

劉以鬯：一種現代主義的解讀

● 王友貴

一、引言

劉以鬯是中國的現代主義作家。

論者常提及劉以鬯自謂的「娛樂自己」與「娛樂他人」其意何在。我的理解，「娛樂自己」須從廣義上解之，其近義語為「嚴肅文學」或「對得住自己」的文學創作。讀劉氏「嚴肅文學」作品，發現那些寫得十分結實，頗耐咀嚼的篇什均係創意迭出的探索性作品，而他披荊斬棘一路探索的理論之劍是現代主義的文學思潮，創作之斧乃是現代主義各流派的創作手法與技巧。1995年底推出的劉氏四個中篇⁽¹⁾令我想到，倘若從劉以鬯先生的作品中濾掉現代主義的因素與特徵，那麼，劉先生對中國二十世紀文學的獨特貢獻便會像失去能源的燈塔一般失去他耀眼的光芒，一位風格獨具的文學創造者便會淪為文字細膩流暢的書寫匠。是中國的文化、文字、文學哺育了劉以鬯，但，使他煜煜生輝者，則是現代主義。

劉以鬯是中國的現代主義作家。

二、意識流與劉以鬯

《對倒》在劉以鬯作品中堪稱結構最精巧、最完美的一部。對這古怪的篇名，周紫玉有如下的解釋：「『對倒』是郵學上的專門名詞，譯自法文 Tete-Beche，意思是『頭對尾』，指一正一倒的雙聯郵票。」(周紫玉，1989)細讀這個中篇，方知這個篇名乃劉氏神來之筆，信手拈來，卻新穎，別致，貼切。

《對倒》還具備意識流小說家常採用的一種音樂作品結構，頗似巴赫的複調音樂：兩條旋律線逆向而行，交織成一個整體。再說具體些，它具備奏鳴曲那種對比、變奏的結構。與此相對應，《對倒》在第二十四節前一路對比，自第二十四節二人並排坐在長凳後，二人心理發生了微妙的變化。

《對倒》的一切皆成對應。淳于白與亞杏，一老一少，一男一女，一「今」一「昨」，從不同方向朝一地緩緩行來，一路街景物事觸發的意識流動或白日夢恰相反：淳于白在零亂濃稠的往事裏浮遊，亞杏則在輕快朦朧的未來翱翔。《對倒》的造奇不在文字，而在佈局，在雙線平行的結構與現實、意識、幻覺、回憶的交替、穿插。結構上，有三個層次精緻的平行對應，令人拍案稱絕，回味不已。

第一層在表面，即二人逆向而行，一目了然。第二層嵌藏於結構中。第三節淳于白路遇一位名叫「美麗」的女人，於是淳于白的意識屏幕上閃回他倆相好的舊事，一夜歡合後，各奔南北。小說第四十節，即倒數第三節，淳于白與亞杏在夢中交合，一夜夢醒，翌晨兩隻麻雀各自

東西。這種精巧的結構令人想起詹·喬伊斯的意識流名著《尤利西斯》，《尤》第一部與第三部相互平行對稱，即《尤》頭三章與最後三章在佈局、內容、文體上皆成對應。⁽²⁾淳于白一日遊蕩，淳于白一生漂泊：布盧姆(《尤》主人公)在1904年那個著名的日子竟日遊蕩街頭，猶太人終生四處漂泊。《對倒》結構上內容上的隱隱相對蘊藏著作者在不同作品中多次表達過的一個思想：現實是短暫的，人生就是「過去」與「將來」。未來與過去並無截然的分界。⁽³⁾淳于白的昨天或許便是亞杏的明天：過去與未來無本質區別。亞杏豆蔻年華，憧憬未來，尋找未來，卻與「過去」相合。潛意識流動引發的這場夢合既是弗洛伊德主義的演繹，亦不乏象徵義。老少夢合，空間距離消失，時間差異不復存在，夜間潛意識的暗流與晝間思緒的流動剛好相反，與白晝的表層對倒恰成對應，構成更隱一層的「對倒」，是為第三層對應。時空的融合在《對倒》裏既荒誕卻又無幾分必然。在這淡淡的反諷語境中，蘊含着一種深刻的得令人顫慄的人生哲理：何為正，何為倒？何為實，何為虛？何為歷史，何為未來？

