

國立臺灣師範大學文學院國文學系

碩士在職專班

碩士論文

Continuing Education Master's Program of Chinese

Department of Chinese

College of Liberal Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

劉以鬯小說的空間書寫：

以《酒徒》、《對倒》為考察對象

Novel's Spatial Writing by Liu Yichang:

The study is based on 《The Drunkard》、《Intersection》

謝馨儀

Hsin-Yi Hsieh

指導教授：范宜如 博士

Advisor : Yi-Ju Fan, Ph.D.

中華民國一一〇年七月

July 2021

謝 辭

在疫情肆虐全球的時刻，避免外出的情境下總算完成了耗時長久的論文。以在職生的身份投入論文，真切地感受到蠟燭兩頭燒的忙碌；但也因此學習、獲得更多，感觉自己是一個何其幸運的人，受到多少人的幫助。

很幸運遇到范宜如老師擔任我的指導教授，她總是提醒我忽略的細節，提供我很多新的想法給予我方向；在我工作遇到困難時開導我，寫作瓶頸時鼓勵我，想放棄偷懶時鞭策我；如果沒有范老師的支持我可能還在踟躕不前。最終的口考，更是榮幸有須文蔚老師與林偉淑老師擔任口試委員，給予我非常多寶貴的建議與回饋；由衷感謝兩位老師耐心、精闢的指正，幫我上了一堂充實的課，讓我的論文更加完善。

寫論文是一項漫長又艱苦的工作，如果沒有陪我一起奮鬥的夥伴真的很難堅持下去，感謝陪我一起努力的卜卜和牛奶，我們總算一起走到終點；也要感謝默默陪伴我完成進修夢想的父母、家人，因為你們的包容我才能無所顧忌的投注心力於此；還要謝謝身邊的友人們，不時督促鼓勵我面對論文完成一切；最後，要特別感謝香港的梅子、周潔茹編輯的幫助，解決我遇到的資料困境；寫論文的過程有點痛苦，但是從中獲得滿載的成就與幸福；因為有你們，才会有這本論文的產生。

其實，很早就決定好論文題目，卻總是以工作為藉口拖沓著不進行，真正開始認真書寫是這一、兩年的事，又遇到香港反送中，關於香港的書籍一本本的出版，意識到再不開始可能就無法結束，為堅持完成這篇論文的自己感到欣慰。最後，願疫情早日平復，望光榮重返香港，天佑台灣！

2021. 仲夏

摘要

香港文學的研究脈絡裡，資深報人劉以鬯被視作香港現代主義的代表作家。與他相關的研究，大多聚焦在「現代主義」、「創作技巧」、「小說形式」等文學面向，肯定其對香港文學發展的貢獻與小說創作的實驗精神。然而細讀文本，發現同樣以香港為背景的小說，卻傳達截然不同的空間意識，突顯作家站在不一樣的位置書寫香港城市，這與劉以鬯南來移民的背景有所關聯。因此本文先從作家的身份歷程切入，再以《酒徒》、《對倒》為考察對象，透過小說主角的行為與出入場所，分析小說所呈現的香港六、七十年代的空間文化。從空間主體的差別與觀照視角的轉變，論述人與城市的關係，反映作家身份的移轉，還原其眼中香港的生活空間。藉此呈現隱藏背後多重複雜的殖民文化、移民情結與商業取向的文化空間。

本文在空間理論的基礎上，分析小說空間，連結作家身份的轉變，論述劉以鬯從移民過客到尋找本土位置的過程中，如何觀照香港從一座「浮島」到根著「我城」。在章節安排上，共分五章。第一章為緒論，說明研究方向與動機；第二章，先梳理劉以鬯多面向的文學身份與生平經歷，呼應其不同時期作品所展示的空間意識；三、四章為主要文本分析，藉人文地理學與都市相關理論，分別論述小說中香港的空間書寫。《酒徒》一章，論述從南來文人的角度，觀看香港的位置，闡述香港的文化空間與背後的逃避主義；《對倒》一章，從角色的都市漫遊，書寫日常空間；第五章為結論，回顧各章研究成果，論證劉以鬯經驗中的空間與地方。

關鍵詞：劉以鬯、酒徒、對倒、空間、人文地理學

Abstract

In the research of Hong Kong literature, senior newspaperman Liu Yichang is regarded as a representative writer of Hong Kong Modernism. Most of his related research focuses on literary aspects such as “Modernism”, “Creative skills”, and “Novel form”, those of which acknowledge his contribution to the development of Hong Kong literature and the experimental spirit of novel creation. However, Liu’s different novels on the background of Hong Kong convey completely different sense of space consciousness. His background as an immigrant influences him to write about Hong Kong from different perspectives. Therefore, in this thesis, I would start from the identity journey of the writer, take “The Drunkard” and “Intersection” as the object of investigation, and analyze the space culture of Hong Kong in the 1960s and 1970s from the protagonists’ behaviors and space. From the difference of the space subject and the change of perspective, I would discuss the relationship between people and the city, which reflects the transfer of the author's identity, and restores the living space of Hong Kong while those above explore the colonial culture, immigration complex, and business orientation cultural behind the multiple and complicated cultural space.

Moreover, on the basis of space theory, this thesis analyzes the space of novels, links the transformation of writer's identity, and discusses how Liu Yichang observes Hong Kong from a “floating island” to a “my city” in his journey from an immigrant to a local citizen. Chapter one introduces the motivation and general statements. Chapter two is to sort out Liu Yichang’s multi-faced literary identity and life experience. Chapters three and four are the main text analysis, which discuss the space writing of Hong Kong in the novel with human geography and urban related theories. Chapter five will conclude and review the research results of each chapter and

demonstrate the space and place in Liu Yichang's experience.

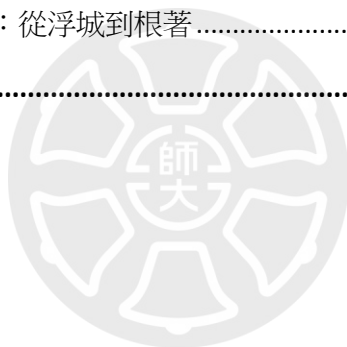
Keywords : Liu Yichang 、 The Drunkard 、 Intersection 、 space 、
human geography



目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻回顧	4
第三節 研究範圍與方法	15
第四節 篇章架構	16
第二章 劉以鬯的文學歷程	18
第一節 披荊斬棘的編輯人	19
一、 堅守「嚴肅純文學」	20
二、 現代主義領航人	25
三、 文壇引路人	26
四、 港台文學守門人	28
第二節 一圓出版夢	29
第三節 接軌世界華文的推手	31
第四節 「與眾不同」的小說家	36
一、 舊瓶裝新酒：故事新編	36
二、 開路作先鋒：實驗小說	38
第五節 「看樹看林」的評論者	40
第三章 「逃避」的《酒徒》	43
第一節 空間移動的南來移民	43
一、 「逃」戰「避」亂：從上海到香港	44
二、 商業取向的殖民空間	46
第二節 逃離的空間——香港家屋	48
一、 第一次逃家：搖搖欲墜的道德大樓	48
二、 第二次逃家：失控的酒櫃	52
三、 第三次逃家：破裂的保護窗	55
四、 他者的雙重隱喻	58
第三節 暫時棲身的避難空間——上海的娛樂表徵	60
一、 咖啡廳：小憩與躲藏	61
二、 電影院：安歇與隱蔽	63
三、 賽馬場：激情與壓抑	65
四、 酒與不夜城	68
第四節 文人眼中的香港六〇	71

第四章 《對倒》的城市日常	74
第一節 對倒的花樣年華	75
一、「對倒」的空間佈局	76
二、城市的日常移動	78
第二節 漫遊者的街道觀察	81
一、城市生活的漫遊	82
二、城市的日常現象	87
三、城市的聲音與流行文化	89
第三節 城市、人與物	93
一、城市空間：從非地方到地方	94
二、女性、身體與空間	95
三、鏡裡鏡外	98
第四節 重現香港七〇	102
第五章 結論	106
第一節 從《酒徒》到《對倒》：從疏離到融合	106
第二節 劉以鬯的香港故事：從浮城到根著	109
參考文獻	113



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

「所有的記憶都是潮濕的」¹，這是王家衛的《2046》也是劉以鬯的《酒徒》。國際導演王家衛分別引用小說的三段文句，作為電影轉場字卡與觀眾對話。黑底白字的畫面給人無限的想像空間，伴隨滿地泛黃的照片，散落在昏暗、窄隘、孤寂一角的景象暈染壓抑的氛圍，隨著電影字幕浮現我的腦海，讓人感受到劉以鬯的魅力，充滿畫面感的文字啟發知名導演的電影靈感，甚至以作家為原型塑造電影角色²，引發筆者對其的關注。王家衛在專訪中直言，電影字卡與片尾謝誌就是為了向香港文壇教父——劉以鬯與六〇年代的文人致意，期望透過電影讓世人知道香港曾經有過這樣的作家³。

劉以鬯，原名劉同繹，字昌年，香港知名作家、編輯兼評論人，為香港公開大學榮譽教授。祖籍浙江，1918年出生在中國上海，是個道地的上海人，畢業於上海聖約翰大學。他的文學之路啟蒙甚早，中學加入葉紫（1910-1939）的「無名文學會」開始發表作品⁴，十七歲時發表第一篇小說〈流亡的安娜·芙洛斯基〉⁵；曾創辦懷正文化社，出版中國新文化作品；1948年底因戰亂隻身赴港，先後擔任香港《香港時報》、《星島周報》、《快報》與新馬等地的編輯；並創辦《香港文學》終身致力於文學創作與推廣，2018年6月8日病逝於香港，享耆壽99歲。

劉以鬯在香港文學史上扮演著重要的先鋒者，創作多元，散文、小說、翻譯與評論皆有涉足，代表作品為《酒徒》與《對倒》兩部長篇小說，這兩部小說亦促成電影《酒徒》⁶、《花樣年華》⁷與《2046》⁸問世，大陸學者楊義曾經如此評價：

¹ 劉以鬯：《酒徒》（台北：行人文化實驗室，2015年），頁35。電影《2046》中，王家衛導演致敬作家劉以鬯的字幕。

² 藍祖蔚：〈王家衛談文學與美學（上）〉，《自由時報》第11版（2004年10月15日）。

³ 藍祖蔚：〈王家衛談文學與美學（上）〉，《自由時報》第11版（2004年10月15日）。

⁴ 潘亞暉、汪義生：〈劉以鬯論〉，《暨南學報（哲學社會科學）》第1期（1988年4月），頁73-82。

⁵ 短篇小說發表於《人生畫報》第二卷6期（1936年5月10）。參見陳賢茂：〈劉以鬯的文學之路〉，《華文文學》第1期（1992年4月），頁59-62。

⁶ 香港資深影評人黃國兆導演、監製，張國柱主演，2010年上映。根據劉以鬯同名小說《酒徒》改編而成。

⁷ 王家衛導演、監製，梁朝偉、張曼玉主演，2000年上映的香港電影。為王家衛六十年代三部曲之一，上承電影《阿飛正傳》，下啟《2046》。

⁸ 王家衛導演、監製，梁朝偉、章子怡、木村拓哉、鞏俐、王菲等人主演，2004年上映的香港電影。被視為電影《花樣年華》後續作品（與《花樣年華》男主角同名，身份同為作家）。2006年獲美國《時代》雜誌評選為2005年十大佳片。

如果這樣談論劉以鬯，說他承受著香港商品經濟浪潮鋪天蓋地的衝擊，以始終不懈的藝術真誠，在南天一隅出奇制勝，率先使華文小說與世界新銳的現代主義文學接軌。那麼他在香港、甚至中國現代文學史上的地位，也就凸現出來了。⁹

這段話點明他在香港文學史上的重要性。就讀上海聖約翰大學期間，開始接觸西方經典狄更斯（Charles Dickens，1812-1870），以及普魯斯特（Marcel Proust，1871-1922）、喬伊斯（James Joyce，1882-1941）等現代主義作品；同時，亦受劉呐鷗（1905-1940）、穆時英（1912-1940）等上海新感覺派，與現代派作家施蛰存（1905-2003）的影響，學者譚國根稱其上承三十年代的海派新感覺派，下啟香港六、七十年代以後的本土化的現代主義¹⁰，深厚的文學養分奠定創作的底蘊，傳承五四精神兼容西方現代主義，引領香港文壇的現代主義思潮。

1945年國共內戰爆發，劉以鬯從上海移動至香港，屬南來作家群¹¹；赴港前期，香港對他而言，僅是一個異鄉之地；為了生活餬口，擔任多家報紙雜誌的專欄作家，自言每日都要創作一萬字¹²，筆耕不輟。創作數量可觀但真正成輯出版的作品卻不多，原因在於作家本人將自己的作品分為「娛樂他人」與「娛樂自己」兩類，刊登於報章的作品多屬娛樂他人之作，乃是迎合讀者商業取向的謀生作品，不願將其編纂成冊¹³。在代表作《酒徒》序中自言「這些年來，為了生活，我一直在『娛樂別人』；如今也想『娛樂自己』了」¹⁴，於是被譽為第一部華文意識流長篇小說誕生了¹⁵，《酒徒》1962年在《星島晚報》開始連載，隔

⁹ 楊義：《楊義文存：卷4 中國現代文學流派》（北京：人民出版社，1998年），頁567。

¹⁰ 譚國根：〈劉以鬯與香港公開大學〉，《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學，2010年），頁vii-xi。

¹¹ 關於南來作家的定義眾說紛紜，是一大課題，香港學者小思指出南來應相對北返，且其心理會應香港社會與個人價值取向而有變遷，關於此命題宜多加謹慎。參見盧瑋鑾：〈南來作家淺說〉，《香港故事》（香港：牛津大學，1996年），頁118-128。侯桂新指出受戰亂影響，大陸作家為避難或從事海外宣傳，紛紛南下香港或南洋等地，形成日後學界所稱的「南來作家」現象。參見侯桂新：《從香港想像中國：香港南來作家研究（1937-1949）》，（香港：香港嶺南大學哲學博士論文，2009年）。筆者在此使用南來作家稱呼劉以鬯，主要針對其「初」到香港的歷程，使用較為籠統的概念「由中國到香港的作家」稱之，並非有任何地域派別指稱意涵。

¹² 江少川：〈香港作家劉以鬯訪談錄〉，《世界華文文學論壇》第1期（2004年1月），頁77-78。

¹³ 「作品雖多，出書卻不多，只有十本左右，兩個長篇《酒徒》、《陶瓷》，四個中短篇集：《天堂與地獄》、《寺內》、《一九九七》和《春雨》；三個文學評論集：《端木蕻良論》、《看樹看林》和《短綆集》；以及一本《劉以鬯選集》。此外，還有幾本翻譯小說。大量作品去哪裡了呢？作家自我淘汰了。」上文出自柳蘇：〈劉以鬯與香港文學〉，《讀書》12期（1988年10月），頁135-141。

¹⁴ 劉以鬯：〈序〉，《酒徒》，頁12。

¹⁵ 江少川：〈中國長篇意識流小說第一人——論劉以鬯的《酒徒》及《寺內》〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》第2期（2002年4月），頁26-31。

年出版成書，故事背景是五、六〇年代交接的香港。《對倒》1972年連載於《星島晚報》，時隔二十年才出版¹⁶，描繪關於七〇年代初的香港故事。

小說中不時出現故土上海的回憶情景，早期「曾經」用外來者「上海人」的眼睛審視香港這座城市；到後來位處本土位置關懷的凝視，呈現筆下上海與香港雙城對望的消長。作家運用意識流的藝術手法，藉由小說人物的思緒穿梭過去—現在、上海—香港兩種時空，透過小說角色的追憶對照，體現作家眼中不一樣的香港空間／文化。

在梳理前人的評論與研究中，發現關於兩部小說的解讀，普遍將其置於現代主義脈絡下探討，集中在意識流小說技巧的呈現，反映香港商業社會文化的特性與文本形式等面向。然而在閱讀過程中，筆者認為除藝術技巧等形式具有研究價值之外，因作家本人多地的空間遷移，文字呈現出強烈的畫面與空間感值得深究，劉以鬯如何透過文字重現「當時」香港的空間文化，跨越時空訴說不同時期的香港故事。街道上的小販、大廈高樓、金鋪、舞廳、電影院、唐樓¹⁷、梗房¹⁸等，這些具有時代表徵的空間景物再三地出現，是書中人物的生活日常，也是「當時」香港的都市街景。誠如學者指出，文學與地理都是表意的空間書寫，而文學的主觀性協助創造地方並表達地方與空間的社會意義¹⁹，筆者以為這些場景是為再現香港時空，藉由空間符應小說人物心境，反映香港社會現實，這些空間景物代表的是那個說故事的人，告訴了我們他站在什麼位置說話。²⁰

劉以鬯曾說「南來作家不願在小說中反映香港現實」²¹，反觀他書寫的主體都是香港，不論好壞，透過文人、市井小民眼中的香港真實，表達他站在本土的位置（從過客到當地人）觀看香港，書寫城市空間。誠如盧瑋鑾所說五十年代的南來作家，對香港投入感不強，因為還有寫不盡的鄉愁沒有必要接觸香港社會的素材，他們寫香港總無法得心應手²²。而劉氏小說中對於城市的觀察有其獨到的視角從不迴避現實，是以本論文將針對文本中頻繁出現的都市空

¹⁶ 劉以鬯：〈序〉，《對倒》（台北：行人文化實驗室，2015年），頁9-10。

¹⁷ 香港的特色建築物唐樓。唐樓是華南地區及香港一帶建造於20世紀初期至1960年代的建築。唐樓這個名稱與洋樓相對，一般唐樓三至八層高，部分唐樓有騎樓，部分設有露台，樓底比現代住宅建築為高。唐樓往往是商住混合的，地面的一層通常為商鋪，其他樓層是住宅。唐樓（Tenement House）的定義：「任何供多於一個租客之用的住宅或樓宇。是又長又窄，沒有空氣和陽光的擠迫空間」，參見陳翠兒、蔡宏興編：《香港百年建築》（香港：三聯書店，2012年），頁51-52。

¹⁸ 香港的分間樓宇單位，通常分隔成多個房間，必須和其他住戶要共用廚房、洗手間。5、60年代香港的大多數人口都住在舊唐樓的板間房，把一個單位用木板隔開為多個房間，一般牆壁不會高至天花板，若是牆壁高到天花板更具隱私的叫作梗房。雷鼎鳴：〈板間房與劏房〉，《晴報》電子版（2012年8月15日），2021年7月5日檢索自 <https://reurl.cc/bXqW2o>。

¹⁹ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》（台北：巨流，2003年），頁57-78。

²⁰ 也斯：《香港文化十論》（杭州：浙江大學出版，2012年），頁2。

²¹ 劉以鬯：〈五十年代初期的香港文學〉，載於《劉以鬯傳》（香港：天地圖書，2014年），頁424。

²² 盧瑋鑾：《香港故事》，頁118-128。

間，以樓房、街道、電影院、舞廳酒店等為論述主體分析，藉此梳理小說的空間流動，試從人文地理學的觀點切入，提供另一種閱讀的方式。

再者，《酒徒》與《對倒》創作與出版時間都在二十世紀，與其相關的研究多集中在 2010 年前後（2018 年逝世後，亦有不少追憶評論等，多為悼念性質），而將地理學結合人文學科的跨領域研究則是近十年來新興的研究²³，胡亞敏曾言在敘事學當中環境是研究最不充分的一環，不應只侷限在時間的主題，環境包括空間與時間因素，他可以形成氣氛、塑造人物與建構故事等。²⁴小說主要場景都在香港，香港本身是一座複雜的城市游離於多重空間²⁵，處在政治與地域雙重邊緣的位置；在一九九七以前，香港隸屬英國治理，深受西方殖民影響，九七以後回歸中國卻仍屬邊陲。香港無論是在政治、經濟、建築或是思想文化上都因其多重、分裂混纏的特性，揉雜為複雜難繪的樣貌，如何書寫這座城市的空間風貌是一個難題，這也是為什麼也斯（梁秉鈞，1949-2013）說「香港的故事為什麼特別難說？」。²⁶

王德威曾經說過「我以為香港在文學與歷史上的定位，終將與其千變萬化的城市形象息息相關」²⁷，劉以鬯在十里洋場的上海長大，經歷上海—香港—新馬等城市的遷移，作家本人多地移動的歷程經驗，成為書寫香港空間的養分，從移民到在地的書寫觀察。兩部小說中的主角都是從上海南來的文人，多少揉合作家的身影，小說大量描寫主角的生活居所、遊走漫步的街道空間與休閒娛樂的場域，體現筆下人物「當時」眼中香港的樣貌，是以筆者嘗試從空間的視角深入探究，擬借鑒人文地理學的觀點分析小說文本的空間。本篇論文期許能透過最具代表的《酒徒》與《對倒》兩部小說，論析文本的空間流動以辯證作家的空間書寫，期許能對劉以鬯小說有更深入的研究。

第二節 文獻回顧

由於劉以鬯的作品與評論在台灣並未受到高度的關注，台灣關於劉以鬯的研究，相較於香港、大陸兩地相對不足，以「劉以鬯」為題的學位論文僅有 2 篇，是以筆者整理前人研究時，許多資料源於香港、大陸；又受限於港台兩地分隔，文獻資料多取自於電子資源，可能有未盡之處。文獻回顧就兩部分討論：

²³ 蔡英俊：〈文學一（中文）學門熱門前瞻議題成果報告〉，《人文與社會科學簡訊》第 18 卷 2 期（2017 年 3 月），頁 4-10。

²⁴ 胡亞敏：《敘事學》（台北：若水堂，2014 年），頁 154-155。

²⁵ 洛楓：《世紀末城市》（香港：牛津大學，1995 年），頁 1-4。

²⁶ 也斯：《香港文化十論》，第一章的篇名。

²⁷ 王德威：〈香港——一座城市的故事〉，《香港文化@文化研究》（香港：牛津大學，2002 年），頁 319。

第一部分為「劉以鬯相關研究」，包含以劉以鬯為研究主體與作家群的比較分析等。第二部分則以論文的研究焦點「空間書寫」為主軸，而小說的時空背景多為六、七〇年代的香港，因而將「香港書寫」、「城市書寫」涵蓋在內。以下分專書、碩博士論文與單篇期刊論文三方面梳理。

一、劉以鬯相關研究

台灣學界並沒有針對劉以鬯先生個人的研究專書，但是在香港與大陸有易善明與梅子合編的《劉以鬯研究專輯》，黃勁輝《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄片》，與黃勁輝、梁秉鈞與黃淑嫻等人所編的《劉以鬯與香港現代主義》及《劉以鬯作品評論集》四本專著，及至 2018 年劉以鬯逝世後，香港作家周潔茹所編的《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》一書。

以劉以鬯為題名的學位論文，台灣僅有郭千綾《劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究》，與黃雅蓮《香港文學與文化身份：以劉以鬯、西西、梁秉鈞為個案研究》兩篇碩士論文，其餘多為港陸兩地的學術論文。

其他與作家相關的媒體資源則有目宿媒體所發行的《他們在島嶼寫作》²⁸文學大師系列電影二，由黃勁輝導演的文學紀錄片《1918》²⁹，透過採訪作家本人、與多位研究者的評論將文本轉譯為影像等多元方式呈現，對其文學歷程有多樣全面的介紹。

(一) 專書（依出版先後順序排列）

《劉以鬯研究專輯》³⁰一書是現前最早出版的專著，內容分為作者生平經歷和其他研究者的評論文章兩部分。第一部分作者生平包括作家的自傳、作品的序、後記與多篇對談劉以鬯的訪談紀錄組成，從中可理解作家的文學歷程、觀點及創作理念；第二部分的評論，則是研究者就劉以鬯的文學成就，與對其著作《酒徒》、《天堂與地獄》、《陶瓷》、《寺內》等多篇小說的評析，多著墨於意識流手法、實驗性、創新思維等小說的藝術面向與文本中所反映的社會現象有深刻的剖析。

《劉以鬯與香港現代主義》³¹為電影叢書系列，是香港嶺南大學與香港公開大學合辦「劉以鬯與香港現代主義」國際學術研討會的出版作品，收錄梁秉鈞、

²⁸ 由目宿媒體推出的文學大師系列電影，以紀錄片影像為媒介，將華文文學家以電影文本的形式，介紹給讀者。《他們在島嶼寫作》系列二共收錄劉以鬯、洛夫、痲弦、林文月、白先勇、西西、也斯七位文壇大家。

²⁹ 《1918》，導演：黃勁輝，監製：廖美立，2015 年，目宿媒體。為文學紀錄片，介紹香港作家劉以鬯的創作生活與作品。

³⁰ 易明善、梅子編：《劉以鬯研究專輯》（四川：四川大學，1987 年）。

³¹ 黃勁輝主編：《劉以鬯與香港現代主義》（香港：香港公開大學，2010 年）。

黃淑嫻、羅貴祥與譚國根等 13 人的評論，此論文集不僅研究「作家」劉以鬯，更拓展「文化人」面向進行全面的解析。首先從上海到香港與跨越一九四九的時空面向，說明劉以鬯作品的文學傳承；其次點名劉以鬯的文學特色：創新與轉化，銜接西方現代主義，充滿實驗精神積極的小說技巧，引領香港文學與西方思潮接軌；最後以香港文壇資深前輩與後進的文學承接並藉助比較文學方法參照歸結作家成就。

《劉以鬯作品評論集》³²第一集為香港文學研究叢書，收錄自 1960 年起與劉以鬯相關的評論作品，可與《劉以鬯與香港現代主義》一書互相參照。依據學術素質、歷史意義、保存全貌、避免重複等原則選錄文章，以獨特的觀點與嚴謹的態度評論作品，特別是收錄外國學者的論文。主要評論對象除兩部代表作之外，更擴展至《打錯了》、《春雨》、《一九九七》、《天堂與地獄》等其他作品研析。

《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄片》³³一書為拍攝作家文學紀錄片《1918》的導演黃勁輝所著。本書分四面向論述；第一部分從紀錄片著手說明作家的人生經歷與文學互為寫照；第二部分針對劉以鬯現代主義的創作，以《酒徒》為核心，說明以意識流為主的創作方法，是為探求內在的真實；第三以小說《對倒》為中心，分析其與法國新小說派的關係，探究小說內容的時空所呈現的「城市圖像」³⁴，以此圖像結構說明與電影《花樣年華》的互文關係；第四透過取材自《西廂記》故事新編的《寺內》以後設筆法與詩化語言驗證劉以鬯小說的現代性。

《期頤的風采——懷念劉以鬯》³⁵為作家逝世後的紀念專書，編者選錄 42 篇，從不同角度緬懷不同角色的劉以鬯；有與其共事的職業報人，受其提拔的後進，視其為良師的學生，還有身為讀者的粉絲，都可從字裡行間，更全面認識文化人劉以鬯，傳達香港文學界對劉以鬯的重視與不捨。

以上五本專書多著重在小說技巧的表現與文學成就，其中《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄片》有特別的提到「城市圖像」的表現手法，與上海—香港雙城的地緣文化；《劉以鬯與香港現代主義》中〈《對倒》的現代主義與都市漫遊者〉一篇，對於筆者的研究主軸——空間書寫與漫遊者形象多有助益，將以此為基礎做更進一步的深究。

（二） 碩博士學位論文

³² 梁秉鈞、黃勁輝編：《劉以鬯作品評論集》（香港：香港文學評論，2012 年）。

³³ 黃勁輝：《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄》（香港：中華書局，2016 年）。

³⁴ 作者的城市圖像包含視覺為主的各種城市空間經驗與符號文化。參見黃勁輝：《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄》，頁 144-146。

³⁵ 周潔茹編：《期頤的風采——懷念劉以鬯》（香港：香港文學，2018 年）。

2011年郭千綾的碩士論文《劉以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究》³⁶，將劉以鬯置於現代主義綱領下，深入討論劉以鬯的現代性非全盤西化的現代主義，是沿承上海新感覺派的現代文學，除了追求外在現實更注重內在真實，兼容現代與現實；並以香港的都市文化與殖民經歷呈現香港獨特的地域特色，將劉以鬯定義為具「香港性」的現代主義作家。

2011年黃雅蓮的碩士論文《香港文學與文化身份：以劉以鬯、西西、梁秉鈞為個案研究》³⁷，著重於香港文學的文化身份問題，以劉以鬯、西西與也斯三位不同背景在香港作家，依據各自創作主題，透過作品形式各自分析其看待香港的方式，表現出不同類型的香港文化。其中劉以鬯以上海—香港雙城對應的觀點，展現屬於上海南來文人的意識形態。

上述兩篇學位論文對於劉以鬯的「香港性」、「香港文化」有很清晰的論述，將作家文學歷程的變遷梳理清楚；其中身份認同與香港性的說明，驗證筆者論述作家空間書寫的關照位置；關於新感覺派的都市書寫與作家的關聯，則啟發筆者注意到上海與香港城市書寫的相似又不同面貌。

《文化的疏離與文化的融合——徐訏、劉以鬯論》³⁸雖是歷史系的學位論文，但透過同為上海南來香港的文人徐訏，對比兩人在港的創作期間，書寫香港的差異，意識到作家身份歷程的變化，凸顯劉以鬯對於香港的意識與身份認同，應證筆者認為劉以鬯後期小說中空間書寫所隱藏的本土意識。

計紅芳的博士論文《跨界書寫——香港南來作家的身份建構》³⁹以移民文學為框架，1949年為界，將此段時間南來赴港的作家歸類為南來作家群，直言他們的雙重邊緣性，「身份」的建構是移民文學最重要的議題，認為劉以鬯屬於第一批南來文人。劉以鬯的小說運用現代主義的技法書寫香港現實，在創作的同時療癒自身的文化與身份焦慮，書寫香港的過程也是認同香港的歷程，提醒筆者注意到劉以鬯「移民」的經驗對於小說創作的影響。

黃勁輝博士論文《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》是其出版作品《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄片》的內文基礎，以劉以鬯的文學歷程為線索，先闡述劉以鬯的現代主義乃是承轉上海新感覺派與五四新文學的產物，再以作家的移動路線建構小說的城市圖像，其中上海到香港的移動歷程，對於筆者分析小說空間多有助益。

另有《在棘草棘林中行走——劉以鬯小說論》⁴⁰、《論劉以鬯先鋒小說的敘

³⁶ 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論文，2010年）。

³⁷ 黃雅蓮：《香港文學與文化身份：以劉以鬯、西西、梁秉鈞為個案研究》（南投：國立暨南大學中過語文學系碩士論文，2010年）。

³⁸ 陳同：《文化的疏離與文化的融合——徐訏、劉以鬯論》（香港：香港中文大學歷史學碩士論文，2001年）。

³⁹ 計紅芳：《跨界書寫——香港南來作家的身份建構》（蘇州：蘇州大學中國現當代文學博士論文，2006年）。

⁴⁰ 王淑君：《在棘草棘林中行走——劉以鬯小說論》（安徽：安徽大學中國現當代文學碩士論

述策略》⁴¹、《「遊蕩者」眼中的都柏林和香港：喬伊斯《尤利西斯》與劉以鬯《酒徒》城市形象比較研究》⁴²、《物換星移下的執著堅守——魯迅、劉以鬯「故事新編」小說比較研究》⁴³、《文化融合——劉以鬯的香港書寫》⁴⁴、《喬伊斯與中國作家意識流小說創作的補充研究》⁴⁵等多篇學位論文，皆著重於小說形式的分析為主，整理後可將論文內容歸納為以下五大面論述：

1、實驗小說：討論文本多聚焦於〈鏈〉、〈吵架〉兩篇充滿先鋒性質的短篇小說，跳脫以往對小說的既定模式，創作完全沒有情節或人物的作品。

2、故事新編：以《寺內》、〈蜘蛛精〉等為對象，小說取材中國傳統經典文學，運用現代技巧加以改寫，著重描寫人物的心理、潛意識，分析作家的創作觀點與手法。

3、意識流：以《酒徒》為主要論析對象，分析其現代主義的藝術表現，藉由大量的內心獨白，探求內在的真實。

4、香港文化與社會意識：短篇小說〈天堂與地獄〉、〈陶瓷〉展現當時香港高度商業化的發展，追求利益的社會趨勢，表現作家對於社會的關懷。

5、香港文學史的地位：肯定劉以鬯於香港文學發展的貢獻，論述劉以鬯的文學脈絡非純粹現代化，而是傳承中國新文化運動的五四精神，與上海新感覺派及法國新小說派的關聯，文學創作上中西兼容，引領現代主義思潮，多方創新；提攜後進，是帶動香港文壇發展的重要推手。

（三） 單篇期刊論文

涉及評析劉以鬯及其作品的期刊、單篇論文，仍屬港陸學者研究為大宗，這些單篇論文多是針對某（幾）部作品分析，多以《酒徒》為研究重心，因此筆者依作品區分為《酒徒》、《對倒》與其他短篇小說、作家綜合性研究四個類別，作簡要梳理。

1. 《酒徒》

歷來與劉以鬯相關的研究，多集中在代表作《酒徒》，這篇小說被評選為

文，2007年）。

⁴¹ 張慧：《論劉以鬯先鋒小說的敘述策略》（山東：山東師範大學中國現當代文學碩士論文，2012年）。

⁴² 田丹：《「遊蕩者」眼中的都柏林和香港：喬伊斯《尤利西斯》與劉以鬯《酒徒》城市形象比較研究》（貴州：貴州大學英語語言文學碩士論文，2009年）。

⁴³ 郭旭帆：《物換星移下的執著堅守——魯迅、劉以鬯「故事新編」小說比較研究》（河南：河南大學中國現當代文學碩士論文，2013年）。

⁴⁴ 趙麟：《文化融合——劉以鬯的香港書寫》（陝西：西北大學中國現當代文學碩士論文，2015年）。

⁴⁵ 李敏：《喬伊斯與中國作家意識流小說創作的補充研究》（遼寧：遼寧大學比較文學與世界文學碩士論文，2016年）。

二十世紀中文小說一百強⁴⁶，更被譽為中國第一部意識流小說⁴⁷。其中黃雅蓮〈殖民話語與中國性：劉以鬯《酒徒》的一種解讀〉⁴⁸、李鈞〈香港現代主義小說的奠基之作——劉以鬯《酒徒》細讀〉⁴⁹、李躍〈意識流小說的「香港化」——論劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉⁵⁰、吳瓊娥〈中西意識流小說主要差異——以《酒徒》和《達洛衛夫人》為例〉⁵¹、寧群賢〈論穆時英都市小說對劉以鬯《酒徒》的影響〉⁵²等多篇論文，對於意識流技巧與小說內涵皆有詳細深入的論析。而「意識流」之盛名，也導致《酒徒》的研究多著重於藝術手法、小說形式的探討；另據其南來文人的角色身份探析其上海情懷、身份認同、文學觀點與書中反映的香港社會文化。但目前尚未見到專以空間書寫為論述主體的相關研究，促使筆者思考能藉空間書寫一環完整與作家相關的文學研究。

2. 《對倒》

小說《對倒》因為電影《花樣年華》而受到關注⁵³，故部分研究從與電影文本的互相指涉、比較為論述，如莊宜文〈從歷史記憶到懷舊想像——論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉⁵⁴、鄭迦文〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉⁵⁵、周楷琪〈論《對倒》與《花樣年華》中的女性書寫差異〉⁵⁶等篇。

⁴⁶ 由香港《亞洲周刊》編輯部列出五百多本中文小說，邀請余秋雨、劉以鬯、王德威等海內外 14 名評委投票選出小說一百強，歷時半年，於 1999 年 6 月公布名單。

⁴⁷ 此評價可追述自振明〈解剖《酒徒》〉（1968 年），《劉以鬯作品評論選集》（香港：香港文學評論，2012 年），頁 33。之後有許多學者、評論家都援用此說法。可參見也斯：〈都市文化與香港文學：歷史、範圍與論題〉，《也斯的五十年代》（香港：中華書局，2013 年），頁 11。郭芊綾：〈以鬯小說中的「現代性」與「香港性」研究〉（台北：國立政治大學中國語文學系碩士論文，2011 年）。江少川：〈中國長篇意識流小說第一人——論劉以鬯的《酒徒》及《寺內》〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》第 2 期，頁 26-31。區仲桃：〈劉以鬯的現代主義〉《名作欣賞》第 1 期（2019 年 1 月），頁 58-63，皆有此一說；亦有對此說法的質疑，認為小說並未完全符合意識流技法。

⁴⁸ 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 期（2015 年 6 月），頁 51-65。

⁴⁹ 李鈞：〈香港現代主義小說的奠基之作——劉以鬯《酒徒》細讀〉，《山東青年政治學院學報》第 3 期（2016 年 5 月），頁 109-116。

⁵⁰ 李躍：〈意識流小說的「香港化」——論劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉，《江西教育學院學報》第 29 卷 5 期（2008 年 10 月），頁 78-81。

⁵¹ 吳瓊娥：〈中西意識流小說主要差異——以《酒徒》和《達洛衛夫人》為例〉，《海外英語》第 16 期（2016 年 10 月），頁 137-138、141。

⁵² 寧群賢：〈論穆時英都市小說對劉以鬯《酒徒》的影響〉，《中山大學研究生學刊（社會科學版）》第 1 期（2006 年 3 月），頁 1-8。

⁵³ 洪昊賢（2018 年 7 月 11 日），王家衛：「特別鳴謝劉以鬯」，《虛詞》。2018 年 9 月 20 日檢索自 <https://p-articles.com/heteroglossia/56.html>。

⁵⁴ 莊宜文：〈從歷史記憶到懷舊想像——論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉，《中央大學人文學報》第 33 期（2008 年 1 月），頁 23-58。

⁵⁵ 鄭迦文：〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉，《貴州社會科學》第 12 期（2007 年 12 月），頁 50-55。

⁵⁶ 周楷琪：〈論《對倒》與《花樣年華》中的女性書寫差異〉，《東莞裡科學報》第 26 卷第 6

《對倒》採雙線敘述，跳脫一般小說情節發展，兩人短暫交集的平行故事。故相關的評論，多從敘事結構、形式等藝術手法為主，如香港獲益出版的《對倒》⁵⁷附錄所收錄的多篇評論；另有楊峰霞〈裝在回憶里的人——比較《游園驚夢》與《對倒》的時間意識〉⁵⁸、王欣恬〈淺談《對倒》的敘事時間藝術〉⁵⁹、齊成民〈《對倒》的三種聲音〉⁶⁰等篇論文，反映都市空間與城市人的焦慮。其中羅貴祥〈評劉以鬯的「對倒」〉⁶¹與鄺銳強〈存在主義對劉以鬯對倒的影響〉⁶²，分別從心理學與哲學為切入點，剖析角色心理，而非僅論述意識流的技巧，提供另一種閱讀角度。除探究《對倒》形式美學之外的論文，亦有不少學者聚焦在對回憶的上海情節，如〈南來者的本土思考——劉以鬯的《過去的日子》、《對倒》和《酒徒》〉⁶³藉對上海回憶反思本土，〈劉以鬯：從上海到香港——解讀《過去的日子》、《露薏莎》、《對倒》中的大陸想像〉⁶⁴，指出上海形象的描述便是他大陸想像的核心。

前人對《對倒》一書的形式與內容，論述已相當詳盡，主要仍著重在創新的寫作技巧與角色內心的意識流活動，並未深入小說文本的空間議題，稍微可惜，筆者欲以此為基礎延展關於《對倒》的空間書寫。

3. 〈吵架〉、〈寺內〉等其他短篇小說

劉以鬯的短篇創作是最能展現其先鋒特質的作品，劉以鬯的小說除反映社會現實，亦探究內心真實，如〈一九九七〉書寫香港市民內心對於回歸的焦慮，與社會回歸前氛圍的詭譎沉抑。〈打錯了〉以複調方式呈現出乎意料的結尾；〈吵架〉、〈動亂〉通篇沒有人物，僅描寫物品，深具法國反小說的特色；〈鏈〉是一篇沒有頂點與結局⁶⁵的小說。另外的故事新編，則將讀者熟悉的《西廂記》新編為《寺內》，嘗試多種技巧、意象表現人物心理；〈蜘蛛精〉取材於眾所皆知的《西遊記》，刻畫角色心理真實，翻轉人物形象；〈蛇〉改編自耳熟能詳的民間傳說，描繪出人性的弱點。

期（2019年12月），頁38-43。

⁵⁷ 劉以鬯：《對倒》（香港：獲益，2000年）。

⁵⁸ 楊峰霞：〈裝在回憶里的人——比較《游園驚夢》與《對倒》的時間意識〉，《常州工學院學報（社科版）》第4期（2016年8月），頁19-23。

⁵⁹ 王欣恬：〈淺談《對倒》的敘事時間藝術〉，《文教資料》（2017年12月）第2期，頁136-138。

⁶⁰ 齊成民：〈《對倒》的三種聲音〉，《當代文壇》第4期（2001年7月），頁66-68。

⁶¹ 羅貴祥：〈評劉以鬯的「對倒」〉，《大拇指》第147期（1982年1月1日），8-9版。

⁶² 鄺銳強：〈存在主義對劉以鬯對倒的影響〉，《香江文壇》第38期（2005年4月），頁44-46。

⁶³ 陳智德：〈南來者的本土思考——劉以鬯的《過去的日子》、《對倒》和《酒徒》〉，《名作欣賞》第34期（2018年12月），頁31-35。

⁶⁴ 楊克銓：〈劉以鬯：從上海到香港〉——解讀《過去的日子》、《露薏莎》、《對倒》中的大陸想像，《香江文壇》第29期（2004年5月），頁32-34。

⁶⁵ 劉以鬯：〈自序〉，《劉以鬯小說自選集》（天津：百花文藝，2001年），頁1。

關於富實驗精神的作品探究，亦多關注於形式與技巧的運用，以及人物心理的探析，在在點出劉以鬯在小說領域的創新、前衛，亦如他本人所說「對於我『求新求異』是寫『娛己』小說的基本要點」⁶⁶。小說的象徵、蒙太奇手法、詩化語言、潛意識與精神分析，或直接從文本形式的色彩與標點的編排都可看出劉以鬯的創新，也顯現他與現代主義千絲萬縷的關係。

從朱崇科〈空間形式與香港虛構——試論劉以鬯實驗小說的敘事創新〉⁶⁷、〈看「故事」如何「新編」——論劉以鬯小說《寺內》、《蜘蛛精》及其它〉⁶⁸、〈隱蔽的身影——劉以鬯《吵架》的敘事學分析〉⁶⁹、〈敘事形式的多重變奏——劉以鬯《吵架》敘事重讀〉⁷⁰、〈淺析劉以鬯實驗小說的獨特性——以《對倒》、《鏈》、《吵架》為例〉⁷¹，到任艷苓〈論劉以鬯小說《寺內》的文體創新〉⁷²等多篇論文，無一不在強調劉以鬯短篇小說的特色——勇於創新，在小說情節、人物形象、小說技巧多方面實驗，顯示出作家獨到的文學觀點，對於筆者在空間意象的探討中亦多有啟發。

4. 作家綜合性研究

黃萬華〈跨越 1949：劉以鬯與香港文學〉⁷³、張皓宇〈淺析劉以鬯實驗小說的反小說化特色〉⁷⁴、潘國靈〈劉以鬯小說的影視改編綜論〉⁷⁵、王鳳〈淺析劉以鬯和新感覺派的聯系〉⁷⁶、蔡益懷〈浪跡香江——試析劉以鬯小說中的游蕩者形象〉⁷⁷、潘亞暎與汪義生的〈劉以鬯論〉⁷⁸、王敏〈從當代文學的總體格局

⁶⁶ 劉以鬯：〈自序〉，《劉以鬯小說自選集》，頁 2。

⁶⁷ 朱崇科：〈空間形式與香港虛構——試論劉以鬯實驗小說的敘事創新〉，《人文雜誌》第 2 期（2002 年 3 月），頁 93-98。

⁶⁸ 李躍：〈看「故事」如何「新編」——論劉以鬯小說《寺內》、《蜘蛛精》及其它〉，《世界華文文學論壇》第 4 期（2008 年 12 月），頁 48-51。

⁶⁹ 李明燊：〈隱蔽的身影——劉以鬯《吵架》的敘事學分析〉，《黑龍江教育學院學報》第 12 期（2010 年 12 月），頁 118-120。

⁷⁰ 劉紹信、夏野：〈敘事形式的多重變奏——劉以鬯《吵架》敘事重讀〉，《學術交流》第 11 期（2015 年 12 月），頁 194-197。

⁷¹ 張曉琴：〈淺析劉以鬯實驗小說的獨特性——以《對倒》、《鏈》、《吵架》為例〉，《大眾文藝》第 7 期（2010 年 4 月），頁 191。

⁷² 任艷苓：〈論劉以鬯小說《寺內》的文體創新〉，《湖南廣播電視大學學報》第 2 期（2017 年 6 月），頁 34-38。

⁷³ 黃萬華：〈跨越 1949：劉以鬯與香港文學〉，《理論學刊》第 7 期（2010 年 7 月），頁 115-118、128。

⁷⁴ 張皓宇：〈淺析劉以鬯實驗小說的反小說化特色〉，《現代語文》第 10 期（2010 年 4 月），頁 87-88。

⁷⁵ 潘國靈：〈劉以鬯小說的影視改編綜論〉，《現代中文學刊》第 2 期（2012 年 4 月），頁 39-45。

⁷⁶ 王鳳：〈淺析劉以鬯和新感覺派的聯系〉，《中山大學研究生學刊（社會科學版）》第 2 期（2011 年 6 月），頁 1-8。

⁷⁷ 蔡益懷：〈浪跡香江——試析劉以鬯小說中的游蕩者形象〉，《華文文學》第 5 期（2002 年 10 月），頁 50-55、20。

⁷⁸ 潘亞暎、汪義生：〈劉以鬯論〉，《暨南學報（哲學社會科學）》第 1 期，頁 73-82。

看劉以鬯「實驗小說」的意義》⁷⁹等數篇論文，主要是從文學派系的傳承與影響探究作家與作品，指出劉以鬯小說深受上海新感覺派與現代主義的影響，將劉以鬯置於香港當代文學的框架下論述其文學地位與作品特色；其中從班雅明城市漫遊者的角度切入論述主角形象，給予筆者關於街道空間的論題有非常大的助益。

歸納上述研究發現學界對於劉以鬯作品的分析討論，相當豐富而深刻，但是研究重心仍偏重於小說的藝術表現與技巧研究，其中雖略有涉及空間議題，但未能深入闡述，研究面向聚斂於小說形式與意義，筆者以為關於空間議題還有許多發展之處，希望能藉此篇論文擴充劉以鬯小說不同視角的分析，有助於讀者對劉以鬯作品有更全面的認知。

二、空間書寫及相關議題研究

本論文以空間為主要研究面向，然而空間本身是一個客觀存在卻抽象而複雜的概念⁸⁰，可以涵蓋的對象廣泛又會因個人經驗有所差異，當我們用不同的方法敘述、評價城市、生活空間甚至於心理空間的過程，就是一種身份認知與認同的建構歷程。不同空間的居住經驗會影響地方感的生成，城市本身的特質亦會影響其價值與意義。有「東方之珠」美稱的香港是座繁華的國際都市，具有高度物質主義的生活型態與發達的商業經濟，是一座兼容中西文化的孤島，香港的「城市」形象非常鮮明，因此在論述香港的空間書寫時，就不能忽略關於「城市」的意象討論。

本文的空間書寫先從作家的身份歷程為基礎，將聚焦於文本中的城市空間與角色內心，故城市中的街道、建築、居所、休閒場域與角色的心理空間都是本研究的空間主體。此外，前文已經提及，目前並沒有專門談論劉以鬯作品的空間書寫，而劉以鬯小說的故事舞台都是在香港，因此筆者在整理與空間相關的文獻時，會以香港作家、香港小說的空間為前提，進行資料的爬梳。

（一）理論專書

本論文借鑑人文地理學的相關理論，分析小說的空間書寫。參考專書有段義孚（Yi-Fu Tuan）的《逃避主義：從恐懼到創造》⁸¹中提到人們逃避對象為文化與混沌，因此不斷移動逃往安全的目的地，但在這過程中目的地可能也會持

⁷⁹ 王敏：〈從當代文學的總體格局看劉以鬯「實驗小說」的意義〉，《理論學刊》第6期（1988年11月），頁123-127。

⁸⁰ 「空間為一個由許多意涵所組成的抽象名詞。不同的文化人以不同的方法分割他們的生活世界，賦予每一部分價值又衡量之。分割空間的方法非常分歧和具經驗性」，參見段義孚著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》（台北：國立編譯館，1998年），頁31。

