

文學自畫像：香港作家小說中的作家形象及自我書寫

**Literary Self-portrait: Writers' Images and Self-representation
in Writer-protagonist Novels of Hong Kong**

by

陳燕怡

CHEN, Yanyi

A Thesis Submitted to
The Education University of Hong Kong
in Partial Fulfillment of the Requirement for
the Degree of Doctor of Philosophy

August 2021



The Education University
of Hong Kong Library

For private study or research only.
Not for publication or further reproduction.

原創聲明

本人陳燕怡特此聲明，本人為論文唯一作者，除非特別說明，本論文所有內容皆為本人原創。在撰寫論文期間，本人遵守了香港教育大學關於學術誠信、版權和學術剽竊的相關政策和規定，本論文的所有內容從未用作取得本校或其他大學的學位論文之用。



提要

本論文旨在細讀由文人為主要視角講述自身及香港故事的長篇作家小說，看其投射出怎樣的藝術形象及作家人格。結合文學史料的鉤沉，以一九五零年代中期本地的現代文藝雜誌為世界文藝的視窗，分析其對本地作家想像和建立作家形象及文藝追求的作用，尤其是作家如何反觀自身的定位及使命。然後以作家與社會、市場、自身責任這三方面為切入點，對五位當代香港作家（侶倫、舒巷城、劉以鬯、崑南、董啟章）的三組作家小說進行比較閱讀，探討當代社會歷史語境下的幾種作家形象及其深意。

本論文的研究方法主要建基於二十世紀法國社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）的「場域」論述，特別參考了布赫迪厄對文化生產場域中不同位置的參與者的競爭行為的具體分析。另外，本論文也以當前學術界關於「知識份子」的主要討論以及西方現代主義藝術家成長小說中的藝術家典型形象為輔助，嘗試發展出兩種互為補充的分析進路。第一種為「文人-知識份子」模式或趨向，強調作家的道德感及/或批判意識，第二種為「作家-藝術家」典型或趨向，指向作家的藝術家身份意識，體現在文學作家對小說技藝及美學理念的深入思考。

本論文的章節安排如下。第一章為「緒論」，簡介本論文的研究目的、對象、方法及架構。第二章詳細介紹本論文的研究背景及概念框架，勾勒當代香港作家的群體形象，解釋本論文的兩個關鍵詞「知識份子」及「藝術家」。第三章結合本地文學史料說明五、六十年代以來的香港文壇在引介和轉譯世界現代文藝作品的過程中，如何發展出知識份子及藝術家身份意識。第四至六章分別對三組作家小說進行個案分析。第四章以侶倫《窮巷》及舒巷城《太陽下山了》這兩部香港早期具有地方色彩的作家小說為主要分析對象，探討難民社會中的兩種作家房客形象。第五章對讀劉以鬯《酒徒》與崑南《地的門》這兩部香港早期的意識流小說，討論兩個精神困頓的現代文人形象。第六章以董啟章《美德》和「狐狸五部曲」（《心》、《神》、《愛妻》、《命子》、《後人間喜劇》）為例，討論獲得學院認證的成熟期作家的形象轉變。第七章指出上述三組作家小說在作家形象及自我書寫上的對話關係。

關鍵詞：作家小說，文學自畫像，自我書寫，作家身份，藝術家，知識份子

Abstract

This thesis aims to conduct a closed reading on novels that tell the stories of men of letters and the city from the perspective of writer protagonists to explore the projected images and personalities of an artist. Based on some literary archives, it is to analyze how the modernist literary magazines in the mid-1950s – as a window of latest trends in world literature – act on local writers’ imagination of their own images as well as on their assertion of artistic pursuits, especially in their self-positioning and responsibilities as literary writers. With an emphasis on the relations between writers and society, market and their own responsibilities, comparative analysis has been carried out on three groups of novels by five Hong Kong writers (i.e. Lü Lun, S.C. Wong, Liu Yichang, S.Quanan and Dung Kai-cheung) to see different images of writers against the backdrop of contemporary Hong Kong.

By referring to Pierre Bourdieu’s analysis on the field of cultural production wherein various parties compete for a privileged position, as well as scholarly discussions on “the intellectual” and some typical images of an artist as shown in the modernist *Künstlerroman*, this thesis attempts to develop two complementary approaches to writer-protagonist novels, i.e. a “literati-intellectual” and a “writer-as-an-artist” model, while the former has an ethical or critical dimension, the latter calls attention to a writer’s deep reflection on the craft of fiction and some aesthetic principles.

The thesis is composed of seven chapters. Chapter One gives an introduction on the goal, subject of study, major methodologies and structure of the thesis, Chapter Two expounds on the research background and the conceptual framework of current study, followed by a group portrait of men of letters in contemporary Hong Kong as well as an elaboration of two keywords of this thesis, i.e. “the intellectual” and “the artist.” Chapter Three resorts to local literary archives to indicate the development of a “literati-intellectual” and a “writer-as-an-artist” identity as modernist literature from the globe has been introduced to Hong Kong and adapted culturally since the 1950s and 1960s. In the next three chapters there are case studies on three groups of writer-protagonist novels. Chapter Four focuses on two early novels with local colors - i.e. Lü Lun’s *Poor Alley* and S.C. Wong’s *When The Sun Sets* - to register two images of tenant-writers in the refugee society. Chapter Five compares both melancholy modern writers in Liu Yichang’s *The Drunkard* and S. Quanan’s *Down Through the Limbus*, the two early novels of stream-of-consciousness in Hong Kong. Chapter Six takes several novels written by Dung Kai-Cheung, i.e. *Virtues* and the “Fox Quintet” (*Kokono*, *The Spirit*, *AI*, *A Son* and *The*



Posthuman Comedy), as examples to discuss the re-positioning of an established writer. As a conclusion, Chapter Seven connects the three groups of writer-protagonist novels in terms of self-representation by a writer.

Keywords: writer-protagonist novels, literary self-portrait, self-representation, authorship, the artist, the intellectual



致謝

行文至此，想多謝的人和事難以盡錄。只想在此祝福一路上給過我指導、意見、幫助和愛顧的師長、同事、朋友和家人。同時寄望自己能在日後的路上，默默感恩，靜靜耕耘。

感謝閱讀本文！



目錄

原創聲明.....	i
提要.....	ii
Abstract	iii
致謝.....	v
目錄.....	vi
第一章：緒論.....	1
第二章 兩種模式：「文人-知識份子」與「作家-藝術家」	8
一、困頓的同代人：當代香港作家的群體形象.....	9
二、作家身份與自我書寫.....	18
三、作家的公共性：「文人-知識份子」典型.....	24
（一）「知識份子」的分類	29
（二）文學作家成為/作為知識份子	35
四、美學個性：「作家-藝術家」英雄與藝術家小說.....	40
（一）藝術家小說中的藝術家主人公	41
（二）男藝術家的「伊卡洛斯」情意結	44
（三）藝術家作為被邊緣化的精英	47
五、小結：困頓文人的自我書寫.....	48
第三章：背景：作為「力量場」的當代香港文壇.....	51
一、文學生產的園地及世界文藝視窗	52
（一）當代的香港文壇生態	52
（二）作為世界視窗的現代文學刊物	58
二、「艾略特現象」：「詩人-評論家」成為「文人-知識份子」典型	63

(一) 艾略特作為中國現代詩的新傳統	64
(二) 艾略特在香港文壇的創造性轉譯	66
三、一個悖論：在「批評」與「難懂」之間	76
四、「作家-藝術家」英雄	84
五、小結：知識份子的文化使命與藝術家的美學追求	91
第四章：難民社會中的文人英雄與浮世畫家：對讀侶倫《窮巷》與舒巷城《太陽下山了》	93
一、在地：難民社會中的文人視角	94
(一) 知識份子的窮巷	97
(二) 文人的志氣	101
(三) 作家的分身	105
二、《窮巷》與《太陽下山了》中的自我書寫	108
(一) 高人一等的作家房客	111
(二) 同一屋簷下的文學互助	115
三、愛名重利的文人英雄	119
四、未來小說家的寫作養成	128
五、小結：作家的社會高貴性與文學欣賞的大眾化	134
第五章：在沉淪與飛升之間的兩個伊卡洛斯：對讀劉以鬯《酒徒》與崑南《地的門》	137
一、回顧：一個比較視野	138
二、寫稿機器的暢談：南來文人精英的「佔位」與「區隔」	144
(一) 社會邊緣的文字勞動者	145
(二) 挑戰者的佔位	147
(三) 文人精英的區隔	151
(四) 大作家夢的失落	153

三、夢想的石頭：青年詩人的沉思行動.....	156
(一) 精神癱瘓的青年藝術家形象	158
(二) 跨文本的藝格符換	166
(三) 艾略特和無名氏作為文學傳統及方法	169
(四) 朝向廣闊的詩歌空間	172
四、小結：佔位與入門.....	177
第六章：全能知識份子的字/自救：董啟章在後「自然史三部曲」的寫作轉向	181
一、小說世界及其法則.....	183
(一) 「自然史三部曲」的相互關係	187
(二) 小說美學及寫作倫理	189
二、佔位類精英文化市場.....	193
三、成為「全能知識份子」	198
(一) 作家形象的演變	198
(二) 小說家的位置	201
(三) 為「世界」而寫	204
四、面向普通讀者.....	210
(一) 「好的好小說」	212
(二) 批評大批評家	217
(三) 在世界中寫作	221
五、小結：朝向愛與誠的書寫.....	224
第七章：結語.....	227
參考文獻.....	235
附錄：關於「艾略特現象」	260

第一章：緒論

「作家身份」(authorship)與作者的自我意識及美學思考密切相關，但與文化身份及香港的主體性相比則較少被綜合討論。也斯〈香港的故事：為什麼這麼難說〉¹的提問喚起了學院內外對於如何「說」或講述香港故事的較多關注；至於其中的行為主體（即「說（香港）故事的人」），先行研究通常圍繞個別作家（如舒巷城、劉以鬯、也斯、西西、黃碧雲、董啟章等）的全部或已發表作品進行系統討論，也有的按文藝流派（如「現代文學美術協會」等）對特定的作家群進行分析，再有的是專文討論同一作家（如董啟章）的單篇或數篇作品中的作家形象，卻並未將其置於更廣闊的世界文學中的文本關係網、以及作家身份和藝術家小說的相關論述的框架內進行討論。另外，先行研究就本地作家對於二十世紀的西方文藝及哲學思潮（如現代主義和存在主義）的接受及在地化應用雖有較多深入討論，卻較少由此分析這些思潮對於香港作家在作品中塑造作家形象、進行自我書寫以及思考文學創作的美學及倫理問題的意義。因此，本論文試圖以小說個案分析的方法補充上述的研究空白，把目光投向由作家角色為主要視角講述香港故事的作家小說，細讀這些「說故事的人」如何從各自的視點講述自身以及香港的故事，並分析當代的香港作家兼文藝工作者在閱讀及轉譯西方現代主義文學作品以建設本地文壇的過程中如何反觀自身的作家身份、藝術追求及文化使命，繼而討論在當代香港文壇和社會歷史語境下「作家身份」的幾種面向及相關涵義。在本課題的語境中，「藝術家小說」(artist novel)及「藝術家成長小說」(Künstlerroman)²均採取了文學學者 Roberta Seret 的相關定義及區分。前者指的是圍繞藝術家主人公（包括文學作家、畫家、音樂家等

¹ 也斯指出，每個人說出的香港故事都不一樣，但有一點是肯定的，那就是這些故事透露了說故事的人所處位置。詳見也斯：〈香港的故事：為什麼這麼難說〉，載《香港文化十論》（杭州：浙江大學出版社，2012），頁2。

² 文學學者 Mhairi Pooler 以「the portrait-of-the-artist novel」來翻譯德文詞「Künstlerroman」。該詞起源於十八世紀晚期的德國，指的是以文學、音樂及視覺藝術家為文學作品中的主人公的一種創作趨勢。在傳統的藝術家小說中，主人公會經歷理想與現實、藝術與人生、主體與客體之間的錯位，並需在個人的成長之旅中尋求解決辦法，最後才能確立為藝術家。Mhairi Pooler: *Writing Life: Early Twentieth-Century Autobiographies of the Artist-Hero* (Liverpool: Liverpool UP, 2015), pp. 2-3.

不同藝術部門的創作者)的處境及經歷進行敘述的小說。後者則強調藝術家的養成及醞釀階段，重點呈現藝術家從展現出藝術才華至真正實現創造的一段成長旅程，常見主題包括「藝術家的命運」、「藝術家與社會的關係」以及「實現使命時遇到的難題」。³「作家小說」(writer-protagonist novel)則是以全職寫作及身兼文藝工作的文人為主人公及/或主要視角的長篇小說，屬「藝術家小說」的一種。「自我書寫」(self-representation)則表明在這類作家小說中，作家本人從自己作為文學作家的身份意識出發，將自身從事文學創作及文藝工作的經歷和相關觀點借予小說中的作家角色，並以其為主人公或主要視角，因而令整部小說帶有自傳或半自傳的性質，使之成為一幅文學自畫像⁴。

圍繞當代香港作家的自我書寫實踐及相應的書寫策略，本論文提出並嘗試解答以下研究問題：當代香港的作家小說在人物處理上如何延續「困頓文人」的傳統？建立了哪些類型的作家形象？反映了怎樣的作家自我定位？結合當代香港文壇的背景來看，上世紀五、六十年代由南來文人和本地文藝青年組建的文人社團如何在對世界文藝作品進行文化轉譯的過程中發現、模仿並再造文人及藝術家的典型形象？作家如何協調與非作家角色、普通及專業讀者以及社會的距離和關係？如何處理藝術家身份與知識份子身份之間、小說美學與文化使命之間的各種矛盾？從文學場域的相關論述來看，作家的自我書寫背後牽涉怎樣的經濟文化邏輯？這些經濟文化邏輯又如何作用於作家的自我定位以及作家小說的敘事模式？

本論文旨在分析這些「說故事的人」所投射出來的藝術形象及作家人格。以一九五零年代中期引介外國文藝思潮的本地文學雜誌（例如《文藝新潮》）及

³ Roberta Seret: *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman* (New York: Peter Lang Publishing Inc., 1992), pp. 3-5.

⁴ 筆者從 Laura Cumming: *A Face to the World: On Self-Portraits* (Hong Kong: Harper Press, 2009)一書總結出繪畫藝術中的自畫像和文學中的自傳性書寫具有以下一些共同特徵：（一）畫家/作家既是進行創造的主體或表演者，又是受造的客體或旁觀者。（二）作品能標記創作者的個性（signal authorship），既是畫家/作家進行自我表現的媒介，又是可供分析的文本。（三）作品具有自我指涉（self-referential）的功能，可以觀照畫家/作家的內在自我或潛意識。（四）作品代表畫家/作家的人格或面具，或經過虛構或歪曲處理，呈現出畫作/作家希望被看見及被認識的方式。（五）作品同時呈現畫家/作家的超然性（detachment）與內向性（inwardness）。（六）作品中呈現的畫家/作家人格或具有矛盾不一的「精神分裂症」（schizophrenia）。

其帶來的抽象文藝理念為本地文藝讀者所經驗的一次重要的文化洗禮，討論其對本地作家建立文人形象和文藝理念的作用。更重要的是，在這些作家小說中，當代的香港作家如何透過在地的自我書寫，藉着作家主人公處理自我（作家）、他人（讀者）和香港社會的關係並以此豐富作家身份之於個人的意義。

具體來說，本論文以一九五零年代以來香港文壇中的五位重要作家（侶倫、舒巷城、劉以鬯、崑南、董啟章）已結集出版的長篇（半）自傳性作家小說為切入點，將其組合成三組不同面向或典型的個案作進一步比較分析，從人物塑造、敘事策略和美學思考等方面具體探討各組文本中的香港作家如何呈現個人層面上對於小說美學及文藝理想的追求以及公共層面上的文化使命和社會責任。作為研究重點的三組作家小說分別為：（一）侶倫《窮巷》與舒巷城《太陽下山了》，這組小說以難民社會中的作家房客為主要視點進行在地書寫及作家的自我定位。（二）劉以鬯《酒徒》與崑南《地的門》，這組小說分別以意識流的文學風格呈現南來及本地的失意文人面對文學商品化時發生的掙扎及自我隔絕。（三）董啟章在「自然史三部曲」（《天工開物·栩栩如真》、《時間繁史·啞瓷之光》、《物種始源·貝貝重生之學習年代》）之後的作家小說如《美德》和「狐狸五部曲」（《心》、《神》、《愛妻》、《命子》、《後人間喜劇》），這組小說體現了董啟章從海外的類精英文化市場及學院獲得認證後，以香港作家的身份履行相應的社會責任及文化使命時所進行的寫作轉向。這三組小說是當代香港作家小說的三組典型作品，分別具有不同的面向：第一組是早期具有本地色彩的經典作家小說，出自兩位土生土長的香港作家，故事有關社會物質匱乏時期的群體生活。第二組是香港早期的意識流小說經典，出自南來文人精英及本地文藝青年，故事有關嚴肅文學作家在文學商品化及雅俗二分背景下所遭遇的精神困頓。第三組針對的是從（海外）文學場域獲得一定的象徵資本的成熟期作家重整寫作理念以實現文學公共性。

本論文的研究方法主要建基於二十世紀法國社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）的「場域」論述。布赫迪厄將「場域」界定為「結構化了的社會空

間」⁵，也是體現「恆定的、永久的不平等關係」的「力量關係的場所」⁶，處於主導和被主導地位的個體都在其中爭奪特殊權威的合法性。「場域」具有三個普遍特徵：（一）「場域」在參與者（如知識份子、藝術家等）的實踐與社會經濟條件之間發生「調解作用」。（二）文學場域、政治場域等各個「場域」一如社會空間，在結構和功能上具有「同源性」，各有統治者/宰制者與被統治者/被宰制者。（三）各個「場域」都是獨立於其參與者的一系列客觀的關係系統。⁷在場域的運作中，「資本」具有關鍵作用並與「權力」相連。布赫迪厄將「資本」分為可直接轉換成金錢的「經濟資本」、透過教育被制度化的「文化資本」和連接社會義務的「社會資本」。⁸其中，與文學場域及學術場域最相關的「文化資本」又有三種存在形式：（一）具體的狀態，其積累過程包含勞力和時間，採取了「文化、教育、修養的形式」。（二）客觀化的狀態，與文化資本的具體狀態處於一定的關係中，透過物質和媒體使其得以傳遞。（三）體制化的狀態，由學院認證來提升及保障其價值。⁹布赫迪厄認為在文化生產場域中的作家和藝術家是「統治階級中被統治的一部分」¹⁰，他們因佔有一定的文化資本而獲得某些特權，但又從屬於那些擁有政治和經濟權力的人。然而，這些作家、藝術家或籠統的成為知識份子的文化生產者在權力鬥爭中結盟並非由於「被統治者」在地位上的同源性，而是出於他們作為「統治—被統治者」在「條件和習性」上互相認同。¹¹所謂的「左拉或薩[沙]特的模式」，指的就是文學作家左拉或沙特作為統治階級中的被統治者在文化生產場域中運用自行獲得的「獨特資本」來反對統治階級中統治者。¹²在這個過程中，文學作家從文學場域走進政治場域，典型例子有以沙特為代表的「全能知識份子的形象」，他「將自己從其他領域借

⁵ 邁克爾·格倫菲爾（Michael Grenfell）著，林雲柯譯：《布迪厄：關鍵概念》（重慶：重慶大學出版社，2018），頁92。

⁶ 包亞明譯：〈場的邏輯〉，《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》（上海：人民出版社，1997），頁149。

⁷ 同上，頁151-152。

⁸ 同上，頁192。

⁹ 同上，頁200。

¹⁰ 包亞明譯：〈知識份子：統治階級中的被統治者〉，《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》，頁85。

¹¹ 同上，頁87。

¹² 同上，頁86。

來的全數技術與象徵資本，再引進每一個領域之中」，同時將其競爭者「界定成了片面的、甚至是殘缺的知識份子」¹³。然而，像沙特這樣的「全能知識份子」難免要承受「自由知識份子」的不適，因其既享受着特權卻又想保持自主性。

14

相應地，對分析本課題的三組作家小說有較大參考意義的是布赫迪厄就文化生產場域中佔據了各位置的參與者為保存和增加象徵資本所發生的衝突與競爭行為的具體分析。尤其是自我定位或轉型為知識份子的文學作家在文學場域這個力量場中如何透過遵守或改變其中的遊戲規則以保持或改變原有的力量關係，一方面是製造並維護令自己得以區隔於競爭對手的差異性以爭奪文化合法性並佔據優越地位，另一方面是連結同一場域中的其他參與者。另外，對於作為藝術品的文學，文學作家要面對文化生產場域中一種顛倒的經濟邏輯，即市場與藝術品相互排斥、經濟資本與文化資本成反比的可能。最後就是跨越文學場域到學術或知識場域的文學作家（即以沙特為典型的「全能知識份子」）所面對的場域之間以及文學與政治之間的複雜互動。

在參考布赫迪厄的文化生產場域論述以外，本論文也借用西方學術界自「德雷福斯事件」（Dreyfus Affairs）以降有關「知識份子」（the intellectual）概念的主要討論以及西方現代主義「藝術家成長小說」中的藝術家典型形象為輔助，對作家小說進行個案比較及細讀，結合文學史料的鉤沉，嘗試發展出研究作家小說中的作家形象及自我書寫的兩種相輔相成的分析進路。第一種進路是以道德感及/或批判性為特點的「文人-知識份子」模式或趨向（即文人如何承擔知識份子的責任），事關作家身為知識份子所享有的象徵資本和優越地位以及所承擔的知識生產及傳播功能和文化使命，其中無可避免地觸及作家的跨界問題（尤其是作家以文學介入社會政治）及由此引發的專業與業餘的爭論。第二種進路是以小說技藝或美學性為特點的「作家-藝術家」典型或趨向（即作家自覺身為藝術家進行創作），與「作家身份」（authorship）有關，側重於以文字為媒介進行創作的文學作家的藝術家身份意識，同時考慮文學與視覺藝術之間的互文關係。從詞源學角度追溯「詩人」（vates）一詞自古希臘以來的意義流變以

¹³ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）著，石武耕、李沅沅、陳羚芝譯：《藝術的法則》（台北：典藏，2016），頁330。

¹⁴ 同上，頁333。

及作家因能揭示和表現真理而被賦予的「預言者」或「先知」的權威地位，以二十世紀西方現代主義藝術家成長小說中的藝術家主人公及其所對應的古希臘神話英雄形象為原型。

本論文的章節安排如下：第一章為引言，介紹本課題的研究目的、對象、主要方法及篇章架構。第二章為本課題的研究背景及概念框架，歸納當代香港作家的群體形象，詳細解釋本文兩條重要的分析路徑中的關鍵詞「知識份子」和「藝術家」的涵義以及背後的關係網。第三章聚焦一九五、六十年代以來在南來文人及本地文藝青年的共同努力下，以文藝刊物為載體，逐漸朝向「世界」的香港文壇。以彼時本地的文藝工作者對 T.S.艾略特（Eliot）這位於上世紀四十至六十年代缺席於中國大陸文壇的英美現代派詩人-評論家的作品進行的重譯及轉譯為例，討論這些文藝青年在接受世界文藝思潮並進行文化轉譯過程中如何造就「艾略特現象」，並由此形成了一種「主知」的文藝態度及「文人-知識份子」趨向，卻令身兼文藝工作的作家難以在文學批評的建設與自我表現及創建的行為之間取得平衡，結果是作品因難懂而難以連結讀者。與此同時，在南來及本地文人對於「先進」文藝的引進和借鑒以及「自我表現」和「自我創建」的雙重驅動下，本地文人精英傾向於推廣、借鑒及模仿無法通俗的抽象藝術，由此形成一種強調小說方法和理念的「作家-藝術家」趨向。兩種趨向或模式共同作用於文人的自我書寫及作家形象塑造。第四至六章分別為三組風格及型態迥異的作家小說的個案分析。第四章圍繞香港早期具有地方色彩的作家小說，即侶倫《窮巷》與舒巷城《太陽下山了》，以及其中有關作家與群體生活中的他人及社會的關係，以難民社會中的作家房客主人公為切入，並參考同一時期南來文人以文人視角書寫本地生活的部分作家小說，在比較閱讀這兩部由土生土長的香港作家創作的小說後區分出在物質匱乏的難民社會中對於文學創作和社會大眾採取不同姿態的兩種作家形象。第五章以文化生產場域中的經濟文化邏輯為分析方法，聚焦將自我隔絕於他人及社會的兩個精神困頓的現代文人形象，以香港早期兩部意識流小說——劉以鬯《酒徒》與崑南《地的門》所塑造的中年/青年、南來/本地、文藝工作者/嚴肅文學作家為比較對象，察看這兩個失意的文人（反）英雄如何借助不同媒介上升或下降至各自心中的藝術純境。第六章着眼於單一作家以自己不同創作階段的作家小說建立的小說世界圖景，以擅長寫作百科全書式小說的香港中生代小說家董啟章在「自然史三部曲」之後發

表的作家小說為重點討論對象，具體分析這位進入台灣類精英文化市場及獲得學院認證的香港作家在重返香港文學場域以實現文學的公共性時所遭遇的瓶頸，從作家主人公、文學研究者及文學商人等相關角色的塑造以及敘事策略和文學風格的轉變來討論具有學院背景的全能知識份子式的文學作家的困境及應對策略。第七章指出上述三組作家小說中在作家形象、主題、敘事視角及策略上的對話性，討論「文人-知識份子」和「作家-藝術家」這兩種趨向或進路在分析作家小說中的作家形象及自我書寫的應用可能。



第二章 兩種模式：「文人-知識份子」與「作家-藝術家」

鑒於文學作家的「自我書寫」無可避免要面對社會上各種不同的閱讀大眾，作家因而同時處於私人和公共領域，相應地他們會在其中表現出對於文學藝術、他人及社會的不同觀點和關懷。本章嘗試在文學作家的美學風格（或作家個性）與作家的社會責任意識（或公共性）之間劃一條分界線，將作家小說中的作家定位細分為「文人-知識份子」與「作家-藝術家」這兩種模式或趨向。在此，需要提出幾個基本問題：（一）何為「香港作家」？當代香港作家的群像是怎樣？（二）「作家身份」（authorship）這一概念的涵義和發展軌跡是怎樣？它對文學作家的「自我書寫」有何意義？（三）「知識份子」、「藝術家」與「文學作家」之間具有怎樣的關係？（四）從「藝術家小說」（artist novel）這一文類來看，當前有哪些先行研究可供參考？現代文藝中的藝術家英雄或典型形象是怎樣？

作為本課題的研究背景及概念框架，本章主要從四方面來解答上述問題。第一節簡要回顧當前有關「香港作家」的討論，例如「香港作家」的定義和分類等，然後把當代的香港作家（包括南來的文藝工作者與本地的文藝青年）視為一個由「同代人」組成的文人網絡，試圖歸納當代香港作家的群體形象。第二節從西方學術界對於「作家身份」的討論來梳理「作家」（詩人）一詞的多重涵義及演變，並談論「作家」的「自我構建」如何在「後『作者已死』」時代文學作家的「自我書寫」中重新獲得文學能量。第三節聚焦文學作家的公共性，以「文人」及其社會責任為切入，參考西方學術界對於「知識份子」的主要討論及重要分類，探討文學作家如何在公共領域作為或成為知識份子。第四節將討論的語境轉入作為一個獨立的藝術部門或專業領域的文學，以當前西方學術

界有關「藝術家小說」的先行研究為參考，從英美現代主義主要作家的「藝術家小說」尋找典型的藝術家主人公形象及被經典化的神話英雄形象。

一、困頓的同代人：當代香港作家的群體形象

關於「香港作家」，當前較多的討論是圍繞其文化身份，較少以香港作家的美學身份為視點，儘管在過去二十年也有個別香港作家（如董啟章）出版了多部以小說美學和寫作倫理為主題的藝術家小說，當中明顯可見文學作家對於自己身為小說家的美學身份及知識份子的社會關懷有強烈的自覺意識。然而，「地方」（place）仍然是界定「香港作家」的重要條件。一九八零年代初，黃維樑曾以出生、成長、居住及寫作地是否香港，將「香港作家」分成四類：

第一，土生土長，在本港寫作、本港成名的；

第二，外地生本土長，在本港寫作、本港成名的；

第三，外地生外地長，在本港寫作、本港成名的；

第四，外地生外地長，在外地已經開始寫作，甚至已經成名，然後旅居或定居本港，繼續寫作的。¹

其中，他認為第一類是「最正宗，純粹的香港作家」² 第四類則包括劉以鬯等作家。這類作家因從中國北方南來而被稱為「南來作家」。事實上，這個被稱為「南來作家」的群體亦包括一九三、四十年代以來陸續從中國大陸南來香港的內地文化人。在〈重構南來文人創作座標〉一文，蘇偉貞整理了「南來文人」一詞的發展軌跡。早期的「南來作家」指上世紀三、四十年代「從中國到香港的作家」，「南來文人」一詞則包括「廣義的文化工作者」。到了八十年代初香港

¹ 黃維樑：《香港文學初探》（香港：華漢文化事業公司，1985），頁16。

² 同上。

的主體性及歷史意識覺醒，「南來文人」作為一個群體及其文化活動獲得更多的討論。黃康顯稱之為「旅港作家」或「難民作家」，梁秉鈞認為彼時的南來文人普遍有種「難民心態」。潘亞墩、汪義生按文人南來的時期將五十年代來港的文人稱為「南來作家」，文革前後來港的文人則是「綠印作家」。³王劍叢以「南遷作家」⁴來形容「南來作家」。另外，還有人以地理分隔為據，將「南來文人」細分為「福建幫」、「廣東幫」，梅子在「南來青年作家在香港」座談會上批評了這種劃分方式。⁵及後，潘亞墩在〈香港南來作家簡論〉（1989）強調出生地才是定義作家身份的方法，他以廣義上「來自大陸者」來考察「南來作家」在港的文學功績。⁶一九九三年，盧瑋鑾在台北發表題為〈「南來作家」淺說〉的論文，主張以「文學作品、作家本質、寫作技巧」進行界定，將上世紀五十至八十年代南來的文化工作者置於具體的社會歷史語境並兼顧作家的心理差異。⁷蘇偉貞認為這標示着學術界對這類作家的態度從排斥到接納。⁸

盧瑋鑾認為「南來」一詞與「北返」相對，這個群體的知識份子如候鳥般，只是暫居香港，一旦他們南遷的問題解決，就會回到北方。盧氏認為不同年代

³ 潘亞墩、汪義生：《香港文學史》（廈門：鷺江出版社，1997），頁231。

⁴ 王劍叢：《香港文學史》（南昌：百花洲文藝，1995），頁109。

⁵ 即1987年3月28日由香港中華文化促進中心主辦、梅子主持的「文學月會」，與會嘉賓包括顏純鈞、東瑞、白洛、陶然、裴立平、楊明顯。

⁶ 潘亞墩將「南來作家」群體劃分為三代：第一代是劉以鬯、何達等在1949年前來港，且南來前已成名的老作家。第二代是以海辛、西西、胡菊人為代表的五零年代南來的中青年作家，但由於「他們的根在大陸」，所以「只能稱之為准本土作家」。第三代則是七、八十年代來港的中青年作家如黃河浪、傅天虹。詳見潘亞墩：〈香港南來作家簡論〉，《暨南學報》（哲學社會科學），第2期（1989年），頁13。

⁷ 盧瑋鑾：〈「南來作家」淺說〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998），頁114。

⁸ 蘇偉貞：〈重構南來文人創作座標〉，《不安、厭世與自我退隱：易文及同代南來文人》（新北：印刻文學，2020），頁6-8。

的南來作家因應香港社會在不同時期的經濟、政治狀況而有不同的心理狀態，因而不同代際的「南來作家」有不同的特質。具體來說，一九三、四零年代南來的作家如茅盾、戴望舒、黃谷柳等最終選擇了「北返」。四、五十年代南來的作家如力匡、夏果、徐速和劉以鬯等，則作為「南來的知識份子」，儘管他們的政治立場各異，仍憑着對文藝的熱誠和信念，在重商輕文的香港社會為文藝爭取生存空間。七、八十年代南來的作家如東端、陶然、舒非、顏純鉤，適應力更強，壓抑感減弱，他們的作品取材更靈活多樣。⁹

一般來說，「暫居」的過客身份以及「中原心態」被認為是南來作家較少書寫本地題材的原因。劉以鬯在談及一九五零年代初的香港文學時寫道：「南來作家不願在小說中反映相關現實」¹⁰，盧氏補充道：「他們只是在香港暫居，把香港作為宣傳文學的地方，而他們的心和眼都是向著中國大陸。」¹¹而且，不少南來作家本身是具有內地教育背景的「知識份子」，來港前已經成名。盧氏認為，「南來文人」中的「文人」一詞，取其廣義，是指「文學工作者」，也指從事學術、教育、新聞的「學術工作者」及「新聞工作者」¹²。

另外，「南來文人」當中有部分沒有轉向其他國家或地區，他們成為「香港文學的建設者」。一方面，他們身為文學作家，開始書寫在香港的生活經驗。另一方面，他們又是「提攜本地文學青年的長輩」¹³。梁秉鈞（也斯，1949-2013）指出，「許多位六〇年代的先行者，作為創新的作者與承先啟後的編者，亦為日

⁹ 盧瑋鑾：〈「南來作家」淺說〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》，頁114-122。

¹⁰ 劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學〉，《暢談香港文學》（香港：獲益出版，2002），頁106。

¹¹ 同上，頁101。

¹² 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《香港新文學年表（一九五〇至一九六九年）》（香港：天地，2000），頁11。

¹³ 同上，頁10。

後七〇年代多元的都市文化以及本土一代的都市文學鋪路。」¹⁴ 除了編輯刊物，身為文壇前輩的南來文人與本地的青年學生一同為各類文藝刊物撰稿，對本地建立商業社會以外的文學園地及文化理想發揮了非常重要的作用。例如，舒巷城（1921-1999）曾提及自己在抗日戰爭時期就讀英文書院時開始投稿是受到「朋友及南來作家的影響」¹⁵。身為文壇前輩及副刊編輯的劉以鬯（1918-2018）也會起用「有見地、年輕的文人」，「例如約十三妹[1923-1970]寫專欄、用呂壽琨[1919-1975]的文評、採其學生王無邪[1936-]的現代文學的文章和插畫等……無不藉機為副刊灌注現代文學的養分」。¹⁶ 另外，西西（1937- ）也提及《我城》在《快報》連載是受到當時該報的副刊主編及「文壇大家」劉以鬯的邀請。對此，陳燕遐指出：

劉先生當時是《快報》副刊主編，早已是文壇大家，久享盛譽，而且他先後負責過多份報紙副刊的編務，對於推動文學創作和獎掖後進不遺餘力，對香港文壇的發展可謂舉足輕重……七十年代劉以鬯在香港文壇的地位既然重要若此，作為一個文壇後進，西西寫作時心裡自然放著這一個重要的參照。¹⁷

可以說，「南來文人」作為當代香港文學場域的「前輩」或「前代人」，對戰後出生及成長的一代起了文學的典範作用。香港的文學場域，經歷一九六零

¹⁴ 轉引池上貞子：〈劉以鬯與也斯——文學長者的繼承與發展〉，梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編：《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學出版社，2010），頁 148。

¹⁵ 舒巷城：〈附錄：舒巷城自傳〉（1992），《淺談文學語言》（香港：花千樹，2005），頁 164。

¹⁶ 轉引沈海燕：《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》（香港：中華書局，2020），頁 262。資料來源：何杏楓、張詠梅訪問，鄧依韻整理：〈訪問劉以鬯先生〉，《文學世紀》總第 34 期，2004 年 1 月，頁 15-17。

¹⁷ 轉引陳燕遐：〈《我城》——一種姿態的宣示〉，《反叛與對話：論西西的小說》（香港：華南研究出版社，2000），頁 7-8。

年代的文社潮¹⁸，在七、八十年代發展成自資自主出版的同人刊物潮，又成為當下文藝工作者念念不忘的本地文學社群或文人網絡的「黃金時代」。陳智德（陳滅，1969-）在〈這時代的文學〉提及自己最欣賞上世紀七、八十年代的香港文學，既因為這些作品寄生在不同載體且「代表不同的社群和傾向」¹⁹，還因為當時有許多值得一提的同人刊物（如《大拇指周報》、《羅盤》、《素葉文學》、《香港文學》等），它們「由一群熱心青年集體自資自主出版，刊物的性格都像那些青年一樣前衛而鮮活，具很強的自主理念，呈現城市現象而不是歌頌或附和，他們勇於批評，也經歷自我反省的掙扎，表露在作品，也呈現在他們所辦的刊物中……」²⁰

事實上，無論是「南來文人」還是戰後出生及成長的本地作家，兩者在當代的香港文學場域中因經歷類似的處境而在一定程度上形成以下這些群體特點：

（一）文學作家常常是具有多重身份的文藝工作者，並以「困頓文人」的形象自況。例如，南來文人來港後為生計所逼的，不得不以賣文為生，並且要迎合通俗化的閱讀趣味，容易覺得苦悶和有挫敗感。作家用不同的筆名寫通俗小說來賺取稿費維持生活是常有的事，因此劉以鬯總結道：「在香港『謹守文章防線』並不是一件容易做到的事」。據曹聚仁：「流亡在香港的文化人，大部分都很窮；香港這個商業市場，隨著戰爭到來而萎落的經濟恐慌，謀生更不容易；所謂『文化』，更不值錢。」²¹又如舒巷城也談到文學在高度商業化的香港社會裡是

¹⁸ 黃繼持曾回憶六十年代香港的文社潮：「印象中，該段時期的青年結社，除了關注文藝，還着重思想探索、學術的引介，同時要求更多關注香港青年一輩自己的具體生活與思想狀況。因此，文社潮的出現，使青年人逐步擺脫了上一輩作家的籠罩，發出自己的聲音。」載鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾：《香港新文學年表（一九五〇至一九六九年）》，頁 29。

¹⁹ 陳智德：〈這時代的文學〉，《這時代的文學》（香港：中華書局，2018），頁 171。

²⁰ 同上，頁 172。

²¹ 同上，劉以鬯援引曹聚仁《隔簾花影》，頁 99-100。

「出奇的奢侈品」，因此他只能「以『非文藝』的職業（如會計工作等等收入）來支持那份『文藝興趣』或創作熱情」。為了謀生，他四十多年來都「業餘從事寫作，一點一滴或時斷時續地寫」。²² 因此，文人（尤其是「賣文者²³」）的文化理想映照眼前潦倒的生活狀況，或可解釋為何「困頓文人」形象經常出現於五十年代以來刻畫香港社會現實的作家小說，如侶倫的《窮巷》（1952）、趙滋藩的《半下流社會》（1953）、舒巷城的《太陽下山了》（1960）、劉以鬯的《酒徒》（1962）等。以「困頓文人」自況或作為作家的「自畫像」的一個重要例子是南來文人徐訏（1908-1980）寫於來港初期的短篇小說〈一九四〇級〉（1950）、〈筆名〉（1950）等。沈海燕以「自矜的文化落難者」形容徐訏的自我書寫，認為作家本人既無法放下來港前作為「成名的文化人」的文藝成就，又無法融入香港生活，因而「居高臨下」又「無所適從」，其作品中的文人角色也帶有「感傷」和「理想幻滅」的心態。²⁴ 關於「作家何以鍾情於描寫窮苦者？」陳智德認為：

除了一般為大眾請命、反映現實的使命和公共意義的實踐以外，我想亦和作家本身的生活處境密切相關，就是說，作家一般不甚富有，或至少在某段時期，多少經歷一點困厄，是以對貧窮之苦較易感受和同情，而對貧窮的理念演化可以亦比較敏銳。²⁵

²² 舒巷城：〈附錄：舒巷城自傳〉（1992），《淺談文學語言》，頁 166。

²³ 「什麼是賣文者？由於戰後冷戰局勢的影響以及香港的特殊位置，造就五十年代大量印刷文字媒體，市場需要大量文字來填補大量版位，然而作家所喜歡或認為水準高的文字很少能夠刊登，為生計緣故，作家成為賣文者不只意味著靠稿費為生，賣文其實也是出賣自己的靈魂，他們都不由自主地，寫自己不願又不得不生產的文字……」詳見陳智德：〈天堂地獄反轉再反轉〉（2008），《惺齋讀書錄》（香港：Kubrick，2008），頁 41。

²⁴ 沈海燕：《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》，頁 196。

²⁵ 陳智德：〈時窮與生命的汁液〉，《惺齋讀書錄》，頁 67。

他本人以「陳滅」為筆名發表的詩集中也曾以困頓的「酒徒」²⁶自況。陳氏甚至認為，「五十年代以後，更集中或更感同身受地刻畫失業者形象的，可能就是香港文藝。」²⁷「八十年代從內地來港的知識份子新移民失業者。失業漢的悲劇形象，相信是五十年代以來香港文藝中持續並一再深刻營造的特色。」²⁸這個話題的演化，背後是社會的「時窮」，即公共世界的「沒有、欠缺、匱乏、終結」²⁹。

（二）不同代的作家之間具有「同代人」的共時感，並透過作品進行對話。例如，對於文壇前輩，董啟章（1967-）在《對角藝術》談到西西（1937-）《我城》是他創作初期的「楷模」：「它曾經是我的文學成長中的一部「啟蒙小說」。相信對不少本土文學青年來說，也有相似的感覺。」³⁰並且，他以廣義來理解「同代人」一詞，認為在文學的小圈子內，生活於同一時空下的人不論年齡和年資，都是具有「同代感」的「同代人」³¹。並且，「同代人」具有同一時代的通病：「在寫作的領域裡，我們都是獨裁者。這是我和同代人的共同特徵。」³²陳智德在〈活在共同年代的「新人」〉對董啟章自我反思作家身份及價值的小說《天工開物·栩栩如真》和《時間繁史·啞瓷之光》進行了回應。陳氏認同董氏以大江健三郎的「新人」概念為更新、保持及調和理念的方法，認為這是「我輩共

²⁶ 例如：〈酒徒的算術〉（2006）、〈酒徒的飛升〉（2008），收錄於陳滅：《市場，去死吧》（香港：石磐文化，2017）。

²⁷ 陳智德：〈失業、微聲、反高蹈〉（2007），《惺齋讀書錄》，頁 84。

²⁸ 同上，頁 85。

²⁹ 陳智德：〈時窮與生命的汁液〉（2008），同上，頁 66。

³⁰ 董啟章：〈我城〉，《對角藝術》（台北：高談文化，2005），頁 108。

³¹ 董啟章：〈給同代人（序）〉（1998），《在世界中寫作，為世界而寫》（台北：聯經，2011），頁 18。

³² 董啟章：〈首先讓我們承認，我們都是獨裁者〉，《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 129。

同的期許和出路」。³³ 廣義上的「同代」作家之間的對話，既見於不同代際的作家在「共時」的維度上接收從世界範圍內歷時發展著的文藝思潮，也見於不同代際的作家就時下的社會話題以文章進行互相回應。例如，二零一四年董啟章獲選為香港書展年度作家，他以當年文憑試中文科的作文題目「必要的沉默」³⁴為主題，發表了〈必要的沉默〉一文。在這一話題上黃碧雲（1961-）又以講稿作為回應。之後，崑南（1935-）又撰文同時回應董啟章和黃碧雲³⁵。

（三）當代的香港作家越加重視本港與中國大陸以及世界文壇內文藝資源的積累、傳承和轉化，並通過文藝工作積極介入社會，實現文人作為知識份子的文化使命。自《文藝新潮》（1956-1959）刊登以來，西方的文藝及哲學思潮（如現代主義、存在主義等）對香港作家思考藝術家的形象及文化使命、社會責任等有很大的啟發作用。黃繼持特別提到一九六零年代的香港作家對於香港社會、政治有份「理想主義的情懷」，當時的青年人受到新近引介的「存在主義」影響，着重「個體的生命感受，又對『荒謬』的社會人生處境予以『絕望英雄』式的抗爭」。³⁶ 更重要的是，其時的南來文人精英（如馬朗、劉以鬯等）與本地文藝青年（如崑南、王無邪、葉維廉等）以副刊或文藝刊物編輯等文藝工作者的身份，嘗試建立各種文學園地以實現「文化再造」的使命，即在保存中華文化的基礎上進行自我創建。例如，崑南在〈文學的自覺運動〉（1958）指出在《新思潮》以前的文藝刊物儘管有「不盡善之處」，但都是「必經的『過渡階段』」或

³³ 陳智德：〈活在共同年代的「新人」〉，《這時代的文學》，頁 63。

³⁴ 同年，香港推理小說家陳浩基（1975-）也以此為題創作了短篇小說〈必要的沉默〉（2014），收錄在陳浩基：《第歐根尼變奏曲》（香港：格子盒作室，2019）。

³⁵ 有關董啟章〈必要的沉默〉引發的回應和討論，見香港文學生活館編：《沉默發條》（香港：香港文學館，2018）。

³⁶ 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《香港新文學年表（一九五〇至一九六九年）》，頁 30-31。

「歷史」：「沒有『人人文學』，就沒有『詩朶』，同樣沒有『文藝新潮』，就沒有『新思潮』。『新思潮』顧名思義，同樣翻譯好的作品，介紹西方的新思潮，但最重要的，它願意勇敢負起民族的使命，推動我國文化再造運動。」³⁷ 劉以鬯一九五零年代末從南洋返港後也「回應馬朗的號召」，在《文藝新潮》發表小說。後來他還把《香港時報·淺水灣》「打造成香港現代主義文學的另一重要基地」，繼承了《文藝新潮》傳播現代文藝的文化使命。³⁸ 對於文壇前輩逐漸累積起來的文藝資源，中生代詩人兼文學研究者陳智德也提到自己在整理香港文學史料時發現了「歷史的觀點」：

追溯「香港」作為一種觀念和視野的本源，當然還有她與中國之間的關係。二十世紀中國現代文學的不同流派、論爭，作家個體的掙扎，以至文學社群的共同理念，在差不多同時代的香港文學都有不同的呼應和傳承，有着許多共同。香港作為新文學上的後來者，對於前人也有許多學習和受影響的地方，最終因為戰爭、人民離散播遷和城市發展等因素，造就香港文學的時代新聲。³⁹

對於可利用的文藝資源，香港作家的相關的思考還延伸至華文世界範圍內。在另一中生代作家董啟章的小說《命子》（2019）中，文學青年主人公阿花表達了對待文藝資源的開放態度：「至於華文閱讀和書寫，同樣也是我們的傳統和文化資源，沒有理由抗拒和放棄。不是我們屬於華文，而是華文屬於我們。」⁴⁰ 這

³⁷ 崑南：〈文學的自覺運動〉（1958），《打開文論的視窗》（香港：文星圖書，2003），頁40。

³⁸ 曾卓然：〈此「潮」不同彼「潮」——重讀現代主義刊物《文藝新潮》〉，嶺南大學人文學科研究中心：《書寫香港@文學故事》（香港：香港教育圖書公司，2008），頁99。

³⁹ 陳智德：〈這時代的文學〉，《這時代的文學》，頁171。

⁴⁰ 董啟章：《命子》（新北：聯經，2019），頁268。

其實回應了上世紀八十年代中劉以鬯在〈《香港文學》發刊詞〉(1984)強調的各地區華文文學之間的「血緣關係」:「香港文學與各地華文文學屬於同一根源.....最好將每一地區的華文文學喻作一個單環,環環相扣,就是一條拆不開的『文學鏈』」⁴¹。

二、作家身份與自我書寫

從徐訐、趙滋蕃和黃天石等作家的作家小說看來,當代香港有部分作家熱衷於為文人造像或有「自我書寫」的意識和傾向。侶倫(1911-1988)曾憶述,一九三零年代,他所屬的「文藝茶話會」有人提議在《新地》週刊開設一個以「自畫像」為總體的「小項目」,以增加趣味和增進互相了解。侶倫也因此寫過一篇「自述性質的文字」,題為〈平淡的獨語——自畫像之九〉。⁴²實際上,侶倫的小說經常出現第一人稱的作家主人公,如〈爐邊〉(1929)、〈黑麗拉〉(1937)、《窮巷》(1952)、《紫色的感情》(1953)、〈寒土之秋〉(1954)、〈生活的戲劇〉(1958)。至於舒巷城和李維陵,他們筆下的主人公有不少是藝術家(作家、畫家),這些角色的背後又訴說着不同的美學主張。例如,舒巷城在〈「自殺」傳奇〉(1953)、〈租屋傳奇〉(1960)、《太陽下山了》(1962)、《白蘭花》(1962)、〈幽默的苦惱〉(1974)刻畫了作家角色,在〈霧香港〉(1953)和《巴黎兩岸》(1971)則塑造了畫家角色。至於以畫家身份進行文學創作的李維陵則更為豐富,他分別塑造過作家角色(〈蝕〉(1957)、〈荊棘〉(1958))、畫家角色(〈魔道〉(1956))和音樂家角色(〈兩夫婦〉(1956))。另外,對香港文學場域有較多揭露、批判和反省的長篇小說有崑南的《地的門》(1961)和劉以鬯

⁴¹ 劉以鬯:〈《香港文學》發刊詞〉(1984),《暢談香港文學》,頁256。

⁴² 侶倫:〈自畫像〉(1957),許定銘編:《侶倫卷》(香港:天地,2014),頁336-339。

的《酒徒》（1962），這兩部小說均刻畫了失意文人的形象。到了一九八零年代，崑南再度發表了一部以孤獨的畫家為主人公的藝術家小說《慾季》（1984）。二零零零年以來，中生代小說家董啟章在《體育時期》（2003）、《天工開物·栩栩如真》（2005）、《時間繁史·啞瓷之光》（2007）、《物種始源·貝貝重生之學習年代》（2010）、《美德》（2014）、《心》（2016）、《神》（2017）、《愛妻》（2018）、《命子》（2019）、《後人間喜劇》（2020）等多部小說中都以作家主人公對小說美學和寫作倫理的思考為主題，既承接了香港作家的自我書寫傳統，又將其理念化，推動了藝術家小說在香港的發展。

有關「作家身份」（authorship），文學學者 Andrew Bennett 和 Sean Burke⁴³進行了非常有意義的梳理工作，他們探討了這個話題在各個時代的演變特點及局限性等，為這項研究帶來有益的參考。Andrew Bennett 追溯了「作家」一詞的由來、概念的形成、發展以及相關的學術討論。首先是「作家」一詞的出處和內涵外延，他提到柏拉圖〈伊安篇〉（Ion）對詩人的描述——「輕盈的」、「會飛的」、「神聖的」⁴⁴。柏拉圖關於詩人「出竅」和將詩人逐出理想國的觀點對其後歐洲文學傳統中的「作家身份概念」（notions of authorship）產生了重大影響，這尤其體現在作家責任、道德、真理揭示能力、仲介作用以及社會政治地位等方面。Bennett 援引英國詩人 Sir Philip Sidney（1554-1586）的發現，羅馬人將詩人稱為「vates」，意為「占卜者、預言者或先知」（a diviner, foreseer, or

⁴³ 在「作者」這個關鍵詞，彼得·布魯克特別提到 Sean Burke 《作者之死亡與復活》一書對巴特和傅柯有「深思熟慮的回應」，其《作家身份》更是一本「追隨傅柯」的「作者觀念史」。彼得·布魯克（Peter Brooker），王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》（第二版）（台北：巨流，2003），頁 25。

⁴⁴ “For a poet is an airy thing, winged and holy, and he is not able to make poetry until he becomes inspired and goes out of his mind and his intellect is no longer in him.” Andrew Bennett: “Authority, Ownership, Originality,” *The Author* (Cornwall: Routledge, 2005), pp37-38.

prophet)⁴⁵，詩人因具有先知或預言者的前瞻性而成為一個「局外人」(an outsider)。而希臘人稱詩人為「poiein」，意為「去製造」⁴⁶。據牛津英文詞典，「author」作為拉丁語動詞「augere」意為「生長、引發、促進、增生」(to grow, originate, promote, increase)，中世紀時期演變為具有權威意味的「auctor」和「auctoritas」⁴⁷。Bennett 關於「作家」概念的演變具有幾個重要啟示：一是「作家」的自我標記以及「作家」與「權威」的關係；二是這個話題的發展軌跡，即「作家」如何從十九世紀英國浪漫主義時期開始取代中世紀時期「作品」的主導地位，又如何在二十世紀的文學作品中自我消失⁴⁸，繼而在去中心化的後現代時期讓位給「讀者」⁴⁹。三是不可忽略媒介⁵⁰、版權和圖書市場的發展⁵¹對「作家」以及「作家—作品—讀者」三者關係的衝擊以及作家的應對策略。

值得注意的是，有關「作者已死」的論述，Sean Burke 在《作者之死亡與復活：巴特、福柯和德里達的批評與主體性》(*The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*)提到，這個論述從根

⁴⁵ Oliver Taplin 認為，希臘文化在有創造力的個人和庸俗社會之間建立起一種「不協調關係」(mismatch)。這種「疏離的作家身份」(alienated authorship)可見於浪漫主義時期有關「孤獨的天才」(a lonely genius)與「不懂欣賞的大眾」(unappreciative public)的對立之中。詳見 Andrew Bennett: "Authority, Ownership, Originality," *The Author*, p36.

⁴⁶ Andrew Bennett: "Introduction," *ibid*, p3.

⁴⁷ *Ibid*. p7.

⁴⁸ Andrew Bennett 認為，二十世紀的許多關於作家問題的觀點似乎強調了作家的消失、不相關或不一致(disappearance, irrelevance or incoherence)，他還引用了 Douglas Dunn 的話：「自我消失和『去人格化』成為某些詩人選擇來進行追逐的怪獸」(Self-annihilation and "impersonality"... have become chimeras after which some poets choose to hunt)。這些觀點呼應了 John Crowe 和福斯特對於文學的匿名性特點的看法。Andrew Bennett: "The Romantic Author," *The Author*, p68.

⁴⁹ 二十世紀六十年代羅蘭·巴特和福柯對於作家權威瓦解的討論尤有意義。羅蘭·巴特：〈The Death of the Author〉(1968)和福柯：〈What is an Author?〉(1969)。

⁵⁰ 如手抄本、印刷術、印刷產業、新媒體等。

⁵¹ 例如版權法的發展如何在提升作家地位的同時使書籍進一步商品化，作家又怎樣在「業餘」(amateurism)和專業、市場需求及讀者趣味的張力下進行創作。

本上是針對作為「絕對主體」的作者（the Absolute Subject）⁵²，其功能相當於十九世紀末被尼采宣佈已死的「上帝」。無論是「作者」抑或「上帝」，其死亡表明對「權威、在場、意圖、全知及創造性信念的背離」（a departure of belief in authority, presence, intention, omniscience and creativity）⁵³。在法國學術界，「作者已死」論述主要針對胡塞爾現象學對笛卡爾的「我思」（*cogito*）的復興。但在英美學術界，由於長期流行新批評，這種「反主體主義」（anti-subjectivism）的實踐鋒芒被掩蓋⁵⁴。因此，Burke認為，羅蘭·巴特在〈The Death of the Author〉不但沒有毀滅「作者-上帝」（Author-God），反而加入其建構⁵⁵。

儘管如此，在本課題下，文學作家本人與其筆下的作家角色（人物）始終屬於不同的個體，不能完全等同。據文學理論家巴赫金（Mikhail Bakhtin）在〈審美活動中的作者與主人公〉所探討的作者與主人公的關係，人是審美關照的中心及條件，要從兩個價值層面去理解文學作品這個「藝術整體」，一是從「主人公」的層面；二是從「作者」的層面。兩者雖可能發生重合或一方控制着另一方的可能（即自傳性或非自傳性之別），但只有在「兩個各不相同的意識下」⁵⁶，即在「作為人的作者經自我客觀化而成為主人公」⁵⁷後，才會發生「審美事件」。因此，小說作為審美對象，其中的主人公與作者之間存在著一定的美學距離。並且，作品中的「自我」經過藝術加工，是一種自我建構（self-

⁵² Sean Burke: *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*, 3rd Edition (Edinburgh: Edinburgh UP, 2008), p 26.

⁵³ 同上，頁 21。

⁵⁴ 同上，頁 173。

⁵⁵ 同上，頁 25。

⁵⁶ 巴赫金著，曉河、賈澤林、張傑、樊錦鑫等譯：《巴赫金全集·第 1 卷》（河北：河北教育出版社，2009），頁 118。

⁵⁷ 同上，頁 113。

construction)。

在此，需要指出的是，本課題下的自我書寫並不同於作家的自傳（autobiography）或自傳體小說（autobiographical novel）。在《自傳之設計與真實》（*Design and Truth in Autobiography*, 1960），文學學者 Roy Pascal 嘗試對自傳進行定義。Roy 認為，自傳是講述人生經驗或個人與事件及事物之間如何進行互動的作品，但這些經驗需具備一定的意義。自傳的價值在於主人公的「精神」（spirit），⁵⁸其主要關懷是要「彰顯人物個性」（illuminate a personality）⁵⁹。為了造就連貫的故事及角色，自傳作家要從自身立場選取、組織生活中各種雜亂無章的材料⁶⁰，並為人生設計出一種秩序。在此過程中，自傳作家需要使用「歷史的」方法（historical in its method），從而再現「自我」如何在與外界的互動中逐漸形成。⁶¹自傳研究者勒熱納（Philippe Lejeune）則進一步指出，自傳的作者、敘事者與主人公應為同一人。他對「自傳」的定義是：由真實的人所寫的有關個人經歷的回顧性散文敘事，其中的重點在於其個人生活（尤其是個性的故事）。⁶²然而，自傳具有明顯的局限性，其「原罪」在於這些經嚴格選取的材料會令作者過去及現在的生活故事銜接得太過連貫和有邏輯，對主人公亦有所偏頗，因而所呈現的真相並不完整。⁶³另外，由於視角上的限制，自傳不能

⁵⁸ Roy Pascal: "What is an autobiography?" *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge: Harvard UP, 1960), pp. 16-17&19.

⁵⁹ Roy Pascal: "The Autobiographical Novel and The Autobiography." *Essays in Criticism* 9.2(1959), p.134.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Roy Pascal: "What is an autobiography?" *Design and Truth in Autobiography*, p8.

⁶² Philippe Lejeune: "The Autobiographical Pact," *On Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), pp. 4-5.

⁶³ Roy Pascal: "The Autobiographical Novel and The Autobiography." p147.

像小說般使用多個敘事角度來表達其他人的思想。在此，作為一種小說形式的自傳體小說則可呈現作者直接經驗以外的情境。自傳體小說的作者因無需重構或詮釋過去的人生經歷而比自傳作家享有更多自由。不過，Roy 並未嚴格區分自傳作家、自傳體小說家及自傳體小說中的作家角色。最明顯的一點是，他並未考慮小說的虛構性（fictionality）。

而在本文的語境下，一幅文學「自畫像」可能具有（半）自傳性質，也可能展現了作家的某些假面，又可能是以他人作為原型。「自我」形象也並非一成不變，時代及社會狀況的變化會令文學作家重新觀照和反思身為作家的「自我」，重新進行「自我」定位，以回應新的時代和社會。在文學場域，身份危機及文學的合法性危機也會促使作家書寫特定社會和文藝環境（例如消費主義及全球資本主義下文學的商品化）下的「自我」，以調整並重建「自我」形象。文學作家對「自我」的重新認知、定位及書寫與其文藝觀點緊密相關，從中可見文學作家在不同程度上對於「作家是什麼」（who）、「寫什麼」（what）和「怎樣寫」（how）的思考。正如英國浪漫主義詩人柯爾律治（Samuel Taylor Coleridge）所言，關於「詩歌是什麼？」和「詩人是什麼？」，這兩個問題的答案其實互相包含（that the answer to the one is involved in the solution of the other）。同樣，作家的問題與「文學的問題」緊密相關，提問「作家是什麼？」（what is an author?）亦即提問「文學是什麼？」（what is literature?）⁶⁴，這也是本課題的主要關懷所在。

⁶⁴ Andrew Bennett: "The Question of Literature," *The Author*, p3 & p118.

三、作家的公共性：「文人-知識份子」典型

「藝術家小說」中常見的藝術家主人公有作家（包括小說家和詩人等）、畫家以及音樂家，而「作家」通常又被認為是「文人」這個群體中的一員。關於「文人」（*literati*），顏崑陽與錢鍾書分別從廣義與狹義來為其下定義。顏崑陽認為「文人」從事「非武力爭戰之一切文化實踐及知識活動」⁶⁵。錢鍾書則認為「文人也者，照理應該指一切投稿，著書，寫文章的人」⁶⁶。陳寶良對文人概念的演變進行了梳理。他指出：

自殷周以來，「文」字多內涵有「德」的意義，以至春秋時最終形成「文德」一詞。而自春秋以後，「文」又意含「學」之義，漸而成「文學」一詞。……在春秋晚期，「文學」一詞的意義相當於古典，而擅長文學者，亦即所謂的古典家。顯見，文學一詞帶有廣義的特點。文人無疑是「文」或「文學」的創造者。在春秋以前，「文人」一詞，即指有「文德之人」，是一種崇高的道德人格。換言之，當時尚無嚴格意義的文人。至戰國時，文人又用以指文辯之士。⁶⁷

直到明代，「文人」與「學者」（尤其是道學家）有明顯的區分。「文人」被視為分化自儒，意指「專事詩、文創作的詞章家」。更重要的是，由於明代文學的作

⁶⁵ 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，國立政治大學中文系所編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》（台北：文史哲出版社，1991），頁 210。

⁶⁶ 錢氏認為文學是「倒霉晦氣的事業，出息最少」，因而文人多為「文丐」，這使得文人與「用人」（即「有用人物」）相對。錢氏以諷刺的口吻指出後者以寫作為手段，企圖成為英雄、立法者。錢鍾書：〈論文人〉，《寫在人生邊上》（上海：開明書店，1941），頁 60-65。

⁶⁷ 陳寶良：〈明代文人辨析〉，《漢學研究》第 19 卷第 1 期（2001 年 6 月），頁 192。

者和讀者「已擴大到下層知識份子或平民」。⁶⁸在文化轉譯中，儘管「intellectual」一詞可同時指「文人」和「知識份子」，但「文人」一詞其實有較廣闊的內涵。據美國學者艾爾曼（Benjamin Elman），「文人」一詞可包括「gentry」（紳士）、「literati」（文人學士）、「gentry-literati」（紳士文人或文臣）及「scholar-gentry」（學士）。⁶⁹

另外，也可從「文人小說」這種文學類型的有關例子來展開討論。夏志清在〈文人小說家和中國文化——「鏡花緣」研究〉（1975）以「鏡花緣」作為「文人小說的成熟範例」⁷⁰，並討論了「文人小說」一詞的涵義。他將中國傳統小說的寫作者分為「文人小說家」（scholar-novelist）與「職業或商業小說家」（professional story teller）。後者僅僅是「賣文為生，取悅於廣大讀者群眾」。前者則以寫作「娛己」、「娛友」，刻意鑽研寫作技巧，「不以平鋪直敘為足，每每加插些自創的寓言和神話」。⁷¹此外，他們還充當「社會的批評者」⁷²。然而，他們又不同於作為「知識份子」的「現代的西方小說家」。兩者的差別在於小說家與讀者的距離及相應採取的書寫策略，即去諷刺還是始終維護傳統觀念。⁷³夏志清認為，「西方慣於把著重理智的或博學的小說，與批判的、諷刺的才智

⁶⁸ 同上，頁 193-195。

⁶⁹ Benjamin Elman: *A Cultural History of Civil Examination in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, 2000), p. vxii. 轉引陳寶良：〈明代文人辨析〉，頁 191。

⁷⁰ 夏志清著，黃維樑譯：〈文人小說家和中國文化〉「鏡花緣」研究，〈《文人小說與中國文化》〉（台北：勁草文化，1975），頁 228。

⁷¹ 同上，頁 229。

⁷² 同上，頁 230。

⁷³ 雷蒙·阿宏在《知識份子的鴉片》指出，「古代中國的文人與士大夫都居於社會顯貴的地位，他們往往『維護和闡揚』有利於這個社會的教條，也常常終其一生從事維護這社會階層的工作」。雷蒙·阿宏（Raymond Aron）著，蔡英文譯：〈知識份子及其國家〉，《知識份子的鴉片》（台北：聯經，1990），頁 264。

（intelligence）相提並論」⁷⁴。並且，西方的知識份子自覺高於群眾，中國的文人小說家則在道德方面和普通人無異。後者要以「世俗的智慧和道德觀」來書寫人生的平凡和粗鄙。結果是這些文人小說或顯得「自我陶醉，自得其樂」，或因「道貌岸然，一本正經」而顯得俗氣。因此，「以現代的眼光看來，他[中國的文人小說家]是算不上知識份子的」。⁷⁵ 由此可見，兩者的差別在於，「中國的文人小說家」注重美學上的嘗試和突破⁷⁶，「西方的知識份子」則着重智性和批判力⁷⁷。

然而，在當代的中國文學語境中，「文人」與「知識份子」的區別並不清晰，「作家」常被認為是對社會和大眾負有文化使命的文人精英，因而屬於「知識份子」的一份子。洪子誠在《作家姿態與自我意識》（2010）指出，一九八零年代的中國小說具有四種創作形態或特徵：「感傷姿態」、「尋根趨向」、「懺悔意識」、及「超越渴望」。洪氏認為，八十年代的中國小說經常出現作家直接或間接的懺悔和自審現象，這種「懺悔意識」的基點和尺度是「『知識份子』的社會地位和社會責任」。然而，對於「知識份子」的概念，大多數人只有「傳統的那種含義模糊的理解」，對這一概念的「重新認識和界定」要等到八十年代末中國

⁷⁴ 夏志清著，黃維樑譯：〈文人小說家和中國文化〉「鏡花緣」研究〉，《文人小說與中國文化》，頁228。

⁷⁵ 同上，頁230-231。

⁷⁶ 例如，王無邪認為自己是畫家中的文人，以「自娛」的態度來作畫，表現自己的性情。詳見梁秉鈞、鄭政恆訪問，謝伯盛整理：〈「在畫家之中，我覺得自己是個文人」——王無邪訪談錄〉，《香港文學》第311期（2010年11月），頁89。

⁷⁷ 例如，喬治·歐威爾在《動物農莊》未能通過出版審查時，撰文譴責英國的知識份子背離知識自由的傳統，令政治權術凌駕於書籍本身之上。喬治·歐威爾（George Orwell）著，陳柵樵譯：〈新聞自由〉（1945），載董樂山、賈文浩、賈文淵譯：《在鯨腹中》（北京：燕山出版社，2015），頁13。

文學界和思想界介紹社會學家曼海姆和葛蘭西的觀點。⁷⁸ 不過，曼海姆（Karl Mannheim, 1893-1947）與葛蘭西（Antonio Gramsci, 1891-1937）在論及知識份子的群體屬性時存在分歧。曼海姆認為知識份子階層或知識界從社會學角度來說是「無所歸屬的」，構成這一階層的成員來自社會上各個階層，因而這一階層是個開放、能動的「中間階層」，「教育」是連接他們的紐帶，但他們始終無法超越政治。⁷⁹ 葛蘭西則從社會的「關係體系」來看待知識份子的角色，他認為每個社會集團可以「同時有機地製造出一個或多個知識份子階層」，並提出一種依附於特定社會集團或作為其「代理人」的「有機的知識份子」。他們在職能上不應只是「雄辯者」或「專家」，而要在歷史進程中發展出「人道主義的歷史觀」並擔當實際生活中的「建設者」和「領導者」。⁸⁰ 曼海姆有關知識份子疏離於社會各個階層的「社會『無根性』」看法被認為接近於「以天下為己任」的中國傳統「士」的觀念。葛蘭西的「有機知識份子」則將知識份子的界定擴展至「進入某種精神活動，進入社會關係，善於表達意見，做出自己的文化選擇」的任何人。⁸¹

作為一種簡化處理，洪氏將人們對於「知識份子」的理解分為兩種：一是「知識份子」的「實體概念」，即受過教育、從事「腦力勞動」的人，指向的是「知識份子」的生產方式；二是「功能概念」，即視野更廣闊，關心社會問題並試圖提出解決方案的人，這相當於「知識份子」的道義責任。第二種「知識份

⁷⁸ 洪子誠：《作家姿態與自我意識》（北京：北京大學出版社，2010），頁 75。

⁷⁹ 卡爾·曼海姆（Karl Mannheim）著，霍桂桓譯：〈關於「知識界」的社會學問題〉，《意識形態和烏托邦——知識社會學引論》（北京：中國人民大學，2013），頁 165-168。

⁸⁰ 葛蘭西（Antonio Gramsci）著，曹雷雨等譯：〈知識界〉，《獄中札記》（北京：中國社會科學出版社，2000），頁 1-7。

⁸¹ 周憲：〈知識份子如何想像自己的身份——對於知識份子社會角色的若干定義的反思〉，載陶東風編：《知識份子與社會轉型》（河南：河南大學出版社，2004），頁 3 及 5。

子」承接五四時期知識份子的啟蒙使命，他們對「民族、國家命運、對人的自由精神的發展負有使命」。⁸² 這種知識份子在強調行動的時代受到更大的考驗，他們要麼成為「文人英雄」⁸³、「先驅者」，要麼因「軟弱、怯懦，長於思考而怯於行動」，無法跟上時代，成為「百無一用」的書生。洪氏認為，「文人英雄」的自我意識根深蒂固，「知識份子」仍把自己與大眾區分開來。其中透露了當代中國作家仍然繼承「文以載道」的傳統以及他們身為社會精英的自我意識：

中國傳統的知識份子，是文化的主要傳承者與傳播者，他們通過壟斷文化的傳播謀求社會特權，而「特權是文化和理性的先決條件」。如果「一旦文化和理性失去了廣泛性，其解放的潛能也就值得懷疑了」。在這種情況下，「知識份子」原先「預設」的為大眾「代言」、向人們說出真理的社會責任的可能與必要，也就失去其根基。⁸⁴

結果是，作為知識份子的作家或會信心下降、迷失，甚至陷入自我批判。洪氏進而質問作家是否和能否承擔沉重的社會責任：「是否只有在充當作家的同時又投身現實行動，並以文學作為行動的『武器』，才是一個『完全』的、值得充分肯定的作家？」⁸⁵ 作家的自我定位與時代、社會責任之間的矛盾或可從許子東的〈中國當代作家的社會角色危機〉（1988）一文找到回應，許氏認為「社會責任」會使作家混淆「公民責任」、「道德責任」和「作家責任」，而作家應首先

⁸² 洪子誠：《作家姿態與自我意識》，頁 75-76。

⁸³ 據洪子誠，卡萊爾在《英雄和英雄崇拜》一書引述了德國哲學家費希特《論文人的本性》，「文人」是被派到世上為大眾指出表面事物的本質，即「世界的神聖觀念」。「文人英雄」或費希特所言的「真正的人文人」履行的是「先知、教士、神靈所履行的那種職能，『他是世界之光，世界的教士，像神聖的火柱在世界黑暗的歷程中指引世界經歷時間的流逝。』」洪子誠：《作家姿態與自我意識》，頁 92。

⁸⁴ 同上，頁 121。

⁸⁵ 同上，頁 118。

考慮作家責任。⁸⁶但實際上，這三種責任經常同時出現在藝術家小說主人公的思想掙扎之中。在香港的語境下，董啟章那些包含作家主人公的小說經常在同時處理作家本人及其筆下的作家主人公在美學、政治和道德上的責任。

（一）「知識份子」的分類

事實上，文學作家的創作行為從來都不只是個人行為，作品無論如何也要進入公共世界，因此，作家的「公民責任」、「道德責任」經常伴隨「作家責任」而來。在此，有必要一同考慮「知識份子」這個概念的發展軌跡，從中探究文學作家如何進入思想界成為「文人-知識份子」。據也斯，「香港文學界對現代知識份子角色的討論，大概始於五、六十年代」。先是有南宮博對南來文人、新儒家的學者以及曹聚仁等作家的討論，再來就是《大學生活》雜誌的「存在主義」專輯，以及《中國學生周報》「讀書研究」對「入世的思想性著作」的介紹，其後則是創刊於一九六八年的《知識份子》雜誌。⁸⁷

在西方社會的語境下，「知識份子」的概念一般被追溯至兩個源頭⁸⁸：十九世紀末法國的「德雷福斯事件」⁸⁹以及十九世紀中以「知識階層」（*intelligentsia*）

⁸⁶ 許子東：〈中國當代作家的社會角色危機〉，《文藝理論研究》1988年第4期，頁36。

⁸⁷ 也斯：〈香港知識份子的角色——讀《知識份子論》〉，《香港書評》第1期（1998年9月），頁31-32。

⁸⁸ 從法國和俄國產生知識份子群體的歷史語境，中國歷史學家許紀霖總結出「知識份子」一詞的現代意義指的是「以獨立的身份，借助知識和精神的力量，對社會表現出強烈的公共關懷，體現出一種公共良知、有社會參與意識的一群文化人。」詳見許紀霖：〈知識份子是否已經死亡？〉，載陶東風編：《知識份子與社會轉型》，頁29。

⁸⁹ 「德雷福斯事件」指的是猶太裔法國軍官德雷福斯（Alfred Dreyfus）自1894年被控叛國罪入獄至1906年正式獲得平反的冤案。1897年，其時已是國際著名小說家的左拉向法國總統寫了一封題為《我控訴……！》（*J'accuse*）的公開信，並刊登在報紙上。左拉的公開聲援召集了一群德雷福斯支持者，他們要求重審此案。這群支持者被法國政客 Georges Clemenceau 稱為「知識份子」。Eric Cahm: *The Dreyfus Affair in French Society And Politics* (New York: Longman Publishing, 1994), pp.195-199.

⁹⁰出現在俄國的一個社會階層，尤指具有大學教育經歷、接受西歐文化教養的社群，其成員一般來自貴族家庭、資產階級或富農子弟。⁹¹事實上，「知識份子」一詞同時具有世俗和神性或超越性的意義。據法國歷史學家雅克·勒戈夫（Jacques Le Goff），「知識份子」一詞出現在中世紀的城市，自十二世紀從學校傳開，於十三世紀在大學中流行起來，該詞主要用來指「以思想和傳授其思想為職業的人」，即「以教授與學者的身份進行專業活動的人[專業工作者]」。

⁹²Stephen T. Leonard 則以十三世紀的義大利教師佛拉金（Jacobus de Voragine）廣為流傳的手抄本《黃金傳說》（*Legenda sanctorum*）為據，肯定了「知識份子」的超越性意義，認為知識份子應高人一等，因他們擁有「神一般的才智」（godlike mind），渴求並參與美和善的創造。⁹³在〈何為知識份子〉（What is an Intellectual?），社會學家達倫多夫（Ralf Dahrendorf）提到「知識份子」涵義的國別差異。在美國，該詞在 1898 年至 1930 年間曾帶有貶義，多數人常在「知識份子」一詞前加上引號或提防性的「所謂的」（so-called）。在歐洲，「知識份子」是一個「尊稱」，意指受過教育的非工商業的中產專業人士。⁹⁴

⁹⁰ 據余英時轉引自歷史學家 Michael Confino，近代俄國知識階層具有五項特徵：「一、深切地關懷一切有關公共利益之事；二、對於國家及一切公益之事，知識份子都視之為他們個人的責任；三、傾向於把政治、社會問題視為道德問題；四、有一種義務感；要不顧一切代價追求終極的邏輯結論（ultimate logical conclusions）；五、深信事物不合理，須努力加以改正。」余英時：《中國知識階層史論：古代篇》（台北：聯經，1980），頁 3。

⁹¹ 雷蒙·阿宏（Raymond Aron）著，蔡英文譯：〈知識份子及其國家〉，《知識份子的鴉片》，頁 263。

⁹² 雅克·勒戈夫（Jacques Le Goff）著，張弘譯：《中世紀的知識份子》（北京：商務印書館，1996），頁 1、4、10。

⁹³ Stephen T. Leonard: "Introduction: A Genealogy of the Politicized Intellectual," Leon Fink, Stephen T. Leonard, Donald M. Reid Eds.: *Intellectuals and Public Life* (Ithaca: Cornell UP, 1996), pp.1-2.

