫人》那一幕農產品展覽的背景想像擴充為一個都市的背景，那麼它所包含的人、物品、聲音、空間層次必定會更多更混雜。這正是作家描寫都市時所感受的。作家想要對都市作出面面俱全的描述似乎難以實現。不同的作家對都市的閱讀有不同的角度和不同詮釋，因此他們對都市的描述也有不同的切入和表現，或者著眼於人、或者物品、或者聲音，甚至各種各樣的符號都可以成為不同的作家的切入和起點；而作家對都市不管是深深的投入，還是採取邊緣的觀察，都是不同的閱讀姿態。

香港五至七十年代的小说，作家所選取的角度各有不同，五、六十年代的作家關注的是人，李維陵、劉以鬯、崑南分別表現人的理性、心理、潛意識、欲望、情欲等方面和人在都市的處境和生存狀態。七十年代的作家由對人的關注同時也關注都市的變化，西西、也斯著重描寫都市風情、文化特色、空間特點等方面。五、六十年代的作家投入都市，小說裡大都投射了他們對都市的強烈的感受，七十年代的作家則更多採用邊緣觀察和帶著戲謔的意味的姿態。

另外，關於都市文化的討論，本雅明（Walter Benjamin）對大眾文化與文學的關係和「浪蕩者」的都市觀察方式的討論，和巴赫金（Mikhail Bakhtin）著重多元、混雜、對話的「狂歡節」（Carnival）理論和「複調小說」（Polyphonic Novel）的分析都有助我們對都市文化和都市文學的理解和分析。「複調小說」和「狂歡節」理論重視「共存」、「多元」和「對話」的概念，在這種概念之下，小說中眾多的角色

各有獨特的視覺、聲音以及獨立的意識，主角之間以及主角與作者之間的關係是平等對話而不是服務於某一種獨白和意願。小說中多個角色和聲音互相觀照。「狂歡節」的觀點則更著重小說使用戲謔、低貶模仿等的語言和手法反抗權威。「共存」、「對話」的觀點可引申來討論都市小說所表現的多種人物、聲音，和在不同衝擊之下各種意識的辯論、對話。小說中展示不同的視覺、對話層次，與弗蘭克討論的空間形式著重不同空間的呈現和相互聯繫的分析有共同之處。本雅明在《論波特萊爾的幾個主題》（*On Some Motifs of Baudelaire*）及《機械複製時代的藝術品》（*The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*）中討論了現代都市的大眾文化對藝術品尤其是傳統文化藝術的影響，也有助我們討論小說中對香港共存的大眾傳媒和傳統藝術、中西文化之間關係的反省。

四、論文概要

本論文研究一九五〇年代至一九七〇年代香港的都市小說。五〇至七〇年代，在香港都市發展上是都市化、工業化、經濟起飛走向多元的重要階段；在文化上是現代主義引入、發展、深化的階段；也是本土意識，即以都市為主的主體意識建立的時期。三者的互相影響，互相關聯，也表現在小說不同時期的發展和特色之上。

本文主要分為四部分，第一部分概述都市的發展。第二部分分析香港都市的文學刊佈的空間，討論報紙與雜誌在通俗小說和香港現代主義文學發展上的作用。另外報刊作為香港文學空間對小說產生的影響，包括香港的文化事業主要是報刊對小說的局限和作家對這種局限的適應和轉化。另外都市空間與文學空間也有互相影響轉化的可能。第四部分則以幾個作家為例，分析都市小說的具體表現和特色。香港有不少作家，寫通俗文學、寫純文學的，而本文主要集中討論現代主義作家和作品。純文學作家在寫作、藝術上的有比較自覺的嘗試和探索，他們不一定同意大多數人的對都市的看法和寫書，而且會用不同的角度和方法來表達自己的看法。在西方文化影響之下，這些作家較能夠以一個開放的態度去接受外來的新觀點。新的事物和觀點不一定馬上被大眾接受，也與傳統的文學觀有所不同，但這卻為作家提供另一個閱讀與書寫都市的方法。從「純文學」作家和作品中我們可以比較清楚地整理出作家對於書寫香港的一個不斷思考、嘗試和調整的過程。本文選取了五〇年代的李維陵、六〇年代的劉以鬯和崑南、七〇年代的西西和也斯來討論。這幾個作家是不

同時期有代表性的作家，雖然他們同樣是深受現代主義影響，但對都市有不同的閱讀，而且在以現代主義手法表現都市上又各有不同轉化。本文嘗試在都市發展的背景下，探討不同時期、不同的作家對都市的閱讀的方法和表現方式。最後部分總結五 到七 年這代小說的空間形式的發展和變化。

第一章：都市現實與都市想像

香港自一九五〇年後進入都市化和現代化發展最迅速的時期。當然，香港的都市化和現代化并非僅從五〇年代開始，而是始於一八四二年英國佔領香港之後，到了第二次世界大戰前香港已是一個過百萬人口的港口城市。大戰時的香港的經濟被摧毀，人口由一九四一年一百六十多萬（1,639,000）減少至一九四五年的六十萬。⁸ 然而戰後的政治、國際形勢及本地因素均促使香港發展為一個現代都會。隨著都市的發展和建設，都市的想像和都市主體意識逐漸建立。

一、 都市現實

香港是一個移民城市，移民人口一直是香港人口組成和人口增長的主要因素。戰後至五〇年代初的移民潮，使香港人口達到二百萬（2,015,300），一九六一年突破三百萬（3,174,700），一九七一年四百萬（4,045,300），到了一九八一年已有五百多萬（5,183,400）人口。⁹ 香港可能是人口密度最高的城市。五〇年代的移民為香港的工業發展提供了大量廉價勞力，而且移民尤其是上海商人帶來的資金、技術，成為香港工業化的一個起點。五〇年代的移民成為建設香港的主力。其後移民的人口一直遞增，但戰後第二次重大的移民潮出現在七〇年代，是來自大陸的偷渡潮和來自越南的難民潮。這批難民、移民對於四、五〇年代的移民來說是新來者，成為他們眼中的他者，為了與新移民區分，對新移民外貌、衣著、語言、舉止、生活方式等的描述和區分，成為那些已在香港居住了二、三十年的舊移民以及本地出生、成長的一代的自我描述、認同的開始（自我描述、認同的過程中還有大眾文化對本地及新移民形象的塑造，政府的曖昧的態度，經濟和政治的差別等因素）。每一個時期對新來者的描述和區別，使這種自我認同不斷深化。

城市的現代化與工業化緊密相連。戰前的香港經濟以轉口和貿易為主，與此相關的工業是修船、還有規模不大的食品（罐頭）、飲料（汽水）及日用品工廠，機械化的程度也不高。由戰後至五〇年代，上海的紡織商人把工廠移至香港，而且五

⁸ 元邦建編著：《香港史略》，香港：中流出版社，1987。頁 11。

⁹ 資料來源：香港政府統計處，Hong Kong Statistics 1947-1967, Hong Kong Annual Digest of Statistics and 1996 Population By-Census: Summary Results。見莫凱著《香港經濟的發展和結構變化》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997。頁 60。

年代國際對中國的禁運和封鎖使香港的轉口大減，紡織業和製造工業便成為香港的經濟出路，香港開始進入工業化階段。香港的工業組成及發展，戰後至五十年代以紡織業為主，五至六十年代則是成衣業、塑料業、玩具業，六年至七十年代是電子業。工廠的數量增加很快，一九五四年香港的各類工業工廠有 2,384 家，一九五九年發展到 4,600 多家。¹⁰ 本地工業產品的出口大幅提升，一九五一年本地工業產品的出口大約只佔出口總額的 20%，到了一九六〇年佔 72%，六十年代末更佔 80%，¹¹ 由此可見六十年代是本地工業發展最速迅的時期。六十年代開始，工業的機械化和自動化使工業的發展更具效率，香港的紡織廠是在亞洲百分百採用自動織布的設備的兩個地區之一。六、七十年代大約二十年裏實質本地生產總值都有大約 10% 的增長率，¹² 工商業的成就和高速的增長使香港被稱為「亞洲四小龍」（還有南韓、台灣、新加坡）之一。

香港的工業特色是以勞力密集的輕工業為主。這些工業吸納了香港大量的勞動力，連童工、婦女也進入工廠做工，也就是所謂的「工廠妹」，是重要的勞力來源。婦女工作一方面支持家庭經濟，另一方面，婦女也有較大的社會參與而經濟又得以獨立。

香港工業的另一個特點是以中小型企業為主。由五十年代至七十年代，小型廠（1-49 人）及中型廠（50-499 人）佔了香港各類工廠的 95% 以上，其中小型工廠又佔了近 80%。¹³ 小型廠的特點是「彈性大，銳進速退，在產品的轉移上也較為快捷，並且能夠靈活地適應市場的轉變。香港的貿易傳統也創造了一批小出口商人，和小廠家並肩作戰。這些小本經營的商人就憑他們的市場知識，一方面接小額訂單，另一方面到小廠訂購，從中賺取小額利潤。就憑這些小出口商無孔不入、無遠弗屆的努力，使香港小廠家的產品銷及全球，不放過任何一個賺錢的機會。」¹⁴ 這些小型工廠又被稱為「山寨廠」，很多以家庭或家族式經營，靠一家人或一小群人的緊密合作和努力。這或許可以幫助我們理解香港在六、七十年代工業化之中表現出拼搏鑽營之外，又有一種對傳統家庭倫理、道德的遵從。

¹⁰ 元邦建編著：《香港史略》，頁 223。

¹¹ 莫凱：《香港經濟的發展和結構變化》，頁 80。及元邦建編著：《香港史略》，頁 224。

¹² 1960-1970 實質本地生產總值為 10.1%，1970-1980 為 9.8%。資料來源：W. E. James, S. Naya, G. M. Meie 合著，Asian Development: Economic Success and Policy Lessons, Table 1.3. 見莫凱：《香港經濟的發展和結構變化》，頁 57。

¹³ 資料來源：楊奇主編《香港概論》，頁 295。見張恭德著《現代香港經濟發展概論》，廣東：廣東高等教育出版社，1998。頁 44。

¹⁴ 莫凱：《香港經濟的發展和結構變化》，頁 129。

七十年代後期，香港經濟轉向多元化發展，製造業、工業在總產值中所佔的比例下降，香港經濟轉向對外貿易和金融業，還有建築業和旅遊業的發展。七十年代以後，香港的貿易及轉口的增長率遠高於製造業的增長。到一九八五年，香港商品貿易在全世界排名十三，人均計算還高於美、日、英等國家。¹⁵香港逐漸成為國際金融中心和轉口貿易中心的國際都會。

二、 都市發展

香港最早發展的地區是香港島的上環至灣仔、九龍的尖沙嘴、油麻地、旺角等地。¹⁶十九世紀初，殖民者劃分居住地區，堅道是劃分華洋居住區的界線，半山至山頂是外國人的居住區，中國人不許居住於此，這一區的房屋是洋房和有殖民地色彩的建築。上環文咸東西街一帶是華人的居所，是中式的房屋。¹⁷王韜在《香港略論》中描寫過十九世紀英國割據後的香港景觀：「下環兩旁多兵房。山半以石室儲火藥，甚謹固。最高山頂建立一旗，專設員兵，俾司瞭望。兵房外，環列巨炮。逢期演習，分別功賞。」¹⁸至於民居則集中在下環內的中上環。

「港中之屋，層次櫛比，隨山高下，參差如雁戶。華民所居者率多小如蝸舍，密若蜂房。計一椽之賃，月必費十余金，故一屋中多者常至七八家，少亦二三家，同居異炊。尋丈之地，而一家之男婦老稚，眠食盥浴，咸聚處其中，有若蚕之在茧，蠶之蟄穴，非復人類所居。蓋寸地寸金，其貴莫名，地球中當首推及之矣。」¹⁹

五十年代以後，由於移民大量增加，房屋供不應求，貧窮的移民在山腳、城市邊緣搭建木屋。木屋區在以後三十年裡，一直是香港住宅的另一個景觀。

所謂「木屋區」是指有些人沒有現成的房屋住，只好在山邊各處，用鐵皮及木材搭建木屋或寮屋，這裏居住面積較

¹⁵ 元邦建編著：《香港史略》，頁 251。

¹⁶ 元邦建編著：《香港史略》，頁 2。

¹⁷ 龍炳頤：《從古積文物看香港歷史》，見廖迪生、張兆和、蔡志祥合編：《香港歷史、文化與社會》（教與學篇）（香港：科技大學華南研究中心，2001。）頁 38。

¹⁸ 王韜：《香港略論》，見李天綱編校《弢園文新編》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1998。頁 97。

¹⁹ 王韜：《香港略論》，見李天綱編校《弢園文新編》。頁 97-98。

大，也不用付昂貴租金，但是社會問題也在這些木屋區上顯見。區內沒有街燈，可能幾百人共用一條街喉；沒有電力供應，各人只得偷電，往往電線負荷過重，容易引起觸電爆炸，而且由於房屋質量差，沒有安全措施，所以發生多次木屋區大火。

20

木屋區最大的威脅是火災。五十年代初發生了幾次嚴重的木屋區火災，例如一九五一年九龍城東頭村大火、一九五三年石硤尾村大火、一九五四年大坑東火災，這些火災造成傷亡及大量災民，但也促使政府建「徙置區」安置災民，這是以後政府提供公共房屋政策的一個契機，儘管政府當時並沒有長遠的目標和計劃。為了舒緩城市的人口壓力和提供工業發展的空間，政府開始規劃新市鎮和工業區。在徙置區的附近建工廠廠房，像長沙灣工業區，另外五十年代開始發展觀塘（1953）荃灣（1959）作新市鎮，六十年代發展新界東部和西部的沙田和屯門（1965）。

香港的建築也隨著經濟的發展而有轉變。香港開埠以後的建築的發展經歷了幾個時期。殖民地時期（1842-1911），受西方古典建築風格的影響，帶有強烈殖民地色彩，例如港督府、立法會大樓；向國際開拓時期（1912-1945），西方的現代建築風格開始影響香港，例如匯豐銀行；經濟起飛時期（1946-1972），建築上的現代主義，強調簡潔、實用，例如大會堂；歷史轉變時期（1973-），建築風格獨特多姿多彩，例如匯豐銀行總行。²¹ 總括而言，也就是建築特色由殖民地色彩向現代和後現代建築的發展。戰後為了解決房屋問題，建築多採用簡潔、實用的設計，住宅樓房的建築高度廢除了一九三三年以來的民房五層高的限制，²² 高層建築及大型的公共屋村很快建起，都市就開始不斷地向外向高空擴展。

早期木屋區的生活環境之差在移民心中產生很大的震撼，木屋區愁苦貧困的生活成為很多小說和電影的主題，例如小說《木屋夜話》（諸葛郎 1951）、《半下流社會》（趙滋蕃 1953）、《偷水賊》（海辛 1956）、《太陽下山了》（舒巷城 1960）等均對木屋區生活有仔細的描寫。趙滋蕃的《半下流社會》中一段寫九號風球下的木屋區：

章司機與劉松進屋後，滿木屋子裏，也起了猛烈的騷動。
蜷縮在床頭打盹的柳森、王亮、司馬明；張開破油紙傘躲在屋角的麥浪、張弓；蹲在地上，用大臉盆，澡盆接屋漏水的姚明

²⁰ 龍炳頤：《香港古今建築》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1992。頁 139-141。

²¹ 龍炳頤：《香港古今建築》。

²² 元邦建編著：《香港史略》，頁 228。

軒、秦村、孫世愷；正在用破瀝青紙，破油布、爛英文雜誌，補著漁網般屋頂的蔣山青、趙德成；守候那堆破破爛爛衣服用具的黃玲，抓緊十字鎬的老鐵，都離開了他們原來的位。一齊赤著腳，擠了出來。狂風，搖撼木屋，一陣陣的打著擺子。破壁板縫，給冷風一線線灌進，剛勁得像千萬枝箭，密集在這苦難的破房子內。²³

一間木屋內擠著多口人，設施簡陋、屋漏夜雨、隨時被颱風掀翻、被逼遷，這是木屋居民的生活。

香港居住空間的狹窄和壓迫感隨著移民及人口的增加而突出，無論是木屋區、公屋單位還是私人住宅的租賃房間，空間永遠不足夠。在不同年代的文學和電影中，這種空間的匱乏被一再強調，七十年代西西的《我城》對居住空間有這樣一段描寫：

這四個人在一起耍牌的一層樓是很小的。說是這麼的說，整整的一層哪，其實，不過是個三百呎的大房間（不過是個三百呎的大房間，又不是三百呎的錯），這裏邊，還包括了一個連冰箱也沒有地方可以站立的廚房，以及一間連一雙木屐進去了也不容易轉身的洗手間。至於浴缸，進房間時是見不到的，因為是設了在門背後的圖畫裏（因為是設了在門背後的圖畫，又不是圖畫的錯）。

當然，三百呎的一個大房間仍可以切割為幾個更小的的小房間。樓下大門口的牆上，正貼著一張紅紙，上面清楚地寫著：有中間房出租。見到這頁紙的人，把房間去看過了。他們說，原是一個設計新穎的櫥櫃，最出眾的一點是線條簡單。於是，提議由屋主把它寄到地中海文化協會去，好參加明年度的秋季家具沙龍展覽。

空間雖然小，對抹牌的人來說卻是不成問題的，他們仍辦得到在門邊撐開了牌桌子，也已經過去了許多個電視的節目了。不過在這一層樓房裏邊耍牌，缺點就多了。其中之一即是，如果天氣熱，室內沒有空氣調節，只有一把風扇，而扇總把他們的頭髮吹亂了，有時，風扇又把他們的頭吹亂了。另外的一個缺點則是，如果有人來按門鈴，牌戲必得暫停下來，四個人中的兩個人必須罰站在廚房裏去，（四個人中的兩個人必須罰站在廚房裏去，又不是廚房的錯），才能讓他們開啟。他們不久即如此示範了一遍，因為，穿一雙灰色涼鞋的悠悠回來了。（頁 5-16）

²³ 趙滋蕃：《半下流社會》（第十二、十三節），見劉以鬯編《香港短篇小說選（五十年代）》，香港：

《我城》²⁴中的描述雖然有戲謔的意味，但也把香港都市中空間的緊張，與人在這空間的適應與生活表現出來。

三、都市的娛樂生活與想像

都市娛樂、消費的發達與經濟發展有相當的聯繫。都市繁榮，大眾文化也蓬勃發展、多種多樣。由英國人帶來的賽馬活動，在一八五八年就開始舉行，當時是在灣仔附近的跑馬地（Happy Valley），到一八八四年成立了香港賽馬會。賽馬原來只是英國人的活動，後來卻成為普羅市民最熱衷、最有香港特色的一項娛樂活動。市民對賽馬賭馬的狂熱和中馬票的白日夢成為不少電影、小說的題材，例如電影《馬票狂》（1952）、《馬票女郎》（1958），小說《大仙》（齊桓，1960）。大仙寫一個馬迷的心態，他通過扶乩得到「大仙」的庇護，每次跑馬都只贏一點兒，但他卻不開心：

張國倫把拿沙盤的念頭攔了下來。不錯，大仙是給他一些好處了，但這些好處並不是他最初之時所企求的。他曾經以為自己所尋求的就是這個，但這些好處除了剝奪了他的「博一博」的機會，使他沒有了疑惑，從而沒有了懸掛沒有了興奮或鬆弛之外，有多大道理呢？他甚至不能依靠這一點安全感來幻想，來希望。這簡直是把一切不可知的因素犧牲了以換取安全，這簡直是把那無保證的、要冒險博機會的價值賣給四十塊錢進帳！

算了，不要那四十塊，自己作主，重新再去賭賽馬，再重拾那種懸念，那種豪縱之情，甚至再在興奮緊張之後鬆弛一番，也是值得的啊！²⁵

小說主角張國倫情願不要神仙庇佑的小錢也不願放棄平凡都市人的賭博樂趣。這活脫脫的就是一個馬迷的心理。大部分的電影、小說描寫市民賭馬幻得幻失的心態，當中并不一定帶有道德批判的意味，反而表現賭馬是香港人日常生活的一部分，中馬票成為都市人的白日夢。後來，賽馬、賭馬活動更與香港的繁榮拉上關係，「馬照跑、舞照跳」成為中國大陸對香港回歸後生活方式不變的一個承諾。

天地圖書，1997。頁 414。

²⁴ 西西：《我城》，香港：素葉出版社，1996。

²⁵ 齊桓：《大仙》，見也斯編《香港短篇小說選（六十年代）》，香港：天地圖書，1998。頁 25。

「舞照跳」指涉的是歌舞昇平的夜生活。五、六 年代舞廳、夜總會、酒帘是香港主要的夜生活娛樂場所。然而舞廳、夜總會的形象不好，有時甚至指風月場所。與舞廳、夜總會聯繫起來的是舞女的形象。不少文學作品和電影均都有善良、美麗的舞女形象，作者對這類為生活所迫而墮落風塵而又善良的女性寄予同情。最著名的吧女形象是「蘇絲黃」，來自一九六 一年一部荷李活電影《蘇絲黃的世界》(The World of Suzie Wong) 中的女主角，電影由威廉·荷頓與關家情主演，寫「蘇絲黃」與到香港的美國畫家的愛情故事。「蘇絲黃」穿著旗袍，美麗、性感，是西方對香港女性想像的形象。

香港娛樂事業的發達更大程度上指的是電影、廣播、電視、流行音樂等的大眾文化的發達。電影一直是市民最主要的消費、娛樂活動。香港的電影業是中國最早發展的，戰後得到極大的發展。根據吳昊的粗略估計，僅是粵語片，在一九五 年至一九七 年間共出產 3000 部，平均每年出產 150 部。²⁶我們看另一組數字，或許會對香港電影的產量有更清晰的了解。一九六三年香港共攝制了 310 部影片，印度為 271 部，日本 225 部，美國 155 部，一九六四則因為颱風襲擊影響攝制，所以產量下降為 238 部。²⁷ 電影中有所謂「七日鮮」的名詞，是指電影製作的快速，在七天之內拍完一部電影。在這種情況下生產的電影質量當然不能保證，但卻一定程度上說明了電影行業的發達。

五 年代初，電影被左右兩派視為宣傳工具，左派的電影公司長城、鳳凰、新聯，與屬於右派的永華、新華、亞洲影業公司分別製作了大量電影（這些電影公司不分左右都製作過商業電影，所謂「左右」只是從資金的來源來分的）。六 年代電懋、邵氏製作的商業電影成為主流，電影的題材也顯得更注重觀眾的興趣，更照顧年輕觀眾的口味和具有創造性。影評人羅卡指出，六 年代電懋製作的電影很多是充滿浪漫溫情的歌舞片以及溫馨、輕快的怡情小品或哀艷奇情的文藝片，是針對年輕人尤其是女性的電影。六 年代隨著經濟發展，女性進入工廠工作而在經濟上得到獨立，女性口味成為電影公司考慮的一個因素。²⁸電影中的陳寶珠的「工廠妹」形象也是這段時期對應的女性形象，某種程度既是現實的表現，也是出於對女性觀

²⁶ 資料見澄雨：《小人物看世界——粵語喜劇片的意識形態》，載於吳俊雄、張志偉編《閱讀香港普及文化》，香港牛津大學出版社，2001。頁 168。

²⁷ 資料見陳昕、郭志坤主編《香港全紀錄》第二卷，上海：上海人民出版社，1997。頁 56。

²⁸ 羅卡是在「香港文化與香港電影：『電懋』研討會」（嶺南大學人文學科研究中心、香港電影資料館合辦，2002 年 4 月 8-11 日）上關於電懋的創作路線的討論上指出的。

眾的角度考慮。與堅忍苦幹的「工廠妹」相反的是另一類女性形象，以蕭芳芳為代表的「摩登女郎」或「飛女」的形象。這些女性形象表現了都市女郎或西化、或反叛的一面。邵氏、嘉禾分別在六、七十年代製作的武打片、動作片，表現了對觀眾口味的另一種選擇。正如羅卡所說：「強調實戰血腥的武俠片最能充份發揮利用邵氏的古裝廠房設備，亦切合 1967 年香港大暴動以後，港人備受困擾、壓抑而追求逃避發洩的心態，以及年輕一代不滿現實、反抗建制的反叛心理。」²⁹ 除了本地電影還有外國電影，主要以美國荷李活的電影為主，及以年輕人生活、愛情為主的青春電影就風靡一時。

六十年代的流行音樂，以英國「披頭四」(Beatles)樂隊的影響最大。移民的年青一代，他們在香港成長，不像父輩那樣喜聽國語流行曲或傳統的粵曲。當時由於經濟還很拮据，市民的娛樂不多，收聽收音機便成為市民最主要的娛樂節目。六十年代半導體收音機普及，當時電台播放國語歌曲及英文流行曲。文瀚認為「在當時香港社會尚未整合出自我的社會特徵，很容易受到外來文化的影響，青少年便是以這種慕外的心態去選擇自己的流行曲。」³⁰ 為了與父輩區別開來，年輕人選擇英文流行曲。一九六四年英國樂隊「Beatles」訪港，引起哄動，當時的香港年青人更以西方文化西方流行曲為時髦。另外美國的貓王皮禮士利的搖滾樂、反越戰的民歌和鄉村搖滾，Bob Dylan 和 Peter, Paul & Marry 等民歌在六十年代同樣大行其道。因此形成了六十年代年輕人流行英文歌，外省移民聽國語流行曲，升斗市民聽粵曲或粵劇的現象。總括而言，以電影和流行音樂為主的西方文化，在六十年代對香港大眾文化影響最大。

七十年代大眾文化由對西方的狂熱轉為對本土文化的關注。一九六七年「無線電視」的正式播映，七十年代隨著電視機的普及(1957年麗的電視啟播時只有6,3000戶觀眾，到1974年的260萬戶，79.6%的家庭都有電視機。)，本地製作的電視劇和節目，尤其是時裝劇，主要從本地取材、刻劃香港的衣食住行和日常生活。市民的語言、喜好逐漸被統一，粵語成為香港市民的口語(五、六十年代香港有多個方言播音的電台，針對說不同方言的聽眾)。通過電視這個大眾媒介，市民對「香港」形成了共同的想像。吳俊雄認為香港人的文化身份認同的建構更大程度上是來自普及文化，「我們對於香港人這種身份的認同應該始自七十年代。有兩個電視節目是

²⁹ 羅卡：《電懣的創作路線》，該論文發表於「香港文化與香港電影：『電懣』研討會」，嶺南大學人文學科研究中心、香港電影資料館合辦，2002年4月8-11日。

³⁰ 文瀚：《流行音樂啟示錄》，香港：中華書局，1991。頁203。

最具代表性的，第一個是『雙星報喜』。這節目中有很多以本地普羅大眾的日常生活為題材的片段，使當時的觀眾，特別是年青人，產生很大的共鳴，感到自己的生活經驗並不是社會上孤立的事物。第二個電視節目是『歡樂今宵』。這節目重用一些著名的粵語片演員，每天以地道的廣東話向觀眾細說當天本港的故事。本土語言往往是對自我文化具自信的表徵。」³¹ 另外電視劇對新移民形象的處理處處與「香港人」作出對比與區別。例如「阿燦」(《網中人》1979)作為新移民的形象，更加確定了什麼是「香港人」。馬傑偉與吳俊認為「『我是香港人』這種身份認同的構成不是一個有意識，由上而下的過程，而是經由我們在日常生活接觸的衣食住行，特別是大眾傳播媒介所傳達的普及文化，很糊里糊塗地告訴了我們是香港人這種身份。」³² 由此可見，所謂的「糊里糊塗」是沒有一個「由上而下」推廣的關於「香港人」的肯定的說法，所有關於身份的建立都是通過一大堆的日常生活細節的總結，以及與其他人尤其是新來者的比較和區別中產生的。

四、工展會與香港節

「工展會」是香港工業的展覽會和招商會，由一九四八年至一九七三年，每年舉辦，是每年的盛事。工展會起源於一九三三年為抵制日本貨而舉辦的國貨展覽，具有濃厚的愛國情感。工展會的概念受此啟發，一九三八年舉辦了第一屆工展會(初稱香港華資工業展覽會)，直至一九四一年淪陷停辦。一九四八年復辦，參加的都是香港的生產商。³³一九四八年至一九七三年，也就是香港工業發展的黃金時期，工展會的規模也隨著工業起飛越來越大，展覽的產品也越來越豐富。工展會的舉辦，以愛國情感緣起，以香港都市的現代化、工業化及自我設計完成而結束。

工展會是一個大節日。工展會每年舉辦，僻出一大片空地作會場，參展廠商以低價銷售產品，加上各式各樣的廣告、徵文比賽作宣傳；廠商為引人注目而設計各式美侖美奐的攤位、還有遊戲、放煙花、邀請明星歌舞，甚至選美競賽。選出每年

³¹ 吳俊雄、馬傑偉：《普及文化與身份建構》，見廖迪生、張兆和、蔡志祥合編：《香港歷史、文化與社會》(教與學篇)，香港：科技大學華南研究中心，2001。頁177-178。

³² 吳俊雄、馬傑偉：《普及文化與身份建構》，見廖迪生、張兆和、蔡志祥合編：《香港歷史、文化與社會》(教與學篇)。頁177。

³³ 資料來自吳昊、張建浩編訂《香港老花鏡之民情話舊》，香港：皇冠出版社(香港)有限公司，1996。頁145。及《香港工業與出品展覽(1968年9月5日)》，見莊重文著《香港工業之成長》，香港：三聯書店，1986。頁138-140。

的「工展小姐」，使工展會的更具娛樂和節慶色彩。因此形成工展會的特點是：強調商品的豐富性和多樣性；另外則是娛樂性。工展會不僅是商品展覽，還成為一個巨大的遊樂場，每年吸引一百萬以上的市民入場，是每年最大型的公眾活動。工展會的兩個特點是商品的多樣性和展覽的娛樂性，可以借助來理解香港都市文化的特點——香港是多樣化的組合、商品豐足，是大眾文化興盛、眾聲喧嘩的都市。

一九九四香港藝術中心舉辦了一次「香港六十年代——身份、文化認同與設計」的展覽，從六十年代至七十年代，各種五花八門的工業產品以及它們的設計總結出，六十年代是香港身份、文化認同與設計的重要階段。田邁修認為香港身份的「設計」與香港的工業性質有關，香港的工業主要是模仿、組合的輕巧商品，而香港的身份的也是經過這種模仿、組合，「設計」而來的。³⁴一九七三年工展會停辦，香港經濟也起飛了。這裏不禁使人產生一個聯想，是否香港也找到和完成關於身份、文化認同的適合的設計呢？一九七三年承接工展會舉辦的大型活動是「香港節」。「香港節」不再展覽工業產品，而是舉行花車巡遊等活動，推廣香港的「西化」、「繁榮」的形象。由「工展會」到「香港節」的發展，表現了香港對自己的想像、設計和建設的過程——由推廣國貨所表現的對中國的認同，到身份自我設計、到建立和推廣「香港」及「香港人」的過程。至於這個設計出來的身份是否「西化」並且得到認同，不同的論者有不同的看法。田邁修所言「西化」的身份令人滿意，也斯則認為對「西化」形象的認同在服裝設計方面倒沒有什麼困難，但在文學書寫方面是更為複雜的，而且也不是人人都滿意或同意政府所設計的「西化」形象。³⁵對身份的意見分歧由此可見。而可以肯定的是一個都市的模糊的主體意識隨著都市的發展日趨形成。

³⁴ 田邁修：《六十年代 / 九十年代：將人民逐漸分解》，見田邁修、顏淑芬編：《香港六十年代：身份、文化認同與設計》，香港：香港藝術中心，1995。

³⁵ 見也斯：《都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題》，載於《作家》（香港）2002年2月號，頁103。

第二章：都市的文學空間

五 至七 年代，香港文學的一個特點是文學的空間依賴於報紙和雜誌的出版。報紙是大多數小說尤其是中篇、長篇小說發表的園地，部分文藝雜誌除了發表文學作品，更成為介紹西方文藝的橋樑。除了「純文學」小說，報紙和雜誌作為都市大眾傳媒的一部分，對大眾興趣、喜好的敏感又促使流行文學發展得聲勢浩大。「流行文學」和「純文學」雖然是不同的文學類型，卻在報紙和雜誌分享共同的空間。

一、報紙和雜誌

香港的大眾文化發達，五 年代至七 年代報業的發達是最有代表性的一個表現。報業的興隆為文學提供了很大的空間。一八六 年中國近代第一份報紙《中外新報》創辦後，陸續有報紙創辦。直至一九五 年前，香港已有多份主要報紙，像一九二 年代創辦的《工商》、《華僑日報》；一九三 年代創辦的《天光報》、《立報》、《星島日報》、《大公報》、《華商報》；一九四 年代創辦的《香港時報》、《文匯報》等。戰後，報業的發展更快，根據統計，一九四六年報紙有十八家（中文報紙十四家），一九五七年為四十二家，一九六 為六十四家（中文報紙三十八家），一九七 年共七十家，到了一九七八年更達至一百二十八家，³⁶ 還有各種各樣的雜誌。香港是報業發達的城市，香港的小說空間與報紙的關係密不可分。劉以鬯認為香港文學的起點定在一八七四年王韜創辦的《循環日報》，因為報紙分為「莊部」、「諧部」，「莊部」為新聞，「諧部」即副刊，發表各類詩文，大致為現代報紙的雛型。³⁷ 三 年代，大陸來港避戰的作家，分別主持各報紙的副刊，例如：茅盾、葉靈鳳主編《立報》的 言林、戴望舒主編《星島日報》的 星座、蕭乾主編《大公報》的 文藝、陸浮、夏衍主編《華商報》的 燈塔³⁸，文藝活動與報業便緊密結合。

