Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Chinese

6-15-2012

香港現代主義文學與思潮：以「香港現代文學美術協會」為視點

Lei ZHENG

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

Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

鄭蕾 (2012)。香港現代主義文學與思潮：以「香港現代文學美術協會」為視點 (博士論文，香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/chi_etd.27

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.

香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點

鄭蕾

哲學博士

嶺南大學

二零一二年

香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點

鄭蕾

此論文為中文哲學博士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零一二年

論文撮要

香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點

鄭蕾

哲學博士

在為冷戰陰雲籠罩的上世紀五、六十年代，香港因特殊的殖民政策而游離於中國大陸與台灣的威權政治之外，其文學藝術紮根的土壤可謂貧瘠卻又豐富。放逐於政治意識形態邊緣的香港文學，不但兀自生長出不同於中國現代文學敘事傳統的城市文學，更在此一失落與追尋中逐漸完成一套極富特色的文學/藝術敘述模式。而這套敘述模式的起點，正始於五、六十年代風行一時的現代主義思潮與文學實踐。

以香港現代文學美術協會為視點，不只是以該社團為一文學場域探索其運作與香港現代主義文學、思潮發生、發展之關係，更旨在以這一社團整體訴求為經，以每個個體於社團活動前後之不同境遇、經歷及創作為緯，編織第一代本土作家以來，「現代主義」與香港文學建構的譜系。在釐清協會成員的早期活動、人事往來和知識結構之後，本文先以六十年代現代主義運動最為矚目的成就——理論批評入手，試從香港的報刊生態闡釋這一批評論在文學理論貢獻之外更為重要的社會、文化及文體意義，並以存在主義思潮為例深入探討此類評論的傳播效果。後半部分則由具體文本入手，包括各種文體的文學及繪畫作品。首先探討「香港現代主義文學」與都市文化的密切關係，在逐漸本土化的敘述中「東方」的意義及其表現，以及詩與畫之間的跨媒介創作的特點。而後進一步以崑南及蔡炎培的創作為對象縷析這一代作家的浪漫精神及其時代意義。

聲明

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

(鄭蕾)

二零一二年六月十五日

目錄

第一章 緒論	1
第一節 邊緣與中心：香港視角.....	2
第二節 被建構的「現代主義」.....	8
第三節 場域研究之後.....	14
第二章 社團・期刊・場域	16
第一節 夢開始的地方.....	22
一、青年文壇「三劍客」.....	22
二、香港現代「文學」「美術」協會.....	27
第二節 他們的夢和他們的夢.....	33
一、第一個「夢」.....	34
二、夢與「證物」：《好望角》.....	38
第三節 未謀面的同路人：創世紀.....	43
第三章 批評・評論・思潮	45
第一節 批評的譜系.....	51
一、繼承與流變.....	51
二、隔海唱和.....	57
三、從「新批評」到「新的批評」.....	62
第二節 李英豪評論.....	68
一、概述.....	68
二、「東方式」的批評.....	71
三、跨媒體評論.....	76
第三節 存在主義的風氣.....	81
一、「存在」之場域.....	81
二、「精英」姿態：「先鋒」，還是「時尚」？.....	86
三、從時間的共同體到空間的共同體.....	92
第四章 想像・創作・實踐	99
第一節 敘述「現代都市」.....	100
一、頹廢與虛無.....	102
二、「忘記」時間的鐘.....	107
三、「共存時間」與平行敘事.....	111
第二節 想像「東方」.....	116
一、「中國」的意義.....	117

二、誰的「他者」？.....	123
三、「香港」的位置.....	127
第三節 詩情畫意.....	133
一、「淺水灣」頭詩配畫.....	134
二、在「兩個世界」之間.....	142
第四節 現代敘述與浪漫精神.....	150
（上）在墜落中起舞：崑南.....	152
一、神話與人性.....	153
二、女體與重生.....	157
三、「擬象」、「鏡像」與「心象」.....	162
（下）破鏡重圓的詩人：蔡炎培.....	166
三、詩人之「鏡」.....	167
一、他來自民間.....	172
二、在深情與孤獨之間.....	176
第五章 結語.....	182
第一節 研究結果.....	182
第二節 檢討與展望.....	185
附錄一：《詩朵》目錄（1—3 期，全）.....	187
附錄二：《新思潮》目錄（1—3、5、6 期）.....	191
附錄三：李英豪文章篇目.....	194
附錄四：存在主義報章目錄.....	210
附錄五：1956—1989 年香港存在主義報刊文章數表.....	223
附圖.....	224
參考文獻.....	232

致 謝

儘管還有許多需要調整、補充、進一步展開的地方，但這篇論文在此還是暫告一段落了。從水土不服到全情投入，到對這座城市充滿了同呼吸共命運的深情，來港短短三年卻像開啓另一人生那樣，在瞭解、學習香港的歷史、社會、文化的同時也重構着自身的命運（這是一個「後」南來文人的故事嗎？）。而這一篇論文，雖不過區區十幾萬字，卻是在許多師友親愛的關照下寫成，點點滴滴，都連結着妙緣，為此我深深感恩。

首先感謝嶺南大學中文系，給予我這個機會來到此地。感謝我的導師許子東老師、副導師梁秉鈞老師，在這三年中給予我的信任和指點。尤其在最後半年免去帶導修課的重擔，使我得以按時完成論文，深表感激。感謝陳惠英老師、黃淑嫻老師、李婉薇老師、魏艷老師還有系中其他老師一直以來對我的幫助和鼓勵。感謝系中同修的研究生們，感謝我的學生們，你們是我最初的朋友，是你們讓我走進香港，一路上給我信心和力量。感謝常在我身邊陪伴支持的好友曹婷、新茹、長虹，你們讓我的嶺南生活變得更加精彩。

仍然很感謝華東師大的陳子善老師、吳俊老師、劉曉麗老師、羅崗老師等等，我的學術態度和學術方法都在碩士期間養成，假如這篇論文能夠有所貢獻，我依然十分感念在上海經受的學術訓練。另外，在這項研究開展的過程中，因緣際會受到許許多多不同途徑的幫助和指點，亦深深感激。感謝鄭樹森老師、陳國球老師、樊善標老師、羅淑敏老師、王曉明老師給予我的指點，感謝張詠梅老師慷慨地贈閱資料，感謝林鶴宜老師費心地幫我影印和郵寄資料。感謝葉維廉老師數度以長電郵給予我的指點，感謝崑南先生無私地提供私人收藏的資料，感謝王無邪先生的傾談。如果沒有這些幫助，這篇論文中許多重要的發現和觀察不會存在。

感謝好友阿律如兄長般的關懷，每一次在迷茫中的開解都獲益良多；感謝

師姐王宇平無數次的長途電話，無論是討論學術問題還是人生，都在精神上獲得極大的鼓勵和慰藉；感謝佩珊的鼓勵，並大費周折地幫我買書、寄書。感謝所有曾經幫助過我、鼓勵過我的朋友，賴妮、世耘、子謙、曉筠、羅萌、佳嫻等等，如此寫來，這條路雖寂寞但並不孤獨。感謝上海的姐妹們遙遠的關心和支持。最後要感謝我的父母，為了我的成長付出不計其數，尤其在寫作論文期間，在每一次瓶頸、病痛中都與我一樣備受煎熬但仍然盡力地支持、鼓勵，他們的愛與理解是我永遠的力量與歸屬。

屯門是個可愛的地方。當我終於寫到這一個尾聲，闔眼便浮現出那些街坊叔伯的親切招呼、南亞小孩頑皮的呼嘯聲、公屋樓下那些沉默的老人，那些冬天的洋紫荊、四月的木棉、夏天的影樹，我雖不是歸人，卻也不是過客。這篇論文是「這些年」與「那些年」的一個見證，但這個課題遠未結束。滿載着這麼多人的力量，我更期待這是一個開始。

第一章 緒論

現代主義是一隻瓶
一隻空瓶
一隻本來可以盛水
卻不用來盛水的空瓶

——程步奎 〈現代主義〉，《香港文學》第 41 期

在當下的香港文學研究中，「現代主義」似乎是一個不證自明的概念，它被勾勒為香港六十年代代表性的文藝思潮，興起於五十年代創辦的刊物《文藝新潮》，經由幾種重要的刊物如《詩朵》、《新思潮》、《香港時報》「淺水灣」和《好望角》等而蔚為成風。同時，它也指代以劉以鬯的《酒徒》、崑南的《地的門》等作品為代表的「意識流」、「拼貼」等寫作技巧。然而「現代主義」本身卻又是一個內涵和外延極為模糊的概念，即便在香港文學的範疇內，仍有太多與此相關的問題懸而未決：它與三四十年代中國的文學思潮存在怎樣的關係？有何傳承？如何變奏？它與幾乎同時的台灣現代主義思潮如何相互影響？如果說五十年代的《文藝新潮》是香港「現代主義」的先聲和開端，那麼它的「尾聲」如何？作為一種綿延跨越兩個世代（generation）的文學藝術思潮，它自身是否存在代際關係和矛盾變化？它與呼之欲出的香港主體意識，以及隨之而來的一系列問題如身份認同、後殖民思維等等之間，又存在怎樣的關係？

不就香港論香港，在為冷戰陰雲籠罩的五六十年代，中國大陸和台灣都被高壓的威權體制鉗制，香港，就成為華文地區中尤為重要的一個「自由」地帶，其文學藝術亦較為不受意識形態直接干預。其二，香港堪稱是華文地區中最早開始經濟騰飛、最早進入現代商業社會形態的地區，直至今日仍為最重要的國際大都會之一。筆者認為，在香港「現代主義」書寫中，比所謂的「意識流」、「拼貼」技巧更為重要的是其內容特徵，即香港的都會性、空間感、時間意識與群族意識及與此相關的書寫實驗和精神氣質。此外，印刷資本主義以來大眾

媒介對文學的影響是學界近年所津津樂道的研究路徑，而在香港，文化工業不僅意味著文學生產方式和傳播方式的改變，更意味著文人自我意識和文學審美形式的蛻變。辨析這種蛻變的發生和發展，在當下消費文化當道的後現代語境中，深具反思意義。

在進入正式論述之前，有必要首先梳理以下幾個要點：一是論證香港視角的意義，發掘可能開拓的維度；二是通過對「現代主義」概念在香港的歷史考察探索其能指和所指；最後在文獻回顧的基礎上，要對選取「香港現代文學美術協會」作為主要研究對象在方法論上進行必要的解釋，從而展開討論。

第一節 邊緣與中心：香港視角

對香港的「現代主義」文學與思潮進行資料梳理、展開回憶和討論，是伴隨建構「香港文學」開始出現的，而建構的主體以及原動力，則來自兩個方面。正如陳國球所說，「以『香港文學』作為一個具體的言說概念，為它定義、描畫，以至追溯源流，還是晚近發生的事」¹。根據陳國球的梳理，本土香港敘述可以追溯至 70 年代麥理浩（Sir Crawford Murray MacLehose）統治時期（1971 年 11 月—1982 年 5 月）所滋生的「香港意識」²；而另一方面，中國大陸對「香港文學」的關顧乃至後來大量湧現的單行本「香港文學史」則與中國實行改革開放、尤其是 1984 年簽署中英聯合聲明所帶來的一系列影響密切相關。

中國大陸編纂的較為完整的香港文學史有三部：王劍叢著、1995 年出版的《香港文學史》³，由潘亞暉、汪義生 1993 年合著的《香港文學概論》改寫的《香港文學史》⁴，出版於 1997 年，以及劉登翰主編、1999 年出版的《香港文

¹ 陳國球，〈「香港」如何「中國」——中國文學史中的香港文學〉，《文學史書寫形態與文化政治》，北京：北京大學出版社 2004 年，頁 263。

² 陳國球，〈「香港」如何「中國」——中國文學史中的香港文學〉，頁 263—264。

³ 王劍叢，《香港文學史》，南昌：百花洲文藝出版社，1995 年。

⁴ 潘亞暉、汪義生，《香港文學史》，廈門：鷺江出版社，1997 年。

學史》⁵。大體上，三部文學史的線性歷史劃分大同小異，以 1949 年作為最重要的劃分時間點是整體的共識。在此基礎上，王版以「板塊組合」式的方式書寫，將「現代主義作家的創作」與「寫實主義作家的創作」、新、老「本土作家創作」、「南遷作家創作」等並列。潘、汪版在 1950 年以後基本以十年為單位，勾勒每個十年的特點，如五十年代為「左右兩派壁壘分明的文壇」，而「現代主義」的內容就被置入六十年代，題為「現實主義與現代主義並存的文壇」。劉版則以文類再作細分，因而有關現代主義的內容就被分入五十年代、六十年代的小說和詩歌部分。細讀下去，王版主要以作家論的方式進行評述，在「現代主義作家的創作」一章著重介紹了劉以鬯、西西的小說，戴天的詩和李援華的戲劇。且不論對作家的選取有值得商榷之處，對作家作品的評斷也頗為失衡。儘管該章以「現代主義」為名，但在具體的評述中，仍流露出對現代主義思潮及手法的不理解和質疑。如對劉以鬯「實驗小說」的評價僅在肯定其「艱苦實驗，追求現代藝術，努力創新的精神」⁶，而對西西文體的理解亦相當偏頗：「作者追求喜劇效果，這是無可厚非的，但縱觀其作品，似乎看現實美好的一面多些，現實的另一面則缺乏仔細的審視，有人批評她把現實『理想化』了，也許是有根據的。」⁷潘、汪版所取得資料相對豐富，注意到了馬朗創辦《文藝新潮》及《好望角》、《新思潮》、《淺水灣》等現代主義刊物，並描繪「現代主義文學思潮的興起，是 60 年代香港文壇最重要的現象」⁸。然而，儘管給予「現代主義文學思潮」如此之重的地位，在後文六十年代具體的作家作品評述中，卻只以極少的篇幅介紹了盧因和劉以鬯及其《酒徒》，而給了更多的篇幅以寫實主義小說、新派武俠小說、言情小說和科幻小說；在詩歌部分甚至直指「現代主義文藝思潮對香港詩壇的負面影響到了 60 年代後期表現得越來越明顯了，一些閱歷

⁵ 劉登翰，《香港文學史》，北京：人民文學出版社，1999 年。

⁶ 王劍叢，《香港文學史》，頁 156。

⁷ 王劍叢，《香港文學史》，頁 164。

⁸ 潘亞墩、汪義生：《香港文學史》，頁 295。

不深的年輕人在寫詩時所犯의故弄玄虛、一味追求晦澀朦朧的毛病，越來越叫人難以容忍」，而後介紹的「老中青三代」詩人徐訏、舒巷城和胡燕青⁹都不是現代主義風格。相較之下，劉版資料最為詳盡全面，評價也較為切近當下的判斷。從整體架構來看，作者將五十年代以來的小說概括為「以楔入現實的小說、受西方影響的現代小說、通俗小說這三個方面所構成的『三重疊合』的創作格局」¹⁰。比較難得的是，劉版注意到了台、港現代主義文學相互溝通、影響的史實，且將香港現代主義的視線後拉至七十年代以後也斯和西西的小說創作，並充份肯定了現代主義作家「大多學貫中西，……比較尊重藝術規律，講究藝術技巧，追求藝術質量，勇於探索、實驗、創新」¹¹。大陸學者所撰寫的香港文學史，在在企圖將「香港文學」納入「中國文學」的版圖，或受地域材料的限制，或受意識形態的慣性制約，在體例編排、取捨及評斷上多有缺失之處。而在各種「中國文學史」、「中國現、當代文學史」、「二十世紀中國文學史」中加插的「香港文學」部分，也都存在相類的問題¹²。在大陸學者的敘述中，香港「現代主義」文學的發生往往歸結於社會「西化」¹³，而在風格流派上又與「現實主義」文學、「通俗」文學對立。在 1956 至 1958 年有關「社會主義現實主義」的討論中，茅盾通過一系列文章確立了現實主義/「現代派」二元對立的認識框架，而即使在八十年代「現代派」的概念看似獲得意義和價值的翻轉之後，這種不自覺的二元對立的思維仍留存在研究領域¹⁴。大陸學者對香港「現代主義」的描述仍未跳出此二元對立的認識框架，不過在香港語境中略加調整，而「通俗文學」就成了「四不像」，因其在香港文學中無法忽視的重要性而獨立成一個部分，與其他風格流派並列。

⁹ 潘亞暉、汪義生：《香港文學史》，頁 354—359。

¹⁰ 劉登翰，〈《香港文學史》〉，頁 217—218。

¹¹ 劉登翰，〈《香港文學史》〉，頁 435—436。

¹² 參考陳國球，〈「香港」如何「中國」——中國文學史中的香港文學〉，頁 271—278。

¹³ 潘亞暉、汪義生，〈《香港文學史》〉，頁 296；劉登翰，〈《香港文學史》〉，頁 251。

¹⁴ 王宇平，〈漩渦裏外——中國現代文學中的「現代派」研究〉，上海，華東師範大學中國語言文學系博士論文，2009 年。

沒有政治威權與意識形態這道「緊箍咒」，本地知識分子的論述就顯得自如許多。1991年由陳炳良教授主編的《香港文學探賞》彙集了自1985年後本港舉行的一系列學術研討會上的研究成果，從紮實的資料及香港的現實歷史出發，已涉及香港文學中一些相當關鍵性的問題，如「大眾文化」¹⁵、「與西方現代文學的關係」¹⁶、「城市節奏」¹⁷等，是較早的有關香港文學的精彩論述。由於至今仍未有香港本地學者編撰的《香港文學史》，1997年出版、王賡武主編的《香港史新編》第十三章為由香港中文大學教授黃維樑主筆的「香港文學的發展」，可視為本港學者所寫香港文學史的一個微縮版本。該書集結多位本土學者撰寫，按照經濟、政治、文化等細分為二十餘章來明辨香港歷史的規模和複雜性。在序中，王賡武開明宗義：「到1970年代，一種源自中國價值觀的、獨特的香港意識出現了。它與英國和中國大陸的主流意識不同。……嶄新的觀點還是主要來自那些當地的歷史學家們，他們使我們明瞭『香港人』概念的由來，以及他們走上前台的經過。」¹⁸此書的本土立場清晰可見。黃維樑亦把「現代主義」形容為「較『西化』、較『現代』、較『右』」並列的層面，與「較『寫實』、『較左』」¹⁹的相對立，但並不受此限制。且在港言港，他對材料的把握自勝於大陸的學者，尤其是對香港文學的整體描述主要立足於文學雜誌和報紙副刊，貼近香港文學的生態，因而論及專欄副刊進而強調專欄文學之重要性就更趨於就史論史。此外，黃文在「香港—世界華文文學」的視野下進行論述，一再結合歷史論及香港文壇與大陸、台灣文壇的關係，並在三地不同的背景基礎上進行比較從而探尋香港文學的獨特之處，則是對大陸「中原心態」論述的反撥。晚一

¹⁵ 羅貴祥，〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉，陳炳良編，《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991年，頁15—41。

¹⁶ 也斯（梁秉鈞），〈香港小說與西方現代文學的關係〉，陳炳良編，《香港文學探賞》，頁68—88。

¹⁷ 黎海華，〈城市節奏與香港散文〉，陳炳良編，《香港文學探賞》，頁89—118。

¹⁸ 王賡武編，《香港史新編》，香港：三聯書店，1997年，頁2。

¹⁹ 王賡武編，《香港史新編》，頁546—547。

年出版，由黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森主編的《追跡香港文學》²⁰在總論部分亦在此視野之下，集中於五十、六十年代按照文體分述，並借「香港文學的界定」、「為香港文學寫史」、「香港文學主體性的發展」等題目對「香港」的邊界及意義進行了探索。

「香港—世界華文文學」這一論述框架一反大陸中國文學史中香港的「邊緣」地位，香港一躍而成為「世界華文文學」的重要樞紐甚至某種意義上的「中心」。劉以鬯主編、創刊於 1985 年 1 月的《香港文學》是較早以「推動世界華文文學」為辦刊宗旨的文藝雜誌²¹。發刊詞如是表述：「香港文學與各地華文文學屬於同一根源，都是中國文學組成部分，也是溝通東西文化的橋樑，有資格在加強連繫與促進交流上擔當一個重要的角色，進一步提供推動華文文學所需要的條件。」²²而首期的訂閱廣告更是打出「立足香港，面向世界」的招牌。《香港文學》創刊後，除了確如發刊詞所言，發表各地優秀的華文文學作品外，更著意發表了不少「港澳台—海外華文文學」的研究論文，「香港文學」的概念在此時伴隨著大量「新馬文學」、「馬來由文學」、「泰華文學」的浮現而呈現新的面貌。不過在此需要補充說明的是，劉以鬯所主張的「世界華文文學」，應與後來王德威等所提倡的「華語語系文學」（Sinophone）較為趨近，此概念包括中國大陸、台灣、香港、澳門、東南亞以至全球所有華人社群的文學文化活動，且主張以語言為最大公約數的對話與溝通²³。此一概念既不同於八十年代隨著中國大陸「台港海外文學研究熱」興起而出現「海外華文文學」，也不同於史書美由少數族裔的批判理論和學科（discipline）觀點出發所提出的與「中國」（Chinese）文學對立的「華文」（Sinophone）文學²⁴，二者立場相反，但都將中國大陸的文

²⁰ 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 年。

²¹ 劉以鬯，〈香港文學在當代華文文學的位置〉，《暢談香港文學》，香港：獲益出版事業有限公司，2002 年，頁 35。

²² 劉以鬯，〈發刊詞〉，《香港文學》第 1 期（1985 年 1 月 5 日），頁 1。

²³ 王德威，〈文學行旅與世界想象〉，《明報月刊》（2006 年 7 月），頁 90—93。

²⁴ 參考 Shi Shu-mei（史書美），*Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*，Berkeley: University of California Press, 2007。

學包括在外。劉以鬯編輯策略兼容並包，又在《香港文學》雜誌中容納了大量中國大陸「台港澳－海外華文文學」研究的成果，其意在「百花齊放、百家爭鳴」，可見一斑。在此一语境中，盧昭靈發表於 1989 年 1 月的〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉「站在述史的立場，透過社會變遷的時代背景，評價文學刊物對作家的貢獻或成就所起的作用，在整個香港文學史上所產生過的作用」²⁵，是較早針對香港「現代主義」的專論。此後陸續有論文將馬朗的《文藝新潮》等刊物歸入香港文學史的現代主義文學思潮進行評價和梳理，如許翼心和李源的〈現代主義在中國大陸、台灣和香港的流變〉²⁶、王晉民的〈論有香港特色的現代主義文學思潮——兼談「綠背」文化〉²⁷等。在「香港－世界華文文學」的框架下，洛楓、王晉民將焦點投向冷戰背景下的「綠背文化」，與近年來台灣研究現代主義的路徑相切²⁸。「中國文學－香港文學」的敘述固然與「中國中心論」的思維模式密不可分，卻也反映了「香港文學」與「五四」以來的中國新文學傳統以及九七問題所帶來的前途命運之間不可分割的關係；「香港－世界華文文學」的論述框架突破了「中心與邊緣」的論述格局，將視野拓展，注意到例如冷戰所形成的世界格局中，香港在共產政權及其他地區之間起到的緩衝、連接和過渡作用；而最新的「華語語系文學」更把問題引向中國經驗與中國想象的移動與轉化、離散與遷移、翻譯與文化生產、世界想象等問題。筆者討論香港的「現代主義」文學與思潮，更為傾向劉以鬯和王德威的論述框架，並寄以更多對話、交流的可能。而對材料的選擇和處理則必須兼顧不同論述框架下可能展開的向度。儘管香港「現代主義」作了一個明確的

²⁵ 盧昭靈（盧因），〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉，《香港文學》第 49 期（1989 年 1 月），頁 8。

²⁶ 許翼心、李源，〈現代主義在中國大陸、台灣和香港的流變〉（上），《香港文學》第 107 期（1993 年 11 月 1 日），頁 44—48，〈現代主義在中國大陸、台灣和香港的流變〉（下），《香港文學》第 108 期（12 月 1 日），頁 92—95。

²⁷ 王晉民，〈論有香港特色的現代主義文學思潮——兼談「綠背」文化〉，《香港文學》第 162 期（1998 年 6 月 1 日），頁 6—15。

²⁸ 如王梅香，《肅殺歲月的美麗、美力？——戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係》，台南：台灣國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年。

區域劃分，然而作為一種從西方引入的、本身即具有極大爭議性的文藝思潮及美學風格，在仔細梳理其流變、探查其本土變異之前，首先應該解決的，是「現代主義」如何被香港的作者理解和使用，換言之，香港的「現代主義」如何被建構的問題。

第二節 被建構的「現代主義」

1990 年，洛楓在討論馬朗的《文藝新潮》時，便引用了麥爾科姆·布雷特勃萊 (Malcolm Bradbury) 與詹姆士·麥克法蘭 (James Mcfarlane) 的說法定義西方「現代主義」：「指一八九〇至一九三〇年間的世界性文學思潮，遍及芝加哥、紐約、倫敦、巴黎、柏林等地，觸及的範圍包括自然主義 (Naturalism)、象徵主義 (Symbolism)、印象主義 (Impressionism)、意象主義 (Imagism)、未來主義 (Futurism)、表現主義 (Expressionism)、達達與超現實主義 (Dada and Surrealism) 等」²⁹，正是今天學界通行的定義。而後她援引馬朗在《文藝新潮》「英美現代詩特輯」的序言及歐文·豪 (Irving Howe) 的觀點，歸納「現代主義」的特質為「反叛和創新的精神」，「包含和發揮了反對主流常規、反對傳統、反對理性的意念，並刻意尋求形式的試驗與表達模式的創造」，進而分析馬朗的個人創作及編輯意旨即乃「反叛與創新」。不過每一種文學思潮興起的姿態，均以當時的主流為討伐對象，取而代之方能蔚為大觀，以「反叛與創新」來概括「現代主義」，失之籠統。2003 年杜家祁以「為什麼是現代主義？」為題採訪馬朗，作為《文藝新潮》的主編，馬朗自己的說法倒並不在「反叛與創新」上。馬朗談到來港以前上海的文學，兩次提到三、四十年代已有現代主義，體現出傳承的一面；其二強調得最多的還是政治，因為「從四十年代末期開始，中國大陸徹底抹煞、壓抑和消滅異己的文學藝術和思想，翻天覆地的大改變後，我覺得

²⁹ 洛楓，〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉，《詩雙月刊》第 8 期（1990 年 10 月 1 日），頁 30。

理想都破碎了，新的黑暗時代正在降臨……當我們拉開幕，打開窗，看到外面的世界的時候，現代主義就是我們看見的美麗的風景、夢想和希望」³⁰。馬朗還數次自白，在上海時期，他曾經非常「左」，甚至因為「覺得自己應像俄國的馬雅可夫斯基一樣，要走到時代的最前線，叫口號」，所以「不要選擇現代主義」，儘管當時「已對現代主義很有興趣了」³¹。而在馬朗的敘述中，「現代主義的東西」就「完全是共產主義要非難的」³²。有論者指出，《文藝新潮》與「現代主義」「在客觀上的確有緊密關係，但這種關係同時也是後來在編者、論者的互動下強化的」³³，筆者不甚同意。從《文藝新潮》刊物來看，馬朗確未在創刊詞中以「現代主義」作為其旗幟而大肆宣揚，但從第一期開始就以系列現代主義畫家介紹、對法國思想界的介紹等呈現出一個「現代主義」傾向的編輯框架，至創辦至第七期的時候，「現代主義」傾向更為明晰，成為刊物的主要方向。除了每期一幀的現代畫家介紹，《文藝新潮》第七期刊登了那篇被廣為引用的李維陵的〈現代人·現代生活·現代文藝〉³⁴和崑南的長詩〈布爾喬亞之歌〉³⁵（後者與〈旗向〉³⁶幾乎是崑南的詩作中最常被引用來分析其現代主義技巧的作品），並且，推出了首個「英美現代詩特輯」³⁷。馬朗在該特輯開篇的引言中便這樣寫道：「自波特萊爾以降，藍波發出「一切必須現代化」的呼聲以後，詩便緊隨著繪畫，在形式和內容上都有了急劇的變化，趨向了現代主義」³⁸，足見其選輯的意識。而該期的編後記更言：「我們更想提出的是：現代主義者並不是走到牛角尖裏，

³⁰ 杜家祁、馬朗，〈為什麼是現代主義？——杜家祁·馬朗對談〉，《香港文學》第224期（2003年8月1日），頁31。

³¹ 〈為什麼是現代主義？——杜家祁·馬朗對談〉，頁22。

³² 原文為：「文章刊登在第一期，題目是〈虛無主義——《灰色馬》〉這個是現代主義的東西，完全是共產主義要非難的，是非常不喜歡的。」，〈為什麼是現代主義？——杜家祁·馬朗對談〉，頁27。

³³ 陳子謙，《馬博良新詩及文藝活動研究》，香港：香港中文大學中國語言及文學學部碩士論文，2007年。

³⁴ 李維陵，〈現代人·現代生活·現代文藝〉，《文藝新潮》第7期（1956年11月25日），頁21—27。

³⁵ 崑南，〈布爾喬亞之歌〉，《文藝新潮》第7期，頁35—37。

³⁶ 崑南，〈旗向〉，《好望角》第6期（1963年5月20日），頁3。

³⁷ 馬朗譯，「英美現代詩特輯」（上），《文藝新潮》第7期，頁47—63。

³⁸ 馬朗，「英美現代詩特輯」引言，《文藝新潮》第7期，頁47。

通過這種形式，或者說，是由於這一種啓迪和方法，現代主義文學在這裏站起來，同時，也和現實生活連接起來了」，繼而再強調「在文學上追求真善美的道路，從藝術上建立理想的樂園——這素來是『文藝新潮』的意旨，也一直是我們以後的信念」。可見，馬朗在創刊詞中所倡導的文學主張並未改變，不過，在這裏將那種直指社會現實、帶有極強政治意識形態意味的文學主張內化入了「現代主義」麾下。無論從李維陵、崑南或其他作者的作品、言論來看，這種對「現代主義」的理解並非馬朗所獨有。因此，儘管馬朗在〈香港現代詩的過去與未來〉³⁹、〈風雨前夕訪馬朗：從「文藝新潮」談起〉⁴⁰中與在〈筆談會：香港文藝期刊在文壇扮演的角色——「文藝新潮」雜誌的回顧〉⁴¹中的口徑略有出入，後二者對前者的說法進行了調整，徹底略去了後者文中特意強調的自由民主的訴求，但當年馬朗以及《文藝新潮》的而且確以「現代主義者」自居，並將「現代主義」作為創作、辦刊的首要文學主張。

以西方現代主義寫作技巧籠統為香港作品貼上「現代主義」標籤，是許多文學史甚至專論常見的寫法。如袁良駿在《香港小說流派史》緒論中的歸納：「（香港）現代派強調開掘『內宇宙』，即充分刻畫人物的內心世界，強調用『心理獨白』、『意識流』、『時空交錯』、『意象』、『象徵』等藝術手段，淋漓盡致地表現人物心理，如性心理、變態心理、變態性心理等」⁴²。但就如張誦聖在分析現代主義對台灣小說的影響時所提出的：「應著重於這一套外來的文學符碼所帶來的各種意義系統（包括認知形式和美學原則等）被個別作家吸收採納的情況，以及它們和台灣原來通行的文學成規、審美意識、寫作閱讀習慣之間互相撞擊而

³⁹ 馬博良，〈香港現代詩的過去與未來〉，原為 1985 年提交香港大學亞洲研究中心主辦的「香港文學研討會」的討論稿，收藏與香港大學圖書館，並未正式出版。

⁴⁰ 張默，〈風雨前夕訪馬朗（馬博良）：從「文藝新潮」談起〉，《文訊月刊》第 20 期（1985 年 10 月），頁 77—88。

⁴¹ 馬博良，〈香港文藝期刊在文壇扮演的角色——「文藝新潮」雜誌的回顧〉，《文藝雜誌》總第 7 期（1983 年 9 月），頁 25—26。

⁴² 袁良駿，〈緒論〉，《香港小說流派史》，福州：福建人民出版社 2008 年，頁 4。

演化出新秩序的過程」⁴³，香港「現代主義」也同樣具有「二度接受」以及「時程壓縮」的情況，僅以作品的表層結構來為其定性「現代主義」，是遠遠不足夠的。如果說五六十年代以劉以鬯的《酒徒》、崑南的《地的門》等小說為代表的作品是香港「現代主義」風起雲湧的實績，則七十年代以來香港的「本土文學」、「魔幻寫實主義文學」等等實乃「現代主義」文學與思潮內化成熟之產物。黃繼持在〈香港小說的蹤跡〉中，由「通俗小說」而及「『現代主義』風的實驗小說」，在「通俗—嚴肅文學」的脈絡中審視香港小說的發展，另見一番天地。拋棄所有專業術語，黃繼持用「情節的淡化，文體的變革……新的感性與新的手法，為小說展示現代社會的「荒謬」，切入現代人的迷惘，開闢前所未有的可能性」⁴⁴描繪這一批「實驗小說」的「現代主義」風，由技巧而及主題，反而比較準確。重要的是，揭示「實驗小說」的創作實乃香港文人對於「自身的邊緣性與文化上的無力感」所呈現的「反抗性」，而後觀察到「當『通俗小說』吸納部分『現代小說』技法，當『實驗小說』日益關切現實生活，當兩類小說俱有所提升，從各自的視角呈現此際都市人生的內外景觀，則『香港小說』作為一項有其個性的具價值意義的文學創造，方算成形」⁴⁵，此番香港文學的理解，可謂切中肯綮。事實上，香港「現代主義」文學最為重要的作家與編輯劉以鬯多年來也一直強調，要與以商業市場為導向的通俗文學相抗衡。劉以鬯對現代商業社會須臾不讓的批判態度、對嚴肅文學始終堅持的立場以及對敘述結構、語言不斷創新實驗的先鋒姿態都引起學界的一再討論。最近有兩位學者分別從劉以鬯的小說和批評入手，探索劉以鬯獨特的「現代主義」氣息。許旭筠的〈劉以鬯作為方法——香港文學中的「現實」與「現代」〉通過對劉以鬯的個案分析直指香港「現代主義」文學的一大特點是「追求藝術創新的同時不脫離現實，

⁴³ 張誦聖，〈現代主義與台灣現代派小說〉，《文學場域的變遷》，臺北：聯合文學出版有限公司，2001年，頁28。

⁴⁴ 黃繼持，〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森，《追跡香港文學》，頁21。

⁴⁵ 黃繼持，〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉，頁23。

並表現強烈的本土意識」⁴⁶；林少陽的〈批判的現代主義文學或現代主義的現實主義——以劉以鬯的文學批評為中心〉則從劉以鬯「基於個體社會責任和倫理意識的自覺」對商業化社會無情的批判而判斷劉是一個另類的「現實主義作家」，但又同時強調，他「始終都在批判黨派性左翼文學中庸俗馬克思主義式反映論的寫實觀念」⁴⁷。這些評論以實例回應了在中國大陸和台灣曾多次引起討論的「現代主義」和「現實主義」論爭。而香港的知識分子亦對此問題有所自覺。由南來文人唐澤霖創辦、黃蒙田和羅孚主編的文藝雜誌《海光文藝》，從 1966 年到 1967 年不過短短十三期，可謂多元開放、破除左右對立的首個重要刊物，不少左派文人以筆名在其中發表作品，同時也有相當的現代主義討論，現代文學美術協會的李英豪有一些戲劇評論就發表在《海光文藝》。古兆申在回憶中也提到，「中國社會主義文藝是不是跟西歐現代主義文藝絕對矛盾？不一定的，從歷史發展來看，它們沒有本質性的矛盾。」⁴⁸1980 年 9 月，《八方文藝叢刊》第 3 輯發表了「現實主義與現代主義問題專輯」，譯介了大量三十年代德國盧布之爭的文章，將問題引向現代主義藝術的先鋒性與政治先鋒性的關係問題。儘管實際批評文字僅一篇由刊物編輯林年同、黃繼持和古蒼梧撰寫的文章〈現實主義以外〉，且論述的重點在向當時剛剛開放的中國大陸對話，強調「形式（包括材料、結構、表現方法等等）卻有相對的獨立性」，因而「我們至少可以在形式上向西方現代主義吸收一些有益的東西」，從而呼籲「中國大陸的文藝界大開中門，迎接現代主義的文藝思潮，似乎已到了急不容緩的時候」⁴⁹，其討論對政治先鋒性與審美先鋒性互不矛盾的觀點實具有相當的前瞻性。

⁴⁶ 許旭筠，〈劉以鬯作為方法——香港文學中的「現實」與「現代」〉，梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編，《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010 年，頁 77—93。

⁴⁷ 林少陽，〈批判的現代主義文學或現代主義的現實主義——以劉以鬯的文學批評為中心〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 120—132。

⁴⁸ 盧瑋鑾、熊志琴，古兆申訪談錄，〈第一程：新文化的斷層〉，《雙程路：中西文化的體驗與思考》，頁 40—41。

⁴⁹ 林年同、黃繼持、古蒼梧，〈現實主義以外：從海內外幾位雕刻家的創作道路看現代主義對中國文藝創作的參考意義〉，《八方文藝叢刊》第 3 輯（1980 年 9 月 15 日），頁 297—315。

比之老一輩，以「香港現代文學美術協會」為代表的香港新一代本土作家的企圖心更大。從〈現代文學美術協會宣言〉中我們可以看到，上述馬朗、劉以鬯所關心的問題，固然也都是他們所注意的，因而他們「寄望所有的作家苛責批評色情化、勞役化、工具化的文學」⁵⁰，但繼而他們便在《新思潮》的創刊號中提出了「文化再造運動」的想法。對「現代主義」這一概念，「香港現代文學美術協會」全人甚少提及，其態度更非奉為圭臬。「文化再造運動」的出發點，是反思五四運動，他們在肯定五四運動之功績的基礎上指出「五四運動旗下的行列，他們所懷抱的意志，是宗教的，是情感的，不是理性的，哲學的，或科學的」，因而帶來兩種不健康的後果其一是「青年缺乏了思想的明燈，苟不是走入了個人主義的盲目摸索的浪漫主義精神，則變成頹廢的不振作的苟安主義者」，其二則是「共產主義的猖獗，就在於利用了當時思想的無政府狀態，將馬克思的思想拿出來，逐成為思想彷徨者趨附的支柱」⁵¹。從此一立場出發，他們批評當時海外文壇「求新的，所謂現代的」一派「附庸歐美近代的『感覺文學』，其作風曖昧纖細唯美，而缺乏力」⁵²。多年後李英豪的回憶也談及此「新的現代文學運動」是因為「五四以後，中國在文學藝術方面似乎和世界文藝思潮脫了節」，強調「好的創作無所謂東方與西方明確的劃分，因為每個人的作品，都有自己不同的源流和流域，亦有不同的支流與出口，無須刻意『古典』，或刻意『現代』，是自然地『和而不同』」⁵³。我們翻閱《好望角》具體篇目，批評多落到實處，針對具體現象流派如「抽象繪畫」、「具象繪畫」等潮流，往往議西方思潮的同時亦帶入中國傳統理論，或褒或貶視乎能否為「文化再造」所用，並無定論。凡此種種，可見「香港現代文學美術協會」諸君對西方「現代主義」已具

⁵⁰ 崑南，〈現代文學美術協會宣言〉，《打開文論的視窗》，香港：文星圖書公司，2003年，頁168。

⁵¹ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，《新思潮》第1期（1959年5月1日），頁6。

⁵² 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，頁7。

⁵³ 李英豪，〈夢與證物——懷「好望角」現代文學藝術半月刊〉，《文藝雜誌》總第7期（1983年9月），頁29。

有相當自覺的反思。與對中國傳統文化的態度一樣，「現代主義」既是他們樂於汲取的豐富資源，亦是他們警惕要超越的藩籬和束縛。

第三節 場域研究之後

就如仍在討論和爭議中不斷變動的「香港文學」，香港「現代主義」在各個不同文學史、流派史敘述中的公約數或可確定，我們依稀可見幾份期刊和幾位作者的面龐，但對其進行整體性關注的研究仍付之闕如。誠如陳國球對由五十年代《文藝新潮》到六十年代《好望角》之間的相關活動稱之為文學「運動」所作的辯證，在這五、六十年代的殖民地香港，「成就了一個發展『現代主義』文學的空間，更神奇地構設了一個『中國想象』的寄存所。於此時空，『文學』與『政治』有最詭異的結合」⁵⁴。「現代主義」強烈的美學特質與香港歷史記憶和主體建構碰撞出種種火花，並由此成為影響香港文學整體走向的重要階段。

在此相關範疇，不乏精彩的專論。梁秉鈞曾以比較文學的方法撰寫了一系列文章，如 *Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Cultures and the Search for Identity* 在細辨宋淇與吳興華、馬朗與何其芳之間的詩學淵源的同時探索葉維廉、崑南和王無邪在詩作中對自身身份的追尋⁵⁵，《香港小說與西方現代文學的關係》則以李維陵的《魔道》與王爾德（Oscar Wilde）的《陶連·格萊的畫像》（*The Picture of Dorian Gray*）、劉以鬯的《酒徒》與喬哀思（James Joyce）的《尤利西斯》（*Ulysses*）、崑南的《地的門》與艾略特（T.S.Eliot）的《荒原》（*The Waste Land*）兩相對照，縷析廣義的現代精神對香港小說的影響⁵⁶。梁亦相當關注都市文化、文化空間對香港文學現代性的影響，如〈都市文化與香港文學〉⁵⁷、《都

⁵⁴ 陳國球，〈香港現代主義運動的國族想象〉，《東亞文學與中文文學》，香港：明報出版社有限公司，2006年，頁383。

⁵⁵ Ping-kwan Leung, *Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Culture and the Search for Identity*, *Modern Chinese Literature*, (Vol.9, 1996), P221-245.

⁵⁶ 也斯（梁秉鈞），〈香港小說與西方現代文學的關係〉，陳炳良編，《香港文學探賞》，頁68—88。

⁵⁷ 梁秉鈞，〈都市文化與香港文學〉，《當代》第38期，（1994年），頁14—23；後收入張京媛

市文化與香港文學：歷史、範圍與論題》⁵⁸等，而此一關照亦在天地版的《香港短篇小說選（六十年代）》序言〈六〇年代的香港文化與香港小說〉中有充分的體現⁵⁹。第三屆香港文學節研討會上，梁秉鈞的〈從五本小說選看五十年來的香港文學——再思五、六〇年代以來「現代」文學的意義〉⁶⁰與日本藤井省三教授對話，思考五、六十年代香港「現代」文學的意義，不僅區別了五十年代與六十年代香港「現代主義」小說的特點，更將「現代主義」的視野拉後至七十、八十年代並反思高峰現代主義及新批評的理路。此外，梁秉鈞撰寫及編輯了大量從這兩個角度理解、分析香港文學的評論集如《香港文化空間與文學》⁶¹、《香港文學的繼承與轉化》⁶²等等，在此不一一贅述。葉維廉的〈殖民主義·文化工業與消費慾望〉⁶³則將這種都市文化明確為「殖民主義」、「文化工業」和「消費慾望」，雖未涉及具體文本，但與後來所寫的〈現代主義與現代詩的興發〉⁶⁴對讀，可見葉維廉對香港「現代主義」或「現代性」問題的理論軌跡。陳國球較多地關注在香港「現代主義」文學的文化政治，先後陸續發表了〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉⁶⁵、〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉⁶⁶、〈「去政治」批評與「國族」想象——李英豪的文學批評與

編，《後殖民理論與文化認同》，臺北：麥田人文，1995年，頁153—168。

⁵⁸ 梁秉鈞，〈都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題〉，《作家》第14期，（2002年2月），頁95—111。

⁵⁹ 也斯（梁秉鈞），〈六〇年代的香港文化與香港小說〉，《香港短篇小說選（六十年代）》，香港：天地圖書有限公司，1998年，頁1—16。

⁶⁰ 梁秉鈞，〈從五本小說選看五十年來的香港文學——再思五、六〇年代以來「現代」文學的意義〉，《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市政局公共圖書館，1999年，頁36—44。

⁶¹ 也斯（梁秉鈞），《香港文化空間與文學》，香港：青文書屋，1996年。

⁶² 梁秉鈞、鄭政恆、陳智德編，《香港文學的傳承與轉化》，香港：匯智出版有限公司，2011年。

⁶³ 葉維廉，〈殖民主義·文化工業與消費慾望〉，《後殖民理論與文化認同》，張京媛編，台北：麥田出版社，1995年，頁123—152。

⁶⁴ 葉維廉，〈現代主義與香港現代詩的興發〉，《第六屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：藝術發展局，2006年，頁105—138。

⁶⁵ 陳國球，〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉，《文學世紀》第54期，（2005年9月），頁62—68。

⁶⁶ 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，《作家》第40期，（2005年9月），頁64—76。

香港現代主義運動的文化政治》⁶⁷，後合併發表於 2005 年嶺南大學人文研究中心舉辦的東亞文化與中文文學國際學術研討會并結集出版⁶⁸。有相當的學者文人關注到香港與台灣文學互動的問題，最早劉以鬯便以當事人或見證人的身份撰寫過長文〈三十年來香港與台灣在文學上的相互關係〉⁶⁹，鄭樹森寫過〈五、六〇年代的香港新詩及台港交流〉、〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉、〈1997 前香港在海峽兩岸間的文化中介〉⁷⁰，近年更有台灣的學位論文《1950 年代台港現代文學系統關係之研究：以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》⁷¹專門展開討論。而香港嶺南大學的學位論文《香港文學的上海因緣》⁷²選擇上海—香港的雙城視角，探討五、六十年代香港文壇與三、四十年代上海之關係，所選取的香港作家有一半，即劉以鬯和馬朗，都是香港「現代主義」極為重要的作家。第一節中提及的《香港文學》中的諸文，及洛楓的〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉都對香港「現代主義」文學思潮進行了梳理。以馬朗或劉以鬯等重要「現代主義」刊物主編的編輯策略為對象進行研究的成果有學位論文《馬博良新詩及文藝活動研究》⁷³及張詠梅的〈淺水灣頭寂寞的小花——劉以鬯主編《香港時報》「淺水灣」時期（1960.2.15-1962.6.30）研究〉⁷⁴等。香港中文大學的何杏楓、張詠梅教授以《香港時報》「淺水灣」劉以鬯主編時期為對象進行了細緻的整理耙梳，有《劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）

⁶⁷ 陳國球，〈「去政治」批評與「國族」想象——李英豪的文學批評與香港現代主義運動的文化政治〉，《作家》第 41 期，（2005 年 11 月），頁 39—51。

⁶⁸ 即陳國球，〈香港現代主義運動的國族想象〉，《東亞文學與中文文學》。

⁶⁹ 劉以鬯，〈三十年來香港與台灣在文學上的相互關係——一九八四年八月二日在深圳「台港文學講習班」的發言〉，《暢談香港文學》，香港：獲益出版社，2002 年，頁 78—98。

⁷⁰ 鄭樹森，〈五、六〇年代的香港新詩及台港交流〉、〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉、〈1997 前香港在海峽兩岸間的文化中介〉，馮品佳主編，《通識人文十一講》，臺北：麥田出版，2004，頁 153—172。

⁷¹ 吳佳馨，《1950 年代台港現代文學系統關係之研究：以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》，台灣國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年。

⁷² 魯嘉恩，《香港文學的上海因緣（1930—1960）》，香港：香港嶺南大學中文系碩士論文 2005 年。

⁷³ 陳子謙，《馬博良新詩及文藝活動研究》，前半部分為其編輯活動研究。

⁷⁴ 張詠梅，〈淺水灣頭寂寞的小花——劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》時期（1960.2.15-1962.6.30）研究〉，《騰飛歲月——1949 年以來的香港文學》，香港：香港大學中文學院「騰飛歲月」編委會，2008 年，頁 67-89。

時期研究資料冊》⁷⁵及重要作者篇目和評論集共七冊⁷⁶。其他各位重要作家作品皆有不少評論，近年來較新、較為重要的則有《劉以鬯與香港現代主義》⁷⁷和《也斯作品評論集（小說部分）》⁷⁸。從以上的文獻回顧可以見到，香港「現代主義」邊界模糊、缺乏整體性描述，尤其是作為香港文學史上重要的一種文學思潮，它與後來香港文學整體脈絡的關係乏人問津。在文獻梳理中筆者注意到，作為七十年代崛起的重要香港作家，同時身兼學者身份的梁秉鈞在評論中甚少使用「現代主義」的概念，而常代之以「現代」，其用意恐怕正在於避免陷入「東方主義」式的「非西方現代主義」⁷⁹論述，並著眼於香港/香港文學自身的「現代」語境。

「香港現代文學美術協會」稱得上五、六十年代引介和實踐「現代主義」相當矚目的文藝社團，有鮮明的活動宗旨、集團意識且有舉辦畫展、創辦刊物等具體的文藝活動。不過，「香港現代文學美術協會」自1959年至1964年，短短五年時間便風流雲散，三次國際繪畫沙龍、兩份期刊《新思潮》、《好望角》亦維持極短的時間便告停，僅就社團成就而言，實稱不上大觀。不過，協會的成員諸人幾乎都從五十年代便開始展開各自的文學、美術活動，參與了前期極為重要的「現代主義」刊物《文藝新潮》和《香港時報》「淺水灣」的創作和編輯工作。這一批作家和畫家，正是在五十年代富有香港特色的報刊文化中成長起來的本土藝術家。而之後王無邪的赴美、蔡炎培由台灣返港參與報刊編輯、崑南的投身流行刊物而又於新世紀重執嚴肅文學、李英豪的輟筆埋首花草收

⁷⁵ 何杏楓、張詠梅主編，《劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）時期研究資料冊》，香港：「劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）時期研究」計劃，2004年。

⁷⁶ 共有劉以鬯、馬朗、李英豪、崑南、盧因著、譯作目錄及作品五冊，總目錄一冊，評論篇章一冊。

⁷⁷ 梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻，《劉以鬯與香港現代主義》。

⁷⁸ 陳素怡編，《也斯作品評論集（小說部分）》，香港：文學評論出版社，2011年。

⁷⁹ 參考史書美，〈導論：中國現代主義的全球性視角和地區性視角〉，史書美著，何恬譯，《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917—1937）》，南京：江蘇人民出版社，2007年，頁1—54。

藏、葉維廉的留學台灣以至美國而入學院、以及幾位畫家最終進入體制等等，是因個人與歷史的因緣際會，亦源自每個個人的個性和對文學藝術的態度，可說每一個軌跡在彼時皆具有代表性意義。選取「香港現代文學美術協會」作為考察的「視點」，既非以之為研究範疇的限定，亦非流行的「中心」說以其為中心場域，旨在以「香港現代文學美術協會」的文學活動作為一個結點，梳理香港「現代主義」文學與思潮發展的理路。近年文學研究有持續與文化研究結合轉向的趨勢，以布爾迪厄的場域理論為代表的一系列社會學、哲學理論被應用到文學研究中，關注在文學文本之外文化資本的運作對文學生產的影響，是以社團研究、期刊研究漸成顯學。本文從「香港現代文學美術協會」入手，首先結合社團研究和期刊研究的方法，以人事往來和文化生態還原五十年代末、六十年代初「現代主義」出現的面貌和傳承、發展、流布的關係；而之後則需深入文本，結合批評和創作文本的分析發掘「現代主義」思潮在香港文學發展的脈絡中帶來的內容和形式上的影響。在文本分析的部分，始終注意文學流派與文學史敘述、批評話語與香港主體意識生成、體制建構之間互為辯證的關係。

除緒論和結論，本文的主體部分共分為三章：

第二章：社團・期刊・場域。本章以文人群體為研究對象，三個小節分述《好望角》文人群體的三個重要交遊向度。一是以《文藝新潮》、《淺水灣》為主的老一代主編的現代主義期刊，研究馬朗與劉以鬯為代表的老一輩主編的影響和帶動。二是在現代文學美術協會本身，因跨文學與美術兩界，與當時的香港美術協會、後來香港的中元畫會、台灣的五月畫會，幾個重要的畫廊與展覽等之間的互動關係。三是與台灣文壇的互動，從《文藝新潮》與台灣《現代詩》到《好望角》與《創世紀》，台港交流如何影響自身的發展。

第三章：批評・評論・話語。本章以批評、評論為研究對象，三個小節分述影響「現代主義」理論建設的三個不同層面。第一節著重以葉維廉、李英豪、崑南、王無邪等人的批評文章對讀，來梳理具有突破性意義的香港「現代主義」

批評其理論資源及其譜系。第二節以李英豪的批評、評論為對象，分析其批評的文體特色和創新之處，並發掘跨媒體寫作對其評論的影響。第三節則聚焦「存在主義」，嘗試在對報刊文章進行統計學分析的基礎上，把握「存在主義」在香港傳播的時期、途徑及其內涵的流變。

第四章：想象·創作·實踐。本章以香港現代文學美術協會成員的創作實踐為對象，試從不同的脈絡中梳理、發現他們創作的延續性、與香港文學發展的關係及個性特徵。第一節以上海「現代派」的小說為參照系，分析香港「現代主義」小說中的歷史虛無感、時間凝滯感及由多線敘述和平行敘事表現出來的斷裂與疏離的都市感。第二節主要針對詩歌與繪畫討論這一批「現代主義」藝術家如何想象「中國」與「東方」，以及在此間建構「香港」。第三節以相當引人矚目的幾次詩畫合作為研究對象，探討在詩歌創作、詩歌翻譯與插圖、美術創作中跨藝術的影響和啟發，以及他們如何借此形式實現心中醞釀已久的「東方再造」和「文化再造」。第四節以蔡炎培和崑南為主要研究對象，他們的創作自五十年代一直延續至今。以此二人的創作為典範勾勒「香港現代文學美術協會」這一代藝術家的浪漫精神，並以此與七十年代以後興起的「回歸日常」、「小敘事」的「後現代」精神有所區別和對照。

第二章 社團・期刊・場域

半個世紀以前，文化評論人 Richard Hughes 借韓素音的描述「借來的地方，借來的時間」作為其專著的標題⁸⁰，而這一描述在九七前又被香港媒體一再引述。「借來的地方，借來的時間」固然是帶有英國本位意識的、對香港這一殖民地主權始終信心不穩的浪漫化表述；而九七前媒體的一再借用，則體現了香港在一個相對文化自由、經濟穩定的歷史時期後，在這個特殊的殖民地生長出來的集體意識突遭「大限將至」宣判的不安與焦慮。無論是英國本位或香港本位，與此問題密切相關的是，英國對香港殖民地政策特異而導致香港獨特的文化面貌。

本文欲探討的現代主義文學與思潮，發軔於五十年代，蓬勃於六十年代。誠如陳潔儀所概括，其時英國對香港採取「有自由、無民主」的殖民地政策，「第一，香港不同於其他英國殖民地是：對於文化、語言、思想等管制不嚴，反而顯得相對包容、自由，加上香港在冷戰年代留下的國際意識，日后以集體政治無意識（Collective Political Unconsciousness）的方式，影響香港人的身份認同和思維方式。第二，在政治法律和社會層階上，英國仍沿用一貫的帝國主義統治模式，嚴分等級，白人和華人之關係絕不平等」⁸¹，後者表現在語言和教育上，即為全港僅香港大學為官方承認的大學，而學生必需就讀英文中學方可入讀；在 1974 年政府頒布法例正式承認中文與英文可享有同等的法律地位之前，中文一直不可成為法定的官方語言。這樣的社會文化特質，對香港文學的發展，自有相當的影響。其中以崑南為代表的新一代本土文學愛好者，卻視此為中國文化的機運。2006 年，葉維廉最新詩集《雨的味道》的長篇序文〈走過沉重的年代〉仍這樣認為：「在香港，反諷地，在這個失去了文化身份，或者說妾身未明

⁸⁰ Richard Hughes, *Acknowledgement, Hong Kong: Borrowed Place-Borrowed Time*, London: Andre Deutsch, 1968, P5.

⁸¹ 陳潔儀，〈「邊緣」內外：探討六〇年代港台形塑「本土」文學經驗的異同——從殖民地文化空間看香港小說〉，《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代台灣文學與社會》，台北：文津出版社，2007 年，頁 690—691。

的五、六十年代的香港，卻成了中國文化承傳可能有復活契機的場域！」⁸²這不是葉維廉以學術的立場進行的總結，而是一個當事人的再回首。在 1959 年發表的論文〈從香港社會看中國文化的機運〉中，崑南已提出五點香港作為中國文化契機的論點：一論香港是海外文化中心地，正以上文所論冷戰背景中香港獨特的自由風氣為據；二為難民的人才潛勢，則自比文藝復興時期的意大利佛羅倫薩或威尼斯；三乃香港的新聞輿論力量；其中最值得注意的是第四點，即認為畢業於英文書院的教育背景為對抗文化復古、便於東西文化交流的優勢，第五點則是認為星洲禁止香港出版物入口反有利於香港的文化事業。姑勿論此五論其後隱含的政治文化意涵，對於這群本土出生，在英文書院受教育的「番書仔」來說，以下兩點是可以肯定的：所謂機運，實際上是他們在相對開放和延續的文學傳統下，渴望超越五四文學的寫作模式之影響的焦慮；其二，則是由殖民地教育決定的閱讀能力給了他們直接面對西方文化的「入場券」，從積極的方面考慮，這正是崑南所談的第四點的優勢所在。而這兩點，亦是這一代年青人與老一輩的「南來文化人」的不同之處。

本文在此欲談的「借來的時空」，也是在這個意義上提出。筆者關心的焦點不在於要「還」的時限與焦慮，而是這一「借」引起的變動、影響。「香港現代文學美術協會」諸君幾乎都沒有學院背景，至多讀過英文書院，有一定的外文閱讀能力，另一方面香港相對開放的文化環境又賦予他們極為廣闊龐雜的知識吸收渠道。流落香港的「南來文人」、「南來畫家」有不少直接或間接地對他們產生影響；前者所創辦的文藝報刊更是他們學習和發聲的第一園地。1962 年，香港大會堂成立標誌著香港本土文化的發展進入一個新的歷史時期，亦為這一代本土藝術家帶來契機。此外，由於當時本港大學一家獨大，不少年輕人因未就讀英文書院或經濟負擔過重而無法進入高等學府，留學就成為想要繼續求學的年輕人的一時之選。近則台灣，遠則美國，這些香港僑生就使在地的現代主

⁸² 葉維廉，〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》，臺北：爾雅出版社，2006 年，頁 31。

義發展與台灣乃至歐美的藝術動向發生直接的互動。當然，其中除了人事往還帶來的跨區域影響，亦有系統化的高等教育帶來的理論資源等等。「香港現代文學美術協會」誕生於這個「借來的時空」，更透過各種不同的契機、渠道「借來」不同時空的文化資源壯大自己。梳理「香港現代文學美術協會」的人事，進入並嘗試還原那個「借來」的時空，是本文論述的起點。

第一節 夢開始的地方

一、青年文壇「三劍客」

在五十年代的冷戰氣氛下，美國中央情報局在香港成立「亞洲基金會」，美國新聞處更直接參與香港文化活動，創辦綜合性月刊《今日世界》，友聯出版社、人人出版社、今日世界出版社等右翼出版社相繼成立，參與或影響香港文化活動，介紹、宣揚美國文化及其價值觀。此後一系列針對不同閱讀對象的報刊創辦，如鄭樹森分析：「美國國務院及中央情報局以香港作為橋頭堡，做意識形態的反擊，其實效果有幾方面，第一是維持文人生活，第二是提供發表園地，第三是培養青年作家」⁸³。而左翼文化人亦創辦相應的書店、報刊以抗衡。這一特殊背景下的文化生產「盛況」，其價值觀及意識形態效果難測，但在提供園地來培育青年作家方面，可說相當成功。其時學生投稿踴躍、學生交流頻繁，學生文壇一時蓬勃，現代文學美術協會的會員，亦在此潮流中初試啼聲並結為文友。

王無邪、崑南、葉維廉三人是後來香港現代文學美術協會的中堅分子，亦是有著五十幾年友情的「老友記」。王無邪，原名王松基，1936年生於廣東東莞太平鎮，1938年移居香港，1941年遷回中國，戰後1946年重返香港定居，1954年從香港聖約瑟英文中學畢業⁸⁴。根據他的憶述，「在中三的時候，開始對文學

⁸³ 鄭樹森，〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉，頁167。

⁸⁴ 王無邪，《東西問道：王無邪的藝術》，香港：康樂及文化事務署，2006年，頁168。

發生興趣，嘗試寫作，投稿給當時報章的學生園地版，常被接受而刊登出來」⁸⁵，因而興趣最初也是向詩的方面。當時的學生園地版，常舉辦旅行活動，王無邪亦在1953年中南日報學生園地版的一次旅行活動時，認識了當時有在當時有「學生王子」之稱的崑南。而葉維廉，則是在稍後一次《中國學生周報》的學生聚會中，認識了王無邪，再經由王無邪而識崑南。葉維廉謙稱，王無邪是他「進入詩樂園的維吉爾」，而後則更多地受到崑南的鼓勵，慢慢地寫起詩來。崑南，原名岑崑南，1935年生於香港，彼時就讀於華仁書院；葉維廉，1937年生於廣東中山縣，1948年移居香港，就讀於崇真書院。三人年紀各差一歲，都是中學生，志趣相投，都愛寫詩，在當時的青年文壇中，有「三劍客」之稱。很快，他們又認識了更多的朋友，如蔡炎培、盧因、西西、王敬義等等，1955年創辦了僅三期就夭折的詩刊《詩朵》。據盧因的回憶《詩朵》創刊的情景，崑南與盧因、蔡炎培等約在王無邪羅便臣道的家中，崑南鄭重表示要辦一本詩刊，定名《詩朵》，而蔡炎培振臂高呼：「崑南，你的理想很了不起。我願意為《詩朵》流最後一滴血！」⁸⁶於是，《詩朵》便分別於8月1日、9月3日、9月6日出版了《詩朵》全三期。同年十一月初，則自資出版了崑南的首本詩集《吻，創世紀的冠冕》，還在《詩朵》的第三期做了廣告⁸⁷，稱這是詩朵出版社的第一種叢書。《詩朵》的出版經費，基本上為崑南與王無邪從文員收入中支出，幾個好友包括葉維廉、蔡炎培、盧因、西西等供稿，自己編輯、設計版面與插圖，奔走印刷所、書店與報攤搞發行。儘管因資金等原因，《詩朵》出版三期已不能支持下去，但無論刊物還是社團的運作都初具規模，並顯示出「三劍客」的熱情和雄心。

陳智德的研究指出，在《詩朵》之前除了《星島日報》的「學生園地」之

⁸⁵ 王無邪，〈「三劍客」的故事〉，《澳門大學葉維廉與漢語新文學國際學術研討會會議文集》（未正式出版）。

⁸⁶ 盧因，〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉，《香港文學》第13期（1986年1月5日），頁58—59。

⁸⁷ 廣告，《詩朵》第3期（1955年9月6日）封底。

外，崑南、葉維廉、王無邪、蔡炎培、盧因等人還在《香港時報》「詩圃」版發表了不少詩作和詩論。而《人人文學》林以亮針對當時流行的保守詩風提出的重視新詩形式、節制情感等觀點，在這些學生園地上已開始有所回應和實踐。「詩圃」版刊出半年後，至 1955 年 7 月 4 日停刊，停刊後，很快《詩朵》便創刊了。

《詩朵》繼續有「詩圃」版作者的創作、評論和在「詩圃」版中創造的新形式「蜻蜓體」，並在第一期說明了蜻蜓體的格式，幾乎可以視為「詩圃」版的延續。

⁸⁸ 從「詩圃」到《詩朵》，是「三劍客」與他們的文友們起步後第一次摸索自己的方向。《詩朵》創刊詞〈免徐速的詩籍〉，不惜以偏激的措辭標示他們急於反叛和開創新局面的姿態。此時，已不僅僅是學生單純的出於愛好的習作，而是對當時文壇風氣有所自覺、有所反思，並藉由同人刊物的形式進行調整和反撥。也正是這種初生牛犢不怕虎的精神和面向整個文壇發聲的意氣，為後來成立現代文學美術協會、掀起一場「文化再造運動」埋下種子。

1955 年，葉維廉考入台灣大學外文系，因此赴台就讀。雖則文友通信不斷，葉維廉也仍然一直支持香港的文藝活動，並在假期回港參與，但「三劍客」還是踏上了不同的道路。《詩朵》停刊後，王無邪已有心轉向美術，1956 年參加香港美術會活動，1957 年報讀了香港美專夜校素描課程。1960 年現代文學美術協會舉辦的首屆「香港國際繪畫沙龍」閉幕後，王無邪申請了美國藝術學院的獎助學金，更於 1961 年初秋離港赴美，在哥倫布市攻讀藝術及設計。自此，「三劍客」天各一方，各自在不同的道路上以不同的方式追逐年少時的夢。葉維廉在台大外文系畢業後又就讀於台灣師範大學英語研究所，畢業後赴美參加愛荷華大學攻讀碩士。1967 年葉維廉獲普林斯頓大學比較文學哲學博士，後出任加州大學聖地亞哥分校比較文學教授。1970 年，葉維廉返台灣大學擔任客座教授，協助建立比較文學博士班；1975 年，與侯健、姚一葦等創辦《文學評論》期刊。

⁸⁸ 參考陳智德，〈林以亮詩論與 50 年代香港新詩的轉變〉，《作家》第 11 期（2001 年 8 月），頁 90—92。

1980 年葉維廉出任香港中文大學英文系首席客座教授，建立比較文學研究所。葉維廉還多次受邀到中國大陸，在北京大學、清華大學等校講授比較文學。葉維廉精通最新的西方文學潮流和理論，同時熟知道家美學和中國古典詩歌，在一個極為廣博的範疇內與建立起他的理論體系，對東西方文化的差異性在文學、語言和哲學上的表現有開拓性的成就，著作等身。並且葉維廉培養的學生有不少都成為了學術界非常優秀的專家、學者，為比較文學作出了巨大的貢獻。此外，從五十年代至今，葉維廉筆耕不輟，在學院研究，一直醉心於詩歌創作，出版了大量詩集，並於 1979 年名列台灣十大傑出詩人之一。王無邪於 1963 年轉校馬利蘭州巴爾鐵摩市馬利蘭藝術學院深造，1965 年獲藝術學士及藝術碩士學位後返港。此後王無邪主持過香港中文大學、香港理工學院的美術及設計課程，並於 1967 年出任香港大會堂美術博物館助理館長，主持現代藝術部門。王無邪回港後，與其師呂壽琨、1971 年自台來港定居的舊右劉國松等人共同培育與推動了香港的現代水墨畫運動。「他們以香港中文大學校外進修部為人才基地，以官辦的大會堂博物美術館為經常展出場所，通過開展現代水墨畫課程或講座，着力培養大批水墨畫新人，同時通過組織各種畫會、畫展，以集體方式頻繁亮相於香港及海外畫壇，從而形成一股強大的繪畫革新浪潮，構成香港有史以來的第一場繪畫運動」⁸⁹。在抽象藝術主導西方二十多年後，不少藝術家都注意到東方藝術傳統中的抽象因素，並嘗試將其作為精神資源融入西方抽象畫；而以香港為中心的「新水墨運動」則反其道而行之，引西方因素入水墨畫，開拓出各種新的技法，使水墨畫進入全新的時代。1976 年王無邪又任香港藝術館名譽顧問、香港設計師協會副會長。1984 年，王無邪移民美國後，1990 年以英文出版了《山水畫道》⁹⁰，意在向西方系統地介紹中國山水畫的傳統。1996 年王無邪回港定居，後 1997 年任香港藝術館榮譽顧問，1998 年獲香港藝術發展

⁸⁹ 朱琦，《香港美術史》，香港：三聯出版社，2005 年，頁 201。

⁹⁰ Wucius Wong, *The Tao of Chinese Landscape Painting: Principles and Methods*, Hong Kong: Wucius Wong, 1990.

