

神

遊

與

駐

足

論劉以鬯「故事新編」的敘事實驗



版權為作者及報社所有
未經批准 不得翻印

版權為作者及報社所有
未經批准 不得翻印

朱崇科

朱崇科，男，1975年生，山東臨沂人，廣州中山大學文學碩士，現為新加坡國立大學中文系博士研究生。曾在《香港文學》、《純文學》、《海南師院學報》、《魯迅研究月刊》、《中州學刊》、《廣東魯迅研究》等刊物發表論文。

縱覽20世紀香港文學，劉以鬯的里程碑意義無疑不容忽視。然而單是下這樣的結論似乎並無太大意義，因為三歲孩童亦有其繽紛的判斷。俗話說「一滴水裡可見太陽的光輝」，我們通過對劉氏「故事新編」的敘事分析無疑也可以窺見劉氏苦心孤詣的實驗中所凸顯的重寫(rewriting)的美妙張力和敘事智慧。

所謂「故事新編」簡單說來就是指對古代典籍、歷史人物、神話傳說等等進行的文本改寫。劉氏的相關文本為數不多，主要有〈蛇〉、〈追魚〉、〈寺內〉、〈除夕〉、〈盤古與黑〉、〈蜘蛛精〉、〈新玉堂春〉等等。有關的論述文章為數不少，周偉民、唐玲玲更是合著了《東方詩化意識流小說》(中國社會科學出版社，北京，1999)。但從敘事學角度專論劉氏「故事新編」的論文卻是少之又少，筆者不揣淺陋欲盡力一試。

當然在展開梳理之前，有兩個問題的提出耐人尋味：

(a)為何要重寫？(b)重寫的原則是甚麼？

為何要重寫？首先，生活在不同時空及文化情境中的創作主體在反觀前人的文本創造(尤其是經典的婦

們只能通過預先的本文或敘事結構才能接觸歷史。」⁽⁵⁾新舊文本的微妙關係亦可作如是觀。

其次我們更強調能夠體現「作家倫理立場」⁽⁶⁾的重寫中的主體意識、重寫職責及創造性或曰主體介入。浦安迪 (Andrew H. Plaks) 認為「偉大的敘事文學一定要有敘述人個性的介入，集體創作永遠稍遜一籌。」⁽⁷⁾作家要勇於衝破原有的符碼所圈定的地盤，在尊重、熟知符碼本義的基礎上發揮主體的主觀能動性，挖掘重寫空間中潛在的可能性，或賦予其當代的精神內容(可能是全球性的)，巧妙化用，從而實現真正意義上的重寫。劉以鬯就是在前文本與作家對當代社會情境的感悟的縫隙中海闊天空地神遊，積極主動地創造，但同時「人間煙火」的羈絆又使得他不得不從無限想像的馳騁中落下雲頭，回到現實無奈地駐足。

1 隱喻敘事：背反與開拓

隱喻敘事就是用通常字面上表示某種事物特性的詞來指代另外一種事物或特性或行為，目的不是比較而表示認同的敘事方式。其特徵是以婉曲的語言使本體喻體並舉，表相同關係。隱喻敘事也是一個隨時空推進而不斷演變的概念，它主要包括含蓄隱喻(又可分為借喻與擬人)、併合隱喻、影射等等。在本節中筆者將其含義擴大，將隱喻敘事的背面也納入了論述視野，從而有利地補充了隱喻敘事。隱喻敘事為故事新編的開拓與創新製造了靈活多變豐富多彩的憑藉，「隱喻屬於符號的一種特殊的表現功能，和人類特定的思維方式有着聯繫。隱喻從文學符號的表現上說，它並不僅是用意象客體來比較某類事物，或是想表達某一觀念，還是一種新的意義、意象客體的創造和表現。」⁽⁸⁾我們不妨看看他們文本中的花樣翻新。

劉以鬯的背反實驗。劉氏的故事新編體現了他自覺的主體介入和清晰的目的性，他對舊文本文字與意義張力空間的可能性作了深刻的挖掘和拓展，即「從它們的經驗論的根源和它們原始的動機中截取下來，把它們從它們的虛構同謀關係中澄清出來，因而它們在歷史分析中就不再意味着追尋靜默的開始，無限地上溯最早的徵兆，而是意味着測定合理性的新形式以及它的各種不同的效果。」⁽⁹⁾劉以鬯在隱喻敘事中體現了

