

# 文之餘？

## 論現代文學系統中之現代散文，其歷史類型 及與週邊文類之互動，及相應的詩語言問題

黃錦樹

### 摘要

本文回溯中國現代文學／現代散文的起源，企圖澄清現代散文文類究竟是在怎樣的哲學基礎上被建構的，與及在近百年的流變中究竟形成了怎樣的文類形式與精神的拓樸空間。在這個過程中，同時指出胡適白話文計畫（相對於中國古典時代的）企圖重建的是現代的一般詩語言，本文詳細考察了相關的形式，美學，倫理，認識論諸問題，藉以指出現代散文研究應該在一個怎樣的認識基礎上展開論述，以回應當代台灣現代散文的特殊生產情境：全面的市場化。

**關鍵詞：**嘗試文，白話文計畫，現代文學系統，一般詩語言，美文，市場散文

\* 本文 92 年 3 月 7 日收件；92 年 4 月 16 日審查通過。



## 王安憶的提問

說來奇怪，我覺得當代對散文文類最深刻的提問並非來自散文家或學者——在學術研究上，散文是個驚人的貧乏的領域——而是來自小說家，也即是在散文寫作方面同樣頗有建樹的小說家王安憶的提問。在一篇為一部她主編的散文選寫的題為〈情感的生命〉的序論中，王安憶從否定的角度指出散文「沒有虛構的權利」、沒有形式的規範，並進而對「語言具有強大操作性」的美文及消費語言和美感的市場散文展開猛烈的批判，從而切割出她對散文的本質規定：

……散文……是有甚麼說甚麼的。它是你的真實所感和真實所想，你只有一個表達的責任。那麼，我們真實所感和真實所想的質量，便直接決定了散文的質量。這裡沒有甚麼回旋的地方。似乎，沒有甚麼可幫得上忙的，語言自己也是孤獨無援的境地。這兩者就只得相濡以沫了。散文，真可稱得上是情感的試金石，情感的虛實多寡，都瞞不過散文。（王安憶 3）

這提問的深刻在於，它逼使現代散文必須去清理它的文類依據、它的核心、它的初心，它的表達倫理——修辭立其誠<sup>1</sup>——老中國古老的教誨。上述引文提出的顯然是個倫理訴求。懸置非本質的事物，讓散文「處於孤立無援的境地」如此方可能還原出它的本質一本原（和心靈的契約）；並迫使我們援流溯源，去重新思考它的現代起源。作為中國現代事件之一，散文牽動的其實不只是單一文類的問題，而是整個白話文學體系或現代文學體系；於是這便是文類與中國現代性的複雜個案。

以下本文將回到白話文學體系或現代文學體系的起源，回到文學革命的歷史大背景裡去，重新思考在該事件中現代中文文類是如何誕生的；及相關的結構問題、和中國現代性的關聯等等。以這樣的論述為背景，再回頭重估

<sup>1</sup> 參梅廣先生頗有啟發性的解說（2001: 21）。

余光中的「現代散文」論述，進而討論當代（台灣）散文的精神狀況，散文家的散文、詩人的散文、小說家的散文，尤其是所謂的「散文詩」問題。

## 重估文學革命：古典一般詩語言的終結

1917年1月1日胡適在《新青年》第2卷5號上發表了著名的〈文學改良芻議〉，拉開了中文世界語文表達的新序幕，企圖以一個平行存在卻長期處於輔助、次要的（書面）表達系統來替代主導逾千年的書面表達系統。那顯然是現代中國國族國家構造的基本工程之一（「我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學」<sup>2</sup>），呼應著中華古老帝國的解體、重估一切價值、對傳統的批判性清理；既是對西方現代性的回應，也是創造中國現代性的首要工程之一。從胡適其後陸續體系化的白話文工程來看，確實有著西方近代世俗化的大背景（宗教的除魅、拉丁文一統之局的結束、近代歐洲各民族文學的興起、近代小說的起源）做參照，而且在以白話—俗語（日常語言）代文言的同時，同時調動的是文類價值次第的顛覆——小說和詩在價值位階上的逆轉。胡適之不止致力構造《白話文學史》這一「白話文族譜」的特殊工程，與及畢生致力於同時代舊文人目為小道的小說之研究，用心是非常明顯的。這裡的小說當然是以日常語言為主體的小說，更值得特別注意的是，胡適的文學革命在相當大程度上是拿古典詩來開刀的，而〈文學改良芻議〉中的「八不」針對的則毋寧是帝制中國主導的一般詩語言（文言文），試圖凍結它的生產，而重建現代中國的一般詩語言，立足地則是古典一般詩語言的對立面：白話。其結果，眾所週知，幾乎終結了古典詩的生產，也終結了中國一般詩語言書寫表達之再生產的主導地位。

這裡對詩語言的談法援用雅克布慎（Roman Jakobson）對語言之「詩歌功能」的經典界定，它是六種語言功能之一，「純以話語為目的（Einstellung），為話語本身而集中注意力於話語」（181）。也就是「當訊息強調自身、把注意力吸引到它自己的發音模式、措辭和句法時我們發現的東西」（休斯 40）。如果這還是易引起誤會，則無妨回歸俄國形式主義者托馬舍夫斯基〈詩學的

