香港的抒情史

陳國球

香港中文大學出版社

open access

本書電子版為開放取用圖書，在遵守相關授權條款的前提下，公眾可以免費閱覽、下載和傳播。開放取用電子書的出版獲得香港中文大學圖書館的資助，特此致謝。

建議引用格式：陳國球著：《香港的抒情史》，香港：香港中文大學出版社，2016。DOI: 10.978.962996/7437

This book is freely available in an open access edition thanks to funding from The Chinese University of Hong Kong Library. It may be read online, downloaded, and shared under the terms of a Creative Commons (CC-BY-NC-ND 4.0) license.

Suggested citation: Leonard Kwok Kou Chan, *Hong Kong in Its History of Lyricism*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2016. DOI: 10.978.962996/7437

香港的抒情史

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港的抒情史

陳國球　著

中文大學出版社

香港中文大學出版社開放取用電子書

《香港的抒情史》
陳國球 著

© 香港中文大學 2016

本書版權為香港中文大學所有。除獲香港中文大學書面允許外，不得在任何地區，以任何方式，任何文字翻印、仿製或轉載本書文字或圖表。

國際統一書號（ISBN）：978-962-996-743-7（平裝）
978-988-237-979-4（電子書）

2016年第一版
2018年第二次印刷

出版：中文大學出版社

香港 新界 沙田．香港中文大學
傳真：+852 2603 7355
電郵：cup@cuhk.edu.hk
網址：www.chineseupress.com

Hong Kong in Its History of Lyricism (in Chinese)
By Leonard Kwok Kou Chan

© The Chinese University of Hong Kong 2016
All Rights Reserved.

ISBN: 978-962-996-743-7 (paperback)
978-988-237-979-4 (ebook)

First edition 2016
Second printing 2018

Published by The Chinese University Press
The Chinese University of Hong Kong
Sha Tin, N.T., Hong Kong
Fax: +852 2603 7355
E-mail: cup@cuhk.edu.hk
Website: www.chineseupress.com

Printed in Hong Kong

本書電子版採用創用CC授權條款 CC-BY-NC-ND 4.0，提供免費閱覽和下載，
具體使用條款請參見：https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

The digital edition of this book may be downloaded and shared under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC-BY-NC-ND 4.0).
For information about this license, see http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

DOI: https://doi.org/10.978.962996/7437

香港中文大學出版社開放取用電子書

目 錄

重印版序 / vii

自序 / ix

一 走進文學史

1. 香港？香港文學？——《香港文學大系 1919–1949 · 總序》/ 3
2. 中國文學史視野下的香港文學——「香港」如何「中國」/ 37
3. 臺灣視野下的香港文學 / 73
4. 書寫浮城的文學史 ——論葉輝《書寫浮城》/ 97
5. 詩裏香港 ——從金制軍到也斯 / 127

二 可記來時路？

6. 文學評論與「畸形香港」的文化空間
   ——《香港文學大系 1919–1949 · 評論卷一》導言 / 149
7. 承納中國，建構虛幻 ——香港的現代文學教育 / 193
8. 「選學」與「香港」——香港小說選本初探 / 227

香港中文大學出版社開放取用電子書

9. 情迷中國 ——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向 / 261

10. 可記來時路 ?——文學香港與李碧華 / 311

11. 香港文學的「曾經」與「可能」
——香港早期文學評論的流轉空間 / 333

三 申旦抒中情

12. 抒情　在彌敦道上 ——香港文學的地方感 / 349

13. 政治與抒情 ——論唐滌生的《帝女花》/ 367

14. 涼風有信 ——《客途秋恨》的文學閱讀 / 397

15. 放逐抒情 ——從徐遲的抒情論説起 / 413

香港中文大學出版社開放取用電子書

重印版序

《香港的抒情史》面世一年，要重印了，感到意外。

意外，時來相依。歷史中的「香港」就是一種意外。「文學香港」之於一個中國文學傾慕者如我，也是意外。中文大學出版社的編輯彥妮來說想出版我的香港文學論說，是意外。這些課題、這種文字，恐怕讀者沒幾個吧？我想。

書出版後，意外被列入《亞洲週刊》的2016年度「十大好書」，意外獲得了「第十屆香港書獎」、「2017香港出版雙年獎」。我知道，香港文學曾經跨不進學院高牆，至今也難闖入大眾意識。然而，在此地與時舒卷的文學，既有和其光、同其塵的柔軟，也足以攖人心神、抗世問天；其存有，不可能被抹殺。《香港的抒情史》稍發其端緒，或者對我們再思考文與人、文學與地方的種種，不無小補；能夠重印，於我更是一種鼓勵。

《香港的抒情史》各篇由撰述到出版，過程中得到王德威、陳平原、藤井省三、梅家玲、梁秉鈞、葉輝、危令敦、廖棟樑、鄭毓瑜、須文蔚、王鈺婷、王良和、陳智德、區仲桃、黃仲鳴、古劍、陶然、蔡益懷等諸友同道提點與關懷，前輩李歐梵教授、陳萬益教授、盧瑋

香港中文大學出版社開放取用電子書

鑾教授、陳芳明教授予以勉勵，香港教育大學中國文學文化研究中心各位同事提供支援，香港中文大學出版社為本書編輯與修訂重印擲下不可量計的心力；請讓我在此補誌衷心的謝忱。

2017年12年13日稿於朔風落葉意料之外

香港中文大學出版社開放取用電子書

自 序

「香港」，由無名，到「香港村」、「香港島」，到「香港島、九龍半島、新界和離島」合稱，經歷了政治地理的不同界劃，經歷了一個自無而有，而變形放大的過程。重要的是，「香港」這個名稱底下有「人」；有人在這個地理空間起居作息，有人在此地有種種喜樂與憂愁、言談與詠歌。有人，有生活，有恩怨愛恨，有器用文化，「香港」的意義才能完足。

要理解「香港」，不能單憑「香港人勤奮工作，應變靈活，悉心戮力發展經濟，成為國際商貿中心」，這幾句官方門面話；或者「香港，是一個畸形兒——富麗的物質生活掩蓋著貧瘠的精神生活」，那種居高臨下的譏諷與嘲笑。種種現象，其背後總有其文化政治的脈絡、春秋歲月的前後關聯。處於今日，或者我們有種責任，打開歷史通道，探看這個由「殖民地」到「特別行政區」，上上下下競以「忘情」隱沒身世的城市。總有些人希望「香港」只活在當下，遺落過去，沒有記憶、沒有「我」。

這本書以「抒情」為題，是因為我相信香港還是有情；情所棲遁處，就在於可以載心的香港文學。這本書也是我對「抒情傳統」思考

香港中文大學出版社開放取用電子書

的延續。我以為從屈原《楚辭．惜誦》的「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」開始，到陳世驤於1971年發表〈論中國抒情傳統〉("On Chinese Lyrical Tradition")，從「抒情」到「抒情論」，可見「情」之「抒」(或作「杼」、「舒」、「紓」)，牽涉到內與外、心與物、主體精神與現實世界之間的互動，是一個雙向的過程。抒情不僅僅是抒發私我的牢騷、單向的夢囈，而是個體與外界透過某種渠道與形式的溝通與協商。「香港文學」的真義，在於身處這個地理空間的人，如何與圍繞他的時空周旋對話；情牽兩端，形諸言語文字，一個名為「香港」的「地方」由是生成。

本書各章分成三輯：〈走進文學史〉、〈可記來時路？〉，與〈申旦抒中情〉。

這幾年來，我和朋友合力彙集整理早期香港文學的資料，編成《香港文學大系1919–1949》十二卷。這是一項「抗拒遺忘」的工程；其成效如何，還要等待時間長河的淘洗。本書各章的構思，也出於同一種想望。「走進文學史」一輯的文章，包括我為《大系》寫的〈總序〉，試圖說明「文學大系」作為「香港文學的過去」之承載體的可行性，以及所謂「香港」、所謂「香港文學」，究竟應如何定義與劃界。上世紀八十年代末期到九十年代初，為香港政權轉換的「正當性」作說明的「中國文學史」書寫忽然湧現，〈中國文學史視野下的香港文學〉對這個現象作出一些觀察與評論。另一方面，海峽的對岸，也在八十年代開始，對「香港文學」作為一個整體概念有所關注，〈臺灣視野下的香港文學〉主要析述這份關懷的前後因緣。至於同期的本土論述，我以香港文化人葉輝之說作樣本，寫成〈書寫浮城的文學史〉一章。這幾篇文章可說是時光通道的尋覓與辨識。本輯最後一章〈詩裏香港〉，以殖民地總督履任時寫的一首詩開篇，殖民者下旗撤返之際一位學者

香港中文大學出版社開放取用電子書

詩人應和之詩作結，記錄了我個人疏鑿「詩之通道」的嘗試。

本書第二輯〈可記來時路？〉代表回望過去，油然而生的一種「焦慮」。論李碧華一章就以此為題，她以最貼近民心脈動的筆墨寫成《胭脂扣》等小說；從來就重視合約精神的香港，居然在歷史轉折關頭，對種種承諾諸多疑慮。這些八、九十年代的疑問，到今天，消除了沒有？「來時路」本是回憶的依據。在「香港」作文化追憶，居赫赫之勢的路標，正是「中國」二字；〈承納中國，建構虛幻〉、〈情迷中國〉二文，意在為香港千種萬種「單思」診察脈象。本輯另外三章〈文學評論與「畸形香港」的文化空間〉、〈香港文學的「曾經」與「可能」〉、〈「選學」與「香港」〉，則是對「來時路」的細端詳；前兩章從不同角度解說早期香港文學評論所展現的文化空間與視野；後者以二十一世紀以前的香港小說選集為討論對象，除了實錄以存史之外，還想從中探測「文學香港」意識的浮現。

第三輯〈申旦抒中情〉選樣討論在香港這個地方出現的「抒情論」。〈放逐抒情〉一章重點析述中國現代抒情詩人徐遲因為逃避戰禍來到香港，在個人詩學蛻變的過程中，重新提出「詩與政治」的議題，引發當時中國文學界對「抒情」之義的論爭。〈抒情　在彌敦道上〉則以兩個香港文學文本交叉對照；一篇是「初到貴境」的南來文化人在上世紀六十年代所寫的散文，另一篇是本土作家在廿一世紀初「詠懷古蹟」的新詩；兩者都以同時代的彌敦道——九龍半島貫通南北的一條重要街道——為題材，但情感投射的方式則不一。其餘兩章以通俗文化中的「雅文本」為論：《客途秋恨》講落拓才子懷想青樓舊愛，原是最濫情感傷的曲文，緣何百年前的秋涼月色，還灑落在今日窗櫺？唐滌生《帝女花》則寫明朝末年甲申之變公主與駙馬殉情殉國，

香港中文大學出版社開放取用電子書

究竟在國家政治的重壓之下，人情有沒有進退頡頏的空間？這都是可供思考的問題。

本書三輯各章並不構成線性敘述的「香港抒情史」，而旨在考掘各種進路，走入「文學香港」，研詰其中「抒情」的史蹟。因為此間有情、有文學，才有「香港」的歷史，「香港史」才值得書寫。

2016年8月21日八仙露屏下

香港中文大學出版社開放取用電子書

1

走進文學史

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

1. 香港？香港文學？
——《香港文學大系 1919–1949 · 總序》

香港未有一本從本地觀點與角度撰寫的文學史，是說膩了的老話，也是一個事實。早期幾種境外出版的香港文學史，疏誤實在太多，香港文藝界乃有先整理組織有關香港文學的資料，然後再為香港文學修史的想法。由於1930年代面世的《中國新文學大系》被認為是後來「新文學史」書寫的重要依據，於是主張編纂香港文學大系的聲音，從1980年代開始不絕於耳。[1]這個構想在差不多三十年後，首度落實為十二卷的《香港文學大系1919–1949》。際此，有關「文學大系」如何牽動「文學史」的意義，值得我們回顧省思。

一 「文學大系」作為文體類型

在中國，以「大系」之名作書題，最早可能就是1935至1936年出版，由趙家璧主編，蔡元培總序，胡適、魯迅、茅盾、朱自清、周作人、郁達夫等任各集編輯的《中國新文學大系》。「大系」這個書業用語源自日本，指匯聚特定領域之相關文獻成編以為概覽的出版物：「大」指此一出版物之規模；「系」指以「時」聯系或以「體」聯系。[2]趙家璧在《中國新文學大系》出版五十年後的回憶文章，就提到他以「大系」為題是師法日本；他以為這兩字：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 既表示選稿範圍、出版規模、動員人力之「大」，而整套書的內容規劃，又是一個有「系統」的整體，是按一個具體的編輯意圖有意識地進行組稿而完成的，與一般把許多單行本雜湊在一起的叢書文庫等有顯著的區別。[3]

《中國新文學大系》出版以後，在不同時空的華文疆域都有類似的製作，並依循著近似的結構方式組織各種文學創作、評論以至相關史料等文本，漸漸被體認為一種具有國家或地域文學史意義的文體類型。[4]資料顯示，在中國內地出版的繼作有：

丁景唐主編：《中國新文學大系 1927–1937》
（上海：上海文藝出版社，1984–1989 年）；

孫顒、江曾培等主編：《中國新文學大系 1937–1949》
（上海：上海文藝出版社，1990 年）；

馮牧、王蒙等主編：《中國新文學大系 1949–1976》
（上海：上海文藝出版社，1997 年）；

王蒙、王元化總主編：《中國新文學大系 1976–2000》
（上海：上海文藝出版社，2009 年）。

另外也有在香港出版的：

常君實、譚秀牧主編：《中國新文學大系續編 1928–1938》
（香港：香港文學研究社，1968 年）。

在臺灣則有：

余光中等主編：《中國現代文學大系》（1950–1970）
（台北：巨人出版社，1972 年）；

香港中文大學出版社開放取用電子書

司徒衛等主編：《當代中國新文學大系》（1949–1979）
（台北：天視出版事業有限公司，1979–1981年）；

余光中總編輯：《中華現代文學大系——臺灣1970–1989》
（台北：九歌出版社，1989年）；

余光中總編輯：《中華現代文學大系（貳）——臺灣1989–2003》
（台北：九歌出版社，2003年）。

在新加坡和馬來西亞地區有：

方修編：《馬華新文學大系》（1919–1942）
（新加坡：世界書局／香港：世界出版社，1970–1972年）；

方修編：《馬華新文學大系（戰後）》（1945–1976）
（新加坡：世界書局，1979–1983年）；

李廷輝等編：《新馬華文文學大系》（1945–1965）
（新加坡：教育出版社，1971年）；

雲里風、戴小華總編輯：《馬華文學大系》（1965–1996）
（新山：彩虹出版有限公司，2004年）。

內地還陸續支持出版過：

方修編：《戰後新馬文學大系》（1945–1976）
（北京：華藝出版社，1999–2001年）；

新加坡文藝協會編：《新加坡當代華文文學大系》
（北京：中國華僑出版公司，1991年）；

于華、馬文蔚等主編：《臺港澳暨海外華文文學大系》
（北京：中國友誼出版公司，1993年）等。

香港中文大學出版社開放取用電子書

其他以「大系」名目出版的各種主題的文學叢書，形形色色還有許多，當中編輯宗旨及結構模式不少已經偏離《中國新文學大系》的傳統，於此不必細論。

(一)「文學大系」的原型

由於趙家璧主編的《中國新文學大系》正是「文學大系」編纂方式的原型，其構思如何自無而有，如何具體成形，以至其文化功能如何發揮，都值得我們追跡尋索，思考這類型的文化工程的意義。在時機上，我們今天進行追索比較有利，因為主要當事人趙家璧，在1980年代陸續發表回顧編輯生涯的文章，尤其文長萬字的〈話說《中國新文學大系》〉，除了個人回憶，還多方徵引紀錄文獻和相關人物的記述，對《新文學大系》由編纂到出版的過程有相當清晰的敘述。[5]後來不少研究者如劉禾、徐鵬緒及李廣等，討論《中國新文學大系》的編輯過程時，幾乎都不出《編輯憶舊》一書所載。[6]在此我們不必再費詞重複，而只揭其重點。

首先我們注意到作為良友圖書公司一個年輕編輯，趙家璧有編「成套文學書」的事業理想；同時，身為商業機構的僱員，他當然要照顧出版社的成本效益、當時的版權法例，以至政治審查等種種限制。[7]從政治及文化傾向而言，趙家璧比較支持左翼思想，對國民政府正在推行的「新生活運動」，以至提倡尊孔讀經、重印古書等，不以為然。因此，他想要編集「五四」以來的文學作品成叢書的想法，可說是在運動落潮以後，重新召喚歷史記憶及其反抗精神的嘗試。[8]

在趙家璧構思計劃的初始階段，有兩本書直接起了啟迪作用：阿英(錢杏邨)介紹給他的劉半農編《初期白話詩稿》，以及阿英以筆名「張若英」寫的《中國新文學運動史》。前者成了趙家璧「理想中的那

香港中文大學出版社開放取用電子書

本『五四』以來詩集的雛形」，後者引發他思考：「如果沒有『五四』新文學運動的理論建設，怎麼可能產生如此豐富的各類文學作品呢？」由是，趙家璧心中要鋪陳展現的不僅止是歷史上出現過的文學現象，他更要揭示其間的原因和結果；原來僅限作品採集的「『五四』以來文學名著百種」的想法，變成「請人編選各集，在集後附錄相關史料」的比較立體的構想，再進而落實為「一套包括理論、作品、史料」的「新文學大系」。《史料集》一卷的作用主要是為選入的作品佈置歷史定位的座標，提供敘事的語境；而「理論」部分，因為鄭振鐸的建議，擴充為《建設理論集》和《文學論爭集》。這兩集被列作《大系》的第一、二集，引領讀者走進一個文學史敘事體的閱讀框架：新文學好比這個敘事體中的英雄，其誕生、成長，以至抗衡、挑戰，甚而擊潰其他文學「惡」勢力（包括「舊體文學」、「鴛鴦蝴蝶文學」等）的故事輪廓就被勾勒出來。其餘各集的長篇〈導言〉，從不同角度作出點染著色，讓置身這個「歷史圖象」的各體文學作品，成為充實「寫真」的具體細部。

《中國新文學大系》的主體當然是其中的《小說集》、《散文集》、《新詩集》和《戲劇集》等七卷。劉禾對《大系》作了一個非常矚目的判斷；她認定它「是一個自我殖民的規劃」（"self-colonizing project"），證據之一是《大系》按照「小說、詩歌、戲劇、散文」的文類形式四分法（"four-way division of generic forms"）組織「所有文學作品」，而這四種文類形式是英語的"fiction", "poetry", "drama", "familiar prose"的對應翻譯，《大系》把這種西方文學形式的「『翻譯』的基準」（"'translated' norms"）典律化，使自梁啟超以來顛覆古典文學之經典地位的想法得成具體（crystallized）；所謂「自我殖民化」的意思是，趙家璧的《中國新文學大系》視西方為「中國文學」意義最終解釋的根據地。[9]衡之於當時的歷史狀況，劉禾這個論斷應該是一種非常過度的詮釋。首先西

香港中文大學出版社開放取用電子書

方的文學論述傳統似乎沒有以「小說、詩歌、戲劇、散文」的四分法來統領「所有文學作品」。[10]而現代中國的「文學概論」式的文類四分法可說是一種糅合中西文學觀的混雜體；其構成基礎還是中國傳統的「詩文」分類，再加上受西方文學傳統影響而致「文學位階」得以提升的「小說」與「戲劇」，統合成文學的四種類型。這四種文體類型的傳播已久；翻查《民國時期總書目》，我們可以看到以這些文類概念作為編選範圍的現代文學選本，在《大系》出版以前或約略同時，就有不少，例如《新詩集》(1920)、《近代戲劇集》(1930)、《當代小說讀本》(1932)、《現代中國戲劇選》(1933)、《現代中國詩歌選》(1933)、《短篇小說選》(1934)等等。[11]趙家璧的回憶文章提到，他當時考慮過的「文類」是：「長篇小說」、「短篇小說」、「散文」、「詩」、「戲劇」、「理論文章」，[12]而不是四分文類的定型思考。因此，這種文類觀念的通行，不應該由趙家璧或《中國新文學大系》負責。事實上後來出現的「文學大系」亦沒有被趙家璧的先例所限囿，例如：《中國新文學大系1927–1937》增加了「報告文學」和「電影」；《中國新文學大系1937–1949》的小說類再細分「短篇」、「中篇」和「長篇」，又另闢「雜文」集；《中國新文學大系1976–2000》的小說類除長、中、短篇以外，增設「微型」一項，又調整和增補了「紀實文學」、「兒童文學」、「影視文學」。可見「四分法」未能賅括所有中國現代文學的文類。

劉禾指《中國新文學大系》「自我殖民」——完全依照西方標準(而不是中國傳統文學的典範)來斷定「文學」的內涵——更是一種「污名化」的詮釋。如果採用同樣欠缺同情關懷的批判方式，我們也可以指摘那些拒絕參照西方知識架構的文化人為「自甘被舊傳統宰制的原教主義信徒」。無論是哪一種方向的「污名化」，都不值得鼓勵，尤其在

香港中文大學出版社開放取用電子書

已有一定歷史距離的今天作學術討論時。近代以來中國知識分子面對西潮無所不至的衝擊，其間危機感帶來的焦慮與徬徨，實在是前所未有。正如朱自清說當時學術界的趨勢，「往往以西方觀念為範圍去選擇中國的問題，姑無論將來是好是壞，這已經是不可避免的事實」；[13]在這個關頭，有責任感的知識分子都在思考中國文化「如何應變」、「自何自處」的問題。無論他們採用哪一種內向或者外向的調適策略，都有其歷史意義，需要我們同情地了解。

胡適、朱自清，以至茅盾、鄭振鐸、魯迅、周作人，或者鄭伯奇、阿英，這些《中國新文學大系》各卷的編者，各懷信仰，尤其對於中國未來的設想，取徑更千差萬別；但在進行編選工作時，其相同的思路還是明顯的——就是為歷史作證。從各集的〈導言〉可見，其關懷的歷史時段長短不一；有只駐目於關鍵的「新文學運動第一個十年」，如鄭振鐸的《文學論爭集．導言》，或者朱自清的《詩集．導言》；也有由今及古、上溯文體淵源，再探中西同異者，如郁達夫的《散文二集．導言》。[14]當然，其中歷史視野最為宏闊的是時任中央研究院院長的蔡元培所寫的〈總序〉。〈總序〉以「歐洲近代文化，都從復興時代演出」開篇，將「新文學運動」比附為歐洲的「文藝復興」運動；此時中國以白話取代文言為文學的工具，好比「復興時代」歐洲各民族以方言而非拉丁文創作文學。蔡元培在文章結束時說，「歐洲的復興」歷三百年，「我國的復興，自五四運動以來不過十五年」：

> 新文學的成績，當然不敢自詡為成熟。其影響於科學精神民治思想及表現個性的藝術，均尚在進行中。但是吾國歷史，現代環境，督促吾人，不得不有奔軼絕塵的猛進。吾人自期，至少應以十年的工作抵歐洲各國的百年。所以對於第一個十年先

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 作一總審查，使吾人有以鑑既往而策將來，希望第二個十年與第三個十年時，有中國的拉飛爾與中國的莎士比亞等應運而生呵！[15]

我們知道自晚清到民國，歐洲歷史上的"Renaissance"是一個重要的象徵符號，是許多文化人的迷思；然而這個符號在中國的喻指卻是多變的。有比較重視歐洲在中世紀以後追慕希臘羅馬古典著述之「古學復興」的意義，認為偏重經籍整理的清代學術與之相似；也有注意到十字軍東征為歐洲帶來外地文化的影響，謂清中葉以後西學傳入開展了中國的「文藝復興」；又有從歐洲「文藝復興」時期出現以民族語言創作文學而產生輝煌的作品著眼，這就是自1917年開始的「文學革命」的宣傳重點。[16]蔡元培的〈總序〉也是這種論述的呼應，但結合了他對中西文化發展的觀察，使得「新文學」與「尚在進行中」的「科學精神」、「民治思想」及「表現個性的藝術」等變革相互關聯，從而為閱讀《大系》中各個獨立文本的讀者提供了詮釋其間文化政治的指南針。[17]

《中國新文學大系》的結構模型——賦予文化史意義的「總序」、從理論與思潮搭建的框架、主要文類的文本選樣，經緯交織的導言，加上史料索引作為鋪墊——算不上緊密，但能互相扣連，又留有一定的詮釋空間，反而有可能勝過表面上更周密，純粹以敘述手段完成的傳統文學史書寫，更能彰顯歷史意義的深度。

(二)「新文學大系」的繼承

《中國新文學大系》面世以後，贏得許多的稱譽；[18]正如蔡元培和茅盾等的期待，趙家璧確有意續編第二、第三輯。[19]1945年抗戰接近尾聲時，趙家璧在重慶就開始著手組織「抗戰八年文學」的第三輯編

香港中文大學出版社開放取用電子書

輯工作，並邀約了梅林、老舍、李廣田、茅盾、郭沫若、葉紹鈞等編選各集。[20]但時局變幻，這個計劃並未能按預想實行。1949年以後，政治氣氛也不容許趙家璧進行續編的工作；即使已出版的第一輯《中國新文學大系》，亦不再流通。

直至1962年及1972年香港文學研究社先後兩次重印《中國新文學大系》；[21]香港文學研究社還在1968年出版了《中國新文學大系．續編》。這個《續編》同樣有十集，取消了《建設理論集》，補上新增的《電影集》。至於編輯概況，《續編．出版前言》故作神秘，說各集主編名字不適宜刊出，但都是「國內外知名人物」，「分在三地東京、星加坡、香港進行」編輯，以四年時間完成。事實上《續編》出版時間正逢大陸文化大革命如火如荼，文化人備受迫害；各種不幸的消息，相繼傳到香港，故此出版社多加掩蔽，是情有可原的。據現存的資訊顯示，編輯的主要工作由在大陸的常君實和香港文學研究社的譚秀牧擔當；[22]然而兩人之間並無直接聯繫，無法互相照應。另一方面，二人各因所處環境和視野的局限，所能採集的資料難以全面；在大陸政治運動頻仍，顧忌甚多；在香港則材料散落，張羅不易；再加上出版過程並不順利，即使在香港的譚秀牧亦不能親睹全書出版。[23]這樣得出來的成績，很難說得上完美。不過，我們要評價這個「文學大系」傳統的第一任繼承者，應該要考慮當時的各種限制。無論如何，在香港出版，其實頗能說明香港的文化空間的意義，其承載中華文化的方式與成效亦頗值得玩味。[24]

《中國新文學大系》的「正統」繼承，要等到中國的文化大革命正式落幕。從1980年到1982年，上海文藝出版社徵得趙家璧同意，影印出版十集《中國新文學大系》，同時組織出版《中國新文學大系1927–1937》二十冊作為第二輯，由社長兼總編輯丁景唐主持，趙家

香港中文大學出版社開放取用電子書

璧作顧問，1984年至1989年陸續面世；隨後，趙家璧與丁景唐同任顧問的第三輯《中國新文學大系1937–1949》二十冊於1990年出版，第四輯《中國新文學大系1949–1976》二十冊於1997年出版。2009年由王蒙、王元化總主編第五輯《中國新文學大系1976–2000》三十冊，繼續由上海文藝出版社出版；二十世紀以前的「新文學」，好像都有了「大系」作為相照的汗青。這「第二輯」到「第五輯」的說法，顯然是繼承、延續之意。然而第一輯到第二輯之間，其政治實況是中國經歷從民國到共和國的政權轉換，在大陸地區社會文化曾經發生翻天覆地的劇變。「嫡傳」、「正宗」的想像，其實需要刻意忽略這些政治社會的裂縫。當然趙家璧的認可，被邀請作顧問，讓這個「嫡傳」的合法性增加一種言說上的力量。不過，這後四輯對其他「大系」卻未必有明顯的垂範作用；起碼從面世時間先後來說，比起海外各大系之承接「新文學」薪火，反而是後發的競逐者。

在這個看來「嫡傳」的譜系中，因為時移世易，各輯已有相當的變異或者發展。在內容選材上，最明顯的是文體類型的增補，可見文類觀念會因應時代需要而不斷調整；這一點上文已有交代。另一個顯而易見的形式變化是：第二、三、四輯都沒有總序，只有〈出版說明〉。《大系》原型的第一輯每集都有〈導言〉，即使是同一文類的分集，如「小說」三集分別有茅盾、魯迅、鄭伯奇的論述；「散文」兩集又有周作人和郁達夫兩種觀點。其優勢正在於論述交錯間的矛盾與縫隙，可以生發更繁富的意義。第二、三輯開始，同一文類只冠以一位名家序言，論述角度當然有統整齊一之效。再看第二、三兩輯的〈說明〉基本修辭都一樣，聲明編纂工作「以馬克思列寧主義，毛澤東思想為指針，堅持從新文學運動的實際出發」，前者以「反帝反封建的作品佔主導地位」，後者的主導則是「革命的、進步的作品」；毫不含

香港中文大學出版社開放取用電子書

糊地為文學史的政治敘事設定格局；這當然是第一輯以「新文學」為敘事英雄的激越發展；第二、三輯的理論集序文，大概有著指標的作用，據此可以推想：第二輯的主角是「左翼文藝運動」，第三輯是「文藝為政治（戰爭）服務」。

第四輯〈出版説明〉的文字格式與前兩輯不同，逗漏了又一種訊息。這一輯出版於1997年，形勢上無論出於外發還是內需，有必要營構一個廣納四方的空間：「對那些曾經遭受過錯誤批判和不公正對待，或者在『文革』中雖未能正式發表、出版，但在社會上廣泛流傳產生過較大影響的作品，都一視同仁地加以遴選」；「這一時期發表的臺灣、香港、澳門作家的新文學作品，一並列選。」於是少不了臺灣余光中的一縷鄉愁、瘂弦掛起的紅玉米；異品如馬朗寄居在香港的焚琴浪子，也得到收容。第五輯〈出版説明〉繼續保留「這一時期發表的臺灣、香港、澳門作家的新文學作品，一並列選」的句子，其為政治姿態，眾人皆見；尤其各卷編者似乎有很大的自由度決定他們對臺港澳的關切與否。因此我們實在不必介懷其所選所取是否「合理」、是否「得體」。只不過若要衡度政治意義，則美國華裔學者夏志清、李歐梵和王德威之先後入選四、五兩輯，或者有需要為讀者釋疑，可惜兩輯的編者都未有任何説明。

第五輯回復有〈總序〉的傳統，共有兩篇。其中〈總序二〉是王元化生前在編輯會議上的發言；因此王蒙撰寫的一篇才是正式的〈總序〉。這一篇意在綜覽全局的序文，可與王蒙在第四輯寫的《小説卷．序》合觀；兩篇分別寫於1996年及2009年的文章，都表示要以正面、積極的態度去面對過去。王蒙在第四輯努力地討論「記憶」的意義，説「記憶實質是人類的一切思想情感文化文明的基礎和根源」，其目的是找到「歷史」與「現實」的通感類應。在第五輯〈總序〉王蒙則標舉

香港中文大學出版社開放取用電子書

「時間」；說時間是「慈母」，「偏愛已經被認真閱讀過並且仍然值得重讀或新讀的許多作品」；又說時間如「法官」：「無情地惦量著昨天」：

> 時間的法官同樣會有差池，但是更長的時間的回旋與淘洗常常能自行糾正自己的過失，時間的因素同樣能製造假象，但是更長的時間的反復與不舍晝夜的思量，定能使文學自行顯露真容。[25]

《中國新文學大系》發展到第五輯，其類型演化所創造出來的方向、習套和格式已經相當明晰。不過，我們還有一系列「教外別傳」的範例可以參看。

（三）「文學大系」的「教外別傳」

我們知道臺灣在1972年就有《中國現代文學大系》的編纂，由巨人出版社組織編輯委員會，余光中撰寫〈總序〉，編選1950年到1970年的小說、散文、詩三種文類作品，合成八輯。另外司徒衛等在1979年至1980年編輯出版《當代中國新文學大系》十集，沿用《中國新文學大系》原型的體例，唯一變化是《建設理論集》改為《文學論評集》，而取材以1949年到1979年在臺灣發表之新文學作品為限。兩輯都明顯要繼承趙家璧主編《大系》的傳統，但又要作出某種區隔。司徒衛等編委以「當代」標明其時間以國民政府遷臺為起點，與止於1927年的趙編《大系》並非線性相連。余光中等的《大系》則以「現代文學」之名與「新文學」區辨。他撰寫的〈總序〉非常刻意的辨析臺灣新開展的「現代文學」與「五四早期新文學」之不同。相對來說，余光中比司徒衛更長於從文學發展的角度作分析；司徒衛的論調卻多有迎合官方意志之嫌。然而我們不能說《當代中國新文學大系》水準有所

香港中文大學出版社開放取用電子書

不如；事實上這個《當代大系》各集的編者大都具有文學史的眼光，取捨之間，極見功力；各集都有導言，觀點又起縱橫交錯的作用。其中瘂弦主編的《詩集》視野更及於臺灣以外的華文世界——從體例上可能與全書不合，但從概念上卻是當時的「中國」概念的一種詮釋；香港不少詩人如西西、蔡炎培、淮遠、羈魂、黃國彬的作品都被選入。余光中等編《現代文學大系》的選取範圍基本上只在臺灣，只是朱西甯在「小說輯」中收錄了張愛玲兩篇小說，另外(張)曉風編的「散文輯」又有思果三篇作品，但都沒有解釋說明；張愛玲是否「臺灣作家」是後來臺灣文學史一個爭論熱點；這些討論可以從此出發。論規模和完整格局，《當代中國新文學大系》實在比《中國現代文學大系》優勝，但後者的編輯團隊——余光中、朱西甯、洛夫、曉風——也是有份量的本色行家，所撰各體序文都能照應文體通變，又關聯到當時臺灣的文學生態。其中朱西甯序小說篇末，詳細交代《大系》的體例，其中一個論點很值得注意：

> 我們避免把「大系」作為「文選」，只圖個體的獨立表現，精選少數卓越的小說家作品中的菁華，而忽略了整體的發展意義。這可以用一句話來說，我們所選輯的是可成氣候的作品。如此「大系」也便含有了「索引」的作用，供後世據此而獲致從事某一小說家的專門研究資料蒐集的線索。[26]

朱西甯這個論點不必是《中國現代文學大系》各主編的共同認識，[27]但卻為「文學大系」的文類功能作出一個很有意義的詮釋。

「文學大系」的文類傳統在臺灣發展，余光中最有貢獻。在巨人出版社的《中國現代文學大系》以後，他繼續主持了兩次「大系」的編纂工作：由九歌出版社先後於1989年出版《中華現代文學大系——臺灣

香港中文大學出版社開放取用電子書

1970–1989》，2003年出版《中華現代文學大系（貳）——臺灣1989–2003》。兩輯都增加了《戲劇卷》和《評論卷》；前者涵蓋二十年，共十五冊；後者十五年，十二冊。余光中也撰寫了各版《現代文學大系》的〈總序〉。在臺灣思考文學史或者文學傳統，難免要連繫到「中國」這個概念。在巨人版《大系．總序》，余光中的重點是把1949年以後臺灣的「現代文學」與「五四」時期的「新文學」相提並論，也講到臺灣文學「與昨日脫節」——對三、四十年代作家作品的陌生——帶來的影響：向更古老的中國古典傳統和西方學習。他又解釋以「大系」為名的意義：「除了精選各家的佳作之外，更企圖從而展示歷史的發展，和文風的演變，為二十年來的文學創作留下一筆頗為可觀的產業。」他更曲終奏雅，在〈總序〉的結尾說：

> 我尤其要提醒研究或翻譯中國現代文學的所有外國人：如果在泛政治主義的煙霧中，他們有意或無意地竟繞過了這部大系而去二十年來的大陸尋找文學，那真是避重就輕，一偏到底了。[28]

這是向「國際人士」呼籲，也可以作為「中國」二字放在書題的解釋：真正的「中國文學」在臺灣，而不在大陸；這是文學上的「正統」之爭。但從另一個角度來看，對臺灣許多知識分子而言，「中國」這個符號的意義，已經慢慢從政治信念變成文化想像，甚或虛擬幻設；我們知道，中華民國於1971年退出聯合國，1972年美國總統尼克遜訪問北京。在司徒衛等編成《當代中國新文學大系》之前不久，1978年12月美國與中華民國斷絕外交關係。

所以，九歌版的兩輯「大系」，改題《中華現代文學大系》，並加註「臺灣」二字，是國際政治形勢使然。「中華」是民族文化身份的標

香港中文大學出版社開放取用電子書

誌，其指向就是「文化中國」的概念；「臺灣」則是具體的地理空間。余光中在《臺灣1970–1989》的總序探討《中國現代文學大系》到《中華現代文學大系》前後四十年的變化，注意到1987年解除「戒嚴令」後兩岸交流帶來的文化衝擊，從而思考「臺灣文學」應如何定位的問題。「中國的文學史」與「中華民族的滾滾長流」，是當時余光中和他的同道企盼能找到答案的地方。到了《中華現代文學大系（貳）》，余光中卻有另一角度的思考，他說：

> 臺灣文學之多元多姿，成為中文世界的巍巍重鎮，端在其不讓土壤，不擇細流，有容乃大。如果把……非土生土長的作家與作品一概除去，留下的恐怕無此壯觀。[29]

他還是注意到臺灣文學在「中文世界」的地位，不過協商的對象，不再是外國研究者和翻譯家，而是島內另一種文學取向的評論家。

究之，余光中的終極關懷顯然就是「文學史」或者「歷史上的文學」。在他主持的三輯「文學大系」中，他試圖揭出與文學相關的「時間」與「變遷」，顯示文學如何「應對」與「抗衡」。「時間」是「文學大系」傳統的一個永恆母題。王蒙請「時間」來衡量他和編輯團隊（第五輯《中國新文學大系》）的成績：

> 我們深情地捧出了這三十卷近兩千萬言的《中國新文學大系》第五輯，請讀者明察，請時間的大河、請文學史考驗我們的編選。[30]

余光中在《中華現代文學大系（貳）· 總序》結束時說：

> 至於對選入的這兩百多位作家，這部世紀末的大系是否真成了永恆之門、不朽之階，則猶待歲月之考驗。新大系的十五位編輯和

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 我，樂於將這些作品送到各位讀者的面前，並獻給漫漫的廿一世紀。原則上，這些作品恐怕都只能算是「備取」，至於未來，究竟其中的哪些能終於「正取」，就只有取決於悠悠的時光了。[31]

(四)「文學大系」的基本特徵

以上看過兩個系列的「文學大系」，大抵可以歸納出這種編纂傳統的一些基本特徵：

1. 「文學大系」是對一個範圍的文學(一個時段、一個國家/地域)作系統的整理，以多冊的、「成套的」文本形式面世；
2. 這多冊成套的文學書，要能自成結構；結構的方式和目的在於立體地呈現其指涉的文學史；「立體」的意義在於超越敘事體的文學史書寫和示例式的選本的局限和片面；
3. 「時間」與「記憶」、「現實」與「歷史」是否能相互作用，是「文學大系」的關鍵績效指標；
4. 「國家文學」或者「地域文學」的「劃界」與「越界」，恆常是「文學大系」的挑戰。

二 「香港的」文學大系：《香港文學大系 1919—1949》

(一)「香港」是甚麼？誰是「香港人」?

葉靈鳳，一位因為戰禍而南下香港然後長居於此的文人，告訴我們：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 香港本是新安縣屬的一個小海島，這座小島一向沒有名稱，至少是沒有一個固定的總名……。這一直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，並指名最好將「香港」島借給他們，這才在中國的輿圖上出現了「香港」二字。[32]

「命名」是事物認知的必經過程。事物可能早就存在於世，但未經「命名」，其存在意義是無法掌握的。正如「香港」，如果指南中國邊陲的一個海島，據史書大概在秦帝國設置南海郡時，就收在版圖之內。但在統治者眼中，帝國幅員遼闊，根本不需要一一計較領土內眾多無名的角落。用葉靈鳳的講法，香港島的命名因英國人的索求而得入清政府之耳目；[33]而「香港」涵蓋的範圍隨著清廷和英帝國的戰和關係而擴闊，再經歷民國和共和國的默認或不願確認，變成如今天香港政府公開發佈的描述：

> 香港是一個充滿活力的城市，也是通向中國內地的主要門户城市。……香港是中華人民共和國成立的特別行政區。香港自1842年開始由英國統治，至1997年，中國政府按照「一國兩制」的原則對香港恢復行使主權。根據《基本法》規定，香港目前的政治制度將會維持五十年不變，以公正的法治精神和獨立的司法機構維持香港市民的權利和自由。……香港位處中國的東南端，由香港島、大嶼山、九龍半島以及新界（包括二六二個離島）組成。[34]

「香港」由無名，到「香港村」、「香港島」，到「香港島、九龍半島、新界和離島」合稱，經歷了地理上和政治上不同界劃，經歷了一個自無而有，而變形放大的過程。更重要的是，**「香港」這個名稱底下要有「人」；有人在這個地理空間起居作息，有人在此地有種種喜樂與憂**

香港中文大學出版社開放取用電子書

愁、言談與詠歌。有人，有生活，有恩怨愛恨，有器用文化，「地方」的意義才能完足。

猜想自秦帝國及以前，地理上的香港可能已有居民，他們也許是越族畬民。李鄭屋古墓的出土，或許可以說明漢文化曾在此地流播。[35]據說從唐末至宋代，元朗鄧氏、上水廖氏及侯氏、粉嶺文氏及彭氏五族開始南移到新界地區。許地山，從臺灣到中國內地再到香港直至長眠香港土地下的另一位文化人，告訴我們：

> 香港及其附近底居民，除新移入底歐洲民族及印度波斯諸國民族以外，中國人中大別有四種：一、本地；二、客家；三、福佬；四、蛋家。……本地人來得最早的是由湘江入蒼梧順西江下流底。稍後一點底是越大庾嶺由南雄順北江下流底。[36]

「本地」，不免是外來；香港這個流動不絕的空間，誰是土地上的真正主人呢？再追問下去的話，秦漢時居住在這個海島和半島上的，是「香港人」嗎？大概只能說是南海郡人或者番禺縣人；再晚來的，就是寶安縣人、新安縣人吧。因為當時的政治地理，還沒有「香港」這個名稱、這個概念。然而，**換上了不同政治地理名號的「人」，有甚麼不同的意義？「人」和「土地」的關係，就會有所改變嗎？**

（二）定義「香港文學」

「香港文學」過去大概有點像南中國的一個無名島，島民或漁或耕，帝力於我何有哉？自從上世紀1980年代開始，「香港文學」才漸漸成為文化人和學界的議題。這當然和中英就香港前途問題進行談判，以至1984年簽訂中英聯合聲明，讓香港進入一個漫長的過渡期有關。「香港有沒有文學」、「甚麼是香港文學」等問題陸續浮現。前

香港中文大學出版社開放取用電子書

一個問題，大概出於與「香港文學」、或者所有「文學」都無甚關涉的人。香港以外地區有這種觀感的，可以理解；值得玩味的是在港內同樣想法的人並不是少數；責任何在？實在需要深思。至於後一個問題，則是一個定義的問題。

要定義「香港文學」，大概不必想到唐宋秦漢，因為相關文學成品（artifact）的流轉，大都在「香港」這個政治地理名稱出現以後。[37] 即便如此，還是困擾了不少人。一種定義方式，是以文本創製者為念：說文學是性靈的抒發，故「香港文學」應是「香港人所寫的文學」。這個定義帶來的問題首先是「誰是香港人」？另一種方式，從作品的內容著眼，因為文學反映生活，如果這生活的場景就是香港，當然就是「香港文學」。依著這個定義，則不涉及香港具體情貌的作品，是要排除在外了。再有一種，以文本創製工序的完成為論，所以「香港文學」是「在香港出版、面世的文學作品」。此外，與出版相關的是文學成品的受眾，所以這個定義可以改換成以「接受」的範圍和程度作準：「在香港出版，為香港人喜愛（最低限度是願意）閱讀的文學作品。」先不說定義中還是包含未有講明白的「香港人」一詞，而且「讀者在哪裏？」是不易說清楚的。事實上，由於歷史的原因，以香港為出版基地，但作者讀者都不在香港的情況不是沒有。[38] 因為香港就是這麼奇妙的一個文學空間。[39]

從過去的議論見到，創作者是否「香港人」是一個基本問題；換句話說，很多討論是圍繞著「香港作家」的定義來展開。有一種可能會獲得官方支持的講法是：「持有香港身份證或居港七年以上，曾出版最少一冊文學作品或經常在報刊發表文學作品」；[40] 這個定義的前半部分是以「政治」和「法律」論文學的一例，很難令人釋懷；[41] 兼且

香港中文大學出版社開放取用電子書

「法律」是有時效的，這時不合法並不排除那時的「非違法」。我們認為：「文學」的身份和「文學」的有效性不必倚仗一時的統治法令去維持。至於「出版」與「報刊發表」當然是由創作到閱讀的「文學過程」中一個接近終點的環節，可以是一個有效的指標；而出版與發表的流通範圍，究竟應否再加界定？是可以進一步討論的。

(三) 劃界與越界

我們在歸納「文學大系」的編纂傳統時，第一點提到這是「對一個範圍的文學(一個時段、一個國家/地域)作系統的整理」；第四點又指出「國家文學」或者「地域文學」的「劃界」與「越界」，恆常是「文學大系」的挑戰；兩點都是有關「劃定範圍」的問題。上文的討論是比較概括地把「香港文學」的劃界方式「問題化」(problematize)，目的在於啟動思考，還未到解決或解脫的階段。

以下我們從《香港文學大系》編輯構想的角度，再進一步討論相關問題。首先是時段的界劃。目前所見的幾本中國內地學者撰寫的「香港文學史」，除了謝常青的《香港新文學簡史》外，[42]其餘都是以1949或1950年為正式敘事起始點。這時中國內地政情有重大變化，大陸和香港兩地的區隔愈加明顯；以此為文學史時段的上限無疑是方便的，也有一定的理據。然而，我們認為香港文學應該可以往上追溯。因為新文學運動以及相關聯的「五四運動」，是香港現代文化變遷的一個重要源頭。北京上海的波動傳到香港，無疑有一定的時間差距，但「五四」以還，直到1949年，香港文學的實績還是班班可考的。因此我們選擇「從頭講起」，擬定「1919年」和「1949年」兩個時間指標，作為《大系》第一輯工作上下限；希望把源頭梳理好，以後第二輯、第三輯……，可以順流而下，進行其他時段的考察。我們明

香港中文大學出版社開放取用電子書

白這兩個時間標誌源於「非文學」的事件，卻認為這些事件與文學的發展有密切的關聯。我們又同意這個時段範圍的界劃不是確切不能動搖的，尤其上限不必硬性定在1919年，可以隨實際掌握的材料往上下挪動。比方說「舊體文學卷」和「通俗文學」的發展應可以追溯到更早的年份；而「戲劇」文本的選輯年份可能要往下移。

第二個可能疑義更多的是「香港文學」範圍的界劃。我們在回顧《中國新文學大系》各輯的規模時，見識過邊界如何「彈性」地被挪移，以收納「臺港澳」的作家作品。這究竟是「越界」還是隨「非文學」的需要而「重劃邊界」？這些新吸納的部分，與原來的主體部分如何，或者是否可以，構成一個互為關聯的系統？我們又看過余光中領銜編纂的《大系》，把張愛玲、夏志清等編入其中。前者大概沒有在臺灣居停過多少天，所寫所思好像與臺灣的風景人情無甚關涉；後者出身上海北京，去國後主要在美國生活、研究和著述。[43]他們之「越界」入選，又意味著甚麼樣的文學史觀？

《香港文學大系》編輯委員會參考了過去有關「香港文學」、「香港作家」的定義，認真討論以下幾個原則：

1. 「香港文學」應與「在香港出現的文學」有所區別（比方說瘂弦的詩集《苦苓林的一夜》在香港出版，但此集不應算作香港文學）；
2. 〔在一段相當時期內〕居住在香港的作者，在香港的出版平台（如報章、雜誌、單行本、合集等）發表的作品（例如侶倫、劉火子在香港發表的作品）；
3. 〔在一段相當時期內〕居住在香港的作者，在香港以外地方發表的作品（例如謝晨光在上海等地發表的作品）；

香港中文大學出版社開放取用電子書

4. 受眾、讀者主要是在香港，而又對香港文學的發展造成影響的作品（如小平的「女飛賊黃鶯」系列小說；這一點還考慮到早期香港文學的一些現象：有些生平不可考，是否同屬一人執筆亦未可知，但在香港報刊上常見署以同一名字的作品）。

編委會各成員曾將各種可能備受質疑的地方都提出來討論。最直接意見的是認為「相當時期」一語太含糊，但又考慮到很難有一個學術上可以確立的具體時間（七年以上？十年以上？）。各項原則應該從寬還是從嚴？內容寫香港與否該不該成為考慮因素？文學史意義以香港為限還是包括對整體中國文學的作用？這都是熱烈爭辯過的議題。大家都明白《大系》中有不同文類，個別文類的選輯要考慮該文類的習套、傳統和特性，例如「通俗文學」的流通空間主要是「省港澳」（廣州、香港、澳門），「新詩」的部分讀者可能在上海，「戲劇」會關心劇作與劇場的關係。各種考慮，林林總總，很難有非常一致的結論。最後，我們同意請各卷主編在採編時斟酌上列幾個原則，然後依自己負責的文類性質和所集材料作決定；如果有需要作出例外的選擇，則在該卷〈導言〉清楚交代。大家的默契是以「香港文學」為據，而不是歧義更多的「香港作家」概念，尤其後者更兼有作家「自認」與他人「承認」與否等更複雜的取義傾向。歷史告訴我們，「香港」的屬性，從來就是流動不居的。**在《大系》中，「香港」應該是一個文學和文化空間的概念：「香港文學」應該是與此一文化空間形成共構關係的文學。香港作為文化空間，足以容納某些可能在別一文化環境不能容許的文學內容（例如政治理念）或形式（例如前衛的試驗），或者促進文學觀念與文本的流轉和傳播（影響內地、臺灣、南洋、其他華語語系文學，甚至不同語種的文學，同時又接受這些不同領域文學的影**

香港中文大學出版社開放取用電子書

響)。我們希望《香港文學大系》可以揭示「香港」這個「文學/文化空間」的作用和成績。

(四)「文學大系」而非「新文學大系」

《香港文學大系》的另一個重要構想是，不用「大系」傳統的「新文學」概念，而稱「文學大系」。這個選擇關係到我們對「香港文學」以至香港文化環境的理解。在中國內地，「新文學」以「文學革命」的姿態登場，其抗衡的對象是被理解為代表封建思想的「舊」文化與「舊」文學；為了突出「新文學」，於是「舊」的範圍和其負面程度不斷被放大。革命行動和歷史書寫從運動一開始就互相配合，「新文學」沒有耐心等待將來史冊評定它的功過，文學革命家如胡適從《留學日記》、〈文學改良芻議〉、〈建設的文學革命論〉，到《五十年來中國之文學》，都是一邊宣傳革命、實行革命，一邊修撰革命史。這個策略在當時中國的環境可能是最有效的，事實上與「國語運動」同時並舉的「新文學運動」非常成功，其影響由語言、文學，到文化、社會、政治，可謂無遠弗屆。[44]十多年後趙家璧主編《中國新文學大系》，其目標不在經驗沈澱後重新評估過去的新舊對衡之意義，而在於「運動」之奮鬥記憶的重喚，再次肯定其間的反抗精神。

香港的文化環境與中國內地最大分別是香港華人要面對一個英語的殖民政府。為了帝國利益，港英政府由始至終都奉行重英輕中的政策。這個政策當然會造成社會上普遍以英語為尚的現象，但另一方面中國語言文化又反過來成為一種抗衡的力量，或者成為抵禦外族文化壓迫的最後堡壘。由於傳統學問的歷史比較悠久，積聚比較深厚，比較輕易贏得大眾的信任甚至尊崇。於是通曉儒經國學、能賦詩為文(古文、駢文)，隱然另有一種非官方正式認可的社會地位。另

香港中文大學出版社開放取用電子書

一方面，來自內地——中華文化之來源地——的新文學和新文化運動，又是「先進」的象徵，當這些帶有開新和批判精神的新文學從內地傳到香港，對於年輕一代特別有吸引力。受「五四」文學新潮影響的學子，既有可能以其批判眼光審視殖民統治的不公，又有可能倒過來更加積極學習英語文學及文化，以吸收新知，來加強批判能力。至於「新文學」與「舊文學」之間，既有可能互相對抗，也有協成互補的機會。換句話說，英語代表的西方文化，與中國舊文學及新文學構成一個複雜多角的關係。如果簡單借用在中國內地也不無疑問的獨尊「新文學」觀點，就很難把「香港文學」的狀況表述清楚。

事實上，香港能寫舊體詩文的文化人，不在少數。報章副刊以至雜誌期刊，都常見佳作。這部分的文學書寫，自有承傳體系，亦是香港文學文化的一種重要表現。例如前清探花，翰林院編修，官至南書房行走、江寧提學使的陳伯陶，流落九龍半島二十年，編纂《勝朝粵東遺民錄》、《明東莞五忠傳》等，又研究宋史遺事，考證官富場（現在的官塘）宋王臺、侯王廟等歷史遺跡；他的所為，和葉靈鳳捧著清朝嘉慶二十四年（1819）刊《新安縣志》珍本，辛勤考證香港的前世往跡有甚麼不同？**一個傳統的讀書人，離散於僻遠，如何從地誌之「文」，去建立「人」與「地」與「時」的關係？我們是否可以從陳伯陶與友儕在1916年共同製作的《宋臺秋唱》詩集中，見到那上下求索的靈魂在嘆息？他腳下的土地，眼前的巨石，能否安頓他的心靈？詩篇雖為舊體，但其中的文心，不是常新嗎？**[45]可以說，「香港文學」如果缺去了這種能顯示文化傳統在當代承傳遞嬗的文學記錄，其結構就不能完整。[46]

再如擅寫舊體詩詞的黃天石，又與另一位舊體詩名家黃冷觀合編「通俗文學」的《雙聲》雜誌，發表鴛鴦蝴蝶派小說；後來又是「純

香港中文大學出版社開放取用電子書

文學」的推動者，創立國際筆會香港中國筆會，任會長十年；又曾辦《文學世界》，支持中國文學研究；影響更大的是以筆名「傑克」寫的流行小說。這樣多面向的文學人，我們希望在《香港文學大系》給予充分的尊重。這也是《香港文學大系》必須有《通俗文學卷》的原因之一。我們認為「通俗文學」在香港深入黎庶，讀者量可能比其他文學類型高得多。再說，香港的「通俗文學」貼近民情，而且語言運用更多大膽試驗，如「粵語入文」，或者「三及第化」，是香港文化以文字方式流播的重要樣本。當然，「通俗文學」主要是商業運作，產量多而水準不齊，資料搜羅固然不易，編選的尺度拿捏更難；如何澄沙汰礫，如何從文學史的角度與其他文類協商共容，都極具挑戰性。無論如何，過去《中國新文學大系》因為以「新文學」為主，把影響民眾生活極大的通俗文學棄置一旁，是非常可惜的。

《香港文學大系》又設有《兒童文學卷》。我們知道「兒童文學」的作品創製與其他文學類型最大的不同是，其擬想的讀者既隱喻作者的「過去」，也寄託他所構想的「未來」；當然作品中更免不了與作者「現在」的思慮相關聯。已成年的作者在進行創作時，不斷與自己童稚時期的經驗對話，時光的穿梭是一個必然的現象；在《大系》設定1949年以前的時段中，「兒童文學」在香港還有一種「空間」穿越的情況，因為不少兒童文學的作者都身不在香港；「空間」的幻設，有時要透過在香港的編輯協助完成。另一方面，這時段的兒童文學創製有不少與政治宣傳和思想培育有關。部分香港報章雜誌上的兒童文學副刊，是左翼文藝工作者進行思想鬥爭的重要陣地。依照成年人的政治理念去模塑未來，培養革命的下一代，又是這時期香港兒童文學的另一個現象。可以說，「兒童文學」以另一種形式宣明香港文學空間的流動性。

香港中文大學出版社開放取用電子書

(五)「文學大系」中的「基本」文體

「新詩」、「小說」、「散文」、「戲劇」、「文學評論」，這些「基本」的現代文學類型，也是《香港文學大系》的重要部分。這些文類原型的創發與「新文學運動」息息相關，是由中國而香港的「現代性」降臨的一個重要指標。[47]其中新詩的發展尤其值得注意。詩歌從來都是語言文字的實驗室；尤其在移走可以依傍的傳統詩詞的格律框架之後，主體的心靈思緒與載體語言之間的纏鬥更加激烈而無邊際。朱自清在《中國新文學大系．詩集》的〈選詩雜記〉中提到他的編選觀點：「我們要看看我們啟蒙期詩人努力的痕跡。他們怎樣從舊鐐銬解放出來，怎樣學習新言語，怎樣尋找新世界。」香港的新詩起步比較遲，但若就其中傑出的作家作品來看，卻能達到非常高的水平。[48]這可能是因為香港的語言環境比較複雜，日常生活中的語言已不斷作語碼轉換，感情思想與語言載體互相作用的頻率特別高，實驗多自然成功機會也增加。相對來說，小說受到寫實主義思潮的引導，而香港的寫實卻又是中國內地小說的再模仿，其依違之間，使得「純文學」的小說家難以無障礙地完成構築虛擬的世界。例如理應展現香港城市風貌的小說場景，究竟是否上海十里洋場的複製，就需要推敲。與包袱比較輕的通俗小說作者相比，學習「新文學」的小說家的道路就比較艱難了，所留下繽紛多元的實績，很值得我們珍視。

散文體最常見的風格要求是明快、直捷，而這時期香港散文的材料主要寄存於報章副刊，編者重回「閱讀現場」的感覺會比較容易達成。《大系》的散文樣本，可以更清晰地指向這時段香港的世態人情，生活的憂戚與喜樂。由於香港的出版自由相對比中國大陸高，報章檢查沒有內地嚴苛，只要不觸碰殖民政府「當局」，成為全中國的

香港中文大學出版社開放取用電子書

「輿論中心」是有可能的。報章上的公共言論，有時會超脱香港本地的視野；香港報章轉成內地輿情的進出口。所以説，「香港」作為一個文化地理的空間，其功能和作用往往不限於本土。《大系》兩卷散文，少不免對此有所揭示。類似的情況又可見於我們的《戲劇卷》。中國現代劇運以動員群眾為目標，啟蒙與革命是主要的戲碼；這時期香港的劇運，不計由英國僑民帶領的英語劇場，可謂全國的附庸，也是政治運動的特遣。讀《香港文學大系》的戲劇選輯，很容易見到政治與文藝結合的前台演出。然而，當中或許有某些不求外揚的藝術探索，或者存在某種本土呼吸的氣息，有待我們細心尋繹。至於香港出現的「文學評論」，其來源也是多元的。越界而來的文藝指導在中國多難的時刻特別多；尤其抗日戰爭和國共內戰期間，政治宣傳和鬥爭往往以文藝論爭的方式出現；其論述的面向是全國而不是香港；這就是「全國輿論中心」的貢獻。[49] 然而正因為資訊往來方便，中外的文化訊息在短時間內得以在本地流轉；由此也孕育出不少視野開闊的批評家，其關注面也廣及香港、全中國，以至國際文壇。這也是「香港」的一個重要意義。

三　結語

綜之，我們認為**「香港」是一個文學和文化的空間，「香港」可以有一種「文學的存在」；「香港文學」是一個文化結構的概念。我們看到「香港文學」是多元的而又多面向的**。我們以1919到1949為大略的年限，整理我們能搜羅到的各體文學資料，按照所知見的數量比例作安排，「散文」、「小説」、「評論」各分「1919–1941」及「1942–1949」兩卷；「新詩」、「戲劇」、「舊體文學」、「通俗文學」、「兒童文學」各一

香港中文大學出版社開放取用電子書

卷，加上「文學史料」一卷，全書共十二卷。每卷主編各撰寫本卷〈導言〉，說明選輯理念和原則，以及與整體凡例有差異的地方和差異的理據。編委會成員就全書方向和體例有充分的討論，與每卷主編亦多番往返溝通。我們不強求一致的觀點，但有共同的信念。我們不會假設各篇〈導言〉組成周密無漏的文學史敘述，所有選材拼合成一張無缺的文學版圖。我們相信虛心聆聽之後的堅持，更有力量；各種論見的交錯、覆疊，以至留白，更能抉發文學與文學史之間的「呈現」(representability) 與「拒呈現」(non-representability) 的幽微意義。我們期望這十二卷《香港文學大系 1919–1949》能夠展示「香港文學」的繁富多姿。我們更**盼望時間會證明，十二卷《大系》中的「香港文學」，並沒有遠離香港，而且繼續與這塊土地上生活的人對話**。

2014 年 8 月 3 日修訂

註釋

1. 例如當時《星島晚報．大會堂》就有一篇絢靜寫的〈香港文學大系〉，文中說：「在鄰近的大陸、臺灣，甚至星洲，早則半世紀前，遲至近二年，先後都有它們的『文學大系』由民間編成問世。香港，如今無論從哪一個角度看，都不比他們當年落後，何以獨不見自己的『文學大系』出現？」絢靜：〈香港文學大系〉，《星島晚報》(大會堂)，1984 年 5 月 10 日。十多年後，也斯在《信報》副刊發表〈且不忙寫香港文學史〉說：「在編寫香港文學史之前，在目前階段，不妨先重印絕版作品、編選集、編輯研究資料，編新文學大系，為將來認真編寫文學史作準備。」見也斯：〈且不忙寫香港文學史〉，《信報》第 24 版 (副刊)，2001 年 9 月 29 日。
2. 有關「大系」於日本書業意義之解說，蒙京都大學金文京教授之指正與提示，謹致謝忱。日本最早用「大系」名稱的成套書大概是 1896 年 11 月出版的《國史大系》。日本有稱為「三大文學全集」的《新釋漢文大系》(明治書院)、《日本古典文學大系》(岩波書店)、《現代日本文學大系》(筑摩

香港中文大學出版社開放取用電子書

書房），都以「大系」為名，可見他們的傳統。

3. 據趙家璧的講法，這個構思得到施蟄存和鄭伯奇的支持，也得良友圖書公司的經理支持，於是以此定名《中國新文學大系》。見趙家璧：〈話說《中國新文學大系》〉，《新文學史料》第1期（1984年2月）；收入趙家璧：《編輯憶舊》，2008年再版（北京：三聯書店，1984年），頁100。
4. 在此「文體類型」的概念是現代文論中"genre"一詞的廣義應用，指依循一定的結撰習套而形成書寫傳統的文本類型。作為一個文體類型的個別樣本，對外而言應該與同類型的其他樣本具有相同的特徵；對內而言則自成一個可以辨認的結構。中國文學傳統中也有「體」的觀念，其指向相當繁複，但也可以從這個寬廣的定義去理解。
5. 〈話說《中國新文學大系》〉，以及〈魯迅怎樣編選《小說二集》〉等文，均收錄於趙家璧《編輯憶舊》。此外，趙家璧另有：《編輯生涯憶魯迅》（北京：人民文學，1981年）、《書比人長壽》（香港：三聯書店，1988年）、《文壇故舊錄：編輯憶舊續集》（北京：三聯書店，1991年）等著，亦有值得參看的記述。當然我們必須明白，這是多年後的補記；某些過程交代，難免摻有後見之明的解說。
6. Lydia H. Liu, "The Making of the 'Compendium of Modern Chinese Literature,'" in Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900–1937* (Stanford University Press, 1995), pp. 214–238; 徐鵬緒、李廣：《〈中國新文學大系〉研究》（北京：社會科學文獻出版社，2007年）。
7. 據國民政府1928年頒佈的《著作版權法》，已出版的單行本受到保護，而編採單篇文章以合成一集則沒有限制；又1934年6月國民黨中央宣傳部成立圖書雜誌審查會，所制定的《修正圖書雜誌審查辦法》第二條規定：社團或著作人所出版之圖書雜誌，應於付印前將稿本送審。第九條規定：凡已經取得審查證或免審證之圖書雜誌稿件，在出版時應將審查證或免審證號數刊印於封底，以資識別。均見劉哲民編：《近現代出版社新聞法規匯編》（北京：學林出版社，1992年），頁160, 232。
8. 據趙家璧追述，阿英認為「這樣的一套書，在當前的政治鬥爭中具有現實意義，也還有久遠的歷史價值和學術價值」。趙家璧：〈話說《中國新文學大系》〉，頁98。

香港中文大學出版社開放取用電子書

9. Liu, pp. 235.
10. 自歌德以來，以三分法——抒情詩(lyric)、史詩(epic)、戲劇(drama)——作為所有文學的分類才是「共識」。西方固然有 "familiar essay" 作為文類形式的討論，但並沒有把它安置於一種四分的格局之中。事實上西方的「散文」(prose) 是與「詩體」(poetry) 相對的書寫載體，在層次上與現代中國文學的四分觀念並不吻合。現代中國文學習用的四分法，在理論上很難周備無漏，需要隨時修補。參考陳國球：〈「抒情」的傳統：一個文學觀念的流轉〉，《淡江中文學報》第25期(2011年12月)，頁173–198。
11. 這些例子均見於北京圖書館編：《民國時期總書目》(北京：書目文獻出版社，1986–1992年)。
12. 趙家璧：〈話說《中國新文學大系》〉，頁97。
13. 朱自清：〈評郭紹虞《中國文學批評史》上卷〉，《朱自清古典文學論文集》(上海：上海古籍出版社，1981年)，頁541。
14. 觀乎郁達夫和周作人兩集散文的〈導言〉，可以見到當中所包含自覺與反省的意識，不能簡單地稱之為「自我殖民」。
15. 蔡元培：〈總序〉，趙家璧主編：《中國新文學大系》(上海：良友圖書，1935年)，頁11。又趙家璧為《大系》撰寫的〈前言〉亦徵用「文藝復興」的比喻，說中國新文學運動「所結的果實，也許不及歐洲文藝復興時代般的豐盛美滿，可是這一群先驅者們開闢荒蕪的精神，至今還可以當做我們年青人的模範，而他們所產生的一點珍貴的作品，更是新文化史上的瑰寶。」趙家璧主編：《中國新文學大系》，頁1。
16. 參考羅志田：〈中國文藝復興之夢：從清季的「古學復興」到民國的「新潮」〉，《裂變中的傳承——二十世紀前期的中國文化與學術》(北京：中華書局，2003年)，頁53–90；李長林〈歐洲文藝復興在中國的傳播〉，載鄭大華、鄒小站編：《西方思想在近代中國》(北京：社會科學文獻出版社，2005年)，頁1–48。
17. 蔡元培有關「文藝復興」的論述，起碼有三篇文章值得注意：一、〈中國的文藝中興〉(1924)；二、〈吾國文化運動之過去與將來〉(1934)；三、《中國新文學大系．總序》(1935)。幾篇文章對「文藝復興」或者「文藝中興」的論述和判斷頗有些差異，第一篇演講所論的「文藝中興」始於晚

香港中文大學出版社開放取用電子書

清；但二、三兩篇則專以「新文學／新文化運動」為「復興」時代；又頗借助胡適的「國語的文學，文學的國語」的論述。然而胡適個人的「文藝復興」論亦不止一種：有時也指清代學術，見胡適：《中國哲學史大綱（卷上）》，1987年影印本（北京：商務印書館，1919年），頁9–10；有時具體指新文學／新文化運動，見胡適1926年的演講："The Renaissance in China," 收錄於周質平主編：《胡適英文文存》（台北：遠流，1995年），頁20–37。他曾認為Renaissance中譯應改作「再生時代」；後來又把這用語的涵義擴大，上推到唐以來中國歷史上幾次大規模的文化變革。有關胡適的「文藝復興」觀與他領導的「新文學運動」的關係，參考陳國球：《文學史書寫形態與文化政治》（北京：北京大學出版社，2004年），頁67–106。

18. 姚琪：〈最近的兩大工程〉，《文學》第5卷6期（1935年7月），頁228–232；畢樹棠：〈書評：《中國新文學大系》〉，《宇宙風》第8期（1936年），頁406–409。都非常正面；又趙家璧指出《大系》銷量非常好，見〈話說《中國新文學大系》〉，頁128–129。
19. 茅盾回憶錄中提到他把《大系》稱作第一輯，「是寄希望於第二輯、第三輯的繼續出版」；轉引自趙家璧：《書比人長壽 ——編輯憶舊集外集》（北京：中華書局，2008年），頁189。
20. 趙家璧：〈話說《中國新文學大系》〉，頁130–136。
21. 李輝英：〈重印緣起〉，《中國新文學大系．續編》，1972年再版（香港：香港文學研究社，1968年），頁2；〈再版小言〉，無頁碼。
22. 常君實，內地資深編輯，1958年被中國新聞社招攬，擔任專為海外華僑子弟編寫文化教材和課外讀物的工作，主要在香港的上海書局和香港進修出版社出版。譚秀牧，曾任《明報》副刊編輯、《南洋文藝》主編、香港文學研究社編輯等。
23. 參考譚秀牧：〈我與《中國新文學大系．續編》〉，《譚秀牧散文小說選集》（香港：天地圖書公司，1990年），頁262–275。譚秀牧在2011年12月到2012年5月的個人網誌中，再交代《續編》的出版過程，以及回應常君實對《續編》編務的責難。見http://tamsaumokgblog.blogspot.hk/2012/02/blog-post.html（檢索日期：2014年5月31日）
24. 羅孚：〈香港文學初見里程碑〉一文談到《中國新文學大系續編》說：「《續

香港中文大學出版社開放取用電子書

編》十集，五六百萬字，實在是一個浩大的工程，在那個時時要對知識分子批判，觸及肉體直到靈魂的日子，主編這樣一部完全可以能被認為是替封、資、修『樹碑立傳』的書，該有多大的難度，需要多大的膽識！真叫人不敢想像。誰也沒有想到，這樣一個偉大的工程竟然在默默中完成了，而香港擔負了重要的角色，這實在是香港在中國新文學運動史上一個重要的貢獻，應該受到表揚。不管這《續編》有多大缺點或不足，都應該得到肯定和表揚。」載絲韋（羅孚）：《絲韋隨筆》（香港：天地圖書公司，1997年），頁101。又參考羅寧：〈《中國文學大系續編》簡介〉，《開卷月刊》第2卷8期（1980年3月），頁29。此外，大約在香港文學研究社籌劃《大系續編》的時候，在香港中文大學任教的李輝英和李棪，也正在進行另一個《中國新文學大系》的續編計劃，由中大撥款支持；看來構思已相當成熟，可惜最後沒有完成。見李棪、李輝英：〈《中國新文學大系．續編》的編選計劃〉，《純文學》第3卷第3期（1968年3月），頁158–170；徐復觀〈略評「中國新文學大系續編編選計劃」〉，《華僑日報》1968年3月31日。

25. 王蒙：〈總序〉，收入王蒙、王元化總主編：《中國新文學大系1976–2000》（上海：上海文藝出版社，2009年）《中國新文學大系》，頁11。
26. 朱西甯：〈序〉，收入朱西甯編：《中國現代文學大系．小說第一輯》（台北：巨人出版社，1972年），頁19。
27. 曉風的序「散文」從開篇就講選本的意義，視自己的工作為編輯選本，明顯與朱西甯的說法不同調，見曉風：〈序〉，收入曉風編：《中國現代文學大系．散文第一輯》（台北：巨人出版社，1972年），頁1–4。
28. 余光中：〈總序〉，《中國現代文學大系》，頁11。
29. 余光中：〈總序〉，余光中總編輯：《中華現代文學大系（貳）——臺灣1989–2003》（台北：九歌出版社，2003年），頁13。
30. 王蒙、王元化總主編：《中國新文學大系1976–2000》（上海：上海文藝出版社，2009年），頁5。
31. 余光中：〈總序〉，《中華現代文學大系（貳）——臺灣1989–2003》，頁14。
32. 葉靈鳳：〈香港村和香港的由來〉，《香島滄桑錄》（香港：中華書局，2011年），頁4。現在我們知道「香港」之名初見於明朝萬曆年間郭棐所

香港中文大學出版社開放取用電子書

著的《粵大記》，但不是指現稱香港島的島嶼，而是今日的黃竹坑一帶。見〈廣東沿海圖〉，載郭棐撰，黃國聲、鄧貴忠點校：《粵大記》（廣州：中山大學出版社，1998年），頁917。

33. 又參考馬金科主編：《早期香港研究資料選輯》（香港：三聯書店，1998年），頁43–46。葉靈鳳又提醒我們，根據英國倫敦1844年出版的《納米昔斯號航程及作戰史》（*Narrative of the Voyages and Services of the Nemesis*），早在1816年「英國人的筆下便已經出現『香港』這個名稱了」。見葉靈鳳：《香港的失落》（香港：中華書局，2011年），頁175。
34. 香港特區政府網站：http://www.gov.hk/tc/about/abouthk/facts.htm（檢索日期：2014年6月1日）
35. 參考屈志仁（J. C. Y. Watt）：《李鄭屋漢墓》（香港：市政局，1970年）；香港歷史博物館編：《李鄭屋漢墓》（香港：香港歷史博物館，2005年）。
36. 許地山：《國粹與國學》（長沙：嶽麓書社，2011），頁69–70。
37. 《新安縣志》中的《藝文志》載有明代新安文士歌詠杯渡山（屯門青山）、官富（官塘）之作。我們今天應如何理解這些作品，是值得用心思量的。請參考程中山：〈導言〉，程中山主編：《香港文學大系．舊體文學卷》，（香港：商務出版社，2014）。
38. 例如不少內地劇作家的劇本要避過國民政府的審查，而選擇在香港出版，但演出還是在內地。
39. 上世紀1980年代以來，為「香港文學」下定義的文章不少，以下略舉數例：黃維樑：〈香港文學研究〉（1983），《香港文學初探》，1988年第2版（香港：華漢文化事業公司，1985年），頁16–18；鄭樹森：《聯合文學．香港文學專號．前言》（1992），刪節後改題〈香港文學的界定〉，收入黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁35–55；黃康顯：〈香港文學的分期〉（1995年），《香港文學的發展與評價》（香港：秋海棠文化企業出版社，1996年），頁8；劉以鬯：〈前言〉，收於劉以鬯編：《香港文學作家傳略》（香港：市政局公共圖書館，1996），頁iii；許子東：〈香港短篇小說選1996–1997．序〉，《香港短篇小說初探》（香港：天地圖書公司，2005），頁20–22。
40. 劉以鬯：〈前言〉，《香港文學作家傳略》，頁iii。
41. 在香港回歸以前，任何人士在香港合法居住七年後，可申請歸化成為英

香港中文大學出版社開放取用電子書

國屬土公民並成為香港永久居民；香港主權移交後，改由持有效旅行證件進入香港、連續七年或以上通常居於香港並以香港為永久居住地的條件，可成為永久性居民。參考香港特區政府網站：http://www.gov.hk/tc/residents/immigration/idcard/roa/verifyeligible.htm（檢索日期：2014年6月1日）。

42. 謝常青：《香港新文學簡史》（廣州：暨南大學出版社，1990年）。
43. 夏志清長期在臺灣發表中文著作，但他個人未嘗在臺灣長期居留。又《中華現代文學大系（貳）——臺灣 1989–2003》由馬森主編的小說卷，也收入香港的西西、黃碧雲、董啟章等香港小說家。
44. 參考陳國球：《文學史書寫形態與文化政治》，頁67–106。
45. 參考高嘉謙：〈刻在石上的遺民史：《宋臺秋唱》與香港遺民地景〉，《臺大中文學報》，第41期（2013年6月），頁277–316。
46. 羅孚曾評論鄭樹森等編《香港文學大事年表》（1996年）不記載傳統文學的事件，鄭樹森的回應是：「雖然有人認為《年表》可以選收舊體詩詞，但是，恐怕這並不是整理一般廿世紀中國文學發展的慣例。」《年表》後來再版，題目的「文學」二字改換成「新文學」。分見絲韋：《絲韋隨筆》，頁100；鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《香港新文學年表（1950–1969）》（香港：天地圖書公司，2000年），頁5。
47. 英國統治帶來的政制與社會建設，也是香港進入「現代性」境況的另一關鍵因素。
48. 鄭樹森等在討論香港早期的新文學發展時，認為「詩歌的成就最高」，柳木下和鷗外鷗是「這時期的兩大詩人」。見鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編：《早期香港新文學作品選》（香港：天地圖書公司，1998年），頁3–42。
49. 參考侯桂新：《文壇生態的演變與現代文學的轉折——論中國作家的香港書寫》（北京：人民出版社，2011年）。

香港中文大學出版社開放取用電子書

2. 中國文學史視野下的香港文學
——「香港」如何「中國」

一 「香港文學」在香港

現代文學在香港活動已經有一段不短的歷史。如果依從眾說，以1928年創刊的《伴侶》雜誌為標記，則香港新文學的起步只比《新青年》雜誌正式刊載白話文作品的1918年晚十年。[1]照袁良駿的講法，這個起步時間更可以推前到1924年；他指出英華書院在1924年7月出版的《英華青年》季刊中已有白話小說五篇。[2]我們必須明白，當時在英國殖民統治之下，香港的文化發展幾乎無所著力；香港人在種種條件的限制下，只憑簡單的信念去摸索文學的前路。我們翻開侶倫的《向水屋筆語》，從其中幾篇憶舊的文章，例如〈寂寞地來去的人〉、〈島上的一群〉等，就可以看到在新文學運動開展不久，香港作家已經很努力的探索學步，甚至以朝聖的心情，主動跑到上海拜會文藝界，希望取經悟道。[3]可以說，香港的新文學活動在舉步為艱的情況下開展，起起伏伏的存活於世，也遺下不少形跡和影響。

可是，以「香港文學」作為一個具體的言說概念，為它定義、描畫，以至追源溯流，還是晚近發生的事。從流傳下來的資料中，我們偶然也會見到「香港文學」一詞在六十年代以前的文學活動出現；例

香港中文大學出版社開放取用電子書

如在香港大學中文系任教的羅香林，就曾在1952年11月以〈近百年來之香港文學〉為題作演講。[4]但這不過是以香港所見的中國文學活動為談論對象，與羅氏後來的另一次題為〈中國文學在香港的發展〉的演講相近。[5]當時的視野，主要在於揭示香港這個由英國人統治的彈丸之地，還留得中國文學的一點血脈。另一個以「香港」為單位的文藝考察，可以李文在1955年刊行的〈香港自由文藝運動檢討〉為例；文中分別討論東方既白、趙滋蕃、格林、易文、張愛玲、沙千夢、耿榮〔筆者按：「耿榮」應作「榮耿」〕、黃競之、徐速、徐訏、黃思騁、余非等人的作品；但這篇文章的目的在於以「自由」為口號去宣揚「反共」文藝，對「香港」這個符號，無所究心。當然這篇長達七十九頁的文章，本身的文學史意義也是不容忽視的。[6]以上兩種論說，前者意在以血緣傳統的想像來撫慰文化孤兒的心理匱乏，後者則是文藝與政治宣傳結合的一次操作示範；各有其文化政治的意義。

然而，上述二說到底沒有七十年代以還那種追尋本土個性的衝動。香港人為本土文化定位的行動，當然與七十年代麥理浩（Sir Crawford Murray MacLehose）統治時期（1971年11月–1982年5月）所滋生的「香港意識」有密切關係。[7]《中國學生周報》在1972年就曾發起過「香港文學」的討論；1975年香港大學文社更舉辦了一次「香港四十年文學史」學習班，編就《香港四十年文學史學習班資料彙編》。1980年中文大學文社又曾主辦「向態文學生活營」，編製包括《香港文學史簡介》、《文學雜誌年表簡編》、《理論、背景及雜誌選材》等資料冊。這些活動所開展的或者只是粗淺的文學史論述，所編製的資料或者充斥疏誤闕遺，但的確可以見證當時香港本土年輕人的意識中，已有為「香港文學」作系統理解的想法。

香港中文大學出版社開放取用電子書

當然，這種追尋「香港文學」的意識，初期只能具體化為零星的言說；要經歷相當時日的醞釀，才因時乘勢，轉化為大規模的書寫行動。早在1975年，活躍於香港文壇的也斯，曾在香港中文大學的校外課程部開辦「香港文學三十年」的課程，[8]從八十年代開始，在香港境內更出現不少「香港文學」的研究活動，大學與各種文化機構多次舉行學術研討會；[9]文人學者紛紛撰寫詳略不同的論文，以發聲比較響亮的幾位論者為例，我們可以順次舉出這十年間好些有關「香港文學」的文章：

劉以鬯〈香港的文學活動〉(1981年3月)；

黃維樑〈生氣勃勃：一九八二年的香港文學〉(1983年1月)；

黃繼持〈從香港文學概況談五六十年代的短篇小說〉(1983年3月)；

黃維樑〈香港文學研究〉(1983年8月)；

盧瑋鑾〈香港早期新文學發展初探〉(1984年1月)；

劉以鬯〈五十年代初期的香港文學〉(1985年4月)；

黃康顯〈從文學期刊看戰前的香港文學〉(1986年1月)；

楊國雄〈關於香港文學史料〉(1986年1月)；

劉以鬯〈香港文學的進展概況〉(1986年12月)；

黃繼持〈能否為香港文學修史〉(1987年5月)；

盧瑋鑾〈香港文學研究的幾個問題〉(1988年10月)；

梁秉鈞〈都市文化與香港文學〉(1989年5月)。[10]

香港中文大學出版社開放取用電子書

在檢討「香港文學」作為言說概念所引發的活動時，我們卻可以見到一個值得再思的現象：香港境內的學者，進入了二十一世紀的今天，還沒有為「香港文學」徵用一個更強而有力的符號：「文學史」。香港境內不能說沒有類似「為香港文學修史」的書寫行動，只是各人所做的都是片段的、個別的游擊；還無力寫成一本以「香港文學史」為名的著作。[11]直到最近，我們才知悉香港藝術發展局有一個「香港文學史」的書寫規劃在籌備中，其書寫的取向和定位尚未明晰。[12]另一方面，在香港境外的大陸中原，卻不懈於「文學史」力量的發揮。我們可以看到有兩方面的書寫行動在同時進行：一是撰寫香港文學史；另一是將香港寫入中國文學史。

二 「香港文學」在中國

在未進一步討論這些文學史書寫之前，我們可以稍稍回顧「香港文學」作為一個文化的話語概念，如何進入內地的視野。由於地緣的關係，內地學術機構中，能夠充份利用體制的力量來研究香港文學的，主要集中於對外交流較早的粵閩地區。活躍於港粵兩地的曾敏之說自己遠在1978年，就在廣東作家召開的會議上呼籲「配合開放與改革，文學也應『面向海外，促進交流』」，而寫成第一本香港文學的歷史描述專著的潘亞暾，正是這種呼籲的最早回應者之一。[13]曾敏之的說法，明白宣示「香港文學」研究與政治上的「開放政策」的關係。由於「官定」政策的強力推動，內地大學不少原來研究現當代文學的學人，從八十年代開始轉習台灣和香港文學；例如寫《香港小說史》的袁良駿原是魯迅專家，主編《香港文學史》的劉登翰原本研究中國新詩發展，編有《浮城志異——香港小說新選》的艾曉明早期專研左翼

香港中文大學出版社開放取用電子書

文學和巴金……。[14]此外，福建和廣東等地陸續成立「台港文學研究室」，[15]舉辦台港文學研討會、[16]台灣香港文學講習班等。[17]紛紛攘攘，看來比香港本土的「個體戶」研究方式熱鬧得多。由此建立起來的研究團隊，就是內地「為香港寫文學史」的力量源頭。

然而，我們卻有興趣知道，大陸地區對香港文學的關顧，是否僅限於沿海對外開放交流的省市；除了官定研究機關的熱心學人外，其他文化界中人究竟如何(或者曾否)「接受」、「承納」香港文學。筆者嘗試從內地知識分子中流通極廣的雜誌《讀書》入手，試圖測度「香港文學」聲影的流注過程。這個選樣相信比「專業對口」的《台港文學選刊》、《四海》等專為介紹推廣台灣、香港以至海外華文文學的刊物，更有啟示意味。因為專業刊物只為「專家」而設；而《讀書》的面向，則是整個中國的知識界。前者或可細大不捐、精粗並陳；後者則需要注意與受眾的視界互動以至融合。

《讀書》從1979年創刊第1期到1998年第12期的二十年間，一共出版了240期，當中與香港相關的文章共有40篇，專論文學(包括作家作品)的佔34篇。[18]最早的一篇見於1981年第10期，題〈沙漠中的開拓者——讀《香港小說選》〉，是寫過《丹心譜》(1979)、《左鄰右舍》(1980)等劇作的蘇叔陽所撰。這篇文章極有象徵意義。所評論的小說選，由福建人民出版社編輯，於1980年10月出版，[19]可說是內地出版的最早以「香港」的集體概念為名的文學選本之一。[20]這個《小說選》目的在於宣示「資本主義制度下的香港的形形色色的描寫」，其功能就如一面鏡子，「反映了摩天高樓大廈背後廣大勞動人民的辛酸和痛苦」、「揭露和鞭韃了香港上層社會那些權貴們的虛偽和醜惡」。[21]如果這個選本真是一面鏡子，香港境內的文學活動參與者大概會見到

香港中文大學出版社開放取用電子書

另一個陌生的鏡象。檢視《香港小說選》一書，入錄的作家包括：阮朗、舒巷城、劉以鬯、陶然、李洛霞、吳羊璧、梁秉鈞、楊柳風、張雨、谷旭、東瑞、連雲、張君默、劉於斯、夏易、白洛、海辛、彥火、黎文、譚秀牧、夏炎冰、西門楊、蕭銅、瞿明、漫天雪、徐訏、侶倫、凌亦清。當中固然有徐訏、李輝英、梁秉鈞、李洛霞等與香港左翼文藝關係不算深的作家，但所選小說是否他們的代表作卻成疑問；名單的主要代表是香港的左派作家和當時初到敝境的「南來作家」。儘管是南來作家群中，也有人不滿這個選本。《讀書》雜誌關於「香港文學」的第二篇文章，就是「南來作家」之一的東瑞（有〈恭喜發財〉一篇入選）所寫〈對《香港小說選》的看法〉（1980年第12期）。文中並非針對蘇叔陽文章作出回應，而是指出這個選本「缺乏代表性」、未有「尊重作者」、「排編失當」。

這個選本也有另一種反映作用：可以映照出當時政策主導下的有限空間。照黃子平所說，《香港小說選》的審視標準只能是恩格斯評巴爾扎克的「典型論」和「現實主義」；而「回到現實主義」本來是當時對「假大空」極左文藝路線的撥亂反正，有其積極的作用；可是對於內地的文學中人，香港的「辛酸和痛苦」、「虛偽和醜惡」，似乎份量不夠，且了無新意。[22]黃子平的感概，讓我們更清楚看到「現實主義」、「反映論」的「科學」和「客觀」的包裝，如何在「主體」的「期待視野」下拆解。這個選本面世時，黃子平身在北京，正處「新啟蒙」思潮的醞釀期。據他的回憶，這裏所選四十八篇作品「未能給當時的讀者留下應有的印象」。[23]因此，蘇叔陽在文章結尾表明「無力也無心評斷當今香港小說的現狀」，這種「事不關己」的態度，也是可以理解的。

然而蘇叔陽對「香港」和「香港文學」畢竟也作了很有參考價值的「評斷」。他指出：

香港中文大學出版社開放取用電子書

一、香港是個畸形的社會，光怪陸離的高度資本主義化的城市；文學難逃被商業侵襲的厄運。這說明了一個真理：資本主義於文學的發展是不利的。（問題是：是否有一種政治制度對文學的生存和發展最有利呢？）

二、中國的文學，在打倒「四人幫」以後，突飛猛進；創作思想上越來越摒棄那種主題先行、從觀念出發的非文學的指導思想。香港的文學，還沒有追上這股洶湧的洪流。（問題是：「香港文學」是否都是主題先行的寫作？）

三、香港小說的成績，不要說同世界小說的發展看齊，離中國小說的主流也相去甚遠。（問題是：何謂「世界小說」？為甚麼要你追我趕？）

蘇叔陽的衷心之言是：

> 無論如何，中國文學的主流是在內地，是在大陸，這是不可否認的事實。……我只希望，香港的作家們也能解放思想，站得高一點，看得遠一點，把自己的作品溶於中國文學的長河，匯入世界文學的海洋。（頁 33）

其實，我們由蘇叔陽的說話，也可以理解當時知識分子如何理解「中國文學」、「香港文學」和「世界文學」的位置：「世界文學」最先進；「中國文學」正努力追趕；「香港文學」卻落後停滯。蘇叔陽代表了當時知識分子剛從思想禁錮的黑暗夜空走出來，感受到陽光燦爛的「新啟蒙」，預備與現代化的「世界（文學）」接軌。面對文化的差異，首先拈出的是「歷時的」衡尺量度，排列成「落後」到「進步」的軌跡。福建人民出版社編的《香港小說選》僅僅以「圖解生活」、「圖解概念」的作品

香港中文大學出版社開放取用電子書

為主要樣本；沒有興趣翻尋香港人在過去幾十年與中西文化的糾纏轇轕，沒有探問香港作家在社會、經濟種種壓力下蜿蜒流動的努力。蘇叔陽的唯一根據既不全面，無怪乎他覺得香港的小說「還停留在初創的階段」，諄諄告誡香港的作家要跟隨那努力追趕「世界文學」的人潮。

《讀書》二十年中關乎香港文學的三十多篇文章，超過一半是羅孚（除了最早一篇之外，均以「柳蘇」為筆名）所作。最早一篇是1986年12月的〈曹聚仁在香港的日子〉，最後一篇是1992年10月的〈雜花生樹的香港小說〉。最密集是1988年1月到1989年1月這段期間，每期都刊出一篇。當中只有兩篇是香港文壇的綜合介紹（〈雜花生樹的香港小說〉、〈香港的文學和消費文學〉），其餘都是作家的介紹；所論作家包括：曹聚仁、亦舒、金庸、梁羽生、三蘇、唐人、葉靈鳳、林燕妮、梁厚甫、西西、侶倫、徐訏、劉以鬯、小思、董橋、李輝英等。羅孚談論的作家，主要以小說和散文的創作為主。如果我們把這份名錄與福建人民出版社編選的《香港小說選》和《香港散文選》的作者名單相較，[24]我們可以看到其間有極大的差異。

這些差異背後有許多個人和時代的因緣，不能簡單的以品味不同來解釋。以時代而言，文革後的「新啟蒙」在八十年代後期已有深長的發展，專以文學思潮而言，從1985年「二十世紀中國文學」概念的提出，到1988年「重寫文學史」的倡議，已可以見到其間動力的運轉。知識分子對各種「新異」有好奇的容忍。政治的大氣候當然是1984年「中英聯合聲明」的簽訂，香港要從英國人手中歸還中國。這南方的海隅一角，居然得享全國目光的「凝視」（the gaze）。在黎庶的視界中，香港的形象更挾商品經濟發展大勢而獲得「近於諛」的令譽。[25]《讀書》的受眾有「知識的傲慢」，不會「從眾」欣賞庸俗的「港式」世情。

香港中文大學出版社開放取用電子書

有趣的是，這個傲慢的「想像」到近日又因周星馳的「大話西遊」神話而秩序錯亂；[26]這或者是日後中國將要進入另一個新世代的表徵。

在此以外的「歷史偶然」是羅孚從1982年起羈留北京超過十年。羅孚本是長期在香港活動的「開明左派」，與左翼以外的文化人來往較多，對香港的認知有可能衝出傳統左派的藩籬。在〈好一個鍾曉陽！〉一文，羅孚就提到1981年自己以「左派陣營的一員」，約見「在右邊以至台灣的報紙發表作品」的鍾曉陽。這種「跨越」左右界線的舉措，在當時而言，不是所有文化人都願意或者有能力作的。當他在北京找到一個可以游移的空間時，剛好碰上「香港」以複雜形相浮現當前，於是他先寫了《香港．香港……》(北京：三聯書店，1987)一書，由「太平山頂」談到「女人街」、由「香港的『中國心』」說到「香港人」享有的「自由」。[27]接下來就在《讀書》暢談香港的文壇。[28]

由於羅孚的文章較多，可說自成體系，它們在《讀書》的連續出刊，很能說明「香港文學」的展現模式。我們首先注意到羅孚的書寫策略有二：一是掌故，另一是獵奇。二者又自是曲徑旁通，互有關聯。第一篇是〈曹聚仁在香港的日子〉。曹聚仁在現代中國文學史本來就有一個清晰的「上海作家」形象，與魯迅和周作人兄弟關係匪淺。由這個文化回憶來開展一段掌故，可以牽動懷舊的好奇。《讀書》的讀者在文中看到夏衍、聶紺弩、秦似等的聲影之餘，羅孚從旁點染，指出曹聚仁「一生的著作有五分之四是在香港完成的」。由是，「香港」就得以依附在一絲半縷的舊情之上，匯入共同記憶的川流中。再如稍後一篇〈鳳兮鳳兮葉靈鳳〉在細說主人公寓居香港的生涯之餘，結尾是這麼的一句：「如果鳳凰也有中西之分，那就可以斷言，葉靈鳳是一隻中國鳳。」「香港」是「中國」記憶之川偶然濺起的幾點水珠。

香港中文大學出版社開放取用電子書

羅孚在寫過曹聚仁之後，就以〈香港有亦舒〉來作另一方向開展。接下來再寫〈金色的金庸〉、〈俠影下的梁羽生〉。八十年代開始，大陸曾有一陣「瓊瑤熱」，於是羅孚就以「台灣有瓊瑤，香港有亦舒」一話來開始他的文化導遊。亦舒是「書院女」(即香港「英文中學」的女學生)，寫「流行言情小說」、講「現代化都市的愛情故事」，這都是新鮮的滋味。至於金庸、梁羽生等的武俠小說，從文革後期通過挾帶偷運等民間活動早一步「回歸祖國」，後來更進佔南北街巷的書攤，本來毋庸介引。然而羅孚的貢獻是：特別為中國讀者奠定品嚐異域野味的心理基礎(或說「思想準備」)；他屢屢指出：「海外不同於大陸」(〈金色的金庸〉)，「在香港、台灣和海外，新派武俠小說並不被排除於文學領域，新派愛情小說就更不被排除了」。(〈香港有亦舒〉)「香港」既是異域，當然有可供獵奇的有趣珍玩。於是有〈才女強人林燕妮〉中刻畫的「奇女子」，又有〈三蘇 ——小生姓高〉中「標榜」的文言、白話加廣東話的「三及第」怪論；前者之「新」在於「奇情愛情」、「現代都市」的「軟綿綿」；後者之「奇」在於「香港又是長期受到封建文化影響的地方，文言文的遺留也就不足為奇」。「香港文學」在這種論說中，不失其「光怪陸離」的「本質」。

羅孚並不是沒有品味的導遊。他介紹劉以鬯時，把他的「現代」與「現實」糾結處娓娓道來；(〈劉以鬯和香港文學〉)當他數說西西的長短篇時，又能以疏朗的筆鋒剪影存神。(〈像西西這樣的香港女作家〉)當然他不會忘記在重要關節刻記如下的斷語：《酒徒》「既是香港的，又是有特色的」；「像西西這樣的香港女作家」會得讚美「讀書無禁區」的「我城」。我們看到羅孚的確站在「中原」的立場，以尋幽搜奇目光來看「香港文學」。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這位文化導遊可精於其業，雖然他自己在香港本來就是左翼文壇的中心人物，但他沒有重點傾銷積存的現貨；除了曹聚仁、葉靈鳳等別有「懷中國文壇之舊」功能的作家以外，屬於圈內同寅的作家他只選了侶倫、唐人和兩份文藝刊物作為樣本。[29]重點所在，還在於「香港文學」的「異色」。但這「異色」又不能太生澀難諧，於是羅孚記得說明亦舒崇拜魯迅、崇拜曹雪芹、崇拜張愛玲；三蘇曾經表示寫小說得力於《老殘遊記》、《儒林外史》和《阿Q正傳》；林燕妮追隨羅慷烈進修古典中國文學、「夢中情人」是納蘭容若；西西能寫文言文，小思因為研究中國作家在香港的文蹤而成為「香港新文史的拓荒人」……。往昔在馬前潑出去的一盆清水，飛濺起一顆一顆義本歸還的合浦明珠。

在羅孚編製的採購貨單中，最有指標作用的莫如董橋散文。羅孚在〈你一定要看董橋〉一文中鄭重提醒他的讀者「董文是香港的名產」，甚至不惜高聲叫賣：「你一定要看董橋」！相對於當時內地的文風，董文的「異色」是最明顯不過的；羅孚欣賞的理由之一，應該是有見於董橋所說：「我要求自己的散文可以進入西方，走出來；再進入中國，再走出來；再入……。」這不就是「華洋雜處，中西匯流」的「香港牌」正貨嗎？羅孚三番四次說：「他現在是『香港人』」、「他當然是『香港人』」、「董橋可以說是『香港人』」；「物化」後的「董橋」以至「香港文學」就在明朝深巷的叫賣聲中擺陳待售。在福建晉江出生，在印尼成長，在台灣唸大學，在英國研究馬克思的董橋本人，可能不一定欣賞身上掛上「香港牌」的標籤，[30]但事實是：銷情走俏。

董橋散文經羅孚標舉之後，以「香港」的身分在大陸文化圈得享盛名。[31]相對來說，卞之琳評介詩人古蒼梧，雖然比羅孚的系列文章

香港中文大學出版社開放取用電子書

更早見於《讀書》，卻沒能引起類似的閧動。卞之琳對古蒼梧詩集《銅蓮》中的三輯詩以至林年同的序文都有獨到的評析，可是反響僅限於卞之琳提出的「詩是否該用標點」這個小環節。[32]事實上羅孚以外的論家，所提到的香港作家幾乎沒有新增：如馮亦代談葉靈鳳、吳方談曹聚仁、柯靈談小思、何平和馮其庸談金庸等。只有李公明以〈批評的沉淪〉為題論「梁鳳儀熱」一文，明顯超出羅孚名單之外，而又別具文化批評的意義。

至如九十年代中期以後的幾篇文章，如張新穎〈香港的流行文化〉評介梁秉鈞所編《香港的流行文化》一書，袁良駿〈《香港文學史》得失談〉以王劍叢所撰的《香港文學史》為論，二者都是在文學史或文化史論述型態已有相當規劃之後的評斷，與羅孚等論說在建構正典的過程中有不同階段的意義，有關問題可以暫且擱下。

總而言之，由蘇叔陽借《香港小說選》貶抑「香港文學」，到羅孚推介「香港文學」的系列文章之備受中國知識界注目，其過程以至當中的策略都值得我們細心審視。以上只是初步的觀察，試圖為一種「香港文學」概念被捏合成形的過程作出測度；經過這個審察程序，我們可以再進而對照九十年代出現的具體文學史書寫和相關的後設論述。

三　把「香港」寫入「中國」

在許多人的想像中，「香港文學」被寫入《中國文學史》之內，大概在單行別出的《香港文學史》出現以後；其實不然。如果以正式成書的時間看，《中國文學史》之加添「香港文學」，並不比題作《香港文學史》的著作遲出現。面世最早的謝長青著《香港新文學史》（廣州：暨南大學出版社）出版於1990年，範圍只包括1949年以前「白話文學」

香港中文大學出版社開放取用電子書

在香港的發展。至於1949年以還香港文學活動的歷史描畫，要到1993年潘亞暾、汪義生合著《香港文學概論》(廈門：鷺江出版社)。正式題「史」的是1995年王劍叢所寫《香港文學史》(南昌：百花洲文藝出版社)；1997年潘亞暾和汪義生之作再修改成《香港文學史》(廈門：鷺江出版社)。同年還有劉登翰主編的另一本《香港文學史》(香港：作家出版社)。[33]

至於各種「中國文學史」、「中國現、當代文學史」、「二十世紀中國文學史」中收有「香港」部分者，從1990年開始，到2000年為止的十年間，起碼有以下十餘種：

1. 雷敢、齊振平主編《中國當代文學》(西安：陝西師範大學出版社，1990)；
2. 金漢、馮雲青、李新宇主編《新編中國當代文學發展史》(杭州：杭州大學出版社，1992)；
3. 曹廷華、胡國強主編《中華當代文學新編》(重慶：西南師範大學出版社，1993)；
4. 孔范今主編《二十世紀中國文學史》(濟南：山東文藝出版社，1997)；
5. 張炯、鄧紹基、樊駿主編《中華文學通史》(北京：華藝出版社，1997)；
6. 田中陽、趙樹勤主編《中國當代文學史》(長沙：湖南師範大學出版社，1998)；
7. 金欽俊、王劍叢、鄧國偉、黃偉宗、王晉民《中華新文學史》(廣州：廣東高等教育出版社，1998)；

香港中文大學出版社開放取用電子書

8. 黃修己《20世紀中國文學史》(廣州： 中山大學出版社，1998)；
9. 國家教委高教司編《中國當代文學史教學大綱》(北京：高等教育出版社，1998)；
10. 朱棟霖、丁帆、朱曉進主編《中國現代文學史1917–1997》(北京：高等教育出版社，1999)；
11. 肖向東、劉釗、范尊娟主編《中國文學歷程．當代卷》(北京：國際文化出版公司，1999)；
12. 丁帆、朱曉進主編《中國現當代文學》(南京：南京大學出版社，2000)。

由以上所列看來，急忙收編「香港文學」的《中國文學史》，遠比獨立成編的《香港文學史》多；第一本《香港文學史》還未成型的1990年，已有陝西師範大學雷敢等搶先將他們眼中的「香港文學」編入《中國當代文學》的「第九編」〈台港文學綜述〉之中。

以下我們先以1990年雷敢等主編的《中國當代文學》(簡稱《雷》著)、1992年金漢等主編的《新編中國當代文學發展史》(簡稱《金》著)、1993年曹廷華等主編的《中華當代文學新編》(簡稱《曹》著)三本較早面世的文學史為觀察對象，分析其書寫方式和意義。

(一)「板塊組合」

從篇幅分配的角度看來，這三本早期參與收編「香港」的著作，都只是以謹小慎微的方式去安置這件重得的「失物」。《雷》著全書557頁，以六編分述大陸文藝思潮和各體文學；以下第七編是〈兒童文學

香港中文大學出版社開放取用電子書

綜述〉、第八編〈少數民族文學綜述〉。「台港文學」的加入，只能給予最「方便」的位置——全書最後一編（第九編）；其中香港部分6頁，佔總篇幅的1.07%。《曹》著中的香港文學所佔篇幅略多，全書626頁，香港部分20頁，佔3.19%。其位置也安排在〈兒童文學創作〉（第八編）、〈少數民族文學創作〉（第九編），和〈台灣文學創作〉（第十編）之後，與「澳門文學」合成第十一編。「香港文學」的位置更準確的反映，可能見諸《金》著之上；編者把台灣和香港的文學放在兩個「附錄」中。九頁（佔全書723頁的1.24%）的「香港文學」就倖見於〈附錄二〉。《曹》著〈緒論〉解釋說：

> 從總體安排上講，全書共分十一編，以前九編分別論述大陸文學的狀況，以第十編概說台灣、香港、澳門地區的文學面貌，用「板塊組合」結構，將中華當代文學的全豹勾勒出來，提供學習與研究的基礎。（頁6）

「板塊組合」的比喻，意味「香港文學」只是拼圖邊角的一塊碎片，甚而是可以隨時割棄的「盲腸」（appendix）。另一方面，為學界重視的著作，如洪子誠《中國當代文學史》（北京：北京大學出版社，1999）和陳思和《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學出版社，1999），[34] 雖然不寫香港文學，卻全無闕漏的遺憾，反而讓讀者有清省輕鬆的感覺。相反的，有了「香港」這多餘的一截，「中國文學史」就得背負那沉重的政治「大話」，要不斷高喊「一個中國」的誓言；如《曹》著〈緒論〉所說：

> 由于世界上只有一個中國——中華人民共和國；由於台灣、香港、澳門等地區都是無可爭議的中國的一個部分；由於大陸及

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 台、港、澳等地生息繁衍的都是黃皮膚、黑眼睛的中華民族成員；因此，中華當代文學的研究範圍，理應包括大陸各民族的文學和台灣、香港、澳門等地區的文學。……（頁 1）

這種言說本應有千鈞之重，但細看又仿似無所依傍的浮辭，尤其當中以「黃皮膚、黑眼睛」的流行曲修辭來支撐「本質」的實在，更帶來戲謔的效應。

（二）情節結撰

因為要在種種限制底下處理一個新異的對象，於是歷史情節結撰（emplotment）就趨向簡約，甚而有漫畫化的喜劇意味；例如《曹》著所編的歷史是這樣的：以典型手法寫典型故事：

> 香港本是一彈丸小城，但自 1840 年鴉片戰爭淪為英帝國主義的殖民地以後，很快便成了它們傾銷商品，掠奪資本與廉價勞動力的「自由港」和國際貿易市場，西方形形色色的腐朽文化也隨之大量浸〔侵〕入，香港當代文學的形成與發展道路，也因此極其坎坷不平。它經過了在五十年代與「反共文學」、「美元文化」和「黃色文學」的艱苦鬥爭，六、七十年代與西方文化的沖突交融，直到八十年代才逐漸成熟，走向多元化的蓬勃發展道路，形成真正獨成體系的香港當代文學。（頁 600）

這裏「香港文學」的故事，好比一個被棄置蠻荒的少年英雄，成長歷險、斬妖除魔，最後得成「正果」：

> 隨著大陸的進一步改革開放，香港「九 · 七」的回歸，異彩紛呈的多元化發展的香港文學，目前已有由西進走向東歸，由認同

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 而回歸傳統的傾向。在新的形勢下，它必將奔向嶄新的歷程，開創出更有實績的美好前景。（頁 602）

善頌善禱，也見於《金》著：

> 80年代，隨著大陸改革開放，「一國兩制」國策的確立，加之香港回歸在即，香港文學呈現出多元化、全方位發展態勢。由於文壇有更多的有識之士熱衷於祖國統一大業，香港文學進入了自覺化時代。其主要特點是：文學、文學社團活動頻繁，嚴肅文學影響日益擴大，眾多消費文學亦日趨健康化；寫實、現代兩大文學流派開始真誠交流、融合。（頁 714）

以至《雷》著：

> 展望香港文學的未來，盡管流行文學勢頭不減，但嚴肅文學前途光明。由於香港作定處於獨特的地位和視角，今後香港文學將更趨多元化發展，同時反映社會現實生活的深度和廣度將會得到加強，而專欄「框框文學」將更興旺、發達。（頁 555）

把這些樂觀向上的話語並置合觀，我們更能體會其中喜劇情節中的「想當然」成分。讀者如果認真去追問：「回歸」與「多元化發展」、「祖國統一大業」與「自覺化時代」有何關係？「由西進走向東歸」是甚麼意思？如何得見？「專欄框框文學將更興旺發達」的原因何在？結果一定是失望而回。或者我們可以考慮：這一類的文學史如何以書寫進行其文本世界的構建？如何為這個世界畫上邊界？如何讓這個文本世界的人 (agents) 與事 (events) 活動？諸如此類問題的探索，或者更有意義。

香港中文大學出版社開放取用電子書

(三)秩序的衝擊

在香港文學未加入「中國當代文學史」的領域時，世界的秩序是井然不紊的。然而，一旦所謂「商品文學」、「通俗文學」、「消費文學」之闖進「中國當代文學史」的意識領域，情況就不易控制。正如研究香港小說的袁良駿所生的感嘆：

> 比如大陸，建國以來就沒有甚麼「純文學」(或曰「嚴肅文學」)和「通俗文學」的界限，《小二黑結婚》、《新兒女英雄傳》、《鐵道游擊隊》、《林海雪原》，舉不勝舉，算純文學還是通俗文學？沒有一本文學史、小說史把它們列入通俗文學，甚至文學史中根本沒通俗文學這個概念。(頁 288)[35]

這些「中國當代文學史」的書寫原本有一定的程式，作品、作家、流派的措置都有清楚的倫次秩序。但「香港文學」卻是一堆龐雜凌亂的材料；在中國文學史家眼中，仿似來了一批天外來客，香港的文學領就是一個包容異物的「超自然世界」(supernatural world)。陌生的事物，有如異域的群魔；如《曹》著描述「香港當代文學」的特色時說：

> 它的商品化，文學也得服從於市場競爭的經濟規律。於是物欲、色情、凶殺等帶刺激性的作品泛濫，怪誕、奇談、荒謬的文藝層出不窮。(頁 603)

《雷》著則從反映論的角度作解釋，但說來更似是為「香港文學」的宿命定調：

> 高度商業化的社會性質決定了香港文學的商品化，這種商品化集中反映在「通俗」文學上，它在香港歷久不衰，擁有龐大的作

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 者群，也擁有廣大的讀者群，這是香港文壇最突出的特點。（頁550）

《金》著則充滿人道主義的同情心，說：

> 當然，他們的作品也不同程度地缺乏應有的思想深度，但就社會環境和讀者水準來說，不僅不宜苛求，甚至已屬難能可貴。（頁717）

因此，每一本文學史的香港部分，無論篇幅如何短小，都會特別標舉香港的流行作家和作品，例如《金》著既把唐人的《金陵春夢》說成「較有史料、認識價值，在海內外產生廣泛影響」（頁715），也提醒「我們不能忘記梁羽生、金庸、依達、亦舒、嚴沁、岑凱倫、倪匡、何紫等作家在新派武俠小說、言情小說、科幻、兒童小說創作中的令人矚目的成就」（頁717）；《曹》著主要討論的小說家只有五位，當中就有亦舒和金庸。（頁608–611）但能以滑稽筆法，塑成人鬼同群、神魔亂舞的異域情調的還是《雷》著。例如討論香港文學刊物的寂寞一段，在羅列《素葉文學》、《文藝季刊》、《當代文藝》、《海洋文藝》等刊之餘，接著說：

> 比較流行的刊物應該算是《電視》周刊，《馬經》周刊，銷量都在30萬份以上。近來又有《讀者良友》、《香港文藝》問世，頗有市場。（頁551）

下文交代「素葉叢書」出版的文學書冊以後，再羅列「有影響的出版社」，接著說：

> 黃電〔應作黃霑〕的《不文集》一書，一年之內再版30多次，成為

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 香港第一暢銷書。還有鍾曉陽的《停車暫借問》一書，1983年被評為香港十大暢銷書之一（頁552）。

《馬經》周刊、黃霑的黃色笑話集，可與苦心孤詣的文學事業並置；在這個人鬼不分的詭異世界中，已經不能以正常行徑作規範。因此，《雷》著要為讀者解釋：

> 〔香港作家〕多不願稱自己是作家，因為那樣會被人認為賣文為生，地位低下（552）。

當然這些異物的容身之所，只限於畫定的「香港文學」圈內，其他「非香港」的領域，則繼續保持清潔。

另一方面，「香港文學」境內，也不能盡是藏污納垢，例如某些政治元素，就要經歷「去政治化」的過濾。本來，這些文學史開宗明義就以國族大義——「一個中國」——為書寫的主要導向，照理應該強調政治的立場，以是是非非。例如《金》著指出香港文壇「有更多的有識之士熱衷於祖國統一大業」（頁714），《曹》著評說「南來文人」張詩劍的〈祖國．母親〉一詩「達到了海外赤子與祖國親骨肉相依的感情高峰與極致」（頁614）。可是，為了讓某些作品可以廁身於「香港文學」之境，部分政治色彩，就先被洗刷一番。如《金》著論香港詩歌，只討論了本土傳統左派文人舒巷城和南移香港卻擁抱回歸的張詩劍（頁718–719），政治上最為保險。《曹》著選了余光中、張詩劍和鍾玲（頁612–615），選樣看來很奇怪，因為一個香港本土詩人都不在其中；但我們只要看到編者集焦於余光中如何懷戀故國、鍾玲如何植根於民族文化的土壤，就會明白其苦心。至於余光中曾表示對當前大陸政權的厭惡和鄙視，當然被過濾清洗；鍾玲對性別文化政治的思考，

香港中文大學出版社開放取用電子書

也不著一詞。同樣的尺度，也適用於金庸小說；在洶湧翻騰的江湖底下，分明擺設了對大陸政治鬥爭的種種影射，可是這些文學史編寫人一概視而不見，反而渲染當中的「民族大義與愛國主義精神」(《曹》著，頁610)。進而言之，七十年代以來香港文學中陸續出現的文化和政治身分探索、八十年代中期以後面對前途無力和無奈的感覺等等，都不屬書寫範圍。如果我們企圖從這些文學史書寫當中追索更深層的社會與文化關涉，例如殖民統治中的西方文學教育對香港文學活動(尤其戲劇)的影響等問題，更是虛勞費心，因為書中難見半絲痕跡。[36]

(四)評斷失衡

我們看到部分「中國文學史」在論述「香港文學」時，會盡量調低標準，以「寬容」來容納這些「陌生事物」；不過「寬容」有時變成「錯亂」。最早的《雷》著，僅僅「精選」夏易、劉以暢〔按，「鬯」之誤〕、海辛、施叔青、唐人五位作家為論，其評斷所據，已完全無法從「文學」角度理解。另外兩本著作的選取標準大概也有太多考慮或限制，令人不忍深責。但從已入選的作家和作品評論看來，也是渾渾蒙蒙，難見章法；例如《金》著評徐訏小說云：

> 由於他詩歌、散文、劇本創作造詣甚深，各種傳統藝術形式的交融，以及西方唯美主義、象徵主義、形式主義、印象主義學派的影響，豐富了他的小說藝術表現力。(頁715)

概述香港的小說時評說：

> 以上各路作家作品的共同特點是比較健康、清新，雅俗共賞；

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 注意融西法於民族傳統之中；形式活潑多樣，以引導讀者向上、向真、向善、向美，達到陶冶性情、潛移默化的目的。（頁717）

《曹》著評張詩劍說：

> 〔他的〕藝術手法，多是寫實，象徵與抒情的自然溶合。格調樸實、清新、犀利；無論寫景狀物，都意蘊豐厚，深富哲理寄托，耐人尋味與聯想，獨具一格。（頁615）

又評蔣芸散文說：

> 這情與景的交融，已到達了出神入化的境界，感人甚深。（619）

「各種傳統藝術形式」加上「唯美主義」、「象徵主義」、「形式主義」、「印象主義」；「寫實」、「象徵」、「抒情」、「樸實」、「清新」、「犀利」、「意蘊」、「哲理」共冶一爐；說來好像不經思辯的大雜燴、大拼盤。評論香港「各路作家作品的共同特點」時，好像學生以「我的理想文學作品」為題做的文章，「真」、「善」、「美」樣樣俱全，可是毫無想像力；這種「虛文」只會造成面目模糊、輪廓不清的效果。編者面對陌生的文學樣品，大概不知如何調校口味，以致信口開河。

然而，「香港文學」既是新近輸入的品種，當然會以「異乎尋常」的形貌示人。因此這些早期的著作會自行建構一種虛妄的「港味」。例如《金》著羅列八十年代的中青年作家如彥火、小思、也斯、東瑞、黃維樑、巴桐、西茜凰、梁錫華、黃國彬、黃河浪、鍾玲玲等，說「他們思想開放，技巧新銳，感情醇厚，文筆優美，創作了大量港味十足的散文佳篇」（頁719）；又說舒巷城在「吃盡漂泊流離之苦」後，

香港中文大學出版社開放取用電子書

「因而更加深沉地愛著自己的故土」，於是有〈海邊的岩石〉一詩，從中「不難感悟到他詩歌的濃郁港味的真諦」(頁718)。然而，即使我們同時參照兩處的評斷，也未能清楚理解論者心目中的「港味」所指，更不要說他完全沒有盡文學史書寫的責任，致力追尋這種「港味」的歷史社會脈絡、發展成型的歷程。

當然最能照顧「香港文學」特色的評斷，還是《金》著這一句：

> 就社會環境和讀者水準來說，不僅不宜苛求，甚至已屬難能可貴。(頁717)

這真是史家的仁厚寬待了。

四 「香港」如何「中國」?