⁸¹ 段義孚著，周尚意、張春梅等譯：《逃避主義》（台北：立緒，2006年）。

續改變，直指空間環境與人類心理有極大的關係。小說角色一再逃離的家屋，則透過克蕾兒·馬可斯 (Clare Marcus)《家屋，自我的一面鏡子》⁸²與 Francis T. McAndrew《環境心理學》⁸³補充人與環境的關聯。關於「地方」牽涉的記憶、認同與情感，在《經驗透視中的空間和地方》⁸⁴中指出空間、地方與人的關聯，人與環境的互動關係使其有意義。《地方：記憶、想像與認同》⁸⁵一書說明地方的意義如何被創造，本身的變遷與其他地方的連結而有牽動，對應小說中大量出現的回憶與角色身份對地方的認同。Mike Crang《文化地理學》⁸⁶談到隱身於地景背後的權力與信仰，賦予地方特殊意義的場域，呈現社會文化，地方與空間的描寫差異，除了空間、地景本身之外應該要思索，作家如何書寫，以及文本呈現的面向。

香港的城市形象鮮明，有關於城市空間的論述，參考凱文·林區 (Kevin Lynch)《城市的意象》⁸⁷，以使用者的感覺經驗替代了個人品味，處理都市形式的感覺經驗，並指出都市景觀具有讓人觀賞、記憶的功能，將城市意象劃分為通道、邊界、地區、節點、地標等元素，探討城市的視覺特質；城市中無處不在的交通工具透過馬克·歐傑 (Marc Auge)《非地方》論述；町村敬志、西澤晃彥《都市的社會學》⁸⁸談論關於都市定居、相遇的社會學概念。

小說人物的移動行徑則透過彼得·艾迪 (Peter Adey)《移動》⁸⁹一書，明確點出生活中不可或缺的移動性，即是空間的構成，亦是一種與空間產生連結的方式；並借用班雅明 (Benjamin)《發達資本主義時代的抒情詩人》⁹⁰的漫遊者 (flâneur) 形象，如何遊走城市地景邊緣，藏身於人群中，觀察凝視城市面貌，以論析人物角色的空間移動。

藉助人文地理學的相關概念，理解作家筆下港滬雙城的對映，香港是地方還是空間，空間又如何成為地方，啟發筆者關注上海—香港雙城的角色意義；移動與城市形象的空間建構，都對小說的空間辨析，多有助益。

(二) 論文

台灣近年來有相當多談論空間議題的優秀論文，但劉以鬯小說富有獨特的香港城市特質，因此筆者在蒐羅相關論文時，以香港作家與香港空間有關的學位論文為優先。

⁸² 克蕾兒·馬可斯著，徐詩思譯：《家屋，自我的一面鏡子》(台北：張老師，2000年)。

⁸³ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》(台北：五南，1985年)。

⁸⁴ 段義孚著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》(台北：國立編譯館，1998年)。

⁸⁵ Cresswell Tim 著，王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》(台北：群學，2006年)。

⁸⁶ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》。

⁸⁷ 凱文·林區著，胡家璇譯：《城市的意象》(台北：遠流，2014年)。

⁸⁸ 町村敬志、西澤晃彥著：《都市的社會學》(台北：群學，2012年)。

⁸⁹ 彼得·艾迪著，徐台玲、王志弘譯：《移動》(新北：群學，2013年)。

⁹⁰ 班雅明著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：波特萊爾》(台北：臉譜，2010年)。

劉慕嵐的《都市人與空間——香港作家也斯小說研究》⁹¹是作家也斯的個人研究，從懷舊的視角切入，解析作家小說的街道；並談論都市人的日常生活空間，引發筆者重視劉以鬯小說中「追憶」上海空間的過往敘述與生活空間。

鄭倍蓉《西西小說香港城市書寫研究》⁹²、張丰慈《摩登長廊裡的傳奇——論西西的香港都市書寫》⁹³，以香港本土代表作家西西為研究對象，西西在十二歲的時候就來港生活在香港長大，不同於劉以鬯，提供筆者意識男與女、主與客，兩者在看待香港、書寫香港的差異。

謝明成《香港製造——論董啟章《V城系列》的城市邏輯》⁹⁴、楊文馨《「兩種圖書館」：董啟章的城市書寫研究》⁹⁵、翁婉君《董啟章的城市創作觀與書寫實踐》⁹⁶等論文都將董啟章定位在城市書寫，建構不同世代的城市圖像，從圖書館的想像為起點，以「互文」方式致敬其他作家，予以筆者思考屬於劉以鬯世代的城市圖像。

陳姿含《九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象》⁹⁷、張貽婷《當代香港文學的九七焦慮與都市性格的共振（1982-2007）》⁹⁸兩篇論文著重在九七後的城市圖像，西方殖民下的香港包容複雜的異國文化，在政治權利的轉移，空間如何變化，身份又該如何認定，是書寫香港無法忽視的命題。趙英寶《尋覓失城——再現當代台北、上海、香港》⁹⁹凝視他城的再現，香港如何從他鄉變我城，上海與香港的對照再現，提供筆者形塑港滬雙城的關聯。

關於香港空間的研究對象分別是西西（1938）、也斯（1949）、董啟章（1967）與韓麗珠等位作家（同屬1970後），這些作家的共通點都是在香港長大的香港作家，屬於劉以鬯的文壇後輩，已有較為明顯的本土意識，建構各自的城市圖像。不同於劉以鬯在上海成長，因戰亂南下赴港定居的經歷；從時間軸來看，

⁹¹ 劉慕嵐：《都市人與空間——香港作家也斯小說研究》（桃園：國立中央大學中國語文學系碩士論文，2017年）。

⁹² 鄭倍蓉：《西西小說香港城市書寫研究》（高雄：國立高雄師範大學國文教學碩士班論文，2010年）。

⁹³ 張丰慈：《摩登長廊裡的傳奇——論西西的香港都市書寫》（台北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2010年）。

⁹⁴ 謝明成：《香港製造——論董啟章《V城系列》的城市邏輯》（南投：國立暨南大學中國語文學系碩士論文，2014年）。

⁹⁵ 楊文馨：《「兩種圖書館」：董啟章的城市書寫研究》（台南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2011年）。

⁹⁶ 翁婉君：《董啟章的城市創作觀與書寫實踐》（台北：國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，2012年）。

⁹⁷ 陳姿涵：《九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象》（新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2016年）。

⁹⁸ 張貽婷：《當代香港文學的九七焦慮與都市性格的共振（1982-2007）》（台北：國立臺北大學國文學系碩士論文，2011年）。

⁹⁹ 趙英寶：《尋覓失城——再現當代台北、上海、香港》（台北：國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2010年）。

劉以鬯（1918）恰好補上 20 世紀香港文學的一塊拼圖，如學者鄒芷茵所說，我們透過不同年代的文學作品所描述的「香港」，來認識這座城市的當下與過去；而以平凡人物展示現實的作品富有「香港風情」，而這種香港風情即是香港的真實¹⁰⁰。筆者以為有多處遷移經驗的劉以鬯，其生命歷程就是藉空間移動構成，在初期以過客身份與自小就在香港成長生活的後輩作家，在觀看香港空間的視角與位置有何差異，顯示劉以鬯的空間書寫在香港文學脈絡中扮演什麼角色。

其他論及香港與空間的文獻豐富可觀，筆者將參考重心放在已集結成書的論文，其中對筆者有重大啟發的是由牛津大學出版的《香港文學@文化研究》¹⁰¹，以香港文學與文化為中心議題所收錄的論文，特別是第三部分針對香港這座想像城市為主軸，輯錄數篇談論香港城市、空間與文化的論文：阿巴斯¹⁰²提到香港的集體圖像，王德威如何述說香港的城市故事¹⁰³，也斯指出都市文學身份的混雜與界線的遷移¹⁰⁴，董啟章將城市的現實經驗與文本經驗的結合比較¹⁰⁵，提醒筆者從不同面向去關注香港的都市文化，香港在政治、殖民與地緣上的邊陲特質，建構複雜的城市文化，殖民性、邊緣性、認同感、在地性等空間意識，幫助筆者在劉以鬯的空間書寫上，有完善的基礎理論與前人對話。

第三節 研究範圍與方法

劉以鬯，文學起點從上海開始，在香港開花結果。1941 年從上海畢業後便到重慶工作；開啟了終生事業——編輯¹⁰⁶；1945 年重返上海，創立了懷正文化社，出版文學作品；國共內戰爆發後，出版社因營運不善而結束；後為了避戰，在 1948 年底南赴香港之後，擔任《香港時報》、《星島週報》等編輯。在香港寫專欄時，劉以鬯進入大量創作時期，然而香港對於文學的重視不高，擔任編輯的薪水不足以維生，寫稿賺外快成為謀生方式，曾同時為十三間報社撰稿，但是為了迎合讀者與報社喜好，劉以鬯不得不「娛樂別人」，但秉持著對文學的堅持，為了找回自己失去的願望與興趣，利用晚上閒暇期間，寫自己想寫的小說。劉以鬯將這類「自娛」的創作為主集結出版，部分取自刪改後的「娛人」作品，

¹⁰⁰ 鄒芷茵：〈文學地景的趣味與價值〉，載於《疊印——漫步香港文學地景一》（香港：商務，2016 年），頁 xv-xxiv。

¹⁰¹ 張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》（香港：牛津大學，2002 年）。

¹⁰² 阿巴斯：〈香港城市書寫〉，《香港文學@文化研究》，頁 297-318。

¹⁰³ 王德威：〈香港——一座城市的故事〉，《香港文學@文化研究》，頁 319-374。

¹⁰⁴ 也斯：〈都市文化·香港文學·文化評論〉，《香港文學@文化研究》，頁 375-393。

¹⁰⁵ 董啟章：〈城市的經驗現實與文本經驗——閱讀《酒徒》、《我城》和《剪紙》〉，《香港文學@文化研究》，頁 394-407。

¹⁰⁶ 在父親好友曾通一的舉薦下，擔任《國民公報》的副刊編輯，後又兼任《掃蕩報》副刊主編。參見易明善：〈劉以鬯抗戰時期在重慶的文學活動〉，載於《華文文學評論》第 00 期（2015 年 7 月）頁 121-127。

因為作家仍有有許多作品僅刊載於報章雜誌未被收錄出版，故本篇論文的研究對象僅以劉以鬯已出版的小說為主體，其他散文、評論，連載於報章雜誌但未出版成書的小說只好割捨不談。再者，台灣出版業者並沒有出版劉以鬯的全部作品；鑑於此，本研究將範圍限定於在劉以鬯在台灣出版的小說為主體，以《酒徒》與《對倒》兩本長篇小說為考察對象。

本研究將回歸到小說本身，藉由文本細讀的方式，分析作家如何透過文本，描述所見所感的獨特地景，書寫城市面貌，呈現人物與空間環境的相互對應。將參照文化、人文地理學的理論，以段義孚的《逃避主義》與《經驗透視中的空間和地方》為核心，班雅明城市漫遊者、環境心理學與移動的概念為輔，藉此梳理小說中人物與空間互動的關係，闡述小說的空間意涵。

研究步驟將先搜羅前人關於劉以鬯的生平與文學歷程的研究論述，加以分析統整，從中找出與文本相互影響的關聯，對劉以鬯作品進行更加全面、深刻的論述。再研讀相關的空間理論，搭配文本分析詮釋小說的人物形象與空間設計、意象。期望能透過文本分析輔以理論說明，以空間視角去審視劉以鬯的小說，藉此建構小說的空間形貌。

第四節 篇章架構

香港、文學與劉以鬯，三者是密不可分的關係。從他文學之路來看，他一人分飾多角，編輯、作家、翻譯、評論者，皆有所成，接受採訪時他曾自言「我的興趣相當廣，除了寫小說還在研究新文學；寫文學批評，翻譯名著」¹⁰⁷，可見其對文學的博愛。

本篇論文共分五章：第一章〈緒論〉說明研究動機與目的、前人研究成果，研究範圍與方法及篇章架構；第二章〈劉以鬯的文學歷程〉，從劉以鬯的文學歷程中不同的身份角色，編輯、小說家、出版業者、評論人等面向，分述其在文學上的貢獻與成就，就此理解作家對於文學的理念與觀點；下啟三、四章進入小說文本探析；第五章總結論述。

第一章先說明研究動機源自於王家衛導演的電影，引發筆者對作家的關注，閱讀文本時感受小說的畫面空間，啟發對小說空間書寫的探究。

第二章梳理劉以鬯漫長的文學歷程，見證他貫徹活到老，寫到老的創作精神。分別從編輯、小說家、評論人等成就，驗證香港文學的發展深受其影響。劉以鬯在香港藝文界是不容忽視的先驅者，對台灣而言，亦是影響深遠的存在，

¹⁰⁷ 香港《新晚報》記者：〈劉以鬯採訪記〉，載於梅子、易明善編：《劉以鬯研究專集》（四川：四川大學出版社，1987年），頁42。

他搭建台港文學的橋樑，提供開放、友善的文學天地¹⁰⁸。劉以鬯擔任文化人的重要性，不僅限於「嚴肅文學」的重視與華文文學的推廣，更重要的是他不受香港的商業環境拘限，為所有文藝愛好者，披荊斬棘開拓一條未竟之路。如香港作家董啟章說，劉以鬯除了是讀者的作家，也是作家的作家。在創作方面的實驗、創新精神，激勵啟發新一代的創作者，為香港文學起到示範作用¹⁰⁹，可見他在香港文壇的重要性。

第三章〈「逃避」的《酒徒》〉，借鑑段義孚的逃避主義，輔以人文地理學與環境心理學，論述一名從上海避難逃往香港，從此滯港的失意文人的困境，如何在香港以過客的身分審視香港回望上海，呈現六〇年代南來移民的身份建構。聚焦小說人物一再出走的軌跡，探求人類如何透過移動的方式，來逃避現實的困境，論述小說裡人與空間的關係。另透過小說中多位女性角色的形象連結香港，呈現作家對香港邊陲位置的關照。

第四章〈《對倒》的城市日常〉，探究小說中兩個世代的角色，結合班雅明漫遊者的形象凝望香港與城市空間相關理論。分析角色的移動行徑，藉漫遊者眼中所呈現的日常現象，再現屬於七〇年代初期香港都市特有的景象。從中論述作家觀看香港位置的改變（相對《酒徒》而言），探討小說裡空間書寫所隱藏的本土意識。

第五章〈結論〉總結論述，統整劉以鬯小說的空間意識，比較兩部小說空間書寫的差異與角色的認同與情感變化，並省思作家空間書寫的文學意義。

¹⁰⁸ 須文蔚（2018年6月11日）：〈促成台港現代主義文藝交流守門人劉以鬯〉，《微批》。2018年6月25日檢索自 <https://paratext.hk/?p=973>。

¹⁰⁹ 陳彥瑾：〈劉以鬯：一個人，一座城，一種文學精神〉，《文化月刊》第8期（2018年8月），頁42-45。

第二章 劉以鬯的文學歷程

2018 是香港文學界星光黯淡的一年，國學大師饒宗頤（1917-2018）、資深報人劉以鬯（1918-2018）、武俠泰斗金庸（查良鏞，1924-2018），三位大師相繼離世。對台灣來說，劉以鬯是個有點陌生的名字，但他是牽動香港文學發展的教父¹，如評論者所言「劉以鬯先生之於香港的一大貢獻，是不餘遺力地推動嚴肅文學，尤其現代主義的發展。這對於一個身處於商業文化夾縫中的文化人來說，殊不容易」²。香港曾被戲稱為「文化沙漠」³，劉以鬯對此提出諸多反證，〈有人說香港沒有文學〉⁴一文中列舉香港文學的實績，提出香港文學為多元文化結構的概念⁵；其提攜後輩引領文壇的成就，對香港文學的重要性不言而喻。

近年因為香港的政治運動，引發台灣對香港的關切，也讓更多人關注置身華文文學⁶譜系下的香港文學，因其複雜的政治與殖民歷史，所孕育獨特多元的香港文化。海峽兩岸如此靠近，我們對香港文學卻是熟悉又陌生；但實際上，台港文學一直互有往來，早在五十年代，香港即扮演提供台灣一個文學創作的平台⁷，台灣視野內亦可見香港文學的足跡。早年兩岸關係緊繃，政治介入文學，台灣文學場域有諸多限制，彼時英屬香港的文化空間相對自由，廣容各種意識形態，香港文壇便成台灣文學發表的空間。

¹ 李瑞騰：〈不再流離：劉以鬯、姚拓等之例〉，《流離與歸屬：二戰後港台文學與其他》（台北：台大，2015年），頁11-20。

² 蔡益懷：《閱讀我城》（香港：初文，2019年），頁164。

³ 王宏志：〈怎樣去界定香港文學：香港文學史書寫的一個最基本問題〉，《現代中文文學學報》第8卷2期&9卷1期（2008年1月），頁21-39。王宏志、李小良、陳青僑：《否想香港——歷史·文化·未來》（台北：麥田，1997年），頁101。也斯：〈香港的故事為什麼那麼難說〉，《香港文化十論》，頁10。古遠清：〈香港文學研究二十年〉，《南京師範大學文學院學報》第1期（2002年3月），頁195。劉以鬯：〈序〉、〈香港文學在當代華文文學的位置〉，《暢談香港文學》（香港：獲益，2002年），頁5、34-38，皆有此一說。

⁴ 劉以鬯：〈有人說香港沒有文學〉，《見蝦集》（瀋陽：遼寧教育，1997年），頁9-12。

⁵ 陳國球：〈《香港文學大系 1919-1949》總序〉，《中國文哲研究通訊》第24卷第2期（2014年6月），頁1-25。

⁶ 參考王德威、高嘉謙等著：《華夷風：華語語系文學讀本》（台北：聯經，2016年）。「以中國集散居世界各地華人最大公約數的語言——主要為漢語，旁及其他支系——的言說、書寫作為研究界面」。亦可見彭小妍〈文學史的編撰與香港文學在華文文學中的定位〉，《現代中文文學學報》8卷2期&9卷1期（2008年1月），頁40-50。「華文文學是指以中文為共同書寫語言，共享中華文化的傳承，馬華文學、香港文學、台灣文學皆列屬華文文學一部分，自九〇年代以來，華文文學一詞漸被各地沿用。」的定義。

⁷ 在冷戰時期，美援（元）文化的資助下，香港的文壇相對台灣更為自由，許多在台作家都會透過香港的報章雜誌發表作品。如《中國學生周報》刊載陳映真、瓊瑤、白先勇等人作品，《大學生活》刊載王文興、張秀亞、琦君等人作品。上述資料可參見王鈺婷：〈美援文化，自由中國及文化宣傳——論《大學生活》中台灣女作家發表現象〉（「Women, Media and Literature in a Global Context」Workshop，德國海德堡大學漢學系，2016.7.5），專題研究計畫《香港文學場域中的「臺灣」——以五〇至七〇年代台灣女作家與香港文壇的關係研究與區域連結為思考架構》，頁12-30。亦可參見須文蔚：〈劉以鬯主編《淺水灣》副刊時期臺港跨藝術互文現象分析：以秦松與蔡瑞月的稿件為例〉，《台灣文學研究彙刊》第23期（2020年2月），頁21-46。

扮演連結台港文學與推動香港現代文學發展的關鍵，劉以鬯居功厥偉。由於父親職務⁸，幼時便接觸西方文化，對於西方文學有極高的敏銳度。興趣廣泛，集郵、蒐集公仔、模型、陶瓷⁹，寫作更是他終其一生的志趣，從中學時期開始創作，極富實驗精神，勇於挑戰各種新的理論、方法、體裁進行文學創作，對新事物充滿好奇，對文學懷抱的熱情不曾隨著時間而消滅，堪稱文壇老頑童。

港台學者曾如此評價他「以小說名家見重於世，以編輯名家見稱於時」¹⁰、「開創中國意識流小說書寫的高峰，而他一生更重要的貢獻是擔任文學副刊與雜誌的編輯，以卓越的守門人視野與觀點，引領了1960年代台灣與香港的現代主義文藝思潮」¹¹。香港學界一般視馬朗創辦的《文藝新潮》為香港現代主義的起點¹²，在劉以鬯的推波助瀾下，更是確立現代主義深植香港文壇的功臣，影響深遠¹³。致力深耕文壇提攜後進，多方涉略小說、編輯、翻譯與評論，學者黃繼持曾經談到研究香港文學必須注意三個面向：第一、報章雜誌，第二、文藝雜誌，第三、成書作品¹⁴。香港文學的三大成分，劉以鬯都涉略其中，是灌溉香港文學重要的園丁。是以本章節，筆者將針對劉以鬯作為編輯、小說家與評論人的多重身份，梳理其與香港文學密不可分的關係，如何牽引香港文學的發展，奠定他在香港文學史的歷史定位。

第一節 披荊斬棘的編輯人

五、六〇年代，香港的文學受政治、商業多方因素牽制，文學場域對作家而言頗為艱辛，在香港，社會對作家是不負責任的要配合報社立場，又要符應大眾的娛樂取向¹⁵。學者須文蔚曾說過一位真正的文學編輯人的工作不只是打字、校對、排版上，而是其在文學風潮的牽引與變革，一名卓越的編輯人士能夠引領風潮¹⁶。劉以鬯即是如此，擔任編輯時從不畏外在因素，堅持嚴肅文學以退為進，才能在

⁸ 父親是國民黨黃埔軍校第一任英文翻譯官，後在父親友人推薦下進入國民黨報《掃蕩報》。

⁹ 「我喜歡寫小說。我喜歡砌模型。我喜歡搜集郵票。我喜歡收藏陶瓷」，原載於《模型·郵票·陶瓷》前言，可參見劉以鬯：〈近作兩篇〉，《香江文壇》第38期（2005年4月），頁21。

¹⁰ 黃繼持：〈汲深〉，《劉以鬯研究專集》，頁350-351。

¹¹ 須文蔚（2018年6月11日）：〈促成台港現代主義文藝交流的守門人劉以鬯〉，《微批》。2018年6月25日檢索自 <https://paratext.hk/?p=973>。

¹² 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮》（香港：中華書局，2016年），頁12。亦可見趙稀方：〈世紀劉以鬯〉，《名作欣賞》第16期（2018年6月），頁88-90。

¹³ 劉登翰：《香港文學史》，（北京：人民文學，1999年），頁193。

¹⁴ 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：〈編輯報告〉，《新香港文學年表（一九五〇—一九六九年）》（香港：天地圖書，2000年），頁3-9。

¹⁵ 〈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。

¹⁶ 須文蔚：〈臺灣文學同仁刊物企劃編輯與公關活動之研究——以「創世紀」詩雜誌近二十年媒體表現為例〉，《創世紀詩雜誌》第140/141期（2004年10月），頁129-143。

荊草棘林中，開闢一條純文學之路。認識一座城市最好的方式，便是透過閱讀，學者陳智德說：

談論城市文化總離不開雜誌，它是一個城市以一週、雙週或最慢一個月為單位變化的面相，文藝雜誌是編輯眼界和文學視野的反映，也是編、作、讀者三方面的溝通，以至出版者、發行商、書店各方面的糾纏，香港文藝雜誌更是文藝和文壇運轉的載體。¹⁷

而報紙則是一座城市以每日為單位變化的面相，報紙副刊是最融入城市、貼近生活的途徑。香港報業發達，報攤稱作「報紙檔」，是早期香港的街頭風景，多分布在酒樓茶館附近¹⁸，除販售數十種報社刊物還兼賣零嘴玩具¹⁹。這些報章雜誌雅俗並存，有博弈性質的馬經也有商業性質的《華僑日報》、《信報》²⁰；劉登翰在《香港文學史》中提到，香港新文學的興起，報紙副刊是一個指標²¹；劉以鬯亦將香港文學的起點設在《循環日報》的創辦²²；其本人的編輯經歷，更是橫跨多地，同時身兼多個副刊編輯。

文學事業的興盛與否，深受客觀環境影響，編輯如何審時度勢，在商業、政治與文化間取得平衡，創造雙贏，刊載優質文學作品，又能吸引讀者提升閱讀量，這方面，劉以鬯無疑是一名認真且成功的編輯人。他同時也是文壇的伯樂，至今仍活躍文壇的作家，有不少都是在他編輯期間的發掘的璞玉，這種認真嚴肅看待文學的態度，為文壇寫下重要的一頁，以下分別就其負責的副刊與雜誌分述劉以鬯的編選理念。

一、堅守「嚴肅純文學」

（一）中國大陸時期

¹⁷ 陳智德：《地文誌：追憶香港地方與文學》（台北：聯經，2013年），頁267-277。

¹⁸ 王嘉玲編：《追憶我城：香港文學年華展圖錄》（台南：台灣文學館，2020年），頁61。

¹⁹ 「香港的報紙雜誌數量眾多。擁有出版登記證的報社當在一百間上下，每日在報攤上售賣的最少也有五十種左右。」參見原甸：〈漫談香港文藝界〉，《香港·星馬文藝》（新加坡：萬里書局，1981年），頁46-53。

²⁰ 馬經即馬報，專門提供賽馬消息，有的馬經是另附送在報紙內，有的則是單獨以書本形式出版，因避諱「輸」字諧音，故統稱馬經、馬報。如：《職業馬報》、《田豐日報》、《新報馬經》等。《信報》，全名《信報財經新聞》主要報導財經新聞，1973年創刊。《華商總會報》，後易名為《華僑日報》主要為傳遞商務消息，1925年創刊。

²¹ 劉登翰：《香港文學史》（北京：人民文學，1999年），頁71-73。

²² 「將香港文學的起點定在一八七四年，因為王韜於一八七四年與友人合辦《循環日報》，自任主編，開創《循環日報》副刊，經常在副刊裡發表文學作品。……王韜就是這樣一位富於開拓精神的報人，也是一位博學多才的作家。他是早期香港最具影響力的文學家，所以談香港文學應該從他談起。」參見劉以鬯：〈香港文學的起點〉，《劉以鬯傳》，頁449-452。

報紙是結合傳達資訊、廣告、娛樂、指導等功能的綜合刊物，五〇年代的報業文化，著重在宣傳資訊、啟蒙教育。報社與編輯的立場，決定副刊內容。在重慶擔任《國民公報》編輯期間，處戰爭緊張氛圍，人手不足，一人需兼多工，約稿、排版、校稿、美編都一手包辦²³；不同現時刊物分工精細，各司其職；期間累積實務經驗，結交作家人脈，奠定未來創立出版與編輯事業的基礎。

劉以鬯不受外在戰情氛圍影響，專注宣揚嚴肅文學²⁴；在當時，熱血激昂的抗戰作品，更易引發民眾的認同與討論，進而刺激銷量；也更符合政治需求，然而劉以鬯大膽堅定走在純文學的道路上，拒絕無聊新意的樣板文學，無病呻吟流於口號的作品²⁵。編輯《國民公報》時期，內容以純文學為主軸，大量的（相對於同時期的其他刊物）引進西方文學，每期都至少會有一名外國作家介紹或翻譯作品，介紹多位西方代表作家，如浪漫詩人雪萊（Shelley, 1792-1822）、法國詩人波特萊爾（Baudelaire, 1821-1867）、現實主義屠格涅夫（Тургенев, 1818-1883）、美國小說家馬克吐溫（Mark Twain, 1835-1910）等人作品²⁶。中國文學方面，則刊登如焦菊隱（1905-1975）《重慶小夜曲》²⁷、徐訏（1908-1980）的《賭窟的花魂》²⁸等新文學作品。

1944年，主編陸晶清因個人因素決定離職前往英國定居，劉以鬯接任《掃蕩報》副刊的主編，主導副刊嚴肅文學之路。秉持傳達文學之美是副刊首要功能，力行文學美的傳播志業，其中最具代表性的成就當屬刊載老舍（1899-1966）的《四世同堂》²⁹（後發行單行本名為《惶恐》，為系列作品的第一部）。《四世同堂》是老舍的長篇小說代表作，共分三部曲，以抗戰時期為故事背景，透過北平胡同小人物們的生活經歷，思考民族文化與意識，寫實地刻畫出時代歷史下的市民人物的種種風貌，這部作品也是老舍自評，從事創作以來最好的作品³⁰，《掃蕩報》是首先連載這部巨作的報紙。

當時徐訏的《風蕭蕭》在《掃蕩報》連載期間蔚為轟動，風評極佳；黃少谷社長便向劉以鬯提問，誰的作品足以在《風蕭蕭》之後刊載亦不遜色，劉以鬯提出老舍是不二人選³¹。為表示對這部作品的重視，劉以鬯將老舍的親筆書法刻印成章，作為連載的標題印製；在發刊前數日於報紙的頭版，廣為宣傳將刊登老舍的新作；並撰寫文宣，預告作品大綱。從1944年11月10日開始，直至1945年9

²³ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第8期（2006年9月），頁74-78。

²⁴ 陳彝蓀、吳克煊、鄒知白：〈《國民公報》紀略〉，《新聞研究資料》第1期（1984年8月），頁184-231。

²⁵ 梁淑雯：〈三種身份之三地情緣：淺談劉以鬯主編的《國民公報》副刊〉，《名作欣賞》第1期（2019年1月），頁47-53。

²⁶ 梁淑雯：〈三種身份之三地情緣：淺談劉以鬯主編的《國民公報》副刊〉，《名作欣賞》第1期，頁47-53。

²⁷ 陳彝蓀、吳克煊、鄒知白：〈《國民公報》紀略〉，《新聞研究資料》第1期，頁184-231。

²⁸ 易明善：〈劉以鬯抗戰時期在重慶的文學活動〉，《華文文學評論》第00期，頁121-127。

²⁹ 易明善：〈劉以鬯抗戰時期在重慶的文學活動〉，《華文文學評論》第00期，頁121-127。

³⁰ 關紀新：《老舍評傳》（台北：台灣商務，1999年），頁376。

³¹ 易明善：〈劉以鬯抗戰時期在重慶的文學活動〉，《華文文學評論》第00期，頁121-127。

月2日，結束《四世同堂》第一部的連載³²。劉以鬯本欲希望老舍能夠繼續在《掃蕩報》刊載後續內容與其他作品，但當時老舍本人深受疾病所苦，便婉言推辭，但仍會提供短篇作品刊載。之後邀稿王平陵（1898-1964）的長篇小說《歸舟返舊京》，接替《四代同堂》後的連載，趙清閣（1914-1999）的雜文《騷人日記》亦為其擔任編輯期間邀約刊登的作品。³³

（二）香港時期

在商業風格強烈的香港，力抗大眾潮流與報社壓力，為作家們開拓自由創作的園地，關鍵在於編輯，香港作家崑南如是說：

一個作家和一個編輯的位置，是同等的重要。……《文藝新潮》的馬博良先生，《香港時報副刊》的劉以鬯先生分別是香港文化歷史上的兩座里程碑。一個在雜誌，一個在報界，樹立了文學編輯應有的風範。³⁴

五〇年代的香港報業與他在大陸的文藝路線不盡相同，媚俗迎眾更注重娛樂性³⁵，作家曾自言「作為一個香港報紙的副刊編輯，我常常有一種感覺：純文學在文字商品形成的大海中，猶如一艘小船，隨時會在驚浪駭濤裏傾覆」³⁶，可見其擔任編輯時的戰戰兢兢。學者陳炳良亦指出「專欄寫作是香港的一種特殊文化現象。它們的內容包括娛樂、文化、飲食、男女。有些作者甚至藉此吹噓。總體來說，它們都在迎合一般讀者的『品味』。或者可以說，它們在走通俗的路線」³⁷，這種環境對於嚴肅看待文學的劉以鬯是相當惡劣，報社追求經濟利益，重視銷量而非品質。「商業社會的崇尚競爭，在一定程度上干擾了香港的嚴肅文化事業」³⁸，如何在現實的侷限下，堅持文學理念，引領香港文學趨勢是一大挑戰。

香港因為南來文人促進文學發展的同時，也將國共兩黨的政治鬥爭挾帶而來，香港成為兩岸之間意識形態的戰場³⁹，文學場域成政治空間的延伸，擔任報刊編

³² 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年》，（台北：五南圖書，2002年），頁278。

³³ 西柚：〈對倒的時空——劉以鬯與他的文學世界〉，《香江文壇》第5期（2002年5月），頁55-68。

³⁴ 崑南：〈橋與橋墩〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁148-150。

³⁵ 劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《劉以鬯卷》（香港：天地圖書，2014年），頁432-439。

³⁶ 劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《劉以鬯卷》，頁434。

³⁷ 陳炳良：〈編者、作者、讀者——談談香港的專欄寫作〉，梁秉鈞編：《香港的流行文化》（台北：書林，1994年），頁115。

³⁸ 〈漫談香港文藝界〉一文中提到香港報業的情況：「挑逗情慾和過分渲染性行為的色情文字，迎合小市民低級趣味的文章，充斥了為數不少的報紙；即連個別一些版位原是相當乾淨的報紙，也不得不闢一兩個專欄登在此類傾向的文稿。」可見當時香港的文學產業狀況的艱辛。出自原甸：《香港·星馬文藝》（新加坡：萬里書局，1981年），頁46-53。

³⁹ 鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：〈文人南來〉，《新香港文學年表（一九五〇—一九六九年）》，頁10-14。

輯時，受限於諸多的政治立場⁴⁰。然劉以鬯擔任編輯時，無視這些限制，將副刊定調為文學屬性，介紹現代文學。還曾因文學立場的差異，引發不少爭端，報刊主筆馬五曾將自己創作的舊詩，交予劉以鬯希望登在副刊上，但他認為「舊詩」和副刊定位的「新文學」路線不相符合，而未刊登產生嫌隙；也曾因為刊載孫伏園（1894-1966）談魯迅（1881-1936）的文章而受責⁴¹，後因編輯理念與報社有所衝突離開《香港時報》⁴²，隨後應邀前往新加坡。

香港報業文化發達，競爭激烈，各種大、小報、雜誌琳琅滿目，通俗文學蓬勃發展，但品質內容良莠不齊⁴³，報社對於副刊的要求在於刺激銷量，如何吸引讀者，花錢買報，圖片越多越好，內容越輕鬆，越有趣為佳。「在香港，報紙副刊都走通俗路線，以大量篇幅刊登消閒性文字」⁴⁴，純文學作品是沒有讀者市場，選稿與約稿的主導權雖在編輯身上，但礙於「商業」的現實考量，報社不時會給予壓力，干涉編輯⁴⁵。劉以鬯亦自言「在報紙老總心目中，黃色文字、武俠小說、港式鴛鴦蝴蝶派小說、連環漫畫之類的東西，是大多數讀者喜歡看的」⁴⁶，但值得敬佩的是他未曾妥協，刊登各種嚴肅文學。面對報社老總的壓力，總是尋找機會；見縫插針充分運用編輯權限，將純文學的嚴肅作品，硬「擠」進有限的報紙版面：

我會在《荒唐儒俠傳》、《玩家回憶錄》、《命理信箱》……之類的文字商品中，「擠」入易君左的《意園隨筆》、陳映真《萬商帝君》……不是想將純文學作品當味精，而是不願見到純文學在這個商業社會裡失去生存的條件。⁴⁷

劉以鬯善用版面的每一份空間，在迎合大眾喜好之餘，利用有限的版面刊載純文學，所以報紙版面總是相對地「滿」，將版面發揮最高的文學效益⁴⁸。

當時香港的報紙是採用套版模式，各家版面都一樣，劉以鬯曾經在採訪中提到，「我是很重視畫版樣的技巧的，因為畫版樣是一種表現，一種藝術，沒有一個好的副刊編輯不會控制版面」⁴⁹，視畫版為編輯的基本功，也是他對編輯的理念。「我覺得身為一個副刊編輯，除了要負責內容外，形式也是十分重要的」⁵⁰，配合當日主題，更為能夠充分使用頁面，每日親自畫板「擠」出文學空間。也斯便曾

⁴⁰ 陳昌風：〈香港報業五十年〉，《新聞愛好者》第6期（1997年6月），頁4-7。

⁴¹ 《香港時報》為國民黨出資的報紙，政治立場偏右，而魯迅為左翼作家。

⁴² 趙稀方：〈世紀劉以鬯〉，《名作欣賞》第16期，頁88-90。

⁴³ 小思：〈淺論劉以鬯與香港文學的血脈關係〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁35-48。易明善：〈香港文學歷史分期論綱〉《福建論壇（文史哲版）》第1期（1993年），頁67、79-83。

⁴⁴ 劉以鬯：〈副刊在中文報紙的地位〉，《見蝦集》，頁99。

⁴⁵ 李洛霞：〈劉以鬯先生與我是同事〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁76-79。

⁴⁶ 劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《劉以鬯卷》，頁433。

⁴⁷ 劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《劉以鬯卷》，頁434。

⁴⁸ 盧瑋鑾：〈淺論劉以鬯與香港文學的血脈關係〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁148-150。

⁴⁹ 關秀瓊、溫綺媚：〈細談《淺水灣》——劉以鬯訪問記〉，《劉以鬯研究專集》，頁51-56。

⁵⁰ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第8期，頁74-78。

稱許劉氏所編的副刊在限制中發揮最大可能，當報社老闆覺得副刊娛樂性不夠，劉以鬯便會增設趣味小品，或是將通俗娛樂性高的作品安排在版面上方，等待時機再安插文學性作品⁵¹，在他編輯的策略下得以取得雅與俗的平衡。

編輯期間設計多種純文學主題，在《大會堂》刊辦諸多外國作家，如喬依斯（James Joyce, 1882-1941）、卡爾維諾（Italo Calvino, 1923-1985）、卡內蒂（Elias Canetti, 1905-1994）等專輯⁵²，又刊登如柯靈（1909-2000）、李輝英（1911-1991）、舒巷城（1921-1999）等人作品⁵³。《快報》期間冒著被解僱的風險，刊登西西的《我城》和《侯鳥》、也斯的《書與街道》、梁錫華的《獨立蒼茫》與董橋、施淑青等人的專欄⁵⁴。《淺水灣》時期除設計諾貝爾獎得主巴斯特納克（Boris Pasternak, 1890-1960）專輯，另有文學研究、海外文訊、名著介紹、詩論等文學性較強的專欄⁵⁵，受訪時亦直言副刊目標主要為推廣文學、鼓勵寫作人創作與文藝思潮的推動⁵⁶，可從中見到他對純文學的堅持：

一個全權處理稿件的副刊編輯，無論壓力怎樣大，也不能讓低級趣味的文字商品機嚴肅文學沖掉。我在香港編了三十多年副刊，一直在做擠的工作：將嚴肅文學擠入文字商品中。香港出版家認定嚴肅文學作品是毒，其實真正有毒的，是那些很受讀者歡迎的文字商品。⁵⁷

在理想與麵包兩難的編輯環境下，劉以鬯堅守文學本位，以見縫插針偷渡純文學的方式，提供多少香港文學與新人一個機會，捍衛香港文學。在香港報業深耕數十年，讓純文學性副刊這株小草得以生根，全靠其見縫插針與認稿不認人兩大原則，在這般克難的堅持下，香港文學這株幼苗終能長成為一棵大樹。

（三）新馬時期

1952年，應劉益之邀約前往新加坡擔任《益世報》的副刊編輯⁵⁸，劉以鬯的編輯風格影響新馬深遠，一如繼往的貫徹文學路線。新加坡的副刊文化是不被重視

⁵¹ 也斯：〈公眾空間的個人論說〉，《香港文化十論》，頁142-166。

⁵² 鄭政恆：〈劉以鬯：編者、小說家、評論人〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁262-270。

⁵³ 劉以鬯：〈記李輝英〉，《舊文新編》（香港：天地圖書，2007年），頁72-86。亦可見《星島晚報·大會堂》目錄，資料來源 <http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/newspapers/xdwbdht/198403.jsp>。

⁵⁴ 劉以鬯：〈報慶感言〉，《見蝦集》，頁100-101。

⁵⁵ 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》（香港：香港中文大學，2004年）。

⁵⁶ 關秀瓊、溫綺媚：〈細談《淺水灣》——劉以鬯訪問記〉，《劉以鬯研究專集》，頁51-56。

⁵⁷ 劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，頁436。

⁵⁸ 朱崇科：〈劉以鬯的南洋敘事〉，《福建論壇·人文社會科學版》第10期（2014年10月），頁122-130。亦可參見訪問稿〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第6輯，頁57-67。

的，也缺少文藝氣息。劉以鬯在編輯《益世報》的時候，因版式新穎而獲好評⁵⁹，期間刊登文學性強的小品文，這種風格在他赴新加坡之前的報紙是未曾出現的作法，他將小品文風格帶入新馬地區，之後馬來西亞亦仿擬此風格，但由於報社經營不善與經費問題，這份報紙僅維持三個月，報社就倒閉⁶⁰；而後輾轉留任於新加坡與馬來西亞的報社，先後擔任《新力報》、《聯邦日報》、《鋒報》、《鋼報》、《中興日報》等各小報⁶¹。

除編輯工作之外，劉以鬯也持續進行創作，以筆名葛里哥、令狐玲記錄南洋生活經歷，留下不少帶有熱帶風情的作品，劉以鬯執筆創作同時也將現代主義思潮帶入新馬地區，影響新馬的華文文學發展，並在此遇到隨著舞團巡演的現代舞者，後成為他牽手一世的妻子——羅佩雲。劉以鬯原本有成功申請居留權得以成為新馬永久居民，可見其有久留於此的打算，然而羅佩雲並無居留權，為了妻子便在 1957 年一同回來香港⁶²，重新接任《香港時報》副刊編輯，從此定居香港。

二、現代主義領航人

劉以鬯推廣現代主義不遺餘力，廣設專欄撰寫相關文章。當時報社因銷售不佳希望可以藉由改版刺激銷量，便委任劉以鬯負責《淺水灣》副刊的編輯；1960 年 2 月，劉以鬯改版《淺水灣》後大幅提升副刊的文學性⁶³，編輯方針著重在介紹現代文學與西方文藝思潮⁶⁴，大量刊載現代文學作品與文學論述，藉由翻譯西方文學理論與作品，引進文學思潮，「說到將西方現代文學具體地介紹給中國讀者，《淺水灣》是《文藝新潮》之後出現的第二名功臣；不但走在台灣之前，且直接影響和促成六十年代文壇之出現的現代主義運動」⁶⁵；《現代文學》創辦人之一戴天（1937-2021）在與劉以鬯的通信中寫道「貴刊於介紹西方文藝思潮建樹良多，而在港島能堅持此種信念，益見眼光之遠大與乎魄力之雄渾」⁶⁶；《創世紀》詩刊也極為肯定《淺水灣》對詩作的評論中肯而客觀，推重此種風格的文章，在台灣略為罕見⁶⁷，皆可印證其文學的前瞻性。

《淺水灣》是香港第一個介紹法國新小說派的文學副刊⁶⁸，分別刊載〈法國新

⁵⁹ 〈知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學〉，《八方文藝叢刊》第 6 輯，頁 57-67。

⁶⁰ 《1918》，導演：黃勁輝，監製：廖美立，2015 年，目宿媒體。。

⁶¹ 張曦娜：〈劉以鬯情繫新加坡超越半世紀——謝克訪問記〉，《城市文藝》第 5 卷第 3 期（2010 年 10 月），頁 12-14。

⁶² 林方偉：〈劉以鬯：花樣年華在香港〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁 97-111。

⁶³ 趙稀方：《報刊香港：歷史語境與文學場域》（香港：三聯書店，2019 年），頁 315-318。

⁶⁴ 關秀瓊、溫綺媚：〈細談《淺水灣》——劉以鬯訪問記〉，《劉以鬯研究專集》，頁 51-56。

⁶⁵ 盧紹靈：〈回憶〈淺水灣〉——兼談〈現代人之論〉〉，《劉以鬯研究專集》，頁 340-343。

⁶⁶ 劉以鬯：〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯繫〉，《劉以鬯卷》，頁 403。

⁶⁷ 劉以鬯：〈三十年來香港與台灣在文學上的相互聯繫〉，《劉以鬯卷》，頁 399-414。

⁶⁸ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第 8 期，頁 74-78。

派小說〉、〈反小說派的新哲學〉與〈新小說的立場〉三篇文章⁶⁹，新小說的風潮在法國尚未盛行，劉以鬯已經注意到反傳統小說反對以人的觀點創作的技巧⁷⁰，本人亦以此理念實驗創作小說；之後，連載美國現代主義作家海明威（Ernest Hemingway, 1899-1961）的《危險的夏天》與愛爾蘭文豪喬伊斯的《逝者》。《危險的夏天》於1960年10月4日初刊登，而美國則同年9月刊載⁷¹，僅間隔一個月的時間，可見其在文學的敏銳度與即時性。

五〇年代現代主義思潮初在香港萌芽，劉以鬯以前衛的文學觸角，承接《文藝新潮》發揚現代主義風潮，主編時便要求當時極為熱門的專欄作家十三妹⁷²，撰寫關於現代主義的文章如〈關於歐金·奧尼爾〉、〈關於意識流的小說〉等文，藉她的高人氣介紹文學觀念；另刊〈意識流小說的理論和技巧〉、〈談巴爾札克〉、〈現代小說必須棄「直」從「橫」—替「意識流」寫一個註解〉、〈波特萊爾論〉等文章大力推廣現代文學。文學理論的評介與文學作品雙管齊下，選擇讀者回饋度最高的專欄作家宣傳文學，透過理論說明與作品的閱讀搭配，使讀者更容易接觸、瞭解現代主義的特色。

三、文壇引路人

劉以鬯身為編輯的理念之一，認為讀者亦為創作者，即使身處在黨國軍報立場鮮明的報社，仍不遺餘力地將其文學創作理念，實現於副刊文學，認為優秀的文學不僅止於有名的作家，讀者也可以是優秀的創作者。因此擔任編輯期間，除了積極向名家爭取邀約文稿之外，還大力鼓勵讀者們投入寫作事業嘗試投稿，呼應他欲傳達的創作理念，身體力行去感受文學之美，提供愛好文學的創作者發表的機會與舞台。

作家盧瑋鑾曾言「香港文學史重要的成分，都分散藏身於大大小小報刊雜誌中，如雜錦鍋一般的副刊裡」⁷³，許多極具代表性的作家，都是在這些龍蛇雜處的報刊中，尋找一個機會。劉氏受訪時曾回憶到：

⁶⁹ 劉以鬯：〈新小說·反小說〉，《舊文新編》，頁8-14。三篇作品刊載於《淺水灣》，由學工（1961.01.27-28）、艾爾·德·沙托爾著，戴家明節譯（1961.05.27）、格里萊原著，溫健騮譯（1961.07.07）。

⁷⁰ 參見劉以鬯：〈新小說·反小說〉，《舊文新編》，頁8-14。王佳琪：〈論法國新小說家羅伯-格里耶與當代中文文學「非人性化」實驗——以六七十年代香港文學及八十年代末中國當代文學為例〉，《中國現代文學》第35期（2019年6月），頁113-142。

⁷¹ 趙稀方：〈世紀劉以鬯〉，《名作欣賞》第16期，頁88-90。

⁷² 當時讀者會寫信給專欄作家，表現支持回饋，而最受歡迎專欄作家便是十三妹，報社就她收到的信件最多，其文風以辛辣犀利聞名，深受讀者喜歡。劉以鬯主編時期，發現十三妹為《新生時報》所寫的專欄，便邀約她為《淺水灣》寫一個專欄，名為〈十三妹漫談〉，借助她人氣與外語能力，介紹西方文學。參見趙稀方：《報刊香港：歷史語境與文學場域》，頁316。

⁷³ 小思：〈淺論劉以鬯與香港文學的血脈關係〉，《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁38-47

西西當時也有一些詩文投給我，不過她不是用「西西」這個筆名，我也刊登。總之我是認稿不認人的，即使作者很年輕，只要我覺得寫好，我就會鼓勵他，刊登他的文章⁷⁴

對他而言，投稿的作品只要優秀就刊載，從來不管他認不認識這個作家，貫徹他的編輯方針——認稿不認人；香港作家盧因、王無邪、西西、董橋、也斯、吳煦斌、黃勁輝、潘國靈等人⁷⁵，都是在其擔任編輯時的成果，給予創作者最大的發揮舞台。

也斯回憶專欄寫作經歷時特別慶幸在《快報》遇到好編輯，把專欄寫作的限制降到最低，給予創作者最大的自由，因為編者的包容文學與青年作家才得以生存⁷⁶；「劉以鬯做編輯，最特別的是，用不用都會親自打電話給作者，用，他會告訴你發稿了；不用，也會告訴你為什麼不用。有時候讀到他滿意的，會稱讚幾句，令作者大感鼓舞」⁷⁷；「劉先生一生為人耿直厚道，是當年南來作家之中給我留下深刻印象的一位。我之所以走上傳媒、走上寫作的路途，劉先生的鼓勵太重要了」⁷⁸董橋如是說；皆可驗證他對於後進的提攜鼓勵，不留餘力。在文學這條道路上，若是沒有遇上伯樂，抑或缺少一個支持與肯定，是很難堅持的走下去，一位資深文壇前輩給予鼓勵，對於新手作家而言是極其珍貴的強心劑；新加坡編輯謝克便是受到劉以鬯鼓舞，在文壇堅持至今的其中一人。

