

抒情的愉悅

陳惠英

著

中華書局

抒情的愉悅

陳惠英

著

中華書局

□ 責任編輯：蘭 嵐
□ 裝幀設計：臧 娟

抒情的愉悅

□

著者

陳惠英

□

出版

中華書局（香港）有限公司

香港鯉魚涌英皇道1065號東達中心1306室
電話：(852)25250102 傳真：(852)27138202
電子郵件：info@chungwabook.com.hk
網址：http://www.chungwabook.com.hk

□

發行

香港聯合書刊物流有限公司

香港新界大埔汀麗路36號
中華商務印刷大廈3字樓
電話：(852)21502100 傳真：(852)24073062
電子郵件：info@suplogistics.com.hk

□

印刷

深圳中華商務安全印務股份有限公司

深圳市龍崗區平湖鎮萬福工業區

□

版次

2008 年 9 月初版

© 2008 中華書局（香港）有限公司

□

ISBN：978-962-231-043-8

自序

抒情藝術是一個說不完的話題。多年以前(1996年)，筆者出版的《感性 自我 心象——中國現代抒情小說研究》，便是對小說抒情藝術的初探。往後多年，不曾中斷過就此課題的思索；且日漸發現抒情的聲音總會在尋常事物間出現，似在提醒你，抒情是恆在的。

沈從文的《螺鈿史話》¹是談螺鈿工藝的書。據沈先生說，由於中國海岸線特別長，氣候又溫和適中，螺蚌的種類極多，故這種嵌鑲工藝有待發展。螺鈿工藝採用的原料雖同——主要是蚌殼，但隨着時代的不同，各有不同的成就；即使在同一時代，也會因材料不同、器物不同、藝術要求不同而有各種不同的藝術表現。抒情的聲音有如工藝，抒發的情感並無翻新，但隨着時代的變化，會有不同的表現方式。日常生活滿有這種聲音。

自某本書中的一個章節，或自一首詩的某個片段中，抒情語言會以或微弱或斷續的聲音，隱密地告訴你一些甚麼。慢慢地，你走進作者的天地，把一切當真。這是閱讀愉悅的來由！

本書論及的是個人非常愛讀的作家作品，在許多個白天及夜晚，這些作家讓我知道閱讀是何等快樂的事。他們或出生於不同年代，或生活於不同地方，看似異多於同；然而，在我看來，他們最大的共同點是善於以抒情的語言，展示他們隱密的世界。他們仰望天空，他們躲在書房呢喃自語，他們有自己的房間工作、休息，他們睇視眾生、反思自我，他們或留神細節，或伸張大義，他們凝視景與物，以雜色刻畫人間，“對倒”式創造新貌。沒有抒情的律動，他們做不成這許多，創造不出這麼多出色的作品；我能掬取其

點滴之一二，已覺非常幸運。抒情藝術是與閱讀的愉悅分不開的。

感謝長期給我鼓勵的老師、學生、朋友與家人。陳師炳良教授給我在文學研究上的啟發，李師家樹教授對我的信任與肯定，使我這笨拙的學生不敢稍事鬆懈；而我已為人師多年，每年到課堂上聽課或前來論學閒談的學生，給我的鼓勵是無形的；朋友給我的督促，使我知所進退；家人一直以來讓我感受到他們的愛護，這更是巨大的動力。

這些文章寫成的年份或遠或近，是一己所思所感的記錄，有此機會出版，無論如何是前瞻與回顧路上的轉換點。

問學之路既沒有終點，在旅途上有愉悅的時刻，就特別重要。就以此書給愉悅一個記錄吧。2008年的夏天，有這麼樣的一件事情。

陳惠英
2008年夏天

註釋

1 該書由李之檀編（瀋陽：萬卷出版公司，2005）。

目錄

自序

第一部

- ① 抒情傳統與當代實踐 / 3
- ② 中國現代詩“景”與“自然” / 18

第二部

- ① 抒情與敘述——淺論張愛玲與西西的小說世界 / 65
 - ② 張看：現在、過去、未來 / 76
 - ③ 從地方到空間的小說書寫 / 95
- ④ 如此/可以——談散文的日常與閒適 / 108
 - ⑤ 阿城的“無文”文學 / 111
 - ⑥ 即·當下——讀董橋書 / 118
- ⑦ 詩的相對元素——讀阿藍的詩 / 122
- ⑧ “遊”樂——讀東坡“和陶詩” / 126
- ⑨ “對倒”——談王家衛創造作品的聲色和肌理及其他 / 138

