

評論

劉以尊和中國現代文學

兼評他的「實驗小說」

曹惠民

在 90 年代的香港，劉以尊是碩果僅存的從中國現代文學的歷史中走來的資深作家之一。他在香港文學界，具有這樣幾重意義：

一、他與很多「五四」以來的老作家有較多交往，是香港文學與中國現代文學傳統保持某種聯繫的紐帶之一。

1933 年，他參加了葉紫倡組的無名文學會，走上文學道路。1936 年他的處女作在上海《人生叢報》上發表。在聖約翰大學讀書時，他經常向柯靈主編的《文匯報》、《大美報》文藝副刊投稿。1941 年大學畢業後，到重慶投身新聞工作，曾接替陸品清任《掃蕩副刊》編輯。復員後回上海，得徐訐支持，在上海創辦「懷正文化社」，以「非出好書不可」的宗旨，出版了姚雪垠、徐訐、熊佛西、李健吾、施鵬存、趙景深等人的作品，後又參加過《春秋》雜誌的編輯工作。50 年代以後在編輯《香港時報·淺水灣》副刊時和陸續來港定居的著名作家如葉靈鳳、徐訐、李輝英、曹聚仁等也時有過從。這些背景是劉以尊在香港文壇頗具人望和號召力的歷史原因。

二、他又是一位對中國現代文學頗有獨到之見的研究家。他的《端木蕻良論》，見識精到，影響及於海內外。《看樹看林》、《短髮集》中不少論文，重估作家，挖掘被人遺忘的名家傑作，訂正文學史實，都很有學術價值。他認為台靜農雖非魯迅弟子，但其小說頗受魯迅影響（如人物命名都喜歡用數目字，列舉的小說人名達二十、三十個之多），台的有些短篇已超越魯迅達到的水準。(1)；《論語》作家群中，論幽默之成功，「三堂」（知堂、語堂、鼎堂）似不及「二老」（老舍、老向），但老向遠不如老舍為人所知，頗為不公；對鄭定文、趙清閣等，他也呼籲不應被文學史忘記。

三、不僅在香港文學界，就是在整個五四以來的新文學作家中，劉以尊在小說創作上的藝術探索、創新，也都有相當突出的地位。他長期以來標舉的「實驗小說」，是一面樹立在現代小說界的旗幟。劉以尊是個敢於「反傳統」的小說作者。他看重他的這些小說「實驗」，而把他「為娛樂他人」寫的約六、七萬字的「行貨」（流行小說）視若「垃圾」，出作品集時也從不收入。可見他執著於純文學的小說創新，其意之堅，不能不令人感佩。

在現代中國小說發展的歷史大背景下考察劉以尊的小說創作，可以看到，他既吸收過魯迅、端木蕻良、「新感覺派」和心理分析小說的營養，也廣泛接納過法國「新小說派」、意識流小說及佛洛伊德心理分析學說的影響，融匯貫通，自成一格，成為香港文壇上最富創新意念的小說家之一。

這裏僅就劉以尊小說與中國現代小說的關係，談幾點看法。

對於五四以來，現代小說（特別是短篇小說）的成績，劉以尊似乎並不滿意，主要是認為：(1)「目的」性小說較多，對政治功利和教化目的的強調削弱了作家對小說藝術的注意力。(2)講究格局的小說少。而有沒有格局，正是小說和故事的最大差別。他認為有格局的敘述才是小說，有敘述而無格局的是故事。(3)不少作家的短篇不短，沒有短篇小說的特點。像茅盾的《春蠶》就是中篇的寫法。巴金、老舍上乘的短篇也很少，《月牙兒》也寫得相當冗長。當然好的短篇小說也有，但過去並不為內地的文學史家或學者所承認。

這是從小說創作的歷史情況而言；再就現實命運而言，小說面對電視的威脅，正面臨式微的生存危機。1979 年，在《小說會不會死亡？》一文中，劉以尊認為「使小說地位發生根本性的動搖，……主要是創作方法。」是創作方法的陳舊。要挽救小說，只有「創新」這一條路：要盡量採取較少的寫實；或者「向幻想的世界拓展」，把幻想與歷史結合在一起；或者把小說和寓言、和詩結合在一起；或者剔除虛構，探求「內在的真實」；或者用不規則的敘述法作為一種實驗；也可以用兩種方法寫一部小說，一方面是有規則的敘述，一方面是不規則的敘述；還有是透過哈鏡來表現現實，即採用「變形」的手法。「非虛構小說」、「非寓言小說」、「超現實小說」，不排斥虛構的「歷史小說」、「形而上小說」……這些名目都可以用一個共名：「實驗小說」來概括。