上一節討論的三本早期文學史著，都是地區性大學(分別是陝西師範大學、杭州大學、西南師範大學)的教材。編者所在地既不是中原政治和文化中心的北京或者上海，也不是毗鄰台港的廣東和福建；這些撰著大概可以反映八十年代到九十年代初期大陸地區一般知識分子的思想傾向和學術水平。

我們曾經指出，研究香港文學的主要學術力量，還是集中在閩粵兩地。由於地緣之利，得風氣之先，單行別出的《香港文學史》，都由兩地學者擔任編輯。以下我們再參考兩本在「九七」以後出版，由廣東地區學者主持編寫的文學史，作為對照省察的對象。其一是金欽俊等編著的《中華新文學史》(簡稱《欽》著)，全書1064頁；下卷為1949–1997年的「20世紀下半期文學」，共608頁，香港部分47頁，佔7.73%。其二為黃修己主編《20世紀中國文學史》(簡稱《黃》著)，全

香港中文大學出版社開放取用電子書

書948頁，1949年以後的部分共502頁，香港部分34頁，佔6.77%。

《欽》著由王劍叢組織策劃，廣東高等教育出版社出版；《黃》著則由黃修己主編，廣州中山大學出版。前者有關香港文學的章節撰寫者，也就是全書的策劃人王劍叢，他自己已寫有《香港文學史》；翻檢本書，當可以見到一位香港文學研究的專家學者，如何把「香港文學」安置於他概念中的「中國文學」版圖之中。《黃》著中有關香港文學部分的主要撰寫者是艾曉明，[37] 她曾編有頗受稱賞的《浮城志異——香港小說新選》(1991)，近著《從文本到彼岸》(廣州：廣州出版社，1999) 中主要部分也是香港小說的相關研究。本書的特色是充分利用近年的香港文學研究成果，尤其是香港本土的評論和研究。因此，如何措置這些論見，與其他論述構成怎麼樣的關係，正是值得參詳之處。

(一) 秩序如何建立

九十年代中期以還，中國大陸的政治氣候相對和緩，就學術而論學術的空間愈來愈大。由是，我們可以預期文學史論述可以少一點教條主義。以《欽》著中對香港時期余光中的析述與前期的《曹》著相比，可以見到一定程度的寬鬆。比方說，余光中在港時期的「北望」詩，對大陸的文化政治環境有非常尖銳的批評；對香港「九七」以後的前境，也抱悲觀態度。這些內容在《曹》著中，是隻字不提的；於《欽》著中，則有所鋪寫 (頁596–597)。然而其論述的政治框套還是相明顯：余光中的尖銳批評，必須鎖定在大陸已經否定的「文革」範圍；「九七」疑慮，則以「大陸實行改革開放後，詩人心中竊喜」的說法來消解。換句話說：「成方圓」必須有其「規矩」。

《欽》的「規矩」，主要表現在兩個方向：一是以「現實主義」為批

香港中文大學出版社開放取用電子書

評基準，肯定那些批判「香港社會黑暗」的作家和作品。這一套言說方式最能符合大陸文學傳統的主流傾向，最為穩當實用。又一是強調個別作家的懷土之情，如果能夠歌頌「統一」、「回歸」，當然是最好的展品；否則，則去蕪存菁，只取其所需。

因此，我們在書中不難見到如下的點評：舒巷城的作品「反映40年代末的香港社會現實」(頁571)；夏易小說「注重反映社會」(頁572)；張君默「比較注意揭示商業文化背景下的社會本質」，以小說「反映香港光怪陸離的社會相」(頁572–573)；陶然作品「暴露香港的陰暗面」(頁582)；曾敏之「胸懷祖國，……抒的是大我之情、民族之情」(頁583)；犁青「深感祖國統一重要，寫了許多表達海峽兩岸人民渴望統一的詩篇」(頁593)。這些作品本就是和順依人，不勞馴化。然而，面對劉以鬯的意識流小說《酒徒》，《欽》著還是不忘指出「作者借酒徒的形象，揭示了香港現實的畸形和黑暗」(頁587)；寫徐訏的矛盾世界觀，就提到「他愛國，有民族氣節，又回避現實」(頁578)；這和寫余光中詩時的取捨，是相近的考慮。

《欽》著的香港文學部分是王劍叢自原來篇幅達三十萬字的《香港文學史》剪裁而成，兩處思考方式以至結構組織，完全相同；前者所有的論述文字，幾乎都是後者原文的摘要撮述。然而有趣的地方，還在於個別作家的刪選。有些刪削的原因比較明顯，例如「寫實主義作家」原先包括有詩人何達，但在《欽》著中刪去；覆檢王劍叢原書，當中指出何達到香港後，尤其在70年代以後，「詩作的時代色彩，鼓動性已淡化，他不再把詩作為戰鬥的武器或工具」；[38]以《欽》著的框架而言，刪削的理由是可以成立的。又如原書有〈其餘新一代本土作家的創作〉、〈框框雜文〉等題目的章節，都不復見於《欽》著；其理據大

香港中文大學出版社開放取用電子書

概是因篇幅的限制而把次要的作家或文體省略。《香港文學史》原有戲劇和文學批評的章節，在《欽》著亦被刪去。大概認定這兩種文體在香港文學的地位不高。我們雖不認同其判斷，但也算是在一定視野之下的「合理」作法。

不過，當我們看到《欽》著對香港詩人的處理，就會大惑不解：原來在王劍叢《香港文學史》中，被安排入〈學院派作家的創作〉的也斯整整一節全部刪去；另外原本屬於重點處理的戴天、黃國彬也刪掉；反而原來只屬「其餘」之列的傅天虹、王一桃（見〈其餘新一代南遷作家的創作〉一節），在《欽》著中卻成了重點論述的作家。事實上，無論從任何一個角度來看，取王一桃而棄也斯的選擇，都屬於顛倒錯亂的舉措；尤其出自研究香港文學經年的學者之手，更令人訝異。

這或者可以說明：文學史評斷的錯亂失衡，是內地把「香港」寫入「中國文學史」的過程中一個持續出現的現象。這種失衡，也可以用「新派武俠小說大師」金庸的位置來作說明。《欽》著先說金庸的作品「思想內涵博大精深」（頁 599），這在一個以「思想內容」為主要基準的批評傳統中，是何等重要的稱頌！以下還有這樣的評語：

> 金庸博學多才，中西學問皆通，琴棋書畫、佛道儒學、秘笈劍經、氣功脈道、武功招式、江湖黑話、行幫切口、門派淵源，均了然於胸。他的作品熔天道地道人道於一爐。金庸小說的語言雅潔、清俗，時時展現一種詩的意境，一種如畫的境界。它不僅具有一般小說的所有特點，且有很高的文學價值和欣賞價值，如果把它放在古今中外的小說之林中，應佔有一席重要的位置。（頁 601）

《欽》著以幾乎失控的熱情，去褒揚這位香港「通俗小說」的首要人物；

香港中文大學出版社開放取用電子書

所下評語的分量，遠超各位「現實主義」或者「愛國主義」作家。看來，以金庸為代表的香港「通俗文學」，是大陸「中國文學史」書寫一貫森嚴的律法面臨顛覆的源頭。

（二）通俗文學經典化

如果我們再引《黃》著所論為證，則「收編」行動帶來的激盪會更加清晰。《黃》著中「香港文學」的敘述，與「澳門文學」部分同列，是全書最後的一章（〈香港澳門文學〉）。令人訝異的，當中沒有專門討論金庸的分節或者段落，惟有本章的〈香港文學概述〉一節結尾稍稍提到：

> 香港的通俗小說中登峰造極者一是金庸的武俠小說，另一亦舒的言情小說。這兩家小說在不同的維度上聯繫傳統文化和城市感性，為現代小說增添了新文體。（頁 442）

但本章並沒有細意討論香港的「通俗文學」。如果我們以為《黃》著是崇雅卑俗，就是一個大大的誤會。因為在《黃》著的第十三章，〈20 世紀通俗文學〉的題目赫然在目，其中第 5 節就是〈金庸的新武俠小說〉。這現象大抵有兩層意義：一、金庸是「香港文學」中能夠成功「北進」，攻入中原的代表人物；二、「現當代中國文學史」的領域，開始要分劃出一個書寫「通俗文學」的空間。

本來金庸作為武俠小說大家，在文體類型上有定鼎的功業，是不必質疑的；但更成功的是他以「複印的高雅」媚眾 ——「雅」「俗」同在彀中，使文化工業的生產與傳銷攻陷雅俗之間的脆弱防線。再加上金庸於「外文本活動」（extra-textual activities）的實踐行動（例如長時間經援武俠小說的學術研究、支持舉辦以金庸小說為主題的國際研討會

香港中文大學出版社開放取用電子書

議），將「自我正典化」（self-canonization）依軌跡完成，其過程本身就極具文學史書寫意味。我們看到國家教委高教司編的《中國當代文學史教學大綱》，標舉六位香港代表作家，金庸被抬舉為首位；[39]朱棟霖《中國現代文學史1917–1997》更指出：

> 金庸把武俠小說抬進了文學的殿堂，他也因此進入了20世紀中國文學大師之列。[40]

1994年海南出版社出版一套《二十世紀中國文學大師文庫》，其中《小說卷》由王一川主編；十位「大師」名單中，茅盾不在其內，而金庸名列第四。這宗事件引起一番哄動。金庸的「大師」名銜，根據在此。

這都說明了金庸的成功：或則被視為「香港之首」，甚而超越「香港」的樊籬，正式升入「中國文學史」的殿堂。在個人榮寵以外，更值得注意的是，包括金庸在內的「通俗文學」或者「流行文化」在被收編的過程中，反而顛覆了文學史書寫的常規。《黃》著於整體論述中另闢新章固然是一個例證，同樣的思維也以不同的方式見諸其他文學史著作之中。例如錢理群和吳曉東在冰心領銜主編的《彩色插圖本中國文學史》負責撰寫現代文學部分；他們沒有以專門章節介紹香港文學，卻開闢了「通俗小說的歷史發展」的專節，並以金庸為主要討論對象之一，順及的香港作家則有亦舒。[41]

（三）文化異質細商量

《黃》著的特點，除了見諸金庸的編錄情況之外，值得注意的，還在於編寫者對香港文學的個別作家和作品的認知。相對於九十年代早期幾本文學史，《黃》著所論似乎與我們所認識的「香港文學」比較接近。這當然與近年來港粵交流頻繁、訊息易於流通有關。從書中

香港中文大學出版社開放取用電子書

註文徵引可見，編寫者曾經參閱不少香港本土以至國外學者的評論研究。當中對文學作家和作品的批評，似乎已較少受到大陸批評傳統的限制。然而，我們還是認為《黃》著的「香港文學」部分似是批評資訊的撮錄，多於文學史的評斷和析論。

早期的「中國文學史」論述的一大缺失，是以「瞎子摸象」的方式去描畫敘述者所未能掌握的局面，將撿拾而得的斷片，強作拼圖的一角。《黃》著的問題，卻不在訊息不廣，而在於無法將兩種相當程度的異質文化找到串連的線索。對香港文學個別現象有比較具體的掌握之後，如果只是在原來以中國大陸文學為主體的大綱上補添一章幾節，所得也不過是本已割棄的「盲腸」(＝「附錄」)。在五十年代以後香港文化與中國現代文學傳統有歷時的傳承與變奏，但卻與並時的毗鄰漸行漸遠。殖民統治策略的變化加上本土意識的滋長，使香港的文化文學有其獨特的發展。同時內地的社會政治也經歷了許多深刻的變化，文學當然有異於香港的表現。既然兩處地區各有異質，如果有意圖將這些異質並置於一個架構之內，則這個架構不應只有一種視向，以免疏略遺漏某些殊相。這個架構應該是一個全新的框架，有足夠的空間容納不同的敘述視野，使異質既能並存對照，也見到其間互為牽引的力量。

為了簡單說明我們的構想，以下略以香港的位置，重新思考兩個地區的文學關係，以為把「香港文學」寫入「中國文學史」這個項工程，作一些推敲：

一、在香港五六十年代出現的現代主義與三四十年代中國的文學思潮如何承傳？有何變奏？如何與台灣的現代主義思潮關聯互動？西方思潮在香港流播的情況又起了怎麼作用？

香港中文大學出版社開放取用電子書

二、自五十年代以後，中國大陸與香港政治社會交流有了阻隔的情況下，香港的文化環境如何與現代文學傳統銜接？香港的中國現代文學教育以何種面貌出現？

三、在香港五十代以還民間出版商翻印、重排現代文學作品，以及整編現代文學資料和選本，如何影響香港文學創作與現代文學傳統的關係？

四、在香港七十年代以還出現的現代文學史書寫，如趙聰、丁望、李輝英、司馬長風等人的著作，如何建構中國現代文學的面貌？與盛行的王瑤、劉綬松或丁易的書寫體系有何不同？其異同原因又為何？

以上所列，當然只是應該提問的眾多問題中的一小部分；但如果我們先由這些方向出發，起碼可以跨越現在的「板塊」思考模式。我們得承認，文學史可以有許多種的寫法，範圍可寬可窄；如果我們還期待「中國文學史」內有香港的角色，則更多元的切入角度必不可少。

2001年5月18日發表於日本東京「第46回國際東方學者會議」

2003年8月10日修訂

香港中文大學出版社開放取用電子書

附錄：1979–1998年《讀書》所見有關香港文章目錄

1981.10：蘇叔陽〈沙漠中的開拓者 ——讀《香港小說選》〉
1981.12：東瑞〈對《香港小說選》的看法〉
1982.7：卞之琳〈蓮出於火 ——讀古蒼梧詩集《銅蓮》〉
1982.8：溫儒敏〈港台和海外學者的中西比較文學研究〉
1983.6：李毅、卞之琳、古蒼梧〈新詩要不要標點？〉
1985.5：蕭兵〈香港訪學散記〉
1986.9：錢伯城〈記香港「國際明清史研討會」〉
1986.12：羅孚〈曹聚仁在香港的日子〉
1987.8：陳可〈認識香港．介紹香港 ——兼談《香港，香港……》〉
1988.1：柳蘇〈香港有亦舒〉
1988.2：柳蘇〈金色的金庸〉
1988.3：柳蘇〈俠影下的梁羽生〉
1988.4：柳蘇〈三蘇 ——小生姓高〉
1988.5：柳蘇〈唐人和他的夢〉
1988.6：柳蘇〈鳳兮鳳兮葉靈鳳〉
1988.7：柳蘇〈才女強人林燕妮〉
1988.8：馮亦代〈讀葉靈鳳《讀書隨筆》〉
1988.8：柳蘇〈梁厚甫的寬厚和「鬼馬」〉
1988.9：柳蘇〈像西西這樣的香港女作家〉
1988.10：柳蘇〈侶倫 ——香港文壇拓荒人〉
1988.11：柳蘇〈徐訏也是「三毛之父」〉
1988.11：一木〈金庸小說的堂吉訶德風〉
1988.11：一木〈葉靈鳳和潘漢年〉
1988.12：柳蘇〈劉以鬯和香港文學〉
1989.1：柳蘇〈無人不道小思賢 ——香港新文學史的拓荒人〉
1989.4：柳蘇〈你一定要看董橋〉
1990.5：吳方〈山水．歷史．人間 ——談曹聚仁的「行記」和「世說」〉
1990.7：柯靈〈香港是「文化沙漠」? ——序小思散文集《彤雲箋》〉
1991.4：何平〈俠義英雄的榮與衰 ——金庸武俠小說的文化解述〉

香港中文大學出版社開放取用電子書

1991.12： 馮其庸〈瓜飯樓上說金庸〉
1992.2： 柳蘇〈香港的文學和消費文學〉
1992.7： 柳蘇〈東北雪　東方珠 ——李輝英周年祭〉
1992.10： 柳蘇〈雜花生樹的香港小說〉
1993.5： 李公明〈批評的沉淪 ——兼談「梁鳳儀熱」〉
1994.3： 金庸〈金庸作品集「三聯版」序〉
1996.7： 張新穎〈香港的流行文化〉
1997.1： 袁良駿〈《香港文學史》得失談〉
1997.7： 陳國球〈借來的文學時空〉
1997.12： 王宏志〈我看南來作家〉
1998.12： 李歐梵〈香港，作為上海的「她者」——雙城記之一〉

註釋

1. 參考黃康顯〈從文學期刊看香港戰前的文學〉《香港文學的發展與評價》（香港：秋海棠文化企業公司，1996），頁18–42；黃維樑〈香港文學的發展〉，王賡武主編《香港史新編》（香港：三聯書店，1997），頁535–536。
2. 見袁良駿《香港小說史》（深圳：海天出版社，1999），頁37–41。
3. 見侶倫《向水屋筆語》（香港：三聯書店，1985），頁3–21，29–31，32–34。
4. 這篇講詞後來經修訂擴充，改題〈中國文學在香港之演進及其影響〉，收入《香港與中西文化之交流》（香港：中國學社，1961），頁179–221。
5. 當時同題的講座共有兩講，由「國際筆會香港中國筆會」舉辦，分別由羅香林和王韶生於1969年1月和2月主講。王韶生的演講詞後來改題〈中國詩詞在香港之發展〉，載王韶生《懷冰室文學論集》（香港：志文出版社，1981），頁333–342。有關活動的記載可參考鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾《香港新文學年表》（香港：天地圖書公司，2000），頁44，302，303。
6. 見李文《當代中國自由文藝》（香港：亞洲出版社，1955），頁14–92。
7. 參考鄭樹森〈談四十年來香港文學的生存狀態〉，載張寶琴、邵玉銘、瘂弦主編《四十年來中國文學》（台北：聯合文學，1994），頁52–53；蕭鳳

香港中文大學出版社開放取用電子書

霞〈香港再造：文化認同與政治差異〉，《明報月刊》，1996年8月號，頁20；田邁修、顏淑芬合編《香港六十年代——身份、文化認同與設計》（香港：香港藝術中心，1995），頁7；以及藤井省三〈小說為何與如何讓人「記憶」香港——李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，載陳國球編《文學香港與李碧華》（台北：麥田出版公司，2000），頁91–93。

8. 參考也斯《香港文化空間與文學》（香港：青文書屋，1996），頁218。日後編成《香港短篇小說選》的馮偉才（參見註20），也是這個課程的學員之一。有關情況，承梁秉鈞教授指教，謹此致謝。
9. 有關香港期刊專輯、香港舉辦的學術研討會的情況，可以參考盧瑋鑾〈香港文學研究的幾個問題〉，載《香港故事》（香港：牛津出版社，1996），頁129–145。
10. 資料根據黃維樑《香港文學初探》（香港：華漢出版社，1985）；黃繼持《寄生草》（香港：三聯書店，1989）；盧瑋鑾《香港故事》（香港：牛津出版社，1996）；劉以鬯《短梗集》（北京：中國友誼出版公司，1985）；劉以鬯《見蝦集》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997）。
11. 劉登翰主編的《香港文學史》雖然在1997年由香港作家出版社出版，但參與撰寫者主要是內地學人；本書另有人民文學出版社於1999年在北京出版。又寒山碧的《香港傳記文學發展史》（香港：東西文化事業公司，2003），算是港人撰寫的專題文學史。
12. 報載（《明報》2001年7月3日，第C11版）香港藝術發展局的文學委員會正籌備編寫一本「香港文學史」，至今還未見落實。
13. 潘亞暾之作，是與汪義生合著的《香港文學概觀》（廈門：鷺江出版社，1993），後來再改寫成《香港文學史》（廈門：鷺江出版社，1997）。曾敏之的說法見於他為《香港文學概觀》寫的序文，頁1。又參閱許翼心〈台灣香港與海外華文文學研究的回顧與前瞻〉，載上海復旦大學台港文化研究所編《台灣香港暨海外華文文學論文集》（福州：海峽文藝出版社，1990），頁2。
14. 古遠清有〈內地研究香港文學學者小傳〉，載《當代文藝》，2000年4月號，頁84–93；可以參考。
15. 這一類的專門研究機構最早成立於暨南大學中文系（1980年）。隨後類似機構也在中山大學和廈門大學相繼成立。

香港中文大學出版社開放取用電子書

16. 1982年廣州舉行了第一屆「全國台港文學學術研討會」，到1991年已辦五屆。
17. 1984廣東省作家協會、《當代文壇報》和暨南大學中文系在深圳首辦「台灣香港文學講習班」。
18. 請參閱「附錄」。
19. 同一出版社又在1980年11月編輯出版《香港散文選》。
20. 在香港境內，最早以總括「香港」為題的選本，可能是1973年吳其敏編的《香港青年作者近作選》(香港：香港青年出版社，1973)，但入選的作者以參與左派文學活動者為主，離全面呈現「香港文學」的要求尚遠。直到1985年馮偉才等開始編輯《香港短篇小說選——五十年代至六十年代》(香港：集力出版社，1985)，以及稍後的《香港短篇小說選一九八四至一九八五》(香港：三聯書店，1988)、《香港短篇小說選一九八六至一九八九》(香港：三聯書店，1994)等，才算有系統的梳理。在此以前另有1979年也斯和鄭臻合編的《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》，但出版地也是境外，由台灣的民眾日報出版社出版。鄭臻(鄭樹森)後來又在台灣的《聯合文學》策畫編輯「香港文學專號」，為「香港文學」作「狹義」的定位；見鄭樹森〈香港文學專號．前言〉，《聯合文學》，第94期(1992年8月)，頁16。這又牽涉到「香港文學」如何進入台灣視野的問題，其中的纏綿糾結，有需要另作深入的探索。
21. 《香港小說選》，〈後記〉。
22. 黃子平〈「香港文學」在內地〉，《邊緣閱讀》(瀋陽：遼寧教育出版社，2000)，頁271–273。
23. 同上註。
24. 入選《香港散文選》的作家有：舒巷城、彥火、蕭銅、黃河浪、李伯、夏果、海辛、一葉、連雲、夏易、卓力、涂陶然、李怡、黃蒙田、吳其敏、吳令湄、石花、吳雙翼、無涯、李陽、夏炎冰、谷旭、梁羽生、何達。
25. 參閱羅孚〈收場白「大香港心態」?〉，《香港文化漫遊》(香港：中華書局，1993)，頁212–213。按：此書的大陸版——柳蘇著《香港文化縱覽》(廣州：廣東人民出版社，1993)——並沒有收入這篇「收場白」。
26. 有關周星馳神話可參閱張立憲等編著《大話西游寶典》(北京：現代出版社，2000)。

香港中文大學出版社開放取用電子書

27. 在羅孚還未用「柳蘇」之名寫他的香港文壇系列之前，《讀書》就有陳可〈認識香港．介紹香港 ——兼談《香港，香港……》〉一文，介紹羅孚這本書，載1987年，第8期，頁77–81。以下提到《讀書》論香港的文章，請參閱「附錄」。
28. 這些文章後來結集為《香港文壇剪影》(北京：三聯書店，1993)；香港版改題《南斗文星高 ——香港作家剪影》(香港：天地圖書公司，1993)，篇幅略有增添。
29. 羅隼曾指出：「在五十年代至七十年代圍繞在他〔羅孚〕週圍寫稿的作家有：葉靈鳳、曹聚仁、陳君葆、張向天、高旅、阮朗、何達、夏易、李怡、羅漫、海辛、李陽、黃蒙田、侶倫、譚藝莎(譚秀敘)、甘莎(張君默)、韓中旋、潘粵生、陳凡、黃如卉、林摛、舒巷城、蕭銅、梁羽生等許多人。」見羅隼《香港文化腳印》(香港：天地圖書公司，1997)，頁89。當然這不能算是一份完備的名單，但已可略見其隊伍的龐大。
30. 董橋曾說：「我有一個偏見：我以為一個人寫中文，他的語言本身一定要是普通話，這是最基礎的，即是要有母語的基礎。但香港的作者，有這基礎的並不多。」見黃子程〈不甘心於美麗 ——訪董橋談散文寫作〉，陳子善編《董橋文錄》(成都：四文藝出版社，1996)，頁686。
31. 《讀書》2001年1月還有周澤雄〈面對董橋〉一文，對董橋的「異質」表示欣羨，並歸結為「董橋是香港人」。(頁133–135)
32. 卞之琳文刊於1982年7月，到1983年6月《讀書》再刊登了李毅、卞之琳、古蒼梧三人關於「新詩要不要標點？」的通訊。
33. 當然，在此以前已經有一些相關的研究或資料整理的專籍面世，如：潘亞暾《香港作家剪影》(海峽文藝出版社，1989)、王劍叢《香港作家傳略》(桂林：廣西人民出版社，1989)；又有台港合論的著作如潘亞暾主編《台港文學導論》(北京：高等教育出版社，1990)、汪景壽及王劍叢合著《台灣香港文學研究述論》(天津：天津教育出版社，1991)等。這些著述與《中國〔現當代〕文學史》開始收編「香港」的時間相差不遠。
34. 洪子誠《中國當代文學史》〈前言〉提到：「台灣、香港等地區的文學與中國大陸文學，在文學史研究中如何『整合』的問題，需要提出另外的文學史模型來予以解決。」(頁IV)；陳思和指出他主編的四十餘萬字左右的《中國當代文學史教程》「不可能有充裕的篇幅來討論大陸地區以外的中

香港中文大學出版社開放取用電子書

國文學。」(頁 433)

35. 陳平原〈通俗小說的三次崛起〉指出：「總的來說，在 20 世紀的中國，「高雅小說」始終佔主導地位。但「通俗小說」也有三次令人矚目的崛起：第一次是辛亥革命後到「五四」以前，……第二次是 40 年代，……第三次是近兩年，港台的武俠、言情小說「熱」過以後，國產的、引進的各類通俗小說如「雨後春筍」，大有與「高雅小說」一爭高低之勢。」見陳平原《小說史：理論與實踐》(北京：北京大學出版社，1993)，頁 273。袁良駿面對的正是與這第三波的震撼。
36. 戲劇活動看來不是收編書寫的主要對象，目前檢討的三本著作中，只有《金》著曾經討論，內中提到的劇團活動，其實是可以進一步考析殖民教育與文學發展關係的線索，可是這一層面顯然不是收編書寫的重心。
37. 艾曉明所撰共有三節，主要以小說為主，佔相關篇幅最多；《黃》著中香港的詩與散文部分只有一節，由王光明和王列耀執筆。
38. 王劍叢《香港文學史》，頁 215。
39. 國家教委高教司編《中國當代文學史教學大綱》，頁 124。
40. 朱棟霖《中國現代文學史 1917–1997》(北京：高等教育出版社，1999)，頁 252。
41. 冰心主編《彩色插圖本中國文學史》(北京：中國和平出版社，1995)，頁 229–231。

香港中文大學出版社開放取用電子書

3. 臺灣視野下的香港文學

一　前言

「香港文學」看似是很具體的存在於今，尤其當我們想到一篇一篇的作品時。然而，作為一個集體的概念，它之進入於受眾的視野，卻有一個緣起的歷程。因為「文學」一語前面冠以「香港」兩字，說不上有一段悠長的歷史。「香港」給不少人的印象，就是「浮躁」、「淺薄」。魯迅1927年訪港以後發表了三篇談香港的文章，大大嘲弄了香港作為殖民地與封建殘餘沆瀣一氣的醜陋面貌。[1]樓適夷在1938年寫〈香港的憂鬱〉，將今天被文學史家視作「香港文學」重要載體的副刊，標籤為「淫穢」；讀副刊上連載小說的人，是「恬然無恥」。[2]1970–71年臺灣學者胡耐安在香港某所大專院校客座，寫下〈香港三筆〉的系列文章；他筆底下的香港，「一語了當，『聲色犬馬』而已」，又說：「最無聊的是那些個邪惡報紙『副刊』裏之『聲色俱厲』的『誨淫誨盜』的短長篇，其大膽的描寫，實在是不便卒讀。」[3]1978年臺灣文學界的尉天驄對香港有更嚴厲的批評，他在〈殖民地的中國人該寫些什麼？〉一文說：「今天，在國際上一談起香港，就會令人想到它的販毒走

香港中文大學出版社開放取用電子書

私、它的色情氾濫……等等」，有些人「透過高樓大廈、燈紅酒綠、燕瘦環肥、賭狗賽馬……，不知不覺中散佈了比鴉片更令人癱瘓的麻醉劑」。[4]

我們明白，這些評論自有其時代帶來的「文化潔癖」，以及伴隨而至的居高臨下的視角；而香港文化於境外所受品評的出發點，往往是針對那些帶有冒犯性質的感官刺激。

從「香港文學史」的角度而言，了解「境外」的觀點其實是有其重要意義的。因為「香港文學」根本不容許一個畫地自限的論述，如果我們不希望把香港文學史寫成「地方志」中的「藝文志」或者「風土志」的話。「流動」與「越界」是香港文學的重要特色，有必要從內在與外緣的諸種因素以觀測其構成與意義。本文嘗試以臺灣與香港之間的文學流通作為審思對象，先從一個特定的流轉方向出發，討論從二十世紀五十年代到1997年香港政權轉移之間，「香港文學」進入臺灣視野的不同表現，作為以後更全面探討論香港文學與臺灣文學以至其他地區互動的準備。

二　香港文學在臺灣

(一) 五、六十年代詩人、詩學的交流

「香港」的「地方」(place) 意義，[5]在1949年國共戰爭帶來的中國政局變化中最容易為人感知。國民政府敗退臺灣，中華人民共和國成立；在這個大變動的過程中，隨國府到臺的軍民有百多萬，香港人口亦大增；其中文化人因為各種原因——包括政治信念之差異和對前路的取捨，選擇了不同方向的遷徙流動。自五十年代開始，因為世界政治勢力的組合變化，英國統治下的香港與屬於社會主義陣營的大陸

香港中文大學出版社開放取用電子書

地區之間，區隔比較明顯；反而和臺灣的交往，屏障相對稍為少一些。港臺的文學交流，尤其五、六十年代，對兩地的文學發展有相當深遠的影響。本身從上海移居香港，以後成為香港文學代表人物之一的劉以鬯，曾據親身經歷寫成〈三十年來香港與臺灣在文學上的相互聯繫〉，對此有相當詳實的記敘。[6]往後鄭樹森、楊宗翰、王梅香、吳佳馨等續有補充。[7]這些論述對我們思索相關問題都很有幫助。

五十年代的港臺文學之間最見互動痕跡的是「現代主義」詩學的流播。例如馬朗在香港主持的《文藝新潮》與紀弦在臺灣編的《現代詩》，就有緊密的聯繫。《文藝新潮》(1956.3–1959.5) 曾在第1卷第9期 (1957.2) 刊載「臺灣現代派新銳詩人作品輯」，收入：林泠〈秋泛之輯〉、黃荷生〈羊齒秩序〉、薛柏谷〈秋日薄暮一輯〉、羅行〈季感詩〉、羅馬 (商禽)〈溺酒的天使〉等詩；又在第1卷第12期 (1957.8) 刊出「臺灣現代派詩人作品第二輯」，收錄：林亨泰〈二倍距離外二章〉、于而〈消息外一首〉、季紅〈樹外兩貼〉、秀陶〈雨中一輯〉、流沙〈碟形的海洋及其他〉等詩。與此相呼應的是《現代詩》第19期的「香港現代派詩人作品輯」，當中包括馬朗〈鳥居雜詠〉、貝娜苔〈香港浮雕〉、李維陵〈秘密外一章〉、崑南〈詩兩篇〉、盧因〈追尋及其他〉等詩。此外，兩刊還有刊載兩地作者其他作品和翻譯，而「現代詩社」又是《文藝新潮》在臺的總經銷。[8]延續這種文壇交往的顯著例子還可見於葉維廉、崑南、李英豪在香港辦的《好望角》與臺灣洛夫、張默、瘂弦創辦的《創世紀》詩刊。兩刊的作者群常有重疊；李英豪更被邀任《創世紀》的編輯委員。[9]

臺灣出版的詩選正式收入香港詩人作品者，也首見於1961年出版、由瘂弦和張默主編的《六十年代詩選》，當中有馬朗〈焚琴的浪子〉等8首和崑南長詩《喪鐘》(節錄)，以及已從香港到臺灣師範大學留

香港中文大學出版社開放取用電子書

學的葉維廉〈賦格〉其一至其三和〈逸〉。數年之後，張默、洛夫、瘂弦又編成《七十年代詩選》，當中亦有收入葉維廉、戴天、馬覺、翱翱（張錯）、蔡炎培等「香港」詩人的作品。這兩個詩選對香港詩人的介紹，可說別有會心。例如《六十年代詩選》論崑南說：

> 由早年的憤怒到咒罵到冷漠到認可其存在面的價值，崑南的文學經驗與教育在「淨化之爐」香港的焚燒之下是相當痛苦而深長的。[10]

《七十年代詩選》編者介紹蔡炎培說：

> 蔡炎培是僑居香港的青年知識分子。……他的詩，情感豐富極了，每一句，每一段，他把熾熱的情感鋪陳得多麼勻貼！那是一個現代中國青年，在飽受離亂之苦後所展示的心意，啊！那顆心是多麼渴望一種和平與安定。[11]

這兩段編者的話，大概是當時臺灣視野的反映。香港的詩人，可以被容納於一個想像的「中國」，這時「香港」指向一個「僑居」的空間；香港又可以是「淨化之爐」把詩人的「現代」意義鍛鍊成型。事實上，「現代中國」的政治和文化想像，對「香港」概念之建立，同時具有正反的作用。

至於不限於新詩的台灣文學選本而收入香港作家者，就以1972年鄭臻編的《憤怒的與孤寂的》最值得注意。這個選本以《大學雜誌》所載的文學作品為主，當中收有也斯的散文，綠騎士、翱翱的小說，溫健騮、袁則難、葉維廉的詩。在〈作者簡介〉部分，也見到幾種不同的方式介紹這些作家的身份歸屬。如也斯是「香港詩人」，袁則難是「現肄業美國華盛頓州立大學的香港詩人」，綠騎士則是「旅居香港

香港中文大學出版社開放取用電子書

的女作家」、溫健騮是「畢業於政治大學的香港僑生」。如果這些判斷出諸主編，則可以見到當時鄭臻的身份認同頗具「流動性」，其自我介紹更完全不提香港。[12]

（二）七十年代臺灣出現的香港文學選本

我在〈「選學」與「香港」——香港小說選本初探〉一文曾討論過各種香港文學選本中的「香港」意義，文中指出1968年由香港中國筆會出版的《短篇小說選》，其序言（由筆會會長羅香林執筆）曾揭示出一種以「香港」範圍定周界的意識；[13]然而正式在書題上標明「香港」二字的選本，最早可能是1973年香港青年出版社出版、由香港左翼文化人吳其敏撰寫〈後記〉的《香港青年作者近作選》。[14]其次就是1979年在臺灣民眾日報出版社出版，也斯和鄭臻合編的《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》。[15]據編者之一的也斯說，這兩個「香港青年作家」的選本初稿送到臺灣出版社後，擱置了幾年，後來突然印出，沒有讓編者寫後記、定稿和校對。[16]也斯另外又與范俊風編了一本《大拇指小說選》，也在臺灣出版。從出版的年份來看，《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》雖然較遲，但其編成應較1978年出版的《大拇指小說選》為先。也斯在《大拇指小說選》的序文說明他期望以此「作為香港本地作者的一個結集」，可以推想這裏的編選原則在一定程度上也反映了他在編選兩個「香港青年作家」選本的想法。[17]也斯又說：

> 我們在這些不同類的作品中，看見當前香港小說作者不同的面貌和可能。……〔他們〕同樣是生活在香港的現實之中，並正設法尋覓一個適合自己的表達對這現實的看法。[18]

香港中文大學出版社開放取用電子書

由此見到也斯的關注點有二：一是「香港」作為生活中的「現實」；另一是香港作者「表達現實」的方法。

《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》書後同樣附錄了也斯一篇〈影印機與神話〉；然而，也斯這篇文章本是為他的小說集《養龍人師門》而寫的〈後記〉。[19] 出版社把三本書同時出版，不分皂白都附載此文於其中。這種草率態度，或者可以反映了一種對「香港文學」的看法。他們還為這兩個選本的封底，撰寫了這樣的話：

> 有人說香港是文化沙漠，我們不信這個邪，我們硬從文化沙漠裏找出來一些散文、一些小說，讓大家來試試這些仙人掌的刺扎不扎手，這些仙人掌的花美不美麗！這是一群香港青年作家在「那種」地方，在「那種」文化背景寫出來的那種帶花帶刺的作品選集，你還敢說香港是文化沙漠？

這段文字沿用了「香港是文化沙漠」的陳腔濫調。所謂「『那種』地方」、「『那種』文化背景」，正是一種對異域由凝視到幻設的態度。「來試試」這些「仙人掌的刺扎不扎手」、「仙人掌的花美不美麗」，好比遊客採購紀念品時的想法。當然這種思維不應是選集原來的編者(也斯和鄭臻)所有，但可以憑此理解「香港」作為一個符號，一旦交付於好奇賞異者之手，很容易成為把玩之物，按自己的想像隨意放大縮小甚至扭曲。差不多同時期議論香港的尉天驄，批評香港詩人：

> 用一整頁的篇幅去討論散文中該不該多用引號，在忘卻中國是什麼樣子的情況下賣弄廉價的鄉愁……。[20]

出發點雖然不同，但冷眼旁觀、居高臨下的姿態則一，香港人如何感受「現實」？為何以這樣的方式感應「現實」？似乎不在關懷之列。

香港中文大學出版社開放取用電子書

三　認識「香港」的方法

（一）八十年代期刊專輯：記憶與記錄

香港的「本土」意識大概在二十世紀七十年代成型。事實上，以「香港」來命名在地的文學活動與成品，亦始見於此一年代。這應該是也斯和鄭臻編輯「香港青年作家」小說和散文的背景，可是這兩個選本在臺灣當時的反應，卻說明了「文學香港」的意義還未能在彼岸有正面的顯示。到了八十年代，兩岸三地的人民雖然各自仍然過著「非戰時期」的生活，但在政治和社會文化上卻都處於風起雲湧的時期。大陸地區因開放政策帶來的新一波的「啟蒙」，而臺灣政治演變驅使政府正式解除自1949年以來實行的「戒嚴令」。至於一直在殖民統治保護傘下免受大陸政治浪潮衝擊的香港，卻因為中英政府談判而至商定此地的未來歸屬，開始要思考前途的問題。同屬華語地區的三地，各有其現實的理據，去關心域內與境外的關聯。在這個大背景底下，臺灣文壇曾經對「香港文學」作過細意的觀察。

1984年10月《創世紀》「創刊三十周年紀念號」中，有馬博良編的一個「八十年代香港現代詩特輯」，收錄了西西、李維陵、何福仁、吳煦斌、金炳興、俞風、馬博良、草川、康夫、黃德偉、黃襄、梁秉鈞、葉維廉、蔡炎培、戴天等的詩。馬博良也就是《文藝新潮》的馬朗，他遠赴美國以後，一直與香港和臺灣詩壇保持聯繫，這時他從三藩市回到香港，受邀組編這一個特輯。卷前有他撰寫的〈緒言〉；加上他在次年接受《創世紀》編輯之一張默的訪問，當中也有相當時間談論這個「特輯」，從中我們可以明白其時馬朗對香港文學的看法。[21]馬朗一直在思考一種「香港特質」，或者香港的「地域性」，並試圖梳理香港現代詩的傳承譜系。馬朗在〈緒言〉中對「香港特質」的解說其實

香港中文大學出版社開放取用電子書

並不新鮮，也就是一般人隨口可以數說的各種印象：「文化沙漠」和「機械文明」、「荒謬」和「奇異」、「資本社會風尚」和「遁世哲學」、「東西文化混雜」等，以及在這夾縫中所滋生的文化生產如「新浪潮」電影、粵語流行曲、攝影和美術、報刊、舞臺技術……。重要的是他在訪談中所提到的，對這些特質的依戀懷想的「歸屬感」。因為這一種「感覺」、「感情」，於是馬朗感到自己「和香港的現代詩一脈相通，始終有很深的連貫」；同樣，已然離開香港的李維陵、貝娜苔、葉維廉等，「在感情上、精神上，仍然和香港有所聯繫」，都可以「歸屬於香港現代詩的一派」。換句話說，當這個「空間」變成「地方」，當香港此一地理「空間」的物質的、感官的、精神的、文化的諸般色相，融化成「地方感」而蘊藏在於作品之中，「香港文學」就悠然而生，無論這些作品的創製者長居香港還是飄零遠方。這就是馬朗所努力解說的，由「歸屬感」顯現出來的「香港的地域性的特質」。

馬朗又以香港現代詩前驅的身份，回溯五十年代以還的發展歷程，以《文藝新潮》、《好望角》，到《八方》、《大姆指》、《素葉文學》等文藝刊物為座標，梳理出香港的現代詩譜系，又感慨一直沒有一本反映香港詩歌發展的選本；這也是當時在地文化人憂慮「香港」或將消失於未來時，試圖向「歷史」的象徵世界尋求慰藉的同一想法。馬朗在〈八十年代香港現代特輯．緒言〉中，更表明他對香港現代詩的承擔，有所期待：

> 風雨如晦的香港，排山倒海的浪濤又要席捲而來了，是則，這些香港現代詩又豈僅是意味著新現代主義而已，而香港現代詩作者的角色也並不那樣簡單的吧。[22]

這是馬朗作為「香港文學中人」，透過臺灣的報刊展示他的思考。

香港中文大學出版社開放取用電子書

然而，我們或可以追問，臺灣讀者，或者說臺灣的文學界，其關注點又在哪裏？《創世紀》詩社同人想到在「創刊三十周年紀念號」中加入這個「香港現代詩特輯」，其意義何在？我們翻檢當年的《創世紀》，可見紀念號前一期的第64期，有「中國大陸朦朧詩特輯」；往後兩期第67期，有「大陸詩人作品專輯」。參考蕭蕭發表在《創世紀》「創刊四十周年紀念號」的論文——〈《創世紀》風格與理論之演變〉——的分析，我們知道當時臺灣「戒嚴令」有所鬆動，民眾到大陸探親絡繹於途，而《創世紀》也開始向「大中國詩觀」邁進；[23]「香港現代詩特輯」有可能是附從於這種「大中國詩觀」之下的支流。

但這種理解可能只得其一端，我們應該再參看洛夫在《創世紀》「三十周年專號」的〈且領風騷三十年——代社論〉的講法。洛夫在此重申「在廣義的人文主義基礎上創造純粹文學」的主張，反駁「脫離現實」、「逃避現實」的指控。「現實」在當時臺灣政治氛圍中，一方面是指目下的本土政治及社會生活；另一方面指向「解嚴」前後需要重新認識的中國大陸，包括其迥異的政治體制和文化寄託帶來的諸種想像。洛夫認為對「外在現實」的平面描述是不足取的，而「詩人對生存空間所產生的獨特感受與思考，以及超越現實表層而獲致的一種形上的醒悟」，才是值得探索的「內在現實」。[24]馬朗等香港詩人的現代主義風格，曾經影響一代《創世紀》詩人的詩學方向；重溫舊交情誼，以他山之石攻玉，應有助於超越狹隘的「現實觀」的探索。回頭再看〈風雨前夕訪馬朗〉一文張默的提問重點，我們可以推見這些《創世紀》詩人的關懷所在。張默的問題分兩部分，一是關於《文藝新潮》的歷史，另一關於「香港現代詩」的過去與現在。在第一部分提問中，張默這樣形容他記憶中的這本香港刊物：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 現在臺灣五十歲以上搞文學的朋友，大家都知道你卅年前在香港創辦的《文藝新潮》雜誌，當時的確氣勢非凡，令人刮目相看，具有不可磨滅的影響力。[25]

看來《文藝新潮》在臺灣的影響，實在不亞於在香港本地。至於第二部分的問答，則聚焦於香港現代詩的「地域性特質」，以及香港將面臨的「大轉變」與這「特質」的存滅的可能對應關係。「香港」還會是「香港」嗎？「本土性」與其相關的「地域感」，於八十年代無論是臺灣還是香港，都成為一時驚覺的「身份認同」的疑問。馬朗所開啟的「香港現代主義運動」，本就飽含政治的意味，[26]他編彙這個特輯時，也採錄了戴天〈一九九七斷想〉與自己的和詩〈尖沙咀東的黃昏〉，以及西西〈一枚鮮黃色的亮麗菌〉與蔡炎培〈玫瑰與刺青〉等，分明展示了香港詩人對歷史與未來的究詰。香港的現代詩如何呼應香港的「現實」，或許不無《創世紀》詩人所可借鑒之處。

《創世紀》「香港特輯」之後一年，臺灣的《文訊》月刊由李瑞騰策劃了又一個「香港文學特輯」。這個特輯共123頁，其內容大致可分四類：

(一) 香港文學印象

(二) 香港文藝刊物介紹

(三) 香港文藝團體與文藝活動介紹

(四) 香港作家在臺出版文藝作品書目

本輯的主要特色是當中的臺灣視野和觀點。策劃人李瑞騰〈寫在「香港文學特輯」之前〉一文析述了時人對香港和香港文學的認知；例如歷史上香港如何由「荒島」經殖民統治而變化成「開放自由的資本主義

香港中文大學出版社開放取用電子書

社會」、香港在中文報業的前驅地位、香港文學在1949年以前因內地作家南來而得滋養，以至1949年後「真正開始擁有獨自發展的條件」等。李瑞騰又講到臺港兩地的文學互動，指出：「臺灣文學整體而言，對香港文學有積極的影響」，而香港作家又「直接或間接豐富了在臺灣的現代文學」。可是，這個特輯並沒有深入探究臺港的相互影響，而主要是為臺灣一般讀者介紹「香港文學」，希望「能引起文藝界的朋友對於香港文學的關心與注意，更進而做比較深入的研究」。[27]

事實上，如此用心而且有規模的介紹香港文學，《文訊》這特輯還是臺灣文學界的第一次。它的性質和意義與前此的《現代詩》和《創世紀》現代詩人特輯，以至《六十年代詩選》、《七十年代詩選》收編香港詩人詩作完全不同。尤其值得注意的是，《文訊》特輯當中各篇論述、訪問以至相關資料的整理，執筆者主要都是來自臺灣；即使作者如劉紹銘、余玉書、岳騫等當時的居住地並不在臺灣境內，但都與臺灣關係密切。因此，這個特輯的觀點和立場明顯是從臺灣出發的。其中「香港文學印象」的系列短文，主要出自臺灣的老一輩作家如穆中南、郭嗣汾、魏子雲等，內容多涉及上世紀五、六十年代流通港臺的出版物，如《亞洲畫報》、《祖國週刊》、《今日世界》等，也談到當時的兩地的文學獎項、反共文學、難民文學、美援文化等，對我們了解這一段臺灣和香港的文學史有相當幫助。

至於特輯內有關香港文藝刊物、文藝團體與活動的介紹，資訊範圍較廣，既有當時「正在盛年」，而今天「已成陳跡」的刊物如《開卷》、《素葉文學》、《文藝雜誌》、《八方》等，也回溯五、六十年代的《文學世界》，七十年代的《詩風》等；選樣都見眼光。其中秦賢次〈香港文學期刊滄桑錄〉一文更是沿波討源，因枝振葉的精心製作，從《伴侶》、《紅豆》等二、三十年代的刊物，一直談到1985年剛創刊的《香

香港中文大學出版社開放取用電子書

港文學》月刊，無論在香港或是臺灣，都是前所罕見的重要論述。[28] 刊物介紹部分的另一篇重要文章，就是上文引述的張默〈風雨前夕訪馬朗〉一文，讓已成香港文學史神話的馬朗和他的《文藝新潮》之意義有更清晰的呈現。

此外，《文訊》以「編輯部」名義編成的〈香港作家在臺出版文藝作品書目初編〉也是極重要的資料整理。[29] 香港文學由於沒有政府的扶持（或者「干預」），而且閱讀人口較少，出版市場並不興旺，不少文學作品或相關論著在臺灣出版，才能贏得更多的讀者；而作家們往往得助於臺灣文學體制的認可，再把聲譽帶回香港。特輯中有劉紹銘〈香港文學的轉生〉一文，就討論到這一個現象。[30] 因此這個書目不單對港臺文學交流的了解有所幫助，更是香港文學史研究的重要參考資料。

李瑞騰〈寫在「香港文學特輯」之前〉說：

> 對於香港文學，我們所知畢竟有限，文學界也一直不是很關心，當然更談不上研究了。……不過，即連香港本地對於香港文學的研究，也是最近幾年才熱鬧起來的，所以我們認為，從現在起關切起香港文學，為時並不晚。[31]

李瑞騰之言是有道理的，過往香港學界對「香港文學」的關注之不足，實在使人汗顏。在此情況下，港人若能多了解臺灣如何接受「香港文學」，絕對有助於進一步的自我認知。

（二）九十年代期刊特輯：演出與叩問

邁入二十世紀九十年代，香港的1997問題迫在眉睫，世人紛紛投以好奇的目光；各種討論「香港」的著述在世界各地湧現。藉此機

香港中文大學出版社開放取用電子書

緣，「香港文學」也受到青睞，容易成為議論的對象。臺灣文學界對此亦有相當熱烈的反應，我們選取兩個比較有規模的專輯作為討論的依據。

1992年《聯合文學》第94期請到與該刊關係頗深的鄭樹森主編一個專號。[32]雜誌的執行主編初安民在題為〈香江故事〉的「編輯室報告」中說：

> 我們從來沒有真正瞭解過香港。
>
> 我們對香港的瞭解，多半是浮光掠影，片斷片斷雜湊出來的印象而已，除此之外，在我們有意無意的忽略中，除了港片等大眾文化工業，帶來一陣魅力旋風外，香港就是印象中的殖民地。
>
> 我們真的不曾真正用心去瞭解過香港。不曾瞭解在中國近代史，甚或現代史中，佔有著重要位置的香港。……
>
> 由鄭樹森教授策畫的此一專號，相當程度的勾勒出香港文學的風貌，我們相信，通過本期的介紹，勢必會更能認識香港的豐腴，瞭解香港的歡樂與淚水。[33]

初安民的講法說明了「香港」在臺灣受眾心目中的形象，直到九十年代，主要還是電影、電視劇集、流行曲等大眾文化，以至模糊的「殖民地」印象。「香港」是否可以具有更深刻的意義？似乎只是少數人的懸想。《聯合文學》的「香港文學專號」是因應這個不足而作補充的一個嘗試。

這個專號由鄭樹森策劃，是一個作品與論述兼顧的特輯；內容包括鄭樹森的〈前言〉，以下再分「論介」及創作的「小說」、「詩」、「散文」三種文體類型的作品，末附〈作者簡介〉。鄭樹森在〈前言〉先為「香港文學」作一定義，劃定其周界。[34]緊接的「論介」以〈近二十年的香

香港中文大學出版社開放取用電子書

港文學〉為總題；據鄭樹森的解釋：「『近二十年』，是以影響深遠的香港《中國學生周報》在1973年的停刊為分水嶺。」[35]當中收入黃繼持、俞風、梁錫華、許迪鏘、盧偉力、陳輝揚、李焯雄、梅子、洛楓、小思等，就近二十年的香港的小說、詩、散文、戲劇、專欄、流行文學、南來作家、文藝刊物、文學活動等不同議題，作出簡短的評介。作者都是香港的文學研究者或者出版編輯，對相關活動應該有相當的認識。

創作展示部分限於三種文體類型，而以1980年代發表的作品為範疇：小說選錄劉以鬯、西西、也斯、鍾玲玲、辛其氏、黃碧雲、鍾偉民、余非等作品共11篇：詩選入戴天、古蒼梧、關夢南、何福仁、王良和等作品7篇；散文收小思、杜杜、李國威、吳煦斌、淮遠、葉輝、游靜等作品10篇。鄭樹森說明是以「狹義的香港文學」為限，其血脈傳承，看來離不開《中國學生周報》、《大拇指周報》，以至《素葉文學》的系統。

兩年後，1994年，臺灣另一本具歷史的雜誌《幼獅文藝》刊載「1997與香港文學專輯」。在沒有具名的前言中，引用了鄭樹森於1993年12月在臺灣舉行的「四十年來中國文學會議」發表的論文要點，[36]以說明香港過去的「生存狀態」，再以《幼獅文藝》記者近期採訪鄭氏的整理稿——題作〈香港文學．殖民地文學．香港九七以後〉，以為這個專輯的開端。其下主要部分是《幼獅文藝》的編輯和記者從臺灣親臨香港或者以電話訪問香港文學界和學術界的記錄；分別是「本刊記者」〈小記《素葉文學》與《香港文學》〉，訪問許迪鏘〔按：原文「迪」誤作「狄」〕和劉以鬯；李慈恩〈九七對話〉，訪問在香港中文大學任教的周英雄、黃繼持、盧瑋鑾、王建元；沈冬青〈觀看．反

香港中文大學出版社開放取用電子書

省．無聲的掙扎——虛構記憶城市的也斯〉；沈冬青〈香江過客半生緣——施叔青和她的香港〉；孟萍〈新移民作家的心路歷程——訪問顏純鈎先生〉。此外，專輯還收入黃維樑〈香港式雜文〉、「香港製造」課程小組〈香港製造：文化研究〉、黎活仁〈香港文壇近況——1994上半年〉。這三篇應是約請香港學界撰寫的短稿。當時黃維樑任教於香港中文大學，一向主張報刊上的雜文應列入香港文學研究的範圍之內；黎活仁任教於香港大學，而「香港製造」則是陳清僑在香港中文大學任教時所籌設的課程。另外有兩篇〈香港書肆報導〉，分別介紹青文書屋和三聯書店。

對照兩個專輯，可以看到兩種不同的認知態度和認識方法。《聯合文學》的「香港文學專號」是在臺灣文化空間架設了一個舞臺，讓「有代表性」的香港聲音上臺表演。大概因為雜誌的總編對「專號」的主持者有絕對信心，除了執行主編的開場白以外，我們再看不到臺灣的觀照立場。故所以這「專號」實在是「香港文學」的走埠登臺。創作部分固然就是原樣呈現，問題只是選樣是否得當，這包括人選和作品選例；細觀之，這些選樣大都經得歷史的考驗。在作品以外的12篇「論介」，照顧了小說、詩、散文、戲劇等傳統文學體裁，補充以可突顯香港特色的形式或者風格類別如「專欄」與「流行文學」、重要的議題如「南來作家」的現象，再加上文藝刊物和文學活動的介紹，輔以〈二十年香港文藝活動表〉，整個專號看來就像一次集體書寫「香港七、八十年代文學史」的演練。事實上，七、八十年代是「香港本土意識」在更廣闊的國際形勢下滋養成長的時期，「香港文學」在這個過程有何表現，極具文學史以至文化政治史的意義；而九十年代是「香港文學史書寫」討論最熱烈（卻從無／無從實踐）的時候。另一方面，臺灣

香港中文大學出版社開放取用電子書

同時也經歷「認同」意識遭逢強烈震盪的時刻，香港文學如何於「國際化」與「本地化」兩個方向之間取徑，對臺灣的文化思考不無一點參考價值。只可惜這多篇「論介」的水平參差不齊；個別文章只是簡單意念的宣示，既無歷史意識，也沒有實以具體事例，香港以外的讀者尤其難以得其要領。

至於《幼獅文藝》的「1997與香港文學」則以「未來的可能（憂慮）」作主題。這種對「未來」的憂慮甚至恐懼，在九十年代的兩岸三地之中，可能是香港所獨有。因為海峽兩岸的「未來」空間，是有待開發的未知，是寬廣的；而香港，則是未知的「未來」，卻以囚籠的幻象出現，教人苦思如何脫困。臺灣讀者對香港的景況大概也有許多猜想，於是《幼獅文藝》這個專輯的主體，就以其時事追訪的方式呈現。相對於《聯合文學》的專號，我以為這是更加進取的。例如沈冬青訪問也斯的〈觀看．反省．無聲的掙扎〉一篇，有這樣的講法：

> 講起香港的種種，我們好奇的是香港文藝活動的空間究竟有多少，九七的歷史命運對它的影響層面，卻意外發現香港零零星星地存在著也斯這種「自有其不同對抗商業文化的方式」，淵源有自，涓涓成流。他們敏感地意識到自己所處小島的尷尬，也急於要弄清楚生活所在的究竟是怎樣的一個世界。觀看和反省並不是因為九七的迫近才陡然出現，掙扎和抗拒也早就存在這裏那裏一些有心人的工作中。……記憶與觀省，或許就是他們對抗種種巨大力量的方法吧！[37]

以「問題—回應」的方式探索，比起專意聆聽，發現會更多，也揭示了更多的可能。比方說，香港文學人有多少種面對「未來」的態度和方法，不是很值得借以為鑑嗎？再看李慈恩〈九七對話〉，從盧瑋鑾

香港中文大學出版社開放取用電子書

身上看到另一種「結構感情」的方式：

> 對於香港，不論是寫作或者是學術研究，她處處表現出土生土長的人對這塊土地的感情。……面對數不清的歷史疑問，她仍有最明確的答案：「應該高興，這塊寬容的土地，百多年來，它一次又一次包容了無數等待明天的人。」[38]

透過主動的聞問，可以修正一些遙觀遠望的想當然，可以看到更深邃的歷史；可以感發同情之理解，可以見到更寬廣的天地。這個專輯可議之處，是思見範圍的有限；尤其訪談稿以外的幾篇，幾乎都是率爾操觚之作，雖則撰文者都是「香港人」。

四　參觀一個城市的一個時刻的歷史

「九七」是一個時間標記，隨著不捨晝夜的時間之流，它總會來到跟前。《聯合文學》在1997年7月——香港政權移交的日子——組織了一個題為〈回歸？回憶？——香港的昨日與明天〉的特輯。編者在特輯的前言說：

> 資本主義掛帥的香港、忙碌的香港、霓虹招牌光閃閃的香港、處處名牌的香港，這所有一切的表相和內裏，都將成為「回歸」的一部分，抑或是「回憶」的一部分？從香港學者到大陸搖滾樂手崔健就在此際聲聲問著我們是要默默的傷感的度過那一天，抑或輕鬆的簡單的超越那一天。[39]

「回歸」是合浦珠還？破鏡重圓？「回憶」是如霧如電？如鏡中象、水中月？當「未來」的不可知延宕了十多年，日子快要來臨了，在臺灣《聯合文學》這個專輯發言的有四名香港讀文學的學人。他們的文題

香港中文大學出版社開放取用電子書

分別是：王宏志〈歷史．國籍．回歸〉；李小良〈香港/中國——權力關係的想像〉；陳國球〈感傷的教育——香港、現代文學，與我〉；陳清僑〈過渡情荒〉。

據知這幾篇文章的作者在撰稿前並無協商，臺灣編者也沒有任何提示或要求；於是，作者們各自意興感發，各照隅隙。王宏志〈歷史．國籍．回歸〉要問：

> 血濃於水。香港毫無疑問是中國的一部分。可是，為什麼我們在唸中國歷史時，香港是如此不重要？為什麼大陸出版的中國現代史和文學史裏同樣沒有香港的蹤影？為什麼自「前清」以來，大陸文人學者對香港的論述又何其怨毒？[40]

這是呵壁問天的舉措，問世道、問人情。

陳國球〈感傷的教育——香港、現代文學，和我〉也感傷懷舊：

> 香港，我們的一代，就是這麼一個失去自己身世的孤兒。現在又見老父輩來教我們認祖歸宗；我們的記憶，或許於大家族中話聚天倫時，不無少補；我們的失憶，正好把這段野外求生的經歷忘掉。[41]

分明滿紙荒唐言，一把辛酸淚。

李小良〈香港/中國——權力關係的想像〉卻抱此關懷：

> 所謂邊緣跟中心論述的對抗，重點之一是在中心所界定的國族身分和權力架構之外重新再思，但不是要取代中心位置，把自己變成另一個中心，而是……「搬動中心」，變成「多個中心」。[42]

這是樂觀奮進，相信政治權柄有力學物理可以調整轉向。

香港中文大學出版社開放取用電子書

陳清僑〈過渡情荒〉更搖蕩性情：

> 今天，我們目送八九民運在後，眼見九七過渡於當前，左翻右滾，總不知夢去何方，他日安生何在。目下，呼喊之聲已然沉寂，亢奮與激情難再，香港人且抱過渡竟生的在地心情，投身世事，手挽人生。[43]

這是行吟澤畔，看江水之汩汩。

王、李、陳等，同屬一代的香港知識人，在迎向大時代變動時他們選擇在臺灣（或者香港以外其他地區）的刊物上宣露心聲，究竟有何意義？是否相信「香港」的意義不應限定在「本地」流通，「香港」的意義要在一個更袤廣的地圖上顯現？臺灣的文學雜誌，又為何有興趣構築一個場地讓他們抒發牢愁？

這幾篇文章自成一組，《聯合文學》的編者看來並無任何參與。然而，我們看到這個特輯在四名港人的文章後，附錄了一篇似乎毫無關連的〈國父於香港大學演講紀略〉。這篇「附錄」，與編者所撰前言，前堵後圍，好像把四篇港人的文章置放在博物館一個展覽箱之內。

前言把「過度」的方式，列成「默默的傷感的度過」和「輕鬆的簡單的超越」兩個選項；於是，多少濃情怨憤，不外是眾多的選項之一，可以在一定的距離之外審視。至於後面的「附錄」，就把建立共和國的孫中山對香港的品評重揭於讀者眼前，孫先生於1923年2月2日在這所「殖民地大學」演講，他說：

> 從前人人問我，你在何處及如何得到革命思想？吾今直言答之：革命思想，係從香港得來。回憶卅年前，在香港讀書，功課完後，每出外遊行，見得本港衛生與風俗，無一不好，……

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 由此想到香港地方與內地之比較，因香港地方開埠不過七八十年，而內地已數千年，何以香港歸英國掌管即佈置得如許妥當？……
>
> 現時香港有六十餘萬人，皆享安樂，亦無非有良好之政府耳，深願各學生，在本港讀書，即以西人為榜樣，以香港為模範，將來返祖國，建設一良好之政府，吾人之責任方完，吾人之希望方達。極望諸生勉之。[44]

特輯內這一段國父的話，把「1997的香港」需要思索的種種關鍵樞紐，佈置入歷史和政治構建的框架內。當我們知悉四名發言人其實都是香港大學的畢業生時，更會覺得編者這個安排之恰切，尤其國父的演講場所，就是他們應考大學畢業試的禮堂。

經此排比鋪墊，特輯的主體內容就不再是純粹幾聲哀鳴，而可從文化政治史的角度去理解和感受。準此而言，在臺灣檢視「香港文學」，應該可以超越好奇玩賞，而參之歷史、政治，和文化，觀微以知著。了解臺灣如何觀察「香港文學」同時也會增加香港的自我認知，有助省思往後的去向。

2011年9月24日台灣東華大學主辦
「第二屆空間與文學國際學術研討會」專題演講
2013年7月20日定稿

香港中文大學出版社開放取用電子書

註釋

1. 魯迅〈略談香港〉,《而已集》;〈再談香港〉,《而已集》;〈述香港恭祝聖誕〉,《三閒集》;載《魯迅全集》(北京:人民文學出版社,1981),卷3,頁427–437;535–542;卷4,頁51–55。
2. 適夷〈香港的憂鬱〉,《星島日報》,《星座》109期(1938.11.17)。
3. 胡耐安〈香港走筆〉,《香港三筆》(臺北:商務印書館,1972),頁4。
4. 尉天驄〈殖民地的中國人該寫些什麼?——為香港《羅盤》詩刊而作〉,《夏潮》5.4(1978. 10):71。
5. 本文所謂「地方」與「空間」的觀念對照,主要借用段義孚的論述,見Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977).
6. 劉以鬯〈三十年來香港與臺灣在文學上的相互聯繫〉,《見蝦集》(瀋陽:遼寧教育出版社,1997),頁169–184。
7. 鄭樹森〈1997前香港在海峽兩岸間的文化中介〉、〈五、六〇年代的香港新詩〉,載《縱目傳聲》(香港:天地圖書公司,2004),頁227–254、255–268,〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉,載馮品佳主編《通識人文十一講》(臺北:麥田出版,2004),頁165–172;楊宗翰〈臺灣《現代詩》上的香港聲音——馬朗、貝娜苔、崑南〉,《創世紀》136(2003.9):140–148;王梅香《肅殺歲月的美麗/美力?戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係》(臺南:成功大學碩士論文,2004);吳佳馨《1950年代臺港現代文學系統關係之研究:以林以亮、夏濟安、葉維廉為例》(新竹:清華大學碩士論文,2008)。
8. 見《現代詩》19(1957.8):43;以及〈編輯後記〉,《文藝新潮》1.12(1957.8):51。
9. 參考張默〈《創世紀》大事記:1954–1970〉,《現代文學》46(1972.3):123–135;陳國球〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉,《中外文學》34.10(2006.3):19。
10. 瘂弦、張默主編《六十年代詩選》(高雄:大業書店,1961),頁110。
11. 張默、洛夫、瘂弦又編成《七十年代詩選》(高雄:大業書店,1967;1971再版),頁237。

香港中文大學出版社開放取用電子書

12. 見鄭臻主編《憤怒的與孤寂的》(台北：環宇出版社，1972)，〈作者簡介〉，頁1–3。當中對鄭臻的介紹是：「本書編者。曾任《文學季刊》、《詩宗》等刊物編委及《大學雜誌》文學部門編輯。《當代德國小說選》(與陳慧樺等合譯)及論集《風向球——歐美文學新潮》(皆由環宇出版社出版)。」鄭臻原名鄭樹森，1948年生於廈門，不久隨家人移居香港，在香港完成中小學課程，再考入台灣政治大學，開始參與《大學雜誌》等刊物的編輯工作，直到1971年底離開台灣，到美國加州大學攻讀博士。
13. 羅香林〈短篇小說選序〉：「住在二十世紀的香港的人們，日常的生活，事物的接觸，家庭和社會的關係，學術和文化的陶融，自然和其他地方和其他時代的人們，多少有點分別。因此，現代住在香港的作家，或住在外地而與香港有文學因緣的作家，他們在香港書刊裏發表的作品，自然就是足以反映二十世紀中期的香港社會和人生的。」載李輝英、黃思騁編《短篇小說選》(香港：香港中國筆會，1968)，頁1–2；又參陳國球〈「選學」與「香港」——香港小說選本初探〉，《現代中文文學學報》8.2/9.1 (2008)：81–98。
14. 〔編者不詳〕《香港青年作者近作選》(香港：香港青年出版社，1973)。
15. 也斯、鄭臻編《香港青年作家小說選》、《香港青年作家散文選》(臺北：民眾日報出版社，1979)。
16. 見黎海華整理〈文藝座談會：回顧前瞻話散文〉，《文藝》第5期(1983年3月)，頁34–50。
17. 事實上，三個選本的作家頗有重複：《大拇指小說選》選自《大拇指周報》上發表的小說18篇，作者包括：蓬草、西西、凌冰、葉輝、梁秉鈞、吳煦斌等；《香港青年作家小說選》收錄作品13篇，作者包括：綠騎士、也斯(2篇)、李國威、鍾玲玲、吳煦斌、蓬草等；《香港青年作家散文選》收錄15人作品56篇，作者包括：溫健騮、綠騎士、蓬草、也斯、李國威、鍾玲玲、淮遠等。
18. 也斯、范俊風編《大拇指小說選》(臺北：遠景出版社，1978)，頁1。
19. 也斯《養龍人師門》(臺北：民眾日報出版社，1979)。
20. 尉天驄〈殖民地的中國人該寫些什麼？〉，《夏潮》5.4 (1978. 10)：71。
21. 馬博良〈八十年代香港現代詩特輯．緒言〉，《創世紀》65 (1984.10)：84；　張默〈風雨前夕訪馬朗 —— 從《文藝新潮》 談起〉，《文訊》20 (1985.10)：77–88。

香港中文大學出版社開放取用電子書

22. 馬博良〈八十年代香港現代特輯．緒言〉，頁84。
23. 蕭蕭〈《創世紀》風格與理論之演變 ——「新民族詩型」與「大中國詩觀」之檢討〉，《創世紀》100 (1994.9)：45。
24. 洛夫〈且領風騷三十年 ——代社論〉，《創世紀》65 (1984.10)：6–9。
25. 張默〈風雨前夕訪馬朗〉，頁87。
26. 參見陳國球〈香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評〉，頁10–14。
27. 李瑞騰〈寫在「香港文學特輯」之前〉，《文訊》20 (1985.10)：19。
28. 秦賢次〈香港文學期刊滄桑錄〉，《文訊》20: 52–76。作者在文未註明：「曾參考香港《文藝》第七期之〈筆談會 ——香港文藝期刊在文壇扮演的角色〉專輯各文。」但本文所論範圍比〈筆談會〉廣濶得多；參見《文藝雜誌季刊》7 (1983.9)：20–47。
29. 編輯部〈香港作家在臺出版文藝作品書目初編〉，《文訊》20: 126–141。
30. 劉紹銘〈香港文學的轉生〉，《文訊》20: 40–43。
31. 李瑞騰〈寫在「香港文學特輯」之前〉，頁19。
32. 鄭樹森曾擔任《聯合文學》的總編輯。刊載此專號的第94期總編輯是鄭愁予；鄭樹森列名編輯委員。
33. 初安民〈編輯室報告：香江故事〉，《聯合文學》94 (1992.8)：6–7。
34. 鄭樹森這篇〈前言〉後來改題〈香港文學的界定〉，收入《從現代到當代》(臺北：三民書局，1994)。
35. 鄭樹森〈香港文學專號．前言〉，《聯合文學》94 (1992.8)：17；然而小思(盧瑋鑾) 在「論介」部分的〈文學活動〉一文，說：「以1972年作為本文敘述始點，則不能不先提及由香港大學學生會首辦的『青年文學獎』，它是把文學與社會關連起來的萌發點，對青年一輩愛好文學者有不可忽視的影響力。」小思〈文學活動〉，《聯合文學》94 (1992.8)：39。兩種說法各有依據，也各有其道理；只是編者作者之間，似乎未取得共識。
36. 鄭樹森〈談四十年來香港文學的生存狀態 ——殖民主義、冷戰年代與邊緣空間〉；這篇論文後來收入邵玉銘、張寶琴、瘂弦主編《四十年來中國文學》(臺北：聯合文學，1995)，頁50–58。
37. 沈冬青〈觀看．反省．無聲的掙扎 ——虛構記憶城市的也斯〉，《幼獅文藝》79.6 (1994.6)：48–52。

香港中文大學出版社開放取用電子書

38. 李慈恩〈九七對話〉,《幼獅文藝》79.6 (1994.6) : 44–46。
39. 編者〈回歸？回憶？——香港的昨日與明天〉,《聯合文學》153 (13.9) : 36。
40. 王宏志〈歷史 · 國籍 · 回歸〉,《聯合文學》153 (13.9) : 38。
41. 陳國球〈感傷的教育——香港、現代文學，和我〉,《聯合文學》153 (13.9) : 46。
42. 李小良〈香港/中國——權力關係的想像〉,《聯合文學》153 (13.9) : 41–42。
43. 陳清僑〈過渡情荒〉,《聯合文學》153 (13.9) : 48。
44. 〈國父於香港大學演講紀略〉,《聯合文學》153 (13.9) : 50–51。

香港中文大學出版社開放取用電子書

4. 書寫浮城的文學史
——論葉輝《書寫浮城》

一　浮城．書寫．香港

葉輝的《書寫浮城》就像許多文學評論文集一樣，是一個文化人持續書寫的見證。所錄各篇的撰成時間始於1985年，最遲的完成於2001年。讀者看到的，不會是周詳規劃下的故事情節。然而在2001年結集的時候，葉輝會把這本副題「香港文學評論集」的各篇，總題之曰「書寫浮城」，又有甚麼意義呢？「浮城」很容易讓人聯想到西西的名篇〈浮城誌異〉——香港投影成「浮城」以超現實主義的意義存在於無定的空間。[1]《書寫浮城》內沒有任何一篇提到「浮城」，但葉輝在1997年出版了一本題目相近的散文集《浮城後記》，封面摺頁有這樣的文字介紹：

> 「浮城」也自有另一種時間簡史，是水族館式的、是圍困式的透明；時間在累積著、虛構著、倒數著、混沌著。身處如此的「浮城」，或許只能做一個（精神上）的安那其，只能懸身在括弧中。[2]

「香港文學評論」變成「書寫浮城」，應是回顧前塵然後下的判語。在迎向讀者的〈題記〉中，葉輝以歷史探索的筆觸重整「個人」和「公眾」

香港中文大學出版社開放取用電子書

的記憶。以此為提綱，則一段二十年的書寫，既留下遺跡，也顯現歷程；讓我們看到文學史意識的形成，讓我們聯想不少文學史的理論問題。下文嘗試一一疏說，以為讀者談助。

葉輝，本名葉德輝，廣西合浦人，1952年生於香港。曾任職記者、翻譯、編輯，現職報社社長。業餘曾參與《羅盤詩刊》、《大拇指》、《秋螢詩刊》、《詩潮》的編輯工作。著有散文集《甕中樹》、《水在瓶》、《浮城後記》，小說集《尋找國民黨父親的共產黨秘密》。[3]

二　文學史的興起

「香港文學」的評論和研究一般只能上溯到二十世紀七十年代，到現今為止的發展歷程，可說維時尚短，甚至可以說只在萌生階段。最明顯的論據是，今日香港境內還未能生產一部「香港文學史」。[4]因此，要剖析「香港文學史」的書寫問題，大可比照西方學者對「文學史的興起」階段的一些研究；然後再就具體的文化語境，作出適當的修訂調整，進行分析。當然時世有異，經驗亦不盡相同；由此到彼總不會一一對應契合。這是必需有的警覺。

西方近世有關文學的研究，可以概分為兩個傳統：「語文學」(philology)傳統和「修辭學」(rhetoric)傳統。前者偏向歷時(diachronic)層面的探索，後者則以並時(synchronic)的角度，追求普遍的原則。

語文學可以追源到柏拉圖的著述，中歷中世紀的經籍研究，到十七世紀在德國建立了一個影響深遠的的學術傳統，然後影響流播到英法等地。語文學主要以歷史發展的角度研究語言文字，講求文獻證據，以及科學研究的精神；其視野所及，不僅限於語文，而廣被文化政治神話藝術風俗等領域，可說是文化整體的歷史研究。到十九世紀

香港中文大學出版社開放取用電子書

時期，語文學更以「硬科學」(“hard science”) 的面貌，進佔現代大學的語言文學系。[5]

修辭學亦有自亞理士多德以來的傳統，從「雄辯術」的成規，發展為散文理論，後來更與「詩學」結盟，合成對「言說藝術」(the art of discourse) 的追求。中古以還，這個「修辭/詩學」傳統在法國的發展比較深遠。例如十五世紀末到十六世紀初出現的「修辭學派」詩人 (*la grande rhétorique*) 就對散文、韻文、虛構 (*poétrie*) 的規律，都作出很具影響的探索。直到十九世紀後期，「修辭學」在學校教育一直佔有主導地位；「語文學」式的研究要到郎松 (Gustave Lanson, 1857–1934) 取代尼扎爾 (Désiré Nisard, 1806–1888) 主管師訓以後，重要性才有所提高。在英德等國，當然也有「修辭學」和「詩學」的著述，但在近世學統的力量相對比較弱，例如在英國是二十世紀初的新批評，就要換上嚴謹學科訓練的外貌，才能與「語文學」傳統爭鋒。[6]

至於西方文學史的書寫，前身應是經籍文獻的紀錄或記述，現代學者多以拉丁文 “historia litteraria” 稱之。其中 “litteraria” (「文學」) 一詞應作最寬的解釋，因為早期「文學」包括一切類型的文字著述。與這種著述相近的，另有一種專事個別書冊的載誌 (bibliomania)——類似中國的藏書目錄，在法國尤其盛行。這些記述和紀錄，一方面是知識的整理，另一方面則是「崇古主義」(antiquarianism) 的表現。當崇古主義以國族立場出現之後——如德國的「語文學」的建立就是緣此而來，再加上從「修辭學」和「詩學」提升的「審美意識」的參預，現代意義的文學史書寫就得以萌生發展。當然這些文學史在不同國家也有不一樣的發展傾向，例如被譽為德國第一本具現代意義的文學史——蓋爾維努斯 (Georg Gottfried Gervinus, 1805–1871) 的《德國文學史》(*Geschichte der deutschen Dichtung*, 1835–1842)，就傾向視文學史為

香港中文大學出版社開放取用電子書

歷史發展的表現，而較輕視美學的意義；法國則因為修辭學的影響相對較強，在朗松《法國文學史》(*Histoire de la littérature française*, 1895)以前的文學史，都以肯定法國文學(及語言)的普遍價值為主，不太著意於歷時變化的追蹤。[7]

回到香港的情況，時世經歷固然有異，但我們發覺文學史研究的開展也有類似的兩種不同偏向。比較接近「語文學」傳統，重視資料蒐集，以科學求真為目標的典型的例子，就是香港文學研究的奠基人——小思老師盧瑋鑾。她在1981年完成的碩士論文《中國作家在香港的文藝活動，1937–1941》，顯示出她對史料搜尋發掘的興趣。她的工作從1970年代開始，早期比較偏重追尋中國內地作家在香港的文學遺跡；其背後根源大概來自寓港的唐君毅、錢穆等新儒家的思想，對中國文化的企慕成為主要的推動力。後來她也廣集有關香港本土作家作品的材料，自1996年開始，與鄭樹森、黃繼持合作，陸續整理出版《香港文學大事年表(1948–1969)》(後來改訂為《香港新文學年表(1950–1969)》)、《香港文學資料冊，1927–1941》、《香港小說選，1948–1969》、《香港新詩選，1948–1969》、《香港散文選，1948–1969》、《國共內戰時期香港本地與南來文人作品選：1945–1949》、《國共內戰時期香港文學資料選：1945–1949》、《早期香港新文學作品選(1927–1941)》、《早期香港新文學資料選(1927–1941)》等；對香港文學的研究，有很大貢獻。她對文學史資料的嚴謹態度，與西方求精確、重實證的「語文學」研究方法很接近。然而，對資料、對史實追求全備無遺的想法，也可能是一種迷思。她一直認為「短期內不宜編寫文學史」。[8]這種想法，在面對中國大陸從1980年代開始編造了許多怪異的香港文學史論述的情況下，當然有其合理的成分。然而，以小思老師多年積漸之厚、功夫之深，大家都相信她最有能力寫成一本重要的「香港文學史」。

香港中文大學出版社開放取用電子書

至於從「修辭學/詩學」切入的進路，葉輝的評論集《書寫浮城》或者是一個很好的例證，也是本文的主要討論對象。

三　文學．現實；香港．中國

《書寫浮城》所收文章，最早寫定的是1985年的三篇：〈《游詩》的時空結構〉，〈《羅盤》雜憶〉，以及〈香港的滋味——余光中詩二十年細說從頭〉。

〈《游詩》的時空結構〉討論的對象是梁秉鈞和駱笑平合作的詩畫合集。葉輝的重點在於詩；他對梁秉鈞詩「空間形式」的呈現、在不同空間的「游」、在游走中的「觀看」、在觀物過程的「重整秩序」等「言說藝術」層面（the art of discourse），都有精細的疏說。又因為《游詩》本來就是詩畫合集，他也就詩畫兩種不同的藝術載體立論，參照現代中國學者對萊辛的《拉奧孔》「詩畫異質說」的思辯，[9]反覆論析「梁秉鈞的時間和空間結構和綜合媒體的探索」。這種從文本的言說層面推敲斟酌，企圖推向文學藝術原則的體認或破解的批評方式，還見於〈複句結構、母性形象及其他〉（1988年），對不同藝術媒體界域跨越的思考，又見於〈詩與攝影〉（1986年）和〈文字與影象的對話〉（1987年）等篇。正如書中另一篇論文〈兩種藝術取向的探討〉（1986年）的解釋，該文細讀兩篇香港青年詩人的作品，目的在「分析詩中藝術取向」，「希望通過對問題的思辯，探討兩詩以外更廣泛的詩學問題」（頁200）。主要的思辯探討活動就在於個別文本與普遍原理之間進行，葉輝這一類的評論可以歸入杜力瑟爾（Lubomír Doležel）所講的「例示式詩學」（“exemplificatory poetics”），而其指向也是偏於「並時」（synchronic）的層面。[10]

香港中文大學出版社開放取用電子書

一般而言，「詩學」的意義在於建立普遍（甚而永恒）的準則——如亞理士多德《詩學》，或者重申這些基準系統的重要性——如歐洲中世紀詩學或者新古典主義的主張，[11]因此其指向往往是靜態的（static）、規範的（normative）；然而，我們卻可以在葉輝這些1980年代的論述中，找到穿破「並時」思考的線索。其關捩就在於葉輝對文學與「現實」關係的思考。

葉輝在散文集《甕中樹》一篇題作〈秋天的聲音〉（1985年）的文章裏，引用朋友的話說：

> 在此世還談詩，實有點悲壯。

他接著追問：

> 我們真的是少數民族麼？[12]

作為一個讀詩寫詩談詩的人，葉輝對於自己處身的境況，有很真切的感覺。所謂「少數民族」，是相對於「現世」、「大眾」而言；所謂「悲壯」，是因為有所堅持，不願隨波逐流。有這樣想法的人，必須接受命定的「遺世獨立」的孤寂。

以這個隱喻式的（metaphorical）感喟為線索，可以幫助我們去理解葉輝和他的朋友們如何建構文學的「自我」與文學以外的（或者說「外文本」的；extra-literary / extra-textual）「現實」的關係。「現實」可以有兩個指涉範疇，一是「少數民族」要抗衡的對立面：包括對文學冷感的「大眾社會」，以及他們無法認同的「文學社會」。後者的形相可以〈深藏內斂　就地取材〉（2001年）一文所描述為例：

> 在我們這個文詞膨脹、講究包裝、連讀詩也要求效率、涼薄的功利社會裏——我尤其要指明，這裏所說的，是所謂「文學社

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 會」，一個不肯花任何時間精神而時刻都存心撿便宜爭利益的所謂「文學界」——要取藝術上的認同，簡直是緣木求魚。（頁 259）

另一種「現實」是指文學創作所要處理的「生活經驗」，或者創作活動的「背景」——所謂「社會背景」、「時代背景」。如果接受機械「反映論」的信仰，文學便是「生活」、「社會」、「時代」的鏡象。然而，「反映現實」大概不足以說明葉輝的理念，「脫離現實」、「逃避現實」也不是他要討伐的罪名。在他眼中，「現實也許是一種最受誤解的東西」，他在〈詩與女性〉中申明：

> 現實就是文學藝術所要抗衡和從中紓解出來的東西。（頁 277）

葉輝的目的是想界定他構想中的「現實」，但在這個定義中，還有值得細味之處，那就是「文學藝術」和「現實」之間的「抗衡」以至「從中紓解」的活動和力量。如果「現實」是某種文本以外的東西，此「物」與「我」之間，就存在一種「抗衡」的動態關係，能否得「紓解」反而是後話；[13] 我們再借用 E · 巴里巴和馬歇雷〈論文學作為意識形態的形式〉一文的概念來作進一步解說：[14]「現實」在這個定義中自然可以保有其物質性（materiality），不致虛幻無憑；只是「現實」與「文學」之間，並沒有一條直達的通道；[15] 而想像（imaginary）的力量，主要存乎當中的「抗衡」（和意圖「紓解」）的活動之中。正是這種「能動力」，把葉輝帶引到上下求索的「歷時」（diachronic）的觀照方向，省察更多層面的「現實」。

《書寫浮城》中有幾篇感舊回憶的文章（事實上全書各篇包括〈題記〉，幾乎都是各種「記憶」的展陳），可以幫助我們把問題說得具體一點。其中〈《羅盤》雜憶〉提到葉輝曾經參與編務的詩刊——《羅盤》，1976 年 12 月創刊，1978 年 12 月休刊——同人的文學觀，分別

香港中文大學出版社開放取用電子書

有以下幾點：

> 《羅盤》同人對詩有基本相同的看法，厭惡浮奢、架空、因襲和堆砌，傾向生活化和詩藝結合。
>
> 大多數同人都同意的，大抵就是〈發刊辭〉所說的「創為詩刊，應以呈現當時的中國人的情思為依歸」。
>
> 刊物本身無宏大抱負。大家的構想，是以創作為主，輔以當前本港作者的評介和不同流派的外國詩翻譯。多關心本港的詩作者大概是《羅盤》較明顯的路向。（頁 300）

第一點可說是「詩學」（「詩藝」）的要求，其對立面就是「浮奢、架空、因襲和堆砌」等存在於「文學界」中的風氣；然而當中提到「生活化」一說，自然牽扯到「文學」與「生活」的關係。第二點所講的「當時」（具體的環境）的「情思」（由行動或事件生成的經驗）就是「生活」的另一種說明。第三點提出「在地」的關心，和借鑑「外方」的經驗。綜言之，思考範圍都在於並時層面。這些話，看來淳樸無奇，平實近人。然而就是在一切都「理所當然」的話語中，或者埋藏了複雜和曖昧的「現實」。譬如說：「中國」與「本港」的指涉是否可以重疊？又怎樣覆蓋重疊？又比方說：「外國」是否真的是「外」？這元素如何減約或者拆解上述的重疊？

《羅盤》中人大概不會忘記在台灣的尉天驄寫的〈殖民地的中國人該寫些什麼？——為香港《羅盤》詩刊而作〉（1978 年）一文，以下引述其中提到有關概念的文字：

> 香港是帝國主義從中國搶走的一塊土地，然後它不僅利用這塊土地推展對中國和亞洲的侵略，而且還把它培育成罪惡的淵

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 藪。……我們相信這絕不是由於居住在那裏的大多數中國人都自私、低能、命裏注定要當次一等的公民，而是有人透過高樓大廈、燈紅酒綠、燕瘦環肥、賭狗賽馬……，不知不覺中散佈了比鴉片更令人癱瘓的麻醉劑。於是，一些人上一時刻還沾沾自得於香港的街景，下一時刻已在各種有形無形的麻醉中萎靡下來。……詩人啊，你應該寫些什麼呢？你是用一整頁的篇幅去討論散文中該不該多用引號，在忘卻中國是什麼樣子的情況下賣弄廉價的鄉愁？還是用血淚寫下被侮辱的香港，為中國歷史作下亞洲人奮鬥的紀錄？[16]

在此無暇討論尉天驄的簡約主義，我們只打算將《羅盤》中人提到的「香港」、「中國」、「外國」，加上作為主體（或者客體）的「人」等幾個概念，從《羅盤》批評者的角度去理解其意義。結果是：「香港人」只是「殖民地的中國人」；「香港」只是「外國」（外來的「帝國主義」）和「中國」的競逐場域。「香港人」的責任是寫「中國」之被「外國」侮辱，而不應寫「香港」的街景。

現今有關「香港」的歷史論述，都會指出1970年代是「本土」意識浮現的時刻；以文學活動而言，今天已成神話的《中國學生周報》，在當年就曾發起過「香港文學」的討論（1972年）；〈詩之頁〉又辦過「香港專題」（於1974年7月5日刊出）。《羅盤》主張「多關心本港的詩作者」，應該是這種意識的延續。但〈發刊辭〉「呈現當時的中國人的情思」一語的自然流露，卻又說明「本土」意識與「中國人」意識曖昧地並存。換句話說，某些香港論述以為從1970年代開始，「香港人」的意識的出現，是以「去中國化」為前提的想法，不一定很準確。「香港人」意識，與「殖民地的」、「中國人」等概念，還是在交鋒爭持之中，以一個繁複而且起伏不定的方式共存。當葉輝在〈書與城市：在混沌中建立秩

香港中文大學出版社開放取用電子書

序〉(1986年)一文，提到「香港及海外中國人」可以借鑑墨西哥人處於外來的現代文化和本土傳統文化之間的反省時(頁119)，[17]我們可以看到「香港的中國人」、「海外的中國人」和「大陸的中國人」是可以分拆處理的；或者說，我們看到一個可與「中國的香港」觀念比較對照的「香港的中國」。至於「外國」(「外來的現代文化」)，則似乎是「香港」、「海外」中國人的文化資本之一，是有異於「中國」的中國人的條件。

〈香港的滋味——余光中詩二十年細說從頭〉的內容也包括「回憶」與「當下」的並置。文章從二十年前讀余光中《鐘乳石》談起，一直談到余光中離港賦別的〈老來無情〉。當中不少論點也可以劃歸「詩藝」的範疇：例如批評余光中用「水晶牢」代「錶」、「貼耳書」代「電話」，是《人間詞話》所批評的「意欲避鄙俗，而不知轉為塗飾」。然而，本篇更重要的地方，在於檢視作者余光中和讀者葉輝如何在「文學」與「現實」之間迴旋周轉。

葉輝回憶往昔如何被〈凡有翅的〉、〈敲打樂〉打動，如「無數海外中國戰後一代的年輕的心」被打動一樣。葉輝說余光中的「美國時期」是「最接近中國的時期」(頁191)。這個「中國」當然不是實際的地理中國。這「中國」是余光中、葉輝、「無數海外中國戰後一代的年輕的心」所共享的文化語言所能建構的「想像中的指涉」(imaginary referent)；「現實」就由這套共同語言運作而生。[18]可是，經過歲月的淘洗，共同語言已經拆散崩離，雖則余光中就在「中國大陸身旁的沙田」，雖則葉輝就在余光中身旁不遠。葉輝說：二十年前，余光中令他心動，是因為「詩裏有人」；二十年後，余光中的詩更能「匠心獨運」，可是「再沒有生命，再沒有人情」(頁193)。我們如果再細意究問「生命」和「人情」的落腳處，則就會發現葉輝關注的「現實」，正是「香港的滋味」。

