

陳惠英 著

感性、自我、心象

——中國現代抒情小說研究

陳惠英 著

感性、自我、心象

——中國現代抒情小說研究

感性·自我·心象——中國現代抒情小說研究

編 著：陳惠英

責任編輯：蔡德慧

出 版：商務印書館（香港）有限公司

香港鰂魚涌芬尼街2號D僑英大廈

印 刷：陽光印刷製本廠

香港柴灣安業街3號新藝工業大廈6字樓G & H座

版 次：1996年12月第1版第1次印刷

©1996 商務印書館（香港）有限公司

ISBN 962 07 5209 0

Printed in Hong Kong

感性、自我、心象

——中國現代抒情小說研究

序

現代的小說，多不再注重情節和人物的描寫。對一般受傳統訓練的人來說，這些小說顯得支離破碎，甚至不知所云。只有對西方小說理論有所認識的人才知道作者是用甚麼手法去寫他們的小說。

近年來海峽兩岸三地出版了很多抒情小說。這些小說着重在表達作者的“感情”。而這種感情並非如流行小說中所描述的濃烈感情；它是平淡的，耐人尋味的，甚或是隱晦的。例如吳熙斌對父親形象的描述和對大自然的嚮往都是藏而不露的。舒非對傳統婚姻道德的堅持亦是曲折地表達出來。所以當我們讀到她們的小說時我們不能作為一個被動的讀者。

這本論文是陳惠英女弟根據高友工有關抒情傳統的論述來討論一些中港台的抒情小說。她的分析和討論都很細緻入微。對很多的讀者都會有所啟發。明顯地，這本論文的出版對現代中國文學研究有很大的貢獻。因此，我特為此書的出版寫幾句話以作對惠英的鼓勵。

陳炳良

一九九六年五月廿七日

自序

初讀廢名（馮文炳）的小說《橋》，頗覺吃驚；吃驚在小說寫得不像小說，卻又有着好小說的吸引力；廢名小說的情節淡化，人物性格不強烈，看似沒有明顯的主題，這些因素配合起來，產生了讀一般以情節為主的小說所沒有的趣味來。

從事抒情小說研究，可說是受這些好奇心驅使的。從二、三十年代的小說開始，除了廢名以外，要討論抒情小說，當然不能不提沈從文，沈從文的《邊城》，論者以為是湘西神話的重塑，並指出作者“讓想像插着翅膀飛翔，帶人進入神話般的境界，像海市蜃樓，又似雨後虹橋，呈現出一種誘人的幻美”（凌宇：《重建楚文學的神話系統》，一九九五）；可見抒情與想像之間，有着密切的關係。關於這點，高友工曾作過詳盡的論述。他在〈試論中國藝術精神〉（上、下）（《九州學刊》，一九八八年一月及四月）一文中，論及在閱者的感受領會過程中，如何把事物“質化”，構成“心象”，產生新的轉化，最終達到“自我慧覺”的境界。由此可見，藝術精神的抒情化傾向，在乎“自我”——個人的體驗、自我的發展、抒情“我”隨時間的變化而改變。

在體現中國藝術精神的抒情小說的文本中，淡化情節與人物，着重的是感受領會的過程。張淑香教授在她的《抒情傳統的省思與探索》中，特別指出“情志”的重要，“情志”於“神與物遊”有決定性的作用，而“神與物遊”的目的在具現“情志”；為具現“情志”這主體，所以要選擇適當的“物象”來表現，這也是“遊”

的意義（頁七二）。這個“遊”字，亦見於徐復觀的《中國藝術精神》，他更以游/遊為莊子的精神自由解放的最高體現。抒情的遊的本質，與藝術的自由精神，二而為一；好的抒情小說所以引人入勝，不是沒有理由的。

若論自由精神的體現，還在於整個問學求教的過程。非常感謝陳師炳良教授的指導和啓發；沒有陳師的督促，我會常耽於猶疑之中。

另外，文章的一切粗疏缺失，屬個人所有，而且希望不斷有改進的機會。最後要感謝的，便是家人、朋友的支持了——謝謝你們。

陳惠英

一九九六·六

前言

赫爾曼·赫塞（Hermann Hesse）說小說是假裝起來的抒情詩，是給詩的靈魂的實驗借用，作為一種標籤去表達他們的自我以及世界。^[1]汪曾祺的〈橋邊小說三篇〉的後記寫到小說是回憶，並以爲“必須把熱騰騰的生活熟悉得像童年往事一樣，生活和作者的感情都經過反覆沉澱，除淨火氣，特別是除淨感傷主義，這樣才能形成小說。”^[2]汪曾祺在給何立偉的《山雨》寫序時，提及何立偉的小說與廢名有某些相似處，而廢名小說與英國女作家維珍尼亞·吳爾芙（汪曾祺譯作弗金妮·沃爾芙）也很相似，汪曾祺寫道：