如他在紀錄片《1918》所言：「我覺得身為副刊的編輯，應該為香港年輕的一代，做一些實際的工作」⁷⁹，編輯人劉以鬯，令人敬佩的不單只是他的文學深度，而是他對文學的熱忱與堅持；文學並非一朝一夕的志業，需要長久耕耘。待在報界數十年來，不論外在環境如何變遷，他對於文學的態度始終如一；力行「認稿不認人」、「不問左中右」、「老中青皆收」⁸⁰的原則，將好的文學介紹給普羅大眾。不論作品風格與類型，但凡有文學價值，他便願意收稿；作者的政治立場即使不同於報社，他也是不妥協的伺機刊登作品；展現出文壇大老的胸懷與擔當，不因人情壓力，不論私交，沒有名牌迷思。已成名的作家，多有穩定的讀者群，通常名氣等於銷量，在只重視數字的香港報界要扛得住這種壓力，選用不見經傳的作品是需要極大的勇氣與堅定。身為編輯人，比起銷售額他更在意的是文學本身，好的作品可有被埋沒？每日埋首於文卷中，親自校稿、畫版、排版，週而復始的

⁷⁴ 何杏楓、張詠梅：〈訪問劉以鬯先生〉，《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》，頁 264-271。

⁷⁵ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第 8 期，頁 75-78。亦可參見何杏楓、張詠梅：〈訪問劉以鬯先生〉，《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》，頁 264-271。

⁷⁶ 也斯：〈公眾空間的個人論說〉，《香港文化十論》，頁 142-166。

⁷⁷ 東瑞：〈我的文學老師〉，《文學評論》第 56 期（2018 年 9 月），頁 42-45。

⁷⁸ 〈董橋悼劉以鬯〉，《蘋果日報》電子版（2018 年 6 月 10 日），2020 年 3 月 2 日檢索自 <https://reurl.cc/zec2VV>。

⁷⁹ 《1918》，導演：黃勁輝，監製：廖美立，2015 年，目宿媒體。

⁸⁰ 劉以鬯：〈從《淺水灣》到《大會堂》〉，《劉以鬯卷》，頁 432-439。

揀選好的作品編輯出版。

四、港台文學守門人⁸¹

香港編輯時期，劉以鬯除給予文學極大的自由度與尊重，更是扮演台港文化交流的重要見證。曾在訪談中提到，編《淺水灣》時，有許多來自台灣的稿件，因為《香港時報》是台灣出資的報紙，故可以在台發行⁸²。五、六十年代的香港文化空間在海峽兩岸之間，相對開放包容的⁸³；60年代的台灣處在戒嚴時期，文學與言論的自由度，沒有香港寬鬆，許多優秀的作家在台灣沒有平台可以發表作品；政治立場「不正確」的作家，不僅沒有發表的機會，可能還有牢獄之災。此時，香港的副刊，便成為台灣作家重要的刊載園地。

傳播學提出編輯或出版者在選擇作家及藝術家的作品，具有十分重要的影響力；編輯的刊選行為產生一種「無聲」的文學評論與價值判斷；對文學媒體守門人而言，他們自身決定的讀者觀看接收的內容；筆者借用守門人理論在此基礎上，加上「守護」之意涵，望能凸顯其對台灣文學作品存留的重要性。台灣學者須文蔚曾明確指出「劉以鬯開創的副刊歷史，展現出守門人在約稿、企劃與推動文藝思潮的多重能量」⁸⁴，在劉以鬯對文學的堅守下，加上符合其文學標準的香港稿件不足，劉以鬯接收許多來自台灣的稿件，如葉泥、魏子雲、張默等人作品⁸⁵，香港便成台灣的重要文學平台。

在學者須文蔚對《淺水灣》的研究中，便以蔡瑞月與秦松為例，說明台港藝術的文學互動。台灣的舞蹈家——蔡瑞月，便因為交好傾左翼思想的朋友，她所撰寫的舞蹈史相關文章無法在台灣發表；詩人兼版畫家的秦松曾被「抹紅」，因為他的畫作被質疑有汙蔑元首，倒蔣之意，當年榮獲雙年獎的殊榮，都因而被取消⁸⁶。因政治因素導致失去在台灣發表的機會，但兩人的作品得以刊載於香港的《淺水灣》，展現其包容性與不受外力影響的文學理念。在白色恐怖的陰影下，許多有價值的作品都可能從此被掩沒，然而在編輯劉以鬯眼中，文學就是文學，沒有過多

⁸¹ 參見須文蔚：〈劉以鬯主編《淺水灣》副刊時期臺港跨藝術互文現象分析：以秦松與蔡瑞月的稿件為例〉，頁 21-46。說明「文學傳播中，文學經紀人、編輯或出版者在選擇作家及藝術家的作品，具有一定的影響力，產生一種『無聲』的文學評論與價值判斷」，在本節「守門人」除是傳播學理論的概念，筆者亦指涉如守門員的守護概念，因劉以鬯的選擇，得以保存在白色恐怖下的台灣文學。

⁸² 何杏楓、張詠梅：〈訪問劉以鬯先生〉，《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》，頁 264-271。

⁸³ 鄭樹森：〈遺忘的歷史·歷史的遺忘——五、六十年代的香港文學〉，《追跡香港文學》（香港：牛津大學，1998年），頁 1-9。

⁸⁴ 須文蔚：〈劉以鬯主編《淺水灣》副刊時期臺港跨藝術互文現象分析：以秦松與蔡瑞月的稿件為例〉，《台灣文學研究彙刊》第 23 期（2020 年 2 月），頁 21-46。

⁸⁵ 關秀瓊、溫綺媚：〈細談《淺水灣》——劉以鬯訪問記〉，頁 51-56。

⁸⁶ 詳細研究參見須文蔚：〈劉以鬯主編《淺水灣》副刊時期臺港跨藝術互文現象分析：以秦松與蔡瑞月的稿件為例〉，頁 21-46。

的政治聯想，純粹為了其文學價值而編排，幸而讓這些受政治迫害的作品，得以保存發表。

有趣的是《香港時報》其實是由國民黨出資的一份報紙，這些「政治錯誤」的騷人墨客，在白色恐怖籠罩下的台灣是沒有任何發表的空間，但香港的《淺水灣》提供一個自由的文學平臺，不問左中右幫助台灣文壇保留珍貴的文獻資料。

此外，六〇年代白先勇等人在台灣創辦《現代文學》，台灣文壇興起現代主義思潮，在香港同時極力推介現代主義的劉以鬯，更是在《淺水灣》上刊登多位台灣現代詩人作品，如：紀弦的〈銀桂〉⁸⁷、〈鹽〉⁸⁸等詩作，還有專門談論新詩的專欄《袖珍詩論》⁸⁹，發表一系列的評論文章⁹⁰；朵思的〈芽〉⁹¹、〈在火車上〉⁹²、〈沉寂之後〉⁹³等早期詩作都是其主編的成果；張默在《文學研究》專欄，發表七篇〈現代詩的技巧〉評論，可惜曲高和寡，在文學界得到讚譽的內容，卻無法反映在報紙銷售數量上，純文學取向的副刊風格，僅僅維持一年，就被迫轉變為綜合性副刊。

五、六〇年代港台同處現代主義思潮，台港文學的交流相當密切。1960年劉以鬯擔任《香港時報》副刊《淺水灣》編輯之際，大量刊載台灣作家的作品，為台港現代派文學的交流互動搭建一道重要的橋樑⁹⁴，可見與台灣作家之間的聯繫，編輯人劉以鬯不單影響香港文壇的發展，還守護了可能被遺忘的台灣文學作品，為港台之間的文化互動，建立一座友好的交流橋樑，稱職扮演守門人的角色⁹⁵，影響、守護兩地的現代文學。

第二節 一圓出版夢

劉以鬯就讀大學期間，曾得到印刷精美的兩部書：托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910）的《戰爭與和平》與多斯·帕索思（John Dos Passos，1896-1970）的《美

⁸⁷ 刊登於《香港時報·淺水灣》第十版（1961年2月27日）。

⁸⁸ 刊登於《香港時報·淺水灣》第十版（1961年7月12日）。

⁸⁹ 關秀瓊、溫綺媚：〈細談《淺水灣》——劉以鬯訪問記〉，《劉以鬯研究專集》，頁51-56。

⁹⁰ 連載於為1961年08月3日—11月28日期間，作品如下：〈一、二十世紀與十九世紀〉、〈二、成人的詩與小童的詩〉、〈三、噪音與樂音〉、〈四、自由詩的問題〉、〈五、現代詩的定義〉、〈六、現代詩的偏差〉、〈七、現代詩的純粹性〉、〈八、作為一個工業社會詩人〉、〈九、一切文學是人生的批評〉、〈十、現代詩的批評精神〉、〈十一、詩的本質與特質（上）〉、〈十一、詩的本質與特質（下）〉。

⁹¹ 刊登於《香港時報·淺水灣》第十版（1962年05月06日）。

⁹² 刊登於《香港時報·淺水灣》第十版（1962年05月10日）。

⁹³ 刊登於《香港時報·淺水灣》第十版（1962年05月26日）。

⁹⁴ 須文蔚（2014年）：〈台港共同引領現代主義文學的1950-1960年代〉，《人社東華》第3期。

取自 <https://reurl.cc/ynz3m2>。

⁹⁵ 須文蔚（2018年6月11日）：〈促成台港現代主義文藝交流守門人劉以鬯〉，《微批》。2018年6月25日檢索自 <https://paratext.hk/?p=973>。

國》三部曲，因而立志要辦一家專出好書的出版社⁹⁶，認為出版與文學的興盛互為依存，出版者應發行具文學價值且精美的書籍。結束《和平日報》的工作後，帶著先前累積的編輯經驗與作家的人脈，將父親留給兄弟兩人的樓房作據點，回上海創辦懷正文化社⁹⁷。

劉以鬯以家中「懷正堂」命名，在徐訏的建議下更名為文化社，凸顯文藝取向⁹⁸，創辦宗旨為「推進社會文化之職志，經常徵選有價值之譯述著作，出版發行供應讀書界之需要」⁹⁹；秉持著「除非不辦出版社，否則非出好書不可」¹⁰⁰的理念出版中國新文學作品。懷正文化社出版的第一部作品為徐訏的《風蕭蕭》，曾在成立茶會中評論此巨作的人物心理刻畫細膩、文章飄逸、組織嚴密，且為徐訏抗戰中的唯一長篇創作，故以此作為初創作品¹⁰¹。又推出懷正文藝叢書，出版高質量的純文學作品，如徐訏的《三思樓月書》、李輝英《霧都》、施蛰存《待旦錄》、熊佛西（1900-1965）《鐵花》、王西彥（1914-1999）《人性殺戮》、波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）的《惡之華掇英》（戴望舒譯）與《雪垠創作集》¹⁰²。

其中劉以鬯極欣賞姚雪垠（1910-1999），為其出版的創作專輯，包含《長夜》、《記爐熔軒》、《牛全德與紅蘿蔔》與《差半車麥稭》¹⁰³四部，評其作品「抗戰以來，姚氏在文壇上好像是一顆彗星，他的作品既不像客觀主義者的乾枯乏味，又不像某些浪漫主義者的空泛淺薄，而是將積極的浪漫精神融進嚴肅的寫實手法」¹⁰⁴，可見推崇；甚至提供出版社的空房予姚雪垠居住，讓其專心寫作；劉氏本欲出版姚雪垠的暢銷作品《春暖花開的時候》，但作家本人並不滿意此作，無意願出版，劉以鬯沒有向「錢」看，而是尊重作家意願，若非出版與作家認可的好書，絕不出版可見其理念。

劉以鬯辦出版的志願宏大，想出版系列文學雜誌，原訂預辦的《小說雜誌》，在約齊創刊號稿件時，卻受戰局影響，上海局勢動盪不安，通貨急速膨脹，印刷費用完全比不上賣書的收益，不僅無法如預想出雜誌，連預計要出版的新書¹⁰⁵樣本都只能棄置於書櫃，懷正文化社也被迫歇業¹⁰⁶。而後決定前往香港，望能以海

⁹⁶ 劉以鬯：〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉，《劉以鬯卷》，頁 300-313。

⁹⁷ 劉以鬯：〈憶施蛰存〉，《劉以鬯卷》，頁 300-313。提及 1946 年創辦懷正出版社。

⁹⁸ 易明善：〈交友情誼——《劉以鬯傳》中的一章〉，《台港與海外華文文學評論和研究》第 4 期（1995 年 12 月），頁 66-69。

⁹⁹ 劉以鬯：〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉，《劉以鬯傳》，頁 366-372。

¹⁰⁰ 〈返滬繼承父親遺產 創辦懷正文化社〉，《蘋果日報》電子版（2018 年 6 月 9 日）。2018 年 7 月 14 日檢索自 <https://hk.news.appledaily.com/china/realtime/article/20180609/58296333>。

¹⁰¹ 劉以鬯：〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉，《劉以鬯卷》，頁 366-372。

¹⁰² 鄭政恆：〈劉以鬯：編者、小說家、評論人〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯》，頁 262-270。

¹⁰³ 劉以鬯：〈關於《雪垠創作集》〉，《短綆集》（北京：中國友誼，1985 年），頁 23-29。

¹⁰⁴ 許定銘：《書鄉夢影》，（香港：初文，2017 年），頁 146-147。

¹⁰⁵ 新書為《倫揚短篇小說全集》、《歸舟返舊京》、《黎錦明短篇小說集》、《奧尼爾戲劇集》等出書，參照郭千綾：《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論文，2011 年），頁 23。

¹⁰⁶ 劉以鬯：〈懷正，四十年代上海的一家出版社〉，《劉以鬯卷》，頁 366-372。

外華人為對象，繼續發展出版事業¹⁰⁷。

第三節 接軌世界華文的推手

香港作家陳智德曾說香港文藝雜誌是文壇運轉的載體，是編輯眼界與文學視野的反映¹⁰⁸，劉以鬯編輯生涯中，最重要的里程碑莫過於 1985 年編辦的《香港文學》，以文學創作、文學評論、文學活動和文學史料四大內容並重、齊頭共進的文藝雜誌¹⁰⁹，在商業取向的香港，純文學雜誌極難生存，如《文藝新潮》、《素葉文學》便因經營不善先後停刊，《香港文學》是難得以文學取向穩定出品至今的雜誌，是香港的長壽純文學雜誌，劉氏直到 2000 年 8 月才卸下社長與編輯的身分，交接陶然¹¹⁰。

劉以鬯在《香港文學》的發刊詞（1985.01.05）如此說到：

香港是一個高度商品化的社會，文學商品化的傾向十分顯著，嚴肅文學長期受到消極的排斥，得不到應得的關注與重視。儘管大部分文學愛好者都不信香港嚴肅文學的價值會受到否定，有人卻在大聲喊叫「香港沒有文學」。這種基於激怒的錯誤觀點不糾正，阻擋香港文學發展的障礙就不易排除。在香港，商品價格與文學價值的分別是不大清楚的。如果不將度量衡放在公平的基礎上，就無法訂出正確的價值標準。沒有價值標準，嚴肅文學遲早會被摒出大門。

香港文學與各地華文文學屬於同一根源，都是中國文學組成部份，存在著不能擺脫也不會中斷的血緣關係。對於這種情形，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」。

歷史已經進入新階段，文學工作者不會沒有新希望與新設想。為了提高香港文學的水準，同時為了使各地華文作家有更多發表作品的園地，我們決定在文藝刊物不易立足的環境中創辦一種新的文藝刊物。¹¹¹

開宗明義點出辦雜誌的目的，一為提高香港文學水準，二是推動世界華文文學¹¹²。筆者認為上述兩點之外還可再增列，提供更優質的文學平臺，供文學人發表空間；與堅持走嚴肅文藝的「純」文學之路兩點，凸顯劉以鬯的文學使命感。

¹⁰⁷ 何杏楓、張詠梅：〈訪問劉以鬯先生〉，《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》（香港：香港中文大學，2004年）頁264-271。

¹⁰⁸ 陳智德：《地文誌：追憶香港地方與文學》（台北：聯經，2013年），頁267-277。

¹⁰⁹ 陳子善：《香港文學》（電子版）第404期（2018年8月）。

¹¹⁰ 計紅芳：〈改版前後的《香港文學》〉，《當代文壇》第1期（2006年1月），頁138-140。

¹¹¹ 劉以鬯：〈發刊詞〉，《香港文學》創刊號（1985年1月），頁1。

¹¹² 劉以鬯：〈編《香港文學》的甘苦〉，黃維樑編：《活潑紛繁的香港文學：一九九九年香港文學

劉以鬯肩負文學重擔，憑藉敏銳的文學直覺，接軌世界。香港就地理位置，是國際貿易樞紐；期望在文化上，香港文學也能擁有核心地位。在辦雜誌的過程中，也受到不少的質疑，多次在編後記重申《香港文學》的理念¹¹³，不將《香港文學》侷限為地方刊物，而置其於世界華文文學的中樞，扮演橋樑，「香港文學是一本世界性的華文雜誌，在荊棘中走出自己的路子，有與眾不同的風格」¹¹⁴。雖名為香港文學，但刊載內容不限香港人事物，筆者以為用「香港是傳揚華文文學的橋樑」更能理解雜誌意義，收錄原則亦同《大會堂》¹¹⁵理念，世界各地的華文作家、作品，都有機會刊載於《香港文學》。以下就雜誌特色分類歸納：

1. 特輯與專題多元

劉以鬯的雜誌內容類別豐富多元，不同風格、體裁的作品，集結文學眾聲鏗鏘於一本刊物中，舉凡小說、新詩、評論、散文皆有載《香港文學》不定期都會推出相關主題，主要概分為兩類，一以作家為主題的紀念特輯，二為地區的文學專題，內容豐富多元，如：

第 2 期（1985.02.05）「戴望舒逝世三十五周年紀念特輯」：為紀念詩人戴望舒，特輯編刊部分戴望舒舊作，並請作家小思撰寫專文〈戴望舒在香港〉，劉以鬯還特地邀施蛰存為戴撰文，然因作家之故未能應許但特別附上其收藏的遺稿〈林泉居日記〉，同時收錄數篇友人談論戴望舒其人、研究戴詩之論文與其他戴望舒相關的史料¹¹⁶；後施氏提出欲為戴四十週年紀念主動組稿，由本人與紀弦撰文，並提供 2 張未發表的照片在第 67 期（1990.07.05）「戴望舒逝世四十週年紀念特輯」¹¹⁷，對於戴望舒的研究多有助益。第 10 期（1985.10.05）則是抗日作家「郁達夫被害四十周年紀念特輯」：刊錄郁達夫（1896-1945）的作品和他人的追悼文章外，另收錄郁達夫的書法、手稿，並刊載陳子善和王自立所整理未收入於《郁達夫文集》的作品目錄，提供欲研究郁達夫的學者，更完整的資料。伊塔洛·卡爾維諾 9 月病逝，一個半月後《香港文學》隨即為其作第 11 期（1985.11.05）特輯紀念這位義大利作家，特輯當中羅列出作家的出版書目與選譯代表著作《看不見的城市》部分篇章外，另有卡爾維諾的訪談與研究性質論述，還有西西的導讀分享。第 108 期（1993.12.01）顧城（1956-1993）自縊，同年便設計專輯，刊載作詩文 4 首之外並提供紀念特展資訊，特別收錄父姊之作與其他文人悼念作品，劉以鬯也為其撰〈顧城的城〉一文¹¹⁸說明顧城、謝燁夫妻倆與《香港文學》的緣分與通信內容，

國際研討會論文集（下）（香港：香港中文大學，2000 年），頁 912-915。

¹¹³ 陳筱筠：〈1980 年代香港文學場域的跨界連結：以《八方》、《香港文學》為例〉，《思與言》第 56 卷第 2 期（2018 年 6 月），頁 35-72。

¹¹⁴ 劉以鬯：〈前言〉，《芭蕉又綠堂前》（台北：業強，1988 年），頁 1。

¹¹⁵ 取「大家會聚一堂」的原則，盧因：〈敬悼劉以鬯〉，收錄於《期頤的風采：懷念劉以鬯先生》，頁 274-279。

¹¹⁶ 〈編後記〉，《香港文學》第 2 期（1985 年 2 月），頁 100。

¹¹⁷ 劉以鬯：〈憶施蛰存〉，《劉以鬯卷》，頁 300-313。

¹¹⁸ 劉以鬯：〈顧城的城〉，《見蝦集》，頁 148-153。

表達對兩人的不捨哀逝，紀念這名詩人¹¹⁹。

從上述刊載內容可以看出劉以鬯在編輯作家個人特刊時的用心，必有其歷年的作品清單，將作家各式筆名的作品刊登於各報章雜誌與以出版成輯的書籍，依照時間先後列整，提供完整的資訊，提供讀者更多參考延伸閱讀，也為後來研究者提供相當完善的資料庫。

劉氏視華文為重要的文學載體之一，以世界各地分區設計各式華文專題，與劉以鬯早年赴新馬擔任編輯的經歷相關，知道華文文學族群的廣大，首期（1985.01.05）便以馬來西亞華文作品為創刊特輯，追溯其淵源歷史與對未來的展望。之後陸續還製作〈加拿大華人文學的過去和未來〉（2期）、新加坡華文作品特輯〈新加坡文藝研究會〉（3期）、新加坡女作家作品特輯（40期）、馬來西亞女作家特輯（47期）、新加坡新詩特輯（70期）、菲律賓華文文學作品專輯（83期）、印尼華文文學作品專輯（87期）、泰國華文文學作品特輯（11、84、96期），邀請南美洲華文作家協會會長朱彭年組稿南美華文文學作品（103期）等特輯，其中又屬新加坡華文特輯最為豐富共有9期，從而可見其對於華文文學的重視與積極徵稿的態度¹²⁰。新加坡編輯謝克曾在香港書展上說過「劉以鬯對新加坡華文文藝最大的貢獻就是，在他編《香港文學》的時候，叫我幫忙組織一些新加坡作家的文稿，我就選了一百個人」¹²¹，這些作品在當時都是未發表的，唯《香港文學》獨家首刊。¹²²這對於整個華文界，是相當有價值的。作家鄭明嫻曾說過：「印尼是個政治打壓很嚴重的地方，竟然有華文作家在那裡默默地創作，我兒子被送去多倫多二十多年了，可是我都不知道加拿大有哪些華文作家，但我在《香港文學》裡知道了全球原來有很多華文作家」¹²³，可見華文文學不僅止於華人地區，他是世界性的散佈，這也符應當初創刊願景，將這本雜誌做為橋樑，透過文學將世界文學串連起來。

2. 形式、美編獨樹一幟

劉以鬯擔任副刊編輯時，長期畫版的訓練孕育他獨特的美感，台灣詩人紀弦便曾讚美雜誌編排設計的豪華精美而大方新穎，為第一流的雜誌¹²⁴。《香港文學》

¹¹⁹ 資料來源：香港文學資料庫

（http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/servlet/search?action=journal&startPos=-1&o=identifier%2floc_id&j=%E9%A6%99%E6%B8%AF%E6%96%87%E5%AD%B8&ji=%E7%AC%AC11%E6%9C%9F&d=1985）

¹²⁰ 劉以鬯：〈《新華作家百人集》序〉、〈寫在《南美華文文學作品專輯》之前〉，《見蝦集》，頁138-139、140-141。亦可參見李佩樺：〈遇見百分百「香港文學」——《香港文學》雜誌之專輯解讀〉2019年5月12日檢索自http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Taiwan/li-pei-hua/li-pei-hua_01.htm。

¹²¹ 《1918》，導演：黃勁輝，監製：廖美立，2015年，目宿媒體。

¹²² 謝克：〈劉老師永在我們心中！〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁280-284。

¹²³ 伍麗微：〈《香港文學》深耕三十載〉，《文匯報》B7版（文匯副刊）（2015年1月31日）。

¹²⁴ 紀弦：〈我與《香港文學》〉，《香港文學》第109期（1994年1月），頁7。

刊名是書法家臺靜農的題字¹²⁵，版面採直行印刷；封面用銅板彩色印刷，對比強烈的彩刷是一大特色，雜誌採半彩色，部分黑白、雙色的編印，呈現華麗、濃烈的風格¹²⁶；其個人出版的著作封面編輯亦多採復古風格的對比色彩，形成一種雅俗共賞的畫報風格。雜誌封面則喜歡用大幅版面的油畫、國畫或香港風景，對應香港繁榮、濃烈之感；形式編排，採圖文並茂的彩刷；新詩作品，會特別佐以圖片、插畫、照片為陪襯，讓頁面不過於單調。香港作家東瑞更是稱讚劉氏所主編風格獨特的《香港文學》已成絕響¹²⁷。

劉以鬯的總目錄編排注重細節，會將一整年的所有作品，分門別類依文學研究、序跋、論文、史料、散文、詩、書評、華文動態等類型編排，依序標上作家國籍、期別與頁碼，供讀者查找。早期的雜誌亦會附上作家簡介，簡單介紹本期作者，易於讀者認識。筆者認為可以從中見到編輯的細膩與用心，小細節也不馬虎，而非將雜誌視為有時效性的娛樂品。

3. 珍稀史料手稿

資深的編輯經歷替作家建立深厚的交友人脈，使其更容易取得珍貴的資料，如：第2期（1985.02.05）刊施蛰存保留的戴望舒遺稿《林泉居日記》¹²⁸。第9期（1985.09.05）「豐子愷逝世十周年紀念特輯」收錄豐子愷的手稿、未收入專輯的漫畫與其子豐一吟追憶父親的〈芭蕉又綠堂前〉等人的文章；第92期（1992.08.05）「孔另境逝世二十周年紀念特輯」收入手稿遺作六首詞。盡量提供作家親筆手稿，不論是書法、漫畫或是書信，古語有言：「見字如識其人」，藉由這些珍貴的手稿，讓讀者有機會更親近作家；亦可由此見證劉以鬯在編輯界的地位。

4. 傳播理論知識與文學研究

雜誌作為欣賞的文學媒介，亦可作為傳授知識的教材，從其擔任報紙副刊編輯時，便不時要求作家翻譯、撰寫關於文學理論的作品，《香港文學》亦保留此作法。《香港文學》特別重視文學理論與觀念的知識傳播，有許多學術性質的作品收錄於雜誌當中，使雜誌的文學定位更加清晰。例如：Bullock Michael（布邁格，梁麗芳譯）〈超現實主義與小說的未來〉解釋何謂超現實主義；鍾玲〈香港女性小說家筆下的時空和感性〉分別探論西西、吳煦斌與鍾曉陽的小說；林耀德〈後工業文明心靈的開啟——羅青談「後現代主義」〉與詩人對談說明後現代主義；袁良駿

¹²⁵ 劉以鬯：〈臺靜農為《香港文學》題署刊名〉，《他的夢和他的夢》（香港：明報，2003年），頁170-177。

¹²⁶ 筆者以為，這種特色與王家衛導演的作品，濃烈的色彩、畫面有異曲同工的美學觀點。

¹²⁷ 參見東瑞：〈我的文學老師劉以鬯〉，《文學評論》第56期（2018年9月），頁42-45。東瑞：〈劉以鬯和「獲益」的因緣〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁85-90。計紅芳：〈改版前後的《香港文學》〉，《當代文壇》第1期，頁138-140。艾斐：〈著名作家劉以鬯及其《香港文學》編輯部〉，《新聞出版交流》第1期（1998年），頁33。

¹²⁸ 〈編後記〉，《香港文學》第2期（1985年2月），頁100。

〈關於兩個理論問題〉探究傳統現實主義與通俗文學；王一桃〈現實主義創作方法和香港城市詩的創作〉¹²⁹等文章。

雜誌定位為嚴肅文學，強調文學的純度，刊登學術性質的專門論述，針對作家作品、寫作風格或文學歷程等作較為深入的探討，提供研究者材料。這些內容的編排，有深有淺，多樣化的類型可以滿足不同程度的讀者需求，可說是相當周全且有指標性。

5. 極力拾遺補缺

編製作家特輯時，極力去蒐羅作家作品，如 47 期（1988.11.05）梁實秋（1903-1987）逝世周年特輯，內容含括以研究中國現代文學為主的學者陳子善，整理梁實秋輝煌充實的文學創作編制目錄，並將其《雅舍小品》的佚文補遺輯錄數篇刊登，亦有梁實秋三封書信的手稿等珍貴資料¹³⁰將作家佚失之作刊登，這是極其可貴的一件事，不論作品好壞，所有的作品都是作家文學歷程的一個部分，能夠得到缺失的文稿，以完整作家的歷程，補闕拾遺避免有遺珠之憾，對於作家的研究大有助益。

6. 港台文化交流

五〇年代，不少台灣作家都曾在劉以鬯所主持的《淺水灣》發表作品，到了八十年代，劉以鬯主導的《香港文學》亦傳承此友好的台港交流，刊登多位極具代表性的台灣作家作品。曾刊載葉石濤〈台灣文學史大綱〉（4-8 期）、林耀德的〈不安海域——台灣地區八十年代前葉現代詩風潮試論〉（20-21 期）、〈台灣新生代小說家〉（60 期）、〈八零年代台灣都市文學（上）（下）〉（71、72 期）；許悔之〈鼠〉（51 期）、〈在某種隱密的時刻〉（56 期）；羅青〈詩是一隻蹲在心眼裡的貓〉（13 期）、〈歷史透視編選集〉（24 期）、〈後現代狀況出現了——台灣後現代詩之萌芽〉（26 期）；鄭明嫻〈台灣的散文研究（上）（下）〉（82、83 期）陳若曦〈素月的除夕〉（5 期）、〈台灣文學的特點〉（45 期）等作品，港台互相影響促進文學的傳播。

《香港文學》由中新社出資，是中華人民共和國以台港澳同胞、海外華僑華人和與之有聯繫的外國人為主要服務對象的國際性通訊社；透過劉以鬯的國民黨背景向右派人脈邀稿，作為中國文化宣傳的一種方式；因此在 2000 年 8 月，完成階段性任務後「被」卸下社長與總編輯一職，由陶然接手編輯¹³¹。但亦仍不可否認劉以鬯在香港純文學領域的努力，誠如陶然所說《香港文學》改版成功，這個品牌能夠在商業化的香港，堅持到現在，都是建立在劉以鬯先前的努力打下的基

¹²⁹ 分刊載於《香港文學》第 4 期（1985.04.05）、第 10 期（1985.10.5）、第 27 期（1987.03.05）、第 111 期（1994.03.01）、第 157 期（1998.01.01）。

¹³⁰ 計紅芳：〈改版前後的《香港文學》〉，《當代文壇》第 1 期，頁 138-140。

¹³¹ 感謝口考委員須文蔚教授的說明，指出《香港文學》雜誌社經營背後，牽涉眾多複雜的因素，值得深入研究。

礎¹³²，澳門學者鄭振偉更指出《香港文學》的出現，已經成為香港文學史的一部分，雜誌本身如同香港文學的資料庫¹³³，都見證其重要性。劉以鬯主編期間，提拔諸多後進，影響華文文壇，奠定香港純文學，但是最重要的，莫過於劉以鬯對於香港文學的熱忱，創造《香港文學》這個品牌，帶動香港文學的自覺性。

第四節 「與眾不同」的小說家

「我想走一條屬於自己的路，一條『與眾不同』的路」¹³⁴，小說家劉以鬯如此說。1918年，第一次世界大戰結束，中國開啟五四運動風潮；魯迅在《新青年》上發表第一篇白話短篇小說〈狂人日記〉；喬伊斯的意識流巨作《尤利西斯》開始在美國的雜誌連載；同年，寫出中國第一本意識流小說的劉以鬯在上海出生；這種巧合也許正暗示了，劉以鬯與現代主義的密不可分。

他認為「作為一個現代小說家，必須有勇氣創造並試驗新的技巧和表現的方法，以期追上時代，甚至超越時代」¹³⁵，將自己的作品區分為「娛樂他人」與「娛樂自己」，娛人之作是迎合大眾，娛己之作才是小說家劉以鬯的創作，「設法尋求新意，透過實踐去探索另一類敘述方式」¹³⁶。對於小說創作，他只貫徹一個宗旨：與眾不同，力於求新求變，主要表現在小說的形式與技巧的運用，一如蔡益懷的評價「劉以鬯走的是一條先鋒的道路，做了大量的現代主義小說實驗，成為香港文學的一個異數」¹³⁷，以下就故事新編與實驗小說兩類分別說明。

一、舊瓶裝新酒：故事新編

香港五、六〇年代的文學作品，有不少都是透過「改編」或「改寫」不同文本，從過去的文本中添加新的意義，而劉以鬯則是以流行文學的模式創作，加入心理的書寫，表現出那一代文人的學養與眼界¹³⁸。香港學者劉燕萍指出劉氏的故事新編，置於香港時代脈絡下，突顯作家對社會的關懷；其早期六十年代的作品〈孟姜女〉、〈怒沈百寶箱〉等篇對照六十年代香港許多工廠婦女為了家庭而遭受種種不公，表現出他對女性的關懷¹³⁹。

¹³² 計紅芳：〈改版前後的《香港文學》〉，《當代文壇》第1期，頁138-140。

¹³³ 袁勇麟：〈透過《香港文學》這扇窗〉，《博覽群書》第7期（2017年7月），頁4-8。

¹³⁴ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第8期，頁75-78。

¹³⁵ 劉以鬯：〈序〉，《酒徒》，頁9-12。

¹³⁶ 劉以鬯：〈自序〉，《劉以鬯小說自選集》，頁3。

¹³⁷ 蔡益懷：《閱讀我城》，頁165。

¹³⁸ 黃淑嫻：〈寫在《故事新編》出版前夕〉，收錄於劉以鬯著，劉燕萍編：《故事新編》，（香港：中華書局，2018年），頁i-vi。

¹³⁹ 劉燕萍：〈烈女、神女、青樓女——論劉以鬯的故事新編〉，收錄於《故事新編》，頁485-

劉以鬯的故事新編賦予作品新的意涵，發揚並保存民間文學，除了形式上的創新，更重要的是他透過改寫所欲反映的時代精神，如他本人所說，「我相信新的表現方法寫舊故事，是條可以走的路子。我寫的幾個故事新編，便是在這種信念下寫成的」¹⁴⁰，主要的題材源自於古典小說與民間故事。將話本《西廂記》改編短篇小說《寺內》，筆者以為劉以鬯別出心裁的在於角色的選擇，以往《西廂記》焦點為張、崔與紅娘三人；然而劉反將重心放在崔老夫人，使《寺內》有新的開展，表現女性自主與內在真實。一如他所堅持的小說理念：「反映事象表面所得的真實終究不是真正的真實」¹⁴¹。

《寺內》是用小說的形式來寫詩的創作，在形式上採詩化的語言¹⁴²，透過文字編排呈現畫面，營造空間感。特別是崔老夫人的內心獨語，透過三人的內心世界、夢境來呈現三人內心深處的真實感受。筆者認為劉以鬯從心理學著手，將人物形象塑造更為立體，心理學家佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）認為夢是人類潛意識的展現，崔鶯鶯、張生與老夫人的夢，都是表現出身而為人的真實慾望。崔鶯鶯不同於原本進退有禮、勇敢追愛的完美形象，劉氏筆下的崔鶯鶯不是被動的接受者，而是主動的狩獵者，她正視對愛情與慾望的需求，勇敢主動走向張生，翻牆而過，翻越的不單只是禮儀體制，還翻脫了男女之間的既定定位，女性的自主與意識體現出來。另一個表述女權的形象，便是老夫人，劉以鬯也將故事最精彩的部分保留在最後老夫人的夢境，她高雅而莊嚴的形象(表像)，將在夢境中解脫，對張生有生理的慾望，在夢中她是一個可以自主、自由的女性。對女性自我認同的形塑，在長篇小說《對倒》亦可見。

短篇小說〈蜘蛛精〉，寫唐僧被困盤絲洞受誘惑而引發生理反應，顛覆傳統唐僧的形象¹⁴³。著重在人物的內心掙扎，不同於傳統小說的情節、寫實敘述，而是聚焦「內在心理」，以意識流的手法呈現，人物內心的真實感受，突顯人性。跳脫我們的既定認知，唐僧在《西遊記》中被塑造的形象，加上一般大眾對「僧侶」的印象，我們都視其為無欲無求的「聖僧」，不過即使有「聖」字加冠，他的本質還是「人」，劉以鬯將焦點放在「人性」之上，他反而去描述揣測，三藏潛藏在內心深層身為「人」的慾念。

傳統《西遊記》的故事中，大多的描述焦點都是在悟空、八戒與神妖鬼怪等上，一百回的內容，專注描繪唐僧的情節並不多，更多是關於悟空等人的心理活動，相較於此，三藏的內心活動少之又少，而在這段新編故事中，主角是唐三藏，所有思緒流動與情節都是因應三藏而生，在大量寫實、現代的內心獨白中，一個「人」性化，生活化的唐三藏就此新生。蜘蛛精在這裡只是一個配角，為了引導

525。

¹⁴⁰ 金春平：〈詩意的冒險——論劉以鬯的「故事新編」小說〉，《寫作》第1期（2013年1月），頁69-72。

¹⁴¹ 劉以鬯：〈小說會不會死亡〉，《短綆集》，頁73。

¹⁴² 林少陽：〈漢語小說文體的聖手〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁91-96。

¹⁴³ 王良和：〈故事新編與內在真實——析劉以鬯的《蜘蛛精》〉，《文本的秘密——香港文學作品析論》（香港：匯智出版，2019年），頁77-109。

三藏內心獨白的角色，劉以鬯用極短篇述說極為短暫的一個靜態畫面，沒有情節，沒有任何發展的暗示，若是將這則小說透過影像呈現，可能就是一個靜止畫面配合內心旁白，而小說也到此戛然而止，留下無限的後續可能給讀者想像。應證作家受訪時所說「我覺得用新的表現手法去寫家喻戶曉的故事，在舊瓶中加些新酒，用現代人的感受去表現古老的故事，至少可以給讀者一個完全不同的感覺」¹⁴⁴，作家對於文學的創新，一直走在嘗試的道路上，為故事開創新的可能。

二、開路作先鋒：實驗小說

學者點明「在香港當代小說家之中，劉以鬯是埋頭於實驗的一位。不論是什麼題材，一到他手裡就會化作構思奇特、風格不凡的作品」¹⁴⁵，劉以鬯自言受法國新小說的影響，他是較早開始寫沒有故事的小說¹⁴⁶，如他自言「我寫過沒有故事的《對倒》。我寫過沒有人物的《對倒》。……我寫過重複敘述的《打錯了》……故意用不合常規的表現手法」¹⁴⁷，在在顯示其作品的實驗先鋒特性。

《吵架》純粹以物為主體敘述的小說為例，完全跳脫小說三要素：人物、情節與場景的要求，是一篇不符合小說條件的作品，有研究者指出《吵架》是一篇反小說，見物不見人的客體小說¹⁴⁸，人物與情節都沒有出現，唯獨出現場景。整篇小說僅透過「場景」的描寫，沒有對話，沒有前因後果，畫面卻無不傳達出「吵架」主軸，彷彿看一齣默劇，讀者隨者文字（鏡頭）的帶動，看到碎裂的物品、亂七八糟的現場，一連串靜態的景物描寫，攝影鏡頭式掃描，眼前呈現的是殘破不堪的客廳景象，從而推敲出這是一個發生過激烈爭吵後的案發現場，在小說結尾的字條，得以推論故事人物應是一對夫妻，而這對夫妻經歷一場規模不小的「吵架」。

《打錯了》是一篇極短篇小說，創作發想則是源自於作者看到的新聞報導。故事梗概很簡單是一通打錯了的電話，但呈現方式相當獨特，將兩個大致上「一模一樣」的故事，連接著重複敘述，一樣的情節，一樣的發展，直到關鍵的錯誤來電：

1

電話鈴響的時候，陳熙躺在床上看天花板。……遲到，麗嫦會生氣。於是，

¹⁴⁴ 胡志偉：〈港府應該包起對社會有貢獻的作家——香港文壇祭酒劉以鬯先生訪談錄〉，《香港筆薈》第4期（1995年9月），頁4-8。

¹⁴⁵ 王一桃：〈香港歷史的見證〉，載於劉以鬯：《島嶼半島》（北京：華夏出版，1996年），頁1-6。

¹⁴⁶ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第8期，頁75-78。

¹⁴⁷ 劉以鬯：〈自序〉，《劉以鬯小說自選集》，頁1。

¹⁴⁸ 王友貴：〈劉以鬯：一種現代主義的解讀〉，《世界華文文學論壇》第3期（2000年），頁20-25。

大踏步走去拉開大門……。剛走到巴士站，一輛巴士疾馳而來。巴士在不受控制的情況下沖向巴士站，撞倒陳熙和一個老婦人和一個女童後，將他們輾成肉醬。

2

電話鈴響的時候，陳熙躺在床上看天花板。……遲到，麗嫦會生氣。於是，大踏步走去拉開大門……

電話鈴又響。

以為是什麼機構的職員打來的，掉轉身，疾步走去接聽。聽筒中傳來一個女人的聲音：

「請大伯聽電話。」

「誰？」

……

「打錯了！這裏是港島！」

憤然將聽筒擲在電話機上，……。走到距離巴士站不足五十碼的地方，意外地見到一輛疾馳而來的巴士在不受控制的情況下沖向巴士站，撞倒一個老婦人和一個女童後，將他們輾成肉醬。¹⁴⁹。

粗體加黑為筆者所加，目的是強調其複調特性，幾乎完全相同的句子，重複的情節，卻有截然不同的結局；本來是讓陳熙當下憤恨的一通錯誤來電，卻是之後讓他慶幸地「打錯了」，戛然而止的結局，如同作家欣賞的莫泊桑式的結尾。極短篇幅的微型小說，其中大半是完全相同的情節文字，這種大膽的嘗試，便是來自於他對於小說追求與眾不同的實驗精神。

「為了尋求新途徑，我不會忽視實驗小說的重要性」¹⁵⁰身為小說家的劉以鬯，對於創作是沒有任何框架的，從形式、內容、題材都是他實驗的材料，也許這些作品技巧放置現在來看，並不出奇新巧，甚至顯得不成熟，但是將他的成果回溯至 5、60 年代來評論，劉以鬯處在一個新舊文化交接的過渡期，這種嘗試於當時的香港來說，可算是前所未有，他可以不拘格套的去做試驗，他彰顯的不單只是作家的寫作才能，而是身為一個小說家對於文學的追求與熱忱。

對於小說，劉以鬯一向秉持著求新求變的追求。首先，創新求變是小說的首要，小說的文學之路應該是越走越寬廣，不該窄化一成不變，認為小說必須要有獨特的個性，不能只是一味的描摹模仿，即使是出色的文字都不該停滯於借鏡仿擬的階段，必須要有作家自己的風格，更要有敢於嘗試創新的勇氣，不用被理論、規範所侷限住。但並非只著重於表現手法的獨特，新奇不等於好，關鍵還是小說的內在，劉以鬯鼓吹創新¹⁵¹，而非光怪陸離、天馬行空的寫作，他曾指出魯迅的

¹⁴⁹ 劉以鬯：《一九九七》（台北：遠景，1984 年），頁 27-29。

¹⁵⁰ 劉以鬯：《〈多雲有雨〉自序》，《舊文新編》，頁 88-90。

¹⁵¹ 許翼心：〈論劉以鬯在小說藝術上的探求與創新〉，載於劉以鬯著《天堂與地獄》（廣州：花

作品在一開始也是摹仿果戈里（1809-1852）的《狂人日記》而寫出代表作《狂人日記》¹⁵²，作品之所以好，並不是因為魯迅摹仿功力高超，也非運用西方的技巧觀念創作，而是在於他創造自己的風格。

筆者認為劉以鬯想強調的是身為一位創作者，不該囿於眼下跟風從眾，除了傳承也該有改革的勇氣，「墨守成規是阻止進步的障礙，寫小說的人必須有自己的風格，借鑒是必須的，不吸取舊小說的營養則是可怕的浪費」¹⁵³。其次，重視小說的格局，「沒有格局的敘述是故事。有格局的敘述才是小說」¹⁵⁴，創作不僅僅是敘述故事，應該還有為什麼而寫，因此純粹的寫實記實，無法稱之為創作小說。

第五節 「看樹看林」的評論者

劉以鬯對文學的熱誠是毋庸置疑，評論文學作品也有獨到的見解，一般大眾對於他小說家與報人編輯身份更為熟悉，亦不容忽視他為評論人的貢獻，誠如也斯（1949-2013）所言「有見識的評論家比小說家更難找」¹⁵⁵。只可惜，劉以鬯的報刊連載量極為龐大，並沒有足夠的時間可以投注於研究評論上，因此出版的文學評論作品，僅有《見蝦集》、《短絛集》、《端木蕻良論》¹⁵⁶和《看樹看林》¹⁵⁷等數本。其中《端木蕻良論》為專門探論端木蕻良的作品，其餘則是作家在研討會或是報紙評論等單篇評論集結成書，收錄篇章多有重複。

筆者認為身為評論家的劉以鬯，其獨特之處在於：一、獨闢蹊徑，總有與眾不同的創見。二、用詞犀利，直言不諱，三、舉證歷歷，不妄言評斷。「他寫來每一篇都有創見，跟人家的說法都不同。寫論文也有小說家的筆法」¹⁵⁸，也斯如此評價，劉以鬯寫小說追求與眾不同，作為評論家時，也是目光獨到。

端木蕻良（1912-1996），東北作家群之一¹⁵⁹，大部份關注的焦點與討論都集中在蕭紅、蕭軍兩人身上，大多數的人可能連他的名字都不會讀，或是只知道他是蕭紅（1938-1942）的丈夫。劉以鬯曾在一場研究現代中國文學的會議上，驚覺與會人員除夏志清（1921-2013）之外，竟沒人閱讀過端木蕻良的作品，甚至有些人根本不認識這名作家，對此深感憂慮¹⁶⁰，進而投入研究在 1977 年完成《端木蕻良

城，1981年），頁 208-232。

¹⁵² 劉以鬯：〈現代中國短篇小說的幾個問題〉，《劉以鬯傳》，頁 352-365。

¹⁵³ 劉以鬯：〈現代中國短篇小說的幾個問題〉，《劉以鬯卷》，頁 352-365。

¹⁵⁴ 劉以鬯：〈我編香港報章文藝副刊的經驗〉，《城市文藝》第 8 期，頁 75-78。

¹⁵⁵ 也斯：〈現代小說家劉以鬯先生〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁 30-34。

¹⁵⁶ 劉以鬯：《端木蕻良論》（香港：世界，1977 年）。

¹⁵⁷ 劉以鬯：《看樹看林》（香港：書畫屋圖書公司，1982 年）。

¹⁵⁸ 也斯：〈現代小說家劉以鬯先生〉，載於《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，頁 30-34。

¹⁵⁹ 誕生於大日本帝國侵華扶持建立東北的滿洲國時期，東北的作家，不承認從中華民國分裂出去的滿洲國，同時又不堪日本人的壓迫和蹂躪，流亡河北、河南等中原地區，其作品主要表達國土淪喪、生靈塗炭的亡國之痛，閃現出愛國主義和抗日精神。

¹⁶⁰ 克亮：〈端木蕻良論〉，《劉以鬯研究專集》，頁 330-331。

論》一書。雖然只有十多篇的論文支撐，但多方評論，並附通信與訪問資料¹⁶¹，對前人評述有疑處，皆援引相關文獻佐證其論述；亦不單方吹捧，正反評價，如〈評大地的海〉便指出架構單調的缺失¹⁶²；〈端木蕻良在香港的文學活動〉一文鉅細靡遺追跡其文學活動與作品¹⁶³；〈端木蕻良與《時代文學》〉一文則附上與其通信內容¹⁶⁴；全書末附錄與夏志清的通信，更是重要史料，對後人研究端木蕻良有極大的貢獻¹⁶⁵。

「從魚目堆中辨認真珠，是一項重要的工作」¹⁶⁶，劉以鬯意識到身為評論者的重要性。為老向（1898-1968）作品受漠視發出「將鑽石擲入垃圾堆」的不平之語，認為其在曲藝的付出可與老舍並論，亦肯定的創作是在詼諧中表現嚴肅主題¹⁶⁷。在談臺靜農的短篇小說時，更是直指他是被批評家不公平對待的小說家。「五十多年來，魯迅在小說藝術上的成就一直受到重視，而臺靜農在這方面的表現卻一直被忽視了」¹⁶⁸，並從小說人物的命名與形象舉證，及貫串作品中「清淡的幽默」，指出小說風格受魯迅影響。從短篇小說的規律，肯定其創作手法與選材，甚至認為某些作品成就已超越魯迅¹⁶⁹。在談吳煦斌的短篇小說時，將其善於描繪動植物的細膩筆法，與端木蕻良的藝術成就相提並論，並肯定她描寫「現實世界的表面，還揭示裏邊的本質」¹⁷⁰。

