

# 劉以鬯《酒徒》的意識流創作技巧與價值

（韓國）金惠俊著，梁楠譯



《酒徒》封面

## 一、劉以鬯與《酒徒》

香港作家劉以鬯1918年出生於上海。1941年畢業於上海聖約翰大學，當年冬天，日本發動太平洋戰爭佔領上海，他前往陪都重慶避難，在《國民公報》擔任文藝版編輯，此後大半生都從事報紙雜誌的文藝編輯工作。1945年回到上海成立懷正文化社，並出版了《風蕭蕭》（徐訏，1946）等數十部文學作品。經歷了貨幣貶值等困境後，自己創立的出版社每況愈下，於1948年滿30歲，前往香港尋求突破。1952-1957年間雖短暫逗

留過新加坡、馬來西亞等地，直到現在60多年一直生活在香港。

劉以鬯1936年讀高中時就已經在《人生畫報》登載了短篇小說《流亡的安娜·芙洛斯基》，至今創作生涯近80年。其創作量極為豐富，除去遺失或未出版作品外，成書出版的作品就有40部以上。其中從作品的成就和文學史上的意義看，《酒徒》（1963）、《寺內》（1977）、《對倒》（2000）等都可稱為其代表之作。

《酒徒》最初從1962年10月18日到1963年3月30日在《星島晚報》上連載。1963年首次在香港出版後，相繼有不同版本分別在香港、臺灣、中國大陸等地出版過八次，<sup>①</sup>並被選定為「百年百種優秀中國文學圖書」（人民文學出版社等主辦），「20世紀中文小說100強」（《亞洲週刊》主辦）受到極高評價。大陸學者袁良駿斷言：「不僅是香港文學的基石也是全體中國小說發展歷史上重要的里程碑。」<sup>②</sup>導演王家衛也創意性地運用此作品的一部分內容製作了電影《2046》（2004），此後導演黃國兆又製作了忠於原作的電影《酒徒》（2011）。

《酒徒》早在1960年代就有「中國第一部意識流小說」<sup>③</sup>之譽稱。也有人稱之「中國首部長篇意識流小說」，<sup>④</sup>「華文文學第一

部意識流長篇」<sup>⑥</sup>等，其聲望延續至今未曾改變。但是儘管聲望很高，除在報紙雜誌陸續有些簡短評論文章發表之外，真正的研究卻並不很多。比如對於作為意識流小說所具有的特徵與手法的細察，以及關於作品的許多特徵與意義的研究就很不充分。這也許與20世紀中葉以來中國大陸現代主義文學中斷數十年較晚登場不無關係。明顯的例子是在大陸1990年代後期出版的一部關於中國現代派文學的史論著作中，竟然對劉以鬯及《酒徒》隻字未提。<sup>⑦</sup>反而認為「它的意識流手法反而是其次的」，「更難得的是它是第一本反省香港處境的現代小說」的見解更多。<sup>⑧</sup>也就是說《酒徒》毫無疑問是「中國第一部意識流小說」，但更重要的是它展現當時香港社會現實的具有紀念碑意義的香港小說。

因此對於此部作品的價值與意義的綜合研究是具有相當意義。特別是對現有評價的考察，雖然目的不在二者取一，但是在其確切性上卻有考究的必要。考慮到短篇論文的體制與篇幅的制約，首先就此部作品具有的意識流小說的特徵、手法、成就及其影響與意義等盡可能做出詳細的分析研究。

## 二、「中國第一部意識流小說」

意識流的概念是19世紀末美國心理學家威廉·詹姆士（William James）在其《心理學原理（The Principles of Psychology）》（1890）中提出的。他認為意識就是印象、直觀、感覺、記憶、幻覺、想像、聯想、推理、推測等從未形成語言階段到形成語言階段的人類的整個精神狀態。它的呈現方式不

是像鏈條或火車一樣每個斷節的连接，而是像江水或河水一樣川流不息的流動。這就是所謂的「意識流」（或者「思維流」，「主觀生活流」）。<sup>⑨</sup>

20世紀初西方學者，包括詹姆士的心理學、佛洛德的精神分析、柏格森的時間觀在內的<sup>⑩</sup>心理學、哲學、社會學、人類學等的飛躍發展，印象派等美術和音樂的變化，工業文明的發達，道德觀念的變化等的影響下，小說領域也產生了全新的變化。取代過去重視情節、人物、對白等主要通過描寫人物外在活動與外部世界的「傳統性」小說，通過意識的流動、意象的感覺、文字的节奏和肌理<sup>⑪</sup>探究表現現代社會複雜的人物內心世界的小說登上舞臺。即以馬塞爾·普魯斯特、維吉尼亞·沃爾夫、詹姆斯·喬伊絲、威廉·福克納等為代表的意識流小說。

以前也出現過以「內心獨白」或「心靈辯證法」等方式描畫人物心理的小說。但是以前的心理小說作者以傳達者的身份出現進行較為邏輯的單線靜止層面的描寫。相較之下，新生的意識流小說原則上排除作為傳達者的作者的介入，表現意識活動的流動性，不在於時間的顛倒或空間的重疊等來綜合表現各種形式的意識流動。特別是意識流小說全面表現未形成語言階段的意識這一點是與以前的心理小說有所區別的。<sup>⑫</sup>

中國文學也同樣有此趨勢。20世紀初就出現了嘗試心理描寫的作品，比如《狂人日記》（魯迅，1918）中就有這些要素。到了1930年代《流》（劉吶鷗，1928），《梅雨之夕》（施蛰存，1929），《在巴黎大劇

院》（施蛰存，1931），《上海的狐步舞》（穆時英，1932），《白金的女體塑像》（穆時英，1934）等上海新感覺派的小說也明顯出現此貌。<sup>⑫</sup>這些作品雖然運用了心理描寫以及一些意識流小說中常用的技巧，但是如上所述就小說整體來講還稱不上是意識流小說。