⁹⁴ Ralf Dahrendorf: "The Intellectual And Society: The Social Function of the 'Fool' in the Twentieth Century," Philip Rieff Ed.: *On Intellectuals* (New York: Doubleday & Company, Inc. 1970), p48.

對此，文化研究學者雷蒙·威廉士（Raymond Williams）認為「intellectual」一詞從十四世紀開始就是一個「普通的形容詞」，意思同「intelligence」（知識、資訊）。該詞後來成為名詞，自二十世紀中葉起從「負面」變得「中性」，有時甚至具有正面意涵，指的是從事（尤其是一般種類的）智力工作（intellectual work）的人。眾數的「知識份子」（intellectuals）通常強調「意識型態與文化領域裡的直接生產者」，他們具有較廣泛的興趣，有別於具有專門興趣、「需要勞心」工作的「專家」（specialists）或「專業人士」（professionals）。另外，該詞也蘊含「社會緊張關係」（social tension），早期是反對那些使用理論或有系統的知識來評論一般事務的人，後來則反對具有專門甚至支配知識的「精英份子」。同時，威廉士也提及人們對於「知識份子」的社會地位與社會功能的爭論。⁹⁵文化研究學者彼得·布魯克則認為「intellectual」起源於二十世紀，指的是「在專業、科學和藝術等不同職業裡的人，他們宣稱擁有或被賦予超越特殊利益而針對一般哲學、倫理和美學等重要事務發言的權利。」⁹⁶他特別提到葛蘭西和傅柯（Michel Foucault）在當代知識份子及其社會角色方面的理論貢獻。在此，「知識份子」的權威性得到強調，這是由於其專業、理性以及揭示真理的能力。

二十世紀以來，「知識份子」的概念在社會學、認識論和倫理內涵都被充分討論，這些觀點之間有交集也有對立。⁹⁷關於「知識份子」的屬性，德國社會學家馬克斯·韋伯（Max Weber）認為知識份子憑其「獨特性」（peculiarity）實現一定的成就或文化價值。沿着韋伯的觀點，美國社會學家帕森斯（Talcott

⁹⁵ 雷蒙·威廉士著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（修訂版）（台北：巨流，2003），頁193-195。

⁹⁶ 彼得·布魯克，王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》（第二版），頁215。

⁹⁷ Stephen T. Leonard: "Introduction: A Genealogy of the Politicized Intellectual," *Intellectuals and Public Life*, p10.

Parsons) 認為「知識份子」關注文化事務多於社會事務，並以此為首要任務，因而是一種「文化專員」(cultural specialist)。⁹⁸由此可見，「知識份子」的責任屬性有社會性與文化性之別。其後，美國社會學家福耶爾 (Lewis Feuer) 又指出知識份子愈加直接或間接地走向政治權力⁹⁹，儘管達倫多夫認為知識份子應好好利用「愚者」的特殊位置，無懼地說出真相。¹⁰⁰

針對知識份子的任務，經濟學家托馬斯·索維爾 (Thomas Sowell) 認為知識份子只是負責「處理理念」的一種「職業種類」。¹⁰¹ 美國社會學家希爾斯 (Edward Shils) 則具體地指出，每個社會都存在一少群知識份子，他們渴求並沉浸於各種「超越當下具體經驗視域之外」的象徵符號之中¹⁰²，並以各種形式「展現供人們掌握的象徵符號」，從而形塑社會中的「表意性傾向 (the expressive dispositions)」¹⁰³。不過，社會學家 J.P. Nettl 則認為知識份子應符合對文化事務發聲的資格，其理念須能有效地應用於社會並具有普遍性。¹⁰⁴ 有關知識份子的社會功能，帕森斯強調知識份子社群已將「意識形態」作為實施社會

⁹⁸ Lewis Feuer: "What is an Intellectual?" Aleksander Gella Ed.: *The Intelligentsia And The Intellectuals: Theory, Method and Case Study* (London: SAGE Publications Ltd. 1976), p47.

⁹⁹ Ibid, p49.

¹⁰⁰ Ralf Dahrendorf: "The Intellectual And Society: The Social Function of the 'Fool' in the Twentieth Century," *On Intellectuals*, pp. 52-54.

¹⁰¹ 托馬斯·索維爾 (Thomas Sowell) 著，張亞月、梁興國譯：《知識份子與社會》（北京：中信出版社，2013），頁 4-5。

¹⁰² 希爾斯 (Edward Shils) 著，傅鏗、孫慧民、鄭樂平、李煜譯：《知識份子與當權者》（台北：桂冠，2004），頁 4。

¹⁰³ 同上，頁 6。

¹⁰⁴ J.P. Nettl: "Ideas, Intellectuals, And Structures of Dissent," Philip Rieff Ed.: *On Intellectuals*, pp. 88-89.

影響的主要工具。¹⁰⁵他以三組相對關係來闡述現代知識份子的顯著特徵：（1）依附於較高或較低的社會階層；（2）以人文或科學議題為主要關懷；（3）進行純理念或應用型的實踐。¹⁰⁶

二十世紀九十年代，文學學者、文化批評家兼公共知識份子薩依德（Edward Said）在「知識份子論」（Representations of the Intellectual）的系列講座中發表了他對「知識份子」這一概念的整理。薩依德指出，身為知識份子的班達（Julien Benda）和葛蘭西分別提出了「二十世紀對於知識份子最著名的兩個描述」¹⁰⁷，儘管兩者的觀點基本對立。班達將「知識份子」限定為「一小群才智出眾、道德高超的哲學家—國王（philosopher-kings），他們構成人類的良心」¹⁰⁸。這群作為少數人的知識份子「象徵式的人物」¹⁰⁹，他們是受到真理的「召喚」、從高處發聲的男性。與此相反，葛蘭西則從較為實際的角度出發，他將「知識份子」分為「傳統的知識份子」和「有機的知識份子」。前者包括「老師、教士、行政官吏」等「代代從事相同的工作」（「被侷限於先前霸權秩序的體制中」¹¹⁰），後者則為某些階級或企業所效力，「主動參與社會」、「一直在行動、在創造」。¹¹¹然而，無論是班達心目中的「哲學王」知識份子還是葛蘭西二分化下的「傳統的知識份子」，在二戰後的世界，似乎都有可能淪為保羅·約翰遜（Paul Johnson）提醒公眾必須懷疑和提防的「世俗的知識份子」。約翰

¹⁰⁵ Talcott Parsons: “‘The Intellectual’: A Social Role Category,” Philip Rieff Ed.: *On Intellectuals*, p24.

¹⁰⁶ Ibid, p13.

¹⁰⁷ 艾德華·薩依德著，單德興譯：《知識份子論》（台北：麥田，2000），頁 41。

¹⁰⁸ 同上，頁 42。

¹⁰⁹ 同上，頁 45。

¹¹⁰ 彼得·布魯克（Peter Brooker），王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》（第二版），頁 216。

¹¹¹ 艾德華·薩依德著，單德興譯：《知識份子論》，頁 42。

遜在《所謂的知識份子》(*Intellectuals*, 1988)一書以「道德及判斷力資格」為尺度，審視了二百年來十多位歐洲的重要知識份子¹¹²。他認為「世俗的知識份子」這一族群已經取代「舊式的神職人員」，他們的目標是從烏托邦主義轉入享樂主義，其危險之處在於攀附權貴、一味附和而變得毫無批判力。¹¹³

至於葛蘭西所定義的「有機的知識份子」，薩依德認為這正正是當今「知識工業」(knowledge industries)的參與者。由此他提及社會學家古德諾(Alvin Gouldner)關於「知識份子」成為一個新階級的論述，即知識份子不再為大眾發聲，他們以其「批評論述文化」(culture of critical discourse，簡稱為「CCD」)形成一種專業語言，獲取文化資本及相應的特權，自成一個社會階層(即「文化資產階級」)。¹¹⁴這正符合傅柯關於知識份子的區分，傅柯認為「特殊知識份子」(specific intellectual)已經取代「普遍的知識份子」(universal intellectual)，前者在專門的行業運用他們的所長¹¹⁵。對此，布魯克認為「特殊知識份子」既無法脫離真理和權力機制而成為無私、理性的聲音，也無法代表某一階級。儘管他也考察過德勒茲(Gilles Deleuze)、鮑曼(Zygmunt Bauman)、薩依德、克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)等當代重要的知識份子對於「知識份子」的看法(例

¹¹² 其中也包括劇作家如易卜生、布萊希特，以及文學作家雪萊、托爾斯泰、海明威、沙特、奧威爾等人。

¹¹³ 保羅·約翰遜(Paul Johnson)，楊正潤等譯：《所謂的知識份子》(台北：究竟出版社，2002)，頁443-491。

¹¹⁴ 古德諾認為，「專業化」(professionalism)是這個新階層的合法性來源，它能降低舊階層的權威。這個新階層的特權與權力建基於其對文化、語言、技術及由此衍生的技能的獨立控制。Alvin W. Gouldner: *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class* (London: Macmillan, 1979), p19. 相反，薩依德談及自身研究文學的經驗時時，認為「專業化」意味著「愈來愈多的技術上的形式主義，以及愈來愈少的歷史意識」。「專業化的文學知識份子」會失去知識份子所必需的「幸福感和發現感」，並且變得「怠惰」。因此，他強調「喜愛和不可抹煞的興趣」的「業餘性」(amateurism)，以此對抗「專業化」。詳見艾德華·薩依德(Edward Said)著，單德興譯：《知識份子論》，頁115-116。

¹¹⁵ 同上，頁47。

如，德勒茲認為理論型的知識份子不再具有代表性，鮑曼認為當代的知識份子已從建構權威性話語的「立法者」(legislator)轉變為不同論述之間的「詮釋者」(interpreter)，以及克莉絲蒂娃有關「異議知識份子」(dissident intellectual)的說法等)，但他認為在思考當代知識份子的角色時，要面對兩個重要問題：(一)是否站在「批判距離」位置(a position of critical distance)，(二)是否具有代表性(the question of representativeness)。¹¹⁶有見於知識份子以其「專業性」發展成一個獨立階層而逐漸疏遠普通大眾，薩依德特別強調知識份子的「公共角色」，他融合前人關於「知識份子」的論述，提出自己的定義：「知識份子是具有能力「向」(to)公眾以及「為」(for)公眾來代表、具現、表明訊息、觀點、態度、哲學或意見的個人」。¹¹⁷

在薩依德《知識份子論》一書的啟發下，香港作家及學者也斯發表了〈香港知識份子的角色——讀《知識份子論》〉(1998)一文。他認為薩依德的這本著作本身就是「知識份子風範的一種再現」，其中的「representation」既檢驗了知識份子如何處理社會文化中的問題，又指向知識份子形象如何被建構及再現的問題。也斯還將書中提及的「知識份子」概念（如葛蘭西的「有機的知識份子」）應用至九十年代的香港社會。¹¹⁸

（二）文學作家成為/作為知識份子

至於文學作家如何成為或擔當「知識份子」，在《知識份子的鴉片》(1990)一書中，雷蒙·阿宏認為「知識份子」的定義在廣義或狹義上都包括文人(men

¹¹⁶ 彼得·布魯克(Peter Brook)：《文化理論詞彙》(第二版)，頁216。

¹¹⁷ 艾德華·薩依德著，單德興譯：《知識份子論》，頁48。

¹¹⁸ 也斯：〈香港知識份子的角色——讀《知識份子論》〉，《香港書評》第1期，頁32-34。

of letters) /作家 (writers) 在內。他認為，廣義的「知識份子」包括作家、專家 (experts) 和文士 (scribes) 等所有「勞心者」(non-manual workers)，狹義的「知識份子」則包括專家和文人。並且，阿宏特別指出：「詩人、小說家、畫家、雕刻家和哲學家構成了知識份子的內圈，可以說是知識份子的確定的例範；他們以知識為生，一生從事於研究知識與運用思想的工作。……『知識份子』的核心即是創造者。」¹¹⁹ 雷蒙·阿宏提到在蘇聯，「真正的知識份子」是指「作家、學者、科學家與具有創造力的藝術家，他們「被視為知識份子中的菁英」。其中，作家就是「靈魂的工程師」。但在西方國家，「真正的知識份子」限於「從事寫作、教育、講論、戲劇表演的行業，或者是創作藝術與文學的人」。¹²⁰ 薩依德則援引了法國知識界的例子，他參考了法國知識份子德布雷 (Régis Debray) 在《教師·作家·名流：近代法國知識份子》(*Le pouvoir intellectuel en France*, 1979) 的論點，即在 1880 至 1930 年之間，法國的知識份子主要與巴黎大學有關。及後，巴黎大學的權威讓位給知識階層及其組辦的出版社，由此形成「精神家族」(the spiritual family)。一九六零年代，法國作家如沙特 (Jean-Paul Sartre)、波娃、卡繆、莫利亞克、紀德等以其作品中的自由放任思想以及他們那些介乎「教會的莊嚴肅穆」和「廣告的譁眾取寵」之間的論述，成為了取代了大學教授的知識份子。¹²¹

文學作家身為「知識份子」的自我意識亦可見於沙特的《文學是什麼？》(What is Literature? 1947)。薩依德特別指出，該書是沙特的「知識份子信條」，儘管沙特不是使用「知識份子」的字眼，而是指出自己身為作家對社會的作用，

¹¹⁹ 雷蒙·阿宏 (Raymond Aron) 著，蔡英文譯：〈知識份子及其國家〉，《知識份子的鴉片》，頁 261。

¹²⁰ 同上，頁 263。

¹²¹ 艾德華·薩依德：《知識份子論》著，單德興譯，頁 105-106。

以及作家、作品與普通大眾之間的關係：

首先，我是一位作家，以我的自由意志寫作。但緊隨而來的則是我是別人心目中的作家，也就是說，必須回應某個要求，賦與某種社會作用。……他也許要修正在特定社會中別人對於作家[或知識份子]所賦與的性格；但是為了改變這種性格，他必先悄然進入其中。因此，公眾介入其間，帶著公眾的習俗、世界觀、社會觀和那個社會中的文學觀。公眾包圍作家，把他團團圍住，而公眾迫切或詭祕的要求，其拒絕和逃避，都是既有的事實，而作品就是根據這些事實才能建構出來。¹²²

值得注意的是，法國社會學家皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）在《藝術的法則》援引了文學作家左拉（Zola）在十九世紀的「德雷福斯事件」中「成功地讓知識份子的概念出現」。自此，「知識份子角色必定要求的介入政治」。¹²³這一事件的深遠意義在於它「見證着現代意義上的知識份子的誕生」。這些知識份子包括作家、藝術家以及靠腦力勞動為生的人，他們處於社會的權力結構之外，據以道德及理性原則，透過集體的行動，追求真相、公義和人的權利。¹²⁴正如鮑曼所指出的「知識份子」一詞的開放性，「『成為一個知識份子』的意向性意義」在於超越一己之專業或藝術部門的「局部性關懷」並參與到「真理、判斷和時代之趣味」等全球性議題。¹²⁵布赫迪厄以沙特作為文人-知識份子的代表，他認為沙特「身兼作家思想家、形上學家小說家，以及哲學藝術家」，他「發明

¹²² 同上，頁 113-114。

¹²³ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）著，石武耕、李沅沅、陳鈴芝譯：《藝術的法則》，頁 328。

¹²⁴ Eric Cahm: *The Dreyfus Affair in French Society And Politics*, p69&xii.

¹²⁵ 齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman）著，洪濤譯：《立法者與闡釋者：論現代性、後現代性與知識份子》（上海：人民出版社，2000），頁 2。

了、也體現了全能知識份子的形象」(total intellectual)。¹²⁶ 沙特不僅在他的代表作《嘔吐》(*La Nausée*, 1938)中實現了文學與哲學的結合，他還是「知識份子期刊」的號召人，他「從其他領域借來的全數技術與文化資本，再引進每一個領域之中，像是把形上學帶進小說、把哲學帶進戲劇，這樣一來，就同時把他的競爭者都界定成了片面的、甚至是殘缺的知識份子」。¹²⁷

然而，一旦「文人」通過寫作跨越自身的專業領域（即文學領域），介入更廣泛的社會政治領域，就可能要接受其他領域的評判標準，這又涉及知識份子在活動領域的合法性問題。早在《知識份子的背叛》(1928)，班達就譴責了作為知識份子的現代文人捲入政治而離開他們「純粹藝術的事業」¹²⁸。對此，詩人-評論家 T.S.艾略特 (Eliot) 進行了回應，他清楚地將「文人」定義為「語言藝術家或批評語言藝術家的批評家」¹²⁹（亦即文學作家和批評家）。艾略特認為要根據文人的「活動範圍和方向」，將文人的專門領域與公共事務區別開來。換言之，這又牽涉到「專業」還是「業餘」的問題。已建立文學聲譽的作家，若他們（或因受到大眾傳媒的鼓動）想「以其他方式對人類施加影響」¹³⁰，則要分別接受兩個領域的標準的評判¹³¹。因此，艾略特反對班達為知識份子製訂的道德守則，認為要用文學的（專業）標準來評判文人-知識份子的（文學）作

¹²⁶ 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu) 著，石武耕、李沅沅、陳羚芝譯：《藝術的法則》，頁 328。

¹²⁷ 同上，頁 330。

¹²⁸ 班達著，余碧平譯：《知識份子的背叛》（上海：上海人民出版社，2005），頁 178。

¹²⁹ 同上，頁 179。

¹³⁰ 同上，頁 179-180。

¹³¹ 艾略特認為結果有三種，可稱為「三類文人的問題」：「第一類是在自己的領域裡具有專長而在公共事務中屢屢碰壁的藝術家或文人，第二類是在自己的領域和公共事務中犯同樣錯誤的文人，最後一類是在自己的領域裡表現傑出又在公共事務中行事正確的文人。」艾略特：〈朱利安·班達的理想主義〉，載班達著，余碧平譯：《知識份子的背叛》，頁 180。

品¹³²。對於知識份子的「跨界」行為，法律經濟學者理查·波斯納（Richard Posner）批評了當代的「公共知識份子」（public intellectuals）的知識產品，認為這類知識份子的著作因「分界模糊」而難以找到評估基準和適用的「品質控管的機制」。在提供知識以外，這類著作還附帶娛樂和創造認同感的功能。因此，「理念的市場」因此變得混亂且難以規管。¹³³

從二十世紀初以來西方學術界對於「知識份子」一詞的主要討論可見，早期的「知識份子」是特定社會階層中具有一定「教養」的群體。之後，這個概念朝著兩個不同的方向發展，一個是較為抽象、具有類宗教意義的方向，即「知識份子」是具有象徵意義的「哲學王」，以良心進行自我約束；另一個則是世俗的方向，即「知識份子」代表着特定階層或群體的利益來進行主動創造。因此，往「世俗化」方向發展的「知識份子」可能要依附於特定群體，也有可能發展成一個以「批評論述文化」為這個專業群體的共同語言從而形成一個由「知識份子」組成的「文化資產階級」。因此，「世俗的知識份子」成為被提防的對象。對「知識份子」的「資格評估」（如道德及判斷力）開始變得重要。

「批評距離」和「代表性」成為重新審視「知識份子」的社會角色的兩個重要標準。此外，透過「政治介入」成為「知識份子」的藝術家同樣受到質疑，他們從「純粹藝術的事業」涉足公共事務牽涉到文藝領域內外的「專業」或「業餘」問題。在本課題的語境下，作為知識份子的文學作家主要是運用思想和知識進行創造的世俗意義上的語言藝術家，其創作行為具有一定的公共性。他們主動或被動參與「跨界」的文化實踐，既為了將其文化資本轉換為能在不同社

¹³² 艾略特將問題帶回他本人所倡導的現代詩美學，他舉例說自己眼中的好的詩歌「不是純粹情感的宣洩，而是用常人的力量來控制和操縱情感的結果」。同上，頁 185。

¹³³ 理查·波斯納（Richard Posner）著，韓文正譯：《公共知識份子》（台北：時報，2004），頁 6-8。

會處境下生存的手段，或/又同時可以實現知識份子的社會作用及文化使命，尤其是處理其文學作品（小說）與讀者大眾之間的關係。在此過程中，他們或追隨特定的文人-知識份子典範。

四、美學個性：「作家-藝術家」英雄與藝術家小說

相較於「文人-知識份子」趨向強調文學作家的公共性（尤其是公民責任和道德責任），「作家-藝術家」趨向在本課題的語境下指向文學作家對小說美學的追求。關於「作家」（詩人）的典型形象，早在十九世紀，歷史學家托馬斯·卡萊爾（Thomas Carlyle）在《論英雄、英雄崇拜和歷史上的英雄業績》（*On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, 1841）分別談到六種英雄的典型形象，他們分別是：「神明英雄」、「先知英雄」、「詩人英雄」、「教士英雄」、「文人英雄」和「帝王英雄」。卡萊爾針對懷疑主義盛行的十八世紀，以但丁和莎士比亞作為「詩人英雄」的代表，約翰遜、盧梭和彭斯作為「文人英雄」的代表。他以兼具「先知」和「詩人」意思的拉丁文「*Vates*」（預言家）來形容「詩人」。一方面，他從美學角度認為音樂的和諧內在於詩。另一方面，他認為「詩人英雄」是所有時代都必需的（有別於專屬於「舊時代」，即宗教信仰時代的「神明英雄」和「先知英雄」），他們是一個民族的「代言人」¹³⁴。「詩人英雄」是「被派來教育人們加深對它[神聖的奧秘]的認識」¹³⁵，他們具有理智、深淵目光及洞察力，而且必須保持對事物的「同情」和「真誠」¹³⁶。而「文人英雄」（他以歌德為德國的文人英雄代表）則是「無神」或「精神上癱瘓的時代」必須披荊

¹³⁴ 托馬斯·卡萊爾著，周祖達譯：《論英雄、英雄崇拜和歷史上的英雄業績》（北京：商務印書館，2005），頁130。

¹³⁵ 同上，頁90-91。

¹³⁶ 同上，頁107。

斬棘地奉獻自身的生命和才能的英雄。卡萊爾參考了德國哲學家費希特的超越哲學，認為文人學者具有「神性」，是「先知」和「永恆的教士」¹³⁷，他們能洞悉並指明普通人所不能認識的世上的神聖理念。總而言之，對卡萊爾來說，「詩人英雄」和「文人英雄」都具有「神性」和對世界真理的洞悉力¹³⁸，並因其具有這種特殊能力而對大眾負有揭示真理的使命。二者的區別在於時代和地位以及揭示真理的方式不同，「詩人英雄」在「有神」的世界擔當「預言家」的角色，以文學的方式揭示真理。與此相對，「文人英雄」則在失去信仰的世界、在困境（如「貧窮」）中保持真誠，以所在時代的語言向世人表現神聖理念。

（一）藝術家小說中的藝術家主人公

在現代文藝的語境下，「詩人英雄」或「文人英雄」較常出現在以藝術家（包括作家）為主人公的「藝術家小說」之中，且藝術家小說經常圍繞藝術家主人公的生命故事。在 *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (2010)，文學學者 Max Saunter 考察了 1870 年至 1930 年間的現代派作家如何在虛構敘事中借用生命書寫，重新詮釋生命書寫與現代主義小說之間的互動關係。Max 認為，該時期小說的共同特點是「著迷於生命書寫這一形式所具有的虛構化可能」(fascination with the fictional possibilities of life-writing-forms)¹³⁹。因此，他借「autobiografiction」¹⁴⁰一詞來形容小說虛構

¹³⁷ 同上，頁 177。

¹³⁸ 卡萊爾喜用「火光」的隱喻。例如，他以「黑暗中的火焰」來形容「詩人英雄」但丁的作品，以「神聖的火柱」來比喻「文人英雄」。托馬斯·卡萊爾著，周祖達譯：《論英雄、英雄崇拜和歷史上的英雄業績》，頁 107 及 178。

¹³⁹ Max Saunter: *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford UP, 2010), p11.

¹⁴⁰ Stephen Reynolds 於 1906 年首次使用該詞。

與自傳之間的文學互動。

另外，文學學者 Roberta White 的學術專著 *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction* (2005) 又重點討論了藝術家小說這一文類中的藝術家角色，為本課題提供了非常有價值的參考。Roberta 追溯了十九、二十世紀英語小說中的女畫家主人公形象的演變，考察了文學作家與文學、畫家與視覺藝術以及文學作家與（虛構的）藝術家角色之間的對話關係。¹⁴¹ 據 Roberta 的發現，這些作品重複出現的主題是，畫家的女性身份與其在藝術追求上的野心以及藝術與愛慾之間的衝突。¹⁴² 其中，英美現代主義的主要作家維珍尼亞·伍爾芙 (Virginia Woolf) 的《燈塔行》(*To the Lighthouse*, 1927) 最具承前啟後的意義。¹⁴³ 然而，Roberta 並未將男畫家角色納入其研究，只是輕輕提及十九世紀對於男藝術家形象的看法仍舊流行，即男藝術家首先是「孤寂的天才」(solitary men of genius)，然後才是「熱情、反叛的浪漫主義式人物」(a passionate and rebellious Romantic figure)。他們認為有必要疏遠社會以創作不被賞識的個人代表作。¹⁴⁴

Roberta 將其課題下的女畫家小說放入「藝術家成長小說」這個文類的理論框架加以討論，認為這個文類涉及轉變和成長 (transformation and growth)；並且，在這個過程中故事主人公要克服困難及阻力（特別是事業與家庭之間的矛

¹⁴¹ Roberta 所選擇的文本包括英國、美國、愛爾蘭及加拿大作家的小说，其研究目的主要有兩個方面：第一，詮釋文學作家與藝術家角色的隱含對話，以理解作家在美學及政治層面上的創作觀；第二，挖掘這些小說在女藝術家形象塑造上的某些顯著連續性。Roberta White: *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005), p15.

¹⁴² Ibid, p19.

¹⁴³ 伍爾芙深信文學是一門藝術，為了尋找一種能包涵當前現實的藝術形式，她在小說中作了不少小說形式上的嘗試。在《燈塔行》(*To the Lighthouse*, 1927)，伍爾芙塑造了一個畫家角色並把整個小說設計成一幅後印象派畫作，由此展開她對小說美學的思考。

¹⁴⁴ Roberta White: *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction*, p27.

盾)。因此，較適用於女作家及其女性關懷的討論。¹⁴⁵ 在具體的文本分析中，Roberta 使用了「觀念視覺藝格符換」(notional ekphrasis) 及「實體視覺藝格符換」(actual ekphrasis)¹⁴⁶來討論文學作家進入視覺藝術世界時是如何塑造畫家角色及其內心。「藝術家成長小說」文類的特點及「藝格符換」的解讀策略對本課題詮釋作家角色的成長軌跡、寫作實踐及美學反思有很大的參考意義。例如，崑南在《地的門》和《慾季》對伊卡洛斯飛翔的畫面以及夏加爾的超現實主義畫作有所指涉。董啟章在《時間繁史·啞瓷之光》既創造了壁畫隱喻又以歐洲文藝復興時期的畫家波提采尼和波殊的油畫來進行圖文敘事，又在《物種始源·貝貝重生之學習年代》以波殊畫作中的「樹人」位置來作為作家的自我定位。¹⁴⁷

在此，文學學者 Roberta Seret 對英美現代派主義藝術家成長小說有更具體的討論。這個文類作為藝術家（包括小說家、詩人、畫家、音樂家）養成故事的文學媒介，除了都以「旅程」(voyage) 母題以及特別強調「美學理念」¹⁴⁸外，還有一些重複出現的主題，例如藝術創作力的概念、藝術家的命運、藝術家與社會的關係、與藝術家使命有關的難題。¹⁴⁹ Seret 認為，英美現代主義藝術家繼承了浪漫主義詩人那份敏感，與社會格格不入。另外，無法與人溝通以及不熱衷於社會參與，都使藝術家更覺孤立。因此，「創造」成為他們克服挫敗感和焦慮的唯一途徑，「藝術」成為其「家園」(homeland)。為了抵達這個烏托邦，現

¹⁴⁵ Ibid, p239.

¹⁴⁶ Roberta 所使用的是 John Hollander 的概念，「觀念視覺藝格符換」指文學作家在小說中討論的是虛構的藝術作品；「實體視覺藝格符換」則表明作家在回應現實中的藝術作品。同上，頁 240。

¹⁴⁷ 詳見董啟章：《時間繁史·啞瓷之光》（下冊）〈偏心圓/Eccentric Circles——溜冰場壁畫〉以及《物種始源·貝貝重生之學習年代》〈別說別了，說再見！〉。

¹⁴⁸ 即「掌握理論」和「對美的表達」。Roberta Seret: *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*, p114.

¹⁴⁹ Ibid, pp. 3-4.

代藝術家要從靈性上、心理上及社會層面上渡過（voyage through）各個發展階段。他們的最終目標是創造力和對靈魂的無限表達。¹⁵⁰ Seret 對二十世紀前三十年出版的包含藝術家主人公，且在主題、結構和形式上符合藝術家成長小說要求的五本小說¹⁵¹進行了個案研究。其中，喬伊斯¹⁵²（James Joyce）《一個青年藝術家畫像》（*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916）這部既有自傳性質又有藝術家主人公的小說¹⁵³，後來成為現代主義藝術家成長小說的經典作品。在《一個青年藝術家畫像》中，「旅程」主題表現在從具體的物質世界以及相應的價值觀朝向抽象世界的移動。

（二）男藝術家的「伊卡洛斯」情意結

關於現代藝術與現代文學的關係，文學學者 Daniel R. Schwarz 認為「作為藝術家的自我進行自我指涉是現代主義的常見特點」¹⁵⁴。同時，他指出了現代小說中對於美學和藝術家身份的「追尋」（quest）主題。以伍爾芙、喬伊斯等為主要的英美現代主義作家的代表作為例，Schwarz 認為這些現代小說家有意識地在作品中追尋並確立自己的藝術家身份：「在[D.H.勞倫斯]《虹》（1915）和[伍爾芙]《燈塔行》（1927），寫作的過程、對主體的定義、對角色的評價、對

¹⁵⁰ Ibid, pp. 1-2.

¹⁵¹ 這五本小說分別是 Hermann Hesse 的 *Peter Camenzind* 和 *Narcissus and Goldmund*、D.H. Lawrence 的 *Sons and Lovers*、James Joyce 的 *A Portrait of the Artist as a Young Man*，還有 Theodore Dreiser 的「*Genius*」，均為男作家作品。

¹⁵² 該名又被翻譯成「喬也斯」、「喬易斯」。

¹⁵³ Seret 認為，「藝術家成長小說」與「自傳」的區別在於，前者有關虛構人物的藝術發展，後者是作為主角以第一人稱來進行主觀敘事，但主角不一定是藝術家，主題也不一定是「教育、形成」

（*Bildung*）模式。詳見 Roberta Seret: “A Portrait of the Artist as a Young Man by James Joyce”, *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*, p102.

¹⁵⁴ Daniel R. Schwarz: *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature* (London: Macmillan, 1997), p10.

真實的追尋，都屬於小說的一部分」¹⁵⁵，「Stephen[《一個青年藝術家畫像》的主人公]追求藝術價值、自我承認和他人認可，這些都是喬伊斯所追求的」。此外，Schwarz 特別指出男、女藝術家角色分屬不同的「文化構造」(cultural configuration)，男藝術家才是現代主義的文化基因。像喬伊斯這樣的現代主義者，他們通過追尋「藝術上的祖蔭」(artistic patrimony)¹⁵⁶，重新發明並擺脫藝術上的父親。然後他們「創造形式、技巧和感知方式，這些後來也變成文化基因的一部分」，他們令小說形式恢復活力，並成為後代人的典範。¹⁵⁷《一個青年藝術家畫像》既體現了王爾德「為藝術而藝術」對喬伊斯的影響以及藝術作為宗教的理念¹⁵⁸，也是「藝術自我主義」(artistic egoism) 小說中的經典作品 (locus classicus)¹⁵⁹。文學學者 Eugene Goodheart 認為，《一個青年藝術家畫像》與更顯野心的同類小說（如《浮士德博士》及《追憶似水年華》）不同的是，它尤其執著於「藝術家作為英雄」(the artist as hero) 這個主題，其小說標題也帶有「寓言意圖」(allegoric intention)，嘗試「證明」藝術家的英雄身份 (the heroic status of the artist)¹⁶⁰。

可以說，喬伊斯及他筆下的藝術家主人公帶有卡萊爾所言的「文人英雄」特點。加之，《一個青年藝術家畫像》的藝術家主人公 Stephen Dedalus 明顯指涉了古希臘神話英雄伊卡洛斯 (Icarus) 及其父親代達羅斯 (Daedalus) 的故事。實際上，二十世紀以來，「伊卡洛斯的墜落」(*Fall of Icarus*) 這個典故常常成為

¹⁵⁵ Ibid, p26.

¹⁵⁶ Ibid, p194.

¹⁵⁷ Ibid, p180.

¹⁵⁸ Ibid, p193.

¹⁵⁹ Eugene Goodheart: *The Cult of the Ego: The Self in Modern Literature* (Chicago: The University of Chicago Press, 1968), p186.

¹⁶⁰ 同上。

藝術主題而出現在文學及視覺藝術作品中，或可將這種文化現象稱為藝術家（特別是作家和畫家）的「伊卡洛斯情意結」。據 Gisbert Kranz，二十世紀以來，詩人們為「伊卡洛斯的墜落」（*Fall of Icarus*）創作了超過四十首詩，這些詩作包括英語、法語、德語、荷蘭語和西班牙語。其中，W.H. 奧登（Auden）發表於 1940 年的詩作《美術館》（*Musee des Beaux Arts*）發揮了很大的啟發作用。對於「伊卡洛斯的墜落」這個典故的借用，常見的有視覺藝格符換、跨媒介轉譯（intermedia translation）或跨符號轉換（intersemiotic transposition）。有關「伊卡洛斯」的形象，藝術史學者 Karl Kilinski 在其學術專著 *The Flight of Icarus Through Western Art*（2002）對其做了系統研究。他認為，「伊卡洛斯的墜落」在西方文化裡是個重複出現的主題，不同部門的藝術家們紛紛以其為各種不同主題的表達媒介。Gisbert 以西方古代文獻及考古材料為據，考察了「伊卡洛斯」神話自古希臘以來的演變。據其發現，該神話最初與太陽崇拜有關。在古希臘，伊卡洛斯的神話與前蘇格拉底哲學「四元素說」同期出現，象徵着自由飛行的純粹興奮；而對於伊特魯亞人（Etruscan）來說，伊卡洛斯的父親代達羅斯因其精湛的技藝而更受到重視，伊卡洛斯則被用來警告人們要適可而止。到了中世紀，伊卡洛斯的故事被加入聖經教義。在文藝復興時期，儘管伊卡洛斯的故事繼續提醒人們要保持謹慎的態度，但伊卡洛斯的堅毅和跨越傳統約束的尝试獲得當時的藝術家們的欣賞。除了探索的勇氣，伊卡洛斯的故事還代表着純粹的感官愉悅。到了十七、十八世紀，伊卡洛斯形象的更多可能性或情境得到挖掘，例如他在天空飛翔時的姿態、代達羅斯的工作坊等等。伊卡洛斯和代達羅斯的父子關係也有被借用，這為伊卡洛斯神話在文藝中的人格化開闢了道路。此外，還有對於大自然的歌頌。最後，Gisbert 討論了伊卡洛斯主題在二十世紀的情況，

除了自然和自由的主題外，人們還讚頌伊卡洛斯的英雄行為（heroic action）和崇高理念（lofty ideals），他被認為是尋求啟蒙或至高成就的充滿活力的男英雄，忽略一般的約束但又能承擔超乎尋常的巨大風險。¹⁶¹另外，伊卡洛斯的神話還被應用於諷刺文、精神分析、現代政治及哲學概念等。先前對伊卡洛斯的「人格化」處理使其慢慢變成一個普通人（an everyman），因而它的野心和苦難也與普通人無異。在二十世紀的一些藝術作品中，伊卡洛斯甚至被塑造成無名人物因而適用於普通人的處境。¹⁶²

（三）藝術家作為被邊緣化的精英

在中文學術界，探討藝術家形象的先行研究有張細珍的學位論文《中國當代小說中的藝術家形象（1978-2012）》（2013）。張氏的研究對象是 1978 年至 2012 年的中國當代小說中包含藝術家角色的小說，以具有「審美特質與藝術創造性」¹⁶³的「藝術家形象」為切入點，討論了藝術家如何在日趨氾藝術化、世俗化和市場化的時代氣氛中從被精英化到被邊緣化。由於其課題下的「藝術家」包括「詩人、畫家、音樂家、舞蹈家、攝影家、表演藝術家、雕刻家、行為藝術家、民間藝人等等」¹⁶⁴，因而涉及眾多不同藝術部門的相關文本。張氏認為外國文學研究中有關「藝術家小說」和「小說中的藝術家形象」的成果較多，「藝術家小說」這一概念也來源於此，在理念框架及各章的具體討論中她都有

¹⁶¹ 原文為“Icarus is heralded as the vibrant masculine hero seeking enlightenment or unprecedented accomplishment and the one who ignores conventional constraints but excels at substantial risk beyond normal expectations.” 詳見 Gisbert Kranz: *The Flight of Icarus Through Western Art* (New York: Edwin Mellen Press, 2002), p5.

¹⁶² Ibid, pp2-6.

¹⁶³ 張細珍：《中國當代小說中的藝術家形象研究（1978-2012）》，北京：首都師範大學博士論文，2013 年，頁 6。

¹⁶⁴ 同上，頁 3。

引述西方學者有關「藝術」及「藝術家」的論述，儘管部分被引述的評價脫離了原文的具體語境。就張氏的研究發現，「中國內地作家形象」更多的是作為群象出現，缺乏個性深刻、富有穿透力的個人形象。此外亦有藝術家本人大於文本的現象。¹⁶⁵ 然而，這些藝術家一般具有如「雅努斯」(Janus)般的「兩副面孔」，即同時作為非人與人以及醫者與病患的雙重身份。另外，由於中國大陸一九九零年代以來有股「汨藝術化」趨勢，以及在市場邏輯下藝術變得更加通俗，藝術家漸漸處於邊緣的位置。以張氏的研究作為一個參照點，本課題下的「藝術家形象」仍可作出以下引申：(一) 透過對「作家身份」這個概念的整理嘗試將作家作為一個特殊群體來考察，並對作家形象作出更加具體的分析。(二) 探究作為藝術家的小說家與小說美學甚至寫作倫理之間的關係。(三) 討論消費主義及全球資本主義語境下的市場如何作用於文學藝術以及作家如何回應這個時代。(四) 將藝術家小說置放在世界文學的文本關係網進行分析。

五、小結：困頓文人的自我書寫

在本章的討論裡，筆者首先回顧了「香港作家」如何以出生地和居住地被劃分為南來文人和本地作家兩類。在不同年代的南來文藝工作者中，最終沒有北返的南來文人後來以前輩的身份成為「香港文學的建設者」，發揮了文學作家的典範作用。一方面，他們開始書寫本地的生活經驗。另一方面，他們積極提攜本地年輕一輩的文人。由於有着共同的在地生活經驗及相近的社會處境，「南來文人」和「本地作家」又形成了一些共同的群體特性。這些特性包括：(一) 作家多為身兼多職的文藝工作者，常以「困頓文人」自況。(二) 不同代際的文

¹⁶⁵ 同上，頁4。

人在作品中進行相互對話，由此形成一個橫向意義上的「同代人」之間的「共時感」。(三) 當代的香港作家積極以「知識份子」的身份和使命感介入社會，尤其體現在他們對於文藝資源的傳承和轉譯之中。

有關文學作家的自我書寫，向來都有一部分香港小說是以文學作家或其他藝術部門的藝術家為主人公，其中不乏作家的自我指涉。在後「作者已死」時代，文學作家的作家身份及藝術家形象重新獲得關注，有關的討論恢復了「作家」在文學研究中的主體性或提供了一種修正式的學術探討¹⁶⁶。例如，「詩人」（作家）作為一個概念被追溯至古希臘，其中以「詩人」的拉丁文「*vates*」（預言家、先知）的意義流傳較遠，因其被認為可以揭示和表現（神聖）真理。在「藝術家成長小說」這一文類中，英美現代主義小說中的「藝術家主人公」如伍爾芙《燈塔行》中的女畫家角色以及喬伊斯《一個青年藝術家畫像》中的男藝術角色（*Stephen Dedalus*）成為藝術家角色中的典型形象。後者的命名又指向了伊卡洛斯這個被二十世紀西方藝術家多次借用的古希臘神話英雄形象。然而，巴赫金關於審美活動中作者與主人公的討論提醒了在作家和小說主人公之間始終存在着一定的審美距離。

連結到中文學術界對於「作家身份」的討論，文學作家因在相對封閉、代表着自身美學追求的純境進行創造，又同時承擔着身為文人、知識份子的社會責任和道德義務。正如洪子誠和許子東所指出的，文學作家的「社會角色危機」

¹⁶⁶ 據文學學者 Mhairi Pooler，從二十世紀初的「新批評」到羅蘭·巴特有關「作者已死」的論述，從學術角度來討論作家在場或作者意圖變得「不合潮流」（*unfashionable*），她以 Edmund Gosse、Henry James 等作家的「創作式自傳」（*creative autobiography*）為研究對象，就其藝術與人生之間的關係提供一種「修正式的探討」（*a revisionary exploration*）。Mhairi Pooler: *Writing Life: Early Twentieth-Century Autobiographies of the Artist-Hero*, p2.

在於作家的「公民責任」與「道德責任」衝擊着他的「作家責任」。這其實是對中國傳統文人小說中的文人身份的背離。據夏志清，文人小說中的「文人」是為了「娛己」和「娛人」而寫作，以求寫作技藝的進步和創作的愉悅，這些作品不一定具有智性與社會批判性。與此相對，當代的文人或更接近西方的知識份子。「知識份子」這一概念與西方現代作家在思想和文化領域的生產或創造行為有關，並且這個身份要求更高層次的智性、專業性以及揭示真理的能力，因而承擔更多的道德責任，也因其曾與神職有關而與普通大眾保持一定距離，可以說它繼承了某種精英意識。儘管如此，文人和知識份子之間的分界線仍不十分明晰，文人常被認為是知識份子中的一員，或文人可以越過文學領域成為知識份子。當文學作家介入社會或政治時，這又令「作家責任」無法不混同其「公民責任」和「道德責任」。

從「知識份子」在西方學術界的主要討論來看，知識份子身份的關鍵在於是否及如何能一邊保持個體的獨立性或批判距離，一邊以取自文藝領域的文化資本介入政治。前述有關「知識份子」的討論，主要分歧在於知識份子是在世俗領域之內還是之外，是依附某個社會階層還是保持疏離，是俯視普通大眾還是身處其中，是在其專業領域以行家的姿態還是以興趣和熱忱為主導的業餘者心態對待自身事業，是要同時還是分別接受不同領域的評判。另外，從社會經濟學的角度來看，知識份子所具備的知識或文化資本是否曾使其組建一個文化精英階層，抑或知識份子在當前全球資本主義的環境下已淪落為「零散工」（the precariat），繼而成為知識界的遊牧份子（nomad）。

第三章：背景：作為「力量場」的當代香港文壇

在上一章，我們討論了當前有關「香港作家」的構成以及這些具有「共時感」的香港作家作為困頓文人的群體形象，其中最有意義的是彼時資深的南來文藝工作者所發揮的典範作用，他們啟發並提攜了一九五、六零年代成長起來的本地文藝青年，二者在彼時西方現代文藝佔世界文壇主流的背景下共同參與了當代香港文壇的建設。在文學作家身份以外，部分南來文人及本地作家都有承擔報紙副刊及文藝雜誌的編輯工作，因而是身兼數職的文藝工作者。為方便討論，筆者嘗試以「作家-藝術家」與「文人-知識份子」這兩種模式或趨向來指涉他們在美學及倫理層面上面對的不同問題及相應的處理策略。

承接前述的討論，本章將有針對性地考察當代香港文壇，亦即本文擬分析的作家小說的生產環境。第一節將回顧上世紀五、六十年代以來香港文學作家較熱衷的發表園地的主要特點以及彼時具有開創性意義的文藝雜誌（以《文藝新潮》為例）如何成為本地文藝青年眼中的世界文藝的視窗。第二節將對這些文藝青年如何接收彼時「先進」的現代文藝進行個案分析。尤其是，在渴望以文藝的方式實現自身的文化使命並進行自我追尋的過程中，較活躍的本地文藝青年模仿並建構了怎樣的文人英雄或「文人-知識份子」典型？相應地，他們又做了怎樣的文化轉譯？沿着這個「文人-知識份子」模式，第三節將討論由此發展起來的香港文壇的批評風氣與文學作家從西方現代文藝作品汲取的自我表現及創建需要如何相背離？文學作家的「知識份子」身份意識和「藝術家」身份意識之間又有何張力？第四節將進一步提問由此產生了何種可供認同的「作家-藝術家」典型或現代文藝中的藝術家英雄形象？

一、文學生產的園地及世界文藝視窗

作為回顧，上世紀五六十年代以來的香港文壇主要具有以下特點：「嚴肅文學」在縫隙生存（黃繼持語）¹、文學刊物「旋生旋滅」（黃維樑語）²、以賣文為生的「香港寫稿人」不過是「易受傷害」卻未受保護的「爬格子動物」（十三妹語）³。然而，看似嚴苛和擁擠的文學環境其實充滿生機與潛力，這離不開前衛文學雜誌在香港與世界文壇的互動中所發揮的仲介作用。不得不提的是，一九五零年代中期引介西方現代文藝思潮的《文藝新潮》對本地文人「打開世界之窗」和「重新觀察裏外的世界」⁴具有非常重要的意義。此處將從兩方面展開討論，即一九五、六零年代以來的香港文壇生態和以《文藝新潮》為代表的鼓勵文藝互動的媒介，簡要介紹本文擬分析的作家小說產生的語境。

（一）當代的香港文壇生態

在「南北對流」和「美元文化」的背景下，鄭樹森認為，上世紀五、六十年代的香港儘管「物質基礎最薄弱、生存條件最貧困」，文學卻在「最不受[殖民地政府語言政策]干預」的時代「吊詭地自有所得」，且「非常興旺」。⁵ 據黃

¹ 此處的「縫隙」有兩層意思：一方面，如黃繼持所言，香港文學的「藝術性」與「人文性」開創自「政治化」與「商品化」之間。詳見黃繼持：〈香港文學主體性的發展〉（1993），黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998），頁98。

² 黃維樑：〈香港文學的發展〉（1994），《香港文學再探》（香港：香江出版有限公司，1996），頁4。

³ 十三妹：〈仿「養貓須知」試擬「對待爬格子動物須知」〉（1959），載樊善標編：《犀利女筆——十三妹專欄選》（香港：天地，2011），頁61。另一方面，又如黃維樑所言，香港文學的顯著特點是：本地作家與外地作家並存；「通俗文學」和「嚴肅文學」並存；左、右派作家並存。詳見黃維樑：〈香港文學的發展〉（1994），《香港文學再探》，頁15-16。

⁴ 張默：〈風雨前夕訪馬朗——從《文藝新潮》談起〉，轉引陳國球：〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《中外文學》第34卷第10期（2006年3月），頁12。

⁵ 例如，在右派文藝陣營，有同樣創立於1952年的《人人文學》雜誌和《中國學生週報》，前者為當時的右派文人提供了發表空間，助其解決生計問題；後者培養了很多當代的香港作家。1956年更有譯介新興外國文學文化思潮的《文藝新潮》。與此相對，在左派文藝陣營則有1956年創刊的《青年樂園》、1957

維樑，一九六零年代文社之風盛行，年青人以文字表達自己的才華。⁶一九七零年代，香港文學及文化的「本土意識」抬頭，戰後出生的一代本地青年作家接棒成為香港文壇主力甚至自辦刊物。⁷但從上世紀八、九十年代起，伴隨着經濟加速發展、生活節奏加快，電子傳媒的發展及傳統報業的衰落，寄生在副刊和雜誌的香港文學由於園地萎縮，其生存受到極大挑戰。⁸正當媒體搶佔傳統媒體市場，處於信息氾濫時代的讀者的閱讀習慣和閱讀時間亦有別於以往。⁹文學讀

年創刊的《文藝世紀》以及1959年創刊的《小朋友》。詳見鄭樹森：〈遺忘的歷史·歷史的遺忘〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》，頁1-9。

⁶如「青松」、「芷蘭」、「風雨」等數十個文社。詳見黃維樑：〈香港文學的發展〉（1994），《香港文學再探》（香港：香江出版有限公司，1996），頁12。關夢南說：「六十年代有資料可查的文社，幾乎有一百間，當時幾乎所有作家都參與文社……文社發展至六十年代以後，便開始衰落。」關夢南：「香港文學媒體之緣起」，〈旋生旋滅之平台——香港文學發表空間再探〉，羅樂敏編：《文學串流》（香港：香港藝術發展局，2017），頁107。值得注意的是，六十年代後期的文社活動帶有「文學介入社會」的轉向，較多關注「文化思潮、政治意識、社會改革等」。黃繼持：〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》，頁24。

⁷《中國學生週報》繼續作為本地作家如西西、也斯等人的重要文學園地。詳見黃維樑：〈香港文學的發展〉（1994），《香港文學再探》（香港：香江出版有限公司，1996），頁16。此外，這時期本地青年自辦的文化刊物更多元，包括文學雜誌（如《秋螢》、《詩風》、《四季》、《羅盤》）、思想性刊物（如《盤古》、《七〇年代雙週刊》）以及綜合性刊物（如《大拇指》）等，見郭柳娜、陳智德：〈本土化的沉思——七〇年代的香港文學〉，香港嶺南大學人文學科研究中心、香港文學研究小組編：《書寫香港@文學故事》，頁206-207。

⁸據謝傲霜，「整個報業的發展與文學或副刊中的文學的生存有直接關係。」上世紀六、七十年代的辦報成本較低，屬於「小本經營」，同人也能辦報。但隨著報紙經營成本上漲，需要依賴更多的廣告才能生存，版面佈局也不得不變。八、九十年代先後有多份晚報（如《星島晚報》、《新晚報》）停刊，晚報的年代就此終結。謝傲霜：「香港報業與文學的可能與不可能」，〈旋生旋滅之平台——香港文學發表空間再探〉，羅樂敏編：《文學串流》，頁128-130。

⁹據2013年香港研究協會的閱報習慣調查顯示，「近六成市民有閱讀免費報紙習慣」，閱讀內容多為本地時事。儘管電子報紙「未有動搖印刷報紙的地位」，但「互聯網」已成為90後、80後和70後獲取新聞資訊的最主要途徑，「收費印刷報紙正面對讀者群老化與萎縮的問題」。香港研究協會：〈市民閱報習慣調查〉，www.rahk.org（2017年11月1日瀏覽）。謝傲霜認為，閱讀趨勢的改變會影響到稿費下調，「作家以寫專欄謀生愈來愈困難」。謝傲霜：「香港報業與文學的可能與不可能」，〈旋生旋滅之平台——香港文學發表空間再探〉，羅樂敏編：《文學串流》，頁131。

者流失的問題愈來愈嚴重。¹⁰文學作者的生存也漸趨艱難。除了讀者流失、稿費下調的問題，文學作者還要「一腳踢」。一方面，有別於以往創作、出版和推銷各自獨立，現在作家要自行推動文學；另一方面，由於欠缺書評，作家經常要自行尋找評論人，然後將評論放入書中。¹¹即便文學作品能獲得文學研究界的肯定，作家仍要面對作品滯銷和無法回本的問題，對此，本地作家（如董啟章）筆下的作家角色也認為在香港堅持寫作就是「自討苦吃」。¹²

在文學分類和讀者的閱讀趣味方面，香港文學大致分為兩類：「嚴肅文學」（或「純文學」）和「通俗小說」（或「俗文學」）。¹³作者則主要有南來文人和本地作者。五、六十年代的香港大眾主要從報章副刊「睇」小說，青年學子及當時為數不多的「讀書人」則從文藝雜誌「讀」小說。¹⁴因此，報紙副刊要「盡力包括各種性質之文字」，以「遷就與配合」社會各階層讀者的胃口。¹⁵普通讀者喜歡「消閒性讀物」而非「需要思索與反省的嚴肅作品」。出版商也盡量

¹⁰ 關夢南舉例六十年代的文壇盛況，提出讀者流失的問題，並認為「香港作家多於讀者」。這與文學教育和文學營銷也有關。詳見「文學大環境未感樂觀 從教育著手」部分，〈新作家·新趨勢——香港文學雜誌外看〉，羅樂敏編：《文學串流》，頁 22-23。

¹¹ 〈香港文學的現況與未來研討會——香港作家是如何育成的？〉，羅樂敏編：《文學串流》，頁 132-133 及頁 99。

¹² 董啟章：《體育時期》（下學期）（台北：高談文化，2004），頁 13。

¹³ 據劉以鬯，「嚴肅文學在商業效益的控制下，不但不能發揮主動作用，而且無法使大眾接受它所具有的認識價值、社會功利和藝術感染力。即使在世紀交替的歷史時刻，庸俗的、趣味低級的、消遣性的文字商品，仍然處於有利地位，在書市迅速擴展，佔據絕大部分的市場空間。」另外，「俗文學」又分為「通俗文學」和「庸俗文學」；前者「也有好的」，後者「都是低劣的文字商品」。分別見劉以鬯：〈香港文學的市場空間——一九九九年十二月三日在中文文學週研討會上的發言〉和〈香港文學的雅與俗——一九九八年七月四日在第二屆香港文學研討會上發言〉，載《暢談香港文學》，頁 142 及 135。

¹⁴ 黃繼持：〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉，黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》，頁 12。

¹⁵ 十三妹：〈泛談報紙副刊之性質——兼覆希望我談文學藝術的讀者們〉（1959），載樊善標編：《犀利女筆——十三妹專欄選》，頁 67。

迎合他們的需求，文學商品化趨勢嚴重，嚴肅文學作品的活動空間有限。不僅劉以鬯筆下的酒徒認為「寫文章的人都在製造商品」¹⁶，西西也曾在《我城》以「蘋果牌即沖小說」來形容這類作品。¹⁷ 崑南在《地的門》以文學青年的視點為讀者打開當時的報紙副刊：「是千篇一律的歷史改編故事、武俠小說、社會色情小說、偵探小說，是千篇一律的作者名字」¹⁸。有關報紙副刊的連載小說特色，高雄曾進行過總結：（一）以有限的字數交代故事進展並加插情節上的小波折；（二）結尾須有小高潮，如情節突變、新人物、重要對話，以引起讀者繼續追看的好奇心。¹⁹

有關香港的寫稿人、作家和文學編輯對於香港文壇的個人觀感，上世紀五、六十年代深受讀者歡迎的專欄作家十三妹（方丹，又名方式文）曾以「易受傷害」的「爬格子動物」來形容香港寫稿人。因當時缺乏藝術委員會提供必要的保障，寫稿人「日日須爬，朝朝須寫，酬以字計」，而沒有閒暇與精力去提高寫作質量。²⁰ 作為回應，《地的門》的文學青年也認為「流行」與「進步」不能兼容，當青年作家要成為流行作家，就會從「『爬格子的動物們』退化到無『脊椎』或『軟體』」，日「爬」萬字令他們無暇閱讀和自我提升。²¹ 再如，劉以鬯在《酒徒》也稱在香港的職業作家要將自己視作「寫稿機器」。²² 作家本人也提及

¹⁶ 劉以鬯：《酒徒》（台北：行人，2015），頁 35。

¹⁷ 這類小說因「容易咀嚼」、有「高度娛樂性，易接受，又要節省讀者的時間」而在圖書市場上大受歡迎，可以說是「開創了小說界的新紀元」。西西：《我城》（臺北：洪範書店，1999），頁 193-194。

¹⁸ 崑南：《地的門》（香港：青文書屋，2001），頁 73。

¹⁹ 史得（高雄）：〈給青年寫作者：關於長篇連載〉，《文匯報·文藝與青年》，1961 年 8 月 2 日，轉引沈海燕：《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》（香港：中華書局，2020），頁 269。

²⁰ 十三妹：〈仿「養貓須知」試擬「對待爬格子動物須知」〉（1959），載樊善標編：《犀利女筆——十三妹專欄選》，頁 60-61。

²¹ 崑南：《地的門》，頁 74-75。

²² 劉以鬯：《酒徒》，頁 240。

寫《酒徒》的第二個原因是要以「文人的感觸點」來反映「文學因商品化與庸俗化的傾向而喪失特質特性的事實」。²³ 實際上，他曾多次以資深編輯及作家的身份談及金錢控制文學的情況。在香港這個商業社會，由於市場價值凌駕一切，「具有文學價值的、具有藝術趣味和思想深度的作品視為壞作品」，「嚴肅文學」因此被「文字商品」²⁴排擠，「活動空間越來越窄」²⁵。有關五十年代初香港文人的生存狀況，他援引曹聚仁的話：「流亡在香港的文化人，大部分都很窮；香港這個商業市場……謀生更是不易；所謂『文化』，更不值錢。」²⁶ 一九九零年代末，他又引用崑南的話來說明香港文人賣文為生的生存狀況：「我是一個寫稿人，稿子成為我賺錢的工具，在我的名義上，稿已不是什麼文學與非文學，……只要有稿酬便交稿，……那裏價高，便先交往那裏。」²⁷ 針對嚴肅文學缺乏專門的發表園地，也斯曾在一九七零年代末總結道：

依照十多年來的經驗，覺得長短篇小說在香港都難找到地方發表。別的地方的小說主要發表在文藝刊物上，香港的小說卻主要發表在日報上。香港到目前為止最重要的一本長篇《酒徒》也是在晚報上連載的。六〇年代至現在，許多作者都在報上寫過短篇或連載，有些是通俗的流行小說，有些是認真的創作。香港的小說從來沒有學院與非學院的爭辯，也

²³ 劉以鬯：〈我為什麼寫《酒徒》——一九九三年九月十九日在港大香港文化課上的發言〉，載《暢談香港文學》，頁 119。

²⁴ 對劉以鬯來說，「文字商品」大概是「庸俗的、趣味低級的、消遣性的」文字作品，劉以鬯：〈香港文學的市場空間——一九九九年十二月三日在中文文學週研討會上的發言〉，同上，頁 142。

²⁵ 劉以鬯：〈如何推動香港文學〉（1994），同上，頁 42。

²⁶ 劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學——一九八五年四月二十七日在《香港文學研討會》上的發言〉，同上，頁 99-100。

²⁷ 劉以鬯：〈香港文學的雅與俗——一九九八年七月四日在第二屆香港文學研討會上發言〉，同上，頁 133-134。

不曾三年五年地討論文藝路線。最主要還是把小說寫出來吧了。最富實驗性的小說刊在最流行的晚報上，香港寫小說的作者似乎從來沒有一種過份的潔癖，要把文藝劃在某些認可的園地。²⁸

此外，除了文學嚴重商業化及文學缺乏發表園地外，劉以鬯也借酒徒之口指出香港文壇的「結構性問題」如何不利於作家在香港創作偉大的文學作品：

（一）作家生活不安定。（二）一般讀者的欣賞水平不夠高。（三）當局拿不出辦法保障作家的權益。（四）奸商盜印的風氣不減，使作家們不肯從事艱辛的工作。（五）有遠見的出版家太少。（六）客觀情勢的缺乏鼓勵性。（七）沒有真正的書評家。（八）稿費與版稅太低。²⁹

從上可見，在一九五、六零年代以來「嚴肅文學」與「通俗文學」發展極度不平衡的條件下，文藝在夾縫中也有過間歇性的興旺發展，其中一個重要原因是本地文藝青年透過組建文社和自辦刊物來為純文藝開拓發表園地。時至今日，儘管「嚴肅文學」作者仍要面對文學生存空間萎縮和發表難的問題。至於文壇的概況，五十年代以來的主要作者包括南來文人和本地文藝青年，但讀者大眾通常從報紙副刊看迎合他們口味的各類形式和風格相近的消閒性作品或文字商品。對此，彼時的寫稿人、作家以及文學編輯常在隨筆或小說中表達不滿和沮喪，一是抱怨堅持純文藝的作家無法獲得相應的經濟回報和制度保障並要淪為寫稿動物或寫作機器；二是失落於代表「流行」的商品文字與代表「進步」的純文藝作品始終無法兼容，後者甚至被當成是劣作而被排擠。因此，在煮字療飢之外，堅持純文藝的南來作家和本地作者在夾縫中連結、共同建設文壇，

²⁸ 也斯：〈影印機與神話——《養龍人師門》初版後記〉（1979），《養龍人師門》（香港：牛津大學出版社，2002），頁246。

²⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁41。

其中一項意義深遠的工作就是透過文藝刊物打開現代文藝的世界之窗。

（二）作為世界視窗的現代文學刊物

在為香港文壇譯介西方現代文藝思潮方面，《文藝新潮》有非常重要的開創性意義。據梁秉鈞，《文藝新潮》是「五〇年代第一份介紹西方現代文學的雜誌」，其譯介「一直保持這種打破禁忌的多面性和豐富性」³⁰。洛楓認為，《文藝新潮》「為香港早期現代主義的成長奠定了發展的基礎」。這份文藝雜誌在「借鑒、認識及模仿之餘，培育了本土現代詩人的創作傾向。……透過創作，結合理論和翻譯的實踐，組成香港早期現代派的文學陣營。」李維陵提及自己「真正的寫作生活應該從『文藝新潮』時期開始」³¹，他經詩人楊際光介紹進入《文藝新潮》的作/讀者行列。³²崑南在〈文之不可絕於天地者〉（1965）一文也對《文藝新潮》表達了最高的敬意：「這才是香港文壇的一座永遠矗立不倒的里程碑。它出現後，五四運動的『幽靈』不得不棄置在一角，因為它帶領大家首次認識一九五零年至一九五五年的世界文壇的面目，這是一個空白，由《文藝新潮》的拓墾者填補了。」³³

在內容上，《文藝新潮》刊登的是當時在中國大陸和台灣均不受重視的中國

³⁰ 也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉，載崑南：《地的門》，頁190-191。

³¹ 王商：〈李維陵訪問記〉（1980），《大拇指》第123期（1980年10月15日）。

³² 李維陵最初在報攤發現這份刊物，後來他的首個短篇小說〈魔道〉刊登在這份刊物的第五期。同期刊登的還有德國作家湯瑪斯·曼〈藝術家與社會〉一文，該中談及了藝術家作為「社會評論者」應有的道德和使命。湯瑪斯·曼指出，藝術家不是通過道德立論的方法來「『改進』世界」，而是「用精神上的方法，藉以促進世界。他運用思想、文字、及幻想來充實他個人的生命，因而也間接充實一般人的生命。他的任務是激起生趣，這就是他唯一和全部的任務。」分別見丹倩：〈訪問李維陵〉，《大拇指》第91期（1979年1月15日）以及湯瑪斯·曼（Thomas Mann）著，羅謬譯：〈藝術家與社會〉，《文藝新潮》第1卷第5期（1956年9月10日）。

³³ 轉引鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，香港：嶺南大學中文哲學博士論文，2012年，頁34。

文學作品，以及不同政治立場和黨派背景（甚至是「我國較少注意」³⁴）的外國作家作品。³⁵ 對應其時的中國大陸文壇，儘管早在一九三、四零年代，戴望舒、卞之琳、梁宗岱和馮至等詩人已經譯介了許多西方現代主義詩作。但自從一九四二年毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉發表後，文學的政治功用受到高度重視。柯雷認為，這表明「文學的多樣性，比如所謂的個人主義文學和人道主義文學，受到抑制」。因此，上世紀五六十年代能公開出版或發表的文學作品「內容單調、故事結局無懸念可言，充斥著紅旗飄飄、勇鬥惡霸地主、大煉鋼鐵等情節」，失去了民國時期的中國文學本已具有的「世界性特徵」。儘管翻譯作品在這一時期並未停止，但對譯作的選擇標準主要取決於原作者的政治立場和國別，特別是「文革」爆發後，中國大陸的文學活動陷入了停滯狀態。

36

相比之下，《文藝新潮》讓西方現代主義文藝思潮在香港找到長足發展的空間，這與作家兼文藝刊物編輯馬朗（馬博良，1933-）本人的美學趣味及文藝視野有很大關係。據邱偉平，一九五零年代南來香港的馬朗一方面反對中國大陸當時的文藝政策³⁷，認為社會主義現實主義作為當時文學翻譯的主導模式，處

³⁴ 馬朗譯：〈英美現代詩特輯（上）「美國部份」〉，《文藝新潮》第7期（1956年11月），頁54。

³⁵ 此外，邱偉平指出，《文藝新潮》旨在「重新審視文學傳統，探索文學的可能性」。它的譯介取向有以下特點：注重語言實驗，反對文字遊戲；強調文學面向現實社會、緊扣時代生活，而不是為藝術為藝術。邱偉平：〈《文藝新潮》譯介現代主義詩作的選擇與取向〉，《現代中文文學學報》，11卷1期（2013年6月），頁75-84。

³⁶ 柯雷（Maghiel van Crevel）：《精神與金錢時代的中國詩歌——從1980年代到21世紀初》（北京：北京大學出版社，2017），頁4-5。

³⁷ 當中亦帶有馬朗本人的政治取向，詳見洛楓在〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉一文中的分析。

於文學系統中的邊緣，只構成一個「保守的形式庫」³⁸。另一方面，馬朗發現當時的香港詩壇缺乏對現代主義文學詩潮的探索。除了與外國的現代主義文藝脫節，當時佔主導地位的是政治主導的出版社。於是，在正在斷裂的傳統和文化的危機面前，為了「抗衡」現實主義的文學主流和對主流文化保持批判態度，馬朗嘗試讓《文藝新潮》成為「所有對現代主義感興趣的作者」的發表園地。

《文藝新潮》對現代主義的譯介在於「借鑒現代主義怎樣刻畫現代生活的複雜和矛盾，怎樣反思現實社會和主流文化」³⁹。儘管馬朗聲稱「現代主義」是「文藝新潮」中的「新潮」，「禁果」、「旗幟和方針」，是在「迷失、空洞、困惑」時開窗可見的「美麗的風景，夢想和希望」⁴⁰；但據區仲桃的發現，馬朗並非一開始就有意識地在香港推動現代主義，「現代主義」只是他事後回顧時的一個講法。《文藝新潮》譯介的其實是彼時「最新、最前衛」的西方文藝作品以及世界文壇的新近動態，現代主義作品只是其中的一種。⁴¹

另外，《文藝新潮》也有未盡之處。原因之一是它被認為缺乏理論文章⁴²。例如有關「存在主義」，盧昭靈指出，《文藝新潮》僅僅是在創刊號上的一篇文章〈法蘭西文學者的思想鬥爭〉（1956）提及該詞，卻從未發表過一篇完整地介紹存在主義文學或哲學的論文。但更重要的是，《文藝新潮》常被認為缺乏對文學批評的建設，未能滿足彼時香港文壇對於文學批評和批評家的期待。對此，

³⁸ 邱偉平亦提到，現實主義也是《人人文學》當時的翻譯方針，這可見於《人人文學》1952年至1954年的譯作。邱偉平：〈翻譯研究的文化轉向——以《文藝新潮》為例〉，載梁秉鈞、陳智德、鄭正恆編：《香港文學的傳承與轉化》（香港：匯智出版，2011），頁255。

³⁹ 同上，頁256。

⁴⁰ 馬博良：〈為甚麼選擇現代主義——代後記〉，《江山夢雨》（香港：麥穗，2007），頁153。

⁴¹ 區仲桃：〈試論馬朗的現代主義〉，《文學評論》第10期（2010年10月15日），頁41。

⁴² 盧昭靈：〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉，《香港文學》第49期（1989年1月5日），頁8-15。

馬朗本人於一九八零年代進行回顧時也承認《文藝新潮》缺乏「批評性的作家專論和建設性的技巧研究」⁴³。實際上，儘管篇數不多，但《文藝新潮》也有部分文章是關於西方學界對現代文藝的批評和反省，例如第二期刊登了 Stephen Spender〈現代主義派運動的消沉〉（1956）一文的中譯本，第七期刊登了畫家兼作家李維陵的〈現代人·現代生活·現代文藝〉（1956）一文。李氏的文章承接了其較早的另一篇反思文藝的文章，即〈文學藝術本質、起源、發展諸問題〉（1953），其中表達了自己對現代文藝及作家的自我定位的深刻思考。他認為，作家應是社會特定時期內群眾的「代言人」、「預言人」和「批評者」⁴⁴。然而，現代文藝在取得主導權的同時，令作家和藝術家陷入「自我懷疑和自我困惑」，無法解決自身和外界的關係。在《文藝新潮》之後，對於現代文藝的更多討論和反思也可見於彼時活躍於香港文壇的本地文藝青年及南來文人精英所編輯的刊物及小說創作中。例如，在刊物方面有一九五九年由崑南、王無邪、葉維廉主編的《新思潮》、一九六零年由劉以鬯主編的《香港時報·淺水灣》以及一九六三年由崑南、李英豪主編的《好望角》等。在小說創作方面，崑南的《地的

⁴³ 轉引陳國球：〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《中外文學》第34卷第10期（2006年3月），頁19。

⁴⁴ 同上，頁170及頁196。

門》(1961)與李維陵的短篇小說〈蝕〉⁴⁵、〈荊棘〉⁴⁶均以不同的作家角色觸及現代文藝的問題，從中可見二者對於現代文藝的不同態度。鄭政恆指出，崑南將英美現代主義主要詩人 T.S.艾略特的〈空洞的人〉及有關的短評翻譯成中文，並以此作為自己的創作命題，即「對現代人的批判、對於無意義的現代城市生活的失望甚至絕望、理想和信仰的失落」⁴⁷。《地的門》指涉了《聖經·創世紀》的「人之墮落」主題。這種認同感或跟作家本人作為一個藝術家的體會有關，他曾相信藝術可解決一切人生問題，後來卻覺得藝術有點無能為力。⁴⁸ 李維陵的〈蝕〉針對的則是作為單數的現代人，寄託了他對現代文藝的反思；〈荊棘〉着眼於作為眾數的現代人，以作家角色點明現代人的困境在於喪失信心和心靈空洞：「現代人類最大的悲劇不是越來越容易地玩弄毀滅性的集體死亡，而是失去信心。沒有信心的悲劇的特徵，是不相信人類可以主宰他們自己的命運，心靈空洞，意志困惑，道德性薄弱。」⁴⁹

⁴⁵ 〈蝕〉中的第三人稱作家主人公在浮想中陷入虛無和空洞的狀態：「虛無，虛無，像蠶啃蝕桑葉，像白蟻啃蝕木塊，像蝗蟲啃蝕稻畝」，「剩下來的是縹緲、空洞，無底的沉寂」，「希望幻滅，人類散」。快到故事結束，主人公才有所頓悟，發現克服虛無的方法就是積極行動：「我從來沒有主動地去改變命運，所以我感覺虛無」。李維陵：〈蝕〉（1957），《荊棘集》（香港：華英出版社，1968年），頁112。此前，身為作家的「他」因過份投入寫作而被妻子控訴自私；最後，精神得到自我提升的「他」選擇重投與他人連結的生活中。這個故事指向李維陵一九五零年代初就開始思考的現代文藝之惡，他塑造了有如西方現代主義文學作品中常見的精神空虛的男性知識份子形象（典型例子是艾略特筆下的「空洞的人」），並為其安排了類似於喬伊斯《一個青年藝術家畫像》中的主人公在海邊獲得頓悟的情節。

⁴⁶ 〈荊棘〉以第一人稱的隱含文人角色見證老詩人因過分理想主義而在人生和文化使命上遭遇雙重失敗，並透過「我」這個受到老詩人精神召喚的知識份子來承接他未能完成的使命，尤其是從思想上帶領現代人走出時代的困境。

⁴⁷ 鄭政恆：〈空洞與賣夢——崑南早期詩風之變化〉，崑南：《詩大調》（香港：風雅出版社，2006年），頁315。

⁴⁸ 艾歌：〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，《文學世紀》第2卷第10期總第19期（2002年10月），頁81-85。

⁴⁹ 李維陵：〈荊棘〉（1957），《荊棘集》，頁70。

由此可見，這個圍繞《文藝新潮》所形成、逐步由本地文藝青年擔任主力的「香港早期現代派的文學陣營」彼時正在探尋建設文壇的具體方法。在閱讀並傳播彼時世界文壇正在流行的現代文藝思潮的同時，他們開始思考文藝資源應如何利用的問題，尤其是身兼多種文藝工作的作家可以怎樣創造性地借用及轉化新近引介的現代文藝名家名作。更重要的是，如果要解決彼時香港文壇的結構性問題，文人應從何處着手，是否有可供參考的知識份子或/及藝術家典型，如何建設本地的文學批評並藉此提升作家的創作質量以及本地讀者對於「難懂」的現代藝術的欣賞水平。

二、「艾略特現象」：「詩人-評論家」成為「文人-知識份子」典型

《文藝新潮》第三期曾刊登彼時本地文藝青年崑南翻譯的 T.S.艾略特〈空洞的人〉一詩。之後，在崑南及其同代人文友的文學創作及評論性文章中都可見對於艾略特詩作及詩學主張的借用及回應。故本節以五、六十年代以來本地文藝青年對艾略特主要作品的創造性轉譯為例，探討在香港與西方現代主義文藝思潮的碰撞與互動過程中，本地文藝青年在創建和維持本地文學園地的同時，如何將艾略特這位西方現代文藝的詩人-批評家（poet-critic）建構成當代香港文壇的文人英雄或「文人-知識份子」典型。具體來說，在保存和傳播彼時在中國大陸受壓抑的現代文藝資源的過程中，艾略特的詩學主張如何被轉譯和改編，又怎樣啟發了本地文藝青年調整其在創作上的定位以及自辦文藝雜誌的發展方向？相關的討論將分為三方面，首先會簡要回顧艾略特在上世紀三十年代被譯入中國大陸的情況，然後察看他在中國大陸文壇缺席的那三十年間（主要是一九四零年底至一九七零年底）如何被彼時的香港文藝青年（即五、六十年代的

香港文壇主力如崑南、葉維廉、李英豪等人)「發現」並進行創造性的文化轉譯和傳播。再來討論這種傳播現象背後的反思及文藝理想。並且嘗試總結艾略特給香港文學場域留下了怎樣的文學遺產或如何參與香港文壇的建設？例如，如何讓本地文藝青年接觸到廣義上的西方現代主義思潮？帶動了怎樣的文藝風氣？又如何影響到他們自行創建的文學社團的核心理念和文化使命？

(一) 艾略特作為中國現代詩的新傳統

T.S.艾略特(Thomas Stearns Eliot, 1888-1965)⁵⁰是二十世紀英美現代主義詩歌的主要人物，一九四八年諾貝爾文學獎得主。一九七零年代初，文學史學家 Peter Quennell 在談及艾略特的文學成就時，甚至預言後來人將以「艾略特時代」(The Age of T.S. Eliot)來指稱艾略特文學事業的巔峰時期(即 1920-1950)。⁵¹在中國大陸，早於一九二三年，茅盾在《文學周報》的一篇文章〈幾個消息〉首次向中國讀者提及艾略特的名字。一九三四年，文學學者兼外交家葉公超(1904-1981)刊登在《清華學報》的〈愛略特的詩〉一文已簡單介紹了艾略特的主要詩作。尤其是長詩《荒原》(*The Waste Land*, 1922)⁵²，葉公超認為這首詩體現了艾略特的詩作與其詩學主張的統一，並且對詩學主張有所認識才能更好地了解他的詩。⁵³其時，中國詩人翻譯家卞之琳已翻譯了艾略特的重要詩論〈傳統與個人才能〉(Tradition and Individual Talent, 1919)。一九三七年，葉公超的學生趙蘿蕤(1912-1998)翻譯了《荒原》，葉公超為其作序(即〈再論愛

⁵⁰ 該名又被翻譯為「愛略特」、「艾略脫」、「艾畧脫」。

⁵¹ Peter Quennell, Hamish Johnson: *A History of English Literature* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1973), p484.