到五 年代，由於大陸政權改變及冷戰開始，香港不同的意識型態勢力都以報

³⁶ 陳昌鳳：《香港報業綜橫》，北京：法律出版社，1997。頁 64 及 87。

³⁷ 劉以鬯：《香港文學的起點》，引自《今天》第 28 期《香港文化專輯》，香港：牛津大學出版社，1995。頁 81。

業、文藝出版作為意識型態的宣傳工具，加上原已存在的報紙，報業及出版更加繁榮。五十年代的報紙、雜誌可用「左右對立」來概括，這是從它們的資金來源、意識形態來區分。五十年代初，得到美國「亞洲基金會」（1950年6月成立）資金支持的友聯出版社（1951）人人出版社（1951）及稍後的亞洲出版社（1952年9月）成立，先後出版了《人人文學》（1952.5.-1954.9.）《今日世界》（1952.3）《中國學生周報》（1952.7.25-1974.4.）《祖國》（1953.1.）《亞洲畫報》（1953.5.）《大學生活》（1955.5.）。中國大陸除了支持《大公報》、《文匯報》復刊，還有《新晚報》（1950.10）《香港商報》（1952.10.），分別針對右派雜誌的則有《青年樂園》（1956.4.-1967.11.）《小朋友》（1959.4.）《良友雜誌》（1957.1.），文藝刊物有《文藝世紀》（1957.6.）由個人和文學青年所辦的有《文藝新潮》（1956.3.-1959.5.）《詩朵》（1955.3.）《新思潮》（1959.5.-1959.12.），上海來港的作家徐訏主編了《幽默》（1952）和《熱風》（1952）。

六十年代，隨著美國資助的減少，靠美元維持的雜誌相繼結束，「左右對立」的局面有所轉變。著重寫實風格，作風傳統的左派雜誌有《伴侶》（1963-1969）《文藝伴侶》（1966.4.-1966.8.），《海光文藝》（1966.1.-1967.1）雖是左派雜誌，但風格較開放，較多西方文學介紹。而台灣的雜誌《純文學》也出了香港版的《純文學》（1967-1972），《華僑文藝》（1962，後改名《文藝》）刊登較多台灣作家的作品。沒有了穩定雄厚的資金，不少雜誌是由文學愛好者自己籌辦的雜誌，例如《好望角》（1963.3-1963.12.）《文藝季》（1962-1964）《水星》（1964.10）《當代文藝》（1965.12.-1974.4.，1982.9.-1984）《小說文藝》（1965）。這些雜誌因應主編者的不同的風格而各有特色，而且不再囿於意識形態的局限。六十年代的人們更注重社會民生，而且經歷了暴動後，出現了討論社會問題的雜誌《明報月刊》（1965）《盤古》（1967.3.-1978.7）《知識分子》（1968.3）《七十年代》（1968）。

六十年代末，學生、青年辦文社的風氣盛行，七十年代初，經歷文社運動後出現了一批由年輕作家和文學愛好者，他們所辦的雜誌包括詩刊《秋螢》（1970-1986）、《詩風》（1972.6.-1984.6.）、《文林》（1973-1974）、《羅盤》（1976-1978）《新穗》（1978-1979.5），《四季》（1972.11.、1975.2.）《象牙塔外》（1975.6-1978.4.）《大拇指》（1975.10.-1987.12.）《文學》（1976.4.-1978.3）《文美》（1977-1978）《小說散文》（1978.1-1978.4.）《青年文學》（1978-1979）這些

³⁸ 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民大學出版社，1999。頁111-122。

雜誌多是本地年輕人的創作園地，寫的是本土事物，讀者也是針對學生和青年人，具有七十年代的一種年輕、活力的特色。左派的雜誌有《海洋文藝》（1972.11.-1980.10.）比較嚴謹的雜誌有《文林》（1972.12.-1974.2.）《文學與美術》（1976.2.-1977.2.）《香港文學》（1979.5.-1980，有別於1985年再辦的《香港文學》）和《八方》（1979.9.-1981.9.）。

報業、雜誌的空間為不少在戰後陷於經濟困境的作家提供了寫作的空間和維生的方法。由五十年代開始，大多數香港重要的長篇小說，不管是純文學的、武俠小說還是通俗言情小說，都首先連載或發表於報紙。很多作家擔任報紙或雜誌的編輯，就算是職業寫作的也是每天給報紙寫專欄、兼寫流行小說，否則作家的生活很難維持。這種文化現象成為香港文學的一個特點。

二、通俗小說和雜誌

通俗小說是都市人娛樂與消費的一個選擇。人口眾多的都市，是通俗文學的一個有利條件。五十年代前後到香港的人口達到一百多萬，以後每十年人口的增長約有一百萬，具有龐大的市場。當時的生活比較艱苦，低下層市民沒有太多娛樂消遣的選擇。報紙既有新聞和副刊的不同版面，既可知道新聞訊息，又有各類的文藝小說，成為普羅大眾的最廉價的消遣。以銷量、讀者為目標的報紙為了取得更高的目標都刊登最能吸引讀者的小說。有資金支持的報紙像《大公報》、《新晚報》都要借助武俠小說來爭取讀者，³⁹其他沒有足夠及穩定資金資助的報紙、雜誌和出版社就更需要刊登出版大眾感興趣的小說來爭取生存。

五、六十年代除了「政治」資金支持的刊物和出版社，當然還有其他沒有黨派支持、純粹追求商業利益的雜誌，其中最有代表性的是環球出版社出版的眾多雜誌。環球出版社一九四二年在上海創辦，一九五一年遷到香港，主編是羅斌。五、六十年代環球出版的雜誌，基本的風格都繼承了上海的通俗雜誌的風格，即包含流行小說、電影、生活等的綜合雜誌，像環球最初在香港出版的雜誌是《東風畫報》

³⁹ 1952年，在《新晚報》當編輯的梁羽生寫了第一部新派武俠小說《龍虎鬥京華》，武俠小說的發展一發不可收，多份報紙都開始連載武俠小說。梁羽生和金庸當時還只是《新晚報》和《大公報》的編輯，兼職寫稿。

和《家庭生活》。羅斌經營初期面對的困難是資本少、作者少，於是他就登徵稿廣告，從來稿中挑選有潛質的作家，再向他們約稿。來稿的人很多是年輕人、業餘的沒有名氣的作者。這樣一方面可以保證雜誌社的稿源，有自己出版社力捧或專用的作者，同時年輕作家的稿費也不是很高，令他節省成本。⁴⁰後來大量的來稿使環球出版社的雜誌越辦越多，有《環球文庫》、《環球文藝》、《環球電影》、《武俠世界》、《藍皮書》、《迷你》、《黑白》等多份雜誌。其中最有特色的是《環球文庫》和《環球文藝》，刊登袖珍流行小說，每期一個故事（有時是兩、三個），每期都以彩色的繪畫作封面，最初的售價是三毫子，所以又叫做「三毫子小說」（後來由於價格增加，不同時期又叫做「四毫子小說」、「六毫子小說」）《武俠世界》刊載武俠小說；《藍皮書》主要刊偵探、冒險、獵奇小說；《迷你》、《黑白》是綜合雜誌；《環球電影》是明星雜誌。這些雜誌每星期、每十日出版一期，分別針對普羅市民不同的口味，售價低廉，因而極受歡迎，銷量很大。後來資本增加，環球有能力邀請著名的作家寫稿，加上原來的作家名氣增加，使讀者和銷量不斷增加。一九五七年，羅斌創辦了《新報》，另外還有三份小報，分別以報導明星花絮、艷情內容、八卦內幕為主的《新星報》、《新夜報》和《新知》。一九六一年，羅斌與繆康義合作組織港聯影業公司，後來獨資後改名仙鶴港聯影業公司，把環球雜誌的小說改編為電影。電影的成功反過來又使小說更暢銷。從環球出版社的例子可見，通俗小說與其他大眾媒介有密切的關係。

通俗小說一般可分為四類，武俠、言情、偵探和社會。武俠自然以金庸、梁羽生為代表；寫言情小說著名的作家有依達、鄭慧、楊天成等；寫偵探、獵奇小說的倪匡；寫社會通俗小說的則有三蘇等。通俗小說雖然是有一定的模式、不切實際，但是從這些滿足市民幻想的小說中，一定程度又可以表現當時社會的情況、市民的夢想。通俗小說的大量生產、出版，成為香港都市文化的一個特色。

通俗小說的發達受到純文學作者的強烈批判。劉以鬯在《酒徒》⁴¹裡對香港五、六年代的通俗文學、傳媒、電影等大眾文化有諸多批評：

⁴⁰ 關於環球出版社的一些資料來自筆者對環球出版社前總編羅斌的訪問。訪問日期為 2002 年 6 月 21 日於香港電影資料館。

⁴¹ 劉以鬯：《酒徒》，香港：金石圖書貿易有限公司，1993。

香港的文化空氣，越來越稀薄了。書店裏祇有武俠小說、黃色小說、四毫小說、彩色封面而別字連篇的冒牌文藝小說——這些都是商品；而書店老闆皆以賺錢為目的。他們需要的祇是商品，不是真正的文學作品。（頁 239）

——對不起得很，恕我不客氣地指出，製片家如果專在四毫小說中尋找材料的話，電影不但不會進步，而且會進入死巷！

——這——這不能一概而言，事實上，四毫小說也不是全部要不得的。

——四毫小說當然也有優劣之分，不過，我們必須認清四毫小說的對象是哪一階層。

——你倒說說看，四毫小說的對象究竟是哪一階層？

——就是那些專看低級趣味電影的觀眾。

——我不明白你的意思？

——很簡單，將四毫小說改編成電影，說明製片家祇想爭取低級趣味的觀眾。製片家仍以賺錢為最高目標，哪裏談得上提高水準？

——你這一番話，完全不切實際。今天香港的製片家，誰不將拍片當作一種生意？在香港，藝術是最不受重視的東西，抽象畫家受盡奚落，不到外國去舉行展覽會，就不能獲得知音。電影雖然被人稱作第八藝術，實際上，跟交際舞一樣，一到香港就變了質。交際舞成為販賣色情的藉口，電影藝術卻是商人賺錢的另一種方式。

——所以，我認為大作的被電影公司改編為劇本並不是一件可喜的事情。

——我可以不勞而獲五百塊錢。

——如果這樣講，那就是另外一件事了。

——我從未有過野心。我之所以撰寫四毫小說，因為這錢賺得比較容易。我之所以如此興奮，因為我又多了一筆額外收入。談到藝術，我是一竅不通的，我常常覺得廣告畫比抽象畫好看得多！

——我笑。他也笑了。夥計端牛柳來，嫩得很，風味別具。香港就是這樣一個地方，四毫小說的作者可以天天吃牛柳，嚴肅的文藝工作者卻連牛柳的香味也不容易嗅到。我得慶幸我的運氣不壞，遇到這樣一位運氣比我更好的「小說家」。（頁 192-193。）

這兩段文字針對的正是像環球出版社出版的以商業利益為目標的通俗小說雜誌。這兩段批評十分嚴苛，也正是純文學作家對待通俗文學的一種典型的態度。通俗文學的發達的確影響了「純文學」的空間而招至批評，但是這種現象本身又被純文學作家運用，作為小說的一個題材。「酒徒」這個形象也是香港作家的一個寫照，不少作家是既寫通俗小說，又寫純文學小說的。他們當中有些是出於無奈，但也不是人人如此。通俗文學和純文學的關係有更微妙的關係。五十年代中影響重大的純文學雜誌《文學新潮》由馬朗主編，其資助則來自環球出版社的羅斌。根據馬朗所述，

當時環球的總編輯馮葆善也對《文藝新潮》「熱烈贊助，成為新潮社的一員」⁴²。《文藝新潮》是香港五十年代一本重要的文藝雜誌，主要是介紹現代主義文藝。《文藝新潮》這本不賺錢的文學雜誌，與環球眾多暢銷雜誌相比，實在有違商業原則。雖然羅斌可能因為他與馬朗的友誼而幫助他，只是無心插柳，但也不能抹殺他對香港文學的一點助力。

三、雜誌與現代主義引入和發展

五至七年代的文藝雜誌除了是文學的發表園地，還扮演了一個重要的角色，是對西方文學尤其是現代主義文藝的引介和推動。

五十年代現代主義在香港的發展，首先是有了一個社會條件，那就是工業化和都市化的發展。現代主義與都市化和工業化有密切的聯繫，可以說現代主義是工業化和現代都市的產物。香港由五十年代開始進入工業化階段，工業化下產生的人與人之間的疏離、孤立的問題開始出現，並且在日益發展的都市中變得更加尖銳。都市化和工業化為現代主義的發展提供了一個環境，這個環境與人不再和諧統一，社會變化的快速使人難以掌握和控制，在這種快速轉變中崩潰的是永恒、理性、統一、自然等信念。都市中各種光怪陸離的事物和際遇同時又刺激和豐富了人的感知，在這種情況下，對個人、對人性內在的探討成為新的主題。在香港，現代主義一方面隨著工業化、都市化的進程而發展；另一方面，現代主義作為一種新的文藝觀念，它的發展與西方現代文藝的翻譯和介紹是分不開的，文藝刊物的介紹和鼓吹起了主要的推動作用。五十年代文藝雜誌《文藝新潮》開始介紹現代主義文學思潮，而現代主義同時也激發了作家嘗試新的方法表達對現代化都市的感受。由五十年代至七十年代，翻譯西方現代文學作品和介紹文化思潮的雜誌一直都有，儘管有些雜誌維持的時間不長，能維持幾年已經不錯，但蓬勃的出版很快就有新的雜誌、報刊出現，不同的時期不同的雜誌都能保持介紹西方文藝的方向，因此，現代主義的影響一直沒有中斷。

⁴² 馬博良：「文藝新潮」雜誌的回顧，《文藝》季刊第七期，1983年9月。香港：香港基督教文藝出版社。26頁。

香港的報紙在五 年前像《星島日報》、《華僑日報》的文藝副刊，偶然有介紹西方文學作品的文章，但多是零星的文章，仍不見對現代文藝有整體的、系統的介紹。五 年代，左派支持的刊物較為保守，甚少西方作品的譯介。得到美國資金支持的刊物相對較自由，像《人人文學》，每期均有西方作品、作者的介紹。林以亮寫了六期 西洋文學漫談 ，介紹拜倫、濟慈等英國的浪漫派詩人，另外也有海明威、福樓拜等作家的簡介。詩歌方面以力匡、夏侯無忌的新詩為主，小說則以黃思騁、桑簡流、齊桓、百木等的創作為主。但《人人文學》的影響不宜誇大，翻譯部分的篇幅短小，小說多以懷鄉和難民生活為題材。黃思騁回憶《人人文學》時表示，他以五 年代的生活背景作題材，寫了許多篇小說；力匡對新詩的觀點也較保守，堅持中國新詩的形式應該一句詩表達一個意義，不可使句法支離破碎。⁴³ 因此，雖然《人人文學》在當時頗有影響，但在文學思潮、小說意念及技巧創新上始終沒有明顯的革新倡導作用，直到《文藝新潮》出現，才鮮明地推動現代主義思潮。

現代主義由五 年代中引入，到六 年代達到高峰。六 年代，劉以鬯主編的《香港時報》副刊 淺水灣（1960-1961）以及由崑南、李英豪等主編的《好望角》（1963年3月—1963年12月）都堅持介紹西方現代思潮，包括翻譯和創作。五、六 年代的倡導現代主義文藝最力的雜誌與文藝副刊并不一定是得到美元支持的刊物，而是像《詩朵》、《文藝新潮》、 淺水灣 、《新思潮》，主編者的個人努力的影響作用更大一點。因為得到資金支持的刊物往往受制於意識形態，反而不自由，像《中國學生周報》六 年代後期美元支持縮減、加上新一批編輯加入後反而更為開放。⁴⁴ 六 年代西方文化在香港的影響之大，左派的雜誌《海光文藝》（1966年1月—1967年1月）也以較多的篇幅介紹西方文學思潮。《海光文藝》第一期的發刊詞寫道：「我們雖志在文藝，卻不想那麼單調，而願意方面廣些，趣味多些。我們不排斥任何流派的作品，不拒絕任何新奇的理論，自然也不放棄編輯者取捨之權。我們所捨棄的，未必就不好；我們所選取的，也未必全部為我們所同意。大海中藏萬物，未必盡是它所歡喜。但我們發表的文章，總希望有這些或那些讀者歡喜。」

⁴³ 黃思騁：往事雲煙——記《人人文學》，見《文藝雜誌》第七期「文藝座談會」，香港：1983年7月。頁22。

⁴⁴ 也斯在 六 年代的香港文化與香港小說 中提到《中國學生周報》在六 年代中才改變原來意識型態較強的宗旨。見《香港短篇小說選—六十年代》，香港：天地圖書，1998。盧瑋鑾在 從《中學生》談到《中國學生周報》 也提到六 年代中前期《中國學生周報》的主要精神在於發揚中華文化，闡釋民族大義，繼承三、四 年代的文藝傳統。見《香港文學》第七期，1985年7月。但當《中國學生周報》1973、1974年完全脫離美元支持及到原來制度，周報不久也就結束了。

⁴⁵《海光文藝》打破左派雜誌一向所表現的保守的文藝形象。劉以鬯、李英豪等作者也為《海光文藝》寫過文章，介紹西門·波娃、荒誕劇及意大利當代新詩等。《海光文藝》所介紹的西方文藝比起《文藝新潮》、《新思潮》、《好望角》仍見保守，對現代主義也不一定認同，⁴⁶但這未嘗不是對西方文化一個積極的回應。

六年代的刊物引介西方、台灣作品為主，七年代的刊物呈現的特點是本土的聲音，本地的創作佔了大部分。《四季》（1972年11月及1975年5月，共兩期）雖只有兩期，除了詩和小說外還做了兩個介紹南美作家加西亞·馬蓋斯和何豈·路易士·波希士的專輯。另外《大拇指》周刊也作過南美作家的專輯介紹。南美作家魔幻現實的技巧和風格對香港作家產生頗大的影響，後來從西西、也斯、吳煦斌等作家的的小說裡也可以看到魔幻現實主義的嘗試和實踐。

三、 幾本重要的文藝刊物

1. 《詩朵》

《詩朵》（1955年8月創刊，共三期）由崑南、王無邪、葉維廉主編，包括創作、翻譯和詩論。由於《詩朵》只有三期，它的影響有所局限，但與五十年代初的雜誌相比，其突破之處是主張對詩歌語言的革新和對現代主義手法的吸收。《詩朵》第一期的獻詩《八月的火花》寫道：「有人斥罵我們是一群傳統的叛徒，哦，難道要我們在棺木裡找著一具腐屍，給它披上現代的衣服，便拿往四處擲著舞？」（頁1）無邪的《新詩和遺產》一文關於「傳統」的態度是「假如我們斤斤於傳統和遺產問題，這是矛盾的。為什麼不去恢復『之乎者也』式的文字？」，「當我們脫除國家的觀念來想清楚，我們至少有權利去選擇遺產的」編者對繼承國萃傳統頗為

⁴⁵ 《海光文藝》第一期，1966年1月，香港。

⁴⁶ 《海光文藝》第七期，刊登何方的《現代主義溯源》一文，批評現代主義文藝的形式及意義：「那些把毫無意義或互不相關的字、詞、語、句拼湊在一起的是「詩歌」；把洋鐵水桶、喇叭、廚具、垃圾箱等的聲音文雜起來的，是「音樂」；把一條或幾條金屬棒屈折成無以名之的模樣的，是「雕塑」；把人們的生活片段不加組織地拼合起來的，是「電影」；在舞台上不管時、空、人物的合理性，而重複地出現那些似乎毫無義的行為及台詞的，是「戲劇」。現代主義文藝的創作方法卻是反現實主義的，在他們的作品中假如也有一點現實的影子的話，那只是在作者的主觀世界裏經過歪曲、變形了的「現實」，而沒有真正屬於現實的東西，因此連一絲積極作用也找不到了。」繼而也懷疑現代主義在香港能否站得住腳：「在東方，即使是類似西歐北美的地區，其腐朽的情況還沒有達到西歐北美那麼嚴重的程度，人們對今天和將來也有較明確的認識，他們還不至於要以夢囈式的昏話來鎮定自己的神經。現代主義文藝的難於銷售，豈屬偶然？」1966年7月號。頁10—11。

抗拒，但這個態度不免有過於偏激之處。編者也批判當時新詩形式或西洋化、或古詩化詞、或折衷式的局限。⁴⁷他們對革新新詩的渴求和對藝術真實的追求在當時充滿懷鄉難民情緒的文壇開闢一個積極的方向。在創作方面，《詩朵》所載的作品大部分是崑南、王無邪、盧因的作品，以新詩的形式和語言表達城市的生活經驗。這些作品雖然還不成熟，但作品中可見他們避免上述三點新詩的毛病而刻意求新的寫法。《詩朵》結束後，崑南等人又積極為《文藝新潮》、《淺水灣》寫作投稿，後來再主編《新詩潮》、《好望角》，這幾本雜誌都是五、六十年代提倡現代主義文學的重要刊物，而《詩朵》是一個開端。

2. 《文藝新潮》

《文藝新潮》(1956年3月—1959年5月，十五期)的主編馬朗在回顧時指出創辦這本雜誌的兩個使命：「我們出版這本雜誌，從頭就是要在革命的狂流中開始一個新的革命，一個新的潮流——這個新的潮流就是現代主義。」另一個使命是「對於民主自由的要求」。⁴⁸

《文藝新潮》以引介現代主義文學為己任，一開始就以前衛的姿態出現。在它的創刊詞「人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！」⁴⁹中把現代主義比喻為「禁果」：

這是禁果！

這不是可以自由採摘的，可是，那是真正美麗的呵，禁果取下來了，我們犯了誡條。樂園的境域中不容自我的抉擇，叛逆者被加上標誌，刑罰的預兆。可是，在禁果上我們嚐到了真正的甘美，應該有一個更多這些果子的樂園！為什麼這是禁果？為什麼要遮住我們的眼睛？為什麼不容許要求一個新的樂園？真正的美麗不是矯飾，而是沒有界限的，亞當夏娃應該有夢想的權利，歌唱的自由，正如普洛米修士應該把火種傳遞人間，如果是找尋充滿美麗果實的樂園，那路途不是通向異端，這世界上沒有禁果！（頁2。）

⁴⁷ 無邪的《新詩和遺產》指出了當時新詩的形式：「一、西洋化的；二、古詩化詞的；三、折衷式的。」見《詩朵》第一期，1955年8月。頁3。

⁴⁸ 馬博良：「文藝新潮」雜誌的回顧，《文藝》季刊第七期，1983年9月。香港：香港基督教文藝出版社。26頁。

⁴⁹ 《文藝新潮》第一期，1956年3月，「人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！」。頁2。

《文藝新潮》是要摘取「禁果」，建立一個「新的樂園」。「新的樂園」就是提倡一種新的文學，新的風格，突破當時文壇沉悶、被左右政治力量影響的局面。雜誌的特色是向外求索，著重介紹世界文藝主流，翻譯的篇幅占了大部分。由二十世紀初到五十年代初的現代主義作品，包括小說、詩歌、文論、劇本各種文學類型都有介紹，而介紹的國家地區文學範圍之廣泛，包括了歐美各國、南美地區及亞洲的印度、日本、韓國、台灣等地。幾乎每一期《文藝新潮》都有專題和特輯，第三期的「一九五零年至一九五五年的世界文壇」，「三十年來中國最佳短篇小說」介紹沈從文、端木蕻良、張天翼的小說；第四期的「法國文學專號」；第七、八期的「英美現代詩特輯」；第九、十一期的「台灣現代派新銳詩人特輯」；第十一期的「意大利現代小說特輯」；第十四、十五期介紹卡繆的文論和小說 異客 。

《文藝新潮》的另一個使命「對自由民主的要求」，表現了強烈的社會意識。《文藝新潮》第一期翼文的「法蘭西文學者的思想鬥爭」一文中介紹法國作家馬爾勞（André Malraux），他一方面寫作，另一方面又不斷參與各種社會事件，罷工、革命、內戰、政府工作。這種把寫作結合對社會和人的關懷的文學觀也是《文藝新潮》編者頗為讚同的。在第一期的發刊詞上，新潮社認為：「我們處身在一個史無前例的悲劇階段，新的黑暗時代正在降臨。」⁵⁰ 這種心情在當時國家分裂、冷戰對峙、惶恐悲觀的社會心理影響下是很容易理解的。中國知識分子「感時憂國」的傳統，這裡可以充分表現，他們希望藉著現代文學去振奮人心：

沒有希望嗎？不，十六世紀的文藝復興帶來了新的世紀。
今日，在一切希望滅絕以後，新的希望會在廢墟間應運復甦，
豎琴會再謳歌，我們恢復夢想。⁵¹

斯蒂芬·斯班特（Stephen Spender）在分析現代主義運動的動力時認為：現代文學藝術史上的諸多運動，其中一種是「通過藝術手段創造某種類型的希望，以影響社會。藝術安撫這一環境中的人並使其崇高化，即能革新這個世界。」⁵²《文藝新潮》疾呼的「人類靈魂的工程師」，正表現了文學對人類、作家對社會具有革新和創造希望的使命。

⁵⁰ 見《文藝新潮》第一期，1956年3月，人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！，頁2。

⁵¹ 同上註。

⁵² 見斯蒂芬·斯班特（Stephen Spender）現代主義是一個整體觀，《現代主義文學研究》（北京，

《文藝新潮》的編輯重視文學和作家的社會責任，因此又表現出較強的政治傾向。一九五六年匈牙利革命，《文藝新潮》第七期刊登了馬朗的「敬禮，布達佩斯！敬禮，匈牙利人！」（頁1），以「再革命！再出發！」熱烈回應匈牙利革命。李維陵在同一期的《文藝新潮》內以「衛林」的筆名發表了小說「標題」（頁11）來回應匈牙利革命。小說的主角是香港一家「左派」報社的編輯，深信大陸的「革命理想」，「從他的國家從一九四九年建立了新政權的時候以來，他就很少再考慮到什麼關於真理或革命等等問題了。」（頁11）他在收到匈牙利革命的消息時產生的震撼，猶豫著發不發這條消息。「他」不斷地思考和反問，最後「他」終於發現了自己所深信的「真理」的「危險和墮落」、「腐化和致命的矛盾」，發出了「新時代的前導！革命的匈牙利人民掀起了反布爾什維克政權的鬥爭！」的爆炸性標題。主角由盲目的迷信到懷疑到最後站在革命者一方的轉變，表現了作者主張獨立思考、理性地正視社會變革的新方向。由布達佩斯到香港，作家對世界事件的回應的同時加入了他在香港對大陸政治的省察。雖然從作者使用的「他」這個角度來敘述，微妙地暗示出他對大陸的政權不一定贊同，但作者還是盡量在小說保持客觀思考與辯證。

馬朗也在同一期發表小說「太陽下的街」⁵³，小說寫香港九龍的一次街頭示威。男主角參加了這次示威，「他有一份特別的想法，以為這已經是一段歷史，他希望自己也在裡面扮演一些角色，或是一展身手，而不甘坐視時代的巨輪滾過他面前捨棄了他」（頁5）但男主角最後覺悟到這些示威並不是他想像般具有意義，「他」視之為革命的示威實際上只是狂徒的暴動，這對之前他的理想、種種激動完全是一種諷刺。小說中月亮與太陽的意象分別象徵香港的現實與對中國的想像和回憶，不斷在小說中交錯閃現，具有意識流的意味。主角的形象代表了一個充滿責任感的知識分子的形象，說粵語的示威者及旁觀者和殖民地的警察卻提醒他香港的現實處境。經歷完這場暴動後，「他」最後看清虛妄，重拾希望。

《文藝新潮》倡導的「理性和良知」的現代性與現代主義的悲觀、個人主義、懷疑和虛無有所不同。根據李歐梵關於現代主義的總結，十九世紀的科技躍進、工業革命帶來勢如破竹的經濟和社會變遷，表現為中產階級的樂觀、功利和庸俗的現代風；另一方面，又產生了對這種現代風的反動與批判，也就是象徵主義、立體主義、未來主義、意象主義、表現主義、達達主義和超現實主義等美學上的現代主義。

中國社會科學出版社，1989。）頁157。

它反傳統，反功利，甚至於「反人文」(anti-humanist) 這一新現代主義也反理性、反歷史，對人類的歷史感到失望，現代主義藝術家視外在世界乃是頑冥而疏離得令人絕望，從而對外在世界喪失興趣。他以主觀主義和摧毀偶像的姿態，毅然在他們自己的創作活動中創立新的「藝術現實」。⁵⁴

《文藝新潮》對現代主義的引介就出現了它的取捨和改良，來達到它的目標。第二期翻譯的文章是斯蒂芬·斯班特的「現代主義派運動的消沉」，指出現代主義的消沉是因其矛盾的本質。即現代主義作家必須永遠走在讀者之前，而個人和社會的尖刻對立，使現代主義一取得成功，一被社會接受，失敗就開始了。另外，李維陵在《文藝新潮》第六期發表的文藝評論「現代文藝·現代人·現代生活」⁵⁵把現代主義的消沉歸於它的自我懷疑、悲觀和焦慮。焦慮來自於「它(現代主義)對人類自我與外界的關係是找不到一個合理結論。」(頁23)「現代主義的文學藝術，所給他們的僅僅是他怎樣感覺外界而不是如何和外界取得一個新的調協之道。」(頁23)而且現代主義藝術家對罪惡、感覺等的偏嗜，更加加深了個人在社會的迷失感和悲觀。因此，李維陵提出的要開拓現代文藝的新天地就是要處理好個人與社會，個人主義和集體主義的糾纏衝突，「再表露那些抑悒的悲觀或失望之情的確已不需要，而且事實上也已太多了。增加讀者們的迷惘困惑或對人生的黯淡灰滅，不若激勉他們興奮地積極地正視這時代與這世界的變革，正視人類政治與社會生活的新的發展。忠實於生命和人類這永遠是有良心與有才能的作家和藝術家們所虔摯信奉的。」(頁27)

從李維陵的文學主張可見《文藝新潮》的編輯和作家在追求現代主義文學的同時揉合自己的文學主張，即以文學探討人性、藝術家的社會責任及現代主義發展的新方向。因此，小說中反覆討論文學、作家的責任、人性善惡，是這段時期小說的特點。這段時期作家對文學、對人性的探索，使小說裡出現了很多問題，而且作家也在不斷地尋找答案。

最初的動機，也許是對的，可是發展到這個地步，使大多數人遭劫受害，最後目的是什麼呢？要爭取什麼呢？結果會怎樣呢？(《太陽下的街》)

⁵³ 馬朗：「太陽下的街」，見《文藝新潮》第七期，1956年11月。頁5。

⁵⁴ 李歐梵：「中國現代文學中的現代主義」，見《中西文學的徊想》，香港：三聯書店香港有限公司，1986年。頁23。

⁵⁵ 李維陵：「現代人·現代生活·現代文藝」，見《文藝新潮》第七期，1956年11月。頁23。

可是，難道一個理性時代，真的不能從那些錯誤與惡的歷史教訓中形成？（《魔道》）

人的存在究竟是為了什麼？（《魔道》）

這些問題最終都得到正面的積極的答案：樂觀、理性、良知、人性。這既是現代主義文學中失落的，也是當時提倡現代主義文學作家所希望，以此來振奮人心，在混亂時代之後重拾信心，重新出發的路向。

《文藝新潮》中的新詩，詩人較多地處理香港的時空。第十三期無邪的詩 一九五七年春：香港（頁32）寫道：

在異地，與及在戰爭不同的謠言中，
我們的徬徨早已經成為了習慣，
不記得或甚至嘲笑它；每個夜晚
人人同夢著廉價的馬票的美夢——
唯一的寄託，縱然還有著其他
已經不足掛齒了；一年復一年
沖掉了多少信仰，而除了金錢
沒有什麼能支持此地的生涯。

悲哀使許多事情無法再熱心，
空見到理想墮落了，終歸無望，
而河山依舊，我們也徒然惆悵；
但知道自己已歸根成為公民
在這種生活的形式中：日出而作，
我們在高高的建築夾縫間經過。

這首詩寫了五十年香港都市生活的一個境況——難民生活的感受，「歸根成為公民」，也就是做了英國殖民地的公民，一切家國的理想信仰都失落了，這種失落掩蓋在都市的時空之下，金錢成為「支持此地生涯」唯一的寄託。殖民地、金錢、高高的建築物成為香港五十年代的都市形象。這個形象始終與作者的失落、懷念的中國經驗和中國想像處處形成對比、關聯著的。

《文藝新潮》介紹世界文藝潮流的開放的態度對以後的文藝雜誌影響很大。《新思潮》、《淺水灣》、《好望角》、《四季》、《大拇指》等後來的刊物都著重翻譯與創作，一面介紹現代主義一面吸收運用，因此，香港的現代主義是靠這批雜誌翻譯過來的。

3. 《好望角》

《好望角》(1963年3月—1963年12月,共13期,由崑南、李英豪主編)是六十年代介紹現代主義的一本重要雜誌。它的現代性也表現於對世界文藝主潮的介紹、作品的翻譯評論和創作的實踐。雜誌每期有特輯或專題介紹外國作家,分別有甘明斯(e. e. Cummings,第2期) 羅威爾(George Orwell,第3期) 克洛加(Jack Kerouac,第4期) 威廉斯(William Carlos Williams,第5期) 杜斯·帕索斯(John Dos Passos,第6期) 莫拉維亞(Alberto Moravia,第7、8期) 保爾·艾呂雅(Paul Eluard,第10期)等,還有其他外國小說、詩歌。這些作家大部分是當代作家,繼承現代主義文藝又各有獨特的文學風格。李英豪(又有筆名冰川)的多篇文學批評,論現代批評、論詩的語言動向、戲劇與群眾、論小說、小說批評、小說技巧芻論、論商禽的詩——變調的鳥、小說與神話、論洛夫《石室的死亡》、莫拉維亞小說悲劇的頂峰特質、論小說語言的暗喻性等。李英豪的文學評論,填補了《文藝新潮》在現代主義文藝批評理論上的不足,《文藝新潮》李維陵對現代主義文藝的批評主要是觀念上的批評,但對於具體的文字、作品的分析則較少。李英豪運用現代主義文藝的觀點,對詩和小說的語言、形式、技巧以及批評方法等作了深入的探討,這對小說藝術和技巧的運用具有十分重要的影響。另外王無邪、呂壽昆等介紹當代雕塑、繪畫藝術都占有一定的篇幅。