局頒授藝術成就獎，堪稱香港藝術界的標誌性人物。崑南的道路則顯得曲折而富有傳奇性。在 1964 年第三屆「香港國際繪畫沙龍」閉幕後，現代文學美術協會正式結束了活動，崑南的意氣也陷入了蕭條。1967 年，崑南索性反其道而行之，一方面全情投入於早年所鄙夷的「大眾文化」，先後創辦了《香港青年周報》（1967 年 1 月 11 日創刊）和《新周報》（1971 年 2 月 19 日創刊），先後出任過《香港時報》「詩潮」副刊、《東方日報》副刊、《成報》娛樂版、《金融時報》副刊、《經濟日報》文化版等編輯，一方面則依然在各大報刊發表各式文章和連載小說，其中在《快報》連載的小說《女顏》更名《慾季》⁹¹後於 1984 年出版。崑南在這一階段所寫的文字，有迎合「大眾」之作，亦有新的實驗嘗試。如葉輝提及《女顏》，「當中一些段落，假借中國傳統書法、篆刻、繪畫的感性論述來描繪男歡女愛，真是筆墨淋漓，直透紙背，寫法新穎而深刻，至今難忘」⁹²。1989 年，崑南宣布退出文壇，埋首占星學，直至世紀末，受朋友的鼓舞，重又投身純文學。1998 年崑南出版了短篇小說集《戲鯨的風流》⁹³，2001 年又出版短篇小說集《天堂舞哉足下》⁹⁴，而 1961 年現代文學美術協會自費出版的長篇小說《地的門》在 2001 年青文書屋再版後，又於 2010 年由文化工房出第三版。而出版於 2001 年的文論集《打開文論的視窗》⁹⁵，2005 年獲第八屆香港中文文學雙年獎文學評論組推薦獎，2006 年出版的詩集《詩大調》⁹⁶則於 2007 年獲第九屆香港中文文學雙年獎新詩組雙年獎。此外，崑南還積極投身文學活動，2001 年與葉輝、陳滅等五人創辦《詩潮》，2008 年擔任文學雜誌《小說風》的編輯，為香港本土文學網站「香港本土文學大笪地」的創辦人，2010 年創辦首個電子詩刊《詩++》等等。儘管前後三個階段可謂涇渭分明，但崑南的民間立場與對

⁹¹ 崑南，《慾季》，香港：風雅出版社，1984 年。

⁹² 葉輝，〈細說崑南〉，《書寫浮城——香港文學評論集》，香港：青文書屋，2001 年，頁 53。

⁹³ 崑南，《戲鯨的風流》，香港：閱林文化社，1998 年。

⁹⁴ 崑南，《天堂舞哉足下》，香港：科華圖書出版公司，2001 年。

⁹⁵ 崑南，《打開文論的視窗》，香港：文星圖書有限公司，2003 年。

⁹⁶ 崑南，《詩大調》，香港：風雅出版社，2006 年。

文學藝術的熱情，從未更改。

二、香港現代「文學」「美術」協會

1958年8月1日，一班好友在崑南的倡議下成立了香港現代文學美術協會⁹⁷，於12月12日正式向政府登記，屬於不牟利非政治性團體，註冊證號碼SR-1798⁹⁸，並同時著手準備協會的機關刊物《新思潮》。1959年1月1日，崑南起草了現代文學美術協會宣言，開篇就以史詩的氣魄用一整段無標點的文字描繪了中華民族的流離、文化思想的肢解，寄予文化思想新生的希望，而後在一段相當抒情的「序曲」後才展開「宣言」的正文。陳國球的分析十分精準：「〈宣言〉高懸起「中國」的意象，並以這個「中國」意象來解釋香港的現況，顯示出對香港的社會生活方式、香港的文壇風氣，有強烈不滿的情緒——看來，崑南所掛繫心間的，是那弔詭的「香港的中國」多於「中國的香港」。〈宣言〉乃有謀求以「新一代」年青人的集體力量，從文化的角度去改變「中國/香港」的現狀。」⁹⁹ 陳國球從文化政治的角度分析五十至六十年代《文藝新潮》、「現代文學美術協會」、《好望角》的幾份宣言，特別肯定了「現代文學美術協會」宣言的那種「青春的躁動和所散發出的能量」¹⁰⁰。不過，激揚的文風及對政治的特別關注，帶有強烈的崑南個人色彩，如前文所述，崑南還在意識形態傾向更為顯著的《自由中國》等刊物大量發表文章，即是一例。現代文學美術協會的其他主要會員，可能政治立場一致，表述方式則委婉、冷靜得多。1959年5月1日，《新思潮》雙月刊正式創刊，葉維廉就出任台灣代理人。《新思潮》突破了《詩朵》就詩論詩的侷限，甚至不限於文學的範疇，而欲推動一個文化的再造運動。《新思潮》創刊號為首的是崑南和王無邪分別以不同筆名所寫的四篇評論：〈建立文化真正的力量〉¹⁰¹、〈文化再造運動的展望〉¹⁰²、〈香港青年之苦悶

⁹⁷ 〈編後手記〉，《新思潮》第6期（1960年8月1日），頁97。

⁹⁸ 盧因，〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉，頁60。

⁹⁹ 陳國球，〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉，頁65。

¹⁰⁰ 陳國球，〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉，頁65。

¹⁰¹ 崑南，〈建立文化真正的力量〉，《新思潮》第1期（1959年5月1日），頁3—5。

結癥及其解決之道》¹⁰³和〈繪畫之傳統與現代精神〉¹⁰⁴。將崑南的評論與王無邪的評論對照來讀，就會發現崑南的「文化再造運動」，是針對社會政治現狀的。他關注香港的商業化現實，以出版業觀察社會文化狀態，以「一個除了言論性還有行動性的文化總機構」¹⁰⁵為首要步驟，旨在推動一場聲勢浩大的文化運動。比起崑南的關注當下思想政治、社會文化，王無邪則從「繼五四的革命來一個再革命」¹⁰⁶的角度，提出「文化再造運動」的展望。王無邪一方面肯定五四運動的功績，是「因五四運動，中國文化展開了新的一頁，中國人的思想有了一個新的轉變」，另一方面卻指出「這一個『新』字卻有極痛苦的意義」，「五四運動旗幟下的行列，他們所懷抱的意志，是宗教的，是情感的，不是理性的，哲學的，或科學的」。王無邪還指出五四運動對傳統的破壞導致的兩種極不健康的後果，「其一是青年缺乏了思想的明燈，苟不是走入了個人主義的盲目摸索的浪漫主義精神，則變成頹廢的不振作的苟安主義者。其二是共產主義的猖獗，就在於利用了當時思想的無政府狀態，將馬克思的思想拿出來，逐成為思想徬徨者趨附的支柱」¹⁰⁷。王無邪的政治意識形態立場與崑南一致，但其出發點卻是整個中國文化傳統，並對五四運動進行了有力的反撥。有意思的是，下文王無邪打出把握「傳統」的旗號，以期「補充五四所不逮」，並強調「我們的創作只有一個目標：全然的創造，然後再論及其時代性，其次，民族性，其三始是地域性」¹⁰⁸。在此，「創造」幾乎成為一個架空了的抽象概念，超越於「時代性」、「民族性」與「地域性」之上，但無論如何，「民族性」之先於「地域性」，可見在王無邪的想像中，唯在「中國」的基礎上，才能談「香港」。不過，這裏的

¹⁰² 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，《新思潮》第1期（1959年5月1日），頁6—7。

¹⁰³ 葉冬（即崑南），〈香港青年之苦悶結癥及其解決之道〉，《新思潮》第1期（1959年5月1日），頁8—9。

¹⁰⁴ 伍希雅（即王無邪），〈繪畫之傳統與現代精神〉，《新思潮》第1期（1959年5月1日），頁10—11。

¹⁰⁵ 崑南，〈建立文化真正的力量〉，頁5。

¹⁰⁶ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，頁7。

¹⁰⁷ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，頁6。

¹⁰⁸ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，頁7。

「中國」是一個更偏重文化意義的概念。這樣的邏輯事出有因。王無邪最後批判的海外文壇現狀，除了守舊派，也有求新派。後者的缺點，就詩「附庸歐美近代的「感覺文學」，其作風纖細唯美，而缺乏力」，進而提出「文化再造運動」的第二個口號，就是「力的建立」¹⁰⁹。這裏，王無邪從美學的角度提出了對「文化再造運動」的構想，起始於五四運動的不足，亦起於對現代主義頹廢、耽美傾向的反思；而「再造」的資源，則正是為五四運動者破壞和反對的傳統文化，而「中國」的意蘊內涵，亦在此落到實處。現代文學美術協會的宗旨，是「秉承我國固有文化而加以發揚光大並探討世界學術文學及美術之各主流」¹¹⁰。如《新思潮》的創刊詞所言，「聚集在香港這一塊小地方，有不太少的優秀的作家、畫家和詩人，足以令此地的文壇、畫壇及詩壇有興盛的氣象，但由於我們缺乏正確的，健康的批評風氣，由於文壇、畫壇及詩壇的領導者並非適當的領導者，更由於這金錢至上的社會影響所致，文化普遍沉淪，甚至有世紀末的現象，這是足以令我們痛心的」¹¹¹，現代文學美術協會儼然在成立初期便立足於繼承中華文化傳統與面向世界文化潮流的交匯點上，甚至欲對當時文壇、畫壇、詩壇的領導者取而代之。

現代文學美術協會有前後兩屆，第一任會長是王無邪，秘書為崑南和盧昭靈（盧因）¹¹²；第二任會長是李英豪，秘書仍是崑南。¹¹³第一任分工相當明確，文學方面由崑南負責，主要編輯出版《新思潮》；美術方面則由王無邪負責，策劃「香港國際繪畫沙龍」，聯絡畫家參展。¹¹⁴ 因此接觸到的一些畫家如潘士超、韓志勳、張義、文樓、尤紹曾、郭文基、金嘉倫、林鎮輝等先後紛紛入會。後

¹⁰⁹ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，頁 7。

¹¹⁰ 現代文學美術協會宗旨，《新思潮》第 1 期（1959 年 5 月 1 日），頁 16。

¹¹¹ 創刊詞，《新思潮》第 1 期（1959 年 5 月 1 日），頁 2。

¹¹² 〈香港現代文學美術協會主辦——第一屆香港國際繪畫沙龍〉，《新思潮》第 3 期（1960 年 2 月 1 日），頁 17。

¹¹³ 李英豪，〈夢與證物——懷「好望角」現代文學藝術半月刊〉，「筆談會：香港文藝期刊在文壇扮演的角色」，《文藝》第 7 期（1983 年 6 月），頁 29。

¹¹⁴ 王無邪，〈「三劍客」的故事〉。

來，現代文學美術協會解體後，其美術部分的主要成員如張義、文樓、韓志勳、尤紹曾、金嘉倫、林鎮輝、郭文基、陳炳元、潘士超等十人，於 1964 年組成了香港畫史上頗具影響力的中元畫會¹¹⁵。中元畫會的創會會員大都是台灣師大的，郭文基本從商，於七十年代病逝；金嘉倫在中元成立後去了美國，學成回港；林鎮輝善寫水彩新寫實，六十年代末移民加拿大，後期王無邪、徐榕生、易宏翰加入¹¹⁶。此外，現代文學美術協會聯絡到了台灣的兩大前衛畫會東方畫會和五月畫會，幾次繪畫沙龍都得到台灣方面的支持，還有台灣的畫家如劉國松、莊喆等加入香港現代文學美術協會。首屆「香港國際繪畫沙龍」於 1960 年揭幕，《新思潮》第 6 期後便不見蹤跡¹¹⁷，1961 年王無邪離開香港後，現代文學與美術協會尤其在文學方面一度「陷於真空與停頓狀態」¹¹⁸。1962 年初，李英豪開始替《香港時報》「淺水灣」寫稿，亦因此認識劉以鬯、呂壽琨等前輩和盧因、崑南等一班文友，憑著一腔熱忱極力主張再出版《詩朵》、《新思潮》那樣的純文藝雜誌。崑南有前車之鑒，且家計負擔不輕，初時並不認同，後終於為李英豪的熱情感動，加之金炳興從台灣畢業回港，與呂壽琨的大力支持，¹¹⁹現代文學美術協會最具影響力的刊物《好望角》終於 1963 年 3 月 1 日創刊，「香港國際繪畫沙龍」也一直辦到第三屆。在舉辦沙龍的過程中，現代文學美術協會得到了香港藝術家協會的大力支持。呂壽琨和白連（Douglas Bland）分別被邀請擔任首屆沙龍審選委員會主席和名譽審委，在展覽上展示作品，並為展覽

¹¹⁵ 〈引言〉，《The Circle Group: Exhibition of Paintings and Sculpture, May 10th-June 9th, 1968》，香港大學香港特藏庫藏。

¹¹⁶ 韓志勳，《殖民地的現代藝術：韓志勳千禧自述》，香港：約克大學亞洲研究約克中心與香港教育學院聯合出版，2008 年，頁 74。

¹¹⁷ 目前香港大學馮平山圖書館藏有第 1 期，香港中文大學香港文學資料庫電子檔有《新思潮》的第 2 期、第 3 期，崑南先生藏有第 5 期、第 6 期，盧因文〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉及崑南《打開文論的視窗》，香港：文星圖書有限公司，2003 年，則分別有第 5 期與第 6 期書影。因當事人記憶模糊，儘管第 6 期的編者後記提及下期的專輯是「存在主義研究」，但無材料證明第 6 期後仍有出版。

¹¹⁸ 李英豪，〈喝著舊日——懷六十年代〉，頁 90。

¹¹⁹ 參考李英豪，〈喝著舊日——懷六十年代〉，《香港文學》第 8 期（1985 年 8 月 5 日），頁 90—91。

目錄撰寫序言¹²⁰。第一屆「香港國際繪畫沙龍」於1960年4月19日至23日在香港聖約翰禮拜堂副堂舉行¹²¹，參展的90幅作品以抽象、半抽象為主，其中還有3件屬於個人收藏的巴黎畫家Xavier Longobardi和趙無極的抽象畫¹²²。第二屆「香港國際繪畫沙龍」於1962年6月20日至23日在香港大會堂展覽室舉行，展覽的風格、規模基本不變，並還邀請到黃般若、趙少昂、呂燦銘等名家參與，由王無邪寫前言，仍請呂壽琨寫序，而崑南則主筆評論〈香港的藝術氣候〉，由張學玄（盧因）譯成中文¹²³。第三屆「香港國際繪畫沙龍」於1964年1月2日至8日在大會堂美術展覽廳展出¹²⁴，規模有所擴大。評選委員會由七人組成：John Warner（大會堂博物館主任）、Hallmann（香港大學）、Dorothy Swan（雅苑畫廊主持人）、鍾漢琦（鑒藏家）、Jacson Yu（藝術顧問）、呂壽琨（藝術顧問）、李英豪（會長）。獲獎的作品如下：金獎為香港韓志勳的《黑破》及《黑裂》，銀獎為英國Keith Tomlin的《王者》，銅獎為台灣顧重光的《荒山之夜》，另有榮譽獎王無邪的《風景》、文樓的《繪畫八四》、張義的《作品一》、郭文基的《抽象》，提名獎則涉及台灣、香港、菲律賓等地的畫家作品¹²⁵。除了國際繪畫沙龍之外，現代文學美術協會也為會員舉辦了不少個展、聯展。如1963年3月22日在大會堂美術展覽廳舉行了張義、林鎮輝近作聯展的預展¹²⁶；1963年4月15日，協會與雅苑畫廊合辦的韓志勳個展揭幕¹²⁷等。現代文學美術協會也舉辦了一些文學獎以推動「文化再造運動」，並與刊物同步推出叢書。1960年《新思潮》刊出「新思潮文學獎金」啓示，乃現代文學美術協會主辦的首個文學獎

¹²⁰ 朱琦，《香港美術史》，頁168。

¹²¹ 〈第一屆香港國際繪畫沙龍〉，《新思潮》第3期（1960年2月1日），封面。

¹²² 朱琦，《香港美術史》，頁168。

¹²³ 《第二屆香港國際繪畫沙龍場刊》，現代文學美術協會編印，崑南私人收藏。

¹²⁴ 〈第三屆國際繪畫沙龍展品選輯〉，《中國學生周報》1964年1月3日，第二版。

¹²⁵ 〈現代文學美術協會國際繪畫沙龍首三三名揭曉〉，《中國學生周報》1964年1月17日，第二版。

¹²⁶ 〈二人聯展開幕盛況〉，《好望角》第3期（1963年4月5日），頁1。

¹²⁷ 〈韓志勳個展揭幕〉，《好望角》第4期（1963年4月20日），頁1。

活動¹²⁸，不過因看不到第 6 期以後的內容，不知是否評選出結果。1963 年現代文學美術協會還主辦了「好望角」創作獎，評選委員就是李英豪、葉維廉和崑南，評選的範圍包括了香港和台灣兩地，詩獲獎的是痾弦的〈一九六三詩鈔〉及〈馬蒂斯〉，還有管管的〈四季水流〉與〈弟弟之國〉；小說獲獎的則是陳映真的〈喔，蘇珊娜〉及〈將軍族〉。獲提名的詩的方面有：洛夫的〈雪崩〉、周夢蝶〈孤峰頂上〉、戴天〈圓寂〉、張默〈期嚮〉、鄭愁予〈旅程〉、雲鶴〈藍塵〉等；小說方面還有司馬中原〈荒原〉、水晶〈波希米亞人〉、王禎和〈寂寞紅〉、汶津〈孤獨之後〉、王文興〈命運的跡線〉等¹²⁹。根據當時刊出的廣告，現代文學美術協會也嘗試並出版了一些叢書。《新思潮》時期可考的叢書為《地的門》，崑南以沙內沙的筆名出版，被推為「新思潮小說叢書第一部」¹³⁰；《好望角》時期則較多一些，至少應有五種，包括第四種《當代中國畫家呂壽琨》與《呂壽琨談抽象畫》，前者集中外評論及呂氏畫作若干，後者則由李英豪譯成英文出版¹³¹，不過因不可考，所見只是大致的計劃而已。

在短短的數年間，現代文學美術協會以極有限的人力、物力，創辦了兩種具影響力的雜誌、三屆國際繪畫沙龍、舉辦了文學獎、出版了叢書，這一方面與他們的文藝熱情、人事因緣有關，另一方面，也有研究者指出，「這多少與『香港』形象的建立過程，政府所做的種種提倡『東西融合』的宣傳聯繫起來」¹³²。張惠儀認為，「政府的介入，只是因勢利導而已」，「他們選擇了現代主義下的不同藝術形式及技法，卻又注入了中國藝術的元素。這種「東西融合」的風格與「香港人」那種「中西融合」（既不是「中國人」，也不是「西方人」）的形象同出一轍，所以這群藝術家的創作，不論是以西畫、雕塑，甚至水墨形式出現，

¹²⁸ 〈新思潮文學獎金〉，《新思潮》第 5 期（1960 年 6 月 1 日），頁 3。

¹²⁹ 見〈一九六三—四年度「好望角」文學創作獎金揭曉〉，《創世紀》第 20 期（1964 年 6 月），封底。

¹³⁰ 廣告，《新思潮》第 6 期（1960 年 8 月 1 日），封底。

¹³¹ 參廣告，《好望角》第 6 期（1963 年 7 月 25 日），頁 6。

¹³² 張惠儀，《香港書畫團體研究》，香港：香港中文大學藝術系，1999 年，頁 50。

均很快得到官方的認同」¹³³。香港大會堂的落成，促進本地文化發展的同時也提供了某種指標。有關大會堂的紀念冊，大部分都彰顯了大會堂在匯聚、溝通中西文化的貢獻。1960年，前港督柏立基爵士（Sir Robert Black）在大會堂奠基典禮上的發言已代表官方表達了這種傾向：「香港位置特殊，成為中西文化的交匯點。我們希望在大會堂看到音樂及戲劇的演出，以及中西文學和繪畫憶述等展覽，使本港各國籍人士，皆能獲益。」¹³⁴而大會堂成立以後舉辦的一系列展覽，也確以這樣的標準取捨，當時「美術館的主事人是以富時代感的藝術為香港藝術的發展的主線，亦即是說明美術館亦以提倡現代藝術為宗旨……」¹³⁵如此一來，比之傳統的藝術界，尤其是國畫界，現代文學美術協會的時機就有利得多。

第二節 他們的夢和他們的夢

有一天，很熱，高鶚躺在竹榻上午睡。曹霑的靈魂走入他的夢境，翻開程偉元刊行的一百二十回《紅樓夢》，指著後四十回，大發雷霆：「不是這樣的！不是這樣的！」高鶚睜大眼睛望著曹霑，不但不承認他（曹霑）的夢不是他（高鶚）的夢；而且不承認他（高鶚）的夢不是他（曹霑）的夢。¹³⁶

這是劉以鬯的實驗散文〈他的夢和他的夢〉的結尾。「莊周夢蝶」的意境用在曹霑與高鶚二人的身上，對《紅樓夢》撲朔迷離的後四十回，下了一個有趣的現代註腳。讀來詰屈聱牙的尾句，當然不只是為了將「他的夢就是他的夢」刻意陌生化。借此文字思辨所拓展的想像空間，是對藝術作品與作者、讀者關係的重新詮釋，某種程度上也是對藝術傳承與流變的詩意理解。香港的現代主義

¹³³ 張惠儀，《香港書畫團體研究》，頁 50—51

¹³⁴ 〈夢想的實現：為市民設立一座新的大會堂〉，《香港大會堂，1962—1982》，香港：市政局新聞組，1983年，頁 15。

¹³⁵ 〈頂樓藝術〉，《藝術薈萃三十年（香港大會堂）特刊》，香港：市政局，1992年，頁 58。

¹³⁶ 劉以鬯，〈他的夢和他的夢〉，《他的夢和他的夢》，香港：明報出版社有限公司、《明報月刊》聯合出版，2003年，頁 296。

者常常以「做夢」自比，崑南有〈賣夢的人〉¹³⁷，劉以鬯有〈副刊編輯的白日夢〉¹³⁸，《好望角》的發刊詞，就叫做〈夢與證物〉¹³⁹。現代主義的「夢」不得不面對的現實，是香港社會發達的商業和消費文化；在此基礎上，劉以鬯、馬朗等「南來文人」與崑南、王無邪、葉維廉等在港受教育成長的本土青年的「夢」卻不盡相同。

一、第一個「夢」

在崑南的敘述中，《文藝新潮》無疑是一種「里程碑」、「風向標」式的雜誌。早在 1960 年的文章〈文學的自覺運動〉中，他已將《文藝新潮》的出現，標識為「證實了文學藝術應定的道路（請留意這是個絕好的轉折點）」，肯定「主編人具有遠大的眼光」，並指出台灣的《文星》、《筆匯》、《創世紀》、《藍星》等刊物「要說它們是受『文藝新潮』感召而來的，也未嘗不可」¹⁴⁰。到 1965 年發表文章〈文之不可絕於天地者〉，崑南更對《文藝新潮》表示了最高的敬意和肯定：「這才是香港文壇的一座永遠矗立不倒的里程碑。它出現後，五四運動的『幽靈』不得不棄置在一角，因為它帶領大家首次認識一九五零年至一九五五年的世界文壇的面目，這是一個空白，由《文藝新潮》的拓墾者填補了。」¹⁴¹研究表明，崑南的意見初步奠定了後世論者對《文藝新潮》的評價及至些重要的分析角度¹⁴²。而劉以鬯接任主編後的《香港時報》「淺水灣」副刊，則被崑南喻為「一個報章副刊巨星突然在暮氣沉沉的文壇上空照耀着」，簡直是「報章副刊的『沙漠』中唯一的『綠洲』」¹⁴³。《文藝新潮》帶來的衝擊是震撼的，憑《詩朵》綻放文藝熱情、卻也飽嘗失敗滋味的年青人很快借《文藝新潮》找到了方向。

¹³⁷ 崑南，〈賣夢的人〉，《文藝新潮》第 5 期（1956 年 9 月 10 日），頁 31—37。

¹³⁸ 劉以鬯，〈副刊編輯的白日夢〉，《香港時報·淺水灣》1960 年 5 月 1 日，第十版。

¹³⁹ 崑南，〈夢與證物——代創刊詞〉，《好望角》第 1 期（1963 年 3 月 1 日），頁 1。

¹⁴⁰ 崑南，〈文學的自覺運動〉，《新思潮》第 5 期（1960 年 6 月 1 日）。（《打開文論的視窗》中標識此文刊於《新思潮》1958 年 2 月，有誤。）

¹⁴¹ 崑南，〈文之不可決於天地間者〉，《打開文論的視窗》，頁 52—53。

¹⁴² 陳子謙，《馬博良新詩及文藝活動研究》，頁 4。

¹⁴³ 崑南，〈文學的自覺運動〉，頁 42。

如第一節所述，《詩朵》的姿態是反叛的，對當時氾濫的感傷主義和抒情詩風從內容到形式上作出反撥。不過，《詩朵》的視野尚窄，筆觸仍相當稚嫩。《詩朵》的翻譯和介紹，基本上囿於浪漫主義和象徵主義詩人，並且缺乏系統性。而創作方面，儘管對當時的詩風有所自覺，並試圖以蜻蜓體對詩歌形式進行探索，但並未有成熟的作品。《文藝新潮》在引介西方思潮方面的功績，早有各路學者評點、梳理。也斯、劉以鬯、盧昭靈、洛楓、湯禎兆等人的文章分別從與香港現實的呼應關係¹⁴⁴、與五四以來文學傳統之關係¹⁴⁵、與台灣文壇之互動¹⁴⁶、冷戰背景下的文學衝擊¹⁴⁷、緣起及與西方現代主義的對應¹⁴⁸等角度闡發了《文藝新潮》的意義和價值。梁秉鈞的〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉中，談到《文藝新潮》的部分已經對《文藝新潮》的廣闊視野和兼容並包的文藝趣味有所梳理。「《文藝新潮》是第一份雜誌去介紹沙特 (Jean-Paul Satre) (11 卷 2、4、11 期)、卡謬 (Albert Camus) (2 卷 2、3 期) 和波芙亞 (Simone de Beauvoir) (1 卷 1、7 期) 的小說，田納西·威廉斯 (Tennessee Williams) 的戲劇 (1 卷 6 期、2 卷 1 期) 以及尤訥斯高 (Eugene Ionesco) (1 卷 2 期)、彼得·懷斯 (Peter Weiss) (1 卷 12 期) 和波爾赫斯 (Jorge Luis Borges) (1 卷 12 期) 的短篇」，而在主流的英美現代主義之外，「《文藝新潮》亦刊有不少歐洲文學特輯，翻譯了大量法國作家……也介紹了南美詩人帕斯 (Octavio Paz) (1 卷 2 期) 和華耶浩 (Cesar Vallejo) (1 卷 12 期)、西班牙詩人羅爾卡 (Federico Garcia Lorca) (1 卷 5 期)」¹⁴⁹。此外，梁秉

¹⁴⁴ 也斯，〈從緬懷的聲音裏逐漸嚮現了現代的聲音——試談馬朗早期詩作〉，《焚琴的浪子》，香港：素葉出版社，1982 年，頁 21。

¹⁴⁵ 梁秉鈞（也斯），〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉，《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005 年頁 104—109。

¹⁴⁶ 劉以鬯，〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯繫——一九八四年八月二日在深圳《台灣文學講習班》的發言〉，頁 78—98。

¹⁴⁷ 盧昭靈（盧因），〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉，頁 8—15。

¹⁴⁸ 洛楓，〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉，頁 30—35。

¹⁴⁹ 梁秉鈞（也斯），〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉，頁 104。

鈞亦注意到《文藝新潮》反思現代主義和重新檢討五四文學的繼承，就這一方面而言，《文藝新潮》確乎為當時的香港文壇提供了橫向與縱向的兩個重要的思考向度，也為後來香港現代文學美術協會的年輕人的「創建」搭好了框架。在《文藝新潮》中，現代文學美術協會的幾位主要成員如崑南、葉維廉、王無邪、盧因等人都有作品發表。崑南早期的重要詩作〈布爾喬亞之歌〉¹⁵⁰、小說〈夜之夜〉¹⁵¹，葉維廉早期重要詩作〈城望〉初刊名為〈我們只期待月落的時分〉¹⁵²，都發表在《文藝新潮》。而主編馬朗對年青人的影響也不可小覷，崑南回憶他投稿去《文藝新潮》的譯詩〈空洞的人〉，馬朗給了大量的意見，前後修改了五六次才定稿¹⁵³，這種不吝提携後輩又誠懇、耐心的編輯作風無疑給年青一輩留下了深刻的印象。因此現代文學美術協會在創建的初期，儘管仍在摸索「創建」的實質性內容，但現代主義資源的取徑、世界性的關注視野和直面五四文學傳統的姿態與《詩朵》不可同日而語，都直接得益於《文藝新潮》。

除了引導文學發展方向之外，《文藝新潮》還首開了大量介紹西方美術的先河。在諸多的回憶、再敘述和評論中，只有葉維廉指出了這個「比較容易忽略的特色」：「很少人談到他對現代藝術深刻的體認。他在《文藝新潮》每一期介紹一個現代畫家，他對現代歐洲所有代表性的藝術家都有獨到的認識，帶有文字介紹的計有 Picasso（1），Leger（2），Bruno Goldschmitt（3），Matisse（4），Paul Klee（5），Modigliani（6），Miro（7），Roualt（8），Chagall（9），Utrillo（李維陵的範本）（10），Braque（11），Bonnard（12），Kindinsky（13），Mondrian（14），Chirico（15），插圖用的重要畫家還有 Derain, Rousseau, Masson, Renoir, Monet, Rodin, Esnor, Maillot, Dufy, Dubuffet, Munch, Kokoschka, Picabia 等，囊括了幾乎全部歐洲現代主義的大師，有不少是表現主義的畫家，我現在沒有點名

¹⁵⁰ 崑南，〈布爾喬亞之歌〉，《文藝新潮》第7期（1956年11月25日），頁35—37。

¹⁵¹ 崑南，〈夜之夜〉，《文藝新潮》第8期（1957年1月15日），頁9—21。

¹⁵² 葉維廉，〈我們只期待月落的時分〉，《文藝新潮》第11期（1957年5月25日），頁29—30。

¹⁵³ 崑南，〈文之不可絕於天地間者〉，原刊於《香港時報》（1965年7月），《打開文論的視窗》，頁53。

的還有來自美國、拉丁美洲、北歐、英國，及印度，極為豐富……」¹⁵⁴此外，《文藝新潮》幾乎所有重要的作品都配有符合作品內容的優秀美術作品，如葉維廉提到的，崑南的〈布爾喬亞之歌〉¹⁵⁵用了美國的 Harold Paris 的畫〈我們何處去？〉¹⁵⁶，〈窮巷裏的呼聲〉¹⁵⁷用了英國 J.Armstrong 的〈信念之掙扎〉¹⁵⁸，而更多葉維廉未提到的如李維陵的小說〈魔道〉¹⁵⁹用的是意大利畫家 Modigliani 的〈索包羅秀基像〉¹⁶⁰，葉靈鳳的〈法國文學的印象〉¹⁶¹用的是法國風情畫家 Utrillo 的〈蒙舍尼路（巴黎蒙馬梯區一角）〉¹⁶²……等等。《文藝新潮》中對藝術家的引介和美術作品的使用，都是經過精心挑選和設計的，表現出編者馬朗前衛的藝術趣味和深厚的藝術修養。而在《文藝新潮》之後，圖文結合或對文學以外的其他藝術門類的重視，被一路延續成為香港現代主義期刊的重要特色。另一位重要的南來文人、現代主義推手劉以鬯在其後接手主編的《香港時報》「淺水灣」副刊中也非常注意現代美術的引介和表現。比之馬朗的以系統性分期介紹已成名的現代畫家、為文章搭配相應的成名畫作，劉以鬯更多地組織本地的年青作家和畫家進行詩/文配畫的創作，並大量地刊登、推舉正在冒起的年青畫家和畫作。1960 年初，「淺水灣」首先對原有的專欄「香港風情」進行配圖，對當時香港社會風氣、習俗、面貌作了極為生動的刻畫。「香港風情」的文配圖延續了約兩個月後，崑南與王無邪又開始了相當長時間的詩配畫合作，第一次這樣的合作就是 1960 年 4 月 1 日的詩配畫〈愚者智也〉。除了崑南，後來也有馬婁、翊華、盧因等人也與王無邪合作過，詩作之外，也有小說、散文等形式。王無

¹⁵⁴ 葉維廉，〈現代主義與香港現代詩的興發〉，頁 117。

¹⁵⁵ 崑南，〈布爾喬亞之歌〉，《文藝新潮》第 7 期（1956 年 11 月 25 日），頁 35—37。

¹⁵⁶ Harold Paris，〈我們何處去？〉，《文藝新潮》第 7 期（1956 年 11 月 25 日），頁 35。

¹⁵⁷ 葉冬（崑南），〈窮巷裏的呼聲〉，《文藝新潮》第 7 期（1956 年 11 月 25 日），頁 38—41。

¹⁵⁸ John Armstrong，〈信念之掙扎〉，《文藝新潮》第 7 期（1956 年 11 月 25 日），頁 38。

¹⁵⁹ 李維陵，〈魔道〉，《文藝新潮》第 5 期（1956 年 9 月 10 日），頁 2—11。

¹⁶⁰ Amedeo Modigliani，〈索包羅秀基像〉，《文藝新潮》第 5 期（1956 年 9 月 10 日），頁 2。

¹⁶¹ 葉靈鳳，〈法國文學的印象〉，《文藝新潮》第 4 期（1956 年 8 月 1 日），頁 2—4。

¹⁶² Maurice Utrillo，〈蒙舍尼路（巴黎蒙馬梯區一角）〉，《文藝新潮》第 4 期（1956 年 8 月 1 日），頁 2。

邪無疑是「淺水灣」的一員猛將，詩配畫之外，他的大量早期習作包括鋼筆速寫、膠刻、素描等等都刊登在「淺水灣」上，並且以「王無邪」、「伍希雅」等筆名在「淺水灣」上發表了大量畫評和譯介。值得一提的是，1961年5月22日開始，「淺水灣」分五日刊登了王無邪的〈艾略脫「荒原」插畫〉，此事緣起於三年前，王曾與葉維廉試合譯〈荒原〉未果，而1961年初葉維廉將全詩譯完並發表於《創世紀》詩刊第16期（1961年1月），促動了王無邪寫這一組插畫¹⁶³。1960年6月30日，台灣畫家秦松在「淺水灣」首次發表了他的畫作：木刻〈夜〉。此後秦松亦不斷在「淺水灣」發表畫作，隨之而來的，還有台灣「現代版畫會」的施驊、吳昊，及不少台灣版畫界朋友如木公、何恭上、邵冷秋等人的作品。何恭上更在「淺水灣」發表了大量的畫評，後期甚至開了一個專欄「木刻叢書」，力圖介紹淮德、柏德遜、吉朋斯等一批風格獨特的木刻家，不過因「淺水灣」很快易手而告終。相比《文藝新潮》，「淺水灣」的畫評更注重對新近的國際繪畫潮流進行譯介、述評和辨析，同時對香港、台灣的畫家、畫展的作出即時評點，起到推動和引導的作用。而整體內容與格調方面，「淺水灣」完全沿襲了《文藝新潮》的路線，就如張詠梅所言，「所謂『劉以鬯格調』，具體來說，就是譯介西方現代主義文化思潮」¹⁶⁴。

從對《文藝新潮》和《香港時報》「淺水灣」的梳理可以見到，「現代文學美術協會」正是在前者的影響下確立了發展的方向，而後者則在《新思潮》停刊後協會的停滯期延續了幾位主要成員如崑南、王無邪、盧因的文藝活動。在馬朗、劉以鬯這兩位有豐富編輯經驗的前輩的影響下，「現代文學美術協會」的年青人無論在見識、理論思考和創作乃至編刊方面都迅速地成熟起來。因此，當1963年《好望角》一創刊，便展現出相當成熟的氣魄。

二、夢與「證物」：《好望角》

¹⁶³ 見王無邪，〈艾略脫「荒原」插畫（一）〉，《香港時報·淺水灣》1961年5月22日，第十版。

¹⁶⁴ 張詠梅，〈淺水灣頭寂寞的小花〉，頁70。

1963年3月1日創刊的《好望角》雜誌，基本上半個月出版一期，第1期至第10期為八開的大開本，報紙形式；第11期至13期為32開小開本，改為雜誌形式，1963年12月10日第13期以後因經濟等多方原因停刊。僅僅維持了不到一年、共13期的《好望角》雜誌，卻是香港現代主義文學運動的重鎮，在已有的文學史及單篇相關論述中都已論及。

大量譯介西方現代主義思潮之外，《好望角》在批評和創作上都有所突破，並同樣繼承了對美術的高度重視，而憑藉其背後的香港現代文學藝術協會，《好望角》的美術陣容更為強大，第1期至第4期、第6期、第10期每期用一整頁介紹一位當時的青年畫家，本地畫家金嘉倫、文樓、韓志勳、張義、林鎮輝等，台灣畫家劉國松、莊喆等都獲專門版面介紹，而各種畫論、畫評、翻譯乃至電影評論層出不窮。正如呂壽琨所說：「最先是一群畫友的標起，繼而是幾位前衛文學者勃興，與及難忘的詩人，甚至醉完又醒、醒又會醉的『酒徒』……」¹⁶⁵，與當時如火如荼的香港國際繪畫沙龍相呼應，《好望角》及其同人在一個更寬泛的現代藝術領域內展開探索和交流。從整體來看，《好望角》呈現出極為多元化和廣闊的視野；並且無論是翻譯和介紹，還是各種繪畫藝術的評論、電影藝術的剖析、乃至廣告與文化這種當代視覺藝術文化的探討都更具備國際性和即時性的特點。崑南在譯作〈勇士之寢園〉(Warrior's Rest, by Christiane Rochefort)前如是記錄他的發現：

上週日我在書店發現〈勇士之寢園〉(Warrior's Rest)，扉首摘錄了紐約時報、華盛頓星期報等評句：『最性感的小說』……我把這本CREST出版的FOCKET BOOK買了下來，當時我並不寄以厚望，上面摘錄的可能是一種宣傳手法……出乎意料……一種異常的衝動湧上心頭：翻譯這部小說！分析這部小說！評論這部小說！¹⁶⁶

之後崑南便進一步陳述了自己對於譯介的想法：「《好望角》創刊不久，我便有譯介當代新出版小說的念頭，但始終找不到適當的作品，有些作者名字太熟悉，

¹⁶⁵ 呂壽琨〈離畫〉，《好望角》第3期（1963年4月5日），頁2。

¹⁶⁶ 崑南，〈勇士之寢園〉介紹，《好望角》第7期（1963年6月5日），頁5。

有些文字過長；於是《勇士之寢園》的出現正合我的原意。」¹⁶⁷由此可見，《好望角》的編委們具有先鋒自覺意識，有意去發掘這些新近的、優秀的、且不為人熟知的作者和作品。

從《文藝新潮》、「淺水灣」到《好望角》，幾種刊物都不拘一格，同時吸收、引介本具歷時性、地域性的各種風格流派，但顯然共時性越來越受到重視，即強調同時代的作家作品，顯示出前瞻而非回顧的視角。如推出紀念特輯的幾位作家，有以風格怪誕荒謬、力求標新立異著稱的美國詩人甘明新（E.E.Cummings），有垮掉的一代的中堅力量加洛克（Jack Kerouac），有文風直率、坦白的意大利新寫實主義作家莫拉維亞（Alberto Moravia），有在意象派和浪漫主義的基礎上進行自由詩體實驗的威廉斯（William Carlos Williams），還有雜糅印象主義、表現主義和立體主義元素進行創作的杜思·帕索斯（John Dos Passos）等，儘管這其中某些作家自《文藝新潮》已開始有所譯介，但為他們推出紀念特輯則多少與時代性有關（如1962年莫拉維亞獲得意大利最高榮譽維亞雷焦文學獎 Viareggio Prize）。除了這些文學作者，《好望角》引入了不少當代的藝術家和藝術作品，如第1期至第3期分別介紹了薩德肯恩（Ossip Zadkine）、岩美第支（Kenneth Armitage）和巴巴拉希和芙（Barbara Hepworth）的雕塑藝術，第5期翻譯了米歇爾·哈貢（Michel Ragon）的抽象藝術之起源與發展，第11期又刊登並介紹了雷·巴里奧（Ray Barrio）及其畫作，第12期則翻譯了東野芳明作的〈空間主義畫家封達那（Lucio Fontana）〉及封達那所作〈空間主義技術宣言〉。薩德肯恩參與了始於1914年的新立體主義（或曰晚期立體主義）運動，並進而發展出自己的原始派風格；岩美第支1952年剛舉辦過第一場個人展，以半抽象銅塑聞名；巴巴拉希和芙則是現代主義和當代抽象藝術的代表。米歇爾·哈貢是當代著名的藝評人，雷·巴里奧是美國當代的前衛畫家，封達那則是阿根廷的著名畫家和雕塑家，以空間主義奠基人著稱。《好望角》還有大

¹⁶⁷ 崑南，〈勇士之寢園〉簡介。

量文章關注當時的電影，其中包括本土的電影（如〈阿飛正傳〉），也包括對美國和歐洲電影的關注；既將觸角伸向大眾化的美國荷里活（hollywood）電影（如〈荷里活之解剖〉¹⁶⁸，〈史丹利·克林瑪的電影藝術〉¹⁶⁹等），亦提及和關心歐洲的新潮派（la nouvelle vague）等先鋒藝術電影（如〈影評現況〉¹⁷⁰等）。此外，有評論存在主義巨匠薩特（Jean Paul Sartre）小說的批評和劇本翻譯，有超現實主義詩人艾呂雅（Paul Eluard）的詩選，還有西班牙「二七一代」代表洛迦（Federico Garcia Lorca）的劇本翻譯等等。從這一系列譯介的文學家與藝術家名單中便可以發現，《好望角》對各種不同主張、流派的藝術風格採取兼容並包的態度，但與早年的阿波利奈爾一樣，堅決擁護主張新的實驗趨向和藝術上革命的趨向。

《好望角》上最重要的藝術評論有呂壽琨的〈個人創建與藝術〉¹⁷¹和王無邪的〈二十世紀中繪畫問題〉¹⁷²、〈抽象繪畫的世界〉¹⁷³、〈具象繪畫〉¹⁷⁴、〈東方的再造〉¹⁷⁵。作為「第二個夢」的「證物」，王無邪的論調頗具代表性。1963年《好望角》刊行其時王無邪正在美國攻讀藝術課程，美國的見聞令他反思對西方的態度，在領會了兩種不同傳統的根本差異後，對當時頗多爭議的問題也有了深入的理解。如對具象繪畫和抽象繪畫這兩種截然相反的表現形式，王無邪的評述重在把握其突破之處。《好望角》第1期的〈二十世紀中繪畫問題〉說明抽象繪畫已被證實為二十世紀中期繪畫的主潮，繼而提出在具象與抽象的兩個極端中間，有更為廣闊的可以開拓的天地，更重要的則是，要「發現一個（或幾個）新的問題」。這個「問題」在理論文本中，便落實到「風格」與「反風格」的吊詭悖論中。將〈抽象繪畫的世界〉與〈具象繪畫〉兩篇文章對照來看，前

¹⁶⁸ 羅卡，〈荷里活之解剖〉，《好望角》第2期（1963年3月16日），頁4。

¹⁶⁹ 田君，〈史丹利·克林瑪的電影藝術〉，《好望角》第9期（1963年7月5日），頁2。

¹⁷⁰ 李歐梵，〈影評現況〉，《好望角》第1期（1963年6月5日），頁4。

¹⁷¹ 呂壽琨，〈個人創建與藝術〉，《好望角》第1期（1963年6月5日），頁1。

¹⁷² 王無邪，〈二十世紀中繪畫問題〉，《好望角》第1期（1963年6月5日），頁6。

¹⁷³ 王無邪，〈抽象繪畫的世界〉，《好望角》第3期（1963年4月5日），頁2。

¹⁷⁴ 王無邪，〈具象繪畫〉，《好望角》第6期（1963年5月20日），頁4。

¹⁷⁵ 王無邪，〈東方的再造〉，《好望角》第8期（1963年6月20日），頁6。

者介紹繪畫藝術中抽象主義的興起與發展，後者則參與了自 1959 年紐約現代藝術博物館舉辦以「人」為主題的具象藝術展以來，對於「新具象主義」可能的討論。對於抽象繪畫的風格趨勢，王無邪歸結為塞尚（Paul Cézanne）的「崇尚自然」和「求心靈」的直接顯現兩類，繼而區分了美國、法國、西班牙、意大利、英國和德國的抽象繪畫的不同特徵。王無邪借此強調風格之建立的重要和為風格技巧所困的矛盾關係，最後提出「不能以抽象為唯一可倚靠的表現形式，我們得時時反省與試驗。」〈具象繪畫〉由紐約現代藝術博物館的具象藝術展的主題「人」入題，探討西方人本主義傳統與新興的具象繪畫之間的關係，分析中，依然重在突破風格的束縛，抹去抽象與具象的分野，甚至將「『人性』帶至『非人性』的邊緣」。這裡，王無邪已觸及「新先鋒派」的核心問題，即極端審美主義的破壞之後，有關創造的問題。但與六十年代陷入困境的先鋒派不同，王無邪在〈東方的再造〉中試圖向中國的古典傳統尋求解答。該文探討東方傳統中「自然」和「時間」兩個關鍵因素及在古典中國畫中之呈現，結合之前所討論過的抽象和具象繪畫提出：「如果，東方的畫家嘗試從自己傳統走出，這又怎樣？」在接下來的論述中，更進一步從形式技巧主題上升到哲學層面，以禪學來帶出對東方新創造的期待。事實上，未能論及的，東方的時間觀直接消解了由於線性時間觀導致先鋒派的危機。或者毋寧說，《好望角》的先鋒特質不是危機式的，在不可遏制的廣納各種最新流派、肯定所有革新嘗試的表象下，呼之欲出的，是自我創建的渴望。

相對於西方「歷史先鋒派」與激進政治運動密不可分的關係、「新先鋒派」所面對的知識相對主義的語境，《好望角》所面對的則是經濟起步的歷史，本土危機和政治衝突都逐漸消解在「摩登香港」的建構中。正如田邁修所言：

不論是官方的或坊間的、資本主義的或共產主義的、中國的或西方的，在六十年代產生的新身份形象大部份都是刻意製造的理想形象，用以為社會重新定形，而非反映社會。¹⁷⁶

¹⁷⁶ 田邁修〈香港六十年代·序言〉，田邁修、顏淑芬編，《香港六十年代：身份、文化認同與設

因此，與《文藝新潮》的引入、介紹，「淺水灣」的吸收或批判不同，《好望角》更注重的是創建。事實上，從創刊號的〈個人創建與藝術〉開始，呂壽琨就提出了「藝術的至終目標純在於個人的創建」，這也是整個香港現代文學美術協會所公認的。呂壽琨對個人創建的強調，主要是站在藝術創作者的立場上，反思當時風生水起的運動、畫展、集結主張而提出的。首先是「藝術獨需要創建與爭取自由，一切均不能離開個人縱使是整個文化藝術的命運」，第二是「背叛必先基於對本來的深入與體認……何況背叛之目的仍在創建」，最後是「有創建才有藝術價值，一切的衍傳使用與對所曾有的發覺與宣傳，都不過是文化使者的工作而已，這是文化工作者和藝術家的基本劃分。」據此，如何面對、吸收和轉化西方藝術成就的問題也便迎刃而解：「藝術的路不能由別人厘定……藝術的路亦不能像化學公式般，若干份新加上若干份舊，或是東方占幾分之幾，西方占幾分之幾而可以混成，它必來自個人的接觸，認知、體認，然後混化成個人的每階段厘定，無固定性，亦無永久性……」面對美術協會藝術沙龍和畫展的如火如荼之勢，呂壽琨又借第3期的〈離畫〉一文反思自我的心跡。念及可能的功利心態、「熟識的器材技巧」和「太易於浮見的意識與境界」，呂壽琨認為畫作還是要「經過冷藏驗瀘」、「有點發酵味才放出來」。和呂壽琨一樣，王無邪主張如何創造是畫家的個別問題，沒有一條必須走的道路，並強調此處的東方，非指一個民族性的問題，而是藝術本身的問題。《好望角》的譯介和藝術評論，由風格出發，指向「去風格」和「反風格」，旨在突破風格流派的束縛而有所創建。《好望角》這一個「夢」，不僅由《文藝新潮》、「淺水灣」那裡接過了西方現代主義思潮的火種，更續上「五四」未竟的「現代性」問題，由香港自身的立場提出對「傳統」與「現代」、「東方」與「西方」新的思考。

第三節 未謀面的同路人：創世紀

就《好望角》的刊物撰稿人名單所見，已顯示這份刊物聚集了大量香港和台灣兩地的現代主義作者¹⁷⁷。然而，2011年11月在澳門大學舉行的「漢語新文學」講堂系列「葉維廉與漢語新文學國際學術研討會」，卻是崑南與王無邪第一次與洛夫相見。現代文學美術協會與創世紀詩社的往來，延續了《文藝新潮》、「淺水灣」以來的風氣，但雙方實際上數年間全憑鴻雁傳書，並未真實面見，此間因緣圈因葉維廉在台的交遊活動而起。自1955年葉維廉赴台求學後，他在台灣經多種途徑結識了台灣走現代主義道路不同流派的文友，包括「現代派」的紀弦、朱沈冬、羅馬（商禽）、鄭愁予、白萩等，「藍星」的周夢蝶、覃子豪、余光中等，台大外文系的師生，以及創世紀的詩人們¹⁷⁸。1960年2月1日，《新思潮》第3期刊出了葉維廉的〈賦格〉，正在編《六十年代詩選》的痙弦、洛夫、張默讀到並相當讚賞，而後將此詩編入了《六十年代詩選》。他們先是寫信給葉維廉，後來便從南部左營北上與葉維廉相會，一談幾個日夜，並介紹創世紀其他的詩人如碧果、管管、大荒等與葉維廉相識。1961年，葉維廉與原現代派詩人白萩、辛鬱、鄭愁予、原藍星詩人黃用等同年加入了創世紀詩社。隨著葉維廉加入創世紀，香港現代文學美術協會的主要成員崑南和李英豪在《好望角》刊行的同年1963年也加入了創世紀，其後，與崑南等人過從甚密的香港詩人蔡炎培、戴天則於1965年加入¹⁷⁹。《創世紀》從十四期（1960年2月）到二十五期（1966年8月），有大量香港現代文學美術協會同仁的詩文發表，除了加入創

¹⁷⁷ 如陳國球〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉開首指出，「一、作者群大概可以歸入寬泛定義的『現代主義』支持者；二、這是香港和臺灣文學藝術工作者的著述彙聚地之一。」不過此處例舉第一期作者包括「大荒、于還素、王無邪、司馬中原、呂壽琨、李英豪、汶津、李歐梵、洛夫、金炳興、朵思、季紅、莊喆、陳映真、張默、商禽、管管、鄭愁予、秦松、雲鶴、葉泥、戴天、崑南、穎川、畢加」有誤，似應為全部13期作者。除此之外《好望角》的重要作者還有：尚木、馬覺、沙牧、葉維廉及現代文學美術協會諸畫家等。

¹⁷⁸ 葉維廉，〈為友情繫舟〉，《葉維廉文集》第2輯，合肥：安徽教育出版社，2002—2004年，頁54—66。

¹⁷⁹ 解昆樺，〈創世紀詩社同仁流動情形名錄〉，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》，台北：鷹漢文化企業股份有限公司，2004年，頁455—458。

世紀詩社的葉維廉、崑南、李英豪、蔡炎培、戴天，還有金炳興、王無邪和盧因。其中，葉維廉的〈詩的再認〉¹⁸⁰被認為是《創世紀》詩刊「超現實主義時期」重要的宣言與理論文章之一¹⁸¹，而李英豪的〈論現代詩之張力〉¹⁸²則無疑是引入新批評概念「張力」之濫觴。後者還被收入多部重要選本，包括《中國現代詩論選》¹⁸³、《現代詩導讀》¹⁸⁴、《創世紀四十年評論選（1954—1994）》¹⁸⁵，對台灣詩歌影響深遠。而反過來，創世紀的詩人也極力支持《好望角》的出版，如季紅、張默、洛夫、商禽、葉珊、白萩、葉泥、辛鬱等在《好望角》上發表了大量的詩歌、詩論，而如管管、馬覺、大荒等詩人，在兩年後才加入創世紀詩社，其時亦在創世紀與現代文學美術協會的文友圈中，也有不少詩作刊登在《好望角》上。創世紀文友的詩文占了《好望角》詩與詩論的絕大多數，而這一批作品尤其是詩作，有不少如張默的〈戀的構成〉¹⁸⁶，商禽的〈死者〉¹⁸⁷、〈阿米巴弟弟〉¹⁸⁸、〈安全島〉¹⁸⁹，管管的〈四季水流〉¹⁹⁰等亦是這些詩人這一時期的重要代表作。

按照解昆樺的分期，《創世紀》第 11 期（1959 年 4 月）至第 29 期（1969 年 1 月）為「超現實主義時期」，而這段時期誕生的動機乃是創世紀在第 10 期出版後，就陷入了出版的困境，於是張默、洛夫等創世紀詩人便對《創世紀》前十期進行了一次全盤性的檢討¹⁹¹，並在 14 期（1960 年）發表了論文〈第二階段〉「響起『第二階段』四字晨點般的奏鳴」¹⁹²。而這個時期，恰好是現代文學

¹⁸⁰ 葉維廉，〈詩的再認〉，《創世紀》第 17 期（1962 年 8 月），頁 1—6。

¹⁸¹ 解昆樺，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》，頁 40。

¹⁸² 李英豪，〈論現代詩之張力〉，《創世紀》第 21 期（1964 年 12 月），頁 12—20。

¹⁸³ 洛夫、張默、痲弦主編，《中國現代詩論選》，臺北：大業出版社，1969 年。

¹⁸⁴ 張漢良、蕭蕭選編，《現代詩導讀》，臺北：故鄉出版社，1979 年。

¹⁸⁵ 痲弦、簡政珍主編，《創世紀四十年評論選（1954—1994）》，台北：創世紀詩雜誌社，1994 年。

¹⁸⁶ 張默，〈戀的構成〉，《好望角》第 1 期（1963 年 3 月 1 日），頁 4。

¹⁸⁷ 商禽，〈死者〉，《好望角》第 1 期（1963 年 3 月 1 日），頁 4。

¹⁸⁸ 商禽，〈阿米巴弟弟〉，《好望角》第 1 期（1963 年 3 月 1 日），頁 4。

¹⁸⁹ 商禽，〈安全島〉，《好望角》第 6 期（1963 年 5 月 20 日），頁 3。

¹⁹⁰ 管管，〈四季水流〉，《好望角》第 8 期（1963 年 6 月 20 日），頁 8。

¹⁹¹ 解昆樺，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》，頁 40。

¹⁹² 創世紀詩社，〈第二階段〉，《創世紀》第 14 期（1960 年 2 月），頁 4。

美術協會與創世紀相互交流、支持最頻繁的階段。某程度上，創世紀向超現實主義的轉向，甚至可能是直接因葉維廉而起的。據葉維廉回憶，在 1956 至 57 年間，他在香港買到一本 Wallace Fowle 編譯的 *Mid-Century French Poets*，在與原文對讀的過程中，發現 Wallace 有一大段漏譯了，於是與對方通信而成為了文友。後來 Wallace Fowle 陸續給葉維廉寄書，其中一本是《超現實主義時代》，葉氏按照其中的文章作了介紹，認識洛夫後，就把書送給了洛夫。¹⁹³而洛夫後來則翻譯了裡面的一章〈超現實主義的淵源〉，刊登於《創世紀》第 21 期（1964 年 12 月），與洛夫的〈詩人之鏡〉、李英豪的〈論現代詩之張力〉一同刊出，此文是《創世紀》「超現實主義」階段重要的理論資源，也是該階段唯一一篇將「超現實主義」放在題目中的文章。這一時期，創世紀對「實驗精神」的極力強調和呼籲可以說與現代文學美術協會不謀而合，而雙方大量有關詩的「本體」的討論則在不同的語境中將二者引向了不同的方向。季紅的「詩之諸貌」系列¹⁹⁴、張默的〈現代詩藝術的潛在面〉¹⁹⁵、葉維廉〈詩的再認〉、李英豪〈剖論中國現代詩的幾個問題〉¹⁹⁶等文章都以詩的「本質」為核心問題，張默甚至提出中國新詩在技巧上要接受西洋藝術思潮的影響，但在精神上，則「追求天人合一、物我一體之境界，以作為中國民族文化一部分遺產之『代言人』」¹⁹⁷。不過，對傳統的回歸、將傳統與現代結合的嘗試要到至少十年後創世紀才展開，這一說法應當是借取了現代文學美術協會某些敘述。很快地，創世紀就以創作顯露出超現實主義的傾向，對「天人合一、物我一體之境界」的追求則落實到了對無意識世界的探索和體悟。葉維廉還回憶，「當時在左營的痙弦、洛夫、張默，在不大可能閱讀原文的、或缺乏原文書的困難情形下，通過舊書報蒐羅來的譯文，

¹⁹³ 葉維廉，〈現代主義與香港現代詩的關係〉，頁 137。

¹⁹⁴ 從《創世紀》第 12 期（1959 年 7 月）到第 20 期（1964 年 6 月），季紅刊出了連載詩論〈詩之諸貌〉，每期一個不同的主題。

¹⁹⁵ 張默，〈現代詩藝術的潛在面〉，《創世紀》第 14 期（1960 年 2 月），頁 39—42。

¹⁹⁶ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，《創世紀》第 19 期（1964 年 1 月），頁 32—35。

¹⁹⁷ 張默，〈現代詩藝術的潛在面〉，頁 42。

猛讀世界現代名著和新思潮新哲學；在大直連坐公共汽車都沒有錢的商禽（羅馬），在斗室裏用字典學會了法文，猛啃超現實主義者修伯維爾和雅各的詩……」¹⁹⁸事實上，香港現代文學美術協會與創世紀詩社在這一時期有著極為相似的文學起點，最核心的會員都缺乏正規、系統的學院教育，在經濟方面極度貧困，完全靠對文學藝術的一腔熱忱借取一切可能的渠道擴充知識，追求藝術的新境界。因此在這一階段的交匯點上，兩個社團就不僅僅是互通有無、互相支持那麼簡單，而是共同追求理想的「同路人」。現代文學美術協會的第二屆會長李英豪，甚至參與了創世紀的編委工作¹⁹⁹，深度參與到這一階段《創世紀》的編輯工作中，這與五十年代台、港現代派的交流形式實際上有很大的區別。

《文藝新潮》和《現代詩》的二位主編馬朗和紀弦都分別在對方的刊物上寫詩和譯詩，亦在刊物上刊登對方的詩歌專輯的形式，但二者多少還是涇渭分明。《好望角》與《創世紀》在發表時，則不但全無地域區分，甚而兩份刊物上的詩文常常是呼應而成一整體的。例如《創世紀》自 12 期（1959 年 7 月）至 16 期（1961 年 6 月）分 5 次連載刊出了洛夫該時期最具影響力的長詩〈石室的死亡〉，而《好望角》的第 11 期（1963 年 9 月 1 日）就刊出了李英豪的論文〈論洛夫《石室的死亡》〉；而論商禽的重要評論〈論商禽的詩——變調的鳥〉²⁰⁰也刊登在《好望角》上。《好望角》第 10 期（1963 年 7 月 25 日）大量對法國超現實主義詩人保爾·艾呂雅（Paul Eluard）的詩歌翻譯亦與《創世紀》這一時期對超現實主義的崇尚和實踐有關。介紹保爾·艾呂雅的〈小引〉以痙弦的詩句開頭，並以《創世紀》中聖約翰·渥斯（St. John Perse）的翻譯引出對艾呂雅的評價：「比起聖約翰·渥斯來，他的遠征是探向夜晚，探向赤裸的胴體。……渥斯近期的『年代紀』（譯於「創世紀」第十八期）展開了人類黃昏中的偉大廣漠；但艾呂雅後來的轉向，卻是令人大大失望的。」《好望角》第 11 期發表了由季

¹⁹⁸ 葉維廉，〈為友情繫舟〉，頁 65。

¹⁹⁹ 〈創世紀詩刊改組座談會記錄〉，《創世紀》第 23 期（1966 年 1 月），頁 2—3。

²⁰⁰ 李英豪，〈論商禽的詩——變調的鳥〉，《好望角》第 7 期（1963 年 6 月 5 日），頁 5。

紅和張默共同回應讀者問題而作的專題討論〈對中國現代詩三問題之意見〉²⁰¹其中相關的三個問題——「現階段新詩之發展」、「新詩與語言文字之關係」以及「詩評論對詩創作所發生之作用」——都是這一階段的《創世紀》以及《好望角》的詩歌評論關注的核心問題。《創世紀》第 20 期甚至將李英豪與洛夫之間的往來書信一同發表，除了對幾位詩友的新作交換意見之外，也側面地回應了相關的論爭²⁰²。可見在該一階段，香港現代文學美術協會與創世紀詩社同聲同氣的親密關係。只不過，現代文學美術協會涉及的領域比較廣，因此無論刊物內容還是協會的活動看起來都更為繁雜；而創世紀詩社始終專注在詩歌一項，所涉及、探索的問題也更為專門和深入。政治方面的高壓與詩壇、文壇對各種問題的論爭、論戰在這一時期一直與創世紀詩社相伴，這使得創世紀的發展從文學史的角度來看有相當清晰的脈絡，甚至可以摸索、追溯其「典律」的推移。在商業文化高度發達的香港，這樣的脈絡和典律卻難以總結出來歸納現代文學美術協會。在 1959 至 1964 年那短暫的 5 年之後，如同一場群星交會的饗宴結束，我們只能看見散射狀的星子沿著它們各自的軌跡滑向不同的領域，並依舊在商業與消費的汪洋大海中載沉載浮。

這一個「借來」的時空，香港中文大學剛剛成立，「文社潮」還未興起；香港大會堂剛剛建成，文壇亦沒有足夠強而有力的保守力量，現代文學美術協會因文友的熱忱而起，亦因文友的動搖而散。「文化再造運動」的雄心，似乎止步於理論建設，消弭於第二任會長李英豪與秘書崑南的「華麗轉身」，只餘下些許報尾閒話在餘音裊裊。然而，現代文學美術協會的解散並非「夢」的結尾，報尾閒話縱非星星之火卻勢在燎原。

²⁰¹ 季紅，張默，〈對中國現代詩三問題之意見〉，《好望角》（1963 年 9 月 1 日）頁 2—6。

²⁰² 李英豪，洛夫，〈詩人書簡〉，《創世紀》第 20 期（1964 年 6 月），頁 45—47。

第三章 批評・評論・思潮

香港文學批評研究在香港文學研究的各文類中，一直屬於小宗，誠如編纂《香港當代文學批評史》的古遠清所言，研究香港文學批評的最大困難「莫過於缺乏基本資料」。各種大系、年鑒和年選固然從缺，如黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森主持的香港中文大學人文學科研究所香港文化研究計劃書系，齊備各種資料的編纂亦獨缺批評一項。凡此種種，與「活潑紛繁」的小說選、詩選相比，批評選顯得格外寥落了。不過，以筆者看來，香港批評研究乃至資料整理的乏人問津，更棘手的問題還在於學界通行的對文學批評的研究方法與香港現實文化語境之間的捍格。通行的批評研究多以理論（theory）發展為脈絡，注重批評理論的辯證、創新和流變，而以此為標準，大量發表於報紙、雜誌的港式評論都難以入選。另一方面，香港大量作家大都身兼多重身份，遊走於大眾文化與專業領域之間。要面對不同的讀者，自然要拿起不同的筆，同樣的文學、文化批評，其文體面目可能迥異。這樣的批評面貌，其價值在乎不同媒介所造就的文體風格和話語傾向，以及由此而帶來的對文學、文化和思潮的影響。此一面向，又是慣常的研究方法難以涵蓋的。另者，台灣楊宗翰在討論李英豪與台灣新詩評論的首度轉型時，對「評」與「論」二概念作了一定的界定說明，上接楊松年的《中國文學評論史編寫問題論析——晚明至盛清詩論之考察》²⁰³對「批評」和「評論」的辨析，以為「批評」不能籠括「話」、「說」、「談」、「記」、「論」、「錄」、「評」等內容豐富、範圍廣闊且表達方式多樣的各類詩文評，故而採「評論」而取其更為廣闊、更為豐富的內蘊²⁰⁴。在中文語境中使用「批評」一詞，其侷限可見一斑。可惜楊文提出此問題旨在為李英豪的《批評的視覺》之不夠嚴謹設鋪墊，實質上仍囿於學院標準而自困，未能真正將李氏批評回歸其生產

²⁰³ 楊松年，《中國文學評論史編寫問題論析——晚明至盛清詩論之考察》，台北：文史哲，1988年。

²⁰⁴ 楊宗翰，〈李英豪與台灣新詩評論的首度轉型〉，《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代台灣文學與社會》，台北：文津出版社 2007 年，頁 297。

語境而僅以理論貢獻評判功過，未免失之偏頗。在媒介文化高度發達的香港，大量各體評論所造成的影響不容小覷，應媒介特質而曲意撰寫的評論有時雖背離了源文化語境，卻正因這種種「曲解」和「妙筆」在當地構成影響巨大的「話語」，成為重要的本土經驗。

現代主義文學與思潮在香港的傳播、吸收和內化，與上述「評論」密切相關。這裏的「評論」當然包括幾種重要的主張現代主義的文藝刊物，也包括了各大報紙、期刊上與之相關的長篇短論——不只香港，也有台灣。從《文藝新潮》到《新思潮》、《香港時報》「淺水灣」、《好望角》，一個重要的發展便是理論批評的建樹。陳國球在〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉²⁰⁵的開首便梳理了《文藝新潮》以來現代主義運動對理論批評的需求。當時崑南在〈文學的自覺運動〉²⁰⁶、〈期待大批評家的出現〉²⁰⁷等文中提出理論文章的缺乏；而數十年後，馬朗亦檢討《文藝新潮》的理論不足²⁰⁸，盧昭靈則明確指出正是《文藝新潮》「留下了一個讓年輕的文學愛好者自行追尋、欣賞和理解的裂縫，激發自己對現代主義文學的涉獵和探索」，並且「這條裂縫到六十年代初出現的《香港時報》文學副刊「淺水灣」，同人刊物《新思潮》和《好望角》，才給填補了」。作為同時代的現代主義運動的參與者，盧因也對香港現代主義的發展作出了詮釋，「對現代主義這個新名詞，至少還必須賦以本土色彩的時代氣息」，「在配合新思潮、新觀念萌生的過程中寫下來的作品，不必反傳統，技巧上也不必標奇立異；作者若時刻和他生活的時代相呼應，內容上必然呈現嶄新的境界」²⁰⁹。某種程度上，這「本土色彩」和「時代氣息」正是新一代追求的方向，自五十年代末開始，崑南、王無邪、葉維廉、李英豪、盧因等人的評論文字日趨成熟，或探討國際上熱門的思潮與流派，或評點香港及台灣的文藝創作，並與

²⁰⁵ 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，頁 64—76。

²⁰⁶ 崑南，〈文學的自覺運動〉，《新思潮》第 5 期（1960 年 6 月 1 日），頁 5—8。

²⁰⁷ 崑南，〈期待大批評家之出現〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 3 月 15 日，第十版。

²⁰⁸ 馬博良（馬朗），〈《文藝新潮》雜誌的回顧〉，《文藝》第 7 期（1983 年 9 月），頁 25。

²⁰⁹ 盧昭靈，〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉，頁 12。

台灣的現代主義批評隔海唱和，逐漸形成一套有效的話語體系。

當然，六十年代初現代主義批評的勃興絕非一日之寒，年輕一輩的理論意識亦從各種不同的渠道取得。不只是《文藝新潮》，五十年代的《人人文學》、《中國學生周報》等刊物都引介了不少西方文學、文化思潮，亦有針對時弊的評論延續三、四十年代中國大陸重要的文學論爭，這些都成為香港新一代思考的重要路徑。其中，成其大者如李英豪，曾就讀於皇仁書院²¹⁰及羅富國師範學院²¹¹，畢業後便在元朗教書²¹²，是一直在香港成長的「番書仔」。然而他的批評視野廣闊，所論涉及詩歌、小說、繪畫等多個方面，且將彼時西方最新的批評流派「新批評」方法內化，與中國文學、美學傳統通用，所運用的知識遠遠超越於他的受教育經驗，這之間巨大的反差，甚為值得探究。此外，李英豪的文筆汪洋恣肆，少了學院派的匠氣，多了「野路子」的大膽和靈氣，除了個人風格之外，恐怕也與發表文章的香港報刊生態有關。論及香港的報刊生態與現代主義思潮，首當其衝的就是存在主義。幾乎席捲整個六十年代的「存在主義」思潮，正是由報紙、期刊上的專欄文章、評論小品等各式文字帶起而蔚然成風，既深深影響了香港六十年代的現代主義創作，亦作為一種重要的文化記憶不斷與香港自身歷史反覆糾纏。

第一節 批評的譜系

一、繼承與流變

五十年代香港的文風仍相當保守，發展至六十年代，卻有了革命性的變化和發展。如小說方面以意識流為代表的新寫作技巧的流行，乃是經過了大量相關的文本譯介、以及如《香港時報》「淺水灣」上一批有關「意識流」的批評理

²¹⁰ 參李英豪，〈怎麼消度空閒的時間？〉，發表於《中國學生周報》1958年4月1日第六版，標識皇仁書院。

²¹¹ 劉以鬯，〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯繫——一九八四年八月二日在深圳「台灣文學講習班」的發言〉，頁83。

²¹² 李英豪，〈夢與證物——懷「好望角」現代文學藝術半月刊〉，頁29。

論探討而形成的共識。從馬婁（盧因）的〈意識流小說的理論和技巧〉²¹³、葉冬（崑南）譯的羅拔·堪富利（Robert Humphrey）的〈現代小說中的意識流〉²¹⁴、〈意識流的自覺心靈活動〉²¹⁵，到十三妹接連數天的系列文章〈關於「意識流」的小說〉²¹⁶、〈「意識流」小說與我們〉²¹⁷、〈「意識流」小說的接受障礙〉²¹⁸，在長達兩個月的譯介、討論中，劉以鬯的〈現代小說必須棄「直」從「橫」〉²¹⁹最簡潔明瞭地對一直居香港文壇主流的寫實主義亮出了決絕的姿態。「棄『直』從『橫』」，很容易使人想到五十年代台灣《現代詩》的「六大信條」中，引起大論戰的第二條：「新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。」不過，劉以鬯的「橫」卻非指西方資源，而是指「運用 stream of consciousness 技巧寫的小說」，即「橫斷面小說」。這篇短文概要地介紹了自杜約丹（Edouard Dujardin）以後運用意識流技巧的重要作家，包括喬也思（James Joyce）、烏爾芙（Virginia Woolf）、安得生（Sherwood Anderson）、海敏威（Ernest Miller Hemingway）、福克納（William Cuthbert Faulkner）、帕索斯（John Dos Passos）等等，特別提了艾倫·坡（Allan Poe）和尤金·奧尼爾（Eugene O'Neill），並重點介紹了喬也思的《尤利西斯》（*Ulysses*）和烏爾芙的《浪》（*The Waves*）。在結尾處，劉以鬯提出，「人家已經超越了『意識流』技巧，將相對性的理論□□²²⁰，樹立了『反小說』的理論，且已開花結子」，全篇扣在「棄『直』從『橫』」，實已觸及現代主義最為核心的問題，即從對外部世界的描寫轉向對內心世界的描摹。正如彼得·蓋伊所言，「現代小說的真正原創性與其說是發現了心靈領域，不如說是給它重繪地圖。它的實驗性手法

²¹³ 馬婁，〈意識流小說的理論和技巧〉，《香港時報》「淺水灣」1960年4月5日，第十版。

²¹⁴ 葉冬譯，羅拔·堪富利，〈現代小說中的意識流〉，《香港時報》「淺水灣」1960年5月25日，第十版。

²¹⁵ 葉冬譯，羅拔·堪富利，〈意識流的自覺心靈活動〉，《香港時報》「淺水灣」1960年6月2日，第十版。

²¹⁶ 十三妹，〈關於「意識流」的小說〉，《香港時報》「淺水灣」1960年5月28日，第十版。

²¹⁷ 十三妹，〈「意識流」小說與我們〉，《香港時報》「淺水灣」1960年5月29日，第十版。

²¹⁸ 十三妹，〈「意識流」小說的接受障礙〉，《香港時報》「淺水灣」1960年5月30日，第十版。

²¹⁹ 劉以鬯，〈現代小說必須棄「直」從「橫」——替「意識流」寫一個註解〉，《香港時報》「淺水灣」1960年5月12日，第十版。

²²⁰ 此處字跡不清，難於辨認，故以「□」代替，後文同。

是為了挖得更深（比傳統小說家深更多）而設計」，因此「現代主義者筆下的小說將會愈來愈像意識小說……」²²¹，劉以鬯顯然抓住了這個重點，並為半年後出版的《地的門》和他本人三年後出版的《酒徒》埋下伏筆。此後有關現代主義小說、戲劇、繪畫乃至電影的批評隨譯介層出不窮，不過更為引人注目的，還是詩論。香港現代主義運動六十年代在批評方面的突破，已有學者注意並進行討論。陳國球以李英豪的批評論集《批評的視覺》為研究對象，揭示「李英豪如何引進與西方現代主義文學相關的『新批評』詩論」²²²。陳國球發現，李英豪的〈論現代詩之張力〉一文除了在香港六十年代的文學論述中顯出耀眼的光芒之外，更在台灣產生極大影響，不僅收入台灣不同年代的選本，《批評的視覺》一書還於 1969 年獲得了台灣《笠》詩社的評論獎，由此引出了「香港『本地』詩論家『進入』台灣文學史」²²³的現象。如上文所述，李英豪詩論之台灣影響亦引起學界注意，有專文探討李英豪詩論與台灣新詩轉型的關係，可見其影響深遠。

五十年代的香港詩風，仍承繼新月派風格，形式上傾向格律化，內容上則傾向於十九世紀西方浪漫主義的感傷氣氛，「力匡體」即為其代表。林以亮一系列的詩論及林從大陸帶來的好友梁文星（吳興華）的詩作，發表在《人人文學》等刊物上，為香港詩壇擺脫五十年代初的保守風氣打下基礎²²⁴。林以亮詩論雖遲至 1976 年才結集成書²²⁵，但他的重要觀點基本都於五十年代發表在《人人文學》上的篇章中有所闡釋。如〈詩與情感〉²²⁶、〈同情與寬容〉²²⁷、〈論新詩之

²²¹ 彼得·蓋伊（Peter Gay），梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及其他》，台北：國立編譯館與立緒文化合作翻譯發行，2009 年，頁 212。

²²² 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，頁 65。

²²³ 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，頁 73。

²²⁴ Leung, Ping-Kwan, *Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Culture and the Search for Identity*, P227.

