

中国现代抒情小说研究
——解读郁达夫、废名、沈从文

**LYRICAL FICTION IN MODERN CHINA:
STUDIES IN YU DAFU, FEI MING, AND SHEN
CONGWEN**

徐舒虹

XU SHUHONG

新加坡国立大学中文系

NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2004

中国现代抒情小说研究

—解读郁达夫、废名、沈从文

LYRICAL FICTION IN MODERN CHINA: STUDIES IN YU DAFU, FEI MING, AND SHEN CONGWEN

徐舒虹

XU SHUHONG

(M.A, NUS)

新加坡国立大学中文系

博士学位论文

A THESIS SUBMITTED
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE

2004

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my deep gratitude to a number of people who have helped me along the long way to the completion of this project. First of all, I thank Dr. Zhou Jianyu who agreed to supervise my dissertation research after my former supervisor Professor Wong Yoon Wah left NUS. Dr. Zhou read the manuscript with great patience and provided me with valuable comments and suggestions. Without his advice and direction, the thesis as it is presented here would have been impossible. My intellectual debt is also to Professor Wong who, after guiding me throughout my M.A. program at NUS, encouraged me to continue my academic pursuits and offered me insightful views when I decided the direction of my research.

I am grateful to Associate Professor Lee Cheuk Yin, head of the Department of Chinese Studies, for his encouragement and support. Several other professors and lecturers at this department have also contributed to this research.

Finally, I want to say "Thank you" to Chen An, my husband, and to my parents. Chen An read parts of the manuscript and offered his opinions from a social scientist's point of view. Although my parents did not live with me most of the time, their spiritual support has been one of the driving forces of my Ph.D. study.

目录

第一章 绪论	1
第一节 中国现代抒情小说的本质与特点	1
第二节 中国现代抒情小说的文类特征	10
第三节 中国现代抒情小说的诞生及其发展	23
第四节 研究的目的与意义	30
第五节 研究的范围与方法	36
第二章 中国抒情文学传统源流论	47
第一节 抒情诗的源流、理论与本质	47
一、抒情传统的确立和“抒情自我”的发现	48
二、情景交融：抒情诗歌美学的最高境界	50
三、抒情诗理论中的几个重要概念	55
四、抒情诗的本质：以自我为中心的表现诗学	63
第二节 文人剧、文人小说与抒情传统	69
一、开启文人创作小说的传统	70
二、文人剧与抒情传统	71
三、文人小说与抒情境界	74
第三节 抒情小说的试验：解读《老残游记》	80
第三章 自我的抒情小说：郁达夫小说论	92
第一节 向心诠释的自我小说	92
一、小说是作家的自叙传	92
二、抒情主人公的塑造	97
三、自我小说：一种现代性的策划？	99

四、自我小说：个人经验的戏剧化	103
第二节 自我抒情小说中的情调与意境	106
一、情调结构	107
二、表现诗意境界	109
三、创造抒情瞬间“此刻”	114
第四章 诗情禅意：论废名抒情小说	122
第一节 废名抒情小说的独特性	122
一、向心诠释的艺术：象征、意识流	124
二、淡化情节，追求“人与自然的契合”	129
三、小说中的禅境诗情	131
四、诗化的语言	133
第二节 解读抒情小说《桥》	135
一、《桥》：抒情小说的故事与人物	135
二、《桥》：诗境、画境与禅趣的交融	138
三、诗人的沉思：内心独白与意识流	145
第五章 人物故事画：沈从文抒情小说的结构模式	156
第一节 对往事的追忆：故事、人物、背景……	156
一、用故事抒情作诗	156
二、以“梦想”抒写人物	160
三、诗画合一的背景	162
四、抒情小说的空间结构形式	166
第二节 抒情小说中的田园境界	169
一、“田园牧歌”：建构以对抗现实的理想世界？	170
二、被现代文明、战争毁灭了的“田园牧歌”	172

三、《长河》：最后一首田园抒情诗	175
第三节 《边城》：世外桃源的追忆、想象和重构	179
一、《边城》的人物故事	179
二、《边城》创造抒情境界	182
三、《边城》：世外桃源的追忆、想象和重构	190
第六章 现代抒情小说的回顾、定位与展望	207
一 现代抒情小说：回归传统、创造性的转化传统	207
二、向心诠释：现代抒情小说的本质	212
三、现代抒情小说的共时性特征	214
四、现代抒情小说的空间化倾向	217
五、现代抒情小说创造抒情境界	220
六、现代抒情小说的回顾、定位与展望	223
参考书目	235
中文书目	235
英文书目	241

ABSTRACT

Modern Chinese lyrical fiction is a new type of literature that creates the mood of poetry in the form of a novel. This thesis applies theories of fiction — such as those explaining literary variations, textual analysis, and structuralism— to the analysis of modern Chinese lyric fiction.

This thesis first explores the origins and development of lyrical tradition in Chinese literature. It then examines this long-standing tradition through a scrutiny of both ancient and modern lyrical works, with a focus on the relationship between Chinese lyrical tradition and modern Chinese lyrical fiction.

This thesis argues that modern Chinese lyrical fiction not only adopt expressional skills of lyrical poetry, such as the expression of the writer's feelings in the depiction of objects or scenery, but also employs literary devices that are usually exclusively applicable in poetry. Writers of lyrical fiction further combine the simultaneity of lyrical poetry with the continuity of time, making lyrical fiction an art that integrates time with space.

With a detailed analysis of Yu Dafu, Fei Ming, and Shen Congwen's works, this research points out that modern Chinese lyrical fiction contain the following features. First, it reveals the inner world of the narrator or leading characters. Second, the poetic mood is created through the writer's application of poetry's simultaneity and spaciousness to fiction. Third, the abundant scenery descriptions in these novels often become literary images, and the fictional protagonist is usually the embodiment the writer.

中国现代抒情小说研究

——解读郁达夫、废名、沈从文

第一章 绪论

第一节 中国现代抒情小说的本质特点

抒情文学原指以诗歌、词曲、散文为主的抒情文类，现在还应包括抒情小说，一种小说的新品种，这种用小说来达到诗歌功能的新文类同时兼具了小说和诗歌两种文类的特性。现代抒情小说诞生于反传统的“五四”新文学，却是在创造性继承抒情诗传统中发展起来的，艺术上表现为把抒情诗的意境创造性的运用到抒情小说之中，使得小说也能创造抒情境界。

(¹)

中国文学传统是抒情诗的传统(²)，“抒情”作为中国文学最本质的特征，几乎延续了中国文学的整个发展历程，“抒情”顾名思义是抒发感情，特别是自我的感情，但却是一种经过反省和提炼过的情感。

理论上“抒情”传统是源于一种哲学观点。这个观点可能是具体、明白地表现出来的，但也可能只是间接流露出来的。它肯定个人的经验，而以为生命的价值即寓于此经验之中。(³)

“抒情”虽是抒发自我的感情却包含了作家对人生的洞察，对社会、人生的深入体验与反省，然后以文学的手法加以表现，进而充分体现了个人的经验与生命的意义。

抒情诗传统中“抒情”的本质，指的是从抒写自我出发进而超越自我，诗人、小说家首先必须先能从纷纭复杂的现实感觉中超越出来，与实际人生保持距离来重新反刍自己的经验。因为艺术虽然是情感的表达，却同时是情感的节制。正如朱光潜先生所指出的：“艺术的情感是经过反省的，

诗人在写切身的情感时，已有距离，已比较客观，退出当局而站在观赏的位置，把切身经验放在距离外去看”（⁴）王国维“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外，入乎其内，故能写之，出乎其外，故能观之。”

（⁵）这里的“入”是一种挖掘、探索人生之经验，“出”则已不是简单的再现人生之经验而是一种再创造。正如厨川白村所说：“乃是作者将自己心底的深处，深深地而且更深深地穿掘下去，到了自己的内容的底里，从那里生出艺术来的意思，探检自己愈深，便比照着这深，那作品也愈高愈大愈强。”（⁶）在如此的追索观照中，作者被迫返回人性的深处来省察自己的不幸和痛苦，主观经验才能展现出一种生命的意义，而其个人之精神与人格，亦流行乎其中。这种在沉静中回味得来的情感，是“痛定思痛，入而能出，是主观的，也是客观的。”（⁷）正是在这个意义上“抒情”内在体现了个人生命的意义，而外在的幅度说，它体现了文化中某一种的理想。（⁸）

“抒情”既然不仅是简单的抒发自我和与此相关的感情，而是涵盖了更深更广的文化、哲学意义。那么“抒情”就不仅仅出现在抒情诗中，当然还应包括在所有的传统文化形式之中。

‘抒情’……并不是一个传统上的‘体类’的观念。这个观念不只是专指某一个诗体、文体，也不限于某一种主题、题素。广义的定义涵盖了整个文化史中某一些人（可能同属一背景、阶层、社会、时代）的‘意识形态’包括他们的‘价值’、‘理想’，以及他们具体表现这种‘意识’的方式。（⁹）

高友工先生试图要阐明“抒情”作为中国文化的特征，非某一文类所独有，也并非只存在于某一时代，而是渗透在所有传统的文学样式之中，超越了时代、社会、文化背景，显示了“抒情传统”的强大生命力。因此可以说抒情言志传统所彰显的创作精神与理念，不独是中国文学传统的主流，甚至还扩大、蔓延到整个的文化传统的领域，成为中国文化传统的一项特色。司马迁的传记及庄子的寓言虽是历史与哲学的作品，但作品中同

样表现出抒情。“此二文学巨构，其伟大全在于具现了抒情境界的精髓部分……”（¹⁰）

中国文学异于西方文学，原因之一是中国文学的观念源于抒情诗，而后被不断修正和扩展以适应叙事文学及戏剧文学的需要。中国文学的发展由诗而词、曲，由词曲延伸为戏曲至于小说，由最初的抒情诗单一文类（genre）而发展了叙事文学和戏剧，而其本质即抒情的精神却渗透到了不同的文类，回顾中国文学史，楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说，每个时代有每个时代的文学特征，而每个特征又是前一个特征的延续。无论是诗、词、曲、小说，其本质都是对抒情传统的继承和发扬。五四新文学运动，使白话与古文产生了巨大的区别，然而语言的承递与艺术的连继是无法消除的，中国现代抒情小说的形成和发展就间接的说明了这一点。当然仅从理论上阐述艺术的延续是无法割断的是不足够的，我们还必须进一步具体深入的剖析作品，寻找抒情传统通过不同文体，在不同社会、不同时代、不同背景、不同文化之间进行着创造性的转化的根据。

肇始于“五四”的新文学是反传统的，尤其是接受西方文化思潮影响的新一代知识分子，他们的文化理想已大大区别于旧时代的文人、学士，因此在新的文化背景之下的抒情传统如何延续？具体到文学作品中又是如何体现现代人的理想与观念，而这种观念和理想又是如何在继续中国抒情诗的文学传统中表现出来，这一系列的问题我将放在本论文的第二章进行详尽的阐述。现代抒情小说的诞生、发展表面上深受西方文学的启发和影响，而就创作现代抒情小说的作家而言，小说抒情写意的情怀得之于传统的多，来自外国的影响少。沈从文就曾明确表示他创作的目的是：“我只想把我生命所走过的痕迹写到纸上”，这种把创作视为个人生命价值的体现，正与“抒情言志”的文学传统相吻合。

现代抒情小说最重要的特点是向心诠释，即一种内省精神。其次，现代抒情小说在表现形式上借助了某些诗歌的表现手法，如运用象征和意识流手法等。（¹¹）此外还体现了这样的几个特点：继承中国诗歌传统，并创造性的转化为抒情小说艺术上的表现，即继承传统诗歌“感物吟志”的表现模式，以及借自然景物的描写来体现小说的抒情性等。这些特点充分体

现在中国现代抒情小说家的作品中，从而成为中国现代抒情小说共同的特征。

一、现代抒情小说的本质：向心诠释

抒情小说、抒情诗都包含在抒情美学的基本范畴内，因此虽然艺术形式不同，但都体现了对人的内心世界的关注。抒情诗是抒发人的内心情感的艺术，而抒情小说之所以不同于叙事小说，正在于它只对人的内心世界感兴趣，无论是反映创作者的内心灵魂深处，还是延伸到对人物内心世界的剖析，都体现了这样一种“向心诠释”的特点：

基于人对‘外’或者对‘内’的关心，可以产生两种完全不同的对生活的诠释。一种是离心的诠释（a centrifugal interpretation），这种诠释着力于自身之外的问题，并认为行为的网络自身所由发生的事物中得以达成；另一种是向心的诠释（a centripetal interpretation），这种诠释将精神作为体验的整体。向心的诠释认为人类行为是内敛和集中于内在体验的，它由精神行为或状态构成，并由其他种类的行为与状态支持、补充。（¹²）

高友工先生用“离心”和“向心”来区别抒情文学和叙事文学，认为抒情小说主要将内在体验视为写作的动力，即对人的内心世界感兴趣，描绘、挖掘自我或人物的内心情感、思想等便成为小说的主要任务和价值所在。抒情小说表现出强烈的主观性，“主观”既是对个人生命意义和价值的肯定，也是对抒情传统的继承。小说中的主观性，正体现了作者寻求对自然生命肯定的人生意义，自我虽为现象世界所限，但自我之存在、独立与自足，并以此透过想象与观照的活动来突破外在的局限，从而间接的反映了中国文化的理想。

现代抒情小说家郁达夫、废名、沈从文，他们在继承抒情诗传统上表现一致，但艺术表现上又具有不同特点和风格，如郁达夫的小说弥漫着自我、浪漫与抒情，小说中充满了对大自然景色的描写，而小说人物往往是

作者的自我化身。郁达夫的小说，大都是在努力解剖自己的精神世界，包括他个人的经历、经验，他的弱点、习惯、情绪等等，郁达夫以自己的生活经历为创作的素材，小说中力求真实的反映自己在现实生活中的遭遇和经验，并且常常把个人生活中刚刚发生的事件写进小说中。郁达夫小说体现了“向心诠释”的特点。他的小说鲜明的表现为“自传”、“自叙”的特质。

废名是“中国现代第一个田园派小说家”⁽¹³⁾，但他又不同于许多乡土、田园小说家，是他更进一步的以禅宗之妙悟运用到意境的创造上，他善于融人物于大自然中，在对自然风景的静观中，创造人生忘我的一刹那、一瞬间，生命在自然中体验“道”，从而把禅宗教人解脱的人生哲学具象化，使山水自然作为人物情思的象征。严羽《沧浪诗话》“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”⁽¹⁴⁾废名正是在小说中实现诗与禅的融合，在共同的悟道基础上表现人生。因此废名田园抒情小说自然的与郁达夫的自我抒情小说不同，但虽风格不同，却都是继承了抒情传统。