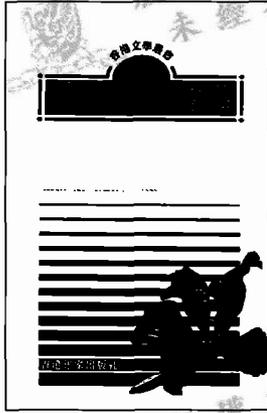
孺皆知的文本)時，由於歷史視界的差異、歷史進程描述中的連續與斷裂以及文本自身的外向性和其中的主觀色彩等自然使得重寫在主體介入的衝動中有其可能性。新歷史主義認為「歷史視界使本文成為一個不斷解釋而且被解釋的螺旋體。歷史話語使本文構成一種既連續又斷裂的反思空間。」⁽¹⁾綜而觀之，歷史視界、語境的不斷推進和演變以及文本的虛構性和「開放性」使得重寫有較大的可能性。

其次，重寫的實踐已具代表性並證明了重寫的可操作性。如米蘭·昆德拉所言「小說作為建立在人類事物的相對與模糊性基礎上的這一世界的樣板，它與專制的世界是不相容的。」⁽²⁾它可以「創造一個有揭示意義的存在境況。」⁽³⁾而前人如：維吉爾的《埃涅伊德》對《奧德賽》的重寫以及《三國演義》對在它之前千餘年的歷史重寫無疑發揚了重寫漫長的優良傳統並從創作實踐上論證了重寫的可行性和小說的獨特價值。

最後創作主體自身的認識。劉以鬯對故事新編顯然體現了清晰的價值體認和自覺的主體介入意識。他認為「小說死亡的時候，可能也是小說再生的時候」，又言「作為一個現代小說家，必須有勇氣創造並實驗新的技巧和表現手法，以期追上時代、甚至『超越時代』。」⁽⁴⁾他的「用新的表現方法寫舊故事」的故事新編無疑體認了他勇於開拓銳意創新的精神。

毋庸諱言，確立重寫的原則也至關重要，因為它是一面可以照出重寫失誤的鏡子。

首先要明確新舊文本的參照、約束和滲透作用，莫忽視了其文本間(intertextuality)。顧名思義，故事新編要先有「故事」才可「新編」。舊文本無疑充當了輸出參照的角色；而「新編」不能新得徹頭徹尾，它必須是在傳統文本部分符碼意義上的延續、調整與更改，這體現了舊文本對新文本的約束。一如美國學者詹明信(Fredric Jameson)所言，「歷史本身在任何意義上不是一個本文，也不是主導本文或主導敘事，但我們只能了解以本文或敘事模式體現出來的歷史，換句話說，我



他銳意創新的精神，一方面，他以意象、詩性話語和夢幻等手法將隱喻敘事中婉曲含蓄的一面做淋漓盡致的發揮，而另一面他卻反彈琵琶新意迭出，走到了隱喻的背面，將原本內斂、隱藏的場景、心理透明化，這無疑是他對隱喻敘事的一種開拓。

(a) 意象與詩性。意象的跳躍、流動、牽引與重讀扯動了舊文本中積澱的活性。〈寺內〉中劉氏在勾勒張生向紅娘表示他對鶯鶯的艷羨時，「疾步而去的紅娘，想起水中之魚。／呆立似木的張生，想起野貓在屋脊調戲。」⁽¹⁰⁾水中之魚與野貓都暗涉了情慾的浮現。尤為典型的是「小飛蟲」意象穿插的妙用。「那頑皮的小飛蟲，永不疲倦，先在『普』字上踱步，不能拒絕香氣的侵襲，振翅而飛，又在『救』字上兜圈，然後停在『寺』字上。」(第一卷)小飛蟲首先舞出了故事的發生地「普救寺」。接着「小飛蟲停在小和尚的頭上」，「小飛蟲抵受不了香味的引誘」，小飛蟲已成為一個人性的見證。在崔鶯鶯與張君瑞的「攻與被攻」中，小飛蟲成為一個會說話的隱喻。小飛蟲對菩薩說：「『那是一根會呼吸的木頭』，菩薩有一個永遠的微笑。」「大殿的幽暗處，小飛蟲在嫋嫋的香煙中迷失路途。」(第二卷)其實迷失的正是情竇暗開的鶯鶯。「小飛蟲從張君瑞的頭上飛到崔鶯鶯的頭上，鐘聲挑起癡狂。」(第三卷)小飛蟲的飛來飛去已成為張生與崔鶯鶯情慾燃燒四目放電交流的