那末何立偉過去是沒有細讀過廢名的小說的，然而他又發覺他與廢名有很多內在的東西頗接近，這是很耐人尋味的。正如廢名，有人告訴他，他的小說與英國女作家弗金妮·沃爾芙很相似，廢名說：“我沒有看過她的小說”，後來找了弗金妮·沃爾芙的小說來看了，說：“果然很相似”。一個作家，沒有讀過另一個作家的作品，卻彼此相似，這是很奇怪的。^[3]

汪曾祺從廢名的一些小說講起，講他的〈桃園〉、〈竹林的故事〉、〈橋〉、〈棗〉等，並引述周作人稱廢名小說似汪汪向前流去的溪水；汪曾祺以爲這也就是用意識流方法寫的小說，並說“西方的意識流的理論和小說還沒有介紹進來，中國已經有用意識流的方法寫的小說，並且比之西方毫無遜色，說明意識流不是外來的。”^[4]

關於意識流小說，《中國意識流小說選（1980—1987）》中就曾提及，意識流小說具有當代意義的小說文體的自覺意識，伴隨着這種新技法新風格小說的興起，出現了一種新的理論研究——角度派批評。此理論研究的先驅者是美國小說家亨利·詹姆士（Henry James 1843—1916），他應用“意識流”這個概念，反對維多利亞時代小說家直接進入作品評頭品足的做法，主張作者通過一人或少数人物的意識流動，表現自己的觀點，他概括為“觀察角度的改變”，這樣的做法使讀者能直接與人物的思想感情接觸，感受更為強烈，印象也更為深刻。^[5]周作人稱廢名小說如“汪汪向前流去的溪水”與這些說法近似，汪曾祺以意識流小說稱之，可以理解，但以在西方意識流文學流入中國之前，中國已有意識流文學，因此以為意識流文學不是外來的，是從小說的表現方法着眼。李春林的《東方意識流文學》則以“東方意識流”文學為在中國傳統文學的基礎上吸收西方現代派技巧的結果，並以為“東方意識流”可以囊括一大批新時期嶄露頭角的作家的大多數作品。^[6]上述二者同時着眼於新時期小說，這或許可說明新時期小說自成氣候此一事實，但汪曾祺以三十年代的廢名小說作引子來論述也屬新時期作家何立偉的小說，正好說明新時期小說與前代的傳承關係，在新時期作家以意識流寫小說之前，廢名早以意識流寫作，“意識流不是外來的”不是一廂情願的維護本土的說法。汪曾祺進一步提到何立偉與廢名相似的一點，還在於用唐人絕句的方法寫小說，他更寫及何立偉走過的路同他有點像，^[7]晚唐絕句的特點在重感覺、重意境：

〈小城無故事〉，立偉的小說不重故事，有些篇簡直無故事可言，他追求的是一種詩的境界，一種淡雅的，有些朦朧的可以意會的氣氛，“煙籠寒水月籠沙”。與

其說他用寫詩的方法寫小說，不如說他用小說的形式寫詩。^[8]

與詩關連密切的小說，若以汪曾祺的說法為一項提示，則早於二、三十年代，廢名已經用“唐人絕句的方法”寫小說了，^[9]而赫爾曼·赫塞，安德烈·紀德（André Gide）^[10]以及維珍尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）^[11]等在《抒情小說》（Ralph Freedman, *The Lyrical Fiction*, Princeton University Press, 1963）一書中，被視為抒情小說的典範。在相差不遠的時間中，無論在中國，還是在西方，都存在近似抒情詩的小說類型，並取得相當好的成績。依照何立偉寫小說並獲得注意的年份（一九八二年寫小說，八五年汪曾祺為《山雨》寫序）來看，這類型的小說一直繼承前代並有所發展。即在汪曾祺於八六年被選的〈橋邊小說三篇〉及其後記來看，“回憶”、“童年”、“假裝起來的抒情詩”、“唐人絕句的方法”、“無故事可言”、“可以意會的氣氛”等特質也可以於其中看到。

就上述所言，可見一種以抒情為尚的小說類型，在以寫實為標榜的小說傳統以外，自有其發展的路向，而其發展呈現多元面貌，增添小說的可讀性。

注釋

[1] Ralph Freedman. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963), p. vii.

