

對倒的時空

——劉以鬯與他的文學世界

西 柚

第五章 獨立蒼茫雲海間——劉以鬯的實驗小說

現實世界是：東半球的人看到月亮，西半球的人看到太陽

——劉以鬯《副刊編輯的白日夢》

無可置疑，劉以鬯是中國的現代主義作家。

從六十年代初的「中國首部意識流長篇小說」《酒徒》，到一九八三年的《一九九七》；從一九五一年的《天堂與地獄》到一九九一年的《黑色裡的白色 白色裡的黑色》；從一九八三年《打錯了》，到二〇〇二年《顏色》，劉以鬯先生在香港五十餘年的創作生涯，讓讀者充分領略了「實驗小說」的魅力；他在現實主義和現代主義間「對倒」的寫作技巧，讓讀者從這些成功的作品中看到：劉以鬯在小說世界的探索永無止境，其小說魅力不僅僅在描述了一個真實的香港世界，還在於創造了另一個更貼近本質的真實香港。

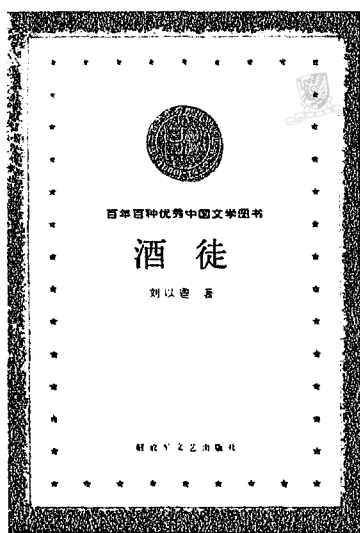
一、酒徒：在現實主義與現代主義中「對倒」

劉以鬯先生把在藝術上有所探索作為的小說定為「嚴肅文學」，是實驗小說，誰又能想到這樣的小說，大部分都是劉以鬯在為生計奔波極度疲倦時構思寫作的。

從一九四八年由上海來到香港，半個多世紀的辛苦耕耘於文學園地，寫了七、八千萬字的通俗小說，劉以鬯視這些文字如過眼雲煙，在他創作年表上，從來也沒給他們一點地位。那是為生計生存必需要做的，而對於他精心創作的「嚴肅文學」，他是視為「娛樂自己」的，那是以一種喜悅之心去做的一件高興的事情。

在劉以鬯多如繁星一樣的作品裡，對於作家自己本人而言，他最喜歡的是《對倒》（見漢聞著《名家筆耕度春秋——劉以鬯默默耕耘六十春》）。

《對倒》在劉以鬯作品中堪稱結構最精巧、最完美的一部，兩條線並向而行，交織成一個整體，淳



《酒徒》被選入百年百種優秀中國文學叢書

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，一路街景觸發的意識流動和白日夢卻截然不同，老者在如煙往事裡浮遊，少者在未來的漂渺虛無中飛翔。

《對倒》是復調結構的典型。作品中所描寫的兩個人物即阿杏和淳于白，淳于白懷念過去的時代，在回憶中找尋歡樂；阿杏生活在幻想中，著眼於未來。兩個人都生活在非真實的自我狀態的時空中。全篇沒有完整的故事，由許多零碎的生活片斷組合而成，每人的生活各自獨立，但雙線平行交錯發展。

「只能在回憶中尋求失去的歡樂」的老人，和「睜大眼睛做夢」的少女，沿著不同的心理軌跡，讓在現實中無法實現的幻想在白日夢中恣意張揚蕩漾。兩個人的幻想世界表面上截然對倒：一個追憶過去，一個憧憬未來，而實質上並無區別。現實是短暫的，人生就是「過去」與「將來」的組合，走向未來等於走向過去，淳于白的昨天或許便是亞杏的明天。小說第四十節，淳于白與亞杏在夢中交合，空間距離消失，時間差異不復存在，在此顯示

了未來與過去並無區別，淳于白與亞杏的白日夢在他們夢中交合的瞬間得到滿足：淳于白恢復了青春，亞杏的幻想和性慾得到了滿足。時間和空間的差距也在這一瞬間完全消失。

《對倒》的奇特不在文字，而在布局，在雙線平行的結構與現實、意識、幻覺、回憶的交錯、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，翌晨兩只麻雀各自東西。《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哲學思想：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。走向未來等於走向過去。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，亦不乏象徵意義。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》裡既荒誕卻又不無幾分必然。在這淡淡的反諷語境中，蘊含著一種深刻得令人顫栗的人生哲理：現實與未來，正與反、實與虛互為呼應，互為對方。在大的時空裡，它們互為對倒成為另一種更接近本質的自己。

《對倒》的出色地方，是作者對氣氛的營造和控制自如。一層層一塊塊地構架，表面上互不相涉的

關係有如圍棋盤上的棋子，分布在各個漠不相關的位置中，但每行一步便緊扣一步，精彩處令人目不暇接。本橋春光在日譯本《現代中國短篇小說選》（一九七五年榮光版）中，將《對倒》和魯迅的《孔乙己》、師陀的《期待》、姚雪垠的《差半車麥秸》並列。

劉以鬯先生的一生中，充滿了「對倒」的幽默，他的創作方法是在現實與現代之間的「對倒」，他的人生是在「娛樂別人」與「娛樂自己」中「對倒」。就連那被人津津樂道的長篇小說《酒徒》，當初，劉以鬯先生的寫作動機是「在忘掉自己的時候尋回自己。」沒想到的是，雖然是「嚴肅文學」是「為了娛樂自己」，但當它在《星島晚報》連載以後，竟出乎意料地「娛樂」了別人。一九六三年十月，由香港海濱圖書公司出版單行本，而且隨後《酒徒》一版、再版、三版、四版。在此之前，從一九六二年底至一九六三年五月，香港報刊上有六篇文章從不同的角度對《酒徒》做出了回應和評論。從一九六二年出版之後至今四十年漫長的歲月考驗，這部作品已在香港和海內外華人文學世界中獲得了廣泛好評。也斯在《現代小說家劉以鬯》一文中如此中肯的評價這部小說：「在六十年代初期面世的《酒徒》是一本豐富而耐讀的作品，作者以創新而又表現力強的技巧，呈現一個矛盾痛苦的心靈，折射出一個轉型期的病態社會。同時，從內容到技巧都表現了作者對消費文化的抗議。《酒徒》也可以說是香港小說的一個里程碑，在九十年代的今日，依然光芒四射，魅力不減。」