<sup>2</sup> 胡適〈建設的文學革命論〉姜義華主編，1993：41。

定義》中更原始的界定，它必須符合兩個條件：「一、不依賴於日常生活的偶然說話條件，二、本文的固定不變性」（1989a: 77）。他從與日常語言（實用語）的切分入手，強調那是一種模式，「其意義並不取決於說出它們時的狀況，模式一經產生，就不會消失，仍可重複使用，並能在不斷的反復中再現」（77）。這樣的切分相近於文言／白話的切分，前者相對而言更不依賴於語境，高度程式化而且有其自身的法則約束（詩文之法），更大的約束其實來自於價值領域——也即是風格——的規定，如眾所週知的：文、文雅、典雅、淵雅等等，因此同它在的有一些技術上的普遍要求（如含蓄、迂迴、用典）不論是對仗還是文氣，都是「把注意力吸引到它自身」的詩語言功能上的操作。整體而言，它不止包括詩、文；同時也涉及文、筆兩個基本範疇。所以我把它稱為古典的一般詩語言。它的對立面則是高度依賴於偶然說話條件的直率、偷俗、淺陋的「白話」。

白話文革命最直接、顯明的功效是對古典詩語言最模式化的領域（詩律）的廢黜因而也就不難理解；最徹底的模式化意味著最具「本文的固定不變性」，其實它也意味著古典時間的持存，與及相應的承載總體文化——那是「模式」內含的文化約定。<sup>3</sup>可是如果我們透過雅克布慎對語言與詩的洞察——在考察過歐洲多個民族語系的詩歌後，他從語言學的觀點指出：詩歌是諸文學形式中最充份運用語言自身的要素——尤其是語音——以達致「語音成為語義的回聲」的語音——詞義間的隱喻聯結，「運用連續結構的對應原則造成反復是詩歌的顯著特點，不僅詩歌使話語的某些成份可以反復，整個話語都可以反復。這種即時反復或隔時反復的可能性，詩歌話語及其各個成份的這種回旋，話語結構的這種此起彼伏、曲折循環——是詩歌缺之不可的本質特性」（Jakobson 1996b: 99）。如果這樣的判斷是具有普遍性的，詩歌功能在詩文類中之位居於主導位置，恰是讓語音的形式支配語義的表達格式，而且是就各個民族語言的語言特性而構成模式：詩句格律。如果是那樣的話，漢語詩千年來發展出嚴密的格律體系（詩歌模式）及相對有彈性的一般詩語言，豈不是充分的建立在漢語言的特性之上的一種「歷史長期的合理性」？從這個觀點來看，不論是學衡派還是同時代的「文化保守主義者」（從康有

<sup>3</sup> 章太炎獨特的白話文反論述——要求白話成為文的先決條件是必須復歸今語和古字之間的原始契約關係，也即是明白的道出文需承擔（古）學。

爲、沈曾植到王國維、陳寅恪等）對詩歌模式的保衛及寫作上的實踐；還是稍早黃遵憲等「詩界命」的有保留的革命，都有它可以辯護的理論上的審慎。反過來恰也可以看出胡適等人文學革命衝擊之大，恰可類比於政治上的革命和維新的絕對差異：在象徵上割除了詩王國的天子之位。

這當然留下了很大的問題，不論是在理論上還是實踐上。在那個時代，一個立即而迫切的問題是：新文學如何開始？更深層的理論問題其實是：如何重建現代中文的一般詩語言和詩歌模式——這對詩的寫作其實造成了難以想像的困難，因爲胡適等的文學革命主張基本上還沒有那麼深刻的認識到古典詩律格式的語言學與詩學上的理論合理性。小說取徑於話，問題沒那麼尖銳；其次是散文，那涉及白話一般詩語言的重建。

於是胡適不無天真的用「我手寫我口」的政治宣言來做爲文學綱領（和黃遵憲提出時的理論前提完全不同），饒有意味的命名他誠懇然而災難性的、被同時代士大夫笑掉大牙<sup>4</sup>的新詩習作《嘗試集》。<sup>5</sup>

## 散文文類與新文學系統

……散文和詩歌是互相類比的。散文與詩有一種共同的功能（……），在某種文學體系內，承擔詩的功能的是格律的形式要素。但是，散文經受著各種變化，它在演變，與此同時，詩也在演變。與另外一種類型類比的類型的變化，總是導致另外一種類型的變化，或者確切地說，與另外一種類型的變化相聯繫。（迪尼亞諾夫 107，引者著重）

迪尼亞諾夫上述引文中的「散文」泛指詩以外的文類（尤指敘事文類），

<sup>4</sup> 聊舉錢基博《現代中國文學史》的評斷：「……傷于率易，絕無纏綿悱惻之致，耐讀者之尋味。昔人論詩文之妙，謂不厭百回讀；而適之爲詩，只耐一回讀」（劉夢溪主編 539）。

<sup>5</sup> 對胡適《嘗試集》及其文學革命論最全面而深刻的批判來自於他的同時代論敵胡先驥 1922，從學理的角度來看，胡適的論點相對於「舊文學陣營」是頗爲膚淺的，但那基本上是場政治事件。

但卻恰恰切合本文問題的語境。白話文革命的直接後果如果正是詩的終結，<sup>6</sup>那是否正標誌著散文時代的來臨呢？如果我們接受俄國形式主義者的啓示，把文學看做是一個系統，則能更準確的掌握文學形式要素的變化，且能從更宏觀的角度來審視文類之間的流動。