《對倒》是一部極適合用意識流手法來作的小說。事實上，它也可名為「白日夢」。在時間空間上，過去、現在、未來相互交叉，重疊，融匯；在心理上，亞杏被壓抑的本能衝動、她的白日夢、淳于對自己一生的回憶與內省，均是典型的內心獨白，意識流所擅長表達的心理狀態。然而，《對倒》原由港報連載的長篇改寫，文字清澈澄明，現實與聯想界限分明如黃河入海處的河黃海青，虛實轉換交代明白，留有頗多「寫實」痕跡，惟有第十六節、十八節以及最後幾節最為接近意識流小說。這篇作品的寫法令我困惑：它有最理想的結構，人物與情節的移動提供了自由聯想的空間與平台，象徵的運用(戲院象徵浪漫的幻想世界，戲院的長凳第四十節變為春凳)與牀為性愛的象徵，兩隻麻雀象徵男女關係中某種本質，弗洛伊德的潛意識，等等。然而，作者卻在文本整合時筆一歪，出來一個折衷品。

在劉以鬯的小說中，以酒澆愁，因酒亂志者，有《酒徒》；因色或因情亂性者，有張生、鶯鶯和老夫人(《寺內》)、唐僧(《蜘蛛精》)，另外尚有作白日夢的副刊編輯、亞杏和幻想作歐陽妮妮情人的「他」(《第二天的事》)。這些作品中，《酒徒》、《蜘蛛精》、《副刊編輯的白日夢》和《第二天的事》可算意識流小說，其餘的作品，包括上面未提到的《除夕》和《春雨》，可算使用了意識流手法的小說。

劉以鬯的幽默感，主要體現在故事新編裏。《蜘蛛精》裏那密密麻麻的文字，滔滔汨汨的意識與潛意識的湧流奔突，令人想起《尤利西斯》中莫莉那長達四十五頁的色慾、物慾的內心獨白與意識流瀉。唐僧是位

家喻戶曉的六根清靜、幾乎不食人間煙火的「十世修行」高僧，劉先生偏偏選定他，要用弗洛伊德這柄冷酷無情的刀，把這貌岸然下面的潛意識剖露出來，就像弗氏當年解剖希臘神話，斯蒂芬《尤利西斯》中的主要人物解剖莎士比亞。這篇精短絕倫的意識流小說充分展現了劉以鬯的慧眼獨具，選材上高人一籌的藝術眼光，技巧的精湛與圓熟。劉以鬯認為，「短篇寫得短，是一種必須；寫得短且好，是功力。」⁴⁹《蜘蛛精》便是完美體現劉氏短篇小說理論的勝篇。

作者巧妙地利用了唐僧的特定身份與心理，索性把唐僧的雙眼緊繫合上，讓視覺關閉後更加敏感的觸覺、嗅覺、聽覺(蜘蛛精的淫詞蕩語輪番衝擊，觸發他的潛意識活動。小說由敘述語言、蜘蛛精的挑逗和玄奘的內心獨白交織而成，潛意識活動用黑體字標示，無標點，混雜於非黑體的敘述語言中，宛如生活之流中一段清一段濁的流水，或疾或緩地奔流不息。最令人忍俊不禁的，是玄奘習慣誦禪的佛號「阿彌陀佛」被作者借用，巧妙地編排，穿插，恰到好處地推動跳蕩不寧，騷動急促的敘事節奏，而且隨着唐僧情勢愈見危急而逐步加重反諷。這篇小說，根據吳爾芙提出的探索生命瞬間真實的內心情感世界的理論，大幅壓縮時空，僅取誘惑——抵制誘惑之最緊要關頭，作家全然退出小說，語言虛虛實實，黑體與非黑體的交替使用也頗具中國特色。最具中國特色的，是這篇意識流小說具有強烈的外在與內在的戲劇性，且是一幕喜劇。劉以鬯通過故事新編把虛幻的神話與可以觸摸的人的慾念熔鑄一體，是一篇完美的意識流小說，是中國意識流短篇小說中的經典之作。