綜合上論，可看出其文學評論奠基於深厚的文學底蘊，基於對小說本質的追求，從形式與內容肯定被忽略的作品。最大的長處在於大量的閱讀與資料的搜羅，這和他編輯與創作者的身分有絕對關聯。創作理念影響他對文學的鑑賞與品味；也因編輯身分得以結緣許多作家，因而較於其他研究者，更容易取得某些珍貴的手稿與私人信件。亦貫徹他編輯的嚴謹，以「必須求真，求確」、「不應該將猜想當作事實」¹⁷¹為準則，評論的作品依不同的體制，給予相對的評價，並以相關資料為佐證，不妄下虛言；透過這些文本來論述驗證最接近事實的評論，絕不憑空臆測，根據多方舉證來說明自己推論之依據，如根據多篇書稿交叉比對推論蕭紅的最後作品應為《馬伯樂》續篇¹⁷²。

雖說評論家的身份，僅占據劉以鬯的部分，關於文學的見解，未能全部集結出書，但作家並未因此而停止發表其對於文學的見解，透過小說《酒徒》，表達他對文學的觀點：

¹⁶¹ 王劍叢：《香港作家傳略》（廣西：廣西人民，1989年），頁36-39。

¹⁶² 劉以鬯：〈評大地的海〉，《短綆集》，頁166-181。

¹⁶³ 劉以鬯：〈端木蕻良在香港的文學活動〉，《劉以鬯卷》，頁373-398。

¹⁶⁴ 劉以鬯：〈端木蕻良與《時代文學》〉，《舊文新編》，頁20-25

¹⁶⁵ 參見克亮：〈端木蕻良論〉、鄭政恆：〈劉以鬯：編者、小說家、評論人〉、〈劉以鬯一百歲〉、古遠清：〈重讀劉以鬯的《端木蕻良論》〉。

¹⁶⁶ 劉以鬯：〈吳煦斌的短篇小說〉，《劉以鬯卷》，頁473-475。

¹⁶⁷ 劉以鬯：〈評《村兒輟學記》〉，《短綆集》，頁199-201。

¹⁶⁸ 劉以鬯：〈臺靜農的短篇小說〉，《劉以鬯卷》，頁456。

¹⁶⁹ 劉以鬯：〈臺靜農的短篇小說〉，《劉以鬯卷》，頁466-472。

¹⁷⁰ 劉以鬯：〈吳煦斌的短篇小說〉，《劉以鬯卷》，頁473-475。

¹⁷¹ 梅子：〈悅讀劉以鬯〉，載於《劉以鬯卷》，頁22。

¹⁷² 劉以鬯：〈蕭紅的《馬伯樂》續稿〉，《劉以鬯卷》，頁453-465。

我們也曾產生過像曹禺那樣傑出的劇作家。他的《雷雨》、《日出》，應該會被認作五四以來最大的收穫。此外，魯迅的《阿Q正傳》無疑是一個傑作，可以與海明威的《老人與海》相提並論。長篇小說方面，李劫人的《死水微瀾》、《暴風雨前》、《大波》寫得很不錯，應該受到重視。我們的新詩一直在摸索中，直到近幾年，才出現了痙弦這樣的新銳詩人。至於短篇小說，沈從文是最大的功臣。¹⁷³

從劇作、小說、新詩多方面列舉優秀的作品，肯定中國現代文學的成就，雖僅是浮光掠影，亦可從中得知他的鑑賞能力，如也斯說對小說技巧的自覺，對五四傳統重新評價，使《酒徒》成為五四以來第一本有這種反省的小說。對於文學作品的認知「現實主義應該死去了，現代小說家必須探求人類的內在真實」¹⁷⁴，劉以鬯未必全¹⁷⁵然正確，但確實提供一個文學方向供我們嘗試。對於研究的材料，另闢蹊徑，探究重要卻被遺忘的作家；誠如資深編輯梅子所說其於評研的多方貢獻，言人所未曾言，兼顧整體與細節全面的探究態度，與求真求實的精神¹⁷⁶，留下許多別具意義的評論。



¹⁷³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 155-156。

¹⁷⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 97。

¹⁷⁵ 也斯：〈香港小說與西方現代文學的關係〉，《香港文化空間與文學》（香港：青文書屋，1996年），頁 99-115。

¹⁷⁶ 梅子：〈悅讀劉以鬯〉，載於《劉以鬯卷》，頁 11-25。

第三章 「逃避」的《酒徒》

劉以鬯說《酒徒》是「一個因處於苦悶時代而心智十分不平衡的知識份子如何用自我虐待的方式去求取生存的故事」¹，一部為「娛樂自己」而寫的作品；對香港文學而言，《酒徒》是現代主義的指標作品，中國第一本意識流小說；在筆者看來，《酒徒》是一部在逃避中追憶「地方」的小說。

小說沒有具體情節，只有主角頻繁的遷移與常態性酒醉的行為，透過大量意識流獨白闡述內在真實，是「我」面對當下空間的逃避心態。本章藉「逃避」一詞，雙重指涉逃避行徑與段義孚的《逃避主義》，以此詮釋人文地理學中「遷移」與「人地關係」的兩大主題²，如何在逃避過程中進而創造文化。一如段義孚所說「在所有的生靈中，只有人類在殘酷的現實面前選擇了退卻。……因此也就自然而然地產生了只有人類才可能擁有的文化」³，筆者將聚焦小說空間。將《酒徒》中的空間概分為兩類，一為現實的生活空間，如小說中出現的家屋、賽馬場、舞廳和戲院等娛樂場所；另一方面則探析主角醉夢中的意識空間；透過人文地理學與環境心理學的觀點析讀小說。

環境心理學專注人與環境間的相互作用，人類如何改變環境，同時個體的行為與經驗也會被時空所影響⁴；人文地理學即地方的研究⁵，同是探究人與環境的關係，去理解人類生活如何與空間結合，空間又是如何影響人類的活動，人的遷移行為、軌跡都與此相關。綜合上述，藉此探究小說主人翁的移動路徑，從上海到香港，及赴港後的屢次搬遷，不斷的遷移變換空間環境，分析人與外在／內在空間二者的交互關係。本章將以逃避行徑、家屋、娛樂場所的空間與酒作為進入心理空間的媒介為核心，分述文本的空間書寫，探析小說主人公的逃避行為與空間的相互指涉，關照人類面對困境的行徑，亦如作家本人受訪時說「塑造酒徒形象是借酒徒醉酒時的朦朧世界來表達自己的感受。現實太殘酷，酒徒喝酒是一種逃避」⁶，作家如何書寫移動、空間與逃避的本質，呈現移民的身份認同與知識份子的掙扎，再現六〇年代的香港文化。

第一節 空間移動的南來移民

「我」在上海從事嚴肅文學工作，到香港後發現文學是不值錢的商品，必須為

¹ 劉以鬯：〈序〉，《酒徒》，頁12。1962.10.18~1963.03.30為副刊連載期間。

² 周尚意：〈譯者序〉，《逃避主義》，頁11。

³ 段義孚：《逃避主義》，頁3。

⁴ 徐磊青、楊公俠：《環境心理學—環境、知覺和行為》（台北：五南，2005年），頁7。

⁵ Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯：《地方：想像、記憶與認同》，頁5。

⁶ 胡志偉：〈港府應該包起對社會有貢獻的作家——香港文壇祭酒劉以鬯先生訪問〉，《香港筆薈》第4期，頁4-8。

生活，連載通俗的娛樂文學。從事相似的工作，卻截然不同的處境；在上海受人尊重，香港僅是卑微的寫字匠。對角色而言衝突的不單只是移民過客的心境，還要適應生活環境的差異、身份的民族認知，以及知識份子的自我認同。

香港作家也斯說「香港的故事，每個人都在說，但那些不同的故事，不一定告訴我們關於香港的故事，而是告訴了我們那個說故事的人，告訴我們他站在什麼位置說話」⁷，《酒徒》的主人公是站在上海移民的位置觀看香港；香港是一座可意象的城市，她獨特、混雜的特質，才能在觀看者「我」的眼中，建構上海的懷舊面貌。

人與環境之間牽涉文化、種族、身份、性別等面向；「我」是一名避難移民，透過空間移動的方式，逃避「當下」現實的經驗者，想依歸地理的故鄉上海，又欲將精神寄託於文學，卻無能為力；逃避只解決戰爭問題，反使自己身陷雙重邊緣的困境。如何在懷鄉的移民身份與的現實的文化環境求取生存，妥協與逃避是他選擇的方法。作家透過角色游離現實與夢境之間，說一個南來移民在香港求生存的故事。從上海移民的身份為切入點，分析移民身份對於空間的感知，梳理香港當時的時空環境；對移動者而言，香港是自己選擇的自由天堂，同時也是移動者被迫居住的宿命場所。⁸

一、「逃」戰「避」亂：從上海到香港

《酒徒》的故事發生在現實香港與記憶中的上海，在逃避的過程中，現實與回憶的對照，書寫香港與上海的念想，此時的香港終究只是一個他者。

香港在第二次世界大戰後和隨著而來的國共內戰中盛了很多逃避內地戰亂的人的寄居地。……也許，在戰後從內地移到香港的那一代人的回憶並不在這裡，他們熟悉的故事也許也不在這裡，而在那麼接近同時也是那麼遙遠的中國內地。⁹

上海，因為戰局動蕩不安，戰爭帶來的是恐懼死亡，而人類在恐懼面前往往選擇逃避，逃避是人類本能，遷徙是一種方式¹⁰。小說主人公的童年，為躲避日軍空襲，逃往重慶；後又因國共內戰，從故土大陸逃到英屬殖民的香港，首次離開大陸本土：

⁷ 也斯：〈香港的故事為什麼那麼難說〉，《香港文化十論》，頁2。

⁸ 町村敬志、西澤晃彥合著：《都市的社會學》，頁15。原文如下「都市是移動者自己選擇的自由天堂。然而與此同時，也是移動者被迫居住的宿命場所」

⁹ 陳莊勤：〈離不開中國，離不開政治——我的香港本土故事〉，收錄於《我們是香港真本土》（香港：明報出版，2017年），頁20-35。

¹⁰ 段義孚：《逃避主義》，頁7。

遷徙的經驗因而成了大部分居港或旅港人士的生活經驗。當中更有不少人在流亡或逃難的生涯中，在變遷的歷史中，建構跨越邊界的文化（家國）想像，思考及追問國族認同的意義。¹¹

「我」從上海南往香港的路徑，如傳統文人貶謫流放至南蠻，從中心到邊緣，從本土到被殖民的身份轉變，要面對現實的氣候、環境空間、文化、身份差異，從上海到香港，「我」第一階段的逃避便是從「故土」到「家鄉」的遷徙，暗示《酒徒》是一部逃避文學。

從三〇年代後，就有許多上海文人逃至香港¹²，上海是一座歷史文化古城，造就她古典又時髦的名伶形象；香港，像是年輕都會女子，生機蓬勃追求流行時尚。小說主人公的生命歷程，都脫離不了女性，上海與香港更是他生命中的兩位女主角。兩個相似卻截然不同的城市¹³，上海與香港之間猶如前世今生的形影，「北角的霞飛路充滿上海的風情」¹⁴，在香港街道上，總是會不經意地發現上海的身影，看到處處與上海肖似，又不同的香港，無一不勾起他的懷鄉之情，自此成為一個不斷懷想過去故土——上海榮景時光的酒徒。

上海成為一種指標，不時地被提起與香港對照，導演易文（1920-1978）曾說「從上海到香港的人都會有兩種感覺，一是地太小，二是人太笨」¹⁵，可窺見上海移民對香港的空間落差。「我」現實的居住空間，不如上海寬闊，相較於香港的地窄人稠，上海的面積足有香港六倍大¹⁶。二戰後，香港人口急速增加，大量人口從大陸遷往香港¹⁷，香港沒有寬闊的腹地，無法平面發展，即使填海造地也不堪使用。為容納戰後大量移入的人口，高空發展是最節省土地空間的方式，窄小高疊的鴿籠式住宅，與高樓林立的都市景象，成就獨特的城市樣貌。

擁擠是這座城的形容詞。初到香港，處在由高樓大廈組織而成的都市叢林，感受的是沒有隱密又充滿壓迫性的空間，不同上海的矮樓平房，置身在這座由鋼筋水泥打造的城市中，抬頭所望是一幢高過一幢的摩天大樓，摩天大樓成為欲望的圖騰，渴望更多的金錢與自由。天際被切割成一個個小方塊，就像被圈錮其中，看不見高樓之外的空間，放眼望去的是層層疊疊的水泥牆面，如同一座無形的監牢，似乎也看不到未來與希望。而低頭所見的是大批擦肩而過的擁擠人潮，快速

¹¹ 張美君：〈流徙與家國想像〉，《香港文學@文化研究》，頁 30。

¹² 〈中國人說的香港故事〉，載於王德威編：《否想香港——歷史·文化·未來》，頁 62。

¹³ 論文提到 50、60 年代的香港有小上海之稱，但上海原汁原味的日常氣息確實是無法複製的。參見計紅芳：《跨界書寫——香港南來作家的身份建構》（蘇州：蘇州大學博士學位論文，2006 年），頁 19。

¹⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 35。

¹⁵ 易文：〈香港半年〉，《有生之年——易文年記》（香港：香港電影資料館，2009 年），頁 107。

¹⁶ 上海市佔地面積 6340 平方公里，人口約 2424 萬左右（2018 年統計）；香港 1106 平方公里，人口約 730 萬左右（2015 年統計）。參照中華人民共和國國家數據統計局之資料。（2019/11/24 查詢）

¹⁷ 「二戰前，香港約有一百萬人口，……到六十年代初，香港人口超過三百萬，約有三分之二從中國大陸來港，其餘三分之一在香港出生。」出自周永新：《香港人的身份認同和價值觀》（香港：中華書局，2016 年），頁 8-11。

的步調，沒有喘息的時間與空間，無法跟上這座城市的節奏時，只能隱沒在茫茫人海中，被城市與人群所吞噬。從上海逃到香港，唯一解決的難題只有生存；到香港後，接種而來的是更多生活與空間的困境。

二、商業取向的殖民空間

身份認同由空間上廣延的文化來定義¹⁸，上海與香港雖同根源中國大陸，亦有領域、空間的差別，是不同的族群與情感認同；而香港的印象是無法從經濟主義與殖民性切割的¹⁹。生活中空間的命名，顯示空間的權力與身份，香港的維多利亞港、劍橋道、上海街等傳達政治意識與殖民經驗²⁰；對南來移民而言，「香港乃英人殖民之地，既非吾土，亦非吾民」²¹，對上海移民而言，香港又更為低階。因為就文化場域而言，上海屬江浙文化圈，自古以來便是文化重鎮²²，是商業、文化與政治的中心，租界時期是文化產業最發達的城市，市民有消費能力，閱讀需求高，又有許多名家居此²³，造就興盛的文學風潮；還是討伐商業性文字的新文化運動的主要陣地²⁴，對比香港的商業性，文學是販賣的商品，不如上海高尚，「香港的文化空氣，越來越稀薄了」²⁵劉以鬯曾藉酒徒之口如是說。這讓來自上海的文人，更添文學優越感，輕視香港迎合大眾取向的娛樂性文學，穆時英就曾以高等華人代稱上海移民者²⁶。

滯港的上海文人總是下意識地比較兩地，因兩者都受西方勢力介入，同樣繁華進步。但上海是租借之地，大部分仍屬中國管轄的半殖民地²⁷，香港卻是完整被割讓的殖民地；從政治來說，上海「似乎」高香港一等。誠如學者周蕾所言：「從中國大陸的角度看，香港的『欠缺』與它的殖民性有關」²⁸，香港的殖民身份是無法消除的原罪，英國代表的是資本主義的商業文化，因為商業環境導致文藝產業落後²⁹，只有媚俗的大眾文化，在上海文人眼中的香港充斥俗文學。劉以鬯與小說

¹⁸ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁 215。

¹⁹ 周蕾：《寫在家國之外》（香港：牛津大學，1995 年），頁 119-149。

²⁰ 畢恆達：《空間就是權力》（台北：心靈工坊文化，2001 年），頁 5-6。

²¹ 唐君毅：〈說中華民族之花果飄零〉，《中華人文與當今世界（上）》（台北：台灣學生書局，1975 年），頁 27。

²² 王宏志：〈中國人說的香港故事〉，《否想香港——歷史·文化·未來》，頁 64。

²³ 張堂錡：《現代文學百年回望》（台北市：萬卷樓，2012 年），頁 135。

²⁴ 關於香港文學面向商業性的批判，相關論述請參見趙稀方：《小說香港》（香港：三聯書局，2018 年），頁 154-168。

²⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 258。

²⁶ 穆時英：〈英帝國的前哨：香港〉，收錄於盧瑋鑾編：《香港的憂鬱——文人筆下的香港（1925-1941）》（香港：華風書局，1983 年），頁 87。

²⁷ 楊剛：〈上海寫給香港——孤島通訊〉，收錄於盧瑋鑾編：《香港的憂鬱——文人筆下的香港（1925-1941）》，頁 113。

²⁸ 周蕾：《寫在家國之外》，頁 119-149。

²⁹ 吳灞陵：〈香港的文藝〉，收錄於盧瑋鑾編：《香港的憂鬱——文人筆下的香港（1925-1941）》，頁 23。

主角，同是來自上海的南來文人，「我從十四歲開始從事嚴肅的文藝工作，……如今，來到香港後，為了生活，祇好將二三十年來的努力全部放棄，開始用黃色文字去賺取驕傲」³⁰，小說如實反映對香港文學空間的批判，但也正是種批判、不認同而使作家思考處理自己與空間之間的關係，在《酒徒》中，可以發現作家的處理方式是逃避現實環境。

小說中不乏出現商業空間的描述「當你從九龍乘坐渡海小輪來到香港時，特別是晚上，你一定會注意到海邊建築物上的商業廣告牌」³¹，當主角與友人談論近況時，提到香港不知有多少商人因為推銷日本貨而發了財，對於友人為了賺錢而賣日本貨的無知感到憤怒；「原來對街一幢四層樓宇的天台上新裝了一個很大的霓虹燈廣告牌。商人是無孔不入的」³²，在在顯示出香港唯利是圖的商業取向。香港的商業取向源自地理位置、政治因素，與隱藏於背後的逃避主義。港人逃避的對象為何？筆者以為是政治。周蕾指出關於香港的經濟成就一直被解釋為因缺乏政治自治和自決權³³：

對於這些作者來說，正是因為香港人在不可或缺的事情——政治權力——上有所匱乏，所以他們才把精力導向他處——經濟。然而這個他處，這個另外的、自始便被預設為一種補償作用的發展，卻又被斷定為膚淺、淫靡、以及病態的。³⁴

筆者認為香港空間建立在政治、商業性與殖民的原罪上，導致許多早期南來文人對待香港的生活空間時常抱持高人一等的不以為然。

從殖民到回歸的期間，港人從未有真正做主的機會。從清領到英屬殖民，再經國共內戰，直到九七回歸以前，香港都位處政治的模糊地帶³⁵，英人是治理的權力者，而佔大多數的國人，卻是權力的絕對弱勢。面對政治的無能為力，不能談也不敢談；在政治場域上，港人只能受中英兩國支配；這些歷史經驗導致大多數的港人對政治冷漠的態度³⁶。香港人無法在政權上取得認同、成就，驅使港人逃避政治轉而追求財富，香港的商業形象，就是在這種逃避過程中所產生的城市文化。學者阿巴斯認為香港的經濟就是一種補償作用的發展，當民主訴求受打壓，市場

³⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁 197。

³¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 221。

³² 劉以鬯：《酒徒》，頁 225。

³³ 周蕾：《寫在家國之外》，頁 119-149。

³⁴ 周蕾：《寫在家國之外》，頁 123。

³⁵ 關於香港的殖民歷史經驗，可參見王宏志：《否想香港——歷史·文化·未來》、李歐梵：《尋回香港文化》（廣西：廣西師範大學，2003 年）、張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》等書。

³⁶ 「生活在殖民地，專注經濟是大部分人的生活策略。」周永新：《回首七十年——我們有過的歡笑和唏噓》（香港：中華書局，2016 年），頁 16-17。呂大樂：〈當時間還未有變成歷史：維多利亞城的消失與殖民經驗〉，收錄於馬俊偉編《香港文化政治》（香港：香港大學，2009 年），頁 13-31。皆有此論點。

便更加生氣蓬勃³⁷，雖不全然如此，但無可否認，香港的商業性確實與政治相關。

在殖民、文化與居住空間的兩方對比，香港與上海確實是兩種空間，因此生活其中，便必須解決諸多困難，如何在苦悶的時空，尋求屬於自己安身立命之處，便是《酒徒》的生存之道——逃避。

第二節 逃離的空間——香港家屋

家，是形塑我們的最初場所，也是每個人生命中不可或缺的場域，是安全的地方也是自由的空間³⁸，對主角來說香港家屋反是壓力與不安的來源。「我」究竟該何去何從？歷經最初故土——家鄉的空間移動，第二階段他一心想逃離的便是香港家屋。筆者藉三次的逃離，論述人與家屋的互動中展示的空間危機。

移動的目的，是追求更好的環境。這種行為揭示對現況的不滿足，或逃避現實的願望³⁹。趨吉避凶是與生俱來的天賦，遷徙的路徑，就是人與環境互動的歷程，也是人類文化發展的軌跡。「我」逃家的行徑，背後隱藏的是逃避的真實，一如《酒徒》開場的出走場景：

生鏽的感情又逢落雨天，思想在煙圈裡捉迷藏。推開窗，雨滴在窗外的樹枝上眨眼。雨，似舞蹈者的腳步，從葉瓣上滑落。扭開收音機，忽然傳來上帝的聲音。我知道我應該出去走走了。⁴⁰

劉以鬯刻意營造一個氤氳的空間，如小說暗示「所有的記憶都是潮濕的」⁴¹的不適感。開頭從一個朦朧的氛圍展開，同作家小思眼中的香港「香港既是一個朦朧之城，生長其中的人，自當也具備這種朦朧個性」⁴²，在曖昧不明的空間開展故事。我們從文字中可以推測，外面下雨，「我」在免受風吹雨淋的室內。然而，卻一反常理，要「出去」走走了，究竟是要走去哪裡？又為何要走向室外？

一、第一次逃家：搖搖欲墜的道德大樓

³⁷ 周蕾：《寫在家國之外》，頁 119-149。引述學者阿巴斯（Ackbar Abbas）「陰鬱—沒落—蓬勃」的論點，「如果你不能選擇自己的政治領袖，至少你可以選擇自己的衣裝。於是我們所見的不是一種脈絡與陰鬱的氣氛，而是一種似非而是的沒落與蓬勃並存的現象：「民主」的訴求越受打擊和阻撓，市場變越加生氣蓬勃」。

³⁸ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 1。

³⁹ 段義孚：《逃避主義》，頁 7。

⁴⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁 15。

⁴¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 35。

⁴² 盧瑋鑾：《香港故事——個人回憶與文學思考》（香港：牛津大學，1996 年），頁 4。

司馬家，是到香港後的首個居住地，從這間家屋衍伸對香港的印象。「我們居住的地方就是個體化過程的回音，而這些地方本身也確實對吾人通往完整的旅途影響甚巨」⁴³，出生後第一個接觸他者的空間，就是家屋，「我」在香港的起點就從司馬家開始。

家屋的環境氛圍、空間、成員，在無形中形塑個人。香港為容納大量的移民人口，早期舊式唐樓常被改造分租，有的僅用木板隔間，高度不會直達天花板，屬隔音隱私差的板間房；條件較好的則是梗房，用磚牆隔間到天花板⁴⁴；整體空間簡陋狹小，還須和他人共用廁浴、廚房等公共空間。家屋成員有司馬一家人與陌生的租客老劉。生活同一空間下，兩家的互動極為疏離，司馬太太常在外打牌；包租人與租客相互看不起，司馬先生認為「我」是遊手好閒的酒徒，「我」視包租人是沒文化的俗人。

兩家人必須共享空間，同屬空間的使用者。彼此疏離而陌生，這種冷漠氛圍是種暴力，長久積累成危機。人類是獨立的個體，同時也需要群體生活，我們需要個人空間，保有內在的健康與隱私；同時也需要在群體社會中，尋求認同與歸屬感；才符合健全的生活環境。家屋是成員共同擁有的，成員對於家具有凝聚力，因此有情感連結，可從中感受歸屬感，並共享領域所有權。但在家屋內「我」卻被排除在外，亦失去共有領域的空間。

家屋的領域劃分展示成員的空間所有權，在專屬的空間內，都應享有絕對的隱私與自由。租客的身份，侷限「我」的空間領域，可以共用廁間、客廳等公共範圍，但並沒有所有權與掌控權；「我」在家屋的領域小又毫無隱私可言，專屬的私領域是一間小梗房，其餘的空間都必須要和這家人共享。但實際上，他未能共同享有客廳這類公共領域；小說中，「我」描敘家屋的空間時，不曾出現房間以外的場景，可以推知所有的公領域都被劃屬為司馬家人。應該享有的空間權益被侵佔，真正可使用的空間，只有臥室。加上與空間主權擁有者——司馬夫婦，互動失衡；兩家人文化思想的隔閡，凸顯他的無所依歸，降低他在家屋的安全感。在香港，「我」是南來移民的外來者，無鄉可歸；在司馬家，「我」是無權的失根者，無家可依，都屬組織的底端階層，孤獨與排斥感，讓他一直處在流離與不安中。

家是由成員賦予意義的空間，成員各自擁有專屬的空間與權力，也共享家屋；不同的空間裡的活動被賦予不同的地位與價值⁴⁵，日常行動可視為社會關係的縮影。家中的核心人物是權力中心，有絕對的掌控權，是空間內權力的表徵。但是，身為一位租客，權利是有所限制的；他和包租人同住，廚房與浴室都必須和他人共用，他的作息會被他者干涉，家屋不再是安全放鬆的空間，反倒是一個壓抑的空間，所以他才會不停的向外出走，只為逃離當下他所處的空間。加劇這種恐懼的是一個十七歲的少女，司馬莉。總是無預警的隨意出沒「我」的私人空間，男

⁴³ 克蕾兒·馬可斯：《家屋，自我的一面鏡子》，頁 19。

⁴⁴ 關平：〈床位有價〉，《東方日報》電子版（2020 年 10 月 26 日），2021 年 7 月 5 日檢索自 <https://reurl.cc/DgbErm>。劉以鬯的《香港居》亦寫出 60 年代的普遍的住屋困境。

⁴⁵ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 37。

性對正面的侵入最感不安⁴⁶，帶有暗示性的挑逗，都是對個人私領域的挑釁。道德與性的判斷是透過私人空間的創造⁴⁷，臥室是主要領域中專屬個人的空間⁴⁸，我亦是擁有者與使用者，當他人未經允許進入個人的領域，即是一種攻擊性的侵略。司馬莉展現不為父母所知的面向，「我」被迫背負著共享秘密的壓力與刺激。加上司馬莉曾主動引誘，反客為主的掌控「我」的房間，未經同意，閉上房門躺上床鋪。司馬莉反成房間的掌控者，她多次自主的使用空間，危及「我」的私領域，是迫使他逃離的關鍵原因。

當個人的領域失去隱私，家屋便不再是安全的空間；加上「我」被懷疑對司馬莉別有用心時，更加沒有隱私，隨時被司馬先生監看著，此時的家屋反而像是監看的「牢房」；一切的行為都被觀看與規範；自我的空間更被擠壓。當失去有邊界、可控制的領域時，會削弱人認同感⁴⁹，進而削減對地方的歸屬從而產生強烈的孤獨與疏離。隱私權是每個人都享有的基本權利，未經當事人允許，我們不能隨意侵擾他人空間。隱私的完整性對於個人的尊嚴與主體性的完整是有絕對的必要。人文地理學強調人與空間的互動⁵⁰，外在形式上不管多麼銅牆鐵壁，只要本人感受不安，沒有隱私的空間，那就是危險的領域。因此我們都需要自己的領域空間，來保障自己的隱私，一個不被他人干涉、窺探的領域。

「人類之領域行為的最主要功能之一是隱私的保留和調整」⁵¹，宣示領域是所有生物的本能，動物透過便溺，利用氣味標記自己的領域，宣告地盤；人類也有相同的行為，我們藉個人所有物來標誌，劃分屬於自己的領域。在不專屬任何人的公有空間，我們都知道要尊重個人的領域，何況是在專屬的個人領域，每個人都需要自己的領域空間享有個人隱私，沒有隱私的生活是可怕的，如同赤裸地走在路上。魏斯廷（Westin，1929-2013）認為隱私能在生活中維持控制、自主和自我認同的感受，獨處是最平常的隱私概念，將自己與他人隔離並免於被觀察⁵²。但「我」在司馬家卻無法享有，獨處的隱私會被司馬莉隨意侵犯，破壞「我」的自主。他者入侵個人空間時會引起不愉快和壓力的感受，製造生活的危機感，而個人空間被入侵的現象，往往也會使得人們放棄原本的地方，遷往他處⁵³。

失去隱私，個人的主體性也將不完整，更遑論自我認同。「我」在臥室內，無法制裁侵入行為，不斷地累積壓力與問題，最終只能尋求逃離。再者，他恐懼司

⁴⁶ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 147。

⁴⁷ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 38。

⁴⁸ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 170-171。「阿特曼（Altman I., 1930-）將人類領域歸類為主要領域、次要領域和公共領域三類，其中，住家的主要領域則是由不同的人所控制的『迷你領域』所組成，臥室與書房是屬於個人的領域。

⁴⁹ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 146-149。

⁵⁰ 潘朝陽：《心靈·空間·環境：人文主義的地理思想》（台北市：五南，2005年），頁 11-12。

⁵¹ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 166。

⁵² 「魏斯廷明確指出領域性對於個人心理的重要性，認為個人必須維持四種不同的隱私狀況，獨處、親密、匿名、保留。」參照 Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 154-159。

⁵³ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 132-133。

馬莉的大膽行徑，畏懼的根源來自本身，他害怕被酒精左右的自己。因司馬莉多次的試探未果，而捏造房客意圖不軌的說詞，這些指控加深包租人的敵意，「亞莉年紀還輕，我不想讓一個酒徒來糟蹋她」⁵⁴，使「我」感到憤怒還有恐懼，決定要逃離此處，「我怕。我忽然見到一對虎眼。拉開門，棄甲而遁。走到街上，猶有餘悸」⁵⁵，倉皇的搬離司馬家屋，逃離司馬莉。

首次搬家因居住空間不善，精神的失依疏離；加上私領域屢被侵犯，無隱私的空間；以及內心的恐懼——道德的掙扎，綜合上述，搬家勢在必行。而筆者認為決定性的關鍵在於道德掙扎，內在的精神道德，是形塑個體的基礎，當道德的大樓坍塌，內在也隨之崩解。少女主動的挑逗，觸動道德警報，儘管是被動一方，都仍要面對社會輿論。人類是群體的社會動物，每個社會體制下，都有一定的規範，社會價值與意識形態是透過道德與意識型態的地理運作⁵⁶。忘年之戀在保守的六〇年代，並不符合當時普遍的社會道德，「一個可怕的意念產生了，但立刻從迷霧中驚醒」⁵⁷，「我」在自身的道德壓力與社會規範邊緣掙扎。規則和禁忌可以避免道德和思想衝突⁵⁸，因此為了守護道德防線避免禁忌衝突，他所能做的就是逃離。誠如他的告解：

但是在我心目中，司馬莉是一隻小狐狸！

我恨她，我怕她，我喜歡她。

錯綜複雜的情感，猶如萬花筒，轉一轉，變一變，沒有兩種相同。……

司馬莉是一朵罌粟，外表美麗，果汁卻是有毒的。（不錯，她是罌粟。必須避開他。不如趁早搬走。）⁵⁹

因此，為守護道德的居所安全，最直接的方法就是杜絕誘惑，遠離會讓他沈淪的空間，逃離這個充滿不確定的危險住所，放棄現下的居住空間，移動到另外一個新的家屋。

第一間的司馬家屋，遭受司馬夫婦的漠視與司馬莉情感的雙重壓榨，隻身一人的他，孤單沒有穩定的工作，在社會中沒有相對的位置，連載的專欄隨時都可以被取代，內心空虛；家屋內他更是階級底層，沒有任何依靠。居住空間充滿侵略、沒有隱私的危機，即使這個房間是他個人的，卻不安全。他沒有自主權也沒有足夠的安全感，對司馬家而言，他是外來者，家中的成員，輕視、防衛他，甚至忽視他，生活在危機遍佈的空間，只能以「出走」尋求安穩。

⁵⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 87。

⁵⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 95。

⁵⁶ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 62-66。

⁵⁷ 劉以鬯：《酒徒》，頁 51。

⁵⁸ 段義孚：《逃避主義》，頁 200。

⁵⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 88。

二、第二次逃家：失控的酒櫃

失去隱私與道德傾毀的雙重危機下，逼使「我」離開司馬家屋，尋找一處安全的新居所：

又過一天，我找到一間光猛的梗房⁶⁰，月租一百二，包水電。包租婆姓王，是個半老的徐娘，皮膚很白，丈夫在船上做工，每年回港兩次。他有兩個孩子，都是男的。……王太那一層樓並不大，兩房一廳，分租了一間給我。

61

第二次家屋是明亮的梗房，在香港「光猛梗房」屬於較高級的居所，牆壁高至天花板，更具隱私性的家屋。不同司馬家屋，小說沒有任何家屋的環境描述，僅能從隻字片語中，拼湊部分樣貌。「我翻了一個身，彈弓床響起輕微的軋軋聲。我不喜歡這種聲音，卻又非聽不可」⁶²、「司馬莉已經出街，家裡靜得很」⁶³推論司馬家的老舊、隔音差。每次翻身，都會響起令人不悅的噪音，也不敢有大動作，在隔音效果不佳的屋內，任何動靜，都會影響到他人，住在這個空間內，他必須謹慎而忍耐。寄人籬下的限制下，無法改造環境，只能移動逃到一個更安全的處所。從找房搬家的緊促，可見急欲逃離司馬家的迫切。新空間即新的開始，也暗示角色心境，從混沌中移動到光亮，成功躲離司馬莉，逃離道德危樓。

在王包租婆的家屋裡，「我」獲得更多的空間，可使用先前被侵佔的公共空間，作家安排兩人有良好的互動，讓「我」有更多的時間待在公領域。說明這次的家屋，環境提升；沒有冷漠的成員關係，也沒有隱私暴露的不安。可共享公共空間，又保有私人隱私；在王家，幾乎沒有以「我」的臥房為空間背景的描述，作家替其隱蔽個人的私領域。應對環境心理學所提「如果個人能擁有一個調節隱私和發揮控制力的地方，對於維護健康、正常的功能來說是極為重要的。無法維持這樣的地方會導致壓力和其他問題」⁶⁴，此階段擁有司馬家所沒有的隱私權。

「除了書籍以外，祇有簡單的傢俱……一隻五斗櫥以及一隻比五斗櫥幾乎大兩倍的書架」⁶⁵，從簡陋的傢俱，可以得知「我」是一個沒有依歸感的過客心態，沒有額外的傢俱物品；而「書櫃是承載思想的樂園」⁶⁶，即使搬家仍要帶著笨重、無

⁶⁰ 廣東話，明亮的意思。香港街頭時有貼上廣告，說有「光猛梗房」出租，這是較高級的居所了。參見雷鼎鳴：〈板間房與劏房〉，《晴報》電子版（2012年8月15日），2021年7月5日檢來自 <https://reurl.cc/bXqW2o>。

⁶¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁99。

⁶² 劉以鬯：《酒徒》，頁48。

⁶³ 劉以鬯：《酒徒》，頁52。

⁶⁴ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁166。轉引自 Lyman, S.M., & Scott, M.B. (1967). Territoriality: A neglected sociological dimension. *Social Problems*, 15, 236-249。

⁶⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁99。

⁶⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁80。

經濟價值的書櫃，顯示他身為知識份子的堅持。專屬的個人空間，最能表現出屋主的內在、性格；環境心理學提到，個人的臥室與書房，是最能展現擁有者領域性的空間，因為他人不能隨意打擾⁶⁷，越是精心佈置，擺放個人物品的房間，越能彰顯所有權與對此空間的依附感；在此時，「我」的精神空間寄託於文學。

「家屋及其內容物都強有力地陳述出我們是誰。它們尤其代表了我們的自我象徵符號」⁶⁸，傢俱由人選擇擺設，展示個人真實，擺放個人物品、關房門都是劃分空間的方式，標記領域的行為，目的就是為了保障個人在領域內能完全行使個人所有權、控制力，而這種主控權僅能在自己的領域內完全的展現。然而王家，有一個令酒徒無法忽視的傢俱——裝滿洋酒的酒櫃。

又過了一天，發現包租婆酒櫃裏放著不少洋酒，以為她也是一個酒鬼，後來才知道她並不嗜酒。……

——有了酒櫃總不能沒有酒！

……

又過了一天，包租婆請我喝了半瓶「黑白」威士忌。她的理由是：反正沒有人喝。⁶⁹

新家屋有慷慨供酒的成員，酒精使人忘憂，也令人失控，暗示新家屋隱藏的空間困境。「家屋的內部與內容物是內在心理自我的明鏡」⁷⁰，酒徒的書櫃與包租婆酒櫃形成強烈對比，酒櫃是物質性裝飾品，而書櫃是精神性糧食；筆者以為作家藉傢俱的差異，暗示兩人真實的反差。暗藏「我」和王包租婆兩者的思維差異，看似和諧的互動，其實暗藏隔閡。

加上，現實的醜陋並未停歇，連載的挫敗重擊他的自尊。意志在威士忌的麻醉下，失去自主；控制力，在酒精過度的澆灌下而枯萎：

我已經完全沒有收入了。我的自尊心受了傷害，連今後種種都不敢籌算。

我走入客廳，沒有徵得包租婆的同意，打開酒櫃，取出一瓶拔蘭地。……

——不能再喝。

——為什麼？

——不是因為貪飲幾杯，就不會做出那種事情來了。⁷¹

當被報館要求停止連載，身為嚴肅文學的擁戴者，卻連自己輕視的武俠小說都無法勝任，自尊的打擊，迫使他急需酒精麻痺，逃避現實。當他逕自打開酒櫃，也

⁶⁷ Francis T. McAndrew 著，危正芬譯：《環境心理學》，頁 169-171。

⁶⁸ 克蕾兒·馬可斯：《家屋，自我的一面鏡子》，頁 21。

⁶⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 102。

⁷⁰ 克蕾兒·馬可斯：《家屋，自我的一面鏡子》，頁 21。

⁷¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 105。

正式開啟他失控的開關。此時的「我」已經是一個沒工作的人，生活沒有依靠，心靈空虛，需要大量的酒精去填補空洞。

在王家，「我」被酒精掌控，失去控制力，甚至酒後亂性；不同於面對司馬莉時，即使喝酒，仍保有自制力，甚至拒絕自己最愛的酒精。「司馬莉將一杯酒遞給我時，我才真正地覺醒了。我不會拒絕她的邀請；但無意在一個十七歲的女孩面前喝得酩酊大醉」⁷²，明明喝醉是常態；也曾對友人說「我是一個酒徒，他知道的。我不能拒絕他的邀請」⁷³，酒精是無法推卻的生命之泉；卻能控制自己拒絕。

「酒不是好東西，但不能不喝」⁷⁴，酒精是雙面刃，給予才情又剝奪他的理智，沈淪醉夢的同時麻痺他對現實的感覺。再者，王包租婆對於他渴望飲酒的行為並不生氣，反而鼓勵式的將酒櫃補滿，誘使他喝下更多的酒。王包租婆有富裕的物質生活，卻貧瘠的心靈，因為她僅是香港夫人，船員丈夫在各個港埠口都有一名妻子⁷⁵，她與丈夫之間的聯繫是物質的金錢，而非情感，「我愛的是錢。祇要他每個月有錢寄回來，他抵埠時，我就會到九龍倉去接他」⁷⁶，她是一個空虛的少婦。

王包租婆對「我」頗有好感，這段感情並未悖離社會與道德規範，「我」卻極為抗拒。不同面對司馬莉的煎熬，「我拉開房門，對她說：我要搬了。她哭」⁷⁷，「我」果斷的拒絕、逃離，透露這次的家屋環境，潛藏更大的危機。原因如下，「我」的現實處境已經跌到谷底；工作上，在司馬家時，至少還有一個專欄；但此時，他已經失業沒有收入。其次，王包租婆是房屋的持有者，是家屋中的控制階級；也是權力所有者，她代表的是支配者；相對之下，「我」是被支配的身份。傳統男尊女卑的觀念被倒置，王包租婆反而是供養的主人，「我」是被養的角色，在這段關係中，包租婆是擁有掌控權的人。

隱私與控制力都是個人領域極為重要的功能，在司馬家隱私的功能不全，是因為司馬莉；到王家的控制力不彰，卻是源於自身；司馬家中，是被動的犧牲者；但在王家，卻主動將自己變成失能者。因為酒精誘使他失去控制力，他依附於王包租婆；王包租婆慷慨的金援，免費的酒精飯食，還欲省去租金，甚至還拿零用金供其花用，使其感到莫大的危機。

昨夜還空著的酒櫃，此刻已擺滿酒瓶。

鋼鐵般的意志終於投入熔爐。抵擋不了酒的引誘，我依舊是塵世的俗物。一杯酒的代價，魔鬼就將我的靈魂買去。那一排酒等於魚餌了，飢餓的魚勢必上鉤，於是我看到一個可怕的危機。

⁷² 劉以鬯：《酒徒》，頁 50。

⁷³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 36。

⁷⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 25。

⁷⁵ 「凡是在船上做工的人，只要肯帶一些私貨，賺錢是不必花甚麼氣力的。我們王先生精力過剩，必須設法消耗，所以，幾乎每一碼頭都養一個女人。」出自劉以鬯：《酒徒》，頁 103-104。

⁷⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁 104。

⁷⁷ 劉以鬯：《酒徒》，頁 125。

酒櫃裡放滿酒瓶。對於包租婆，這是餌。⁷⁸

「我」鋼鐵般的意志因為酒精失去控制；酒精是餌，王包租婆是釣者，而「我」是魚，也是另一個王包租婆；如同王船員與王包租婆關係的再現，金錢是餌，王包租婆是魚，王船員是釣者。當她發現租客是一名嗜酒的酒徒，主動開瓶倒酒，就像是主人餵養寵物般，用他渴望的酒，吸引他。這是一段弔詭的關係鏈，王船員包養包租婆，而包租婆又意欲豢養他。「我」已身陷籠檻，快要被酒精圈禁，逃跑念頭再度萌生，他必須搬家，以免尊嚴無存。「我第一次意識到事情的可怕。（我應該搬到別處去居住，我想）」⁷⁹，自尊心不允許「我」成為一名靠女人生活，吃拖鞋飯的男人，他果斷迅速地決定二度搬家。

三、第三次逃家：破裂的保護窗

逃離腐蝕自制力的王包租婆家屋期間，「我」答應友人麥荷門的邀約，共同協辦一份嚴肅文學雜誌《前衛文學》。不論是工作或住所，都是符合「我」的理想：

我在銅鑼灣一座新樓裏找到一個梗房，7X8，相當小，有兩個南窗。包租人姓雷，是一對中年夫婦，沒有孩子，卻有一個白髮老母。雷先生做保險生意，單看客廳的陳設，可以知道他的收入並不壞。雷太太很瘦，但談吐斯文。至於那位老太太，舉動有點特別，常常無緣無故發笑：常常無緣無故流眼淚。⁸⁰

小說的家屋描述，一次比一次詳盡。從一開始置身司馬家內，沒有任何家屋的實際描寫；到光猛的王家，再到有具體的地理位置與房間設施的雷家；家屋的空間環境，是漸入佳境，但出逃的行徑卻沒因此減緩。雷家是唯一附有兩扇窗的家屋，窗戶屬有價值的附加物⁸¹，採光好空氣流通，意同更優質的居住環境。窗戶也是連結外界的媒介，我們可以維持安全距離，與外界單向交流，就生理與心理來說，都是相對安全的，以旁觀者之姿，待在自己的空間裡，又能觀照外在的世界。

「在群體中隱藏自我、忘記焦慮、默默無聞，也可以讓人產生安全感」⁸²，隱藏自我，扮演聆聽者如同設立一道保護窗，隔離群體將自己視為旁觀者也是一種

⁷⁸ 劉以鬯：《酒徒》，頁 114、125。

⁷⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 120。

⁸⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁 134。

⁸¹ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 210-211。提到「自然光線的正面效果相當重要，人們叫不喜歡沒有窗戶的房間；房間越小，窗戶也就越重要。如果不能擁有朝向外面的窗戶，可以看到另一幅室內空間景象的『內部窗戶』也很受歡迎，它也能增添房間的舒適性。」

⁸² 段義孚：《逃避主義》，頁 169。

逃避現實的途徑。每次的搬遷，「我」都移動到比上次更安全舒適的空間，卻都潛伏看不見的危機。這次的遷徙，貌似完美，但因為雷老太太的投射移情，將「我」視作已經過世的長子新民，這個行為將自我隔離在外的那扇窗給打破了，單純對價關係的租客被迫參與這個家庭，想隱蔽自身的他成為被關注的對象，他的安全防護窗，被擊碎入侵了。

與此同時，「我」在工作上遭受打擊背叛，同學莫雨冒名「我」編導的作品，從而決定開始撰寫謀生的文字，放棄嚴肅文學，甚至連心靈的寄託也一同拋下。「這書架上的幾百本文學名著，都是我直接向外國訂購來的。如果你有興趣閱讀的話，全部送給你」、「今後必須將書店視作禁地，家裏所有的文藝書籍全部送給麥荷門。如果麥荷門不要的話，稱斤賣給舊書店」⁸³，在王家時仍可依附文學，但在雷家卻是雙重失去現實與精神的支持，本身存在的價值與意義不知為何了，如他自言「我變成一條寄生蟲」。⁸⁴

當雷老太數度對著寫稿的「我」叫喚新民，「我」一開始曾嘗試說明自己的房客身份，而非新民，但雷老太太卻沈默無語的開始掉淚，「一種不可名狀的感覺，如同火焰一般，在我心中燃燒。我被逼得擱下筆，更換衣服，到外邊去找個地方喝酒。我想忘掉自己」⁸⁵。在當下，「我」藏身的安全感，被強行解除。「我」必須出現在他者面前，還是他人的替代品，又變相抹殺「我」的價值。向雷氏夫妻求證新民的身份時，一個剛從大學畢業的年輕人，在重慶被日本空軍炸死。大學生、日軍、戰爭彈藥、重慶，這些與新民相關的事件，又恰好連結「我」的過往。「我」與新民因此疊合，打破自己與外界隔離的窗；與雷家人之間的界線，似乎被模糊，個人領域再度被入侵。不同司馬家的生活空間，在雷家被侵略的是精神空間，這是更隱密的空間，我們可以窺探他人臥室，卻無法透視個人的內心與過往，「我」最私密的精神空間，被以新民為名的鑰匙，強迫開啟與雷家的連結。

初搬到雷家時，一切都很美好，主角沒有先前失控飲酒的問題，「我的新居是個清靜的所在。這一份清靜，使我很能夠順利地去做小說的實驗工作。……我並未戒酒，然而大醉的情形已經很久沒有發生了」⁸⁶，搬到雷家後第一次的醉酒，就是得知新民身份後，這個資訊逼使他再次扮演逃兵，但是令他感到恐懼想逃避的對象又是什麼呢？客觀而言，這戶人家與他其實並沒有關聯，僅限於租客與房主的契約關係，雷氏夫婦對他非常友善，照理來說除了雷老太太會給人不舒適的感受，整體環境應該仍是相當優秀安全的，但「我」卻因為被誤認為新民一事，隨即沉浸酒精。立即逃避現實的行為，昭告這個空間當下，他感受到極大的恐懼、危機感。那是對於死亡的本能害怕也是對自我存在價值的恐懼，感受失落發現自我的不重要才會意識到「沒有存在空間」的危機⁸⁷。

⁸³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 184、201。

⁸⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 201。

⁸⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 142。

⁸⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁 141。

⁸⁷ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 33。

上海的童年回憶，曾親身經歷過戰爭慘況，親眼見到生命脆弱。看到同校的級長被炸彈重傷，向他求死；看見前幾分鐘和他交談的女護士，變成一具屍體；夫妻檔在他眼面前被炸裂⁸⁸，對死亡的殘酷印象，因為新民，再次從內心深處被呼喚出來。不同於童年，回憶中扮演的是旁觀者，他看著這一切在眼前發生，殘酷的可怕經歷，他是見證人；然而，因為雷老太太的代入，想起過往可怕的回憶，與新民有了連結，和新民眾多的共通點，彷彿英年早逝的新民就是他本人，在逝去的新民身上看到自己，生命的消逝渺無。但新民停留在美好的年輕歲月，「我」卻已老去；作家還安排與年輕舞女楊露的互動，表現「我」對於逝去青春的渴望，他就像其他上了年紀的舞客喜歡從她身上找回失去的青春，也才會在之後得知楊露欲與年輕的舞客結婚最後失態，「這『年輕』兩字猶如兩支箭，直射我心，又刺又痛」⁸⁹，加乘當下自我的困境。