《好望角》也展現了它的都市氣息。創刊詞 夢與證物 雖然表明了雜誌的堅持現代主義文藝,不肯服膺大眾文化(Mass Culture),但是《好望角》的編輯又對電影這種大眾文化另眼相看,有李歐梵寫 影評現況(第1期) 羅卡的 荷李活之剖析(第2、3期),及「每期有崑南以其他筆名寫的電影評論」⁵⁶ 介紹美國電影文化。還有瑪真的 廣告與文化面貌(第3期),評論香港報刊、廣播的廣告呈現的社會越趨商業化面貌。這裡一方面可見六十年代香港都市文化、生活與文學的組合與關係,「大眾文化」、「小眾文化」並不一定截然分開;另一方面,在西方流行文化影響之下,作家對大眾文化也不是完全排斥,相反他們也熟稔流行文化,願意在推動文藝的基礎上嘗試提出深入的解讀和評論。

⁵⁶ 李英豪：夢與證物——懷《好望角》文學藝術半月刊，選自《文藝雜誌》1983年7月，第七

文學創作方面，比起《文藝新潮》的馬朗等人的小說和詩歌中明顯的中國想像，《好望角》的小說詩歌裏中國的印象開始淡去。崑南的小說《攜風的姑娘》（第4期）鐵匠李生活在異鄉，嚮往著回中國，但因為一個他所傾慕的異國女子達蘭妮邀他一起上山，回國的理想和對異國女子的情慾交纏著，最後錯過了回國的機會，也失去了達蘭妮。這篇小說充滿象徵意味，「達蘭妮是一個美麗的文明」，重歸中國則是一個「理想」、「光榮的一部分」。然而，達蘭妮是屬於風的，不能得到的；中國是一個向往的可又不能回去的地方，與中國的距離始終遙不可及的。李的處境象徵了香港的處境，對中國和西方的向往和追求都失落。其他小說像《長廊的短調》、《大風起兮》等都著重描寫了都市人的感情和體驗，突出香港的都市經驗。香港的都市在崑南的詩《旗向》（第6期）是這樣呈現的：

之故
起來（不願做奴隸的人們）
噫 花天兮花天兮
TO WHOM IT MAY CONCERN
This is to certify that
閣下誠咭片者 股票者
畢生擲毫於忘寢之文字
與氣候寒暄（公曆年月日星期）
「詰旦 Luckie 參與賽事」
電話器之近安與啖啡或茶
成閣下之材料——飛黃騰踏之材料

敬啟者 閣下夢夢中國否
汝之肌革黃乎 眼瞳黑乎

這首詩在語言上把中英文言白話拼貼在一起，這種語言的運用也是香港語言的特點；股票者、咖啡或茶又是香港的特色。「起來（不願做奴隸的人們）」、「閣下夢夢中國否」、「汝之肌黃乎 眼瞳黑乎」帶出香港這個殖民地與中國的關係。葉維廉認為「能夠觸及和反映在這個體制下（殖民地統治下）意識的掙扎和蛻變（這當然包括中國意識與殖民政策的對峙、衝突、調整、有時甚至屈服而變得無意識、無覺醒到無可奈何的整個複雜過程）才算是香港文學。」⁵⁷以此來看這首詩，是肯定的香港文學了。這首詩表現殖民地的教育、英語的運用和西化的生活方式上使居民跟中國有所疏離，但是傳統的影響、民族的情感對香港人又有內在的情感聯繫和牽連。

期，文藝座談會，香港。頁30。

⁵⁷ 葉維廉：《自覺之旅：由裸靈到死—初論崑南》，選自陳炳良編《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。頁162-163。

崑南用語言上的分裂來表現香港社會裏中 / 西文化、民族 / 殖民地兩種意識的對峙，及在這種對峙下形成的混雜、扭曲的本土語言特色。

五十年代懷鄉的傷感情緒消退後，在西方文化影響強烈的、都市化發展迅速的六十年代，作家開始轉向描述香港的都市面貌和生活。六十年代的香港都市文化尚在發展之中，《好望角》仍延續《文藝新潮》對現代主義文藝及西方文化的介紹的角色，但對都市文化已開始有局部的省思，香港的意識在中西文化的對比和追尋中逐漸萌長。由《文藝新潮》到《好望角》，現代主義的引介表現了開闊的視野，作家樂於模仿實踐新的寫作風格，因此不管是文學創作還是都市文化的發展都處在一個對西方文化吸收和模仿為主的階段。

4. 《大拇指》

《大拇指》(1975年10月—1987年4月，共223期，主編者為張灼祥、也斯、吳煦斌、杜杜、西西、鍾玲玲、迅清等。)開始時是周報，後來改為半月刊，是七十年代發行量較大時間較長的刊物，《大拇指》是一份以年輕人、中學生為對象的綜合性刊物，包括文藝、電影、音樂、專題、書話、思想、校園等各版。周刊版面的編排簡潔明快，內容平易淺白，適合年輕人閱讀，而且也圍繞日常生活的點滴感受。

這本青年刊物表現出對香港的「本土意識」，即以香港本土為寫作的主體對象。《大拇指》的專題版常有介紹香港的地方和人物，像「有趣的店」(第4期)、「新車站第一班火車」(第7期)、「獅子山下一個被毀的家園——馬仔坑村」(第22期)、「蛻變中的沙田」(第47期)、「人力車——逐漸被淘汰的行業」(第5期)、「報販」(第42期)、「漁家」(第44期)等，表現出對本地的關注和興趣。藝文版雖然也介紹外國及台灣的作家和作品，但以創作為主，有「詩之頁」和短篇小說(發表的短篇小說後來選輯成《大拇指小說選》)，這些詩和小說的作者都是香港成長的年輕人，作品大部分是以香港的地方、事件、生活經驗為題材的，語言也比較生活化和口語化。也斯在《大拇指小說選》序中說：「《大拇指》文藝版，鼓勵比較生活化的作品：贊成刻畫現實，但不認為現實只限於某一個階層，不認為現實刻畫只有一種方法，而且亦不僅以刻畫現實為滿足，能透視現實題材，表達深長的意義更好。」

⁵⁸ 這段說話準確地概括了《大拇指》小說的特點。其中多篇小說都以寫實、白描的手法寫了都市生活的各個層面，木屋區的老婦、剛生了孩子的年輕夫婦、中學生、退休的老伯等，寫出各個階層的生活體驗和他們面對的問題。正如羅貴祥對「本土意識」的討論提出多一層的看法，「本土意識」并不等同於對本土的認同。⁵⁹ 多篇小說都揭露了香港社會的問題，也有不認同的看法。小說《變》⁶⁰ 寫了製衣廠引進了機器生產後所帶來的機械化問題、人際的疏離的現象，表現對過往和諧溫情的人際關係的懷念。小說的結尾寫道：「突然被汽車的喇叭聲愣住了，從胡思亂想中醒來，發覺自己正要過馬路。我像有點失神。面對一輛輛在面前飛過的汽車，眼睛給那些巨大的廣告牌弄暈眩了。整個城市像八爪魚遇著敵人一般，發放著重重的黑煙。」（頁 32）把城市比作八爪魚等怪物的意象是很多現代小說常用的比喻，顯示香港進入了一個現代工業化的社會。這種對香港都市的批評與同用寫實手法的五、六十年代小說或左派小說相比起來有所不同，五、六十年代對小說對香港的批評似乎有著對香港都市有整體的否定，也常隱含一個中國的角度，香港這個空間被視為一個使人墮落、腐壞的象徵。而七十年代的小說，年輕人以成長的環境和經驗本身作為一個前後觀察比較的對象，對都市的批評則是在一種社會發展的基礎上，寫出在那個階段裏，社會眾人面對的問題。

與描述本地的生活化、親切感相比起來，小說中對大陸的認知是陌生的。西西的《我從火車上下來》以輕快的筆調寫了香港少年回大陸探親的經驗，突出了兩地的不同，「我」由香港都市回到大陸父母的故鄉（雖然是一個城鎮，但廣義上仍然可視作鄉村），處處表出對大陸的陌生和好奇。「我」留下了鞋、羊毛外套、T 恤、餅乾、布等日用品，「阿田」送給「我」的荔枝、菠蘿、菜乾、大號砂鍋也暗示了這種城鄉區別。小藍的《來去》寫了七十年代從大陸來港的人在香港的處境。這些新移民與五十年代的難民心態不同，他們厭倦了大陸的政治化的社會，但在香港面對商業化都市生活又有各種不適應與難辛。七十年代的大陸的偷渡潮是令人關注的社會問題，作家的寫作既是對本土的關注，也帶出年輕一代對大陸、對國家意識的新的思考，既不把身為殖民地居民引為傷感，對國家民族也不作浪漫理想化的想像。

《大拇指》承接《中國學生周報》七十年代改版後的風格，是各種通俗、保守、

⁵⁸ 也斯：《大拇指小說選》（序），台北：遠景出版社，1978。頁 1。

⁵⁹ 羅貴祥：《經驗與概念的矛盾：七十年代現代詩的生活化與本土性問題》選自《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2001。頁 246。

⁶⁰ 王志清：《變》，選自馮偉才編《香港短篇小說選—七十年代》，香港：天地圖書，1998。頁 24。

商業化的文藝雜誌中年輕化、本地色彩較強的刊物。從刊物的詩與小說中對本地事物的刻劃，紀錄了本土意識形成的痕跡。這些年青作者對都市的描述中可見香港在經過五、六十年代中西影響交融吸納後逐漸萌長出了本土的都市文化，以及他們對此的省察。

依附在報紙和雜誌上通俗文學和純文學的空間，通俗文學的發達成了香港文學的一個引人注意的亮點，但純文學也在其中慢慢發展。通俗文學的空間和純文學的空間雖然有互相排斥的地方，其中也有相互調整，互相適應的地方，組成了既矛盾又共存的都市文學空間。

第三章：報紙的文學空間．都市空間．小說的空間形式

都市的建築環境引發了人們對空間的敏感與重視，「空間」既然具有立體與多面的特點，對「空間」的概念可以從更多層面來理解，幫助我們更深入認識都市文學。「空間」可以由建築上的名詞引申到抽象的概念，林耀德認為對空間的詮釋可以根據內容、生理—心理或形式等各種層面進行詮釋。⁶¹「空間」可以指「都市空間」，由建築、街道構成的、可觀可感的物理空間；在抽象的層面而言，有由報紙、雜誌、出版情況、作家生存組成的「文學空間」；以及在表現在小說中敘事、形式和對時空觀念重新思考的「空間形式」。

報紙是香港五十年代主要的文學空間，香港文學發展很大程度上依賴報紙和刊物所提供的文學空間，這一點在第二章已經有討論。文學空間可從空間內容的層面來理解。報紙除了供小說發表作為一個主要載體之外，這個空間的特點——報紙的形式、香港作家與報紙的密切關係，大多數作家當過報刊編輯，依靠當編輯維生，報紙不僅維持著文學空間，還維持著作家的實際生活，這些都對小說的創作與形式產生的影響。本章將討論報紙對文學創作的影響。

都市空間對人的影響可從生理—心理方面理解，對都市空間的觀感同樣見諸小說之中。文學空間、都市空間與小說三者都與作家有關聯，文學空間是文學生存、發展的空間；都市空間是作家現實生活感受的空間；小說是作家的作品，表現了作家對都市的各種觀察和感受。有了文學的聯繫，我們可以檢視三者如何互為影響、互為補充、互為表達。

一、 報紙的文學空間

1. 小說裡的報紙形象

香港的報業傳媒與作家密切關係，報紙是作家發表的空間，另一方面報紙傳媒的形象又常常在小說裡出現。編輯或專欄作家經常成為小說的主角，由五十年代李維陵小說《標題、荊棘》；六年代的劉以鬯的《酒徒》、《春雨》、副刊編輯的

⁶¹ 林耀德在《空間剪貼簿—漫遊晚近台灣都市小說的建築空間》（見鄭明嫻編《當代台灣都市文學論》，台北：時報出版社，1995。頁287-326。）一文中討論建築空間的詮釋可從「內容、生理—心

白日夢、崑南的 地的門；七年代的也斯的 剪紙、象、李國威的 羅健的決定、吳煦斌的 木、信；甚至八十年代李碧華的 胭脂扣等。這些編輯、作家角色，他們是世界資訊消息、文稿、文字的收集者，同時他們又有個人對這些資訊、文字的反思，他們作為一個收集、剪裁、編輯的中間角色，使他們又能以一個都市的觀察者的角度，敏銳地感知、觀察都市的變化。

新聞資訊經常在的小說中出現，新聞與時代的密切關係使小說中隱現一個繁雜喧嘩的都市背景。五年代的小說 標題 寫一個左派報編輯在接到布達佩斯革命消息後引起的反思，最後決定以肯定的態度發佈消息。在這篇小說中新聞資訊帶來一個廣闊的世界視野，匈牙利革命的衝擊激發香港的左派知識分子反思社會理想與現實的差距。六年代初的兩篇小說 酒徒 和 地的門 中更直接插入大篇幅的報紙新聞資訊。 地的門 中新聞消息來自世界各國，有核子禁試的裁軍會議、美俄的航天科技競賽、各地的自然災害、戰爭、世界末日的宣揚、廣告等任何訊息都有，而且其間省略了標點符號的運用，形成一種連綿不斷、密不透氣的資訊湧塞的效果。一方面，各種新式電器的廣告，顯示香港社會進入一個現代化、商業化社會的進步。另外，國際時勢、科技發展對人造成的震撼，人再不能把握世界而帶來種種焦慮與疲倦。

五年代的 標題 寫的是人對新聞事件的反應，而六年代的小說開始對報紙傳媒這個大眾文化機制，對香港的都市文化作出的批評。六年代小說中報刊的形象低下， 地的門 和 酒徒 的主角都強烈批評報紙的商業化使作家不得不寫武俠小說和通俗小說，純文學無生存的空間。現代主義對通俗文學的批判的精神在這兩篇小說中是很鮮明的，報紙作為這些通俗文學的載體以及其商業原則也一併被批判。然而由於香港文學空間與報紙的密切關係，作家幾乎不能脫離這個制度而單靠寫純文學維生；另一方面，正如羅貴祥所說：「(劉以鬯、崑南)他們與大眾文化的商品生產模式既有相當密切的關係，有時更是大眾文化的生產者，這種身份的複雜構成他們對大眾文化的複雜態度，明顯地有別於那種一面倒的、置身事外和毫不妥協的文化批判。」⁶² 地的門 的主角葉文海是不肯妥協的文化批判者，他最後死於車禍。 酒徒 的主角雖然極不願意，但卻是不得不寫武俠小說、色情小說為生的「妥協者」。這是作家可能選擇的兩種態度。「酒徒」那種精神分裂的寫作方

理或形式」層面詮釋。本文從引用其觀點，但空間并不僅指建築空間方面。

⁶² 羅貴祥：幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念，選自陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。頁21。

式令六十年代的作家很痛苦。但對於七、八十年代的作家來說，這卻是一種被接受的寫作態度和生存方式。八十年代雅俗的界限的模糊了，武俠小說的價值也被肯定了，更重要的是在這種文化環境下長大的香港本土作家對雅俗文學更加寬容。七十年代小說雖然對報紙也有批評，西西的《我城》稱我城的人讀「動物報」，看「蘋果牌小說」，也斯在《剪紙》中批評報紙的制作、報紙的時間性，使文字變得不可信，但其語氣倒平和，西西的語氣調侃之中更是在描述一種都市的日常習慣。

2. 報紙形式對小說形式的影響

香港大部分重要的小說連載或發表於報紙。兩者的密切關係不僅是報紙新聞滲入小說的題材內容，報紙形式對小說形式有一定的影響。報紙每天發表一段小說，小說為了留住讀者，不停地製造懸念、高潮迭起，像武俠小說；或者每天完完整整的一篇，像短篇小說或專欄雜文。五十年代三蘇的小說《經紀日記》以日記形式寫成，最早發表在《民生日報》，每天一段，也就是小說中的每一天的日記。每篇日記本身可自成一個小故事或一篇雜文，這些小故事內容也頗為有彈性，只要作家願意寫下去，故事可以不斷發展下去。因此小說沒有一個主要的故事，而是以這些小故事一個連一個而成。七十年代西西的小說《我城》的形式也有相似之處。《我城》共十八章，每章之間並沒有緊密的邏輯和時間的關係，每章寫不同的事情，主題不同、敘述者也不同，而且配有插圖。小說最初連載於《快報》，雖然不是每天發表一章，但小說的形式卻有報紙專欄形式的影子。

另一個影響是小說的手法運用，六、七十年代的香港小說中剪貼併置的手法是重要的手法。先看一段例子：

（他拿起了舊報紙——板門店昨開韓戰十週年紀念會聯軍重申防衛立場決心抵抗共黨侵略麥格魯特謂自衛戰不能避免——美報評析共黨言論中俄共縱意見分歧侵略殺人手段一致赫斯特系指為共黨詭計與陷阱——西藏商人抵尼泊爾證實抗暴戰火蔓延後藏駐薩迦宗共軍被殺——「【東京六月二十五日合眾社電】今天清晨五點鐘三千名蛇舞的共黨分子和社會黨的示威者嚷著我們恨美國向著美大使館進發——開會四十七次毫無結果共方代表集體退會裁軍會議昨告破裂核子禁試勢將破滅西方人士預測東西冷戰將更烈——旅美青年科學家陳仕元說再有十年人類可自月球來回——）(《地的門》頁 61-62。)

電車沒有二等——十二點一刻——滿街白領階級——汽車裏的大胖子想到淺水灣去吃一客煎牛排——喂！老劉，很久不見了，你好？——安樂園的燒鵝在戲弄窮人的欲望——十二點半——西書攤上的裸女日曆最暢銷——香港文化與男性之禁地——任劍輝是全港媽姐的大眾情人——古巴局勢好轉——娛樂戲院正在改建中——姚卓然昨晚踢得非常出色——新聞標題：一少婦夢中遭「胸襲」——利源東街的聲浪——蛻變——思想枯竭症——兩個阿飛專割死牛——櫥窗的誘惑——永安公司大減價——貧血的街道——有一座危樓即將塌倒了——莫拉維亞寫羅馬，台蒙倫揚寫紐約，福克納寫美國南部，喬也斯寫都柏林。——香港的心臟在跳動——香港的脈搏也在跳動——電車沒有二等。（《酒徒》頁 71。）

拼貼技巧最早來自西方現代主義小說，香港作家以新聞剪貼入小說中則一定程度上受美國作家杜斯·帕索斯（John Dos Passos）的手法影響。一九六三年五月的《好望角》雜誌上，冰川（即李英豪）的文學評論 杜思·帕索斯小說探微 一文中，作者肯定了帕索斯的手法：「帕索斯創新之新聞片剪接技巧（將新聞標題，要人傳記及時事實錄也輾轉插入），最先大量運用於其小說《曼哈頓車站》（*Manhattan Transfer*）中。該書無固定之情節，只是藉股票市場之不景氣與崩潰現象，及一連串發生之瑣碎事件，剖割出一個熙攘城市的橫切面，表現了紐約生活殘酷的生命力與瞬息萬變的畫圖；實是其《美國三部曲》一闕有力的前奏 杜氏的技巧，簡直就像詩的意象般跳躍，用以顯示生命的流動與蛻變。」⁶³ 這種手法的效果是「杜氏往復錯綜地在小說中，強調了社會背景的巨力，以及『現代人既為普遍的人人，亦為獨孤的個人』此一不移的事實。」⁶⁴ 劉以鬯的《酒徒》也早把帕索斯的小說《美國》列為「愛好文學的人必讀的作品」之一。⁶⁵ 由此可見香港作家是頗接受把新聞片段剪接入小說這種手法的，而且作家本身的編輯的經驗未嘗不對這種技巧的運用產生更進一步的啟發和影響。劉以鬯在《酒徒》中寫道：「莫拉維亞寫羅馬，

⁶³ 冰川：杜思·帕索斯小說探微，載於《好望角》1963年5月20日第六號。頁2。

⁶⁴ 同上。

⁶⁵ 《酒徒》中有一段寫道：「——湯瑪斯曼的《魔山》，喬也斯的《優力栖斯》與普魯斯特的《追憶逝水年華》是現代文學的三寶。此外格夫斯的《我，克勞迪亞》；卡夫卡的《審判》；加繆的《黑死病》；福斯特的《往印度》；沙特的《自由之路》；福克納的《喧囂與騷動》；浮琴尼亞吳爾芙的《浪》；巴斯特納克的《最後夏天》；海明威的《再會罷，武器》與《老人與海》；費滋哲羅的《大亨小傳》；帕索斯的《美國》；莫拉維亞的《羅馬一婦人》，以及芥川龍之介的短篇等等，都是每一個愛好文學的人必讀的作品。」選自劉以鬯的《酒徒》，香港：金石圖書貿易有限公司，1993。頁79-80。

台蒙倫揚寫紐約，福克納寫美國南部，喬也斯寫都柏林——香港的心臟在跳動——香港的脈搏也在跳動——」（頁 71）明顯，作者也在尋找書寫香港的方法。以新聞資訊融入小說之中，既是寫人也是直接寫時代，時代的喧嘩人的孤獨，世事的複雜人內心的矛盾，兩兩相對互相烘托，時、地、人、處境都得到展現。

地的門 中大量運用重複拼貼的手法，有些段落句子重複出現多次。幾段突出的拼貼的片段，分別是報紙的新聞消息、一段以半文言的「試述鴉片戰爭之前因後果」及「略述八國聯軍入京前後之經過與辛丑和約之內容」的歷史答題、抒情詩一般的約會的情境、文言的算命卜辭、周易的掛辭、佛經、地理生物演進的資料。

酒徒 中有句式的重複，主角「醒」與「醉」的兩種意識的交替，有主角對小說、新詩、電影、報紙、文學評論等各種都市文化的批評的併置，有曹雪芹、喬哀斯、普魯斯特等作家的生平傳記。我城 有對小說文體突破的試驗，圍繞著「城」的中心並置不同主題的章節。剪紙 中傳統與現代的並置，各種文本的拼貼更加突出，題目「剪紙」帶出雙重意味，即主角之一「瑤」的剪紙和報紙編輯的「剪貼」的性質。

剪貼並置手法的衍生出雙重敘事或多重敘事手法。這些表現手法小說技巧在六十年代開始被採用，七十年代運用得熟練，直至八、九十年代，仍是重要的手法和技巧。這背後應有更深層的原因——六十年代香港進入現代都市的發展階段，作為都市的觀察者，作家對都市的感受和認知更為複雜了，這種複雜的認知影響對一個都市的敘述、表現的手法。剪貼並置的手法把相對、相反或各種不同的事物和角度呈現出來，既表現空間的多面性，也表現了各種事物之間張力和聯繫，形成豐富的層次。

二、 都市空間

「都市空間」最直觀的解釋是都市的景物——都市的建築和都市的人事。若把都市空間這個概念的再擴闊些，都市空間則包括了閱讀、創作、聆聽的空間。文字、影象、聲音全是都市空間的一部分。文字、影象、聲音的大量化和商業化既是現代化都市的產物，也是組成人的都市意識的重要因素。都市的外觀即建築物的新舊高矮設計形態的轉變，除了見證城市的發展，對人的感官、意識也造成一定的影

響。學者梁秉鈞評論都市空間：「都市的發展，影響了我們對時空的觀念，對速度和距離的估計，也改變了我們的美感經驗。嶄新的物質陸續進入我們的視野，物我的關係不斷調整，重新影響了我們對外界的認知方法。過去聞一多談新詩提出『建築的美』，在今天也還有人依據這點來要求新詩字數和句行的勻齊。但若當代建築的美的觀感本身也發生了變化呢？若當代的建築不以整齊、對稱、優雅、和諧、封閉為美，生活在這些建築之間的人，很難不受到這種美感觀念的衝擊。」⁶⁶

一九六二年落成的現代建築「大會堂」圖書館，學者田邁修認為具有重要意義，「作為首座聳立於香港港灣的多層樓房的、國際式的建築，大會堂象徵了古老殖民主義和中國傳統遭受取代。」⁶⁷ 意味著與「全新的」、「現代化的承諾」。「大會堂」用作圖書館，舉辦展覽，有推動文化的作用，後來《星島晚報》有由劉以鬯主編的文藝副刊「大會堂」，推動文藝創作。劉以鬯曾表示過對「大會堂」的觀感，「我對大會堂很有好感，所以我為《星島晚報》編的副刊也叫『大會堂』。我認為大會堂是向上的象徵，而且能夠經常提供健康的文娛活動。」⁶⁸ 因為文學的關連，建築的空間與文藝的空間似乎有某種互為影響的可能。

都市的建築物影響人的觀感，同時也成為小說裡的景物，這是很常見的。六十年代「大會堂」圖書館成為文化的地標，七十年代，形式更新更高更特別的現代建築物蓋起，五十二層高、新式建築設計的商業用途的康樂大廈（一九八八年易名為怡和大廈）於一九七四年落成，是當時東南亞最高的建築物。⁶⁹ 現代都市建築鋼筋玻璃的特點由視覺的景物逐漸融入了人與人之間的觀感及關係中。崑南的小說「主角之再造」⁷⁰（又名「流出金屬的蛋」）中寫道：

很匆忙的，但決不是偶然。從天橋走過天橋，下面是嘈雜聲，我聽不見，腦海裏盡是合約的細則，我要打敗保羅。他不可能這樣銅牆鐵壁的，我已計算過，他答允簽字的話，利潤是會很可觀。保羅的臉孔後面隱藏一些甚麼呢？眼簾接觸到康樂大廈的圓窗，保羅的臉孔就是像這樣的玻璃，透明，但，你看不出甚麼東西的。（頁 186。）

⁶⁶ 梁秉鈞：《香港文化》，香港：香港藝術中心，1995。頁14。

⁶⁷ 田邁修、顏淑芬主編：《香港的六十年代》，香港：香港藝術中心，1995。頁 2。

⁶⁸ 關秀瓊、溫綺媚：細談「淺水灣」—劉以鬯訪問記，見《文藝雜誌》第七期，1983年7月，「文藝座談會」，頁 27。

⁶⁹ 龍炳頤：《香港古今建築》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1992年。頁 177-178。

⁷⁰ 選自馮偉才編《七十年代香港短篇小說選》，香港：天地圖書，1998。頁 186-190。

現代化的康樂大廈與人的臉孔重疊起來，人與人的關係、感知、情感都異化在「金屬」的都市之中。要在金屬的都市中活下去，就得使自己身心變成金屬，所以「我已從明明學會了魔法，把非金屬塗成了金屬。我變成無血無肉。我比電腦更為機械。」（頁 190。）崑南對都市的觀點帶有批判性，人在都市的建築物間穿行，似乎連人本身也迷失在其中喪失了人本身的情感靈魂。

對於都市空間的描寫，在西西筆下則顯得富於象徵及寓言的意味。小說《美麗大廈》⁷¹以魔幻寫實的手法寫一幢名為「美麗大廈」，寫香港狹窄的空間和都市人情。「梅麗大廈」是現實的建築，「美麗大廈」是一個「美麗的誤會」，它指向了人的想像，由現實的空間跳進了想像的空間。西西在小說的後記表示，與《我城》的開放式寫法相反，《美麗大廈》是封閉式的，「是一個地方的兩個寫法」。（頁 212）西西以一幢大廈來象徵香港都市，表現了都市空間對人的影響越來越大，人對都市空間的意識也越來越敏銳。五十年代的小說像《窮巷》、《半下流社會》對香港都市的描寫是由大至小，由香港的天空、地理位置等全景慢慢縮至一個建築物，一個房間的小場景，敘述者像是有一個俯視香港都市的姿態。七十年代的小說裡，建築物既可以與人互為比喻，又可成為香港抽象的象徵，城市像是縮小了，空間卻又擴大了。香港都市的發展，各種高層建築越來越多，空間分割細密複雜，人也深深陷在都市的空間之中，這種意識這種狀態，使都市空間不僅是小說人物故事的背景，更是小說中一個重要的主題。

三、小說的空間形式

都市發展，作家觀察、感知都市的空間，在小說裡也尋求空間。這種尋求一方面是回應都市發展引起的感官與認知上的複雜與多變；另一方面，這也是尋求藝術技巧、表達方式方面的突破以及對西方現代主義影響的吸收與回應。「空間形式」（Spatial Form）由約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank）⁷²提出。現實主義小說敘述是時間的歷史的，相對於此，現代主義小說表現了一種空間性。「空間性」是相對於「時間性」而言的，現代主義作家不再滿足於循序的時間、故事的講述和現實的模

⁷¹ 西西：《美麗大廈》，台灣：洪範書店，1990。

⁷² 約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank），他在《現代小說的空間形式》一書分析了現代小說中的空間形式。《現代小說的空間形式》，秦芳林譯，北京：北京大學出版社，1991。

仿。現代主義小說所呈現的對時間的敘述的延緩、切斷、取消等的努力，也就是使故事情節破碎，把敘述的重點由時間移向空間，由客觀外在轉為人的內在真實。引用結構主義觀點，當時間（歷時）的敘述被延緩、淡化，而在共時上不斷加強，即不斷增加對人物內心活動描寫、細節的描寫，讀者所能掌握的是一個複雜的心理空間，而不是一個具體的故事。

酒徒、地的門 這兩篇六十年代的小說展現的是小說主角的心理空間。酒徒 被稱為意識流小說。小說的結構由「醒」與「醉」的交替重複組成，主角喝了酒就說文學，作家模仿人的意識的無序、隨意、跳躍的特點寫酒徒的混亂矛盾的內心世界。「醒」的部分就是敘事部分。但是敘事部分極為簡單，而且作者對敘述的時間順序也沒有很嚴密的安排，敘事不斷被「醉」所打斷，「醉」篇幅比醒的篇幅多，可見作者并不是要說一個故事，而是要表現在都市處境之下香港作家的感受和更多的抒發。地的門 寫主角葉文海一晚的思想活動，第二天黎明他死於車禍。主角不斷回憶他的愛情，他的家庭，敘述不斷被重複的目前情景的片段、被拼貼的各類資料中斷。這些拼貼的資料象徵著國家、因襲、家庭、抱負、社會、宗教、教育、科學，也就是主角面對的「九個四方的月亮」。小說前面有九頁空白，與小說中各種連綿不斷、造成閱讀負擔的多種拼貼資料形似乎有一種對比效果。小說的文字與小說形式的共同作用下小說的主題更為鮮明。小說的敘事削弱，情節破碎，讀者只能把各種零碎的片段組合，前後反應參照（cross-reference），才能掌握小說的主題。崑南的小說對心理描寫更多，但角色的心境常是對應地反應、批評都市的某些事物和現象。六十年代西方文化的影響以及香港都市化的發展對作家產生各種衝擊，追求內在的真實，發掘心理空間是六十年代小說的一個重要部分，也是香港小說在西方現代主義影響下的嘗試。從小說主角對都市文化、都市事物不斷的反應批判可見，作家與都市的關係是互動的。而小說裡所呈現的主角孤獨、矛盾的心境處處折射出一個混雜的都市空間。

除了心理空間的呈現，六十年代的小說有另一種空間性的表現。劉以鬯的小說動亂 和 吵架 呈現的是兩個畫面，暴亂後和吵架後的情景。劉以鬯在這兩篇小說的實驗之處是寫沒有情節、沒有人物的小說。動亂 是以多重敘事手法，從動亂後的各種物件的角度寫暴亂的情景，作者沒有直接寫暴亂，但各種破壞了的物件就說出了「暴亂」。吵架 同樣沒有直接寫吵架的情景，作者仔細地寫吵架後的室內的每一件物件的狀況，就寫出一個家庭吵架後的畫面。吵架 的寫法可以看

到法國新小說的影響。法國新小說拒絕進入人物的內心，著重表面、環境的描寫以及反小說元素像事件人物高潮，其冷靜客觀的態度，使小說作家像描寫畫面一樣寫小說。六 年後期小說的視角開始由內在的心理轉向外在環境，由激烈反應趨向冷靜觀察。

七 年代小說的空間形式主要以雙重敘事或多重敘事來獲得。雙重敘事的小說有 對倒、剪紙 等，多重敘事的 我城。六 年代小說呈現的是心理空間，七 年代呈現的則是都市空間；六 年代作家以個人主觀意識去反應都市，七 年代作家嘗試以冷靜地觀察都市。這種轉變有本土意識因素，也有作家對都市的重新觀察敘述的需要。本地成長的年輕作家，對本土的接受使他們能以一個比較冷靜的態度去觀察都市。另外，都市空間的立體性和多面性，使人不能從一個角度就看清各面，總是看到了這面，看不到那面，再加上都市的混雜、多樣化的特性也不可能以一角度就說清楚。因此，併置、多重角度就成為觀察與寫作的需要，而且也是作為客觀的觀察者所需要的。六 年代末七 年代初香港的現代化都市規劃才開始，作家通過對都市事物、都市空間的相對比較來建立香港的都市形象，小說中也充滿各種的對比——新舊、中西、傳統和現代。 對倒 裡由大陸來的中年男子淳于白與香港本地少女阿杏的角度顯示了香港大陸南來的一代與本地新生一代這樣一種人口組成的特點。淳于白不斷地回想過去的事情，阿杏不斷地幻想未來的事，他們相鄰而坐看一出電影卻並不認識，也沒有發生更多的故事，這是一種有趣的都市經驗和都市觀察。如果作者劉以鬯的角度是接近中年男子淳于白的角度，那麼他則提供了另一個與他完全相反的「少女」角度作為對比。 剪紙 也提供了兩個角度，「喬」所代表了都市現代、西化的一面，與「瑤」所代表的都市的傳統、中國的特點。敘述者「我」在兩者之間，扮演一個傳信者的角色，嘗試理解和溝通兩個世界。 我城 中作者把香港六、七 年代的大事和都市的民俗風情以陌生化的手法來寫，這種手法產生距離的效果，為了保持這種效果，作者只是指涉性地把城市稱為「我城」而不直說「香港」。