²²⁵ 林以亮（宋淇），《林以亮詩話》，臺北：洪範書店有限公司，1976 年 8 月初版。

²²⁶ 余懷（宋淇），〈詩與情感〉，《人人文學》第 12 期（1953 年 6 月 16 日）。

²²⁷ 余懷（宋淇），〈同情與寬容——一個欣賞文學的基本原則〉，《人人文學》第 14 期（1953 年 7 月 16 日）。

形式》²²⁸、〈再論新詩之形式〉²²⁹等文，強調對情感的節制及再次提出探索詩形式的問題，這些問題固然一方面針對當時香港詩壇形式單調、情感氾濫的時弊，另一方面也接續了五四以來新詩發展的重要問題。如前文所述，《人人文學》停刊後，學生文壇開始百花齊放，從《香港時報》1955年1月設立的「詩圃」版到盧因、蔡炎培、葉維廉、王無邪、崑南等自資創辦的《詩朵》，年輕一輩發表了一系列批評自覺地反思當時的詩風。據葉維廉的回憶，當年他將大量王無邪和崑南提供的詩作、翻譯抄錄下來學習，所抄的詩人名單中，包含了新月後期的詩人卞之琳、曹葆華、羅大剛，「現代」派詩人馮至、戴望舒、何其芳，也有後來的九葉派詩人王辛笛、穆旦、杜運燮、陳敬容，七月詩人艾青、詩風獨特的梁文星、廢名、甚至還有左翼詩人殷夫、蒲風、袁水拍，鄉土詩人臧克家、蘇金傘等；批評包括李廣田的《詩的藝術》、朱自清的《新詩雜談》、劉西渭的《咀華集》、卞之琳的《魚目集》、艾青的《詩論》；而翻譯則包括了戴望舒譯波德萊爾（Charles Pierre Baudelaire）的《惡之華》（*Les fleurs du mal*），梁宗岱譯梵樂希（Paul Valéry）的《海濱墓園》（*Le Cimetière Marin*）和《水仙辭》（*Narcisse*），卞之琳選譯的《西窗集》和奧登（Wystan Hugh Auden）的四首《在戰時》（*In Time of War*）²³⁰。可想而知，這些詩與翻譯就是他們當年最為重要的詩學資源。另一方面，林以亮詩論、尤其是梁文星詩與詩論的影響，不但多次見諸當時香港詩人的筆端，後來還因梁詩文在台灣《文學雜誌》上的發表而引來了台灣文壇五十年代第一場「未爆發」的論戰²³¹。1956年台灣《文學雜誌》創刊之後，夏濟安等人以系統性的翻譯、介紹、研究、創作等進一步探尋中國現代詩學的方向。自《文學雜誌》第一卷、第四期發表了梁文星的〈現在的新詩〉之後，除了《文

²²⁸ 余懷（宋淇），〈論新詩之形式〉，《人人文學》第15期（1953年8月1日）。

²²⁹ 余懷（宋淇），〈再論新詩之形式〉，《人人文學》第18期（1953年9月16日）。

²³⁰ 葉維廉，〈回憶那些克難而豐滿的日子——懷念夏濟安老師〉，《臺大八十，我的青春夢》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2008年，頁91—92。

²³¹ 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，封德屏主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，臺北：文訊雜誌社，1996年，頁113。

學雜誌》自身持續關注之外，《自由中國》與《筆匯》也相繼出現響應文章。誠如賀麥曉所論，「儘管吳興華、林以亮、夏濟安、勞榦並沒有逃脫中國現代詩學上的對話性話語體系，但他們注意到了一些結合或突破對立的概念……作為一個比較具體的、大陸和台灣之間的『橋樑』現象，作為整個文化『遷臺』過程的一部分，它們的重要性超過了『論戰』框架，在『文化中國』的詩史上起到了一定的建設性作用」²³²。這裏，不僅僅是文化「遷臺」，由於林以亮身處香港，且首發相關詩文於香港的《人人文學》，更是冷戰時期中國新詩脈絡隨意識形態放逐、流轉、飄搖為繼的重要線索。反觀四十年代以來諸多頗有成就的「現代派」詩人、「九葉詩人」等的流亡、噤聲或改弦更張，《人人文學》和《文學雜誌》中有關新詩的探討就成為中國新詩自五四以來發展成就的重要延續。

林以亮早年就讀於燕京大學西語系，與吳興華同學，讀書時便已在《燕京文學》上發表了〈漢園三詩人〉一文，充分肯定卞之琳、何其芳、李廣田的成就，盛讚「到了他們，我們才第一次看到西洋詩和我們古有的傳統的精純的結合」，並總結「他們最重要的貢獻是拿中國文字的美化和淨化」²³³。林、梁後來在《人人文學》、《文學雜誌》上推舉的詩歌，儘管將著力點放在詩歌形式上，但歸根結底仍是探尋「傳統」與「現代」、「東方」與「西方」聯結的可能，且更為強調「中國文字的特殊性質、構造和音樂性」²³⁴，可說正接續了中國新詩四十年代探索的一個方向。夏濟安畢業於上海光華大學西語系，此後，又與卞之琳、李廣田、馮至、葉公超、朱自清、威廉·燕卜蘇等人同任教於西南聯大，且與卞之琳交稱莫逆²³⁵。他們對後期象徵主義的一致認同體現在對波特萊爾、里爾克（Rainer Maria Rilke）、奧登、龐德（Ezra Pound）等詩人的推崇上，尤

²³² 賀麥曉（Michel Hockx），〈吳興華、新詩詩學與五〇年代台灣詩壇〉，《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005年，頁248—249。

²³³ 林以亮，陳子善編，〈漢園三詩人〉，《林以亮佚文集》，香港：皇冠出版社，2001年，頁72。

²³⁴ 林以亮，〈論新詩的形式〉，《林以亮詩話》，頁1。

²³⁵ 許俊雅，〈回首話當年——論夏濟安與《文學雜誌》（上）〉，《華文文學》第53期（2002年6月），頁15。

其是艾略特，作為西方象徵主義和現代主義的集大成者，更成為影響一代詩風轉折的重要大家。自三十年代初以來，「新月派」、「現代派」都深受艾略特的影響，葉公超、趙蘿蕤、卞之琳、李長之、孫波、曹保華、邵洵美等大量譯介艾略特的作品和詩論，而徐志摩、孫大雨、卞之琳、何其芳、戴望舒等人在創作中則對艾略特有明顯的摹仿或借鑒。這一傳統至「九葉」詩人，再加上燕卜蘇對艾略特的講授，以及 1938 年奧登訪問中國寫下《戰地行》一書，使得英美現代派與中國的現代詩人結下不解之緣。²³⁶1948 年，「九葉」的重要刊物《詩創造》發表了翻譯專號，在這一專號涉及惠特曼（Walt Whitman）、拜倫（George Gordon Byron）、海涅（Heinrich Heine）、萊蒙託夫（Lermontov, Mikhail Iurievich）、艾略特、里爾克、史彭德（即斯彭德 Stephen Spender），而艾略特則成為其中一個推介的重點：唐湜翻譯了艾略特《四個四重奏》（*Four Quartets*）的第一節《燃燒的諾頓》（*Burnt Norton*），岑鄂之翻譯了斯彭德論艾略特《四個四重奏》的文章，陳敬容翻譯了斯彭德談近年英國詩歌的文章，也提及艾略特²³⁷。這樣的一個詩學體系，在台灣由台大英文系的教育所繼承，在香港，則為年輕一輩在龐雜的閱讀、抄寫、相互討論中漸次吸收。創辦於 1955 年的《詩朵》的譯介既有浪漫主義詩人雪萊（Percy Bysshe Shelley）、華茲華斯（William Wordsworth），也有象徵主義詩人波德萊爾、魏爾倫（Paul Verlaine）、韓波（Arthur Rimbaud）、馬拉梅（S. Mallarmé）²³⁸，並且《詩朵》重新肯定了一些三、四十年代的詩人，如深具現代主義風格的九葉派詩人辛笛²³⁹。他們對艾略特的興趣也完全不遜於前輩，如前文所述，1958 年，王無邪與葉維廉曾試合譯艾略特的〈荒原〉，但因事耽擱，而後 1961 年，葉維廉完成全譯，發表於《創世紀》²⁴⁰。庶幾王無邪便作〈荒原〉插畫，連載於 1961 年 5 月 22 日至 24 日的《香港時報》「淺水灣」。

²³⁶ 董洪川，《「荒原」之風：T.S.艾略特在中國》，北京：北京大學出版社，2004 年，頁 211—293。

²³⁷ 馬永波，《九葉詩派與西方現代主義》，上海：東方出版中心，2005 年，頁 91。

²³⁸ 見附錄一

²³⁹ 見班鹿，〈免徐速的『詩籍』！〉，《詩朵》第 1 期（1955 年 8 月 1 日），頁 9。

²⁴⁰ 葉維廉，〈T.S.艾略特「荒原」全譯〉，《創世紀》第 16 期（1961 年 6 月），頁 28—39。

李英豪評論了艾略特的〈焚毀的諾頓〉²⁴¹，而葉維廉的碩士論文，則正是對艾略特詩的方法研究²⁴²，並先發表了短篇評論文章在《創世紀》²⁴³。不同於台灣學院教育系統性的學習，在一種蕪雜的、不分宗派成見式的吸收中，香港的年輕一輩獲得了最大的自由度和自主權去鑒別和創立自己的文學觀。林以亮在二論詩歌的形式中，以梁文星詩為例，探討了中國新詩可能的形式。梁充分運用中國文字的意、韻，結合西方詩學的形式來創造富有東方韻味的新詩，林則一再強調中國文字的特殊性質、構造和音樂性，提出兩種分別向中國古詩和西洋詩借箸的新詩形式。儘管二人後來「古詩愈讀愈多，先後放棄了寫詩，這不能說不是個悲劇」²⁴⁴。不過，正是他們的靈光一現，給香港年輕一輩的現代主義追求者以巨大的啟發：一是求創建，二是在追求現代的同時向傳統借取資源。此二正是後來香港現代主義批評最為重視的兩點。

二、隔海唱和

在五十年代的準備學習階段之後，崑南、王無邪、葉維廉、李英豪、盧因等人便開始了大量的批評書寫，除了發表在香港現代文學美術協會自己編的刊物《新思潮》、《好望角》，也發表在劉以鬯主編的《香港時報》「淺水灣」，甚至還有不少文章發表在台灣刊物如《創世紀》、《文星》、《詩·散文·木刻》等上面。有關台港兩地的文學交流與相互影響，劉以鬯也曾在 1984 年深圳〈台港文學講習班〉的發言〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯繫〉中，談及李英豪詩論多以台灣詩人為對象。台灣方面，解昆樺在《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》中已經注意到李英豪加入「創世紀」外，促動兩地詩壇的互動²⁴⁵。楊宗翰除專文討論李英豪對台灣詩論的貢獻外，另有

²⁴¹ 李英豪，〈論 T.S.艾略特的「焚毀的諾頓」〉，《創世紀》第 22 期（1965 年 6 月），頁 21—28。

²⁴² 葉維廉，〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》，臺北：爾雅出版社，2006 年，頁 12—16。

²⁴³ 葉維廉，〈詩人的窘境「艾略特方法論序說」〉，《創世紀》第 22 期（1965 年 6 月），頁 17—20。

²⁴⁴ 夏志清，〈序〉，《林以亮詩話》，頁 6。

²⁴⁵ 解昆樺，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》，頁 97。

論文討論馬朗、貝娜苔、崑南與臺灣詩壇的關係²⁴⁶。近年有學位論文以台港現代文學系統關係作為對象進行研究，論文《1950年代台港現代文學系統關係之研究——以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》²⁴⁷以林、夏、葉三人為核心人物、幾種重要的現代文學刊物為場域，討論台港文學關係。當中有關葉維廉的部分已涉及葉的橋樑作用，以及香港的現代文學美術協會與六十年代台灣的《創世紀》之間的往來關係，不過論述多側重在人事往還的梳理，對文學來源、思想交流所造成的風格影響尚缺乏細細的辨析。須文蔚的論文〈葉維廉在五〇、六〇年代於台港推動現代主義文學之研究〉²⁴⁸則以葉維廉為研究對象，對葉氏由港至台的一系列文學活動進行了極為細緻的梳理，並從「為新批評引入臺灣與香港奠基」、「傳播四〇年代新詩現代主義美學」及「為《創世紀》詩刊引進超現實主義詩學」三個方面發掘大量史料，儘管其立足點為台灣，實亦為五十年代末、六十年代初台、港現代主義互動提供了幾個重要的方向。

葉維廉於1955年赴台求學，此後一直與香港的詩友如王無邪、崑南、李英豪等保持通信，談文學創作與人生體驗，後來也以通信的方式參與《新思潮》和《好望角》的編輯活動。²⁴⁹如第二章所述，在葉維廉求學期間，一方面因就讀於台大外文系而廣受英美現代主義熏陶，他受教於夏濟安、吳魯芹、趙麗蓮等人，並與同學白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦、戴天、劉紹銘等一同創辦了《現代文學》；另一方面，則先後結識了大量台灣詩壇的干將，如紀弦、商禽、鄭愁予等，以及讀到《新思潮》上葉發表的《賦格》而直接聯絡他的張默、洛夫、痲弦等人。於是，葉維廉幾乎成了台、港現代主義幾個重要陣營的聯結點——

²⁴⁶ 楊宗翰，〈臺灣「現代詩」上的香港聲音——馬朗·貝娜苔·崑南〉，《創世紀詩雜誌》第136期，2003年，頁140—148。

²⁴⁷ 吳佳馨，《1950年代台港現代文學系統關係之研究——以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》，新竹：台灣國立清華大學台灣文學研究所2008年碩士論文。

²⁴⁸ 須文蔚，〈葉維廉在五〇、六〇年代於台港推動現代主義文學之研究〉，《澳門大學「漢語新文學」講堂系列——葉維廉與漢語新文學國際學術研討會會議論文集》，澳門：澳門大學中文系，2011年。（未出版）

²⁴⁹ 葉維廉，〈為友情繫舟〉，《葉維廉文集》第2輯，頁59。

不僅僅是連結而已。本文在須文論述的基礎上，試通過仔細對讀六十年代初葉維廉和李英豪的詩論乃至王無邪的畫論，來勾勒香港現代主義批評的部分脈絡。在台求學的數年間，葉維廉受到系統的、正規的學術訓練，從學士論文的英譯馮至、曹葆華、梁文星（吳興華）和穆旦詩，到碩士論文《艾略特詩的方法研究》²⁵⁰，逐步由對現代詩純粹的熱情展開有關中西語言哲學、觀物感悟形態、表意策略的比較探索，為後來的一整套中西比較文學理論打下基礎。在台大外文系學習的過程中，夏濟安等師給葉維廉極大的影響，一方面追求詩語言的精煉，一方面則在批評上向「新批評」學習。尤其在碩士論文撰寫期間，葉反覆參看夏濟安推薦的兩本書：Cleanth Brooks 的 *Modern Poetry and Tradition* 和 *The Well-wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*²⁵¹。在香港六十年代的現代主義批評中，最為值得注意的兩點就是充分運用新批評理論的重要概念和關照東方與西方、傳統與現代的異質性與延續性。這一時期葉維廉、李英豪與王無邪的批評，也在互相唱和、辯證和補充中一再地實踐這些理論資源、探討相關的理論問題。如 1959 年葉維廉在《新思潮》發表文章〈論現階段中國現代詩〉²⁵²，首先發難介紹台灣現代詩的兩種前衛方向：感覺至上主義和具象詩的實驗，以痙弦和白萩為例說明成功之處，卻也對盲目追求的危機提出警示。而李英豪 1964 年發表於《創世紀》的批評〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，遙遙呼應葉文，否定彼時詩壇所犯的或「情緒至上論」、或淺薄的知性主義的偏頗之弊，有曰「前者全憑情緒所支配，盲目追求獸性情緒的傳達，湮沒了取代了「知性」的創造力和詩的直覺底純粹性」，「後者重新跌入空洞的結構，猶豫過重造形的外貌和推理的方法，每使詩變成失去感性的頹敗軀體，甚至在文字方面玩把戲，形成堆砌或形式至上」²⁵³，直指唯感覺作詩及過度追求形式實驗之濫觴。

²⁵⁰ 葉維廉，〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》，臺北：爾雅出版社，2006 年，頁 12—16。

²⁵¹ 葉維廉，〈回憶那些克難而豐滿的日子——懷念夏濟安老師〉，頁 100。

²⁵² 葉維廉，〈論現階段中國現代詩〉，《新思潮》第 2 期（1959 年 12 月），頁 5—8。

²⁵³ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，《批評的視覺》，臺北：文星書店，1966 年，頁 45。

又如葉維廉於 1961 年所寫的〈詩的再認〉，1962 年 8 月刊載於《創世紀》第 17 期，此文以「心象」為詩所言之「志」，進而通過不同藝術表達方式的不同來辨析詩的特質。此處所強調的「心象」，按照葉文中的解釋，是「當代一種超脫時空的意識感受狀態」²⁵⁴，自然也就超越於普通論說中的「情感」和「思想」。這種「存在主義」式的對詩內涵或本質的理解，也見諸於李英豪和王無邪的文章。又如論及中國傳統的審美觀念，葉文〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉²⁵⁵以極為細膩的對中西詩歌文法構成的分析總結出中國詩的特色——「連結媒介」的缺省以及使用「自身具足」的意象，且詩人與世界的關係是他純然的出現其中——進而分析艾略特詩所具有的審美特色。這種對中國傳統觀念的體認和強調也反覆地出現在李英豪的詩論和王無邪的畫論中。李英豪的〈剖論中國現代詩的幾個問題〉文章一開首便提出的中國傳統宇宙觀的問題：「大抵我們不把『我』和『宇宙』分開，而將『我』和『宇宙』視為一體：由一而二，由二合一，終歸是『一』」²⁵⁶，正是對詩人與世界的關係的相似闡釋。如王無邪的〈東方的再造〉也談到「東方畫家從不關心於呈出自然的特殊面相，……一開始就沒有西方的人與自然對立而產生的矛盾與激動」，也從繪畫的角度強調了東方傳統中人與世界的關係。在一年後的《好望角》上，李英豪的〈論詩語言之動向〉如是寫道：「詩，與繪畫、與音樂，都同具有個人一種無時間的宇宙本質」²⁵⁷，與葉文所論相類。而王無邪 1963 年發表於《好望角》的〈論具象繪畫〉則用「心性」的呈現形式來分辨抽象繪畫和具象繪畫的意圖，並最後達至抹去二者分野的論述。這種超越藝術形式、著重與藝術純粹性及藝術內涵表達的理解，糅合了「存在主義」式的對個人體驗的強調以及禪宗「明心見性」的感悟，並及道家的天人觀念，可說是香港現代文學美術協會諸君的一個共性。

²⁵⁴ 葉維廉，〈詩的再認〉，《創世紀》第 17 期（1962 年 8 月），頁 2。

²⁵⁵ 葉維廉，〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》，臺北：東大圖書股份有限公司，1994 年，頁 88。

²⁵⁶ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，頁 43。

²⁵⁷ 李英豪，〈論詩語言之動向〉，《好望角》第 4 期（1963 年 4 月），頁 2。

他們不但在基本論點上相互唱和，在用詞用語上也時常互相切磋、借鑒。在大量的評論文章之外，筆者查閱到台大圖書館所藏的葉維廉手稿中，有一封早年葉維廉寫給李英豪的信，以及一篇〈批評的職守〉，原意為李英豪《批評的視覺》代序²⁵⁸。此信寫於 1963 年 7 月 23 日，首先交待編輯刊物相關的事宜，而後回應李英豪在同年 2 月所寫、發表於《好望角》的論文〈論現代批評〉²⁵⁹，探討批評方法。信中葉維廉將西方批評的弊端歸癥為「分屍認人」，在李英豪的論文〈剖論中國現代詩的幾個問題〉中，就引用了這個比喻來形容當時的詩壇流弊：「更糟的是有些『詩人』卻妄想去掘墓來『分屍認人』」²⁶⁰，可見這些概念至少在香港現代文學美術協會及台灣《創世紀》文人群中已達成共識。李文還引用了葉維廉的「growth 說」²⁶¹來表明一首好詩應有的特質，亦出自該信。信中剖析中西批評之優劣後，葉提出了「詩是一種 growth」的說法，「既有其獨存性(本體、本質)，亦有其外在性(如樹之有枝有葉，詩亦不能棄絕意象思想……而成詩)」。除了〈剖〉文，李英豪在論文中引用葉維廉所創的概念不止一處，又如〈論詩人與現代社會——兼談文學的交感與傳達〉中，談及現代詩的理解問題：「現代詩確實是難懂的，……它是一株不斷在生長中的樹，存在於自身最自然的生長中。用葉維廉杜撰之語，即所謂「平行之蛻變」(Parallel Metamorphosis)」²⁶²。此處，除了明借葉氏杜撰的術語，更隱約再見到關於「詩是一種生長」的隱喻。另外，葉維廉也同樣會借用李英豪的用語，如〈論現代批評〉中，李英豪批評新批評之弊：「『考古式』的歷史批評方法，有如我們要尋求一個洋蔥的硬核，當一片一片剝割了下來時，整個洋蔥已蕩然無存」。在回信中葉氏便將耶魯學派的 Wimsatt 的分析方法形容為「把洋蔥層層剝去」，在

²⁵⁸ 見《葉維廉手稿》，藏於臺灣國立大學圖書館。

²⁵⁹ 李英豪，〈論現代批評〉，刊於《好望角》第 1 期（1963 年 3 月 1 日），頁 2；後更名為〈略論現代批評〉，收入《批評的視覺》，頁 3—9。

²⁶⁰ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，頁 51。

²⁶¹ 李英豪，〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，頁 46。

²⁶² 李英豪，〈論詩人與現代社會——兼談文學的交感與傳達〉，《批評的視覺》，頁 30。

最後給李文提出意見時又指出，李可能本身亦犯了「批評上之『洋蔥剝皮』」。此類唱和、借鑒、補充，不因地域而有阻隔，不一而足。可見香港現代主義批評的發展，不但是對中國三、四十年代「現代派」、「九葉詩派」等成就之繼承；亦透過葉維廉的關係，而與台灣五、六十年代現代主義的發展相輔相成。

三、從「新批評」到「新的批評」

在對李英豪、葉維廉等人的批評的研究中，幾乎無一例外地都提到了對台灣/香港引入「新批評」的貢獻。陳國球列數李英豪的《批評的視覺》中，「大規模羅列舉薦美國『新批評』的中文評論」，此前未曾見過，唯林以亮編選的 1961 年出版的《美國文學批評選》有不少都可以歸入「新批評」範疇，不過林的序文卻完全沒有介紹此相關篇目為同一派系；另外，又以李氏批評對新批評幾大重要元素的掌握而論李氏有過之而無不及的發揮「特別有利於支援當時現代主義詩歌在創製過程的大膽實驗，也有助於疏導解讀者面對文本成為實驗場所時所產生的種種心理壓力」²⁶³。台灣方面，柯慶明、許俊雅和夏志清都認為「新批評」由夏濟安在五十年代在台大倡議，並透過《自由中國》與《文學雜誌》加以闡發，且許文與夏文都認為夏濟安的〈評彭歌的《落月》兼論現代小說〉乃台灣本地最早體系性以新批評的手法進行文學評論的例證²⁶⁴。楊宗翰以李英豪為「如此全力介紹、推廣與援用新批評手法的中文評論者」第一人²⁶⁵，儘管在論點上主要由批評的規模與影響力而發，但觸及《文學雜誌》而對示範性論文如夏濟安的評〈落月〉文及陳世驤的〈中國詩之分析與鑒賞示例〉²⁶⁶避而不談，確有失誤。須文蔚在此基礎上，以夏濟安在《文學雜誌》的譯介、批評為「初步引入新批評的觀念」，而受夏濟安影響，葉維廉的批評與翻譯事業，則以

²⁶³ 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，頁 72。

²⁶⁴ 見柯慶明，《中國現代文學批評述論》，臺北：大安出版社，1987 年，頁 106-108；許俊雅，〈回首話當年——論夏濟安與《文學雜誌》（下）〉，《華文文學》第 54 期（2003 年 1 月），頁 58；夏志清，〈夏濟安對中國俗文學的看法〉，《夏志清文學評論經典：愛情·社會·小說》，台北：麥田出版社，2007，頁 221。

²⁶⁵ 楊宗翰，〈李英豪與台灣新詩評論的首度轉型〉，頁 308。

²⁶⁶ 陳世驤，〈中國詩之分析與鑒賞示例〉，《文學雜誌》第四卷第四期（1958 年 6 月），頁 4—16。

新批評為起點，同時，台港的不少詩論家亦專注在新批評的闡述，此說較為完整。不過，正如上文所論，彼時同為「香港現代文學美術協會」成員，亦彼此作為文友過從甚密，葉維廉、李英豪及其他諸君的批評應視為一個整體，對「新批評」的吸收和改造，本身就是在互相討論中共同摸索而成。

事實上，彼時李英豪、葉維廉等人所關注的，是借「現代批評應何為」而探索「現代藝術應何為」的問題。他們在條分縷析已有的批評利弊之餘，更強調的是創建自己的「新的批評」，「新批評」固然是他們參照借鑒的重要資源，在吸收的同時亦不乏警醒。上文所提李英豪的〈略論現代批評〉批判僵化的批評準則、「考古式」的歷史批評方法以及科學方法量化，在在為探尋新的文學批評路向，指出文學批評「並無固定不移之規律」，並借鑒「新批評」的兩大原動力，即借助跨學科知識進行比較與分析，以及更多地從審美的角度去研究文學。葉維廉在覆信中基本認同李文的想法，更認為李「去了最正確的批評路線」，不過指〈論現代批評〉文自身即犯了「洋蔥剝皮」的毛病，「即在否定之餘，要指出一個較為完整的方法」。受學院訓練的影響，葉維廉的論述更富條理性。葉將批評方法分為三類，其一為 *Author-psychology*，即作家論，李文所寫到的「考古式」批評即在此列；其二為 *Reader-psychology*，即反應論，而「新批評」派的重要前輩呂恰慈 (I.A.Richards)、愛浦生 (William Empson) 及莫利斯 (Charles Morris) 赫然在列，葉對何謂「adequate reader」提出質疑；其三則為 *Art-object*，即本體論亦針對「新批評」派的蘭松 (John Crowe Ransom)、梵薩 (William. K. Wimsatt)、維伐斯 (Eliseo Vivas)、泰特 (Allan Tate) 等人，而對詩的本體提出質疑。葉一一詳解這些批評的方法、代表的批評家及其優劣，而後歸納三種批評路向共同的問題：「我以為以上三種方法都犯了一個毛病，把自然與詩，人與詩，思想與詩，情感與思想，impulse 與 reasoning，一一截然二分。」針對這種弊端，又提出「中國理論少，恐怕是避免這種分屍認人法」。這一歸納的出發點實際上具有一種比較文學的視野，正如上節所析，以後李英豪和王無邪都常以

此來作為基本論點展開論述。

葉維廉在〈批評的職守〉中，果然將前信所提到的當時批評的幾種分類逐本溯源，更為詳細地介紹了「新批評」幾位重要的批評家之間的師承、發展、否定、衍生關係，並細析出呂恰慈－愛浦生/ 布魯克斯（Cleanth Brooks）/ 潘·沃倫（Robert Penn Wallen）－莫利斯以及梵薩/華爾勒（René Welleck）/蘭松/泰特兩種路向，又指出梵薩受克羅齊（B.Croce）的影響，華爾勒受胡色爾（Husserl）的啟發，而蘭松與泰特則出自柏格森（Henri Bergson）－休爾莫（T.E.Hume）－艾略特（T.S.Eliot）這一系統。在梳理西方批評風氣的譜系之後，葉維廉試圖總結中國傳統詩學的特點，並以西方的批評術語明確之——且不論其合理與否——中國詩「由於自然與詩合一與互為持續的認可」確成為後來葉的比較詩學的重要起點，亦為六十年代香港現代主義批評提供了一套極為重要的批評框架。由此所指出的「詩與學問」、「詩與義理」的關係，從而理解「新批評」對詩歌形式的注重。葉維廉以嚴羽的《滄浪詩話》為例，舉「大抵禪道在妙悟，詩道亦在妙悟」為類比法（Analogy），而理語成理趣方可入詩來確定詩藝在組織力，而組織力又「關乎別材」，乃「漸修而成」。又以考據的方式，考一句源出白石詩「作詩求與古人合，不入求與古人異；求與古人異，不入不求與古人合而不能合，不求與古人異而不能不異」，而聯繫艾略特的傳統論。這種抽離歷史語境的比較方法或有值得斟酌之處，不過卻提供了極大的想象空間。葉維廉從台大畢業後赴美深造，王無邪亦於 1961 年赴美留學，二人的學院經驗後來多少都對他們的批評產生影響。只有李英豪一直留在香港，憑個人的閱讀、對藝術的熱情和才情持續地發表批評，也將那種汪洋恣肆的、更為偏重直覺經驗和語言效果的批評方式發揮到了極致，在六十年代的香港和臺灣詩壇，給予詩人整合傳統與現代、東方與西方資源最大的發揮餘地。李英豪批評的結集《批評的視覺》自序，其觀點與葉維廉的信和代序幾乎如出一轍，只是篇幅大大短縮，甚至引葉維廉的原話：「葉維廉說得對：我們中國理論少，恐怕

能避免上述的分屍認人法」²⁶⁷，可見二人之聲氣相投。

對於如何消化吸收前人的經驗和資源，開創自己「新的批評」，不得不提到的是艾略特的影響。從中國三、四十年代的現代詩人，到五十年代香港的林以亮、台灣的夏濟安等人，都對艾略特推崇備至。《文學雜誌》翻譯了艾略特的〈論自由詩〉(*Vers Libre*)²⁶⁸、〈傳統和個人的天賦〉(*Tradition and the Individual Talent*)²⁶⁹，《文藝新潮》翻譯了長詩〈空洞的人〉(*The Hollow Men*)²⁷⁰及〈序曲〉(*Prelude*)等幾首短詩²⁷¹，《香港時報》「淺水灣」翻譯了〈關於批評〉(節譯自〈批評的效用〉，應為 *The Function of Criticism*)²⁷²，〈T.S.艾略脫論葉慈〉(原文應為艾略特1940年首次年度葉慈演講，原題為 *Yeats*)²⁷³等，《好望角》則翻譯了〈傳統之真諦〉(節譯自 *After Strange Gods*)²⁷⁴，持續不斷的譯介熱潮外，艾略特的文學批評亦給予香港現代主義批評極大的啟發。其中尤為重要的，是有關如何理解傳統的問題。李英豪的批評〈論文學與傳統〉寫於1962年8月，幾乎通篇都在艾略特的〈傳統與個人才能〉的基礎上闡發，亦不避諱地多處直接引用艾略特的觀點。如引艾略特的〈論詩的批評〉：「每一種真正的批評，姑勿論它的形式如何，目標則均為創造……」²⁷⁵；緊接著又引艾略特的〈文化詮釋札記〉：「社會文化詩最基本的，個人文化及各團體階層文化均從其中引申出來」²⁷⁶；在詮釋「文學傳統的整體」時，更整段引用〈傳統與個人才能〉中的段落：「傳統的優點，並非憑集成所能獲得，作家必須下一番苦功，才能使其作品有承先啓後

²⁶⁷ 李英豪，〈自序〉，《批評的視覺》，頁4。

²⁶⁸ 余光中譯，艾略特，〈論自由詩〉，《文學雜誌》第一卷第6期（1957年2月），頁12—16。

²⁶⁹ 朱南度譯，艾略特，〈傳統和個人的天賦〉，《文學雜誌》第八卷第3期（1960年5月），頁22—29。

²⁷⁰ 葉冬（崑南）譯，艾略特，〈空洞的人〉，《文藝新潮》第3期（1956年5月24日），頁32—33。

²⁷¹ 馬朗譯，艾略特，〈序曲〉、〈哭泣之少女〉、〈風景〉、〈瑪蓮娜〉，《文藝新潮》第7期（1956年11月25日），頁52—54。

²⁷² 狄吾譯，艾略特，〈關於批評〉，《香港時報》「淺水灣」1960年6月15日，第十版。

²⁷³ 狄吾譯，艾略特，〈T.S.艾略脫論葉慈〉，《香港時報》「淺水灣」1960年8月6日、7日，第十版。

²⁷⁴ 木譯，艾略特，〈傳統之真諦〉，《好望角》第5期（1963年5月5日）。

²⁷⁵ 李英豪，〈論文學與傳統〉，《批評的視覺》，頁13。

²⁷⁶ 李英豪，〈論文學與傳統〉，頁14。

的作用……這種歷史眼光，是一種時間的觀念，也是一種超越時間的永恆感，甚而是永恆和時間合一的感覺」²⁷⁷；並引用〈奇異神明的追求〉(*After Strange Gods*)中的觀點「自從基督教及古典文化的架構敗壞和腐朽以來，作家曾追求著許多牽強附會和危險的信仰及思想體系，以求一新的藝術表現體系」²⁷⁸等。單看這不厭其煩的多處引述，就可見李英豪閱讀艾略特之廣、之細。而〈論文學與傳統〉的主要論點，亦與〈傳統與個人才能〉極為切近，在艾略特對傳統與當下關係所闡釋的歷史意識的基礎上，李英豪闡發「昨日的現代，將成為今日之傳統；今日的現代，將包含了過去之傳統」²⁷⁹，進而又將「傳統」發揮至「文化」和「語言」的領域，其後所暗含的，恐怕就是中國現代文學面對西方「現代性」的困境，這是艾略特所不曾考慮的。另外，在討論「傳統、反叛和語言」問題時，李英豪還提出對於文學傳統的整體觀點，很易流於過度理想化，並指艾略特的〈什麼是古典〉(*What is a Classic?*)及〈批評的功能〉(*The Function of Criticism*)就犯了這種錯誤。李英豪認為「這『完全』包藏有一種文學上的決定論和宿命論」，實際上正與艾略特自 1928 年的論文集《致蘭斯洛特·安德魯斯：論風格和秩序文集》(*For Lancelot Andrews: Essays on Style and Order*)開始，其文學批評論文日益收到天主教觀點的影響，甚至有喧賓奪主之勢有關。李英豪對文學傳統之整體的理解，更強調時間整體的融合。而所謂「在無意義中對意義的追尋」、將文學傳統視作「生生不息的整體」、乃至詩人需要「一種靜觀力的給出」汲取個人的「經驗」，則融合了中國道家思想與現代心理學的要素，為後續立足於六十年代香港的「新」的創建，做好準備。無獨有偶，呂壽琨 1960 年發表於《新思潮》的長文〈獨立自由的絕對個人智慧藝術〉²⁸⁰就雖未明言傳統問題，卻以「新」、「舊」為主題來探討藝術的發展問題，後又於 1961

²⁷⁷ 李英豪，〈論文學與傳統〉，頁 18。

²⁷⁸ 李英豪，〈論文學與傳統〉，頁 20。

²⁷⁹ 李英豪，〈論文學與傳統〉，頁 13。

²⁸⁰ 呂壽琨，〈自由獨立的絕對個人智慧藝術〉，《新思潮》第 6 期（1960 年 8 月 1 日），頁 91-96。

年2月，在《香港時報》「淺水灣」同題重寫連載²⁸¹，更詳細地以對自唐以還的各畫風畫派的更迭交替的實際闡釋實踐了「昨日的現代，將成為今日之傳統；今日的現代，將包含了過去之傳統」這個理念。呂壽琨將藝術的生命歸結於創新，而後將創新歸功於自我了悟。及至1963年，呂壽琨再撰短文〈個人創建於藝術〉與崑南的〈夢與證物〉同刊於《好望角》創刊號首頁，其核心仍不脫「創建」，而對傳統的理解也統一為「整個傳統實是從傳統中跳出的傳統」²⁸²。整個香港六十年代初的批評都在呼籲「創建」，而「創建」在他們的筆下顯然有了多重含義。李英豪從艾略特受到啓發而對傳統作出的詮釋指出了一個重要的方向，而葉維廉對新批評及以前的中西批評的總結則提供了一個極好的論述框架。

《批評的視覺》堪稱香港現代主義「新的批評」之代表，分為三輯：第一輯以概論為主，第二輯討論詩中的重要因素如語言、本體、觀念、張力等，第三輯則收多篇對具體詩人和詩的批評。所涉及的重要議題包括「新的批評」的方向、傳統問題、詩的交感與傳達的問題、詩人「孤寂」的主題、「感覺至上論」和「實驗至上論」、詩的語言、語法、意象、詞性，至於詩的本體問題、觀念與哲學問題、張力問題等，幾乎都來自英美「新批評」爭論的問題，但討論往往又因作者強烈的「東方意識」和「創建自覺」而超越於原有西方語境中所討論的內涵。在魚雁往返的數年裏，恐怕很難說得清哪一方的影響更大，哪一方的啓發更多。正如王無邪在〈東方的再造〉裏所寫的：「東方的再造，絕非只限於一個民族性的問題……我們是求創建，求藝術，求以己所求得獻諸世界。……我們悟，我們浮現真性，而真性必有本來傳統民族的質素……」身處傳統與現代、東方與西方的臨界點，相似的對自我民族意識的失落感以及對藝術的執著追求是他們共同的出發點和原動力，而彼此不同的人生經驗和求學經歷則相互補足、成就彼此。

²⁸¹ 呂壽琨，〈獨立自由的絕對個人智慧藝術〉，《香港時報》「淺水灣」1961年2月17日—3月5日，第十版。

²⁸² 呂壽琨，〈個人創建與藝術〉，《好望角》創刊號（1963年3月1日）。

第二節 李英豪評論

李英豪批評的意義及影響，第一節已有所論述。目前對李英豪批評的整理尚不完全，所涉及的材料基本以評論集《批評的視覺》為主，間或提及李氏在《好望角》上的評論文章；研究多側重在李英豪批評與台灣新詩批評之關係、與新批評之關係上，無論在材料和方法上都有所欠缺。然而，李英豪作為由本土的報刊培養起來的文學青年，評論文字在短短幾年間由稚嫩而老辣，其文風變化、文體特色都頗具香港報刊文字之典型性，是值得討論的一個方向，卻為前人研究所忽略。

一、概述

李英豪在六十年代之後不再寫文學評論，第一任太太去世後便寄情花草，興趣轉向收藏，故其創作以 1970 年為界，本文所討論的範疇便在 1970 年之前。在〈喝著舊日——懷六十年代〉中李英豪談到，「沒有劉以鬯先生，也許我不會發表文章。」²⁸³以在《香港時報·淺水灣》上的評論文章作為自己評論憶述的起點，固然沒錯，但李氏發表文章的開始，卻遠遠早於此。李英豪首次發表的文章，應當是在 1957 年在《中國學生周報》發表的〈怎樣讀報〉²⁸⁴，該篇短文還獲得了《中國學生周報》助學金徵文初中組第三名，並附有作者簡歷：「男性，年十六歲，廣東中山人，現肄業於皇仁書院 Form 3」。此後李英豪連續向《中國學生周報》投稿，至 1967 年最後一篇〈描敘人生的戲劇〉²⁸⁵，一并在《中國學生周報》上發表了 69 篇文章。初期，作為一個中學生，李英豪的投稿多應《中國學生周報》的徵文或相關版面而作：如〈怎麼消度空閒的時間？〉²⁸⁶和〈怡情益智的娛樂〉²⁸⁷、〈雙輪舞〉²⁸⁸等是應「生活藝術徵文」而作的散文；〈猛獸

²⁸³ 李英豪，〈喝著舊日——懷六十年代〉，《香港文學》第 8 期（1985 年 8 月 5 日），頁 90。

²⁸⁴ 李英豪，〈怎樣讀報〉，《中國學生周報》1957 年 11 月 1 日，第 10 版。

²⁸⁵ 李英豪，〈描敘人生的戲劇〉，《中國學生周報》1967 年 7 月 10 日，第 4 版。

²⁸⁶ 李英豪，〈怎麼消度空閒的時間？〉，《中國學生周報》1958 年 4 月 11 日，第 6 版。

²⁸⁷ 李英豪，〈怡情益智的娛樂〉，《中國學生周報》1958 年 5 月 9 日，第 6 版。

²⁸⁸ 李英豪，〈雙輪舞〉，《中國學生周報》1958 年 9 月 12 日，第 6 版。

變馴做明星》²⁸⁹、〈彎弓搭箭射魚兒〉²⁹⁰、〈捕魚能手〉²⁹¹等是類似知識介紹的小品；〈靜坐——滌塵洗俗的好方法〉²⁹²是散文，〈笑的旋律〉²⁹³是小說，二者都發表於新苗；〈不朽的紅樓夢〉²⁹⁴應「找最愛好的一本書」作；〈被雪蓋著的火山〉²⁹⁵獲「我最敬佩的一個人」徵文賽第三名等等。比對之下，〈廿世紀初的美國繪畫〉²⁹⁶是李英豪第一篇文筆及內容都較為成熟、格局見大的評論。當然，此前李英豪也有不少文章是談論文學、藝術的，唯文風仍稍顯稚嫩。不過有兩篇文章，〈我也談書評〉²⁹⁷和〈從「江鄰幾文集序」說起〉²⁹⁸，很值得注意。二文一長一短，都論及文學的意義與批評的態度。〈我也談書評〉寫道：「真正的文學是當生命窮促時所發出來的呼號……所以我們在寫書評時，要先使內心破除一切成見……我們先得認識自己……第一時察看自己的心能否與作者的心融合……第二我們應查察自己和作者時代的差別，環境的差別……我們要注意的是人物的刻劃、意念的表示和作者的思想見解……」，這裏對評論的認識和思考已頗見深度，且對於評論者姿態的重視非常難得，為後來強調評論家的「獨立」、「誠實」的地位遙埋下伏筆。²⁹⁹而〈從「江鄰幾文集序」說起〉則借「江鄰幾文集序」感歎「文章憎命達」，但態度積極昂揚，「我們不要怕，也不應該怕，雖然文藝前途困難重重，時代的壓抑無止，而且國家多難，人慾橫流，但我們要衝開堤、爆開地殼，挺身掙扎和埋頭苦幹地去研究，去思想，拯救沉落的文藝生命和國家」，實已以文藝研究者自居，並自覺肩負拯救文藝生命和國家

²⁸⁹ 李英豪，〈猛獸變馴做明星〉，《中國學生周報》1958年6月13日，第12版。

²⁹⁰ 李英豪，〈彎弓搭箭射魚兒〉，《中國學生周報》1958年7月11日，第12版。

²⁹¹ 李英豪，〈捕魚能手〉，《中國學生周報》1958年8月8日，第5版。

²⁹² 李英豪，〈靜坐——滌塵洗俗的好方法〉，《中國學生周報》1958年3月14日，第9版。

²⁹³ 李英豪，〈笑的旋律〉，《中國學生周報》1959年3月27日，第9版。

²⁹⁴ 李英豪，〈不朽的紅樓夢〉，《中國學生周報》1958年5月16日，第3版。

²⁹⁵ 李英豪，〈被雪蓋著的火山〉，《中國學生周報》1959年8月14日，第2版。

²⁹⁶ 李英豪，〈廿世紀初的美國繪畫〉，《中國學生周報》1961年9月29日，第14版。

²⁹⁷ 李英豪，〈我也談書評〉，《中國學生周報》1959年8月7日，第4版。

²⁹⁸ 李英豪，〈從「江鄰幾文集序」說起〉，《中國學生周報》1959年9月18日，第4版。

²⁹⁹ 有關李英豪「確認詩評家的位置」之貢獻，楊宗翰文已有所提及，李英豪的〈剖論中國現代詩的幾個問題〉與〈論詩人與現代社會〉等文都一再強調「詩人不該涉入其他」、「引進或推動文學運動是詩評家的工作」等，而「以往台港文壇皆無人論及詩評家的「獨立性」問題」。見楊宗翰，〈李英豪與台灣新詩評論的首度轉型〉，頁316—318。

的重擔，先鋒姿態畢現。此外，文中還提到兩位「可哀也歎」的作家，張叻冰與余陽申，雖總結其成就因環境牽制而「渺乎其小」，但亦肯定其文章細膩精湛。而李英豪的其中一個筆名「李叻冰」，顯然就是來自張叻冰。

1962 年至 1966 年，是李英豪創作文學評論的豐產期³⁰⁰。除了在《中國學生周報》上發表評論文章外，李英豪還分別在《香港時報》「淺水灣」、《好望角》、《新生晚報》「新趣」、《大學生活》、《海光文藝》、《星島晚報》「星晚文化」、台灣的《創世紀》有大量文章發表，以及香港的《文藝伴侶》、《人生》、台灣的《詩·散文·木刻》、《文星》、《幼獅文藝》亦有數量不多但有份量的文章刊出，可謂洋洋大觀。這些文章中，較為專門、具有學術性質的批評多刊於雜誌，而《新生晚報》「新趣」與《星島晚報》「星晚文化」則分別為兩個專欄「四方談」和「畫廊巡禮」撰寫專欄小品。「四方談」與戴天、羅卡、陸離四人合作，每日一篇，但以李英豪與戴天的文章為多，「畫廊巡禮」則隨「星晚文化」週刊每周一刊出。文學批評有一大部分，尤其是通論及詩論，多結集於《批評的視覺》；另有少部分有關小說的批評，則與其葉維廉、姚一葦、葉珊、顏元叔等人的批評文章一起，收入張默和管管主編的《從流動出發：現代小說批評》³⁰¹一書。除詩論與小說評論之外，李英豪也對包括雕塑在內的廣義美術有著極大的興趣，譯介、評論有不少涉及超現實主義繪畫、抽象藝術等當時熱議的美術門類之外，還以實際的評論鑒賞、推舉本地畫家和畫展。另外，大約自 1966 年開始，李英豪對戲劇投以相當的關注，既譯介如撒姆爾·貝克特（Samuel Beckett）、品脫（Harold Pinter）和歐仁·尤內斯庫（Eugène Ionesco）等的作品，也對本地劇社的演出、台灣的《劇場季刊》等發表評論。以藝術門類而言，李英豪評論跨詩歌、小說、繪畫、雕塑、戲劇等等；以思潮流派而言，李氏評論又涉及存在主義、女性主義、超現實主義、精神分析、比尼克（Beatnik）運動、抽象藝術、

³⁰⁰ 見附錄三。

³⁰¹ 張默、管管主編，《從流動出發：現代小說批評》，台中：普天出版社，1972 年。

荒誕劇等；以地域而論，則除第一時間回應本港、台灣的消息、大量關注、譯介、評論歐美的藝術現狀之外，還專門關注過印度的現代畫展³⁰²、韓國的詩選³⁰³、日本文學³⁰⁴等亞洲的藝術動向，所觸及視野之廣，甚為少見。

二戰過後，靠觸犯眾怒而贏得名聲的先鋒派卻在轉瞬間變成了五十、六十年代西方世界最重要的文化神話之一，這引起了一批藝術家和批評家不僅質疑先鋒派的歷史作用，更質疑這一概念本身的合理性³⁰⁵。李英豪評論的形態多少有些吻合之處——熱烈擁抱一切新事物，並經由大眾媒介成為某種時尚——儘管他以及當時幾乎所有的香港現代藝術家們都對所謂的「通俗文學」深惡痛絕。這一批現代藝術家的「精英」姿態與不經意的話語權爭奪將在第三節中詳細論述。不過，與中國二、三十年代的現代主義不同，殖民地香港的藝術家們比之迫切的「現代化」需求更切膚的，是主體意識的失落與追尋。因此，他們在缺乏對現代性自身深刻的危機意識的同時，亦缺乏濫觴於西方現代主義的頹廢精神。他們是如此積極地汲取所有可能獲得的養分來實現他們的「文化再造運動」³⁰⁶，或者毋寧說，他們文化重建的精神本質上更近乎於浪漫主義。

二、「東方式」的批評

如第一節所論，儘管大量借鑒西方、尤其是新批評派的批評理論和概念，但新批評的缺點也為李英豪及他的文友們自覺和警醒。楊宗翰指李英豪對「張力」的詮釋「將『翻譯』變成遊走在剃刀邊緣的『改編』」，「不太正常」，並批評李英豪欲將「張力」「打造成現代詩最重要與絕對的評價標準，並將之發展為一個無所不包的詩學用語」，卻並未能「有足夠胃口來消化各式各樣、風格不一

³⁰² 見李英豪，〈印度現代畫展（一）、（二）〉，《新生晚報·新趣》1964年12月10、11日，第五版。

³⁰³ 見李英豪，〈許世旭譯韓國詩選〉，《新生晚報·新趣》1965年1月15日，第五版。

³⁰⁴ 見李英豪，〈混蛋，你們懂得什麼？〉，《新生晚報·新趣》1965年6月27日，第五版；〈白樺·耽美·新感覺〉，《新生晚報·新趣》1965年7月30日，第五版。

³⁰⁵ 馬泰·卡林內斯庫（Matei Calinescu），顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》，北京：商務印書館，2002年，頁130—135。

³⁰⁶ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，《新思潮》第1期（1959年5月1日），頁6—7。

的作品」。李英豪對新批評的態度，上文已有述論。以新批評原文作為標準進行評判而罔顧香港六十年代的具體文學語境，楊氏恐怕也步了李英豪和葉維廉批判的「分屍認人」的後塵。全無學院背景的條規與束縛，加之文章發表於報紙雜誌對文體文風活潑的需求，李英豪有相當自由的空間來發揮實踐他們的「新的批評」。筆者姑且將李氏批評的風格概括為「東方式」的批評。這種批評的首要特點，就是將西方的邏輯演繹法與中國古典的感悟式批評相結合，以此來避免西方批評的「分屍認人」或中國傳統批評的「過於籠統」的問題。李英豪的批評，常在邏輯分析後以妙喻闡釋理論，別具一格。如〈論詩語言的動向〉中，先以術語陳述「美從感性聯結與反射間，遂悠然而生了。它便存在於意象和意象的爭衡間」，繼而以具體意象作比：「渴飲的慾望可使人看不見杯的美：杯的美亦會擾亂了渴飲的慾望。然而杯卻是因為渴飲而產生的。」³⁰⁷又如〈釋維廉〈河想〉〉一開始所寫，該詩「從語言及整體上言，『剛柔相推而生變化』，開闔對葉而相反相成。在心象方面，相排相吸而互相制衡；而在散射的『情境』間發生一種奇偶相生的磁性……」，末處則以嚴羽《滄浪詩話》中「禪道在妙悟，詩道亦在妙悟」結尾。這不僅是將古典文論代入張力說的矛盾雙方，用已有的「剛柔相推」、「奇偶相生」概念與「張力說」雜糅；更以中國傳統思想探求好詩的審美效果，以「妙悟」概括〈河想〉一詩由「河」及「我」，再到時空宇宙的廣闊意境。

「東方式」的批評的另一個特點，是打破傳統文體、文類、乃至藝術界限，貫通不同學科知識，將其交叉運用到文學批評上去。如〈論小說批評〉，文章的最後提出由現代小說而產生的小說批評，提示其創作的途徑是：「使非小說的詩形，漸漸變成非歷史的真確散文形式」³⁰⁸。為了強調現代小說轉向內部世界的挖掘，李英豪多次在批評中以詩論的方式、術語來類比，甚至直接對小說進行

³⁰⁷ 李英豪，〈論詩語言的動向〉，《好望角》第4期（1963年4月20日），頁2。

³⁰⁸ 李英豪，〈論小說批評〉，《從流動出發：現代小說批評》，頁8。

評論。〈小說語言的暗喻性〉就通篇細析暗喻的幾種不同類型，以表明「小說語言暗喻中包含的「象徵」，雖非等於小說的全體，或獨一無二的表現手法，但起碼是最基本而毋庸置疑的」，進而更以葉維廉在〈詩之再認〉中提出的詩的幾種情境與小說語言暗喻的四種「因子」作比³⁰⁹。這種貫通與李英豪對現代藝術的深刻理解有關，正如李英豪在〈小說技巧芻論〉開篇時所寫的：「與其說現代小說趨於詩，不如說它是趨於個人存在情境與自我之顯現」，這種強調個人主觀經驗的論調在他的詩論、畫論乃至戲劇評論當中，都一再出現。在上述貫通之外，李英豪甚至嘗試在評論中實踐重要的創作技巧。例如〈小說技巧芻論〉，大段的分析中不斷加插括號註解，猶如現代小說的自由聯想與拼貼效果，讀來格外恣意。且看評論崑南《地的門》的一段：

小說家顯露的孤寂、冷漠、暈眩而黑暗的生存情況。（「地的門」題目本身的意象即為此種情境之象徵符號——無路可通刻板的存在甬道，既無標誌，亦無意義。）……其技巧，由似漫不經意的心理流動（事實上是沉痛瞬間的串成），若音樂的過門和覆唱，若現代詩無定形結構的濃縮化，表出思想（「地的門」是一個現代青年在其生存情境中的「哲學」）情感的敏銳和多樣性（地的門的生存味道，來自個人對生命焦慮的渴求），若繪畫之拼貼手法（Collage）和皺擦手法（Frottages），亦若電影上蒙太奇的攝影剪接技巧（如杜思·帕索斯所採「開麥拉」般的新聞剪接法）。³¹⁰

括號的意義多重，有對上文的補充闡釋，有對相應內容的揭示，有英文註釋，有舉例說明等等。同時列舉音樂、詩歌、繪畫和電影技巧，以如此大量的不同藝術門類來類比小說創作技巧，恐怕也是李英豪的創舉。在〈小說與神話〉中，李英豪則開明宗義地提出：「我深信現代小說、現代詩、及現代畫，在今天來說，得重新注視兩方面：一是禪；（在討論完神話與現代小說後，我會接著在另幾篇文字中，討論到禪與現代文學的問題）另一就是神話。」³¹¹在李英豪，顯然是講現代小說、現代詩、現代畫，乃至現代的其他藝術門類視作同一整體探究其

³⁰⁹ 李英豪，〈小說語言的暗喻性〉，《好望角》第10期（1963年7月25日），頁5。

³¹⁰ 李英豪，〈小說技巧芻論〉，《好望角》第6期（1963年5月20日），頁3。

³¹¹ 李英豪，〈小說與神話〉（一），《好望角》第8期（1963年6月20日），頁3。

特徵。作為香港現代文學美術協會的第二任會長，香港現代主義運動的重要推動者，李英豪批評是站在香港現代藝術的整體理論建設上而發聲的。因而李氏對「神話」和「禪」的重視，不僅是出於對現代西方藝術的觀察和理解，更是出於自身立場，徘徊於追隨西方思潮衝擊和追尋自身文化資源之間的重要思考所得。此間，〈小說與神話〉堪稱一篇集大成之作。此文在《好望角》的第8期、第9期、第10期連載三期，共逾一萬五千字，分為「神話之義蘊」、「神話與現代人類之窘境」、「神話與人性矛盾」、「神話與夢」、「神話與小說方法及民族感情」幾個部分來闡述神話對於現代小說的重要啟示。該文涉及了諸多「新批評」的重要概念如「張力」(tension)、「基形」(pattern)等等，同時使用了大量古典神話、傳說和文獻，其中包括中國的古代神話和西方的希臘神話，又論及夢和精神分析學說，旁涉人類學、歷史學等不同學科知識，牽涉領域之廣為同時期台、港文學批評所罕見。儘管所涉概念、學科龐雜，但全文抓住「現代小說則是個人的、內在的、神話的、甚至是詩的」，來區別此前「敘述的，故事的，歷史的，甚至是科學的（尤其是在方法上）」³¹²主流自然主義小說。在闡釋一些重要概念時，李英豪常將東西方不同體系下的概念作去歷史化的類比分析，儘管有不嚴謹之處，卻富想象力和啟示性。如第一部分講述神話的意蘊，說「神話深富濃厚的神秘思想，由於它非以理去明晰地圖析一項真理」，是強調神話的非理性，繼而以莊子的「神人」本位為人，而說明「神話中的神仙，其間就是人的自我反映」³¹³，已有簡化和偏頗之嫌；之後以莊子「內篇」中有關敘述指陳「現代小說之採用神話，多多少少否定了理性外在的存有，回歸到內在心靈的幻想和自由」³¹⁴，就完全是李氏的發揮了。但在創作的立場，把問題集中於「心靈的幻想和自由」，取神話的想象力與現代性所開掘的精神心理層面相關聯，確是富有創造力和啟示的闡釋。在「神話與夢」一節，從弗洛伊德對夢和神話的

³¹² 李英豪，〈小說與神話〉（一），頁3。

³¹³ 李英豪，〈小說與神話〉（一），頁3。

³¹⁴ 李英豪，〈小說與神話〉（一），頁3。

解釋引入，接著就以極為詳盡的有關后羿射日的神話資料對崑南的《地的門》進行了細膩的分析。分析的重點放在符號象徵，將史料中后羿的夢與小說主人公葉文海的夢平行對照，又將后羿射日的神話與葉文海的行為對照，細緻地剖析小說中的人物、情節、乃至各種細節的象徵意義。這一部分至今仍是分析《地的門》最為重要的文本之一。值得注意的是，全篇多處提到「小說仍離不開以『人』為本」，「小說家應從人的心理方面入手」，這種對「人」、「個體」的強調很容易讓人聯想到後來引發「科學主義」的「人本主義」。然而李英豪在這裏對「人」和「人性」的強調卻又是針對機械文明的物化現象而作，對「人」、「個體」和「我」的闡發則多取中國古典文化中人神合一的大我意涵，可見李氏以東方文化對西方文明的潛在回應。文末更直接指出：「神話的重要處，在於它根諸這些民族感情的淵源；意義卻如此不同地創發於個人的心靈中……我們與其說是發掘神話，毋寧說是發掘民族根本感情的莊嚴、神秘和創造力量。」³¹⁵

與上述問題相關聯，李英豪「東方式」的批評始終將中國古典文化中「天人合一」、「物我合一」的精神觀念，作為建構現代藝術理論的基點。原刊於張默、痖弦主編的《中國現代詩選》作為代序的〈論詩人的孤寂〉，後分為兩個部分，分別題為〈孤峰頂上〉和〈小如世界·大如孤寂〉收入《批評的視覺》。〈論詩人的孤寂〉表面上是探討現代詩中的「孤絕」，回應西方科學和工業革命後，「詩被『貶黜』，地位等而下之，成為文明中一種『附麗』」的現象，實際上則借此闡釋中國式孤絕的文化意涵，並針對當時中國現代詩壇的「宗派」觀念和偏見提出看法。另一方面有趣的是，李英豪在此文中對西方的「孤絕」作回溯時，所採用的全都是浪漫主義詩人的例子。他舉華茲華斯（William Wordsworth）、柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge）、濟慈（John Keats）和拜倫（George Gordon Byron）為例，用普拉茨（Mario Praz）的「浪漫式的痛苦」概念來解釋「孤絕」，因而把這種精神氣質追溯至十八世紀後期，一直到十九世紀

³¹⁵ 李英豪，〈小說與神話〉（三），《好望角》第10期（1963年7月25日），頁6。

的美學和頹廢運動。如此一來，李英豪所謂的「孤絕」實際上指涉的，是現代主義極為重要的美學特徵：頹廢。不過，與緣起於西方、帶有宗教審判意味、相信時間無非是一個持續的沒落過程的頹廢觀念迥異，李英豪的〈論詩人的孤寂〉更多地採取新馬克思主義有關資本主義垂死文化的社會認知，並以中國傳統宇宙觀作為精神補充。他以當時香港、台灣重要的現代主義詩人洛夫、周夢蝶、馬朗和秀陶等的詩作為例，將西方頹廢意識中源自強烈危機感的不安、孤獨、自我審查轉化為東方式的「觀我」。「因為詩非尋求外在的客觀宇宙，詩的對象不是『你』，不是『他』，而是『我』，主觀宇宙的『我』，主客合一的『我』……問題不是詩人走進什麼『象牙塔』，而是是否誠諸『己』；若是。他的『孤絕』，實是『萬物與我為一』的整合，實是『萬物與我並生』的精神啟始。」³¹⁶此處對詩和詩人的要求，已超越了個人與社會的隔絕、對立，以東方禪宗物我觀之大「我」取代西方理性與感性分裂、主體與客體二元對立之小「我」，提出了一種異趣於西方頹廢美學的東方現代詩美：「孤絕」。

三、跨媒體評論

專門的文學批評固然重要，但發表於報紙、量多高頻的短篇評論更不可小覷。李英豪分別開設於《新生晚報》「新趣」和《星島晚報》「星晚文化」的兩個專欄，內容多與文學、繪畫、電影等藝術文化有關，但筆法輕鬆，短小精悍，自與嚴肅批評形成迥異的文體風格。

報紙每天出版，即使是文藝副刊亦富時效性，因此李英豪的專欄評論中有不少都是應時、應景之作。以《新生晚報》「新趣」為例，在「四方談」的194篇文章當中，各種名目的紀念、悼念文章就不下十篇，有悼念台灣存在主義文學青年王尚義的，有紀念覃子豪逝世一周年的，有紀念德國詩人里爾克（Rainer Maria Rilke）的，有紀念西班牙文學家優納默樂（Miguel De Unamuno）誕生一百周年的，有幾年加繆逝世的、有紀念愛爾蘭詩人葉芝（William Butler Yeats）

³¹⁶ 李英豪，〈孤峰頂上〉，《批評的視覺》，頁65。

誕生一百周年的等等。即時的各式展覽自然都是好題材，尤其是自 1961 年大會堂落成，成為本地文化風向的指標，大會堂的展出則更要著重點評。因而小至張樹新在雅苑畫廊、香港文化酒店舉辦的畫展、張義的大會堂個展，大至現代文學美術協會第三次國際沙龍，大會堂蘇六朋真跡展，大會堂展出的中元畫展，都為李英豪一一評過。每日不過短短千字，李英豪借報紙專欄擔負的，卻不僅僅是抒一己之見的批評家角色。李英豪雖極力推進香港的現代主義文藝運動，但對不同地域、流派的文藝都極為關注，並持支持的態度；而即便同高舉現代主義大旗之後輩，有不妥之處亦嚴正指出。1964 年底，本地青年自資刊物《戮象》出版，李英豪就撰文寫道，「『戮象』的朋友們，勇氣雖然可嘉；但就作品論作品，顯見他們仍然誤解『新』」，「看『戮象』中的詩（如果他們不怪我坦白指出），差不多大部分直接摹仿台灣那群新銳詩人的作品，取其外貌（形式）而遺其骨髓，因而對其和炫弄花巧的成分多，自覺創造的成分少」。其愛之深，其責之切，從中學生的練筆文章以來不過短短數年，李英豪已成長為相當成熟的「前輩」，對「新潮」、「先鋒」的理解也有了相當深度。而另一方面，對台灣的同道友，李英豪則不吝一再大力推介。在《新生晚報》「新趣」中，便第一時間介紹、評論了洛夫的詩集《石室的死亡》³¹⁷、創世紀詩刊³¹⁸、莊喆的《畫餘散論》³¹⁹等等。又如台灣的《劇場》季刊，編著者與李英豪應無來往，只因是「中國第一本真正稱得上嚴肅的影劇雜誌」，而為李氏注意——並不完全是贊揚。李英豪也指出《劇場》的缺點，是「完全偏重西方的影劇，關於目下中國卻隻字不提」。³²⁰這固然與台、港兩地的政治氣候、文化環境有所關聯，不過作為一個現代主義倡導者，李英豪不盲目迷信西方，始終立足於自身的創建，實為難得。李英豪關注各地文化最新動態，既包括文學、藝術本身新的作家、作

³¹⁷ 李英豪，〈洛夫詩集「石室的死亡」〉，《新生晚報·新趣》1965 年 1 月 17 日，第五版。

³¹⁸ 李英豪，〈台灣創世紀詩刊〉，《新生晚報·新趣》1965 年 1 月 21 日，第五版。

³¹⁹ 李英豪，〈莊喆的畫餘散論〉，《新生晚報·新趣》1965 年 3 月 16 日，第五版。

³²⁰ 李英豪，〈從「劇場季刊」談起〉，《新生晚報·新趣》1965 年 3 月 21 日，第五版。

品、刊物和發展方向，也包含文學、藝術的外部環境，即編輯、報刊與出版，甚至談及兒童美術教育這樣細膩的分支。文星出版《古今圖書集成》，李英豪除對類書進行必要的推介之外，更藉此對本地出版業發出呼聲：「我們今天實實在在需要像文星那樣的出版社，一方面固然一批一批創作叢書的出下去，一方面也急切需要將一些「孤本」或幾乎絕版的書再版發行，以最便宜的價格發售。」³²¹這就超越了一般批評家囿於文學內部批評的侷限，考慮到文化生產對文學藝術越來越重要的影響因素。出版行業風氣是涉及文學藝術生存的根本性問題，李英豪對文化現實的準確觀察一方面是非學院背景賦予的慧眼，另一方面也是只有在專欄評論這樣的平臺才具有傳播意義的議題。又如〈馬經與武俠小說之外〉一篇，討論報紙對文學藝術的開拓，言報紙和廣播「二者都是『傳播』的媒介。一份報紙副刊當然不能全部文藝腔兒，因為它需有不同興趣的各種讀者」，在對報紙求銷量的基本認同之上將「能有五千個真正的讀者同時又教育另外的五千個好還是全遷就一萬個好」這樣的問題拋給編輯。文末更不惜現身說法：「雖滿身俗氣者如李英豪，也自鳴清高及附庸風雅的讀讀胡菊人，徐訏，可是亦係『天龍八部』，『龍翔劍』的忠誠讀者」，當然反過來，這種刻意拉近與讀者的距離，帶着一半自省、一半自嘲的筆調，卻也正是香港極度發達又「自由」的文化工業的獨特產物。

香港的文化工業發達，在七十年代電視崛起之前，主要見於報刊業的繁榮。報刊種類既多，則需應不同政治立場、不同趣味讀者之需而作區別，發揚自身風格，方有立足之地。報刊作者如李英豪，在幾種完全不同的報紙副刊、雜誌上發表文章，篇幅長短、文筆文風也自然不同。有研究指出，《新生晚報》是「屬於「客觀」、「中立」、「追隨讀者口味」的一類」³²²，「與《星島日報》的新舊派

³²¹ 李英豪，〈我們需要有魄力的出版〉，《新生晚報·新趣》1964年11月19日，第五版。

³²² 樊善標，〈閱讀香港《新生晚報·新趣》1951年的短篇故事——管窺「香港意識」的生產和傳播〉，《新生晚報》「新趣」版（1945—1976）資料冊，香港：香港中文大學香港文學研究中心，2008年，頁178。

文藝副刊相比，「新趣」版的吸引力並非高級的文化品味，而在於刻意迎合小市民階級對社會萬象的窺秘好奇心理；與《文匯報》、《大公報》這些左翼報紙比較，「新趣」版則避免指向具特定的制度、意識形態，引發憤恨的情緒」³²³。巧的是，李英豪在《新生晚報》和《星島晚報》（與《星島日報》同屬星島新聞集團，屬姐妹報）上都有專欄，恰可見其文風之異。《星島晚報》「星晚文化」版乃具有相當層次的文藝副刊，不單內容集中於文學、藝術，其論調也較為學術。而《新生晚報》「新趣」版雖在《新生晚報》各版中較重文化性、知識性，但仍以趣味性為先。在「新趣」版專欄所寫的文章，雖然篇幅甚為短小，但每每開頭必顧左右而言他，從別處引入。以李英豪 1964 年 3、4 月發表的四篇評介陳映真的文章為例，〈「我的弟弟康雄」〉從「讀者希望我在這裏介紹一些「有前途」的中國當代小說家」³²⁴引入，〈哦，蘇珊娜〉從「每當我在音樂課重教過這首歌的時候，總自然想起了陳映真的短篇『哦，蘇珊娜』來」³²⁵開始，〈淒慘的無言的咀〉³²⁶則由一個前輩的話以及「我」想起的一句以前的話作為開場白，只有〈一綠色之候鳥〉³²⁷算是比較開門見山地直敘陳映真小說的概括，卻是在有了〈「我的弟弟康雄」〉和〈哦，蘇珊娜〉兩篇作為鋪墊的基礎之上。此外，無論多麼嚴肅的內容，作者例必要點到一些奇聞趣事作為吸引，李英豪亦不例外。如談〈我的弟弟康雄〉時提及當時發表的筆名，李英豪就特意寫道：「陳映真不是用他教書時的正名「陳永善」，而是用「然而」的筆名。這筆名很古怪，是不？但不是因為筆名古怪才吸引人，而是全篇的內容所致……」抖完這個包袱，才進入正題介紹小說的特出之處。又如〈哦，蘇珊娜〉，也要特意強化陳映真的性別轉位寫作，「陳映真很愛將自己轉位為女性，這有點像寫詩的上官予……他將

³²³ 樊善標，〈閱讀香港《新生晚報·新趣》1951 年的短篇故事——管窺「香港意識」的生產和傳播〉，頁 194。

³²⁴ 李英豪，〈「我的弟弟康雄」〉，《新生晚報·新趣》1965 年 3 月 23 日，第五版。

³²⁵ 李英豪，〈哦，蘇珊娜〉，《新生晚報·新趣》1965 年 3 月 30 日，第五版。

³²⁶ 李英豪，〈淒慘的無言的咀〉，《新生晚報·新趣》1965 年 4 月 3 日，第五版。

³²⁷ 李英豪，〈一綠色之候鳥〉，《新生晚報·新趣》1965 年 4 月 1 日，第五版。

自己女性化後，再站在這女性化了的「我」去看自己及周圍的世界。連映真這名字也很女性化，怪軟綿綿的，是不是？」這種刻意的強調和對話的口吻，都是應《新生晚報》的讀者層面而作，儘管文風不及《新生晚報》「新趣」的另一專欄作家十三妹那麼生動、辛辣、有趣，比起李英豪自己的筆法，已是相當活潑。1965年6月25日的〈靜劇·反劇·荒謬劇〉，在開場白中先調侃自己：「當被別人譏笑未看過貝克特『等待哥多』的上演而滿口『等待哥多』時，終於有機會在香港戲劇會看到了『等待哥多』的演出」，進而甚至啓用了廣東話方言表述《等待戈多》劇台詞是「大兜亂」，繼而由《等待戈多》切入，概括介紹了十九世紀末以來的象徵戲劇。將起源、意涵、表現形式都截然不同的「靜態劇」（static drama）和「荒謬劇」（absurd drama）混為一談，可說真正是一種「大兜亂」的寫法，但若以吸引讀者的目的來看，相信對加深讀者的印象能起到一定的效果。同樣討論戲劇，李英豪在《星島晚報·星晚文化》的寫法，就嚴謹不少。〈「犀牛」·劇本·舞台〉評尤內斯庫的《犀牛》，著重對其在美國演出時的舞台表演及劇本的評價。前者是據尤內斯庫自己在1961年法國的《藝術報》上發表的一篇論文而寫，而劇本部分亦應是參考不同的歐美批評而作。從尾段來看，李英豪作此文乃欲為即將上演的《犀牛》及《四川好人》做一番「廣告」，並以尤內斯庫戲劇在法國的賣座賦予其戲劇「合法性」。不過，在「星晚文化」刊出的此文，無論在拋出學術術語還是艱深的概念時，儘管限於篇幅缺乏系統的梳理和背景知識介紹，卻也無需刻意設計一些「包袱」、「橋段」或用詞來降低閱讀障礙或設置閱讀期待。而數日後，同樣預告《犀牛》與《四川好人》公演的文章發表於《海光文藝》雜誌，就從容和學術得多。〈「犀牛」與伊歐納斯柯〉開篇有一段很小的編者引文，將文章的意圖表述得非常清楚：「雖然作者對荒誕劇「犀牛」和伊歐納斯柯得評價和我們的評價有所不同，但我們還是本著介紹不同流派的作品和發表不同意見的宗旨，把它刊出，讓讀者們自作判斷。」全文在對尤內斯庫及其作品進行了相當詳盡的介紹後，則從《犀牛》的內容、

夢的元素、時間、人物、主題、創作動機和情節幾個方面對這部劇作了全面的評述。不同媒體針對不同讀者的撰稿需要造成李英豪評論的不同風格，反過來，在李英豪的批評文章中可以見到報紙專欄寫作那種恣肆的文風和寬闊的視野，亦能在評論文章中見到他對文學藝術的赤誠和知識的累積；儘管有時不免有一點不切實的「自我發揮」，也無傷大雅。

第三節 存在主義的風氣

許多年以後，西西回顧自己的創作歷程時如是總結：「對我來說，《我城》是一個分水嶺，以往我寫的是存在主義式小說：《東城故事》、《象是笨蛋》、《草圖》等等，都相當灰色，結局或者主人公發瘋了，或者死亡。一句話，生命好像沒有意義。」在同文內，她如是描述首個中篇《東城故事》的女主角：「……她（指小說女主人公，筆者註）看存在主義小說，——又是存在，那種似懂非懂的存在主義時代，卡謬，卡夫卡之類。……故事很糟，那種『存在』，並沒有社會根源，不過是讀了書，……是的，是觀念的移植，從書本上得來的觀念，又反過來否定讀書的意義，甚至懷疑人生的意義。」³²⁸《東城故事》寫於一九六六年，根據此文，那是一個「存在主義的時代」，但對存在主義「似懂非懂」。很快，西西便發現「這些存在主義式的小說，我覺得都不是我應該走下去的路，我想寫一個比較快樂的，同樣『存在』，但用另一種態度」。這種轉變固然與六七以後香港經濟騰飛及社會轉型、作者的自我風格形成等等有關，但饒有興味地，是什麼促成了這種最初的追隨？或者說，是什麼令「存在主義」風靡一時卻又使人似懂非懂？所謂的「存在主義時代」，又究竟是什麼樣的呢？