⁵² 有關《荒原》自發表以來在西方學術界的接受情況，詳見 Gabrielle McIntire Ed. *The Cambridge Companion to the Waste Land* (2015)一書。

⁵³ 葉公超：〈愛略特的詩〉，《清華學報》第9卷第2期(1934年4月)，頁516-534。

略特的詩))，他也預言了艾略特的歷史地位：「也許將來的他的詩的本身的價值還不及他的影響價值呢。」當時葉公超有意將艾略特的那種「知性」的現代詩學進行中國化（尤其是以艾略特、瑞恰慈（I.A. Richards）和燕卜蘇（William Empson）為代表的「新批評」，那時被認為能提供國內最缺乏的「分析文學作品的理論」⁵⁴），以其作為中國新詩的典範，他稱之為「新傳統的基礎」⁵⁵。從那時起，有關艾略特詩作和詩學思想的譯介和概論越來越多，例如中國詩人翻譯家曹葆華（1906-1978）、邵洵美（1906-1968）都有積極參與翻譯和傳播艾略特的詩學思想。⁵⁶ 從艾略特研究者劉燕在《現代批評之始：T.S.艾略特詩學研究》⁵⁷（2005）一書的附錄〈「T.S.艾略特在中國」研究論文索引（1934-2005）〉可見，上世紀三、四十年代各有十幾篇文章討論艾略特的詩作及詩學，散見於大學學報、文學雜誌和報紙副刊。然而，自一九四八年末至整個五十年代，未見有關艾略特的文章，六、七十年代合計起來也只有零星數篇。到了八、九十年代，各有幾十篇文章（其中大多是從學術角度）討論艾略特的詩作、劇作和譯本。總的來說，在中國大陸範圍內，最常被討論的艾略特詩作是《荒原》。另外，〈傳統與個人才能〉與〈詩的功用與批評的功用〉（The Use of Poetry and The Use of Criticism, 1933）分別有過三次及兩次重譯⁵⁸。

⁵⁴ 劉燕：《現代批評之始：T.S.艾略特詩學研究》（廣西：廣西師範大學出版社，2005），頁 176。

⁵⁵ 轉引劉燕，同上，頁 168。另外，文學學者曹萬生指出，葉公主張借鑒艾略特詩學的三個方面：（一）「擴大錯綜的知覺」。（二）提倡「古今錯綜的意識」。（三）比較艾略特的傳統論與宋人「奪胎換骨」說。曹萬生：《30 年代現代派詩學與中西詩學》（台北：秀威，2013），頁 84。

⁵⁶ 劉燕：《現代批評之始：T.S.艾略特詩學研究》，頁 176-177。

⁵⁷ 另一較有參考價值的艾略特研究專著為董洪川：《「荒原」之風：T.S.艾略特在中國》（2004）。

⁵⁸ 〈傳統與個人才能〉分別有卞之琳（1934）、曹庸（1980）、陳曉武（1990）的譯本，〈詩的功用與批評的功用〉則有周煦良（1935）和趙增厚（1936）的譯本。

（二）艾略特在香港文壇的創造性轉譯

在艾略特「消失」於中國大陸文壇的幾十年間，他和其他西方現代派作家的作品曾被批判，受到全面的排斥和抵制，甚至被劃入「反動文學」。中國詩人及翻譯家袁可嘉（1921-2008）的論文更稱其為「英美帝國主義的御用文人」⁵⁹。一九五三年，中國詩人袁水拍（1916-1982）在大陸翻印《現代美國詩歌》⁶⁰時也將艾略特的詩全部刪去⁶¹，並將該翻印本更名為《新的歌：現代美國詩選》。然而，在香港，以《華僑日報》副刊為例，有關艾略特詩作及其詩學主張的譯介不但出現在建國前的一九四八年（如〈頹廢詩人愛略特〉一文），還出現在五、六十年代的報紙副刊（如《新生晚報·新趣》、《香港時報·淺水灣》）和文藝刊物（如《文藝新潮》、《中國學生周報》）。即使到了一九八零年代，《素葉文學》仍刊登過艾略特主要詩作的中譯文⁶²。

縱觀自一九四八年艾略特獲頒諾貝爾文學獎至一九六五年艾略特逝世這十

⁵⁹ 據朱徽，袁可嘉曾在 1946 年提倡「新詩現代化」，其中有關詩的本體論等藝術主張顯示出艾略特、理查茲和新批評的影響。朱徽：〈T.S.艾略特與中國〉，《外國文學評論》，1997 年第 1 期，頁 122。

⁶⁰ 袁水拍在《現代美國詩歌》（上海：晨光，1949）收入艾略特詩三首，即〈朝晨在窗口〉、〈河馬〉、〈空虛的人們〉。該選集共收入二十九位美國詩人的詩作以及無名詩人的「民歌」部分，其中最多的是朗斯頓·休斯（Langston Hughes）和卡爾·桑特堡（Carl Sandburg）的詩，各有九首。但在《新的歌：現代美國詩選》（上海：晨光，1953），編者只收錄了二十二位美國詩人的詩作，「民歌」部分也有少量刪減，先前收錄的艾略特詩三首被全部刪除。朗斯頓·休斯的詩作增至十四首，為全本選集之最，卡爾·桑特堡的詩作數量及篇名則維持不變。

⁶¹ 焯堅：〈艾略特的文藝觀〉，《中國學生週報》第 489 期（1961 年 12 月 1 日），第 6 版。此外，林以亮編選的《美國詩選》亦無收錄艾略特詩作。但林以亮在〈序〉提到艾略特是「現代詩中最重要的詩人之一」，他本人曾翻譯艾略特四首詩作，可惜數次修改後仍不理想，「只好臨時割愛」。詳見林以亮編選，張愛玲、余光中、邢光祖、林以亮譯：《美國詩選》（香港：今日世界出版社，1961），頁 3。

⁶² 即吳魯芹：〈韓譯艾略特《四部組詩》序〉（1983 年 12 月）、韓迪厚譯：〈四部組詩——廢園〉（1984 年 3 月）、韓迪厚譯：〈艾略特四部組詩〉（1984 年 8 月）。詳見〈表格五：《素葉文學》收錄國外譯介的專輯或文章〉，陳筱筠：《1980 年代香港文學的建構與跨界想像》，台南：國立成功大學台灣文學系博士學位論文，2015 年，頁 138。

七年間（也就是艾略特「消失」於中國大陸文壇的主要時期），其中，一九六一年與一九六五年各有（至少）十五篇文章有關艾略特。⁶³一九六五年，時任《中國學生周報》社長的胡菊人連續寫了六篇文章悼念艾略特。在〈永恆的存在——悼艾略脫之死〉（1965年1月8日《新生晚報·新趣》）和〈詩人死了，真的死了——悼艾略脫之死〉（1965年1月9日《新生晚報·新趣》），胡菊人讚賞艾略特的詩作並認為他是「當代最具影響力的評論家」，因此胡氏非常惋惜艾略特之死：「你的死是應該有更多的人感到惋惜的。」並認為此事缺乏報道，這與艾略特的成就並不相稱：「連所謂大報也隻字不提，英文報也就是小小的方塊攝在偏僻的角落。所以你的死亡並不震驚世界。」同時，胡菊人認為缺少報道的原因可能是報刊編輯完全不知道艾略特，又或者是當時人們正忙於思考政治。但胡菊人在文末還以艾略特主要詩作的關鍵詞來感歎時代的「無心」：「這世代變了，這是『空心人』『稻草人』的世界，這是『荒原』的世界，因此，藝術竟不再能撫慰心靈，詩歌退位給『咄咄咄』。詩人死了，真的死了。」⁶⁴不久，他因發現其他文藝雜誌有人悼念艾略特而感到安慰，在〈心靈的交感〉（1965年1月15日《新生晚報·新趣》）他寫道：「今天出版的『中國學生周報』⁶⁵，有悼艾略

⁶³ 見附錄。

⁶⁴ 胡菊人：〈詩人死了，真的死了——悼艾略脫之死〉，《新生晚報·新趣》1965年1月9日，第5版。

⁶⁵ 胡菊人提到的悼念艾略脫的專號應為1965年1月15日出版的《中國學生周報》第652期，該期刊登了四篇關於艾略脫的文章：孫述宇：〈介紹最近逝世的詩人艾略特〉、劉湘池：〈悼一代詩聖 T. S. 艾略脫〉和兩篇英文稿，一篇是崑南用英文介紹艾略脫的文章〈Dear T.S. Eliot〉，另一篇是崑南的譯作〈風風景景：維珍尼亞（之二）〉和〈風風景景：烏斯克（之三）〉。在1965年1月22日出版的《中國學生周報》第653期，還有一個「艾略脫逝世紀念特刊」其中轉載了顏元叔在「大學生活」〈論歐立德的詩〉一文的節選。崑南以「葉冬」為筆名摘翻譯了 Stephen Spender、E.E. Cummings 等人對艾略脫的評價。另外，在〈Dear T.S. Eliot〉一文，崑南寫道：「T.S. Eliot is great as far as greatness is concerned./He is the proper giant who knows how to communicate the predicament of modern man in the midst of lost meanings./Eliot is the one who succeeds in legislating the statement by giving you the bare picture of our age. He criticises the human world with his poems essays and drama in such a way that tells us lives are or should be completely serious though

脫的專號，『星島日報』的『星座』，也剛刊登介紹艾略脫的文章，藝術文學還是不死的……結伴同行的人還有很多。」⁶⁶隨即他重新轉到有關艾略特的討論，並推薦讀者閱讀能更深入了解艾略特詩學主張的文章。在〈又來一篇艾略脫〉（1965年1月16日《新生晚報·新趣》，胡菊人認為崑南在《中國學生周報》寫的一篇關於艾略脫的文章「甚濃」學術味，稱讚其有才氣。他邀請有興趣研究艾略脫的讀者進一步閱讀顏元叔在台灣「大學生活」所撰的〈論歐立德的詩〉，並簡單比較了顏譯〈文學傳統與個人天才〉和早期由夏濟安翻譯的〈文學傳統與個人天才〉。另外，他推薦閱讀顏元叔的論文集《艾略脫論文集，一九一七——一九三一》，認為讀者可以閱讀〈傳統與個人才能〉以外的論文，例如〈詩與詩人〉、〈詩與戲劇〉、〈詩之功用與批評之功用〉，又提及葉維廉翻譯過艾略特《荒原》。⁶⁷

事實上，艾略特的詩作及其詩學主張對於上世紀五、六十年代的香港文人並不陌生⁶⁸，尤其是當時被台灣《六十年代詩選》（1961）稱為「香港現代文學『三劍客』」⁶⁹的本地文藝青年崑南、葉維廉、王無邪。其中，崑南（1935-）對於艾略特彼時在香港的創造性轉譯和傳播起了非常重要的仲介作用。起初，

at the same time they are lonely, dry and hopeless./T.S. Eliot is certainly one of those who died physically but never dies as long as Culture grows.—On the same day of January when Albert Camus also died five years ago.”有趣的是，隨後有讀者「投訴」崑南在悼念艾略脫上著墨過多：〈My Dear, Dear Readers (Concerned)〉：“You wrote a whole page about T.S. Eliot but you do not mention a single word about the death of Sir Winston Churchill”。

⁶⁶ 胡菊人：〈心靈的交感〉，《新生晚報·新趣》1965年1月15日，第5版。

⁶⁷ 胡菊人：〈又來一篇艾略脫〉，《新生晚報·新趣》1965年1月16日，第5版。

⁶⁸ 在千禧年過後，中生代作家董啟章在小說中也直接援引艾略特的詩作及詩學主張。例如，在《體育時期》（2003），董氏直接引用並仿寫艾略特〈荒原〉的第一句詩。在《時間繁史·啞盜之光》（2007），董氏借艾略特有關「emotion」與「intellect」的概念討論文學作品中的「情理兼備」問題。詳見董啟章：《體育時期》（下學期），頁120；董啟章：《時間繁史·啞盜之光》（台北：麥田，2007），頁312。

⁶⁹ 張默、痲弦編：《六十年代詩選》（高雄：大眾書店，1961），頁110。

他在香港的美國圖書館的文學雜誌及報章多次看到艾略特的名字，於是他找來艾略特的詩選來看。⁷⁰ 他先是以筆名「葉冬」翻譯了艾略特的詩〈空洞的人〉（The Hollow Men）（1956 年《文藝新潮》第三期），後來又翻譯了〈風風景景：維珍尼亞（之二）〉（Virginia）和〈風風景景：烏斯克（之三）〉（Usk）（1965 年《中國學生周報》第 652 期）、〈給死於非洲的印度人〉（To the Indians Who Died in Africa）（1965 年《中國學生周報》第 676 期）。據崑南的文友葉維廉（1937-），他初次接觸艾略特的詩，是在崑南藏書裏讀到楊憲益的《英國現代詩選》。後來，崑南翻譯了〈空洞的人〉，王無邪翻譯了〈普魯福爾克的情歌〉（The Love Song of J. Alfred Prufrock）和〈焚毀的諾頓〉⁷¹（Burnt Norton，1960 年《現代文學》第 2 期）。另外，王無邪又為艾略特的長詩《荒原》畫了五幅插畫（1961 年五月的《香港時報·淺水灣》）。作為回應，葉維廉「用詩的方式」把自己對〈焚毀的諾頓〉的讀後感寫成〈焚毀的諾頓之世界〉（1960 年《現代文學》第 2 期）。由於「遍尋不獲」中國大陸趙蘿蕤翻譯的《荒原》，他在王無邪的鼓勵下於一九六零年自行翻譯《荒原》，次年刊登在台灣《創世紀》詩刊（1961 年第 16 期）。⁷² 同時，他又為《荒原》寫了兩篇導讀——〈《荒原》：戲劇境況與構思策略重演〉（1961）、〈《荒原》與神話的應用〉（1961）。並且，他在台大外文系也以艾略特的詩學為其碩士學位論文題目，*T.S. Eliot: A Study of His Poetic Method*（《艾

⁷⁰ 鄭政恆：〈空洞與賣夢——崑南早期詩風之變化〉，崑南：《詩大調》，頁 314。

⁷¹ 為艾略特《四個四重奏》（Four Quartets）組詩中的第一首。王無邪以筆名「伍希雅」發表了自己的譯作。他在〈文學·設計·傳統·現代——藝術創作路線的自我解剖〉（1982）一文提到自己尤其神往艾略特和奧登的作品，並且自己學習的方式是盡自己所能將喜愛的詩作翻譯成語體文。李君毅：《香港現代水墨畫文選》（香港：香港現代水墨畫協會，2001），頁 168。

⁷² 葉維廉：〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》（台灣：爾雅出版社，2006），頁 13。

略特方法論》，1961)⁷³。這篇論文連同他的《荒原》全譯本後收於《《荒原》艾略特詩的藝術》（2018）。其中，在〈靜止的中國花瓶：艾略特與中國詩的意象〉一章，葉維廉以比較文學的方法來分析艾略特詩作的意象。他認為艾略特詩歌中的意象排列能達到中國詩中「省略了『連結媒介』」的效果。並且，艾略特還使用了「自身具足」的意象（self-contained images）來營造詩中的情緒或氣氛。

74

由此可見，葉維廉有關艾略特詩作和詩學主張的討論主要是在台灣的學院內（尤其是外文系，也獲益自其中的系統性學習）和彼時積極引介西方現代主義的主要文學雜誌（如《現代文學》⁷⁵和《創世紀》），這是一種站在學術立場上對艾略特作品的文化轉譯，代表了台灣現代主義文藝的重要載體如《文學雜誌》等文學刊物的定位及其創辦人的立場。⁷⁶ 余光中曾在《英美現代詩選》

⁷³ 值得一提的是，葉維廉六十年代末在普林斯頓大學的博士論文題目是 *Ezra Pound's Cathay*。文中明顯可見艾略特詩學論述對葉維廉的啟發，葉維廉在導論也特別提到艾略特是詩的高級判官（a supreme judge）。艾略特對於龐德的高度評價（「中國詩的發明者」，the inventor of Chinese poetry）早已成為學術界對於龐德詩作價值的普遍看法。全本論文有十五處引用了艾略特。詳見 Yip, Wai-lim. *Ezra Pound's "Cathay."* 1969. Princeton University, PhD dissertation.

⁷⁴ 葉維廉：〈靜止的中國花瓶：艾略特與中國詩的意象〉，《《荒原》艾略特詩的藝術》（台北：台大出版社，2018），頁 131 及 133。

⁷⁵ 據鄭蕾，「在葉維廉求學期間，一方面因就讀於台大外文系而廣受英美現代主義熏陶，他受教於夏濟安、吳魯芹、趙麗蓮等人，並與同學白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦、戴天、劉紹銘等一同創辦了《現代文學》」。鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁 58。

⁷⁶ 葉維廉指出，「台灣現代主義在學院的生發，主要在外文系，和當時的夏濟安老師有絕對的關係」。葉維廉：〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》，頁 37。張新穎也認為，「夏濟安基本上是從一種學術立場上看待和引介現代主義，本來他就是以學術研究的形式進入現代主義世界的。」張新穎：〈論臺灣《文學雜誌》對西方現代主義的介紹〉，《文學的現代記憶》（台北：三民書局，2003），頁 14。楊宗翰甚至認為，相比起另一文學學者顏元叔，「夏氏更像是個（只限於）學術圈內的評論家。」楊宗翰：〈李英豪與台灣新詩評論轉型〉，《台灣新詩評論：歷史與轉型》（台北：秀威，2012），頁 96。據張俐璇，以台大外文系為班底的學院派文學集團主導了「新批評」的文學批評實踐，並據此確立了小說創作中的形式美學。一個重要的例子是夏濟安發表於《文學雜誌》的〈評彭歌的《落月》兼論現代小說〉（1956），該文在台灣文學批評史上留下了深遠影響。夏氏採用了「新批評」的「細讀」技巧來分析小說中的結構和技

(1968) 指出，艾略特是英美現代主義詩歌「正宗 (orthodoxy) 的領袖」。在一九二五年至一九五五年間，艾略特的權威「無可倫比」，其「領導地位是雙重的」，既在創作上也在批評上。因此，憑著批評界和學術界對艾略特的推崇和承認，「艾略特在核心的知識份子之間成為一個代表人物。」⁷⁷ 艾略特被一九六零年代香港、台灣文學場域的參與者視作英美現代主義詩人-評論家典範。對文學批評的建設，除了有賴葉維廉的努力，還有香港文藝批評家李英豪 (1941-)。李氏的重要著作《批評的視覺》(1966)⁷⁸ 中的文章寫於一九六二至一九六四年間，多數已在台港兩地發表。其中既有對於現代文學批評的理論討論，又有以香港、台灣詩人 (如洛夫、葉維廉等) 的作品為分析對象的批評實踐。在這本書中，他經常引述艾略特的詩學論述，如〈傳統與個人才能〉、〈什麼是經典〉、〈詩的功用與批評的功用〉、〈批評的功能〉。楊宗翰特別指出，該書最早的一篇文章〈論文學與傳統〉(1962) 雖稍微批評了艾略特有關「文學上的決定論和宿命論」的觀點，但「幾乎就是艾氏〈傳統與個人才能〉的中文版本」⁷⁹。陳國球也認為，李英豪的詩論中「最中心的支柱者」是「艾略特與泰特[Allen Tate, 1899-1979]的意見」⁸⁰。

巧，並以「教學式的示範」如何進行改寫，這有別於此前那些應用古典文學理論來對作品進行「印象式的批評」或考證文字、聲韻、版本的文學評論方式。張俐璇：《兩大報文學獎與台灣文學生態之形構》(臺南：臺南市立圖書館，2010)，頁 89-90。

⁷⁷ 余光中：〈譯者序〉，《英美現代詩選》(台北：水牛出版社，1997)，頁 6。

⁷⁸ 李英豪除了在該書的第三部分 (即文學批評實踐) 討論了葉維廉的詩作〈河想〉，在其他幾篇文章中他都有表明自己與葉維廉站在同樣立場。

⁷⁹ 楊宗翰認為，這尤其體現在李英豪關於傳統與現代、與反叛，以及作為整體的文學傳統的論述。此外，李氏「甚至大段譯出著名的『同時並存的秩序』(a simultaneous order) 說」。楊宗翰：〈李英豪與台灣新詩評論轉型〉，楊宗翰：《台灣新詩評論：歷史與轉型》，頁 104。

⁸⁰ 陳國球：〈現代主義與新批評在香港——李英豪詩論初探〉，《作家》第 40 期，2005 年 10 月，頁 69。

陳氏指出當時的香港文壇「期待批評家之出現」⁸¹，這可見於崑南在〈文學的自覺運動〉（1960）一文指出的《文藝新潮》因缺乏有建設性的批評而無法實現「文化再造運動的使命」⁸²。相應地，馬朗在一九八零年代回顧《文藝新潮》時也承認當時缺乏文學批評的建設，尤其是「批判性的作家專論和建設性的技巧研究」。⁸³實際上，對文學批評的需求也見於林以亮編選的《美國文學批評選》（1961），在序言部分林氏提出彼時香港文壇的「當務之急」是鼓勵「高級學府中的教師和研究員從事文學批評的著述」以及「創辦並維持學術性和文藝性刊物的出版和發行」⁸⁴。並且，他以艾略特的〈傳統與個人的才具〉為這本文集的首篇文章，認為該文是「揚起現代文學批評的旗幟的第一篇重要論文」⁸⁵。對「真正的批評家」的期待，不僅常見於彼時本地文藝青年自創的刊物宣言中（如《新思潮》的編輯團隊希望該份刊物可以「容納正確的健康的批評」⁸⁶或「真正的批評」⁸⁷），甚至可見於彼時的小說中，例如劉以鬯的《酒徒》（1962）就以作家主人公老劉的內心獨白一再重複表示文學批評之必要：「如果沒有真正的批評家出現，中國文藝是不會復興的。」這是因為「旁觀者清，作家需要燈塔的指示。」⁸⁸

⁸¹ 崑南曾在《香港時報·淺水灣》發表〈期待大批評家之出現〉一文，載該報1960年3月15日第10版。

⁸² 崑南：〈文學的自覺運動〉，原刊於《新思潮》（1958年2月），載崑南：《打開文論的視窗》，頁40。

⁸³ 轉引陳國球：〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《中外文學》第34卷第10期（2006年3月），頁19。

⁸⁴ 林以亮：《美國文學批評選》（香港：今日世界社，1961），頁2。

⁸⁵ 同上。林以亮特別提出要深思的是，五四以來新文學對於文學傳統的否定和破壞與西洋現代文學「念念不忘於『傳統』」構成鮮明對比。

⁸⁶ 〈創刊詞〉，《新思潮》第1期（1959年5月），頁2。

⁸⁷ 〈卷首語〉，《新思潮》第2期（1959年12月）。

⁸⁸ 劉以鬯：《酒徒》，頁213。

作為對《文藝新潮》「不足之處」的重要補充，李英豪成為了「當時『現代主義運動』最需要的理論家」，除了繼續向《中國學生周報》供稿⁸⁹，一九六二年開始他還為劉以鬯主編的《香港時報·淺水灣》撰寫介紹外國文藝的文章。⁹⁰在《批評的視覺》，李英豪自覺地指出「積極鼓勵和動手從事」批評之必要性以及當時的背景。總結起來，主要有三點：（一）有見於中國文學界因「盲目崇拜」的「群眾意識」而「無法再辨別作品的好壞」的現狀。⁹¹（二）中國向來缺乏文學理論⁹²，只有零碎片語的文人筆記，且多半是給其他詩人看，而英美的現代批評可以幫助補其不足。（三）批評家的角色是重新連結作者與讀者。這點完全是對艾略特詩學主張的借鑒。李英豪在〈略論現代批評〉（1963）一文的首個句子就引述了艾略特在〈詩的功用與批評的功用〉寫道的：「批評是居間[於作者與讀者]的橋樑。」⁹³。由此可解決兩者距離日益增加的問題，尤其是當現代文藝作品充斥著過多的孤寂「個人」、形成一個個自我圍限的「小宇宙」。⁹⁴

（四）批評應作為一個獨立的藝術部門。每個批評家都有基於文學傳統和新的

⁸⁹ 鄭蕾曾整理李英豪於一九五七年至一九六七年期間發表在《中國學生周報》上的七十四篇文章。鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁 194-197。

⁹⁰ 陳國球：〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《中外文學》，第 34 卷第 10 期，2006 年 3 月，頁 20。

⁹¹ 李英豪：〈自序〉，《批評的視覺》，頁 1。

⁹² 這是葉維廉的觀點，李英豪指出他同意前者這個觀點。

⁹³ 李英豪：〈略論現代批評〉（1963），《批評的視覺》（台北：文星書店，1966），頁 3。

⁹⁴ 文學學者加德納（Helen Gardner, 1908-1986）強調「交流」是英美現代派詩人的一個普遍難題。「難懂的詩人」因「文化上的勢利」而受到指責。這是因為，他們面對的不再是一群具有「共同的文化素養」（如懂得希臘文、拉丁文以及古典學、修辭學）的讀者。艾略特作為一個模範詩人，他在前期的詩作經常用典，對讀者的文化素養要求較高，但他後期的創作則藉著「客觀對應物」及詩劇的方式來走向交流。海倫·加德納著，李小均譯：〈詩意的交流〉，《T.S.艾略特的藝術》（桂林：廣西師範大學出版社，2021），頁 132-133 及 138。

價值標準所形成的「先見」⁹⁵，並具備一定的「智識」或「學養」⁹⁶，這要求他們既從一種本體論意義來看待文學作品（如着重文學語言、意象、意念等作品內部的具體問題⁹⁷，又懂得廣泛借助其他科學知識。並且，他們要有自己的一套價值標準。⁹⁸ 在這幾點背後，是針對彼時英美現代派作品（例如「現代詩的自我隔絕」⁹⁹）所呈現的西方社會的支離破碎和個人（尤其是詩人作為「局外人」、「陌生人」、「異鄉人」¹⁰⁰）的空洞、孤絕¹⁰¹、自我放逐的「現狀」而進行的「重新連結」，不論是所謂的「現代人的心靈」還是傳統與現代的斷裂，實現「重新連結」的核心人物是以艾略特這類詩人-評論家為典範的文人英雄或「文人-知識份子」。這才有可能幫助現代文學「消除困惑」並進行「創建」，而非單純地「表現困惑」和「反叛」¹⁰²。至於身處西方和中國大陸夾縫之間的香港文人，他們應該承擔「文學家的工作與責任」的，即「重新賦予人類的影像」¹⁰³由此可見，李英豪提倡的是一種懂得批評的「群性」，而不是好壞不分的「群眾意識」。李氏的《批評的視覺》在台發表，被台灣學者認為應納入台灣新詩評論

⁹⁵ 這符合艾略特詩學主張中的「歷史意識」，詳見李英豪：〈論文學與傳統〉，同上，頁 19。

⁹⁶ 李英豪引自艾略特的〈論詩的批評〉。

⁹⁷ 「批評的能力，首義亦在以詩人如何去表現其觀念……和對象。」詳見李英豪：〈散論詩與觀念〉（1953），《批評的視覺》，頁 115。

⁹⁸ 李英豪：〈略論現代批評〉（1963），同上，頁 4-5 及頁 7-8。

⁹⁹ 李英豪：〈孤峯頂上〉（1964），同上，頁 71。

¹⁰⁰ 「現代詩人都為一種『孤絕』顫慄着、迷惑着，感到受苦；無能認知存在的時空，或介入之；更無能在理想與現實之間，取得調和。」李英豪：〈孤峯頂上〉（1964），《批評的視覺》，頁 68。

¹⁰¹ 李英豪指出，「孤絕」與「群性」相對，詳見李英豪：〈小人世界，大如孤寂〉（1964），《批評的視覺》，頁 74。鄭蕾指出，李英豪所說的「孤絕」，其實是把西方頹廢美學轉化為一種「萬物與我為一」的東方現代詩的美學。鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁 76。

¹⁰² 李英豪：〈論文學與傳統〉（1962），《批評的視覺》，頁 15-6。

¹⁰³ 李英豪：〈論詩人與現代社會——兼談文學的交感與傳達〉，同上，頁 35。

史，因為它是「台灣第一部全力介紹、推廣與援用新批評手法的中文書籍」¹⁰⁴，鄭蕾認為李英豪其實是將「彼時西方最新的批評流派『新批評』方法內化，與中國文學、美學傳統通用」，其批評視野包括詩歌、小說和繪畫等。¹⁰⁵但更重要的是，李英豪確立了（純）詩評家的位置：「詩評人雖非一定是詩人，但詩評人必得有詩人的靈視，甚至要更為銳利，始能更純粹更深入去檢視、去獲見。詩人需要創造的直覺；詩評人卻需要批評的視覺。換言之，可說實質上詩評人是個詩人，或具詩人之才質。」¹⁰⁶至於在香港，「批判性的作家專論和建設性的技巧研究」¹⁰⁷的發展，也都在一九六零年代，由《文藝新潮》之後的幾份傳播西方現代主義的重要文學雜誌和報紙副刊接力。葉維廉認為：

現代主義的文藝觀，經《文藝新潮》、《新思潮》、《香港時報·淺水灣》、《好望角》等的推動，對現代文學的介紹，開始在六十年代有了更廣泛的影響和成熟的成果。對現代小說的討論，由早年純粹引介西方作品到了有更成熟對中文作品的引申與專論，也是在六〇年代開始的，如李英豪的《批評的視覺》（一九六六年）及葉維廉的《現象·經驗·表現》（一九六九年）。稍後還有胡菊人對小說技巧和敘事角度的討論。¹⁰⁸

同時，也如鄭蕾所言，身兼多重身份的香港作家「遊走於大眾文化與專業領域之間」，文學批評在香港的面貌也相應地具有面向不同讀者的迥異的文體風格。¹⁰⁹例如自上世紀三十年代以來作為一個推介重點的艾略特的詩學體系，在

¹⁰⁴ 楊宗翰：〈李英豪與台灣新詩評論轉型〉，《台灣新詩評論：歷史與轉型》，頁 95。

¹⁰⁵ 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁 51。

¹⁰⁶ 李英豪：〈論洛夫「石室的死亡」〉（1963），《批評的視覺》，頁 147。

¹⁰⁷ 陳國球，〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《中外文學》第 34 卷第 10 期（2006 年 3 月），頁 19。

¹⁰⁸ 葉維廉：〈走過沉重的年代〉，《雨的味道》，頁 33。

¹⁰⁹ 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁 49。

香港是由「年輕一輩在龐雜的閱讀、抄寫、互相討論中漸次吸收」。儘管他們因此「獲得了最大的自由度和自主權去鑒別和創立自己的文學觀」¹¹⁰，但他們之中只有少數（如「番書仔」葉維廉、李英豪和王無邪等）能在文章中互相討論文學批評理論。

從上可見，上世紀五、六十年代以來，熱衷於現代文藝的本地文藝青年以各自擅長的方式在不同藝術部門，以學術、（文藝工作者的）專業或通俗的方式對艾略特的作品進行了引介和創造性的文化轉譯。其中，文學社團內年輕一輩文友之間的推介和互動成為傳播艾略特詩作和詩學主張的主要動力。他們作為傳播艾略特作品的文壇主力，除了翻譯和繪畫，還借用了艾略特的詩學主張來創新自己的文學風格。更重要的是，他們以艾略特的詩人-批評家身份作為文人英雄或「文人-知識份子」典範，踐行文人的文化使命，其中一項重要工作就是建設本地的文學批評，儘管不是朝着學院化的方向。然而，他們已經在實踐層面嘗試解決《酒徒》中的作家主人公老劉所總結出來的彼時香港文壇的「結構性問題」，尤其是讀者的欣賞水平和文壇的書評風氣這兩方面。

三、一個悖論：在「批評」與「難懂」之間

「艾略特現象」的結果是本地文學批評的發展，本地文藝青年接收到的是一種「主知」的詩學潮流和實現知識份子文化使命的具體方向。這正好回應了此前主要的文藝刊物在創刊號常以宣言的方式所強調並進行召喚的文人（尤其是彼時的文藝青年）的文化或時代使命。例如，一九五二年五月《人人文學》第1期的〈編後〉指出「我們必須是創造什麼」，並希望讀者幫助、鼓勵，使「人人文學能負起時代的使命來！」

¹¹⁰ 同上，頁56-57。

¹¹¹ 又如同年七月創刊的《中國學生周報》以「負起時代責任！」為創刊詞標題，指出該份由學生創立的刊物，當時正在面對中國的文化危機，要「對時代負起責任」。具體來說，就是「為海內外全體中國留學生」製造一個可以暢所欲言、不受黨派、政客的干擾和利用的自主空間。¹¹² 再如同年十一月的《文海》的〈幕前詞〉提到，該刊物的「神聖的使命」是「為文藝而服務」，而非以文藝為私人或社會的工具。具體目標是「創造新的民族文藝」，尤其是培養青年作家或「文藝的新生命」，因而是為青年大眾研究、改進和創造文藝所建立的「樂園」。¹¹³ 類似地，一九五六年二月《文藝新潮》第一期的發刊詞〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉也指出，文人作為「人類靈魂的工程師」，其時處身「新的黑暗時代」，他們的「新的使命」就是要「緬懷、追尋、創造」。¹¹⁴

對於當時的本地文藝青年來說，「創造」才是最重要的，它包括「自我表現」和「自我創建」兩層涵義。「自我表現」指的是「藝術等同於自我表達」，這也是那些因不被公眾賞識而感到失意、自覺懷才不遇的西方現代派作家和畫家（如喬伊斯、畢加索等）的藝術理念。¹¹⁵ 縱觀彼時的世界文壇，現代派小說常常呈現小說家與身為藝術家的自我之間的對話以及關於（小說）美學的思考過程。據英語文學教授 Daniel R. Schwarz，二十世紀的英語小說常常是「自我之歌」（songs of myself），「自我表現」和「主體性」成為彼時英語小說的轉變核心，這其實是對新批評關於作家要「逃避個性」這一信條的反動（例如意識流只不過是表明作者的在場）。彼時主要的英國小說家透

¹¹¹ 〈編後〉，《人人文學》第1期（1952年5月），頁71。

¹¹² 編者：〈負起時代責任！〉，《中國學生周報》第1期（1952年7月25日），第1版。

¹¹³ 編者：〈幕前詞〉，《文海》第1卷第1期（1952年11月18日），頁1。

¹¹⁴ 新潮社：〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉，《文藝新潮》第1卷第1期（1956年2月18日），頁2。

¹¹⁵ Daniel R. Schwarz: *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*, p194.

過作品參與到確立自身小說理念的掙扎之中。¹¹⁶ 儘管深受艾略特詩學主張的影響，崑南在〈教育 藝術 鑑賞〉（1955）一文也援引了廚川白村的創作論來支撐自己有關天才作家應自由表達個人感觸而無需理會讀者的觀點。至於「自我創建」，主要指文藝作品的（個人）風格化，它可以將藝術家與文化工作者區別開來：「有創建才有藝術價值，一切的衍傳使用與對所曾有的發覺與宣傳，都不過是文化使者的工作而已」。¹¹⁷ 因此，鄭蕾指出，不同於《文藝新潮》的引入，「淺水灣」的吸收或批判，由李英豪、崑南等人創辦的《好望角》更注重的是創建。它的引介和藝術評論均「由風格出發，指向『去風格』和『反風格』，旨在突破風格流派的束縛而有所創建」。¹¹⁸ 實際上，同時體現「自我表現」與「自我創建」的具體例子可見於彼時「新水墨運動」的代表人物呂壽琨對水墨畫的重新定義。呂氏認為，水墨畫就是使用水墨表現畫家自我的一種繪畫。作為一種「類別性的繪畫」，它可以成為「現代全球的藝術」。¹¹⁹

不過，值得注意的是，彼時積極宣揚「創造」的文壇主力仍是站在精英立場的，其中既有南來文人精英如馬朗、劉以鬯等，也有本地文藝青年如崑南和其他現代文學美術協會的成員。作為社會上的一個文化群體，它是封閉的，與讀者大眾的圈子相對。在《文學社會學》（*Sociologie de la littérature*, 1958），社會學家羅貝爾·埃斯卡爾（Robert Escarpit）嘗試給組成「文化群體」的「文人們」下定義：「這些人接受過智力培養，有相當高深的美學造詣，因而有能力作出個人的文學評判，並沒足夠的閒暇時間從事閱讀，有經濟條件經常購買書籍。」¹²⁰ 羅貝爾認為這個群體原先屬於貴族的，

¹¹⁶ Ibid, pp. 25-28.

¹¹⁷ 鄭蕾轉引田邁修，鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁43。

¹¹⁸ 同上。

¹¹⁹ 呂壽琨：《水墨畫講》（1970），頁9-10。

¹²⁰ 羅貝爾·埃斯卡皮著，於沛選編：《文學社會學》（浙江：浙江人民出版社，1987），頁53。

後來與「有文化教養的市民階級融為一體」，後來又有不同分工的文化工作者加入這個群體，如從事教育的腦力勞動者與為數不多的藝術勞動者。因此，他認為：「從作家到大學裡的文學史家，從出版商到文學批評家。這些『搞』文學的人統統都是文人。文學事實以封閉方式在這個群體內展開著……」¹²¹ 在此基礎上，同屬這個文人圈子（即有著同一文化和生活方式）的「文學批評家」就承擔了為讀者大眾「選取樣本書」的職能（即對讀物施加影響），他們對作品的選擇代表著一定的文學主張及對文學作品的價值判斷。他們提到的作品就是所屬文人群體所接受的書籍。羅貝爾還指出，批評家「僅僅是對能左右有文化教養的讀者大眾的行為的各種正統思想作出解釋而已」。¹²² 有關批評家對文學作品及藝術趣味施加的影響，文學理論家諾思羅普·弗萊（Northrop Frye）在《批評的解剖》（*Anatomy of Criticism*, 1957）做了有意義的補充。弗萊承認文學作品是一種「可供推銷的產品」（marketable product），並指出其中的兩種「勞動分工」：（一）作家是生產者，「在批評家開導下的受過教育的讀者」是消費者。批評家位於兩者之間，因而是文學作品的「掇客」（middleman），批評家的作用「基本上採取消費者從事研究的形式」。（二）存在着文學理論與文學實踐之間的分工，文學從業者不同於文學生產者，文學理論家可兼任但又不同於文學消費者。¹²³

由此可以發現六十年代以來香港文壇的一個發展悖論：一方面，正如李英豪在艾略特詩學主張的啟發下所提出的批評的功能，即由於作者和讀者之間的距離越來越遠，因此居間的批評家的角色就是向讀者解說作品，重新連結作者與讀者。另一方面，「追尋」和「創建」在當時以西方現代派小說（尤其是意識流小說）、抽象藝術以及

¹²¹ 同上。

¹²² 同上，頁 60。

¹²³ 諾思羅普·弗萊著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯：《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2006），頁 28。

存在主義思潮佔主導的世界文壇語境下，也發展成作家創作出自覺為「表露」（expose）¹²⁴但對讀者而言更加「難懂」的小說。例如，崑南在討論中國新詩的「難懂」問題時強調：「不能全部遷就讀者的甚麼趣味」，而是要「開始提高他們的閱讀水準」。¹²⁵葉維廉甚至以喬伊斯小說中的「顯現法」（epiphany）¹²⁶為他心目中小說美學的參照標準，在勸喻作家「剔除解說式的敘述性文字」的同時，又鼓勵讀者「做個主動的參與者而非被動的接受（或受教）」¹²⁷在這點上，劉以鬯也透過《酒徒》中的文人老劉來表現對「難懂」卻無需附加「說明書」的現代小說（如喬伊斯的《優力栖斯》與《芬尼根斯的守屍禮》）的欽佩。¹²⁸

結果是，這種無法通俗的「自我創建」使文學精英份子與普通讀者之間的距離更遠。對這個發展悖論最形象化的呈現可見於《酒徒》中的資深文藝工作者老劉和文藝青年麥荷門在合作策劃文學刊物《前衛文學》時所發生的矛盾。正如劉以鬯本人一再強調的他想寫出一本「與眾不同」的小說，老劉建議《前衛文學》採用「最具革命性的國畫家[趙無極或呂壽琨¹²⁹]的作品」，他以艾略特的傳統觀為據，認為這些革命性的

¹²⁴ 在〈抽象藝術的意義〉一文，崑南總結出彼時的「藝術大師」具有同一種意見：「我們並不企圖提供（Propose）甚麼，更沒有強迫人接受甚麼（Impose），但只是向大眾表露（Expose）一些時代的事實而已。」原刊於《香港時報·淺水灣》1960年3月4日，載鄭蕾編：《崑南卷》（香港：天地，2016），頁474。

¹²⁵ 崑南：〈美國詩壇的實況：兼論中國新詩的「難懂」問題〉，原刊於《香港時報·淺水灣》1960年5月23日，載鄭蕾編：《崑南卷》，頁503。

¹²⁶ 葉維廉對「顯現法」進行過解釋：「[顯現法是]通過一束精細的表面事物，對抽象的意念作一明亮的呈露……一種去認知事物在現實中突然（有時帶有神秘的靈通性的）顯示時之「真象」的方法，亦即是使事物之『原貌』從其衣裝中赤裸地躍出之感受力。」葉維廉：〈評「失去的金鈴子」〉（1962），《現象·經驗·表現》，頁115。

¹²⁷ 葉維廉：〈現象·經驗·表現〉（1962），《現象·經驗·表現》，（台北：文星書屋，1969），頁132。

¹²⁸ 劉以鬯：《酒徒》，頁58-59。

¹²⁹ 與五十年代以來文壇上的前衛份子（如馬朗等）對「追尋」和「創建」的渴望一樣，其時的藝術家自覺本地畫壇落後於世界藝術潮流，因此積極引介當時最新的藝術潮流（尤其是抽象藝術）。據王無邪：「當時崇尚西方現代派藝術，不過是亦步亦趨地追隨而已，但這是在未能建立所謂『本土藝術』之前的一

畫作「繼承了中國古典繪畫藝術的傳統，結果又跳出了這個傳統」。因此，這些畫作能體現他對這份前衛刊物的寄望：「我們創辦的《前衛文學》，既以刊登新銳作品為宗旨，那麼以趙呂兩氏的作品作封面，最能代表我們的精神。」這種精神所連結的是彼時被認為代表世界文藝最新潮流、且能流通各個藝術部門的抽象藝術：

「我們必須認清目前世界性的文藝趨勢，探求內在真實，不僅是文學家的重任，也已經成為其他藝術部門的主要目標了。」

「抽象藝術早已成為進步者的努力方向了。所以，儘管一般讀者不願接受抽象國畫，我們卻不能讓步。」¹³⁰

然而，麥荷門卻擔心一般讀者無法接受，他甚至用「怪誕的文字遊戲」¹³¹來形容新銳作品。

劉以鬯在《酒徒》的這段敘述同時透露了彼時身為作家兼文學編輯的南來文人精英對抽象藝術的傳播作用。上世紀五十年代以來，南來精英文人在其主理的文藝刊物輸出自己的美學趣味，但這種對前衛藝術的趣味在當時商業掛帥的社會難以深入大眾。因此，傳播自己的藝術趣味寄託了他們在香港經歷理想破滅後仍懷抱着對純藝術的追求，又是他們對當時迎合大眾的文化工業的反抗。在這點上，馬朗和劉以鬯各自發揮了重要的作用。洛楓認為，馬朗「企圖把現代主義變成一種文藝武器」，一方面是抗衡當時殖民主義色彩濃厚的商品化社會，另一方面是「淨化人心，撥亂反正，締造文

個自然過渡期。」文潔華：〈一九七〇年代香港「新水墨運動」前後〉，《香港視覺藝術家一九七〇—一九八〇——新水墨運動後的實驗與挪移》（香港：商務印書館，2018），頁8。直到以呂壽琨（1919-1975）為先驅的藝術家發起的「新水墨運動」，香港畫壇才產生既傳承了東方藝術傳統，又「不泥於法，不落陳套」的「與眾不同」的美術作品。

¹³⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁140。

¹³¹ 同上，頁140。

學及文化的理想境界」。¹³² 葉維廉留意到《文藝新潮》的配畫顯示出馬朗對現代藝術的深入認識：「他在《文藝新潮》每一期介紹一個現代畫家，他對現代歐洲所有代表性的藝術家都有獨到的認識……幾乎全部歐洲現代主義的大師，有不少是表現主義的畫家……他的配畫，對登在《文藝新潮》上面的作品有烘托作用……」¹³³ 在這點上，鄭蕾進一步指出馬朗對前衛藝術的興趣及其深厚的藝術修養對《文藝新潮》的重要意義：「在《文藝新潮》之後，圖文結合或對文學以外的其他藝術門類的重視，被一路延續成為香港現代主義期刊的重要特色。」此外，她也指出另一位南來文人精英劉以鬯在組織、推舉本地文藝青年進行詩、畫創作以及互動方面的重要作用：

另一位重要的南來文人、現代主義推手劉以鬯在其後接手主編的《香港時報》

『淺水灣』副刊中也非常注意現代美術的引介和表現。比之馬朗系統性分期介紹已成名的現代畫家、為文章搭配相應的成名畫作，劉以鬯更多地組織本地的年青作家和畫家進行詩/文配畫的創作，並大量刊登、推舉正在冒起的年青畫家和畫作。1960 年初，『淺水灣』首先對原有的專欄『香港風情』進行配圖，對當時香港社會風氣、習俗、面貌作了極為生動的刻畫。『香港風氣』的文配圖延續了約兩個月後，崑南與王無邪又開始了相當長時間的詩配畫合作……¹³⁴

因此，在這個文人圈子內，抽象藝術乃是一種被追尋的美學對象。但面對大眾的圈子，以抽象藝術為主要表達方式的現代文藝也加深了藝術家的「孤立感」。正如崑南在〈抽象藝術的意義〉（《香港時報·淺水灣》1960年3月4日）一文所寫道：「抽

¹³² 洛楓：〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉，《詩雙月刊》第8期第2卷第2期（1990年10月1日），頁33。

¹³³ 葉維廉：〈走過沉重的年代〉（代序），《雨的味道》，頁34。

¹³⁴ 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁37。

象藝術觀念的本身，在目前的階段上，仍在探索的途中。」¹³⁵「抽象藝術，一如目前文壇上的存在主義，面對著這樣一個充滿失望、憂慮、縱樂的世界，裸露現代人那種在『孤獨』中行走，感到生命『荒謬』詩歌是個證據而希望從裏面『解放』出來這種氣質。」¹³⁶然而，抽象藝術作為一種小眾、難解的藝術形式，又成為文學生產者及文藝工作者將自身首先表現為精英份子（即具有良好文藝品位和鑒賞水平的文藝消費者）的途徑。在〈藝術的去人性化〉（*The Dehumanization of Art*, 1925），西班牙現代藝術哲學家奧特嘉（José Ortega y Gasset, 1883-1955）明確指出，以「思想」或「觀念」本身為表達對象和目標的現代主義藝術註定「無法通俗」。它是「格格不入」且「反通俗的」。因而它作為「去人性化」及「藝術化的藝術」，可以將人群分為「藝術家與非藝術家」、「精英份子和庸人一族」、「理解的人和不理解的人」。¹³⁷在這點上，呂壽琨也認為藝術家與大眾的鴻溝必然存在，他用「孤立」來形容這種距離：「群眾與畫家的孤立是永遠而又必然存在的。」這是因為「孤立」是產生「真正畫家」的條件：「假如沒有孤立，水墨畫亦不會再有真正的畫家。……凡獨創者必非廣大或普通的群眾所已知……」儘管如此，呂氏還是認為群眾是可以接受畫家的創建：「群眾並非無知，而是需要時間。」因此，他認為要區別「孤立」與「孤立感」，前者是藝術家與大眾之間的距離，後者則是藝術家的個人感受，可通過舉辦沙龍等增強雙方之間的溝通來降低。¹³⁸不過，呂氏對藝術家與大眾的關係的看法還是比較樂觀，這和上世紀五、六十年代以來香港畫壇所獲得較多的「客觀的外在灌

¹³⁵ 崑南，〈抽象藝術的意義〉（1960），鄭蕾編：《崑南卷》，頁 473。

¹³⁶ 同上，頁 474。

¹³⁷ 奧爾特加·伊·加塞特著，莫姬妮譯：《藝術的去人性化》（南京：譯林出版社，2010），頁 2-11。

¹³⁸ 呂壽琨，《水墨畫講》，頁 15。

慨力量」有關。¹³⁹ 至於在文壇，這種「孤立感」反映在執著於美學追求的文學作家身上，同時在一九五零年代中期以來寄生在現代派文藝刊物超過十年¹⁴⁰的存在主義思潮的影響下，結果是文人更覺苦悶和感傷，劉以鬯的《酒徒》就以精英文人的內心獨白呈現了這種憂鬱和孤獨感。此外，以卡繆和沙特為代表的作家-哲學家或文人英雄的哲思小說中那些與所處社會格格不入且具有強烈自我意識的孤獨個人，他們作為當代世界的神話英雄，又成為彼時文人常常藉此進行自我投射的人物典型。

四、「作家-藝術家」英雄

如前所述，香港文學場域中的「艾略特現象」的結果是建立了一個強調智性及批判力的文人英雄形象或「文人-知識份子」典型，即以「詩人（作家）-批評家」的身份來實現文藝資源的傳承和轉化。至於一種強調作品中的藝術家個性的作家形象，則由另外一些英美現代派作家（如喬伊斯、伍爾芙）擔當典範。類似地，在〈喬也斯〉（1935）一文，《紅豆》雜誌的主編梁之盤（1915-1942）分別將艾略特與喬伊斯及伍爾芙等作家劃入戰後英國文壇的兩個派別：前者為「新古典派」，其「一致的目標」是「以更科學化的生活組織與智力的效能造出一個道德的與社會的

¹³⁹ 同上，頁 20。具體來說，一九五零年代以來專科美術教育發展迅速。一九五八年「現代文學美術協會」成立，並於一九六零年代初連續舉辦三屆「香港國際繪畫沙龍」，展出現代派作品。一九六零年，「華人現代藝術研究會」成立。一九六二年，香港大會堂正式啟用，大規模的高質藝術展得以展出。文潔華：《香港視覺藝術家一九七〇—一九八〇——新水墨運動後的實驗與挪移》，頁 7-8。

¹⁴⁰ 據鄭蕾的整理，刊登在本地文學刊物的存在主義文章主要集中在 1956 年至 1969 年，到了八十年代末，相關文章數目大減，但文章開始呈現專業化和學院化的趨勢。鄭蕾認為，引介卡繆和沙特的標誌性事件包括 1957 年卡繆獲得諾貝爾文學獎、1964 年沙特拒領諾獎。此外，1962 年 1 月卡繆去世兩年，《新生晚報·新趣》也有刊登紀念文，1964 年 1 月《中國學生周報》又刊登了「加繆紀念專輯」，1965 年 1 月李英豪又在《新生晚報·新趣》連續兩天發表散文紀念。除了沙特和卡繆外，海明威和卡夫卡的小說也被當成存在主義作品來吸收。鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁 84 及 97。

平衡狀態」，後兩者則為在「氣質和理論上」注重「個人氣分」的「新心理派」。¹⁴¹

另外，也可以說，艾略特提供給彼時的讀者進行模仿、討論和批評的文學類型主要是詩作及書評。在小說方面，上世紀五、六十年代的本地文藝青年在文藝刊物上引介和討論的大多是如喬伊斯、伍爾芙等英美現代主義小說家及其代表作，他們關注的焦點是這些作家所開創或倡導的小說技巧（特別是在人物塑造方面）。此前，對小說的人物塑造，常見以「生動」為美學標準，例如黃思騁〈如何處理小說的人物〉（1953年《中國學生周報》第70-73期）認為要從個性、外貌、說話口吻、動作、腔調等方面來刻畫人物，使之栩栩如生。但在英美現代主義小說進入本地文壇並成為文藝青年的學習或模仿對象後，如何呈現主人公複雜的思想和內在意識成為一個重要問題。

六十年代初也有作者於《中國學生周報》撰文〈擅於刻畫人物的伍爾芙〉（1960年11月18日《中國學生周報》第435期）引介伍爾芙的小說，並以較多筆墨討論伍爾芙如何呈現人物的意識活動。該文作者認為伍爾芙的小說與喬伊斯、李察遜（D. Richardson）的風格相近，同屬「心裡派的小說」，即「不重視寫實派的手法而注重人物內心的變化和活動」。¹⁴² 在《英語文學史》（*A History of English Literature*, 1973），伍爾芙和喬伊斯被認為是以更微妙和難以預料的方式召喚現實的情感（*sentiment of reality*）引領讀者進入現代小說的時代¹⁴³，但兩者的方法非常不

¹⁴¹ 在該文，梁之盤結合喬伊斯的生平情況及彼時西方學術界的有關研究資料，詳細介紹了喬伊斯的主要小說《都柏林人》、《一個青年藝術家畫像》以及《優力西斯》。詳見梁之盤：〈喬也斯〉，《紅豆》第3卷第1期（1935年6月1日），頁47。此前，該份刊物已有作者翻譯了喬伊斯的小說，詳見喬也斯著，丹西譯：〈旅舍〉，《紅豆》第2卷第6期（1935年4月15日），頁16-18。

¹⁴² 聞堂：〈擅於刻畫人物的伍爾芙〉，《中國學生周報》第435期（1960年11月18日），第4版。

¹⁴³ Peter Quennell, Hamish Johnson, *A History of English Literature* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1973), p457.

同。伍爾芙聚焦角色的分析而非情節與事件，這體現在伍爾芙本人最滿意的作品《燈塔行》。然而，她通過主題的詩性元素以及意象和象徵的精心組合來營造小說的一致性和連貫性。¹⁴⁴ 至於喬伊斯，艾略特毫不吝嗇對其作品的稱讚。他對《優力栖士》的評價極高，不但驚訝於作為藝術家的喬伊斯選取和組織寫作素材的方式，還指出這部小說在內容上最好地表現了時代，卻在小說的形式上超前於時代。¹⁴⁵ 喬治·歐威爾（George Orwell）認為喬伊斯是位「純粹的藝術家」，以失去天主教信仰者的特殊洞察力來呈現現代生活，並能令讀者感覺到與作家的思想相融合。¹⁴⁶ 以彼時在主要的文藝園地較活躍的文藝青年的視點為例，崑南在〈略談代表時代的作家〉（《淺水灣》1960年3月10日）將喬伊斯列作二十世紀英國小說家的代表。他特別看重喬伊斯對小說技巧的開拓性，認為喬氏具有「驚人的想像力」，是「第一等的天才」。¹⁴⁷ 同樣，《酒徒》中具有豐富的文學識見的文人老劉也指出，「[喬伊斯]創造了新的風格、新的技巧、新的手法、新的字彙...喬伊斯手裏有一把啟開現代小說之門的鑰匙.....」，就連伍爾芙、海明威、福克納都是喬伊斯追隨者。¹⁴⁸ 葉維廉在談及現代小說的表現方式時，特別讚賞喬伊斯在《一個青年藝術家畫像》¹⁴⁹中所使用到的「顯現法」（epiphany），認為這是「一切好作品之基礎」。按照葉

¹⁴⁴ 同上，頁 461。

¹⁴⁵ T.S. Eliot: "Ulysses, Order, and Myth. A reiview of Ulysses, by James Joyce" (1923), Anthony Cuda and Ronald Schuchard Eds.: *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 2: The Perfect Critic, 1919–1926.* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 2014), p478.

¹⁴⁶ 喬治·奧威爾著，賈文浩、賈文淵譯：〈在鯨腹中〉（1940），載《在鯨腹中》，頁 111 及 95。

¹⁴⁷ 崑南：〈略談代表時代的作家〉（1960），鄭蕾編：《崑南卷》，頁 482。

¹⁴⁸ 劉以鬯：《酒徒》，頁 59。

¹⁴⁹ 該小說最先是在文學雜誌《利己主義者》（*Egoist*）連載（1914年2月至1915年9月），其後由於英國的出版社不同意出版，該小說於1916年12月由美國出版家 B.W.Huebsch 在美國結集出版。1917年6月，艾略特為該雜誌擔任助理編輯時，以「喬伊斯與評論人：經典評論」（James Joyce and His Critics: Some Classified Comments）為題，整理了彼時讀者對於喬伊斯《一個青年藝術家畫像》的評論，但龐德則

氏的理解：「顯現法」是「通過一束精細的表面事物，對抽象的意念作一明亮的呈露……一種去認知事物在現實中突然（有時帶有神秘的靈通性的）顯示時之「真象」的方法，亦即是使事物之『原貌』從其衣裝中赤裸地躍出之感受力。」¹⁵⁰

事實上，喬伊斯及其小說從一開始就在本地的文人圈子以現代派的名家名作¹⁵¹被接受，這些文人精英或先鋒份子同樣訴諸於西方社會的學術權威（如艾略特、堪富利）來增強他們引介喬伊斯小說的說服力。並且，他們經常提及喬伊斯的小說在獲得廣泛認可以前曾被禁止流通且遭遇讀者大眾的「誤解」甚至抨擊。這背後指向的是具有獨創精神的文人常有的「懷才不遇」的辛酸經歷，同時也是彼時這些自覺追隨世界文藝潮流的前衛文人的自況，表明現代文藝與讀者大眾在閱讀趣味和欣賞水平相差太遠，以及「好的作品」（在當時的語境下主要是「難解」的前衛或試驗性作品）在獲得大眾承認以前需要經歷一段被誤解和被反對的時期。於是，彼時有的文人精英稍稍為之鼓舞，相信「時間」才是新興的文藝「最終的裁判人」¹⁵²。以一九六零年代刊登在《香港時報·淺水灣》¹⁵³和《中國學生周報》的一些相關文章為例，經常被介紹和討論的喬伊斯小說是《優力栖斯》（*Ulysses*）、《一個青年藝術

認為該文更貼切的標題應為「笨蛋眼中的喬伊斯」（What the fools have said of Joyce）。詳見 T.S. Eliot: "James Joyce and His Critics: Some Classified Comments" (1917), Anthony Cuda and Ronald Schuchard Eds.: *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 1: Apprentice Years, 1905–1918*. (Baltimore: Johns Hopkins Press, 2014), pp545-546.

¹⁵⁰ 葉維廉：〈評「失去的金鈴子」〉（1962），《現象·經驗·表現》，頁 115。

¹⁵¹ 早於一九五十年代，《華僑日報》「評介」也有零星文章引介喬伊斯的作品，如查孫：〈「優力栖士」的故事〉（1951 年 2 月 23 日）、穆夏：〈喬易斯和他的作品〉（1954 年 7 月 22 日）。即使到了一九八零年代，《星島晚報·大會堂》也曾以專題的方式紀念「喬埃斯」百年誕辰（見《星島晚報·大會堂》1982 年 2 月 3 日）。

¹⁵² 崑南：〈美國詩壇的實況：兼論中國新詩的「難懂」問題〉，原刊於《香港時報·淺水灣》1960 年 5 月 23 日，載鄭蕾編：《崑南卷》，頁 503。

¹⁵³ 1960 年 8 月 8 日至 11 日，《香港時報·淺水灣》每天刊登喬伊斯〈逝者〉（*The Dead*）的中譯文節選。喬也斯著，學工譯：〈逝者〉（一）、（二）、（三）、（全文完）。

家畫像》和《芬尼根斯的守屍禮》(*Finnegans Wake*)。作者通常會指出這些小說因語言、結構(包括敘事以及時空格局)和主人公思想上的複雜性,被認為是「難懂」且容易被讀者「曲解」的現代小說。在同期的另外幾篇相關文章中,有作者甚至認為複雜的語言令《芬尼根斯的守屍禮》「不堪卒讀」,讀者因此感到「莫名其妙的困惑」,「無法讀得懂」甚至「無法接受」¹⁵⁴。正如南來文人精英葉靈鳳所指出的,儘管喬伊斯在彼時的英美文壇「掀起驚天動地的風波」,並對現代文學產生了「不能抹煞」的影響,但卻是「[被]談得最多讀得最少的一位小說家」。這是因為批評家和文藝愛好者忙著「爭論、辯駁、詮釋、甚至控訴」而非注意作品本身(如《優力栖斯》)。然而,要「讀完」這本巨著又是一種「苦難」。¹⁵⁵

但與此同時,也有其他的南來文人精英(如劉以鬯)和年輕一輩的本地作家(如崑南)撰文為作為藝術家的喬伊斯辯護。他們主要圍繞喬伊斯的生平經歷、所處時代背景以及小說技巧上的革新性來重新詮釋喬伊斯的小說。在〈現代小說必須棄『直』從『橫』〉(1960年5月12日《香港時報·淺水灣》),劉以鬯特別指出《優力栖斯》是「『意識流小說』的代表作」。他認為現代小說家(包括伍爾芙、福克納等)「幾乎沒有一個不受它的影響」。儘管這本小說「難懂」,但在刻畫人物心理變化時採用了不少「革命性的『橫剖』手法」。¹⁵⁶ 在劉氏該文發表的一個半月內,十

¹⁵⁴ 克亮:〈芬尼根斯的守屍禮〉,《香港時報·淺水灣》(1960年3月24日)。

¹⁵⁵ 葉靈鳳:〈法國文學的印象〉,《文藝新潮》第1卷第4期(1956年8月1日),頁3-4。

¹⁵⁶ 劉以鬯:〈現代小說必須棄『直』從『橫』〉,《香港時報·淺水灣》(1960年5月12日)。劉以鬯比較推崇《優力栖斯》及其意識流手法,並一再推薦該書。但鑒於當時在香港難以購買《優力栖斯》,他推薦讀者可先購買喬伊斯的自傳體小說《一個年青藝術家的畫像》或《杜柏林人》。詳見以鬯:〈關於喬也斯的「優力栖斯」——簡覆「讀者」先生〉,《香港時報·淺水灣》(1961年3月13日)。

三妹在《香港時報·淺水灣》一連發表了三篇文章¹⁵⁷，從「外行讀者」的角度談及自己對以《優力栖斯》為代表的意識流小說「愈啃愈一頭霧水」¹⁵⁸。她認為這類作品「只限於極少之讀者層」¹⁵⁹，並把這種閱讀障礙歸因於西方的抽象思維方式，表示希望有人能做相關的介紹工作。相應地，崑南也連續發表了三篇節譯自堪富利（Robert Humphery）有關意識流的文章，即〈現代小說中的意識流〉¹⁶⁰（1960年5月25日《香港時報·淺水灣》）、〈意識流的自覺心靈活動〉（1960年6月2日《香港時報·淺水灣》）及〈李察遜與烏爾芙的技巧〉（1960年6月25日《香港時報·淺水灣》）。在譯者引言，崑南特別提到，出版界一向很少留意這類「研究書籍」，他希望自己所翻譯的這幾篇文章可以「對意識流小說有興趣的讀者有所輔助。」¹⁶¹之後，在《香港時報·淺水灣》及《中國學生周報》有關喬伊斯小說的文章中，較多是對其文學風格的討論，既是對寫作手法的學習，也是嘗試講解「難懂」的問題，例如介紹喬伊斯本人的生平故事，甚至喬伊斯同代人的講述¹⁶²。也有討論《優力栖斯》的意識流、蒙太奇、時空格局、對神話（奧德賽）的借用，以及《一個青年藝術家畫像》中的「自傳」與「想像」等等。¹⁶³其中，《中國學生周報》的「讀書研

¹⁵⁷ 這三篇文章分別為：〈關於「意識流」的小說〉、〈「意識流」小說與我們〉、〈「意識流」小說的接受障礙〉，原刊於《香港時報·淺水灣》1960年5月28日、5月29日及5月30日，載樊善標編：《犀利女筆——十三妹專欄選》，頁112-120。

¹⁵⁸ 十三妹：〈關於「意識流」的小說〉，原刊於《香港時報·淺水灣》1960年5月28日，同上，頁114。

¹⁵⁹ 十三妹：〈「意識流」小說與我們〉，原刊於《香港時報·淺水灣》1960年5月29日，同上，頁116。

¹⁶⁰ 黃勁輝指出，一九五零年代中期西方學術界開始反思意識流在文學上的應用，例如堪富利（Robert Humphery）在《現代小說中的意識流》（*Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 1954）就討論了文學意義上的意識流與心理學上的意識流不同。詳見黃勁輝：〈劉以鬯與現代主義心理敘事〉，《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東：山東大學中國現當代文學博士學位論文，2012年，頁119。

¹⁶¹ 崑南：〈抽象藝術的意義〉（1960），鄭蕾編：《崑南卷》，頁385。

¹⁶² 葉冬節譯，聖約翰·高加蒂（St. John Gogarty）：〈我所認識的喬也思〉（上）、（下）（1961年9月14及15日）。

¹⁶³ 學工：〈從「一個青年藝術家畫像」看喬也斯寫作手法〉，《香港時報·淺水灣》（1961年2月12日）。

究」較深入地討論了喬伊斯的小說。在此，有兩點值得留意：（一）有作者將喬伊斯的小說與艾略特¹⁶⁴的現代詩相提並論，以此「提高」喬伊斯在世界文壇的地位。例如在〈喬哀思及其作品〉（1963），作者蘆荻認為《優力栖斯》與同樣發表於一九二二年的艾略特長詩《荒原》「異曲同工地震撼了整個英美文壇，甚至整個世界文壇。」原因在於兩者都再現了第一次世界大戰後人類心靈的恐懼與苦悶。¹⁶⁵也有作者在分析《一個青年藝術家畫像》時，認為喬伊斯如艾略特那樣，在小說中一再運用「蒙太奇」手法。¹⁶⁶另外，也有作者在論及喬伊斯小說時，參考了艾略特對於喬伊斯小說的看法。¹⁶⁷（二）《一個青年藝術家畫像》成為討論喬伊斯自我書寫的起點，小說中的藝術家主人公被普遍認為是喬伊斯本人（年輕時）的化身。例如，蘆荻指出喬伊斯在《一個青年藝術家畫像》把自己「對藝術的感覺，結構成故事中的一個年青藝術家來反影自己心靈的獨白。」這本著作是「喬氏自己的縮影（故事中的史提芬狄拉都（Stephen Dedalus）就是他自己的造像）」。¹⁶⁸另外，喬伊斯在其代表作中展現的意識流小說技巧還成為一九六零年代初香港文壇「意識流小說熱」中的重要參考對象，不論是彼時一些「較少人留意的」短篇意識流小說如盧因（1935-）的《佩槍的基督》（1960）、葉維廉的《攸里賽斯在台北》（1960）以及甘

¹⁶⁴ 艾略特於一九六五年逝世，同年三月，《中國學生周報》連續四期各有一篇文章討論喬伊斯及其作品。即何法端：〈詹姆士·喬易斯〉（1）（2）（3）（4），載《中國學生周報》第 659 至 662 期。

¹⁶⁵ 蘆荻：〈喬哀思及其作品〉，《中國學生周報》第 565 期（1963 年 5 月 17 日）。Helen Gardner 特別指出《荒原》與《優力栖斯》的差異。她認為，《優力栖斯》以《奧德賽》為藍本，借助情節來營造故事的連貫性。《荒原》則放棄了情節及結局的和解，其「同一性來自音樂的重複和變奏」。海倫·加德納著，李小均譯：〈乾燥的季節〉，《T.S.艾略特的藝術》，頁 167。

¹⁶⁶ 何法端：〈詹姆士·喬易斯（3）〉，《中國學生周報》，第 661 期（1965 年 3 月 19 日）。

¹⁶⁷ 李逼：〈喬哀思的「優里息斯」〉，《中國學生周報》，第 491 期（1961 年 12 月 15 日）。

¹⁶⁸ 較早時，有作者在援引艾略特後，指出在《優力栖斯》開頭幾章，狄拉都這個神話化身帶有喬伊斯的影子。李逼：〈喬哀思的「優里息斯」〉，《中國學生周報》第 491 期（1961 年 12 月 15 日）。另外，在〈詹姆士·喬易斯〉（3）一文，作者何法端認為史提芬是喬伊斯的幼年，載《中國學生周報》第 661 期（1965 年 3 月 19 日）。

莎（張君默，1939-）的《笑聲》（1961），還是較多人關注的長篇意識流小說如崑南的《地的門》（1961）和劉以鬯的《酒徒》（1962），均對喬伊斯的《優力栖斯》有不同程度的借鑒和模仿。¹⁶⁹

五、小結：知識份子的文化使命與藝術家的美學追求

在本章的討論裡，筆者首先回顧了本課題將要進行重點討論的小說的具體生產環境，亦即上世紀五、六十年代以來香港文壇的概況。總的來說，由於持續的文學商品化和一般讀者傾向於閱讀篇幅較短的消閒類通俗讀物以及文字商品，而非篇幅較長、具有一定思想深度並需要較高欣賞水平的「嚴肅文學」。至於文學刊物和嚴肅文學，都只是在有限的圖書市場短暫生存。因此，彼時身兼編輯及撰稿人的文學作家（如劉以鬯、崑南）認為賣文為生的作家不過是生產着千篇一律的文學商品的「寫稿機器」和缺乏制度保障、生活不穩定的「爬格子動物」。並且，作家自覺難以兼顧「流行」與「進步」，前者是對大眾閱讀趣味的滿足，後者則是文學作家在文學技藝和風格上的創新。

在彼時「旋生旋滅」的文藝刊物中，《文藝新潮》具有深遠的開創性意義，這與創辦人馬朗對世界前衛文藝思潮的視覺有關。圍繞《文藝新潮》的作、讀者群逐漸形成了香港早期現代主義的文藝陣地，本地文藝青年在此接收世界文壇上有關現代文藝的知識並開始發表自己的創作及譯作，並逐漸發展出文人作為藝術家的文化使命，這主要體現在他們著手處理文壇的結構性問題如嘗試提高一般讀者的欣賞水平和培養文學批評風氣。在這個過程中，彼時較為活躍的本地文藝青年（如崑南、葉維廉、李英豪等人）接觸到西方現代主義文藝主要作家的作品及其前衛的文學風

¹⁶⁹ 黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，頁 153-155。

格。從一系列的引介和不同部門內的創造性轉譯可見，對現代主義思潮的探尋和對批評家的期待促成了香港文壇中的「艾略特現象」，即 T.S.艾略特這位當時在西方學術界備受推崇的英美現代主義詩人-評論家成為了香港文藝青年實現自身文化使命的文人英雄或「文人-知識份子」典型。

然而，這股「主知」的詩學潮流背後是以建設文學批評來提高讀者欣賞水平、重新連接作家與讀者的嘗試，這與身兼文藝工作的文學作家對「創造」的需要相背離。一方面，這是一種「自我表現」，是追求現代文藝的作家表現藝術家個性和與藝術家自我的對話。另一方面，這更是一種「自我創建」，通過文學的風格化甚至是「難懂」的現代文藝方式（如抽象藝術）來實現，結果卻是將藝術家與文藝工作者，更與一般讀者大眾區隔開來，最後形成並維持着一個由精英份子或專業讀者組成的封閉的文人圈子。於是，在「無法通俗」的現代文藝作品面前以及在彼時西方存在主義思潮的調和下，「孤立」與「孤立感」並存。作家和讀者之間的距離更遠，作家-藝術家更覺苦悶，成為與社會格格不入的孤獨的現代神話英雄，這又從彼時可與詩人艾略特相提並論的英美現代主義小說家喬伊斯及其筆下的藝術家英雄因被讀者誤解而懷才不遇的經歷中找到共鳴。

第四章：難民社會中的文人英雄與浮世畫家：對讀侶倫《窮巷》與舒巷城《太陽下山了》

繼上一章介紹了當代香港文壇的概況後，本文第四至第六章將分別對三組塑造了不同作家形象且文學風格迥異的作家小說進行具體分析。其中，本章把焦點放在作家與社會的關係，特別是處於集體生活中的作家如何調整自我定位以及文人與大眾之間的關係。

在一九五、六零年代的香港小說中，除了南來文人較常塑造作家或職業文人角色並以較多篇幅訴說來港前在中國大陸的生活經歷和戰爭記憶外，同一時期，侶倫（1911-1988）¹和舒巷城（1921-1999）²這兩位土生土長的香港作家³也在作品中也塑造過不少困頓文人角色。以二者作品所呈現的香港文學的「本

¹ 侶倫，原名李觀林，又名李霖，祖籍廣東惠州。曾於一九四二年離開日佔時期的香港前往中國內地自由區，一九四五年底回到香港。從一九二六年首次發表作品，至一九八八年發表最後一篇作品，創作期長達六十年。一九二八年開始使用筆名「侶倫」，另一筆名為貝茜。關於侶倫著作年表，詳見許定銘編：《侶倫卷》，頁 390-400。

² 舒巷城，原名王深泉，祖籍廣東惠州，早年曾生活在西灣河、筲箕灣。太平洋戰爭爆發後，於一九四二年前往中國內地，直至一九四八年回港並於工餘時間進行寫作。一九七七年赴美國愛荷華大學參加「國際寫作計劃」。常用筆名為舒巷城，其他筆名包括秦西寧、方維、邱江海等。詳見舒巷城：〈舒巷城自傳〉，《太陽下山了》（香港：花千樹，2013），頁 272-274。關於舒巷城曾用的更多筆名以及發表過詩文的報刊名，見梅子編：《舒巷城卷》（香港：天地，2017），頁 642。

³ 侶倫和舒巷城雖為同代人，但在文學生涯上，前者是後者的前輩：「雖然彼此都是香港土生土長、原籍廣東惠陽，但幾十年來，我們只不過見過五六次面。我知道他的大名，遠在於他見到我之前。唸中學時我已知道他在刊物上發表作品了……」舒巷城：〈侶倫去了〉，《無拘界》（上卷）（香港：花千樹，2011），頁 10。

土性和主體性」⁴以及地方特色來看，前者被認為是「香港文學拓荒作家」⁵，後者則為香港文學中的「鄉土作家」或「香港抒情體小說的開拓者」⁶。圍繞這兩位香港作家筆下帶有自傳色彩的長篇代表作《窮巷》（1952）和《太陽下山了》（1962）以及相關的中短篇作家小說，將其置於同一時期（即一九四十年代末至六十年代初）主要作家及其筆下文人角色的在地視角，本章將討論以下問題：在侶倫、舒巷城筆下，難民社會中的作家形象是怎樣？文人擔當怎樣的角色？他們的寫作環境是怎樣？與大眾的關係如何？從侶倫和舒巷城各自的在地書寫策略來看，這些文人角色對作家再現彼時香港社會及本地生活發揮了怎樣的功能？背後又是一種怎樣的經濟文化邏輯？

一、在地：難民社會中的文人視角

從戰後香港社會的總體狀況來看，一九四、五零年代香港面臨的最大難題是如何滿足人口在短期內急劇增加所產生的社會福利需求。據歷史學家高馬可

⁴ 鄒芷茵從讀者接受的角度來探討《窮巷》何以作為一個「本土」（locality）的文本被接受，並總結出當中涉及一種「優先讀法」（preferred reading），即研究者將「本地作家」作為「南來作家」的一個相對概念且賦予《窮巷》一個集體意義上的價值。鄒芷茵：〈淺談侶倫《窮巷》與「香港文學」〉，《城市文藝》總第53期（2011年4月16日），頁64。