三篇小說都有頗重要的都市空間的描寫， 對倒 寫兩個人走在街上，他們看到的街景、人物、事件，聽到的市聲，不斷勾引他們各自的幻想和回憶，都市的空間是一個觀察的對象。 剪紙 也有細致的街景描寫，建築物、商舖、街道的種種意象無不含有新舊中西的對比參照。 我城 中對都市的居住空間、建築、環境等

都有描寫。三篇小說對都市空間的觀察和描寫各有不同的重點，對倒 寫的是新與舊的對比，從兩個人的角度帶出一種對都市發展、對消逝年華的回顧和感慨；剪紙 寫傳統與現代的並置，表現各種都市事物、都市文化在含混複雜之中又有隔絕陌生的現象；我城 寫年輕人對都市的感受，突出香港獨特的都市生活風情。在這幾篇小說裡，「觀看」作為一種對待都市的態度和行為都是很明顯的，都市作為觀看的客體，作家從不同的角度，或者遊走穿梭，或者保持距離，對都市的關注前所未有。讀者則觀看「作家觀看到」的種種，從作家使用的意象、符號，對比參照，想像一個都市的形象。

第四章：對現代主義的反思——李維陵的小說

李維陵是《文藝新潮》的主要作家。《文藝新潮》大量翻譯和介紹西方當代文學思潮，提倡現代主義文學，李維陵在《文藝新潮》發表了多篇小說和文論，表達了他對現代主義文學的意見。他肯定了現代主義文學在表現現代人心理方面的深度及在形式技巧方面的開拓，但也指出了現代主義的局限性。現代人·現代生活·現代文藝⁷³發表於《文藝新潮》第七期，李維陵指出了現代主義文藝「消沉」的現狀：

在它（現代主義）勝利的同時，它開始出現了自我懷疑和自我困惑。一種無所適從的惘然之感，現在已漸漸瀰漫和障塞了現代文學藝術的發展道路，作家與藝術家們對目前缺乏正視的勇氣，對未來失去信心，消沉是確實的狀貌。（頁 22）

它對人類自我與外界的關係是找不到一個合理結論的。（頁 23）

李維陵認為現代主義文藝的任務是：

怎樣鼓勵人在紛繁與變動劇烈的現代生活中尋求他自己和其他人存在的意義，這不單祇說現代文藝要幫助現代人有勇氣去正視現代生活的進展，而且有把握地去改進它。（頁 23）

再表露那些抑悒的悲觀或失望之情的確已不需要，而且事實上也已太多了。增加讀者的迷惘困惑對人生的黯淡憂戚，不若激勉他們興奮地積極地正視這時代與這世界的變革，正視人類政治與社會生活的新的發展。（頁 27）

由此可見，李維陵認為現代主義的過於悲觀和個人主義。他更關心的是文藝作品怎樣能幫助人們克服他們所處的困境。這是一種人道主義的關懷。他認為，作家必須處理好個人主義與集體主義的衝突，建立新的價值和標準。他在小說中就嘗試去解決這個問題。他認為作家「不但須具備有完善生動的文學藝術的獨特技巧和特質，在觀念和情感上，他還要具備有作為一個社會指導與改造者那樣的職責。」（頁 24）也許李維陵的觀點仍囿於「文學（或作家）的社會功能」之上，但他也能從五十年代戰後的時代背景和西方現代主義消退的現象來分析現代主義，因此，他對現

⁷³ 李維陵：現代人·現代生活·現代文藝，見《文藝新潮》第七期，1956年11月。後收入《荊

代主義的態度也是經過他的反省而不只是單純的接受或反對。這種對現代文藝的思考也成為他小說中的一個主要題材和特點。

李維陵的小說就題材及手法來看有三類，一類是寫知識分子對現代文藝的討論，有一定的思辯的意味，例如《魔道》、《兩夫婦》；一類是比較抒情、感性的小說，例如《火焰》、《蝕》；還有是寫低下階層的故事《疑犯》。

在第一類小說裡，李維陵常用二元的結構來進行討論和思考。《魔道》、《荊棘》和《兩夫婦》這三篇小說都以「我」為敘述者，「我」通過和另一個對現代文藝有認識 / 完全無知的人接觸，從中不斷省思現代文藝、人性和現代社會的種種。

一、 魔道

《魔道》⁷⁴發表於《文學新潮》第五期。小說中的敘述者「我」被一個具有「魔性」的人吸引。這人對現代文藝、對哲學思想的深刻認識深深吸引著「我」。然而，這樣深具學識的人卻有陰暗的一面，「我」第一次見他時，就從他的眼睛裏「看到了一些使我戰慄的東西，確當點說，一些魔性。」（頁 3）他對「罪惡的一面格外起勁，愛好誇張波特萊爾和王爾德某些使人心悸的意象，對杜思托耶夫斯基的《罪與罰》和法朗士的《泰綺思》，他能巧妙地誘導我注意那些主角們的犯罪意識。」（頁 5）在以後的交往中，「我」又從他身上，「發現我自己在抗禦著（自己）某些性格上的特點」（頁 5），由此可見，「他」對待人性陰暗、罪惡一面的執著基本上就是一種現代主義的態度。「我」被「他」，也可以說是被「現代主義」所吸引，但又不能完全認同。這是一種頗矛盾的心理，對人性犯罪意識、潛意識的發掘，是現代主義的一個主要特色，但「我」一方面被吸引，一方面又要抗禦，一直猶豫著，而且不時跟他辯論。這表現了一種作者在接受現代主義時的一種反思的過程。

「他」是一個聰明、博學的年青人，但對未來悲觀，在現實生活中則是邪惡的一個人。這人不但寄生在一個有恩於他的老人家裡，還佔有他的妻子，這使敘述者很憤慨。當敘述者斥責「他」對老人無禮時，「他」卻認為：

「我討厭他，他供養我，這沒有什麼必要的關聯。」他說

棘集》，香港：華英出版社，1968年。頁 163-179。

⁷⁴ 李維陵：《魔道》，見《文藝新潮》第五期，1956年9月，後收入《荊棘集》。頁 5-28。

得振振其辭：「是的，我並沒有忘記我住在他家裏，而且我也記得我流落在城市時他將我從饑餓狀態救起來。他一直用他的勞力賺回來的錢供養我。我寄生在他家裏，剝削他，偷竊他，吮吸他腐朽骨頭裏殘餘的膏血。可是你知道我在這裏找不到工作做，我現在甚至已完全不想再找任何工作了，因為我發覺我可以靠他過活。然而這與我討厭他有什麼關係呢？我不能為了這樣便要向他不表示我對於這類人的憎厭。現在我所做的已經是很客氣的了，我不過在吮吸一個廢物的血液來營養我自己。」
(頁 8)

如果把「他」看作是現代文藝和現代人的代表，「他」是極端的個人主義者，缺乏對人的關懷，在他身上，知識、道德和理性都可以割裂開來。敘述者對「他」的看法，也還浸入對時代的反省：

這不應該是他本性作惡的問題，可以說這是他生長在一個錯誤的與罪惡的時代裏的結果。可是，難道一個理性時代，真的不能從那些錯誤與罪惡的歷史教訓中形成？(頁 9)

現代主義否定人是理性的，李維陵則試圖重建人的理性。「我」與「他」的對話，其實也就是一種思辯的過程。最後，對於人們所深陷的悲觀、迷惘、個人主義的困境——這基本上也是現代主義的困境，作者所提出的解決方法是：

應該儘量運用已經積累的知識和技能，去改善這個世界，使它更合理地適合人在上面居住。我們不能把這問題純粹置放在神學或玄學的範疇裏去討論，這不能有結果而且與今日人類悲慘的命運無補。如果少注意自我和多注意別人，尤其是經過長期歷史苦難的善良勤樸的別人，則我們對這問題的考慮，當會使我們有樂觀積極的結論。(頁 10)

最後這個人被老人妻子保護老人時所表現的道德勇氣，也就是「他」一向蔑視人性、道德所感動，最後終於悔悟得并且到了救贖。這樣的轉變頗為戲劇性，但卻符合作者的文藝觀點，文藝要關懷人和社會。

二、荊棘

另外一篇小說《荊棘》⁷⁵也是二元結構。這個二元的對立存在於父子之間。敘述者「我」與一個老人是好朋友，「我」費盡力氣把老人的詩與論文出版。老人的詩與論文雖好，卻得不到別人甚至他兒子的理解。他的兒子認為「父親是個廢物，沒有出息，盡是空想些不切實際的事情，而又野心太大，不肯安心教書」（頁13）最後老人寂寞地死去，他的兒子才感到愧疚和悲哀。

老人與兒子的對立，也是理想與現實的對立。老人的主要興趣在於詩和純粹哲學，他的詩「燦耀著純粹的詩素和藝術家的才華，有幾篇簡直可以媲美得勃萊克最好的作品。」（頁9）他所關懷的是人類世界所走的道路，究竟將通向何處去。他認為「現代人類最大的悲劇不是越來越容易地玩弄毀滅性的集體死亡，而是失去信心。沒有信心的悲劇的特徵，是不相信人類自己可以主宰他們的自己的命運，心靈空洞，意志困惑，道德性薄弱」（頁12）然而，兒子關心的則是自己的生活，是眼前的現實。他「不能忍受他（父親）天天不做事，瘋瘋顛顛的空想。我們不能一天不吃飯，沒有工作便沒有安全感，我覺得我不能夠負擔不工作的人的生活，那是拖累，雖然那是我父親，但也是一樣要工作生活的是不是？」（頁15）而在「我」看來，兒子「完全不懂得精神價值，一句話說，他太過現實。」（頁13）

老人始終保持著信心和樂觀地對待未來，兒子則完全相反。這個悲劇，「並不由於兩代不同觀念的衝擊，而是由於下一代的無知所造成。」（頁14）作者指出新的一代「不相信日常生活以外還有什麼有價值的東西，他所希望和要求的，祇是些可以看得見的個人物質狀況的改善，他不關懷似乎是概念上的人類或抽象的世界，那對他是極遙遠渺茫的事情。」（頁14）

這篇小說裡的父親對文藝的態度其實已經頗接近作者對現代主義的觀點。這裡表現了文藝 / 作家所需要面對的另個問題，就是理想與現實的差距。現實生活的殘酷，人們對未來喪失信心，文藝 / 作家陷於一種不被理解的孤獨處境，因此文藝 / 作家的堅持就顯得更加重要和可貴。

這兩篇小說在寫作手法上也有相似之處，學者梁秉鈞在分析《魔道》是「一個反影響的例子」，小說轉化了王爾德《陶連·格萊的畫像》的同時，又發展出自己獨立觀點。⁷⁶ 在《荊棘》中具有同樣的轉化運用，作者提到屠格涅夫的《父與子》，

⁷⁵ 李維陵：《荊棘》，見《文藝新潮》第十四期，1958年1月，後收入《荊棘集》。頁50-74。

⁷⁶ 也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉，載於《香港文化空間與文學》，香港，1996。頁106。

同樣是寫父與子的矛盾，作者以父子的矛盾來寫香港當時的文藝的處境。兩篇小說裡冗長的歐化句式、論證式的語言使小說帶著思考辯論的色彩。儘管小說的「覺悟式」的結局過於理想化，但表現了作者對現代主義深入的思考和對現代主義某些觀點的取捨。

三、 火焰

除了 魔道、 荊棘 這些較有探索思辯性的小說，李維陵也寫了一些比較抒情性的小說，如 火焰、 蝕。這些小說較多的運用了現代主義注重心理與意象的描寫，是比較詩化的小說。

火焰⁷⁷寫一個男子「我」約了兩年前的女友看電影，但直到電影完了，女友都沒有出現。

這篇小說用了接近意識流的手法寫男主角細緻的心理活動。小說的結構很嚴密，「火焰」的意象貫穿全文。火焰是男主角心中的希望，「火焰淡淡地曳熄了。」（頁6）這是小說的開始，男主角在電影院門口等待女友，但女友始終沒有出現，「我心裏的火焰萎弱下來了，要熄滅了，因為你還沒有來。」（頁7）然後是男主角的一段回憶，原來兩人在兩年前已經分手了。從電影院裡出來，男主角徹底失望，「我的心好冰冷啊，僅存的微弱的火焰真的熄滅了。完完全全地熄滅了，我發現我自己罕見的孤獨。」（頁10）回到家後，男主角發現女友寄回了他約她看電影的信。

在文字上，這篇小說句子比較詩化。句式多短句，富有節奏感。例如這一段男主角躑躅街頭所看到的香港夜景：

燈在我眼前織成一片網，我走到海邊，燈之網也跟著到海邊，從岸上到海面上。一艘過海電船穿進入網裏邊，網散亂開了，細碎的，繽紛的，戲逐如星閃，蜿蜒如蛇。（頁10）

作者以豐富的意象描寫城市的燈光，「網」的糾結廣大和「蛇」的難以捉摸，既是眼前的景色，也是主角情感的投射。城市璀璨的夜景成為男主角孤獨的背景。

⁷⁷ 李維陵： 火焰，見《文藝新潮》第九期，1957年2月，後收入《荊棘集》。頁75-91。

四、疑犯

李維陵也寫了另一類關於都市人物的小說和劇本，例如 疑犯（發表於《文藝新潮》第十一期）和 繭（發表於《文藝新潮》第八期）。疑犯 寫懦弱的香煙小販「卓記」和妻子吵架後離家在外蹣跚，被警察當作「搏亂」的疑犯，抓去坐了幾天牢，他的妻子誤以為他投水而死，最後卓記終於回到家裡，兩人又回懷了吵吵鬧鬧的日子。

這篇小說在結構、語言上都和上述的小說有很大區別，作者是以一種戲謔及略為誇張的筆調來寫「卓記」的故事，最後還像傳統筆記小說那樣加了一句：「上面的故事是我母親從澳門回來對我說的，我祇是把它記下，很少修改。」（頁 8）這篇小說近乎寫實白描的手法來寫一個人物，比李維陵其他小說更富於生活氣息，寫出一個都市小男人無可奈何的心態。「卓記」一次偶然的「勇敢」離家卻被當作疑犯，最後釋放了還是回到他平儻的生活之中，小說有作者對小市民對輕微的嘲諷也有同情。

在五十年代，作家探索新的文體，新的風格。在接受西方現代主義影響時，作家不是單純地接受，而是有所取捨，有所考慮的。究竟怎樣才最適合香港的處境？從李維陵的小說可以看到作家在這方面的摸索。李維陵在他的小說集《荊棘集》的後記中寫道：「魔道、兩夫婦和荊棘篇，試圖通過文學藝術的形式，探索永恆人性的謎奧」。⁷⁸ 李維陵的小說多以二元的設置，去找尋現代主義文藝與人性與時代的關係。這種二元的方式正是作者在面對現代主義影響處境的一種抽象的模擬。最後作者顯然是不認同現代主義的個人主義和過度悲觀，因此李維陵小說的結局大都指向積極樂觀。雖然有時這些積極的結尾有些生硬和戲劇性，但卻是香港作家對現代主義的一種回應。這個階段正是五十年代作家在最初接受現代主義時一個認知的時期。總括而言，李維陵對現代主義不是完全認同，他對現代主義上作了不少反思，同時為了能給香港當時文藝帶來生氣，他在小說創作和文藝理論上也作過不同的嘗試和轉化西方的現代主義，起了一定的推動作用。

⁷⁸ 李維陵：《荊棘集》，〈後記〉，頁 235。

第五章：捕捉都市的偶然性與都市欲望——劉以鬯的小說

劉以鬯一九四八年由上海到香港，他的作品無論是對以往上海的回憶還是對當下香港的描寫，都市經驗始終是他小說的主題。「都市人」是劉以鬯關注的對象，各種各樣的人，他們在都市的遭遇、他們的欲望（不僅是物欲、愛慾，還包括理想），都是作者感興趣發掘的。劉以鬯寫都市，主要從都市的偶然性來寫，包含了對都市的觀察和對都市細微經驗的敏感；寫都市人的欲望則從心理來寫，其中有對都市直接、間接的情感抒發；這兩方面連起在文字、語言技巧、表達方式上作各種嘗試，成為劉以鬯書寫都市的一個特色。

一、 都市的偶然性

都市是人的聚集，各人的經歷、人與人之間的相遇、巧合就有各種故事。劉以鬯對這種經驗十分執著。他五十年代的小說著重的是都市中人際關係的錯綜複雜，個人遭遇的離奇乖張，不可思議。一九五一年出版的小說集《天堂與地獄》⁷⁹裡幾乎每一篇都體現了這種微妙的人際關係。都市的小故事加上一個出乎意料的結局。

《天堂與地獄》（1951）這篇小說是很有代表性的例子，寫一個太太把一筆錢給了她的情人，這個情人又把錢給了他的女朋友，而他的女朋友又把錢給了一個胖子，最後錢又被胖子的老婆拿走了。最巧的是胖子的太太就是最初給錢情人的女人。除了表現城市裡人與人的爾虞我詐以外，這種人與人之間的種種巧合的關係是故事的重要結構。換句話說，故事完全是在這種奇妙的關係上展開的。《天堂與地獄》的小說大都有點戲劇性，六十年代劉以鬯改變了這種寫法。在小說《鏈》（1967）⁸⁰裡，作者嘗試寫沒有故事的小說，把人的聯繫削減，減少了戲劇性的巧合故事，以心理描寫代替故事，更接近真實生活。《鏈》展現了十四個人物，但他們之間並沒有故事性的聯繫，除了偶然碰面以外，作者竭力不讓他們有再多的聯繫，甚至小偷偷了一個人的錢包，被偷錢包的人也沒發覺，再次限制了故事的發展。這與其說是十四個人的故事，不如說是十四個人的並列。

劉以鬯的小說《鏈》俱有傳統小說的結構（傳統小說的結構好幾種敘事模式，

⁷⁹ 劉以鬯：《天堂與地獄》，香港：海濱圖書出版公司，1951。

⁸⁰ 劉以鬯：《鏈》，選自劉以鬯所編《劉以鬯卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年。頁161-164。

這裡所指的是其中一種「鏈」展現的是十四個人物，他們中間有辦公室職員、經紀、商人、經理、扒手、香煙小販、生果小販、少女等等。「鏈」的結構基本上是吸取了傳統小說的技巧，一個人物扣著一個人物，例如與晚清小說《海上花》的敘述結構十分相似。劉半農評論《海上花列傳》的敘事特點：「有甲乙二人正在家中談話，談得一半，忽然來了一個丙，把話頭打斷。等到丙出了門，卻把甲乙二人拋開了，說丙在路上碰到了丁；兩人話不投機，便相打起來。那邊趕來了一個紅頭阿三，將他們一把拉進巡捕房，從此又把丙丁二人拋開了。卻說紅頭阿三出了巡捕房，碰到了紅頭阿四，如何如何。自此類推，必須再經過了許多的波折，再想方法歸還到巡捕房裡的丙丁二人，以至於紅頭阿三，紅頭阿四等等。」⁸¹

「鏈」的敘述焦點同樣由一個人轉到另一個人身上：

此時，渡輪靠岸，陳可期起座，走出跳皮時，被人踩了一腳。這個女人姓朱，有個很長的外國名字：姬莉絲汀娜。

姬莉絲汀娜朱在天星碼頭的行人隧道中行走時，一直在想著昨天晚上看過的電視節目。在連卡佛門口，有個鬍鬚刮得很乾淨的男人跟她打招呼。這個男人叫做歐陽展明。

歐陽展明大踏步走進寫字樓時，板著撲克臉（頁161-162）

比起《海上花》，「鏈」的敘述削減了枝節，重視敘事的實驗，突出了偶然性作為小說的焦點和聯繫的作用。小說中的人物有些是互不相識的，他們之間也沒有故事發生。他們聯繫的關節僅是他們的一個碰面，或者是眼睛看到的。他們之間聯繫是偶然性的。都市中人潮湧湧，各人碰到的人認識的不多，更多的是陌生人，人們之間完全是偶然的相遇。每個人都有可能在想自己的事，對所見之人毫不覺察。劉以鬯感興趣的就是這種偶然性。他以傳統小說的結構來表現一種現代都市的經驗。

「鏈」無故事可說，表現作家對都市的一種觀察，一種眾人心理的展現。小說名為「鏈」，一方面既是傳統小說結構環環相接的特點，也是都市人之間一種無形的聯繫的一種妙喻。

對陌生人的關注是現代小說、都市小說的一個特點。都市裡幾百萬人聚居，但個人又感到莫名的孤立，陌生人之間互相是一個迷，無可理解。作家對這種現象感

⁸¹劉半農：讀《海上花列傳》，《劉半農作品精選》，桂林：廣西師範大學出版社，1995。頁185。

興趣源於作家對於都市處境的一種自覺。劉以鬯在七十年代進一步發展了這種經驗，寫了更為著名的小說《對倒》（1972）。《對倒》所寫也是這種城市人與人之間偶然性。《對倒》中連起淳于白和阿杏的是他們在街上分別見到同樣的事物，一只狗、一件金行劫案、一對父子，最後甚至相鄰而坐看同一場電影。這些事物，成為兩人的交叉點，兩人的聯繫似有若無，更無故事可言。這是對都市經驗的另一種描寫。

偶然性不僅影響人與人之間的際遇，也可以在人心理的掀起高低起伏各種情緒。《陶瓷》裡常有男主角來晚了一步，想買的陶瓷就被人買去。片刻之差，人的心理經歷了緊張、渴望、失落、惱怒，欲望越強，情緒的落差起伏越大。這裡除了強調人的物欲，最突出的是偶然性。另外，「時間」是偶然性的重要因素，劉以鬯的小說中常有對「時間」的描寫。《時間》（1977）⁸²寫是一對夫婦拼命趕往碼頭乘船，船遲了兩分鐘開，他們剛好趕到，但這兩夫婦卻為這兩分鐘折騰半死。說到描寫都市偶然性最有代表性的還是劉以鬯九十年代寫的小說《打錯了》（1991）⁸³，男主角出門前接不接一個電話，就意味著他不會不遭受一場意外的車禍而改變命運。這種時間、速度所造成的巧合、偶然，和人的瞬間的決定，使都市人對時空的觀念像神經一樣敏感。時空的錯合造成截然不同的影響，是都市中存在各種可能性的原因之一。偶然性成為劉以鬯寫都市、寫人的一個偏愛的角度，「偶然性」似乎對他有難以抗拒的吸引力，使他一再從不同的角度書寫這個都市之「謎」。

二、都市欲望的白描

劉以鬯小說的另一個主題是欲望。都市是欲望的載體，在商業化的社會裡，物欲對人的誘惑更大。劉以鬯把人與欲望的糾纏放大，仔細地觀察。《陶瓷》（1978）⁸⁴、《郵票在郵海裡游來游去》（1971）⁸⁵、《他有一把鋒利的小刀》（1970）⁸⁶都以白描的手法地表現了欲望對人的牽扯。劉以鬯在《陶瓷》的題記中就寫道：「欲望，

⁸² 劉以鬯：《寺內》，台北：幼獅文學，1977。

⁸³ 劉以鬯：《打錯了》，香港：獲益出版社，2001。頁38-40。

⁸⁴ 劉以鬯：《陶瓷》，香港：香港文學研究社，1979。

⁸⁵ 收於劉以鬯：《劉以鬯中篇小說選》，香港：香港作家出版社，1995。頁223-278。

像電兔戲弄格列狗，也將人類當作玩具。」(頁1)

陶瓷 裡的丁士甫偶然聽其表兄說陶瓷可作投資保值，便迷上了收集陶瓷；郵票在郵海裡游來游去 裡的岑恕也愛好集郵。欲望的產生也就是人受到戲弄的開始。士甫和岑恕不斷被各種陶瓷及郵票吸引，必得之而後快，一個欲望滿足了，另一個又產生了，當他們沒有足夠的金錢去購買，欲望被壓抑，煩惱就來了。最後士甫為陶瓷搞得焦頭爛額，決定不再買陶瓷，在小說結尾，士甫妻子的朋友對他們說：「難道你們不知道：玉價一直像火箭那樣上升？現在，我正在一個老師傅處學看玉，你要有興趣的話，可以帶你一同去學，你們既然有這麼多的錢買公仔，不如玩玉吧！」(頁173) 又一個欲望拋了出來。正如小說開始時士甫在與表兄閒談時知道陶瓷在漲價一樣。士甫可能擺脫了對陶瓷的欲望，「玉」的欲望又等著他，無法逃避。

他有一把鋒利的小刀 裡亞洪為了弄錢最後拿刀去搶劫，錯手殺了人，最後被警察帶走。「鋒利的小刀」是亞洪搶劫殺人的凶器，欲望驅使他拿起刀搶劫，欲望本身對亞洪也是一把「鋒利的小刀」，他也毀於這把「刀」之下。亞洪一開始有了搶劫的念頭，但還很猶豫。他走在街上，不斷地受到物質的吸引，又不斷地讀到搶劫的新聞和碰到搶劫的事件。整個都市的環境都像與他的理智作對，不斷地引誘他作出反理智的事：流行時裝、時興的「方頭鞋」以及各種商品與亞洪身上的破西褲和過時的「尖頭鞋」形成鮮明對比，處處刺痛著他；為了赴女朋友的約會他必須想辦法找錢；街上女人的手袋都成為他的誘惑；不斷看到遇到的搶劫事件使他一次又一次堅定了搶劫的決心。亞洪在街上走，他看到的「香港節」花燈、餐室的食物、百貨公司的櫥窗、涼茶舖看到任劍輝的電影，姚蘇容的流行曲 都指向消費。與街頭成為對比的是亞洪的家，公屋的小單位，狹窄，貧乏。他在這兩個環境交替進出，街頭的商品越是五光十色就越顯得他的貧乏和對物質的饑渴。這是都市的普遍現象，也是人在都市中的最大的刺激。商品越發達，人越是無法自主。這幾篇小說分別發表在六十年代末及七十年代初，在《明報晚報》上連載。這個時期香港經濟起飛，帶來消費繁榮。人與商品，人與物欲的戰爭成為作家一個視點。這個時期劉以鬯的小說由深入探尋內在的小說，開始增加對都市外在的觀察和描寫，都市的時空在他的小說不斷加強。

⁸⁶ 劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》，香港：獲益出版事業有限公司，1995。

三、故事新編：現代人的心理投射

故事新編是文學中一個特別的類型，作家把傳統典故、民間故事以新的手法改寫，是作家進行文學嘗試的一個常見方法。傳統故事都是人們熟悉的，要重新寫作時，使人重視的不是故事的內容，而是作家所作創新。魯迅的《故事新編》，施蛰存的《石秀》、《將軍的頭》都是作家以現代的手法重寫傳統故事的嘗試。劉以鬯深受西方現代主義影響，他從心理、潛意識的角度重寫了一些傳統故事，《寺內》（1964）⁸⁷、《蜘蛛精》（1978）⁸⁸、《追魚》（1992）⁸⁹投射了現代人的情慾觀念；《蛇》（1978）⁹⁰、《除夕》（1969）⁹¹無關情慾，但著重心理刻劃。

劉以鬯的故事新編有三個特點：第一，從相反的角度重寫故事；第二，參考弗洛伊德心理學來刻劃人物的內心活動；第三，語言詩化的實驗。《西廂記》裡主動的原是張生，《寺內》從崔鶯鶯的角度寫她的心理和她的主動追求。《蜘蛛精》寫唐僧被蜘蛛精挑釁時慾念與理智的掙扎，唐僧在《西遊記》裡是對信仰最堅決定的人物，但在這裡唐僧最後也鬥不過人的慾念。《追魚》的故事原寫魚精追求書生，這裡相反，寫書生倒轉去追求魚。《白蛇傳》的主角是白蛇精白素貞，根據《白蛇傳》改寫的《蛇》主角則是許仙，而且消解了最神話的部分——白蛇化人，根本沒有蛇精；道貌岸然的法海和尚反而是一個鬼魂，一切恐懼源自許仙童年懼蛇的陰影。《除夕》以細緻的心理描寫想像曹雪芹去世的情景。這種種改寫多是敘述角度的試驗。從傳統故事中被忽略的角度來寫，或者以相反的角度逆寫故事，重視人性欲望，是作者故事新編的出發點。

劉以鬯運用弗洛伊德的心理分析重寫了傳統故事中扁平、定型的小說角色，著重表現人性的矛盾和複雜。這其實包含了一種現代人的角度，即否定人的絕對理性，表現慾望催發出人的種種內心鬥爭。劉以鬯本身對「內在真實」的重視，使他自覺地在小說中表現潛意識的種種。《寺內》就是以弗洛伊德的心理分析重寫了《西廂記》，從鶯鶯對性的好奇、幻想、本我與超我的衝突，表現鶯鶯內心世界。

⁸⁷ 劉以鬯：《寺內》，選自《劉以鬯卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991年。頁66-116。

⁸⁸ 同上。頁295-297。

⁸⁹ 劉以鬯：《追魚》，選自李今編《劉以鬯的實驗小說選》，北京：中國人民大學出版社，1994。

⁹⁰ 同上。頁282-286。

⁹¹ 同上。頁186-194。

崔鶯鶯用手撫摸自己的胴體，愛上了自己。她是因為愛自己才向張珙挑戰的。

（他是一個讀書人，她想。讀書人在床上的瘋狂必使孔子流淚。）

（孫飛虎是一個粗人，她想。粗人的動作可以想像得到。）

（所以，她想，為了滿足好奇，應該祈禱白馬將軍早日來臨。）（頁 80）

不僅是鶯鶯，紅娘與老夫人同樣有這樣的幻想：

紅娘渴望有一隻粗暴的手，暗忖：那張生一定在昨夜的夢中辛苦了，今朝才會寫下那麼多的震顫的字。（頁 86）

她（老夫人）見到了自己與那個年輕的男人睡在一起。

而那個年輕人竟是張君瑞。（頁 101）

小說出現了不少夢境，鶯鶯的夢、張生的夢、老夫人的夢都指向「性」。情慾成為小說的唯一主題。李今認為「寺內」一詞更帶有「幽閉」、「寂寞」、「隱藏」，更富有女性的喻意。⁹² 小說內的夢境，貓、魚、蝴蝶等與性有關的意象，完全是這種「幽閉」心理的展現。

蜘蛛精 全篇以意識流的手法寫唐僧在面對蜘蛛精的引誘時理智與慾望的鬥爭。為了突出理智壓抑慾念，作者把理智的部分和句子以粗體字印出，有鮮明的視覺效果。這是一篇表現弗洛伊德潛意識的小說。《西遊記》唐僧以堅定意志戰勝各種妖魔，蜘蛛精 則是唐僧與自己的戰爭，最後慾望是壓抑不住、不可戰勝的心魔。

追魚 一文很短，只有三百多字，故事分成六天，每天一段。在敘述結構上，第一、二、三天的首三句都相同，只是後接的一句不同，讀書人第一天「看到了一條魚」——第二天「看到了自己」——第三天「看到一個年輕女人」。然後讀書人不見了。第四、五、六三天首三句也相同，不同的只是第六天最後的結果，人們找書生第四天沒有找到——第五天沒有找到——第六天有一隻老鼠說「讀書人和女人在一起，女人是魚。」這種簡潔的寫法與 寺內 大量運用的心理描寫、意象、明喻隱喻、夢境、各種句法的鋪排效果形成強烈的對比。這種寫法直寫故事的核心，「魚」暗喻「性」，也正是整個故事深層結構。傳統故事魚精放棄千年道行化為人，

⁹² 李今：劉以鬯的實驗小說（編後記），《劉以鬯的實驗小說》。頁 340。

這裡作主動的是人，突顯了人在追求性慾中最大的可能性——傳統讀書人視之如命的功名，家庭、父母，甚至人的身份，都可以放棄。

劉以鬯在故事新編中進行的另一個試驗是語言的詩化。傳統故事著重敘事的功能，劉以鬯顯然是不甘於說故事的。他在討論「小說會不會死亡」⁹³中認為，使小說的地位發生根本性的動搖，主要是創作方法。他把小說和詩結合作為一種小說發展的新方向：「詩體小說不是新的東西，不過，這條道路仍可開闊，仍可伸展詩和小說結合起來，可以使小說獲得新的力量。小說家走這條路子，說不定會達到新境界。」⁹⁴ 小說 寺內 可見這種詩化的實驗。

從敘事的角度看，詩是共時為主，小說是歷時的。詩的特質是意象、隱喻的組合，小說則是敘事為主。在 寺內 ，作者大量運用隱喻明喻、句式的變化、意象的運用和心理的展現，減少小說的敘述功能。

為了揭示情慾的主題，劉以鬯使用了大量的意象。在第一卷寫張君瑞初入寺，遇見鶯鶯，作者沒有直接寫見面的情況，而是以意象交待：

檐鈴遭東風調戲而玎玲；抑或檐鈴調戲微風於玎玲中？（頁 66）

春在神壇底下打盹，忽然睜開眼睛。（頁 67）

直到：

袈裟與道袍。
四大金剛與十八羅漢。
磬與木魚。
香火與燈油。
崔鶯鶯與張君瑞。
攻與被攻。（頁 68）

點出主題。前四句是寺內的事物，暗示了故事的地點、曖昧的氛圍和兩兩相對的特點，然後帶出崔鶯鶯與張君瑞，以及他們的關係——「攻與被攻」。托多洛夫對敘

⁹³ 劉以鬯：《小說會不會死亡》，選自《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987年。頁82。

⁹⁴ 劉以鬯訪問記——香港《新晚報》，選自梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987年。頁43。