第一部

明月如霜，好風如水，清景無限。曲港跳魚，圓荷瀉露，寂寞無人見……

——蘇軾《永遇樂·明月如霜》

詞人體察自然，對於自然景物的風姿，自在賞玩，既寫物，亦寄情；所謂寂寞，應是外向體會景物的同時內向抒情油然而生的感受。

抒情、景物、自然、當下、日常生活的種種，啟發書寫，由此重尋美學趣味。

抒情傳統與當代實踐

中國文學的抒情特質向為評論者關注。自《詩經》以來，抒情詩便成為源遠流長的中國文學的主要類型。其他的文學類型如小說，便見“抒情小說”（lyrical novel）的出現。這些作品在時間的表現上，呈現出有異於寫實傳統的敘述結構的特質；在“情節”處理上亦有了新的表現方式：不連貫的片斷、跳躍隨意的銜接，等等。

上述的特質，可以說是結合了中國文學的抒情傳統——尤其是抒情詩的傳統——與現代文學的“個人性”而有的表達方式。捷克籍的雅羅斯拉夫·普實克（Jaroslav Prusek, 1906—1980）在討論現代作家的作品時，清楚地表達了這些特質的出現在中國文學的小說類型中，是值得加以注意的。

現代文學中的“現代”義與傳統的抒情性相生而有的文學作品，除反映了文學類型本身的轉變外，同時反映的是現代社會的多元與多義。在不同地區（按：中國內地、香港、台灣）的當代文學作品中，分別以不同的內容和形式回應了這種變化。這些作品無論在“故事”的敘述上，還是在語言的呈現上，均顯示了文學作品與社會的獨特聯繫。

（一）引言

中國文學源起於《詩經》、《楚辭》，相對於西洋文學的源起於史詩悲劇，基本上形成的是個抒情傳統。¹“抒情”在詩歌中的表現，呈現了不少的變化。《詩經》中的風，表現了先民原始的情感，陳世驥（1912—1971）在《陳世驥文存》中指出興為詩之本，

為中國文學的根本。文學之生成，與“民間”有密切的關係；此外，“個人的創作才具”亦是後來所稱為詩的由來。“興”之所以生成，乃由於內心的喜樂——此為情感的表現——而有“上舉歡舞”的情景出現。² 中國文學的抒情特質實由於“興”所產生的“氣氛”所致。³ 直到詩成為中國文學的類型以後，詩的最高理想，常以“境界”為參看的標準，已是後來逐步發展而來的結果。王國維（1877—1927）的“境界”說，為詩論提出一個重要的轉向。論者周策縱（1916—2007）以為，“王國維以‘境界’論詞，固非其創見”⁴，但周氏以為，能鎔近代感情與想像入詞的惟王國維一人。⁵ 他的“境界”說，指的是“只有當主觀方面詩人的思想感情與客觀方面詩人所接觸的事物融合為一的時候，作品才有可能達到美的藝術境界。‘境界’說的最大特點，是就審美過程‘物’、‘我’關係的變化，進行具體深入的分析，所謂‘於靜中得之’、‘於由動之靜時得之’，正是強調詩人主觀上的感情與客觀自然之間的變化是美的境界的所由產生”。⁶ 張淑香以“詩可以怨”為抒情傳統的理論基礎，亦指出詩人如何把實際人生的經歷轉化為藝術的經歷。詩人所覺知的“怨”，流露着生命的悲劇意識，至於如何表現，則是一個美學的問題。詩是最能表現這種“怨”的。“怨”與“詩”實二而一，“因為詩本身就是一種文學類型，一種特殊的藝術形式，故‘詩可以怨’的另外的因素是由於此中之‘怨’乃是一種藝術的表現，而不是一種現實的感覺狀態的原始經驗。而‘怨’作為一種藝術經驗與現實經驗是截然不同的”。⁷ 作為一種透過藝術所體現的“怨”，不再是令人感覺不幸與痛苦的現實經驗，而是一種美的形象，一種經驗形式，一種象徵。在這樣的轉化中，詩人／讀者變成旁觀的局外人。⁸