在這部小說中，作者塑造了一個既是作家又是酒徒的人物，劉以鬯對此曾說過：「我要通過一個文人的感觸點來反映香港社會的某些現象，特別是文學因商品化與庸俗化的傾向而喪失特質性的事

實。」（見劉以鬯：《我為什麼寫〈酒徒〉》）

在這部小說中，我們看到香港文人階層沒有在商業化的社會中或隨波逐流，或沉淪下去；而是在矛盾、痛苦的心靈自我掙扎之中，保存了文人個體對文學理想的執著，看到文化人探尋生活真諦的可貴勇氣以及他們作為個體生命的光彩。

就是這篇小說，雖然以其「嚴肅」的面目最初出現在香港報刊上，但因其寫作手法的獨特，內容極具現實的震撼力，依舊在香港文壇引起文學界的廣泛重視。

《酒徒》在一九六二年十月十八日開始連載於香港《星島晚報》，一九六三年三月三十日全文刊完。一九六三年十月香港海濱圖書公司初版了該小說的單行本，一九七九年台灣遠景出版事業公司出台灣版，距港版已是十六年之後，一九八七年十一月遠景版出第三版，一九八五年九月北京中國文聯出版公司出版《酒徒》大陸版，一九九三年四月，香港金石圖書貿易有限公司重印，一九九四年九月中國人民大學出版社將《劉以鬯實驗小說》再一次印刷，到二〇〇〇年王家衛導演的電影《花樣年華》，再次掀起劉以鬯先生的小說熱，香港、大陸各出版商又一次紛紛瞄準了劉以鬯的小說，《對倒》、《酒徒》當然在首列。

長篇小說《酒徒》的影響已不僅僅局限在港台，在大陸其影響日見顯著。

《酒徒》在大陸面世時，距離在香港出版的時間已有四十年之久，而大陸讀者仍為之折服的原因，是那種文化人面對商業大潮的無所適從，徬徨和矛盾的特殊心態。其中作者在《酒徒》中對於嚴肅文學的思考，越過地域與時間，深深震撼和打動讀者的心。

將近半個世紀以來，劉以鬯的實驗小說，在時



空的變遷中越發顯現出其作品的藝術魅力。尤其是《酒徒》，首先它能暢銷於香港、台灣、中國內地，喜歡它的讀者並非帶著獵奇的心理，因為《酒徒》不是類似於劍俠、通俗言情小說可以給人精神刺激，而是以一種對文學藝術的諸多思考，引起三地讀者心靈的共鳴。二是從它問世的六十年代初，其間香港、台灣、中國內地風雲變幻，而這鉅大的變化卻沒有讓這部作品失去它明亮的色彩，作品中所蘊含的鉅大的容量，讓讀者在不同的時間和地區背景中，解讀出它的新意，體味出作品的多向度的價值。

《酒徒》與作者其它的實驗小說一樣，是現實主義與現代主義結合的產物。

現實主義和現代主義是兩種截然相反的文學形式，但在劉以鬯的作品中卻得到了奇妙的融合。他所堅持的是以現代主義技巧，講述現實主義的故事，由此將香港的世相百態，將文學的千姿百態呈現給讀者。

《酒徒》中的主人公，不僅是一位作家，而且是一個經常喝得醉醺醺的酒徒，他的經歷和遭遇、思想與心態、素質與學養，以及其作家職業專長所賦予的良好的感受力和敏銳的觀察力，都有助於主人公發揮作為香港社會和香港文壇的「感觸點」的重要作用，有助於增強小說的社會內容的深刻性和小說抨擊現實的針對性。

《酒徒》發表以後，最為引人矚目的是它對意識流技巧的運用，凡是評論和研究《酒徒》的文章，幾乎都要對它在這方面的成就和特色著重論述，有人稱它是「中國第一部用意識流技巧創作的小說」。

劉以鬯曾經多次明確說過，他寫《酒徒》「只是想寫一本與眾不同的作品，卻不一定寫一部完全用

意識流技巧的小說」。在《酒徒》的創作中，劉以鬯把意識流技巧作為小說運用的主要技巧，並輔之以其他技巧，從而構成了一個獨特的藝術描寫體系。

運用意識流技巧，來描寫主要人物酒徒這位職業作家的生活遭遇及心理反應，揭示他極端矛盾、苦悶的精神世界的內在真實；運用意識流技巧並將大量的具體的描寫，巧妙地與自由聯想、內心獨白、現代詩意象組合等多種技巧緊密配合，從而構成《酒徒》中許多頗有特色而富於表現力的藝術畫面和場景。自由聯想、內心獨白等技巧本身的概念和內涵，是與意識流技巧既有聯繫而又有所區別的，但在小說《酒徒》的實際描寫中，卻是把它們綜合運用、融為一體的，酒徒醉酒後的朦朧狀態和夢中境界，通過這些現代文學藝術技巧，描寫的淋漓盡緻，展現出酒徒那獨特的心理的變幻、心靈的飄忽等內在世界的真實。同時，小說又用理性的內省和冷靜分析的筆法對酒徒醒後理智恢復正常時，對自己、對現實作相當深刻的洞察和批判。另外，小說還用傳統的敘事手法，簡潔地描述基本的情節，使小說具有一個雖然淡化、單純，可是輪廓分明的故事框架。

《酒徒》不僅描摹了一代文化人的靈魂，而且也展現了新文學發展所藉以支撐的靈魂的搏動。劉以鬯再三指出：「現代小說家必須探求人類的內在真實」。那麼，怎麼樣的作品才能稱得起表現「人類內在真實」的傑作？劉以鬯指出：湯瑪斯曼的《魔山》，喬伊斯的《尤利西斯》與普魯斯特的《追憶逝水年華》是現代文學的三寶；此外，格雷夫斯的《我？克勞迪亞》；卡夫卡的《審判》；加繆的《黑色病》；福斯特的《往印度》；薩特的《自由之路》；福克納的《喧囂與騷動》；浮琴尼亞·吳爾芙的