面對雷老太太對新民的關切，「我」的存在價值使其對自我的認同產生存疑。活在當下的人，卻比不上死去的新民，有人真切的關心；其本身存在的意義，似乎比不上當作新民替身，還能滿足雷老太太。「我」可憐雷老太太是一個精神疾病患者，但諷刺的是，他卻在精神病老婦的施捨下得到溫暖，倘若沒有新民的身份，他連這點溫暖都無法獲得；換言之，他的存在價值取決於新民的身份。在雷老太太的眼裡，「我」無法代表自己，不是獨立的自我；他拒絕被視作新民，卻在某些時刻需要且享受新民才有的關懷，他在雷老太太眼中是新民，而不是來自上海的老劉；他失去「自我」的主權，猶如香港這座城市。在雷家的處境，亦如香港的政治位置，他被新民牽絆，如同香港被中英兩國牽制。雷老太太活在新民存在的過去，「我」亦是深陷過去的上海回憶，總是無法適應香港的現在。香港同樣被過去拉扯，身上刻印過往的民族記憶，卻又需要殖民帶來的商機利益，無法捨棄任何一方，因為兩者都與她有著千絲萬縷的聯繫，卻不是任何一方的中心，位處在兩者邊緣中心。

香港是借來的時間與地方⁹⁰，殖民地色彩濃厚，官方語言是英語，街道、建築物都貼有英國標籤⁹¹；如同「我」的處境，預期的一切都是暫時的，暫時性的停留在香港這個地方。在英屬殖民時期，香港被視作與世界交易的一個跳板，在香港生活的人是一群只有城籍，沒有國籍的居住者⁹²，他們體內流的血液和這個城市的治理者是不同的。港人不認同自己是英國人，他們仍是炎黃子孫；但是又需要殖民政府帶來的好處：穩定的政治與金錢利益。香港無法獨立自主，她同時依附

⁸⁸ 劉以鬯：《酒徒》，頁 64-70。

⁸⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 231。

⁹⁰ 參見陳智德：《根著我城》（新北：聯經，2019 年），頁 50-51。「借來的地方，借來的時間」此一說法，源自理查德·休斯（Richard Hughes）《借來的地方、借來的時間：香港及其多個面孔》一書。

⁹¹ 香港的街道名稱、建築物多以英國相關或皇室成員命名，例如維多利亞公園、皇后大道、砵蘭街……等，建築物懸掛英國國旗為標誌，錢幣著有女皇像等方式彰顯權力。

⁹² 西西：《我城》（台北：洪範，1999 年），頁 150。原文為「你把身分證明書看了又看，你原來是一個只有城籍的人。」。

在中英兩國下。中國大陸是曾經的政權，如同早逝的新民，早在滿清時期，就不再擁有香港。英國庇護下的香港穩定、安全，吸引大陸移民來此居住，不是因為香港本身，而是英國所提供的價值，依附在英國的政權下的香港，才得以獲得關切，如同「我」依附新民，獲取溫暖；雷老太太依附「我」，尋求連結。

四、他者的雙重隱喻

六〇年代，因為越戰美軍駐軍於此；英國的殖民治理下，享受安定，同時忍受不平等的華洋之分。小說中，圍繞主角身邊的都是女性角色；而女性在殖民的論述批判中，常被視作被殖民者的性別身份⁹³；香港的殖民意識，亦藉這些女性呈現。老劉稱這些女性為被辱者，指涉香港被殖民的身份；女性一直作為被物化的對象，是不被尊重的性別，在人群中會被隨意襲胸、擰臀，卻只會成為笑浪。女人如同交換物，在外來殖民文化下，更加凸顯他們的商品性，小說裡描述兩個美國水兵站在街邊的談笑，在他們的對話中，表現女人不過是一種物品，殖民地的女性更像是一種商品交換，甚至透過出賣肉體換取利益，她們的存在僅是滿足他們的需求，「想吃一客上好的牛排？想看到一對又黑又亮的眸子」⁹⁴，成為被殖民者觀看的商品；香港複雜的殖民身世，從與「我」有關的女性們窺見關於殖民城市的隱喻。

「張麗麗的眼睛。罪惡的種子：張麗麗是香港人。香港是罪惡的集中營。我愛張麗麗。我憎恨罪惡」⁹⁵，張麗麗是香港的化身，美麗與罪惡的集合體，是「我」又愛又恨的對象，是一座華美但悲哀的城⁹⁶。她是勢利的女人，為錢嫁給紗廠老闆的行為，具體的表徵香港的拜金主義，其實也是（早期）大多數人對於香港的印象——美麗罪惡的東方之珠。小說裡從不描述張麗麗的感受，但不吝於描述她的美貌。她只有追求富裕生活的目標，為了金錢可以不擇手段「祇要有錢拿，管它卑鄙不卑鄙」⁹⁷，張麗麗不惜將自身當作商品，吸引男人作為換取利益的手段。為了賺錢不惜用自己設計仙人跳，也將美貌作為武器，讓「我」和她同謀。當張麗麗來探病時也特別描述外表穿著，「穿著一襲墨藍的旗袍，襯以白皙的皮膚，美得很。（像她這樣的體態，即使不穿漂亮的旗袍，一樣也漂亮）」⁹⁸；旗袍是美麗的點綴品，也是極能凸顯女性身材曲線的一種服飾，更是傳統東方的女性美的一種象徵，以此暗示女性被當作殖民的性別，也暗喻張麗麗的商品性如同香港的殖民價值。香港重商勢利、崇洋拜金的形象，從張麗麗身上一覽無遺。

⁹³ 李小良：〈我的香港〉，《否想香港——歷史·文化·未來》，頁 193。

⁹⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 271。

⁹⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 73。

⁹⁶ 李小良：〈前言：否想香港〉，《否想香港——歷史·文化·未來》，頁 11。

⁹⁷ 劉以鬯：《酒徒》，頁 27。

⁹⁸ 劉以鬯：《酒徒》，頁 61。

年輕悲慘的舞女楊露，為了家庭下海當舞女，被迫出賣自己，養活一家老小；也是香港的寫照，清朝為了保全中國本土，割讓香港換取中國的安穩，卻也被家裡的弟妹嫌棄舞女的身份「別人都說姊姊不是好人，誰有錢，誰就可以以帶她到酒店去開房」⁹⁹；來自中國的文人也瞧不起自甘墮弱討好洋人的香港城市¹⁰⁰；即使是犧牲自身換取「家」的利益，她仍被瞧不起。但是香港並非是自願性被割讓，而是「被」犧牲的損害者，「楊露是個被侮辱者與被損害者……我可以憎厭司馬莉，卻不能不同情楊露」¹⁰¹，誠如香港的身份，她是作為交易籌碼的犧牲者，舞客／殖民者都希望在楊露／香港身上獲得某些滿足。作家筆下的香港是充滿矛盾的，以冷冽的筆鋒寫出香港令人憐惜的混沌，因為她確實是被犧牲者，政權下的受害者；同時自甘墮落選擇出售自己。也因為楊露的出現，讓「我」在這名女孩身上，獲得精神與身體上的慰藉，因為即使潦倒如他，他也有能力可以做英雄，舞女楊露滿足他的自尊，「我急於在一個十六歲的女孩子身上做一次英雄」¹⁰²，也嘗試在她身上找回逝去的青春¹⁰³，最終仍是無法抵抗歲月的流逝。

三次逃離香港的家屋的經歷，都和家中女性密不可分。司馬莉是一個時下的女孩，她聽保羅安加的唱片抽駱駝煙¹⁰⁴，是流行（歐美）文化的追隨者，也是當時崇洋媚外的寫照，小說稱司馬莉是個自暴自棄者¹⁰⁵，她享受被注目的眼光，也熱衷追求西洋文化；登報脫離與父母（祖國）的關係，就像香港因為一紙合約，成為中國的他者，變身為英屬殖民地；但終究是文化血脈相承。

王包租婆在金錢物質上完全依附於船員先生，兩人關係是香港與英美的轉借，彼此沒有情感上的依歸，關係建立於物質上交流；脫離船員的王太太，沒有謀生能力，出租的房子也是船員給予的資產；在香港金錢等於權力的象徵，她與王船員是身體與權力的交換，她用身體從船員身上得到金錢，而成為家屋的權力者，得以包養「我」；一如香港的社會，用金錢建構身份與地位。同時也是殖民與被殖民的利益交換，香港在英美的政治援助下得以發展，從三〇年代後，就陸續有人從大陸移民到香港，不就是為了追求英國政府庇護下的安全空間嗎？如同香港一直以來身份認同的迷惘，並不完全認同自己是英國人，卻又理所當然地享受英國帶來的安穩。王包租婆提供身體，換取王船員的金錢；香港也用自身軀體，交換政商榮景與安定，香港與英國的供需關係，就是兩人的關係與權力再現；因此，「我」視王包租婆是被侮辱與被損害者¹⁰⁶，富裕的條件一如香港，卻非獨立自主的，必須依附在他人／國之下。

⁹⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 182。

¹⁰⁰ 可參見盧瑋鑾編：《香港的憂鬱》，書中有多篇貶抑香港之作如文俞〈可厭的城市〉、屠仰慈〈寄懷上海〉、杜重遠〈香港所見〉等篇章。

¹⁰¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 152。

¹⁰² 劉以鬯：《酒徒》，頁 154。

¹⁰³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 151。

¹⁰⁴ 保羅安加（Paul Anka, 1941-），1960 年代的青少年偶像，代表作品為《Diana》。駱駝煙是一款美國香菸，在 60-70 年代時煙草是反叛的表徵。

¹⁰⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 152。

¹⁰⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁 114。

雷老太太對新民的懷念，就像香港對於故土大陸切割不斷的血脈念想；也是「我」對上海故土的懷想。新民是過去的記憶，代表回憶與牽絆；如同中國大陸，是家國的想像；回歸現實的當下，中國對香港而言只是有血脈依存的他者。香港與中國即使十九世紀香港就隸屬英國治領，英國帶來了制度、現代發展與安定；香港仍視其為外來者；一直位處中國邊緣，不被重視的香港¹⁰⁷，大中華的傳統思維仍深植島上，不滿殖民者霸權的刻印，想像追憶過去，香港終究是一個失去父母的孤兒，如同雷老太太是一個失去兒子的可憐人，只能將「我」視為依附的對象。雷老太太渴望新民存在的過去，卻無法從她身上（或是雷氏夫妻口中）得知新民對她的重視，是雷老太太單方面的想像，一如香港在政治上／地理位置是邊緣於大中國。

不論是司馬莉、張麗麗、楊露、王包租婆、雷老太太，她們都是依附者的身份；同時是精神／心理上的失根者，一如香港的邊緣處境。張麗麗渴望金錢，拜金不顧道德；楊露因為父親好賭迫出賣身體，換取家庭生存；司馬莉對未來沒有目標，盲目的生活；王包租婆在心靈上沒有依歸，只能寄望現實的金錢；雷老太太失去他精神支柱的長子，一直回在過往。劉以鬯透過女性隱喻香港是中國他者的邊陲位置與殖民身份。

第三節 暫時棲身的避難空間——上海的娛樂表徵

生活裡充斥醜陋不堪的現實，令人難以承受，面對是一個困難的選擇，人類更傾向一條輕鬆的路——逃避現實。為了能隨時隨地逃離真實，我們構築了許多虛幻的美好空間，孩童在遊樂園肆情狂歡，有人在聲色犬馬中醉生夢死，人類崇尚美的想像與環境，只要能幫助人類逃離不堪的現實，都是世外桃源。書籍、商店、遊樂園等，都是建構在想像上的空間，在這些場域裡可以滿足各種想像。透過電影、閱讀我們可以進入到另一個虛構的世界中，這個想像空間裡可以帶領我們去從未經歷的世界。

美好的空間，都是逃避者的勝地。小說主人公的三處家屋都未能供給給他安全的空間，礙於現實的限制，不能一直搬家，他只能透過外出的方式遠離家屋，但移動僅是過程，是為了前往下一個目的地，當逃離看似安穩的家屋之後，下意識地選擇前往他暫時的忘憂地：各式各樣的娛樂空間。主人公的身影，頻繁地出現在各種休閒場所，只有在那些空間，他才能短暫卸下防備，面對真實的自己，然後進入他理想的真實世界。

¹⁰⁷ 「『香港』的由來反諷地就是大英帝國殖民者所『生』的（『這一直要到英國人向清朝官廳要求租借海中小島一座作為修船曬貨之用，並指明最好將「香港」倒借給他們，這才在中國的輿圖上出現了「香港」二字。』）。李小良：〈重構過去與消解歷史〉《否想香港——歷史·文化·未來》，頁 155。

英國殖民的背景，使香港人的生活不知不覺中被西化，香港文化是中西合併的結晶，漫遊香港的街道上，會看到維多利亞式的洋樓，也能見到傳統的閩式建築，西方文化深刻地影響著香港人的生活。香港的商業屬性要滿足所有人的需求，戰後大量人口移入香港，城市的居民組成，絕大部分是南來移民，其中上海又佔大多數。此時空下的舞廳、酒店、賽馬場、電影院是常見的娛樂場所，也是銘刻英國（殖民者）與早期上海人身份的地方。亦是讓人忘卻煩憂，購買快樂，尋找希望的夢幻空間，更是「我」頻繁出沒的庇護所。當具有上海符號的場域理所當然的出現在周遭，暗示（上海）文化適應新的土地，依文化偏好塑造地景的雙重過程¹⁰⁸。這些逃避現實的目的地，都帶有上海的身影，「我」總是下意識地在香港尋找上海記憶，尋找一個熟悉的「地方」從中獲得安全感。選擇咖啡廳、電影院、賽馬場、夜總會，在小說中作為主角「暫時」逃避棲身的場所，這些空間都與上海有一定程度上的相似，可將其視作在上海的回憶連結與印象延伸。面對危機選擇熟悉的地方，是一種生物本能，如何尋找安置自己的地方，試著將逃避為日常的主人公，安排地方藏身，上海標誌性的娛樂場域，就是最佳的空間。

空間的功能與作用往往是被人所定義，透過不同的場域轉換，分割空間與功能，從「家屋」離開之後，前往的都是具有娛樂性質的休閒空間，除了符應逃避心理之外，也彰顯香港的商業屬性，更重要的是小說主人公上海移民的身份，決定了他「選擇前往」的避難處。本節將以咖啡廳、電影院、賽馬場與飲酒之處為主要對象，試論述這四種娛樂空間與小說人物之間的關係。

一、咖啡廳：小憩與躲藏

在上海，咖啡廳是一種都市文化的象徵，「上海成為都市的時候，在大街小巷裡，到處都能看到咖啡館。……上海的咖啡館可是一個場合，一個與外國總是有關的，摩登的場合」¹⁰⁹，六〇年代初的香港咖啡廳，是上海城市表徵的再現。在上海，咖啡廳是摩登的代名詞，代表時髦的西方文化，香港同是。將咖啡廳當作城市地景，表現對西方文化的憧憬，暗示當時港人對歐美西方文化的嚮往。而小說主人公藉此追憶上海往昔，喝咖啡是老上海人的生活常態¹¹⁰，「我」從上海避難來港時，同時將上海人去咖啡廳的習性，一起帶來香港，咖啡廳成為有回憶的地方。

咖啡廳一般給人的印象是悠閒、舒適自在的空間。然而劉以鬯筆下的咖啡廳，卻是昏暗陳舊的場所。外頭陽光普照，一片光亮，「我」卻走向幽暗，走進他內心不欲人知的暗處，外在現實與內在真實形成的強烈對比：

¹⁰⁸ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 22-26。

¹⁰⁹ 陳丹燕：〈上海咖啡館的編年史〉，《聯合文學》第 204 期（2001 年 10 月），頁 146-149。

¹¹⁰ 香港學者孫立川：「二十多年前，因文學之緣而認識了劉以鬯先生，總覺得他永遠都保持著上海文化人的習慣，西裝革履，梳著整齊的髮型，鍾意飲咖啡，吃西點……。」參見陳彥瑾：〈劉以鬯：一個人，一座城，一種文學精神〉，頁 42。

陽光很好。……

走進萬宜大廈的 Arcade。……我已極感疲憊，渴望做一個遁世者而不可得，走進一家燈光黝暗的咖啡店，坐在角隅處，呼吸霉菜味的空氣。向侍者要一杯酒，市儈的笑聲猶如野貓在半夜摔碎瓷瓶。¹¹¹

被司馬先生要求收回梗房後，憤而出街，為了逃離司馬家，逃避司馬莉與自身的道德慾望，倉皇走進附近的咖啡廳。在被暗示與正視自己對司馬莉的慾望，他落荒而逃，他需要一個安置自己的庇護所，可以安撫內心的野獸，緩解快破繭而出的慾望，讓真實的自己喘口氣，昏暗就是最好的藏身處。

「我」下意識的選擇咖啡廳作為逃避自身慾望後的暫時庇護所。新空間通常代表陌生未知，當人類遇到危機時，我們會趨向逃往一個熟悉的場所。咖啡廳是上海都市文化的圖騰，上海仍是他熟悉的故土。面對恐懼，他需要一個熟悉且安心的空間；擁有上海符號的咖啡廳，是親切的選擇。十里洋場的上海林立各式洋派的咖啡廳，那是老上海獨特的風情；南來移民的上海情懷，從抵港那刻開始萌芽，當他感到無助恐懼時，需要的就是熟悉的環境，走進與上海相似的咖啡廳是極為合理的選擇。

其二，「黝暗」的咖啡廳，劉以鬯特別強調空間的昏暗，呼應主角當下的內在情緒外，更重要的是昏暗的環境予以更多的安全感。昏暗的開放空間裡，人比較容易卸下心防，感觀知覺降低後，因此削弱防備心，進而產生安全感。小說特別強調咖啡廳的燈光黝暗，筆者以為是暗示主角下意識的選擇，因為照明與光線對於人的心情與活動，有間接或直接的影響。昏暗的空間較容易讓人放鬆社會抑制¹¹²，在黑暗的掩護下，我們無須保持在公眾面前的形象，比較容易卸下武裝，表現真實的自己。

人的行為都有其目的性，而行為往往與空間有密切關係。在充滿壓力的環境裡，使他處在非常狀態，出於自保的本能，便有目的性地遠離危險。為逃離壓力所做出的行為與決定，都是為了舒緩當下的空間危機，獲取安全感是他最迫切的需求，黑暗則是提供安全感的空間。咖啡廳是半開放空間，前文一再強調空間隱私的重要，「我」在面對危機時，卻選擇公開的場所，看似矛盾的行為，其實暗示當下的走投無路。同時，作家安排一個關鍵性的偶遇，也因此堅定搬離司馬家的決定。

一般而言，當面對難堪的窘迫時，多數人是選擇熟悉而隱蔽的空間；然而，因移民身份，在當地沒有親友依靠；現實中，他是個拮据的撰稿人，沒有足夠的金錢應付；加上眼前困境來的又急又猛，沒有充裕的時間反應，他急迫的需要一個暫時性庇護所，眼前的咖啡廳是一個立即性也有能力負擔的庇護空間。再者，危

¹¹¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 89-90。

¹¹² Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 75-78。

機就是在私人的家屋發生，熟悉的私人空間反而是他亟欲出逃的場所，就近藏身一家「黝暗」的咖啡廳，也不意外。他特意挑選黝暗的空間，掩蓋咖啡廳的公開性，又挑選不易被關注的角落，在燈光與邊緣的雙效加乘，打造一個隱蔽的躲藏空間。

此外，即使在身處咖啡廳，所點的飲品仍是酒水；因為酒精是幫助他逃離當下現實媒介，身處在照明黯淡的咖啡廳，仍無法將咖啡廳這個開放的公共空間，變成專屬的私人領域，所以酒精是必須的催化劑，藉由酒精麻醉自己，使自己的感知降到最低，加倍放大昏暗的效果，模糊現實的界限，讓他得以逃離現實的不堪，獲得短暫的休憩。

但實際上，再怎麼燈光昏暗的咖啡廳，都不可能如電影院漆黑，伸手不見五指，仍有足以視人辨物的光線。筆者認為家屋的危機，是漸進式的加劇，由小至大地建構其危機與庇護空間。咖啡廳的光線特質，昏亮並存，表示首次的危機程度較輕微，咖啡廳除是逃避地外，也是隱含希望曙光的機會場所，「我」最終是心情平靜地離開咖啡店。

咖啡廳作為首次的庇護空間，是決定初次逃家的關鍵，面對司馬莉的主動與司馬先生的質疑後，迫使他不得不逃離當下的家屋，尋求個人空間的安定。另外，這次的出走，作家安排偶遇老同學莫雨，因為莫雨的叫喚聲「我」被拉回現實，透露新的契機，暗示生活未到谷底，提供撰寫電影劇本的工作機會，仍有轉機，因此他只需要在咖啡廳短暫的休憩空間。

二、電影院：安歇與隱蔽

戰後香港電影產業蓬勃發展，六〇年代從黑白電影進步到彩色電影；但當時電視機仍是奢侈品，並非常態性家電用品；加上早期的娛樂生活單調，因此看戲、聽廣播成為港人最常見的平民娛樂。¹¹³看戲對港人而言不單是種生活娛樂也是一件大事，造就香港獨有的戲院文化。

六〇年代的香港戲院和現在我們熟悉的影院模式截然不同，舊式戲院是獨立整棟的建築，不是設置在百貨商場內的影城，戲院門前的空地，則是聚滿了各式各樣攤販，儼然是一個小型夜市，熱鬧非凡。在當時看電影，是一件新潮的事，小孩看電影不用買票，一家四口人，只需要支付兩張大人票，便可全家欣賞，花費又便宜¹¹⁴，炎熱的夏日，還有冷氣可以吹，去戲院看電影自然便成當時娛樂首選。

早期戲院的座位安排符應商業取向，價高者得好位，樓層越高則票價越高。

¹¹³ 周永新：《回首香港七十年——我們有過的歡笑和唏噓》，頁 37-38。

¹¹⁴ 周永新：《回首香港七十年——我們有過的歡笑和唏噓》，頁 37-38。提及香港沒有別的娛樂節目，交通也不方便，所以最方便便宜的假日娛樂就是看電影。五、六〇年代的戲院設有早場和工餘場，票價只要一半，相對低廉。

另外，早期電影放映場次不多，時間都是固定的；其中，播映時段為下午五點半左右的場次，稱之為工餘場，主要是為了工人，讓他們中場有地方休息，夏天也有許多家裡沒冷氣，專門來吹冷氣的，醉翁之意不在酒，因此播放影片多為二輪片，票價低廉。

電影院是展演希望的場所，為逃離王包租婆的家屋棲身電影院的老劉，是因為固定的專欄連載接連被取消，成為一名失業者，同時面臨被包租婆用酒精豢養的處境，使主角心生恐懼，感受到王包租婆以酒為餌的陷阱，倉皇地逃出住所，逃避王包租婆的家屋，如同前次的出走經驗，藏身於比上次咖啡廳更為黝暗的電影院：

我怕包租婆，匆匆走了出來，再也不想知道那兩隻瓶子裏究竟裝的是愛情，抑或酒液？於是走進一家電影院，坐在黑暗中，昏昏沈沈地睡了一覺。睡後做一場夢，夢見星期六不辦公的上帝。有人搖動我肩，醒來正是散戲的時候。走出戲院，夜色四合。迷失在霓虹燈的叢林中，頭很痛。¹¹⁵

前次的庇護所是黝暗的咖啡廳，這次進階為坐在黑暗中，黑暗是最好的掩護，黑暗會放鬆社會抑制¹¹⁶。戲院內的空間是黑暗而寬闊的，唯一的光源，只有前方偌大的電影螢幕，將自我隱沒在人群中；光線會影響人的情緒和行為，漆黑的戲院，不會有人知道身旁坐誰，更不會有先前被老同學認出的情景，將自己藏身於黑暗，可以鬆懈自己的防衛與恐懼¹¹⁷，不用害怕被別人得知他的失敗。離開電影院的時候，天色已經全黑，在這個公開卻隱蔽的空間裡，每個人都是安全隱密的陌生個體，融入於滿場人群中共享孤單。進到戲院的主角，立刻昏沉地睡去，黑暗的電影院是令他放鬆的空間，因為來看電影的人，或是來吹冷氣休息的工人，沒有人會去注意他，他可以自在放鬆地睡去，遠離他難以面對的現實。

戲院也是六〇年代的香港形象，代表物質的、商業的資本主義，表徵社會與生活空間的符碼。電影院的開放空間，表現他的公眾、包容性，不分貧富、國籍種族，如同香港這座城市，包容來自各地的人，電影院的公眾性亦如班雅明所說「大眾彷彿是避難所」¹¹⁸。其次，電影是想像的文化產物，是藝術與商業結合的作品，人們對美好的想像，投射在電影中，電影的場景是真實的，演出的人物是真實的，但這些真實疊加卻成虛假的想像，如逃避主義所說「人們逃向的是一種文化，它既不是人們的日常生活，也不是稠密且未發展完善的環境及處事方式」¹¹⁹，而是一種想像。為了滿各種的想像，對大陸故土的懷想，對愛情羅曼史的懂

¹¹⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 117。

¹¹⁶ Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，頁 77。

¹¹⁷ 在比較暗的場所，約會對象看不清彼此的表情，減少防備而發生安全感，稱之為黑暗效應。可參見〈黑暗效應〉，《時尚北京》第 3 期（2018 年 3 月），頁 246。〈心理學上的「黑暗效應」〉，《記者觀察（下半月）》第 11 期（2010 年 11 月），頁 60。

¹¹⁸ 班雅明：《發達資本主義時代的抒情詩人》（台北：臉譜出版，2010 年），頁 103。

¹¹⁹ 段義孚：《逃避主義》，頁 29。

憬，白手起家的奮鬥史，給予觀眾短暫抽離現實的時光，逃離醜惡，寄望對未來的美好想像中。

第三，從咖啡廳到電影院，兩者的空間、光線、隱密度都更為提升。昭示主角所遇到的困難更為重大，表示他需要更多的喘息空間，更為隱蔽的場所，讓他可以被黑暗包圍，得以將自己完全的隱蔽，不被他人發覺。光線是營造空間感的關鍵之一，光線的明暗會影響空間整體的氛圍。電影院是伸手不見五指的漆黑，只有前方的大螢幕有亮光；座位節比鱗次相連一起；這種燈光昏暗的室內空間，容易給人感受陰鬱沈悶，擁擠的空間也較有壓迫感。主角卻在這種滿是陌生人的環境下，毫不設防的睡去，除凸顯疲憊更直指家屋反是壓力來源，他必須向外尋求舒解，電影院成為他的避難聖地。

三、賽馬場：激情與壓抑

「馬照跑，舞照跳」是中國大陸對香港政權轉移五十年不變的承諾，可見賽馬對香港的重要性。賽馬是英國殖民文化的展現，運動是一種力與美的休閒，同時也是「實力」的展現，運動與殖民關係密切，殖民者在政治上表現絕對威權，同時透過運動文化展現殖民者的強大¹²⁰：

對英人賽馬是殖民社會階級重構的一種手段，同時在華人社會（殖民地）扮演殖民社會的重要支柱、華人精英汲汲攀爬的位階，以及觀看與賭博並存的向大眾娛樂。¹²¹

香港人的常見的娛樂除電影之外，還有賭博，只要一有空閒，港民就會去賭，不分貧富貴賤。在香港街道邊的報攤小販，時常可見販售彩券與馬經等賭博資訊。打麻將、賭字花、玩撲克都是五、六〇年代港人常見的娛樂活動¹²²。香港人愛賭的形象，從許多的港劇港片都可以看到端倪；小說中，楊露有一個嗜賭的父親，司馬夫婦也是賭博的熱衷者。香港人追求的究竟是賭博本身，享受過程中的刺激感，還是賭一個可以瞬間致富的可能？

六〇年代，物資仍為匱乏，當時香港有句俗語「辛苦搵來自在食」，意思是說辛苦工作就是為了可以吃頓安樂茶飯¹²³，多數港人的生活目標就是求一家溫飽，又因為殖民關係，社會貧富階級差距大，加上政治的邊緣，港人對於金錢有極大

¹²⁰ 「英式賽馬在中國不僅是一種娛樂，由於它隨船堅砲利而來，與開埠通商相連，本身即代表了某種強勢文明；基於它與外人社群的關係，更予人一種無法抹滅的殖民性。」可參見張寧：《異國事物的轉譯：近代上海的跑馬、跑狗與回力球賽》（台北：中央研究院近史所，2018年），頁 14。

¹²¹ 張寧：《異國事物的轉譯：近代上海的跑馬、跑狗與回力球賽》，頁 18。

¹²² 周永新：《回首香港七十年——我們有過的歡笑和唏噓》，頁 35。

¹²³ 周永新：《回首香港七十年——我們有過的歡笑和唏噓》，頁 32-33。

的渴望，總是期待自己能躋身上流。如何一夕致富，博弈就是最投機、不勞而獲的方式。當時工資不高，賺錢不易，在此時空條件之下，賭是最輕易入手的致富之道，一注六合彩、馬票只需要二元¹²⁴，以小博大，投注小額資本，便有機會換取百萬獎金，旋即翻身暴富。

在六〇年代，賽馬是一個極為普遍而熱門的休閒。香港人的殖民生活，在英國的統治管理下，是一種有制度的壓抑¹²⁵；多數的港人是社會的中下階層，工作生存是首要目標，生活單調而乏味，加上商業社會的高壓步調，轉向賭博尋求刺激，成精神的娛樂寄託。賽馬是充斥速度與刺激的場所，當賽事開始，所有人屏氣凝神，一聲槍鳴，柵欄開啟，所有馬匹奔馳疾驅，抵達終點線的剎那，熱血沸騰的緊張感才會消除，「賽馬是一種觀眾性運動，大部分參與者並不參與賽馬本身而是藉由購票入場觀看，取得場所提供的刺激與滿足感」¹²⁶，賽馬地是兼具刺激與一夕致富的空間場所。

香港賭馬是在殖民背景下產生的合法博弈，深受西方文化影響的娛樂賽事。賽馬在英國是一項貴族運動，屬於菁英的社交場合；從英國到香港，賽馬成為運動與博弈結合的娛樂文化。快活谷馬場¹²⁷位處港島的中心位置；為服務廣大的賽馬客群，各家報紙都有專為賽馬而出的馬報，投注站的場所多不勝數¹²⁸；小說提及「對於一般香港人，馬與波的動態較國際新聞更重要」¹²⁹，可見對多數人言，跑馬的賽程遠比國際動態更值得討論，賽馬活動在香港的熱門程度可見一斑。

與賽馬場相關的空間，時常以老劉的內心獨白，以意識流的技巧穿插他的思路中：

飛鳳，人造衛星，過三關，贏得不多，總算贏了
星期一買龍鏢，快活谷出現人龍輪購馬牌
汽車排成長龍，馬迷們都想早些趕到快活谷
柯富達試『明輝』三段
又要賽馬了，滿版試跑成績與不著邊際的預測。（外圍馬尤如野火一般，無法撲滅。）
大賽馬配磅表公布
（春季大馬票。……我希望我能買中大冷門。）¹³⁰

大量的人物內心獨白，表現小說人物的自我感知與真實的想法。「我」總是不自覺

¹²⁴ 「兩塊錢的馬票，賣兩塊一。」參見劉以鬯：《對倒》，頁 67。亦可參考網路資料，搜索自 2020 年 7 月 2 日 <https://racingmemories.hk/zh/hottopics/sweepstakes/>。

¹²⁵ 周永新：《回首香港七十年——我們有過的歡笑和唏噓》，頁 16-17。

¹²⁶ 張寧：《異國事物的轉譯：近代上海的跑馬、跑狗與回力球賽》，頁 223。

¹²⁷ 即現今香港的跑馬地馬場，《酒徒》小說內以快活谷俗名稱呼。

¹²⁸ 江颯、習言、文申編著：《香港深度之旅》（香港：萬里機構，2014 年），頁 73-74。

¹²⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 216。波是粵語裡球的意思，這裡指的應該是足球。

¹³⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁 262。

地關注賽馬的消息，他內心潛藏對於財富的希冀，想藉由金錢脫離現在困窘的處境。小說開頭，便夢見自己中了馬票，揮霍金錢，包下全場的舞小姐坐枱，帶著鈔票去向受其金錢屈辱的故人炫耀，享受著別人欽羨的目光¹³¹，但最終還是必須從夢中清醒。對於現況的不滿、苦悶都反映在他內心的真實聲音，他渴望富有、自由，期望可以掌控、改變現實。

賽馬場是一個供給希望的場所，他不像六合彩，隨機猜選數字，中獎全憑運氣。賽馬多一些數據資料可以參考，你可以參照馬匹、騎師過去的賽果紀錄，賽馬當日你還可以觀察馬匹的狀態¹³²，這些種種前置作業，讓賽馬看起來不是純粹的賭博行為，是經過計算的。賽馬當日，馬場擁擠的水泄不通，大多數的馬迷都和主角一樣，需要刺激，渴望財富，花少許的金錢購買希望。沈迷賭馬的人，如同小說中的「我」，不少是追求金錢的失意人或是生活的失意者。在公眾看台區，所有人全神貫注於馬匹，他們傾注的熱情因為有機會致富而沸騰，也因為賽事終結而冷卻。

劉以鬯在小說中安排主角親身前往賽馬地共有兩次，都是在他遭受打擊，情緒煩悶的狀態下。首次是莫雨的劇本事件，「一個新生的希望，猶如神燈裏的 Genie，從很小很小的形體，瞬息變得很大很大」¹³³原本以為生活會有新的轉機，卻遭到同學欺瞞改編劇本不被認同，打擊他的創作信心，對生活不再抱有希望。某天拿到報館最後一筆稿費時，抱持著「存心被命運戲弄」¹³⁴的心態去拚搏，期待成為被命運眷顧的幸運兒，可以因為中馬票而瞬間翻轉生活。因為此時的他已變相受到王包租婆的豢養，對其而言，金錢是他當下處境的最大難題。逃避王包租婆，選擇前往馬場賭一個希望；然而，失落而返。帶著失意回到家屋，面對王包租婆的關心與貼補，使他意識到恐懼將同時失去工作、金錢還有尊嚴。

第二次是搬到雷家後，「翻開報紙，才知道這是賽馬的日子，我是非常需要一點刺激的」¹³⁵，在雷家幽靜的生活，接受雷老太太的溫暖施捨，發現自己被視作已逝新民的替身，無法宣洩情緒的壓抑，讓他需極要刺激感擺脫現狀。家屋內沈悶的空間逼使他向外尋求刺激，驅使他前往跑馬地；又遇到年輕的舞女楊露¹³⁶，帶給他生活的激動。

劉以鬯選擇賽馬場作為小說主人公的暫時避難所，除了是香港時空的重現外，潛藏在背後的因素還是對故土的懷想追思。「我」厭惡香港的商業、勢利，在香港的不順遂都使他更加想念過去上海的時光；因此在香港尋找上海的象徵，成為「我」無意識的行為，對於過去美好的追憶，藉由相似的空間重構地方，以此

¹³¹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 17-18。

¹³² 周永新：《回首香港七十年——我們有過的歡笑和唏噓》，頁 86。

¹³³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 117。

¹³⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 119。

¹³⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 149。

¹³⁶ 舞女楊露，小說《酒徒》女角之一。在小說後段，小說主人公老劉認識的年輕舞女，時常包場帶她出去。

遠離現實空間，沈浸在舊日的光景。「人們逃避的是真實，逃向的是幻想」¹³⁷，當我們逃避現實的時候，需要一個理想的空間，象徵希望與夢想的場所，到那裡去享受我們所希冀的美好。馬場這個場域，標誌的是香港大眾的娛樂文化，也隱含上海的符徵。娛樂場所是提供這些美好想像的空間，也是恐懼者的逃避勝地。

四、酒與不夜城

思想決定概念性的空間詮釋¹³⁸，一本意識流小說不會缺少的便是思想流動的空間，《酒徒》顧名思義絕對少不了與酒有關的現實空間；但此外，亦不可忽視酒後主角的內心世界——真實的精神空間。在此節內容，筆者先簡要說明酒店、舞廳的空間意義，再進一步探究酒如何作為進入意識空間的橋樑。「我」是一名嗜酒的酒徒，頻出沒夜總會、酒店、舞廳等場所，主要目的就是為尋求一個飲酒的空間，承接前文所提的娛樂場所皆具上海意象，夜總會、舞廳更是傳統上海的形象，亦是前往心理空間的媒介。

劉以鬯的上海回憶提到「在仙樂舞廳聽吳鶯鶯的明月千里寄相思」、「舞廳裏的菲律賓洋琴鬼在吹奏華爾滋與探戈」¹³⁹，導演易文曾說「近三年來，上海有甚麼，香港便也想有甚麼。甚至上海有百樂門舞廳，香港也要來一家」¹⁴⁰，從這些描述可以得知夜總會、舞廳是上海形象的符碼，如同「夜上海」一曲所營造的不夜城形象。小說的「我」遇到難關，便會棲身具上海血統的娛樂性的消費空間，除了尋求親切的環境之外，還有帶領意識流動虛實空間的橋樑——酒。對應董啟章指出《酒徒》呈現的是一種醒與醉斷裂二分的城市生活經驗¹⁴¹，這種虛實空間的交錯，隱喻城市人的精神的困頓與矛盾。

空間是透過許多的物件所組成，而人扮演賦予空間意義的角色，物件則是重要的配角，完整人對於空間的感知，物亦是空間內最重要存在，因為它賦予空間的價值。《酒徒》以意識流小說之名聞於世，最關鍵的原因在於小說中運用大量的自我獨白與夢境醉語。劉以鬯以酒為媒介，模糊現實與真實空間的界線。筆者認為在《酒徒》當中，酒是作為空間意象的表徵，用以標誌現實與想像兩者空間場域，同時呈現香港的消費空間。

「我」是一名酒徒，酒精是他的生活必需品，在酒精的澆灌下，他才敢想像真實，所以主角頻繁出沒各種販售酒精的空間場所，吸引他前往除了有有意義的空間外還有酒精。「酒除了作為接通夢幻與現實的橋樑外，它的象徵意義更帶出了小說

¹³⁷ 段義孚：《逃避主義》，頁 29。

¹³⁸ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 7-16。

¹³⁹ 劉以鬯：《對倒》，頁 81、95。

¹⁴⁰ 易文：〈香港半年〉，《有生之年——易文年記》（香港：香港電影資料館，2009 年），頁 107。

¹⁴¹ 董啟章：〈城市的現實經驗與文本經驗：閱讀《酒徒》、《我城》和《剪紙》〉，《香港文學@文化研究》，頁 394-407。

的其他主題——智慧與力量不能同存的荒謬和人世間的麻木不仁。酒是一種嘲弄式的象徵」¹⁴²，酒精是逃避的工具。

「我」習慣以出走的方式逃避危險，但是不論是搬家還是在外遊蕩，他最終還是得回去危機四伏的空間。當他無法出走時，僅存的安全空間只有想像的世界。如何進入理想世界，他只能透過酒精這個媒介，沈浸在醉夢裡。「沒有錢，就得挨餓。沒有錢，就沒有酒喝。酒不是好東西，但不能不喝。不喝酒，現實會像一百個醜陋的老嫗中日喋喋不休」¹⁴³，老劉終日面對現實的殘酷，包租婆收租的嘴臉，報館的勢利現實，他被現實窮追猛打，為了生存只能咬牙吞忍。當無處可逃時，他只能逃到想像的世界裡，逃回過去美好的回憶中：

——是的，荷門，我想不出這個世界還有甚麼值得留戀的東西。

——酒呢？

——那是遁世的工具。¹⁴⁴

飲酒的目的就是為了遁世，他用酒精作為工具，逃離社會，逃避香港的現實。酒精是帶領主角前往理想世界的媒介，扮演生活中不可少的組成要素，它是需求的對象和滿足這些需求的對象¹⁴⁵。如酒徒自言「祇有酒醉時，世界就有趣了。沒有錢買酒時，現實是醜惡的」¹⁴⁶，酒精是他前往逃避空間的機票。

「城市令一個人赤裸，只剩下了如何生存這件事」¹⁴⁷，特別是在這座金錢利益當道的城市。為了生活，他創作有毒的文字，製造有價的商品，換取金錢，獲得生活保障的安全感。他為此感到羞恥，卻又不得不寫，曾經糾結是否要放棄選擇理想，但在生存面前終究還是低頭。為此，他需要酒精麻醉自己「酒後吐真言」，讓自己可以假借醉口表達內心真實的看法，他對文學的真實認知，只有在酒醉的世界裡，他才得以擺脫現實的文字標價，逃避書寫色情文學，侃侃而談文學的觀點，傳達文學的理念。

喝醉後的老劉，才是最真實的他，只有在醉酒之際，他可以暢談文學，他是一個不被「當時／世」所理解的失意文人，在那個時空下的他是一個異類、畸形¹⁴⁸，他對文學的見解，遠高於當時的出版業與讀者。即使他對於文學如此有見地，卻都是沒有價值的廢物，因為沒人願意讀，讀者只想看花招百出的武俠小說，煽情露骨的黃色文字。這些言論只有在喝醉之後，才敢說出口，因為不會有人把他的醉後瘋話當真；悲哀的是，這些內容卻才是他真正想說的話。然而在如此孤寥的

¹⁴² 陳雲根：〈眾人皆醉我獨醒〉，載於《劉以鬯作品評論集》，頁 265。

¹⁴³ 劉以鬯：《酒徒》，頁 25。

¹⁴⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 121。

¹⁴⁵ 季桂保：《布希亞》（台北：生智文化，2002 年），頁 48。

¹⁴⁶ 劉以鬯：《酒徒》，頁 24。

¹⁴⁷ 胡晴舫：《城市的憂鬱》（新北：八旗文化，2017 年），頁 74。

¹⁴⁸ 第六屆全球華人作家論壇，講者董啟章提到，有先見之明的作家，常會遇到不被理解的困境，被視為畸形兒。

文學環境裡，他還有一名熱血的文學夥伴麥荷門，雖說文學程度不夠，但是勝在擁有滿腔的文學熱情。想必荷門也知道，老劉是一個酒後才能吐真言的文學人，即使他總是告誡老劉不要再喝酒，不要將錢都花在買酒；但每當想要談論文學時，又總是邀約老劉去喝酒，自己則滴酒不沾，看著老劉飲酒，不停追問文學的相關學識，認真聽著老劉的「醉言醉語」。

「我是一個逃避主義者，祇會用酒液來逃避這醜惡的現實」¹⁴⁹，需要酒精助他逃離真實，也需要它滋養文思；沒有酒他沒辦法活在醜惡的現實，也沒辦法寫稿賺錢換取酒精。惡性循環之下，酒精已經如同他血液，就像小說所說「我的淚水也含有五百六十三分之九的酒精」¹⁵⁰，酒精對老劉的重要性，不言而喻。

為逃避醜惡的現實，只能沉淪於醉夢之間。梗房裡的不自由、壓迫，都在揭示他現實的失敗，他沒有能力提供自己更好的環境，所以他想逃離也只能逃避。出走到家以外的地方，到沒有人認識他的地方，他像是可以擁有新的身分，不會有人知道他在現實生活中是一個失敗者；除此之外，在逃離家園的過程中，他也不停在緬懷追憶過去，幻想美好的未來。酒精是一個幫助他逃離現實的重要媒介；酒醉的世界裡，可以說出真實的想法，可以堅持文學；在夢中，可以重返魂牽夢縈的故土，彷彿沒有被迫離開上海到香港。「我」無法被融入那個時代的香港生活，最終只能「醉」落逃避。

最容易獲得酒精的空間是徹夜狂歡的夜總會、舞廳，同時也是上海的象徵，隱喻上海空間的再現，舞廳既是對上海的對照懷舊也是想像與情感救贖之地¹⁵¹。在熟悉的場所裡前往想像的真實，「我」屢次出現在舞廳與酒店飲酒，為了在相似的娛樂空間，尋找上海的印痕，藉此逃避身處在香港現實。透過購買酒精的消費行為，換取逃避的現實。小說中，沒有關於酒店的空間的描寫，只有昏暗的燈光，和出入於此的男女，酒客是為了尋歡作樂而來，舞小姐為了生計，都是為了逃避現實空間或困境，聚集於此；酒精同時為人們聚合的媒介，也是現實與虛幻的橋樑。娛樂空間是一個販售酒精的場所，指涉其消費形象，販售的消費行為。飲酒的消費文化再次凸顯香港的商業屬性，人們之間的相互關係為一種「消費」關係，人與人之間同時「消除」並「完成」之間的關係¹⁵²；花錢飲酒，購買情感、快樂，銀貨兩訖時，關係也就此結束，在商業空間內，人與人之間的連結大多時候也是建立在價值上。

生活空間的不安，主要源自於他是一個移民，對陌生環境感到疏離，彼時香港對《酒徒》而言是有血緣的他者，如學者張美君提出可將鄉愁視為城市人情感世界的缺失¹⁵³；需要靠熟悉的上海式空間求得情感的依附，藉由逃離現實的杯中

¹⁴⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 86。

¹⁵⁰ 劉以鬯：《酒徒》，頁 24。

¹⁵¹ 黃念欣：〈舞照跳——香港電影與文學中的舞廳文化與城市想像〉，《中國文學學報》第 2 期（2011 年 12 月），頁 281-293。

¹⁵² 季桂保：《布希亞》（台北：生智文化，2002 年），頁 48。

¹⁵³ 張美君：〈「城市想像」引言〉，《香港文學@文化研究》，頁 286-296。

物，尋找在香港的生存空間。如敘述者說「現實仍是殘酷的東西，我願意走入幻想的天地。如果酒可以教我忘掉憂鬱，又何妨多喝幾杯」¹⁵⁴，穿梭現實與虛幻之間的媒介就是酒精，喝醉的他，才能建構想像中的理想真實，逃離現實逃往記憶之地，上海與香港的身影也就此重疊。南下香港後，必須面對的是截然不同的生活環境，他以一個「過客」的眼光觀看香港這座城市，香港是一個資本主義的商業社會，所有的物品都可以用金錢來衡量的它的價值，銷量決定文學的價值，對這座城市而言，老劉的作品是沒有價值的，這種殘酷的現實，對以嚴肅文學為己任的知識份子，是極大打擊。面對這座物慾流淌的城市，眼中所見多是醜陋與不堪，「醉了的理性無法領悟真實的世界」¹⁵⁵，只有逃避到其他空間場所，才能逃離現實。

第四節 文人眼中的香港六〇

空間是相對客觀的環境，決定空間的意義是人，同樣的空間地景，在不同人的眼中，是全然不同的面貌。一個人的成長經歷、生活背景、身份，更是左右了空間的意義。劉以鬯在形塑小說主人公之時，便已為他的香港居畫好藍圖，如同香港這座浮島，尚未根著於此。香港作家也斯曾說《酒徒》是一部關於小說的小說¹⁵⁶，筆者認為《酒徒》也是一部關於逃避的小說，一個逃避主義者如何觀照香港與自身的吶喊；小說主要情節即為逃避，在逃避過程中劉以鬯創造文人眼中獨特的香港空間。

「當我們提及逃避主義文學時，常常將超市、遊樂園、主題公園，甚至風景如畫的郊區，視為逃避現實的目的地」¹⁵⁷逃避是我們本能，但當我們逃離當下的困難後，我們又將前往何處呢？為什麼選擇這個場所呢？逃避是為了前往更完美的地方，我們逃離困境，嚮往美好的烏托邦。但是，並非人人都能抵達理想國。回顧整部小說，主角從出走揭開序幕，以尋思更換處所為結尾，過程中更是不停的變換家屋，逃避出走各場所，整本小說的情節發展，都是跟著主角的移動變換空間：從上海到香港，從司馬家、王家再到雷家，從咖啡廳到電影院，從現實到夢境。

文化是在逃避的過程產生¹⁵⁸，主角開始第一次的移動：現實上的空間移轉——上海到香港，這個相對安穩的「暫時」落腳地，首要面對的是住宿的民生問題，在寸土寸金的商業城市，只能租賃一間狹小的梗房。在第一間家屋，他面對道德的危機，最後落荒而逃到第二間家屋。在明亮的王家梗房，作家幾乎沒有描述主

¹⁵⁴ 劉以鬯：《酒徒》，頁 42。

¹⁵⁵ 劉以鬯：《酒徒》，頁 80。

¹⁵⁶ 梁秉鈞：〈香港小說與西方現代文學的關係〉，載於陳炳良編：《香港文學探賞》（香港：三聯書店，1991 年），頁 80。

¹⁵⁷ 段義孚：《逃避主義》，頁 3。

¹⁵⁸ 段義孚：《逃避主義》，無頁碼。

角房間內的空間，刻意將他私人領域隱藏起來，但移動至此，有更大的危機出現，工作與男性尊嚴被雙重踐踏，再度奔逃至第三間家屋。環境最好的雷家，關於自我存有、認同的邊緣危機，猝不可防的突然出現。

西蒙 (David Seamon) 說「家是你可以做自己的地方。就此意義而言，家通常充當地方的一種隱喻」¹⁵⁹，是一個可以讓「我」感到放鬆與安心的歸屬空間。將空間變成地方的關鍵在賦予意義。我們擺設房間的家具，挑選窗簾的顏色，都足以代表「我」。但《酒徒》裡，劉以鬯從不著墨房間的配置，香港的家屋始終不是「我的地方」；唯一出現個人物品的情節，卻是在搬離家屋之際。書籍是他特別攜帶至新空間的個人物品，也是生活中不可或缺之物；然而如此珍貴的精神糧食在小說的後段，卻打算將全部的書籍送人或秤斤變賣給舊書店。Tim Cresswell 曾說「利用空間來彰顯你的某些特點。增添你的財務，重新安排、特地在桌上擺放一些書……這麼一來，空間就變成了地方。你的地方」¹⁶⁰地方是必須有情感上的依附¹⁶¹，當可以彰顯自我，使空間有意義的物品被拋棄，等同斬斷情感上的連結，抹去將其轉變為「地方」的機會，不啻是表現出主人公（當時）的心態，此時此地的香港只是一個他者的空間，一個不屬於「我」的地方。對其而言，家屋僅是一個潛藏危機的空間，身處的現實對他而言「是世界上最醜惡的東西。我必須出去走走了」¹⁶²，因此只能不停地向外出走逃離我們視為安心的家屋。逃往舞廳、跑馬場、電影院、咖啡廳等象徵西方物質文明的消閒場所¹⁶³，透過消費逃避現實，逃向幻想¹⁶⁴。

每次移動的過程，都是為了逃離當下的危險，但又會有更大的危機緊接而來。為了遠離危險的空間，他只能不停的移動，從危險走向安全，又再遇新危機，一再反覆。暫時棲身的娛樂場所的改變，彰顯家屋危機程度的升級；從昏暗的咖啡廳到漆黑的電影院、賽馬場到酒店，遞進式更隱密的躲避空間，透露危機一次比一次更為劇烈，他需要更多的黑暗來掩飾他的不堪，需要更強烈的刺激來轉移焦慮，需要停留更長的時間在娛樂場所，需要大量的酒精來麻痺現實，所以他總是流連忘返在這些地方，因為沒有令他感到安全的家屋空間，唯一的辦法就是逃避，逃到可以帶給他快樂、幻想與安全感的娛樂場所。

而這些娛樂場所都是具有上海象徵意義的地景，同樣的地景會因為不同的詮釋而有不同的意義¹⁶⁵，同樣都是逃避現實的娛樂勝地，卻附帶不同的認同情感。對本地人而言舞廳、馬場可能只是單純的娛樂消費空間，但是對上海移民的「我」

¹⁵⁹ Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯：《地方：想像、記憶與認同》，頁 42。

¹⁶⁰ Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯：《地方：想像、記憶與認同》，頁 7。

¹⁶¹ Tim Cresswell 著，王志弘、徐苔玲譯：《地方：想像、記憶與認同》，頁 15。內容指出阿格紐所謂的地方感，是指人類對於地方有主觀和情感上的依附。

¹⁶² 劉以鬯：《酒徒》，頁 25。

¹⁶³ 黃勁輝：〈劉以鬯的現代修復：一種在都會消費文化下現代主義的美學追尋〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 32。

¹⁶⁴ 段義孚：《逃避主義》，頁 28。原文為「人們逃避的是真實，逃向的是幻想」

¹⁶⁵ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 17-55。

來說卻是上海故土的表徵，地景與象徵意義的連結將香港的馬場、舞廳與電影院賦予上海意義，而成為有情感認同的地方，在陌生的空間中尋找熟悉的家鄉符號，帶有上海表徵的娛樂場也因此成為酒徒下意識尋求避難的空間。

匈牙利的諺語說逃避雖然可恥但很有用¹⁶⁶，直白地點出逃避的雙面向，出於本能，人遇到困難時常不想面對，但基於道德良知，我們又會對此感到羞愧，是以逃避在人類的文化中，是一個常態性的矛盾行為。而這種現象，往往與我們所處的空間有密切的關係，對現況的不滿、不安，進而尋求另外一個令人安心的空間。酒徒面對殘酷的現實，逃離應該安全，卻無法給予安全的家屋。

空間被過去與回憶重新塑造，用以面對當前的不安與需求，而暫時成為有意義的地方。對作家與筆下人物而言，此時的香港是生活的空間，而非有意義的地方，透過上海表徵的再現，使娛樂場所成為地理學者哈維口中「集體記憶的所在」——透過連結一群人與過往的記憶¹⁶⁷，使香港的空間轉變為具地方感的空間，呈現六〇年代初期部分南來移民觀看香港的位置。劉以鬯的《酒徒》深刻冷冽的筆調書寫香港時空的真實面向，如李英豪如此評價「在現實平面幅度上的擴張和將生命之竦態流動直接轉位方面，無疑在中國今日小說中，已屬難能可貴。小說家的筆每是一根探針，探進這病態的瘋狂世紀；進而向現實開刀，解剖」¹⁶⁸，這種犀利的批判，傳達作家對於社會觀察的真切。



¹⁶⁶ Szégyen a futás, de hasznos.