長篇小說《酒徒》是公認的劉以鬯的意識流小說，係劉氏的代表作。劉以鬯在本篇中採用的意識流手法，既與喬伊斯、吳爾芙、普魯斯特等人有相近之處，亦有明顯的不同。

首先，《酒徒》不像喬的《尤》和吳爾芙的《達羅威夫人》那樣盡量撤除小說中幫助、導引讀者的路標，而是壓縮後予以保留。這些路標有文字上的、文體上的，但更多是在形式上。例如不同的字體，排版上的不同；再如第二十一節和第二十七節，二節的首尾均重複「我醉了」這句話，既有結構、音律上的整飾、複沓之美，更有提示之效。又如對歷史與往事的大段回憶，第四節以「潮濕的記憶」前包後裹，第九節用「戰爭。戰爭。戰爭。」來疊加歷史的畫面(這裏亦有多斯·帕索斯的新聞短片技法)。一般情況下，酒徒的內心獨白放入圓括號內，一目了然。(吳爾芙早期的《雅各之室》(1992)亦把人物意識活動放入括號，但在《達羅威夫人》(1925)時便取消了。)處理人物的幻覺、夢境時，劉氏雖取消標點符號，不過多數情況下句一行，分行排列，亦成明顯標示。真正放開手腳大膽呈現現實世界與心理世界的交織之處亦有，但佔總篇幅不多，作者亦不時用人物對話，或「忽然想起」這類清醒的話語點示人物回返現實世界(參見第四十、四十一、四十二節等)。從作者的這種謹慎，

我們看到中國意識流小說的艱難，連歷來主張「大膽創新」，「要跳出傳統」的劉先生也還是在「新」與「舊」之間邁着一步一探的步骤。

其次，在結構上，《酒》沒有仿照意識流名著那樣，大力壓縮現實的時空，精緻地構建「空間時間」與「心理時間」的交錯(如《尤》、吳氏的《達》、《到燈塔去》(1927)等)，而是有相當完整的情節與發展(但已全然不同於傳統小說的完整)。譬如第十二節跨度為十七天，作者移借電影蒙太奇手法，天天寫到，其中第二、七、十、十二和十七全天敘寫頗詳。據不精確統計，書中「寫實」部分佔全書一半。劉先生或許是希望在中國人的欣賞習慣框架內尋找客觀世界之描寫與心理世界的記錄之間的平衡點。顯然，劉先生在《酒徒》中提供的這個平衡點跟西方意識流主要作品中的平衡點存有很大不同。換句話說，劉先生仍受強大的傳統文化、觀念的制約。

劉氏小說使用最頻，最為圓熟的意識流結構手法為兩種。一是精心選取現實生活(包括神話中的「現實」)的一個點，一個很小的橫切面，在最小的「空間時間」平台上記錄人物心理、潛意識、幻覺或夢，讓讀者從內往外觀其心，察其人，如《蜘蛛精》和《副刊編輯的白日夢》：一是既描寫川流不止的現實生活流，又抓住生活中某人某事某物作為觸媒，引發表層意識或深層潛意識活動，在「心理時間」中把過去、現在和未來彼此顛倒、交叉，互相滲透，如《酒徒》、《寺內》、《第二天的事》等。前者多少帶有遊戲性質，自娛傾向，但卻寫得飄忽，灑脫，露鋒文外；後者作者採用最多，常呈現現實流與心理流平行、重疊、交匯的混雜情況。兩種手法在西方意識流小說中均屬常見；不過，劉氏不像他十分推崇的英美意識流大家那樣把現實時間作為結構佈局的頭等要素，精確地計算時間，設計時間，或利用某些

象徵物，如潮漲潮落、鐘樓、燈塔、莊園等，來編織一個網狀結構。這種網狀結構亦為現代主義小說的一大特徵，一旦破譯，作品的層次，意蘊往往十分豐贍。《對倒》已具備現代小說的複層立體網狀結構(不是蜘蛛網型)，人物活動的時間、地點可以準確推算出來，但《對倒》不是嚴格意義上的意識流小說。

喬伊斯喜歡採用直接的內心獨白，用第一人稱；吳爾芙較多使用間接內心獨白，用第三人稱；普魯斯特慣用第一人稱的回憶性獨白(瞿世鏡：1989)；劉以鬯的內心獨白也用第一人稱。《酒徒》的視角單一不變，自始至終以酒徒之眼觀人察事；《第二天的故事》亦復如是；《寺內》卻頻換視角，同一事以不同視角審之，此法與《尤》相近。《尤》第十五章，喬氏取戲劇手法，將都柏林夜街(紅燈區)的瘋狂，通過人物的意識屏幕逐場上演。在那裏，現實世界與心理世界已達水乳一片之境，讀者稍不留神，便會忘記大多數戲劇場面都不曾在現實中發生，而是在意識或幻覺中的虛構。《寺內》推進到精采處，亦假戲劇手法(當然《西廂記》原本就是戲劇)，將張生同鶯鶯的心理活動如同戲台上對白般一一