事句法的分析，認為一篇敘事文本的結構不過就是一個放大的句子結構。⁹⁵ 那麼，最後的兩句也就是 寺內 的敘事結構，作者在第一卷就點出整個故事的結構，以後的篇幅幾乎全是「攻與被攻」的擴展。

如果敘事功能指的是行動，在小說中，崔鶯鶯與張君瑞出現得最多的行動是「夢」和「想」/「忖」。「夢」和「想」表現的是主角的心理層面。心理層面的充分展現對於歷時性的敘事並沒有太大的作用，而是崔鶯鶯與張君瑞的展現，兩者是共時性的并列。崔鶯鶯與張君瑞兩者心理空間的并列也是「攻與被攻」形式的擴展。

小說的另一個特點的是聲音特別多。不僅是敘述者的聲音、崔鶯鶯的聲音、張君瑞的聲音、紅娘的聲音、老夫人的聲音、法本和尚的聲音，還有其他聲音，店小二、小和尚、老槐樹、古梅、佛、鸚鵡、麻雀、垂釣的人的聲音。這些聲音構成了小說豐富的空間層次。這些聲音不一定有助於敘述，更多的是作為一種襯托，提示的作用。例如第二卷鶯鶯燒香一段：

老槐樹說：這個女人一定知道他躲在太湖石邊。
古梅說：不一定。
老槐樹說：她的第三願是故意講給那男子聽的。
古梅說：但是她沒有說出來。
老槐樹說：不說更妙。
古梅說：你的意思是這個女人在引誘那個男子？
老槐樹說：一開始就是這樣的。
古梅說：明明是那男子先吟詩。
老槐樹說：她又何必依韻吟和？
古梅無言。（頁 72）

老槐樹與古梅像兩個旁觀者，看著鶯鶯燒香的情景而發出議論。這裡產生了一種近似舞台效果的戲劇感，側面呼應了《西廂記》裡的某些情節，同時把原來需要仔細的品味的鶯鶯的心理點破，而有一種戲謔的效果。其次，這種旁白式對話也加強了小說的空間感。小說不只有鶯鶯與張生的層次，還有老槐樹、古梅這些旁觀者的角度，最後讀者自覺地察覺出還有讀者自己，是最後的觀眾 / 讀者。小說也就立體起來。

在句式方面，劉以鬯運用了詩歌的句式，重複的句式、對等的句式，產生詩歌

⁹⁵ 羅剛：《敘事導論》，昆明：雲南人民出版社，1994。

的節奏。崔鶯鶯在夜裡想念張生：

(那牆并不高，他為什麼不跳過來？她想。)
(那牆并不高，他為什麼不跳過來？她想。)
(那牆并不高，他為什麼不跳過來？她想。)(頁 75)

重複的句式一方面表現了鶯鶯內心欲望之強烈，盼望之急切，產生一種急促的節奏感。另一段以蒙太奇手法展現鶯鶯與張生互相揣度的心理，十五句「牆是一把刀，將一個甜夢切成兩份憂鬱」加上一段鶯鶯或張生的內心獨白，同時表現牆的兩邊，兩個人的心理活動。

寺內 作者使用的比喻極多。「笑聲如膽怯的小偷」⁹⁶「感情好像一根繩，突然打了一個死結」⁹⁶「寂寞凝結成固體，經不起狂熱的燻烤，遽爾溶化。」⁹⁶「兩個空間合而為一，粉牆阻止不了熱情的衝刺。」⁹⁶ 抽象的情感或事物被具體化、擬人化，使虛實相結合。「疾步而去的紅娘，想起水中之魚」⁹⁶「呆立似木的張生，想起野貓在屋脊調戲。」⁹⁶ 魚與野貓是性的隱喻。這些手法通篇皆是，想像與聯想的豐富紛繁，使小說產生詩的張力。

重寫傳統故事，劉以鬯著重從被忽略的或者反面的角度重寫，尋找各種可能性。句式、隱喻、意象、心理、敘述角度、場景的襯托，都成為可供實驗的幾個方面。劉以鬯重視文學的藝術性，文字與技巧的運用，以新的表現手法，發掘人性的內在真實。這種堅持對藝術的不斷創新和嘗試，實際上就是一種現代主義精神。

四、「酒徒」的欲望、失落和批評

「酒徒」的欲望不是酒，而是文學。酒徒（1962）⁹⁶寫一個有文學理想的作家在香港寫作的艱難經驗，為了維持生活而被迫放棄文學原則寫流行小說的矛盾心情。酒徒 是劉以鬯的代表作，他淡化故事情節，運用了意識流手法，在六代這是開創性的手法。酒徒 對文學的自覺性、對社會流行文化的批判，又表現了一種現代主義精神。小說中「酒徒」希望堅持純文學創作，但在商業化的大都會，物質的引誘對人造成各種煩惱，堅持文學創作的作家所面對的處境就更為艱辛和矛

⁹⁶ 劉以鬯：《酒徒》，香港：金石圖書貿易有限公司，1993。

盾。酒徒 中的作家，不寫流行小說幾乎難以維持生活。因此，「酒徒」的渴望、對文學的理想是要落空的。

酒徒 中的香港五光十色：感觀的描寫最多，視覺、聽覺、感覺，都市各種事物紛陳在小說之內。

電車沒有二等——十二點一刻——滿街白領階級——汽車裏的大胖子想到淺水灣去吃一客煎牛排——喂！老劉，很久不見了，你好？——安樂園的燒鵝在戲弄窮人的欲望——十二點半——西書攤上的裸女日曆最暢銷——香港文化與男性之禁地——任劍輝是全港媽姐的大眾情人——古巴局勢好轉——娛樂戲院正在改建中——姚卓然昨晚踢得非常出色——新聞標題：一少婦夢中遭「胸襲」——利源東街的聲浪——蛻變——思想枯竭症——兩個阿飛專割死牛——櫥窗的誘惑——永安公司大減價——貧血的街道——有一座危樓即將塌倒了——莫拉維亞寫羅馬，台蒙倫揚寫紐約，福克納寫美國南部，喬也斯寫都柏林——香港的心臟在跳動——香港的脈搏也在跳動——電車沒有二等。（頁 71）

都市的霓虹燈是都市的重要標誌，敘述者看到都市霓虹燈的五光十色，是城市的繁榮的象徵。看到新聞報紙，本地、世界各種資訊衝擊，拉緊了世界的時空。各種都市的流行事物：西式時裝電影、櫥窗、足球比賽、酒吧、舞女，城市的各種聲音人聲、美國流行曲、電台廣播、賽馬等等，是混雜而有活力的有機體。這些事物、聲音構成一個喧嘩的世界，都市的形象越多姿多彩，就越襯托出「酒徒」的失落和孤獨，內心盾矛的強烈掙扎。流行文化越發達，敘述者對它的批評也就越嚴厲。敘述者不斷以西方現代作家喬伊斯、普魯斯特、海明威的孤寂的寫作生涯來反抗都市的媚俗的流行文化。

小說敘事的部分很少，大部分是一個醒與醉兩種精神狀態的交替。敘述者從喝下第一杯酒就進入了「醉」的狀態，這對於小說的敘事並沒有任何的發展，但在空間層面卻得到了充分擴展。這兩個空間的不斷地重複交替出現，甚至擴展成為整篇小說的結構，小說的敘事功能被減低了，小說的形式空間化了。小說的意義就體現在這種對立的形式之中。

敘述者酒醉的時候就批評流行文化，包括小說、詩歌、報紙、出版、電影、影評、流行音樂等方面。從這些在「醉」後被批判的事物的並列中我們可以感受到一個文字、影像、聲音、資訊繁榮的現代都市文化的存在。它是通過敘述者片斷的「醉」

後「胡言」拼湊出來的。這樣一個六十年代的都市文化又成為小說的敘述背景。

「醒」和「醉」是對立的狀態。「醉」往往和混亂、故言亂語等聯繫起來。但「酒徒」醉後所想的所說的一切卻是條理清晰、有根有據的批評。他在清醒的時候反而處處妥協。儘管是被迫的妥協，但他的妥協與「醉」後的尖刻批評形成反諷。小說裡他批評黃色、武俠小說越激烈，他現實中妥協的反諷的意味就越大。因此在現代都市中，作家—敘述者只能以「酒徒」的形象出現。

「醒」和「醉」兩個空間，前者是外在的社會空間，後者是內在的心理空間。敘述者不滿外在的空間，退回內在空間。這個內在的空間才是「酒徒」真實的空間。從「醒」和「醉」的對立，又可看出作家所處於一種精神分裂的狀態。香港作家不能完全獨立於商業社會，而且作家本身不管他願不願意，往往也成為流行文化的生產者，使之徘徊在「醒」與「醉」之間。「酒徒」經常說要戒酒，最終他也不能戒酒。李今認為「酒徒」不能戒酒，「是與他要徹底拋棄文學而不忍，要獻身文學又不能的矛盾心境是一致的。」⁹⁷ 對於「酒徒」而言，文學是他的理想，但在香港卻不能實現，反而顯得「虛幻不真實」，他喝了醉才能追尋這種「虛」。文學只存在「酒徒」的心裡，他對現實不滿時便通過酒逃進自我內在的文學世界。敘述者用酒醉掩飾激憤，喝酒是消極的反抗，以及一種與社會短暫的自我隔絕。

酒徒 中最引人注意的是對流行文化的批評，包括小說、詩歌、報紙、出版、電影、影評等方面。小說方面，除了提倡現代文學以外，嚴厲批評流行的武俠小說和黃色小說荼毒人心；詩歌則反對押韻、格律以及加注釋，新詩的難懂是因為「詩是內心的鏡子」，每一位讀者都可有自己的理解；批評報紙以流行小說來爭取讀者，報紙對作家冷酷無情，作家淪為「寫稿機器」，「連生病的權利都沒有」；出版商盜印嚴重，作家無法以出版維生，純文學作品無法生存。敘述者對通俗文字最嚴厲的批評是：「寫過通俗文字的作者，將永遠被摒棄在文學之門外！寫過通俗文字的作者，等於少女失足，永遠洗滌不掉這個污點！其實，香港幾時有過脫俗的文學作品？那些「青年園地」式的雜誌上盡是一些俗不可耐的新八股；新詩與時代曲無法區別；小說連文字都不通；而散文永遠是「流浪兒」或「我的老師」那一套。至於所謂『文藝理論』 唉！不想也罷。」（頁 172）電影方面，電影公司只改編「四毫子」小說，「只爭取低級趣吸的觀眾」，遠不及日本和意大利電影。「影評人」

⁹⁷ 李今：劉以鬯的實驗小說（編後記），《劉以鬯的實驗小說》。頁 340。

根本不知電影為何物，「祇要是瑰麗七彩，祇要是從頭打到底的西部片，祇要是路易的鬥雞眼，祇要是外型漂亮的女主角，祇要是貓王主演的歌唱片，祇要是『××夜生活』之類的什錦片，祇要是義大利的宮闈打鬥片」都能夠獲得此間「影評家」的叫好。在香港，良片是劣片，劣片是良片。」(頁199)

通俗文化、大眾文化的蓬勃及資訊的發達是一個現代都市必然產生的現象。現代主義文學產生於與之對立的基礎上。現代主義與通俗文化的對立、個人與大眾的對立、藝術和商業利益的對立，成為現代主義文學的主題。這一點香港小說對流行文化的批判和西方現代主義的態度是相同的。上述片段對流行文化的批判固然顯示出現代主義的精神，但是香港的現代主義和西方的現代主義又有所不同。羅貴祥認為香港小說並不像西方現代主義文學那樣完全孤立，因為「香港文學缺乏西方現代文藝所享有的獨立自主的地位，本地的文學工作者往往要寄生在商業文化體制之下，在商品市場的罅隙之間尋找生存的空間與發展的可能，這也是他們在惡劣處境下的一種策略。」⁹⁸ 因此「酒徒」是一個「反英雄」的形象，不斷妥協，寫武俠小說、寫黃色小說，而且作者劉以鬯本人以及不少香港作家都曾寫過流行小說，編過通俗刊物。現代主義和通俗文化兩種本來完全對立的文藝和態度同時在一個作家身上得到體現。作家對現代主義與大眾文化，或者像「酒徒」那樣極度矛盾痛苦；或者寬容地接受流行文化；或者以精神分裂的態度來對待，兩者兼而有之。「酒徒」的痛苦是排拒不能的痛苦，後兩種態度，經過對西方現代主義的吸納和對本土文化的融合後，更多地表現在六十年代後的作家身上，成為香港作家的特點。

另外，「酒徒」不但對流行文化上強烈批判，他的批評甚至擴展至社會道德方面。他批評在商業社會下犧牲個人道德的人。「酒徒」是一個十分具道德感的人，但他又不是道德完美的人，他是陷在中間，既不甘犧牲道德又無可奈何。「酒徒」為了維生而犧牲文學原則是他最大的痛苦，經常為此自責。他沒有麥荷門堅守純文學的決心，但相比起抄襲劇本的莫雨、專刊黃色小說的編輯李悟禪這種徹底放棄道德的文人，他又十分道德。當他面對司馬莉、王太太的引誘，他寧願搬家也絕不肯犧牲道德原則。楊露與司馬莉是另外一個對比，楊露為了養家當舞女，有一傳統家庭倫理和自我犧牲的道德，司馬莉的墮落和與家庭的疏離則是因為好奇和情慾。司馬莉是迷失於欲望，心靈空虛，是商業社會裡流行文化下的年輕一代。「酒徒」拒

⁹⁸ 羅貴祥：《幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念》，選自陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯

絕司馬莉而同情楊露，也是對商業社會和流行文化的抗拒。他的兩個朋友同是由大陸南來，一個在公司裡當雜工，安於清貧，「酒徒」對他充滿敬意；另一個開塑料廠專門模倣日本公仔，「酒徒」的反應是：「但是，你還記不？當年我們在重慶的時候，日本飛機炸死了我們多少無辜同胞。這是我們親眼目睹的事實，這些是慘痛的事實，難道你完全忘記了？我們是知識分子，我們不能像那些唯利是圖的無知的商人一樣，將八年的慘痛經驗全部忘記。」（頁 202-203）這裡顯示出「酒徒」對商業文化的批評中帶著中國的傳統的知識分子的道德和情懷。西方現代主義小說在處理個人與社會理道德方面，通常表現為對傳統道德觀的顛覆，而香港小說則表現為對傳統道德、價值的保留。

五年代的作家李維陵以小說來討論現代文藝的調整與發展，「酒徒」延續並進一步具體了這種討論。小說敘述者「酒徒」為他心目中的理想的文藝雜誌《前衛文學》撰寫發刊詞時寫道：

（一）對五四以來的文學成敗作出不偏不倚的檢討；（二）以誠真的態度指出今後文藝工作者應該認清的文藝新方向。

至於今後文藝工作者應該走甚麼路線，我認為：下列諸點是值得提出的：首先，必須指出表現錯綜複雜的現代社會應該用新技巧；其次，有系統地譯介近代域外優秀作品，使有心從事文藝工作者得以洞曉世界文學的趨勢；第三，主張作家探求內在真實，並描繪「自我」與客觀世界的鬥爭；第四，鼓勵任何具有獨創性的、摒棄傳統文體的、打破傳統規則的新銳作品出現；第五，吸收傳統的精髓，然後跳出傳統；第六，在「取人之長」的原則下，接受並消化域外文學的果實，然後建立合乎現代要求而能保持民族作風民族氣派的新文學。（頁 137-138）

整篇小說其實也就是把這幾個文學觀點付諸實踐。當時提出對「五四」文學的檢討的意見不多，大陸有既定的觀念，台灣則禁止了大部分「五四」的作品，在香港有相對寬鬆的尺度和自由的空間，但主流的意見或者左派的意見多祇是肯定現實主義作品。敘述者在檢討「五四」文學時推崇當時在大陸沉寂了的沈從文、張愛玲、端木蕻良及蘆焚（師陀）、蕭紅、穆時英的短篇小說，而不是當時比他們更加著名的茅盾、老舍、巴金的作品。這些作家都不屬於「五四」的主流作家，不太受到重視。

敘述者提出要不偏不倚去評價新文學，就是從習慣的論述中發掘、肯定主流意見以外的作家和作品。敘述者以「Style」（頁 23）來讚揚他們的小說。以現代文學的觀點來看，「Style」（風格）是作家運用語言的特點，是屬於表達方式的。因此文字語言的藝術以及作家本身對文學藝術的理解和文字運用，成為「酒徒」品評作品的準則，摒棄了種種政治因素的影響。

檢討「五四」文學，是為了指出文藝的新方向。「五四」文學主張是現實主義，而且在香港的影響頗深，然而，在「酒徒」看來現實主義並不能更好地表現六十年代的香港社會。六十年代的香港社會，在經濟發展及西方文化的影響下已逐漸發展成一個複雜的現代社會，尤其是五十年代中後期現代主義的引介，作家對新方向的探索是表達現代都市感受的需要。與李維陵對現代文學的意見相比，劉以鬯的主張更具現代主義的色彩。李維陵的小說常有一個光明的結局，又認為再表露悲觀、失望之情無助鼓舞人們，又批評現代主義過於個人主義與悲觀。而劉以鬯重視的是人的內心探索和語言藝術，並不掩飾他的失望和憤怒。

劉以鬯以意識流的手法來寫小說，雖然不是最早，三十年代的新感覺派已經運用這個手法，但在六十年代的香港也算是頗新的手法。小說裡提得最多的外國現代小說是喬叟的《優力栖斯》、普魯斯特的《追憶逝水年華》等現代主義作家。《優力栖斯》的作者創造了「新的風格、新的技巧、新的手法、新的字彙——喬也斯手裡有一把開啟現代小說之門的鑰匙」（頁 41）。雖然劉以鬯說他並非刻意模倣《優力栖斯》，但是不難看到作者探討內在真實，以至文字方面，例如標點符號的運用（第 25 章）都可見到《優力栖斯》的影響。敘述者在小說裡經常強調現代小說必須以內在原則為主，「——現實主義必須死去了，現代小說家必須探人類內在真實。」（頁 79）。《酒徒》大部分篇幅都是敘述者的內心獨白和心理描述，包括他對當時流行文化的批評，都以內心獨白和夢的形式出現。這種集意識流小說、文學評論、文化批評、小說詩化於一體的寫法不僅特獨，而且增加了小說文本的空間層次。小說由回憶、內心獨白、夢境、酒醉，呈現了「酒徒」各種心理層次，並穿插了大陸香港不同的時空。詩化的句式文字、陌生化的比喻和意象又是作家刻意的新嘗試。小說敘述部分是虛構的故事（儘管有某種程度上可能是香港作家真實的寫照），批評卻是切實地對五、六十年代流行文化的反應。小說的敘述，批評的文字與詩化的句字穿插交疊而成豐富的空間。

五、都市空間的再現

故事情節在現代小說中越來越淡化。意識流觀念使作家重視人的心理的模仿、發掘，外部描寫、故事情節不再是作家唯一重視的了。意識流雖然減低了故事情節的重要性，情節雖不複雜但仍有情節。法國的新小說早在一九五九年《新思潮》第一期就有介紹，介紹阿倫羅布·格里耶的小說《過客》，但當時的編者似乎對新小說的實驗性拋棄人物和故事仍有不理解。新小說的實驗性，小說的兩個要素，人物和故事都被丟掉，法國小說家阿倫羅布·格里耶（A. Robbe-Grillet）的小說《海灘》和《密室》是兩個代表性的例子。《海灘》寫三兩人物在海灘散步，毫無故事可言。

《密室》則是對一篇畫的細仔描繪。新小說的特點是「反小說」和反對「泛人說」，「反小說」表現於對情節的揚棄，反對「泛人說」則是拒絕進入人的內在深度，而停留在有限度的表面。新小說強調對環境的觀察和敏感，把小說的焦點由個人內在重新移向外在環境。這種觀念影響了作家對都市的觀察和重現，作家嘗試以冷靜、客觀地觀察和重現都市空間，以畫面來呈現空間和場面，不直接或太快對都市作出主觀判斷。這對劉以鬯有所啟發，《鏈》（1967）、《動亂》（1968）⁹⁹和《吵架》（1969）¹⁰⁰就是「新小說」影響下的作品。

《動亂》和《吵架》這兩篇小說的題目點出了小說的主題，但是在小說通篇是沒有寫人的動亂和吵架的。作者只是寫了「動亂」和「吵架」後的場景。《動亂》分別以角子老虎、石頭、汽水罐、垃圾箱、計程車、報紙、電車、郵筒、水喉鐵、催淚彈、炸彈、街燈、刀、屍體作為敘述角度，寫動亂的情景。通過這些畫面般的片斷的組合，讀者便得到一個暴亂的整體印象。《吵架》的手法更接近羅布·格里耶的《密室》的寫作手法。《吵架》的敘述者像一台攝影機一樣客觀細緻地對物品的描寫，呈現一個零亂的室內的畫面。即使作者沒有任何對吵架的描寫，讀者也能從這個畫面得到這是一個「吵架」甚至「打架」後的情景，也可以想像出「吵架」時之劇烈。以畫面代替敘述、以空間呈現代替故事發展，體現了現代小說發展的方向，也是劉以鬯小說的極明顯的轉向。

⁹⁹ 劉以鬯：《動亂》，選自劉以鬯所編《劉以鬯卷》。頁165-170。

¹⁰⁰ 同上。頁181-185。

從六 年的 酒徒 到七 年代初 對倒 可以看到劉以鬯對流行文化的態度的轉變。六 年代 酒徒 是激烈批評流行文化，到了七 年代，態度已經變得平和。 酒徒 中的「酒徒」與「司馬莉」代表兩代人，一個南來的作家，一個是香港新一代。司馬莉深受流行文化影響抽煙、喝酒、喜歡流行時裝、性觀念開放、反叛家庭，敘述者對她頗有批判。 對倒 并列呈現了中年男子和少女兩個不同的世界，男子不斷地懷念過去的歲月，少女不斷地憧憬將來。兩個人分別走在街上，少女所見到是流行時裝，所聽到的是姚蘇容的國語流行曲，心裡不斷地幻想著當明星。敘述者只是冷靜地觀察表現這些流行文化，並沒有任何批評。羅貴祥認為六 年代與七 年代對大眾文化不同的態度原因是：「六十年代的社會普遍仍處於匱乏階段，相對上較崇尚儉樸的生活模式，對過分鼓吹消費、享樂的意識，會有較大的道德性譴責，然而七十年代中期開始，社會條件逐漸改變，經濟基本上穩步發展，大眾傳播媒介如電視、電影業的蓬勃，間接推動了種種消費潮流，亦擴展了認識外在世界的資訊，對那個年代成長的青年人無疑造成很大的衝擊，也影響了他們的價值取向，因此不同年代的香港作者在處理大眾文化這個素材上，也因應著不同的歷史條件和個人經驗，而呈現差異的反省角度。」¹⁰¹ 羅氏評論的是不同時期不同作者所表現不同的態度。其實在同一個作家身上也有這種轉變。外部的影響，城市的變化，作家本身也不斷地因應變化而調整自己的觀念。六 年代以大眾傳媒為主的普及文化剛興起，作家對它的反應較大，批判也強，然而在香港這樣特殊的社會，作家不能完全獨立於普及文化之外，而且作家自己也有和普及文化媒介有關的經驗，作家自然地調整自己的觀感去接受新事物。而且以香港六 年代的社會，本身並沒有很固定的本土觀念，中西文化及各種經驗是透過互相比來辨識的。七 年代，大眾對流行文化的接受增加了，對都市文的批判也平和了，與 酒徒 相比起來， 對倒 對都市文化的批評也延緩了。

都市的時空壓縮、人流擠逼與物質誘惑使人的經歷觀感變得複雜多樣，劉以鬯敏感地捕捉都市人的慾望、矛盾性與偶然性種種經驗。雖然有時候他執著於微妙的都市經驗、對技巧形式的努力更大於對小說內容題材上有更深刻的探討。但是他對小說形式的嘗試和創意卻是香港文學的一大特色。

¹⁰¹ 羅貴祥：幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念，見陳炳良編：《香港文學探賞》。頁 23。

第六章：女性、現代主義、殖民地的城市經驗——崑南的小說

崑南一九六一年出版的小說《地的門》¹⁰²表現了五、六十年代香港知識分子面對的處境。小說吸收了現代主義小說的手法，以意識流、內心獨白的手法道出男主角葉文海承受國家、因襲、家庭、愛情、抱負、友情、社會、宗教、教育、科學各種壓力。崑南對國家、因襲、教育問題的處理，表現了殖民地作家對國家、身份問題的敏感和困惑。

人口登記。在香港出世就是英籍居民。黃皮膚黑眼睛仍是英籍居民。台灣是祖國。大陸是祖國。國家身體分成兩截。民族的氣魄流散了。中國人仇視中國人。中國人殺害中國人。外國人統治中國人。外國人劫掠中國人。華僑。國籍解放。反攻。反美。反蘇。自由民主。社會民主。聯合國。罵。米高峰。罵。中國人用外國語來罵。中國人用中國人的骨肉築成長江大橋。中國人用外國錢來罵。中國人何去何從？自由中國共產中國，永遠是自由中國共產中國。第三者是微不足道的。第三者是毫不相干的。（頁 70）

從這段文字看來，作者的民族情感頗為激憤，他對殖民地政府的態度可能也跟五、六十年代左派或右派的作家的觀點相差不大，但崑南更能突出了香港人地位的尷尬：兩個祖國、英國國籍、微不足道。崑南五、六年代的小說和新詩都表現出這種以香港的角度來思考國族、身份的問題。或者說，國族和身份是崑南五、六年代小說的一個重要主題。六十年代中的另一篇小說《攜風的姑娘》¹⁰³，流落海外的「李」一直把回歸祖國視為理想和光榮，但上船前一晚他為護送一個他傾慕的異國女子達蘭妮上山而錯過了上船的時間。在上山途中，他受著理想與慾念折磨，在這時候他的理想變得虛無飄渺，「再沒有氣概，再沒有海，再沒有中國。」（頁 43）異國女子達蘭妮是「一種美麗的文明」，也是風中的「巨鵬」，「李」以為她是現實的，很接近的，但達蘭妮跟他回歸中國的理想一樣都是虛的，「李」對兩者的追求結果都是落空。如果把「李」看作是香港，香港在作者的眼中也是在西方與中國的追求中落空，既不能得到西方的認同，也不能真正回歸中國。「李」流落異國的處境與香港被英國殖民統治的情況也相似，充滿被放逐的傷感。

¹⁰² 崑南：《地的門》，香港：青文書屋，2001。

¹⁰³ 崑南：《攜風的姑娘》，收於《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社，1998。頁 35-44。

地的門（1961）寫於五十年代末，描寫主角葉文海的幾段感情，對幾位女性的描寫佔了不少位置，但小說中寫殖民地處境比較明顯，這個背景在他日後的小說中不斷淡化，女性的位置越來越重要。攜風的姑娘（1963）有相似的主題，但寫作手法和情感處理有所變化，以象徵、抒情的處理代替了激憤的直述。在攜風的姑娘中「祖國」也只是一個通過父親口中得到的抽象概念。兩篇小說在國族情感的處理上的不同手法，顯示了崑南的國族情感由激烈到無奈的轉變。然而，崑南小說更大的轉變在主題上的轉變。攜風的姑娘後，崑南小說對殖民地處境的書寫減少了，都市情慾的描寫卻大大增加了。其實在地的門和攜風的姑娘兩篇中也有情慾的描寫，兩篇小說的男主角對小說中的幾個女性都有情慾的想像，但都粘合了其它的主題和寓意。七十年代的小說則比較集中寫都市情慾。崑南後來總結性地表示：「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，而是一個理想的女性形象，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的不同情慾之上。」¹⁰⁴ 這句說話或許提供了一個理解崑南小說的角度，從女性形象的塑造和書寫來看崑南的小說。

一、女性形象與都市閱讀

我們在分析崑南的小說與都市觀照時發現，崑南對都市的描寫不多，反而對女性形象的描寫較多，也多變一些（男主角變化不大），而這些女性形象與都市意象的聯繫更多些。雖然我們不能把這些女性形象等同於都市形象，但在這些女性形象上，還是投射了作者對都市的閱讀和理解。

地的門中幾個女性形象李雅菁、方葆連、婷表妹、妓女明明和亞珠，大致可分為幾個典型，例如純真、墮落、理想象徵、慾望投射等。崑南對女性形象的塑造從地的門已可見端倪。女性形象的類型性或可成為我們分析的方法。崑南的女性形象大概可分為三類：理想的象徵、現實的投射和慾望的沉淪。

攜風的姑娘中的達蘭妮是最理想、最完美的女性形象，充滿了象徵意味。崑南對達蘭妮的描寫，秀髮「金黃而柔潤，如水，如柳」，「她眼圈特別黑，像用炭

¹⁰⁴ 崑南：誠足悲憂，不可說也，《戲鯨的風流》（跋），頁204。

筆劃上去似的，一種宗教哲學的象徵，與額、顴、鼻、唇相配合，那是明慧、成熟、活力的發射。這種美麗，是屬於古老的東方的。（呀，古老的東方！海。）」（頁 38）達蘭妮異國的女子，她身上也有「東方」（印度）的美麗，這樣的一個完美形象卻是不可得的，她屬於風，「她是金色的巨鵬，鳥重歸於風中。」（頁 42）在另一篇小說 碼頭¹⁰⁵中的「她」也有虛幻的意味。男主角渴望離開古堡，他尋找碼頭離開，「她」則有「海」的氣息，「他第一次感到海洋，而不害怕，她的長髮仍在飄動，那是海鷗飛翔。這時，她緊緊的擁抱他，他消失了。」（頁 33）

達蘭妮和「她」身上投射了飛翔和自由的理想。崑南給他的理想女性賦予了「風」、「海」的意象，這些自然意象與香港的都市意象相比起來有超越、自由、純真的意味。這些素質似乎都不屬於都市，對這些素質的追求其實也是一種對都市的批評。地的門 中葉文海不斷重複對飛、對自由的渴望：「突然我想飛翔，就從這斷崖，飛下去，鳥瞰香港與九龍。多麼自由與快樂啊 此刻我肯定，除了飛翔，離開香港，一生中將沒有真正的快樂了。」（頁 44）「飛」及「自由」是擺脫現實壓力的唯一方法，也就是由都市現實投入自然之中。

第二類的女性形象是 地的門 的李雅菁、易水寒短調¹⁰⁶的加麗、大風起兮¹⁰⁷的「你」這類都市女性形象。她們都是男主角喜歡的女性。她們與各種都市意象聯繫在一起，是都市現實的投射。地的門 中的雅菁是富家小姐，讀教會學校、說英文、是溫柔美麗的現代都市女性，「我靜坐著，望著那棵忽明忽滅的聖誕樹，不禁消沉起來。華麗的客廳——單單那座身歷聲收音機，已值二千餘塊錢，還有巨大的雪櫃、冷氣機、百葉窗、古玩、琉璃吊燈等等——爵士音樂——慢慢的普魯士——雅菁與表哥甜蜜地擁舞著——女主人嬌慵地站在一旁，手中拿著一隻唱片，陶醉地低吟著，視線不斷故意地落在我身上——我躲開了——我望望自己的西裝、領帶，咬咬唇皮，對著地板發呆——究竟在妒忌甚麼？這裏的一切，沒有一點東西是屬於自己的。」（頁 32）李雅菁是這些場合裡最美麗矚目的女性。然而，男主角覺得包裝在她們身上的那些都市意象所代表他們之間的阻隔，金錢、社會、家庭等現實的差距。男主角在這些女性面前總有些自慚形穢。如果把這種態度視作對待都市的態度，則是既迷戀又妒忌，既覺得都市美麗又覺得它不真實，既想擁有又

¹⁰⁵ 載於《戲鯨的風流》。頁 27-34。

¹⁰⁶ 載於《地的門》。頁 155-168。

¹⁰⁷ 載於《戲鯨的風流》。頁 45-58。

覺得不屬於自己的矛盾。

第三種女性形象是妓女、舞女形象，具有沉淪的象徵意味。地的門 中的妓女亞珠與舞女明明，慾季¹⁰⁸中的萍、冰、碧，這類女性都是男主角發洩慾望的對象。地的門 男主角在一個情慾的夜晚上去找妓女，有一段對九龍城的描寫是小說中描寫都市最仔細的一部分。「葉文海挑揀一個情慾的夜晚，情慾的夜晚在葉文海的體內膨脹著，像肚皮、像腎囊、像九龍城的暈黃的街燈 至少，今夜，他屬於九龍城，正如他不屬於雅菁一樣真實。他，今夜，簡直是九龍城的每一部分——酒店、公寓、茶樓、舞院、戲院、報攤、大牌檔、商店、士多、生果舖等，然後地穴似的九龍砦，一個火山缺口的地穴似的九龍砦，一個巖層地穴似的九龍砦。忽然眼前一亮，隨即竹戰聲音隨來，『發財埋便』，人多起來了，彷彿突然從地面鑽上來似的。他不識賭博，但他終走進一間細小的店舖內，七八人圍著一張方桌，他們在『推牌九』。鈔票拋來拋去，除了這張方桌，其餘的地方都是空的。一個高大的漢子，赤著上身，穿著綢褲，坐在疊高的竹椅上，瞪視著整個店舖的空間。葉文海立即裝作很泰然自若，走了出來。他連忙從這片光亮走到另一片黑暗。嘿，食狗肉的店子。嘿，食白麵的店子。燈火如斗。人影如塵。他們全神地『吹著』，一秒一秒地把生命『吹』滅於發黃的火水燈罩內。他們需要精力，在未吹滅前的生命中利用這些精力來求生存 」（頁 85-86）葉文海經過陰森鬼魅的九龍城街道、賭檔、食狗肉的店子、食粉的店子，最後找到既「不美麗」也「不豐滿」阿珠。這片都市成為阿珠的背景，表現了都市黑暗、沉淪的一面。葉文海覺得他去找亞珠和明明是壞的、墮落的，「現在我要遺棄整個世界。過去是一種創造的反叛。如今，是一種報復的反叛。所以，在自己的身上，嗅到壞的味道。舞女明明與娼妓亞珠已在我生命中佔了個位置。一種廉價的撫弄與發洩。唯如此，才滿足我。否則，還有甚麼能夠滿足我呢？世界再沒有甚麼東西我可以拾取的了。越醜惡，就越真實，越真實，就越痛快！」（頁 103）男主角一方面批判都市的墮落，但他又要以這種墮落來表現他對世界的反叛。男主角要反叛的世界很大程度上是對應李雅菁代表的那個光明、潔淨、洋派的世界。男主角在明明和阿珠面前才能完全釋放出他壓抑了的不滿和慾望，只有在她們面前他才能完全地批判都市的醜惡，包括他自己。