陳世驥的說法與張淑香的說法，看似極不相同，或可以說是南

轅北轍。前者指出詩所以生成是由於羣眾樂極而舞的情景；後者則以為詩可以怨，反映詩本身就是怨，這種怨是對生命覺知的情景。前者從字源學、文化角度等不同的層面，探討詩的起源；後者則參以哲學的、藝術的角度，探討“詩可以怨”的涵義。可以說，二者的立足點並不相同，但同樣具體地說明“詩”的多層意思。其中最值得注意的，是詩的“物”、“我”關係。

（二）“我”與抒情

在中國文學研究領域中得到廣泛承認的普實克於 1957 至 1969 年十數年間所發表的論文，經學生李歐梵（1939—）選譯而出版《普實克中國現代文學論文集》，其中的〈中國文學中的現實和藝術〉一文就提出，一向重視寫實傳統的古典作品加入抒情成分後，就“披上了一層藝術的美學外衣”，⁹而這種作者感情的直接表達，也就是現代文學最重要的東西。¹⁰普實克以為：

對於文人來說，要想克服生活事實中孤立的、無意識的混亂狀態，要把這些事實進行藝術加工，構成一個新的更高層次的有機整體，要想把在理性的分析過程中解體的世界的各個成分重新組成一個新的、由藝術形象組成的世界，惟一的方法是通過個人的某種姿態，個人的經驗和經歷，來提供新的力量，使作家能夠把一部藝術作品中各自獨立的成分組織起來。通過個人經歷而達到現實，達到使孤立事實組成的外部世界與吸收這種事實的內部世界相互聯繫，這樣一條道路就是堅持創造一種新的藝術——在形式上適應新的現實觀的藝術——的中國藝術家惟一可能成功的道路。¹¹

普實克以《紅樓夢》為一本散文體作品，並以為這部作品“曾為中國文學的一系列巨著提供過動力的抒情敏感衝破了敘事性結構，使

它擺脫了生活中灰色的單調性，達到一種更高的境界”。¹² 在形式的表現方面，普實克以為，抒情小說的形式是為適應新的現實觀的藝術，因此他特別注意作品中的現代性。論文集收入了〈魯迅的《懷舊》——中國現代文學的先聲〉，其中就指出“現代文學的出現不是為了適應各種不同的外來因素和逐漸更改傳統結構的一種漸進過程，那是一種本質上的突變，是在外部動力的激發下，一種新結構的興起。這種新結構完全不需要與激發它產生的那種結構相類似，因為作家那不可估量的個性和地方傳統在其中起了重要的作用”。¹³ 我們以詩的抒情特質來檢視普實克所提到的“抒情小說”，雖然普實克在所關心的小說的轉變中並沒有提到其與中國詩的關係，但是，不能諱言的是，在中國的傳統文學中，詩這個文學類型以其多樣的面目，在不同的文學類型中起着不可忽略的轉化作用。上述“作家那不可估量的個性”所表現出來的多樣手法，足以說明在不同文類之間，值得探討的，是作品以其抒情的特色所呈現的難以歸類的特殊面目。這在討論詩的同時，可以檢視類似詩的抒情特質，如何在不同的文類間留下痕跡。

高友工在〈試論中國藝術精神〉一文中，指出“心象”在構建“現實”——再現的現實，具有藝術性的現實——時的重要性。他指出：

如果把動人的力量放在現實世界的翻版時，如真必會模仿現實，人對此現象也會有如同真實生活同樣的感應。如果內心的情境是創造的目的，它的內容不見得與現實世界符合。在這一個瞬間的心象可以有千萬種可能，只要把握住其主腦，亦即其真質、其本性、其精神則又可以一以貫之了。故如真是外向地傳達真實世界，傳神是內向地體會根本精神。¹⁴

作家在“我”與“物”的對應關係中，如何把握其中由“我”所產

生的千萬種印象，使之具體化，成為可以感知的“心象”，實在需要一個發展的過程。上述提到的傳達的過程，一方面向內體會根本精神，一方面向外傳達真實世界。這在作品中如何表現？

