

安娜·芙洛斯基

在高中讀書時，我開始學寫小說。第一篇小說題為《流亡的安娜·芙洛斯基》，寫一個白俄女人離鄉背井流轉到上海的生活。

寫白俄女人，無非想在小說中加一些異國情調，使小說能夠有一些新意，跳出窠臼。其實，我對白俄的認識很淺，雖然常在上海法租界霞飛路見到羅宋孀三與羅宋妓女，對他們的實際情況並不了解。因此，剛落筆就有一個難解的問題：主角的名字叫什麼？我不懂俄文，也沒有懂俄文的朋友，要解決這個問題，唯有到圖書館去看書，看到列夫·托爾斯泰的長篇小說《安娜·卡列尼娜》，暗忖：「將主角喚作安娜吧。」然後翻閱內文，在第七章看

## 我怎樣學習

# 寫小說

劉以鬯

到另一主要人物的名字是：亞力克賽·機利諾微支·芙洛斯基，就決定將主角叫做安娜·芙洛斯基，不但不知道這種做法十分幼稚；反而以為將洋味羶雜在小說裡是很時髦且有新意的做法。

小說寫成，我拿給同學華君武看，華君武繪製三幅插圖，寄給朱血花（旭華）先生。朱先生將這篇小說發表在他主編的《人生畫報》（二卷六期，一九三六年五月十日），使我得到很大的鼓勵。

「孤島」時期寫的小說

中學畢業後，七七事變爆發。我入大學讀書，課餘仍在寫稿。我寫了《山麓的風暴》、《自由射手》、《羊群和疲憊的牧羊人》、《七里畝的風雨》

等幾篇習作投寄《文匯報》副刊與《文筆》，都被採用了。這幾篇小說雖有真切情意，也有抗日內容，因為缺乏真實的體驗，不能不將想像轉化為現實。

讀大三時，聖約翰大學從「大陸商場」搬回梵王渡，我在上學或放學的時候必須經過滬西越界築路，對這一帶的物境相當熟悉。越界築路是三不管地區，租界的居民可以去；日軍佔領區的居民也可以來，環境特殊，有不少賭場、夜總會、酒吧、餐館、煙窟、夜花園、俱樂部與裸女表演舞蹈的場所……。我覺得這一區的夜生活很有特色，有意寫一篇有抗日含意的小說，以這些生活情景作為襯托，寫一個地下工作者與一個白俄表演女郎的愛情故事。那時候，有一個姓湯的同學讀過俄文，我向他提過一些關於俄國人的問題。

一九四一年夏，大學畢業。幾個月後，太平洋戰爭爆發。

### 在重慶寫《地下戀》

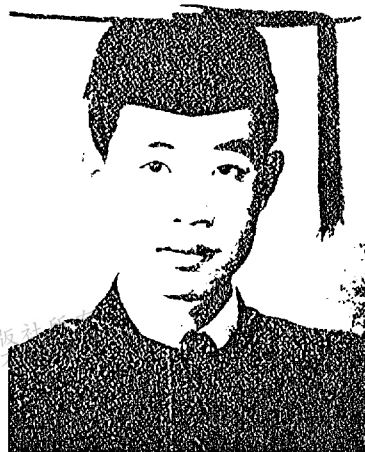
太平洋戰爭爆發後，日軍進入租界，「孤島」陸沉。我不願在敵人統治下生活，帶着簡單的行李，隻身前往重慶。到了重慶，因為找不到工作，寄居在小龍坎親戚開設的鐵工廠裡。就在這時候，我開始撰寫在上海構思的那篇小說。

我將小說題為《地下戀》，情節是虛構的；不過，為了使小說具有真實性，我盡量加插熟悉的生活場景，將實際情況當作顏料搽在虛構的情節上。

過了幾個月，《國民公報》找我去編副刊。我利用空閒的時候將小說寫成，字數超過三萬，是我最早寫的中篇小說。我知道中篇小說被採用的可能性很微，所以沒有投寄報刊。我很想將《地下戀》發在《國民副刊》，卻一直沒有發，理由是：這篇

小說字數頗多，發表在自己編的副刊裡，萬一有人不滿，可能招致嚴重後果。基於這個理由，一九四四年接編《掃蕩報》副刊時，也沒有將《地下戀》登在《掃蕩副刊》裡。我祇是寫一些短稿如故事新編《西苑故事》、微型小說《風雨篇》、短篇小說《飢餓線上》等。