象徵使者。當孫飛虎率五千賊兵包圍普救寺時，「小飛蟲迅速振翼，始終未能飛越那個無形的圈子。」(第四卷)小飛蟲的不安已成為大禍臨頭的預兆。「小飛蟲穿門而入，看年輕人怎樣哀怎樣憂怎樣樂。」在張崔二人的愛戀中小飛蟲意象頻頻以不同面目展現活躍異常，它如一把鋒利的小刀剝開了層層被掩蓋的真實。同樣，「鸚鵡」之於鶯鶯、「麻雀」之於老夫人等都是她們內心世界陰晴變化的目擊者，起到了揭示真實人性的作用。隱喻式的意象維繫了「個人心靈的飄忽、心理的幻變並捕捉思想的意象」，加之與外在情感的流露的結合，更「真切地、完全地、確實地表現這個社會環境以及時代精神。」⁽¹¹⁾

詩性話語的潛入無疑擴大了小說意義的張力空間，同時又對歷史進行了簡化和隱性處理。劉以鬯「有意識地讓語言成為他小說的重要環節，掃除了那些陳舊僵化的形象和無奇的喻意，對語言藝術作各種形態的大膽的實驗。他把語言納入作品整體的藝術軌道，讓語言以自身的內在的張力和潛能，在作品內部與構成作品的其他要素之間共同互動；語言成了表現和把握客觀世界本質的重要手段。」⁽¹²⁾

〈寺內〉簡直成了劉以鬯語言創新的試驗田。奇詭洗練思辯式的語言比比皆是，「斜陽似小偷般躡足潛入窗口，春未老。失去彩筆的書生，已忘記鎮上小寡婦的眼淚與喜悅。這是非常美好的日子，微風一若纖纖玉手。今晚的月亮將在碧波中破碎嗎？——他想。」短短幾句刻畫出張生的風流、春心大動和一絲擔心。擬人、借代、博喻等手法的運用又加強了意義的鮮活；同時，詩的旋律也屢屢在文本中迴盪，「牆是一把刀，將一個甜夢切成兩份憂鬱。」(由此句統領下的括號中插入了張生與鶯鶯的對應的相互猜測、揣摩與情感流動)的十五次連續重複使用化作隔在兩情人之間的牆，直至最後牆被思緒沖刷變薄直至無形、打通。同時排比、重複、相關意象的詩構排列又加強了思想感情和心理的氣勢，凸顯了文字的非凡張力。詩性話語的妙用同時也濃縮了歷史。在舊文本《西廂記》第二本〈崔鶯鶯夜聽琴雜劇〉⁽¹³⁾中，張生智對孫飛虎用了較大篇幅：從孫飛虎的步步進逼到老夫人等苦尋對策再到張生投書杜將軍要求解圍，情節井然。而〈寺內〉中詩性

中的實現，同時帶來受壓抑的過激——性活動的個別慾望的實現。」⁽¹⁷⁾夢幻本身可能虛擬、寓含了另外一種真實。

(c) 隱喻的背面。隱喻的意義出自本體與喻體的相互作用，二者之間的差異形成的張力並不一定次於其共性與吻合之處。所以走到隱喻背面的敘事創新也要引起足夠的重視。劉以鬯九十年代的短篇〈盤古與黑〉就表現了劉氏的苦心。為了營造盤古開天前無盡的黑，劉氏可謂窮形盡相。首先是夢中不絕的黑，醒來後依舊是「一片昏黑」(第一節)。接着劉氏從各個角度來描繪獨一無二的黑：「黑是一切」。從色彩、聲音、質地等來觀察，仍是黑。劉氏甚至採用搖鏡頭手法，上、下、左、右、東、南、西、北等等顛倒錯亂七八糟大小不一的「黑」字的無序排列來從視覺上顯現黑對人的極大壓抑⁽¹⁸⁾。

劉以鬯是一個空間感很強的小說家，他善於利用心理空間中的逼迫、疏離和線性流動來統攝人性與文本虛構。而〈追魚〉中劉氏甚至讓情節如電影速寫般置於讀者面前。第一日至第六日採用如下的結構：a(1)——a(2)——a(3)——b——c(1)——c(2)——c(3) (其中a(1)、a(2)、a(3)與c(1)、c(2)、c(3)是指它們之中的敘述語句有重複之處)。用比較隱蔽的情節，貌似單調的結構暗示其「象外之義」。如謝福銓所言，「他巧妙地運用了空白藝術，使作品清簡俊逸，空靈秀拔，墨光四射，無字處皆有字。作品時空的界限大大突破了，作家將讀者的眼光和神思從有限引向無限。」⁽¹⁹⁾

2 性別敘事

性別敘事作為一個頗具衝擊力的敘事範式，其應用讓我們不得不重新正視文本和女性寫作。如伊萊恩·肖瓦爾特(Elaine Showalter)所指出的「關注女性讀者的假設改變我們對文本的理解和引起我們對其性別代碼意義的重視。」⁽²⁰⁾但同時可以看到，男權社會與男權書寫中女性的尷尬地位，「區分和定義女人的參照物是男人，而定義和區分男人的參照物卻不是女人。她是附屬的人，是同主要者(the essential)相對立的次要者(the inessential)。他是主體(the Subject)，是絕對(the Absolute)，而她則是他者(the Other)」⁽²¹⁾。而性