香港中文大學出版社開放取用電子書

於此，「詩藝」實不足以解釋這種「滋味」。[19]「余光中旅港前後十一年」，葉輝問：「他對香港有些甚麼感情呢？」「香港只是他的瞭望台，香港的山水，是『縮成一堆多嫵媚的盆景』」；他的詩中也出現了旺角、尖沙咀、紅磡……，卻只是「『老來無情』的詩人筆下的一堆虛渺的地理名詞而已」（頁197）。葉輝的結論是：

> 那香港的滋味，根本不是滋味。（頁199）

在葉輝對余光中由肯定到否定的同時，他對「中國」與「香港」的感情投射也可能經歷了深刻的變化。《書寫浮城》有一篇寫於1989年的文章，題作〈1997及其他〉。在這篇文章中，我們見到有強烈壓迫感的「現實」；「中國」與「香港」顯現出最直接的衝突。[20]葉輝檢視的詩篇：有馬朗「夕陽」的感傷、戴天「現在」終會靜止凝固的焦慮、崑南「不再殖民地」的徬徨、何福仁「換心」的恐懼等；而全文的高潮是分析韓牧「中國，你怎麼也誘惑不了我」的呼叫聲。葉輝就在這當下「現實」的激盪中，闖進了「歷史」的領域。

可能是「抗衡（自上而下的訓誨欺壓）」的方法，也可能是「紓解（前途無由自決的鬱結）」的途徑，葉輝開始結合「個人的記憶」和「公眾的歷史」去思考更為立體的「現實」。〈1997及其他〉的第一節設定兩組「歷時」探索的座標：一是「中國」和「香港」的視角對照；另一是「記憶」和「遺跡」的相承互補。葉輝先舉出黃遵憲兩首〈香港感懷〉五律，嘗試理解「中國」視割讓後的「香港」為「外邦」、為「民族恥辱」的情結。這個角度提醒他：

> 1997年大概並不是一個今日的問題，而是一個積累了一百四十七年歷史的問題了。

香港中文大學出版社開放取用電子書

葉輝又記述在「在這個如甕的城市出生」的自己，第一次跟隨父親到中國的情景：

> 我們這一代人走在中國的土地上，最初的經驗也許只是從一個世界走到另一個世界。（頁 280–281）

葉輝又說自己看過父親的紀念冊和母親的相簿；他以為這都是「上一代由一個地方〔中國大陸〕帶到另一個地方〔香港〕的個人記憶」，但對下一代而言，卻是「無以認同的痕跡」。

黃遵憲之看香港，與尉天驄的觀點，或者1980年代在大陸開始出現的「香港論述」，都屬同一方向，由「獵奇」——只見高樓大廈、聲色犬馬，和「雪恥」——難忘帝國主義強權侵奪，兩種慾望所推動；而香港看中國，如果不是僅僅恭聆父母師長的回憶敘述，如果要自己摸索體驗，在許多「標誌」、「痕跡」之間往返，面前只會有太多的空白。但誠懇的「香港人」如葉輝，還是「努力尋找自己的位置，找尋一些可以幫助他重認自己身份的人」。[21]《書寫浮城》之中也有一個尋找的歷程。我們看到葉輝如何從香港的視野出發，從新釐定「香港」與「中國」的關係，梳理香港（在中國的大背景下）的文學活動及其成果的歷史線索，參與構建「香港文學史」的始創工程。

四　港味．粵味

我們說葉輝參與的，是構建「香港文學史」的始創工程，因為到目前為止，他還沒有宣示撰寫文學史的雄心。[22]然而就以《書寫浮城》的各篇所見，葉輝正在把他的批評觸覺伸展到有關文學史思考的不同角落，在若干環節又搭建了粗具規模的歷時論述架構。以下我們就幾個選點，稍作疏釋。

香港中文大學出版社開放取用電子書

在葉輝的論述中，我們看到「香港」的文化身份與「中國」意識的互動關係。二者的離合糾纏，決定了他的「香港文學史」的敘述方向。「香港」與「中國」的關係於此拆解而後重組，從而突顯「香港」的主體位置。比方說，葉輝論「情陷中國」的余光中詩，[23]就究問其中可有「香港滋味」? 這是從籠統模糊的「中國」概念割分出一份「香港」意識。這種「滋味」在他的論述中，又以「粵味」的另一形相出現。這又與「華南」——依附於「中國」——的概念相關連。《書寫浮城》中〈粵味的啟示〉(1985年)一文，主要從「粵語」與「文學語言」的關係出發。粵語的運用，當然不限於香港，文中也有舉深圳和廣州作家的作品和觀點為例證；可是整篇文章的關切點，又似乎是「港味」居多。或者說，葉輝心中的「粵味」，其實以「港味」為其主要內涵。經過這樣的變位換相，葉輝的論述就可以深入幽微，帶來許多啟示。

文學史與語言的關係，本來就千絲萬縷。「民族語言」、「民族國家」，與「國族文學」的概念互相依存。自十九世紀以來西方的歷史和文學史論述，都以這種關係的確立，解釋歐洲各地民族語言和民族國家興起的關係。由清末以至五四下來的現代中國知識份子，也企圖仿照西方模式，複製一個「現代的」民族國家，至有以文言文比附拉丁文，以白話文比附近世歐洲民族語言，而以政治社會文化運動的方式，建立「國語」，以及「國語的文學」。然而，晚近的政治社會理論卻提醒我們：「國家」、「民族」等等在往昔似是「確鑿不虛」的事物，都不外由「想像」所構設。[24]至於民族語言，亦復如是。比方說，照R．巴里巴的分析，無論法國初級學校講授的「基礎語言」，還是高等階層使用的「文學語言」，都是與現實有距離的「虛幻法語」(français fictif)。[25]

香港中文大學出版社開放取用電子書

以香港的情況來說，語言的「虛幻性」(fictionality) 更覺明顯。首先是英語在殖民統治中佔有政治、法律等領域的特權，成為「二言現象」(diglossia) 的「高階次語體」。[26] 中文在殖民統治者眼中，是一種土話，稱之為 "punti" (本地話)，沒有禁制其流通，也沒有刻意規管的興趣。[27] 但對於佔香港人口超過百分之九十八的華人來說，最主要應用語言還是概念模糊的「中文」，視之為「母語」。[28] 中小學校課程教授的規範「中文」，包括「文言文」和新文學運動以來的「白話文」(或稱「語體文」)；其設計基本模仿戰前中國大陸的「課程標準」。[29] 課本範文來自古今中國文學正典，都是「認可的」文學語言。因此，在香港以中文創作的文人，基本上以「中國」的文學傳統——包括新文學和舊文學傳統——為典範，遵從其語言規範和習套。可是，無論文言文還是白話文的規範準則，與社群中交談應用的粵語有許多的不同。文學創作者一方面以粵語閱讀和思考寫作，另一方面又要同時「懸置」正在運用中的粵語詞彙、語法和邏輯；這個過程可說相當的「虛幻」。正如葉輝說：

> 情況是這樣的：我們的口語是廣東話，寫作的時候用國語 (大多是以粵語發音的「國語」) 思考和組織句子，再寫成書面語，中間不免有一層翻譯的過程：說的是櫃桶、單車、巴士、睇波、睇戲、揸車……，寫的卻是抽屜、自行車、公共汽車、看球賽、看電影、駕駛……。(頁 149)

於是在香港的語言運作方式是分裂的：口語 (讓人覺得比較接近「現實」的「真」) 與受教育而掌握的書面語 (因為往往牽涉一重「容易失真」的翻譯，所以顯得「虛假」) 總有那種不能踰越的距離。由「口語」到書面應用的「規範語」，到「文學語言」，通過教育建制的編派，形構

香港中文大學出版社開放取用電子書

成從低到高的文化價值階次。愈為「虛假」的一面，其價值階次就愈高。最高的，當然是距離「現實」更遠更遠的、菁英階層才能純熟運用的高階次英語。「現實」受到重重壓抑，被封鎖、被埋沒。所以反抗語言壓製的訴求，包含了政治、文化、道德，和美學的想像。葉輝以及不少香港的文學創作者不滿「粵味、港味的句子一直被視為瑕疵，被排拒於文學語言之外」(頁147)，和被統治的華人向殖民政府爭取應用「中文」的權利，其心理因素大概是相同的。這是對「普通話也講不好，怎能寫出好作品？」一類語言沙文主義的反抗。(頁146)

葉輝的反抗，表面看來，是「溫柔敦厚」的。文中三番四次說：「無意提倡粵式或港式句法」(頁147)、「並不是要提倡粵語寫作」(頁149)，好像不敢冒犯北方話的尊貴地位。其實潛藏在他的姿勢底下，有更深刻的思考。他追求的，遠遠超出語藝的層次，而關乎文化空間內的力量調整。他的簡單問題是：「書面語以北方話為標準是不是無可變易的事實？」(頁152)這個問題不必由他來回答。但接下來他借助一位廣州作家的講法：「廣州文化和香港文化，相對於北方大陸文化，有著島文化的傾向」，然後提出自己的理念：

> 島文化……當然不單是語言問題或地理問題，而是一種語言與文化(詞與物的互證與互補)、語言與思維(命名所意味的概念和價值)的綜合關係，而且往往在地圖上向標準語中心折射反饋。(頁155)

他提出的，是語言「現實」的另一種想像空間；在「詞」的「物」的交換中發掘越界(transgression)的可能，重新理解「香港」在「文化傳統」的空間結構的位置。在另一篇題作〈選擇語言〉(1990年)的文章，葉輝說：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 在大陸中文和台灣中文以外，我們還有香港中文。[30]

葉輝這種理解，並不指向簡單的「文化認同」的自豪——如杜倍雷（Joachim du Bellay）於1549年的「民族文學」宣言：〈保衛與發揚法蘭西語言〉（*La défense et illustration de la langue française*）；[31]他反而在意於如何在多種牽纏語體的交錯活動中反思文化位置的安措。正如前述，這不是純語藝的考慮。他的悲歎，源自他的深思：

> 選擇語言真的是一個教人感到混亂、困惑乃至自我懷疑的問題。[32]

他的叩問，帶來「無窮的可解」（頁151）。[33]

五　華南．雙城．香港

連繫「香港」與「華南地區」，從而尋找「香港」文化位置，是葉輝論述其中一個探討方向。十餘年後他再寫成〈三四〇年代的華南新詩〉（2001年）。相對於上文討論過的「詩學／修辭」式論述，這篇文章的文學史探索意味非常濃厚。它的開展方式是先肯定一個「南方新詩傳統」，並為這個傳統溯源到1920年代來自廣東的詩人梁宗岱和李金髮。尤其李金髮曾在香港受教育，1930年代中又曾為香港詩人侯汝華的詩集《單峰駝》和林英強的詩集《淒涼之街》寫序，可以見證早期香港現代詩與李金髮的淵源。這也是全篇的歷史敘述模式：一方面追摹南方新詩的發展，另一方面時時留意發掘香港新詩史的資料。葉輝在本篇為我們揭出可能是香港第一本的新文學詩文集——李聖華寫於1922年至1930年的《和諧集》；可能是香港「最早出現、論點最完整的現代詩論文」——隱郎寫於1934年的〈論象徵主義詩歌〉。把罕為人知的早期文獻翻檢出來，當然有探幽尋勝的樂趣；可以說，這種態度已

香港中文大學出版社開放取用電子書

經很接近專意資料發掘的崇古主義。

除了資料鉤沉和文學史描敘(尤其對1930年代的勾勒更見明晰)之外，葉輝這篇文章還有其他值得注意的地方。或者我們可以再結合葉輝另外幾篇牽及早期香港文學史的文章合論。這幾篇是：〈三〇年代港滬現代詩的疾病隱喻〉(2000年)、〈城市：詩意和反詩意〉(2001年)，以及〈記詩人柳木下〉(1999年)、〈鷗外鷗與香港〉(2001年)、〈找尋生命線的連續物——詩人易椿年逝世六十四周年〉(2001年)。

「香港」與「中國」的關聯，可以從地理毗鄰、語言無殊的廣州華南地區切入；也可以從生活形態相近、往昔交流頻仍的上海著眼。尤其葉輝對香港的「城市」風景有特別深刻的感受，這一個切入點更顯得順理成章。〈城市：詩意和反詩意〉一文，「借用狄薩圖〔Michel de Certeau〕論述城市游走的詩學概念，說明詩與城市的某些關係——尤其是『詩意』與『反詩意』的關係」，屬於葉輝「例示式詩學」的論述，而非文學史的探索。但有趣的是，取以印證的兩組作品卻出自「三〇年代的上海和香港」以及「七〇年代經驗」。後者是葉輝的重要「記憶」時段，下文再有討論；前者則有賴上述的文學史訪尋工作了。文章主要以靜態方式、並時的角度，分別討論施蟄存、鷗外鷗、和梁秉鈞的作品中如何在「詩意」與「反詩意」之間迴旋。[34] 葉輝在〈三四〇年代的華南新詩〉提過香港詩人李育中〈都市的五月〉一詩有施蟄存〈意象抒情詩〉的影響痕跡。(頁341)在本篇，他又為施蟄存詩「對香港的年輕詩人有很大的影響」作更清晰的解說：〈橋洞〉啟迪了陳江帆以鄉鎮生活為背景的詩；〈沙利文〉啟迪了鷗外鷗大量並無「詩意」的城市詩。(頁164)這些論述既顯示出葉輝於詩藝的敏感觸覺，也見到他辨識影響借鑑的文學史眼光。這個特色在《書寫浮城》另一篇香港上海合論的文章中更為明顯。

香港中文大學出版社開放取用電子書

〈三〇年代港滬現代詩的疾病隱喻〉主要討論「『疾病』作為一種表述方式，〔因〕輾轉沿用而演變成為詩人、小說家等邊緣族群所共用的『聖詞』」(頁324)，按理也應歸類到「詩學/修辭」的範疇——事實上這是葉輝最關心、也是最得心應手的範疇。然而，本篇的文學史意義卻也非常豐富，因為全篇論說是建基於具體人物情事在特定時空中活動的分析。這些活動的描摹解說，就是文學史一個段落的書寫。葉輝也提醒我們注意一個事實：這個時段在現存的文學史著中還沒有充分的討論。他在文中先交代二十世紀前期香港和上海兩個城市文化交流(包括文學、電影、視覺藝術)的規模，然後說：

> 就是在這樣的文化大交流的背景下，香港和上海在三〇年代湧現了一批年輕詩人。他們花了約莫十年的時間，為中國新詩激起一陣不為文學史所注意的波瀾。也許時間太短了，又或者這批詩人都比較低調，他們的作品往後對港、台新詩儘管發生過或隱或顯、或直接或間接的影響，作為詩人，他們在往後的數十年跡近寂寂無聞，只可以在一些詩選中見到他們零星的作品。(頁306)

為了不讓這批詩人繼續「寂寂無聞」，葉輝就起勁的追訪調查。他重檢1930年代香港出版的文藝刊物如《紅豆》、《今日詩歌》、《詩頁》、《時代風景》、《星島日報．星座》等，以及上海出版的《新時代》、《矛盾》、《現代》、《詩歌月報》、《文飯小品》、《新詩》等，發現所載詩篇作者有很大程度的重疊。他再考訂他們的生平行跡，推斷其創作環境；然後，更重要的是，配合由資料提供的線索和規劃的方向，仔細閱讀各家作品，梳理其間的影響傳承。例如篇中先後探討李金髮、施蟄存，以至艾青、何其芳等人作品中的「城鄉二元性格」和「疾病」隱

香港中文大學出版社開放取用電子書

喻的關係，並舉出香港年輕詩人侯汝華、林英強、陳江帆、楊世驤、柳木下、鷗外鷗等的詩篇來比較對照。經過葉輝用心鋪排剖析，港滬詩壇間的互動情況就呈現清晰的輪廓了。

香港和上海並稱「雙城」，文化往來多所互動，葉輝的探討自有其客觀的基礎，而其論述亦以實證考訂為憑據，著意補苴罅漏。然而，如果我們再小心閱讀葉輝對現存文學史的批評，就更容易體察他的用心。他在努力爬梳資料、鋪陳論點之餘，常常表露這一類的意見：「〔既有的新文學史〕內裏原來是充滿偏見的，視野也顯然十分狹隘」(頁328)；「我們的新文學史家和評論家向來對史料既不關心也不尊重」(頁329)；「〔南方詩人鄭思〕在涼薄的文學史裏被抹洗得幾乎不留痕跡」。(頁346)這些「既有的新文學史」之所以讓葉輝覺得「狹隘」、「涼薄」，是因為它們擺出「普天之下，莫非王土」的架式，以「中國」之名把「香港」覆蓋然後消音。[35] 例如1930年代湧現的一批香港詩人，就顯得「寂寂無聞」；葉輝一邊委婉地解釋，說「也許時間太短了，又或者這批詩人比較低調」，一邊重組他心中的「真實」圖象。雖然他作的是港滬並舉同列、對照細讀，但焦點就是在「香港」；他的心願應該是尋找「香港」在文學史的位置。他從來沒有迷失在訪古好奇的趣味中；「既有的文學史」對他來說，就如「涼薄的功利社會」，是他要回應、要抗衡的「現實」。我們不難發覺，葉輝重新整理的文學史圖像中一些焦點人物，如鷗外鷗、柳木下，甚至易椿年，都曾經以不同方式走進他的生活空間。《書寫浮城》中的〈記詩人柳木下〉一文，就是最清晰的說明。文章有兩個不同的情節系列：一是記敘文學史中的柳木下，交代他詩作的特色：「既有傳統中國抒情詩的影子，也受過西方現代詩的影響；既保留個人抒情的風格，又流露出那個時代的民族感情」，又認同鄭樹森以柳木下和鷗外鷗為「這時期的兩大詩人」

香港中文大學出版社開放取用電子書

的文學史判斷；另一是刻畫1980年代後期常常向葉輝兜銷舊書的老人。[36]兩條線索、兩個形像交錯出現，個人世界與歷史空間不斷互相撞擊。這種撞擊同見於〈鷗外鷗與香港〉、〈找尋生命線的連續物——詩人易椿年逝世六十四周年〉等文之中，只是程度或有不同而已。

葉輝要講歷史，並非源自知識上的好奇衝動，而是因為歷史無端闖進他的「現實」。

六　個人．歷史

上文說葉輝在「現實」的激盪下，闖進了「歷史」的領域；意思和這裏講的「歷史」無端闖進他的「現實」是一樣的。葉輝除了是一個讀詩寫詩談詩的人，還是記者、編輯、專欄作家；總之，他不是受歷史或文學史專業訓練的人。然而，他以自己的生活、記憶介入歷史/文學史的書寫。在《書寫浮城》中，我們見到一個非常有意識地回溯成長經驗的葉輝。他不斷提醒讀者(或他自己)他的成長過程，並以此來開展不同的文學話題。最明顯的是〈七〇年代的專欄和專欄寫作〉一篇；文章劈頭就說：

> 我是一個「七〇年代人」。
> 那是說，我是香港戰後「嬰兒潮」的其中一人，跟同代人一樣，在六〇年代末七〇年代初完成學校教育，開始接受社會教育。
> 那是說，我跟好一些同代人都是在1966年至1967年間，開始重新認識自己和世界，往後幾年，困惑又愉悅地學習思考和寫作，到七〇年代初才漸漸明白寫作是怎麼一回事。……(頁131)

類似的話，有用來交代一代人的閱讀經驗或者文藝信念(〈《書寫浮城》題記〉、〈十種個性與二十多年的共同記憶——《十人詩選》緣

香港中文大學出版社開放取用電子書

起〉)，有用來見證城市發展帶來的新經驗如何促成對既定概念的重新思考(〈複句結構．母性形象及其他——序也斯《三魚集》〉、〈城市：詩意和反詩意〉)，有用來延申「1997」的歷史意義(〈1997及其他〉)。葉輝在本書〈題記〉解釋說，他「無意強調我們這一代的香港經驗」。其實，以他「書寫浮城」的理路來說，其「強調」之意是難以掩飾、亦不必諱言的。他的成長、閱讀、思考等經驗，決定了他「和這世界的關係」——視「香港」為「浮城」、「回顧大半個世紀的香港文學」也就是「整理和重寫自己」。(頁vii–xii)

然而，「個人」經驗或者「個人」記憶，是否能代表/反映「公眾」的歷史/文學史呢？這當然是個值得審思的問題。

香港的文學(新文學)史歷程不足百年，而書寫香港文學史的意識由初現至今亦不過二十年左右。在材料(甚至連「甚麼才是香港文學史的材料」也有待討論)流散、主流論述尚未定型的情況下，不少個人的「回憶」紛紛冒現，搶先為自己在文學史訂座劃位。如羅貴祥〈「後設」香港文學史〉指出，1986年以來，有關香港文學歷史的「文章、回憶錄、零碎記述」大量湧現，「一下間給人的印象是彷彿史事紛陳，每個人都曾為本地文學的發展盡了不少血汗勞力。」[37]盧瑋鑾也提過有關香港早期文藝刊物的論述，「往往給某些人的一兩篇回憶文章定調了」，「這種研究方法其實是有問題的」。[38]葉輝也有這個警覺，明白「自己」不等於「眾人」，他在〈1997及其他〉說：

> 個人的記憶和眾人的歷史固然有著這樣那樣的牽纏，關係有時卻未必是那麼直接的關係。也許是由私我到他人，然後才跟歷史有了某些契合。(頁281)

葉輝的「浮城書寫」能夠超越「個人」的視野，或者就在於「由私我到

香港中文大學出版社開放取用電子書

他人」的意識。例如「專欄」文章是否「文學」? 能否進入「香港文學史」? 正是文學史興起階段常常要處理的「文學定義」的問題。葉輝以1970年代的新聞從業員、專欄作者的身份，見證了香港報業由「活版印刷」變成「柯式印刷」的「革命」，並以本雅明(Walter Benjamin)的〈機械複製時代的藝術作品〉作為考察報紙專欄的理論框架，注意「文藝青年」與「專欄文學」的關係，以至報紙與文學雜誌的分工協作等，雖由「個人記憶」出發，卻能夠貫通「私我到他人」，為「公共」的歷史/文學史作出有意義的檢討。[39]這又是葉輝於香港文學史書寫的另一建樹了。

七　餘話：書寫浮城

葉輝在〈題記〉中說，他在整理「大半個世紀的香港文學」的文稿時，感到有如「整理和重寫自己」。所謂「整理和重寫自己」，其實不能改變自己的過去，只是重新為自己在一個虛擬的公眾和歷史世界上定位，以期重新(或「更好的」)認識自己。這個認識是因著人生歷程的某個階段的主客觀條件而生成的；意思是，這種認識是有階段性的、暫存性的，有可能隨著歷史改變而改變的。從這個角度再推想有關「個人經驗」和「香港文學史」的問題，我們或者可以有更通達的看法。「香港文學史」的興起，是歷史的產物，不是「恒久之至道」，亦非「不刊之鴻教」。在中國大陸開展的「香港文學史」書寫，和香港本土意識支撐的，各有不同的基礎。如果「本土意識」隨著葉輝這一代(或者下一代、再下一代)改變，轉向，則要求有主體意識的文學史的想法，也可能有所改變。這樣說，沒有否定香港的文學活動、作家和作品作為現實的「物質性」(materiality)。這些活動和相關生產的文

香港中文大學出版社開放取用電子書

本曾經存在的事實，是誰都不能改變的。只是這些資料和文獻會以那一種形式傳述流播：是地方志的「文苑」、「藝文」卷？還是如黃繼持口中的「地方文學史」？[40] 果如是，則現在香港熙熙攘攘的文學史書寫的訴求，還不是個「未曾開始已結束」的故事？[41]

原題〈浮城書寫與香港文學史：論葉輝的《書寫浮城》〉，
載《文學世紀》，第 2 卷，第 12 期（2002 年 12 月），頁 53–64

註釋

1. 西西〈浮城誌異〉，《手卷》（台北：洪範出版社，1988），頁 1–19。
2. 書中有一篇散文題作〈再見浮城〉，一篇題作〈另一種時間簡史〉（頁 214–218），另一篇題作〈精神上的安那其〉；見葉輝《浮城後記》（香港：青文書屋，1997），頁 132–139，214–218，303–305。
3. 見《書寫浮城》（香港：青文書屋，2001），「封面摺頁」。以下引用本書僅舉頁碼。
4. 參考陳國球〈文學史視野下的「香港文學」〉，《作家》（香港）14 (2002.2): 76–86。
5. 參考 Peter Uwe Hohendahl, *Building a National Literature: The Case of Germany, 1830–1870* (Ithaca: Cornell University Press, 1989); Peter Uwe Hohendahl, ed. *A History of German Literary Criticism, 1730–1980* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1988); Denis Hollier, ed. *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1989); Roger Fayolle, *La Critique* (Paris: Armand Colin, 1978); Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism: 1848–1932* (Oxford: Clarendon Press, 1983); Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Herbert Lindenberger, *The History in Literature: On Value, Genre, Institutions* (New York: Columbia University Press, 1990).
6. 參考 George E. Kenndey, ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 1: Classical Criticism. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); Denis

香港中文大學出版社開放取用電子書

Hollier, ed. *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1989); Roger Fayolle, *La Critique* (Paris: Armand Colin, 1978); Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism: 1848–1932* (Oxford: Clarendon Press, 1983); Peter Widdowson, ed. *Re-Reading English* (London: Methuen, 1982); Peter Widdowson, *Literature* (London: Routledge, 1999); Joe Moran, *Interdisciplinarity* (London: Routledge, 2002); Peter Uwe Hohendahl, ed. *A History of German Literary Criticism, 1730–1980* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1988).

7. 參考Denis Hollier, ed. *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1989); Roger Fayolle, *La Critique* (Paris: Armand Colin, 1978); René Wellek, *The Rise of English Literary History* (New York: McGraw-Hill, 1961); René Wellek, "English Literary Historiography during the Nineteenth Century," *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1970) pp. 143–163; Neil Kenny, "Books in Space and Time: Bibliomania and Early Modern Histories of Learning and 'Literature' in France," *Modern Language Quarterly* 61.2 (June 2000): pp. 253–286; Peter Widdowson, *Literature* (London: Routledge, 1999); Joe Moran, *Interdisciplinarity* (London: Routledge, 2002); Michael S. Batts, *A History of Histories of German Literature: Prolegomena* (New York: Peter Lang, 1987); Hohendahl, *Building a National Literature*; 陳國球〈文學史的興起：西方與中國〉，未刊稿。
8. 她這個見解早在1988年發表的〈香港文學研究的幾個問題〉已經提出，到今天還沒有改變。見盧瑋鑾《香港故事：個人回憶與文學思考》(香港：牛津大學出版社，1996)，頁144。
9. 這個話題先由梁秉鈞自己在〈《游詩》後記〉中點明。見梁秉鈞：《書與城市》(香港：香江出版公司，1985)，頁328。
10. Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990), pp. 25–26
11. Doležel, *Occidental Poetics*; Jean Bessiére, et al ed., *Histoire des Poétiques* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).
12. 葉輝《甕中樹》(香港：田園書屋，1989)，頁116。這本散文集收錄葉輝寫於1983年至1987年的文章。

香港中文大學出版社開放取用電子書

13. 所謂「紓解」，如果照參照E · 巴里巴和馬歇雷的說法，就只能在「想像」層次中出現——一種「想像的紓解」("imaginary solution")。他們認為文學之中沒有「真正的紓解」，其背後的理據是：一、文學中的「想像紓解」是在現實中不能紓解的矛盾的出路，這是文學形構意識形態的作為；二、作為在特定社會中的個體，難逃當時統治階級的意識形態支配。Etienne Balibar , and Pierre Macherey, "On Literature as an Ideological Form," in Robert Young, ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981) pp. 88–89.
14. 說「借用」是因為我們理解E · 巴里巴和馬歇雷的馬克思主義導向有許多理論的前設，而這些前設我們沒有打算一一應和跟從；我們願意謹慎地「借用」他們的論說，因為其中的精微思考有助我們梳理一些比較複雜或者隱存的現象。有關論點的討論，可參Hohendahl, *Building a National Literature*, pp. 18–24, 28–30; Zygmunt G. Barański, "Literary Theory," in Zygmunt G. Barański, and John R. Short, ed., *Developing Contemporary Marxism* (New York: St. Martin's Press, 1985), pp. 254–262; Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979), pp. 67–71, 156–158.
15. E · 巴里巴和馬歇雷固然肯定文學話語以外確有「現實指涉」，但他們的重點是說明文學話語只會提供「虛幻的真實」("hallucinatory reality")：“[T]he real referent 'outside' the discourse... has no function here as a non-literary non-discursive anchoring point predating the text. (We know by now that this anchorage, the primacy of the real, is different from and more complex than a 'representation.') But it does function as an effect of the discourse. So, the literary discourse itself institutes and projects the presence of the 'real' in the manner of a hallucination." Etienne Balibar, and Pierre Macherey, "On Literature as an Ideological Form," pp. 91–92.
16. 尉天驄〈殖民地的中國人該寫什麼？——為香港《羅盤》詩刊而作〉，《夏潮》，第5卷第4期（1978年10月），頁71。
17. 也斯（梁秉鈞）《書與城市》（香港：香江出版公司，1985）一書有〈孤寂的迷宮〉（1976年）一文，提到移民美國的墨西哥青年擺盪於墨西哥和美國不同的文化之間，並說：「香港或海外的中國人，不也是同樣處於兩種不同的文化中的擺盪者，同樣是感到難以適應嗎？」（頁18）葉輝對這個

香港中文大學出版社開放取用電子書

想法是認同的。

18. 參E · 巴里巴和馬歇雷所說的“imaginary referent of an elusive ‘reality’”，Etienne Balibar, and Pierre Macherey, “On Literature as an Ideological Form,” p. 92.
19. 王良和〈三種聲音——論余光中「香港時期」的詩歌〉同是討論余光中的「香港詩」，也有論及余光中之疏離「現實」，說這是因為余光中身處自成一角的中文大學，這個環境「讓余光中更容易歸屬一個封閉的、山水田園式的歷史文化空間，使他的審美心理越發趨向古典，而造成對都市事物、都市經驗和現代感的疏離。」見王良和〈三種聲音——論余光中「香港時期」的詩歌〉，《文學世紀》，第2卷第9期（2002年9月），頁8–13。王良和的關切點顯然與葉輝不同，而更重視「詩藝」。其實我們可以把王良和的「殊相主義」（particularism）的解釋稍加修補擴充，說明香港上層文化的部分共相：香港的社會政治氣候，很有利於殖民統治者，以至外來的「菁英人才」，封閉於一個不吃「人間煙火」的圈內。當然，「港式美食」可以不在唾棄之列。
20. 據葉輝在文中交代，他在這裏談論的詩是不同作者在1984–85年發表的，原意收入三位編者合選的詩集中。1984年「中英聯合聲明」簽訂，香港被安排於1997年回歸中國。由於稿本中有部分詩提到敏感的「97問題」，編選者與出版商無法妥協，出版計劃因而胎死腹中。見葉輝〈1997及其他〉，《書寫浮城》（香港：青文書屋，2001）。
21. 〈文字與影像的對話〉（1987年），見葉輝《書寫浮城》（香港：青文書屋，2001），頁40。大概這也是葉輝寫《尋找國民黨父親的共產黨秘密》這篇小說的命意。「國民黨」、「共產黨」，好像與一般的香港人有斷不了的血緣關係；是非現在的、永遠無法清晰、卻又揮之不去的「過去」。
22. 葉輝曾於1988年發表過一篇〈香港新詩三十年——一個大略的綱要〉，載《經濟日報》（〈文化前線〉），1988年6月20日；這篇文章後來改寫成一篇三千多字的講稿：〈香港新詩七十年〉。文章雖然不長，但可以見到他的文學史意識；「三十年」與「七十年」之別，也值得注意。
23. 夏志清的著名概念 “Obsession with China” 最適合用來描述余光中對「中國」的瞑思苦想。這概念通常譯作「感時憂國」，詞雖典雅，卻似未盡其意；見C. T. Hsia, “Obsession with China: The Moral Burden of Modern

香港中文大學出版社開放取用電子書

Chinese Literature" (1967), in C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 2nd ed. (New Haven: Yale UP, 1971), pp. 533–554；中譯見夏志清著，丁福祥、潘銘燊譯〈現代中國文學感時憂國的精神〉，載夏志清著，劉紹銘等譯《中國現代小說史》(香港：友聯出版社，1979初版；香港：香港中文大學，2001再版)，頁459–477；又參考王德威〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，載《中國現代小說史》(2001再版)，頁xi–xxxi。

24. 無論安德森的「想像的社群」("imagined communities") 論，還是E．巴里巴的「虛幻的族群」("fictive ethnicity") 說，都有助戮破「國族主義」或者「民族國家」的迷思。參考Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London: Verso, 1983); Etienne Balibar, "The Nation Form: History and Ideology," in Etienne Balibar, and Immanuel Wallerstein, ed., *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (London: Verso, 1991) pp. 86–106; Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell, 1983); Ronald Grigor Suny, "Constructing Primordialism: Old Histories for New Nations," *The Journal of Modern History* 73 (2001.12): 862–896.

25. R．巴里巴之說見Renée Balibar, *Les Français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national* (Paris: Hachette, 1974); Renée Balibar, "National Language, Education, Literature," in Barker, Francis, et al ed. *Literature, Politics and Theory* (London: Methuen, 1986), pp. 126–147; Etienne Balibar, and Pierre Macherey, "On Literature as an Ideological Form," in Robert Young, ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, p. 92; John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 77–78.

26. 參考Charles Ferguson, "Diglossia Revisited," *Southwest Journal of Linguistics* 10 (1991): 200–208; J. A. Fishman, *Sociolinguistics: A Brief Introduction* (Rowly, M.A.: Newburry House, 1971), pp. 78–79; Harold F. Schiffman, "Diglossia as a Sociolinguistic Situation," Florian Coulmas, ed., *The Handbook of Sociolinguistics* (Oxford: Blackwell, 1997) p. 208; John Guillory, *Cultural Capital*, pp. 77–78; 陳國球〈詩意與唯情的政治——司馬長風文學史論述的追求與幻滅〉，《中外文學》，第28卷第10期(2000年10月)，頁77–81。

27. 在整個殖民時期，英語於香港的重要性不容置疑；在1974年以前，英語

香港中文大學出版社開放取用電子書

更是唯一「合法」的法律和公事語言。從1960年代後期到1970年代，居港華人組織社會運動，積極爭取中文的「合法應用」，直到1974年1月11日，〈法定語文條例〉正式在《香港政府憲報》公布，「宣布英文及中文為香港之法定語文，以供政府或任何公務員與公眾人士之間在公事上來往時之用。」自此，「中文」在香港的存在，才有其「合法性」。一種活生生的、一直在社群中口講手寫的語言，在過去竟然可以「合法地」視而不見，可見「現實」之「魔幻」。有關英語在殖民地香港的壟斷地位，和香港人對此的反應，可參考Alastair Pennycook, *English and the Discourses of Colonialism* (London: Routledge, 1998), pp. 95–128, 205–214.

28. 有關「母語」和「語言群體」組成的關係、以語言建構的「現實」與「民族感情」投射的關係等，可參考Etienne Balibar, "The Nation Form: History and Ideology," pp. 98–99.
29. 中國大陸政權轉換以後，殖民統治注意區隔的是香港華人與大陸政治的連繫，中文教育只要內容不涉具體政治，規管就不會嚴格；由是留有許多空間讓從大陸南移的知識份子繼續傳遞五四以來的文學觀；參考陳國球〈敘述、意識形態與文學史寫作〉，《中外文學》，第25卷第7期（1996年12月），頁135–162；陳國球〈感傷的教育：香港、現代文學，和我〉《聯合文學》，第153期（1997年7月），頁43–46。
30. 葉輝《水在瓶》，頁66。
31. Margaret Ferguson, "1549: An Offensive Defense for a New Intellectual Elite," in *A New History of French Literature*, pp. 194–198. 德國文學史中也有如「結果學會」（*Fruchtbringende Gesellschaft*，成立於1617）和奧皮茨〈德國詩論〉（Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624）等宣揚民族語言和文學的主張；參考Wolfang Beutin, et al ed., *A History of German Literature: From the Beginnings to the Present Day*, 4th ed. (London: Routledge, 1993), pp. 113–119; Michael. S. Batts, *A History of Histories of German Literature: Prolegomena* (New York: Peter Lang, 1987), pp. 31–32.
32. 葉輝《水在瓶》，頁66。
33. 研究「虛幻法語」的R．巴里巴，另撰有一本法國文學史 *Histoire de la littérature française* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999)，從歐洲語言和不同語體交錯影響支援的角度去看文學史的發展；這些歷史事蹟，或

香港中文大學出版社開放取用電子書

者可以補充葉輝的思考。R · 巴里巴的書有胡其德中譯，見荷內 · 巴里巴著，胡其德譯《法國文學史》（台北：麥田出版，2002）。

34. 其實葉輝在1986年就寫過〈「詩意」的字〉一文，可見他對這個問題的長期關注；見《葉輝《甕中樹》（香港：田園書屋，1989），頁264–265。

35. 「中國新文學史」的書寫傳統一直沒有注意殖民地香港的文學發展，可以有許多辯解的方式。但自「回歸」之局已定，這些現當代文學的書寫，紛紛開展「覆蓋天下」的意識，可仍然「對史料既不關心也不尊重」。就以最近的論述為例：《文學世紀》在2002年9月刊載陳祖君的論文〈二十世紀中國現代詩發展的三大階段與兩大板塊〉，以庸俗的「板塊論」作「中國」拼圖；大陸和台灣就是那兩塊大板，香港在這種「板塊」研究中連作破木板的資格都被取消，大概成了碎屑飛灰吧；見《文學世紀》，第2卷第9期（2002年9月），頁30–35。

36. 葉輝有兩篇題作〈老人和書〉的散文，分別寫於1985年和1986年，都是柳下木的剪影，收入《甕中樹》（香港：田園書屋，1989），頁284–287。

37. 羅貴祥〈「後設」香港文學史〉，載阮慧娟等《觀景窗》（香港：青文書屋，1998），頁159–161。

38. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森〈早期香港新文學作品三人談〉，載鄭樹森等編《早期新文學作品選》（香港：天地圖書公司，1998），頁8。

39. 參〈七〇年代的專欄和專欄寫作〉（1998年）、〈《水在瓶》後記——兼談專欄寫作〉（1998年），以及〈《浮城書寫》題記〉（2001年）。

40. 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森〈早期香港新文學作品三人談〉，頁39。

41. 葉輝在《浮城後記》引述 Vasko Pepa 的故事，有這樣的話：「故事還沒開始/已經結了局/然後開始/在結局之後」；見《浮城後記》（香港：青文書屋，1997）頁119。

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

5. 詩裏香港
——從金制軍到也斯

一　從1925年的一首「香港」詩説起

LAMP-BESTARR'D, and with the star-shine gleaming
From her midnight canopy or dreaming
　　Mirror'd in her fragrant, fair lagoon:
All her streets ablaze with sheen and shimmer:
All her fire-fly shipping-lights a-glimmer,
　　Flitting, flashing, curving past Kowloon:

Oh, to see her thus! Her hill-recesses
Bright with household glow that cheers and blesse
　　Weary men and guides them home to rest:
And the criss-cross strings of light ascending
Round the Peak, a-sparkle, circling, ending
　　Where the roadways touch the mountain-crest.

Ending? No! For human aspiration
Passes here to starry consummation,

香港中文大學出版社開放取用電子書

Mountain-roads into the Milky Way.
Earth is strewn with Danae's golden dower.
Grandly here the Master Builder's power
Crowns the work of England in Cathay. [1]

這首詩題作〈香港〉(Hong Kong),寫於1925年11月,風格上與「維多利亞時期」及「現代主義」之間的「佐治時期詩風」(Georgian Poetry)相近。[2]這首詩氣象高華,以光亮閃耀的意象貫串,配合大量雙聲頭韻,鏗鏘有致,節奏爽朗。全詩以燈火與星光起興,前兩節描寫路燈、船舶燈號、天上星光、水中光影,渡過海港,從九龍到香港島,閃亮山徑蜿蜒至太平山頂;最後一節,以「完了嗎?不」一句接通人間天上,直達九天銀河,並以神女嫁妝(Danae's golden dower)為喻,接引古希臘神話的世界,以英倫王國無窮無極之境為結。

這首詩的作者,不是別人;正是魯迅筆下的「金制軍」。1927年魯迅從廣州到香港作兩場演講:分別是2月18日〈無聲的中國〉及19日〈老調子已經唱完〉,根據他對中國文化當下現象的觀察,以及對未來的預想,為於「新文化」尚在懵懵懂懂之間的聽眾做點啟蒙工作。大概魯迅這次香港之旅有一些不快的經驗,他回廣州後寫了〈略談香港〉、〈再談香港〉,以及〈述香港恭祝聖誕〉三篇文章,對香港冷嘲熱諷。[3]〈略談香港〉特別提到當時的港督金文泰;這位「金制軍」在他眼中,是與前清遺老沆瀣一氣的殖民統治者,共同在香港「保存國粹」,抗拒「新文化」。[4]事實上金文泰(Cecil Clementi, 1875–1947;1925–1930在任)是少數精通國粵語的香港總督。他本是牛津大學古典學系畢業生,曾出版古典拉丁詩集 *Pervigilium Veneris* 的翻譯和研究(1911初版;1936三版),又譯招子庸(1782–1850)的《粵謳》為英文(*Cantonese*

香港中文大學出版社開放取用電子書

Love Song；1904初版），其餘還有哲學與歷史地理的著作。可以說，在從政生涯以外，金文泰還是一位詩人學者。〈香港〉一詩載於他的詩集《詩遊記》（*A Journal in Song*, 1928），是他1925年11月剛就任香港總督之職時作。這不是他第一次來香港；在此以前，金文泰已經有豐富的香港經驗，歷任新界助理田土官、巡理府、助理輔政司、行政立法兩局秘書，以及署理輔政司兼兩局當然官守議員等職。然而，這時他剛從錫蘭輔政司調職回來，接替以強硬手段處理「省港大罷工」但效果並不理想的司徒拔（Reginald Edward Stubbs, 1876–1947；1919–1925在任）。

金文泰回到香港履任帝國在遠東的殖民地高職，應是滿腹鴻鵠之志，內心也是盡是喜悅，眼中的香港一片清明光亮，和平安靜。當然，香港夜景之燈影璀璨，並不是虛言。香港地勢崎嶇而市區人口密集，隨著城市發展漸漸構築出獨特的夜景。早在1887年，港督德輔（George William Des Vœux, 1834–1909；1887–1891在任）曾讚賞香港的夜色，說入夜以後的香港之美，「童話世界以外，無可比擬」。[5]金文泰詩中以光明的意象描述香港，顯示他沒有鄙視香港為化外之地。反之，金文泰對香港情深意厚，據說至1930年他與妻子要離開香港，轉赴新加坡擔任英國海峽殖民地總督及駐馬來亞高級專員的時候，十分不捨，說：「我樂意留在這裏，多於到任何其他地方去。」[6]另外，根據其後人憶述，金文泰常說他在香港渡過一生中最快樂的時光。[7]

當然，詩中也毫不隱晦地展現出帝國殖民主義的視角。金文泰從一個全景的、鳥瞰式的角度描敘；這種敘述方式加強了敘事者與所敘述事物之間的距離感，而香港被「物化」，顯而易見。翻譯家閔福德 (John Minford) 形容這首詩為「吉卜齡式」(Kiplingesque) 的英詩；[8]

香港中文大學出版社開放取用電子書

結尾兩行以為「香港」之明亮，正是上帝造物之工，為英倫在遠東霸業加冕（Grandly here the Master Builder's power / Crowns the work of England in Cathay）。金文泰是出色的殖民地管理人，被視為「嚴肅、無所畏懼的老派帝國主義者」。[9]他以相對柔軟的身段撫平「省港大罷工」引發的政治與社會問題；[10]他擴大本地華人參政的權利，與新界鄉民建立良好關係；他支持成立官立漢文中學，又向英國政府申請運用庚子賠款以成立香港大學中文學院；諸如此類的政績，贏得當時輿論的好評。在西方歷史學者眼中，「這位深思遠慮、學問淵博的總督讓香港變成更好的居住地」。[11]以今視昔，我們應如何詮釋這位殖民主義代理人的內心世界？大概不是一兩句簡單的政治判語能了事。

翻看1925年的歷史，我們知道金文泰筆下光輝燦爛的都市，並非當時整個香港的真實寫照。當時省港大罷工尚在熾熱進行中，社會秩序及經濟大受影響，事件直至翌年才漸漸平息。二十年代香港還深受水荒困擾，又面臨房屋不足、租金高昂、衛生情況惡劣、貧富懸殊等問題。[12]閃耀星空覆蓋下，並非如詩中描述般歲月靜好，而是一個在躁動中與生活纏鬥的移民社會。我們有必要換一個角度，再細看過去的「香港」。

二　三十年代香港詩中的「維多利亞城」

三十年代以詩歌為香港地景留下紀錄的有鷗外鷗（1911–1995）、柳木下（1914–1993）、劉火子（1911–1990）、李育中（1911–2013）等本土詩人。例如鷗外鷗就有「香港的照像冊」等一系列刻畫香港生活的詩，其中的〈大賽馬〉與〈禮拜日〉，以不同的場景與事件，諷刺香港人精神生活的貧乏，將命運寄託於賭博，而「奢望」往往轉成「嘆惜」。

香港中文大學出版社開放取用電子書

〈狹窄的研究〉寫「香港/狹窄極呵，/高極呵/擁擠極呵。」更重要的是訴說香港之無根、變幻、浮游無所歸依的生活：「沒有一株樹永久，/沒有一座山永久。/沒有一寸冷落了的土地永久，/沒有一所房子永久」。[13]又如柳木下在1957年整理三、四十年代的詩作，題作《海天集》，因為「香港的碧海和青空，在某一個時期，曾經是我的寂寞的伴侶。」[14]當中收入如1938年的詩〈大廈〉，寫一個鄉村少年與城市的高樓大廈對話，大廈的窗如眼睛望向遠方；少年意想這是「望鄉」，但得到的回應卻是想望「紐約、倫敦」。當中「城」與「鄉」、「世界」與「本土」等不同的期待視野互相頡頏，正是香港的寫照。三十年代香港有不少高樓落成，其中最具代表性的是於1935年啟用，位於中區的舊匯豐銀行大廈。新的高層建築物改變了都市的面貌，亦預示了以摩天樓作為城市標誌的香港未來。柳木下用簡潔樸素的語言寫出香港日益富裕，並且漸趨西化的境況。詩的結尾略帶感傷，暗指這城市將會朝著資本主義大都會的方向慢慢演變，往昔的純樸一去不返。

城市高速都市化與工業化，造成貧富不均、環境破壞等問題。新文學運動以來「為人生的藝術」與「寫實主義」思潮在香港更有發展的空間。不少詩人在作品中刻畫社會的黑暗面。例如作為寫實主義的堅定擁護者劉火子，於1934年寫成〈都市的午景〉一詩，主題就是社會之不公平：

> 長短鐘針交指著正午的太陽，
> 說這是最平等的一瞬吧；
> 而地獄與天堂間的距離呢，遠著呵！
>
> 金屬的鐘音迴蕩於都市之空間，
> 一下，一下，緊敲著人們之顆心。

香港中文大學出版社開放取用電子書

於是標金局裏的人散了，
堂皇的寫字間也空著肚子
看那意大利批檔的門階，
流注著白色的人流，
而雪鐵龍車子又把這人流帶走，
一隊，一隊，水中的游魚哪！

白色的人流把Café的肚子充實了，
豐滿的Tiffin，奇味的飲品，
雷電機播散著爵士歌音，
一口茶，一口煙，
笑語消磨這短促的一瞬。

金屬的鐘音迴蕩於都市之空間，
一下，一下，緊敲著人們之顆心。
於是繁雜的機聲戛然停止了，
黑洞洞的機房放走了人，
揩著汗珠，喘息！
低矮的門階，
流注著黑色的人流，
涼風拂去心之鬱抑，
才知道陽光那麼令人可愛！
肚子空了，走吧，
行人道上游著疲憊的人魚。

街頭，渠邊，蹲滿了人，
兩碗茶，一件腐餅，

香港中文大學出版社開放取用電子書

耳間還留存著權威者吆喝的厲聲，
一陣愁，一陣怨，
悲憤消磨這短促的一瞬。

長短鐘針交指著正午的太陽，
說這是最平等的一瞬吧；
而地獄與天堂間的距離呢，遠著呵！[15]

這首詩雖以寫實為宗，但結構上頗為用心。開首和結尾的重複構建文本世界的框架，中心部分則以相對錯落的重複以並置貧富之間（「地獄與天堂間」）生活的差異。作者利用「正午」時針分針重疊喻意在同一時空之下不同階層卻處於不同境地：「堂皇的寫字間」、「意大利批擋的門階」、「雪鐵龍車子」、「café」、「Tiffin」等描寫有閒階級的日常生活；這些華麗的意象與接著寫低下階層的「黑洞洞的機房」、「低矮的門階」、「疲憊的人魚」、「街頭渠邊」、「茶」與「腐餅」等形成強烈對比。時鐘在時針分針兩相交疊之際敲響，鐘音迴蕩之間就出現「現在進行式」（「交指著」、「緊敲著」、「空著」、「流注著」、「游著」、「留存著」）的各種活動，與全詩此起彼落的對位節奏互相支援（「一下、一下」、「一隊、一隊」、「一口茶，一口煙」、「一陣愁，一陣怨」），由音聲牽動因各種意象而生的情緒，造成看似平實，卻暗存巧思的「現實主義」佳作。

至於李育中發表於同年的〈維多利亞市北角〉，則刻畫香港的另一個面向：

蔚藍的水
比天的色更深更厚
倒像是一幅鋪闊的大毛毯

香港中文大學出版社開放取用電子書

那毛毯上繡出鱗鱗紋跡
沒有船出港
那上面遂空著沒有花開
天呢卻編回幾朵
撕剩了的棉絮
好像也舊了不十分白
對岸的山禿得怕人
這老翁彷彿一出世就沒有青髮似的
崢嶸的北角半山腰的翠青色
就比過路的電車不同
每個工人駕御的小車
小軌道滑走也吃力
雄偉的馬達吼得不停
要輾碎一切似地
把煤烟石屑潰散開去
十一月的晴空下那麼好
游泳棚卻早已凋殘了

〈維多利亞市北角〉可說一首「反抒情傳統」的詩。全詩先預設了一個水光水色的「抒情」境域：飄著白雲的蔚藍天空、波紋鱗鱗的蔚藍海水，北角半山盡是翠青之色；但當這些「抒情式」的意象還未開始發揮作用時，作者馬上配以絕不抒情、逆反自然的「人工」比喻，把讀者的抒情感覺摧毀粉碎：蔚藍海水的波紋好比足履踐踏之下的毛毯紋跡，天上的白雲看似工廠作業間撕剩的「不十分白的」棉絮，對岸的山有如禿髮老翁，這邊北角半山的樹色卻拿來與老電車的斑駁綠油漆相比較；「人」在此間不是享受自然之樂，而是吃力地推著礦產走在

香港中文大學出版社開放取用電子書

鐵軌上。象徵工業文明的馬達「吼得不停」、「要輾碎一切」，煤烟石屑四散……，成為全詩的高潮。結尾更清晰的點明：「人」與「自然」相交親近的「游泳棚」，「凋殘了」。[16]這種對「山水告退，城市方滋」的感喟，對「現代化」、「城市化」的批判，當中的環境保護意識，在三十年代的香港而言，可說是「前衛」。

三　五十年代到七十年代：城市的「回憶」與「展望」

北角位於港島東北端，是最早期發展的區域之一。四十年代國共內戰以來，大量內地移民來港；其中來自上海、寧波、南京一帶的移民因文化相近，主要聚居於北角一帶，故此五十年代的北角有「小上海」之稱。六十年代以後，因為印尼以至東南亞地區排華，不少閩籍華僑遷進北角，而漸漸取代遷出的上海人而成為地區主要社群，所以又有「小福建」之稱。物換星移，現時的北角各式高樓大廈林立，社會設施增加，聚集了不同種族、籍貫的居民。北角的種種變化，是香港作為一個移民城市的表徵；而此地也生發出許多香港文學的記憶，例如五十年代香港現代主義運動的推手馬朗，就在1957年寫過下傳誦不絕的〈北角之夜〉：

最後一列的電車落寞地駛過後
遠遠交叉路口的小紅燈熄了
但是一絮一絮濡濕了的凝固的霓虹
沾染了眼和眼之間朦朧的視覺

於是陷入一種紫水晶裏的沉醉
彷彿滿街飄盪著薄荷酒的溪流
而春野上一群小銀駒似地

香港中文大學出版社開放取用電子書

散開了，零落急遽的舞孃們的纖足
登登聲踏破了那邊捲舌的夜歌

玄色在燈影裏慢慢成熟
每到這裏就像由咖啡座出來醺然徜徉
也一直像有她又斜垂下遮風的傘
素蓮似的手上傳來的餘温

永遠是一切年輕時的夢重歸的角落
也永遠是追星逐月的春夜
所以疲倦卻又往復留連
已經萬籟俱寂了
營營地是誰在説著連綿的話呀

馬朗（1933？–）是華僑子弟，在澳門出生，小時曾在香港居住；但他的文學事業主要在上海開始。他年紀輕輕就是《文潮》雜誌的主編；是張愛玲小説最早的評論者之一，又與文壇前輩邵洵美、吳伯簫等人多有往還。他有一段思想左傾的時期，五十年代初理想幻滅，南下香港，為上海舊識羅斌主持環球圖書雜誌出版社的業務，利用商業報刊的餘資辦了香港五十年代最重要的現代主義刊物《文藝新潮》，在1956年3月創刊，發刊詞〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉是香港文學史上重要的文藝宣言，也吸引了不少年輕的本土作者投入這一波現代主義的風潮。五十年代的馬朗，就是帶著與許多來自上海的「南來文人」的文化資本，雖則他的文化養成本來就有香港的成分。[17]

1957年的「小上海」，對於滬上風華仍然鎖在心頭的馬朗來説，其意義當不止於眼前風物。叮叮作響的最後一列電車，走在北角街頭；它是從雲霧間的記憶軌跡開到眼前？還是由春秧街角轉向駛入心

香港中文大學出版社開放取用電子書

內的時間匣子？「濡濕了的霓虹」營造了「朦朧的視覺」；「紫水晶裏的沉醉」、「滿街薄荷酒的溪流」，把北角點染成一片春野；「登登」之聲，既是小銀駒馳騁的蹄響，也是舞孃們穿著高跟腳在踱步。「捲舌的」當然不是粵語，但這「夜歌」是北角的呢？還是上海的？「素蓮似的手上傳來的餘溫」，與「營營地說著連綿的話」，究竟都屬幻覺還是全然現實？北角，對於不少南來文化人而言，是一個時空交錯的疊影迷宮；北角大概就是馬朗「年輕時的夢重歸的角落」；或者說，是「懷想北地的角落」。馬朗這首詩，讓北角的夜晚，投下香港文化記憶中最迷離淒美的光影。

相對而言，本土詩人也斯在1974年寫的北角，卻是另一種風景。詩題是：〈北角汽車渡海碼頭〉：

寒意深入我們的骨骼
整天在多塵的路上
推開奔馳的窗
只見城市的萬木無聲
一個下午做許多徒勞的差使
在柏油的街道找尋泥土

他的眼睛黑如煤屑
沉默在靜靜吐煙
對岸輪胎廠的火災
冒出漫天裊裊
眾人的煩躁化為黑雲

情感節省電力
我們歌唱的白日將一一熄去

香港中文大學出版社開放取用電子書

親近海的肌膚
油污上有彩虹
高樓投影在上面
巍峩晃盪不定

沿碎玻璃的痕跡
走一段冷陽的路來到這裏
路牌指向銹色的空油罐
只有煙和焦膠的氣味
看不見熊熊的火
逼窄的天橋的庇蔭下
來自各方的車子在這裏待渡

也斯(1949–2013),梁秉鈞,是本土文學發展的關鍵人物;他既是詩人、小說家、散文家,也是學者、大學教授;他又常常跨越文學邊界,與從事不同媒體(如攝影、舞蹈、戲劇等)的創作人合作。他的作品,充滿本土氣息,又有非常國際的視野。這或者是香港的「本土」意涵:既不離棄腳下塵土,又經常流動、飄移,不停越界、溢出;又或者可以說,只有香港這種文化風土,才能孕育出也斯這種特性的文學家。我們說也斯「本土」,要注意他原在廣東出生,來香港後居於港島南端的黃竹坑的一個村落,十歲時舉家搬到北角。北角是他認識城市生活的出發點。

也斯的「北角」詩沒有馬朗的浪漫迷醉。他以「寒意」開展這個文本世界,而承受這外力的是「我們」。「我們」與「外界」有所周旋。我們「找尋泥土」、「歌唱白日」,想「親近海的肌膚」,這都是本於人性「情感」,出諸自然;可是結果總是「徒勞」,因為所面對的是「柏油的街

香港中文大學出版社開放取用電子書

道」；城市由電力發光，已漸漸取代日照；雖然見到彩虹，但實際這是海面上的「油污」。這個城市的無聲「萬木」，是不是「三合土森林」？「巍峨」的「高樓」，只覺「晃盪不定」，如水中倒影。「我們」穿越這個城市，看到包圍著「他」與「眾人」的是「黑如媒屑」、「吐煙」、「漫天裊裊的黑雲」，路上只見「碎玻璃」、「銹色的空油罐」、「煙和焦膠的氣味」。這是一個「冷陽」的世界：有光有影，可是感覺是「冷」的、「寒意」逼人的。直至「我們」遇上來自各方的同道，在汽車碼頭前「待渡」。

七十年代的香港，本來就是充滿現代城市的冷漠；經濟騰飛，改善物質生活成為社會的主旋律；在殖民統治下的權貴與精英眼中，文化活動僅僅是「康樂文娛」的末節。然而這時不少的年輕文化人，在躁動之中思量存在的意義，批判現實種種不公義，叩問未來前途的可能與不能。在二十五歲的也斯筆下，北角也不見得是一個溫煦和暖的地方。也斯以冷靜的筆觸，模寫山水田園的技藝，捕足城市物象的形與色，展示這個不再田園的境界；當中隱含的，正是對「我城」的反思。用也斯自己的講法，詩中出現的各種「物色」，固有其深義：

> 嘗試同時描繪內在及外在兩個空間，用「漫天裊裊、黑雲」等表達城市的焦躁憤怒，又以「高樓投影在上面／總是如此幌盪不定」刻畫眼前房地產及經濟蓬勃的虛幻本質，還有未來的難以預計。[18]

可見寫城市冷漠的也斯，內中並非冷感。正是心中火熱，他才有冷靜批判的力度；他才會在結尾想到「我們」與「來自各方的車子」，同在「逼窄的天橋的庇蔭下」。「庇蔭」的意象、「待渡」的想望，讓讀者有許多想像的空間。這是殖民統治的頌揚還是質疑？「來自各方」的車子，與「我們」的車，將會同船共渡，航向未來。[19]或者，也斯還是懷著「共濟」的期待，盼望有抵達「彼岸」的一日。

香港中文大學出版社開放取用電子書

也斯寫這首詩的時候，香港的「1997」問題還未浮現。直到八十年代中英開始談判，1984年簽訂「中英聯合聲明」，香港將會結束港英殖民統治，回歸中國。由是人類政治史上罕見的漫長的「過渡」時期，才開始出現。我們不必渲染詩人的超自然預感能力，但也斯對香港在政治、社會，以至文化的「邊緣」性，香港人難以主宰自己的前路等等問題，顯然有深刻的省思。

四 「完了嗎？」：與港督說再見

由1984年12月19日《中華人民共和國政府和大不列顛及北愛爾蘭聯合王國政府關於香港問題的聯合聲明》簽訂，到1997年7月1日政權移交，有十四年的懸宕與焦慮；期間世界、中國，以至香港，都經歷不少扣人心弦的變化。該來的終於到來。四十八歲的也斯在這一年寫下了〈悼逝去的——和金文泰香港詩〉：

我從山腳下仰望已經看不見星空
太燦爛了日本電器廣告牌一重重
不會以為這是蓬萊這經濟的特區
費盡思量勉強步和你異鄉的韻律
多年來你的言語總令我結結巴巴
是冷漠還是傷感呢對於你的離去？

眼前閃過一列又一列璀燦的意象
猶似漢賦雄辯滔滔把我們來丈量
書寫我們在傳統的鐵劃銀勾之中
灑落一點墨跡，是被棄的文字孤兒
不如你的期望，聆聽世代人的善頌

香港中文大學出版社開放取用電子書

我們沒有竊笑，默對你瀰留的病床

完了嗎？不，消逝又倖存，輾轉反側
商人與士兵共舞取悅抑嘲諷星辰？
在言語買賣裏也做過歡快的生意
大家習慣了在僵硬的形式裏舒伸
霧島迷湖連同巍巍崑崙泰山壓頂
把寶珠埋葬，這樣就完了嗎？也許？不？

1997年也斯追和的，正是1925年金文泰以總督身分到香港履任時寫的一首詩。也斯很少會寫出這種每行字數相同的齊整詩句；當中押上好幾個行末韻，也不多見於也斯其他的詩篇中。這是以漢語詩的形式以回應金文泰對詩歌韻律頗為講究的「佐治詩風」。這次隔世的詩歌應和，應是香港殖民歷史的一個重要的文學銘刻。

金文泰滿目是繁星閃耀的夜空；也斯從山下向上望，星空已不見了，因為街上燦爛的廣告牌——香港的角色已被認作「經濟特區」——掩蓋了往昔如夢的星光。開篇的「今昔之比」，打開一條往返於「歷史」與「現實」的通道。而「現實」與「未來」，也是由另一段「歷史」來規限：「漢賦」與「鐵劃銀勾」——傳統的天朝文化象徵，會來「丈量」我們、「書寫」我們；這與詩人說金制軍所運用的帝國語言，「總令我結結巴巴」一樣。事實上，語言文化本是一種宰制的力量；當不能自主時，就好比「被棄的孤兒」。英帝殖民時代要結束了，「我」——詩人，香港人——應該「冷漠」?「傷感」? 還是「竊笑」? 在煙花燦爛的日子裏，「商人」(＝經濟) 與「士兵」(＝軍事政治) 共舞，合謀互利；詩人想到的是：崑崙泰山之傾壓下，在迷惘中的島民與金文泰想像的神女嫁妝，一併被「埋葬」了吧？是否一切都「完了」呢？

香港中文大學出版社開放取用電子書

金文泰回應 “Ending?” 的疑問時，很堅決地說：“No”；他以為帝國是「無窮無極」的。也斯對「完了嗎？」的問題，無法如昔日港督的肯定，只會充滿焦慮地「輾轉反側」，「也許」、「不」之後，都要加上問號。

「費盡思量勉強步和你異鄉的韻律」，是一種很複雜的感覺。也斯，和許多香港人一樣，與昔日的金文泰的交往，就是他留下的一種殖民者與被殖民者如何在帝國權力架構內找到某種可以共容的空間。然而，殖民主義的不公義，並不會隨之而消失。1997年7月1日，還要為「殖民主義」唱一闋哀歌嗎？

百年來，香港人親臨身受許多歷史的荒謬，種種不解莫名，唯有香港的詩歌可以作證。

初稿曾在2015年4月29日及6月18日於
台灣大學台灣文學研究所及清華大學台灣文學研究所演講；
2016年6月8日定稿

註釋

1. Cecil Clementi, *A Journal in Song* (Oxford: Blackwell, 1928), p. 85。
2. 英皇佐治五世（King George V），1910年到1936年在位。從1912年開始，英國詩壇上陸續出現了由馬殊編的五輯《佐治時期詩集》（Edward Marsh, ed.,*Georgian Poetry*, 1912–1922），收入Edmund Blunden, Rupert Brooke, Robert Graves, D. H. Lawrence, Walter de la Mare, Siegfried Sassoon and John Drinkwater等人的詩作，被視為這時期詩風的代表。
3. 三文均發表於《語絲》，分別是第144期（1927年8月）、155期（1927年11月）、156期（1927年11月）。其中〈述香港恭祝聖誕〉一文發表時的形式是致編者信，署名華約瑟。
4. 魯迅〈略談香港〉，頁69–71。

香港中文大學出版社開放取用電子書

5. 原文是"could hardly be equaled outside of fairyland"；引自Austin Coates, *A Mountain of Lights: The Story of the Hong Kong Electric Company* (London: Heinemann, 1977), p. 3。
6. 原文是"I would gladly have stayed here rather than anywhere else in the world."引自Frank Welsh, *A History of Hong Kong* (London: Harper Collins, 1993), p. 390。
7. May Holdsworth, *Foreign Devils: Expatriates in Hong Kong* (Oxford, England: Oxford University Press, 2002), p. 38.
8. John Minford, "Foreword: 'PK'," *Islands and Continents: Short Stories by Leung Ping-kwan*, ed. John Minford (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), p. xiii.
9. 原文是："a no-nonsense, fire-eating imperialist of the old school." 見Peter Wesley-Smith, *Clementi, Customs, and Consuls and Cables: Some Issues in Hong Kong-China Relations* (Hong Kong: s.n., 1973), p. 3。
10. 參考John M. Carroll, *Edge of Empires: Chinese Elites and British Colonials in Hong Kong* (Hong Kong Hong Kong University Press, 2005), pp. 135–158。
11. 原文是："the thoughtful, learned Governor left Hong Kong a better place to live with." 見Russell Spurr, *Excellency: the Governors of Hong Kong* (Hong Kong: FormAsia, 1995), p. 156。不過，同一位金文泰總督，在1930年離港到新加坡擔任英國海峽殖民地總督及駐馬來亞高級專員，其評價卻大大不同，所行政策不受當地華人歡迎，留下「親巫反華」的名聲；參考C. F. Yong and R. B. McKenna, *The Kuomingtang Movement in British Malaya 1912–1949* (Singapore: Singapore University Press, 1990), Chapter 6, "The Clementi Onslaught and the Lampson Diplomacy: The Taming of the 'Double-Headed Snake', 1930–1931," pp. 134–171；古鴻廷《東南亞華僑的認同問題：馬來亞篇》(台北：聯經出版公司，1994)，〈六、金文泰總督(1930–34)統治下的馬來亞華僑〉，頁111–141；楊進發《新馬華族領層的探索》(新加坡：新加坡青年書局，2007)，〈金文泰總督與海峽華人1930–1934〉，頁345–364；陳哲雄《殖民與移民：史密斯、金文泰總督與新加坡華人社團》(新加坡：南洋學會，2015)，頁178–225、265。
12. 參考科大衛(David Faure)有關於早期香港普羅市民生活的描述，"The

香港中文大學出版社開放取用電子書

Common People in Hong Kong History: Their Livelihood and Aspirations Until the 1930s," in Lee Pui-tak, ed., *Colonial Hong Kong and Modern China: Interaction and Reintegration* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp. 9–38。

13. 〈禮拜日〉原刊《大地畫報》第3期(1939年2月)，〈狹窄的研究〉刊《大地畫報》第4期(1939年3月)，載陳智德編《香港文學大系。新詩卷》(2014)，頁139–141。〈大賽馬〉原刊1939年，載《鷗外鷗之詩》(廣州：花城出版社，1985)，頁44–45。
14. 柳木下《海天集》(香港：上海書局，1957)，〈後記〉，頁83。
15. 劉火子〈都市的午景〉，原刊《南華日報》1934年11月23日，收入陳智德編《香港文學大系。新詩卷》，頁103–104。
16. 北角的七姊妹區從1911年起，有中華遊樂會搭建游泳棚，供水上活動；以後不同體育會先後在此區修建同類設施，廣受市民歡迎。1933年香港政府預備在七姊妹區填海，要求各體育會遷離；由此引發了一場「保衛七姊妹海浴場」運動。李育中的詩寫於1934年，意味著一種以文學介入社會的態度。香港政府於1935年正式開展填海工程，泳灘愈受環境污染，1940年政府全面收回各浴場。參考潘淑華、黃永豪《閒暇、海濱與海浴：香江游泳史》(香港：三聯書店，2014)，頁41–66。
17. 馬朗生平參考馬朗、鄭政恆〈上海．香港．天涯——馬朗、鄭政恆對談〉，《香港文學》，第322期(2011年10月)，頁84–93。無可置疑，馬朗是早慧文人。然而，現在一般記錄馬朗的生年為1933年，卻未必可靠。根據香港教育大學中國文學文化研究中心助理李卓賢的查考，馬曾在1936年上海《粵風》以及1938年香港《兒童世界》以原名「馬博良」發表作品，各自標明為小學四年級及小學五年級學生。依此推算，其出生年應該早於1933年。
18. 原文是："[The poem] tries to simultaneously portray the inner and outer space, using 'floods and black clouds' to hint at the city's anguish, 'staggering giants on waves' to depict the illusive growth of property and prosperity that one faces and the unpredictability of the future." 見Leung Ping-kwan, "Urban Poetry of Hong Kong," in Leung Ping-kwan, Amanda Hsu, Lee Hoi-lam, ed., *Hong Kong Culture*

香港中文大學出版社開放取用電子書

& Urban Literature (Hong Kong: Hong Kong Story Association, 2009), p. 74。

19. 也斯曾說這結局暗喻香港的情況：「大家等著過渡，卻不知未來會怎樣。」原文是："everybody is waiting in place to cross, not knowing what the future holds"; 見 Leung Ping-kwan, "Urban Poetry of Hong Kong," p. 74。

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

2

可記來時路？

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

6. 文學評論與「畸形香港」的文化空間

——《香港文學大系 1919–1949 · 評論卷一》導言

一 「文學評論」的意義

「文學評論」與「文學」一樣，是現代知識架構底下的一個「現代」觀念。它的名稱也是近世才見出現，用以和近代西方文學術語 "criticism" ——尤其十七、十八世紀以還由德萊頓 (John Dryden, 1631–1700)、蒲柏 (Alexander Pope，1688–1744) 所習用者——作對譯；[1] 例如 C. T. Winchester, *Some Principles of Literary Criticism* (1899) 就被翻譯為《文學評論之原理》。[2] 除了「文學評論」之外，另一個比較通行的譯法是「文學批評」。不過，羅根澤在比較中西文論異同時，特別指出「文學評論」比「文學批評」更合乎中國的評論傳統。[3] 更有趣的是，"criticism" 又曾被茅盾翻譯為「批評主義」。他在 1921 年《小說月報》的〈改革宣言〉中說：

> 西洋文藝之興蓋與文學上之批評主義 (Criticism) 相輔而進；批評主義在文藝上有極大之威權，能左右一時代之文藝思想。新進文家初發表其創作，老批評家持批評主義以相繩，初無絲毫之容情，一言之毀譽，輿論翕然從之；如是，故能互相激厲而至

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 於至善。我國素無所謂批評主義，月旦既無不易之標準，故好惡多成於一人之私見；「必先有批評家，然後有真文學家」，此亦為同人堅信之一端；同人不敏，將先介紹西洋之批評主義以為之導。然同人故皆極尊重自由的創造精神者也，雖力願提倡批評主義，而不願為主義之奴隸；並不願國人皆奉西洋之批評主義為天經地義，而改殺自由創造之精神。[4]

"Criticism"又譯「批評主義」，一方面可反映出當時對新概念的命名，還有其「不確定性」；另一方面，可見這個概念在新文學運動時期不僅指向一種文學體類或者文學活動，更是一種文學的主張（「主義」）；茅盾等人認為這是西方文學的優勝之處，國人要師法學習。由此而言，被認定為源自西方的「文學評論」，在當時具有先進和啟蒙的象徵意義；而其功能不止於評斷高下，更在於建設新文學與新文化。次年，茅盾發表〈文學批評管見一〉，繼續指摘中國傳統中文學評論活動之不足，再借「文學批評論」向群眾宣導革新的意義：

> 中國一向沒有正式的什麼文學批評論；有的幾部古書如《詩品》、《文心雕龍》之類，其實不是文學批評論，祇是詩、賦、詞、讚……等等文體的主觀的定義罷了。所以我們現在講文學批評，無非是把西洋的學說搬過來，向民眾宣傳。但是專一從理論方面宣傳文學批評論，尚嫌蹈空，常識不備的中國群眾，未必要聽；還得從實際方面下手，多取近代作品來批評。[5]

當是時，不少言論都認同中國有必要重視這種文學活動，望能「互相激厲而至於至善」；這種想法與傳統詩話詞話「資閒談」的非嚴肅態度截然不同。[6]例如與茅盾〈改革宣言〉差不多同時，有張友仁在《文學旬刊》發表的〈雜談：文學批評〉：

香港中文大學出版社開放取用電子書

要曉得若欲使我們文學不歇地向前發展、進步，臻於精善，非有文學批評與之相輔而行不可；且比較尤其重要。近代西洋文學之所以發達，都是靠著文學批評的。[7]

《小說月報》率先在1922年第13卷7號開闢「評論」專欄，刊載沈雁冰〈自然主義與中國小說〉一文；13卷8號開設「創作批評」欄，一連登載三篇評論冰心小說的文章。同年郭沫若、郁達夫等的創造社，也在《創造季刊》設「評論」欄，第一號就收有郭沫若、郁達夫、張資平三篇文章。這種文學評論的風氣，連作為「新文學運動」對立面的「學衡派」也不敢輕視，例如胡先驌在1922年發表〈論批評家之責任〉，對批評活動的社會意義作出申論：

批評家之責任，為指導一般社會。對於各種藝術之產品、人生之環境、社會政治歷史之事跡，均加以正確之判斷，以期臻於至美至善之域。[8]

當然他們心中的「正確」與「新文學家」所追求的「開新」，方向並不相同；但對相關文學活動，仍然多所期許。此後，我們還見到1930年6月現代書店出版由李贊華編輯，專門以中外文學的介紹和評論為主的期刊《現代文學評論》；1930年代結集成書的還有范祥善編《現代文藝評論集》、劉大杰著譯《東西文學評論》、錢歌川編《現代文學評論》等等。[9]

另一方面，當時對文學評論的活動，還有一個著眼點。例如贊成「為人生而藝術」的王統照，在〈文學批評的我見〉提出：

中國以前的文壇上，只有種作為個人鱗爪式的觀察，而無有謂「文學批評」。這也許是由科學化而來的新精神，「文學批評」，

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 乃隨了近幾年來新文壇上的創作與介紹的波浪，在後面助著「翻瀾」。……文學只是「感動」的媒介而已，此外一切都不免是題外的餘支，批評者只是在「感動」的範圍內，用明敏的眼光，去探求作者潛在的意識，或抒寫他自己真實的見地，這便是最重要的任務。不過這已是不容易担負的的任務了。[10]

可見他以「感動」和「意識」作為批評活動的線索。此外，鼓吹「革命文學」的成仿吾，在〈批評與批評家〉一文說：

> 文藝批評的本體，是一種批評的精神之文藝的活動。……一個文藝批評家作文藝批評的時候，是一個批評的精神在做文藝的活動；……真的文藝批評家，他是在做文藝的活動。他把自己表現出來，就成為可以完全信用的文藝批評——這便是他的文藝作品。[11]

推崇「人文主義」的梁實秋，在〈文學批評辯〉說：

> 如其我們把文學批評當作人類心靈判斷的活動，則文學批評與文學創作在時間上實無先後之別，在性質上亦無優劣之異。批評與創作同是心靈活動的一種方式。文學批評所表示的是人類對於文學的判斷力。文學批評史就是人類的文學品味的歷史，亦人類的文學的判斷力的歷史。……文學批評只是人的心靈之判斷力的活動而已。偉大的批評家必有深刻的觀察，直覺的體會，敏銳的感覺，於森羅萬象的宇宙人生之中搜出一個理想的普遍的標準。[12]

尤其值得注意的是：成、梁二人分屬文壇的左右翼，但都以「精神」、「心靈」之活動，來理解「文學批評」；這種講法，應該是當時的共識。[13]

香港中文大學出版社開放取用電子書

「文學」本來就必然牽及作者讀者的交流溝通，讀者除了被動地接受作者發出的訊息以外，還可以主動加以詮釋、品味與評鑒；「文學評論」正是把這個受容與興發過程「前景化」的活動。由是，作為閱讀一方的批評家，可以其「專業化」的形象，擴大某種閱讀方向與判斷的社會影響力；從而面向原處於主動創發位置的作者群，與之對話、協商，甚至發揮限制、導引的作用。這些批評活動，正如成仿吾與梁實秋所意會，與極富流動性的精神領域有絕大關聯，當「文學」被賦予國族、階級、經濟等意義的時候，「文學評論」更容易成為文化政治與意識形態的爭逐場。事實上這正是現代中國文學評論的主要發展方向。就在《中國新文學大系》當中，與「評論」相關的兩卷各題為「建設理論集」和「文學論爭集」。胡適在《建設理論集．導言》中表示：

> 這一冊的題目是「建設理論集」，其實也可以叫做「革命理論集」，因為那個文學革命一面是推翻那幾千年因襲下來的死工具，一面是建立那一千年來已有不少文學成績的活工具；用那活的白話文學來替代那死的古文學，可以叫做大破壞，可以叫做大解放，也可以叫做「建設的文學革命」。[14]

鄭振鐸編《文學論爭集》，更標榜戰鬥精神：

> 我們相信，在革新運動裏，沒有不遇到阻力的；阻力愈大，愈足以堅定鬥士的勇氣，紮硬寨，打死戰，不退讓，不妥協，便都是鬥士們的精神的表現。[15]

「推翻」、「破壞」、「紮硬寨」、「打死戰」……，烽煙莽莽的戰場氣氛，猶在胡適和鄭振鐸的回憶裏。他們親身經歷新文化與新文學運動，以當事人的身份依「正反方」作史料與敘述角度的取捨；於是，

香港中文大學出版社開放取用電子書

「反方」基本被消音，只遺下零落的殘蹟，成全被扭曲的敗戰者形相。另一方面，《中國新文學大系》編纂的時刻距離新文學運動已有二、三十年，這個歷史距離對於當事人自有今昔之別的感喟。鄭振鐸在〈導言〉中說：

> 敘述著這「偉大的十年間」的文學運動，卻也不能不有些惆悵、悽楚之感！當時在黑暗的迷霧裏掙扎著，表現著充分的勇敢和堅定的鬥士們，在這雖祇是短短的不到二十年間，他們大多數便都已成了古舊的人物，被「擠成了三代以上的古人」了。……他們反而成了進步的阻礙。無數青年們的吶喊的熱忱，只是形成了他們的「高高在上」的地位，他們踐踏著青年們的犧牲的軀體，一級一級的爬了上去。當他們在社會上有了穩固的地位時，便拋開了青年人而開始「反叛」。[16]

至於胡適的感慨，也見諸〈導言〉：

> 十幾年來，當日我們一班朋友鄭重提倡的新文學內容漸漸受到一班新的批評家的指摘，而我們一班朋友也漸漸被人喚作落伍的維多利亞時代的最後代表者了！那些更新穎的文學議論，不在我們編的這一冊的範圍之中，我們現在不討論了。[17]

事實上《中國新文學大系》各集的編者，這時已有不同的政治信仰；從整體而言，編輯團隊當中自是充滿多音複調。但綜觀《大系》，只有牽及文學評論活動的第1、2集，編者才在其導言清楚宣露歷史感喟。胡適和鄭振鐸以兩種不同的態度，體味歷史的變遷，固或有其個人的為文風格；然而，「評論」作為一種文學活動，更需要深入文字宇宙，游走於不同主體之間的精神領域；再加上時代又賦予淑世的責

香港中文大學出版社開放取用電子書

任，其間春秋之義特別容易彰顯。

《香港文學大系》的編纂意旨不離歷史的考掘，當中《評論》卷1（1919–1941）和卷2（1942–1949）的作用，就如時間的感光紙，讓早被遺忘的「文學香港」的一段精神史樣本得以顯影。當然，比之於胡適與鄭振鐸之編纂工作，我們編《香港文學大系．評論卷》沒有親歷其事的有利條件，但處於「局外」的位置加上更長的歷史距離，說不定也能帶出另一種審視「過去」的眼光，稍減大論述中「正反方」的倫理規限。再說，正因為「文學香港」至今還未見有完整體系的歷史載記，這些感光紙上的顯影，各以其形相的象徵與聯想互為勾連或者互成抗衡，有待異日更富辯證的歷史眼光作適切的敘述。

二　作為文化活動平台的「畸形香港」

早年香港的華文文學活動，不免局限於精英士紳階層，以保存民族文化於天壤海隅的想法佔主導。然而，隨著受教育的人口增多，作為通商口岸，各方訊息輸入的渠道不缺，例如11歲從廣州來香港的袁振英，先後在香港英皇書院和皇仁書院接受英式教育，接觸到不少西方現代思潮，與同學創立「大同社」，主張無家庭、無國家，提倡世界大同；[18]後來升學北京大學英文門，成為陳獨秀的追隨者，並得胡適的賞識，被邀約在《新青年》的易卜生專號發表長文〈易卜生傳〉。[19]少年袁振英在香港的生活經驗，以至所接受的外語訓練、新思潮薰染等，對他日後的思想路向顯然有重大影響。因此我們可以說，早在「五四新文化運動」時期，已出現香港的身影。袁振英日後還兩度回香港工作，曾擔任重要的香港報章副刊——《工商日報．文庫》——編輯，長期在香港的報刊發表評介外國文藝思想的文章和譯作。[20]

香港中文大學出版社開放取用電子書

「新文化/新文學運動」在中國內地是以革命的形式出現，以打倒「舊文化/舊文學」的壟斷勢力為鵠的。由這種思維帶動的歷史敘述，「正方」的光源只有白話文學一端，其餘「選學桐城」、「鴛鴦蝴蝶」，全被統合簡約為封建腐朽的黑暗面。但在香港的殖民統治階層眼中，「舊文化」從來只有民間意義，與土風民俗、地方信仰無殊。換一個角度看，傳統文化其實也是抗衡殖民文化侵略的一種力量；因此，在香港的華人社會當中，新舊文化固然有其爭持的局面，但卻不似內地的殊死爭戰。比方說，魯迅1927年2月18、19日來港作〈無聲的中國〉及〈老調子已唱完〉兩場演講，一直被視為香港文學史上的大事。當時《華僑日報》的報道和論述非常多。其中署名「觀微」的一篇評論就很值得注意。這篇文章舉出在香港深具民族文化承傳意義的「學海書樓」每星期三、六的公眾演講，與魯迅兩場演講相題並論：

> 夫談詩書講禮義之演講會，香港既已有其人矣，且有碩彥鴻儒為之主持其事矣，是闡揚國學，其力已綽有餘裕矣；故吾不患舊學之無人提倡，而患新學之無人發明耳。使吾人徒知古而不知今，則世界大勢，懵然不知也；時代思潮，昧然罔覺也。……尚有新學者惠然肯來，從事演講，是無異航行之星火；其所以賜益于後學者，豈淺鮮哉！

從行文風格與語氣來看，作者應是熟知「舊學」的文化人，但他的態度卻相當開放，認為現今之世，有必要接觸「新學」，瞭解「世界大勢」。他的結論是：

> 至于或新或古，同皆致其力于學術之林，吾今不能為左右袒。惟研古者不忘乎今，研今者不忘乎古；新舊同和，不作偏畸，

香港中文大學出版社開放取用電子書

則新舊之學，必有同時發揚光厲者；所望者在此。但不知此種妥協性，有人笑我為紳士態度否耳。[21]

這種新舊調和之論，其實中庸保守；於是他又以殖民地上的紳士(gentleman)作風自我嘲弄，可見作者不乏反思能力。

新舊文化同屆現場引發香港文壇中人的思量，早見於1924年羅澧銘在《小說星期刊》上發表的長篇文章〈新舊文學之研究和批評〉，細論「新舊文學派之論調」、「新舊文學之長處及其短處」、「新文學派之流弊」、「舊文學派之食古不化」等等。更早的還有1922年《文學研究錄》登錄章士釗〈新思潮與調和〉一文。章文原刊於1919年10月10日上海《新聞報》的《國慶增刊》，提出「新舊相待」、「捨舊不能言新」的主張。章士釗是胡適和鄭振鐸眼中反叛新文學的第三波惡勢力；[22]然而，章士釗「新舊調和」的主張是相當一貫的。[23]在香港出版的《文學研究錄》轉載這篇文章，應該是認同章士釗的主張。至於《小說星期刊》主編羅澧銘談新舊文學，其言說方式，極富香港特色；尤其他在議論胡適「八不主義」之「不避俗話俗字」與「不用典」時，既舉出不少廣東話為證，又羅列許多英語例子，可見他能活用兩文三語。他的結論也是盼求「不新不舊，不欹不偏。折衷辦法，庶其可乎！」[24]

新舊同列，從尊崇「新文學」的年輕創作者的角度看來，是過渡期的現象，或者說是他們企望擺脫的困擾；他們相信文學的發展，最終是通往合乎「現代(性)」的白話文學與新文化。1928年吳灞陵在《墨花》發表〈香港的文藝〉，覺得「香港的文藝是在一個新舊過渡的混亂、衝突時期」，「文學的新潮，奔騰澎湃，保守的文學的基礎，已經動搖，這個混亂、衝突的時期，不久就會渡過的了」。[25]然而，以新汰舊的線性「現代化歷史觀」只能說是香港青年作者群的盼望。在香港

香港中文大學出版社開放取用電子書

的具體社會環境裏，「混雜」的持續卻頗見韌性。1936年侶倫以「貝茜」的筆名撰寫〈香港新文壇的演進與展望〉，還感到「舊文學」勢力盤踞文壇，「新文學運動是在客觀環境的幾重壓迫中，支持著命脈」。[26]如果我們再考慮後來所謂「三及第」文體（混合文言、白話、粵語）之能夠擁有廣大的讀者群——包括知識份子以至普通小市民，而且流行久遠，大概要再進一步思考香港文化和語言中的「舊」、「文言」成分的意義了。[27]

評論香港文壇，還有兩個常用的觀念：「商埠」和「畸形」。吳灞陵形容香港「是一個商埠，只是商業發達，文藝，便不得不為環境戰勝而落後」——這是1928年的話；侶倫說香港是「一個商埠，而不是一個文化地點。……香港的文化是畸形地發展的」——這是1936年說的話；[28]茅盾1938年初到香港，當時就有這樣的感覺：「香港，是一個畸形兒——富麗的物質生活掩蓋著貧瘠的精神生活。」[29]簡又文1939年〈香港的文藝界〉則說，如果他是漫畫家，他只畫兩件東西便可以把香港充分地表現出來——苦力工人挑擔的竹桿，以及一把商人操奇制贏的算盤；「香港原是亞洲東南的大海埠，只是個重要的商業中心」。[30]1933年石辟瀾（筆名「石不爛」）以〈從談風月說到香港文壇今後的動向〉為題，討論「香港社會」、「香港文化」與「風花雪月」的關係；據他觀察：

> 香港是交通南北的一個重要都市，卻不是現代式的工業都市，而是一個畸形發展的商業社會。在這裏看不到矗立空際的煙突，有的只是五光十色的百貨商店……。香港社會既然外面披一件摩登漂亮的大褸，而內面卻是一套長衫馬褂，它的文化脫不離風花雪月，自為不能諱言的事實。[31]

香港中文大學出版社開放取用電子書

石辟瀾是在廣州與香港兩地活躍的左翼文化人，有由「文學革命」到「革命文學」時代的「文化潔癖」；他的分析貼近1930年代流行的社會主義思想並不奇怪。他認為香港的社會特性產生了「風花雪月」的文化——香港學生看的是張恨水的《啼笑因緣》、張資平的「三角戀愛」小說，欣賞電影《白金龍》。[32]1940年香港文壇另有一波由左翼文人楊剛發動的「反新式風花雪月」論爭，批判對象主要也是個人主義的感傷作品。石辟瀾文章結尾提到1933年2月13日蕭伯納訪問香港大學的演講，以鼓勵青年人投身革命。[33]楊剛等則提醒青年在抗戰時期應寫現實的抗戰文學。[34]

值得參詳的是石辟瀾的香港「畸形」說，比囿限於一時的「革命」呼籲更有代表性。香港被認定因為其地理環境（「交通南北」的海埠）而走在現代化的途上，但缺乏現代化都市特徵的「工業」（「煙突」）；工業革命是西化現代化過程的支柱，但香港都市建構的基礎只能是「商業」。「商業」的象徵意義與「工業」不同，是透過位置與關係不斷變換、傳移，以謀取存活及成長的空間，是無根的「非實業」、是不會持守固定價值觀的「投機」；由這些引伸義連接上「畸形」（相當於「不正常」）的定性，似乎是順理成章的。「畸形」當然是貶義，但即使是出自本土的侶倫，也同意這個判斷。事實上，「畸形」的具體涵義，非常廣泛；既可指香港城市缺乏工業之不正常的現代性，也可指香港人之市儈氣習，不同於農業社會之傳統倫理秩序，更何況「舊文化」在香港居然還與「新文化」在掩映之間。總之，香港之不合「常模」，就是「畸形」。或者我們將「畸形」置換為「他異性」（alterity），[35]思考不同位置對這「他異性」的解讀，也許能夠深入當時所謂「新」與「舊」、「本地」與「外江」等矛盾衝突與協商互動之間的微妙關係，甚至有助

香港中文大學出版社開放取用電子書

我們思考百年來香港文化空間的模態與演化之跡。在英帝國統治下的香港人，大都沒有作英國人的願望（或資格）；香港基本上是華人社會，認同想像中的「中國性」，但始終有不能完全企及的焦慮，也往往為中土人士視作洋奴。[36]香港的華人就在企圖「認同」與體認「他異」（otherness）之間，不斷探求身份的定位。[37]然而，香港文學往往就在探索過程中顯出它的生命力。

三　觀潮與弄潮於南國

香港的文化政治境況和地理位置，有利於各種思潮的流進流出。前面提到在香港讀英文中學的袁振英，於此間養成他的前衛思想和英語能力，日後能夠在中國新文化運動和接續的思想傳播過程中發揮重要作用。以下我們再以兩篇早期香港的文學評論文章為例，窺測文學思潮在香港流播的多種途徑和方向。首先是1920年代末刊於《香港大學雜誌》一篇五千餘字，圖文並茂的論文〈騷騷派〉；另一篇是1930年代中期在易椿年等編的《時代風景》登載，長達八千五百字的〈新藝術領域上底表現主義〉。[38]後者執筆人是二十世紀香港戲劇運動的健將，當時只有19歲的黎覺奔；前一篇作者是香港大學教育系學生葉觀棪。兩位年輕人在香港撰寫出擲地有聲的文藝思潮論介，而取徑又各自不同。

所謂「騷騷派」現在通稱「達達主義」（Dadaism，也曾被譯作：「打打主義」、「踏踏主義」、「大大主義」、「噠噠主義」……），中國內地最早以專文介紹這一個思潮的，應該是（黃）幼雄於1922年4月發表於《東方雜誌》的〈騷騷主義是甚麼〉；同年六月沈雁冰於《小說月報》的「海外文壇消息」欄以〈法國藝術的新運動〉為題介紹「大大主義」。[39]

香港中文大學出版社開放取用電子書

西方文學思潮傳入中國，往往假道於日本，[40]幼雄的文章亦不例外，基本上是日本批評家片山孤村在《太陽雜誌》發表的〈馱馱主義の研究〉的摘要翻譯。[41]因著片山原文的重點，〈騷騷主義是甚麼〉的內容主要聚焦於這一思潮起源和發展流播的歷史，而沈雁冰的簡介更偏重達達主義在法國的文藝表現。葉觀棪的〈騷騷派〉卻未有透過日本這個中轉站。葉文開篇先介紹佛洛伊德(文中譯作弗勞特)的「潛意識」之說，作為達達主義反對思想被壓抑於意識下的根據。然後是分析達達主義的藝術表現及其引起的反應；我們發現這部分主要取材自美國藝評家舍爾頓．切尼(Sheldon Cheney)1922年的論文〈為何達達？〉("Why Dada?")。[42]切尼在文中自許為達達主義者，對達達主義的藝術思維予學院派及社會秩序的衝擊有非常內行的分析。比照原文，更可以見到葉觀棪適時添加自己的論斷，而不是僅僅搬字過紙。更值得注意的是，整篇取向與內地1920至1930年代對同一思潮的判斷迥然不同。內地的典型評價可以李健吾為《文學百題》寫的〈什麼是達達派〉為例；李健吾認為：

> 達達派正是這樣一種盲目而消極的力量，……他是炮火之下的一種變態的行動。[43]

較為中性的是孫席珍〈大大主義論〉：

> 牠真是藝術史上空前絕後的一個場面，是資本主義社會最後階段的破碎狂亂的小市民意識之最後的最極端的表現。[44]

葉觀棪的見解卻是：

> 近年就有《新青年》領導著的文學革命，這革命的使命係推反古

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 典文學的貴胄化的因襲，而建設新文學。牠的信仰：真正的文學是原始與民眾的文學……。由文學革命而至到目下呼聲最高的革命文學戰蹟追踪，鼈鼈主義的精神自不能掩。[45]

這種理解方式和觀察角度，要到二十一世紀陳思和提出「五四文學的先鋒性」，才再次見到。[46]如果我們認同陳思和的論說開啟了中國現代文學史的新視野，則閃爍於葉觀棪文章的光芒，也不應被遺忘。

至於黎覺奔文章的理論資源，大概是他在上海中華藝術大學——左聯在此舉行成立大會——修讀時所取得。文章結尾列出「本章參考書目」，加上正文附註所見，多是上海出版的左翼文學論著。[47]事實上黎覺奔討論的「表現主義」，從1920年代初開始已有大量譯介。[48]再細察之，可知文章前四分一的內容大抵沿襲魯迅翻譯的片山孤村〈表現主義〉一文；[49]魯迅譯文前列重點大綱，黎覺奔也仿照列明文章要點。不過，黎文的範圍比魯迅譯文豐富，尤其在戲劇和音樂兩個藝術品類的討論更加深入細緻。文章最後四分一是對「表現主義」作出整體的評價，其判斷的基準是社會主義的唯物論，認為「表現主義」是「神秘主義的」、「唯神論的」、「個人主義底的」，是「將死的資產階級之藝術」。然而，這篇文章有趣的地方在於結論與文中的具體描述和分析並不吻合。尤其黎覺奔所專長的戲劇部分，可以見到他對「表現主義」的欣賞，比方說「索福克來斯或莎士比亞底悲劇，莫里哀底喜劇，卻帶著表現主義的性質的」，又說：

> 這許是表現派的演劇底最主要的價值罷。牠能夠除去了戲曲與舞臺之間的裂縫，而做了演劇底本質的、形式的統一底嘗試，還在舞臺的可能性底領域內獲得了顯著的成果。

香港中文大學出版社開放取用電子書

更加內行的話是：

> 在表現派的舞臺上，是要藉光底手段，和演出底本質自身相融合著；同時解決一切的行動底連續，場面轉換底敏速，和力學底諸問題。……牠在舞臺上專靠配光底手段，獲得了自己底形式的統一，自己結構底充實，而完成舞臺技巧底莫大的效果了。[50]

如果我們再結合文章開首部分所據的魯迅譯文，例如說：

> 〔表現派〕是熱烈地一面擁抱著現實，一面依據於精神的貫澈力、流動性，和鮮明的憧憬，依據於感情的強烈與爆發力去征服現實制度與現實的。……
>
> 在自然派，人是藝術的客體，而表現派則是主體。就是，人行動，反抗現實，和現實鬥爭。[51]

這些評語，很難稱得上是負面。我們今天會更明白魯迅的深刻，他對藝術有通透的理解與感悟；在他眼中「表現主義」並沒有違反他的戰鬥精神，是他能欣賞的藝術模式之一。19歲的黎覺奔未必有魯迅一樣深邃的智慧以解讀藝術與人生；他的長篇論文顯示出嚴肅面對文藝時的一種游移滑動。這種滑動，正如上文所說，是「認同」與「他異」之間的依違往返。再放寬一點來看，葉觀棪與黎覺奔兩位年輕人，其學思取徑看來有所不同；葉在殖民地大學尋得向外取經的門徑，而黎往內地就學而得到思想的挹注。資源來處或者有異，其實都有助他們各自面對種種文化政治——葉觀棪嘗試從達達主義帶來的視角去理解他意欲認同的文學革命以至革命文學；黎覺奔投身戲劇運動時，要思量如何取資於表現主義以促進舞臺藝術，又不致違反他的政治信念。

香港中文大學出版社開放取用電子書

除了這兩篇很有象徵意味的思潮論介之外，這時期香港文壇上還出現了不少別具深義的文學思想探索，而參與者身份的多元，也見證了「文學香港」廣納眾川的特色。例如在1934年發表〈論象徵主義詩歌〉的戴隱郎，出生於吉隆坡，後來先後成為馬共和中共黨員，實際參與抗日及反殖民統治的戰鬥，同時是詩人、木刻及水彩畫家、劇作家。他在香港停留的時間不長，但1930年代居住在灣仔的日子，已為香港文學史留下重要文學業績。他和當時活躍於香港的文學人如李育中、易椿年、張任濤、溫濤、譚浪英、張弓都有交往；他和劉火子合辦《今日詩歌》，更創立「深刻木刻研究會」，在《時代風景》以及《南華日報．勁草》發表隨筆、劇作和詩。另一位年輕理論家李南桌在香港的時間更短。他是湖南人，在北京完成中學和大學，1938年2月在長沙遇上茅盾；茅盾對他頗為欣賞，開始把他的文稿發在香港編輯的《文藝陣地》。同年7月李南桌避戰禍到香港，10月就得急病去世。他主要的文學評論著述，是在香港發表或完稿；身後十篇文章結集成《李南桌文藝論文集》，也在香港出版。[52]這位出色的理論家以〈廣現實主義〉和〈再廣現實主義〉等精彩論文，照亮了香港的文壇。把這兩篇1938年的文章與四年前戴隱郎的〈論象徵主義詩歌〉並讀，意味更覺深長。[53]

戴隱郎以七千餘字的長文細意評述他認識的「象徵主義詩歌」的「產生」、「特徵」、「技法」，與「前路」。事實上，作為文學思潮，「象徵主義」較早受到關注與接納，傳入中國的歷史軌跡清晰。[54]無論從歷史敘事或者理論分析來看，戴文新意不多；以深度而言，遠遠比不上同一年4月梁宗岱發表的〈象徵主義〉。[55]戴隱郎的評論基準在於階級與社會分析，批判「象徵主義詩歌」之個人主義與逃避現實的趨向；但比諸翌年（1935年）出現，採取同樣批評視角的穆木天〈什麼是象徵

香港中文大學出版社開放取用電子書

主義？〉一文，[56]也失色許多。反之，李南桌從現代文學思潮最為主流的「現實主義」出發，同是左翼思維方式，卻能打開「現實」的通道，可以直抵「象徵主義」的深處，得出的結論是：「象徵主義中之最高級的東西，也就是最深刻的鑽入現實的東西」。李南桌以他寬廣的胸懷和視野，在香港這個文化平台，把左翼文藝論述帶到一個新高點。[57]回看戴隱郎之謹遵現實主義教旨，卻選擇一種「唯心」、「空虛」、「病態」的文學主張來作長篇大論，我們或者應該思考他作出這個選擇的意義。戴隱郎是對「祖國」充滿想望的南洋土生「華僑」；正如莊華興所揭示，他無論身處土生地還是作為「歸僑」踏足於中國大陸，都處於一種「離散」的境況。他的人生旅程就是不斷的「流亡、流寓，以至放逐」。[58]我們相信，他同時也是不斷地作「認同」的求索。他到上海求學，固是文化認同的行為；學成來港，結合同道辦詩刊、創木刻社，與劉火子、溫濤、譚浪英組「同社」，大概是同一種心態。撰寫〈論象徵主義詩歌〉一文似乎是清洗「個人主義」思想雜質——一種「他異性」——的一項儀式。文中特別以當時不少文學青年追隨的上海《現代》雜誌詩風作批判對象，認為「象徵主義詩歌底前路」是「不會樂觀的」。所以他要向自己宣明人生的路向。他在稍後發表的獨幕劇《路》，以及與〈論象徵主義詩歌〉同一期發表的詩〈黃昏裏的歸隊〉，都寄寓了他的心路歷程。尤其詩中所想像的「旋律似的/群的步武/……/湊成了/力的諧和/群的交響樂/……/當力的群/鐵的隊伍/重新出動的時候/許是陽光普惠大地的黎明」，就是他追尋的「認同」。[59]看來香港正好見證了戴隱郎尋求「認同」歷程的一個「文學」階段。據說往後他走在人生旅程上，手中所握就不一定是鋼筆、畫筆，或者雕刻刀，還可能是槍和子彈。[60]

香港作為文化空間，無論是自覺的或是不自覺的，往往被塑造

香港中文大學出版社開放取用電子書

成中國內地的延伸。在抗日戰爭還未正式爆發時，內地的文學論爭在香港已見到有所和應。例如1936年內地出現非常熾熱的「兩個口號」——「國防文學」與「民族革命戰爭的大眾文學」——之爭，[61]香港報刊也有相關議題的討論。在內地，「兩個口號」之爭直接關涉國共和中日之間的實質政治，以至蘇聯及共產國際的判斷與謀略。[62]在香港所見，雖則論者如吳華胥、王訪秋等，也是各有政治立場，仍不過是旁觀者的「吶喊」，或者「冷眼」；最具體的政治反而是因港英統治者的報刊審查而出現的「××××」或「□□□□」。[63]

及至戰火在中國大地蔓延，各方文化人如潮湧至；[64]內地政治與文化的勢力填滿香港的公共空間，一時間將之改裝成全國的廣播臺，尤其像1938年2月茅盾在港主持《文藝陣地》編務、1939年3月「中華全國文藝界抗敵協會香港分會」成立，同年9月「中國文化協進會」成立等，其活動面向都是全國；而香港報刊登載的文化政治評論，如「抗戰文藝」、「新文學與舊形式」、「文藝大眾化」等等，基本上就是中國文壇議論的一部分。當然，這時期也有一些本來屬於全國性的「抗戰」議題，卻引發了「地區性」的論爭，例如在1940年10月開始的「反新式風花雪月」討論，本是南下「工作」的左翼文人楊剛為指導香港的文藝青年而提出。她批評這些青年中了「懷鄉病」，「坐進自己悲哀的囚牢，想著流水，想著風……」，她稱之為「新式風花雪月」，認為與當前「民族煎熬，社會苦難」並不相稱。她指出這現象可歸咎於「創作傾向」的失誤。[65]與之爭辯的是《國民日報》的胡春冰與曾潔孺，他們也認同香港青年要寫國家苦難，但認為這是個「創作方法」的問題，而不是「傾向」。[66]這些討論其實是內地1930年代在蘇聯文藝政策影響下對「創作方法」和「世界觀」的認證爭論之延續。曾潔孺等雖然也嘗試操作類同的理論語言，[67]但與正統的蘇聯政策追隨者相比

香港中文大學出版社開放取用電子書

較，會被認為落後於形勢。根據左翼文化圈的報道，這場辯論是以楊剛及其盟友「大獲全勝」結束。[68]然而，對於香港的文藝青年來說，這場辯論其實是一種「離地」的「革命啟蒙」。