出乎意料之外，有一天，我在編輯部工作時，王藍問我有什麼新作，我將寫在拍紙簿裡的《地下戀》拿給他看，他拿去交給他的朋友，發表在一九四五年九月出版的《文藝先鋒》第七卷第八期。



一九四一年劉以鬯在上海聖約翰大學畢業

### 沒有創意

《地下戀》刊出時，日本已宣佈無條件投降。一九四五年十二月，我從重慶回到上海，先在上海版《和平日報》編副刊；然後辭去《和平日報》的職務，用父親遺給我的錢創辦出版社。

出版社成立後，沈寂約我為他編的《幸福》雜誌寫小說，我寫了《失去的愛情》。

與《地下戀》一樣，《失去的愛情》也是一篇三萬多字的中篇小說，雖由國泰電影公司拍成電

影，敘述方式受一篇奧國小說的影響，沒有創意。

《失去的愛情》發表後，沈寂再一次向我索稿，我抽不出時間寫新作，祇好將《地下戀》交給他在《幸福》雜誌重登，題目改為《露薏莎》。

抽不出時間寫新作，因為出版社有許多事情需要處理。為了實現求學時的理想，我將全部精力放在出版社。我對出版社抱有很大的希望；可是怎樣也沒有想到：辦了兩年的出版社竟會因通貨惡性膨脹陷於嚴重困境，使我必須到香港去尋求新機會。

### 通俗·輕鬆·趣味

一九四八年，我從上海來到香港，因為人地兩疏，謀職不易，祇好賣文為活。香港是個商業社會，文學商品化的傾向十分顯著。大部分報刊為了招徠讀者，都走通俗路線。在這情況下，除非不想將寫成的文章換取稿費；否則，一定要將別人的要求當作自己的要求、將別人的看法當作自己的看法、將別人的喜惡當作自己的喜惡。那時候，報刊的情況與三十年代的情況無太大分別，一如茅盾在《〈第一階段的故事〉後記》中所說：「香港各報副刊視為足資號召的東西主要是武俠、神怪、色情。」我從未寫過武俠小說；也不願將鹽花灑在文字中。因此，當我在報刊撰寫連載小說時，我祇寫通俗小說，不寫庸俗小說；祇寫輕鬆小說，不寫輕薄小說；祇寫趣味小說，不寫低級小說。這種寫法，與三十年代茅盾在香港《立報》寫《你往哪裡跑》的構思有些相似，目的在於爭取不同層次的讀者群，擴大報紙的發行量。問題是：過分重視小市民口味與市面價值，即使不寫黃色小說；不寫神怪小說；不寫廉價小說，寫得一多，難免背叛自己，忘掉自己，甚至失去自己。

我不願失去自己，即使日寫萬字「娛人小



說」，為了找回失去的願望與興趣，也寫自己想寫的小說。

### 酒後失言

一九六二年，鑒於傳統與常規的局限性頗大，我決定寫一部有獨特敘述方式的小說《酒徒》。

激發我寫《酒徒》的動機是：

(一) 娛樂他人的小說寫得太多，很想寫一些娛樂自己的小說。

(二) 三十年代中國小說出現「差不多現象」，使我覺得有必要寫別具一格、與眾不同的小說。

(三) 我對「五四」以來新文學的看法，與某些人的看法有很大程度不同。我將自己的看法寫出，難免招致不滿。沒有辦法，祇好通過「酒徒」的嘴說出，希望以「酒後失言」的解釋，取得原有。

(四) 通過「酒徒」的感受反映香港社會的某些現象。

(五) 我接受柯恩 (J. M. COHEN) 的見解：「詩是使文學繼續生存的希望。」

### 用小說形式寫詩體小說

拜倫的詩體小說《唐璜》是長詩，不用小說形式。

普希金的《葉甫蓋尼·奧涅金》是長詩，不用小說形式，被視為「詩體小說」。

一九六四年，我寫《寺內》，嘗試用小說形式寫詩體小說。

### 從長篇中抽出來的短篇

一九六五年十月一日，我開始為《新生晚報》寫《有趣的故事》，邊寫邊發表，至一九六六年五月二十日寫完，共二十三萬字。寫這部小說的意圖是：將一個寫作人的願望、回憶、情緒、生活細節、內心活動與虛構的情節結合在一起，展示一些「快樂的或不快樂的」事情。下筆前，我相信這個意圖可以促使寫一部具有新意的小說；下筆後，寫得十分雜亂，與最初的想法有很大的距離。因此，小說在報紙刊完後，雖有出版社願意為這部長篇出單行本，我也沒有接受。過了十年左右，台灣幼獅文化事業公司為我出版小說集，我將其中有關蟑螂的一段抽出，改為四萬餘字的中篇。到了一九九〇年，香港三聯書店為我出版選集，我再一次刪削《蟑螂》，改為兩萬字的短篇。一九九五年，Josephine Kung 將《蟑螂》（短篇）譯成英文，列入卜立德（D.E. Pollard）博士編輯的《劉以鬯小說選》（英譯本）。