崑南七 年代的小說表現了都市現代化、機械化的發展和景觀。相對地，這時

¹⁰⁸ 崑南：《慾季》，香港：風雅出版社，1984。

小說的女性形象在色慾化之後又被物化和機械化，主角之再造（又名流出金屬的蛋）描寫在這個銀色機械的都市中，人也變得物化、金屬化、機械化，女人成了「人造皮的沙發」、「一座廿寸的電視機，可以隨意轉換線路」，男女間的情慾是「馬達發動了」，¹⁰⁹都市人喪失了情感，男女之間也充滿著機器的詭異。

從女性主義的觀點看，崑南筆下的女性形象恐怕要被認真批判的。女性主義批判文學作品中男女的二元對立：主動性 / 被動性、太陽 / 月亮、文化 / 自然、白晝 / 黑夜、父親 / 母親、頭 / 心、概念的 / 感覺的、邏各斯 / 情感因素；也批判文學作品中女性形象被簡略為天使與妖婦的極端。¹¹⁰ 我們看崑南筆下的女性形象都有類似之處。崑南筆下的幾類女性形象在不同程度上都是情慾的投射，而且她們的形象不是純真，就是墮落；或是自然、原始的象徵；甚少與男主角具有同等的智力、或是可以溝通的同伴。地的門中的婷表妹與男主角同病相憐，較接近男主角處境但這對兩者都沒什麼幫助，最後還是不能免除兩人之間情慾關係的俗套。

二、女性與現代主義

羅貴祥以大眾文化的角度分析崑南筆下的女性，「色慾化的、神秘化的女性身體，經常是大眾文化產品裏慣見的形象。女性的身體，在這種長期的壓抑與客體化的過程下，每每與商品化、大眾文化的意識聯結在一起；描寫女性或突出女性身體的一面，似乎在現代小說裏那個叛逆的男性主體的眼中，就等同了刻畫外在世界的壓抑與人的內心鬥爭的一個重要環節。事實上，崑南與劉以鬯並不可能超越他們那個時代對女性的看法，也不能擺脫或抽離於商品生產的模式，這也是六十年代香港小說與大眾文化關係複雜的地方。」¹¹¹

我們或可從兩個方面來看，第一，女性與現代主義的關係；第二，女性與大眾文化的關係。二十世紀初心理學的發展，弗洛伊德對潛意識的發掘，對現代主義文學影響巨大。現代主義文學對內在的表現，使情慾、善惡等的內心鬥爭人性矛盾成為小說的主題。弗洛伊德理論（弗洛伊德的「泛性論」及對女性的看法早被女性主

¹⁰⁹ 見崑南：《主角之再造》，頁 189。載於馮偉才編《香港短篇小說選——七十年代》，香港：天地圖書，1998。頁 186-191。另見崑南：《戲鯨的風流》。頁 59-64。

¹¹⁰ 見張岩冰著《女性主義文論》，濟南：山東教育出版社，1998。頁 116。

義批評)的影響之下,女性成為男性的情慾對象,來表現、突出男性的主體,這在現代主義文學裡是常見的現象。至於大眾文化對女性的表現,正如羅貴祥說是把女性身體色慾化和神秘化。羅貴祥認為崑南對女性的描寫受大眾文化的影響。我認為是兩者的影響均有,一方面崑南受弗洛伊德的影響,樂於以不同的女性形象來表現或襯托男性主體。而另一方面,現代主義對女性形象的某種表現和塑造,與大眾文化對女性的表現是相似的。現代主義雖然排斥大眾文化,但在某些方面,也有弔詭之處。崑南的女性描寫就是這種現代主義與大眾文化混合表現的例子。這裡可以進一步說明香港作家對大眾文化的態度,并不完全(也不可能完全)排斥大眾文化。崑南更曾主編一些與流行文化雜誌如《香港青年周報》和《新周刊》,亦在《南華晚報》上寫小說。

三、女性與殖民地的城市經驗

崑南的小說把都市、文學、女性和情慾連在一起,葉輝借用顧彬(W Kubin)的觀點轉論崑南小說的女性是:「異性對崑南來說,也許是一種『異的探索』——他最後的精神殖民地。」¹¹² 這個看法很有啟發性,筆者或可再引申「精神殖民地」這個說法來討論崑南小說的女性形象。

崑南小說中理想的女性形象例如達蘭妮是:美麗、性感、裸身、神秘又富有異國情調。弗魯豪夫(Heinrich Fruehauf)認為異域情調(exoticism)就是城市文化符碼。¹¹³ 崑南小說對理想化的異國女性的追尋,與香港這個被英國統治的殖民地城市對異國情調的嚮往和表現,不正有精神相通之處?一九六一年上映的與香港有關的美國荷李活電影《蘇絲黃的世界》(The World of Suzie Wong)中女主角——香港女子蘇絲黃,在外國人眼中,她也是美麗、性感、神秘又有異國情調。「蘇絲黃」的形象是西方人對香港、對東方殖民地最典型、最普遍的想像。而達蘭妮的異國情調中又具備「東方的美麗」。崑南對理想女性的想像和外國人對香港的想像有相似之處,這樣的女性形象幾乎就是一座殖民地的城市的形象。作為一個香港作家,崑南雖然有殖民地子民的憤懣和悲哀,可殖民地的城市經驗已悄悄侵入到他的審美之

¹¹¹ 羅貴祥:幾篇香港小說中表現的大眾文化的觀念,載於陳炳良編《香港文學探賞》,頁25-26。

¹¹² 葉輝:《細說崑南》,見《書寫浮城》,香港:青文書屋,2001。頁56。

¹¹³ Heinrich Fruehauf,《中國現當代文學中的都市異域風》,《從五四到六四:二十世紀的小說和電

中。殖民者對殖民地「異的探索」，正如是崑南對女性的另一種「異的探索」，視之為精神殖民地。地的門 中的葉文海就是被殖民的客體面對女性又變成主體而視女性為被殖民的客體。

都市經驗的另一個表現由崑南都市女性形象處理可見。都市女性李雅菁，她身上堆砌了大部分殖民地都市文化的誘惑：金錢、地位、色慾、學識（英式教育），男主角對她迷戀同時又產生了反叛，男主角對李雅菁的矛盾正表現了都市對他的誘惑和疏離。因此小說中的男主角對這類女性若即若離，既壓抑又無奈。誘惑和疏離正是都市經驗最矛盾的地方，在殖民地城市，這種誘惑和疏離糾結了家國之情、身份認同的困惑，誘惑和疏離顯得更極端。個人作為這兩種情感的戰場，顯得多麼無力！

第七章：都市的眾聲——西西的小說

西西幾本以都市為主題的小說：《東城故事》¹¹⁴（1966）、《我城》¹¹⁵（1975）、《浮城誌異》¹¹⁶（1986）、《飛氈》¹¹⁷（1995），這幾本小說每本均與下一本相差大約十年。由六十年代到九十年代，我們看到西西不斷尋找、嘗試書寫城市的題材和方法。西西這種對都市的念茲在茲令人感嘆。西西曾表示，《我城》是她寫作的分水嶺，¹¹⁸而由於本文的討論範圍集中於八十年代前，因此，我們主要討論西西八十年代之前的小說，並與之後兩幾本小說比較，探討西西如何探尋和建立她對都市的書寫方法。

一、由「東城」到「我城」

《東城故事》與《我城》是兩篇風格完全不同的小說。《東城故事》是西西早期寫於「港台存在主義時期」的小說。小說中的馬利亞鄙視世俗的一切規範包括婚姻與家庭，她離開華麗的大宅跑到海灘的舊車房離群索居。馬利亞對存在、對人生意義的看法也是存在主義的觀點，她認為自己孤獨的存在就是意義，「沒有書本，我依然可以生活。大哥，看看這間屋子，它們都是裝飾的東西，它們是一種奢侈，你的汽車裝飾你的別墅，你的西裝裝飾你的身體，你的書本裝飾你的腦子。我不再需要它們，一隻鳥和一尾魚如何生活呢，他們從沒有鋼琴和書本，我相信他們比我們快樂，他們永遠不必顧慮甚麼。」（頁69）最後馬利亞自殺、被救。小說營造一種存在主義的沉重、悲觀的意味，馬利亞棄絕物質、以繩子的牽絆質疑家庭的情感和聯繫，有超脫一切的意味，然而這種超脫之後卻缺乏說服力，也欠缺深層思考的哲學基礎，是一篇試驗性的作品。

從六十年代到七十年代西西小說的風格轉變很大，《東城故事》的灰暗調子，與七十年代《我城》的輕快、樂觀截然不同。從她的轉變我們可以看到香港文學發展上的一些現象。六十年代西方文化影響巨大，年輕作家對西方文化的模仿是接受

¹¹⁴ 西西：《東城故事》。見《象是笨蛋》，台北：洪範書店，1991。頁1-80。

¹¹⁵ 西西：《我城》，香港：素葉出版社，1996。

¹¹⁶ 西西：《浮城誌異》。見《西西卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。頁131-143。

¹¹⁷ 西西：《飛氈》，香港：素葉出版社，1996。

¹¹⁸ 何福仁：《胡說怎麼說——與西西談她的作品及其他（2）》，《素葉文學》，17-18，1983年6月。頁45-49。

西方文化影響初期的一個表現。西西談到她六十年代「存在時期」的小說時表示當時「并不了解其(存在主義)積極的另一面,不懂得推大石上山的道理。」(頁224)可見西西這段時期的小說是處於模仿的階段。西方文化與本地文化的碰撞,引發對本土文化的重新思考和調整,作家也由模仿轉向深入反思。七十年代青年作家對本土的關注使他們由對個人存在意念的抽象空泛的寫作,轉為對本土具體細緻的書寫。西西後來也說到「東城故事、象是笨蛋、草圖等相當灰色,『存在』的階段過去了,以後不想再寫那種東西了。」¹¹⁹七十年代,西西以都市為主題,以新的手法和角度開始了她對都市的書寫。

二、「我城」——都市主體意識的建立

1. 開放的空間與都市眾聲

都市是一個開放自由的空間,容納眾多的人、事物和意念。在閱讀《我城》時,我們也看到西西嘗試包容和書寫都市的各面。《我城》一開始就寫一個葬禮——阿果的父親去世。「父親」是一個傳統的權威的象徵,也可指涉父權、單一、主流等觀念,¹²⁰「父親」死去也就別有意味。權威的失落開創了一個自由開放的空間。在這個開放的空間裡,我們聽到各種聲音,小說人物阿果和他的朋友麥快樂、阿傻、阿游、母親、阿髮、悠悠、看門的阿北的聲音,敘述者的聲音、青草、菠蘿、電話、尺子、城市等,各種物品的聲音形成嘈雜的眾聲。

把對都市的敘述開放給各種人物、各個角度,不再存在單一的聲音,是書寫都市的一種方法。巴赫金(M. Bakhtin)提出小說主角不同的視域具有片面性、不可替代性和互補性。¹²¹其實在西西小說中敘事觀點移動的作品不少,像《東城故事》、《家族日誌》、《煎鍋》、《碗》,兩個或幾個敘事角度各有各的所見和盲點,每個角度都是獨特而互補的。¹²²《我城》寫都市這個多面體,把它開放給各種人、物來說,能夠比較多面地觸及都市。小說人物阿果、麥快樂、阿傻、阿游、母親、阿髮、悠

¹¹⁹ 同上註。

¹²⁰ 「父親」的象徵意義,何福仁也曾討論過。

¹²¹ 巴赫金(M. Bakhtin)著,佟景韓譯:《審美活動中的作者和主人公》,載於《巴赫金文論選》,北京:中國社會科學出版社,1996。頁317-519。

¹²² 陳燕遐《反叛與對話——論西西的小說》(香港:華南研究出版社,2000)一文對《家族日誌》、《碗》

悠、看門的阿北，他們都是平凡的人，老老實實地過平凡的生活，小說也是由他們日常生活中的各種感受、經驗組成。西西以阿果、麥快樂寫年輕人初到社會上求職、工作的情況；以阿髮的角度寫教育、環境的問題；以悠悠的角度寫都市空間的狹窄、市民喜歡的打牌娛樂；以母親的角度寫上一代移民的經驗；以阿北的角度寫戰爭的歷史；以菠蘿的角度寫暴亂的事情；還有能源危機、制水的情況。每個人的視域、經驗不同，也正好組成成都市的各面。

孩童的觀點和語氣、陌生化手法是《我城》的一大特色。董啟章認為「孩童觀點」這種說法有所不足，他認為《我城》是「零度經驗」的建立，是一個由「有」到「無」再產生「有」的過程，同時也是「既有經驗以外的東西」。¹²³ 艾曉明從童話小說的角度分析認為「孩童觀點」與「零度經驗」兩者也有共同之處，「兒童——正是與零度經驗最相對應的認識階段。」¹²⁴ 我讚同艾曉明的說法，無論是「孩童觀點」還是「零度經驗」，我們可見到西西努力建立一種新的——「經驗以外」的表達方式。「孩童」與小說中開始時去世的父親比較，更有相對和抗衡的意味。「孩童」的角度包含了一種全新的認知、成長、建立自我的過程。而與這個過程有所指涉的是七十年代本土意識下新一代作家對都市和身份的描寫、論述和自我建構。

小說中「我城」的建立也有一個認知的過程。由開頭的葬禮開始，小說就以各個人物的角度表現對城市各面的認知：居住空間、醫院、官僚機構、教育、環境、地方、各種各樣的物品、身份和城籍、語言、戰爭、移民、暴亂、偷渡、難民等等與香港這座城市有關的事物。「陌生化」、「零度經驗」是重新認識和建立個人論述的方法。把各種事物重新解釋，把舊有的名稱「除名」，然後重新「命名」¹²⁵，使之與過去或既定的講述不同。通過各種各樣的「除名」再「命名」，《我城》的意識和認知一點點的累積起來。小說對城市的發展有這樣的觀察，「在這個城市裏，每天總有這些那些，和我們默然道別，漸漸隱去。」（頁 113）對城市有這樣的熱愛，「在個小小的城市裏，其實有許多地方可以去走走。對於這個城市，你是否不屑一顧。」（頁 133）對這個城市的人的身份有這種自覺「——你的國籍呢？有人

中視點轉移的互補、對話作了分析。頁 39-49。

¹²³ 董啟章：《城市的現實經驗與文本經驗：閱讀〈酒徒〉、〈我城〉和〈剪紙〉》，載於張美君、朱耀偉編《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002。

¹²⁴ 艾曉明：《地毯如何變成飛氈——從〈飛氈〉看西西的童話小說》，載於《讀書人》第 19 期，1996 年 9 月。頁 37。

¹²⁵ 董啟章：《城市的現實經驗與文本經驗：閱讀〈酒徒〉、〈我城〉和〈剪紙〉》，載於張美君、朱耀

就問了，因為他們覺得很奇怪。你於是說，啊，啊，這個，這個，國籍嗎。你把身分證證明書看了又看，你原來是一個只有城籍的人。」(頁 144)最後，小說終於建立對城市的認同——「我城」，它是一個年輕人個人經驗和話語建立的「城」，不是以前、父輩筆下的「城」，有年輕一代對它的認同及熱愛：「天佑我城」(頁 160)。

2. 對話與溝通

《我城》是一本眾多聲音的小說。巴赫金的複調小說的分析中強調各種聲音的互相對話。¹²⁶ 上文論述《我城》中以「父親」去世象徵權威、一元敘述失落，代之的是多種聲音，我們看眾聲之間如何對話的。

小說的角色渴望對話、溝通。阿果到電話公司求職，阿髮寫信給鄰居，當海員的阿游寫信與明信片。電話與信都是溝通的工具，阿果、麥快樂修電話，阿髮、阿游寫信都表示一種溝通對話的意願。小說最後一章阿果終於接通了電話，「當我提起電話的聽筒，我甚至可以撥一個電話給一個我並不相識的人，就說：你好嗎，不管你是誰。」(頁 216)「電話聽筒對我說。是一個陌生的聲音，聲音很模糊，非常遠。我聽見了聲音，有人和我說話了。聽筒那邊有聲音傳過來，我因此很是高興。」(頁 216-217) 這個音聲可以想像成任何人，甚至是作者本人，作者以一個不知名的聲音進入小說，和小說主角對話。

小說第十三章寫母親和阿果的對話，阿果旅遊回來，母親問他「你看見了甚麼呢」(頁 155)。相同的景物、同一個城市，在阿果與母親的眼裡是完全不同的，母親回憶的是走難的片斷，是歷史的；阿果看的當然是眼前的事物。母親的回憶與阿果的描述是并置的，在這裡過去與現在通過兩代人得到某種交流。

《我城》第十七章對話的層次最為豐富，當然也可看作是後設小說的表現，表面上是尺子與字紙、白頭髮的人和胡說的對話，討論《我城》這篇小說。實際上也是作者西西與那些閱讀和寫作僵化的人(西西在《我城》(序)中稱之為「文警」)的對話。尺子說：「我很反感，這是我經驗以外的東西。」(頁 207) 這句說話不僅

偉編《香港文學@文化研究》。頁 402。

¹²⁶ 巴赫金在分析陀思妥耶夫斯基複調小說時提出各種聲音的互相對話，對話的層次可分為：作者與角色、對話與獨白、雙聲語。佟景韓譯：《陀思妥耶夫斯基的複調小說和評論著作對它的解釋》，載於《巴赫金文論選》，北京：中國社會科學出版社，1996。頁 1-56。劉康：《對話的喧聲——把赫金的文化轉型理論》，北京：中國人民大學出版社，1995。

是小說中尺子的話，同時也是小說閱讀者「文警」的話。西西的回應是「請你不要拿那些尺子來量我」(頁 206)，而且整篇小說也正是刻意以一種「經驗以外」的寫法來寫的。「胡說」一詞有自我調侃、反諷的意味。那個人一本正經地問胡說引起動機，胡說所答的是「牛仔褲」，「現在的人的生活，和以前的不一樣了呵。不再是圓桌子般寬的闊裙，不再是漿硬了領的長袖子白襯衫。這個城市，和以前的城市也不一樣了呵，不再是滿街吹吹打打的音樂，不再是滿車道的腳踏車了。是這樣開始的。」(頁 208)然而，這人最後還是拿了古典文言這把尺子來量度，要胡說學習文字。

戲謔與調侃是西西對待權威的策略。小說開頭「父親」的葬禮的場面與節日相差不多，出席葬禮的人「有的臉會在吃餅的節日，和圓月一起出現一個傍晚，又或是在橙隻與酒瓶、糖罐和甜食互相傳遞的新年，出在紅封包的背後。」(頁 5)眾人的悲傷成為戲劇性的表演，「有一張臉(悲嘆介)正在努力詮釋臉後的感情，所以眼睛已經閉了起來，左眉毛和右眉毛貼得緊之又緊。另一張臉(悽愴介)也不知道是上面的嘴巴還是鼻子，在調節著空氣。還有一張臉(苦楚介)只讓別人看得見兩隻紅了的耳朵，因為其他的臉的部分，包括了眼鏡在內，恰恰都給一條藍底子印著小白花朵的手帕蓋住了。」(頁 5)哭泣成了「傷風」，回家要吃名叫「漂亮糖」和「很好吃」的感冒藥。葬禮的儀式充滿戲劇性，滑稽取代了悲哀，葬禮的變成了另一個家庭聚會的節日。至於十七章對那個喜歡用尺子量度的人同樣充滿調侃的意味。

我城 中作者的聲音并不限制在角色之內。小說中有些文字在括號之內。這些文字有些是敘述者的聲音，與角色說話，例如：「不過是個三百呎的大房間(不過是個三百呎的大房間，又不是三百呎的錯)」(頁 15)。「火車站滿地散落單隻的鞋。(如果你從南站來，你知道。)」(頁 155)這些句子俯拾皆是。作者與角色交流、質問、辯論、解釋，讀者在閱讀時甚至也可參與。有些文字則是對前本文、形式的諧擬，例如：「天井裏有樹(一棵是番石榴，另外一棵不是番石榴)」(頁 3)，這裡諧擬了魯迅的說話，「在我家的後院，可以看見牆外有兩株樹，一株是棗樹，還有一株也是棗樹」(見 秋夜)。「有一張臉(悲嘆介)正在努力詮釋臉後的感情」(頁 5)這裡諧擬了古典戲曲的形式。這些諧擬既是對前文本的對話，對

前人的致意，也有幽默和戲劇色彩。小說成為一個豐富的空間，容納多元的聲音，眾聲喧嘩交流的「我城」不只是文本的虛構，而是一個自由空間的投射。

三、「美麗大廈」——理想都市的想像

1. 都市的空間想像

由「梅麗大廈」到「美麗大廈」¹²⁷，一個現實中的偶然誤讀，正好成為我們由現實的都市空間到想像的都市空間的起點。

在「美麗大廈」中西西濃縮了大部分的都市高樓大廈的居住經驗，家居、走廊、電梯、管理處、樓梯、天台，小說其實也是由這幾個空間的故事組成。這些垂直分布的各個空間，由電梯和樓梯聯繫起來。電梯是現實空間的聯繫。電梯在小說中是現代機械文明的象徵，但它灰暗、殘舊又侷促：「老實，祇有我一個人，我就不敢搭進來，可是人太多又辛苦了。雖然說天氣冷，這麼多的人在電梯裡，空氣也不夠，總有一天會把人悶煞。」（頁 31）電梯是一個機械的現實空間，只有當電梯壞了，一個想像的美麗的空間才通過「樓梯」展現出來。電梯終於壞了無限期修不好，成為作者對現代機械的反諷：

你腳下踩踏的是水泥的梯級，每踏一級彷彿都有粉屑濺揚在鞋面。你還是第一次進入樓梯的心臟，它的跳動於你是模糊的，如今你卻在心臟的裏面，像幾個經過科學縮細的志願者，被注射進血管流入軀體，你環顧這心房心室和壁肌，使你感覺附近的電梯不過是幻象。（頁 93）

你感覺電梯不過是一個幻象，樓梯則具體得多，你可以觸撫樓梯的欄杆，看見樓梯的樣子，這是一件磊落的物體，光明而不虛飾，在樓梯上步行，你有一種腳踏實地的感覺。你並不覺得疲倦，反而獲得新鮮的經驗，你想起電梯中的侷促、擠迫、不著邊際、囚困、憂慮、惶恐等等的不妥，反映了都市的全面病態。（頁 93-94）

西西在這裡表現了她對機械文明之下的都市病態的批評。現實與想像在這裏被交換了，「電梯」這機械現實不過是幻象。「樓梯」還成為人的聯繫，電梯壞了後，大廈

¹²⁷ 西西：《美麗大廈》，台北：洪範書店，1990。

居民的互助合作展現了人的適應能力和都市的溫情。

2. 混雜的語言

小說之中出現的幾個空間：電梯、走廊、管理處、樓梯、天台、大廈門外的街道，都是大廈居民的公共空間。公共空間的特性是眾人參與和聲音、語言的混雜多樣。小說之中出現的空間無不具有這種特性。例如大廈居民在管理處和天台開大會，討論大廈的事情，眾聲喧嘩，這當然是明顯的例子。西西在語言方面有細心的安排，眾聲喧嘩不只是各種語言的簡單拼貼，而是通過模仿表現在語言混雜之後不同文化的共處對話。小說中有一個例子：

電梯的門敞開，婦人帶著薄荷的藥味踏步進入，她和迎面的人互道早安後站在另外的兩名女子之間。

今日咁遲先至去買餸嘅。

我今朝起得晏哉。

你嘅咳嗽好返的未丫。

斷命格咳嗽，交關厲害，唔好過。

天時唔正，煲的南北杏蜜棗食下，幾好。（頁 27）

個電梯做乜？

格電梯做啥？

你看這是怎樣一會事兒？（頁 29-30）

在上述的例子裡上海話、廣東話、國語交相混雜，表現的正是香港大眾語言使用的特點。西西在後記寫道：「這大廈住了各種各樣的平民，說著各種不盡相同的語言：主要是廣州話、上海話、國語。大家可都平和、踏實地活下來了，雖然老學不好對方的話語，卻無礙溝通。過去的香港人總把『外省人』一概看成是上海人，近年跟台灣、大陸來往多了才弄清楚他們的分別。認識別人同時也就清楚了自己。」（頁 212）

語言的有趣之處還有另一個表現。

這麼多的人在這裏做什麼？

等一下，有官要來了。

什麼官？

這個，就不知囉。我看過的戲裏面有一品官啦，七品官

啦，知縣啦，宰相啦，現在的官，好像沒有分為一二三四五六七的。

聽人家說，分為行政官，民政官那樣子。
是什麼官要來呢？

他不知道是否將有鑼聲與鼓鳴，就像適才他所觀賞的一套獅子採青。他仍記憶彩獅頭角上之紅緞及花串，他希望待會兒自街道上突然湧現一群兵卒，頭戴紅纓盔，身穿直綴，胸前和背後有一個圓大的「勇」字，然後官員隨著上場，披紅袍玉帶，戴烏紗，揮著袖管說：下官有禮了。

他並沒有看見烏靴和轎子，也沒有人打鑼敲鈸抬著肅靜迴避的排場，而是來了一輛黑色的汽車，幾個面生的男子跑過去，迎出一名西裝結領帶衣著整齊的人，經過一場閱兵式檢閱點頭及握手，在一千人的揖讓交談中進入了大廈。他不禁有點失望，伸手扯著老婦的衣角。（頁 83-84）

這裏突出的是香港語境裡語言理解與使用存在的時間差異。雖然現在「官」常指代政府，但只是一種概括的理解或說法，至於到了具體的稱謂，在大陸、台灣已沒有使用，反而在現代化的香港，比較傳統的字詞稱謂像「民政官」等，卻沿用不變。這不只是語義的問題，而是與都市文化有關。傳統與現代同時并存，是一個城市的兩面。西西以戲謔誇張的手法來寫，突出了其中的有趣之處，也從平民百姓的角度開了高高在上的「官員」一個玩笑。

由「我城」開放的空間到「美麗大廈」封閉的空間，西西想像的都市充滿香港市井的各種細緻趣味，人與人之間也是溫情洋溢。如果「我城」是西西對自我都市意識的建立，「美麗大廈」則是她對理想都市的想像。

四、「我城」到「浮城」和「肥土鎮」

我城 之後，西西建立了她對城市的書寫風格。在主題和敘述上，我城 對西西後來寫的有關「城」/「鎮」的小說都有影響。

在敘述上，西西書寫城市的小說都保持了 我城 那種充滿童趣的敘述。另外，以移動的敘述角度、拼貼的片斷、城市風俗的收集更重於對情節的注意，都成為西西寫城市的特色。

在主題上，我城 中最突出的是身份的自覺。西西對身份問題的自覺，七

年代寫出香港人是「只有城籍的人」到八十年代身份的問題所引起的困惑更大，南蠻¹²⁸中創造「胡不夷」來表達身份的混淆；肥土鎮灰欄記¹²⁹根據民間故事灰欄記兩婦人殺夫爭子的故事重新編寫，以五歲小孩馬壽郎的角度寫出作為被爭奪的主角卻無法表達、不被尊重的不滿。這個小說同時也是香港的寓言，寫香港在中英的爭奪中無法表達的意見的處境。從身份無定引發對都市的觀感也是漂泊無定的。浮城誌異中以一塊懸空的巨石上的「浮城」來暗寓香港的無根之感。無根漂浮之城在八十年代到九十年代西西的筆下得到進一步的發揮，成為飛氈中的「肥土鎮」、「飛土鎮」、「浮土鎮」。

把我城與飛氈對讀，飛氈無疑比我城更為繁複，對都市風情的描寫也更具體，包含的細節更多。然而飛氈的書寫方式大致上仍是我城式的，在不少地方都可以找到兩者的對應之處。例如，我城最後一章的一段：

在南端的冰山之中，有一座新的山將從地殼中升起，海面會有一個島，這即是我們另外一個地球
電話聽筒那邊的聲音。

——在這新的星球上，地下埋藏的礦產，比原來的還要豐富。海洋裏的水，都是未經化學品染污過的。我們會坐船，到這新的行星上去，我們的船是第二艘挪亞方舟。舊的地球將逐漸萎縮，像蛇蛻落蛇衣，由火山把它焚化，一點也不剩。人類將透過他們過往沉痛的經驗，在新的星球上建立美麗的新世界（頁 218）

這裏「美麗的新世界」就是一個烏托邦。飛氈中的烏托邦的意念得到發展，「烏托邦之旅」這節寫花艷顏參加旅行團，最後得到的結論是：「烏托邦原來就在肥土鎮。」（頁 427）關於烏托邦，兩個文本進行了一次對話。由外求一個烏托邦到回歸肥土鎮，似乎對本土的認同更大。

我們都肯定由我城到飛氈，西西對本土的認同與關注從沒減少。然而我們再看文本，由「我城」到巨石上的「浮城」及飛氈上的「肥土鎮」，西西筆下的都市越來越「輕」。關麗珊批評飛氈為徹底美化了的時空：「剔除了戰爭、淪陷、宵禁、股災、大罷工、騷亂以及百年間的學生和政治運動以後，肥土鎮變成一個輕盈的城市，輕至我無法適應。」¹³⁰小說雖然不是歷史，但關麗珊的閱讀帶出

¹²⁸ 西西：南蠻。見《春望》，香港：素葉出版社，1982。頁 87-126。

¹²⁹ 西西：肥土鎮灰欄記。見《手卷》，台北：洪範書店，1988。頁 77-120。

¹³⁰ 關麗珊：徹底美化了的時空。載於《明報月刊》（香港），1996年8月。頁 99。

了「飛氈」的一個爭議，如何解釋這種「輕」呢？不管「是居民生活而非歷史」¹³¹、「後現代意識的表現」¹³²、「小說的藝術性再現及寓言性」¹³³等論述，都不能完滿解答這個問題。「我城」是都市主體意識的建立，但到了「浮城」、「肥土鎮」，強烈的認同感建立的所在竟是一座無根浮城及一張完美輕飄飛氈之上，都市的主體意識似乎輕散了。

西西從都市風情和日常生活來閱讀香港都市，西西選取開放的敘事和孩童觀點來再現這個多姿多彩的都市空間。「我城」中孩童的觀點有自我覺悟及抗衡的意味，在「飛氈」中孩童的觀點則成了一種對都市風情充滿趣味的展現，自我意識反而沒有「我城」強。另外，西西認為不應該有一個「論定」的香港，¹³⁴都市的發展變化迅速不定，的確很難有一個「論定」。西西以童話、寓言的方式來寫香港，創造「指涉的香港」——肥土鎮。何福仁、洛楓也指「肥土鎮」并不一定就是香港，而是具有普遍意義。¹³⁵然而，正是為了避免「論定」，而避開某些重要的事件，而成了「普遍性」的描寫；正是「普遍性」忽略了對在某些特別的處境中人與都市的細微的掌握，使小說變「輕」了。

總括而言，西西的小說是個豐富的世界。她捕捉都市各種音聲、描寫各種新舊怪誕事物、塑造各種各樣的人物，戲謔諧趣的語言，使小說形成喧嘩、混雜、歡樂

¹³¹ 何福仁：《小百姓的故事——讀〈飛氈〉》。見《讀書人》（香港）第17/18期，1996年8月。頁29-31。

¹³² 王德威：《香港——一座城市的故事》。《如何現代，怎樣文學》，台北：麥田出版社，1998。頁289。

¹³³ 洛楓：《歷史想像與文化身份的建構——論西西的〈飛氈〉與董啟章的〈地圖集〉》。《中外文學》（台灣），香港文學專號，2000年3月號。頁185-204。

¹³⁴ 西西在《認知的過程》一文中說：「這裡并沒有一個『論定』的香港，它一直在發展、流動，而近年變化得更快（台灣何嘗不是呢）恐怕已不是過去西方種種殖民地的論述所能概括。我對香港的所見所思，只能透過我比較擅長的小說形式去呈現，尤其是通過日常生活的各種細節，而語言既是自我認知的活動，又是一種社會實踐。」見《從四十年代到九十年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》，台北：時報文化，1994。頁137-141。

¹³⁵ 何福仁：「（飛氈）以香港百年來的歷史為素材，予以藝術加工，提昇為一個普遍性的寓言，很富香港的地方色彩，但又不止於香港，而能轉化為一個豐富、自足的美學世界。」何福仁、關夢南：《文學沙龍——看西西的小說》，見《讀書人》（香港），13期，1996年3月。頁73。

洛楓：「所謂『肥土鎮』，研究西西的大部分海內外學者都會同意，指的就是『香港』；然而，我這裏要特別強調的，是『肥土鎮』與『香港』的寓言性，肥土鎮指的是香港，卻不能完全等同於現實世界中的香港，這當中的關係，一方面固然是基於小說的藝術特性，文學創作不等同政治實體，兩者的關係也不能單單簡化為『反映現實』的規條，因此，閱讀『肥土鎮』，不能把它視作歷史的文獻或社會政治史的教學材料，以尋求當中有關香港的歷史實錄。」《歷史想像與文化身份的建構——論西西的〈飛氈〉與董啟章的〈地圖集〉》，載於《中外文學》（台灣），香港文學專號，2000年3月號。頁191-192。