[2] 黃子平編：《中國小說一九八六》（香港：三聯書店，一九八八），頁四〇八。

- [3] 何立偉：《山雨·序》（台北：遠景，一九八九），頁三。
- [4] 同上，頁四。
- [5] 參宋耀良：〈意識流小說與文體變革（代序）〉，《中國意識流小說選（1980－1987）》（上海：上海社會科學，一九八八），頁一八。亦參 Henry James. *The Art of the Novel* (Boston: Northeastern University Press, 1984)。詹姆士在此書中，提到散步有助於他的寫作。黃昏的散步中，使他收集很多印象，無形中使空間擴闊，漸次就會再創造出一些事物來（p. 59）。這種隨思想流動的創作方法與日後由維珍尼亞·吳爾芙發揚光大的意識流小說有相互繼承的地方。
- [6] 參李春林：《東方意識流文學》（瀋陽：遼寧大學，一九八七），頁二三二。
- [7] 何立偉，上引書，頁八。
- [8] 同上頁八。
- [9] 廢名的《橋》，開始於民國十四年（一九二五年），完成於民國十九年（一九三〇年），見《橋·序》（上海：開明，一九三二）。
- [10] 紀德一九二六年的《偽幣製造者》，論者評為能精確地在適當的地方留下幾下筆觸以供讀者想像。見 Ralph Freedman. *op. cit.* p. 165。又見華萊士·伐利（Wallace Fowlie）著·楊澤譯：〈小說藝術：偽幣製造（1925）〉，《紀德評傳》（台北：金楓，一九八七）。評傳中提出“書中的一切：人物、情況、主題都由紀德的生活轉換而成，但這轉換是一種再創造，因此結果是一本小說。紀德認為小說家並不需要描述詳細或解釋動機與事件。這就是他所謂的‘純小說’，一種非巴爾扎克式的小說。寫作這部書時，紀德對其間發生的一種過程甚感興趣：這種過程可與詩人渾然天成的詩行相比（雖然紀德並未說是相等）。”（頁一一六）又以這本《偽幣製造者》為紀德於一九一九到一九二五年間慢慢形成的一本獨特的書。（頁一一七）
- [11] 維珍尼亞·吳爾芙的《到燈塔去》為意識流名篇，發表於一九二七年，在她的日記中寫道：“這部作品是相當短的：將寫出父親的全部性格；還有母親的性格；還有聖·艾夫斯群島；還有童年；以及我通常寫入書中的一切東西——生與死，等等。但是，中心是父親的性格，……”見瞿世鏡：《意識流小說家》（上海：上海文藝，一九八九），頁一二四。

目 錄

序	一
自序	二
前言	四
第一章 抒情性的特點與發展	1
第二章 中國現代小說的抒情美典	8
第三章 中國現代抒情小說的空間： 鄉土與城市	29
第四章 個人感覺與抒情美典的改變	62
第五章 抒情小說的多元表現 ——台灣小說舉例	79
第六章 抒情小說與實驗 ——香港小說舉例	97
第七章 抒情小說與語言	147
結論	161
參考書目	175
參考論文	184

第一章

抒情性的特點與發展

在中國文學研究領域中得到廣泛承認的捷克籍的雅羅斯拉夫·普實克(Jaroslav Průšek)教授於一九五七至一九六九年十數年間所發表的論文，經學生李歐梵選擇而出版《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”，^[1]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，^[2]普實克以為：

對於文人來說，要想克服生活事實中孤立的、無組織的混亂狀態，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合成一個新的、由藝術形象組成的世界，唯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——的中國藝術家唯一可能成功的道路。〔3〕

普實克以《紅樓夢》為一本散文體作品，並以爲這作品“曾爲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”。〔4〕

普實克更多着重這種抒情小說的形式，並以爲這種形式是爲適應新的現實觀的藝術，因此他特別注意作品中的現代性，論文集收錄了一篇〈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爲了適應各種不同的外來因素和逐漸改變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，因爲作家不可估量的個性和地方傳統在其中起了重要的作用”，〔5〕“抒情”與作者的主觀感情相互關連，不過，正如普實克所講，除了“作家不可估量的個性”以外，尚有“地方的傳統”也是重要的，就如茅盾那種呈現“表現廣闊的社會畫面”的“史詩”式寫法，普實克是兼顧到的，李歐梵在〈前言〉中就提及：

正如普實克先生所指出的那樣，即使是在這位最具有史詩特徵的中國現代作家身上，我們還是可以發現某種主觀意願：作品主人公的個人情感不是被壓抑了；相反，在與更大的歷史力量的相互作用中，這種情感表現得更生動、往往也更痛苦。這種客觀與主觀、“史詩”和“抒情”的辯證結合正是現代中國文學主流的一個重要標誌。普實克也許曾一度偏重於研究抒

情性作品，不過他還是很明智地兼顧到了兩者。^[6]

從這方面看，普實克“傾向於把文學的本文置於它們所產生的時代、社會和歷史關係中去，以便求得一種更為廣泛的理解”，^[7]同時，他以其“本人的現代敏感性”，^[8]求諸文學，發現其中的現代性；抒情小說正好可以說明一種既能求得更為廣泛的理解又具有現代性的文類。