一、「存在」之場域

事實上，「存在主義」在中國並不是一個全然陌生的概念。儘管中國哲學界

³²⁸ 西西，〈胡說怎麼說——談《我城》〉，《時間的話題——對話集》，香港：素葉出版社，1995年，頁198—200。

對存在主義顯示出異常的冷漠³²⁹，但文學界對「存在主義」可說是敏感而熱忱。魯迅受到尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）和克爾凱郭爾（Søren Aabye Kierkegaard）的啟發和影響、《野草》的深刻與絕望、馮至因「存在主義」尤其是雅斯貝斯（Karl Jaspers）和里爾克影響從浪漫抒情轉向哲理沉思、戴望舒於1947年翻譯發表了薩特的小說《墻》、盛澄華在《文藝復興》上發表文章表現出對法國存在主義的濃厚興趣、羅大岡翻譯了薩特的劇本《恭順的妓女》等等³³⁰，在中國現代文學發展的軌跡中，「存在主義」雖因不同的文化因緣而化入文學家不同風格特徵的創作中，其線索從未間斷但相對其他思潮還是相當薄弱，並在五十年代因意識形態原因幾乎絕跡於中國大陸。而在香港，五十年代末、六十年代初，香港的文學雜誌、報刊忽然大量湧現與「存在主義」有關的文章，其勢之興可謂前所未有。有研究曾以《好望角》所載小說為例，探討「存在主義」影響下香港六十年代現代主義小說的一個重要面向³³¹，並在附錄部分羅列了《中國學生周報》、《文藝新潮》、《香港時報》「淺水灣」、《好望角》的部分相關評論、小說。以《中國學生周報》、《文藝新潮》和《香港時報》「淺水灣」以至《好望角》來看香港彼時的存在主義風氣，大致方向不錯，但恐怕失之片面。「存在主義」在當時的流布亦遠遠超越這個範疇。香港中文大學的香港文學資料庫是目前收香港報刊最全的資料庫，網絡搜索系統收錄了香港從二十年代起至今的期刊雜誌，包括 56 種全文期刊，126 種期刊目錄索引，16 種全文報紙副刊，10 種報紙副刊目錄索引，幾乎涵蓋所有重要的期刊報章。筆者首先以該資料庫為基礎，以「存在」為關鍵詞進行搜索，查找取存在主義含義的篇章。由於在大

³²⁹ 「五四」時期，僅李石岑在他主持的《民鐸》上注意到尼采哲學中的存在主義因素，并很早注意到了克爾凱郭爾；至二十年代末，有人注意到了德國的海德格爾和日本的西田几多郎；而三十年代《清華週刊》的「現代思潮特輯」則顯示哲學界確注意到了存在主義這一思潮，不過相關知識仍相當有限，甚至有錯誤。參考解志熙，《生的執著——存在主義與中國現代文學》，北京：人民文學出版社，1999年，

³³⁰ 參考解志熙，《生的執著——存在主義與中國現代文學》，頁 57—88。

³³¹ 見楊彩杰，〈「存在」的鉤沉——以《好望角》所載小說為例，探討六十年代香港文學對西方存在主義思潮的思考〉，《城市文藝》第十一期（2008年12月15日），頁 24—35。

量翻閱的過程中發現當時對存在主義的譯介主要針對祁克果（Søren Aabye Kierkegaard）、卡繆（Albert Camus）、沙特（Jean Paul Satre）展開，並且，有大量介紹莎岡（Françoise Sagan）的文章將其歸為存在主義式的，因此再以「卡繆/繆」、「加繆/繆」、「嘉繆/繆」、「沙/薩特」、「薩泰」、「沙/莎岡/崗」、「祁克加/伽德」、「祁/齊克果」為關鍵詞在各欄位進行搜索，查取相關篇章。合此兩項發現，有關文章發表的集中時期是在五十年代末至七十年代初，到八十年代末，不僅文章數量大幅減少，對存在主義或相關人物的名稱使用也有了專業化、學院化的傾向，因此，將篇目的選取截至八十年代。最後，在可能的條件下，再對《文藝新潮》、《詩朵》、《新思潮》、《香港時報》「淺水灣」、《好望角》、《大學生活》進行了窮盡式查找。合以上三項而製成的香港存在主義報章目錄³³²，以該目錄所涉篇章為場域進行分析，能大致瞭解存在主義傳播的情況，並從較為宏觀的角度觀察存在主義思潮之影響。

從這一統計結果發現，有關存在主義的譯介、討論和創作，涉及以下 27 種報刊：《文藝新潮》、《新生晚報》「新趣」、《香港時報》「淺水灣」、《好望角》、《大學生活》、《中國學生周報》、《文藝季》、《水星》、《文匯報·文藝》、《華菁》、《文藝世紀》、《文藝伴侶》、《當代文藝》、《純文學》、《海洋文藝》、《盤古》、《四季》、《大拇指》、《文美月刊》、《開卷月刊》、《南北極》、《華實文藝叢刊》、《八方文藝叢刊》、《詩風》、《新晚報·星海》、《星島晚報·大會堂》、《讀者良友》。從這份名單來看，幾乎沒有什麼左派的報刊參與其中，即使在左右對壘已不那麼明顯的六十年代，也只有《文匯報》、《新晚報》可以算作正統的左派報紙，而羅孚主編的《文匯報·文藝》和風格較為普羅的《新晚報》卻都非屬意識形態強烈，此間可能存在的意識形態視野頗值得玩味。其中，篇目最多的主要集中在幾種重要的現代主義文藝刊物、副刊，「友聯」旗下分別針對中學生和大學生的《中國學生周報》和《大學生活》，以及立場中立、頗受市民階級歡迎的《新生

³³² 見附錄四。

晚報》之「新趣」版。以上報刊中《文藝季》、《文藝世紀》、《文藝伴侶》、《當代文藝》、《四季》、《南北極》、《華實文藝叢刊》、《新晚報·星海》各只有一篇且不是非常重要，因此將這幾種以外的報刊按每五年的文章數製成圖表³³³。

由該圖表可見，有關存在主義的篇章主要集中於 1956 至 1969 年，這很容易令人聯想到 1957 年卡繆獲諾貝爾文學獎及 1964 年沙特拒領諾獎的事件。在通訊技術未至今日發達的五六十年代，香港作為英殖民地及自由港的特殊政治、地理優勢，使得大量的英美報刊在港流通，而本地報刊的許多文章便直接譯自這些報刊（如大西洋月刊（*The Atlantic*）、泰晤士報（*The Times*）等等）。諾貝爾文學獎作為西方文壇第一盛事，自然也引起本地文人的關注，尤其是現代主義刊物以及有右派背景的一些報刊。不過有趣的是，本地的譯介並非唯諾獎是瞻，每年對諾獎進行追蹤式報道，而是特別關注在一些引起爭議話題或富於先鋒性的作家身上。例如將《齊瓦哥醫生》偷運出國的蘇聯作家巴斯特納克（*Boris Pasternak*）、法國詩人聖約翰·濮斯（*Saint-John Perse*）、意大利詩人瓜西摩度（*Quasimodo*）等，都是當時的報刊一再關注的對象。可以想見，先後獲諾貝爾文學獎的卡繆和沙特，早年都積極投身社會運動，但又因意見不合而分道揚鑣。此後卡繆車禍死亡，沙特拒領諾獎，這些事件一方面加深了香港知識分子對存在主義的想象，一方面則為二人形象添加了幾分傳奇色彩，在吸引大眾眼球的同時成為存在主義思潮的代表人物。卡繆死後，1962 年 1 月 10 日，《新生晚報》「新趣」便有文章紀念卡繆逝世二周年³³⁴；1964 年 1 月 3 日、1 月 10 日，《中國學生周報》又以兩個正版出「加繆紀念專輯」³³⁵；1965 年 1 月 3 日、4 日李英豪又在《新生晚報》「新趣」連發兩篇散文紀念³³⁶。如此頻密的逝世紀念，可以想見卡繆並非一個一晃而過的作家，一個諾獎得主，而是具有相當認

³³³ 見附錄五。

³³⁴ 周維群，〈加繆逝世二周年〉，《新生晚報·新趣》1962 年 1 月 10 日，第五版。

³³⁵ 《中國學生周報》1964 年 1 月 3 日第五版，1 月 10 日第五版。

³³⁶ 李英豪，〈一月四日：「加」倍荒「繆」〉，〈一月五日：上帝已死！〉《新生晚報·新趣》1965 年 1 月 3 日，1 月 4 日，第五版。

知度的公眾人物。

幾乎是完全的，自從羅曼羅蘭逝世以後，繼承了他英雄的血統，在拉丁的泥土上一個真正的鬥士，以一種更穩重、更堅忍的新英雄姿態出現。他自比擬為深化施棲佛斯裏的巨人，日推巨石上山。他的刻苦，他的沉痛，他的視勢力為快樂的精神，對於處身於一個苦悶而又無所適從底時代裏的年青人，是一針強心劑。³³⁷

或許從這段文字可以一窺卡繆的公眾形象：浪漫主義式的英雄，引導年青人衝破苦悶環境的新英雄。這種形象與存在主義的距離顯而易見，但這種積極正面的導向卻是大眾喜聞樂見的，更是那些主要面向中學生、大學生的報刊樂於提倡的。值得一提的還有莎崗，她以十九歲處女作《日安憂鬱》而名噪一時，不過此後她的創作便沒有走出愛情文藝故事的模式，以文學史地位而言實不足與沙特、卡繆或其他存在主義作者相提並論，更算不上重要的存在主義作家。但莎崗與《日安憂鬱》的女主角一樣，生性浪漫不羈，情史豐富，尤其是自 1958 年與長她二十歲的法國 Hachette 出版社編輯 Guy Schoeller 結婚旋即離婚開始，花邊新聞不斷，遂而成為又一標誌性人物而被頻頻報道。崑南如是描述莎崗成名作的優點：「描述當代法國青年男女尋求縱樂的心理，而且染着一點存在主義的味道」³³⁸。幾乎同時間的，《中國學生周報》的另一篇文章對莎崗的描述，或許闡釋了這「存在主義的味道」是什麼：「她變本加厲的允許她自己成為『荒謬的神話性的成功』的犧牲者，她生活於薩特式（Sartre）的人生觀中：「人家要我成什麼樣子，我就變什麼樣子」，她跳舞、狂歌、酗酒、逛夜總會，然後，拖個疲憊的身體返家，偶或福至心靈地為下一本將要出版的書塗寫一兩筆」³³⁹。在這個描述中，存在主義的關鍵詞「荒謬」與關鍵人物薩特以及縱樂的行徑相互糾纏，共同塑造了莎崗這一個流行女作家形象。文末寫道，「如果我們要替莎崗的作品辯護，那麼我們可以說，她的小說之所以如此空虛，那是因為忠實地

³³⁷ 夏亨，〈加繆死了之後〉，《香港時報·淺水灣》1960 年 10 月 12 日，第三版。

³³⁸ 岑（崑南），〈論莎崗〉，《香港時報·淺水灣》1960 年 4 月 10 日，第三版。

³³⁹ 高堂，〈淺論莎崗〉，《中國學生周報》1960 年 4 月 22 日，第 4 版。

反映着她同時代的人的虛無主義思想」³⁴⁰，莎崗與存在主義的淵源就此不解，存在主義亦被貼上了不羈、縱樂、虛無等標籤而成為六十年代香港流行文化的一個重要符碼。

存在主義在香港的「存在」，與該思潮在歐洲發源時的哲學情境迥異，報刊雜誌的文化生態極大地影響了該思潮的傳播和發展。事實上，由於存在主義思想相當符合戰後社會的精神需要，德法存在主義借文學、戲劇在世界各地都廣為流傳，在五十年代的西方世界已成為風尚，甚而催生出源起於美國的「垮掉的一代」(Beat Generation)和「嬉皮運動」(Hippies)。二十世紀初以來，中國現代作家實已經留學渠道而對存在主義哲學有所瞭解，如魯迅、馮至、羅大同等；六十年代的臺灣，則視存在主義為政府反共政策下重要的現實叛逃空間，並因美援文化和學院教育大放異彩³⁴¹。而五六十年代的香港則完全不同，直接取自西方報刊的報道自然吸取了同時代西方社會的價值評判，但也因信息渠道的駁雜而使歷時性發展的西方思潮呈現「共時性」。存在主義這樣一種艱深的哲學思潮被不斷地連結日常生活情境乃至公眾心理而獲取其功能，從而完成一種「再編碼」，脫離其純粹的凝視意味而進入大眾美學的範疇。儘管不乏對其哲學內涵的討論，它還是相當程度地偏離了它原來的哲學背景，作為一種文學潮流與流行文化而大行其道。到最後，亦反過來影響本地的藝術家和文學家們的理解，就如西西所言，成為她沉浸其中的「時代」特徵。

二、「精英」姿態：「先鋒」，還是「時尚」？

詹姆遜(Fredric Jameson)在〈大眾文化的具體化和烏托邦〉以及其他有關後現代主義或晚期資本主義文化的討論中都提及這樣一個論點：現代主義與當代大眾文化具有一種辯證對立和深刻的、結構上的相互聯繫。³⁴²詹姆遜高屋建

³⁴⁰ 高堂，〈淺論莎岡〉。

³⁴¹ 參考邱郁倫，《王尚義與台灣六〇年代存在主義思潮》，新竹：台灣國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2010年，頁59—72。

³⁴² 弗雷德里克·詹姆遜(Fredric Jameson)，王逢振等譯，〈大眾文化的具體化和烏托邦〉，《快感：文化與政治》，北京：中國社會科學出版社，1998年，頁244。

領地從壟斷資本主義和晚期資本主義時代無處不在的商品生產形式出發，提出一種新的文化研究模式，即在理解現代主義和大眾文化對內容不同的加工形式的基礎上，探索其對社會和政治焦慮與幻想的改造。在此有一個前提相當明確的，仍是現代主義與大眾文化的二元對立與分離。在五、六十年代的香港語境中，現代主義與大眾文化卻呈現出糾纏不清，乃至互為彼此的狀況。1963年3月1日《好望角》的創刊詞中，崑南如是描繪他們創辦這個刊物所面對的現實環境：「處於現代社會中，人們似乎漸漸感到文學藝術陌生起來，或者他們認為所謂文學藝術已被科學時代所淘汰，發覺不接觸什麼『存在』，『意識流』，『抽象』等等，一樣舒適地，快樂地生活着；寧願服膺那種群眾文化的潮流（MASS CULCUTURE）。……」³⁴³在此，崑南以與大眾文化對立來劃定「文學藝術」的界線，而他自己，以及後文所指出的「無畏地先後出版『詩朵』、『新思潮』、參加計劃『文藝新潮』、香港時報文藝版、以及主辦青年畫家個展，國際繪畫沙龍」的「我們」，即香港現代文學美術協會的成員，通過這則創刊詞標明了一種多少帶有精英姿態的立場，然而正是這種借取通俗文化標明自身身份的敘述，暗示了它與大眾文化的同質性。

一般認為，香港較早引介存在主義的期刊是馬朗創辦的《文藝新潮》。創刊號的首篇文章〈法蘭西文學者的思想鬥爭〉便提到了「存在主義」：「在街道上，流行的字成為薩泰（即薩特，筆者注）的「存在主義」（Existentialism）。人不過孤獨地「生存」在一個上帝已死去的世界裡，沒有一些價值。……但至少現時，存在主義已流為一種哲學式的時尚。」「哲學式的時尚」一詞非常準確地點出了「存在主義」在當時這批文學愛好者心目中的地位和意義。《好望角》從第二期開始分別翻譯了薩特（Jean Paul-Satre）的小說〈伊特斯特拉土士〉、〈墻〉及評論〈論杜斯·帕索斯和「一九一九」〉，加謬的短文〈論政黨及真理〉及著名的

³⁴³ 崑南，〈夢與證物——代創刊詞〉，《好望角》第一期，1963年3月1日，頁1。

小說〈異客〉，波伏娃（Simone de Beauvoir）的小說〈士紳們——愛的插曲〉³⁴⁴，無一不按照趨新、求新的原則來選文。如第一期封底為第二期重點文章所作的廣告，形容〈伊特斯特拉士士〉是：「第一次介紹到中國來的法國存在主義派代表作」。之後第四期的法國文學專號，譯作〈墻〉的廣告語是「存在主義派宗師薩泰又一刻畫人性與生死的名作」，可見對於存在主義的定義實際上是源自對沙特本人存在主義身份的體認。再看第七期譯介波伏娃的〈士紳們——愛的插曲〉，在標題的上方有一行小字：「一九五四年法國龔果爾獎膺選小說」，選文標準立現，對於風格流派，卻沒有非常一致的標準。在譯介論文〈論杜斯·帕索斯和「一九一九」〉時馬朗在文尾添加了附註，有關為何選擇譯介該篇，他這樣寫道：

譬如本篇，本來不一定適宜翻譯介紹，因為首先杜斯·帕索斯（John Dos Passos）在中國並不如漢明威等聞名，一般人未讀過他的小說，雖然薩泰認為他是「這時代最偉大的作家」；第二這篇論文艱深難懂，包括薩泰對心理學、哲學的見解，我自己就覺得它莫測高深之處很多。然而，探討之下，我相信我們學習寫作之人，一定可以從薩泰的評論中多少領略到現代小說的特出點和把握題材的新角度，以及研究小說的幾種科學方法，還有對於閱讀杜斯·帕索斯作品的話，則更是一種導引。何況「文藝新潮」正在舉辦小說獎金，而不少寫作的朋友都努力在探討創作新路徑的時候，小說作法的論文倍覺需要，因此把這種論文陸續介紹出來似乎是不無小補的。³⁴⁵

馬朗雖然認為此文「艱深難懂」，但卻因沙特的身份和地位而肯定之；其次有關「學習寫作」的兩個目的，一是瞭解現代小說的特點，二為題材的新角度，最後更直接托出其良苦用心乃輔以創作新路徑。可見薩特的哲學思想、評論理念以及杜斯·帕索斯作品的價值皆在其次，而重要的是如何從中借取靈感來探討

³⁴⁴ 〈伊特斯特拉士士〉、〈墻〉及〈論杜斯·帕索斯和「一九一九」〉均由馬朗翻譯，分別載於《文藝新潮》1956年第一卷第二期、第一卷第四期及1957年第一卷第十一期。〈論政黨及真理〉由羅謬翻譯，載於《文藝新潮》1958年第二卷第十四期，〈異客〉由馬朗、余慶翻譯，載於《文藝新潮》1958年第二卷第十五期。〈士紳們——愛的插曲〉由羅謬翻譯，載於《文藝新潮》第一卷第七期。

³⁴⁵ 馬朗，〈論杜斯·帕索斯和「一九一九」〉附註，《文藝新潮》第一卷第十一期，1957年5月25日，頁36。

創作新路徑。《文藝新潮》對文學創作的刻意求新可說開一時之風氣，為後繼的現代主義副刊、雜誌如《香港時報》「淺水灣」和香港現代文學美術協會的刊物《新思潮》、《好望角》繼承，並惠及受這一系列刊物影響成長起來的年輕人。

求新是這批文藝愛好者突破傳統、渴望發展的途徑，同時卻也是彼時大眾媒介吸引民眾眼光的手段。1960年，《新生晚報》「新趣」版「十三妹專欄」從4月22日至5月5日短短半個月時間，就接連三次發表了與「存在主義」有關的文章。如第二節中提到，《新生晚報》「新趣」版走的是「客觀」、「中立」、「追隨讀者口味」的風格，而這種風格一直延續至六十年代。就4月22日所刊的〈越俎代庖，泛談「存在主義」之文藝思潮及發源〉來看，同一版內，上有武俠小說連載《白馬記》，右有今聖嘆「今日怪論」〈論戴高樂「有床瞓」〉，左有殷史言情小說專欄「一段情」。「存在主義」夾在這一眾「俗文逸趣」裏，也就順理成章地成為了時趣一種。且看十三妹花去超過三分之一的篇幅來引入正題，就知道在這裏談「存在主義」必得有幾分屈就「通俗」：

我早就想在這兒談這個題目，然而許多次想想又放下，[……]

雖然我也知道，圈中人「喝邊兒」的多，別人不談，他也不敢談；別人無意見，他也無意見，例如對於武俠小說的理論之類。所以，我知道而今要來談一種嶄新（這兩個字當然只指今之香港）的東西，是得有些準備與勇氣的。³⁴⁶

十三妹開腔即以自謙的筆調行諷刺之實，一上來就把行內其他作者罵了一通；兼拉扯上武俠小說理論，普羅讀者自然也就將「存在主義」與武俠小說理論等量齊觀了。進而十三妹才提出為何要談「存在主義」這個問題，前面的只能算是「引文的引文」。

可是直到我提筆來寫文為止，竟無一個肯正式首先來談它，來給方塊讀者介紹它！這實在是我自售方塊以來所遇到所感到的最大遺憾！因為「存在主義」在今日的西方文化界，或勿寧直截了當說西方文藝界，那一股聲勢以及影響之所及，已不下於當年的「文藝復興」運動的潮流！面對著這麼一種波濤澎湃的文藝思潮，我們能不能接受，該不該接受是

³⁴⁶ 十三妹，〈越俎代庖，泛談「存在主義」之文藝思潮及發源〉，《新生晚報·新趣》1960年4月22日，第五版。

另外一個問題，我個人以為的是，我們必得知道，應該知道有這麼回事兒。

[……]而提起我這一番勇氣來的，是昨日來問我關於湯恩比的讀者。因為像湯恩比那麼淵博有名氣的權威作者，也無人肯為方塊讀者來介紹。則這一股香港對之具有天然的免疫性的思潮，自然真正學貫中西或冒充學貫中西之士，也來個獨善其身，揮一筆而利方塊讀者之舉，也不屑寫了。³⁴⁷

以「文藝復興」作比，自是十三妹的噱頭，不過她很快又調轉筆鋒，對「存在主義」思潮拋出「能不能接受」和「該不該接受」的問題，進而直陳自己的態度是首先要瞭解。有趣的是，一再地自謙又一再地強調該思潮必作瞭解和介紹，十三妹還是拉出讀者來信引發真正的寫作動力。來信又並不是關於「存在主義」的，而是關於湯恩比的，以湯恩比的無人介紹作比，又再強調香港對「存在主義」的「具有天然的免疫性」，最後又再一次諷刺那些自詡「學貫中西」卻對新思潮無所感應的作者，實際上表明了十三妹關注和認同西方新知的態度。短短數百字，已拋出一大堆文學術語，普羅大眾明不明白每一個確切實指不重要，重要的是，在這一連串的插科打諢、拋磚引玉中造成一種「與世界接軌」的幻象，並且以頗為生動的語言吸引讀者的注意。十三妹以《新生晚報》「新趣」版的「十三妹專欄」而成名，其知識面和文筆都受到追隨新思潮的編輯劉以鬯的注意，是以《香港時報》「淺水灣」一經劉翁接手，便邀請十三妹撰寫專欄「十三妹漫談」。事實上，十三妹是先在《香港時報》「淺水灣」發表「存在主義」的文章〈關於「存在主義」的文藝思潮〉³⁴⁸和〈續談「存在主義」的反響〉³⁴⁹之後，才開始在《新生晚報》上發表上述文章的。劉以鬯在多處回憶文章中，都提及作為主編對「淺水灣」編輯方針的大力改革：「……在此之前，《淺水灣》是綜合性副刊，走通俗路線，目的只在爭取讀者，藉此穩固報館的經濟基礎；由我接編後，我毅然刪去《淺水灣》的商業性，來一次大革新，改為高水準的

³⁴⁷ 十三妹，〈越俎代庖，泛談「存在主義」之文藝思潮及發源〉。

³⁴⁸ 十三妹，〈關於「存在主義」的文藝思潮〉，《香港時報》「淺水灣」，1960年4月16日。

³⁴⁹ 十三妹，〈續談「存在主義」的反響〉，《香港時報》「淺水灣」，1960年4月17日。

純文藝副刊，不登消閒文字，只登嚴肅文藝作品。」³⁵⁰同馬朗、崑南他們一樣，劉以鬯十分注重這種與「商業性」劃清界限的自覺，因而，十三妹在橫跨兩界所運用的「兩支筆」，以及她在此間所扮演的曖昧複雜的角色便尤為值得探討。如前所論，從《新生晚報》「新趣」版的文章中就可以看出十三妹推介西方新知的態度；另一方面，「從十三妹專欄的各篇文章，都明顯看到她對編者編輯方針的支持，對同版作者的欣賞」³⁵¹。但若從文筆以及談論的姿態來看，十三妹又是地道的「大眾」姿態。在「純文藝」的「淺水灣」中，十三妹依然是自謙的態度，卻少了「新趣」中的那種戲謔調侃，只有生動的用詞還保留着，比如她介紹「存在主義」思潮的影響力時寫：「這是三十年來國際文化界的一股新的思潮運動，其『巴閉』之處頗有當年歐洲『文藝復興』那一種氣概與聲勢」³⁵²，這一個「巴閉」差不多是全文中唯一一個採用方言而帶有幽默色彩的詞彙。基於這樣不同的文風，對於「存在主義」的態度，在兩個副刊的文章中亦有著顯見的差別。對比「新趣」中幾番欲揚先抑，顧左右而言它，實在不斷地借「抖包袱」而引起讀者對「存在主義」的興趣，在「淺水灣」中，十三妹的態度卻有所保留的：「也許我太守舊了，或者應該說我對它知道得太少，更毋寧說我對它似乎不能完全接受。所以直至今日，我仍以懷疑的眼光在看它」³⁵³。於是，「存在主義」這種新思潮在以十三妹為代表的香港文化人筆下呈現兩種面貌：一種是較為嚴肅的，帶有反思性質的文藝思潮；一種是較為通俗的，帶有獵奇性質的時髦文化。當然，二者實質上密不可分。

再看十三妹在「新趣」所撰最後一篇關於「存在主義」的文章，題為〈顯然受「存在主義」所影響之「少婦怨」〉，「存在主義」在此不過是一個噱頭，實

³⁵⁰ 劉以鬯，〈新小說·反小說——二零零三年十二月五日在「第二屆新紀元全球華文青年文學獎」專題講座上發言〉，載劉以鬯：《舊文新編》，香港：天地圖書有限公司，2007年，頁8。

³⁵¹ 張詠梅，〈淺水灣頭寂寞的小花——劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）時期研究〉，頁75。

³⁵² 十三妹，〈關於「存在主義」的文藝思潮〉。

³⁵³ 十三妹，〈關於「存在主義」的文藝思潮〉。

際上討論的是當時的一部電影。她這樣描述電影的開場：「一聽到那伴之開場的音樂，尤其是李察波頓的那狂亂的喇叭聲，我彷彿就已經感觸到這張片子的內容了。這顯然是受了英吉利海峽的那一邊的影響，那一股『存在主義』之風的氣息。這一代的迷茫，這一代的紊亂與不安，這一代的渴求衝破現狀，這一代的對於現狀的憤怒，這一代的怒而無力……」³⁵⁴ 如上節對莎崗形象的分析，這裏的「存在主義」也是一個符號，表徵著感性而模糊的共同焦慮之外，還有對為西方主導的時代觀念不可抗拒的認同。而這種對「存在主義」的感性認識，也迅速地在各大報章中如此這般地蔓延開來。在筆者查到的文章中，借取存在主義使用「存在」一詞的十之八九，但鮮有系統地對「存在主義」思潮的歷史、哲學內涵、文學表現進行論述。大多文章為泛論，或取某一所謂有「存在主義」特色的作家、作品甚至現象進行論述，更有甚者借「存在」與「哲學」之名而撰寫小品式的調侃文章，與「存在主義」全無瓜葛³⁵⁵。這種情況在存在主義風靡一時的六十年代屢見不鮮。可見先鋒也好，流行也罷，這批現代主義者所標榜的「精英姿態」都不自覺地為消費文化裹挾；無論對存在主義的理解有多少，誰掌握了最新的文化符碼，誰就擁有話語權。

三、從時間的共同體到空間的共同體

如果，「存在主義」在香港的興起只是民間文藝愛好者的推動，恐怕難有如此廣泛而持久的影響力，在此頗值得注意的是友聯出版社兩大報刊的參與。1963年5月16日、6月1日，《大學生活》借創刊八周年紀念之機，分上下兩期出版了存在主義專號，並假《中國學生周報》於1960年5月3日、5月10日和5月17日連續三期刊登廣告。而《中國學生周報》亦是大量發表有關「存在主義」討論的陣地。《大學生活》的自我定位是「一本純學術性質的月刊」³⁵⁶，從刊名

³⁵⁴ 十三妹，〈顯然受「存在主義」所影響之「少婦怨」〉，《新生晚報》「新趣」版，1960年5月5日。

³⁵⁵ 如莎苓，〈男女之間的存在哲學〉，《香港時報》「淺水灣」，1961年5月3日。

³⁵⁶ 廣告「好消息——大學生活月刊四月十日出版」，《中國學生周報》第141期，1955年4月1日。

也可以看出其針對的讀者群為大學生，與《中國學生周報》之面向中學生相互補足，而刊登的文章比之《中國學生周報》也更為學術和文藝。最初，友聯出版社的政治指向極為明確：「就短期來說，我們希望與其他團體及個人合作，影響華僑社會、教導自由世界（尤其東南亞）的中國青年，使他們認清共產主義統治的真相，與東南亞其他人民全心合作，以對抗共黨的顛覆活動。我們所有的中文出版物，殊途同歸地都是以東南亞華僑為主要對象——知識分子、青年學生、以及兒童。[……]就較長期來說，我們希望促進兩千萬自由中國人的文化運動、政治運動和社會運動，使他們成為一個強大的團結的民主力量，以影響大陸局勢，促使中共政權結束」³⁵⁷。但研究證明，《中國學生周報》到五十年代後期已經在編輯方針上逐漸脫離了最初的政治理念束縛，不斷轉向以學生需求為主導，至於六十年代，一方面由於讀者群的更替，編輯需要重提愛國、民族主義等問題；而另一方面，新一代青年編輯代表了香港青年的聲音，要求緊接西方文化思潮³⁵⁸，這就使得刊物呈現出非常豐富、複雜的面貌。《中國學生周報》與《大學生活》同屬於友聯出版社，還共同設有活動部和編輯部³⁵⁹，因而編輯、作者時有重疊、交叉的關係，參與的多為新亞、崇基的師生³⁶⁰，二者的發展方向也大同小異。

《大學生活》的「存在主義」專號，邀請了數位重要的教授和台港兩地小有名氣的知識青年撰寫文章。彼時「存在主義」已經《現代詩》的引介在台灣掀起風潮，從《大學生活》的篇目來看，這一場大規模的討論還是從台灣引入並進行回應和展開的。發表文章的幾位教授如牟宗三、勞思光、李達生、洪耀勳和胡秋原等均不同程度地參與了台灣方興未艾的「中西文化論戰」，且居於較

³⁵⁷ 也斯，〈解讀一個神話？——試談《中國學生周報》〉，《博益月刊》第14期，1988年10月15日。

³⁵⁸ 參考吳兆剛，《五十年代《中國學生周報》文藝版研究》，香港：香港嶺南大學碩士論文，2005年。

³⁵⁹ 盧瑋鑾、熊志琴，《雙程路：中西文化的體驗與思考 1963—2003 古兆申訪談錄》，頁4。

³⁶⁰ 鄭樹森，〈東西冷戰·左右對壘·香港文學〉，頁165—166。

為保守的一方，主張有批判地吸收和改造西方文化思潮。年輕一輩較為矚目的便是後來主張「文化回歸」的台大哲學系學生包奕明（即包錯石）、對「存在主義」頗有研究的台大醫學系學生王尚義以及香港現代文學美術協會的理論干將李英豪，包錯石、王尚義與李敖當時還有台大三大才子之稱。與台灣「中西文化論戰」的背景全然不同，香港的高等教育界和文化界保持着相當曖昧的政治中立，既有反共恐共的心理，亦對殖民政府的文化控制企圖抱有警惕心。《大學生活》有關「存在主義」的文章中，老一輩多結合中國近代史以討論當下的生存情境，尤其是牟宗三和胡秋原，儘管二人對「存在主義」的立場截然不同——牟氏從中國傳統文化的心性體驗與啓悟認同「存在主義」，而胡氏以「存在主義」非理性而否定之。共同的流亡經驗以及對中華文化傳統的地域性想象，使得他們都站在一個整體性的「中國」立場上討論時境。就如牟宗三的演講中所說：「我們一由於流亡，二由於國家現勢，不論由主觀客觀來說都確實有點感觸。更何況共產主義不單是中國的問題，而是全世界的問題。……若單由個人的感傷來接近存在主義，那是不夠的。作為一個中國人，如流亡而安於香港，亦不能瞭解存在主義。」³⁶¹政治立場相當明確。《大學生活》的編者，似乎也是基於這樣的立場而組織這一個專輯的。「存在主義」專號開篇的「為專號說幾句話」中，編者如是引出「存在主義」的問題：「我們知道這是個文化出了毛病的時代。在此病態的文化中，自然地會產生出荒謬的人和荒謬的思想；因此就難免被人稱為這是荒謬的時代。因為很明顯的，聯合國就是每天都在上演着一齣齣的荒謬劇。在兩大集團勢力尖銳的衝突之下，一些號為自由、民主、反極權的國家，為了要爭取盟國，卻不惜犧牲其理想，而援助一些名義上是自由民主實質上則行其獨裁之政的國家，這不是荒謬嗎？人類的思想活動目的在使人類生存得更有意義，可是有些人為了某些主義卻強制地把人當着工具使用，這不是荒謬嗎？人類面對着這荒謬的世紀，面臨著人性的沒落、真實生命的喪失時，不得不作

³⁶¹ 牟宗三講，陸慶珍記錄，〈存在主義〉，《大學生活》總第146期，1963年6月1日，頁8。

一個徹底的反省和反抗，於是才有存在主義的興起。存在主義所揭露的是整個時代的病患。」³⁶²編者把「荒謬」這個概念與冷戰背景相聯繫，將時代語境置入「存在主義」重要的話語結構之中，令讀者感同身受並以切身經驗來體認複雜的西方思潮。但這裏對冷戰格局整體的批判態度與友聯初成立時一邊倒的立場相比，有了明顯的不同。這種試圖脫離於左右兩大陣營，對兩極爭霸的整體局勢報以否定的態度一方面反映了新一代香港年輕人的政治觀念，另一方面也與後來港英政府一直試圖履行的「不得罪國共兩方以維持自身殖民統治」的統治策略遙相呼應。再看下一段對「存在主義」的辯解，否定流行的觀念，即認為「存在主義是一種很可怕的东西，以為是悲觀的、消極的、頹廢的思潮」，而強調「存在主義是一種運動，一種行動的哲學。就這一行動本身來說它是積極的」³⁶³。這種論調在當時介紹和討論「存在主義」的文章中可謂主流，把「存在主義」一分為二，一方面是認識與瞭解「現代」社會本質的重要特徵與標誌，另一方面又刻意強調其積極因素而追隨，以尋求救世良方。專號的下期開首有另一篇編者所撰寫的短文「從悲情顯光輝」甚至直接從民族主義的角度發出呼聲，將中華民族與猶太民族、尼古魯民族（黑人，筆者註）類比，以近代以來的受迫害和流亡史引出「存在主義」的處境，最後落實到「這時他將會為自己的存在而考慮其處境，而謀其出路，而發出人性的光輝」。弔詭的是，儘管對國際局勢表示否定和不滿，但「西方」仍然是「現代化」唯一的標準，編者在「為專號說幾句話」的最後還是借鏡西方以謀出路：「今日東方人似乎還未普遍遭遇到西方人那種對生存掙扎的深沉痛苦；可是現代化的結果，東方人遲早也會有西方人那種深沉的感受，那麼現在來介紹存在主義，雖或有趨炎附勢之嫌，但給東方人一種心理準備卻是不可忽略的。況且存在主義也是西方人對這個憂患的時代所作深沉的反省後而喚起的自覺運動，要瞭解我們這個時代這也是一

³⁶² 〈為專號說幾句話〉，《大學生活》第145期，1963年5月16日，頁4。

³⁶³ 〈為專號說幾句話〉，頁4。

個近路！」編者不自覺地就將「東方」——在此當然指的就是香港——納入了一個「前西方」的時間意識中。

下輯李英豪的〈存在主義諸面之研討〉則從另一個面向表明了年輕人的態度，他強調從個人生命體驗的角度去理解「存在主義」，強調個人和自我的價值。與老一輩對政治問題、民族國家念茲在茲不同，李英豪的論述毋寧說是「去政治化」的。與閉口不談錯綜複雜、劍拔弩張的政治局勢相對的，是對時代的都市化、現代化情境的反覆考量。他認同威廉·巴雷特（William Barrett）的「存在主義是我們這時代的思想表現；而現代藝術則為這一時代的形象及直觀的表現」，因而認為「存在主義非純是哲學上的問題，而是個人存在最真實的問題，當代人類所面臨的急切問題，它非純屬心理上或價值上之壓縮，而具有更形而上和浪漫性之壓縮；是一種精神上的自覺喚醒」³⁶⁴。他深深體會的，是「人的存在處境，在現代的工商業及機械文明來說，是悲慘的」³⁶⁵。這種對現代都市文明的深刻真切體會頗為典型，尤其對出生於香港、成長於五十年代的香港青年來說，殖民地相對寬鬆的政治氣氛及艱難維持的政治中立策略導致他們強烈的政治冷感和政治疲勞，並且缺乏民族國家的整體感。與他們休戚與共的，是個人的失落、感傷和無根感，且這種無根感並非來自於流亡經驗，而是來自香港這個殖民地的都市經驗。因此，當一再地以「時代的特徵」、「時代的潮流」這樣的措辭來賦予「存在主義」正當性時，為青年大眾所接受的「時代」就非諸教授帶有鮮明政治烙印的民族國家想象，恰是那種與個人感傷相聯繫的、符合青少年浪漫氣質的情調，是變動中的現代性、都市性，並為六七暴動之後的身份認同建構埋下了伏筆。王尚義那篇膾炙人口的〈從「異鄉人」到「失落的一代」——卡繆、海明威與我們」³⁶⁶一開頭，就以文學本質反映論來強調文學

³⁶⁴ 李英豪，〈存在主義諸面之研討〉，《大學生活》總第 146 期，1963 年 6 月 1 日，頁 52。

³⁶⁵ 李英豪，〈存在主義諸面之研討〉，頁 54。

³⁶⁶ 王尚義，〈從「異鄉人」到「失落的一代」——卡繆、海明威與我們〉，《大學生活》總第 122 期，1962 年 6 月 1 日，頁 15—24。

與時代的關係，從而介紹「存在主義」：「我們知道文學是時代的反映，所謂文學表現時代也就是文學表現那個時代的價值觀念。……當一個舊的價值標準已經動搖、瓦解，而你透過自我的體認建立了一種新的價值標準，你便是個生客，是舊時代的陌生人，整個世界對你陌生，你會覺得一切怪誕、荒漠、而格格不入。如果舊的價值標準已被遺棄，而新的未曾建立，你感到價值的失落，相對於那個時代來言，你是一個失落的人。」³⁶⁷王尚義乃流亡台灣的青年知識分子，1962年仍就讀於台大醫學系，翌年畢業後便入院並於同年底病逝，死時年僅二十六歲。他生前熱愛文學與哲學，尤專攻「存在主義」，多次投稿發表在台灣《文星》雜誌；死後著作結集便以上文題目為標題，由文星出版社出版。至1966年水牛出版社再出王尚義作品精要集《野鴿子的黃昏》，後更因1967年董芳明命案而引起社會廣泛關注乃至一度被列為禁書。³⁶⁸王尚義富於感染力的寫作一度在台灣掀起「存在主義」風潮，亦同時因其文其書在香港發表，而感染到香港年輕的文學愛好者。1964年10月3日、4日，李英豪在《新生晚報》「新趣」版「四方談」專欄連續兩天發表專文悼念王尚義，其英年早逝且富傳奇性的經歷便成為了李氏頗為浪漫地解讀「存在主義」的一個實例。翻看六十年代初有關「存在主義」的文章，大多著眼於個人的感傷經驗和虛無感，多與都市體驗和被殖民體驗相關聯。在文學方面，熱愛文藝和追隨西方思潮的青年人更是沿著形而上以及浪漫感傷的路線理解「存在主義」，奉當時名聲大噪的「存在主義」作家沙特、卡繆的作品為圭臬，甚至十分寬泛地將海明威、卡夫卡等現代主義作品也當成是「存在主義」作品來吸收。

這種被符號化與浪漫化的「存在主義」，與西方「存在主義」的哲學內涵相去甚遠，它連結著彼時香港青年大眾的共同生存經驗，事實上，正是詹姆遜所言的「對社會和政治焦慮與幻想的一種改造工作」³⁶⁹，儘管，它常常以一種「去

³⁶⁷ 王尚義，〈從「異鄉人」到「失落的一代」——卡繆、海明威與我們〉，頁15。

³⁶⁸ 邱郁倫，〈王尚義與台灣六〇年代存在主義思潮〉，頁82—91。

³⁶⁹ 弗雷德里克·詹姆遜（Fredric Jameson），王逢振等譯，〈大眾文化的具體化和烏托邦〉，頁

政治化」或「調侃政治」的面目出現。這種作為「大眾文化」的「存在主義」在六十年代初還只是一種較為膚淺的、不成形的流行風潮，而在潛移默化中，就如西西的回憶所寫，成為那一代文藝青年最初模仿和學習的對象。在這種消化、吸收、變異的過程中，在與「通俗文學」不斷拉鋸、不斷自我體認反省的過程中，呼之欲出的，是有關自身的建構問題。

第四章 想象・創作・實踐

誠如王德威所論，在鄉土/國土、寫實/現實主義為尚的中國現代文學脈絡裏，「香港偏處於鄉土/國土的『大敘述』之外，卻營造了極有特色的城市文學」。如果香港文學之於中國現代文學的意義正在於其對應鄉土/國土、寫實/現實主義之反抗，那麼「現代主義」之於香港文學的意義也就不僅僅是文學史敘述中概括五、六十年代的一個關鍵詞，而是在地的（包括南來的）文人們得以摸索城市與自身命運乃至時代脈搏的利器，是無形中定下「香港文學」基調的開始。與中國現代文學中現代主義的曇花一現不同，亦有別於台灣鄉土文學論戰以來鄉土寫實與現代主義的對峙與互動，在香港文學的脈絡中，現代主義自六十年代以後一直佔據着主流的位置。黃繼持所概括的「七十年代以來小說出路之一途」，即「受法國『新小說』和拉丁美洲『魔幻現實主義』的啓導，非原樣襲用二十世紀接於本地生活及/或香港意識的土壤中，意見奇葩茁長」³⁷⁰，此逐漸替代「現代主義」成為描述香港文學發展的重要特質，卻仍自「現代主義」生長而來。正如彼得·蓋伊將馬奎斯（García Márquez）為代表的拉美「魔幻現實主義」視為現代主義的復活——「一座孤獨的豐碑」³⁷¹，在香港，這種與本土意識密不可分的現代/後現代寫作風格仍接續着「現代主義」的人文精神。藝術方面，以「新水墨運動」為代表的香港現代繪畫，取徑與中國繪畫更具相似性的「抽象表現主義」，在「東方」與「西方」傳統的鴻溝中發展出香港的風格。「現代主義」此時貌似已成為一個過時的詞，實在卻是開出了富有本地特色的花朵。因此「現代主義」文學與思潮如何被吸收內化，就與「香港文學」/「香港藝術」如何定位、成長而至自成一格互相補充，成為問題的一體兩面，研究的範疇自然也不能囿於五十、六十年代。

高速現代化給香港帶來波德萊爾、本雅明式的驚悚和戰栗，殖民地的身份

³⁷⁰ 黃繼持，〈七、八十年代的香港小說〉，《追跡香港文學》，頁 26。

³⁷¹ 彼得·蓋伊，《現代主義：異端的誘惑》，頁 516。

與冷戰以來的政局則造成香港強烈的放逐感和荒謬感，尤其是六十年代末、七十年代初，英政府殖民政策的極大轉變對香港身份的引導，有關香港作為「東方」與「西方」、「傳統」與「現代」二元對立之橋樑、交匯、混雜的論述亦參與到香港的自我建構中。故香港既非林林總總的城市研究可覆蓋，亦不完全符合種種殖民及後殖民理論。香港的美學「現代性」，既存在於反抗資本主義文明的都市美學「現代性」，亦存在於反叛/促成殖民文化、追尋/放逐自我的東方美學「現代性」。儘管香港現代文學美術協會在理論方面頗有建樹，但相關理論並非成熟、完善的體系，亦沒有特別鮮明、一致的風格主張。相反，現代文學美術協會的主要成員卻以綿長持續的藝術創作深深介入香港文學發展的脈絡之中，在「現代主義」之後，呈現出香港文學不同時期、不同向度的重要特質。從馬朗、劉以鬯以至崑南、西西、也斯，乃至黃碧雲、韓麗珠、董啟章等，其語言風格、敘事策略固然大相徑庭，然而基於那種側重於想象與內在世界探索的寫作傾向，可說都是現代主義的異域新芽。現代文學美術協會的創作在都市書寫與身份認同方面由隱而顯，可謂「本土文學」的「前奏」及「變調」；另一方面，那種與「東方」文化再造追求密切相關的對跨藝術創作的敏感、以及作品與實踐中濃郁的浪漫氣質，則又是他們有別於其他香港藝術家的獨特魅力。

第一節 敘述「現代都市」

每一件事物都是熟悉的。早。葉文海無目的地走著。每一件事物是每一座建築物——銀行、公司、酒店、餐室、書店、士多等等等等——都是熟悉的——熟悉到討厭的程度。是那麼呆板——像無情的鐘面——像 clerk in charge 的一雙眼睛。他無目的走著。街道上的行人，漸漸多了。他們都匆忙地穿插著。他們在追逐著。生活仿佛在流動的空間中借著起重機、汽笛、叫賣、電軌的聲音，向他們呼喝著。他聽得很清楚。很熟悉，每天如此，都如此漫無目的。

——《地的門》

一個光管的夜
華爾滋的夜
茄士咩的夜
我走進夜

CINEMASCOPE 55
EASTMAN COLOR
STEREOPHONE SOUND

早已失去趣味和刺激
可是為了貪婪看馬丁嘉露賣弄風騷
我踏進西苑，充滿著不安定的情緒
黑暗中，世界靜止，每個人窒息，醉倒……

——〈布爾喬亞之歌〉

這是香港五十年代末、六十年代的夜與日，知識分子自省著自身的麻木與慾望，以描繪這座城市。「都市文化」與中國現代文學的密切關係，自李歐梵的《上海摩登》³⁷²開始描繪其輪廓，而上海「現代派」作家的小說則成為最具代表性的文學作品。正如李歐梵所揭示的，出於社會—政治方面的動因，「現代派」對西方的文學「現代性」³⁷³的接受態度是相當複雜的，「既充滿焦慮和矛盾，又感到震驚和激動」³⁷⁴。基於進化論的現代民族國家的想象賦予他們筆下的都會景觀一個激動人心的面貌，而非拒斥。儘管自《無軌列車》、《新文藝》以至《現代》，上海「現代派」與左翼由若即若離而漸行漸遠，在政治與藝術雙重先鋒性越來越凸顯的矛盾中掙扎，施蛰存和穆時英還一度用「兩支筆」書寫——即徘徊在現實主義與現代主義的分岔口。直到巨大的創作危機之後，經「文藝自由爭辯」二者正式分道揚鑣³⁷⁵。在這一語境下，維護藝術的獨立性應被視為

³⁷² 李歐梵，《上海摩登》，北京：北京大學出版社，2001年。

³⁷³ 馬泰·卡林內斯庫（Matei Calinescu），指出最廣義的現代性存在於兩套不可調和地對立的價值觀：「（1）資本主義文明客觀化的、社會性可測量的時間（時間作為一種多少有些珍貴的商品，在市場上買賣），（2）個人的、主觀的、想像性的綿延（*durée*），亦即『自我』的展開所創造的私人時間。後者將時間與自我等同，這構成了現代主義文化的基礎。」〈導論〉，馬泰·卡林內斯庫著，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》，北京：商務印書館，2002年，頁11。

³⁷⁴ 李歐梵，《上海摩登》，頁162。

³⁷⁵ 參考王宇平，《漩渦裏外——中國現代文學中的「現代派」研究》，上海：華東師範大學中文系博士學位論文，2009年。

上海「現代派」的創作中最重要的動因，以此有別於左翼文學。香港的第一代現代主義作家劉以鬯和馬朗都來自上海，不少研究或作家的回憶都涉及上海作家對香港作家的影響³⁷⁶。然而冷戰背景下政治先鋒性逐漸為政治虛無感替代，在對資本主義「現代性」的現實咀嚼中，香港「都市文化」的重心逐漸向「主體意識」、「身份認同」的探尋偏移。香港的「現代主義」創作與上海「現代派」或有一脈相承之處，但其對「都市」、對「現代性」的理解與敘述都因時因地而不同。在這一向度，現代文學美術協會與前後兩代作家或著重於文本內部的時間意識，或借重於敘事實驗，共同呈現出一個凝滯、虛無、疏離的「現代大都市」(modern motropolis)——香港。

一、頹廢與虛無

李歐梵的〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉³⁷⁷試圖以「頹廢」這一審美概念來追蹤中國現代文學中與主流敘述頗為相異的一條線索，並由此喚出另一種「現代性」。在李歐梵的論述中，以施蛰存、穆時英、劉呐鷗、邵洵美、葉靈鳳等為代表的「現代派」作家所展現的「頹廢」，是在都市敘述中對建基於弗洛伊德理論的色慾心理以及各種感官刺激的極致表達。進而李歐梵指出，「中國這個時期的『頹廢』文學，其資源仍來自五四新文學商業化以後的時髦和摩登……，並沒有徹底反省『現代性』這個問題」³⁷⁸。對上海「現代派」「沒有反思『現代性』」的批評可能是片面的，後來的研究如史書美的《現代的誘惑》³⁷⁹、金理的《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉呐鷗為核心的社團研究》

³⁷⁶ 如魯嘉恩的《香港文學的上海因緣》討論馬朗、劉以鬯、葉靈鳳與徐訏的兩地寫作，香港：嶺南大學中文系碩士論文，2005年；寧群賢的〈論穆時英都市小說對劉以鬯《酒徒》的影響〉討論穆時英的都市小說與劉以鬯《酒徒》的關係，《中山大學研究生學刊（社會科學版）》第27卷第1期（2006年），頁1—8；梁秉鈞的〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉探討香港新詩的上海淵源；而崑南的〈無名氏活在文學的長河上〉則充分地表達了他對無名氏的敬意與認同，《明報》2002年10月24日，第8版，等等。

³⁷⁷ 李歐梵，〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》，台北：麥田出版股份有限公司，1996年，頁191—225。

³⁷⁸ 李歐梵，〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，頁217。

³⁷⁹ 史書美著，何恬譯，《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917—1937）》。

³⁸⁰、王宇平的《漩渦裏外——中國現代文學中的「現代派」研究》等從更為細膩的歷史語境來談這一問題，並試圖為這一群體的意識形態及審美傾向作更深入的探討。筆者認為，「現代派」作家創作中的「頹廢」風格，恰如其分地表達了他們對上海都市文化的反應。儘管史書美的分析存在過度詮釋的可能，但他們對上海的半殖民地處境、經濟資本主義所帶來的內在變化確實相當自覺。而「頹廢」——如果是相較於進步的歷史觀以及逐漸單一僵化的主流審美意識來說的話，恰恰敏銳地捕捉了上海都市主體那種難以遏制的慾望、迷亂、挫敗甚至瘋狂。這種華麗綺旎的幻想，醉生夢死的歡愉或混合着恐怖的戰栗，正與「頹廢」的美學特質相合。這一概念的古老意義與時間的破壞性和沒落的宿命這些神話—宗教主題有關，而無論在廣義或狹義的歷史時期來看，它都與一種危機意識相連³⁸¹。

1956 年，李維陵發表於《文藝新潮》的短篇小說〈魔道〉，與施蛰存 1931 年發表於《小說月報》的短篇小說〈魔道〉同名。李維陵 1920 年在澳門出生，1941 至 1945 年在重慶完成大學教育，戰后遷南京，1948 年回到香港從事寫作及美術工作。沒有證據顯示李維陵的〈魔道〉或是向施蛰存的〈魔道〉致敬，但或許是借取王爾德的小說〈陶連·格萊的畫像〉（*The Picture of Dorian Gray*）的某些關鍵性情節的緣故，通篇瀰漫的神秘氣氛，不可解的黑暗/犯罪力量，可說二者有着異曲同工之妙。也斯的〈香港小說與西方文學的關係〉認為李維陵確受到王爾德該小說的影響，但以〈魔道〉的「人道主義」情節反擊其唯美主義的藝術態度，堪稱是一個「反影響（*Negative Influence*）」的例子³⁸²。不過，李維陵〈魔道〉的人道主義情節架構並未使小說增彩，尤其與小說整體所渲染的神秘氣氛相比，小說主角「魔性」的轉變多少顯得有些牽強和刻意。至於在

³⁸⁰ 金理，《從蘭社到《現代》——以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗為核心的社團研究》，上海：東方出版中心，2006 年。

³⁸¹ 馬泰·卡林內斯庫（*Matei Calinescu*），《現代性的五副面孔》，頁 161—167。

³⁸² 也斯，〈香港小說與西方文學的關係〉，頁 194—195。

主角與敘述者的對話中安排的對主角的歷史背景的交待，更將費心經營的「魔性」落到了實處，直接指向戰爭的創傷。某種程度上，作者挪借的表現技巧在表達主題上並沒有起到正面的效果。施蛰存的〈魔道〉卻是他「以表面上的都市生活為基礎，專門探討變態的、怪異的心理小說」之代表，他的「歌德式(Gothic)的魔幻意境」和「極主觀的敘事方法描寫潛意識中的色慾(erotic)、外界的感官刺激、以及心理壓抑問題」，都在〈魔道〉中有極好的表現，如李歐梵所言，是「一種與眾不同的超現實試驗」³⁸³。在此，筆者無意一較兩篇小說的高下，然而設若換一個角度看，在兩篇攝取了同一資源的現代小說中，我們能看到截然不同的兩種「現代觀」。如果說施版的〈魔道〉對神秘、魔幻、潛意識的色慾與壓抑淋漓盡致的表現顯示出施氏塑造的一個現代都市主體，敏感、神經質以至怪誕；則李版的〈魔道〉後半部分不太成功的「揭示謎底」與筆鋒的急轉直下欲表達的卻是對價值失落相當直接的控訴。李版的主角與「現代主義」有直接的牽連，「他對現代主義也有極敏銳深刻的挖掘，無論是繪畫、詩、音樂和小說，他都能從一個很高的角度扼要地作出他可驚的論斷。他時常以一種得意的腔調來跟我談論存在主義」³⁸⁴，甚至主角所寫的詩「的確是現代詩的傑作，純粹的美和純粹的感覺，風格上幾乎比起艾略特或奧登也無所遜色」³⁸⁵。然而同時他又不斷地在「現代主義」資源中發掘犯罪的靈感，「他愛好誇張波特萊爾和王爾德某些使人心悸的意象，對於杜思托耶夫斯基的《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」³⁸⁶。文學的「現代主義」作為資本主義「現代性」的產物成為「罪」與「美」的結合，這種帶有明顯指向性的態度與上海「現代派」作家大相逕庭。小說對主角「魔性」的道德評判與最後的回歸並未令人信服，反而是主角富於才華卻又對一切都無所謂的態

³⁸³ 李歐梵，〈中國現代小說的先驅者——施蛰存、穆時英、劉呐鷗〉，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》，頁 163。

³⁸⁴ 李維陵，〈魔道〉，《文藝新潮》第 5 期（1956 年 9 月），頁 5。

³⁸⁵ 李維陵，〈魔道〉，頁 5。

³⁸⁶ 李維陵，〈魔道〉，頁 5。

度，他源自於戰爭創傷無意控制自我犯罪慾望的頹廢表現令人印象深刻。「人的存在究竟是為了什麼？」³⁸⁷主角的這一句問話也可以視為作者本人的困惑，而篇尾那略嫌生硬的急轉正正體現出作者欲作正面回答而不得的窘境。歷經戰爭並偏安香港一隅的作家，有不少都借作品表達自己的身世之感。對共產政權的不認可，流落於殖民地的苟安，此時此地，不再是三十年代的上海令人心悸的繁華，而是失落了一切的虛無。

實際上，無論從題材還是表達方式來看，李維陵的〈魔道〉都不具有典型性，但那不成功的轉折試圖挽回的失落感卻真實瀰漫着整個五十以至六十年代的香港。如前文所述，「存在主義」思潮的流行也與香港社會的普遍心理有關。因此對比上海「現代都市」敘述的「頹廢」風格，香港「現代都市」的敘述基調則是「虛無」。《文藝新潮》第7期刊出的馬朗的〈太陽下的街〉³⁸⁸可能是較早的一篇帶有「虛無」色彩的作品，小說將意識形態立場隱去，反映了香港逐漸冷卻與走向虛無的政治文化。主人公是一個碌碌無為的知識青年，感情上的受挫令他灰心，而無意中捲入的暴動則給了他契機將那份壓抑已久的激情爆發出來。然而暴動不過是「在偏狹的民族觀念下，演了最可悲的知識分子的又一齣無知的悲劇」³⁸⁹。槍聲響起，馬朗精心安排了主角獨自潰逃的後巷，在那裡他與垃圾堆為伍，並見識動亂中隔岸觀火的「香港人」，以及動亂的始作俑者，很快便恢復了旁觀的地位。按照劉劍梅的論述，中國現當代文學中「個人的性意識與更廣泛的政治中的性暗示有時會重合，會達到暫時的一致性，在這種時候，作家對個人情感的模稜兩可的處理會導致『模糊的多重性』」³⁹⁰，則〈太陽下的街〉對這種「生理驅動變為文化驅動」的小說模式進行了巨大的嘲諷。個人與集體的雙重失落在小說中次第呈現，儘管小說的結尾編排了一個拾金不昧

³⁸⁷ 李維陵，〈魔道〉，頁9。

³⁸⁸ 馬朗，〈太陽下的街〉，《文藝新潮》第7期（1956年11月25日），頁3—10。

³⁸⁹ 馬朗，〈太陽下的街〉，頁9。

³⁹⁰ 劉劍梅，《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，上海：三聯書店，2009年，頁35。

的防暴隊員（或者是警察？）啓示主角，同李維陵的〈魔道〉一樣近乎說教地意圖將主題拉向正面，卻在無意間否定了整體的歷史意義：「……狂流是要過去的，這不是偉大的歷史，而是歪曲了的企圖，沒有價值的災難。」³⁹¹像這樣在整體性的頹敗面前感到無力，甚至自甘墮落或自我毀滅的知識分子形象，在五、六十年代香港的現代主義作品中，並不在少數。崑南的〈夜之夜〉、〈地的門〉，劉以鬯的〈酒徒〉等等，在政治、歷史等「大敘事」被消解的背景下，時代的虛無與知識分子的命運相連，文學藝術之死成為一個符咒若隱若現。

在年輕一代的創作中，甚至完全放棄了尋找正面價值的企圖。如崑南的〈攜風的姑娘〉並未交代時間、地點，卻處處都呈現出豐富的暗示性。小說開始白蘭船長邀請李出海，李一面幻想著出海追尋「中國」一面卻接受了達蘭妮的請求陪她上山尋找母親。在山上的一夜他經歷了對達蘭妮的情慾衝動而遭到拒絕，最終在幻覺中失去了「海」、「氣概」和「中國」。從小說的整體結構來看，故事開始於主人公李日常生活的地點，並結束於此。這個港口鐵鋪的地窖狹小、骯髒，可以直接聯想到彼時香港惡劣的居住環境。有趣的是，這是一個因為看不到外面的世界而適宜做夢的地方。由於船長出海的邀請，李躺在平常做夢的煤堆上，「記憶突然就像滿佈的雲霞，絮絮地湧過來」³⁹²。對於「記憶」的內容，直到山上達蘭妮問起李，「你喜歡做夢嗎？」，才揭曉這「記憶」的內容：是父親臨死前關於「中國是個偉大的傳統或輝煌的歷史」、「有機會必須離開此地，中國才是屬於你的」³⁹³之類的教誨和叮嚀。進而作者點出，「記憶」就是他「夢」的材料。「氣概」與「海」與「中國」重重疊加隱喻，指向主人公追尋的主題；然而，「記憶」與「夢」的交疊往復，卻暗示了歷史與未來的虛幻性質。結尾處，在情慾追求巨大的失敗的創痛中，李竟然「彷彿覺得躺在地窖的煤堆上，外邊的世界甚麼也看不見，只有一片時常移動的天空」，從而「再沒有氣概」，「再沒

³⁹¹ 馬朗，〈太陽下的街〉，頁 10。

³⁹² 崑南，〈攜風的姑娘〉，《好望角》第 4 期（1963 年 4 月 20 日），頁 5。

³⁹³ 崑南，〈攜風的姑娘〉，頁 5。

有海」，「再沒有中國」。痛苦深淵的落點即是日常生活之所在，正是那些時時侵擾但又無法企及的「夢」與「記憶」。再深究一層，陪達蘭妮上山的一夜直接承接於李躺到煤堆上、記憶風起雲湧之後，又結束於達蘭妮推開李之後一陣「使李眩暈」的「劇痛」，另一種解讀方式是將這一夜當作李的夢。那麼，「記憶」存在於「夢」中，「夢」又引發自「記憶」，二者互為因果的邏輯悖論就再次指向這個故事時空的虛幻性質。如果對照小說崑南的《地的門》——小說主人公葉文海極為混雜的自我追尋中走向墮落和毀滅，而他的困擾與痛苦幾乎全部來自香港的社會現實——〈攜風的姑娘〉寓言式的表述便有了可靠的參照。除此之外，發表於《好望角》的短篇小說〈化石〉及稍晚西西的中篇小說《東城故事》，也都是非常典型的帶有存在主義色彩的作品。在冷戰貧瘠的文明廢墟上，在殖民地香港，一切曾堅固的都煙消雲散了。這種失落與虛無，正是香港「現代性」的展開。

二、「忘記」時間的鐘

上海「現代派」的都市想像多少將資本主義現代性與美學現代性混雜，受到日本新感覺派趨重表現技巧的新奇影響，他們筆下的都市景觀往往帶有奇觀式的華麗與浪漫化的異域情調。在李歐梵膾炙人口的《上海摩登》尾篇，他這樣總結：

……在中國作家營造他們自己的現代想像的過程中，他們對西方異域風的熱烈擁抱倒把西方文化本身置換成了「他者」。在他們對現代性的探求中，這個置換過程是非常關鍵的，因為這種探求是基於他們作為中國人的對自身身份的充分信心；實際上，在他們看來，現代性就是為民族主義服務的。

394

在「現代派」的作品中，他們毫不吝嗇地歌頌速度、財富與激情，在一切都是最新式的，甚至是未來式的——如果可能的話。就如劉訥鷗的〈兩個時間的不感癢者〉借主角內心活動所敘述的，「在這都市一切都是暫時和方便，比較地不

³⁹⁴ 李歐梵，《上海摩登》，頁 323。

變的就算這從街上豎起來的建築物的斷崖吧，但這也不過是四五十年的存在呢。」³⁹⁵或是穆時英的〈上海的狐步舞——一個片斷〉中所寫的：

開著一九三二的新別克，卻一個心兒想一九八〇年的戀愛方式。深秋的晚風吹來，吹動了兒子的領子，母親的頭髮，全有點兒覺得涼。法律上的母親偎在兒子的懷裡道：

「可惜你是我的兒子。」嘻嘻地笑著。

兒子在父親吻過母親的小嘴上吻了一下，差點兒把車開到行人道上去啦。³⁹⁶

戲謔甚至帶點誇張的筆調下，上海的時間是線性向前的——儘管作家對此不乏揶揄——「電梯用十五秒鐘一次的速度，把人貨物似地拋到屋頂花園去了」³⁹⁷。在 1972 年第一期的《四季》上，也斯、劉以鬯等人以「穆時英專輯」向這位三十年代的奇才致敬，不過，在香港現代主義小說所描繪的「現代都市」卻透露出截然不同的「時間意識」。

發表於 1963 年的《好望角》的〈長廊的短調〉³⁹⁸描繪的是一個現代都市小職員的故事。靠著鄉親關係在公司勉強維持工作的「無能」小職員，對每天經過長廊的女郎的腳步聲產生幻想，他節衣縮食，省出錢來只為到妓女那裏借發洩性慾來實踐他的幻想。〈長廊的短調〉通過一個小職員的平凡故事，在敘述的節奏感與都市時間性之間互為交響；更有精彩的細節表現「現代性」時間微妙的衝突和平衡。當女郎每天慣例的「長廊短調」奏完，作者使用第三人稱借小職員的視角道出，只能等待明天同樣的時刻，即牆上的鐘擺擺動十嚮。進而自然地轉入對舊鐘的敘述：

這是一個舊鐘，一個不宜於放置在現代化寫字樓牆上的舊鐘。老闆保存它，卻有他的理由。他說：舊鐘是他戰前父親買下的，寫字樓開幕那天就有它，永遠就要有它，因為它一息尚存也不放棄工作，正象徵這間公

³⁹⁵ 劉訥鷗，〈兩個時間的不感癢者〉，李歐梵編選，《上海的狐步舞：新感覺派小說選》，台北：允晨文化實業股份有限公司，2001 年，頁 326。

³⁹⁶ 穆時英，〈上海的狐步舞——一個片斷〉，李歐梵編選，《上海的狐步舞：新感覺派小說選》，頁 187—188。

³⁹⁷ 穆時英，〈上海的狐步舞——一個片斷〉，頁 190。

³⁹⁸ 梓人，〈長廊的短調〉，《好望角》第 2 期（1963 年 3 月 16 日），頁 8。

司服務的宗旨與精神³⁹⁹。

鐘指示時間的功能已然退化，它所得到的評價首先是因其「舊」而不宜於放置在「現代化的寫字樓牆上」。它從不放棄工作的精神和戰前被購買的歷史都被抽象化和符號化，成為公司運營的記號。時間就在這種抽象化和符號化中陷入詭異的重複和循環，就像主人公日復一日的工作和每天同樣時刻的同樣的「長廊的短調」，伴隨著永不休止的渴望和缺失。饒有意味的是，與這個世界時間的凝固不變相對，另一個世界的時間卻倏然流逝。當他去到妓女那裡時，「她用微笑歡迎他，使他看見微笑掀起皺紋，過濃厚的脂粉也無法掩盡，他忽然想起這皺紋，他上次來是看不見的，這代表了一段時間，這期間長廊上拖短調的女人不覺走進了他的生命」，繼而他想，「可惜她不是她，但他們都是女人……」⁴⁰⁰在〈長廊的短調〉中，「都市」明晰地分裂為兩個世界：一個是屬於老闆和女郎的，一個是屬於小職員和妓女的。梓人將不可抗拒的生命時間賦予了下層世界，儘管筆調不乏諷刺與悲哀，但並非為了以對比揭示資本主義/殖民主義的剝削本質甚或激起反抗。他用了大篇幅的寫實手法來描寫小職員和妓女這一個世界的情形，狹窄的居所、骯髒的環境、超負荷的工作、最低廉和卑微的生存狀態，大體與貝克(Hugh D.R.Baker)在〈都市生活：香港人的出現〉(*Life in the Cities: the Emergence of Hong Kong Man*)⁴⁰¹中所描述的社會現實相近。而穿梭於兩個世界的小職員，才是香港真正的都市主體。他被無所不包的都市消費文化深深卷入而無可回避，徘徊在不可企及的「世界上各大都市之夜」的迷陣與不可抗拒的現實生命之間沒有出路。他從不否認自己的無用，滿足於最廉價的狹小床位，只是無論如何妥協也無法達成終極的滿足。因此「香港之夜」不是「世界上各大都市之夜」，儘管它可能無限接近。它是「兩座大廈之間拖長了」的「一條鉛

³⁹⁹ 梓人，〈長廊的短調〉，頁8。

⁴⁰⁰ 梓人，〈長廊的短調〉，頁8。

⁴⁰¹ Hugh D.R.Baker, *Life in the Cities: the Emergence of Hong Kong Man*, 《書寫城市：香港的身份與文化》*Narrating Hong Kong Culture and Identity*，香港：牛津大學出版社，2003年，頁165—178。

灰色」，「當中沒有一朵白天裏輕巧的雲塊，也沒有一顆比夜更早來的星」⁴⁰²，它是白天完結之後又無法抵達黑夜的灰色時空。

時間的凝滯感不僅體現在被工業文化和消費文化雙重夾擊的城市主體，也體現在僵化的思維模式和漸趨符號化的文化形式。也斯的短篇小說〈李大孖的袋錶〉最初於 1976 年的《星島日報》，自 4 月 5 日至 7 日連載刊出，以魔幻寫實的手法，講了一個有關時間的故事。李大孖是「我」工廠的大家長，廠內事宜無論大小，皆以李大孖的標準為依歸，包括廠內的時鐘，也依李大孖的袋錶校正時間。可是李大孖的袋錶漸漸越走越慢，致使廠裡的人漸漸無法與外界的時間調和，但始終沒有人敢提出質疑，因為不小心說了真話的王主任立刻就被開除了。這個故事可以延伸出多重意義。有研究把李大孖主持的工廠看成中國傳統社會的縮影，而將整個工廠的運行歸結為家長制，小說的立意自然就落在了「批評中國社會的封建意識」⁴⁰³上。如果不嫌過於窄化，這一歸納自然無錯，不過小說還可以引申到對威權體制的思考、對傳統的僵化理解等等問題，作更為豐富、立體的思考。小說的結尾處，我第一次正視那隻袋錶：

我只看見一隻打開了蓋的平凡的袋錶，樣子很古老，帶一點油垢的污漬。也許因為時日太久了，錶殼和時針都生了鏽，字體模糊不清；老實說，那指針也不知是否還在動。我只看見，在那錶殼的裂縫中，忽地鑽出一頭不知名的棕色小蟲來……⁴⁰⁴

無論袋錶在小說中象徵了權力、是非與道德標準或其他什麼，它首要的功能是指示時間。平凡、但錶殼和時針都生鏽、字體模糊不清的袋錶顯然已喪失了指示時間的功能，僅餘下了它那些附加的符號意義。而小說中其他的錶呢？每個人的手上都有腕錶，辦公室的牆上也有時鐘，工廠外，敘述者的女友亦有時鐘，戲院大堂也有時鐘。廠內的鐘錶自然依照李大孖的標準一次又一次地進行調校，遵從那些符號意義。而饒有興味的是，廠外的時間卻形成了另一種標準。「我」

⁴⁰² 梓人，〈長廊的短調〉，頁 8。

⁴⁰³ 王仁芸，〈魔幻寫實——也斯小說集《養龍人師門》的創作方法〉（原刊《文藝》第 18 期，1986 年 6 月），《也斯作品評論集》，香港：香港文學評論出版社有限公司，2011 年，頁 183。

⁴⁰⁴ 也斯，〈李大孖的袋錶〉，《養龍人師門》，香港：牛津大學出版社，2002 年，頁 13。

的女友顯然扮演了另一個「審判者」的角色，「說我們全瘋了，落在真正的時間之後還不自知」，並且以「跟我絕交」告終。當最後工廠的生意衰減，不得不任陌生人入股的時候，李大孀無力再應對外面的時間標準，作者的筆端竟流露出同情的意味：「只是我忍不住看見李大孀滿頭的白髮、她剛才那猶如一個平凡多病的老婦人的神態，顯示她的衰老和脆弱的皺紋，這一切，跟我心中的堅決嚴苛的形象是多麼不相稱啊」⁴⁰⁵。或許我們可以將關注的目光投以「外面的時間」，無論女友、戲院還是入股老廠的陌生人都共同認可的「真正的時間」，不正是哈利·哈魯吞尼因（Harry Harootunian）所指出的資本主義所制定的「單一的、量化的時間」，即「世界時間」⁴⁰⁶嗎？而無論是李大孀所苦心經營和堅持的古老的時間，還是外面「過速發展」的世界時間，都呈現出一種僵硬的、不可改變的姿態，夾在其中的「我」，自然感到無所適從。

在香港，時空凝滯與這座城市的文化和政治處境有關。它逐漸由單純的殖民城市向全球化的國際大都市轉化，也就是阿巴斯（Ackbar Abbas）所說的，香港是一座「消失之城」⁴⁰⁷。香港五十以至六十年代，捕捉到這一點的作品並不算多，而且可能並非是有意識地。不過顯然只有在更多地關注內部世界、意識與潛意識乃至超現實世界的藝術技巧中，這一特點才可能被敏銳的反映出來。

三、「共存時間」與平行敘事

自五十、六十年代開始，不少香港小說試圖以敘事實驗回應失落、虛無的社會心理與政治文化。楊彩傑的論文《論香港五十年代至六十年代的小說實驗》以相當的篇幅處理了五、六十年代香港小說實驗中的時間問題。楊文以小說的敘述形式為入口，分析了趙覽星的〈秋天乘馬車〉、徐伯雄的〈明日苔痕欲上襟〉、

⁴⁰⁵ 也斯，〈李大孀的袋錶〉，頁 13。

⁴⁰⁶ Harry Harootunian, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*, New York: Columbia University Press, 2000, p49. 原文為：In this regard, capitalism has managed to fix a standard of measurement-world time-produced by a "single global space of coexistence", within which action and events are subject to a single, quantifiable chronology.