即使縮小範圍僅限於試圖表現意識流的小說情況也是如此。《酒徒》出版前後也出現過《佩槍的基督》（盧困，1960），《攸里賽斯在臺北》（葉維廉，1960），《笑聲》（甘莎，1961）或是《地的門》（昆南，1962）等類似試圖表現意識流的作品。但是這些作品也較難說是真正意義上的意識流小說。因為從意識流小說常用技巧上看，這些小說只偏重內心獨白，即使運用了多種方式，小說的重點也不是未形成語言階段意識的複雜多樣的流動。<sup>⑬</sup>綜合以上觀點來看完全有理由稱《酒徒》是中國第一部意識流小說。

### 三、作為意識流小說的創作意圖與實踐

實際上追究哪部作品是最早使用意識流手法的作品這一問題自身並不是最為重要的。正如追究在魯迅的《狂人日記》之前是否就已經出現了《一日》（陳衡哲，1917）等現代白話短篇小說問題的性質一樣。因為我們更應該同時考究在意識流小說的問題上作者到底進行了何種程度的有意義的嘗試，取得了怎樣的成果，發揮了多大的影響力等等。下面是從這些方面逐一對《酒徒》進行的考察，該作品的價值是可以得到充分認可

的。

首先《酒徒》是作者劉以鬯有意嘗試意識流小說創作的作品。劉以鬯在此作品初版序文中寫道：「現代社會是一個錯綜複雜的社會，只有運用橫斷面的方法去探求個人心靈的飄忽、心理的變換並捕捉思想的意象，才能真切地、完全地、確實地表現這個社會環境以及時代精神。」（16頁）另外通過敘事者的言語也反復體現出此種意圖。比如敘事者與作品中人物麥荷門的對話中說「現代小說家必須探求人類的內在真實」（101頁），「探求內在真實不僅是文學家的重任，也已成爲其他藝術部門的主要目標了」（144頁），又爲他們在想要出版的《前衛文學》的「發刊詞」中構想「主張作家探求內在真實，並描繪『自我』與客觀世界的鬥爭。」（161頁）

這裡重要的是作者在作品中的有意的嘗試到底是否真正被實現。《酒徒》是由34章構成的長篇小說，但故事情節較爲簡單。第一人稱敘事者「我」是離開上海輾轉各地之後來到香港的移居者。他強烈主張文學的藝術價值與知識份子的社會責任感而從事純文學創作，但爲了生活他又不得不寫武俠小說甚至黃色小說。在此過程中他在現實問題與自身理想追求之間憤怒、苦惱、矛盾、彷徨，用酒精麻醉自己成爲典型的酒精中毒者——「酒徒」。此部作品的重心不是描寫包括敘事者在內的登場人物在經歷了何種事件後做出何種行動，而主要刻畫人物受到外部刺激後的內在心理活動。換句話說，作品的側重點並非關於人物的行爲、事件、背景的

實際描寫，而是人物內在心理現象，特別是注重未形成語言階段的心理現象的描寫，所佔篇幅更多，表現內容與方式也更多樣。<sup>⑭</sup>

作品對人物意識的集中描寫技巧在登場人物的處理上也同樣出現。雖然各種人物具有某種程度的立體性，但是敘事者「我」以外的人物大都不是短暫登場就是在主人公的意識流中時而出現時而消失。換句話說，他們的主要作用不是構成事件或故事，而是給敘事者「我」帶來刺激，誘發敘事者印象、感覺、思想、記憶、夢、幻覺、幻想等各種意識活動。比如作品中較為常見的女性登場人物張麗麗、司馬莉、楊露、王太等散發性穿插在小說的瑣碎插曲中，起到激發潛伏敘事者意識特別是潛意識中的對愛情的渴望與性的慾望的作用。

下面是《酒徒》中比較突出體現人物意識流的部分。

第一，在相對理性的狀態下受到外部事件或人物刺激後敘事者關於特定問題的思考。比如，第2、12、19、23、28、31、37、38、42章就是如此。對新文藝的評價，對世界文學狀況的見解，對藝術近期趨勢的分析，對香港文壇與出版界以及香港社會的批判等大都具有邏輯性，並且其內容本身也相當中肯、精闢。

第二，對過去經驗記憶的部分。比如第4、9章或第7章中對司馬莉的印象和記憶的敘述部分就屬於這種情況。因為大體上將過去的記憶按照時間順序排列，記憶的內容被敘述得相當真實，所以可能被誤認為與意識流無關。但記憶本身也是意識的一部分，並且

各個段落中被描寫的個別記憶大部分與某場景或事件相關的形象強烈結合，這些形象被零星地展現，其關聯性即聯想關係則變得模糊不清（或者無意識的）。因此綜合來看也是在體現一種意識的流動。

第三，描寫由外部情境或自身感情引發的敘事者的印象和感覺的部分。這些大都極為片斷地、零星地出現。比如第1章開頭的「生鏽的感情又逢落雨天」（19頁）到「喜悅與憂鬱不像是兩樣東西」（19頁），斷斷續續記述的從呆在家裡到外出去酒吧喝酒的行動之間的意識流動就是如此。第2章從中間「擱下筆」（25頁）到「我的內心中，也正在落雨」（25頁），邊喝酒邊寫稿，停下來望向窗外，描寫隨著意識流的方向而進行的部分也是如此。除此以外還有很多這樣的描寫，大部分通過詩化的句子、節奏、形象來體現意識的流動形成非常感性的氛圍。

第四，在醉酒或失去理智的狀態下沉浸在幻覺或幻想的部分。第5章後半部、第8章前半部、第27章等部分頻繁出現，敘述有時簡短有時冗長。敘事者越醉酒或越昏迷，敘事者的意識也越接近未形成語言階段從而越難理解，接連不斷的各種意識之間的聯繫性也越難把握。

第五，描寫夢境的夢幻部分。比如第2章前半部分，6、10（B）、25、32、34章等幾個地方就屬於這種情況。作者為了將這種夢中的意識流表現為未形成語言階段，在內容上打亂時空間的秩序，在外形上省略標點符號，頻繁自由地劃分自然段。