俄國形式主義者提醒我們，文類其實並非固體狀態的，而毋寧是恆處於流動狀態的——凝固反而有特殊條件。他們以程序的會聚與分化為判準，指出：

體裁的本質在於，每種體裁的程序都有該體裁特有的程序聚合，這種聚合以那些可察程序或者說體裁特徵為其中心。……體裁的特徵，即用以組織作品結構的程序，是主導程序，它支配著為創造藝術整體所必須的所有其餘程序。這種主導的、首要的程序有時叫作主導部份。主導部份的總和便是形成體裁的決定性因素。

（托馬舍夫斯基 1989b: 144）

這可以解釋何謂文學類型或類型文學（如武俠小說、情色小說、偵探小說等），它們的程序都以特定的主導部份為核心而聚合；再大一些，則是文類（體裁）的劃分，這可以解釋何以散文詩及小說往往都具備抒情、敘事、說理、場景描繪等程序要素，可是卻分屬不同文類——正源於主導部份的不同。程序的會聚分化、主導性的移位這些問題，同時涉及題材、風格、品味、審美價值等諸方面的要素——且係與讀者（時代的閱讀公眾）及文學傳統（文類的類型的歷史）的妥協（重新認定），所以「體裁的劃分永遠是歷史的劃分」（147）。這多少可以解釋歷史上特定時代文類邊界的擴大或縮小之類的問題。

藉由這樣的理論觀點回去看文學革命，當詩的格律形式被廢黜了它在詩文類的主導位置之後，詩文類勢必重建或重新尋求它的主導性；主導形式要素的崩解，到底是甚麼要素佔據了它的主導位置呢？「傳統形式已經放棄，則新形式的追求遽然成為二〇年代以下大半詩人深感迫切的問題」（楊牧

<sup>6</sup> 此後必須修改詩的文類界定、美學典律等。



2001: 13)。<sup>7</sup>五四以後的現代詩確實經歷了一個漫長的、重建形式的歷程，借用白話文革命以來現代詩領域成就最高的詩人之一楊牧的反省：「現代詩的形式主要以自由詩為基礎，而因為它強調內容和形式的調和，乃於音韻調上產生了獨有的紀律，一種自制舒如的秩序」（楊牧 2001: 19）。以現代詩的發展為參照，非常弔詭的，程序的離散本身（「自由」）爾後構成了現代詩程序構成的主要原則之一。於是如果我們重估五四文學程序的離散，當可以發現那正是為了容納現代——讓現代的事物有其容身之處，在現代的共時切面上，可以同時調動古<sup>8</sup>今中外<sup>9</sup>的要素，以讓程序在每個具體的作品中嘗試聚合，以探求新的文類核心。如果我們從文學系統的角度來看，如果一個文類的變化總是「與另外一種類型的變化相聯繫」，那似乎可以理解為：那其實是在重建現代文學系統的文學性。關涉的當然不只是詩，而是所有同時代的文類。簡言之，一旦詩出了問題，所有文類也出了問題，甚至文學自身的本質設定也成了問題；相應的，詩的尋求形式與及最終建立的自由形式也可提供相應的啓示——因而「自由」（文類主導性的模糊化——容許一定程度的程序離散）是否內化為所有文類的原則？從這個角度來看，胡適的《嘗試集》其實命名了他那個時代的所有文類，命名了現代文學系統。嘗試——一種試探的、自由的精神——此後作為中文現代文學系統的主要特徵。

雅克布慎提醒我們，決定主導性的力量常來自外部，如一個時代的藝術風潮。他舉出譬如文藝復興時期的主導藝術是視覺藝術，所有藝術門類的朝向他而建立自身的主導性；浪漫主義時期是音樂；寫實主義時期是口頭藝術（Jakobson 1996a: 42）。同時更需注意的其實是尤·迪尼亞諾夫提示的，鄰近系統（社會生活）對文學系統的要求，常遠大於文學系統自身的要求。這裡的鄰近系統應包括政治在內，它在很長的一段時間內（三〇年代至八〇年代初期），決定了文學的主導部份，以致意識型態功能幾乎決定了文學形式：決定了文學性，「除了極少數例外，詩人們鍛鍊了一種共通的腔調，高亢激昂而憂傷，繞著大致雷同的題目，以斷無新意的意象或比喻堆砌他們的段落，試圖引起聽眾或讀者的共鳴」（楊牧 2001: 15）。那是眾所週知的革命文學，