維珍尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf，1882—1941）為英國意識流小說的兩個代表作家之一（按：另一位是詹姆士·喬伊斯，James Joyce，1882—1941）。吳爾芙作為小說家及小說理論家，是一位不斷的探索者和革新者。她在〈論現代小說〉（*Modern Fiction*）中指出：“任何方式，任何實驗，甚至想入非非的實驗，也不應禁止。”《到燈塔去》（*To the Lighthouse*）是吳爾芙的代表作。在創作的過程中，涉及了千萬種可能的“心象”。吳爾芙以人物的“獨白”表現出人物的內省，從自我出發而在瞬間達到傳神目的，使外在的世界與內在的自我的慧覺融合，自足圓滿。批評家以為《到燈塔去》是一幅畫、“一章樂章”、“一首心理詩”或“一件關於藝術的藝術品”，正好說明作品的完整性。作者多以人物的“獨白”來顯示其中的“內省”過程。整篇小說由不同的人物來“拼合”出完整的內容。最後則以藝術的完成作為小說的主題。主要人物拉姆齊夫人（Mrs Ramsay）及圍繞這個人物的其他人物的多層次思想，透過到燈塔去的事件，前後十年，期間拉姆齊夫人死去，最終完成願望。藝術追尋上的完成以至拉姆齊先生及子女的融和，都在完成到燈塔去的事件的同時一一完成。小說中的“我”是不同的人物的“我”，在不同的小環節中各自構成小小的天地，不同的“我”最終完成的，是一個由小的多樣的“我”所完成的整合的大的“我”。這種把小說的人物與情節作碎片式的呈現，不同於以往以主要人物——主角——為故事重心的寫法，屬於一種特殊的表現方式。

作者從自我出發，以具體的如真的形象／象表現足以代表其內在的本體精神。這種由千萬種可能而起的心象由作者的“自我”予

以完成，是一種現代精神的體現。昔日的小說往往以重心人物或情節引起讀者的關注；現代的小說則以作者多樣的“自我”營構不同的小說面目，為小說的發展開出新路。這種注重作者的“我”的小說——以不同的面目出現的“我”的小說，其改變的緣由可以說是來自一種近似“詩”的創作。根據上述討論中國文學特質與及詩的本質——詩可以怨，可以看到詩與現代小說的關聯，二者同樣是以作者的“我”與“物”的對應以見對外“如真”、對內“傳神”的創作。

（三）抒情與結構

現代小說這種片斷式的寫作方式，使小說呈現了多層次的內容，而以一种內在聯繫的結構予以完成，這就需要感知與體悟。高友工對於結構有如下的說明：

正如結構要藉感象來實現，悟感也要靠結構來實現。因此它必須不僅是知性的，還是感性的。藝術家之與一般人的分野是他在感性經驗中把握到一種內在結構，體會到一種內在意義，而且能進一步用他可以控制運用的材料和形式把這結構意義表現出來。概念和命題是無法直接表現這種結構和意義的。二者只可以作為藝術的材料的，化解和蘊藏在感性的材料和形式之中的。這種結構的意義既不是藝術家直接認知的，又無法用語言直接表達的。在最動人的藝術中此一結構正體現此一意義，也是他所洞見理想的象徵。這個本體經驗中的“境界”，從創造個人來說，體現了他的“氣”、他的“神”，專就這個象徵結構來講，這也是一個“視界”（vision）。¹⁵

這裏所說的“視界”，是把作品的“抒情”與“敘述”二者合而為一，在欣賞過程中只能始於解釋而不能終於解釋，欣賞又必須回歸

美感經驗，結構在這方面自可發生作用。高友工提出一個重現的可能，即經過創作者在材料、結構、理想三結合下——感性材料在作品的感性層保存下來；結構在作品的組織中蘊藏着；而其境界正與感性的材料和組織的形式形成一個極鮮明而又不可分解的象徵關係——欣賞者會不斷求其投影接近原型，這種重現就構成一種美感經驗。這種美感經驗自有其客觀的存在，一方面在於作品本身，一方面在於作者，而形成此客觀條件最深刻而全面的則是包圍並滲透着他們的文化。¹⁶

上述吳爾芙的《到燈塔去》的結構是充滿變化的呼應。她善於把各種文學的非文學的事物以藝術的手法綜合起來。她在《狹窄的藝術之橋》（*The Narrow Bridge of Art*）中曾經提出未來小說的藝術形式是綜合性的這一論點，並且在她自己的作品——特別是後期作品——中作了各種綜合性的實驗。她把詩、戲劇、散文、對話、歷史都融化到小說中去。¹⁷《到燈塔去》的篇章中的間隔有若音樂的奏鳴曲式的結構。¹⁸有論者以為這種間隔代表燈塔兩次長的閃光間黑暗的間隔和較短的閃光，而燈塔反覆出現的形象，有着多重的象徵意義——光明與黑暗、生與死以及統一和完美。¹⁹這種結構與象徵的結合，顯示了作者在小說實驗上的努力。小說最後達致的和諧，除了顯示情節上的整合——拉姆齊一家完成拉姆齊夫人的遺願到達燈塔，畫家莉麗小姐解決了藝術創作的問題，小說努力表達的意義與結構的完整也達到了。作者顯然也在追求一件藝術品——小說——的完成。

