

洪範文學叢書 ①

現代中國小說選

鄭樹森編

洪範書店印行

凡例

一 本書編選範疇，上起一九一八年，下迄一九四八年。前二冊至一九四九年爲止，共收代表性小說家二十九位，短篇小說三十一篇。

二 排列以出生年份爲先後；年份相同，則以發表作品的姓氏筆劃爲序。

三 選錄作品盡可能根據專集初版；未見初版者，以稍後版本爲準。如小說未有結集，則從報章或期刊錄出。

四 原作所附寫作日期，一律保留。如無註明，由編者補上原載刊物或專集的名稱及出版年份。

五 小說如經作者改動，或版本不同而文字迥異者，校訂比較後，收錄編者所認定較佳版本。

六 書後附小說集選目。年份均爲第一版；同名小說集有增刪者列入兩個年份；身後由

他人編輯的集子，酌量收錄。報章、期刊、選集及總集，爲編者參考資料，不另列細目。

七 本書編選，首重藝術價值；個別小說家及作品的歷史位置也盡量兼顧。

導言

鄭樹森

五四新文學運動中誕生的現代小說，是敘述模式的劇變。如同五四運動，這個敘述模式飽受西方的刺激，其總成果堪稱典範的轉換。

新文學運動也是白話文運動，這也許是整個運動中最革命性的一環。當時的主要領導人在肯定白話文的新意義和新價值之餘，也一致將白話和文言兩極對立，而沒有任何中介迴圈。這些普遍受進化論影響的文化領袖，其實是將白話文「神秘化」，使到進步和新生的意義，恰與文言的舊有霸權抗頡。這個急進的語言對立策略，其實是一廂情願的，經不起語言本質的剖析。這個二元對立，正如有些西方學者企圖截然劃分語言和日常語言，祇可能是程度上的，甚至是表面的，而不可能是本質的。但在五四時期從白話文創作到漢語拉丁化，都成為典範變遷中，意識形態的「迷思」。不過，隨着白話在創作上的逐步勝利和壟斷，原有的「迷思」也就成為歷史的沉積。

五四人物不但在白話文和拉丁化運動受進化論的影響，對短篇小說的認識也普遍襲用兩位美國學者的見解。布利斯·佩里 (Bliss Perry) 在一九〇二年出版的《小說的研究》(*A Study of Prose Fiction*)，借用十九世紀末法國文壇對短篇小說的流行看法，認為短篇小說所處理的「不是全體，而是片段」。這個意見又直接由克萊頓·漢密爾頓 (Clayton Hamilton) 繼承。後者在一九〇八年的《小說藝術指南》(*A Manual of the Art of Fiction*)，又認為短篇小說應是「以最經濟之法，最能動人之力，使發生獨一之敘事文感應」。(此二書在二十年代中葉均有商務印書館中譯本)。胡適相當有名的《論短篇小說》，在定義上就是綜合兩家之言。但這個認識上的「橫的移植」，並不限於胡適。郁達夫的《小說論》一書，佈局、人物和背景三章，幾乎全是這兩部書有關意見的編選譯述。茅盾的《小說研究ABC》和趙景深的《小說原理》，不但參考資料中開列書名，其立說申述，也多有借重。通過這些名家的轉化，「橫斷面」及「單一效果」，直到六十年代末，在臺灣的文論裏，還偶有出現，可說是影響深遠。

從詮釋學和讀者反應美學的觀點來看，當時的小說界和理論界能够如此迅速地接受兩位美國學者的立論，必然有本身的內在需要。但究竟是當時的理論空白或歷史偶然，則有待進一步探討。然而，二十年代極為風行的日記體和書信體小說，突出自我，直抒

胸臆，明顯地呼應五四時期的個人解放精神。但這種自我剖白的小說類型的出現，又可追溯至歌德小說《少年維特之煩惱》的中譯。此書郭沫若全譯本在一九二二年面世後，風靡一時，尤為青年讀者熱愛。因此，中國文壇對《維特》的反應，既見於內在精神，又現於外在形式。個人的解放雖有浪漫的基調，但今日回顧，當時的熱情奔放，其實還是比較「傷他悶透」(sentimental)的，也就是李歐梵教授所指的「感傷」，而與西方浪漫主義較高層次的表現，尚有距離。