「劉以鬯作品討論會」於一九九五年十月二十日在北京舉行，劉以鬯（前排左四）與參加者合影

《浪》；巴斯特納克的《最後夏天》；海明威的《再會吧，武器》與《老人與海》；費滋哲羅的《大亨小傳》；帕索斯的《美國》；莫拉維亞的《羅馬一婦人》，以及芥川龍之介的短篇等等，都是每一個愛好文學的人必讀的作品。（見小說《酒徒》）

學習西方的現代主義文學技巧，並不是生搬硬取。所以在談到《酒徒》的意識流描寫時，劉以鬯多次強調指出，他所運用的意識流技巧是有自己的寫法和特點的。

劉以鬯說：「……《酒徒》雖然用的是意識流技巧，卻是我自己的寫法，並不摹仿《尤利西斯》或《喧囂與憤怒》或《浪》。」

「……我無意臨摹西方的意識流小說，也無意寫沒有邏輯的、難懂的潛意識流動。意識流既是一種技巧，任何人都可以利用這種技巧寫出具有個人風格和特色的小說。……我覺得寫小說應該走自己的路，盡可能與眾不同，使作品具有獨創性。」

劉以鬯把文學本身看作「是一種創造」，從而把文學從「反映」和「摹仿」現實的從屬地位推上了一個自足自律的位置。他認為「小說不但反映人

性，也可以視作對人生的解釋」。

小說藝術並不僅僅是對人生和自然的摹寫或翻版，而且也可以是由小說家所創造的獨立的藝術世界。首先對「文學究竟是什麼？」劉以鬯自己作了回答。他明確提出「文學是一種藝術」（見《香港文學》雙月刊記者：《劉以鬯答客問》一九七九年五月出版），而藝術的定義在劉以鬯這裡是「藝術是作家創造形象的手段」（同上），沒有技巧就沒有藝術，也就沒有文學。

視文學為「一種藝術」和「一種創造」，使劉以鬯把小說創作看成是一種嚴肅而純粹的藝術創造活動；探求人類的「內在真實」，成為劉以鬯半個世紀以來嘔心瀝血的艱鉅任務。

所以，在他創作過程中，不僅在布局（情節）與故事之間做出了區分，而且在小說與故事之間畫了一條嚴格的界線，把單純寫故事而無格局的作品完全驅逐出他的實驗小說之外。在劉以鬯關於《現代中國短篇小說的幾個問題》一文裡，他說：「現代中國短篇小說多數依照一條單線平鋪直敘，既無組織，也缺乏適當的安排。」他認為現代中國短篇小說之所以不能保持較高的水平，原因之一是「寫小說的人多數只會講故事，不會寫小說。」

過去傳統小說裡那種從頭到尾的單線敘述確實無法完全徹底地表現錯綜複雜的現代社會與現代人，摒除這種敘述方式，以橫斷面的方法去探求個人心靈的飄忽、變幻，細微地捕捉其思想的意象，是劉以鬯實驗小說的第一個顯著特徵。

在文學上的創新改革，應是劉以鬯一直以來所致力探索的。

文學是語言的藝術，而文字將又是語言的藝術

的組成元素之一，它是小說反映內容的重要載體之一。劉以鬯說過：「文字之於小說，一若顏色之於繪畫。如果小說家不能像詩人那樣駕馭文字的話，小說不但會喪失『藝術之王』的地位，而且會縮短小說藝術的生命。」（見劉以鬯《小說會不會死亡？》）

內在真實、格局、文字是劉以鬯改革舊小說率先解決的問題，而在他創作的實驗中，他所寫作的小說，最為明顯的是「意識流」。

事實上，是否把「意識」流歸結為寫作技巧，或一個文學流派，一直是理論界爭論不休的問題。而「意識流」在劉以鬯小說的實驗中，這個名稱本身卻更為模糊，它是以「故事」的特點顯示出來的，其特點是作為故事範疇的意識流，它所敘述的內容往往是一個或幾個人物的意識活動。劉以鬯的小說有現實主義的題材即主題和情節，是外部的人，但也有其精神存在和精神活動，是內部的人，而這些又構成了意識流小說的首要特徵。

《酒徒》並不是通篇都以小說主人公的意識活動作為基本題材的小說，但它卻是以刻畫小說主人公的心理和精神活動為重點作為目的的，作者著力表現的是「書中主角的內心世界受到外界壓迫時所引起的衝突。」這不僅是《酒徒》的創作特點，也是他幾乎所有的實驗小說的創作特點。雖著眼於人的內心，但它是在外界壓迫下的「內心衝突」，而不是靜態的對內心做持續的省察，進行自由的沒有自覺控制的追憶、思維和聯想，因而作者的筆力必定涉及外部世界與內部世界。

於是《酒徒》通過小說中主人公與幾個人物張麗麗、楊露、司馬莉、包租婆和莫雨、麥荷門的關係來展開了一幅文化人在商業化濃鬱的都市生活的尷尬與困惑場景。

前一組形象傳達了小說主人公對現代社會中兩性關係的印象：張麗麗與楊露是隨從於「利」的，司馬莉和包租婆是隨從於「性」的，她們揭示了兩性關係建立在愛情之上的神話已為現代社會所粉碎。莫雨、麥荷門和小說主人公本人的經歷則反映了文學的神聖性、嚴肅性在商業社會中不可挽回的逐漸消亡。

小說中的這些形象只是起到了一個「載體」的作用，是敘述者借助於這些飄忽而至呼之又去的人物，而引起主人公心理和情緒的反映，它們不是有血有肉的形象，只是在烘托這個「酒徒」的外部世界的嘈雜紊亂而已。由此，小說創造了一個在商業社會中，人的精神意識的崩潰，面對這個不可挽回也無法重建的價值體系的崩潰，作者與主人公一起深深感到絕望的世界。

同時，小說中使用的詩化手法和大量的戲劇性場面以及文學評論的穿插都與意識流小說家共同追求的一種綜合性藝術形式相一致。在《酒徒》這部奇特的小說人物描寫過程中，作者插進了許多關於中國文學的議論。《酒徒》中通過主人公於醉意朦朧中所提出的文學觀念，是再清醒不過的先鋒性的文學評論。而這些文學批評，透視了劉以鬯對文學的真知灼見。