道來。與舊戲《西廂記》不同者，是戲文對白表(外部)裏(內心)混雜，而《寺內》卻純然係心理流動，其中不少是見不得人的潛意識，因此自由許多，大膽許多，深刻許多，亦真實許多。不僅如此，這種「意識對白」可在現實框架內發生，如第七卷張崔月下相會；亦可在無依無托的夢中，如第七卷結尾「牆是一把刀，將一個甜夢切成兩份憂鬱」的大段意識活動。我以為，「意識對白」是劉以鬯的獨創，也是作者借鑒傳統戲劇「內心對白」所結出的佳果。

現代派小說往往特別注意語言與文體的探索與試驗，意識流小說尤甚，尤重語言文體的立異標新。《尤》每章均有文體試驗，第十四章用三十來種文體，從史前英語文體直到二十世紀散文體逐一演習，藉此暗喻人從胎兒之逐月發育過程，可謂登峰造極。吳爾芙的《海浪》(1931)富含詩的節奏的語言，在她自殺那年完成的《幕間》(1941)中歷史劇從喬叟時代的中古英語直到現代文體的模仿，凡五種文體都在語言文體上進行了空前的探索。劉以鬯的用心之作，無論是否用意識流手法，在語言文體上均用力甚勤，獨標一幟。如《龍鬚糖與熱蔗》，雖用傳統手法作成，然那種海明威式的壓縮餅乾語言，魯迅式一滴水也擠不出的白描，與意識流小說剛剛相反的寫外不寫內的筆法，給人留下刀刻般的印象。

劉以鬯作品中語言最富詩意，採用意象與比喻最豐富多變者，是《酒徒》和《寺內》。

《寺內》第五卷白馬將軍擊退孫飛虎後，老夫人變卦，劉氏以意象迭現，比喻富瞻的詩句詠嘆年輕人的失望與錯愕：

喜悅受傷。夜風侵略寧靜。太多的眼睛。
太多的失望。太多的憎恨。齒與齒之間的困惑，
笙歌正在尋找耳朵，張珙是個愚蠢的智者。
——《劉以鬯試驗小說》：第 225 頁

擬人化的情感(喜悅)，擬人化的自然物象(夜風)，尚未舉杯即覺眩暈的感覺(眼睛)，慶賀的歡快弦歌卻無人傾聽(耳朵)，矛盾修飾托出老夫人的出爾反爾與張生的尷尬。一句一修辭，令人目不暇接的比喻似粒粒晶瑩的葡萄，掛在淡淡的詩行上。這只是從《寺內》信手拈來的一段，倘若一一披檢剖析，這篇小說決難承載。

中國古典小說歷來文中有詩，詩中有故事，以此追求含蓄、抽象、過渡或虛化，但這並非意識流小說家所追求的「詩化」。西方意識流小說出於對現實主義文學的反叛以及對現代人心靈模式的探求，提出小說的「詩化」⁽⁵⁾。劉以鬯的「詩化」小說，大致有兩個特點，其一是把無論是深遠的還是普通的思想、意念重新包裝，或採用不規則組合，或改變視角，或意象新奇，或修辭奇異，使其即披上詩的朦朧輕紗，又包孕厚重的哲理，有時還帶幾分頑皮與戲謔。其二是吳爾芙所推重的，用詩的透視來寫作，達到一種詩的意境，而非指以格律來作小說。⁽⁶⁾上例即兩個特點皆備。有時不必「披上詩的朦朧輕紗」，直白的語言亦透出濃濃的詩意，也是「詩化」。再信手從《酒徒》中取來一段對話：

我閉上眼睛。
幻想出現兩隻玻璃瓶。
但是，她說她也見到了兩隻玻璃瓶。這是不可能的，
雖然兩傘也會拒絕陽光的侵略。
——甚麼顏色？我問。

——一隻是紫色的；一隻是藍色的。

——我看到的卻卻是兩隻藍瓶。

——這就奇了。

——你有沒有看出裏面裝着甚麼東西？

——兩瓶都是愛情的溶液。你呢？

——我只看到酒。

——為甚麼不睜開你的眼睛？

——《劉以鬯實驗小說》：第 73 頁

這裏用平白的對話記錄二人的感覺。閉上眼，酒徒滿眼一片藍色，那是他滿腹憂鬱抹上的心色；包租婆看到令人心跳的紫色，那是她感情開花浸染所致。劉氏這裏用詩的透視來體驗人生，描畫人生，以平白明澄的語言達致詩的凝煉，含蓄。