⁵ 關於侶倫在香港文壇的地位，早於1988年，羅孚就稱侶倫為「香港文壇拓荒人」。他認為侶倫自十七歲正式從事寫作以來，整整六十年間都和「香港新文學」聯繫在一起，他是「道道地地的香港作家」，因此「談香港文學是不能忘記侶倫的」。羅孚：〈侶倫：香港文壇拓荒人〉（1988），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》（香港：香港文學評論出版社，2010年），頁3。到了九十年代，王劍叢在〈香港文學拓荒者——侶倫〉（1995）又稱侶倫為「香港文學拓荒者」。近年，黃念欣再從侶倫作品的發表空間、內容轉向以及侶倫本人的影視創作經驗和寫作風格對侶倫的文學成就進行了進一步總結：「侶倫集結了香港文學中純文學與通俗文學、文學與電影、感傷與寫實，以及異國與本土的多項跨越與轉型於一身」。黃念欣：〈網絡理論、情節分析：從侶倫《窮巷》電影劇本出土說起〉，載《中國文化研究所通訊》2019年第1期，頁4。

⁶ 袁良駿認為舒巷城在〈鯉魚門的霧〉以「濃郁的抒情氣息」開拓了香港的抒情體小說。另外，袁氏認為舒巷城屬於「香港第二代鄉土作家」，「第一代鄉土派作家」則包括侶倫、黃谷柳等人。袁良駿：〈舒巷城小說論〉（1998），載《台港澳文學研究》，頁61。

(John M. Carroll)，一九四六年至五零年代中期，平均每天近三百人從中國內地來到香港，合計約一百萬人。⁷ 於是，香港人口從一九四五年八月的六十萬人，增至一九五零年代中的二百二十萬。⁸ 人口激增令本地居民的基本生存更加艱難：

1950 年代初朝鮮戰爭爆發，聯合國對中國實施禁運，香港經濟也隨之停滯不前。……此時，香港經濟正處於從貿易港口轉向工業生產的起步階段，遠離現代化都市有極大困難，加上要盡速容納從內地湧入的眾多外來人口，整個社會十分艱難，有時連基本的生活都難以得到保障。正是屋漏偏逢連夜雨，五、六十年代，火災、水災、風災頻生，動輒使成千上萬居民生計無著。⁹

在這樣的歷史語境下，一九五零年代初的香港政府常以「難民」一詞來指稱這期間因各種原因從中國大陸逃往香港的人，有時亦稱其為「貧民、災民、木屋居民」。¹⁰ 在生存的各種基本需求之中，首要的是住房問題：

由於人口劇增，隨之而來的是嚴重居住問題。淪陷時，香港的樓宇遭到戰禍，很多又缺乏維修。當和平時，估計已有 70% 的洋樓和 20% 唐樓不

⁷ 高馬可：〈新香港〉，《香港簡史——從殖民地至特別行政區》（香港：中華書局，2013），頁 175。

⁸ 據 Edvard Hambro 對一九四零年代至五零年代中國難民人口的統計，在 1945 年至 1954 年間，1946 年和 1947 年為人口增長最多的兩年，增幅分別為 55.6% 及 28.6%。其中，移民人口分別為 48.6 萬人及 37.1 萬人。詳見 Edvard Hambro: *The Problem of Chinese Refugees in Hong Kong: Report Submitted to the United Nations High Commission for Refugees* (Leyden: Sijthoff, 1955)。

⁹ 周永新、趙環：〈20 世紀 50 年代香港社會福利事業的發展〉，《社會工作》第 5 期（2010 年），頁 53。

¹⁰ 關於「難民」一詞，黃耀忠指出，彼時的港英政府對此並無明確的定義，但從其「對難民的彈性界定和運用」可看到港英政府如何因應管治和發展需要而改變本地難民政策。例如，使用「中國難民」的表述是為了獲取聯合國難民署的援助。到了一九五零年代中後期，港英政府減少使用「難民」一詞以將其整合到本地社會，並開始將難民和其他居民統稱為「居民」、「市民」。從一九六零年代中期至一九七零年代後期，相比起「非法入境者」和「偷渡者」，「中國難民問題」的字眼較少出現在官方論述中。到了一九七零年代中後期，「難民」一詞常指逃往香港的越南民眾。詳見黃耀忠：《從救濟到融合——香港政府的「中國難民政策」（1945-1980）》（香港：三聯，2020），頁 17。

能居住。此時，回港的人口劇增，又增加了對居住的需求。……到了1948年，估計人口密度已達到每英畝二千至二千二百人。於是私人樓宇出現了嚴重擠迫的現象；木屋開始在半山出現，居民在衛生惡劣和危險的環境下生活。47年後，比較富裕的難民很多逃到香港，佔住了酒店，反使真正的旅客無處下榻。所以房屋問題就成了香港一般市民最關注的問題。房屋的短缺和租金的昂貴是直接影響到生活水平。因此，可以說雖然經濟復甦給香港帶來繁榮，但一般市民距離「安居樂業」卻還很遠。

11

相應地，彼時人口的流入、生活的艱辛以及貧窮問題常見於本地作家和南來文人這一時期的在地書寫。¹² 正是在四十年代末，侶倫和舒巷城剛從外地返港。一九四二年五月侶倫從被日本佔領的香港回到內地自由區，並於一九四五年冬天回到香港。¹³ 舒巷城於一九四二年離開香港，在桂林、昆明等多地經歷顛沛流離的生活¹⁴後終於在一九四八年底返回香港並在工餘時間進行文學創作。¹⁵ 一九四八年，侶倫開始在《華商報》副刊《熱風》上發表長篇小說《窮巷》，直到一九五二年才完成全書的寫作。在《窮巷》的再版序言，侶倫提到他寫這部小說的五年間生活窮苦不安定：「大戰後整整十年，我在無可奈何中純粹是靠一枝

¹¹ 冼玉儀：〈1945—1949年間香港的政治、社會及經濟概況〉，載《四十年代港穗文學活動研討會》（香港：香港中華文化促進中心，1987），頁150。

¹² 有關一九四六年組成香港社會的人群，侶倫在《窮巷》的「序曲」寫道：「百萬的人口從四方八面像潮水一樣湧到這裏來」，「這裏面有着忍受了八年的辛酸歲月之後，跑來換一口空氣的特殊身份的人物；有着揸了殘破行囊回來找尋家的溫暖的流亡者；有着在暴行與饑餓威脅下窒息了三年零八個月，而終於活下來了的人們；有着……」然後，他以生活在同一屋簷下的四個身份、職業不同卻共同過着窮困生活的男青年來「記錄」彼時的生活狀況。侶倫：《窮巷》（香港：三聯書店，1987），頁1。

¹³ 溫燦昌：〈侶倫創作年表簡編〉，《八方文藝叢刊》第9輯（1988年6月），頁71。

¹⁴ 舒巷城將這段從香港「大疏散」至桂林的經歷寫進了長篇小說《艱苦的行程》（1971）。

¹⁵ 舒巷城：〈舒巷城自傳〉，《太陽下山了》，頁273-274。

筆桿來支持生活；而《窮巷》寫作的期間，正是我的生活最艱難的日子。」¹⁶

（一）知識份子的窮巷

彼時在香港的難民難以找到全職工作，而且失業情況嚴重。因此，「知識份子、退役軍人，以及退休官員」不得不面對「社會地位下降」的困境。¹⁷ 在〈香港的難民文學〉，自稱為「知識難民」的南郭（林適存，1915-1998）憶述一九五零年代的香港並無難民收容所，像調景嶺這樣的「半下流社會」其實是由先來的難民「同心協力自動開發」¹⁸。因此，南郭以「難民文學」一詞來描繪他對一九五零年初香港文學的印象，甚至認為彼時的香港是「難民文學的發源地」¹⁹。相應地，有關五十年代的詩作，鄭政恆也指出彼時市民生活的困頓（包括住房、醫療、教育等方面）令作家和知識份子感到苦悶和無力，因而產生了迎合市場和感傷懷舊等不同的寫作傾向：

有的以大量寫作賺取生計，將文學帶回市場化、通俗化，也有的會沉溺於今非昔比的去國懷鄉情結，又由於未能投入香港資本主義的城市生活，衍生出一種浪漫主義、逃避主義的柔弱詩風及文風，即無視於外部社會現實，而傾向透過自然意象抒發內心的情緒。²⁰

同樣的寫作傾向可見於五十年代的小說中，尤其是南來文人對於香港都市生活的書寫，例如趙滋蕃（1924-1986）的長篇小說《半下流社會》（1953）以及徐訏（1908-1980）一系列中短篇作家小說。在趙滋蕃看來，《半下流社會》是他在苦悶、憂鬱的生活中以一股「傻勁」和文人的道德責任感來「記錄」彼時由

¹⁶ 侶倫：〈寫在《窮巷》新版本前面〉（1986），頁1。

¹⁷ 黃耀忠：《從救濟到融合——香港政府的「中國難民政策」（1945-1980）》，頁33。

¹⁸ 南郭：〈香港的難民文學〉，《文訊》第20期（1985年10月），頁32

¹⁹ 同上，頁34。

²⁰ 鄭政恆：〈一九五〇年代香港新詩概要〉，《五〇年代香港詩選》（香港：中華書局，2013），頁3。

南來知識份子主導的一個小型互助區內的居民生活：

一斤底稿，付出十七磅體重。差不多每一萬字，要拼掉一磅血肉。這就是「半下流社會」的創作過程。支持我這樣不吭一聲大氣，瘋狂地寫下去的，是傻勁，也是良心和責任感；是對人類和自由生活的高傲的信念，也是那撿煙屁股、睡天台的貧窮與不幸底流浪集團。²¹

若果文學要反映時代，推動時代；要記錄人生，豐富人生；我想：這部小說也許盡到了它部分的責任。²²

對此，陳智德認為趙滋蕃筆下的「半下流社會」指的其實是南來知識份子的文化理念：「南來知識份子困處於無根、無理想的香港低下層社會，卻未喪失原有的源自內地的文化理想，『半下流社會』強調夾縫中的處境，由此而於內地文化人被迫滯留香港的處境契合。」²³ 同樣，本地作家侶倫也在「半窮」²⁴狀態下以一股「傻勁」支撐其繼續走在藝術這條「長路」上：「最值得佩服和敬重的，是那些還未獲得成就來向人取信，仍舊在文學創作長路上艱苦掙扎着的『傻子』。因為他們一面執着自己認為正確的事業，一面得向那充滿實利主義思想的惡劣環境鬥爭，而不計較結果的成敗！」²⁵

²¹ 趙滋蕃：〈我為甚麼寫「半下流社會」〉（1953），《半下流社會》（台北：大漢，1979），頁 319。

²² 同上，頁 325。

²³ 陳智德：〈遺民空間與文化轉折——趙滋蕃《半下流社會》、張一帆《春到調景嶺》與阮朗《某公館散記》、曹聚仁《酒店》〉，《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》（新北：聯經，2019），頁 185。

²⁴ 侶倫筆下的文人角色大多生活不安定且為生活的瑣碎問題所困擾而難以集中精神進行寫作。在〈文人與窮〉，侶倫談到文人對貧窮只具備一定程度的承受能力：「一個文人之能寫出文章，並不能在『大窮』狀態的時候；至少是在生活的威脅狀態中，而不是在『斷絕』狀態中。一方面要為快成問題的生活預謀解決，一方面是營養着寫作本身的生命。」侶倫：〈文人與窮〉，《侶倫隨筆》（香港：太平洋圖書公司，1952），頁 77。

²⁵ 侶倫：〈藝術家的路〉，張千帆等著：《五十人集》（香港：三育，1961），頁 262。

另一種對本地生活的呈現可見於易文（1920-1978）的小說，他來港後以報人的身份進行創作並嘗試適應本地的閱讀市場：

在商品社會裏把文字作為專業的時候，就不得不顧到市場。我寫了近五十篇二千字以內的小故事，（豈敢說是「小說」），供應報紙的需要。……我想給讀者消閒趣味之中，體驗到一些人情味，窺看一些『真實』的情感，即是只是點點滴滴。²⁶

然而，正如黃淑嫻指出的，易文的小說雖寫到來港前在內地的生活，卻「很少懷緬『舊日子』」，其短篇小說「多立足於當時的香港社會」，從中可見香港街道及專門場所等「香港的都市符號」。²⁷ 例如，關於藝術家對於本地的適應，易文在短篇小說〈藝術夫妻〉講述了由音樂天才和繪畫天才組成的一對藝術夫婦在香港因難以應付房租等家庭經濟問題只好放棄藝術，進入工廠從事生產工作。男主人公曾被美術教授認為具有成為偉大畫家的潛質卻始終無法賣出一幅畫，更不用說以賣畫為生。儘管這個故事有直接表明藝術品在香港沒有市場，但作家仍然將問題指向藝術家不切實際的性格²⁸。在對待香港的態度上，徐訏與易文的書寫又形成鮮明對比，沈海燕認為徐訏以「文化落難者」的姿態進行寫作，其小說中的角色批評都市生活及都市人的庸俗：「作品悲劇的結局，角色最後總是孤寂一人，更是作者寂寞與鬱悶的心態反映」。²⁹ 有關彼時在香港的職業文人

²⁶ 轉引黃淑嫻：〈易文的五〇年代都市小說：言情、心理與形式〉，載易文著、黃淑嫻編：《真實的謊話——易文的都市小故事》（香港：中華書局，2013），頁 11-12。

²⁷ 同上，頁 13-14。

²⁸ 夫婦二人都想出國深造，直到要支付拖欠的房租才開始想辦法維持基本生活：「藝術家大半是不懂得安排家庭經濟的，白樹和曼音是天才，當然更是一向沒有想到他們的天堂裏竟有一樣必需品叫做金錢，即使這個問題臨到了眼前，他們還是沒有一點愁苦。」易文：〈藝術夫妻〉，易文著、黃淑嫻編：《真實的謊話——易文的都市小故事》，頁 46。

²⁹ 沈海燕：〈作家的自畫像〉，《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》，頁 198。

的特殊性，司徒懷白在〈香港的賣文者〉（1949）比較了香港和中國內地主要城市的賣文者之間的區別，他認為彼時在北京上海等大城市的賣文者既「重利（稿酬）」也「愛名」，「但香港則不同，因為賣文者除了為稿酬文章外，沒有其他企圖。」³⁰在這點上，來港前已成名的南來作家徐訐在中篇作家小說〈結局〉（1950）就以戲謔的方式為來港生活的作家主人公安排大筆不勞而獲的錢財：「你何妨用中馬票或得遺產做你小說的結局……你的流浪貧窮不安孤獨，實在都由於你文章的結局的不吉祥。」³¹實際上，在煮字療飢的過程中，作家並非不重名利，只是作家一般只能被動地從他人或在後世才能獲得聲譽。職業文人³²兼（嚴肅）文學作家侶倫就多次在小說中毫不掩飾地表現作家在困頓生活中的「愛名」傾向，這在情節安排上經常是文人自以為無名卻總被讀者預先發現（連作家的個性也在字裡行間為讀者所了解），具體例子包括〈黑麗拉〉（1937）³³和〈生活的戲劇〉（1958）。在〈藝術家的悲哀〉和〈作家的生活〉等隨筆中，侶倫還直接抱怨「藝術家」因未能在中國社會形成一個獨立的階層而無法得到社會的認可。³⁴為此，他以教師這一職業為比較對象並對作家的前路感到悲觀：

寫作（我所指的是藝術意義的寫作）是一種崇高的事業，然而在中國，卻沒

³⁰ 司徒懷白：〈香港的賣文者〉，《工商日報》，1949年3月11日。

³¹ 徐訐：〈結局〉，《結局》（台北：正中書局，1979），頁60。

³² 侶倫曾自稱道：「我是不能把寫作當作職業，而事實上又被迫着形成了職業的人……」侶倫：〈初版後記〉（1952），《窮巷》，頁263。

³³ 在〈黑麗拉〉，文人主人公擔心黑麗拉會拒絕他這個陌生人的幫助，卻發現黑麗拉其實是他的讀者：「不知道你的姓名？我早就從你寫在書裏面的名字認識你了。我讀過你的小說。」不僅如此，黑麗拉還從他的文字洞察其性格特點：「一個人太癡情是沒有好處；我從你的文章裏知道你的缺點。」侶倫：《黑麗拉》（香港：中國圖書出版公司，1941），頁19及24。在〈生活的戲劇〉，文人主人公自覺對無家可歸的陌生女子菊負有道義上的責任但又怕不被信任，結果對方早知他是作家且認為作家是可信賴的：「在未見到你之前，我早就認識你了。你的作品是我常常讀到的。」「我有甚麼理由不信任一位作家呢？」侶倫：〈生活的戲劇〉（1958），原刊於《新雨集》，載許定銘編：《侶倫卷》，頁222-223。

³⁴ 侶倫：〈藝術家的悲哀〉，《侶倫隨筆》，頁68。

有一種事業比它更不值錢。當教師是有名清苦的，卻也還有固定的收入，而且自成一個階層。但從事寫作的，並且也沒有保障。在中國社會的眼中，似乎還沒有人承認寫作是一種事業，而有所謂作家這階層。……一個從事寫作的人因窮困而餓死了，不但不會贏得同情，反而是譏諷……³⁵

（二）文人的志氣

同一時期，文人的在地書寫再有一個面向是文人身為知識份子渴望在出版界或透過寫作行為來實現社會抱負以及對他人的（道義）責任。例如「報人小說家」傑克（黃天石，1898-1983）在《合歡草》（1949）和《心上人》（1951）這兩部言情小說中都塑造了文人角色，藉此呈現彼時的出版業生態並表達自己的文藝觀和傳統文人的功名心態。李卓賢指出這兩部小說其實是「帶有傳統文人特色的報人小說」³⁶，其中包含「不少與言情無關的情節……都是以知識份子達成文化職業理想的歷程為主要內容」³⁷，背後其實是作家透過報紙這個近代文人進行「立功、立德、立言」的載體介入社會現實和政治的文化實踐。正如李氏所指出的，「報人」和「小說家」之於彼時的人們是兩個概念，作為報人的侶倫也只是將自己的編輯經歷視為「社會經歷」而非「文藝經歷」。³⁸ 在侶倫的作家小說中，身為知識份子的作家儘管未為人們說出任何真理，甚至會偶爾洩氣和憤怒，卻大多以樂觀積極的態度面對艱難的生活，並以這種精神力量帶領身邊失去生存意志的底層小人物恢復對前路的希望。例如在〈生活的戲劇〉，侶倫又塑造了一個和《窮巷》中的女主角白玫相似的女角色菊。在小說的結尾

³⁵ 侶倫：〈作家的生活〉，同上，頁 70-71。

³⁶ 李卓賢：《黃天石二十至四十年代報人小說論》，香港：香港中文大學哲學碩士論文，2018 年，頁 36。

³⁷ 同上，頁 43。

³⁸ 同上，頁 35。

她給文人主人公的告別信上稱讚對方在困頓生活中勇敢掙扎的精神並提及自己很受鼓舞：

你用心血去創造你的事業，把作品寫出來給千萬人讀，你的酬報卻那麼微薄，你的生活卻那麼苦。可是你仍舊掙扎下去。「放開腳步走路，挺起胸脯做人。」多麼可佩服的人生態度！我承認，我是看見你這兩句座右銘而重再提起生存的勇氣的。³⁹

與此不同，在《太陽下山了》，舒巷城則以懷抱着作家夢的少年林江的視角來思考作家是什麼、寫什麼、為誰而寫以及文學語言等問題，甚至在林江的前寫作階段讓其從作家房客張凡身上領會到作家的「良知」是好作家與壞作家之間的區別。

值得注意的是，彼時的知識份子透過寫作來談論、實現並傳遞文化抱負的一個成熟例子是畫家兼作家李維陵（1920-2009），具體體現在李氏發表於一九五零年代的數篇短篇小說以及兩篇討論現代文藝的論文。在短篇小說〈魔道〉、〈兩夫婦〉和〈荊棘〉，李維陵淡化處理社會時代背景。為了「探索永恆人性的謎奧」⁴⁰，故事中的主人公具有象徵意味，其困境是彼時世界文藝作品中常見的現代人的共同困境。以其中的作家小說〈荊棘〉⁴¹為例，這篇小說以身份不明的第一人稱「我」為主要視角，以日記體來講述第三人稱老詩人「他」的故事。「我」以見證者的身份與老詩人「他」及其兒子相處，目睹「他」如何因過分的理想主義而與他人及時代格格不入，且無法獲得他人（包括其兒子在內）

³⁹ 侶倫：〈生活的戲劇〉（1958），原刊於《新雨集》，載許定銘編：《侶倫卷》，頁228。

⁴⁰ 李維陵：〈後記〉，載《荊棘集》，頁235。

⁴¹ 黃靜指出，〈荊棘〉具有「二元結構」，這種對立關係體現在父子之間以及理想與現實之間。這篇小說表明，尚未喪失信心並堅持文藝的「作家陷於一種不被理解的孤獨處境」。詳見黃靜：《一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究》，香港：嶺南大學碩士學位論文，2002年，頁50。

的理解。雖只有「我」始終對他保持敬意、為他辯護，但「我」對「他」那種脫離現實的理想主義以及這對父子的關係卻充滿反思。〈荊棘〉在題名和內容上直接指涉了《聖經·舊約》「出埃及記」的第三章，即耶和華從荊棘裏的火焰中召喚摩西的故事。李氏的作品集以「荊棘」為名，其實是借用了「荊棘」的象徵意義。一方面，他要指涉的是一個不太愉快的世代；另一方面則以此致敬為文藝工作獻身的前輩們，希望他們已點亮的文藝之光可以傳承下去。這種「接棒式」⁴²的思想在〈荊棘〉的結尾亦有直接體現：

他又向我提到荊棘，我記得很久以前他曾經告訴我他有在燃燒的荊棘裏的感覺，於是問他是否還同樣感覺到，他點點頭，但表情不像往日的自負的驕傲，而是非常深沉和嚴肅。他說他真像在燃燒的荊棘裏，熾熱的火已經燒灼到他的靈魂。⁴³

除了在小說中處理普遍意義上的現代人的困境，李維陵在〈文學藝術本質、起源、發展諸問題〉（1953）和〈現代人·現代生活·現代文藝〉（1956）深入討論了當時現代文藝的困境以及作家的使命和責任。他在論文中指出現代文人和藝術家的焦慮：

對現代人的本質缺乏理解，對現代生活急劇的變動無所措手足，對人和外界的關係惘然不知正當地處理之道，對價值標準的建立失去了正視的

⁴² 在一九七零年代末的一次訪談中，李維陵提到香港文學具有「接棒式」的發展特點：「事實上香港的文學活動是接棒式的一代遞交一代」。詳見丹倩：〈訪問李維陵〉（1979），《大拇指》第91期（1979年1月15日）。

⁴³ 李維陵：〈荊棘〉（1957），《荊棘集》，頁70。這節夾在主人公「我」對人性感到悲觀的第四十八節與對人性恢復些許信心的第五十節之間，具有重要的主題及人物揭示意義：它間接點明了主人公「我」其實是個隱含的文人角色或知識份子，受到老作家「他」的召喚，將接棒繼承「他」所點燃的文藝工作。若把「出埃及記」中的典故考慮在內，則作家李維陵在此把老作家「他」提升至「神」的位置，而主人公「我」是即將帶領以色列人離開埃及的摩西。

勇氣和信心。現代文藝所能提供與所能貢獻給人們的，除了些空虛苦悶的厭惡與醜惡的特別誇大以外，可以說並沒有什麼足以振發人心的東西。

44

在他看來，文學藝術的功用來自「人類對於他們的生活的精神上的謳歌」，作家應是社會特定時期內群眾的「代言人」、「預言人」和「批評者」⁴⁵。然而，他對現代文藝這個以反抗十九世紀自然主義與寫實主義的「冒險姿態」出現的文藝思潮並不滿意，認為它在取得主導權的同時，令作家和藝術家陷入自我懷疑和自我困惑，無法解決自身和外界的關係。於是，現代文人和藝術家難以鼓勵和引導那些經歷過時代和人生劇變的五、六十年代人們更好地思考人的存在和人的社會性，例如：「人究竟為什麼而生活？人的存在有些什麼意義？人究竟應該怎樣理解他自己和他的外界」⁴⁶。因此，李維陵尤其關注文學作品中的思想問題，認為「沒有思想就沒有文學，也沒有藝術」。這裡的「思想」主要包括哲學、科學與史學：「沒有哲學思想作基礎的文學藝術是不牢固的……科學與史學對於文學藝術也同樣重要」⁴⁷。但他又指出，當時的文藝界存在太多過時且混亂的思想體系，於是他對此進行了梳理，並希望藉着自己對文藝的「思想問題」的思考能使文藝從「舊」的個人主義和集體主義、觀念主義和物質主義、理想主義和現實主義、民族主義和國家主義的文學藝術中「質變」成「新」的個人主義和世界主義、理想主義和現實主義。對於李維陵提出的人類精神的困境，趙滋蕃《半下流社會》中的知識份子角色也有過相關討論。面對哲學家酸秀才

⁴⁴ 李維陵：〈現代人·現代生活·現代文藝〉（1956），《荊棘集》，頁 176。

⁴⁵ 同上，頁 170 及頁 196。

⁴⁶ 同上，頁 169。

⁴⁷ 李維陵：〈文學藝術本質、起源、發展諸問題〉（1953），《荊棘集》，頁 181 及頁 183。

那種否定一切的「有若無哲學」⁴⁸及其學生麥浪認為唯物主義壓倒精神生活並造成人類精神墮落的觀點，文人主人公王亮以「肯定的時代」替代「否定的時代」：

麥浪，在沒有信心的時候，重建信心；在沒有理想的時代，確立理想；這是我們必須完成的工作。自然，你有思辨的充分自由，你也有否定一切的充分權利，但我願向你提供點意見，我們這個時代，不再是否定的時代，因為『否定』在基本上是消極的；我們這個時代，是一個肯定的時代，是一個積極創造的時代，是用血來書寫歷史的時代！⁴⁹

在此，王亮重新肯定了人類可以進行積極創造以及自我拯救的精神力量，而半下流社會所代表的正是一個重建信心、集合不同理想和分散力量來發展人類創造力的社群實踐。

（三）作家的分身

從文人角色的塑造來看，彼時除了南來作家較常在小說中以文人視角書寫作家的生活，在本地作家之中，侶倫和舒巷城也多次在小說中塑造了帶有作家身影的作家或畫家角色。袁良駿提及侶倫自〈爐邊〉（1929）⁵⁰開始就塑造了多個「窮愁潦倒的文人、作家」，例如他在〈黑麗拉〉就塑造了「寂寞、窮苦、善良而忠貞」⁵¹的青年作家形象。不過，若從侶倫對文人心理和情感的描寫來看，〈爐邊〉中的作家形象比〈黑麗拉〉、〈寒土之秋〉（1954）、《窮巷》和〈生活的

⁴⁸ 酸秀才來港前曾是大學哲學系講師，來港後無法繼續學術上的追求而陷入精神空虛的狀態：「他將一切否定，將一切生活形式與內容，詛咒成荒謬的一致，可鄙的乾枯！」趙滋蕃：《半下流社會》，頁2。

⁴⁹ 同上，頁78。

⁵⁰ 發表於該社出版的文藝期刊《鐵馬》第1卷第1期。

⁵¹ 袁良駿指出，這些角色中只有高懷具有「閃射的理想主義光輝」，袁良駿：〈侶倫小說論〉（1999），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，頁128。

戲劇》等小說中的同一形象更為飽滿。在〈爐邊〉，侶倫以「火光」作為重要意象，一方面他刻畫了煮字療飢的困頓文人在寒冷中堅持寫作的巨人形象：「他就在牀與桌之間夾着。他的龐大的影子，浮在帳帷前面，受着燭光的支配在搖震。」⁵²另一方面，他以靠着壁爐取暖的報館文藝編輯的安閒生活作為對照，兩種生活的反差再加上前者的命運取決於後者一個任意的決定加深了文人既憤怒又無奈的矛盾心理：

媽的，我們命定要吃苦，你們是命定要享受。我們辛苦的在黝暗的房子，闇淡的燭光下產生出來的心血，祇是供給你們安閒的在寬宏的大廈，堂皇的電炬的瀉光中，茶餘酒後的鑒賞。我們辛苦以筆桿做了挑杆，把無數千萬的字從墨水盂裏搬過紙上，排砌了各式樣的圖畫，呈到你們無厭的眼簾。這還不祇，還要花無計量的腦力和心血。而我們所得的工錢酬報是這樣的微薄，不但是麪包吃不成，簡直連自己手做出來的帖也買不起。我們的命運就是這樣的麼？倒霉的生涯，絕路的生涯，……想至此，他一手抓到桌上那原稿，還寫你幹麼？沒用的東西！說着這一帖原稿便在他的指上一撕……⁵³

另外，在《窮巷》出版後的一年，侶倫發表過一部被認為是散文集的作品——《紫色的感情》（1953），其中的作家角色薛嘉靈在信中以自白的方式透露他的文人性格和文藝態度。⁵⁴同樣，舒巷城也有一些作品以文人或畫家為主人公。

⁵² 侶倫：〈爐邊〉，《鐵馬》第1卷第1期（1929年9月15日），頁65。

⁵³ 同上，頁82。

⁵⁴ 《紫色的感情》在文類歸屬上具有爭議。許定銘指出，在溫燦昌、劉以鬯、盧瑋鑾、王景山有關侶倫作品的編目中，《紫色的感情》均被標記為散文集，但許氏則認為這是一部長篇小說，因其包含了〈序曲〉，並由五十八封作家進行個人獨白的信件組成。詳見許定銘：〈閱讀侶倫三題〉，載《文學評論》第34期

例如，長篇小說《白蘭花》（1962）、《艱苦的行程》（1971）以文學青年的視角分別經歷香港淪陷前後的變化以及從香港「大疏散」至貴陽的旅程，短篇小說〈「自殺」傳奇〉（1953）、〈租屋傳奇〉（1960）和〈幽默的苦惱〉（1974）講述了香港的困頓文人的故事⁵⁵。至於〈霧香港〉（1953）⁵⁶與《巴黎兩岸》（1971）⁵⁷則是關於窮畫家的故事。其中，〈「自殺」傳奇〉和〈幽默的苦惱〉以專業作家為主人公，他們都是「易受傷害」的「爬格子動物」⁵⁸。為了謀生，不得不為報刊生產「文字商品」，即「庸俗的、趣味低級的、消遣性的」文字作品。⁵⁹這兩個故事中的主人公的共同難題是由於現實生活經驗有限、題材枯竭而又想像力不足，難以源源不斷地生產讀者所喜愛的文字商品。然而，〈租屋傳奇〉的

（2014年10月15日），67-70頁。在《現代散文類型論》，鄭明嫻提出散文創作在內容、風格和主題上必須「環繞著作家的生命歷程及生活體驗」、「包含作家的人格個性與情緒感懷」、「訴諸作家的觀照思索與學識智慧」。鄭明嫻：《現代散文類型論》（台北：學生書局，2018），頁24-26。據此，《紫色的感情》符合上述要素並在形式上採取了具有特定對象的書信體這一特殊的散文結構。

⁵⁵ 陳靜曦認為，這幾個作品「活現了作家們『生產』作品的困境及香港社會當時特有的販賣文學的畸形現象，當中不無對自己的諷刺」。陳曦靜：《舒巷城的小說研究》，香港：嶺南大學哲學碩士學位論文，2002年，頁26。

⁵⁶ 據陳智德，該小說中的男主角畫家及其喜愛藝術的女友均「代表、象徵著城市的原質，有文化追求和理想主義的一面」，但由於「對新興價值的順從、個體自身的甘於順從大潮而變，使尋索和追認完全落空」。陳智德：〈「巷」與「城」的糾葛——舒巷城文學析論〉，《城市文藝》總第39期（2009年4月），頁41。

⁵⁷ 據袁良駿的解讀，該小說揭示了巴黎「文明」和「墮落」的面向；又表明了「忠於現實」的作家所能達到的超越實際思想的深度和高度。袁良駿：〈舒巷城小說論〉（1998），《台港澳文學研究》，頁64。

⁵⁸ 據一九五、六零年代的專欄作家十三妹，由於當時缺乏藝術委員會提供必要的保障，寫稿人「日日須爬，朝朝須寫，酬以字計」，而沒有閒暇與精力去提高寫作質量。十三妹：〈仿「養貓須知」試擬「對待爬格子動物須知」〉（1959），載樊善標編：《犀利女筆——十三妹專欄選》，頁60-61。

⁵⁹ 劉以鬯〈香港文學的市場空間——一九九九年十二月三日在中文文學週研討會上的發言〉，《暢談香港文學》，頁142。正如〈幽默的苦惱〉中的主人公所言，「我是靠這門東西過活的呀。……是先要使讀者對我這篇『告別』的小說留下一個好的、深的印象，人家編輯將來才肯『繼續』採用我的小說，這樣，我這『小說家』他日才可有機會捲土重來。」舒巷城：〈幽默的苦惱〉（1974），載《玻璃窗下》（香港：花千樹，2000年），頁36。

主人公則更接近於《太陽下山了》中的作家房客張凡，全知敘事者如此形容他：

「小說寫的相當好、謙虛而又老實的楊平，許多年來以寫作為職業。他喜愛他這份『職業』。」⁶⁰ 這個主人公與作家張凡、《窮巷》中的作家高懷以及侶倫其他中短篇小說中的文人一樣，都因板間房的噪音問題而難以專心寫作：「楊平生活在噪音的『夾縫』中，怎能安心寫作？也只有在這個時候，楊平想過從寫作這條路退下來。」⁶¹ 有趣的是，對於這類「爬格子動物」，舒巷城在小說中直接交待其身份為「專業作家」（〈「自殺」傳奇〉）或「小說家」（〈幽默的苦惱〉），這類角色亦較有「專業意識」。相比之下，作家張凡（《太陽下山了》）和作家楊平（〈租屋傳奇〉）這類角色則較為謙虛，常常自稱為「寫作的人」，寫作是其所追求的理想，而不僅僅是謀生工具。縱觀侶倫、舒巷城這兩位同代人本地作家筆下的藝術家小說，下文將以二者備受關注的長篇作家小說《窮巷》和《太陽下山了》為主要文本，輔以其他主要的作家小說作參考（如侶倫的〈爐邊〉和《紫色的情感》等、舒巷城的《白蘭花》和《艱苦的行程》），討論侶倫和舒巷城在上述作家小說中如何呈現社會艱難時期的作家形象以及作品背後的小說法則。

二、《窮巷》與《太陽下山了》中的自我書寫

侶倫首部長篇小說《窮巷》中的故事發生在一九四六年的九龍半島，以「窮」為題旨，講述同一屋簷下的四名社會底層青年如何共同承受戰後香港高昂的房租、貧窮和失業的重壓，以及如何守望相助的故事。在這群窮困青年當中，高懷是個職業文人，靠投稿維持生活並支撐其文學理想。作為四人團體中

⁶⁰ 舒巷城：〈租屋傳奇〉（1960），載《鯉魚門的霧》（香港：花千樹，2000年），頁73。

⁶¹ 同上。

的精神領袖，高懷始終保持理性、自信、堅定、對未來充滿希望的正面形象；作為對文藝有遠大追求的作家，他拒絕迎合低級趣味，在生活極端困難下仍然堅持寫他那本似乎帶有自傳性質的著作（即《抗戰時期的新聞記者》）⁶²。舒巷城的長篇小說《太陽下山了》的故事背景則設在一九四七年的港島東區，主要講述少年林江在西灣河泰南街的成長故事，對其成長尤具啟蒙意義的是與他處於同一屋簷下的作家房客張凡⁶³。在這部小說中，張凡是個斯文的窮作家，雖因感情創傷而有軟弱的一面，但他對文學的態度卻很堅定。作為「一個有良知的寫作者」⁶⁴，張凡成為少年林江的學習對象。在他的積極引導下，林江的閱讀趣味和閱讀水平得到極大提升，在故事的最後，他也立志做一個寫小說的人。

從題材和寫作技巧來看，《窮巷》和《太陽下山了》分別是侶倫和舒巷城的長篇代表作。《窮巷》作為侶倫文學生涯晚期⁶⁵的作品，卻是侶倫的第一個長篇小說。華嘉認為「這才真正是你[侶倫]的作品」，《窮巷》中的人物「已經（從）高樓大廈走出街頭來了。他們再不是一些整天在做著戀愛夢的青年男女，而是在現實生活壓榨底下的都市的小人物」，故《窮巷》標誌著侶倫的創作從「男女

⁶² 高懷曾是戰時的新聞記者，撰寫這本著作是他來港居住的動機——「為的可以自由和安靜地工作」，侶倫：《窮巷》，頁 69。

⁶³ 袁良駿指出，舒巷城所塑造的「窮作家張凡」形象既符合作家本人的「切身體驗」，又帶有其文學前輩張稚廬、侶倫等人的影子。袁良駿：〈舒巷城的早期創作〉，《香港作家報》總第 108 期（1997 年 10 月 1 日）。

⁶⁴ 舒巷城：《太陽下山了》，頁 88。

⁶⁵ 盧瑋鑾和潘錦麟等論者一般將侶倫的作品分為早期、中期和晚期。早期為一九二八至一九三九年，中期為一九三九至一九四八年，晚期為一九四八年以後：「早期作品中以《黑麗拉》為代表的浪漫唯美風格廣為論者注意……至於後期作品則以一九四八年於《華商報》副刊『熱風』開始連載的《窮巷》為標誌性的起點，引發後來一連串有關侶倫寫實主義轉向的討論。……中篇小說《無盡的愛》呈現侶倫在早期異國情調與後期民族與民生疾苦題材中的掙扎與調和……」黃念欣：〈導言〉，載《香港文學大系一九一九——一九四九·小說卷二》（香港：商務印書館，2015），頁 55-56。

之間的纏愛」轉向了「人與人之間的友愛」⁶⁶。袁良駿既指出《窮巷》「最能說明侶倫現實主義藝術成就」⁶⁷，又認為《太陽下山了》是舒巷城「早期小說的集大成之作」⁶⁸，且舒巷城在其中直抒自己的文藝見解的做法「十分突出」⁶⁹。劉登翰評價《太陽下山了》為「舒巷城四部長篇中寫得最好和最經得起時間考驗的佳作」⁷⁰。趙稀方從本土性的角度認為《窮巷》中的人物面貌與言談都不是「港式」的；《太陽下山了》才算實現了「香港文學的本土性」⁷¹。蔡益懷將《窮巷》、《太陽下山了》列為「窮巷文學」的兩個例子。⁷²

這兩部小說在香港以外的地區出版時，書名因敏感而易名。前者在一九五零年代於星馬發行時易名為《都市曲》；後者則於八十年代在中國大陸出版時易名為《港島大街的背後》。從時代背景來看，這兩部小說的設定都是四十年代末的香港⁷³，二者講述的都是有關本地生活經驗以及社會底層的故事。這在《太陽下山了》尤其明顯，舒巷城為西灣河一帶的居民的生活景觀進行速寫，這些

⁶⁶ 華嘉：〈侶倫的小說——冬夜書簡〉（1948），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，頁62。侶倫在一九四八年夏著手寫《窮巷》，最先發表於《熱風》，後因報館人事變動及作家本人的謀生壓力而時作時輟，直到一九五二年才完成。侶倫：〈《窮巷》後記〉（1952），載《向水屋筆語》（香港：三聯書店，1985年），頁237。

⁶⁷ 袁良駿：〈侶倫小說論〉（1999），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，頁125。

⁶⁸ 袁良駿：〈舒巷城小說論〉（1998），載《台港澳文學研究》，頁62。

⁶⁹ 袁良駿：〈舒巷城的早期創作〉。

⁷⁰ 轉引陳曦靜：《舒巷城的小說研究》，頁48。

⁷¹ 趙稀方：〈香港文學本土性的實現——從《蝦球傳》、《窮巷》到《太陽落山了》〉，載《世界華文文學論壇》第2期（1998年），頁11-12。

⁷² 蔡益懷將一九五零年代的香港寫實小說分為「窮巷文學」與「難民文學」這兩種形態。二者均以「貧困」為母題，關注社會底層小人物的生存掙扎，但二者的區別在於，前者為「本土小說家的創作實績」，後者為「南來作家的哀吟之作」。具體來說，「窮巷文學」具有四個特點：（一）以「苦難」、「貧困」為母題。（二）具有平民意識。（三）主人公為都市小人物。（四）採用「流浪漢小說」的敘事模式。詳見蔡益懷：〈香港小說中的平民性〉，《想象香港的方法：香港小說（1945~2000）論集》（北京：中國社會科學出版社，2005），頁64。

⁷³ 如前所述，《窮巷》的故事設定為一九四六年的香港；《太陽下山了》則為一九四七年的香港。

帶有不同地方口音的居民來自中國大陸各地，他們以具有地方特色的技藝或行當來維持生計。對於本地特色和時代的呈現，舒巷城既以中秋節等節慶來呈現居民的飲食習慣以及人與人的互助關係，又以主人公母親梁玉銀承擔襪廠的計件工作來側寫彼時本地製造業的發展⁷⁴。劉以鬯認為，一方面，五十年代初及以前，南來作家既「沒有注意到本地意識的重要性」，也「不願在小說中反映香港現實」；另一方面，很少作品像《窮巷》那樣書寫「人間疾苦」或香港現實生活，而不作為政治宣傳工具⁷⁵。王劍叢認為將《窮巷》與《太陽下山了》合起來看，可清晰看到「40年代末香港下層社會的浮世繪」⁷⁶。

（一）高人一等的作家房客

在《窮巷》和《太陽下山了》較易找到可以對讀的角色，例如房客和女房東等。以作家角色來說，在侶倫和舒巷城筆下，這類角色都因過於完美而顯得平面。對此，有論者批評《窮巷》中的作家房客高懷「不夠豐滿」、「不夠深刻」⁷⁷。也有論者指出，舒巷城的作品沒有絕對的正面人物或反面人物，「最常見的反而是心地善良、性格或有弱點的現實人物。」⁷⁸

具體來說，在《窮巷》和《太陽下山了》，故事中的作家角色與非作家角色總是佔據不平等的位置，前者一般處於上風。就《窮巷》而言，儘管除作家高

⁷⁴ 相應地，彼時香港社會的製造業也因來自中國華東地區的資金和人才的流入而獲得發展：「從1946年開始，華東的紗廠和紡織廠企業陸續抵港。1947年10月，228名上海實業家抵港，他們被稱為『難民企業家』。而在1947年至1949年間，香港的工廠數目由998間增加至1,600間。」黃耀忠：《從救濟到融合——香港政府的「中國難民政策」（1945-1980）》，頁26-28。

⁷⁵ 劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學〉（1985），《暢談香港文學》，頁99-114。

⁷⁶ 轉引馬輝洪：〈理想的憧憬——論舒巷城《太陽下山了》的成長主題〉，載《現代中文學刊》總第17期（2012年），頁53。

⁷⁷ 轉引張詩劍：〈論侶倫的代表著《窮巷》〉，載《香江文壇》總第16期（2003年4月），頁16。

⁷⁸ 沈舒：〈舒巷城專輯閱讀札記〉，載《城市文藝》總第39期（2009年4月16日），頁36。

懷外，還有另一名知識份子——教師羅建，但高懷始終高人一等。作為這個窮家的「主腦」，他掌握着話語權。這首先體現在他介紹自己和其他三名同居青年的名字時所使用的形容詞：「高懷——至高無上的高，懷才不遇的懷」，「羅建——思維羅，建國的建」，「莫輪——莫須有的莫，三輪車的輪」，「杜全——杜魯門的杜，全家福的全」⁷⁹。其次，當大家因無法交租而一籌莫展時，高懷總是出謀獻策。在同居青年之間發生口角及矛盾時，他幾乎都能冷靜、理性地擔當調停者及評判人的角色。再者，縱觀整個故事，高懷的境況最好。他起初能以「斯文人」的形象獲得包租婆的信任。他的稿費大多以及時雨的方式助他稍稍緩解這個窮家最迫在眉睫的經濟壓力。他還能順利收穫完美的愛情，不像故事中的悲劇人物杜全⁸⁰。儘管作家高懷有點迂腐及盲目樂觀⁸¹，但侶倫始終將其置於《窮巷》中的最高位置。在此，趙滋蕃《半下流社會》中的作家主人公王亮在上述各方面都與高懷構成鮮明對照，但人物性格和情感卻更加自然、立體。在調景嶺木屋區的小社會中，王亮同樣因為性格上的各種優點而成為這個「流浪集團的重心」⁸²；另外，他也堅持寫作代表他自己的文藝趣味的四十萬字長

⁷⁹ 侶倫：《窮巷》，頁 25。

⁸⁰ 關於杜全，黃念欣借用數位人文理論家法蘭高·莫萊蒂（Franco Moretti）的「網絡理論」（Network Theory）對 2018 年出土的《窮巷》電影劇本進行了角色及情節分析，發現次要角色杜全在劇中與最多角色發生直接連繫。杜全作為故事中的「臨界人物」雖為這個窮家帶來種種難題，卻和高懷一樣呈現了人性光輝，「深化左翼電影美學中『人人為我，我為人人』的邏輯」。由此，黃氏認為《窮巷》的「窮」不僅是指向「物質匱乏與生活條件的低落」，更是「生而為人所繫的尊嚴與情感不能維持後的『窮途』」以及由此帶出的其他人物的「前途」。黃念欣：〈網絡理論、情節分析：從侶倫《窮巷》電影劇本出土說起〉，載《中國文化研究所通訊》，頁 7 及 9。

⁸¹ 最不自然之處莫過於青年杜全跳樓自殺後，作家高懷還在說「人生是場戰鬥」的大道理。侶倫：《窮巷》，頁 255。

⁸² 在故事開頭，趙滋蕃讓全知敘事者介紹完其他人物後，才安排在外為半下流社會爭取保留天台木屋的作家主人公王亮出場：「他在這群流浪青年男女的心目中，是第一個敢於面對現實，有計劃、有步驟地克服困難的人。他是一個平平凡凡，卻也實實在在的人物。而他的大公無私，他的敢做敢說認真負責，他的忘

篇小說「黎明底期待」。但與高懷不同，王亮為這個小社會發明了「文章製造場」並擔當總策劃，透過集體創作低成本但迎合市場的「甕菜文章」⁸³來賺取可觀的稿費。對於如貧富、權力、人性等抽象話題，儘管王亮經常發表深刻的見解，但集團內的其他知識份子仍能從各自的專業背景（如哲學、經濟學等）⁸⁴來加入討論。在故事的最後，王亮經歷了愛情帶來的痛苦以及前女友與妻子同時去世的悲劇，但他依然堅持一種具有集體性的求生意志，繼續擔當半下流社會的領導者。針對王亮這個文人角色，有論者認為王亮是個能在艱難的生存條件下仍然保持「蓬勃的生命力與大無畏的精神」的「英雄主義者」，這部小說融合了「戰鬥性與樂觀性」。⁸⁵不過，也有論者認為王亮是個具有「悲劇性」的「反叛英雄」，這部由酸秀才揭示為「死亡哲學之書」的小說承接了晚清的譴責小說和諷刺小說，指向一種「醜的美學」。⁸⁶相比之下，《窮巷》中的作家高懷卻始終是個正面人物。王劍叢認為：主人公高懷「有知識，樂於助人，為人正派，善於分析事理」，是「這個窮家的主腦」，儘管「懷才不遇」、「窮愁潦倒」⁸⁷。袁良駿認為：高懷「深明大義，顧全大局，能屈能伸，善解人意，表現了很高的

我的犧牲精神，在大家心目中確是扎穩了根。因此，他要回來的消息，竟然會變成這流浪集團中罕有的喜訊。」趙滋蕃：《半下流社會》，頁 11。

⁸³ 「甕菜文章」即「平均成本低廉，固定資金甚少，正適合在香港這文化市場，大量傾銷滲水的作品。」趙滋蕃：《半下流社會》，頁 64。

⁸⁴ 趙滋蕃具有理科和哲學學習經歷，在德國讀了八年理科中學，抗戰時期原就讀湖南大學經濟系。一九五零年代初在調景嶺的難民區「白天作苦工，夜晚在肥皂箱上讀德文版的康德《理性批判》與尼采全集」。張瑞芬：〈趙滋蕃的文學創作及其時代意義〉，載《逢甲人文社會學報》第 12 期（2006 年 6 月），頁 30 及 32。

⁸⁵ 王鈺婷：〈冷戰局勢下的台港文學交流——以 1955 年「十萬青年最喜閱讀文藝作品測驗」的典律化過程為例〉，載《中國現代文學》第 19 期（2011 年 6 月），頁 101。

⁸⁶ 周芬伶：〈戰慄之歌——趙滋蕃小說《半下流社會》與《重生島》的流放主題與離散書寫〉，載《東海中文學報》第 18 期（2006 年 7 月），頁 201。

⁸⁷ 王劍叢：〈香港文學拓荒者——侶倫〉（1995），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，頁 90。

道德修養和精神境界」，其人物塑造「既是現[實]主義的，也是理想主義的」⁸⁸。

何慧甚至認為高懷「無懈可擊」，他「無私，勇敢，有領導者的才能，甚至連愛情也是美麗而幸運」⁸⁹。據文學理論家諾斯羅普·弗萊（Northrop Fyre）在《批評的解剖》指出的五類虛構作品中的主人公在行動力量上與其他人物以及所處環境的關係比較。在史詩和悲劇，若主人公在自然環境的限制下仍優於其他人，則他就是「人間的首領」，「他所具有的權威、激情及表達力量都遠遠超過我們，但是他的一切作為既受社會批評制約，又得服從自然規律。」⁹⁰至於喜劇和現實主義小說，若主人公既不優於其他人又無法超越所處的自然環境，則他就是一名普通人，「我們感受到主人公身上共同的人性，並要求詩人對可能發生的情節所推行的準則，與我們自己經驗中的情況保持一致。」⁹¹但在《窮巷》，作家房客高懷儘管無法超越所處的板間房生活困境，其權威及優越位置卻總是在其他非作家角色之上。這樣的文人角色亦明顯有別於戰後左翼文化思潮下的知識份子形象，例如戰後的香港電影《危樓春曉》（1953）就對望雲（張文炳，1910-1959）的原著小說《人海淚痕》（1940）有所改編，故事中的知識份子角色從有志於改造社會的理想主義者變為被批判、需經歷自我改造的被異化者。⁹²呂倫始終把高懷塑造成小說中的文人英雄，卻讓非作家角色杜全來承受一個悲劇英雄的命運。

⁸⁸ 袁良駿：〈呂倫小說論〉（1999），同上，頁 127-128。

⁸⁹ 何慧：〈現實主義小說的本土化——呂倫和舒巷城的小說創作〉（1984），同上，頁 189-190。

⁹⁰ 諾斯羅普·弗萊（Northrop Fyre）著、陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯：《批評的解剖》，頁 46。

⁹¹ 同上。

⁹² 陳智德：〈新民主主義文藝與戰後香港的文化轉折——從小說《人海淚痕》到電影《危樓春曉》〉，《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》，頁 153 及 157。

（二）同一屋簷下的文學互助

至於《太陽下山了》，舒巷城自覺把故事中的作家房客塑造成生活中的普通人，卻以未來發展潛力的高低來對作家角色進行力量劃分。在故事中，少年林江不僅被賦予主要視角，還在與作家房客張凡的潛在比較中佔上風。初次見面時，少年林江並不喜歡作家張凡這個「斯文人」，故只是冷淡應對與其的日常接觸。他對張凡的好奇始於得知後者是個作家，但他並不就此認為張凡應享有更多的優越感：「作家有什麼了不起！住在這兒，還不是跟我們一樣窮？……」⁹³ 之后，少年林江受到作家張凡越來越多的文學啟蒙，就連女房東對少年林江這個街童也另眼相看，認為他感染了作家張凡的「斯文」氣質。在逐漸成長的過程中，林江對家人及該區的鄰居表現出越來越多的關愛及同理心⁹⁴。與此同時，他開始顯示出比作家張凡更優越的特質，尤其是記憶力⁹⁵。更重要的是，少年

⁹³ 舒巷城：《太陽下山了》，頁 76。

⁹⁴ 若以舒巷城用「邱江海」的筆名發表的自傳性小說《艱苦的行程》為比較對象，《艱苦的行程》中的主人公邱江海的同理心發展有個過程。在從香港逃往桂林的路上，邱江海所親身經歷及聽聞的因戰爭引起的悲慘故事令他對人間以及對生活有更多反思並得到極大的磨練。至於《太陽下山了》中那位涉世未深的少年林江，他的同理心發展則較多經由閱讀而非經歷。

⁹⁵ 「記憶力」是舒巷城筆下那些心思細膩的文人主人公的重要特質。它有兩種指向和功用：一是對生命中美好的人和事的記憶，這些記憶可令人在悲觀失意時重拾對生命的希望。二是在大時代中個人為了保全生命而不得不燒毀歷史檔案以防遭到政治清算時，只好依靠自身的記憶力來記住重要的人和事。相應地，《艱苦的行程》和《白蘭花》的主人公分別體驗了這兩種記憶力。在《艱苦的行程》，主人公邱江海在回顧那位「純樸的、農民出身的抗日游擊隊員」時重獲希望：「那經歷，時間雖然短暫，但在我以後的回顧中，卻佔著相當重要的位置。它是一段難忘的、令人興奮的經歷。在我日後那染著塵污的記憶之窗上，它成為沖黑洗暗的無數清流之一，使我看到抗戰前途的光明的一面。」舒巷城：《艱苦的行程》（香港：花千樹，1999），頁 82。在《白蘭花》，主人公駱家明為了保全自身和朋友的安全，不得不燒毀抗日題材的書籍和文藝小說，就連他和受迫害而慘死的馮老師之間唯一的紀念品（即那份同時刊登了他和馮老師的文章的報紙副刊的剪報）也無法倖免。為此，家明只好以個人記憶來安慰自己：

「為了安全，我把馮老師留下給我的僅有的紀念品也燒掉了。

可是，我想，又有什麼能夠把我記憶中的馮老師的影子燒掉呢？」舒巷城：《白蘭花》（香港：花千樹，1999），頁 278。

林江是文藝的希望所在。舒巷城早在故事開頭就將孩子與藝術家等同起來，並預示了孩子優於成人：「孩子們是幸福的。藝術家是幸福的」；兩者的共通之處在於「永遠發現新的東西，發現可愛的東西」。相反，「成人們不是藝術家」，這是因為他們「看慣了，麻木了」⁹⁶。對比起作為文學啟蒙者的作家張凡，論者較多關注少年林江的角色塑造。例如，趙稀方認為「張凡是僅次於林江的一個主要人物，是小說中理想的化身」⁹⁷。陳智德指出，張凡「作為外來者的角色」，他在融入西灣河社區後，「感受到人性超越的力量」。同時，他通過介紹林江閱讀一系列的寫實主義文學作品，令林江獲得「文化的啟迪」，林江於是「對生活有新的體悟和更實在的追求」⁹⁸。馬輝洪從「成長小說」的角度進一步指出，張凡的出現之於林江是「成長的『召喚』」，林江在張凡的引領下從「當下街童式的生活，指向未來成為作家的理想」⁹⁹。陳建忠則從「地誌書寫與本土意識」的角度出發，認為林江把「對寫作的興趣」與「他對窮街的體驗結合起來」，這個作家夢也是「為對抗庸俗讀物、都市文明的思考的反映」¹⁰⁰。在此基礎上，王宇平指出《太陽下山了》中林江這個角色是舒巷城對自己的另一個短篇〈石狗仔〉（1959）中的主人公進行的改寫¹⁰¹。林江作為「中心人物」、「線索人物」，

⁹⁶ 舒巷城：《太陽下山了》（香港：花千樹，2013年），頁2-3。

⁹⁷ 趙稀方：〈香港文學本土性的實現——從《蝦球傳》、《窮巷》到《太陽落山了》〉，載《世界華文文學論壇》，頁10。

⁹⁸ 陳智德：〈「巷」與「城」的糾葛——舒巷城文學析論〉，載《城市文藝》，頁43。

⁹⁹ 馬輝洪：〈理想的憧憬——論舒巷城《太陽下山了》的成長主題〉，載《現代中文學刊》，頁56。

¹⁰⁰ 陳建忠：〈冷戰迷霧中的「鄉土」：論舒巷城1950、60年代的地誌書寫與本土意識〉，載《政大中文學報》第22期（2014年12月），頁176。

¹⁰¹ 在故事開頭，敘事者「我」就提示自己將要講的是已故的童年時期好友石狗仔的故事，並提及石狗仔記性好，擅長講武俠小說。這種技能後被《太陽下山了》中的少年林江繼承。可見，少年林江這個角色帶有混合成分。

是《太陽下山了》的「隱含作者」和「穩定而豐富的抒情主體」¹⁰²。有關「成長」這一話題，黃淑嫻曾總結過一九五零年代以中國內地南來香港的經歷為成長旅程的香港成長小說的三種方向¹⁰³，其中，在以「回憶」作為「成長的指引」的作品中，回憶的功用是令敘事者重新審視和理解自己過往在內地的生活經歷而非旨在「化解敘事者在香港現實中面對的問題」¹⁰⁴，相比之下，《太陽下山了》中的林江作為土生土長的未來文人，其成長則始終扎根於香港本地。

另外，從時代背景可推斷《太陽下山了》的其中一個現實指向是彼時社會的「難童」¹⁰⁵或失學兒童問題¹⁰⁶以及在顛沛流離或「處處無家處處家」¹⁰⁷的生存境況下人與人（尤其是文藝愛好者之間）在知識流通上的互助以及互通，這在舒巷城的其他長篇作家小說如《艱苦的行程》和《白蘭花》有更加明顯的體

¹⁰² 王宇平指出，首先，林江的聲音先於其出場；其次，「『多年之後』的聲音」在文中幾次突現，「隱藏著回憶性的敘事框架」。因此，「在同一本小說中，讀者也其實看到多年以後，成年林江寫成了張七皮和莫基仔的故事，完成了少年林江的夢想」。王宇平：〈抒情與越軌——重讀舒巷城小說《太陽下山了》〉，載《華文文學》總第 133 期（2016 年 2 月），頁 116-118。

¹⁰³ 黃淑嫻認為，一九五零年代的香港成長小說與歐洲成長小說的不同之處在於前者聚焦故事主人公所處的社會狀況。其中可見三種模式：第一種模式是以回憶來表達懷鄉之情並進行反思，具體例子有百木的小說。第二種模式以漁家女為理想女性，如黃谷柳的《蝦球傳》。第三種模式則是以城市女性為墮落的代表，如曹聚仁的《酒店》。詳見黃淑嫻：〈香港旅程：論五〇年代香港成長小說的三種方向〉，載梁秉鈞、陳智德、鄭政恆編：《香港文學的傳承與轉化》，頁 148。

¹⁰⁴ 同上，頁 141。

¹⁰⁵ 據黃谷柳，他於四十年代末寫作《蝦球傳》是由於在戰時和戰後的香港接觸了很多「苦難的兒童和少年」並有所觸動，想「記錄下他[一個普通常見的難童]的生活、情感和思想」。谷柳：〈在摸索中——學寫長篇小說的經過〉，谷柳等：《在摸索中》（香港：學生文叢社，1949），頁 2。

¹⁰⁶ 有關戰後香港學生人數，在 1945 年至 1954 年間，只有少數兒童有機會上學，「1947 年政府承認全港有五萬多名失學兒童；上中學的更少，平均每四名小學生之中，只有一人升讀中學」。麥尚玲、方駿：〈1930-1950 年代香港基礎教育的發展與挑戰〉，《基礎教育學報》第 16 卷第 2 期（2007 年），頁 5。在《太陽下山了》，林江的家庭由於經濟困難，為了能讓弟弟小松讀小學，林江在小學畢業後並沒繼續升學，因而成為失學兒童。

¹⁰⁷ 據舒巷城，此句出自一間小旅店門外的對聯「年年難過年年過 處處無家處處家」。同時，它也是故事中的主人公邱江海對他的「大疏散」期間生活的總結。舒巷城：《艱苦的行程》，頁 212。

現。¹⁰⁸在《太陽下山了》，這種互助可見於板間房生活中作家房客與失學兒童相遇後經由文學閱讀來實現知識和創造力上的互通及相互影響。不僅作家房客張凡能在重讀和精讀文學名著中吸收到「永遠是新鮮的東西」，少年林江也在閱讀張凡借給他的書中沉入小說的世界並感到「真正的安靜」。¹⁰⁹然而，舒巷城在這部小說中對文學閱讀之於孩子的（教育）功能過於理想化。這首先體現在以林江為代表的孩子透過想像力超越現實生活的困頓：「孩子們說鯉魚門的太陽是全香港最大最美的太陽；自然到了晚上，也會說鯉魚門的月亮是全香港最亮最美的月亮。成人們呢，很少有這種發現。太陽下，他們看風景，只能看到陽光普照着岸上窮街和自己的破鞋……」¹¹⁰其次，孩子能以非親身經歷的方式認識這個世界¹¹¹，例如林江可從水中的月亮倒影幻想他從未見過的雪的樣子¹¹²；以及愉快閱讀文學作品並進行自我反省，就如林江從作家張凡送給他的少年讀物

¹⁰⁸ 《艱苦的行程》中的主人公邱江海在桂林的印刷廠工作時，曾在工餘時間教同事英文，被對方稱為「補習老師」。與此同時，又因這位同事的文學藏書很多，邱江海得以借閱圖書（甚至是作家的原稿），並學習如何寫作：「話說回來，過的雖然是相當清苦的生活，個人卻相當喜歡這份職業的。喜歡的原因有幾個。一，范乃基的藏書相當多。二，我有頗多機會看到作家們的原稿，從中學習如何修改自己的習作。三，忙的時候自然很忙，不忙的時候，空得可以寫稿子。四，晚上工餘之暇，更加可以『光明正大』坐在『自己』的寫字枱前做個人認為有意義的事了。」舒巷城：《艱苦的行程》，頁 93-94。另外，無論是在《艱苦的行程》還是《白蘭花》，其中的文人主人公都提及自己第一篇在報紙副刊上發表的「習作」，經由「文藝『老師』」指導或修改。

¹⁰⁹ 舒巷城：《太陽下山了》，頁 186。

¹¹⁰ 同上，頁 2。

¹¹¹ 在《白蘭花》，對於喪偶多年的父親與年輕女子戀愛一事，主人公駱家明感到容易接受並認為這是文學閱讀的功用：「在那幾分鐘裡，是不是文學作品——那些我閱讀過的文學作品——在我的幼稚的思想裡突然迸發出一陣火花。它仿佛使我看到我從未經歷過的人生！」舒巷城：《白蘭花》，頁 33。

¹¹² 「他身旁那個漢子扯了一下魚線。水面上登時閃了幾閃——蕩漾着一片美麗的銀光。他沒有看過從天上落下來的真正的雪。他想，雪也許是那樣的吧？」同上，頁 11。

中找到樂趣並跟着故事發展思索主人公的處境¹¹³。甚至，林江不僅戲言自己為「跑江湖的魔術師」¹¹⁴，還夢見自己是本區的小作家¹¹⁵，他模仿說書人講故事¹¹⁶，透過虛構作品對聽眾或讀者施加魔力¹¹⁷。在全知視角與角色視角的切換之間，舒巷城以一種漸進的敘事方式突出文學語言這一問題如何萌生於林江的思想中並成為其說故事或日後從事創作時將重點處理的問題。林江對說書表演以及文學閱讀的興趣使其能從口語及書面語這兩方面處理語言轉譯的問題，他用孩子和普通人容易理解的語言來傳達故事內容。再如，林江覺得《水滸傳》的小說「難讀」所以無法完全看懂，卻從張七皮那裡「聽得明明白白了」¹¹⁸。但作為故事的傳播者，他認為張七皮的語言「難懂」，於是又改用他弟弟「能夠明白或最低限度會意的字眼」，那其實是「西灣河孩子們日常談話所採用的語言」¹¹⁹。

三、愛名重利的文人英雄

《窮巷》和《太陽下山了》作為具有一定自傳色彩的小說，侶倫和舒巷城

¹¹³ 林江在閱讀張凡送給他的翻譯小說時不再感到寂寞。小說講述的是一個無家可歸的孩子跟着賣藝人到處流浪的故事。林江邊看邊代入人物的角度：「太陽下山了……天漸漸黑下來。他們錯過了宿頭，前面又沒有村莊——怎麼辦呢？怎麼辦呢？林江尋思着……」同上，頁 152。

¹¹⁴ 同上，頁 10。

¹¹⁵ 林江夢見作家張凡與十九世紀英國寫實主義作家狄更斯、《水滸傳》作者施耐庵與講古佬張七皮分別在談話，期間有人問林江是誰，有人回答他是「泰南街的一個作家的徒弟」。同上，頁 144。

¹¹⁶ 在〈石狗仔〉，第一人稱主人公也以說書人的口吻來講述兒時朋友石狗仔的故事：「我現在講的是石狗仔的古仔，唔知《天堂妙景》啱唔啱駛。」舒巷城：〈石狗仔〉（1959），載《鯉魚門的霧》，頁 95。

¹¹⁷ 林江在家裡向媽媽和弟弟演繹他從講古佬張七皮學到的說故事本領，不僅媽媽聽到入迷並感到佩服，弟弟也能進入林江所創造的故事空間並開始想象。同上，頁 22 及 50。

¹¹⁸ 同上，頁 61。

¹¹⁹ 同上，頁 49。

將其對純文藝的執著追求投射在其中的作家角色。對於《窮巷》中的作家高懷，黃志江認為，高懷這個角色可以說是侶倫的「自畫像」。侶倫以其作為「傳聲筒」，談及自己的身世，甚至將「職業文人」自嘲為「文丐」。¹²⁰ 在〈說說《窮巷》〉（1979），侶倫特別指出他在生活上最艱難的時期創作了《窮巷》。他自認「始終不能把生活的擔子從筆桿上卸下來」。侶倫在日佔時期到鄉村教書，寫過四本記錄流亡期間生活的《戰時日記》（可對照作家高懷寫的《抗戰時期的新聞記者》）。戰後，這位「向水屋主人」靠賣文為生，深夜在火水燈下爬格子，為應付房租和生活費，也試過向人「度水」¹²¹。這些生活細節都與《窮巷》中作家高懷的生活境況一一對應。在對待文藝的態度上，侶倫與高懷都反對書寫「死人復活」的黃色小說。他認為在戰後初期社會的「失常狀態」下，「文化事業沒有應得的地位」¹²²。他把「文藝工作者」與「文化商人」區別開，指出當時文化市場上有兩種趨勢，一是作品中只有文化商人而沒有作者；二是中篇小說變得最受讀者歡迎¹²³。因而侶倫認為《窮巷》的特殊意義在於它「純粹依循個人的意志」，是他「高興寫」的作品¹²⁴。

從侶倫的文藝觀來看，首先，侶倫信奉「文如其人」的原則¹²⁵，藉着撰寫

¹²⁰ 黃志江：〈從侶倫《窮巷》看戰後的香港社會〉（2010），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，頁233。

¹²¹ 甘豐穗：〈侶倫寫作決不「去住先」〉（2001），同上，頁34。

¹²² 侶倫：〈谷柳在香港的日子〉，載《向水屋筆語》，頁94。

¹²³ 侶倫：〈前記〉，《寒士之秋》（香港：星榮，1954），頁2。

¹²⁴ 侶倫：〈合訂本題記〉（1957），載《窮巷》，頁4。

¹²⁵ 有趣的是，徐訐在中篇小說〈筆名〉正呈現了一種「文不如其人」的情形。這個故事講述的是文學編輯及詩人「我」夾在一對文藝夫婦之間，後者互相隱瞞作為業餘作家或詩人的身份。隨着故事的發展，妻子因愛上丈夫以筆名發表的小說而誤以為自己愛上另一個人，丈夫也以為妻子以筆名發表的詩作是出自一位與「我」有感情瓜葛的陌生女子的手筆。在小說中，徐訐以文學編輯「我」的視角來見證文學風格與作家本人之間的「奇怪的矛盾」，就如女詩人外表大方優雅，但她的詩作卻充滿着如火一般「不可壓抑的內心的哀呼」。徐訐：〈筆名〉，《鳥語》（台北：中正書局，1979），頁29。

自傳的執念或強烈的心理暗示，其作品中的敘事者或主人公與作家侶倫本人的距離較近。在〈自畫像〉（1957）一文，侶倫回顧了上世紀三十年代他所在的「文藝茶話會」有個「自畫像」的小項目，要求各人寫一篇講自己的文章，他本人也因此寫過一篇「平淡的獨語」。他邊回顧這段經歷邊反思，自認為沒有一篇稱心的作品。一方面，他提示自己還有時間，因而要保持寫作的「向上心」、「繼續寫下去」；另一方面，他嘲笑自己「不會寫出了什麼」和「沒有寫自傳的資格」¹²⁶。在《紫色的感情》，作家主人公薛嘉靈寫道：「『自傳』我一定寫的」¹²⁷。這部兼具長篇小說和散文特質的作品就如歌德在《少年維特的煩惱》那樣以標有日期的書信體來表達單一寫信人的內心獨白。可以說，《紫色的感情》也是侶倫的一幅「自畫像」，其中的自我指涉有關侶倫對待文藝工作的態度、觀點及其過往作品的接受情況，這主要表現在六個方面：（一）熱愛「新文學」¹²⁸；（二）憎恨黃色小說¹²⁹；（三）認為「人如其文」¹³⁰；（四）有撰寫自傳和長篇

¹²⁶ 侶倫：〈自畫像〉（1957），原刊於《文藝世紀》（1957年1月），載許定銘編：《侶倫卷》，頁336-339。

¹²⁷ 侶倫：《紫色的感情》（香港：星榮，1953），頁77。至少從表面來看，寫稿謀生的壓力與撰寫自傳所需投入的時間和精力是主人公薛嘉靈遲遲未能動筆的主要原因。

¹²⁸ 在〈序曲〉，敘事者「我」感歎說：「在香港的社會環境，這樣一個女性會愛上新文學，在我看來，不算奇怪也可說是稀罕的事。」同上，頁1。

¹²⁹ 主人公薛嘉靈寫道，「我很歡喜你對於寫黃色小說的所謂『作家』和我有同樣的憎恨，我的確是深深憎恨的；香港的文化全給這一類『自視儼然』的敗類弄糟了！從戰前以至戰後，都有人勸誘我寫那一類的東西，他們認為用我的技巧和筆調去寫一定成功。但我一直堅決拒絕！」侶倫：《紫色的感情》，頁53。在〈寂寞地來去的人〉（1979）一文中，侶倫亦提到新文藝在香港扎根後，有部分新文藝工作者轉而迎合讀者口味，「換了筆名去寫連載的章回體小說」。侶倫：〈寂寞地來去的人〉（1979），載《向水屋筆語》，頁31。

¹³⁰ 薛嘉靈寫道，「如果『作品可以代表作者的為人』這話是真的，則我的作品裡總有若干『我自己』的成份，然而能夠表現出來的又是如何微薄呵！」在〈序曲〉中，敘事者「我」也認為薛嘉靈的小說不是「製作」出來的，而是「寫」出來的，人和作品分不開來，這是少有的。侶倫：《紫色的感情》，頁40及頁3。

小說的打算；（五）過往作品被認為帶有異國情調¹³¹；（六）擔憂題材枯竭¹³²。

可以說，《紫色的感情》中的作家薛嘉靈與侶倫本人的交集是在文藝觀點和創作難題方面，《窮巷》中的作家高懷與侶倫本人的交集則發生在現實生活的層面。前者前景化了文學作家反思性的內心活動，後者則突出了作家如何應付一時一地的生存壓力。儘管《窮巷》中的作家高懷對寫作並未有過多的反思，但從侶倫的寫作自述來看，這個角色的意義並不在於其作為人物所透露的作家反思，而在於呈現一個作家如何在客觀條件的貧乏下堅持文學創作。在小說中，作家高懷始終保持樂觀積極的心態，堅持奮鬥，並對前途充滿信心¹³³。由此至終，高懷都處於創作的過程之中，他在僅有的閒時致力於寫作他的自傳式作品，那是他來港生活的主要目的。一旦寫就，即便是流離失所的難題也無法擊倒他：

因為有了準備走的決心，高懷已不再為長久的生活計劃打算，只是集中精神在他那本書的寫作上。……他的書終於寫好了。他寫了十五萬字光景。……至於能不能出版得成功，這問題還不放在心上；只要看見花了幾個月斷斷續續的精神去從事的工作，到底達到完成的目的，他感到放

¹³¹ 不少論者指出侶倫的早期作品帶有異國情調。例如，盧瑋鑾認為侶倫早期小說的異國情調體現在「內涵思想，和作者本身的氣質和意向」，這是由於侶倫深受西洋文學的影響並接觸了某些外國觀念。盧瑋鑾：〈侶倫早期小說初探〉（1988），載黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，頁 69。

¹³² 在〈序曲〉中，S 小姐問敘事者「我」：「你們寫小說的，會有感到題材枯竭，以至寫不出東西的時候嗎？」侶倫：《紫色的感情》（1953），頁 4。儘管「我」認為資深的作家能從生活中發現題材，但從後文薛嘉靈對靈感的渴求可知，這是小說家必須面對的難題。因此，在《紫色的感情》中，侶倫以薛嘉靈之口提到但丁的靈感泉源——Beatrice。可以說，S 小姐對於薛嘉靈的意義也在於此。薛嘉靈將他和 S 小姐的愛情看成神聖，認為自己因她而有光。他在信中對 S 小姐的稱謂從「人」變成「我的詩，我的夢」。侶倫：《紫色的感情》，頁 186。

¹³³ 高懷慶幸自己還有地方「賣點文章」。就當時社會上所有人的生活苦況，他對白玫說：「人有時是應該安分的，但是在安分中卻不能忘記奮鬥，而且，必須對於生活不失望，對於前途有信心！」。侶倫：《窮巷》，頁 51。

下了一個重擔，有一種非常輕鬆的心情。¹³⁴

在小說背後，《窮巷》作為侶倫娛樂自己的作品，寄託了他對創作自由的理想。在〈寒士之秋〉的「前記」（1953），侶倫特別指出彼時靠「賣文為生」的文藝工作者是苦悶的，在作品的題材、性質、字數上都要面對「種種不成文法則的拘束」，不得不「削足適履」，難以「自我舒展」¹³⁵。在〈寒士之秋〉，作家敘事者以日記的形式記錄了自己在寫作「長篇小說『長街』」¹³⁶時的生活境況。從字面意思和出版時間來看，「長街」似乎指的是《窮巷》。從內容看來，這篇小說中的作家角色不斷訴說文人在窮困、不安定的生活環境中堅持創作之難，而這種艱辛對於寫作長篇小說的作家尤甚¹³⁷。小說中的作家和侶倫其他小說中的文人（如《窮巷》中的高懷）一樣，在房租和家庭日常開支的壓力下只能在安靜的深夜於各種書桌的替代物上進行寫作。¹³⁸在此，侶倫似乎藉〈寒士之秋〉及其前記來強調《窮巷》是他逆文化市場潮流而為的作品：

在我們的文化市場上更有一種趨勢：連作品的形式也被判定了它們本身的命運。據說：長篇小說頁數多，書價貴，不適應一般讀者的購買力；短篇呢？內容不夠味，讀者不喜愛。最適合的還是中篇作品；為的是頁數不多不少，而且由頭至尾是一整個的故事；因此為讀者所歡迎。姑勿

¹³⁴ 同上，頁 228。

¹³⁵ 侶倫：〈前記〉（1953），《寒士之秋》，頁 1-2。

¹³⁶ 小說中的文人「我」在日記上寫道：「這部書『長街』」我被預約了已不少時日，可是為着生活和人事的困擾這種關係，始終還不曾完成交出來，這是我長時期的一件沉重的心事。」侶倫：〈寒士之秋〉，《寒士之秋》，頁 17。

¹³⁷ 同樣的處境可見於傑克《心上人》中的文人主人公寫作長篇小說時的生活狀況。

¹³⁸ 據一九四零年代與侶倫同為《華僑日報》「文藝週刊」撰稿人的作家黃蒙田（1916-1997），侶倫當時住在狹窄的板間房，以空的木箱作為書架和書桌。每晚深夜，他在房東關掉電視且其他住客熟睡後才開始寫作。戰後十年，侶倫沒有固定收入，他只能賣文為生，常常是「一手交稿，一手收錢」。轉引羅琅：〈侶倫與《窮巷》〉，《作家》總第 41 期（2005 年 11 月），頁 71。

論這是有所根據的事實，還是一種偶然的現象；但至少對於從事寫作的人又是一道「封鎖線」。¹³⁹

於是，侶倫自認為題材不隨俗、內容不說教、字數是長篇小說篇幅的《窮巷》是他在文學創作上的一次自由舒展的嘗試，作家高懷因此分有侶倫寫就該小說的滿足感。在此，侶倫及其筆下的作家高懷呈現出一種以寫作來娛樂自己、以腦力勞動為主要生產方式的文人英雄形象。這類文人英雄保留了中國傳統社會中的士大夫意識。作為讀書明理的人，他們是「民間社會的領導階層」，負有維護政治、文化秩序並對政治和社會進行批評的責任。¹⁴⁰ 然而，儘管侶倫因在作品中表達對社會的不滿和批評而被認為是「社會批判者」¹⁴¹，但與早期作品〈爐邊〉中的文人形象相比，則從中可見侶倫及其筆下的文人角色對於自己所不滿的對象既未明確指明，所表達的憤怒亦有所減弱。這或可從侶倫的電影劇本寫作取向找到解釋。據侶倫的憶述，戰時他在內地寫過「另一種風格」的電影劇本《大地兒女》。這個劇本以抗戰時期為背景，講述一間舊屋中由本地人、難民、教書匠、街頭占卜者、扒手、妓女、刻薄的包租婆組成的微型社會以及其中的小市民生活。¹⁴² 相比之下，五十年代初的作家小說如傑克《心上人》，作家主人公卜八直接對提出不合理的出版合同的書局老闆發洩憤怒¹⁴³。另外，若

¹³⁹ 侶倫：〈前記〉，《寒士之秋》，頁2。

¹⁴⁰ 余英時：〈中國知識份子的邊緣化〉（1991），《二十一世紀》總第15期（2003年6月）。

¹⁴¹ 例如，蔡益懷認為高懷是「社會批判者」，因其「清醒地」指出「社會許多複雜因素」為他們盡了力也無法過上安定生活的原因。蔡益懷：〈香港小說中的平民性〉，《想象香港的方法：香港小說（1945~2000）論集》，頁104。

¹⁴² 侶倫：〈我的劇本和影片——「我與電影界」續完〉，《大公報》（1983年10月1日），頁15。

¹⁴³ 對於書局老闆提出要以一千元的高酬買斷卜八的長篇小說的版權並可對作品進行任意增刪，卜八「憤然把草約擲在桌上」並說道：「我寫這本書，即使把心血全部報效；年餘的一宿三餐之費，也不止一千塊錢。何況著作者也有著作者的人格，他對讀者負着良心上的責任，豈能任人增刪塗抹？甚至過問之權都被褫奪了。我個人的人格不足惜；今天若在這張合約上簽了字，開著作界窮斯濫矣的先例，使以後的作家都

從小說的結局來看，《窮巷》中的文人主人公甚至前路不明。以布赫迪厄的「場域」論述觀之，《窮巷》作為侶倫文學生涯的一個晚期風格，在其中侶倫加強了對板間房即社會縮影的描寫、去除了感傷色彩和異國情調¹⁴⁴，卻始終以他對寫作長篇小說的堅持為一種抵抗市場的姿態，體現了文學場域中的參與者為增加或保持資本而在競爭性的遊戲過程中既適應又嘗試部分地改變遊戲規則¹⁴⁵。另外，從中亦可見文化生產場域中一個常見的悖論。具有「愛名」傾向、長期以「現炒現賣」的方式煮字療飢的侶倫及其筆下的作家房客無法亦並非要放棄市場，在顛倒的經濟邏輯主導下，他們僅僅是文化市場中的文學勞工，其「社會高貴性」在於其經濟資本與其在文學場域中所獲得的象徵資本成反比。這是由於真正的藝術品「無可估價」、「沒有商業價值」且沒有市場，藝術家的「純粹生產」其實是將作品的消費者限定為其他既是生產者又同時是競爭者的人。¹⁴⁶因此，儘管高懷辛苦寫就的長篇小說不同於其日常急就章寫成或翻譯的「吃飯文章」：「高懷從中[舊西洋雜誌]選了一些即使陳舊卻還偏僻的東西譯出來，寄

受這人格污辱的影响！如何對得起同業？算了！算了！我寧可窮，也不能賣稿給你！」傑克：《心上人》（香港：基榮出版社，1951），頁32。

¹⁴⁴ 盧瑋鑾認為侶倫的早期小說具有三個特徵，分別是「異國情調」、「感傷色彩」和「愛情主題」。在這個階段，侶倫筆下的男主角「往往帶着落落寡歡、寂寞孤高的性格」，作家本人與角色同樣「沉鬱、感傷」。另外，侶倫早期小說的主角名字以及生活方式都帶有異國情調，這是由於侶倫創作初期受到西洋文學以及某些外國觀念的影響。盧瑋鑾：〈侶倫早期小說初探〉，頁71。在《窮巷》，「愛情」也是故事中的主題之一，可見這是貫穿侶倫整個創作生涯的重要主題。

¹⁴⁵ 據布赫迪厄，場域中的參與者或遊戲玩家「為了增加或保存其資本、籌碼的數量而參加遊戲，並符合遊戲的暗中規則和對遊戲及其賭注再生產的先決條件」。同時，他們也可以「在遊戲中部分地或完全地改變遊戲內在的規則」。因此，參與者或遊戲玩家要根據其在遊戲中的「相對力量」以及所佔位置，對「遊戲策略方面的傾向性」進行取捨。具體來說，遊戲的「策略」不僅取決於其所佔資本的數量與結構以及客觀上的勝算，還取決於他的這些資本的數量和結構在「時間演變」中的效應以及他的「社會軌跡和性情（習性）在時間演變中所起的作用」，而「性情（習性）」建構自其與「明確的客觀機遇分佈」的長期互動之中。詳見包亞明譯：〈場的邏輯〉，《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》，頁144-145。

¹⁴⁶ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）著，石武耕、李沅沅、陳羚芝譯：《藝術的法則》，頁144-146。

到報紙的副刊去換點稿費。這只是一種生活的手段，卻不是他的目的。他主要的工作是那本《抗戰時期的新聞記者》的著作。」¹⁴⁷然而，這本著作同樣是作為商品並取決於出版社是否接受並願意出版，這甚至決定了困頓文人高懷能否保有對「前途」的信心：

「也許我會離開這裏，到別的地方去。我們是有前途的！」

「到哪裏去？」

「到哪可以去的，遙遠一些的地方。但這是將來的事，至少也得等我的書能夠出版，換到了錢作旅費才行。」¹⁴⁸

作為難民社會中的困頓文人，作家高懷與侶倫的「社會高貴性」則主要體現在作家始終保有「良知」並拒絕生產那些其視為「低級趣味」的黃色小說，並繼續堅持自己「先進」的文藝理想。這可見於高懷在解釋自己為何不寫黃色小說時談及的香港的通俗文化：「在香港，凡是應該走在社會前頭的東西都走在社會後面；應該領導群眾的東西都變成追隨群眾的東西。」¹⁴⁹相應地，身為「新文藝作家」的侶倫寧可挨餓，也不願意寫鴛鴦蝴蝶派小說或通俗小說。因此，「戰後從五十年代中期、整十年有人認為他一直是當一名意義和失業相關的『自由職業』者」¹⁵⁰。另外，侶倫及其筆下的作家角色的「社會高貴性」，也體現在具有「愛名」傾向的文人與普通市民在視野和路途上的二分，又指向了布赫迪厄與葛蘭西（Antonio Gramsci）關於「知識份子」所代表和追求的共同利益這一問題上的分歧。布赫迪厄認為葛蘭西所提出的「有機知識份子」（organic

¹⁴⁷ 侶倫：《窮巷》，頁 69。

¹⁴⁸ 同上，頁 222。

¹⁴⁹ 同上，頁 94。

¹⁵⁰ 羅琅：〈侶倫與《窮巷》〉，《作家》總第 41 期（2005 年 11 月），頁 71。

intellectual) 是個迷思，這是由於後者將知識份子「降格」至「無產階級的旅伴」(“fellow travellers” of the proletariat) 或使其自行充當無產階級的代言人，妨礙了知識份子捍衛自身利益並影響其獲取有效實現共同事業的手段。¹⁵¹ 在布赫迪厄看來，知識份子不同於作為被統治階級的無產階級，他們是統治階級中的被統治者，具有習性上的認同基礎，追求的是能顯示個體或群體特性的「區隔」(distinction)，他們始終享有一些特殊利益或優越條件(privileges)，這是支撐知識份子追求共同利益的基礎。在《半下流社會》，文人主人公王亮的文章公司體現了文化生產場域中的參與者具有混合的經濟目標或趙滋蕃在控訴上流社會以外「對於資本主義的曖昧性」¹⁵²。這個「文章製造場」實行集體創作制度，以王亮的女友李曼為名義，「傾銷」能獲得編者好評、讀者喜愛的「產品」(包括創作、創作論、書評、哲學、政治、經濟、法律等專業文章以及英美雜誌翻譯)來賺取佔半下流社會總收入一半以上的稿費，而李曼只寫過「那些感情豐富的詩」。¹⁵³ 但在《窮巷》，從頭到尾只有高懷這個抱持職業良知和「先進」文藝理想的文人具有將作品轉換成名利的可能，這也是他為這個窮家解決一個又一個的生活難題以及擔當領導群眾的知識份子所依賴的先決條件。

¹⁵¹ 布赫迪厄又舉例德國哲學家胡塞爾(Husserl)以「人類的公僕」來形容哲學家，指出這是以公共性的誓言來「束縛」知識份子，令其承擔普遍知識份子的義務。詳見 Pierre Bourdieu, Gisele Sapiro trans.: “Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectuals in the Modern World.” *Poetics Today* 12.4 (1991), pp. 668-669.