<sup>7</sup> 楊牧、鄭樹森，〈新詩七十年〉。楊牧，2001：13。關於現代詩格律較早期的大規模研究參王力 1979[1958]: 822-950。

<sup>8</sup> 散文的文白交雜、新詩的傳統取向、小說敘事模式中傳統敘事模式的復返等。

<sup>9</sup> 譬如從中文現代文學之長期被台灣中文系作為外國文學被對待就可見一斑。

把文學燃燒為革命的頌歌，所有的文類無一倖免。

在以上大背景下，可以較清楚的重估現代散文的文類獨立運動（如余光中的現代散文革命宣言）及五四以來的「散文詩」問題。

## 現代散文規範詩學

在〈剪掉散文的辮子〉（1963）這篇尖酸刻薄的檄文中，青年余光中清算了一九四以來各種類型的散文（學者散文、花花公子散文、浣衣婦散文）而提出所謂的「講究彈性、質料、密度」的現代散文這一文類。「所謂『彈性』，是指這種散文對於各種文類各種文體各種語氣能夠兼容並包融和無間的高度適應能力」（余光中 1985a: 38-39）。建議以現代人口語為基礎，吸收包括歐化句法、文言句法、方言俚語；這部份似較無問題，幾成現當代白話文書寫的共識；具有特殊規範意義的是後二者。「所謂『密度』，是指這種散文在一定的篇幅中（或一定的字數內），滿足讀者對於美感要求的份量；份量愈重，當然密度愈大」；「所謂『質料』……它是指構成全篇散文的個別的字或詞底品質。這種品質幾乎先天的決定了一篇散文的趣味甚至境界的高低」（39）。前者在傳統抒情美學和新批評中都可以聽到它的回聲，以同時代的文學風潮而言，那無疑是現代主義和新批評——用以論證前者——的規範詩學：字質稠密。語言的濃縮，最少的語言、最大的訊息量。而這也是「質料」成立的必要條件之一；從余光中含糊的舉證來看，似乎預設了高雅品味（相對於俚俗）——指向現代純正中文（詳黃錦樹 2003），它確保中國性（中國心靈、中國意識）在現代表達中的存續。於是質料密度也者，不免讓人聯想到整個文言文體系，那是最符合這樣的形式要件的。在這裡恰恰可以看出「彈性」的重要意義——它提供了向現代的可能性的敞開。

而這彈性、密度、質料也者，所規範的其實是現代主義的一般詩語言。<sup>10</sup>就如同六〇年代台灣文壇新批評代言人顏元叔在〈單向與多向〉（1970）一文中提出的「詩是多向語言」：「詩語言的字義力量特別強大，……每一個辭或字儘量發揮字義的潛能，它的影射朝著許多個方向發射出去——」卻又

<sup>10</sup> 楊牧晚十二年的文章〈論現代散文〉（1975）提出現代散文的三個特點——以白話為基礎、吸納文言文、歐化句式等（楊牧 2002a: 111-13），一般詩學上的立足點和余光中相去不遠。

具「定向疊景」（顏元叔 43）。顏也自承此一詩語言的界定鑄自藍孫（John Crowe Ransom，大陸譯約翰·克婁·藍色姆）的局部字質（texture，大陸譯肌質）和推地（Allen Tate，大陸譯艾倫·退特）的張力（tension）等概念，試回去看它們的原始界定，如張力，「即我們在詩中所能發現的全部外展和內包的有機整體」（退特 117）。也即是詞語外延和內涵間的語義矛盾或緊張，此一概念進一步發展則成為複義（ambiguity，或譯含混、多義性）此即余氏密度之所本。至於肌質，「一首詩有一個邏輯構架（structure），有它各部的肌質（texture）」（約翰·克婁·藍色姆 97），前者指作品的「中心邏輯架構」，後者指或隸屬於前者或各自為政的「豐富的個別細節」。此即余光中的質料概念之所本，只是更強調它的品味、規範意義。從這裡也更可以看出彈性其實屬於不同的規範層面，那同時是施動者（書寫者）行動的層面，用他在〈逍遙遊·後記〉中的夫子自道：

在〈逍遙遊〉、〈鬼雨〉一類的作品裡，……我嘗試把中國的文字壓縮，拋扁，拉長，磨利，把它拆開又拼攏，折來且疊去，為了試驗它的速度、密度、和彈性。（1985b: 214）

三者其實都屬於雅的要求，而非達；它即源於（台灣）現代主義—新批評詩語言的規範詩學，似乎可以名正言順的指稱余光中所謂的現代散文，其實正是歐洲現代主義系譜中的散文詩（如韓波的《彩畫集》、波特萊爾的《巴黎的憂鬱》）；那其實是詩，而不是散文；因詩主導程序的進一步離散而讓它失去詩的形式，而讓詩的文類規範縮減至規範它的基礎單位——句子，甚至語詞——隱喻的突現甚於轉喻。<sup>11</sup>那是現代的美文，力求「鍊出戛戛獨造的珍奇文體」。<sup>12</sup>從余光中自己的若干實踐，楊牧的《年輪》（四季 1976），

<sup>11</sup> 藉雅克布慎在〈語言的兩個面向與兩種失語症〉中的洞察，人的語言能力立基於選擇軸與組合軸，而兩種特殊的失語症——相似失序（選擇軸的崩毀，導致後設語言能力喪失，語言表達全賴於鄰近性原則——轉喻式的表達）與鄰近失序（組合軸的癱瘓，導致語言表達符碼單子化，語法能力喪失，全賴於相似原則——隱喻式的表達）分別對應於詩語言的兩種操作（隱喻 metaphor 與轉喻 metonymy），並指出人類象徵表達的領域也常出現或此或彼的偏斜（Jakobson 1996b: 95-114）。就本文的論述對象而言，文言文體系毋寧是隱喻型的，而白話文體系則是轉喻型的。

<sup>12</sup> 余光中的自我表述，2002。

郭松棻的〈草〉（1986），林燿德的《一座城市的身世》（時報 1987）到唐捐的《大規模的沈默》（聯合文學 2000），自成系譜。離奇的是，余光中罵遍五四一代的散文寫作者，可是不論就其主張還是實踐來看，這一系譜的現代源頭正是中國現代文學最主要的開宗人物，現代中國最早的象徵主義者，恨世者魯迅的《野草》。