⁴⁰⁷ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997.

劉以鬯的《酒徒》、盧因的〈佩槍的基督〉等文本，從意識流技巧的運用上解析這一時期的小說「打破傳統小說故事情節在時間上發展的單一線性結構，以及單層次的敘述結構，以意識的流動性營造作品中敘述時間的多層次結構」⁴⁰⁸。進而，崑南的《地的門》、亦舒的〈我不喜歡太陽〉、西西的〈家族日誌〉和劉以鬯的〈動亂〉則被作為「共時性的敘述結構」之例證，說明在這些作品中，「作者運用自由聯想使過去、現在、將來互相顛倒、互相滲透、進而導致作品中在時間與空間上形成多層次的結構」⁴⁰⁹。楊彩傑的論文基本止於形式分析，而陳潔儀幾乎在同一時間發表的單篇〈《我城》的現代性：「未來觀」與「時間共存」〉⁴¹⁰則嘗試從形式分析深入「現代性」問題及香港的現實歷史。文章經修改後，與另一篇探討《我城》的論文〈西西《我城》的科幻元素與現代性〉⁴¹¹合為一篇，共同討論西西《我城》與現代性的問題，收入2010年陳潔儀的評論集《香港小說與個人記憶》⁴¹²。陳文以時空觀念作為切入，其探討時間的部分借哈利·哈魯吞尼因的「時間共存」概念，強調與西西《我城》中所描繪的「時間共存」稍異、但互為闡發之處。如前文所述，西西是現代文學美術協會的成員，不過她的創作意圖與風格都與現代文學美術協會的核心風格有所區別。另一方面，西西自六十年代的《東城故事》與〈家族日誌〉之後停頓了一段時間，直到七十年代以《我城》為代表的一系列小說將現代技法融入本土經驗中，始形成較為成熟的個人風格。故而對西西的討論多集中於她這一批文本，並主要在七十年代以後的脈絡中展開敘述。

「六七」暴動是一個重要的分水嶺，此后港英政府調整殖民策略，而戰後

⁴⁰⁸ 楊彩傑，《論香港五十年代至六十年代的小說實驗》，香港：香港中文大學中國語言文學系，碩士學位論文，2008年，頁54。

⁴⁰⁹ 楊彩傑，《論香港五十年代至六十年代的小說實驗》，頁57。

⁴¹⁰ 陳潔儀，〈《我城》的現代性：「未來觀」與「時間共存」〉，《中山人文學報》（高雄：國立中山大學）第26期（2008年12月）頁61—76。

⁴¹¹ 陳潔儀，〈西西《我城》的科幻元素與現代性〉，《東華漢學》（花蓮：國立東華大學）第8期（2008年12月），頁231—243。

⁴¹² 陳潔儀，《香港小說與個人記憶》，香港：天地圖書有限公司，2010年。

出生的一代成長，在文學上則表現為趨向本土化。《大拇指》與《素葉》作家群受到「垮掉的一代」(Beat Generation)、六十年代「青年文化」(Youth Culture)及拉美「魔幻寫實主義」的影響，逐漸由六十年代那種「前衛現代主義」走出，更多地關注語言與城市的關係，嘗試與現實對話，創建自己的風格。從〈家族日誌〉到《我城》，在敘述方式及語言方面雖有一以貫之之處，但《我城》中「一地之內的『時間共存』，不著重對立而又不著痕跡，突出的是『現在』而不是『歷史』」⁴¹³這樣的時間觀念，因與七十年代的經驗意識結合一躍而出，才顯示出這一敘事手法的魅力。將《我城》稍作歷史化處理，比如與後來《白髮阿娥及其他》中的篇目對照來看，便很容易看到前者時間敘述的歷史感。正如梁秉鈞所述，七十年代是香港現代小說書寫典範漸變與成形的一個時期⁴¹⁴，其中「多線敘述」或「多視角敘述」幾乎已成為一個典型的敘述模式，背後隱藏的，正是理解香港「都市文化」與建構香港「現代性」歷史主體的企圖。羅貴祥的〈劉以鬯與資本主義的時間性〉⁴¹⁵主要針對劉以鬯的《酒徒》和《對倒》這兩個文本，以批判理論的方式對小說的時間意識進行剖析，探究資本主義現代性這個題材在劉以鬯的筆下所呈現的意涵。「時間共存」也是羅文進入文本的一個切口，尤其是在分析《酒徒》的部分，他將每一個女性的線索理解為一種不同的時間歷史，進而對不同時間性的共存作此闡釋：「這既是一種對抗大眾文化的負面力量保留高級/流行文化的一種二元性的既具抗性又保守的想法；又是一種傳統父權對女性的藐視；也是一種由現代衍生的對女性身體的幻想投射的新自由；亦包含一種獨立女性在勞動市場的親身經歷及代表一股引至改變的新力量」⁴¹⁶。而在《對倒》中，「日常生活的經驗可作為一個不完全被資本主義的總體化

⁴¹³ 陳潔儀，〈1970年代：西西《我城》與現代性〉，《香港小說與個人記憶》，頁104。

⁴¹⁴ 梁秉鈞，〈都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題〉，頁105。

⁴¹⁵ 羅貴祥，〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010年，頁61—76。

⁴¹⁶ 羅貴祥，〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，頁69。

和合理化所支配的差異性空間或不同時間的模式」⁴¹⁷。儘管可能犯有過度詮釋的危險，但把劉以鬯的小說置入批判、反抗資本主義文化體制的嘗試仍是值得肯定的。從創作之初，劉以鬯就深入香港的都會現實（不同於南來文人的過客心態），不斷以眩目的寫作技巧直面社會現實。因此近年有不同的研究指出劉以鬯跨越傳統「現實主義」與「現代主義」的獨特之處，正是著眼於其批判現實的那一面向⁴¹⁸。不過在筆者看來，《對倒》獨特的雙線平行敘述意義非在單純的「時間共存」，淳于白沉溺的過去與亞杏耽溺的未來猶如相連郵票的製式，互為倒影，呈現出完全不同於「時間共存」的時間意識和思考維度。劉以鬯安排了大量的細節讓人感覺淳于白和亞杏生活在同一時間的「當下」，甚至隱隱期待著他們的相遇。以短篇小說《對倒》為例（短篇版《對倒》顯然較長篇版更為簡潔，其結構意識、即對稱性亦更強），在第 24 節，淳于白和亞杏終於相遇了，接下來的 25 至 28 節，他們甚至對對方各自產生了不同的內心獨白：

淳于白轉過臉來望望她。

亞杏也轉過臉去望望他。

淳于白想：「長得不算難看，有點像我中學裏的一個女同學。那女同學姓俞，名字我已忘記。」

亞杏想：「原來是一個老頭子，毫無意思。如果是一個像柯俊雄那樣的男人坐在身邊，就好了。」⁴¹⁹

請注意這裏的句式與排版，劉以鬯一貫非常注意版式上的細節，這裏隨著二人視角的轉換，句子亦頻繁換行，而句式與內容則完全尊重對稱的原則。然而這種對稱在結尾處被微弱地打破了。37—42 節，淳于白與亞杏各自回家看着國語電影，而後睡覺時做了具有相似性質的夢。但淳于白夢中的女孩是亞杏，亞杏夢中的男人卻未說明是不是淳于白。如果按照淳于白的夢，他在夢裏變成一個年輕人，他很可能也是英俊的，但按照 37 節所述推斷，亞杏夢見的很可能是國

⁴¹⁷ 羅貴祥，〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，頁 75。

⁴¹⁸ 見許旭筠，〈劉以鬯作為方法——香港文學中的「現實」與「現代」〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 77—93；及林少陽，〈批判的現代主義文學或現代主義的現實主義——以劉以鬯的文學批評為中心〉，頁 120—132。

⁴¹⁹ 劉以鬯，《對倒》，香港：獲益出版事業有限公司，2008 年，頁 54—55。

語片中的那個英俊的男主角，甚至她一直迷戀的明星柯俊雄。而在這頗不對稱的夢境再回到現實之後，淳于白看見的兩隻從不同來處而來的麻雀，在晾衫架上併排停了一會，又各自向不同的方向飛去。如果淳于白與亞杏的相遇證明了記憶與幻想在這一「當下」時空的共存的話，二人相似卻無法重合的夢境或表明了歷史與未來的某種斷裂。時間並非線性，劉以鬯在這完美的對稱中製造的細微無規則更暗示了兩種時間敘述本身可能的虛構性質。回憶也好，白日夢也好，敘述都自日常生活經驗而起，都是對日常生活經驗精緻的逃避，因而無論歷史或未來，在這樣的敘述中都成為一種「擬像（*simulacrum*）」，儘管並未借助先進的現代技術。因此，唯借助「當下」它們才獲得意義，在這樣的表面互為倒影的二元對立中，我們更應關注的是其相似性及相異處，而非其共存或對立本身。

七十年代還有一部非常出色的現代主義（如果我們同意彼得·蓋伊的說法，將魔幻寫實主義視作現代主義的復活）作品，也採用了雙線平行敘事的結構，那就是也斯的《剪紙》。對這部中篇小說的評論不少，主要從女性形象、文本互涉與意象的符號意義、及七十年代香港的都市文化三個角度來評⁴²⁰。對於文本中精心設置的人物、意象、情節乃至富於象徵意涵而帶有時代記憶的細節，這些評論都作了精彩的論述，尤其是小說頻繁使用的拼貼手法將機械複製時代以來幻想重生的面貌做了最大限度的戲仿，可謂香港現代小說拼貼手法的代表之作。不過，在這三個角度之外，筆者想要稍加補充的是，如果跳出東/西、傳統/現代二元對立的陳規來看小說的平行敘事，這種敘事結構所強調的恰是兩種文化帶來的相同的不真實感和身處其中的人們彼此的疏離感。在東方主義的敘事

⁴²⁰ 參考陳素怡編，《也斯作品評論集》，葉輝的〈複句結構·母性形象及其他〉與陳寶珍的〈也斯小說中的女性形象〉傾向於第一種；容世誠的〈「文本互涉」和背景：細讀兩篇現代小說（節選）〉、小西的〈《剪紙》的物體系〉、董啟章的〈城市的現實經驗與文本經驗（節選）〉、羅貴祥的〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念（節選）〉傾向於第二種；陳智德的〈另一種「翻譯」與「寫實」：《剪紙》、《重慶森林》與《烈火青春》〉和黃勁輝的〈中西抒情：也斯《剪紙》中七〇年代殖民香港的都市現代情感〉則傾向於第三種。

中，東方被描畫成與西方處於同一線性時間上的「前現代」時間，而西方「現代性」則由此獲得合法性和必然性，顯然《剪紙》完全打破了這一時間敘述。饒有興味的是，喬的故事是有時間性的，瑤的卻沒有。「那是三年、還是四年前？總之是中國民間藝術逐漸在香港這小地方流行起來的那一陣子。」⁴²¹「這一切不知是什麼時候開始的？我也說不清是從那一天開始。事情是逐點逐點變化的。」⁴²²有關瑤的時間，總是充滿了不確定性。在第 8 節，甚至瑤的幻象、戲劇與早已死去的故人重重疊疊，細探下去，這一個東方的幻象卻是由不可靠的敘述相互印證又相互矛盾而生，與代表西方的喬的複製、拼貼而成的幻象大異其趣。在東方與西方的表象之下，《剪紙》的平行敘事結構已隱隱預示了後來《記憶的城市，虛構的城市》裏建構一套新的歷史話語的動機。

1984 年《中英聯合聲明》的簽署再次加強了香港人對身份認同的追問，西、也斯、董啟章乃至更新一代的作家如韓麗珠一再沿著虛構/記憶歷史的路線敘述這座現代都市，同時亦是探尋自身的命運。香港都市敘述的歷史感其來有自，「都市」在香港現代敘述中不是想象而是現實，不是西方現代化的象徵而是殖民現實與離散歷史，不是誘惑與慾望的客體而是失落與分裂的主體。在香港的「現代都市」敘述中，暗示了香港文學與藝術「現代性」極為重要的社會文化層面。

第二節 想像「東方」

在香港大會堂二十周年的紀念冊扉頁，我們可以見到這樣兩段文字：

Over the past 20 years, the City Hall has drawn together the people of Hong Kong into an integrated community. It will continue to serve, in the time to come, as a centre where the Oriental and Western cultures can meet and interwine.

在過去二十年，大會堂把香港市民緊密的連結起來，使香港成為一個更

⁴²¹ 也斯，《剪紙》，香港：素葉出版社，1982 年，頁 37。

⁴²² 也斯，《剪紙》，頁 67。

和諧的社會。在未來的歲月中，它將繼續肩負起中西文化大熔爐的使命，為香港作出更大的貢獻。⁴²³

在官方的香港文化混雜性(hybridity)論述中，大會堂是重要的標誌性功能建築。然而有趣的是，在這兩段中英文對照的「總結陳詞」中，英文的 *oriental and western* 被譯作了中西；但前文提到的，港督在大會堂的奠基典禮上所說的「……中西文學和繪畫藝術等展覽……」，其英文原文卻是「*exhibitions of arts connected with literature and painting both Chinese and Western*」⁴²⁴。也許在官方的眼中，"Chinese" 與"oriental"是同義的，後者不過強調了前者作為西方「他者」的存在屬性。但對於香港的藝術家們，尤其是追求「現代主義」的藝術家們而言，這個問題卻是複雜的。

正如前文所述，香港現代文學美術協會的成員們，在評論中更多使用的，是「東方」這個概念。對於身處殖民地的香港現代文學美術協會成員來說，反覆在評論、宣傳文字中宣揚「東方」，首先當然是對殖民文化的反抗和自我認同的追尋；而「求異於以往『東方』」⁴²⁵、意圖實現「『東方』的再造」，則又是對文藝現代性的自覺追求以及力圖與保守派劃清界限。使用「東方」而非「中國」，是出自政治意識形態的自然選擇還是逃避？而「東方」是否就能夠全然地替代「中國」？它與創作中頻頻出現的「中國」是什麼關係？它與「西方」又是否是完全對立？在各種不同的論述中，又扮演了一個什麼樣的角色？

一、「中國」的意義

在葉蔭聰精彩的論文〈「本地人」從哪裡來？——從《中國學生周報》看六十年代的香港想像〉中，葉氏以《中國學生周報》這份自五十年代至七十年代香港最具影響力之一的報紙為範疇，探討香港本土意識在民族主義、殖民主義和冷戰意識形態中的複雜形構。葉文特別提出了香港以《中國學生周報》為代

⁴²³ 扉頁，《香港大會堂，1962—1982》。

⁴²⁴ 〈夢想的實現：為市民設立一座新的大會堂〉，頁 15。

⁴²⁵ 王無邪，〈文化再造運動的展望〉，頁 7。

表的「文化民族主義」論述有別於固有的對「民族主義」的理解，認為「《周報》的文化民族主義便可看為連結上冷戰意識形態的敘述；在意識形態的對等邏輯中，使復興新的『中國文化』及『自由世界』的勝利合併成一個共同的論述空間」，「在中國文化的一邊，她/他們認同民族主義，但以反共為大前提，而另一方面，則支持西方的『自由—民主』，自認為『自由世界』的一員」⁴²⁶。而在此基本論述下，因殖民地處境而引起的中英文矛盾則為《周報》積極地引導向新民族身份的構成——「雙語及跨文化的知識分子」⁴²⁷。而以羅卡（劉耀權）為代表的《周報》第二代人則在《周報》的主流論述——傾向保持社會安定及譴責本土運動的「中國民族主義」之外，發出了對本土問題更深入討論的訴求⁴²⁸。葉氏對《周報》第一代的分析可說是恰如其分的，但對第二代基本只是一筆帶過。羅卡也曾是現代文學美術的成員⁴²⁹，與崑南、王無邪、葉維廉、李英豪等人一樣，是在《周報》的論述中成長起來的，儘管在反共意識形態上基本保持一致，但他們對殖民政府的態度顯然較第一代激烈得多。固然這一代的本土意識在上述的論述空間中成長，但他們的創作和論述卻與葉文結尾處所寫的「對香港社會進行美學化（aestheticization）」⁴³⁰有一定距離。

在殖民地處境中成長起來的這一代，固然對傳統文化的嚮往及對國共歷史的認知大體上與葉文所分析的「民族主義」趨同，但他們的無根感更強，作品中對「中國」的想象和訴求則處處與殖民地現實相對照。如王無邪〈一九五七年春：香港〉的末段：

時代與你們相違 啊儘可能
以眼睛的湖沼容下宇宙 胸間

⁴²⁶ 葉蔭聰，〈「本地人」從哪裡來？——從《中國學生周報》看六十年代的香港想像〉，《誰的城市：戰后香港的公民文化與政治論述》，香港：牛津大學出版社，1997年，頁23。

⁴²⁷ 葉蔭聰，〈「本地人」從哪裡來？——從《中國學生周報》看六十年代的香港想像〉，頁26。

⁴²⁸ 葉蔭聰，〈「本地人」從哪裡來？——從《中國學生周報》看六十年代的香港想像〉，頁28。

⁴²⁹ 見盧因，〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉插圖（香港現代文學美術協會部分會員照片），頁61。

⁴³⁰ 葉蔭聰，〈「本地人」從哪裡來？——從《中國學生周報》看六十年代的香港想像〉，頁31—32。

熾熱的火燄賽過太陽 太平山
推翻了 依然逃不掉全中國陰影
屍布般覆蓋 彷彿歷史的光榮
徒然為上代的紀念 甚至方塊字
被遺忘如古物 不復有姓氏
但見到處有奴性的光彩驕人⁴³¹

一九五七年的香港，在王無邪筆下，背負着沉重的歷史包袱，「香港人」的身份並沒有成為一個具有合法性的概念，縱然「知道自己已歸根成為公民」，相反的，「我們的徬徨早已成為習慣」。整首詩不但對殖民地的身份感到悲哀，更對當時的所謂「現代」生活有強烈的批判和質疑。這種「現代」要求的是「遺忘」，是「獻身於片時的慾望與荒唐」，是「以舶來的精神/將整個世界完全踐踏於腳下」，是「對未來不懷恐懼」。王無邪由此深深憂慮這樣的「香港人」，「不會承認是黃帝的子孫」，而這種所謂「現代」的結果，就是「永遠有一邊享受著汽車和洋房/另一邊流離失所而無人相救/饑寒交迫 每一刻呼喚着死亡」。詩中的「中國」是一個地域概念，為「陰影」「屍布般覆蓋」的地域，卻又同時承載「歷史的光榮」，這個「中國」混雜着矛盾的情感，是一種既嚮往又抗拒的想象。在初試啼聲的五十年代，王無邪的詩與崑南、蔡炎培等人并不相伯仲，但王無邪很快便確立自己的繪畫道路，放棄了詩歌創作。對此，王無邪的解釋是，「那時候我有個困擾，就是覺得自己的白話文不夠精純。我們那代人不懂國語，一看到老舍的作品就知道自己的白話很廣東化。」⁴³² 據研究，早於五四時代，「白話文學在香港開始盛行，無論教科書、刊物的寫作及報章文字等，已漸次運用白話文去代替傳統的文言文了」⁴³³。因而對於新文學的認識，仍以精純的白話為基礎，而這批母語為粵語、「手口異國」、又出身英文學校的詩人幾乎都面臨這一語言上的斷裂問題。

⁴³¹ 王無邪，〈香港：一九五七年春〉，《文藝新潮》第13期（1957年10月20日），

⁴³² 梁秉鈞、鄭政恆訪問、王無邪，〈「在畫家中，我覺得自己是個文人——王無邪訪談錄」〉，《香港文學》第311期（2011年11月），頁86。此外，在筆者與王無邪的訪談中，他再次強調了基於對白話文掌握程度的考慮因而放棄詩歌創作。

⁴³³ 王齊樂，《香港中文教育發展史》，香港：三聯書店有限公司，1996年，頁256。

崑南的早期詩作、刊登於《好望角》的〈旗向〉，多次被也斯拿來舉例分析香港的文化身份。也斯分析「香港人」的語言應用的混雜：「他可能會說英語或普通話，但那到底不是自小熟習的言語，他最熟悉的粵語，卻不方便使用於書寫；他唸書時背誦古文，到社會工作卻得熟悉商業信札的格式、廣告文字的諧謔與簡略，這種文字上的混雜不純也是文化身份的一個縮影。」然後就以〈旗向〉的以下這一段為例：

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

畢生擲毫于忘寢之文字

與氣候寒暄（公曆年月日星期）

「詰旦 Luckie 參與賽事」

電話器之近安與咖啡或茶

成閣下之材料——飛黃騰達之材料

敬啟者 閣下夢夢中國否

汝之肌革黃乎 眼瞳黑乎

也斯認為這一段由古文、商業信札用語、歌曲、英文公函、賽馬報導等不同語氣語料組成的詩行是「利用拼貼和陌生化的效果，突出祇由這種文字構成的世界的荒謬」。⁴³⁴ 無可否認，利用不同語體、語料拼貼造成陌生化效果在這首詩中表現突出，不過將崑南早期詩作作一整體觀察，就會發現活用文言與各種語料是他詩歌創作的一大特色，但未必都是以陌生化的效果表現香港的都市文化。葉輝指出，崑南「這個人總是假借古雅的文言，書寫他對現代世界的反叛」⁴³⁵，並舉例大量崑南大量的詩名、小說名如《天堂舞哉足下》、〈大風起兮〉、〈愁

⁴³⁴ 也斯，〈都市文化與香港文學〉，頁 17—18。

⁴³⁵ 葉輝，〈細說崑南〉，頁 46。

時獨向東〉、〈大哉驩騶也〉等。〈大哉 驩騶也〉是一首充斥着中國古典意象和語彙的詩，氣象磅礴，初發表於《創世紀》第 21 期（1964 年 12 月），後收入黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編的《香港新詩選：1948—1969》⁴³⁶。在〈大哉 驩騶也〉中，文言與典故構成一個又一個驚心動魄的場景：「之後吾等走進月燒城市/一揚手 快樂隨車疾流」……「天火退 意外朝代發酵/有焚書有焚琴有焚門/去 舉攀成島 一島摩天廢墟/迎旗午 吾等銜卵筑涯角」⁴³⁷，如神話與末世交織，借這樣厚重而富於想象力的語言穿梭於歷史與今天。詩人「貼縫中華/置於枕側 做漢夢唐夢」，又問「能否借典/借遺像/畫大業團圓」，終於得出「畢竟中國依然中國/少年依然/英雄依然/山青青水綠綠亦依然」。固然此詩的語言仍稍顯做作和生澀，但字裡行間可見對中國文化傳統的癡迷與追尋。而在追尋以儒家或道家思想為代表的中國傳統文化的背後，如〈香港：一九五七年春〉中對「方塊字」的執著及〈大哉 驩騶也〉借拆字（刻意將「詩」、「說」、「頡」字拆成了「言寺」、「言兌」、「吉頁」）對倉頡造字的強調，指向的是中華文明的起源與其綿延不衰的歷史。除了這幾首詩，葉維廉的〈賦格〉，戴天的〈花雕〉等等，當時現代文學美術協會的大量詩歌都有類似的主題和表達方式。「北風狂號着，冷街上，塵埃中我依稀/認出這是馳向故國的公車」⁴³⁸，「去到記不清的年代/彼此互相辨認/昨日腳底下的香港/然後（乾咳一聲）」⁴³⁹，「中國」在此，或隱或顯，是傳統文化的一個象徵性符碼，重要的是於此書寫中勾勒一種延續性。只有在這種延續性中，這一代詩人才能找到反抗殖民文化的合法資源以及自身的歷史。

在香港現代文學美術協會諸友中，最關心「中國」問題的，可能就是蔡炎培。不僅以「中國」為傳統文化的整體象徵而難以釋懷，蔡炎培早於七十年代便開始關心中國的文革和大陸的政局變化，並以「中國時間」為主題書寫一系

⁴³⁶ 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編，《香港新詩選》，香港：香港中文大學，人文學科研究所，香港文化研究計劃，1998 年。

⁴³⁷ 崑南，〈大哉 驩騶也〉，《詩大調》，香港：風雅出版社，2006 年，頁 25—28。

⁴³⁸ 葉維廉，〈賦格〉，《新思潮》第 3 期（1960 年 2 月），頁 4。

⁴³⁹ 戴天，〈花雕〉，《好望角》第 2 期（1963 年 3 月 16 日），頁 3。

列詩，後與「某一種信息」系列一起結集為《中國時間》⁴⁴⁰出版。後又經一批學者將二十首「中國時間」系列譯成英文，2011年由澳門故事協會出版，仍以《中國時間》為名。〈歲次乙亥〉與〈一九三五〉都是以作者出生的年份為題，前者自遠古寫中華民族的歷史，後者則寫當年兵荒馬亂的流離亂象。二十首詩依這樣的邏輯分為寫古中國的與寫現代中國的。〈白楊〉寫梁山好漢，〈石舫〉寫六代繁華，〈風陵渡〉寫戎馬倥傯等等，是為傳統；〈吊文〉寫辛亥烈士，〈又見春回〉寫黃花崗起義，〈風聲〉寫孫中山，兩首〈尋找馬克思〉則寫毛澤東，是為流變。蔡炎培的「中國」並非一個模糊的文化符碼，而是承載着沉厚的歷史與詩人的悲憫情懷的主體。就如在描述文革的〈七星燈〉中所寫，「『如果這是別，』她說/『那就是別了。北京。』」⁴⁴¹，「中國」的命運多舛與個體的飄零息息相關。正像在標題為〈零 我愛你：中國〉的一闕詩中所寫的，「嫁着我/你有難你有難/我一喝/喝盡長江水/誰叫你予我求婚的酷刑/我一食/但食武昌魚/誰叫你慫恿我革命」⁴⁴²，這裡的「我」，自然就是現代中國。但即是嫁着了，「傻傻，往後的日子多着/我不准你笑得像哭/誰叫你自由戀愛/嫁着我這不三不四的人」⁴⁴³，蔡炎培對這一個「中國」有怨、有恨、有無奈更有深沉的愛。就像也斯近來在談及《香港當代作家作品合集選》中棄〈李大孀的袋錶〉而選〈玉杯〉時作出的解釋，「想就香港與中國關係提出不同思考……這種寫法跟大陸的傷痕文學或者台灣改編《假如我是真的》電影不同」⁴⁴⁴，在香港的角度思考「中國」，並非僅侷限於「邊緣/中心」或「後殖民」的框架。對無論文化意義上或政治意義上的「中國」的關注，從未因本土意識的建構而消解，相反，認識與思考「中國」問題是辨析自我不可回避的途徑。而所謂的「香港意識」或「本土意識」

⁴⁴⁰ 蔡炎培，《中國時間》，香港：現代漢語文學基金會，1996年。

⁴⁴¹ 蔡炎培，〈七星燈〉，《中國時間》，頁145。

⁴⁴² 蔡炎培，〈方靖音樂會隨想〉，《十項全能》，香港：瑋業出版社，2004年，頁88。

⁴⁴³ 蔡炎培，〈方靖音樂會隨想〉，頁88。

⁴⁴⁴ 也斯、葉輝、鄭政恆主編，《香港當代作家作品合集選·小說卷（上）》，香港：明報月刊出版社，2011年，頁XI。

亦包含了極為複雜的歷史經驗與文化情感乃至諸多無可奈何的選擇。

二、誰的「他者」？

如本文第二章所述，有研究認為現代文學美術協會的繪畫「以西方的思維、形式、技法等重新演繹中國傳統，一方面與他們的成長經歷有關，而另一方面多少與『香港』形象的建立過程，政府所做的種種提倡『東西融合』的宣傳連繫起來」⁴⁴⁵。在這個論述中，不僅「東方」與「西方」被僵化地二元對立，並且，「東方」被直接與「中國傳統」畫上等號，作為「西方」的「他者」而存在。但現代文學美術協會諸位畫家所倡導的「東方」，恐怕並非「中國傳統」，與所謂「西方」的關係也非簡單的二元對立。

回到王無邪發表於《好望角》的〈東方的再造〉，這篇抽象的美術評論相當於現代文學美術協會的美術宣言，文章一開頭便以黑色粗線括出一段作為引子：「藝術的目的不在於一種風格的尋求，一種形式的發現，所謂風格與形式，無非藝術之外貌。向東方探求，因此絕非形式與風格的問題，非筆墨與技巧的問題，非抽象與具象的問題，亦非繼承式的哲學觀念，已成為美學條規，來管轄創造。……」⁴⁴⁶ 否定了「東方」之形式與技巧上的定論乃至哲學觀念，〈東方的再造〉欲探討的，就不是如何從形式、技巧方面繼承或開拓，甚至也不是對傳統哲學進行詮釋或推進，而恰是一一破解各種既成的傳統、概念所造成的侷限，號召純粹藝術的個人創建。有意思的是，對一些畫評家將抽象畫歸入東方影響下的產物的說法，王無邪強調的反而是「其根源，仍是西方的氣質，西方的信仰」，進而指出那種「在色彩的鮮度中偏重了黑白，在油色的厚重中加以流暢，書法式的順筆揮寫代替了細意精英，空白運用等等」只是「東方之皮相」。事實上，王無邪等人從未刻意進行所謂「東西融合」的實驗。相反，在極度貧瘠而又龐雜的學畫過程中，他們只是試圖取自己所長進行表現。以現代文學美

⁴⁴⁵ 張惠儀，《香港書畫團體研究》，頁 50。

⁴⁴⁶ 王無邪，〈東方的再造〉，頁 6。

術協會成員中後來最有成就的兩位畫家，王無邪和韓志勳來看，可以看到兩條似截然相反，但又殊途同歸的軌跡。王無邪初隨呂壽琨習傳統中國畫，並由此養成「運用線條、透明水質媒介和留空白在畫面上的習慣」，赴美以後，美國導師大多是抽象表現主義的信徒，因而一直沒有學到傳統的油畫技法，反而「在設計方面學到的，比在西方繪畫方面吸收的還多」⁴⁴⁷。王無邪「一方面保持自己在水墨方面某程度內向傳統的回歸」，「一方面也在研習西方在視覺文法方面的發現與整理」，覺得「那可能會是重振東方藝術所需要的新元素」。而韓志勳幾乎是自學成才，但以西方寫實性的風景畫著手，後來才轉向了抽象畫。和王無邪一樣，韓志勳亦認為不應該以中國繪畫及西方繪畫中的特色來定義畫作種類是屬於中國繪畫或西方繪畫，而藝術並非受制於某一個媒體及物料，藝術家是可以任意地以裝置形式、水墨、油彩或水彩來創作，而創作中除了包括使用媒體及物料的內容，還包含了其創作意念、目的及精神等內涵的元素⁴⁴⁸。王無邪性格偏於理性，他的成熟畫作，採取設計學原理，以理性的幾何結構建立的秩序融入他山水畫中，以有界之畫而現無邊之境。無論是北宋巨碑式的〈滌懷之二〉⁴⁴⁹還是簡逸式的〈雲山十八〉⁴⁵⁰，都於固定的構圖中展現出一種變換的、「物我合一」的神秘感。韓志勳的成熟畫作則傾向於將多重情感沉澱及積壓，以不同的媒介、材料及工具，通過一些固定的意象（如圓、方）與色塊、空間結構的視覺關係來表達精神境界。在韓畫的意境中，常見一種澎湃感與爆炸感制衡（如〈火浴〉⁴⁵¹）、靜穆與圓融對抗（如〈通靈〉⁴⁵²），動靜相得益彰的和諧氣韻。固然王無邪寫山水，韓志勳寫抽象；王無邪多水墨，韓志勳多西式物料，兩人畫作最終所追尋的，卻都是內心凝神的一剎那感悟，是超越時間與空

⁴⁴⁷ 葉維廉，王無邪，〈王無邪華中的傳統與現代的交匯與蛻變〉，《中國現代畫的生成——與當代藝術家的對話》，台北：東大圖書股份有限公司，1987年。

⁴⁴⁸ 蔡仞姿訪問，韓志勳訪談（錄像材料），亞洲藝術文獻庫。

⁴⁴⁹ 見附圖一。

⁴⁵⁰ 見附圖二。

⁴⁵¹ 見附圖三。

⁴⁵² 見附圖四。

間、主體與客體的大宇宙觀，是東方藝術的至高境界。如果說王無邪和韓志勳的畫作是現代文學美術協會欲追求、推崇的「再造的東方」之典範，那麼這個「東方」所區別的，正是各自為政的傳統東方與西方的作畫模式，是以媒介工具、筆法技巧乃至構圖觀念為限的陳規。

那麼，所謂的官方文化引導又是怎樣的呢？1962年，大會堂美術館為慶祝新館落成，於五月至七月間，舉辦了名為《今日的香港藝術》（Hong Kong Art Today）的展覽，邀請本地的藝術工作者派出作品參展。此次展覽為大會堂落成後首個大型的美術展，並且是香港開埠以來第一個以「香港藝術」為主題的展出，具有濃厚的本土意識；也是首個由官方籌辦的大型藝術比賽，參展的作品事先要經過館方評審，入選的始有機會公開展出，因此最終的展出從某種程度上代表了官方的藝術導向。李世莊的〈從陳福善大會堂畫展落選記看《今日的香港藝術》的風波〉⁴⁵³以陳福善在是次展覽落選的經過為切入，分析了館方與本地藝術家爭拗的幾處要點。展覽於5月25日開幕，而陳福善自5月15日開始在《華僑日報》以〈大會堂畫展落選記〉為題連續十幾天撰文披露自己的作品在此次畫展落選的經過，並轉載了部分藝術工作者對評審欠缺公允的不滿情緒。這一次公開的落選風波最終並未得到館方的正式回應，而由美術館主任溫納（John Warner）撰寫的展覽場刊的敘言基本表明了館方的立場和擇畫標準：「擔任評選之委員小組，以公正及誠意從事選出公認為能代表現時代之適當的藝術型式，評選標準，特別注意材料之質素，聰明之嘗試，及新穎之創作；對於陳舊之派別，呆板之技術，及卑劣之抄襲，皆摒除不選」⁴⁵⁴。但何謂「聰明之嘗試」、「新穎之創作」，何謂「陳舊之派別」、「呆板之技術」、「卑劣之抄襲」呢？由敘言來看，西方傳統的寫實繪畫猶如「彩色攝影」，是謂「呆板」，英國派之

⁴⁵³ 李世莊，〈從陳福善大會堂畫展落選記看《今日的香港藝術》的風波〉，《左右 Besides》，第三期，香港：香港藝術歷史研究會，2001年，頁43—49。

⁴⁵⁴ 溫納，〈敘言〉，《今日的香港藝術》（場刊），香港大會堂美術館，1962年5月25日至7月4日。

水彩畫、印象派則調「陳舊」，而抽象派則是大受肯定的創作⁴⁵⁵。溫納的言論固然帶有強烈的派別色彩和個人偏好，但在實際入選的作品中，又並非全是抽象畫的天下，如陳福善落選的三幅，全都是抽象作品，不過，現代文學美術協會的成員如張義、徐榕生、郭文基、尤紹曾、林鎮輝、金嘉倫、韓志勳、潘士超等，幾乎全數入選公開組。而館方對中國畫的理解程度也令不少國畫家難以苟同，如李汎萍的一對聯屏入選後，館方竟只抽取其中一聯展出，暴露館方缺乏基本的中國畫常識⁴⁵⁶。而最令人感到蹊蹺的是，在館方公開評審出的作品外，又再設立了「邀請組」，「邀請組」的作品數量佔到所有展品的四成，但被邀畫家的資格並沒有清楚地說明。而當時資歷尚淺、自身成熟畫風尚未成型的王無邪赫然在列，更有一些不知名的畫家入選，館方此舉遭人詬病可以想見。另外，又有八幅代表本港到倫敦英聯邦藝展會參展的作品，亦毋須經評選即可參展，陳福善最終參展的作品，即是其中作品，為一幅不透明水彩抽象。但有意思的是溫納對此八幅作品頗不以為然，公開表示倫敦方面選取這批作品，主要是想展示本港的不同藝術風格，這些作品未必佳作，只是同類型作品的典範⁴⁵⁷。可見溫納在此間極欲推進個人偏好的藝術派別，但亦有美術館鞭長莫及之處。李文總結，殖民時代在封閉的機制下，「主任溫納難免予外間一種獨攬生殺大權的印象」，「溫氏對現代和抽象藝術的偏愛，直接影響館方日後主辦展覽和收藏作品的方向」⁴⁵⁸。

在這樣的背景之下，現代文學美術協會等主張美術現代主義運動的社團、畫家相比傳統的畫派獲得稍多的展覽機會，是相當合理的。韓志勳也在回憶中提到，「John Warner 有功也有過，不過他的功勞在於他的官僚職位份內，也在於他對現代藝術的推動」。但同時韓志勳也回憶了不少殖民地官僚的「勞氣事」。

⁴⁵⁵ 見溫納，〈敘言〉，《今日的香港藝術》。

⁴⁵⁶ 陳福善，〈談“今日的香港藝術”展覽〉，《華僑日報》1962年6月6日，華僑文化版。

⁴⁵⁷ 溫納，〈無標題〉，《華僑日報》1962年6月25日，華僑文化版。

⁴⁵⁸ 李世莊，〈從陳福善大會堂畫展落選記看《今日的香港藝術》的風波〉，頁47。

如中元畫會曾受邀參加巴西的「聖保羅雙年展」，並經由英聯邦轉邀，但卻被溫納捂住。甚而韓志勳後來旅行南美再獲邀請，韓回港同巴西領事協商，又取得運費資助，但引文必經官府手續一環，而溫納仍諸多推搪。最後，韓志勳終於有機會與呂壽琨、鄭耀鼎一起參加「聖保羅雙年展」，卻是以台灣的中國畫家的名義。而畫展結束，作品運回時因呂壽琨與台灣關係較好，另有安排提走了，韓志勳與鄭耀鼎的畫則因「無收件人」的原因，付了海關的罰款才付運費運回香港。⁴⁵⁹由以上事例來看，說政府倡導「東西融合」的「香港」文化形象，不如說是美術館主任溫納職責內的個人偏好起到更大的作用。相比較傳統的畫派，無論是中國畫還是西方畫，以香港現代文學美術協會為代表的本地藝術方向，確實更受溫納的青睞，也獲得不少機會在大會堂美術館舉辦展覽。不過，作為殖民地的本地藝術，當面向國際，甚或只是超出美術館職責範疇，這批缺乏資歷和人脈的年輕畫家擁有的，就不但不是優勢，而可能是阻礙了。

三、「香港」的位置

相比較五四時期的香港文人唯內地馬首是瞻，或戰後南來文人的「過客」心態，戰後成長起來的本地青年並不感到自身處境的「邊緣性」，相反，他們認為彼時的香港正是「中國文化的機運」。正如陳雲所述，「東西陣營冷戰時期，香港乃華人世界唯一自由城市，港英的自由港政策和儘量不干預的文化政策，發揮了網絡人才的『文化避難所』的作用，大陸、南洋甚至台灣各地不堪政治迫害、排華政策或經濟蕭條影響的華裔文化人，都可以來香港避難和謀生，……令香港的人才庫存一時間豐富多姿」，是以香港現代文學美術協會這一代自覺擔負起繼承/重振中華文化的使命，固然少年意氣，卻實也時勢所趨。無論面對的是五四新文學，還是古典文學；無論出身自中國傳統繪畫，還是西洋繪畫傳統，六十年代初現代文學美術協會所致力實現的，不僅僅是打破原有的成規，重要的是在不斷的嘗試中創造自己的藝術語言。

⁴⁵⁹ 參考韓志勳，《殖民地的現代藝術：韓志勳千禧自述》，頁 74—77。

在這個創造的過程中，他們不但有意識地回應已成型的文學/藝術傳統，亦自然而然地應用自己最熟悉的文化資源——包括粵語，作為新鮮的語料。在此，粵語入新詩便成為香港現代主義創作的一個重要問題浮現。在 20 世紀初，民族「共同語」還未成形的背景下，白話文運動的展開實際上一開始就與各種方言、俗話和通俗文藝的運用有著千絲萬縷的聯繫。而在共產黨逐步壯大自身力量、建立政權及鞏固政權的過程中，新詩語言的問題就在方言入詩（文學大眾化）和去方言化（標準化）之間擺盪，直至中華人民共和國建立，強有力的「普通話寫作」隨著國家機器的運轉轟轟烈烈地展開⁴⁶⁰。另一方面，粵語群作為中國最大的言語共同體之一，粵語書寫又較其他方言書寫有相當深厚的書寫傳統，加之外來傳教士的推波助瀾，按照李婉薇的定義，「粵人可以成為能說又能寫的『語言共同體』（language community）」⁴⁶¹。此外，粵語書寫本就存在的「雅」、「俗」兩類語言風格（前者以木魚書、南音、粵謳為代表；後者以鹹水歌、龍舟歌為典型），使得粵語書寫與古雅的文言和明白的口語都有天然的聯繫。經過五十年代對新詩形式的討論，崑南和蔡炎培不約而同地嘗試在詩歌中使用粵語，並且可算得上這一代詩人中成就較為顯著的兩位。這固然有出於美學實驗的需要，而在七十年代及以後，粵語書寫就更具有了張揚本土意識，潛在表達意識形態的意義。

從詩歌性格說來，崑南和蔡炎培都屬於「真性情」的詩人，兩人都不是刻意經營、字字珠璣的類型，但相比較之下，崑南還是較蔡炎培更為狂放和不羈一些。崑南詩中運用粵語的主要有兩類，一類是因引入口語對白而引，如〈另類詩劇：香港的神明空間〉、〈七月十四日——旺角怨曲之一〉等；另一類則是描繪香港特有的景象及使用粵語詞特定的詞義，如〈九七頌〉、〈不可追〉、〈金毛吟——旺角怨曲之二〉、〈亂調何家〉等。在後一類中，往往有非粵語不能表

⁴⁶⁰ 顏同林，《方言與中國現代新詩》，北京：中國社會科學出版社，2008 年，頁 301—352。

⁴⁶¹ 李婉薇，《清末民初的粵語書寫》，香港：三聯書店，2011 年。

達的含義包含其中，並且可能因作者的天然語感，使用粵語表達更為押韻順口。如〈九七頌〉開頭兩段，以拆詞法將「一九九七」每個數字單獨拆出作解，首段作正解而次段作反解，對七字使用「七會不會食七咁食的七呢？」⁴⁶²詮釋。「食七咁食」乃俗語，民間形容人吃東西狼吞虎咽，大肆飲食，本源自「做七」的習俗。以此「七」謂彼「七」，反諷之意極為明顯。又如〈不可追〉，其中一段以括號分行加插廣東童謠〈雞公仔〉，與回歸後港人依然身份失落的現實相對照：

中華兒女中華
（雞公仔尾彎彎）
一面旗升起文字懼怕
（做人新抱甚艱難）
一本書揚起旋律虛假
（一早起身又話晏）
命令響起 鬼魂如雨下
（眼淚未乾落下耕）
國家國家
是家不要國還是國不要家⁴⁶³

括號中的童謠唱的是新過門的媳婦受婆婆管制頗不自在的心聲，以婆媳關係對照中港關係可能並不準確，但表達香港複雜的「中國」意識，那種欲言又止、有苦不便言的抑鬱之情，可說相得益彰。崑南在每一句加插的時候亦十分注意二者意象的呼應，粵語明白如話的童謠與普通話象徵意味的詩句併列，形成強烈的美學張力，尤其是「命令響起 鬼魂如雨下」一句，讀來驚心動魄。

又如〈金毛吟——旺角怨曲之二〉，摘錄全詩如下：

我從床上驚醒
追看地鐵的往來人流中
記下今期六合彩
廣告上點算試題的悲哀
為何獨獨
為何發呆
對不起 祇是尿急

⁴⁶² 崑南，〈九七頌〉，《詩大調》，頁 73。

⁴⁶³ 崑南，〈不可追〉，《詩大調》頁 81。

你幫我唔到

多想把女人街摺成地圖
從攤位索引媽子的顏面
雙丸牛什全比不上
媽子的清炒苦瓜大過天
為何獨獨
為何發呆
對不起 祇是感冒
你幫我唔到

殺氣扶搖煙圈直上
啤酒沖不淡她的體香
當她的腿拉闊了砵蘭街
我把整座鳳樓關進冰箱裡
為何獨獨
為何發呆
對不起 祇是溝女
你幫唔到我

藥水在窩打老道氾濫
孤寂老爹嘔出了落日
回歸吸著他的血
存摺埋葬了他的歲月

貼滿招紙的燈柱夜夜招魂
他媽的交際舞招生
他媽的專治奇難雜症
他媽的借錢搵我
金毛仔為何獨獨
為何發呆（車！你講嘢）
他媽的為何為何爸媽都死 Q 晒
菩薩他媽的也幫唔到我（就憑你？……）⁴⁶⁴

整首詩模仿旺角一男子金毛的自敘，故基本以口語完成，前三段以每段尾四行的「為何獨獨/為何發呆/對不起 祇是**/你幫我唔到（第三段為幫唔到我）」重

⁴⁶⁴ 崑南，〈金毛吟——旺角怨曲之二〉，《詩大調》，頁 145—146。

複，來表現吟唱的樂感。而每一段總有數行押韻或押半韻，全詩以粵語讀來朗朗上口，但如「從攤位索引媽子的顏面」、「當她的腿拉闊了砵蘭街」、「我把整座鳳樓關進冰箱裡」又充滿了超現實的諧謔感，讀來絕不通俗。三段過後，第四段仿佛畫外音或一個長鏡頭，點出金毛仔已年華老去並老無所依的現實，此時讀者才明白前面的吟唱，是一個孤寂老人記憶與現實交織的喃喃自語。而末段括號內加插的內容則更添加了場面感。全詩輕易營造旺角的氛圍：繁華中的噪雜、底層為誘惑和貧困壓迫的無助現實、一點點港式的無釐頭和諧謔，而經過整理的粵語在此間無論在韻在意都發揮出極大的作用。

談到以粵語入詩，蔡炎培比崑南有過之而無不及。陳智德的〈語言的再造：論蔡炎培〉⁴⁶⁵ 早有準確的概括：「在蔡炎培自言的傳統以外，還可見另一文化的結合，如香港的市民文學、文言白話混合粵語的『三及第』語言的吸收和一點戲謔生出的反叛」，並指其詩作中的「反殖非出以左翼的政治語言，而是採用三及第式的民間語言，以不正規語言達到反建制效果，因此其詩中的廣東語言非為娛樂，而具政治性指向」⁴⁶⁶。的確，蔡炎培的語言實驗是隱性的，不像崑南那麼明顯；也許是台灣求學經歷的影響，他的詩語言比崑南要混雜，在使用中也更自然。〈老 K〉同樣是一首描繪香港的詩，一開場便繪聲繪色地表現了那種速度感，「搭車 過海/過海 搭車/昨天禮拜曾一度涉及耶穌/他媽的耶穌！管他耶穌不耶穌/快！快！吃飯時間只有七分鐘/自然，吃飯緊張過做官」；而迅速一個場景一個場景切換，語言則水銀瀉地般鋪陳。「這是佛爺的把弟，天才則是老 K/萬年後，我們終將重上六道街/六道街之犬依舊在那裏，甩毛甩骨/恐嚇你：天狼擺尾的時刻/地狗三伏而吠，涎舐其身矣」，文言、白話與粵語夾雜，渾然天成，配合着蔡炎培跳躍的詩情與節奏，呈現出一種流麗與酣暢。在這種戲謔與調侃的口吻中，對殖民地文化的批判與反抗就生長出一個挑釁的姿態。廣東

⁴⁶⁵ 陳智德，〈語言的再造：論蔡炎培〉，《文學世紀》第五卷第九期總第 54 期（2005 年 9 月），頁 69—72。

⁴⁶⁶ 陳智德，〈語言的再造：論蔡炎培〉，頁 72。

話在蔡炎培詩中的使用與蔡炎培的民間立場有關，因此不光是廣東話，各種方言、俚語、口語都是蔡炎培熱衷的寫詩材料與構句方式。〈灰娃〉是一個典型的例子，「說話從來只是某種文字障/俺說有鉛寧波大兄說阿拉/吳儂軟語更加妙不可醬油/從早到晚哎哋哋哎唷唷」，還自行加上註：「有鉛，有錢。哎哋哋，不靚；哎唷唷，靚。」⁴⁶⁷這種基於民間立場的獨特語言風格將在下一章中進行具體的討論，在此，粵語入詩也就具有了「本土意識」與反殖民反建制反中心的雙重意義。而「香港」的位置，就像蔡炎培的〈新聞日誌〉裡寫的，「中國人民站起來了/我們很小很小/只在香島小學的/一個鞦韆裏/去看我們搖搖晃晃的河山」，儘管「很小」，儘管「搖晃」，但「我們」依然能看著我們的河山。

正如石靜遠(Jing Tsu)在有關「世界華語文學」的最新著作 *Sound and Script in Chinese Diaspora* 中所論，「某些時候，那種本土文化甚至可以對為國家/民族所束縛的保守主義進行補充，賦予它一個新的面孔」，「語言的書面形式揭示了寫作本身作為媒介如何包含意義的豐富內涵與無窮衍生的鬥爭。」⁴⁶⁸對自身語言的敏感和對本土文化（這裏，本土文化既關聯到他們自身的命運亦關聯到整個中華文化）的關注迫使香港文學美術協會這一代青年進行大膽的嘗試，在創作中以可能「鄙野」或「不知所謂」的語言對原有的繪畫/詩歌範式實現他們「東方的再造」。在他們的嘗試中，本土意識與國族認同始終相互糾纏，「香港想象」與「中國想象」也更趨同而非相互排斥。尤其在面對殖民地現實的時候，尋找「中國」必須通過尋找「香港」展開。就像蔡炎培的〈焦點問題〉所寫的：「唯有囚牆延山脈，唯有死水遠波瀾」，觸到的限制，也正是突破的開始。

⁴⁶⁷ 蔡炎培，〈灰娃〉，《十項全能》，頁 83—84。

⁴⁶⁸ Jing Tsu, *Sound and Script in Chinese Diaspora*, Cambridge Massachusettes, Harvard College Press, 2010, p234. 原文為：In some ways, they can even replenish the arsenals of nation-bound conservatism, giving it a new face. The physical substrate of language tells us how the medium of writing itself is host to the struggles between concentrated power and open access.

第三節 詩情畫意

現代主義所涵蓋的範疇是如此地廣闊而分歧，在某些領域卻又相互啓發乃至共生。超現實主義在文學及美術領域綻放的並蒂花即是一個典型，而詩人、小說家與畫家過從甚密、甚至一人身兼兩種身份的例子也不在少數。在這一點上，香港的情況可說與現代主義在歐洲興起、發展的情況遙相呼應。文字與圖象並置，在視覺文化研究的領域往往牽涉到通俗文化、意識形態機制與觀看政體的問題。不過本文欲討論文本並不在此列，至少，文中將涉及的《香港時報》「淺水灣」副刊、詩集和畫作，都是去「商業性」的「純文藝」創作。五十、六十年代香港文學與美術的密切關係，仍鮮有研究論及。不過同時期台灣創世紀詩人與東方畫會畫家的跨藝術互文現象已有相關論文進行探討。台灣的跨藝術研究（interact project）起始於「探討不同藝術符號並置時，會呈現什麼形式的符號系統差異，而此差異又會產生什麼『詮釋上的問題』」⁴⁶⁹，由此而衍生出視覺文本中的符號脈絡與論述生成、詩文再現繪畫的詮釋空間等不同的研究路向。余佳燕的論文〈從跨藝術互文現象考察台灣五、六十年代詩人與畫家對話鎔鑄而成的超現實風潮〉⁴⁷⁰從跨藝術互文的角度對五、六十年代創世紀詩人與東方畫會畫家之間的相互支持和討論進行了梳理，並以「超現實主義」風格為切入點，觀察「超現實主義」詩與「類超現實主義」畫之間的密切關係，為六十年代的台灣「超現實主義」風潮作出了有效的補充。

反觀香港，因香港現代文學美術協會的存在，文學與美術的關係實際上更為貼近。且如第二章所述，香港現代文學美術協會通過香港國際繪畫沙龍與台灣的東方與五月畫會的現代藝術運動有所往來和呼應，不少會員因出身台灣師大而與五月畫會的畫家過從甚密，文學方面則與台灣的創世紀詩社有交流乃至

⁴⁶⁹ 劉紀蕙，〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉，劉紀蕙編，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，台北：立緒文化事業有限公司，1999年，頁7。

⁴⁷⁰ 余佳燕，〈從跨藝術互文現象考察台灣五、六十年代詩人與畫家對話鎔鑄而成的超現實風潮〉，《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會》，台南：國家台灣文學館，2005年，頁345—359。

會員加入對方社團的密切關係。在現代主義風生水起的五十、六十年代，把香港和台灣的這一批詩人、畫家視為一個整體也並不為過，而跨藝術互文則是在兩地都存在的藝術形式。儘管沒有如台灣的「超現實主義」那樣可以統一概括兩個領域的鮮明風格特徵，然而香港現代文學美術協會這一階段的活動及理論建設顯然給予會員極大的啟發，在後來各自不同的道路上仍能夠看到對這一時期主張的回應。無論是當時的詩配畫形式、後來的配插畫詩選，還是七十年代及以後美術作品中的詩歌/文字的運用，現代文學美術協會當年所提出的「中國文化再造」的企圖或曰「東方性」的傾向，始終暗藏其中。

一、「淺水灣」頭詩配畫

圖文並茂的形式可以說並不乏先例，如第二章所述馬朗主編的《文藝新潮》大量地引介西方的畫家和美術作品，除了每一期的「封面畫家介紹」之外，便是選擇與文本內容相襯的美術作品作為插圖，並附上畫家與作品的名字，偶爾有對作品內容的簡單介紹。而香港的本地畫家為文學創作大批量地繪製美術作品，並在版式上相當重視整體視覺效果的，要數劉以鬯主編的《香港時報》「淺水灣」。1960年4月1日開始，《香港時報》「淺水灣」陸陸續續地刊出了一批極具現代意識、圖文並茂的作品，其中繪畫方面主要由王無邪進行創作。這批作品與一般插圖不同，文字的量一般都很少（小說除外），且在排版上有不少都與畫作沒有嚴格的分界線，也就是說，文字和圖畫應視作一個整體來看。這種畫面的格局很容易令人想起中國古代傳統的題詩畫。以第一幅作品〈愚者智也〉⁴⁷¹為例，詩畫都應4月1日「愚人節」這一主題而作，而詩畫又互相呼應。畫面主體為一抽象人像及一裝飾性小草，人像以粗獷的線條構成，臉部與頸部類似木質紋理的線條顯示一種古樸、執拗的感覺；右側的小詩僅六行：

在是非黑白中間
在試爆與裁軍中間
君不見有人把神字讀錯嗎？

⁴⁷¹ 崑南詩，王無邪畫，〈愚者智也〉，《香港時報·淺水灣》1960年4月1日，第十版，見附圖五。

君不見有人立心再吃禁果嗎？

於是在一年中挑選一日

世人可指旗為風呼風為佛⁴⁷²

詩題「愚者智也」，字體較詩稍大，可以理解為詩題，也可理解為整幅畫的題目。畫的抽象表現與詩的語言表達互為延伸，「是非」與「線條」在「黑白」這一雙重含義的語詞上達成重疊和複義，拙樸的人像則因「指旗為風呼風為佛」而與荒謬的世界現實構成指涉，由此衍生出更為豐富的意涵。然而與傳統的「題畫詩」大相徑庭，「淺水灣」的這批詩配畫，其詩並非針對「畫作」的品題，行文也就更非「交錯於繪畫的『藝術空間』及繪畫所模仿的『客體』（如鷹、馬、山水）等」⁴⁷³，因而其趣味自與造成「真實空間」與「藝術空間」交錯反覆的「題畫詩」不同。在「題畫詩」中，「詩人一方面敘寫畫中『客體』如『實物』，把『藝術空間』置之不顧，一方面又指陳出讀者所面對只是一『藝術空間』，打破藝術幻覺」⁴⁷⁴，而「淺水灣」的這批詩配畫，詩與畫分開自可各自獨立，但唯有當二者並置，其意涵及其藝術張力才能達致最大。又如〈垂釣垂釣〉⁴⁷⁵這幅作品，儘管仍使用較為抽象的筆法，但一個孩子在垂釣的形象還是非常清楚，畫面一分為二，上半部與下半部呈現不規則的對稱，釣線連接起兩個空間。而詩的首二句一開始便建構出了更為縱深的時間與空間：「小孩，你在垂釣時間嗎/我垂釣一個綠洲」。而次二句由畫面上不存在的主體完成：「白鷗，你正在探察空間嗎/我探察一個海市」，更將「垂釣」的意涵開拓至虛幻的空間。末二句「人生沒有意義人類卻仍活生生呼吸著於是沒有綠洲沒有海市卻有探察與垂釣」先點出抽象的題旨，然後又回到垂釣的「現實」，並且以不加標點的語言呈現有如意識流的跳躍性思維以及急促感。在這些詩配畫中，詩句毋寧說是畫的詮釋與

⁴⁷² 崑南詩，王無邪畫，〈愚者智也〉。

⁴⁷³ 古添洪，〈論「藝詩」(ekphrastic poetry)的詩學寄出及其中英傳統〉，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，頁104。

⁴⁷⁴ 古添洪，〈論「藝詩」(ekphrastic poetry)的詩學寄出及其中英傳統〉，頁105。

⁴⁷⁵ 崑南詩，王無邪畫，〈垂釣垂釣〉，《香港時報·淺水灣》1960年4月18日，第十版，見附圖六。

延伸，發掘畫面未能呈現的具體現實及抽象思辨。

有研究指出，王無邪五十年代中期的最早畫作，常以線條構成，顯示保羅·克利（Paul Klee）的影響，而這方面王無邪本人也承認⁴⁷⁶。1957年，呂壽琨在香港英國文化協會舉行個人畫展，以水墨營造現代感的畫境，給王無邪留下深刻印象。翌年呂壽琨設立畫苑招生，王無邪便投入呂氏門下，開展較為系統的水墨畫學習。⁴⁷⁷ 1961年王無邪赴美學習，《香港時報》「淺水灣」的這批作品基本是王無邪赴美前所作。但就報紙所刊登的畫面來看，基本看不出水墨媒介或傳統水墨畫的特質，畫家採用了一種「假木刻」的方式，即「線條好像木刻畫一樣，但又不是木刻」⁴⁷⁸。在線條的使用及構圖方面仍體現出一定的「保羅·克利」色彩，尤其是保羅·克利的那些黑白版畫與線畫。這些畫作在結構上的成功經營，具有相當的設計感和裝飾意味，除了立體主義和表現主義的風格餘韻，也能夠看到王無邪對幾何空間秩序的強烈興趣。如果將這批作品與王無邪五十年代的作品作一比較，可以發現在詩文的詮釋下，畫面更多了一層形而上的縱深感，與一種超越時空的「意境」。萬青力認為，「詩是時間藝術，畫是空間藝術，前者適宜表現事物的動態，或動中求靜；後者適於表現事物的靜態，或靜中求動」，「前者運用文詞，後者運用點線（和色彩），手段是單純而有限的」，「正是因為它們都具有單純而有限的特點，所以創造出豐富而巧妙的手法來誘發讀者、觀者的想象，這正是抒情詩與山水畫之間有許多相通之處的緣由所在」⁴⁷⁹。在「淺水灣」的這一批詩配畫中，詩一方面描繪抽象的繪畫不欲表現的現實實體，一方面則充分發揮「時間藝術」的所長，以濃郁的象徵手法展現一種精神現實；而畫所採用的抽象線條與色塊，展現的也是主觀感知下的精神空間，與

⁴⁷⁶ 石慢（Peter C. Sturman），〈格子、景深、斷片、裂縫：現代主義與中國山水畫〉，《東西問道：王無邪的藝術》，香港：康樂及文化事務署，2006年，頁11。

⁴⁷⁷ 王無邪，〈展步立我：1956—1964〉，《東西問道：王無邪的藝術》，頁30。

⁴⁷⁸ 梁秉鈞、鄭政恆訪、王無邪，〈「在畫家中，我覺得自己是個文人——王無邪訪談錄」〉，頁88。

⁴⁷⁹ 萬青力，〈論「意境」——山水畫研究之一〉，《畫家與畫史》，杭州：中國美術學院出版社，1997年，頁52。

實景相去甚遠。比如 1960 年 5 月 24 日的詩配畫〈城裏〉⁴⁸⁰，與王無邪 1957 年的水彩及箱頭筆紙本畫作〈街景〉⁴⁸¹的作畫對象看來頗為相似，都是取繁華的香港城市一景，有密集的樓房、商業廣告、行人車輛，二者採取的畫法也以線條勾勒為主。細微的不同之處，在於〈城裏〉以極為寫意流動的筆觸描畫城市上方的天空，並用錯雜的網狀線條畫出底部的界限，整座城市猶如被流動的風和密密的網包裹，顯出嘈雜、逼迫中的混亂和迷失。再看所配的短詩：「在店鋪樓房的交切點之中/聽一支癡狂的流行曲伴以/香檳或可口可樂的旋律//而風季的訊號之來臨/帶來浮沙與潮汐的決鬥/生命的網膜在城裏是陌生的」⁴⁸²。詩中融入了視覺的描繪，將店鋪、樓房、音樂與飲品共同置入「交切點」的立體空間，並由此與下半闕的風與浮沙、潮汐的流動的生命形成對比。與〈城裏〉相比，〈街景〉就只是一幅沒有生命的寫生作品，缺乏意味與意境。

有趣的是，王無邪也熱衷於為自己的畫作題詩。1958 年的水墨設色紙本畫作〈風暴〉左下角，有王無邪自己題寫的句子：「在內心的大風暴中/有過多的幻象與及過多的人間」⁴⁸³。畫面圍繞着中間偏上方的一個中心，充斥着雜亂變形的人形抽象符號，並自下而上以橙紅色、大黃色、寶藍色、天藍色和黑色層層交錯疊加，在偏於靜穆的主色調中以線條及色彩顯現細節的凌亂。畫家顯然感到畫面不足以滿足他的精神表達，因而又題寫詩句——姑且不論這句詩在此起到的作用是正面或負面的。始終，王無邪也曾經是一個詩人，他的感情是詩的，「在畫家中，我覺得自己是個文人」⁴⁸⁴，多年後他亦這樣形容自己。而更饒有趣味的一幅作品是被收入《東西問道：王無邪的繪畫藝術》的早期作品〈風景之一〉⁴⁸⁵。這幅作品的上部有長長的題詩，並附有王無邪的說明，摘錄如下：

⁴⁸⁰ 馬婁詩，王無邪畫，〈城裏〉，《香港時報·淺水灣》1960 年 5 月 24 日，第十版，見附圖七。

⁴⁸¹ 見附圖八。

⁴⁸² 馬婁詩，王無邪畫，〈城裏〉。

⁴⁸³ 見附圖九。

⁴⁸⁴ 梁秉鈞、鄭政恆訪、王無邪，〈「在畫家中，我覺得自己是個文人——王無邪訪談錄」〉，頁 84。

⁴⁸⁵ 見附圖十。

過一步 即絕離這一切 絕離
成為你的涅槃 給予你新的起點
這風景於你何有 你為何而來
既來時為何而止 莫非止而不知
莫非億萬蒼生中
無一人能知步履之所引
抑或一步中參含無限的禪機
此可渡而不可渡
唯有風景自身
徹悟而超拔
於紅塵之外

此畫為一九六三年舊作/時客美國巴爾鐵摩市/在馬利蘭藝術學院攻讀碩士課程/二〇〇五年王無邪錄一九六二年自撰之風景長詩一段於香港大奧畫室/畫與題相距逾四十載/歲月一去不返/往日之我是否等於今日之我/回溯前塵/使人唏噓/而已此作記錄的是舊夢/重見後也如新夢⁴⁸⁶

這幅畫的書寫空間至少有三個：1962年寫詩〈風景〉，1963年寫畫，2005年書詩於畫上。而期間可生發闡釋的空間由詩、由畫、由說明文字不一而足，彼此交錯，極為豐富。題詩與畫的意境較為相似，都欲捕捉起勢與落勢、來與止之間的一剎風景，這一剎所追求的正是有如禪悟的超然境界。因而詩以「絕離/涅槃」、「來/止」、「可渡/不可渡」這樣一些對立的意象來自我辯證和言說；而畫則在形似書法狂草的一筆「起、承、轉、收」外，對此筆所落成的形進行暈染。妙的是，詩於四十餘年後再書於畫上，固然書寫必需遷就原有的空白空間而造成「歷史的錯落」，說明中點出的作畫地點——美國巴鐵摩爾市、書詩地點——香港大奧畫室其間所穿越的時間/空間跨度則為這一幅意圖超越時空的畫作寫下了最特別的註腳。文末又有四十餘年後的感慨，畫家/詩人對自我/主體的探詢化入「舊夢」也如「新夢」的隔世之感，當年所寫的「一剎」與四十年「浮生一夢」相互映照，令觀者也不禁唏噓喟歎。

在詩配畫的形式中，往往很難分辨是先有詩還是先有畫，二者相輔相成，可以彼此獨立，但並置所產生的藝術效果遠遠超越「1+1=2」之上。除了詩配

⁴⁸⁶ 見附圖十。

畫，為詩而作的插圖則是另一種重要的圖文並茂的形式。這種形式以詩為中心，畫為詩而作，詩因畫而豐富。王無邪也有一些作品是為詩而作的插圖，這些畫作展現了畫家對詩深刻而獨到的理解，多少與他內心深處的詩人情懷及早年與諸友共同探索詩藝的經歷有關。

1961 年 5 月 22 日、23 日、24 日、27 日、31 日，《香港時報》「淺水灣」連續五日刊出了王無邪為艾略特〈荒原〉而作的插畫，每幅圖取一段葉維廉譯〈荒原〉⁴⁸⁷附於畫旁，格局與上段所論詩配畫相似。因此，在討論這一系列插圖與詩的關係時，應以葉維廉發表在《創世紀》的譯詩全文為參照。另外，艾略特之於現代文學美術協會諸友的重要影響在本文的第三章已有所討論。儘管〈荒原〉是艾略特的早期代表作，而《四個四重奏》為晚期的傑作，但王無邪等人對艾略特的接受是具有共時性，尤其是 1960 年《現代文學》上王無邪翻譯的艾略特的〈焚毀的諾墩〉、葉維廉以詩的形式所寫的讀後感〈「焚毀的諾墩」之世界〉還早於王無邪為〈荒原〉所作的插畫，因而亦應考慮在內。乃至於 1965 年《創世紀》中李英豪的〈論 T.S.艾略特「焚毀的諾墩」〉及葉維廉對艾略特的一些相關評論，都應視作他們對艾略特的較為成熟的總結而列入參考的背景。王無邪選取的段落出自〈荒原〉的前三節，其中，第一節截取了三段進行插圖創作。艾略特的〈荒原〉之翻譯，公認最經典的版本是趙蘿蕤的第一個譯本，不過，葉維廉翻譯的時候卻因為趙的譯本流離失散無法找到，而未作參考，可以說是一個相當獨立的譯本⁴⁸⁸。將原詩、趙譯本、葉譯本對照比較，就能發現不少細節的不同處理和理解，而王無邪插圖的立意和處理也就得到更為確實的解釋。

如 5 月 24 日所畫⁴⁸⁹，取的是第一節的第四段開頭四句，錄原文如下：

Unreal city⁴⁹⁰,

⁴⁸⁷ 葉維廉譯，〈荒原〉，《創世紀》第 16 期（1961 年 1 月），頁 28—39。

⁴⁸⁸ 前言，葉維廉譯〈荒原〉，頁 28。

⁴⁸⁹ 見附圖十一。

⁴⁹⁰ 原註：Cf. Baudelaire: "Fourmillante cité, cité pleine de rêves", "Où le spectre en plein jour

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.⁴⁹¹⁴⁹²

趙譯如下：

並無實體的城，⁴⁹³
在冬日破曉時的黃霧下，
一群人魚貫地流過倫敦橋，人數是那麼多
我沒想到死亡毀壞了這許多人。^{494 495}

葉譯如下：

不真實的城市，⁴⁹⁶
在一個冬天清曉的黃褐色的濃霧下，
一群人湧過了倫敦大橋，這麼多，
我從不曾想到死亡尚未處置這麼多。^{497 498}

趙譯和葉譯基本都是採取直譯，不過葉譯的註腳則較近於意譯，並試圖闡釋此段中兩處典故的用意。首句 *unreal city*，趙譯為「並無實體的城」，重在城市的虛幻本質，葉譯為「不真實的城市」，則重在不真實的幻象，側重不同。二句葉譯的「清曉」、「黃褐色」、「濃霧」則較趙譯更渲染了那種荒涼、迷亂的清冷氣氛，也更接近原文的 *brown*。三句與四句，趙譯的「魚貫地流過」不如葉譯的「湧過」簡潔有力，並且在數量上也不及「湧過」，另外葉譯的兩個「這麼多」呼應了原文的節奏重複，但對 *undone* 顯然誤譯了。整體來看，就如葉譯的註腳所詮釋的，在細節上，葉譯確實將那種百鬼夜行的迷亂感譯了出來。再看王無

raccorche le passant", T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London: Faber and Faber, 1995, P76.

⁴⁹¹ 原註：Cf. *Inferno* III, 55-57: "si lunga tratta di gente, ch'io non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta." T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, P76-77.

⁴⁹² T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, P62.