的空間，這也許就是「狂歡節」的異化。由七十年代到九十年代，西西為我們所寫的樂觀的「我城」，和歡樂的「肥土鎮」，貫穿了西西對城市的珍視與熱愛。對於都市，西西是個快樂的閱讀者。

第八章：都市的觀察者——也斯

也斯(梁秉鈞)的小說常表現出對都市明顯的觀察或閱讀的態度。賀維(Irving Howe)把都市看作文本,也斯也把都市看作「書本的背境」和「書緣的空白」。¹³⁶七十年代本土意識之下香港年輕作家對都市自覺關懷和書寫,使都市成為一個觀察、閱讀、寫作的對象。也斯對都市的留神敏感,使都市的街道、人事、現象、變化以至細微的感受成為他小說的主題。

一、觀察——街道、物件、日常生活

對都市觀察最直接的是對都市外觀的觀看。「我向自己謙卑地提出『留神』:從一個人對另一個人的留神,一個人對一條街道的留神開始。」¹³⁷從也斯這段說話顯示他對待城市是從觀看開始,而觀看則由普通的街道和人開始。七十年代也斯在《快報》的專欄名為「書與街道」(原名為「我之試寫室」),寫了不少散文描寫他日常所見的街道和地方。除了散文,還有不少發表在《中國學生周報》的詩之頁和《大拇指》周刊上的新詩。在這些詩和散文的敘述者常常走在街道上、坐在不同交通工具、在離島和郊野露營、在不同的城市中旅行,表現一種「遊走」的視角,城市的街道、建築物、不同的角落、人情、事物都是作家眼中的風景、筆下文字的圖畫。一九七八年出版的詩集《雷聲與蟬鳴》¹³⁸中有一輯寫香港的詩,傍晚時,路經都爹利街、北角汽車渡海碼頭、寒夜、電車廠、羅素街、拆建中的摩囉街、中午在鰂魚涌、新蒲崗的雨天、華爾登酒店,呈現了香港平凡的街景,從變遷中的街景和人們日常生活的描繪中,詩人表達了一種平實的觀察和體驗。陳少紅評論「出現於梁秉鈞筆下的『都市地貌』(urban landscape)都市破爛的、瑣碎的、細微的、灰沉的、清冷的,既沒有五光十色的繁華,也沒有洶湧熱鬧的喧嘩,詩人帶有流動的觀察卻寫了都市靜態的一面,因為他不是著眼於都市偉大的地方,而是留神於平凡而真實的東西。」¹³⁹這個評論頗為準確,而且,即使詩人注意到都市灰沉的一面,也不願直接或過早提出批評,而是通過呈現來含蓄表現一種

¹³⁶ 也斯:《書與城市》(代序),香港:香江出版社,1985。

¹³⁷ 也斯:前記,《山水人物》,香港:香港文學研究社,1981。頁2。

¹³⁸ 梁秉鈞:《蟬聲與雷鳴》,香港:大拇指半月刊出版社,1978。

¹³⁹ 陳少紅:《香港詩人的城市觀照》,收於陳炳良編《香港文學探賞》,香港:三聯書店(香港)有

態度，顯示出作家對都市的一種冷靜與包容。

除了詩和散文，在小說中也有對街道十分細緻的描寫，小說《剪紙》¹⁴⁰ 第二章寫「我」尋找瑤時有一段對上環街景的描寫：

你到底去了那裏？我走下舊樓的樓梯，走過上環這些樸實的街道，尋找你的影子。

我走進一條印章的街道。每個攤子的人都在石上刻下名字。名字深嵌在石上，帶著深紅印色的痕跡，帶著灰塵，成為不可改變的印記。我移開一方印色，一個圖章，一塊石或一枚象牙固定的重量。不，並沒有你的名字。

你去了那裏？你不在這些事物之間了。我走進一條鎖匙的街道，整條街的人都各自打磨一方小小的銅匙，配合一把大鎖。每個人都在埋首工作，鎖匙擦在磨石上，手兒前後推移，頭兒上下擺動。而你，不，你不是在這鎖的背後。

我走進鳥籠街。那兒全是鳥籠。有些舖子的鳥籠有鳥，有些並沒有。有鳥的籠子在鳥兒跳躍時微微幌動，沒有鳥的籠子靜止地垂下。我又走進印模的街道。那些糕餅的模子，有些是一尾魚、有些是金錢龜、有些是蝴蝶，飛翔在兩個捧著壽桃的童子旁邊。這些木質的模子裏雕著生命的圖案，生命嵌在裏面，由溫熱而至冷卻，成形而堅硬。我走過。你不是這些鳥或鳥籠，你不是圖案或模子，我在這裏找不到你。

這些事物，帶著它們陳舊樸實的外貌，當陽光照在高樓的頂端，它們沉沒在不變的陰影裏。時間在外面急步走過，它們凝定不動，帶著它們熟悉的氣味，帶著它們陳舊而美麗的樣貌，千年如一日地生活下去。

我走過，注意到舊牆已經剝落，舊樓逐漸拆去，舊有的排列秩序開始混亂。而在那邊，冒出一幢新樓的高頂。我走過看見雜貨店前掛著一把閉上的巨大的剪刀；地下滿地廢紙碎屑，彷彿是它剪出來的。（頁 12-13）

《剪紙》是一本複雜、充滿符號、意象和對比的小說。這個街景不僅是上環環境的形象描寫，而且也寫出了一個發展、轉變中的都市新的變化對舊有的生活、秩序、價值所造成的衝擊。上環是瑤生活的環境，這些傳統的事物處處印證著瑤的性格和喜好，然而似乎「千年如一日地生活下去」的香港舊區也不能不感受到外面的變化，同樣瑤也感受到這個改變。街道的古老行業「石刻」、「鎖」、「鳥籠」、「餅模」與瑤所喜愛的「剪紙」都是傳統的手工藝；「刻」、「鎖」、「籠」、「餅模」所產生的「凝定不變」的意象，不管是生命還是價值的凝定，與「瑤」對傳統文化的堅執有相同

限公司，1991。頁 135。

¹⁴⁰ 也斯：《剪紙》，香港：素葉出版社，1982。

的意義。「我」在觀看這些街景，也是在觀看瑤的某些質素；「我」說在這些事物中「找不到你」，而瑤是只生存在這些古老的事物之中。最後我在街頭看見雜貨店前掛著一把巨大的剪刀，這把剪刀與瑤剪紙的剪刀相呼應，新變化像剪刀一樣剪開了舊的環境、舊的畫面，「冒出一幢新樓的高頂」。

在小說裏作家對這個環境的關注絕不少於對小說人物的關注。或許我們會問，作家為什麼對街道那麼關注？也許街道是都市的細節，又是人的背景和環境，街道似乎成為都市與人的中介，對街道的觀看能夠了解都市，對環境的了解反過來又能理解那個環境中的人。他對街道凝神細看，留意街頭的各種符號、對比和變化，以環境來襯托、呼應小說人物的形象和性格，對人物的理解總是包括在環境之內。因此，對也斯小說中環境、意象和人物需通過前後反應參照（Cross-reference）來總體理解。這可說是也斯小說的一個特色。

觀看之下是物件的呈現。也斯的詩中有多種物件，而且都有細緻的描寫。各樣都市的物質如電車、燈光、電器、建築、店舖、日用品 各種自然的事物，山、水、景物、植物、動物、蔬果的意象，都是作者在「遊走」、「觀看」中擷取而來。周蕾分析梁詩，她認為詩人以物件的方式捕捉世界，以文字構成照片。¹⁴¹ 這確是梁詩的特點。也斯的作品中常出現「你」的人稱，「你」有時是詩人的同伴，有時是一個虛擬的對象，有時則觀看的對象。詩人跟各種各樣的物件說話，水果、蔬菜、葉子、盆花、鳳凰木、青銅器等，都是可以交流的。詩人以「你」這個擬人化的語氣來稱這些物件，給予物件生命和性格，把物品放在平等的位置上對待。詩人「觀物」的態度包含了中國古詩「體物」的傳統，也可見詩人對物件的興趣。

都市中物質豐富，周蕾分析 抽獎¹⁴²一詩，她認為詩人以物件來表現一種都市人對物件攫取慾的荒誕性。¹⁴³ 也斯的小說 修理匠¹⁴⁴則從反面寫都市人物慾的荒誕，修理匠代人修理堵塞的廁所，他吸出了垃圾、香煙包、糖果盒、水果籃、鞋盒、盛東西的紙盒、絲襪、鬚刨 甚至洗衣機、上季的衣服、家具、家畜、汽車，最後還有未誕生的孩子、父母、情人、朋友。「攫取」的反面是「拋棄」，是都市生活方式——「消費」的兩面。在物化的社會裏，不僅是物件，甚至連人和情感

¹⁴¹ 周蕾：香港及香港作家梁秉鈞，收於《寫在家國以外》，香港：牛津大學出版社，1995。頁 135-136。

¹⁴² 載於《蟬聲與雷鳴》，頁 84-92。

¹⁴³ 周蕾：香港及香港作家梁秉鈞，收於《寫在家國以外》。頁 135-136。

¹⁴⁴ 載於《島與大陸》，香港：漢華文化事業公司，1987。頁 33-39。

都可用攫取、拋棄的態度待之。作者批評這種態度，以荒誕的手法來表現這種都市的真實。

也斯的小說出現過幾個動物的意象，「象」(象¹⁴⁵)「蛾」(蛾¹⁴⁶)「白鼠」(白鼠¹⁴⁷)。這些動物象徵都市中弱小、被忽略的事物。「象」是滯留香港的馬戲團的動物；「白鼠」是被迫停課的學校中實驗室的實驗品；它們的存在無人關心，一只小小的「蛾」甚至被無情打死。這些動物有生命卻被無視，在充滿人造物質的都市中形成強烈的對比。作者使用這些動物的意象，除了對被忽略事物的同情外，還有一種對物質都市隱約的抗衡。作者抗衡的方式是發掘、寫作那些被忽略的事物，以至人們習以為常的瑣屑碎事。

也斯的小說以日常生活為題材，不太注重戲劇性的情節，小說敘述者始終站在一個觀看的角度。小說 第一天¹⁴⁸寫茶餐廳小伙記第一天工作所看到的人和事。

平安夜¹⁴⁹寫十多個年輕人在一起過平安夜，以移動的視覺，從不同的人的角度，寫他們各自對人不同的觀察、了解和想法。白鳥¹⁵⁰中女主角對別人肯定的事情總是半信半疑，堅持「我要自己看清楚」(頁 153)。王仁芸分析《剪紙》也認為小說中的幾個人物都代表不同的「觀看」態度。¹⁵¹這幾篇小說中「觀看」的角度和行動是明顯不過的。

也斯七十年代的小說寫普通人的日常生活，充滿生活的細節，所表達的感受和情感也是含蓄的，貼近現實生活。斷耳的兔子¹⁵²、隧道¹⁵³、病孩子¹⁵⁴、舊衣服¹⁵⁵都是由細碎的家庭小事帶出細緻的感受其中又隱含某種生活的態度。斷耳的兔子、病孩子寫年輕夫婦面對生活逆境時的感受，舊衣服則寫美娟隨姑姑去取小孩的舊衣服，從兩人路上的談話寫了兩代人對生活的不同看法。這幾篇小說作者對情感都頗為節制，對瑣碎的日生活小事的注視消弭了戲劇性的故事和情感的真露。這跟作者對小說創作的看法有很大關係，「我不大喜歡起承轉合、一板

¹⁴⁵ 載於《養龍人師門》，台北：民眾文叢，1979。頁 53-73。

¹⁴⁶ 同上註。頁 155-158。

¹⁴⁷ 載於《島與大陸》，香港：漢華文化事業公司，1987。頁 107-109。

¹⁴⁸ 同上。頁 110-117。

¹⁴⁹ 載於《三魚集》，香港：田園書屋，1988。頁 27-88。

¹⁵⁰ 同上註。頁 153-159。

¹⁵¹ 王仁芸：觀看也斯的《剪紙》，見《如此》，香港：青文書屋，1997，頁 79-90。

¹⁵² 載於《養龍人師門》，頁 73-88。

¹⁵³ 載於《島與半島》，頁 131-134。

¹⁵⁴ 載於《養龍人師門》，頁 106-116。

一眼，或大時代史詩、什麼三部曲，我們的生活實在沒那麼多戲劇性。生活中感動我的，通常不是意外的戲劇事件，但我並不完全否定戲劇性。」¹⁵⁶ 在小說《破碎》¹⁵⁷中也斯甚至有意不直接寫毛澤東去世這樣的歷史事件，而只是寫一個香港年輕人的日常生活，他為工作煩惱、為自己的小劇團煩惱，對他來說毛澤東去世只是一個比較疏遠的背景，並不一定比他自己的生活瑣事更重要。在「觀看」的層次上，《破碎》似乎也是作者嘗試以另一種方法來看、來寫歷史事件。在各種的嘗試中，作者偏愛細微的、被忽視的、日常生活的、或者本土的——這些邊緣角度作為他觀察世界的角度。

二、發現——真實與荒誕

本雅明（W. Benjamin）在分析波特萊爾的抒情詩時提出「浪蕩者」（flaneur）的觀看方式——對都市街道、人群、事物的邊緣觀看。「浪蕩者」觀看都市，常發現某些被忽略的事物，真正理解都市。這種觀看方式與也斯對都市的觀看方式和態度頗為相似。也斯的詩、散文和小說都有他「遊走」「觀看」的線索，在「觀看」之後又有什麼「發現」呢？不帶預設的判斷來觀看城市，他的「發現」不是價值的斷定而是體察了解都市中各種事情的深層意涵，重新省思既定的觀念、價值的絕對性。也斯小說中的「發現」大約可分為兩類：第一，是事物深層或另一面的發現、省思與領悟。第二是對都市荒誕性的揭示。

對事物的留神細看，會發現事物的另一個真實。《第一天》中的茶餐廳伙記「阿發」第一天工作，通過他的觀察和人的接觸，由忙碌、有生氣的表面，他發現了茶餐廳中人和環境的陰暗一面，伙記沉迷賭博、老闆瞞著妻子有外遇、能夠「一次捧起一大堆碟子再加上三四個茶杯，還有茶匙和刀叉」的有氣力的阿雄原來是個吸毒者。阿發第一天工作拘謹小心，但在他觀察中又有某種個人的堅持，地板上的垃圾各人都當沒看到，他忍不住會把它撥開；他把清潔的汽水瓶與髒的分開放；其他伙記笑他不賭狗仔是「好仔」時，他會紅著臉去分辯；老闆罵伙記「你們只懂拿東西吃」，他會覺得委屈；他忍不住餓吃了一片面飽，想起老闆的責罵又覺得內疚。他

¹⁵⁵ 載於《島與半島》，頁 128-130。

¹⁵⁶ 舒非：不欲教人仰首看——訪問也斯，見《文學世紀》第六期「也斯專輯」，香港：2000年9月。頁 4-11。

喜歡整潔，但卻不斷發現灰暗、骯髒的東西。

對事物的發現也來自生活中各種人和事的比較。也斯的小說中常出現這種相對的比較，陳寶珍分析也斯小說中幾組相對的女性形象，《舊衣服》中的美娟和姑姑、《大孀與小孩》中的大孀和孩子、《剪紙》中喬和瑤，這幾組人物形象都代表了對兩種對生活的不同看法。¹⁵⁸把不同的看法互相比較，《舊衣服》美娟從與姑姑的交談中找到兩人看法的分歧所在，更肯定了自己的看法，「只不過因為她經歷了一段短暫的虛假的浪漫時光，就以為一切都經歷過了，用這樣一種過來人的語氣來否定一切。她也許永遠不會願意知道：一個淨畫圓圈的畫派和真正優秀的藝術的分別；一些莫測高深的句子和真正優美難忘的詩句的分別吧。可憐的姑姑，在月光下喝過幾回酒就以為歷盡滄桑了。但姑姑到底是善意的，美娟也不忍反駁去傷害她。」（頁103）「舊衣服」既是實物，也是姑姑的舊思維，美娟大都沒有取去。《剪紙》中在喬與瑤之間的「我」同樣在與兩者的接觸中看到現代與傳統兩種對事物截然不同的態度、看到各種錯誤的觀看和理解，¹⁵⁹ 並嘗試溝通兩者。《白鳥》的女主角寧願選擇別人沒走過的路，相信自己的發現而不願輕易相信別人的說話。這種比較發現不僅是不同事物、不同看法的陳列和檢視，更重要的是從各種事物的對照中「發現」，「多樣性」作為都市的特點也可以作為解讀事物的方法和態度，即為事物提供多樣而不是單一的閱讀與理解。從而反省如何穿透事物的表象發現它的另一面，在各種各樣的觀念中保持自我的角度。

也斯有部分小說帶有魔幻寫實的色彩，例如《修理匠》（1976）、《李大孀的袋錶》（1976）¹⁶⁰、《找房子的人》（1977）¹⁶¹、《蛾》（1976）和《雜技的故事》（1973）¹⁶²，另外兩篇《養龍人師門》（1975）¹⁶³和《玉杯》（1976）¹⁶⁴以現代人角度改寫中國神話故事。南美作家和他們魔幻寫實的手法最早由《四季》（1972年11月及1975年5月兩期）引介，也斯是《四季》的主編之一。魔幻寫實的手法對七十年代香港青年作家有頗大的啟發性，他們運用這個手法來寫都市、香港的生活，有很好的

¹⁵⁷ 載於《島與半島》，頁135-145。

¹⁵⁸ 陳寶珍：《也斯小說中的女性形象》，載於《香港文學》第十一期，1985年11月。頁74-80。

¹⁵⁹ 王仁芸在《觀看也斯的〈剪紙〉》一文中認為在喬的故事中，各人對喬的不同看法代表對事物不同的觀看態度，林和黃對喬的看法都不無對喬的誤解。見《如此》。頁77-90。

¹⁶⁰ 載於《養龍人師門》。頁141-154。

¹⁶¹ 載於《養龍人師門》。頁181-192。

¹⁶² 載於《養龍人師門》。頁192-204。

¹⁶³ 載於《養龍人師門》。頁205-254。

嘗試。

魔幻寫實的手法結合奇幻的想象、傳說來寫現實的處境。也斯這些小說中奇幻荒誕的地方其實正揭示了香港都市中一些荒誕的真實，例如惡性膨脹的物慾、對過時觀念的固執、人的機械化與自由創造受到抑壓。李大孀的袋錶、養龍人師門、雜技的故事。三篇小說表現出對權威、對僵化觀念、對抑壓自由創作提出批評。

李大孀的袋錶 寫李大孀按照每天走慢五分鐘的袋錶命令工廠按她的錶工作，工廠的時間完全與外界脫節也無人敢提出質疑。李大孀是工廠中的權威，「她一直維持道德和風紀，她又正直又嚴苛，是典型的中國傳統精神的再現，她的袋錶，是出了名的準確的呀。」作者以李大孀和她的袋錶諷刺那些僵守脫節過時的規條和觀念、抗拒新事物的人。最後李大孀終於受到工廠以外新事物的衝擊，她的錶殘舊生鏽，「忽地鑽出一頭不知名的棕色小蟲來」揭露僵化觀念的本質。養龍人師門 中師門解開龍的鎖鏈，教它自由地飛翔。小說中孔甲的皇宮完全是一個現代社會官僚機構及社會現實的暗喻，有各級的部門主管，有各種申請、等待、報告的程序，自由與創作受到各種規條的限制。師門和整個機制產生矛盾，最後他把龍放走作為反抗。《養龍人師門》的後記 影印機與神話，也斯提到他在影印公司工作之餘看中國神話。影印機是現代社會的機械，以神話來看現代社會、以想像來解放思維機械化的束縛。這種對比閱讀包含了作者對現代社會的批評，以魔幻、誇張的手法把這些在都市生活中因麻木、習是成非而變得不再有什麼奇怪的事實陌生化（defamiliarization），重新發現被習慣掩藏的荒誕的真實。

三、香港的視角和處境

也斯小說中出現的都是香港的事物。作為香港成長的一代他很自覺地以一個香港的角度作為觀看與寫作的出發點。他早期的小說 平安夜 就強調了香港的角度。小說的最後袁大姐以較年長者和旁觀者的角度去看參加平安夜聚會的年輕人：

這群年輕人，大都是在戰後出生，隨著五、六、七十年代香港的逐由簡樸而繁榮而成長，生活在七十年代香港這小小的一角，好像還未真正經歷過什麼大的災難。但是在成長的過程

¹⁶⁴ 載於《養龍人師門》。頁 159-172。

中，也逐漸遇到了幾年前那一場社會動亂，而在隔鄰有文革的巨浪，在親戚的來信或在偷渡的人中感知那歷史的痛楚。連日來花園道美領使館前有人在抗議越戰，到德國去參觀世運會的目睹了屠殺的一幕，回國旅行的看到了寫著口號的布幅下人民默默低頭吃著粗糙的伙食。不安的種籽隱隱在裏面騷動。他們也許終將無可避免地從這明亮溫暖的一角飄泊出去，逐漸發現了外面蕪雜悖理的世界，同時也發現暴力與偏執的根也同樣生長在自己心中。也許他們都將經歷幻滅，相愛的人將要互相背棄，信仰的事物一再受到懷疑，商業買賣的虞詐將要把友誼磨光，青少年時認真建立起來的某些準則將要一絲一忽地受到侵蝕。被生活載浮到遠遠荒蕪的國度，心裏絞滿了死結，疲累之餘，也許他們有一日也會重新撿起這麼一張照片？不是為了懷舊和追憶，而是因為在那單純的畫面裏，曾有那麼強烈相信和肯定的事物，還沒有因為現實的逼切而失去了遊戲的心情，還有反省及塑造某些質素的餘暇，這在將來的日子裏或許都會一流逝的。（頁 84-85）

這裡小說關注的是在中國大陸與國際的大背景下，雖然身處邊緣的小島香港年輕人，他們如何看待世界的混亂。他們對中國大陸的政治並不認同，對西方政治及文化也有懷疑。對香港的商業社會又有批評。在這些疑惑之下的香港如何自處成為小說關心的對象。 破碎 這篇小說是以香港年輕人的角度去看毛澤東去世一個時代的結束的大事。小說中沒有直接說到這件事，只是迂迴地提出，而且特意把它和香港人的瑣事相提并論，以突出香港的視角。

找房子的人 以魔幻寫實的手法寫一對年輕男女不斷搬家、找房子。房子有安穩的意味，而這對年輕人尋找適合的居所卻總是發現各種問題，他們追求穩定卻總在尋找之中，穩定對他們來說似乎是一種難以實現的願望。「他們都覺得：以自己的年齡、性格、還有香港這地點，使一切看來是過渡而不穩定的。」（頁 186）這裏強調的仍是香港的處境和香港戰後一代的思考。

七 年代尚沒有九七的衝擊，但在日益繁榮的社會出現的各種衝擊中，最強烈的是新與舊、傳統與西化的文化衝突，如何調和兩者，似乎是七 年代作家關注的問題。 剪紙 這篇小說表現了七 年代香港年輕一代面對的文化衝擊和他們的反應。小說中的喬和瑤分別代表了西化與傳統的兩面，這兩面似乎是斷裂二分卻又互為重像（double）在 剪紙 中文化衝突對人造成的衝擊具體而言是震驚（Shock）。本雅明（W. Benjamin）引用心理學來解釋「震驚」，認為「震驚」是外在的強大刺激與心理防衛的失衡 以及人無法從過去的經驗（Erfahrung）同化周圍世界的材料。

¹⁶⁵ 由「震驚」引申理解，《剪紙》中的喬和瑤都在文化上感到的震驚，喬收到黃的詩詞拼貼的情信時受到的困擾和恐懼，以及瑤畢業工作後對社會的不適應都是震驚的表現。西化的喬對中國古典詩詞根本無法理解，她的經驗、背景也跟中國古典文化無關。小說中以詩詞文本刻意造成的生硬剪貼效果，都在強調兩種文化的反差以及喬因此受到的「震驚」。另外，喬在英文報社工作，報紙屬於大眾文化的生產機制。本雅明認為新聞的意圖是「把發生的事情從能夠影響讀者經驗的範圍裏分離出來並孤立起來。新聞報道同經驗相脫離的另一個原因是，前者沒有進入到「傳統」中去。」¹⁶⁶在小說裏也寫到在報紙這種大眾文化的生產中，被孤立出來的文字顯得滑稽而不可信：「當馬拿起一篇文章，怪裏怪氣唸一遍，總惹得我們大笑起來。他讓我們看到文字背後的曖昧，使我們不相信文字。文字失去它的意義，變成另有隱藏的私人目的，變成跟原意相反的東西。文字完全失了效用，它成了廣告牌子，手上戴著腕錶，成了萬花筒的色彩，美麗而無意義的碎片。」（頁26）另外，黃以剪貼——這個制作報紙的方法，制成的充滿古典意韻的詩詞情信在這裏顯得特別反諷——生硬、孤立，古典意韻在大眾文化媒介的背景下完全喪失，成為使喬不勝其煩的「無意義的碎片」。這種情況，兩種文化變得難以溝通，隔著多重阻礙，雖然在同一時空，卻成為兩種斷裂的經驗。

瑤的「震驚」是她無法同化不斷現代化的社會。為了逃避新事物的衝擊，逃避「震驚」，她不斷從她的經驗、從傳統中尋找可以抵禦的力量。瑤住在香港的舊區上環、喜歡粵劇《再世紅梅記》和《紫釵記》，她的經驗、她的傳統指向香港的民間文化。然而她追尋的「唐」，從沒跟香港時空有任何聯繫，而且已在文革中在大陸去世。這裏指涉的是更古老的文化，瑤對此同樣沒有經驗。以本土文化想像另一個時空的「傳統」，無視時空的差異，最後，隔閡和認知困難同樣存在，迷失的反而是瑤自己本身。

《剪紙》的另一種閱讀是把它看作香港人文化身份的追尋。小說中寫了幾種想像、追尋文化身份的表現，第一種是黃對喬的追求。正如上述所論，這裏提出了文化的隔閡問題，黃對喬毫不了解，把自己的文化生硬地剪下來，強接在另一種文化之上，無視文化的差別，造成誤解和傷害。第二種是瑤對唐的想像。瑤對現代化的

¹⁶⁵ 本雅明：論波特萊爾的幾個主題，載於漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）編，張旭東、王斑譯《啟迪：本雅明文選》（Illuminations: Essays and Reflections），香港：牛津大學出版社，1998，頁154-160。

¹⁶⁶ 同上註。

發展感到驚愕，她接受不了這種轉變而退回自己對傳統的想像世界之中，對外來文化完全封閉和抗拒。第三種則是對於政府所塑造的香港文化身份反省。小說第五章寫到香港節的花車巡遊，推廣政府設計的香港形象。也斯指出這章魔幻的寫法有所指涉與批評，並不是每個人都接受政府所設計的西化的香港身份和香港形象。¹⁶⁷

「我」作為一個觀看者，對喬和瑤分別代表的「西化」、「懷古」兩文化身份的追尋與想像都有所懷疑，「我」看到文化隔閡的問題，又不願接受一個片面設計的身份。羅貴祥認為喬與瑤是兩個「幻象」，只能活在他人的投射中。¹⁶⁸ 陳寶珍也認為「喬」對於黃、「唐」對於瑤都是幻象。¹⁶⁹在充滿幻象的香港都市裏，在香港節這樣的公眾巡遊中所推廣的香港形象，其表演的、虛假的、幻象的意味不就更濃厚？對幻象的追求的結果是徒勞和錯亂，如何才能打破文化隔閡，不抗拒、不畏懼新的事物而尋找、建立一個不誇張的適當的文化身份呢？「我」作為這兩種文化的交叉點，所能做的是溝通與傳訊。「我」替喬解釋詩句的意思、嘗試理解黃的情感，告訴他喬感到的困擾。對瑤，「我」也從她所喜歡的剪紙、粵曲曲詞甚至華、唐去了解她。「我」在這幾個人之間走來走去，究竟香港的文化身份如何，小說最後也沒有提出清晰的說明，而是提出了找尋的方法——觀看與溝通，而且更多地聯繫香港的時空和現實。

從也斯小說、詩和散文中我們可以看到，他對都市的觀看與閱讀始終自覺地保持一種邊緣的位置。「浪蕩者」的觀看方式，本身就帶著邊緣化的意味，既有對都市強烈的興趣又有對既定制度、典範的反叛。如果把這種觀看方式與香港的都市文化聯繫起來，殖民地的都市、文化與地理的邊緣，都與也斯的對都市對事物的看法和態度有相通之處。周蕾說梁（也斯）詩把殖民性當作一個可利用的處境，即把殖民地的劣勢與限制變成可以有意義的出發點。¹⁷⁰此言甚是。以殖民地的多元抗衡單一、以邊緣來抗衡中心，香港可以成為中國文化的反省的空間。在小說裏也斯刻意選擇一個細微、旁觀的、本土的角度作為敘述的角度，來思考香港的都市文化，強調香港文化的多元、混雜、邊緣的特點，以及敘寫了香港人在追尋文化認同的種種困難和複雜感受。

七十年代至八十年代，香港都市文化由現代走向後現代文化，空間性、邊緣化、

¹⁶⁷ 見梁秉鈞：《都市文人與香港文學：歷史、範圍與論題》，載於《作家》，2002年2月，頁107。

¹⁶⁸ 羅貴祥：《幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念》，載於陳炳良編《香港文學探賞》。頁33。

¹⁶⁹ 陳寶珍：《也斯小說中的女性形象》，載於《香港文學》第十一期，1985年11月。頁78。

零散化的角度使小說創作和文化論述方面得到更大的發揮。也斯的小說呈現了更廣闊的文化視野，不斷以「遊離」與「越界」來保持邊緣化的閱讀，在不同的城市、不同的文化媒介、不同的文化間遊走，不變的是，「細看」與「發現」仍是他閱讀的方法，「香港的視覺與處境」仍是他觀照與反思的焦點。

¹⁷⁰ 周蕾：香港及香港作家梁秉鈞，載於《寫在家國以外》。頁 140-148。

結論

一九五〇至一九七〇年代後進入工業化與都市化的香港，都市越來越成為人們的處境，小說中都市風情和經驗的描寫，自然是小說的主要特點。另一方面，現代主義隨著西方文化的影響和都市成長而不斷深化，激發對內在真實的探求和對藝術的創新使小說對都市的書寫變得多樣化。香港都市特色的寫作與藝術表現形式，成為香港都市小說的特色，換句話也就是香港小說的主體性的構成。香港文學主體性的建立伴隨著都市主體意識的建立，由五〇年代的懷鄉與放逐的文學主題到六、七〇年代的受西方文化的影響及本土意識、自我認同的建立，都可從小說中考察出其中的變化與發展。在分析這段時期主要作家的的小說後，我們可以總結出都市小說的一些特點。

一、都市小說的特點

都市小說作為一個與都市密切聯繫的藝術，首先表現了對都市文化的敏感與回應。香港的小說大都先連載、發表於報紙刊物上。香港文學空間依賴大眾文化的發展，寫小說的人既是作家又是報紙編輯。文學尤其是純文學與大眾文化的矛盾在作家身上顯得尤為尖銳。這種情況可說是香港作家、香港文學面對的最大局限。但這個現象又成為香港的都市小說在很長一段時期內尤其是五〇至七〇年代裏很重要的一個題材。作家對報紙連載形式的適應、新聞片斷的剪貼運用、大眾文化形象的塑造以及對大眾文化機制本身以及影響的批評、討論和反省融會在小說之中，卻又是作家對局限的適應與轉化。文學空間、大眾文化與小說本身的關係成為可以相互不斷對照、浸透的這樣一種共存的狀況。這種狀況，使香港小說由五〇年代到七〇年代都不斷地對大眾文化、對都市文化有敏銳的觀察、思考與回應。

都市在作者的視野裡佔了重要的部分，都市的景觀、生活經驗、人文風貌構成了都市小說的題材。在香港的小說中，都市不是一個隱約的背景，而是一個切切實實不可淡化的情境。在感觀的改變引起了更深遠影響，小說表現出「空間形式」的特點。這不僅是敘事技巧、小說形式的改變，而且是對時間、空間觀念的改變，由完整、連綿、單一，變為片斷、破碎、豐富、多元，這與都市空間的發展呈現某種契合。香港文學在不同的空間掙扎生存和發展，作家無不一樣，在文學和都市現實之中有多重的探索。在各種空間的互相包容與轉化尋找發展的可能。作家把個人抒

發轉向對都市的描寫，對都市的批判也漸變為客觀性的觀察，在書寫都市、寫入本地經驗時結合了對小說形式的創新，逐漸形成以都市為主體意識的小說特色。

二、七 年代後小說的發展

七 年代後新一代的作者對都市的關注同樣沒有減少，他們繼承了七 年代對都市的書寫，而且在表現都市上又有新的發展。八、九 年代的小說也回應那個時期的都市面對的處境、變化。八 年代小說裡比較多寫大陸移民在香港的經歷、兩地人的互相接觸與了解。九 年代初，「九七」回歸引發對香港的歷史、文化及都市本身另一輪的書寫，也延續了七 年代小說以「城」、以都市為主題的書寫。七

年代小說寫都市，是都市風情、都市文化、都市新舊轉變的表現與思考。九 年代小說有不少指向了都市的歷史，西西的《飛氈》（1996）施叔青的「香港三部曲」（《她名字叫蝴蝶》、《遍山洋紫荊》、《寂寞雲園》，1993-1997）董啟章《永盛街興衰史》（1995）都嘗試把對都市的描寫與歷史（近百年或百多歷史）地方色彩，包括語言、粵曲、物件、地標等結合起來。