普實克以“主觀主義”與“個人主義”兩項來檢視中國作品的發展脈絡，並以之為現代性的根據。藝術家的個人生活及個性等，是構成作品的藝術性的重要素材：

藝術家在文學藝術作品中首先注意的是尋找機會來表達他的觀點、感受、同情，或許是憎恨，等等。在某些走極端的情況下，一件藝術品也許是提供某些手段來表達、發展或發現藝術家在現實生活中受到一定壓抑或沒有充分表現出來的那一部分個性。因此，一般來講，藝術作品並不是客觀現實的陳述。而往往反映作者們內心生活，包含着對自己的感情、心境、想像甚至夢幻的描繪或分析，藝術家的作品越來越近似於一種自白，作者通過它來展示自己性格和生活的不同側面——尤其是較為憂鬱、較為隱晦的側面。^[9]

這種講求個性，近似於自白的作品，在中國文學發展中的晚清時期和第一次世界大戰之後，自有其特殊意義，以作為“個人從封建傳統中解脫”及來自“舊社會在家庭和社會生活兩方面都束縛個人自由的桎梏被粉碎”^[10]的象徵之一。普實克特別以憂鬱、隱晦為檢驗作品中的現代性的依據，他以為中國一直以來，個人主張往

往給社會上認許的儒道佛所削弱；“一個現代的、自由的、自決的個性，自然只有這些傳統觀念、習俗以及它們所賴以存在的整個社會結構被粉碎和清除之後才可能誕生”。^[11]這種“意識形態的革命”顯示出“現代中國의思想和藝術中存在的主觀主義和個人主義傾向的無比重要性”，^[12]這方面的探索很明顯的一點就是對生活悲劇性的感受，普實克以爲：

……對自我的意識、對一個人的個性的探索當然也必須與現實主義並行不悖，作家必須具有不帶任何傳統偏見地看待自己、看待現存事物的能力。不過，這是文學中尚待專門研究的一個方面。對自我的意識、對個人的實體和意義的意識往往伴隨着一個特徵，那就是對生活悲劇性的感受。^[13]

從這一點出發，自五四運動到抗日戰爭爆發，普實克以爲作家的不同故事，充滿個人主義、主觀主義、悲觀主義以及對生活悲劇的感受，上述四項相互連結，普實克舉例，像郭沫若這位作家，除把當年給新的青年一代奉爲聖經的《少年維特的煩惱》譯成中文以外，他更在七部自傳體小說中敘述了在大革命之前的生活、特別是早年生活以及文學創作的開端，除此以外，他的另外一些作品也有很強烈的自傳色彩。這種主觀色彩，在魯迅的作品也在很大程度上給反映出來；茅盾的重要作品三部曲《蝕》中就更有力地說明當時作家對生活悲劇的感受，作者在他周圍所看到的只有毀滅和死亡；另一位具有同樣的主觀性和感情上高度敏感的作家是郁達夫，他的《日記九種》就正是以個人自白的形式去表現作家的個人、主觀的感受；巴金的《家》、丁玲的《莎菲女士的日記》、胡適的《四十自述》、沈從文的《從文自傳》等，雖然上述作品並非僅限於小說，

但從作家對“自傳”、“日記”的興趣，可以知道當時的個人主義、主觀主義已受到作家的重視，並在小說作品中表現出來。

這種情況的出現，在文學形式和主題上亦可看到：

古代散文消失了，代之而起的是現代報紙和雜誌上的文章；古典詩歌的消亡和具有新的詩歌主題的新詩產生；古典章回式長篇小說被複雜的現代小說所取代；具有表現心理狀態的高超技巧的現代短篇小說被引進文學；新興的現實主義戲劇、甚至悲劇代替了老式的小型說唱劇，側重心理分析而不是對話描寫的新傾向；小說背景的變化——不是古老的鄉鎮和村莊而是城市，如此等等。而且，像我們上面指出的那樣，充斥這一時期文學的主要是陰暗的悲觀主義，它取代了從前的文學對這個世界的肯定，或者至少是取代了同事物現存狀態調和的態度。^[14]

普實克進一步闡明這系列的改變是有迹可尋的，他以為“現代文學，在一定的意義上，在一種新的形式和主題原則上以及在不同的環境中，都繼承和發揚了當時統治中國人民的晚清集團中有教養的知識分子的文學傳統”，^[15]其文學傳統的特性，在於強調文學作品的抒情性和主觀性，普實克指出：

在舊式的中國文人的作品中，抒情性佔有絕對的地位。不論“詩”還是“詞”的形式，或是長篇韻文“賦”，或其他文學藝術中五花八門的抒情風格和手法都是如此。古代散文在某程度上也有其抒情的性質，