1940年在香港發生的另一場論爭，是「和平文藝」與「抗戰文藝」的對壘。這時期《南華日報》與上海的《中華日報》互相呼應，同為主張「和平、反共、建國」，與日本「共存共榮」的南京汪精衛政權作政治宣傳；《南華日報》創立副刊《一週文藝》（後來改為《半週文藝》），推動「和平救國文藝運動」。[69]香港的參與者包括娜馬、李漢人、陳櫬兵、揚帆、李志文、朱伽、蕭明、何洪流、沈克潛、許衡之等，從署名看來人數頗不少，但是否個別作者化用不同筆名，就難以考究了。當中的言論重點是反對「八股的、淺薄的、虛偽的『抗戰文藝』」，鼓勵作家「衝過在他周圍的，虛偽的，兇惡的政治勢力，真真正正為現實去創作」。[70]對於以政治文宣為主要任務的「和平文藝」論者，這種主張實在極富反諷意味。在他們的對立面，支持「抗戰文藝」的左右翼文人，如戴望舒、施蟄存、徐遲、葉靈鳳、胡春冰、陸丹林等都發表文章譴責，《星島日報．文協》還組織過《肅清賣國文藝特輯》痛加抨擊。[71]雙方互相批駁的言論，都是政治話語，只能算是各懷目的的時評。反而這時期《南華日報》文藝副刊之中種種駁雜的文學評論，或者可以帶來一些審思的角度。例如當中不少文藝評論借用當時主流的「現實主義」論述，鼓吹戰鬥、革命；但另一方面，又有從「非戰思想」細論古典詩詞，更不乏「唯美」、「虛無」文學的頌揚。[72]站在文化多元的角度而言，這些異樣的論述其實頗見深度；並置合觀卻有一種詭譎的感覺。至於許多「曲終奏雅」的言說，究竟是「敷衍交差」，還是「真誠信仰」，因為缺乏「知人論世」的基本資訊，我們實在沒有辦法辨識。無論如何，這部分的文藝評論又是香港曾經出現的「他異性」

香港中文大學出版社開放取用電子書

畸形論述之一。

處於邊沿位置的香港，文學人要作「觀潮者」，比起充當「弄潮兒」的機會多得多。香港的報刊文章，不時出現世界各國文學的述介；前述袁振英主持的《工商日報．文庫》，已見到許多西方文訊。再以1930年代一本重要的文學雜誌《紅豆》為例，在一共四卷二十四期中，就有好幾個專號系統地介紹外國文學；例如2卷3期《世界史詩專號》譯介希臘、芬蘭、羅馬、法國、德國、英國、俄國、西班牙、印度九個國度的史詩傳統或重要作品，應是當時華文世界中對史詩文學最深入的介紹；[73] 2卷6期《當代英國小說特輯》專論赫胥黎（A. L. Huxley）、喬也斯（James Joyce）、武爾夫（Virginia Woolf）的作品；3卷1期《英國文壇十傑專號》評介喬叟（Geoffrey Chaucer）、斯賓塞（Edmund Spenser）、莎士比亞（William Shakespeare）、密爾頓（John Milton）、菲爾丁（Henry Fielding）、華滋華斯（William Wordsworth）、拜倫（Lord Byron）、狄更斯（Charles Dickens）、白朗寧（Robert Browning）、喬也斯等十位英國作家；3卷4期的《吉伯西專號》更別具心眼，專門介紹歐洲的吉卜賽文學與文化。雜誌上還出現中西比較文學探索，如1卷5期風痕的〈王漁洋——中國的象徵主義者〉，2卷2號梁之盤的〈詩人之告哀——司馬遷論〉等。[74] 其他各期討論過的外國文學作家和作品也不在少數，如柯爾律治（S. T. Coleridge）、海涅（Heinrich Heine）、亨德（Leigh Hunt）、左拉（Émile Zola）、曼殊斐兒（Katherine Mansfield）、蕭伯納（George Bernard Shaw），以至《浮士德》（*Faust*）、《羅密歐與朱麗葉》（*Romeo and Juliet*）等；翻譯更廣及英、美、德、愛爾蘭、西班牙、俄羅斯、波蘭、印度、日本等國文學作品，可見其視野之開闊。這種開放的視野和敏銳的觸覺，於1930、1940年代香港報章副刊可謂常態：大量外國作品透過評介和翻譯傳送到讀者面前。更值得一提的是，當中國內

香港中文大學出版社開放取用電子書

地和歐洲已是漫天戰火，而香港還未捲進太平洋戰爭的1940年到41年，報刊上出現了追蹤戰時外國作家的專稿，如林豐（葉靈鳳）撰寫的〈動亂中的世界文壇報告〉就有六篇；[75]此外林煥平也有〈第二次大戰與世界作家〉，以及長文〈戰時日本之文化動態〉，刻畫當時日本官方與民間文人於文學和文化的不同態度。[76]戰爭於人類固然是不幸，但又會催逼人們更深切思量在生死存亡的危急關頭，精神文化可以有多少的承擔能力；詰問文學究竟向誰負責。而香港就在歷史的縫隙中，提供了省思的空間。

四　新文學體制與新政治境況

無論作者或者讀者，要進入「文學」的經驗世界，必先要對文學的體裁格式有所認知，從而在相應的體制（institution）內開展活動，或優游其中，或嘗試變奏革新。[77]中國文學傳統中，「辨體」可說是基礎功夫，從《典論．論文》的「奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」開始，累積了大量規範的以及演繹的文體論說。[78]然而新文學運動帶來文學體制翻天覆地的變化；作者讀者面對的不再是過去「集」部的詩、騷、詞、賦，或者章、表、策、論等，而是「新文學」定義底下的詩歌、小說、散文與戲劇；必須調整知識結構，重設辨體門檻，才能在新的體制內有所創發開展。在香港，這個新舊體制替換的過程，未必與中國現代文學史所描述的一樣勇猛突進、破舊立新。我們只要細讀1920年代香港刊物上幾篇屬於「文體論」的文章，就大概可以理解這個轉換過程的迂迴。先看1925年刊於《小說星期刊》，由何禹笙原著，何惠貽錄刊的〈四六駢文之概要〉。文章的「弁言」提到前面討論過的羅澧銘〈新舊文學之研究和批評〉，宣示自己維護傳統

香港中文大學出版社開放取用電子書

的立場。他更指出民國以後「詩、聯、詞、賦，清新艷麗之文，竟即應運而起」，筆錄者是因應社會的需求，刊佈這篇「為駢文之捷徑」，以「貢諸社會」。正文先有「總論」，以下教人「定氣習」、「謀篇局」、「修詞」、「儲詞藻」。[79]說來頭頭是道，順理成章；似乎作者讀者共同擁有許多基本知識。但今天重讀，卻仿如隔世；非大學中文系的專門學者不能輕易進入。這種陌生感，大概同於1920年代香港人初接觸「新文學」各種文學體式的感覺。我們再參看與〈四六駢文之概要〉同刊同期出現的許夢留〈新詩的地位〉一文——這是香港早期的重要詩論。許夢留用唐詩、宋詞、元曲，一代有一代之文學的「現象」，來說明「新詩」的合法性。這是正統的「五四」文學史觀。但許夢留的另一策略則別具「本土性」，更值得注意。他明白「南方人」面對使用國語的「新詩」會有疑點；他的解疑方法是指出：南方人可以作「文言文」，為何不能作「國語文」？[80]言下之意，新文學的語言與傳統文學的文言，對於使用粵語的香港人來說，同樣是有隔閡的。再依此推論，操粵語創作而期望至於通達，其難易程度可比之於現代人以文言文來寫作和閱讀，又或者明清人之讀寫秦漢唐宋的古文。這個觀點對我們理解「香港文學」的語言模態和書寫策略，非常重要。

再對照1928年由筆名雲仙所寫的〈最近的新詩〉，和1930年吳光生的〈概談國詩的過去及將來〉，就會看到兩位作者都非常支持新詩的格律化走向，認為「詩」與「文」在形式上要有所區別。[81]雲仙對這現象的解讀更直白，他認為新詩格律化可以顯出它和舊詩的連續性（continuity）關係。其實兩篇文章都是循舊以入新，以大家熟悉的舊文學為基礎，以理解「新文學」的體式。

香港文壇早期對現代文學的另一個重要文類——小說——的認知過程，也可以從相同的角度觀察。吳灞陵於1928年發表〈香港的文

香港中文大學出版社開放取用電子書

藝〉一文，明顯以新文學為正宗；但回看1925年他撰寫的〈談偵探小說〉，其「小說」的定義和評價標準，卻在新舊之間。據他的研判：「言情小說」追求「詞華」，「偵探小說」講究「結搆」。[82]前者正是晚清小說的主要審美標準；而「結搆」（或作「結構」）則是胡適推動「新文學」之重要觀念。[83]至於1928年杜若（杜其章）的〈短篇小說緒言〉，又是胡適寫於十年前（1918）的〈論短篇小說〉的簡明註疏。當時胡適的「建設的文學革命論」，就是向國人推介西方文學觀念和文體類型，「短篇小說」是其中重點之一。他認為西方短篇小說（short story）表現出兩項特色：一、「事實中最精彩的一段或一方面」，二、「最經濟的文學手段」。[84]杜若再演繹為六點：

> 短篇小說是描寫人生的片斷——採取最精警的一段，作一個焦點，要一是描寫一剎那間的一事一人；二是作者當時情感的表現；三是一種有個性的描寫；四是在緊縮的範圍內令得全體印象活躍；五是有唯一的作意，在簡短的描寫演出適合邏輯的結論；六是要在短縮中構成完美的輪廓。[85]

杜若本身是書畫鑒賞者，所以他又借用畫幅限制和繪畫寫生採景的道理以助解說。文雖簡短但論理清晰生動，對慣讀傳統鴛鴦蝴蝶派小說的香港讀者認識這種新文體很有幫助。不過，弔詭的是同刊《非非畫報》本期有杜若署名「其章」的小說〈花項公子〉，下一期又載杜若〈畫俠〉，都是以文言文撰寫的舊派小說，[86]完全沒有展示現代短篇小說的觀念與技法。由此可見文學之「新」與「舊」在當時香港，有一種畸異的拉鋸與並存的狀態。

不過文體「新」與「舊」的周旋，在1930年代中後期香港的主流文學論述中基本上消聲匿跡。其中重要的理由是因為這時文壇的主導者

香港中文大學出版社開放取用電子書

都是有名望的南來文人；尤其抗日戰爭爆發以後，香港成了全國輿論的中心，南來的文化精英在香港延續他們對國家命運的關懷。報上少數文章會觸碰舊文學的議題，如劉京〈舊文學的存廢問題〉，主要是從「國防文學」的「統一戰線」角度出發，認為當時中國還有「一班封建人物浮遊在社會的各個階層」，「為了要促成全民族的救亡陣線的完成，……對於這一群是不能遺忘的吧？」[87]事實上，這時的論述重點離不開文學如何服務政治、支援抗戰。1938年從上海南來的徐遲，在香港這個文化平台完成了個人文學航道的轉向，從「現代派」的追隨者，變成「文學大眾化」的擁護者。他在戴望舒主編的《星島日報．星座》副刊發表〈抒情的放逐〉一文，正是這個轉變過程的一個重要標記。[88]這篇短文先引來陳殘雲撰寫〈抒情無罪〉、〈抒情的時代性〉等文反駁，[89]繼而參與討論的人更多，就著「詩」的政治承擔、「抒情」與公眾領域／私人領域的關聯等議題，掀起了又一場全國性的的熾熱爭論。[90]這或者是「文學香港」成為「中國文化中心」的意義吧。於其時，即使是在香港成長的本地作家，如果要參加主流的公共論述，也必然同樣的「感時憂國」；例如陳靈谷（陳白）與李育中（李燕）對「詩」與「歌」之體類意義的討論，少年舒巷城（王烙）與彭耀芬對於「詩人」與「詩」的懷想，都以迎向現實，奔赴國難為總方向。[91]其他文體的討論，如小品文、雜文、戲劇等論述，大體相同。

在這些「最強音」之外，也有些變調偶爾響起。例如1940年先後有柳木下的〈詩之鑑賞〉、路易士（即後來的紀弦）的〈關於詩的定義〉，都可算是異響。前者申論「詩」能「訓練我們的感受力，擴展我們感受的世界，知道得更多奇異的和美好（的）」；後者指出今日之詩「不是單是感情之素朴的表現」，而是「一種有意識的意識的努力……，從那單純的、原始的、無意識的意識之狀態躍出，昇華於一主知的活

香港中文大學出版社開放取用電子書

動，作全新的系統之創造」。[92]這些意見，在當時或者被視為旁門邪道。可是，香港還留有這樣的空間讓它們出現。

當時自北南下的文學家，很少在意香港的讀者，因為在他們眼中，香港小市民的精神生活是「貧瘠的」。[93]但也有南來作家想過，為甚麼他們的作品「不賣座」。例如來港不久的王幽谷，就有〈怎樣在華南寫小說〉的一問。他探知「華南讀小說的人，歡喜曲折而離奇的事實」，又看到當時「最紅的小說名手傑克」，說他「能深稔讀者心理，而文筆妙曼像個好女子」。[94]我們在此不討論王幽谷的觀察是否正確，但據之我們可以意會在「新文學正統」主導的公共言說以外，還有一個不怎麼見於記載的，龐大的作者和讀者的世界；傑克（黃天石）寫的通俗小說是其大宗，但還有其他不入新文學「法眼」的文學類型，生氣勃勃地存活於香港。[95]又如1929年從廣州遷移到香港的雜誌《字紙簍》，一派「達達主義」的風格，聲明：

> 我們把無名的作家看得比那些革命文藝家和所謂什麼新古典主義者強得多了。[96]

雜誌內用的語言也是語體文、文言文兼容並蓄；例如雜誌中經常出現之寫手萊哈，就同時在不同欄目分別運用文言及白話，其中〈嶺海文學家列講〉以文言文批評當代古文家豹翁、黃崑崙、落花和李啟芬，寫來完全沒有保守的味道，反而顯得非常前衛。[97]

「文學香港」一直在體認「他異」與企盼「認同」之間往復游移。這一點在評論家直面文本，與自己的精神理念、思想感情周旋時，更容易顯露。1935年1月劉火子在《南華日報》以連載七天的萬字長文〈論《現代》詩〉，細論上海《現代》雜誌的詩歌。正如幾個月前他的詩友戴隱郎對《現代》的象徵主義傾向的反省，是朝向「認同」的清滌儀式；

香港中文大學出版社開放取用電子書

劉火子在文章結尾引述穆木天——從「現代主義」走向「現實主義」的楷模——〈詩歌與現實〉的話，勸導《現代》的編者和詩人，努力於調整「個人的感情的真實」以接近「正確的社會現實」；同時也是自勉，表明個人的文學志向，不再遲疑、不會徬徨。[98]他自己創作的詩，在同道黎明起眼中，正是「明朗、健康、率直，一如其人」。[99]同年李育中（筆名白廬）在同一副刊發表短論〈戴望舒與陳夢家〉，卻還守著「純粹的詩不外傳導美的經驗」的信條，認為這是「詩所以存在的理由」，他說：

> 如果離開這個，他的價值必然是降落的，如與政治起伏同化，與說教因果結合等。[100]

三年後，他發表〈抗戰文學中的浪漫主義質素〉，指出在戰火當前，「中國一切的年青文藝工作者和學習者，都集中在現實主義的大旂幟下邊」，他宣言：

> 從今天開始，便要向文學要求，要帶有革命性、英雄性、樂觀性、戰鬥性。這是一個亢昂期，革命前夕和革命在火熱進行中，是須要這些作品的。[101]

或者可以說，李育中在「現實」面前覺醒，認同於文藝的主潮。不過他稍後另一篇實際批評〈評艾青與田間兩本近作〉，卻仍然在詩篇的情緒與語言上研摩。[102]看來，我們還要再推敲1930年代李育中的文學信念如何與「現實」協商。

我們可再多看一個例子。杜文慧1940年評論陸蠡散文集《囚綠記》，「試潛進作者的思想領域去作一會迂緩的散步」，文章的結語是：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 總之，《囚綠記》是陸蠡先生底心靈起伏的痕跡，內心抱怨的紀錄，但是，不管他怎樣巧妙地用文字的美麗的綵衣裝扮起他的靈魂，對於這艱苦的時代和多難的祖國似乎是一點多餘的感傷罷了。我不敢推薦這本《囚綠記》於廣大的讀者之前，只想以這顆寂寞的心，公諸同好而已。[103]

杜文慧為甚麼「不敢」？究竟他站在甚麼立場說話？作為讀者，他如何與陸蠡的心靈溝通？他心中的「廣大的讀者」和「同好」之間為何有距離？如果我們再參看杜文慧在評論何其芳《刻意集》（詩文集）、嚴文井《山寺暮》（散文集）時的欣賞態度，又對照他在〈抗戰戲劇的內容與形式〉一文呼籲「一切戲劇工作者都能夠站在時代的「抗日」大旗幟之前哨，手携手地團結起來和 × 人拚命！」[104]可以想像與戰火為鄰的香港，在大時代大浪潮底下，其間文學心靈所經歷的折騰，或者說磨煉。支持「抗日」，與過去支持「革命」一樣，在香港是一種「認同」的姿態。其抗爭的對象往往不是香港當下的殖民統治，或者境內現實的種種黑暗，而目的則是順應中國內地的政治形勢之需。[105]然則這些「反抗」的行為、「認同」的方向，是不是需要一種更深層的關聯，才不致於凌虛離地？

當香港文壇的「認同」以中國新文學的主流思潮和確立的文本為對象時，我們可要細察當中有沒有立異的空間。另一方面，也可留意在「上升」為「全國文化中心之一」的香港，本地的文學創作有沒有得到更多評論的關顧。如前文所述，本地「非新文學」的寫作活動一直相當蓬勃有生氣，卻都在「新文學」的主流論述視野之外。今天要作相關評論的回顧，根本就「文獻不足徵」！至於努力於「新文學」創作的本地作家，大概只有侶倫受到較多的關注。我們將1941年兩篇評

香港中文大學出版社開放取用電子書

論侶倫的文章並置閱讀，或者可以揭示當時本地創作與文學評論之間的緊張關係。先是夢白以侶倫多年朋友的身份所寫的〈《黑麗拉》讀後——侶倫其人及其小說〉；另一篇〈論侶倫及其《黑麗拉》〉的作者署名寒星女士，文中沒有提及與侶倫的關係，但看來作者對他的創作歷程頗為熟悉。[106]兩篇文章都提到侶倫不願意跟隨他以往的文友改寫流行小說以營生，堅持「新文學」的寫作。夢白認為《黑麗拉》是「個人主義的感傷作品」——以1930、1940年代來說，這可以是一個非常負面的評價；但夢白似乎要為侶倫辯護：

> 他的寫作是為忘卻痛苦。所以交織在他小說中是另有一番纏綿動人的情調，淡素如秋月，溫煦如春風，……他的小說是一首甘甜的哀歌，不濃不淡。

寒星女士卻不同意視侶倫為「個人主義的傷感作家」；她認為《黑麗拉》寫的都是生活的真實，是「現實主義」的作品。我們得要明白，這時一個「現實主義」的標籤是多麼的重要。當然，「現實主義」的定義是動態的，對於要遵從蘇聯官定教條的評論家來說，可能要不斷推翻過去的「我」；但寒星女士顯然是以個人的詮釋，盡量擴闊「現實」的範圍。寒星女士在文中指出當時是「文學武器論」盛行的時候，侶倫的作品「曾被批評為不革命的、落後時代的東西」；但她卻認為侶倫小說可比左拉、巴爾札克、高爾基、或莫泊桑——都是左翼評論的正典，他的評斷是：

> 我從沒有看過中國有別的作家可比得上侶倫。……我驚異中國新文藝作家中有侶倫的天才。

這個評價會否過高，是可議論的。但寒星女士把侶倫置於中國新文藝

香港中文大學出版社開放取用電子書

評價系統之內立論，是深具意義的；這是以侶倫的成就去衝擊當時的主流評論體系；最低限度說明現行評論的基準之可疑。至於夢白的申述方向並不相同。他形容當世是「鐵血主義風靡一時的年頭」，那些「職業批評家們」：

> 設下一個刀圈，穿得過才能夠被認為合格，許多人因此遍體鱗傷。

夢白沒有借用「現實主義」的槓桿為侶倫加力，他只是說：

> 這樣的一個人如果做點紀念自己的事也不可以，這個世界真正可哀了。

夢白抗衡的姿態一點都不高，但可能更具震撼力：如果文學評論沒有帶來人性的寬厚上揚，反而成為文學心靈的桎梏枷鎖，則「世界可哀」！我們的後見之明，照見中國文學評論的主潮流向，正是如此的可哀。

這兩篇評論面世一個月後，太平洋戰爭爆發。1941年12月25日香港總督楊慕琦向日軍投降，香港進入三年零八個月的淪陷時期；文學評論活動再難如平常日子般進行。自此及以後，社會、文化、歷史不絕若線，甚而斷裂、崩毀；緣是，「文學香港」的記憶變得更加形骸支離。

五　餘韻：畸人者，畸於人而侔於天

《莊子．德充符》記載，子產與兀者申徒嘉同門，卻看申徒嘉這畸形人不順眼，不屑與他同進出，更批評說：

> 子既若是矣，猶與堯爭善，計子之德不足以自反邪？

香港中文大學出版社開放取用電子書

「畸形」，與常模不同，所以被歧視，被要求自我反省，承認自己的不足。

《莊子．大宗師》又記載一位因發病而致「曲僂發背，上有五管，頤隱於齊，肩高於頂，句贅指天」的畸形人子輿；朋友問他會不會嫌惡自己的形相，他就這樣回答：

> 亡，予何惡！浸假而化予之左臂以為雞，予因以求時夜；浸假而化予之右臂以為彈，予因以求鴞炙；浸假而化予之尻以為輪，以神為馬，予因以而乘之，豈更駕哉！且夫得者，時也；失者，順也。安時而處順，哀樂不能入也。此古之所謂縣解也。

雖然被視為「畸形」，或許因為「安時而處順」，反而發揮了因「畸形」而特有的文化力量，在奇異的文化空間，謀得「縣解」。

2016年1月19日初稿，2016年5月18日修訂

註釋

1. 參考René Wellek, “Literary Criticism”, in Paul Hernadi ed., *What is Criticism?* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), pp. 297–298; Philip Smallwood, *Reconstructing Criticism: Pope’s Essay on Criticism and the Logic of Definition* (London: Associated University Presses, 2003), pp. 143–158.
2. 溫徹斯特著，景昌極、錢堃新譯《文學評論之原理》(上海：商務印書館，1923年)。
3. 羅根澤〈怎樣研究中國文學批評史〉，《說文月刊》，第4卷(1944年)，頁777–795。
4. 茅盾〈改革宣言〉，《小說月報》，第12卷1號(1921年1月)，頁3。
5. 朗損(茅盾)〈文學批評管見一〉，《小說月報》，第13卷8號(1922年)，頁2–3。

香港中文大學出版社開放取用電子書

6. 歐陽修在《六一詩話》卷前說：「居士退居汝陰而集以資閒談。」見鄭文校點《六一詩話》（與《白石詩話》及《滹南詩話》合刊；北京：人民文學出版社，1983年），頁5。《六一詩話》是中國最早以「詩話」命名的著作，原只題《詩話》。
7. 張友仁〈雜談：文學批評〉，《文學旬刊》，第16號（1921年），頁4。
8. 胡先驌〈論批評家之責任〉，《學衡》，第3期（1922年），載《胡先驌詩文集》（合肥：黃山書社，2013年），頁339–352。
9. 范善祥編《現代文藝評論集》（上海：世界書局，1930年）收入文章包括〈文學與時代〉、〈文學與革命〉、〈中國文學不能健全發展之原因〉、〈文學上的個性〉、〈從文學中發現之哲學思潮〉、〈文學觀念與其含義之變遷〉、〈革命文學與自然主義〉、〈論第二次文藝復興〉、〈近年來中國之文藝批評〉、〈革命的人生與文藝〉、〈伊卜生的思想〉、〈寫實小說的命運〉、〈詩與散文的境界〉……。劉大杰著譯《東西文學評論》（上海：中華書局，1934年）收入〈中國思想文藝的生路〉、〈現代英國文藝思想〉、〈美國的新文藝運動與劇壇〉、〈俄國文藝潮流的轉變〉、〈劉易士小論〉、〈論托爾斯泰的戰爭與和平〉……。錢歌川編《現代文學評論》（上海：中華書局，1935年）收入〈純粹的宣傳與不純的藝術〉、〈近代文學的特徵〉、〈文學科學論〉、〈美國戲劇的演進〉、〈最近的愛爾蘭文壇〉、〈九一八與日本文學〉、〈劉易士在美國文壇的地位〉……。由這幾個例子大概可以知道當時「文學評論」的內容、牽涉的面向與範圍。
10. 王統照〈文學批評的我見〉，《文學旬刊》，第2號（1923年），頁1。
11. 成仿吾〈批評與批評家〉，《創造周報》，第52號（1924年），頁10。
12. 梁實秋〈文學批評辯（續）〉，《晨報副刊》，第156號（1926年10月），頁57–58。
13. 鄧騰克（Kirk Denton）指出左翼批評家成仿吾、郭沫若，都重視文學的精神層面，與自由主義者的梁實秋有不少共通之處，都有精英主義的面向。見Kirk Denton, "General Introduction", in Denton ed., *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893–1945*, (Stanford: Stanford University Press, 1996), pp. 21–26.
14. 胡適〈導言〉，《中國新文學大系》（上海：良友；香港：世界文學出版社，1972年重印），第一集《建設理論集》，頁31。

香港中文大學出版社開放取用電子書

15. 鄭振鐸〈導言〉,《中國新文學大系》,第2集《文學論爭集》,頁21。
16. 鄭振鐸〈導言〉,《中國新文學大系》,第2集《文學論爭集》,頁20。
17. 胡適〈導言〉,《中國新文學大系》,第1集《建設理論集》,頁30。趙家璧在1980年代回憶當日商量各卷主編人選時說:「當鄭振鐸提出胡適之名時,我又驚又喜,驚的是胡適就是鄭振鐸對我所說擠成三代以上古人中的五四戰士,現在已一步步擠上高位成為一位風雲人物了,喜的是,如能找他來編選一集,對一般讀者既有號召力,對審查會也許能起掩護的作用;這個審查會從五月掛牌,什麼書刊都要經它這一關,我們的出版物已深感壓力。這樣一套規模大、投資多的《大系》,完全找左翼作家編,不來一點平衡,肯定無法出版。」見趙家璧〈話說《中國新文學大系》〉,《新文學史料》,1984年第1期,頁169。可見胡適和鄭振鐸之言,是實有所指的。
18. 參考袁振英〈發掘我的無治主義的共產主義的思想底根源〉,轉引自李繼鋒、郭彬、陳立平著《袁振英傳》(北京:中共黨史出版社,2009年),頁10–15;孫秀芳、曹至枝〈自由的追求——無政府主義者袁振英的政治信仰歷程〉,《南京林業大學學報》,第12卷第2期(2012年6月),頁75。
19. 袁振英:〈易卜生傳〉,《新青年》,第4卷第6號(1918年6月),頁606–619。胡適在文前加上按語:「替易卜生作傳,不是一件容易的事。袁君這篇傳,不但根據於Edmund Gosse的《易卜生傳》,並且還參考他家傳記,遍讀易氏的重要著作,歷舉各劇的大旨,以補Gosse缺點。所以這篇傳是狠可供參考的材料。袁君原稿約有一萬七千字,今因篇幅有限,稍加刪節。」(見頁606)。胡適還在文中若干地方加註,說明他對某些論點的看法,或者文章部分經他修改的原因。
20. 例如1929年2月間香港《大光報》副刊《光華》連載袁振英介紹康德、黑格爾以至哲學方法的〈談談現代哲學〉;他又曾主編《工商日報》副刊《文庫》,用不同筆名發表文章,能考出的包括1930年7月到10月間連載《托爾斯泰的社會思想——愛的哲學》各章;1932年2月連載〈世界的女性主義〉,1932年4月連載〈法蘭西之自然主義〉;其他未能考定筆名的一定更多。由此略見他在香港的文化活動。
21. 觀微〈學者演講〉,《華僑日報》,1927年2月21日。

香港中文大學出版社開放取用電子書

22. 第一波以林紓為首，第二波是胡先驌、梅光迪等「《學衡》派」，第三波由章士釗在1923年8月21日至22日於《新聞報》發表〈評新文化運動〉一文掀起。參考鄭振鐸〈導言〉，《中國新文學大系》，第2集《文學論爭集》，頁14–15；章士釗〈評新文化運動〉，載《中國新文學大系》，第2集《文學論爭集》，頁207–213。胡適曾為文嘲諷，題〈老章又反叛了！〉，載《中國新文學大系》，第2集《文學論爭集》，頁215–219。
23. 章士釗早在1917年發表〈歐洲最近思潮與吾人之覺悟〉，就認定「創造新知與修明古學，二者關聯極切，必當同時並舉。」見《東方雜誌》，第14卷第12號（1917年），頁1–9。
24. 羅澧銘〈新舊文學之研究和批評〉，《小說星期刊》，第1期至第6期，1924年9月27日至11月1日。
25. 吳灞陵〈香港的文藝〉，《墨花》，第5期，1928年10月。
26. 貝茜〈香港新文壇的演進與展望〉，《香港工商日報．文藝週刊》第94、95、98期，1936年8月18日、8月25日、9月15日。
27. 參考黃仲鳴《香港三及第文體流變史》（香港：香港作家協會，2002年）。
28. 貝茜〈香港新文壇的演進與展望〉，1936年8月18日。
29. 茅盾是在1980年代回憶剛到香港的印象，見茅盾〈在香港編《文藝陣地》——回憶錄（二十二）〉，《新文學史料》，1984年第1期，頁2。
30. 簡又文〈香港的文藝界〉，《抗戰文藝》第4卷第1期（1939年4月），頁23；後來陸丹林也呼應這個說法：「香港屬於華南出入口的樞紐，吸收外來的文化，或輸出本國的文化，按理應該比較其他商埠來得活躍和成績好，然而事實上卻相反。從前有人描寫香港的心臟，只寫一個算盤和一根扁擔。無疑地是說商業和運貨工人就可以代表香港，其他可以推想了。」又馬耳說：「離開政治來說，香港是一個中國城市。這裏百分之九十以上的居民是中國人。而這個城市的繁榮，也是中國人造成的。但提起文化，這兒卻是一個奇怪的地方。香港住的『華民』讀不通英文，但似乎也讀不通中文。」見陸丹林〈香港的文藝界〉，《黃河》創刊號（1940年2月），頁18；馬耳〈香港的文藝界〉，《今日評論》，第4卷第15至16期（1940年），頁239。
31. 石不爛講，楊春柳記〈從談風月說到香港文壇今後的動向〉，《大光報．大觀園》，1933年11月16日。

香港中文大學出版社開放取用電子書

32. 《白金龍》在1933年上映，是第一部有聲粵語片，非常賣座。參考方保羅《圖說香港電影史》(香港：三聯書店，1997年)，頁12。
33. 1933年2月13日蕭伯納訪問香港大學，對學生說：「如果二十歲的時候你是一個赤色的革命者，那到了四十歲你還可以有不落伍的希望，但是若果在二十歲你不是一個赤熱的革命者，那末到了五十歲的時候你便會成為不堪設想的化石了。」不過，蕭伯納在同一場合說：「今天的幾句話你們聽了，在你們能夠統通忘掉最好。」看來他的說話，有不少言外之意有待細味。參考陳君葆《陳君葆日記全集》(香港：商務印書館，2004年)，頁36。
34. 楊剛〈反新式風花雪月 ——對香港文藝青年的一個挑戰〉，《文藝青年》，第2期(1940年10月)，頁3–5。下文第三節續有討論。
35. 「他異性」是列維納斯(Emmanuel Levinas)的倫理學觀念。列維納斯一反西方過去以「自我」(self)為本的哲學傳統，提出「他者」(Other)不能被化解的、絕對的意義。參考Emmanuel Levinas, *Alterity and Transcendence*, Michael B. Smith, trans. (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969); Simon Critchley, and Robert Bernasconi, ed., *The Cambridge Companion to Levinas* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002); Brian Treanor, *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate* (New York: Fordham University, 2006).
36. 參考康以之〈關於香港文壇〉，《出版消息》第30至31期(1934年3月)，頁31–33；簡又文〈香港的文藝界〉，頁23–24；陸丹林〈上海人眼中的香港〉，《宇宙風》，乙刊第3期(1939年4月)；王幽谷〈怎樣在華南寫小說？〉，《國民日報．新壘》，1939年8月18日；森蘭〈關於反映香港〉，《大公報．文協》，1940年5月20日；許菲〈一個公開的控訴〉，《國民日報．新壘》，1940年10月9日；馬耳〈香港的文藝界〉《今日評論》，第4卷第15至16期(1940年)，頁239–240。
37. 這個時期香港還有另一種尋求「認同」與體認「相異」的奇異辯證，如在殖民地勇於求仕的「遺民」賴太史說：「幸香江一島，屹然卓立，逆燄所不能煽，頹波所不能靡，中西之碩彥，宏達之官商，咸有存古之心，皆富衛道之力。……官禮得存諸異域外，鄒魯即在海濱。存茲墜緒，斯民皆是周遺；挽彼狂瀾，其功不在禹下矣。」見賴際熙〈籌建崇聖書堂序〉，

香港中文大學出版社開放取用電子書

載程中山編《香港新文學大系。舊體文學卷》(香港：商務印書館，2014年)，頁179。同一事況，不同的認知可舉1934年〈香港小記〉的話作對照：「香港為商業之地，文化絕無可言，英人之經營殖民者地者，多為保守黨人，凡事拘守舊章，執行成法，立異趨奇之主張，或革命維新之學說，皆所厭惡，我國人之知識淺陋，與思想腐迂者，正合其臭味，故前清遺老遺少，有翰林、舉人、秀才等功名者，在國內已成落伍，到香港走其紅運，大顯神通。……蓋中英兩舊勢力相結合，牢不可破，一則易於統治，一則易於樂業也。」友生〈香港小記〉，《前途》，第2卷第5號(1934年5月)，收入盧瑋鑾編《香港的憂鬱——文人筆下的香港(1925–1941)》(香港：華風書局，1983年)，頁51。

38. 葉靚棻〈黵黵派〉，《香港大學雜誌》，第2期(1928年9月)，頁67–81；黎覺奔〈新藝術領域上底表現主義〉，《時代風景》，第1卷第1期(1935年1月)，頁27–46。
39. 幼雄〈黵黵主義是甚麼〉，《東方雜誌》，第19卷第7號(1922年4月)，頁80–83；沈雁冰〈法國藝術的新運動〉，《小說月報》，第13卷第6號(1922年6月)，頁2–4。
40. 參考Bonnie S. McDougall, *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China* (Tokyo: The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971), pp. 209–210; 251–252.
41. 片山孤村〈駄駄主義の研究〉，《太陽》，第28卷第2號(1922年2月)，頁76–81；而片山則是參考許爾善伯Richard Huelsenbeck, *Eine Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, 1920；英譯見Ralph Manheim, "En Avant Dada: A History of Dadaism," in Robert Motherwell , ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (2nd edition; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988), pp. 21–48.
42. Sheldon Cheney, "Why Dada? An Inquiry into the Connection between the War's Ruins, Peace–Time Insanity, and the Latest Sensation in Art," *The Century Magazine*, 104.1 (1922.5): 22–29.
43. 李健吾〈什麼是達達派〉，《文學百題》(上海：生活書店，1935年)，頁132。
44. 孫席珍〈大大主義論〉，《國聞週報》，第12卷第27期(1935年7月)，頁11。

香港中文大學出版社開放取用電子書

45. 葉觀棪〈鼱鼱派〉，頁80–81。
46. 陳思和〈試論「五四」新文學運動的先鋒性〉，《復旦學報》，2005年第6期（2005年11月），頁1–17；陳思和〈五四新文學的先鋒性〉，《新地文學》，第21期（2012年9月），頁179–196。陳思和之新觀點頗受德國理論家彼德比格爾《前衛的理論》及其英譯前言之影響；見Peter Bürger, *Theory of the Avant–Garde* (*Theorie der Avantgarde*, 1974), Michael Shaw trans., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984); Jochen Schulte–Sasse, "Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant–Garde," pp. vii–xlvii.
47. 黎覺奔應是深受魯迅影響，其徵引包括魯迅據尾瀨敬止轉譯盧那卡爾斯基《文藝與批評》（上海：水沫書店，1929年），魯迅追隨者馮雪峰譯蒲列漢諾夫著《藝術與社會生活》（上海：水沫書店，1929年），馮雪峰譯馬查著《現代歐洲的藝術》（上海：大江書舖，1930年）等，此外還有劉伯英譯布哈林著《史的唯物論》（上海：現代書局，1930年）、胡秋原《唯物史觀藝術論：樸列汗諾夫及其藝術理論之研究》（上海：神州國光社，1932年）等。
48. 參考徐行言、程金城《表現主義與二十世紀中國文學》（合肥：安徽教育出版社，2000年），頁57–80。
49. 片山孤村著，魯迅譯〈表現主義〉，魯迅先生紀念委員會編《魯迅全集》，第6卷（烏魯木齊：新疆人民出版社，1996年），頁350–358；文章選譯自片山孤村1908年出版《最近獨逸文学の研究》（最近德國文學之研究）。
50. 黎覺奔〈新藝術領域上底表現主義〉，頁35–36。
51. 黎覺奔〈新藝術領域上底表現主義〉，頁31–32。
52. 李南桌《李南桌文藝論文集》（香港：生活書店，1939年）。
53. 戴隱郎〈論象徵主義詩歌〉，《今日詩歌》，創始號（1934年9月），頁5–16；李南桌〈廣現實主義〉，《文藝陣地》，第1卷第1期（1938年4月），頁13–15；李南桌〈再廣現實主義〉，《文藝陣地》，第1卷第10期（1938年9月），頁326–328。〈廣現實主義〉一文成為這時期的文論經典之一，後來被收錄於眾多選本之中；例如蔡儀主編《中國抗日戰爭時期大後方文學書系》，《第二編：理論．論爭》（重慶：重慶出版社，1989年），頁1030–1035；孫顒、江曾培等編《中國新文學大系1937–1949》（上海：上

香港中文大學出版社開放取用電子書

海文藝出版社，1990），第2卷，頁501–505；王運熙主編《中國文論選．現代卷》（南京：江蘇文藝出版社，1996年），下冊，頁5–10。

54. 參考吳曉東《象徵主義與中國現代文學》（合肥：安徽教育出版社，2000年）；陳太勝《象徵主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2005年）；張大明《中國象徵主義百年史》（開封：河南大學出版社，2007年）。

55. 梁宗岱〈象徵主義〉，《文學季刊》，第1卷第2期（1934年4月），頁15–25。

56. 穆木天〈甚麼是象徵主義？〉，載鄭振鐸、傅東華編《文學百題》（上海：生活書店，1935年），頁110–118。早年穆木天對象徵主義非常推尊，參見他的〈譚詩：寄沫若的一封信〉，《創造月刊》，創刊號（1926年3月），頁84–92。

57. 李南桌對「現實主義」的討論之所以受茅盾重視，實有其具體的語境脈絡。從「五四」以降，「現實主義」已經歷多次文化與政治辯論的洗禮。參考溫儒敏《新文學現實主義的流變》（北京：北京大學出版社，1988年）；艾曉明《中國左翼文學思潮探源》（長沙：湖南文藝出版社，1991年）；Chen Xiaoming, "The Disappearance of Truth: From Realism to Modernism in China," in Hilary Chung, et al. ed., *In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany and China* (Amsterdam: Rodopi B. V., 1996), pp. 158–165; Marston Anderson, "'A Literature of Blood and Tears': May Fourth Theories of Literary Realism,", in Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 27–75.

58. 莊華興指出：「戴隱郎隨時面對殖民帝國的搜捕與拘禁，遭受驅趕或被強制遞解出境。……縱使南洋是他的生身之地，面對的卻是更嚴峻的現實。當化外歸來的僑胞回到了老帝國的懷抱裏，心靈上仍不得不繼續流離。因此，流亡、流寓以致放逐，成為東亞邊緣左翼知識者—文人的宿命，從一種生存的姿勢發展成一種精神符號。」見〈帝國—殖民與冷戰重疊架構下的跨區域文藝流動：以戴隱郎、胡愈之為中心〉，臺灣清華大學臺灣文學研究所主辦「臺灣文學研究新視野：反思全球化與階級重構」國際研討會（2014年10月24至25日）論文，頁11。

59. 戴隱郎〈路（獨幕劇）〉，《南華日報．勁草》，1935年1月6日、7日、9

香港中文大學出版社開放取用電子書

日、12日、13日；〈黃昏裏的歸隊〉，《今日詩歌》，創始號（1934年9月），頁20–22。此外，他在1935年發表的隨筆〈抬頭．舉目．開步走〉，也寄託了同樣的心懷；見《時代風景》，第1卷第1期（1935年1月），頁84–87。

60. 莊華興〈帝國——殖民與冷戰重疊架構下的跨區域文藝流動：以戴隱郎、胡愈之為中心〉，頁1。
61. 參考李何林《近二十年中國文藝思潮論》（上海：生活書店1939年），第四章〈「國防文學」和「民族革命戰爭的大眾文學」的口號之爭，與魯迅逝世前後文藝界的大團結〉，頁411–576；中國社會科學院文學研究所編《「兩個口號」論爭資料選編》（北京：人民文學出版社，1982年）。
62. 參考陳炳良〈國防文學論戰——一筆五十年的舊賬〉，載陳炳良《文學散論——香港．魯迅．現代》（香港：香江出版公司，1987年），頁145–172；王宏志〈魯迅與「左聯」的解散及「兩個口號」之爭〉，載王宏志《思想激流下的中國——魯迅與「左聯」》（台北：風雲時代出版公司，1991年），頁97–139；陳順馨〈「國防文學」論爭與社會主義現實主義接受的考驗〉，載陳順馨《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉換》（合肥：安徽教育出版社，2000年），頁133–142；丸山昇〈關於「國防文學論戰」，載丸山昇著，王俊文譯《魯迅．革命．歷史——丸山昇現代中國文學論集》（北京：北京大學出版社，2005年），頁120–165。
63. 1936年10月3日《大眾日報》載〈「言論自由」尚待努力，港督改善華報檢查四辦法〉，列明當時禁刊的四類文字：（一）凡於效忠大英帝國之事而有所紊亂者；（二）凡可損害英國對於中國或其他友邦之友誼者；（三）所有宣傳共產主義之文字；（四）凡屬挑撥文字以致擾亂治安者；見盧瑋鑾《香港文縱——內地作家南來及其文化活動》（香港：華漢文化事業公司，1987年），頁62。據知當時居港的柳存仁（柳雨生）曾經從事港英政府之書報審查工作。
64. 參考盧瑋鑾《香港文縱——內地作家南來及其文化活動》；黃康顯《香港文學的發展與評價》（香港：秋海棠文化企業，1996年），頁34–41；侯桂新《文壇生態的演變與現代文學的轉折》（北京：人民出版社，2011年），頁21–47。
65. 楊剛〈反新式風花雪月——對香港文藝青年的一個挑戰〉，頁3–5。

香港中文大學出版社開放取用電子書

66. 參考胡春冰〈關於新式風花雪月的論爭〉,《國民日報．新壘》,1940年11月8日;潔孺〈錯誤的「挑戰」——對新風花雪月問題的辯正〉,《國民日報．新壘》,1940年11月9日。
67. 參考潔孺〈論民族革命的現實主義〉,《文藝陣地》,第3卷第8期(1939年7月),頁1054–1056。
68. 參考松針〈「反新式風花雪月」座談會會記——團結．求進步．文藝工作者的大聚會〉,《文藝青年》,第6期(1940年12月),頁7–9。又有關由蘇聯「拉普」(RAPP)提倡的「唯物辯證法的創作方法」演變到「社會主義現實主義」,以及中國左翼理論家對這些主張的承納過程,可參考艾曉明《中國左翼文學思潮探源》,頁250–323;陳順馨《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉換》,頁33–75;Herman Ermolaev, *Soviet Literary Theories 1917–1934: The Genesis of Socialist Realism* (Berkeley: University of California Press, 1963); A. Kemp-Welch, *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928–1939* (Basingstoke: Macmillan, 1991).
69. 參考秦孝儀等編《中華民國重要史料初編:對日抗戰時期》,《第六編:傀儡組織》(台北:中國國民黨中央委員會黨史委員會,1981年),頁650–652;939–940;轉引自陳智德〈《南華日報》副刊與日治時期香港文學〉,「香港亞洲研究學會第八屆研討會」(2013年3月8日至9日)論文。
70. 參考娜馬〈建立我們的和平救國運動〉,《南華日報．一週文藝》,1940年3月2日;李漢人〈藝術創作的現實(性)和真實(性)〉,《南華日報．一週文藝》,1940年6月1日。
71. 陳畸、黃魯等〈肅清賣國文藝特輯〉,《星島日報．文協》,1940年5月14日。
72. 例如:克潛〈芸窗漫錄〉,《南華日報．一週文藝》,1940年7月13日、7月29日、8月12日、9月23日;朱伽〈唯美派的研究〉,《南華日報．半週文藝》,1941年5月15日、19日、22日、29日;何洪流〈中國文學之虛無主義〉,《南華日報．半週文藝》,1941年5月19日、22日。
73. 「中國為何缺乏史詩?」是近代以來中國文學史論者深感遺憾之事;然而從晚清直至1930年代,各報刊對外國「史詩」的介紹卻不踴躍;例如鄭振鐸曾在《文學旬刊》對史詩有簡單的介紹,見西諦:〈史詩〉,《文學旬刊》,第87期(1923年9月),頁2;其他零落的介紹有黃穀仙〈法國史詩

香港中文大學出版社開放取用電子書

溯源〉，《史學雜誌》，第1期（1929年），頁102–103；譚仲超〈史詩的誕生〉，《文藝》，第3卷第5、6期（1935年），頁13–15。

74. 將清代王漁洋（王士禎）之「神韻説」與西方象徵主義並置類比，風痕之作可能是最早的先例。後來余煥棟、錢鍾書都有類似的論述。見余煥棟〈王漁洋神韻説之分析〉，《文學年報》，第4期（1938年4月），頁147–158；錢鍾書《談藝錄》（1948年初版，北京：中華書局，1984年），頁274–275。

75. 林豐〈動亂中的世界文壇報告之一：他們在那裏？〉，《星島日報．星座》，1941年4月13日；〈動亂中的世界文壇報告之二：歐洲流亡之作家在美國〉，《星島日報．星座》，1941年4月18日；〈動亂中的世界文壇報告之三：流亡中的波蘭作家〉，《星島日報．星座》，1941年4月21日；〈動亂中的世界文壇報告之四：捷克作家在英國〉，《星島日報．星座》，1941年5月16日；〈動亂中的世界文壇報告之五：弗朗哥治下的西班牙文化〉，《星島日報．星座》，1941年5月28日；〈動亂中的世界文壇報告之六：納粹佔領下的巴黎出版界和貝當文化政策〉，《星島日報．星座》，1941年5月30日。又林豐又有〈動亂中的歐洲藝術寶藏〉，《星島日報．星座》，1941年9月17日。

76. 林煥平〈第二次大戰與世界作家〉，《文藝陣地》，第4卷第10期（1940年3月），頁1535–1538；林煥平〈戰時日本之文化動態〉，《筆談》，第2、3、4、5、6、7期（1941年9月），頁18–21；10–13；25–28；28–30；20–21；14–18。

77. 參考David Fishelov, *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993), pp. 85–117; John Frow, *Genre*, 2nd edition (New York: Routledge, 2015).

78. 參考吳承學《中國古代文體學研究》（北京：人民出版社，2011）。

79. 何禹笙原著，何惠貽錄刊〈四六駢文之概要〉，《小説星期刊》，第2年第1期（1925年3月），頁1–3；第2年第2期（1925年3月），頁1–3；第2年第3期（1925年3月），頁1–3；第2年第4期（1925年3月），頁1–3。

80. 許夢留〈新詩的地位〉，《小説星期刊》，第2年第1期（1925年3月），頁4–6；第2年第2期（1925年3月），頁4–6。

81. 雲仙〈最近的新詩〉，《香港大學雜誌》，第2期（1928年9月），頁49–58；

香港中文大學出版社開放取用電子書

吳光生〈概談國詩的過去及將來〉，《非非畫報》，第12期（1930年7月），頁28–29。

82. 吳灞陵〈談偵探小說〉，《小說星期刊》，第2年第5期（1925年4月），頁1。

83. 參考胡適〈建設的文學革命論〉，《新青年》，第4卷第4號（1918年4月），頁289–306；胡適〈論短篇小說〉，《新青年》，第4卷第5號（1918年5月），頁395–407。此外，在上海翻譯「福爾摩斯」和創製《霍桑探案》的程小青，與吳灞陵在同年發表題目相同的文章，認為福爾摩斯諸作「結搆描寫皆合文學原理」；見小青〈談偵探小說〉，《新月》，（1925年），頁4–7。可見「五四」以來，新的「文學」觀念的影響。

84. 胡適〈論短篇小說〉，頁395–396。

85. 杜若〈短篇小說緒論〉，《非非畫報》，第3期（1928年8月），頁40。

86. 其章〈花項公子〉，《非非畫報》，第3期（1928年8月），頁38–39；杜若〈畫俠〉，《非非畫報》，第4期（1928年10月），頁37–38。

87. 劉京〈舊文學的存廢問題〉，《工商日報．文藝週刊》，1936年9月29日。

88. 徐遲〈抒情的放逐〉，《星島日報．星座》，1939年5月13日；文章又載《頂點》，創刊號（1939年7月）。

89. 陳殘雲〈抒情無罪〉，《中國詩壇》，新3號（1939年9月），頁1–2；陳殘雲〈抒情的時代性〉，《文藝陣地》，第4卷第2期（1939年11月），頁1265。

90. 從〈抒情的放逐〉發表以後到1942年間的討論或者批駁的文章，除了陳殘雲的兩篇以外，最低限度有以下幾篇：胡風〈今天，我們的中心問題是甚麼？——其一：關於創作與生活的小感〉，《七月》，第5卷第1期（1940年1月）；錫金〈一年來的詩歌回顧〉，《戲劇與文學》，第1卷第1期（1940年1月）；穆旦〈《慰勞信集》——從《魚目集》說起〉，《大公報．文藝綜合》，1940年4月28日；艾青《詩論》（桂林：三戶圖書社，1941）；胡明樹〈詩之創作上的諸問題〉，《詩》，第3卷第2期（1942年6月）；胡危舟〈新詩短話〉，《詩創作》，第13期（1942年7月）；伍禾〈生命的胎動．題記〉，《詩創作》，第13期（1942年12月）。有關在香港引發的這場爭論的意義，可參考陳國球〈放逐抒情：從徐遲的抒情論說起〉，《清華中文學報》，第8期（2012年12月），頁229–261。

香港中文大學出版社開放取用電子書

91. 陳白（陳靈谷）〈對於詩歌上的一個建議〉，《工商日報．文藝週刊》，1937年1月26日；李燕（李育中）〈詩與歌的問題〉，《南風》，出世號（1937年3月），頁26–30；王烙（舒巷城）〈關於詩的二三事〉，《立報．言林》，1939年6月13日；彭耀芬〈新詩片論〉，《文藝青年》，第9期（1941年1月），頁16–17。二人撰文時，均為18歲。
92. （柳）木下〈詩之鑑賞〉，《華僑日報．華嶽》，1940年6月3日、4日；路易士〈關於詩之定義〉，《國民日報．文萃》，1940年9月11日。
93. 參考茅盾對香港的回憶：「1938年的香港，是一個畸形兒——富麗的物質生活掩蓋著貧瘠的精神生活，……用『醉生夢死』來形容抗戰初期的香港小市民的精神狀態並不過分。」見茅盾〈在香港編《文藝陣地》〉，頁2。
94. 王幽谷〈怎樣在華南寫小說〉，《國民日報．新壘》，1939年8月18日。
95. 我們可以再引用茅盾的回憶作為負面意見的補充：「香港的報紙很多，大報近十種，小報有三四十，但沒有一張是進步的；……大量充斥市場的小報，則完全以低級趣味、晦淫晦盜的東西取勝。」見茅盾〈在香港編《文藝陣地》〉，頁2。
96. 見編者〈字紙簍底〉，《字紙簍》，第1卷第3號（1928年7月），頁16。
97. 萊哈〈嶺海文學家列講〉，《字紙簍》，第2卷第2號（1929年8月），頁87。
98. 劉火子〈論《現代》詩〉，《南華日報．勁草》，1935年1月18日、19日、20日、21日、23日、26日、27日；又參考穆木天〈詩歌與現實〉，《現代》，第5卷第2期（1934年6月），頁220–222。
99. 黎明起〈《不死的榮譽》讀後〉，《華僑日報．華嶽》，1941年3月23日。
100. 白廬（李育中）〈戴望舒與陳夢家〉，《南華日報．勁草》，1935年3月19日。
101. 李育中〈抗戰文學中的浪漫主義質素〉，《華僑日報．文藝》，1938年3月19日、26日。
102. 白廬〈評艾青與田間兩本近作〉，《中國詩壇》，新3號（1939年9月），頁11–12。
103. 杜文慧〈《囚綠記》〉，《華僑日報．華嶽》，1940年8月28日。
104. 杜文慧〈《刻意集》〉，《華僑日報．華嶽》，1939年11月22日、23日、24日；〈《山寺暮》〉，《華僑日報．華嶽》，1939年12月17日；〈抗戰戲劇的內容與形式〉，《華僑日報．華嶽》，1938年11月24日。

香港中文大學出版社開放取用電子書

105. 在兩次大戰期間，香港曾經歷的社會抗爭事件包括1920年「香港華人機器會」組織的罷工、1922年「中華海員工業聯合總會」領導的罷工，以及1925年因為「五卅慘案而引發的「省港大罷工」；參考Ming K. Chan, "Labour vs. Crown: Aspects of Society-State Interactions in the Hong Kong before World War II," in David Faure, ed., *Hong Kong: A Reader in Social History* (Hong Kong: Oxford University Press, 2003), pp. 575–595; John M. Carroll, "Preserving Hong Kong: The Strike–Boycott of 1925–1926, in Carroll, *Edge of Empires: Chinese Elites and British Colonials in Hong Kong* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp. 131–158. 前兩次工業行動與本地的經濟民生關係較大，與之呼應的本土文藝政治論述卻不多見。至於省港大罷工的基調主要是響應內地政治風潮，高馬可（John M. Carrol）指出：當時《工商日報》是港英政府治理的支持者，與認同罷工的《中國新聞報》對壘。又蔡榮芳認為這次罷工：「從頭到尾，由來自中國大陸的政治勢力所主導。……事實上，中國國民革命的領導階層，必要時不惜犧牲香港居民的利益；……竟然在中英談判期間，突然單方面宣佈結束杯葛與罷工，拋棄了香港罷工工人。」見蔡榮芳《香港人之香港史》（香港：牛津大學出版社，2001），頁123；又參考Ming K. Chan, "Hong Kong in Sino–British Conflict: Mass Mobilization and the Crisis of Legitimacy, 1912–26," in Chan, ed., *Precarious Balance: Hong Kong Between China and Britain, 1842–1992* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1994), pp. 27–57。

106. 夢白〈《黑麗拉》讀後——侶倫其人及其小說〉，《華僑日報．華嶽》，1941年11月4日、5日、6日；寒星女士〈論侶倫及其《黑麗拉》〉，《國民日報．新壘》，1941年11月25日、26日、27日。以下引文同見此。

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

7. 承納中國，建構虛幻
——香港的現代文學教育

香港的現代文學教育，從開始就與現代中國的教育相關連。1917年胡適發表〈文學改良芻議〉，陳獨秀以〈文學革命論〉作呼應，然後1918年又有胡適〈建設的文學革命論〉，啟動了以「白話文學」為號召的「新文學」時期。「新文學」又通過教育體制進佔民眾的集體意識，漸漸與歷史更悠久的「舊文學」分庭抗禮。因為「新」，所以輕易取得象徵「現代」的「正當性」；雖然「以古為尚」的情意結並沒有消失，但教育體制中為「現代文學」留下席位，直接影響了一代一代的年輕學生。過去香港由港英殖民政府統治，在精英階層中，英文當然重要，但中文教育卻一直維持；在大部分華人的文化生活當中，中國文學還是建構想像共同體的重要基礎。要理解香港的文學經驗，我們有需要檢視中國的「現代文學」如何在香港的教育中傳遞。以下以初中的中文教育為主要的考查對象，因為無論在中國內地或者香港，高中中文科課程比較偏重文言文，對理解「現代文學」的助力較少；而小學中文科的功能，又以掌握語言文字為優先考慮，與「文學」的思辨關涉不多。初中正是「文學」觀念開始萌生的階段，而中文課程又有相當份量的「現代文學」，可供比照和深入討論。

香港中文大學出版社開放取用電子書

一　中國現代教育中的「現代文學」

中國現代教育的制定以至「文學」的成為現代意義的學科之一，可以追溯到晚清京師大學堂的規劃。[1]至於「現代文學」進入中國現代教育體制，大概啟碇於1920年教育部通令國民學校「國文」科改為「國語」科的變革。[2]正如胡適倡議的「國語的文學，文學的國語」所宣示，「國語」的具體內容必然以新文學運動以來的文學作品為基礎。[3]自此以後，現代文學就正式進入中小學中國語文的教材之中。[4]

我們可以參看1923年教育部頒佈的〈新學制課程標準綱要〉，其中由葉紹鈞起草的〈初級中學國語課程綱要〉中有「目的」三點：

1. 使學生有自由發表思想的能力。

2. 使學生能看平易的古書。

3. 引起學生研究中國文學的興趣。[5]

第一點指向語文作為表達的工具的訓練，這當然是本科教育的要點。第二點則以文化傳統的傳承為念，「古書」依然是連繫古今的主要線索。〈課程綱要〉規定「精讀」教材包括「語體文」(白話文)及「文體文」(文言文)；其中「語體文」所佔比例在三學年分別是四分之三、四分之二、四分之一。第三點清楚表明「中國文學」的「研究」(而非「創作」)，是本科教學的重心之一。〈課程綱要〉並沒有具體規劃「精讀」的篇章，但其說明除列有「記敘文」、「議論文」等以實用寫作方式作考慮的文體以外，還包括「小說」、「詩歌」、「雜文」等以文學體式為標準的類型。再參看〈綱要〉附載的「略讀書目舉例」，分列「小說」、「戲劇」、「散文」三項；「散文」包容比較廣，可以有「文學」和「非文學」的成分，但「小說」、「戲劇」當然在「文學」範疇之內。比方說，「小說」

香港中文大學出版社開放取用電子書

項下，既列舉《西遊記》、《三國志演義》等傳統說部之作，以及伍光健譯的《俠隱記》、胡適譯的《短篇小說》、周作人譯的《點滴》等翻譯小說，也推薦了魯迅的《小說集》。[6]當然，由於〈新學制課程標準綱要〉頒佈的1923年，距離《新青年》開始發表新文學作品的1918年，只有短短幾年，作品累積不多，所以新文學提倡者如胡適等以白話文翻譯的外國作品，也被徵用為「國語」學習的範本，是可以理解的。然而，這種一時的「借用」，卻也慢慢變成「傳統」；以後大半個世紀的中國語文教材，都包含了不少外國文學的篇章。這個現象其實頗有值得討論的地方，筆者將有另文處理。

在此以後到1949之前，官方制定的語文科「課程標準」還分別於1929年、1932年、1936年、1940年、1941年，和1948年頒行。[7]1929年〈初級中學國文暫行課程標準〉的教學目標，仍保留1923年〈課程綱要〉的三項，只在文字上稍作調整，例如「研究中國文學的興趣」改為「欣賞文藝的興趣」。在教材的說明中，「精讀」部分則只提到記敘文、抒情文、說明文、議論文、應用文等，不再以小說、詩歌、散文等文學體式作例舉，然而其選取標準包括「敘事明晰，說理透辟，描寫真實的」、「造句自然，音節和諧，能耐諷誦的」兩項，與二三十年代的「文學」基準有相當程度的疊合。「略讀」部分舉出選用讀物的標準四項，包括：助長讀寫能力、涵養品性、啟發思想，以及提供文學知識或引起欣賞興趣。由此觀之，「文學」在這個〈課程標準〉中雖然沒有像1923年〈課程綱要〉那麼耀眼，但也未曾隱沒在其他實用要求之下。不過，由1929年〈課程標準〉開始，我們看到統治階層對語文科作出毫不忌諱的意識型態監控。「精讀」教材選用標準的第一項就是：「包含黨的主義及策略，或不違背黨義的」。若要進一步解釋這種變化，當然要考查中國當時的政治狀況，比方說自1928年北伐完

香港中文大學出版社開放取用電子書

結，國民黨政府實行「訓政」，1929年的〈課程標準〉就是這個政治氣候的產物。我們不打算詳考這些因素，只是保持一定的警覺。以後1932年、1936年、1940年等〈課程標準〉除了在目標增加「了解固有文化」、「發揚民族精神」等項之外，還註明選文材料需要加入「黨義文選」。然而，各份〈課程標準〉都繼續保持「欣賞文藝之興趣」的目標。

及至1948年頒布的〈修訂初級中學國文課程標準〉，變化就比較大；不止於增補修飾，而重新構設框架。例如「教材大綱」項，分立「文藝欣賞方面」、「解說方面」，和「應用方面」三個綱領；「文藝欣賞方面」又細列為：1. 故事（小說）；2. 小品、散文；3. 詩歌；4. 戲劇四類。於此，我們可以見到現代文學的分類形式被重新召喚，文學的位置在中國語文教育中再次被「前景化」（foregrounded）。然而，我們也會看到，由於時局變化，這個由國民政府主導的「課程變革」其實沒有很多機會實踐；1949年以後，中國政權轉換，大陸地區的教育規劃有了全新的方向。

與白話文作為教學語言的政策同步，出版商也開始邀約學人編訂白話語文教科書。早在1920年，商務印書館就出版了洪北平和何仲英編的《白話文範》四冊；同年中華書局也出版朱毓魁編《國語文類選》。二書的出版宣傳都標榜其選材包括蔡元培、胡適等「新文學大家」的文章。其後，在二十年代出版的各種語文教科書中，比較通行的有顧頡剛、葉紹鈞編《新學制初中國語教科書》六冊，1923年商務印書館出版；沈星一編《初級古文讀本》三冊及《初級國語讀本》三冊，1923年及1924年中華書局出版。前者是文言、白話的教材都混合編選，後者則文、白分編。這些教科書都盡力搜求當時新文學的作品，以沈星一編選為例，其選材就包括了魯迅〈故鄉〉、周作人〈小河〉、冰心〈笑〉、沈尹默〈三弦〉、葉紹鈞〈隔膜〉等，郭沫若〈天上的

香港中文大學出版社開放取用電子書

市街〉；其中冰心的作品在第一冊42篇課文中就佔了七篇。[8]

在三十年代比較盛行的教科書有傅東華編《復興初級中學國文》，1933年商務印書館出版；夏丏尊、葉紹鈞編《國文百八課》，1935年開明書店出版；宋文翰、張文治《新編國文》，1937年中華書局出版。其中《國文百八課》雖然因為抗戰爆發而未及編完，但因為其特色而最為語文教育史學者重視。[9]稍作翻閱，我們可以在這一套四冊的課本中，看到諸如：胡適〈差不多先生傳〉、冰心〈寄小讀者通訊〉、沈尹默〈三弦〉、許地山〈落花生〉、徐志摩〈我所知道的康橋〉、葉紹鈞〈古代英雄的石像〉、魯迅〈風箏〉及〈孔乙己〉、朱自清〈背影〉及〈荷塘月色〉等漸成經典的文學作品。

到了四十年代，由於教育政策的變更，教科書的編訂方式有了改變。前此，官方對教科書的規範主要通過「審定制」來進行：教育部頒行各科的「課程標準」，各家出版商則聘請專家按「標準」編寫教科書，再送教育部審查，通過後才可以出版供學校自由選用。所頒行的語文科「課程標準」，並沒有對具體的選材作出規定，於是教科書的編寫者可以自行採選文章，各出機杼。各校教師也有不盡依一種教科書，自行採選增補教材。於是出版商又有所謂「活頁文選」的出版，讓學校靈活選用。[10]1942年，教育部轄下國立編譯館首先編出「部編」的中學《國文》第一冊，由羊達之等編寫，正中書局出版，到1946年完成初中六冊，稱為「國定本」。教育部明令要求全國各省市學校必須採用「部編」課本，其背後原因當然是希望從教育入手，以「統一思想」。[11]然而，這些「部編」課本並沒有如原先構想般通行，許多學校都私下加以抵制；或則襲用舊教材，或則由教師自行選編；也有出版社另編「自修」或「補充」教材，其目的卻是供學校作正式課本之用，譬如1946年由葉紹鈞、郭紹虞等合編的《開明新編國文讀本》，就是

香港中文大學出版社開放取用電子書

一本暢銷的非「部編」教科書；[12]原來中華書局出版、非常暢銷的《新編國文》，則在1947年由宋文翰改編為六冊的《中華文選》，讓學校私下選用。[13]

自二十年代以還，這些教科書選入不少現代文學作品，這些採選的狀況，與作品由新文學運動以來開展的「正典化」過程，可說起了互動的作用。部分作家和作品經過教科書的選載，進一步加深了其經典地位，又影響了一代學生的文學品味，甚而佔據集體文化記憶的重要位置。具體的情況，筆者將另文討論；在此僅以為討論香港現代文學教育的前導，下一節開始，我們正式探討香港的中文教育。

二　香港中學的中文教育

香港中學的中文教育的建制，大抵可以追溯到1922年香港政府的教育諮詢委員會屬下的中文教育小組訂定的《中文課程標準》，可惜這個課程標準現在已經不見流傳。1929年香港政府又頒行了《中小學中文課程標準》其中有關初中部分「國文科」包括「經學」與「讀本」兩部分，「讀本」項下說明：

> 中華書局《新中讀本》第一至三冊、商務印書館《共和中學國文評註》第一至三冊，《現代初中國文讀本》第一至六冊，任由教員採用；又《史記》、《國策》、《唐宋八家文》、《諸子文粹》及各家詩賦駢文，任由教員採用。[14]

由此可見，香港教育當局的規劃還是偏重舊籍的訓練；但從課本選用來看，中國內地課程的影響還是相明顯的。例如這裏提到的中華書局出版的「讀本」可能是1923年沈星一編的《新中學教科書．初級國語讀本》；商務印書館的課本應是1913年許國英編的《共和國教科書國文

香港中文大學出版社開放取用電子書

讀本》。[15]1931年中國僑務委員會成立，香港不少私立的中文學校；[16]紛紛向中國政府呈請立案，並參加廣東省教育廳所舉辦的中學會考；其主要原因是首先是這些中文學校學制及課程都做照內地的「六年小學、三年初中、三年高中」模式，與香港大學並不銜接，升學有相當的困難，故需要向國內謀升學途徑；再者，香港政府無意給這些學校資助；但在國內立案註冊的學校，可獲中國政府在行政上的支持及經濟上的補助；此外，民族意識及地位和聲譽的提高亦是重要的動機。[17]抗戰時期，內地又有不少學校遷港，與本地的私立中文學校聲氣相通。香港的中文教育由是與內地體式聯關更多，中文科課本也多是照用內地通行的幾種。1941年到1945年，日本佔領香港，大部分學校停辦。戰後《中華文選》、《開明國文讀本》等又在香港流通。[18]

然而，四十年代末期中國政治的動盪，對香港的殖民統治造成一定的衝擊；香港政府開始制定一些教育則例企圖堵截內地政治思想的傳播。1948年十二月香港政府修訂教育則例(The Education Ordinance)禁止學校作任何政治宣傳，茅盾等人曾經講學的達德書院，就被香港政府以這個則例為據而封閉。[19]1952年又成立「審核課程及課本委員會」(Syllabuses and Textbooks Committee)，其目的之一也是加強思想的監察和控制。[20]到1949年中國政權轉換以後，香港教育司署不再批准學校採用內地新出版的中文科和中國歷史課本；[21]當時並就中文科的教材篇目作出規劃，讓香港本地出版社自行編寫教科書。[22]1952年香港首辦中文中學畢業會考，與原有的英文中學會考並行，將過去受中國內地學制支配的中文中學課程，納入香港本來以英文中學為主的學制系統之內。[23]

同年，政府成立「中文科委員會」(Chinese Studies Committee)研究如何因應香港的需要重新訂定中英文中小學校的中國語文、文學與

香港中文大學出版社開放取用電子書

中國歷史課程的目標和內容。研究報告書(“Report of the Chinese Studies Committee”)在翌年完成，其中論點的傾向和視野，對香港以後的中文教育有深遠的影響。

首先是語言與文化的定位。報告書認為香港的中文教育的目標是：一、發展學生以「母語」表情達意的能力；二、引導學生了解及欣賞中國思想、文學與傳統。[24]在此，「母語」訓練與「中文」教育的同義關係，主要是透過與「英語」——殖民統治的官方語言——相對照而建立起來的。在香港的官方論述中，「以北京話為基礎的現代漢語系統」與「以粵語為基礎的港式語言環境」之間的縫隙往往是存而不論、視而不見的。[25]

再者，「中國文學」與「中國思想」、「中國傳統」結合成一個抽象的「中國」符號，作為「本地」/「本土」學生的文化構成的重要標誌。在此之上，就可以加入融匯「中西文化」的「使命」——報告書建議「中文科」的學習應要助長西方對中國的認知以及中國對西方的認知，並進而對中西思想與語言作初步的比較研究。[26]「中西交融」一直是香港官方最堂皇的論述，因為在這個口號掩蓋底下，宗主國文化與本地文化就可以模糊含混的方式並存。報告書特別強調「開明、平衡、國際的視野」，目的是防止「狹隘的」民族主義；此外在論及中國歷史教育時，就特別指出中國出版的歷史教科書充斥排外的意識，因此要求出版「本地的、不偏不倚的」，以及「宣揚國際間的善意與體諒而非仇恨與誤解」的教科書；尤其要小心處理「義和團」、「所謂鴉片戰爭」等歷史事件。[27]於是一種以「開明」、「國際」為外衣的「非政治」思維，漸漸成為香港的「在地性」的重要構成元素。

報告書的另一個沒有明言、但是非常重要的指向是：務使中文教育與當時中國內地的政治文化保持距離。因為這時的範文教材可由

香港中文大學出版社開放取用電子書

〈課程綱要〉規劃限制，不易出軌，所以報告書特別注意課外閱讀的材料。它指出坊間書店有許多「煽動性」、充斥「不當主張」的書籍，故此主張教署為學校提供適當的閱讀書目。再者，報告書又認為學生不可以學習「簡體字」；這項建議使得香港大部分學生長時期遠離中國大陸出版的書報。從此一角度來看，這個含混的「本土性」，起碼其中一部分的面向可以說是由官方主導、為方便管治而規劃出來的。

「中文科委員會」成員，包括教育司署中的官員、督學，以及教育工作者，商界人士等，[28] 都是香港政府可以信賴的建制中人。正如上文所說，在五十年代以前香港的中文教育未有嚴格的課程規劃，其取向大致追隨中國內地的發展。「中文科委員會」的企劃主要是在「非政治化」的前提下，選擇性地延續中國自二十年代到四十年代的國語國文科的教學理念。這個基本思路，對於一向在香港生活的教師、家長和學生來說，似是理所當然。至於同期間因為政治變革而大量從內地移居香港的華人，也不會感到難於適應。尤其當中的知識份子，很大一部分都是對「共產主義」有所懷疑或者恐懼的人；他們不能接受當時的新中國政權及其意識形態取向，只在不情願的情況下託庇於殖民政府管治的香港，以為在此只會度過一段「暫借」的時光。為了謀生，這些南下的知識份子或者從事教科書編寫，或者進入本地的教育體系從事師訓或中小學教育工作。[29]「非政治化」的中文科的教育規劃，雖然「模糊」了當前的中國政治現實，卻正正配合了這些「文化遺民」對一個非現實的「中國」的懷想，即使他們大部分都以後長居香港，並因為參與民間的文化活動而直接或間接影響了以後成長的世代；例如在建構香港「本土性」發揮重要作用的《中國學生周報》，本身固然具有多重面向，但其中一項就是南下「文化遺民」對年輕學生發揮影響，延續那以文化歷史結合道德理想所構設的、非現實的「中

香港中文大學出版社開放取用電子書

國」的懷想。[30]換句話說，「模糊性」的「中國」概念在「本地」/「本土」的特定環境中找到了恰切的位置。

這份「中文科委員會報告書」完成後，並沒有向公眾公布，但卻是香港政府制定教育政策的重要依據。這個從五十年代建立的框架，以後歷經修訂，但其承傳之跡還是不難偵測。直至九十年代香港回歸中國以前，香港的中文科教育與內地分途發展，甚至漸行漸遠。由於政治、經濟、文化的交互影響，本土的教育，漸漸發展成一種非常獨特的形態。影響香港教育發展的外緣或者內在的因素很多，在此不暇細論；[31]我們只列舉其中幾項與中學中文科教育關係比較密切的一些現象：

一、文法中學（secondary grammar school）成為中學教育的主流；實用中學（secondary modern school）、工業中學（secondary technical school）、職業先修學校（prevocational school），不受家長歡迎；[32]

二、英文中學愈成大宗，中文中學愈來愈少；[33]

三、原意以中文為教學語言的中文大學成立（1963），「中文」及其代表的「中國文學」、「中國文化」有了教育以至社會梯次上的目標；[34]

四、由民間主導的「中文合法化」運動，促使香港政府通過「法定語文法案」（Official Languages Ordinance, 1974），為「中文」謀得政治上一角位置。[35]

一、二兩項，配合教育的普及化，是香港二十世紀中葉以後社會階層流動的主要動力。而三、四兩項，又是社會中下階層往上爬升的

香港中文大學出版社開放取用電子書

現象和後果。前二者又與中國傳統社會中重視科舉，以督促子弟讀「聖賢書」以攀登階級梯次的思想非常接近。「文法中學」的課程並不實用，但卻是往上爬的階梯；這與「英文」受到所有香港家長重視的意義是一樣的。「英文」在以「粵語」和「中文」為溝通工具的一般平民的生活環境中，應用價值並不高（當然，要和官衙打交道的時候，卻非「英文」不可）。不過，「英文」猶如過去的「八股制藝」，是「敲門磚」；大家都重視它，但以之為安身立命之本的人卻不會太多。[36]至於中文大學由醞釀到成立初期，一直強調「中文」的重要性；其抗衡的對象就是香港大學的教學語言——殖民統治的象徵「英文」。[37]「中文」與「英文」在抗衡論述的層面，就變成殖民文化與本土文化的二元對立。這種抗衡論述延續到六十年開始的民間「中文運動」；其運動方式同樣將「本土」意識寄存在「中文」之上，以為向「殖民者」抗爭的策略。

我們說這種「殖民」與「本土」對立的層次存現於「抗衡論述」之中，因為從其他社會動力的周轉面向，我們會看到實際情況並非如此簡單清晰，箇中的複雜關係尚待深入探索。比方說，我們必須看到「中文合法化運動」的興起與「完成」，是與英文中學愈來愈多的趨向同步、甚而是互相關連的。愈多中下階層的年輕人透過英文文法中學的教育，掌握進入社會更高階層的「敲門磚」，就會更多機會直接體驗社會上「二言現象」（diglossia）的不合理和不公平。[38]他們又會更有能力去表達對諸種不義的憤慨；例如所謂「殖民地大學」的學生團體——香港大學學生會——早在1967年就以「社會運動」形式去爭取「中文合法化」。[39]另一方面，象徵「殖民」意識的「英文中學」愈往後期發展，「本土」語言慢慢滲透其中，甚至侵奪了當中語言環境的中心位置，形成「語碼夾雜」（mixed code）的狀況，[40]再而擴展到學校以外的社會層面，成為更複雜的「本土」文化現象。以此為例，我們必須注

香港中文大學出版社開放取用電子書

意在「本土」、「殖民」的修辭底下其實充斥各種混雜性質的運轉力量；當「中文」在香港被視為與「英文」對立的文化象徵時，其實存模式及如何影響香港文化意識的建構等問題，也很值得我們深思。

以下我們就以五十年代到二十世紀末香港中學中文課程和教材作為審視對象，考察這個「中文」教育概念所建構出來的是怎樣的一種「中國文學」，尤其「現代的」中國文學。我們選擇討論的幾個樣本包括1956年的《英文中學中文課程標準》、1971年《英文中學中文科課程綱要建議》、1978年《中學中國語文課程綱要》、1990年《中學課程綱要．中國語文科》。[41]

三　香港課程中的現代文學

1956年教育司署頒布中英文中學中文科教材篇目，可說是1953年「中文科委員會報告書」建議的初步實踐。正如「報告書」之議，與教材篇目頒布的同時，教育司署又正式提供了〈中學生課外閱讀書目表〉，包括「文藝欣賞」、「語文學習」，和「參考書」三類。我們要檢視的〈英文中學中文課程〉初中三年範文教材共有87篇，其中屬於現代作家的文學篇章有37篇。[42]這個課程篇目的安排，一直到六十年代都沒有大變動。事實上，香港的社會變遷及其相應的文化政治生態，在六十年代都有長足的發展，但在教育層面反應比較遲緩。

及至1968年10月，教育司署發表又一份「中文科教學委員會」調查報告書，[43]其建議部分指出：「中學中文科的教材，應適合學生的年齡、經驗、程度及興趣。」這些說法本來就是顛撲不破的道理，問題是如何理解「學生的經驗」而已。「報告書」接著指出：「現有教材不能滿足這種要求。教育當局應請課程及課本委員會重新編訂一年級至

香港中文大學出版社開放取用電子書

三年級的教材。」事實上，這份報告書對往後中文科教育的影響，實在不下於1952年的「中文科研究報告」；其中許多課程以至教學方法的建議，都比較具體地表現在1971年到1978年間的教署頒布的中文科課程綱目之上。例如「報告」建議選篇應大幅增加數量，供教師選擇以配合不同程度的學生需要；1971年的《英文中學中文科課程建議》就舉列了128篇教材（初中三年分別是44、44、40篇），其中屬於現代文學者共46篇；到1978年《中國語文科課程綱要》更增加至161篇（初中三年分別是58、53、50篇），現代文學86篇。「報告」又倡議中文科在中四級和中五級分為「中國語文」和「中國文學」兩科，[44]這個構思主要是參考香港中學課程「英文」分為「語文」、「文學」兩科的作法，[45]表面上推進了學科的「專門化」，更重要的是配合「工具化」的教育政策以適應本地工商業對人力資源的訴求。這個構思乘著中英文中學會考統一的過程（1974–1976）得到實踐，1975年教育司署屬下香港課程發展委員會頒行《中學中國語文科暫定課程綱要》，就依照「語文」、「文學」分科的目標而擬定的。這個「暫定」的課程試行了幾年，最後修訂成1978年的《中國語文科課程綱要》。從1971年到1978年的中文科課程，比之五、六十年代的穩定情況來說，可說是一種持續性的變化，尤其篇目大幅度增加以後，中國現代文學在香港初中課程中承納的空間更廣。

1978年的中文科課程一直沿用到八十年代末。其間香港最重要的政治事件是1984年中英兩國簽訂《聯合聲明》，雙方同意英國政府在1997年將香港交還中國。這個史無前例的事件，對香港政治社會各個層面都有所衝擊。中文科教育亦不例外，1990年香港課程發展議會編成《中學課程綱要．中國語文科（中一至中五課程綱要）》，大約反映了這段「去殖民」歷程的部分思考或者顧慮。這個課程支配了

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中學的中文教育，由九十年代開始，經歷「1997」，跨過二十世紀，直到2002年嶄新的《中國語文課程指引（初中及高中）》開始實施為止。《綱要》選入的初中精讀教材共102篇（三年各34篇），屬現代文學範圍的有52篇。

我們對照這幾個課程的教材篇目，大抵可以見到半個世紀以來香港學生在學校教育中所能認知的中國「現代文學」。[46]至於這個「現代文學」的形象，與各時段學生的生活經驗有何關涉，也是值得注意的地方。以下我們分別從幾個環節入手分析，首先看看經過迭次變遷以後，香港初中課程中最穩定的是甚麼樣的結構。經排列點算由1956年到1990年的四個課程篇目，我們發現以下十三個名字從不缺席；如果把篇章數量也算進去，依出現次數多少排列先後的名單是這樣的：

> 朱自清，25次；葉紹鈞，15次；冰心，14次；魯迅，12次；巴金，10次；老舍，9次；胡適，9次；夏丏尊，8次；鄭振鐸，7次；徐蔚南，5次；呂夢周，4次；金兆梓，4次；亞米契斯，4次。[47]

以上有出現次數是「4」的，都是以同一篇章入選，其中亞米契斯的〈少年筆耕〉，由夏丏尊翻譯，可說是香港中學課程的「名篇」。至於曾出現在三個課程的作者有：

> 徐志摩，6次；易家鉞，3次；舒新城，3次；都德，3次；屠格涅夫，3次。

這裏的易家鉞和舒新城都以一篇「名作」入選了其中三個課程，而徐志摩則有三篇。這份清單中位列前茅的名字，當然輕易進入香港學生的「集體記憶」之中。[48]

香港中文大學出版社開放取用電子書

我們再查考一下曾經在這些作者（不包括外國作家）在中國現代文學中的位置，就會發現他們大都是新文學運動以後最早進入「經典化」過程的一批人物。按諸1935年趙家璧主編的《中國新文學大系》，上列作者除老舍、巴金、呂夢周、金兆梓、舒新城、易家鉞六人，都有作品被選載。老舍與巴金之不入《中國新文學大系》，主要因為他們成名作品出現較遲：老舍的《老張的哲學》發表於《小說月報》時是1930年，《駱駝祥子》更在1936年；巴金的《滅亡》於1929面世，而名著《家》則出版於1931年。呂夢周、金兆梓、舒新城、易家鉞各有一篇同時入選四個課程，而四篇都見諸中華書局1937年版《新編國文》。呂夢周的創作始於1933年，主要是詩歌、童話等，日後並沒有享大名。金兆梓是中華書局的編輯，以研究歷史和語法修辭著名，文章選入中華書局的教科書可以理解。另外舒新城也和中華書局有關，是編輯所所長，《辭海》的主編；不過他在文壇上的名氣比金兆梓大，是當時的遊記名家，文章曾入選姜亮夫編《現代遊記選》（上海：北新書局，1934）。[49]易家鉞曾於1951年主編香港《星島日報》副刊，但他成名亦早，文章入選多種三十年代的選本，如江南文藝社編的《現代中國散文選》（上海：江南文藝選，1930）、陳思編《小品文甲選》（上海：聽濤社，1930）、姚乃麟編《現代創作游記選》（上海：中央書店，1935）。可以說除呂、金以外，其他各人都是新文學史、新文學選本中的主要人選；大部分都被早期文學史如王哲甫《中國新文學運動史》（1933）；霍衣仙《最近二十年中國文學史綱》（1936）等書寫所肯定。換句話說，這一批二十世紀二、三十年代的中國作家的盛名，就一直在香港的初中學生耳目中流傳，從五十年代到世紀末，流轉不息。特別值得我們傾目的是，這份名單在香港以外，在海峽兩岸，似乎都不能隨意傳承——魯迅、巴金、鄭振鐸等名號，長時間在

香港中文大學出版社開放取用電子書

台灣被視為禁忌；八十年代以前，胡適、徐志摩在大陸任何論述中都是反面人物。

四　承納「中國」，建構「虛幻」

我們再仔細參詳四個課程的篇目，發現有十四篇作品是半個世紀以來香港學生的「必讀」之作；

呂蒙周	〈水的希望〉
亞米契斯著，夏丏尊譯	〈少年筆耕(上下)〉
金兆梓	〈風雪中的北平〉
巴金	〈繁星〉
朱自清	〈背影〉
葉紹鈞	〈春聯兒〉
魯迅	〈風箏〉
葉紹鈞	〈籃球比賽〉
夏丏尊	〈白馬湖之冬〉
徐蔚南	〈山陰道上〉
胡適	〈差不多先生傳〉
朱自清	〈荷塘月色〉
朱自清	〈春〉
老舍	〈趵突泉的欣賞〉

這十四篇「範文」能夠飄流於歲月之間、南天一角，究竟成就了怎麼樣的「文學境界」? 這個問題是我們願意細意推敲的。

香港的初中學生，剛卸下小學的書包，面對的是好多的新鮮經驗。語文課的學習模式，變化尤其大而深遠。香港小學的中國語文課，主要是浸沉式的學習。小學生面對課本的文字，就如面向學校生活的多重經驗的一種：「認字」、「寫字」是以字形與自己已掌握的話音作對應；說粵語的小學生也不會質疑為甚麼要學寫另一種語言秩序的書面語，只會練習新的詞彙、模擬新的語序。語言課的經驗好比成長過程中學習社交禮貌與人溝通一樣，是「理所當然」、「人人如此」

香港中文大學出版社開放取用電子書

的，必須經歷的一部分。小學生儘管跟著老師朗朗上口的唸「春眠不覺曉」、「清明時節雨紛紛」，但不必知道到這是孟浩然、杜牧的詩，只會覺得是一種有趣的語言組合，有趣的聲響，不難置放在自己經驗世界的一個角落。但從初中開始，學生面對國文科或者中國語文科時，景況卻大有不同。課本中的範文，以一種「作家的作品」(author-work) 的模式出現，正式成為一種有周邊 (perimeter) 的「文本」。通常課文都有「作者介紹」，老師會帶領學生去「欣賞」這個「文本」：了解其「主旨」、分析其「段落大意」、拆解其「修辭」、「句式」。因此：「作者」、「文本」帶來一個新異的「文本世界」(textual world)，這個「文本世界」與學生自己所處的「實在世界」(actual world) 之間，生了縫隙 (gap)，有所分裂，從「我」分出「非我」。要穿越不同世界之間的邊界，以紓解面對差異所生的困惑，就需要有所謂中介的調合 (mediation)。最簡單的中介方式，就是尋找對應關聯；查究自己從課堂中的「文本」而感知的經驗，是否可印證自身的生活經驗，是否可以互為關聯而起生發推動新知的作用。

然而，以上面舉列的十四篇範文為例，我們是否可以看到中國現代文學經典所構設的「文本世界」與香港學生面前的「實在世界」勾聯互動？

先從時空的感應說起。這十四篇作品中，有好幾篇只設定一種地理環境，如「故鄉」(〈風箏〉)、「海上」(〈繁星〉)、「荷塘」(〈荷塘月色〉)、「書房」(〈水的希望〉)、「鄉郊」(〈春〉)、「外國」(〈少年筆耕〉)。在某些文本的某些環節中清楚揭示具體地點的，包括這些地方：「南京」(〈繁星〉、〈背影〉)、「徐州」(〈背影〉)、北京 (〈背影〉、〈風雪中的北平〉、〈風箏〉)、「濟南」(〈趵突泉的欣賞〉)、「上海」(〈白馬湖之冬〉)、「白馬湖」(浙江上虞，〈白馬湖之冬〉)、「山陰」(浙江，

香港中文大學出版社開放取用電子書

〈山陰道上〉)、「福州」(〈籃球比賽〉)。這些地方，大都與香港迢迢遠隔——最近的大概是福州吧。在許多的課文中交代的地理經驗，不一定在香港可以明白、可以親近。比方說，北平風雪，與香港經驗中的颱風大不相同。以時間標記而言，這十四篇作品中也少見具體的年代說明；僅見的是〈春聯兒〉的「抗戰」時期。此外或可推測時代差異的線索，就是生活起居方式的不同：如僱用「人力車」代步(〈一件小事〉)，乘船出國(〈繁星〉)等，是七十年代以後的香港學生所不易理解的。事實上，香港一般市民——特別是未獨立生活的初中學生，其空間經驗與教科書上的這些「文本世界」會有好大的距離。相對整個中國來說，香港是一個小地方；小孩子最基本的空間經驗組件，是「房間」、「門窗」、「走廊」和「街道」，離開香港就是「離境」，需要攜帶證件，甚或申請簽證，「穿州過省」大概不會是親歷或者耳聞的常態經驗。當然，香港也學生的經驗也有世代變化，五、六十年代的「士多」、「渡海小輪」，與八、九十代的「商場」、「地下鐵」當然也會相異。但這些差異未至構成斷裂；而課本中的經驗，卻極遙遠。

大部分範文的敘事聲音，都來自文中的「我」；緣此，閱讀的主體應該與文本的主體應該比較容易印合。然而，我們見到的卻是兩者遙不可及：文本要印證的仿佛只是的是成年人的身世感懷，所關心的似乎是成年人著意的倫理秩序、家國興亡。十四篇文章中，充斥著成年人的回憶：〈風雪的北平〉、〈白馬湖之冬〉、〈繁星〉、〈背影〉、〈一件小事〉等，莫不如是。正如魯迅的〈風箏〉，絕對是一篇上乘的文學作品；可是從初中學生的角度而言，童年的生趣只會被文本中的回憶牢牢困鎖。各篇中又普遍洋溢著感傷的情懷，〈背影〉、〈少年筆耕〉都是「一篇三下淚」。想念父親固然要哭(〈背影〉)，掛心母親要想著躺在她懷裏(〈繁星〉)，可是文本中的「我」，都不是小孩呢！這些忸

香港中文大學出版社開放取用電子書

怩的姿態，又表現為陰柔軟弱：〈荷塘月色〉中，葉是「亭亭的舞女的裙」，花是「剛出浴的美人」。這都出自成年人之口。

這些成年人，自有成年人的追尋。他們很嚮往某種神秘的經驗。於〈山陰道上〉，「我」把風景看成：

> 這一幅最神秘，最美麗，最複雜的畫片，只有睜開我們心靈的眼睛來，才能看出其間的意義和幽妙。

〈趵突泉的欣賞〉中，「我」又覺得：

> 不由你不想起一種似乎神秘的境界。

〈白馬湖之冬〉又有所引發：

> 我於這種時候，深感到蕭瑟的詩趣，……把自己擬諸山水畫中的人物，作種種幽邈的遐想。

這些神秘的經驗、幽邈的遐想，是人生歷練和體驗夠多，才有可能開發的世界。要求香港的十三四歲小孩子來分享，往往只成空話。更有象徵意義的是〈籃球比賽〉；本篇題材本來最靠近少年人的生活，也大概因此才成為教科書的常選文章；然而敘事者「我」的觀點，根本脫離生活；其目的在於把籃球比賽講成「力的徵象」、「活動的徵象」，這可說一種尋求超越現世的思維，在「我」眼中「皮球」和「身體」：

> 完全與各個人相為呼應，正如潮水的一波一浪，與全潮水的呼吸融合著一樣。他們這樣的無心，甚麼勝利、榮譽、貪婪、欺詐的心都沒有，簡直可以說他們沒有各自的我；他們的心已融和為一個了！……

香港中文大學出版社開放取用電子書

這是全文的高潮。不過，「我」的「高潮」大概只能換來少年人的「呵欠」，如果不是「迷惘」的話。到底「我」有沒有踏足過球場？還是僅僅在自己的夢中上下求索？

感傷、柔弱，大概是「五四」文學其中一個重要特色，自有其精神背景、時代脈絡；追求現世的超越，深入幽冥之中，也符合中國文人傳統的特性。五十年代一大批歷劫餘生、從中原南徙的知識份子投身於香港的教育事業。時移世易，他們固然無力回天卻又感時傷世；在殖民政府疏而不漏的監控下，又得迴避當下的政治是非。於是，借「中文」以招民族文化之魂、以澆自身之塊壘，正是官民都可以共同默許的活動。於是，通過授受講習，「中文」及其背後的象徵意義又借「母語」的軀殼託生為「本地/本土」文化。這種以「中文」為「本土」力量以抗衡「殖民」支配的作法，比如說，從六十年代到七十年代的「中文合法化」運動，的確發揮了重大的功效。然而，從我們選樣分析的香港教育中的「中國現代文學經典」，可見「中文」的這個樣本所揭示的境界，實際上與「本土」經驗之間頗有縫隙。

當然，我們明白文學經驗的特點本來就是超越自身的局限，期待視界的開拓；無論尚友古人還是神交遠客，都會引領從事閱讀的主體進入新的界域。但我們不要忘記，「中文」及其文化指涉，在香港是被假設為「母語」經驗的等同體。當我們的「母語」、我們的切身切心的經驗，與我們要攻讀要模擬學習的圖式出現極大差異時，我們哪裏有基礎作出系聯類比，以開發更新呢？

因此，除了在特定的「運動」時刻，除了少數能從虛幻的「中國」獲取力量的「清醒」(或「迷狂」) 份子以外，大多數香港學生不能在初中中文課程中的「文本世界」中詮解其中的美感符號、文化密碼，因為這些符碼 (signifier) 的實際指涉 (referent) 已然消失，只留下虛幻的

香港中文大學出版社開放取用電子書

符旨(signified)。於是意義游離跳脫。語言符號的指涉意義挖空以後，只剩下其外殼；只是考試取分的一種資料。在香港這種教育環境底下，很少學生可以在「中國文學經典」的課文引導下進入從自己生命體驗出發的文學世界。香港的文學活動，轉成「學校外」、「學院外」的民間層次活動。香港的「中文」教育的「貢獻」，或者就是協力推進香港「經濟型」社會個體「自我工具化」的大趨向。

原題〈文學教育與經典的傳遞：中國現代文學在香港初中課程的承納初析〉，載《現代中文文學學報》，第4期(2005年6月)，頁95–117

註釋

1. 參陳國球《文學史書寫形態與文化政治》(北京：北京大學出版社，2004)，第一章〈文學立科——《京師大學堂章程》與文學〉，頁1–44。
2. 作為學校科目，「國語」與「國文」，以及後來的「語文」、「中文」等名稱的轉換替代，在現代中文教育的歷史中，時有爭議；因為本文的重點不在此，所以不作深究。行文中多用「中國語文」或「中文」，遇有需要也會選用「國語」、「國文」等詞。
3. 胡適《五十年來中國之文學》(上海：新民國書局，1929)，頁104；胡適〈新文學的建設理論〉，載蔡元培等《中國新文學大系導論集》(上海：良友復興圖書，1940)，頁40；胡適〈中學國文的教授〉，《新青年》，第8卷第1號(1920.9)；引自王建軍《中國近代教科書發展研究》(廣州：廣東教育出版社，1996)，頁259。又參錢理群〈五四新文化運動與中小學國文教育改革〉，《語文教育門外談》(桂林：廣西師範大學出版社，2003)，頁107–113。
4. 張存拙在〈中學國文教材的改進和社會本位文化〉指出五四運動以後的教材變化包括：一、白話文入選；二、小說戲曲入選；三、世界文學名著入選；四、社會問題文入選等；見《國文月刊》，74期(1948年)，頁1。

香港中文大學出版社開放取用電子書

5. 見課程教材研究所編《20世紀中國中小學課程標準．教學大綱匯編：語文卷》(北京：人民教育出版社，2001)，頁274。以下引述中國相關課程綱要，均見本書；下文不再一一出註。
6. 其下註明「尚未出版」，其實魯迅的第一本小說集《吶喊》於1923年由北京新潮社出版，大概〈課程綱要〉在撰寫時仍未看到。
7. 有關各次課程標準頒行的背景，可參鄭國民《從文言文教學到白話文教學——我國近現代語文教育的變革歷程》(北京：北京師範大學，2000)頁42–79；張隆華《中國語文教育史綱》(長沙：湖南師範大學，1991)頁164–222。
8. 參陳必祥《中國現代語文教育發展史》(昆明：雲南教育出版社，1987)55–59；李杏保、顧黃初《中國現代語文教育史》(成都：四川教育出版社，1997)頁101–105。
9. 原計劃為六冊，1935年開始出版，至1938年先後只印出四冊；參周慶元主編《中學語文教材概論》(長沙：湖南出版社，1994)，頁51–54；陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁93–103；張隆華主編《中國語文教育史綱》，頁198–199；李杏保、顧黃初《中國現代語文教育史》，頁180–181；鄭國民《從文言教學到白話文教學》，頁126。
10. 先是開明書店在1928年開始出版《開明活頁文選》，很受歡迎，後來仿效者甚多。香港五十年代以還也有類似的《友聯活葉文選》出版。
11. 陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁155–158。
12. 《國文月刊》，第78期(1949.4)，頁32–33：轉載二月九日成都《西方日報》王石泉〈介紹開明國文教本〉：「這兩種讀本都不是國定本教科書，他們還在序裏特別聲明，編這部讀本，預備給自修國文的人應用，如果教師們認為可採，取作補充的讀物或者逕作講讀的材料也可以。但這部讀本，其實是為了適合作中學裏的講讀材料編的。細心的讀者，只要看出版期間是三十六年和三十七年，就知道編著教科書的自由也不是人人都有的。」
13. 參北京圖書館編《民國時期總書目》(北京：書目文獻出版社，1986)，頁176–177。
14. 見王齊樂《香港中文教育發展史》(香港：三聯書店，1996)，頁302；又參吳倫霓霞、鄭赤琰〈香港華人教育發展與中國的關係〉，載吳倫霓霞、

香港中文大學出版社開放取用電子書

鄭赤琰編《兩次大戰期間在亞洲之海外華人》(香港：中文大學當代亞洲研究中心，1989)，頁177–178；香港教育資料中心編寫組《香港教育發展歷程大事記(1075–2003)》(香港：香港各界文化促進會，2004)，頁45。

15. 參陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁56；鄭國民《從文言教學到白話文教學》，頁140–143。
16. 香港政府稱之為 "Vernacular Schools"，五十年代以後才改稱為 "Chinese Schools"；與政府「官立」或「補助」的 "Anglo-Chinese Schools" 區別。
17. 參考吳倫霓霞、鄭赤琰〈香港華人教育發展與中國的關係〉，載吳倫霓霞、鄭赤琰編《兩次世界大戰期間在亞洲之海外華人》，頁180；又參香港教育資料中心編寫組《香港教育發展歷程大事記(1075–2003)》，頁45。
18. 陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁332–340。
19. Anthony Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941–2001: Vision and Revisions* (Hong Kong: Hong Kong UP, 2004), pp. 162, 177.
20. 見《教育司署年報，1948–49》，頁28–29; 又參Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, p 184；Anthony Sweeting, *A Phoenix Transformed: The Reconstruction of Education in Post-war Hong Kong* (Hong Kong: Oxford UP, 1993), pp. 212, 245, n. 72; Paul Morris and Anthony Sweeting, "Education and Politics: the Case of Hong Kong from an Historical Perspective," *Oxford Review of Education*, 17.3 (1991): 252–258。
21. Bernard Hung-kay Luk, "Chinese Culture in the Hong Kong Curriculum: Heritage and Colonialism," *Comparative Education Review*, 35.4 (November, 1991): 664.
22. 1949年頒布的中文科篇目現在已不可得見，只知按1952年開始的中學畢業會考規定，英文中學第五級的教材共十六篇、中文中學高中一、二、三年級共有六十多篇，參汪文恂〈前言——新教材專號〉，《中文通訊》，第7、8期(1956年)：1–7；陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁342。
23. 當時的教育司高士雅(D. J. S. Crozier)指出："Hitherto the standards of Chinese education in Hong Kong have been determined more by the requirements of China than of Hong Kong, and neither on educational nor

香港中文大學出版社開放取用電子書

political grounds is it desirable that this state of affairs should now be allowed to continue." Anthony Sweeting, *A Phoenix Transformed: The Reconstruction of Education in Post-war Hong Kong*, pp. 181–182。

24. "Report of the Chinese Studies Committee" (Hong Kong: Hong Kong Government, 1953, mimeographed).
25. 香港教育司署曾經多次建議中小學以「國音」或「國語」教學，但從未認真執行，見陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁367，382。另一方面，部分官方文件如〈1989年檢討提高語文能力措施工作小組報告書〉，又直接以「中文」等同「廣州話」，見〈報告書〉摘要，香港教聯、香港教育資料中心編《香港教育手冊》(香港：商務印書館，1993)，頁320。
26. 事實上，當時英文中學的中文科教育的確包含了中英對譯的訓練，但卻似乎沒有「比較」思想文化的導向。
27. 見"Report of the Chinese Studies Committee"，第86節、141節。
28. 委員會成會包括：袁國煊(主席)，蔣法賢、霍逸樵、羅慷烈、鄭何艾齡、張維豐、鄭棟才(秘書)。
29. 「中文科委員會」成員中也有剛從中國內地南下的知識份子，例如羅慷烈在五十年代初南來香港，先在香港培正中學任教，後轉入羅富國師範學校。後來更移教席到香港大學中文系。
30. 參考小思(盧瑋鑾)編的《舊路行人：中國學生周報文輯》(香港：次文化有限公司，1997)。
31. 影響香港教育的重要國際因素有很多，例如宗主國本身的教育思想的變化、國際貿易的形勢等，參程介明〈教育的回顧(下篇)〉，王賡武主編《香港史新編》(香港：三聯書店，1997)，頁472–473。
32. 「實用中學」之設，本來是仿傚英國在戰後的教育改革而行。1944年英國有所謂"Butler Act"，認為傳統的"grammar school"太偏重學術，以思想訓練、人格栽培為主要目標，只適合少數將來繼續升學的精英；於是另設"secondary technical school"為社會訓練技工，供次級學生入讀，又次者則進入"secondary modern school"，年期較短，畢業後可以充當非技術勞工。這樣的分流表面是量才施教，但實際上卻是英國階級社會的隱定保證，例如勞動階層的父母，傾向讓自己的子弟進入「現代中學」(即香港的「實用中學」)多於「文法中學」。但三年制「實用中學」在香港極不受歡

香港中文大學出版社開放取用電子書

迎，只實行了四年（1960–1964）便結束；到七十年代香港政府又推出類似的三年制「職業先修學校」。事實上，香港的家長對以職業訓練為主的「工業中學」和三年制的「職先中學」都非常冷淡；他們只希望子女進入「文法中學」，有如中國傳統社會要求子弟應考科舉以博取功名。據統計七十年代初期，就讀「文法中學」的人數有二十餘萬，其餘兩類合共不到一萬人；到了八十年初期，前者就讀人數有四十多萬，其餘兩類共約三萬人。參陸鴻基、鄔健靈編繪《香港戰後的教育：統計圖表》（香港：華風書局，1983），圖5.5；Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, pp. 155; 171, 174; 266; 陸鴻基《從榕樹下到電腦前——香港教育的故事》（香港：進一步多媒體公司，1993），頁157–162，188–189。