五四作家無一不對現實人生，有極大的關懷。因此，在自我解放與社會改革糾纏夾雜中，問題小說也至為蓬勃。倡導問題小說的作家（如周作人），承繼西方啟蒙主義的精神，認為這是「近代平民文學的產物」，因此也是進步的、應該推廣的。二十年代的作品，廣義而言，不管背景是城市或農村，主角是男性或女性，題材是自我或社會，都可納入問題小說的範疇。

在魯迅筆下，問題小說往往也有濃厚的地域色彩。這類作品，歷經彭家煌、魯彥、臺靜農和蹇先艾等，自成體系，以地域色彩的渲染，更為鮮活地突顯問題。這類作品，有時也泛稱為鄉土小說，多以區域或鄉鎮為輻輳，通過景觀、風俗和口語的刻劃模擬，呈現鄉土特色。然而在現代鄉土小說裏，沈從文的作品是頗為弔詭的。不少論者嘗說，

沈從文的作品情調是田園牧歌。廣泛而言，確實如此。但如果把這些作品放回二、三十年代的历史時空去解讀，其實文內暗潮洶湧，中國舊式農村社會的開始崩潰，現代中國思想領域的意識危機，都在罅縫齟齬中隱然可見。因此，這些作品無疑是首輓歌，一方面眷戀行將逝去的或已經逝去的（雖然不乏悲哀的事物），另一方面對即將來臨而又未知的一切，懷有某種畏懼和焦慮。從這個角度來看，沈從文的田園模式其實暗藏張力，城鄉之間，文明和原始之間，對立對比，堪稱鄉土小說獨一無二的特殊表現。

一九三〇年，「左翼作家聯盟」在上海成立，通過成立「馬克思主義文藝理論研究會」、「文藝大眾化研討會」及確定左翼機關刊物等十七項提案；又通過綱領，要求「站在無產階級解放鬥爭的戰線上」，「攻破一切反動的保守的要素」，自此確立「革命文學」的陣營。及至一九三二年，瞿秋白根據蘇共黨校材料，編譯成《現實——馬克思主義論文集》一書（魯迅編校），將二十年代通譯為「寫實主義」的術語，首次改譯為「現實主義」，並賦以新義，認為馬克思和恩格斯在文學創作方法上，是鼓勵「暴露資本主義發展的內部矛盾的現實主義」。二十年代流行的「寫實主義」一詞，不但沒有任何「革命」意味，在一些名家筆下（如茅盾），甚至和自然主義混為一談。瞿秋白的新譯，傾向鮮明，立場清楚，也標誌着從文學革命到革命文學的轉變。而茅盾和吳組緝的

農村問題小說裏的革命傾向，未嘗不可視為左翼思潮的折射。

在左翼籠罩下的三十年代文壇，被目為主流的是「善於表現革命傾向的客觀的現實主義的文學」（瞿秋白語）。但一九三二年五月創刊的《現代》（施蟄存主編），則別樹一幟，大力介紹西方現代主義文藝。其中施蟄存和穆時英的作品，都有西方現代派心理分析小說的痕跡；內心獨白加上蒙太奇的跳躍手法，在三十年代的小說界，確實另闢蹊徑，雖然沒有顯著的影響。但在現代中國小說的發展上，這兩位小說家的表現，大概是最接近西方現代派的。

一九三七年七七事變後，狹義的抗戰文學（即題材限於抗日鬥爭）成為時代需要；作家基於民族大義，紛紛投入。這類作品雖嫌粗糙，但自有其歷史意義，其中也不乏社會效應及藝術經營都能兼顧的，如魯彥的《陳老奶》。少數以側筆去寫後方生活的日常瑣碎，也偶有佳作，如巴金的《豬與雞》。但整個抗戰時期，小說上的重要收穫倒是後期崛起的幾個作家。張愛玲在上海淪陷區的嶄露頭角，誠如柯靈曾經指出的，自有其特殊的歷史時空湊合。然而，以張愛玲的才華，即或未能見知於同代人，也還經得起時間的考驗。而錢鍾書長篇小說《圍城》的幽默、諷刺和諧擬，無疑是現代中國小說史一大異數。至於以長篇見勝的路翎，《飢餓的郭素娥》和《財主底兒女們》（上部一九四五