在六十年代的商業社會裡，劉以鬯通過「酒徒」呼喚出文學創新與前進的方向：作品描寫的事物要有靈魂，即作品的靈魂；沒有靈魂，小說就失去了價值。

二、一本奇特的小說：為香港注釋的《島與半島》

如果說《酒徒》寫的是香港六十年代前期文人的心態，《陶瓷》寫的是香港六十年代後期香港市

民的慾望，那麼，《島與半島》所描繪的，則是七十年代香港人的心靈史。劉以鬯採用「給歷史注釋」的方法，「讓虛構穿上真實的外衣」，再現七十年代香港的現實，讓這部作品具有濃鬱的地方色彩和強烈的本土意識。

《島與半島》寫的是一個平凡的故事，而平凡的故事又在一個平凡的家庭中展開。

沙凡是香港一個普通的上班族，心地善良而守本分；沙太是一個家庭婦女，為家庭的安樂操盡了心；女兒沙娟和兒子沙勇天真幼稚。這是一組人物。沙凡的多年不見的朋友退休職員杭估雨、杭太太一家，這是穿插的人物。表弟丁綬樹，沙凡的同事老賀，朋友老孫、老葉、老鄭、韋劍標，還有從美國來港度假的老同學譚振亞夫婦，沙勇的同學朱大海等等。這一組組的人物，都是在行動中，但卻沒有故事情節的必然聯繫。引出故事的契機是「香港節」的來臨；在「香港節」的文化活動的震動中，在這個「不為慶祝什麼大事的節日」裡，雜以股市的漲落，聖誕節的活動，陽曆新年和陰曆新年的忙碌，物價的狂漲，風暴的災禍，社會的動蕩。最後，沙凡被商行解僱。劉以鬯「採用簡單結構，寫一些平凡人的平凡事」，刻畫了人物對香港本土所具有的矛盾複雜的心境，寫出了一個實實在在的香港。

《島與半島》的藝術形象塑造，體現出一種特殊的思維方式。小說的主人公不是人物，也就是說，不是沙凡，而是以地方作為主人公，也即是香港，嚴格說就是香港與九龍。劉以鬯的藝術思維超越了對人物行為的情節描繪，讓大量非故事性的記事、新聞式的敘述，以散亂的結構、缺乏因果性邏輯秩序的聯想溝通來組合審美意象。他衝破了中國小說傳統敘事模式的外殼，對敘事體系作出一種新的選

擇，也表現了小說形象構成觀念的更新。

劉以鬯自己評價《島與半島》「故事性很弱，情節缺乏內聚力，也不錯綜複雜，所以不屬於『情節小說』」。(劉以鬯《島與半島》自序)。它的特殊之處是小說以香港島嶼作為主人公，表現了藝術家的敘事思維，在審美表述上的轉型；《島與半島》既是為一個地方立傳，在這種敘事思維模式的引發下，其寫作手段也體現了一次新的嘗試和創新。

作者表述出「香港是個充滿矛盾的地方」，它是天堂，也是地獄；其表述的結構是鬆散的，多元化的。採用實錄與虛構相結合的創作手段，一方面「以真實事件為依托」，但「書中人物卻是虛構的」，真實與虛構的緊密結合，增強了小說的真實感。

在小說中，劉以鬯插入大量的新聞敘述，讀者似乎在讀昨天的報紙。如：

十二月二十五日

天氣很冷。天文台錄得最低溫度記錄是七度。九龍仔大坑區發生大火，燕窩雞茸湯。法國炸豬排。烤火雞。聖誕布甸。咖啡或茶。聖誕禮物一份。

從十二月二十三日寫到十二月二十六日，每一天都有這樣的簡單而不連貫的新聞記錄，這些零散的、破碎的事實的羅列，襯托了七十年代初香港活生生的社會背景。這些社會特寫是真實的，作家自己已說明是「真實事件」，以真實的社會事件，社會新聞作為依托，然後再穿插進人物在這一連貫節日中的活動，這些活動是虛構的，其中既沒有人物外貌的描繪，也沒有細膩的心理分析，而是通過大量的人物的對話，表述了香港這一書中的主角的動蕩不安的狀態。

香江文壇

小說中連綴著一件件的不斷變化的不同事件，別具匠心地將新聞標題和片斷的引語結構在一起，呈現出七十年代香港的社會面貌。

究竟該將《島與半島》算作哪一類小說呢？

劉以鬯自己好象也不清楚：「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』。我在寫這部小說時，還沒有聽過『紀實小說』這個名詞，當然不會有『寫實小說』的意圖。」（劉以鬯《半島與島》自序）

小說當然不是寫實的，但這種虛實結合的寫作方法，卻具有強烈的紀實感；劉以鬯把豐富的城市生活創造出共時性的印象，在不同的角度和不同的層次上，所追求的不是情節，而是小說的象徵性。

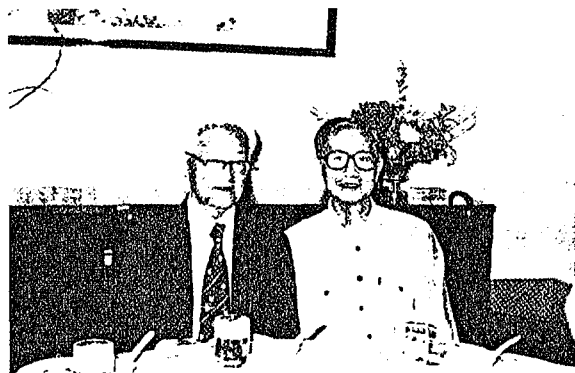
《島與半島》連載時有六十五萬字，當出版這部小說時作者刪剩十幾萬字，可見作者治學嚴肅認真的態度。