¹⁵² 王鈺婷認為這個文章公司既「依附於商業文化市場的經濟運作」，又「充分利用這無所不包的建制」。並且，這部小說也因作家的右派立場而與彼時的美援文化相適應，因而具有選題上的「正確性」。王鈺婷：〈冷戰局勢下的台港文學交流——以 1955 年「十萬青年最喜閱讀文藝作品測驗」的典律化過程為例〉，頁 101。

¹⁵³ 趙滋蕃：《半下流社會》，頁 83-84。

四、未來小說家的寫作養成

至於《太陽下山了》的作家張凡和少年林江，李卓賢認為舒巷城的早期作品（如《太陽下山了》）抒情色彩較濃，「自我的指涉性強，較多心理描寫」，並引述了舒巷城談及的「生活」¹⁵⁴之於藝術的意義：「一部小說或一首詩，是一件反映人生的藝術品，所以最重要的是生活的積累。」¹⁵⁵事實上，在這部小說中，舒巷城首次使用「舒巷城」這個他日後較常用的筆名。同時，他也承認故事中的林江因帶有自己的影子而有種親切感。¹⁵⁶作家本人與其筆下的小作家角色一樣，具有普通人所欠缺的敏感性¹⁵⁷，呈現出一種「入世知情」（理解人情）¹⁵⁸的浮世畫家形象。在這點上，《白蘭花》和《艱苦的行程》與《太陽下山了》一脈相承，其中的文人主人公同樣熱衷於為所在的城市及其居民進行「速寫」，前者為淪陷後的香港作記錄¹⁵⁹，後者在日記中既寫個人遭遇又有意識地描繪城市印象¹⁶⁰。相對於文藝工作者侶倫對於文化市場的重視，舒巷城作為「非專業作家」

¹⁵⁴ 舒巷城承認，戰時他在內地所經歷的「顛沛流離的生活」是一種「生活的磨練」，令他對人和事的看法發生改變：「那段經歷使我對現實和人生有另一種體味。我以前寫過一些抒情小詩，其中關於『漂泊』、『遠行』之類的事並非『閉門造車』的呢。」詳見司徒志仁整理：〈訪問舒巷城先生、李怡先生〉，載《學苑》1973年（訪問日期：1973年9月29日）。

¹⁵⁵ 李卓賢：〈論舒巷城作品的抒情性〉，載《香港亞洲研究學會第八屆研討會》（香港：香港教育學院，2013年），頁5-6。

¹⁵⁶ 〈作者談創作與《太陽下山了》〉（1979），載舒巷城：《太陽下山了》，頁236。

¹⁵⁷ 在《太陽下山了》，舒巷城也把少年林江塑造成一個天性敏感的人。

¹⁵⁸ 舒巷城：〈一點個人的體驗〉（1969），載《回聲集》（香港：花千樹，2002年），頁xi。

¹⁵⁹ 詳見《白蘭花》第三十章。

¹⁶⁰ 「把個人的遭遇寫到這裏的時候，我想調轉筆頭為貴陽『速寫』一下。那『速寫』是我當年對它某一方面的印象。」舒巷城：《艱苦的行程》，頁206。

¹⁶¹或「業餘寫作者」¹⁶²以及文學學徒或「未來的小說家」¹⁶³，則更多思考文學語言、技巧、題材以及對人的關懷。

就《太陽下山了》來看，首先，在小說敘事上，這部小說具有後設小說式的「構架」(frame)。從中可見三個層次的「我」，包括身為作者的「我」、正在進行敘述的「我」以及作為故事主體的「我」。為了增加敘事層次，舒巷城先是以一個講述賣藝人與孩子的「翻譯小說」為題意¹⁶⁴，然後透過作家張凡來寫少年林江與講古佬張七皮的短篇故事。值得玩味的是，張凡無意中把林江寫進這個短篇，但把自己塑造成講古佬張七皮，這被少年林江一語道破。在重複閱讀中，少年林江甚至覺得自己正在讀一篇「自己寫的小說」¹⁶⁵。為此，舒巷城不僅交叉使用了全知和角色視角，還將自己的影子投射並來回切換於作家張凡與少年林江之間。少年林江認為作家張凡筆下的講古佬張七皮和莫基仔不如真人，

¹⁶¹ 在〈幽默的苦惱〉，作家主人公鄭風由於失業，為了維持全家的生活，他從「業餘寫作者」變成「專業作家」，為報刊撰寫長篇連載小說。經歷幾年的「職業化」寫作，他「已經懂得怎樣製造『仕女』式『動人』的情節了。」但逐漸地，他發現自己的想象力已經耗盡，作為一個根據生活經驗進行書寫的作家，他發現自己難以下筆，無法為一份幽默雜誌寫一個幽默的故事：「他從生活裡得到的肚子裡的一點幽默，都已經『擠』乾了，可以寫的都已經寫過了。」舒巷城：〈幽默的苦惱〉（1974），載《玻璃窗下》，頁148及152。實際上，以生活經驗為素材的寫作方式也常見於寫實主義文學中，如何如實地書寫自己未體驗過以及未曾經歷過的人和事也是寫作中的一個常見難題，例如傑克《心上人》中的文人主人公卜八處身寫實主義作品流行的時代，在寫作長篇小說時也遇到同樣煩惱：「儘管閉目遐想，神遊太虛，寫來總難以逼真。」傑克：《心上人》，頁24。

¹⁶² 在〈一點個人的體驗〉（1969），舒巷城自稱為「業餘寫作者」，認為掌握文學技巧是一個寫作者要終生學習的事。此外，他也常常苦思文學構思。舒巷城：〈一點個人的體驗〉（1969），載《回聲集》，頁ix-xvii。

¹⁶³ 在《太陽下山了》，少年林江夢見自己是作家的徒弟。在《白蘭花》，愛好音樂的女主角周潔美在日記中稱文學系的主人公駱家明為「未來的小說家」。舒巷城：《白蘭花》，頁317。

¹⁶⁴ 艾曉明從舒巷城小說中的「鄉土」意涵出發，指出這個翻譯小說中獨自摸索的孩子既是林江的處境，也是香港的處境。他認為舒巷城認可這種獨自摸索，並在作品中呈現這種香港的生活經驗。詳見艾曉明：〈非鄉村的「鄉土」小說——關於舒巷城小說的「鄉土」含義〉，載《香港作家》第115期（1998年5月），頁11。

¹⁶⁵ 舒巷城：《太陽下山了》，頁209。

作家張凡亦感受到如實呈現之難¹⁶⁶，他把這種對他作品的修正交給成年林江去完成。在與《太陽下山了》同年發表的《白蘭花》，舒巷城再次應用了「構架」來呈現作者如何處理寫作素材。這部小說中的第一人稱文學系學生及「未來的小說家」駱家明以「白蘭花」這個連接故鄉和故人的意象為靈感創作了他第一篇被發表的作品〈白蘭花〉，之後又在香港淪陷時期的死亡威脅下以「活着回到人間」為題意創作了另一篇散文〈回到人間〉。舒巷城數次在《白蘭花》突出作家在寫作過程中的構思，例如，主人公答應擔任情報人員的女友人周潔美要把香港淪陷前後的故事寫下來並在小說中自覺對讀者「朋友」解釋他[主人公駱家明]如何思考故事的結構及篇幅安排¹⁶⁷以及生活經驗與靈感的關係¹⁶⁸。據文學學者帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh），後設小說「把自身的結構作為語言來進行有自我意識的反映」¹⁶⁹，在它身上可以同時體現「創造小說」和「對小說的創造進行陳述」的張力¹⁷⁰。這種文學形式的一大特點是「自我指涉性」（self-

¹⁶⁶ 同樣，在《白蘭花》，舒巷城認為這部作品也不是原先構想的樣子：「現在寫成的這個長篇並不就是你希望我寫下來的那一個。」但與此同時，他提醒讀者小說不同於歷史：「我寫的畢竟是人物想像、故事虛構的小說，而不是歷史。」舒巷城：〈代序〉，《白蘭花》。

¹⁶⁷ 主人公駱家明正要講述父親的戀情如何告吹時，向讀者解釋他對自己在不同時間獲得的相關消息進行過鋪排：「現在，經過較長時間的思索、追憶之後，我終於這樣決定了：為了彼此的方便，我把當時不知道，但後來知道的事實提前說出來，或者把後來知道的事實提前說出來，或者把後來我從各方面獲得的一點一滴的資料放在一起敘述。這樣做，是不想讓這個插曲停留不前，佔去較多的篇幅，以致影響這個小說以後的進展。」舒巷城：《白蘭花》，頁 148。

¹⁶⁸ 在馮老師的提議下，駱家明想寫一個以愛情為題材的作品，然後他開始思考何謂「靈感」：

「我記得暑假中那天跟馮老師談過之後，回來看到這棵白蘭花樹就產生了創作《白蘭花》的靈感。靈感是什麼呢？我想。

過去生活中累積的經驗，在一次偶然（或者並不偶然）的感觸上，突然以全新的面目出現；某些重重疊疊、模糊不清的印象，突然閃電似的亮起來。——這就是靈感？……那麼，我現在不是有了靈感了嗎？

對！把今晚和潔美那段小小的經歷好好地構思一下……」舒巷城：《白蘭花》，頁 206。

¹⁶⁹ 帕特里莎·渥厄著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝出版社，1995），頁 7。

¹⁷⁰ 同上，頁 16。

reflexivity)，作者能在作品中揭露文學的虛構性：「讀者發現，作者只是在借助語言進行創作，小說世界只是文字虛構的世界。加斯[William H. Gass]¹⁷¹利用這種創作手法，使自己（作者）和讀者都允許小說有更大的自由度去探索其虛構性，撕去它反映現實世界的偽裝。」¹⁷² 然而，無論是在《太陽下山了》還是《白蘭花》，舒巷城既未進一步將讀者的注意力導向小說的構造，也並非要揭露小說的虛構性或偽裝，而只是向讀者解說作家視角的限制，並為小作家林江建立一種文學閱讀與寫作之間的雙向思考關係。

其次，就寫作題材以及文字背後的關懷而言，舒巷城自言喜歡「樸素、深刻」的作品，認為「文學應該『為人生』」¹⁷³。在《太陽下山了》，少年林江問作家張凡喜歡寫什麼題材，張凡回答說喜歡寫「自己了解的人和事」，「一般小市民和窮人的生活」。他認為「一個普通人，一個不怕艱苦的窮苦人」就是「英雄好漢」¹⁷⁴。正因如此，在《太陽下山了》，作為隱合作者或「我們這故事中未來的主角」的成年林江懂得欣賞講古佬「張七皮的藝術」¹⁷⁵。對此，舒巷城提到自己「很少與作家往還」¹⁷⁶，卻較多接觸小市民。他在接受《新晚報》訪問時說道：「在我的生活經驗裡，接觸過好些小市民與低下階層的人物，他們並不

¹⁷¹ 黃清順指出，「後設小說」（metafiction）一詞從理論上可追溯至美國文論家威廉·加斯的〈哲學和小說形式〉（*Philosophy and the Form of Fiction*, 1970）。加斯在該中指出，從數學、邏輯學到小說，「到處都在創造術語的術語」（everywhere lingos to converse about lingoes are being contrived）。在如波赫士

（Borges）、巴斯（Barth）以及弗萊恩·奧布萊恩（Flann O'Brien）的小說中，「小說形式只是更多形式的原材料」。黃清順：《後設小說的理論建構與在臺發展——以 1983~2002 年作為觀察主軸》（高雄：麗文文化事業，2011），頁 30-31。

¹⁷² 楊仁敬等著：《美國後現代派小說論》（青島：青島出版社，2004），頁 111。

¹⁷³ 〈作者談創作與《太陽下山了》〉（1979），載舒巷城：《太陽下山了》，頁 236。

¹⁷⁴ 舒巷城：《太陽下山了》，頁 89-90。

¹⁷⁵ 同上，頁 4-5。

¹⁷⁶ 舒巷城提及自己見過巴金，因巴金是他在桂林的街坊。司徒志仁整理：〈訪問舒巷城先生、李怡先生〉（1973）。在《太陽下山了》，作家張凡借巴金的散文集給少年林江閱讀。

如別人所想的那麼悲觀，他們往往是很有幽默感的」¹⁷⁷。由此可見，舒巷城藉由作家張凡這一角色有意打破一般人對窮苦人的刻板印象，這背後不僅是作家對「人間」的愛——「我愛人間。其中有所理解的喜、怒、哀、樂——人的喜怒哀樂」¹⁷⁸；也是作家本人的文學觀——「文學就是寫『人』的一種藝術」¹⁷⁹。對於作家的生活與大眾的生活之間的關係，舒巷城似乎與徐訐立場一致，後者認為文學藝術是面向大眾的「精神的娛樂」¹⁸⁰，作家藝術家作為大眾的一員，其生活也是大眾的生活：

偉大的藝術之所以大眾化，就因為他有娛人的力量，就是說有濃厚的娛樂價值；但光是說悅人不見得偉大，一定裏面有人生的意義。……作家本是大眾生活的一員。祇有作家自認為是士大夫，是高人一等，才會想到「降級」去與大眾一齊生活，如果作家本來是大眾的一員，又何必另外去求與大眾生活。¹⁸¹

在這點上，不僅《太陽下山了》中的作家房客在林江眼中沒有什麼了不起，舒巷城小說中的作家主人公與非作家主人公一樣常以新來者或從外地返港的再來者¹⁸²視角對特定時代本地日常生活中的人事物進行觀察和速寫。

¹⁷⁷ 轉引沈舒：〈舒巷城專輯閱讀札記〉，載《城市文藝》，頁36。

¹⁷⁸ 舒巷城：〈一點個人的體驗〉（1969），載《回聲集》，頁xii。

¹⁷⁹ 舒巷城：《淺談文學語言》，頁117。

¹⁸⁰ 徐訐：〈談藝術與娛樂〉（1952），《思與感》（台北：傳記文學出版社，1972），頁3。

¹⁸¹ 同上，頁10。

¹⁸² 「新來者」的例子有《艱苦的行程》中的文人主人公邱江海，他在前往內地的過程中記錄了沿路的地方見聞。「再來者」包括因工作需要離港數年回來後要重新認識和適應本地的主人公，例如〈鯉魚門的霧〉（1950）的主人公梁大貴以及《再來的時候》（1958）的主人公方永。這個「新來者」或「再來者」形象除了與舒巷城本人曾於戰時經歷顛沛流離的生活經歷有關。更重要的是，舒巷城有意識地拒絕麻木，堅持以「一顆尚熱的心」來感受香港這座海港城市的日常變化。這些觀察所得也見於他的詩集《都市詩鈔》（1973）。舒巷城：〈原著前記〉（1972），《都市詩鈔（增訂本）》，香港：花千樹，2004，頁4。

再者，文學題材決定了文學語言，文學語言又影響讀者如何對作品進行解碼。關於文化生產場域中受眾對藝術作品的接受，布赫迪厄認為：

藝術作品只對掌握一種編碼的人產生意義並引起他的興趣，藝術作品是按照這種編碼被編碼的。……未能掌握特定編碼的觀眾面對在他看來亂七八糟的莫名其妙的聲音和節奏、色彩和線條，感到自己被吞沒了，「被淹沒了」。……實際上只有當人們掌握了超越可感屬性、抓住作品固有風格特點的概念，才能從「我們能夠以我們的存在經驗為基礎達到的初級感覺層次」過渡到「第二感覺層次」，也就是說過渡到「所指的意義領域」。……產生熱愛藝術之愉悅的情感交融的行為、移情的行為，意味著一種認識行為，一種辨認、解碼的活動，隱含著對一種認識資質、一種文化能力的運用。¹⁸³

在《淺談文學語言》，舒巷城提出在文藝作品中使用大家都能聽懂的「共同語」之必要。他指出，文學是以語言為工具來進行「雕塑、描寫、創造形象的藝術工作」¹⁸⁴。在這背後，「文學語言有它的一定的基礎。它的基礎就是一般語言（民族共同語，方言），特別是勞動人民的日常語言，生活語言。」¹⁸⁵ 這種語言觀在《太陽下山了》尤其明顯，可見於林江所親身體會的口語和書面語在傳遞同一小說內容的效果差異。可以說，舒巷城在《太陽下山了》嘗試兼顧文學作品的風格化和功能¹⁸⁶，其對文學的「共同語」的追求體現了文學欣賞的大眾

¹⁸³ 皮埃爾·布爾迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》（上冊）（北京：商務印書館，2017），頁3。

¹⁸⁴ 舒巷城：《淺談文學語言》，頁43。

¹⁸⁵ 同上，頁44。

¹⁸⁶ 即使到了一九八零年代，舒巷城還堅持同樣的小說原則。在給東瑞的信上，舒巷城提到他在〈方振強和他的朋友〉進行了三項「技術處理」：（一）在對白上使用「孩子們的活潑口吻」。（二）交替使用全

化，作家以普通人（甚至兒童）都能明白的語言進行藝術編碼，旨在讓讀者從閱讀中進行想像、獲得愉悅、體驗移情，並在解碼的過程去理解作品的意義。

五、小結：作家的社會高貴性與文學欣賞的大眾化

在本章的討論裡，筆者以戰後香港社會的兩位土生土長的香港作家侶倫和舒巷城的長篇作家小說《窮巷》和《太陽下山了》為主要文本，從二者的在地書寫來考察難民社會中的兩種文人形象。在第一節，筆者以彼時個別文人視角下的香港社會來重返一九四零至六零年代的歷史語境。在戰後物資匱乏與人口持續大增所引起的基本社會福利供不應求的社會狀況下，難民、住房和貧窮問題成為彼時香港作家眼前的社會現實。於是，板間房生活成為一個重要的寫作題材，作家較常以此為同一時期香港社會的縮影。由於彼時社會失業情況嚴重，（尤其是南來）文人不得不接受作家社會地位的下降，這種失落常可見於其在地書寫。但也有不同的寫作取向，其中包括以通俗化寫作來迎合閱讀市場，或以感傷懷舊筆觸抒發內心情緒。在南來文人的書寫中，趙滋蕃在其長篇作家小說《半下流社會》以作家的一股「傻勁」來履行文人反映和記錄時代和人生的道德責任。徐訏透過一系列的作家小說呈現「文化落難者」的憂鬱。易文嘗試適應本地的閱讀市場。黃天石以「報人小說家」的身份借言情小說介入社會現實和政治。李維陵着眼於五十年代中經由《文藝新潮》等文學雜誌及報紙文藝副刊引介到香港的現代文藝思潮，透過論文以及去本地色彩的短篇小說對抽象文藝理念以及現代人的共同困境進行討論。在本地作家的文人視角下，以在香港土生土長並曾於四十年代中後期從內地返港的作家侶倫和舒巷城為例，二者

知和角色觀點。（三）把日常生活與其中的「轉折」或「故事與小說」結合起來。馬輝洪編：《舒巷城書信集》（香港：花千樹，2016），頁 246。

分別在長篇作家小說《窮巷》和《太陽下山了》表現出濃厚的在地色彩，還在不同的小說中塑造帶有作家個人身影的文人或畫家角色。

對此，在本章的第二節，筆者比較了《窮巷》和《太陽下山了》在作家角色的塑造以及作家本人在文藝觀念上的主要區別，以探討這兩部小說如何呈現難民社會中的文人形象以及背後的小說方法。作為侶倫和舒巷城各自的長篇代表作，《窮巷》與《太陽下山了》同樣以板間房生活為故事背景，其中的作家房客與非作家房客相比，總是佔據較優越的位置。與《窮巷》中「至高無上」的作家高懷相同的是，《太陽下山了》中的作家張凡的文人身份令其較易獲得房東的信任和尊重。不同的是，張凡雖承擔了板間房生活中重要的文藝啟蒙者角色，但作為未來作家甚至是文藝的希望所在的少年林江才是故事中最重要、潛在的文人角色，他具備成為作家的各種資質，並在文學閱讀中迅速成長。透過大小作家角色之間的互動，《太陽下山了》同時指向了難民社會中的失學兒童問題以及彼時在「處處無家處處家」的生存境況下房客之間的知識互通，儘管舒巷城對於文學閱讀的教育功能過於理想化。

另外，以這兩部小說作為主要文本並參考侶倫和舒巷城其他主要的作家小說，可以看到作家侶倫有種「人如其文」的執念，「文」中應見作家當期所追隨的文學風格以及職業文人的寫作良心。並且，侶倫和他筆下的文人都有種「愛名重利」的傾向，渴望文人佔有一個能獲得社會和讀者認可以及獲得一定的物質保障的特殊地位。在《窮巷》這部有關難民社會中的作家房客如何應付生存壓力的小說中，以腦力勞動為主要生產方式的侶倫及其筆下的文人英雄透過加強社會現實的再現、減少情緒抒洩（包括感傷色彩以及文人的憤怒）和異國情調以及堅持寫作逆市場潮流的自傳式長篇小說，既適應又部分地改變文學生產

場域中的遊戲規則。同時，他們又不得不作為文化市場中的文學勞工享有表面的「社會高貴性」。這是因為，無論是日常急就章的「吃飯文章」還是代表作家的良知、具有「先進性」的新文藝作品，無一不是等待被換成稿費或經濟資本的文人生活的手段。而《太陽下山了》則呈現了一個理解人情的浮世畫家形象，舒巷城及其筆下的作家角色善於使用回憶的美化功能，為特定時代的都市及人文景觀進行「速寫」。並且，作家較常在他的長篇作家小說（如《白蘭花》和《艱苦的行程》）塑造一個即將成為業餘寫作者的未來小說家或文學學徒形象，結合本地生活經歷和個人的文學閱讀來進一步思考文學語言、小說技巧和題材等文學知識。在《太陽下山了》，舒巷城和小作家少年林江以普通人甚至兒童都能明白的「共同語」作為藝術編碼的工具，體現了一種嘗試兼顧文學風格和功能的語言觀。可以說，這是一種渴望普及文學欣賞的藝術追求。

第五章：在沉淪與飛升之間的兩個伊卡洛斯：對讀劉以鬯《酒徒》 與崑南《地的門》

繼上一章從文人與社會的層面探討香港當代作家在艱難的寫作環境底下的自我書寫及作家定位，本章將以劉以鬯《酒徒》與崑南《地的門》為例，嘗試討論兩位作家如何在自我書寫中調整自身及作品與市場的關係。《地的門》發表於一九六一年，是彼時的本地文藝青年崑南（1935-）自資出版的小說，講述的是青年文人葉文海如何自我感覺失落於理想、愛情、家庭和因襲等組成的人類世界的關係網，最終選擇對命運進行反叛的故事。劉以鬯（1918-2018）的《酒徒》最先連載於一九六二年的《星島晚報》，然後在一九六三年以單行本的形式出版，講述的則是中年南來文人老劉無法在香港繼續追求其對嚴肅文藝的理想而要淪為職業作家，撰寫他所鄙棄的商品小說以求生存的故事。在這兩部小說中，《酒徒》被認為是中國第一部意識流小說¹，自六十年代初發表以來已有大量文章從多個角度對其進行分析，部分評論文章還被收錄在《酒徒評論集》

¹ 黃勁輝指出，《酒徒》作為「中國第一部意識流小說」這種論述最早出現在振明：〈解剖《酒徒》〉（1968）一文，其後這種觀點常被學者及評論者引用。但黃氏認為，《酒徒》和《地的門》只是彼時「手法比較圓熟的長篇意識流小說」，這是由於六十年代的香港文壇有股「意識流小說熱」，除了在劉以鬯主編的《香港時報·淺水灣》可以讀到介紹意識流小說技巧的文章，還有一些「較少人留意的」短篇意識流小說。例如盧因（1935-）《佩槍的基督》（1960）、葉維廉《攸里賽斯在台北》（1960）以及甘莎（張君默，1939-）《笑聲》（1961），三者均借鑒了喬伊斯《優力西斯》。詳見黃勁輝：〈劉以鬯與現代主義心理敘事〉，《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，頁153-154。上世紀八十年代劉以鬯接受《八方》編輯部訪問時也表示他對《酒徒》被說成是「中國第一部用意識流技巧創作的小說」感到不安，這是由於他在三十年代已經知道「意識流小說」這個名詞，但卻不甚了解其技巧和美學。而他在《酒徒》注意的是時間的蒙太奇而非「意識流」中的「流」。《八方》編輯部：〈知不可而為：劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第6輯（1987年8月），頁62。

(1995)。² 相比之下，有關崑南《地的門》的討論文章則較少，研究香港文學的學者較多關注崑南的詩作以及他作為文藝工作者（如作為現代文學美術協會的核心成員以及《新思潮》等文藝刊物的創辦人和編輯身份）對香港早期現代文藝（尤其是新詩方面）發展的貢獻。王德威在〈香港——一座城市的故事〉一文回顧香港的城市書寫時，承認了這兩部作品的重要價值：「當《地的門》與《酒徒》出現時，香港文學自覺的城市意識已然形成。」儘管這兩部作品的題材「都是反香港的」，即「以非常的手筆為文抗議」香港的生存環境，但如今「香港卻反而以此兩作為榮」。³

根據劉以鬯和崑南分別在《酒徒》和《地的門》所塑造的中年/青年、南來/本地、文藝工作者/作家角色，本章將以比較視角對這兩部小說進行細讀。鑒於這兩部六十年代初的小說在香港文學史上的重要意義，二者在學術界和評論界引起過不少討論。因此，筆者將首先對當前學術界和評論界有關《酒徒》和《地的門》的先行研究進行歸納和整理。以此為基礎，然後在這兩部作品的具體分析中緊扣兩個主要問題：這兩部作家小說呈現了怎樣的作家形象？其中的文人如何進行自我定位並處理與市場的關係及文學商品化的問題？如何傳承和轉化香港文學中的「困頓文人」傳統？又怎樣與「文人-知識份子」模式和「作家-藝術家」典型進行對話？

一、回顧：一個比較視野

當前有少數學者將《酒徒》和《地的門》中的男性知識份子形象相提並論。

² 據黃勁輝的整理及統計，截至 2012 年，劉以鬯小說的中外評論文章超過四百篇，其中大多數都與《酒徒》有關。黃勁輝：〈劉以鬯作品評論文章〉，《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，頁 234-258。

³ 王德威：〈香港——一座城市的故事〉，《王德威精選集》（台北：九歌，2007），頁 97。

例如，鄭蕾認為他們是「上世紀六十年代初香港文學中最為突出的兩個人物形象」⁴。由於兩部作品的發表年份相近且都以文人的視點回應了上世紀五六十年代香港社會和文壇令人不滿的狀況，例如，也斯、羅貴祥、謝曉虹、黃勁輝等學者在分析其中一部作品時會以另一部為參照對象。

羅貴祥指出《酒徒》和《地的門》的主人公的角色類型以及作家本人因有類似經歷而與角色之間具有共鳴或諒解性的同情。《酒徒》中的敘述者是個內心矛盾的「反英雄」⁵形象，儘管對文學執著並懷有一定理想，但為了生活只好屈從於現實。《地的門》中的主角則是內心矛盾壓抑，懷疑社會制度並不甘心為殖民政府工作的「無法找到出路的香港青年」⁶。具體來說，羅氏認為這兩部小說中的文人主人公都對商業社會的現實感到不滿和壓抑，二者的內心掙扎和自嘲同時是「作者的寫照」。從作家本人的經歷來看，劉以鬯和崑南擔任消閒性刊物編輯期間曾寫過不少自認為純粹迎合市場的通俗作品。然而，正因為他們曾經作為「大眾文化的生產者」並直接接觸文化商品的市場模式，因而對大眾文化呈現出「複雜態度」。⁷

於是，這兩部小說在主題上也表達了知識份子對大眾文化工業（尤其是商品化的文學）的批判，矛頭指向六十年代香港「這個特定資本主義社會裏的流行意識與功利的價值觀」⁸。對此，黃繼持認為香港文人「困於自身的邊緣性與文化上的無力感」所寫作和閱讀的實驗小說帶有某種「反叛性」。劉以鬯在《酒

⁴ 鄭蕾：〈浴火而舞，向死而飛——導讀崑南〉，《崑南卷》，頁14。

⁵ 同上，頁95。

⁶ 同上，頁96-97。

⁷ 同上，頁97。

⁸ 羅貴祥：〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉（1988），《他地在地：訪尋文學的評論》（香港：天地，2008），頁94。

徒》以內心獨白、意識流和詩小說的形式表現「香港中年文人心態與情志的困惑」。⁹ 崑南在《地的門》則使用現代化了的中西方古代神話和西方現代文藝的資源來呈現香港青年的挫敗感。也斯認為崑南使神話英雄卑微化並以西方現代文學（以及有關的價值觀）為「模範或方向」¹⁰來幫助他對上一代的文學觀以及香港社會比較實利的價值觀的反叛。作為補充，謝曉虹在論及《地的門》對殖民地社會的批判態度時指出，小說中的人物既沒有「可以依憑的傳統」，也沒有「對『根』的渴求」¹¹，因而「不宜簡化地以民族主義作為註解」¹²。另外，謝曉虹還比較了這兩部小說中多個女性角色的文學功能，她認為《酒徒》中的女性角色是「充滿誘惑力的情慾符號」，她們與主人公眼中的「香港」這個「逼良為娼的社會」¹³形像重疊，所以賣文者如賣笑者般取悅顧客。《地的門》中的女性則是主人公「借以反省現實人生」並進行「自我身份探尋」的媒介，也暗示了「自我與她們交流對話的企盼」。¹⁴

黃勁輝則從一九六零年代初香港文壇的「意識流小說熱」¹⁵為切入，比較了這兩部小說在語言模式和在對西方文化的挪用上的區別。他認為這兩部小說均借鏡自喬伊斯的《優力西斯》。《地的門》是一個「香港青年的成長故事」，在文

⁹ 黃繼持：〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉（1997），黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》，頁 21。

¹⁰ 也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉（1984），載崑南：《地的門》，頁 200。

¹¹ 謝曉虹：〈香港文學「本土性」的再思——論崑南《地的門》〉，載樊善標、危令敦、黃念欣編：《墨痕深處——文學、歷史、記憶論集》（香港：牛津大學出版社，2008），頁 562。

¹² 同上，頁 561。

¹³ 劉以鬯寫道：「在香港，賣文等於妓女賣笑，必須取悅於顧客，否則就賺不到稿費。」劉以鬯：《酒徒》，頁 220。

¹⁴ 謝曉虹：〈香港文學「本土性」的再思——論崑南《地的門》〉，樊善標、危令敦、黃念欣編：《墨痕深處——文學、歷史、記憶論集》，頁 574。

¹⁵ 關於劉以鬯和崑南在五、六十年代如何參與意識流小說的反思，詳見第三章第四節「『作家-藝術家』英雄」部分。

學形式上崑南借用了神話結構，一如《優力栖斯》對《奧德賽》這個史詩故事進行現代化處理。在語言模式上，崑南嚮往「無政府狀態」，其語言運用與主人公心理狀態的變化無關。相比之下，《酒徒》對《優力栖斯》的借鑒則表現在語言¹⁶的創建上：「劉以鬯是希望建立一套嚴謹而龐大的語言系統，為複雜、混亂、無序、扭曲的現代人心重建系統。.....他[崑南]更喜歡將秩序與系統粉碎，表現更叛逆的情緒發洩.....」¹⁷ 對於西方文化的借鑒，黃氏認為《地的門》以西方文學「表達年青人的叛逆情緒多於藝術美感上的追求」，旨在反叛彼時的香港社會比較實利的價值觀以及他的上一代。而劉以鬯及《酒徒》中的文人主人公則繼承了「五四知識份子的救亡精神」及憂患意識，「充滿民族情緒上的反省」，因而對西方文化帶有批判性。¹⁸

有關這兩部小說中的文人角色及相應的敘事方式，現時對於《酒徒》的評論及學術討論較多，大多聚焦在小說中的作家身影及文類劃分：

（一）《酒徒》的人物塑造，主要是南來文人主人公老劉與另一名年輕文人麥荷門的角色塑造及功能，以及他們之間的關係。關於老劉這個失意文人（劉以鬯稱之為這個苦悶時代中「心智不十分平衡的知識份子」¹⁹），評論者中既有從具體意義也有從抽象層面解讀老劉這一角色，因而老劉這位「內心充滿掙扎的人

¹⁶ 也斯在比較《酒徒》與《優力栖斯》的具體段落後指出前者因「有實指、有批評、有較分析性的語法」而不同於後者。也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉（1984），載崑南：《地的門》，頁 198。

¹⁷ 黃氏認為劉以鬯在《酒徒》以華文世界的語言資源創造性地轉化了喬伊斯在《優力栖斯》所進行的規模龐大的文學語言實驗，主要體現在小說中六種不同的語言模式，即詩化語言、意象語言、夢的語言、互文性語言、獨白語言、蒙太奇語言。黃勁輝：〈劉以鬯與現代主義心理敘事〉，《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，頁 155 及 126。

¹⁸ 同上，頁 155-156。

¹⁹ 劉以鬯：〈序〉（1962），《酒徒》，頁 11。

物」²⁰可以是彼時香港社會的文化工作者團體中的一員（如「稿匠」²¹、「內地文學工作者」²²、「具有藝術良心的職業作家」²³、「四、五十年代來港的落難文化人」²⁴）尤其是位南來文人精英（如「相當高級的知識份子」²⁵、「學者型的作家」²⁶），也可以是一個具有文藝視野的「文人先知」典型形象（如「普遍意義的文人形象」²⁷、「香港社會『多餘人』的藝術典型」²⁸、「受難先知」²⁹），甚至是「現代主義悲劇英雄」，即「現代社會中一個被象徵地『去勢』的男人」³⁰。至於愛好文學的年輕文人麥荷門，有論者認為他與劉以鬯於一九四六年在上海創辦懷正文化社時的經歷非常相似，認為劉以鬯通過這個角色表達自己對嚴肅文學的執著。³¹ 有學者認為他代表着老劉的理想自我。例如，王毅認為麥荷門「象徵性代表著酒徒-敘述者『我』的理想」，但這個理想無法落實，否則會被

²⁰ 也斯認為《酒徒》的主角「不是傳統意義的英雄」，他有智慧和原則，但同時也有軟弱並充滿缺點。也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉（1984），崑南：《地的門》，頁196。

²¹ 十三妹：〈愈少讀者香港稿匠之作愈好？〉（1963），載獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》（香港：獲益，1995），頁9。

²² 董啟章：〈劉以鬯：《酒徒》〉，《讀書人》1月號11期（1996年），頁45。

²³ 振明：〈解剖《酒徒》〉（1968），獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》，頁29。

²⁴ 陳燕遐：〈《我城》——一種姿態的宣示〉，《反叛與對話》（香港：華南研究出版社，2000），頁10。

²⁵ 李維陵：〈《酒徒》淺探〉（1979），獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》，頁51。

²⁶ 潘亞暉、汪義生：〈香港文學史上的一座豐碑——評劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉（1987），同上，頁110。

²⁷ 謝福銓：〈評《酒徒》中的酒徒〉（1994），同上，頁242。

²⁸ 潘亞暉、汪義生：〈香港文學史上的一座豐碑——評劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉（1987），同上，頁113。

²⁹ 陳雲根：〈眾人皆醉我獨醒——評劉以鬯的《酒徒》中的先知角色及其他〉（1987），同上，頁125。

³⁰ 陳燕遐：〈《我城》——一種姿態的宣示〉，《反叛與對話》，頁9。

³¹ 鄧依韻：〈劉以鬯的《酒徒》〉，《酒徒》裏的劉以鬯，——從文本中尋找作家的個人身影〉，《文學世紀》第3卷第7期總第28期（2003年7月），頁62。

現實摧毀。³²何慧也認為麥荷門對文學的高要求「代表了普遍社會環境不能達到的理想終極狀態」³³。但也有評論者將麥荷門看成是老劉的一個「鮮明的反襯」³⁴，李維陵認為麥荷門「祇有熱誠與勇氣，並沒有正確的判斷和賞鑑能力」³⁵。

（二）文人主人公老劉與劉以鬯本人的關係以及《酒徒》的小說類型。由於老劉經常被認為是劉以鬯的化身，《酒徒》被標籤為劉以鬯的「半自傳式」書寫。有評論者認為《酒徒》中的職業作家是「劉以鬯先生的忠實寫照」，全書成了「作者的懺悔錄」。³⁶甚至有評論者從老劉的人生經歷和在香港文壇的各種遭遇（例如劇本被盜、文學代表團在外國出醜等情節）來尋找劉以鬯本人的作家身影。³⁷在此基礎上，黃維樑認為《酒徒》是一本「文人小說」，其中既有文人，又包含寫作、辦文學雜誌的情節以及豐富的知識性，再有文人主人公老劉-劉以鬯的文藝觀點作為劉以鬯本人的「文學宣言」。³⁸但也有論者嘗試拉開文人角色和作家本人之間的距離。何慧指出，儘管老劉與劉以鬯的生平經歷相近，但「絕不意味着藝術作品僅僅是作家生活的摹本」，因此《酒徒》是「文學的擬人

³² 王毅：〈眼睛的撤退——劉以鬯的《酒徒》與西方意識流小說之比較〉，載黃維樑編：《活潑紛繁的香港文學——1999年香港文學國際研討會論文集（下冊）》（香港：中文大學出版社，2000），頁512。

³³ 何慧：〈一本關於文學的小說——談劉以鬯小說《酒徒》〉（1991），獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》，頁160。

³⁴ 潘亞暉、汪義生：〈香港文學史上的一座豐碑——評劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉（1987），同上，頁115。

³⁵ 李維陵：〈《酒徒》淺探〉（1979），同上，頁53。

³⁶ 振明：〈解剖《酒徒》〉（1968），同上，頁30。

³⁷ 鄧依韻：〈劉以鬯的《酒徒》，《酒徒》裏的劉以鬯，——從文本中尋找作家的個人身影〉，《文學世紀》第3卷第7期總第28期（2003年7月）。

³⁸ 黃維樑：〈文人小說〉（節錄）（1988），獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》，頁151。沈海燕也認為，劉以鬯「藉醉漢寫下了作家的文藝宣言」，詳見沈海燕：〈文本的變顏：文化產業視閥下劉以鬯《酒徒》的連載與結集單行比較〉，《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》，頁210。

仕[化]，是一本關於文學的小說」。³⁹在這點上，也斯認為這種以小說的方式反省小說技藝的自覺符合當代西方的後設小說的觀念，也體驗了現代文學的精神。⁴⁰此外，再有學者從文化政治的角度提出《酒徒》可解讀成「文化主體在中國傳統性強勢及現代性斷裂的歷史空間（香港）游移抗衡的心理」⁴¹。

至於《地的門》中的文人主人公葉文海則被普遍認為是一個失落的香港文藝青年形象。鄭蕾認為葉文海這個熱愛文學的「青年知識份子形象」在商業價值主導的殖民地香港「處處感受到失落、壓抑、孤寂和無力」，他的境遇既是「作者崑南本人的個人寫照」，又代表着「一代香港青年的生存圖景」⁴²。謝曉虹認為《地的門》的主人公是個「憤世嫉俗的個人英雄」⁴³，代表着「文藝青年在香港的追尋與失落」⁴⁴。這個不斷思考着的主人公「無法真正淪為低等的無思想的生物，無法消滅作為一個思想的人的意識」⁴⁵。至於「婷表妹」作為《地的門》中最重要的女性角色，被認為是「葉文海的另一個自我」⁴⁶。

二、寫稿機器的暢談：南來文人精英的「佔位」與「區隔」

以劉以鬯的《酒徒》和崑南的《地的門》對「困頓文人」傳統的引申為出

³⁹ 何慧：〈一本關於文學的小說——談劉以鬯小說《酒徒》〉（1991），獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》，頁 159。

⁴⁰ 也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉（1984），載崑南：《地的門》，頁 199。

⁴¹ 黃雅蓮：〈殖民話語與中國性：劉以鬯《酒徒》的一種解讀〉，《中極學刊》第 9 輯（2015 年 6 月），頁 65。

⁴² 鄭蕾：〈浴火而舞，向死而飛——導讀崑南〉，《崑南卷》，頁 14。

⁴³ 謝曉虹：〈香港文學「本土性」的再思——論崑南《地的門》〉，載樊善標、危令敦、黃念欣編：《墨痕深處——文學、歷史、記憶論集》，頁 563。

⁴⁴ 同上，頁 561。

⁴⁵ 同上，頁 570。

⁴⁶ 葉維廉：〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉（1988），載陳炳良編：《香港文學探賞》（香港：三聯書店，1991），頁 184。

發，本節將參考布赫迪厄有關文化生產場域的普遍特性的觀點，以《酒徒》為重點討論的文本，探究其如何呈現在香港的文化生產場域中處於劣勢或受統治地位的作家為嚴肅文藝爭奪正當性的行動。實際上，無論是《酒徒》還是《地的門》，這兩部小說中的作家主人公所處的文化生產場域都是他們這種嚴肅文學作家及文藝工作者無法以其文化資本獲取相稱的經濟資本的地方。

（一）社會邊緣的文字勞動者

在呂倫《窮巷》和舒巷城《太陽下山了》中，那些對寫作充滿熱情、生活態度正面積極的作家房客所遭遇的困頓主要發生在基本生活層面，於是他們渴望能有一定的（工作）收入和「一個自己的房間」⁴⁷或「清靜的寫作環境」作為持續進行創作所必需的物質條件。⁴⁸同樣，《地的門》和《酒徒》中的作家主人公也為錢的問題所煩惱。《地的門》中的文藝青年葉文海認為詩人的身份與金錢及商業的世紀格格不入，他否定「賺錢的詩人」的存在，在人前聲稱自己的詩人身份只是個玩笑，並以「賺不多錢」、「沒有出息」來形容自己的抱負：「人，在這個時代裏，在現代城市中，還會有甚麼抱負呢？你的心智已全部放在錢錢錢這個問題上。除了錢，還有甚麼能夠增強你的安全感？……最要緊的，無論任何階級，所悉力爭取的是在社會中的優越地位……」⁴⁹而藝術家透過文藝工

⁴⁷ 在《自己的一間屋》（*A Room of One's Own*, 1928），英國現代主義重要作家伍爾芙（Virginia Woolf）談論了女性要進行寫作所必需具備的物質條件：「……一年 500 英鎊的收入代表能沉思的力量，讓門上的鎖意味着能進行獨立思考的力量……」，這是因為「智力上的自由依賴於物質上的事物。詩歌又依賴於智力上的自由。」喬繼堂等主編：《伍爾芙隨筆全集》（北京：中國社會科學出版社，2001），頁 587-588。

⁴⁸ 四十年代中，英國作家歐威爾在回覆《地平線》雜誌有關嚴肅作家如何生存的相關問題時，也表達了類似的看法：「我認為，作家的最佳收入——仍以目前購買力為準——是大約一年一千鎊。……他的第一需要，就像工具對於木匠一樣，對他不可缺少的是一間舒服暖和的屋子，他可以放心工作，不會給打斷。」喬治·奧威爾著，董樂山譯：〈寫作生涯的代價〉（1946），載《在鯨腹中》，頁 20-21。

⁴⁹ 崑南：《地的門》，頁 47。

作所能賺得的金錢也是建立和維持一個普通家庭的關鍵，這個問題既困擾《地的門》中的詩人葉文海及其文友覺亮，也是崑南另一部藝術家小說《慾季》（1984）中的畫家主人公李山所要面對的問題：「這些畫，鬼才看得懂的畫，可以養活一個家嗎？」⁵⁰ 藝術與生活中的實際問題也是藝術家小說中的常見主題，正如女性藝術家主人公經常要在藝術事業和個人愛慾或家庭之間作出選擇。⁵¹

但對於《酒徒》中的南來文人老劉，經濟問題則更為緊迫⁵²，稿約和稿費成為他能否支付得起房租的關鍵，他自知在香港社會是個「零散工」（the precariat）：「可是在香港做職業作家，就必須將自己視作機器。情緒不好時，要寫。病倒時，要寫。寫不出的時候，要寫。有重要的事需要做的時候，也要寫。」⁵³ 對老劉來說，更諷刺的是報館的用稿標準正正是他最鄙視的庸俗美學：「社長對小說一無認識，對於他，小說與電影並無分別，動作多，就是好小說，至於氣氛、結構、懸疑、人物刻劃等等都不重要。」⁵⁴ 文化行業中的「所託非人」和「顛倒是非」現象令老劉無可奈何且自尊心極度受損：「我接到那家報館的通知，要我將那篇武俠小說到月底結束，理由是：我的武俠小說『動作』沒有別人多。這樣一來，我已完全沒有收入了。我的自尊心受了傷害，連今後的

⁵⁰ 崑南：《慾季》（香港：藍藍的天，2018），頁 66。

⁵¹ 詳見第二章（兩種模式：「文人-知識份子」與「作家-藝術家」）第四節「藝術家小說中的藝術家主人公」部分。

⁵² 梅子指出，劉以鬯來港初期正處於「貧病交加之中」，因此他每日要寫「一萬二、三千字」的「『娛樂比人』的『流行小說』」。梅子：〈劉以鬯的生平和創作簡介〉，梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》（成都：四川大學出版社，1987），頁 11。劉以鬯回憶時提到，《香港時報》的副刊編輯工作對於來港初期的他來說「是求之不得的」，既因為他需要錢來維持在港的生活，也由於彼時發生內戰他無法返回上海。何杏楓、張詠梅：〈訪問劉以鬯先生〉（2003），《劉以鬯主編〈香港時報，淺水灣〉（1960.2.15-1962.6.30）時期研究資料冊》，2004 年，頁 265。

⁵³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 240。

⁵⁴ 同上，頁 54。

種種也不敢籌算。」⁵⁵ 在布赫迪厄看來，作為「力量場」的文學場域同時是個「鬥爭場」，行動者在其中「改變或保持已確立的力量關係」。也就是說，「每一個行動者都把他從前的鬥爭中獲取的力量（資本），交託給那些策略，而這些策略的運作方向取決於行動者在權力鬥爭中所佔的地位，取決於他所擁有的特殊的資本。」⁵⁶ 實際上，《酒徒》和《地的門》中的文人主人公經歷的是精神上的困頓，兩者均無法將潛在的文化資本轉換成足以在香港社會生存（更不用說要過上體面生活⁵⁷）的經濟資本，他們因此對在香港從事嚴肅文藝創作和工作的價值產生質疑。

（二）挑戰者的佔位

尤其是《酒徒》中的南來文人，他的南來身份令他要面對在文化和文藝風氣上與中國大陸有較大差異的香港的文化生產場域。作為靠寫作為生的資深文藝工作者，他嘗試以「挑戰者」及「文化創造者」的姿態重新設定文藝標準，在彼時文學商品化的本地文壇尋求立足點或爭奪文化合法性（*cultural legitimation*），並在嚴肅文學和商品文學之間建立區隔（*distinction*），謀求能奪取彼時作為文壇「正統」的商品文學的文化資本。這種競爭策正是布赫迪厄一再強調的，「要存在就得有區別，也就是說，佔據特定的、與眾不同的位置」。

⁵⁵ 同上，頁 105。

⁵⁶ 包亞明譯：〈知識份子：統治階級中的被統治者〉，《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》，頁 83。

⁵⁷ 劉以鬯提及自己早年在上海的家境「相當寬裕」，懷正文化社的辦公地點正是他父親「專門買地為他們兄弟倆建造的[兩幢有過道相連的三層花園洋房]」。詳見郭千綾：《劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究》，台北：國立政治大學中國文學系碩士學位論文，2011 年，頁 24。

⁵⁸ 在《酒徒》中，劉以鬯將自身的文藝工作經驗⁵⁹借予作家主人公老劉，後者在小說中談及自己南來香港以前已是資深的（純）文藝工作者：「我從十四歲開始從事嚴肅的文藝工作，編過純文學副刊，編過文藝叢書，又搞過頗具規模的出版社，出了一些五四以來的最優秀的文學作品。」⁶⁰ 事實上，上世紀四十年代劉以鬯曾在上海創辦懷正文化社，宗旨是「征選有價值之譯述著作，出版發行供應讀書界之需要」⁶¹，八十年代他在回顧時指出：「懷正出書不多，對作品的藝術性倒是相當重視的」⁶²。相應地，《酒徒》中的老劉以自己對現代文藝的興

⁵⁸ 原文出自 Pierre Bourdieu: "The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed", 轉引徐賁：〈布迪厄論知識場域和知識份子〉，《二十一世紀雙月刊》總第七十期（2002年4月），頁78。

⁵⁹ 劉以鬯認為自己「幾乎一直都在做着編輯副刊的工作」。一九一八年十二月生於上海，劉以鬯在家庭的影響下，從小就接觸到大量中外書籍。他對文學抱有濃厚興趣，初中時便立志要做作家。一九三十年代還是中學生的劉以鬯就加入「無名文學會」與「狂流文學會」學習寫作。一九三七年至一九四一年就讀聖約翰大學，並閱讀了大量外國文學作品。一九四十年代劉以鬯在重慶參與了《國民公報》、《掃蕩報》、《和平日報》的副刊編輯工作。一九四六年劉以鬯在上海創辦懷正文化社。一九四八年劉以鬯來到香港，為《香港時報》編輯副刊。一九五一年同時擔任《星島週報》的執行編輯及《西點》雜誌的主編。一九五二年從香港到新加坡擔任《益世報》主筆並編輯副刊。一九五三年在吉隆坡擔任《聯邦日報》總編輯。一九五七年劉以鬯返港重新加入《香港時報》任副刊編輯。劉以鬯特別提到，在香港編輯副刊期間，因「薪水太低，不得不大量生產『行貨』（流行小說）」。另外，他又寫過一些關於新文學的文章，並承擔了一些翻譯工作，以此作為「謀生的一種方法」。劉以鬯：〈自傳〉，梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁1-2。另外，關於劉以鬯的文學活動（包括求學階段、報社生涯、出版事業、與文友的互動），詳見郭千綾的碩士論文《劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究》（2011）第二章（「劉以鬯的文學活動與創作分期」）第一節（「根深葉茂的文學活動」）。

⁶⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁197。

⁶¹ 劉以鬯：〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉，梅子編：《劉以鬯卷》（香港：天地，2014），頁369。

⁶² 包括徐訏、姚雪垠、李健吾、李輝英等人的文學作品。許定銘指出，劉以鬯「非常重視他們的頭炮徐訏的《風蕭蕭》，此書不單是『懷正』的第一本書，還一炮而紅，不到一年間即印了三版，彷彿為出版社打了支興奮針，而徐訏也陸續為出版社供稿，出了《三思樓月》：《阿拉伯海的女神》、《烟圈》、《生與死》……等十種。……『懷正』的另一重點作家是姚雪垠。他的書總稱為《雪垠創作集》包括《差半麥蘗稽》、《長夜》、《牛全德和紅蘿蔔》，和《記盧鎔軒》等四種。……懷正屬創作類的《懷正文藝叢書》、《懷正中篇小說叢書》、《懷正文藝叢書》特大本中，分別出版了李輝英《霧都》、熊佛西《鐵花》、豐村《望八里家》、王西彥《人性殺戮》、李健吾《好事近》、許欽文《風箏》、劉盛亞《水滸外傳》、田濤《邊外》、秦瘦鷗《危城記》、沈寂《鹽場》、施蛰存《待旦錄》、姚蘇鳳《鑄夢傳奇》、徐

趣及多年來在文藝工作中積累的文藝視野來辨別作家的真偽和作品的好壞，並嘗試將自己的文藝觀點變成能在文化生產場域中通行的正當觀點。關於文學場域中的各方對文化合法性的爭奪，布赫迪厄認為場域中的「界線[limites]」是文學場域中的競爭行為的一個「主要的利害點」，那是「決定能夠否正當地參與鬥爭的那條界線」。例如，「說某個流派或某個群體『這不是詩』，或是『這不是文學』，就是在拒絕其存在的正當性，就是將之排除在遊戲之外，將之驅逐出境。」

63

《酒徒》中的老劉以否定的方式肯定了自己的文藝原則。鑒於彼時的流行文章有種缺乏思想性的「差不多的現象」⁶⁴，老劉特別強調創作中的「詩的執照」問題，並嘗試從他的文學理想國驅逐魚目混珠的「冒牌詩人」：「有人自以為是詩人，竟將方塊字誤作積木，……幾十個方塊字就可以湊成一首詩，所以我們這一代冒牌詩人特別多。……詩人是有真偽之分的。……偽詩人的壞詩太多，使一般人對真詩人的好詩反而產生誤解。」⁶⁵從中也可見文化場域的特殊性：「明文規範的程度特別低」、「邊境又極端容易滲透」⁶⁶。對此，老劉數次嘲笑那些擁有與其文藝素養不相稱的文化資本的「偽知識份子」，包括那些對文學、電影和抽象藝術只是「一知半解」的評論者及其「顛倒是非」的行為，批評他們不懂抽象畫卻在鼓吹抽象畫、輕視作品藝術性而迎合普通觀眾的趣味。

昌霖《天堂春夢》、劉以鬯《失去的愛情》……等數十種。」詳見許定銘：〈懷正出版社的書〉，香港文化資料庫（https://hongkongcultures.blogspot.com/2020/06/blog-post_29.html），瀏覽日期：2021年4月17日。

⁶³ 布赫迪厄著，陳逸淳譯：〈知識場域：一個與眾不同的世界〉（1985），載《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集》（台北：麥田，2012），頁267。

⁶⁴ 同上，頁43。

⁶⁵ 同上，頁213。

⁶⁶ 同上，頁351。

鑒於知識場域的結構保持着一種互相依存的關係⁶⁷，身處知識場域中的藝術家要面對社會對其作品的定義（即「社會壓力」⁶⁸）以及包括出版社與作家、作家與批評家以及作家之間的具體的社會關係。⁶⁹老劉深知這個道理，憑著資深的文藝工作經驗，他甚至能在「酒話」中總結出香港文壇的八個結構性問題⁷⁰。這些問題牽涉讀者、書評家、出版商等，其中最重要的應是理想讀者之有無。例如，他期待文藝工作者（如年輕文友麥荷門）和文學讀者（如司馬莉）在選擇和引介現代文藝的佳作之前要首先具備一定的文學知識：「如果他[麥荷門]對新詩認真感到興趣的話，在動手寫作之前，有許多文章是必須仔細讀幾遍的。譬如說：布魯東的《超現實主義宣言》。」⁷¹「我知道我的要求極不合理。一個十七歲的女孩子能夠欣賞《蘿莉坦》已屬難得，怎麼可以期望她去瞭解納布阿考夫的小說藝術。」⁷²在此同時，劉以鬯又以老劉之口表達了嚴肅文學作家對普通讀者的不信任，這又與穆時英的小說〈PIERROT〉⁷³中的作家主人公對讀者和評論家的質疑遙相呼應。

⁶⁷ Pierre Bourdieu: "Intellectual Field and Creative Project." *Social Science Information* 8.2 (1969), p106.