從六十年代的《酒徒》到七十年代的《對倒》、《寺內》再到 80 年代的《打錯了》、90 年代的《黑色裏的白色、白色裏的黑色》、《島與半島》，劉以尊一直沒有停止過他在小說寫作上的探索，顯示了不懈的努力與執著，取得了令人矚目的成績，他以他旺盛的創造力，不竭的想像力給予了小說新的生命和希望。

《酒徒》作為劉以尊最重要的代表作，以意識流手法在作品中的大幅度覆蓋，而引人注目。雖然「意識流」手法早在三十年代魯迅、郭沫若、施鵬存、穆時英等人的小說中就已見端倪，但《酒徒》的貫穿性運用，大約是空前的。不妨把劉以尊的《酒徒》與魯迅的《狂人日記》比較，當可看到，《酒徒》在藝術上的創新及思想意義上的成就。

兩部小說的主人公，一為「狂人」、一為「酒徒」，皆與正常人不同，其意識思維處於「非常」狀態；作為小說的主要敘述者（他們都以第一人稱充當小說的敘述人）與現實格格不入，也就是說，敘述人與社會背景是對立的，在與周圍人的關係上，都有一種深刻的痛苦。不過，魯迅筆下的「狂人」面對的是整個封建專制的制度，他借「狂人」的日記尖銳揭露了封建專制，封建道德的本質就是「吃人」二字。劉以尊筆下的「酒徒」面對的是高度商業化的香港社會，他借「酒徒」之口，也得出了一類「狂人」的發現：「這是一個人吃人的世界，這是一個醜惡的世界，這是一個只有野獸才可以居住的世界，這是一個可怕的世界！這是一個失去理智的世界！」在這個世界裏每一個人都沒有靈魂。從某種意義上說，《酒徒》也是現代都市商業社會的「狂人」。如果說「狂人」是那個世界最清醒的民主鬥士，並非真「狂」，而是他置身於社會發了「狂」，在那個瘋狂的社會裏，呼喚民主的戰士反倒被當作了「狂人」；那麼，同樣的「酒徒」其實也並不是一個真正的醉漢。在「萬般皆下品，唯有金錢高」的香港社會裏，他其實有著很清醒的意識，他不願把自己當作「寫稿機器」，對那些荒誕無稽、黃色下流的武俠小說十分厭惡。「他是一個愛難的先知」，道出了文學和人生的真知灼見，刺破了社會的假面。從他的心態可以看到，一個良知未泯的有著較高文學品味、文學修養的職業作家，在工商社會擠壓下所產生的痛苦與焦慮，迷惘與無奈。在「自我」與客觀世界的鬥爭中，他最終還是敗下陣來，走向沉淪，是一個「戰敗的鬥士」。這是他不同於魯迅筆下的「狂人」的地方。從《酒徒》的悲劇中，劉以尊深刻地剖析了香港文化生態環境的惡劣，並做出了嚴峻的批判。他在《酒徒》中表現出的社會批判意識應該說是承續了魯迅在《狂人日記》等一系列小說中體現的批判姿態，顯示了清醒的、深邃的洞見和感時憂世的情懷。

《酒徒》從另一個角度來說又是一部「都市小說」，它以香港為背景，這使它與 30 年代「新感覺派」小說家施鵬存、穆時英等人的作品也有某種相通之處。穆時英的《夜總會裏的五個人》、《上海的孤步舞》等小說以燈紅酒綠的上海為背景，寫人物在都市生活中迷亂的心態、癡狂的精神，突出人物在外部聲色刺激下的複雜錯綜的個體感受。以至於有人認為：《酒徒》是「自五四以來，穆時英以後，心理小說上的一次新的轉機，一種大膽的嘗試，一個創新的實踐」。(2)「是比那達夫的小說更加甜膩淋漓，更富現代意味的靈魂懺悔錄」。(3)不過，劉以尊筆下的酒徒要比穆時英筆下的人物清醒，也有更多痛苦，劉的人物與環境格格不入，批判意識較強；而穆的人物卻似乎正在享受著那種氛圍，頗為協調。二者的高下之分是明顯的。