話語則隱性處理了這段歷史。「蒲關的美酒為戰士而釀」「快備酒菜犒三軍！」三言兩語即完成了情節敘事。〈除夕〉中劉氏對曹雪芹肆意揮灑青春的青少年時代、中年以及淒慘的晚年接駁歷史的處理，也採用了類似手法。

(b) 夢幻。香港學者也斯認為劉以鬯「在技巧創新之外，新鮮的亦是作者的態度：不從抽象的觀念出發，低調地把人物擺放在環境中試探他們的限制與可能，以藝術作為一種存在的探索」，又說他的「『現代』不在技巧的實驗，而在那種透視現實的精神。」⁽¹⁴⁾也恰是從此角度，劉氏積極探索人的內在真實，激活人性，為我們開闢了一個五光十色的複雜心靈空間，不過劉氏透視現實的方式卻是夢幻與想象。

張世君認為「夢幻與場景的關係更多的是夢幻對場景的凌駕與導引，這是物質與精神層面的作用與反作用……但夢幻與場景的關係還不僅於此，它的更深的內蘊包含着夢幻對場景的顛覆，或說夢幻對現實的顛覆。」⁽¹⁵⁾〈寺內〉「額角沒有皺紋的」的老夫人背叛了相國門楣裡的道德教育：在夢中「她见到了自己與那個年輕的男人睡在一起。而那個年輕人竟是張君瑞。」甚至連檐上的麻雀都說，「你有兩棲的感情，你有罪。」原本捍衛相國府道德的老夫人在夢中卻顛覆了自己現實中的角色，正說明「努力禁慾的結果，反而會使性本能特有的執拗性和反抗性充分展示出來。」⁽¹⁶⁾而鶯鶯在孫飛虎包圍普救寺時也做了兩個夢，「夢的內容永遠是荒唐的。尋夢者在夢中做了另外一場夢。」她希望是張生而不是孫飛虎直面自己的胴體，「為了滿足好奇」，看看讀書人可以使孔夫子流淚的牀上的瘋狂。而對孫飛虎的好色與貪婪的刻畫、揭露卻採用了凸顯其想像(空想)的手段。「(過三天，那嬌媚的崔鶯鶯就要與我共枕了。他媽的，咱一定吻她的乳房，吻得她笑聲格格。這相國的女兒不必搽香粉，滑膩的胴體本身就是一種秘密……)」孫飛虎自我陶醉的意淫中反證了其貪婪慾望的湧動。弗洛伊德認為夢是「伊德慾望在潛意識

針鋒相對。將前文本中被忽略或相對曖昧模糊的角色與心理置於同一視覺平面上進行展覽則體現了劉氏的另一迥異風格。如〈蜘蛛精〉中劉氏將所謂的「聖僧」唐三藏提上了人性的展台，從而剝開了他層層包裹後的神秘。〈蜘蛛精〉中劉氏在讓書寫向內轉的同時捅破天窗使內心透明化，它以另外一種極具逼仄感、密度極大的語言描繪了唐僧在面對蜘蛛精步步進逼時的思緒的紛繁蕪雜，黑體字阿彌陀佛等的屢屢出現密度呼應了唐僧防線被步步瓦解過程中的思緒轉換的激烈程度。唐僧內心的緊張、紛亂、乃至窒悶甚至令人想到電腦波狀圖示。

同時還要指出，劉氏在以種種方式解構和批判男權社會及其主體精神時，他自己本身也難以逃脫男性的敘事風格和意識的潛移默化及浸淫，畢竟人不是生活在真空中的機器人。

(二) 觀照男性敘述。有人在評價香港作家陶然的「故事新編」時說可用「陶然：男人的寫作」作題目，認為它們「是陶然經營的一種超文本、超時空或超邏輯的文學遊戲，不僅具有獨特的智慧風貌，更展示出男性學養下的陽剛風格。」⁽²⁶⁾無疑，考察故事新編中男性敘述者的敘事權威、敘事視點和話語特質則更有利於我們對性別敘事手法及意義的認識和評價。