## 嘗試文：形式與文化危機

本身是現代文學大家，且致力整理新文學散文遺產的楊牧，曾總結五四以來的散文為七類：

一曰小品，周作人奠定其基礎；二曰記述，以夏丏尊為前驅；三曰寓言，許地山最稱淋漓盡致；四曰抒情，徐志摩為之宣洩無遺；五曰議論，趣味多得之林語堂；六曰說理，胡適文體影響至深；七曰雜文，魯迅總其體例語氣及神情。（楊牧 2002c: 107）

可謂盡類。然而這樣的排列，以知堂老人為第一、其兄周樹人殿後，只怕並非沒有楊牧個人的審美判斷品味好惡在內；尤其說明時對最後二類——「此二典型的散文重實用，不重文學藝術性的拓植，茲不論」（108）——仍可見到隱然的規範詩學預設：散文的美學自主性——那是前六種類型的主導性。被楊牧存而不論的兩類，恰恰是對社會介入最深的兩種類型，總其七類，才可見嘗試文全貌。把魯迅放在散文史上「存而不論」的位置是相當不公平的，持平的看，魯迅不止開啟了戰鬥性散文——雜文——的傳統，至少也是其他兩個系統的現代共源：散文詩（《野草》）及抒情散文（《朝花夕拾》等），其實也極為罕見而犀利的對文學提出倫理學上的批判——血與墨的辯證：

尼采愛看血寫的書。但我想，血寫的文章，怕未必有罷。文章總是墨寫的，血寫的倒不過是血跡。它比文章自然更驚心動魄，更直截分明，然而更容易變色，容易消磨。這一點，就要任憑文學逞能，恰如塚中的白骨，往古來今，總要以他的永久來傲視少女

頰上的輕紅似的。

能不寫自然更快活，倘非寫不可，我想，就是隨便寫寫罷，橫豎只能如此。這些都應該和時光一同消逝，假使會比血跡永遠鮮活，也只證明文人是僥倖者，是乖角兒。但真的血寫的書，不再此例。  
(魯迅 1995a: 316)

相對於生命、心靈的苦難，文字終歸已是「代現」；相較於易朽的血和易被遺忘的他人的苦難，寫作先天的傾向粉飾、美化、竊據、覆蓋——即使不是有意的欺瞞造假；相對於災難的受害者，文人總是勝利者，也總在距離之外，不論是以文人社群認可的美學形式還是其他的（政治）保護措施——所謂的客觀或超然。於是相對於災難，寫作終歸已是存有論上的欺瞞。身臨其境、身逢其世的魯迅，在〈無花的薔薇〉、〈小雜感〉等文中不斷的慨嘆「人類的悲喜不相通」——這或許是文之非倫理的根據地，它意味著區隔、阻絕。在中國現代浩劫的大背景下思考寫作的倫理，魯迅立論立場自然迥異於周作人的審美主義；也殊異於同時代大部份「散文寫作者」，且驚心動魄的體現為自虐式的拷問（〈無花的薔薇〉：「墨寫的謊說，決掩不住血寫的事實。……以上都是空話。筆寫的，有甚麼相干？」楊澤編 1995: 264）書寫的道義問題被逼向它的臨界點——沈默與流血的邊緣。把寫作逼向它可能性的邊界，在那界限上，提出散文文類問題，那已不是純詩學問題，而是詩學—倫理學問題：

**但我想，散文的體裁，其實是大可以隨便的，有破綻也不妨。做作的寫信和日記，恐怕也還不免有破綻，而一有破綻，便破滅到不可收拾了。與其防破綻，不如忘破綻。**（魯迅 1995a: 321，引者著重）

必要時——或總是如此——它必須在美學上有所缺憾，甚至總是美學自主性的瓦解——美學的主導性必須讓位於倫理學——道德家魯迅「重估一切價值」的第一原則」（楊澤 1995: 13）。功能（心靈）大於形式，質勝文。

這或許是魯迅畢生寫作中文學程序不斷的離散、聚合的內在緣由，也在這個意義上，他和周作人畢生文字必須視為一個整體：兩個特異的歷史主人公相殊的個人嘗試文體系。

比魯迅晚生四年的魯迅同時代人、西方馬克思主義開宗人物盧卡奇（Georg Lukács, 1885-1971）在早年的作品《心靈與形式》（1910）中，以隨筆（essay 嘗試文）<sup>13</sup>形式為例——嘗試文以生活經驗為其形式，而生命亦透過生命經驗而被給予形式（Lukács 8）——提出了生命與形式的複雜理論難題：生命該尋求何種形式的安頓？形式該如何負載生命的道義？在西方現代性深化、資本主義邏輯自主演化、科技突飛猛進，人類巨大的生命欲求幾乎已然衝破所有繼承而來的傳統形式，西方進入一個尋找新形式的時代，如西美爾在其時的當代診斷：「迄今為止，我們只可以在直覺、混亂、欲望和笨拙的摸索中找見這些新形式神秘的身影」（西美爾 2001: 178）。而嘗試文的片斷性、未完成性、過渡性、無定性亦反映了時代總體的心靈狀態——大哲學體系瓦解後、上帝被放逐後、宗教被除魅後——作為一種（西方現代性之）危機的形式，以兼容懷想和渴求。