### 現實與幻想

從一九六七年到一九六九年，我曾經應雜誌之

約寫過六個短篇小說：

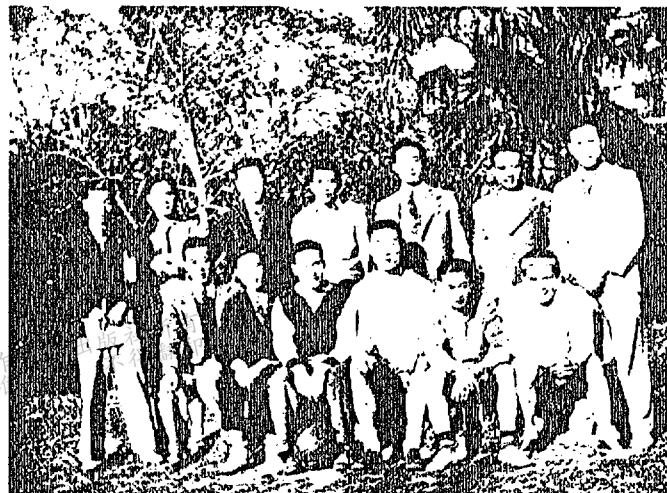
（一）刊於一九六八年二月一日《筆端》第三期的《鏈》。

（二）刊於一九六八年三月十六日《知識分子》半月刊創刊號的《動亂》。

（三）刊於一九六八年四月十六日《知識分子》半月刊第三期的《春雨》。

（四）刊於一九六九年七月號《幸福家庭》的《一個月的薪水》。

（五）刊於一九六九年十月號《幸福家庭》的《吵架》。



一九四〇至四一年度上海聖約翰大學籃球預備隊合影，前排（左二）坐者為劉以鬯。

（六）刊於《明報月刊》一九七〇年二月號（第五卷第二期）的《除夕》。

《鏈》是一篇沒有故事的小說，用鏈的結構將幾個人物連接在一起，反映香港社會生活的複雜。

《動亂》以物為主，用物的獨白紀錄一九六七年香港「五月風暴」的動亂。

《春雨》用雨勢比喻思想的活動，是一篇政論體的小說。



《一個月的薪水》寫人性的矛盾。

《吵架》是沒有人物的小說，從另一視角寫家庭糾紛。

《除夕》用幻想與現實構成淒惘氣氛。

### 將長篇刪改為中篇

一九六九年，《明報晚報》約我寫連載小說，我寫《鏡子裡的鏡子》。

篇名《鏡子裡的鏡子》，祇是縮寫。我的意圖是：「鏡子裡的鏡子裡的鏡子裡的鏡子……」。

鏡子是可以反映真相的東西，並非真相。你可以在鏡子裡見到自己的像，但不是你。當你站在鏡子前的時候，你與鏡子裡的人是一個人，不是兩個人。鏡子裡的你是虛象；鏡子外的你才是真實的你。因此，站在一間三面是鏡的斗室中，雖然見到一群「你」，卻不會感到擠迫。同樣的情形，內心空虛恍惚的你在擠擠插插的街道行走，雖然前後左右都是行人，你也會產生寂若無人的感覺。