沈从文的创作围绕着城乡两大主题，他曾明确表示创作的目的是：“我只想把我生命所走过的痕迹写到纸上”，这可以视作是作者的创作宣言。而郁达夫则是主张“‘文学作品都是作家的自叙传’”⁽¹⁵⁾这两种说法都在强调他们的创作都是一种自我价值的实现，无论作品中所描写的客观对象，所塑造的人物、所表现的生活表面上与作者无关，本质上都有主体的介入，都具有了自我表现的底蕴。

二、继承传统诗歌“感物吟志”的抒情模式

中国诗歌传统以“抒情”为其胜场，而诗人创作的动因主要来自四时自然景物对诗人内在情感的激荡：

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。……物色相召，人谁获安？是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志凝；散雪无垠，矜肃之虑深；岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心，况清风与明月

同夜、白日与春林共朝哉！（物色篇）人稟七情，应物斯感，感物言志，莫非自然（¹⁶）

刘勰企图说明自然景物与诗人情感之间的密切关系，四时的不同景物，不同景物所展示各异的形貌与风姿都将引起诗人情感的激荡，正因为诗歌是以表现情感为其目的，而情感的本质是那么的飘渺朦胧，不能客观的表现，因此诗人往往需要借助于外在的自然景物为媒介来抒发情感，同时也正因为四时不同的景物激发了诗人的情感，因而产生创作的灵感和冲动。基于景物与诗人情感之间的交互引发的关系，“感物吟志”自然成为传统诗歌中重要的抒情表现模式，这种抒情模式同样也成为现代抒情小说家所借鉴的表现模式，借助山水景物架构出美感世界，同时山水景物也成为诗人、小说家安顿身心的归宿。

中国抒情诗歌传统经由“感物吟志”的抒情表现模式，发展为情景交融的抒情诗歌美学，不仅体现了中国文化的理想，也源自于中国哲学的观念。中国传统自然观认为，人是自然的一分子，足以与天、地、并立为三，既能参天地而赞化育，自也能深切体悟到自然世界的变换递嬗所带来的感动。所以孔子观于水而有“逝者如斯夫，不舍昼夜”的赞叹，宋玉失意潦倒而生“悲哉！秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰”，皆是由于人与自然的感通所致。而庄子对于情景相生的诗意阐述更给后代诗人以深刻的影响：

山林欤！皋壤欤！使我欣欣然而乐欤！乐未毕也，哀又继之。哀乐之来，吾不能御，其去，弗能止。悲夫！世人直为物逆旅耳。
(¹⁷)

中国诗歌自《诗经》《楚辞》始，就建立了借自然景物来表现诗人情感的抒情模式，《诗》与《骚》对外在自然景物的运用方式影响了后来的文学传统。陆机提出“诗缘情而绮靡”、“物感说”等诗歌创作理念，基本上围绕着感物的抒情模式。因为自然万象的变化唤起作者不同的情绪，

诗人惟有借助外在的事物来表现、安顿瞬息万变的情感，并且赋予具体可见的形象。

现代抒情小说家正是继承了抒情传统“感物言志”的传统，并把这一传统延伸扩展为塑造人物、创造意境的方法。郁达夫为代表的浪漫派作家，当他们在现实社会遭到挫折，为了表达他们与世人格格不入的孤高情怀时，他们往往投入大自然的怀抱，抒发他们的感伤情绪，表现了对大自然的无限依恋。虽然郁达夫的“弱者的依恋”情怀，异于传统文人与自然的相谐和的态度，这显然是作者早期摹仿西方浪漫主义文学所留下的痕迹。郁达夫小说《沉沦》中的主人公不仅把自然当作“避难所”，更从自然获得慈母般的关怀、情人的爱怜：

‘这里就是你的避难所。世间的一般庸人都在那里妒忌你，轻笑你，愚弄你；只有这大自然，这终古常新的苍空皎日，这晚夏的微风，这初秋的清气，还是你的朋友，还是你的慈母，还有你的情人，你也不必再到世上去与那些轻薄的男女共处去，你就在这大自然的怀里，这纯朴的乡间终老了吧。’（¹⁸）

文中抒发了主人公飘零于异国他乡的苦闷、孤独以及种种在人世间的遭遇，他乡的大自然同样成为他安顿身心的“归宿”。

郁达夫回到故乡后，尤其是当他小说艺术日渐成熟，即摆脱对西方文学的摹仿，文中不再中英杂陈时，自然流露出了传统士大夫的情怀。《东梓关》、《迟桂花》等小说，作者一面沉醉于江南故乡一带的秀山丽水间，一面寻幽访胜、纵情山水的情趣以及潇洒悠闲的情调便浓浓泼洒开来。这种典型的士大夫情趣不仅为郁达夫所拥有，郭沫若在他的《漂流三部曲》的《炼狱》篇中，面对大自然的秀山丽水时，抒发的仍是传统诗人与自然谐和、沉醉于大自然的情怀：

登台一望，全池景色尽在眼中。风声鸟声，松声涧声，凝静之中，时流天籁。坐在这台上负暄，坐在这台上赏月，坐在这台上读书，坐在这台上作文，坐在这台上和爱人暖语，坐在这台上和幼子嬉

戏，……这是多么可乐的情事哟！每当风清月朗之夜，清友来游，粗茶代酒，洞箫一声，吹破大千的静秘；每当昼慵午倦之时，解脱衣履，沐浴清池，翡翠双飞，重现乐园的欢慰；或则大雨倾盆，环山飞瀑，赤足而走，大啸呼风；或则浓雪满庭，天地缟素，呼妻与子，同做雪人。啊，这是多么理想的境地哟？（¹⁹）

四时景物不同唤起了诗人对生活的热爱，“感物吟志”依旧是他们一抒内心块垒的最好方法。精神上背负着中国传统文化的五四作家们，面对山水时表现出对自然割舍不去的亲情和归宿感，作品中表现出传统文人纵情山水的生活情趣，尽管他们与传统文人以纵情山水的情怀来补充仕宦生活之不足不同，生活在现代社会的中国作家，由于城市的日愈爆胀，山林与园田已不再宁静，但这阻止不了现代抒情小说的作家们从自然寻找心灵慰藉，借自然抒发超越情感，以自然象征心灵深处的情感。在废名、沈从文的现代抒情小说中，山水自然占据了很重要的地位，自然景物成为他们抒发自我和人物内心情感的重要媒介，他们继承并创造性的发展了“感物吟志”的抒情传统，藉由景物描写来体现小说的抒情性，以多样性的写实手法，运用想象性或象征性手法，细腻的描写物象、塑造人物进而表现情感。

虽然面对现代文明的高度发展从而使人类丧失自然的属性，面对“异化”的现代人类，他们设想以“返回自然”、“返朴归真”来拯救人类日愈苍白的人性，把自然作为人生与人性的理想境界，重塑现代人性。以沈从文为例，小说中自然景物的描写成为抒发作者内心情绪的重要媒介，并赋予自然景物以人格，使它带着人的感情色彩，仿佛悲悯地凝视着世间的一切。

（²⁰）以自然山水的象征来写人间沧桑是沈从文小说的一大特点。这一派作家，与历代诗人、作家一样，把自然对象视为内心世界的延展和“复奏”，并在此基础上超越了古代士大夫享乐自然的情感，把自然提升到了拯救人类的至高境界。

三、现代抒情小说表现忧郁的情调

中国现代文学继承了“诗可以怨”为代表的中国文学传统，而与此同时兼具了现代意义的悲剧意识，从而在作品中表现出浓厚的忧郁情调，但这并非仅仅是一种浪漫的感伤情调，而是作家对生命在宇宙中所体验到的无限悲凉以及现实生活中人民生存的痛苦、多难民族的悲哀等等综合起来的现代人的忧郁。

这种普遍存在于知识分子心中的感伤，一方面为深受传统文学熏陶的历代知识分子所共有，就连鲁迅也直言不讳的承认自己“多伤感情调”。

(²¹) 另一方面危难重重的现实社会以及现代文明对人性的“异化”也给现代作家带来了茫然与痛苦，更加深了这种人生的忧郁感。因此忧郁感伤的情调不仅存在于郁达夫、郭沫若为代表的浪漫抒情一派，沈从文也反复强调自己常有一种“悲悯”感，并说“这或许是属于我本人来源古老民族气质上的固有弱点，又或许只是来自外部生命受尽挫伤的一种反应现象。”

(²²) 事实上“苦闷感、孤独感以及与此密切相关的感伤情调，却笼罩着整个五四一代作家。”(²³)

中国现代抒情小说就是在弥漫着浓厚的浪漫感伤忧郁中拉开帷幕，以郁达夫为代表的感伤一派，主要表现为漂泊海外的游子对自我身份一弱国子民、孤独的零余者、寄人篱下的漂泊者倾泻无尽的感伤和忧郁，其情感之真挚、热切，深深打动了一代青年，成为那个时代的缩影。中国现代抒情小说初期所表现出的浪漫忧郁，随即代之以个性主义的感伤与人道主义的忧虑相交织的情感，尤其是融合了人民大众的痛苦与作家个人悲凉的生命意识，这种悲哀是多难的民族悲哀，这种交织主客观的人生悲剧感，因此成为中国现代文学的特质。(²⁴)

在探索现代人出路的漫漫长夜里，有的作家投笔从戎，如萧军、李广田；也有的选择著书立说，如朱自清；而现代抒情小说家所选择的则是在“隐逸”中思索，保持人格独立，个性自由，废名、沈从文正是其代表。废名在他的一系列“田园”小说中，似乎是要刻意营造陶渊明式的世外桃源，只是当读者沉醉于作品呈现的山水田园的恬静淡泊之中，感受到优美的意境更感到了忧郁和悲凉。在没有故事，只有人、情、景构成的意境

中，似乎表面上是一种“近乎没有事情的悲剧”（²⁵），但正是没有事情（没有故事），人生的悲剧性因为没有具体的事件、冲突，而揭示了更加令人回味的悲剧境界。

沈从文企图在作品中给迷惘的现代人提供一个理想社会的蓝图，在人迹罕至、山水绝美的湘西，作者描绘了一幅幅美丽的人性和纯朴的人生图画，但仍然流露出人生的愁惨与悲凉，因为“美丽总令人忧愁”（²⁶），面对千年不变的山水景物、风俗人情，诗人自然感慨万端，尤其是当作者目睹了命运对人的拨弄，死亡对生命的剥夺。沈从文作品中蕴含了历代文人士对人生的“悲凉”感，更有历代文士少有的憾人心魄的“悲壮”，因为他曾目睹无数生命在瞬间的消失，更体验了时间如何将一切美丽转瞬消泯殆尽！

第二节 现代抒情小说的文类特征

李欧梵在其《铁屋中的呐喊》（²⁷）一书中，审视与考察中国现代小说大家时，发现五四前后的中国现代作家如鲁迅、郁达夫与西方学者所提出的抒情小说的传统很相似。在鲁迅的小说中，尤其是在《彷徨》小说集中的作品如〈在酒楼上〉、〈孤独者〉及〈伤逝〉，抒情情调（Lyricism）特别浓厚与明显。捷克汉学家普实克（Jaroslav Prusek）在他的《抒情与史诗：中国现代文学研究》（²⁸）中，从现代中西文学比较的角度来考察中国现代文学，并提出他的观点：五四时期文学所表现的抒情倾向同两次世界大战期间产生的现代抒情风格极其相似。（²⁹）

中西小说中都存在着“抒情小说”（³⁰）这一小说新文类，中国现代抒情小说诞生于五四前后，一方面深受中国抒情诗传统的影响，另一方面五四作家也吸收了西方小说的某些表现技巧，尤其赞赏西方文学中小说散文浓郁的诗趣，产生了对诗趣的寻求和表现。中国现代抒情小说一方面继承了抒情诗传统表现自我的艺术方法，同时创造性的把抒情诗表现艺术中的内在化和象征化运用到小说艺术中，如创立抒情诗的氛围、强化抒情片刻，通过抒情意象的回环、复沓来渲染气氛，并在抒情意象的反复和强化下达到抒情的最佳效果，实现用小说来达到诗歌抒情功能的目的。

一、现代抒情小说的共时性特征

抒情小说作为一种结合了小说和诗歌特征的新文类，它既不是诗歌也异于一般的叙事小说，当然也不是抒情诗与叙事小说这两种文类简单的加减组合。对于什么是“抒情小说”？它与叙事小说有什么不同？又与抒情诗在哪些方面相似？由于没有明确的概念和定义，已经造成了对某些作品的误读以及产生了无法归类的困境。⁽³¹⁾因此当我们发现有些作品是以诗歌为主导文类（介于诗歌与散文诗之间），而运用了小说的一些写法，如鲁迅的《野草》，集中的某些篇章借鉴小说的某些写法，如性格刻画、对话、视觉变换、叙述者呈现的复杂角色等。⁽³²⁾即使如此，《野草》也不能算是“抒情小说”而只能是“散文诗”，因为它不具备基本的叙事特点。

当我们考察文学作品时，发现一般说来不必说小说中有诗歌，诗歌中有叙事文成分也是常见的。但抒情小说的情况并不是如此，它并非是在小说中有些许的抒情诗而是把抒情诗揉进了小说。因此要把握抒情小说的特点，仅从理论上了解到这是一种同时具有小说和诗歌特点的小说新品种还不够，因为抒情小说同时兼容了小说和诗歌两种文类的特点，因此那种文类占主导地位，那种文类是陪衬性的或者两种文类是处于平行状态，具体到作品中是相当复杂的。所谓的“陪衬”指的是一种文类具有另一种文类的特征但又不是那种文类。因此当我们称某部作品为抒情小说时，意指抒情诗并非作为陪衬性文类而是取得了作为平行文类（co-generic）的地位。

“抒情小说”在实现这两种文类的融合的同时，又允许作家在处理这两种文类的平衡时有自由的创造权利，从而使抒情小说呈现出广阔的创作天地。以中国现代抒情小说家废名的《桥》和沈从文的《边城》为例，前者在小说与诗歌这两种文类的平衡中倾向于诗歌，而后者则相反的倾向于叙事小说。因为如果把废名《桥》按诗歌的分行排列方式，小说中某些章节是可以作为诗歌来阅读的。

当我们审视中国现代小说时，我们会发现中国现代小说中具有抒情化倾向的小说，主要是一种以小说为主导文类而兼具有抒情因素的小说，如孙犁的《风云初记》、鲁迅的《明天》等。在这些具有抒情化倾向的小说中可