三、以弗洛伊德性心理學翻新「舊故事」

許多評論家認為，《酒徒》代表著劉以鬯創作的最高成就，但最能代表劉以鬯實驗小說創作特點的，還有那些短篇小說，其中他的故事新編格外引人注目。

雖然「故事新編」類，一般來說只能是一種「類型」，不能算作「創新」，但在劉以鬯的實驗小說中卻佔有重要位置，因其內容和技巧手法的翻新，讓讀者大開了眼界。

對此，劉以鬯說：「我相信用新的表現手法寫舊故事，是一條可以走的路子，我寫的幾個故事新編，便是在這種信念下寫成的。」



一九八四年十月二十日劉以鬯與巴金（左）合影於香港中文大學

劉以鬯大約寫了八篇故事新編：《寺內》、《除夕》、《蛇》、《蜘蛛精》、《追魚》、《盤古與黑》、《借箭》等，這幾篇作品基本上涉及的都是兩性之間的關係（除了《借箭》），《除夕》雖不直接，但也反映了曹雪芹早年的愛情生活對他創作活動的影響，其餘幾篇分別是根據《西廂記》、《白蛇傳》、越劇《追魚》等幾個著名的古代愛情故事創作的。只不過，劉以鬯創作的依據是弗洛伊德的精神分析觀點，去進行改寫、評價過去傳統書籍故事中的人物和事件。現代感非常強。

《寺內》是其中最見藝術功力的一篇故事新編。劉以鬯在此小說裡「顛覆」了舊小說的一些傳統寫法、傳統觀念。

《寺內》的作者，站在二十世紀的文化背景裡，重新評估《西廂記》故事內人物的性和人性的關係。通過刻意的性心理描寫、重復的情慾母題，將本來只屬於暗流的情慾成分，在小說中推向前景，加以突出，也就是把在原作中潛藏的，或被壓抑了的性慾，翻過來，呈現在讀者的面前。這也是《寺內》所指向的文化背景。

首先《寺內》這篇題目就不同於舊小說。該小說從最早的唐傳奇《鶯鶯傳》改編為戲曲形式以來，一直沿用著《西廂記》這個名字，如〔宋〕董

解元的《西廂記》諸宮調、〔元〕王實甫的《西廂記》、〔清〕李日華和陸采的兩種《南西廂記》等。

「西廂記」與「寺內」都有指涉故事發生地點的含義，但「寺內」更帶有「幽閉」、「寂寞」之味道。按照弗洛伊德以夢中的房屋象徵女性的說法，「寺內」用在此就更為恰當，傳統小說戲曲中「西廂」雖也是一種房屋的指稱，但它是故事男主角的宿處。

在「寺內」裡，劉以鬯一反往常傳統小說與戲劇中將張生的主動崔鶯鶯的被動，改成崔鶯鶯從頭到尾一直都在主動爭取性愛自由的心理過程。

《寺內》開篇就暗示了在男女性愛中，雙方都有求偶的意向：

「檐鈴遭東風調戲而玳玲；抑或檐鈴調戲微風於玳玲中？」

「磬與木魚。

香火與燈油。

崔鶯鶯與張君瑞。

攻與被攻。」

以這樣的排比句暗示了崔鶯鶯的主動狀態。

在《西廂記》中，崔鶯鶯燒香祝告與張君瑞吟詩唱和本是偶然事件，但《寺內》通過老槐樹與古梅的對話，對這段情節重新做了闡釋，認為崔鶯鶯知道張君瑞躲在太湖石邊，鶯鶯的第三願是故意引誘那男子的，而張君瑞在《西廂記》中的一些有意之舉，在《寺內》卻省略了。

在《寺內》的崔鶯鶯不僅主動向張生挑戰，而且完全從性的角度選擇張生。老夫人悔約負盟，張生病倒，鶯鶯主動暗語傳簡約張生翻牆來相會。都與《西廂記》有所不同。

《寺內》通過間接的描述性語言，利用弗洛伊德所揭示的象徵物的性意義來暗示人物的性心理。比

如崔鶯鶯與張生相遇後即做夢夢見「牆、牆、牆、牆似浪潮。」這裡的牆就不僅僅是「障礙」的寓意，按照弗洛伊德的釋夢中，「牆」是指男人，是指性行動的暗示。又如「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。」諸如此類的富於暗示性的意象和情景含蓄而又分明是指性的內容。劉以鬯在此一反歷代文人的傳統，顛覆了傳統意義上的愛情小說，還原為人的本質：性的吸引。作者感興趣的不是故事本身的材料，而是故事材料向他暗示的通向人的潛意識的可能性。《寺內》不是以情節作為作品結構的中軸，而是把情節作為讀者已知的小說背景，在傳統小說中原有的情節事件所具有的突出特徵上，發揮其創造性的想象和虛構，更逼真準確地揭示人物內心最原始的衝動和情慾。

在《蛇》、《蜘蛛精》、《盤古與黑》裡，劉以鬯打破了中華古老文化中神化人物的正面形象，把他們「降格」為尋常百姓，在「普通人」的七情六慾中展開了一個個人們既熟悉又陌生的故事，在現實主義的外包裝下面是一種「反諷意識」。

《蛇》與《蜘蛛精》都寫於一九七八年，前者取材於民間故事《雷鋒塔傳奇》，後者取材於《西遊記》，而創作靈感卻是來自《酒徒》中的一個思想的意象發展而成。「唐三藏坐在盤絲洞裡也會迷惑於蜘蛛的嫵媚」。

在這兩篇「故事新編」中，劉以鬯主要使用了西方現代主義中的象徵手法，將許仙和唐僧的「凡人心理」作為重點描述對象，將抽象思維和具體感官結合起來，注重挖掘人物的內在真實。以古代人的故事關照現代人的心理，以神話諷喻現實。

《蜘蛛精》作者截取《西遊記》的一個片斷，生動地刻畫了唐僧在妖精變的美女面前，情慾與信念



交煎的那種窘況。篇幅短小的《蜘蛛精》，筆底帶著微微的嘲諷，來看人性的脆弱，看一種幾乎是堅不可摧的信念怎樣崩潰。小說採用作者敘述和角色內心活動跳接的手法，使整個場面更富戲劇性。整篇小說中，蜘蛛精一直處於主動進攻的地位，唐僧步步為營，節節敗退，潰不成軍，一人一妖，一正一邪，一勝一負，其間自有深刻的寓意。