若以結構的完整來看抒情小說，有不少值得討論的地方。中國小說家廢名（馮文炳，1901—1967）的小說被認為是以唐人絕句的方法寫成的，²⁰並以為與吳爾芙的意識流小說及1980年代新時期的何立偉（1954—）的小說有相似的地方。²¹但是，若以廢名的名篇

《橋》來看，小說的結構與吳爾芙的小說結構有很明顯的差別。高友工所說的，這種美感經驗的客觀存在，“一方面在於作品本身，一方面在於作者，而形成此客觀條件最深刻而全面的則是包圍並滲透着他們的文化”。從廢名的小說《橋》的結構來看，其特色有如五絕，不乏造成結構上的緊密的“對等原則”的應用，使作品中的名詞連接起來，從而使詩的焦點集中，創造出新的組織層次。²² 與吳爾芙的作品特色確有相似的地方，但吳爾芙的小說結構更接近於形式上的整合；在內在層次的整合上，顯然地，廢名的小說在向內的連接上更見明顯。小說並不以“獨白”為內心的呈現，在“情節”的淡化方面，不落痕跡，甚至看不出主線的故事情節。在《橋》裏，從少年小林與細竹的對話，可以看出這種情況：

把這個屋子裏的東西，桌子，鏡子，牆上掛的，格外認清的看一下了，尤其是細竹眉目的分明。

細竹也很有趣的一笑。

“真的，我不是說笑話，那畫的顏色實在填得好。”

細竹心想：“我幾時再來畫一張。”把紅的綠的幾種顏料加入了意識。

於是而想到史家莊門口池塘的荷花，於是而想到她自己打傘，這樣對了小林說：

“下雨的天，邀幾個人湖裏泛舟，打起傘來一定好看，望之若水上蓮花葉。”

小林聽來很是歡喜——

“你這一下真走得遠。”²³

若以結構來檢視廢名的《橋》，看似無結構的“敘述”，有着豐富的內在聯繫。“故事”的隨意表現了抒情的特性，其中尤以“物”、“我”的關係，表現得更為明顯。小林看的是室內的桌子、鏡子以及牆上掛的物件，但格外認清的，還有細竹的眉目。“物”與人物連

在一起，小林以獨有的眼光看到的世界是一個和諧自然的世界，在這樣的世界中，人物所接觸的多是美好的事物，尤其多的是自然的景物。人稱廢名的小說如《唐人絕句》，以其用簡潔的方式表達豐富的內容以外，尚見多自然景物的借用。在人物日常的對話之中，由畫畫——顏料——池塘——打傘——泛舟池塘，以具體化的“如真”的事物/情境，傳達的卻是作者獨有的對事物的看法/對世界的觀念。和吳爾芙相比，廢名的小說在結構上更見鬆散，其抒情性是更接近詩的。以“氣氛”——“興”的作用——來觀測，《橋》的篇章充滿自然和諧的氣氛，這與小說的抒情特性是息息相關的。從中西兩篇小說說明抒情在文類中的作用，其中的差別足以說明若作品的創作具有不同的文化背景，則即使是同類別的文學作品，仍可以指出其中的差異。中國的抒情與西方的抒情在結構上而言，有關乎形式或內在聯繫的差異。這雖然不是一時可以說得清楚的，但是值得在以後作較深入的討論。

（四）抒情與文類

小說的抒情性可以作多角度的討論。值得注意的是，隨着時間的轉變，詩的抒情特質加上不同內容的同時，隨而產生的問題是，文學的類型會否因此發生變化？

陳世驥對“興”的詮釋，帶出“詩”的真義。“‘詩’是‘歌詠言’，存在音樂裏的言語，包含了初民歡舞刹那最淳樸的自然的節奏。如此，以‘興’為基礎的詩經的作品無疑正是現代人之所謂‘抒情詩’（the lyric）”。²⁴ 抒情與節奏的關聯，可說保留了民間的自然音調的本源，即在其他文類的考察中，仍然可以以此為一項參考的因素。抒情小說的節奏，常見於語言的運用。在不少被命名為抒情小說的例子中，常見作者以有異於敘述的語言敘事，作者有意營