以找出一些片断，在这些片断中作者发挥了融情入景、借景抒情的诗歌表现手法，取得了较好的艺术效果，如孙犁〈荷花淀〉。而本论文所要讨论的是“抒情小说”，即最后限度的保留了叙事文类的规范，如作品中事件仍相对的具有连贯性，而作为小说的标志性特征的完整的故事、事件的连续性、动态性的场景展示、人物性格的丰富等等皆是不完整、不全面。而小说的背景，即最易向诗歌倾斜的部分，则占据了小说的主要地位，如郁达夫的大部分小说、废名的小说、沈从文描写故乡的小说等，都属于这一类。既然抒情小说是借小说来达到诗歌功能，因此小说中便不同程度在散文文化的叙述中保留了诗歌的节奏、韵律，有时还借助抒情意象的回环、复沓来表现抒情，在抒情意象的反复和强化下达到抒情的最佳效果，如老舍的〈月牙儿〉就有精彩的演出。

如果以叙事学理论的角度来区分抒情小说与叙事小说，很容易发现抒情小说具有独特的文类特征。如果说叙事文是“是一种能以较大的单元容量传达时间流中人生经验的文学体式或类型。”⁽³³⁾那么叙事文则具有连贯性和按照先后顺序记录事件的特点。无论我们在如何复杂的交织着抒情、叙事、戏剧的叙事的文类中，我们也仍然能够指出作为叙事文的最显著特征，即它的运动的连续性。而相对于叙事文的连续性，抒情小说则常把时间凝固在瞬间，最常见的是主人公受外物或经验的触发，回忆往昔，在对过去的回想中伴随着强烈的即时呈现，这样的情况常常出现在抒情小说中，这种具有抒情诗即时呈现特征的抒情小说，我们可以从中国五四时期的小说中找到大量的例子。如鲁迅的〈故乡〉、郁达夫的小说、废名的〈桥〉、沈从文〈边城〉等都是很显著的例子。其次，叙事文在叙述一件事的过程中，充满了动态的过程，它与抒情诗不同，叙事文并不直接去描绘人生的本质，而是通过展示一个延绵不断的经验流来间接表现人生本质，相反的抒情诗直接描绘静态的人生本质，较少涉及时间演变的过程。

我们通常认为小说包括三要素即：情节、性格描写、背景，而小说是时间的艺术是其最基本的艺术特征，因此从时间入手看叙事小说与抒情小说在处理时间上有怎样的不同。厄尔·迈纳在他的《比较诗学》中是这样区分抒情诗与叙事文学的：

我将抒情诗视为具有极端共时呈现性 (presence) 的文学而把叙事文学视为具有极端历时延续性 (continuance) 的文学。若抒情诗之根是共时呈现的话，其手段必然是对即时存在的强化而不是对开始和延续的展开。(34)

抒情小说恰是把抒情诗的极端共时呈现性融入小说的极端历时延续性之中，时而延续时而即时呈现，在延续中呈现，在呈现中延续，从而实现叙事小说时间上的改造。因此如果说小说是时间的艺术，那么抒情小说则是一种时空结合的艺术。

叙述性的艺术重点在故事的发展，一件事在时间历程中逐渐展开、最后到达其终点。……因此它的结构实是因果律在时间中的发展，它的价值寓于一种圆满性的达成。描写性的艺术则转向人物和环境的呈现。人物自有其发展变化，但在空间世界中他只是构成这场景的一分子。我们关心的是这全面的场景，即使人物的勾画极其粗略……这里的结构只基于并生律在空间中同时出现。能够产生一种即时性是它的价值标准。(35)

高友工先生虽然谈的是叙述性艺术和描写性艺术，一样适用于叙事小说与抒情小说。他强调时间的延续是叙述性艺术的最重要本质，换言之就是抒情小说缺乏叙事小说所应有的“时间秩序感”。所以叙事小说强调的是因果律、时间化，而抒情小说则是多在空间上表现时间的艺术，以空间形式展示人物与环境，强调“共时性”。

抒情小说的共时呈现特征之一，表现为把诗歌的节奏体现为内在的节奏，具体的表现如抒情意象的重复、回环与复沓上，这是一种形式上的重复。这种抒情意象的重复出现，又令人联想起音乐的主旋律或类似主题歌的作用，反复咏叹，不仅增强了小说的诗意而且加深了主题的沉重感甚至表达一反讽的意味。鲁迅小说〈伤逝〉反复出现男主角的忏悔声音——“我要写下我的悔恨和悲哀”这种声音在小说中的不断出现，表面上它反映了男主角强烈的自责和悔恨，并给小说带来了一种悲凉的情调，但在主人

公实际的忏悔性叙述中并未表现出真正的诚意，这种自相矛盾给小说带来了一种深刻的反讽意味，加深作者对五四浪漫抒情的讽刺。以写实小说著称的老舍先生在小说〈月牙儿〉中满带情感的描写了“月牙儿”，月牙儿的每次出现都令人想起女主人公的纯洁与美好，是女主人公的化身。而随着女主人公一步一步的走向堕落的深渊，月牙儿总是提醒着读者这是一个“人被环境锁住不得不堕落的”（³⁶）的悲惨故事。纯洁与美好在这样一个社会中是不可能保全的，正如同月儿最终要被黑暗而残酷的天宇吞噬一样；随着“月牙儿”每次带着悲凉意味的出现，都标志着女主人公又向着堕落的深渊迈进了一步，直至最后的消失在无穷无尽的黑暗中。“月牙儿”在小说中一共出现了十三次，作为抒情意象反复出现，反复咏叹，每一次的出现都加重了小说的悲剧意味，加深了主题的沉重感，同时增强了小说的诗意。老舍有意的试验这种诗意的小说，除了〈月牙儿〉外，他的短篇小说〈微神〉、〈阳光〉都是以散文诗写小说的艺术尝试。

抒情小说共时呈现的另一个特征是强化抒情片刻，这种“抒情片刻”艺术在郁达夫小说中体现为借人物内心矛盾爆发的瞬间，抒发长期郁积的感情，作者往往把这刹那的情感作火山爆发式的描绘，如〈沉沦〉、〈薄奠〉这种因为强烈情绪的爆发而打断小说的叙述，在郁达夫小说中并不少见，如〈薄奠〉中常因作者的情绪爆发而中断叙述，小说的结尾也是在作者的又一次情绪爆发中结束的，但所不同的这次作者是出于对人力车夫的人道义愤。以“此刻”抒发情感，无论是含蓄的、象征的还是火山爆发式的，其作用都是对历时叙述的削弱，反之则是突出和强调小说的共时性特征。

废名实现了抒情小说中诗与禅的融合，因此“共时性”在他的小说常常出现以内心独白和意识流来表现诗人或主人公的沉思，如〈桃园〉、〈桥〉等，而且还通过创造人生忘我的一刹那、一瞬间，把禅宗教人解脱的人生哲学具象化。这种以“顿悟”创造抒情片刻的手法，无意中与抒情小说所体现的艺术不谋而合。抒情小说中要求人对世界的经验，须如抒情诗般把对人生的反思反省浓缩于刹那的体悟，从而使人与世界内在地结合为一。废名小说便常常表现人物的这种“顿悟”，借此顿悟从而使人与世界内在地结合，如废名〈河上柳〉的最后一段，作者写陈老爹从执著到“顿悟”的片刻，小说所写的表面上是陈老爹的顿悟，其实是作者“废名”的顿悟，

是废名主观的安排他笔下的人物，在历经生活的种种磨难后，精神上的一次伟大的超越。

二、现代抒情小说创造空间表现形式

抒情小说与叙事小说的不同，表现为抒情小说对人的内心世界的关注外，其次，相对于叙事小说的强烈的时间秩序感，抒情小说是一种时空相结合的艺术。一般说来情节、人物、环境是构成叙事小说的三大要素，抒情小说则通过淡化情节来改变人物性格的复杂性，更进一步的把叙事小说的时间性、因果律加以改造，使之成为打破时间秩序，强调空间形式的艺术。抒情小说所表现出空间感，是抒情小说本身的特色，也是中国文学的一个特色，西方原型批评理论认为中国神话异于西方神话，在于中国神话以空间为宗旨，故重本体而善于画图案。⁽³⁷⁾而由于中国神话缺少“头、身、尾”结构的原型，因此逐渐发展出了一种以“非叙述性”作为自己的美学原则的特殊原型，而这种“非叙述性”的美学原则影响了中国叙事传统，中国文学主流中，空间感往往优先于时间感，从上古的神话到明清章回小说皆由此特点。⁽³⁸⁾解读现代抒情小说，可以发现现代抒情小说不仅具有这一特点，并且进一步强化空间形式-背景的描写。除此之外，抒情小说还具有以下特点：情节淡化和美的意象化-抒情小说刻画人物的方法。

(一) 情节淡化

一般的叙事小说有故事，因而有情节。因此故事往往在开端、发展、高潮和结局中进行，故事的整个发生过程中讲究时间性和逻辑性，人物、行动都必须与故事的前因后果有关，甚至于小说的道具、背景都成为小说情节的必不可少的东西。抒情小说恰恰打破了一般叙事小说以情节结构为中心的做法，情节在抒情小说中显得松散、随意，虽然小说仍有事件和场景的描绘，但并不强调它们之间的因果关联，事件、人物之间缺乏冲突或有意淡化冲突，情节有时甚至被置于作品的边缘，成为小说的背景。因此

当小说从叙事转化为抒情时，首先是改变小说的故事、情节，打破这种时间性的逻辑结构。

抒情小说有意的淡化情节，具体表现为小说故事即使是完整的，它的情节也常常显得迟缓、拖沓，如沈从文《边城》（详见第五章的分析）；或者说小说常常放弃能够使情节朝向发展、曲折、高潮的事件，如老舍《月牙儿》小说主人公的命运非常富有戏剧性，故事完整，但作者却放弃了描述主人公由幼年丧父到成年卖淫的一连串故事，对于决定人物命运的几次重要事件，如母亲的第二次婚姻失败后被迫卖淫、“我”与母亲别离自谋生路，“我”的失业以至于沉沦等，作者均放弃了直接的戏剧场面的呈现，仅以概述加以补充。小说的冲突被省略，情节的高潮转化为情感的抒发，而代之以贯穿小说始终的中心意象月牙儿的反复出现，每次在人物命运的关键时刻出现，与这一悲剧故事、人物情感交相融合，久久回旋在读者的心中。小说通过抒情意象的设置、重复出现，起到了最佳的抒情效果。

抒情小说中即使是那些情节相对完整的，情节在作品中也不是左右小说的核心，而是作为配角，作为叙事文得以继续的一个条件而存在。当然仅以情节来分辨叙事小说和抒情小说还是远远不够的，现代小说愈来愈对人类的内心世界感兴趣，而对于编撰得天衣无缝的故事情节不感兴趣，因此以情节淡化仅仅是作为抒情小说的一大特点，更重要的还要进一步的从构成小说的另外两大因素，即人物与背景中去审视。（³⁹）

（二）美的意象化—抒情小说刻画人物的方式

抒情小说既然不再以情节为重心，那么以情节的发展来刻画人物性格的手法，也将彻底改变。这一重大的改变象征着中国现代抒情小说摆脱传统小说重视情节的阴影，这种发展的倾向也同时顺应了西方小说发展的新潮流，西方现代小说向心灵的开掘所带来的情节陌生化倾向，促使了现代中国小说朝抒情小说的方向发展，而最终导致作为小说三要素的情节被忽略甚至被作为现代小说发展的障碍（⁴⁰）。

既然要抛弃小说的情节，那么人物性格的形成和发展就受到了局限。抒情小说中的人物，其性格不再像重视情节的叙事小说那样丰富、复杂、

多变，而是相对的单纯，然而却是富有诗意的。抒情小说对人物的刻画不注重其性格的发展、变化，而是反复的呈现人物某一主要的性格特征，因此人物是单纯的、静止的。对比下列的两组人物，我们便能够认识到叙事小说与抒情小说的确存在着不同的塑造人物的方式、方法。

一、叙事小说中的著名人物：祥子（老舍〈骆驼祥子〉）、（茅盾〈子夜〉）、虎妞（老舍〈骆驼祥子〉）、莎菲（丁玲〈莎菲女士的日记〉）、孙柔嘉（钱钟书〈围城〉）等等；这些人物都是现代文学人物画廊中的不朽典型，一看到他们的名字，他们代表的是性格丰富的活生生的“典型”。

二、抒情小说中的诗意形象：于质夫（郁达夫〈沉沦〉）；子君（鲁迅〈伤逝〉）；三姑娘和毛毛（废名〈竹林的故事〉、〈桃园〉）；翠翠和夭夭（沈从文的〈边城〉、〈长河〉）等等。一提起他（她）们，展现在我们面前的是诗的意象，悠悠不尽的情思，是真善美的化身，不仅体现了抒情小说家理想化的倾向，更主要的是象征了一种对美的追求。因此抒情小说刻画人物的方式是诗意的，而不是小说的。

（三）小说的空间形式：背景

中国传统小说与现代叙事小说对于小说背景的描写观点不一，鲁迅先生对小说背景描写的“忽略”，也许是受传统叙事小说极不重视背景描写的影响，古典叙事文学都是“偏详本事，忽略衬境”^{（41）}鲁迅先生自述：“不去描写风月”而且“宁可什么陪衬也没有”^{（42）}但他的这种说法，仅仅适用于偏重情节的小说而对于一些他有意为之的抒情小说则是例外，例如〈在酒楼上〉、〈孤独者〉、〈故乡〉等，在这类抒情意味浓厚的小说中他对背景的描写已不再是一种“陪衬”，甚至也不只是作为人物性格描写的补充，而是暗示着作者的一种情感，并且与人物融为一体，共同创造一种诗的意境。

“五四”之后开始发展起来的中国现代小说，及时的吸收了西方小说的写法，把背景的描写作为构成小说的必要因素，而且更进一步的把背景的描写从“衬境”的地位上升到主体的重要地位，用以构成小说人物、事件、背景相融合的意境，这也是“五四”小说区别于传统小说的一大特

点。（⁴³）“五四”小说把自然风景从背景地位一变而成小说的中心位置，当然不是纯粹的描画风景，就象中国以山水为主的自然画，自然是感情化的自然，这种自然的拟人化成为小说的主旨，沈从文甚至认为“把人缩小到极不重要的一点上，听其全部消失于自然中”（⁴⁴）这时小说中的自然就成了诗人的代言人，在充满象征和诗歌意象的小说文本中，小说中景色的描写变成小说文本中的意象，而小说人物却变成作者的自我化身。