劉以鬯的大多數意識流小說，作者不像喬伊斯那樣完全退出小說；人物的意識波動或多或少留有作者(劉氏)審美處理的痕跡。對於人物性意識與性活動的摹寫也是純束方式的。

從意識流手法觀之，劉氏小說戲劇化最顯著者，應為《蜘蛛精》與《寺內》；詩意最濃郁者，當推《寺內》和《酒徒》；非個人化最徹底者，非《蜘蛛精》莫屬。

三、「新小說派」與劉以鬯

一九五五年，法國作家阿蘭·羅布-格里耶的小說《窺視者》問世，用藝術的形式表達「新小說」的美學思想與追求。此前此後幾位作家發表的「反小說」理論與創作，如娜塔麗·薩羅特的小說《無名氏肖像》(1947)和論文《懷疑的時代》(1956)⁽⁷⁾，米歇爾的小說《變》(1957)和論文《作為探索的小說》(1956)⁽⁸⁾，以及羅布-格里耶本人的論文《未來小說的道路》(1956)⁽⁹⁾等，形成一個後來在世界範圍內影響巨大的文學流派——「新小說派」。精通中西文，視野開闊，讀書廣博的劉以鬯不可避免地受其影響，這從他的文學論文與創作中都能清楚看出。

《吵架》是典型的「反小說」小說；是見物不見人的「客體小說」。沒有人物，沒有情節，沒有故事，沒有任何有生命的東西，連熱帶魚也是冰涼僵硬的。有的只是一屋子零亂不堪的靜物。羅布-格里耶說：「必須設法建立一個更堅實、更直接的世界，以取代那個『意義』(包括心理的、社會的、功能的意義)的世界。」(《未來小說的道路》)《吵架》作者抖擻精神，傾全力寫物，用不不加任何解釋，直接而客觀的語言記錄室內之物。這種文體很少用情感類形容詞，目的是過濾或消除敘述的主觀傾向性，構建一個「直接的現實」。這種文體正是「新小說」的一大特點。《吵架》借一雙緩緩移動的眼或攝像機，從牆上一天花板一茶几一杯櫃一餐桌一餐桌近處的牆一電話機……的順序一一實錄，通過細針密縷而冷靜客觀的敘述，讀者彷彿也變成了這雙眼，因為作者消匿得非常徹底。讀者於是習慣性地，或者說不由自主地參與重構靜物後面的吵架故事，雖然嚴格的「新小說」本身並不看重小說的故事，甚至是反「故事」的。

劉以鬯的獨特創造表現在，作品有「新小說」的一切特徵，卻滲除了其明顯的弊端。作品的熔裁使其不致沉悶、冗長到不能卒讀之境；作品的編排與細節的精心穿插令其隱隱湧動着戲劇性，如三次電話的銳響加深了屋內的沉寂，刺耳的鈴聲與原本的悄然構成強烈對比，此時的寧

靜與先前男女主人的電閃雷鳴形成強烈對比，震耳欲聾的死寂築成沉沉的張力。第二個獨特之處，是作品仍然傳達出鮮明的現實性，而這種現實性的保持無疑是中國式的，因為它透露出作者對社會的關注，作品的社會性也藏伏在篇名與題旨中。這與羅布一格里耶的觀點全然相悖⁽¹⁰⁾，而與戈爾德曼暗合⁽¹¹⁾。

「新小說」的不少作品像一份過於精細的菜肴的材料，作者默默選料，將其按一定順序精心配搭，但作者不做菜，絕對不介紹菜的味道。讀者要品嚐這道菜，須據材料及其排列順序自做，換言之，「新小說」作品的解讀必須有讀者辛苦的參與。劉以鬯成功運用這種小說觀與手法，表達中國人普遍關心的問題，這似乎正好與「新小說」不揭示社會問題和人與人之間關係的主張背道而馳⁽¹²⁾。雖然劉氏對人物關係未落一詞，可我們對夫婦吵架前的關係、吵架因由、內容、激烈程度、夫婦經濟狀況、修養趣味、夫的為人、妻的情性俱有所瞭解，甚至連此後他倆的生活道路也大致有數。正所謂，「不着一字，盡得風流」。有趣的是，我國古人的美學境界，在劉氏手中卻以最「前衛」的西人新法獲得。