根據這個想法，我寫《鏡子裡的鏡子》，展示有孤寂感的人在大城市跌落心理困境的煩懣。

小說在報紙刊載時，長十八萬字；結集時，我刪去十二萬字，將長篇改為中篇。

### 善念與惡念搏鬥

一九七〇年至七一年，香港治安很壞，不但到處有人持刀搶劫；而且隨時有人持刀搶劫，情況嚴重，使我覺得有必要寫一篇以搶劫為題材的小說。

小說題目為《刀與手袋》，（出單行本時改為《他有一把鋒利的小刀》，）寫一個無業青年走上歧途的經過。

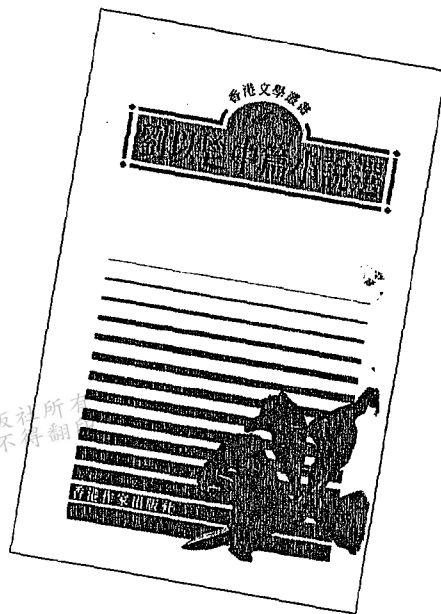
為了表達小說主要人物的內心衝突（善念與惡

念搏鬥）和粗暴行為，我採用混合描寫的方法，一方面用傳統現實主義手法敘述事件；一方面用直接內心獨白寫小說人物與自己的「對白」，將人物的思考與事情發展交替進行，藉此開拓傳統現實主義寫法的涵蓋面，加強虛構情節的真實度。

由於小說將事件與人物思維混在一起描寫，我不能不採用兩種不同的手法：（一）寫「事件」時，我不退出小說；（二）寫人物的心理狀態時，為了使讀者感受人物的矛盾思維，我盡量不介入。這樣的安排，目的祇有一個：使合在一起的事件描述與人物心理狀態能夠產生互補效應。

### 沒有故事的小說

我寫「娛己小說」得到的動機，有些是很偶然的。一九七二年，倫敦吉本斯公司舉行華郵拍賣，我投得「慈壽九分銀對倒舊票」雙連。郵票寄來後，我通過顯微鏡察看這雙連票時，產生了用「對倒」方式寫小說的概念。



「對倒」是郵學上的名詞，指一正一負的雙連郵票。因此，寫「對倒」時，我用雙線並行發展的格式，敘述兩個陌路人（一男一女）在同一個生活場景中的行動和思想。

由於兩個主要人物素不相識，且無關係，雖然曾在電影院並排而坐，也祇不過作了偶爾的斜視而已。換一句話說，這是一篇沒有故事的小說。

小說是記載故事的一種文體，需要完整的故事情節。沒有故事情節，就不可能有爭鬥與糾葛。沒有爭鬥與糾葛，就不可能有興味線。沒有興味線，就不可能提高讀者的閱讀興味。《對倒》是沒有故事的小說，縱有新意，未必能被讀者接受。所以，到了一九七五年，我將十二萬字的《對倒》改為短篇小說。

### 為香港歷史加一個注釋

一九七三至一九七五年，我寫長篇小說《島與半島》，企圖為香港歷史加一個注釋。

《島與半島》分兩部分：一部分是虛構的敘述；一部分是非虛構的敘述，合在一起，成為另一類雙線敘述。小說是虛構的，為了增加虛構情節的可信性，我覺得有必要將社會生活的真實現象融進虛構情節，組成橫式結構。

鑒於複雜情節不易重現真實，我寫《島與半島》時，盡量減少這篇小說的故事性，不用曲折離奇、錯綜繁雜的故事去迎合讀者趣味。

在《星島晚報》發表時，這篇小說中的兩部分敘述用相同的字體（老宋），出版單行本時，我將書中非虛構敘述改用楷書字體，藉此減少敘述的混合性，使真實的生活現象能夠對虛構故事產生反照效果。

### 用人物的思想推動情節

一九八〇年十一月二日，我為《明報晚報》寫連載小說《躊躇》，開頭這樣寫：

「楊蓉走出那家百貨公司，提着大包小包穿過馬路，走去電車站搭乘電車。她住在北角姊夫家裡，」寫到這裡，覺得用這種傳統模式來寫，不能符合表達主題的需要。理由是，我既然要寫一個上海女人在新環境中的內心衝突，就該直接寫人物的思想。

有了這個想法，我立即將剛寫下的幾句劃掉，重新開始：

「怎麼辦？車站全是候車的人，擠不上去的。為了搶時間，大家都用蠻力代替禮貌。還是搭巴士吧。……」

為了着重表現「內在的真實」，我決定寫小說人物的內心活動。不過，我的寫法與「狀態小說」不同。「狀態小說」排斥情節與事件；我寫《躊躇》，不但不排除情節與事件；而且用小說人物的思想推動情節。