33. 據王齊樂指出：1952年香港開始舉辦中學畢業會考，分中文中學與英文中學分別舉行，該年參加會考的中文中學有30間，考生920人；英文中學23間，考生1028人；1960年參加會考的中文中學有47間，考生2377人；英文中學83間，考生6039人；如果以整體學生人數而言，1967，中文中學47362人，英文中學126196人；1970，中文中學47829人，英文中學156361人；1980，中文中學57355人；英文中學413773人。見王齊樂《香港中文教育發展史》，頁326–327。又參陸鴻基《從榕樹下到電腦前——香港教育的故事》，頁160–161。又，程介明指出五十年代香港有許多中文中學不參加政府主辦的會考；畢業生部分到台灣升學，部分到內地升學）；見王賡武《香港史新編》，頁476–477。
34. Sweeting , *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, pp. 152–153; 169–175; 178–181.
35. Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, p. 246.
36. 參陸鴻基《從榕樹下到電腦前——香港教育的故事》，頁157–162。
37. 參Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, pp. 152–153；又同書節錄錢穆等人對香港大學 Professor K.E. Priestley 反對設立香港「第二所大學」言論的回應，我們可以清晰見到文本中以 “colonial” 與 “indigenous” 的對立來說明「香港大學」與未來的「中文大學」；Sweeting, pp. 178–183。然而，到了2005年的今天，報載新任中文大學校長以大學需要「國際化」的理由，要求各學系以英語為授課語言。今昔對照，則中大創校基礎的二元對立思考模式已然改變，「殖民」、「本土」、「語言」的關係可能以另一種更為弔詭的狀態潛存。

香港中文大學出版社開放取用電子書

38. 「二言現象」是指在一個言語社群（a speech community）之中存在著兩種不同功能階次的語言異體（language varieties），而這兩種異體又可以根據不同的語用而分劃為高階次語體（H or "high" variety）和低階次語體（L or "low" variety）。有關香港的中、英「二言現象」的討論，可參陳國球《文學史書寫形態與文化政治》（北京：北京大學出版社，2004），第六章〈詩意與唯情的政治——司馬長風文學史論述的追求與幻滅〉，頁211–214。
39. 參香港學聯《香港學生運動回顧》（香港廣角鏡，1983）；《香港全紀錄》（上海：上海人民出版社，1997），第二卷，頁84；Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, pp. 245–246。面對這種抗爭，殖民政府在1970年10月成立由馮秉芬爵士（原為香港大學中文系學生，港大中文學會第一屆〔1930–1931〕主席）等主持的「公事上使用中文問題研究委員會」，探討具體可行的方案；有學者認為這是香港政府非常聰明的舉措，見David Faure, *Colonialism and the Hong Kong Mentality* (Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 2003), p. 76。
40. Sweeting, *Education in Hong Kong, 1941 to 2001*, pp. 375–376. 又當「英文中學」成主流以後，是否要初中實行「母語」（＝「中文」？）教學，又轉成熱門話題，但政府的政策看來搖擺不定。參Sweeting, pp. 266, 329–331。這個話題一直延續到香港回歸中國後的今天。
41. 以英文中學的課程為主要線索是因為正如上文所述，英文中學是香港中學的主流；從1974年到1976年，中英文中學的課程逐步歸併為一，而中文科的合併也是以原來英文中學的中文課程為基礎。
42. 本文所指的「現代作家的文學作品」採取了寬鬆的定義，舉凡詩歌、小說、戲劇、散文、傳記等體裁均在其內；此外，由於西方作品的現代翻譯對於中國現代文學之構成有莫大關係，而且自二十年代以還不少翻譯已成為中國國語、國文課程的經典教材，因此我們亦把這些篇章歸入統計範圍之內。具體而言，我們只把明顯屬於議論、說明的篇章擱下。這個判斷於個別文章可能會引起「文學／非文學」的爭議，但相信對本文的整體論述不會構成障礙。
43. 參王齊樂《香港中文教育發展史》，頁348；陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁380–386。
44. 以上見：陳必祥《中國現代語文教育發展史》，頁383–385。

香港中文大學出版社開放取用電子書

45. 林章新〈從公開考試看香港中學語文和文學分科教學〉，載李學銘、何國祥編《語文運用、語文教學與課程》(香港：語文教育學院，1989)，頁167–178。
46. 參見本文附錄。
47. 其中胡適的9次包括了翻譯都德的〈最後一課〉被選入3次；夏丏尊8次包括了翻譯亞米契斯的〈少年筆耕〉4次。
48. 我們這個統計沒有包括「非文學」的白話文篇章。例如梁啟超本來是香港初中課程常見的名字，他的論說文章在四個課程篇目中合共出現12次；又如胡適，連入選的論說文也統計在內的話，其出現頻率是14次。
49. 舒新城曾寫過〈香港六度行〉，載《漫游日記》(上海：中華書局，1945)。

香港中文大學出版社開放取用電子書

附錄：

1956、1971、1978、1990年香港初中各級「現代文學」課文

作者	譯者	篇題	年份	級別
呂夢周		水的希望	56, 71, 78, 90	中一
亞米契斯	夏丏尊	少年筆耕（上下）	56, 71, 78, 90	中一
金兆梓		風雪中的北平	56, 71, 78, 90	中一
巴金		繁星	56, 71, 78, 90	中一
朱自清		背影	56, 71, 78, 90	中一
葉紹鈞		春聯兒	56, 71, 78, 90	中一
魯迅		風箏	56, 71, 78, [90]	中一〔中三〕
屠格涅夫	石民、清野	麻雀	56, 71, 78	中一
都德	胡適	最後一課（上下）	56, 71, 78	中一
孫福熙		夏天的生活	56, 71, 78	中一
冰心		笑	56, 71, 78	中一
冰心		母愛	71, 78, [56]	中一〔中二〕
鄭振鐸		荒蕪了的花園	71, 78, 90	中一
老舍		在烈日和暴雨下	71, 78, [90]	中一〔中三〕
魯迅		一件小事	71, 78, [90]	中一〔中二〕
老舍		濟南的冬天	71, 78	中一
葉紹鈞		晨	71, 78	中一
胡適		我的母親	71, 78	中一
郭沫若		天上的市街	71, 78	中一
夏衍		野草	71, 78	中一
曹揆百		海濱瑣記——拾	71, 78	中一
巴金		鳥的天堂	90, [78]	中一〔中二〕

香港中文大學出版社開放取用電子書

作者	譯者	篇題	年份	級別
不除庭草齋夫〔陶行知〕		佛蘭克林做徒弟的時候	56	中一
許地山		落花生	56	中一
陳衡哲		小雨點	56	中一
周作人		懷愛羅先珂君	56	中一
茅盾		拉拉車	78	中一
茅盾		霧	78	中一
巴金		香港之夜	78	中一
秦牧		南國花市	78	中一
冰心		往事（十四）	78	中一
冰心		寄小讀者通訊四	78	中一
豐子愷		給我的孩子們	78	中一
朱自清		煤	78	中一
朱自清		小草	78	中一
沈從文		春	78	中一
楊朔		秋風蕭瑟	78	中一
鄭振鐸		貓	78	中一
鄭振鐸		蝴蝶的文學	78	中一
葉紹鈞		鄰舍吳老先生	78	中一
茅盾		雷雨前	78	中一
冰心		往事（七）	78	中一
趙景深		一片槐葉	90	中一
張恨水		霧之美	90	中一
峻青		海濱仲夏夜	90	中一
徐蔚南		看潮	90	中一
菡子		八隻小貓	90	中一

香港中文大學出版社開放取用電子書

作者	譯者	篇題	年份	級別
周建人		蜘蛛	90	中一
杏林子		小品文二則	90	中一
傅雷		傅雷家書	90	中一
李廣田		悲哀的玩具	90	中一
冰心		紙船——寄母親	90	中一
傅仇		早晨，好大的霧啊	90	中一
葉紹鈞		籃球比賽	56, 71, 78, 90	中二
夏丏尊		白馬湖之冬	56, 71, 78, 90	中二
徐蔚南		山陰道上	56, 71, 78, 90	中二
胡適		差不多先生傳	56, 71, 78, 90	中二
朱自清		荷塘月色	56, 71, 78, [90]	中二〔中三〕
朱自清		春	71, 78, 90, [56]	中二〔中三〕
冰心		寄小讀者通訊（十）	56, 71, 78	中二
徐志摩		想飛	56, 71, 78	中二
舒新城		湖上中秋	71, 78, [56]	中二〔中三〕
朱自清		倫敦的動物園	71, 78, [56]	中二〔中三〕
沈尹默、冰心		早期新詩	71, 78	中二
陳紀瀅		媽媽的生日（上下）	71, 78	中二
熊崑珍		路	71, 78	中二
李廣田		野店	71, 78	中二
鄭振鐸		海燕	56	中二
達芬奇	胡志成	寓言兩則：剃刀，火鐮和火石	56	中二

香港中文大學出版社開放取用電子書

作者	譯者	篇題	年份	級別
葉紹鈞		蠶兒和螞蟻（上下）	56	中二
蘇雪林		收獲	56	中二
高爾基		海燕	78	中二
巴金		機器的詩	78	中二
徐志摩		山中	78	中二
魯迅		非攻	78	中二
李薤		柿園	78	中二
朱自清		綠	78	中二
朱自清		教育家的夏丏尊先生	78	中二
韜奮		世界公園的瑞士	78	中二
朱自清		別	78	中二
朱自清		兒女	78	中二
樓適夷		天台五日記	90	中二
阿濃		委屈	90	中二
殷穎		曇花的啟示	90	中二
張曉風		小品文三則	90	中二
李牧華		我愛鄉居	90	中二
琦君		媽媽的手	90	中二
周而復		死海	90	中二
鄭愁予		雨說	90	中二
朱湘		采蓮曲	90	中二
老舍		趵突泉的欣賞	56, 71, 78, [90]	中三〔中二〕
易家鉞		可愛的詩境	71, 78, 90	中三

香港中文大學出版社開放取用電子書

作者	譯者	篇題	年份	級別
朱自清		一張小小的橫幅	56, 71,	中三
葉紹鈞		古代英雄的石像	56, [90]	中三〔中二〕
巴金		燈	71, 78	中三
徐訏、溫梓川		海外詩選	71, 78	中三
謝冰瑩		愛晚亭	71, 78	中三
鍾梅音		鄉居閒情	71, 78	中三
徐志摩		迎上前去	71, 78	中三
陳衡哲		運河與揚子江	56	中三
朱自清		悼聞一多先生	78	中三
鄭振鐸		輕歌妙舞送黃昏	78	中三
王怡之		綠	78	中三
李樂薇		我的空中樓閣	78	中三
魯彥		父親的玳瑁	78	中三
郭沫若		芭蕉花	78	中三
魯迅		阿Q正傳	78	中三
魯迅		隨感錄四十七	78	中三
魯迅		馬上日記(七月八日)	78	中三
豐子愷		夢痕	78	中三
吳伯簫		野孩子	78	中三
葉紹鈞		藕與蓴菜	78	中三
周作人		喝茶	78	中三
魯迅		傷逝	78	中三
陳若曦		騎驟記	90	中三
周競		戈壁灘上	90	中三

香港中文大學出版社開放取用電子書

作者	譯者	篇題	年份	級別
白翎		釀	90	中三
思果		春至	90	中三
梁實秋		鳥	90	中三
林海音		爸爸的花兒落了	90	中三
豐子愷		鄰人	90	中三
司馬中原		走進秋天的懷裏	90	中三
梁實秋		臉譜	90	中三
秦牧		蜜蜂的讚美	90	中三
黎覺奔		趙氏救孤兒	90	中三

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

8.「選學」與「香港」
——香港小說選本初探

「選本」，在中國古代目錄學上屬於「總集」類，與「別集」相對。《四庫全書總目》的「總集類」提要說：

> 文籍日興，散無統紀，於是總集作焉。一則網羅放佚，使零章殘什并有所歸；一則刪汰繁蕪，使莠稗咸除，菁華畢出。[1]

據此「總集」有兩個不同方向的意義：一是盡量搜羅，以防遺軼；一是選擇淘汰，只讓其中一部分保留下來。這兩層的意義其實與客觀歷史條件有關。《四庫總目》的〈集部總敘〉說：

> 洎乎漢代，始有詞人，跡其著作，率由追錄。故武帝命所忠求相如遺書，魏文帝亦詔天下上孔融文章。至於六朝，始自編次，唐末又刊版印行。夫自編則多所愛惜，刊版則易於流傳，四部之書，別集最雜，茲其故歟。[2]

意思是早期作品都是要靠後人追錄才得保存；到後來書冊刊刻愈來愈容易，人人敝帚自珍，個人的文集（別集）變得太濫太多，無論藝術價值或歷史意義高低上下都混雜在一起，一般讀者不易掌握，於是需

香港中文大學出版社開放取用電子書

要有評鑒、有選擇。《四庫總目》又說：

> 總集之作，多由論定。[3]

「論定」本來就需要一個過程；再者，「論」能否「定」? 也需要存疑。

總之，選本的作用，是透過一定的選汰，展示一個特別範圍（某個時代、某個地區、某種文體、某種主題……）的代表之作。選汰的結果，以至其選汰過程，背後當然牽涉許多的文化意識和理念，可供文學史家和文學理論家研究，所以「選本之學」（anthologies and anthologization），尤其在社會體制與文化規範都比較鬆動的今天，更是理論研究的熱點之一。[4]然而與「香港文學」相關的「選學」，卻還未得到適當的開發。事實上「香港文學」作為一個學術概念，還是處於發展中的階段，不同的切入角度，都有助這個學術概念的模塑成型；選本之學，應該是其中值得注意的切入點之一。以下我們以「香港文學」的小說選本為考察對象，先作描敘式的評介；至於理論層面的探討，則有待另文開展。

一　五、六十年代：「合集」與「選集」

以新文學為主體的「香港文學」大概可以溯源到上世紀二十年代，但比較具體的形貌，還是從五十年代兩岸分治，香港政治社會與中國大陸有更明確的區隔開始，才得漸次呈現。至於以「香港」為採選範圍的選本，其出現的年代則更晚。從現存有限的資料看來，五十年代末曾經出現過超乎個人「別集」形式的同人「合集」。例如1959年6月5日《中國學生周報》就刊載了藍灣出版社的短篇小說集《沙漠的綠洲》的出版消息，內容有易滄〈大時代的插曲〉、白駒〈海燕〉、潘兆

香港中文大學出版社開放取用電子書

賢〈梅影心聲〉、李學銘〈孤寂〉、亞坡羅〈隱蔽著的閃光〉、郭冰萍〈懺情恨〉、維琪〈湖畔〉、李海眉〈三代〉。[5]這種形式的「合集」，大概與當時漸漸風行的「文社」活動相關，是年輕人表現自己創作力的方式之一。類似的出版物，稍前有由自由出版社發行的散文集《靜靜的流水》，作者包括潘兆賢、蘆荻、李海眉、盧文敏、黃俊東、張曼儀等；[6]稍後有由任畢明作序、徐訏題封面，而作者部分與《沙漠的綠洲》重複的散文集《棠棣》；[7]新詩、散文和小說合集有林蔭、滄海等人的《向日葵》，[8]又有如盧文敏主編、包括港台作者的小說集《遲來的春天》等。[9]至於成熟作者的合集，則有左翼陣營作家在1961年出版的《新綠集》、《新雨集》、《五十人集》，以及1962年出版的《五十又集》。[10]不過，這幾本都不是專門的小說集。這些合集的作品主要由作者自行提出，選汰的成份不能說沒有，但程度相當有限。

六十年代出現了兩本年輕作家的小說選集：其一是吳其敏主編的《市聲．淚影．微笑：青年短篇小說創作集》，其二是《中國學生周報》編的《新人小說選》。[11]《市聲．淚影．微笑》收錄了秦西寧(3篇)、黎文(3篇)、甘莎、鄭辛雄(3篇)、雙火、寧珠(2篇)、秋適、呂達、徐亮、黃夏(3篇)、牛琦、韋凡、田咩、沈思、谷旭、藝莎、黃辛17人26篇作品。《新人小說選》則收入江詩呂、西西、林琵琶、朱韻成、陳炳藻、崑南、亦舒、綠騎士、盧文敏、伊曲、方瑞玫、欒復、蘇念秋、張心如、古渡、松青、桑品載17人共17篇小說；據許定銘指出，選集內自欒復以下六人，均是台灣的作家。[12]

這兩本小說選集雖然以「青年」、「新人」為選取對象，但因為入選者的文學活動場域、主持編選者的文學品味，以至出版機關的意識形態和立場都有其代表意義，故頗能揭示香港文學在五六十年代的兩種發展方向。

香港中文大學出版社開放取用電子書

《市聲．淚影．微笑》的主編吳其敏(1909–1999)曾任香港中國通訊社副編輯、中華書局海外辦事處副總編輯；後來他主編的《海洋文藝》月刊，也是香港重要的文藝刊物。《市聲．淚影．微笑》所選主要是圍繞在當時左翼陣營的年輕作者的作品，而吳其敏秉持的文學觀也是五四文學主流發展下來的寫實主義。他在選集的〈後記〉中說：

> 我非常喜愛青年朋友們的作品，特別是好些對當前廣濶的現實生活有較多的體驗閱歷的青年人，他們用樸質的、真實的表現方法來描寫他們的所聞所見，所感所受，常常叫我看到他們一顆赤熱的心，躍然紙上。他們有時也許僅僅是一個「悲天憫人」的旁觀者，有時則是以身受者的身份，憤慨激昂地站出來作了不容保留的控訴。總之通過他們正直的筆尖，往往有意無意地在我們眼前展開了現實社會一隅中一幅淚血淋漓的圖畫。[13]

對人生百態中的「苦」味的專意追尋，與平整方正的敘述格式配合，是這個選本的特色，如集中收錄秦西寧(舒巷城)的〈香港仔的月亮〉一篇，寫香港仔的海面與月色，寫水上人家的生活與當時的「遊艇河」活動，結合作為主題的社會控訴，其實別是一種文學建構方式，尤其與《新人小說選》各篇出現的同一現實的另一種形相對照的時候，更有值得深思之處。[14]例如後者收錄江詩呂的〈饑餓〉一篇，寫一個十二三歲的男孩子如何壓抑因貧窮而起的貪念，故事可以發展成義憤填膺的社會控訴，但小說卻選擇寫孩子的心理變化。[15]又如選集中收錄崑南的〈愁時獨向東〉，主角明顯承受了社會上重富嫌貧的壓力，但小說沒有著意把這種不平現象以戲劇化的敘事方式表現，而將發展線索寄託在主角的思維和感官反應；緣此，外在的壓力轉化成龐然的孤獨感覺。[16]小說的「實驗性」非常明顯；如果借用普實克(Jaroslov

香港中文大學出版社開放取用電子書

Průšek, 1906–1980)）的對中國現代文學研究的觀察，這種傾向可說是大時代之下主觀主義與個人主義引發的「抒情精神」的表現。[17]「實驗性」的形式探索，正為了讓這種精神充份發揮。《新人小說選》的作品選自《中國學生周報》，相關文化機制標榜政治上的「自由主義」，由是又有意無意地開放了各種文學實驗的通道。小說選的代序〈新人．新人〉就說：

> 請就藝術創作的創作的特質去了解「新人」二字的含義。在藝術創作的領域裏，每一位作者在他的新一篇作品裏，必須以新人的姿態出現。……今日我們的文壇，有太多的機械師在製造大量的情感複製品，太少的「新人」在為他個人的藝術路向作不斷嘗試創新的努力。《新人小說選》的選稿原則，不重年資，不看字號，但為文學上的不斷創新的「新人」開路。……《中國學生周報》，由於他的讀者和作者群以青年、學生為主，很自然地，一種開創性的、實驗性的寫作風氣便容易形成了。《中國學生周報．文藝版》，特別是近幾年來，是著意於培養這種寫作風氣的。[18]

《新人小說選》與《市聲．淚影．微笑》的編選態度和文學觀截然不同。事實上這兩種觀念也是現代中國文學發展潛顯不同的潮流的表現，我們從兩個選本可以清晰看到現代中國文學如何在香港的文化土壤上傳承和變奏。

六十年代末到七十年代初還有一個相當大型的選本系列，由香港中國筆會主導出版。先是由李輝英和黃思騁合編的《短篇小說選》在1968年面世；隨後是丁淼、林國蘭合編的《散文選》，以及丁淼、王韶生、王世昭、林仁超合編的《現代詩歌選》分別在1970年和1972

香港中文大學出版社開放取用電子書

年出版。其中《短篇小說選》厚達六百多頁，收錄作家黃思騁、沈維德、雨萍、白水、鄒楓、張韻、梓人、叔孫予、李素衷、廖汀、王潔心、盛紫娟、費愛娜、江詩呂、亦舒、欒復、陳炳藻、方端玫、項里雪、藍山居、張愛倫、含珊、盧文敏、南木、趙聰、辛楓、沙千夢、歐陽惕、張贛萍、岳騫、眉眉、朱詠沂、陶洛蒂、雲碧琳、林吟、何其瑩、王敬羲、曉歌、蕭榕、蓬草、朱韻成、林琵琶、陳其滔、凌麥思、盧森、費立、蔡文甫、陸希、李輝英、慕容羽軍、司馬桑敦、司馬長風等52人，每人選錄作品一篇。〈短篇小說選序〉由香港中國筆會當時的會長羅香林執筆，解釋其編選的方針：

> 本會以後的工作項目，其中一項便是每年要儘可能編印一冊《香港當代文選》，裏面分短篇小說、戲劇、散文、和詩歌等四類，由在香港各書刊發表過的作品來編選。……文學作品，是人生和社會的反映，也是時代的反映。住在二十世紀的香港的人們，日常的生活，事物的接觸，家庭和社會的關係，學術和文化的陶融，自然和其他地方和其他時代的人們，多少有點分別。因此，現代住在香港的作家，或住在外地而與香港有文學因緣的作家，他們在香港書刊裏發表的作品，自然就是足以反映二十世紀中期的香港社會和人生的。[19]

由序文看來，《短篇小說選》可能是第一個有意識地以「香港」範圍定周界的選本。即使個別作者不一定是香港人，但都「與香港有文學因緣」，而「足以反映二十世紀中期的香港社會和人生的」。事實上整個選集的主題和內容並沒有特殊的偏向，但部分作品如亦舒〈杏花吹滿頭〉寫一個失戀少女的心境，中間穿插了天星碼頭的渡海小輪、樹蔭下的彌敦道的景緻，寫來似不經意，但卻細緻入神；[20]又如梓人的

香港中文大學出版社開放取用電子書

〈小丑樂師〉寫離開香港十年的小丑樂師，重遊尖沙咀、中環，經歷其間人事風景之殊，體會到「香港是易變的城市，香港人是易變的人。我在這裏誕生，長大，而不在這裏成熟。香港的天氣不能成熟一個人」，可是「他知道無論到地球的任何一個角落，而香港的哀愁還是追隨著他……」。[21]「香港」在這些作品裏，不只是隨手搭建的劇場佈景，而是有著豐富意蘊的符號。然而，選集的題名終於脱去「香港」二字，則具體編者李輝英和黃思騁有沒有如與羅香林序言所講的「香港」意識，就不能確知。

另一方面，照序文所說這個選集的錄取範圍看來相當廣泛，照理應該可以在一定程度上反映當時香港文學的面貌。然而若對照《新人小說選》入選的17人名單，其中有8人(江詩呂、亦舒、欒復、陳炳藻、張愛倫、盧文敏、朱韻成、林琵琶)再入選這個大型選本，相同入選的作品有3篇；可見兩個選本的淵源。再參考由《五十人集》到《市聲．淚影．微笑》幾個與吳其敏相關的合集和選集，入選作家和作品卻又完全不同，可見當時兩個陣營壁壘分明，並無交集。這些總集所載的資料，各有其代表意義，不可互相取代。

二　從七十年代到八十年代：「現實」與「香港」的呈現

從現存資料看來，七十年代還未進入香港文學選本的繁榮期。自香港中國筆會主編的選本以後，1973年出現了《香港青年作者近作選》；再而是1978年由也斯、范俊風合編的《大拇指小說選》，1979年由也斯、鄭臻合編的《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》。[22]

《香港青年作者近作選》是一本新詩、散文和小說的合集，沒有注明編者。吳其敏為本書撰寫〈後記〉，聲明是「接受青年朋友們的慇

香港中文大學出版社開放取用電子書

懃相託，來為這本書塗塗抹抹寫點什麼以附卷末」，可見他不是本集的編選者。不過整個選本的風格並沒有脫離前述與吳其敏相關的合集的一貫取向——以揭露下層社會的困苦、上層階級的剝削本質為主，再加上對勞動的歌頌、思想改造帶來的興奮和愉悅等等，其表現內容和方式與當時內地「現實主義」的文學觀相當合拍。〈後記〉的綜括也同樣強調：

> 我們的青年作者們基本上能夠捕捉現實，絕大部份的作品都有它一定的生活基礎。[23]

集中最值得注意的一篇小說可能是浩泉、明隼的〈有這麼一層樓〉，寫六十年代只有數百呎面積，卻居住了幾十人的舊樓生活。其目的仍然是揭露社會黑暗，但有趣的是其獵奇式的呈現手法，配合了大量的六十年代廣東話口吻，今天讀來，更有「荒誕」的感覺。[24]

至於《大拇指小說選》、《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》都與也斯有關，其編選宗旨自然互相呼應。《大拇指小說選》選自《大拇指周報》上發表的小說18篇，作者分別是：小藍、適然、蓬草、西西、凌冰、容正儀、阮妙兆、思絃、惟得、王志清、革革、葉輝、李孝聰、莫美芳、陳敬航、有明、梁秉鈞、吳煦斌。《香港青年作家小說選》收錄作品13篇，作者是：綠騎士、也斯（2篇）、李國威、鍾玲玲、吳煦斌、蓬草、袁則難、馬沙、小藍、思弦、惟得、凌冰；主要都是後期《中國學生周報》和《大拇指》的年輕作家群。《香港青年作家小說選》的出版工作比較粗糙，並無序跋，也沒有編選原則的說明；[25]其宗旨或者可以從《大拇指小說選》的說明推斷。

《大拇指周報》創辦於1975年，其目標是「希望它可以像《中國學生周報》一樣提供年輕人各方面的新知識，啟發新的興趣，愛好文藝

香港中文大學出版社開放取用電子書

的朋友也可以在文藝版繼續發展新詩、散文和小說的創作。」[26]看來《大拇指小說選》也延續了《新人小說選》的文學觀：重視藝術上的探索，但並沒有輕視「現實」的刻劃。也斯在〈大拇指小說選序〉說：

> 《大拇指》的文藝版，一向鼓勵比較生活化的作品；贊成刻劃現實，但不認為現實只限於於某一個階層，不認為現實的刻劃只有一種方法，而且亦不僅以刻劃現實為滿足，認為能透視現實題材，表達深長的意義更好。在這小說選的十八篇作品中，我們可以看見一些香港青年作者對現實的反映，亦可看見他們對基本人性問題的探討。他們的觸指探向工廠或徙置區，亦探向夢與神話。小說流露出對人生的關懷，但這關懷亦是藉著藝術的處理，而使它表達得更深刻更久遠。相對於許多以素材當作作品、以資料當作現實的小說，這裏的小說表現了剪輯素材，透視現實的努力。[27]

《大拇指小說選》和《香港青年作家小說選》大概揭示了一群戰後出生的香港作家的創作方向——「生活在香港的現實之中，……設法尋覓一個適合自己的表達對現實的看法」；[28]換句話說，他們思考的是：「現實」如何透過最恰當的「藝術處理」，表現出深長的意義。

如果以書名而言，《香港青年作者近作選》和《香港青年作家小說選》很相近；以跟「現實」的關係來看，二者都表達強烈的關切。然而，兩種選集中的作者顯然抱著不同的關懷方式和態度。將之並排對照，又讓我們看到不同生活態度和思想的另一層次的香港「現實」。

我們看到也斯、鄭臻合編的《香港青年作家小說選》和《香港青年作家散文選》在台灣被出版社以相當草率的態度出版，但有趣的是出版社在營銷宣傳上的關注點。在這兩本選集的封底都出現了同一

香港中文大學出版社開放取用電子書

段文字：

> 有人說香港是文化沙漠，我們不信這個邪，我們硬從文化沙漠裏找出來一些散文、一些小說，讓大家來試試這些仙人掌的刺扎不扎手，這些仙人掌的花美不美麗！這是一群香港青年作家在「那種」地方，在「那種」文化背景寫出來的那種帶花帶刺的作品選集，你還敢說香港是文化沙漠？

這段文字可謂充滿了矛盾和偏見，「香港是文化沙漠」絕對是濫調陳腔，外於香港的論者卻樂此不疲。不管是批評者或是辯護者要對香港指點時，常都以此話開端。文中所謂「『那種』地方」、「『那種』文化背景」，正是一種對異域由凝視到幻設的態度。「來試試」這些「仙人掌的刺扎不扎手」、「仙人掌的花美不美麗」，好比遊客採購紀念品時的想法。當然這種思維不應是選集原來的編者（也斯和鄭臻）所有，但可以憑此理解「香港」作為一個符號，一旦交付於好奇賞異者之手，很容易成為把玩之物，按自己的想像隨意放大縮小甚至扭曲。

這種情況在1980年福建人民出版社的《香港小說選》更為明顯。這個選集不記編選者的名字，但有〈後記〉說明其宗旨：

> 這裏收入了三十位香港作家的四十八篇作品，通過對資本主義制度下的香港的形形色色的描寫，反映了摩天高樓大廈背後廣大勞動人民的辛酸和痛苦；同時揭露和鞭韃了香港上層社會那些權貴們的虛偽和醜惡。這些作品題材新穎，情節生動，別開生面，獨具一格，對資本主義的社會，具有一定的認識價值。[29]

這個選本凡五百多頁，收錄了：阮朗、舒巷城、劉以鬯、陶然、李洛霞、吳羊璧、梁秉鈞、楊柳風、張雨、谷旭、雙翼、東瑞、連雲、張

香港中文大學出版社開放取用電子書

君默、劉於斯、夏易、白洛、海辛、彥火、黎文、譚秀牧、夏炎冰、西門楊、蕭銅、瞿明、漫天雪、徐訏、侶倫、凌亦清、李輝英共三十人的作品；從入選名單看來，這部可能是中國大陸第一次以「香港」為界標的文學選本，其偏重的作家主要還是來自香港的左派陣營，選集的意識形態也毫不隱晦。如果我們參考內地作家蘇叔陽在本書面世不久所寫〈沙漠中的開拓者——讀《香港小說選》〉一文，[30] 可以見到「香港小說」被視為「主題先行，從觀念出發的」的次等的、落後的現實主義作品，對已決心「走向世界」的大陸文學界，這款廉價「沙漠之旅」的紀念品並不吸引。[31]

對於域外讀者來說，文學的「香港」是供凝視的物件；至於身在其中的香港作家編輯選本時，也可能因為缺乏適當的距離，順理成章地編成同人合集，尤其當「歷史／文學史」的意識還未浮現的年代。當香港人驚覺「香港」不僅僅是身邊的「現實」，開始思考將來、開始追憶過去，開始擔憂這「現實」的過去歷史已流失太多時，一種要「拯救過去於遺忘以前」的焦慮出現，八十年代中期鄭慧明、鄧志成、馮偉才合編的《香港短篇小說選（50–60年代）》可說是這種意識的一種表現。這個選本有明確的時代年限，是八十年代對五、六十年代的追憶。〈前言〉說：

> 好幾年前，我們幾個熱衷於文學的朋友，不約而同地希望為香港的文學史盡一點責任，給香港的文學發展留下一點痕跡。經過商議，大家決定編選一本誌錄香港的短篇小說創作的集子。……我們編輯、出版《香港短篇小說選》的一個很重要的目的，是希望能較全面地展露一九五〇—七〇年裏重要的、能反映當時的香港現實及文學現實及文學潮流的短篇小說創作風貌，所

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 以選出來的作品即使不一定是最好的，也自有其一定程度的代表性。本書共選錄了二十篇短篇小說，透過這些本地作者的耕耘，讀者可以從中窺見一段時期香港社會的生活面貌和歷史發展，以及不同作者所流露的不同風範。[32]

本集選入小說作者包括：朱韻成、李維陵、冷凝、馬朗、舒巷城、齊桓、默語、方龍驤、亦舒、林琵琶、郝東、梓人、張愛倫、陳炳藻、蔡炎培、劉以鬯、綠騎士、盧因、藍山居、蕭銅二十人。編者曾交代他們盡可能參閱包括《祖國月刊》、《中國學生周報》、《人人文學》、《當代文藝》、《文藝新潮》、《好望角》，以至《文壇》、《海光文藝》等分屬左中右、前衛保守、高檔中額等不同類別和層次的文學報刊，其超越個別的文學圈與政治陣營的意圖是明顯的，但其最後的名單卻較少出現左派作家；究竟這是不是編者的藝術判斷的結果，很值得我們深思。

大概因為《香港短篇小說選（50–60年代）》面世後受到各方的重視，香港一家大型出版社三聯書店邀約編者之一的馮偉才，著手編選《香港短篇小說選》，在1988年出版。這個書題其實名不副實，因為選錄範圍只是1984及1985兩年，形式類似台灣早有傳統的「年度選」。由於反應理想，同一出版社從九十年代到今天持續出版了同一系列的《香港短篇小說選1986–1989》、《香港短篇小說選1990–1993》、《香港短篇小說選1994–1995》、《香港短篇小說選1996–1997》、《香港短篇小說選1998–1999》、《香港短篇小說選2000–2001》、《香港短篇小說選2002–2003》，曾經參與編務者除馮偉才以外，還有黎海華、許子東和黃子平。從此，香港小說的歷時性資料就比以前豐富了。

香港中文大學出版社開放取用電子書

八十年代「文學香港」之歷史意識的另一種體現是為「香港文學」創立一個典律的位置。璧華和舒非編著的《香港小說散文賞析》是一本小型的學生讀物，其目標在於為中學生提供可以取代——或最低限度可以輔助——「五四運動以後的冰心、朱自清、周作人等人的作品」的選本。[33]「香港」的在地文學是否可以取代「五四」作品，成為下一代文學修習的楷模？如果不容「取代」，那麼，「輔助」可以了吧？這些思考的邏輯，正是「文學香港」認同歷程之艱辛的一種表現。選本收錄小說和散文共24篇；其中小說有5篇，作者是劉以鬯（2篇）、徐訏、張君默、舒巷城4人。雖然只具雛型，但這本小書的問世，說明了香港小說嘗試進入教育機制，期望與年輕的心靈作文學的交流。這種形式的選本後來更發展成種種供學生課外閱讀的文學教材，近年甚至有以電子形式出現，如2004年香港中文大學香港教育研究所就製作了包括《香港文學欣賞教材套．小說篇》的電腦光碟。[34]

在此以前，香港的小說又曾以另一種形式進入港人的視野，一系列的香港小說被香港電台電視部改編成單元劇，而被改編的小說又結集成《小說家族》一書，[35]當中收錄了也斯、亦舒、西西、辛其氏、李碧華、劉以鬯、蓬草、綠騎士、鍾玲玲、鍾曉陽、顏純鈎等共11篇小說，於是文字與影像互相印證、支援，香港小說的社會位置就得以進一步確立了。

三　九十年代到廿一世紀初：喧鬧時刻及其後

二十世紀九十年代，是香港的一段喧嘩的歲月，其最高潮當然是歷史大轉折的1997年。在此以前是急管繁弦的嘈切，在此以後則是煙花落盡的闌珊。尤其在九十年代的中前期，快將回歸的香港仍然

香港中文大學出版社開放取用電子書

是大陸各界的關注點，內地出版社先後出版了多種香港文學選本，其中小說類有艾曉明編《浮城誌異：香港小說新選》、斯峻編《香港小說精選》；[36]其餘散文、詩歌、戲劇，盡皆有選。又支援了南下移居香港的文學集團如「龍香文學社」出版系列叢書，包括巴桐主編《淺水灣之戀：龍香小說選》；[37]再而是同一文學團體主催、由長江文藝出版社於1994年出版的系列選本，小說類就包括三種：張繼春和陳少華合編《香港當代文學精品．短篇小說卷》、盼耕和陳娟合編《香港當代文學精品．中篇小說卷》、張漢基和張詩劍合編《香港當代文學精品．長篇小說卷》。[38]其中《浮城誌異：香港小說新選》選入了也斯、劉以鬯、西西、亦舒、辛其氏、吳煦斌、李洛霞、李碧華、陳寶珍、周蜜蜜、張君默、羅貴祥、林蔭、施叔青、鍾偉民、鍾玲玲、鍾曉陽、草雪、海辛、陶然、黃碧雲、舒巷城、顏純鈎等人共22篇小說；《香港小說精選》收入也斯、巴桐、方娥真、白洛、葉輝、葉娓娜、亦舒、西西、朱珺、劉以鬯、金東方、張君默、林燕妮、夏易、施叔青、草雪、駱笑平、海辛、陶然、鍾玲、鍾玲玲、鍾曉陽、舒巷城、溫里安、蔡炎培、顏純鈎等人26篇小說。從入選作品看來，後者對大陸地區的「期待視野」照顧較多，而前者不愧題作「新選」，尤其對於以往憑藉1980年出版的《香港小說選》來認識香港的讀者來說。

至於在香港出版的各類選集、合集，亦繁多非常。譬如以個別期刊所載作品的選輯，有黎海華、盧詠慈主編《文藝小說精選》第一集和第二集。[39]同人合集有黃碧雲、杜良、李焯雄、林夕、葦鳴等人的《小城無故事：香港小說新生代》；[40]還有關麗珊主編、普普工作坊出版的一系列合集：《我們不是天使：香港短篇小說選》、《我們的城市：香港短篇小說選》、《我們的小說》、《我們的故事：短篇小說新人選》(1999)等。[41]但九十年代最重要的小說選本應該是劉以鬯等主編

香港中文大學出版社開放取用電子書

的五卷《香港短篇小說選》，以及黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森三人組合編的《香港小說選1948–1969》。二者的規模有別，但其歷史意義同樣重大。

劉以鬯編《香港短篇小說選：五十年代》選入王敬羲、王樹、平可、沙千夢、阮朗、朱韻成、李維陵、李輝英、侶倫、林適存、皇甫光、姚拓、海辛、夏易、秦牧、徐訏、徐速、高旅、馬朗、馬彬、殷勤、崑南、紫莉、望雲、張愛玲、曹聚仁、舒巷城、傑克、雲林、黃思騁、黃崖、黃蒙田、路易士、楊柳風、葉靈鳳、趙滋蕃、齊桓、劉以鬯、慕容羽軍、盧因、諸葛郎、譚秀牧、羅隼等人共43篇小說；[42] 也斯編《香港短篇小說選：六十年代》收入齊桓、盧因、葉維廉、史得(三蘇)、甘莎(張君默)、梓人、崑南、余之雲(戴天)、黃思騁、費立、徐訏、王敬羲、蕭銅、侶倫、李輝英、秦西寧(舒巷城)、亦舒、西西、江詩呂、陳炳藻、愚露(陳韻文)、蔡炎培、劉以鬯、綠騎士、蓬草、劉紹銘、柯秋亭(柯振中)、海辛等人共28篇小說；[43] 馮偉才編《香港短篇小說選：七十年代》選入也斯、王志清、王毅漢、西西、朱珺、吳國昌、李國威、吳煦斌、林也牧、思弦、凌冰、海辛、陶然、崑南、舒巷城、葉娓娜、黃錫才、楊明顯、虞雪、蓬草、劉以鬯、謝雨凝等人共22篇小說；[44] 梅子編《香港短篇小說選：八十年代》收入西西、楊明顯、吳煦斌、鍾曉陽、辛其氏、蓬草、劉以鬯、葉娓娜、陶然、海辛、施叔青、黃碧雲、張君默、也斯、顏純鈎、綠騎士、黎翠華、伯仁、舒巷城、裴立平、古蒼梧等人共21篇小說；[45] 黎海華編《香港短篇小說選：九十年代》選入劉以鬯、顏純鈎、陶然、也斯、羅貴祥、陳惠英、陳寶珍、西西、鍾玲玲、鍾曉陽、舒非、黎翠華、關麗珊、鍾菊芳、韓麗珠、松木、王璞、余非、黃碧雲、鍾偉民、適然、董啓章、辛其氏、郭麗容等人共24篇小說。[46]

香港中文大學出版社開放取用電子書

由於編選者分別有五位，各人的眼光和品味有其差異，加上各人所面對的材料以至其相關背景也不一，因此各選集會顯示出不同的面貌。然而，結合全套五卷，收錄小說家102人、作品138篇，則其書寫歷史的規模和意義，已經非常清晰。如果我們要整理從1950年到1997年前的香港短篇小說史，這五卷選本可說提供了相當完備的作家名單（當然其中入選的作品是否最有代表性還有可斟酌之處）。五個選本的編者各自撰寫序言，可能因為歷史距離各有差別，當中以五十、六十、七十年代三卷的序言最具歷史意識。在「五十年代」卷序，劉以鬯細意重述當時的「純文藝」如何在政治角力與商品經濟的壓力下謀得出路。[47]他又用心把左派名篇《人渣》（又題《某公館散記》，阮朗作）和反共文學重要作品《半下流社會》（趙滋蕃作），以及秦牧的中篇《黃金海岸》剪輯成「短篇小說」，以切合系列的要求，可見其意圖綜括此一文學史時段的苦心。至於也斯的序文，清楚顯示出他對歷史敘述的關注，他的目的就在以「選本」重現歷史，以抗衡現存幾種過度簡化的歷史敘述——如以「東西方冷戰模式」、「西方對中國」等二元對立論掩蓋了當時繁複的文化景況。[48]馮偉才序「七十年代卷」，則表露出更多的個人感喟，刻意把七十年代與所處的九十年代相互對照，於是似成過去的經驗得以上關下聯，構成歷史長河。[49]

五卷本《香港短篇小說選》趕在1997至1998年出版，當然不能說沒有商業的考慮，但相信從事編政的幾位，是以完成「歷史大業」的嚴肅心態為之的。當然，有關香港文學的更具規模的「歷史工程」，是由黃繼持、盧瑋鑾，和鄭樹森三人領軍。三人合編的《香港小說選1948–1969》不算大型選本，然而這三人組合在1997前後先後出版了一系列香港文學資料和選集，包括香港中文大學人文科學研究所於1996年出版的《香港文學資料冊》、《香港文學大事年表》；[50]1997年到

香港中文大學出版社開放取用電子書

1998年出版的三個文學選本：《香港小說選1948–1969》、《香港散文選1948–1969》和《香港新詩選1948–1969》；[51]1998年出版的《早期香港新文學資料選1927–1941》和《早期香港新文學作品選1927–1941》；[52]1999年出版的《國共內戰時期香港本地與南來文人作品選1945–1949》和《國共內戰時期香港文學資料選1945–1949》。[53]再加上三人的相關論述輯成的《追跡香港文學》，[54]香港文學得到了迄今為止最系統的整理。將《香港小說選1948–1969》置放在這個脈絡之內，其文學史意義當然不容忽視。

這個選本的特點首先是不限長短篇。長篇和中篇以「選段」方式處理，全書選目34篇中有12項是長篇、1項中篇。相對劉以鬯在「短篇小說選」的名目下作剪輯，本書的「正當性」較高。第二是選取的標準明顯兼顧所謂「雅」與「俗」。入選的包括被定位為通俗小說如三蘇《經紀日記》、金庸《鹿鼎記》，「中額」(middle-brow)小說如徐速《星星，月亮，太陽》等。書前有黃繼持〈香港小說的蹤跡——五、六十年代〉一文，既能具體而微的揭示「過去」，例如當時的報刊和出版狀況、作品是否流行熱銷；又能保持適當的觀察距離作歷史判斷，例如檢視小說之「通俗」本質與「新文學」意識的差距、「通俗」與「實驗」在小說中的互動混融等。這篇導論把選本的水平提高了不少。

《香港小說選1948–1969》最大的問題還是篇幅的限制。全書327頁，選取了經紀拉(三蘇)、侶倫、阮朗、曹聚仁、徐速、齊桓、文植(力匡)、趙滋蕃、張愛玲、夏易、徐訏、黃崖、李維陵、費立、王敬羲、舒巷城、黃思騁、劉以鬯、梓人、崑南、侶倫、西西、亦舒、蕭銅、江詩呂、盧文敏、陳炳藻、劉以鬯、蓬草、海辛、綠騎士、金庸32人共34篇作品。以採錄的小說(或選段)來看，各篇的水準有點參差。如果依照本書〈凡例〉的目標：「藝術成就、歷史意義、

香港中文大學出版社開放取用電子書

文獻價值，三者兼顧」，可能需要一個更大規模的選集；又或者附上一個更細緻詳明的作品擬選目錄，解說其中藝術/歷史/文獻的意義。

「九七」以後，「文學香港」的歷史在本地還是恍恍惚惚，然而在中國大陸已再沒有「有心人」為香港編選本了。最近十年在內地出版以「香港」為採錄周界的小說選本，只有許子東與王安憶、王德威分別編組的香港、上海和台北「三城記小說系列」三輯，由上海文藝出版社出版；而許子東負責的香港部分，原就是他為香港三聯書店編的三個「年度短篇小說」。[55]在香港則繼續有專輯一個刊物的小說選本出現，如梅子和陶然從《香港作家》選出1995年到2000年間刊載的短篇小說；[56]又如陶然主編了兩輯從2003到2005年的《香港文學》選出的作品。[57]雖然選取範圍有其規限，但也為文學史研究者提供了方便。

廿一世紀初最重要的小說選本可能是劉以鬯編選的《香港短篇小說百年精華》。[58]這個小說選集以「百年」為範圍，看來是出版商預備與中國社會科學院文學研究所編《中國短篇小說百年精華》配套的一種想法。[59]然而到了編者劉以鬯手上，這個構想卻印合了近年在地的香港文學史思考方向。

早在上世紀九十年代大陸學界開始為香港文學寫史的時候，已有謝常青的《香港新文學簡史》敘說二十年代到1949年前的香港文學；其整體書寫傾向，主要是宣明香港文學如何「與中國革命、中國新文學運動息息相關」，證明掉失骨肉的血緣祖籍確鑿不疑。[60]至於其他香港文學論述，無論是出自大陸還是香港，多半以政治文化區隔更為明顯的五十年代作為述說故事的開端。經過一、二十年的積累，不少以「香港」為本位的論者，開始為在地許多文化形態尋根溯源：先是鄭樹森等三人合編了《早期香港新文學資料選1927–1941》和《早期香港新文學作品選1927–1941》；葉輝更有意識地從當下本地出

香港中文大學出版社開放取用電子書

發，尋尋覓覓而寫成〈香港新詩八十年〉；[61]陳智德又編了《三、四〇年代香港詩選》和《三四〇年代香港新詩論集》；[62]關夢南、葉輝主編了《香港文學新詩資料彙編1922–2000》。[63]新詩以外，黃仲鳴又試圖從「文體」方向往前代追踪，寫成《香港三及第文體流變史》。[64]劉以鬯的「百年」小說選本，可以在這個脈絡下體會其意義。

《香港短篇小說百年精華》選錄黃天石、譚劍卿、鄧傑超、謝晨光、張吻冰、張稚廬、李育中、許地山、蕭紅、侶倫、茅盾、秦牧、舒巷城、曹聚仁、李維陵、夏易、葉靈鳳、平可、劉以鬯、皇甫光、徐訏、蕭銅、張君默、盧因、沙千夢、司馬長風、黃思騁、也斯、崑南、譚福基、阮朗、楊明顯、李輝英、金依、陶然、西西、蓬草、白洛、鍾玲、葉娓娜、吳煦斌、辛其氏、羅貴祥、施叔青、劉錦城、顏純鈎、林蔭、陳寶珍、王璞、鍾玲玲、伍淑賢、陳少華、董啟章、草雪、黃碧雲、關麗珊、東瑞、陳德錦、海辛、韓麗珠、黃勁輝、甘豐穗、許榮輝、鍾菊芳、謝曉虹、陳慧、潘國靈67人67篇作品。如果與他的五十年代卷《香港短篇小說選》比較，《香港短篇小說百年精華》讓劉以鬯有更多迴轉的編輯空間，例如前者出現的張吻冰，在後者選入1929年之作，更清楚顯示其世代的位置；又如秦牧改錄〈情書〉，比前者所收的〈香港海的網罟〉合理。當然本書最重要的意義，是為香港的短篇小說提供了一個更寬闊悠長的歷史輪廓，可以作為有效的觀察起點。例如王德威以這個選本閱讀「香港」，看到這座城市的「敘事」悸動多變的風格，從而偵測其中的「物理、病理與倫理」。[65]

四　結語

從五、六十年代到今天，香港小說的選本已經出現了多種的面貌：從以誌友儕之誼的私我世界，到為歷史追跡的公共領域；從尋根

香港中文大學出版社開放取用電子書

問祖的頓生感慨，到為文學作裁判的存乎正氣；各式各樣，為「文學香港」留下種種色相屐痕。香港小說的選本，當然不會終止於劉以鬯的「百年」總輯。不過，各種新選集持續出現的前提是：香港的小說往後走上更多采多姿的道路。

原刊《現代中文文學學報》，第8卷第2期及
第9卷第1期合刊（2008年），頁81–98

註釋

1. 四庫全書研究所整理《欽定四庫全書總目》（北京：中華書局，1997），頁2598。
2. 同上，頁1671。
3. 同上。
4. 近時從理論度討論文學選本的著作，有：Jeffrey R. DiLeo ed., *On Anthologies: Politics and Pedagogy* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004); Anne Ferry, *Tradition and the Individual Poem: An Inquiry into Anthologies* (Stanford: Stanford University Press, 2001).
5. 《中國學生周報》，第359期（1959年6月5日）；又許定銘有〈讀《沙漠的綠洲》〉一文介紹這本「合集」，見許定銘《書人書事》（香港：香港作家協會，1998），頁141–143。
6. 見《中國學生周報》，第340期（1959年1月23日）；又參考許定銘〈《靜靜的流水》和它的續集〉，《書人書事》，頁135–140。
7. 《棠棣》（未註明出版社，1960年出版）見《中國學生周報》，第384期（1959年11月27日）；許定銘有〈接近成熟的青果——《棠棣》〉，《書人書事》，頁144–145。
8. 《向日葵》（香港：向日葵出版社，1960）；見《中國學生周報》，第397期（1960年2月26日）。
9. 《遲來的春天》（香港：學生生活報社，1962）；見許定銘〈兩本六十年代的小說選集〉，《香港作家》，第3期（2002年6月），頁20、23。

香港中文大學出版社開放取用電子書

10. 《新綠集》(香港：香港新綠出版社，1961)，收向天、吳其敏、侶倫、柳岸、張千帆、葉靈鳳等六人作品；《新雨集》(香港：上海書局，1961)收葉靈鳳、洪膺、夏果、夏炎冰、李林風、阮朗等六人作品；吳其敏主編《五十人集》(香港：三育圖書文具公司，1961)及《五十又集》(香港：三育圖書文具公司，1962)。
11. 《市聲．淚影．微笑：青年短篇小說創作集》(香港：萬里書店，1961)；《新人小說選》(主編者可能是畢靈〔吳平〕；香港：友聯出版社，1967)。
12. 許定銘〈兩本六十年代的小說選集〉，頁20。
13. 《市聲．淚影．微笑》，頁223。
14. 同上，頁12–17。
15. 《新人小說選》，頁1–10。
16. 同上，頁55–63。
17. 參見Jaroslov Průšek, "Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature," *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp. 1–28.
18. 《新人小說選》，頁1–4。
19. 李輝英、黃思騁編《短篇小說選》(香港：香港中國筆會，1968)，頁1–2。
20. 同上，頁198–203。
21. 同上，頁94、104。
22. 〔編者不詳〕《香港青年作者近作選》(香港：香港青年出版社，1973)；也斯、范俊風合編《大拇指小說選》(台北：遠景出版社1978)；也斯、鄭臻合編《香港青年作家小說選》(台北：民眾日報出版社，1979年)；也斯、鄭臻合編《香港青年作家散文選》(台北：民眾日報出版社，1979)。
23. 《香港青年作者近作選》，頁176。
24. 同上，頁153–176。
25. 也斯後來在一個座談會上解釋說，這兩個「香港青年作家」的選本初稿送到台灣出版社後，擱置了幾年，後來突然印出，沒有讓編者寫後記、定稿和校對。見黎海華整理〈文藝座談會：回顧前瞻話散文〉，《文藝》第5期(1983年3月)，頁34–50。
26. 見也斯〈《四季》、《文林》及其他〉，《香港文化空間與文學》(香港：青文

香港中文大學出版社開放取用電子書

書屋，1996），頁178。又參也斯〈《大拇指》與《大拇指小說選》〉，《香港文化空間與文學》，頁179–181。按：《中國學生周報》於1974年停刊。

27. 《大拇指小說選》，頁1。
28. 同上，頁2。
29. 福建人民出版社編《香港小說選》（福州：福建人民出版社，1980），頁530。
30. 蘇叔陽〈沙漠中的開拓者——讀《香港小說選》〉，《讀書》，1981年10期，頁32–35。
31. 參考陳國球〈「香港」如何「中國」——中國文學史中的香港文學〉，《文學史書寫形態與文化政治》（北京：北京大學出版社，2004），頁266–298。
32. 鄭慧明、鄧志成、馮偉才合編《香港短篇小說選（50–60年代）》（香港：集力出版社，1985），頁1–2。
33. 璧華〈前言〉，璧華、舒非編《香港小說散文賞析》（香港：天地圖書公司，1989），頁1。
34. 崔晶盈主編《香港文學欣賞教材套．小說篇》（香港：香港中文大學香港教育研究所，2004）。同系列還有《新詩篇》和《散文篇》。
35. 《小說家族》（香港：天地圖書公司，1987）。
36. 艾曉明編《浮城誌異：香港小說新選》（北京： 中國人民大學出版社，1991）；斯峻編《香港小說精選》（北京：人民文學出版社，1992）。
37. 巴桐主編《淺水灣之戀：龍香小說選》（北京：中國文聯公司，1992）。
38. 張繼春、陳少華編《香港當代文學精品．短篇小說卷》（武漢：長江文藝出版社，1994）；盼耕、陳娟編《香港當代文學精品．中篇小說卷》（武漢：長江文藝出版社，1994）；張漢基、張詩劍編《香港當代文學精品．長篇小說卷》（武漢：長江文藝出版社，1994）。
39. 黎海華、盧詠慈主編《文藝小說精選》第一集（香港：基督教文藝出版社，1989）；黎海華、盧詠慈主編《文藝小說精選》第二集（香港：基督教文藝出版社，1990）。
40. 黃碧雲等《小城無故事：香港小說新生代》（香港：創建出版公司，1990）。
41. 關麗珊主編《我們不是天使：香港短篇小說選》（香港：普普工作坊，1996）；關麗珊主編《我們的城市：香港短篇小說選》（香港：普普工作

香港中文大學出版社開放取用電子書

坊，1998）；關麗珊主編《我們的小說》（香港：普普工作坊，1998）；關麗珊主編《我們的故事：短篇小說新人選》（香港：普普工作坊，1999）。
42. 劉以鬯編《香港短篇小說選：五十年代》（香港：天地圖書公司，1997）。
43. 也斯編《香港短篇小說選：六十年代》（香港：天地圖書公司，1998）。
44. 馮偉才編《香港短篇小說選：七十年代》（香港：天地圖書公司，1998）。
45. 梅子編《香港短篇小說選：八十年代》（香港：天地圖書公司，1998）。
46. 黎海華編《香港短篇小說選：九十年代》（香港：天地圖書公司，1997）。
47. 劉以鬯〈序〉，《香港短篇小說選：五十年代》，頁1–7。
48. 也斯〈六〇年代的香港文化與香港小說（代序）〉，《香港短篇小說選：六十年代》，頁1–16。
49. 馮偉才〈序〉，《香港短篇小說選：七十年代》，頁1–6。
50. 《香港文學資料冊》（香港：香港中文大學人文科學研究所，1996）；《香港文學大事年表》（香港：香港中文大學人文科學研究所，1996）。後者修訂本改題《香港新文學年表》（香港：天地圖書有限公司，2000。
51. 《香港小說選1948–1969》（香港：香港中文大學人文科學研究所，1997）；《香港散文選1948–1969》（香港：　香港中文大學人文科學研究所，1997）；《香港新詩選1948–1969》（香港：香港中文大學人文科學研究所，1998）。
52. 《早期香港新文學資料選1927–1941》（香港：天地圖書公司，1998）；《早期香港新文學作品選1927–1941》（香港：天地圖書公司，1998）。
53. 《國共內戰時期香港本地與南來文人作品選1945–1949》（香港：天地圖書公司，1999）；《國共內戰時期香港文學資料選1945–1949》（香港：天地圖書公司，1999）。
54. 《追跡香港文學》（香港：牛津大學出版社，1998）。
55. 許子東編《輸水管森林》（「三城記小說系列」第1輯；上海：上海文藝出版社，2001）；許子東編《後殖民食物與愛情》（「三城記小說系列」第2輯；上海：上海文藝出版社，2003）許子東編《無愛紀》（「三城記小說系列」第3輯；上海：上海文藝出版社，2006）。
56. 梅子、陶然主編《世相：〈香港作家〉短篇小說選1995–2000》（香港：明報出版社有限公司，2001）。
57. 陶然主編《傘：〈香港文學〉小說選》（香港：香港文學出版社，2003）；

香港中文大學出版社開放取用電子書

《Danny boy：〈香港文學〉小說選》（香港：香港文學出版社，2003）；《垂楊柳：〈香港文學〉小說選2003.7–2004.5》（香港：香港文學出版社，2005）；《鷲或羔羊：香港文學小說選2004.6–2005.9》（香港：香港文學出版社，2005）。

58. 劉以鬯主編《香港短篇小說百年精華》（香港：三聯書店，2006）。
59. 中國社會科學院文學研究所編《中國短篇小說百年精華》（北京：人民文學出版社，2003；香港：三聯書店，2005）。
60. 謝常青〈後記〉，《香港新文學簡史》（廣州：暨南大學出版社，1990），頁184。
61. 葉輝〈香港新詩八十年〉，見《新詩地圖私繪本》（香港：天地圖書公司，2005），頁242–249。
62. 陳智德編《三、四〇年代香港詩選》（香港：嶺南大學人文學科研究中心，2003）；陳智德編《三四〇年代香港新詩論集》（香港：嶺南大學人文學科研究中心，2004）。
63. 關夢南、葉輝主編《香港文學新詩資料彙編1922–2000》（香港：風雅出版社，2006）。
64. 黃仲鳴《香港三及第文體流變史》（香港：香港作家協會，2002）。
65. 王德威〈城市的物理、病理與倫理——香港小說的世紀因緣〉，《香港文學》，第271期（2007年1月），頁6–9。

香港中文大學出版社開放取用電子書

附錄：香港的文學選本

一　前言

選本在中國目錄學傳統中稱為「總集」，指因應限定的範圍或者特定的標準，收錄相關的作品，總為一集。與「總集」相對的是「別集」；「總集」收入不止一人之作，而「別集」則是個別作家作品的匯集。至於現代所謂「選本」，一般也不包括個人的選集。當然「總集」與「選本」二者的「命名」方向看來不盡相同——「總」是總攬網羅，「選」是刪汰選拔。但事實上無論過去的「總集」或者今天的「選本」，都有可能牽及搜羅存佚，鑑別整編，以至評比選汰的工作。當資料匱乏，或者資料本來不缺，但因未受關注而流散四方時，搜羅的工夫比較重要；到關注意識漸次明朗，甚至同一範圍的著作演成風潮時，則評比的需要就較大了。因此，「總集」或者「選本」都有兩方面的作用：一是「歷史的」——搜羅於特定時空之內的某種類型作品，「以存一代之跡」；另一是「評斷的」——若相應作品量多，則只有「值得保留」的作品才會被甄選入集，其取捨之間，又顯示出一時的文學品味以至文化意識。從這個角度看香港的文學選本，大概也可以注意到其中的「文學史」與「批評史」的意義。

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港文學研究發展至今已累積了不少成果，但香港文學選本的探索卻相對的零落不成系統。筆者最近為撰寫〈「選學」與「香港」——香港小說選本初探〉一文，曾著手整理一份香港新文學的選本書目。現在打算把這份草稿發表，目的是為香港文學的「選學」研究提供一些初步的線索，也期待方家指謬補正，共同努力編整出更加詳實可靠的資料。表面看來，這不過是書目文獻的匯聚，摭拾可得。但筆者在整理資料時，卻發現有不少界線比較模糊的地方。例如「同人合集」算不算「選本」?「文學」選本應否包括「徵文比賽」與「文學獎」作品的匯集？「文社」的自印流通本應否收納？諸如此類的問題，筆者一時未能解決。以下這份資料大抵採用比較寬鬆的態度，以曾正式出版的刊本為主。然而取捨斟酌，仍有不少疏誤和矛盾的地方。再者，書目出於筆者一人之手，力有所不逮，誤判和遺漏一定很多，請讀者批評指教。

二　香港文學選本目錄初編（1956—2007）

年份	編者	書題	出版
1956	新雷詩壇	新雷集	香港：新雷詩壇
1959		五月花號	香港：海洋詩社
1959		靜靜的流水	香港：自由出版社
1959		沙漠的綠洲	香港：藍灣出版社
1960		棠棣	
1960		靜靜的流水第2集	香港：文海出版社
1960		擷星	香港：麗虹出版社
1960		向日葵	香港：向日葵出版社
1961		新綠集	香港：香港新綠出版社
1961		新雨集	香港：上海書局
1961	吳其敏	五十人集	香港：三育圖書文具公司
1961		市聲．淚影．微笑：青年短篇小說創作集	香港：香港萬里書店

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
1962		海歌．夜語．情思：青年散文創作集	香港：香港萬里書店
1962		五十又集	香港：三育圖書公司
1962	盧文敏	遲來的春天	香港：學生生報報社
1963		荒原喬木	香港：同文文學出版社
1967	中國學生周報	新人小說選	香港：友聯出版社
1968	李輝英、黃思騁	短篇小說選	香港：香港中國筆會
1968	公教學生文壇編輯委員會	江潮集：公教青年創作選	香港：公教學生文壇
1970	公教學生文壇編輯委員會	江潮二集	香港：公教學生文壇
1970	丁淼、林國蘭	散文選	香港：香港中國筆會
1972	丁淼、王韶生、王世昭、林仁超	現代詩歌選	香港：香港中國筆會
1973		香港青年作者近作選	香港：香港青年出版社
1976		青年作者小說選	香港：香港青年出版社
1976		五人話集	香港：新週刊
1977	何錦玲	七好文集	台北：遠行出版社
1977	焚風社編輯委員會	火與雪：焚風詩選	香港：焚風社
1978	也斯、范俊風	大拇指小說選	台北：遠景出版社
1978	焚風社編輯委員會	九音鑼	香港：焚風社
1979	也斯、鄭臻	香港青年作家小說選	台北：民眾日報出版社
1979	也斯、鄭臻	香港青年作家散文選	台北：民眾日報出版社
1980		香港散文選	福州：福建人民出版社
1980	福建人民出版社	香港小說選	福州：福建人民出版社
1980	明窗出版社	除夕	香港：明窗出版社
1981	曾敏之	香港作家散文選	廣州：花城出版社
1983	蔡振興、葉娓娜	香港青年作者協會文集：紀念成立作品選	香港：香港青年作者協會
1983		七好新文集	香港：天聲出版社
1984	璧華、舒非	香港小說散文賞析	香港：天地圖書有限公司
1985	鄭慧明、鄧志成、馮偉才	香港短篇小說選——五十年代至六十年代	香港：集力出版社
1986	桑妮	香港小小說選	香港：綠洲出版公司
1986	周良沛	香港新詩	廣州：花城出版社
1986	白洛	香港作家中篇小說選	廣州：花城出版社

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
1987	何錦玲	香港作家雜文選	香港：新亞洲文化基金會
1988	陳德錦、梁新榮、舒眉	香港現代散文名篇選析	香港：新雅文化事業有限公司
1988	劉以鬯	香港文學散文選	台北：蘭亭書店
1988	劉以鬯	香港文學小說選	台北：蘭亭書店
1988	閻綱	港台小說選	銀川：寧夏人民出版社
1988	香港電台、香港作家協會	香港小說：香港電台六十周年台慶紀念	香港：香港作家協會
1988	編輯小組	百家聯寫：豐盛人生 '88	香港：廉政公署社關係處
1988	馮偉才	香港短篇小說選 1984–1985	香港：三聯書店
1989	藍海文、丁平	沒有冬季的港灣	香港：天馬圖書有限公司
1989	姚學禮、陳德錦	香港當代詩選	北京：中國人民大學出版社
1989	璧華、舒非	香港小說散文賞析	香港：天地圖書有限公司
1989		小說家族	香港：天地圖書有限公司
1989	黎海華、盧詠慈	文藝小說精選（第一集）	香港：基督教文藝出版社
1989	杜元明	憧憬船：台港文學新潮選萃	北京：北京師範大學出版社
1989	香港作家協會	作家的吶喊：一九八九中國學運香港文選	香港：香港作家協會
1990	黎海華、盧詠慈	文藝小說精選（第二集）	香港：基督教文藝出版社
1990	黎海華、盧詠慈	文藝散文精選	香港：基督教文藝出版社
1990	黎海華、李淑潔	雖然那夜無星：心繫天安門	香港：突破出版社
1990		小城無故事：香港小說新生代	香港：創建出版公司
1990	錢虹	香港女作家婚戀小說選	北京：中國友誼出版公司
1990	葛乃福	台港百家詩選	南京：江蘇文藝
1990	林如求	香港「迷你小說」精品	福州：海峽文藝出版社
1991		香港名家小品精選	香港：新亞洲文化基金會有限公司

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
1991	張詩劍	寫給情人……	北京：中國文聯出版公司
1991	艾曉明	浮城誌異：香港小說新選	北京：中國人民大學出版社
1991	何美寶、馬輝洪	我們的聲音：當代中港台文學作品選析	香港：山邊社
1991	嚴炎	香港散文詩選	哈爾濱：哈爾濱出版社
1992	夏馬	萍影春情：龍香散文選	北京：中國文聯出版公司
1992	黎海華	七弦	香港：基道書樓有限公司
1993	黎海華	相看兩不厭：男女趣卜book	香港：突破出版社
1993	黎海華	我的第一次	香港：突破出版社
1993	劉以鬯	港島明珠	北京：中國文聯出版公司
1993	曾敏之、周佩紅	香港散文名家作品精選	北京：中國文聯出版公司
1993	司徒杰	台港抒情短詩精品鑑賞	鄭州：河南人民出版社
1994	王心果、紅葉	香港當代文學精品詩歌卷	武漢：長江文藝出版社
1994	譚帝森、春華	香港當代文學精品散文卷	武漢：長江文藝出版社
1994	張繼春、陳少華	香港當代文學精品短篇小說卷	武漢：長江文藝出版社
1994	盼耕、陳娟	香港當代文學精品中篇小說卷	武漢：長江文藝出版社
1994	張漢基、張詩劍	香港當代文學精品長篇小說卷	武漢：長江文藝出版社
1994	宋詒瑞、周蜜蜜	香港當代文學精品兒童文學卷	武漢：長江文藝出版社
1994	錢虹	冬天的夢囈：香港女作家散文小品精選	上海：華東師範大學出版社
1994	郭銀星	港澳台詩歌精品	瀋陽：春風文藝出版社
1994	秀實、東瑞	香港作家小小說選	香港：獲益出版事業有限公司
1994	馮偉才	香港短篇小說選 1986–1989	香港：三聯書店
1994	黎海華	香港短篇小說選 1990–1993	香港：三聯書店
1994	方梓勳、田本相	香港話劇選	北京：文化藝術出版社
1995	潘亞暾	香港散文選	天津：百花文藝出版社
1996	關麗珊	我們不是天使	香港：普普工作坊
1996	杜家祁等	香港後青年散文集合	香港：香江出版有限公司

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
1996	潘亞暾、黃愛月	三月．鈐語： 香港女性散文選	廣州：花城出版社
1996	明報出版社	明報小小說選	香港：明窗出版社有限公司
1997	黃燦然、陳智德、劉偉成	從本土出發： 香港青年詩人十五家	香港：香江出版有限公司
1997	藍海文	一九九六年度詩選	香港：天馬圖書有限公司
1997	張大年	香港開埠前後的詩史： 香港詩歌選	香港：飲水書室
1997	劉以鬯	香港短篇小說選：五十年代	香港：天地圖書有限公司
1997	黎海華	香港短篇小說選：九十年代	香港：天地圖書有限公司
1997	黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森	香港小說選：1948–1969	香港：香港中文大學人文學科研究所
1998	黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森	香港新詩選：1948–1969	香港：香港中文大學人文學科研究所
1998	鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾	早期香港新文學作品選： 1927–1941 年	香港：天地圖書有限公司
1998	也斯	香港短篇小說選：六十年代	香港：天地圖書有限公司
1998	馮偉才	香港短篇小說選：七十年代	香港：天地圖書有限公司
1998	梅子	香港短篇小說選：八十年代	香港：天地圖書有限公司
1998	關麗珊	我們的故事： 短篇小說新人選	香港：普普工作坊
1998	傅天虹等	香港詩歌佳作選評	香港：銀河出版社
1998	錢雅婷	十人詩選	香港：青文書屋
1998	呂少群	香港作家散文選	香港：明窗出版社
1998	潘金英、潘明珠	媽媽要我 100 分： 香港童詩創作選	香港：香港兒童文藝協會
1998		百家聯寫：開拓人生路	香港：藝邦文教出版社
1998	王晉民	台港澳文學作品精選	中山：廣東高等教育出版社
1999	黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森	國共內戰時期香港本地與南來文人作品選：1945–1949	香港：天地圖書有限公司
1999		百家聯寫：香港歲月	香港：香港作家協會
1999	關麗珊	我們的小說	香港：普普工作坊

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
1999	藍海文	九七．九八兩年詩選	香港：天馬圖書公司
2000	許子東	香港短篇小說選1994–1995	香港：三聯書店
2000	許子東	香港短篇小說選1996–1997	香港：三聯書店
2001	胡國賢	香港近五十年新詩創作選	香港：香港公共圖書館
2001	梅子、陶然	世相：《香港作家》短篇小說選，1995–2000	香港：明報出版社有限公司
2001	陶然、梅子	濤聲：《香港作家》散文選，1997.7–2000	香港：明報出版社有限公司
2001	陶然、梅子	浪影：《香港作家》散文選，1995–1997.6	香港：明報出版社有限公司
2001	許子東	香港短篇小說選1998–1999	香港：三聯書店
2001	許子東	輸水管森林	上海：上海文藝出版社
2001	秋涼	陋窗：香港散文新選	香港：紅高粱書架有限公司
2001	迪志文化出版編輯部	心情網絡：香港網絡文學選集	香港：迪志文化出版有限公司
2001	鄧玉嬋	2000年香港最佳推理小說選	香港：科華圖書出版公司
2001	藍海文	一九九九年度詩選	香港：天馬圖書公司
2001	藍海文	二〇〇〇年度詩選	香港：天馬圖書公司
2002	藍海文	香港校園詩選	香港：天馬圖書公司
2002	關夢南、葉輝	香港新詩選讀	香港：風雅出版社
2002	張詩劍	天韻：香港作家聯會會員詩歌選集	香港：明報出版社有限公司
2002	鄧玉嬋	2001–2002年香港最佳推理小說選	香港：科華圖書出版公司
2003	陳智德	三、四〇年代香港詩選	香港：嶺南大學人文學科研究中心
2003	陶然	傘：香港文學小說選	香港：香港文學出版社有限公司
2003	陶然	Danny boy：香港文學小說選	香港：香港文學出版社有限公司
2003	陶然	秋日邊境：香港文學散文選	香港：香港文學出版社有限公司
2003	陶然	面對都市叢林：香港文學文論選	香港：香港文學出版社有限公司
2003	秀實	腹語：香港散文家邊吃邊談	香港：阿湯圖書
2003	秀實	坐井觀星：香港作家短小說選	香港：阿湯圖書
2003	許子東	後殖民食物與愛情	上海：上海文藝出版社

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
2004	東瑞、陳贊一	香港微型小說選	香港：獲益出版
2004	甄拔濤、徐振邦	微微語	香港：滙知創藝中心
2004	許子東	香港短篇小說選 2000–2001	香港：三聯書店
2004	陳智德	三四〇年代香港新詩論集	香港：嶺南大學人文學科研究中心
2004	崔晶盈	香港文學欣賞教材套小說篇	香港：香港中文大學香港教育研究所
2004	崔晶盈	香港文學欣賞教材套新詩篇	香港：香港中文大學香港教育研究所
2004	崔晶盈	香港文學欣賞教材套散文篇	香港：香港中文大學香港教育研究所
2004	鄧玉嬋	2003年香港最佳推理小說選	香港：科華圖書出版公司
2005	陳智德、小西編	咖啡還未喝完：香港新詩論	香港：現代詩研讀社，文星文化教育協會
2005	藍海文	香港詩人協會01/04四年詩選	香港：天馬出版有限公司
2005	陶然	垂楊柳：香港文學小說選，2003.7–2004.5	香港：香港文學出版社
2005	陶然	鷲或羔羊：香港文學小說選，2004.6–2005.9	香港：香港文學出版社
2005	陶然	尚未發生：香港文學散文選，2003.7–2005.9	香港：香港文學出版社
2005	陶然	夜讀雜抄：香港文學文論選，2003.7–2005.9	香港：香港文學出版社
2005		微筆足道	香港：滙知創藝中心
2006		百家聯寫：開心齊建誠	香港：香港廉政公署
2006	劉以鬯	香港短篇小說百年精華	香港：三聯書店
2006	國際筆會香港中文筆會會員作品集編輯委員會	國際筆會香港中文筆會會員作品集	香港：國際筆會香港中文筆會
2006	黃子平、許子東	香港短篇小說選 2002–2003	香港：三聯書店
2006	許子東	無愛紀	上海：上海文藝出版社
2006	鄧玉嬋	2004–2005 香港最佳推理小說選	香港：科華圖書出版公司
2006	王建元、陳潔儀	科幻．後現代．後人类：香港科幻論文精選	福州：福建少年兒童出版社
2007	黃燦然	香港新詩名篇	香港：天地圖書有限公司

香港中文大學出版社開放取用電子書

年份	編者	書題	出版
2007	盧偉力	品味戲劇： 香港話劇團演出導賞選	香港：國際演藝評論家協會(香港分會)
2007	林幸謙主編	我們曾經渴望	莎亞南：星圖出版有限公司
2007	關夢南編	香港散文選讀	香港：風雅出版社
2007	譚國根	香港戲劇評論選 (1960–1999)	香港：國際演藝評論家協會(香港分會)

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

9. 情迷中國
——香港五、六十年代現代主義文學的運動面向

一　從夢到夢

1963年3月1日文藝雜誌《好望角》創刊。這一期作者包括：大荒、于還素、王無邪、司馬中原、呂壽琨、李英豪、汶津、李歐梵、洛夫、金炳興、朵思、季紅、莊喆、陳映真、張默、商禽、管管、鄭愁予、秦松、雲鶴、葉泥、戴天、崑南、穎川、畢加。從這份名單，我們大概可以有兩點觀察：一、作者群大概可以歸入寬泛定義的「現代主義」支持者；二、這是香港和台灣的文學藝術工作者的著述匯聚地之一。[1]它的創刊詞題作〈夢與證物〉。所謂「夢」，指向創辦這個刊物的理想：

> 我們不會坐等陽光、雨份、泥土，現代「知識」充份使我們的「植物」滋長、開花，然後結果。

同時這個「夢」的經歷，也指向這個刊物所處的時世和境況：

> 從籌備到付印一份刊物，我們彷彿經歷著熟悉卻殊異的夢境，其中重覆的苦痛與工作，確實標誌了特別的解說或意義。……

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 當《好望角》的油墨氣味充溢于眼前空間，我們從疲乏的喜悅中醒過來，不禁輕輕叫道：「一個偌大代價的夢！」
>
> 處於現代社會中，人們似乎漸漸感到文學藝術陌生起來，或者他們認為所謂文學藝術已被科學時代所淘汰，發覺不接觸什麼「存在」、「意識流」、「抽象」等等，一樣舒適地，快樂地生活著；寧願服膺那種群眾文化的潮流（MASS CULTURE），因此，朋友們忠告我們不要冒險，說：「一點火花在無限黑暗中算得什麼呢？」他們大概找錯了對象。[2]

訴說這段「夢話」的，是香港文學的傳奇人物崑南（1935–）。崑南說這是個「熟悉」的「夢」，因為在這以前，他已和王無邪、葉維廉合辦刊物《詩朵》（1955年8月創刊）。香港現代主義文學的冠冕——《文藝新潮》，第1卷第3期（1956年5月）刊出葉冬翻譯艾略特的〈空洞的人〉；這位「葉冬」，便是崑南。接著，他還在《文藝新潮》，第1卷5期發表長詩《賣夢的人》，自此更成為這份重要刊物的中堅份子。1959年，他又和王無邪、盧因合辦《新思潮》；「夢」作得夠多了。[3]

他的「夢」，想來還是一脈相承的。這個「夢」的世界，早見於馬朗（1933–）以「新潮社」署名，在1956年3月1日發表的一篇宣言：〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！——《文藝新潮》發刊詞〉：

> 今日，在一切希望滅絕以後，新的希望會在廢墟間應運復甦，豎琴會再謳歌，我們恢復夢想。也許在開始，我們祇想到一片小小的淨土，我們可以唱一些小歌，講一些故事，也可以任意推開窗去聽遙遠的歌，遙遠的故事，然後我們想到這原是千萬人的嚮往，一切理想的出發點，於是再到一個我們敢笑哭、敢歌唱、敢說話的烏托邦。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這個似乎是卑微的「夢」——在「一片小小的淨土」之上，「唱一些小歌，講一些故事」，其實蘊蓄著巨大的能量。在輕柔豎琴伴奏的「話夢/畫夢」細語的背後，卻是「翻天覆地」的「黑暗」：

> 我們處身在一個史無前例的悲劇階段，新的黑暗時代正在降臨。
>
> 曾經是惶惑的一群，在翻天覆地的大動亂中，摸索過，吶喊過，同時，也被領導過，被屠宰過，我們曾一再相信找到了完美的樂園，又再一被欺騙了，心阱和魔道代替了幸福的遠景。我們希望，我們期待過的前驅，今天都倒下來了，迷失了，停止了探詢，追尋。大家沒有方向，在衝撞，在陷落，在呼救，然後趨向頹廢和死亡。
>
> 文藝的潮汐從遠古奔騰而來，到今天，在這裏，水花靜止了。

因此，「夢想」為的是召喚，為的是薪傳：

> 那樣的世界總會到來的，——如果，我們憧憬、悲哀、追求、快樂和爭鬥的本能沒有湮消。因此，我們想到呼喊，要舉起一個信號。
>
> 我們要重新觀察一切的世界。我們要求一切靈性的探求者，在這裏立住腳。……理性和良知是我們的旌旗和主流，緬懷、追尋、創造是我們新的使命，人類靈魂的工程師，是鬥士的，請站起來，到我們的旗下來！我們期待你，歡迎你！
>
> 讓我們採一切美好的禁果！扯下一切遮眼屏障！剝落一切粉飾的色彩！讓我們建立新的樂園！把偉大的火種傳到人間！[4]

這個「夢」的宣言，也是行動的「信號」；馬朗期待的，是眾志成城的文學運動。

香港中文大學出版社開放取用電子書

二　宣言的詩學與政治

作為文藝運動的西方「現代主義」，其中重要的表現形式之一就是為各項大大小小運動揚聲吶喊而撰成種種長篇短製的「宣言」(Manifesto)。晚近學者對這些言說形式非常注意，認為其間別有一門「宣言的詩學」(poetics)。[5]「宣言」原是向公共展陳的證物，目的在說明已作的和將作的行為。「宣言」又是意識形態的言說，立意勸服和導引公眾的想法；正如具有莫大影響力的1848年〈共產黨宣言〉，就是「宣言」文類的重要祖本之一。[6]至於文藝「宣言」的典範作者，應當是意大利未來主義詩人和宣傳家菲利波．托馬索．馬里內蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944)，他先後撰寫了幾篇充滿激情、意念鮮明的〈宣言〉，使得意大利「未來主義」的精神淋漓於紙上。據學者們歸納，「宣言」往往是陽剛、響亮、明朗的，「宣言」必會界分「我們」、「他們」，顯示「我們」在說話；因此「宣言」既要創造「好奇」，以接引群眾加入「我們」，也創製「對抗」，掀動集體的力量；總之，「宣言」要廁身於過去「種種不是」與將來「種種該當」之間，召喚的是「當下」(nowness)與「新生」(newness)。[7]依此來看，這篇以「散文詩」形式書寫的〈發刊詞〉，只是變種的「宣言」。這裏的「理想」與「現實」，都寄託在「禁果」、「樂園」、「普洛米修士」，以及「黑暗時代」、「心阱」、「魔道」的喻詞之上；喊聲的分貝並不高，只是溫情的招納，暖意的鼓勵。「我們」的盼望雖宏遠但謙卑，「他們」的世界還是籠罩四野的巨大的陰影；說不上「鐵屋的吶喊」，只不過是一種不屈的堅持，以「壓制會消除，人性必然歸來」的信念互勉。實際上，《文藝新潮》的追求是甚麼呢？要對抗的是甚麼呢？多年後馬朗在不同場合發表了他的回憶。他在1983年的〈《文藝新潮》雜誌的回顧〉說：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 《文藝新潮》創刊前後，中國大陸正進行翻天覆地的大變動，現代文學的發展已被連根拔起；而台灣方面，一切都在草創，還未成為甚麼氣候。[8]

馬朗及其同道覺得「處身悲劇階段」，面對「黑暗時代」，因此他們需要一份「有中心思想的刊物，破除矇蔽的屏障，重新觀察裏外的世界」。馬朗更具體的指出《文藝新潮》的兩個使命：推動「現代主義」，和要求「自由民主」。我們必須注意，馬朗將中國大陸、台灣，和香港並置，在他描述的時間段落，似乎只有香港這個空間，才能發揮作用。雖然這是事後的追憶，我們似乎不應過份引申；但有趣的是，馬朗在2003年的追憶，又讓我們闖進「新」的「過去」。原來馬朗在四十年代就與吳祖光、張愛玲、紀弦(路易士)、邵洵美……往來；這個記憶趟開來的大陸、香港和台灣，原就是一個可以點聯線串的平面世界。[9]依照這種看法，《文藝新潮》要推動的「現代主義」，本來就是緊扣政治，並非僅止於文學的表現方法。正如他在八十年代的一次訪談中說：

> 鼓吹現代主義並不僅祇是追隨時尚，當然還是由於我們對現代主義藝術的愛好。最主要的是，那是我們打開世界之窗所看到〔的〕現象，在這個時期以前，受到政治勢力影響，我們視聽都被矇蔽多時。……當時，我認為，通過現代主義才可以破舊立新。[10]

後來馬朗更清楚的說：

> 從四十年代末期開始，中國大陸底抹煞、壓抑和消滅異己的文學藝術和思想，翻天覆地的大改變後，我覺得理想都破碎了，

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 新的黑暗時代正在降臨。我離開了那些鬥爭和整肅，到了香港，和一些周圍的朋友感到迷失、空洞、惶惑，……我感覺到比以前更想要重新觀察外面的世界，要隨自己的意思唱唱歌，講一些故事，做做夢，也要自由地推開窗去聽遙遠的歌、遙遠的故事。當我們拉開幕，打開窗，看到外面的世界的時候，現代主義就是我們看見的美麗的風景、夢想和希望。……我本對國家民族是強烈的，《文藝新潮》以及後來做的好多事，關於文學上的事，來在香港做的，都是因為這個理念。[11]

馬朗等人認為「現代主義」可以更有效地觀察這個世界，這種觀察帶來的結果將會是「民主自由」的認識和擁戴。這種文化與政治關係的想像，以文藝力量建構一個「理想中國」的神話想像，卻在華人幾乎全無政治作用力的殖民地香港出現，不能不說虛幻，也不能不說悲壯，與西方「現代主義」吹著號角昂揚踏步的姿態迥異。[12]當然這個悲壯的虛幻，其實背後也有馬朗個人經驗的寫實成份。

相對來說，同在1956年出現的台灣第一個現代主義宣言，表現形式就有相當大的差異。這篇由紀弦——即馬朗在四十年代上海認識的路易士——主催的〈現代派的信條〉，並沒有香港的宣言的哀怨，顯得比較理性：

> 第一條：我們是有所揚棄並發揚光大地包容了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群。
>
> 第二條：我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。

香港中文大學出版社開放取用電子書

第三條：詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之表現，新的形式之創造，新的工具之發見，新的手法之發明。

第四條：知性之強調。

第五條：追求詩的純粹性。

第六條：愛國。反共。擁護自由與民主。[13]

這的確是「強調知性」的宣言；對現代詩發展，有清楚的取向；即使最震撼的「橫的移植」說，也沒有訴諸情緒語言；各條中最突兀的是最後的「愛國。反共。擁護自由與民主」一條。紀弦在〈現代派信條釋義〉對這一條的解釋也最有趣，他說：「用不著解釋了」。值得注意的是紀弦的不解釋，看來也有他的「魔幻現實」：他本來就接收了許多的愛國和反共的資源。[14]從政治、商業和文學的關係來看紀弦主持《現代詩》和馬朗辦《文藝新潮》的不同境遇，就很可以比較。我們知道，《文藝新潮》之得以出版，主要是因為當時出版流行書刊的「環球書報社」老闆羅斌同意在經濟和物質上作出支持；馬朗就是以這些「商業餘資」進入文學。文學當然是馬朗獻身的祭壇，不過，他的終極境地卻是政治世界；他之選擇「現代主義」的進路，是希望透過這個途徑去紓解政治的災厄。另一方面，紀弦則從政治上謀得文化資本，進入文學以後其重點卻在美學的追求；在政治層面則以空洞的口號、愛國的旗幟作為「保護色」，實際上有意偏離反共的文藝政策。[15]兩者以不同的文學態度，因應不同的社會政治局勢，都開創了活動的空間，留下相應的文學業績。

香港中文大學出版社開放取用電子書

三 「為政治」與「為文學」的文化政治

《文藝新潮》的「宣言」雖然不算高亢響亮，然而其感染力卻也不容忽視。例如同是1949年前後從內地避亂南來香港的楊際光（筆名「貝娜苔」），就是因為在報攤上翻到這篇〈人類靈魂的工程師，到我們旗下來！〉而受感召，加盟《文藝新潮》，在香港這個小島上尋找他的「純境」。甚至背景不同，在香港成長，讀英文書院的「番書仔」崑南，也興沖沖的奔到旗下；他憶說自己看了《文藝新潮》的〈發刊詞〉而生感動，把艾略脫的〈空洞的人〉譯出投稿，認識了馬朗，由此開始了他在《文藝新潮》的協作階段。[16]

在1959年馬朗離香港，《文藝新潮》不再出版之後，這一闋載夢的悲歌，又由崑南續唱。他在1958年12月已和王無邪、葉維廉組成了「現代文學美術協會」，1959年1月1日草擬〈現代文學美術協會宣言〉。這篇〈宣言〉的正文沒有標點，只以空格來斷句，所以特別易於觸人心目；內容首先說明當前時代的艱難、民族的流離、文化的支解；因著時勢的迫切，「現代文學美術協會」作出自我期許：

> 希望是我國文化再造運動的旗幟　號召所有文學美術工作者組成鋼鐵的行列　希望是一股新思潮　奔向廣闊的世界
>
> 讓所有人　有共同善良的願望的年青人緊密地站在一起　站在一起肩負一個偉大而莊嚴的使命[17]

接著崑南又譜寫一支「中華民族兒女高歌前進」的〈序曲〉，以下才是分段的解釋說明「我們年青的一群」如何在意義迷失的殖民地香港，因應「中華民族的精魂」的呼喚而「自覺」、「自救」，以超越「瘋狂地把人類拖向兩個死亡的極限裏」的「資本主義」和「共產主義」；而探

香港中文大學出版社開放取用電子書

尋「新樂土」的具體行動，就是從事「文學與美術」的工作。至於「文學與美術」是否以「現代主義」的精神促進這個新思潮，並沒有明確的交代；但從〈宣言〉與〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉在精神上的延續，我們大抵可以看到其相承的血脈。〈宣言〉與《文藝新潮》發刊詞的相異之處，主要在於前者哀歌氣氛的消減，以及於政治的關懷有更清晰的表現。〈宣言〉高懸起「中國」的意象，並以這個「中國」意象來解釋香港的現況，顯示出對香港的社會生活方式、香港的文壇風氣，有強烈不滿的情緒——看來，崑南所掛繫心間的，是那弔詭的「香港的中國」多於「中國的香港」。〈宣言〉乃有謀求以「新一代」年青人的集體力量，從文化的角度去改變「中國／香港」的現狀。這大概是〈宣言〉中所揭櫫的「運動」意識：他與同道要推行一個「文化再造運動」。[18]我們先不問其成敗，就以〈宣言〉表現出來的那種青春的躁動和所散發出的能量而論，「新潮社」的「宣言」就有所不及。

至於台灣方面，夏濟安在1956年9月《文學雜誌》創刊號發表的〈致讀者〉，也是一篇與「現代主義」相關而可以參照討論的「宣言」。《文學雜誌》是當時台灣「自由主義」與「現代主義」結盟的一個文學陣地，對官方嚴加操控文藝的政策有所迴避甚至排斥。[19]這篇「宣言」表現出來的，是一種非常「防衛性」的態度，文中出現最多的字眼是——「不」：

> 不想在文壇上標新立異……，不想逃避現實……，不想提倡「為藝術而藝術」……，反對共產黨的煽動文學……，反對舞文弄墨……，反對顛倒黑白……，反對指鹿為馬……，不相信單憑天才，就可以寫作……。[20]

這套「防衛式」的語言，是以柔性的態度，表面順應了一些官方政策，

香港中文大學出版社開放取用電子書

但又委婉地抗拒了官方要求的「宣傳文學」，其最重要的目的是：「想在瀰漫著『反共』和『戰鬥』氣氛的政治文學中為文學保留一塊『純正』的園地。……從政治的手中找回文學的自主性，從而讓文學走上一條比較健康的道路。」[21]

台灣《文學雜誌》的「宣言」，與香港的〈現代文學美術協會宣言〉，同樣關乎「文學的政治」；前者是「為文學」而政治，後者卻是「為政治」而文學。從「文學」的立場來看，當然以《文學雜誌》的作為比較容易贏得嘉許，但當我們考慮到具體的文化政治環境，看到殖民地治下的「現代文學美術協會」的年青人，窮極思考文學、文化與國族認同的問題，也應當予以尊敬。事實上二者都曾經為時代供上重要的貢獻。

《文學雜誌》的態度，明顯世故而穩重，這大概與主事人夏濟安、吳魯芹等的大學老師身份有關。至於當地年青人的衝勁，卻可覓諸另一篇台灣的「現代主義宣言」——由夏濟安的學生劉紹銘執筆，刊載於1960年3月《現代文學》的〈發刊詞〉。與同是年青人書寫的〈現代文學美術協會宣言〉不同，《現代文學》中人焦躁灼熱之心情，不是源自政治社會的衝擊；反而「文學」才是思慮的焦點：

> 我們在這幾年來一直受著對文學熱愛的煎磨和驅促。……我們有感於舊有的藝術形式和風格不足以表現我們作為現代人的藝術情感。所以，我們決定試驗，摸索和創造新的藝術形式和風格。我們可能失敗，但那不要緊，因為繼我們而來的文藝工作者可能會因為我們失敗的教訓而成功。

這裏見到的，又是一種烈士情懷，然而烈士之身心投入的不是匡世救

香港中文大學出版社開放取用電子書

民的政治，而是「文學試驗」。當然篇中也不乏政治語言，集中出現在「宣言」的結尾部分：

> 對於國家，我們有傳統中國知識份子的熱愛，甚至過而遠之。我們有生而為中國人的光榮驕傲，儘管我們的國家正處於存亡絕續之秋，但我們的驕傲中有著沉痛的自責。讓我們——中國的知識份子——鞭策自己吧！[22]

這個結尾的話語與全篇格局非常的不搭配，但正因其語言忽有此種「反常」表現，其背後的政治含義就更極豐富了。據陳芳明的分析，當時《現代文學》主事人如白先勇等的內心困境，實在與「白色恐怖」相關。[23]無論如何，在今天的不少評論者眼中，《現代文學》的成功就是其文學的貢獻，尤其於小說創作上可說揭開了「現代主義」文學的新一頁。[24]它的「宣言」與往後的業績，是諧協呼應的。

反觀香港，1963年出現的〈夢與證物〉可能也開展了香港「現代主義」文學的新階段，可是這篇「宣言」所揭示的文學氛圍卻大不同。四年前〈現代文學美術協會宣言〉中所洋溢的青春動感，經歲月風霜的淘洗，只化作唏噓感喟。1963年《好望角》從創刊號開始，一至三號的首頁版頭以反白體印上了〈現代文學美術協會宣言〉主要段落的文字，上面再拼貼覆蓋了散亂不齊的幾個字樣：「文」、「學」、「美」、「術」、「現」、「代」、「中」、「國」、「詩」。好像說：〈宣言〉的精神尚在，只是面目有點模糊、內心非常凌亂。於此時，與夢相連的是「偌大的代價」，是「苦痛與工作」；夢中閃爍的是「一點火花在無限的黑暗中」。然而，崑南等人還是繞道於「好望角」，繼續追尋遙遠的夢；因為此刻此時，他們還能夠在夢中的旅程享受到那「疲乏的喜悅」。

香港中文大學出版社開放取用電子書

四　汗青上的夢影

崑南在《好望角》的〈代創刊詞〉繼續說「夢」。出版了十期以後，《好望角》有需要改版；在此前夕，崑南以「本社」名義，發表〈小小總結與重新出發〉一文，再續「夢話」：

> 在過去九期內一些朋友也曾有過抱怨、懷疑，甚至信心動搖；但當我們堅定決意地去選擇時，會否自甘逃避退縮？會否投身商業群眾潮流？會否自願典當了自己和自己的「夢」？

這些徘徊掙扎，或者是崑南等人異日改變航道的預示；但在《好望角》時期，他們還是在痛苦中堅定自己：

> 「夢」不算是什麼；但只有不斷去幹，才能不斷有把夢成為「實在」的可能性。我們的「夢」，從自力而非外力中，會一步一步的實現出來的。[25]

《好望角》第十一號正式改版，崑南又以「本社」的名義自相勉勵：

> 我們不問暴風暴雨，不問野獸野禽，不問狂風狂蝶，只問個別的堅忍與勁力。唯如此，一種接力賽式的文學運動才能推展與生長。五四的巨廈已飽受「戰火」摧殘，靈魂工程師工作的季節應該開始了。[26]

「靈魂工程師」的意象猶在「夢」中，可知崑南及其同道要接的棒，就是前驅如馬朗交來的「現代主義文學運動」的棒。

可是這段「夢」之旅確實艱辛，在稍休喘息的時刻，不期然就會反省這個「夢」的價值——所為何來？於是會想到「夢」的憑證，思量

香港中文大學出版社開放取用電子書

「夢的證物」:

> 我們確切認識到多年來當代文學各主要問題已在各報章副刊及雜誌上熱烈討論過，而繪畫中的「抽象」漸被認識，大會堂美術館第一批購入的永久藏畫，大部份均是本港新銳現代畫家的作品。凡此種種，皆是「文學藝術植物」能夠繼續生長的「證物」。……《好望角》也是過程中「證物」之一部份。[27]

第十號〈小小總結與重新出發〉說：

> 當我們拿出十期「證物」出來時，不知經歷了多少艱苦與愉悅；不知多少石塊朝我們頭上擲來，不知多少尖嚚怪叫在耳邊鼓噪和虛張；我們都一一忍受著。[28]

從一方面看，崑南關切「夢」後所遺下的痕跡，表示他早已意識到：夢的虛幻之必然、夢的破滅之有時；「證物」無非是事過境遷之後聊以憑弔詠懷的根據。但另一方面，清點證物的行動，又顯示出一種歷史的意識。可見崑南和《好望角》的同人，已意識到這個香港「現代主義」的運動必會進入歷史書寫的視野。「本社」在《好望角》十一號改版的「宣言」，題目就是〈春秋之顏面〉，崑南說：

> 每一年代，春秋有其不朽之顏面。唯有工作，才使我們不朽，才使我們之顏面顯示于於春秋之顏面中。[29]

「春秋」既是光陰推移，也是歷史載記。《文藝新潮》、「現代文學美術協會」、《好望角》等等相關的文學活動，已成陳跡；我們從其中留下如歌似夢的「宣言」聲中，或許可以重認其「顏面」；提醒後來的香港文學史書寫者，在汗青上刻上「不朽」二字。

香港中文大學出版社開放取用電子書

五　期待批評家之出現

香港五十年代的現代主義文學運動以馬朗創辦《文藝新潮》最見成績，可說是當時華文地區的文學先鋒。然而《文藝新潮》也有不足之處，就是缺少理論和批評的文章。崑南在1960年的〈文學的自覺運動〉一文中說：

> 《文藝新潮》亦有不盡善之處；太側重翻譯介紹，創作方面，限於詩歌、小說、詩，缺乏理論文章，關於有建設性地批評香港文壇的文字，從創刊至停刊，一直沒有出現過。因此，它僅能做到「鋪路」的工作，未能擔當起文化再造運動的使命。我們不能苛求，這是個必經的「過渡階段」，這就是歷史。[30]

他在同年又有文章題作〈期待大批評家之出現〉，響應當時刊於《大學生活》的一篇同名文章，應是有感而發。[31]崑南的文友盧因在八十年代追憶《文藝新潮》時也說：

> 遺憾的是，《文藝新潮》向香港文學引進的現代主義，缺乏理論支持。[32]

甚至馬朗對這方面的匱乏，也不諱言。他回想當日：

> 〔《文藝新潮》〕最缺乏的還是批判性的作家專論和建設性的技巧研究，如果那時有了李英豪，應該可以不同凡響。[33]

換言之，香港的「現代主義文藝運動」可說到了「期待批評家來臨」的一個歷史時刻，馬朗提到的李英豪，正是以其理論和批評應運而生。1963年3月1日《好望角》創刊號就刊載了李英豪的「宣言」——〈論現代文學批評〉。[34]

香港中文大學出版社開放取用電子書

李英豪(1941–)與崑南一樣，都是香港成長的「番書仔」。他在皇仁書院完成英文中學課程，然後進入羅富國師範學院，畢業後在元朗的鄉村小學任教；1963年說服崑南重組「文學美術協會」，由他擔當第二任會長，秘書是崑南。[35]這一年他才22歲。他又與崑南共同創辦《好望角》文藝半月刊(共出13期)，二人輪任執行編輯。他也是當時香港的「國際繪畫沙龍」主席。作為文學和藝術的批評家，他的活躍時期是六十年代，評論除了見諸《好望角》之外，也常出現在《中國學生周報》、《香港時報》副刊《淺水灣》、《海光文藝》等。從1963年6月《創世紀》第18期開始，李英豪為這本台灣現代詩刊供稿；1965年9月李英豪更成為《創世紀》編委。[36]事實上，李英豪之加入《創世紀》，幾乎與《好望角》創刊同步。《好望角》創刊號上就有《創世紀》第18期的廣告，上面的「要目」開列李英豪的文章〈論里爾克與尼采〉和他的翻譯〈聖約翰．濮斯長詩《年代紀》〉。除此以外，他還為台灣的《文星》、《詩．散文．木刻》等刊物撰稿。七十年代以後，李英豪的寫作路向有很大的轉變，改為致力於舞台劇、電視劇、廣播劇的編寫，後來更多寫花鳥蟲魚，及古董錶、古玉等專欄小品和札記，少有寫文學評論的文章；用他自己的話是：「正式和六十年代的李英豪告別」。[37]

在《好望角》發表〈論現代文學批評〉之前，李英豪早已開始了他的評論寫作。早期他先在《中國學生周報》試筆。[38]1962年李英豪開始在劉以鬯主編的《淺水灣》撰寫介紹外國文學和藝術的文章；同時繼續向《中國學生周報》供稿。這時他的評論文章已漸漸成熟。這也是他重組「現代文學美術協會」，創辦《好望角》的基礎。《好望角》合共出版了十三期，每一期都有他評論和翻譯文學藝術的文章。他的批評論述，尤其詩論相關的主要文章，大都收入《批評的視覺》一書，另

香港中文大學出版社開放取用電子書

外幾篇重要的小說評論，則載入張默和管管主編的《從流動出發：現代小說批評》之中。[39]

李英豪的評論文章，在當時的香港，固然引來注目，但其影響力在台灣更意外地廣泛。台灣不少學者在檢討台灣「現代主義」詩史發展時，都毫不猶疑地，或者說毫不警覺地，把李英豪的詩論納入討論範圍。[40]《批評的視覺》一書1966年在台灣出版，1969年獲得台灣《笠》詩社的評論獎。[41]其中〈論現代詩之張力〉一篇，更是台灣現代詩史上的重要文獻；在《創世紀》第21期刊登以後，最少曾經入選洛夫、張默、瘂弦編《中國現代詩論選》(1969)、張漢良、蕭蕭主編《現代詩導讀》(1979)、瘂弦、簡政珍編《創世紀四十年評論選1954–1994》(1994)等不同年代的選本之內。

換言之，這位香港「本地」詩論家「已經進入」台灣的文學史。這個現象或者有助說明當時港台兩地文學和文化如何周轉流通，以至華文文學活動空間的文化政治，值得另文深入探討。於此，我們先集中李英豪如何引進與西方現代主義文學相關的「新批評」詩論，以《批評的視覺》為主要的根據，有需要再旁及他別的文章。

六　批評的視覺

李英豪在《批評的視覺》正文第一篇，收錄了他在《好望角》創刊號的文章，改題〈略論現代批評〉。這篇文章可說宣示了他的批評立場，說明他要以批評家的身份介入「現代文學運動」。李英豪聲明自己的評論是屬於「現代批評」，是「二十世紀的批評」；他以「現代」的指向，解釋他對「陳舊」的文藝法規的揚棄：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 今日時遷境異，風雲流蕩，文學家早回向對內在真實之捕捉，非止於自然主義科學手法之外在描繪。田納西的戲劇，是否必得遵從亞里士多德之「三一律」？喬哀思或卡夫卡的小說，是否仍得從情節、糾葛、人物刻劃等等的一套入手？痙弦或商禽的詩，是否須根據鍾嶸《詩品》的原出於某人某體，定為上中下三品，而以形貌為準則，加以置評？或如劉勰之先標六觀而重體性，振葉尋根，觀瀾溯源？趙無極或新派畫家的作品，是否要以謝赫的氣韻生動，骨法用筆，應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫的六法所指限不可？……。[42]