现代小说所谓的背景，其中包含自然环境和社会环境，作为小说人物赖以生存和发展的空间，而且也是人物性格得以形成的关键。在叙事小说中，但无论环境对人物性格和行动是多么重要，人物与环境究竟是主与客，虽然主、客之间的关系密切，如老舍〈骆驼祥子〉以及他的一系列以老北平为背景的小说都显示了“特定环境中的特定人物”，无论是从小胡同、大杂院、茶馆走出来的车夫、平民、汉奸无不打上环境的烙印，但主客之间还是分明的。作为抒情小说中的“背景”，不仅没有叙事小说中的主客之分，而且往往可能成为小说最重要的要素而存在，因此小说往往以很大的篇幅分量来显示其重要性，如沈从文《长河》开头两章（〈人与地〉、〈秋（动中有静）〉，占小说的十分之二的篇幅），以概述取代叙事小说的场面描写、介绍湘西沅水流域辰河中部地区的风物民情，以一般小说的尺度来衡量，这样的背景介绍不仅使得小说的叙述迟迟不能进入情节，而且也太冗长。但在抒情小说中因为背景的描写已经不再是作为附属的小说成分，它是自足的、有机的小说的组成部分，是充满生命与情趣的‘风俗’画。因此抒情小说对环境的描绘，显然与叙事小说不同，景物描写不仅是用以衬托人物，或者只是作为人物活动的场所，以显示典型环境中的典型性格。而是把景物描写与人物、淡化的情节相融合并且体现主体叙述者的内心情感，以共同构成小说的诗意氛围，创造抒情的境界。

抒情小说创造空间表现形式的目的之一在于创造小说的意境，而“写景是最宜追拟诗境的”（⁴⁵）具体、真实的景物描写，能产生弦外之音。如鲁迅通过描写故乡的风景：“苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村”作者以一种悲凉的笔调来写冬天萧索的荒村，创造了作品的抒情气氛。

废名小说走得是抒情诗的道路，而且简直是扩充了的唐诗。他的小说具有唐诗的概括力，又充满田园意境。不少研究者认为废名的小说只能当

诗来阅读，才能把握其中的意味。因为他的小说追求一种美的意境“他追求一种超脱的意境，意境的本身，一种交织在文字上的思维者的美化的境界，而不是美丽本身。”（⁴⁶）废名自言小说追求唐人绝句的意境，〈菱荡〉、〈桥〉正是代表。小说中有时表现出来的“晦涩”，正是由于跳跃和空白造成的。

菱叶差池了水面，约半荡，余则白水。太阳当顶时，林茂无鸟声。过路人不见水的过去。如果是熟客，绕到进口的地方进去玩，一眼要上下闪，天与水。停了脚，水里唧唧响，——水仿佛是这样一个声音填的！偏头，或者看见一人钓鱼，钓鱼的只看他的一根线。一声不响的你又走出来了。好比是进城去，到了街上你还是菱荡的过客。（⁴⁷）

这一段文字简洁、凝练而且极其简省，不浪费一字，果真是扩充了的诗歌。而文意的含蓄、跳跃和空白是造成小说“晦涩”的根本原因。如“一眼要上下闪，天与水”，这一句运用了倒装句式并且还省略了文意之间的过渡。废名〈菱荡〉虽称为小说，但全无情节，不过是展示了一幅宁静、淡泊的山水人物画。写陶家村的翠竹绿水，小桥孤塔，贯穿于小说的画面之中的是顺天乐道的长工，作品穿插的写了“穷人得道成仙”的故事。

沈从文抒情小说的经典作品〈边城〉，小说中充满了对自然景物、风土人情的描写，与山水诗歌传统中的游记描写一脉相承，散文诗化的文字中诗的节奏仍然存在。而且不仅景中有情，而且文中有画，富有诗的意境。

若溯流而上，则三丈五丈的深潭可清澈见底。深潭中为白日所映照，河底小小白石子，有花纹的玛瑙石子，全看得明明白白。水中游鱼来去，全如浮在空气里。（⁴⁸）

这一节写的酉水的清澈和游鱼的快乐，可见出与柳宗元〈小石潭记〉的师承关系，他小说中或是散文著作中的自然风光描写继承了传统游记文中

有画，情景交融的神韵，作者借故乡的风物描绘要表现的是自我情感，因此也就带有自传的性质在内。

抒情小说继承抒情传统还表现为自觉在小说中追求画境，创造“诗中有画”的艺术境界，并在小说中独创“画簿式结构”，用画家的眼光来透视自然山水，在时间性艺术中呈现广阔的空间画面，创造诗画的境界。

(⁴⁹)这种在时间艺术中追求空间形式的表现手法，给予现代抒情小说家以灵感。既然古典山水诗能够利用对偶以呈现物象，让它们一景又一景地不断映现，呈现出绘画的逼真幻觉，而这种手法极类似于山水画家模山范水时所采用的“步步移”、“面面观”，目的在于创造一种气氛，构成一种境界，而并不构成时间延展与因果相继。(50)从而使表现时间性艺术的诗歌能够表现空间的存在，不反映时间的过程，因而能够创造出诗中有画的艺术境界。

五四作家可谓多才多艺，精通绘画的作家俯拾即是。倪贻德专攻西洋绘画，还是艺术理论家；沈从文曾对明清画家作过潜心揣摩；冰心、朱自清的散文都透着画意。冰心散文〈往事（一）—生命历史中的几页图画〉“重叠着无数快乐的图画，憨嬉的图画，寂寞的图画，和泛泛无着的图画”(51)小说中表现诗画合一的境界成为多数五四作家的自觉追求和实践，凌叔华称自己的小说是“追忆儿时的写意画”(52)，李健吾认为沈从文的小说不是在“分析”而是在“画画”(53)，丁玲称赞孙犁的小说“如同一幅幅优美的风景画带着淡淡的颜色摆在读者面前”(54)

鲁迅对汉唐石刻艺术和明清版画艺术都有深入的研究，因此对绘画中的线条、色彩、构图的谙熟势必在他小说的景物描写上打上烙印。鲁迅描写景物既有线条的组合、且对于颜色的深浅明暗和色调的冷暖有敏锐的辨别力，因此往往是淡墨勾画、点染，但却极为传神，如〈故乡〉对“故乡”的描绘：“苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村”这一句中以线条、色彩来描绘日落时分，远远看见故乡的破败，作者心中的悲凉很自然透过景物含蓄的表现了出来。

废名在抒情小说〈桥〉、〈莫须有先生传〉中独创一种“画簿”式的结构(55)，“风景画”中的人物自然是得山水熏陶，极有灵性而美好的。这种“画簿”式的结构是诗与画艺术的综合，体现了作者对传统书画艺术的继

承和创新，是对抒情小说艺术发展的独特贡献。废名打破传统小说的情节结构，把中国绘画的空间艺术首先带入小说，使小说从时间性艺术转而成为空间艺术，创造了风景画集成的小说艺术，并成功地把绘画艺术中的“虚实相生”以及“空白”设计带入小说艺术之中，因此在现代小说史上出现了“画簿”式的结构。

沈从文谈到小说创作艺术时，认为从宋元以来的小幅绘画“设计”中可以学到“短篇小说所不可少的慧心和匠心”，他说“这些绘画无论是以人事为题材，以花草鸟兽云树水石为题材，‘似真’和‘逼真’都不是艺术品的最高成就，重要处全在‘设计’。”⁽⁵⁶⁾沈从文所谓的“设计”指的是绘画艺术中所追求的“传神写照”和“虚实相生”，他认为这两者同样也应该成为小说的审美追求。

三、抒情小说的叙述者艺术

一般来说，叙事小说中包含了四组关系，即作者与叙述者，叙述者与人物，人物与人物，作者与读者。⁽⁵⁷⁾而在抒情化的小说中，作者与叙述者常是模糊、混淆的，因此基本上可以简化为三组关系甚至是二组关系，即叙述者（作者）与人物、人物与人物、作者与读者。如郁达夫的《沉沦》等一系列自我小说，往往只有两组关系，即叙述者（作者）与人物、作者与读者。作品中的主人公、叙述者以及作者之间是模糊不清，混淆在一起的。小说中无论是“我”、“于质夫”或者是“文朴”或者是“伊人”都可看作是作者自己的化身，或带有作者自我寄托的成分。如果以“叙述者对作品的介入”这一叙事学观察点来比较叙事小说和抒情小说，那么它们之间的同与异，就更容易了解了。叙述者对作品的介入有这样的几种情况：

一，以“我”出现，既是叙述者，又充当作品的角色，有时作为作品的次要角色，起旁观者、见证人的作用。如萧红《牛车上》，而更多时候“隐含作者”直接以小说的主人公的形象出现，成为抒情主人公。如郁达夫的大部分自传体小说均属此类；抒情小说还普遍存在一个规律，即抒情小说中人物活动被减少到最低限度，最常见的人物往往只有一个，而且作

品最常使用的手法是独白。因此在抒情性的作品里叙述者或多或少等同于诗人，如废名小说〈桥〉中主要人物有三个，但每一个都是参禅悟道的废名先生。

二、不充当作品角色，但作为小说的主观叙述者，对作品主人公表现出毫不掩饰的认同与同情，如郁达夫的以第三人称为主的小说，〈沉沦〉等；

三、不充当小说角色，不参与故事发展，是一个客观的叙述者，但作者的情感和思想却深深的渗透在小说之中，废名《桃园》，沈从文的《边城》等；

四、不充当角色，也不暗示感情，努力客观再现现实生活的本来面目，如茅盾〈子夜〉。很明显，前三种往往成为抒情小说所选择的叙事方式，而第四种则是叙事小说。

鲁迅先生的大部分小说都表现出客观和无个人的倾向，但〈在酒楼上〉、〈孤独者〉中叙述者所表现出的沉思而哀伤的情感，使得小说透露出强烈的抒情意味。小说叙述者的地位在叙事小说中非常重要，相反地在抒情小说中则相对简单，变化也少。但即使如此，处理不当也会破坏小说艺术的完整，甚至改变整个作品的风貌。试以两篇小说，一篇是叙事小说，另一篇是抒情小说，当作者用不同手法处理叙述者观点，带给作品的不同风貌。鲁迅先生的〈明天〉这样一部客观性很强的小说，但在小说的结尾，单四嫂子埋葬了宝儿后，回到家，顿时觉得屋子的孤寂和空虚，从这一段我们强烈感受到了作者内心的声音：

他现在知道他的宝儿确乎死了；不愿意见这屋子，吹熄了灯，躺着。他一面哭，一面想：想那时候，自己纺着棉纱，宝儿坐在身边吃茴香豆，瞪着一双小黑眼睛想了一刻，便说，‘妈！爹卖馄饨，我大了也卖馄饨，卖许许多多钱，-我都给你。’那时候，真是连纺出的棉纱，也仿佛寸寸都有意思，寸寸都活着。但现在怎么了？现在的事，单四嫂子却实在没有想到什么。-我早说过：他是粗笨女人。他能想出什么呢？他单觉得这屋子太静、太大、太空罢了。（⁵⁸）

初读鲁迅先生的小说〈明天〉，我们觉得鲁迅先生以旁观者的态度叙述着这样一个与己无关的故事，但慢慢的我们却还是感到了故事中作者的存在，感觉到他充满感情的叙述，尤其是作者不慎在最后以第一人称插入“我早说过”一句，造成了小说语调上的不一致，但却使得小说获得了强烈的抒情意味。相反的例子，小说在主观叙述中由于叙述者第一人称“我”的不统一，最终影响了小说的感染力，而且给小说叙述者艺术造成瑕疵。以郁达夫的〈春风沉醉的晚上〉为例，〈春风沉醉的晚上〉是郁达夫小说中获得很高评价的作品。小说的结尾这样写道：

我囊里正是将空的时候，有了这五元钱，非但月底要预付的来月的房金可以无忧，并且付过房金以后，还可以维持几天的食料，当时这五元钱对我的效用的广大，是谁也不能推想出来的。（⁵⁹）

小说以第一人称“我”叙述自己的一段经历：“我”贫困潦倒，住在贫民窟中，生活困顿，甚至因为得了严重的神经衰弱症，所以常常在夜间习惯于出外散步，被同住的善良女工“二妹”，误以为是出去偷窃。但作者却在上述引文的最后一句中“当时这五元钱对我的效用的广大，是谁也不能推想出来的。”这一句不仅在叙述的语调不统一，而且也流露出了如今成为著名作家的“我”对过去贫困生活的一种居高临下的情感，破坏了小说整体的统一性，削弱了小说的艺术感染力。这两个例子说明了无论是叙事小说还是抒情小说，叙述者艺术都同样重要。

第三节 中国现代抒情小说的诞生及其发展

中国现代抒情小说的诞生、发展及至形成流派，大致可分成两个阶段：第一阶段“五四”时期，抒情小说在艺术上还处于摸索的阶段，文坛上出现了大量感伤、浪漫的抒情体小说，这与五四时期个性解放和西方的浪漫主义文学思潮有密切关系；第二阶段是二十年代末到三十年代，抒情小说已经形成了自己独特的艺术风貌，并出现了代表抒情小说艺术的作家和作品，如鲁迅、郁达夫、废名、沈从文等。鲁迅先生作为中国现代小说之

父，同时他也是现代抒情小说艺术和创作实践的开拓者、启蒙人，他的有限的几篇抒情小说是这一领域的精品。

一、周作人提倡“抒情诗的小说”

中国现代小说产生的原因，鲁迅先生归结为两点：“一方面是由于社会的要求，一方面则是受了西洋文学的影响。”⁽⁶⁰⁾西方文学的影响与中国小说的现代化进程可以说是同步的，出版和阅读西方小说在晚清已成为一种风潮。⁽⁶¹⁾翻译和介绍西方小说理论给现代小说家带来了小说作法的新观念，⁽⁶²⁾瞿世英在《小说的研究》中提出小说构成要素的‘三分法’，即：“人物、布局、背景”⁽⁶³⁾，郁达夫在《小说论》中也阐述了同样的见解。⁽⁶⁴⁾小说的背景被认为是“极重要的元素”，郁达夫甚至说：“如果小说能对四季的更替、自然风景的变化伴随着主人公气质的变化作深深的观察，绵密的描写，那么这本小说的人物事件的结构，暂且不问，就单从风景描写上说来，也不失为一本最上乘的小说。”⁽⁶⁵⁾自然风景描写在小说中地位的确立，的确给中国现代小说的发展指明了方向，从而也成为直接影响了中国现代小说抒情化的一大原因。翻译西方小说直接影响和催化了中国现代小说的诞生，包括现代抒情小说，而且还从根本上改变了小说的观念、小说的内容、小说的形式与小说的技巧，同时也改变了当时读者的审美意识、欣赏习惯等。