¹⁶⁷ Tim Cresswell：《地方：記憶、想像與認同》，頁 101。

¹⁶⁸ 李英豪：〈論小說·小說批評〉，載於《劉以鬯作品評論集》，頁 12。

第四章 《對倒》的城市日常

《對倒》1972年開始連載於《星島晚報·星晚版》¹，創作的時空背景是距離《酒徒》十年後的香港。《對倒》共分兩種版本，一為64章的長篇小說，一是1975年改寫為42章的短篇小說，時隔二十年後，小說單行本才問世出版²，是劉以鬯最滿意的作品³。創作靈感源自作家的集郵興趣，「對倒 (Tête-Bêche)」是郵學上的名詞，指一正一反頭對尾的雙連郵票，章節各自獨立互為平行，以此促動小說的雙線格局⁴，以當前寫作手法來看，這種雙線敘述手法並非新穎，然而在當時是一種前衛的實驗。

內容紀錄香港七〇年代，中年男子淳于白的漫遊見聞與少女亞杏的走街日常。「當代城市有關空間的意義，就這樣從日常生活滲透我們的意識中」⁵，兩名陌生沒有交集的男女，從同一街道上的兩端開始漫步，最終行會於電影院，並肩相鄰而坐，短暫相聚後又各自分開，重歸兩條平行線的故事，顯現生命中的人事聚散的偶然，誠如作家與淳于白當初也無法意料終將根著香港。作家說這是一部沒有故事的小說⁶，筆者認為正因沒有故事性的點綴，才最真實平淡地呈現香港日常的空間面貌。

短篇相較於長篇大幅減少與人的關係描述，然而人與環境、他人關係的互動即是空間的構成；且長篇有更多感知的細節描述，城市的聲音與香港街景的敘述，作者透過角色表達更多對於觀看城市的形象與感受，更能完整地重建空間風貌，因此本章以長篇《對倒》為主要的研究對象，聚焦在作家城市書寫的空間意義與象徵。小說中以頻繁的移動銜接空間，空間本身的特點的就是移動，藉由移動標示自己、對他人以及社會的定位⁷。作家接受採訪時說：「《對倒》是寫人與人之間的間接關係」⁸，每個空間都是單獨的存在，卻又彼此牽引，在城市兩端平行的男女，最終有交會的時刻，卻又錯身而過，是都市生活的偶然也是必然。此外，引發筆者關注的是作家距離上部長篇小說創作時隔十年，如此漫長的時間，香港經濟、交通建設快速成長，電視逐漸普及影響流行文化，經歷六七動亂⁹；十年的期

¹ 劉以鬯：〈序〉，《對倒》，頁9。

² 「一九七五年，也斯約我為《四季》雜誌寫稿，我將《對倒》改寫為短篇小說。……這本書特別紀念也斯。」參見劉以鬯：〈新版前記〉，《對倒》，頁5-7。

³ 漢聞：〈劉以鬯默默筆耕六十年〉，《文匯報》（1988年11月15日）。

⁴ 劉以鬯：〈序〉，《對倒》，頁9。

⁵ 鄒芷茵：〈文學地景的趣味與價值〉，載於《疊印——漫步香港文學地景·一》（香港：商務，2016年），頁xvi。

⁶ 劉以鬯：〈新版前記〉，《對倒》，頁5。

⁷ 「移動性是活歷的關係 (lived relation)，移動性乃是對個人自身、對其他人，以及對世界的定位。……某物穿梭空間的移動性，似乎提供了一種穩固的位置、觀點或連結的方式——即應對人、是、物及地方之道。」、「空間本身的特點就是移動性 (mobility) 和移動 (movement)」出自彼得·艾迪：《移動》（新北：群學，2013年），頁 xviii、1。

⁸ 陳耀華等：〈《小說家族》熱線之——對倒〉，載於《對倒》（香港：獲益，2000年），頁246。

⁹ 1967年5月開始的一場動亂事件，時值中國大陸文化大革命，受其影響香港的左派人士反對英

間，作者再次書寫香港空間。兩部皆以香港為空間舞台的小說，觀看的位置是否相同，是筆者所關心的。十年足以讓人適應習慣新空間，從書寫空間的脈絡可以推論作家已漸漸融入當初他所不適應的環境，其筆下的主人公眼中的香港，有相同的形象卻不同的意義。同樣的城市空間，如何呈現她不同的特質，傳達不一樣的情感與觀照城市的方式？本章將針對主角漫遊街道、觀察城市為重點，藉此論述劉以鬯在尋找「本土」位置的空間書寫。

《對倒》是淳于白和亞杏的香港一日行。兩個人從性別、年齡世代、價值觀都沒有相同之處，唯一共通之處是兩人都在進行沒有目標的「街道漫遊」，在漫遊過程中，劉以鬯透過兩位城市人的眼睛，所描繪的香港市容街景，分別代表著不同世代對於香港的意識關懷。藉由班雅明（Walter Benjamin，1892-1940）的漫遊者形象，爬梳小說人物之形象與城市意象連結；再針對淳于白的香港關照，梳理淳于白如何透過感覺、視覺、聽覺的經驗將香港從空間變成地方，試從段義孚《經驗透視中的空間和地方》的文化地理學觀點與社會學為切入角度，論述劉以鬯筆下的城市空間的地方日常。

第一節 對倒的花樣年華

電影《花樣年華》的片尾出現「特別鳴謝 劉以鬯先生」的字幕，引發觀影者的好奇，讓《對倒》這部小說重新出現在人們眼前，引發回響。文學是必須肩負時代意義的作品，在二十一世紀閱讀 40 年前的作品，卻不覺得過時，且能重溫其獨特的時代韻味，這種時空的對倒錯體，如導演王家衛說「對倒」是一種光線與色彩，聲音與畫面的交錯，甚至是時間的交錯，一本 1972 年發表的小說，一部 2000 年上映的電影，交錯成一個 1960 年的故事¹⁰。作家曾自言這種沒有情節故事的小說，並不符合當時讀者口味，為此擔心《對倒》終會被淘汰¹¹；但事實證明隨著時代的演進，《對倒》並未被掩埋仍保有花樣年華的美好。

對筆者而言這是一部關於站在本土位置觀看香港的小說，香港是個花樣年華的少女，持續成長中；在城市中生活的市民，面對不停變遷的環境，從過去到現在的變動，反映時代的焦慮與不安。幻想未來的少女與沈浸回憶的中年兩種世代，唯一交集便是此刻的電影院，現在卻對他們沒有太多意義，當他們交錯而過時，又再度浸潤於未來與過去。看似荒謬消極的社會現象，其實是一種存在的反思，

港殖民政府的動亂，是香港史上著名的騷動事件，之後也引發一波移民潮，後政府為建立市民認同，舉辦了三屆香港節活動。劉以鬯曾以短篇小說〈動亂〉批評六七暴動，透過 13 種物品的視角描述六七動亂的經過，最後以屍體收場；本篇小說是劉以鬯被視為香港本土作家的關鍵性作品。

¹⁰ 此 1960 年的故事是針對電影而言，小說的時空背景應為 70 年代。王家衛：《〈對倒〉寫真集前言》，載於《對倒》，頁 335。

¹¹ 劉以鬯：〈新版前記〉，《對倒》，頁 5。

反證他們在乎生活的現在，正因為焦慮不安，期許未來又緬懷過去以證明活著的當下。

大多的論者都關注在形式美學與對回憶的追述，而小說中的「現在」卻被回憶與未來兩條支線所掩蓋，反倒忽略作家與角色中的「當下」日常動態。兩位角色其實都是再普通不過的一般人，沒有特殊的經歷背景，回溯至香港七〇年代，要尋找相淳于白一樣來自大陸的移民者，多不可數；像亞杏那樣的女孩，街上隨手一抓就一大把，因此筆者認為可以將閱讀的焦點放在劉以鬯所呈現「當下」的日常故事，一個屬於七〇年代的香港日常。

七〇年代是香港戰後的關鍵時期¹²，也是戰後嬰兒潮的成長期，更是香港意識的建構期，陳智德指出其重要性在於並非純粹的身份認同，還發展出對本土和民族主義的反省¹³，因此必須將其置於時代框架下理解。六〇是香港的轉變期，七〇是本土崛起，《對倒》處在這個交接期，彰顯的專屬作家的時代意義，亦突顯文學位置，故將文本分析聚焦在此時此地的日常社會行動。在描述關於地方的個人經驗，符應人文地理學者所說小說的真相相較於實質的日常真實，可能超越之，或者包含了更多真相¹⁴，劉以鬯如何透過書寫，感受並創造香港的地方感。

香港作家潘國靈認為劉以鬯作品的一大特色為「以場景描述、街景取代情節故事」¹⁵，《對倒》便是最好的寫照，一部從流動的風景觀看城市的小說。城市不僅只是小說的佈景，亦是社會與生活的體現。城市空間裡漫遊的行人、平行移動的地景以及流動的時間，是日常的香港街景，無一不是刻畫香港時空的真實樣貌，隨著時間的流逝，作品的價值仍永保他的青春，劉以鬯的《對倒》寫出他眼中的香港，也許不是最花樣的美好，卻是最真實的年華。

一、「對倒」的空間佈局

長篇小說《對倒》是構思是源自於印刷錯誤的郵票，在集郵迷眼中，這種難得的失誤造就不斐的價值，若是將兩張郵票分別撕開，將破壞郵票價值，小說以此概念敘事。小說中呈現香港不同世代的生活空間，在文字空間的安排上，也特別遵從此原則，將兩名主角，分章並行敘事，不單故事情節「對倒」連文字也有「對倒」之精神。誠如學者楊義的評價：

港臺一些出色的小說家對審美形式的追求，簡直稱得上嘔心瀝血。劉以鬯的

¹² 書中提到，經歷六七暴動後，政府開始進行一連串的政治改革，進而促進香港人身份認同的歸屬感，包含「香港節」的設置，相關內容可參見周永新：《回首香港七十年》、《香港人的身份認同和價值觀》。

¹³ 陳智德：《根著我城》，頁 35-67。

¹⁴ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁 59-62。

¹⁵ 香港電台（2018年6月21日）：《文學放得開：思念劉以鬯》。2020年11月23日檢索自 <https://reurl.cc/jq4NoL>。

《對倒》以敘事結構形式為題目。結構形式的靈感來自作者買到一枚一正一負對倒相連的郵票，它描寫香港鬧市大街上一個老者滿懷憶舊情緒，一個少女滿懷浪漫的世俗理想，從街道相對行走，對街頭櫥窗和風波做出憶舊的、或浪漫的不同聯想，最終不期而遇地走進電影院鄰座和公園的同一張椅子，相互間又做著風馬牛不相及的猜測。這種把意識流手法用於陌生人街頭對行，從而產生隔代人不同心態的強烈對比的敘事謀略，實在是匠心獨運的創造。

16

淳于白從第一章開始，亞杏是偶數章節，兩個人的首章都是從他處離開前往彌敦道漫遊的移動過程，沿途街景所見都屬個人的視角，同樣的景物，因為不同的身份、位置，關注的焦點也有所不同；直到第 17 章，兩人同時進入同一室內空間——電影院。電影院在此不單是個娛樂性地標，對兩位主角而言亦是交會交錯的節點，它暗示兩人僅是路途的中繼，決定兩人之後的方向；同時，也是兩人想像的匯聚之處。在此章節中，兩人的內心思緒首次同時出現同一章，如同只有在此刻當下，二人身處相同時空，等到電影播映結束，兩人離開電影院一個向南一個向北各自前行，兩人的章節單雙順序也隨之更改；一般來說在時間的軸線上，前方表示未來，後方表示空間¹⁷，但角色兩人都是向「前方」行進，但各自表述未來與過去，反而突顯空間的「現在」。

單獨閱讀淳于白或亞杏部分的章節都不影響故事，小說線性發展的極為流暢自然，然而劉以鬯選擇以穿插方式的敘事結構，構築文字空間，使這部「沒有故事的小說」¹⁸，具體的空間化。這種方式並沒有破壞小說的流暢度，反而營造流動的空間感，作家以全知視角提示讀者鏡頭的切換銜接，就像在看一場電影的畫面轉換，兩人的事件可以間隔剪接¹⁹，當亞杏走出舊樓時，正是淳于白搭乘巴士進入海底隧道的時候²⁰，文字與小說空間內的不連續性與斷裂分割，顯示時間的連續與同時性²¹，也更突顯城市空間的常態共時性與複雜性；與他者共存的空間，互不相識的陌生人，在同一時間共用空間，做著相同的事卻是完全不同的目的與意義，這是屬於城市生活的日常；如同對倒郵票，彼此緊密相連，卻正反不同。

小說的敘事脈絡相當簡單，是兩條線性平行的故事，然而在時間上卻彼此交錯、承接，反使故事增添形式美。此敘事模式建構的時空顯示城市空間片斷化的經驗²²，兩人當下的事件而喚起各自的想像與回憶，使時間交錯跳開現在，彼此不

¹⁶ 劉以鬯：〈新版前記〉，《對倒》，頁 5-6。

¹⁷ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 31-46。

¹⁸ 劉以鬯：〈新版前記〉，《對倒》，頁 5。

¹⁹ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁 108-118。

²⁰ 劉以鬯：《對倒》，頁 62。

²¹ 「空間中這樣一連串的斷裂與不連續性，呈現時間的連續性。毫無疑問地，我們可以將這個空間建物的神奇效應，歸因於人類肉身被視為空間的一部分這個事實，連同他的邊界、她的生命中樞、他的防衛與弱點、他的武裝與缺陷。」原文出自馬克·歐傑：《非地方》（台北：田園文化，2017 年），頁 67。

²² Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁 71-75。

連貫的敘事，最後回歸當下的個人經驗，應證作家潘國靈指出劉以鬯創作特色「形式本身即內容」²³。兩人在同一時間不同空間，劉以鬯透過事、物為媒介，串連毫無關係的二人。當亞杏抱怨家中飯菜的一成不變，想吃鮑翅之時，另一端的淳于白正和友人享用魚翅鮑魚；當亞杏在浴間瞪大眼看著鏡中的胴體時，淳于白在服裝店的鏡子中凝視自己；小說中時常可見這樣的運鏡銜接，彷彿是相同的時空，卻是顛倒錯置的人物。「雙線交錯的敘事時序、變化多樣的敘事時距和多次重複的敘事頻率使得《對倒》的序時間非常具有藝術魅力，作者在這部小說中展現了時間不斷流動、命運的無常和人與人之間本質上的隔膜」²⁴，這種敘事手法，不單只是對應「對倒」的書名，也更加能突顯城市生活的常態。街道、城市反覆展演高速的流動與事件，我們也不停交錯擦身；就像兩人偶然相遇並肩坐在電影院，成為彼此生命中的交織點，正如社會的形成，也是從這些無數的交織點聚合而成²⁵。此時此刻，不同空間的人們，可能都在做相同的事，兩人移動的見聞，顯示空間與流動的關係與意義，而不是單一的場域，城市時空的多重性就這樣被濃縮在小說的文字中。

導演王家衛訪談時曾評價「劉以鬯的文字充滿了意象，閱讀他的文字其實就有一長串影像浮現出來，充滿了想像力」²⁶，欣賞劉以鬯的小說，就像在看一部電影，每一章節就像一幕鏡頭，過場轉景運鏡流暢的畫面，筆者認為比起《酒徒》，《對倒》更能呈現城市的空間感，透過角色有限制的視角而非全知的俯瞰城市真實的面貌。文字空間的編排，配合「對倒」的架構意象，安排一長一少、一男一女、回憶與未來，兩者的對照猶如鏡面的對倒，相似卻又相反，這是劉以鬯營造文字空間的高妙之處，如學者所評「《對倒》的造奇不在文字，而在佈局，雙線平行的結構與現實、意識、幻覺、回憶的交替、穿插。在結構上，有三個層次精緻的平行對應」²⁷，這種文字空間的建構，使得空間書寫不單只是內容角色上，還有文本形式的對應，與兩種世代的「對倒」呼應，也更能呈現不同世代對香港的關照。

二、城市的日常移動

移動是構成空間的方式之一，我們生活的空間，更是由一連串的移動組織而

²³ 香港電台（2018年6月21日）：《文學放得開：思念劉以鬯》。2020年11月23日檢索自 <https://reurl.cc/jq4NoL>。

²⁴ 王欣恬：〈淺談《對倒》的敘事時間〉，《中國現當代文學研究》第35-36期合刊（2017年月），頁136-138。

²⁵ 譚國根：〈《對倒》的現代主義與都市漫遊者〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁194-208。

²⁶ 洪昊賢（2018年7月11日）：〈王家衛：「特別鳴謝劉以鬯」〉，《虛詞》。2018年9月20日檢索自 <https://p-articles.com/heteroglossia/56.html>。

²⁷ 鄭迦文：〈香港文化空間的鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉，《貴州社會科學》第12期（2007年12月），頁50-55。

成，「城市乃是複雜錯之移動的區域，由抵達不同都市空間，以及在其間移動的移民組成」²⁸，我們的食、衣、行、樂無一不是透過行動串連而成，同地理學家所說「社會便是由當代的日常移動過程，一種涵蓋廣泛移動性的過程，塑造而成」²⁹，同時移動性通常是伴隨其他的移動同時發生³⁰；移動是一種社會的流動，也是關係脈絡的經驗，並非純粹地理性的移動，可能連帶思想、流行趨勢的變動。因此筆者認為，探索空間的方式之一為穿梭移動；空間與個體關係的建構在於移動的過程中。《對倒》的空間書寫，便是建立在移動中的漫遊者，因為移動必須是發生在空間內的行動，透過角色的地理、心理移動，我們得以認識這座城市，空間也被直接經驗得到³¹。

小說透過角色的雙腳為移動的中介，步行被視為與環境和地景的唯一真實且純正的互動，自主性的行動，³²行人可以選擇觀看自己想看的東西同時與之互動。移動是探索空間的方式，是個體與社會互動的方式，即使我是獨自移動，過程中不管願意與否，都必須與外界有所連結，擦肩而過的行人，並肩而坐的乘客，都是我在移動中與環境、客體的互動，同時是與他人建立關係的過程，進一步地說，移動是我們認識、參與地景空間的方法³³。

移動是城市的根本要素³⁴，生活在城市中的人，一早就必須因為工作、上學等目的從家中移動到公司、學校，再移動返家，這些移動亦是促成城市運轉的關鍵；而《對倒》的兩位角色，沒有特定的目標，卻未因此靜止不動，不停在城市內移動，因為空間與生活都是藉此構成，城市的經驗即是移動性³⁵，他們的移動建構城市的風景。「這是旺角，過去，他不知道在這條路上走過多少次」³⁶，表現出在淳于白的生活中，移動是一種常態、反覆執行的日常。他從移動中的巴士下車，行經眼鏡店、金鋪、服裝店，然後走進南洋味的餐廳，每經過一個地點便暫時停佇（物理上的靜止，思緒卻是持續移動），與此同時透過某些事物連結過往的經驗，使移動成為前往回憶的途徑，空間也因此成為地方。亞杏走到服裝店內挑選衣服，移步到電視店前佇足觀看彩色螢幕，不論是印著「I Love You」服飾還是戲劇，都是移動的產物，這些商品的流動標誌城市的商業性、娛樂化，城市是人群、商品、資訊、文化流動的空間³⁷。亞杏直到劇終才不甘願的回家，她的身體選擇移動到特定地點停頓，她關注的商品透露自身資訊，她只在乎時尚流行與自戀，移動成全

²⁸ 琳達·麥道威爾：〈城市生活與差異：協調多樣性〉，《騷動的城市：移動／定著》（台北：群學，2009年），頁105-128。

²⁹ 彼得·艾迪：《移動》，頁14。

³⁰ 彼得·艾迪：《移動》，頁25。

³¹ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁7-16。

³² 彼得·艾迪：《移動》，頁281。

³³ 彼得·艾迪：《移動》，頁26。原文如下「移動性通常跟我們如何應對世界有關。移動性涉及我們與其他人建立關係的方式，以及我們解釋何以這麼做的方式。據此，移動性可能意味意味參與地景」。

³⁴ 彼得·艾迪：《移動》，頁5。

³⁵ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁116。

³⁶ 劉以鬯：《對倒》，頁61。

³⁷ 亞胥·阿敏、史提芬·葛拉罕：〈連結與脫落的城市〉，《騷動的城市：移動／定著》，頁7-54。

她的想像、慾望需求，滿足人類的基本活動；在移動中所暫停的「中點」成為意義所在。

《對倒》64 章的情節，平淡地描述兩名香港人一日的移動（物理性的空間移動與精神層面的心理移動）。淳于白從九龍移動到港島；亞杏從姨媽家移動到鬧街，移動返家後，再次移動到電影院。兩人的一天就是不停地移動至他處，在七〇年代的香港，地下鐵尚在興建中，主要的移動工具為雙腿與巴士，呈現不同的移動形式。從彌敦道的兩個端點出發，移動的過程中，參與社會與空間的活動，成為街景的現實³⁸；移動的過程中，同時也在改變觀看的位置，心中思緒也在流動；當兩人靜止不動停在商店前，腦中思緒卻是不停的變動回憶或是追想；城市中的日常移動，最能展示空間的真實，移動才是真實的世界³⁹。

在移動的當下，都是孤獨的個體，這種特殊經驗來自「位置的取得」——面對他應該欣賞與他不能不欣賞的風景經驗，而移動的終點就是移動本身⁴⁰，淳于白有屬於他的移動節奏，因為他的移動沒有實質目的性，他是緩慢隨性的移動，這種不帶意義的移動，賦予城市街道的意義，商店喚醒他的回憶，他的思想得以流動，而他的行動亦成為街景的部分。空間的實踐源自於人與地景的雙重移動⁴¹，眼前的景象會成為腦海中的畫面，也許增添回憶的一幕，因此在觀看與地景之間因為移動而建立關係，加強空間與人的連結。

地理學家將移動性意指權力，標誌未來目的⁴²，移動的過程中，我們可能會反覆看到相同的人、事、物，但正因這種反覆出現的日常，塑造出移動的重複性，小說中劉以鬯是這樣描述亞杏的視角：

亞杏每一次經過這家店鋪時，總會聽到老闆娘尖著嗓子咒罵她的丈夫。「又到大檔去了！」「身上那張紅底怎樣花掉了？」……

她是常常見到這隻黑狗的。常常見到這隻黑狗排尿。常常見到黑狗走來走去。事實上，展現在眼前的一切都是看慣了的。即使士敏土人行道上的鞋印，也記得清清楚楚。⁴³

「總會」、「常常」、「看慣了」顯示出移動的穩定性，連罵人的台詞都記得一清二楚——塑造出依附感的重複性。彼得·艾迪指出這種反覆極其關鍵，重複的經驗，在經年累月的接觸過程中，我們的地方感也就此深入骨髓⁴⁴，越是平常的事物越能顯現地方感的日常，移動使得空間產生意義，微不足道的事件累積成為一種尋常現象，你會視其理所當然，它也因此成為我們生活的一部分；如同段義孚認為

³⁸ 彼得·艾迪：《移動》，頁 41-42。

³⁹ 彼得·艾迪：《移動》，頁 7-9。

⁴⁰ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 93-94。

⁴¹ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 93-94。

⁴² 彼得·艾迪：《移動》，頁 79。

⁴³ 劉以鬯：《對倒》，頁 63-64。

⁴⁴ 彼得·艾迪：《移動》，頁 98-99。

以時間為附著地方，地方的感覺是視、聲、味的單一混合⁴⁵，我們在無形中將這些現象，銘刻為生活的印記，在空間內的共感體驗，看見黑狗、聽到老闆娘的叫罵聲、聞到尿騷味，對亞杏而言都是再熟悉不過的日常，這種藉由從事每日例行活動、習慣和規律性移動，個人可能遵循既存的路徑⁴⁶，就是一種生活的日常，也彰顯城市是交錯、流動會合的空間⁴⁷，一如學者點出社會是由日常移動塑造而成⁴⁸，劉以鬯透過人與空間的互動，書寫當時的社會空間。

移動者的地景是構成我們生活其中的瞬息萬變的世界⁴⁹；兩人的常態性的移動，成為一種生活的意義參與社會的形式。將他們的移動視作一趟旅程，他們的出發點與終點是同樣的地方，因此目的地就不是重點，移動的過程才是意義所在成為中介載體，他們有各自的節奏，也有不同的中點，在移動中滿足自己的想像，追溯自己的痕跡，確認自己的生活空間。而對城市而言，他們的移動成就街道價值，賦予商店意義；換言之，對角色與空間而言，移動是一種空間的日常實踐。

第二節 漫遊者的街道觀察

班雅明分析波特萊爾《惡之華》時，提出漫遊者(Flâneur)⁵⁰此一概念，認為漫遊者是城市的代表之一，他們遊走在城市邊緣，是資本主義與城市的產物，他們穿梭在擁擠的人潮中，身處都市中卻又以抽離之姿態旁觀城市眾生，他們是城市地景的符碼。「似乎只有遊手好閒者才想用借來的、虛構的、陌生人的孤獨來填滿那種『每個人在自己的私利中無動於衷的孤獨』給他造成的空虛」⁵¹城市中的漫遊者，是最清楚都市本質的居民，同時也是最容易被忽略的一群人。他們在街上彼此擦肩交錯，在茶餐廳、電影院並肩而坐，人與人的空間距離如此緊密，卻是陌生而疏離；漫遊者用他們的感官與想像，觀察並紀錄這座城市。

如果說《酒徒》表現的南來文人的生存空間，那《對倒》呈現的是香港人的城市生活日常。沒有人比班雅明筆下的漫遊者，更熟悉城市洞悉空間，他們沒有方向、終點，穿梭在城市的大街小巷中，他們見證城市內的光怪陸離，見怪不怪，絕不插手干預，稱職扮演旁觀者；他們只能用眼睛記錄歷史，感官經驗生活，用思考與沈默註記城市；他們保持絕妙的「距離」，距離並非只是單純的數據，而是

⁴⁵ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 177。

⁴⁶ 彼得·艾迪：《移動》，頁 99。

⁴⁷ 約翰·艾倫：〈導論〉，《騷動的城市：移動／定著》，頁 1-6。

⁴⁸ 彼得·艾迪：《移動》，頁 12-16。

⁴⁹ 彼得·艾迪：《移動》，頁 259。

⁵⁰ Flâneur 一詞多被譯作遊手好閒者、漫遊者。所引用之書籍，譯為遊手好閒者，但筆者認為漫遊者一詞較能貼近筆者論述內容，故除原始引文之外，都將稱其為漫遊者。

⁵¹ 班雅明：《發達資本主義時代的抒情詩人》，頁 126。

關注的程度⁵²，與人疏離沒有互動卻又異常關注。對漫遊者而言，城市比起自己的住所更像是自己的家園，與市民彼此是最陌生的家人。

香港商業性文化與漫遊者的形象互相呼應，街道上的櫥窗、商品陳列潛藏消費文化，都是漫遊者觀看的對象，視覺消費成為漫遊的核心，小思主持文學散步，學者李歐梵也在香港進行都市漫遊⁵³，香港作家潘國靈亦曾以漫遊者解構香港，在香港「行街」比巴黎多了實踐意義⁵⁴，他們無獨有偶都選擇以漫步的方式紀錄這座城市，因為香港的故事都是從這些街道中孕育而出。環境與人互為表裡，狹小的生活空間，形塑人們的生活方式與價值觀，劉以鬯透過最了解城市的漫遊者為代言人，街道是房屋的延伸，偌大的城市是他們賴以「維生」的空間，利用街道上的所見所聞，拼湊香港空間的日常面貌。

一、城市生活的漫遊

「街」是香港人最熟悉也最常使用的詞語，如《我香港，我街道》提到「城市面貌最日常多元的顯示方式——在街道上我們看到了人事物，發現與構造了自己」⁵⁵，街道對使用者的意義，決定空間的歸屬與認同。因為居住空間的壓縮狹窄，各式各樣的活動都被搬到公眾場所，聚會拍拖都要出街，街就像香港人的客廳，家只是我們的睡房。⁵⁶對香港人而言，走上大街是最平常不過的日常，香港的街道上，到處是熙熙攘攘的人群，不論是哪條大道小街，路上最不缺的就是行人，有的疾步趨前，有的慢步前行。如兩條平行線的主人公們，就藏身於廣袤人海中，從街道的兩端啟程。兩人從性別、世代都是極端的差異，僅擁有相同的身份——香港人；即使淳于白是從上海到香港的移民者，但是在《對倒》中，淳于白眼中所見的景象和在香港土生土長的亞杏是毫無分別的。兩個毫無關係的香港人，在偶然的一天內，同一時空，不約而同地做同一件事——漫遊城市。

小思說：「愛一座城市，從愛一條街開始」⁵⁷。街道作為城市意象的元素，是讓漫遊者沿著通道移動以觀察大大小小的地標⁵⁸，行走街道是熟悉城市的方法，人群走動的速度、秩序，表現出一座城市的節奏感，如同列斐伏爾提出都市節奏（urban rhythm）的概念，暗喻城市的音樂特質，而《對倒》的分章形式，使其產

⁵² 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 42。

⁵³ 陳國球：〈城市書寫·文化缺席〉，《香港·文學：影與響》（香港：練習文化，2017 年），頁 122-133。

⁵⁴ 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》（上海：上海人民，2007 年），頁 9。

⁵⁵ 鄧小樺：〈我街道，我香港〉，《我香港，我街道》（新北：木馬文化，2020 年），頁 17。

⁵⁶ 此說法出自香港建築雙城雙年展「城市執生」的街頭展出的文字，是筆者 2017 年遊歷香港時所見。原文如下：「香港人住家小，甚麼活動都搬到公眾場所，聚會拍拖都出街，街就像香港人的客廳，家只是我們的睡房，香港人在茶樓茶餐廳講嘢，大聲到好似在自己屋企，這正是著名文化／策展人何慶基口中的「公共場所私人化」。也因此「街」經上出現在香港人的生活用詞上。」

⁵⁷ 小思：〈逛閑街〉《思香·世代》（香港：牛津大學，2014 年），頁 5。

⁵⁸ 凱文·林區：《城市的意象》（台北：遠流，2014 年），頁 77-100。

生一種跳躍的節奏；城市空間的經驗，是由移動與感受交織而成，「沒有目的」的移動，卻有意識的經驗空間，小說中的兩位主人公，都是沒有生活重心的漫遊者，因此他們的日常動態，就是漫遊這座城市時回想過去與想像未來。

小說男主角的身份背景、經歷與《酒徒》的老劉，有不少重疊的形象：同是上海移民，皆從事過文學相關工作，年過半百；然而二者的生活型態與情感明顯地有所提升；從其關照香港的視角與位置來看，更貼近本土的位置。

淳于白不用為生計而苦惱，「作為一個依靠收息收租度日的人，淳于白總有太多的時間可以浪費」、「他有太多的時間需要浪費，卻又不知道應該做些什麼」⁵⁹，生活安定，收入穩定，一人飽全家飽，與妻子離異，兒子在美國生活已無來往，家庭不是他的重心，生活沒有特別值得追求的願景，人生不需奮鬥努力，他無所事事有大把的時間可以浪費，也因此「漫遊」本身反而成為他的生活意義。誠如班雅明口中的城市漫遊者；即使身處在擁擠的城市中，淳于白巧妙地隱沒人群卻又能超脫的將自己置身事外；淳于白漫步在香港街道的同時，凝望這座城市，同時成為城市的景觀，如同林區所說「我們不只是城市景致的旁觀者，而是其中一部分，和其他人一同站在這座舞台上」⁶⁰。街道是生活事件的發生場景⁶¹，街道也是出發點與目的本身；沒有任何理由，他選擇搭乘巴士到九龍；「巴士停定。一種突發的衝動使他跟隨其他的乘客下車。不知道為什麼這樣做，他卻這樣做了。這是旺角」⁶²，小說主人公的街道漫遊，也從巴士下站那一刻開始，正因為淳于白的無所目的，才凸顯出漫遊的城市意義。

城市是開放、動態、混雜、多樣性，體現不同的時間的混合的空間，因此我們更應該專注於生活動態、流動、相互連結的特質⁶³。淳于白不像《酒徒》的老劉，上海形象那般鮮明，但是身為城市人的寂寞感，卻是如出一轍。筆者認為，這種寂寞不僅源自於漫遊者與空間過度緊密反而產生的疏離；也受到劉以鬯向來推崇三〇年代的現代小說家穆時英影響，穆時英的作品是以上海的城市背景為創作藍圖，誠如學者李歐梵曾如此評價「我認為穆時英骨髓裡的這種寂寞感，才是他創作的泉源。有了這一份寂寞感，才能捕捉都市生活的快節奏時，同時把筆端指向內心」⁶⁴，劉以鬯筆下的香港人傳承了穆時英的都市寂寞感，「雖然人行道上黑壓壓的擠滿行人，他卻感到無比的孤寂」⁶⁵，他們身處在繁華熱鬧的空間裡，卻無法消遣自身的寂寞感，城市的感官刺激的過度，從而培養城市人的漠不關心⁶⁶，因為都市的裡的一切，都太快速、太現實，太文明、太物質，顯得人與人之間的關係

⁵⁹ 劉以鬯：《對倒》，頁 56。

⁶⁰ 凱文·林區：《城市的意象》，頁 10。

⁶¹ 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》，頁 43。

⁶² 劉以鬯：《對倒》，頁 61。

⁶³ 約翰·艾倫、朵琳·瑪西等主編，王志弘譯：《騷動的城市：移動／定著》，頁 1。

⁶⁴ 李歐梵：〈中國現代小說的先驅者〉，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》（台北：麥田，1996 年），頁 171。

⁶⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁 77。

⁶⁶ 張美君：〈「城市想像」引言〉，《香港文學@文化研究》，頁 286-296。

更加的疏離與冷漠，都市空間內社會距離並不等於地理距離⁶⁷。

這種冷漠也源自於對於都市的恐懼；城市的組成，是由一群異質性的居民組合而成，成員的流動性太大，不同於村里左鄰右舍皆熟悉的聯繫；大廈高樓內，每層每戶都是獨立的堡壘，關上門後，便隔絕與其他住戶的互動，很多時候你完全不知道隔壁住的是誰。「城市人既恐懼物質環境的威脅，也恐懼其他城市居民的威脅，而這兩種恐懼常常不是界限分明的恐懼」⁶⁸這是在現代化的都市人中，最不可避免的情境，因為過度便利而致使失去界限，同住一棟樓房內，你隨時可能和陌生人共處於一個封閉的空間（如電梯），正如段義孚所說「城市的一大諷刺是它常常顯得是一個讓人恐懼的場所」⁶⁹：

電梯停了。

門開啟，走進一個長髮青年。

淳于白的情緒頓時緊張起來，心跳加速。他望望長髮青年，長髮青年也望望他。

這似乎是難以置信的；然而事實卻是如此。淳于白見到那個長髮青年彷彿在火線上見到敵人似的，不能沒有恐懼。……

他望望長髮青年。

長髮青年深吸一口氣，昂起頭，將青煙向上吐去。⁷⁰

在狹小的電梯空間內，兩人之間的物理距離被強制縮短，陌生的雙方彼此戒備，淳于白與長髮青年的對望、昂首迴避接觸展演對陌生人的有意識地表現冷漠與防備⁷¹，當相互不安的狀態成為社會共有，不安等於一種社會秩序⁷²。即使同住一幢大廈，仍是不相干的陌生人，我們無法認識全部的居民，這是現代城市的特質，複雜而匿名。彼此都是陌生人，無法從對方的外表判斷他是什麼樣的人（但我們容易對某些特質、形象有所偏見），也不會無故攀談；在街道上亞杏和淳于白都曾先後與一名劫匪，擦身而過；若非從旁人轉述，無從得知其真實身份；這是現代城市中空間流動的快速與複雜的匿名性。

何尚爾（Hirschauer）認為人在城市空間裡的龐大移動性，創造出大量的無關緊要的他人，是無法預期的毫無關聯相遇中碰撞的陌生人⁷³。街道上便是一群陌生人交會又交錯的主要場合，我們無法拒絕他們在相同的空間內，街道不像其他空間，有選擇對象進入的權力；比如電影院，你必須購票才能進場；健身房你得

⁶⁷ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）：《性別、認同與地方》（台北：群學，2006年），頁7。

⁶⁸ 段義孚：《恐懼》（台北縣：立緒文化，2008年），頁281。

⁶⁹ 段義孚：《恐懼》，頁266

⁷⁰ 劉以鬯：《對倒》，頁189-190。

⁷¹ 彼得·艾迪：《移動》，頁286-287。透過何尚爾的電梯互動研究，認為出陌生人互動時的冷漠防備，是一種有意識的防備行為。

⁷² 町村敬志、西澤晃彥：《都市的社會學》，頁95。

⁷³ 彼得·艾迪：《移動》，頁286。

是會員才能入內使用；所有人都可以在街上行走，共享空間；在城市街道中，彼此都是獨立的陌生個體；述寫城市開放性、混雜與流動的特質⁷⁴。

現代都市生活特獨有的異質性與距離感⁷⁵影響我們的人際互動，「異質性往往會構成衝突」⁷⁶，為此社會學家便指出在城市中生活的人們，所衍生的生活技巧「禮貌性疏忽」⁷⁷，你要假裝你沒在關心周遭的一切，其實進一步便會演化為冷漠，因為當你四目相交，表達關切時，你已經逾越了屬於陌生人的空間距離。冷漠複雜的匿名性其來有自，這座城市的空間給予他醞酵的養分，香港的商業性、利益取向，是由這座城市的居民共同建構而成的，多數人無力也無心關切他者。金鋪發生搶案時，街道上的行人只在乎金鋪被搶了多少？他們不討論傷亡，在乎的只有金錢。劉以鬯筆下的社會生活，呈現城市冷漠與疏離。

在返家的途中，淳于白遇見打劫案件，但是他和其他路人一樣「劫匪在人羣中竄逸，卻沒有一個人加以截阻」⁷⁸，他腦海中想著這件事，也同樣的無所作為，他和這些城市人並無差別；只是「不忍將她當作街頭劇的主角」⁷⁹，離開繼續往家方向移動，他要轉換一個較為安全的空間場域。街上的交通意外，亞杏和淳于白都好奇停駐觀看，「喜歡看熱鬧的路人像潮水般從四面八方湧到馬路中心，將那個受傷的女人包圍在中間，當作猴子戲的主角來欣賞、救傷車到來，使這齣現實生活中的戲劇接近尾聲」⁸⁰；對現代城市人而言，關乎人命的意外僅是一場戲劇演出，兩人表現和其他香港人一樣疏離冷漠的事不關己，呈現出現代城市的荒謬，一如段義孚所說「城市的一大諷刺是它常常顯得是一個讓人恐懼的場所。人們起造城市明明是為了解自然界的混亂，但到頭來，各種因素會使得程式本身變得紊亂不堪」⁸¹，表現城市空間的複雜性。但與此同時，徹底保護陌生彼此的隱私安全感之際，你的空間也只剩下你一個人，因此我們總是容易覺得城市人冷漠、不好親近，而生活在城市中的人，也特別容易感受自身的寂寞。

班雅明曾經如此描述漫遊者「他們是那心不在焉地穿過城市、迷失在思緒和憂慮中的人們的作品」⁸²。亞杏，是一個常陷入想像的少女，她從姨媽家出發，開始追尋未來。「每一次出街，總會漫無目的地在街邊閒蕩，直到腿彎發酸時回去」⁸³，看到店家就進去閒逛，服飾店、唱片行都是吸引她駐足的地方，反映港人的行街文化與消費性，她活在沒在現實感的當下，所有的心思都在腦海中的幻想裡。躺在床上，她在幻想；攬鏡自照時，也在想像；走在街道上，眼前所見都是她想像的靈感來源、慾望對象。看櫥窗內的穿著結婚禮服的公仔，卻是自己穿上白紗

⁷⁴ 約翰·艾倫：〈導論〉，《騷動的城市：移動／定著》，頁 1-6。

⁷⁵ 町村敬志、西澤晃彥：《都市的社會學》，頁 34。

⁷⁶ 段義孚：《恐懼》，頁 283。

⁷⁷ Zygmunt Bauman：《社會學動動腦》（台北：群學，2002 年），頁 67。

⁷⁸ 劉以鬯：《對倒》，頁 186。

⁷⁹ 劉以鬯：《對倒》，頁 187。

⁸⁰ 劉以鬯：《對倒》，頁 113、115。

⁸¹ 段義孚：《恐懼》，頁 266。

⁸² 班雅明：《發達資本主義時代的抒情詩人》，頁 142。

⁸³ 劉以鬯：《對倒》，頁 62。

禮服的倒影；看到販售馬票的男子，便想像自己中馬票後的生活；看見唱片行的音樂封面，彷彿見到封面上的歌星是自己。她迷失在想像未來的思緒中，不能自己，才會赫然被外在人聲、腳步聲響驚醒，重返現實。在物理的空間中，她漫不經心的前行，看著眼前出現各式的人、事、物，實際上卻是原地踏步，並未踏出真實的步伐。

亞杏第一次出場的空間，就是在移動的過程中，她正準備從姨媽家的舊樓離開，走下吱吱作響的木梯，拐入橫街，便嗅到來自公廁的異味，她加快腳步穿越橫街，卻不打算回家，選擇繼續在街道遊晃逛商店，即使所見的都是她看慣了的⁸⁴，直到她「繼續沿著彌敦道走了一陣，忽然感到這種閒蕩並不能給她什麼樂趣，穿過馬路，拐入橫街，懷著重甸甸的心境回家去」⁸⁵，她排遣寂寞與無聊無果，才心不甘情不願地返家。這一切都顯示，她的無所適從也是生活在城市空間中的不安，因為她和淳于白一樣，有太多的時間需要打發。「她是獨生女。她有太多的自由，即使做錯事情，也不會受到責備」⁸⁶，不用打工也不必協助家務，做事也不願尋求合理的解釋，在母親的寵愛下，生活毫無目標可言，只能透過漫遊實踐目標。

人文地理學所指出「地方從未完成，而是透過反覆的實踐而生產——一日復一日重複看似尋常無奇的活動」⁸⁷，兩位城市人的日常生活，透過漫遊來實踐，在移動的過程中探索、尋找自我。「小說力圖寫出七十年代普通小市民的思想、情感和心態」⁸⁸淳于白從過去的回憶中，拼湊自身的樣貌；而亞杏則是在幻想未來中，建構自我。兩位漫遊者，依自己的步調，投身城市的節奏，成為城市地景的一部分，文本中兩人的城市視覺，正說明個人觀看的視角，也藉此呈現香港的街景，反映香港由五十年代到七十年代的變化⁸⁹，一種回顧的凝視。他們在街道上行走，不停的前行、暫停，從家中出發到熱鬧的大街，從街頭走到巷尾，最後再從街道返回自己的家，總要筋疲力盡才願意停步，「漫遊」已經是生活的日常，在追尋與消費之中，結束一日。