李英豪在此把亞里士多德之「三一律」、鍾嶸、劉勰、謝赫「六法」、塞尚「六原色光譜畫法」……，都歸併成不應「墨守」的「繩規」，以一往無前的勇氣，掃蕩清剿；語言本來很粗疏，卻能耀人心目。李英豪文中屬於對立面的批評系統和方法，還包括：「歷史批評方法」、「以科學方法的架構來『量化』文學作品」、「學院式迂腐批評家」、「以教化之論為準則」等，看來都是英美「新批評」要否定的對象。事實上，他正面提到的人物包括：A．泰特（Allen Tate）、C．布魯克斯（Cleanth Brooks）、威勒克（René Wellek）、赫拔里德（Herbert Read）、E．法蘭克（筆者按：疑是"Spatial Form in Modern Literature" 的作者 Joseph Frank）、J．C．蘭松（J. C. Ransom）等；[43]看來其參照的批評體系，是以美國南部學院以及耶魯大學的批評家為主的一脈「新批評」；在文中李英豪稱之為「新派批評」。[44]

這樣大規模的羅列舉薦美國「新批評」，並認真地實踐應用的中文評論，在李英豪以前可謂少見。[45]香港出版物中最早見到多位「新批評家」匯聚的，是林以亮（宋淇）編選，1961年出版的《美國文學批

香港中文大學出版社開放取用電子書

評選》。所選十四篇批評論文中，夏濟安譯艾略脫〈傳統與個人的才具〉固然是「新批評」的重要先導文獻，其他如夏志清譯勃魯克斯〈詩裏面的矛盾語法〉(Cleanth Brooks, "The Language of Paradox")、余光中譯泰德〈詩的三型〉(Allen Tate, "The Three Types of Poetry")、張愛玲譯羅勃．潘．華倫〈海明威論〉(Robert Penn Warren, "Hemingway")、陳文湧譯威利克與華倫〈文學理論．批評．文學史〉(René Wellek and Austin Warren, "Literary Theory, Criticism, and History")、唐文冰(宋淇)譯威利克與華倫〈文學與傳記〉(Wellek and Warren, "Literature and Biography")等，都可以歸入「新批評」的範圍。[46]然而，編選者林以亮在序文中，卻完全沒有提過以上各人凡六篇(佔入選文章幾乎一半)屬於同一派系；文中只有在介紹勃魯克斯時，與博德作比照，說兩人分別是「新派」和「舊派」的代表，前者的特色是：

> 比較激烈，主張批評上的「絕對論」；他們認為批評是有絕對的標準的，這標準就存在於作品本身之內，所以他們主張進一步的精讀和分析作品本身，並且否認研究作家的傳記，時代背景等對文學批評有任何關係，所以「新派」的文學批評又稱「分析的文學批評」。[47]

這個含含糊糊的說明，也接近一般人對「新批評」的概括；但明顯地，林以亮說時沒有想到本書其他入選的人物和篇章。據林以亮序文交代，這本書所選各文的基本名單是根據在美國的夏志清之建議而定；令人詫異的是，在「新批評」大本營耶魯大學曾受業於勃魯克斯的夏志清，既沒有提醒林以亮美國文學有「新批評」一派，而他自己翻譯勃魯克斯之文的前言，也沒有點明作者與「新批評」的關係。想來夏、林二人也沒有意識到要整體的介紹這個美國自二十世紀三、四十年代

香港中文大學出版社開放取用電子書

以來已相當興盛的批評學派。[48]

香港出版物中以批評學派的概念介紹「新批評」的，最早應該是1961年刊載於《大學生活》的一篇譯文〈當代文學批評的傾向〉；譯者是當時身在台灣的劉述先。文中介紹了「印象主義的批評」、「新人文主義」、「心理派的批評」、「社會派與馬克斯派的批評」，以及「新派的批評」五種「傾向」；對於「新批評」的描述大體可靠，但並沒有如李英豪一樣的推許之意。[49]六十年代香港評論界另一位正面討論「新批評」的是王敬羲，他在1967年《中國學生周報》第757期發表一篇題為〈新批評〉的短文，簡述理查斯、布魯克斯、華倫等「新批評家對文學教授的挑戰」，但這已是李英豪〈略論現代批評〉出現後的四年了。

李英豪在文章中雖然羅列這許多的「新批評」中人，但我們也要留意他是否只是隨意點名，要看他是否對新批評的論點有具體的掌握。上面提到他反對「歷史批評方法」，其根據就是泰特和布魯克斯的主張；他又進一步討論到「現代批評，尤其是新派批評」的原動力：一為批評家的涉獵漸漸廣博及于其他各類知識，二為批評家試圖將文學作為美的實質去研究，而較重技巧、語言、符號甚至文體的分析。李英豪對「新派批評」最準確的判斷是：

> 新派批評潛藏許多相尅相生的矛盾性，其部份偉大的成就，正正引發自這些「矛盾性」所造成的「多面性」。[50]

「模稜」、「矛盾」、「多面性」的性質元素，可說是「現代主義」與「新批評」最核心的交集。[51]李英豪把握到這一點，正能幫助他在「現代主義運動」中開展「批評」的作用。所以這篇文章一再強調「文學批評並無固定不移之規律」，「現代批評注重分析與啟發」，這樣才能理解「作品的本質」——「作品基本上乃從最原始的人類想像力與經驗感

香港中文大學出版社開放取用電子書

受而成形的；這亦暗示了其含蘊現代世界的繁複性和動力」。[52]在處理「現代主義」的文學和美術時，李英豪必須面對「原始主義」(primitivism)與「現代性」(modernity)的微妙關係；「新批評」的「兩種抗力」說，正好提供他所需要的辯證式解釋。李英豪認為「批評」是動態的、指向創造的，必須尊重作品自身之標準。這些主張使得他的評論看來嚴謹但卻開放，很能配合一直試驗、追求打破常規的現代主義創作方式。他在另一篇文章〈論詩人與現代社會〉就強調這個「生生不停」、「新新不息」的態勢與詩作及詩評活動的關係：

> 詩及其他文學作品，固非教化，但無不生生不息，賡續啟悟人類自己更無知的和更自蔽的部分。如何以深遠之識見，洞悉詩之全體，判別與詩有關的知識底不同模式，剖析其界限與語字等等，當屬一種知性冷靜的判斷；而且具有社會性的作用。這工作就要落在批評家的身上了。
>
> 詩人對語言的創造，詩評人對語言的剖析，必須生生不停，新新不息。……我們實在缺乏了重個人啟發和有精關深見之「居間人」。[53]

在〈論洛夫《石室的死亡》〉一文，李英豪又說：

> 詩評人雖非一定是詩人，但詩評人必得有詩人的靈視，甚至要更為銳利，始能更純粹更深入去檢視、去獲見。詩人需要創造的直覺；詩評人卻需要批評的視覺。[54]

「居間人」的定位，既謙卑而又勇於承擔；「知性冷靜的判斷」和「銳利的視覺」則是批評家值得崇敬的一面，李英豪為「批評」劃定這樣的位置，難怪贏得大量創作者的尊重。

香港中文大學出版社開放取用電子書

七　批評的「張力」

李英豪在《創世紀》發表的第二篇論文〈剖論中國現代詩的幾個問題〉，[55]也是一篇能夠體現他的視野，而又有影響的重要文章。論文首先指出中國是一個「詩」的民族，自有「奇偶相生，物我合一」的融蘊詩觀。中國現代詩不是歐美的投影或者代理支店，因此要檢討的是「現代詩內在本身諸面」，而不是外在因素。他認為現代詩在陷於低潮，蒙受雙重病害：一為「情緒至上論」，一為「淺薄的知性主義」。他認為目下詩人太過執迷於一面，失了東方精神那種特有的「融蘊性」和「一性」。他舉出嚴羽《滄浪詩話》所講的「詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也」，以為這是強調「情」的一面，但嚴羽又說「然非多讀書、多窮理，則不能極其至」，補充了「知性」的講求。可見要統合諸義，才能見「詩的整體」。

李英豪繼而指出：詩之成「形」必自然渾結生命的感知；詩會將「現實升變為個人內在生命」。他提醒詩人要重新重視「真實經驗」。他又從「整一」(整體)的觀念去理解「傳統」的意義，以為傳統「是一條活流」，同時包涵了「連續不斷的現在」。他又看到當時「不少有才具的詩人都曾試或企圖去創作長詩」，認為詩人要明白詩的「規模」不在於外在的量的「廣」、「健」，而在於「表現整個內在生命的「深」、「渾」；這個「健」、「渾」之分，其實是化用嚴羽的見解。[56]李英豪又指出「凡詩人皆在追尋語言和內感的絕對準確性，而超越約定俗成的慣性的表現制限」，「艱澀」對他來說，不是一種「否定性的質素」，問題存於讀者身上，而不在詩人。

這篇論文從不同的面向，分析現代詩創作所可能遭逢的和所需要思考的問題，討論的語言策略也相當聰明，在現代語言之上釀嵌了

香港中文大學出版社開放取用電子書

傳統文化的元素，以「奇偶相生，物我合一」、「詩有別裁、別趣」等話語，引導讀者自行構築一個「現代」+「中國」的語境；對當時文壇中人確能激起共鳴感應。

事實上，在中國面具的背後，主要的聲音還是來自西洋。只要看過新批評家泰特的〈三種詩歌〉(1934)，我們就知道李英豪筆下的《滄浪詩話》只是魔術師的道具。泰特在文中交代的第一種詩歌，就是十七世紀的主智詩風；第二種是十九世紀的感傷主義浪漫派詩歌。這才是李英豪心中「淺薄的知性主義」和「情緒至上論」的原型。至於他標舉的「東方精神那種特有的『融蘊性』和『一性』」，就是泰特講的第三種詩歌的特質，其代表詩人是「西方的」莎士比亞。[57] 李英豪在文中討論語言的「傳達」(communication) 和「感通」(communion) 的分別時，[58] 以姜白石「以心會心」之說為後者作證，其實「感通」也是泰特的概念，只是其背後的基督教精神，已被李英豪清洗乾淨了。[59] 細審之，泰特也有不少觀念由艾略特的論述發展而來，尤其感性與知性聯合的觀點，推而廣之也就是李英豪最常用的「融和」或者「齊一」的「整體」的理念。[60] 我們發現在李英豪的詩論當中，羅列的歐美論說雖然不勝枚舉，但作為最中心的支柱者，還是艾略特與泰特的意見。

比方說，李英豪最馳名的文章是〈論現代詩之張力〉。「張力」這個「新批評」術語源出泰特，在今天已是普通常識；但在1964年前後的香港和台灣，「張力」還是一個新鮮的概念。李英豪把這個概念引進，使得這個術語成為現代文學批評最常見的術語之一，貢獻自是不小；[61] 至於其引進的方式，也頗有可述之處。

泰特〈詩中的張力〉("Tension in Poetry" 1938) 一文架設論點的方式與〈三種詩歌〉類似。他先舉出一種倚賴「感傷性質」(sentimentality) 鼓動讀者本已潛藏之情緒的詩歌，認為這種詩經不起分析，因為其中

香港中文大學出版社開放取用電子書

語言的外延義(denotation/extension)往往不受尊重;泰特以為這是十九世紀詩人的通病,他們以為準確的語言是科學家專用,詩人自甘退居感情的世界。另一種是邏輯秩序非常清晰的玄學詩(metaphysical poetry),這種詩如果寫得不好,忘卻語言原來的豐富內涵(connotation/intension),就可能與讀者的已有經驗相違背,造成荒謬的效果。因此,泰特認為理想詩歌是:外延義與內涵義走得最遠,而又不相妨礙、可以相輔相成的。依此而達致的詩歌意義,他就稱作"tension",即是去掉了"***ex***-tension"和"***in***-tension"的前綴。用泰特自己的話是:

> What I am saying, of course, is that the meaning of poetry is its 'tension,' the full organized body of all the extension and intension that we can find in it. [62]

按照泰特的解釋,雖說「外延」與「內涵」之間應有互動的作用,但整體而言重點應在「配合」、「相生」,而不在「拉扯」、「爭持」,更不在「力量」的高低大小。只要參看泰特的〈三種詩歌〉和〈文學作為知識〉("Literature as Knowledge" 1941)等篇,我們就可知道他的理論重點是:文學(詩歌)的經驗,就是一種知識;這種知識比科學能提供的更全面,因為它是「整體」的,包融了「知性」和「感性」的認識;而提出"tension"的意義,在於揭示人類「表達的複雜性」(the complexity of human expression)與人類「經驗的複雜性」(the complexity of human experience)的關聯。這是我們上文所說,泰特從艾略特詩學發展出來的一貫主張。[63]

問題是"tension"又是一個物理學的術語;泰特為他的概念命名時,施用了一點文人的小聰慧(或者幽默),以舊詞表新義,造成的

香港中文大學出版社開放取用電子書

效果就是「原來」的「新義」輕易被「舊義」侵奪，以致互相扭曲。[64]李英豪在引介這個概念時，就充份利用這個語義的空間。

李英豪〈論現代詩之張力〉一文開宗明義說，「什麼叫做詩的『張力』呢？我想最好用新派批評家阿倫．泰特的話來解釋」，接著他就翻譯泰特的「原文」：

> ……詩的意義，全在於詩張力；詩的張力，就是我們在詩中所能找到一切外延力和內涵力的完整有機體。[65]

單以這小小片段的譯文，我們已可以見到其中的篡奪的成分。首先，"organized body" 當然與「有機體」(organism) 不同；更巧妙的，就是李英豪為「外延」和「內涵」都加上個「力」字，去坐實「張力」的物理學的喻意，雖則他說他的用法「並不包括什麼科學上或邏輯上的釋義」。再參看他評論他眼中最能掌握「張力」的洛夫，其重點是指出洛夫詩的「原始之存在」：

> 充滿雷般徹空的音響和勁度十足的動作。因此富於動感、動向和動力，以飛躍的意象作流盪的閃露和放射。[66]

他依著這個旨向游走於各種歐美現代主義的理論間，整合收編；例如把龐德 (Erza Pound) 一個字形相似的術語 "intensity" 借來「加力」。再一個有趣的例子是約瑟夫．法蘭克 (Joseph Frank) 的徵用。李英豪說法蘭克「也曾申論詩的張力和結構」，接著他又翻譯「原文」，開首一句的譯文是：

> 任何一組語字原義的指涉 (reference)，都是存諸詩的本身之內；在現代詩中，語言著實是反射性的；以多元的語言空間，和同時存在的張力，組成詩的意義關係。……[67]

香港中文大學出版社開放取用電子書

法蘭克這篇論文的重點是：現代詩的語言因為傾向自我指涉，各個字詞的意義組合關係至關重要，而字詞的合成關係只能在同一時間（即共處於一個空間）之內，才能見得清楚。如果字詞在時間流程中的個別出現，反而沒法完整顯現其意義；所以讀者必須等待字詞結構成形後，以之為一個整體（unity）作體會了解。法蘭克因此認為「空間邏輯」（space-logic）是現代詩之美學形式的基礎。到了李英豪手上，「多元」二字被偷偷安插進來，相信是為了加強其間的雜亂氣氛；「同時存在的張力」一語，也是李英豪添加的。其實法蘭克全篇只有一處討論朱娜．巴恩斯（Djuna Barnes）小說《夜森林》（*Nightwood*）的人物情緒時用到「張力」一語，與李英豪所引錄的詩歌語言組合之討論並無關連。[68]李英豪的作法使得法蘭克本來相當靜態的語言美學變成充滿「力學」意味的論述了。[69]

泰特講"tension"時，雖然也提到它是一種「活動」（action），但這不過是一種喻詞，其根本還是語言與其使用者（作者及讀者）之間契合會通的作用。[70]但李英豪的「張力」的活動空間卻大得多，除了存在於語言（「音義的複沓、語法相剋的變化」）以外，還可以出現在語言之前（「在一首詩未曾產生之前……，在詩人心中，散佈著許多模模糊糊的觀念；它們僅是影子。……它們互相殺戮，互相抗拒，互相交合；在潛意識的底層中，漸次加強自身的張力」）；可以是「組織上」的，又可以是「感情上」的；李英豪的羅列還包括：「無數佈列的主體和整首詩之間；意象或象徵的潛在面之間；示現與顯現之間；詩中事件的連鎖與省略之間；完美的形式與內容組合之間；內聯想與流動之間……等等等等。」經他這樣的引申發揮，「張力」的意義幾乎可以涵括所有詩歌的指義空間和活動層面。

香港中文大學出版社開放取用電子書

「現代詩」最易為人詬病的是「晦澀」，李英豪除了以意義的「豐繁」來作安撫式的解釋以外，更在理論上虛設了無處不在的「張力」來引發閱讀的預警心理；在以後的閱讀過程中，讀者即使多番碰上障礙阻隔，也會有耐性作出各種層次的拆解和組合。讀者求索之「用力」、「吃力」，被理論上設定的作品的特質——詩的「張力」——隱性收編；本來屬於閱讀環節的各種知性和感性的活動，都已被歸併統攝，全數投射到「作品」(文本)的世界裏去。

以詩歌本身，尤其是當中的語言成分，作為文學經驗的中心，本來就是從艾略特到美國新批評的文學論述特色。李英豪的發揮可說有過之而無不及。[71]這種論述的偏向，特別有利於支援當時現代主義詩歌在創製過程的大胆實驗，也有助於疏導解讀者面對文本成為實驗場時所生的種種心理壓力。再加上李英豪在文章內大量舉列了香港和台灣的現代詩人如：葉維廉、管管、商禽、鄭愁予、洛夫、瘂弦、方莘、羅門、崑南、張默、大荒、葉珊、林亨泰、馬覺、紀弦、周夢蝶等人的作品，由是更易觸動人心。正如上文所說，李英豪的「張力」說，已不能說是泰特術語的引介，但此個人「改編本」(adaptation)，仍能風行一時，成為往後二、三十年的港台的重要批評話語。[72]

八 「去政治」的批評

李英豪的「張力」論把文學活動相關的各種力量都導引到文本世界之內，可說象徵了他整套詩論的論述方向。我們留意到，李英豪詩論對文本以外的世界，著墨特少。他對作為文學脈絡的「現代社會」的描述，大概是這樣的：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 這是一個暗啞而癡聾的時代，……過去文化的崩潰瓦解，使舊有的價值標準蕩然無存，戰爭及機械文明，使現代人心靈陷於分裂和悲慘的境況。
>
> 現代的社會是機械與工商業的畸生胎兒。
>
> 自從科學和工業革命後，詩被「貶黜」……。詩的感性被科學物質世界謀殺了；……工業至上論的抬頭，促使一切作機械和物質上的分化，更使生命變成實用的「活動」；人只是一架毫不重要的機器！[73]

這種「反現代性」(anti-modernity) 的社會政治批評其實和西方不少「現代主義」的論調雷同。[74] 但當類似的修辭隔世渡洋，飄移到六十年代的香港的《批評的視覺》時候，其感覺卻極為虛泛模糊。即使講到具體的社會文化脈絡時，李英豪還是一以貫之的派生修辭，一貫的含混模糊：

> 大戰後的西方文化，固呈支離破碎；在中國，更經歷了慘痛的年代。以香港的知識份子，尤其是詩的創作者言，於工商業及一種非人的機械狂流席捲之頃，更令人不寒而慄。香港的社會是一個木訥充塞的社會；香港人的思想是木訥的思想。[75]

上文提到，由1956年《文藝新潮》開展出來的香港現代主義文藝運動，與當世政治本來就密切相關；無論從馬朗的詩、從崑南詩和小說，我們都清楚見到赤裸裸的政治起著支配的作用，激發深鉅的心靈反應。「現代主義」是馬朗、崑南他們以為可以解決「政治困擾」的良方——雖然這藥方似乎從未奏效。耐人尋味的是，從批評家李英豪對他們作品的精微解讀中，我們看到那種可以預期的、「現代主義」面對「現代性」的反應；例如讀馬朗的〈相見日〉，李英豪說：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 馬朗呈現的是戰末的情緒和感受。詩人是流浪在「第三個島嶼」(現代的優力息斯，現代的奧德賽)的「焚琴的浪子」。
>
> 這種哀怨傷逝之情，……顯示詩人在這片時空中，被放逐了。馬朗的「孤絕」，實是戰爭的孤絕，文化失諧的孤絕。……詩人以自覺的孤絕無望，顯示了文明世界的危機；那提升人重新精神的信心；在廢墟中重建自己的城！[76]

崑南寫「殖民之塵埃」、「超蠶孔棠葉/如此去　貼縫中華」的〈大哉驊騮也〉，李英豪的解讀是：

> 所謂「耕非吾土之土」，正說出「獨曲全，獨往來，獨獨」的詩人孤絕的痛苦心境。他正視被殖民地社會放逐了的精神的自我，堅尋自己的內在生命，在孤絕中踐行自己的意志。現代的工商業文明，成了一種負荷，成了一種對個人形上世界最大的威脅。[77]

再具體不過的政治——逃避政治鬥爭、殖民統治、感時憂國——都被普遍性的「文明世界危機」、「工商業文明成了負荷」替換了；詩的主體，都被接引到個人孤寂的心靈裏去。李英豪另有一篇沒收入《批評的視覺》的文章〈詩與政治〉，更是他在這個課題的最清晰的論述。這篇1966年發表的文章的主旨是說明：

> 詩不應是政治性的，因為它不是一種「手段」；但詩人不應逃避表現它的元素。[78]

篇中要闡釋的詩例是今天已成名篇的崑南作品〈旗向〉。李英豪以為詩中的句子，如「之故/起來　(不願做奴隸的人們)/噫　花天兮花天兮」，或者「敬啟者　公子夢夢中國否/君之肌黃乎　眼瞳黑乎」，沒有「政治性」：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 詩人是忠實地呈現自己的處境。……目的是呈現詩人內心對這困惑所感的荒謬動向，和抵死地向這處境狠狠刺一下。……不論從目標上看，這首詩絕不是具有任何政治性色彩的，而且連「主題」也不是。[79]

於此，我們見到李英豪如何著意地洗刷，把一首政治意味如此濃厚的詩說成是「為詩而詩，並不涉及詩以外的目標與手段」的「純詩」；這當然是李英豪的苦心，他就是立意維護文學的「獨立」(autonomy) 地位，以「非政治」(apolitical) 的態度來為文學規劃周界。這也是「新批評」在考察詩歌時所奉行的詩學宗旨。然而我們都知道，這種「去政治」、「非政治」的姿態，本來就是一種清晰的「政治」立場，都是對特定時勢的社會文化的「政治」反應。事實上，無論「新批評」前驅的艾略特，或者美國「新批評家」，都不是避世的藝術家或者不問塵俗事的隱士，他們的政治意見強烈而清晰。[80]

就在李英豪這篇力圖「去政治」的文章，我們也可以看到許多語言背後的「政治」。文中李英豪調用了兩批現代西方詩學的資源：一是他肯定的沙特 (Jean-Paul Sartre)、史班德 (Stephen Spender)、巴斯特立克 (Boris Pasternak)、葉夫土山高 (Evgenii Evtushenko) 等；另一邊是他抨擊的「政治詩人」如加斯納 (Robert Gessner)、韋特 (Richard Wright)、卡拿 (Joseph Kalar)、希爾士 (Alfred Hayes) 等。進一步考查這兩份名單，除了沙特的情況比較複雜之外，[81] 我們大抵可以見到李英豪的取捨基本上與冷戰時期美國的主流論述相同。巴斯特立克和葉夫土山高是「自由世界」所期待的、身在蘇聯的異議份子；二人本來自有其文學上的貢獻，但在西方的隆盛聲價，卻與政治的考慮不無關係。加斯納、韋特、卡拿、希爾士等則是美國的左翼詩人，因為思想

香港中文大學出版社開放取用電子書

問題，在當時受盡種種不公平的打壓。[82] 至於香港現代主義運動中人經常徵引的史班德，在二戰前曾是共產黨員，後來宣佈對共產主義信仰幻滅，繼而成為冷戰期間「自由世界」的文學戰士。[83] 他在1953到1967年擔任美國中央情報局出資的雜誌《筆匯》(Encounter) 的文學編輯，並四處發表「自由與藝術家」、「藝術與極權的威脅」等為題的演講，主要的邀約經費也來自中情局支持的「文化自由聯盟」(Congress for Cultural Freedom) 或者英國文化協會 (British Council)。到今天他的聲譽已經大不如前，甚至有人以為他是「諂媚者」("toady") 多於一位值得尊重的詩人。[84] 由此觀之，李英豪「非政治」文學的主張，所仰仗的理論資源，其實並沒有真的擺脫西方政治活動的影響。[85]

我們在此指出李英豪的論說甚至由馬朗以還的香港現代主義論述背後隱存了冷戰的思維，目的不在彰顯「美援文化」的強大影響；也無意嘲弄這幾位香港文學的先導者如何墮入意識形態的網羅而不自知。[86] 我們想探討的是，他們如何在極艱難的環境中走他們的文學道路，他們的文學創作和論述，在重重牽扯的場域中寄寓了哪種模樣的文化情懷。

九 「傳統論」與國族想像

回看李英豪的〈詩與政治〉和《批評的視覺》的論述，其主要的思辨方向是：詩人無論碰到任何艱難的時勢 (比方說：「非人的機械狂流」、「文化失諧」、「殖民統治」等)，最根本的應對之方還是求諸「個人」的內心。而「內心」透過與「詩」的交合，自有「創造」的能力，以詩呈現內心，又反過來增強個人的自覺和追尋的能力：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 詩有時之所以呈現政治上的元素和境況、或個人對於這些元素和境況的感受，也可以是說一面在肯定創造的價值，一面抗拒加諸創造上的限制和由這限制境況所產生的困惑。詩人的職責也只在呈現，而非在於解決。我們經由這呈現而增強個人更大的自覺。[87]

李英豪聲明其目的「非在解決」，但實際上，這種具備開發創造能力的「心學」正是馬朗、崑南等人試圖紓脫其牢牢的政治心結的方法。以崑南在1959年1月1日寫成的〈現代文學美術協會宣言〉為例，很明顯，這一群現代主義運動的旗手追求的就不僅是文學（和美術）的發展。〈宣言〉清晰地表明他們「年青的一群」如何在意義迷失的殖民地香港，因應「中華民族的精魂」的呼喚而「自覺」、「自救」。他們要過問的是「中華民族」的將來、「中國文化」的新生。[88]

衡諸實際，眾人在「五、六十年代英國人統治的殖民地」呼喚「中國」，但這個「中國」明顯不能等同深圳河以北的政治疆域。那麼，「中國」在哪裏？如果要給一個答案，就只能如港台新儒家之承傳陸、王心學，香港現代主義者則借光於艾略特與新批評：「中國」，就在心中、在夢中。

要進一步理解個中種種幽微，我們可以細看李英豪《批評的視覺》中的〈論文學與傳統〉一文。這裏的「傳統觀」基本上就是艾略特名文〈傳統與個人才能〉（1919）的衍繹。[89]艾略特傳統論最重要的一點是把「前衛主義」（avant-gardism）與傳統的斷裂關係調整為連續關係，但仍然能吸納「新創」——現代主義的重要原則。[90]艾略特認為「傳統」是一活的「理想的秩序」（an ideal order），現今的詩人與整個歐洲以至詩人祖國的文學共同組成這個「同時並存的秩序」。新作要以這個超

香港中文大學出版社開放取用電子書

越個人的「秩序」的標準衡度，但現存的「秩序」也會因著新作的加入而重新調整為一個新的「秩序」。[91]李英豪基本上把這個「同時並存的」、「理想的」秩序接收過來，雖然他還是念念不忘藝術的「自由」和「反叛」。[92]最值得注意的是，李英豪強調：

> 今日的文化已呈解體，而在某種程度上，失去了對過去及其價值的關連；因此引致一項重要的問題，就是對一新傳統的尋求。……以現代的意識，重新發掘傳統有價值的一面，而活用這價值於現代，或啟示文學真的發展。換言之，乃將解體的意識，再度組合（非還原）成新的秩序。[93]

這樣的發揮，已經超出艾略特的論述範圍；因為艾略特此文主要是講個別詩人如何置身那「理想的秩序」的問題，「新秩序」之形成，是自然而然的、整個體系的調整，而不是個體有意的改組建構。相反，李英豪主張的正是個體主動的「再度組合」已解體的「意識」，以形成「新的秩序」。

顯然，李英豪的思考別有其文化政治的脈絡。他所說的「今日」失去與「過去」的關連，其實隱喻了與「中國」的分隔。由於1949年以後中國政權轉換，意識形態有急劇的變化；對於大陸境外的華人（包括大批離開故土南遷的知識份子）來說，社會、文化的時空關聯，頓然斷裂。這種失落的空虛，有待填補。一個建築於共享意識中的文學藝術以至文化的超越結構，正是可以撫慰人心的替代品。李英豪文章結尾提到的「中國文藝復興」之說，在五、六十年代風行於香港和台灣。事實上，其用意也同於馬朗〈人類靈魂工程師，到我們的旗下來！〉和崑南倡議的「文化再造運動」的訴求。在遠離廣袤的故土、億萬的同胞以後，整體性的文化藝術傳統，就成為國族想像的寄寓所。

香港中文大學出版社開放取用電子書

李英豪借用改造艾略特的「傳統論」，更有助這種和「記憶」、「想像」纏鬥的運動。[94]

李英豪在文中幾番強調：「我們深信傳統必有其未被發現或注意的豐饒一面」，「從整體中，我們可以基根於現代意識及觀點，而發現其新的價值和秩序」。[95]這些話語也揭示了這一批文學運動中人的歷史觀。在中國內地，無論學術文化、文學藝術的「過去」，都經由「社會主義」觀點重新書寫；對這批香港現代主義者來說，歷史已然崩毀。南下文人如馬朗等，固然心存恐懼，害怕自己的「歷史記憶」日漸流失；在殖民地成長的一代如崑南、李英豪，也擔心一直支撐其國族認同的母體文化異化變種。於是，即使他們一直以創新為念，但也不能、不敢離棄「傳統」，尤其是「傳統」可以是艾略特定義的、可以經常新變的「理想的秩序」，更有賡續創發的空間。於是從《文藝新潮》開始，我們就見到這種與「記憶」協商的「重構文學史」活動。

晚近學界在回顧《文藝新潮》的歷史位置時，焦點往往放在這份刊物對西方現代主義思潮和文藝作品的介紹和傳播，這當然是馬朗及其同儕的一大貢獻；然而《文藝新潮》還有一項業績值得我們注意。該刊第一卷第三期（1956年5月）設有〈三十年來中國最佳短篇小說選〉專輯，收入沈從文、端木蕻良、師陀、鄭文、張天翼五篇小說。若以篇幅及所選作品份量而言，這個專輯並不算特別豐富；但從其用意和選擇的作家名單來看，其間的意義就不容忽視。[96]馬朗在〈選輯的話〉感慨「中國新文學書籍湮沒的程度實在超乎意料，令人吃驚」，他並舉出當時已尋找不著，而只存於記憶中的作品，如新感覺派奇才穆時英、擅寫心理的施蟄存、「中國紀德」爵青，以至蕭紅、羅烽、萬迪鶴、荒煤、路翎、豐村等。[97]這份名單只是舉隅性質，並不全面；但

香港中文大學出版社開放取用電子書

將之與當時流通的內地出版「新文學史」、「現代文學史」對照，一方面我們就會明白馬朗的驚懼和擔憂，不是沒有理由的；另一方面，也會見到馬朗心中的現代文學傳統的「理想秩序」，是如何鮮活可貴了。

這樣的記憶重構活動，後來有一次更大規模的表現；1964年7月24日出版的《中國學生周報》第627期，刊載了〈五四．抗戰中國文藝的新檢閱〉專輯，分別有論述文章八篇和「佳作一覽」三篇，介紹「從五四到抗戰」間的小說、散文、詩歌、戲劇、翻譯等的「重要」作品。其中照顧面最廣的文章，就是李英豪的〈從五四到現在〉。他又以筆名「余橫山」，再寫了〈劉西渭和五四以來的文藝批評〉一文；可說是這個專輯的中堅人物。他在〈從五四到現在〉一文中說：

> 我們只以為，「五四」及抗戰時，中國只有寫實小說，或自然主義品，卻漠視了如以新感覺手法表現的穆時英，捕捉內在朦朧感覺的穆木天，打破沿襲語言的駱賓基，追尋純美的何其芳，寫《水仙辭》的梁宗岱，和運用小說「對位法」的爵青。茅盾、巴金、丁玲等都受政治宣傳利用，論才華和穩實，都比不上駱賓基、端木蕻良和李劼人；論狂放，更望塵不及無名氏。

文中主要論述新詩和小說，分別正反面評析「五四」以來的作家，其中受到推許的詩人有「真正運用口語成功而鏗鏘有力」的艾青、田間，寫「天狗」和「鳳凰」而「有豪氣」的郭沫若，以《渡河》作「一連串新體的試驗，很講音尺和旋律」的陸志韋，「注重想像，重視感覺，藉聯想、暗喻和表現手法來表現情調，可以意會，不可以言傳；且在詩體上融渾一體」的卞之琳，「『主知』的、『靜觀』的和富『詩想』的」馮至，「將時空主體化超渾化，一氣呵成；講蒼鬱，如龍潛山岳；講氣勢，如長風出谷」的孫毓棠，「幽寂和無限相融，使人馳向偉大東方」的馬

香港中文大學出版社開放取用電子書

君玠，分別「富心象動向」、「富心象內容」、「富心象的色彩感」的穆木天、王獨清和馮乃超，「詩風哀惋動人，音節輕清鏗鏘」的戴望舒，從「五四」至五十年代的第一「純詩詩人」王辛笛；小說家除了上引文激賞的穆時英、無名氏、駱賓基、爵青、端木蕻良、李劼人之外，還特別褒揚寫《無名氏》、《落日光》的師陀，寫《彷徨中的冷靜》的陳銓，寫《圍城》的錢鍾書，寫《死人之歎息》和《迷宮》的滕固，寫《慫恿》的彭家煌，寫《華威先生》、《背脊與奶子》的張天翼，寫《劈刺》的萬迪鶴，寫《將軍的頭》的施蟄存，寫《大姊》的鄭定文。文中又乘間介紹了李廣田、朱自清、施蟄存等的詩論；最後更附帶提及徐懋庸、鍾敬文、謝六逸、馮三昧、梁遇春、儲安平和王了一的小品文，唐弢、秦似和聶紺弩的雜文，何其芳和陸蠡的散文等。李英豪的心意是：

> 我們雖不敢在此妄言作什麼「新發現」，也得為這些默默追尋個人建立的早一代作家作一點兒見證；且肯定的說：在中國新文學的發展史中，他們應該佔著重要的一席位。我們不能讓名聲去淹蓋了真正的才華！[98]

種種「招魂」的舉措，其實源自一種危機的意識。正如〈五四．抗戰中國文藝的新檢閱〉專輯的編者在〈寫在專輯前面〉說：

> 他們，還有其他許多的他們，都是在五四到抗戰期間躍出、而現今已少為人知（甚至無名）的英雄。他們的聲名給「正統作家」們蓋過了，他們的作品被戰亂的烽火燒燬了。但是，他們的功績是不可磨滅的。

「逝者如斯」的憂慮，與《文藝新潮》中馬朗所擔心的一樣。於是，趕在一切化作雲煙以前，抓緊「記憶」；編者懇切地說：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 只希望能夠提醒今日的讀者們，不要忘記從五四到抗戰到現在這一份血緣！[99]

「血緣」二字，當然是「國族」的喻辭。亦因為這一喻辭的強大召喚能力，於是飄泊南來的文人與殖民地的無根孽子，可以分享如真似幻的「記憶」。類似的「記憶」採摭活動，還陸續出現。[100]

在五、六十年代的香港，「理想秩序」的形成與艾略特所構想的並不相同。這裏，一個不太理想的「秩序」由具備強大書寫力量，但意識形態迥異的「現實中國」提供。在異族統治的香港，卻留有一個詭異的空間，讓亂雜無章的「記憶」浮現，不斷衝擊「現實的秩序」。雖然這許多的「記憶」提供者，可能只是出於「崇古主義」(antiquarianism)而不一定是「現代主義」的支持者，也不一定有國族想像相伴其中。但這個足供提、存「記憶」的空間，正好讓帶著「主流」以外記憶的馬朗(又或者比較專注小說的劉以鬯)在此地開發「現代主義」的省察和表現方式，促成一波「香港現代主義」的運動。又由於各人與「記憶」協商的過程中，往往掀動「國族認同」的想像，尤其當現實政治使得記憶世界與實存世界幾乎完全割斷，「國族政治」就只能以想像的形式寄寓內心。於是，專求開發內心世界的「現代主義」，在這個特定的時空中，反而載滿了政治的激情。李英豪是這個運動中最小心防衛「政治侵奪」的理論家，但當他參與「記憶考古」活動時，他也不能迴避「國族」想像的召喚，〈從五四到現在〉文中他也放聲說：

> 我們必得肩負數千年來沈重的中國文化，高瞻遠矚的看看世界，默默的在個人追尋中求建立，自覺覺他。[101]

香港中文大學出版社開放取用電子書

十　餘話：「情迷中國」的香港現代主義

本文題目定為「情迷中國」，其實是夏志清先生討論現代文學時提出的重要觀念“Obsession with China”的借用。夏志清《中國現代小說史》英文原著1971年第二版〈附錄一〉收入“Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature”一文，這個論述觀念隨著夏著及其中譯本的通行而廣為人知。[102]其實原文早在1967年面世，中譯也先見於1970年的《純文學》月刊，由丁福祥與潘銘燊合譯，題作〈現代中國文學感時憂國的精神〉，再收錄於香港友聯出版社的《中國現代小說史》中文版。[103]本篇譯筆非常流暢典雅，令人完全不覺得是外文的中譯。然而，正為其譯筆太遷就中文的文章體貌與思想習套，於是失真的地方也不少。就以「感時憂國」一語而言，雅矣馴矣，奈何與原意頗有距離。原來“obsession”是指陷溺其中，不能自拔，夏志清再以副題補充，點明現代中國作家之「道德包袱／重擔」，以指陳現代文學之問題與缺失；而中文「感時憂國」卻只有正面的褒揚的意義。原文多次使用“obsession”，以及“obsessive”、“obsessed”等詞，在中譯本中變成「感懷」、「關心」、「無時或忘」等，看來是「愛國精神」的頌揚。我們在此嘗試以「情迷中國」作為“Obsession with China”之中譯，並回到夏志清的原文以理解這個論述觀念。「情迷中國」原是夏志清閱讀現代中國文學之發現，其性質本是敘描一種文學史現象；但說解引伸後，這個術語在文中轉化出一種詮釋的力量，不單僅用於敘述文學作品的內容，更能幫助分析文學創作的思考方向和建構模式。

夏志清認為現代作家身心陷溺於中國之為病態國家的憂慮；他們的憂懷只局限於國家的具體邊界之內，相信外國是更先進的世界，

香港中文大學出版社開放取用電子書

故而未及以更廣濶的視野去關切普遍意義的人性尊嚴或人道困厄(human dignity and human suffering)。與此同時，夏志清提出一個對照的觀念——「現代」(modern)。「現代」不是簡單的「進步」和「現代化」(progress and modernization)；不是理性的「民主」與「科學」，如中國現代文學的追求。夏志清根據屈林(Lionel Trilling)之說，認為現代文學充滿懷疑精神，甚而虛無主義，對現世文明帶來的人性失陷痛加針砭，而「現代」的意義就在於此。撇除了其中的「歐洲中心主義」，夏志清的「情迷中國」論，可說直擊現代中國文學的要害；以「人道尊嚴」與「人文關懷」為基礎以肯定現代文學的「懷疑」和「批判」精神，並以此為「現代」特質，也可以超越「地方主義」的狹隘。夏志清就是並用這兩把標尺，丈量中國現當代文學，而別見心裁。

我們討論香港五、六十年代的現代主義運動，當然見到其具體表現與中國現代文學不盡相同；然而夏志清所提出的觀察角度，卻又能犀燃燭照，讓我們察見其中的幽微。香港文學的現代主義，從馬朗開始，到崑南、李英豪，就要求文學藝術超越各種有形無形的邊界，務求與普遍的、世界的「現代」看齊。然而這種追求背後的動力，原來又與一個虛擬的、想像的「中國」的存在相關。他們情陷其中，才會有勇氣與膽量在殖民地統治下，作出這許多文化的訴求，而促成了別有特色的創作風氣，也發展出相應的理論與批評基礎。我們注意到，在五、六十年代英國人統治的殖民地香港，在語言環境和政治背景的無意湊合下，成就了一個發展「現代主義」文學的空間，更神奇地構設了一個「中國想像」的寄存所。於此時空，「文學」與「政治」有最詭異的結合。

歲月推移，人世滄桑；隨著個別參與的人物基於各種因由改變人生的航道，隨著政治、經濟、社會發生變異，這一波的運動不久就

香港中文大學出版社開放取用電子書

隱沒於市廛的喧鬧聲中。先導者馬朗，在《文藝新潮》出版了十五期以後，離開香港；承先啟後，由《文藝新潮》到「文學美術協會」、《好望角》的重要人物崑南，因為生活的壓力而一時放棄小眾文學；最重要的理論家李英豪，在《好望角》因經費枯竭而結束以後，也沒有堅持太久，於七十年代以後遁入花鳥蟲魚，投身於他在《批評的視覺》時期最輕視的「傳達」事業。[104] 然而，這一時之盛所留下的，不只是歷史遺跡，還有精神上之不絕若線，時相縈繞。到八十年代開始，另一波文化身分、地方感與世界觀又有不同方式的糾結交纏；當年現代主義與國族政治的互動，於時既有傳承又有變奏，形成香港文學的新局面。

本文曾於2005年10月28–29日美國哥倫比亞大學舉辦
「夏濟安、夏志清昆仲與中國文學研討會」上宣讀

註釋

1. 《好望角》當然不是唯一的特例。這例子或者可以有助我們窺探二十世紀五、六十年代港台間文化思潮的交流與匯聚，或進而省察在面對不同的境遇下文化思潮的交匯究竟有何意義，然而更細緻的討論則有待異日，本文的重點在於當時香港現代主義思潮的表現。
2. 崑南〈夢與證物 ——代創刊詞〉，《好望角》，創刊號（1963年3月），頁1。
3. 參考馬博良（馬朗）〈《文藝新潮》雜誌的回顧〉，《文藝》第7期（1983年9月），頁25；何杏楓、張詠梅，〈訪問崑南先生〉，《文學世紀》，第4卷第1期（2004年1月），頁23–30；盧因〈從《詩朵》看《新思潮》——五、六十年代香港文學的一鱗半爪〉，《香港文學》第13期（1986年1月），頁58–61。
4. 馬朗〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！——《文藝新潮》發刊詞〉，《文藝新潮》，第1期（1956年3月），頁2。

香港中文大學出版社開放取用電子書

5. Janet Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern* (Ithaca: Cornell UP, 1999); Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln and London: U of Nebraska P, 2001); Luca Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915* (Toronto: U of Toronto P, 2003).
6. 參考 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (Princeton: Princeton UP, 2006), pp. 11–66。又：Janet Lyon 從歷史角度探索「宣言」與西方激進政治訴求的糾結，以至與「公共領域」的共生關係，認為「宣言」的形式可以追溯到十七世紀中葉，至今有三百多年的發展；Luca Somigli 更從 "manifesto" 的字源到其展現意義的變化作出考察，很有參考價值。分見 Lyon, *Manifestoes*, pp. 16–23; Somigli, *Legitimizing the Artist*, pp. 29–56。
7. Caws, *Manifesto*, pp. xix–xxvi; Somigli, *Legitimizing the Artist*, pp. 93–161; Puchner, *Poetry of the Revolution*, pp. 69–93.
8. 馬博良〈《文藝新潮》雜誌的回顧〉，頁 25。
9. 見杜家祈、馬朗〈為甚麼是現代主義 ?——杜家祈、馬朗對談〉，《香港文學》，第 224 期（2003 年 8 月），頁 21–31。
10. 張默〈風雨前夕訪馬朗 ——從《文藝新潮》談起〉，《文訊》，第 20 期（1985 年 10 月），頁 84。
11. 見杜家祈、馬朗〈為甚麼是現代主義？〉，頁 24。
12. 當然西方「現代主義」的美學與政治也有盤纏交結的複雜關係，從各種「宣言」中也不乏映照；參考 Lyon, *Manifestoes*, pp. 92–167; Puchner, *Poetry of the Revolution*, pp. 69–93。
13. 紀弦〈現代派的信條〉原刊於《現代詩》1956 年 2 月的第 13 期和 1956 年 4 月第 14 期的封面。信條及其釋義，見楊牧〈關於紀弦的現代詩社和現代派〉，《現代文學》，第 46 期（1972 年 3 月），〈附錄〉，頁 89–90。
14. 奚密〈在我們貧瘠的餐桌上 ——五〇年代的《現代詩》季刊〉，載周英雄、劉紀蕙主編《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版，2000），頁 205–206。
15. 陳芳明〈台灣現代文學與五〇年代自由主義的關係 ——以《文學雜誌》為中心〉，載陳芳明《後殖民台灣：文學史論及其周邊》（台北：麥田出版，2002），頁 175。

香港中文大學出版社開放取用電子書

16. 見楊際光，〈李維陵描繪的香港面貌〉，《香港文學》，第162期（1998年6月），頁16–18；楊際光〈香港憶舊：靈魂的工程師〉，《香港文學》，第167期（1998年11月），頁50；崑南〈文之不可絕於天地之間者——我的回顧〉，《中國學生周報》，第679期，1985年7月23日。
17. 載崑南《打開文論的視窗》（香港：文星圖書公司，2003），頁161。
18. 崑南在1960年於《新思潮》發表的另一篇文章，又提到「一個文化再造運動將必完成」，文章的題目是：〈文學自覺運動〉。由此可見崑南意識中的「文化運動」與「文學運動」分別不大；見崑南《打開文論的視窗》，頁43。
19. 陳芳明指出：「台灣的現代主義運動是在五〇年代與自由主義的結盟下展開的」，而《文學雜誌》正這個結盟的重要基地；見陳芳明〈台灣現代文學與五〇年代自由主義的關係——以《文學雜誌》為中心〉，頁73–196。有關《文學雜誌》與「現代主義」的關係，又可參考呂正惠〈文學「小雜誌」與六〇年代台灣文學〉，載呂正惠《戰後台灣文學經驗》（台北：新地文學，1995），頁43–45。
20. 夏濟安〈致讀者〉，《文學雜誌》，第1卷，第1期（1956年9月），頁70。
21. 呂正惠〈文學「小雜誌」與六〇年代台灣文學〉，頁44。
22. 劉紹銘〈發刊詞〉，《現代文學》，第1期（1960年3月），頁2。
23. 陳芳明〈台灣現代文學與五〇年代自由主義的關係——以《文學雜誌》為中心〉，頁187；又參考白先勇〈現代文學的回顧與前瞻〉，《驀然回首》（台北：爾雅，1970），頁79–101。
24. 參考 Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham: Duke UP 1993), p. 4；呂正惠〈文學「小雜誌」與六〇年代台灣文學〉，頁45–46。
25. 崑南〈小小總結與重新出發〉，《好望角》，第10號（1963年7月），頁1。
26. 崑南〈春秋之顏面〉，《好望角》，第11號（1963年10月），頁1。
27. 崑南〈夢與證物——代創刊詞〉，《好望角》，創刊號（1963年3月），頁1。
28. 崑南〈小小總結與重新出發〉，頁1。
29. 崑南，〈春秋之顏面〉，《好望角》，第11期（1963年10月），頁1。
30. 見崑南《打開文論的視窗》，頁40。
31. 崑南〈「期待大批評家之出現」〉，《香港時報．淺水灣》，1960年3月15日。

香港中文大學出版社開放取用電子書

32. 盧昭靈（盧因）〈五十年代的現代主義運動 ——《文藝新潮》的意義和價值〉，《香港文學》，第49期（1989年8月），頁12。
33. 馬博良〈《文藝新潮》雜誌的回顧〉，頁25。馬朗又對台灣詩人張默說：「創辦《好望角》的李英豪，雖然不寫詩，但對現代主義的鼓吹以至香港現代詩的發展，貢獻極大。」見張默〈風雨前夕訪馬朗 ——從《文藝新潮》談起〉，《文訊》，第20期（1985年10月），頁85。
34. 李英豪〈論現代文學批評〉，《好望角》，第1期（1963年3月），頁3；這篇文章又題作〈略論現代批評〉，收入李英豪《批評的視覺》（台北：文星書店，1966），頁3–9。下文續有討論。
35. 第一任會長是王無邪，秘書也是崑南。
36. 參張默〈《創世紀》大事記：1954–1970〉，《現代文學》，第46期（1972年3月），頁128、130。
37. 參李英豪〈喝著舊日 ——懷六十年代〉，《香港文學》，第8期（1985年8月），頁90–92；張煥聘〈李英豪「空掉杯子」以後〉，《博益月刊》，第10期（1988年6月），頁40–41。
38. 《中國學生周報》第276期（1957年11月）有〈助學金徵文〉欄，上面刊登了16歲就讀中學三年級的李英豪文章〈怎樣讀報〉。以後他的文章陸續在《中國學生周報》上發表；例如1958年的《中國學生周報》第304期，17歲的李英豪發表了〈不朽的紅樓夢〉一文，同類的評論文章還有〈漫談《第一片落葉》〉、〈我看《櫻子姑娘》〉、〈紀伯倫及其《先知》〉、〈曼殊與《斷鴻零雁記》〉、〈讀《朱自清詩話》〉等。這些文章還是充滿稚氣，是典型的中學生閱讀報告。
39. 張默、管管主編《從流動出發：現代小說批評》（台中：普天出版社，1971）。李英豪還編有《沙特戲劇選》，由台灣北投的開拓出版社於1965年8月出版，收李英豪譯《沒有影子的人》，戴欽之、沈樹萱譯《無路可通》，尚木譯《蒼蠅》三劇。
40. 參蕭蕭〈《創世紀》風格與理論之演變 ——「新民族詩型」與「大中國詩觀」之檢討〉，《創世紀》，第100期（1994年9月），頁44；游喚〈《創世紀》與傳統〉，《創世紀》第100期（1994年9月），頁67；簡政珍〈創作性的理論 ——代序〉，瘂弦、簡政珍編《創世紀四十年評論選1954–1994》（台北：創世紀詩雜誌社，1994），頁5–6；林耀德〈環繞現代台灣詩史的若

香港中文大學出版社開放取用電子書

干意見〉，彰化師範大學國文學系主編《現代詩學研討會論文集》（台中：彰化師範大學國文學系，1993），頁4；孟樊〈導論〉，孟樊編《當代台灣文學評論大系．新詩批評卷》（台北：正中書局，1993），頁21–50。

41. 參張默〈李英豪的《批評的視覺》〉，《文訊月刊》第17期（1985年4月），頁157；以及張默《台灣現代詩編目》（台北：爾雅出版社，1992），頁195。
42. 李英豪《批評的視覺》，頁5–6。
43. 這些批評家中，只有赫拔里德算是英國的批評家，後來更專注於美術理論和批評。至於「E．法蘭克」如果是Joseph Frank，則也不能以簡單貼上「美國新批評」的標籤，他是俄羅斯文學專家，研究重點是杜思妥也夫斯基；不過他在1945年的著名論文："Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts"，發表於「美國新批評」的重要刊物 *Sewanee Review*，當時的主編是正是泰特（Allen Tate）。
44. 李英豪在1963年發表〈論現代文學批評〉時，似乎還沒有視「新批評」為專名的意識，只是將相關的批評家看作一個新興的群體。到了1964年7月24日，李英豪以筆名「余橫山」在《中國學生周報》發表的〈劉西渭和五四以來的文藝批評〉一文，才正式標出「新批評」，以賅括J. C. Ransom, A. Tate, Y. Winters, Empson, L. Trilling等人。1965年7月完成的《批評的視覺．自序》，亦以泰特、蘭松等為「新批評家」。
45. T. S. Eliot、I. A. Richards等「新批評」前驅的個別論說被介紹到漢語世界固然肇始於二十世紀二十年代，但當時根本沒有「新批評」學派的集體概念。甚至在西方，這個學派之命名被公眾體認，是在1941年J. C. Ransom的 *The New Criticism* 一書出版之後。在中國內地，袁可嘉曾在四十年代撰有題作《新批評》的書稿，但要到1988年才正式出版，改題《論新詩現代化》；內容是現代詩的學理討論，而非「新批評」的引介，其中徵引最多的是I. A. Richards的理論。袁氏正面論述「新批評」的文章，最早是1962年發表的〈新批評派述評〉；依作者後來的憶述，這是在「革命大批判」旗號下寫的批判文章之一；在同樣背景底下，他還主編了一部「內部發行」的《現代美英資產階級文學理論文選》，其中「新批評」也包括在內；參考袁可嘉〈袁可嘉自傳〉及〈袁可嘉著譯目錄〉，《半個世紀的腳印——袁可嘉詩文選》（北京：人民文學出版社，1994），頁575–

香港中文大學出版社開放取用電子書

578、603–606。

46. Wellek 在討論「新批評」時，聲明自己雖然同情其觀點，但雅不願被視作「新批評」學派中人；見René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, Vol. VI (New Haven: Yale UP, 1986), p.158。不過其他論者大多把他歸入「新批評」體系，《美國文學批評選》（香港：今日世界出版社，1961）所選兩篇均出自他和Austin Warren合著的 *Theory of Literature*，一般人都以為是「新批評」的重要理論著述。
47. 《美國文學批評選》，頁4。
48. 《美國文學批評選》收有吳魯芹譯〈新批評〉一文，但這篇文章卻與「新批評」學派無關，據Wellek說，如果J. C. Ransom聞知有Spingarn這篇"The New Criticism"的演講，他一定不會把自己的著述題作 *The New Criticism*（1941）；見Wellek, *A History of Modern Criticism*, Vol. VI, p. 63。又有關Spingarn與「新批評」中人論述的異同，可參Marshall Van Deusen, *J. E. Spingarn* (New York: Twayne Publication, Inc., 1971), pp. 151–152.
49. 這篇譯文的原作者為Donald W. Heiney，但出處卻沒有交代。筆者估計此文選譯自1955年出版的 *Essentials of Contemporary Literature* (Great Neck, N.Y.: Barron's Educational Series, 1955)。值得注意的是此文雖有講及Allen Tate，但沒有提到李英豪非常重視的「張力」說。見劉述先〈當代文學批評的傾向〉（上），《大學生活》，第7卷第14期（1961年12月），頁13–19；〈當代文學批評的傾向〉（下），《大學生活》第7卷第15期（1961年12月），頁19–23, 26。
50. 李英豪《批評的視覺》，頁7。
51. 參Richard J. Calhoun, "A Study of the New Criticism," *The South Carolina Review* 37.1 (Fall 2004): 23; Chris Baldick, *Criticism and Literary Theory 1890 to the Present* (London: Longman, 1996), pp. 80–83; A. Walton Litz, Louis Menand, and Lawrence Rainey, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism* Vol. 7 *Modernism and the New Criticism* (Cambridge: Cambridge UP, 2000), pp. 13–14; Karen O'Kane, "Before the New Criticism: Modernism and the Nashville Group," *The Mississippi Quarterly* 51.4 (Fall 1998): 683–697.
52. 李英豪《批評的視覺》，頁8。
53. 李英豪《批評的視覺》，頁31、41。

香港中文大學出版社開放取用電子書

54. 同上，頁147。
55. 又收入洛夫、張默、瘂弦編《中國現代詩論選》(高雄：大業書店，1969)，頁158–165；李英豪《批評的視覺》，頁43–58。
56. 嚴羽〈答出繼叔臨安吳景仙書〉說：「〔吾叔〕又謂：『盛唐之詩，雄深雅健』。僕謂此四字，但可評文，於詩字則用『健』字不得。不若《詩辨》『雄渾悲壯』之語。」見郭紹虞《滄浪詩話校釋》(北京：人民文學出版社，1983)，頁252。
57. 參Allen Tate, *Essays of Four Decades* (Wilmington, DE: ISI Books, 1999), pp. 173–196; Ferman Bishop, *Allen Tate* (New Haven, Conn.: College & University P, 1967), pp. 124–129.
58. 李英豪又曾在〈論詩人與現代社會——兼談文學的交感與傳達〉、〈論洛夫《石室的死亡》〉等文討論二者的分野，見《批評的視覺》，頁27–41、159。
59. 參Allen Tate, *Essays of Four Decades*, pp. 3–16; Steven Faulkner, "Two Mid-Century Critics." *Modern Age* 45.1 (2003): 85–91.
60. 參René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, Vol. VI, pp. 174–187.
61. 參林耀德〈環繞現代台灣詩史的若干意見〉，載彰化師範大學國文學系主編《現代詩學研討會論文集》(台中：彰化師範大學國文學系，1993)，頁4。
62. Tate, *Essays of Four Decades*, p. 64.
63. Tate, *Essays of Four Decades*, pp. 173–196; 72–105; Bishop, *Allen Tate*, pp. 129–131; Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, Vol. VI, pp. 175–178; Calhoun, "A Study of the New Criticism," pp. 18–19.
64. 在Allan Tate以後，其他與新批評相關的論者，由Philip Wheelwright到Murray Krieger，就開始照"tension"的字面意義自由發揮；於是開展了一頁一頁多樣化的「張力」詩學史；參Fabian Gudas, "Tension," in Alex Preminger and T. V. F. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New York: MJF Books, 1993), pp. 1269–1270.
65. 《批評的視覺》，頁118。
66. 同上，頁155。
67. 《批評的視覺》，頁121。李英豪沒有交代原文的題目和出處，但法蘭克

香港中文大學出版社開放取用電子書

的〈現代文學的空間形式〉("Spatial Form in Modern Literature")是著名論文，比起六十年代的讀者，今天我們要翻查原文並不困難："Since the primary reference of any word-group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive: the meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups which, when read consecutively in time, have no comprehensible relation to each other." Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," *The Sewanee Review*, 53.2 (1945): 229；全文分三期連載於 *The Sewanee Review*: 53.2 (Spring 1945): 221–240; 53.3 (Summer, 1945): 433–456; 53.4 (Autumn, 1945): 643–653. 又收入 Robert Wooster Stallman ed., *Critiques and Essays in Criticism 1920–1948* (New York: Ronald Press, 1949), pp. 315–328。

68. Jopseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," *The Sewanee Review*, 53.3: 453.
69. 李英豪在下文討論「自由詩」時，乾脆以這個自製的話語塞到法蘭克口中，說自由詩所欠缺的正是「法蘭克所謂同時存在的整個張力」；見《批評的視覺》，頁 129。
70. 泰特的原文是："[G]ood poetry is a unity of all the meanings from the furthest extremes of intension and extension. Yet our recognition of the action of this unified meaning is the gift of experience, of culture, of, if you will, our humanism." Tate, *Essays of Four Decades*, p. 63.
71. 〈繆斯的跫音〉說：「詩的靈魂是什麼？…… 是它的語言。詩的創造就是語言的創造。」《批評的視覺》，頁 98。
72. 李英豪這篇〈論現代詩之張力〉在三十年後瘂弦和簡政珍主編的詩論選集《創世紀四十年評論選 1954–1994》(台北：創世紀詩雜誌社，1994) 中仍然被選錄；簡政珍寫在卷前的〈創作性的理論 —— 代序〉，還說李英豪此文「頗具說服力」，又為「張力」下定義說：「所謂張力正如泰德 (Allen Tate) 所說的是詩的外延力和內聚力的緊張飽滿狀態。」(頁 5) 這裏的用字雖然有所變化，但也不難見到其說接近李英豪多於泰特的原義；由此可以進一步說明李英豪此文的影響力。
73. 分見〈論文學與傳統〉、〈論詩人與現代社會〉、〈孤峰頂上〉，載李英豪《批評的視覺》(台北：文星書店，1966)，頁 11、33、64–66。

香港中文大學出版社開放取用電子書

74. 參Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke UP, 1987); Steve Giles, ed., *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory* (London: Routledge, 1993); Peter Childs, *Modernism* (London: Routledge, 2000).
75. 〈論詩人與現代社會〉,《批評的視覺》,頁35。
76. 〈孤峰頂上〉,《批評的視覺》,頁67。
77. 〈小如世界．大如孤寂〉,《批評的視覺》,頁73。
78. 李英豪〈詩與政治〉,《大學生活》,第1卷第3期(1966年3月),頁15。
79. 同上。
80. 學者對艾略特、龐德、美國新批評家等的政治立場,由六十年代至今,已有大量批判或者同情的研究,比較重要的有:Alexander Karanikas, *Tillers of a Myth: Southern Agrarians As Social and Literary Critics* (Madison: U of Wisconsin P, 1966); Richard Ohmann, *English in America* (Chicago: Chicago UP, 1976); Gerald Graff, *Literature Against Itself* (Chicago: Chicago UP, 1979); Mark Jancovich, *The Cultural Politics of the New Criticism* (Cambridge: Cambridge UP, 1993); Anthony Julius, *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (Cambridge: Cambridge UP, 1995); Kenneth Asher, *T. S. Eliot and Ideology* (Cambridge: Cambridge UP, 1995); Paul Morrison, *The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de Man* (Oxford: Oxford UP, 1996); Joseph Harrington, *Poetry and the Public: The Social Form of Modern U.S. Poetics* (Middletown, Conn.: Wesleyan UP, 2002).
81. 沙特「介入的文學」(littérature engagée)的觀念,正是認為作家應以其文學介入政治、投入社會;參Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* (1947; New York: Philosophical Library Sartre, 1949), trans. Bernard Frechtman。但李英豪卻把重點調動,說成「對人生真實的存在,非但充滿追尋的熱情,且進一步從自由的創造行動去表現」;終點站設在「文學」。他在〈論洛夫《石室的死亡》〉就因為洛夫「無一不寫」、「涉及人生諸面」,就稱之為「介入境遇的文學」;見《批評的視覺》,頁157。
82. 有關美國二戰前左翼詩學於文化政治的意義,以及如何在當時受到不公平地壓抑和扭曲的情況,可參Cary Nelson, *Repression and Recovery: Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory, 1910–1945* (Madison, WI: U of Wisconsin P, 1989); Robert Shulman, *The Power of Political Art: The 1930s*

香港中文大學出版社開放取用電子書

Literary Left Reconsidered (Chapel Hill: U of North Carolina P, 2000); Alan Wald, *Exiles from a Future Time: The Forging of the Mid-Twentieth-Century Literary Left* (Chapel Hill, NC: U of North Carolina P, 2002); Paul Lauter, "Searching for Lefty," *American Literary History* 17.2 (2005): 360–368.

83. 例如馬朗回憶當年，就說過自己如何受現代派詩人Stephen Spender影響，包括他編的雜誌*Encounter*和對馬朗很重要的*The God That Failed*。見杜家祁、馬朗〈為甚麼是現代主義？〉，頁23–24；又參下註。

84. 參Stephen Metcalf, "Stephen Spender, Toady: Was There Any Substance to His Politics and Art?" http://slate.msn.com/id/2113164/, accessed 24 November 2005。有關史班德的文學事業和生平的研究，最新的著作有John Sutherland, *Stephen Spender: A Literary Life* (Oxford: Oxford UP, 2004)。又：有關冷戰期間美國中央情報局如何進行文化戰爭的情況，可參Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: The New Press, 2000); Giles Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony* (London: Routledge, 2002).

85. 有關「非政治」美學與「冷戰」政治關係密切的一個最有代表性的案例是「抽象表現主義」在美國的推廣，參Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War," *Art Forum* 12.10 (1974): 43–54; Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (New York: Scribner's, 1992); Saunders, *The Cultural Cold War*, pp. 257–278.

86. 五六十年代香港有不少文人都捲進所謂「美援文化」的潮流中，馬朗等人雖然都先後投稿到美元支持的《中國學生周報》、《大學生活》等刊物，但關係不算密切。有關冷戰與香港文學的關係，可參鄭樹森〈東西冷戰、左右對壘、香港文學〉，載馮品佳主編《通識人文十一講》(台北：麥田出版，2004)，頁165–172。

87. 李英豪〈詩與政治〉，頁15。

88. 崑南〈現代文學美術協會宣言〉，《打開文論的視窗》(香港：文星圖書公司，2003)，頁161。

89. 然而李英豪在本篇似乎有意不提及艾略特的文題；在正式引用時，只標

香港中文大學出版社開放取用電子書

上艾略特文章後來結集的書名《聖林》(*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1920)。

90. 參Jane Goldman, *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004), pp. 85–86.
91. T. S Eliot, *Selected Prose* (London: Penguin, 1953), ed. John Hayward, pp. 23–24. 近時學者對艾略特的「傳統」有許多的批評，在此不暇細論。部分的評論可參本文註80所列專著。
92. 李英豪《批評的視覺》，頁20–22。
93. 同上，頁25。
94. 有關「記憶」、「歷史」與「現代主義」的糾結關係，Nicholas Andrew Miller有很精微的思辨，見Nicholas Andrew Miller, *Modernism, Ireland and the Erotics of Memory* (Cambridge: Cambridge UP, 2002)。這裏參考了他的理論解說。
95. 李英豪《批評的視覺》，頁16–17。
96. 我們可以舉出六十年代面世的夏志清《現代中國小說史》作為參照。夏著最為人傳誦的，或者說，他自己最重視的，是重新發掘了張愛玲、錢鍾書、沈從文、端木蕻良、師陀，和張天翼等人在現代中國小說史上的地位；參季進〈對優美作品的發現與批評，永遠是我首要的工作——夏志清先生訪談錄〉，《當代作家與評論》，2005年第4期，頁30。馬朗這個1956年的專輯，篇幅如此有限，但名單居然有超過一半的雷同，這又是值得我們審視細察的地方。
97. 馬朗〈選輯的話〉，《文藝新潮》，第1卷第3期(1956年5月)，頁69。
98. 李英豪〈從五四到現在〉，《中國學生周報》，第627期，1964年7月24日。
99. 編者〈寫在專輯面前〉，《中國學生周報》，第627期，1964年7月24日。
100. 例如〈特輯〉刊出不久，以「書話」享譽的黃俊東就寫了一篇〈「五四．抗戰中國文藝專輯」讀後隨筆〉，作出拾遺補闕，後來還發表了題目充滿喻意的〈雲封霧鎖的三四十年代文學〉；分見《中國學生周報》630(1964年8月14日)、《中國學生周報》992(1971年7月23日)。類似的關懷又見陳寧實的〈閒讀再記〉，《中國學生周報》617(1964年5月15日)。劉以鬯在1963年出版的小說《酒徒》中也借小說人物的嘴巴，供應了許多他私有的「前衛」作家和作品的記憶；見劉以鬯《酒徒》(北京：解放軍文藝出版

香港中文大學出版社開放取用電子書

社，2000）。

101. 李英豪〈從五四到現在〉，《中國學生周報》，第627期，1964年7月24日。

102. C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 2nd edition (New Haven: Yale UP, 1971), pp. 533–544; 夏志清著，劉紹銘等譯《中國現代小說史》（香港：友聯出版社，1970），頁457–477。

103. C. T. Hsia, "Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature," in Alona E. Evans, Henry F. Schwartz, and Owen S. Stratton, ed., *China in Perspective* (Wellesley,: Wellesley College, 1967); 夏志清著，丁福祥、潘銘燊譯〈現代中國文學感時憂國的精神〉，《純文學》，第8卷第3期（1970年9月），頁10–28。

104. 參方娥真〈和而不同——李英豪〉，《博益月刊》，第5期（1988年1月），頁6；李傲山〈我的爸爸李英豪〉，《博益月刊》，第5期（1988年1月），頁62。

香港中文大學出版社開放取用電子書

10. 可記來時路？
——文學香港與李碧華

一　身世兩相棄

1995年5月，哈佛大學舉行了一次香港文化的研究工作坊。這時來自東京大學的藤井省三教授正好在紐約哥倫比亞大學訪問。他接到大會主持李歐梵教授的邀請，預備到會參與討論。當他跟當地兩位攻讀現代中國文學博士課程的學生提及這個會議時，得到的回應是：「香港？文化？」以及曖昧的微笑。

這不會是個令人意外的場景。「香港」，如果能夠在世人的意識勾起任何反應，其催化元素，大概是美食、商品，甚而是殖民餘韻、商本遺風。上海的一位學者說，他對香港已不感興趣，因為九七以後，「普天之下，莫非王土」；北京的另一位學者說，在國內沒有一流的學者會主力研究香港文學。他們都有很實在的理據。更何況，在香港境內，文學也從來不是公共意識的焦點。「文學的香港」，有如斷錨的浮標，身世兩相離棄。

可是慣於海峽兩岸間浪游的藤井省三，卻因緣際會的萌生了描畫這個「二棄」的浮標的好奇心。[1]這本論文集的匯合，就由藤井的香港思考導引。

香港中文大學出版社開放取用電子書

二　文學香港

藤井省三對「文學香港」的體會，就像一位經驗豐富的旅者，誠懇用心的面向一個新遭逢的境地。他選擇了香港天地圖書出版的一套由1950年代到1990年代的五卷本《香港短篇小說選》，[2]作為觀察的初步根據，寫成〈日本的香港文學研究及《香港短篇小說選》的意義〉。要繪成歷史圖象，這個觀察很自然的依著敘述模式的結構方式：發明或者發現一個由「誕生」、「成長」到「興盛」的過程。藤井所關注的，是「香港」意識的隱顯過程；伴隨這個意識考尋歷程的，更有一份對文學價值的期待。他發現在1950年代時，文學中的「香港」難見蹤影，「連本地地名也很少出現」，衡諸「今日的文學鑒賞標準」，大部分《小說選》中作品的藝術成就不高。至於1960年代，他特別關注編者也斯所說的「有異於中國人的身分意識逐漸形成」，可是他認為「能稱為傑作的作品依然甚少」。1970年代在藤井眼中是「香港意識的形成期」，《小說選》中出現「一些有實力的作品」。1980年代《小說選》的佳作卻很多，香港作家往往從「他者」(大陸人)的刻畫中發現自己，發現了「香港人」的觀念。1990年代出現了「聲稱小說是探求身分意識的唯一手段」的董啟章，可以說明身分意識的構築的活動，已得到「純文學」的認同；而這個1990年代的選本，「的確可充當這個時空的座標」。[3]

藤井觀察所本的「香港意識」和「文學價值」，原是不同方向的基準。「香港意識」的有無，與「文學價值」的高低本來沒有必然的關係。但從藤井的觀察位置來看，這雙不同方向的基準卻似乎隱隱然互為補合。他的出發點本來就源於對「香港」這個文化想像的好奇和關切，文本中的「香港意識」當然會啟動他的閱讀之樂。當這樂趣與他作為

香港中文大學出版社開放取用電子書

文學教授、對文學價值有穩定信念的具體情況結合，他的評論向度就規劃下來。

藤井的另一個特點是他對「不見」與「未知」的警覺。他並沒有簡單的相信這一套五卷的選本就是香港文學的準確反映。他會想到：編者的文學品味是否「太脫俗」? 如果選本多收一些「通俗文學」，景象會不會有所不同？這分警覺讓他即使碰到滿意的作品時，還會思考這些作品在歷史上可以佔有甚麼位置。藤井並沒有機會在他的初步觀察中完全解決這些問題，但收入本書的另外兩篇文章可以更具體的說明他的思考方向。

梁秉鈞的〈從五本小說選看五十年來的香港文學——再思五、六〇年代以來「現代」文學的意義〉可說是藤井論文的最佳回應。「局中人」的梁秉鈞與「局外人」的藤井位置剛好相對。從1960年代至今，筆名「也斯」的梁秉鈞可以說是參與打造「文學香港」的主要人物之一。面對同一套文學選本，梁秉鈞顯然別有所重。藤井希望在選本所集的樣本中追蹤「香港意識」的痕跡，而梁秉鈞則以指定的文本去印證以至梳理自己親歷的龐雜經驗。換句話說，藤井是在尋覓「文學中的香港」; 梁秉鈞意在釐清「香港中的文學」。以1950年代的情況為例，梁秉鈞根據劉以鬯所選各篇，先標示了以秦牧〈香港的綱罟〉為例，源自中原的「大歷史角度」和「集體主義」，作為身處邊陲的各種「異色」的鋪墊：曹聚仁〈李柏新夢〉「借用了異域小說的體裁和寫法，以幻想和寓言顛覆了寫實主義的窠臼」; 李維陵〈魔道〉「既體認了現代小說從外觀描寫到內在心理刻劃的需要，卻也同時批評了早期現代主義為藝術而藝術的觀點」; 張愛玲〈五四遺事〉「可借喻偏離中原中心的一種對歷史、或對文學的態度」; 葉靈鳳〈釵頭鳳〉、馬彬〈神農〉「從個人感情去體會、去闡釋大歷史」; 馬朗〈太陽下的街〉「從一個個人內

香港中文大學出版社開放取用電子書

心的掙扎去衡量政治現實，在那一代人所抱持的流離心態中，初次舉目瞥見了眼前的街頭」。這個由文本詮釋所顯示出來的「香港」，正是一個容納「一統」以外的種種活動的場域。

往下，梁秉鈞又為異色中高豎的航帆——「現代主義」——補記這五十年的行跡，以及其牽動的浪花流響。這是一份很值得珍視的航誌，其中載錄見聞固然可以為歷史作證，伴隨的感喟歎息更穿梭於「過去」與「當下」。最有意思的是梁秉鈞發現的「文學批評墮後」現象：1960年代香港的現代主義創作已至「高峰」，但「高峰現代主義」的批評卻墮後到1980年代才出現。他似乎並不欣賞這個以「新批評」為代表的批評風尚，因為這種方法「不重視歷史與社會文化外緣因素」，「去到極端是以抽空了文化因素的『純粹中文』作為評價標準」。因為心存忠厚，梁秉鈞並沒有在此清楚說明「講求純粹」的具體情事，但如果我們將這個批評風氣放置入香港的整體文化發展脈絡來思考，特別是1970年代末到1980年代中香港學院文化的變化（如大批在英美受訓練的文學教授來港任教、比較文學的興起、現代文學的學科位置確立、香港文學進入學界視野），以及學術與文學活動的正反面兼有的互相刺激等，則或者更易照明以後相繼浮現的種種言說迷障。

講求「純粹」的評論，與也斯／梁秉鈞在雜亂的文化空間穿插往來的「越界」體驗格格不入。[4]例如文學的「雅」、「俗」，梁秉鈞就認為以香港的情況來看，並沒有像一般人想像的勢不兩立。劉以鬯在《香港短篇小說選（五十年代）》的序文也說過：

> 「雅俗不分」的態度，在五十年代相當普遍。……面對社會現實的趨勢，除非不想賺稿費，否則就要從屬於商業市場，生產具有消遣性的作品。因此，大部分文人在這個高度發展的商業社

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 會靠寫作過活，祇好採取「腳踩兩家船」的態度。所謂「腳踩兩家船」，就是一邊寫商品；一邊寫自己想寫的小說。[5]

看來也是「雅俗對立論」的超脫，當中更不乏夫子自道的成分。回到藤井省三的論文，他憑劉以鬯所選，猜說：「可能是劉以鬯先生的文學觀太脫俗了吧！」這個觀察，好像與劉氏「雅俗不分的態度」相鑿枘，其實卻命中了要害。劉以鬯要「踩兩家船」，絕對是迫不得已的一種妥協，自己心裏可嚴分雅俗，並沒有認真的面對通俗文化。對於同樣的情況，梁秉鈞的閱讀是：

> 通俗文化本身有長遠歷史，在五六十年代轉型期的香港，更吸納了不少文化人為之效力，產生了不少雅俗相混的產品，這亦是這商業社會後來一個主要的生產模式。

所以他會留心與商業文化關係密切的亦舒、陳韻文等的作品，[6]也會欣賞「多面體」的李碧華。我們可以從這個角度再比照藤井省三的論說。藤井的文化探險在方法上必然是推演的，當中也有偶然的因素在內，但只要他有足夠的敏感觸覺，就有可能作出別具心眼的判斷。譬如說：他以張愛玲的標籤為線索，不單探到《秧歌》、《赤地之戀》的「宣傳小說」，更探到《情場如戰場》、《南北一家親》等的電影。他從《情場如戰場》中看到「這場華麗的戀愛戰爭，應該可以讓戰後香港的貧苦市民暫時忘卻生活之苦」，又說《南北一家親》「很有技巧地描繪了移民社會香港的狀況」。他的結論是：

> 為了麵包而寫的娛樂作品裏也應該可以找到傑作吧。

這些發現讓他更有信心在通俗文化的場域去設想和印證他的「香港」之旅，甚至判定香港的通俗文學，如李碧華的《胭脂扣》，在「身分意

香港中文大學出版社開放取用電子書

識」的建構過程中起著先行的作用，超前的「暗暗嘗試」，在多年以後才得到純文學，如董啟章的〈永盛街興衰史〉認同。然而，他也明白這些富有暗示性的判斷，還需要更多的歷史研究作支援：

> 如果能夠繼續研究香港文學下去的話，相信一定能進一步找到這兩本小說的前驅。這對於我們了解香港文學的歷史便更有幫助。

梁秉鈞的論文正是從比較寬闊的歷史視野所作的補充。他提醒我們注意張愛玲「在五六〇年代香港的政治與商業市場底下如何曲折周旋，寫出有所妥協然而水準不差的作品」；注意早期現代派的主將崑南，也曾創辦《香港青年周報》，推介流行音樂和星座文化，「令與他同期的另一批文化人長期不提他在文學上的成就」；他更肯定李碧華在1980年代以還參與電影、戲劇、舞蹈、新聞出版各方面的製作的社會影響，認為「香港作者中認真嘗試融合雅俗，比較接近張愛玲傳統的，大概也只有她一位」。按照他的理解，「文學香港」有能力在「商業香港」的氛圍中滋長；香港文學甚或以「溶匯雅俗」的方式，借用各種環境的助力，發揮其社會影響力，而不必喪失文學的立場。

梁秉鈞對歷史視野的堅執，更表現於他對近年出現的「反歷史」評論的憤慨。從1980年代到1990年代，在港外港內，湧現不少為「文學香港」造史的工程。不少文學選集都在「構建正典」(canon formation)的市場上角力。梁秉鈞不客氣的批評了天地圖書公司的《香港短篇小說選》九十年代卷：「標準的混亂、資訊的泛濫、範圍的模糊、編作者身分的混淆、寫作界的難以界認」。評論界只賞「眼前」、抹殺「過去」，更使他引以為憂；有以為「舊題新寫」、「注意小說寫作的反省」，是1990年代的特色，其實都早見於1950年代。藤井省三特別點題的〈永盛街興衰史〉(1995)，梁秉鈞也認為應該結合《剪紙》(1977，

香港中文大學出版社開放取用電子書

1982)、《胭脂扣》(1985)並論：「看它們在地域文化、傳統粵曲的借用、文化身分的思考、雅俗文化的調和上，各自在不同的歷史時刻，做了什麼相同和不同的發揮」。對藤井的觀察，他有這樣的回應：

> 藤井教授其中一點意見是九〇年代的小說比五〇年代的更豐富、更成熟，我可以理解他為什麼這樣想，但我對這個看法並不完全同意。

他最要的宣言，莫過於以下所引：

> 並無孤立獨生的文學，文學都有傳承和變異，文學史亦不過是一連串文學特色的移前和隱後而已。某些文學運動來勢洶洶，往往淹沒了之前的嘗試，直至日後才重新發現出來。

藤井論述的基礎是對文學演化(literary evolution)有所預期的文學史觀；梁秉鈞則似乎認為文學史上存在一個或一組基準系統(system(s) of norms)，在文學史的過程中，文學的變化只是系統內的變動調整。但兩位的論述都對文學的價值非常重視，這是文學研究者面對通俗文學的挑戰，從整體的局面考慮「雅」與「俗」的問題時，所特別介懷的。下文將會介紹本書幾篇有關李碧華作品的討論，我們發現論者往往不忘補充一句：「這並非出色的小說」。

三　香港意識與李碧華

在藤井省三的「香港意識」探索過程中，李碧華的作品是一個重要的樣本。他的兩篇論文〈小說為何與如何讓人記憶香港——李碧華《胭脂扣》與香港意識〉、〈李碧華小說的個人意識問題〉都很清楚顯現他的閱讀方法。

香港中文大學出版社開放取用電子書

在討論《胭脂扣》的那篇文章中，藤井引述《香港文學書目》對《胭脂扣》的介紹：

> 這是一個頗傳統的愛情故事，作者作出變奏，小說加入了八十年代的一對戀人，帶出現代和傳統對愛情的不同的看法。[7]

這大概是《胭脂扣》在流行小說市場的一個主要賣點。「愛情」這個永恒的話題，可以飛越滄海桑田，鑽進最多的男女老少的心窩。我們只要看看小說新版所附的電影主題曲所說「誓言幻作煙雲字，費盡千般心思，情像火灼般熱，怎燒一生一世，延續不容易」，以及南音〈客途秋恨〉以「涼風有信，秋月無邊。思嬌情緒好比度日如年」為開首的青樓愛情故事，[8]就很容易接收到李碧華發出的訊息。但藤井並不同意，他說：

> 這部小說並非重演「傳統的愛情故事」；由香港意識創造出來的「變奏」方是這部小說的主題。

從愛情故事發掘出其中政治文化的寓意，藤井的閱讀可說是非常精心的偵測。他的讀法好比金聖歎的「草蛇灰線法」，主要的牽引線索有三：一是小說中女主角如花說：「我是香港人」；[9]二是如花隔世「五十年」才回到陽間；[10]三是開卷不久出現的電車，成為連繫男主角袁永定和如花的「共通記憶」。[11]配合這些細部肌理的琢磨，藤井更借助歷史社會的外部結構研究作支援；他的論說方式通常是以文本細節與文本外的大環境並置(juxtaposed)，使論述有一個明顯的「景深」。例如他以1984年簽訂的《中英聯合聲明》中所謂香港「生活方式」五十年不變，來闡發小說中袁永定與如花二人經驗差異的意義；用電車的歷史來鋪墊他所探測的香港記憶的時間維度。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這個研究方略與藤井所處的位置有很直接的關係。因為他不是「局中人」，所以他有需要借助許多歷史、社會以至人類學的研究資料作為參照。這些材料很多時都會被香港本土的文學研究者忽略。比方說，〈日本的香港文學研究〉和〈小說如何讓人記憶〉兩篇都引用《華僑日報》出版的《香港年鑑》，就很有啟迪意味。如果我們能進一步從《華僑日報》在香港幾十年來的社會位置和文化功能著眼，[12]再聯繫《香港年鑑》作為介乎民間與半官方中文歷史紀錄的作用，與文學香港的相關活動對讀，大概有助我們整合散亂的回憶。

藤井另一篇論文〈李碧華小說的個人意識問題〉的論述策略也很值得參詳。文章的第一節原是他對陳凱歌導演的《霸王別姬》的影評，當中藤井個人世界觀的介入非常明顯。[13]從第二節開始，藤井轉入「『香港人』的角度」的討論。[14]他借助這些香港本位的評論，延伸自己對「身分意識」與「身分危機」的思考。然而他的著眼點卻與「香港人」不盡相同。引起藤井閱讀興趣的評論，大都有強烈的批判意識，要悍衛弱者（例如香港、女性）與抗衡強權（例如「大中原」、男權）的意識；相對來說，藤井論述的分析性較多，而悍衛意識（defensiveness）較少。文中對李小良的評論就是很好的例證。李小良認為李碧華雖然是女性作家，經常以女性作為書寫主題，「但她的小說卻沒有衝擊和顛覆既有的男性中心和男女兩性的二元性別意識，反而時常顯得鞏固現存的父權機制。」藤井的看法卻不同，他認為有關父權機制的描寫只是作者要營造的「故事背景」，因為他發覺李碧華小說主要探討「個人對他者的依附」、「個人意識的不穩定」，當中的主從關係並不僅限於男女二元性別。我們不必在此比較兩種說法的優劣，我們只想指出：文化批評家傾向於「聚焦」，把自己偵察所得的嚴重性突顯；而藤井則似乎以「散焦」的方法，把更多的問題意識帶到面前。以這種

香港中文大學出版社開放取用電子書

態度看香港的身分意識問題，藤井就不會限囿於探查李碧華小說中如何顯現或進而顛覆「香港/中國」的二元對立，反而著意於香港的「準國民意識」(或「疑似國民意識」)如何破滅、其後「香港意識」的激變，以及這些變化與李碧華小說的關係。

總的來說，藤井認為李碧華作品的重要價值在於它們與香港意識的扣合：例如《胭脂扣》既反映了香港人在八十年代開始的對「身分意識」的追求，更為這個追求提供一個理想主義的歷史觀：對愛情的執著好比對自由、獨立的追求。至於《霸王別姬》、《川島芳子》等又是中英爭拗以至六四震撼而引發的身分意識激盪的投影。更值得注意的是，藤井以小說與市民意識的扣合來解釋李碧華作品流行的原因，他在〈小說為何與如何讓人「記憶」香港〉一文曾引用陳浩民的話：

> 在〔香港〕各種文化範圍中，唯一比較能提供某種覆蓋全體的文化架構的只有通俗文化。……通俗文化可能成為體現及形成香港社會、文化、政治精神最關鍵及有力的發起人。

這段話也可以說明他為何特別關顧香港的「通俗」文學。

本書所收的其他篇章分別就藤井的觀點作出不同的回應。危令敦的〈不記來時路——論李碧華的《胭脂扣》〉、毛尖的〈香港時態——也談《胭脂扣》〉，以及陳岸峰的〈李碧華小說的情慾與政治〉，可說是李碧華作品的「寓意閱讀」的呼應。

藤井解讀《胭指扣》時，很明顯的以如花為中心，視如花對愛情的追求為小說向上提昇的力量：她幫助袁永定去學習「記憶」、作「歷史的省察」，由是袁永定成為「解釋香港本地歷史的人物」。危令敦的視點則集中在袁永定身上，意圖疏解袁永定對香港歷史的省察方式和意義。按他的理解，袁永定經如花引起動機之後，對(自己的)歷史

香港中文大學出版社開放取用電子書

的過問僅止限於一種「遊客心態」。他以小說中的具體細節，去說明袁永定關心的世界只在於風月、色慾，他甚至以「偷窺」、「意淫」來解釋袁永定的好奇心。所以危令敦沒有如藤井的把袁永定對如花故事的探索視為：

> 從一個低角度去檢視一段被壓抑，但是有自己個性的歷史。

他只以為如花的痴心相當於古典的愛情觀，是傳統文化的象徵。於是「如花既是古典愛情的化身，亦是永定的情欲對象」，「永定的情欲幻想」也即是「對傳統文化的短暫迷惑」。

危令敦以「好色男」的中國文學傳統為據所作的情欲分析，可謂精細入微；可是有關古典愛情觀與香港人身分認同過程的關係，仍沒有解釋清楚。於是他特別設計六十年代的論述作為三十年代與八十年代間的中轉站。他指出六十年代以來的影視文化，使香港的社群意識得以建立；「三十年代與八十年代的斷裂，始自六十年代中期本土意識的抬頭」。由此可見危令敦雖然也企圖在《胭脂扣》中讀出八十年代香港人的身分認同問題，但他的解讀方向與藤井大不相同。藤井以為是如花喚醒香港人的記憶，危令敦則以為如花的故事只突顯了歷史的斷裂：

> 文化、生活方式的演變是如此的迅速，以致八十年代的港人在回首六十年代以前的往事的時候，只能發現中國文化的魅影；魅力或許依然，然而只是一種殘留的幻象，難以把握，遑論認同。

毛尖對《胭脂扣》（包括小說和電影，但重點顯然放在電影上）的寓意閱讀，則建立在「愛情故事」與「香港意識」的平行類比之上。她

香港中文大學出版社開放取用電子書

並沒有花許多氣力在文本中搜尋可以破解為「香港意識」的線索，只在文首指出：

> 藤井教授用「香港意識」的變化來解讀《胭脂扣》，無疑獨到之至，這使一個通俗愛情故事的敘述變得別具張力。

往下毛尖就專注於愛情故事的分析，並隨時點出可作類比的地方。這個詮釋策略可以避過許多的理論困難，可說是非常聰明的選擇。相對來說，危令敦的宏闊詮釋架構比較難駕御，當中的情慾論述主要是以中國傳統「好色男」為依據，歷史意識論述則以香港的集體「冷感」為基礎。在文本世界內，袁永定的歷史科成績的確差劣，也有好色的表現；但這兩項描寫的指涉方向並不相同。將二者綰合，則要費力解釋八十年代在香港冒起身分認同的省思，只是傳統書生「一向好色」的表現；香港人的歷史和身分探源不外是一段「猥瑣的狎弄」。

在毛尖的詮釋中，文本的歷史意蘊交由「時間」先後與「時態」變化來標示。不同時代出現的愛情故事，在歷時軌軸上自然顯出不同的時態。八十年代袁永定和凌楚娟的愛情，在三十年代如花對十二少的痴心映照下，顯得蒼白無趣；但三十年代的燦爛愛情記憶又敵不過八十年代十二少衰老的臉容，所謂美麗也只是海市蜃樓。毛尖認為幻想的「過去」與日常的「現在」互相質疑和否定，做成生命意義的「懸置」；她再就此推演，說：

> 香港意識也正是處於這樣尷尬的境地，……懸置在歷史傳統與當下經驗中。……
>
> 香港意識從來都不可能是完成時態的東西，而只能以未來時態，甚至虛擬的時態來保證它的存在可能性。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這都是很靈巧的類比，頗能啟發玄思。毛尖文中不乏富於奇趣的比喻，例如「古董店」被解讀為「販賣時間的場所」，「以稍嫌猥瑣的方式承當起了城市和現代的抒情功能」；又「像雜食動物，它無所不吃的脾性讓店面風格形同蒙太奇或鑲拼法」；又可以比擬為「香港時態」。至於如花的角色，在毛尖筆下也有豐富的指義功能：如花可以代表「過去時」，向「現代時」挑釁；如花來到陽世，或如香港作為殖民地借來的時間；如花又好比將要侵入香港的「大陸」或者「歷史」；如花的身分又是未完成的，有如香港意識的未完成的時態。這種類比方式，倚仗的不是理路邏輯，而是感應互通；以不同的細部詮釋疊構作品的意味風調。

陳岸峰〈李碧華小說中的情慾與政治〉從另一個角度申論藤井〈李碧華小說中的個人意識問題〉一文所開展的文化政治分析。[15]李碧華的故事很多都是座落於中國大陸的政治環境之中，但香港卻往往在書冊的邊緣徘徊。藤井要梳理小說中的香港意義，中國與香港、中國老百姓與香港市民的徊轉曲通之處，當然會是觀察的要點。比方說，藤井以為《霸王別姬》是：

> 用一個京劇演員的命運去描寫人民共和國的瘋狂，都市民眾的角度去批判中共。那是面臨一九九七年回歸中國的香港市民的心情，與經歷人民共和國建國以來半個世紀的中國民眾的怨念是相通的。

陳岸峰的文章的討論重點則不在「香港」，而是小說中的「情慾」與「政治」。他討論的都是李碧華作品中所謂「故事新編」、或者借舊故事為參照互文（intertext）而變奏延伸的小說。他認為這些小說與「舊文本」的關係，在於新文本往往加注了「情慾」和「政治」的元素，因而呈現

香港中文大學出版社開放取用電子書

為舊文本的「反叛」。於是，陳岸峰以情節中的意義單元如何出現「情慾政治化」與「政治情慾化」為論，指出李碧華的小說如何揭示政治不單無能於淨化情慾，更揚起不絕的情慾風波；小說的人物，如何因「文化大革命」而得遂情慾：

> 在瘋狂的『革命』行為底下，情慾卻得以暗渡陳倉。

有趣的是，陳岸峰處理的政治與情慾本是具體的現實，但探索的路向卻令這些現實層面轉化成形式結構。換句話說，陳岸峰的方法主要是「形式主義的」(formalistic)，針酌的是「情慾」和「政治」這兩個語義元素如何互相激盪。因此，「香港意識」在本文的主幹論述中缺席，是其來有自的。

不過，這篇文章也有與「現實」和「香港」相關連之處。文章最後一節提出劉登翰《香港文學史》如何處理李碧華的問題。劉登翰把李碧華作品既列入「通俗小說」的範圍，又說其內涵豐富，「在歷史的、社會的、美學的、哲學的面上」，給人思考。陳岸峰並不同意劉登翰這種模棱兩可的講法，特別指出劉氏無視李碧華對中共的政治批判，亦由於這個省略，《香港文學史》並未能為李碧華作出恰當的定位。陳岸峰的意見顯然是：李碧華的文學史地位在於貫穿作品的政治批判；他認為：

> 在真假之間，在想像與現實的縫隙，李碧華嘻笑怒罵地穿梭其中，為其所執著的歷史發出自己的聲音。

這裏所說李碧華的「執著」、「自己的聲音」，就是香港這個位置所能發的聲音；陳岸峰不滿的是，這個聲音被大陸書寫的文學史封殺了。

香港中文大學出版社開放取用電子書

四　流行文化與李碧華

陳燕遐〈流行的悖論——文化評論中的李碧華現象〉一文，則是「寓意解讀」的反省。這篇文章首先指出李碧華小說的評論有兩個傾向：一是通過嚴肅的文本分析，判定其「文字單薄，思想粗淺」；一是採用文化研究的策略，視這些作品為「流行文化抗衡論述的典範」。但下文基本上沒有詳細申論或駁斥第一種論說，只是隱隱然有為之背書的意味。全文的重點在於對第二種論說的商榷，質疑所謂「抗衡論述」究竟是李碧華作品所負載的信息，還是論者的主觀投射。上文提到的幾篇文章的作者，都沒有懷疑李碧華作品是「通俗文學」、「流行讀物」；[16]陳燕遐更集中分析李碧華的「流行性格」。她並不認為李碧華作品是流行文學的典型，反之，她說這是流行文化中的「異數」：

> 一方面它們包括一切暢銷小說的元素：淺白、媚俗，不求思想一致，但求局部趣味。……另一方面，……作為一個社會意識非常強烈的作家，她的作品緊貼社會脈搏，毫不遲疑加入諸如國家、身分、歷史、政治、命運、性別等晚近學術界非常感興趣的話題。

文中對李碧華的商業計算有生動的描繪：個人表現低調又不忘宣傳；寫作又能「體貼用家」(user-friendly)，「讓讀者以最經濟的方式獲得最大的感性消費滿足」，作品中的「傳統文化」、「歷史」、「文學修養」，全是「可供販賣的元素」；甚至文化評論者所關懷的情慾、政治、國族論述、女性意識等(這當然包括藤井省三追尋的「身分意識」、危令敦關注的「文化魅影」、毛尖推演的「香港時態」、陳岸峰究問的「邊緣聲音」)，也不外是文化市場的商品而已。陳燕遐要揭露的是李碧華的作品並不能承擔文化評論所寄望的「批判主流」、「顛覆中心」的重責：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 文學上的超越與思想的深刻並不是李碧華的主要考慮。

尤有進者，她更以《川島芳子》的分析為基礎，批評李碧華並沒有在小說中的傳奇女子身上寄寓「顛覆的雜音」，反而副以「與主流合調的愛國情操」，「小說裏反而處處顯示出她〔李碧華〕的保守意識」。

陳燕遐提出的都是足供深省的論點，提醒我們重新思考這種「寓意解讀」的整個過程以及相關的種種問題。究竟文本構築與現實世界的界線在哪裏？詮釋的權力如何在圍繞文本的各個主體之間流動？由文本出發，我們可以想想川島芳子的「愛國」表現是否意味李碧華不脫「愛國熱情」的國族主義框套？李碧華商業計算的成功是否表示香港就是一個淺薄無知，只求感官刺激的社會？文本怎樣才算有顛覆的力量？應該由作者借筆下的人物從事革命，還是由文化評論者將潛存的意義考掘張揚？文化評論家是否懵然被精於計算的流行作者欺騙，還是有心利用無辜的文本而自說自話？帶著這些問題，我們可以轉入陳麗芬〈普及文化與歷史想像——李碧華的聯想〉一文的討論。

陳麗芬對李碧華作為流行小說家的成功因素的分析，與陳燕遐所論基本同調：李碧華「完全把握大眾品味」，既是「愛情夢幻的生產販賣推銷者」，也能夠把「身分危機」等問題轉化成「娛樂消遣的一部分」、「一個賣點、消費的意象」，「成功的自我商品化」、「名利雙收之餘，如今又因緣際會，趕上文化身分爭論熱潮，搖身一變為學術會議上一眾學者簇擁的新星」。然而陳麗芬的論述架構更廣及商品工業的生產環境。據她的理解，此一環境的特徵就是「淺薄」：

> 香港人何其幸運，……可以「堂而皇之」地淺薄，從來不必也不會為自己的淺薄感到羞恥或因此而萌生罪咎感。這「淺薄」正正是香港最大的資產，……在這前景不明的時刻使得香港依然生

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 機盎然。香港是對等於海峽兩岸沉重異常的國族情緒與文化自戀的「反面教材」。

香港、香港意識，在她眼裏就是「滿足自信」的「淺薄」。在這個基礎之上，陳麗芬認為李碧華是香港作家的「代表」，因為李碧華是「淺薄」的，對於身處的社會之「淺薄」有深入的理解，自己更「盡情地表演『淺薄』」。陳麗芬又將李碧華與「同樣極為賣弄與媚俗」的金庸比較，指出金庸自居「高檔文化」、「藝術」；李碧華則自甘「庸俗」，但又非常自覺自己的「媚俗」。

陳麗芬在文章的第二部分全力剖析《胭脂扣》。相對於藤井省三所理解的「歷史省覺」、「香港文化身分的追尋」，陳麗芬認為《胭脂扣》講的只是「現在」——八十年代的香港人「表演」回憶過去的故事；小說內的「歷史意識」其實只是香港近年的「古物收藏的懷舊戀物癖」的表現；「歷史」是古董店中陳列的商品，可以購買的消費品；「香港歷史」又即如花，在眾人「凝視」下物化，成為慾望的焦點。這個研判補足了危令敦所講的「偷窺意識」和毛尖的「古董店」喻意。她的結論是：

> 《胭脂扣》的懷舊是「對現在的懷舊」，它是對當前的香港這城市與香港大眾集體意識的想像的回應。

最後陳麗芬指出，李碧華所呈現的「香港集體想像」，由自信而自欺，雖有「無限生趣」，卻「合理正常化了社會上種種偏見與不公」，是「社會潛意識陰暗面的投射」。這才是陳麗芬對香港之「淺薄」的真正評價。

這篇深具反思意味的文章很能催促進一步的思考。陳麗芬對（以李碧華為代表的）香港流行文化的「當下」性質有深睿的觀察，有助我們調整對八九十年代的香港意識探索的步伐。不過，我們也應該思考「去歷史（dehistoricized）的現在」、「同質的香港」等前設可能帶來的詮

香港中文大學出版社開放取用電子書

解誤差。正如上環的古董店並非新生事物，香港的懷舊戀物也不是八十年代才萌生，香港的「現在」應有其歷史，雖則這段歷史或已成斷裂的回憶。如果懷舊就如陳麗芬所說，只是「一種姿態的鋪演」，則這種「姿態」亦其來有自，有自身的源流演變；如果我們判定香港意識有「淺薄」的一面，熱衷「調侃」、「搞笑」，則或可追問這個「淺薄」背後是否有一段淒涼往事。[17] 所謂「同質的香港」是以為在香港之內，各種文本的創製者、受眾，都是同一「淺薄」氛圍的產物，這個假設可能抹殺了即使在大眾文化中也存在的異質狀態。金庸與李碧華，就如陳麗芬文中所說，各自從事不同方式的工業生產；生產方式取向的差別，除了個人因素有異之外，也跟兩人所能動用的時代資源不同有關。再以李碧華來說，她固然是文化工業的從業員，但這不妨礙她作為香港人(哪管是「知識分子」或「小知識分子」與否)，對周遭文化現象的解釋權利，對自己的國族、歷史、性別的身分有上下求索的衝動。她在商業上的成功，不等於她的歷史探尋必然虛假；她創製的文本的確沒有組織成「一個連貫、統一的意義系統」、沒有成功「衝擊和顛覆既有的中心和機制」，但思想家、革命家本來就不是她的職分。這個「連貫」、「統一」的思考，將文化文本所提供的各種正反面意義元素貫串申明，是學院內外的文化批判員的責任。學院中人也不必介意李碧華的名利雙收，因為她和她的製品也為學院中人所用，成為學術工業的可用資源之一。

五 「香港文學．日本視野」

1999年4月中旬，我們邀請藤井省三教授來到清水灣校園，作一系列三場的演講，題目是「香港文學．日本視野」。我在會後和藤井

香港中文大學出版社開放取用電子書

教授的通訊中提到，他這次演講的意義可與魯迅於1927年來香港演講相比擬。藤井教授是魯迅專家，他謙遜的回說「愧不敢受」。傳統的文學史論述視魯迅來港為香港受新文學運動薰陶之始，是香港文學史上的重要時刻。最近，在本土意識高漲的情況下，批評家開始指摘魯迅視香港為保守落後殖民地的輕蔑心態。這兩種詮解都不是我心中所想的意義。在1927年，魯迅有機會真正的面向香港的文化景況；同時，香港的文化人對中國新文化的重要符號也有了初始的接觸。不同地域的文化視野的初遇、碰撞，其意義當會是深遠的，這是我的想法。香港的文化體貌與位置，即使在本土都未見清晰；各種閱讀都還在協商階段。在境外，尤其中國文化圈外，它又是以何種形態呈現的呢？這是對「香港」有心的我輩，所亟望了解的。

藤井教授的來港演講，讓我們目擊「香港」如何進入一位日本文學教授的視野。這是第一位用心於「文學香港」的日本學者。這是香港第一次有日本學者系統地演講「香港文學」。歷史會怎麼寫？我們不必過問，但對於曾以各種形式參與的人來說，其作用是不會僅限於一時一刻的。

藤井教授的香港經驗始於城市森林「重慶大廈」、始於1976年毛澤東逝世時的港島電車。黃淑嫻〈喜歡看電影的漢學家〉一文，追蹤了從《重慶森林》開始的「輕快變身故事」。藤井的文學閱讀、香港閱讀，正是電影經驗的變身。從電影開始，就會特別看重文化符號的傳意功能、意義在受眾所處的大環境中生發的情狀。這又影響到藤井對通俗文學的關注。用他自己的話說：「作為日本大學老師，我不太有……對普及文化的隔絕感。」黃淑嫻為我們解剖了藤井教授的文學趣味與電影的關係。

香港中文大學出版社開放取用電子書

1976年的電車往前向後蜿蜒，延展到如花似玉的三十年代、到永定難求的八十年代，關詩珮〈觀看的現象學——記藤井教授到訪〉繼續這個蜿蜒，與藤井教授的電車經驗對話。

作為這個文化交流的一次「稍息」，我們請藤井教授寫下〈回應的回應——看了講評之後我所想到的二三事〉，對大家的觀察作出幾點補充。然而，可以預期，交響與共鳴還是會沿著電車、或者地下鐵的軌跡蜿蜒前行。