《蛇》是將一個民間故事改變成現實生活中的人間故事。《白蛇傳》用神話編纂出來一段美妙動人的故事，博得人們喜愛與喝彩，因此，得以長期在人間流傳。但人們的欣賞力不是停滯不前的，是前進的，對這樣一個具有濃厚生活氣息的神話故事，要求不斷地注入新的精神來達到更高的欣賞和得到一定程度上的娛樂的滿足。作者就抓住人們這種不是苛求而是合乎情理的心理，進行改編，大膽創新。經過作者匠心獨運，改編成的小說，根本摒棄了故事的神話成分，白素貞已經不是千年修煉的蛇精，蛇，已經不附在白娘子的身上，而是在許仙的腦中，白素貞已經變成一位勇於追求幸福生活的實實在在的人。

從心理分析入手，《蛇》剔除了白素貞超自然的神話因素，她不再是白蛇的變體，而是許仙的感知錯幻，是由他幼年創傷體驗的復發而引起的病態心理的反映。而白素貞為救許仙捨命盜仙草的壯舉也不過是許仙病中做的一個夢。

《追魚》是根據越劇《追魚》改編而成的，舊有的故事著力歌頌了金鯉魚為與秀才張珍永遠團聚不惜拔下魚鱗三片，丟了千年道門，離卻蓬萊仙境，到凡間受苦的壯舉。在這裡愛情獲得了至高無上的力量和意義。但劉以鬯的《追魚》不僅篇幅極其短小，而且基本上改變了原本的情節。它省略了一切擴展、詳述、維持或延緩原有情節的催化過程，而

僅僅保留情節的核心事件，構成了極端抽象的故事復述——一個讀書人走去池塘邊想看魚，他在魚身上看到了自己，那條魚變成了一個女人。後來讀書人和那個女人一起消失於池底，據一隻大老鼠講，那個讀書人和一個女人在一起，那個女人是一條魚。

這裡關鍵是要理解魚的象徵意義，在弗洛伊德對夢的解析裡，魚象徵著女人的性器官，這樣，一個神聖的愛情故事就完全消解於「性本能」之中。小說摹仿了《聖經》中《創世紀》裡的第一章的結構，情節發展在六天裡完成，讓人感受到一種恢宏莊嚴的節奏和氣氛，但結尾處所出現的一個大老鼠一下子又破壞和褻瀆了這種神聖感，在這極端的不協調中顯示出作者滑稽和幽默的機智。

表面上看，小小說《追魚》的內容一目了然，與越劇《追魚》相比，它的情節要單純得多，但小小說《追魚》為讀書人安排了一個新的歸宿，卻是極有新意的。越劇《追魚》中的鯉魚精寧願丟掉千年道行，甘落紅塵，與張珍比翼雙飛結為鴛鴦。從這個意思上說，不是人追魚，而是魚追人。可是小小說《追魚》卻寫了真正的「追魚」，讀書人離開了人間，願與那條魚生活在池底（這池底可以理解為另一個世界）。這個不同尋常的結局，似乎有點離奇，但我認為深藏著作家的寓意，為什麼那條魚不願離開池塘登上岸來與讀書人相會，而要把讀書人招到池底去呢？顯然，人間不再那麼美好，能引起魚精的羨慕。可見，小小說《追魚》所敘述的故事帶有象徵性，故事本身只是一個表層意思，而其深層意義卻是象外之義，即作家對人類社會的不滿和對現代文明的反叛。因為現代社會隨著物質文明的發展，自然環境的生態平衡受到破壞，社會公德日益消逝，人間缺少真情。所以，作家要通過故事新

編的形式，運用象徵手法，極其含蓄地來否定現代社會的消極面和陰暗面。

劉以鬯先生更注重形式上的創新。小小說《追魚》巧妙地運用了空白藝術，敘寫時有意省略必要的情節，某些要素，留下迷朦的想象回味空間，使作品清簡俊逸，空靈秀拔，墨光四射，無字處皆有字。作品敘事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。誘導讀者積極參與作品的再創造。

在《西遊記》中，唐三藏是一個「咬釘嚼鐵，以死命留得一個不壞之身」，「色邪永遠超真界」的聖人，但劉以鬯深入唐三藏的內心領域卻得出了完全不同的結論。在《蜘蛛精》裡，唐三藏雖然仍是手腳不動一派謙謙君子風度，但面對蜘蛛精的色誘，也難免不動了心。儘管他可以不動身，但不可能沒有心理活動，儘管他十世修行，但畢竟改變不了人的物質屬性，一個具有七情六慾的人。

小說從蜘蛛精對唐三藏的淫誘寫起，著重揭示的卻是唐三藏在外部刺激下，緊張激烈的內心活動和生理本能反應。

小說用了蒙太奇的電影手法，將唐僧的主觀意識與客觀敘事交錯進行，在蜘蛛女妖的每一個舉動後面用括號和黑體字寫明唐僧的心理活動。隨著一組組生動畫面地展開，讀者彷彿聽到了唐僧的喘息和心跳；看到了他的汗珠和窘態。

唐僧一向是正經保守，循規蹈矩的「聖僧」，但到了「無法無天」的「蜘蛛精」手下，開始時，十世修行的唐僧面對裸體的大小蜘蛛精們，還堅守城池，雖被吊樑上，仍在閉眼默唸「阿彌陀佛」；當蜘蛛女妖先是從香味，接著以柔唇向唐僧進攻時，唐僧先是恨她後是想她，再後來是心跳加速一

一聖僧動了人心！一邊是小蜘蛛精們在燒火等煮不老唐僧肉；一邊是大蜘蛛精手腳並用在向聖僧發難，在這生死關頭，唐僧的經文與招式均不見效。於是在善與惡的十字路口，「和尚的身體孕育了妖精的心」，唐僧，被脫去袈裟的唐僧，終於在最後一刻睜開了眼，「看到了從未見過的部分（該死，我怎麼會！）」

修行十世的唐僧，是他背叛了佛祖還是佛祖遺棄了他？這是小說提出的有趣問題。閱讀故事的過程給人的感受之深超過了故事的結果。

以現代人的眼光重新審視歷史上的事件和人物，突出表現在以弗洛伊德的觀點重新解釋和消解愛情的神話，這是劉以鬯作為一個現代人對人的本質和性的思考，也是他「故事新編」的創作理念。