《鏈》(1967)的結構帶有幾分「新小說」之「環合」技法。不同的是，環形結構在《鏈》中並非首尾往返或圓合，而呈開放式。這種開放式的結尾在情節鬆散，但也帶有「新小說」風格的《黑色裏的白色 白色裏的黑色》(1991)裏也曾採用，擴大了小說對社會的涵蓋面，切合作者所要表達的題旨。鏈式結構將不同階層與職業的十人(二老闆、三打工白領、四窮人、一身份不明之年輕女人)自然而鬆散地串綴一體，形式與手法是「新小說」的，旨趣卻有社會性，劉氏又與「新小說」貌合神離。

在寫法上，《鏈》的視點只取人物頭部以下，無視長相，鮮有面部描寫，沒有個性或特徵，沒有姍姍後醜，連年齡也模糊(扒手孔林例外)，人物像剪紙皮影，是平面的、動態的。這種手法正是「新小說」倡行的「人物」只是「臨時道具」的觀點(羅布一格里耶：1958)。米·布托爾曾說，「小說是絕妙的現象學的領地」。《作為探索的小說》這般描摹事物之表面的手法旨在表明，「表面的存在反映了內部的存在」(馮漢津：1996)。《鏈》嘗試用客觀、不帶主觀情感色彩、傾向的語言(與「新感覺派」正好相反)摹繪一幅「香港十人圖」。與傳統小說全然不同者，是十人的個性與特徵並不重要，重要的是他們的身份、階層與生活方式。

然而，在文字上，劉氏並不像「新小說」那樣近乎刻板地追求純客觀敘述(《吵架》在此意義上更接近法國「新小說」)，而是在純客觀語言與傳統情感語言之間一個折衷，儘管更多偏向純客觀。因此，雖然《鏈》的文體跟《酒徒》、《寺內》等截然不同，作者卻不自設禁區、「雷區」；由此，劉氏取法「新小說」，多從小說創作角度着眼，移用其新的小說觀念與技法，棄其作繭自縛式的「過正」部分。

「新小說」六十年代在法國達到了高潮。跟《鏈》同在1968年發表的另外兩個短篇《動亂》和《春雨》均無人物，前者同晚一年問世的《吵架》一樣，是一大堆跟篇名息息相關的物，如石頭、汽水瓶、垃圾箱、催淚彈之類；所不同者，只是一個錄大社會的街頭，一個寫小社會的家中；一個狀物(羅布一格里耶喜用)，一個「錄話」(娜塔麗·薩羅特常用)。後一篇「反小說」的小說(即《吵架》)，從藝術構思與表現手法看，不僅有「新小說」的沐浴，也浸潤着一種中國傳統哲學、美學觀，既所謂

大音希聲的觀點，追求以死寂、無生命的「物」反襯狂風暴雨般的激烈；衝突，以靜喻動。兩篇無人物的小說均留下大塊空白，吵與鬧的主角的缺席所形成的巨大反差使小說深具戲劇性，這一點是劉以鬯獨有的藝術創造。

《春雨》(1968)既無人物，亦無情節，惟有淅淅瀝瀝的春雨與綿綿不絕的思緒，是寫物與寫心之融合，是客觀與主觀的比照和並置。《春雨》連同上述二個小說都借用了「新小說」的語言與技巧，前面一篇(《吵架》)屬於跟意識流手法恰恰相反的「視覺小說」，寫外不寫內，後面一篇(《春雨》)則糅入了意識流手法。

長篇小說《島與半島》(1993)有人將其歸入「新小說」，不過，劉氏自己也說不清它究竟屬於甚麼小說：「我不知道像《島與半島》這樣的小說應該歸入哪一類。它不是六十年代出現在美國的『新新聞主義小說』，也不像七十年代末期出現在中國大陸的『紀實小說』。」(劉以鬯：1993)不過，說它具有某種「新小說」因素是不錯的。另外，這部長篇連同1995年發表的四個中篇都有一個共同的特點：寫實的成分大為增加，作品的結構缺少劉以鬯慣有的精緻與奇巧。