相對而言，越往前越接近合理的語言

表達階段，越往後越接近無序破碎的未形成語言階段。不過因為意識自身並沒有明確區分為幾個階段，所以在這部作品中也沒有出現各自明確區分的意識，而總是複合出現。比如，第10（B）章即是如此。在前一章10（A）中敘事者住院，最後吃了安眠藥準備入睡，第10（B）章中敘事者萌發各種想像漸漸進入夢境。因此他的意識流逐漸變成難以理解的個人的隱秘，變得與現實中的時空秩序毫無關係。標點符號的使用與省略使其斷斷續續地被表現出來。作者為了有效展現敘事者這一面有意在此章的前半部分使用標點符號，而到了後半部分又將標點符號省略掉。這與詹姆斯·喬伊絲的《尤利西斯》最後一章第18章《潘娜洛普》全部由省略標點符號的摩莉·布盧姆的獨白構成是同一手法。

#### 四、作為意識流小說的多種手法與要素

如上所述，劉以鬯為了表現人物的意識流相當熟練地、有效地、具有創意性地使用了意識流小說中經常被使用的一系列手法與要素。<sup>15</sup>

##### 1. 內心獨白

《酒徒》為了敘述意識的流動主要使用了第一人稱敘事者的直接內心獨白。作者將這些部分放在括弧中作為內心獨白的標誌，幻覺、幻想狀態或在夢境中又省略括弧來表示。下面的引文是第8章的第一段。

金色的星星。藍色的星星。紫色的星星。黃色的星星。成千成萬的星星。

萬花筒裡的變化。希望給十指勒斃。誰輕輕掩上記憶之門？HD的意象最難捕捉。抽象畫家愛上善舞的顏色。潘金蓮最喜歡斜雨叩窗。……年輕人千萬不要忘記過去的教訓。蘇武並未娶猩猩為妻。王昭君也沒有吞藥而死。想像在痙攣。有一盞昏黃不明的燈出現在我的腦海裡。（59頁）

這裡敘事者的敘述在外形上既不是跟小說中其他人物的對話又不是在自言自語。內容上也不是將讀者設定為聽眾。因為引文是這一章的開頭卻沒有任何說明，也沒有告訴讀者出現在敘事者意識中的人物或事件。<sup>16</sup>另外，一個意識被另一個意識打斷，無序又變化無常的意識流動不斷延續。最後這一段的結尾這些意識流在漸顯覺醒狀態中告終止。總而言之作者沒有介入，這裡全部由敘事者直接獨白是敘事者自身的意識流。

《酒徒》中也有敘事者通過跟自己的對話來傳達意識的獨白。表面上好像是把自己設定為聽眾，實際上是將讀者視為聽眾。比如下面的引文中從「誰說」開始就是這樣。

一骨碌翻身下床，扭亮檯燈，發現還有一段武俠小說沒有寫好。……提起筆，「飛劍」與「絕招」猶如下午五點中環的車輛，擁擠於原稿紙上。誰說飛劍與絕招是騙人的東西？只有這取人首級於千里之外的文章才能換到錢。沒有錢，就得挨餓。沒有錢，就沒有酒喝。（28頁）

這些部分的主要目的就是表現作品的情節或登場人物以及與自身行為有關的情感與思想。因此這時的意識較接近表層，文理上具有某種程度的邏輯連貫性。儘管如此與過去的「傳統性」舞臺獨白不同，一般按照人物的意識所出現的順序排列。

《酒徒》中並用大量的直接內心獨白，與此相反作者沒有使用利用第二、三人稱讓其他人物直接表現自身意識流的間接內心獨白的手法。另外，也沒有使用敘事者作為全知作者的角色以客觀形態記述人物的精神世界的全知作者的敘述方式。這與此作的特徵，即集中體現第一人稱敘事者自身的意識流有關。

## 2. 自由聯想，蒙太奇，電影技巧，印刷技巧

《酒徒》在表現和控制意識的「流動」方面也大都使用了熟知的技巧。比如頻繁運用自由聯想。產生自由聯想的關鍵部分有的顯而易見，有的又不十分明顯，有時隱藏在作品的其他地方，表面上很難把握。再以前面的引文為例，前半部分根本不清楚無序的意識如何連接，但是到即將醒來時候的結尾部分從「過去的教訓」、「蘇武」、「王昭君」之間卻可以找到聯想關係。還有中間的「抽象畫家愛上善舞的顏色。潘金蓮最喜歡斜雨叩窗」。這一句很難理解為什麼會出現這樣的聯想。但是參考第3章開頭部分看到因為霓虹燈玻璃窗上的雨點逐成紅色，第5章醉酒後想像武松怎樣拒絕潘金蓮的求愛，幻覺起舞的無數金星，在某種程度上可以猜到這

些聯想因何而生。

控制意識的「流動」的技巧中與自由聯想一樣使用較多的是時間的蒙太奇。<sup>⑦</sup>所謂時間的蒙太奇就是將主題固定在空間上而作品人物的意識在時間中變化的蒙太奇。這部作品中最具代表性的部分是前面提到的第4、9章中展現相互不同時間記憶的部分。<sup>⑧</sup>第4章從「潮濕的記憶」（33頁）開始到「所有的記憶都是潮濕的」（39頁）結束。其間共有27個段落展現了敘事者從在上海成長時期開始到後來輾轉各地最後來到香港的片斷的不規則的記憶。除了第一段以外，每一段都以「輪子不斷地轉」語句開頭，按照時間順序排列，所以不能說完全超越時間與空間的秩序。但卻由每個獨立的場景構成了整體上的一種閃回效果的時間的蒙太奇。第9章中敘事者對過去戰爭經歷的記憶以「戰爭。戰爭。戰爭。」語句分成五個部分，表現的手法也同樣如此。雖然各個部分都使用寫實的「傳統性」手法敘述外部事件，但從整體上看各個部分是無關聯的對「戰爭」獨立片斷的記憶場景，而這些場景又共同構成了一種蒙太奇。

蒙太奇技巧受電影影響。這部作品中使用的電影技巧除了蒙太奇技巧之外還有漸隱（fade-out）、漸顯（fade-in）、剪輯（cutting）、特寫鏡頭（close-up）、閃回（flashback）等多種方式。以其中的剪輯手法為例。如前所述這部作品中使用括弧，括弧中的部分表示內心獨白。一般穿插在敘述事件或者人物行為之間，從而達到體現與外部世界不同的人物內心意識不斷流動的效果。