五四作家在改变传统小说叙事模式时，首先把淡化情节作为一种艺术创作的新倾向，让淡化情节肩负起改造读者欣赏趣味的重任。

中国人一般看小说的目的，一向是在看点‘情节’，到现在还是如此：‘情调’和‘风格’，一向被群众忽视，这是极不好的现象。我觉得非把这个现象改革，中国一般读者欣赏小说的程度，终难提高。⁽⁶⁶⁾

有趣的是，力主改变读者欣赏习惯，即从欣赏小说“情节”趣味转为欣赏小说情调、风格，并非是抒情小说家，而是以创作情节错综复杂的叙

事小说大家茅盾先生。当时的不少小说家纷纷发表小说作法的意见，郁达夫“在近代小说里，一半都在人物性格上刻画，一半是在背景上表现”；⁽⁶⁷⁾叶绍钧则说“构成意境和塑造人物”是“小说必要的手段”。⁽⁶⁸⁾他们都自觉摆脱故事的诱惑而把小说的结构重心放在了对小说背景以及情调气氛的营造上

中国现代小说诞生初期就表现出浪漫、抒情的特点⁽⁶⁹⁾。而“抒情小说”这一提法是1920年由周作人首先提出：

在现代文学里，有这一种形式的短篇小说。小说不仅是叙事写景，还可以抒情；因为文学的特质，是在感情的传染，便是那纯自然派所描写，如 Zola 说，也仍然是‘通过了著者的性情的自然’。所以抒情诗的小说，虽然形式有点特别，但如果具备了文学的特质，也就是真实的小说。⁽⁷⁰⁾

中国传统小说中并没有抒情小说，直接启发中国现代作家创作抒情小说，的确是外国文学影响的结果，⁽⁷¹⁾而周作人则扮演着最初的理论先锋角色。紧接着周作人的号召，汉胄（刘大白）提出了“抒情小说”⁽⁷²⁾的概念，并且很骄傲的说“抒情小说这个名辞的确是我创造的”，他还进一步解释：“抒情小说”是“借着客观的事实，抒写主观情感的小说。”⁽⁷³⁾刘大白对这一小说新文类的命名，并没有引起小说研究者的关注，很快的便淹没在现代文学浩如烟海的史料之中。

“抒情诗的小说”经由周作人的提出，而后经由作家与理论批评家的认同和磋商，形成了一种小说创作的新方向。活跃于五四文坛的作家们纷纷发表看法，郭沫若提出“诗是小说的灵魂”⁽⁷⁴⁾、批评家朱光潜关于小说中诗比故事重要的论述⁽⁷⁵⁾，瞿世英在《小说的研究》中说：“小说中是常有抒情诗的元素”，“小说家是立足在诗与散文之间的，好的小说应当是用诗浸透了的散文。”⁽⁷⁶⁾这些论述从理论上为现代抒情小说提供了创作的理论依据。

五四新第一代小说家，开始创作小说之前都已具备深厚的古典文学修养，他们幼年至青少年时期都曾接受传统诗文写作的训练和培养。⁽⁷⁷⁾因

此对于现代小说的第一代作家而言，抒情诗传统的烙印太深，因此当他们开始写小说时，不自觉的都会融合抒情诗的技巧，如注重小说意境，用写诗的态度和表现手法去做小说，这对于五四小说家是很自然的表现。从当时大量的小说创作中我们发现，抒情诗传统的确影响了现代作家的创作，不少作家在谈他们的创作心得时都认同了这一点，孙犁曾说“兼小说与诗歌为一体，实便于情感的抒发尽致”⁽⁷⁸⁾；沈从文认为“短篇小说的写作，从过去传统有所学习，……应当把诗放在第一位。”⁽⁷⁹⁾他还具体指出向古代抒情诗学习的三点好处：

第一，可使小说作者对于文字性能具备特殊的敏感，从而产生选择语言文字的耐心。第二，对于人性的各种不同的具体表现形式产生特殊的敏感，因而能从一般平凡哀乐得失景象上触着人生。第三，用诗人的人生感慨为写作动力，必然增强小说的深刻性。⁽⁸⁰⁾

沈从文强调抒情诗对于小说创作的重要性，直到晚年这种想法也依旧没有改变。八十年代中距离他被迫放弃创作后的三十年，他依旧告诫年轻作家古华，唐诗宋词对于写作的重要性。⁽⁸¹⁾“五四”时不少作家，如冰心、郁达夫等，曾经是以诗人名世，或同时在诗歌与小说两种文体之间“作战”。⁽⁸²⁾

二、“五四”浪漫感伤的抒情小说

“五四”时期文坛上的小说多表现为浪漫抒情的特点，这类小说最基本的特征是以自我为中心，自我的情感成为小说创作的主体，同时也是小说的形式。

这一时期（1917—1925）抒情小说的特点，以抒写自我为写作的目的。作家多从个人经历中取材，写自我的感情、自我的经历，感情表现是直抒胸臆，因为在个性主义思潮的直接影响下，五四作家在创作时都强调个性、尊重自我，因此作品中抒写自我成为一种写作潮流。“‘文学作品都是作家的自叙传’这一句话，是千真万确的”⁽⁸³⁾，这种宣言代表了当

时的一种创作倾向，即五四作家从自身经历选取创作素材的实在是太多了。因此自传体、书信体的小说风行一时，日记体小说如庐隐《海滨故人》（1923）、《丽石的日记》、冰心的《疯人日记》、《一个军官的笔记》、李劫人《同情》、潘训《心野杂记》、倪貽德以“一个画家的日记”为副题的《玄武湖之秋》、许钦文以“描写三角恋爱的日记”为副题的《赵先生的烦恼》等；书信体的小说则有，许地山《无法投递之邮件》、冰心《遗书》、陈翔鹤《不安定的灵魂》、周全平《爱与血的交流》、郭沫若《落叶》、王以仁《归雁》、蒋光慈《少年漂泊者》等等。“自传或是类似自传的作品泛滥。这些作品毫不掩饰的写出作者个人的情感经验。”^{（84）}研究者们认为文学上的这种特点主要是反映了青春觉醒时期的新文学特点。^{（85）}

“五四”时期小说创作中存在着的另一个特点是即兴而成，不加修饰，较少艺术的加工。年轻的作家们希望在作品中表现情感的真实，因而采用了暴露自我体验的方式，“往往用率直的方式将现实中所感受的苦闷与悲哀赤裸裸地呈现于读者，一泻无余的‘情绪流’”^{（86）}但这种不加修饰的粗糙的真实，并非是艺术所要求的真实，艺术家所表现的应是一种审美的、感情的内在真实，并且要寻找一种能够恰当地表现这种真实的形式，但在当时五四青年的感情太浓烈，他们既没有时间来沉淀他们的激情，也没有时间来思考和审视他们所谓的自我内心，五四时代的最初五年，创作上要表现的就是他们“激情燃烧”的岁月。朱自清在《叶圣陶的短篇小说》文中针对这种创作倾向指出：“我们的短篇小说，‘即兴’而成的最多，注意结构的实在没有几个人”“‘真’的文学，是心里有什么，笔下写什么”^{（87）}“我只想将我这真实的细弱的‘心声’写出。”^{（88）}王鲁彦在《我怎样创作》中自我表白，“在那里有天真的孩子气，纯洁的灵魂与热烈的情感。文笔是直率的，有时也有一点诗似的美句。”^{（89）}由此可以概括当时小说的特点：注重内心感受的表达，“即兴”写作，因此导致了当时小说普遍存在的一个重要特点思想内容肤浅、艺术结构简单。

茅盾批评当时小说创作中存在雷同现象，认为根本原因是“因为作家太把小说‘诗化’了……就是作家把做诗的方法去做小说。”^{（90）}本来把做诗的方法去做小说，有其积极的意义，即在小说中创造诗歌的意境，增加小说的美感和诗意。但小说与诗歌终究是不同的文类，小说作为想象和

虚构的艺术形式，并非有灵感即可写成。小说家与诗人不同，即小说家不能把自我直接表现于作品之中，而必须通过他所构造的小说世界。即使作者在小说中使用第一人称“我”，也未必是作者的“我”，因为小说必须经过一道“客观化”的过程，以构成一个“自足的客观世界”。因此即使是自传体小说，作者所呈现的也不是直接的“我”，而是由这个“我”所构成的一个“客观自足的世界”。因此小说家创作小说与诗人写诗确有很大的不同，但当时流行这样一种说法“小说要努力做，便不成好小说，须得靠一时的灵感。”⁽⁹¹⁾

五四时期因此出现了不少诗化的小说，或是说是一种散文诗化的小说，因为这种诗化的小说在文体上与抒情散文有着相似的特点，以追求诗意诗境为作品结构的中心，内容上多是抒发一点人生感慨，渲染一种情绪氛围，或是写一个幻梦，一缕幽思，一段感伤的回忆，一片映射心境的自然风景。⁽⁹²⁾这类散文诗化的小说，当然不会有完整的故事，通常是对生活现象的印象式描绘，是主体对某种情景的瞬间感触，是作者对某种幽绵深沉情感的抒发。

五四时期的小说评论家的共同特点就是以作品中是否具有“诗意”来评价作品，以此作为作品成功与否的艺术标准。沈雁冰评王鲁彦的《秋夜》：“描写‘诗意’的，诗的旋律在这短篇里支配着”⁽⁹³⁾成仿吾评冰心的《超人》：“比那些诗翁的大作，还要多有几许诗意。”⁽⁹⁴⁾因此“小说的情调”与“小说的意境”成为五四小说批评家最为认同的、使用频率最高的“批评术语”，郁达夫甚至说：

历来我持批评作品的好坏标准，是‘情调’两字。只教一篇作品，能够酿出一种‘情调’来，使读者受了这‘情调’的感染，能够很切实的感着作品的‘氛围气’的时候，那么不管它的文字美不美，前后意思连续不连续，我就能承认这是一个好作品。⁽⁹⁵⁾

“情调”的重要以至于可以牺牲语言，以及作为小说艺术规定性的事件、故事情节等等。郁达夫持这种创作主张，而且还身体力行，他在小说中创造诗歌意境，“诗趣”成为他小说的一个重要特点。郁达夫小说中的

“诗趣”表现为“主观的抒情的态度”、“流利而纾徐的文字”、“描写自然，描写情绪的才能”（⁹⁶）

其次在小说样式上则是日记、书信等小说样式的大量出现，陈平原在他的《中国叙事模式的转变》一书中指出五四时期日记、书信等小说样式的大量出现，“五四作家突出小说中的非情节因素，借用容易产生强烈感情色彩的第一人称叙事（包括日记体、书信体），以及根据人物内心感受重新安排结构。（⁹⁷）书信体形式直截了当，亦即可以更直接地表达感情，发表见解。当然以日记、书信体来创作的小说并非都是抒情小说，鲁迅先生的〈狂人日记〉便是一个很好的例子。（⁹⁸）

1917年至1925年的抒情体小说，可以视为是抒情小说创作与理论的探索时期，小说作家们进行了大胆的试验，采用自传体、书信体进行创作实践，特别是尝试融合抒情诗的意境、手法于小说之中，具有开创性的意义，鲁迅先生的〈故乡〉、〈伤逝〉、〈在酒楼上〉和〈孤独者〉都是抒情小说这一领域的精品。

三、现代抒情小说的发展

现代抒情小说通过初期的实践，到了二十年代末、三十年代初，沈从文〈边城〉的诞生，标志着抒情小说迈向了成熟。虽然对于抒情小说这一小说新文类的理论探索，不象“五四”时期那么热烈。更多的是作家谈他们的创作心得以及对其他作家作品的创作评论，尤其是沈从文在创作之余写了大量的评论文字，通过自己的创作实践总结和发明了一系列的关于抒情小说的理论，这部分可见第五章的讨论。（⁹⁹）

相对于“五四”初期小说的主观浪漫特点，这一时期抒情小说的特点是即使是抒写个人遭遇或情感都相对的冷静，其次是小说多带有追忆的特点，作者追忆往昔的故乡，一方面是为了再现另一地理环境下的种种风貌；另一方面是为了表达一种时往事移的感伤，因此“追忆”故乡的作品既是浪漫、抒情的，然而又是写实的。而这些作家，如废名、沈从文，他们开始创作时都自觉的与实际人生保持距离来重新反刍自己的经验，因为艺术虽然是情感的表达，却同时是情感的节制。他们通过继承抒情诗传

统，尤其是抒情诗“感物言志”的表现模式，把主观感情隐藏在人物或对景物的描写中，借象征与意象来抒发情思，同时借意象构成氛围，常常在简单意象中寄寓丰富的情思。小说的作者或叙述者不再出现在作品中，而是置身幕后。至少在叙述者与主人公之间存在着距离，而这距离使得作者的主观感受和情绪不是直接的表现出来而是隐藏在人物、角色之中。这种透过主人公意识的抒情就不再是纯个人的东西，艺术家的人格就慢慢的渗透到那叙述本身中去，使自己升华而失去了存在。

鲁迅《呐喊》中的〈故乡〉、〈社戏〉、〈孔乙己〉，特别是《彷徨》中的〈在酒楼上〉、〈伤逝〉、〈孤独者〉抒情情调表现的特别突出。⁽¹⁰⁰⁾鲁迅抒情小说的技巧繁复，小说即使是第一人称“我”，也并不是作者自己，反而是作者借以拉开读者对自己联想而虚构出来的，一个不等同作者自我的“我”；废名最早实践西方现代抒情小说的技法，小说〈桃园〉中通过描写阿毛意识的流动抒写了一个破碎的家庭，失去妈妈的寂寞女孩的孤独心境。另外象征手法在他的作品如〈竹林的故事〉、〈桥〉中都有广泛的应用，废名小说中常以自然景物中的“桃林”、“绿竹”、“杨柳”等意象来象征人物青春活力、纯洁美好的形象和品格；“桥”和“塔”也是常用的意象，〈桥〉是一部中长篇小说，篇名有象征联结中西文化桥梁的隐喻。作者苦心经营用力甚深，是十年心血的结晶。

从郁达夫到沈从文，从“五四”主观浪漫的抒情小说到三十年代的中国抒情小说，小说技巧上不断创新。从废名到沈从文，皆努力为现代中国小说创造一种新的小说模式，废名打破传统小说的情节结构，把中国绘画的空间艺术首先带入小说，使小说从传统的时间性艺术成为时空交错的艺术，创造了风景画集成的小说艺术，并成功地把绘画艺术中的“虚实相生”以及“空白”设计带入小说艺术之中，因此在现代小说史上出现了“画簿”式的结构。