首先從敘事權威來看，劉以鬯文本中都存在着較強的男性敘事權威性。「權威表現在敘述主體對敘述空間的佔有上，男性敘述傾向採取在位置上保持與故事的距離而在感知程度上盡量暴露自己的存在或『聲音』的策略，以至可以有效的駕馭和控制敘述交際場合的其他成員，即達到在受述者／讀者心目中樹立更高的、猶如代表真理的權威的目的。」⁽²⁷⁾誠然，劉以鬯敘事中的男性權威傾向遠未如上述引文中所描述的那樣嚴重，但其文本中透露出的清晰的陽剛之氣和相對暗淡的女性傾向還是不可遮掩的。〈除夕〉、〈盤古與黑〉等自不必說，就連〈蜘蛛精〉中等本可讓女性傾向平分秋色的文本也仍顯出男性睥睨天下的雄霸之氣。〈蜘蛛精〉解題時一般想當然以為小說會聚焦於蜘蛛精，而實際上，軟弱無用的唐僧又凝聚了作者的敘事權威。

從敘事視角來看，與更多體現出女性角色與情感性的女性視角相比，男性視角更多的是體現出一種主

別敘事顯然就是要從文本上顛覆這一現狀和偏見。

(一) 對女性主體意識的張揚和對男權壓制的解構。在此劉氏採用了反諷的手法。所謂反諷是指一種用來傳達與文字表面意義迥然不同的內在含義的修辭方式。其形式繁多，大致可分兩類：由情景而生的和由語言而生的反諷。由於產生於某一情景的反諷所在環境既可以是社會的也可以是道德的或者是哲學的，所以反諷亦可分為悲劇性的或喜劇性的。反諷通過間接並置的手法來表現思想感情。其成功有賴於有意識的輕描淡寫、矛盾語、雙關語以及種種運用機智來表現不協調的手法。正如奧托·里貝克(Otto Ribbeck)所論「反諷的希臘語概念是反覆無常，它像海中的老人那樣隨時準備改變外形。」⁽²²⁾我們不妨窺視一下反諷的繽紛姿彩。

不動聲色／暗渡陳倉。劉以鬯對於男權模式、意識的解構表面上顯得相對平淡些，一如滔滔大河中的潛流，但不動聲色完成其反諷恰是其特色。劉以鬯的〈追魚〉舊文本描述了金鯉魚為能與秀才張珍團聚不惜放棄千年道行拔下三片魚鱗甘願到凡間受苦的故事，而新文本不僅情節簡化至隱藏，而且也從魚追人變成了人追魚。對於這種改變，有人以為「一個神聖的愛情故事就完全消解殆盡了」⁽²³⁾，還有人認為其深層含義是「作家對人類社會的不滿和對現代文明的反叛」⁽²⁴⁾。這些解讀固然都不無道理且新人耳目，而筆者以為劉以鬯恰恰悄悄解構了男權社會中(男)人(女)妖戀愛的原型模式。魚追人恰是體現了女妖對男性的依附，「她從來沒有作為『積極的主體』在社會上發揮作用，其人格和個性，也具體地融化在對『這一個』男人(丈夫或父親)的依附中，成為為男性主體服務或觀照的對象」⁽²⁵⁾。而人追魚則消解了這個故事，並提供了一種可能比較符合當代社會精神的戀愛觀，真正體現出愛情中的「平等」，是對男權社會戀愛觀的有意反撥。而劉以鬯的〈追魚〉也不過300來字，表面上情節也極其簡單。而就是在這樣的背景下，他實現了反諷中的「暗渡陳倉」。

流和中心傾向。以劉以鬯的〈蛇〉為例。佔據大部分敘事空間以及從心理流動、語言對答角度的主被動性閱讀本文都可以發現許仙才是真正的主角。即使文本中有極個別段落給予白素貞以相對較大篇幅，也是採用一種比較隱晦的描述，而未能清楚勾勒出女性真正的精神特徵。以其中白素貞佔戲分較多的第五節為例，許仙穿過花木深茂的院子時受「蛇」驚嚇而昏倒了。白素貞為了幫助他消除腦中可怕的印象，兩度請捉蛇人，皆說院中無蛇：「許仙說：『親眼見到的，那條蛇游入亂草堆中。』白素貞吩咐夥計將院中的草木全部拔去。院中無蛇。蛇在許仙腦中。白素貞親自煎了一大碗藥茶給他喝下。」在閱讀此段文本的過程中，我們感覺原本該體貼溫柔的白素貞更多顯出中性色彩。