⁶⁸ 同上，頁 95-96。

⁶⁹ 同上，頁 104。

⁷⁰ 即「（一）作家生活不安定。（二）一般讀者的欣賞水平不夠高。（三）當局拿不出辦法保障作家的權益。（四）奸商盜印的風氣不減，使作家們不肯從事艱辛的工作。（五）有遠見的出版家太少。（六）客觀情勢的缺乏鼓勵性。（七）沒有真正的書評家。（八）稿費與版稅太低。」劉以鬯：《酒徒》，頁 41。

⁷¹ 同上，頁 79。

⁷² 同上，頁 50。

⁷³ 在〈PIERROT〉中，作家主人公潘鶴靈心想：「批評家和作者的話是靠不住的；可是讀者呢？讀者就是靠得住的嗎？讀者比批評家和作者還靠不住啊。他們稱頌着我的作品的最壞的部分，模倣着我的最拙劣的地方，而把一切的好處全忽略了過去。」穆時英：〈PIERROT〉，《白金的女體塑像》（上海：現代書局，1934），頁 209。黃勁輝認為，〈PIERROT〉中這位孤獨的作家受到讀者的「誤會」，又不為評論家和其他文人所理解，因而是個「空有理想和熱情，與社會格格不入」的文人。黃勁輝：〈劉以鬯與現代主義心裡敘事〉，《香港摩登：文學·電影·紀錄片》（香港：中華書局，2016），頁 96。

（三）文人精英的區隔

針對彼時香港文藝工作者（如崑南、李英豪等）所期待的具有一定的文學視野，並以自己的一套價值標準來辨別作品好壞的「大批評家」⁷⁴人物，劉以鬯藉由老劉自覺擔當如詩人-評論家艾略特那樣的「文人-知識份子」角色。在《酒徒》中，老劉想通過文學教育來實現「佔位」。作為文壇中的前衛文學社團的發起人，老劉-劉以鬯自我定位為「文化導向」或「品味創造者」那樣的權威，將其對現代文藝的趣味變成一種文化範式，嘗試加諸於彼時的文化生產場域。正如劉以鬯為《香港時報·淺水灣》設定文藝路線並邀請十三妹、崑南、王無邪等作者撰寫介紹現代主義文學的文章，《酒徒》中的老劉為嚴肅文學的讀者設計書單。他指出湯瑪斯·曼的《魔山》、喬伊斯的《優力栖斯》⁷⁵以及普魯斯特的《追憶逝水年華》為「現代文學的三寶」，此外還有卡夫卡、加繆、沙特、福克納、伍爾芙、海明威等作家的作品均是「每一個愛好文學的人必讀的作品」。⁷⁶實際上，他嘗試培養理想讀者，亦即能夠認可嚴肅文藝的藝術價值的消費者，以便日後能在本地的文化場域收穫相稱的文化資本。在《酒徒》中，老劉多次強調「何為嚴肅文學作品」和「如何辨別好的作品和壞的作品」一類問題的重要性，讀者若要回答則首先要具備一定的文學知識。在劉以鬯眼中，這種文學

⁷⁴ 崑南曾發表〈期待大批評家之出現〉（1960）一文。

⁷⁵ 據李萬均的統計，《酒徒》提及了八十四位外國作家，其中「喬伊斯被提及十四次」。另外，李氏成對地比較劉以鬯的《酒徒》、《對倒》（1972）與喬伊斯的《一個青年藝術家畫像》（1916）、《優力栖斯》（1922），並指出二者有八個相似之處：（一）均為自傳性小說。（二）後作為前作的續寫。（三）主人公性格逐漸豐富。（四）有新人物出現。（五）新、舊人物之間不期而遇。（六）由單線結構發展為複調結構。（七）敘事手法有所發展。（八）寄託了對故土的眷戀。詳見李萬均：〈試從比較文學角度評論劉以鬯的長篇小說〉，《現代中文中文評論》第5期（1996年6月），頁33及35。

⁷⁶ 同上，頁98。類似地，崑南於一九六十年代初曾列出自己心目中「足夠代表我們這個時代的資格」的歐美作家，其中也包括法國的普魯斯特和加繆、英國的喬伊斯和德國的湯瑪斯·曼。詳見崑南：〈略談代表時代的作家〉，原刊於《香港時報·淺水灣》（1960年3月10日），載鄭蕾編：《崑南卷》，頁480。

素養⁷⁷對於《酒徒》的讀者來說也是必需的，他本人並非沒有意識到自己的嚴肅文學實驗作品也具有一定的「晦澀性」。因此，劉以鬯特別提醒讀者要從作品中尋求解釋而非訴諸於一切並不完全的說明。⁷⁸在這點上，老劉-劉以鬯似乎參考了艾略特在〈詩的功用與批評的功用〉的主要觀點。艾略特在該文對瑞恰慈有關詩的經驗是無法言傳的觀點進行了引申，指出「詩的教育」有助於「自覺而成熟的」讀者將許多好詩的經驗進行積累、組織、分類、比較和參照，最終這些受過詩的教育少數讀者能從「自己時代的新東西……發現一種重新安排過的詩的模態」。⁷⁹

從中可見老劉始終保持着精英文人的身份認同，他希望能創作並喚起其他嚴肅文藝的讀者/作者創作出與別不同且富於時代意義的現代文藝作品，並且這些作品即使「難懂」也無需附加說明書加以解釋。《前衛文學》若無法做到名副其實則毫無意義。然而，吊詭的是，就連劉以鬯本人在《酒徒》初次結集出版時也為小說作序，但在《酒徒》再版時他又檢討自己當時「作了一些不必要的說明」⁸⁰，並繼續以「娛樂自己」之名來說服自己無需擔心讀者不能接受他的表現方式。由此可見，文藝工作者若要實現自身的文化使命不能只是單憑熱誠

⁷⁷ 上世紀三四十年代就讀於上海聖約翰大學的劉以鬯早已大量閱讀西方文學作品，期間他也接觸到西方現代主義作家及其代表作，如伍爾芙和喬伊斯的小說（如《優力西斯》等）。劉以鬯對西方現代主義文藝的持續興趣也反應在他來港後在《香港時報·淺水灣》擔任主編時所選登的現代文藝作品及評論。黃勁輝從史書美和黃淑嫻的考證發現，在上世紀二、三十年代的上海，《新文藝》、《小說月報》、《中國文學》都譯介過喬伊斯。詳見黃勁輝：〈劉以鬯與現代主義心理敘事〉，《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，頁119。

⁷⁸ 劉以鬯：〈《酒徒》新版前記〉（1978），梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁65。

⁷⁹ 艾略特認為「批評」是一項「思想活動」，在這個過程中要回答「甚麼是詩」和「這是不是好詩」的問題。托·史·艾略特著，周煦良譯：〈詩的功用與批評的功用：緒論〉，《托·史·艾略特論文選》（上海：上海文藝，1962），頁55-56。

⁸⁰ 劉以鬯：〈《酒徒》新版前記〉（1978），梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁65。

的業餘者（如麥荷門），而是要懂得現代文藝的專業語言並能自行運用這種語言來解釋作品、鑑別作品好壞的專業者，否則「真正的」嚴肅文學作家即使創作出獨特且富有時代氣息的佳作，也會因讀者缺乏相應的文學能力而無法被識別和產生影響力。在〈南來作家夢——探討劉以鬯《酒徒》的文學政治〉，關懷遠以「階級矛盾」來解釋擁有文化資本的南來文人在「只崇尚金錢」的本地與擁有經濟資本的人（包括麥荷門）之間的對立，前者帶着「中原正統文化的優越感」來「嘲笑」後者庸俗，後者又覺得前者「自負和虛妄」⁸¹。儘管可從身為資深文藝工作者的老劉對文壇的結構性問題的揭露以及連續的抱怨可知他渴望嚴肅文藝工作能令他獲取應得的、與他所擁有的文學素養相稱的經濟回報，但如果一同考慮老劉-劉以鬯的大作家夢（即他同時身為嚴肅文藝作家想寫出在世界文壇上引起關注的長篇小說的文藝理想），則不宜簡化老劉與麥荷門之間的矛盾。

（四）大作家夢的失落

老劉-劉以鬯作為現代文學作家，他的文藝野心在於創作出不從俗、獨特且富有時代精神的嚴肅文學作品，他渴望自己的作品能追上並超越時代，成為新的藝術經典，衝擊彼時由西方現代文藝的經典作品所構成的理想秩序。正如艾略特在〈傳統與個人才能〉（1919）為當代作家所指出的文學創作的契機：「

現存的藝術經典本身就構成一個理想的秩序，這個秩序由於新的（真正新的）作品被介紹進來而發生變化。這個已成的秩序在新作品出現以前本是完整的，加入新花樣以後要繼續保持完整，整個的秩序就必須改變

⁸¹ 關懷遠：〈南來作家夢——探討劉以鬯《酒徒》的文學政治〉，《文化研究@嶺南》

（https://www.ln.edu.hk/mcsln/archive/47th_issue/feature_03.shtml），瀏覽日期：2021年4月20日。

一下，即使改變得很小；因此每件藝術作品對於整體的關係、比例和價值就重新調整了；這就是新與舊的適應。⁸²

實際上，劉以鬯本人經常創新小說的創作方法，自覺進行不同的文學實驗。羅貴祥特別指出《酒徒》對西方現代主義小說技巧（尤其是意識流）的「融匯創新」使其成為劉以鬯作品中「最受評論者重視的一部」⁸³。劉以鬯對於「意識流」也有自己的反思，他認為「意識流」是任何人都可加以利用並以此創造個人風格的小說技巧，並指出自己「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」。⁸⁴對此，黃勁輝具體分析了劉以鬯在《酒徒》如何汲取和轉化中西文學及文化傳統，並指出劉以鬯在一九五零年代的文學實驗是建基於上世紀三、四十年代「上海新感覺派穆時英的現代文學風格影響，以及找到來自魯迅、郁達夫等的五四傳統精神的傳承」。⁸⁵有關劉以鬯小說中的「創新」，梅子認為主要包括三方面：（一）對中國古典和現代經典作品進行吸收、轉化。（二）以現代主義的手法來表現傳統的內容。（三）不斷豐富自己作

⁸² 艾略特著，卞之琳譯：〈傳統與個人才能〉（1919），艾略特著，卞之琳、李賦寧等譯：《傳統與個人才能：艾略特文集》（上海：譯文，2012），頁3。

⁸³ 羅貴祥：〈幾篇香港小說中表現的大眾文化觀念〉（1988），《他地在地：訪尋文學的評論》，頁91。

⁸⁴ 劉以鬯：〈我為什麼寫《酒徒》〉（1993），《暢談香港文學》，頁120。

⁸⁵ 黃勁輝認為《酒徒》中的蒙太奇語言體現了穆時英的影響，並且在「創作觀念上的運用和處理手法」可見穆時英的短篇小說〈PIERROT〉（1934）對劉以鬯的啟發，尤其是「以內心獨白寫個人在社會的孤獨感」。小說中的傳統知識份子淪為酗酒者的故事又被認為與魯迅的《狂人日記》遙相呼應。至於《酒徒》中的「酒」，郭千綾認為它是老劉這個壯志未酬的文人「確定自我存在的媒介」。黃勁輝則認為酒徒的「不同的酒醉的狀態」代表着「不一樣的獨白語言」。王毅認為酒徒的「酒」具有「中國傳統文化韻味」，表明《酒徒》有別於西方的意識流小說。詳見黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，頁120、141及146；郭千綾：《劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究》，頁77；王毅：〈眼睛的撤退——劉以鬯的《酒徒》與西方意識流小說之比較〉，載黃維樑編：《活潑紛繁的香港文學——1999年香港文學國際研討會論文集（下冊）》，頁515。

品的含義和技巧。⁸⁶ 即使到了一九九零年代中期，董啟章在討論《酒徒》時也認為劉以鬯在這部小說中所使用的寫作技巧（如「打破了以議論入小說的禁忌」）及其對現代社會的觀察「超前於時代，甚至在今天仍然足以借鑒」。⁸⁷ 李萬均指出《酒徒》中的「非小說成分」（例如老劉對外國作家作品的評論）借鑒了西方文藝復興以來小說家在小說中「大發議論」（如《巨人傳》、《堂·吉訶德》）的文學傳統。⁸⁸

然而，諷刺的是，《酒徒》中的老劉最終還是「佔位」失敗，為了謀生他要擱置創作「具有獨創性的」⁸⁹小說的計劃，甚至淪落至使用嚴肅文學手法（如「故事新編」）來撰寫色情小說，並在武俠小說中不斷「發明」新奇的花樣來賺取普通讀者的「廉價驚奇」⁹⁰。他的自尊心極度受損且十分苦悶。如果說麥荷門作為《前衛文學》的創辦人之一缺乏對現代文藝作品的鑑賞力，這令老劉極為失望，則最令他心靈受創且感到無比孤獨和空虛的莫過於麥荷門拒絕老劉在《前衛文學》使用他發表過色情小說的筆名：「我對你的創作能力有絕大的信心，問題是，我不贊成你用撰寫《潘金蓮做包租婆》的筆名來發表嚴肅的文藝創

⁸⁶ 梅子：〈劉以鬯的生平和創作簡介〉，梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁 11-12。

⁸⁷ 同時，董啟章也指出《酒徒》「帶有較典型的道德批判」。董啟章：〈劉以鬯：《酒徒》〉，《讀書人》11 期（1996 年 11 月），頁 45。

⁸⁸ 此外，李氏還認為老劉-劉以鬯的詩論與法國超現實主義詩人理論家布勒東（André Breton, 1896-1966）的詩論相近，即強調「自發性、非理性、純心靈、主觀隨意性、不以讀者是否易於接受為意」。詳見李萬均：〈試從比較文學角度評論劉以鬯的長篇小說〉，《現代中文評論》第 5 期（1996 年 6 月），頁 31。

⁸⁹ 老劉以自白的方式向讀者講述自己計劃創作兩部小說。第一部為長篇小說，擬採取心理分析的方法來寫一群小人物如何在大時代裏求生。第二部則為中篇小說，從三個空間及角度來寫一個女人的心。然而，由於生活不安定，老劉難以繼續長篇的書寫。相應地，心緒不寧也影響他構思嚴謹的作品結構。同上，頁 112-113。

⁹⁰ 同上，頁 84，

作。」⁹¹ 同時，老劉發現其他擁有大學學歷的南來知識份子在香港也無法將其學歷轉化為相稱的經濟資本。於是老劉始終無法擺脫他的苦悶與憂鬱：「這是一個苦悶的時代，我想。每一個有良知的知識份子都會產生窒息的感覺。」⁹² 於是，無論是作為自我放逐的象徵的酒癮還是靠寫作嚴肅文學來實現的自我放逐⁹³，所呈現的都是這樣一種無助及無奈的內向性——南來精英文人因無法在本地的文化生產場域「佔位」並透過「區隔」以實現作家的文藝抱負和社會責任⁹⁴並獲取相稱的經濟資本而變得極度消沉。

三、夢想的石頭：青年詩人的沉思行動

鑒於同一場域內不同的文藝參與者所持的文化資本既不平均也不平等，與《酒徒》中的中年精英文人老劉相比，《地的門》中的年輕文人葉文海在文化生產場域中不是來自外地南來的新入者，而是土生土長的資淺者，他為政府機構工作以獲得主要的收入來支撐其成為業餘文藝工作者的藝術追求及文化使命，但他同樣在本地的文化生產場域處於受統治地位：「每一新進份子剛抬頭時，便

⁹¹ 同上，頁 230。

⁹² 同上，頁 163。

⁹³ 羅貴祥認為酒徒老劉通過酗酒或對酒的「反常理的沉溺」來逃避生活環境的壓抑。他的酒癮是「一種自我放逐的象徵，或是對城市生活壓迫的自我異化。」並且，老劉的敘述表明「在這個商業化的城市中，寫作『嚴肅』文學本身可被視為一種放逐的表現。」詳見羅貴祥：〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編：《劉以鬯與香港現代主義》，頁 63。

⁹⁴ 在談及在《快報》工作的經歷時，劉以鬯指出自己身為副刊編輯的立場：「我不反對刊登『有趣』的文章，但是為了負起應負的社會責任，也堅持刊登一些『有益』的文章。」劉以鬯：〈香港文學的市場空間——一九九九年十二月三日在中文大學週研討會上的發言〉（1999），《暢談香港文學》，頁 145。相應地，崑南曾從讀者的角度評價了劉以鬯在《香港時報·淺水灣》的工作。他認為劉以鬯是一位「眼光遠大的編者。他在賣稿之餘，出力為中國文化幹點事情，單在這點上，為時下一班所謂流行作家所望塵莫及的……」崑南：〈文學的自覺運動〉，原刊於《新思潮》（1958年2月），載崑南：《打開文論的視窗》，頁 42。

有人把他壓制住」⁹⁵。在接受王偉明的訪問中，崑南承認自己將昔日「對人生的全部憤怒」都寫在《地的門》。⁹⁶

對於上世紀五、六十年代的文藝工作者來說，另一個無法解決的問題是文藝的「進步」與「流行」難以兼容（這同時也是彼時的專欄作家十三妹⁹⁷的觀點）。《酒徒》中的老劉指出：「所謂『文藝創作』，如果高出了『學生園地』的水準，連代理商也必拒絕發行。於是有才氣，有修養，有抱負的作者們，為了生活，無不競寫庸俗小說了。」劉以鬯的文學同路人崑南則通過《地的門》中的葉文海以年輕一代作家的視點補充其中的原因：「或者所謂青年作家夠條件爭到流行作家的地位了，他定必隨波逐流，即是說，其『流行』與『進步』成反比例，試想想，日『爬』萬字，何來時間多看點書，力求一點進步呢？」⁹⁸

同時，葉文海甚至將藝術與人生對立起來，在得知文壇內的「所謂知識份子」既勾心鬥角又唯利是圖後，他認為「理想中的文壇，全不存在」⁹⁹，他渴望繼續留在那個非功利的藝術的桃花源，以藝術（尤其是詩歌，其表現形式是夢）的力量逃避或超越這個由虛偽、勢利的社會人組成的社會，進入藝術這個只有少數「有了那藝術水準的人們」才能進入的「象牙塔」¹⁰⁰。對葉文海-崑南來說，

⁹⁵ 同上。

⁹⁶ 王偉明：〈歡如喜如出梵音——王偉明訪問崑南〉（2002），載崑南：《詩大調》，頁 201。

⁹⁷ 在〈文學的自覺運動〉，崑南指出十三妹雖然在討論文藝問題時，「偶爾犯了粗心的大錯」，但他承認十三妹在「提高普通讀者閱讀水準及掃除某些『垃圾文人』」這兩方面有一定功勞。崑南：〈文學的自覺運動〉，原刊於《新思潮》（1958年2月），載崑南：《打開文論的視窗》，頁 43。

⁹⁸ 崑南：《地的門》，頁 74。

⁹⁹ 同上，頁 73。相應地，崑南在〈一篇動人的發刊詞〉（1960）也指出文學藝術不能職業化，否則難以產生偉大作品。崑南：〈一篇動人的發刊詞〉（1960），原刊於《香港時報·淺水灣》（1960年3月30日），載鄭蕾編：《崑南卷》，頁 487。

¹⁰⁰ 崑南指出自己對藝術有份崇敬之心，並認為大眾應通過教育來提高藝術鑑賞水平。崑南：〈教育藝術鑑賞〉，原刊於《詩苑》第2期（1955年9月3日），載鄭蕾編：《崑南卷》，頁 461。

更重要的是吸收和轉化「進步的」文藝資源來進行自我表現，並進入藝術的窄門，自我確立為藝術家。

正是這種表現和自我確立的需要，令青年文人葉文海的藝術家形象更加突出，與現代文藝中的藝術家成長小說以及相關的藝術家形象有更多對話可能。與《酒徒》中那個以酒話來建造文學理想國的南來精英文人不同，崑南在《地的門》所塑造的青年文人葉文海更在乎「詩歌空間」的營造以及詩人在「沉思」這一行動中所進行的自我賦義和自我建構。因此，本節將以崑南的另一部藝術家小說《慾季》（1984）為輔助文本、劉以鬯《酒徒》為比較對象，嘗試探討《地的門》在哪些方面指涉了藝術家成長小說（尤其是二十世紀初英國的現代主義成長小說）這一文類，並怎樣借用其中的美學成分來塑造青年文人葉文海的藝術家形象，為了呈現藝術家的精神活動又做了怎樣的具體化處理。

（一）精神癱瘓的青年藝術家形象

《地的門》和《酒徒》中的文人主人公在不同程度上都經歷着一種從高處墜下的感覺，儘管箇中原因不盡相同。對於《酒徒》中的作家角色老劉，這種下墜感是南來資深文藝工作者及嚴肅文學作家因生活所逼而淪為賣文者的失落：「然而真正從高空中掉落來的，卻是那個有這種憂慮的人」¹⁰¹。這種懷才不遇的憂鬱感貫穿整部小說，自稱為「喬也斯的崇拜者」¹⁰²的老劉在一次又一次的失落中不斷進行自我矮化並陷入自憐：「思想的真空。感覺麻痺；我不知道自己

¹⁰¹ 同上。

¹⁰² 即喬伊斯。劉以鬯：《酒徒》，頁 30。《酒徒》中的老劉多次提到喬伊斯在西方現代小說史上的開創性意義。至於作家本人，劉以鬯曾為今日世界出版社翻譯過喬伊斯的作品。他在訪問中也承認自己最喜歡的外國作家是喬伊斯：「他給我的影響最大，我讀書時已開始閱讀《優力西斯》。」詳見《香港青年周報》記者：〈劉以鬯先生訪問記〉，原刊於《香港青年周報》第一五一期（1969 年 11 月 19 日），載梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁 15。

是否仍存在，事實上，已完全失去思想的能力。」¹⁰³「一二三四五六七八九十，我依舊爬不起來。」¹⁰⁴當老劉發現自己不得不長期作為「依靠賣文度日的人」¹⁰⁵之後，他內心的鏡像所觀照到的自己無一不是負面形象，如「失敗者」¹⁰⁶、「會讀書會寫字的可憐蟲」¹⁰⁷、「寫稿機器」¹⁰⁸、「世紀病患者」¹⁰⁹、「人生舞台上的小丑」¹¹⁰以及悲劇的主角¹¹¹。與此同時，老劉毫不留情地表達自己對於這個造成他失落和憂鬱的香港社會的厭惡。最初他只是將自己比作野獸：「站在鏡子前，我看到一隻野獸。」¹¹²，至小說將近結束，他甚至宣稱有能力生存在這個地方的人都是野獸：「是一個醜惡的世界！這是一個祇有野獸才可以居住的世界！」¹¹³可見老劉無法完全放下身段來融入本地，因此他在自我醜化時始終不忘保持自己的精英身份意識：「一條街。來來往往的都是野獸。……誰也不能從鏡子裏找到自己。」¹¹⁴面對令人失望的本地文藝環境，老劉藉着酒後的狀態來確認自己的存在，並由此沉入自我意識這個自由的幻想世界¹¹⁵：「我是一個尋夢

¹⁰³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 276。

¹⁰⁴ 同上，頁 26。

¹⁰⁵ 同上，頁 106。

¹⁰⁶ 同上，頁 26。

¹⁰⁷ 同上，頁 63。

¹⁰⁸ 同上，頁 201。1980 年劉以鬯在接受《開卷》訪問時仍認為自己「只是一架『寫稿機器』」，他能靠寫稿維持生活，但「只有在精疲力竭的時候才能寫自己想寫的東西」。《開卷》記者：〈劉以鬯談創作生活〉，原刊於《開卷》第三期第五卷（1980 年 10 月），載梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，頁 35-36。

¹⁰⁹ 同上，頁 278。

¹¹⁰ 同上，頁 287。

¹¹¹ 原文為：「有一齣悲劇在我心中搬演，主角是我自己」。同上，頁 199。

¹¹² 同上，頁 44。

¹¹³ 同上，頁 243。

¹¹⁴ 同上，頁 244。

¹¹⁵ 然而，「酒」也可能令失意、孤獨的南來文人更清楚意識到無法在香港實現自己的文藝理想，例如徐訏在〈原野的理想〉（1953）就發出了南來文人的慨歎：「此地已無原野的理想，醉城裡我為何獨醒，三

者，企圖在夢中捕捉酒的醇味。」¹¹⁶「祇有酒是美好的。酒是主宰。酒是神。酒是遊子的知己。」¹¹⁷然而，老劉並非以隔絕自我的方式來面對眼前的困境，他嘗試掙扎、發聲、與文友合作，但終究徒勞：「我找不到可以躲避的所在。……我大聲呼喚：但是一點用處也沒有。」¹¹⁸

相對於《酒徒》中的老劉這個清高、文藝才華被埋沒且無法實現文藝抱負而陷入自我沉溺和感傷的作家形象，《地的門》中的青年文人葉文海孤寂、與公式化的社會和勢利、虛偽的社會人格格不入，於是在連續的思考和夢中追尋逃離現實的出口。葉維廉曾指出崑南的小說和詩在「追尋」和「求索」的主題上有所繼承，這種追尋「像但丁那樣通過地獄去追尋他的碧雅的斯（Beatrice）」¹¹⁹。另一重要主題則是「飛翔」、「逃逸或死亡」，葉氏認為《地的門》體現了「想飛」和「想死」合而為一，「想飛」既是一種生，也是一種死。¹²⁰值得注意的是，「出走」和「逃逸」也是西方成長小說¹²¹的常見主題。具體至「藝術家成長小說」，藝術家的靈性成長及情感教育經常是這類小說重點處理的話題。以

更後萬家的燈火已滅，何人在留意月兒的光明。」原刊於徐訐《時間的去處》（1958），載陳智德編：《香港文學大系一九五〇——一九六九·新詩卷一》（香港：商務印書館，2020），頁111-112。

¹¹⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁279。

¹¹⁷ 同上，頁285。

¹¹⁸ 同上，頁287。

¹¹⁹ 葉維廉：〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉（1988），陳炳良編：《香港文學探賞》，頁160。

¹²⁰ 同上，頁183-184。

¹²¹ 歐洲成長小說的故事最終導向個人成功實現社會化，主人公先是與社會權威（一般為父親或象徵意義上的父親）發生衝突，最後又承認這種權威在社會領域與個人職業選擇上的作用。因此，二十世紀初經典成長小說的主要功能是敘述個人發展與社會權威之間的辯證統一。在具體形式上，德國古典成長小說的模式是主人公作為學徒參與精神修煉；英國成長小說的模式是個人最終符合社會的期望，也傾向於個人輕易被社會慣例同化這類大團圓結局；法國成長小說的模式為個人在藝術上取得成功，若主人公最終遭受失敗，也可提醒主人公及讀者認清和接受個人在社會中的位置。詳見 Gregory Castle: *Reading the Modernist Bildungsroman* (Florida: University Press of Florida, 2006), p8 & p18.

《一個青年藝術家畫像》這部英國現代主義藝術家成長小說¹²²的經典作品為例，喬伊斯逐步將青年藝術家史提芬·狄拉都（Stephen Dedalus）置於與他所處世界的關係之中，「語言」令這位青年藝術家開始理解自我與他人的關係，「語言」也成為他協調與世界的關係並塑造世界、找到自我在其中的位置的主要媒介。這本小說記錄了史提芬作為語言的被動接收者到成為日記的「作者」的轉變。至小說結束時，史提芬能用抽象語言來表達其美學觀點。其中，史提芬認為流放是實現藝術使命所必要的，並且，他的孤獨感和與他人的疏離感也形塑了他對於藝術和藝術家要保持超然位置並與社會保持距離的美學觀點。在《一個青年藝術家畫像》，「逃逸」（flight）也是一個重複出現的意象。「鳥」¹²³對史提芬這位青年藝術家認識到自己的命運和使命起關鍵作用，在《一個青年藝術家畫像》的第四章，喬伊斯使用了「顯現法」（epiphany）¹²⁴，以像鳥一樣的女孩作為史提芬的靈魂逃逸的象徵，而史提芬的名字「Dedalus」本身也指涉了能製造翅膀助其逃離圍困和流放的古希臘神話英雄代達洛斯（Daedalus）及其那位因

¹²² Gregory Castle 特別指出，愛爾蘭成長小說在形式上不同於英格蘭成長小說，二者的差別體現了二十世紀現代主義成長小說與十九世紀古典成長小說之間的差別。具體來說，英格蘭現代主義成長小說遵循古典成長小說的形式，着重個人的社會化過程及社會流動性。而愛爾蘭成長小說則拒絕對社會採取務實的態度，小說中的主人公透過美學教育最終實現個人的自足狀態。這與愛爾蘭複雜的社會條件有關，既由於愛爾蘭對於英格蘭的殖民統治及其文學傳統長期保持抗衡的態度，又因為愛爾蘭不受歐洲各個政治和文化中心的影響。加之，愛爾蘭人急於確立自己的身份以及連接愛爾蘭社會中的主要權威。同上，頁 24。

¹²³ 有關「鳥」與藝術家的關係以及藝術家在飛翔與下墜之間的矛盾性，波特萊爾（Charles Baudelaire）的〈信天翁〉（L'Albatros, 1861）一詩也有所呈現。Roberta Seret 認為「信天翁」是詩人的象徵，當信天翁在天上獨自飛翔則得到讚美，而當詩人處身社會則無法得到理解而經常成為嘲弄的對象。Roberta Seret: *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*, p17.

¹²⁴ 喬伊斯在自傳體小說 *Stephen Hero*（1944）寫道，「『epiphany』就是發生在靈性層面的一種剎那間的顯現」。文人的責任就是要一絲不苟地記錄這些「片刻中最脆弱易逝的瞬間」（the most delicate and evanescent of moments）。James Joyce: *Stephen Hero* (New York: New Directions Publishing, 1963), p211.

傲慢而下墜的兒子伊卡洛斯（Icarus）¹²⁵。因此，他的名字既預言了藝術家因靈性提升而翱翔於天上那種充滿力量感的畫面，同時又隱含了藝術家將如代達洛斯的兒子伊卡洛斯那樣因驕傲而墜落地面的故事。於是，《一個青年藝術家畫像》呈現了一個矛盾的藝術家形象，史提芬既繼承了自浪漫主義時期以來拜倫式的天才藝術家形象——孤獨、驕傲、反叛，但最終又無法完全脫離社會（包括國家、宗教等）。¹²⁶ 有關浪漫主義式的英雄，文學學者 Roberta Seret 特別強調藝術家要肯定自己的個性就要脫離社會。具體來說，為了實現自己的個性，藝術家要使自身脫離現行的社會秩序，並反叛那些已經過時的前代人所創作的文學經典。¹²⁷ 對於浪漫主義時期的藝術家來說，他們希望追尋一個可以與其他藝術家好好合作的「家園」（homeland）。「藝術家成長小說」作為一種文學表達方法可以幫助藝術家抵達其所夢想的烏托邦，因而「藝術家成長小說」不僅作為一種文類，而且已經成為藝術家的家園與救贖。¹²⁸

在《地的門》，青年文人葉文海自我困於房間內，處於精神癱瘓和猶豫不決的狀態。「門」作為自我與他人及社會分界線的意象在《地的門》中反覆出現：「門外，是另一個世界；門內，是自己的世界。」¹²⁹，這個意象後在《慾季》得到延續：「跳出窗外，以及走出門外，同樣是離開這個房間，但後果完全不同。他便這樣一直想——外邊的世界是不容易對付的。他面對著門，祇要他一轉身，

¹²⁵ 有關「伊卡洛斯」的形象演變，見第二章（兩種模式：「文人-知識份子」與「作家-藝術家」）第四節「男藝術家的『伊卡洛斯』情意結」部分。

¹²⁶ Jacqueline Belanger: "Introduction," James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001), pp. VIII-XXV.

¹²⁷ Roberta Seret: "Origins of the Künstlerroman," *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*, p17.

¹²⁸ 同上，頁 20。

¹²⁹ 崑南：《地的門》，頁 25。

向前一躍——但他坐在那裏，一動也沒有動過。」¹³⁰而無論是《地的門》中的葉文海還是《慾季》中的李山都困惑着是否以及如何打開這扇「門」以連接社會及其中的他人：「門的後面是甚麼呢？門，門的後面，一直令他迷惑的，後面，可以發生許多事情，問題是你在門外或門內，或你可否有勇氣把門推開。」¹³¹相比起侶倫《窮巷》¹³²中那位始終協助同居房客解決生活難題的作家房客高懷，還有《太陽下山了》中那位喜歡書寫小市民生活的成年房客張凡以及喜用孩子們的日常語言說故事的少年房客林江，《地的門》中的文藝青年葉文海自我隔絕於社會和他人。這個藝術家形象有如艾略特〈阿爾弗瑞德·普魯弗洛克的情歌〉（The Love Song of J. Alfred Prufrock, 1915）一詩中那位終日思考着卻始終無法有所行動的男性，同時也具有加繆筆下那些親歷生活中的荒謬卻無法真正介入社會的孤獨個人的特質。可以說，崑南筆下的現代男性藝術家角色在一定程度上經歷着李維陵在〈現代人·現代生活·現代文藝〉（1956）一文所警惕的現代文藝之惡，即現代文藝令人陷入自我懷疑和自我困惑，「心靈空洞，意志困惑，道德性薄弱」¹³³。

但值得注意的是，儘管崑南在《地的門》對青年文人葉文海的角色塑造還有對艾略特〈空洞的人〉一詩有明顯指涉：「他甚麼都輕了。他的肉體，他的靈魂，都輕了。與地穴中的人一樣，像剪紙，像衣服，風一過，便飄散了。他疲倦，他麻木，他空洞，……無生機，無語言，無動作，無顏色。」¹³⁴若考慮到

¹³⁰ 崑南：《慾季》，頁 17。

¹³¹ 同上，頁 190。

¹³² 劉以鬯認為過分的政治色彩會降低文學作品的藝術性，他指出《窮巷》是少有的「寫『人間疾苦』而不作政治揚聲筒的小說」。劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學——一九八五年四月二十七日在《香港文學研討會》上的發言〉，《暢談香港文學》，頁 108-109。

¹³³ 李維陵：〈荊棘〉（1957），《荊棘集》，頁 70。

¹³⁴ 崑南：《地的門》，頁 90。

《慾季》中的畫家角色的下場，則可發現崑南對「健全的」、作為「人」的藝術家的第一個要求是靈肉合一，而非重靈魂輕肉體：「肉體的動，必須加上靈魂，否則這又怎叫做生命？鐘與時間，肉體與靈魂。」¹³⁵ 其次才是重建藝術家與他人和社會那種充滿矛盾的關係。崑南在《地的門》大篇幅地使用了新聞拼貼¹³⁶，但這些國際及本地新聞對於葉文海來說只是與他不相關、他無從介入卻又無法擺脫的時代的噪音。效果是加強了這位自覺為世界棋盤上的一隻棋子的青年文人的不自由：

葉文海坐在那裏呆住，面前的報紙就是那個像整座高山朝着他滾過來的世界。……葉文海想：除非你不生活於一個社會，否則你怎能閉上眼睛不注意在本地以及本地以外每分鐘所發生的事情呢？而這些在本地以及本地以外每分鐘所發生的事情就如鉛字一樣，萬馬奔騰地把你淹沒，把你困在四方格的鐵絲籠裏。即是說你不能不想，你不能不有所表示。……你生存，無數的『關係』就是網絲，從你立足之焦點，向四面八方無限止的延長，或相反地，你生存，無數的『關係』就是網絲，從無限止的四面八方，集結在你立足之焦點。¹³⁷

葉文海自困於門內的消極性格以及最終決定走出房門卻遭遇車禍喪生的結局預

¹³⁵ 崑南：《慾季》，頁 240。

¹³⁶ 葉輝認為《地的門》中的拼貼可分為三類，分別為「『我』的敘述觀點」、「括號內第三身獨白」與「教科書、新聞、廣告、經文、地質、神話、生物、卜文、咒語、歷史等原材料的拼貼」。轉引謝曉虹：〈香港文學「本土性」的再思——論崑南《地的門》〉，載樊善標、危令敦、黃念欣編：《墨痕深處——文學、歷史、記憶論集》，頁 564。

¹³⁷ 崑南：《地的門》，頁 71。

示了藝術家最後會不堪各種人類關係加諸於靈魂的重負而主動選擇毀滅。¹³⁸

不同於其他以古代神話英雄為藝術家典型的現代主義藝術家小說，崑南借用了古希臘神話¹³⁹英雄施栖佛斯的故事，卻棄用了施栖佛斯這個典型英雄形象（甚至嘲弄他為「傻勁的英雄」），而轉用了「巨石」這一看似被動的物體。表面上看，這似乎是通過重複那個徒勞的推石上山運動來再次強調葉文海的消極無力狀態只能通過神的意志才能改變命運：「他覺得自己是施栖佛斯的巨石，又一次從半山滾下來，將永不被推到山頂上去，他不能求施栖佛斯這個傻勁的英雄，只能求神。神的力量使自己老是向下墜，同時當可以使自己有一天放在山頂上。」¹⁴⁰ 這個願望亦可見於《慾季》中的畫家李山：「他需要一個神，需要一個英雄。」¹⁴¹ 但實際上，崑南對施栖佛斯神話的改寫最終為巨石賦與了反抗神的意旨和命運的能動性。在小說的結尾，這位精神困頓的青年文人終於走出以房門為象徵的自我封閉的世界，以電單車為動力主動將自己推上山。

¹³⁸ 作為回應，《慾季》中的全知敘事者又如同神一般命令藝術家個人主動介入現實之必要，那可能是神話英雄伊卡洛斯為逃離迷宮的自救之路：「他把報章撕破了……其實，他撕的是自己。他與這個房間，這個社會，這些人，都脫了節。」

「讓別人了解你。」

走出你的房間，到外邊去。」同上，頁 21。

¹³⁹ 有關崑南在《地的門》對中國古代神話及古希臘神話的借用。鄭政恆從《地的門》的引文看出崑南以「神話」為新的創作靈感，認為「回歸傳統」可使崑南「在神話世界與傳統語言中避開現實的逼迫」。也斯也指出神話在《地的門》的功能：「后羿的英雄事跡與書中主角葉文海的徒勞也成為一種對比」，崑南以此「為香港這現實勢利的社會中一個青年徒勞的掙扎賦予一種意義」。對此，崑南也承認他以后羿射日的故事來「比喻現代人的困境」。詳見鄭政恆：〈空洞與賣夢——崑南早期詩風之變化〉，崑南：《詩大調》，頁 322；也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉（1984），載崑南：《地的門》，頁 200 及 202；王偉明：〈歡如喜如出梵音——王偉明訪問崑南〉，原刊登於《詩網絡》（2002 年 12 月），載崑南：《詩大調》，頁 199。

¹⁴⁰ 崑南：《地的門》，頁 88。

¹⁴¹ 崑南：《慾季》，頁 27。

（二）跨文本的藝格符換

除了在崑南的詩作中可看見他對抽象畫手法¹⁴²的借用，同樣，崑南在《地的門》似乎也運用了「藝格符換」(ekphrasis)的手法，相應的畫作可在他的另一部藝術家小說《慾季》中找到。「ekphrasis」一詞可追溯至公元一世紀。其中，「ek」指的是「向外」(ex)。該詞在詞源上的意義為「說出」(speaking out)或「完整講述」(telling in full)¹⁴³，意指「加插在修辭話語的任何詳盡的枝節描述」。¹⁴⁴「藝格符換」較早的例子是荷馬(Homer)史詩《伊利亞特》(Iliad)第十八卷對阿基琉斯盾牌的描述，其他典型例子包括但丁在《神曲》以文字呈現視覺想像，以及濟慈(John Keats)在〈希臘古甕頌〉(Ode on a Grecian Urn, 1820)以藝格符換的方式反思再現(representation)的問題。¹⁴⁵作為一種文學模式或傳統，其背後是詩與視覺藝術關係的一系列爭論（尤其是詩歌或文學作品作為會發聲的畫作(a speaking painting)與繪畫或視覺藝術作品作為無聲的詩(a mute poetry)之間的那種張力¹⁴⁶），可以理解為以言語這種媒介對（真實或虛構的）¹⁴⁷視覺藝術作品進行呈現。在文學作品中，一件（視覺）藝術作品「或在故事中被描述、或由故事中的人物進行製作，又或是由一個人物向另一

¹⁴² 葉維廉認為崑南在〈布爾喬亞之歌〉運用了抽象畫的手法以「最壓縮的方式」來呈現了詩中的第一人稱敘事者的內在和外動亂。葉維廉：〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉（1988），載陳炳良編：《香港文學探賞》，頁177。

¹⁴³ James A.W. Heffernan: "Ekphrasis and Representation," *New Literary History*, Vol. 22, No. 2 (1991), p302.

¹⁴⁴ Stephen Cheeke: *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis* (Manchester: Manchester UP, 2008), p19.

¹⁴⁵ James A.W. Heffernan: "Ekphrasis and Representation," p304.

¹⁴⁶ 與詩歌或文學作品相比，繪畫或視覺藝術作品被認為與感官經驗及知覺能力關係更為密切。同上，頁27。

¹⁴⁷ 前者被稱為「實體視覺藝格符換」(actual ekphrasis)，後者則是「觀念視覺藝格符換」(notional ekphrasis)。

個人物進行講述」¹⁴⁸。

在《地的門》，葉文海想像向下飛翔的視覺描繪有如十六世紀荷蘭畫家布魯格爾（Pieter Bruegel the Elder）的畫作〈伊卡洛斯墜落一景〉（Landscape with the Fall of Icarus, 1555）¹⁴⁹中所呈現的景象：

斷崖下面，是樹木、是溪流、是石屋。遠眺是海、是船、是岸。……突然我想飛翔，就從這斷崖，飛下去，鳥瞰香港與九龍。……小時，在夢中，我曾飛翔過。……沒有任何人與人的關係、人與社會的關係，以及人與國家的關係——沒有任何因襲的力量，沒有任何金錢的力量——只有兩個人……就讓我們飛翔吧，我怎能單獨啟程呢？……甚至陽光融化我們的翅膀，也讓你跟着我飛翔吧……¹⁵⁰

而墜下的結局則發生在《慾季》中的畫家主人公的心靈視覺：

他[李山]在這一次幻滅中，他更看清楚自己——無望的自己，可憐的自己，脆弱的自己——他祇不過是一隻垂死的天鵝，芭蕾舞的天鵝，雙手向上伸，像要攫取一些甚麼，但，那是天空，無望的天空，然後，身體逐漸下降，發抖的手，下降……¹⁵¹

然而，無論是青年文人葉文海還是畫家李山，二者都渴望能在困境中抓住一些能讓他們生存下去的實在的東西或力量（甚至那可能是神），從而再度飛升。

另外，當《地的門》中的葉文海在文藝工作中發現了文壇內更多他無力改

¹⁴⁸ 同上，頁 20。

¹⁴⁹ 1938 年，二十世紀著名美國詩人奧登（W.H.Auden）在布魯塞爾參觀完該畫後以此為題寫成〈美術館〉（Musée des Beaux Arts）一詩。這首詩呈現了墜落的伊卡洛斯即使在水中掙扎也無法喚起周遭冷漠的人對他的苦難的一絲關注。見「Landscape with the Fall of Icarus」，The British Library（<https://www.bl.uk/collection-items/landscape-with-the-fall-of-icarus#>），瀏覽日期：2021 年 4 月 6 日。

¹⁵⁰ 崑南：《地的門》，頁 33。

¹⁵¹ 崑南：《慾季》，頁 53。

變的腐化現象，並且他最重要的文友也因創作帶來的孤寂和痛苦而放棄了文學而選擇了安全舒適的生活，自覺被世界遺棄的青年文人葉文海開始反轉自身的被動性，實施對世界的「報復的反叛」，以此重新定義人的存在。這種反叛以醜惡為通往真實的途徑，代表着具有自由意志的眾數的人們對命運和神的意志的違背和自我再造：「我們存在，我們反叛。……我們要說我們有意見。我們要說我們有權利。」¹⁵² 當中或折射了崑南對無名氏小說中那種對生命力的追尋的回應，具體體現在葉文海與婷表妹同時對人生感到絕望後決定放開一切去跳舞，彼此袒露靈魂和肉體，這種結合¹⁵³讓他們重回「一個集體的伊甸園，一個不需求智慧的伊甸園」¹⁵⁴。崑南將二人雙手握緊的感覺形容為一種「證物」¹⁵⁵。終於，葉文海如同「抓住了浮木似的」¹⁵⁶感覺到了「真實」，那是他在「欺騙的[文藝]工作」¹⁵⁷中無法找到的。而這個「跳舞」的畫面又可從崑南在《慾季》中對二十世紀超現實主義畫家夏加爾（Marc Chagall, 1887-1985）畫作¹⁵⁸「巴黎

¹⁵² 崑南：《地的門》，頁 109。

¹⁵³ Gregory Castle 指出，在歌德、巴爾扎克、狄更斯和福樓拜的經典成長小說中，女性角色主要是工具性的，是一段旅程的最終目標（telos），以幫助男主人實現提升。透過「婚姻」這個「需要尋求的社會目標」，女性角色代表着一種象徵性的完結。在《一個青年藝術家畫像》，喬伊斯將那位與鳥有關的女性角色轉化成「藝術家自我實現」的符號以表達重新創造生活的欲望。詳見 Gregory Castle: “Bildung and the Bonds of Dominion: Wilde and Joyce,” *Reading the Modernist Bildungsroman*, p180 & p182. 相比之下，《地的門》中的主要女性角色婷表妹並非一個象徵性的符號，儘管她與男主人公葉文海的結合代表着一種生之欲望。

¹⁵⁴ 《地的門》，頁 108。

¹⁵⁵ 同上，頁 102。

¹⁵⁶ 同上，頁 109。

¹⁵⁷ 同上，頁 75。

¹⁵⁸ 夏加爾擅長繪畫雙人畫像（double portraits），尤其是據以他和妻子貝拉的形象所創作的「漂浮在天空的愛侶」（flying lovers），例如〈生日〉（The Birthday, 1915）、〈散步〉（The Promenade, 1918）、〈城市上空〉（Over the town, 1918）等。

鐵塔的婚禮」(The Betrothed and the Eiffel Tower, 1913)¹⁵⁹的視覺描述得到具體的補充：「夏加爾的飛馬、雄雞、魚——都是離開地面的，人與天使都在天空，而那些女人，穿上結婚禮服，一直在男人的懷抱裏，還有月亮，還有樂器，還有屋舍……」¹⁶⁰

(三) 艾略特和無名氏作為文學傳統及方法

鄭政恆在討論崑南的詩作時曾指出，一九五七年以後無名氏對崑南創作的影響超過艾略特。¹⁶¹ 崑南在〈淺談無名氏初稿三卷——野獸·野獸·野獸、海艷、金色的蛇夜〉(1964)稱自己為「無名氏的『見證者』」，在該文他具體談及「無名書初稿」對他的啟示。特別是在「沉淪」這個話題上，崑南摘錄了無名氏〈金色的蛇夜〉的相關句子：「他還得下降，降到深淵底的最最深淵處，擺在他面前，既沒有上升的路，剩下來的，只有下降。人類假如不能從上升得救，只有從墮落得救。問題不是真理，而是必須抓住甚麼……」¹⁶² 他認為無名氏的小說體現了沉入靈魂最深處以追尋真理的真知識份子形象：「這份沉淪，是時代的玫瑰，知識分襟上不插一朵，就不算真知識份子。」¹⁶³ 並且，這是比加繆「『推石上山』的樂觀宿命論更為樂觀或積極」。無名氏的小說如《野獸，野獸，

¹⁵⁹ 「The Betrothed and the Eiffel Tower (Les Mariés de la Tour Eiffel)」, Chagall Paintings

(<https://www.chagallpaintings.com/the-betrothed-and-the-eiffel-tower/>)，瀏覽日期：2021年12月3日。

¹⁶⁰ 崑南：《慾季》，頁17。

¹⁶¹ 鄭政恆指出，崑南的〈布爾喬亞之歌〉(1956)之後的詩作，例如《悲愴交響樂——一九三三年發生在柏林深夜的故事》(1957)和《喪鐘》(1958)等，都明顯受到《露西亞之戀》等無名氏小說的影響。鄭政恆：〈空洞與賣夢——崑南早期詩風之變化〉，崑南：《詩大調》，頁322。2002年，崑南在接受王偉明訪問時承認艾略特對他詩作的影響最深。王偉明：〈歡如喜如出梵音——王偉明訪問崑南〉(2002)，載崑南：《詩大調》，頁205。

¹⁶² 崑南：〈淺談無名氏初稿三卷——野獸·野獸·野獸、海艷、金色的蛇夜〉(1964)，原刊於《中國學生周報》第627期(1964年7月24日)，載鄭蕾編：《崑南卷》，頁538。

¹⁶³ 同上。

野獸》(1946)中的知識份子主人公經歷着「先知們的悲劇」，獨自在沉思中推翻自我以實現「精神轉航」¹⁶⁴，並在毀滅與再造之間追求絕對的生命、靈魂的自由和精神的莊嚴。在這種「沉思實驗」(即「生命的各種姿態都是行動，思想也是行動」¹⁶⁵)的啟發下，崑南也為《地的門》中的葉文海這位青年詩人設計了一條下降的路，同樣是以思想作為一種行動：「地的門多麼闊大啊。這地球的子宮多麼闊大啊。葉文海就在子宮前徘徊着。一種地心磁力在吸着他。」¹⁶⁶

並且，這種從人間走向「地的門」的下降運動還指涉了艾略特詩作中的常見主題，且間接體現了影響艾略特極深的古希臘哲學家赫拉克利特(Heraclitus)的辯證觀。在「燒毀了的諾頓」(Burnt Norton, 1941)一詩中，艾略特不僅引申了赫拉克利特的警句「上升的路和下降的路是同一條路」¹⁶⁷，還借用了赫拉克利特的辯證法¹⁶⁸：

再降下去，只有降到/那永遠孤獨的世界裡，/世界非世界，是世界也非世界，/裡面漆黑一片，一切物質/被剝奪了，沒有了，/感性世界枯竭了，/幻想世界破滅了，/精神世界失去了；/這是一條路，另一條/也是一樣，不在運動中/而是避開了運動；而世界一直/在渴望裡，在過去時間與未來時間的/碎石鋪成的路上運動。¹⁶⁹

在《地的門》，葉文海通過心靈視覺返回生之起點：「他到達了地之子的終極。……是終點。是起點。」¹⁷⁰對於「死」和「生」之間的循環和轉換，崑南

¹⁶⁴ 無名氏：《野獸，野獸，野獸》(廣州：花城，1995)，頁325-326。

¹⁶⁵ 同上，頁539。

¹⁶⁶ 崑南，《地的門》，頁94。

¹⁶⁷ 艾略特著，趙蘿蕤、張子清等譯：《荒原》(北京：燕山出版社，2006)，頁147。

¹⁶⁸ 同上，頁176。

¹⁶⁹ 同上，頁151。

¹⁷⁰ 同上，頁96。

有一定的自覺意識，他直接指出《地的門》是對法國小說家洛芝法爾筆下的主人公的人生結論之呈現，即「生而為死人」和「『死』人的『復活』」的精神。其中，「死亡」¹⁷¹不是「絕望」和「解脫」，而是值得追尋的「主觀的歡樂」和「客觀的真理」。¹⁷²

可以說，這種由死入生（或「復活」）、從終結進入開始的主動行為及藝術升華其實是通過「言說」或「敘述」行為來實現。在〈J.阿爾弗瑞德·普魯弗洛克的情歌〉，艾略特在詩的開首直接引用了但丁《神曲·地獄篇》（*Inferno*）第二十七章的故事，即火焰認為詩人主人公但丁最終無法從地獄回到人間，因而可以放心向他講述地獄的故事。同樣，艾略特筆下那位猶豫不決的男性敘事者也思考着從地獄回到人間並進行講述的可能性：「把宇宙壓縮成一個球/讓它朝某個壓倒一切的問題滾去，/並且說：『我是拉撒路，從死人那裡來，/我回來把一切都告訴你們，我會把一切都告訴/你們』」¹⁷³ 至於青年文人葉文海的下降運動，則與此稍有不同。葉文海主動選擇走向毀滅可以解讀成他要首先消除自我的個性以成為詩人，這體現了崑南在《地的門》中以艾略特的詩學主張作為方法，對這個自我意識極強的主人公進行了「去個性化」（impersonalization）的處理。另外，下降運動的終點正是一個自然與藝術的國度，這似乎就是他心目中那個

¹⁷¹ 崑南的創作常與「死」、「愛」、「夜」的主題有關。在訪問中，崑南談及自己對三島由紀夫的偏愛，尤其是三島作品中那種「追求愛、追求死的境界」。他認為三島「從隱蔽的頹唐中探求人性的真實」。另外，葉輝提起崑南寫過兩首與「夜」有關的詩（即〈剪一夜的滄桑〉和〈黑夜知己〉），崑南也承認自己有多首詩還有小說《地的門》都包含夜的主題，這是由於「夜晚好像是一個能夠保存自我的空間，比較真實些……夜晚的自由度很高，而且有種隱蔽性，不會受到干擾。」詳見王偉明：〈歡如喜如出梵音——王偉明訪問崑南〉（2002），載崑南：《詩大調》，頁200；〈崑南葉輝詩人對談——情慾波經〉（2006），載崑南：《詩大調》，頁308。

¹⁷² 〈勇士之寢園〉（1963）原刊於《好望角》第七期（1963年6月5日），載鄭蕾：《崑南卷》，頁425。

¹⁷³ 艾略特著，趙蘿蕤、張子清等譯：《荒原》，頁5。

沒有虛偽的社會人的桃花源：「葉文海走進了四方的地的門，第四紀……人與大自然。人與野獸。人與生。人與死。人與老。人與病。人與死。但，人與語言。人與文字。人與圖畫。人與舞蹈。」¹⁷⁴

（四）朝向廣闊的詩歌空間

在《地的門》以及在《慾季》，崑南以藝術的方法再現了自己曾借助藝術追尋人生意義所遭遇的精神困境。在《慾季》初版的〈自序〉（1984），崑南寫道，他在追求人生意義的過程中發現由人與人所建立起來的「關係的架構」原來是個迷宮，於是他曾經深信「藝術」可以預測迷宮中的障礙物，助其走出迷宮。¹⁷⁵ 有關藝術（作品）的超越性力量，葉文海曾這樣形容其文友覺亮留給他的一首詩對他所產生的神奇力量：「帶我們至到過與未到過的地方。至同一世界裏許多不同的定點。我們將重新經驗已經驗和未經驗過的經驗。在我們還來到我未竭止幻想與疑慮的地方之前。」¹⁷⁶ 實際上，這是崑南從二十世紀德國作家湯馬士·曼（崑南甚至稱其為「我的父親」¹⁷⁷）的作品中所領悟到的藝術觀，特別是在藝術創作中所體驗到的與「探索」和「預知」有關的神秘性，即當作家在將自己經歷過和未經歷過的生活融合在一起時，他會覺得自己「在創始一些他經驗過的東西，或者，他描述一些他始創的生活事物。」¹⁷⁸ 另外，青年詩人葉文海的這種詩意體驗還帶有一種現象學上的意義，他既以思考這個行動來進行沉

¹⁷⁴ 同上，頁 95。

¹⁷⁵ 崑南：〈自序〉（初版），《慾季》，頁 11。

¹⁷⁶ 崑南：《地的門》，頁 52。

¹⁷⁷ 崑南認為德國作家湯馬士·曼是其中一位可以代表二十世紀的作家，詳見〈略談代表時代的作家〉（1960），原刊於《香港時報·淺水灣》（1960年3月10日），載鄭蕾：《崑南卷》，頁 480。

¹⁷⁸ 〈我的父親湯馬士·曼〉（1961），原刊於《香港時報·淺水灣》（1961年9月8日），載鄭蕾：《崑南卷》，頁 405。

思實驗，同時又以詩人之夢的狀態抵達「門外」甚至這個時空體以外的更廣闊的存在空間，其中涉及內心空間與外在空間之間的辯證法。在《空間詩學》（*La poétique de la l'espace*, 1958），加斯東·巴什拉（Gaston Bachelard）指出人的存在同時具有「自我顯現」和「自我隱藏」¹⁷⁹的需要，而「門」正好提供了「猶豫、試探、慾望、安全感、隨便進入、尊重」的形象¹⁸⁰。在「詩歌想像力」的作用下，詩人能以「詩歌語言」實現表達（方式）的開放與封閉。¹⁸¹ 借助「夢想」這個具有本體論意義的想像行動，可以體會到「存在的膨脹」，詩人「不再是『被拋入世界』」，而是主動「打開」並「超越」眼前這個現實世界。¹⁸² 並且，以「詩歌語言」建造的空間還具有上升或下降的方向性，「詩人的生活」就是在「詞語本身中上升和下降」，上升至抽象，或下降至夢想，並「把大地和天空連接起來」。¹⁸³ 與此稍有不同，《酒徒》中的嚴肅文藝不太具備現象學的意味，而更接近於南來文人楊際光所描述的「純境」¹⁸⁴，即詩人透過文學創作可自行建造的一個供「精神藏匿」的「堡壘」¹⁸⁵，具體體現為作家主人公老劉以「酒」為媒介來抵達那些能令他暫時擺脫現實困境的狀態：「酒變成一種護照，常常帶我去到另外一個世界。我未必喜歡空白似的境界；祇是更討厭醜惡

¹⁷⁹ 加斯東·巴什拉著，張逸婧譯：《空間的詩學》（上海：譯文出版社，2009），頁 243。

¹⁸⁰ 同上，頁 245。

¹⁸¹ 同上，頁 242。

¹⁸² 同上，頁 200。

¹⁸³ 同上，頁 159。

¹⁸⁴ 然而，楊際光所說的「純境」並非一個逃避現實的桃花源。陳智德認為那是一種「理解事物的態度」，具體來說就是「嘗試對眼前的現實重新安排，以純境洞悉整個局面，超越外在的衝擊與放逐的愁苦，為離散和放逐的時代賦予比情感上的消沉感傷更廣大的意義」。陳智德：〈純境的追求：論楊際光〉，《解體我城：香港文學 1950-2005》（香港：花千樹，2009），頁 111。

¹⁸⁵ 楊際光：〈前記〉，《雨天集》（香港：華英出版社，1968），頁 1。

的現實」¹⁸⁶，從中亦可見南來文人這個寫作群體的香港書寫中普遍流露出來的「不安、厭世與自我退隱」¹⁸⁷。

有關夢和藝術的超越性，崑南在〈創造！！〉（1955）一文直接挪用了廚川白村在《苦悶的象徵》的相關觀點¹⁸⁸，他寫道：

夢和藝術同樣是超越利害和道德以及一切價值判斷的世界。……這幻想，這夢幻，畢竟是描寫宿在自己胸臆中的心象的寫生。……夢，是離開「實際的」生活意義。更適切地說，「覺醒的人底白日的夢」，就是詩人所謂 WAKING DREAM。¹⁸⁹

由此可見，對於崑南來說，藝術家的目光就是一種「心靈視覺」，這在《地的門》和《慾季》中都有所呈現。詩人葉文海從中看見「美」：「美，是一種動作，或是一個聲音，存在於心靈的視覺裏。」¹⁹⁰ 畫家李山也相信「內在的才是最可貴，最美，最實在的。」¹⁹¹ 實際上，「心靈視覺」正符合崑南所認同的詩人（作家）身份的解釋，即「詩人」按其拉丁文意義為「預言者」（vates）¹⁹²。因此，詩人的使命應是對其心靈視覺所看見之心象以象徵的方式來進行講述或言

¹⁸⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁 282。

¹⁸⁷ 蘇偉貞以西美爾（Georg Simmel）就現代人如何以「麻木」的心理保護機制來應對地理空間位移的角度來考察國共內戰以後的南來文人作家在香港的書寫。她指出：「相對而言，南來文人們書寫中的不安反映了現時不穩定與脆弱心靈，此一戚戚焉的存在感，亦形構新的文學地理空間，靠的正是寫作。」蘇偉貞：〈不安、厭世與自我退隱——五〇年代南來文人的香港書寫〉，《不安、厭世與自我退隱：易文及同代南來文人》，頁 172。

¹⁸⁸ 廚川白村寫道：「夢又如藝術一樣，是一個超越了利害、道德等一切的估價的世界。」詳見廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》（江蘇：鳳凰出版，2008），頁 22。

¹⁸⁹ 崑南：〈創造！！〉，《詩朵》第 2 期（1955 年），頁 65。

¹⁹⁰ 崑南：《地的門》，頁 29。

¹⁹¹ 崑南：《慾季》，頁 79。

¹⁹² 崑南：〈教育藝術鑑賞〉，原刊於《詩朵》第 2 期（1955 年 9 月 3 日），載鄭蕾編：《崑南卷》，頁 460。

說¹⁹³（即「畫夢」¹⁹⁴）。巴什拉在《夢想的詩學》（*La poétique de la rêverie*, 1960）¹⁹⁵指出詩人與畫家都有「美視」的能力，他們看見美並將其表達。但在目光的活動中，詩人又比畫家看得更加清楚、準確和深遠：「主觀的照明力量增強了世界的光明。……詩人比畫家更容易產生這種對視覺的自豪，畫家應描繪這種增高的視象，詩人則只須顯示它」。¹⁹⁶於是，這又涉及「自我表現」的問題。廚川白村認為：「文藝是純然的生命的表現；是能夠全然離了外界的壓抑和強制，站在絕對自由的心境上，表現出個性來的唯一的世界。」¹⁹⁷具體來說，作家在文藝作品中表現的是一個「內面」，即「潛伏在作家的生活內容的深處的人間苦」¹⁹⁸。廚川白村強調壓抑之力與生命力之間的張力。崑南似乎是從廚川白村那裡引用了勃朗寧關於「夢」的詩句：「Dream? Strive to do, and agonize to do, and fall[fail] in doing.」¹⁹⁹實際上，這種想實現夢想而不得的壓抑情緒也常見於崑南發表於上世紀五、六十年代的詩作。其中，〈布爾喬亞之歌〉（1956）²⁰⁰一詩中的敘事者同樣騎着電單車嘗試衝擊圍困着他的時間、空間，他在天和地之間奔

¹⁹³ 崑南在訪問中說道：「一切文學形式都是語言/話語的問題。詩，小說沒有例外。」王偉明：〈歡如喜如出梵音——王偉明訪問崑南〉（2002），載崑南：《詩大調》，頁206。

¹⁹⁴ 崑南在〈賣夢的人〉（1956）一詩寫道：「那麼，讓我對着鏡子，拿出跳動着的軟弱的良心/去畫夢，去畫出夢中的意義，一層又一層……」，崑南：《詩大調》，頁289。

¹⁹⁵ 同年，巴什拉在《夏加爾繪畫中的宗教主題》（*Marc Chagall: Dessins pour la Bible*, 1960）一書介紹和評論了夏加爾畫作中的《聖經》主題。

¹⁹⁶ 加斯東·巴什拉著，劉自強譯：《夢想的詩學》（北京：三聯，1996），頁230。

¹⁹⁷ 廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，頁9。

¹⁹⁸ 同上，頁31。

¹⁹⁹ 崑南將其譯為中文：「夢？想幹而努力，想幹而苦悶，但終於不能幹。」崑南：〈創造！！〉，《詩朵》第2期。頁65。

²⁰⁰ 鄭政恆指出，「《布爾喬亞之歌》的名稱和《阿爾弗雷德·普魯弗洛克》對應，就正如《賣夢的人》呼應《空洞的人》的情況一樣。」鄭政恆：〈空洞與賣夢——崑南早期詩風之變化〉，崑南：《詩大調》，頁319。

馳，但最終還是無法逃出「夜」：「車輪滾上，終極的熱狂/又似無盡頭的絕望/我帶着翅膀/飛去閃白的天堂/...../車輪滾下/又似無盡頭的幸福/我帶着棺木/飛去閃紅的地獄」²⁰¹，《地的門》似乎對這種壓抑、反抗及其徒勞作出進一步延伸，尤其是那種「ex」（向外）的（思想）行動。葉文海在與婷表妹反叛失敗之後又進行了另一項形而上的反叛：穿著睡衣的他騎著電單車衝上山坡，這意味着「施栖佛斯的巨石」企圖將自己放上山頂。儘管他最終還是無法擺脫這個世界的法則，但他在失去意識之前仍處於瘋狂的思考，無法停止對自己的分析和審判：「電單車並沒有追過了世界。我並沒有追過了世界。因為站不起來負起整個做人的責任。因為我沒有自由的意志與行動去選擇。」²⁰²表面上，葉文海的反叛似乎令他成為一個悲劇英雄並指向了一個悲觀的結論：「脫離這個人類構成的世界，才會有真正的快樂的。」²⁰³然而，葉文海這種具有象徵意味的失敗和死亡也可看成是作為社會異類的「怪人」²⁰⁴藝術家充滿生命力的掙扎和以「不擇手段的創造」²⁰⁵來實現自我解放。相比之下，《慾季》的結局則較為悲觀。畫家主人公李山殺死作為慾望對象的周師奶，這個「白肌膚」的女性角色在李山的心靈視覺中與白鴿、白菊及「畫布上的白」²⁰⁶有關，象徵著李山的創作欲望及藝術理想，這個殺害的行為可以說是藝術家在幻滅之後以自毀來表達憤怒，而非其創造的能動性的顯示。因此，《地的門》有別於英美現代文藝作品中典型的藝術家成長小說如喬伊斯的《一個青年藝術家畫像》，後者以青年藝術家主人公

²⁰¹ 崑南：《詩大調》，頁 47-48。

²⁰² 崑南：《地的門》，頁 117。

²⁰³ 同上，頁 118。

²⁰⁴ 葉文海發生交通意外後倒地，圍觀的人們稱這個「穿睡衣駕電單車」的人為「怪人」。同上，頁 116。

²⁰⁵ 崑南：《慾季》，頁 91。

²⁰⁶ 同上，頁 127，80 及 115。

最終能產生自己的一套藝術理念為其自我確立的標誌，《地的門》卻是一個渴望進入藝術的窄門的青年詩人以主動走向毀滅的逆向姿態來激發強烈壓抑底下的生命力，並在不斷的沉思行動中建構自身主體性的「反成長」故事。

四、小結：佔位與入門

本章對一九六零年代初的兩部經典作家小說——劉以鬯的《酒徒》與崑南的《地的門》進行了對讀，並分別討論了這兩位作為文學同路人的香港作家如何透過文人形象來問題化嚴肅文藝與香港社會及與人生的關係。筆者將重點放在這兩部小說所呈現的困頓文人形象及其與「文人-知識份子」模式和「作家-藝術家」典型的關係。

在整理先行研究後，筆者發現現行的討論較少聚焦二者的比較分析，而較常在討論其中一部作品時以另一部作為參照，並僅以數言或數段進行交代。二者的比較點主要集中在三方面：一、《酒徒》和《地的門》如何吸收和轉化西方現代主義文藝作品，尤其是小說的形式實驗（如神話結構、詩小說、議論小說的小說）以及意識流、內心獨白等西方現代主義作品中的常用技巧。二、《酒徒》和《地的門》中的作家身影，即兩部小說中的文人主人公各自與作家本人的對應關係。三、《酒徒》和《地的門》中的「反香港」和「反叛」主題，即兩部小說在主題上如何呈現和回應一個不利於文人生存的文學商品化的香港社會。

在文本細讀中，筆者因應這兩部小說在作家身份、自我書寫和文藝理念等相關話題的呈現方式，選用了不同的分析框架。以布赫迪厄的「場域」論述為參考，從中可見無論是《酒徒》中以「挑戰者」身份進入香港的文化生產場域的南來文人精英還是《地的門》中想進入文藝工作的代表着「資淺者」的本地

文藝青年，都在資本分配不平均及不平等的場域中處於劣勢和受統治地位。從物質條件來看，二者與侶倫《窮巷》和舒巷城《太陽下山了》中的作家客房同樣經歷着物質上的困頓。不同的是，《酒徒》和《地的門》中的主人公在精神上的困頓更加突出。前者因從內地南來而要面對眼前緊迫的經濟問題而無奈成為「寫稿機器」，他並非沒有意識到自己在這個文化與經濟資本極度不對稱的香港社會已淪為「零散工」。後者則是正職為殖民地公務員的詩人及兼職文藝工作者，他煩惱着的是孤獨、痛苦的藝術創作與安逸、舒適生活之間的矛盾，也有在哲理層面上的人的存在之不自由。

在這個分歧上，筆者特別考慮到這兩部小說中的作家角色在具體設定上的差異，例如中年/青年、南來/本地、文藝工作/創作等。針對《酒徒》中作為資深文藝工作者的南來文人老劉，筆者進一步參考了布赫迪厄關於文化生產場域中的各方爭奪文化合法性的觀點，發現其困頓主要是由於不同地域的文化生產場域特點及發展狀況懸殊。劉以鬯把自己對西方現代文藝的趣味和南來前的嚴肅文藝工作經歷借予老劉，因而老劉同樣是具備豐富文藝知識的資深文藝工作者。他以南來「挑戰者」及「文化創造者」的姿態進行介入，嘗試在場域中進行「佔位」或尋求立足點並實現「區隔」，企求在本地將其所擁有的文化資本轉換成相稱的經濟資本。為此，他重新設定文藝標準。例如，老劉強調「詩的執照」問題，驅逐魚目混珠的「偽詩人」和對文藝一知半解卻擔當着權威顛倒是非的「偽知識份子」。與此同時，他也考慮到場域中的各方之間具有依存關係，尤其是嚴肅文藝作品的生產與消費問題。但矛盾的是，他既期待理想讀者的出現又表現出對普通讀者的不信任，從中可見其始終保持着精英文人的身份認同。於是，他扮演着艾略特那樣的詩人-評論家角色，嘗試以「資深者」的身份對文

藝工作中的「資淺者」和普通讀者進行文學教育，透過引介及傳播來建立現代文藝的專業語言。「難懂」卻無需附加說明書變成一種指標，考核讀者對嚴肅文藝的鑑賞能力，這也代表着他身為嚴肅文藝作家的理想，因他也渴望能像喬伊斯、海明威那樣創造出與別不同、具有時代精神並能超越時代的有影響力的佳作。然而，劉以鬯以諷刺的手法寫出了老劉最終所經歷的雙重失落——推廣嚴肅文藝的失敗和大作家夢的落空令他既無法在場域中「佔位」，更無法實現「區隔」。最後，老劉無助及無奈地自我退隱，只能藉着「酒」通往藝術的「純境」，沉入（文藝）意識的深處。

至於《地的門》中的本地文藝青年葉文海，作為本地文化生產場域中的「資淺者」，他清楚認識到文藝工作不能成為一份職業，客觀上是由於該場域中的既得利益者對新進份子的壓制以及保持「流行」這個優勢地位經常意味着放棄「進步」，主觀上是由於他把「藝術」想像為超越利害關係的新宗教。因此，他首先要「出走」並隔絕公式化的社會生活，才能尋找途徑進入「藝術」的窄門並透過「藝術」追尋人生意義。葉文海被塑造成一個努力吸收西方現代文藝中的「進步」作品的青年文人形象；同樣，崑南也曾以這些具有哲理性的西方現代文藝作品作為自己的文學傳統和文化資源。在這樣的形象重疊下，作家透過葉文海這個角色描繪了一幅渴望自我確立為藝術家的青年詩人畫像。這個美學主題令《地的門》與英國現代主義的藝術家成長小說有更多對話可能。具體來說，《地的門》中有關藝術家形象的呈現有四個美學特色：（一）小說中的主要敘事者繼承了崑南詩作（如《賣夢的人》、《布爾喬亞之歌》）中那些精神癱瘓、猶豫不決、想介入社會和他人而不得的「空洞的人」形象。（二）應用了「藝格符換」的手法，以文字描述對布魯格爾〈伊卡洛斯墜落一景〉及夏加爾的超現

實主義畫作等視覺藝術作品進行創造性的轉譯，以此來形象化葉文海的心靈視覺。(三)製造了以「言說」作為連接的具有「上升」和「下降」辯證關係的「沉思實驗」，以此來回應艾略特和無名氏作品中的智性和知識份子使命。(四)以「夢想」或詩人的想像力這一具有本體論意義的「向外」(ex)運動以及作為「預言者」的詩人據其心象所進行的創造來衝擊現代生活的壓抑、單調和徒勞。在呈現人在思考和想像中所能實現的自我解放和精神自由的同時，以「騎電單車的巨石」這一凸顯作家個性的隱喻來重新肯定文學青年對自身生命的能動性。

第六章：全能知識份子的字/自救：董啟章在後「自然史三部曲」的寫作轉向

繼上兩章分別就作家與社會及作家與市場的層面對讀四位作家的兩組長篇作家小說，本章將聚焦處於創作成熟期的香港中生代作家董啟章（1967-）在創作轉型期的一系列長篇作家小說。在當代的香港小說中，董啟章的多部長篇小說都以帶有作家身影的中年男作家為主人公，較多在地描寫並反映本地文壇生態，這些作品主要包括《體育時期》（2003）、《天工開物·栩栩如真》（2005）、《時間繁史·啞瓷之光》（2007）、《物種始源·貝貝重生之學習年代》（2010）、《心》（2016）、《神》（2017）、《愛妻》（2018）、《命子》（2019）、《後人間喜劇》（2020）。其中，《天工開物·栩栩如真》、《時間繁史·啞瓷之光》和《物種始源·貝貝重生之學習年代》被合稱為「自然史三部曲」，《心》、《神》、《愛妻》則被合稱為「精神史三部曲」，按照董氏本人的說法，《心》、《神》、《愛妻》、《命子》、《後人間喜劇》又可合稱為「狐狸五部曲」¹。在這些多部曲當中，不僅可從小說的規模和敘事層次看出董氏作為小說家的野心，還可發現董氏以各種小說的方法保持自〈安卓珍妮——一個不存在的物種的進化史〉²以來的百科全書式書寫，使其作品對古今中外的文藝資源和多個學科知識都有所指涉，組成龐大的文本關係網。最重要的是，董氏越來越多在作品中加入文學作家對寫作倫

¹ 後四部小說均有「狐狸」這個角色，《心》則據董氏所言充滿「狐狸氣味」。董啟章：〈請問董啟章（一）：我曾經收到一個陌生人從獄中的來信〉，關鍵評論

（<https://www.thenewslens.com/article/141895>），瀏覽日期：2021年4月22日。

² 在下文的討論中，〈安卓珍妮——一個不存在的物種的進化史〉、《天工開物·栩栩如真》、《時間繁史·啞瓷之光》和《物種始源·貝貝重生之學習年代》將分別簡稱為〈安卓珍妮〉、《天工開物》、《時間繁史》和《學習年代》。

理和對當前時代的思考及創作的心路歷程。另外，作家角色（如中年男作家「獨裁者」、「黑」、「D」和青年作家「小冬」）和其他主要角色（尤其是年輕女性角色如「貝貝」、「栩栩」、「不是蘋果」、「維珍尼亞」等）經常重複出現在其中的一部或多部作家小說。在作家主人公和主要女性角色之間的互動中，董氏透過敘事視點的轉移來呈現一個由這些重複出現的人物組成的小說世界的圖景或系統。

當前已有不少的學位及期刊論文專門討論及研究董啟章小說，文學研究者比較關注董啟章小說中的城市書寫（尤其是「V 城四部曲」³中的《地圖集：一個想像的城市的考古學》（1997））以及他對性別議題的處理（如中篇小說〈安卓珍妮——一個不存在的物種的進化史〉（1994）⁴）。至於董氏的長篇小說，前人較多在論文中聚焦「自然史三部曲」中的任一部或兩部，也有少數論文以「自然史三部曲」為主要研究對象。至於「精神史三部曲」或「狐狸五部曲」，則因為發表時間較短，尚未獲得足夠的討論。故本章將「自然史三部曲」設為起點，以「自然史三部曲」及其後出版的作家小說為主要文本並以董氏的寫作自述為輔，在梳理相關的先行研究後，將重點探討以下問題：在董氏的多部曲作家小說中，董氏及其筆下的作家形象發生了怎樣的轉變？這種轉變的原因為何？其中意味着怎樣的作家自我定位及文化使命？又如何反映在小說的方法和具體敘事行為以及目標讀者的選擇？

³ 其他三部分別為《V 城繁勝錄》（1998）、《The Catalog》（1999）、《博物誌》（2012）。

⁴ 一九九四年，董啟章憑〈安卓珍妮——一個不存在的物種的進化史〉獲得台灣聯合文學小說新人獎中篇小說首獎。

一、小說世界及其法則

在董啟章的作品中，「世界」是個關鍵詞，它既是小說中的虛構世界，也是由董氏的多部作家小說及其中的主要人物組成的包含眾多小世界的一個系統。在〈世界·無世界〉，董氏分別以「時間」和「空間」來解釋「世界」一詞。他認為「小說」就是透過想像力來產生共同感以滋養「世界」這個想像的共同體。相應地，小說家的工作從空間層面來看就是尋找並不斷地移動世界的邊界，「讓可能和不可能的事情發生或不發生」，在時間層面則是處理「開始和終結，兩者之間的進程，和從終結回到開始的可能性。」⁵

在「自然史三部曲」的開端，董氏透過《天工開物》建造了一個「文字工場」，以文字匠人的心態進行「務虛」的寫作，在這個虛構的世界設計人物和人物關係，還訂立了人物法則⁶，及後又自我反省在這場「所有人的遊戲」中如何可以增加人物的能動性。另外，《天工開物》還預示了《時間繁史》中的作家形象以及主要故事情節⁷。在《時間繁史》，董氏嘗試將這個虛構的世界進一步發展成一個涉及眾多普通人角色的仿生活世界（「如真」）的小說世界，就如作家主人公的妻子啞瓷在小說中反復播放並談論的巴哈《聖馬太受難曲》那樣，

⁵ 董啟章：〈世界·無世界〉，原刊於《字花》第23期（2010年1月），《在世界中寫作，為世界而寫》，頁232。

⁶ 在《天工開物》，董氏筆下的作家黑設計了三個「人物法則」：（一）作家未曾交代的人物的記憶和經歷等於未發生。（二）「人物」由「人」和「物」組成，無可分割。（三）人物的「個性」無需他人賦予和認可且不受他人影響，但會成為人物的限制。董啟章：《天工開物·栩栩如真》（台北：麥田，2005），頁75-77。

⁷ 作家黑在寫給栩栩的信上講述在他的寫作構思裡，汽車會在分岔路口面臨兩個可能世界：「在其中一個可能世界裡，那個作為扭曲人的我，……終於坐上啞瓷的小車子，讓她載著那個我，和那個我的作品，和作為那個我妻子的她自己，隨著車子的一個突發的念頭，駛進那湛藍如幻的湖底。那是一條路的結局。另一條路通往同一間海邊小屋，同一輛小車子，但主角卻是作為正直人的我，而這個我的妻子是練仙。」董啟章：《天工開物》，頁197。

這是一個在「規模、企圖、結構、變化、多樣性、複雜程度」⁸都無可匹敵的小說世界。在這部小說中，董氏交替使用了「觀念視覺藝格符換」(notional ekphrasis)和「實體視覺藝格符換」(actual ekphrasis)來營造一個繁複的小說世界，這具體體現在畫家卉茵根據「獨裁者」小說所創作的集歐洲文藝復興時期畫家波提采尼(Sandro Botticelli)和波殊(Hieronymus Bosch)的畫風於一身的「超時空」溜冰場壁畫，這幅畫以做着自轉動作的「獨裁者」為中心，連結了八個共時並置的群組，涉及近二百個人物。⁹

在此，值得一提的是《美德》(2014)這部備受忽略的小說。《美德》為「自然史三部曲」發表後兩年出版的一部配有插畫的小說。其中的人物超過一百個，包括《天工開物》中的栩栩和小冬，《時間繁史》中的維珍尼亞、獨裁者、啞瓷、花、果、恩恩，《學習年代》中的阿芝、哲道、阿志、魔豆等，還有數個不同行業的工作者，小說中的插畫是主要人物的肖像以及指示其職業或生活背景的物件和場景。可以說，《美德》體現了董氏小說世界的整全性追求，它為董氏的多部曲小說提供了主要人物索引，這些人物還可自由閱讀自己在其他小說中的生命故事¹⁰。同時，《美德》還可看成是董啟章兩個多部曲小說之間的過渡小說，以交替着的「先見」和「後見」來承接「自然史三部曲」中部分人物的故事¹¹，並預告他計劃寫的故事¹²。在這點上，鄭中邦認為，董啟章在《美德》

⁸ 董啟章：《時間繁史》(下冊)(台北：麥田，2007)，頁47。

⁹ 詳見《時間繁史》(下冊)〈偏心圓/Eccentric Circles——溜冰場壁畫〉一章。

¹⁰ 例如，「在小說家黑的注視下，何知恩低頭讀著一份題為《學習年代》的列印稿子，追溯自己為王雅芝的前世今生。」董啟章：《美德》(台北：聯經，2014)，頁84。

¹¹ 例如，在〈先見〉，V城文學史整理者維珍尼亞提到獨裁者已過身。這承接了《時間繁史》的結局。

¹² 攀石運動員石兼美想起動畫[《攻殼機動隊》]中的義體人女警，從而思考人的定義以及「靈魂」(ghost)與肉體之間的關係，尤其是靈魂和肉體可否各自單獨存在。董啟章：《美德》，頁106。

將咖啡館變成劇場，「眾多人物的表演使這個空間成為包羅萬有的世界」。¹³ 這些在不同的小說中重複出現的人物，董氏在訪問中指出這是同一人物在不同作品或小說世界的不同可能性下的處境。¹⁴ 例如，在《命子》，文學青年花也意識到自己是作家父親筆下的人物，作為其體現人生不同可能性的替身。¹⁵

對董啟章來說，由不同作品所連接而成的各個小說世界是一種「創作的誘惑」：「我希望到了最終所有的作品也能夠連成一部作品。……把自己創造的世界連在一起，使其具有完整性，把所有看似不相關的世界連成相關的。」¹⁶ 在具體的文學實踐中，董氏常以「萬花筒」式的成分重組來連接不同作品之間的重要主題。「萬花筒」比喻曾出現在《學習年代》¹⁷，後在《後人間喜劇》再度出現¹⁸：

連貫一致的時間感，瞬間化為大小不一的、形狀不規則的碎片，像萬花筒一樣產生美妙的對稱的變化。每轉動一下，就出現一個全新的、獨一無二的、無法複製的圖形。雖然完全不能預計，但一切看來又是那麼的

¹³鄭中邦：〈時代、疾病與小說寫作〉（2016），聯合文學雜誌電子報

（<https://paper.udn.com/udnpaper/PIM0002/293533/web/index.html>），瀏覽日期：2021年5月7日。

¹⁴ 鄒文律整理：〈對「真實」的永恆追尋與創造〉（2010），載董啟章：《在世界中寫作，為世界而寫》，頁483。

¹⁵ 董啟章：《命子》（台北：聯經，2019），頁278。

¹⁶ 鄒文律整理：〈對「真實」的永恆追尋與創造〉（2010），載董啟章：《在世界中寫作，為世界而寫》，頁483。

¹⁷ 在《學習年代》，畫家魔豆認為畫畫就是在一個封閉的世界裡將「無意義的碎片變成美麗的幻象」。董啟章：《學習年代》（台北：麥田，2010），頁177。

¹⁸ 董氏在近作《香港字》（2021）又再使用了「萬花筒」隱喻，並將其連結至《時間繁史》中的「星體」隱喻，以此討論個性與公共性的矛盾：「如果我們所有人都只能看進各自的萬花筒，轉動各自的靈魂之鏡，那麼在千千萬萬的世界之間，豈不是沒有任何連繫，也沒有任何共同的東西？無論景象多麼的美妙，那最終還是一面孤獨之鏡啊！除非——除非靈魂之鏡就像宇宙中的天體，是受著無形的引力互相牽引的吧。」董啟章：《香港字》（台北：新經典文化，2021），頁212。

井然有序。每一個轉動都會產生一個不同的組合，一個不同的世界。而轉動權在我的手裡。¹⁹

在先行研究中，有學者按多部曲的類別來劃分董啟章小說世界關係網中的不同群組並對其進行具體分析。有關「精神史三部曲」，當前的評論主要來自網絡以及本地及台灣的文學雜誌，評論者大多以三部曲中的其中一部為討論重點。其中，鄧正建在〈董寫道：「我思故我慾」——論《心》、《神》和《愛妻》的情慾主題〉一文從董氏的「精神史三部曲」總結出六種母題：「身心之病」、「敘事的後設性」、「妻子的缺席」、「『必要的沉默』及其不滿」、「文學公共性宏圖的中斷」、「中年男人的性與情慾」。²⁰ 至於「自然史三部曲」，當前有部分學位論文以其為主要研究對象，其他論文則在分析具體文本時簡單提及「自然史三部曲」中的兩部或三部之間的關係。這些論文討論的重點包括「本土性」、「成長」、「人物」與「作家」關係、「寫作轉向」等，並傾向於以一種進步的眼光來看「自然史三部曲」所組成的文本關係網。²¹ 在此，筆者將重點回顧先行研究中有關「自然史三部曲」的相互關係以及董氏小說中的寫作倫理的討論。

¹⁹ 董啟章：《後人間喜劇》（台北：新經典文化，2020），頁 429。

²⁰ 鄧正建：〈董寫道：「我思故我慾」——論《心》、《神》和《愛妻》的情慾主題〉，香港文學評論學會（<https://www.literaturehk.com/809407951608/2018/11/19/--1>），瀏覽日期：2021 年 5 月 8 日。

²¹ 詳見鄒文律：〈人與物件的時光之旅——論董啟章《天工開物·栩栩如真》的物（家）史書寫〉，《政大中文學報》第 16 期（2011 年 12 月），頁 231-268。

（一）「自然史三部曲」的相互關係

在學位論文方面，楊美琴的《論董啟章小說中的身體書寫》特別提到董氏在三部曲中均使用了書信體²²：《天工開物》中的「我」寫信給栩栩，《時間繁史》的「獨裁者」寫信給女店員恩恩，《學習年代》中的青年雅芝寫信給作家「黑」。鑒於「書信言談」（epistolary discourse）可以實現寫信人思想和感情的抒發以及對這種抒發的觀照，楊氏認為「自然史三部曲」中的書信體體現了人物能動性，人物因此成為了「創造者」或「行動者」。²³有關書信體，陳智德在〈活在共同年代的「新人」〉指出這是一種「作家真誠而純粹地解剖創作理念的媒介」²⁴，有別於研究者在學術論文中隱藏自我以便闡釋學術問題的寫作趨向。

另外，駱倩鳴在《重寫本土——董啟章「自然史三部曲」研究》指出過往對於董氏小說研究有兩個「斷裂的情況」，一是由於「不同時期的研究作品對象與研究角度的割裂」，不同議題之間缺少互動。二是董氏小說中的本土書寫與世界面向之間的關係。駱氏認為董氏小說不僅人物也有重合對照的地方，不同議題也處於互動的狀態。在阿倫特（Hannah Arendt）有關「世界」的論述的影響下，駱氏嘗試以關係網的方式來討論「自然史三部曲」，重新詮釋董氏小說與「世界」的對話，尤其是「以香港本土經驗作為『自我』的立足點，與理解『世界』、『他人』」之間的關連。她認為，董氏小說的「本土性」包括「自然史三部曲」與「終結/重生」、「集體行動」及「世界」的關係，並以