年重慶出版、下部一九四八年上海出版）二書，雖然文筆較弱，沙石夾雜，但其近乎自然主義的手法，原始粗豪，也能自創一格，爲一九四九年前的小說發展史，寫下一個有力的句點。

導言

鄭樹森

日據時期的臺灣，賴和及楊逵等不少作家的努力，非但維繫文學命脈，並且保存國族意識。這些前輩的奮鬥，不斷挑戰日帝的殖民政策及實踐；在意識形態領域，不少作品扮演抗爭、頡頏的角色。整體而言，日據時期臺灣文學的發展，有異於拉丁美洲、非洲和亞洲的殖民地經驗。這也許和以下先天因素有關：(一)臺灣雖被割讓，母國長期積弱，但仍以地緣政治上相當龐大的實體苟延殘喘；這在其他殖民歷史從未曾有。(二)臺灣原有漢語及漢文化的悠久傳統，因此外來殖民者的語言文化無法完全君臨，最後不得不以行政力量壓制中文；且母體尚存，仍有號召（如吳濁流及鍾理和等憤而離鄉返國），又不同於印度次大陸全面陷落。(三)日本為往昔東亞中國文化圈的一份子，雖搖身一變而為殖民帝國，但在語言、文化傳統，難以完全自我膨脹，以文化優越來為其統治合理化，視為所謂「啟迪蠻夷」。(四)漢文化的大傳統（如儒家學說）及小傳統（如民間宗

教）在臺灣根深柢固，又與日本不無相通之處，使殖民者難以完全摧毀原族羣的價值系統及社會結構。因此日人佔臺五十年，國族意識未滅，漢語文學香火不絕；至楊逵一代，雖被迫以日文寫作，漢文化的影響未斷，臺灣海峽另一邊的閩南語仍爲通用口語。這種情形和其他殖民地被完全佔領，導致文化上的完全降服，大相逕庭。而這一代的作家，在光復後雖一度面臨語言困境，日後也多能以漢語創作，讀者羣遠遠超越臺灣一地，又與不少「後殖民地」新興國家要用舊宗主國語言書寫方有廣大讀者，是截然不同的發展。

在五十年代，臺灣生存於冷戰的夾縫，極右派反共主義壟斷意識形態領域，整個文化氣候極爲「泛政治化」，連標榜「橫的移植」的《現代詩》，一九五三年的發刊詞中，也不得不附帶一筆「反共八股」。而一九四九年前的新文學在「戒嚴體制」下成爲政治禁忌，形成文學傳統的斷層。這在小說方面尤爲嚴重。與當時的壟斷性意識形態互爲呼應的，便是大量湧現的「反共小說」。這些屬於「政治小說」文類的作品，至今尙爲人稱道的有姜貴的《旋風》（一九五七年自費初版）和潘人木的《蓮漪表妹》（一九五二年）等。但今日回顧，這兩部小說在意識形態上雖然旗幟鮮明，但在內容經營及藝術手法上，卻隱隱然構成自相矛盾和自我瓦解的趨勢。前者以性心理變態來比喻共產主

義在中國的茁長，但作者在性方面自然主義式的大膽尖銳，就像路翎一九四三年的《饑餓的郭素娥》，相當震撼（一九六一年的《重陽》也有同樣表現），反倒淹沒原有企圖，成為小說的驚人特色。後者對蓮漪的塑造，則弔詭地反映出當年右派組織在意識形態鬥爭中的失敗，因而蓮漪的逐步介入和轉向，幾乎變成一種自我的追求、個人的探索，而意識形態的抉擇，成為一場意外，不是自覺的「主體意識」的完成。相形之下，《旋風》觸及的陰暗面，在情節推展上反較具說服力，也難怪當年差點定下「爲匪張目」的罪名。

在戒嚴心態及極右意識主宰上層建築的五十年代，夏濟安主編的《文學雜誌》在一九五六年出現，不啻是對這種壟斷的隱晦抗爭。發刊詞強調「文學不可盡是宣傳」，自有其針對性；以當日標準，刊物的內容也多少沾染自由主義的色彩。一九五九年創刊的《筆匯》（尉天驄主編），在介紹現代主義文學藝術，遠比《文學雜誌》先進；發表的創作也有明顯的前衛傾向。在這兩方面，《筆匯》實是《現代文學》的先驅。後來《筆匯》停刊，一些作者（如姚一葦、何欣和陳映真）移往《現代文學》，也就不難理解。