運用意識流手法寫的作品還有《對倒》、《副刊編輯的白日夢》、《第二天的故事》等。

劉以尊的「實驗小說」還有一類是取自古典題材加以現代詮釋的「故事新編」，如《蜘蛛精》、《寺內》、《追魚》、《蛇》等。這些「故事新編」式的小說很容易讓人聯想到魯迅的《故事新編》。不過，魯迅的《故事新編》在古典故事上吹進了更多的現代氣息，更多滲透了一種社會意識以諷刺現實社會裏某一類人的醜行；而劉以尊的這些「故事新編」，則更多地探求人的「內在的真實」，特別是注重人類本能的性意識，有著明顯的佛洛伊德泛性論的影響，與施鵬存的某些小說更為接近。《蜘蛛精》寫唐僧在面臨蜘蛛精的挑逗時，情慾本能的衝動與宗教信念之間的激烈衝突；施鵬存《鳩摩羅什》中的大師鳩摩羅什雖有長年的修行，也終於沒能戰勝美色的引誘。這兩篇小說都表達了「聖者設身」的主題，是對人性進行深度探索的力作。在寫法上《蜘蛛精》將筆墨伸向作品主角唐僧的內心世界，第一人稱「我」（即唐僧）的敘述與小說的敘述緊密連接，全篇一氣呵成，不分段，以突出蜘蛛精與唐僧肉體上的糾纏、心理上的交鋒的不可分割，形成一種短兵相接、類似於「肉搏戰」的態勢，具有震撼人心的強烈藝術效果。第一人稱的敘述表現唐僧的心理、意識、感覺）不同於小說的敘述部分，採用另一類字體——黑體字來印刷，而且不加標點，更強化了這種視覺效果。在《故事新編》類的小說中顯示了卓特的新創面目。

《寺內》、《蛇》、《追魚》，都是根據傳統戲劇目（西廂記）、《白蛇傳》、《追魚》改編新創的。劉以尊的新意是在這尋人類在男女情愛上的內在慾求。《寺內》寫得鋪排、繁富，在原有的張、崔之戀中，又增寫了崔夫人、紅娘的潛在性意識，豐富了原作的內涵。《追魚》卻反其道而行之，十分簡潔，它把人們所熟知的《追魚》的情節，做了最大的省略，以六天為期，寫出「書生」與「人魚」之戀，似與《聖經》第一章寫上帝七天造人的過程吻合，實際上以「人之戀」與「人之生」接續比併，為「食色性也」做別一註解。《蛇》則給予白素貞「人」的

身分（而不是由「蛇精」變成的「人」），也翻出了新意。《寺內》、《蜘蛛精》、《蛇》雖然各有所本，但都十分注重女性（鶯鶯、紅娘、崔夫人、蜘蛛精、白素貞）的性意識，凸顯了「故事」原本隱藏不彰的那一方面，一改以往對女性性意識的忽略與輕描淡寫，體現了作者對佛洛伊德泛性學說的一種理解。三篇根據傳統戲劇目改編的小說還相當巧妙地融匯了戲劇的場景、詩的語言、意境和小說情節處理的手法，賦予作品一種獨特的韻味。

劉以尊最具個性色彩的小說實驗是在小說結構上的創新。劉以尊十分注重小說的結構藝術，在他看來，「沒有格局的敘述是故事，有格局的敘述才是小說」。所謂格局，他認同 E·M·福斯特的看法，就是「敘述事件，但著重因果關係」。在這方面，劉以尊進行了多種探索。這些格式、體式上的新寫法，幾乎都是自有新文學以來沒有先例的。

《打錯了》由兩段大部分相同的文字組成，後一段文字添加了主人公因多撥了一個「打錯了」的電話，出門晚了幾分鐘，而得免於車禍，展示了現實的兩種可能，或是兩種假設。小小的一點事因的差異，而引致兩種截然不同的結果，凸現了人物命運的「因果關係」，暗示了命運的偶然性，令人悚然心驚。短小的篇幅中，濃縮了生活的無量變數，包羅深廣。