四、最具實驗性的短篇小說

劉以鬯的短篇小說是他創作「嚴肅文學」中最具「實驗性」的小說，它的魅力在於創新。每一篇小說都採用新的視角，挖掘題材所涵蓋的深刻社會意蘊，以新的表述形式深化主題。

劉以鬯先後共出版過五個短篇小說集子，即：《天堂與地獄》、《寺內》、《一九九七》、《春雨》、《黑色裡的白色 白色裡的黑色》。在諸多的短篇小說中，劉以鬯懷著對香港社會的深重的憂患意識，以香港人的生活方式和思維模式來反映昨日的香港和今日的香港。在那齷齪的咖啡室裡，賽馬場上，副刊編輯部中，小市民們的普通房屋裡，臨街的小攤子邊，春雨迷朦的山坡小屋內，繁華的彌敦道上……無論是春、夏、秋、冬，是風、雪、雨、電或是明麗的白天，過去的時光和今日的情景，歷史的故事或今天的思考；筆觸所及，都令人難以忘

懷。

劉以鬯短篇小說中所展現的多彩人生，多元複雜的時代畫面，以及作品中所蘊涵的文化觀念，構成了劉以鬯的藝術哲學。在這一組組豐富多彩的藝術精品中，我們看到了一個色彩絢爛的藝術世界。

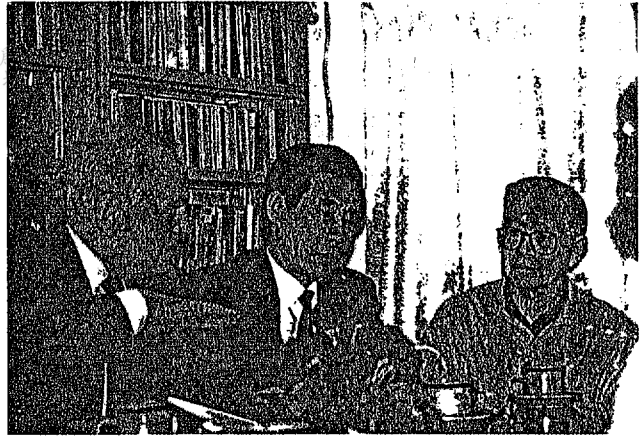
劉以鬯對小說藝術的多樣的情節結構作了多方面的探索。

《打錯了》是至今已被數十家選集中輯錄的一篇精品，如果說讀者不知道《酒徒》的可能還有不少，要問起《打錯了》幾乎無人不知。

總共八百餘字的《打錯了》，屬於微型小說，劉以鬯寫於一九八三年，從小說後的一段附記看來，它取材於一則報載新聞，說香港一巴士站發生車禍。小說均勻地分為二部分，第一部分主人公陳熙接到女朋友的來電心情愉快地下樓出門剛到巴士站他就和一老婦及一女童一起，被一輛疾馳而來的巴士撞成肉醬。第二部分與第一分開頭完全一樣，唯一的區別是陳熙出門前接到一個打錯了的電話，因而耽誤了幾分鐘，最後他在巴士站目睹一老婦和一女童被碾成肉醬。受害者與目擊者的身份轉換，只是由於一個打錯了的電話。

別具匠心的《打錯了》，故事剪裁極其巧妙，作者所採用的是復式的敘述結構，他從自己對生活的分析和體驗，以獨特的視角構造作品。

作者安排時空的錯位，以復式結構敘述事件的發展：將兩段完全相同的文字，其中插入了一個不該接的電話，因而造成了兩種不同的結局。這樣，對時空作了分割、組合與重疊，利用特異的結構暗示讀者：必然寓於偶然之中，生命在於瞬間。這篇小說中，透露出「相對論」時空觀對他作品藝術構



一九九一年四月，法國名小說家米歇爾·德翁（左一）訪港，香港作家聯會在會所舉行座談會，由劉以鬯（左一）主持。

思的影響。

很多讀者牢牢記住了這一篇不足千字的微型小說。許多評論家都首先感嘆小說所表現的人生無常，其次是佩服作者的匠心獨運。實際上人物心情「對倒」的變化卻更能顯示出作者對「人類內在真實」把握的高超洞察力，第一部分陳熙是好心情出門遭到可怕的結局；而第二部分他因接了那個打錯的電話而「憤然將話筒擲在電話機上」，被這小小意外所紛擾的陳熙，結果卻躲過了殺身之禍。篇幅雖短，蘊含的信息量，社會內容卻無限廣闊。

劉以鬯的創新是在結構上採取了前人未見的做法，將兩部分內容均勻寫出，由讀者去品評：誰是因；誰是果，誰先誰後；誰輕誰重。

許多人看到劉以鬯小說形式上的創新，比如大量的採用了現代小說的創作技巧，其實，在他的小說實驗裡，突出地表現並不是技巧，在這些小說裡，這僅僅是一種手段，重要的卻是在他透視現實的一種精神。也斯對此有過極為精辟的評價：「從意識流手法的《酒徒》到平行對位並置的《對倒》，從詩小說《寺內》到抒情《除夕》，到故事新編的《蛇》與《蜘蛛精》，從沉思的《春雨》到實驗性的

《打錯了》，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和可能，以藝術為一種存在的探索。他的文字特別乾淨，不帶浪漫，不假作溫情，沒有宗教的超越或鄉土的感傷，重新塑造一種現代人的平視和理解。」（見也斯《現代小說家劉以鬯》一文）

《副刊編輯的白日夢》借意識流手法表現了商品社會中身不由己的文人內心的苦悶。人物的自我分裂，在理想與現實的對峙中不能統一。「我」在夢境中流連忘返，遨遊於自己欣賞的大師名作中，但夢境終於被排字房的鈴聲打碎，「我」還是跌回現實，繼續看校樣，製造文字商品。開頭與結尾有意相對顛倒排印的兩行文字，猶如一正一倒相對的雙聯郵票，這種「對倒」，既是語意的形象再現，也與小說中夢與現實的脫節、人物自我分裂的描寫內容相照應。時空交錯、意象紛呈、自由聯想，這些西方意識流小說的手法均見於這篇作品，但構思的短小精巧、意象的清晰和聯想仍多在理性層面展開，這些又表現了中國古典美學講求「適度」的情趣。