一九六〇年《文學雜誌》停刊前，《現代文學》創刊。《現代文學》譯介卡夫卡、

吳爾芙、卡繆等歐美現代主義名家，引發一些仿作（例如叢麈卡夫卡式的〈盲獵〉），啟逗多種嘗試（王文興的〈欠缺〉的敘述角度和啟蒙主題可與喬埃思的〈阿拉伯商展〉相比），既是創作空間的開拓，也是《文學雜誌》衛護文學主體性的秉承。從這個角度來看，《現代文學》雖然行銷不廣（初期印量不超一千本），但其譯介及創作都與官方的、主宰的意識形態有無形的齟齬。但另一方面，在當時仍是傳統農業社會、尚未開始工業化的臺灣，來自歐美工業革命後的現代主義，其原有的焦慮、不安和異化，在六十年代初的臺灣社會是難以落實的；因此，這些作品的形式主義的層面，自然特為彰顯。白先勇、王文興、陳若曦和水晶等吸納心理小說的技法（敘述上的單一觀點、第一或第三人稱的內心獨白、自由聯想式的意識流等），是第三世界作家承襲西方現代主義時，常見的覆轍，也是技巧與意識形態並無絕對關聯的實例。然而，這些西方作品的孤寂、自我封閉和內心化的特色，在當時的戒嚴文化體制，卻為創作另闢曲徑，也就是避開外在社會寫實，轉向內在個人探討。因此，現代主義的引進及影響，與當時的經濟基礎雖無有機、必然的連繫，卻是整個文化氣候裏相當自然的呼應，是反面的迴響，也是另一種悶局的徵象。

《現代文學》在姚一葦等接編後，原有的同人色彩相對降低，外稿和新人增加，面

貌繁富得多。以一九六四年的第十九期爲例，小說有白先勇的〈芝加哥之死〉、王文興的〈欠缺〉、水晶的〈快樂的一天〉、歐陽子的〈貝太太的早晨〉、葉靈的〈弟弟〉和汶津的〈十六歲的獨白〉，也有陳映真的〈將軍族〉和七等生的〈隱遁的小角色〉。前四篇都可歸類爲該刊常見的心理小說。（其中〈芝加哥之死〉也是當時風行的留學生小說，但內涵則超越單純的異國甘苦，詰問流放在新大陸和舊大陸之間的國族文化定位。）但陳映真的〈將軍族〉則別有會心，表面是相濡以沫的故事，其實是以階級關係和階級感情的觀點，來喻意省籍矛盾的政治社會問題。喻意敘述的隱晦抑遏，反倒使這則廣義的「政治小說」，委婉含蓄，意在言外，博得藝術與政治之間的均衡。

陳映真也是一九六五年創刊的《劇場》季刊的編輯。《劇場》的譯介莒哈絲的《廣島之戀》、霍布格利葉的《去年在馬倫巴》、安東尼奧尼的《夜》、費里尼的《八部半》和貝克特的《等待果陀》，堪稱現代主義在臺北文化圈的第二波。但在該刊第二期〈我們的話〉，編輯之一的陳映真就用許南村的筆名告誡：「此間出血性地輸入了的現代主義底危機之一，是它的欺罔的形式主義。機械地非難形式，固然是錯誤的罷。但無批判的結果，雖然不曾鼓吹，卻在無意之中做了形式主義的放毒。這似乎是不能不注意的。因此，除了批判之外，便應該逐漸有些表達自己的藝術態度的創作才好」。

但《劇場》自始至終都是本翻譯介紹的刊物。陳映真的創作冀求，要在一九六五年十月創刊的《文學季刊》（尉天驄主編），才得以實現。《文學季刊》沒有發刊詞。第一期也包容並蓄，既有王夢鷗以梁宗之筆名中譯的英國形式主義文論家瑞恰慈的批評，也有余光中和葉珊的詩，還有陳映真、劉大任、施叔青、黃春明、七等生、蔣芸和尉天驄等風格迥異、路線不同的短篇。第二期的稿件也是面貌不一。但第三期的小說在題材、格調、關懷上，無意間協調一致得多。雖然筆墨分殊，手法各異，但黃春明的《青番公的故事》、陳映真的《第一件差事》、王禎和的《嫁粧一牛車》、七等生的《我愛黑眼珠》、施叔青的《紀念碑》和雷驤的《犬》，都立足臺灣。白先勇在差不多同一時期發表的《遊園驚夢》，雖為《臺北人》系列，卻是沒落王孫的輓歌；今不如昔的懷舊，與王禎和及黃春明的廣義「鄉土小說」大異其趣。