第四节 研究的目的是与意义

中国文学的发展由诗而词、曲，由词曲延伸为戏曲至于小说，由最初

的抒情诗单一文类（genre）而发展了叙事文学和戏剧，而其本质即抒情的精神却渗透到了不同的文类，这种文类的延续性是中国文学有别于其它文学的一个重要特点。中国现代抒情小说正是自觉继承抒情诗传统中发展起来的。

中国现代抒情小说如何把中国古代诗言志的抒情传统转化成现代抒情小说主体性的表现的？抒情的本质是富有“诗意”之表现，而这种“诗意”在小说中是通过人物的描写、背景的构成还是通过叙述者的主观性来达成？为了解答这一系列的问题，就有必要追溯抒情传统，从最初的《诗经》、《楚辞》到中国古典传统的压轴之作《红楼梦》，诠释抒情精神是如何渗透于不同文类，而现代小说又是如何进行艺术上的转化？通过回顾和整理使我认识到，中国现代抒情小说正是在继承和发展抒情文学传统中发展起来的，而且这对于重新认识现代抒情小说大家也有极大的帮助，可以重新解读他们的杰作，确立他们作品的地位，以不枉他们独创的苦心，而研究的意义也就在此。

一、研究现代抒情小说的缘起

促成我研究现代抒情小说，一方面是因为鲁迅、郁达夫、废名、沈从文等他们作品的独特性，另一方面是在众多的文学史研究论著中尚未出现对抒情小说的专门研究，虽然严家炎先生把三十年代继续活动在北平的作家群所形成的特定文学流派命名为“京派”，他们是废名、沈从文、凌叔华、萧乾、汪曾祺等，但可惜的是并未从抒情大传统影响下所产生的小说流派这一最本质的特点加以研究，而且未把鲁迅和郁达夫包括在内。

（¹⁰¹）另一文学史研究者杨义先生在〈废名小说的田园风味〉一文中，企图对废名的小说进行归类时，产生了“无法归类”的困境，因为废名的小说既不完全是乡土小说也不是浪漫小说，因此杨教授只好模棱两可的说“他的作品是一种非写实非浪漫，似写实似浪漫的田园诗……”（¹⁰²）而之所以造成现代文学史家研究中出现这样的“盲点”，主要的关键在于没有认识到这些作家是在一个中国大抒情传统影响下的现代小说新流派，他们在

创造一种现代小说的新文类。事实上，王瑶先生早在八十年代中就指出了现代抒情小说是继承了中国诗歌传统，艺术上具有共同的特点：

鲁迅小说对中国“抒情诗”传统的自觉继承，开辟了中国现代小说与古典文学区的联系、从而获得民族特色的一条重要途径。在鲁迅之后，出现了一大批抒情诗体小说的作者，如郁达夫、废名、艾芜、沈从文、萧红、孙犁等人，他们的作品虽然有着不同的思想倾向，艺术上也各具特点，但在对中国诗歌传统的继承这一方面，又显示出了共同的特点。（¹⁰³）

王瑶先生指出两点：一是抒情小说是在自觉的继承抒情诗传统中创造出的具有民族特色的小说；二是间接指出了抒情小说允许抒情小说家有不同风格，而且作品具有不同的思想倾向。

因此追溯抒情传统就显得特别的重要，因为现代抒情作家们无一例外均在创作论中，强调继承抒情诗传统的重要性，间接或直接的表明他们创作小说时借鉴了古典抒情诗歌的表现手法，这使我领悟到现代抒情小说与抒情传统之间的必然联系以及文学上的传承与转化。从传统到现代，现代抒情小说如何实现不同文类间的继承和转化？而与此同时如何吸收和消化西方现代小说的技巧，这正是值得研究和探讨的领域。

“现代中国抒情小说”是近年来颇受海内外学界重视的研究论题，但可见者多为文学现象的描述，对于文本特征的理论性探讨不足，也鲜有较全面性、系统性的论述。王富仁教授指出“中国现代小说的抒情化倾向，在以往的现代文学研究中已有论述，但大都是作为一种文学现象或部分作家的主观选择进行把握的，这种抒情化倾向具有怎样的历史意蕴，体现了中国文学发展的什么样的特征，却极少有人详细论述。”（¹⁰⁴）严加炎教授也指出研究现代抒情小说多侧重于从史的角度加以勾勒，对其特征作理论上的探讨则不够系统和深入。（¹⁰⁵）因此本论文一方面从“史”的角度，特别是把现代中国抒情小说与抒情文学传统之间的关系作深入的分析，为“抒情小说”勾勒出发展历程；另一方面，通过解读特定作家的文本，找出抒情小说的共同的文学特征，更好的诠释现代抒情小说这一文类

的独特性，特别对现代抒情小说是如何延续中国文学抒情传统，继承中国古代诗言志的抒情传统并创造性的转化为现代抒情小说主体性的表现，本文企图对这一文学现象进行进一步的分析。因此本论文将用专章讨论中国抒情文学史与现代抒情小说之间的传承关系，即从古代诗言志到现代抒情小说的演变、形成及创造性的转化。希望能够更准确地诠释出中国现代抒情小说的独特结构、语言与表现手法。

我希望通过对抒情小说作家作品的研究，能有助于理解和解读某些名家作品，如鲁迅、沈从文、废名等作家的抒情小说。沈从文作品在八十年代后期逐渐引起注意和得到重视⁽¹⁰⁶⁾，1985年中国人民大学出版的《中国现代小说史》忽略了沈从文；杨义先生的《中国现代小说史》（第一卷）（人民文学出版社）中也没有提到沈从文，如果不能公正的评价沈从文的小说成就，就不可能真正的认识现代抒情小说，因此也不可能给中国现代抒情小说以历史的评价和定位，中国现代抒情小说史上另一位作家废名，他的小说虽在八十年代后期重新与读者见面，但对他小说的评价和小说的文学史地位仍未得到正确的评估，他的小说仍存在误读，这些都是亟待得到重视的。

另外在抒情小说研究中还存在理解上的狭隘化倾向⁽¹⁰⁷⁾，有一种看法认为抒情暗示主观、浪漫的感情流露，抒情诗是狭隘的抒写一己之情怀，而小说的抒情，也无非是内容上写青春期的少男少女对于爱情的渴望以及对成长的焦虑、叛逆等等的道德问题。对于“抒情美感”以及抒情文学的误读和理解上的肤浅，这与对中国文学的无知有关，也许还与西方现代小说理论的影响有关⁽¹⁰⁸⁾我希望通过对抒情小说杰作的分析和解读，能够纠正文学界尤其是当代文学界中的年轻作家对抒情小说的误读与偏见。

研究现代抒情小说的意义，还有助于解读当代小说，例如高行健的《灵山》，这部小说在很多方面都可视为是抒情小说的现代版本，因为首先这是一部关于“心灵之旅”的小说，小说中同样有很浓厚的自传色彩，也没有所谓的贯穿始终的故事情节。小说交错其间的有诗人的爱情遭遇、心灵的抒怀，也有历史掌故、还有文学研究、哲学思考等交错其间，更重要的是这部小说是继承文学传统又有创新的小说。

二、现代抒情小说研究的现状与展望

目前的文学史著对抒情小说的研究，只是停留在对个别作家的小说研究中，如指出鲁迅小说的抒情性（¹⁰⁹）。中国现代文学史明确指出现代小说的抒情性问题，较早的文学史著中，如王瑶《中国新文学史稿》（¹¹⁰）、唐弢主编的《中国现代文学史》（¹¹¹）都不做这方面的论述。这是一个很奇怪的现象，翻开五四时期的文学评论无论是鲁迅、周作人、茅盾、成仿吾、李健吾、朱光潜还是梁实秋、苏雪林，也无论是“京派”还是“海派”，都指出五四时期小说的“抒情写意”、“浪漫”、“诗意”，但反而在八十年代之前的文学史，均一例回避“五四”小说诗意特征的论述，而是着重于分析小说的艺术形象与结构，至于在小说中创造“诗意”的独创性有意无意的忽略，再加上其他的因素，导致了对沈从文小说的否定，（¹¹²）同时也直接否认了与文学传统的继承关系。

八十年代的“重写文学史”给恢复文学史本来面貌以一线希望，八十年代后期出现了严家炎的专著《中国现代小说流派史》，书中第一章论及乡土小说、自我小说、京派小说时，特别提及抒情写意小说（¹¹³）；杨义《中国现代小说史》第一卷，专章讨论了抒情小说的艺术及作家，特别是分两章的篇幅讨论“浪漫抒情派小说”。（¹¹⁴）杨义《文化冲突与审美选择：二十世纪中国小说的文化分析》（¹¹⁵）重新对五四之后涌现的大量抒情写意的小说以及流派给予评价，包括对个别作家的专章讨论，如废名小说的抒情特征（¹¹⁶）、沈从文小说的抒情性（¹¹⁷）、萧红、孙犁小说的抒情特征等。目前在文学史著中给予抒情小说以充分肯定的文学史家主要是严家炎先生，他在《试说二十世纪中国小说的总体特征》一文中把鲁迅、郁达夫、废名、沈从文作为抒情作家，指出他们作品中的共同抒情风格“吸取散文和诗歌的营养，使小说在叙事这一基本功能之外增加了抒情的功能，取得了令人瞩目的成就。”（¹¹⁸）

在努力恢复文学本来面目的目的下，这一方面的研究专著陆续出现，如陈平原《中国小说叙事模式的转变》此书不是正面讨论抒情小说，论文主要讨论中国小说（五四小说）叙事角度、叙事时间、叙事结构所导致的叙事模式转变，而转变的结果则是一大批抒情小说的涌现，从某个角度上

可以说是从侧面论证了抒情小说的存在及其贡献；⁽¹¹⁹⁾特别是他的第七章《‘史传’传统与‘诗骚’传统》肯定五四小说对“诗趣”的追求、意境与情调的生成是抒情传统的影响。

北京大学 1992 年出版的方锡德《中国现代小说与文学传统》，书中较为全面的论述了现代小说对传统诗文、绘画的艺术借鉴，如五四小说中“散文画”出现，对五四及其之后的众多抒情小说及作家皆有评点。出版于 1996 年的杨联芬《中国现代小说中的抒情倾向》，是一部以叙事学的角度探讨小说抒情化的著作；陈惠英《感性、自我、心象—中国现代抒情小说研究》，论文中较多的讨论的是当代小说中有关于抒情小说的篇章，可视为是现代抒情小说的进一步延伸。

以论文形式探讨现代抒情小说的有凌宇的两篇论文，凌宇《中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择》与《中国现代抒情小说的形式美》，皆见于《重建楚文化的神话》，香港学者梁秉钧《中国现代抒情小说》⁽¹²⁰⁾。

海外研究中国现代抒情小说的学者有，捷克汉学家普实克（Jaroslav Prusek）在他的《抒情与史诗：中国现代文学研究》⁽¹²¹⁾中，从现代中西文学比较的角度来考察中国现代文学，并提出他著名的观点：五四时期文学所表现的抒情倾向同两次世界大战期间产生的现代抒情风格极其相似。研究鲁迅著称的海外学者李欧梵，在其专著《铁屋中的呐喊》中考察了中国现代小说大家，发现五四前后的中国现代作家如鲁迅、郁达夫与西方学者所提出的抒情小说的传统很相似。在鲁迅的小说中，尤其《彷徨》小说中的作品如〈在酒楼上〉、〈孤独者〉及〈伤逝〉，抒情情调（Lyricism）就特别浓厚与明显。⁽¹²²⁾

现代中国文学在西方研究中仍处于边缘性地位。⁽¹²³⁾因此自觉的建立古典传统与现代文学间的桥梁就更显重要，对于现代抒情小说继承发展抒情传统的研究就更显必要，而希望有越来越多的研究者能够致力于对抒情传统的现代化课题的研究。

第五节 研究的范围、方法

本论文不仅探讨中国抒情小说的历史与理论，更详细解读多部具有抒情小说特质的作品，以重新诠释现代抒情小说的独特性与重要性。本文研究的重点是五四前后的抒情小说，这种在小说中寻找新品种的文类（genre）研究，将是中国小说的新突破。我们不但能从古代传奇、才子佳人等古典小说到现代小说发展中找到一条抒情传统血脉，更重要的是，可以重新认识现代抒情小说家，如郁达夫、废名、沈从文等作家作品的艺术结构及其贡献。

本论文所以选择了郁达夫、废名和沈从文作为主要的研究对象，首先因为他们所创作的抒情小说本身具有独创性，而且体现了抒情小说风格的多样化，代表了抒情小说发展的不同阶段、不同的艺术风貌，有承上启下的意义。再则，三位作家均继承和发展了古诗词“感物兴情”的传统，即藉自然景物的描写来体现小说的抒情性，作品风格十分相近但又各具特色。因此对于那些不具上述共通特点，或在抒情小说文类上较不具开创性的作家们，只好割爱。（¹²⁴）

三位作家间相互承袭和转化之文学因缘在沈从文的创作中得到体现，沈从文早期曾深受郁达夫的影响，写过不少“性的苦闷”小说，但他不似郁达夫将个人的情欲描写与感时忧国的慨叹结合在一起。此后当沈从文把目光转向写故乡时，则可见废名的影响。他在一篇小说后记中自言：“自己有时常常觉得有两种笔调写文章，其一种，写乡下，则仿佛有与废名先生相似处。由自己说来，是受了废名先生的影响，但风致稍稍不同，因为用抒情诗的笔调写创作，……”（¹²⁵）故当我们解读废名和沈从文的小说时，能从文字中看到他们之间的传承和创新的关系。沈从文认为废名的文章之美，首先表现在用白描手法描画一切的风景和人物，（¹²⁶）这正是沈从文极力追求的境界。

然在承袭废名田园小说的写法之余，沈从文却能从影响中跳脱出来，形成自己的特色，创造了抒情性与故事性融合的小说风格。例如《边城》融传统文学中的抒情诗歌、方志、游记的散文情趣，与自传、传奇等文类共为一体，大有融古今文类于一体的勃勃雄心。此外，沈从文亦创立了一

整套关于抒情小说的理论。（¹²⁷）不论在创作实践或在理论建构上，沈从文对现代抒情小说均有重要贡献，可被视为现代抒情小说的集大成者，故本论文以较大的篇幅（相较于郁达夫、废名）来讨论。

为了更全面的解读以及评价现代抒情小说，研究中并不局限于这三位作家及其作品，而是要把他们的作品置于现代文学史乃至中国文学的历史长河中去考察，从而能够更准确的描绘出抒情小说的本质特点以及它在中国文学史上的地位和价值。