最後從話語特質角度分析，也可以看出男性主體話語的強勢地位。儘管男性敘述者可能無意對女性角色進行絕對的控制與駕馭，但在實際上，女性在文本話語中的邊緣地位和自身角色的模糊與曖昧還是顯示了實際的性別權力關係。仍以他的〈蛇〉為例，白素貞只有幾句少得可憐的話語：與許仙初識時的「雨很大」、和許仙結合後的「我已有了」、到飲雄黃酒時的幾句「為了孩子，我不能喝」、「喝得太多，會醉」、「我有點不舒服」、「我要回房休息」、「我要在寧靜中睡一覺，你到前邊去看夥計們打牌。」除了「我已有了」和「為了孩子，我不能喝」顯出其女性身份外，其他則難以辨別。何況，她在只佔邊緣地位的整個文本中呢？

綜而觀之，性別敘事真正開掘了有意被壓制和無意被忽視了的意義，它對女性敘事取得話語主權和女性身份、張揚主體性功不可沒，並真正實現了對男性敘事的解構與盡可能的平等互補。

3 剪貼敘事與複調敘事

所謂剪貼敘事就是形象地指新文本中舊文本場景和情節的板塊或條目式浮現與指涉以及新文本對舊文

本的理論滲透等敘事手法。論及剪貼敘事，我們不得不關注「互文性」(intertextuality)或「文本互涉」的重要含義，以法國女權主義批評家克里斯蒂娃(Julia Kristeva)的話講，「互文性乃是對意義的要素及其法則的批判：文學作品是文字移轉貫通的組織設置，其中重新調配了語言的秩序，並且與在先的和同時的其他文本串通起來，是以作品具有『生產性』。這是說，一則作品內部諸意象、諸隱喻之間，二則作品與作品之間，都可以看到極其錯綜複雜的交織聯想關係。」(28)當然也正是在錯綜複雜的糾纏中(古與今、戲裡戲外、遵從與解構等)，顯出了故事新編類型文本的迷人魅力。「所有本文都是其他本文的吸納與轉化」(29)。而剪貼敘事手法的運用無疑以各自的方式具體論證了這一論斷。下面筆者將以劉以鬯的〈寺內〉為例來闡述其敘事中的個性介入。

劉以鬯：「鑲嵌」。對比〈寺內〉和《西廂記》我們不難讀出前者對後者的吸納，無論人物、場景還是情節，劉以鬯都做了較大的保留。當然，前者對後者的改編也是顯而易見的，它比傳統文本有更多方向和層面的指涉，但改編不是抄襲，因為那毫無意義，而且作為讀者耳熟能詳的故事，他們也勢必希望看到傳統文本在新文本中的存留與演變。由於新舊文本間存在着千絲萬縷的關係，也就提醒讀者須用文本互涉的眼光去解讀，仔細體味新文本對舊文本的借鑒、改寫和意義上的顛覆或重建。

〈寺內〉對《西廂記》的改寫明顯體現在它「某些情節上的不銜接空隙之中。」(30)「鑲嵌」手法的運用，恰恰體現了劉以鬯改寫的部分主體精神。在第一卷鶯鶯的出場中，「不是童話。不是童話式的安排。那位相國小姐，忽然唱了一句『花落水流紅』。誰也不能將昨夜的夢包裹在寧靜中。每條河必須有兩岸。普救寺內的蝴蝶也喜歡花蕊。」相國小姐那句「花落水流紅」明顯轉承於舊文本中「可正是人值殘春蒲柳東，門掩重關蕭寺中；花落水流紅，閑愁萬種，無語怨東風。」(31)短短一句話，保留了對《西廂記》的暗涉，然而作者明顯不只是想讓讀者意識到自己隱約置身於《西廂記》的氛圍中，而引文中接下的三句話則無疑突出了作為話外音評價的敘述人努力使讀者置身故事之外的嘗試，取得

多聲共鳴、百花齊放、平等共存的文本世界。他強調「對話原則」，即文本間性，又認為「小說是表現這種『多音組合』的最佳體裁，小說所反映的人物是一個對話人物，具有多重性、發展性和未完結性。」⁽³⁴⁾

故事內外。從某種意義上講，「故事新編」中新文本對舊文本的改寫本身就體現了複調意味，只是這種複調相對簡單。而以「故事內外」來概括劉以鬯的複調敘事也是一個相對空泛的定義，但是劉以鬯在故事內外卻顯示了複調的異樣姿采。「不同方向的文類指涉，突出了小說裡的不同時空背景。」⁽³⁵⁾〈寺內〉首先是二十世紀的香港中篇小說，有它自身的時空背景；小說中，作者更會通過敘述者的聲音來講唱《西廂記》的故事；於是作者、敘述者、〈寺內〉的張生、鶯鶯和其他《西廂》裡的張生、鶯鶯等等便獨立鮮明雜亂無章又井然有序地「交匯」並「產生一種比齊聲合唱更高一級的統一。」⁽³⁶⁾當然，必須指出的是，在特定的文卷裡，有靈性的物體如「小飛蟲」、「蝴蝶」、「麻雀」、「鸚鵡」、「古梅」等成為眾多獨立聲音中的不和諧音，見證又彌補了故事內外的故事和完整性。