⁴⁹³ 趙譯註：原註：參看波德萊爾的詩：這擁擠的城，充滿了迷夢的城，/鬼魂在大白天也抓過路的人！

⁴⁹⁴ 趙譯註：原註：參閱《地獄》第三節 55—57 行：這樣長的/一隊人，我沒想到/死亡竟毀了這許多人。譯註：凡引但丁的詩句，其譯文大多經田德望同志審訂過。

⁴⁹⁵ 趙蘿蕤譯，〈荒原〉，《中國翻譯名家自選集：趙蘿蕤卷》，北京：中國工人出版社，1995 年，頁 4。

⁴⁹⁶ 葉譯註：不真實的城市……出自波特萊爾，與但丁的地獄（「我從不曾想到死亡尚未處置這麼多」）共同象徵二十世紀物質文明的百鬼夜行的城市，以倫敦為例。

⁴⁹⁷ 在葉譯中，此處與前面一處同註。

⁴⁹⁸ 葉維廉譯，〈荒原〉，頁 38。

邪的插圖，仍是這一時期使用的抽象表現主義手法。在形似橋、河、城市的幾何構圖之上，用縱橫的線條覆蓋，著重體現的，正是那種影影憧憧的昏暗、混亂與迷惘。此外，創作這一系列譯詩、插圖時，王無邪已譯過了艾略特晚期的《四個四重奏》的第一首〈焚毀的諾墩〉，〈焚毀的諾墩〉那種「時間和旋動的世界之本質」及「永恆之現在」⁴⁹⁹的觀念，多少也反過來成為王無邪理解〈荒原〉的一個途徑。正如李英豪所寫，「在『焚毀的諾墩』的第一動向只能夠，他獵捕『內在的心光』；而其『空洞的人』，從反極中，卻堆滿『內在的陰暗』，「惟主題巨大的交響奏鳴，呈示一種調和與舒暢」⁵⁰⁰。艾略特的早期作品和晚期作品，在他們的理解中具有一種整體性，而這種整體性關乎主體與世界的複雜關係，並且呈現為「一種具體化的抽象」⁵⁰¹。再看王無邪插圖的第五幅⁵⁰²，取的詩句是〈荒原〉第三節的第一段，原文如下：

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.⁵⁰³⁵⁰⁴

趙譯如下：

河上樹木搭成的篷帳已破壞：樹葉留下的最後手指
想抓住什麼，又沉落到潮濕的岸邊去了。那風
吹過棕黃色的大地，沒人聽見。仙女們已經走了。
可愛的泰晤士，輕輕地流，等我唱完了歌。^{505 506}

葉譯如下：

河邊的帳篷破了：樹葉最後的手指
抓著濡濕的岸邊然後沉下去。風
颳過褐色的地土無人聽見。那些女神一一去了。

⁴⁹⁹ 見李英豪，〈論 T.S.艾略特「焚毀的諾墩」〉，《創世紀》第 22 期（1965 年 6 月），頁 23。

⁵⁰⁰ 見李英豪，〈論 T.S.艾略特「焚毀的諾墩」〉，頁 21。

⁵⁰¹ 見李英豪，〈論 T.S.艾略特「焚毀的諾墩」〉，頁 21。

⁵⁰² 見附圖十二。

⁵⁰³ 原註：V. Spenser, *Prothalamion*, T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, P77.

⁵⁰⁴ T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, P67.

⁵⁰⁵ 趙譯註：原註：見斯賓塞的《結婚曲》（Spenser: *Prothalamion*）。譯註：詩中描寫泰晤士河上的愉快景象，並在詩中重複這一句作為全詩每一節的結句。

⁵⁰⁶ 趙蘿蕤譯，〈荒原〉，頁 8。

美妙的泰晤士，輕輕流吧，直至我唱完我的歌。⁵⁰⁷⁵⁰⁸

趙譯加上的「樹木搭成」將「帳篷」具象化，但後半句已有樹葉一詞作為暗示，似乎畫蛇添足。次句將詩中的擬人手法點明，而葉譯則雖似直譯，但那種「極力去抓卻又抓不住」的形態，反而表現的更為生動。以上兩段譯文的比較，我們似乎可以發現，趙蘿蕤的翻譯採取的全然是遷就原文的直譯，意境由譯文自動呈現；而葉維廉則在直譯中相當兼顧中文的表達效果，並力圖還原原詩所營造的局部氣氛和情勢。王無邪的插圖則明顯地將那種局部的氣氛和情勢集中強化、抽象表達。第五幅插圖僅以極簡單的線條勾勒，可辨別的形體便是橫於畫面上方那一條迎風掙扎的枝葉，那種無可挽回的破敗躍然紙上。尤為值得注意的是，王無邪在這幅畫中運用大量的留白及恰到好處的點畫表現那流動的「泰晤士河」，是將傳統中國山水畫的意匠與西方抽象畫技巧結合的一種嘗試。

二、在「兩個世界」之間

1976 年《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》⁵⁰⁹出版，這是一本從內容到形式都非常有意思的詩集。《眾樹歌唱》共選了十二位詩人的詩，如書名所寫，選取的主要是歐洲和拉丁美洲的詩人，包括希臘詩人賽菲里斯（G.Seferis）和艾克伊樂柯（Carmina Archilochos），意大利詩人尤真·孟德耒（Eugenio Montale）和恩格烈第（Giuseppe Ungaretti），法國詩人聖約翰·濮斯（St.John Perse）、杜·布舍（André du Bouchet）、龐內法（Yves Bonnefoy），德國詩人保羅·西冷（Paul Celan），西班牙詩人馬札鐸（Antonio Machado⁵¹⁰）、浩海·歸岸（Jorge Guillien），阿根廷詩人包赫時（Jorge Louis Borges）和墨西哥詩人奧他維奧·百師（Octavio Paz）⁵¹¹。在 2011 年增訂版的《眾樹歌唱》中，又增加了四位詩人里爾克（Rainer Maria Rilke）、艾呂雅（Paul Eluard）亨利·米修（Henri Michaux）杭內·夏爾（Rene

⁵⁰⁷ 葉譯註：史賓莎「婚前頌」美妙之泰晤士和二十世紀醜惡的泰晤士何相比。

⁵⁰⁸ 葉維廉譯，〈荒原〉，頁 38。

⁵⁰⁹ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，台北：黎明文化事業公司，1976 年。

⁵¹⁰ 此處原書的詩人名字為 Antsmo Machado，有誤。

⁵¹¹ 上列譯名均照《眾樹歌唱》譯名。

Char)⁵¹²。這些詩人中，葉維廉曾與伊夫·龐內法有一面之緣；而與浩海·歸岸、包赫時、奧他維奧·百師熟識，是情深意摯的詩文交；與喬治·塞菲里斯會面時，塞氏即表示「我要知道你」，因為期待譯者的翻譯⁵¹³。《眾樹歌唱》所選取的詩人固然都是有傑出成就、極富影響力的重要詩人，比如其中奧他維奧·百師、賽菲里斯、聖約翰·滸斯和尤真·孟德未分別獲得了1960年、1963年、1970年和1975年的諾貝爾文學獎，尤真·孟德未、恩格烈第與夸西莫多(Quasimodo)鼎足為意大利三大現代詩人，奧他維奧·百師、包赫時則與聶魯達為對戰後歐美文學影響最大的三位拉丁美洲詩人等等。但從詩人的風格以及詩選中每位詩人的簡介中可以判斷，葉維廉選擇這些詩人亦有詩藝與詩學比較上的考量。比如介紹賽菲里斯的由來：「一九六三年二月我被邀到艾奧華城(Iowa City)從事於創作及翻譯，當時翻譯工作坊的主持人埃德蒙克爾利(Edmund Keeley)在讀完我翻的部分現代中國詩以後，大為驚異現代中國詩的純粹性，即建議我譯一些希臘詩，尤其是喬治·賽菲里斯。」⁵¹⁴又如介紹奧他維奧·百師時提及詩人如何「雙手捉著我，滔滔不絕的告訴我他在中國故事中得到了多少的啓示，他要在一分鐘內把這一切吐露給一個來自他嚮往的精神國度中國的詩人」⁵¹⁵。聖約翰·滸斯的詩「由於廣闊空間的活動，視野無盡的擴張，一如我們航於看不見圓周、夢不見底層的神秘的大海，我們在讚歎中使得萬物歸懷，使得我們歸懷萬物」⁵¹⁶，而龐內法的詩「使人從無中把握着有，從否定中把握着生命的不可言傳處」⁵¹⁷，馬札鐸的詩甚至「頗近中國王孟的旨趣：即是：從色澤的深淺中求和諧的詩」⁵¹⁸。不過其中最特別的可能要數艾克伊樂柯的詩作斷片，艾氏

⁵¹² 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》(增訂版)，台北：國立臺灣大學出版中心，2011年。

⁵¹³ 柯慶明，〈導讀〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》(增訂版)，頁10。

⁵¹⁴ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁1。

⁵¹⁵ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁97。

⁵¹⁶ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁39。

⁵¹⁷ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁59。

⁵¹⁸ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁79。

乃公元前七世紀的詩人，選擇艾氏的作品當然不僅僅因為他是荷馬以後的第二個西方詩人，更因為由艾氏的詩可以發現「古希臘人不盡是愛說故事的，他們亦具強烈的抒情的風趣。」⁵¹⁹此外，「在西方的經典中，此人名字雖然時被提及，但始終沒有人知道他寫的詩，直到 1958 年始有 *Fragments*（斷片）一冊由法人 Francois Lassere 整理出來，而當時 1963 年美國學者 Davenport 譯出一部分發表在美國詩刊 *Poetry* 時，竟有人說：此人是 Davenport 氏所創製」⁵²⁰。如此一來，艾氏的詩在經過法國人的整理、美國學者的翻譯之後，猶如經過了重重「蛻變」，又具有了時代意義。正如柯慶明在修訂版的序言中概括的，這些詩人「基本都是經歷過極端的『邊際情境』（Boundary Situations）或精神早具跨越文化之視境的重要現代詩人」⁵²¹。這些詩人或者受到中國詩的啟發，或者在詩歌風格上具有「中國風格」，即「主體（自我）虛位」的觀物精神、「語言的空白」及「物物具體併列」的自然興會、及強烈的抒情意味。這些概念，都是葉維廉在對東西方文化與詩學反覆比較、研究後所得出的「中國詩學」/「道家美學」⁵²²概念，這些概念的重要之處，不僅在於它們是中國傳統詩學的核心，而且，近世以來成為歐美現代藝術發展的重要美學依據，更是戰後香港/台灣的現代藝術家們力圖追求「現代性」及藝術自我的重要資源。因此，《眾樹歌唱》更引人注目的一點，是集合了一大批優秀的現代畫家為詩作畫與詩對話，如五月畫會的劉國松、莊喆，精通油畫與版畫的吳昊，建立東方新寫實精神的顧重光，台灣現代版畫會、雕塑學會的梁奕梵，在台灣藝術界有「變調鳥」之稱的李錫奇，有「衛護臺灣美術教父」之稱的林惺嶽，一流的雕塑家與版畫家陳庭詩、「生命畫家」曾培堯，曾跨足服裝、廣告設計的邱顯賢、詩人畫家碧果等，修訂版中配畫的則又增添了詩人管管。這些畫家在開拓自我畫風的過程中，也都面臨向「東方/

⁵¹⁹ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁 9。

⁵²⁰ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁 9。

⁵²¹ 柯慶明，〈導讀〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》（增訂版），頁 10。

⁵²² 參考葉維廉，《道家美學與西方文化》，北京：北京大學出版社，2002 年；葉維廉，《中國詩學》，北京：人民文學出版社，2006 年。

西方」兩套不同文化資源取徑的問題，這一批畫作，有些是被挑選出來與詩匹配，有一些則為詩而作，在與詩對話的形式下呼應了詩中所呈現的世界與境界，形成極為精彩的跨媒介現代藝術。

中國大陸詩人王家新和台灣學者柯慶明都在文章中提及這一本詩選對一代甚至幾代詩人的影響。柯慶明在張漢良《八十年代詩選》導論所言的「田園模式（Pastoralism）的各種變奏」之基礎上，提出初版「由深具官方色彩的黎明文化事業公司出版，或多或少亦影響了現代詩的愛好者或年輕詩人的注目」⁵²³。王家新則強調了該詩選「顯現的精湛的語言功力和詩歌感受力，所創造的高度語言價值和詩學價值，都遠遠超出了一般的創作和翻譯」⁵²⁴，並經由相當細膩的譯詩分析，概括葉維廉的譯法是在「歸化的翻譯」和「異化的翻譯」之間保持了極大的張力⁵²⁵。不過，值得一提的是，詩選中龐內法的詩歌翻譯和配畫，都是由王無邪一人完成的。王無邪的譯詩風格與葉維廉十分相似，致力於利用中文語言的特質去表現原詩的意境，而一人手筆的譯詩與畫，就構成了更為密切的跨藝術互文關係。龐內法的〈杜弗的動與靜〉常以相反相對的意象構築一個世界的觀念，正如葉維廉在作者簡介中概括的，「他的詩可以說是經驗的一種特別的結構，使人從無中把握著有，從否定中把握著生命的不可言傳處」⁵²⁶。龐內法的詩中文譯本并不多，筆者找到的是2002年由法國外交部資助出版的《博納富瓦詩選》⁵²⁷，包含其1952年的成名作〈杜弗的動與靜〉（*Du Mouvement et de L'immobilité de Dove*），1958年的詩作〈昨日大漠一片〉（*Hier régnant désert*）和1965年的〈刻字的石頭〉（*Pierre écrite*）。王無邪在《眾樹歌唱》中的譯詩全部來自〈杜弗的動與靜〉（此處沿用郭譯）。比較兩個譯本，就可以發現王無邪譯

⁵²³ 柯慶明，〈導讀〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》（增訂版），頁26。

⁵²⁴ 王家新，〈從《眾樹歌唱》看葉維廉的詩歌翻譯〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》（增訂版），頁260。

⁵²⁵ 王家新，〈從《眾樹歌唱》看葉維廉的詩歌翻譯〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》（增訂版），頁272。

⁵²⁶ 葉維廉，〈伊夫·龐內法簡介〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁90。

⁵²⁷ 郭宏安、樹才譯，《博納富瓦詩選》，太原：北岳文藝出版社，2002年。

詩與配畫的用心所在。如〈杜弗的動與靜〉中「杜弗說」的開頭一段：

原詩為：

Quelle parole a surgi près de moi,
Quel cri se fait sur une bouche absente?
A peine si j'entends crier contre moi,
A peine si je sens ce souffle qui me nomme.⁵²⁸

郭譯為：

怎樣的話語突然出現在我身邊，
怎樣的叫聲在一張不在的嘴上喊響？
我幾乎聽見有人衝我喊，
我幾乎感覺到這命名我的氣息。⁵²⁹

王譯為：

什麼聲音在我身旁跳出？
什麼呼喊來自無有的口中？
我難以聽見那些對我的怒吼，
我難以感到那喚我名字的呼吸。⁵³⁰

郭譯將“a surgi”譯為「突然出現」，是忠實於原詞的譯法，而王譯譯為「跳出」是意譯，強調了「聲音」作為主體的動態。同樣的，「在……上喊響」是對“crise fait”的忠實直譯，但王譯用「呼喊來自」，強調了「呼喊」的主體地位以及其動態。而“une bouche absente”翻譯為「不在的嘴」固然不錯，但從中文的角度來看就相當不通。「無有」這個詞就很妙，本身以相反意義的兩個字構成的詞，如果不從偏正結構理解的話，恰恰暗示了「口」這一實體「缺席」與「現身」之間的意趣。下兩句中，“a peine si”郭譯為「幾乎」，王譯為「難以」，郭譯意在肯定，王譯意在否定，而對照上兩句，王譯的肯定加否定的表達所營造出的張力較郭譯更強。此外，后兩句王譯的賓語落在「怒吼」與「呼吸」，與前兩句的「聲音」和「呼喊」相呼應，相較之下，郭譯就比較缺乏句與句之間的整體感。王無邪的翻譯可說相當重視這種強烈對比的意象之間的張力，他的配畫則用帶有強烈

⁵²⁸ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immonibilité de Douve*, Paris: Gallimard, 1970, p83.

⁵²⁹ 郭宏安、樹才譯，《博納富瓦詩選》，頁 21。

⁵³⁰ 葉維廉譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁 60。

設計感的構圖來呈現這種力量與制衡。為龐內法所作的插圖一共有五幅，均以線條構成。除了第二幅外，每一幅都將畫面按水平線或對角線平均分割，線條在被分割的對稱空間內以不規則的走勢呈現微妙的平衡，並使這些被分割的空間在某些部位呈現一種貫通感。將包豪斯（Bauhaus）設計理念中的平面格子運用到山水畫中，是王無邪山水畫的一大特色。石慢的〈格子、景深、斷片、裂縫：現代主義與中國山水畫〉詳細地討論了王無邪的這一特色，並提到，「王無邪以及其他中國現代派藝術家，都認為格子不僅具有時間和空間維度，更有西方的區域性或文化維度」⁵³¹。在對龐內法的配畫中，我們可以看到不少與王無邪代表畫作相似的構圖，如第一幅配畫⁵³²與〈雲序之一〉⁵³³，最後一幅配畫⁵³⁴與〈河夢之四〉⁵³⁵。在個人氣質上，龐內法與王無邪可說也有某些相似之處，他們都為人理性、嚴謹，並深悟抽象思維的魅力，而龐內法對超現實主義的背離與指責則與王無邪自抽象表現主義而來的巨大轉向有著內在的共通性。他們都熱衷於主體與世界的關係，致力於在作品中探索科學的理性世界與古老的宇宙世界（在龐內法是宗教的、上帝的世界；在王無邪則是佛道的、天人合一的世界）之間的維度⁵³⁶。因此，龐內法詩中隨處可見的雙重元素與王無邪畫中的衝突和平衡構成微妙的跨媒介互文。而龐內法企圖藉由詩欲追求的「世界的厚度」，即「當我們再看不見鳥的羽毛；因為，很顯然的，鳥就在此，和我們在一起」，與葉維廉與王無邪念茲在茲的「物我交融」、「天人合一」的境界有異曲同工之妙。就如龐內法與葉維廉 Serge Gavronsky 對談時引用的馬拉梅（S.Mallarme）的句子：「詩的意趣不在世界本身的形相，而在這天地演變成的

⁵³¹ 石慢，〈格子、景深、斷片、裂縫：現代主義與中國山水畫〉，頁 9。

⁵³² 見附圖十三。

⁵³³ 見附圖十四。

⁵³⁴ 見附圖十五。

⁵³⁵ 見附圖十六。

⁵³⁶ 有關龐內法的部分，參考讓·斯塔羅賓斯基（J.Starobinski）的〈詩，在兩個世界之間〉，郭宏安譯，《博納富瓦詩選》，頁 1—27。

境界，詩只寫『現身』——或『缺席』。」⁵³⁷用以形容王無邪的配畫乃至其畫，也恰中其要。

這種物我兩忘、詩畫互文的藝術境界，不斷幻化出新的藝術靈感與形式，2005年，王無邪又與本地畫家許雪碧共同創作了一系列彩漬畫紙與書法合寫的作品，先於藝倡畫廊（Alisan Fine Arts）展出，後結集為《詩情畫意：詩·書·畫》⁵³⁸出版。王無邪和許雪碧先後拜呂壽琨為師，是同門師兄妹，許雪碧「喜用鮮明色彩，掃寫、印染或潑灑紙上，把視覺元素轉變為音樂元素，表達詩詞的意境」⁵³⁹。此外，許雪碧也曾經在《好望角》上發表過長文〈存在者之存在態度〉⁵⁴⁰，可說也相當程度地參與到六十年代的現代主義運動中。在《詩情畫意》的作品中的詩，有部分是歷代詩人與詞人的名篇，亦有部分是王無邪自己的詩作。儘管是題寫於許雪碧渲染完成的紙上，王無邪的題詩既非古代題畫詩權作註腳縮於角落，亦非以書法為主體，佔據主導視覺空間。事實上，每一幅作品的格局、詩文與畫面的大小比例、位置都是不同的。既有像〈尋尋覓覓〉⁵⁴¹這樣大字佔滿整個畫面的，亦有像〈落花已作風前舞〉⁵⁴²這樣小字蝸居畫面一角的；亦有如〈似從天上來〉⁵⁴³這樣分佈畫面兩側的，也有像〈對瀟瀟暮雨灑江天〉⁵⁴⁴這樣漂浮於畫面中間的：每幅作品的構圖都因許雪碧所造之境與詩詞所寫之意而精心設計。在這樣的作品中，詩不僅具有文字的意義功能和書法的形體功能，其整體更成為畫面的一個部分而具有文、意、形三重入畫的美學意義。須注意的是，錄古詩詞者多為許雪碧造境而王無邪補書，而王無邪錄舊詠者則乃擇染紙之上，則最終的畫面之境有有心與無心之別。而師兄妹二人相識

⁵³⁷ 葉維廉譯，Serge Gavronsky 訪問龐內法，〈龐內法談他的詩〉，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，頁 70。

⁵³⁸ 王無邪、許雪碧，《詩情畫意：詩·書·畫》，香港：藝倡畫廊有限公司，2005 年。

⁵³⁹ 金董建平，〈前言〉，《詩情畫意：詩·書·畫》，頁 2。

⁵⁴⁰ 雪碧，〈存在者之存在態度〉，《好望角》第 10 期（1963 年 7 月 25 日），頁 2。

⁵⁴¹ 見附圖十七。

⁵⁴² 見附圖十八。

⁵⁴³ 見附圖十九。

⁵⁴⁴ 見附圖二十。

多年的默契及對藝術的共同追求就在此間發揮了極大的作用。如開篇的第一幅〈莫憑欄〉⁵⁴⁵，其詩作於 1993 年許雪碧在香港藝倡畫廊舉行個展時請王無邪所寫的序前小詩。而詩乃據「雪碧彩筆經常呈示之意境」而作，至 2005 年許雪碧復而又以染紙囑無邪補書⁵⁴⁶。妙果互為妙因，正是二人詩情畫意之唱和。

而王無邪的詩洗盡早年的匠氣，化入鍾愛的古典詩詞，表達更為自然、灑脫。如〈風風雨雨〉⁵⁴⁷一幅，詩如下：

風風雨雨 終必會化為活水
道道的幽泉蜿蜒過巖間
匯成此千尋巨瀑 一瀉而下
挾雷霆之勢 盡滌重重憂慮
莫問今年何年今日何日
忽悟此生何來 循何路而去
忽覺此身亦是巍峨的山體
泉瀑無非是心念不停的流注
無所謂存在與不存在
更無所謂剎那或永恆⁵⁴⁸

畫面以大幅的掃寫而成，以淺綠色與深淺的紫色為主，間以墨色印染，字體較大，覆於畫面墨色較重的部分。掃寫由濕而枯，由重而輕，正乃風雨而至活水的淋漓之勢，印染墨色凝滯其間，恰如山體粗礪而人生滄桑終化為輕盈。「忽覺此身亦是巍峨的山體/泉瀑無非是心念不停的流注」，再次化「我」入境，「此身為山，心念流注」的意境；而對「存在/不存在」、「剎那/永恆」的雙重否定，則已臻禪境。以一首現代詩而言，王無邪並非對語言進行雕琢，而以平實道出禪意。但在畫中，尤為醒目的是「莫問」、「忽覺」與「巍峨」幾個字，綴於最濃烈的印染深紫之上，而後由深及淺，筆意漸輕且順，詩與書與畫相輔相成。所謂詩情畫意，在這一組作品中不僅是交相輝映，更是互為表裡的複合藝術關係。其藝術效果雖跨越了表意與表形的藝術媒介，卻在整體上達到了驚人的和諧一

⁵⁴⁵ 見附圖二十一。

⁵⁴⁶ 王無邪，〈莫憑欄〉說明，《詩情畫意：詩·書·畫》，頁 10。

⁵⁴⁷ 見附圖二十二。

⁵⁴⁸ 王無邪，〈風風雨雨〉，《詩情畫意：詩·書·畫》，頁 12。

致。

香港現代文學美術協會的這種跨藝術合作與對多藝術形式的興趣成就了他們更為廣闊的視野，並無疑對各自領域中的發展有所裨益。葉維廉對美術持久的興趣不僅促成了上述影響深遠的《眾樹歌唱》，還通過對談的形式梳理、研究當代中國現代畫的形成，集為《與當代藝術家的對話：中國現代畫的生成》⁵⁴⁹。此間論及的美學議題，顯然與葉氏的「中國詩學」有呼應之處。而王無邪亦撰寫了大量畫論、畫評，其著作 *The Tao of Chinese Landscape Painting: principles & methods* 亦溢出繪畫的技法研究而去至文化。作為香港「新水墨運動」的主要推動者，其文學活動與文化修養無疑對其畫論的建構產生了重要的影響。這些都是使現代文學美術協會在解散後很久仍似有一脈尚存的跡象，亦是與後來的文學團體、同人雜誌相異的特質所在。與其說這是一種風格的延續，不如說是一種追求大文化的企圖心所帶來的頑強的生命力。

第四節 現代敘述與浪漫精神

現代文學美術協會在精神氣質上，與後來的「本土作家」有著明顯的不同。董啟章在《日落的玫瑰》的序言中如此描述：「此中『圓圈』之大，動輒去到『人類』和『宇宙』的層次，是五、六十年代本土文藝青年的自信（或自戀？）的強烈表現……這種狂放的高調到了西西和也斯出來之後卻幾乎一掃而空，代之以溫和、理性、持平的日常生活敘寫、微小瑣事抒情，其中當然可以兼容更寬闊的寓意，但極其量只去到本土文化和政治的層次，再不見那種大開大合的氣魄」⁵⁵⁰。自五十年代創作伊始，無論是崑南小說的激烈奇幻還是葉維廉詩的抒情與雄渾，或者稍晚王無邪山水畫的浩然蕩然，以及蔡炎培詩的溫柔與孟浪，香港現代文學美術協會這一批作者的作品儘管採用的是現代西方的表現技巧，

⁵⁴⁹ 葉維廉，《與當代藝術家的對話：中國現代畫的生成》，台北：東大圖書，1987年。

⁵⁵⁰ 董啟章，〈日落星提，殘紅孕綠——一代青年藝術家自畫像〉，蔡炎培，《日落的玫瑰》，香港：唯美生活，2010年，頁8。

但在精神氣質上卻呈現出濃郁的浪漫主義氣息。這種浪漫氣質如董啟章所說，貫徹始終的是對「人類」、「宇宙」的終極關懷，以及對這種人本精神下主觀個人內心世界的徹底表現。這就與「五四」時期極度張揚個人主義的「浪漫主義」有所差別⁵⁵¹，而更近似於以徐訏和無名氏為代表的「新浪漫主義」⁵⁵²。這並不是偶然，無名氏在四十年代紅極一時的《北極風情畫》、《塔裡的女人》、以及匆忙出版的《無名書初稿》⁵⁵³（前三卷）在五十年代通過種種途徑流傳到香港，那種汪洋恣肆的情感、奇幻美麗的想象都深深地震撼着年輕人。現代文學美術協會的諸位好友都對無名氏推崇備至，崑南舉《無名書初稿》為可以與《尤利西斯》、《追憶似水年華》等作品「並列而毫無愧色」，高於茅盾、巴金和魯迅⁵⁵⁴；而蔡炎培則認為「二十世紀的錢與張（錢鍾書與張愛玲，筆者註），無論如何比不上無名氏、白先勇、沈從文三人的」⁵⁵⁵。這種「新浪漫派」風格，「一方面與前現代的宗教精神、審美情趣相溝通；另一方面……要建立起一種個人本位的現代文化，為現代人的個體化生成提供一種安身立命的信仰，它由此構成了一種與啟蒙主義的理性化傾向相對立的多元的，融天、地、人、神於一體的審美主義的詩學體系，並以這樣一種『現代性』原則瓦解唯理主義的『現代性』原則」。⁵⁵⁶ 香港現代文學美術協會提出的「文化再造運動」，正延續了這種帶有新人文主義色彩的審美「現代性」追求，而其中又以崑南和蔡炎培的創作最具典

⁵⁵¹ 浪漫主義思潮對中國現代文學的影響是一個複雜的過程，不過總體來看，在以反封建為主題的「五四」時期，中國現代文學中的浪漫主義以創造社為代表，著重張揚個性自由、感性解放、發掘受壓抑的個人精神世界，帶有強烈的自我擴張的傾向，代表作家有郭沫若、郁達夫等。至二十年代末期與左翼文學相結合，以主觀情感的自然流露作為表現革命/青春激情的重要方式，而後在左翼文學的逐漸發展中為左翼的現實主義消化和取代。左翼的現實主義同時包容了政治理想主義激情與帶有強烈現實功利性質的「客觀」寫實，漸漸成為現代文學的主流，而到了三十年代後期至四十年代，隨著戰事的緊迫，那種激進的現實功利性原則以壓倒性的強勢幾乎淹沒了其他的聲音。

⁵⁵² 「徐訏和無名氏的『新浪漫派』已減弱了前期浪漫主義的社會反抗色彩，開始向非社會化的個人內心世界傾斜，向唯美、精神化的方向發展。」參照耿傳明，《輕逸與沉重之間——「現代性」問題視野中的「新浪漫派」文學》，天津：南開大學出版社，2004年，頁4。

⁵⁵³ 無名氏，《無名書初稿》，上海：真善美圖書出版公司，1946年。

⁵⁵⁴ 崑南，〈淺談無名氏初稿三卷——野獸·野獸·野獸、海艷、金色的蛇夜〉，《中國學生周報》1964年7月24日。

⁵⁵⁵ 蔡炎培，〈閒話二題〉，蔡炎培、朱琨合著，《上下卷》，香港：瑋業出版社，2006年，頁68。

⁵⁵⁶ 耿傳明，《輕逸與沉重之間——「現代性」問題視野中的「新浪漫派」文學》，頁4。

型。如果說葉維廉與王無邪進入學院後代表了香港現代文學美術協會一個理性的方向，則崑南與蔡炎培的創作代表的是一個感性的、直覺的方向。這多少與個人性格也有關係，崑南與蔡炎培不僅持續寫作長達半個世紀之久（如果把崑南自稱「封筆」時期的通俗創作也當作寫作一種來進行考察），而且他們始終如一的民間立場使他們保持了對政治和時事極為敏銳的觀察和反應。在後現代語境中，他們的文體實驗在語言風格、藝術性與可讀性的矛盾等方面均有所突破。在他們的作品中，「心象」的追尋與曝露是永恆的主題，而藝術與「心象」同生共存，「現代」或「後現代」，只不過作為表現形式擇優而取。

（上）在墜落中起舞：崑南

對崑南的評述中，最令人印象深刻的莫過於少年好友葉維廉的〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉，在這篇評論中，葉維廉比崑南與過去的決絕為古希臘神話中的伊克呂（Icarus）的失敗，「在崑南的香港的場合，詩、藝術這些精緻的文化，作了最後一次的呼喊後，終究只是一個『沒有效用的天使』」⁵⁵⁷。不過，這個「沒有效用的天使」卻在墜落中起舞：在十年停頓後崑南復出，在《星島日報》等報刊發表詩歌、小說、評論，並將發表於報刊的短篇小說結集成《戲鯨的風流》，於2001年出版了長篇小說《天堂舞哉足下》，先後擔任多個文學獎的評委，更積極參與多份文學刊物的編輯工作。也斯在《戲鯨的風流》的序言中總結崑南的風格由「現代」走向「後現代」，不少後來的評論亦沿著此一脈絡進行剖析，但崑南自己卻頗有些不以為然：「老實講，我不大理會現代後現代。這是你們批評者的用語……停頓這麼久，也無所謂風格的轉變。」⁵⁵⁸ 非西方藝術家對西方藝術風格的吸收往往是非線性的，並不依據歷史時間順序而行，尤

⁵⁵⁷ 葉維廉，〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉，《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991年，頁161。

⁵⁵⁸ 鄧小樺訪問·整理，〈於積木遊戲的縫隙睜大眼睛張望——訪問並認識崑南〉，《作家》第9期（2001年2月），頁41。

其是香港這一批作家和藝術家，都沒有經過學院的正規訓練，完全依照個人的興趣閱讀和涉獵，加上對當代生活的深入體會和觀察，所形成的藝術風格也有帶有強烈的個人色彩而難以用既有的流派風格一言以蔽之。綜觀崑南的小說與詩歌創作，他對神話的情有獨鍾、對女體及其形而上詮釋的反複書寫、及敘述中對「擬象」與「心象」的強烈興趣堪稱是崑南數十年寫作最為重要的特質，崑南總是偏好於塑造迷惘、壓抑、在墮落中抗爭的主人公，而無論經過怎樣離奇神秘的情節，或經由怎樣的女體敘述中啓示或引導，無論是葉文海的墮落與死，或者《天堂舞哉足下》的「倒置」，崑南的文字總是在墜落的態勢中呈現飛揚的情懷。

一、神話與人性

或許崑南在早年詩作〈布爾喬亞之歌〉前引的無名氏的一段話，頗能為崑南鍾情的主人公模式寫下一個註腳：

這個時代，沒有悲觀，只有毀滅。毀滅不需要你有任何觀念和情緒，只許你兩件事：腐爛和死！……反正要沉到海底了，喝最後一滴酒吧！和女人睡最後一夜吧！這份沉淪，是時代的玫瑰，知識分子襟上不插一朵，就不算真知識分子。⁵⁵⁹

葉維廉在〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉中以香港的殖民地商業文化進行詮釋，意在突出崑南對工業社會的物質化和商品化的自覺。而換一個角度來看，「毀滅」與「沉淪」的固然道出對現實文化深淵的沉痛，但「時代的玫瑰」卻帶著主觀的昂揚色彩以藝術的方式為知識分子的悲劇命運塗上一抹緋紅。崑南欣賞無名氏的，也正是那種在墜落中「追尋最深沉最強烈的大沉醉的生命力」，因為「他還得下降，降到深淵底的最深淵處……人類假如不能從上升得救，只有從墮落得救。問題不是真理，而是必須抓住什麼，揀最靠手最容易的抓，不管抓住的是楊梅大瘡，還是大癩瘋。」⁵⁶⁰與上一段同樣出自《金色的蛇夜》，令崑南深深震動的是那種有血有肉的生命力，並且，在表達方式上更將藝術、

⁵⁵⁹ 崑南，〈布爾喬亞之歌〉，《詩大調》，香港：風雅出版社，2006年，頁44。

⁵⁶⁰ 崑南，〈淺談無名氏初稿三卷——野獸·野獸·野獸、海艷、金色的蛇夜〉。

哲學、宗教鑄為一體，因而主人公的命運不啻為人類的命運，那在「墮落」中「抓住」的，也就具有了形而上的意義。崑南對這種在命運與主體情感造成的矛盾與張力深感震撼，因而也就不難理解從五十年代至今，在崑南的詩歌和小說中，一直少不了神話的蹤跡。

過往對崑南的創作研究中並非沒有注意到這一點，只是大多將崑南小說中神話的使用歸為拼貼的技巧，如陳汗與崑南的對談中以神話為例談《天堂舞哉足下》拼貼技巧的多元化，「《地》引用的神話主要是中國古籍與希臘的，但《天》包含了山海經、莊子、敦煌、希臘、日本、西藏等領域的神話」⁵⁶¹。但崑南對神話的偏愛與使用絕不只是如使用新聞、電訊、歌詞、詩、畫等信息那樣，剪裁和拼貼，崑南的創作還往往採用了神話的故事結構，或者按照他自己的說法，「結構是包含作者的關照、視野在內」⁵⁶²。崑南的小說採納的，是神話的敘述框架，其中最為典型的，當然是《地的門》。《地的門》開首引述《山海經》、《淮南子》、《楚辭》等古籍中對太陽和后羿的描述以及其後的九頁空白，不少評述都將此版式設計與文中不斷出現的壓迫着主角葉文海的十個四方的綠色月亮相對照，分析其象徵意義。不過似乎甚少評論注意到，在編排首頁的引文時，崑南為后羿安排的命運。在 a 至 d 的英雄事跡之後，d 至 i 所講述的卻全都是后羿的逆天之行，如嫦娥偷不死之藥，后羿射河伯而霸人妻、荒淫遊戲等等行徑，最終為逢蒙所殺。與其說崑南通過段落編排的后羿是一個拯救萬民的英雄，不如說他看重的是一個毀譽參半的「英雄之死」的故事。崑南大部分的小說都以當下的現實社會為背景，在這樣的現實背景下，沒有揭竿而起或捨身飼虎的英雄，相反，「英雄」是那些不甘於現狀、對現實生活充滿反思、質疑與追索的平凡人。他們的悲劇，既不是戲劇化的機緣巧合，也不像古希臘神話來自命運，而恰恰源於他們的不安於現狀和自省。就如不甘於為殖民地政府服務的葉文

⁵⁶¹ 艾歌記錄，〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，《文學世紀》第 19 期（2002 年 10 月），頁 82。

⁵⁶² 艾歌記錄，〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，頁 81。

海，無論早期〈大風起兮〉那「失敗是無聲無息的」⁵⁶³男主角或〈愁時獨向東〉那「孤獨像崩雪般塌下來，埋葬我」⁵⁶⁴的主人公，還是後來〈無夢好時節〉主角對自己的總結：「相信夢的人，反會腳踏實地，所作所為可以轟轟烈烈；而不相信夢的人如我，卻不愛腳踏實地，做人似發夢咁」⁵⁶⁵，或〈鯨變〉的主人公阿成突然近乎「自殺」的頹唐：「一生兒女債，半世老婆奴，情況也差不多了吧？」⁵⁶⁶，造成主角困擾的，恰恰都是因為他們的那一點與普通人稍異的質疑與抗爭。像〈門掩黃昏春留住〉⁵⁶⁷裡那隻困在鐵籠裡不停地咬嚼鐵枝的倉鼠，儘管一再自嘲一再自我否定，但還是明知不可為而為之。自省現實生活中的卑微、瑣屑、異化而又不甘於此，於是力圖以種種方式包括墮落和死亡來證明自身掙扎的存在，這是崑南小說的主人公常見的軌跡。於是神話在他的小說中往往成為一個索引，一條由遠古而來的脈絡，追跡人與世界的抗爭。

《天堂舞戔足下》中引用了大量的神話傳說，但構成小說框架的，還是「夸父逐日」的神話。小說多處出現「夸父逐日」，但值得注意的是每一次的使用和詮釋都不同。第一次出現是在描繪何戲的記者工作時，「每一天都像在追趕時間」的工作。「張玉音有一次翻閱《山海經》的大荒北經的一段，故意拿給何戲看，這麼說，『夸父應是你的偶像，不，可能你就是夸父。』」⁵⁶⁸但何戲對夸父的認同卻非「追日景」的壯美，而是「未至，死於此」的諷刺。第二次是在詮釋何戲與時間競爭的態度與香港生活的漩渦。何戲認為夸父的追日「一定有他的原因」，「夸父所追的，可能不是太陽，而是光造成的身影……他不是追日，而是逼太陽快點下山，那麼，他的身影便隨著不存在。正確點說，夸父不是追日，而是追月；不，為了追月亮，不得不先追趕太陽。」⁵⁶⁹在何戲的詮釋中，那「光

⁵⁶³ 崑南，〈大風起兮〉，《戲鯨的風流》，頁 45。

⁵⁶⁴ 崑南，〈愁時獨向東〉，《戲鯨的風流》，頁 140。

⁵⁶⁵ 崑南，〈無夢好時節〉，《戲鯨的風流》，頁 107。

⁵⁶⁶ 崑南，〈鯨變〉，《戲鯨的風流》，頁 177。

⁵⁶⁷ 崑南，〈門掩黃昏春留住〉，《戲鯨的風流》，頁 167—171。

⁵⁶⁸ 崑南，《天堂舞戔足下》，頁 31。

⁵⁶⁹ 崑南，《天堂舞戔足下》，頁 76。

造成的身影」便是主體分裂的自我；而為了追月而追日的想象也是同樣地逼太陽下山，是以月亮才能降臨，二者與神話追求光明與理想的意旨不同。一直到小說的第三部分，更將夸父所追之「日」直比「后羿射日」中的太陽，是一個對人類有所威脅的力量。第三部分何遊與何戲相似的經歷片段的對照中，何戲的那一段出現了一個作者杜撰的神話。這神話說的是「一隻不受命運擺佈的獨角獸，他對西斯弗斯說，『你可以推石到山頂時，頭也不回，在山的另一邊走了便算，不可以嗎？你把巨石炸為粉碎，不可以嗎？或索性讓巨石滾下壓死了，壓傷了也好，這樣無力再推了，不可以嗎？或找一個像我的朋友，幫你一起努力，想想辦法，改變一下命運，不可以嗎？』」⁵⁷⁰ 這或許是崑南對神話結構理解的最佳註解，他傾心於那些壯美的意象與雄渾不可抗拒的悲劇命運，但又不可遏制地試圖以現代人的方式解構悲劇的預設，並在這個解構的過程中尋找生命力。就像第三部分何遊與何戲都在心齋橋上遇到的佐木美子給他們講述的小時候的故事，那個比美子大三歲的男孩子教她把屋頂上的鯉魚幡扯下來，美子教何遊/何戲無端把桌子上的杯子打破。她說：「唯如此，才改變杯子的命運，也改變你的命運……只有這樣，你才獲得真正的自由，不受命運所擺佈。一切習俗或傳統教導你不要這樣那樣，你偏不會這樣那樣，到了這個境界，神靈也對你沒辦法的。」⁵⁷¹ 正如在〈崑南初論〉中所揭示的，「香港商品化的生命情境，是在殖民地文化工業的助長下變本加厲地把香港人的真質壓制、壟斷和工具化。亦即是說，是對人性作雙重的扭曲。」⁵⁷² 崑南則試圖以主人公偏離生活常規的行動來反抗這雙重的扭曲，並以神話來賦予這些行動以神聖的意義。

崑南自己也曾袒露過對神話的偏好：「我對神話比較敏感，人性和神性是一種個性分裂，人將自己力不能及的願望投射到『神』身上，其實神、鬼、精靈都是人的『枝生』。人將自己的意識投射於萬物，萬物才有了意義。所以許多『造

⁵⁷⁰ 崑南，《天堂舞戔足下》，頁 215。

⁵⁷¹ 崑南，《天堂舞戔足下》，完全一樣的段落分別出現在頁 203 及頁 213。

⁵⁷² 葉維廉，〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉，頁 164。

人』的神話都說創造者以自己的形象造人。」⁵⁷³正是這種「人本主義」的思想使得崑南在現代與後現代社會的語境中格外關注個人的自由，因而引起他興趣的也往往是神話中更具有人性而非神力的一面。

二、女體與重生

顯而易見地，「性」與「女體」不但是崑南的小說中最常出現的意象，甚至可以說是不可或缺的重要意象。崑南的好友葉輝如是總結：「崑南的小說往往由『言情』始，卻帶出弦外之音的『言志』」⁵⁷⁴，而「崑南小說的幻滅感和徒勞感總是與女體交疊出現的」⁵⁷⁵。不僅是「幻滅感」與「徒勞感」，啓示與重生也同樣透過女體形象。誠如崑南自己的敘述，「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……對某一個女性失望，再找另一個女性就是了，十分簡單，但對一個社會，一個國家或人生失望，是沒有可能隨便換上一個的」。或多或少，「理想的女性形象」在崑南的作品中，成為社會、國家與人生的形而上的一個抽象對照。不同於「五四」浪漫主義那種郁達夫式的對性壓抑的細膩揭示，崑南筆下的「性」與「女體」並非主人公凝視借以宣洩壓抑或誘導慾望的客體，而是將「性」與「女體」本身作為核心的審美對象，乃至構成故事情節與主題的主體。崑南對「性」與「女體」的理解繼承了 D.H.勞倫斯（D.H. Lawrence）、亨利·米勒（Henry Miller）一路，視「性行為」為生命力的體現，並在「性」與「女體」之上寄予對社會、世界及人類命運的看法。2004 年第 36 期的《文藝世紀》上，崑南發表了一篇專文探討現代西方文學中的情色問題，文中提及的作家，除了上述二位之外，還有杜拉斯（Marguerite Duras）、納博科夫（Vladimir Nabokov）、略薩（Mario Vargas Llosa）、威爾貝克（Michel Houellebecq）和勒迪克（Violette Leduc）等。在談及自己的《天堂舞哉足下》前，崑南借海德格爾（Martin Heidegger）來詮釋「性」，

⁵⁷³ 鄧小樺訪問·整理，〈於積木遊戲的縫隙睜大眼睛張望——訪問並認識崑南〉，頁 38。

⁵⁷⁴ 葉輝，〈細說崑南〉，頁 50。

⁵⁷⁵ 葉輝，〈細說崑南〉，頁 55。

「性慾視一個大大的主觀/客觀的存在，這個存在通過人——人才自然而然更為彰顯自身了」，因而認為「性慾是徹頭徹尾激活思考的非常行為」⁵⁷⁶。而以形而上的詩意語言來鋪陳對「性」與「女體」的描寫，其中更夾雜大量的哲學思考，則可見到無名氏的影子。

在崑南早期的小說中，性行為描寫較為含蓄，往往以大段汪洋恣肆、充滿生命節奏感和豐富意象乃至拼貼的鋪排展開，《地的門》即是最典型的一例。而在〈攜風的姑娘〉中，性慾的高潮與精神的挫敗同時襲來，小說在此亦在一個神秘的氛圍中達致高潮：「月光下，她赤裸的身體，如隻金色的巨鵬，美妙地升騰着。似乎四方八面的風都招來了。李已投進一個不尋常的永恆裏，他不再是金剛不壞之身。他將開始永遠腐朽。鳥重歸於風中……再沒有氣概。再沒有海。再沒有中國。」⁵⁷⁷與女體幻化為風相對，在〈碼頭〉中，女體則幻化為海：「由於她一問，海洋也接近了……她微微張開了腿，豐滿得海洋般的下體，海洋不會存在過……他第一次感到海洋，而不害怕，她的長髮仍在飄動，那是海鷗的飛翔。」⁵⁷⁸「海」與「風」是崑南常用來形容女體的重要意象，由此展開生命的廣闊。一如《地的門》標題的意象暗示，女體是大地、母體、生命的來處與歸處，在某些篇章中，也成為重生或命運轉機的重要媒介。〈流出金屬的蛋〉的主角「學會了魔法，把非金屬塗成了金屬」⁵⁷⁹，就是通過與女友明明的不斷數落教唆與和王秘書的交媾完成，然後變為徹底機械化的人。而如〈拼圖述異〉⁵⁸⁰中的若燕，雖如「尤物」(femme fatale)令主人公著迷卻又無法把握，卻同時如一面鏡子令主人公認識自己。

到了《天堂舞哉足下》，那種詩意的鋪排則隨著情節與題旨的需要而有所節

⁵⁷⁶ 崑南，〈現代小說情色晶體的光譜〉，《文學世紀》第36期（2004年3月），頁15。

⁵⁷⁷ 崑南，〈攜風的姑娘〉，《戲鯨的風流》，頁43。

⁵⁷⁸ 崑南，〈碼頭〉，《戲鯨的風流》，頁32—33。

⁵⁷⁹ 崑南，〈流出金屬的蛋〉，最初以〈主角的再造〉為題刊登於《新週刊》1975年9月15日，後結集於《戲鯨的風流》，此處頁數從《戲鯨的風流》，頁64。

⁵⁸⁰ 崑南，〈拼圖述異〉，《戲鯨的風流》，頁197—201。

制。第一部分和第三部分，何戲和何遊屈曲徘徊於一個又一個不同的女性之間，小露帶來的純粹的快樂，是「雙手高舉，伸向天空，很快風就把雙手拉長，直插入天空，從高點降落低處，體內的血竄到指尖時喃喃自語，然後蒸發了」⁵⁸¹；張玉音無論如何也無法與何戲配合的身體，只好像「她戴的錶，是香港時間的，但對方所戴的，是太平洋的另一邊」⁵⁸²；只有周旋於何戲何遊兩兄弟之間的女性胡眉，「完全操縱我的一切……我從未遇上另一個女人，像她一樣，把我的身體變成一具古琴，好讓她儘情彈奏，彈奏出每一個朝代的興衰」⁵⁸³，對胡眉及與其相遇或交歡的場景描寫，卻往往長達數頁。「她的懷抱，是星海。冷冷的璀璨，隨光而陽起，何戲馬上知道，夸父狂追的，正是赤炎炎後面的冷冷的璀璨。然後，他的第二次生命隨光而陽起。原來『我要光！』不是光明之神說的，而是黑暗之神說的」⁵⁸⁴。理想的「女體」在是創造歷史和奇跡的根本，在「日月」、「陰陽」的對立中，崑南一直傾向於陰性的力量。就像鄭政恆總結的，「崑南便透過倒置引導讀者繞到事實的另一面，提醒人們回歸內心，『回歸子宮』，重新發現女性的思維，這是為了反叛成規與重整個人世界」⁵⁸⁵，小說甚至透過第二部分那個虛擬世界預言了女性主導的未來，因為「一個母體永遠是孕育的容器」⁵⁸⁶。這種視角與態度就與西方幾位重要的突破傳統禁忌而大肆書寫情色的現代主義大師有所區別，儘管同樣張揚「性」與「女體」即生命力，崑南則對女性在人類繁衍和精神建構上具有的意義持更為強烈和浪漫化的肯定。

崑南近年的作品有相當部分仍集中於這個主題，不同之處是對「性」的描寫更為直接，並以較為樸實但富於節奏感的敘述和情節框架來凸顯意義。譬如〈愛是一個句號〉中，有大段描寫男主人公在性交易中的迷失，以具體的動作、

⁵⁸¹ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 48。

⁵⁸² 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 64。

⁵⁸³ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 90。

⁵⁸⁴ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 96。

⁵⁸⁵ 鄭政恆，〈《天堂舞哉足下》的三個主要概念試探〉，《文學世紀》第 19 期（2002 年 10 月），頁 88。

⁵⁸⁶ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 235。

對人物外貌的簡單勾勒與對話構成。在狹窄骯髒的空間內，性交易的程式化在平實如記錄的簡短句子中次第呈現，節奏極為緊迫，人在消費關係中被異化的恐怖迎面襲來。而其間的細節描寫則將這種恐怖描寫得入木三分，相當精彩，如：

她全身都張開似的。一把大傘。傘張開了就是一朵猩紅的曇花。不是，是一朵正吐艷的罌粟花，裝置了莫名的殺機。他輕輕仰望一下，是滾動的黑白分明的眼珠以及一排閃光的牙齒。套上了安全套，心仍卜卜地跳，他知道，他正進入了一個從未進入過的機關。她的身體一挪動，他便無法自制，馬上覺得處於危險地帶，幾乎來不及抽動多一下，他便洩了氣，全身乏力了。⁵⁸⁷

性交易如同一場自殘自戕的噩夢，一場又一場危機四伏的恐怖旅程，對男主人公施行一次又一次閹割。無怪乎男主人公「腳步一踏出了門檻，便可發現器官被咬了一口的疤痕。沒有血的。麻木的。還對自己說，只要有錢，何愁沒有交易。一次又一次。器官被咬得不成器官了。」⁵⁸⁸男主人公的自甘墮落依然是源自於對世界的憤怒，「外邊世界發生山火、屠殺、爆炸、飛機撞巨廈，然後一陣陣國歌傳來……於是他想，一切管他娘，還是找來女人操個夠，不管肥瘦，他媽的安一套」⁵⁸⁹，而與墮落前後的「愛」形成對照。在某種程度上，這篇小說就如崑南為自己所作的一個總結，在小說中可以看到許多過往作品的投射，如開篇與《地的門》中女伴身體的重量，後段更在文中以第三人稱評述自己的《天堂舞哉足下》，形成一個後設文本的格局。對生命的思考、對世界的思考最終都落入「愛」，「我選擇你是我唯一的聽眾，原因只有一個：你愛過」⁵⁹⁰，而且崑南依然堅持，「在愛的裡面，沒有性的元素，是不完整的。但最大的真相是：肉體是心靈的居所。當肉體死了，心靈就變無主孤魂」⁵⁹¹。這一時期的崑南的創作，逐漸體現出薩義德所謂的「晚期風格」。崑南自年輕時代開始便一直以狂放

⁵⁸⁷ 崑南，〈愛是一個句號〉，《香港文學》第277期（2008年1月），頁18。

⁵⁸⁸ 崑南，〈愛是一個句號〉，頁19。

⁵⁸⁹ 崑南，〈愛是一個句號〉，頁19。

⁵⁹⁰ 崑南，〈愛是一個句號〉，頁24。

⁵⁹¹ 崑南，〈愛是一個句號〉，頁24。

不羈的「俳優」⁵⁹²形象示人，到了新世紀，並未有太大改變，不過相比早年則流露出更強烈的不確定性。某一些作品在語言上呈現出罕見的平實與精緻，這正是「在於藝術家成熟的主體性，它祛除了傲慢和誇耀，既不為它的不可靠而羞愧，也不為謹慎的保證而羞愧，它獲得那種保證是由於年老和放逐的結果」⁵⁹³。

〈在女體上閱讀〉這個短篇，通篇以第二人稱正面探索「性」與「女體」的意義。首先拋出的是有關「整體性」的問題，「大部分人都不關注整體的時候，漂流的動作就更加匯流在一起……我想對那些人說，整座才是一個生命。整座才是她。整座才是我。不是其中一個窗口。」⁵⁹⁴ 這是一個支離破碎的時代，也斯稱崑南後期從「現代主義」轉向「後現代主義」，指其《戲鯨的風流》中的小說「以戲謔代替悲壯、以零碎代替緊湊、對貫徹的主體的懷疑、對理性的質詢、強調溝通和語文符號的不穩定性……」⁵⁹⁵ 崑南對此顯然有所自覺，但並非刻意經營。他如此戲謔：「我要有我的 IDENTITY。對不起，偏偏在這個時候，我需要戴上面具，趁換數碼身份證的最佳時機，我改名為我是一個後後現代者。」⁵⁹⁶ 他關心作為整體的人類和世界，因而他的小說中不只有香港的問題，有「九七」與「二十三條」，亦有「九一一」與伊拉克戰爭，在這個敘述中「她」和「我」一樣，是為完整的個體。而當「一個完美的女體走過，奔過去，一話不說，連表情也沒有，操她，命運的每一個枝節就這樣改變了」⁵⁹⁷，「但我仍然相信進入她的肉體之後，肉體是由不肯定到過渡肯定，再由肯定的恢復不肯定的一次再造媒介」⁵⁹⁸，在這些描述中，「女體」又成為一個承載與改變的客體。在同一篇小說裡，兩種對女體的描述構成矛盾的肌理。類似的矛盾也出現在〈語言的問

⁵⁹² 「俳優」形象參考葉輝的說法，見〈細說崑南〉，頁 51—52。

⁵⁹³ 愛德華·W·薩義德 (Edward W. Said) 著，閻嘉譯，《論晚期風格》，北京：三聯書店，2009 年，頁 148。

⁵⁹⁴ 崑南，〈在女體上閱讀……〉，《文學世紀》第 26 期（2003 年 5 月），頁 30。

⁵⁹⁵ 也斯，〈序：從現代到後現代？〉，《戲鯨的風流》，序頁 8。

⁵⁹⁶ 崑南，〈在女體上閱讀……〉，頁 33。

⁵⁹⁷ 崑南，〈在女體上閱讀……〉，頁 30。

⁵⁹⁸ 崑南，〈在女體上閱讀……〉，頁 31。

題》⁵⁹⁹中那女體身上難解的魔鬼氣味，或〈情色度亡經〉⁶⁰⁰中破壞理性比例而又招妒的愛慾。也許正像《天堂舞哉足下》的第二部分反覆提及的，宇宙的法則是一種「生的意志，便是變」⁶⁰¹，因此崑南所鍾情的「性」與「女體」的意象在晚期作品中不但沒有永恆不變的意義，更呈現出矛盾的、不可解的甚至不協調的姿態。

三、「擬象」、「鏡像」與「心象」

崑南的小說不注重對外在世界的描摹及情節的鋪排，而重在對人物內心世界的挖掘，捕捉內在的真實，就這一點而言，具有非常典型的「現代主義」特色。不過到後期，崑南復出後發表的一系列作品都涉及現代媒介技術的電腦化、資訊處理等等，因而被研究者歸結為從「現代主義」向「後現代主義」轉變。崑南雖不認同這些學術術語的概括，但自己也坦言在八十年代脫離文壇的十年中，「電腦與星座，兩者改變了我對人生的看法」⁶⁰²。崑南發現，「原來有時宿命不一定是悲觀的」⁶⁰³，而「虛擬世界改變了我的價值觀，開始相信『虛中有實』」⁶⁰⁴，經由此二者，崑南的世界觀有了相當的改變，但既非走向極端唯物式的德勒茲（Gilles Deleuze）、瓜塔里（Felix Guattari）的慾望理論，也並非布希亞那種典型後現代主義式的文化符號學——真實在形象與符號的茫霧中完全消逝。崑南的領悟是基於對社會現實的敏銳觀察，因而對「擬象」世界有著相當直觀的表現，但崑南的小說始終沒有放棄對整體性的關照，主體固然在符號的世界中迷失，卻從未停止改變命運的追尋。

現有的對《天堂舞哉足下》的討論似乎都比較忽略第二部分，只有鄭政恆談及「到了第二部分，批判卻轉為對人性，對科技」，並進而點出第二部分的主

⁵⁹⁹ 崑南，〈語言的問題〉，《文學世紀》第19期（2002年10月），頁50—53。

⁶⁰⁰ 崑南，〈情色度亡經〉，《文學世紀》第15期（2002年6月），頁4—9。

⁶⁰¹ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁186—187。

⁶⁰² 艾歌記錄，〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，頁85。

⁶⁰³ 艾歌記錄，〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，頁85。

⁶⁰⁴ 鄧小樺訪問·整理，〈於積木遊戲的縫隙睜大眼睛張望——訪問並認識崑南〉，頁38。

線是「尋求內心世界與批判現代科技」⁶⁰⁵。第二部分的故事發生在虛擬世界，並且為何戲和何遊同時閱讀，這一個未來的、充滿了科幻意味的故事卻給人物角色都賦予了非常中國古典意味的名字，並寓言般戲擬了科技極度發展後人所遭遇的困境，進而與何戲何遊的「現實」世界形成互涉。第二部分所討論的一個核心問題，便是心與物的關係問題，故事中地球上的電腦總指揮就叫做「心室」，便可見端倪。而一開始，至尊就提出「我們面對最重要的難題應是心物的名位，而其中時間還未能絕對在我們操縱之中」⁶⁰⁶，而接下來一系列地球的危機，實際上都源於科技的過度發展。有意思的是，最後崑崙卻點出「息，是由自與心的結合，一切來自內心，心才是我們的神，心動，風才動。我們不必在外邊找答案，我們不能忽略內心的世界」⁶⁰⁷，甚至「天狼星人的出現，是我們內心而引發出來的，同樣，我們的存在，也不外是在天狼星的內心而誕生的」⁶⁰⁸。在如此天馬行空的世界，崑南最終以唯心論揭示謎底，能與「擬象」抗衡的，或許就只有「心象」。事實上，在《天堂舞哉足下》中，虛擬世界始終只是主人公的客體，就像第三部分何戲與何遊都袒露的，「虛擬的世界不是夢，夢是摸不到的，沒有真實的人物的。虛擬世界不同，是活生生的，彼此之間，是有呼吸的」⁶⁰⁹，虛擬世界是逃避現實的烏有鄉，一個想象中的命運轉機。儘管描繪得美輪美奐，作者是清醒的，「如果不想逃避，如果想脫胎換骨，只有一個方法，便是在眾目睽睽之下，主動把一隻杯子打破」⁶¹⁰。儘管小說的整體結構鬆散，呈現去中心人物、去中心情節的態勢，但暴風般雜亂的裝置中，對主體生命意志的肯定、對現實社會的多重批判及對自由的不懈渴望卻是始終不變的主題。

⁶⁰⁵ 鄭政恆，〈《天堂舞哉足下》的三個主要概念試探〉，頁 90。

⁶⁰⁶ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 157。

⁶⁰⁷ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 193。

⁶⁰⁸ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 193。

⁶⁰⁹ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 200 與 210。

⁶¹⁰ 崑南，《天堂舞哉足下》，頁 213。

陳偉中的論文《崑南小說研究》中，在分析崑南小說的「性與女體」的書寫特色一章時，提及崑南小說中「某些『女性』和『男性』，往往具有鏡像（mirror image）的關係」⁶¹¹，不過對鏡像理論在崑南的小說中如何發生作用並未細述。拉康的鏡像理論強調嬰兒階段將鏡中影像歸屬於己的模式，「在這個模式中，我突進成一種首要的形式。以後，在與他人的認同過程的辯證關係中，我才客觀化；以後，語言才給我重建起在普遍性中的主體功能」⁶¹²。崑南的小說中確有不少的人物如《地的門》中的葉文海與婷表妹、〈與火結緣〉中的「我」與周珏、〈誤區〉⁶¹³中的海平與安妮等存在着鏡像的關係，由於寫作視角在男性一方而使得女性角色成為男主角認識自己的客體鏡像。但在崑南的寫作中，有另一類與「鏡像」關係極為相似的角色設置，那就是雙生與分身。《天堂舞哉足下》中的主角何戲與何遊就是這樣的雙生子，不過何戲在香港、何遊在澳門，兩人有著神秘相似的人生，雙生的設置已不是簡單的生理血緣關係，而具有殖民地境遇的歷史象徵意義。崑南對鏡像關係的迷戀在短篇小說〈重拾去年人〉中表述得非常清楚。主人公的自述暗示了分身的可能，「白天的我，和晚上的我，可以是判若兩人的。另一個時空，可能還會變成第三個人」⁶¹⁴。小說甚至直接借用了鏡子作為道具，「我怕照鏡子，同時，也愛照鏡子。怕照出另一個我來，也十分想透過鏡子，找到真正的自己」，而有時，女友阿清的存在，則是「扮演著這面『鏡子』」⁶¹⁵。〈重拾去年人〉最終以有兩條彗尾的彗星暗示了主角的人格分裂，並令正義的那個「我」替代邪惡的那個「我」向女友提出了求婚。「鏡像」在崑南小說中的意義，正在主體與客體、或互為主體與客體的二者之上梳理共同命運的壓迫性，以及在二者的參差中挖掘「心象」可能的向度。就如《天堂

⁶¹¹ 陳偉中，《崑南小說研究》，香港：香港嶺南大學中文系碩士論文，2011年。

⁶¹² 拉康（Jacques Lacan）著，褚孝泉譯，〈助成「我」的功能形成的鏡子階段——精神分析經驗所揭示的一個階段〉，《拉康選集》，上海：三聯書店，2000年，頁90。

⁶¹³ 崑南，〈誤區〉，《戲鯨的風流》，頁115—119。

⁶¹⁴ 崑南，〈重拾去年人〉，《戲鯨的風流》，頁129。

⁶¹⁵ 崑南，〈重拾去年人〉，《戲鯨的風流》，頁129。

舞戔足下》的第三部分兩段何戲與何遊極為相似的經歷，何遊離開澳門前與何戲離開香港前的兩段幾乎完全一樣，面對情人的疑問，他們都對自己說：「我可以忘國忘家，還有甚麼會忘不了的呢？」⁶¹⁶ 他們都急於奔走，他們都想要逃避「中國人」的標籤所帶來的負累，想去往不知名的目的地，一個個虛擬的世界，這個相同的部分正是香港與澳門的殖民史帶來的身份焦慮以及對回歸的質疑。但走過心齋橋後，何遊遇見的是一個彈吉他的青年，何戲遇見的是一個青年畫家。樂音給何遊帶來的是悵惘、無奈、恍惚與傷心，而畫家卻畫了一個頭上長角的何戲，並用獨角獸的傳說激發出強烈的反抗精神。這種參差或許象徵着崑南心中澳門與香港對於回歸的不同態度，另一方面，卻也是同一命運帶來的不同的內心風暴。

而〈一面鏡子〉⁶¹⁷則把「擬象」與「鏡像」結合了起來。幫表弟阿明修電腦的「我」無意中因為看到了郵件而與一個名叫柯德莉的女子有了聯絡，柯德莉的丈夫死前一直想要見的人就是電腦的主人愛麗絲。在聯絡中，「我」發現自己與柯德莉有相似的經歷，而柯德莉也越來越傾向於講述自己，她甚至坦言「『我』是她的一面鏡子，透過『我』，她可以更清楚看到自己的一切……她在鏡子面前做任何事，都不受限制的，她覺得很自由」⁶¹⁸，而且「我」是「一面可以帶來反應的鏡子」。但接下來「我」便發現，有關柯德莉的一切，只不過是自己的南柯一夢，但「我」卻非常認同夢中柯德莉所說的，覺得「顯示器真的像一面鏡子……對著這面『鏡子』，我們既可以剖白自我，也可以迷失自我」⁶¹⁹，甚至因此而拒絕了前妻月媚找他敘舊的訴求。虛擬世界的「擬象」成為映照自我的「鏡像」，而且還能夠「帶來反應」，進而取代現實實體乃至個體自我，這正是布希亞為我們預言的「超真實」世界。也許〈一面鏡子〉過於耽溺在對這

⁶¹⁶ 崑南，《天堂舞戔足下》，頁 199 與 209。

⁶¹⁷ 崑南，〈一面鏡子〉，《戲鯨的風流》，頁 147—153。

⁶¹⁸ 崑南，〈一面鏡子〉，頁 151。

⁶¹⁹ 崑南，〈一面鏡子〉，頁 152。

種「超真實」現象的描繪，甚至在愛麗絲來取電腦時，設置了「我」發現了她有一條狐狸尾巴這樣神秘主義式的結尾，但崑南真正的創作激情還是根本的「真」與「愛」。正如在 2010 年的小說〈單核心x2 運作系統〉開頭，他引用 William Sloan Coffin 的句子作為引言，“The world is too dangerous for anything but truth and too small for anything but love”⁶²⁰。這篇小說延續了「分身」這一重要因素，但並不清楚交代「我」與「大步」究竟是分裂的兩個人格、彼此映照的兩個「鏡像」還是虛擬空間的一個映射。兩人在談吐和行動上非常一致，但在對愛的態度上有所參差，「他相信愛，但始終找不到他心中企盼的那種愛。而我，不相信愛，卻仍等待一份真正的愛的降臨」⁶²¹，而最後采雪的告白卻向讀者揭示：「我」就是「大步」。於是「我」與「大步」構成愛的一體兩面，而小說最後的虐戀情節以及結尾處「透過立方緊緊的鐵窗，日日夜夜，我的眼睛望盡天涯，期待著大步與采雪的出現」，仍執著於一理想的追求。在崑南的小說中，「擬象」與「鏡像」都是探索「心象」的重要手段而非目的，在當下，「擬象」與「鏡像」構築起令「心象」迷失的風暴，而崑南關心的，仍是人類如何在此風暴中自處，如何忠實於「心象」的力量與方向。就像在《天堂舞哉足下》借崑崙之口所說的，「上帝是否真的發笑不重要，重要的是人類在思考。」⁶²²

（下）破鏡重圓的詩人：蔡炎培

如果說崑南是火，無論是對社會和時代的憤怒還是對情慾的執著與迷戀都帶著灼人的溫度；那麼蔡炎培就是水，柔情與澎湃皆化於無形，於無形中又總踏著曼妙的節奏，自成一格。蔡炎培 1953 年開始寫詩，一直至今，僅 2010 年、2011 年兩年蔡炎培就有三本新的集子《代寫情書》⁶²³、《離鳩譜》⁶²⁴和《小說・

⁶²⁰ 崑南，〈單核心x2 運作系統〉，《香港文學》第 301 期（2010 年 1 月），頁 7。

⁶²¹ 崑南，〈單核心x2 運作系統〉，頁 10。

⁶²² 艾歌記錄，〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，頁 82。

⁶²³ 蔡炎培，《代寫情書》，香港：風雅出版社，2010 年。

⁶²⁴ 蔡炎培，《離鳩譜》，香港：風雅出版社，2011 年。

隨筆·詩》⁶²⁵出版，收錄 2003 年至 2011 年的作品（主要是詩），可謂筆耕不輟且產量驚人，2003 年更被提名諾貝爾文學獎。無論在蔡炎培的詩、小說還是隨筆甚至訪談中，都能從他那天馬行空的想象、豐富自由的聯想以及輕靈的敘述方式中看到他濃濃的詩意。他總是自稱為「詩人」，這個「沒有深愛的女人便不能創作」⁶²⁶的詩人，這個認為「寫詩跟賽馬沒啥分別」⁶²⁷的詩人，他的天真、隨性和骨子裡的浪漫都讓人覺得他是一個「天生的詩人」。就像談錫永說的，是「內在的感情壓力強逼他去寫詩」，因而寫出來的詩也是「感人的詩」，「帶著稚拙粗樸的色彩，一若陶匠興到時隨意捏出的陶器」⁶²⁸。他甚至認為「任何一類文體，寫得最好的時候，必然接近詩」⁶²⁹，於此，「詩」已近乎一種審美典範深植於蔡炎培的語言深處。1979 年蔡炎培接受羈魂的專訪時提到，影響他寫詩最大的三個方面，是「古典」、「民間」與「生命」⁶³⁰。蔡炎培的浪漫是一種立足於生命探求的美學浪漫精神，他注重於語言自身的生命力與美，對古典既成的語言範式與民間的新鮮語彙進行了極為精彩的融會貫通，呈現出一種全新的風格。在他的詩文中，時時可以看到化入新意的古典、雅俗不辨的民間韻味與及對生命情境寄予的深情與體悟。

一、詩人之「鏡」

繼陳智德對蔡炎培詩語言相當準確的分析，廖偉棠則對蔡炎培詩語言特色提出了進一步的闡釋：「它（指蔡詩中的戲謔之詞）貌似和日後後現代主義詩歌的某些特質（戲仿、拼貼、互文等）暗合，成為一個能被追認的先驅，但其出發點卻來自傳統——陳智德點出了語言，沒點出這語言背後蔡炎培的精神。」⁶³¹

⁶²⁵ 蔡炎培，《小說·隨筆·詩》，香港：風雅出版社，2011 年。

⁶²⁶ 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，《詩網絡》第 8 期（2003 年 4 月 30 日），頁 58。

⁶²⁷ 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁 60。

⁶²⁸ 談錫永，〈蔡炎培「小詩三卷」序〉，《小詩三卷》，香港：明窗出版社，1978 年，頁 3—4。

⁶²⁹ 蔡炎培，〈散文詩小識〉，《小說·隨筆·詩》，頁 61。

⁶³⁰ 羈魂，〈專訪蔡炎培〉，《詩風》第 81 期（1979 年 2 月 1 日），頁 23。

⁶³¹ 廖偉棠，〈摩羅詩人的多重意義：論蔡炎培、蕪露、陳滅〉，《字花》第 17 期（2008 年 12 月至 2009 年 1 月），頁 98。

廖偉棠以中國傳統的佯狂的激進者的精神來詮釋蔡炎培，比之晚清長歌短行、率性靈動的易順鼎，並以其直面虛無、向虛無中求真的勇氣與意氣追述其反抗的蹤跡。廖偉棠的分析重在「摩羅詩人」的反抗精神，對蔡炎培詩「出入於溫柔和孟浪之間」的詩情之理解可謂入木三分。蔡詩的精神來自傳統，其獨特的詩語言亦有相當部分是來自「古典」。蔡炎培深信「現代漢詩必是詩的主流」，但他也說，「反叛是必要的手段，而非文學革命的目的。」⁶³² 他的反叛與再造，不但在大量地閱讀古典文學的基礎之上，而且深得古典意境之妙悟。

本文第二章已談及，現代文學美術協會諸友早年所繼承的，正是「現代派」以至「九葉詩派」的這一脈絡。蔡炎培創作於 1953 年的〈我為我們這一代歌唱〉「何派」（何其芳）痕跡相當明顯。不過，蔡更多地則是受到吳興華的影響，多次在文中提及，並以「文星師」尊稱之。他自言 1953 年在《人人文學》讀到化名梁文星的吳興華的詩，便不能再滿足於何其芳⁶³³，並一直認定吳興華「是新詩史上最重要的詩人」⁶³⁴。1980 年，吳興華的死訊傳來，蔡炎培寫詩〈夢中作〉擬其孤身留在大陸而未跟隨林以亮南來的心境。此詩收於《變種的紅豆》⁶³⁵，並附後記：「近個月來，一直在悲慟中。文星師真的死了。寫詩，我是學徒出身，梁文星先生是惟一私淑老師。文星師所以重要，以我看來，在於承先啓後。中年以後，似乎已經輟筆。也好。正因為我們還在寫，是以不能說得更多或者更少。」⁶³⁶以「古事新詠」和「新格律詩」為代表，吳興華多年苦心經營，試圖令傳統與現代對話，彌補現代詩與傳統過於強硬的斷裂所造成的缺陷。尤其在「化古」的方面，不但「借鑒古詩形式而建構一種新格律詩」以及「從歷史題材中汲取靈感的奧援，輔之以現代派的表現技法，創製一種新文體或曰詩歌類