兩人漫無目的在街道上遊走，看似沒有目標的行進，其實都是一種逃離與追尋，城市的空間最能體現這種荒謬的矛盾。兩人逃離「當下」，因為當下對他們而言太過無聊、沒有意義；因此他們各自追尋不同寄託：亞杏追求想像中的未來，淳于白追尋過往的回憶。在漫遊的過程中，他們腦海中的想像與現實空間當下，都是自身一人為主，沒有他者。這種空間上，只有自己，沒有別人⁹⁰的孤獨感，正是現代城市空間內，最常見的城市人日常；特別是香港，以商業聞名的現代都市。

⁸⁴ 劉以鬯：《對倒》，頁 64。

⁸⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁 70。

⁸⁶ 劉以鬯：《對倒》，頁 62。

⁸⁷ Tim Cresswell：《地方：記憶、想像與認同》，頁 132-133。

⁸⁸ 江迅：〈王家衛為何「特別鳴謝劉以鬯」——影片《花樣年華》的幕後故事〉，載於《對倒》，頁 212-222。

⁸⁹ 譚國根：〈《對倒》的現代主義與都市漫遊者〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 197。

⁹⁰ 張新穎：〈堅硬的河岸流動的水——《紀實與虛構》與王安憶寫作的理想〉，《紀實與虛構》（台北：麥田，1996 年），頁 333。

隱身於人群中孤單漫遊的過程，正是一種自述、尋找與追溯自我肯定的歷程。

淳于白與亞杏兩個人，在同一個時空下，都是只有自己沒有其他人的孤獨遊者，他們處在當下的時間，意識卻無法感知「此刻」，一個追尋過往榮光，一個追尋未來榮景，看似毫不相干的平行雙線，卻因在同一個時空而交會。淳于白的追尋，看似是在追憶過往的點滴，但在筆者看來，何嘗不是一個與過去歲月的整理道別，在梳理的過往的種種歷程，都是他與當下的連結。透過與其他時空（上海、新馬）的比較，界定自己的身份⁹¹，如同淳于白所說的「那個時代已過去。屬於那個時代的一切都不存在了」⁹²，他擁有的是現在，回憶只是他生活的燃料，現在的他是屬於香港。

二、城市的日常現象

城市的日常，是經過所有居民經年累月一同形塑而成，劉以鬯在小說開頭便點名「它是『匪市』」⁹³，藉由淳于白腦海中回音，為香港貼標籤。之後，便陸續在城市人的口耳交談中，穿插「香港的治安實在太壞」、「又有金鋪被劫」、「香港已變成一座匪城，劫案之多，冠於全球」、「劫案實在太多」⁹⁴等居民的對話，這彰顯人們日常談天的話題都是圍繞著城市現狀，這些評價是港人共同心聲，也是居住空間的日常現象。在香港，金鋪是日常地景，打劫是日常的話題，走在街上你有可能成為目擊者，也可能聽到旁人分享親身經歷，甚至成為談天的一種攀比方式，這些令人感到恐慌的社會事件，卻一再地從路人口中重複出現，使人習以為常，成為眾人口中的閒話家常，融入為日常生活的部分，正如地理學者所說日常地景是賦予日常生活意義的例行實踐成果⁹⁵。讓空間富有意義，就必須賦予地標各種關聯與可意象性，而金鋪、銀行、搶案賦予香港金錢、商業、犯罪等城市形象。

這些社會生活裡偶發、不連續的，看似離奇卻又稀鬆平常的日常事物，劉以鬯藉金鋪、阿飛（粵語的小混混）、時代曲等，寫實的描繪出現代社會經驗中內在的普遍不安感⁹⁶。有論者指出小說人物在特定的時代背景下，真實重現、反映社會的快速繁榮與光怪陸離，是七〇年代香港生活的縮影⁹⁷，在現代又文明的生活空間內，人們的生活是更佳便利，特別是商業屬性濃厚的香港城市裡，高度發展的物質文明，卻是相對落後的治安文化，反而突顯生活的差異。

⁹¹ 也斯：〈都市文化·香港文學·文化評論〉，《香港文學@文化研究》，頁 375-393。

⁹² 劉以鬯：《對倒》，頁 82。

⁹³ 劉以鬯：《對倒》，頁 54。

⁹⁴ 劉以鬯：《對倒》，頁 72、90-91、164-174。

⁹⁵ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 36。

⁹⁶ 羅貴祥：〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 61-76。

⁹⁷ 漢聞：〈劉以鬯默默筆耕六十年〉，《文匯報》（1988年11月15日），B6版。

地景和人流都是構成空間的要素⁹⁸，「旺角匯豐銀行分行是一幢雄偉的建築物」，「照相館隔壁是玩具店。玩具店隔壁是眼鏡店。眼鏡店隔壁是金舖。金舖隔壁是酒樓。酒樓隔壁是士多。士多隔壁是新潮服飾店。……金舖的隔壁是金舖，金舖的隔壁仍是金舖」⁹⁹，這些琳琅滿目的商店，是城市的商業形象，無一不彰顯城市空間內滿佈的消費象徵，「地面商舖與行人直接相連，以櫥窗直接吸引顧客」¹⁰⁰建構一個商業性的日常空間。淳于白與亞杏行走在街上，也成為這座城市空間的符碼，他們的意象、行為，表現出社會一角的真實；即使列費維爾批判日常生活已經成為資本主義的場域¹⁰¹，但也正因為這種明確高度的商業性，成就其社會空間的獨特樣貌。

空間內一棟棟的高樓大廈，五花八門的廣告招牌，都是城市的符碼，標示這座城市的日常相貌也是空間座標，建構空間地景的是人群，人們的意象決定了城市空間的文化表徵。寸土寸金是香港最鮮明的形象，不論街道、建築都一一隱喻城市空間的真實：

香港是一個濃縮的社會，祇要是繁盛地區的街頭，兩旁必有太多的高樓大廈。那些高樓大廈的外牆上，總是會有許多招牌值得欣賞。……

牆壁是招紙的戰場。牆壁上貼著太多的招紙。剛才走去姨媽家的時候，見到貼街招的人將一種藥丸的招紙蓋沒了一部色情電影的海報；現在，藥丸的招紙已被跌打醫生的招紙蓋沒了。亞杏知道：再過一兩個鐘頭，這跌打醫生的招紙一定會被別種招紙蓋沒的。……店很小，五呎乘六呎左右，堆著太多的缸瓦與陶瓷，看起來像極了蜂窩。不但如此，店主還盡量利用店外的空間：搭個木架，掛滿膠桶、掃帚之類的東西。¹⁰²

香港的真實濃縮在這一幢幢的高樓大廈間，大廈高樓是權力的指涉；廣告招牌頻繁的替換，呈現香港街道的快速流動。這種現象表現城市的失序，社會變化迅速且零碎，新的刺激、經驗快速出現，市民很快地被吸引又厭棄；這種現象源自於城市的人群與節奏，亞杏穿梭在快速的人潮裡，將自己置身於變化快速且零碎化社會經驗裡的孤立，城市的事物令她感到新奇又輕易厭倦，快速運轉的城市節奏使她興奮同時感到寂寞¹⁰³，屬於城市獨有的生活步調。在這地小人稠又快速的都市，最有價值的便是空間，任何空間都要極致利用，整座城市空間微縮於那間擠滿的貨物的商店之中，擁擠且價格分明；空間裡外都是川流不息的人和結比鄰次的建築物，每個市民都在創造自己的價值，餵養城市。

⁹⁸ 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》，頁 96。

⁹⁹ 劉以鬯：《對倒》，頁 60、65。

¹⁰⁰ 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》，頁 119。

¹⁰¹ 張淑麗：〈日常生活研究〉，《人文與社會科學簡訊》第 10 卷 3 期（2009 年 6 月），頁 22-28。

¹⁰² 劉以鬯：《對倒》，頁 62-63。

¹⁰³ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁 71-75。

「一〇二號巴士進入海底隧道時」，亞杏「走出舊樓，正是淳于白搭乘巴士進入海底隧道的時候」¹⁰⁴，兩人都是移動中的狀態，淳于白思索香港的形象，亞杏想著在姨媽那得到的好處，然後不約而同往最熱鬧的街區移動。亞杏走進新潮服飾店想要消費，淳于白停佇在眼鏡行、服裝店後往前進入一家南洋餐廳消費；兩人的移動看似毫無意義是為消耗太多的時間，但筆者卻認為這是一種銘刻意義的過程，消磨時間本身就是一種目的，加上香港的商業文化、城市空間賦予移動本身消費的象徵，而消費本身亦是一種日常實踐與社會活動¹⁰⁵；兩人看似毫無干係的行為，卻是以各自的方式與社會互動參與地景。

消費文化是一座商業城市的血脈，香港四處充斥各式各樣的「商品」，任何有形、無形之物都可以成為消費品，成為市民的生活。廣告招牌是消費文化的實現，它暗示生活的需求，因此亞杏喜歡逛街看招牌、櫥窗內的商品，她行走的軌跡，就是實踐的路徑，她逛街的動線，滿足慾望的需求；看到新潮的服飾，想要購入穿戴，成就自己外表，想透過消費的方式，成就商品價值，甚至使自己也成為可以吸引他人的物件。「經過的行動本身。前往、遊走或『逛櫥窗』的行動——換言之，「經過」的活動——被轉化成點，他們在地圖上構成統合而可變換的線條」¹⁰⁶，城市的商店是市民生活實踐的場域。

淳于白和亞杏各自用主觀的經驗去觀看、理解這個地方，兩個人的時間向度都是單向的，只從當下出發，一個專注過去的回憶，另一人只有未來的想像；然而他們的空間維度卻是此時此刻，所有的想像都藉由社會現時為銜接，從而進入想像的空間；兩個不同立場的角色，為同一座城市代言空間的懷念與蛻變。兩位主角的一天日常，充斥搶案、劫案、商品金舖，他們旁觀一切以香港為背景舞台的事件，保持疏離又客觀的位置見證當下，同時隱身其中，既是參與者又是旁觀者，以微妙的距離，親近這座城市。劉以鬯用這座城市的空間形塑她的日常與歷史，看似貶抑的描述，卻是最貼近的真实，那是一種投入情感的凝視與批判，如同陳智德所言，香港的本土性是弔詭而複雜，對於本土的認同包括對其的否定、懷疑和批評¹⁰⁷，是作家潛藏筆下對香港愛之深責之切的感情與社會責任。

三、城市的聲音與流行文化

城市的意象是透過所有感知形成，而聲音本身即能喚起「空間的意象」，傳達一種擴散意識¹⁰⁸，城市充滿各種聲音，街道上不停放送的唱片，人群의交談聲、

¹⁰⁴ 劉以鬯：《對倒》，頁 54、62。

¹⁰⁵ 約翰·史都瑞（John Storey），張君玫譯：〈作者序〉，《文化消費與日常生活》（台北：巨流，2001年），頁 xiii。

¹⁰⁶ 塞杜：〈城市漫步〉，《塞杜文選（一）》（台北：國立編譯館，2009年），頁 140-141。

¹⁰⁷ 陳智德：《根著我城》，頁 38。

¹⁰⁸ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 13。

警鈴、煞車聲等，空間內眾聲喧嘩的聲音彰顯城市的忙碌；不同的世代，播送不同的樂音，市民與空間交織共同譜出專屬自己的生活節奏，如學者所說「城市的混亂與繁華首先表現於無所不在的噪音」¹⁰⁹，透過聲音書寫城市樣貌。聲音的流動性，使空間沒有邊界限制，可以承載各種觀念、文化或是回憶¹¹⁰，香港作家黃勁輝曾經說《對倒》是一部適合用耳朵聆聽的小說，獨特的音樂節奏建構香港的城市圖像¹¹¹。

聲音不像建築，有具體的場域可以辨識，我們無法用眼睛捕捉聲音的流動，可是我們可以追蹤聲音的來源，藉此感知空間的界線。當你聽到耳邊傳來的歌曲，你可以推知旁邊是商店、唱片行。前方傳來的警鳴、救護車、喇叭聲，知道路口可能發生意外，也顯現都市人追求效率的快節奏，汽車是工商城市裡，最無所不在的噪音。潘國靈說香港變得越發聒噪，隱喻流行趨勢的聽覺元素如餐廳直播的足球賽事、影音店播放的影碟，無條件的向街道也就是我們們集體居所播送¹¹²，城市的空間如同一組環繞音響，各種聲音面八方的傳入耳中，我們無法逃避聲音介入生活空間¹¹³，也可將這些聲音來源視為居所的延伸，各自表徵不同族群、世代的生活。

當亞杏聽見老板娘尖著嗓子咒罵丈夫的斥喝聲「是不是又到女子理髮廳去鬼混了？」¹¹⁴，可以感受到空間的窄隘，建築商家的聲響清楚可聞；「巴士經過匯豐銀行時，耳畔依稀聽到了報告行情的聲音：『三七五……四〇……四二五……』」¹¹⁵，一如香港的商業標誌，盲目的追求金錢；「一個婦人拿著港聞版用嬌若銀鈴般的聲音說：「這是我！這是我！」¹¹⁶，愛慕虛榮的特質一覽無遺；城市聲音的流動，是一首生命之歌，也是空間脈搏跳動的證明。

喧囂的城市是日常空間的演奏場所；只有遊走在街道上，才能共同演繹；視覺透過眼睛觀看街景連結回憶，聽覺聲音成為輔助的伴奏；身處時空下的感知，因為聲音而使記憶變的真切。「興許受到過去某個時期的情緒感染，一個人的記憶有時連自己也難以辨識，可是又執著地想留住保有些什麼。正如音樂本身無法解決人生際遇的真實命題，只能若即若離地依附一些殘影遺音」¹¹⁷，記憶的畫面透過聲音被喚起，不論聲音還是影像都成為追憶的輔助。

流行和消費文化是現代都市文化的直接表現¹¹⁸。流行文化是具有廣泛傳播性

¹⁰⁹ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》（台北：聯經：2013年），頁16。

¹¹⁰ 彼得·艾迪：《移動》，頁267-270。

¹¹¹ 《1918》，導演：黃勁輝，監製：廖美立，2015年，目宿媒體。亦可見黃勁輝：〈城市圖像：電影與文學的互動〉，《劉以鬯與香港摩登——文學·電影·紀錄片》，頁147-170

¹¹² 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》，頁17。

¹¹³ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁137。

¹¹⁴ 劉以鬯：《對倒》，頁63。

¹¹⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁60。

¹¹⁶ 劉以鬯：《對倒》，頁60。

¹¹⁷ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁93。

¹¹⁸ 高宣揚：《流行文化社會學》（台北：揚智文化，2002年），頁268。

而成為當代最普及和最有群眾基礎的文化，具有普遍性、日常生活性和社會性¹¹⁹，且不可否認的，深受資本主義的影響。流行文化是有時限性的，因此必須將其置於特定時空背景的脈絡中去討論。

七〇年代，是年輕人主導香港社會的時代¹²⁰，亞杏屬於年輕人的世代，期望未來，被稱作「無根的一代」，他們不持守中國傳統的價值觀念，深受西方文化影響¹²¹。對亞杏這般香港本土成長的年輕世代而言，傳統文化的價值不再是唯一的準則，她不面對當下，而是期望活在虛擬想像的歌聲電影中¹²²；影視歌星的代言、廣告，對年輕人充滿吸引力；唱片、影劇是一種潮流，是這個時空內舉足輕重的表徵。

唱片公司、電影院、彩色電視，都是加速這股潮流的推手，加快城市的變化，流行文化是城市的符碼，像亞杏這樣的年輕女孩，喜歡貝蒂、陳寶珠、姚蘇蓉、李小龍、柯俊雄、阿倫狄龍……；逛新潮服飾店，喜歡的是印著英文的衣服；翻閱雜誌時，看的是關於服裝介紹；關切的是大眾的流行文化，走在街上音樂行播放的時下熱門的歌曲，櫥窗擺設的是最新潮的服飾，都能吸引和亞杏一樣年輕的世代。「她固執的認為年輕男子應該留長頭髮、應該留小鬍子、應該穿「真適意」的牛仔褲」¹²³，亞杏如此認為，同世代的年輕人亦應如此；將這些潮流擺至今日已成為復古，沒多少人知道真適意、貝蒂；這些流行是專屬於某個時空的產物，是時代的印證。

流行除了商品之外，對於美的形象也是一種時代潮流，就像過去曾經流行的半屏山髮型，現在已過時；當時的香港流行的是一種嫵媚的美感，淳于白看電影時，評點女主角有一種嫵媚，指出「這種嫵媚可能是一種時代的特徵」¹²⁴，如同亞杏認為「一個賣唱的女人缺少了媚氣，除非唱得特別好；否則，不會走紅」¹²⁵，兩人不約而同的為香港的美感定調為嫵媚，其實也暗指當時香港的對女性的物化，女性必須是裝腔作勢的美豔，才有價值。

從社會心理學看流行文化，流行是一種通往幻想的工具，藝術創作根植於潛意識¹²⁶，亞杏是沈浸幻想的女孩，時常被城市的聲音帶回現實「店員的話打斷她的思路」、「煞車聲使他突然驚醒」¹²⁷，這些來自現實的聲音破壞她的幻想，也將時序帶回到當下，而非渺茫的未來，城市的聲音刻畫的是時代性。淳于白則是在交談、音樂中，回溯過往記憶，聲音成為一種回憶想像：

¹¹⁹ 高宣揚：《流行文化社會學》，頁 75。

¹²⁰ 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》，頁 168。

¹²¹ 周永新：《香港人的身份認同和價值觀》，頁 115-117。

¹²² 譚國根：〈《對倒》的現代主義與都市漫遊者〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 194-208。

¹²³ 劉以鬯：《對倒》，頁 70。

¹²⁴ 劉以鬯：《對倒》，頁 125。

¹²⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁 112。

¹²⁶ 高宣揚：《流行文化社會學》，頁 82。

¹²⁷ 劉以鬯：《對倒》，頁 111、113。

坐在上海舞廳裡聽吳鶯鶯唱『明月千里寄相思』，與坐在香港餐廳裏聽姚蘇蓉唱『今天不回家』，心情完全不同。心情不同，因為時代變了。那個時代已經過去。¹²⁸

相思上海的回憶，一種時代的錯置，但其實淳于白想聽的是南洋風味的梭羅河之戀，餐廳作為文化產品創作和複製的地方¹²⁹，由觀察者決定意義，「環境的意象是觀察者和他所處環境兩者雙向作用的結果。…觀察者依照自己的目的來選擇、組織所見事物，並將之賦予意義」¹³⁰，當下播送屬於這個時代的音樂，音樂對聽眾的意義取決於情境，在南洋風的餐廳聽時代曲，腦海中卻想起上海歌舞團與樂聲，音樂與歸屬感的連結藉由他者確認自身¹³¹，如論者所說「人的記憶與想像力會自動幫你填補那『聽不見的聲音』」¹³²，淳于白腦中自己補全吳鶯鶯的上海時代曲，透過聽覺來感知城市的形貌，想像與現實的交錯¹³³，穿梭兩種時空，實際播放的流行曲彰顯他所處的當下，而不是過往；因為音樂而創造的暫時性「情感空間」¹³⁴，反促進他對地方歸屬的認同，體認腦中的回憶已成過去，淳于白屬於香港的現在，此時播放香港時代曲的南洋餐廳便成為確認本土位置的關鍵場所。

有研究者指出角色在街上漫遊時的空白經驗是經由上海與南洋經歷的翻譯後，香港變成可被理解、認同的空間¹³⁵。當在香港的淳于白走入一間充滿南洋味的餐廳，詳細地描述餐廳內掛著以新加坡巴剎、奎籠（他者）為題材的畫作，進而聯想到在新馬的回憶，但又暗示自己終歸要離開南洋的宿命。地理學者認為書寫異地有助於建構家鄉文化的意識，透過「他者化」的過程，自我是藉由他者文化的特徵來界定¹³⁶。檢視對照新加坡的過程，主角藉對他者的凝視來建構、界定自我與香港的關係認同，香港成為淳于白命定的本土歸屬也因此成立。

「樓下唱片公司仍在播送時代曲，又是姚蘇蓉的今天不回家」¹³⁷，「今天不回家」是1969年台灣同名上映的電影主題曲¹³⁸，歌曲旋律融合地方韻味與現代感，配合姚蘇蓉獨特的唱腔，蔚為風潮。「不只解放了城市未歸人馳騁於煙霧夢境的想像空間，更觸及大都會市區人們有家不想歸的難言之隱」¹³⁹，也暗示香港不夜城的空間。「又是」一詞強調歌曲的熱放，在台灣因不符善良風俗，成為台灣禁曲¹⁴⁰。

¹²⁸ 劉以鬯：《對倒》，頁82。

¹²⁹ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁208-209。

¹³⁰ 凱文·林區：《城市的意象》，頁17。

¹³¹ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁120-123。

¹³² 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁20。

¹³³ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁80。

¹³⁴ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁121-123。

¹³⁵ 鄧觀傑：〈建構香港的視線——劉以鬯小說中的南洋與上海〉，《中國文學研究》第48期（2019年7月），頁285-320。

¹³⁶ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁79-82。

¹³⁷ 劉以鬯：《對倒》，頁157。

¹³⁸ 《今天不回家》，導演：白景瑞，演出：甄珍，1969年，中央電影公司製片。

¹³⁹ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁69。

¹⁴⁰ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁59-70。亦可參見〈綠島小夜曲 今天不回家聽時

也只有當時開放的香港，這首歌才能穿透大街小巷，別具時代意義。

劉以鬯利用多首流行歌曲，姚蘇蓉的「今天不回家（1969）」「愛你三百六十年（1971）」、丁倩的「郊道（1970）」、趙曉君的「月兒像檸檬（1970）」、尤雅「往事只能回味（1970）」……等，這些時代金曲，屬於「當時」的流行，濃厚的懷舊元素，符應主角的身份情懷，也為讀者重建空間氛圍。這些歌曲可視為作家的潛台詞，都屬流行文化的符碼，小說中反覆出現播放的歌曲，即是作家所要渲染的空間情境——懷舊氛圍；同時指涉時代流行性的大眾、消費與娛樂文化與角色的心境。如同洛楓指出懷舊有美化過去的功能¹⁴¹，記憶中的歌聲，承載我們生活的空間與情感，藉此懷念過去的榮光。

小說中反覆出現的流行歌曲，透露一種聽眾的心態，流行歌之所以可以成為金曲，因為在表演上與詞曲對應聽眾心理結構，因此我們可以將流行歌曲視作此時期大眾心態被動趨勢的指標¹⁴²，也是一種期盼的文化。街頭巷尾頻繁播送的曲目，除表現時代意義；我們亦可深思，是否有潛藏於背後的心聲呢？不同時代都有他的時代性，有些音樂會隨著時間而淡出生活空間，但「歌曲本身卻仍可能繼續留存在聽覺記憶裡，並與現代城市生活串連起來而成為另一種『時代的聲音』」¹⁴³。



第三節 城市、人與物

個體是社會的結構之一，而所有個體的表現是與他同體的社會連結的一種展現¹⁴⁴。社會文化的發展是由個體所延展的，城市的文化現象便是由諸多城市人共同演繹、實踐而成。城市裡的人、事件、物共同建立生活的空間與文化，即使在全球化的脈絡下，我們仍是可以透過某些線索追跡特有的空間文化。城市是生活的空間也是意義的地方，生活在城市的人們，多少都會與其中的人事物有所交集，可能是你等車的站牌，也可能是早餐店的老闆，這些看似平常的點滴，在時間的累積下會發酵成為某些有意義的連結，如林區所言「每位城市居民都和自己所住城市的某些部分有著長久的情感連結，而且對城市的意象也是沈浸在回憶之中，充滿意義」¹⁴⁵，這些存在也可能成為你對這個地方的理解與認知。

代唱歌）（2011年11月17日）：「指出姚蘇蓉的〈今天不回家〉，河南椰子的「姚派喊唱」的唱腔，奠定華語流行歌曲的地位」，《公視新聞網》，2021年4月20日檢索自 <https://news.pts.org.tw/article/196121>。

¹⁴¹ 洛楓：《世紀末城市：香港流行文化》，頁62。

¹⁴² 高宣揚：《流行文化社會學》，頁231。

¹⁴³ 李志銘：《單聲道：城市的聲音與記憶》，頁197。

¹⁴⁴ 馬克·歐傑：《非地方》，頁28。

¹⁴⁵ 凱文·林區：《城市的意象》，頁9-10。

淳于白與亞杏各自成為文化的表述，同樣的景觀、現象，他們觀察到不同的面向，或是相同的情感，承載個人與集體生活的記憶¹⁴⁶；途經的海底隧道、銀行、金鋪，回憶裡的思豪酒店、金號、百老匯戲院，幻想中的尖沙嘴百貨、港島的新樓；雖是各自的觀察日誌，彼此都在實踐的過程中，形塑城市呈現一個代表城市空間的整體性。

一、城市空間：從非地方到地方

當一個空間過度成為地方時，是因為歸屬感，地方是人們依附的空間¹⁴⁷，通常是情感的投射；然而現代城市中，有太多重複又相似的空間，空間內承載太多的人口，因此四通八達的交通網路也遍佈城市各個節點。《對倒》的時空，淳于白坐飛機到香港，海底隧道已經開通，地下鐵正在草擬中，主要的交通工具是巴士。淳于白巴士下車後隨著人群走往彌敦道，彌敦道九龍半島貫通南北的交通要道，是香港重要的地標，更是香港市民生活中依戀的地方¹⁴⁸，他透過巴士為載具，從一個非地方前往到地方。

馬克·歐傑（Marc Auge）指出非地方「既是那些加速人或物的流通之必要設施（快速道路、交流道、機場），亦是運輸方式本身」¹⁴⁹，這是現代城市最普遍的空間，他們的存在通常是為了特定目的，通常是縮短距離。在非地方的空間內，個體都具有匿名性，只要投進一個錢幣，你就能坐上巴士；在商店只要付錢就可以獲得商品；在此空間中，個人的社會屬性和社會群體身份變得毫不相干¹⁵⁰。

而這往往也是現代性城市常見的空間現象，世界各地的非地方無甚差別，不論是上海、香港、英國，巴士的外型與空間都大同小異，淳于白不會被非地方勾起回憶，但是可以藉由非地方前往凝結回憶的空間，因此在《對倒》當中，筆者認為非地方是一個帶領小說人物前往的地方的重要載具。顯示個體與非地方的關係，是使其適應融入地方的媒介。非地方是衡量時代的標準¹⁵¹，特別是在香港這座標誌現代性的城市空間內，每個時刻都有大量的人口在移動，每個人都可能從非地方流動到地方，對淳于白而言非地方是一個媒介，讓他前往實踐空間：

一個不具歸屬感，沒有人際關係亦非歷史性的空間，便可定義為非地方。
……我們可以累加航線、鐵路、高速公路或移動式座艙——所謂「運輸方式」（飛機、火車、汽車），機場、車站與航廈、大型連鎖飯店、休閒公園，

¹⁴⁶ 畢恆達：《空間就是權力》，頁 5。

¹⁴⁷ Tim Cresswell：《地方：記憶、想像與認同》，頁 14。

¹⁴⁸ 陳國球：〈抒情 在彌敦道上——香港文學的地方感〉，《香港的抒情史》（香港：中文大學，2016 年），頁 350。

¹⁴⁹ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 41。

¹⁵⁰ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）：《性別、認同與地方》，頁 8。

¹⁵¹ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 86。

以及大型購物商場。……它使得個體接觸到的，經常不過是自己另一個影像。

152

地方與非地方看似相反的概念，實際上是身份與關係的重複書寫¹⁵³，身份的刮除再重寫，兩者互為表裡的關係。當他走下巴士，踏街行走便是他的日常，不單只是純粹的空間，而是紀錄他生活的地方，也可說是地方的日常實踐。學者將空間視為「實踐之地」、「能動體交錯之處」¹⁵⁴，街道上的人流就是空間實踐的體現，因移動使其成為彼此共存的空間，個體做著高度相似的動作——快步行走、隨意觀看周圍，每個行人都是獨立的個體，但每個擦肩而過的路人，又彷彿是自己，在非地方中的人，都像是孤獨的個體，在於其觀看的位置；亦如馬克·歐傑所說非地方創造了孤獨的契約性¹⁵⁵，個人與群體只有透過有限或特定的互動，才能與社會產生關係，在非地方的空間中，自我如同局外人¹⁵⁶。

「非地方的經驗如同從自身重返自身，而觀者與景致的同時疏離並非永遠從這個經驗中缺席」¹⁵⁷，因此小說中，淳于白搭飛機到香港澳門，坐巴士到港島，它是一個懷念過往尋找「地方」的遊者，非地方提供他一個前往回憶的通道，正顯示他在空間中的位置，同樣的場所對他人言並無意義，然而淳于白的回憶賦予它意義，使之成為「地方」。非地方看似沒有情感的依附，卻是現代都市共通的特質，上海與香港的共通性，也因此產生連結。隨著空間的轉變，同時切換回憶的自身與當下時空的自己之間。

地方與非地方，在小說中是互為主客的存在，若是沒有非地方，淳于白如何透過兩者實踐生活的日常。引述學者蘇偉貞的看法，相似的日常生活情節，是過去經驗的仿倣複製，進而產生相似性，循環體系般出現於兩地生活事實簡單的映照中，因相似性，距離消失了，彼與此，並沒有太大的差異，它們的邊緣彼此混合，相互運動、從屬、傳遞，相似性成了雙重的，如空間和地方。¹⁵⁸ 淳于白從非地方到地方，正是縮短空間與地方的距離的途徑。

二、女性、身體與空間

¹⁵² 馬克·歐傑：《非地方》，頁 85-86。

¹⁵³ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 86。

¹⁵⁴ 「地方與非地方的區隔衍生自地方與空間的對立。因此瑟鐸針對地方與空間種種概念的分析，在此構成了必備的先決條件。他本身並不是以「地方」與「非地方」來看待「地方」與「空間」的對立。空間對他而言，是一個「實踐之地」、「能動體交錯之處」：都市規劃以幾何學的方式將道路定義為地方，而行人則將之轉換為空間。」，原文出自馬克·歐傑：《非地方》，頁 86。

¹⁵⁵ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 99。

¹⁵⁶ Mike Crang 著，王志弘等譯：《文化地理學》，頁 151。

¹⁵⁷ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 97。

¹⁵⁸ 蘇偉貞：〈地方感與無地方性：南洋大學時期的蘇雪林—兼論其佚文〈觀音禪院〉〉，《成大中文學報》第 48 期（2015 年 3 月），頁 93-120。

身體是我們觸及空間的媒介，是內在與外界世界的交會，透過身體感覺去聯繫空間¹⁵⁹，影響對空間的理解。當身體呈現於他人、或自身面前，觀看的方式與存在的空間是有所關聯的¹⁶⁰，特別是女性常被作為城市空間的性別¹⁶¹，藉由一個性別化的角色，對身體的關注，呈現出空間的體現¹⁶²。

亞杏是個十多歲的少女，正值青春期，對美的感知限於相貌衣著，認為只要打扮漂亮就會吸引異性的目光；直到她在家門口撿到一張赤裸的照片，開始對身體與性有了關注，但仍懵懂無知；發育良好的身體與對性的幻想暗示她渴望成熟的未來。就像西蒙·波娃口中的懷春少女：「她已經在向童年的過去告別；而現在，好像只是一個過渡期。她沒有任何切實可行的目標，只有對時間的消耗」¹⁶³。她沒有上學，母親也忙於工作，沒有教導性知識的對象，更不敢公然談論，只能下意識地壓抑對於身體與慾望的好奇。一張裸露的相片觸發她正視身體與慾望，引燃她想像身體、慾望的本能，照片成為她性慾啟蒙的導師。

身體是空間的載體，承載慾望與感知，如學者指出利用物理空間中的身體，透過有自信或含蓄、擴展或拘限的舉止姿態，而宣稱權利的空間¹⁶⁴。小說中，亞杏不時出現對於性的幻想與壓抑，夢中亦出現性想像，她會提醒自己「不應該」看照片，又會安撫自己這是一件再正常不過的事，無一不表示她對性的焦慮。撿到相片後，她第一次認真審視自己的身體：

進入浴缸，怔怔地望著自己的身體。這是以前很少有的動作，她祇覺得女人的面孔是最重要的。從未意識到體態的重要性。現在，因為那張照片給她的印象太深，使他對自己的體態也有了好奇。她年紀很輕；臉上的稚氣尚未完全消失；胸脯卻發育得很好。對於她，這當然不是一個發現；可是，認真注意自己的體態時，有點驚詫。

將肥皂擦在身上，原是一種機械的動作。今天，因為拾到一張猥褻的照片，用手掌摩擦皮膚上的肥皂，居然有了某種貪婪，將自己的手當作別人的手。

165

¹⁵⁹ 此觀念出自陳其澎：《身體與空間》（新北：暢通文化，2011年），頁50。原文如下「身體是內在世界與外界世界的交會，內在世界是被探索的狀態，而外在世界是被創造的狀態，而這兩個世界是糾結在一起，是靠身體的感覺去聯繫兩個世界，我們的社會、文化世界的「空間性」，就是由此而逐漸被書寫出來」

¹⁶⁰ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）：《性別、認同與地方》，頁48。

¹⁶¹ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）：《性別、認同與地方》，頁90。

¹⁶² 「embodiment 一詞譯為體現，取其以身體作為存在之展現，或是透過身體而現身存在的意思想，也蘊含作者是體現為牽涉變動操演過程的含意。」，譯註引自於琳達·麥道威爾（Linda McDowell）：《性別、認同與地方》，頁48。

¹⁶³ 西蒙·波娃的評論，引述自周楷棋：〈論《對倒》與《花樣年華》中女性書寫差異〉，《東莞理工學院學報》第26卷第6期（2019年12月），頁38-49。

¹⁶⁴ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）：《性別、認同與地方》，頁57。

¹⁶⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁76-77。

這是女性對身體自主的啟蒙，身體是感知空間的方式，觸覺是人體空間上分布最廣的感覺器官¹⁶⁶，觸覺是一種親密的表現；視覺的經驗是最廣泛的感知，凝視是自省的方式。亞杏透過視覺與觸覺的感官，感知世界、傳達空間遐想與憧憬，使主客體結合同時也是自我主體表現，權力支配的方式。亞杏貌似機械化的動作，並非無意識的動作，而是身體主體投射¹⁶⁷，在日常生活的空間中身體—主體的感知建構。

「她應該將那張照片擲出窗口的，卻沒有這樣做。她將它塞在那隻小皮箱的底層」¹⁶⁸，亞杏下意識告訴自己應該要將照片丟棄，但是她的「本能」卻將照片藏起來，此行為可以看出，亞杏開始對於身體、性感到好奇，卻又「理性」的壓抑它，「這種幻想是不應該有的」、「不能再想這種事情」¹⁶⁹，她一再的地提醒自己必須壓抑，而這種壓抑的源頭，源自於焦慮——生活的煩悶與性的渴望¹⁷⁰。從亞杏出場開始，作家就安排她撿到喚起她慾望本我的相片，到小說後段，閱讀雜誌、睡夢都與這張照片有所連結而聯想翩翩，亞杏因為照片開始審視自己的身體，對自己的身體感到好奇，意識體態美的重要，在沐浴時有了遐想，想像一名符合她審美男子的手，在觸摸她的肌膚，這張照片是她性慾的啟蒙，引發她被壓抑的性慾，她好奇渴望刺激，當她這麼想像時，空間就會變得擠迫，進而感到一種壓迫「每次，當她不能抵受『狹小』的壓迫時，就會走去觀看窗外的影物¹⁷¹」，這表示對女體而言「性」的空間本質是狹小，因此才需要轉移空間感知，讓自己可以從中冷靜下來。

亞杏為身體與自己創造了一個屬於自己的私人空間，她將這張照片，帶到只有她一個人沖涼房內觀看，專屬於個人的空間想像與感受，她嘗試去感受身體、慾望的感知；在想像空間內，她與想像中的「他者」互動，試著去建構自我的空間。這些慾望並非是亞杏獨有的，而是作家藉由筆下角色書寫都市人的共同慾望，如在小說的最後，淳于白與亞杏都各自做了一場春夢，因為「慾望」而使他們有所連結¹⁷²，共同代表城市人的慾望。

女性的身體空間，不是完全自主的，即使是二十世紀的現代社會，女性的空間自主仍是有「限制」的，她們的移動多是帶有某些原因的「目的性」，亞杏去姨媽家，是因為可以得到好處；亞杏的母親「出門」移動去姨媽家，是為了借錢；亞杏返家後的出門，是為了看電影（其實是離開家）；她們的移動都是短暫的，有時限性的。不同淳于白「當他見到鄰近一家電影院公映的新片正是他想看的片子時，立即吩咐伙計埋單」¹⁷³的臨時起意。這些女性她們有移動空間與身體的自

¹⁶⁶ 陳其澎：《身體與空間》，頁 20。

¹⁶⁷ 陳其澎：《身體與空間》，頁 120-121。

¹⁶⁸ 劉以鬯：《對倒》，頁 77。

¹⁶⁹ 劉以鬯：《對倒》，頁 183。

¹⁷⁰ 羅貴祥：〈評劉以鬯的《對倒》〉，《大拇指》第 147 期(1982 年 1 月 1 日)，8-9 版。

¹⁷¹ 劉以鬯：《對倒》，頁 184。

¹⁷² 王南：〈劉以鬯的《對倒》〉，載於《劉以鬯作品評論集》，頁 260。

¹⁷³ 劉以鬯：《對倒》，頁 110。

主權，但是在某些意義上卻是被限制的，就如同亞杏在外遊蕩會受到同一性別母親的批判，母親認為，女性必須協助分擔家計，以大部分的女孩都去做女工為例，要求亞杏去工廠做女工，卻無法要求亞杏的父親工作。呈現社會文化空間內，性別享有空間權利的差異。

對青少年而言要蛻變為成熟的關鍵，在於身份的轉變，因此從小說中可以看到，當亞杏意識到自己身體的發展已相對成熟時，她進一步的想像，便是幻想成為一個育有兩男一女的母親，如學者主張「通往成年的途徑特別是以性別分化來標示。因為對年輕女性來說，母職是個關鍵轉換」¹⁷⁴，這絕對不是亞杏特有的想法，對當時的女性而言，作為一個母親肩負家庭是社會在無形中給予的暗示，因此都市空間是認同建構和社會行動的關鍵形塑¹⁷⁵。

作家選擇透過年輕女性的身體書寫空間，一是因為青春期末是對身體好奇的階段，我們從出生開始便支使身體與空間接觸，青春期末是身體感知蛻變的時期。其二，女性的空間感知與大眾男性的落差，男性可以理所當然的公開凝視，在服裝店的鏡子自我凝望；女性還是要回到私密的空間，才能堂而皇之的凝視自身，女性的身體空間，相對男性還是有所限制的自由。其三，身體是個地方，除是生理空間外，也是個人空間的建構，影響個人認同的關鍵¹⁷⁶。書寫空間中的身體，就是表現社會實踐銘刻的表面¹⁷⁷。

三、鏡裡鏡外

鏡子在文學作品中，時常作為一種隱喻，鏡子具非實質化空間的功能，當我們面對自我影像時，我們是凝視「鏡像階段」的自我影像¹⁷⁸，劉以鬯的小說有不少以鏡為意象的描述。《酒徒》寫到「站在鏡子前，我看到一隻野獸」¹⁷⁹描述出主角內在真實的原始慾望；「我走進一面偌大的鏡子，在鏡子裏找到另外一個世界」亦能顯示鏡內是另外一種想像的平行世界；在〈鏡子裡的鏡子〉，則表現出自我的投射：

『……，忽然感到無比的寂寞，彷彿四壁皆是鏡子，見到的只是自己』

¹⁷⁴ 琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)：《性別、認同與地方》，頁 140。

¹⁷⁵ 原文為「人們從他們居住的地區獲取知識，所以，都市空間是認同建構、知識習得和社會行動的重要面向。」，出自琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)：《性別、認同與地方》，頁 140。

¹⁷⁶ 地理學家尼爾·史密斯 (Neil Smith)：「個人認同的主要物理地址，即身體的尺度，乃是社會的建構。身體的地方標誌自我和他者之間的邊界，兼有社會和物理上的意義，而且除了照字面界定的生理空間外，還涉及個人空間的建構」，引述原文出自琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)：《性別、認同與地方》，頁 55。

¹⁷⁷ 傅柯 (Michel Foucault) 認為身體和性慾特質的管制，乃是現代社會最重要的事。援引自琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)：《性別、認同與地方》，頁 68。

¹⁷⁸ 陳其澎：《身體與空間》，頁 209。

¹⁷⁹ 劉以鬯：《酒徒》，頁 44。

——這是夢蘭在信中寫的句子，使他產生一種無所依傍的感覺。他是寂寞的。¹⁸⁰

鏡中我的形象，投射在父親林澄自身的內在真實，如同小說所說「每一個人是另一個人的鏡子」¹⁸¹。鏡子作為一個日常生活物品，是用來照射客觀影像的物品，但是當觀看者投射自身的意念時，鏡中呈現的就並非純粹客觀的影像，而是一種主觀的內心投射：

「那個真正成為人的主人的無意識的異在本體，實質上是一定的外部『社會引力』。這種強大和無處不在的外部引力假手社會地位、名望和金錢，製造出種種『他我』」¹⁸²

《對倒》採雙線進行的敘事模式，兩人在同一時間不同空間，劉以鬯以事物為媒介，串連時間軸與毫無關係的二人。亞杏站在鏡前忘在鏡子裡的自己，下一章淳于白也凝視鏡子裡的自己時，鏡子除了做為場景連結外，更重要的是角色的幻想投影。

劉以鬯在敘述亞杏的幻想時，時常利用這種鏡面投射的方式，鏡中人與鏡外人的對照，人物與自我的「對倒」，藉此呈現她內心的想像。鏡子的反射特質在文學作品本就常為一種映照的隱喻，也是一種虛實的空間對照，鏡中人所表現出來的，往往是自己內心期望所見的模樣，也可說是一種真實慾望的投射。「這個『他人之鏡』其實是我自己的概括。……鏡子在此已經成為一個隱喻，只待主體與小他者之間的一種關係性介體」¹⁸³，頻繁的出現與鏡面相關投射的角色便是對身體充滿好奇的亞杏，任何光亮的反射面，都能投影她內心深切的念想，也是對個人自我對鏡中我的異化認同¹⁸⁴：

她睜大一對充滿妒忌的眼睛，怔怔地望著那席禮服，望得久了，櫥窗的大玻璃突然失去透明度，變成一面鏡子，使她見到「鏡子」裡的自己，身穿白紗禮服，美得像天仙。¹⁸⁵

她渴望穿上那一襲美麗的婚服，玻璃櫥窗的鏡面，倒映她穿上白紗的身影；電影螢幕的婚禮場景，新娘也被投射成自己；她將螢幕上投射的女主角，認作鏡中自我，這種虛幻的自我認同最終被「對於他者的認同」所取代¹⁸⁶。她在乎的不單是

¹⁸⁰ 劉以鬯：〈鏡子裡的鏡子〉，頁 332。

¹⁸¹ 劉以鬯：〈鏡子裡的鏡子〉，頁 368。

¹⁸² 張一兵：《不可能的存在之真：拉岡哲學映像》（台北：威秀資訊科技，2015年），頁 31。

¹⁸³ 張一兵：《不可能的存在之真：拉岡哲學映像》，頁 161。

¹⁸⁴ 張一兵：《不可能的存在之真：拉岡哲學映像》，頁 161-170。

¹⁸⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁 64。

¹⁸⁶ 楊小濱：《慾望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013年），頁

美麗，還有婚紗所象徵的（婚姻、家庭）幸福。（同樣的鏡像投射，淳于白卻是映照於過去回憶。）櫥窗與螢幕鏡面，都成為她內心的鏡面投射；藉由外化的自我形象，體認理想自我¹⁸⁷；她渴望愛情與婚姻，櫥窗外與螢幕前，她只是作為觀眾的客體，她將自身的慾望、焦慮投射在螢幕，鏡像上的畫面成就她的幻想。她對於未來的規劃極為具體，一位英俊的丈夫與兩兒一女的家庭組成，這是她的慾望，鏡子與螢幕照射出來不是客觀的現實，而是真實內心欲望的投影：

當她仔細端詳鏡子裡的自己時，覺得自己比陳寶珠更美，沒有理由不能成為電影明星。

.....