同時，和說唱文學裡敘事者的功能類似，〈寺內〉的敘述者經常穿梭於不同的時空背景中，在故事內外表現出他的主體介入，從而形成複調效果。

「如果眼淚可以抵擋鞭撻，老夫人非病不可。
如果西廂沒有紅娘，這故事就不能保持新鮮。
如果紅娘不反抗皮鞭，愛情必將失去應有的光澤。
如果愛情必須受到喝彩，崔鶯鶯是有點功勞的。」

可以看出第一三句是屬於故事內的描述的，而第二句就跳出了《西廂記》從而俯視紅娘在故事中舉足輕重的作用。而第四句則兼而有之，使意義具有多元和開放性。這裡的「愛情」可以理解為故事內張崔的經典愛情，同時也可指涉為人類長河中的愛情從而跳到故事之外。又如：

「用手輕撫自己的嘴唇，這唇是張生吻過的。
將桶投入情感中，汲得一桶失望。當惡夢為
寂寞的少女製造驚奇時，思想似噴泉之噴濺。」

了陌生化效果；巧妙的隱喻又突出了情竇初開的女兒敏感思春的較大可能性。

對比新舊文本，我們不難發現〈寺內〉中弗洛伊德精神分析和意識流將內心透明化的妙用，也即〈寺內〉對《西廂記》精神內涵上的鑲嵌。劉氏將人從文明的外衣中剝離出來，再現潑辣慾望中沉浮的人性。作為〈寺內〉源頭的《西廂記》，從某種程度上講，儘管文明的歷程並沒有抹殺其性愛色彩，但是劉以鬯卻要讓潛意識中的慾望復甦，「用有意識代替無意識，把無意識翻譯成有意識。」⁽³²⁾反觀〈寺內〉，幾乎所有的女人都迷戀張生、幾乎所有的男人都禁不住鶯鶯的誘惑無疑說明了性蓬蓬勃勃的流動以及它對《西廂》的鑲嵌。當然在以心理和語言進行相關的描述時，許多意象功不可沒：小飛蟲、小麻雀、蝴蝶等等都是明證。如第一卷鶯鶯到普救寺上香時，單是其女人香就令人神魂顛倒。

「慾念屬於非賣品，誘惑卻是磁性的。

張君瑞抵受不了香味的引誘；

小和尚抵受不了香味的引誘；

小飛蟲抵受不了香味的引誘；

金面孔的菩薩也抵受不了香味的引誘。」

第六卷中紅娘在讀完了張生的書信後，「紅娘渴望有一隻粗暴的手，暗忖：那張生一定在昨夜的夢中辛苦了，今朝才會寫下那麼多的震顫的字。」慾望的面具已悄然摘下，讓人看到赤裸的春心。

複調敘事源於巴赫金(M. Bakhtin)的複調理論。他在評價陀思妥耶夫斯基長篇小說的基本特點時提出了複調概念，「眾多獨立而互不融合的聲音和意識紛呈，由許多各有充分價值的聲音(聲部)組成真正的複調……不是眾多的性格和命運同屬於一個統一的客觀世界，按照作者的統一意識一一展開，而恰恰是眾多地位平等的意識及其各自的世界結合為某種事件的統一體，但又互不融合。」⁽³³⁾巴赫金為我們圈定了一個

第一句明顯是故事內驚驚的舉動和思想；第二句則是敘述者對故事中少女思想情感的判斷。短短的段落中往往可見出劉氏的苦心孤詣。

結語

如前所述，神遊於敘事的實驗中讓劉以鬯給我們培植了一個姹紫嫣紅的百花園，但是，應當指出，即使是可算作香港文學經典的新編，從更高的要求來講，若想真正成為時間愈洗刷愈清晰的世界級經典文本，似乎仍有較大的重寫空間。於劉以鬯而言，香港全面商品化的浪潮及其相應的文化氣候顯然也要求文學創作的淺俗化與世俗化，有時甚至強調到了粗俗化、實用化和簡單化的層面。而高擎現

代主義文學大旗力主實驗創新的劉以鬯，在堅守陣地的同時，也不得不為曲高和寡艱澀深銳的現代文學的在香港的發展繁榮而遷就這種文化氣候，體現在其故事新編中也體現出其主題的相對淺顯化和現實化。如朱壽桐所言，「就這些傳統故事和傳說所展開的現代闡釋也只是現代人應有的感興，沒有真正顯現出現代主義理性的深刻銳意；它們所傳達的仍是一種平民化的現代觀念，一種與現實生活密切聯繫的淺俗哲理，對現代市民階層都有現實的啟迪效用。」(37)如果以經典現代主義小說來反觀劉氏的「故事新編」，作為香港文學重鎮的劉以鬯似乎仍可以在主題的深刻性上做進一步探索。