用人物的思想推動情節，作者必須退出小說。換言之，小說中的「我」不是小說作者，而是小說主角。因此，在深化現實主義這一點上，這種寫法可以使小說更忠實於生活

對我來說，寫這篇小說是一種嘗試。

這篇小說於一九八〇年十一月四日開始在《明晚》連載；於一九八一年一月十四日結束，長六萬字。

一九八五年，華漢文化事業公司為我出版小說集《春雨》，我將修改後的《躊躇》收在集子裡，題目改為《猶豫》。

一九九五年，FlorenceHo將《猶豫》譯成英文，收在卜立德（D. E. Pollard）博士編輯的《劉

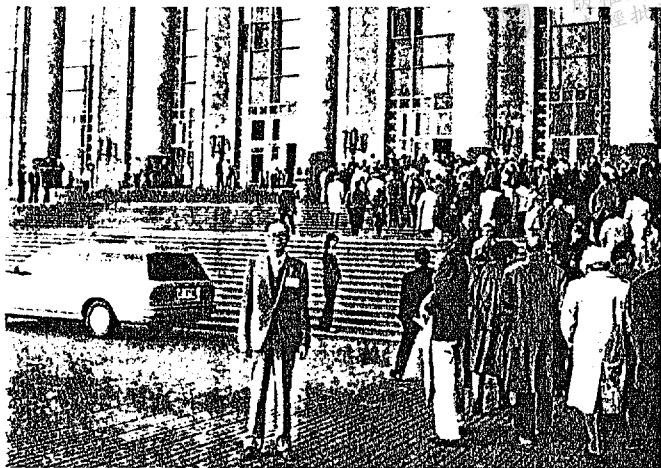


編的故事。

我喜歡寫故事新編。不過，產量不多。除《盤古與黑》、《寺內》、《除夕》之外，尚有《借箭》、《孫悟空大鬧尖沙嘴》、《蛇》、《蜘蛛精》、《追魚》。

《借箭》是我在一九六〇年寫的詩，也是傳統的詩體小說。

《孫悟空大鬧尖沙嘴》用現代人的想像突出孫悟空的風趣。



一九八八年十一月，劉以鬯參加中國文學藝術界聯合會第五次代表大會。

《蛇》取材自《白蛇傳》。我將傳說中的神奇性與虛構挑出，使幻想中的假像重回現實。在我的筆下，許仙是凡人；白素貞也是凡人。

寫《蜘蛛精》，我用間接內心獨白重現唐僧的人性。

寫《追魚》，取材於越劇《追魚》。越劇《追魚》寫金鯉魚到人間來受苦；我在微型小說《追魚》中寫讀書人到池底去和一條魚追尋快樂。

#### 將現實主義和現代主義結合起來

文貴創新，寫小說必須寫出特性和品格。從一

九三六年開始學習寫小說到今天，我曾經用傳統的現實主義方法寫過五、六千萬字的「娛人小說」；但在寫「娛己小說」時，我重視「文貴創新」、「文章須自出機杼」的看法。我不反對現實主義的基本原理；也接受小說摹擬現實的假設。不過，傳統現實主義小說在摹仿生活時，單寫外部真實，是不足夠的，為了擴大覆蓋面，有必要深入人物的內心。正因為是這樣，我一直在尋找別有風味的表達方法，使小說具有創造力。我知道：「新」的小說不一定是好小說；但是好小說卻不能沒有新的意味。我寫「娛人小說」時，一直強迫自己追求新異。正因為這樣，有人認為我的小說明顯受了法國新小說派的影響。其實，我並不完全贊同新小說派的創作原則與理論。新小說派「拒絕一切小說的傳統」（引自周紅興主編《簡明文學詞典》，第四八四頁）；我在求新求異時，並不「拒絕一切小說的傳統」。新小說派「認為傳統的現實主義小說已落後於新時代要求，必須摒棄傳統的小說觀念」（引自周紅興主編《簡明文學詞典》，第四八四頁），我卻不反對現實主義的基本原理。我不反對現實主義的基本原理，主要因為「所有小說都會以某種方式與現實主義的一般原則相聯繫。」（引自羅傑·福勒編《現代西方文學批評術語辭典》，第二六四頁。）由於這些看法的不同，我與新小說派相似的地方祇是一個「新」字。新小說派寫新小說；我寫的「娛己小說」也是新小說。除此之外，走的並非同一條路子。我着重求新的意圖，希望能夠在浩若煙海的小說中寫一些具有新意的小說。因此，明知「現代主義的特點是違反傳統的現實主義方法」（引自《辭海——文學分冊》，第二十四頁。）為了體現個人的風格，我嘗試將現代主義和現實主義結合在一起。

（二〇〇二年二月二十六日）