（附記：本文為《文學香港與李碧華》一書的「導言」。此書結集，源自1999年4月17日至19日由香港科技大學人文學部華南研究中心主辦的「華南研究講座」。是次講座邀請到日本東京大學藤井省三教授來港作三次演講，總題「日本文學．香港視野」，並由嶺南大學梁秉鈞、香港科技大學李小良、陳麗芬、危令敦等擔任講評。會後主講與講評先生答應將講稿及評論整理成完整的論文，同時與會的香港演藝學院黃淑嫻、香港科技大學陳燕遐、毛尖、陳岸峰、關詩珮幾位，亦應邀撰寫相關的文章，再由筆者統合成書，並撰寫「導言」，收入王德威主編《麥田人文》系列第45種，2000年台北麥田出版。）

註釋

1. 藤井省三著有《現代中國文化探險》（東京：岩波書店，1999）一書，講述他探索北京、上海、香港和台北四個城市文化的因緣。
2. 劉以鬯編《香港短篇小說選（五十年代）》（香港：天地圖書公司，1997），也斯編《香港短篇小說選（六十年代）》（香港：天地圖書公司，1998），馮偉才編《香港短篇小說選（七十年代）》（香港：天地圖書公司，1998），梅子編《香港短篇小說選（八十年代）》（香港：天地圖書公司，1998），

香港中文大學出版社開放取用電子書

黎海華編《香港短篇小說選（九十年代）》（香港：天地圖書公司，1997）。

3. 黎海華在《香港短篇小說選（九十年代）》的序文說：「編九十年代香港短篇小說，免不了問，為誰？為甚麼？讀者是否藉此可以探進這個城市世紀末存在的座標與光影？」（頁1）
4. 余君偉在〈家、遊、行囊——讀也斯的游離詩文〉一文的結論部分，特別提醒我們注意「也斯『一直不喜歡權威』的越界精神」，見《中外文學》（「香港文學專號」），第28卷，第10期（2000年3月），頁245。
5. 劉以鬯《香港短篇小說選（五十年代）》，頁4–5。
6. 他編選的《香港短篇小說選（六十年代）》收有亦舒的〈回家〉和陳韻文的〈我們跳舞去〉，分見頁213–223；256–278。
7. 黃淑嫻編《香港文學書目》（香港：青文書屋，1996），頁113。
8. 電影主題曲由鄧景生填詞，梅艷芳主唱；南音〈客途秋恨〉原來不見於小說，但李碧華是電影的編劇之一，電影中如花在妓院中演唱這首有名的傳統俗曲，應是刻意的安插。
9. 小說中男主角袁永定問如花：「你是大陸來的吧？」如花答：「不，我是香港人。」這是香港在七八十年代非常典型的應對。五六十年代上一輩對同一問題的回應大抵是：「我是住在香港的」，或者「我一直住在香港」、「我從小就跟父母親搬來香港居住」……。藤井省三根據這個「文本世界」（textual world）的時間差誤（anachronism）去說明文本外的李碧華建構「香港意識」的意圖。
10. 按藤井的理解：這「五十年」呼應了小說寫作期間，中英雙方同意香港歸還中國，香港可以保持「生活方式」的「五十年不變」。未來的五十年，誰也沒法預知；但五十年前的過去，「生活方式」與「現在」相較，可大有不同；藤井認為李碧華「利用男女愛情的今昔比對，通過1982年現世的如花，如實地把這五十年來的變化表現出來」，由此批判所謂「五十年不變」的虛妄。
11. 電車的營運始於1904年，到今天仍是香港的重要交通工具。藤井的意思是：如花在電車與袁永定交換文化記憶，好像要喚醒失去歷史記憶的香港人，重新思考自己的身分。
12. 《華僑日報》於1925年創刊，到1995年停刊。
13. 這篇影評重點在於批評陳凱歌扭曲了李碧華原著小說的意義，以同性戀

香港中文大學出版社開放取用電子書

主題改換了原來對中共專制的批判，以「蝴蝶夫人」一類的「東方趣味」向歐美觀眾獻媚。藤井的意思是：在東西文化主導力量失衡的情況下東亞（包括日本、中國）知識分子應該「有為有所不為」。影評見藤井省三《中國電影讀本》（東京：朝日新聞社，1996），頁36–42。

14. 藤井在第二節的開頭部分，清楚的交代他在讀過香港人的評論之後，對相關問題有了新的看法；他說：「『小香港』對『大中國』提出自己的歷史意識，這見解引起我很大的興趣。」
15. 藤井文章討論李碧華的五本小說：《霸王別姬》、《青蛇》、《潘金蓮的前世今生》、《誘僧》與《滿洲國妖艷——川島芳子》；陳岸峰文章只處理四部小說，沒有討論《誘僧》和《滿洲國妖艷——川島芳子》，而改談《秦俑》。
16. 藤井省三說李碧華的《胭脂扣》「以『通俗文學』暗暗嘗試利用小說去構築身分意識」；梁秉鈞說李碧是「認真嘗試融合雅俗，比較接近張愛玲的傳統」；危令敦說《胭脂扣》「並非出色的小說」；毛尖也說這是「一個通俗愛情故事」；陳岸峰認為「李氏小說的『邊緣性』正在於她以通俗小說的形式對政治作出深刻的、露骨的批判」。
17. 我們可以解釋說香港的「淺薄」是由於民族社會的道德承擔被掏空。但假使在其他文化場域中，大眾意識把這一類道德承擔都程式化成為空洞的儀式口號時，其「淺薄」處可能不下於香港；甚至可以說，香港之把承擔化為「搞笑」的作為，是更深刻的舉措。

香港中文大學出版社開放取用電子書

11. 香港文學的「曾經」與「可能」
——香港早期文學評論的流轉空間

從2009年開始，我們集結了十多位志同道合的學人和文化人，開始編整香港早期的文學資料為《香港文學大系1919–1949》，計劃編成十二卷（包括新詩卷、散文兩卷、小說兩卷、評論兩卷、舊體文學卷、戲劇卷、通俗文學卷、兒童文學卷、文學史料卷），現在陸續出版了八卷，還有四卷也在密鑼緊鼓，希望年內或者明年初出齊。當我們對外宣稱要整理編輯1919–1949的香港文學時，許多人投以懷疑的目光，說香港當時「文化落後」，怎麼可以與「五四」的「偉大傳統」同一起跑線？「香港文學」是否有足夠份量，超越以「本土」為名的「自我陶醉」和「自我膨漲」？我們在開展這個歷程時，也不敢有過份的期許。同寅只是以開放的心靈，抱持謹慎的態度，進入「文學香港」，去體會、去發現。從《香港文學大系》十二卷主編的回報得知，我們可以很有信心地回應這種種提問。以下是以筆者主編的《文學評論》卷為據，簡述個人的發現之一二。

香港中文大學出版社開放取用電子書

一　五四運動．易卜生主義．香港身影

我們的「發現」之一是：早在「新文學運動」以至「新文化運動」發軔之初，已有香港之蹤影。

1917年1月《新青年》第2卷第5號胡適發表〈文學改良芻議〉；1917年2月同刊第6號，陳獨秀響應胡適之說，發表〈文學革命論〉。這兩篇宣言可說為「新文學運動」吹響了號角。繼後《新青年》也成為早期新文學創作發表的平台，如胡適、沈尹默、劉半農等的新詩，魯迅的短篇小說《狂人日記》等；[1]更陸續引入西方思潮，以推動文化的更新，例如托爾斯泰的生平思想、柏格森之哲學、彌爾之自由論等。[2]當中最為隆重的是1918年6月《新青年》第4卷第6號刊載的《易卜生號》。這一期專號包括胡適的〈易卜生主義〉、羅家倫、胡適合譯的《娜拉》(*A Doll's House*)(三幕)、陶履恭譯的《國民之敵》(*An Enemy of the People*)、吳弱勇譯的《小愛友夫》(*Little Eyolf*)，以及袁振英的《易卜生傳》。專號面世以後，對新文學和新文化的發展產生鉅大影響。茅盾後來回顧當時的景況說：

> 易卜生和我國近年來震動全國的「新文化運動」是有一種非同等閒的關係，六七年前，《新青年》出「易卜生專號」，曾把這位北歐大文學家作為文學革命、婦女解放、反抗傳統思想……等等新運動的象徵。那時候易卜生，這個名兒縈繞于青年的胸中，傳述于青年的口頭，不亞於今日之下的馬克思和列寧。[3]

由此可見《新青年．易卜生號》引領風騷的盛況。專號以胡適的〈易卜生主義〉開篇。胡適所關注的「易卜生主義」，在文學上是「寫實主

香港中文大學出版社開放取用電子書

義」，在思想上也是由「寫實主義」引伸的「健全的個人主義」：肯說老實話，要個人有自由選擇之權，還要個人對於自己所行所為都負責任，從而造就獨立的人格。[4]這些觀點，成為後來不少文學創作的主題，更是文化思想的新價值取向。胡適文章之後，下接三個易卜生的作品翻譯，作具體說明；然後以一篇易卜生傳記，總括論述易卜生的生平、創作與思想。這個總合的重責，擔負者是當時北京大學西洋文學系的畢業班學生袁振英；而袁振英可說是出身於香港的新文學運動參與者。

袁振英（1894–1979）別名震瀛，號黃龍道人，廣東省東莞縣人。11歲（1905年）隨父母來到香港，在香港完成中學教育，先後入讀英皇書院（King's College）、皇仁書院（Queen's College）。這兩所學校都是香港著名的官立英文中學，歷年來造就了不少人材。袁振英在兩校受到非常好的外語訓練，並肆意吸收西方思想，影響了他以後的人生歷程。辛亥革命後，在廣州有劉師復成立的無政府主義團體「心社」，主張不做官吏、不飲酒、不食肉、不吸烟、不坐人力車轎、廢婚姻和姓氏等。社員包括林直勉、莫紀彭等；二人原是袁振英父親袁居敦在廣州任教私塾時的學生，袁振英受了影響，也在皇仁書院與同學杜彬慶、鍾達民等組「大同社」，主張無家庭、無國家，提倡世界大同，與廣州的「心社」遙相呼應。[5]

袁振英1915年考入國立北京大學英文門（後來的「西洋文學系」），受教於辜鴻銘。陳獨秀到北大任教以後，非常欣賞袁振英的英語能力和前衛思想，讓他在《新青年》第3卷第5號發表〈結婚與戀愛〉譯文。這是俄裔美國無政府主義及激進女權主義者埃瑪．高曼（Emma Goldman, 1869–1940）的名著《無政府主義及其他》（*Anarchism*

香港中文大學出版社開放取用電子書

and Other Essays, 1910）當中的第十一章（"Marriage and Love"）。[6]高曼在書中屢屢提到易卜生，尤其第十二章〈現代戲劇：激進思想的強力發散器〉（"The Modern Drama: A Powerful Disseminator of Radical Thought"），這一章也被袁振英譯為〈近代戲劇論〉，刊於1919年《新青年》第6卷第2號。[7]後來，袁振英還把他的翻譯編成《高曼女士文集》，1926年在香港的受匡出版部刊行。

《易卜生號》上的〈易卜生傳〉是袁振英在《新青年》發表的第二篇文章，底稿是以英文撰寫的畢業論文，特別為專號翻譯成中文。發表時胡適在文前加上按語：

> 替易卜生作傳，不是一件容易的事。袁君這篇傳，不但根據於Edmund Gosse的《易卜生傳》，並且還參考他家傳記，遍讀易氏的重要著作，歷舉各劇的大旨，以補Gosse缺點。所以這篇傳是狠可供參考的材料。袁君原稿約有一萬七千字，今因篇幅有限，稍加刪節。[8]

可見胡適對袁振英的重視。袁振英對易卜生的閱讀，既有個人信仰之寄託，亦與當時的文化風尚有關。例如他認為易卜生自五十歲以後，「排斥國家主義，而提倡個人主義」，「所著之劇曲，皆反對文言，而取用尋常之白話」；《娜拉》一劇的女主角「開女界廣大之生機；為革命之天使，為社會之警鐘」，「此劇真為現代社會之當頭棒，為將來社會之先導」；又稱讚易卜生「雖為一有名之大劇曲家，然亦一大革命家也。……其得意自豪之挑戰，果敢剛毅之熱誠，寧為真理之犧牲，始終不變其操守。可愛哉，易氏可敬哉。易氏！誠吾黨青年之好模範也！」[9]這都是袁振英作為「五四運動」之一員的論見。

袁振英畢業後，曾先後兩度回到香港工作：先是1919年在香港

香港中文大學出版社開放取用電子書

的《香江晨報》短暫擔任編輯；另一段較長的居停時間是1937年底到1942年10月，期間他參與籌建華南汽車工程學校，並任教務長。此外，他曾到菲律賓短暫居留（1919–1920），留學法國里昂中法大學博士院（1921–1924），回國後分別在南京、上海等地工作，而在廣東生活的時間最久。[10]袁振英的人生歷程，同時在政治和文教兩條道路雙向發展，而二者又往往互相關聯。政治上他從無政府主義走向共產主義，曾經是中國共產黨創辦人陳獨秀的追隨者，由1920年開始在《新青年》主持「俄羅斯研究」專欄，大量譯介蘇維埃革命論述和社會研究。後來雖然與陳獨秀分道揚鑣，但仍然因為他的共產黨員的背景而在不少政治與文教崗位上工作。另一方面，他繼續關注介紹外國文藝思潮，這些著述刊行於香港的實在不少。例如他在畢業論文的基礎上多番修訂補充自己的易卜生傳和相關研究；在1928年香港受匡出版部新版《易卜生傳》的敘論中，他交代其書源起時就提到香港：

> 《易卜生傳》起先登於《新青年》雜誌「易卜生號」，離隔現在已經有十數年了。民國七年在香港印單行本；民國九年廣州新學社拏來再版；民國十三年回國後，我又拏來翻版，當做實社叢書；現在香港受匡出版部又要翻印，這就算是第四版了。我由法回國後，在廣東大學曾經講過易卜生社會哲學，印有單行本，今年又由上海泰東書局再版，但始終沒有印完，因為關于易氏的著作要有詳細的批評，舊稿太長，無暇整理，所以至今未能把全書出版，將來如果有空，定然再出一本《易卜生平生和著作》。[11]

更有興味的是，在一本被視為早期香港鴛鴦蝴蝶派代表的刊物《雙聲》第一集（1921），居然刊載了「新文化運動」象徵的易卜生《戀愛喜劇》

香港中文大學出版社開放取用電子書

(*Love's Comedy*)，翻譯者也就是袁振英。[12]這種情況可以揭示早期香港文壇「新」與「舊」混雜、「五四文學」與「鴛蝴作品」間未有強烈對立的情況。此外，1929年2月間香港《大光報》副刊《光華》連載袁振英介紹康德、黑格爾以至哲學方法的〈談談現代哲學〉，1930年7月到10月間香港《工商日報》副刊《文庫》中，又連篇刊載袁振英〈托爾斯泰主義〉、〈托爾斯泰小說〉、〈托爾斯泰底總評〉等文。1932年2月《工商日報．文庫》連載袁振英的〈世界的女性主義〉，1932年4月連載袁振英的〈法蘭西之自然主義〉。諸如此類，可見袁振英與香港的文藝副刊有著密切的聯繫，繼續為香港的讀者引進西方思潮。職是之故，我們認為香港文學史應該給予這位文藝思想家充份的敬意。

二　南國精華總集的《紅豆》

1933年12月，香港出現一份圖(攝影、插畫)文(散文小品、詩、短篇小說、評論)並茂、水平相當高的現代文學期刊——《紅豆》。這月刊的創辦人是香港梁國英藥局的少東梁晃與梁之盤兄弟；刊物維持了幾近三年，到1936年8月停刊，總共出版了四卷24期。這個刊物也可以揭示香港文藝的一些特色：寄生於一個風土不宜文藝的商業環境，居然又開出了奇葩異卉。

創刊號有筆名「風痕」撰寫的一首新詩《紅豆》「代創刊語」，歌詠「南國精華底總集呵／嬌小玲瓏的相思子」。同期風痕尚有寫得比《紅豆》好的另一首新詩《印象》，以及散文〈黃昏和黑夜〉。從所佔位置與份量看來，相信風痕是本刊的骨幹分子。梁國英藥局少東梁晃自創刊號起，為雜誌供應他的攝影作品；而列名「督印．編輯」的梁之盤，則在這一期發表了他的文學評論〈論蘇軾——宋代詞人論叢稿之

香港中文大學出版社開放取用電子書

一〉，以後也是曝光率甚高的作者之一。

這篇評論除了引用傳統的蘇軾論評如胡寅、李清照、陸游、王漁洋、王國維的說法以外，又借重胡適的評斷，作為討論的主要根據。光憑這些論據來看，本篇可謂無甚特色。然而，值得注意的是，文中又徵引了伊可維支（Marc Ickowicz）《唯物史觀的文學論》（*La Littérature à la lumière du matérialisme historique,* 1929），這是戴望舒以「江思」之名所譯出的左翼文藝論著；[13]用以評論中國傳統文學，又別具一種特色。類似的文學評論而更為耀目者，還有第1卷第5號風痕的〈王漁洋——中國的象徵主義者〉。文中以十七世紀的王漁洋「神韻說」，與十九世紀西方的「象徵主義運動」相類比，以為都是「情調底表現和感覺底描寫」，提倡「含蓄和微妙」的詩風。這種草創期的中西比較文學練習在香港這個文化環境產生並不稀奇；稍後我們才看到中國內地的同類論述，例如北平燕京大學《文學年報》刊載余煥棟〈王漁洋神韻說之分析〉（1938）、錢鍾書在1939至1948年間完成的《談藝錄》，也有同樣的類比。[14]由此我們可以推想當時的文學研究正正有這種方法學上的需求。循此觀之，我們再讀到梁之盤〈詩人之告哀——司馬遷論〉（1934），一直與西方史學著作及史詩來對照並比，就不會覺訝異。

我們再檢視《紅豆》在文藝評論上之表現，會見到視野開闊的梁之盤，可說是其中的關鍵人物。他一面以現代的感覺去重探古代文學作品，如〈五代的詞人〉、〈讀詩偶記〉、〈以自然之眼觀物，以自然之舌言情〉等篇，更特別組織專輯以承納世界文學思潮。他在《紅豆》第3卷第1期〈英國文壇的漫遊〉的編者按語說：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 如果不以若谷的胸懷去接受先民底偉大的成就，便是自絕於春色豪華，紅綠芬芳的文學園地。是的，世界傑作的紹介與享受，乃我們這時代的人底任務與愉悅；尤其這中國新文學的發芽期，更需要豐富的養料，以培成葱蘢青翠的大森林。所以《紅豆》刱辦伊始，同人即願竭盡棉薄，努力于西洋文學紹介。除弍卷三期出版《世界史詩專號》，現更以能代表時代為標準，介紹古今英國作家十人，發刊為《英國文壇十傑專號》。[15]

這裏提到《紅豆》兩個重要專號，《英國文壇十傑專號》除了由廣州中山大學英國文學教授張寶樹（Prof. J. D. Bush）撰寫導言〈英國文壇底漫遊〉之外，再有文章十篇，分別介紹喬叟、斯賓塞、莎士比亞、密爾頓、菲爾丁、華滋華斯、拜倫、狄更斯、白朗寧、喬也斯等十位英國作家。至於《世界史詩專號》，先有編者梁之盤撰〈「金色的田疇」——世界史詩談〉作為導言，以下分別譯介希臘、芬蘭、羅馬、法國、德國、英國、俄國、西班牙、印度九個國度的史詩傳統或重要作品。整體而言，這個專號是近代以來文學期刊上最具規模的外國史詩介紹。[16]梁之盤又解釋他編輯這個專號的用心：

> 說到國民性的表現，則倘們鐵蹄下的人，當這東北是「屐痕」處處，而中原是醉生夢死，粉飾太平之候，除了學陸放翁以傷心的語調唱出「雲外華山千仞，依舊無人問」而外，祇有覺得今日是民氣銷沉。自從清騎度過了山海關而來，國人就懷有孜孜為利之心，徒以「愛好和平」為掩飾的護符；利令智昏，自信力澌然盡失，黃魂至今還在無何有之鄉，雖然太陽旂是使人傷心慘目的飄揚於白山黑水之間。這，可以說中國民族沒有強烈的中心信仰，可以說中國沒有民族沒有偉大的篇章——如史詩以維

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 持其強烈的中心信仰吧。因此，為了要促人們注目這既倒的狂瀾，為了促人注目這將殘的火焰，使靡靡之音不致一轉而為哀思無極的亡國之音，我們，除卻介紹文學，竭力想國人認識世界最偉大的作品之外，毅然地不自量力，竭盡棉薄嘗試這艱巨的工作，(是一種冒險呀！)希望這偉大的國民詩之介紹，能有微益於中華民族精神之復興。所以，介紹的盡是最能表國民性的美輪美奐的作品。[17]

梁之盤在兩個專號都表露出對時世與家國的關懷；這種迷情，即使在殖民地的土地上，尚似裊裊不絕之游絲在日光下閃耀。或者正因為處於被殖與反殖之間，至能加力於中外的鑑照。

我們知道梁之盤曾往廣州中山大學當旁聽生，結交了英籍教授張寶樹，由此得到更多的西洋文學知識，在《紅豆》的編輯方針上，亦多所顯現。各期中有關英美文學作家和思潮的介紹特別豐富，例如第2卷第6期又出現一個「英國小說特輯」，各卷中還有譯介Coleridge, Leigh Hunt, Matthew Arnold, Arthur Clutton-Brock, Edmund Gosse, Edwin Muir, I. A. Richards, G. K. Chesterton, Bernard Shaw等英國文藝論評；也翻譯過V. F. Calverton, George Santayana等美國文學評論家之言。除了張寶樹的影響之外，英國殖民教育的文化沾溉，也應該是重要成因。

就在這種英美文藝氣息之間，我們又可見到《紅豆》中有許多本土的文學創作出現，如李育中、侶倫、陳蘆荻、路易士、柳下木、林英強、黎學賢等的小說、散文和詩。上面提及的西方文藝評論對我們這些年輕作家的影響，可以供有心人作進一步研究。至於《紅豆》中出現的本土評論，除了上文提到的中西比觀的「比較文學」試驗之外，也有詩人由創作而實感實悟的心得，如第4卷第2期就有林英強〈作

香港中文大學出版社開放取用電子書

詩雜話〉；路易士在居港期間，也在《紅豆》發表過〈詩論小輯〉和〈詩壇隨感〉；這都成為詩人創作生命的重要證物。

三　結語

筆者在編選《香港文學大系》的《文學評論》卷之初，與不少人的假設一樣，以為可供選取的材料不多。但事實證明這個想法並不準確。從搜羅所得各種單行本、雜誌，以及報章副刊見到，香港的文藝評論資料非常繁富，當然也相當龐雜。整理選汰的過程可謂艱辛，然而卻也每有驚喜。當我們發現香港在上世紀二、三十年代就引進了達達主義（葉觀棪〈騷騷派〉，1928）、女性主義（袁振英〈易卜生的女性主義〉，1928）、無政府主義（昌法〈女性主義和無治主義〉，1932）、表現主義（黎覺奔〈新藝術領域上底表現主義〉，1935），當我們看到香港評論家既注意西方當代文學大師的表現（如：梁之盤〈喬也斯〉，1934；比特〈幽默家皮藍得婁評傳〉，1936；李育中〈薛維爾兄妹〉，1936；西夷〈（勞倫斯）舊書攤——兒子與情人〉，1939），也不曾忽略戰爭期間各國文壇概況（如：林豐〈動亂中的世界文壇報告之一：他們在那裏？〉，1941；林煥平〈戰時日本之文化動態〉，1941），當我們知悉新舊文學、本土作家作品，與中國現代文學的成果，同樣進入香港批評家的視野（如：灞陵〈談偵探小說〉，1925；劉火子〈論《現代》詩〉，1935；蘇守潔〈豹翁述學〉，1939；黎明起〈（劉火子）《不死的榮譽》讀後〉，1941；寒星女士〈論侶倫及其《黑麗拉》〉，1941；明之〈論幻想的美——徐訏的《鬼戀》，1941），就會更加體會「文學香港」在時間軌道上曾經造就了哪些「可能」。我們看到：香港這個文化空間「能夠」培育出一些政治和文藝思想都非常前衛勇進的文化人，

香港中文大學出版社開放取用電子書

也「能夠」搭建出讓不同文化思潮交匯碰撞的平台。

我們在編纂《香港文學大系》的過程中，也深深體會到現實中的香港，無論官方的管治政策，或者公共社會的主流論述，其焦點離不開經濟與政治；對文學的態度，從來只在輕視與漠視之間。然而，文學卻在種種不利的環境中堅持挺進；而且從歷史角度看來，更深層地顯示香港文化的生命力與前瞻性。我們相信，《香港文學大系》的編纂，是重拾香港文化記憶的一項重要舉措；而「文學香港」的考掘與發現，也是對「刻意遺忘」力量的抗衡。如此說，其意義當然不會僅存於「本土」疆界之內，更會流轉於四方，與不同地域的文學文化並置參照，從而相互支援與激勵，以求創發與更新。

原刊《香港文學》，第 336 期（2015 年 6 月），頁 8–12

註釋

1. 例如：《新青年》第 4 卷第 1 號刊出《詩九首》，分別是胡適的《鴿子》、《一念》、《人力車夫》、《景不徙篇》，沈尹默的《月夜》、《鴿子》、《人力車夫》，和劉半農的《相隔一層紙》、《題女兒小蕙周歲日造像》；《新青年》第 4 卷第 5 號發表魯迅《狂人日記》。
2. 《新青年》第 3 卷第 4 期有凌霜〈托爾斯泰之平生及其著作〉，《新青年》第 4 卷第 2 期有劉叔雅〈柏格森之哲學〉，《新青年》第 4 卷第 3 期有高一涵〈讀彌爾的自由論〉。
3. 沈雁冰（茅盾）：〈譚譚《傀儡之家》〉，《文學週報》，第 176 期（1925. 6），頁 38。
4. 胡適：〈易卜生主義〉，《新青年》，第 4 卷第 6 號（1918.6），頁 489–507。
5. 參考袁振英〈發掘我的無治主義的共產主義的思想底根源〉，轉引自李繼鋒、郭彬、陳立平著《袁振英傳》（北京：中共黨史出版社，2009），頁 10–15；孫秀芳、曹玉枝〈自由的追求 —— 無政府主義者袁振英的政治

香港中文大學出版社開放取用電子書

信仰歷程〉，《南京林業大學學報》，第12卷第2期（2012.6），頁75。

6. 參Emma Goldman, *Anarchism and Other Essays* (2nd revised edition; New York and London: Mother Earth Publishing Association, 1911)。袁振英在譯文後記介紹作者：「高曼女士，美洲著名之無政府黨員也。其先本俄屬之波蘭人，善雄辯，著書極富。主張激烈；凡聆其言論者，莫不感動。其一生之革命運動，勇往無倫；曾以是入獄數次。其罷工之運動，今為尤甚。現任美國紐約之《大地》雜誌之編輯。又設星期講演會，極力鼓吹無政府主義。其著述有《近代戲曲之社會意趣》、《無政府主義》、《政治暴動之心理》、《工會主義》、《祖國主義》、《道德之犧牲與耶教之失敗》等。此篇〈結婚與戀愛〉，亦女士之傑作。凡我男女青年不可不讀也。」震瀛譯：〈結婚與戀愛〉，《新青年》，第3卷第5號（1917.7），頁9。
7. 震瀛譯：〈近代戲劇論〉，《新青年》，第6卷第2號（1919.2），頁179–195。
8. 袁振英：〈易卜生傳〉，《新青年》，第4卷第6號（1918.6），頁606，胡適按語。胡適在文中還在若干地方加上按語說明他對文中某些論點的看法，或者為文章作修訂的原因。
9. 袁振英：〈易卜生傳〉，頁606–619。
10. 參考《袁振英傳》，尤其頁320–332。
11. 袁振英《易卜生傳》（香港：受匡出版部，1928），頁2。
12. 《雙聲》第一集（1921）的作者就包括：周瘦鵑、黃崑崙、黃天石、徐枕亞、許指嚴、徐天嘯等。
13. 伊可維支著，江思譯：《唯物史觀的文學論》（上海：水沫書店，1930）。
14. 余煥棟（原名余文）：〈王漁洋神韻說之分析〉，《文學年報》，第4期（1938.4），頁147–158；又參考燕大文史資料編委會：《燕大文史資料（第十輯）》（北京：北京大學出版社，1997），頁35。錢鍾書《談藝錄》起草於1939年冬，當時正在湖南藍田國立師院任教，至1942年完成初稿，一再修訂後於1948年由上海開明書店正式出版。
15. 張寶樹：〈英國文壇之漫遊〉，編者（梁之盤）識，《紅豆》，第3卷第1期（1935.6），無頁碼。
16. 近代期刊中曾正面介紹「史詩」者不多，例如鄭振鐸曾在《文學旬刊》對「史詩」有簡單的介紹，見西諦：〈史詩〉，《文學旬刊》，第87期（1923.9），頁2；其他零落的介紹有黃穀仙：〈法國史詩溯源〉，《史學雜誌》，第1期

香港中文大學出版社開放取用電子書

(1929)，頁102–103；譚仲超：〈史詩的誕生〉，《文藝》，第3卷第5、6期(1935)，頁13–15。

17. 編者：〈「金色的田疇」——世界史詩談〉，《紅豆》，第2卷第3期(1923.11)，無頁碼。

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

3

申旦抒中情

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港中文大學出版社開放取用電子書

12. 抒情　在彌敦道上
——香港文學的地方感

一　地方感與彌敦道

地方感（Sense of Place）是人文地理學的一個重要概念，其主要倡導者是美國華裔地理學家段義孚（Yi-fu Tuan），[1]這一派學者認為我們所處的「空間」（Space），會因為我們賦予其特殊的意義而轉成我們的「地方」（Place）。故此「地方」除了是物理上或者地志上的定點空間外，還是身處其中的人寄寓其情感、記憶、信念，以至相應的態度行為之所。當中關涉的感覺面向包括地方依附（place attachment）、地方認同（place identity）、地方倚賴（place dependence）、地方根源（place rootedness），以至地方意象（place image）等。簡言之，所謂「地方感」，體現的是人在情感上與「地方」的深切連結，是人與環境互動的產物；而這個概念已被挪用到不同的領域，如歷史、文學、社會學、建築學，以至環境研究、公共政策研究、文化保育研究等。[2]

在此我們還可以就「地方感」與「地方意識」之不同稍作說明。「地方意識」主要性質在於區隔，以釐清「人（他者）我（主位）」之別；「地方感」的重點在於認同與投入，而不在乎畛域的界劃。因此我們在探

香港中文大學出版社開放取用電子書

討香港文學的本土關懷時，或者可以「地方感」作為一個切入點。以下我們以兩篇同以「彌敦道」為題的作品為討論對象，察看其中香港文學的地方感緣何而發，兼及其中的「抒情」的意義。

彌敦道是九龍半島自南至北的一條跨越三個地區的街道，其南段的起點與尖沙咀的梳士巴利道連接，跨越油麻地區、旺角區和深水埗區，末端與大埔道連接。這是九龍半島最早築成的康莊大道；1860年夏天開始由英國工兵修築，最初名為羅便臣道（Robinson Road）。1909年3月香港政府為與港島上的同名道路相區別，遂採用了第十三位港督彌敦爵士（Sir Matthew Nathan，1862–1939）的名字來命名。彌敦任港督的時間為1904–1907；他非常用心於香港的城市規劃，對九龍半島的開發也有不少貢獻，九廣鐵路英段的修築也在他任內開始。[3]

彌敦道後來成為九龍半島的交通幹線，也因為南接尖沙咀碼頭，與渡輪合成連貫維多利亞海港兩岸交通的要道。直至上世紀六十年代，彌敦道兩旁盡是喬木林蔭，時有秀逸雅致之趣，卻又商肆林立，富於繁華勝景。因此，彌敦道是香港地理的重要標誌，更是香港市民生活中可以繫心依戀的地方，本土的文藝作品中時時見到這條大道的踪影。以現代主義小說留名於香港文學史的李維陵，非常鍾愛香港風景，以他的畫筆留下許多港九風光；當中〈彌敦道〉一幅繪於五十年代，畫中樹影與紅樓大酒店（Honor Hotel）悠然在目。[4]再如六十年代亦舒一篇小說〈杏花吹滿頭〉，寫一個失戀少女的心境，中間穿插了尖沙咀碼頭的渡海小輪、樹蔭下的彌敦道的景緻；寫來似不經意，但卻細緻入神。[5]

彌敦道是我們要討論的兩篇作品的中心意象，其中一篇寫於新

香港中文大學出版社開放取用電子書

世紀之初，另一篇在上世紀六十年代；兩篇不同體裁不同風格的作品卻頗有交集之處，以下先談鯨鯨的詩〈彌敦道〉。

二　鯨鯨〈彌敦道〉(2001)

葉輝以鯨鯨的筆名，在2001年11月4日《明報》的《世紀詩頁》發表〈彌敦道〉一詩。[6]

這首詩以「他」——一位經歷滄海桑田的年長者——作為敘事者，處於二十一世紀的時空，向著一群比他年輕的聽眾，訴說自己年輕時的愛情故事。這位長者，引領他的聽眾穿越記憶，從「黑白的彌敦道」說起；而昔日的點點滴滴，其實是多彩的(「伊士曼的一九六一」)[7]：一個裁縫業的「學師仔」，與「七姨」有一段未及開花結果的戀愛。上世紀六十年代彌敦道的風光，就隨著這個愛情故事開展而散入眼簾——美麗都大廈、皇上皇餐廳、新華戲院、樂宮戲院、車厘哥夫、平安大廈、油麻地戲院、瓊華大酒樓，都是六十年代成長的香港市民的生活銘刻。故事中的學裁縫偷師、剪裁洋娃娃時裝、釘珠片、吃一客常餐、排隊買電影院戲票、到酒樓買月餅……，種種情態和活動，使得沿著彌敦道南北所見的地標，盡成實感的風景，深深嵌入「個人史」之中。

然而，故事中又多有失落的經驗：「排長龍」購得的戲票、替師傅輪得的「掛號」，以及與七姨的合照，都被「文雀」扒走了；「七姨嫁了人」、「師傅過了身」……。「失落」不一定是命定，卻是歷史的事實；昔日的「夢斷城西」、好比今天找不到「尖沙咀火車站」，因為一切都逝去了。

葉輝把彌敦道比喻為一條貫通南北的河流，上游接壤是草根階

香港中文大學出版社開放取用電子書

層聚居的旺角碼頭、深水埗(醫局街),下游是充斥遊客、消費者的尖沙咀(包括「美麗都大廈」內的裁縫店)。葉輝公開說過,他視這首詩為香港的「樂府」,[8]意思大概是以實事實感為詩,好比漢樂府的「真」。故事中的主人翁是來自民間的「學師仔」,在尖沙咀美麗都大廈「幹四百小時粗活」,而老家在彌敦道以北的深水埗;他的戀人七姨也是在深水埗「釘珠片」的女工。他們的生活並不寬裕,卻在連繫南北的彌敦道上留下溫暖的光影。不過,我認為這首詩不是漢樂府一類民間文學,反而類似杜甫和元稹、白居易的「新樂府」。這些新樂府詩的主旨是揭露民間疾苦,但視角和聲音還是出發自「唯歌生民病,願得天子知」的士人。葉輝雖然想化身為說故事的草根長者,但這首詩的終極關懷,卻是來自一位屬於知識階層的詩人。他所揭露的是城市風景與其間「地方感」的變遷;「一九六一年」的地標和感覺,從活生生的「伊士曼」,褪色成記憶中的「黑白」。詩中沒有大聲的控訴,而是有節制的感懷——熟悉的風光如汩汩不息的流水般逝去。子在川上曰:「逝者如斯乎,不舍晝夜」的意象,貫串整個詩篇。在地方風景上,彌敦道綿綿延伸如河道的上下游;詩中人物在這裏游走流動。彌敦道之悠長,就如詩中長者的感慨——「一世人流流長」,而詩人的感慨更是「逝水年華」,以及「地方」的失落:尖沙咀再找不到象徵動態人生的「火車站」,遺下「如墓」、「如牆」的感覺。[9]

三　華蓋〈彌敦道抒情〉(1964)

「華蓋」應是個筆名,原名我們還未查明,只知他是上世紀六十年代居港的南來文人,是《中國學生周報》其中一位編輯,曾發表了不少散文和報導文章。當時《中國學生周報》的社址正是彌敦道666號

香港中文大學出版社開放取用電子書

五樓。華蓋這篇1964年完成的〈彌敦道抒情〉，[10]並不是文人憑虛的創作，而是處身於生活作息無限相關的地方有所感懷的一種表現。

〈彌敦道抒情〉全文約2800字，在刊出的版面上立了五個標題：「龍蝨和鵝」、「紅棉樹」、「馬和螳螂」、「砂礫．隕石．抽象畫」、「『愛情無價』和貝多芬」，這些標題其實都是喻象，而不是標題下文字主要書寫的內容。具體來說，本篇的書寫方法，就是透過大量意象的並置或者錯置以營造彌敦道所帶來的「地方感」；而意象的紛陳，與語意在「肯定」和「否定」之間的往返，又放大了這種感覺的幅度，讓「抒情」的概念灌注了更複雜的意蘊。

所謂「抒情」，在現代文學最容易引起「模山範水」、「閒風逸雅」、「詩情畫意」等聯想。[11]華蓋的文章中就有這樣的呼應：

> 如果我能夠，我要整天躺在彌敦道中間的安全島上，去看那些斑駁的大廈，如林的招牌，繽紛的衣飾，去聽汽車的轟鳴，好像古代的隱者臥對松濤。但我實在不能這樣做……。

「卧對松濤」固是閒情逸趣，但在六十年代的香港，此情恐怕不再。差不多同期，葉靈鳳〈日益消失的古老香港〉(1962) 如此訴說當時：

> 我懷疑香港的經營計劃，這幾年在基本上有了一個極大的變化，已經將美化市容擱在一邊，儘量地將一切可以開闢、填塞、騰挪出來的公地，迫不及待地拿出來拍賣，並且鼓勵將房屋建得愈高愈快愈好。悽悽惶惶，好像不可終日，一點也無閑暇再來講求詩情畫意了。[12]

這裏的城市化發展已容不下「詩情畫意」的「抒情」，那麼華蓋「抒」的是怎樣的「情」呢？

香港中文大學出版社開放取用電子書

華蓋以他的眼光觀看彌敦道，我們可以由他選用的喻象說起。他看到「鵝」，是因為彌敦道上有往來不絕的白頂紅身、連群結隊的巴士；他看到擠壓於盤中的「龍蝨」——往昔港人又名之「和味龍」，因為交通堵塞時滿街盡是燥動不安的汽車。在道路兩旁競逐空間的招牌，讓他想起「紅棉樹」爭高向上。「馬」和「螳螂」是他看不順眼的女人。這些意象大概是華蓋在廣西故鄉所慣見；這一脈鄉情現在要移轉到香港彌敦道上了。面對城市的光怪陸離，他的態度是曖昧的；他目光所及，也是充斥著圓鑿與方枘的。巴士：初看是「拖拖沓沓」而「滑稽」可笑；再看，卻又變成「冠蓋滿京華」的「莊嚴」；招牌：「當信主耶穌」之下是九龍大舞廳；他問：「人們會嘲笑哪一方面呢？是傳播福音的，或是傳播『罪惡』的？」他一方面說「彌敦道並不是唱聖詩的地方」，請神父修女和尚尼姑回到高山深谷去，但接著就說「這一點的不調和，反而增加了彌敦道的魅力」。出現在彌敦道的女人，在他凝視之下，有時是誘人的「罩著透明和半透明」的「維納斯」，有時是惹笑的高大的「馬」和矮小的「螳螂」。

游移擺盪的心神，漸漸陷入光影、顏色，和聲響的感官世界。由車燈、交通燈，到霓虹燈，幻化成「純紅、橘紅、紫紅、玫瑰紅、粉紅、橙黃、淡黃、深黃、金黃、粉藍、普魯士藍、深綠、碧綠、淺綠、紫、琥珀色、鮭魚色、紫丁香色……」——「一幅瑰麗的抽象畫」。聲響上，巴士轉彎聲、剎車聲、汽車喇叭聲、貨物相碰聲、挖路機聲……，率被披頭士歌聲所蓋過；他們唱的〈愛情無價〉(Can't buy me love)，一方面是「狼號一樣粗野和刺耳」，但也是「美妙而動人的」、「可愛的」，因為這就是(華蓋所把握的)彌敦道的脈動。[13]

〈彌敦道抒情〉整篇的書寫，顯示出一種非常不穩定的意向：彌

香港中文大學出版社開放取用電子書

敦道沒有松濤聲、沒有鵝、馬、螳螂，有的是「巨型的雙層巴士」、「滔滔滾滾的汽車湧流」、「招牌森林」、「妖嬈大膽的女人」。一位南來借居的文人要寄情其間，本就不易；但這既是生命旅程中無以逆轉的段落，「總要停下腳步，細細的欣賞一番」，體味這城市要道的光影音聲，與其脈搏同跳動。文章的結尾先說：「彌敦道，你是耽於肉慾的。但我愛你」；最後再說「彌敦道呵，你是神采飛揚的。我愛你」。在「耽於肉慾」與「神采飛揚」兩個判斷之間，可以見到有猶豫踟躕，也有包容接納，再進而擁抱的變化；這大概也反映華蓋為自己的感情世界嘗試畫出航道。在彌敦道上所抒發的情，已不可能是田園牧歌的情了；這「情」，與愛慾、感官刺激，已糾結交纏；其感懷興發，使得彌敦道也成了華蓋的「地方」。

四　抒情的救贖

華蓋和鯨鯨筆下的主要場景，同是上世紀六十年代的彌敦道；可是因為所站立的時空位置不同，其間的感情結構就有了差異。六十年代的香港，其城市化及相伴隨的商業化大浪潮，對一個由傳統文化空間滋潤成長的讀書人來說，確是充滿「陌生化」的混亂與不和諧。華蓋嘗試以日常生活經驗（如「龍蝨」、「鵝」）去理解城市的新興事物，企圖以文人的知識系統與情懷（如「臥聽松濤」、「冠蓋滿京華」）去詮釋現代文明。但資本文化的洶湧來襲，傳統的生活秩序再難以應接，必須加以調整、修訂；古典的興象風神漸漸被現代的符號系統取代，於是聲、色、光、電（“Light, Heat, Power”），以至相關的感官經驗一一前景化。「情之所鍾」置換成「我愛你」；這番調節整頓，可說是出於無奈，但也可說是出於重新認識以後的體會與包容；因此，華

香港中文大學出版社開放取用電子書

蓋可以抒情於彌敦道上。

相對於華蓋〈彌敦道抒情〉的「陌生化」觀感，鯨鯨〈彌敦道〉帶來了「歷史化」的向度。鯨鯨詩中同樣鋪陳了「城市香港」的種種物象：大廈、霓虹燈、餐廳、電影院、酒樓……；但這些資本主義經濟與商品文化構築的社會空間，卻未有完全阻斷了傳統的倫理與秩序：草根人物以應天命的辛勤工作、傳統樸素的師徒關係、繾綣而含蓄的愛情生活——這是個「有情的世界」。然而，我們必須清楚記得，這個世界，是一個回憶中的世界，是二十一世紀的一位長者回望的「過去」；換句話說：這世界其實浮游於「伊士曼的一九六一」與「黑白的一九六一」之間。

河流是〈彌敦道〉一詩的中心意象。鯨鯨把彌敦道化為一個袤廣開闊的上下游空間；詩中的「他」出入於尖沙咀與深水埗，就好像往返於城與鄉、繁華與樸素、物質與情感之間。在2001年的當下，隨著城市發展、交通便捷，彌敦道的空間感當然大幅度縮減了。再者，更龐大的資本力量也改寫了彌敦道的風景，過去的地方商品文化被全球化、均質化的商業力量摧毀，生活漸漸失去「在地」的質性，好比走入墳墓之中；這是詩中的年長者「他」，也是鯨鯨／葉輝的代言人的感傷與嘆喟之由。

處於這個「地方感」散失的危機之中，葉輝一代的香港人，固無所逃於天地間，唯其尚可憑依的力量，正是能把「過去」留住的「情感記憶」。葉輝對「時間」和「記憶」總有許多迷思和迷戀。他在內地出版的《昧旦書》加上副題：「關於時間、記憶和離別」，書中有一篇〈在同一條河裏洗N次腳〉，引用了墨西哥詩人帕斯（Octavio Paz, 1914–1998）的詩句：

香港中文大學出版社開放取用電子書

The river that runs by

is always

running back[14]

葉輝接著說：

> 三言兩語，教逝水倒流，教一個血肉之軀出生入死，是的裏面是有一種創造性的時間呢。[15]

這個體會，就是〈彌敦道〉詩的：「聽他細說黑白的彌敦道／倒流著伊士曼的一九六一／不捨晝夜的逝水年華」。在2001年，詩中的長者隨著倒流的逝水回到過去。這倒流之水洋溢溫情，把記憶中的世界打造成「有情的天地」；而這個記憶中的過去，其實是「現實」的一種延伸。葉輝在〈在同一條河裏洗N次腳〉中又引用普魯斯特（Marcel Proust, 1871–1922）之說：

> 我們所說的現實，就是同時存在於我們周圍的那些感覺和記憶之間的一種關係……這是一種獨特的關係，作家只有發現它，才有可能用語言把兩種不同的存在永遠地聯結在一起。[16]

葉輝在討論「消失的美學」時又說：

> 記憶乃是更深刻更複雜的一種現象，意味著「內在化」和「強化」，意味著我們以往生活的一切因素的互相滲透。往事在記憶裏與人的「現在時態」接通，從而獲得新生。[17]

可以說，葉輝以今日「地方感」消失的憂傷，與可供「抒情」的過去接通；而「地方感」透過向往昔「抒情」以建立起歷史的維度，從而死而復生。故所以「抒情」成了「現代」種種遺失與消亡的救贖。

香港中文大學出版社開放取用電子書

回顧華蓋與鯨鯨兩個作品，同樣抒情於「彌敦道」。華蓋因應「現代性」而對「抒情」的內涵有所開拓或者改造，從而建立當下的「地方感」；而鯨鯨則以「抒情」接通往昔，重認/重構已屬過去的「地方」，從「地方感」的歷史維度以抗衡「現代性」的侵逼。這兩種抒情的態度，都具有轉化的力量，足以把「過去」、「現在」，以至「未來」的彌敦道，或者任何我們廁身的「空間」，打造成屬於我們的「地方」。

原刊《文學評論》雙月刊，第25期（2013年4月），頁84–90

註釋

1. 段義孚的代表作包括：*Topophilia: A Study of Environmental Perception* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice–Hall, 1974)，*Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis, Minn : University of Minnesota Press, 1977)，以及 *Landscapes of Fear* (Oxford: Oxford University Press, 1979)。
2. 又參考Paul Ward English and Robert C. Mayfield, eds., *Man, Space and Environment* (Oxford: Oxford University Press, 1972); Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place* (London: Routledge, 1994); Steven Feld and Keith H. Basso, eds., *Senses of Place* (Santa Fe, N.M.: School of American Research Press, 1996); Paul C. Adams, Steven Hoelscher, and Karen E. Till eds., *Textures of Place: Exploring Human Geographies* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2001); Ian Convery, Gerard Corsane, and Peter Davis, eds., *Making Sense of Place: Multidisciplinary Perspectives* (London: Boydell Press, 2012)。
3. 參考葉靈鳳〈港九街名小考證〉，《香島滄桑錄》（香港：中華書局，1989），頁29–31；梁濤《九龍街道命名考源》（香港：香港市政局出版，1993），頁4。
4. 《李維陵畫集》（香港：香港大宗出版社，1974）。
5. 原刊《中國學生周報》716期（1966.4.8），後收入李輝英、黃思騁合編《短篇小說選》（香港：香港中國筆會，1968），頁198–203。

香港中文大學出版社開放取用電子書

6. 鯨鯨〈彌敦道〉，《明報．世紀詩頁》，2001年11月4日；後收入鯨鯨《在日與夜的夾縫裏》（香港：文化工房，2009），頁116–117。
7. 伊士曼彩式（Eastman Color）繼特藝七彩（Technocolor）之後，曾在香港電影業的彩色化過程中處於主導地位。
8. 葉輝在第二屆「香港國際詩歌之夜2011」朗誦並解釋自己的作品〈彌敦道〉以及〈蓮之食譜〉兩首。
9. 參考Edward Relph, *Place and Placelessness* (London: Pion, 1976); Yi-fu Tuan, *Religion: From Place to Placelessness* (Chicago: University of Chicago Press, 2009); Steven Miles, *Spaces for Consumption : Pleasure and Placelessness in the Post-Industrial City* (Los Angeles : SAGE, 2010)。
10. 見《中國學生周報》，639期（1964.10.16）。
11. 事實上，在中國文學傳統中，從屈原在《九章．惜誦》所說的：「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」開始，「抒情」的涵意已經不限於「風花雪月」的個人世界。請參閱陳國球〈「抒情」的傳統：一個文學觀念的流轉〉，《淡江中文學報》，25（2011.12）：173–198。
12. 葉靈鳳〈日益消失的古老香港〉，《新晚報》，1962年4月2日；收入小思選編《葉靈鳳書話》（北京：北京出版社，1998），頁21。
13. 不久前《中國學生周報》（620期，1964.6.5）曾刊載由華蓋、陸離等的採訪報導：〈文化人士說狂人〉，是本期《周報》的《狂人問題專號》其中一篇；「狂人」就是Beatles樂隊。觀此可見當年Beatles風潮襲港的影響。
14. "Last Dawn," in Eliot Weinberger, ed., *The Collected Poems of Octavio Paz 1957–1987* (New York: New Direction Books, 1987), p. 137.
15. 葉輝《昧旦書：關於時間、記憶和離別》（長沙：湖南人民出版社，2011），頁65–66；按：台灣版《昧旦書》未有副題。（台北：新銳文創，2011）。這篇文章更早版本的題目是〈另一種「時間簡史」〉，收入葉輝《浮城後記》（香港：青文書屋，1997），頁217–218。
16. 同上。
17. 葉輝〈舒巷城詩的消失美學〉，原刊《秋螢》復活號58（2008.4）；收入葉輝《詩話：詩緣與詩教》（香港：麥穗出版社，2008），頁98。

香港中文大學出版社開放取用電子書

附錄（一）：〈彌敦道抒情〉

華蓋

如果我能夠，我要整天躺在彌敦道中間的安全島上，去看那些斑駁的大廈，如林的招牌，繽紛的衣飾，去聽汽車的轟鳴，好像古代的隱者臥對松濤。但我實在不能這樣做，於是，每當我經過彌敦道，總要停下腳步，細細的欣賞一番，好像在我面前正走過一個俏麗的女孩子。

龍蝨和鵝

我愛看那些成群結隊，慢慢駛著的巴士。它們搖搖擺擺地，就像一群傲慢的鵝，牠們的身太重而腳太小，所以走起來，無法不拖拖沓沓。我看著它們滑稽的姿勢，忍不住要笑。不過當我長久地注視這個行列後，一種莊嚴的感覺會自然升起，它們高高的、白頂紅底、摩肩接踵的樣子，倒有點「冠蓋滿京華」的氣象。

你可曾注意到交通阻塞時，彌敦道上的奇景嗎？這時大小汽車排列成行，以交叉路口為中心，拼成一個巨大無比的十字架。在這個奇特的國際汽車展覽會上，全世界的汽車設計師拿出聰明、才智、學養、風格，出奇制勝、爭妍鬥艷。而所有民族的氣質、性格、愛好和

香港中文大學出版社開放取用電子書

趣味，不待你慢慢去研究，已經像濃烈的花香一樣撲面而來。你要知道汽車的發展史嗎？不必去翻書，它已經清清楚楚地寫在彌敦道上了。汽車在不斷地輕微地跳動著，很不耐煩地，發出格格的聲音，一陣焦燥的浪潮在行列中流轉著，洶湧著，最後爆發為喇叭的齊鳴，這是司機們催促前面的車快點走。而在交叉路口，積架、獲素、喜臨門、奧斯汀、福士、奧普、福特、士刁碧克、新邊、雷諾、康素、蘇地亞、寶轎、閃卡、MG、快意、雪佛蘭，也許還有勞斯萊斯，星羅棋布，互相掙扎著，衝突著，終於大家不能動彈，像一盤待吃的龍蝨。

紅棉樹

我小時在廣西，曾見過紅棉樹，它的花是紅色的，形狀像一隻毽子。據說它有一種英雄氣概，一定要長得比周圍的樹高，我見到的那株樹，的確非常高，有點偉丈夫的派頭。不過，如果兩株紅棉樹放在一起，結果會怎樣呢？是不是會把青天穿個洞？那時我也想到這個問題，但我不敢提出來問，我知道大人們不能回答，反而會把我罵一頓。現在，當我看到彌敦道兩邊鱗次櫛比的招牌，我常常想起那棵紅棉樹。所有的招牌都越來越大了，每一個都想在招牌的樹林中顯露頭角。那些動用了一座大廈整幅牆的，是招牌群中的巨無霸，但其他並沒有被嚇倒，相反的它們用另一方法進行鬥爭：這就是拼命由二邊向路中心伸展，好像梵蒂岡西斯廷天頂上，上帝和亞當的手臂。它們努力地伸長著，想互相接觸起來。一旦它們真的接觸到了，巨無霸就倒下去，因為它已經不能被路上的行人看見。

如果你以為這一幕招牌的戰鬥，全是為了爭生意和為了滿足人類的物質慾望，那麼你是錯了。在這浩瀚的招牌的海洋中，也不乏目

香港中文大學出版社開放取用電子書

的係導人向善的。譬如在彌敦道尾端有一幅長條白底紅字的招牌，上面寫著：「當信主耶穌，你和你一家都必得救」。在這招牌跨越之下，是九龍大舞廳。這長幅招牌是如此奪目，或者會使一些冒失鬼以為下面是教堂呢！另一幅悲天憫人的招牌是在彌敦道中段，它上面寫著：「敬畏上帝就有福」。和它同樣大小，並排著的是「可樂公寓」的招牌，而恰巧在它下面的，另一個招牌寫著：「好景公寓」。

馬和螳螂

人們會嘲笑那一方面呢？是傳播福音的，或是傳播「罪惡」的？但就我看來，彌敦道並不是唱聖詩的地方。所以當我看到黑衣的神父、白衣的修女、黃衣的和尚、灰衣的尼姑出現街頭，就混身不舒服。我很想走上前去，勸他們回到高山深谷去，回到古寺巨剎的陰暗的神殿去。不過也許這一點不調和，反而增加了彌敦道的魅力，就像西餐甜品中常常加上一兩顆酸梅子那樣。

把彌敦道留給那些披著長髮、裸著背脊的女人走罷，留給那些穿著紅色和黑色的褻服而罩著透明和半透明衫裙的女人走罷，留給那些穿著無領無袖衣服，穿著露膝短褲的女人走罷。彌敦道是她們的。也許你在她們旁邊，覺得很不好受，但這是沒有辦法的，你無法阻止她們的出現。你最好走開一點。不過遠遠地觀察她們，倒是一件賞心樂事。又窄、又短、又薄的衣服，雖然能把有些女人變成維納斯，但把另一些高大的女人變成馬，把矮小的女人變成螳螂。而當她們搖曳生姿、顧盼自豪，對影自憐的時候，我保管你必會心微笑，而慶幸你的一生能有一部份在彌敦道上渡過。

你看那邊一對情侶來了。他們手臂交抱著對方的腰和背，頭髮糾結著，耳朵磨擦著，也許他們心中的愛情太多，無法在家中、咖啡

香港中文大學出版社開放取用電子書

室中、酒樓茶肆中、公園中、電梯中、汽車中傾瀉完，而必須拿到通衢大道上來傾瀉。

砂礫．隕石．抽象畫

在小說「子夜」的開頭，茅盾指出大都會的基調是Light, Heat, Power，這實在也是彌敦道的基調。無論是活動的比薩斜塔——巨型的雙層巴士、無論是滔滔滾滾的汽車湧流、無論是密蔽天空的招牌森林、無論是妖嬈大膽的女人，那一樣不是眩人眼目，熱力四射？但是彌敦道散發的光，熱和力只有到晚上才達到極峰。你看那無數忽明忽暗的小紅燈和小黃燈，就像烈日下砂灘的閃爍，它們有的是汽車的後燈，在轉向時亮起來，有的是斑馬線兩側的指示燈。那些壘壘的光團，不是隕石在摩擦大氣層，是汽車的頭燈。那些似哨兵地排列，由彌敦道頭站到彌敦道尾，眼睛的顏色會變化的，不是封神榜裏的三眼天神，那是十字路口的交通燈。然而有什麼能比得上霓虹燈呢？霓虹燈，你是夜間城市的生命！純紅、橘紅、紫紅、玫瑰紅、粉紅、橙黃、淡黃、深黃、金黃、粉藍、普魯士藍、深綠、碧綠、淺綠、紫、琥珀色、鮭魚色、紫丁香色，由行人的腳下攀登到黝黑的夜空，由看得見的角落到看不見的角落。呵！我還能在什麼地方，找到更多種類的顏色？我還要用多少時間，學習各種顏色名字？

就只是霓虹燈照射下，汽車頂上彩色的變幻的紋理，已經夠你欣賞一輩子了。而在雨後的彌敦道，更是一個調色板。在霓虹燈下，各種顏混和著、滲透著、摻雜著，本身就是一幅瑰麗的抽象畫。它的畫題可標作「都市」或「夜」或「Light, Heat, Power」。這時若有汽車輾過，這幅純色彩的抽象畫上再添加一些詭秘線條。

香港中文大學出版社開放取用電子書

「愛情無價」與貝多芬

彌敦道的脈搏，還可以用耳朵聽到。那邊震耳欲聾的，是Beatles在唱「愛情無價」(*Can't buy me love*)。你無法不去聽它。它的節奏和這條大動脈的跳動是如此吻合，你無法不驚奇。而當你走在彌敦道，你無法否認：這歌聲是美妙而動人的。蓋過所有車輛引擎發動聲，蓋過巴士轉彎時車身鐵板的撞擊聲，蓋過剎車時輪胎與地面尖銳的摩擦聲，蓋過清亮的汽車喇叭的長號，蓋過貨車上貨品的相碰聲，蓋過挖路機連珠砲似的拍拍聲，蓋過水泥攪拌機的運轉聲，蓋過行人們大聲的談話，Beatles高唱「愛情無價」，於是在那一瞬間，你幾乎相信了他們的忠貞。也許在靜夜或在鄉間，他們的歌聲像狼號一樣粗野和刺耳，但在彌敦道上，它們是可愛的。不管貝多芬那首獻給他的愛人裘莉哀德(Guiliett)的月光朔拿大，怎樣聖潔深情，如果拿到彌敦道去，就變成毫無意義的叮叮噹噹。據說Beatles也不知道他們為什麼這樣受歡迎，但我知道。

彌敦道，你是耽於肉慾的。但我愛你，就像我愛希臘神話那放縱情欲，又充滿光、熱、力的戴奧尼西斯，何況你的面影是如此瑰麗，使我難以忘記。你可知道，每當我半夜從夢中驚醒，你的聲音笑貌就包圍著我，令我砰然心動，久久不能復眠。

彌敦道呵，你是神采飛揚的。我愛你。

香港中文大學出版社開放取用電子書

附錄（二）：〈彌敦道〉

鯨鯨

走遍尖沙嘴他找不到火車站
天空旋轉如墓，他們圍繞如牆
聽他細說黑白的彌敦道
倒流著伊士曼的一九六一
不捨晝夜的的逝水年華

他說那時他學裁縫
在下游的美麗都大廈
幹四百小時粗活
月底才向師傅請半天假
帶三十塊錢回上游的老家

他可沒有告訴他們
半夜爬起床借霓虹光線
用隔夜收藏的布碎
剪裁偷師學懂的時裝
給七姨的洋娃娃

香港中文大學出版社開放取用電子書

七姨呢，他說，釘珠片嘛
在上游的深水埗
他們在皇上皇吃一客常餐
在新華戲院排長龍
買三日後的九點半，然後

七姨去旺角碼頭搭船送貨
他到醫局街替師傅輪籌
戲票呢，他說，放在銀包
連同他和七姨的合照
師傅的掛號，都給文雀扒走

警察先生送他上了救護車
窗外流過樂宮戲院車厘哥夫
他說七姨嫁了人師傅過了身
彌敦道好似一世流流長
忘了哪間戲院上演夢斷城西

窗外流過黑白的一九六一年
流過平安大廈油麻地戲院
弊傢伙，他說，幾點鐘了
差點忘了給七姨買雙黃蓮蓉
到了瓊華，勞煩叫我落車

香港中文大學出版社開放取用電子書

13. 政治與抒情
——論唐滌生的《帝女花》

1957年首演的仙鳳鳴粵劇《帝女花》，在往後的香港文化史上連綿流轉；「落花滿天蔽月光」，傳唱於里巷街頭；「飄渺間世事如夢情難認」，溶滲於高雅文章。二十一世紀的今天，屢經「後學」洗禮的我們，會說這是老舊殘餘，僅堪憑弔？抑或借文本曲詞反虛入渾，細味「不悼崇禎悼海棠」之薄言情悟，悠悠天鈞？當然，粵劇的靈魂，更在於舞台表演；《帝女花》與任劍輝、白雪仙等名伶唱做念打的藝術發揮，正如舞者與舞蹈，本來就不能割分；事實上《帝女花》之廣傳，與任、白等的演技與歌藝有必然的關係。然而，囿於筆者個人的學術訓練，下文主要還是從文學與語言的角度入手，嘗試探討《帝女花》於抒情與政治之間如何周旋，而至生氣溢出，歷久常新，展現深邃的文化意蘊。

香港中文大學出版社開放取用電子書

一　如花帝女的政治與歷史

唐滌生在《仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊》說：

> 我有一個感覺，便是「仙鳳鳴」歷屆演出成功的劇作，都是極文藝和抒情的作品，例如《牡丹亭驚夢》、《蝶影紅梨記》等，我很想找一部有著良好主題的宮闈劇本來調劑一下。[1]

考慮重點在於戲劇經營的策略，讓劇目多元化，不致過於單調。「宮闈戲」是戲劇類型之一，廣東俗語所云的「大袍大甲」戲：戲服華麗，佈景堂皇，角色主要是帝王后妃，以至朝臣將相，是黎庶想像的人間世界中最高階。其間展現的戲劇衝突，對於沒有機會與統治階層直接交往的普羅大眾而言，就是國家政治。本劇的中心人物是「帝女」——長平公主，其政治意涵最明顯不過。可是，「抒情」沒有離開唐滌生的劇本；反而透過「宮闈」、透過「政治」，所抒之「情」，意味更深更遠。

《帝女花》原是清代黃燮清所撰《倚晴樓七種曲》之一。黃燮清（1805–1864）原名憲清，字韻甫，號韻珊，又號吟香詩舫主人，浙江海鹽人；著有有《倚晴樓詩集》、《國朝詞綜續編》、《倚晴樓七種曲》等傳世。黃燮清《帝女花》完成於道光十二年（1832），據說在日本天保年間（1830–1843）就傳入東瀛，一直傳唱不絕。[2]直到1953年，任劍輝與白雪仙到日本拍電影《富士山之戀》的外景時，看到黃燮清劇之演出；回香港後由唐滌生重新改編，成為1957年仙鳳鳴劇團第四屆的劇目。[3]

黃燮清《帝女花》上下二卷，共二十齣，寫甲申年（1644）李自成進逼都城之際，崇禎帝揮劍欲砍殺長平公主的事蹟。正史中有這樣的記載：

香港中文大學出版社開放取用電子書

長平公主，年十六，帝選周〔世〕顯尚主。將婚，以寇警暫停。城陷，帝入壽寧宮，主牽帝衣哭。帝曰：「汝何故生我家！」以劍揮斫之，斷左臂；又斫昭仁公主於昭仁殿。越五日，長平主復甦。大清順治二年上書言：「九死臣妾，跼蹐高天，願髡緇空王，稍申罔極。」詔不許，命顯復尚故主，土田邸第金錢車馬錫予有加。主涕泣。逾年病卒。賜葬廣寧門外。[4]

亡國帝女與駙馬之事，在當世已有流傳。曾親見長平公主葬儀的松江人張宸，撰寫了一篇〈長平公主誄〉，敘說公主與駙馬周世顯經歷世亂時變的離合，摹寫崇禎帝「御劍親揮，傷頰斷腕，頹然玉折，霣矣蘭摧」的場面，以及復合後公主「弱不勝悲，溘焉薨逝」，駙馬「悼去鳳之不留，嗟沉珠之在殯」的哀思。[5]明清易代之際的重要詩人吳偉業，承接張宸之文，寫成五言排律〈思陵長公主輓詩〉，開篇說：

貴主徽音美，前朝典命光。
鴻名垂遠近，哀誄著興亡。[6]

吳偉業又有私撰史書《綏寇紀略》，對帝女的不幸，有相當細緻的描敘與刻畫：

長平公主年十五，方哭，上曰：「汝何故生我家？」揮之以刃，殊左臂。又劍斫昭仁公主於昭仁殿，年六歲矣。[7]

《明史》的記載分明從〈思陵長公主輓詩〉和《綏寇紀略》而來。

吳偉業又有〈蕭史青門曲〉，以周世顯為線索，寫長平公主與明末幾位公主與駙馬的不幸，其中講到長平公主：

苦憶先皇涕淚漣，長平嬌小最堪憐。

香港中文大學出版社開放取用電子書

青萍血碧它生果，紫玉魂歸異代緣。
盡歎周郎曾入選，俄驚秦女遽登仙。
青青寒食東風柳，彰義門邊冷墓田。

詩的結尾幾句，更是以清空之筆，寫哀怨之調：

玉階露冷出宮門，御溝春水流花片。
花落回頭往事非，更殘燈灺淚沾衣。
休言傅粉何平叔，莫見焚香衛少兒。
何處笙歌臨大道，誰家陵墓對斜暉。
只看天上瓊樓夜，烏鵲年年它自飛。[8]

清康熙年間王譽昌《崇禎宮詞一百八十六首》，當中一首講到長平公主：

雲條無復剩根芽，此夕摧殘一劍加。
驚魄與魂應共語：有生莫墜帝王家！[9]

從《帝女花》故事的歷史源頭看來，「汝何故生我家？」可說是至為緊要的關目；父母兒女、丈夫妻子等人間倫常，一旦置放於帝王的國家政治語境，尤其在世變之際，就不再尋常。換句話說，「帝女」一詞，「女」指向父女夫婦等常人可感之情，而「帝」則一方面有朝庭國家之寓意，另方面又將其情提升到超乎平常的程度。唐滌生在解說《帝女花》的編寫意圖時，特別提到當年（1957）在香港上演的荷李活（Hollywood）西片《真假公主》（*Anastasia*）：

《帝女花》是清代大詞家黃韻珊的著作，描寫歷朝遭遇最慘的一位宮主——長平宮主——和駙馬周世顯的復合史，它比最近英格烈褒曼所演的帝俄宮主還悲慘百倍。[10]

香港中文大學出版社開放取用電子書

電影中英格烈褒曼（Ingrid Bergman）飾演失憶女子，被尤伯連納（Yul Brynner）飾演的俄國將軍波寧（General Bounine）發現，以為她的容貌身材與俄國大革命後羅曼諾夫王朝（House of Romanov）的小公主安娜塔西婭（Grand Duchess Anastasia Nikolaevna of Russia）非常相似，給她特別的訓練以取信公眾，企圖領受存於英倫銀行的大筆遺產。在過程中這位女子又好像漸漸恢復宮廷生活的記憶，究竟她是否真的俄國公主，到電影結束還是疑幻疑真，沒有正式答案。[11]這也是世變中的帝王族裔故事，與《帝女花》有一定程度的相似。大概在唐滌生心目中，出自帝王家的悲慘故事，會比尋常百姓家有更非凡的效果，因為這些人物是歷史責任的化身，更能激起恐懼和悲憫。[12]不過，其間衡度的尺度，其實離不開人間的倫理情懷。

二　抒情於政治間：黃燮清的《帝女花》

《仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊》中聲明《帝女花》是清代黃韻珊「原著」，唐滌生「改編」。[13]後來的讀者可以順理成章地比較黃燮清與唐滌生兩部作品，從其中的異同，看文本之間的傳承與變奏。

黃燮清在《帝女花》的〈自序〉已經為讀者設定一個「政治與抒情」的閱讀框架，文章開篇就說：

> 嗟乎！循環生死，神仙無了結之期；俯仰興亡，宇宙皆貯悲之境。[14]

這幾句先講「神仙」之超越與無窮，接續是現世的感懷；「興亡」就是眾人所不能逃避的政治。世變如果與憂傷同構，宇宙之內，只會蘊蓄悲情。黃燮清《帝女花》全劇二十齣，大抵可以根據這個框架去理解。[15]

香港中文大學出版社開放取用電子書

其中開場的〈佛貶〉，以至末尾的〈散花〉，是民間故事的「謫仙」程式：神仙下凡以了塵緣，然後回歸仙界。本劇的中心內容，還在於國與家之傾頹所帶來的悲哀——在帝王家發生的父女、夫妻之間人情割斷；又或者說，以百姓黎庶都理解的生離死別，去深化國家興亡所帶來的種種傷痛。

黃燮清《帝女花》劇中內容大致是：明崇禎帝在位十七年，國是日非，流寇李自成攻陷皇城，崇禎帝促后妃等自盡，以劍斫長平公主，然後在煤山自縊；然而公主未死，後來清兵打敗李自成，另立新朝，長平公主上表，自請出家；清帝不許，為訪得元配駙馬周世顯完婚，可惜長平公主抑鬱成病，不久病死，只留得駙馬傷情悼亡。這些情節基本上沒有超出張宸〈長平公主誄〉、吳偉業〈思陵長公主輓詩〉，以及〈蕭門青史曲〉及《綏寇紀略》的相關部分所載。黃燮清所添加的戲劇元素首先是「超自然」的情節：以長平公主本為散花仙女，周世顯原是侍香金童，二者因「未捐塵想」，被貶謫人世，使「閱歷些治亂興亡，悲歡離合，受諸磨鍊得大解脫」，然後再「重返靈山」；[16]劇中再以「維摩居士」送上還魂丹藥，來解釋長平公主之所以被劍斫而不死；還有長平公主夭亡後魂遊地府，與崇禎帝后再聚親情。[17]再而是政治倫理的詮釋：全劇的「奸角」、「反派」是李自成及明末庸臣；尤其貶抑後者，以為是明亡的禍首。黃燮清在《帝女花．自序》末尾說：

> 僕本恨人。史傳遺事，撫青編而流覽；愁寄天邊，憐紫玉之銷沉。心傷局外，援少陵《詠懷》之例，寫太傅絲竹之情。敘作四萬言，臚分二十闋。聲捐靡曼，不同《燕子》吟箋；事涉盛衰，竊比《桃花》畫扇。彰義門收場淒測，渺渺兮予懷；眾香國說法荒唐，非非有之想。弔靈絃于湘江水上，權為楚客招魂；按檀

香港中文大學出版社開放取用電子書

板于梨園部中，尚待周郎顧誤。[18]

這段話當中的「少陵詠懷」就是憂國憂民的杜甫詩歌，他既有寫「窮年憂黎元，嘆息腸內熱」的〈自京赴奉先詠懷五百字〉，也有「悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時」的《詠懷古蹟五首》；再如不甘於與阮大鋮之《燕子箋》同列，卻自比寫南明史事之孔尚任《桃花扇》；[19]其取捨之由是後者「事涉興亡」，而前者是「靡曼」之聲，當然更有可能是《燕子箋》的作者一向被視為政治失德。

政治可說是黃燮清《帝女花》的重點，所以他的胞兄黃際清在跋文中說此劇「濫觴比興」，是「詞中之史」。[20]但政治於世間的意義，還在於牽動人情；黃燮清在《帝女花．自序》說「僕本恨人」就是這個意思。在序中他還提到多情而早逝的吳王夫差小女紫玉——「紫玉之銷沉」；[21]以及晉太傅謝安哀樂中年，只能以音樂洗滌離情別緒——「太傅絲竹之情」。[22]黃燮清《帝女花》劇中的人情刻畫，除了承接史載詩傳的長平公主與駙馬周世顯因時局變化而離合的夫妻之情外，更有崇禎帝與公主因國家傾頹而父女割離之恨。有論者以為黃燮清《帝女花》中「愛情」是「處於亂離之傷與亡國之痛的極不起眼的陪襯地位」；[23]這是把男女相悅慕的愛情孤立來看的結論。如果我們從更寬闊的角度看，這些「情」、「傷」、「痛」，都是互相關連的。黃燮清借父母兒女、丈夫妻子等人倫之情，來抒發世局、家國等喪亂的感懷，其實也是自屈原以來國家政治與個人情愫互相指涉的「抒情傳統」。[24]

劇中最值得玩味的是崇禎帝與駙馬的「疊影」設計。二人均由「生」角扮演，在劇中從未同場，卻有大致相同的情感功能：憂傷國事，以及愛惜長平公主。除了〈佛貶〉與〈散花〉首尾二齣的神話框架以外，周世顯在〈傷亂〉正式出場，就是憂愁幽思，感懷國事：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 我太祖艱難創業，今皇帝辛苦守成，何竟一敗至此？好生痛憤也！[25]

對於長平公主，他的傷歎是：

> 倘一旦京城失守，我那公主，不知怎生結局；恐求為民間女不可得矣！[26]

崇禎帝則於〈割慈〉一齣出場，也問道：

> 難道我大明的基業，就是這等斷送了麼？傷哉，竟到如此耶？[27]

見到長平公主，又說：

> 事到如今，安能顧他；你投生錯入帝王家！……不如生在那百姓人家，倒得箇慈父親娘憐他。[28]

「皇帝」與「駙馬」、「父」與「夫」，兩種政治和倫理的不同功能角色重疊在一起。於公主來說，可能也是一片含混。公主死後魂遊，唱著：

> 情脈脈，魂瑟瑟，恨悠悠。[29]

遊到思陵，與崇禎帝后相見；轉頭就想到駙馬周世顯，說：

> 我在這裏淒淒楚楚，不知周郎此時若何？[30]

「生」角的疊合形象，帶來更豐富的「情」的視域，可見黃燮清所抒之情並不局限於男女間的愛恨。〈尚主〉一齣中借老贊禮之口說黃燮清自號為「繭情生」，也就是「僕本恨人」的另一種說法。[31]黃燮清《帝女花》一劇，確然有「為楚客招魂」的命意。

香港中文大學出版社開放取用電子書

三　詰問落花的政治：唐滌生的《帝女花》

黃燮清《帝女花》以明代覆亡的政治局面，置入崇禎帝人情的一問：「汝何故生我家？」從盛衰興亡之間看到如花的帝女為命運所播弄；劇中人無論從長平公主、崇禎帝，到駙馬周世顯，面對大小的環境時，都是充滿「無奈」與「無力」。到了二十世紀五十年代唐滌生手上，同樣時局的設定，劇中人的應對方式卻不盡相同。唐滌生的《帝女花》分六場，分別為〈樹盟〉、〈香劫〉、〈乞屍〉、〈庵遇〉、〈上表〉、〈香夭〉。長平公主被崇禎劍斫不死，後奉清帝旨與前朝駙馬復合成婚之事蹟，在劇中基本上保持不變；全劇仍是兜轉於抒情與政治的主旋律之中，但「香夭」的過程和意義卻似是原劇的顛覆。

黃燮清《帝女花》的長平公主在〈香夭〉一齣提到自己「一條苦命，怎生要做兩起死」，意指自己命運的坎坷，本該死在城破之日，卻在新朝與駙馬復合以後才鬱鬱以歿，好比要死兩次。[32]在黃劇中，這「兩起死」都是一貫的無奈。然而，在唐滌生的版本中，「兩起死」卻是情節結構「二分」的重要線索；這「二分」又以一組不同於黃劇的「疊影」作為對應。黃劇的「疊影」是周世顯與崇禎帝，兩個形像以疊加的方式述說國家的危難，以及對長平公主生於帝王家的痛惜。唐劇中的「疊影」卻是先後出場的兩個皇帝：崇禎與清帝；[33]在演出時，都由同一人擔任。[34]二帝就是「二起死」的關鍵人物；長平公主雖說是崇禎帝「生平所愛」，然而「狠心為保玉晶瑩」，先是「　下紅羅代作勾魂棒」，繼而揮劍斬公主，立意「不留帝女在塵寰」。[35]這〈香劫〉是唐滌生《帝女花》全劇最為激烈血腥的一場，重點在於崇禎帝為何及如何「殺女」。〈香夭〉是唐劇的終場，唐滌生以駙馬與公主在朝廷大殿與清帝鬥智為全劇高潮，「帝女哭朝房」逼得清帝下詔將崇禎遺骸禮葬皇陵，

香港中文大學出版社開放取用電子書

並釋放太子，然後夫妻二人在完婚之夜同飲砒霜自殺。[36]換言之，崇禎帝和清帝分別是公主「二起死」的發動者和完成者。

黃燮清《帝女花》基本上在政治歷史的框架中進行他的書寫；除了「謫仙」的外套，他只在史事之間添加枝葉，試圖解說故事發展的邏輯。唐滌生則不然，他會大膽創新，不惜調動史事以加強戲劇效果，並刻意挑戰黃劇的原意與精神。於此，我們可以用黃、唐兩組「疊影」略作說明。如前文所說，黃劇中崇禎帝與周世顯的「疊影」指向人情受限於政治，「汝何故生我家」之一問，顯出生命的無奈與無力。至於唐劇，則以崇禎帝與清帝的「疊影」來質問「汝何故生我家」這種政治重壓。從劇中大部分的唱詞口白看來，唐滌生《帝女花》沒有違反民間通行的封建道德，例如：「士有百行」、「女有四德」；「民間烈婦尚能從夫而死，……待臣妾以身倡儀範」；「君要臣死臣不死是為不忠，父要女亡女不亡是為不孝」；「存忠貞，殉父母」；「宮主表章，究竟是女兒文墨，誠恐有污龍目」；「臣不可佔君先，父不能居女後」等等；[37]大概當時的粵劇觀眾比較容易接受這種保守的道德傳統。然而，唐滌生卻在〈香劫〉的緊要關頭，借昭仁公主之口，對崇禎逼死骨肉作出最有力的質問：

> 世上虎豹豺狼，亦不反噬其親，枉父王是一代明君，竟以手刃其女。……家姐，我死就好叻，你唔好再聽父王騙你。……所謂朝代易主，代代皆然，我哋先祖洪武皇帝開國嘅時候，何嘗見元順帝先誅其母，後殺其女呢？[38]

昭仁公主說「父王騙你」，其實就是唐滌生提醒我們，許多保守的道德規條，其背後是虛偽的邏輯；其中最嚴重的，就是以政治綱常，淹沒人情。由此回看崇禎所說：「帝統焉能臨賊患，后妃難許賊摧殘」，

香港中文大學出版社開放取用電子書

「孤王不能救社稷，但能死社稷」，「孤王要登高山謝民愛」，是何等虛偽以至自欺欺人的行為。[39]

至於清帝之形象，在黃、唐二劇中可說完全相反。黃燮清《帝女花》中清帝完全沒有出場，但透過劇中人如清軍將領之口，見得清之入關是「為勝國〔明朝〕復讎，為蒼生靖亂」；[40]長平公主也感清帝恩德：

> 如今是順治二年了。且喜聖清御極，流賊蕩平；先帝后梓殯荒涼，蒙興朝恩德，改葬如禮；國讎既雪，陵寢亦安。[41]

長平公主與前朝駙馬復合，亦由清帝促成，在劇中周世顯高呼：

> 聖恩高厚，真令人感激無地也。薄福微臣世顯，當不起天意竟垂憐。[42]

〈尚主〉中出現的老贊禮，更串演黃燮清代言人，解說清朝對明朝的恩德：

> 中天揖讓，那商均的妹子，夏禹王不曾替他嫁箇郎君。三代征誅，那殷受的女兒，周武王也不曾為他贅箇夫壻。我熙朝待前明的恩德，別的也說不盡，即如坤興〔長平〕公主這樁情節，已是上軼虞夏，遠邁商周。連他也憑空感激，所以做這本樂府，無非歌咏盛德的意思。[43]

黃際清如此歌頌清帝，論者多以為他處身清世，不得不作出符合當時政治環境的言說。[44]唐滌生則先借投降清朝的周鍾之口說「清帝素慈悲，為撫慰明末遺臣，常以帝女花為話柄」；再借假意投誠的周世顯說：「清世祖乃念先帝死後餘哀，想替先帝了卻佢生前未完心願，替我地重行匹配，義比天高。」[45]到清帝正式出場，先唱「不悼崇禎悼海棠」，再問周世顯：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 試問歷代興亡，有幾多個新君肯體恤前朝帝女呢？[46]

這段話正是黃劇中老贊禮所說的撮要。唐滌生的回應就是周世顯的口古：

> 歷史上雖無體恤前朝帝女之君，卻有假意賣弄慈悲之主。……驚皇上借帝女花沽名釣譽，騙取民安。[47]

唐滌生對清帝的刻畫還見於劇本中的提示，如「清帝轉回奸笑」、「奸笑白」、「奸笑介口古」；還有周世顯說：「帝皇縱有千般詐，搖不動平陽百煉鋼。」[48]這樣的鋪排，明顯是挑戰黃燮清對清帝的歌功頌德，對帝王統治術作出另一番詮解。至於唐滌生心中的清帝是否喻指中國土地上天翻地覆之後的御宇新君，還是遠來殖民地的、非我族類的管治者，劇中卻沒有許多線索。

唐滌生《帝女花》之異於黃燮清的傳奇，最突出的是當中滲透出一種深具「現代性」的反抗精神。黃劇的主題思想，本在於詮釋「汝何故生我家」；特別是這「家」是亡國之君的家。以長平公主的遭際來說，由「佛貶」開始，以至由皇命選配婚姻、被崇禎斫臂、因維摩居士藥救不死、求出家清帝不許、奉旨與駙馬完婚、被庸醫藥誤、鬱鬱病死，由仙童引路至眾香國，都是被編派的命運；她的反應只會是無力的感傷嗟歎。至於駙馬周世顯，也是俯仰由人，隨聲附和。唐滌生《帝女花》的公主駙馬雖然沒有真的改變命運，卻在一定的空間作出不甘於擺佈的抗爭，而劇情由此就多生波瀾；例如〈香劫〉一場，崇禎要賜長平宮主紅羅自盡，周世顯就「千拜百拜岳王，瀝血陳情金階上，且容我攜鳳上華山」；[49]又說：

> 幾見親情鋤骨肉，事誠壯烈太凶橫……宮主年才十五，如碧玉

香港中文大學出版社開放取用電子書

之晶瑩，如投懷之小鳥，望岳王體念上天有好生之德，何必將宮主處死於斷腸時呢岳王！[50]

這一場戲的紅羅，在金殿多人手中周轉拉扯，場面驚心動魄；在唱詞中又反覆出現，如「三尺紅羅千載恨，坤寧花落砌痕斑」、「三尺紅羅毀盡恩千萬」、「掩面怕紅羅，紅羅偏耀眼」、「拋下紅羅代作勾魂棒」、「紅羅三尺情難斷，欲待成全揮劍斬」。[51]「血色紅羅」幾乎是全劇最「耀眼」的意象；其牽情之處，正因為一番人性的掙扎。

後半段唐滌生更搬動歷史。史載崇禎帝死後，先由李自成葬於昌平，清入關後再「以帝體改葬」，而太子則先陷於李自成，清入關後「不知所終」。[52]在黃燮清《帝女花》劇中，長平公主上表請求出家以前，已知悉清朝禮葬崇禎。唐滌生則改動史實為「先帝桐棺未葬」、「太子被擄皇都」，周世顯以此說服長平公主答應入朝，假意助清帝安撫民心，鼓動公主「磨心血，混在紫狼毫」以草寫表章；[53]然後下一場則集中表現言詞的力量：周世顯與清帝互相搶白，世顯在殿上朗讀「一字重千斤」、「內有千軍萬馬藏」的表章，再由長平公主「帝女哭朝房」，以哭聲加上說辭，向「遺臣三百說端詳」，以勾起降清舊臣的沉痛之感，幾乎敗了清帝懷柔之局；清帝只好「寫下安陵詔」，「忙把前朝孺子放」。[54]唐滌生《帝女花》的主角不是被動地接受命運的擺弄，他們面對無邊的政治重壓，也不肯輕言放棄。

四 《帝女花》的語言文字：文可傳情

黃燮清《帝女花》一劇，其文辭歷來備受稱賞，吳梅說它「文字哀感頑艷，幾欲奪過心餘」。[55]這個評斷可說是有道理的。我們細讀曲文念白，會見到其中辭采之美；例如〈宮歎〉中長平公主唱：

香港中文大學出版社開放取用電子書

〔風馬兒〕顧影閒階整繡衣，珮環聲近瑤池；聽東風卷入花陰裏，一雙么鳳不住向人啼。　（坐介）流蘇寶帳鬱金香，銅漏聲中罷曉粧；昨夜五更寒透夢，一庭紅雨錢東皇。[56]

〈哭墓〉中周世顯唱：

〔憶秦娥〕天心去，蒼涼陵闕誰為主？誰為主？山崩地塌傷情萬古。　王氣黯然盡，客心悲未央。滹沱流日夜，陵谷變滄桑；倩女魂離月，潘郎鬢壓霜。萍蹤浮六合，家國兩茫茫。[57]

詞句都精琢細磨，足供案頭玩味。

唐滌生《帝女花》是深入黎庶的粵劇，其傳統與案頭崑曲有異，不必以文字勝。然而唐滌生看來並沒有輕忽文字；在《帝女花》劇中可以見到他對於語言文字的力量有深刻的思考，尤其在周世顯一角的設計之上。[58]世顯出場時說自己：「敏捷當如曹子建，瀟灑當如秦少游」，所比擬都是文學傳統中的出眾人物；接著與長平公主唇槍舌劍，公主謂：「擅詞令者，只合遊說於列國，倘以詞令求偶於鳳台，未見其誠，益增其醜啫。」世顯回應說：「言語發自心聲，詞令寄於學問！」繼後兩人樹下訂盟，也以詩為證。[59]

上文已提到清帝與長平公主及周世顯鬥智，其焦點正是文字與言語。二人合力所上之「表」——一種承載政治力量的文字——是一個重要象徵。長平公主開始寫表時，「病喘心傷力已枯，更無手力可拈毫」；世顯悲咽詩白：「望宮主跪向泉台求君父，自有神恩把玉腕扶」。然後長平公主才能「磨心血，混在紫狼毫，……」完成表章。[60]見到清帝後，長平公主的表章文字大大發揮其功能：「一字繫安危」、「一字重千斤」；「一杯心血字七行」、「內有千軍萬馬藏」。[61]唐滌生以戲劇性的誇張方式，表達出他對語言文字之象徵意義的重視。

香港中文大學出版社開放取用電子書

唐滌生對語言文字的反覆思考，又具體表現在〈香劫〉一場崇禎帝與周世顯的交鋒對答。崇禎帝在殿上初見周世顯，問他「習文還是習武？」世顯的回應是「幸存妙筆把花簪」；崇禎感慨說：「亂世文章有乜嘢用吖？」世顯回說：「微臣秉承『天子重文豪』之意，固不料盛世起波瀾！」[62]到李自成長驅直入，危在旦夕時，世顯求崇禎帝不要賜紅羅予長平公主自盡，帝說：

> 你莫怨孤王心太狠，只好怨書生無力護紅顏；你既無千斤力，枉有萬縷情，恩不斷時還須斬。[63]

其後更腳打世顯，說：

> 宮主生不能為駙馬妻，最多死後碑文任得你如何編撰！[64]

這兩段話更有深意。究竟「文章」一道，有何用處？中國傳統教育一向重「文」，以讀書為高；但處於一個不正常的社會中，「習文」看來沒有半點實用價值；不能救命，只能撰寫死後碑文！作為操筆之人，唐滌生會不會是自我嘲弄，對「文章」失去了信心？然而，我們或者要再深思「死後碑文」的意義。「碑文」，會不會是一種可長可久的存在？人的生命，始終有時限，文章卻可不朽。再說，「任編撰」又是甚麼意思？除了是「胡亂編派」之義以外，會不會有「文學虛構」的意思？正如亞理斯多德對歷史與詩的區分：「詩所陳述者毋寧為具普遍性質者」，因為「歷史家所描述者為已發生之事，而詩人所描述者為可能發生之事」。[65]這樣看，唐滌生裁剪長平公主之史事，加以重組改編，抒發他對於政治與人情的感懷，就好比「死後碑文任編撰」。他的《帝女花》「文章」，感動了當時以至後世的觀眾讀者，則他的「萬縷情」，不是更勝「千斤力」嗎？

香港中文大學出版社開放取用電子書

我們再以「文字的抒情力量」去細讀唐滌生「無中生有」的〈庵遇〉一場，會更能見到當中亂世人情的構築匠心。〈庵遇〉是唐滌生《帝女花》中兩場重頭戲之一（另一場是〈香夭〉），以生旦唱情出色見稱。葉紹德指出這一場戲：

> 劇情非常單薄，唐滌生由曲生戲，在四十五分鐘的唱段，不令觀眾沉悶，反覺娓娓動聽。[66]

這場戲講皇城亂後周世顯偶然經過維摩庵，重遇借女道士「慧清」的身份作掩飾而在此隱居的長平公主。說「劇情單薄」因為只有兩人對演對唱，旁邊的枝節（如維摩庵住持秦道姑、周鍾之家僕張千的進場與下場）極少；整段情節不過是一段「不認不認還須認」的過程。唐滌生寫這場戲，靈感很可能是得自他提及的電影《真假公主》。電影中最扣人心絃的一幕就是英格烈褒曼演的「失憶公主」，與流亡在丹麥的俄國皇太后（Dowager Empress Marie Feodorovna）的「相認」。透過兩人之間激越的言詞互動，從知性到感性的話語交流，皇太后似乎與失憶「公主」相認，而「失憶」公主卻又重認了「自我」（self）；最後「失憶公主」選擇放棄「公主」榮銜，在眾人錯愕中與波寧將軍消失遁隱；究竟這是哪一種「認」的歷程所導致？結局的懸疑帶給觀眾許多思考的空間。〈庵遇〉中沒有《真假公主》的謎團待解索，但重點也是透過身份的召喚，而展現人情。

〈庵遇〉一場的「相認」，在結構上可分成兩部分。在秦道姑進場之前，唐滌生設計的場口就是以「說話」來作引子。例如周世顯驟眼見到道姑打扮的長平公主，他的口白是：

> 想宮主夭亡之日，本是我殉愛之時，周家瑞蘭曾經有一句雙關

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 說話，佢話「有緣生死能相會，無緣對面不相逢」。哦，莫不是有蹺蹊在內？[67]

他開始試探時說：

> 容我問一句塵俗話：所謂劫火如生，恍同隔世；雖則難記興亡事，花月總留痕。……我哋俗世人講俗話，所以俗語都有話：「山居方一日，世外已千年」，你所謂「十載敲經」，莫不是比喻「一年念佛」？[68]

又解釋自己的唐突鹵莽時說：

> 不是傷心人，不作傷心語。既是傷心人，才有錯把曇花當作宮花認。[69]

世顯細心察看之後，又作試探：「暗中喚句卿卿」；再測試以親情：

> 試問誰無骨肉之親，誰無父女之情，等我講吓先帝崇禎嘅慘事，如果佢喊親嘅，就不問而知佢係宮主叻。[70]

周世顯從「說話」得到線索，然後不斷以「說話」試探，步步進逼；再以父女情置於往事追憶的「說話」中，以刺激長平公主的情緒。長平公主果然失聲痛哭，卻說「皇帝為民而死」，以國家政治的「公領域」掩蓋父女倫常的「私領域」。世顯再想用「說話」直接挑動公主的個人內心世界：

> 深宮裏有朵帝女花，佢嘅慘處你可願聽？[71]

長平公主還是選擇閃躲；這時，秦道姑進場，要長平公主帶引周世顯拜觀音，進入下半段的情節。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這下半段的重點是由「言」入「情」，世顯專以「情」相試，先是以「金童玉女永不分離」作喻：

觀音座下亦有對同命鳥，悲鳳去樓空剩得我情未罄。[72]

長平公主的情緒開始揚波，唱：

唉，佢太癡情！……怕認怕認，寸心寸心碎盡已無餘剩，更未許有餘情！[73]

繼後二人就圍繞「情」字拉鋸，曲詞中有：「情何堪，永在此孤零」，「枉對修女亂說情」，「你太不近人情」，「哭鴛鴦劫，玉女逃情」，最後長平公主的唱詞是：

唉，郎有千斤愛，妾餘三分命，不認不認還須認，遁情畢竟更癡情。[74]

這段「相認」的情節，是唐劇中最見「人情」的一面；雖則國家政治仍然沉重，但以人性承擔，其關鍵還是「情」——父女情、夫妻情。在唐滌生的設計中，以言語說話引領劇中人以至台下觀眾入情，啟動心靈機杼，幽微藉以昭告。這一場的曲詞更是極其優美，營構出劫後淒清，情繫餘生的感懷。例如周世顯於風雪中走到維摩庵時的唱詞：

冷冷雪蝶尋梅嶺，曲終弦斷香銷劫後城。此日紅閣有誰個悼崇禎？我燈昏夢醒哭祭茶亭；釵分玉碎想殉身歸幽冥，帝后遺骸誰願領？碧血積荒徑。[75]

世顯意欲與長平公主相認時，公主以假借的女道士身份作出拒絕；世顯心中唱出：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 飄渺閒往事如夢情難認，百劫重逢緣何埋舊姓？夫妻斷了情。唉，鴛鴦已定；唉，烽煙已靖；我偷偷相試佢未吐真情令我驚！[76]

及至公主終被打動，世顯不禁衷情直抒：

> 貯淚已一年，封存三百日；應盡今時放，聊訴別離情。昭仁劫後血痕鮮，可憐夢覺剩空筵，不見落花，空悼如花影。難招紫玉魂，難隨黃鶴去；誰知維摩觀，竟是駐香庭。[77]

唐滌生《帝女花》以生旦唱情為主的〈庵遇〉一場，其實可與黃燮清《帝女花》的〈觴敘〉一齣比較。〈觴敘〉也是生旦對演對唱為主，風格上卻大有不同。呂正惠在〈中國文學形式與抒情傳統〉一文提到傳統中國戲劇感人之處往往是「長時間的抒情場面（以一連串的抒情歌詞連結而成）」，「情節的推移常常只是『過門』性質」，故可說中國的戲劇是「抒情式」的。[78]〈觴敘〉一齣的確如是，情節上幾乎是沒有進展的。唱詞內容離不開「悶悶的無聊感傷，忽忽的無端惆悵；蕭蕭的秋影涼，懨懨的春夢長」；[79]盡以哀感頑艷的文字，表現出情困心繭的靜態牢愁。唐滌生則下筆清麗脫俗，縷縷情絲吐之不盡；雖然也是一段接一段的淒美唱詞，但情節卻非靜止，生旦由言詞到情緒，有其進退攻防，敘事抒情互為牽引，可說是中國戲劇的抒情傳統一種變奏，也是「抒情傳統」在「現代」的一種走向。[80]

五　唐滌生：政治與抒情

唐滌生《帝女花》中所見，正是言語文字與政治歷史的博奕。劇中明朝公主與駙馬，以言詞機鋒智勝清帝，得償心願；劇外唐滌生裁

香港中文大學出版社開放取用電子書

剪人物事體，讓想像超克歷史。不過，當讀者觀眾再深思一層，會發現《帝女花》之結局，還是一場悲劇。無論周駙馬如何機智、長平公主如何剛毅，到最後根本沒有撼動實體政治之能量；崇禎得所禮葬，太子被送到杭州會福王，但明朝終還是覆滅，夫妻只剩殉國殉情之途。從實用主義角度看來，這只是一場微有波瀾的喪敗與淪亡。政治大潮滔滔，微弱的個體，何來足夠的抗衡之力？

在現實世界中，唐滌生所處的太平日子少，曾經亂離的歲月多。他小時候在廣東中山與上海生活，1937年因「七七事變」而遷徙到廣州、香港；1941年12月香港陷落，他在日軍鐵蹄下尋覓生路，從1943年開始有大量產出。[81]唐滌生這個以數量勝的時期，經歷日本戰敗、中國內戰，到大陸政權易手，中港兩地開始區隔；平均每年編寫二、三十個劇本，有時甚至達到一年五十多部。[82]唐滌生的大量創作，固然是煮字以療饑，也有可能是面對殘酷現實的一種精神出軌的走向；這時期他的作品商品化味道十分濃厚，當中又摻有不少情節離奇乖異的劇作；[83]例如引人注目的《白楊紅淚》，就包含了「父女戀」、「同母異父姐弟戀」等屬於傳統倫理禁忌的內容。[84]

直到他逝世前兩三年，文字與現實間的博奕方式有了改變。[85]這是他粵劇創作的精工細琢時期；寫成《帝女花》的1957年，唐滌生四十歲，可說風華正茂；卻只編寫了七個粵劇，其中還有他的名作《蝶影紅梨記》和《紫釵記》。他的另一重要作品則是1959年謝世以前的《再世紅梅記》；同年可考的作品只有四部。[86]這幾部「仙鳳鳴」的粵劇到今天已成經典。唐滌生這時刻意「改編」古典傳統之作，與原作的文本以至其精神協商對話。他曾說自己在改編湯顯祖《牡丹亭》時，「為了欲譯一句原詞或化一句原詞，每每盡一日夜不能撰成新曲一兩句」；[87]改編《紅梨記》，劇中的謝素秋「對我苦笑，對我嚶然欲哭，對

香港中文大學出版社開放取用電子書

我橫波含淚，似乎有著無限的辛酸」。[88]在這個對話過程中，當然他會「加以近時代的批判」。[89]他曾感慨地說：

> 古人治曲是表現其一生胸懷磊落，今人治曲總多少帶有點為營役而驅策的成份。[90]

唐滌生在二十年的編劇生涯中，撰寫了超過四百多部粵劇；這是現代流行文化工業的一個成功例子。可以想像，這些作品有不少是「為營役所驅策」，品質也相當龐雜。然而唐滌生既有「治曲」的自覺意識，我們讀他的作品時，應當留意其中是否有「表現一生胸懷磊落」的成份。上文對《帝女花》的分析，也嘗試揭示其中的微言深意，尤其對國家政治的批判。劇中政治歷史無疑沒有因為公主駙馬的抗爭甚至以身殉國而改變結局，然而二人由殉國而證殉情之義；「情」因「殉」而意義流播，不會終於一身。政治朝代，總有了結之期；在身經種種家國亂離的唐滌生看來，崇禎所謂「不能救社稷，但能死社稷」，清帝所唱「開基創業話興亡」，明、清王朝，還不是隨風而逝？反而以身殉之的意義在於其「情」之可「千秋歌讚」，「情」也不再局限於男女之情，而擴展為有所感懷的情緒，包括父女夫妻之情、家國之情。文可載心，語言文字若能發揮力量，抒情傳意，則可久可遠。

若我們從這個角度閱讀唐滌生精心琢磨的幾部經典作品，會發現它們往往有一些共通的母題：超越時間空間的「語言文字」，以及擲梭乎生死的「情」。比方說：「一往情深」的《牡丹亭驚夢》牽絆於「不在梅邊在柳邊」的題畫詩；《紫釵記》中的怨情離合，由「開門風動竹，疑是故人來」之句而起；最直白的更是「一疊情詩，一朵紅梨，一番蝶影，已足夠後人寫著再生緣」的《蝶影紅梨記》；最悱惻惋愴的是由「美哉少年」之語而穿越陰陽的《再世紅梅記》。語言文字的大用，不

香港中文大學出版社開放取用電子書

在紀實而在象徵，以載心傳情，自然可以出入生死，進入廣漠無垠的精神境界；這是「寫意」藝術的理想目標。唐滌生曾經在一篇悼念粵劇先輩薛覺先的文章說：中國戲劇藝術屬於「寫意派」，與西方的「寫實派」不同。「寫實派」之特質在實驗人生，而「寫意派」之特質在象徵人生。「寫實派」有如科學，款然若有新意；「寫意派」有如哲學，醰然若有餘味。「寫實派」欲以「物質文明」、「科學實驗」求解決人類痛苦；「寫意派」卻以「內心建設」、「精神勝利」來獲致靈魂自由。這些觀念，傳承有自，相信對他的粵劇創作有深遠的影響。[91]循此去審視他的粵劇創作和戲劇觀，大抵我們可以把唐滌生歸為「抒情傳統論」的同路人；[92]他重視經驗的內省、以精神層面釐定價值的高低；他又刻意經營曲白文辭，尤其注意發揮其中的象徵意義。他對自己投身的專業既有「磊落胸懷」的意識，也有「為營役」的警惕；他也期待自己會有「代表作」可以傳諸後世。[93]

* * *

粵劇史上見於記載的劇目，成千上萬，但只有少量可以經得起時間的考驗，搬演流傳到今天；唐滌生的幾部經典作品，就在其中之列。尤其如《帝女花》一劇，不單是粵劇的瑰寶，其文化浸潤能力，已經大大溢出於單一藝術專門。《帝女花》面世六十年，除了是最受歡迎的粵劇劇目之外，更以不同的載體，流轉於香港社會的各個階層。先是1959年被改編成電影，由左几執導，大成影片公司出品；仙鳳鳴劇團演《帝女花》的技藝，賴此有了一個簡約的紀錄。讓《帝女花》流播更廣遠的是1960年灌錄出版的三個多小時的唱片。其中〈香

香港中文大學出版社開放取用電子書

夭〉中的「落花滿天蔽月光」(〈妝台秋思〉)一曲，自此流行於里巷，當年更進入香港電台的英文台流行榜，非常哄動。[94]後來香港的電視台分別於1977、1981、2003幾個年度，將《帝女花》改編成電視連續劇；配合連續劇而改編的流行曲又有不同程度的散播。[95]再者，由於《帝女花》的曲白清雅流麗，舒緩了高雅階層「排斥庸眾」的高蹈心結；殉國殉情的深刻意蘊，帶來家國政治與文化的反思空間。由是〈庵遇〉、〈香夭〉，轉成文藝創作泉源；例如也斯1982年的小說《剪紙》，當中嵌入唐滌生幾個粵劇的情節，而結尾一章就以《帝女花》作悲劇的收束；又如鍾曉陽1985年的短篇小說〈良宵〉，也以《帝女花》作「互文」(intertext)。1997年香港主權轉移，在中國回收香港的慶典上，音樂家譚盾把〈香夭〉的旋律裝置入《交響曲1997：天、地、人》之中；2010年香港舞蹈團以《帝女花》取得「香港舞蹈年獎」；2016年6月「一舖清唱」樂團演出《香．夭》，作為「給香港的『安魂曲』」；差不多同時，詩人廖偉棠寫下「為香港而作」的〈香夭/序曲〉，詩中崇禎帝女長平公主與英國瑪嘉烈公主構成「疊影」，好比「綺殿陰森奇樹雙，明珠萬顆映花黃」。「帝女花文化」的播散，已廣及香港社會的各個階層；長平公主與駙馬周世顯的故事，已成為香港意識中最深層的銘刻，足以黏連雅俗的文化政治。