「麻雀雖小，五臟俱全」，通過對佔劉氏較小比重的故事新編我們仍不難讀出劉氏的敘事的迷人魅力。我們衷心祝願劉以鬯在想象與現實之間的徘徊中更多的是神遊，而非拘囿於俗世的無奈駐足，從而將我們帶入更加五彩繽紛的經典文本世界！

【註】

- (1) 王岳川〈新歷史主義的文化詩學〉，見《北京大學學報》1997(3)，頁24~25
- (2) (3) 分見米蘭·昆德拉著《小說的藝術》，孟湄譯，北京三聯書店，1992，頁13與頁37
- (4) (11) 劉以鬯《酒徒·初版序》，見《劉以鬯研究專集》，成都四川大學出版社，1987，頁63
- (5) 見張京媛編《新歷史主義與文學批評》，北京大學出版社，1993，頁19
- (6) (荷蘭)D·佛克馬《中國與歐洲傳統中的重寫方式》(范智紅譯)，見《文學評論》(北京)1996(6)，頁148
- (7) 浦安迪講演《中國敘事學》，北京大學出版社1997，頁15
- (8) 龔思明《文學本體論》，廣西桂林廣西師範大學出版社，1998，頁168
- (9) 米歇爾·福柯《知識考古學》(謝強等譯)，北京三聯書店，1998，頁3
- (10) 劉以鬯《寺內》，見《劉以鬯實驗小說》，北京中國人民大學出版社1994，頁213
- (12) 周偉民與唐玲玲《論東方詩化意識流小說》，北京中國社會科學出版社，1997，頁126
- (13) (元)王實甫《西廂記》，王季思校，上海古籍出版社，1996，頁45~64
- (14) 也斯《香港文化空間與文學》，香港青文書屋，1996，頁141
- (15) 張世君《紅樓夢的空間敘事》，北京中國社會科學出版社，1999，頁103~104
- (16) 弗洛伊德《性愛與文明》，合肥安徽文藝出版社，1987，頁275
- (17) (瑞士)方迪《精神分析學與微精神分析學實用詞典》，北京商務印書館，1998，頁117
- (18) 具體可參閱劉以鬯《盤古與黑》，見《香港文學》1993(8)，頁20
- (19) (24) 謝福銓〈令人耳目一新的佳作——讀劉以鬯小小說《追魚》〉，見香港《文匯報·文藝周刊》1992年4月19日，第725期

- (20) 轉引自(美)喬納森·卡勒〈作為婦女的閱讀〉，見張京媛編《當代女性主義文學批評》，北京大學出版社，1992，頁51
- (21) (法)西蒙娜·德·波伏娃《第二性》(陶鐵柱譯)，北京中國書籍出版社，〈作者序〉，頁11
- (22) 《弗萊研究：中國與西方》，北京中國社會科學出版社，1996，頁107~108
- (23) 李今編《劉以鬯實驗小說》，北京中國人民大學出版社，1994，頁342
- (25) 李小江〈女性審美主體的兩難處境〉，見葉舒憲編《性別詩學》，北京中國社會科學出版社，1999，頁44
- (26) 王雄〈閱讀陶然〉，見海口《海南師院學報》1998(3)，頁54~55
- (27) 陳順馨《中國當代的女性敘事與性別》，北京大學出版社，1995，頁113
- (28) 轉引自陸揚《德里達·解構之維》，武漢華中師範大學出版社，1996，頁182
- (29) (30) 分見容世誠〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇香港小說〉，見陳炳良編《香港文學探賞》，香港三聯書店，1991，之頁266、頁267
- (31) 同(13)之頁2
- (32) 同(16)該書總序之頁4
- (33) (俄)巴赫金《巴赫金文論選》，北京中國社會科學出版社，1996，頁3
- (34) (法)讓—伊夫·塔迪埃《20世紀的文學批評》，天津百花文藝出版社，1998，頁276
- (35) 容世誠〈「本文互涉」和背景：細讀兩篇香港小說〉，見陳炳良編《香港文學探賞》，香港三聯書店，1991，頁279
- (36) 南帆《小說藝術模式的革命》，上海三聯書店，1987，頁148
- (37) 朱壽桐〈香港現代主義文學論〉，見《學術月刊》(上海)，1996(10)，頁105