至于本论文所采用的研究方法，只要是对研究有利，便实行“拿来主义”，而对于目前西方眼花缭乱的方法：如结构主义、文学接受理论、女性主义批评等，无论是不再走红的“新批评”还是风行的结构主义，则奉行“他山之石，可以攻玉”的原则，但前提必须是自己可以理解并消化吸收了的方法，即能“入”也能“出”的态度，决不为理论而理论。由于本论文着重探讨中国现代抒情小说，而抒情小说以文类角度审视，并不脱离叙事的范畴，因此在讨论抒情小说时采用了某些叙事学理论，如韦恩·布斯的《小说修辞学》中关于视点、视角的分析法。在具体解读作品时，我将仍然把“新批评”的细读法作为诠释作品的最好工具。

注释：

- 1 关于中国现代抒情小说的定义，我尚未从相关的现代文学研究中找到满意的界定。虽然费利民（Ralph Freedman）在他所著的《抒情小说》中，把二十世纪初叶以来欧洲的一股新潮小说，称之为“抒情小说”，并给予了准确的定义。参见注释 30，但我认为这个定义并不完全适合于中国现代抒情小说。
- 2 陈世骧〈中国文学的道路〉，见《陈世骧文存》（台北：志文出版社，1972），页 31。
- 3 高友工〈文学研究的美学问题（下）：经验材料的意义与解释〉，见《中外文学》第七卷，第十二期，页 45。
- 4 朱光潜《谈美》（台北：台湾开明书局，1960），页 22。
- 5 佛雏校辑、王国维著《人间词话》（上海：华东师范大学出版社，1990），页 83。
- 6 厨川白村《苦闷的象征》（台北：兴隆出版社，1968），页 45。
- 7 朱光潜〈诗的主观与客观〉，见《我与文学及其他》（台北：进学书局，1971），页 38。
- 8 高友工〈试论中国艺术精神〉（下），见《九州学刊》2 卷 3 期，1988 年 4 月，页 3-4。
- 9 高友工〈文学研究的美学问题（下）：经验材料的意义与解释〉，见《中外文学》第七卷第十二期，页 44-45。
- 10 高友工在〈中国叙述传统中的抒情境界〉中还说：“抒情诗的美学在中国传统中，确曾被普遍视为文学的最高价值所在。见《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996），页 207-208。
- 11 当然运用象征和意识流手法并不一定就是抒情小说，因为如果小说反映的是人物心理以外的事件，那么即使小说所采用的艺术手法是象征和意识流，也不是抒情小说。而意识流即使是对于脑海里所想的作直接的描绘，也并不一定需要抒情的形式，意识流可以是一种强化了的自然主义方法。其次，现代小说的发展也更加趋向于关注人物的内心世界，但这并不意味着所有的关注人的内心世界的小说，都是抒情小说。
- 12 高友工〈中国抒情美学〉，见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页 5。
- 13 杨义〈废名小说的田园风味〉，见陈振国编《冯文炳研究资料》（福州：海峡文艺出版社，1990），页 252。
- 14 郭绍虞校释、严羽著《沧浪诗话校释》（北京：人民文学出版社，1983），页 12。
- 15 郁达夫〈五六年来创作生活的回顾〉，见《郁达夫全集》第五卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页 340。
- 16 周振甫注、刘勰著《文心雕龙注释》（北京：人民文学出版社，1981），页 493。
- 17 王世舜、史晓平等译注《庄子译注》（济南：山东教育出版社，1983），页 430。
- 18 郁达夫〈沉沦〉，见《郁达夫全集》第一卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页 18-19。
- 19 郭沫若《漂流三部曲》，见王仁编《中国现代小说精品·郭沫若卷》（西安：陕西人民出版社，1995），页 196。

- ²⁰ 凌宇<沈从文：探索“生命”的底蕴>，见《走向世界文学—中国现代作家与外国文学》（长沙：湖南文艺出版社），页227—243。
- ²¹ 鲁迅在<致曹聚仁>（1934年4月30日）的信中说：“多伤感情调，乃知识分子之常，我亦大有此病，或终生不能改……”，见《鲁迅全集》第12卷（北京：人民文学出版社，1982），页397。
- ²² 沈从文《<湘西散记>序》，见《沈从文全集》第16卷（太原：北岳文艺出版，2002），页394。
- ²³ 赵园在《艰难的选择》一书中分析“五四时期小说中知识分子的心理现实”时谈到。见《艰难的选择》（上海：上海文艺出版社，1986），页27—29。
- ²⁴ [捷克]中国文学研究家普实克认为：“主观主义、个人主义和悲观主义以及对生活的悲剧的感受结合在一起，再加上反抗的要求，甚至自我毁灭的倾向，就是从1919年五四运动直至抗日战争爆发的这一时期中国文学的最突出特点。”，见李燕齐等译、雅罗斯拉夫·普实克著《普实克中国现代文学论文集》（长沙：湖南文艺出版社，1987），页4。
- ²⁵ 鲁迅<几乎无事的悲剧·且介亭杂文二集>，见《鲁迅全集》第6卷（北京：人民文学出版社，1982），页365。
- ²⁶ 沈从文《<看虹摘星记>后记》，见沈从文《文学闲话》（成都：四川文艺出版社，1998），页364
- ²⁷ 尹慧珉译、李欧梵著《铁屋中的呐喊》（香港：三联书店有限公司，1991）。
- ²⁸ Jaroslav Prusek, *The Lyric and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980)
- ²⁹ 同(24)书，页5
- ³⁰ 抒情小说这一提法可见费利民（Ralph Freedman）所著的《抒情小说》她把二十世纪初叶以来欧洲的一股新潮小说，经过详细研究剖析后，将这种小说定位并称之为“抒情小说”。这种复杂又混合的小说新品种，包涵了多景色的、浪漫情调、意识流小说的特点，同时又发挥了散文诗的特征。这种小说的新体裁运用小说来发挥诗歌的功能，小说中景色的描写变成小说文本中的意象，而小说人物却变成作者的自我化身。费利民指出了抒情小最重要的特点，即抒情小说是运用小说来发挥诗歌的功能。他深入探讨了抒情小说的本质特征后指出：抒情小说中人对世界的经验，如抒情诗般是浓缩于刹那的体悟，人与世界内在地结合为一。所以在表达方面，叙事小说详细交代事件发生的因果关系、先后次序、刻划人物的外貌和行为。抒情小说的主角则如诗人的假面，把生活中的各种遭遇化为诗的沉思，呈现一个抒情的视野，表现内省过程，作者以意象表现经验，以意象语把世界重组。Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (New Jersey: Princeton University Press, 1963)，页4—10。
- ³¹ 这个无法归类的问题出现在、鲁迅、郁达夫、废名、沈从文的作品中，如郁达夫的<还乡记>、<还乡后记>等作品，究竟是小说还是散文？文学研究者对此常模棱两可，有时把它们归入小说，有时又归入散文。鲁迅先生的<故乡>也面对同样的问题。
- ³² 李欧梵在分析鲁迅的散文诗集《野草》时，认为《野草》集中的某些篇章既借鉴了小说的写法，如性格刻划、对话、视觉变换、叙述者呈现的复杂角色等。同(27)书，页97。
- ³³ 普安迪《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996），页8。

- ³⁴ 厄尔·迈纳进一步的阐述抒情诗的艺术特征是如何融入抒情小说的，他说：“在抒情诗中除了运用对仗及象征、比喻、隐喻和意象为手段以强化抒情，此外重复出现的‘此刻’（now）和现在时态，有助于对周围一切和艺术形象的重复，有助于创造静谧和宁静的气氛。”而抒情小说则恰恰是把抒情诗的“共时呈现”与叙事文学的“历时延续”融为一体，时而‘共时强化’时而‘历时延续’，在‘历时延续’中融入‘共时强化’，完成整体的抒情叙事任务。”，见王宇根、宋伟杰等译、厄尔·迈纳《比较诗学》（北京：北京中央编译出版社，1998），页129。
- ³⁵ 高友工<试论中国艺术精神>（上），见《九州学刊》2卷2期（1988年1月），页6。
- ³⁶ 老舍在<一个近代最伟大的境界与人格的创造者—我最爱的作家—康拉德>中认为康拉德小说中人物是“被环境锁住不得不堕落”，见《老舍全集》（第16卷）（北京：人民文学出版社，1999），页510；另外学者王润华在《老舍小说新论》中<从康拉德的热带丛林到老舍的北平社会：论老舍小说人物‘被环境锁住不得不堕落’的主题结构>一文中论证了骆驼祥子正是这样的“被环境锁住不得不堕落的”（台北：东大图书公司，1995），页65—77。而实际上<月芽儿>也正是有着同样的结构，而且还在小说中注入抒情诗的意味，使得小说更加的具有感染力，也更加深了读者对其“人被环境锁住不得不堕落的”的认识。
- ³⁷ 普安迪在<中国叙事传统中的神话与原型>中提出这个观点，并且以中国神话为例论证了这一看法。见《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996），页42-46。
- ³⁸ 普安迪认为中国的叙事传统习惯于把重点或者放在事与事的交叠处（the overlapping of events）之上，或者是放在“事隙”（the interstitial space between events）之上，或者是放在“无事之事”（non-events）之上，同上书，页46-47。
- ³⁹ “五四”时期出现了一类所谓的“小说”完全没有情节，同时也放弃讲故事，这类作品甚至可以作为文章来欣赏的。这类作品不具备抒情应有的故事、人物、背景，所以不能作为抒情小说，而应该可以作为抒情散文来阅读。这一类作品如鲁迅<社戏>、郁达夫<离散之前>、废名<菱荡>、王统照<春雨之夜>、叶圣陶<寒晓的琴声>等。这类散文式的小说把重心放在抒发自我主观感情，同时凸显自然风景，小说人物成为作者抒发情感的载体，而人事的变迁只是意境创造的点缀。成仿吾的<深林的月夜>以风景描写代替情节的存在，小说的散文化、风土人情成了这篇小说的主旨。陈平原在《中国小说叙事模式的转变》书的第四章指出：“象<深林的月夜>这样把氛围的渲染作为整篇小说的结构中心，以至人物和情节反倒成了点缀的小说，五四时代还很少见。”（上海：上海人民出版社，1988），页139。
- ⁴⁰ 郁达夫在<小说论>中认为西方近代小说对现实生活的反映：“一半在人物性格上刻画，一半是在背景上表现”，有意无意中把情节忽略了。见郁达夫《小说论》，见《郁达夫全集》第五卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页180；而茅盾则是为了提高大众读者欣赏小说的趣味，而有意的舍弃小说的情节，他在《评<小说汇刊>创作集二》中说：“中国人一般看小说的目的，一向是在看点‘情节’，到现在还是如此：‘情调’和‘风格’，一向被群众所忽视，这是极不好的现象。我觉得非把这个现象改革，中国一般读者欣赏

- 小说的程度，终难提高。”，见《茅盾全集》（18卷）（北京：人民文学出版社，1989），页244。
- ⁴¹ 钱钟书《管锥篇》（北京：中华书局，1986），页303。
- ⁴² 鲁迅〈我怎样做起小说来〉，见《鲁迅全集》第四卷（北京：人民文学出版社，1982），页512。
- ⁴³ 中国的传统小说不仅不重视背景的描写，而且即使描写也往往不能把景物描写与人物情节相融合。夏志清在《中国古典小说》中指出：“明、清小说家大多不注意情绪和气氛，因此，叙述、对话、描写几个方面很少能统一为有机整体。进入一个新场景时，小说家就要来一大段描写，但在接下去的叙述中，却很少再涉及原来描写的细节，人物在这场景中的所作所为，实际上是与背景脱离的。”，见胡益民等译、夏志清著《中国古典小说史论》（南昌：江西人民出版社，2001），页12。
- ⁴⁴ 沈从文《〈断虹〉引言》，见《沈从文散文精品·文学闲话》（成都：四川文艺出版社，1998），页376。
- ⁴⁵ 老舍在〈小说里的景物〉中认为：“写景在浪漫作品中足以增加美的成分”“景物与人物的相关，是一种心理的，生理的，与哲理的解析，在某种地方与社会便非发生某种事实不可；人始终逃不出景物的毒手，正如蝇的不能逃出蛛网。”见《老舍全集》（第16卷）（北京：人民文学出版社，1999），页452。
- ⁴⁶ 李健吾〈边城〉，见《李健吾创作评论选集》（北京：人民文学出版社，1984），页445。
- ⁴⁷ 废名〈菱荡〉，见冯思纯编《废名短篇小说集》（长沙：湖南文艺出版社，1997），页153。
- ⁴⁸ 沈从文〈边城〉，见凌宇编《沈从文小说选》（下）（北京：人民文学出版社，1995），页211。
- ⁴⁹ 朱光潜在〈诗论〉第七章中指出：古典诗歌中“诗中有画”，指的是诗人试图用时间上绵延的语言，表现在空间上并存的物态，以历数、枚举的表达方式，体现物象横陈、并列于空间的绘画效果。，见《朱光潜全集》（第三卷）（合肥：安徽教育出版社，1987），页150-151。
- ⁵⁰ 李亮在〈意象枚举·视点移动·诗中画〉中认为：对大量山水诗的分析说明，历数、枚举的表现方式是构成诗中画的重要因素之一，其最突出地反映在对偶句式，这些横陈、并列的自然意象，只表现空间片断的存在，不反映时间持续的过程。使人面对的是一帧又一帧相对独立的风景画片，而非情节性绘画所追求的包孕性片刻。见《诗画同源与山水文化》（北京：中华书局，2004）134-135。
- ⁵¹ 冰心〈往事（一）〉，见《冰心全集》第1卷（福州：海峡文艺出版社，1994），页455。
- ⁵² 凌叔华〈小哥儿俩·自序〉，见陈学勇编《凌叔华文存》（下）（成都：四川文艺出版社，1998），页785。
- ⁵³ 刘西渭（李健吾）《〈边城〉与〈八骏图〉》，见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页395。
- ⁵⁴ 丁玲〈给孙犁同志的信〉，见《丁玲选集》第三卷（成都：四川人民出版社，1984），页859。
- ⁵⁵ 朱光潜在〈桥〉中写道：“全书是一种风景画簿，翻开一页又是一页……”，见陈振国编《冯文炳研究资料》（福州：海峡文艺出版社，1990），页213。