⁶³² 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁 52。

⁶³³ 羈魂，〈專訪蔡炎培〉，頁 23。

⁶³⁴ 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁 54。

⁶³⁵ 蔡炎培，《變種的紅豆》，台北：遠景出版事業公司，1984 年。

⁶³⁶ 蔡炎培，〈夢中作——獻給文星師〉，《變種的紅豆》，頁 237。

型」⁶³⁷，而且常使用古典詩的美學理念和表現技法。吳興華的詩固然是極為難得的創舉，在五十年代的香港和台灣可以說都影響甚巨，但他所創造的「古事新詠」和「新格律詩」亦劃地為牢，若侷限於此也易走入死胡同。蔡炎培的「我們還在寫」，不拘泥於形式，即「化古」而「入新」，常以古典詩詞、典故、意象入詩。在使用往往稍作轉化，隨性乃至戲謔，有如後現代主義常見的拼貼、複製，細讀下去，卻是以古典的意象變幻出現代的情感與思想。寫到好處，韻味帶動着趣味，仿如笑中有淚，正是蔡式的佯狂。

譬如 1977 年的兩首詩〈此事——給古難全〉與〈書成——給墨未濃〉，正是化詩句「此事古難全」與「書被催成墨未濃」而來，全詩的意象與取境也與原詩基本一致。不過，正如這樣的拆分題式便悄悄顯示了作者的幽默，詩境的鋪陳結構則書寫了完全不同的現代故事。前一首擬后羿的口吻寫嫦娥，「我確知你的錯/是那一年/不知何事婦解的那一年/偷了我的藥」⁶³⁸，將嫦娥偷藥的貪心轉化成對婦女解放運動的嘲諷；末段又寫「我說山，山外山/不是雙龍抱/而是兩個一般高」，以麻將和牌的牌式來作象徵，恐怕也是蔡式的「不正經」。不過「雙龍抱」牌式兩副牌一色同高，在此處令人聯想到或男女平等或「高處不勝寒」之「高」，更為形象。在此，蘇軾那首寫人世無常的〈水調歌頭〉被蔡炎培偷換成了愛情的無常，無論男女平等還是長相思守或是青春與美麗永駐，都是「此事古難全」。後一首倒是規矩的，化入許多其他的詩句與典故，仍寫情人別離、夢醒悵然。且看：「夜夜高唐不關誰的事/偉大的賓客中/你我已來得太遲/遲、遲、遲/小樓寂寞歸新晚/空樑落下/從來錯認着燕泥/燕子南飛伯勞東去/幾度情天遠？」⁶³⁹首句「夜夜高唐」卻將情愛先化成痴夢，「太遲」與「錯認」傾向於表現這場情愛的因緣際會，「勞伯東去燕西飛」被改成「燕子南飛伯勞東去」，其

⁶³⁷ 張松建，〈「新傳統的奠基石」：吳興華、新詩、另類現代性〉，《中外文學》第 33 卷第 7 期（2004 年 12 月），頁 169。

⁶³⁸ 蔡炎培，〈此事——給古難全〉，《變種的紅豆》，頁 79。

⁶³⁹ 蔡炎培，〈書成——給墨未濃〉，《變種的紅豆》，頁 81。

非相對相反的方向更暗示了本非一對。原詩有情人不得已別離的悵惘亦被蔡炎培寫成一個錯愛的故事——虛虛實實的現代愛情。而兩首詩的第二人稱的敘述方式帶有強烈的主體意識，把古詩詞中帶有普遍意義的敘述者置入對話中的個體，亦同時令那種具有普適性的主題化入現代語境。這種化用古詩詞、典故、意象的方式在蔡炎培的詩中不時出現，借古典詩意而表現現代詩意，正是蔡炎培所謂的「承先啓後」，只不過，有了「文星師」等的底子，他的手腳便更放開些。譬如〈把晤〉裡的楓橋夜泊，〈綉〉裡的易水寒秋，都是為全詩造境的核心意象，不過這種情況並不算常見。

蔡炎培嘗有詩寫傳統：

美婦雖被時光否定而為常態
淚滴在閃光的耳墜卻已成詩

——蔡炎培，〈兩行：給傳統〉⁶⁴⁰

有趣的是那補記：「時間一九六五。筆名江茫。我給自己按了一按——突破表象係拔牙/無法破象係牙痛」⁶⁴¹。蔡詩中的古典因子，便是那「被時光否定而為常態」的「美婦」，只是在「拔牙」與「牙痛」間變化。如〈掛劍樓一夜〉，「盤景還在虬枝上/瓷青色的月」與「依著假得真似的山水/侍劍走來」相連，「盤景」、「虬枝」、「瓷青色的月」，都是極古典的意象，下一句「山水」卻是「假得真似」，又是極現代的思維，在這個古典式的傳奇故事裡，古典與現代在語言的內部難解難分。而〈掛劍樓小札〉從「未濃的墨上/有詩」引渡到「而夜的缺口處/有很多玄鳥爭啼的年月/一九四九/是個太熱鬧的春天」，則是以古典的意象象徵現代歷史事件。當「天命玄鳥」成為「很多」甚而「熱鬧」，且在「夜的缺口處」爭啼，那「玄鳥生商」的蒼茫感便與「太熱鬧」的不安相重疊，連接下一句「春天穿過戰場群蠅啃著/一張臉/(死者大抵也是白癡)」，恐怖與悲愴油然而生。使用古典意象，極易落入俗套，但蔡炎培往往以思維、想象力與字詞的經營借用原

⁶⁴⁰ 蔡炎培，〈兩行——給傳統〉，《十項全能》，香港：瑋業出版社，2004年，頁21。

⁶⁴¹ 蔡炎培，〈兩行——給傳統〉，頁21。

有的意象又跳脫原來的意境，化腐朽為神奇。於是蔡詩中的古典式意境成為〈錦瑟〉裡「我滿心給你梳理着頭髮/梳出來的天不亂/有星/河漢清且淺/我們結伴到水濱/歌曰:/有美一人/其身似燕/其重若輕/一人有美/其骨如俠/其心是井」⁶⁴²，或〈眇一目〉中「寂寂的星河下/有人打譜着一盤棋/眇一目/鬼一樣不知/神一樣不覺/你離去/我不要知道緣故」⁶⁴³，仿佛是從「古典」裡生長出來的，卻又帶著新的韻味。

到了晚期，蔡炎培詩中的古典味日臻化境。有詩如〈應鳥兒問答〉（2008年），句子短且明白如話：「心裏有一個人/一根銀針有了線/穿針打結」⁶⁴⁴，情意卻古。有詩如〈代寫情書〉（2007年），胡蘭成致張愛玲的那一闕多引舊句：「西風惡。人情薄/搭上烏篷船/船到橋洞有一個橋眼/溫州歲暮苦寒/枯樹橋頭擊我一生榮辱/念去去煙波千萬千/楚天惝怳/當為子抹拭香爐」⁶⁴⁵，正是胡蘭成那一派粉飾自己朝秦暮楚的才情美意。而張愛玲寄胡蘭成的那一闕全是白話：「上海還是這個老模樣/無軌電車叮叮响/高叉的旗袍見車上/我沒搭錯車/可我車過虹口過了站/過了站了/猛然省起兄之語/語我這樣高。怎得了/我的婦女銀袋並不高/五十個大洋雙龍抱/兩個一般高」⁶⁴⁶，四個「高」字，字字一語雙關，正點出這一段情的唏噓之處。胡蘭成一闕古句全用原意，反襯得胡的虛偽。又有詩如〈擺測字攤——寄施蛰存〉（2007年），一句「擺測字攤是獨坐意/崖樓獨坐/東坡居士沏的茶/涼了」⁶⁴⁷妙寫施老人生境遇，於其人其文、其辦刊其治學都有貼切處。下闕寫施老與陳小翠一段詩文因緣，以「聲聲慢」開頭：「聲聲慢/枯候多時的人來了/藍鳥波光/古代沉舟升起/小翠的手/轉入慈航道/余生也晚猶感特有的涼溫」⁶⁴⁸。人生得一酬唱之悅轉入天人永隔之悲，遣詞造句皆清淡而含蓄，深具

⁶⁴² 蔡炎培，〈錦瑟〉，《藍田日暖》，香港：勤十緣出版社，1992年，頁138。

⁶⁴³ 蔡炎培，〈眇一目〉，《藍田日暖》，頁142。

⁶⁴⁴ 蔡炎培，〈應鳥兒問答〉，《代寫情書》，頁15。

⁶⁴⁵ 蔡炎培，〈代寫情書——胡蘭成致張愛玲〉，《代寫情書》，頁37。

⁶⁴⁶ 蔡炎培，〈代寫情書——張愛玲寄胡蘭成〉，《代寫情書》，頁37—38。

⁶⁴⁷ 蔡炎培，〈擺測字攤——寄施蛰存〉，《代寫情書》，頁45。

⁶⁴⁸ 蔡炎培，〈擺測字攤——寄施蛰存〉，《代寫情書》，頁45—46。

古韻。新世紀蔡炎培的詩產量頗高，刻意雕琢的古典意象、詩詞越來越少，而有些詩卻因詩人對世界的了悟漸入老境而在整體氛圍上呈現具有古典韻味的高妙境界。如果說蔡詩人早年所寫的「破鏡重圓」是欲對五四以來現代詩語言的斷裂提出自己的期望的話，那麼在他的詩作中，確乎通過「古典」與「傳統」這一面「鏡」重圓了現代漢詩的一個夢。

二、他來自民間

在培正讀書的時候，詞學、曲學大師羅慷烈到培正授課，給蔡炎培影響非常大，蔡炎培問他如何寫新詩，羅慷烈嘴上說「不懂」，卻悄悄送了蔡一本「元曲」。蔡炎培以此帶出對自己的一個總結：「留意街坊街里的口語，融合了我文學生命啓蒙老師紮腳奶奶的潛移默化，成就了我某一種的詩風」⁶⁴⁹。蔡炎培所言的這一種詩風，正是以大量的口語、俚語、俗語入詩的風格，並融匯、改造各種方言入詩尤其是廣東話，甚至不避粗口。

長詩〈離騷〉的「原人」是個紅船子弟，好說粗口⁶⁵⁰。紅船子弟，粵伶也，人生如戲。詩以兒子對父親的記憶作為敘述的第一個層次，又以父親及自己的舞台作為敘述的第二個層次。在兩個層次中，歷史、記憶、現實、戲劇交替穿插重疊，詩人則在如此複雜跳躍的敘述中追尋自身來處與去處，並充滿了矛盾的弑父情結。從父親「自編自導自演喃嘸路」到「我編我導我演喃嘸路」，詩人認定「這是戲劇的，也是我命定的舞台」，這是「回家的路」，但又擺脫不掉（渴望擺脫）父親的影子，因而反覆吟唱「可是現在你如果和我一起上道……」。我們不必將父親的影子落實到意識形態的壓力、傳統文化或新文學傳統的束縛，抑或詩人自己的歷史，值得關注的是在詩人製造的迴旋往復的命運中，於交替出現的不同文化間穿梭的詩語言。許多戲文與詩詞穿插於敘述人的自我追問中，「故國的明月」、「隔江的夜曲」、「王室的火印」、「未渡的星河」，難辨是詩

⁶⁴⁹ 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁 51—52。

⁶⁵⁰ 見蔡炎培自述，王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁 61。

還是曲，是戲還是人生，是歷史還是現實，構成豐富的意涵。戲至高潮節奏忽然加快更以大段口語進行，蔡炎培自言用「粗口」章法去完成，且截取一段來讀：

這是戲劇的，在這齣戲劇裏我卒之
翻開它牌底；底牌無面目
只在我影子的盡頭有一士紳的賭徒
一半賭醒，一半賭醅；醒醒醅醅
賭你老婆丟你尿壺
舞台旋轉着！舞台旋轉着！
貓眼石，凍過水，快的喇
那閉盡在你手中的江城盜仙草？
風已定，人未靜，原來棠棣
做了紅衣衛，電台表弟鬧巴黎
一鬧鬧出巴里島⁶⁵¹

這一段被談錫永認為是「太豐富的感情」「使一首詩變得過份鄙野」⁶⁵²，不過紅船子弟的身份加之這戲劇中「我」影子盡頭「賭徒」的表演，這份「鄙野」卻只給人繪形繪色、酣暢淋漓之感。而且一開始詩人就聲明了「這是戲劇的」，現實與戲劇極快速地穿插轉換，而詩人想要道出的，是這之後的「這是戲劇的，在這齣劇裏我只遵從/另一個自己」。更有趣的是，「貓眼石」、「凍過水」、「快的喇」、「盜仙草」竟然都是六十年代港澳的賽馬與賽狗的名字⁶⁵³，不過因為這些名字既有像口語的「凍過水」、「快的喇」、又有像戲劇名的「盜仙草」（前面還有「莎樂美」），即使沒有註不瞭解出處，對於表達那種眼花繚亂的瘋狂感也並無阻礙。蔡炎培說，「粗口，有時是詩的最有力字語」，但他也說「次文化要看你怎樣化腐朽為神奇」⁶⁵⁴。因此他的詩中很少出現非常直接粗鄙的詞彙，總要選擇、改造。民間的語言會隨著社會的改變而改變，這是蔡炎培的觀點，也是他對語言的敏感。有幾個在蔡詩中使用的語字在坊間流行，令蔡詩人喜不自禁。

⁶⁵¹ 蔡炎培，〈離騷〉，《小詩三卷》，香港：明窗出版社，1978年，頁160。

⁶⁵² 談錫永，〈蔡炎培「小詩三卷」序〉，《小詩三卷》，頁7。

⁶⁵³ 見蔡炎培自述，王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁61。

⁶⁵⁴ 見蔡炎培自述，王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁61。

〈奴奴〉中的「N 次方」、〈把唔〉中的「大頭佛」、以及雖與「無」字相通，卻在不同語態中有不同文字效果的「冇」字，蔡炎培如數家珍⁶⁵⁵。是以蔡炎培的民間立場，並非唯口語方言是用，更非如左翼當年的「文藝大眾化運動」為求宣傳普及而不得不拋棄高雅文化。蔡炎培所追求的，是語言的生動活潑，是越來越庸常生活中的詩意。「某一種信息」系列的詩中，有不少寫生活時事，譬如〈大悲咒〉裏輸了馬後被妻子罰跪的「跪地之人慘過餵豬乸」⁶⁵⁶，〈扭開一零四〉裏新聞聽到興處的「那個傢伙給我扭去一零六？」⁶⁵⁷都平白如話但又趣味無窮。而諷刺意味濃重的〈阿 Q 排長龍〉，首句「不知撲飛還是恢復六兩四/而家睇真 D」與尾句「我都喊得一句句/我是告假來輪米的呀。」都用了粵語口語，形象地刻畫了那些盲目跟風、思想毫無覺醒意識的現代香港「阿 Q」。嬉笑怒罵皆成詩，這是來自民間的放達與輕狂，也是蔡炎培詩語言源源不斷的靈感。

此外，蔡炎培的民間立場還在於他尤其關心與注意觀察低下階層與日常生活中的苦樂。蔡炎培寫得小說並不多，但有兩篇寫建築工人及礦工的短篇小說〈金牛〉與〈煤生〉寫得十分精彩。〈金牛〉寫在徙置區做建築工人的金牛，逐步地為艱難的生活而消磨了意志，最終因為妻子難產而死徹底喪失了希望，於是把錢留給敘述者「我」然後自殺了。〈煤生〉最初發表在《中國學生周報》上，在礦工壓抑辛酸的生活狀態中滲入淡淡的溫情。其中〈金牛〉還入選北京人民文學出版社出版的《香港小說精選》，受到蕭乾的推許並托戴厚英傳話⁶⁵⁸。蔡炎培的這兩篇小說都在寫實中帶有淡淡的抒情氣息，比如寫金牛死狀：「人，伏在地，斷手不斷臂，流血不流淚，見牙不見眼，見口不見鼻，卒之把蟻陣打散了。只有那一片皎潔的月光，依然鋪在銀色的海面，閃著斑斕初嫁的頭紗……」⁶⁵⁹敘述平靜而含蓄，卻將那慘狀中的悲涼展露無疑。而〈煤生〉的結尾「龍舌蘭的

⁶⁵⁵ 蔡炎培，〈詩和語言的變易〉，《小說·隨筆·詩》，頁 55。

⁶⁵⁶ 蔡炎培，〈大悲咒〉，《中國時間》（1996 年版），頁 35。

⁶⁵⁷ 蔡炎培，〈扭開一零四〉，《中國時間》（1996 年版），頁 42。

⁶⁵⁸ 見蔡炎培，篇尾說明，〈金牛〉，《上下集》，香港：瑋業出版社，2006 年，頁 46。

⁶⁵⁹ 蔡炎培，〈金牛〉，頁 46。

太陽落在這雙粗糙的手上。這裡應該有點光。光，剛剛攀到。」則完全是詩語。詩有〈亞萍〉寫最卑微無名的妓女亞萍，〈煙花落〉寫舊灣仔的紅牌阿姑，〈二爺開攤〉寫賣彩的二爺，還有一首又一首寫賽馬寫賭博的詩，〈贏馬記——給石琪〉、〈賽馬日誌〉，更多「不入詩」的題材如頭條新聞（〈頭條新聞〉）、梅艷芳之死（〈裸背女郎〉）、美食（〈一日三味〉）、與妻的爭執（〈撒謊的女人〉）……在在都是生活場景，文字猶如恰從街頭巷尾捧出，新鮮、熱辣，卻寄以人世浮沉、世事無常之深意。故蔡炎培的「民間」是一份源自悲憫與同情的人文關懷，是一種推己及人、感同身受的普世情懷。蔡炎培在給羈魂寫的《藍色獸》序言〈幾句話〉中寫道：「單有諷刺還是不夠的，至多成為第一流的詩人而已。偉大的詩人還要有一種『同情』，通過這種『同情』，我們才能看到事物不變的基形。這種『同情』我稱它作近仁。」⁶⁶⁰尤其到了二十一世紀，蔡炎培過了七十五大壽，詩風上的更現隨意與純熟，可謂「信手拈來皆是詩」。比如寫黃永玉的〈黃永玉與狗〉：

萬荷堂養了一群旺旺
鬼才畫馬騮

隔離山姆也有一條門口狗
鄉巴佬叫牠阿黃
嚇到我鼻哥隆有肉的 Sir Wong⁶⁶¹

以粵語讀頗為押運，口語化近乎童謠，而一個生活中想起老友的趣致場面躍然紙上，詩人的天真與性情令人不禁莞爾。又如〈托盤手記〉寫追求一個女服務生的場景，第一段是怯生生的搭訕，「我……我可以借你的練習簿嗎？/她遞過一杯鴛鴦/我喝掉茶/留下熱乎乎的一半」，第二段則主動請她喝咖啡，「小姐，你的咖啡/手中書的字辭一亮/全變作拉丁/橡木椅那邊的雙叟/一個打盹/一個眯起色迷迷的眼睛」，末段終於邀到了姑娘，卻在要坐電車時發現沒有零錢，「地車

⁶⁶⁰ 蔡炎培，〈幾句話〉，羈魂詩集，《藍色獸》，台北：環宇出版社，1970年，頁2。

⁶⁶¹ 蔡炎培，〈黃永玉與狗〉，《離鳩譜》，頁53。

飛馳/小姐，你有沒有一塊零錢？/像沙特式的乞/西蒙·波芙娃忍不住偷笑」⁶⁶²。

都是尋常生活街景，近乎電影鏡頭的三個切換，卻在「熱乎乎的一半」、「字辭一亮」與「沙特式的乞」這樣精簡的描述中把追求過程中少年微妙的心態刻畫得極為細膩生動，讀之讓人會心一笑。而〈骨灰碟〉就更有意思，寫電台播音樂的一個片段，

香港電台第一台
波長九一六
控制室的音樂骨灰碟
傳世人士得把聲
我爆粗
嘩，你地冇得投訴架
詩是國際性言語⁶⁶³

表面上以骨灰碟的權威性反抗電台對語言文明的規定，實為引出「詩是國際性言語」的金句。這樣一個嚴肅且深沉的主題在一番電台廣播的調侃中亮出，頗有「四兩撥千斤」的功效。詩意在最不詩意的地方流出，是乃人生至境。蔡炎培的詩來自民間，無論是其「化腐朽為神奇」的詩語言，還是「俯首皆是詩」的民間題材，都似再一次詮釋了所謂「詩意」在現代社會的內涵。

三、在深情與孤獨之間

蔡炎培的《藍田日暖》小序〈寫在詩前〉寫，「收在這個集子裏的篇章，幾乎全部是寫給我前半生所愛過的女人。妻子式的。戀人式的。朋友式的。詩在我心中三位一體。沒有一個心愛的女人我不能創作」。⁶⁶⁴ 蔡炎培感喟上天厚待他八個精彩的女人，並認真地加上括號：「（先此聲明：除了第一個女人與朱珺，其他都跟床無關）」⁶⁶⁵。蔡炎培在自己的小傳裏一一敘述了每一個女人在生命中的軌跡，以春秋筆法⁶⁶⁶；而小說〈日落的玫瑰〉、〈風孃〉、〈殢香人〉、〈相見日〉、

⁶⁶² 以上〈托盤手記〉詩句皆引自蔡炎培，〈托盤手記〉，《離鳩譜》，頁 61。

⁶⁶³ 蔡炎培，〈骨灰碟〉，《離鳩譜》，頁 83。

⁶⁶⁴ 蔡炎培，〈寫在詩前〉，《藍田日暖》，正頁前。

⁶⁶⁵ 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，頁 58。

⁶⁶⁶ 蔡炎培，〈蔡炎培小傳〉，《十項全能》，頁 127—130。

〈送君一朵花〉、〈蝴蝶〉、〈歌與歌者〉等等，則一再寫着那些讓他低迴的故事。這些女人與情慾無關，與深情有關。深情又總是要惘然的，情不情，在這一點上蔡炎培的性情與賈寶玉有了幾分對照。每一個故事寫的都是情之不情，是以「好花不與殢香人」；是以〈蝴蝶〉中的一姍終是要走；是以〈五三七七〉裏的顏愷愷一定要「我」離開，她告訴他「明天我不送你的船了。也不用常常寫信給我……」，卻又告訴他那一句假若能拿著文憑回到要對他說的話：「傻子，我愛你，你知道不知道？」⁶⁶⁷蔡炎培鍾情於奧菲斯（Orpheus）的故事：諸神答應將優麗狄絲（Eurydice）還給奧菲斯，但奧菲斯自己走出了地府，尤麗狄絲卻還差幾步，奧菲斯忍不住回頭一望，卻因此永遠失去了他的愛妻。蔡炎培在里爾克的《三人行》中讀到這個故事，並以為「愛，天生就是個神話……這就是純粹，在詩之外」⁶⁶⁸。深情與命運的無常參差，寫就簡單卻叫人唏噓的故事，詩則成為凝結與把晤那些動人片刻的唯一。所以在〈殢香人〉，「我」說「啊美玉，不要做甚麼撈什子的工了，給我唸一首詩罷，但不要再問我甚麼是殢香人」⁶⁶⁹；在〈送君一朵花〉，他答隋雲的「詩人，花會凋的」：「但不是它的美麗」⁶⁷⁰；在〈五三七七〉，「我」心道：「緣起緣滅，心無增減。你可得記着啊」⁶⁷¹。詩全都記着。

在〈日落的玫瑰〉一開頭便借詩人二瘋的口答為什麼寫詩：「一種美麗的欠缺。」⁶⁷² 蔡炎培的詩最好寫的意象便是「不圓滿」。這一個「不圓滿」，是〈風蝶〉裏「高原的雪與落花覆蓋之中/有一柱未開的桃花」⁶⁷³，極致將近的態勢。按照道家的觀點，月滿則虧、盛極則衰，因而極致將近而未至顯得最為豐滿美好。「不圓滿」也是〈我愛你：風暴〉所寫的「差一點就很浪漫，差一點就很嚴

⁶⁶⁷ 蔡炎培，〈五三七七〉，《上下卷》，頁 85。

⁶⁶⁸ 蔡炎培，〈殢香人〉，《上下卷》，頁 1。

⁶⁶⁹ 蔡炎培，〈殢香人〉頁 4。

⁶⁷⁰ 蔡炎培，〈送君一朵花〉，《上下卷》，頁 19。

⁶⁷¹ 蔡炎培，〈五三七七〉，頁 85。

⁶⁷² 蔡炎培，〈日落的玫瑰〉，《日落的玫瑰》，香港：唯美生活，2010 年，頁 21。

⁶⁷³ 蔡炎培，〈風蝶〉，《變種的紅豆》，頁 29。

肅/雲去後/我不准你哭/确是那開未盡的木槿/确是那盡未開的煙花/我們的的确
確遇上地震了」⁶⁷⁴，遺憾與慶幸之間把玩一場激情的界限，在理智與感性之間
游移。「不圓滿」也是〈樹〉中的「這時夜已深，空氣冷而稀疏/在一杯未飲的
毒酒裏/我們終將重演最後的晚餐」，卻是大難臨頭的征兆，無可逃避的厄運前
凝重的縱情，帶著無可奈何的悲情與頹廢。寫蔡炎培對「不圓滿」的寄意並非
對人生境遇的介懷，他甚至是個非常容易滿足的人，只是敏感的詩人經由「不
圓滿」看到世事無常、生命流轉。與小說同名的長詩〈日落的玫瑰〉是答應寫
給生命中第三個女子回台復學前的作品，寫深情與離別，也是寫人生、歷史和
宇宙。在詩的後段，詩人終於悟到「無限悲歡都只是人生的一半/所謂死，無非
從來沒有所謂生/生生死死請還歸癡人底說夢/事因醉鄉從不問你賢愚/它不會死
的。只不過/偶然失蹤了」。正如蔡炎培喜歡的那些「小詩人」，蔡自言，「如李
商隱、韋莊、李煜、納蘭性德，他們常有夢中不識路之感。大抵與我十七歲前
仍沒有朋友有關。現在也沒有。孤獨的星群長久孤獨。」⁶⁷⁵「小詩人」寫盡離
愁別緒，寫到妙處，正是「當時已惘然」，在這「不圓滿」中，生命的本質就是
孤獨，沿著孤獨的繩索，卻能夠觸摸宇宙的真諦。蔡炎培的詩由「至情」開始，
亦於詩「至情」，他說，「季布無二諾，侯嬴重一言。對於人生，對於文學，我
都有著同樣的企及……今生寫不好一首詩，來生未免遙遠」⁶⁷⁶。2005 年他寫給
妻子朱琄的〈老歌——獻給璽璽〉裏寫「冒牌的十四行七步有一首/兩個音格可
以繡出波斯地氈文/他們歡喜永生、繁殖。我歡喜/在你漂泊的生涯裏，孤獨地看
出/來：生命的本質，變奏的可能」⁶⁷⁷如是，漂泊與孤獨的腳跡所至卻有變奏，
生命因此而豐富。

當蔡炎培的詩漸入佳境，生活瑣事與世界大事一同入詩時，個體的深情與

⁶⁷⁴ 蔡炎培，〈我愛你：風暴〉，《變種的紅豆》，頁 49—50。

⁶⁷⁵ 羈魂，〈專訪蔡炎培〉，頁 24。

⁶⁷⁶ 蔡炎培，〈歌與歌者〉，《上下卷》，頁 94。

⁶⁷⁷ 蔡炎培，〈老歌〉，《真假詩鈔》，香港：瑋業出版社，2006 年，頁 159。

孤獨都化為對生命的通達與曉悟。〈國際性〉再寫「不圓滿」卻已不是殘缺的美，語帶一絲嘲諷，「香港國際詩歌之夜/詩人沒有臉/他們的缺陷/世界可就比較完美」。⁶⁷⁸他寫政治，「作為歷史/自有歷史的公正和面目/空空的椅子上/座次的姓氏/有序」⁶⁷⁹；他寫環保，「獵與被獵/作為一頭獸的悲哀/嗅不着一點球體的暖化」⁶⁸⁰；他寫詩人泰戈爾，就直白地寫，「我坐船首。歌者唱着/和風與大地。我歡喜你/你的詩，大自然一部分/沒有窮酸與窮惡」⁶⁸¹而寫得最多的，是對老、病、死的黑色幽默。〈木匠之歌〉借為自己做棺木的木匠之口，對自己的評述，「詩人，你一天不死/這副管材很難做/說來說去四塊半/一塊金山一塊柳木/其他兩塊/一說牙買加。一說千里達/最考師父的半塊/當推聖女的陰戶」；〈離鳩譜〉的「死亡冊上」寫老母親的離世，卻是這樣幽默而心碎的開頭，「我兒我兒，等會你對大夫/說：這是個小小的誤會/我們便能出院。記住？/我聽傻了耳/此刻她老到連這句話都忘了說/醫院的死亡冊上/我默默把她領了出去」⁶⁸²；〈塔〉寫身後事，一派通透：「曼陀羅/我不在乎不朽/一千年二千年怎麼樣/秦俑被掘/北京人頭蓋成謎/我沒事。如有事/詩，沒有下文。」比起年輕時的經營，蔡炎培晚期的詩則是在老辣的澀味中宕出一筆瀟灑，那與詩情恣意的流瀉不同，這時的詩意非溢於筆尖，而自沉澱於詩背後。在這樣的詩中，詩成為一個整體，而非佳句的妙合；正如詩人成為人與世界的媒介，而非針對每一個個體的孤獨與深情。2010 年的

〈如夢令〉正是這樣一首詩：

這是個不需要詩的城市
城裏人天生最富詩意
樓上書室不賣翰
人人一手最好經濟學
雷曼兄弟斷估輪不到
可我不是空口說白話

⁶⁷⁸ 蔡炎培，〈國際性〉，《離鳩譜》，頁 84。

⁶⁷⁹ 蔡炎培，〈假如魯迅還活著〉，《真假詩鈔》，頁 65。

⁶⁸⁰ 蔡炎培，〈冰界〉，《離鳩譜》，頁 25。

⁶⁸¹ 蔡炎培，〈泰戈爾之歌〉，《離鳩譜》，頁 31。

⁶⁸² 蔡炎培，〈離鳩譜〉，《離鳩譜》，頁 44。

鎚水如甘露
久不久洒向行人專用區
解決掉廿世紀頭十年
政改以外的煩惱
我有八達通長者優惠卡
地車五行無阻
一年到晚四圍遊
我的本身
成了全城最佳的視野⁶⁸³

以大量的口語為基礎，是簡單明快的「蔡式」詩語，帶著對整個時代與社會強烈的諷刺，卻在最後五行一筆宕開。在這個唯經濟、金錢至上的病態社會，倒是擁有長者優惠卡的「我」最逍遙自在，如同本雅明（Walt Benjamin）筆下的都市漫遊者（flaneur），在人群中孤獨並深諳這城市的罪惡。而「我的本身/成了全城最佳的視野」，既是詩人承載城市詩意的方式，又是這個消費社會將人異化的罪證。又如 2008 年寫的這一首〈老〉，滿篇幽默的自嘲中卻在嘲諷整個機制的形式主義：

積木砌好
骨董步履特別從容
大堂燈光火猛
當奴扶著波士進場
一般文學煥發科學的笑顏
一加一有一加一的數
四個基因有單一的合組
當你一聲泥地與尖頭鰻
瑞士那邊的傻佬
可仍追溯盤古初開大爆炸
上帝需索奇苛
給回的恩典只有一字
老——⁶⁸⁴

一語雙關的粵式英文「當奴」與「波士」，特意改製成土語的「泥地」（lady）與「尖頭鰻」（gentleman），接上「一般文學煥發科學的笑顏」，蔡炎培的民間立場

⁶⁸³ 蔡炎培，〈如夢令〉，《離鳩譜》，頁 90。

⁶⁸⁴ 蔡炎培，〈老〉，《代寫情書》，頁 67。

即刻在這場有些滑稽與荒謬的頒獎場面中搖首而現。仍是尾段宕開一筆，可笑不可笑、荒唐不荒唐都不重要了，餘下的只有一個「老」字。獲得的尊敬也許因一個「老」字，仿佛「老」比那一切都更可笑、荒唐，又或者，在這餘下的恩典中，一切都舉重若輕了。而在〈老〉以及同一天寫的〈死〉當中，非常少見地，使用了客觀的第三人稱敘述，沒有「我」，也沒有「你」，甚至沒有「他/她/它」。這使得整首詩充滿了冷靜的旁觀意味，而在一場虛擬的頒獎禮及超度死者的描述中，從容的氣度貫穿始終。

如果說孤獨是蔡炎培對生命的本質認識而深情是他前半生創作最重要的起點和主題，那麼到了九十年代及以後，他關照的視野可以說完全集中到了「生命」上去。這個「生命」既包括親朋愛人及全人類，也包括一切有情眾生。所以蔡炎培後來的詩從關心中國問題轉向了關心戰爭與和平，關心環境保護和瀕危的動物，關心社會現實中的每一點滴（因而在他的詩中也不乏後現代主義的元素），關心老、病、死，關心生命的來處與去處、世界與宇宙，在這一點上，蔡炎培與崑南可說是殊途同歸。

第五章 結語

第一節 研究結果

本研究主要關注冷戰背景下興起的香港現代主義文學與思潮，以香港現代文學美術協會為視點，即以第二代香港現代主義運動者的文學活動為框架和線索，去耙梳香港現代主義文學與思潮的傳承與流變。香港現代文學美術協會的成員大多在香港成長，其思想形成與知識結構與香港戰后殖民地教育、報刊等文化生態及南來文人在各方面的文化活動有密切關係；此外，其主要成員自五十年代至今都仍在文學、藝術領域活躍，個體創作、研究的發展與香港文學的脈絡互為血肉，整體風格又區別於七十年代以來崛起的作家、畫家和研究者。在對以五、六十年代期刊為主要文學場域的研究基礎之上，本研究結合流派研究、作家作品研究等的方法對這一代的藝術家作整體風格考察，並試圖在華語語系文學的對話框架及香港文學史的自身脈絡中發掘這一場現代主義運動的意義。在華語語系文學的框架下摸索香港文學的脈絡，不僅追溯到香港文學自身的變動性與模糊性，也為探討中文書寫越界的問題提供一個可行且富於延伸性的課題。經研究證實，香港現代主義文學與思潮的傳播與發展，與內戰及冷戰格局下華人的離散、遷徙密切相關，而此間伴隨着翻譯、傳播與文化生產的限制與影響，更與香港/中國經驗的建構/想象相輔相成。整理具體研究結果如下：

一、 戰後香港「現代主義」的知識譜系：

戰後的殖民地香港，大批南來文人的湧入，參與本地的教育、文化事業及美援背景機構為爭奪意識形態陣地而開辦的一系列青少年報刊成為現代文學美術協會這一代年輕人最主要的知識來源。經由早期的《星島日報》「學生園地」、《中國學生周報》等報刊的學生活動而相識，並經由《人人文學》、馬朗主編的《文藝新潮》而確立追求文藝的方向，直至現代文學美術協會成立並創辦自己

的刊物及繪畫沙龍，他們所繼承的是三十年代以來尤其是四十年代「現代派」之後的脈絡。在這一脈絡中，英美現代派與九葉詩派成為他們最初仿效的對象，而詩與詩論匿名發表於香港《人人文學》及台灣《文學雜誌》的吳興華給予他們巨大的震撼和方向性的啓示。馬朗的《文藝新潮》以及後來劉以鬯主編的《香港時報》副刊「淺水灣」則以相當前衛而又包容的藝術品味為他們提供了廣闊的藝術視野。

二、 僑生的互動影響：

五十年代香港僅香港大學一所大學，且費用昂貴，在相對優厚的僑生政策下，不少香港年輕人選擇赴台深造。現代文學美術協會中，葉維廉、戴天赴台大、蔡炎培赴台中農院、文樓、張義、金嘉倫等赴台灣師大，赴台僑生在台灣的交遊勾連起台灣與香港的文壇互動，也使得兩地的現代主義運動在各自的在地脈絡之外有了橫向的影響與補充。其中，葉維廉串連起台大外文系、創世紀詩社、藍星詩社與現代文學美術協會，尤其是在台大外文系的系統性學術訓練通過書信等方式給在港的文友提供了相當專業的理論支持，而在詩界的活動也使得兩邊的刊物都呈現豐富的面貌。文樓等在台灣師大的學習則聯繫上台灣的五月畫會，為兩地的畫家互動奠定現實基礎。此外，王無邪自 1961 年開始赴美留學，除了在接觸西方繪畫的同時深入反思東西方繪畫的特質之外，更由此而推動本地水墨畫的革新。

三、 報刊文化生態的影響：

香港的報紙刊物極為發達，大量的文人亦靠編輯或撰寫報刊文章維生。由此，報刊發行的商業目的固然是追求現代主義的作者們急欲劃清界限的對立面，但另一方面，為爭奪文化話語權，花俏的行文與通俗化的傾向卻也不自覺地滲透進專欄及報刊文章寫作的文體與內在肌理。因而在歐洲頗為嚴肅深奧的哲學「存在主義」經過香港的在地化介紹、傳播之後成為時尚的大眾文化，其代表人物、文化特徵與思想內涵也有了相應的變異。而香港現代主義批評的價

值，也就不能囿於理論的繼承與創新，而是因傳播方式而帶來的文體變化，論述方式引致的思維特點等等。

四、 都市文化與都市敘述：

香港的文學現代性與其都市文化有著密切的關聯，一方面在文學資源上繼承了三十年代上海「現代派」的餘韻，另一方面在對都市現代性的表現上卻呈現出與上海「現代派」完全不同的時間意識與空間感覺。香港現代主義作家所熱衷的敘述實驗則對於如何表現香港的歷史意識而作出探索，時間共存與平行敘述等敘述模式都試圖通過打破傳統的敘述來暗示香港的社會歷史困境。而香港的文學現代性就在這些對香港的都市敘述中次第呈現。

五、 「中國」想象與「東方」的再造：

現代文學美術協會在成立初期就確立了要進行「文化再造運動」的目標，並明確向中國文化傳統及西方最新的文藝思潮借鏡。此間，現代文學美術協會諸友理論及創作中的「中國」想象與身份認同互為辯證，既是「文化再造運動」的核心問題，也是與七十年代後崛起的「本土文學」相接續的關鍵。詩歌創作中的粵語書寫與語言的混雜性、小說創作中的多文化雜處的設置與表現、繪畫中東、西方媒介的交互使用等等都體現出現代文學美術協會試圖集東/西方、地方/中心等不同傳統、資源之所長進行文化再造的企圖。尤其是詩配/入畫形式中詩畫互文的精彩表現，都體現出作者/譯者/畫家對「現代東方」的深刻理解與實踐。

六、 現代敘述與浪漫氣質：

香港現代文學美術協會中大部分的作者創作至今，無論是成為中國詩學重要奠基人的葉維廉，或在通俗民間數十載浮沉的崑南，還是成為新水墨運動重要推手、一代畫家的王無邪，或獲得諾貝爾文學獎提名的詩人蔡炎培，他們直至今今天仍筆耕不輟。而且在他們的創作中，隱隱能看到一種共同的浪漫主義精神，他們對社會、人類、宇宙的整體性關懷，既體現出與歐洲浪漫主義以至新

浪漫主義相似的張揚澎湃的精神氣質，又與中國古典文化中「天人合一」、「物我兩忘」的精神境界一脈相承。在當下的後現代語境中，這種強調整體性的浪漫精神儘管微弱甚至不合時宜，卻具有更為強烈的人文關懷，或許為香港文學的傳承提供了一個極富建設性的參考方向。參照近年頗受好評的董啟章的煌煌「巨著」，其對整體性問題的思考遙遙呼應，可謂殊途同歸。

第二節 檢討與展望

由於時間、精力等方面的限制，亦因本人研究經驗及能力的不足，本研究目前尚存在材料可以補足及可能延伸進行的部分，總結如下：

一、 七十年代及以後的相關期刊材料

現代文學美術協會中人如崑南、蔡炎培、戴天、王無邪等在七十年代以後仍大量參與報刊的編輯、書寫工作，不少作者在後來的回憶中都提及這些前輩的栽培與提攜。如蔡炎培一度於六十年代中期主持的《中國學生周報》「詩之頁」，培養了大批後來的香港詩人；又如六十年代後期戴天創辦和主編了重要的刊物《盤古》，應「六七」而生，敏銳回應本地青年的思想變化。如能細細地以人事為線索梳理不同時期幾種重要的刊物的傳承、流變、影響的關係，對於深入闡述香港「現代主義」的內化問題，是不可缺少的部分。

二、 對本土文學的回應

同樣處理「現代主義」的內化問題，在文學史所謂的「本土文學」頗為風起雲湧的七十、八十年代，有兩個問題在補充期刊材料的同時需要加以分析。一是後來的「本土文學」如何接納、消化與發展五、六十年代已頗有成績的敘事實驗，從而將現代敘事化為本土意識訴求的利器，尤其在此間又受到新的思潮、社會變化及本土經驗的衝擊；二是仍在創作與參與文學活動的現代文學美術協會諸友如何回應這一現實（無論是更偏於意識形態的、理論式的回應，還

是偏於文學與審美的回應)。

三、 對王無邪畫論及葉維廉詩與詩論的研究

從五十年代以至八十年代，王無邪在各種報刊上發表了大量的畫論，對於香港現代美術的發展推動功不可沒；葉維廉自台大畢業赴美後，除了逐漸發展起一套比較文學的理論，更從未間斷詩歌的創作。原本王無邪的畫論與葉維廉的詩與詩論都是值得進一步拓展的相關課題，並且他們的學院派、理論化傾向與崑南、蔡炎培正相映成趣。不過限於時間關係，未來得及整理王無邪畫論；而對於葉維廉的詩與詩論的討論並不算少，另一方面葉氏後來與香港本土的關係較遠，故暫時留白。未來補充整理時有待再行展開。

四、 對「東方」的理論深入

香港現代文學美術協會所提出的「文化再造運動」也好，「東方」再造也罷，都隱隱在一個比較文學的框架下提出了一個「現代華語文學何為？」的問題。而在香港的語境與立場提出，實無法抽離歷史與社會的現實糾纏，於今天的香港文學與藝術來看，更具有啟發性與根源性的意義。這一個「東方」概念的規定，一方面似乎陷入「東方主義」話語二元對立的預設中無路可走，另一方面卻又在具體的批評、創作實踐中開疆闢土，為現代東方藝術/華語文學書寫提供了方向。其中牽扯到的民族國家想象問題、殖民與後殖民問題、全球化語境與資本主義文化問題、現代主義與後現代主義審美形式問題等等，幾成一個星羅棋佈的沼澤。要在如此複雜的理論陷阱中釐清這一個「東方」的實質內涵、與香港歷史處境密不可分的相關性以及整個「華語語系文學」對話中的意義，還需要更為堅實和廣闊的理論功底。期待在未來的修訂中能夠結合文本論述作更為深入的探討，激發新的觀點。

附錄：

附錄一：《詩朵》目錄（1—3期，全）

日期	期數	作者	篇名	類別	頁數
1955.8.1	1		新生的嬰孩	扉頁圖	
1955.8.1	1		八月的火花	發刊詞	1
1955.8.1	1	王無邪	新詩和遺產	評論	2—5
1955.8.1	1	戈文	微雨曲	詩	5
1955.8.1	1	曼平	小董，什麼是夏日的煦風？	詩	6
1955.8.1	1	班鹿（崑南）	免徐速的『詩籍』！！	評論	7—10
1955.8.1	1	崑南	生活里的靈獻（一）	散文	11—13
1955.8.1	1		愛杜納斯簡介	介紹	14
1955.8.1		雪萊作，無邪譯	愛杜納斯——悼濟慈之死（一）—（十五）	翻譯	15—18
1955.8.1	1	藍菱（葉維廉）	斷絃的殘歌	詩	19
1955.8.1	1		我國野獸派大文豪——無名氏語錄	語錄	20
1955.8.1	1	崑南	裸靈片斷：咒讚？	散文	21—23
1955.8.1	1	含笑荊	生活的小旋响	小說	24—25
1955.8.1	1	波特萊爾作	法國詩鈔（一）夜梟、（二）飄來的氣息	翻譯	26
1955.8.1	1	魏爾倫作	法國詩鈔（三）玄秘的旋律、（四）曼陀鈴	翻譯	26—27
1955.8.1	1	廉布作	法國詩鈔（五）微感	翻譯	27
1955.8.1	1	羅甸白	小丑	散文詩	28
1955.8.1	1	蔡炎培	囈語	詩	29—31
1955.8.1	1	盧因	輕吟	詩	31
1955.8.1	1	藍子（西西）	醒啣，夢戀的騎士！（一）、（二）	小說	32—35
1955.8.1	1	泰戈爾作，白曙譯	瘋子	詩	35
1955.8.1	1	晴莎	小夜曲	詩	36
1955.8.1	1	瑤川	兩片唇的組曲（蜻蜓體）	詩	37
1955.8.1	1	翎華	我旋過了一刻的默	詩	38
1955.8.1	1	華茲華斯	她正是一個歡樂的幻影	翻譯	38

		作，沙羽譯			
1955.8.1	1	舒望塵	第二個旋律	詩	39
1955.8.1	1	青茨	礁吟	詩	39
1955.8.1	1	弘遜	淚笛	散文詩	40—41
1955.8.1	1	愛倫坡 作，竹蘋譯	給一個夏娃	翻譯	40—41
1955.8.1	1	崙克	蠻浪	散文詩	41
1955.8.1	1	裘比	靈底音符	詩	42—43
1955.8.1	1	維威	喑默	詩	43
1955.8.1	1	雨雲	內疚	散文詩	44
1955.8.1	1		譯詩比賽啓事，Arthur Rimbaud， The		
1955.8.1	1		編後記		
1955.9.3	2		早熟的微眸	扉頁圖	
1955.9.3	2		要目		48
1955.9.3	2	無名氏	金色的蛇夜	片段	49
1955.9.3	2	狄斯艾(崙南)	讓我，說說話	卷首語	50—51
1955.9.3	2	范叔子	教育、藝術、鑒賞	評論	52—56
1955.9.3	2	藍菱	平凡的企盼	詩	55
1955.9.3	2	比特	仲夏夜的原野——創作十四行	詩	56
1955.9.3	2	崙南	海夜里，一點痴……	詩	57
1955.9.3	2	無邪	船舷旁的殘頁	詩	58
1955.9.3	2	無邪	過客	詩	59—60
1955.9.3	2	崙南	茨蒂，神話……	詩	60—63
1955.9.3	2	泰戈爾 作，郭白曙 譯	奇異的東西	翻譯	63
1955.9.3	2	崙南	裸靈片斷：創造！！	散文	64—67
1955.9.3	2	晴莎	走了，那里落日……	詩	68—70
1955.9.3	2	綠瑩	兩個幌子	詩	70
1955.9.3	2		無題畫	木刻	71
1955.9.3	2	雪萊作，無 邪譯	愛杜納斯——悼濟慈之死（十 五）—（二十）	翻譯	72—73
1955.9.3	2		最後的睡眠	散文詩	74
1955.9.3	2	伽木	溜飄了，這平凡的怨艾！	詩	75—77
1955.9.3	2	喬治·莫爾 作，葉鎧	世紀末的蒼白	散文詩	78—79

		凌、徐白苓 合譯			
1955.9.3	2	沙羽	無題的商籟組	詩	80—82
1955.9.3	2	藍子	醒喲，夢戀的騎士！（三）、（四）	小說	83—85
1955.9.3	2	式一	灘囈	散文詩	85
1955.9.3	2	瑤川	墮亡？！——蜻蜓體	詩	86
1955.9.3	2	杜紅	當你知道我流淚	散文	87—88
1955.9.3	2	勃萊克 作，竹蘋譯	愛的花園	翻譯	88
1955.9.3	2	白朗寧 作，青洲譯	依芙蓮·霍葆	翻譯	89—90
1955.9.3	2	牧人	靜謐	詩	90—91
1955.9.3	2	藍菱	人間的記憶	詩	91
1955.9.3	2	道蓀作，維 威譯	我不是我自己啊，倩娜！	翻譯	92
1955.9.3	2	丁芷	聖潔？自己！	小說	93—94
1955.9.3	2	白夢	半醒里你的臉會羞紅？	詩	94
1955.9.6	3		一點報告	卷首語	95
1955.9.6	3		魔城	扉頁圖	
1955.9.6	3	賽孟慈 作，	沙渥刊物卷首話節錄	翻譯	96—97
1955.9.6	3	無邪	初論鑒賞	評論	98—102
1955.9.6	3	馬樂勤	落葉小曲	詩	102
1955.9.6	3	姚竹蘋	？！	詩	103— 104
1955.9.6	3	崑南	石像	散文詩	105— 107
1955.9.6	3	藍菱	微光	詩	108
1955.9.6	3	馬拉梅原 著，葉鎧凌 選譯	象徵派散文詩選 秋悲	翻譯	109
1955.9.6	3	雨蓑	試評「高原的牧鈴」	評論	110— 113
1955.9.6	3	丁芷	心跳	詩	113
1955.9.6	3	蔡炎培	無眠的晚上	詩	113
1955.9.6	3	李清照原 著，高石牙 語譯	世界詩鈔：醉花陰，兩個秋；	詩	114

1955.9.6	3	李商隱原著，高石牙語譯	世界詩鈔：無題，無題	詩	114
1955.9.6	3	廉布作，晶流譯	世界詩鈔：山谷里的沉睡者	翻譯	115
1955.9.6	3	William Morris 作，晶流譯	世界詩鈔：夏天的曙曉	翻譯	115
1955.9.6	3	濟慈作，小麋譯	世界詩鈔：愛娜貝莉，憂鬱，	翻譯	116— 118
1955.9.6	3	黎爾克作，沙羽譯	世界詩鈔：愛琵琶	翻譯	118— 119
1955.9.6	3	海賽作，沙羽譯	世界詩鈔：夜	翻譯	119
1955.9.6	3	海涅作，白洛譯	世界詩鈔：妳深藍的眼睛	翻譯	119
1955.9.6	3	含笑荊	又一次，火車把我帶走得遠遠	小說	120— 122
1955.9.6	3	雪萊作，無邪譯	愛杜納斯——悼濟慈之死（二十一）—（二十七）	翻譯	123— 124
1955.9.6	3	申強	牧神	詩	125— 126
1955.9.6	3	蔡炎培	揚帆——讀無邪的「過客」後作	詩	127
1955.9.6	3	藍菱	雨調	詩	128
1955.9.6	3	思敏	夢里的裸靈	詩	128— 129
1955.9.6	3	原作：莎士比亞、密爾頓、華茲華斯，嫩筍譯	英文中學校會考詩選譯	翻譯	130— 131
1955.9.6	3	鎧凌	什麼是你生命的顏色？	詩	132
1955.9.6	3	Arthur Rimburd，陳荏清譯	山谷里沉睡的人（譯詩比賽第一名）	翻譯	133
1955.9.6	3	懷荻	餘火	詩	133
1955.9.6	3	漣曦	期待，另一天……	小說	134— 136
1955.9.6	3	旻奎	心祭	詩	135

1955.9.6	3	佩	小憶	詩	136
1955.9.6	3	子匡	影子	詩	137
1955.9.6	3	馬笑薇	我啊，太陽！	詩	137
1955.9.6	3	Richard Henry Wilde，王 琬水譯	生命底悲歌	翻譯	138
1955.9.6	3	建	斷片里的無題	詩	139
1955.9.6	3	拔萃男書 院，卡登	飄逝吧，幻象的空濛！	詩	139
1955.9.6	3	海涅作，陳 崢譯	鳳梨樹	翻譯	140
1955.9.6	3	永康中 學，達內	兩朵野火	詩	140
1955.9.6	3	偉勤	夜幻	詩	140
1955.9.6	3	凌	懷念	散文	141
1955.9.6	3	阜東	靜謐的思流	詩	142

附錄二：《新思潮》目錄（1—3、5、6期）

日期	期數	作者	篇名	類別	頁數
1959.5.1	1	一羚	布達拉宮的火燄	詩	1
1959.5.1	1		創刊詞		2
1959.5.1	1	崑南	建立文化真正的力量	評論	3—5
1959.5.1	1	王無邪	文化再造運動的展望	評論	6—7
1959.5.1	1	葉冬（崑南）	香港青年之苦悶結癥及其解決之道	評論	8—9
1959.5.1	1	伍希雅（王無邪）	繪畫之傳統與現代精神	評論	10—11
1959.5.1	1		世界文化鳥瞰：熱血僑胞在西德，反小說主義，畢加索的新作——「浴者」，幕後的畫家，歐美暢銷的小說，詩劇「元老」，林語堂的信仰	評介	12—14
1959.5.1	1		號角——摘錄自本協會會訊	評論	15
1959.5.1	1		編後語		15

1959.5.1	1	約翰·米羅	聽樂的少女	封底畫	16
1959.12.1	2		卷首語		
1959.12.1	2	資料室	聯合書院蜂巢紀實	紀實	1—4
1959.12.1	2	葉維廉	論現階段中國現代詩	評論	5—8
1959.12.1	2		華僑何辜？護僑何解？	社論剪貼	8
1959.12.1	2		「和平共存」與「兩個中國」	社論剪貼	8
1959.12.1	2	狄吾	文化鳥瞰：最近的畫展	評介	9
1959.12.1	2	辛璜	文化鳥瞰：詩集小評	評介	9
1959.12.1	2	韋禹	文化鳥瞰：中國現代音樂作品演唱會聽後	評介	9—10
1959.12.1	2	崑南	西方文學潮流的最近動向	評介	10—11
1959.12.1	2		工作室·作品、納根論藝術、胡適論中國科學	介紹	11
1959.12.1	2	藍衣布	白姆	小說	12
1959.12.1	2	高麗	愛情的主意	小說	13—15
1959.12.1	2	新潮	表姐	小說	15
1959.12.1	2	盧因	肉之貨品	小說	16—18、封底
1960.2.1	3	崑南	人類文化思想之轉機	評論	2—3
1960.2.1	3	葉維廉	賦格	詩	4—5
1960.2.1	3	S·卡摩西度著，谷之譯	呵，我底可愛的動物，埋下的高音蕭	翻譯	4—5
1960.2.1	3	葉冬	文學獎金概況	評介	6—9
1960.2.1	3	力造輯	中國文壇史料一二	介紹	9
1960.2.1	3	山梔	文化鳥瞰：「比尼克運動」	評介	10
1960.2.1	3	狄艾	文化鳥瞰：英美新版書介紹	評介	10—11
1960.2.1	3	孟凌	文化鳥瞰：去年最佳之出版書	評介	11—12
1960.2.1	3	城	文化鳥瞰：劃時代的文獻	評介	12
1960.2.1	3	高崇度	雷馬克的『生死存亡的時代』	評介	12—13
1960.2.1	3		三島由紀夫	介紹	13
1960.2.1	3	尚·盧斯洛作，伍希雅譯	最新法國詩選錄：噢，女人……	翻譯	14

1960.2.1	3	米歇爾・馬諾爾作，伍希雅譯	最新法國詩選錄：一支海的頌歌	翻譯	14—15
1960.2.1	3	艾倫・布斯蓋作，伍希雅譯	最新法國詩選錄：詩章	翻譯	15
1960.2.1	3	克勞特・羅依作，伍希雅譯	最新法國詩選錄：在我們中間	翻譯	15
1960.2.1	3	羅拔・沙巴蒂亞作，伍希雅譯	最新法國詩選錄：旅	翻譯	15
1960.2.1	3		下期預告		15
1960.2.1	3	沙內沙	普魯克魯斯蒂安的床	小說	16
1960.2.1	3		第一屆香港國際繪畫沙龍啓事		17—19
1960.2.1	3		編後手記		封底
1960.6.1	5		新思潮文學獎金啓事		3—4
1960.6.1	5	崑南	文學的自覺運動	評論	5—8
1960.6.1	5	王無邪	自覺中的藝術家	評論	9—12
1960.6.1	5	盧因	佩鎗的基督	小說	13—19
1960.6.1	5		文化簡訊：最有錢的女作家，沙岡的劇本，日本青年		19
1960.6.1	5	葉維廉	普魯斯特專輯：普魯斯特之認識	評介	20—22
1960.6.1	5	普魯斯特原著，蚩羿譯	普魯斯特專輯：茶與蛋糕記憶	翻譯	23—26
1960.6.1	5		普魯斯特專輯：普氏與一九〇〇年	介紹	26
1960.6.1	5	狄吾	普魯斯特專輯：普氏及其「往事追記錄」	介紹	27—28
1960.6.1	5		普魯斯特專輯：普氏與王爾德，「普氏的搜求」	介紹	29
1960.6.1	5		編後手記		29
1960.6.1	5	夏宇揚譯	加謬論文兩篇：施栖佛斯神話 藝術家及其時代	翻譯	30—35
1960.6.1	5	大荒	存愁（上篇）	詩	36—38
1960.6.1	5	彩羽	海暮	詩	38
1960.6.1	5	帆影	囚犯・觸及某些悲哀，荒城	詩	39

1960.6.1	5	馬角	聲音	詩	40
1960.6.1	5	倪夢玄	樹	詩	40
1960.6.1	5	沙內沙	陽光	小說	41—42
1960.6.1	5	馮鍾睿，蕭明賢	金牌獎「繪畫 A」、銀牌獎「繪畫」	畫	43
1960.8.1	6	葉維廉	田納西·威廉斯之戲劇方法	評論	47—55
1960.8.1	6	Isabel Quigly 著，司徒力行譯	「突然，去夏」	翻譯	56—58
1960.8.1	6	Tennessee Williams 著，林連祥譯	神相鸚鵡	獨幕劇	58—66
1960.8.1	6	馬婁	玉蚨	散文詩	67
1960.8.1	6	痙弦	夜曲	詩	68—69
1960.8.1	6	盧因	噴火獸	小說	70—73
1960.8.1	6	賀蘭	商業化的文化事業	評論	74—75
1960.8.1	6		空間	短文	75
1960.8.1	6	大荒	存愁（下篇）	詩	76—78
1960.8.1	6	顏無代	蜘蛛	小說	79—85
1960.8.1	6	王文興	春臨台北市 For L.S.	小說	86
1960.8.1	6	P.G.Pavia 著，伍希雅譯	非歷史的發掘——初論自然、意識流和習慣與抽象的藝術關係	翻譯	87—90
1960.8.1	6	呂壽琨	自由獨立的絕對個人智慧藝術	評論	91—96
1960.8.1	6		編後手記		97

附錄三：李英豪文章篇目

《中國學生周報》著、譯作篇目：

篇數	日期	著者	篇名	版數
1	1957 年 11 月 1 日	李英豪	怎樣讀報	10
2	1958 年 3 月 14 日	李英豪	靜坐——滌塵洗俗的好方法	9
3	1958 年 4 月 11 日	李英豪	怎麼消度空閒的時間？	6
4	1958 年 5 月 9 日	李英豪	怡情益智的娛樂	6

5	1958 年 5 月 16 日	李英豪	不朽的紅樓夢	3
6	1958 年 6 月 13 日	李英豪	猛獸變馴做明星	12
7	1958 年 7 月 11 日	李英豪	彎弓搭箭射魚兒	12
8	1958 年 8 月 8 日	李英豪	捕魚能手——天賦給牠們魚桿，甚至化學武器	5
9	1958 年 9 月 12 日	李英豪	雙輪舞	6
10	1959 年 3 月 27 日	李英豪	笑的旋律	9
11	1959 年 8 月 7 日	李英豪	我也談書評	4
12	1959 年 8 月 14 日	李英豪	被雪蓋著的火山	2
13	1959 年 9 月 18 日	李英豪	從「江鄰幾文集序」說起	4
14	1960 年 4 月 29 日	李英豪	我看櫻子姑娘	4
15	1960 年 6 月 3 日	李英豪	紀伯倫及其「先知」	4
16	1960 年 10 月 28 日	李英豪	太陽	14
17	1961 年 3 月 31 日	李英豪	卡片制寫作法	4
18	1961 年 4 月 14 日	李英豪	曼殊與斷鴻零雁記	4
19	1961 年 5 月 26 日	李英豪	讀朱自清詩話	4
20	1961 年 6 月 16 日	李英豪	文學和道德觀	4
21	1961 年 9 月 29 日	李英豪	廿世紀初的美國繪畫	14
22	1962 年 2 月 16 日	李英豪	畫壇上的「機械之父」	14
23	1964 年 3 月 16 日	李英豪	野獸派畫家盧奧	14
24	1963 年 3 月 1 日	冰川	淺析意識流小說的技巧	4
25	1963 年 4 月 12 日	冰川	韓志勳畫展評介	2
26	1963 年 4 月 19 日	李英豪	夢斷西城與現代青年	11
27	1963 年 5 月 10 日	李英豪	造物主的五月——台灣畫展感言	2
28	1963 年 5 月 17 日	李英豪	感性的聯接——澄清藝術欣賞的觀念	2
29	1963 年 5 月 24 日	李英豪	形在觀念上的轉變	2
30	1963 年 6 月 14 日	李英豪	觀念的創生	2
31	1963 年 6 月 14 日	冰川	詩集「膜拜」讀後	5
32	1963 年 6 月 28 日	李英豪	理性的式微	2
33	1963 年 7 月 5 日	李英豪	赤子之心	2
34	1963 年 7 月 12 日	李英豪	原始藝術的啓示	2
35	1963 年 7 月 26 日	李英豪	變的藝術哲學	17
36	1963 年 8 月 2 日	李英豪	無限的活流與固定的死水	2
37	1963 年 8 月 9 日	李英豪	雲的孩提	2

38	1963 年 10 月 25 日	冰川	積健為雄的生命	5
39	1963 年 11 月 8 日	冰川	評畫廊—— 並悼念詩人 覃子豪	5
40	1964 年 1 月 3 日	李英豪	年青一代的代言人—— 加謬逝世四周年紀念	5
41	1964 年 1 月 3 日	Aldous Huxley 遺 作，冰川	畫店	7
42	1964 年 1 月 17 日	李英豪譯	夢 譯自英瑪褒曼電影劇 本「野草莓」之第一夢	10、11
43	1964 年 1 月 24 日	冰川	英瑪·褒曼：生平及作品	11
44	1964 年 6 月 5 日	余橫山	尼采與陀思妥也夫斯基 (一)	4
45	1964 年 6 月 12 日	余橫山	尼采與陀思妥也夫斯基 (二)	4
46	1964 年 6 月 19 日	余橫山	尼采與陀思妥也夫斯基 (三)	4
47	1964 年 6 月 26 日	余橫山	尼采與陀思妥也夫斯基 (四)	4
48	1964 年 7 月 24 日	李英豪	從五四到現在	10—12
49	1964 年 8 月 21 日	余橫山	評英國近代雕塑展	2
50	1964 年 8 月 28 日	李英豪	奧秘的真境 談談什麼是 詩	4
51	1964 年 9 月 4 日	李英豪	論藝術創作	2
52	1964 年 9 月 11 日	李英豪	(一) 司詩的繆司——前 奏曲	4
53	1964 年 9 月 18 日	李英豪	(二) 裂帛之下午——論 意象	4
54	1964 年 9 月 18 日	冰川譯	威尼斯影展首獎導演·安 東尼奧尼訪問記	11
55	1964 年 9 月 25 日	李英豪	太陽之諸面 談法國的幾 派現代詩	6、12
56	1964 年 10 月 2 日	余橫山	風虎雲龍	11
57	1964 年 10 月 9 日	李英豪	(三) 雪花的芬芳——再 論意象	4
58	1964 年 10 月 16 日	李英豪	(四) 打哪兒尋找？—— 三論意想	4
59	1964 年 10 月 30 日	李英豪	(五) 詩之靈魂——論語	4

			言	
60	1964 年 11 月 6 日	冰川，火光譯	費里尼如是說	10、11
61	1964 年 11 月 13 日	李英豪	（六）夫過、父過、文化過——論語法和詞性	4
62	1964 年 12 月 18 日	李英豪	略論藝術之基本原則	2
63	1965 年 1 月 8 日	余橫山	從舞台到電影	11
64	1965 年 3 月 5 日	余橫山	近乎偉大而已	11
65	1966 年 2 月 25 日	李英豪	明朗？晦澀？	4
66	1966 年 3 月 25 日	梭爾·貝路 著，冰川譯	人性的新肯定者	4
67	1966 年 4 月 15 日	李英豪	金嘉倫畫展序言	2
68	1966 年 4 月 22 日	李英豪	大醉俠醉在什麼地方？	11
69	1966 年 5 月 13 日	冰川	英國當代劇作家哈勞·品脫及其啞侍	4
70	1966 年 5 月 20 日	余橫山	硬邊風格與世界潮流——寫在尤紹曾畫展之前	2
71	1966 年 5 月 27 日	李英豪	詩的作用性	4
72	1966 年 7 月 15 日	李英豪	易宏翰版畫及雕塑	2
73	1966 年 8 月 19 日	冰川	從張義雕塑說到實物藝術	2
74	1967 年 2 月 10 日	李英豪	描敘人生的戲劇	4

《香港時報》「淺水灣」著、譯作目錄⁶⁸⁵（因全數在第十版，故版數略）：

篇數	日期	著/譯者	篇名	類別
1	1962 年 2 月 8 日	F·卡夫卡著 李英豪選譯	卡夫卡箴言錄	其他
2	1962 年 3 月 9 日	R·W·劉易士著 李英豪譯	現代文學與生命意義	評介
3	1962 年 3 月 14 日	李英豪	田納西的作劇藝術（上）	評介
4	1962 年 3 月 15 日	李英豪	田納西的作劇藝術（下）	評介
5	1962 年 3 月 18 日	卡夫卡著 李英豪譯	卡夫卡哲學寓言選	散文

⁶⁸⁵ 類別據：何杏楓、張詠梅編，《李英豪《香港時報·淺水灣》著、譯作目錄及作品》，「劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）時期研究」計劃出版。

6	1962 年 3 月 22 日	李英豪譯	英國畫家談藝術	評介
7	1962 年 3 月 28 日	祁克伽德著 李英豪譯	祁克伽德日記	散文
8	1962 年 4 月 1 日	B・尼高遜著 李英豪譯	論抽象藝術	評介
9	1962 年 4 月 9 日	H・里德	論加謬的「叛徒」	評介
10	1962 年 4 月 18 日	加謬著 李英豪譯	現代藝術的反叛與創造（上）	評介
11	1962 年 4 月 19 日	加謬著 李英豪譯	現代藝術的反叛與創造（下）	評介
12	1962 年 4 月 24 日	李英豪	論超現實主義繪畫（一）	評介
13	1962 年 4 月 25 日	李英豪	論超現實主義繪畫（二）	評介
14	1962 年 4 月 26 日	李英豪	論超現實主義繪畫（三）	評介
15	1962 年 4 月 27 日	李英豪	論超現實主義繪畫（完）	評介
16	1962 年 5 月 4 日	李英豪	論抽象藝術的創作·欣賞與批評（一）	評介
17	1962 年 5 月 5 日	李英豪	論抽象藝術的創作·欣賞與批評（二）	評介
18	1962 年 5 月 6 日	李英豪	論抽象藝術的創作·欣賞與批評（三）	評介
19	1962 年 5 月 7 日	李英豪	論抽象藝術的創作·欣賞與批評（四）	評介
20	1962 年 5 月 8 日	李英豪	論抽象藝術的創作·欣賞與批評（五）	評介
21	1962 年 5 月 10 日	K・路易士著 李英豪譯	加謬照射下的世界	評介
22	1962 年 5 月 27 日	H・雷德著 李英豪譯	精神分析與藝術創作（上）	評介
23	1962 年 5 月 28 日	H・雷德著 李英豪譯	精神分析與藝術創作（中）	評介
24	1962 年 5 月 29 日	H・雷德著 李英豪譯	精神分析與藝術創作（下）	評介
25	1962 年 6 月 8 日	李英豪	卡夫卡札記	評介

26	1962 年 6 月 22 日	李英豪	關於繪畫沙龍	評介
----	-----------------	-----	--------	----

《新生晚報》「新趣」篇目, (1—120 篇為「四方談」; 全部以本名李英豪發表, 故著者略):

篇數	時間	篇名	內容
1	1964 年 9 月 6 日	DOG 和 GOD	以 dog 和 god 感慨藝術欣賞教育的不夠
2	1964 年 9 月 8 日	大路上的手推車	以雅苑畫廊基夫湯連的版畫引入, 藝術求新
3	1964 年 9 月 11 日	蒙娜麗莎的兩撇鬍子	舊的已傾倒, 新的還未建立
4	1964 年 9 月 14 日	如擁抱一位妓女	現代人不能李伯大夢, 不能逃離現代世界
5	1964 年 9 月 17 日	猩猩與微積分	抽象畫真偽之辨
6	1964 年 9 月 19 日	新潮派·存在主義·比尼克	不能沒有認識就妄說
7	1964 年 9 月 22 日	你在哪裡, 籠就在哪裡	時代環境僅是一種客觀的存在, 必得由主觀的存在來主宰
8	1964 年 9 月 25 日	退隱與回歸——略談湯恩比的歷史哲學(上)	如題
9	1964 年 9 月 26 日	退隱與回歸——略談湯恩比的歷史哲學(下)	如題
10	1964 年 10 月 3 日	浪漫的開始·荒謬的終結——悼念王尚義(上)	存在主義
11	1964 年 10 月 4 日	浪漫的開始·荒謬的終結——悼念王尚義(下)	談及覃子豪、里爾克、加繆之死
12	1964 年 10 月 10 日	域外的詩人——覃子豪逝世一周年紀念(一)	覃子豪
13	1964 年 10 月 11 日	髓柱中摻不進一粒賈品——覃子豪逝世一周年紀念(二)	覃子豪
14	1964 年 10 月 12 日	在陶俑和水甕子背後——覃子豪逝世一周年紀念(三)	覃子豪
15	1964 年 10 月 19 日	摩崖的誕生——談大會堂張義雕塑展(上)	張義

16	1964 年 10 月 20 日	始跡·碑·渡——談大會堂 張義雕塑展（下）	張義
17	1964 年 10 月 27 日	新的，但中國的（一）	葉維廉
18	1964 年 10 月 28 日	有志於新·無悔於舊（二）	葉維廉
19	1964 年 10 月 29 日	我們到底是中國的！（三）	劉國松
20	1964 年 11 月 2 日	存在的虛無——談沙特 （上）	如題，諾貝爾文學獎
21	1964 年 11 月 3 日	存在·自由·死亡——談沙特 （下）	如題
22	1964 年 11 月 5 日	離師與叛道——張樹新畫 展觀後	張樹新之畫
23	1964 年 11 月 8 日	香港的兒童美術教育（一）	如題
24	1964 年 11 月 9 日	請珍惜兒童的想象力！ （二）	美術教育
25	1964 年 11 月 10 日	稚子之心（三）	美術教育，課程
26	1964 年 11 月 14 日	從國畫的「理」談到呂壽琨 （一）	中國畫學精神的理學
27	1964 年 11 月 15 日	禪與呂壽琨（二）	如題
28	1964 年 11 月 19 日	文星叢刊及「古今圖書集 成」	如題
29	1964 年 11 月 20 日	我們需要有魄力的出版社	文星「古今圖書集成」
30	1964 年 11 月 24 日	周流只自然——「伊之變 奏」之一	近散文詩
31	1964 年 11 月 25 日	太陽下的雪——「伊之變 奏」之二	近散文詩
32	1964 年 11 月 27 日	冷漠的絕對與芬芳的相 對——「伊之變奏」之三	近散文詩
33	1964 年 12 月 1 日	在她裏面世界睡著——紀 念德國詩人里爾克（一）	里爾克
34	1964 年 12 月 2 日	歌就是存在——紀念德國 詩人里爾克（二）	里爾克
35	1964 年 12 月 6 日	優納默樂誕生一百周年紀 念（一）	西班牙文學與哲學、優 納默樂
36	1964 年 12 月 7 日	自我和自我底自我及自我 （二）	優納默樂
37	1964 年 12 月 10 日	印度現代畫展（一）	版畫家巴維茲
38	1964 年 12 月 11 日	印度現代畫展（二）	耶林·帕圖，騷蒂殊·喬 魯，比倫·狄