青年盧卡奇承繼了他的老師西美爾（George Simmel, 1858-1918）從生命哲學的立場對西方現代性「文化的危機」的診斷，「生命只能通過形式來表現自己和實現它的自由，然而形式又必然妨礙著生命的發展並阻止它的自由」（西美爾 1997: 41）。「任何藝術形式都一定會在某些地方影響到藝術家，例如傳統、從前的典範、固定的原則。但所有這些形式都是出於對生命的限制，而生命卻希望在自身內部創造性地奔流。如果生命聽命於這些形式，它在藝術作品中只能發現，它已被屈服、僵化和被扭曲了」（西美爾 1997: 30）。方自尼采揭示「重估一切價值」的行動綱領，在主客觀條件的配合之下，現代性危機便加速了。就危機而言，中國的情況幾乎與西方處於同時性的狀態，帝制的瓦解、經學的終結、政治經濟教育和文化上的革命、傳統的除魅……所有繼承而來的形式都被新的期望、欲望、張力意志——被釋放的新青年的強大生命——所沖毀。它們渴求或懷想新的形式，不論是公共生活還是象徵次序，都陷入拆散一重建的無窮辯證。中國現代性的歷史於是便是連串暴力的反覆：

<sup>13</sup> 即散文，張漢良先生揣摩盧氏文意精彩的譯為嘗試文（張漢良 1999: 131）



革命，反革命，不革命。

革命的被殺於反革命的。反革命的被殺於革命的。不革命的或當作革命的而被殺於反革命的，或當作反革命的而被殺於革命的，或並不當作甚麼而被殺於革命的或反革命的。

革命，革革命，革革革命，革革……。（魯迅 1995b: 297-98）

從墨的領域伸入血的領地，以生命來見證現代漢文的彈性、密度和質料，魯迅的嘗試文不免充滿著暴力、血光和躁鬱，其前衛文體實驗在模擬機鎗噴射子彈的「革命，革革命，革革革命，革革……」聲中達到了美學的極致，也完成了文體試驗的政治效度。

新文化運動帶來的白話嘗試文提供的正是最低限度的形式。如前所述，在長遠的發展中，經由歷史長期的合理性，它暫時定型為若干種形式，但楊牧所肯定的六種恰恰可能朝向美學上的形式化——和公共的經驗空間的隔離——甚至和主流的意識型態妥協。<sup>14</sup>反過來，魯迅的暴力文體也可能惡化為大字報文體，毛文體（1950-80大陸的情況）。從這個角度來看，散文作為嘗試文勢必得強化它的反思性。這便是王安憶的提問所涉及的——回到它（倫理學上）的初衷，及規範。

## 商品性，或形式的恩賜

王安憶批判市場散文「如此不節制的揮霍文字」，「最文雅的字變成最粗俗的字，最精辟的字變成最常用的字」（10）。「散文在揮霍文字的同時，其實也在揮霍文字所賴以表達的情感。在煽情和濫情的空氣底下，其實是情感的日益枯竭」（13）。情感的枯竭、經驗的貧困，形式已然固定的散文類型從而也封鎖了生命。然而它有市場，不論是文學獎還是更為日常的副刊雜誌上的計酬版面，恰恰重演了十九世紀巴黎都市的一種「無關痛癢是其根本」的小品文——生理學——「從在林蔭大道上轉來轉去的街道小販，到劇院休息廳裡的花花公子，巴黎生活中的人沒有不被『生理學家』所描繪的」（本

<sup>14</sup> 參張誦聖（Sung-sheng Yvonne Chang）對台灣抒情散文的批評，24-29。



雅明 53)。「在各類人寫完後就輪到城市的生理學了。……就連動物的『生理學』也沒放過，因為動物總是無關痛癢的題目」(54)。當然也包括自身身體的週邊配件，衣服香水室內擺設。這其實也就是魯迅在半個多世紀前譏嘲過的「雍容、漂亮、縝密」「供雅人摩挲」的「小擺設」(魯迅 1995c: 385)，而它和楊牧高度肯定過的那五類散文，甚至和余光中提倡的現代散文也有直接的血緣關係。只不過此刻是商品性和美學自主性的共謀。如果要賣，當然就要美美的包裝。

在王安憶的批判裡我們當然可以聽到魯迅的回聲：回到質文、忌做態，寧願接受形式的缺憾而不要虛假的文飾。從消極的意義上來說是如此，但形式既然負載著心靈，血書向墨書的轉化過程中，反抗絕望的烏托邦衝動乃得以藉由形式的建構，轉化虛無為（即使是微薄的）救贖之光，作者轉化成為作品的主人公，<sup>15</sup>進而成爲歷史的主人公，作為對他人的心靈的贈禮：

形式出現的根據在他人、即作者之中，是作者對主人公及其生活的創造性反應，這種反應創造著原則上外位於主人公及其生活，但又與其有重要聯繫的價值。這一創造性反應就是**審美之愛**。外在審美形式同內在的主人公及其生活的關係，是一種特殊的愛者同被愛者的關係（當然完全排除了性的因素），是無需理喻的同對象的關係（「不管他怎樣，我也愛他」）然後便是積極的理想化，是**形式的恩賜**，是確認性接受同被確認被接受者的關係，是饋贈同需求的關係，是寬恕同犯罪的關係……（巴赫金 189）