有時人物出現某種內在意識時也使用括弧插入表示。這是為了體現一種意識突然轉換成另一種意識，或者在一種意識之間又斷斷續續地闖入另一種意識。還有其他方式。第8章中間部分敘事者躺在病房裡沉浸在這樣那樣的思索之中。即這樣那樣的意識相繼出現，每個意識都用括弧表示內心獨白。這樣的內心獨白不具邏輯關聯性而無序地連接，使用「我的思路卻是錯綜複雜的。」（63頁），「思想是無軌電車。」（63頁），「思想等於無定向風。」（64頁），「思想猶如剛熄滅的風扇，仍在轉動。」（65頁）等語句來一邊使各種意識可以急劇轉換，一邊體現出出現在這些語句之後的意識，與這些語句所描寫的內容具有自由聯想的關係。這些都是運用剪輯技巧的。

使用括弧表現內心獨白的方法從另一個角度可以看作是為了控制意識的「流動」而使用的印刷技巧的例子。除此之外，《酒徒》中還有很多地方使用了印刷技巧。比如，空想或夢境部分利用省略標點符號或不分斷落，記憶的部分使用首句重複來區分意識的單位。如上所述夢幻部分就屬於前者，第4章和第9章中表現各自不同時點記憶的各段落的開頭都在反復使用「輪子不斷地轉。」這一語句多達26次；「戰爭。戰爭。戰爭。」語句也被反復使用了6次。這些都是後者的典型例子。

### 3. 意識的隱秘性，修辭手法，形象的運用

從理論上講，即使是同一個人也不能

用某一瞬間的意識來破解另一瞬間的意識，任何人也都破譯不了其他人的意識。這就是所謂的意識的隱秘性。但是小說就是要試圖把意思傳達出去讓讀者明白。換句話說，小說家的任務就是要把無序的、不可理解的意識的隱秘性變換成可以理解的內容。許多作家使用了多種方法來實現這一目的，劉以鬯也不例外。他通過將自由聯想的關鍵，時而明示時而暗示又時而隱藏在作品其他地方的方法使意識的隱秘性成為可以破譯的內容。還有第11章中利用敘事者醉酒後徘徊街頭時由每個瞬間的所見所聞所感而聯想到的新聞標題、廣告、標語、警句、諺語、詩歌式、對話體等來表現，從「電車沒有二等」（93頁）開始到同一語句結束使用連接線（？）依次羅列來體現非邏輯性的、無序的、接連不斷的敘事者的意識流動。

《酒徒》中將意識的隱秘性轉換成可以破譯內容的裝置中最為突出的是形象的運用。人的意識中存在著用語言難以表達的某種感情或印象，文學特別是詩歌中一般通過明喻或暗喻等比喻的方式使描述物件形象化。眾所周知，形象一詞源自視覺，在文學領域裡除了視覺以外還包括聽覺、嗅覺、味覺、痛覺形象。<sup>⑩</sup>《酒徒》中也逐一運用了這些形象。比如小說的開頭運用詩歌式的表達方式，生鏽的感情、捉迷藏的思想、一瓶的憂鬱、一方塊的空氣、永遠不會疲憊的時間、猶如流浪者徘徊於等號後邊的幸福、步兵姿態的音符、固體的笑、白色的謊言……等各種各樣的形象出乎意料地浮現在敘事者的意識之中，來表現他不安低落的情緒狀態

與無序混亂的意識流。但是《酒徒》中運用最多的形象還是視覺形象。比如第11章中敘事者在醉酒的状态下浮想司馬莉的樣貌的部分就是如此。從「穿著校服的司馬莉；穿著紅色旗袍的司馬莉」（91頁）開始到「穿著古裝的司馬莉；以及不穿衣服的司馬莉……」（92頁），「幾十個司馬莉；穿著十幾種不同的服裝」（92頁）出現在敘述者的腦海中。這是一種拼貼畫的手法，運用各自不同的司馬莉的形象來表現敘事者對她的印象與感覺。

《酒徒》中不僅有很多像這樣運用印象主義的形象，運用象徵主義的形象也不少見。比如「站在鏡子前，我看到一隻野獸。」（48頁），「我是一匹有思想的野獸」（158頁），「我是兩個動物：一個是我；一個是獸。」（199頁）等看到的「野獸」的形象就是這樣。另外如果這些形象比較直接，就間接使用這些象徵主義的形象。第10（B）章的開頭部分敘事者處於昏迷狀態時浮現「一個不讀書的人，偏說世間沒有書。……煙囪裡噴出死亡的語言。那是有毒的。風在窗外對白。月光給劍蘭以慈善家的慷慨。」（77頁）的意象。從上下文關係上看可以說這裡的劍蘭象徵著文學，這劍蘭不僅正在承受隨風襲來的煙囪裡噴出的毒煙的威脅，而且得不到渴求的陽光只能勉強依靠月光維持生命。換句話說，這裡無意中流露出平日裡敘事者（或者作者）對於低級大眾讀物正威脅文學作品生存現實的批判性思考。這象徵性地形象化了現代社會或者香港社會惡劣的文學環境與文學情況。<sup>⑩</sup>

#### 4. 模式

意識流小說家不僅要將意識的隱秘性破譯成讀者可以理解的內容，並且要將意識的無序流動變成讀者可以理解的有秩序形態。因此使用多種在表現片斷零星的、無序的意識的同時賦予作品一個整體有序的模式。《酒徒》中最具代表性的模式是雖然不像「傳統性」小說那麼清晰，但是在某種程度上通過維持一定的情節賦予作品一個整體上的秩序。因此一些人甚至認為這部作品是現代主義與現實主義相結合的產物，或者評價其不具有較強烈的意識流小說特徵。不過劉以鬯不是第一個在意識流小說中使用情節的人，這樣做的也不只劉以鬯一人。比如威廉·福克納在《我彌留之際》與《喧嘩與騷動》中就使用了情節。作品中的人物在具有發端、矛盾、危機、大結局的情節中行動。<sup>⑪</sup>像王敬義、李維陵、黃思騁、齊桓等1950年代香港的現代主義作家試圖描寫人物內在心理，大部分也維持著比較明顯的故事結構。<sup>⑫</sup>