劉以鬯以「新小說」手法創作的小說，既有羅布一格里耶式的「視覺小說」，亦有娜·薩羅特式的「聽覺小說」；後一類如《動亂》便是。《打錯了》和《追魚》也糅進了「新小說」的某些技法，人物是平面的，與傳統小說人物距離很大。劉以鬯的藝術個性表現在，「新小說」是要「摧毀傳統小說」，劉企望「跳出傳統小說」，換言之，是跟傳統保持距離，而非決裂，這是二者一大不同。劉的小說沒有《嫉妒》那種幾何學般的「純客觀」描寫，卻在佈局、選材、選詞時保留了較高的可讀性。因此，劉氏的「反小說」小說，既具備「反小說」的特徵，又往往「暗度陳倉」，糅入自己的藝術個性與追求，因而除《鏈》和《春雨》外，都藏蘊着頗為強烈的戲劇性。也就是說，劉氏一面客觀地描寫存在物的表面，一面在選擇存在物時注意其蘊涵的戲劇衝突性質，而後者在美學、哲學上的支撐卻是傳統的，與「新小說」無涉。「新小說」貶斥小說所具有的社會意義，而劉氏小說篇篇不乏社會意義，有的甚至極為鮮明，如《吵架》、《動亂》等。

四、結語

米·布托爾說：「小說是敘述的實驗場。」⁽¹³⁾劉以鬯的文學創作，為着探索，為着創新，確然是一篇一試，篇篇不同，而且是兼容並蓄，不拘一派。他那遼闊的視野，敏感的藝術感知力，令他得以對各種現代主義，包括部分後現代主義的文學思潮密切關注，了然於胸。但凡適合他構思中的題材，寫來可以出新，即便是不同流派的手法，俱移來一試。《天堂與地獄》假一隻蒼蠅之眼側觀人間醜態，令人聯想到新感覺派橫光利一的《蠅》，而那不同於《鏈》的精巧渾然的結構似乎取「環合」技法，卻絲毫沒有「新小說」的晦澀難讀。《追魚》、《寺內》、《蟑螂》能依稀辨出幾分超現實主義的影子；《酒徒》、《過去的日子》和《島與半島》中時而穿插約翰·多斯·帕索斯首創的新聞短片技法，但在文本形式上又像是新感覺派手法的發展與完善(穆時英的一些小說頗似帕索斯的新聞短片，如《夜總會裏的五個人》，不知是穆的創造還是讀過1930年問世的《北緯四十二度》?)⁽¹⁴⁾。劉以鬯那跳蕩不寧的文體尤為

適宜表現香港這類大都市的令人目不暇接的生活節奏與緊張心態。而那些不曾在本文討論的小說多以寫實為主，其中《過去的日子》一路寫實，幾乎使人疑為劉氏的自傳體小說。

劉以鬯的小說，有時相當單純，如《龍鬚糖與熱蔗》、《吵架》、《蜘蛛精》等；更多的時候將不同流派的手法熔鑄一體，亦有傳統戲劇的某些手法之新用；有時在不同小說採用全然對立的手法。譬如新感覺派與新小說派，從理論上講，前者將人之主觀感覺賦於物，後者欲「拋棄傳統的人道主義和一切人道主義的『泛人的』觀點」，⁽¹⁵⁾即還物以「純客觀」之本相；前者追求「物我合一」，是以人為中心，後者正是要摧毀以人為中心的傳統，即薩特所說「拒絕人類中心主義」⁽¹⁶⁾。有趣的是，如此截然相反的小說觀與創作方法竟然在劉氏手中均能用得恰到好處。《寺內》和《吵架》在創作手法上便是對立的兩極，《蜘蛛精》與《龍鬚糖》則是另一類型的對立的極端。新，奇，雜，變，這便是劉以鬯的藝術個性和創作風格。

香港島緊靠堅實的中國大陸，面向浩瀚無垠的藍色大海，這恰好是劉以鬯在二十世紀中國文學站位的象徵：背靠傳統文化，身處華洋雜居的文化中，極目世界文壇的一浪逐一浪的新潮。在二十世紀下半葉從事文學創作的中國作家中，劉以鬯算得上一位對現代主義小說理論與創作特徵有獨到研究，深刻體味的作家。與其他香港作家相比，劉以鬯的不同，在於他是香港不多的幾位經受過中國新文學洗禮的作家之一。他吮吸過新文學中的寫實主義與現代主義營養。與大陸作家相比，他在大陸作家處於現代主義斷裂的三十年期間正好暢遊在現代主義的洪水清波中。從整個中華文學來看，劉以鬯的不同，是他在五十年代末、六十年代初將自己自覺地置於當代世界文學，尤其是現代主義的探索文學的宏闊視野下從事創作，他身上有着十足的探索和相當的反叛精神。這兩條正是現代主義的核心，使他得以站在當時整個華文文學的前沿，以不斷的吸取、不斷探索、不斷創新的小說觀念與技法來推動、開拓華文文學。以此角度觀之，他或許是當時大陸、台港澳文學圈內文學觀念最開放，創新意識最強，實驗步子最大，對小說的形式探索範圍最廣的作家。更重要的是，他取得了令人矚目的創作實績。