39	1964 年 12 月 12 日	您突然關心自己起來—— 「伊之變奏」之四	近散文詩
40	1964 年 12 月 13 日	木玫瑰·鐵樹·我——「伊之 變奏」之五	近散文詩
41	1964 年 12 月 17 日	聽到關於李敖的	李敖脫離文星
42	1964 年 12 月 18 日	初晤虞君質教授	如題
43	1964 年 12 月 25 日	序黃慶德油畫展（一）	現代文學美術協會三次 國際繪畫沙龍
44	1964 年 12 月 26 日	序黃慶德油畫展（二）	同上
45	1964 年 12 月 30 日	向年青文友晉一言	青年自資刊物《戮象》， 誠求新之心太切
46	1965 年 1 月 3 日	一月四日：「加」倍荒「謬」 （一）	紀念加謬
47	1965 年 1 月 4 日	一月五日：上帝已死！（二）	紀念加謬
48	1965 年 1 月 5 日	一個快樂逍遙的假期	近日記
49	1965 年 1 月 8 日	馬蒂斯得畫好在那裡	如題
50	1965 年 1 月 11 日	四分鐘值二十萬	馬蒂斯的創作態度和過 程
51	1965 年 1 月 12 日	該隱的影子——悼英國女 詩人雪脫惠兒	如題
52	1965 年 1 月 15 日	許世旭譯韓國詩選	翻譯問題
53	1965 年 1 月 17 日	洛夫詩集「石室之死亡」	如題
54	1965 年 1 月 18 日	愛情的荒漠——談談莫里 亞克	莫里亞克
55	1965 年 1 月 21 日	台灣創世紀詩刊	如題
56	1965 年 1 月 25 日	這塊無聊的地方充滿沼澤 與泥濘！	莫里亞克
57	1965 年 1 月 28 日	這一季節的片段	微型小說
58	1965 年 1 月 29 日	咖啡屋的生命	近日記
59	1965 年 2 月 1 日	文白夾雜的冷飯	如題
60	1965 年 2 月 5 日	依卡勒斯的困惑	現代人與古希臘神話
61	1965 年 2 月 8 日	尋年（上）	微型小說，近散文詩
62	1965 年 2 月 9 日	尋年（下）	微型小說，近散文詩
63	1965 年 2 月 10 日	紀涅：服膺邪惡與美	如題
64	1965 年 2 月 11 日	湯瑪士曼筆下的「魔山」文 化	如題
65	1965 年 2 月 12 日	因輕忽所鑄成的錯誤	紀德、紀涅、穆時英
66	1965 年 2 月 17 日	中國模特兒林絲緞影集	文星叢書

67	1965 年 2 月 19 日	病了的積架 E	微型小說
68	1965 年 2 月 21 日	愛爾蘭詩人葉芝誕生百年紀念	如題
69	1965 年 2 月 22 日	那不值得一哭	近日記
70	1965 年 2 月 24 日	撒姆爾·貝克特的「荒謬劇場」	如題
71	1965 年 2 月 25 日	轉位的藝術	辨「咖啡屋的生命」
72	1965 年 2 月 28 日	從中意藝展談起	如題
73	1965 年 3 月 2 日	蘇六朋：卻笑紛紛名利客	大會堂蘇六朋真跡展
74	1965 年 3 月 3 日	一篇驚扭的過場文字	四方談來源
75	1965 年 3 月 6 日	夏迦爾：板畫詩人	夏迦爾
76	1965 年 3 月 8 日	在咖啡或茶中加糖？	夏迦爾
77	1965 年 3 月 11 日	陳洪綬，才氣與功力	如題
78	1965 年 3 月 14 日	媒婆工作，冷暖自知	翻譯問題
79	1965 年 3 月 16 日	莊喆的畫餘散論	如題
80	1965 年 3 月 18 日	傷的手指	近日記
81	1965 年 3 月 21 日	從「劇場季刊」談起	如題
82	1965 年 3 月 23 日	「我的弟弟康雄」	陳映真
83	1965 年 3 月 28 日	追尋上帝與背棄上帝	存在，近日記
84	1965 年 3 月 30 日	哦，蘇珊娜	陳映真
85	1965 年 4 月 1 日	一綠色之候鳥	陳映真
86	1965 年 4 月 3 日	悽慘的無言的咀	陳映真
87	1965 年 4 月 6 日	死在下午的失落者	海明威
88	1965 年 4 月 7 日	罵和專利權	自辨關於介紹「哦蘇珊娜」
89	1965 年 4 月 9 日	詩人之鏡	關於現代詩，
90	1965 年 4 月 13 日	一個失去控制的世界	尤金·歐安尼斯高
91	1965 年 4 月 15 日	命運的跡線	王文興
92	1965 年 4 月 17 日	「最快樂的事」	王文興
93	1965 年 4 月 19 日	「寒流」中裸露的男體	王文興
94	1965 年 4 月 23 日	「自成」與「他成」	劉國松「中國現代畫的路」
95	1965 年 4 月 24 日	昨日・今日・明日	小說
96	1965 年 4 月 27 日	從反對半裸芭蕾舞公演說起	如題
97	1965 年 4 月 30 日	中國人物畫應學西方？	如題
98	1965 年 5 月 10 日	馬經與武俠小說之外	文學藝術環境、出版

99	1965 年 5 月 15 日	道德與淫褻	分辨黃色
100	1965 年 5 月 16 日	徐榕生的變	如題
101	1965 年 5 月 18 日	中元畫會觀後	如題
102	1965 年 5 月 21 日	韓幹的馬及其他	論畫
103	1965 年 5 月 25 日	內戰中心的題外話	中國人辯論的習性
104	1965 年 5 月 28 日	劉國松著「中國現代畫的路」	如題
105	1965 年 5 月 29 日	地獄開審記	自嘲散文
106	1965 年 6 月 3 日	海上無魚蝦自大	劉國松畫論
107	1965 年 6 月 6 日	抗拒現實，還是接受它？	加謬與普魯斯特
108	1965 年 6 月 9 日	雪碧中譯的「反叛者」	加謬，翻譯
109	1965 年 6 月 16 日	現代人・中元畫會・徐榕生	如題
110	1965 年 6 月 19 日	東方蒙地卡羅的螳螂	近日記
111	1965 年 6 月 24 日	新花園・逸園・雅蓮坊	新口岸和西環
112	1965 年 6 月 25 日	靜劇・反劇・荒謬劇	象徵主義戲劇
113	1965 年 6 月 27 日	混蛋，你們懂得什麼？	日本現代文學
114	1965 年 7 月 9 日	談黃宗霑的攝影	如題
115	1965 年 7 月 14 日	阿爾培，那是絞刑臺	小說
116	1965 年 7 月 23 日	反女性主義	如題
117	1965 年 7 月 26 日	「批評的視覺」自序	如題
118	1965 年 7 月 27 日	和路珊卡拉絲一夕談	如題
119	1965 年 7 月 30 日	白樺・耽美・新感覺	現代日本文學講座
120	1965 年 7 月 31 日	告別讀者	如題
121	1966 年 6 月 1 日	從荒野再出發	
122	1966 年 6 月 2 日	孔老二是個壞編輯	
123	1966 年 6 月 3 日	藝術家的肚子	
124	1966 年 6 月 5 日	瞎貓與死老鼠	
125	1966 年 6 月 6 日	三秒鐘比三十年	
126	1966 年 6 月 9 日	和平鴿變了色？	
127	1966 年 6 月 10 日	被誤解的禁書作者	
128	1966 年 6 月 10 日	一顆棋子！	
129	1966 年 6 月 11 日	阿高高何罪？	
130	1966 年 6 月 12 日	鼻子給削出了血	
131	1966 年 6 月 13 日	神我之間	
132	1966 年 6 月 14 日	褪色的床布	
133	1966 年 6 月 15 日	齊瓦哥的種籽	

134	1966 年 6 月 16 日	蠅·蚊·吸美者	
135	1966 年 6 月 17 日	王者之風？	
136	1966 年 6 月 18 日	愛情表格	
137	1966 年 6 月 19 日	荒謬夠了！	
138	1966 年 6 月 20 日	閹割・自宮・剪乳	
139	1966 年 6 月 21 日	「北回歸線」作者亨利米勒的精神：一：沒有錢仍快樂（一）	
140	1966 年 6 月 22 日	「北回歸線」作者亨利米勒的精神：二：宇宙眼（二）	
141	1966 年 6 月 23 日	「北回歸線」作者亨利米勒的精神：三：藏在礦石中（三）	
142	1966 年 6 月 24 日	「北回歸線」作者亨利米勒的精神：四：默寫與終句（四）	
143	1966 年 6 月 25 日	「北回歸線」作者亨利米勒的精神：五：安裝有天線的人（完）	
144 — 194	1966 年 6 月 26 日至 8 月 14 日	「北回歸線」分五十篇翻譯	

《創世紀》著、譯作目錄：

篇數	期數	著/譯者	篇名	類別
1	第十七期（1962 年 8 月）	李英豪	論 St-John Perse 的詩	評介
2	第十八期（1963 年 6 月）	李英豪	論里爾克與尼采	評介
3	第十八期（1963 年 6 月）	李英豪	聖約翰·彌斯長詩「年代紀」	評介
4	第十九期（1964 年 1 月）	李英豪	瓶之存在（紀念覃子豪）	評介
5	第十九期（1964 年 1 月）	李英豪	剖論中國現代詩的幾個問題	評介
6	第十九期（1964 年 1 月）	冰川譯	美國女詩人丹尼斯麗華杜芙詩	翻譯
7	第十九期（1964 年 1 月）	李英豪譯	德國現代詩選	翻譯
8	第二十期（1964 年 6 月）	米修著 李英豪譯	在魔術的土地中	翻譯
9	第二十一期（1964 年 12 月）	李英豪	論現代詩之張力	評介

10	第二十一期(1964年12月)	李英豪譯	德國現代詩人特勒克爾詩抄	翻譯
11	第二十二期(1965年6月)	李英豪	論 T.S.艾略特「焚毀的諾墩」	評介
12	第二十三期(1966年1月)	李英豪譯	戴蘭·湯瑪斯的詩	翻譯
13	第二十四期(1966年4月)	李英豪譯	瓜提摩度詩選	翻譯
14	第二十五期(1966年8月)	李英豪譯	意大利瓜提摩度詩選	翻譯

《好望角》著、譯作目：

篇數	期數	著、譯者	篇名	類別
1	第一期(1963年3月1日)	李英豪	論現代批評	評介
2	第一期(1963年3月1日)	冰川	薩德肯恩之雕塑	評介
3	第二期(1963年3月16日)	冰川	岩美第支——現代雕塑觀賞	評介
4	第二期(1963年3月16日)	李英豪	論甘明斯	評介
5	第三期(1963年4月5日)	冰川	羅威爾·女詩人·意象派·羅威爾	評介
6	第四期(1963年4月20日)	李英豪	論詩語言之動向	評介
7	第四期(1963年4月20日)	冰川	搜索的一代加洛克(Jack Kerouac)	評介
8	第四期(1963年4月20日)	豪	中國現代青年畫家——莊喆	評介
9	第五期(1963年5月5日)	冰川	台灣畫家作品聯展	評介
10	第五期(1963年5月5日)	威廉斯著、豪譯	快艇	翻譯
11	第五期(1963年5月5日)	李英豪	論小說、小說批評	評介
12	第五期(1963年5月5日)	威廉斯著、冷譯	歌唱噢繆斯	翻譯
13	第六期(1963年5月20日)	冰川	杜思·帕索斯小說探微	評介
14	第六期(1963年5月20日)	冷譯	John Dos Passos 專輯	翻譯
15	第六期(1963年5月20日)	李英豪	小說技巧芻論	評介
16	第七期(1963年6月5日)	冰川	莫拉維亞(Alberto Moravia)小說悲劇的頂峰性質	評介
17	第七期(1963年6月5日)	Ina Mclachlan 著、冷譯	海鎮	翻譯
18	第七期(1963年6月5日)	李英豪	論商禽的詩——變調的鳥	評介

19	第八期(1963年6月20日)	李冷譯	床第之生命	翻譯
20	第八期(1963年6月20日)	冰川	莫拉維亞 (Alberto Moravia) 小說悲劇的頂峰性質	評介
21	第八期(1963年6月20日)	李英豪	小說與神話 (上)	評介
22	第九期 (1963年7月5日)	李英豪	小說與神話 (中)	評介
23	第十期(1963年7月25日)	冰川	法國詩人保爾·艾呂雅 (Paul Eluard) 詩選小引	評介
24	第十期(1963年7月25日)	冰川譯	抵著牆的頭，戀愛中的女人，秋水，大氣，生存，情慾的夜，新夜，忠誠的正義	翻譯
25	第十期(1963年7月25日)	李英豪	小說與神話 (下)	評介
26	第十期(1963年7月25日)	李英豪	小說語言的暗喻性	評介
27	第十一期 (1963年9月1日)	李英豪	論洛夫《石室的死亡》	評介
28	第十一期 (1963年9月1日)	St. John Perse 著、豪譯	女詩人之語言	翻譯
29	第十二期 (1963年10月1日)	S·史班德近著、李英豪譯	這時代中的代名詞	翻譯
30	第十三期(1963年12月10日)	冰川	釋維廉的〈河想〉	評介
31	第十三期(1963年12月10日)	Jean-Paul Sartre 著、李英豪譯	沒有影子的人	翻譯

《海光文藝》著、譯篇目：

篇數	期數	著、譯者	篇名	類別
1	第五期 (1966年5月)	Madeleine Gobeil 訪，李英豪譯	從「生命的原性」到「環境的逼力」——和法國女作家薛蒙·地·波娃一席談	翻譯
2	第六期 (1966年6月)	李英豪	荒誕·品脫·「房間」——關於獨幕劇「房間」	評介
3	第六期 (1966年6月)	哈勞德·品脫著，李英豪譯	房間《The Room》	翻譯

4	第八期（1966 年 8 月）	李英豪	「犀牛」與伊歐納斯柯	評介
5	第十期（1966 年 10 月）	李英豪	論意大利當代新詩（上）	評介
6	第十一期（1966 年 11 月）	李英豪	論意大利當代新詩（下）	評介
7	第十二期（1966 年 12 月）	李英豪	關於「流動節日」	評介
8	第十二期（1966 年 12 月）	海明威著，李英豪譯	流動節日	翻譯

《大學生活》篇目：

篇數	期數	著者	篇名	類別
1	第八卷第四期(1962 年 7 月 1 日)	李英豪	談現代藝術——寫在第二屆國際繪畫沙龍之後	評介
2	新卷第 1 卷第 3 期(1966 年 3 月 15 日)	李英豪	詩與政治	評介
2	新卷第 1 卷第 4 期(1966 年 4 月 15 日)	李英豪	東方·自然·現代——中國現代藝術家的紅燈	評介
	新卷第 1 卷第 6 期(1966 年 6 月 15 日)	余橫山	荒地、新芽、種籽、樹	散文
3	新卷第 2 卷第 3 期(1967 年 3 月 15 日)	李英豪	關於亨利·米勒（Herry Miller）	評介
4	新卷第 2 卷第 5 期(1967 年 5 月 15 日)	李英豪	現代悲劇的本質與存在	評介
5	新卷第 3 卷第 3 期(1968 年 3 月 15 日)	李英豪	古典的火花——意大利詩人瓜西摩度詩的指向	評介

《詩·散文·木刻》篇目：

篇數	期數	著者	篇名	類別
1	第六期（1963 年）	李英豪	論詩人與現代社會	評介

《文藝伴侶》篇目：

篇數	期數	著者	篇名	類別
1	第 2 期（1966 年 5 月 25 日）	李英豪	現代荒誕劇和它們的作者	評介

《人生》篇目：

篇數	期數	著者	篇名	類別
1	第 32 卷第 3 期（1967 年 7 月 10 日）	李英豪	理性	評介

《文星》篇目⁶⁸⁶：

篇數	期數	著者	篇名	類別
1	第 88 期（1965 年 2 月 1 日）	李英豪	論現代小說的轉變	評介

《幼獅文藝》篇目⁶⁸⁷：

篇數	期數	著者	篇名	類別
1	第 25 卷第 4 期，總第 154 期（1966 年 7 月－12 月）	李英豪	香港文壇的側影	評介

《星島晚報》篇目：

篇數	日期	著者	篇名	版數
1	1966.3.7	李英豪	藝閥之患	5
2	1966.4.11	李英豪	無動的動者——金嘉倫近作評介	7
3	1966.4.18	李英豪	現代主義者的奮鬥和消沉	5
4	1966.4.25	李英豪	關於藝文課程——香港教育上一項嚴重問題	5
5	1966.5.9	李英豪	從民間到「歐普」——席德進近作展評介	5
6	1966.5.16	李英豪	尤紹曾的抽象畫與硬邊風格	7
7	1966.5.23	李英豪	普普藝術是「病痛」嗎？	5
8	1966.5.30	李英豪	王無邪的個人路向	5
9	1966.6.15	李英豪	飄渺·雲鏡·疊石：大會堂鄺耀鼎個展觀後	5
10	1966.6.27	李英豪	鄧伊·中國畫	5
11	1966.7.11	李英豪	易宏翰的雕塑	5
12	1966.7.11	余衡山	藝術與商業：從三集畫廊開幕說起	5
13	1966.7.18	李英豪	香港劇場的新動向	5

⁶⁸⁶ 據《文星雜誌選集》所附 1—90 期目錄，臺北，文星書店，1965 年。

⁶⁸⁷ 據《幼獅文藝二十周年目錄索引》，臺北，幼獅文藝，1974 年。

14	1966.7.25	李英豪	「犀牛」·劇本·舞台	5
15	1966.8.1	余衡山	「和而不同」與「同而不和」——從「十年來的五月畫會」談起	5
16	1966.8.8	李英豪	評張義近作展——再三集畫廊展至廿一日	5
17	1966.8.15	李英豪	評「犀牛」的演出	7
18	1966.8.15	冰川	許世旭與「韓國詩選」	7
19	1966.8.22	李英豪	「四川賢婦」觀後	5
20	1966.8.29	余衡山	看莊喆畫集後——並談華中題字的問題	5
21	1966.9.5	李英豪	此時無聲勝有聲：貝克特的無言劇	5
22	1966.9.12	余衡山	三集展·譚乃超·構造論	7
23	1966.9.26	李英豪	劇場中得導向飛彈	7
24	1966.9.26	冰川	文化展望及其它	7
25	1966.10.3	李英豪	君子須動手——杜國清重譯「荒地」	7
26	1966.10.10	李英豪	風的薔薇與貓	5
27	1966.10.17	李英豪	一位青年詩人之死	7
28	1966.10.24	李英豪	坑裡的太陽	7
29	1966.10.31	李英豪	失去交感的世界	5
30	1966.11.7	李英豪	活著的表示：從「風格」談起	7
31	1966.11.14	余衡山	實驗電影瑣談	5
32	1966.11.28	李英豪	對自由良心的定罪	5
33	1966.12.5	李英豪	歐洲雜誌與文化現象	7
34	1966.12.12	李英豪	評司馬中原的「魔夜」	7
35	1966.12.19	李英豪	從批評理論之紊亂說起	9
36	1967.1.2	余衡山	新的一年，新的一代——資格文憑與師生交誼等等	5
37	1967.1.9	余衡山	吃爺飯·穿鬼衣	7
38	1967.1.16	余衡山	談實驗電影	7
39	1967.1.23	李英豪	愛情的寄居蟹——談最後的夏日之內涵	5
40	1967.1.30	李英豪	在幻想與現實之間	7
41	1967.2.6	李英豪	舞台演員與演技	7

42	1967.2.13	李英豪	新春談新劇運	7
43	1967.2.20	李英豪	達罕尼的原貌	7
44	1967.2.27	李英豪	中國現代詩選	5
45	1967.3.6	李英豪	衛戍劇團的「生日會」	7
46	1967.3.13	李英豪	碾玉觀音	7
47	1967.3.20	李英豪	誰怕維珍妮亞伍爾芙？	7
48	1967.4.3	余衡山	廖修平的版畫	5
49	1967.4.10	李英豪	劇作家的困惑	7
50	1967.4.17	李英豪	從「淘金夢」到「橋頭遠眺」	7
51	1967.4.24	李英豪	辦雜誌的精神	5
52	1967.5.1	李英豪	五四談文化	7
53	1967.5.8	李英豪	性教育與心理學	7
54	1967.5.15	李英豪	疏導勝於歧視	5
55	1967.5.29	李英豪	理性的維護與信念	5
56	1967.6.12	余衡山	喜劇的再認	7
57	1967.6.12	李英豪	歷史文化底意義	7

《從流動出發：現代小說批評》篇目：

〈論小說批評〉、〈小說語言的暗喻性〉、〈小說與神話〉、〈小說技巧芻論〉、〈試論司馬中原〉

《批評的視覺》篇目：

第一輯：〈略論現代批評〉、〈論文學與傳統〉、〈論詩人與現代社會〉、〈剖論中國現代詩的幾個問題〉、〈孤峰頂上〉、〈小如世界、大如孤寂〉

第二輯：〈奧秘的真境〉、〈繆斯的跫音〉、〈論詩語言之動向〉、〈論詩的本題〉、〈散論詩與觀念〉、〈論現代詩之張力〉

第三輯：〈論洛夫「石室的死亡」〉、〈從「拜波之塔」到「沉層」〉、〈釋論葉維廉的「河想」〉、〈變調的鳥〉、〈膜拜膜拜〉、〈簡釋紀弦的「阿富羅底之死」〉

附錄四：存在主義報章目錄

篇數	時間	報刊名稱/期數	篇名	作者
1	1956.2.18	《文藝新潮》第一期	法蘭西文學者的思想鬥爭	翼文
2	1956.4.18	《文藝新潮》第二期	伊特斯特拉士士	尚·保爾·薩泰著，馬朗譯
3	1956.8.1	《文藝新潮》第四	牆	尚·保爾·薩

		期		泰著，馬朗譯
4	1956.11.25	《文藝新潮》第七期	士紳們——愛的插曲	西蒙·地·波芙亞著，譯
5	1957.2.25	《文藝新潮》第九期	存在主義（外一帖）	紀弦
6	1957.5.25	《文藝新潮》第十一期	論杜斯·帕索斯和「一九一九」	尚·保爾·薩泰著，馬朗譯
7	1958.1.10	《文藝新潮》第十四期	論政黨及真理	卡繆著，羅謬譯
8	1959.5.1	《文藝新潮》第十五期	異客	卡繆著，馬朗、餘慶譯
9	1960.6.1	《新思潮》第五期	加繆論文兩篇：施栖佛斯神話·藝術家及其時代	夏宇揚譯
10	1958.3.10	《新生晚報·新趣》第三版	沙律文藝：卡繆之爭	白丁
11	1958.3.15	《新生晚報·新趣》第三版	沙律文藝：存在主義與我	白丁
12	1958.4.22	《新生晚報·新趣》第三版	卡繆的「異客」	白丁
13	1960.4.22	《新生晚報·新趣》第三版	越俎代庖，泛談「存在主義」之文藝思潮及發源	十三妹
14	1960.4.23	《新生晚報·新趣》第三版	「存在主義」之背景與東方等等	十三妹
15	1960.5.5	《新生晚報·新趣》第三版	顯然受「存在主義」所影響的「少婦怨」	十三妹
16	1961.6.30	《新生晚報·新趣》第三版	泛論存在主義哲學	周□□
17	1961.6.24	《新生晚報·新趣》第三版	存在主義大師沙特的近作	
18	1962.1.10	《新生晚報·新趣》第三版	加繆逝世二周年紀念	周維群
19	1962.1.23	《新生晚報·新趣》第三版	薩岡與存在主義	國英
20	1964.9.19	《新生晚報·新趣》第五版	新潮派·存在主義·比尼克	李英豪
21	1964.9.22	《新生晚報·新趣》第五版	你在哪裡，籠就在哪裡	李英豪
22	1964.10.3	《新生晚報·新趣》	浪漫的開始·荒謬的終	李英豪

		第五版	結——悼念王尚義（上）	
23	1964.10.4	《新生晚報·新趣》 第五版	浪漫的開始·荒謬的終 結——悼念王尚義（下）	李英豪
24	1964.11.2	《新生晚報·新趣》 第五版	存在的虛無——談沙特	李英豪
25	1964.11.3	《新生晚報·新趣》 第五版	存在·自由·死亡——談 沙特	李英豪
26	1964.11.14	《新生晚報·新趣》 第五版	卡繆的「反叛」（一）	胡菊人
27	1964.11.18	《新生晚報·新趣》 第五版	卡繆論馬克思	胡菊人
28	1964.11.19	《新生晚報·新趣》 第五版	卡繆評唯物史觀	胡菊人
29	1964.11.20	《新生晚報·新趣》 第五版	談卡繆之外的……	胡菊人
30	1964.11.21	《新生晚報·新趣》 第五版	認識真正之卡繆	胡菊人
31	1964.11.26	《新生晚報·新趣》 第五版	至剛至健的卡繆	胡菊人
32	1964.12.2	《新生晚報·新趣》 第五版	歌就是存在	李英豪
33	1964.12.30	《新生晚報·新趣》 第五版	米高論卡繆與沙特	胡菊人
34	1965.1.3	《新生晚報·新趣》 第五版	一月四日：「加」倍荒「謬」 （一）	李英豪
35	1965.1.4	《新生晚報·新趣》 第五版	一月五日：上帝已死！ （二）	李英豪
36	1965.6.6	《新生晚報·新趣》 第五版	抗拒現實，還是接受它？	李英豪
37	1965.6.9	《新生晚報·新趣》 第五版	雪碧中譯的「反叛者」	李英豪
38	1965.7.4	《新生晚報·新趣》 第五版	莊子·卡繆·死亡	胡菊人
39	1965.7.5	《新生晚報·新趣》 第五版	怎麼譯加繆？	戴天
40	1972.5.24	《新生晚報·新趣》 第五版	反應·存在·改詩	圓慧
41	1960.3.6	《香港時報·淺水	泛論尼采與存在主義哲學	崑南

		灣》第三張第十版		
42	1960.3.16	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在主義小說簡介	馬婁
43	1960.4.10	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	論莎岡	岑
44	1960.4.16	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	關於「存在主義」的文藝思潮	十三妹
45	1960.4.17	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	續談「存在主義」的反響	十三妹
46	1960.5.16	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	談加繆的三部曲小說	小召
47	1960.5.27	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	祁克加德日記 死·孤獨·詩人	山靈譯
48	1960.5.30	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	哥爾斯及其存在主義思想	戴家明
49	1960.6.6	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	論卡夫卡	加繆著，山靈譯
50	1960.7.8	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	加繆的戲劇：「格里居拉」	阮愛蕙
51	1960.7.11	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	紀念加繆	龐第原著，戴家明譯
52	1960.7.12	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	淺談「存在主義」小說	幻影
53	1960.7.13	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	加繆的髮型	趙璧緣
54	1960.7.21	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	莎岡訪問記	戴家明譯
55	1960.8.7	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	外國月亮之類·奧斯本的戲子·莎岡小說的比較·苦痛的收穫	馬朗
56	1960.9.15	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在主義的文學	J·德力克威特著，洛保羅譯
57	1960.10.12	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	加繆死了之後	夏亨
58	1960.10.16	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	加繆的印象 兼論「白癡」	高林·威爾遜著，戴家明譯
59	1960·11.3	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	新一次的象徵：莎岡	夏亨

		灣》第三張第十版		
60	1960.11.6	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在哲學概論（上）	羅素著，張學玄譯
61	1960.11.7	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在哲學概論（下）	羅素著，張學玄譯
62	1960.11.15	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	莎岡的劇本：「瑞典的城」	夏亨
63	1960.11.26	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	讀沙特的「牆」	阮愛蕙
64	1960.12.17	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	悼加繆	夏亨
65	1961.3.30	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	「存在主義哲學」簡介	張學玄
66	1961.3.25、26	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	尼采與祁克伽德思想之異同（上）、（下）	戴家明
67	1961.4.10	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	再論尼采與祁克伽德	戴家明
68	1961・4.17	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	加繆的「叛逆者」	莉棘
69	1961.4.25、26	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	反叛小說的傳統（上）、（下）	加繆著，沙苓譯
70	1961.5.3	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	男女之間的存在哲學	沙苓
71	1961.5.15	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	女出版家筆下，可愛的加繆	十三妹
72	1961.5.16	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	嚴厲的加繆	十三妹
73	1961.6.6	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	沙特加繆之師徒關係	張學玄
74	1961.6.28	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在主義與法國文壇	威廉・退勒爾著，張學玄譯
75	1961.7.4	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	我們這一代的良知	加繆著，汨皿譯
76	1961.7.16、17	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	太陽下的加繆（上）、（下）	溫健騮譯
77	1961.9.24	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	泛論沙特之存在哲學	洛保羅譯
78	1961.9.25	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	沙特的著作	洛保羅

		灣》第三張第十版		
79	1962.2.22	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	莎岡的新小說「奇妙的雲」	申知
80	1962.2.23	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	莎岡的新夫婿	申知
81	1962.3.2	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在主義與現代危機	W・巴雷特著，李吻冰譯
82	1962.3.26	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	科學文明與存在主義	李吻冰譯
83	1962・3.28	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	祁克伽德日記	祁克伽德著，李英豪譯
84	1962.4.9	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	論加繆的「叛徒」	H・里德著，李英豪譯
85	1962.5.8	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	存在的個性	辛笙譯
86	1962.5.10	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	加繆照射下的世界	K・路易士著，李英豪譯
87	1962.5.17	《香港時報・淺水灣》第三張第十版	婚後的莎岡	
88	1963.3.1	《好望角》第一期	談沙爾特的小說	鍾期榮
89	1963.4.20	《好望角》第四期	搜索的一代——加洛克（Jack Kerouac）	冰川
90	1963.5.5	《好望角》第五期	論小說、小說批評	李英豪
91	1963.5.20	《好望角》第六期	杜思・帕索斯小說探微	冰川
92	1963.6.5	《好望角》第七期	莫拉維亞（Alberto Moravia）小說悲劇的頂峰特質	冰川
93	1963.6.20	《好望角》第八期	人性禍根（The Ruin of Humanity）	Alberto Moravia 著，韋良譯
94	1963.7.5	《好望角》第九期	莫拉維亞（Alberto Moravia）小說悲劇的頂峰特質	冰川
95	1963.7.25	《好望角》第十期	存在者之存在態度	雪碧
96	1963.12.10	《好望角》第十三期	沒有影子的人	Jean-Paul Sartre 著，李英豪
97	1960.5.1	《大學生活》總第	讀薩爾泰的短篇小說	魏子雲

		72 號，第 5 卷第 24 期	「牆」——兼談存在主義與現代藝術	
98	1960.5.16	《大學生活》總第 73 號，第 6 卷第 1 期	論存在主義	勞思光
99	1961.3.1	《大學生活》總第 92 號，第 6 卷第 20 期	存在主義與宗教信仰	D.E.Roberto 著，周之今譯
100	1961.5.15	《大學生活》總第 97 號，第 7 卷第 1 期	卡繆論戲劇	李歐譯
101	1961.11.15	《大學生活》總第 109 號，第 7 卷第 13 期	加繆之印象	Blancne Knopf 著，葉冬譯
102	1962.6.1	《大學生活》總第 122 號，第 8 卷第 2 期	從「異鄉人」到「失落的一代」——卡繆、海明威與我們	王尚義
103	1962.6.16	《大學生活》總第 123 號，第 8 卷第 3 期	論存在主義與現代文學	鍾期榮
104	1962.11.1	《大學生活》總第 132 號，第 8 卷第 12 期	論荒謬文學與加繆的作品	鍾期榮
105	1963.5.16	《大學生活》總第 145、146 號，第 9 卷第 1、2 期	人的存在（上）、（下）	包奕明
106	1963.5.16	《大學生活》總第 145、146 號，第 9 卷第 1、2 期	實存哲學與今日中國青年（上）、（下）	胡秋原
107	1963.5.16	《大學生活》總第 145 號，第 9 卷第 1 期	雅斯培的存在主義哲學	李達生
108	1963.5.16	《大學生活》總第 145 號，第 9 卷第 1 期	點描實存主義	洪耀勳
109	1963.5.16	《大學生活》總第 145 號，第 9 卷第 1 期	存在主義與沙爾特	鍾期榮

110	1963.5.16	《大學生活》總第145號，第9卷第1期	卡謬之存在主義思想的分析	陳義勇
111	1963.6.1	《大學生活》總第146號，第9卷第2期	存在主義	牟宗三（主講），陸慶珍（記錄）
112	1963.6.1	《大學生活》總第146號，第9卷第2期	生命之悲情與「存在主義」之正面意義	勞思光
113	1963.6.1	《大學生活》總第146號，第9卷第2期	向時代挑戰的哲學——存在主義	王尚義
114	1963.6.1	《大學生活》總第146號，第9卷第2期	我所了解的存在主義	鍾期榮
115	1963.6.1	《大學生活》總第146號，第9卷第2期	存在主義諸面之研討	李英豪
116	1966.8.15	《大學生活》總第8號，第1卷第8期	存在之自證 —— 梵谷	王無邪
117	1967.5.15	《大學生活》總第17號，第2卷第5期	現代悲劇的本質與存在	李英豪
118	1960.2.12	《中國學生周報》第395期第4版	文壇巨星的隕落——悼卡繆	易水
119	1960.4.22	《中國學生周報》第405期第4版	淺論莎岡	高堂
120	1961.1.30	《中國學生周報》第443期第4版	紀卡伽與存在主義文學觀	鄭炯堅
121	1961.4.7	《中國學生周報》第455期第4版	薩泰與存在主義文學	炯堅
123	1961.5.5	《中國學生周報》第459期第4版	走進「存在主義」之門——推荐「存在主義哲學」	吳茵
124	1961.7.7	《中國學生周報》第468期第6版	存在主義與中國青年	張學玄
125	1961.7.28	《中國學生周報》第471期第13版	莎岡名著搬上銀幕：漫談新片「再見」	李平

126	1961.8.4	《中國學生周報》 第 472 期第 6 版	宗教的存在文學	炯堅
127	1961.8.18	《中國學生周報》 第 474 期第 6 版	再談宗教的存在文學	炯堅
128	1961.10.27	《中國學生周報》 第 484 期第 6 版	加繆及其異客	李逼
129	1962.1.26	《中國學生周報》 第 497 期第 6 版	卡繆的文藝觀	炯堅
130	1962.4.27	《中國學生周報》 第 510 期第 6 版	走進存在主義之門——簡 介「存在主義哲學」	吳茵
131	1964.1.3	《中國學生周報》 第 598 期第 5 版	加繆年表——附研究加繆 專書	木子
132	1964.1.3	《中國學生周報》 第 598 期第 5 版	年青一代的代言人——加 繆逝世四周年紀念	李英豪
133	1964.1.10	《中國學生周報》 第 599 期第 5 版	加繆筆記選譯（上）	火光
134	1964.1.10	《中國學生周報》 第 599 期第 5 版	加繆·戲劇	倫
135	1964.1.10	《中國學生周報》 第 599 期第 5 版	反叛的死囚：A·加繆	王厭
136	1964.1.10	《中國學生周報》 第 599 期第 5 版	荒謬的人	A·加繆作， 穆心流譯
137	1964.2.7	《中國學生周報》 第 603 期第 5 版	游離的黑死病	卡繆著，健騮 譯
138	1964.5.8	《中國學生周報》 第 616 期第 4 版	存在主義之父：祈克果 誕生一五一周年祭	朱喜樓
139	1964.9.4	《中國學生周報》 第 633 期第 4 版	莎岡的新書——毒液	資曾
140	1964.10.2	《中國學生周報》 第 637 期第 4 版	加繆的手札	王澄之
141	1964.10.9	《中國學生周報》 第 638 期，第 4 版	存在主義女作家——西 蒙·德·波芙亞速寫	聞堂
142	1964.11.6	《中國學生周報》 第 642 期第 4 版	存在主義宗師沙特其人其 事（上）	陳寧實
143	1964.11.13	《中國學生周報》 第 643 期第 4 版	存在主義宗師沙特其人其 事（下）	陳寧實
144	1965.4.30	《中國學生周報》 第 667 期第 3 版	談存在主義	張藏

145	1965.12.17	《中國學生周報》 第 700 期第 4 版	(3) 莊子與沙特——古今中外兩位偉大的存在主義者	胡菊人
146	1966.1.21	《中國學生周報》 第 705 期，第 3 版	存在主義與二十世紀	黃錦滿
147	1966.12.23	《中國學生周報》 第 753 期第 4 版	受苦，受苦，存在！	吳昊
148	1967.2.24	《中國學生周報》 第 762 期第 3 版	做自己的主人——兼為個人存在主義說幾句話	戴雪君
149	1967.5.12	《中國學生周報》 第 773 期第 4 版	憂鬱的天才——莎崗	余秋
150	1968.2.9	《中國學生周報》 第 812 期，第 4 版	荒謬的存在	胡詠桃
151	1968.4.12	《中國學生周報》 第 821 期，第 4 版	存在——危險的遊戲	禪定
152	1968.5.10	《中國學生周報》 第 825 期，第 4 版	「存在批評」芻議	禪定
153	1968.8.16	《中國學生周報》 第 839 期，第 3 版	宗教與存在主義	戴雪君
154	1968.10.4	《中國學生周報》 第 846 期，第 3 版	存在主義的悲劇	關永圻
155	1968.10.11	《中國學生周報》 第 847 期，第 8 版	海明威、卡繆、蕭邦及其他——巴斯特納克訪問記	Olga Carlisle 原著，黃絲嘉節譯
156	1968.10.18	《中國學生周報》 第 848 期，第 3 版	為什麼我是一個存在主義者	戴雪君
157	1969.1.10	《中國學生周報》 第 860 期，第 3 版	卡繆是不是存在主義者？	繆羅
158	1969.3.21	《中國學生周報》 第 870 期，第 3 版	卡繆與基督信仰	胡詠桃
159	1969.4.18	《中國學生周報》 第 874 期，第 3 版	齊克果的哲學路向	亦蕘
160	1969.11.21	《中國學生周報》 第 905 期，第 4 版	卡繆「瘟疫」讀後記	葉澤英
161	1970.5.15	《中國學生周報》 第 930 期，第 10 版	暴力與存在：補記流寇誌	羅卡
162	1970.10.30	《中國學生周報》 第 954 期，第 2、4	卡繆論文集簡介·反抗·反叛與死亡	禪定

		版		
163	1972.3.24	《中國學生周報》 第 1027 期，第 4 版	齊克果的心聲	禪定
164	1973.3.30	《中國學生周報》 第 1080 期，第 3 版	略談存在心理分析——答 一〇七七期青木君	澄雨
165	1973.5.11	《中國學生周報》 第 1086 期，第 8 版	沙特老了	杜右
166	1963 年夏	《文藝季》第 2 期	存在主義 (Existentialism)	
167	1964.12.25	《水星》第 3 期	薩特爾及其存在主義哲學	張一弓
168	1964.12.15	《水星》第 3 期	關於薩特爾	本社
169	1965.1.20	《水星》第 1 號	無聲的人	卡繆作，紀成 譯
170	1965.1.20	《水星》第 1 號	客人	卡繆作，孫立 夫譯
171	1965.1.20	《水星》第 1 號	畫家在工作中	卡繆作，張一 弓譯
172	1965.3.10	《文匯報·文藝》	略談存在主義文學—從薩 特到莎岡	程宜思
173	1966.9.	《華菁》第九期 第 1 版	從無可奈何到悲劇式的存 在——「老人與海」讀後	癡人
174	1966.9.	《華菁》第九期 第 5-6 版	「存在的悲情」之體認與 超拔——讀存在主義叢記	江弘
175	1966.03.01	《文藝世紀》第 106 期	「存在主義」略釋	高翔
176	1966.06.25	《文藝伴侶》第 3 期	存在主義---從哲學到文學	梁子湖
177	1968.03.01	《當代文藝》第 28 期	從「傳統」與「現代」談 起	陳贊柏
178	1970.2.	《純文學》第 35 期	「存在」的反動	初夏
179	1972.6	《純文學》第 63 期	論莎岡	蔡丹治
180	1972.12	《純文學》第 66 期	解脫	卡繆原著，盛 隆雨譯
181	1973.8.	《海洋文藝》第 3	存在主義、卡繆與薩特	佩葦

		輯		
182	1979.6.10	《海洋文藝》第 6 卷第 6 期	卡繆札記	卡繆著，錦銘譯
183	1980.4.10	《海洋文藝》第 7 卷第 4 期	真理之夜（外一章）：血肉之軀	卡繆作，錦銘譯
184	1980.6.10	《海洋文藝》第 7 卷第 6 期	薩特爾病逝巴黎	錢歌川
185	1967.4.15	《盤古》第 2 期	存在主義是甚麼主義	胡菊人
186	1967.5.22	《盤古》第 3 期	存在主義者和政治	戴天
187	1967.5.22	《盤古》第 3 期	存在主義是甚麼主義(二) 信仰騎士大戰理性兀鷹	胡菊人
188	1968.7.20	《盤古》第 15 期	卡繆時間	蔡炎培
189	1969.4.15	《盤古》第 23 期	為存在主義辯護	
190	1972.11	《四季》第 1 期	加繆的遺著	秦天南輯譯
191	1977.4.15	《大拇指》第 59 期，第 9 版	沙特 Jean-Paul Satre	方某
192	1977.11.15	《大拇指》第 67 期，第 2 版	訪問：尤真·伊安納斯高（知識分子的責任：沙特層拒絕事實）	李詠嫻
193	1977.12.1	《文美月刊》第 9 期	沙特評西德的熱門新聞	彤
194	1978.2.1	《文美月刊》第 11 期	沙特是音樂裏的反動派嗎？	雲泥譯
195	1978.12	《開卷月刊》第 2 期	莎岡寫長篇小說	馬武
196	1978.12	《開卷月刊》第 2 期	悲劇英雄的姿態——存在主義思潮之回顧	丁川
197	1978.12	《開卷月刊》第 2 期	碧姬巴鐸·迪薩爾·莎岡——介紹一本書迷、影迷、攝影迷都會喜歡的畫冊	瑯瑯
198	1979.4	《開卷月刊》第 6 期	加繆新傳記	懷雪
199	1980.1	《開卷月刊》第 13 期	一本新的加繆評傳	漢波
200	1980.5.16	《南北極》第 120 期	他死在春天的季節——紀念沙特	蓬草
201	1980.2.1	《華實文藝叢刊》	談傑克梅蒂的繪畫	沙特著，梁其

		第 1 期		姿譯
202	1980.9.15	《八方文藝叢刊》 第 3 輯	沙特不存在了	喬子
203	1981.9.15	《八方文藝叢刊》 第 4 輯	南美行記選	卡繆原著，韓 竹日譯
204	1980.12.1	《詩風》第 95 期， 第 9 卷第 4 期	存在的焚燒	劉錦濤
205	1984.12.23	《新晚報·星海》	致薩特（組詩）	劉自立
206	1983.5.25	《星島晚報·大會 堂》	沙特的兩本從未發表的書	Bernard Pokojski 著， 金皆譯
207	1985.1.23	《星島晚報·大會 堂》	從沙特到碧姬巴鐸——戰 後法國文化風貌	依利莎白·麥 卡琳著，林紹 貞譯
208	1987.11.7	《星島晚報·大會 堂》	沙特的新傳記	安妮·歌韓— 蘇拉爾著，林 紹貞譯
209	1989.9.15	《星島晚報·大會 堂》	薩特的新傳記	洛保羅
210	1984.10	《讀者良友》第 4 期	世界文訊——關於沙特的 研究新成就	黎體瑜
211	1985.6	《讀者良友》第 12 期	外國文訊——莎岡新著談 自己	夏海
212	1987.2	《讀者良友》第 32 期	三聯訊息——高宣揚著 《薩特傳》	
213	1987.12	《讀者良友》第 42 期	老狐狸與弱兔子——重估 沙特與狄波娃	董鼎山

附錄五：1956－1989 年香港存在主義報刊文章數表

附圖：

附圖一 滌懷之二 王無邪

附圖二 雲山十八 王無邪

附圖三 火浴 韓志勛

附圖四 通靈 韓志勛

附圖五 愚者智也

附圖六 垂釣垂釣

附圖七 城裏

附圖八 街景 王無邪

附圖九 風暴 王無邪

附圖十 風景之一 王無邪

附圖十一 荒原插畫 3

附圖十二 荒原插畫 5

附圖十三 龐內法詩配畫一 王無邪

附圖十四 雲序一 王無邪

附圖十五 龐內法詩配畫二 王無邪

附圖十六 河夢之四 王無邪

附圖十七 尋尋覓覓 許雪碧、王無邪

附圖十八 落花 許雪碧、王無邪

附圖十九 似從 許雪碧、王無邪

附圖二十一 莫憑欄 許雪碧、王無邪

參考文獻

主要參考期刊：

1. 《詩朵》(1955) No.1—3
2. 《新思潮》(1959—1960) No.1—3、5、6
3. 《好望角》(1963) No.1-13
4. 《文藝新潮》(1956-1959) No.1-15
5. 《香港時報》「淺水灣」(劉以鬯主編)(1960.2.15-1962.6.30)
6. 《人人文學》(1952-1954) No.1-19、24-26、29、32、36
7. 《海光文藝》(1966-1967) No.1-13
8. 《中國學生周報》(1952-1974) No.1-1128
9. 《大學生活》(1955-1971)
10. 《新生晚報》「新趣」(1945-1976)
11. 《文學雜誌》(1956-1960) Vol.1-8
12. 《創世紀》(1959-1969) No.11-29
13. 《現代文學》(1960-1970) No.1-42
14. 《詩•散文•木刻》(1961-1963) No.1-6

手稿、特藏：

1. 葉維廉手稿，藏於台大圖書館。
2. 《The Circle Group: Exhibition of Paintings and Sculpture, May 10th-June 9th, 1968》，香港大學香港特藏庫藏。
3. 《香港大會堂，1962—1982》，香港：市政局新聞組，1983年。
4. 《藝術薈萃三十年（香港大會堂）特刊》，香港：市政局，1992年。

錄像訪談：

蔡仞姿訪問，韓志勛訪談（錄像材料），亞洲藝術文獻庫。

場刊：

1. 《今日的香港藝術》（場刊），香港大會堂美術館，1962年5月25日至7月4日。
2. 《第二屆香港國際繪畫沙龍場刊》，現代文學美術協會編印，崑南私人收藏。

學位論文（以下按姓氏筆劃排列）：

1. 王宇平，《漩渦裏外——中國現代文學中的「現代派」研究》，上海：華東師範大學中國語言文學系博士論文，2009年。
2. 王梅香，《肅殺歲月的美麗、美力？——戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係》，台南：台灣國立成功大學台灣文學研究

所碩士論文，2005 年。

3. 吳兆剛，《五十年代《中國學生周報》文藝版研究》，香港：香港嶺南大學碩士論文，2005 年。
4. 吳佳馨，《1950 年代台港現代文學系統關係之研究：以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》，新竹：台灣國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年。
5. 邱郁倫，《王尚義與台灣六〇年代存在主義思潮》，新竹：台灣國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2010 年。
6. 陳子謙，《馬博良新詩及文藝活動研究》，香港：香港中文大學中國語言及文學學部碩士論文，2007 年。
7. 陳偉中，《崑南小說研究》，香港：香港嶺南大學中文系碩士論文，2011 年。
8. 楊彩傑，《論香港五十年代至六十年代的小說實驗》，香港：香港中文大學中國語言文學系碩士學位論文，2008 年。
9. 魯嘉恩，《香港文學的上海因緣（1930—1960）》，香港：香港嶺南大學中文系碩士論文，2005 年。
10. 嚴雅麗，《韓志勳的現代主義與其藝術》，香港：香港嶺南大學哲學系學士學位論文，2008 年。

中文著述（以下按照姓氏筆劃排列）：

1. 也斯（梁秉鈞），《養龍人師門》，香港：牛津大學出版社，2002 年。
2. 也斯，《剪紙》，香港：素葉出版社，1982 年。
3. 也斯、范俊風編，《大拇指小說選》，台北：遠景出版，1978 年。
4. 也斯、葉輝、鄭政恆主編，《香港當代作家作品合集選•小說卷》，香港：明報月刊出版社，2011 年。
5. 也斯編，《香港短篇小說選：六十年代》，香港：天地圖書，1998 年。
6. 王無邪，《東西問道：王無邪的藝術》，香港：康樂及文化事務署，2006 年。
7. 王無邪、許雪碧，《詩情畫意：詩•書•畫》，香港：藝倡畫廊有限公司，2005 年。
8. 王齊樂，《香港中文教育發展史》，香港：三聯書店有限公司，1996 年。
9. 王劍叢，《香港文學史》，南昌：百花洲文藝出版社，1995 年。
10. 王賡武編，《香港史新編》，香港：三聯書店，1997 年。
11. 田邁修（Matthew Turner）、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 年。
12. 朱琦，《香港美術史》，香港：三聯出版社，2005 年。
13. 西西、何福仁，《時間的話題——對話集》，香港：素葉出版社，1995 年。
14. 何杏楓、張詠梅主編，《劉以鬯主編《香港時報•淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）時期研究資料冊》，香港：「劉以鬯主編《香港時報•淺水灣》（1960.2.15—1962.6.30）時期研究」計劃，2004 年。
15. 李英豪，《批評的視覺》，臺北：文星書店，1966 年。

16. 李婉薇,《清末民初的粵語書寫》,香港:三聯書店,2011年。
17. 李歐梵,《上海摩登》,北京:北京大學出版社,2001年。
18. 李歐梵編選,《上海的狐步舞:新感覺派小說選》,台北:允晨文化實業股份有限公司,2001年。
19. 林以亮(宋淇),《林以亮詩話》,臺北:洪範書店有限公司,1976年8月初版。
20. 金理,《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉呐鷗為核心的社團研究》,上海:東方出版中心,2006年。
21. 柯慶明,《中國現代文學批評述論》,臺北:大安出版社,1987年。
22. 洛夫、張默、痲弦主編,《中國現代詩論選》,臺北:大業出版社,1969年。
23. 耿傳明,《輕逸與沉重之間——「現代性」問題視野中的「新浪漫派」文學》,天津:南開大學出版社,2004年。
24. 袁良駿,《香港小說流派史》,福州:福建人民出版社 2008 年。
25. 馬永波,《九葉詩派與西方現代主義》,上海:東方出版中心,2005年。
26. 崑南,《天堂舞哉足下》,香港:科華圖書出版公司,2001年。
27. 崑南,《打開文論的視窗》,香港:文星圖書公司,2003年。
28. 崑南,《地的門》,香港:青文書屋,2001年。
29. 崑南,《詩大調》,香港:風雅出版社,2006年。
30. 崑南,《慾季》,香港:風雅出版社,1984年。
31. 崑南,《戲鯨的風流》,香港:閱林文化社,1998年。
32. 張惠儀,《香港書畫團體研究》,香港:香港中文大學藝術系,1999年。
33. 張漢良、蕭蕭選編,《現代詩導讀》,臺北:故鄉出版社,1979年。
34. 張誦聖,《文學場域的變遷》,臺北:聯合文學出版有限公司,2001年。
35. 張默、管管主編,《從流動出發:現代小說批評》,台中:普天出版社,1972年。
36. 梁秉鈞、鄭政恆、陳智德編,《香港文學的傳承與轉化》,香港:匯智出版有限公司,2011年。
37. 梅子編,《香港短篇小說選:八十年代》,香港:天地圖書,1998年。
38. 陳炳良編,《香港文學探賞》,香港:三聯書店,1991年。
39. 陳素怡編,《也斯作品評論集(小說部分)》,香港:文學評論出版社,2011年。
40. 陳潔儀,《香港小說與個人記憶》,香港:天地圖書有限公司,2010年。
41. 無名氏,《無名書初稿》,上海:真善美圖書出版公司,1946年。
42. 馮偉才編,《香港短篇小說選:七十年代》,香港:天地圖書,1998年。
43. 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年。
44. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編,《香港小說選,1948—1969》,香港:香港中文大學,人文學科研究所,香港文化研究計劃,1997年。

45. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編，《香港新詩選，1948—1969》，香港：香港中文大學，人文學科研究所，香港文化研究計劃，1998年。
46. 楊松年，《中國文學評論史編寫問題論析——晚明至盛清詩論之考察》，台北：文史哲，1988年。
47. 痖弦、簡政珍主編，《創世紀四十年評論選（1954—1994）》，台北：創世紀詩雜誌社，1994年。
48. 萬青力，《畫家與畫史》，杭州：中國美術學院出版社，1997年。
49. 葉維廉，《中國詩學》，北京：人民文學出版社，2006年。
50. 葉維廉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》，臺北：東大圖書股份有限公司，1994年。
51. 葉維廉，《道家美學與西方文化》，北京：北京大學出版社，2002年。
52. 葉維廉，《與當代藝術家的對話：中國現代畫的生成》，台北：東大圖書股份有限公司，1987年。
53. 葉維廉編譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》（增訂版），台北：國立臺灣大學出版中心，2011年。
54. 葉維廉編譯，《眾樹歌唱：歐洲*拉丁美洲現代詩選》，台北：黎明文化事業公司，1976年。
55. 董洪川，《「荒原」之風：T.S.艾略特在中國》，北京：北京大學出版社，2004年。
56. 解志熙，《生的執著——存在主義與中國現代文學》，北京：人民文學出版社，1999年。
57. 解昆樺，《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》，台北：鷹漢文化企業股份有限公司，2004年。
58. 趙蘿蕤，《中國翻譯名家自選集：趙蘿蕤卷》，北京：中國工人出版社，1995年。
59. 劉以鬯，《他的夢和他的夢》，香港：明報出版社有限公司、《明報月刊》聯合出版，2003年。
60. 劉以鬯，《對倒》，香港：獲益出版事業有限公司，2008年。
61. 劉以鬯編，《香港短篇小說選：五十年代》，香港：天地圖書，1997年。
62. 劉紀蕙編，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，台北：立緒文化事業有限公司，1999年。
63. 劉登翰，《香港文學史》，北京：人民文學出版社，1999年。
64. 劉劍梅，《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，上海：三聯書店，2009年。
65. 樊善標、熊志琴、何杏楓主編，《〈新生晚報〉「新趣」版（1945—1976）資料冊》，香港：香港中文大學香港文學研究中心，2008年。
66. 潘亞暎、汪義生，《香港文學史》，廈門：鷺江出版社，1997年。
67. 潘毅、余麗文編，《書寫城市：香港的身份與文化》*Narrating Hong Kong*

Culture and Identity，香港：牛津大學出版社，2003 年。

68. 蔡炎培，《十項全能》，香港：瑋業出版社，2004 年。
69. 蔡炎培，《小詩三卷》，香港：明窗出版社，1978 年。
70. 蔡炎培，《小說•隨筆•詩》，香港：風雅出版社，2011 年。
71. 蔡炎培，《中國時間》，香港：現代漢語文學基金會，1996 年。
72. 蔡炎培，《日落的玫瑰》，香港：唯美生活，2010 年。
73. 蔡炎培，《代寫情書》，香港：風雅出版社，2010 年。
74. 蔡炎培，《真假詩鈔》，香港：瑋業出版社，2006 年。
75. 蔡炎培，《藍田日暖》，香港：勤十緣出版社，1992 年。
76. 蔡炎培，《離鳩譜》，香港：風雅出版社，2011 年。
77. 蔡炎培，《變種的紅豆》，台北：遠景出版事業公司，1984 年。
78. 蔡炎培、朱琨合著，《上下卷》，香港：瑋業出版社，2006 年。
79. 黎海華編，《香港短篇小說選：九十年代》，香港：天地圖書，1997 年。
80. 盧瑋鑾、熊志琴，古兆申訪談錄，《雙程路：中西文化的體驗與思考》，香港：牛津出版社，2010 年。
81. 韓志勳，《殖民地的現代藝術：韓志勳千禧自述》，香港：約克大學亞洲研究約克中心與香港教育學院聯合出版，2008 年。
82. 顏同林，《方言與中國現代新詩》，北京：中國社會科學出版社，2008 年。

翻譯著述（以下按照著者姓氏首字母排列）：

1. Anderson, Benedict，吳叡人譯，《想象的共同體：民族主義的起源與散佈》，上海：上海世紀出版集團，2005 年。
2. Barzun, Jacques，侯蓓譯，何念校，《古典的，浪漫的，現代的》，南京：江蘇教育出版社，2005 年。
3. Benjamin, Walter，張旭東譯，《發達資本主義時代的抒情詩人》，北京：三聯書店，2007 年。
4. Best, Steven and Kellner, Douglas，朱元鴻、馬彥彬、方孝鼎、張崇熙、李世明譯，《後現代理論：批判的質疑》，台北：巨流圖書公司，1995 年。
5. Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loïc J.D.，李猛、李康譯，王德威主編，《布赫迪厄社會學面面觀》，台北：麥田出版社，2009 年。
6. Bourdieu, Pierre，包亞明譯，《文化資本與社會煉金術：布爾迪厄訪談錄》，上海：上海人民出版社，1997 年。
7. Calinescu, Matei，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》，北京：商務印書館，2002 年。
8. Gay, Peter，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及其他》，台北：國立編譯館與立緒文化合作翻譯發行，2009 年。
9. Jameson, Fredric，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，北京：北京大學出版社，2005 年。

10. Jameson, Fredric, 王逢振等譯,《快感：文化與政治》，北京：中國社會科學出版社，1998 年。
11. Lacan, Jacque, 褚孝泉譯,《拉康選集》，上海：三聯書店，2000 年。
12. Said, Edward W., 閻嘉譯,《論晚期風格》，北京：三聯書店，2009 年。
13. Yves, Bonnefoy, 郭宏安、樹才譯,《博納富瓦詩選》，太原：北岳文藝出版社，2002 年。
14. 史書美著，何恬譯,《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917—1937）》，南京：江蘇人民出版社，2007 年。
15. 周愛靈著，羅美嫻譯,《花果飄零：冷戰時期殖民地的新亞書院》，香港：商務印書館，2010 年。

外文著述（以下按照著者姓氏首字母排序）：

1. Abbas, Akbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997.
2. Clarke, David, *Art & Place: Essays on Art from Hong Kong Perspective*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1996.
3. Eliot, T. S., *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London: Faber and Faber, 1995
4. Harootunian, Harry, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*, New York: Columbia University Press, 2000.
5. Hughes, Richard, *Acknowledgement, Hong Kong: Borrowed Place-Borrowed Time*, London: Andre Deutsch, 1968.
6. Shi Shu-mei (史書美), *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*, Berkeley: University of California Press, 2007.
7. Tsu, Jing, *Sound and Script in Chinese Diaspora*, Cambridge Massachusettes, Harvard College Press, 2010.
8. Wong, Wucius, *The Tao of Chinese Landscape Painting: Principles and Methods*, Hong Kong: Wucius Wong, 1990.
9. Yves, Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris: Gallimard, 1970

單篇論文（以下按照姓氏筆劃排列）

1. 也斯（梁秉鈞），〈六〇年代的香港文化與香港小說〉，《香港短篇小說選（六十年代）》，香港：天地圖書有限公司，1998 年，頁 1—16。
2. 也斯（梁秉鈞），〈香港小說與西方現代文學的關係〉，陳炳良編，《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991 年，頁 68—88。
3. 也斯（梁秉鈞），〈從緬懷的聲音裏逐漸響現了現代的聲音——試談馬朗早期詩作〉，《焚琴的浪子》，香港：素葉出版社，1982 年，頁 26—30。

4. 也斯（梁秉鈞），〈解讀一個神話？——試談《中國學生周報》〉，《博益月刊》第 14 期，1988 年 10 月 15 日，頁 103—109。
5. 王晉民，〈論有香港特色的現代主義文學思潮——兼談「綠背」文化〉，《香港文學》第 162 期（1998 年 6 月 1 日），頁 6—15。
6. 王偉明、蔡炎培，〈八分完美 兩份缺陷——與蔡炎培對談〉，《詩網絡》第 8 期（2003 年 4 月 30 日），頁 50—63。
7. 王無邪，〈「三劍客」的故事〉，《澳門大學葉維廉與漢語新文學國際學術研討會會議文集》（未正式出版）。
8. 王德威，〈文學行旅與世界想象〉，《明報月刊》（2006 年 7 月），頁 90—93。
9. 王德威，〈香港——一座城市的故事〉，《如何現代，怎樣文學？》，臺北：麥田，城邦文化出版，2007 年，頁 279—305。
10. 史研討會實錄》，臺北：文訊雜誌社，1996 年，頁 107—122。
11. 艾歌記錄，〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，《文學世紀》第 19 期（2002 年 10 月），頁 81—85。
12. 余佳燕，〈從跨藝術互文現象考察台灣五、六十年代詩人與畫家對話鎔鑄而成的超現實風潮〉，《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會》，台南：國家台灣文學館，2005 年，頁 345—359。
13. 李世莊，〈從陳福善大會堂畫展落選記看《今日的香港藝術》的風波〉，《左右 Besides》，第三期，香港：香港藝術歷史研究會，2001 年，頁 43—49。
14. 李英豪，〈喝著舊日——懷六十年代〉，《香港文學》第 8 期（1985 年 8 月 5 日），頁 90—92。
15. 李英豪，〈夢與證物——懷「好望角」現代文學藝術半月刊〉，《文藝雜誌》總第 7 期（1983 年 9 月），頁 28—30。
16. 李歐梵，〈中國現代小說的先驅者——施蛰存、穆時英、劉呐鷗〉，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》，頁 161-190。
17. 李歐梵，〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》，台北：麥田出版股份有限公司，1996 年，頁 191—225。
18. 杜家祁、馬朗，〈為什麼是現代主義？——杜家祁•馬朗對談〉，《香港文學》第 224 期（2003 年 8 月 1 日），頁 21—31。
19. 林少陽，〈批判的現代主義文學或現代主義的現實主義——以劉以鬯的文學批評為中心〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 120—132。
20. 林以亮，陳子善編，〈漢園三詩人〉，《林以亮佚文集》，香港：皇冠出版社，2001 年，頁 72—74。
21. 林年同、黃繼持、古蒼梧，〈現實主義以外：從海內外幾位雕刻家的創作道路看現代主義對中國文藝創作的參考意義〉，《八方文藝叢刊》第 3 輯（1980 年 9 月 15 日），頁 297—315。
22. 洛楓，〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉，《詩雙月刊》第 8 期（1990 年 10 月 1 日），頁 30—35。

23. 夏志清，〈夏濟安對中國俗文學的看法〉，《夏志清文學評論經典：愛情•社會•小說》，台北：麥田出版社，2007，頁 219—244。
24. 馬博良（馬朗），〈香港文藝期刊在文壇扮演的角色——「文藝新潮」雜誌的回顧〉，《文藝雜誌》總第 7 期（1983 年 9 月），頁 25—26。
25. 馬博良，〈香港現代詩的過去與未來〉，原為 1985 年提交香港大學亞洲研究中心主辦的「香港文學研討會」的討論稿，收藏與香港大學圖書館，並未正式出版。
26. 崑南，〈在女體上閱讀……〉，《文學世紀》第 26 期（2003 年 5 月），頁 30—34。
27. 崑南，〈情色度亡經〉，《文學世紀》第 15 期（2002 年 6 月），頁 4—9。
28. 崑南，〈現代小說情色晶體的光譜〉，《文學世紀》第 36 期（2004 年 3 月），頁 11—16。
29. 崑南，〈單核心x2 運作系統〉，《香港文學》第 301 期（2010 年 1 月），頁 7—13。
30. 崑南，〈無名氏活在文學的長河上〉，《明報》2002 年 10 月 24 日，第 8 版。
31. 崑南，〈愛是一個句號〉，《香港文學》第 277 期（2008 年 1 月），頁 16—25。
32. 崑南，〈語言的問題〉，《文學世紀》第 19 期（2002 年 10 月），頁 50—53。
33. 張松建，〈「新傳統的奠基石」：吳興華、新詩、另類現代性〉，《中外文學》第 33 卷第 7 期（2004 年 12 月），頁 167—190。
34. 張詠梅，〈淺水灣頭寂寞的小花——劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》時期（1960.2.15-1962.6.30）研究〉，《騰飛歲月——1949 年以來的香港文學》，香港：香港大學中文學院「騰飛歲月」編委會，2008 年，頁 67-89。
35. 張默，〈風雨前夕訪馬朗（馬博良）：從「文藝新潮」談起〉，《文訊月刊》第 20 期（1985 年 10 月），頁 77—88。
36. 梁秉鈞，〈一九五〇年代香港新詩的傳承與轉化——論宋淇與吳興華、馬朗與何其芳的關係〉，《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005 年頁 104—109。
37. 梁秉鈞，〈從五本小說選看五十年來的香港文學——再思五、六〇年代以來「現代」文學的意義〉，《第三屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：臨時市政局公共圖書館，1999 年，頁 36—44。
38. 梁秉鈞，〈都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題〉，《作家》第 14 期，（2002 年 2 月），頁 95—111。
39. 梁秉鈞，〈都市文化與香港文學〉，《當代》第 38 期，（1994 年），頁 14—23；後收入張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北：麥田人文，1995 年，頁 153—168。
40. 梁秉鈞、鄭政恆訪問、王無邪，〈「在畫家中，我覺得自己是個文人——王無邪訪談錄」〉，《香港文學》第 311 期（2011 年 11 月），頁 84—93。
41. 許旭筠，〈劉以鬯作為方法——香港文學中的「現實」與「現代」〉，梁秉鈞、

- 譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編，《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010年，頁77—93。
42. 許俊雅，〈回首話當年——論夏濟安與《文學雜誌》（上）〉，《華文文學》第53期（2002年12月），頁13—22，25。
 43. 許俊雅，2003，01，〈回首話當年——夏濟安與《文學雜誌》（下）〉，《華文文學》第54期（2003年1月），頁55—64，69。
 44. 許翼心、李源，〈現代主義在中國大陸、台灣和香港的流變〉（上），《香港文學》第107期（1993年11月1日），頁44—48，〈現代主義在中國大陸、台灣和香港的流變〉（下），《香港文學》第108期（12月1日），頁92—95。
 45. 陳國球，〈「香港」如何「中國」——中國文學史中的香港文學〉，《文學史書寫形態與文化政治》，北京：北京大學出版社2004年，頁262—316。
 46. 陳國球，〈「去政治」批評與「國族」想象——李英豪的文學批評與香港現代主義運動的文化政治〉，《作家》第41期，（2005年11月），頁39—51。
 47. 陳國球，〈宣言的詩學——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向〉，《文學世紀》第54期，（2005年9月），頁62—68。
 48. 陳國球，〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，《作家》第40期，（2005年9月），頁64—76。
 49. 陳智德，〈林以亮詩論與50年代香港新詩的轉變〉，《作家》第11期（2001年8月），頁85—93。
 50. 陳智德，〈語言的再造：論蔡炎培〉，《文學世紀》第五卷第九期總第54期（2005年9月），頁69—72。
 51. 陳福善，〈談“今日的香港藝術”展覽〉，《華僑日報》1962年6月6日，華僑文化版。
 52. 陳潔儀，〈《我城》的現代性：「未來觀」與「時間共存」〉，《中山人文學報》（高雄：國立中山大學）第26期（2008年12月）頁61—76。
 53. 陳潔儀，〈「邊緣」內外：探討六〇年代港台形塑「本土」文學經驗的異同——從殖民地文化空間看香港小說〉，《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代台灣文學與社會》，台北：文津出版社，2007年，頁690—691。
 54. 陳潔儀，〈西西《我城》的科幻元素與現代性〉，《東華漢學》（花蓮：國立東華大學）第8期（2008年12月），頁231—243。
 55. 賀麥曉（Michel Hockx），〈吳興華、新詩詩學與五〇年代台灣詩壇〉，《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心，2005年，頁234—249。
 56. 須文蔚，〈葉維廉在五〇、六〇年代於台港推動現代主義文學之研究〉，《澳門大學「漢語新文學」講堂系列——葉維廉與漢語新文學國際學術研討會會議論文集》，澳門：澳門大學中文系，2011年。（未出版）
 57. 楊宗翰，〈李英豪與台灣新詩評論的首度轉型〉，《苦悶與蛻變：六〇、七〇年代台灣文學與社會》，台北：文津出版社2007年，頁294—322。
 58. 楊宗翰，〈臺灣「現代詩」上的香港聲音——馬朗•貝娜苔•崑南〉，《創世紀

- 詩雜誌》第 136 期，2003 年，頁 140—148。
59. 楊彩杰，〈「存在」的鉤沉——以《好望角》所載小說為例，探討六十年代香港文學對西方存在主義思潮的思考〉，《城市文藝》第十一期（2008 年 12 月 15 日），頁 24—35。
 60. 葉維廉，〈回憶那些克難而豐滿的日子——懷念夏濟安老師〉，《臺大八十，我的青春夢》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2008 年，頁 86—103。
 61. 葉維廉，〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉，《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991 年，頁 157—186。
 62. 葉維廉，〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》，臺北：爾雅出版社，2006 年，頁 5—68。
 63. 葉維廉，〈為友情繫舟〉，《葉維廉文集》第 2 輯，合肥：安徽教育出版社，2002—2004 年，頁 54—66。
 64. 葉維廉，〈現代主義與香港現代詩的興發〉，《第六屆香港文學節研討會講稿彙編》，香港：藝術發展局，2006 年，頁 105—138。
 65. 葉維廉，〈殖民主義•文化工業與消費慾望〉，《後殖民理論與文化認同》，張京媛編，台北：麥田出版社，1995 年，頁 123—152。
 66. 葉蔭聰，〈「本地人」從哪裡來？——從《中國學生周報》看六十年代的香港想像〉，《誰的城市：戰后香港的公民文化與政治論述》，香港：牛津大學出版社，1997 年，頁 13—38。
 67. 葉輝，〈細說崑南〉，《書寫浮城——香港文學評論集》，香港：青文書屋，2001 年，頁 43—57。
 68. 寧群賢，〈論穆時英都市小說對劉以鬯《酒徒》的影響〉，《中山大學研究生學刊（社會科學版）》第 27 卷第 1 期（2006 年），頁 1—8。
 69. 廖偉棠，〈摩羅詩人的多重意義：論蔡炎培、蕪露、陳滅〉，《字花》第 17 期（2008 年 12 月至 2009 年 1 月），頁 96—104。
 70. 劉以鬯，〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯係——一九八四年八月二日在深圳「台港文學講習班」的發言〉，《暢談香港文學》，香港：獲益出版社，2002 年，頁 78—98。
 71. 劉以鬯，〈香港文學在當代華文文學的位置〉，《暢談香港文學》，香港：獲益出版事業有限公司，2002 年，頁 35。
 72. 劉以鬯，〈發刊詞〉，《香港文學》第 1 期（1985 年 1 月 5 日），頁 1。
 73. 劉以鬯，〈新小說•反小說——二零零三年十二月五日在「第二屆新紀元全球華文青年文學獎」專題講座上發言〉，載劉以鬯：《舊文新編》，香港：天地圖書有限公司，2007 年，頁 8—14。
 74. 蔡炎培，〈幾句話〉，羈魂詩集，《藍色獸》，台北：環宇出版社，1970 年，頁 2—3。
 75. 鄧小樺訪問•整理，〈於積木遊戲的縫隙睜大眼睛張望——訪問並認識崑南〉，《作家》第 9 期（2001 年 2 月），頁 36—42。

76. 鄭政恆，〈《天堂舞哉足下》的三個主要概念試探〉，《文學世紀》第 19 期（2002 年 10 月），頁 87—91。
77. 鄭樹森，〈五、六〇年代的香港新詩及台港交流〉、〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉、〈1997 前香港在海峽兩岸間的文化中介〉，馮品佳主編，《通識人文十一講》，臺北：麥田出版，2004，頁 153—172。
78. 盧因，〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉，《香港文學》第 13 期（1986 年 1 月 5 日），頁 56-81。
79. 盧昭靈（盧因），〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉，《香港文學》第 49 期（1989 年 1 月），頁 8—15。
80. 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，封德屏主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩
81. 羅貴祥，〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010 年，頁 61—76。
82. 羈魂，〈專訪蔡炎培〉，《詩風》第 81 期（1979 年 2 月 1 日），頁 23—24。

英文單篇：

Ping-kwan Leung, *Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Culture and the Search for Identity, Modern Chinese Literature*, (Vol.9, 1996), P221-245.