《酒徒》除了使用情節之外，還運用了其他多種模式來表現穿越時空間的、無序的、不可捉摸的、因而難以破解的未形成語言階段的意識流，並將其轉換成讀者可以接受的形態。舉如下幾個較為明顯的例子。

（1）小說的舞臺表明設定在1962—1963年的香港（59，275頁），實際外部事件的展開也在這裡產生等，使時間與場所相一致。（2）敘事者往返於「神智清醒」與「醉酒/沉浸幻想/失去理智/做夢」兩者之間，表述聚焦在敘事者的意識流上。（3）第8章後半部與第36章先以一定的時間表示一天的行為加以描

述，不僅具有速度感，而且強調出這裡的外在時間與其他部分的意識流時間的不一致。

(4) 如前面第3節中說明的一樣，使用幾種不同類型的手法體現不同種類的意識流。

(5) 反復使用苦痛與逃避的象徵——「酒」這樣的主導動機 (leitmotif)。<sup>23</sup>

### 五. 作為意識流小說的創意性嘗試

如上所述《酒徒》使用了多種意識流小說中常見的手法與要素。但是這些並非墨守西方作品中使用過的方式，而是融入了作家劉以鬯獨特的運用與創新。下面列舉其中幾個例子。

第一，技術上的創新。西方意識流小說為體現意識的流動，方法之一是運用注音文字（拼音文字）的音樂性；而劉以鬯則借用漢字所具有的形、音、義的特性。比如前面引用過的「金色的星星。藍色的星星。紫色的星星。黃色的星星。成千成萬的星星。」各章句在文字意義上的視覺性、聽覺性與形象巧妙結合，從而有效體現了迅速跳躍的意識流動。<sup>24</sup>

第二，積極引入詩歌要素，特別是恰當運用中國式的形象與方式。西方意識流小說為表現意識的流動相對來說直接採用詩歌或使用詩歌技巧的情況較少，<sup>25</sup>偶爾引入詩歌要素也比較傾向表現情趣。<sup>26</sup>而劉以鬯為了表現意識的隱秘性和流動性在《酒徒》中使用大量詩歌要素，運用感覺性、印象性形象甚至象徵性形象較為含蓄地間接地表現了富有詩意的情趣。<sup>27</sup>他的這些嘗試不僅在使用拼貼

法或蒙太奇的方式組合形象上做出了貢獻，而且因為形象本身所具有的模糊性在表現未形成語言階段的意識的模糊性上也發揮了作用。也因此更加行之有效地體現出處於情緒消沉或漸漸進入醉酒狀態的敘事者的心理狀態，即在現實與理想中苦惱、矛盾又摸不著頭緒的模糊的意識世界。

第三，在創意性層面上《酒徒》最大的特徵應該是小說在展現意識流小說的同時又在很大程度上保持著「傳統性」小說的形態。這部小說雖然將重點放在體現人物（敘事者）的意識流動上，但是登場人物的情況、身份、行為等比較容易把握，有一定的故事情節，特別是以社會環境的外部刺激與人物意識的內在反映而展開。這與西方意識流小說大多排斥直接敘述外部世界，代之集中描寫人物的內心世界潛意識的流動具有相當的對照性。也因此有人稱這部小說是現實主義與現代主義相結合的產物。

如上所述，《酒徒》運用了意識流小說中常見的幾種手法與要素，探究人物內在意識非常成功地表現了意識的流動性與意識的隱秘性。但是作為意識流小說的《酒徒》的成就還不僅如此。最終其成就還在於緊密結合作品的寓意與主題，從而達到突出寓意與主題的目的。關於這一點將在下一節予以考究。

### 六. 作為意識流小說的成就

劉以鬯要在《酒徒》表現「內在真實」，也確實將人物的意識流作為題材。他巧妙地使用了內心獨白、自由聯想、蒙太

奇、形象、模式等各種手法與要素，並且還進行了富有創意性的嘗試。因為這樣的緣故，這部作品與西方的意識流小說有所不同。比如在某種程度上保持情節發展，或是登場人物具有一定程度的立體性等。特別值得關注的是人物的意識流總是在受到外部刺激後而做出的反應。這反過來看也說明作家在描寫外部的刺激即外在現實時同樣下了頗多的功夫。因此這部小說中「傳統性」技巧乃至外在敘事的部分相當多。單拿這些部分來看與現實主義小說沒有什麼區別。比如第9章使用蒙太奇技巧將時空各自不同的過去記憶相連接的部分就是如此。單從各段落的内容與敘述方法上看事實上就是對敘事者所經歷的過去經驗，特別是戰爭經驗的現實主義的外在再現。

《酒徒》這些獨特性是原來從哪裡來的呢？劉以鬯在《酒徒》的序中這樣說道：

這本《酒徒》，寫一個因處於這個苦悶時代而心智不十分平衡的知識份子怎樣用自我虐待的方式去求取繼續生存。（16-17頁）

意識流小說作家當然也有想向讀者傳遞的話語或表達的内容。比如詹姆斯·喬伊絲說過「我寫的是我國的人民與情況。某種特定社會水準的特定城市類型就在我的作品中再現。」這其實在說他再現了在多種形態的殖民統治與對殖民統治的反抗中角逐的愛爾蘭的日常在人們的意識裡留下怎樣的烙印。<sup>②</sup>劉以鬯也同樣如此。正如上面的引文所說，

劉以鬯想揭露現實的荒謬，以及主人公如何克服這樣的現實。只是他重點選擇的題材不是對「傳統性」人物、事件、背景的外在敘述，而是人物的內在真實，即人物意識的流動。也就是說劉以鬯想探求自身所處的時代、社會、人生的真面目，但是在他看來用追求外在現實性的「傳統性」小說手法不能做到這一點，因而選擇了「實驗性」意識流小說。而他的「實驗」相當成功。因為其新的實驗沒有局限在形式上，而是與要表現的内容恰當結合。