²²楊美琴：《論董啟章小說中的身體書寫》，高雄：國立高雄師範大學國文學系中國文學碩士論文，2012年，頁154。

²³同上，頁154-155。

²⁴陳智德：〈活在共同年代的「新人」〉，《這時代的文學》，頁63。

「自我的建立」、「自我的破滅」與「自我的未完成」來串連三部曲。²⁵ 承接着有關「自然史三部曲」中的『書信體』。駱氏認為《天工開物》中的敘述者「我」與「栩栩」的位置和能動性進行了對換。「我」最初擁有「上帝式全知的視覺」並創造了「無聲音、無形象」的人物栩栩，及後被栩栩「挑戰和反問」，最後甚至和栩栩對調了角色，「我」變成了栩栩，「並以第二人稱『你』呼喚同伴小冬」。栩栩獲得了書寫能力，「接替了小冬的書寫位置」，因而可通過書寫決定自己的活動。由此，駱氏推論出二聲部小說《天工開物》的兩個聲部應「按發聲主體」重新劃分為「栩栩的創造者我，和栩栩本人」。

26

王得宇在《時空體與對話性：董啟章「自然史三部曲」研究》配合圖示對董氏的「自然史三部曲」作了非常詳盡的文本分析，深入探討了董啟章的小說本體論，並嘗試以「自然寫實主義」來形容董氏的小說風格。王氏重點以巴赫金的小說理論（尤其是巴赫金對杜斯妥也夫斯基及歌德小說特點的詮釋以及蒂哈諾夫對巴赫金的小說論述的解讀）為據，將董啟章小說的「自然寫實主義」定義為「創新地結合歌德的自然科學觀和杜斯妥也夫斯基穿透主體的寫實主義」。具體來說，他認為《天工開物》呈現了「一種超越歷史、回歸當下在場的知覺現象學」，而不限於以視覺現象學為特點的「巴赫金詮釋的歌德啟蒙人文主義」。

《時間繁史》結合了「杜斯妥也夫斯基穿透主體的寫實主義（發現『人之中的人』、體現思想觀念）與歌德小說注重整體的演化論點（知覺時空復合實在、製

²⁵ 駱倩鳴：《重寫本土——董啟章「自然史三部曲」研究》，香港：香港中文大學中國語言及文學課程哲學碩士論文，2017年，頁6-7。

²⁶ 同上，頁46-49。

作藝術形象)」²⁷。一方面，《時間繁史》突破了《天工開物》「自我分裂的對話格局」，朝向「小說藝術之外的具體他人」；另一方面，《時間繁史》中的「自然」是「將《天工開物》的本性自然再放回人工文化當中考察，包括宗教、藝術、科學、政治和文學等乃至於一切人事物的生活法則」²⁸。《學習年代》的人物對話不同於前兩部曲的「杜斯妥也夫斯式主體的心裡對話」，而是「公開返回歌德式個體的社會戲劇」，更好地實現「觀點外在化」和「立場公共化」。因此，王氏認為《學習年代》「把杜斯妥也夫斯『歌德化』了」。²⁹並且，他認為董氏的「自然史三部曲」實現了與世界文學史的發展接軌。這表現在董氏小說中的「自然」指向「歌德色彩的自然（史）觀」³⁰，以及董氏小說追求「美學與日常主體的論題」³¹，而非像左拉或福樓拜小說那樣無關生活的真實。

（二）小說美學及寫作倫理

當前在香港學術界對於董啟章小說持續關注且研究角度對本論文有較大參考價值的是鄒文律的學位論文《城市書寫：董啟章小說研究》及其後續的幾篇論文，即〈人與物件的時光之旅——論董啟章《天工開物》的物（家）史書寫〉、〈作家倫理責任之叩問：董啟章之例〉。在《城市書寫：董啟章小說研究》，鄒氏將先行研究按話題分成四類：「（1）另類的校園成長小說³²、（2）性別議題³³、

²⁷ 王得宇：《時空體與對話性：董啟章「自然史三部曲」研究》，台北：國立政治大學社會學研究所碩士學位論文，2016年，頁227。

²⁸ 同上。

²⁹ 同上，頁227-228。

³⁰ 同上，頁228。

³¹ 同上，頁229。

³² 包括《紀念冊》、《小冬校園》和《家課冊》。

³³ 包括〈安卓珍妮〉和《雙身》。

(3)『城市書寫』³⁴、(4)對小說創作及文類界線的反思³⁵。」³⁶他將當時較少被論及的幾個文本,即《V 城繁勝錄》、《The Catalog》、《體育時期》和《天工開物》置於「城市書寫」的論述脈絡,主要從「後設書寫」來探討董氏如何在作品中以個人家族史來塑造文化身份及其作品所透露的作家的小說圖景。其中,在〈「整體」與「個人」的關係——《體育時期》和《天工開物》的「城市書寫」〉一章,鄒氏重點討論了在這兩個作家小說中「個體」如何通過創作行為來影響甚至改變「整體」,並由此建立自己的文化身份,以及創作的意義何在。鄒氏結合了王貽興對〈衣魚簡史〉的評論以及董氏的自述,指出《The Catalog》以後的作品發生了話題上的轉向。《體育時期》和《天工開物》體現了這種轉向,自此,董啟章的關注點不再是作為「整體」的城市、歷史,而是「具體的、個別的人,一些真實的人;不是一群人,不是用一些特質來概括描述的。」³⁷儘管如此,這些「個人」仍然處於一定的歷史脈絡裡。如果說《體育時期》展現了兩位二十歲左右的女主角(即貝貝和不是蘋果)因對抗環境條件的局限(或「人生局限」³⁸)而產生難以言喻的共同感,則《天工開物》提供了一個解決方案,即「創作」。它既以「想像力」為驅動,又作為一種「救贖」力量,因此可以克服「人生局限」。例如「憑藉想像力,栩栩得以成為真實,打破人物法則的局限,最終與小冬重逢。在人物世界裡,栩栩以想像力創造了她和小冬的出

³⁴ 〈永盛街興衰史〉、《地圖集》、《V 城繁勝錄》和《The Catalog》。

³⁵ 例如〈安卓珍尼〉、《名字的玫瑰》、《地圖集》和《衣魚簡史》。

³⁶ 鄒文律：《城市書寫：董啟章小說研究》，香港：香港中文大學中國語言及文學課程哲學碩士論文，2006年，頁2。

³⁷ 鄒文律轉引鄒文律，蘇姬雪：〈對「真實」的永恆追尋與創造——董啟章小說的創作理念（上）〉，《朗文語文教育雙月刊》第34期（2006年4月），頁23。

³⁸ 鄒文律認為，「整體」在《體育時期》常體現為「局限」。鄒文律：《城市書寫：董啟章小說研究》，頁130。

路。」³⁹ 由此，鄒氏認為以《天工開物》為代表的董氏作品代表着董啟章「從『製造香港』的努力和實踐中轉身而去，重新思考自己作為一個城市人，一個作家的『個人』身份認同。」⁴⁰ 並且，董啟章以這部作品來使自己確信在香港這個高度消費主義的社會繼續從事「純文學」寫作的意義，當中亦透露了董氏「認同作家為他的『個人文化身份』」⁴¹。但由於鄒氏的論文着眼點始終是「城市書寫」，其對《體育時期》和《天工開物》的分析最終還是指向個人文化身份的追尋。

顯然，鄒文律對《天工開物》評價較高⁴²。在〈在不可能的極限裡體現想像力的一切可能——讀董啟章《天工開物》〉，他更加肯定了這部作品的開放性意義，認為它打開了「一切可能的世界」。這體現為兩方面：一方面，董氏前作的人物（如《小冬校園》、《雙身》、《體育時期》、〈那看海的日子〉等）帶着原有的記憶和經歷出現在《天工開物》；另一方面，這部小說與董氏的其他小說有「對話關係」。⁴³ 當鄒氏把《時間繁史》與《天工開物》中一組寫作理念對立的作家角色，以及作家與人物之間的關係進行比較、對讀，他論述的重心隨即轉至「作家身份」及「寫作倫理」。在〈作家倫理責任之叩問：董啟章之例〉一文，他以陳智德在《信報》上的兩篇文章為據，即〈活在共同年代的「新人」〉與

³⁹ 同上，頁 116。

⁴⁰ 同上，頁 123。

⁴¹ 同上，頁 134。

⁴² 相較「自然史三部曲」的另外兩部曲，《天工開物》引起的學術討論最多。鄒文律認為董啟章的《天工開物》具有三個意義：（1）以「物件」切入「物（家）史」的獨特寫作路線，「獨特物件」「召回逝去時光的媒介」。（2）「書信體」的文學形式以「私密語調邀請讀者關注物件與人互相闡發而又互相限制的共生關係。」（3）小說呈現了「蘊含盛衰循環的波浪形態」的時間觀。鄒文律：〈人與物件的時光之旅——論董啟章《天工開物·栩栩如真》的物（家）史書寫〉，《政大中文學報》，頁 263。

⁴³ 鄒文律：〈在不可能的極限裡體現想像力的一切可能——讀董啟章《天工開物·栩栩如真》〉，《城市文藝》第 31 期（2008 年），頁 76。

〈父性寫作的文藝價值——論《時間繁史·啞瓷之光》〉⁴⁴，參考了巴赫金的複調理論，將《天工開物》中的作家角色「黑騎士」（「為自己而寫」）和《時間繁史》中的作家角色「獨裁者」（「為他人而寫」）置放於香港的文學環境下。鄒氏認為，董啟章寫作信念受到巴赫金、塔可夫斯基和杜斯妥也夫斯基的啟發，尤其是那種「所有人為所有人負責」的倫理觀。

陳智德認為《時間繁史》是「香港文學自從一九六〇年代劉以鬯《酒徒》以降，『以最多篇幅又最集中地思考相關問題的小說』。」⁴⁵在〈文學、政治與藝術倫理——論《時間繁史·啞瓷之光》〉，他指出《時間繁史》「以小說的創造為真正主角」⁴⁶並處理了很多話題，例如「人物世界的可能性、本土性的實踐與超越、文藝價值的再思，以至透過小說人物恩恩不時收到創造她的作者」，具體來說就是「獨裁者以父親的口吻來信，討論文藝、人生和世界，作者以父親和作家同具創造者角色，再引發思考作家的身份問題，達致一種強調創造、生存和責任的『父性寫作』，以此對應小說另一層面所談論的文藝價值問題」⁴⁷。

由此可見，《時間繁史》被認為是「自然史三部曲」之中聚焦小說倫理的重要文本。然而，作家及其筆下的作家主人公對於文字世界和現實世界的責任感從何而來？又為何產生這種寫作上的轉向？圍繞作家在寫作轉向前的語境，下節將從董啟章小說在文學場域以及學術場域的位置進行討論。

⁴⁴ 其中，陳智德認為，《天工開物》和《時間繁史》的共同點是「反覆深思創造的意義、自省作家的身份和價值」。轉引鄒文律：〈作家倫理責任之叩問：董啟章之例〉，載游勝冠、熊秉真編：《流離與歸屬：二戰後港臺文學與其他》（台北：國立臺灣大學出版中心，2015），頁 314-315。

⁴⁵ 同上。

⁴⁶ 陳智德：〈文學、政治與藝術倫理——論《時間繁史·啞瓷之光》〉，《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》，頁 441。

⁴⁷ 同上，頁 447-448。

二、佔位類精英文化市場

一九九四年，董啟章憑着中篇小說〈安卓珍妮〉獲得台灣聯合文學獎⁴⁸，適逢上世紀九十年代台灣文壇的轉型及美學特徵的更新，董氏筆下那些具有智性化風格的百科全書式書寫符合彼時「類精英」(quasi-elite)的文化市場需求，這是受過良好教育的中產階級藉此提升和標榜個人文化品味的一種消費取向，董氏因而成功以「挑戰者」的姿態進入台灣文化生產場域。王德威認為〈安卓珍妮〉是個「應時當令的作品」，它也成為日後討論董氏文字的「註冊商標」。⁴⁹劉乃慈進一步指出，一九九零年代初以來在「台灣民族主義」和「後現代風潮」這兩股表面對立的文化趨力下，台灣的小說發展出一種「奢華美學」(over-luxuriance aesthetics)，小說家傾向於使用「精緻繁複的意象、裝飾性的華麗修辭以及高層文化位階的象徵價值」⁵⁰。這些「向廣大觀眾傳播高層文化理念」的小說家「扮演著新興文化媒介人(the new culture intermediates)的角色」⁵¹。他們「善用新的、世界性知識潮流裡的象徵符碼，來創造、提升其文學作品的象徵資本與文化位階」⁵²。在這種美學風潮下，小說家普遍使用後設敘述模式、偏愛「百科全書式的資訊與知識美學」，並更着力於雕琢文字。⁵³值得注意的是，

⁴⁸ 近年來，董氏數次將香港年輕作家的作品推薦給台灣的文學編輯。例如，他先後將蔣曉薇《秋鯨擱淺》及黃怡《擠迫之城的戀愛方法》推薦給他獲獎當年認識的聯合文學總編輯周昭翊。他認為，「聯合文學」作為「老牌文學出版社」，是「文學新人的接生者」。董啟章：〈擠迫之城的出版方法〉，明周文化 (<https://www.mpweekly.com/culture/%E8%91%A3%E5%95%9F%E7%AB%A0-%E5%B0%88%E6%AC%84%E9%BB%83%E6%80%A1-187697>)，瀏覽日期：2021年12月3日。

⁴⁹ 王德威：〈香港另類奇蹟－董啟章的書寫／行動和《學習年代》〉，《嶺南學報》，8輯(2017年11月1日)，頁5。

⁵⁰ 劉乃慈：《奢華美學：台灣當代文學生產》(新竹：群學，2015)，頁24。

⁵¹ 同上，頁65。

⁵² 同上，頁66。

⁵³ 同上，頁131。

在台灣當代小說與流行文化思潮的密切互動中，產生了「概念先行的創作套式」

⁵⁴。具有時代意義的議題如九十年代在台灣社會受到較多關注的性別觀念和女性意識成為小說家偏愛的話題。在這種語境下，接受過學院文學訓練的董啟章以百科全書式風格寫成的〈安卓珍尼〉，迎合了彼時台灣文壇這股性別書寫及批評的文化熱潮。其後，董氏創作的小說基本上都採用了智性化的後設敘事，並主要由台灣出版社（如聯經、麥田）來印刷及發行。在此，董氏小說面向的其實是一個「類精英」的文化市場（即一個「成熟的知識市場」⁵⁵。與此相對，當代香港的文學環境仍然「貧乏」。在董氏看來，文學對於香港讀者「太冷僻、太深奧，也太尖銳了。他們渴求的是容易消化的情感，崇拜的是偶像化的作家」。⁵⁶因此，像董氏小說這類符合「奢華美學」風格的作品因過分強調文學形式、意義遊戲並炫耀知識（尤其是指涉到抽象深奧的社會學及文藝理論），經常引起專業讀者的討論，卻離普通讀者更遠。然而，與董氏在香港文壇的前輩作家相比，董氏不再是「易受傷害」的「爬格子動物」，而是已經進入世界華文文學市場的著名作家以及學院中的研究對象。

在大學研究院，文學研究者較常關注和討論董氏如何利用小說中的後設敘事進行自我反思並對自己及他人的作品進行的詮釋和批判。從創作初期至今，董氏小說都與全球範圍內的「進步」文藝作品和社會科學知識進行對話。例如，這明顯表現在董氏在小說主題上對普魯斯特的繼承（例如身體性、記憶與時間等話題），這與董氏曾在碩士論文中研究普魯斯特的代表作《追憶似水年華》⁵⁷

⁵⁴ 同上。

⁵⁵ 同上，頁 130。

⁵⁶ 董啟章：〈在自己的城市被遺棄〉，《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 192。

⁵⁷ 上世紀九十年代初，董啟章曾於香港大學修讀哲學碩士課程，其學位論文為 *The Concept of the Body in Marcel Proust's Remembrance of Things Past* (1993)，該文旨在從主體與客體之間的關係來探討普魯斯特

有關。不僅《時間繁史》中的作家角色提及自己早年研究普魯斯特的巨著⁵⁸，到了《命子》，董氏筆下的作家角色仍然記住普魯斯特式的觀看（即「擁有他人的眼睛」⁵⁹）在對「後青年狀態」的持續關注下，董氏在《學習年代》既借鑒了德國作家歌德的經典成長小說《威廉·麥斯特的學習年代》（1795-1796），又以青年人的讀書會這一形式來將文學、哲學以及社會學等多個科學的知識帶進文學，並安排讀書會成員為對立的觀點進行辯論，嘗試在文學中實現對話性以及文學的教育功能。再如在《時間繁史》，董氏對歐洲文藝復興時期的代表畫家波提采尼⁶⁰和波殊⁶¹的畫作進行了「藝碼符換」，以此作為一組繪畫藝術中的對位關係⁶²，並參考了這些文藝復興時期的畫家在繪畫眾生相或作為群體的他人時如何以「旁觀者」的形象將自我置於與群體的關係之中。另外，在《命子》的第二部分「笛卡兒的女兒」，董氏又做了一個「翻譯文學」式的小說實驗。同樣是把所閱讀過的書寫進小說，但這次他將笛卡兒的傳記及相關資料加以轉化，虛構成笛卡兒的生活故事，並為涉及人物、地區、時代及宗教背景、科學知識、相關書籍的專門詞彙增加注釋。

《追憶似水年華》中有關「身體」的概念。在《天工開物》，作家主人公在談到照相機時也提及普魯斯特作品中的記憶與身體的主題：「……就算是記憶這一向被認為是精神或心理層面的狀況，也包含了物質的成分。我們通過身體感官的實質經驗，去儲存記憶的斷片，並在最無意識的場合，因應類近的感官刺激，讓這些逝去的時光得以重現。這在偉大的法國小說家普魯斯特的巨著《追憶似水年華》裡面，已經有無與倫比的探索和展示。」董啟章：《天工開物》，頁 384。

⁵⁸ 董啟章：《時間繁史》（上冊），頁 87。

⁵⁹ 董啟章：《命子》，頁 106。

⁶⁰ 例如，董氏以波提采尼的畫作《維納斯的誕生》（*The Birth of Venus*）、《維納斯與戰神》（*Venus and Mars*）中的人物形象來塑造啞瓷和不是蘋果的形象和性格特質。

⁶¹ 再如，董氏以波殊的畫作《人間樂園》（*The Garden of Earthly Delights*）、《愚人船》（*Ship of Fools*）中的畸形人物為視覺上的參考，以此填滿作為世界隱喻的溜冰場壁畫。

⁶² 在《時間繁史》，董氏筆下的人物維珍尼亞和卉茵在談論二者的畫作時提到，波殊的畫作充滿令人不安的人和怪物，相比之下，波提采尼的畫則注重美感和理性。董啟章：《時間繁史》（上冊）（台北：麥田，2007），頁 138。

除了從文本互涉的角度對董氏小說進行主題分析，也有論者從文學社會學的角度（尤其是布赫迪厄的「場域」概念）來考察董氏在台灣的文化生產場域成功佔位後的敘事轉向。在《台灣文學場域中的「香港」——以鍾曉陽、西西、董啟章為例》，黃鈺萱分別以上世紀七十至九十年代進入台灣文壇的香港作家鍾曉陽、西西、董啟章為觀察對象，探究「台港互動」如何展開，尤其是這些香港作家的作品在台灣文壇中的接受情況及其中所呈現的香港意識。黃氏認為，不同於七、八十年代「以副刊編輯、文學社團舉薦的模式」，董啟章在九十年代以參加文學獎⁶³的方式進入解嚴後的台灣文壇，又適逢台灣文學場域的「女性、性別書寫」熱，董氏作品因而獲得一定的能見度。⁶⁴ 當董氏在台灣文壇逐步建立起文學地位後，也開始轉變了寫作策略，如《天工開物》以明顯的「香港元素」⁶⁵以及「長篇小說」的篇幅，代表其「作品的新型態以及個人在場域內的新座標」⁶⁶。另外，董氏作品中的「物件」⁶⁷幫助串連身處不同地域的華文讀者

⁶³ 即 1994 年的「聯合報文學獎」與「聯合文學小說新人獎」。

⁶⁴ 黃鈺萱：《台灣文學場域中的「香港」——以鍾曉陽、西西、董啟章為例》，新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士學位論文，2011 年，頁 16。

⁶⁵ 在分析董氏作品轉向香港意識後仍受到台灣讀者歡迎的原因時，黃鈺萱認為西西在上世紀八十年代發表的一系列「浮城」故事具有引起讀者關注香港文化身份的先導作用。加上香港回歸引起的香港熱，董氏小說展示了有關回歸和歷史處境的「香港寓言」。

⁶⁶ 同上，頁 129。

⁶⁷ 林藍馨討論過董啟章小說中的「物史觀」，她補充了其中的「戀物傾向」與香港文壇前輩作家及作品的對話關係。例如，早在董啟章〈西西利亞〉（1991）之前，劉以鬯也曾在《酒徒》提及美國編劇 Rod Serling 寫過一個可出外遊樂的櫥窗模特兒的故事（載劉以鬯：《酒徒》，頁 25）。再者，董啟章也分析過梁秉均詠物詩中人與物的關係特點，即「人跟物說話」、「人跟人說話，但話題似乎是物件」、「物跟物說話」（載〈物件座談會〉，黃念欣、董啟章：《講話文章：訪問、閱讀十位香港作家》（香港：三人出版，1996））。林藍馨認為，一方面，《天工開物》（尤其是第一聲部〈天工開物〉）可以說是「一本貫通香港五十年的物件通史」。另一方面，「栩栩」作為「人、物結合的完美產品」，是作家創造來突破人物法則限制的重要角色，體現了「物件融合的想像本質」。另外，林藍馨認為董啟章的戀物書寫含有一對與性別有關的二元關係，即「男性藉由戀物寄托理想典型」（在《天工開物》和《時間繁史》均有所體現）和「女性藉由戀物追求快感認同」（如《The Catalog》）。林氏從文學社會學的角度來看，認為董啟

的共同情感及記憶，克服區域限制。在此基礎上，章瑞琳在〈資本轉移與場域「再建構」——以董啟章二〇〇〇年以後的敘事語言及創作論述為分析對象〉嘗試討論董氏在台灣文壇（尤其是文學獎及出版機制）累積一定的象徵資本後，從千禧年開始在作品⁶⁸中增加「香港性」⁶⁹，使其進入台灣文學場域。儘管上述兩篇論文主要以「粵語書寫」來界定「香港性」，並未對其作進一步挖掘，但二者都將注意力轉回香港文壇，反思香港文學場域的「再建構」問題。特別是，面對着香港的文學發表園地收縮的環境⁷⁰，堅持創作長篇小說的董氏如何重新審視並調整「純文學」與大眾之間的距離，以文學介入社會⁷¹，將文學重新帶回公眾視野。此外，這篇文章也把董啟章在一九九七年至二零一零年間發表的創作論述（主要收錄在《在世界中寫作，為世界而寫》（2011））納入文本分析的對象，從而討論董氏創作觀的轉向，即從強調文學的私密性轉變為強調文學的公共性。⁷²

章小說的戀物書寫的潛在主題是「由商業活動與大眾文化所形成的身份意識」，董氏根據個人的成長經驗，借「物件」來強調「香港本土意識與物質文明相依相持的關係，並構築以商品拜物教為基礎理論的物件歷史」。詳見林藍馨：《想像世界的宇宙獨裁者——董啟章小說研究》，台北：國立台灣師範大學國文學系教學班碩士學位論文，2010年，頁74及90。

⁶⁸ 即從《體育時期》到「自然史三部曲」（《天工開物》、《時間繁史》、《學習年代》）。

⁶⁹ 論者並未對「香港性」進行定義。但從該篇論文的語境來看，應指董啟章在小說中的粵語書寫。

⁷⁰ 章瑞琳轉引董啟章，在上世紀九十年代，《星島日報》、《信報》、《經濟日報》、《新報》等副刊因收益不足而停刊，報紙媒體作為文學園地的最好時光已成過去。作家需主動把握發表權。董啟章：〈文學副刊的天方夜譚〉（2009），《在世界中寫作，為世界而寫》，頁295-297。

⁷¹ 如董氏於二零零九至二零一零年間投入到香港文學館的創建討論，章瑞琳指出，董啟章在這些文章中「借用文化資本較為豐厚的台灣文學場域經驗來論證香港文學館的可行性和合理性」。章瑞琳：〈資本轉移與場域「再建構」——以董啟章二〇〇〇年以後的敘事語言及創作論述為分析對象〉，載香港教育大學中國文學及文化研究中心編：《第三屆臺大-中大-教大研究生臺港文學與文化研討會會議論文集》（2019），頁265。

⁷² 章瑞琳分別以董啟章的兩篇自述來說明這種轉向：〈私語寫作〉（2000）、〈新櫃桶底主義〉（2003）。

三、成為「全能知識份子」

董氏對於文學公共性的強調同時反映在其自我書寫中，並有個逐漸演化的過程。本節將重點討論「自然史三部曲」與「精神史三部曲」中的作家角色如何在文學創作與社會參與的衝突下調整其自我定位及書寫策略並處理由此產生的焦慮。

（一）作家形象的演變

從上世紀九十年代的「校園系列」小說（如《小冬校園》（1995）、《家課冊》（1996））到近年來的「狐狸五部曲」，董氏小說中的作家形象有明顯的轉變。在「校園系列」小說，主人公是對文字充滿想像力的中學生形象，「想像」就是他們在平凡生活中進行的個人的遊戲。在《小冬校園》，青年作家小冬以「寫作」為保存記憶的方式，讓筆下的校園成為混合着過去與現在、真實與虛構的超時空校園，並以寫作所帶來的純粹快樂和滿足感肯定自己作為文學作家的意義：「好幾年，我寫著一些連我自己也不知道有甚麼價值的作品，靠做兼職維持生活。我在想像中創造了自己的世界，毋需為了遷就別人的世界而煩惱。在文字裏我扮演了這個世界中不同角色……自足，而且快樂。」⁷³ 在《家課冊》的序，董氏稱自己為「不太負責任的文字享樂主義者」⁷⁴，並表明他在個人的「語言遊戲」中「沒有刻意照顧和遷就」讀者，因而讀者要訴諸於自己的文學能力。直到《天工開物》，作家角色開始轉向寫作倫理的思考⁷⁵，董氏及其筆下的作家

⁷³ 董啟章：《小冬校園》（香港：突破，1995），頁 124。

⁷⁴ 董啟章：〈序：遊戲家課〉，《家課冊》（香港：突破，1996），頁 11。

⁷⁵ 董氏指出，他在寫《體育時期》期間（大概是二零零一年）開始想到「罪與罰」的問題。而此前的小說都是「自我的尋索和慾望的投映」。駱蕩誌整理：〈我們能不能為未來懺悔？〉，原刊於《閱讀駱蕩誌》第九號（2009 年 5 月），載董啟章：《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 503。

角色嘗試將「一個人的遊戲」擴展成「所有人的遊戲」。背後其實是作家在寫作理念上的轉變，從「娛樂自己」的心態將寫作作為參與社會生產的腦力勞動，逐漸過渡到注重「作家責任」、主動擔當「社會的批評者」的「文人-知識份子」。董氏在回顧舊作時指出，他在《天工開物》後開始思考自我與他人的關係，由此認同杜斯妥也夫斯基式「所有人也要對所有人負責」的理念，並產生一種「純粹的，本體存在的罪疚感」⁷⁶。類似地，布赫迪厄在〈全能知識份子與思想萬能的幻覺〉分析沙特（Jean-Paul Sartre）時指出，沙特「發明」並「體現」了「全能知識份子的形象」。作為這個形象的化身，沙特無法迴避道德使命和政治問題。他嘗試在《嘔吐》（*La Nausée*）建立一個與自我保持距離的「自由知識份子」形象，強調一種「自為」的態度，背後其實隱含着一種「不自在」（即「身為知識份子的不適」）。為了協調「資產階級的心滿意足與知識份子的批判焦慮」，他將「知識份子的社會經驗變成了本體論的結構」或廣義上的人類存在。對此，布赫迪厄以福樓拜的表達方式來指出沙特及其小說中的知識份子身上所體現的矛盾性：「像資產階級一樣生活，像半神一樣思想」。⁷⁷在董氏的作家小說（如《時間繁史》）及寫作自述（如《對角藝術》、《在世界中寫作，為世界而寫》），作家本人及其筆下的作家敘事者甚至向讀者進行懺悔，在一方面，這種罪疚感來源於作家在物質上依賴他人的操勞卻在精神上享受着優越位置並容易自以為是。在另一方面，董氏小說中的懺悔和救贖意識也可追溯到九十年代中期董氏以首個長篇小說《雙身》參加台灣《聯合報》文學獎時收到的評語，評審認為《雙身》「不乏觸及靈魂深部的苦難和約伯式的被棄置者為救贖而掙扎的

⁷⁶ 駱蕩誌整理：〈我們能不能為未來懺悔？〉，同上，頁 504。

⁷⁷ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）著，石武耕、李沅沅、陳羚芝譯：《藝術的法則》，頁 333。

獨白」並強調若能成功書寫後者則「可以通大文學之心靈」。對此，董氏在二零零三年的演講中承認這句話總結了他九十年代以來「寫作實習的主要問題」，他開始思考創作的方向，探究「文學當中最重要的東西究竟是甚麼」。⁷⁸

相應地，當寫作不再只是作家個人的自我救贖，這種寫作理念的轉變同時反映在作家角色的轉變上。相比之下，「校園系列」（如《小冬校園》）與《天工開物》之後的「自然史三部曲」及「精神史三部曲」最大的區別是前者的作家形象是愛好幻想且在文字世界讓自我連接真實世界的孤獨青年⁷⁹，後者則多為身/心癱瘓，自稱為「時代脫節者」⁸⁰或「落伍者」的中年男作家⁸¹（如《時間繁史》、《心》、《神》）。甚至在「精神史三部曲」，小說中的作家角色所經歷的「斷裂」從「外在的現實世界和內在的精神世界的分裂」⁸²延伸至後人類議題中有關人的意識與軀體之間的二分。有關董氏在「自然史三部曲」中對作家角色的負面化處理，作家本人在《天工開物》已有所鋪墊，以「獨裁者」的名義

⁷⁸ 董啟章：〈一本書的完成·一個人的完成〉，載黃念欣編：《董啟章卷》（香港：天地，2014），頁428。

⁷⁹ 在《貝貝的文字冒險：植物咒語的奧秘》（2000），作家父親「黑騎士」的女兒貝貝也是透過寫作練習來處理個人的孤獨：「我因為無法把這段經歷說出來，所以感到無邊的孤獨。我可以想像，當我告訴我的同學……得到的會是何等令人沮喪的反應。」董啟章：《貝貝的文字冒險：植物咒語的奧秘》（香港：學生文藝，2011），頁180。在《天工開物》，作家黑在文字世界創造了人物「栩栩」來填補失戀的孤獨：「十三年後，我成為一個作家，用我僅有的魔術，在想像裡虛構如真的回歸，但叫栩栩的女孩卻從空中樓閣裡走出來。」董啟章：《天工開物》，頁375。

⁸⁰ 在《心》，作家主人公「我」承認自己和「獨裁者」一樣落後於時代：「而像我這樣的人，脫節於時代，無能應對現實，既不願意模擬他人，也無力像能才一樣預視和帶領潮流，更不敢自稱無人能懂的天才，於是就只能像自己筆下的『獨裁者』一樣，作為時代的病例而在史上留下一筆吧。」董啟章：《心》（台北：聯經，2016），頁353。

⁸¹ 此外，《愛妻》中的文學研究者自稱為「食古不化的高級文學信仰者」。董啟章：《愛妻》，頁94。

⁸² 董啟章：《心》，頁114。類似地，《神》中的作家角色邢天倪因缺乏與他人的連接而生病並過着自我退隱的生活：「我完全不在狀態。只想斷絕交遊，退隱起來，和柴犬相處。連小說都不想寫，甚麼都不做，有空就讀讀莊子和陶淵明。」董啟章：《神》（台北：聯經，2017），頁35。

⁸³強調並預告自己與作家黑在小說理念上存在分歧。他在《時間繁史》董氏直接將「獨裁者」置於敘事的中心來演繹作家的自我膨脹，之後又在《學習年代》將作家角色移至邊緣，讓小說家黑僅作為青年成長報告的讀者。可以說，「自然史三部曲」中的作家形象游離在「自我確立」、「自我膨脹」和「自我邊緣化」之間。

（二）小說家的位置

在《時間繁史》，董氏從維珍尼亞這位研究和整理香港文學和歷史的女性角色的角度來觀察、訪問、記錄並呈現本地著名作家「獨裁者」的故事。以維珍尼亞作為傳聲筒，在她看來，「獨裁者」這位中年男作家形象既具體又帶有象徵性。一方面，他的「自我困惑和懷疑近乎病態」⁸⁴。另一方面，「他甚至拿自己的『病』——包括身體殘障、精神病態和『作家』本身作為時代病徵——來作為終極思考的根基和出發點，期待著通過這個『病體』的解剖，可以找到治療的可能。」⁸⁵在此，董氏不僅使用了疾病的隱喻，還把維珍尼亞設計成小說中的次級小說的「合寫者和整理者」。表面上，作家角色似乎退至邊緣：「當中獨裁者的意識被摒除到邊緣，或者包圍在其他主要人物的意識之中」⁸⁶。然而，正如維珍尼亞與繪畫「超時空」溜冰場壁畫的畫家卉茵所意識到的，她們只是「獨裁者」的觀念的「演繹者」⁸⁷。作為造物主的小說家也始終位於這個世界的中心，就正如位於「超時空」溜冰場壁畫中心那個進行自轉的作家「獨裁者」：「嗰個做緊自轉動作嘅人，亦都係成幅畫嘅中心點。呢個人係獨裁者，係你。」

⁸³ 詳見《天工開物》〈完整與分裂·真實與想像〉。

⁸⁴ 董啟章：《時間繁史》（上冊），頁5。

⁸⁵ 同上，頁6。

⁸⁶ 同上，頁5。

⁸⁷ 董啟章：《時間繁史》（下冊），頁13。

佢睇嚟姿態相當傲慢，甚至係狂妄。我理解中嘅佢高度自覺，但係又沉嚟自我裡面。」⁸⁸ 最後，這種無法擺脫自我的「自轉」只能走向暗啞和微小的終結，而無法真正連結他人。

對於自己始終難以擺脫作家過分膨脹的自我意識，董氏在《學習年代》讓作家角色退至邊緣，以一個「自我邊緣化」的姿態觀看和描繪社會中的眾生相。董氏以畫家魔豆對十六世紀荷蘭畫家波殊的自畫像進行詮釋，將其重新安放在波殊畫作《人間地獄》（*The Garden of Earthly Delights*）中的「樹人」位置。於是，在這個稱為「世界框架」的畫法中，作家就如畫家般擔當真理的仲介，他繼續充當着先知的角色，透過「肉身」這個容器傳播真理，其筆下的「自我」就如「樹人」那樣「面向人間，背向地獄」：

『樹人』站在人間和地獄之間的位置，面向人間，背向地獄。不過，它回過頭來觀望地獄眾生（也包括觀畫者在內）的慘狀。……

以那滑稽的姿勢迎向苦難的眾生。那就是畫家的形象，畫家的位置，也是畫家的責任。……真正的人間卻是地獄。波殊不把自己置於伊甸園或人間樂園，而是置於地獄，意味深長。我身為畫家，跟波殊一樣，就是猶如『樹人』一樣的可悲又可笑的人物。就算我無能為力，就算我百孔千瘡，我還是必須回到地獄，必須在那虛無的冰河上站穩腳步。……

親愛的黑，我想知道，你可曾在你的作品裡回望？你認為，你是這樣的一個『樹人』嗎？」⁸⁹

董氏為其筆下的作家角色選取這個邊緣的位置來進行社會觀察和再現，很大程

⁸⁸ 同上，頁 13。

⁸⁹ 董啟章：《學習年代》，頁 676。

度上是受到日本當代作家大江健三郎的文學觀的啟發。大江認為，時代賦予小說家主題，小說家要「負責任地」書寫所處時代的「個我」乃至時代本身，並「最終表現時代的本質」。⁹⁰ 为了更好地把握和書寫社會的「整體」，作家可採取「邊緣」⁹¹的位置：「在喚起想像力結構的層面，還有文體的層面，真正引進一個異質的典型人物是擴大小說世界的方法。而且，在小說總體層面的構思上，引進站在邊緣的典型人物，是作者自我批評和邁向整體化的重要途徑。」⁹² 作為這個寫作階段的總結，董啟章在〈內向的擴散模式——個人的文學與世界的文學〉強調了在他的小說世界中這個自轉中的作家角色或面向他人的「樹人」形象及「星體比喻」的象徵性意義：

寫作本身就是一種精神修煉，而這種修煉在概稱為「文學」的集體場所中得到實現。這場所維持在小規模的狀態，以「小宇宙」的模式，向外面更廣大更紛雜的集體發出呼聲。向心的燃燒同時向外釋出能量，並且持續不斷地擴散。這是我對懸而未決的問題暫時得到的象徵性答案，也是對表面上看來視野狹窄，格局微小，缺乏直率的使命感的香港文學，做出了比較寬鬆的理解。⁹³

⁹⁰ 大江健三郎著，王新新譯：〈時代賦予我主題〉，大江健三郎著：《大江健三郎自選隨筆集》（北京：光明日報，2000），頁 51 及 55。

⁹¹ 有關「邊緣」位置，大江認為：「要想把時代的實體表現出來的話，把視角放在社會階層的中心是沒有用的。民眾的視線已經不投向這裡；視線必須投向社會的邊緣。在此，我們重新使用整體這一概念。在這樣的時代，丟掉了邊緣的事物就不可能掌握社會的整體。」大江健三郎著，王成譯：〈從邊緣到邊緣〉，《小說的方法》（台北：麥田，2008），頁 148。

⁹² 大江健三郎著，王成譯：〈從邊緣到邊緣〉，《小說的方法》，頁 163。

⁹³ 董啟章：〈內向的擴散模式——個人的文學與世界的文學〉，原刊於《INK 印刻文學生活誌》創刊號（2003 年九月），載董啟章：《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 276。

（三）為「世界」而寫

實際上，「自然史三部曲」的作家角色愈加轉向有關作家的社會責任或文學的公共性的思考和實踐。顯然，在這一寫作階段，董氏正朝着沙特式的「全能知識份子」⁹⁴方向發展，這不僅反映在《天工開物》中那些因科技發展而生的物件如何刺激人類的想像力，還有《時間繁史》中文學與科學的詩意結合。在《學習年代》的「知識份子共同體」⁹⁵，青年們在跨學科的讀書會上對知識和社會問題的討論更見董氏在這方面的野心。可以說，「所有人的遊戲」或「超越自我，及於他人」始終是「自然史三部曲」中最重要的小說倫理，背後其實是董氏在文學場域收穫相當的象徵資本後，自我期望並被專業讀者期待以香港作家的身份更多地介入社會，履行文學作家的「社會責任」。從中可見成熟期作家要成為知識份子所需經歷的公共性轉向。反映在文學領域就是作家如何透過文學「向」（to）以及「為」（for）公眾「代表、具現、表明訊息、觀點、態度、哲學或意見」⁹⁶。於是，「寫作」如何介入社會或文學如何對社會和生活他人產生作用，以及文學與政治、與時代的關係等一系列話題都是作家無法迴避的問題。在此，「自然史三部曲」充分體現了成熟期作家透過寫作來履行「公民責任」、「道德責任」和「作家責任」時所遇到的困境和焦慮。對於《時間繁史》所呈現的文學介入社會的挫敗，陳智德認為文學自有其介入社會的獨特方式並能喚起超越時空的反思性力量：

⁹⁴ 有關沙特如何成為「全能知識份子」，詳見第二章（兩種模式：「文人-知識份子」與「作家-藝術家」）第三節「文學作家成為/作為知識份子」部分。

⁹⁵ 譚以諾從《學習年代》的參考書推論出董氏嘗試在書寫中建立一個「智性與感性並重的共同體來肯定城市中人的主體意識」，因此董氏筆下的「本土」是一個「知識份子的共同體」。譚以諾：〈本土意識高漲之時：試論香港近年小說創作〉，原刊於《香港文學》第347期（2013年11月），載微批（<https://paratext.hk/?p=669>），瀏覽日期：2021年5月10日。

⁹⁶ 艾德華·薩依德（Edward Said）著，單德興譯：《知識份子論》，頁48。

文學的力量在於轉化事物中的情志，特別是人物和環境的關係，以記錄和轉化，延展當中的感悟力量，以至讓它走向帶超越時效性的功能，在日後不同的時空中繼續引發反思。文學透過介入社會所追求的不是革命或改變，而是超越……⁹⁷

儘管董氏在「自然史三部曲」也嘗試以文學的特殊性來處理文學公共性的問題，但正如《美德》那個被推舉為城市代言人和象徵符號的攀石運動員石兼美，她意識到自己不過是「觸摸不到而且隨時瞬間消失的全息影像而已」，但卻「身不由己」⁹⁸。當行動變成演出，她發現難以保持「自在自足」的狀況，並感到自己離石頭這一眼前正在處理的對象更遠。

針對自己在社會介入時所遇到的挫折及焦慮，董氏讓《心》的第一人稱敘事者進行了自我拷問：「你在懸置實在的私人責任的同時，卻緊緊地擁抱著更為虛無的所謂公共責任。……到頭來有多少是你自己願意而且有能力實踐的呢？」⁹⁹ 對於作家本人來說，這種挫折同時見於「自然史三部曲」下半部無法完成，以及董氏在二零一四年香港書展以「年度作家」身份發表「必要的沉默」一文後所引起的爭論¹⁰⁰，相關的敘述可見於《心》：「例如早前我發表過一篇關於文學與沉默的文章，她[安塞]便對沉默這個概念作出了強烈的質疑甚至是攻擊，

⁹⁷ 陳智德：〈文學、政治與藝術倫理——論《時間繁史·啞瓷之光》〉，《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》，頁 446-447。

⁹⁸ 董啟章：《美德》，頁 17。

⁹⁹ 董啟章：《心》，頁 341。

¹⁰⁰ 〈必要的沉默〉在香港文化界所引起的討論和相關的書面回應及文字記錄被收入《沉默發條》（2018）。

在該文，董氏參考了文學評論家喬治·斯坦納（George Steiner）在《語言與沉默》所討論的廣義上的沉默及其對哲學家維根斯坦的援引，指出在「語言被徹底工具化」並成為「攻擊性武器」的處境下，作家可透過沉默這種具有超越性的方式作為回應，這是文學對正在消失的語言疆域的抵抗。董啟章：〈必要的沉默〉，香港文學館編：《沉默發條》，頁 17。

堅稱當中揭示了我性格中的怯懦和畏縮，以及自視高人一等的驕傲。」¹⁰¹。然而，無論是沉默或是發聲，作家同樣會受到抨擊或譴責。因此，在〈危險地創作〉（*Create Dangerously*, 1957），沙特也指出，藝術並非一場獨腳戲，出版行為會將作家暴露於特定時代的各種狂熱之下，這時代的藝術家是在危險之中進行創作。但非如此不可，這是由於，藝術家若無視時代，則只不過是在虛空中進行創作。¹⁰²於是，「精神史三部曲」從一開始就是作家透過寫作進行自我治療的系列作品。在此，作家首先要面對本心，承認先前寫作的失敗以及以文學介入社會的失敗，透過寫作行為來治療自己的靈魂¹⁰³（亦即「字/自救」¹⁰⁴）。於是，一如沙特在《文學是什麼》（1947）所探討的有關「寫作是什麼」、「為什麼寫作」、「為誰寫作」以及文學作家在具體時空怎樣進行寫作，董氏在「精神史三部曲」以及《命子》透過作家角色和文學青年與不同人物的文學對話及互動來反復思考着「寫，還是不寫」、「為何要寫」、「為誰而寫」、「怎樣寫」的問題。在《命子》，董氏透過文學青年花這個虛構的兒子的故事表明對文學那種包含着苦難（*suffering*）的宗教式熱情（*passion*）難以簡單地轉化為處理現實中的人生問題以及直接介入社會的行動（*action*）：

「令我困惑的是，我作為一個『愛文學』也『愛音樂』的人，為甚麼在現實生活中卻很難對人產生感受和共鳴？」¹⁰⁵

¹⁰¹ 董啟章：《心》，頁 57。

¹⁰² Albert Camus: “Create Dangerously,” *Create Dangerously* (London: Penguin Books Ltd, 2018), pp.1-33.

¹⁰³ 「靈魂」的疾病及其治療是董氏在「狐狸五部曲」所重點處理的話題。到了《後人間喜劇》，董氏又將「靈魂治療師」的責任讓予後人類角色林恩祖。

¹⁰⁴ 在《愛妻》，作家妻子在信中寫道：「在沒法寄望於天堂或來生的情況下，我們就實行『自/字救』吧。……畢竟，我們都是文字人。」董啟章：《愛妻》，頁 138。

¹⁰⁵ 董啟章：《命子》，頁 233。

「我心中的 passion 非常強烈，令我幾乎窒息，但我的意志拒絕作出 action。

我無法成為一個行動者。」¹⁰⁶

從中可見從「自然史三部曲」到「狐狸五部曲」的一種寫作觀念上的轉變，即從書寫作為行動逐漸過渡至拒絕將文學等同於行動的態度。有關文學與行動，沙特在《文學是什麼》指出文學作品只是一種「純粹的召喚」：

文學就其本質而言是一個處於不斷革命中的社會的主體性。在這樣一個社會裡文學將超越語言和行動的二律背反。當然，在任何情況下，文學都不會被視為一種行動……作者只是對讀者的自由發出召喚……但是在一個不斷重新把握自己、評判自己並且不斷變化的集體裡，書面作品可以是行動的一個主要條件，即意識反思自身的瞬間。¹⁰⁷

在《心》，作家敘事者自我反思及評判後作出了「還是會寫下去」¹⁰⁸的文學宣言。不同於以往，董氏棄用了「自然史三部曲」繁複的敘事層次和人物關係，而是以直觀的方式寫下作家「我」向神秘女子「こころ」（心）袒露內心的對話。作家角色甚至直認這種「有時像流水賬般的純粹記事，有時又變成了描繪性的寫生文，有時有點像內省的自白」以及和「こころ」的對話混合出一種無法名狀的文類或體裁，是他「二十幾年的寫作生涯裡很少出現的經驗」¹⁰⁹。在此，作家角色重新成為普通人，具有生活中的他人所具備的情感特質，有別於《時間繁史》中的「獨裁者」那樣如先知般在高處發聲的象徵式的人物。對於董氏

¹⁰⁶ 同上，頁 276。

¹⁰⁷ 薩特：《文學是什麼》，薩特著，施康強選譯：《薩特文論選》（北京：人民文學，1991），頁 202-203。

¹⁰⁸ 董啟章：《心》，頁 274。

¹⁰⁹ 同上，頁 230。

及其筆下的作家人物來說，放棄隱喻和放棄理念或主題先行¹¹⁰一樣，有助於克服作家在自我邊緣化面具底下的自我中心（尤其是以自我之死等同於文學的終結背後所隱藏的作家自我意識的膨脹）。在《心》，作家主人公「我」在反思疾病的隱喻後，破除了先前所建立的自我與文學之間的認同關係。一方面，文學是一種透過「假象、假面、假名」的人類溝通。另一方面，自我的實相無法透過自白這種訴諸語言的行為來呈現，人只能在沉默和無言中體驗實相¹¹¹，因此書寫不過是「感知者自心的產物」¹¹²。由此，《心》的作家主人公在自我與本心、與他人和社會之間重新建立了一個觀賞的距離。在重新觀看「內面」的過程中，文學介入社會的方式出現了另外的可能，作家不再執著於自我客觀化，而是主動承認在寫作行為中他所觸及的只有自我的主觀性，這是因為文學的實現有賴於讀者的意識來完成。在沙特看來，「寫作是求助於別人的意識以便使自己被承認為對於存在的整體而言是主要的；寫作就是通過其他人為媒介而體驗這一主要性。」¹¹³ 這種對作家自我的客觀性的否定表面上消解了「超越自我，及於他人」的理想，反令其得到更好的實現。鑒於寫作行為與閱讀行為相連且涉及「兩個不同的施動者」，作家透過作品發出的召喚需進入讀者的意識，透過讀者的「預測和期待」這種「無知狀態」才能實現文學的客觀性。因而，作品有待

¹¹⁰ 董氏的小說經常被認為「理念先行」，這似乎成為董氏創作中的一個焦慮。對此，董氏及其筆下的作家角色亦反覆進行自我檢討。董氏在悼念也斯的文章中指出對方在生前並不認同他的寫作方向：「有時看到他在文章中批評有些作者概念先行，賣弄知識，我便知道他在說我。」董啟章：〈苦瓜默然去，新果自然來——悼也斯〉，載黃念欣編：《董啟章卷》，頁 494。在《天工開物》，作家黑提起自己在大學時期的作品被系裡的教授認為是「假裝小說創作的學生理論功課」。董啟章：《天工開物》，頁 350。

¹¹¹ 董啟章：《心》，頁 419。

¹¹² 同上，頁 263。

¹¹³ 沙特：《文學是什麼》，頁 132。

讀者來共同完成：「只有為了別人，才有藝術；只有通過別人，才有藝術。」¹¹⁴

在《心》，「こころ」揭露作家主人公只是「扮演」着對世界負責的作家形象，其「超越自我，及於他人」的寫作倫理本身已預設了自我與他人、文學與世俗之間的對立。因此，只要去除「分別心造成的妄念」¹¹⁵才能實現作家自我和讀者之間透過文學作品而產生的天然連接：「你以為自己面向世界，但其實只是面對自己。你以為只是面對自己，但其實你無可避免已經面向世界。」¹¹⁶

從「狐狸五部曲」可見，董氏以另一種方式來超越作家自我，拓寬了「世界」一詞在其小說中的意義。例如，在《神》，主要人物在討論文學問題時一同考慮全球範圍內文學被邊緣化的處境。¹¹⁷此外，董氏開始在香港故事的書寫中加入當前時代其中一個熱門的全球性話題，即後人類問題中的靈魂和軀體以及相應的倫理問題。實際上，這也是當前或引起文學作家焦慮或被視作創作契機的 AI（人工智能）寫作的問題，在《愛妻》有具體的呈現和討論，並在《後人間喜劇》以類型小說的方式進一步演繹。以作家和文學研究者的角色為切入，董氏在《愛妻》嘗試回應文學 AI 的挑戰，強調小說家的虛構能力和敘述能力正是人區別於其他物種的能力，從而以一種正面的方式¹¹⁸來肯定文學作家及創作

¹¹⁴ 同上，頁 117-118。

¹¹⁵ 董啟章：《心》，頁 183。

¹¹⁶ 同上，頁 300。

¹¹⁷ 邢天倪的學生影指出，「文學這種實踐，在世界各地都面對著近似的處境，也就是極速地被邊緣化。文學就算曾經以體制存在，這個體制已經名存實亡。」他認為文學已經「變質」，變得「徹底的商品化」。董啟章：《神》，頁 237。

¹¹⁸ 董啟章曾以「負面辯證法」來反抗當前的消費社會並為長篇小說爭取合法性，這尤其反映在《時間繁史》以星體隱喻來預言「文學的終結」的兩種可能（見本章第四節）。在董氏看來，在「消費主義、媒體社會和網絡世界」共同形塑的文化條件下，長篇小說成為「最不合時宜的形式」。儘管他的結論似乎與前代人作家劉以鬯遙相呼應：「當代以至於未來已不具備產生偉大長篇小說的條件」，但董氏仍堅持創作並支持其他作家寫作長篇小說：「懷著『文學必亡』的意識，可能才是延續文學生命的唯一方法。這是時代

行為對於保存人類主體性的意義。

四、面向普通讀者

無論是「自然史三部曲」還是「狐狸五部曲」，經常可見董氏以作家主人公的視點談論或與大學生角色討論文學、作家、作品以及香港文壇等一系列文藝話題（當中不乏董氏對香港文壇前輩作家的回應）。值得注意的是，董氏所塑造的文學學生、文學研究者、文學商人角色同時代表着文學場域中不同的競爭力量，他們一同介入了正在重新思考「怎樣寫」的作家角色在小說理念和具體書寫策略上的轉變。因此，本節將重點探討兩個問題：（一）董氏如何透過作品回應和拒絕一種自我退隱式的書寫。（二）作為「香港作家」立足於世界文壇的董氏在面對國際文學市場上文學的商品化和政治化時怎樣調整自己的寫作理念、敘事策略以及目標讀者定位。

在「自然史三部曲」（尤其是《時間繁史》和《學習年代》），董氏及其筆下的作家角色非常自覺地抗拒文學作家的「內向性」或自我退隱式的書寫。在《時間繁史》，董氏進一步引申有關文學作家及作品對他人和對社會所能產生的力量，這點尤其體現在小說中的「星體比喻」。「獨裁者」曾在一篇文章中以星體的毀滅來比喻文學的終結。他認為文學的終結有兩種可能的方式，一種是「冷卻暗啞嘅自然消亡」，最終變成白矮星。另一種是「爆發然後創生新宇宙」，這種爆發名為「超新星」，是「一粒垂死嘅星嘅最後光輝」¹¹⁹。在《對角藝術》，

賦予我們的，獨特的『負面辯證法』」。詳見董啟章：〈為什麼要寫長篇小說？——答黎紫書《告別的年代》〉，載黎紫書：《告別的年代》（北京：新星，2012），頁324。

¹¹⁹ 董啟章：《時間繁史》（上冊），頁228。然而，正如青年阿正指出，獨裁者害怕自己和文學的終結方式是變成白矮星，使其一生對文學的追求變成虛空。董啟章：《時間繁史》（下冊），頁61。在《學習年代》的結尾，董氏筆下的青年雅芝又重拾這個「星體比喻」來表達對「超新星」現象的渴望：「飢餓藝

董啟章提及自己在閱讀西西〈我的喬治亞〉¹²⁰後感到「茫然若失」。他認為這部小說是一個「自我的遊戲」，從中可見西西從《我城》（1975）到《我的喬治亞》（2008）有種「向內退縮」的書寫傾向。¹²¹於是，董氏應用這個關於文學能量的隱喻來解讀前輩作家西西的寫作轉向以及表達自己的失落：「那就像一顆曾經熾烈燃燒的恆星，在自己的巨大引力下崩塌，向內壓縮成質量極高但體質極小而且暗啞無光的白矮星。」¹²²可以說，這其實是一種自我投射，背後是作為成熟期作家的董氏在自省型書寫中所遇到的瓶頸問題，特別是如何從「著重於一己的投入和享受」的「低限的藝術」轉向一種「為他人，為群體，為世界」的「高限的藝術」。¹²³這種對內向性書寫的拒絕明顯體現在董啟章〈文學不是一個人的事，文學是所有人的事〉，該文是對鄧正建¹²⁴批評香港文學中的「鄉巴佬」意識並強調文學公共性的回應，董氏在其中表達了面向世界以及所有人（包括「不讀文學的人，和不讀書的人」¹²⁵）的文學需兼備公共性與私密性：「為世界的文學必然是公共性的，它必須面向眾數的他人；但文學也不可能全然是公共

術家已經悄然死去，藝術自身亦在消亡之中。我們繼承飢餓藝術家的負面遺產的方式，也許就是在藝術正式消亡之前，率先自行把它引爆。這爆炸可能很猛烈，可以生出新的宇宙，新的星系。這爆炸也可能很微小，只是像疲弱的煙火一樣一閃即逝。」董啟章：《學習年代》，頁 679。

¹²⁰ 從《對角藝術》的發表時間來推算，董啟章當時應只閱讀了 2004 年五月发表在《INK 印刻文學生活誌》的「西西：我的喬治亞」專輯，而非完整版的《我的喬治亞》。

¹²¹ 董啟章：《對角藝術》，頁 112-113。

¹²² 同上，頁 113。

¹²³ 同上，頁 65。

¹²⁴ 鄧正建從當代社會學家桑內特（Richard Sennett）的《再會吧！公共人》（*The Fall of Public Man*, 1977）一書得到啟發，他批評香港文學作品中的私密性過多而公共性太少，並渴望香港文學能以文學的方式承擔社會功能。鄧正建：〈你當鄉巴佬抑或世界主義者？由《字花》談文學公共性〉，《明報·世紀版》（2009 年 2 月 6 日）。

¹²⁵ 董啟章：〈文學不是一個人的事，文學是所有人的事〉，原刊於《字花》第 18 期（2009 年 3 月），載《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 296。

性的，它也必然具備自身私密和個性化的部分。」¹²⁶ 並且，他在〈在世界中寫作，為世界而寫〉發出了文學作家乃「世界主義者」的宣言：「寫作絕對不是一個人的事。寫作必然在世界中發生，在世界中進行，在世界中結果，在世界中重生。寫作為世界所塑造，但寫作也反過來塑造世界。」¹²⁷ 然而，在具體的書寫實踐中，最難的是如何真正地站在他人的立場說話，以及如何在市場價值和消費行為主導¹²⁸的時代「向不需要自己的他人和世界發出呼喚」¹²⁹而又不陷入作家的自我膨脹。對此，董氏將作家角色的能動性逐步讓予其他人物（如《時間繁史》中的店員恩恩等），透過文學接觸所謂的生活中的他人或普通讀者。

（一）「好的好小說」

這種面向普通讀者發出的召喚又令董氏及其筆下的作家主人公陷入「個人性」與「公共性」的分裂之中，尤其是如何在嚴肅和趣味性之間保持平衡。因此，董氏越來越多地在他的作家小說中思考和討論包括夏目漱石¹³⁰、大江健三郎¹³¹、托爾斯泰¹³²、歐威爾¹³³等各國代表作家的藝術論，將其吸收並融合成自

¹²⁶ 同上，頁 297。

¹²⁷ 董啟章：〈在世界中寫作，為世界而寫〉，《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 15。

¹²⁸ 董氏認為，在這樣的時代下，文學的能量「總體衰減」，文學的功能「日遭侵蝕」。同上，頁 295。

¹²⁹ 董啟章：《對角藝術》，頁 77。

¹³⁰ 在董啟章《心》，夏目漱石對作家主人公「我」有三方面的參考意義：（一）夏目漱石如何在職業作家的身份和「非人情」的小說美學中保持平衡；（二）夏目漱石的創作實踐與其文學理論的關係；（三）夏目漱石如何將同一時代中的三種人物劃分為「模擬的意識」、「能才的意識」和「天才的意識」，詳見夏目漱石著，張我軍譯：《文學論》（北京：知識產權出版社，2012），頁 314-315。

¹³¹ 董氏及其筆下的作家角色認為大江健三郎是「公共型」作家的典範。在《學習年代》，青年們討論大江健三郎如何在小說中將「純粹個人化的體驗」提升至「時代的共同體驗」從而實現小說的社會意義。董啟章：《學習年代》，頁 637。

¹³² 在《愛妻》，董氏從英國自由主義思想家以撒·伯林（Isaiah Berlin）對托爾斯泰歷史觀的分析來思考單一的小說系統或同一社群內如何處理其中的多元、異質甚至互不相容的部分，以及實現共融的可能。

¹³³ 自「精神史三部曲」以來，董氏在思考文學與政治關係時較多援引歐威爾的觀點，並在近作中較多思考政治小說中的可讀性問題。

己的一套文學價值觀，嘗試創作面向普通讀者的「好的好小說」。在此，「好的好小說」有三層涵義：

1. 小說家要保持真誠（**truthfulness**）和正直（**integrity**）。在「精神史三部曲」（尤其是《心》和《神》），董氏重複強調小說家透過虛構傳達真實時必需保持真誠。在《命子》的後記，作家本人發表了自己對於「真誠」的定義。他認為「真誠」包括「毫不臉紅也絕無吹噓的自我欣賞，但又同時具有自我批評和反省的自知之明」，這是「好」的文藝作品的重要要素之一。¹³⁴事實上，這是繼承自他在《學習年代》明言的「有咁真時寫咁真」¹³⁵的寫作信條，同時負載了董氏在「自然史三部曲」多次強調的杜斯妥也夫斯基式的「所有人對所有人負責」的倫理意涵。這一寫作信條背後是一種作家的人格與作品合一的文藝態度，可追溯至十九世紀俄國知識階層中的重要作家的文藝態度。據以賽亞·伯林（**Isaiah Berlin**）的相關分析，有別於彼時法國作家認為自身只是作品的「供應者」（**purveyors**）因而只需承擔向自己及公眾「生產他所能的最佳作品」的義務，十九世紀的俄國作家則從德國浪漫主義繼承了「完整」（**integrity**）及「整體獻身」（**total commitment**）的觀念，認為人是「不容分割」。因此，小說家以其整體人格進行創作，並要「以小說家身份說真理」。對於面向公眾發表的一切言論（不論是小說、書信、演講等），都應負有「直接且長久的責任」。¹³⁶
2. 具有托爾斯泰所謂的「平民藝術」的特徵。托爾斯泰在《藝術論》提出「好的藝術」必須具備兩個條件：一是「以求人類結合的宗教意識為根據」，二是

¹³⁴ 另一要素則為「語言表達清晰準確」。詳見董啟章：〈像我這樣的一個男孩〉，《命子》，頁 286。

¹³⁵ 董啟章：《學習年代》，頁 67。

¹³⁶ 伯林著，彭淮棟譯：〈輝煌的十年〉，《俄國思想家》（南京：譯林，2011），頁 154-155 及 158。

「傳達極平常而能為世人所達到的情感藝術」。¹³⁷ 具體來說，「好的藝術」具有強烈的情感傳染性，真正的藝術家可以誠實地透過作品直接傳達具體時空的宗教意識¹³⁸而無需批評家作任何多餘的講解。藝術的普遍性在於藝術家以「眾人所能達到」¹³⁹的形式傳達旨在促進人類連接的內容。在「自然史三部曲」，董氏就將文學提升至一種精神信仰，並渴望能透過文學連接社會中的他人，以文學中的想像力激活他人的平凡生活並實現生命中的其他可能性。面對本地的消費型閱讀市場，董氏認為在本地進行文學創作「必須具有先知般的勇氣」，但這些「現代的先知們」至少可以組成一個「如同神秘主義的教派」的小群體，共同發出「微弱的呼聲」。¹⁴⁰ 在《時間繁史》和《學習年代》，董氏嘗試在文字世界建立一種宗教精神來支撐作家角色以及青年在尋找自我的過程中肯定對文學、對知識的信仰、純粹熱愛和責任意識。為此，董氏在這兩部小說注入了俄羅斯導演塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）電影中的犧牲精神。正如電影藝術家塔可夫斯基以服務於他人的僕人身份創造「藝術形象」或「隱喻」來喚起觀眾的強烈情感，即以「精神能量去感染人，而不是用某種必然的理性論據」¹⁴¹，董氏嘗試以「星體」以及「燃燒的綠樹」的隱喻作為連結作家和他人的「元語言」。

¹³⁷ 與此相反，「傳達分離人的特殊情感的藝術」是「壞藝術」。托爾斯泰著，耿濟之譯：《藝術論》（臺北：金楓出版，1987），頁 170。

¹³⁸ 在〈刺猬與狐狸〉（*The Hedgehog and the Fox*, 1953），以撒·柏林指出托爾斯泰嘗試以一種普遍適用的原則來概括社會表層下充滿矛盾的多重性（multiplicity）：「但他[托爾斯泰]渴望有一個通用的解釋原則；即在組成世界的各種互不相容的碎片表面的多樣性中感知那些相似、同源或具有單一目的或統一性的部分。」Isaiah Berlin: *The Hedgehog and the Fox* (Chicago: Elephant Paperbacks, 1993), p. 38. 董氏在《愛妻》對此有所討論，其中的主人公還借用柏林有關刺猬和狐狸的比喻來分析英國當代小說家巴恩斯（Julian Barnes）的作品。

¹³⁹ 同上，頁 196。

¹⁴⁰ 董啟章：〈在自己的城市被遺棄〉，《在世界中寫作，為世界而寫》，頁 192。

¹⁴¹ 安德烈·塔可夫斯基著，張曉東譯：《雕刻時光》（海口：南海出版社，2019），頁 35。

在「自然史三部曲」之後，董氏小說中的宗教意識演變成一種經由文學愛好者透過文字表達出來的真誠和虛構中的真實¹⁴²，並因此發展出一種以純粹熱愛為能量、以寫作過程為靈修、旨在調和身心的「中限」的藝術。從《美德》中的道人和僧人的「先見」觀之，也就是一種在「自救」與「救人」之間的藝術。

3. 兼顧嚴肅（或知識）與幽默（或趣味性）。在《天工開物》，作家黑在大學時期創作的小說被系裡的教授認為缺乏偉大文學所必需的「幽默感和諷刺的距離」¹⁴³。直到近年，在日本學者柄谷行人將文學作為具有演變活力的「制度或裝置」的啟發下，董氏有意識地從那些被近代文學「重新發現」的文學形式（如羅曼史、傳奇、物語、滑稽文、類型小說）以及彼時走向式微的「客觀第三人稱」中尋找書寫的可能性。¹⁴⁴ 在「狐狸五部曲」，董氏開始增加小說中的「幽默」和「諷刺」，這尤其體現在《神》中董氏對作家主人公刑天倪的結局安排。在《愛妻》，董氏又從作家妻子的角度討論了英國當代小說家巴恩斯（Julian Barnes）小說中的諷刺機制。至於《後人間喜劇》，董氏在科學家主人公的角色塑造使用了幽默的對話和內心想法。對於「好的好小說」所必需的內容深度與可讀性，在《後人間喜劇》發表不久，董啟章就直接指出：

如果是好在知性方面，當然會要求有創意，有啟發性，有批判性，有社會、文化、歷史反思，諸如此類。但如果是好在感性方面，那就很簡單——過不過癮，好不好玩，感不感人，會不會教人哭、逗人笑？兩者兼備的，就是「好的好小說」；只有前者沒有後者的，是「壞的好小說」；有後者沒有

¹⁴² 在《美德》，道人和僧人既分析作家黑為何無法完成「自然史三部曲」，又「預言」三部曲將化為五部曲，第五部的書名為《誠與真》。董啟章：《美德》，頁 156-157。

¹⁴³ 董啟章：《天工開物》，頁 351。

¹⁴⁴ 董啟章：〈為甚麼文學人要讀柄谷？〉，載柄谷行人著，林暉均譯：《日本近代文學的起源》（台北：心靈工坊，2021），頁 8。

前者的，是「好的壞小說」。至於「壞的壞小說」，就不用說了。¹⁴⁵

在這點上，董氏參考了歐威爾在談論有關「好書」和「壞書」以及政治寫作時所突出的「可讀性」(readability)的觀點。在〈好的壞書〉(Good Bad Books)，歐威爾指出，「好的壞書」表明藝術不同於大腦活動，讀者理智上拒絕認真看待的作品反過來更能娛樂或觸動讀者。因此，對於小說家和詩人來說，要在智力和創造力之間建立連接是困難的。¹⁴⁶ 在寫作實踐中，歐威爾認為「一篇好的文章，就像窗格一樣」，作家要不斷努力隱藏自己才能寫出「讓人看得懂的作品」。¹⁴⁷ 在〈好書與壞書〉，董氏自行詮釋了歐威爾所言的「好的壞書」，他認為前一個形容詞「好的」是讀者對一本書的「直接反應」及「感性判斷」，後一個形容詞「壞的」則是一個「知性的判斷」，指該書是否具備知識份子所認定的「含有豐富意義的文學作品」。對此，董氏認為應兩者兼得，「好的好小說」既意義深刻又令讀者讀得痛快。¹⁴⁸

相應地，在《愛妻》，董氏嘗試改造早期創作中一個「失敗」的鬼故事〈Ghost on the Shelf〉¹⁴⁹。在《後人間喜劇》，他直接採用了類型小說¹⁵⁰的寫法。於是，這部小說就如奇情小說或科幻小說那樣以緊湊的情節來展開小說的敘事。董氏甚至承認這是他「第一次全面動用了通俗小說的形式」，小說中的主要人物

¹⁴⁵ 董啟章：〈請問董啟章（二）：我個人以為，「好的壞小說」比「壞的好小說」好〉，關鍵評論 (<https://www.thenewsline.com/article/141896>)，瀏覽日期：2021年4月27日。

¹⁴⁶ George Orwell: "Good Bad Books," *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1984), p326.