除了都市歷史的寫作，另一類對都市的理解和表現則具有比較強烈的感觀體驗和象徵性。七 年代小說裏象徵現代都市的摩天大廈、現代鋼筋混凝土建築到九 年代已經不再足夠表述人對都市的感受，也不再帶來震撼的效果。韓麗珠的《輸水管森林》（1996）和《電梯》（1998），把都市建築裡最普遍的、隱密的輸水管與電梯比喻為都市。都市的輸水管就像生病外婆肚裏的腸子一樣，而都市是一個輸水管森林；而都市空間就像電梯一樣細小、封閉而充滿壓迫感。聽不見輸水管的流水聲，人就恐懼不安得無法適從、人在輸水管森林裡的迷失、被升降機吃掉，無不是人在都市裡壓抑、迷惘、無助的處境的隱喻。韓麗珠的《電梯》正好與西西《美麗大廈》（1977）裏對電梯的描寫對讀。《美麗大廈》裏的電梯同樣是一個壓迫感的空間，電梯後來長久地壞掉，才讓樓梯佔了位置，有機會展現都市人人互相幫助，溫情美麗的一面。在韓麗珠的小說裡，人逃不了電梯和電梯裏的互相擠壓、排斥甚至被吃掉，整個都市空間就是一個電梯。韓麗珠筆下的都市比起西西筆下的都市要冷酷多了。

在表現形式上，九 年代的小說「空間形式」多采多姿，但「空間形式」的自覺和發展還是可以追溯於六、七 年代的小說創作。「空間形式」的表現使作家能

夠從更多的角度述寫都市和表達感受。九十年代的作家也發展出各自不同風格的寫作來述寫都市和感受。董啟章的《永盛街興衰史》拼貼了地圖、歷史、粵曲《客途秋恨》的曲詞、掌故。永盛街的興衰聯繫著一家三代的在香港的生存發展，見證了都市發展的變化；粵曲《客途秋恨》裡歌女麥秋娟與詞人繆蓮仙的愛情掌故又與祖父母的經歷、文獻資料有疑真疑幻的暗示，甚至與小說男主角和卡拉OK伴唱小姐阿娟的愛情也有弔詭的呼應之處。這樣，使小說在歷史與現在、真實與虛構、資料的理性的文字與創作的感性的文字之間有不同層面的聯繫、對照呼應，形成一個豐富綿密的網絡。黃碧雲的《失城》（1994）用不同的敘述角度寫同一個都市裡不同的人對「九七」的態度和選擇。在黃碧雲的小說裏，以社會事件的拼貼營造沉重的都市背景，襯托在那些時代裡個人的孤絕之境。新聞、社會事件的寫入，與六十年代《酒徒》、《地的門》有相似的手法。蔡志峰的《復活不復活是氣旋》（1991）最後描寫都市的部分，加入圖像、及圖像化的文字來模擬都市招牌滿掛、符號充斥的街景。心猿的《都市：影像迷宮》（1995）顧名思義，用不同的影像，歷史照片、電影影像、人物肖像累積出混雜的都市的印像。敘述者出入不同的照片，沒有時序的限制，社會歷史事件沉重如戰爭、火災、輕鬆如電影明星，各式都市流行文化的媒體，都在小說的浮光掠影之中一一展出。呼應著影像泛濫的後現代都市特色。王德威評論心猿的另一篇小說《狂城亂馬》時認為心猿筆下遊走香港各個層面，發抒塊壘的情節佈局，與六十年代崑南《地的門》、劉以鬯的《酒徒》有相似的構思。¹⁷¹但是六十年代作家的悲憤激烈消解成九十年代的戲謔意味。

由此可見，九十年代都市小說表述的豐富多樣，不同的文本：資料、訊息、圖像、聲音等等都是可以互相聯繫、借用的。然而我們再回顧六、七十年代的都市小說，就可以了解六、七十年代代表了都市小說、都市文學形成的重要時期，而且對日後都市文學產生重要的影響。

三、結語

陳少紅曾認為詩與城市的關係是互動的，¹⁷² 那麼套用她的說法，小說與都市

¹⁷¹ 王德威：《一座城市的故事》，見張美君、朱耀偉編《香港文學@文化研究》。頁337。

¹⁷² 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。頁119-158。

的關係也是互動的。都市空間組合的紛繁複雜，人事、物件多種多樣聲色影畫縱橫交錯，小說中則表現為空間形式的發展和各種各樣對都市不同角度的閱讀與展現。不同作家從不同的角度和手法表現都市：李維陵從對現代主義文藝的正反思辨、劉以鬯捕捉都市欲望、偶然瞬間、崑南從都會女性閱讀都市、西西表現都市的喧聲、也斯則留意觀看社會的人物轉變和都市文化。每個作家觀察和寫作的視角，都是互相補充、不可替代的。我們無法只從一個作家的作品就可以了解都市的各面，而我們卻可通過不同作家他們所站的角度來了解都市不同的面貌。七十年代後，香港走向以金融貿易為主的多元化都市，都市發展進入另一階段，社會、文化走向後現代的階段。七十年代後期開始都市小說開始出現後現代小說的寫作。這是另一個值得注意的課題。然而五至七十年代這個都市成長的階段，都市小說在發展中的探索與嘗試是我們研究香港文學時值得重視的。

附表：一九五 至一九七 年代香港主要文藝刊物

年份	刊物	主編	出版
1920s	《華僑日報》1925/6/25 《伴侶》1928 《鐵馬》1929 《工商日報》1925/7/8	王候民 胡秩五	華僑日報有限公司 伴侶社 青年會日校校友會學藝部 工商日報有限公司
1930s	《島上》1930 《詩天》1932 《今日詩歌》1932 《紅豆》1933-1936 《天光報》1933 《立報》 言林 《星島日報》1938/8/1 星座 《大公報》1938/8/13 文藝 《成報》1939/5/1 《華商報》1941/4/8 燈塔 《大風》1938/3-1941/12, 102期 《時代文學》 《筆談》 《文藝陣地》 《大眾生活》 《時代批評》1938/6 《世界知識》	茅盾、葉靈鳳 戴望舒 蕭乾 陸浮、夏衍 陸丹林 端木蕻良 茅盾 茅盾 鄒韜奮	島上社 今日詩歌社 南國出版社 天光報社 立報社 香港星系報業有限公司 大公報社 成報 華商報股分有限公司 大風社 筆談社 時代批評社 世界知識出版社
1940s	《新兒童》1941-1955 《文壇》1950-1974底, 月刊, 298期 《幸福》1946-1949, 1950/7復刊 《文藝生活》 《野草》 《大公報》 藝林 《文匯報》1947/5/24 《北方文叢》 《香港時報》	黃慶雲 盧森 沈寂 司馬文森 秦似 陳凡、馬國權	進步教育出版社 文壇出版社 環球出版社 文藝生活社 文匯報有限公司 香港時報
1950	《新晚報》1950/10/5	羅孚	新晚報有限公司
1951	《星島周報》1951/11/15 《西點》1945/11/15 上海刊, 1951/11/25 香港復刊	劉以鬯、曹聚仁、葉靈鳳等 劉以鬯	星島周報社 友聯出版社成立

1952	《今日世界》1952/3 《人人文學》1952/5/20-1954/9,33期 《中國學生周報》1952/7/25-1974/4 《香港商報》1952/10 《幽默》1952/5 《熱風》	黃思驍、力匡 徐東濱、余英時等 徐訐 徐訐	亞洲出版社 人人出版社 友聯出版社 香港商報有限公司
1953	《祖國》1953/1/5 《兒童樂園》1953/1/16 《亞洲畫報》1953/5 《文藝新地》1953-1954, 半月刊	李英輝、林適存、東成 白、慕容羽軍	友聯出版社 友聯出版社 亞洲出版社 文藝新地社
1954	《文學世界》1954/4, 季刊, 12 期, 1956 復刊-1965/6, 50 期	黃天石 (傑克)	文學出版社
1955	《大學生活》1955/5 《詩朵》1955/3, 3 期 《海瀾》1955-1957, 16 期	大學生活編輯委員會 崑南、王無邪、葉維廉 力匡	友聯出版社 詩朵出版社 高原出版社
1956	《文藝新潮》1956/3-1959/5, 15 期 《青年樂園》1956/4-1969 《晶報》1956/5/5	馬朗 陳序臻、朱溥生 (阿濃)	環球出版社 青年樂園社 晶報有限公司
1957	《良友雜誌》1957/1 《文藝世紀》1957/6-1969,151 期	夏果	麗文出版社
1958			
1959	《小朋友》1959/4 《新思潮》1959/5-1959/12		現代文學美術協會
1960	《文匯報》 文藝 《香港時報》(淺水灣) 1960-61	絲韋 劉以鬯	
1961			
1962	《文藝季》1962-1964, 3 期 《華僑文藝》(後改名為《文藝》)	雲碧琳 丁平	五月出版社 香港華僑文藝出版社
1963	《好望角》1963/3-1963/12, 半月刊, 14期 《快報》 《伴侶》1963-1969, 半月刊, 151 期	崑南 劉以鬯 李怡、吳羊璧	現代文學美術協會 快報有限公司 伴侶雜誌社
1964	《水星》1964	李雨生	水星社
1965	《當代文藝》1965/12-1979/4, 161 期, 82/9 復刊-1984, 21 期 《小說文藝》1965	徐速	高原出版
1966	《海光文藝》1966/1-1967/1, 13期 《文藝伴侶》1966/4-1966/8, 月刊, 4期 《明報月刊》1966/1	黃蒙田、絲韋 李怡 胡菊人 (後為董橋)	海光出版社 伴侶出版社 香港明報有限公司
1967	《新午報》《田豐日報》《香港夜報》 1967/8停刊 《青年樂園》、《新青年》1967/11/25		

	停刊 《盤古》1967/3/12-1978/7, 117 期 《純文學》1967/4-1972/6, 1998/5 復刊 《香港青年周報》 《星島日報》. 大學文藝 . 青年園地 1960s 末 《香港時報 . 文藝版》	古蒼悟、戴天、岑逸飛 王敬羲、純文學社 崑南	盤古社 純文學月刊社
1968	《知識分子》1968/3-1972/3, 81 期 《七十年代》, 1970/2-1984/4, 雙周刊, 171 期	羅卡 莫昭如	知識分子出版社 七十年代出版社
1969	《時代青年》1969/4-1978 《幸福家庭》1969/2-1978/8	尹雅白、蔡振興等	青年聯會
1970	《秋螢》1970-1988	關夢南、李家昇等	秋螢詩刊編輯委員會
1971			
1972	《海洋文藝》1972/11-1980/10 月刊, 79 期 《文林》1972/12/1-1974/2, 月刊, 15 期 《四季》1972/11、1975/5, 2 期 《詩風》1972/6/1-1984/6, 月刊, 後改為雙月刊, 116 期	吳其敏、彥火等 林以亮、陸離、也斯等 也斯 黃國彬、羈魂等	海洋文藝社 星島報業有限出版社 四季編輯委員會 詩風社
1973			
1974			
1975	《象牙塔外》1975/6-1978/4, 25 期 《大拇指》1975/10-1987/12, 周報, 54 期後改半月刊, 223 期	綠騎士 也斯、西西、吳照斌、適然、舒琪、迅清等	文雅有限公司 大拇指編輯委員會
1976	《文學與美術》1976/2-1977, 雙月刊, 6 期 《文學》1976/4-1978/3 《羅盤》1976/12-1978/12, 雙月刊, 8 期 《號外》1976/9	文樓、黃繼持、溫健騮、古蒼梧 葉輝、何福仁等	文學與美術社 羅盤編輯委員會 號外合作社
1977	《文美》1977/4-1978/3, 月刊, 13 期	古蒼梧等	文學與美術社
1978	《小說散文》1978/1-4, 4 期 《新穗》1978/9-1979/5, 4 期, 1981/12 復刊 《青年文學》1978/10-1979/6, 雙月刊, 3 期 《開卷》1978/11-1980/12, 月刊, 24 期	許定銘、周兆祥 陳德錦 張國昌、柯秀珍 李文健 (杜漸)	詩風社 新穗出版社 青年文學獎籌委會 開卷出版社 素葉出版社成立
1979	《素葉叢書》1979/1, 共 8 冊		素葉出版社

	《香港文學》1979/5-1980，雙月刊，4期 《八方》1979/9-1981/9 (1-4期);1987/4-1990/11(5-12期)	古蒼梧、黃繼持等	香港文學編輯委員會 香港文學藝術協會
1980	《素葉文學》1980/6-1983/8，月刊，19期，1991/7復刊，為季刊	許迪鏘、何福仁等	素葉出版社
1981	《星島日報》大會堂 1981/9/30周刊	劉以鬯	
1982	《當代文藝》復刊1982-1984 《文藝》1982-1986，季刊，12期	黃南翔 黃道一、黎海華	高原出版社 基督教文藝出版社
1983			
1984	《讀者良友》1984/7-1988/3 《香港文藝》1984/5	杜漸、劉芸、東瑞	三聯書店
1985	《香港文學》1985/1 《世界中國詩刊》1985/12-1989，季刊	劉以鬯 藍海文、姜耀明	香港文學雜誌社 世界中國詩刊社
1986	《博益月刊》1987/9-1989/8 《文學家》1987/3-1987/11，3期 《文學世界》1987-1991，季刊，14期 《詩世界》 《香港作家》 《讀書人》1987/5-1988/2，月刊，9期；1995 《九分一》1986/11-1990	黃子程、李國威等先後 主編 林真 黎青 馮偉才 林夕、洛楓、飲江、吳美筠	博益出版集團 林真顧問有限公司 文學出版社 香港作家協會 香港作家聯誼會 藝文社 九分一出版社
1987	《當代詩壇》1987/9，季刊	傅天虹、張詩劍、盼耕	銀河出版社
1988	《香港文學報》1988/4，雙月刊 《作家月刊》1988/3	香港龍香文學社 作協	香港文學促進協會
1989	《詩雙月刊》1989/8-1995/4，31期；1997/1-1998/12	王偉明、羈魂	詩雙月刊出版社
1990	《世界華文詩刊》1990-1991，雙月刊，6期	雁翼	世界華文詩人協會
1991			
1992			
1993	《香港筆薈》1993/3-1997/3，11期，1999/10復刊	胡志偉、王錯	香港筆會
1994	《現代中文文學評論》1994-1996，半月刊，5期 《滄浪》1994/6試刊；1994/11	黃國彬 夏捷	現代中文文學中心 香港青年寫作協會
1995	《文藝報》1995，雙月刊 《香港作家報》1995/10至今，月報	李默 陶然、梅子等	香港文化藝術工作者 聯合會 香港作家聯會
1996	《呼吸詩刊》1996至今	劉偉成、陳智德等	呼吸詩社

	《寫作雙月刊》1996 至今	馬國明	曙光圖書公司
--	----------------	-----	--------

參考書目

理論： 書目

1. Bradbury, Malcolm, Mcfarlane, James, ed. *Modernism*, London: Penguin Books, 1991.
2. Zhang, Yingjin. *The City in Modern Chinese Literature & Film*, California: Stanford University Press, 1996.
3. 巴赫金 (M. Bakhtin) 著，佟景韓譯：《巴赫金文論選》，北京：中國社會科學出版社，1996。
4. 本雅明 (W. Benjamin)，漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*)，香港：牛津大學出版社，1998。
5. 米克·巴爾著，譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，北京：中國社會科學出版社，1995。
6. 約瑟夫·弗蘭克等 (Joseph Frank)：《現代小說中的空間形式》秦林芳編譯，北京：北京大學出版社，1991。
7. 馬爾科·布雷德伯里 (Malcolm Bradbury) 詹·麥克法蘭編 (James Mcfarlane)：《現代主義》(*Modernism*)，胡家巒等譯，上海：上海外語教育出版社，1992。
8. 張岩冰：《女性主義文論》，濟南：山東教育出版社，1998。
9. 劉康：《對話的喧聲——巴赫金的文化轉型理論》，北京：中國人民大學出版社，1995。
10. 羅剛：《敘事導論》，昆明：雲南人民出版社，1994。

論文

11. 馬爾科·布雷德伯里 (Malcolm Bradbury)：現代主義的城市 (*The Cities of Modernism*)，見馬·布雷德伯里、詹·麥克法蘭編《現代主義》(*Modernism*)，胡家巒等譯，上海：上海外語教育出版社，1992。
12. 巴赫金 (M. Bakhtin) 著，佟景韓譯：審美活動中的作者和主人公，載於《巴赫金文論選》，北京：中國社會科學出版社，1996。頁 317-519。
13. 巴赫金 (M. Bakhtin) 著，佟景韓譯：陀思妥耶夫斯基的複調小說和評論著作對它的解釋，載於《巴赫金文論選》，北京：中國社會科學出版社，1996。頁 1-56。
14. 本雅明 (W. Benjamin)：論波特萊爾的幾個主題 (*On Some Motifs in Baudelaire*)，載於漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編，張旭東、王斑譯《啟迪：本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*)，香港：牛津大學出版社，1998。頁 154-160。
15. 本雅明 (W. Benjamin)：機械複製時代的藝術品 (*The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*)，載於漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 編，張旭東、王斑譯《啟迪：本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*)，香港：牛津大學出版社，1998。頁 215-248。

16. 斯蒂芬·斯班特 (Stephen Spender) 現代主義是一個整體觀 ,《現代主義文學研究》,北京:中國社會科學出版社,1989。頁 157-167。
17. 也斯: 六十年代的香港文化與香港小說 (代序),見《香港短篇小說選—六十年代》,香港:天地圖書,1998。頁 1-16。
18. 也斯: 香港小說與西方現代文學的關係 ,載於《香港文化空間與文學》,香港,1996。頁 99-115。
19. 也斯: 從文學創作到文化評論 ,載於《讀書人》(香港)第四期,1995年6月。頁 88-91。
20. 也斯:《大拇指小說選》(序),台北:遠景出版社,1978。頁 1-2。
21. 王仁芸:《我城》閱讀札記 ,見王仁芸《如此》,香港:青文書屋,1997。頁 91-102。
22. 王仁芸: 關於越界——讀也斯的《越界書簡》 ,載於《文學世紀》(香港)第六期「也斯專輯」,2000年9月。頁 20-22。
23. 王仁芸: 觀看也斯的《剪紙》 ,見王仁芸《如此》,香港:青文書屋,1997。頁 77-90。
24. 王德威: 香港——一座城市的故事 ,載於《如何現代,怎樣文學》,台北:麥田出版,1998。頁 279-306。
25. 古遠清: 細察現象,剖析本質——評也斯的文學評論 ,載於《香港文學》(香港)第 127 期,1996年11月。頁 63-68。
26. 田邁修: 六十年代 / 九十年代:將人民逐漸分解 ,見田邁修、顏淑芬編:《香港六十年代:身份、文化認同與設計》,香港:香港藝術中心,1995。
27. 冰川: 杜思·帕索斯小說探微 ,載於《好望角》(香港)1963年5月20日第六號,頁 2。
28. 艾曉明: 地毯如何變成飛氈——從《飛氈》看西西的童話小說 ,載於《讀書人》(香港)第 19 期,1996年9月。頁 33-41。
29. 艾曉明: 都市空間與也斯小說 ,載於《尋找空間》(編後記),北京:北京人民大學出版社,1994。頁 307-333。
30. 西西: 認知的過程 載於《從四 到九 年代:兩岸三邊華文小說研討會論文集》,台北:時報文化,1994。頁 137-141。
31. 何方: 現代主義溯源 ,載於《海光文藝》(香港)第七期,1966年7月號。
32. 何福仁、關夢南: 文學沙龍——看西西的小說 ,載於《讀書人》(香港),13期,1996年3月。頁 70-74。
33. 何福仁: 小百姓的故事——讀《飛氈》。載於《讀書人》(香港)第 17/18 期,1996年8月。頁 29-31。
34. 何福仁: 胡說怎麼說——與西西談她的作品及其他 (2),《素葉文學》(香港),17-18,1983年6月。頁 45-49。
35. 何慧: 香港學院派小說中的道德意識 ,載於《香港文學》(香港)第 104 期,1993年8月。頁 4-12。
36. 何慧: 從《三魚集》看也斯小說的藝術特色 ,載於《香港文學》(香港)第 55 期,1989年7月。頁 16-19。
37. 余詠莊: 都市的童話——讀西西的《我城》和《美麗大廈》,見《香港文學展顏》第十一輯,香港:市政局公共圖書館,1996。頁 119-146。
38. 吳俊雄、馬傑偉: 普及文化與身份建構 ,見廖迪生、張兆和、蔡志祥合編:《香港歷史、文化與社會》(教與學篇)(香港:科技大學華南研究中心,2001)頁 177-193。

39. 李今：劉以鬯的實驗小說（編後記），北京：《劉以鬯的實驗小說》，北京人民大學出版社，1994。頁 321-355。
40. 李英豪：夢與證物——懷《好望角》文學藝術半月刊，選自《文藝雜誌》（香港）1983年7月，第七期，文藝座談會，香港。頁 28-30。
41. 李維陵：現代人．現代生活．現代文藝，見《文藝新潮》（香港）第七期，1956年11月。後收入《荊棘集》（香港：華英出版社，1968年）頁 163-179。
42. 李歐梵：中國現代文學中的現代主義——文學史的研究兼比較，見《中西文學的徊想》，香港：三聯書店香港有限公司，1986年。頁 22-45。
43. 周蕾：香港及香港作家梁秉鈞，載於《寫在家國以外》，香港：牛津大學出版社，1995。頁 119-148。
44. 林耀德：空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間，見鄭明娸編：《當代台灣都市文學論》，台北：時報文化，1995。頁 287-326。
45. 容世誠：「本文互涉」和背景：細讀兩篇現代香港小說，載於陳炳良編《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。頁 249-284。
46. 馬博良：「文藝新潮」雜誌的回顧，見《文藝》（香港）季刊第七期，1983年9月。香港：香港基督教文藝出版社。25-26頁。
47. 崑南：誠足悲憂，不可說也，《戲鯨的風流》（跋），香港：閱林文化社，1998。頁 204。
48. 梁秉鈞：都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題，載於《作家》（香港）2002年2月號，頁 95-111。
49. 陳少紅（洛楓）：歷史想像與文化身分的建構——論西西的《飛氈》與董啟章的《地圖集》《中外文學》（台灣），香港文學專號，2000年3月號。頁 185-204。
50. 陳少紅：香港詩人的城市觀照，載於陳炳良編《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。頁 119-158。
51. 陳綺婷：西西《飛氈》中的本土意識和身分的建構與追尋，載於《作家》（香港）第12期，2001年3月。頁 120-130。
52. 陳寶珍：也斯小說中的女性形象，載於《香港文學》（香港）第11期，1985年11月。頁 74-80。
53. 麥安：越界的對話——也斯與顧彬，載於《文學世紀》（香港）第六期「也斯專輯」，2000年9月。頁 13-19。
54. 彭智文、吳賢德：錯綜交纏的也斯，載於《鑪峰文藝》（香港）第四期，2000年11月。頁 34-40。
55. 舒非整理：不欲教人仰首看——訪問也斯，載於《文學世紀》（香港）第六期「也斯專輯」，2000年9月。頁 4-11。
56. 黃念欣：幾件文物、幾個主題——淺談《博物館》，載於《讀書人》（香港）第二十四期，1997年2月。頁 106-110。
57. 黃思漢著，黃淑嫻譯：小說與文化（上、下），分別載於《讀書人》（香港）第21期，1996年11月，頁 25-34。及第22期，1996年12月，頁 78-87。
58. 黃思騁：往事雲煙——記《人人文學》，見《文藝雜誌》（香港）第七期「文藝座談會」，香港：1983年7月。頁 22-24。
59. 黃繼持：西西連載小說：憶讀再讀，載於《八方》（香港）第12期，1990年11月。頁 68-80。
60. 黃繼持：香港文學主體性的發展，見黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998。頁 91-102。
61. 葉維廉：自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南，選自陳炳良編《香港文學探賞》，

- 香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。頁 162-163。
62. 葉輝：《東西》的若干種讀法，載於《文學世紀》（香港）第六期「也斯專輯」，2000年9月。頁 23-27。
 63. 葉輝：細說崑南，見《書寫浮城》，香港：青文書屋，2001。頁 43-57。
 64. 葉輝：複句結構·母性形象及其它，見《書寫浮城》，香港：青文書屋，2001。頁 58-73。
 65. 董啟章：城市的現實經驗與文本經驗：閱讀《酒徒》、《我城》和《剪紙》，載於張美君、朱耀偉編《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002。頁 394-407。
 66. 劉以鬯：小說會不會死亡，選自梅子編《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987年。頁 82。
 67. 劉以鬯：香港文學的起點，引自《今天》第 28 期《香港文化專輯》，香港：牛津大學出版社，1995。頁 81-83。
 68. 劉以鬯：劉以鬯訪問記——香港《新晚報》，選自梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987年。頁 43。
 69. 劉半農：讀《海上花列傳》，《劉半農作品精選》，桂林：廣西師範大學出版社，1995。頁 185。
 70. 盧瑋鑾：從《中學生》談到《中國學生周報》，載於《香港文學》第七期，1985年7月。
 71. 龍炳頤：從古積文物看香港歷史，見廖迪生、張兆和、蔡志祥合編：《香港歷史·文化與社會》（教與學篇），香港：科技大學華南研究中心，2001。頁 31-61。
 72. 羅貴祥：從幾篇香港小說中的大眾文化觀念，載於陳炳良編《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。頁 15-41。
 73. 羅貴祥：經驗與概念的矛盾：七十年代現代詩的生活化與本土性問題 選自《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2001。頁 241-252。
 74. 關秀瓊、溫綺媚：細談「淺水灣」——劉以鬯訪問記，見《文藝雜誌》（香港）第七期（1983年7月），「文藝座談會」，頁 26-28。
 75. 關麗珊：徹底美化了的時空。載於《明報月刊》（香港），1996年8月。頁 99。

期刊

76. 《海光文藝》（香港）第一期至第十期，1966年1月至1966年10月。
77. 《詩朵》（香港）第一期，1955年8月。
78. 《文藝新潮》（香港）第一至十五期，1956年3月至1959年5月。
79. 《好望角》（香港）第一至十三期，1963年3月至1963年12月。
80. 《大拇指》（香港）第一至二二三 / 四期，1975年10月至1987年。
81. 《新思潮》（香港）第一及第四期，1959年5月、1960年4月。
82. 《四季》（香港）第一及第二期，1972年11月、1975年5月。
83. 《今天——香港文化專輯》，香港：牛津大學出版社，1995。

書目

84. 《香港文學書目》，香港：青文書屋，1996。
85. 元邦建編著：《香港史略》，香港：中流出版社，1987。
86. 文瀚：《流行音樂啟示錄》，香港：中華書局，1991。
87. 王仁芸：《如此》，香港：青文書屋，1997。
88. 王德威：《如何現代，怎樣文學》，台北：麥田出版社，1998。
89. 王韜著、李天綱編校《函園文新編》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1998。
90. 田邁修、顏淑芬編：《香港六十年代：身份、文化認同與設計》，香港：香港藝術中心，1995。
91. 艾曉明：《從文本到彼岸》，廣州：廣州出版社，1999。
92. 何福仁、西西：《時間的話題——對話集》，香港：素葉出版社，1995。
93. 何福仁編：《西西卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司。頁 131-143。
94. 余非：《長短章》，香港：素葉出版社，1997。
95. 吳昊、張建浩編：《香港老花鏡之民情話舊》，香港：皇冠出版社（香港）有限公司，1996。
96. 吳俊雄、張志偉編：《閱讀香港普及文化》，香港牛津大學出版社，2001。
97. 李今：《海派小說與現代都市文化》，合肥：安徽教育出版社，2000。
98. 李歐梵：《上海摩登》，香港：牛津大學出版社，2000。
99. 張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002。
100. 張恭德：《現代香港經濟發展概論》，廣東：廣東高等教育出版社，1998。
101. 梁秉鈞：《香港文化》，香港：香港藝術中心，1995。
102. 梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987年。
103. 莫凱：《香港經濟的發展和結構變化》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1997。
104. 莊重文：《香港工業之成長》，香港：三聯書店，1986。
105. 陳昌鳳：《香港報業綜橫》，北京：法律出版社，1997。
106. 陳昕、郭志坤主編《香港全紀錄》第二卷，上海：上海人民出版社，1997。
107. 陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。
108. 陳潔儀：《閱讀肥土鎮——論西西的小說敘事》，香港：牛津大學出版社，1998。
109. 陳學明：《班傑明》，台北：生智文化事業有限公司，1998。
110. 陳燕遐：《反叛與對話——論西西的小說》，香港：華南研究出版社，2000。
111. 黃標熊、梁秩森編：《香港起飛的奧秘》，沈陽：遼寧人民出版社，1987。
112. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998。
113. 楊小濱：《否定的美學》，上海：上海三聯書店，1999。
114. 葉輝：《書寫浮城》，香港：青文書屋，2001。
115. 廖迪生、張兆和、蔡志祥合編：《香港歷史、文化與社會》（教與學篇），香港：科技大學華南研究中心，2001。
116. 劉登翰主編：《香港文學史》，北京：人民大學出版社，1999。
117. 鄭明娉編：《當代台灣都市文學論》，台北：時報文化，1995。
118. 龍炳頤：《香港古今建築》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1992。
119. 羅孚：《香港文化漫遊》，香港：中華書局，1993。

作品

120. 《香港短篇小說選：五十至六十年代》，香港：集力出版社，1998。
121. 三蘇：《經紀日記》，香港：大公書局，1953。

- 122.也斯：《三魚集》，香港：田園書屋，1988。
- 123.也斯：《山水人物》，香港：香港文學研究社，1981。
- 124.也斯：《山光水影》，香港：博益出版集團有限公司，1985。
- 125.也斯：《布拉格的明信片》，香港：青文書屋，2000。
- 126.也斯：《灰鴿早晨的話》，台北：幼獅文藝社，1972。
- 127.也斯：《城市筆記》，台北：東大圖書公司，1987。
- 128.也斯：《香港文化空間與文學》，香港：青文書屋，1996。
- 129.也斯：《島與大陸》，香港：漢華文化事業公司，1987。
- 130.也斯：《書與城市》，香港：香江出版社，1985。
- 131.也斯：《浮藻》，北京：中國文聯出版公司，1995。
- 132.也斯：《神話午餐》，台北：洪範書店，1978。
- 133.也斯：《剪紙》，香港：素葉出版社，1982。
- 134.也斯：《尋找空間》，北京：北京人民大學出版社，1994。
- 135.也斯：《煩惱娃娃的旅程》，桂林：漓江出版社，1996。
- 136.也斯：《養龍人師門》，台北：民眾文叢，1979。
- 137.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。
- 138.西西：《手卷》，台北：洪範書店，1988。頁 77-120。
- 139.西西：《母魚》，台北：洪範書店，1990。
- 140.西西：《交河》，香港：香港文學研究社，1981。
- 141.西西：《我城》，香港：素葉出版社，1996。
- 142.西西：《春望》，香港：素葉出版社，1982。
- 143.西西：《美麗大廈》，台北：洪範書店，1990。
- 144.西西：《飛氈》，香港：素葉出版社，1996。
- 145.西西：《候鳥》，台北：洪範書店，1991。
- 146.西西：《哨鹿》，台北：洪範書店，1999。
- 147.西西：《象是笨蛋》，台北：洪範書店，1991。
- 148.西西：《像我這樣的一個女子》，台北：洪範書店，1984。
- 149.李維陵：《荊棘集》，香港：華英出版社，1968。
- 150.侶倫：《窮巷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1987。
- 151.崑南：《地的門》，香港：青文書屋，2001。
- 152.崑南：《慾季》，香港：風雅出版社，1984。
- 153.崑南：《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社，1998。
- 154.崑南等：《五人話集》，香港：新週刊，1976。
- 155.曹聚仁：《酒店》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1999。
- 156.梁秉鈞：《梁秉鈞詩選》，香港：香港作家出版社，1995。
- 157.梁秉鈞：《蟬聲與雷鳴》，香港：大拇指半月刊出版社，1978。
- 158.梁秉鈞等：《十人詩選》，香港：青文書屋，1998。
- 159.梅子編：《香港短篇小說選——八十年代》，香港：天地圖書，1998。
- 160.許子東編：《香港短篇小說選 1994-1995》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2000。
- 161.許子東編：《香港短篇小說選 1996-1997》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2000。
- 162.許子東編：《香港短篇小說選 1998-1999》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2000。
- 163.舒巷城：《太陽下山了》，香港：花千樹出版有限公司，1999。

- 164.馮偉才：《香港短篇小說選——七十年代》，香港：天地圖書，1998。
- 165.黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《香港小說選》，香港：香港中文大學，人文學科研究所，香港文化研究計劃，1997。
- 166.趙滋蕃：《半下流社會》，香港：亞洲出版社，1964。
- 167.劉以鬯：《天堂與地獄》，香港：海濱圖書出版公司，1951。
- 168.劉以鬯：《他有一把鋒利的小刀》，香港：獲益出版事業有限公司，1995。
- 169.劉以鬯：《打錯了》，香港：獲益出版社，2001。
- 170.劉以鬯：《寺內》，天津：中國文聯出版公司，1995。
- 171.劉以鬯：《見蝦集》，沈陽：遼寧教育出版社，1997。
- 172.劉以鬯：《春雨》，香港：華漢文化事業公司，1985。
- 173.劉以鬯：《香港短篇小說選——五十年代》，香港：天地圖書有限公司，1997。
- 174.劉以鬯：《酒徒》，香港：金石圖書貿易有限公司，1993。
- 175.劉以鬯：《陶瓷》，香港：香港文學研究社，1979。
- 176.劉以鬯：《對倒》，香港：獲益出版書業有限公司，2000。
- 177.劉以鬯：《劉以鬯卷》，香港：三聯書店（香港）有限公司，1991。
- 178.劉以鬯：《劉以鬯實驗小說》，北京：中國人民大學出版社，1994。
- 179.劉以鬯：《龍鬚糖與熱蔗》，長沙：新世紀出版社，1998。
- 180.黎海華編：《香港短篇小說選——九十年代》，香港：天地圖書，1997。