她做了一個完全得不到解釋的動作：將嘴唇印在鏡面上，與鏡子裡的自己接吻。

對於她，這是一種新鮮的刺激。第一次，她有了一個愛人。這個愛人竟是她自己。¹⁸⁸

照鏡的過程是自我審視的認同過程，帶有自戀的成分，「自戀是女性發洩其情緒緊繃的管道，而情緒的發洩是利用身邊可及的物件——鏡台、收藏品、繪畫來宣洩本身的情感」¹⁸⁹，鏡子照射出來的是一個虛幻的映像，是符合她理想的真實，然而鏡子前的自己才是真實的存有，她只能對另一個自己展現真實慾望，就像希臘神話中的納西瑟斯愛上水中的自己——虛幻的倒影。

亞杏在照鏡過程中，精神感知自己美貌，主觀的意識讓她將鏡中虛擬的自己昇華為一個客觀的他者。這是她理想中的形象，誠如拉岡指出「這是一種現實中不在其位，幻想中卻應該存在的空位，……將這些成功人士視為自己的理想自我和內在心像，依靠這種理想化的張力支撐『我』的存在」¹⁹⁰鏡中人代表美麗胴體的他者，鏡外的亞杏是「客觀」的欣賞者，她以他者為鏡追求外表，真正關心的是鏡中的「我」¹⁹¹；在「觀鏡」的當下，是建構自我認同與感知的歷程；青少年對身體產生好奇與探索的階段，自我意識與外在形象的拉扯，也是「自主」的體現。藉由親吻鏡中人的行為，她將主觀的本體與客觀個體結合，表現身體及主體的空間觀點。

女性會潛移默化地用他人的眼光看自己，並將自己視作被觀看的對象，即使沒人觀看，亞杏也會想像自己被眾所矚目¹⁹²，因此對她而言，鏡子是一個呈現內心真實慾望的反射，任何只要光亮的平面都會成為她內心欲望的鏡面投射。這些

263。

¹⁸⁷ 楊小濱：《慾望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，頁 262。

¹⁸⁸ 劉以鬯：《對倒》，頁 76。

¹⁸⁹ 陳其澎：《身體與空間》，頁 37。

¹⁹⁰ 張一兵：《不可能的存在之真：拉岡哲學映像》，頁 31。

¹⁹¹ 町村敬志、西澤晃彥：《都市的社會學》，頁 93。

¹⁹² 羅貴祥：〈劉以鬯與資本主義的時間性〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁 61-76。

投影都是未來的想像，關於家庭婚姻與明星夢。在小說中，作家藉由鏡面的聯想，作為慾望的隱喻。對亞杏這般的年輕女孩而言，浪滿的愛情與華麗的舞台是她們的嚮往。

不同亞杏對未來的期待，相較淳于白而言，鏡子所映照的是真實的他者，面對鏡中人的蒼老，似乎是他者的形象，因為他不想面對年華老去的自己，他害怕正視真實的自我——一個逐漸老去的軀體：

凝視鏡子裡的自己，淳于白發現額上的皺紋加深了；頭上的白髮增加了。那是一家服裝店，櫥窗的一邊以狹長的鏡子作為裝飾。淳于白貪婪地望著鏡子裡的自己，想起了年輕時的他。¹⁹³

……

尤其面對著鏡子的時候，不能不感慨於歲月的無情。他想起公共租界周圍的烽火。他想起三架轟炸機飛臨黃浦江轟炸「出雲號」的情景。他想起四行孤軍。他想起變成孤島的上海。¹⁹⁴

鏡子裡的他，彷彿變成另外一個人了。淳于白對那面長鏡繼續凝視兩三分鐘後，終於有了突然的驚醒。那不是一個值得欣賞的臉相。那臉相引起了莫名的惆悵。¹⁹⁵

他看著鏡子裡的自己，鏡中人蒼老的彷彿不是他；他想起過去（年輕時）在上海的種種回憶，這些難忘的事情，也是歷史的傷痛；他渴望青春的年歲，卻也不願再次經歷流亡的傷痛，才會在想起那時的情景，心裡泛著奇異的感覺，不是痛楚也不是快樂¹⁹⁶，因為年輕的他擁有最好的歲月也經驗最悲痛的記憶。不同於正青春的亞杏，她正在認識自己，她不大理會別人對她的看法，她只專注自己的外表，建構自我的形貌，表現她本能的慾望，正視本體的情慾與認同。

凝視鏡子的淳于白關注到老去象徵，鏡子所投射的是他當下的面貌，也是他恐懼的真實，也暗示過往的記憶是不可抹滅的現實。在鏡子裡看到的他渴望的但卻回不去過往的惆悵，「淳于白一直在回念過去的一切。如果他能衝破那塊積著灰塵的玻璃，他會走向早已消逝的歲月」¹⁹⁷，對他而言鏡子是一個可以呈現他內心渴望的投射，他已經老去，不再年輕；同時也是反映他的內在真實，就像〈鏡子裡的鏡子〉中的林澄：

他見到鏡子裡的他。

¹⁹³ 劉以鬯：《對倒》，頁 74。

¹⁹⁴ 劉以鬯：《對倒》，頁 74-75。

¹⁹⁵ 劉以鬯：《對倒》，頁 77。

¹⁹⁶ 劉以鬯：《對倒》，頁 74。

¹⁹⁷ 劉以鬯：《對倒》，頁 82。

鏡子裡的他見到他。

夜總會的气氛更加熱鬧，人很多。他忽然感到無比的寂寞，彷彿四壁都皆是鏡子。

鏡子外的他離開鏡子。

鏡子裡的他離開鏡子。¹⁹⁸

淳于白看向過去，看到年輕的自己；過去已經離他久遠，青春年華也離他遠去；然而這座城市卻還在成長，他渴望在鏡中看到青春的自己，又同時害怕想起過往的回憶以及形單影隻的現狀；如同他矛盾的心情「每一次想起舊日的上海時，愉快的心情會變不愉快；而不愉快的心情卻會變成愉快」¹⁹⁹。鏡中的虛像自我、回憶，是他可望而不可求的隱喻，更是他不敢面對的真實，也是他無法遺忘的歷史，然這些過去的經歷才能造就此刻香港的淳于白。

劉以鬯巧妙地安排兩種世代透過鏡像承接交錯，呈現兩種不同的世代情懷。鏡裡呈現過去的青春與戰爭，過往的歷史悲痛對淳于白是難忘的事，想起來還會加速血液循環，對於過去經驗的斷裂與重整體認，經過追溯本源的過程，認清過去而獲得²⁰⁰，反思在香港的當下，顯示角色對於香港的本土認同。而亞杏的鏡中，只有自己與想像的未來榮景，沒有任何關於過去歷史的記憶，除表現香港年輕世代對「中國大陸」的歷史遺忘，也可視為新世代的本土關懷，他們關注的是香港當下，屬於上海的歷史已經完結，要展開的是屬於個人的未來世代。

拉岡的鏡像指出「一個人在鏡中所反映的自己的身體，這個自己的形象，同時是自我和大寫的他者」²⁰¹說明「代表個體與身像之間不可或缺的本能欲力關係」²⁰²，亞杏與淳于白在鏡中看到的自我，都是主體自我異化的存在²⁰³，一種想像的「他者」，真實的「本我」。從心理學來看鏡子對兩人而言，各自隱喻空間的慾望，我們對自己的感知，取決於外部世界的反映²⁰⁴，鏡中的我是現實中的另一個我，不論是藉由鏡面照射未來或過去，都試圖在他者中尋找慾望與認同。

第四節 重現香港七〇

¹⁹⁸ 劉以鬯：〈鏡子裡的鏡子〉，頁 391。

¹⁹⁹ 劉以鬯：《對倒》，頁 96。

²⁰⁰ 陳智德：《跟著我城》，頁 355-358。

²⁰¹ 狄倫·伊凡斯 (Dylan Evans)，劉紀蕙等譯：《拉岡精神分析詞彙》(台北：巨流，2009 年) 頁 319。

²⁰² 狄倫·伊凡斯：《拉岡精神分析詞彙》，頁 194。

²⁰³ 狄倫·伊凡斯：《拉岡精神分析詞彙》，頁 193-195

²⁰⁴ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁 221-223。

段義孚提到「永久是地方的意義上的重要元素」²⁰⁵，從淳于白離開上海前往香港和母親道別時，兩個人都不敢面對分別，因為彼此都知道，這次的分離，即是永別，香港將成「永久」的居留地。到一個新的空間，經過二十年的時間，從他者的凝視，使香港從一個單純的城市空間轉換成本土的地方，進而獲得意義²⁰⁶。

「當一個地方的認同與關係產生連結，並具有一最低限度的穩定性時，它必然是歷史性的」²⁰⁷歷史性具有時間軸的概念，當淳于白從一個上海的外地人，經過時間的沈澱成為香港人的過程，不是單一個體，而是一個時代部分的群體記憶，懷舊僅是一種檢視回憶的儀式，那是成就他們為香港本土的過程之一。

西西的《我城》²⁰⁸可視作香港戰後本土書寫的代表，以年輕人為主角，用童趣的筆法寫出香港人的城籍情結。西西在小學 12 歲時舉家搬遷香港，算是在香港本土長大的香港人，對香港的情感是養我育我的故土。而劉以鬯年屆而立時隻身赴港，上海已經是刻在他骨肉的記憶了，要重新建構身份認同是需要一段時間，筆者認為在代表香港的本土意識崛起的《我城》之前，劉以鬯的《對倒》則是表現出「過客」心情轉變的本土追尋，他是香港本土認同崛起的過度期的代表作家。香港學者黃淑嫻曾如此評價劉以鬯：

劉以鬯，他是從上海的，五〇年代來香港，然後去新加坡，五〇年代末再回香港，當然寫了最重要的一部小說叫《酒徒》，我覺得他在五、六〇年代的時候還是一位不完全適應香港的南來作家，但是到了七〇年代呢，他已經融入香港，例如創作了《對倒》。²⁰⁹

明確地提到，劉以鬯從一名不適應香港的南來作家到漸漸融入香港的香港作家。

社會學家認為文化是賦予空間與地方意義的要素，人文地理學者視意義存在於經驗中，筆者認為上述兩者之外，想像亦是銘刻意義的要件。淳于白透過觀看回憶過種種，在漫遊過程中遇到各種人事物都能帶起他的懷念。在巴士上看到過去的戀人美麗，想起過去青澀的戀情；將古老當時興的鏡框當藝術品欣賞；離開這些「過去」的事物，顯示時間流逝的不能挽回，如同過去的回憶，最終只能是記憶，段義孚認為地方是價值的凝聚²¹⁰，而價值因人而異。「《對倒》真實地再現

²⁰⁵ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 132。

²⁰⁶ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 129。

²⁰⁷ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 61。

²⁰⁸ 西西成名作，於 1975 年開始在文學刊物《四季》連載，小說於 1979 年葉素出版，先後共有五個版本。以年輕人（我）為經，以空間（城）為緯，語言鮮活跳脫，充滿異彩；「我城」一詞，已成各地用語。參見〈西西傳略〉，《西西研究資料（第一冊）》（香港：中華書局，2018 年），頁 Vii。

²⁰⁹ 黃淑嫻：〈國族、殖民與本土：香港六〇年代文學與電影中的香港身份〉《華語語系十講》（新北：聯經出版，2020 年），頁 147-160。

²¹⁰ 段義孚：《經驗透視中的空間和地方》，頁 11。

了七十年代香港飛速繁榮的步履和畸形的社會生活」²¹¹，小說檢視香港充斥聲色、商業、俗靡的面向，「這也是一個缺乏理性的地方，許多人都在做著不合理的事情」²¹²，但這些不合理，在香港人的眼中卻顯得極為日常；金號被搶，不稀奇，因為這是常態；有車禍，不意外，因為這是車多的必然；空間裡層出不窮的事件，都不令人驚奇，對居者而言，這些已是見怪不怪的日常，兩人也未有想要離開此地的念頭。對淳于白而言，這座城市供給給他回憶的養分之地；對亞杏來說，此地是給予她實現未來的幻想之地。他們與這座城市建立起專屬於彼此的連結，小說中所描述的一日，絕非是偶發性，而是屬於兩人的日常，甚至是大眾的常態，街旁販售馬票的攤販，餐廳裡高談闊論的食客，這些人事，反映城市穩定的常態，不論何日，香港的街道上，都滿是行人，屬於「地方」的日常。

「小說書寫不僅再現『空／閒』，在某種成不上，小說也必然闡述日常生活及其細節，藉此勾勒日常生活場域的變遷，進行『空間化時間』的記憶書寫」²¹³，觀察「地方」的生活。城市的差異和多樣性形成移動與定著，同時移動與定著也是形塑城市的成分²¹⁴。兩名主角街道的移動，連接城市空間與想像世界，「這些通道不僅因為自身的型態或連結的節點，還因為通道穿越的區域、經過的邊界和沿路的地標，而被賦予了特徵與節奏」²¹⁵，透過書寫淳于白與亞杏日常的一天，呈現屬於香港的城市特質。

城市空間充滿匿名性、商業化與便利性。我們無法從個人的衣著打扮上知道你是誰，可能反覆遇到甚至並肩而坐的「陌生人」，但卻毫無知覺；快速便利的交通工具，拉近人與人之間的物理距離；諷刺的是，城市快速變遷的同時，頻繁的交流也產生更多的隔閡，因此城市人總是給人疏離冷漠的形象。香港城市人淳于白保持距離地觀看城市，一如班雅明筆下的漫遊者：

這是遊手好閒者的凝視，他的生活方式依然為大城市的人們與日俱增的貧窮灑上一抹撫慰的光彩。遊手好閒者仍站在大城市的邊緣，猶如站在資產階級隊伍的邊緣一樣，但是兩者都還沒有壓倒他。他在兩者中間都感到不自在。他在人群中尋找自己的避難所。²¹⁶

在凝視與觀望的過程中，他用自己的方式在這座城市中，追尋屬於自己的空間位置。

城市中人活在寂寞、疏離、焦慮等情緒中，亞杏喜歡置身於鬧街來紓解自身

²¹¹ 白舒榮：〈一部頗富創意的作品——試析劉以鬯長篇小說《對倒》〉，載於《對倒》，頁 278。

²¹² 劉以鬯：《對倒》，頁 82。

²¹³ 張淑麗：〈日常生活研究〉，《人文與社會科學簡訊》第十卷 3 期（2009 年 6 月），頁 22-28

²¹⁴ 史提夫·辛克里夫：〈城市與自然：親密的陌生人〉，《騷動的城市：移動／定著》，頁 153-202。

²¹⁵ 凱文·林區：《城市的意象》，頁 133。

²¹⁶ 班雅明：《發達資本主義時代的抒情詩人》，頁 273。

寂寞，淳于白則是藉由回憶舒緩寂寞。「香港的治安實在太壞」²¹⁷是香港人共同的焦慮，這些情緒都是存在主義的感受體現²¹⁸，存在主義強調個人的主體意識與個體的境遇²¹⁹。亞杏認為「世界上有許多事情都是沒有理由可講的」²²⁰，淳于白「他常常做一些連自己也得不到解釋的事情」²²¹，即使如此，這些沒有意義的日常，卻是他們生活的價值意義，亞杏在幻想中編織未來，淳于白在回憶中找尋生存燃料，「故鄉」是藉由都市體驗而創造出的某種幻想²²²，維持他日常生活，個體的主觀性使空間變成有意義的地方。

城市中的各種建築都是構成日常空間裡真實的地方，我們透過感官去認知環境，進而產生經驗與意義，如亞杏厭惡公廁的味道，她常見到的黑狗，是日常生活的經驗，累積而成空間的意義²²³；使空間變成地方，並非是想像的虛擬之地，而是有著我們生活印刻的軌跡，不論我們是否進入其中，或與之互動，它都是建構我們生活空間的一部分，也是構成城市空間主體的元素。每座城市都有其獨特的風貌，但香港又特別複雜，如王德威所說「香港最重要的意義在於它是座絕無僅有的城市」²²⁴，她雜揉太許多城市的基因，特別是上海（對淳于白而言），空間內有太多上海的元素，兩者如同兩枚並聯但正反顛倒的郵票（Tête-Bêche），一個（上海）是過去，另一個（香港）則是未來。

這座城市，也許並不完美，但卻是一座存在當下的城市，充滿各種生命徵兆；不是記憶中褪色的上海，停留在過去。居住的生活空間，是不停流動、重複的日常，劉以鬯利用兩種世代的感官建構而成，眼睛所見的城市街道，充斥大廈高樓與擁擠的人潮；耳朵聽到的陌生他者的高談闊論，或許還帶著鄉音，還有時下熱門的流行歌曲與各種交通工具；嗅到公廁難聞的氣味，餐廳裡夾雜的煙味與食物；這些細節加強空間感的構成，特別是聲音；兩人觀看城市的經驗各自表述香港的集體圖像。城市裡多重的感官體驗與戲劇性的事件豐富空間經驗，將劉以鬯筆下的香港空間形塑更為有活力。

²¹⁷ 劉以鬯：《對倒》，頁 72、90、165。

²¹⁸ 陳鼓應指出存在的情態有「疏離、空無與焦慮不安、荒謬性、死亡、上帝已死」。原文見陳鼓應：〈存在主義簡介〉，《存在主義》（台北：台灣商務，1992 年），頁 3-30。

²¹⁹ 陳鼓應：《存在主義》，頁 15。

²²⁰ 劉以鬯：《對倒》，頁 70。

²²¹ 劉以鬯：《對倒》，頁 55。

²²² 町村敬志、西澤晃彥：《都市的社會學》，頁 16。

²²³ 鄧小樺：〈我街道，我香港〉，《我香港，我街道》，頁 17-23。

²²⁴ 王德威：〈香港——一座城市的故事〉，頁 319。

第五章 結論

2009年，劉以鬯在一場座談會¹上這樣說：「我今年已經九十一歲了，一直在構思新的體裁跟新的手法，希望能夠寫一些與舊作不同的小說」²。文學向來不是康莊大道，一路的荊棘崎嶇只有作者最清楚，創作數量的多寡、叫座程度高低，都不該是評斷作家的依據。筆者認為，劉以鬯在九十歲的高齡，全心全意仍想突破文學的自我，光是對文學的堅持，就足以使人欽佩，令人敬仰，更遑論他牽動港台兩地、世界華文的文藝影響力。

第一節 從《酒徒》到《對倒》：從疏離到融合

香港的身份比其他地方的身份都要複雜，與其歷史有極大關聯性，劉以鬯的小說也充滿這種含混、邊緣的曖昧特質。如學者所說「空間是身份認同建構發生的基地以及認同的指標之一。身份的形成是一連串空間置位過程的指認，既是對既有空間的接受也是關於象徵空間的創造」³，將劉以鬯的空間書寫置於此框架之下，梳理小說的時代意義，藉此解讀香港文學與歷史脈絡。香港被貼上各種不同的標籤「購物天堂」、「東方之珠」、「殖民地」⁴，造就其複雜、邊緣的文化，歷經殖民、抗爭、回歸這樣劇烈的變動，香港的時空與文化揉淬與眾不同、錯雜的故事。「香港早就沒有原味，只有混雜，但這混雜卻成了正宗港味，成了香港的特甚至優勢」⁵一座南方小島，承載不同的族群、人種、語言與文化，每個人的香港故事都不一樣，如也斯拋出的大哉問，香港的故事為什麼特別難說？因為每個人都有專屬自己的香港故事，每個人的香港故事都是獨一無二的，誠如胡晴舫所說：

正因為世間不斷流動，每一個片刻皆不可取代，只能獨一無二地存在。雖然人不能踏入同條香港街道兩次，但，每條變動中的街道時時刻刻都在創造特殊的生命經驗。我街道，我書寫，因為我路過，活過那一刻的

¹ 「榮譽教授劉以鬯先生頒授典禮暨座談會：文學藝術分享」於2009年11月19日香港公開大學舉行。相關資料可參見

http://www.ouhk.edu.hk/wcsprd/Satellite?pagename=OUHK/tcSingPage&c=C_PAU&cid=191182097600&lang=chi。

² 〈好的小說，一定要有新意〉，《城市文藝》第4卷第11期(2009年12月)，頁10-16。

³ 范銘如：《空間／文本／政治》(台北：聯經，2015年)，頁71。

⁴ 洛楓：《世紀末城市》，頁1-7。

⁵ 陳冠中：《我這一代香港人》(香港：牛津大學，2005年)，頁47

美妙。⁶

劉以鬯藉筆下人物說故事的同時，再現屬於當時香港的故事，一個南來文人眼中的香港故事，專屬的生命經驗，從疏離到融合觀照香港的身份與位置。作家筆下的人物，都是最貼近街道的市民，他凝望空間內的所有人，也將自身擺置其中，成為街道的風景。

「文學地景蘊藏書寫者的『地方感』」⁷，1961年的《酒徒》與1972年的《對倒》，兩部書寫香港空間的小說，映照劉以鬯對香港細膩的觀察與情感的投注。從《酒徒》過渡到《對倒》的十年間，香港都是作家書寫的空間對象，驗證劉以鬯書寫空間的角度，觀看城市的位置的改變，《酒徒》與《對倒》兩部作品的先後完成的時序就是最好的見證。

《酒徒》透過南來文人，書寫文學空間與生活空間的苦悶，帶有較強烈的批判與懷鄉情結。在《酒徒》中，出現的場域大都是「已經」安排角色在空間內，不論是家屋梗房、舞廳、酒店，都是角色已經置身其中，幾乎沒有關於街景市容的描繪。每個空間的轉場，都是場所內的連結，沒有關於移動的過程，暗示尚未有意識地觀看城市。相反地，《對倒》則是重複書寫街上的景物，長久的居住，會對地方併入當地認同，產生感情⁸，作家透過淳于白的眼睛描繪，又從亞杏視角覆述一次，同樣的人物、事件，作家不厭其煩的複寫，就像不停倒帶快轉的錄像，仔細地銘記地方空間，形塑地方居所的依附。

人對城市的感知並非一成不變，會隨著時間、經驗有片段而混雜的轉化，「地方的物質性，意味了記憶並非聽任心裡過程的反覆無常無常，而是銘記於地景中，成為公共記憶」⁹，街道上的人、景、物都成為時代共同的記憶，也突顯出作家觀察空間的差別。劉以鬯在《島嶼半島》的後記，曾經這樣說：

我無意寫歷史小說，卻有意給香港歷史加一個注釋。我試圖用小說形式展現一九七三年—一九七五年的香港社會生活，將實際存在的現象，轉為藝術真實。

為了加強小說所具的真實度，故意採用簡單的結構，寫一些平凡人的平凡事。我認為：簡單的結構較編造的敘述更能增加小說的真實度。¹⁰

這段文字亦可作為《對倒》的註解，展現真實的香港日常生活。以個體的移動

⁶ 胡晴舫：〈如果香港不屬於任何人〉，《我香港，我街道》，頁13-15。

⁷ 鄒芷茵：〈文學地景的趣味與價值〉，載於《疊印——漫步香港文學地景·一》，頁xix。

⁸ Mike Crang 著，王志弘、余佳玲等譯：《文化地理學》，頁141。

⁹ Tim Cresswell：《地方：記憶、想像與認同》，頁138。

¹⁰ 劉以鬯：《島嶼半島》，頁157。

經驗，凝視空間的真實，小說中看似批評的的言論，背後隱喻的是一種對於本土的認同與關照；作家對於城市空間的關愛，潛藏在觀看的視野中。

空間與地方的書寫，兩書也有明顯的落差，《酒徒》著重在空間的描述，他前往的場所，都是因為有上海記憶才變成「暫時性的地方」，談論文學時，也是用較批判的口吻評斷香港的文學。然而《對倒》明顯地在紀實當下地景，眼前所見耳朵所聞，都是當地的文化實踐。同在香港的時空下，但《酒徒》從頭至尾為沒有人物漫遊的場景，街道的行進都是為了過渡另一個空間的銜接；而《對倒》則透過漫遊觀察這座城市，不論眼中的城市是美或醜，作家都是透過小說人物將他此刻所看見的香港描繪出來，呈現關於這個空間的集體圖像。「地方處於過程中。地方顯然是經由文學、電影和音樂這類文化實踐而創造」¹¹，從兩部小說空間書寫的轉變，筆者認為劉以鬯觀看香港這座城市的位置，隨著時間的流逝也有所改變；如陳智德點出香港七〇年代的本土意識，是從認清「無」的既定現實中所建立的「有」，表現出對本土的反省¹²，一種文化的疏離到融合，從移民的邊緣走入本土的中心。

從《酒徒》到《對倒》，關照六〇到七〇年代的香港，作家透過小說，秉持現代主義手法，傳達「一樣卻不同」的懷舊情懷，明顯可以看出劉以鬯不同其他南來作家¹³，他對香港投注更多的目光，「劉以鬯對香港商業社會的觀察，化成了多篇書寫都市邊緣人物的小說」¹⁴，《酒徒》是沈湏懷念上海的南來移民，《對倒》是追尋舊有時光的香港人，如學者陳智德指出《對倒》南來者的本土思考：

南來者淳于白對「本土」嘗試認同，《對倒》提出這認同本身不輕易獲得，不時簡單地從反面轉為正面的過程，而是經過斷裂和痛苦的體認；認同必須經過追溯本源的過程，透過項回憶溯源，認清過去而逐漸獲得。¹⁵

將兩部作品置於時間脈絡下，從《酒徒》到《對倒》述說香港空間從離散到流動的一種經歷。《酒徒》仍在釐清身份的認同與迷惘，他是上海人卻成為香港人，他置身於想像之中，旁觀現實疊合回憶得以再現時空。《對倒》將自身置入空間內的漫遊者，以一種參與觀察的方式，凝視地方，此時已非純粹客觀的觀看位置，而是以觀察與參與者的雙重身分，其中參與者加入更是彰顯身份的重構，實現「具香港特色」的本土性¹⁶。

¹¹ Tim Cresswell：《地方：記憶、想像與認同》，頁 132。

¹² 陳智德：《根著我城》，頁 56-67。

¹³ 相關文獻研究可參見陳同：《文化的疏離與文化的融合》（香港：香港中文大學碩士論文，2001 年）。

¹⁴ 〈第二十八站——劉以鬯〉，載於《字花》第 89 期（2021 年 1.2 月），頁 96-97。

¹⁵ 陳智德：《根著我城》，頁 358。

¹⁶ 陳智德指出香港文學的本土意識是補充、緩和民族主義、漢族中心主義或全球化一體化的

綜而言之，劉以鬯小說的空間書寫，是作家個人身份的轉變的歷程，「對現實世界的關注與小說形式和技巧的創新，共同構成作品的主調」¹⁷，凝視香港的視野與觀照位置的移動。從《酒徒》的「逃避」主義，闡述人類的生存特質，「人類在現實面前只會做白日夢，妄圖靠幻想逃避解決問題，因此也就自然而然地產生了只有人類才可能擁有的文化」¹⁸，與對空間的檢視與不安，就此創造專屬的時空文化。當確認這種虛無、不定的現實，轉向《對倒》的日常，寫實的刻畫關於城市的焦慮與疏離，每個人都在生活中建構自我、與對土地的認同，因此淳于白不像酒徒一樣買醉，而是清醒地凝望這座城市，「唯有正視自己的空虛，不以酒綠燈紅來麻醉自己的人才能透徹了解人生」¹⁹，用冷靜的雙眼，審視生活空間，在過去的回憶去現實的當下，來回的觀察比較，而非過客身份的單面否定，基於情感層次的關懷與指責，對認同危機以虛無、疏離和否定回應，表現出對於空間的本土認同。

第二節 劉以鬯的香港故事：從浮城到根著

本研究以空間書寫為題，小說空間指涉多重面向，從我們具體所處的空間場所，到身體、文本、思想都屬於空間的一部分，香港城市的生活空間、人物的內心空間、隱藏城市背後的殖民空間、移民空間等，筆者從城市空間與心理空間為切入面向，進行論述。我們所閱讀的文本，是作家藉由敘述書寫所構成的空間²⁰，亦是作家眼中的樣貌，藉由符號、經驗所創造的空間，必須置於時間的脈絡下，才能還原當時的空間形象，特別是多重身份的香港，故從時代感對應小說空間。對六〇年代的《酒徒》而言，香港是他者，只是一個「暫時性」的逃避所，如〈離不開中國，離不開政治——我的香港本土故事〉一文中所說：

那些為逃避戰亂而從內地跑到香港的上一輩，英國殖民地政府管治下的香港對他們而來說也許就如英國作家 Richard Hughes 在一九六八年所寫的書所說的一樣，只是「借來的時間和借來的地方」（Hong Kong Borrowed Place, Borrowed Time）²¹

聲音，她那有時出於無力抵抗的包容，有時出於放棄、求存的共融，使本土正在其不可能、沒市場時，實現了「具香港特色」的本土性。參見陳智德：《根著我城》，頁 67。

¹⁷ 〈第二十八站——劉以鬯〉，載於《字花》第 89 期，頁 96-97。

¹⁸ 段義孚：《逃避主義》，頁 3。

¹⁹ 陳鼓應編：《存在主義》，頁 19。

²⁰ 馬克·歐傑：《非地方》，頁 91。

²¹ 陳莊勤：〈離不開中國，離不開政治——我的香港本土故事〉，收錄於《我們是香港真本土》，頁 20-35。

無法讓人覺得「踏實」，充滿不確定性，香港是一座沒有根的孤島，酒徒也是一個失根的移民者。面對苦悶的現實，藉由酒精的麻醉，得以遁世。面對精神失根與生活壓迫，為堅持文學理念，只能在邊緣掙扎。

筆者透過人文地理學的觀點，論述《酒徒》的空間，暗喻身份認同的時空文化，藉南來移民重現香港獨特的時空故事，紀錄六〇年代的香港空間，雙重指涉文學與生存的空間。梳理小說裡人與空間、身份與文化及移動行為的目的，從環境心理學，分析環境、情緒與行為間的整體關係²²，藉此釐清小說中的空間環境對人物的意義與影響，論述小說的空間隱喻。《酒徒》所呈現不僅是當時南來文人生存空間的進退維谷，也隱喻香港的時空困境。

香港的商業取向遠大於文學需求，因此《酒徒》的出生是重要的，也是必然的，它表現出文學與商業二者之間的平衡，香港文學空間的恆久命題——雅與俗的取捨，而劉以鬯成功驗證雅俗的並存。劉以鬯的空間書寫闡明寫作的過程是一種逃避，也是一種面對包容，可視為對土地的一種凝視，如何在逃避現實的不安，尋求安身立命的歷程；標誌小說的成功，嚴肅文學如何在商業取向的社會文化中，成為流行文化，表現出文學具娛樂性，但不流於通俗化的成功，在逃避的過程中，創造出特有的香港文學。

跨越到十年後的《對倒》，從疏離走向日常，角色的空間凝視呈現地方感的根著。對作家與角色而言，香港不再是一個暫時性的空間，成為充滿生活感的經驗體現。城市中的氣味、聲音、招牌，是生活中習以為常景象，屬於地方的經驗。針對小說中的日常現象、角色的漫遊、城市人與物等面向為論證，推論《對倒》的空間對作家而言是一種在地性的空間書寫。如研究指出「很多人都寫過香港的故事，可是都沒有寫出生活在這地方的人的喜怒哀樂。香港只是他們筆下主角的夢幻世界，天堂和地獄，大千的世界都在裡面，……劉以鬯的小說就是一個反證」²³，《對倒》的角色、事件，就藏身在我們的生活中，可能是我們身邊的人。香港的本土意識是一種「廣泛、有彈性的感覺，多於一套明確的意識體系」²⁴，沒有標準答案；屬於個人的本土意識，透過不同的方式去體現，而劉以鬯便是透過漫遊觀看的方式，呈現本土認同。

從兩部小說的空間書寫辨析，可以意識到劉以鬯的作品比同時期的南來文人，更早重視「香港本土性」，他創作的主體都是香港，學者小思曾指出：「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」²⁵，點明同期的南來作家尚未注意本土意識的重要性。反觀劉以鬯的創作、評論皆可看到對本土關注的加深，他書寫的對象是香港的城市空間，他反

²² 貝爾 (Paul A. Bell) 等著，聶筱秋、葉冠伶等譯：《環境心理學》，(新加坡：新加坡商亞洲湯姆生國際出版，2003年)，頁 11。

²³ 迅清：〈香港的故事〉，載於《劉以鬯作品評論集》，頁 190-191。

²⁴ 吳俊雄：〈尋找香港本土意識〉，《閱讀香港普及文化 1970-2000 (修訂版)》，頁 93

²⁵ 劉以鬯：〈50 年代初期的香港文學〉，《見蝦集》，頁 18-30。

省不同時空處境下的香港現狀，表達對人們的關懷，引導讀者進一步思索當下存在的空間對於我們的意義；不論是小說中酒徒、淳于白，都是這個空間的一部分，既是個體的存在，又是「我城人」共同的美麗與哀愁。誠如郭強生所言「城市的特質之一也就在此，每個居住其中的人永遠都是一個人。他（她）如何將那樣的一個地理上的、物質上的空間，轉變為自己的『地方』」²⁶。當本土「七〇年代的作家們都自覺要開拓文學的新時代。他們已有意識地期望自己創造『香港文學』」²⁷，劉以鬯已經實踐他的「在地性」。其筆下的主角（女性除外），大都是與過去回憶連結不斷，這標誌空間與身份的流動，回憶中的地景與現實身份的刮除重寫。進而從他者流動為我城的歷程。文學作品對於城市的表現，不僅凸顯了城市的風貌，更加凸顯了作家本人的內在經驗和文化立場²⁸，也彰顯這座城市對他的歸屬意義。

小說的空間書寫不單真實還原當時的香港時空，更重要的是表現出不同時代的市民對這座城市的關愛與期待。我們生活的一切都與空間密不可分，最能顯示對地方的情感就是對社會的觀察。作家的小說呈現的空間意識，空間環境對人的影響重大。我們如何在艱困的環境中，面對現實打造屬於自己的空間。

好的作品應是能提供讀者想像空間的文字，同樣的故事，不同的人來看，就會有不同的解讀，也或多或少都能在故事中找到自己的痕跡，讀者都能在他的作品中感受到獨特的時空感。劉以鬯的作品之所以成功是因為——真實，他將自己擺置在空間內的邊緣位置，安靜的觀察記錄自己與身邊人的大小事；小說透過藝術形象來反映生活的，作家在創作之前有必要體察生活，使虛構出來的人物與事件比真實生活更真實²⁹，小說的角色被投射作家自身的形象：

寫小說的人，不論有意或無意，總會將自己的一部借給書中的人物。一個寫得成功的小說人物，絕不是因為他是作者自己，而是因為很多人可以從中找到他們的影子。³⁰

不管何時閱讀《酒徒》、《對倒》，你都可以從小說中，尋找熟悉的痕跡，拼湊香港的空間，表現這座城市的歷史與經驗。

劉以鬯先生雖然已經離開世間，但他「已經和這浮城其呼吸、同脈動；他的書寫「在地」，讓「筆墨」與「地方」同感懷、同省思」³¹，對於香港本土文學

²⁶ 郭強生：〈都市、空間、小說創作〉，載於《百年小說研討會》會議論文2（2011年，5月21~24日），頁9-10。

²⁷ 西野由希子：〈劉以鬯《對倒》和一九七〇年代〉，《劉以鬯與香港現代主義》，頁161-175。

²⁸ 趙稀方：《小說香港》，頁86。

²⁹ 劉以鬯：〈小說的創作與欣賞〉，《舊文新編》，頁15-18。

³⁰ 胡志偉：〈港府應該包起對社會有貢獻的作家——香港文壇祭酒劉以鬯先生訪問〉，《香港筆薈》第4期，頁4-8。

³¹ 此段文字是學者陳國球為鄭蕾《香港現代主義文學與思潮》所寫的序，筆者認為將其運用

的貢獻，並不會因為他的離開而抹滅，也因為他的堅持與創作，為香港文學保留真實而深刻的眾多面向。如學者黃繼持所說「不寫近三四十年的香港文學史則已，要先便須著力寫好劉以鬯這一筆」³²，他經歷香港文學史上最關鍵的時刻，香港的現代主義因他而揚起風帆；香港的本土意識，有他參與加速發展成熟；世界華文的傳承，因為他的推動而串連。他的文學成就，一如他的堅持，「你不需走別人走過的路，你走你自己的路，走自己的路不是容易，千千萬萬的小說，好看的難有一本，所以你要與眾不同」。³³



在劉以鬯身上也極為適合。陳國球：〈歲月煙花〉，《香港·文學：影與響》，頁 73-75。

³² 黃繼持：〈「劉以鬯論」引端〉，《八方文藝叢刊》第 6 輯，（1987 年 8 月），頁 68-73。

³³ 〈「文壇教父」劉以鬯逝世 享年 99 歲〉，《東方日報》電子版（2018 年 6 月 10 日），2021 年 3 月 21 日檢索自 https://orientaldaily.on.cc/cnt/news/20180610/00176_052.html。

參考文獻

一、劉以鬯作品（依出版時間先後排序）

- 劉以鬯：《寺內》，台北市：幼獅文化，1977年。
- 劉以鬯：《一九九七》，台北市：遠景出版，1984年。
- 劉以鬯：《短綆集》，北京：中國友誼出版，1985年。
- 劉以鬯著，李今編：《劉以鬯實驗小說》，北京：中國人民大學出版 1994年。
- 劉以鬯：《島與半島》，北京：華夏出版社，1996年。
- 劉以鬯：《見蝦集》，瀋陽：遼寧教育出版社，1997年。
- 劉以鬯：《對倒》，香港：獲益文化，2000年。
- 劉以鬯：《劉以鬯小說自選集》，天津：百花文藝出版社，2001年。
- 劉以鬯：《舊文新編》，香港：天地圖書，2007年。
- 劉以鬯著，梅子編：《香港當代作家作品選集·劉以鬯卷》，香港：天地圖書，2014年。
- 劉以鬯：《對倒》，台北市：行人文化實驗室，2015年。
- 劉以鬯：《酒徒》，台北市：行人文化實驗室，2015年。
- 劉以鬯著，劉燕萍編：《故事新編》，香港：中華書局，2018年。
- 劉以鬯著，梅子編：《我與我的對話》，四川：人民文學出版社，2018年。

二、專書（依姓氏筆畫先後排序）

- Allen John（約翰·艾倫）等著，王志弘譯：《騷動的城市：移動／定著》，台北市：群學，2009年。
- Benjamin（班雅明）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，台北市：臉譜出版，2010年。
- Cresswell Tim（克瑞斯威爾）著，王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》，台北市：群學出版，2006年。
- Clare Marcus（克蕾兒·馬可斯）著，徐詩思譯：《家屋，自我的一面鏡子》，台北市：張老師文化出版，2000年。
- Francis T. McAndrew 著，危芷芬譯：《環境心理學》，台北市：五南出版，1985年。
- Graham Ward（瓦爾德）主編，林心如譯：《塞杜文選（一）——他種時間/城

- 市/民族》，苗栗縣，2008年。
- Linda McDowell (琳達·麥道威爾)：《性別、認同與地方》，台北市：群學出版，2006年。
- Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》，台北市：巨流，2003年。
- Marc Auge (馬克·歐傑)：《非地方：超現代性人類學導論》，台北市：田園城市，2017年。
- Paul Cloke, Philip Crange, Mark Goodwin 編，王志弘等譯：《人文地理概論》，台北市：巨流，2006年。
- Paul A. Bell (貝爾) 著，聶筱秋、胡中凡等譯：《環境心理學》，新加坡：新加坡商亞洲湯姆生國際出版，2003年。
- Peter Adey (彼得·艾迪) 著，徐苔玲、王志弘譯：《移動》，新北市：群學出版，2013年。
- Kevin Lynch (凱文·林區) 著，胡家璇譯：《城市的意象》，台北市：遠流出版，2014年。
- Yi-Fu Tuan (段義孚) 著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》，台北市：國立編譯館，1998年。
- Yi-Fu Tuan (段義孚) 著，周尚意、張春梅等譯：《逃避主義》，台北縣：立緒文化，2006年。
- Yi-Fu Tuan (段義孚) 著，潘桂成譯：《恐懼》，台北縣：立緒文化，2008年。
- 王德威：《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》，台北市：麥田出版，1998年。
- 王宏志、李小良、陳清僑：《否想香港——歷史·文化·未來》，台北市：麥田出版，1997年。
- 王璦玲主編：《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》，台北市：漢學研究中心，2009年。
- 王良和：《文本的秘密——香港文學作品析論》，香港：匯智出版，2019年。
- 王嘉玲編：《追憶我城：香港文學年華展覽圖錄》，台南市：台灣文學館，2020年。
- 朱耀偉編：《香港關鍵詞：想像新未來》，香港：中文大學出版社，2019年。
- 何杏楓、張詠梅編：《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》，「劉以鬯主編《香港時報·淺水灣》(1960.2.15-1962.6.30) 時期研究」計畫出版，2004年。

- 李歐梵：《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》，台北市：麥田出版，1996年。
- 李育霖編：《華語語系十講》，新北市：聯經出版，2020年。
- 町田敬志、西澤晃彥著，蘇碩斌譯：《都市的社會學——社會顯露表象的時刻》，台北市：群學出版，2012年。
- 周 蕾：《寫在家國之外》，香港：牛津大學出版社，1995年。
- 周永新：《香港人的身份認同和價值觀》，香港：中華書局，2016年。
- 周永新：《回首香港七十年：我們有過的歡笑和唏噓》，香港：中華書局，2016年。
- 周潔茹編：《期頤的風采——懷念劉以鬯先生》，香港：香港文學出版，2018年。
- 易明善、梅子：《劉以鬯研究專集》，四川：四川大學出版社，1987年。
- 洛 楓：《世紀末城市》，香港：牛津大學，1995年。
- 胡亞敏：《敘事學》，台北市：若水堂，2014年。
- 范銘如：《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，台北市：麥田出版，2008年。
- 范銘如：《空間／文本／政治》，台北市：聯經出版，2015年。
- 高宣揚：《流行文化社會學》，台北市：揚智文化，2002年。
- 馬俊偉、吳俊雄、呂大樂編：《香港文化政治》，香港：香港大學出版社，2009年。
- 香港文學館主編：《我香港，我街道》，新北市：木馬文化，2020年。
- 徐磊青、楊公俠：《環境心理學——環境、知覺和行為》，台北市：五南，2005年。
- 陳炳良編：《香港文學探賞》，香港：三聯書店，1991年。
- 陳鼓應：《存在主義》，台北市：台灣商務，1992年。
- 陳翠兒、蔡宏興主編：《空間之旅——香港百年建築》，香港：三聯書店，2005年。
- 陳伯軒：《文本多維：台灣當代散文的空間意識及其書寫》，台北市：秀威資訊科技，2010年。
- 陳其澎：《身體與空間》，新北市：暢通文化，2011年。
- 陳冠中：《我這一代香港人》，香港：牛津大學出版社，2005年。
- 陳國球：《香港抒情史》，香港：中文大學出版，2016年。
- 陳國球：《香港•文學：影與響》，香港：練習文化實驗室，2017年。
- 陳智德：《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》，新北市：聯經出版，

2019年。

- 梁秉鈞：《也斯的五〇年代：香港文學與文化論集》，香港：中華書局，2013年。
- 梁秉鈞：《香港文化十論》，杭州：浙江大學出版社，2012年。
- 梁秉鈞：《香港文化空間與文學》，香港：青文書屋，1996年。
- 梁秉鈞：《香港的流行文化》，台北市：書林，1994年。
- 梁秉鈞、黃勁輝編：《劉以鬯作品評論集》，香港：香港文學評論，2012年。
- 畢恆達：《空間就是權力》，台北市：心靈工坊文化，2001年。
- 張寧：《異國事物的轉譯：近代上海的跑馬、跑狗與回力球賽》，台北市：中研院近史所，2019年。
- 張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002年。
- 張一兵：《不可能的存在之真：拉岡哲學映像》，台北市：威秀資訊科技，2015年。
- 郭斯恆：《霓虹闇色——香港街道視覺文化紀錄》，香港：三聯（香港）書店，2018年。
- 許定銘：《書鄉夢影》，香港：初文出版，2017年。
- 黃自鴻：《小說空間與台灣都市文學》，台北市：台灣學生，2015年。
- 黃勁輝：《劉以鬯與香港文學——文學·電影·紀錄片》，香港：中華書局，2016年。
- 黃勁輝、梁秉鈞、黃淑嫻等編：《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010年。
- 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。
- 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編：《香港新文學年表（一九五〇—一九六九年）》，香港：天地圖書有限公司，2000年。
- 黃維樑主編：《活潑紛繁的香港文學：一九九九年香港文學國際研討會論文集》，香港：中文大學出版社，2000年。
- 游勝冠、熊秉真編：《流離與歸屬：二戰後港臺文學與其他》，台北市：台大出版中心出版，2015年。
- 湯家驊、雷鼎鳴等著：《我們是香港真本土》，香港：明報出版社，2017年。
- 詹宏志：《城市人：城市空間的感覺、符號和解釋》，台北市：麥田出版，1996年。

- 楊 義：《楊義文存（第 5 卷：中國現代文學流派）》，北京：人民出版社，1998 年。
- 楊小濱：《慾望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》，台北市：麥田出版，2013 年。
- 鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的相互定義》，台北市：麥田出版，2014 年。
- 鄭 蕾：《香港現代主義文學與思潮》，香港：中華書局，2016 年。
- 鄭寶鴻：《觸景生情——幾代香港人的生活記憶》，香港：中和出版，2017 年。
- 趙稀方：《報刊香港：歷史語境與文學場域》，香港：三聯書店，2019 年 7 月。
- 趙稀方：《小說香港：香港的文化身份城市關照》，香港：三聯書店，2018 年。
- 蕭國健：《簡明香港近代史》，香港：三聯書店，2003 年。
- 潘毅、余麗文編：《書寫城市——香港的身分與文化》，香港：牛津大學出版社，2003 年。
- 潘國靈：《城市學：香港文化筆記》，上海：上海人民出版社，2007 年。
- 潘朝陽：《心靈·空間·環境：人文主義的地理思想》，台北市：五南，2005 年。
- 蔡子懷：《想像香港的方法：香港小說（1945-2000）論集》，北京：中國社會科學，2005 年。
- 樊善標、馬輝洪、鄒芷茵主編：《疊印——漫步香港文學地景·一》，香港：商務印書館，2016 年。
- 盧瑋鑾編：《香港的憂鬱——文人筆下的香港（1925-1941）》，香港：華風書局，1983 年。
- 盧瑋鑾：《香港故事——個人回憶與文學思考》，香港：牛津大學出版社，1996 年。
- 蘆原義信著，尹培桐譯：《街道的美學》，天津：百花文藝出版社，1989 年。

三、期刊論文與會議論文

- 李 躍：〈意識流小說的「香港化」——論劉以鬯的長篇小說《酒徒》〉，《江西教育學院報》，第 29 卷 5 期（2008 年 10 月），頁 78-81。
- 李 躍：〈看「故事」如何「新編」——論劉以鬯小說《寺內》、《蜘蛛精》及其它〉，《世界華文文學論壇》2008 卷 4 期（2008 年 12 月），頁 48-51。
- 李 鈞：〈香港現代主義小說的奠基之作——劉以鬯《酒徒》細讀〉，《山東青年政治學院學報》第 3 期（2016 年 5 月），頁 109-116。

- 李明燊：〈隱蔽的身影——劉以鬯《吵架》的敘事學分析〉，《黑龍江教育學院學報》12期（2010年12月），頁118-120。
- 余欣娟：〈殖民與樂土的錯位：論梁秉鈞詩的空間隱喻〉，《國文學誌》第34期（2017年6月），頁97-117。
- 朱崇科：〈空間形式與香港虛構——試論劉以鬯實驗小說的敘事創新〉，《人文雜誌》2期（2002年3月），頁93-98。
- 計紅芳：〈酒徒與劉以鬯的身份同構〉，《廣東教育學院學報》第27卷4期（2007年8月），頁77-80。
- 郭強生：〈都市、空間、小說創作〉，《百年小說研討會》會議論文2（2011年5月21-24日），頁9-10。
- 陳智德：〈「回歸」的文化焦慮—1995年的《今天·香港文化專輯》與2007年的《今天·香港十年》〉，《政大中文學報》第25期（2016年6月），頁69-90。
- 陳彥瑾：〈劉以鬯：一個人，一座城，一種文學精神〉，《文化月刊》第8期（2018年8月），頁42-45。
- 陳丹燕：〈上海咖啡館的編年史〉，《聯合文學》第204期（2001年10月），頁146-149。
- 袁勇麟：〈二十世紀香港小說與外國文學關係淺探〉，載於汕頭大學台港及海外文學華文文學研究中心主編，《期望超越》（廣東：花城出版，2011年），頁261-270。
- 莊宜文：〈從歷史記憶到懷舊想像—論劉以鬯小說與王家衛電影的互文轉換〉，《中央大學人文學報》第33期（2008年1月），頁23-58。
- 須文蔚：〈劉以鬯在港台意識流推廣的一段公案〉，《名作欣賞》第34期（2018年12月），頁36-40。
- 須文蔚：〈臺灣文學同仁刊物企劃編輯與公關活動之研究——以「創世紀」詩雜誌近二十年媒體表現為例〉，《創世紀詩雜誌》第140/141期（2004年10月），頁129-143。
- 須文蔚：〈劉以鬯主編《淺水灣》副刊時期臺港跨藝術互文現象分析：以秦松與蔡瑞月的稿件為例〉，《台灣文學研究彙刊》第23期（2020年2月），頁21-46。
- 蔡益懷：〈浪跡香江——試析劉以鬯小說中的游蕩者形象〉，《華文文學》第5期（2002年10月），頁50-55、20。
- 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期(2015年6月),頁51-65。

黃萬華:〈跨越1949:劉以鬯與香港文學〉《理論學刊》第7期(2010年7月),頁115-118、128。

鄧觀傑:〈建構香港的視線——劉以鬯小說中的南洋與上海〉,《中國文學研究》第48期,(2019年7月),頁285-320。

劉超:〈內在真實的探求——論劉以鬯及其《酒徒》的現代性〉,《西南交通大學學報(社會科學版)》,第7卷2期(2006年4月),頁24-27。

劉紹信、夏野:〈敘事形式的多重變奏——劉以鬯《吵架》敘事重讀〉,《學術交流》第11期(2015年12月),頁194-197。

潘國靈:〈劉以鬯小說的影視改編綜論〉,《現代中文學刊》第2期(2012年4月),頁39-45。

潘亞暉、汪義生:〈劉以鬯論〉,《暨南學報(哲學社會科學)》第1期(1988年4月),頁73-82。

鄭迦文:〈香港文化空間鏡像建構——從小說《對倒》到電影《花樣年華》〉,《貴州社會科學》第2007卷第12期(2007年12月),頁50-55。

鄭銳強:〈存在主義對劉以鬯《對倒》的影響〉,《香江文壇》第38期(2005年4月),頁44-46。

四、學位論文(依發表時間先後)

陳同:《文化的疏離與文化的融合——徐訏、劉以鬯論》,香港:香港中文大學歷史學碩士論文,2001年。

計紅芳:《跨界書寫——香港南來作家的身份建構》,蘇州:蘇州大學博士論文,2006年。

王淑君:《在荊棘中行走——劉以鬯小說論》,安徽:安徽大學碩士論文,2007年。

侯桂新:《從香港想像中國:香港南來作家研究(1937-1949)》,香港:香港嶺南大學哲學博士論文,2009年。

鄭倍蓉:《西西小說香港城市書寫研究》,高雄:國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文,2009年。

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研究所碩士論文,2010年。

張丰慈:《摩登長廊裡的傳奇——論西西的香港都市書寫》,台北:國立政治

大學中國文學研究所碩士論文，2010年。

黃雅蓮：《香港文學與文化身分：以劉以鬯、西西、梁秉鈞為個案的研究》，南投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2011年。

黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東：山東大學博士論文，2012年。

謝明成：《香港製造——論董啟章《V城系列》的城市邏輯》，南投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2014年。

陳姿含：《九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象》，新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2016年。

劉慕嵐：《都市人與空間——香港作家也斯小說研究》，桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2017年。

史碩婷：《劉以鬯的身份迷思》，河北：河北師範大學碩士論文，2018年。

五、電子媒體與網路資源

紀錄片，《1918》，導演：黃勁輝，監製：廖美立，2015年，目宿媒體股份有限公司。

周潔茹編輯：《香港文學》月刊（電子版），
<http://www.hongkongliterary.com/magazine.jsp?nav=1>。

香港中文大學圖書館：《香港文學資料庫》，
<http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/index.jsp>。

鄧小樺編輯：《虛詞》，以文學為中心的網上發表平台，<http://p-articles.com/>
《微批》，推動閱讀和評論的文學媒體，<https://paratext.hk/>。

Youtube 影片，《劉以鬯與香港現代主義座談會》OUHK，
https://www.youtube.com/watch?v=T5heJS15Ujg&ab_channel=OUHKChannelOUHKChannel。

Youtube 影片，五夜講場：〈文學放得開 2018：思念劉以鬯〉，
https://www.youtube.com/watch?v=oGHmgA2SJ_k&ab_channel=%E7%B2%B5%E8%AE%80%E5%AD%B8%E9%99%A2%E7%B2%B5%E8%AE%80%E5%AD%B8%E9%99%A2。

李佩樺：〈遇見百分百「香港文學」——《香港文學》雜誌之專輯解讀〉
2019年5月12日檢索自 http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Taiwan/li-pei-hua/li-pei-hua_01.htm。