作者附記：

今年 11 月是劉先生八十華誕，謹以此文向這位對中國二十世紀文學創作作出獨特貢獻的作家表示祝賀。

註解：

- (1) 《寺內》，劉以鬯中篇小說集，北京，中國文聯出版公司，1995 年 11 月初版。收《鏡子裏的鏡子》、《亞財和細女》、《過去的日子》、《寺內》和《郵票在郵海裏游來游去》五個中篇。
- (2) 參閱《尤利西斯》及陳恕編著《尤利西斯導讀》，南京，譯林出版社，1994。
- (3) 參見《酒徒》第 42 節。
- (4) 參見劉以鬯著《短硬集·現代中國短篇小說的幾個問題》。

- (5) 弗·吳爾芙：《狹窄的藝術之橋》，收入《論小說與小說家》，瞿世鏡譯，上海譯文出版社，1986 年。
- (6) 參閱上文。
- (7) 娜塔麗·薩洛特：《懷疑的時代》，林青譯，收入柳鳴九編選《新小說派研究》，北京，中國社會科學出版社，1986 年 6 月版，第 28-40 頁。
- (8) 米歇爾·布托爾：《作為探索的小說》，張裕未譯，收入上書，第 88-93 頁。
- (9) 阿蘭·羅布-格里耶：《未來小說的道路》，朱虹譯，第 56-65 頁。上述小說漢譯全譯或節譯均收入《新小說派研究》。
- (10) 參見羅布-格里耶：《自然、人道主義、悲劇》、《未來小說的道路》。
- (11) 戈爾德曼(Lucien Goldman 1901-70)，法國「新馬克思主義」批評家。他認為「新小說是具有深度的現實主義創作」。轉引自雅克·里拉爾：《新小說與社會》，羅梵譯，收入柳鳴九編選《新小說派研究》，第 524 頁。
- (12) 參見羅布-格里耶：《自然、人道主義、悲劇》。參見馮漢津：《新小說派小說》，收入陳壽宇等主編的《外國現代派小說概觀》，南京，江蘇文藝出版社，1996 年 3 月 1 版，第 522-536 頁。
- (13) 米·希托爾：《作為探索的小說》，第 89 頁。
- (14) 關於劉以鬯與「新感覺派」的關係，請參閱拙文《劉以鬯與「新感覺派」》(待發表)。
- (15) 參見羅布-格里耶：《自然、人道主義、悲劇》，第 73 頁。
- (16) 參見薩特：《境況種種》，第一冊，第 119 頁。

主要參考書目

- 《劉以鬯實驗小說》，李今編，北京，中國人民大學出版社，1994 年 9 月 1 版(周紫玉 1989 年的文章亦摘入此書)
- 劉以鬯：《天堂與地獄》，廣州，花城出版社，1981 年 8 月 1 版
- 劉以鬯：《春雨》，中短篇小說集，香港，華漢文化有限事業公司，1985 年 5 月初版
- 劉以鬯：《島與半島》，長篇小說，北京，華夏出版社，1996 年 1 月 1 版
- 劉以鬯：《寺內》，中篇小說集，北京，中國文聯出版公司，1995 年 11 月初版
- 劉以鬯：《短硬集》，文學評論集，北京，中國友誼出版公司，1985 年 2 月 1 版
- 《劉以鬯研究專集》，梅子(香港)、易明善編，成都，四川大學出版社，1987 年 9 月 1 版
- 弗·伍爾夫：《論小說與小說家》，瞿世鏡譯，上海譯文出版社，1986 年 5 月 1 版
- 瞿世鏡：《意識流小說家伍爾夫》，上海文藝出版社，1989 年 2 月 1 版
- 《新小說派研究》，柳鳴九編選，北京，中國社會科學出版社，1986 年 6 月 1 版
- Joyce, James: ULYSSES, New York, Random House, 1961