如此這般，唐滌生《帝女花》，為傷情萬古的香港傳奇書寫了重要的一章。

2016年8月15日完稿

香港中文大學出版社開放取用電子書

註釋

1. 《仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊》，頁9。第一至九屆《仙鳳鳴劇團演出特刊》影印本均收錄於盧瑋鑾主編《姹紫嫣紅開遍 —— 良辰美景仙鳳鳴》（香港：三聯書店，1995），卷一。此處及以下引文據《特刊》原來頁碼。下文引述各屆特刊沿用此例。
2. 參考青木正兒著，王古魯譯《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958），頁474。
3. 參考童仁〈任白日本「執到」《帝女花》〉，http://news.qoos.com/任白日本"執到"《帝女花》–894738.html；檢索日期：2016年8月3日。
4. 張廷玉等《明史》（北京：中華書局，1974），卷121，頁3677–3678。
5. 張宸〈長平公主誄〉，收入吳偉業著，李學穎集評標校《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990），卷七附錄，頁188–189。
6. 《吳梅村全集》，卷七，頁186–188。
7. 吳偉業著，李學穎點校《綏寇紀略》（上海：上海古籍出版社，1992），〈補遺中 · 虞淵沉〉，頁413。
8. 《吳梅村全集》，卷三，頁74–76；又參考馬鈴娜〈略談吳梅村的七言古詩及其《蕭史青門曲》〉，《文學遺產》編輯部編《文學遺產增刊第十一輯》（北京：中華書局，1962），頁120–129；尤其頁125–127。
9. 王譽昌《崇禎宮詞一百八十六首》，收入朱權等《明宮詞》（北京：北京古籍出版社，1987），頁110。
10. 《仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊》，頁9。
11. 二十世紀霍士公司（20th Century Fox）1956年出品，安納托爾 · 李維克（Anatole Litvak）導演。英格烈褒曼憑這部電影第二次獲得奧斯卡金像獎最佳女主角。
12. 有論者以西方悲劇角度討論《帝女花》，指西方的悲劇英雄通常展現較常人更為深刻的悲痛。參考何冠驥〈粵劇的悲情與橋段 ——《帝女花》分析〉，《借鏡與類比 —— 中國文學研究的現代化》（臺北：東大圖書公司，1989），頁43–55；馮瑞龍〈《帝女花》的比較文學分析：兼論粵劇戲寶應走向國際舞台〉，黃兆漢主編《長天落彩霞：任劍輝的劇藝世界》（香港：三聯書店，2009），頁434–443。

香港中文大學出版社開放取用電子書

13. 《仙鳳鳴劇團第四屆演出特刊》，頁4。
14. 黃燮清《帝女花》（光緒七年（1881）海鹽馮肇曾集成刊本，錢塘臥遊草堂藏板），〈自序〉，頁1上。
15. 黃燮清《帝女花》二十齣包括：〈佛貶〉、〈宮歎〉、〈傷亂〉、〈軼聞〉、〈割慈〉、〈佛餌〉、〈朝閧〉、〈哭墓〉、〈駭遁〉、〈探訊〉、〈殲寇〉、〈草表〉、〈訪配〉、〈尚主〉、〈觴敘〉、〈醫窮〉、〈香夭〉、〈魂遊〉、〈殯玉〉、〈散花〉。
16. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈佛貶〉，頁2下。
17. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈佛餌〉，頁23下；卷下，〈魂遊〉，頁27–28。
18. 黃燮清《帝女花》，〈自序〉，頁，頁3下。
19. 黃燮清《帝女花》中〈尚主〉一齣有「老贊禮」的腳色，自言是從《桃花扇》一劇而來；見《帝女花》，卷下，〈尚主〉，頁12上下。可見黃燮清刻意將《帝女花》與《桃花扇》聯結。
20. 黃際清，《帝女花．跋》，頁1下。
21. 傳說吳王夫差小女紫玉愛慕韓重，夫差不允婚娶，紫玉氣憤死去，最後更化為煙；事載干寶《搜神記》（上海：商務印書館，1937），頁108。
22. 《晉書．王羲之傳》記載：「謝安嘗謂羲之曰：『中年以來，傷于哀樂，與親友別，輒作數日惡。』羲之曰：『年在桑榆，自然至此。頃正賴絲竹陶寫，恒恐兒輩覺，損其歡樂之趣。』」見房玄齡等《晉書》（北京：中華書局，1974），列傳第五十，頁2101。
23. 魏明揚〈論《倚晴樓七種曲》中愛情描寫的特徵〉，《藝術百家》，2005年6期，頁15。
24. 有關「中國抒情傳統」的討論請參考陳國球〈「抒情」的傳統〉，載陳國球、王德威編《抒情之現代性》（北京：三聯書店，2013），頁5–32；尤其頁16–23。又有關屈原之「抒情」，請參考楊儒賓，〈屈原為什麼抒情〉，《台大中文學報》，第40期（2013年3月），頁101–144。
25. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈傷亂〉，頁9下。
26. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈傷亂〉，頁11下。
27. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈割慈〉，頁17下。
28. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈割慈〉，頁18上–19上。
29. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈魂遊〉，頁26下。
30. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈魂遊〉，頁28下。

香港中文大學出版社開放取用電子書

31. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈尚主〉，頁12上。
32. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈香夭〉，頁25上。
33. 按歷史當時順治帝尚年幼，於甲申年(1644)只有六歲；當時掌權者實為攝政王多爾袞。
34. 1957年仙鳳鳴劇團演出時，由被譽為「武生王」的靚次伯分飾崇禎帝及清帝。
35. 葉紹德編撰，張敏慧校訂《唐滌生戲曲欣賞(一)：帝女花、牡丹亭驚夢》(香港：匯智出版公司，2015)，頁55、65、72–73。
36. 《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁137–151。
37. 分見《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁45、58、67、128、142、143。
38. 《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁70–71。
39. 分見《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁58、60、73。
40. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈殲寇〉，1下。
41. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈草表〉，頁5下。
42. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈訪配〉，頁10下–11上。
43. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈尚主〉，頁12下。
44. 例如吳梅說黃燮清《帝女花》：「雖敘述清代殊恩，而言外自見故國之感。」見吳梅著，江巨榮導讀《顧曲麈談．中國戲曲概論》(上海：上海古籍出版社，2000)，頁195。曾永義在〈黃韻珊的《帝女花》〉一文則指出「敘述清代殊恩」只是門面話，骨子裏還是懷念故明。見曾永義《中國古典戲劇論集》(臺北：聯經出版事業公司，1975)，頁285。
45. 分見《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁112、126。
46. 《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁138–140。
47. 《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁140。
48. 分見《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁140、143、145、144。
49. 《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁60。
50. 《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁65。
51. 分見《唐滌生戲曲欣賞(一)》，頁59、61、65、69。
52. 據《明史》記載，有關崇禎帝的殯葬過程大概是：「〔崇禎十七年〕丙辰，賊遷帝、后梓宮於昌平。昌平人啟田貴妃墓以葬。明亡。是年夏四月，我大清兵破賊於山海關，五月，入京師，以帝體改葬，令臣民為服喪三

香港中文大學出版社開放取用電子書

日，謚曰莊烈愍皇帝，陵曰思陵。……迨至大命有歸，妖氛盡掃，而帝得加謚建陵，典禮優厚。是則聖朝盛德，度越千古，亦可以知帝之蒙難而不辱其身，為亡國之義烈矣。」至於太子的記載則是：「太子慈烺，莊烈帝第一子。……京師陷，賊獲太子，偽封宋王。及賊敗西走，太子不知所終。」分見《明史》，卷24，頁335–336；卷120，頁3657–3658。

53. 分見《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁129、131。
54. 分見《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁142–143、146。
55. 見吳梅著，江巨榮導讀《顧曲麈談．中國戲曲概論》，頁195。按「哀感頑艷」四字，源出《帝女花》許綺漢序及黃際清跋；前者云：「古直蒼涼，則曹公樂府；哀感頑艷，則玉茗風流。」後者云：「哀感頑艷，聲情俱繪，一時傳覽無虛日。」分見黃燮清《帝女花》，〈許序〉，頁3上；〈黃跋〉，頁1下。
56. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈宮歎〉，頁6上。
57. 黃燮清《帝女花》，卷上，〈哭墓〉，頁31下。
58. 潘步釗〈《帝女花》——離合情寄興亡恨〉一文指出唐滌生《帝女花》的周世顯是「戲曲史上最動人的書生形象」，又說他是「整個抗爭過程的推動者」；蘇雋〈論任白戲寶中男主角的「主導」與「從屬」〉也認為粵劇中周世顯一角對劇情推進起「主導」作用。分見潘步釗《五十年欄杆拍遍——唐滌生粵劇劇本文學探微》（香港：匯智出版社，2009），頁56–61；黃兆漢主編《驚艷一百年》（香港：中華書局，2013），頁387–393。
59. 《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁44–47。
60. 《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁130。
61. 《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁142–143。
62. 《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁57。按：北宋汪洙有《神童詩》：「天子重英豪，文章教爾曹；萬般皆下品，唯有讀書高。」見四川師範學院中文系《神童詩批注》（成都：四川人民出版社，1975），頁1。
63. 《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁62。
64. 《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁68。
65. "The true difference is that one [history] relates what has happened, the other [poetry] what may happen. Poetry, therefore, is a more philosophical and a higher thing than history: for poetry tends to express the universal, history the

香港中文大學出版社開放取用電子書

particular." S. H. Butcher, trans., *The Poetics of Aristotle* [Online], Chapter 9; available: http://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm [accessed 15 August 2016]. 中譯見亞里斯多德著，姚一葦譯註《詩學箋註》(臺北：臺灣中華書局，1993)，頁 85。

66. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 93。
67. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 97。
68. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 98。
69. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 99。
70. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 100–101。
71. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 101。
72. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 105。
73. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 105。
74. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 107。
75. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 96。
76. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 99。
77. 《唐滌生戲曲欣賞 (一)》，頁 108。
78. 呂正惠〈中國文學形式與抒情傳統〉，載陳國球、王德威編《抒情之現代性 ——「抒情傳統」論述與中國文學研究》(北京：三聯書店，2014)，頁 414。
79. 黃燮清《帝女花》，卷下，〈觴敘〉，頁 18 下。
80. 區文鳳以為《帝女花》與中國古劇之別在於「史詩與抒情詩相結合的情節方式」；又說：「唐滌生在史詩和抒情詩的結合方面，比較偏重境隨情生，情緣事發。」見區文鳳〈《桃花扇》對粵劇《帝女花》的影響〉，載盧瑋鑾主編《姹紫嫣紅開遍 —— 良辰美景仙鳳鳴》，卷三，頁 140–141。區文鳳文中所提到「史詩與抒情詩」的觀念，她沒有進一步解釋；但筆者以為近似捷克漢學家普實克 (Jaroslav Prüšek)《抒情的與史詩的》一書的論述；「史詩」(epic) 一詞，有時可以用「敘事體」(narrative) 來代替，見 Prüšek, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press)；又參考陳國球《抒情中國論》(香港：三聯書店，2013)，頁 111–124。
81. 黎鍵形容日佔時期香港粵劇演出「是一種畸型的發展」。見黎鍵著，湛黎

淑貞編《香港粵劇敘論》(香港：三聯書店，2010)，頁351–362。

82. 參考阮紫瑩編訂〈唐滌生粵劇作品年表〉，載陳守仁《唐滌生創作傳奇》(香港：匯智出版公司，2016)，附錄三，頁205–231。

83. 區文鳳指出他的早期作品「離不開情節劇的範疇，商品化的味道也十分濃厚」；見區文鳳〈唐滌生後期的粵劇創作與香港粵劇的發展〉，載劉靖之、冼玉儀主編《粵劇研討會論文集》(香港：香港大學亞洲研究中心，1995)，頁441。

84. 白雪仙曾經回憶說：「我在和平〔1945年〕之前在澳門的『新聲』時代，唐滌生為『新聲』開過一齣《白楊紅淚》，我已經覺得他是不同凡響了。」見賴伯疆、賴宇翔《蜚聲中外的著名粵劇作家唐滌生》(珠海：珠海出版社，2007)，頁55。

85. 唐滌生在1956年〈拉雜說《香羅塚》〉一文說：「也許在十年的悠長日子間，我寫了不下百部空中樓閣的戲，寫得膩了，所以近來所寫的都是有多少根據的。」載陳守仁《唐滌生創作傳奇》，附錄一，頁142。

86. 參考阮紫瑩編訂〈唐滌生粵劇作品年表〉，頁229–231。

87. 唐滌生〈編寫《牡丹亭驚夢》的動機與主題〉，《仙鳳鳴劇團第二屆演出特刊》，頁5。

88. 唐滌生〈我改編《紅梨記》的動機〉，《仙鳳鳴劇團第三屆演出特刊》，頁6。

89. 唐滌生在1956年一封信說：「我為〔白〕雪仙九妹預備了幾部從元曲史找尋出來的古典派新劇，以古典派的表現方法演出，而加以近時代的批判。」見〈唐滌生致利舞台司理袁耀鴻的信〉，載陳守仁《唐滌生創作傳奇》，附錄一，頁133。

90. 唐滌生〈介紹袁于令著《西樓記》中〈病晤〉與〈會玉〉兩析之精妙詞曲〉，《仙鳳鳴劇團第三屆演出特刊》，頁4。

91. 唐滌生〈永誌不忘〉，載陳守仁《唐滌生創作傳奇》，附錄一，頁167。按唐滌生這些觀念和文字，抄錄自他的粵劇導師麥嘯霞在1940年完成的〈廣東戲劇史略〉。麥氏原篇載廣東文物展覽會編《廣東文物》(香港：中國文化協進會，1941)，下冊，頁791–835。薛覺先也是引導唐滌生進入粵劇界的「良師、益友」；唐滌生大概認為麥氏之說是他們的共同理想。

92. 中國藝術文化重在「內心」、「精神」，以「寫意」為高，以「象徵」為務；這種論述與後來由陳世驤和高友工等發展出來的「抒情傳統論」和「抒情

香港中文大學出版社開放取用電子書

美典論」，應是同一種反省中國文化在世界位置的思路。他們的論述背景和內容，可參考陳國球《抒情中國論》，頁73–107。又：張春田〈表演性與抒情性——任劍輝的戲夢人生〉亦有討論唐滌生粵劇文本與「抒情傳統」的關聯；文載黃兆漢主編《驚艷一百年》，頁333–335。

93. 參考陳守仁《唐滌生創作傳奇》，頁112。
94. 參考葉紹德〈帝女花．後記〉，載《唐滌生戲曲欣賞（一）》，頁153–154；又在六、七十年代，廣播電台每於颶風襲港之夜半深宵播放幾個小時的《帝女花》、《再世紅梅記》等唱片；民眾要留心颶風訊號，往往竟夜聽曲。
95. 參考中文《維基百科》的說明：https://zh.wikipedia.org/wiki/帝女花#.E8.A1.8D.E7.94.9F.E4.BD.9C.E5.93.81；檢索日期：2016年8月14日。

香港中文大學出版社開放取用電子書

14. 涼風有信
——《客途秋恨》的文學閱讀

一　涼風今昔

涼風有信，秋月無邊。文化傳統就好比輕輕吹拂的微風，好比天邊灑落的明月，與我們的先祖、父母，以至我們自身，一同渡過悠悠歲月。偶爾回首，才醒覺其間的色相聲痕，歷歷淅淅。《客途秋恨》，大約兩百年前出現的一曲南音，憑借涼風秋月，一直飄蕩到今日的香港；盡管曲中的紅豆西風與大眾關懷的科技經濟，似乎沒有半點關涉，但其間的纏綿游絲卻時時在日照下閃映。在九十年代回歸前夕，董啟章的一篇〈永盛街興衰史〉，就以《客途秋恨》的曲詞來作為港人文化身份追尋的小說骨架；[1]還有為香港的身世立碑的施叔青，也在《她名叫蝴蝶》一書中，找個縫隙讓黃得雲啟齒唱一段「況且客途抱恨對誰言」的南音。[2]在八十年代前途一片迷惘的時日，張國榮扮演的十二少在電影《胭脂扣》中，與梅艷芳演的妓女如花，就以「斜陽照住個對雙飛燕」的曲文，開展一段淒迷情孽，哀歎然諾無憑、死生難共。[3]如果我們稍稍掀揭香港過去的日子，更會見到這首南音曾經

香港中文大學出版社開放取用電子書

掀動的風流。從二三十年代開始，不斷有伶人和瞽師在妓院、茶樓，或者廣播電台公開演唱，更多次灌錄成唱片；[4]又最少先後三次拍成電影，分別由薛兆榮、白駒榮，和新馬師曾主演繆蓮仙一角。[5]五十年代還有畫家潘峭風製成風格清疏的畫幅，伍百年又據曲文演義為小說，刊於《自然日報》副刊。[6]可見這首南音在大半個世紀以前，已在多種媒體間穿梭變奏。由此積漸成文化的遺傳因子，雖然潛隱在日新月異的聲光屏障之下，但水流不息，在不同的時空隨時浮現於我們的意識世界，甚至不需要假借虛偽的懷舊風潮。因此，我們可以看到許鞍華在她的「類自傳」電影中借用「客途秋恨」的舊題渲染悒鬱的情懷，片中白駒榮的一曲南音就不經意地與劉禹錫《烏衣巷》並置，好比一勺破碎的流光；[7]張錯在二千年追悼詩人朋友陳本銘，也以「秋聲桐葉落，衰柳鎖寒煙」的曲文敲響懷人哀歌的音符。[8]今日和過去，就由這許多偶遇和餘韻如線相連。這就是「文化關聯」的一種表現。

長久以來，《客途秋恨》一曲除了成為黎民大眾娛樂魂性的消費品之外，更因為「曲辭悽艷，行筆搖曳多姿」，「反覆頓宕之妙，有如欲墮還飛絮往來；寫纏綿眷戀之情，恰似鑪香靜逐游絲轉」，[9]深受「文人雅士」的愛惜；更有不少學者分別從本事、作者，以至版本、音樂曲式作過深入的研究。[10]我們都知道，南音本是一種表演藝術，其中文辭音樂（尤其唱腔技巧）都非常重要；如果割裂處理，只能得其一端。然而本文還是選擇從文學角度，對曲詞文本作出細讀分析；主要是因為筆者個人的專業訓練使然。筆者有興趣了解這首嶺南「雅曲」是否經得起正規的「文學分析」，為甚麼受到「文人」屢屢推許。至若這番考察能對將來的綜合研究稍有助益，則是額外的收穫了。

香港中文大學出版社開放取用電子書

二　南音與《客途秋恨》

廣東南音是在「木魚」和「龍舟」的基礎發展出來的說唱歌體，主要以絃樂拍和，用粵語撰寫曲詞和演唱。所謂「南音」是相對於「桂林官話」或「戲棚官話」而言。南音的類別，一般分為「地水南音」、「戲台南音」和「老舉南音」，而以「地水南音」為正宗。「地水」本是卦名，因為過去城鄉不少盲人從事占卜，所以把卦名轉為盲人的別稱。唱者男的稱為「瞽師」，女的叫「師娘」。[11] 從內容而言，南音可分「雅曲」、「俗曲」，和「諧曲」。所謂「雅曲」就是以曲中文辭典雅優美為特徵。這些通俗的說唱文體中出現典雅文辭，當然是文人參與的結果。在中國文學傳統之內，文人為主的精英文化與民間文化融合的例子，並不罕見。《客途秋恨》可說是近世出現的一個典型例子。[12]

《客途秋恨》曲文中說：「小生繆姓蓮仙字。」所以前人多據此判斷這首南音的作者是繆蓮仙。繆蓮仙名繆艮（1766–？），字兼山，因為仰慕李白，故又號蓮仙子。他是清朝乾隆年間的人，工詩文，「尤工小詞，錦口繡心，別具風流，有元人氣味」，著有《文章游戲》四篇。繆蓮仙的科舉路途並不順暢，為了謀生只好奔走於燕、齊、越、吳、閩、皖、豫、粵之間。在廣州時遇上珠江河上花舫的名妓麥秋娟，結下一段情緣。[13] 因此曲中講述繆蓮仙與妓女麥秋娟的故事，似乎有其現實中的本事。然而近時不少學者又對繆艮為本曲作者的講法有所懷疑，其他被疑為作者的有張維屏（號南山，1780–1859）、宋湘（號芷灣，1756–1826）、葉廷瑞（字瑞伯，1786–1830）等，而以葉廷瑞作的講法最受認同。[14] 作者誰屬或者有助我們進一步聯結現實的歷史世界和虛構的想像世界，卻不是我們穿越兩個世界的必要條件。[15]

香港中文大學出版社開放取用電子書

從本文的立場來說，我們要面對的不外是以南音的音樂和唱詞演繹出的一個二百年前的愛情故事。

這個故事的內容很簡單：在秋天明月夜，繆蓮仙於作客途中的孤舟之上，回想年前在一次旅途中邂逅青樓妓女麥秋娟；二人在中秋之夜訂情，綢繆繾綣共兩個月。因為同行朋友催促上路，蓮仙只好與秋娟分手。臨別時相約日後再會，兩心不變。如今已是一年後的秋天，因為有賊兵作亂，兩人不單未能重聚，而且書信斷絕，消息阻隔。由於人又在客途，倍增傷感，心中牽掛愈多，種種擔憂恐懼浮現腦海，於是越想越愁，不能休止。這就是通行「全本」中〈上卷〉的情節。《客途秋恨》尚有〈下卷〉，補敘兩段往事：一是回憶兩人共聚期間，蓮仙偶爾填詞，寫到陳後主於國破城陷之際與二妃躲藏於胭脂井底的故事；秋娟既同情陳後主情真，也批評他荒廢國事。因此，蓮仙覺得她雖是「女流」，也曉得「興亡事」，真是「梅花為骨雪為心」——十分高潔，又有智慧。另一段插曲說他曾想過要帶麥秋娟離開青樓，但是他沒有足夠的金錢替她贖身；又想過仿效李靖和紅拂女乘夜私奔，卻又害怕沒碰上「虯髯客」，被發現後會有危險。兩段情節一是對男主角的才華和女主角的性情加強刻畫，另一是對「小生」雖「多情」卻未能如願作進一步解釋。這兩個片段對整個故事的情節並沒有新開展；故此有懷疑〈下卷〉是別人續作，也有說是作者在完成上卷以後，隔了一段相當的時日再寫下卷。[16]事實上，〈上卷〉的情節已相當完整，後來有些演唱者只唱這部分。白駒榮另有一個錄音節本，以〈上卷〉為基礎，略作刪削，再加入〈下卷〉「填詞偶寫胭脂井」的部分，並稍稍更動全篇的收束，成為今日最流行的一個版本。[17]

下文主要以〈上卷〉為分析重點，只在有需要的地方，再以〈下卷〉

香港中文大學出版社開放取用電子書

和白駒榮的節本作補充；曲詞主要以瞽師李南的錄音本為據，再參考杜煥1974年8月19日在香港大會堂劇院演出的場刊所載，以及簡又文在〈「南音」之王〉一文的校訂本。

三　抒情定向

涼風有信，秋月無邊。虧我思嬌情緒，好比度日如年。小生繆姓蓮仙字，為憶多情妓女麥氏秋娟，見佢聲色與共性情堪讚羨，更兼才貌兩相全。今日天隔一方難見面。

這一段就是從石竣到簡又文、梁培熾都以為俗人所加，「原曲」所無的部分。他們認為「原曲」實以「孤舟岑寂晚涼天」開始；前面這些「自敘」部分是蛇足，與「原曲」文字相較，水準更有所不及。[18]然而，在以耳口相傳或者手抄流通的民間文學的世界中，所謂「原本」只有神話的意義。曲詞開篇這幾句非常傳誦，在可知的演唱版本中一直有保留；甚至可以說「涼風有信」幾句已經成為現今本土集體文化記憶的一個重要符徵，不會因為學者們否定它的「真實性」而消失。

事實上，我們可以把這一段視為全篇的序論。「涼風」、「秋月」寫景；再由景而情——「虧我思嬌情緒，好比度日如年」，繆蓮仙的情感由思念麥秋娟而起；這番思念，讓他的日子很難過。這是點題。接著「小生繆姓蓮仙字」等句，確是「自報家門」的民間傳統。這幾句主要是解釋性的「敘事」；在「抒情」層面或者不重要，但「情」的主體和對象卻因此而得以碇泊：這是才子繆蓮仙與青樓中才貌雙全的麥秋娟的戀愛故事。

香港中文大學出版社開放取用電子書

是以孤舟岑寂，晚景涼天；夕陽照住個對雙飛燕，斜倚蓬窗思悄然。耳畔又聽得秋聲桐葉落，又只見平橋衰柳鎖寒煙。我呢種情緒悲秋同宋玉，況且客途抱恨你話對乜誰言。正係舊約難如潮有信，新愁深似海闊無邊；觸景更添情懊惱，虧我懷人愁對月華圓。

在序論以後這一段曲文，為全篇的情緒定向，我們見到的是揮之不去的秋恨。[19]當中設定了曲中世界的「景」與「情」，而「情」與「景」互相作用，情緒和氣氛就被濃濃的渲染出來。

先是秋景：「涼天」、「秋聲」，承接上文的「涼風」、「秋月」，指向中國文學中的「悲秋」傳統。杜甫說：「搖落深知宋玉悲」(《詠懷古蹟五首》之二)，曲文說：「我呢種情緒悲秋同宋玉」，就是要跟宋玉《九辯》中「悲哉秋之為氣也！蕭瑟兮草木搖落而變衰」的文人傳統相啣接。篇中描寫季候轉換中植物凋零變化，如「桐葉落」、「衰柳」，正是宋玉的「草木搖落」，好比杜甫所寫的「無邊落木蕭蕭下」(《登高》)，是「悲秋」的「客體關聯」(objective correlative)。「秋聲桐葉」、「平橋衰柳」，在「晚景」、「夕陽」的映襯下，諸般愁懷，種種消沉，由「鎖寒煙」一句籠罩，有若李後主的「寂寞梧桐深院鎖清秋」(《相見歡》)，一個「鎖」字把宋玉以還的一切悲哀愁緒緊緊鎖住，不得遁逃。

再而是孤舟：「孤舟」是實寫「客途」所處身的環境，然而「岑寂」一語，就把「抱恨」的情緒附托在「孤舟」的象徵意義之上。在大海之上，一葉孤舟只會顛簸不定，好比作客的旅人飄泊於在天地間，找不著歸宿。這種飄零的感覺，自然擴大增強寂寞的思緒，於是「思悄然」，於是「抱恨」，於是「新愁深似海無邊」。

這都是由「景」生「情」。我們還見到「景」因「情」變，以主觀的情緒渲染景物，以致「樂景生哀」。例如「雙飛燕」、「月華圓」都指向歡

香港中文大學出版社開放取用電子書

娛美景：前者好比情人把臂同行，後者是團圓重聚。但在「斜陽」之下，「懷人」之際，當前美景變成反諷，「觸景」只能「更添情懊惱」。

四　回憶：哀愁情緒的源起

> 記得青樓邂逅個晚中秋夜，共你並肩攜手拜月嬋娟，我亦記不盡許多情與義，總係纏綿相愛，又復相憐。共你肝膽情投將有兩個月，又點想同群催走要整歸鞭，幾回眷戀難分捨，都只為緣慳兩字折散離鸞，個陣淚灑西風紅豆樹，情牽古道白榆天。嬌呀，你杯酒臨歧同我餞別，在個處望江樓上設離筵。你重牽衣致囑個段衷情話，叫我要存終始兩心堅。今日言猶在耳成虛負，屈指如今又隔年。

上文訴說「懷人」，說「天隔一方難見面」，然則繆蓮仙與麥秋娟之間的是哪一種感情呢？讀者的問題就以「圓月」引發的回憶去解答。曲中世界由「懷人愁對月華圓」與「中秋月」剪接相連，於是從「現在」過渡年前的「過去」。二人的邂逅正值中秋夜，「並肩攜手拜月嬋娟」，屈指一算，又已隔了整整一年。

這一段回憶是當前所有愁緒的根源，曲文的敘寫非常用心，而且變化多端，可說寓敘事於抒情。以故事情節來說，這段「過去」可分三節：一、年前中秋邂逅；二、共處兩個月，過著纏綿繾綣的生活；三、因同行朋友催促而離開，二人分手話別。然而三個環節的鋪寫卻有詳有略。

相對來說，邂逅的部分有比較清楚的敘寫：何時何日，在何處相遇，以至定情拜月，都有近似「同步」的敘述。再而是分手的情節，敘述更見仔細，原因經過一一交代。然而，中間兩個月二人纏綿相愛

香港中文大學出版社開放取用電子書

的情況卻只匆匆帶過，甚至有許多「省略」、許多空白。其實愛情故事的重心是兩人的愛情，曲文卻用了「約縮」的敘述方法，只說「記不盡」許多情與義。那些情與義到底是甚麼呢？曲文的補充是：「總係」纏綿相愛、「又復」相憐。總而言之，兩個月裏二人「肝膽情投」。這些話全都概括抽象，讀者只能想像意會。[20]

最後分手的情節如果用同樣「約縮」的手法來敘述，大概一句便足夠了。可是這裏鋪寫的文字卻不少。當然其間的敘事詳略還是有參差的，例如說「同群催走」所以繆蓮仙要離開麥秋娟，但曲文沒有說明具體的原因。為何有人催促便要離開？蓮仙是否有自主的機會？以後重臨有何困難？都沒有解釋。他唯一的理由就是「緣慳」，用緣份來解釋這次分手。至於話別的實況過程，曲文卻有淋漓盡緻的刻畫。先以「淚灑西風紅豆樹，情牽古道白榆天」兩句寫情景的淒美，然後以「杯酒臨歧」、「望江樓上」兩句交疊反覆描述餞別的場景；就在這種反覆的鋪敘中，時間仿似「滯停」不前，而離情別緒就在這段停頓的光陰中瀰漫。於是，要「存終始」、要「兩心堅」等等體己話，甚至具體細節如「牽衣致囑」，都能捕捉網羅。[21]

曲文詳於一日的「杯酒臨歧」，卻疏於兩個月的「纏綿相愛」，原因何在呢？因為相對於「纏綿相愛復相憐」，「天隔一方難見面」是觸發當前「秋恨」更直接的因素。當然兩人間「許多情與義」是「幾回眷戀難分捨」的基礎，曲中出現「記不盡」、「總係」、「又復」一類的「留白」方式，已經給讀者相當的想像空間。至於分離部分則以反覆的描寫來延宕回憶，細緻之處連「牽衣致囑」的具體情況都加描寫，因為昔日的「衷情話」，是當下「言猶在耳成虛負」的遺憾感覺的催化劑，能夠烘托全篇的氣氛，讓我們體會「舊約難如潮有信，新愁深似海無邊」的感喟。這是根據「抒情」的需要，來決定「敘事」的策略。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這段曲文還有一處值得細意琢磨的，就是「淚灑西風紅豆樹，情牽古道白榆天」一聯。我們可以用中國詩學傳統中的「情景交融」來說明。「淚灑」當然是悲哀的情緒，「情牽」更是情緒的向外延伸。「西風」、「古道」本來是寫景，卻讓我們聯想到馬致遠的「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。」(《天淨沙》) 由是眼前景又充滿了斷腸的悲哀。「紅豆樹」是實景，但紅豆相思，景中寓情。「白榆天」大概也是當前景象。「白榆」指天上的白榆星，樂府詩就有「天上何所有，歷歷種白榆」之句 (《隴西行》)；白榆星閃爍於秋夜長空，容易牽動懷人的愁思，唐詩「不堪鳴杼日，空對白榆秋」(楊衡《他鄉七夕》)，就是以秋夜星空烘染兩地相思的悵惘。因此，「白榆天」在這裏的用意應是指涉分離之後的哀傷情緒。「淚灑」、「情牽」一聯，融情於景，文辭淒美，成為全篇抒情聚焦的地方；不少歌者唱到這兩句，都會特別用心演繹。

五　現實困厄與超現實的解脫 (一)

自古話好事多磨，從古道，半由人力半由天。是以風塵閱歷崎嶇苦，雞群混跡暫且從權。請纓未遂終軍志，駟馬難揚祖逖鞭。只學得龜年歌調唐宮譜，遊戲文章賤賣錢。只望裴航玉杵諧心願，藍橋踐約，去訪神仙。個陣廣寒宮殿無關鎖，何愁好月不圍圓。

上一段的回憶世界，透過曲文中「言猶在耳」與「屈指如今」的聲音和動作，以蒙太奇的手法，回到客途孤舟的當下。然而曲中主體的思緒並沒有停泊於目前，繆蓮仙的意識又由「現在」出發，回顧一己「過去」的生涯。

香港中文大學出版社開放取用電子書

這一段曲文的寫法亦有其特色。先是以總結的方式——「自古話」、「從古道」，說明自己的人生旅途崎嶇多蹇。然而繆蓮仙昔日究竟遭際如何，碰上哪些困厄，我們卻不能從曲文中看到。曲中以密集的事典——終軍請纓、祖逖爭著先鞭、李龜年流落江南、裴航藍橋踐約等等，把我們引領到現實以外的另一個空間。

終軍是漢武帝時人，當時南越王與漢和親，漢武帝欲令入朝，終軍自請：「願受長纓，必羈南越王而致之闕下。」[22]祖逖與劉琨於東晉時皆有志北伐，劉琨曾寫書給親舊說：「吾枕戈待旦，志梟逆虜，常恐祖生先吾著鞭耳！」[23]這兩個典故指的是建立功業的志願，但在繆蓮仙而言卻是志「未遂」、鞭「難揚」；功名未就，往後就好比李龜年的流落民間。李龜年是唐代著名的樂工，開元天寶間，為玄宗賞識，又常於王公大臣府第中演出，自己在東都洛陽也建有大宅；但安史亂後，流落江南，「每遇良辰勝景，常為人歌數闋；座中聞之，莫不掩泣罷酒」。[24]李龜年的升降浮沉，文人往往感同身受；文章本是「經國大業」，但在沉淪的時日，只能撰作「賤賣錢」的游戲文章。

現實世界的繆蓮仙，自覺空有才華，卻有志未伸，而至「混跡雞群」。這許多困頓潦倒的閱歷，都隱匿於典故建構的歷史裏面。我們想到，會不會是蓮仙刻意迴避現實，故意疏離不如意的記憶呢？曲文沿此由現實世界過渡到歷史的言說世界，以下更進一步的轉入傳奇神話的世界。裴航踐約之事，正是唐代傳奇中的神仙故事。裴航為了要娶得藍橋驛旁的美人雲英，四處訪求玉杵臼，終於得償所願，最後共成神仙。[25]這個典故大概指向繆蓮仙在現實世界的一個希望，希望與麥秋娟共同生活；但現實卻沒有讓蓮仙如願，故此只能在神話的想像世界去達成這個願望。[26]

本段的重心在講繆蓮仙前此的人生旅程如何崎嶇坎坷，事業不

香港中文大學出版社開放取用電子書

成功，文章只能賤賣，又不能庇護自己所愛的人，事事不如意。表現在曲文的敘述體之上，就是主體的意識漸漸遠離現實；先走入歷史的世界以疏離現實的自己，再把心內最大願望寄託於神話的世界。言外之意是：現實的困厄，只能在超現實的層面得到解脫。

六　現實的困厄與超現實的解脫（二）

點想滄冥鼎沸鯨鯢變，個的妖氛海漫動烽煙。是以關山咫尺成千里，縱有雁札魚書總渺然。今日聽得羽書馳牒報，又話干戈撩亂擾江村；個陣崑山玉石也遭焚燬，好似避秦男女入桃源。嬌呀，你紅顏命薄定會招天妒，重怕賊兵來犯你個月中仙。嬌花若被狂風損，玉容無主，倩乜誰憐。你係幽蘭不肯受污泥染，一定拼送香魂玉化煙；若然艷質遭兇暴，我願同埋白骨伴姐妝前。或者死後得成連理樹，好過生前長在奈何天。重望慈航法力行方便，把楊枝甘露救出火坑蓮；等你劫難逢凶俱化吉，個的災星魔障兩不相牽。

這一段又回到現實的困厄；但不再是個人的困苦，而是時世的荒亂。「滄冥鼎沸鯨睨變」點出實際環境。動亂帶來消息的阻隔，書信不通。於是繆蓮仙與麥秋娟之間「關山咫尺成千里」，彼此的分隔，已不僅是空間上的距離。以下，我們看到蓮仙只能從間接的方式去理解秋娟的境況。從「今日聽得」、「又話」等輾轉傳來的話語，蓮仙只知秋娟處於兵凶戰危、百姓四處流離避難的險境。

在消息隔絕的情況下，我們又見到繆蓮仙大大發揮他的想像能力，把心理上的困境，投射到推想中的麥秋娟世界：他肯定「紅顏會招天妒」，所以賊兵會侵犯無助的秋娟；他又相信「幽蘭不肯受污泥

香港中文大學出版社開放取用電子書

染」，一定「拼送香魂玉化煙」。壓迫感在想像中一層一層堆疊加重：由失去秋娟消息，想到秋娟身陷險境，再變成賊兵侵犯，秋娟拼死反抗而身亡，在繆蓮仙的腦海一一幻設。

也就是在幻設的層面，繆蓮仙尋求他的解脫方法。首先，他假設秋娟「艷質遭兇暴」，玉殞香銷；他就想像自己「同埋白骨伴姐妝前」。死，是解脫，是避過現實困厄的一種方法；因為「死後得成連理樹」，在另一個世界應該找到共聚的可能，勝過在生之日的無由見面，好比「長在奈何天」，不得排遣。

可是，在還沒有任何實際行動之前，蓮仙又轉了念頭；「重望慈航法力行方便」，再次轉入神話的世界，期待超自然的力量的出現：如果有觀音菩薩用「楊枝甘露」，將火坑（佛經裏的三惡道之一）中的秋娟救出來，「災星魔障兩不相牽」，就是最好的解脫了。所謂「慈航法力」在現實世界中有沒有實際的指涉呢？我們無法得悉。看來這不過是繆蓮仙心中的一念而已。

這一段曲文鋪寫的動作和場面，是全篇中最熱鬧、最富動感的部分：有賊寇興兵、百姓流散，紅顏抗暴而命喪，甚至慈航法力的施展等等，足以成為一篇敘事體的高潮。然而細思之，我們發覺所有動力只在這位「多情小生」的心內翻騰。思想與行動之間，顯然隔有一重深淵。

七　結局：徹底的失敗

虧我心似轆轤千百轉，空繾戀。嬌呀，但得你平安願，任你天邊明月照向別人圓。

上面說的一念，很快又被新的念頭取代。新構想是：但求所思

香港中文大學出版社開放取用電子書

念的人平安，就一切都可以接受：「任你天邊明月照向別人圓」。這樣一來，繆蓮仙就把先前的意念全部推翻了。先前的想法是爭取與秋娟重聚，盡量設想解救她的方法；即或在生之時不能完成願望，死後也希望互成連理樹，枝葉交疊的一同生長。許許多多的思量，到了最後一刻，就是放棄；因為自己無力，只好寄望他人可以照顧自己的所愛。換句話說，就是放棄了重聚的想法。說來好像「溫柔敦厚」，其實是畏縮自卑。繆蓮仙就像許多傳統的文人，只會空想，不敢或者無力實踐，所以只會在客途哀歎：「虧我心似轆轤千百轉，空綣戀」！

八　結語

以上從文學角度分析《客途秋恨》最重要的〈上卷〉，分別探討過本篇如何在敘事架構上設定抒情的方向，以至在抒情主導下的情景措置和敘事策略。本文後半部比較集中處理曲中故事世界的主要行動人(agent)的心理變化及其言說的對應。這兩部分的分析是試圖揭示《客途秋恨》作為文學文本之所以特別受到「文人」歡迎的原因。

「抒情」主導以及「情景」措置，是中國文學傳統中最廣受重視的環節；《客途秋恨》一曲的文辭和筆法，在在顯示出其足以廁身文學之林而無愧色的素質。另一方面，這一曲南音的主角繆蓮仙，其思其行，又具備傳統文人在不得志時的典型風格：懷才不遇，有志難伸；幸得紅顏憐才愛惜，於是由「愛情」肯定自己「文章」的價值。假若「愛情」不能圓滿，尚有「文章」還可哀詠招魂，由是「文章」又可以彌補足「愛情」的遺憾。「愛情」「文章」，因而有最佳的結合。作為聽眾或者讀者的「文人」，很容易在這一曲南音中找到自己的需要，由是《客途秋恨》就吟唱不絕，一直流傳下去。

香港中文大學出版社開放取用電子書

（附記：本文初稿曾於2000年11月在香港城市大學中國文化中心文化講座宣讀；又撰稿過程中，香港中文大學陳守仁教授、香港科技大學危令敦教授兩位曾惠賜相關資料，謹此致謝。）

註釋

1. 見黎海華編《香港短篇小說選：九十年代》（香港：天地圖書公司，1997），頁298–323；篇末註明：「於一九九五年十二月十七日香港芭蕾舞團主辦『舞進上環』計劃作品展覽和表演會中派發。」
2. 施叔青《她名叫蝴蝶：香港三部曲之一》（台北：洪範書店，1993），頁96。
3. 關錦鵬導演，李碧華、邱戴安平編劇《胭脂扣》，1988。在李碧華原著的同名小說中，並沒有出現這首南音。電影公映以後，李碧華再把曲詞收入小說新版作為附錄；參《胭脂扣》（香港：天地圖書公司，1998第十九版）。
4. 其中流行最廣的伶人錄音唱片為白駒榮之作，瞽師中杜煥、葉航、李南等的錄音仍有流傳。
5. 見梁培熾《南音與粵謳之研究》（三藩市：舊金山州立大學族學院亞美研究學系，1988），頁63。
6. 見梁培熾《南音與粵謳之研究》，頁63。案：潘峭風（1913–　），廣東順德人，廣州市美術學校圖案系畢業，日本東京大學藝術系畢業。曾任香港教育司署會考美術科評審委員。伍百年（1896–1974），廣東新會人，曾師事梁啟超；著有《芝蘭室隨筆》、《逸廬詩文集》。畫幅和小說並見方滿錦編《客途秋恨》（台北：天工書局，1998）。
7. 許鞍華導演，吳念真編劇《客途秋恨》，1990。
8. 張錯〈秋恨〉，載《聯合報》，2000年11月7日，《聯合副刊》版。
9. 分見石竣〈《客途秋恨》與繆蓮仙〉，《藝林叢錄》第三輯（香港：商務印書館，1962），頁219；石竣〈《客途秋恨》初校〉，《藝林叢錄》第四輯（香港：商務印書館，1964），頁295。
10. 除了前註提到石竣的〈《客途秋恨》與繆蓮仙〉和〈《客途秋恨》初校〉之外，比較重要的論述還有：簡又文〈「南音」之王 ——《客途秋途》〉（《星島日

香港中文大學出版社開放取用電子書

報》，1971年10月8日，《文學天地》版）；波多野太郎〈《客途秋恨》校注〉（《東洋大學大學院紀要》，第14集〔1977〕），頁159–194；梁培熾〈客途秋恨及其作者問題〉，見《南音與粵謳之研究》，第四章，頁63–96；李潔嫦〈《客途秋恨》：語言聲調與旋律的關係〉，見《香港地水南音初探》（香港：進一步多媒體有限公司，2000），頁82–91等。

11. 參梁培熾〈南音發展的一些認識〉、馮公達〈有關南音〉，均載《市政局主辦南音演唱》場刊，1974年8月19日大會堂劇院，杜煥主唱，何臣拍和；梁培熾《南音與粵謳的研究》，第一章〈南音的體例〉與第二章〈南音的產生及其發展〉，頁24–43；陳志清《南音粵謳的詞律曲韻》（香港：香港文學報社，1999），〈南音的源流與研究〉，頁17–23；李潔嫦《香港地水南音初探》。
12. 我們或者可以借此思考：一首通常由知識不高的瞽師伶人吟唱的南音，面向的是甚麼受眾，其散發的魅力又如何滲透其他的文化場域。然而這只能是另一篇論文的課題，本文未及細論。
13. 參石竣〈《客途秋恨》與繆蓮仙〉，頁217–219；梁培熾〈客途秋恨及其作者問題〉，頁67–73。
14. 簡又文〈「南音」之王〉；梁培熾〈客途秋恨及其作者問題〉，頁67–88。
15. 主張葉廷瑞為作者的說法，會根據《客途秋恨》部分早期的版本，認為「涼風有信」到「今日天隔一方難見面」繆蓮仙自報家門一段，應是「原曲」所無的曲詞。參簡又文〈「南音」之王〉。
16. 參簡又文〈「南音」之王〉。
17. 譬如李碧華在小說《脂胭扣》新版的附錄，以及董啟章〈永盛街興衰史〉中用以貫串全篇的曲文，都是白駒榮這個節本。
18. 石竣〈《客途秋恨》初校〉，頁295–296；簡又文〈「南音」之王〉；梁培熾〈客途秋恨及其作者問題〉，頁74。
19. 1988年中國唱片廣州公司為白駒榮唱本重版的鐳射唱片《客途秋恨》就附有英文題目："Sorrows on an Autumn Trip"。
20. 當然，如果我們要求多一點的線索，曲文〈下卷〉提到「記得填詞偶寫胭脂井，你重含情相伴對住盞銀燈」，就是當時愛情生活的一個片斷。這一段曲文一方面說明麥秋娟的「梅花為骨雪為心」，更重要的是借秋娟之口說繆蓮仙「珠璣滿腹原無價」，二人間的感情也建立在「文章」的象徵意

香港中文大學出版社開放取用電子書

義之上 ——「知你憐才情重更不嫌貧」。落泊「文人」本來最自卑，因為「煙花誰不貪豪富」，而自己是「窮途作客囊如洗，擲錦纏頭愧未能」。現在由愛情 ——「偏把多情向住小生」，肯定了自己文章的意義，這是「有志未伸」的心理補償。白駒榮的節本特別加插了這一段，使故事更合乎「文人」的自憐心理。

21. 這裏的討論，主要參考借用敘事學中有關故事（story）及其表述（discourse）的一些分析方法。敘事學家假定故事中的時間與現實世界相同，是順序發生的，依物理的規律、頻律向前推展。表述的時間，則是選擇性的呈現，可以逆序，可以濃縮、擴張。我們可以「故事時間」為參照基礎，界定敘寫「表述時間」的幾個術語：「省略」——故事世界的時間在敘事中完全省略不提；「滯停」——對故事世界的某段時間反復敘說，以至看來時間永遠滯停在一個有限的範圍之內。「省略」與「滯停」是表述時間軸的兩端，在這個時間軌道上，有不同程度的「約縮」和「同步」。前者以簡略的敘寫方式去表現一段較長的故事時間；後者指敘事發展與故事時間同步，好比對話和行動在戲劇中的表現一樣。此處的簡述主要根據 Genette 的理論，以及 Rimmon-Kenan 的討論；參 Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Ithaca, Cornell UP, 1980), pp. 86–112; Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Meuthon, 1983), pp. 53–54 。相關術語則只是筆者為行文方便而設，並非原文的直譯。
22. 見《漢書》（北京：中華書局，1962），頁 2821，卷 64 下，〈終軍傳〉。
23. 見余嘉錫《世說新語箋疏》（上海：上海古籍出版社，1993），頁 445，〈賞譽下〉劉孝標注引《晉陽秋》。
24. 見仇兆鰲《杜詩詳注》（北京：中華書局，1979），頁 2061，引《明皇雜錄》。
25. 見汪辟疆校錄《唐人小說》（香港：中華書局，1985），頁 330–333。
26. 曲文〈下卷〉提到繆蓮仙兩次企圖救出麥秋娟的構想：一是為秋娟贖身，但自己囊空如洗，「樊籠無計開金鎖」；二是「欲效藥師紅拂事，改粧寅夜去私奔」，可是蓮仙沒有膽量，「又怕相逢不是虯髯漢，陌路欺人會惹禍根」。總之，只見思考而不見行動，所以注定失敗。

香港中文大學出版社開放取用電子書

15. 放逐抒情
——從徐遲的抒情論説起

一　現代主義與「抒情的放逐」

在上世紀三、四十年代，由於中國抗日戰爭爆發，不少文人從內地南下，在香港居停。1938年，被戰火放逐去國的徐遲（1914–1996），與戴望舒、穆時英、卞少夫、路易士等上海舊識，同在香港從事文化工作。[1]當時的徐遲，可説是中國新詩史上「現代派」的一個追隨者，曾經在施蟄存主編的《現代》和其他上海刊物發表了不少詩作和西方現代主義作品和詩論的譯介，例如〈意象派的七個詩人〉介紹依慈拉．旁（Ezra Pound）[2]、阿媚．蘿惠爾（Amy Lowell）、H.D.、茀萊切兒（John Gould Fletcher）、亞爾亭頓（Richard Aldington）、羅蘭斯（D. H. Lawrence）、茀靈突（F. S. Flint）等人的詩學思想；[3]翻譯埃笛斯．西脱惠爾（Edith Sitwell，1892–1969）的論文〈論現代詩人〉等。[4]他的文學生涯以「現代主義」開其端，日後雖歷經風雨，但根本猶在；且看他於1980年發表的〈外國文學之於我〉，在還未能輕輕放下「無產階級革命文藝」旗幟的情勢下，仍嘗試為「現代派」辯解：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 現代派是反映資產階級現代化大工業文明和大城市生活的。……它用了難以理解的語言和形式來表達它的難以理解的思想與感情，但其中也有一些可理解的較為深刻的內容，因為它畢竟是被生活所規定的。現代派反映了個人的內心心理，人的潛意識，人的靈魂深處。有幾代人，起碼是三代人，乃至四代人的靈魂通過現代派文藝得到了一定的宣洩。……這些現代派中的優秀者並不是狂妄之徒，有不少人有高度的文化水平。他們是十分嚴肅地為探索新的文藝的內容和形式而努力著。[5]

這裏刻畫的現代派的形相，或許投影了徐遲早年的自我鏡像，也見到他未能忘情於往昔。

由1938年到1941年，是徐遲文學生涯的「香港時期」；徐遲的文學思想在這個時段有了一個重要轉折：從一個服膺現代主義的精英知識分子，轉型為共產主義的追隨者；[6]而這個轉折又關連到現代詩學一場有關「抒情」的論爭。「抒情」有何意義？詩與詩人如何介入政治？這些本來可以是純學理的思考，在家國危急存亡之際，卻是生命傾注其中的抉擇。

香港，由於歷史的種種原因，是一個受容能力極強的海隅城市，在三、四十代之交，與抗日戰爭相關的不同政治勢力，都在這個宣傳基地之上競逐。[7]「中華民族文藝界抗敵協會」就是當時一個活躍的組織，其香港分會的領導人包括許地山、喬木、戴望舒等。戴望舒又是香港《星島日報》極具影響力的副刊《星座》的主編，另外又創辦詩刊《頂點》。[8]作為戴望舒的同伴好友，徐遲在《頂點》創刊號發了兩首詩——〈懷柔〉和〈述語〉，以及一篇論文〈抒情的放逐〉。《頂點》在當年7月才正式出版，但戴望舒先在5月的《星座》刊登徐遲那篇一千多字的短文，即時引起了不少反響。

香港中文大學出版社開放取用電子書

〈抒情的放逐〉開篇引述C · 台劉易士(Cecil Day-Lewis, 1904–1972)所著《詩的希望》(*A Hope for Poetry*, 1934)的講法，徐遲說：

> 關於近代詩的特徵的說明，C · 台劉易士在他的《詩的希望》裏所說艾略脫開始放逐了抒情，我覺得這是最中肯的一句話，因為抒情的放逐是近代詩在苦悶了若干時期以後，始能從表現方法裏找到的一條出路。[9]

徐遲所認同「放逐抒情」之說，就是以英美現代主義詩歌為範式，思考中國詩歌當下的發展方向。在徐遲筆下，「抒情」既是詩的一種表現方式，也是一種生活態度：

> 有詩以來，詩與抒情幾乎是分不開的，但在時代變遷之中，人類生活已開始放逐了抒情。……人類雖然會習慣沒有抒情的生活，卻也許沒有習慣沒有抒情的詩。

換句話說，徐遲心中有兩個系列的傳統：一是生活，另一是詩。生活早已擺脫了「抒情」，但詩還只是伺機而動。因為：

> 千百年來，我們從未缺乏過風雅和抒情，從未有人敢詆辱風雅，敢對抒情主義有所不敬。

這個說法，無疑認定中國詩歌就是「風雅」和「抒情」的傳統。這個傳統之終結、「抒情」之被放逐出詩國，是因為當下的戰爭：

> 轟炸已炸死了許多人，又炸死了抒情，而炸不死的詩，她負的責任是要描寫我們的炸不死的精神的。你想想這詩該是怎樣的詩呢。

香港中文大學出版社開放取用電子書

「抒情」與那種「炸不死的精神」顯然是兩回事；詩之不死，是因為那精神的存在。然而「炸不死的精神」究竟是甚麼？「抒情」又是甚麼？

作為第二個問題的回應，徐遲的解說是簡單直捷而不予人遐想的：「抒情精神」不外乎是「感傷主義」，感觸於「大自然」、「山水風景」；甚至是屬於過時的生活經驗範式，相連屬的是「千百年來的風雅」，與「都會」、「科學」等現代狀況不相侔，在面對戰爭的當前，更是不合時宜：

> 自人類不在大自然界求生活，而戀愛也是舞榭酒肆唱戀愛的overture以來，抒情確已漸漸見棄於人類。……
>
> 也許在流亡道上，前所未見的山水風景使你叫絕，可是這次戰爭的範圍與程度之廣大而猛烈，再三再四地逼死了我們的抒情的興緻。

於是傳統詩學所謂「江山之助」、「詩人感物，聯類不窮」，全不管用了；中國的「抒情傳統」彷彿是時代的絆腳石。

徐遲本文對「抒情」的排斥，有兩個重要的指向：首先是現代主義詩學於表現手法的宗尚；繼而是詩人面對戰時國家民族的需求所應作的回應。以現代詩學而言，徐遲的理論根源正是當中主張「理性化」的一脈，其大宗師就是艾略特（徐遲譯「艾略脫」，T. S. Eliot, 1888–1965），以「反浪漫主義」為號召，主張「非個性化」（impersonality）、「情感逃避」（escape from emotion）；艾略特在〈傳統和個人的才能〉文中說：

> 詩不是情緒的放縱，而是情緒的逃避；詩不是個性的表現，而是個性的逃避。然而，當然，只有那些具有個性和情緒的人才明白逃避個性和情緒是甚麼意思。[10]

香港中文大學出版社開放取用電子書

這些話已成現代派的信條。事實上，徐遲在三十年代初就接觸到艾略特及其現代派詩論；他曾在北京大學聽過葉公超講艾略特的名篇《荒原》，不久又專門郵購他的《論文選》（*Selected Essays*）。1938年他在自己主編的《純文藝》中，以「余生」的筆名評論趙蘿蕤翻譯的《荒原》，自己也翻譯過艾略特的作品。[11]徐遲之說與艾略特的關係，不少學者都已討論過，這裏不必再贅。[12]本文可以補充的是徐遲對艾略特以下一代詩人如奧登（徐譯奧頓，W. H. Auden, 1907–1973）、史本德（徐譯斯班特，Stephen Spender, 1909–1995）、台劉易士等之理念的徵用。

徐遲在文章開端引用台劉易士的《詩的希望》其中第十章的話，來說明現代詩人已經「放逐抒情」；然而他這個講法卻受到論敵質疑。「中華民族文藝界抗敵協會」的機關刊物《文藝陣地》在徐遲文章發表後不久，刊登了陳殘雲的批評〈抒情的時代性〉，篇後有編者按語，說：

> 徐遲先生在《頂點》〈抒情的放逐〉一文中，引用英國C. Day Lewis的《詩的希望》，其中說到艾略脫放逐抒情的話，原意是否定的，不知什麼緣故，徐遲先生卻看錯了原文，利用來作自己論斷的根據？茲譯述該文的一節如下，以資參證：……。[13]

《文藝陣地》由茅盾和樓適夷主編，香港是其中最重要的編務中心；這段〈編者按〉有可能出自樓適夷手筆，但不能確定。由徐遲與這位編者都可以隨心引述原文，可見當時文藝界對西方文學思潮都非常關心。[14]當然這又跟奧登的中國之旅有關，他在1938年春天與依修伍德（徐遲譯易守吳，Christopher Isherwood, 1904–1986）前來中國採訪中日戰爭，與文壇中人如邵洵美等多有往來，並寫下同情中國的遊記與詩歌，從而引發國人對這一群英國左翼詩人更多的關注。[15]徐遲有可能

香港中文大學出版社開放取用電子書

是最早介紹奧登等人的評論家之一。1937年他在戴望舒於上海主編的期刊《新詩》中發表〈英國詩：1932–1937〉，當中就提到奧登詩群；[16]在香港期間又先後中譯奧、依二人合寫的〈前線訪問記〉和奧登的〈中國詩〉，前篇譯文附記說明奧登、史本德，與台劉易士在英國詩壇的意義；〈中國詩〉譯後也有「作者按」：

> 英國名詩人奧頓，去年偕小說家易守吳來華旅行，歸著《到一個戰爭的旅行》，已於今春出版。其中中國商籟詩共二十八章……。這裏所譯的，是二十八章中的前四章，是一種「難」詩，但並非不能懂。而且，這種「難」，是很值得下些功夫一讀的。[17]

譯詩發表的時間與〈抒情的放逐〉一文相近，我們可以看到徐遲當時對這些「現代派」詩的態度。至於《詩的希望》中的論說應如何理解？徐遲和《文藝陣地》的編者孰是孰非？似乎並不是容易說清的事，而當中又牽扯到在「現代狀況」中，「抒情」與社會及政治的關涉。以下我們先檢視台劉易士《詩的希望》的相關論述。

二 「抒情的衝動」

台劉易士，與奧登、史本德，以至麥克尼斯（Louis MacNeice, 1907–1963）等同屬英國「三十年代詩人」群體（The Thirties Poets），[18]他們的共通點是出身牛津大學的精英分子，但對下層社會不乏人道關懷，政治上傾向馬克思主義，是當時的重要左翼作家；但卻沒有丟棄詩藝的思考。有論者認為：奧登和台劉易士等在詩與政治的表現，說明三十年代「英國的共產主義，在很大程度上是一種文學的現象」。[19]這個講法，在政治意義上可能不算是褒揚；但從文學的角度來看，卻

香港中文大學出版社開放取用電子書

是政治與文學作出磨合的一種實踐。

台劉易士的《詩的希望》可說是這一詩群的文學宣言，面世於1934年，立時哄動文壇。[20]以後多次再版，二次大戰前就有六版，戰時又有三版，到七十年代中期仍有重印。在七十多年後，英國《衛報》上還有文章在討論這本書的意義。[21]這本不滿百頁的小書，開篇先為奧登為首一批戰後詩人（"post-war poets" ——指歐戰完結以後開始發表詩作的一群，大概相當於後來所說的「三十年代詩人」）追溯譜系——認定霍金斯（Gerard Manley Hopkins, 1844–1889）、奧文（Wilfred Owen, 1893–1918）、艾略特等是他們的「近祖」("immediate ancestors")。台劉易士在書中表明「認祖」的意義在於建立自身與「過去」、「傳統」的關係。以下他分別論及當世批評與詩的關係、當代詩「晦澀」（obscure）之由、詩與「宣傳」（propaganda）並存的可能性、現代化社會新物象形成新的「感觸材料」（sense-data）從而拓展詩歌語彙，以及詩與詩人的本質等等許多重要的詩學問題。

全書的關切點，主要就是「詩與社會」、「詩與政治」的關係。當中的精彩論點非常多，有助我們理解英國「三十年代詩人」在文藝與政治之間穿梭時所秉持的信念與理據。例如台劉易士提示我們注意當時詩歌意義的生成模式主要是「詩中的私我與公眾意義之恆常互動」：

> 私領域的交流常被延伸甚至被體認為外在環境的公領域；另一方面，外在環境許多具體的現代物象常被徵用以反映詩人的內心活動。[22]

台劉易士又借葉慈之說，區分「詩」與「修辭」——前者是「與自己吵架」，後者是「與別人吵架」，指出：

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 不成功的宣傳詩就是那種修辭：詩人想說服別人，但自己沒有真正經歷那種惶惑或者堅定的信念。[23]

他認為：

> 如果一個「詩人」要接受某政治意念，他先是能強烈感受這些意念的一個「人」。……那「人」要以自己的情感為中介以傳達意念，然後「詩人」才開始處理之。[24]

他批評當時英國不少「革命詩」只在空洞地「哀求」新世界的來臨（the vague cri-de-cœur for a new world），而他所推崇的詩是：

> 詩人以其情體驗某種政治境況，而以其本領融會到詩質之中。[25]

在這個脈絡中，我們再看徐遲曾經引用的第十章，就可以有更深的體會。

徐遲在〈抒情的放逐〉中說：

> 年輕詩人如C．台劉易士……都寫了已放逐了抒情的詩。……
>
> 西洋的近代詩的放逐抒情並不像我們的，直接因戰爭而起，不過將間接因戰爭尤其因納粹的恐嚇政策而使這個放逐成為堅硬的事實。

徐遲對台劉易士等之時代背景的判斷無誤，他們是在歐戰劫餘，法西斯主義陰霾蔽日的情況下思考詩的方向和意義；[26]這與徐遲身處國難、心存抗日的情況其實是可以比擬的。可是，徐遲對台劉易士書中如何安頓「抒情」位置的問題，卻未有太準確的拿捏。正如《文藝陣地》編者所指，台劉易士在這一章開始時提及一位批評家的論說，指奧登、史本德和他的作品「復現那被艾略特摒棄的抒情的衝動」（the

香港中文大學出版社開放取用電子書

return of the lyrical impulse, banished by Eliot)，而台劉易士的回應是：即使艾略特也沒能拒斥「衝動」，而「抒情的衝動」是每個詩人都存有的，這「衝動」使他選擇寫詩而不是寫散文作品；[27] 按文意台劉易士並不是要放逐「抒情」。因此，徐遲似乎真是誤解了台劉易士的原意。

然而，台劉易士在文中又確實有說明：今天要寫抒情詩非常困難。但他的理由不是因為戰爭、社會不安等條件的制約。他舉出三個理由：

⑴ 現代的心理學理論帶來更多的自覺意識，干擾了原來透過創作詩歌以調節情緒的功能。
⑵ 抒情詩要求只傾聽內在的聲音 (inner voice)，只依從詩的內在邏輯發展，但今日的詩人不能不清醒地面對這個愈來愈瘋狂的世界，因而把內在的聲音 (即「抒情的衝動」) 壓抑下來。
⑶ 當今讀詩者多用眼而少用耳，遊吟詩人與詩劇難見，故此抒情詩的音樂性不再易得。

這三個因素之被提出，是基於台劉易士對「抒情詩」所下的定義：首先，抒情詩是「自有自足的」(self-contained and self-sufficient)；再者，抒情詩最近乎音樂，由情緒發動以後，其字詞語言會自動起舞，自然構成詩形；其間的意態 (mood) 與肌理 (texture) 自會造就流暢與和諧的形相。基於此，台劉易士認為抒情詩是：由詩之物料 (字詞語言) 之「不受人力主宰」，加上創作者之「泯滅自覺意識」，聯合提升至其最強力度的一種形式。[28] 從台劉易士對抒情詩的定義及當代抒情詩之不易為的判斷可見，他絕對意識到「現代性」與「抒情性」並不容易得到協調。「情動於中而形於言」式的直抒胸抑，與現代心理學發揚後以理性、科學的態度審視「自我」，是兩種完全不同的立場。

香港中文大學出版社開放取用電子書

台劉易士認同現今純粹的抒情詩人已難再得，但仍覺得需要為「抒情的衝動」找到宣洩的出口，於是這一章的最多篇幅就用以說明戰後詩人如何從詩藝上應接這個「抒情的衝動」，例如故意摒除詩中用詞之已成慣性的聯想義，突顯其原受輕忽的具體內在意義以達成新鮮的感受；又如在詩中參錯使用抒情與平鋪的句式，或者試驗多種章內交叉叶韻、隔句雙聲疊韻等以加強詩歌的音樂性質。觀此，可知台劉易士實在並沒有放逐「抒情」，反而是想盡辦法去安頓這「抒情的衝動」。事實上，台劉易士對詩歌之抒情精神的關切，一直持續。直到六十年代他還很用心探討這「抒情的衝動」。[29]

三 「抒情的時代性」

徐遲思考為何要「放逐抒情」時，中國當前的戰爭狀況是其中關鍵。他說：

> 我也知道，這世界這時代這中日戰爭中我們還有許多人是仍然在享賞並賣弄抒情主義，那末我們說，這些人是我們這國家所不需要的。至於對於這時代應有最敏銳的感應的詩人，如果現在還抱住了抒情小唱而不肯放手，這個詩人又是近代詩的罪人。在最近所讀到的抗戰詩歌中，也發見不少是抒情的，或感傷的，使我們很懷疑他們的價值。

按照徐遲的講法，因為當前正處戰爭境況，若有國人還只「享賞」於「抒情」的生活方式，他們應不容於國；若有中國詩人還只作「抒情小唱」——大概指抒寫個人空間，而不見家國情懷的作品，則其為「詩的罪人」；若詩人寫「抗戰詩」，卻又以「抒情」、「感傷」的方式為之，則這些詩也無甚「價值」。事實上，徐遲是在發展他的「戰爭詩學」：

香港中文大學出版社開放取用電子書

以他涵泳於現代主義所得，來省思家國多難時詩歌應有的表現，因此其論述同時有詩學和功利的要求。然而單以這篇論文而言，徐遲所論實在太疏簡，尤其他向當時走在詩歌「大眾化」路上的大量「抗戰詩」叫陣，招惹到猛烈的抨擊也就不足為奇了。[30]以下我們先從陳殘雲〈抒情的時代性〉談起，因為這篇文章發表於備受全國觸目的《文藝陣地》之上，徐遲的原文可能因為這篇批評而廣為人知。

陳殘雲（1914–2002）是廣州人，1938年有詩集《鐵蹄下的歌手》在廣州出版。徐遲發表〈抒情的放逐〉時，陳殘雲正在香港參與中華全國文藝界抗敵協會香港分會的活動。〈抒情的時代性〉一文，刊於1939年11月《文藝陣地》。文中最重要觀點是：「抒情」的內涵「會」——或「應該」——隨著時代轉變代而有所變化：

> 人底情感是隨著時代動蕩的，同時，新的時代是需要新的情感！在現階段的戰爭底中國，如果仍抱住其「寂寞呀」「苦惱呀」的個人主義的頹廢的抒情詩篇，無疑地，這個人是有意矇昧了鐵血的現實，這不僅是近代詩壇上的罪人，而且是中華民族的罪人！[31]

我們比對徐遲與陳殘雲以上兩段引文，發覺其實差異不大：都以當前戰爭現實是否得到有積極意義的反映，向詩人問責。戰爭夾帶著民族大義，擠壓了詩與生活的討論空間，但這有限的空間也可能讓詩與政治、詩與道德等詩學不應迴避的問題，得到更深刻的思考，而傳統詩學中的「抒情精神」之存在意義，也面臨最嚴峻的考驗。

陳殘雲與徐遲之別，就在於兩人如何定義「抒情」。徐遲上攀「千百年來」的傳統，但只把「抒情」限定在一個「小我」的範圍。陳殘雲原先就這一點批評徐遲「以為抒情是不變的，而至詛罵寫抒情詩的詩

香港中文大學出版社開放取用電子書

人」；他認為「人是情感的動物，任何年代任何環境情感都不僵硬的」，都可以在詩上表現。但下文他卻提出「時代」的要求：

> 在今日，執行民族解放鬥爭的中國詩人，決不能讓情感背叛了戰爭，事實上，背叛了戰爭，情感也就無法產生，即使有，都是偶然的，不真切的，所以我們的抒情是革命的，是一種鬥爭，而且比一切詩的形體，抒情詩是一種更有力的鬥爭工具！[32]

依此，「抒情」涵義的流動性就不是無所束縛的，因為「時代性」——尤其戰爭底下的「時代性」——不僅是一個觀察抒情內涵變化的標記，而是限定抒情變化內容的框套。換句話說，「抒情」的變化不是因歷史過程中各種力量的周旋互動而生，而是必須能為「時代」所用，以利某種歷史進程的一種工具。他再推許日本社會主義文學理論家森山啟（1904–1968；原文誤作「森山歐」[33]）所介紹的「優秀的普羅列塔利亞的抒情詩」，認同蘇聯抒情詩從「個人」到「社會」的轉向；再引用穆木天之說：「必須在我們的抒情詩中，徹底地，去克服我們的個人主義的感傷主義，以及一切的個人主義的有害的遺留。」[34]我們可以看到，陳殘雲（以及其他革命文學論者[35]）非常重視文學的感染力量，因為革命需要的是激烈昂揚的情緒，各種力量才能匯聚、才有動力；卻又因革命的需要而容不下太多個體的迴轉空間。「抒情」之義，並不會因為「去小我以成大我」而見得寬廣包容。從論述的出發點來看，「徐遲是基於藝術考慮而反抒情，陳殘雲則以詩為『鬥爭工具』而肯定抒情」，[36]但從目標取向來看，「抒情」的空間在二人的討論當中都變得非常狹小；不是因「過時」而被放逐，就是限定在「去私存公」的境地之內。

香港中文大學出版社開放取用電子書

回看徐遲之論，他對「抒情」失去了信任，以為戰爭已把它「炸死」，但他認為仍有「炸不死的精神」，由「炸不死的詩」負責書寫。那末，「炸不死的精神」究竟是甚麼？該如何書寫？〈抒情的放逐〉並沒有直接交代。胡風（1902–1985）在隨後的一篇詩論〈今天，我們的中心問題是甚麼？〉（1940.1），針對徐遲這個說法作出質疑：

> 「炸不死的精神」，要得，然而，如果抽去了體現它們的詩人底主觀精神活動，如他們不在詩人底「個人的」情緒裏面取得生命，「你想想這詩該是怎樣的詩呢！」[37]

胡風以為徐遲把詩作過程中屬於「個人的」情緒以及精神活動視為「抒情」而放逐出去，詩就不成詩了。這批評顯然源自胡風一貫的詩學思想——對詩人的「主觀精神活動」的重視。[38]事實上，胡風的許多想法，可與台劉易士《詩的希望》中有關「詩與宣傳」的論述相比擬。他又嘗試剖析徐遲的思路，以為徐遲「遠離了生活主流」，「用了小知識者在資本主義都會裏的茫然失措的心境來理解『抒情』底發展；「炸不死的精神」是出於「拜物主義的情緒」的「一句『感傷』的叫喊」、「一個空殼子」般的抽象概念。

以「感傷主義」為忌諱的徐遲，被形容為「感傷」地叫喊，標舉「炸不死的精神」被貶為向「空殼子」作「拜物」，他的內心一定大受創傷。兩年後徐遲為了詩集《最強音》的增訂本撰寫跋文，表示自己「已經拋棄純詩（pure poetry），相信詩歌是人民的武器」，[39]篇中回顧〈抒情的放逐〉一文發表後的爭議，其說頗值得玩味：

> 〔戴〕望舒、艾青編《頂點》的時候，逼我寫詩，我也硬著頭皮寫，結果寫了一點很硬很硬的詩。但同時，我對于詩的理解似

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 乎提高了一些。……一篇轉載到《頂點》上的〈抒情的放逐〉一千幾百個字卻倒了霉，吃了點苦頭。但是，我也在對一些是口號標語的，印刷品詩的抗戰詩，而又是可笑地歌唱「自我」的抒情詩，搖頭搖了這兩年。我企圖著超過這水準，在創作上是始終沒有，但在理論上，我自信我較早的超過了它。[40]

徐遲說「吃了點苦頭」，因為來自各方的批評實在是難受的打擊。但他反思之後的結論，是自己的理論水平有所提升，比時人為高；當日批評那些歌唱自我的「抗戰詩」，並非錯判。然而，如果我們僅以〈抒情的放逐〉為據，徐遲的理論水平很難說得上有多高；其論述只是粗陳梗概，個別概念也沒有釐清定義或者實以例證。當中疏漏可以給批評者放大，然後加以抨擊。其實徐遲同期還撰寫過較為深刻的文章，如：〈詩的道德〉(1939.6)、〈從緘默到詩朗誦〉(1939.7)、〈文藝者的政治性〉(1939.9)等，可以補足他的論述。尤其〈從緘默到詩朗誦〉一文可與〈抒情的放逐〉並讀。文中繞過「抒情」一詞，卻更清晰地從詩學觀念說明他對「戰爭與詩」關係的思考。

〈抒情的放逐〉其中一個論點是為傳統的抒情作一個歷時性的切割，認為現代社會再容不下抒情的生活和抒情的詩。與此同時，國家正處抗日戰爭的時刻，於是這切割更加義無反顧；但詩還是要創作的，只其書寫不應再抒情。〈從緘默到詩朗誦〉則從更普遍的原則去解說這一種割裂，以至詩歌應如何重新上路。首先徐遲從「人和宇宙」的關係立說，他認為「人和宇宙」的關係協調時，詩人的任務是感受這協調，「抒詠並表現這種協調」，「這是我們對于詩的一個傳統的觀念」：

> 只要世界是好的，這種傳統的觀念是好的，美學的。只要時代並不悖逆宇宙的原則，那末這觀念也是值得抓住的。……如宇

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 宙正有一個悖逆而詩人則抒詠協調，這決非詩產生的本意，這樣的協調的抒詠，還不如那些緘默的詩人。[41]

無論我們同不同意這樣的解說，但都不能否認徐遲正就中國詩歌傳統作出一種冷靜的剖析。抒詠宇宙之協調，也是「抒情傳統」的一個面向。至於「戰爭」，徐遲認為是「一種最大悖逆的行為」，與「代表協調」的「詩」背道而馳。於是，「戰爭」會把一時的詩和詩人「加以殺戮」，詩人只好緘默。戰時雖或有詩，後來都罕能流傳。然而，徐遲又說：「詩是人類一種需要」(可與〈抒情的放逐〉「炸不死的詩」互相詮釋)，新的時勢促成「建立新的傳統」之必要(以「描寫炸不死的精神」?)：

> 這個神聖抗〔日〕戰爭給了我們政治上的覺醒，給了我們詩的覺醒。……現在人和宇宙的悖逆的關係中，卻已分裂了善與惡，道德與不道德，是與非，正與邪，侵略與抗戰……詩人的抒詠在這時代是對了這些而發的，……現在卻必須趕快建立新傳統，使詩發生正義感，使詩從抒詠協調改變到抒詠正義的鬥爭。[42]

從「協調」與「悖逆」論說人和宇宙的關係變化以及詩的「傳統」與「現代」之差異，實有其論述的邏輯；當中沒有提及「情」，但卻講到「抒詠」之延續與變奏，其實也可以算是觀測「抒情傳統」演變的一種論述；因為「抒情」的空間其實可寬可狹，究之亦是人與宇宙的一種對話關係而已。以下我們再以幾篇可關聯的文章稍作申論。

四 「新的抒情」

1940年4月，還是西南聯合大學學生的穆旦(1918–1977)，在香港《大公報．文藝》發表〈《慰勞信集》——從《魚目集》說起〉。徐遲

香港中文大學出版社開放取用電子書

的〈抒情的放逐〉又成為其中的話題。文中指出卞之琳(1910–2000),的《魚目集》發揚了艾略特的以「機智」來寫詩的風氣,「以腦神經的運用代替了血液的激蕩」,「自五四以來的抒情成分」到此「真正消失了」;按照他的觀察:

> 從《魚目集》中多數的詩行看來,我們可以說,假如「抒情」就等於「牧歌情緒」加「自然風景」,那麼詩人卞之琳是早在徐遲先生提出口號以前就把抒情放逐了。[43]

從引文語氣看來,穆旦好像要挑戰徐遲的「抒情」定義,但若果我們期待穆旦在文章內要全面梳理「抒情」的來龍去脈,指出其「真正涵義」如何遠超「牧歌情緒」加「自然風景」,那一定會大失所望。因為文章呈現出來的,只是這樣一張「時間表」:

⑴ 五四以來新詩有「抒情成分」(但穆旦沒有評價這種表現);

⑵ 1931–1935年「在日人臨境國內無辦法的年代」,卞之琳「放逐了抒情」,寫下「《魚目集》中沒有抒情的詩行」,這是當時「最忠實於生活的表現」;

⑶「七七抗戰以後的中國大不同前」,詩壇需要「新的抒情」。

「自然風景加牧歌情緒」仍然是穆旦筆底下的定義,只是稱之為「舊的抒情」,以別於他所嚮往的「新的抒情」。按照「時間表」,「舊的抒情是仍該放逐著」。至於抗戰以後的中國,「已經跳出了一個沉滯的泥沼,……已經站在流動的新鮮空氣中了,她自然會很快地完全變為壯大而年青」,因此,他認定:

> 為了表現社會或個人歷史一定發展下普遍地朝著光明面轉進,為了使詩和這時代成為一個感情大諧和,我們需要新的抒情。

香港中文大學出版社開放取用電子書

> 這新的抒情應該是，有理性地鼓舞著人們去爭取那個光明一種東西。……
>
> 強烈的律動，洪大的節奏，歡快的調子，——新生的中國是如此，「新的抒情」自然也該如此。

孫毓棠曾說：「歷史進展使得『時代的詩情』也隨之而變。」陳殘雲也說：「人底情感是隨著時代動蕩的，同時，新的時代是需要新的情感！」大家都認定當前的戰爭驅使詩人作出新變，有「新的情感」，作「新的抒情」，只是穆旦行文中充滿更多美好的想像，認為經歷抗戰的洗禮，中國必得到，或者，已得到「新生」。[44]他舉出艾青《吹號者》作為正面的示例，以為當中的「情緒與意象」有「健美的糅合」。[45]

至於書評的主要對象——卞之琳的近作《慰勞信集》，穆旦卻認為「是一個失敗」，因為「『新的抒情』成分太貧乏了。」《慰勞信集》是卞之琳為響應文藝界寫「慰勞信」的活動而啟動的創作，以慰勞「自己耳聞目睹的各方各界為抗戰出力的個人或集體」，1940年在香港的明日社出版；[46]這是卞之琳創作歷程中一個重要的轉折點。然而看在穆旦眼裏，當中不少詩行還是「太平靜」、多見停留於「腦神經運用」的「機智」，未曾「指向一條感情的洪流裏，激蕩起人們的血液」。從穆旦這篇書評的取向看來，他所謂「新的抒情」是在「戰爭烏托邦」裏進行情感的傾瀉：

> 無論是走在大街、田野、或者小鎮上，我們不都會聽到了群眾的洪大的歡唱麼？這正是我們的時代。

雖然文中提到「新的抒情」是「有理性地鼓舞人們去爭取那個光明的一種東西」，是「情緒和意象的健美的糅合」，也明白地說：「我著重在

香港中文大學出版社開放取用電子書

『有理性地』一詞，因為在我們今日的詩壇上，有過多的熱情的詩行，在理智深處沒有任何基點。」然而，在討論卞之琳的詩例時，穆旦卻不曾認真剖析「理性」所能發揮的作用，只說過「機智」(或可視作與「理性」、「理智」同一範疇) 可以「和感情容受在一起」，但表現出來的是「正從從枷鎖裏掙脫出來的『新的抒情』的緩緩的起伏」；事實上，穆旦認為「機智」有時會「麻木了情緒的節奏」，「頂好的節奏可以無須『機智』的滲入，因為這樣就表示了感情的完全的抒放」。因此，按照文章的論述邏輯，「理性」之於「新的抒情」，其功能大概只是「有理性地」導向「光明」，「因為如果它不能帶給我們以朝向光明的激動，它的價值是很容易趨向於相反一面的」。「理性」在此，似乎不是和「感情」對話、協商，而是創作導向的一種監控。[47]穆旦以後的創作道路，似乎遠遠超越了這裏標示的「新的抒情」，但這已是後話了。[48]

當穆旦用「瘖啞沉鬱」來形容卞之琳過去的詩作，用「平靜」作貶義來評述《慰勞信集》，認為「機智」有可能「麻木了情緒的節奏」，期待卞之琳以《慰勞詩集》為過渡，終有一天「擺脫開這種氣質」的時候，我們見到徐遲有完全相反的判斷。1943年，已經完全脫離「純詩」的徐遲，卻撰寫了〈圖寶盒的神話〉這篇可能是他畢生最華麗的評論文章，來稱賞卞之琳的《十年詩草》。[49]《十年詩草》出版於1942年，收入《音塵集》、《音塵外集》、《裝飾集》和《慰勞信集》，算是當時卞之琳詩作的總集。[50]徐遲借詩集中〈圖寶盒〉的意象為象徵，細意探析卞之琳的十年詩藝。

穆旦說卞之琳詩有時是「機智」和「感情」容受在一起；徐遲說《十年詩草》的詩作就是「感情的思想」，卞之琳是「思想的詩人」，「所思想的是感情」；其企劃是「把官能感受還原為知性」、「把感情明確起來」，這便是「提鍊知性的美」。徐遲特別用心箋疏《圓寶盒》的這幾句：

香港中文大學出版社開放取用電子書

一顆晶瑩的水銀
掩有全世界的色相
一顆金黃的燈火
籠罩有一場華宴

徐遲以為卞之琳的詩一直在嘗試創造「掩有全世界色相的水銀」，追求「金黃的燈火」；在《慰勞信集》以前，卞之琳想把具體的「華宴」或者「全世界的色相」抹去，則「水銀」難以得到，幸而還得到「魚化石」——足以「懷抱著並照出了全世界各時代的戀」。如果我們再詮釋徐遲之意，可以說「華宴」是實實在在的生活，「金黃的燈火」是「華宴」之撮綜以成詩篇，而「水銀」更是詩境之昇華；「魚化石」已照見世間不朽的戀愛的諸種色相，但尚未及掩有全世界色相的最高境界。徐遲所以存寄望於卞之琳者，是因為他寫出的「慰勞信」源自親歷第七二二團在太行山的戰鬥，好比身在「華宴」而歌詠「華宴」以成「金黃的燈火」，「水銀」終會提鍊出來。

我們知道這時徐遲的思想已經轉移到左翼的文學大眾化方向，但他對詩如何在藝術層面介入生活仍然有極為深刻的思考；他強調從「特殊」以見「一般」，更完全認同卞之琳所說的「狹義的也可代表廣義的」。[51]這一份對個別殊相與全世界色相之間的往返映照的關注，也讓我們聯想到卞之琳的大學同窗陳世驤（1912–1971）一篇評論：〈戰火歲月一詩人〉（“A Poet in Our War Time,” 1942）。[52]

陳世驤與卞之琳同畢業於北京大學外文系，抗戰爆發後南下到湖南長沙大學任教，1941年轉赴美國；這篇以英語寫成的文章是他抵達美國以後發表的第一篇著作。在此以前，陳世驤已經評論過卞之琳早期的詩作；[53]〈戰火歲月一詩人〉則以戰時的卞之琳為討論中心。

香港中文大學出版社開放取用電子書

相對於穆旦和徐遲之特別關心卞之琳《慰勞信集》與前期作品的異同變化，陳世驤則嘗試說明詩人在變中之不變：既直面戰爭，亦保守其詩人質性。文中對卞之琳有一個精巧的喻象描寫：

> 設想一隻浮泛於崩石的浪濤間的白鴿，它最能感應到其中的怒潮，但卻能翩然地舒展如雪的雙翼，溷濁不沾。無論面對任何困厄艱辛，詩人直該如是。

陳世驤特別提醒讀者，卞之琳不是高蹈風塵外的隱逸詩人；他一直是一位戰士，不僅面對戰火，還包括政治經濟的漩渦，甚而是語言（「白話」、「文言」、「外來語」）的角力，都能保存自我。陳世驤從多個角度指出他的獨特性：指出他有非凡的詩藝（superb mastery of a unique technique），天生的詩的觸覺（inborn poetic sensitivity），獨立的性格（independent character），以及獨有的觀照世界的方式（his own characteristic way of looking upon the world），天生的魅力（inborn poetic charm），特殊的詩的觸覺（unique poetic sensitivity）等等。個別殊相（individuality）是陳世驤這篇詩評的關鍵詞。與其他戰爭詩學論者要求詩人改變態度——放棄個人，投入集體——以迎向戰時中國不同，陳世驤認為卓立而敏銳的詩人如卞之琳，在戰爭中尋詩，就發現詩，並以他的詩為國家這場戰爭提供貢獻。陳世驤再翻譯了多首《慰勞信集》的詩篇，分析其中的詩藝，也點出詩中所展露戰時生活的悲憫與憂喜、人際間的深情、中國之上下一心（***the*** one heart of China）。陳世驤日後在中國文學研究發揚「抒情傳統」之說，重視抒情之個體，並對詩（以至文學）之於人世宇宙間的積極意義充滿信心，在本篇已見苗芽。

香港中文大學出版社開放取用電子書

陳世驤沒有「新的抒情」的求索。「抒情」在中國文學傳統本來就指向人世諸種情懷在個人與公共領域之間的流動；讀卞之琳詩，可以看到「情」由「人」的個體出發，流注到其他個體，以至由眾多個體匯成的公眾，再往返於其間。卞之琳解釋圓寶盒中的「橋」，說是「感情的結合」，說「感情的結合」不限於狹義，「要知道狹義的也可以代表廣義的」。[54]陳世驤的詮解正好和卞之琳的詩學相呼應。

對此，徐遲也有感應。他看到卞之琳如何思想「感情」，在「慰勞信」中看到「感情結合」的正式兑現，看到感情結合的「『明確』的表情」。已轉向「大眾化」思潮的徐遲，宣言：

> 離開了民族革命，這與時代還有什麼「存在」呢？離開了這樣「狹」的觀點，世界還有什麼色相是值得注意的呢？但這「狹」的觀點，需要有何等「廣」的心腸。

徐遲的「戰爭詩學」自有其時代需要，以詩介入戰爭，或是適時之舉；而此種「介入」，如徐遲說，「要有何等『廣』的心腸」，這「心腸」，不就是「情」？不就要「抒情」嗎？換句話說，陳世驤與徐遲都看到「抒情」的意義，即使在戰時。由是，徐遲又何需「放逐抒情」呢？再者，「情」之轉注流動，本就能適時應變；這樣，又何需強調「新的抒情」呢？或者可以說：「抒情」可譬諸日月，雖終古常見，而光景常新；而「抒情傳統」，應該是一個動態的傳統，一個活的傳統。

原刊《清華中文學報》，第 8 期（2012 年 12 月），頁 229–261

香港中文大學出版社開放取用電子書

註釋

1. 參徐遲《我的文學生涯》(天津：百花文藝出版社，2006年)，頁171–230。
2. 即龐德，徐遲的譯名與現今通行者有所不同，自己也先後不同譯法，如稍後發表同是論龐德的文章，就題作〈哀慈拉．邦德及其同人〉；見《現代》，第5卷第6期(1934.10)，頁981–984。這裏只依徐原文所譯羅列。
3. 徐遲〈意象派的七個詩人〉，《現代》第4卷第6期(1934年4月)，頁1013–1025。
4. 徐遲〈論現代詩人〉，《六藝》，第1卷第3期(1936年3月)，頁230–237。又參考徐魯〈上海摩登——徐遲年與「《現代》派」的交往〉，《載不動，許多愁——徐遲和他的同時代人》(台北：秀威資訊科技，2011)，頁101–121。
5. 徐遲，〈外國文學之於我〉，《文藝和現代化》(成都：四川人民出版社，1981年)，頁197–219。
6. 徐遲後來回憶說1940年元月讀過恩格斯的《社會主義從空想到科學的發展》與《論費爾巴哈》後，有了「覺醒」，是「第二次誕生」，表示他已正式認同共產主義；見《我的文學生涯》，頁227；又參考徐魯《載不動，許多愁》，頁137–156。
7. 有關當時各種勢力在香港活動的情況，可參考袁小倫從中共角度所作的幾篇追記文章：〈戰時香港文壇矛盾和周恩來的態度〉，《史海縱橫》1994年第4期，頁41–44；〈港島殊勳——周恩來與戰時香港文壇〉，《黨史縱橫》1998年第3期，頁4–9；〈抗戰時期，由激化到淡化的香港文壇矛盾〉，《縱橫》，2003年第3期，頁35–37。又參王宇平〈學士台風雲——抗戰初中期內地作家在香港的聚合與分化〉，《中國現代文學研究叢刊》，2007年第2期，頁115–128。
8. 參考盧瑋鑾〈中華文藝界抗敵協會香港分會(1938–1941)——組織及活動〉，《香港文學》第23期(1986年11月)，頁91–94；第24期(1986年12月)，頁85–85；第25期(1987年9月)，頁21–29；戴望舒，〈十年前的星島和星座〉，《星島日報．星座》，1948年8月1日；周良沛，〈望舒的香港〉，《香港文學》第254期(2006年2月)，頁59–65。

香港中文大學出版社開放取用電子書

9. 徐遲〈抒情的放逐〉,《星島日報．星座》第8版，1939年5月13日；以下引述同此。
10. T. S. Eliot, *Selected Prose*. ed. John Hayward (Harmondsworth, Penguin Books, 1953), p. 30. 中譯見杜國清譯《艾略特文學評論選集》(臺北：田園出版社，1969年)，頁13。
11. 見余生(徐遲)：〈《荒原》評〉,《純文藝》，第1卷第1期(1938年3月)，頁49–54；艾略脫(T.S. Eliot)原著，余生譯釋：〈波彭克一冊貝依特茄：勃來斯太因一枝雪茄〉,《純文藝》， 第1卷第3期(1938年5月)， 頁1–6。又參考徐遲《我的文學生涯》，頁90、103；王鳳伯、孫露茜，〈徐遲著譯繫年〉，收入王鳳伯、孫露茜編《徐遲研究專集》(杭州：浙江文藝出版社，1985年)，頁501；又參考劉繼業《新詩的大眾化和純詩化》(北京；北京大學出版社，2008年)，頁173–175。
12. 參考姜濤〈從《抒情的放逐》談起〉,《揚子江詩刊》2005年第2期，頁21–23；古遠清，〈徐遲與現代派〉,《外國文學研究》2006年第4期，頁152–159。
13. 陳殘雲，〈抒情的現代性〉,〈編者按〉,《文藝陣地》第4卷第2期(1939年11月)，頁1265。
14. 《詩的希望》第十章，以及第九章，都有朱維基的中譯，但發表的時間卻後於徐遲和陳殘雲的辯論，可能是因為這次風波而促成。見C. Day-Lewis 著，朱維基譯〈近代抒情詩產生的困難：一個對於詩的希望第十章〉,《文學新潮》第2卷第9期(1940年2月)，頁346–348；〈近代詩中的詞藻問題：一個對於詩的希望第九章〉,《詩創作》，第7期(1942年1月)，頁48–51。
15. 後來結集為成書：W. H. Auden, and Christopher Isherwood, *Journey to a War* (London: Faber and Faber, 1939)；翌年，有朱維基的選譯本《在戰時：十四行聯體詩附詩解》(上海：詩歌書店，1940年)。
16. 余生，〈英國詩：1932–1937〉,《新詩》，第2卷第2期(1937年5月)，頁222–229。
17. 徐遲譯〈前線訪問記〉,《星島日報》第14版(星座)，1938年8月2日；《中國詩》,《星島日報》第8版(星座)，1939年7月2日。
18. 以奧登為首的「三十年代詩人」在今天已視為英國文學的正典作家，相關

香港中文大學出版社開放取用電子書

研究相當多，其要者有：Julian Symons, *The Thirties: A Dream Revolved* (rev. ed.) (London: Faber, 1975); Samuel Lynn Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in the 1930s* (London: Bodley Head, 1976); Bernard Bergonzi, *Reading the Thirties: Texts and Contexts* (London: Macmillan, 1978); Valentine Cunningham, *British Writers of the Thirties* (Oxford: Oxford University Press, 1988); Adrian Caesar, *Dividing Lines: Poetry, Class and Ideology in the 1930s* (Manchester: Manchester University Press, 1991); Jem Poster, *The Thirties Poets* (Buckingham: Open University Press, 1993).

19. 當朱利安．貝爾 (Julian Bell, 1908–1937) 還是劍橋大學的學生時，曾經對奧登等「牛津人」在三十年代的影響作出這樣的評斷："Communism in England is [at 1930s] largely a literary phenomenon." Qtd in Adrian Caesar, *Dividing Lines: Poetry, Class and Ideology in the 1930s*, p. 24.
20. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, reprint with a Postscript. (Oxford: Basil Blackwell, 1936).
21. Peter Stanford, "Sacred Indignation", *The Guardian* (London), 28 February 2009.
22. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, p. 37.
23. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, p. 55
24. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, pp. 54–55.
25. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, p. 56. 有關台劉易士在三十年代期間對文學與政治關係的看法，還可以參考他的《作品中的革命》，以及他的同道史本德後來的追述；見C. Day-Lewis, *Revolution in Writing* (London: Hogarth Press, 1935); Stephen Spender, *The Thirties and After: Poetry, Politics, People 1933–1970* (New York: Random House, 1978).
26. 參考Robert C. Manteiga, "Politics and Poetics: England's Thirties Poets and the Spanish Civil War", *Modern Language Studies* 19/3 (summer, 1989): 3–14; Peter Stanford, *C Day-Lewis: A Life* (London: Continuum, 2007).
27. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, p. 66.
28. C. Day-Lewis, *A Hope for Poetry*, p. 66.
29. C Day-Lewis, *The Lyric Impulse* (London: Chatto and Windus, 1965).
30. 從〈抒情的放逐〉發表以後到1942年間的討論或者批駁的文章，最低限

香港中文大學出版社開放取用電子書

度有以下幾篇：陳殘雲，〈抒情的時代性〉，《文藝陣地》第4卷第2期（1939年11月），頁1265；胡風，〈今天，我們的中心問題是甚麼？——其一：關於創作與生活的小感〉，《七月》第5卷第1期（1940年1月）；錫金，〈一年來的詩歌回顧〉，《戲劇與文學》第1卷第1期（1940年1月）；穆旦，〈《慰勞信集》——從《魚目集》說起〉，《大公報》〈文藝綜合〉，1940年4月28日；艾青，《詩論》（桂林：三戶圖書公司，1941年）；胡明樹，〈詩之創作上的諸問題〉，《詩》第3卷第2期（1942年6月）；胡危舟，〈新詩短短〉，《詩創作》第10期（1942年8月）；伍禾，〈生命的胎動．題記〉，《詩創作》第17期（1942年12月）。相關討論可參考劉繼業，《新詩的大眾化和純詩化》，頁74–88；張松建，《抒情主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2012年），頁23–32。

31. 陳殘雲，〈抒情的時代性〉，頁1265。我們注意到同年稍前孫毓棠曾在香港發表〈談抗戰詩〉，以「時代的詩情」為中心論旨，說：「歷史進展使得『時代的詩情』也隨之而變。」見《大公報》（香港）第8版（文藝），1939年6月14–15日。但孫、陳二人的詩論方向卻剛剛相反：孫毓棠主張詩要在工具和技巧上完成「時代的詩情」的表現，反對詩的「大眾化」；陳殘雲則是詩歌「大眾化」的支持者。
32. 陳殘雲〈抒情的時代性〉，頁1265。
33. 森山啟所著的《文學論》，在1936年已有廖壁光譯本，由讀者書房出版。另一本專著《社會主義的現實主義論》則由林煥平譯出，希望書店1940年10月出版。
34. 參見穆木天〈建立民族革命的史詩的問題〉，《文藝陣地》第3卷第5期（1939年6月），頁961–962。
35. 劉繼業指出：「陳殘雲的思路就是當時不少批駁文章的思路。」《新詩的大眾化和純詩化》，頁79。
36. 這是陳智德的精準觀察，見陳智德〈抒情與鬥爭：論陳殘雲〉，《詩潮》第8期（2002年9月），頁72；又參考梁秉鈞〈中國三、四〇年代抗戰詩與現代性〉，《現代中文文學報》，第6卷第2期/ 第7卷第1期（2005年6月），頁167–168。
37. 胡風，〈今天，我們的中心問題是甚麼？——其一：關於創作與生活的小感〉，收入胡風《胡風評論集》（北京：人民文學出版社，1984年），中

香港中文大學出版社開放取用電子書

冊，頁104–117。劉繼業認為在詩歌「大眾化」陣營中，「真正有分量的批判來自胡風」；張松建也說：「胡風的反思較有理論深度。」分見劉繼業《新詩的大眾化與和純詩化》，頁79；張松建《抒情主義與現代詩學》，頁27。

38. 劉繼業指出：胡風一貫強調「情緒對新詩創作的決定性意義」，早在1935年已提出「詩底特質是對於現實主義關係的藝術家底主觀表現，藝術家對於客觀對象所發生的主觀的情緒波動，主觀的意欲」的觀點；見劉繼業《新詩的大眾化和純詩化》，頁81。
39. 《最強音》是徐遲「政治覺醒」以後的第一本詩集。
40. 〈《最強音》增訂本跋〉，《詩》(桂林)，第3卷第3期(1942年8月)，頁44；又參考徐遲《我的文學生涯》，頁193、239。
41. 徐遲，〈從緘默到詩朗誦〉，《星島日報．星座》，1939年7月10–11日。
42. 同前注。
43. 穆旦，〈《慰勞信集》——從《魚目集》說起〉，《大公報．文藝綜合》，1940年4月28日。以下引文同此。
44. 姚丹曾指出：「當時的『戰爭烏托邦』不是穆旦個人所獨有的，而幾乎是全民性的一種精神狂歡。」見〈「第三條抒情的路」——新發現的幾篇穆旦詩文〉，《中國現代文學研究叢刊》1999年第3期，頁147–148。這個講法有其道理，但「戰爭中國」的想像卻非簡單同一的；比方說陳殘雲和穆木天所講的「民族解放鬥爭」和「抗戰建國論」，都沒有穆旦水到渠成般樂觀。穆旦的確如姚丹所說：「真誠地相信戰爭能帶來一個『新生的中國』」。
45. 就在評《慰勞信集》前不久，穆旦發表了另一篇書評，讚揚艾青詩在語言上成功找到「枯澀呆板的標語口號」及「貧血的堆砌的詞藻」之外的「第三條路」，以「歌頌新生的中國」，是「光明的鼓舞」；見穆旦〈《他死在第二次》〉，《大公報．文藝綜合》，1940年3月3日。穆旦在本篇再以《他死在第二次》其中的一首詩，補充申論艾青的「新的抒情」。
46. 參考卞之琳〈重印弁言〉，《十年詩草1930–1939》(台北：大雁書店，1989年)，頁20–21。
47. 姚丹曾發掘出穆旦在撰寫這篇書評之前的一首詩〈1939年火炬行列在昆明〉，指出這首詩(尤其後半部分)「詩句成了熱烈的呼喊，情感膨脹單

香港中文大學出版社開放取用電子書

一，其至出現了牧歌式的抒情方式。……這樣明快、熱烈、簡單、樂觀的詩情，似乎有些幼稚。」見〈「第三條抒情的路」——新發現的幾篇穆旦詩文〉，頁144。「新的抒情」的論述方向或者可以在這首詩看出端倪。至於穆旦這篇書評是否開示出「第三條抒情的路」，筆者與姚丹有不同的看法，請讀者並參。

48. 參考易彬的著作〈讚美：在命運和歷史的慨嘆中——論穆旦寫作（1938–1941）〉，《中國現代文學研究叢刊》2006年第5期，頁254–271；〈從「野人山」到「森林之魅」——穆旦精神歷程（1942–1945）〉，《中國現代文學研究叢刊》2005年第5期，頁229–245；以及《穆旦與中國新詩的歷史建檔》（北京：中國科會科學出版社，2010年）。
49. 徐遲，〈圓寶盒的神話〉，《抗戰文藝》第8卷第4期（1943年5月），頁72–73。以下引文見此。
50. 參見卞之琳〈初版題記〉，《十年詩草1930–1939》，頁26。
51. 參見卞之琳〈重印弁言〉，以及〈關於圓寶盒〉，《十年詩草》，頁21、263。
52. Chen Shih-hsiang, "A Poet in Our War Time," *Asia* (New York) 42/7 (Aug. 1942): 479–481. 以下引文見此。
53. 見陳世驤〈對於詩刊的意見〉，《大公報．文藝》，1935年12月6日；Harold Acton, and Chen Shih-hsiang, eds., *Modern Chinese Poetry* (London: Duckworth, 1936), pp. 170–171.
54. 卞之琳〈關於圓寶盒〉，《十年詩草》，頁263。

香港中文大學出版社開放取用電子書

香港就是文學：從海上孤島到世界都會，從帝國殖民地到社會主義特區，香港經驗比傳奇更傳奇。從駐節香港的殖民地大員，到心繫勞工大眾的左翼文學家；從求全責備的香港文學大系，到活潑精要的各式選本；從先鋒的現代詩、人間小說與話題電影，到蒼涼南音和悲情粵劇；從彌敦道上的詠嘆，到維多利亞港邊的回想……無數的香港故事，如何說？

作者為我們述說文學香港的前世今生，揭示香港對整個華人文化圈的意義，思考香港的未來。地區、中國、政治、殖民、現代性等等這些看起來如「三尺青鋒」般冷硬的議題，經作者娓娓道來，化為寫給香港的一部抒情史。

有人說香港是一本難唸的書，那麼香港文學史更是一本難寫的書。陳國球就有無比勇氣掌握尋得的史料，邁開大步朝向艱難的書寫道路走去。內容可見細心組合評論、排比資料文獻、梳理歷史線索等等功夫。書題巧妙冠名「抒情史」，大概暗喻此書「溫柔地」可作建構香港文學正史的初步工程。

——盧瑋鑾教授 （香港中文大學中文系）

香港的歷史就是文學史：百年浮華、欲望、背叛、妥協、和抗爭，只有文學的豐富曲折才能點出歷史的曖昧複雜。香港的文學史也應該是抒情史：既絢爛也頹廢，既魅惑也感傷——道是無情，盡是有情。陳國球《香港的抒情史》為香港文學作出極獨特的見證，為香港歷史寫下最有情的一章。

——王德威教授 （哈佛大學東亞語言與文明系）

書題「抒情」，可為歷史流動做最好的註解。本書以香港為主體，探討文學史的流變，並且與台灣文學展開對話。陳國球注入有情的論述，既具勸說的感情，也具雄辯的能量。

——陳芳明教授（國立政治大學台灣文學研究所）

ISBN 978-962-996-743-7

香港中文大學出版社開放取用電子書