《吵架》，這種寫物不寫人的小說，在法國新小說派的作品中已有先例。但新小說派注重物的描寫，是為了體現物排擠人的地位的特點，曲折地反映五十年代中期法國的社會經濟狀況。而劉以鬯先生所借鑒的僅僅是新小說派寫物不寫人的技巧與手法，從而拓展與豐富現實主義文字的創作方法，其立足點仍然在表現社會生活，作家寫物並非要排擠人的地位，恰恰相反，寫物只是一種手段，通過寫物來表現人物與事物，才是真正的目的。因此，作家落筆的重點是那些因吵架而被打碎的物品以及整個房間內的凌亂不堪的場面，同時，也有意識地描

繪了某些物品的特徵與出產地，這都為了表現這家男女主人吵架之激烈，矛盾之尖銳，也巧妙地表現了這家主人的身份與氣質。

《黑色裡的白色 白色裡的黑色》在《香港文學》（一九九一年十二月號第八十四期）發表。這篇平凡而又奇特的小說寫出香港市民生活種種民情世態，其良善雜陳的寫法與黑白相間的印刷編排不光給人以新奇刺激，還引人作深沉的思索：原來生活就是這樣複雜多樣的，黑中有白，白中有黑，哀歡流轉，百味雜陳。

而且，格式很特別的排版，與題旨相呼應，讀該小說首先就有一種強烈的視覺刺激、新奇，情不自禁總要讀下去。如此最終就讀出了其形式的匠心和味道：原來作者並非玩弄形式，而是充分利用和發揮形式的魅力，使印刷編排也成為「內容」的一部分。

作者用屬於單數的段落寫罪惡、黑暗、痛苦、貧困等等，同時用屬於雙數的段落寫善良、光明、歡樂、富足等等，相應地單數段落用黑底白字印刷，雙數段落用白底黑字印刷；兩相間雜，在視覺上形成一種凌亂的刺激。又有一種類似現代詩歌中意象並置的效果，不同性質、色調的場景畫面彼此形成強烈的反照，產生陌生感，吸引人重新認真打量這彷彿熟悉卻又生疏的世界，仔細品味又還有一種節奏感，一種大都市的特有的氣氛，浮躁喧囂雜亂之間或有難得的寧靜與平和，彷彿是一部交響樂。這種結構處理與印刷編排非常完美地演奏這種都市交響樂，配合了作品相應的描寫內容。

《鏈》是沒有情節的，它以一種連環式的結構，頂真式的藝術手法表現。小說共十節，用十個人物連鎖地帶出了社會各階層的各式人物，每個人物的思想和行為方式各具獨立性。人物活動雖然是連帶

性帶出，但又顯示出一種共時態結構，因為這十個人物的身份不同，活動場所不同，所思考的問題不同，但這十個不同人物及其意念，似十塊著色板一樣，一塊塊拼合起來，就形成色彩繽紛的圖案，這十個人物的活動，環環相扣，展現了香港社會生活的橫斷面。

《吵架》是一篇打破時空交織結構的作品。小說中沒有人物，沒有故事，在這看似混亂的空間裡，作者僅僅通過一對夫婦在吵架之後一瞬間的似客觀的觀察活動，反映這一幕家庭悲劇。即使作品中沒有人物的描繪，但屋裡的任何一件被破壞的物件，似在爭相向讀者訴說這個家庭主人公的過去和現在。從被搗毀的物件中，可以看到主人物質生活的富裕：上好的龍井茶、紅木雕的長龍燈飾、古瓷的花瓶、麻將牌、熱帶魚、小盆松、馬來西亞的竹籃、流行的雜誌，都在顯示著主人在東西文化的衝激中形成的情趣。我們同時又看到主人的感情生活的破裂，那十二寸的雙人照，撕成兩半；那媚俗的結婚油畫，被刀子劃破。從作品的三次電話及最後的留條中，又可看到女主人公割不斷的柔情，那扔在地板上的電話機，三次響起「得郎郎郎」的聲響，鈴聲象徵著生命的律動，像她女主人公的呼救和希望，最後以茶几上留著的字條結束，還希望對方通電話，還告訴他「電話煲裡有飯菜，只要開了掣，熱一熱，就可以吃的。」吵得如此天翻地覆，來一個這樣的結局，生動地顯示了女主人公的心態。雖然小說沒有人物，沒有故事情節，但已從吵架後對場面物象的揮灑自如的精細勾勒中，人物的個性和事件的背景始末已寄寓其中了。

劉以鬯在小說結構藝術上的創新，是他創作觀念的一個組成部分；他一直是把小說結構跟自己所描繪的瞬息萬變的時代同步，探索著用不同結構的

作品，去貼近香港社會的繁複的五彩繽紛的社會生活。除了上述的幾篇小說採用的獨特的結構方式，還有「只在此借自然現象象徵混亂的思緒，藉此把握時代的脈搏。」如《春雨》沒有人物也沒有故事，採用雙線的象徵結構的方式，一段是景物描寫，一段是對客觀事物的思考意緒；字體也以不同的五號宋體和五號黑體列出(作者在創作中將字體也作為小說表現的一種不可忽視的形式和內容)，兩相對比，自然界的春雨與精神世界的春雨恰成一場融洽的對話。

在劉以鬯浩如煙海的文學創作中，他還寫過大量的文學評論文章，被人們譽為最具有優秀評論家的品格——求真求確、「看樹看林」。而且，他也是一位出色的翻譯家，譯過三部長篇小說，即喬伊斯·卡洛兒·奧茨著《人間樂園》(一九七四年五月)，香港今日世界出版社出版)，積琦蓮、蘇珊著《娃娃谷》(一九八〇年香港青鳥出版社出版)以及以撒·辛格著《莊園》(一九八二年五月台灣遠東出版事業公司出版)。他還主編過《外國短篇小說選》(一九八二年一月花城出版社出版)。這四部作品，都是書壇上的暢銷書。

劉以鬯曾說翻譯「與寫流行小說一樣也是謀生的一種方法。」但其小說創作的成功，不能不說得益於他對西方文學的熟悉，從他的一些實驗小說中可以看到，他的探索確實借鑒了譯作的一些寫作手法。(未完待續)⑩