《酒徒》的敘事者對因資本主義發展的副作用引起的男女間的愛情或朋友間的友誼被金錢利害所取代的商業性大都市香港現實的絕望。特別是對他自身所處的文藝界的沒落，即知識份子的邊緣化、文學的商業化、純文學的危機、通俗文學的流行、評論的劣質化、文壇的不合理、出版界的不合法、電影界的腐敗做出強烈批判。但是連他自己也不得不屈服於現實，成為再生產這些的一員的矛盾境況。比如放棄純文學改寫武俠小說和黃色小說，或渴望愛情與人情卻用錢買女人，用酒麻醉自己，甚至用殘忍的話刺激雷老太太自殺。

但是如果小說以這些外部事件為中心而展開恐怕只能成為一部比較老套熟悉的故事。作家劉以鬯沒有這樣做。而是將這些外在現實轉換成內在現實展現出來。換句話說，劉以鬯通過使用各種意識流手法與要素將敘事者所處的矛盾情況與他混亂的思考、感情、行為以敘事者內面的零星的、無序的、但卻接連不斷的意識流的形式再現，由

此將現實的嚴重性更加徹底地、更加生動地表現出來。尤為重要的是作家選擇不斷流動的意識流為題材本身就是非常出色的，因為作家成功地處理他的人物處在時而理性時而感性又時而無意識狀態下，其意識流一邊是無序的、非因果性的，一邊是卻暗中維持適當的框架。作家還接著通過內心獨白、自由聯想、蒙太奇、形象、模式等各種手法與要素，相當恰當地體現出來。特別是邏輯理性的評論體文章，感覺感性的詩化句子，含蓄飛躍的戲劇性對話，片斷零星的卻又互相關聯的眾多形象的使用等十分有效地表現出無頭緒般流動的敘事者的意識流。另外在由焦躁、不安、矛盾、混亂、憤怒、煩惱、糾葛、彷徨、絕望、沉迷等複合成某種被壓抑的情緒的製造上也發揮了相當大的作用。

這裡的某種被壓抑的情緒也是現代社會的一個特徵。20世紀前半在經歷了兩次世界大戰與資本主義的飛速發展之後對現實是可以把握的、世界將是合理發展的信念就崩潰了。取而代之形成了由於現實的不可理解與未來的不透明性而引發的不同於以前的時代氛圍。造成社會自身的不合理，以及社會與個人、個人與個人、個人自我的衝突、糾葛、分裂。這形成了共同體的生活變得不穩定，未來的展望變得不確定，現存的秩序崩潰而新的秩序不明瞭的局面。人們可以感知這些情況，但卻不能總體把握也不能有條理地說明。因此在用語言難以說明的不滿與不安，憤怒與抑鬱中煎熬。從這些方面來看《酒徒》所體現的無序的、起伏不定的敘事者的意識流正是再現了敘事者所處社會自身

的矛盾與糾葛。換句話說《酒徒》成功變現了如此相互關聯又多層的情況。

作為意識流小說的《酒徒》另一個成功之處就是其恰好符合小說的創作背景香港的特殊性。香港作為移居者的城市在當時還沒有形成居住者的群體認同。另外，大部分居住者都想在香港賺錢之後返回出發地，因此他們在資本主義社會體系中的行為準則是以利益為先的。一方面英國殖民當局在不願意居住者形成群體認同而有意或無意地擱置下當時香港社會的文化處於相當落後的狀態。因而文學藝術的多種功能中，較之社會批判與揭示理想的功能，休閒娛樂、消費享樂的功能更勝一籌。在這樣的社會情況裡敘事者同時具有作為移居者的外部人視角以及作為居住者的內部人視角，而這樣的雙重身份的人物在過去的理想與現在的現實間的衝突是不可避免的。敘事者這樣複雜的情況使作者放棄「傳統性」小說而選擇了實驗性小說，結果很好地發揮了意識流小說具有的優點出色表現了敘事者這樣多重的矛盾的狀況。

從其它角度看劉以鬯的這種選擇或許是一種必然。敘事者在充斥著不合理與各種弊端的現實中不能實現自己的理想因而靠酒精麻醉，不是站出來與現實鬥爭而是沉浸在自己的內在世界裡。因此在表現敘事者的情況與行為以及內在世界時較之「傳統性」小說意識流小說則更加行之有效。比如，眾多登場人物不過是對敘事者造成外部刺激的存在，一旦這種作為刺激劑的角色結束他們常常逐漸變得模糊不清，而敘事者則陷入自己的內在世界之中。這樣的方式除了上述的幾

種效果以外，還較好表現了面對不能總體把握的現在社會時逐漸畏縮繼而陷入自我世界裡的現代人的異化。也因此作品的設定，即敘事者渴望別人愛自己、理解自己，批評別人自私，而其實他自己也是自私者，不承認或不理解別人，這個設定就是比較有說服力的。

總而言之劉以鬯的《酒徒》以人物的意識流為題材，比較熟練地使用了幾種表現意識流的手法與要素，達到了表現因不合理社會而造成的分節碎片化又充斥著糾葛矛盾的人物內在世界的目的。同時又相當成功地批判了其背後存在的社會現實。乍一看《酒徒》中敘事者的意識是零星的，各種小插曲是散漫的，其敘述是雜亂無章的。但是這一切卻是在作者周密的設計下通過精巧的結構和精細的安排有機地結合，昇華為一篇出色的藝術作品。它還告訴我們一個清楚的事實。文學中所謂現實不是客觀上存在的現實，而是作品所破譯的現實；所謂文學的現實性不是現實自身，而是銘刻在經驗現實的同時將經驗提供的形象與印象作為素材，將自我世界建立在內在生活的現代人的意識（意識/潛意識/無意識）上的現實性。<sup>②</sup>

## 七. 影響與意義

今天在中國，尤其是香港與臺灣等地，不僅在意識流小說中而且在一般小說中也有一部分使用表現人物內在意識的手法，讀者也很自然地接受。這是因為劉以鬯等等一些作家將最初源自西方的意識流小說果敢嘗試、創意變用的結果。在此意義上，可以說