苟無形式生命無法被表達、生活經驗無法被承載進意義的格式；生命和經驗也無從對象化進歷史，以作為文明的積累；人的必死性與血的必朽性都必須轉化為心靈的形式——經由認識—倫理的批判——以免永墮於「天地不仁」的自然歷史。如此，令魯迅憂慮感慨的墨的位置就可以逆轉為肯定的：

<sup>15</sup> 巴赫金前揭：「人是審美觀照的條件；但如果他變成了這一觀照的一定的對象（……），那他就是該作品的主人公了。藝術整體的每一具體的價值，都要從兩個價值層面上去理解：一個是主人公的層面，這是認識倫理的層面，生活的層面；另一個是完藝術整體的作者的層面，這是認識倫理的層面，又是形式審美的層面；而且這兩個價值層面是彼此滲透的，但作者的層面極力要包容並封閉主人公的層面」(99)。

那是讓審美觀照得以成立、讓生命得以被形式捕捉的外位。但形式必得經由歷史的中介，以免限制了生命，嘗試文的生命或許正在於所有固定形式在歷史中的離散，讓生命重新去尋找它的形式，隨著歷史條件和境遇的不同，在不同的認識—倫理條件下，重構歷史的審美客體；如此而成就的，將是包含多種文類的嘗試文體系（不論是魯迅、周作人、沈從文、老舍、錢鍾書、張愛玲……）。<sup>16</sup>或者把它當做是文之剩餘（如當代頗為壯觀的小說家的散文）<sup>17</sup>再不然，就只好沈默，誠如王安憶的告誡：

讓我們還是不要輕易去寫散文，這不是一種可以經常寫，源源不斷寫的東西。因為散文是直接書寫與我們生命有關的感情，生命多麼有限，感情也就多麼有限。要多了，必定是摻了水的。（21）<sup>18</sup>

2002年12月16日

<sup>16</sup> 必須提出，從心靈與形式的抽象高度來看，小說是形式化程度最高的，散文則是形式化程度最低的。舉汪曾祺一語概括：「我以為散文的大忌是作態」（295）

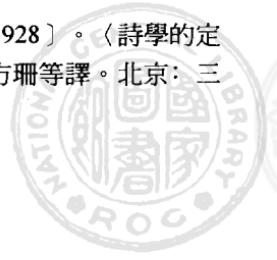
<sup>17</sup> 如楊絳（《幹校六記》、《雜憶與雜寫》、《從兩午到流亡》）、汪曾祺（《文集》散文卷）、阿城（《閑話閑說》）、王安憶（《漂泊的語言》）、張承志（《清潔的精神》）、莫言（《莫言散文》）、葉兆言（《葉兆言散文》）、蘇童（《蘇童散文》）、朱天文（《做小金魚的人》）、朱天心（《夏日煙雲》）等的散文撰作；遠眺魯迅、沈從文、張愛玲。皆多本色語，情真語摯，寡造作，亦不多撰作。•

<sup>18</sup> 兩位審查人一位只表達了對論文體例的懷疑、引文譯文不夠通順的遺憾，及校對上的意見；另一位則認為沒必要援用俄國形式主義理論來討論現代散文問題，尤其關於詩語言的鋪敘，認為「就熟稔中國古典詩的讀者而言，觀點一目瞭然，何須如此『艱難處理』，大費周章。」這是非常關鍵的一點，據我對國內這個學科或對這個行業的瞭解，專研古典詩的人未必瞭解西方當代對詩語言的談法，更不可能意識到這種匱乏可能帶來的嚴重後果。而前述意見很可能即混淆了詩文類與詩語言，反而更證實了非如此「艱難處理」不可。本人之所以如此不厭其煩大費周章的借用在台灣早已過時（天曉得怎麼會這樣！）的俄國形式主義，正有鑑於國內（尤其是中文系）學者處理現代文學時普遍沒有意識到它是一個嶄新的文學系統，有它不同的哲學預設；也從沒意識到古今中文文學的一般詩語言已發生了結構性的變遷，它讓各個不同文類之間處於空前的流動狀態。這些問題如果不嘗試「艱難處理」，則永遠只能用「跨文類」、「散文化」、「虛構跑進散文去了喲」之類近乎「燃素」的談法，或只能做修辭分析或內容描述，看不出對學術積累有甚麼幫助。我甚至覺得，整個古典文學都該從頭「艱難處理」一番，否則根本不可能瞭解文學史；大概更不可能弄清楚中國古典時代關於表達的哲學基礎，而只能繼續憑靠小學或歷史語言學（加上想當然耳的常識），為中國古典詮釋學的基礎。為回應兩位審查人，我把題目改了，讓它更「艱難」或更清楚些。