《鏈》有十段，由上一段敘寫的人物在段末引出一段第二個人物（以下依次類推），似乎是把修辭上句與句之間的「頂真」手法移用到段與段之間。每一段猶如長鏈中的一個環扣，段與段之間緊密銜接，環環相扣，在類似於連環套的結構中，「複製」現實生活中的實際流程，十分真實，不加刪改、增減。十個人物互相之間也許都不認識，但都同樣是組成生活現象的一部分，可以抽象為：A+(B)→B+(C)→C+(D)→D+(E)→E+(F)……這是一道開放的，可以無窮盡地延伸下去的生活之流。

而《天堂和地獄》不同，它的內在結構可以抽象為：B→A→C→D→E→F，則是一個封閉的、有限的環式結構，三千元錢由 A 經過 B，再經過 C、經過 D，最後又回到了 A 這裏，有一種辛辣的嘲諷的力量。

還有一些小說，則根據特定的內容和表達的某種需要，變換字體或印刷排版，給讀者一種視覺上的強烈刺激，則更為大膽新奇。《蜘蛛精》裏用黑體字寫唐僧在女妖的魅惑與色慾迷連下的惶亂心理，有一種觸目驚心的效果，心喻「阿彌陀佛」連續以復多次又不加標點，凸現了唐僧的倦怠、無奈、人物內心的緊迫感和衝力，從「絕對不能看她」到「何不多看幾眼」，從秉念堅拒到任性而為的變化過程，在宗教信念崩潰的同時肯定了人性的勝利（「人性的脆弱？」）。長篇小說《島與半島》也別用楷體、秀體兩種字體，楷體部分是小說的背景，秀體部分則是小說的正文，楷體文字（背景）形成閱讀秀體文字（正文）的參照，二者交叉，同時推進，紀實（背景）與虛構（小說正文）交互作用，也不失為一種新興的試驗。

最為標新立異的是《黑色裏的白色，白色裏的黑色》，作者採用特殊的印刷排版把小說全文分成「白底黑字」（白色裏的黑色）和「黑底白字」（黑色裏的白色）兩部分，兩兩隔開，看上去有如斑斑的花紋，標題本身就對這種特殊的排版印刷的外觀「面目」；而細讀本文，「白底」呈正面的，光明、正義、純潔、真善美；「黑底」呈反面的，陰暗、邪惡、罪惡、假、惡、醜。兩大色塊，交替更迭、比較、互觀，其中都有一個貫穿人物麥祥，他穿行於「黑白相間」、美醜難辨的香港社會中。在某種程度上，它與《鏈》在形式上類似，而與《天堂與地獄》則在內涵上接近。

《吵架》是一篇沒有人物的小說，寫法上近似於魯迅的《示眾》，是借一對夫婦「吵架」後，室內凌亂，損毀的物品來側寫「人」，由物品見出人的身分乃至個性，由靜態的場景描述，折射或暗示「吵架」的當事人（一對夫妻）之間的衝突、矛盾，而結尾為妻一方留下的「字條」，曲曲傳盡「她」的內心矛盾（既準備到律師樓去在離婚書上簽字，又關照為夫的如何吃飯），也饒有情致，是點睛之筆。他們究竟是終於離婚還是重歸於好？——「吵架」的結局令讀者思考，這個開放式的結尾，頗為波瀾，有一種逆反的效應。

《對倒》是由野學裏「對倒」雙連環得到的啟示。以「對倒」的勢位結構小說。淨白和亞香這兩個年齡、經歷、性格、趣味不同的一老翁一少女，從方向來說是相相反，從實質來說是相對比，按各自的邏輯活動，避短相趨於電影院（但並未安排進一步的深交），短暫的會合後各自沿著相反的方向分開，在同一時空中展現二人不同的觀感，借以觀照香港，有相當的縱深感。其結構方式確實別出心裁。

劉以尊幾十年的心血，多方嘗試，為二十世紀中國小說藝術寶庫增添了若干新品、珍品，不愧為敢於打破傳統規則，銳意創新的小說能手。

(1) 劉以尊《台靜農的短篇小說》、《短髮集》，中國友誼出版社 1985 年版。
(2) 張明《解讀〈酒徒〉》，《劉以尊研究資料專集》，四川大學出版社 1987 年版。
(3) 柯東平《試論香港作家劉以尊的小說觀》，《當代文壇》1985 年第 4 期。