劉以鬯的許多實驗性作品是開創性的工作。特別是《酒徒》應該給予更高的評價。

不過此部作品並非一經發表就受到關注。當時不僅關注此部作品的人很少，他們甚至還比較消極。<sup>③</sup>理由有兩點。因為從當時香港的文學/文化情況來看，純文學的生存本身已是被懷疑，而且這部作品新的「實驗」更被同行感到陌生。即使如此，這部作品不僅讓1930年代出現後當時已經在大陸銷聲匿跡的中國現代主義文學繼續在香港發展下去，還對其後來在大陸的重新登場產生了很大影響。<sup>④</sup>比如進入1980年代後劉以鬯的《天堂與地獄》（1981，新版）與《酒徒》（1985）在大陸出版，後者出版了8萬多本全部售罄。<sup>⑤</sup>據主理該書在大陸出版的大陸學者許翼心所言，王蒙與高行健說他們讀了前者之後受益匪淺。據日本學者美船清所言，王蒙說他的意識流小說創作是受到西方現代主義作品的譯本以及香港、臺灣、華人華文文學作品的影響。<sup>⑥</sup>雖然王蒙或高行健等作家沒有直接說過他們受到《酒徒》的影響，但通過這些例子充分可以猜想到以《酒徒》為首的劉以鬯的作品給1980年代中國大陸現代主義文學所帶來的影響。在此更沒有必要再說《酒徒》在香港文學中所佔據的位置。它不管是給劉以鬯自身的後續工作還是給也斯、西西、吳煦斌等以及之後的黃碧雲、董啟章、羅貴祥或謝曉虹、韓麗珠等香港許多作家帶來了深刻影響。

《酒徒》出版已過半個世紀。這部作品直至今日仍然得到高度評價不單是因為它是中國第一部意識流小說。還因為這部作品將

深刻的內容和恰當的形式與手法巧妙結合從而取得了卓越的藝術成就。作品中的敘事者在理想與現實、理性與感情、道德與本能之間雖有所動搖，但堅韌地質問人生的意義，批判社會的不合理，他作為知識份子的軟弱而激烈、充滿淒慘的面貌實在令人感動。再加上今天知識份子與文學的邊緣化，在生活的一切都被經濟邏輯支配的情況下帶給我們不少的啟示。不僅如此，作品借敘事者之口闡明對文學本身及中國新文學的許多見解，其中不乏卓見。比如與夏志清（Chih-tsing Hsia）的《中國現代小說史（A History of Modern Chinese Fiction：1917-1957）》（1961，1979年出版中文版）幾乎同一時期正確指出沈從文和張愛玲的價值；賦予當時沒有得到正確評價的台靜農、穆時英、端木蕻良、師陀、曹禺、李劫人等各自相應的評價。特別值得關注的是這部作品作為香港文學所具有的意義。只是本文因短篇論文的限制在此不能一一論述。對此問題有待以後論之。

金惠俊 韓國釜山大學中文系教授  
梁楠 國釜山國立大學現代中國文化研究室研究員

#### 註釋：

- ① 本論文主要以2003年版本（香港：獲益出版社）為研究文本，並參考2000年版本（北京：解放軍文藝出版社），作品引文的出處同前者頁數。
- ② 袁良駿：《香港小說史》第一卷，深圳：海天出版社，1999，322頁。
- ③ 振明：《解剖〈酒徒〉》，《中國學生週報》第841期第4版，香港：中國學生週報編

輯委員會，1968.8.30。

- ④ 李今：《劉以鬯的實驗小說》，《星島日報·文藝氣象》，香港：星島日報，1992.10.29。
- ⑤ 江少川：《論劉以鬯及其長篇小說〈酒徒〉》，《華文文學》第52期，汕頭：汕頭大學，2002.10.26，56-60，75頁。
- ⑥ 參考江少川：《中國長篇意識流小說第一人——論劉以鬯的〈酒徒〉及〈寺內〉》，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》第41卷第2期，武漢：華中師範大學，2002.4.27，26-31頁。
- ⑦ 前者是黃維樑，後者是也斯所談的。除了他們以外還有姚啟榮、姚永康等一些人也提出了同樣的觀點。黃維樑，《香港小說漫談——劉以鬯、舒巷城、西西作品》，《香港文學初探》，（香港：華漢文化事業公司，1985），215-220頁。；也斯，《現代小說家劉以鬯先生》，《文訊》第84期，臺北：文訊雜誌社，1992.10，108-110頁。；黎海華錄音整理，《文藝座談會：香港小說初探》，《文藝雜誌》第6期，香港：基督教文藝出版社，1983.6，12-32頁。；姚永康，《別具新意的小說——〈酒徒〉藝術芻議》，《讀者良友》第5期，香港：三聯書店，1984.11，72-75頁。
- ⑧ 參考威廉·詹姆士著，鄭良殷譯：《心理學原理》（1）[韓文]，（首爾：ACANET，2005.6），435、343、446頁。
- ⑨ 唐大江：《〈酒徒〉小介》，獲益編輯部編，《〈酒徒〉評論選集》，香港：獲益出版事業有限公司，1995.5，47-50頁。
- ⑩ 梁秉鈞：《香港小說與西方現代文學的關係》，也斯/黃勁輝編：《劉以鬯作品評論集》，香港：香港文學評論出版社，2012，