¹⁴⁷ 喬治·歐威爾 (George Orwell) 著，張弘瑜譯：〈我為何寫作〉(1946)，《我為何寫作》(台北：五南，2009)，頁44。

¹⁴⁸ 董啟章：〈好書與壞書〉，明周文化

(<https://www.mpweekly.com/culture/%E5%A5%BD%E6%9B%B8%E8%88%87%E5%A3%9E%E6%9B%B8>)，瀏覽日期：2021年5月10日。

¹⁴⁹ 載董啟章：《衣魚簡史：董啟章中短篇小說集II》(2014)。

¹⁵⁰ 實際上，在《神》，董氏已塑造了邢天倪這個寫作類型小說的色情小說家形象。

及原型均取自南韓電視劇《鄰家律師趙德浩》。¹⁵¹ 對於作為平民藝術的「好的好小說」的追求，也可見於董氏在《後人間喜劇》¹⁵²對 Tom Waits 的歌進行重新借用。早於《學習年代》，董氏已透過青年阿中指出 Tom Waits 的歌在音樂風格上「非常民間的、世俗的、但又富有創新和實驗性的、拒絕平庸的商品化的風格」，在題材和歌詞上「對社會底層人物的同情，和詩一樣的迷人的句子」¹⁵³。實際上，在「精神史三部曲」的第一部《心》，董氏已預告了自己對於「平民藝術」式的小說美學的新追求：「看得半懂半不懂的，那也至少是一場——人間喜劇吧！」¹⁵⁴ 關於這點，董啟章承認自己在《學習年代》之前的小說是以「一本正經」的態度對待知識，「甚至正經得有點過火」，直到寫《心》時才「放開」，認為可以用喜劇的方式去處理作為故事動力的知識或思想。¹⁵⁵

（二）批評大批評家

作為成熟期作家的董氏仍在處理劉以鬯在《酒徒》（1962）提出的當代香港文壇中的「結構性問題」，尤其是專業讀者與普通讀者的閱讀問題，也可以說是嚴肅文學的消費行為。儘管對理想讀者仍有期待，但從「自然史三部曲」至

¹⁵¹ 董啟章：〈從人間到後人間〉，明周文化

（<https://www.mpweekly.com/culture/%E5%BE%9E%E4%BA%BA%E9%96%93%E5%88%B0%E5%BE%8C%E4%BA%BA%E9%96%93>），瀏覽日期：2021年5月12日。

¹⁵² 董啟章在《後人間喜劇》每一部分的開頭都加插一首他自行翻譯的 Tom Waits 的歌詞，分別為：「新加坡」（Singapore）、「苦難是世界的河流」（Misery is the River of the World）和「你丟掉的部分」（The Part You Throw Away）。

¹⁵³ 董啟章：《學習年代》，頁335。

¹⁵⁴ 董啟章：《心》，頁409。

¹⁵⁵ 〈對談：寫一齣既是束縛亦掙脫束縛的喜劇：連明偉 vs. 董啟章談《後人間喜劇》〉，閱讀誌

（<https://www.openbook.org.tw/article/p-64050>），瀏覽日期：2021年5月10日。董啟章指出，在《心》之後，他的每一部小說均「讓敘述產生自我矛盾」，消解了虛實的邊界。董啟章：〈「後人間」之後〉，明周文化

（<https://www.mpweekly.com/culture/%E3%80%8C%E5%BE%8C%E4%BA%BA%E9%96%93%E3%80%8D%E4%B9%8B%E5%BE%8C>），瀏覽日期：2021年5月8日。

「精神史三部曲」，作家主人公不斷地批評學院中的專業讀者。有論者認為《神》中的作家角色「以退為進」地進行封閉式的自我分析，「令他人更難進入文本世界」，甚至「敵視『評論』」¹⁵⁶。的確，在董氏的作家主人公眼中，這些帶有學者癖、批評慾的專業讀者搬弄知識，利用學術包裝，破壞了普通讀者對文學作品的欣賞。他們正發展為古德諾（Alvin Gouldner）所言的一個自為的知識份子階層，以專業化為合法性來源，以所在學科的理論語言為行話。但最諷刺的是，在董氏的小說中，就連文學教授都架空了文學，變成不讀書的人。在《愛妻》，董啟章首次以文學研究者為主人公（其妻則為女作家），並以其第一人稱角度對文學進行懺悔：「我雖然是一個大學中文系教授，但我已經變成了一個不讀書的人了！為了提升生產力，我繼續不斷地搬弄書本，但我並沒閱讀，我只是為了研究和教學目的而運用材料而已。作品已經消失，代之以文本，或資訊。」¹⁵⁷事實上，對於在學院中作為研究對象的文學，早在《學習年代》，讀書會成員中的文學研究生大師姐就抱怨過大學企業化的問題：「我們不是在做學問，我們只是加入了一個學術論文的生產部門。」¹⁵⁸在《心》，作家敘事者直接批評文化研究系「荼毒」學生：「後來她[安賽]受到文化批判理論的茶毒，就開始滿口的意識形態呀、論述呀、權力呀、性別呀、解構呀之類的術語。文學也因此不但一點都不真、不善、不美，相反簡直就是虛假、邪惡和醜陋的混合體了。」¹⁵⁹作為對照，在《命子》，董氏虛構了一個修讀文學專業的兒子花¹⁶⁰來批評學院中

¹⁵⁶ 盧勁馳、譚以諾、楊悼澧、李薇婷：〈評論你，以你並不喜歡的方式：對談董啟章的《神》〉，《字花》第71期（2018年1月），頁107及110。

¹⁵⁷ 董啟章：《愛妻》（新北：聯經，2018），頁31-32。

¹⁵⁸ 董啟章：《學習年代》，頁210。

¹⁵⁹ 董啟章：《心》，頁221。

¹⁶⁰ 相對於董氏在《貝貝的文字冒險：植物咒語的奧秘》虛構的女兒「貝貝」。

的文學教育及文學研究充斥着「沒有愛的理論和術語」：

今天的文學研究不再注重作品的欣賞，更不理會作家的成就，而只是把作品視為文本，或者探討某特定議題的材料。文學作品的價值和非文學材料沒有本質的分別，甚至乎「文學」和「非文學」的界線也變得模糊了，何謂「文學」本身也成為了一件應該被質疑的事情。也即是說，並不存在所謂普遍和永恆的文學價值。¹⁶¹

結果是，真正熱愛文學的年輕人沒法得到滿足，這在作家本人及其筆下的作家角色看來都是本末倒置的行為。因此，「狐狸五部曲」中的小說家在反思自我定位後，越加關注「怎樣寫」的問題並以此重申文學對作家乃至人類的價值。

從中亦可見作家在反對文學鑑賞中的專業化現象，在這個意義上，董氏及其筆下的那些真正愛好文學的青年角色最後都成為文學藝術領域中的業餘者，具有薩依德在《知識份子論》所描述的「業餘性」(amateurism)：「不為利益或獎賞所動，只是為了喜愛和不可抹煞的興趣，而這些喜愛與興趣在於更遠大的景象、越過界線和障礙、拒絕被某個專長所束縛、不顧一個行業的限制而喜好眾多的觀念和價值。」¹⁶²相反，董氏筆下的文學研究者則代表着「專業化」之惡。據薩依德，「專業化」的結果是使文學專業「無法把知識和藝術視為抉擇和決定，獻身和聯合，而只以冷漠的理論或方法論來看待。」¹⁶³另外，「專業化」還是一種「怠惰」，會令文學專家失去知識份子所必須具備的「興奮感和發現感」。¹⁶⁴並且，「專業化」還令其追隨者「無可避免地流向權力和權威」¹⁶⁵，為

¹⁶¹ 董啟章：《命子》，頁 232-233。

¹⁶² 薩依德著，單德興譯：《知識份子論》，頁 115。

¹⁶³ 同上，頁 116。

¹⁶⁴ 同上。

¹⁶⁵ 同上，頁 118。

其服務。在「狐狸五部曲」，作家要奪回作為藝術的文學，重新將其開放給文學愛好者和分享者。為了轉向普通讀者（尤其是青年人），董氏不但透過作家角色重新自我定位為文學愛好者，並由「故作高深」¹⁶⁶的寫法轉向「以淺入深」，尤其是透過幽默和諷刺來增加作品的可讀性以引起讀者閱讀之愉悅，背後是一種「淫而且樂」¹⁶⁷的寫作取向。在《愛妻》，董氏以作家妻子的角度提出要以「愛好者」（amateur）這個詞的本義來繼續進行創作，並以「可讀性」為一種追求。¹⁶⁸以幽默和諷刺的方式來增加可讀性也體現在《神》的作家角色刑天倪那個令人哭笑不得的下場¹⁶⁹。另外，董氏在《命子》中嘗試使用「回憶錄或生活散文的形式」¹⁷⁰。在故事開篇，這位作家父親就不打自招地說自己有高談闊論的壞習慣¹⁷¹。董氏在這部小說的第一部分較多使用了幽默的手法，他不但從兒子的角度模仿作家寫作，又借兒子批評自己的作品「難懂」：「看看你寫的書，真的完全不明白你說甚麼。」「一篇文章讀不明白，一定是作者的問題，是作者寫得不好。」¹⁷²還以一問一答的幽默對話嘲笑自己的作品不賣座：

「文學不是講用處的。」

「沒有用的東西也有意義嗎？」

「當然有。」

¹⁶⁶ <對談：寫一齣既是束縛亦掙脫束縛的喜劇：連明偉 vs.董啟章談《後人間喜劇》>，閱讀誌（<https://www.openbook.org.tw/article/p-64050>），瀏覽日期：2021年5月10日。

¹⁶⁷ 董啟章：《神》，頁65。

¹⁶⁸ 董啟章，《愛妻》，頁101。

¹⁶⁹ 刑天倪在半山踩到狗糞，想到「道在屎溺」而失笑，最後意外摔下馬路而死。董啟章：《神》，頁201。

¹⁷⁰ 董啟章：〈像我這樣的一個男孩〉，《命子》，頁284。

¹⁷¹ 董啟章：《命子》，頁10。

¹⁷² 同上，頁89。

「但你寫書賺不到錢啊！」

「不是賺到錢的才算有意義。」

「賺不到錢即是沒有工作，即是無所事事。我將來一定不會做賺不到錢的事情。」¹⁷³

在《後人間喜劇》，作家由主角變成配角，董氏以科學家主人公的視角「取笑」作家黑：「黑不愧為寫小說的，講起人家的閒話來都好像一篇故事。」¹⁷⁴ 作家以喜劇的方式指涉但丁的《神曲》（*Divina Commedia*）的字面意思「神聖的喜劇」¹⁷⁵，以去除了宗教意味的方式將文學導向世俗的「平民藝術」。

（三）在世界中寫作

另外，值得注意的是，董氏在《神》所塑造的專業作家、文學研究者和文學商人形象，這是董氏首次在小說中引入華文文學作品經英譯進入世界文學市場的行銷話題，這些角色共同呈現了董氏被確立為國際文壇上的香港作家後所要面對的身為專業作家的誘惑及其抵抗。在《愛妻》，董氏以作家妻子的角度講述了想成為「國際小說家」的目標：「她知道單靠香港的閱讀人口，根本不可能支撐一個專業作家的生計。所以，她從一開始就把焦點放在她由獲獎而出道的台灣。……她的終極目標，是作品能翻譯成外語，成為一個國際小說家。」¹⁷⁶ 此前，在《神》，作家主人公邢天倪已經是作品被英譯至世界圖書市場的小說家，

¹⁷³ 同上，頁 87。

¹⁷⁴ 董啟章：《後人間喜劇》，頁 56。

¹⁷⁵ 董氏認為喜劇是對「現實（社會政治）」、「形式（科幻類型）」以及「喜劇本身」的戲仿（parody）。此外，喜劇所包含的「後設」能令讀者或觀眾站在人物背後發笑。董啟章：〈「後人間」之後〉，明周文化

（<https://www.mpweekly.com/culture/%E3%80%8C%E5%BE%8C%E4%BA%BA%E9%96%93%E3%80%8D%E4%B9%8B%E5%BE%8C>），瀏覽日期：2021 年 5 月 8 日。

¹⁷⁶ 董啟章：《愛妻》，頁 93。

並被要求參與國際市場上的文學行銷行為。在邢天倪眼中，文學研究者忽滑谷就像個「學術恐怖份子」¹⁷⁷，他企圖借文學來進行政治動員。和他一樣的還有文學經理人羅莎連，她就像個「戰略家」¹⁷⁸，只關注作家如何在各類書展、文學界以及交流會中實現最有效的宣傳以在最短時間內獲得最大的市場效益：「媒體的專注度非常短暫，必須在最短時間內造成最大的效應。另外，外國讀者對香港文學的認知程度較低，不能不多製造聲音。」¹⁷⁹ 在她看來，在國際文學市場，「藝術性是微不足道的」，「政治性」才是「必勝方程式」，關鍵是讀者能讀出政治，尤其是壓迫者和反抗者的故事，這令邢天倪覺得「書已經好像不是我自己所寫的了」¹⁸⁰。在此，文學經理人羅莎連擔當着「新興文化媒介人」的角色，在市場導向的消費文化中，她負責文化商品的傳播工作並在這個過程中創造對於文化商品的新的品味並「教導、指引大眾如何生活與建構生活風格」¹⁸¹。因此，在董氏筆下的作家主人公眼中，無論是屬於新的知識階層的文學研究者還是作為「新興文化媒介人」的文學經理人，他們都不關心文學的藝術性，而是以公式來簡化文學，甚至將文學徹底政治化和商品化，從中獲取相應的文化資本或經濟資本¹⁸²，這些行為既破壞了文學藝術的純粹性，又破壞了普通讀者

¹⁷⁷ 董啟章：《神》，頁 417。

¹⁷⁸ 同上，頁 54。

¹⁷⁹ 同上，頁 41。

¹⁸⁰ 同上，頁 54。

¹⁸¹ 邁克·費瑟斯通（Mike Featherstone）著，趙偉奴譯：〈後現代文化的社會學形構〉，載《消費文化與後現代主義》（台北：韋伯文化，2009），頁 54。

¹⁸² 另一個更激進的例子是《命子》中的學術機會主義者 C 教授，他回流香港學術圈為的是能成為被打擊的對象而提高個人身價。因此，花的同學 K 認為「學術就是政治。」董啟章：《命子》，頁 270。

純粹的閱讀樂趣¹⁸³。作為反抗¹⁸⁴，作家主人公不願在作品中觸及政治而傾向於一種純粹的呈現。然而，「怎樣寫」的問題又無可避免地涉及道德倫理問題和作家的價值判斷。因此，在《神》，董氏及其作家角色思考着如何以另外的書寫方式來重新介入社會的問題，結果是文學作家從旁觀者的位置以一種肯定式的「無為」、透過真誠的寫作重新回到由生活中的他人組成的群體。對此，董氏在《後人間喜劇》再次以喜劇的方式直接回應政治，他以自己在新加坡南洋理工大學擔任駐校作家的經歷為小說素材，首次將故事背景移至新加坡，隔着一定的距離繼續說香港的故事。另外，董氏將小說的主要視點轉至作家角色以外的科學家角色，以類型小說的寫法來講述一個香港科學家在新加坡的彷如赫胥黎《美麗新世界》式的反烏托邦故事。在這部政治喜劇中，董氏直接面對書寫中的意識形態問題，卻透過援引康德的哲學來喚起讀者的批判性思考。在小說的結尾，董氏將那個可以書寫意識的「康德機器 3.0」設計成可以幫助主體跨越個體主觀性，並實現「反思判斷」和「創造」。它符合康德並未充分發展的「共通感」（「*sensus communis*」）概念的三個原則，即「自我思考」、「代入他人的位置思考」、「持續貫徹地思考」。¹⁸⁵由此，貫穿「自然史三部曲」的「超越自我，及於他人」理念得以傳遞至作家自我或創造者意識以外的載體，並實現「自然史三部曲」和「狐狸五部曲」之間在主題上的同義重複或萬花筒式的主題重組。

¹⁸³ 在《神》，大學生晨提及她所修讀的「香港文學欣賞」並沒「欣賞」作品，而是在講理論、文化和政治。董啟章：《神》，頁 416。

¹⁸⁴ 董氏曾在臉書對〈評論你，以你並不喜歡的方式：對談董啟章的《神》〉進行回應，他認為《神》的作家邢天倪與評論家忽滑谷其實是「一體兩面」，有角色轉換的可能。董啟章：〈回應《字花》關於《神》的對談〉，Facebook（<https://zh-tw.facebook.com/login/?next=https%3A%2F%2Fzh-tw.facebook.com%2Fdungkaicheungpage%2Fposts%2F1849841111694825%2F>），瀏覽日期：2021 年 5 月 11 日。

¹⁸⁵ 董啟章：《後人間喜劇》，頁 428-429。

五、小結：朝向愛與誠的書寫

在本章的討論裡，筆者以香港中生代小說家董啟章的「自然史三部曲」（即《天工開物》、《時間繁史》、《學習年代》）及其後的作家小說（包括《美德》和可合稱為「狐狸五部曲」的《心》、《神》、《愛妻》、《命子》、《後人間喜劇》）為主要文本，輔以董氏的寫作自述，考察了在後「自然史三部曲」中成熟期作家對於自我定位和文化使命的改變如何反映在其自我書寫的作家形象和相應的書寫策略。具體來說，本章的第一節回顧了當前學界對於董啟章「自然史三部曲」的相互關係以及作家倫理主題的有關討論。以三部曲中的《時間繁史》為董氏轉向文學公共性並聚焦小說倫理的重要文本，本章的第二節追溯了這種轉向背後的作家處境，即作家及其筆下的主人公從何以及為何產生對於小說世界和現實世界的使命感。適逢上世紀九十年代以來台灣文壇逐漸發展出一種符合類精英文化市場需要的「奢華美學」，身為香港作家的董氏成功以其智性化的百科全書式書寫贏得具有權威性的文學獎項，以「挑戰者」的姿態進入台灣的文化生產領域。其後，董氏小說甚至成為學院中的研究對象。在收穫相稱的象徵資本後，邁入寫作生涯成熟期的董氏重返香港的文學場域，透過強調文學的公共性來承認文學也是一種介入社會的行動。

本章的第三節從董氏的自我書寫追尋演變着的作家形象，以觀察其中的作家角色如何調整自身的定位以適應一種公共型的書寫以及如何處理由此產生的不適和焦慮。在「自然史三部曲」，為了讓寫作這場「一個人的遊戲」變成「所有人的遊戲」，作家提出「超越自我，及於他人」的寫作理念，並嘗試將作家的自我從小說虛構世界的中心位置移至邊緣，以畸形的旁觀者姿態（即「樹人」

的姿勢)來觀察和呈現社會整體及其中的普通人。在一種具有宗教意義的「罪疚感」以及知識份子在物質及精神上不協調的雙重作用下,無論是董氏還是其筆下的作家主人公,都嘗試以其對社會的批判性來承擔作家身為「文人-知識份子」(甚至是沙特式的「全能知識份子」)對社會的責任。從「自我確立」到「自我膨脹」再到「自我邊緣化」,「自然史三部曲」中的作家角色仍然無法擺脫作家「自我消解」式的自我膨脹。因此,以文學介入社會令作家及其筆下的作家角色經歷挫折並陷入精神困頓和焦慮的處境。在《美德》,董氏借用攀石運動員的視角來形容被動成為象徵式人物的作家在世界和他人注視下行動的不自由。以《心》為自我拷問和袒露自己對寫作和行動的心理障礙為開端,作家主人公在自我與本心以及他人和社會之間設置了一定距離,嘗試擺脫將自我等同於文學的自我膨脹、以寫作作為對讀者意識的召喚,並以正面的方式重新肯定文學在近未來的後人類社會對人類的重要意義。因此,「精神史三部曲」是作家以寫作的方式來進行精神治療的小說實驗,董氏及其筆下的作家角色在其中重新思考「寫,還是不寫」、「為何要寫」、「為誰而寫」、「怎樣寫」的問題並作出「還是會寫下去」的文學宣言。接下來的就是寫作目的、目標讀者以及書寫策略的選擇和確定。

在此,必需一同考慮董氏從「自然史三部曲」至「狐狸五部曲」所塑造過的文學學生、文學研究者和文學商人角色。作為文化生產場域中不同的競爭力量,他們也介入了作家對上述問題的思考。本章的第四節從董氏以「星體比喻」來拒絕自我退隱式的書寫出發,探究其以香港作家的身份進入國際文學市場時如何在自我書寫中反思「為誰而寫」和「怎樣寫」的問題。在「狐狸五部曲」,董氏參考了多國重要作家的藝術論,並在寫作實踐中逐漸形成一套不同於「自

然史三部曲」時期那種「有咁深時寫咁深」的小說美學觀。由此，作家開始追求面向普通讀者的「好的好小說」。具體來說，這是一種「中限的藝術」，文學作家首先作為文學愛好者，他以真誠的態度透過由淺入深的方式來引起閱讀的愉悅。另外，董氏在小說中繼續批評以各種理論架空文學的專業讀者（尤其是學院中的文學研究者），並在《神》開始關注全球範圍內文學商品化的問題。在《愛妻》，董氏嘗試重建一種出於純粹熱愛、具有薩依德所謂的「業餘性」的寫作行為。一方面，作家透過幽默和諷刺來增加作品的「可讀性」，這尤其體現在《神》、《命子》和《後人間喜劇》。另一方面，在承認「怎樣寫」的問題無可避免地牽涉作家自身的價值判斷下，董氏《後人間喜劇》以政治喜劇的形式和第一人稱的視角，隔着一一定的距離再次回應當下的香港社會。

第七章：結語

在本文的六個章節裡，筆者從當代香港文壇的背景、分析作家形象的兩種模式，以及三組作家小說的個案比較來探討當代香港作家如何在世界文藝的視窗內外，想像和建立自身的文人形象及文藝理念。

在研究背景部分，筆者先是簡述了當代香港作家在南來/本地二分以外的三個群體形象特徵，一是身兼創作及其他文藝工作的「困頓文人」或「零散工」，二是作家之間具有「同代人」的共時感，會透過作品就公共關注的社會及文化議題進行對話，三是香港作家慣於積累、借鑒並轉譯世界文藝資源。筆者以徐訏、趙滋蕃、侶倫、舒巷城、劉以鬯、崑南、李維陵、董啟章等作家的作家小說為例，指出當代部分香港作家對於書寫自我的興趣。

在分析框架部分，筆者借用了繪畫藝術中的「自畫像」來形容本文的主要分析對象，並稱之為「文學自畫像」，期望從「作家是什麼」的提問中映照出文學之於個別作家的意義。在參考了當前學術界有關作家、知識份子、藝術家典型形象的討論後，筆者發現三者在不同程度上都具有靈視或預言能力，因而帶有「先知」的意味，具有神性或超越性、能洞悉並說出（抽象）真理。

筆者繼而從作家的個性和公共性進行思考，嘗試發展出分析作家小說中的作家形象及自我書寫的兩種並行不悖的進路。第一種是具有公共性指向和文人的道德感及/或批判意識的「文人-知識份子」模式或趨向。這是由於在具體的文學實踐中，作家無可避免地透過虛構的文學作品介入社會現實並觸及日常生活中的他人。但作為藝術的文學與社會政治之間始終存在着張力，作家一旦發現自身對藝術的追求與文學的功能或公共性發生矛盾，就要重新調整文學（藝

術)與大眾(他人)以及與社會現實的關係。期間或會在寫作中混淆自身作為作家的美學追求以及作為公民的道德責任，後一問題又可進一步引申至作家身為或跨界成為知識份子時，在思考社會及政治問題的過程中應當如何建立適當的批判距離，並使自己的觀點具有代表性。在此，又牽涉到專業或業餘之間的矛盾，尤其是文學作家一旦跨界成為知識份子就希望能實現其觀點的有效性。第二種則指向文人作為藝術家的身份意識，強調作家的美學個性，尤其反映在作家對小說技藝及藝術理念的深入思考。這在英美現代主義藝術家成長小說中可找到相應的藝術家形象、性格特質以及情節上的參考。其中，喬伊斯《一個青年藝術家畫像》中的青年藝術家主人公及其所指涉的古希臘神話英雄伊卡洛斯是男藝術家形象的一個重要典型。

有關本文三組文本個案的具體語境，筆者參考了當代香港文壇內的文藝工作者、文學作家及學者的觀點來呈現五、六十年代以來的本地文壇生態。在思考五零年代中期本地的現代文藝雜誌(如《文藝新潮》)如何發揮世界視窗功能的過程中，筆者從一系列的文學史料中留意到一種「艾略特現象」。這產生自本地文藝作、讀者對英美現代派詩人-評論家 T.S.艾略特的詩作及詩論的強烈興趣，在對其作品進行文化轉譯中逐漸發展出一種「主知」的寫作態度，艾略特因此成為當代香港文壇中的一個「文人英雄」或「詩人-評論家」典型。在小說方面，淡化情節並前景化文學風格及主人公內心活動的現代主義小說成為上世紀五、六十年代以來本地文學作家的學習對象，其中又涉及現代文藝中一些抽象的美學理念。於是，作為本地文壇主力的文學作者及文藝工作者無法擺脫文人圈子內的精英立場。一方面，這群文人精英仿照艾略特的方法，以便建設本地文學批評風氣、提高普通讀者的文學欣賞水平並連接作者與讀者。與此同時，他們

又更多地按照抽象的藝術理念進行文學創作或自我創建。結果是（嚴肅）文藝作品越加難懂，離普通讀者更遠。執著於藝術家身份的作家因而較易從英美現代主義文學中那些與社會格格不入的孤獨、苦悶、空洞的現代文人角色找到共鳴。

在作家小說的個案分析部分，筆者圍繞作家與社會、市場、自身責任的關係，從侶倫、舒巷城、劉以鬯、崑南、董啟章這五位作家的三組長篇作家小說總結出四種作家形象，第一組的作家小說分別呈現出文人英雄及浮世畫家形象，第二組的作家小說則在不同程度及方面共同指涉了古希臘神話英雄伊卡洛斯，第三組的作家小說則是一個執著的全能知識份子形象。

具體來說，第一組個案是侶倫和舒巷城這兩位土生土長的本地作家描繪一九四零年代香港社會的作家小說《窮巷》及《太陽下山了》，筆者將其置於同一時期其他作家小說的關係網中進行比較閱讀，結合侶倫、舒巷城其他作家小說中的作家形象，從中可見難民社會中的兩種作家形象，分別是保持着文人的社會高貴性的文人英雄形象以及重視文學教育，以抒情的筆觸勾勒本地人、事、物的浮世畫家形象。這兩種作家形象都與微觀社會中的他人有緊密的連結，卻分別指向作家小說中的兩種書寫方向：一種是在人物和情節上強調作家主人公高人一等並具有「先進」知識和文藝良知的書寫方式，另一種則承認文學作家不過是大眾中的一員，並以說故事的方式為生活中的他人進行藝術解碼以實現文學欣賞大眾化的書寫方式。

第二組個案是香港早期的兩部意識流：劉以鬯《酒徒》及崑南《地的門》，從中可見古希臘神話英雄伊卡洛斯式的下墜或精神困頓的現代文人的兩種型態。一種是《酒徒》中那個企圖擔當艾略特式的「詩人-評論家」或「文人-知識份

子」形象，其中的自我書寫是以酒為媒介進入藝術純境或文藝意識的一種沉淪。作家主人公作為南來挑戰者及文化創造者，始終無法將潛在的文化資本轉換成相稱的經濟資本，因而遭遇佔位與區隔的失敗。其文藝理想的失落既在於他試圖將精英的文藝標準加諸於彼時文學商品化的文化生產場域，又在於他想創作世界名著的願望落空，因而這是一位從高位墜下的悲劇英雄。另一種則是《地的門》中渴望進入文學藝術的窄門的青年藝術家形象，他陷於理想與現實之間，失落於現實文壇中的亂象，並陷於自身作為文學場域中的資淺者的無力感，他以藝術為超越利害關係的一種新宗教，渴望自我確立為藝術家並透過藝術追尋人生的意義。在這種意義上，《地的門》與西方現代主義藝術家成長小說有較多對話可能，主人公就如艾略特詩作中那些「空洞的人」，卻能透過現象學意義上的思考和夢想進行自我表現。另外，作家以藝格符換的方式在視覺上描繪了青年文人經歷着伊卡洛斯式的下墜，但仍在仰望夏格爾超現實主義畫作中那種透過藝術行為就能抵達的具有超越性的終極自由。

第三組個案則是已獲得學院認證的成熟期作家董啟章在創作轉型期的一系列長篇小說。筆者以董啟章「自然史三部曲」之後發表的作家小說為主要文本，探討作家在成功佔位海外（台灣）類精英文化市場後，為重返香港文學場域並實現成熟期作家的社會責任，對作家角色及敘事策略所作出的調整。面對着「自然史三部曲」無法如作家所願實現文學的公共性及消解始終過分膨脹的作家自我，董氏在後「自然史三部曲」提升了作品的宗教意涵，以此作為一種自我的精神療法。作家嘗試在自我與本心以及他人和社會之間設置觀看及批判距離，從正面而非過往的負面辯證法來重新肯定本體論意義上的文學以及寫作的價值。不過，從「自然史三部曲」到「狐狸五部曲」，董氏始終扮演着沙特式的

全能知識份子，既帶着自己從文學場域獲得的象徵資本介入社會及政治場域，又體驗着文學作家的跨界行為所帶來的不適及焦慮。儘管如此，「狐狸五部曲」可以說是董氏發出堅持進行創作的文學宣言。在多國重要作家的文學論的啟發下，以及作家角色與文學場域中一系列相關角色（如文學學生、文學研究者及文學商人）的互動，董氏將文學作家的視野延伸至全球範圍內文學的危機（尤其是國際上文學商品化的問題）。在消解了作家的命運在象徵意義上等同於文學的命運後，董氏及其筆下的作家主人公重新將自己定位為出於純粹熱愛而真誠地進行寫作的業餘者形象，並對小說的方法進行重新發現，以兼顧思想性和可讀性的「中限的藝術」為其當前的美學追求，嘗試創作面向普通讀者的「好的好小說」。

合起來看，這三組作家小說共同體現了當代香港文學作家在「世界」視野的演進，尤其是對世界文藝資源的借用及轉譯。第一組作家小說聚焦難民社會的在地書寫，第二組作家小說中的文人有心追隨和借鑒彼時世界範圍內新近的文藝潮流，第三組作家小說中的成熟期作家所發表的作品已躋身世界文學之列。具體來說，在侶倫筆下，外國文學提供了一種書寫情調以及文人主人公形象的參考；對舒巷城來說，古今中外的文學作品共同呈現了人們社會生活的普遍處境，有助他積累並發展出能引起共鳴的普通人的日常生活語言。對於劉以鬯和崑南，西方現代派的前衛書寫為他們提供了可立足的文學傳統和創新的靈感，開啟了一條追逐美學個性的藝術家之路。至於董啟章，古今中外各種文體的人文及社會科學作品都可以成為當代文學作家加以選用及轉化的寫作素材及文化資源，有助於香港文學參與世界文壇的對話，並回應如文學的危機等全球性議題。

其次，這三組作家小說均在物質及/或精神層面延續了當代香港作家的「困頓文人」傳統，並始終在自我書寫中調整作為個體的作家與現實生活中的他人或大眾之間的關係。在難民社會，這種距離較為緊密，作家或以高潔的人格來保持文人的英雄形象，或作為大眾中的一員來繪畫社會眾生相。在面對文學商品化和雅俗文學發展極度不平衡的年代，作家有種懷才不遇的苦悶及孤寂感，卻愈加以「高限的藝術」為其文藝追求並在這個自設的純境中重新肯定自我作為藝術家的價值。但對於已獲得認證的成熟期作家，文學的公共性既是讀者對作家的社會期望，又成為作家下一創作階段的追求，以及爭奪更多象徵資本的途徑，作家必需不斷調整與讀者之間的距離，透過虛構的作品介入現實的社會並令其對生活中的他人產生意義。在此，洪子誠就作家承擔着沉重的社會責任的提問尤具意義，事實上，作家並不一定要以文學作為武器並積極投身現實行動才能獲得完全和充分的肯定。更有意義的是，作家應如何實現作、讀者之間的連接。對此，「中限的藝術」作為一種小說的方法及文藝理想，可以在作、讀者之間建立橋樑。

再者，這三組作家小說共同反映了文學作家在文化生產場域中如何佔位並爭奪或經營象徵資本的問題。在這個過程中，有部分作品強調了文學閱讀的功能。在第一組作家小說中，身處社會物質匱乏時期的作家自然難以靠創作嚴肅文藝作品獲得名利，因而也與社會中的他人或板間房中的其他房客無異，只是具有較強的自我意識和堅決拒絕寫作庸俗小說的氣節。在《太陽下山了》，儘管其他房客大都生活困頓，但作家房客張凡仍可將自己的文學書籍借給未來作家林江，張凡這一「文化資產」實現了文學教育的功能，林江作為難民社會中其中一名失學兒童，他從這些世界文學名著中體會到未曾經歷過的人生。在第二

組作家小說中，作家同樣拒絕迎合市場，但無論是資深者抑或資淺者，都因無法找到心目中理想的文壇並將自身的文學素養轉化成經濟資本及權力。於是，《酒徒》和《地的門》中的作家主人公只能獨自沉溺在由彼時國際範圍內進步文藝潮流的名家名篇所構成的文學空間。在第三組作家小說中，作家透過文學獎機制為作品贏得合法性，成功進入海外的類精英文化市場，卻在以文學介入社會的過程中（或作家將其從文學領域獲得的象徵資本移至社會政治領域的過程中），遭遇挫折和焦慮。儘管如此，作家本人的文學閱讀及積累使其得以在自己的作品和世界文學之間建立文本關係網，因而獲得世界文學讀者的辨識並豐富普通讀者的文學知識。

另外，這三組作家小說中的作家主人公均為男性文人，並在一定程度上與西方現代主義文學中的藝術家成長小說有對話關係。其中，《太陽下山了》與《地的門》分別呈現了藝術家小說的成長和反成長方向。崑南與董啟章筆下的作家-藝術家還具有美學及宗教意義上的靈視功能。二者都在小說中使用了藝格符換的敘事方式，崑南透過《地的門》中的青年文人葉文海的心靈視覺，讓讀者看到伊卡洛斯式飛翔的畫面以及夏加爾的超現實主義畫作，由此投射出青年藝術家對於抽象藝術的趣味以及對眼前現實的失落。董啟章在《時間繁史》及《學習年代》對歐洲文藝復興時期的畫家波提采尼和波殊的畫作有所指涉，從中可見董氏及其筆下的作家主人公在觀看並調整自我定位以及作家與讀者及他人之間的關係。

最後，這三組作家小說以各自的方式在呈現「作家是什麼」的同時，為「文學是什麼」提供了部分答案，尤其體現在三者均在不同程度上回應了在香港寫作長篇小說的機遇與挑戰。從《窮巷》作為侶倫的首個長篇小說以及其中

的文人主人公高懷在難民社會的艱難處境下挑燈創作頁數多、書價貴的長篇小說，到《酒徒》中的老劉感歎在香港這個充斥着文字商品的消費社會難以產生偉大的長篇小說，再到董啟章將長篇小說作為一種營造世界的方法及藝術追求，三者均在自我書寫中合力推進一種掙扎着創造個人及公共意義、朝向「可能」的香港文學。



參考文獻

（按中文拼音順序）

一、文學文本及合集

1. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001.
2. Joyce, James. *Stephen Hero*. New York: New Directions Publishing, 1963.
3. 艾略特 (T.S. Eliot) 著，趙蘿蕤、張子清等譯：《荒原》，北京：燕山出版社，2006 年。
4. 陳滅：《市場，去死吧》，香港：石磬文化，2017 年。
5. 陳智德編：《香港文學大系一九五〇——一九六九·新詩卷一》，香港：商務印書館，2020 年。
6. 董啟章：《愛妻》，新北：聯經，2018 年。
7. 董啟章：《貝貝的文字冒險：植物咒語的奧秘》，香港：學生文藝，2011 年。
8. 董啟章：《後人間喜劇》，台北：新經典文化，2020 年。
9. 董啟章：《家課冊》，香港：突破，1996 年。
10. 董啟章：《美德》，台北：聯經，2014 年。
11. 董啟章：《命子》，新北：聯經，2019 年。
12. 董啟章：《神》，台北：聯經，2017 年。
13. 董啟章：《時間繁史·啞瓷之光》（上冊），台北：麥田，2007 年。
14. 董啟章：《時間繁史·啞瓷之光》（下冊），台北：麥田，2007 年。
15. 董啟章：《天工開物·栩栩如真》，台北：麥田，2005 年。

16. 董啟章：《體育時期》（下學期），台北：高談文化，2004年。
17. 董啟章：《心》，台北：聯經，2016年。
18. 董啟章：《小冬校園》，香港：突破，1995年。
19. 董啟章：《香港字》，台北：新經典文化，2021年。
20. 董啟章：《學習年代》，台北：麥田，2010年。
21. 傑克：《心上人》，香港：基榮出版社，1951年。
22. 崑南：《地的門》，香港：青文書屋，2001年。
23. 崑南：《詩大調》，香港：風雅出版社，2006年。
24. 崑南：《慾季》，香港：藍藍的天有限公司，2018年。
25. 侶倫：《黑麗拉》，香港：中國圖書出版公司，1941年。
26. 侶倫：《寒士之秋》，香港：星榮，1954年。
27. 侶倫：《侶倫隨筆》，香港：太平洋圖書公司，1952年。
28. 侶倫：《窮巷》，香港：三聯書店，1987年。
29. 侶倫：《紫色的感情》，香港：星榮，1953年。
30. 李維陵：《荊棘集》，香港：華英出版社，1968年。
31. 劉以鬯：《酒徒》，台北：行人，2015年。
32. 穆時英：《白金的女體塑像》，上海：現代書局，1934年。
33. 舒巷城：《白蘭花》，香港：花千樹，1999年。
34. 舒巷城：《玻璃窗下》，香港：花千樹，2000年。
35. 舒巷城：《都市詩鈔（增訂本）》，香港：花千樹，2004年。
36. 舒巷城：《回聲集》，香港：花千樹，2002年。
37. 舒巷城：《鯉魚門的霧》，香港：花千樹，2000年。

38. 舒巷城：《艱苦的行程》，香港：花千樹，1999 年。
39. 舒巷城：《太陽下山了》，香港：花千樹，2013 年。
40. 無名氏：《野獸，野獸，野獸》，廣州：花城，1995 年。
41. 西西：《我城》，臺北：洪範書店，1999 年。
42. 徐訐：《結局》，台北：正中書局，1979 年。
43. 徐訐：《鳥語》，台北：中正書局，1979 年。
44. 楊際光：《雨天集》，香港：華英出版社，1968 年。
45. 也斯：《養龍人師門》，香港：牛津大學出版社，2002 年。
46. 易文著、黃淑嫻編：《真實的謊話——易文的都市小故事》，香港：中華書局，2013 年。
47. 張默、痖弦編：《六十年代詩選》，高雄：大眾書店，1961 年。
48. 張千帆等著：《五十人集》，香港：三育，1961 年。
49. 趙滋蕃：《半下流社會》，台北：大漢，1979 年。

二、專書

1. Bennett, Andrew. *The Author*. Cornwall: Routledge, 2005.
2. Berlin, Isaiah: *The Hedgehog and the Fox*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1993.
3. Burke, Sean. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2008.
4. Cahm, Eric: *The Dreyfus Affair in French Society And Politics*, New York: Longman Publishing, 1994.
5. Camus, Albert: *Create Dangerously*. London: Penguin Books Ltd, 2018.
6. Castle, Gregory: *Reading the Modernist Bildungsroman*. Florida: University Press of Florida, 2006.
7. Cuda, Anthony and Schuchard, Ronald Eds.: *The Complete Prose of T. S. Eliot*:

- The Critical Edition. Vol. 1: Apprentice Years, 1905–1918.* Baltimore: Johns Hopkins Press, 2014.
8. Cuda, Anthony and Schuchard, Ronald Eds.: *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 2: The Perfect Critic, 1919–1926.* Baltimore: Johns Hopkins Press, 2014.
 9. Cheeke, Stephen: *Writing for Art: The Aesthetics of Ekpharasis.* Manchester: Manchester UP, 2008.
 10. Cumming, Laura. *A Face to the World: On Self-Portraits.* Hong Kong: Harper Press, 2009.
 11. Elman, Benjamin: *A Cultural History of Civil Examination in Late Imperial China,* Berkeley: University of California Press, 2000.
 12. Fink, Leon, Leonard, Stephen T. and Reid, Donald Eds.: *Intellectuals and Public Life,* Ithaca: Cornell UP, 1996.
 13. Gella, Aleksander Ed.: *The Intelligentsia And The Intellectuals: Theory, Method and Case Study,* London: SAGE Publications Ltd. 1976.
 14. Goodheart, Eugene: *The Cult of the Ego: The Self in Modern Literature.* Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
 15. Gouldner, Alvin W. *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class.* London: Macmillan, 1979.
 16. Hambro, Edvard: *The Problem of Chinese Refugees in Hong Kong: Report Submitted to the United Nations High Commission for Refugees.* Leyden: Sijthoff, 1955.
 17. Kranz, Gisbert: *The Flight of Icarus Through Western Art.* New York: Edwin Mellen Press, 2002.
 18. Lejeune, Philippe: *On Autobiography,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
 19. Pascal, Roy: *Design and Truth in Autobiography.* Cambridge: Harvard UP, 1960.
 20. Pooler, Mhairi: *Writing Life: Early Twentieth-Century Autobiographies of the Artist-Hero,* Liverpool: Liverpool UP, 2015.
 21. Quennell, Peter. Hamish Johnson: *A History of English Literature.* London:

- Weidenfeld & Nicolson, 1973.
22. Rieff, Philip Ed.: *On Intellectuals*, New York: Doubleday & Company, Inc. 1970.
 23. Saunder, Max: *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford UP, 2010.
 24. Seret, Roberta: *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1992.
 25. Schwarz, Daniel R: *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. London: Macmillan, 1997.
 26. White, Roberta: *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2005.
 27. 安德烈·塔可夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 著，張曉東譯：《雕刻時光》，海口：南海出版社，2019 年。
 28. 艾德華·薩依德 (Edward Said) 著，單德興譯：《知識份子論》，台北：麥田，2000 年。
 29. 艾略特 (T.S. Eliot) 著，卞之琳、李賦寧等譯：《傳統與個人才能：艾略特文集》，上海：譯文，2012 年。
 30. 奧爾特加·伊·加塞特 (José Ortega y Gasset) 著，莫姬妮譯：《藝術的去人性化》，南京：譯林出版社，2010 年。
 31. 巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 著，曉河、賈澤林、張傑、樊錦鑫等譯：《巴赫金全集·第 1 卷》，河北：河北教育出版社，2009 年。
 32. 班達 (Julien Benda) 著，余碧平譯：《知識份子的背叛》，上海：上海人民出版社，2005 年。
 33. 保羅·約翰遜 (Paul Johnson) 著，楊正潤等譯：《所謂的知識份子》，台北：究竟出版社，2002 年。
 34. 包亞明譯：《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》，上海：人民

出版社，1997 年。

35. 柄谷行人著，林暉均譯：《日本近代文學的起源》，台北：心靈工坊，2021 年。
36. 布赫迪厄著，陳逸淳譯：《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集》，台北：麥田，2012 年。
37. 伯林（Isaiah Berlin）著，彭淮棟譯：《俄國思想家》，南京：譯林，2011 年。
38. 蔡益懷：《想像香港的方法：香港小說（1945~2000）論集》，北京：中國社會科學出版社，2005 年。
39. 曹萬生：《30 年代現代派詩學與中西詩學》，台北：秀威，2013 年。
40. 理查·波斯納（Richard Posner）著，韓文正譯：《公共知識份子》，台北：時報，2004 年。
41. 陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991 年。
42. 陳燕遐：《反叛與對話：論西西的小說》，香港：華南研究出版社，2000 年。
43. 陳智德：《解體我城：香港文學 1950-2005》，香港：花千樹，2009 年。
44. 陳智德：《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》，新北：聯經，2019 年。
45. 陳智德：《這時代的文學》，香港：中華書局，2018 年。
46. 陳智德：《惺齋讀書錄》，香港：Kubrick，2008 年。
47. 廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》，江蘇：鳳凰出版，2008 年。
48. 大江健三郎著：《大江健三郎自選隨筆集》，北京：光明日報，2000 年。
49. 大江健三郎著，王成譯：《小說的方法》，台北：麥田，2008 年。

50. 董啟章：《對角藝術》，台北：高談文化，2005 年。
51. 董啟章：《在世界中寫作，為世界而寫》，台北：聯經，2011 年。
52. 樊善標編：《犀利女筆——十三妹專欄選》，香港：天地圖書，2011 年。
53. 樊善標、危令敦、黃念欣編：《墨痕深處——文學、歷史、記憶論集》，香港：牛津大學出版社，2008 年。
54. 谷柳等：《在摸索中》，香港：學生文叢社，1949 年。
55. 高馬可（John M. Carroll）：《香港簡史——從殖民地至特別行政區》，香港：中華書局，2013 年。
56. 葛蘭西（Antonio Gramsci）著、曹雷雨等譯：《獄中札記》，北京：中國社會科學出版社，2000 年。
57. 國立政治大學中文系所編：《漢代文學與思想學術研討會論文集》，台北：文史哲出版社，1991 年。
58. 何杏楓、張詠梅：《劉以鬯主編〈香港時報 淺水灣〉(1960.2.15-1962.6.30) 時期研究資料冊》，2004 年。
59. 洪子誠：《作家姿態與自我意識》，北京：北京大學出版社，2010 年。
60. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《追跡香港文學》，香港：牛津大學出版社，1998 年。
61. 黃勁輝：《香港摩登：文學·電影·紀錄片》，香港：中華書局，2016 年。
62. 黃念欣編：《董啟章卷》，香港：天地，2014 年。
63. 黃念欣、董啟章：《講話文章：訪問、閱讀十位香港作家》，香港：三人出版，1996 年。
64. 黃念欣：《香港文學大系一九一九——一九四九·小說卷二》，香港：商務

印書館，2015 年。

65. 黃清順：《後設小說的理論建構與在臺發展——以 1983~2002 年作為觀察主軸》，高雄：麗文文化事業，2011 年。
66. 黃維樑：《香港文學初探》，香港：華漢文化事業公司，1985 年。
67. 黃維樑：《香港文學再探》，香港：香江出版有限公司，1996 年。
68. 黃耀忠：《從救濟到融合——香港政府的「中國難民政策」（1945-1980）》，香港：三聯，2020 年。
69. 黃仲鳴編：《侶倫作品評論集》，香港：香港文學評論出版社，2010 年。
70. 獲益編輯部編：《〈酒徒〉評論選集》，香港：獲益，1995 年。
71. 加斯東·巴什拉（Gaston Bachelard）著，劉自強譯：《夢想的詩學》，北京：三聯，1996 年。
72. 加斯東·巴什拉（Gaston Bachelard）著，張逸婧譯：《空間的詩學》，上海：譯文出版社，2009 年。
73. 卡爾·曼海姆（Karl Mannheim）著，霍桂桓譯：《意識形態和烏托邦——知識社會學引論》，北京：中國人民大學，2013 年。
74. 柯雷（Maghiel van Crevel）：《精神與金錢時代的中國詩歌——從 1980 年代到 21 世紀初》，北京：北京大學出版社，2017 年。
75. 崑南：《打開文論的視窗》，香港：文星圖書，2003 年。
76. 雷蒙·阿宏（Raymond Aron）著，蔡英文譯：《知識份子的鴉片》，台北：聯經，1990 年。
77. 雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（修訂版），台北：巨流，2003 年。

78. 李君毅：《香港現代水墨畫文選》，香港：香港現代水墨會協會，2001 年。
79. 李英豪：《批評的視覺》，台北：文星書店，1966 年。
80. 黎紫書：《告別的年代》，北京：新星，2012 年。
81. 梁秉鈞、陳智德、鄭正恆編：《香港文學的傳承與轉化》，香港：匯智出版，2011 年。
82. 梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編：《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010 年。
83. 林以亮：《美國文學批評選》，香港：今日世界社，1961 年。
84. 林以亮編選，張愛玲、余光中、邢光祖、林以亮譯：《美國詩選》，香港：今日世界出版社，1961 年。
85. 嶺南大學人文學科研究中心：《書寫香港@文學故事》，香港：香港教育圖書公司，2008 年。
86. 劉乃慈：《奢華美學：台灣當代文學生產》，新竹：群學，2015 年。
87. 劉燕，〈現代批評之始：T.S.艾略特詩學研究〉，廣西：廣西師範大學出版社，2005 年。
88. 劉以鬯：《暢談香港文學》，香港：獲益出版，2002 年。
89. 羅貝爾·埃斯卡皮（Robert Escarpit）著，於沛選編：《文學社會學》，浙江：浙江人民出版社，1987 年。
90. 羅貴祥：《他地在地：訪尋文學的評論》，香港：天地，2008 年。
91. 羅樂敏編：《文學串流》，香港：香港藝術發展局，2017 年。
92. 呂壽琨：《水墨畫講》，出版社不詳，1970 年。
93. 馬博良：《江山夢雨》，香港：麥穗，2007 年。

94. 馬輝洪編：《舒巷城書信集》，香港：花千樹，2016年。
95. 邁克·費瑟斯通（Mike Featherstone）著，趙偉紋譯：《消費文化與後現代主義》，台北：韋伯文化，2009年。
96. 邁克爾·格倫菲爾（Michael Grenfell）著，林雲柯譯：《布迪厄：關鍵概念》，重慶：重慶大學出版社，2018年。
97. 梅子編：《劉以鬯卷》，香港：天地，2014年。
98. 梅子編：《舒巷城卷》，香港：天地，2017年。
99. 梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》，成都：四川大學出版社，1987年。
100. 諾思羅普·弗萊（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯：《批評的解剖》，天津：百花文藝出版社，2006年。
101. 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，台北：駱駝出版社，1995年。
102. 潘亞噉、汪義生：《香港文學史》，廈門：鷺江出版社，1997年。
103. 皮埃爾·布爾迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》（上冊），北京：商務印書館，2017年。
104. 彼得·布魯克（Peter Brook），王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》（第二版），台北：巨流，2003年。
105. 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）著，石武耕、李沅洳、陳羚芝譯：《藝術的法則》，台北：典藏，2016年。
106. 齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman）著，洪濤譯：《立法者與闡釋者：論現代性、後現代性與知識份子》，上海：人民出版社，2000年。
107. 喬繼堂等主編：《伍爾芙隨筆全集》，北京：中國社會科學出版社，2001

年。

- 108.喬治·奧威爾著，董樂山、賈文浩、賈文淵譯：《在鯨腹中》，北京：燕山出版社，2015年。
- 109.喬治·歐威爾（George Orwell）著，張弘瑜譯：《我為何寫作》，台北：五南，2009年。
- 110.錢鍾書：《寫在人生邊上》，上海：開明書店，1941年。
- 111.薩特（Jean-Paul Sartre）著，施康強選譯：《薩特文論選》，北京：人民文學，1991年。
- 112.沈海燕：《社會·作家·文本：南來文人的香港書寫》，香港：中華書局，2020年。
- 113.蘇偉貞：《不安、厭世與自我退隱：易文及同代南來文人》，新北：印刻文學，2020年。
- 114.舒巷城：《淺談文學語言》，香港：花千樹，2005年。
- 115.舒巷城：《無拘界》（上卷），香港：花千樹，2011年。
- 116.陶東風編：《知識份子與社會轉型》，河南：河南大學出版社，2004年。
- 117.托爾斯泰（Leo Tolstoy）著，耿濟之譯：《藝術論》，臺北：金楓出版，1987年。
- 118.托馬斯·卡萊爾（Thomas Carlyle）著，周祖達譯：《論英雄、英雄崇拜和歷史上的英雄業績》，北京：商務印書館，2005年。
- 119.托馬斯·索維爾（Thomas Sowell）著，張亞月、梁興國譯：《知識份子與社會》，北京：中信出版社，2013年。
- 120.王德威：《王德威精選集》，台北：九歌，2007年。

- 121.王劍叢：《香港文學史》，南昌：百花洲文藝，1995 年。
- 122.文潔華：《香港視覺藝術家一九七〇——一九八〇——新水墨運動後的實驗與挪移》，香港：商務印書館，2018 年。
- 123.希爾斯（Edward Shils）著，傅鏗、孫慧民、鄭樂平、李煜譯：《知識份子與當權者》，台北：桂冠，2004 年。
- 124.夏目漱石著，張我軍譯：《文學論》，北京：知識產權出版社，2012 年。
- 125.香港文學館編：《沉默發條》，香港：香港文學館，2018 年。
- 126.夏志清著，黃維樑譯：《文人小說與中國文化》，台北：勁草文化，1975 年。
- 127.許定銘編：《侶倫卷》，香港：天地圖書，2014 年。
- 128.徐訐：《思與感》，台北：傳記文學出版社，1972 年。
- 129.雅克·勒戈夫（Jacques Le Goff）著，張弘譯：《中世紀的知識份子》，北京：商務印書館，1996 年。
- 130.楊仁敬等著：《美國後現代派小說論》，青島：青島出版社，2004 年。
- 131.楊宗翰：《台灣新詩評論：歷史與轉型》，台北：秀威，2012 年。
- 132.也斯：《香港文化十論》，杭州：浙江大學出版社，2012 年。
- 133.葉維廉：《《荒原》艾略特詩的藝術》，台北：台大出版社，2018 年。
- 134.葉維廉：《現象·經驗·表現》，台北：文星書屋，1969 年。
- 135.葉維廉：《雨的味道》，台灣：爾雅出版社，2006 年。
- 136.游勝冠、熊秉真編：《流離與歸屬：二戰後港臺文學與其他》，台北：國立臺灣大學出版中心，2015 年。
- 137.袁水拍譯：《現代美國詩歌》，上海：晨光出版社，1949 年。

- 138.袁水拍譯：《新的歌：現代美國詩選》，上海：晨光出版社，1953 年。
- 139.余光中：《英美現代詩選》，台北：水牛出版社，1997 年。
- 140.張俐璇：《兩大報文學獎與台灣文學生態之形構》，臺南：臺南市立圖書館，2010 年。
- 141.張新穎：《文學的現代記憶》，台北：三民書局，2003 年。
- 142.鄭蕾編：《崑南卷》，香港：天地，2016 年。
- 143.鄭明嫻：《現代散文類型論》，台北：學生書局，2018 年。
- 144.鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《香港新文學年表（一九五〇至一九六九年）》，香港：天地，2000 年。
- 145.鄭政恆編：《五〇年代香港詩選》，香港：中華書局，2013 年。
- 146.周煦良譯：《托·史·艾略特論文選》，上海：上海文藝，1962 年。

三、期刊論文

1. Bourdieu, Pierre. "Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectuals in the Modern World." *Poetics Today* 12.4 (1991): 655-669.
2. Bourdieu, Pierre. "Intellectual Field and Creative Project." *Social Science Information*, 8.2(1969):89-119.
3. Heffernan, Jaw. "Ekphrasis and Representation." *New Literary History* 22.2 (1991): 297-316.
4. Pascal, Roy: "The Autobiographical Novel and The Autobiography." *Essays in Criticism* 9.2(1959), 134-150.
5. 艾曉明：〈非鄉村的「鄉土」小說——關於舒巷城小說的「鄉土」含義〉，《香港作家》第 115 期，1998 年 5 月，頁 10-11。
6. 《八方》編輯部：〈知不可而為：劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝

- 叢刊》第6輯，1987年8月，頁57-67。
7. 陳寶良：〈明代文人辨析〉，《漢學研究》第19卷第1期，2001年6月，頁187-218。
 8. 陳國球：〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《中外文學》第34卷第10期，2006年3月，頁7-42。
 9. 陳建忠：〈冷戰迷霧中的「鄉土」：論舒巷城 1950、60 年代的地誌書寫與本土意識〉，《政大中文學報》第22期，2014年12月，頁159-182。
 10. 陳智德：〈「巷」與「城」的糾葛——舒巷城文學析論〉，《城市文藝》總第39期，2009年4月，頁39-43。
 11. 鄧依韻：〈劉以鬯的《酒徒》，《酒徒》裏的劉以鬯，——從文本中尋找作家的個人身影〉，《文學世紀》第3卷第7期（總第28期），2003年7月，頁59-63。
 12. 海倫·加德納著，李小均譯：《T.S.艾略特的藝術》，桂林：廣西師範大學出版社，2021年。
 13. 何杏楓、張詠梅訪問，鄧依韻整理：〈訪問劉以鬯先生〉，《文學世紀》總第34期，2004年1月，頁12-17。
 14. 黃念欣：〈網絡理論、情節分析：從侶倫《窮巷》電影劇本出土說起〉，《中國文化研究所通訊》2019年第1期，頁1-10。
 15. 黃雅蓮：〈殖民話語與中國性：劉以鬯《酒徒》的一種解讀〉，《中極學刊》第9輯，2015年6月，頁51-65。
 16. 梁秉鈞、鄭政恆訪問，謝伯盛整理：〈「在畫家之中，我覺得自己是個文人」——王無邪訪談錄〉，《香港文學》第311期，2010年11月，頁84-93。

17. 盧昭靈：〈五十年代的現代主義運動——《文藝新潮》的意義和價值〉，
《香港文學》第 49 期，1989 年 1 月 5 日，頁 8-15。
18. 洛楓：〈香港早期現代主義的發端——馬朗與《文藝新潮》〉，《詩雙月刊》第 8 期第 2 卷第 2 期，1990 年 10 月 1 日，頁 30-35。
19. 羅琅：〈侶倫與《窮巷》〉，《作家》總第 41 期，2005 年 11 月，頁 70-72。
20. 李萬均：〈試從比較文學角度評論劉以鬯的長篇小說〉，《現代中文中文評論》第 5 期，1996 年 6 月，頁 27-48。
21. 馬輝洪：〈理想的憧憬——論舒巷城《太陽下山了》的成長主題〉，《現代中文學刊》總第 17 期，2012 年，頁 53-57。
22. 麥尚玲、方駿：〈1930-1950 年代香港基礎教育的發展與挑戰〉，《基礎教育學報》第 16 卷第二期（2007 年），頁 1-20。
23. 區仲桃：〈試論馬朗的現代主義〉，《文學評論》第 10 期，2010 年 10 月 15 日，頁 38-47。
24. 潘亞噉：〈香港南來作家簡論〉，《暨南學報》（哲學社會科學），第 2 期，1989 年，頁 13-23。
25. 邱偉平：〈《文藝新潮》譯介現代主義詩作的選擇與取向〉，《現代中文文學學報》，11 卷 1 期，2013 年 6 月，頁 75-84。
26. 沈舒：〈舒巷城專輯閱讀札記〉，《城市文藝》總第 39 期，2009 年 4 月 16 日，頁 35-38。
27. 王德威：〈香港另類奇蹟——董啟章的書寫／行動和《學習年代》〉，《嶺南學報》，8 輯，2017 年 11 月 1 日，頁 3-18。
28. 王宇平：〈抒情與越軌——重讀舒巷城小說《太陽下山了》〉，《華文文

學》總第 133 期，2016 年 2 月，頁 115-119。

29. 王鈺婷：〈冷戰局勢下的台港文學交流——以 1955 年「十萬青年最喜閱讀文藝作品測驗」的典律化過程為例〉，《中國現代文學》第 19 期，2011 年 6 月，頁 83-114。
30. 溫燦昌：〈侶倫創作年表簡編〉，《八方文藝叢刊》第 9 輯，1988 年 6 月，頁 66-81。
31. 冼玉儀：〈1945—1949 年間香港的政治、社會及經濟概況〉，《四十年代港穗文學活動研討會》，香港：香港中華文化促進中心，1987 年，頁 147-173。
32. 徐賁：〈布迪厄論知識場域和知識份子〉，《二十一世紀雙月刊》總第七十期，2002 年 4 月，頁 75-81。
33. 許定銘：〈閱讀侶倫三題〉，《文學評論》第 34 期，2014 年 10 月 15 日，頁 67-71。
34. 許子東：〈中國當代作家的社會角色危機〉，《文藝理論研究》，1988 年第 4 期，頁 36。
35. 葉公超：〈愛略特的詩〉，《清華學報》第 9 卷第 2 期，1934 年 4 月，頁 516-525。
36. 袁良駿：〈舒巷城小說論〉，《台港澳文學研究》，頁 60-65。
37. 袁良駿：〈舒巷城的早期創作〉，《香港作家報》總第 108 期，1997 年 10 月 1 日。
38. 余英時：〈中國知識份子的邊緣化〉，《二十一世紀》網絡版總第 15 期，2003 年 6 月。

39. 朱徽：〈T.S.艾略特與中國〉，《外國文學評論》1997 年第 1 期，頁 121-126。
40. 周芬伶：〈戰慄之歌——趙滋蕃小說《半下流社會》與《重生島》的流放主題與離散書寫〉，《東海中文學報》第 18 期，2006 年 7 月，頁 197-216。
41. 張瑞芬：〈趙滋蕃的文學創作及其時代意義〉，《逢甲人文社會學報》第 12 期，2006 年 6 月，頁 27-58。
42. 張詩劍：〈論侶倫的代表著《窮巷》〉，《香江文壇》總第 16 期，2003 年 4 月，頁 12-16。
43. 鄒文律：〈人與物件的時光之旅——論董啟章《天工開物·栩栩如真》的物（家）史書寫〉，《政大中文學報》第 16 期，2011 年 12 月，頁 231-268。
44. 鄒文律：〈在不可能的極限裡體現想像力的一切可能——讀董啟章《天工開物·栩栩如真》〉，《城市文藝》第 31 期，2008 年，頁 70-76。
45. 趙稀方：〈香港文學本土性的實現——從《蝦球傳》、《窮巷》到《太陽落山了》〉，《世界華文文學論壇》第 2 期，1998 年，頁 9-13。
46. 周永新、趙環：〈20 世紀 50 年代香港社會福利事業的發展〉，《社會工作》第 5 期，2010 年，頁 53-55。
47. 鄒芷茵：〈淺談侶倫《窮巷》與「香港文學」〉，《城市文藝》總第 53 期，2011 年 4 月 16 日，頁 62-64。

四、學位論文

1. Dung, Kai-cheung. *The Concept of the Body in Marcel Proust's Remembrance of Things Past*. 1993. The University of Hong Kong, MPhil dissertation.
2. Yeh, Wei-lien. *T.S. Eliot: A Study of His Poetic Method*. 1961. Taiwan Normal

University, MA dissertation.

3. Yip, Wai-lim. *Ezra Pound's "Cathay."* 1969. Princeton University, PhD dissertation.
4. 陳曦靜：《舒巷城的小說研究》，香港：嶺南大學哲學碩士學位論文，2002年。
5. 陳筱筠：《1980年代香港文學的建構與跨界想像》，台南：國立成功大學台灣文學系博士學位論文，2015年。
6. 郭千綾：《劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究》，台北：國立政治大學中國文學系碩士學位論文，2011年。
7. 黃靜：《一九五〇至一九七〇年代香港都市小說研究》，香港：嶺南大學碩士學位論文，2002年。
8. 黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東：山東大學中國現當代文學博士學位論文，2012年。
9. 黃鈺萱：《台灣文學場域中的「香港」——以鍾曉陽、西西、董啟章為例》，新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士學位論文，2011年。
10. 林藍馨：《想像世界的宇宙獨裁者——董啟章小說研究》，台北：國立台灣師範大學國文學系教學班碩士學位論文，2010年。
11. 駱倩鳴：《重寫本土——董啟章「自然史三部曲」研究》，香港：香港中文大學中國語言及文學課程哲學碩士論文，2017年。
12. 李卓賢：《黃天石二十至四十年代報人小說論》，香港：香港中文大學哲學碩士論文，2018年。
13. 王得宇：《時空體與對話性：董啟章「自然史三部曲」研究》，台北：國立政治大學社會學研究所碩士學位論文，2016年。

14. 楊美琴：《論董啟章小說中的身體書寫》，高雄：國立高雄師範大學國文學系中國文學碩士論文，2012 年。
15. 張細珍：《中國當代小說中的藝術家形象研究（1978-2012）》，北京：首都師範大學博士論文，2013 年。
16. 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，香港：嶺南大學中文哲學博士論文，2012 年。
17. 鄒文律：《城市書寫：董啟章小說研究》，香港：香港中文大學中國語言及文學課程哲學碩士論文，2006 年。

五、研討會論文

1. 李卓賢：〈論舒巷城作品的抒情性〉，《香港亞洲研究學會第八屆研討會》，香港：香港教育學院，2013 年 3 月。
2. 王毅：〈眼睛的撤退——劉以鬯的《酒徒》與西方意識流小說之比較〉，黃維樑編：《活潑紛繁的香港文學——1999 年香港文學國際研討會論文集（下冊）》，香港：中文大學出版社，2000 年，頁 506-519。
3. 章瑞琳：〈資本轉移與場域「再建構」——以董啟章二〇〇〇年以後的敘事語言及創作論述為分析對象〉，《第三屆臺大-中大-教大研究生臺港文學與文化研討會會議論文集》，香港：香港教育大學中國文學及文化研究中心，2019 年，頁 254-268。

六、報刊雜誌單篇文章

1. 艾歌：〈談《天》說《地》——崑南、陳汗對談〉，《文學世紀》第 2 卷第 10 期（總第 19 期），2002 年 10 月，頁 81-86。

2. 編者：〈編後〉，《人人文學》第1期，1952年5月，頁71。
3. 編者：〈創刊詞〉，《新思潮》第1期，1959年5月。
4. 編者：〈負起時代責任！〉，《中國學生周報》第1期，1952年7月25日，第1版。
5. 編者：〈卷首語〉，《新思潮》第2期，1959年12月。
6. 編者：〈幕前詞〉，《文海》第1卷第1期，1952年11月18日，頁1。
7. 查孫：〈「優力栖士」的故事〉，《華僑日報》，1951年2月23日，第4張第4頁。
8. 丹倩：〈訪問李維陵〉，《大拇指》第91期，1979年1月15日，第2版。
9. 鄧正建：〈你當鄉巴佬抑或世界主義者？由《字花》談文學公共性〉，《明報·世紀版》，2009年2月6日。
10. 董啟章：〈劉以鬯：《酒徒》〉，《讀書人》1月號11期，1996年，頁45。
11. 何法端：〈詹姆士·喬易斯(3)〉，《中國學生周報》，第661期（1965年3月19日）。
12. 胡菊人：〈詩人死了，真的死了——悼艾略脫之死〉，《新生晚報·新趣》，1965年1月9日，第5版。
13. 胡菊人：〈心靈的交感〉，《新生晚報·新趣》，1965年1月15日，第5版。
14. 胡菊人：〈又來一篇艾略脫〉，《新生晚報·新趣》，1965年1月16日，第5版。
15. 黃思騁：〈如何處理小說的人物(一)〉，《中國學生周報》第70期，1953年11月20日，第3版。
16. 黃思騁：〈如何處理小說的人物(二)〉，《中國學生周報》第71期，1953

年 11 月 27 日，第 3 版。

17. 黃思騁：〈如何處理小說的人物 (三)〉，《中國學生周報》第 72 期，1953 年 12 月 4 日，第 3 版。
18. 黃思騁：〈如何處理小說的人物 (四)〉，《中國學生周報》第 73 期，1953 年 12 月 11 日，第 3 版。
19. 侶倫：〈我的劇本和影片——「我與電影界」續完〉，《大公報》，1983 年 10 月 1 日，頁 15。
20. 梁之盤：〈喬也斯〉，《紅豆》第 3 卷第 1 期，1935 年 6 月 1 日，頁 47-54。
21. 炯堅：〈艾略特的文藝觀〉，《中國學生週報》第 489 期，1961 年 12 月 1 日，第 6 版。
22. 克亮：〈芬尼根斯的守屍禮〉，《香港時報·淺水灣》，1960 年 3 月 24 日，第 3 張第 10 版。
23. 崑南：〈創造！！〉，《詩朵》第 2 期，1955 年。
24. 李逼：〈喬哀斯的「優里息斯」〉，《中國學生周報》，第 491 期（1961 年 12 月 15 日）。
25. 劉以鬯：〈現代小說必須棄『直』從『橫』〉，《淺水灣》，1960 年 5 月 12 日。
26. 蘆荻：〈喬哀思及其作品〉，《中國學生周報》第 565 期，1953 年 5 月 17 日，第 5 版。
27. 盧勁馳、譚以諾、楊悼澧、李薇婷：〈評論你，以你並不喜歡的方式：對談董啟章的《神》〉，《字花》第 71 期，2018 年 1 月，頁 106-111。
28. 侶倫：〈爐邊〉，《鐵馬》第 1 卷第 1 期，1929 年 9 月 15 日，頁 63-85。

29. 馬朗譯：〈英美現代詩特輯（上）「美國部份」〉，《文藝新潮》第7期，1956年11月，頁52-54。
30. 南郭：〈香港的難民文學〉，《文訊》第20期，1985年10月，頁32-37。
31. 喬也斯著，丹西譯：〈旅舍〉，《紅豆》第2卷第6期，1935年4月15日，頁16-18。
32. 喬也斯著，學工譯：〈逝者〉（一），《香港時報·淺水灣》，1960年8月8日。
33. 喬也斯著，學工譯：〈逝者〉（二），《香港時報·淺水灣》，1960年8月9日。
34. 喬也斯著，學工譯：〈逝者〉（三），《香港時報·淺水灣》，1960年8月10日。
35. 喬也斯著，學工譯：〈逝者〉（全文完），《香港時報·淺水灣》，1960年8月11日。
36. 司徒懷白：〈香港的賣文者〉，《工商日報》，1949年3月11日，頁4。
37. 司徒志仁整理：〈訪問舒巷城先生、李怡先生〉，《學苑》，1973年。
38. 湯馬斯·曼（Thomas Mann）著，羅謬譯：〈藝術家與社會〉，《文藝新潮》第1卷第5期，1956年9月10日，頁38-42。
39. 王商：〈李維陵訪問記〉，《大拇指》第123期，1980年10月15日，第8版。
40. 聞堂：〈擅於刻畫人物的伍爾芙〉，《中國學生周報》第435期，1960年11月18日，第4版。
41. 聞堂：〈擅於刻畫人物的伍爾芙〉，《中國學生周報》第435期，1960年

11月18日，第4版。

42. 新潮社：〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉，《文藝新潮》第1卷第1期，1956年2月18日，頁2。
43. 學工：〈從「一個青年藝術家畫像」看喬也斯寫作手法〉，《香港時報·淺水灣》，1961年2月12日。
44. 以鬯：〈關於喬也斯的「優力栖斯」——簡覆「讀者」先生〉，《香港時報·淺水灣》，1961年3月13日。
45. 葉冬節譯，聖約翰·高加蒂（St. John Gogarty）：〈我所認識的喬也思〉（上），1961年9月14日。
46. 葉冬節譯，聖約翰·高加蒂（St. John Gogarty）：〈我所認識的喬也思〉（下），1961年9月15日。
47. 葉靈鳳：〈法國文學的印象〉，《文藝新潮》第1卷第4期，1956年8月1日，頁2-4。
48. 也斯：〈香港知識份子的角色——讀《知識份子論》〉，《香港書評》第1期，1998年9月，頁31-34。

七、網絡資源

1. “Landscape with the Fall of Icarus.” The British Library.
〈<https://www.bl.uk/collection-items/landscape-with-the-fall-of-icarus#>〉. 6 April 2021.
2. “The Betrothed and the Eiffel Tower (Les Mariés de la Tour Eiffel).” ChagallPaintings. 〈<https://www.chagallpaintings.com/the-betrothed-and-the-eiffel-tower/>〉. 3 December 2021.
3. 鄧正建：〈董寫道：「我思故我慾」——論《心》、《神》和《愛妻》的情慾主題〉，香港文學評論學會，網址：

- <https://www.literaturehk.com/809407951608/2018/11/19/--1>。(2021年5月8日瀏覽)
4. 〈對談：寫一齣既是束縛亦掙脫束縛的喜劇：連明偉 vs. 董啟章談《後人間喜劇》〉，閱讀誌，網址：<https://www.openbook.org.tw/article/p-64050>。(2021年5月10日瀏覽)
 5. 關懷遠：〈南來作家夢——探討劉以鬯《酒徒》的文學政治〉，《文化研究@嶺南》，網址：
https://www.ln.edu.hk/mcsln/archive/47th_issue/feature_03.shtml。(2021年4月20日瀏覽)
 6. 譚以諾：〈本土意識高漲之時：試論香港近年小說創作〉，微批，網址：
<https://paratext.hk/?p=669>。(2021年5月10日瀏覽)
 7. 香港研究協會：〈市民閱報習慣調查〉，網址：www.rahk.org。(2017年11月1日瀏覽)
 8. 許定銘：〈懷正出版社的書〉，香港文化資料庫，網址：
https://hongkongcultures.blogspot.com/2020/06/blog-post_29.html。(2021年4月17日瀏覽)
 9. 鄭中邦：〈時代、疾病與小說寫作〉，聯合文學雜誌電子報，網址：
<https://paper.udn.com/udnpaper/PIM0002/293533/web/index.html>。(2021年5月7日瀏覽)
 10. 董啟章：〈從人間到後人間〉，明周文化，網址：
<https://www.mpweekly.com/culture/%E5%BE%9E%E4%BA%BA%E9%96%93%E5%88%B0%E5%BE%8C%E4%BA%BA%E9%96%93>。(2021年5月12日瀏覽)
 11. 董啟章：〈請問董啟章（一）：我曾經收到一個陌生人從獄中的來信〉，關鍵評論，網址：<https://www.thenewslens.com/article/141895>。(2021年4月22日瀏覽)
 12. 董啟章：〈請問董啟章（二）：我個人以為，「好的壞小說」比「壞的好小說」好〉，關鍵評論，網址：
<https://www.thenewslens.com/article/141896>。(2021年4月27日瀏覽)

13. 董啟章：〈好書與壞書〉，明周文化，網址：
<https://www.mpweekly.com/culture/%E5%A5%BD%E6%9B%B8%E8%88%87%E5%A3%9E%E6%9B%B8>。（2021年5月10日瀏覽）
14. 董啟章：〈「後人間」之後〉，明周文化，網址：
<https://www.mpweekly.com/culture/%E3%80%8C%E5%BE%8C%E4%BA%BA%E9%96%93%E3%80%8D%E4%B9%8B%E5%BE%8C>。（2021年5月8日瀏覽）
15. 董啟章：〈回應《字花》關於《神》的對談〉，Facebook，網址：
<https://zh-tw.facebook.com/login/?next=https%3A%2F%2Fzh-tw.facebook.com%2Fdungkaicheungpage%2Fposts%2F1849841111694825%2F>。（2021年5月11日瀏覽）
16. 董啟章：〈擠迫之城的出版方法〉，明周文化，網址：
<https://www.mpweekly.com/culture/%E8%91%A3%E5%95%9F%E7%AB%A0%E5%B0%88%E6%AC%84-%E9%BB%83%E6%80%A1-187697>。（2021年12月3日瀏覽）
17. 中華文化促進中心：〈文學月會：七十年代南來青年作家談創作〉，香港文學資料庫，網址：
https://hklit.lib.cuhk.edu.hk/search/?query=%22%5C%22%E5%8D%97%E4%B E%86%E9%9D%92%E5%B9%B4%E4%BD%9C%E5%AE%B6%5C%22%22&publish_year_=%5B1920%2C2021%5D。（2021年12月27日瀏覽）

附錄：關於「艾略特現象」

表格：香港作、讀者對 T.S.艾略特作品的譯介

篇數	日期	著、譯者	篇名	刊物及期數	備註
1	1948年8月8日	江湖	〈頹廢詩人愛略特〉	《華僑日報·文藝》	評介， 第3張第2頁
2	1953年10月30日	僧龍	〈論愛略特〉	《華僑日報·文藝》	評介， 第3張第2頁
3	1953年10月30日	*	〈關於愛略特〉	《華僑日報·文藝》	評介， 第3張第2頁
4	1954年11月9日	木堂	〈現代作家剪影之一——愛略特〉	《華僑日報·文藝》	評介， 第3張第2頁
5	1954年11月9日	愛略特著， 秧谷摘譯	〈詩的功用和欣賞〉	《華僑日報·文藝》	評介， 第3張第2頁
6	1956年5月25日	T.S.艾略脫著， 葉冬譯	〈空洞的人〉	《文藝新潮》	第1卷第3期
7	1956年11月25日	馬朗譯	〈T.S.艾略脫：序曲；哭泣之少女；風景；瑪	《文藝新潮》	第1卷第7期



The Education University
of Hong Kong Library

For private study or research only.
Not for publication or further reproduction.

	日		蓮娜〉		
8	1960年5月	T.S. Eliot 著， 伍希雅譯	〈王譯「焚燬的諾墩」〉	《現代文學》	第2期
9	1960年5月	葉維廉	〈「焚燬的諾墩」之世界〉	《現代文學》	第2期
10	1960年6月15日	T.S.艾略脫著， 狄吾譯	〈關於批評〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
11	1960年8月6日	狄吾譯	〈T.S.艾略脫論葉慈（上）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
12	1960年8月7日	狄吾譯	〈T.S.艾略脫論葉慈（下）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
13	1960年9月2日	編者	〈艾略特簡介〉	《中國學生周報》	第424期第8版
14	1960年9月2日	夏揚	〈艾略特詩的性質——「荒原」小析〉	《中國學生周報》	第424期第8版
15	1960年10月17日	F.加莫德著， 洛保羅譯	〈艾略脫與現代詩〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
16	1960年12月29日	溫健騮譯	〈論艾略特〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
17	1961年2月21日	艾略脫著，	〈詩評〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版



The Education University
of Hong Kong Library

For private study or research only.
Not for publication or further reproduction.

	日	溫健騷譯		灣》	
18	1961 年 3 月 16 日	T.S.艾略特著， 溫健騷譯	〈談「詩劇」〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
19	1961 年 4 月 25 日	T.S.艾略特	〈詩與詩人〉	《華僑日報·西洋文藝》	散文， 第7張第1頁
20	1961 年 5 月 16 日	T.S.艾略脫著， 黃蓀譯	〈難懂的詩〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
21	1961 年 5 月 22 日	王無邪	〈艾略脫「荒原」插畫（一）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
22	1961 年 5 月 23 日	王無邪	〈艾略脫「荒原」插畫（二）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
23	1961 年 5 月 24 日	王無邪	〈艾略脫「荒原」插畫（三）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
24	1961 年 5 月 27 日	王無邪	〈艾略脫「荒原」插畫（四）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版
25	1961 年 5 月 31 日	王無邪	〈艾略脫「荒原」插畫（五）〉	《香港時報·淺水灣》	第3張第10版



26	1961 年 6 月	葉維廉	〈T.S.艾略特「荒原」全釋〉	《創世紀》	第 16 期， 頁 28-39
27	1961 年 7 月 1 日	葉維廉	〈靜止的中國花瓶 —— 艾略特與中國詩的意象〉	《大學生活》	第 7 卷第 4 期
28	1961 年 7 月 8 日	石砂	〈艾略脫二三事〉	《香港時報·淺水灣》	第 3 張第 10 版
29	1961 年 8 月 11 日	文儀	〈艾略特其人其詩〉	《中國學生周報》	第 473 期， 第 6 版
30	1961 年 12 月 1 日	炯堅	〈艾略特的文藝觀〉	《中國學生周報》	第 489 期， 第 6 版
31	1963 年 5 月	T.S.Eliot	〈傳統之真諦〉	《好望角》	第 5 期，頁 3
32	1965 年 1 月 7 日	胡菊人	〈艾略脫論「傳統」〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
33	1965 年 1 月 8 日	胡菊人	〈永恒的存在——悼艾略脫之死〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
34	1965 年 1 月 9 日	胡菊人	〈詩人死了，真的死了——悼艾略脫之死〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
35	1965 年 1 月 10 日	胡菊人	〈生命之謎語——悼艾略脫，喜他再生，念她再來〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
36	1965 年 1 月 12 日	胡菊人	〈你是隱秘的亮光——悼艾略脫之死〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版



	日				
37	1965 年 1 月 15 日	胡菊人	〈心靈的交感〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
38	1965 年 1 月 15 日	S. Quanan	〈Dear Mr. T. S. Eliot〉	《中國學生周報》	第 652 期， 第 10 版
39	1965 年 1 月 15 日	艾畧脫作， 崑南譯	〈風風景景〉	《中國學生周報》	第 652 期， 第 10 版
40	1965 年 1 月 15 日	劉湘池	〈悼一代詩聖 T. S. 艾畧脫〉	《中國學生周報》	第 652 期， 第 4 版
41	1965 年 1 月 15 日	孫述宇	〈介紹最近逝世的詩人艾略特〉	《中國學生周報》	第 652 期， 第 2 版
42	1965 年 1 月 16 日	胡菊人	〈又來一篇艾畧脫〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
43	1965 年 1 月 22 日	顏元叔	〈釋艾畧脫的荒原〉	《中國學生周報》	第 653 期， 第 4 版
44	1965 年 1 月 22 日	葉冬摘譯	〈名家筆下的艾畧脫〉	《中國學生周報》	第 653 期， 第 4 版



45	1965 年 3 月 12 日	S. Quanan	〈MY DEAR, DEAR READERS (Concerned)〉	《中國學生周報》	第 660 期， 第 9 版
46	1965 年 3 月 13 日	胡菊人	〈艾略脫與虛無病〉	《新生晚報·新趣》	第 5 版
47	1965 年 6 月	葉維廉	〈詩人的窘境：「艾略特方法論序說」〉	《創世紀》	第 22 期， 頁 17-20
48	1965 年 6 月	李英豪	〈論 T.S.艾略特的「焚毀的諾頓」〉	《創世紀》	第 22 期， 頁 21-28
49	1965 年 7 月 2 日	艾略脫著， 崑南譯	〈給死于非洲的印度人〉	《中國學生周報》	第 676 期， 第 7 版
50	1966 年 7 月 28 日	T.S.艾略特著， 非馬譯	〈空心人〉	《華僑日報·西洋文藝》	評介， 第 7 張第 3 頁
51	1973 年 2 月 1 日	艾略特著， 素雷譯	〈傳統與個人天才〉	《詩風》	第 9 期
52	1979 年 5 月	葉維廉	〈艾略特的批評〉	《文學思潮》	第 4 期
53	1983 年 12 月 1 日	吳魯芹	〈韓譯艾略特《四部組詩》序〉	《素葉文學》	第 22 期，頁 2-4



54	1984 月 3 月	艾略特著， 韓廸厚譯	〈四部組詩《廢園》BURNT NORTON〉	《素葉文學》	第 23 期， 頁 11-17
55	1984 年 8 月	艾略特著， 韓廸厚譯	〈四部組詩：《祖居》East Coker〉	《素葉文學》	第 24、25 期， 第 65-70 頁



The Education University
of Hong Kong Library

For private study or research only.
Not for publication or further reproduction.