一九七一年年初的釣魚台事件，在海外留學生社羣釀成波瀾壯闊的「保釣」運動，其時的戒嚴心態使到臺北當局昧於學運的愛國本質，疏解無力，旋即激變成「敵我矛盾」的鬥爭。隨着同年十月聯合國席位的易手，翌年二月的「上海公報」，臺灣在國際上日形孤立，「釣運」又轉化成「統運」的浪漫憧憬。但外交困境對臺灣的經濟成長並無嚴重打擊。包含社會生產力和社會生產關係的生產方式，在七十年代的臺灣終於全

面變革。以農養工的措施、加工出口的貿易經濟，導致臺灣的日益工業化，但同時也帶來農村人口外流和傳統價值系統逐步解體等第三世界社會轉型期的典型問題。黃春明和王禎和的小說都曾觸及這些情況。宋澤萊一九七八年的〈打牛蒡村〉，對臺灣農村在總體生產方式改變後的危機及困厄，有相當尖銳的展示。

七十年代臺灣經濟轉型的同時，國際地位一再萎縮，政治神話全面破產，政權日益本地化，中產階級逐步壯大；在這種形勢下，一九七七年鄉土文學論戰的爆發，並不偶然。但在這場論戰，意識形態膠轕不清，創作路線與政治禁忌互為糾纏，臺灣中心與民族本位彼此詬難，再加上文壇派別及個人恩怨，論戰散亂無章，最後各執一端，各自堅持，自屬難免。這場辯爭雖然沒有結論，但突出了一些敏感話題，預告了八十年代初「中國結」與「臺灣結」的對立。後者到八十年代中葉後，更直接昇高為政治上統獨之爭。

臺灣的經濟、社會及文化變遷，也導致女性地位及自主性的緩慢改進。蘇偉貞七十年代末的〈陪他一段〉，袁瓊瓊八十年代初的〈自己的天空〉，標題分別顯示女男關係及女性意識的新形態。李昂一九八三年的中篇〈殺夫〉，更是對男權／父權毫不含糊的挑戰。而施叔青、李黎及蕭颯筆下的一些女主角，都自覺或不自覺地反映出女性的新形

象。這些新女性不見得信奉女權主義，但無疑都自有其現實基礎。然而，女性自主意識逐步擡頭之際，也有一些沉溺故舊、間接重新肯定男權／父權價值體系的女作家小說，普受讀者（且極可能是女讀者）的歡迎。另有一些女作家的小說，雖以專業女性的工作和家庭的新關係爲題材，但都無法擺脫男性中心的支配。這些說故事爲主的「中額小說」之暢銷，是舊有意識形態根深柢固的實證。

隨着分眾社會的來臨和消費主義的膨脹，主宰性意識形態加速瓦解，小說的面貌日益歧異，手法也越發多元。抗議小說在內容上百無禁忌；通俗小說模式（從科學幻想到鄉土傳奇）不再受「嚴肅」作家排斥；完全商品化的「作者包裝」和「罐頭小說」成爲新興文化工業，恰好是新經濟基礎的對應。但與此同時，就像其他消費社會，小說藝術仍有少數作家在堅持，以個別創意及自省抗拒布爾喬亞的集體庸俗化。在這方面，張大春的反諷、嘲弄及諧擬（〈四喜憂國〉）；李永平擺盪在神話虛構及現實重塑之間的文化考察（《武陵春秋》）；陳映真企圖涵蓋五十年來家國的喻意省思（〈趙南棟〉），都是較爲熟悉的例子。

八十年代末的中國大陸，在「超前消費」的經濟失控中，也和臺灣一樣，商品化的文學工業產品氾濫。大陸自製內銷不足之餘，還大量引進外來貨色。但中國大陸小說能