178-189頁。

- ⑪ 這段的一部分內容參考柳鳴九：《代前言——關於意識流問題的思考》，柳鳴九主編：《意識流》，（北京：中國社會科學出版社，1989），1-11頁。托爾斯泰想要細膩刻畫在外部世界的影響下人物內在的思考與感情衝突、變化的過程，即心理變化過程。這就是車爾尼雪夫斯基提出的托爾斯泰的心理描寫法「心靈辯證法」。「心靈辯證法」與「意識流」並非沒有關係，但在作家直接介入人物內在世界通過觀察與描寫以邏輯連貫性的形態展現給讀者這一點上存在很大不同。
- ⑫ 甚至在受到新感覺派影響的劉以鬯初期作品《迷樓》（1947），《北京城的最後一章》（1947）等中也可以看到這一面。也斯，《從〈迷樓〉到〈酒徒〉——劉以鬯：上海到香港的「現代」小說》，梁秉鈞/譚國根/黃勁輝/黃淑嫻編，《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010.7，3-15頁。
- ⑬ 黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東大學博士學位論文，2012.5.22，153-158頁。
- ⑭ 黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東大學博士學位論文，2012.5.22，121-124頁。
- ⑮ 這裡說「經常被使用」是有理由的。美國的文學理論家羅伯特·漢弗萊（Robert Humphrey）在他的《現代小說中的意識流（Stream of Consciousness in the Modern Novel）》（1954）中說：所謂「意識流小說」雖然可以定義為為了描寫作品中人物的意識的、主要將重點放在尋究未形成語言階段的意識的小說，但實際上「意識流技巧」沒有固有的特定方法。即每位作家使用的技巧相當多樣，並且連這些技巧本身也有很多是過去「傳統性」小說中使用過的。以下本文《酒徒》中使用的意識流的各种相關手法的分析，基本上考或引用了羅伯特·漢弗萊所列的意識流敘述技巧、設置、模式及其說明。
- ⑯ 接著讀下去的話，可以看到敘事者與楊露喝酒時被她打成昏睡狀態後又蘇醒的情景。
- ⑰ 這部作品因為從第1人稱敘事者自身的視點展開，所以沒有出現同一時間不同空間場景重疊的空間的蒙太奇。劉以鬯自己也對此表示「在《酒徒》中……我所注意的，主要是時間的蒙太奇」。《八方》編輯部，《知不可而為——劉以鬯先生談嚴肅文學》，《八方文藝叢刊》第6輯，香港：香港文學藝術協會，1987.8，57-67頁。
- ⑱ 這部作品有很多地方使用蒙太奇技巧，但這些不一定都與表現意識流有關係。比如，第2章結尾部分敘事者在喝酒時「喝完第一杯酒，有人敲門，是包租婆，問我什麼時候繳房租。喝完第二杯酒，有人敲門，是報館的雜工，問我為什麼不將續稿送去。喝完第三杯酒，有人敲門，是一個不相識的、肥胖得近乎臃腫的中年婦人，問我早晨回來時為什麼奪去她兒子手裡的咬了一口的蘋果。」（27頁）就是如此。
- ⑲ 關於形象的更詳細說明可參考 René Wellek/Austin Warren著，李京洙譯，《文學理論》（韓文），首爾：文藝出版社，1989，270-273頁。
- ⑳ 劍蘭部分參考姚永康：《別具新意的小說——〈酒徒〉藝術芻議》，《讀者良友》第5期，香港：三聯書店，1984.11，72-75頁。
- ㉑ 參考羅伯特·漢弗萊著，李愚鍵/柳基龍譯：

- 《現代小說中的意識流》（韓文），首爾：螢雪出版社，1984.10，183-184頁。
- ② 參考黃淑嫻，《表層的深度：劉以鬯的現代心理敘事》，梁秉鈞/譚國根/黃勁輝/黃淑嫻編，《劉以鬯與香港現代主義》，香港：香港公開大學出版社，2010.7，94-119頁。黃淑嫻認為這與重視故事與情節的中國小說的傳統以及當時大部分小說是以一般大眾作為讀者的報紙連載小說有關。
- ③ 參考何慧，《一本關於文學的小說—談劉以鬯的小說〈酒徒〉》，《文匯報·文藝》，1991.10.13，21頁。所謂主導動機原來是指音樂中為了象徵主要人物、事物或特定感情而反復使用的簡短的旋律。羅伯特·漢弗萊將其理解為「使某種特定的思想或主題被固定聯想的重複的形象、象徵、詞或句」加以使用。參考羅伯特·漢弗萊著，李愚鍵/柳基龍譯，《現代小說中的意識流》[韓文]，（首爾：螢雪出版社，1984.10），157-158頁。
- ④ 參考黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東大學博士學位論文，2012.5.22，140-141頁。詹姆斯·喬伊絲在其《尤利西斯》中為了表現意識流的無序與流動性，混用英語以外的歐洲各國語言或古代語，甚至還創造了「smiledyawnednodded」（同時動作微笑哈欠點頭的意思）這樣的詞語。
- ⑤ 參考羅伯特·漢弗萊著，李愚鍵/柳基龍譯：《現代小說中的意識流》（韓文），首爾：螢雪出版社，1984.10，72-76頁。
- ⑥ 參考陳志明：《從〈到燈塔去〉與〈酒徒〉的比較看中西意識流的差異》，《綏化學院學報》，綏化（黑龍江省）：綏化學院，2012.2.10，116-117頁。
- ⑦ 就此易明善將《酒徒》中使用的詩的意象分成描述性意象、比喻性意象、象徵性意象、綜合性意象四類。參考易明善，《劉以鬯小說的創新特色》，獲益編輯部編，《〈酒徒〉評論選集》，香港：獲益出版事業有限公司，1995.5，140-145頁。
- ⑧ 參考吳吉詠，《詹姆斯·喬伊絲的文學論研究》（韓文），《In/Outside》第13號，首爾：英美文學研究會，2002，98-117頁。詹姆斯·喬伊絲的言論從該文117頁轉引。
- ⑨ 參考吳吉詠，《詹姆斯·喬伊絲的文學論研究》（韓文），《In/Outside》第13號，首爾：英美文學研究會，2002，98-117頁。
- ⑩ 衣其（倪匡），《一片牢騷話》，《真報》，1962.12.31。；十三妹，《愈少讀香港稿匠之作愈好？》，《新生晚報》，1963.1.20。；十三妹，《並無傻瓜，何來文藝？》，《新生晚報》，1963.1.26。請參考獲益編輯部編，《〈酒徒〉評論選集》，香港：獲益出版事業有限公司，1995.5。
- ⑪ 《人人文學》（1952-1954），《文藝新潮》（1956-1959），《新思潮》（1959-1960），劉以鬯作為編輯的《香港時報·淺水灣》（1957-1962）等在香港將現代主義文學介紹普及方面做出了很大的貢獻，對台灣的現代主義文學發展也產生一定的影響。
- ⑫ 《酒徒》在大陸出版的版本有北京中國文聯（1985），中國人民大學出版社（1994，收錄在《劉以鬯實驗小說》），解放軍文藝出版社（2000）等，2000年版的第一次印刷也有10,000本。
- ⑬ 黃勁輝：《劉以鬯與現代主義：從上海到香港》，山東大學博士學位論文，2012.5.22，15-16頁。⊗