## 引用書目

- Lukacs, Georg. 1980. *Soul and Form*. Trans. Anna Bostock. Massachusetts: MIT.
- Jakobson, Roman. 1996a. "The Dominant." *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Massachusetts: Belknap. 41-46.
- . 1996b. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Massachusetts: Belknap. 95-114.
- Chang, Yvonne Sung-sheng. 1993. *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan*. Durham: Duke UP.
- 什克洛夫斯基 (Shklovsky, Victor) 等著。1989。《俄國形式主義文論選》。方珊等譯。北京：三聯書店。
- 〔尤·〕迪尼亞諾夫 (Tynyanov, Yury)。1989 [1927]。〈論文學的演變〉。《俄蘇形式主義文論選》。托多羅夫 (Todorov, Tzvetan) 選編。蔡鴻濱譯。北京：中國社會科學。100-15。
- 王力。1979 [1958] 《漢語詩律學》。上海：上海教育出版社。822-950。
- 巴赫金 (M.M. Bahtin)。1998。《巴赫金全集》第一卷。石家莊：河北教育。
- 王安憶。1997 [1995]。〈情感的生命〉。《王安憶選今人散文》。上海：上海文藝出版社。
- 本雅明 (Benjamin, Walter)。1989。《發達資本主義時代的抒情詩人》。張旭東、魏文生譯。北京：三聯。
- 托多羅夫 (Todorov, Tzvetan) 選編。1989。《俄蘇形式主義文論選》。蔡鴻濱譯。北京：中國社會科學。100-15。
- 〔艾倫·〕退特 (Tate, Allen)。1988 [1937]。〈論詩的張力〉。姚奔譯。《「新批評」文集》。趙毅衡編選。北京：中國社會科學。108-24。
- 西美爾 (Simmel, G.)。1997 [1918]。〈現代文化的衝突〉。《現代人與宗教》。曹衛東等譯。香港：牛津。23-43。
- 。2001。《時尚的哲學》。費勇等譯。北京：文化藝術出版社。
- 余光中。1985a [1963]。〈剪掉散文的辮子〉。《逍遙遊》。台北：時報。29-40。
- 。1985b [1965]。〈逍遙遊·後記〉。《逍遙遊》。台北：時報。213-215。
- 。1985c。《逍遙遊》。台北：時報。
- 。2002。〈前賢與舊友〉。《聯合副刊》。12月4日。
- 汪曾祺。2002 [1993]。〈文集自序〉。《晚翠文談新編》。北京：三聯書店。292-297。

- 〔約翰·克婁·〕藍色姆 (Ransom, John Crowe)。1988 [1941]。〈純屬思考推理的文學批評〉。張谷若譯。趙毅衡編選。《「新批評」文集》。北京：中國社會科學。83-197。
- 胡先驥。1922。〈評嘗試集〉。《學衡》1: 1-23; 2: 1-19。
- 胡適。1993。〈建設的的文學革命論〉。《胡適學術文集：新文學運動》。姜義華主編。北京：中華書局。缺起迄頁碼
- 張漢良。1999 [1998]。〈倫敦之他鄉異國：都市、階級與德昆西〉。《重劃疆界：外國文學研究在台灣》。馮品佳主編。新竹：國立交通大學外文系。129-46。
- 梅廣。2001。〈釋『修辭立其誠』：原始儒家的天道觀與語言觀——兼論宋儒的章句學〉。《台大文史哲學報》55: 213-38。
- 陳清喬。1997。〈美感形式與小說的文類特性——從盧卡奇到巴赫汀〉。《書寫文學的過去：文學史的思考》。陳國球、王宏志、陳清喬編。台北：麥田。211-49。
- 雅克布慎 (Jakobson, Roman)。1987 [1960]。〈語言學與詩學〉。《結構一符號學文藝學——方法論體系和論爭》。波利亞科夫 (Poliakov, M. IA.) 編。北京：文化藝術出版社。172-211。
- 黃錦樹。2003 [2001]。〈中文現代主義：一個未了的計畫？〉。《謊言或真理的技藝》。黃錦樹。台北：麥田。21-57。
- 楊牧。2002 [1975]。〈論現代散文〉。《失去的樂土》。台北：洪範。111-13。  
 ——。2002 [1981]。〈散文之為文類〉。《失去的樂土》。台北：洪範。103-09。  
 ——。2002 [1983]。〈現代詩的台灣源流〉。《失去的樂土》。台北：洪範。19-26。  
 ——。2001。《隱喻與實現》。台北：洪範。
- 2002《失去的樂土》。台北：洪範。
- 楊牧、鄭樹森。2001 [1988]。〈新詩七十年〉。楊牧。《隱喻與實現》。台北：洪範。11-22。
- 楊澤。1995。〈恨世者魯迅〉。楊澤編。《魯迅散文選》。台北：洪範。1-30。
- 楊澤編。1995。《魯迅散文選》。台北：洪範。
- 趙毅衡編選。1988。《「新批評」文集》。北京：中國社會科學。
- 魯迅。1995a [1927]。〈怎麼寫〉。楊澤編。314-21。  
 ——。1995b [1927]。〈小雜感〉。楊澤編 295-99。  
 ——。1995c [1933]。〈小品文的危機〉。楊澤編。385-88。
- 〔鮑里斯·〕托馬舍夫斯基 (Tomashevsky, Boris)。1989a [1928]。〈詩學的定義〉。什克洛夫斯基等著。《俄國形式主義文論選》。方珊等譯。北京：三聯書店。76-82。



- 。1989b [1928]。〈主題〉。什克洛夫斯基等著。《俄國形式主義文論選》。  
方珊等譯。北京：三聯書店。107-208。
- 顏元叔。1975。《顏元叔自選集》。台北：黎明文化。
- [羅伯特·]休斯 (Scholes, Robert)。1988。《文學結構主義》。劉豫譯。北京：  
三聯書店。
- 劉夢溪主編。1996。《錢基博集》。石家莊：河北教育。

---

黃錦樹，國立暨南國際大學中文系副教授。