- ⁵⁶ 沈从文<短篇小说>，见《沈从文文集》第十二卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页126。
- ⁵⁷ 王靖宇<中国叙事文的特征-方法论初探>，见《中国早期叙事文论集》（台北：中央研究院，1999），页54。
- ⁵⁸ 鲁迅<明天>，见《鲁迅全集》第2卷（北京：人民文学出版社，1980），页455-456。
- ⁵⁹ 郁达夫<春风沉醉的晚上>，见《郁达夫全集》第一卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页262。
- ⁶⁰ 鲁迅把中国现代小说产生的原因归结为两点：“一方面是由于社会的要求，一方面则是受了西洋文学的影响。”鲁迅《且介亭杂文·〈草鞋脚〉小引》，见《鲁迅全集》（第6卷）（北京：人民文学出版社），页20；
- ⁶¹ 西方文学的影响与中国小说的现代化进程可以说是同步的，出版和阅读西方小说在晚清已成为一种风潮，阿英在《晚清小说史》指出，晚清出版的一千部小说中有三分之二是翻译作品。阿英《晚清小说史》（香港：太平书局，1996），页180；而据陈平原的统计，一八九九至一九一一年期间，共有六百一十五部外国作品的中文全译本。陈平原《二十世纪中国小说史》（第1卷）（北京：北京大学出版社，1989），页28-29。
- ⁶² 五四时期西方文学思潮的介绍和小说艺术与理论的探讨也积极开展，1918年周作人介绍日本小说流派、俄罗斯人生派文学潮流；1922年沈雁冰<自然主义与中国现代小说>，同年瞿世英<小说的研究>、1926年郁达夫的<小说论>，皆着重在于介绍西方近代小说发展，对当时的小说作者都有很好的帮助。分别见周作人<日本近三十年小说之发达>，见《新青年》第5卷第1期（1918年7月）；沈雁冰<自然主义与中国现代小说>，见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页226-240；瞿世英《小说的研究》（上、中、下编），见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页241-276。
- ⁶³ 瞿世英<小说的研究>（中编），见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页254。
- ⁶⁴ 郁达夫在<小说论>的第四章中引 R.L. 史蒂文森对他的传记作者罢尔福（Graham Balfour）说：“写小说有三种方法。第一，或者你先把结构定了，再去找人物。第二，或者你先有了人物，然后去找于这人物的性格开展上必要的事件和局面来。第三，或者你先有了一定的氛围气，然后再去找可以表现或实现这氛围的行为和人物来。”见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页435。
- ⁶⁵ 同上，页446。
- ⁶⁶ 茅盾《评〈小说汇刊〉》，见《茅盾全集》（18卷）（北京：人民文学出版社，1989），页244。
- ⁶⁷ 郁达夫<小说论>，同（15）书，页180。
- ⁶⁸ 叶绍钧《读〈虹〉》，见卢今、范桥编《叶圣陶散文》（中）（北京：北京广播电视出版社，1997），页404。
- ⁶⁹ 五四小说从一开始登场就表现出浪漫、抒情的特点，这既是五四时代反传统，争取个性自由的时代精神的反映，这正是胡适在《文学改良刍议》中所提倡的新文学“不摹仿古人，语语须有个我在”胡适《寄陈独秀》，见《新青年》第2卷2号（1916年10月1日）。
- ⁷⁰ 周作人《〈晚间的来客〉译后记》，见《新青年》第7卷第5期（1920年2月），

- 页 6。
- 71 有一个例子足以说明这一点，中国作家在接触西方小说前，从未以日记或者是书信体创作小说，而这种小说形式后来成为五四时期最为流行的创作方法。参见陈平原《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海文艺出版社，1988），页 212-213。
- 72 汉胄（刘大白）〈对于西谛先生“性的问题”的疑问〉，见《民国日报·觉悟》（1921年7月16日）。
- 73 汉胄（刘大白）〈我和郑振铎君的“麻烦”〉，见《民国日报·觉悟》（1921年8月2日）。
- 74 郭沫若在〈论诗三札〉说：“小说和戏剧是诗的分化”，“诗是情绪的直写，小说和戏剧是构成情绪的素材的再现。”见《郭沫若作品经典》第 IV 卷（北京：中国华侨出版社，1997），页 148。
- 75 朱光潜〈谈读诗与趣味的培养〉，见《朱光潜美学文集》第二卷（上海：上海文艺出版社，1982），页 489。
- 76 瞿世英《小说的研究》（上编），见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页 245。
- 77 一个具有说服力的例子是：1919 年五四开始时鲁迅 38 岁，郭沫若 27 岁，茅盾 23 岁，叶圣陶 25 岁，朱自清 21 岁，闻一多 20 岁，冰心 19 岁，他们开始创作时都是凭借曾经接受的传统文学教育和修养。
- 78 孙犁〈小说的抒情手法〉，见《孙犁文论集》（北京：人民文学出版社，1983），页 214。
- 79 沈从文〈短篇小说〉，见《沈从文文集》第 12 卷（香港：三联书店；广州：花城出版社，1985），页 136。
- 80 同上，页 126。
- 81 古华在〈一代宗师沈从文〉的文中谈到：“他告诉我，写作的人，常在手边放本唐诗或宋词，闲时随便翻翻，总会有新的感受。文章靠气养，气由情生，方能做到下笔如有神。”见吉首大学沈从文研究室编《长河不尽流》（长沙：湖南文艺出版社，1989），页 395-396。
- 82 鲁迅写的很好的旧体诗，郁达夫能写漂亮的格律诗，冰心有诗集《繁星》和《春水》；王统照出版诗集《童心》等。
- 83 同（15）。
- 84 李欧梵〈现代中国文学中的浪漫个人主义〉，见《现代性的追求》（台北：麦田出版股份有限公司，1996），页 104。
- 85 李欧梵认为由于陈独秀在〈文学革命论〉提出著名的“三大主义”，“曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学。曰推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学”，但并未对国民文学、社会文学加以诠释。而写实主义就当时刚摆脱传统禁锢的新文学而言，就是要求作者描写有关他周遭熟悉的事物，最好是他的个人经验，因此造成了“自传或是类似自传的作品泛滥。这些作品毫不掩饰的写出作者个人的情感经验。”见〈现代中国文学中的浪漫个人主义〉，同上书，页 104。
- 86 温儒敏《中国现代文学批评史》（北京：北京大学出版社，1993），页 90。
- 87 朱自清〈叶圣陶的短篇小说〉，见朱乔森编《朱自清散文全集》（上）（南京：江苏教育出版社，1998），页 272。

- 88 王统照《〈号声〉自序一》，见冯光廉编《王统照研究资料》（银川：宁夏人民出版社，1983），页115。
- 89 王鲁彦《我怎样创作》，见曾华鹏编《王鲁彦研究资料》（南昌：江西人民出版社，1984），页40。
- 90 茅盾《创作坛杂评：一般倾向》，见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》第二卷（北京：北京大学出版社，1997），页217。
- 91 同上。
- 92 方锡德《中国现代文学与文学传统》（北京：北京大学出版社，1992），页239。
- 93 沈雁冰《王鲁彦论》，见曾华鹏编《王鲁彦研究资料》（南昌：江西人民出版社，1984），页160。
- 94 成仿吾《评冰心女士的〈超人〉》，见范伯群编《冰心研究资料》（北京：北京出版社，1984），页335。
- 95 郁达夫《我承认是“失败”了》，同（15），页133。
- 96 郑伯奇《〈寒灰集〉批评》，见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》（北京：北京大学出版社，1997），页471。
- 97 陈平原《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海文艺出版社，1988），页93—95。
- 98 日记、书信并不都为抒情小说所独有。因为用日记和书信的方法来描绘感情和行为，但他们的注意力如果是集中于这些事件的外部世界，书中主人公卷入了那些事件的外部世界，那么这就不能称之为抒情小说。也就是说书信体也可用来达到客观效果，小说中丝毫没有作者的介入，全由不同的人物的纷纷上场来达到客观叙事的目的，如鲁迅《狂人日记》。但相同的形式也可有效的表达一个主人公的感受，并且能够允许他成为抒情人物，用抒情的方法来表现自己。如五四时期日记体、书信体小说的风行，原因便是利用日记体的形式来表达自己的内心感受，抒发被压抑和受挫折的情感。
- 99 沈从文在《答凌宇》一文中提到列举了四篇重要的作品题记：《边城》题记、《长河》题记、《从文小说习作选集》题记、《湘西》题记，这四篇题记中亦可作为是沈从文自己创作的抒情小说艺术的诠释。见《沈从文全集》第16卷（太原：北岳文艺出版社，2002），页525。
- 100 沈从文在《从周作人鲁迅先生作品学习抒情》中认为：“鲁迅作品中的抒情倾向，并不仅仅在小品文中可以发现，（如《野草》集中诸篇）。即他的小说大部分也都有这个倾向。如《社戏》、《故乡》、《示众》、《鸭的喜剧》、《兔和猫》，无不见出与周作人相差不远的情调，文字从朴素见亲切处尤其相近。”见《沈从文全集》第16卷（太原：北岳文艺出版社，2002），页269。
- 101 严家炎《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995），页205-248。
- 102 杨义《中国现代小说史》第一卷（北京：人民文学出版社，1986），页253。
- 103 王瑶《中国现代文学与古典文学的历史联系》，见《中国现代文学史论集》（北京：北京大学出版社，1998），页322-323。
- 104 杨联芬《中国现代小说中的抒情倾向》（附录二）（北京：北京师范大学出版社，1996），页269。
- 105 同上书，页263。
- 106 沈从文作品逐渐引起注意和得到重视开始于八十年代末，当然在海外由于夏志清的《中国现代文学史》影响很大，而此书对沈从文的评价很高，沈从文的文

- 学贡献仅次于鲁迅、茅盾、老舍之后，见刘绍铭译、夏志清著《中国小说史》（香港：友联出版社有限公司，1985），页161-179；308-313。
- ¹⁰⁷ 台湾作家王文兴认为“抒情的美感了解比较容易，恐怕儿童少年没有多大文学修养的都能够了解抒情，至于抒情以外的心理描写、哲学思想，则需要一些长期的训练。”见杨泽主编《从四〇年代到九〇年代—两岸三边华文小说研究会论文集》（台北：时报文化出版企业有限公司，1994），页281。
- ¹⁰⁸ 对抒情文学的误读，大概也受了西方的影响，西方文学常把艺术形式分为三类：抒情形式、史诗形式、戏剧形式。以乔伊斯为代表的作家认为抒情是初级的形式。它是最简单的语言外衣装扮起来的瞬间感情，“艺术家利用这种形式，来表现和他本人直接相关的形象”。史诗是中级形式。“艺术家利用这种形式来表现和他自己以及其他人间接相关的形象”。戏剧形式是高级形式。“艺术家利用这种形式来表现和别人直接相关的形象。”乔伊斯提出的艺术形式分类法和阶段发展论，是从美学的角度对文学艺术形式的发展史作出了高度的概括，它阐明了艺术家的个性人格对于作品直接介入发展到逐步疏离的非个人化过程。瞿世镜编《意识流小说理论》（成都：四川文艺出版社，1989），页43-44。
- ¹⁰⁹ 王瑶在《中国新文学史稿》论述鲁迅小说时，指出《彷徨》中的〈伤逝〉：“这个用‘涓生的手记’形式写下的爱情悲剧，充满了浓烈的抒情气氛。”（上海：上海文艺出版社，1982），页103。但是王瑶先生在〈论中国现代文学与古典文学的历史联系〉一文中不仅指出鲁迅小说创作与中国古典诗歌、绘画以及戏剧艺术都有很深的继承关系。不仅如此，还指出鲁迅小说中有一部分是具有浓厚抒情性，如〈在酒楼上〉、〈孤独者〉，同时指出“鲁迅小说对中国‘抒情诗’传统的自觉继承，开辟了中国现代小说与古典文学取得联系、从而获得民族特色的一条重要途径。在鲁迅之后，出现一大批抒情体小说的作者。如郁达夫、废名、艾芜、沈从文、萧红、孙犁等人，他们的作品虽然有着不同的思想倾向，艺术上也各具特点，但在对中国诗歌传统继承这一方面，又显示了共同的特色。”见《中国文学纵横论》（台北：大安出版社，1993）页80-81。
- ¹¹⁰ 王瑶《中国新文学史稿》（上海：上海文艺出版社，1982）。
- ¹¹¹ 唐弢主编《中国现代文学史》（北京：人民文学出版社，1996），这部高等学校文科教材，1979年6月第一次印刷，但到了1996年5月第11次印刷，也仍然保留原来的面貌。
- ¹¹² 王瑶《中国新文学史稿》中评价沈从文的小说：“但作品中不注意写出人物，只用散文漫叙故事，有时很拖沓。他自己说能在一件事上发生五十种联想，但观察体验不到而仅凭想象构造故事，虽然产量极多，而空虚浮乏之病是难免的。（上海：上海文艺出版社，1982），页274。
- ¹¹³ 严家炎《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995），页227-242。
- ¹¹⁴ 杨义《中国现代小说史》（北京：人民文学出版社，1986）。
- ¹¹⁵ 杨义《文化冲突与审美选择：二十世纪中国小说的文化分析》（北京：人民文学出版社，1988），页213-234；《中国现代文学流派》（北京：人民出版社，1998）。
- ¹¹⁶ 杨义《文化冲突与审美选择：二十世纪中国小说的文化分析》（北京：人民文学出版社，1988），页213-234。
- ¹¹⁷ 同上。

- ¹¹⁸ 严家炎《世纪的足音》（香港：天地图书有限公司，1995），页13。
- ¹¹⁹ 陈平原在《中国小说叙事模式的转变》一书中在论述中国小说在叙事角度、叙事的结构转变时，指出五四小说在叙事角度与叙事结构上由于多采用第一人称“我”，注重主观抒情，以人物的内心感受为主旨，结构上注重氛围渲染与背景描写等，实际上从另一个角度证明了现代小说的抒情性特征。见（上海：上海人民出版社，1988），页：90—105；131—141。
- ¹²⁰ 梁秉钧〈中国现代抒情小说〉，见《中国现代文学新貌》（台北：学生书店，1990），页124。
- ¹²¹ Jaroslav Prusek, *The Lyric and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980).
- ¹²² 同（24），页67。
- ¹²³ 孙康宜在〈‘古典’与‘现代’〉一文中指出，现代中国文学与古典传统的断裂危机，也许这正是导致现代中国文学仍未建立起一个成熟的审美传统的原因所在。见《文学的声音》（台北：三民书局股份有限公司，2001），页212-217。
- ¹²⁴ 萧红和孙犁的部分小说，如萧红的〈生死场〉、〈呼河兰传〉、〈牛车上〉；孙犁的《风云初记》等，小说在淡化故事情节，着重表现人物单纯而美好的心灵，营造小说的诗意氛围等方面都表现出了继承抒情诗传统，有意创造诗意小说的努力，也说明了郁达夫、废名和沈从文所开创的现代抒情小说的影响力。但更主要的是，萧红和孙犁的抒情小说从艺术的创新的角度上并未超越沈从文，加之论文篇幅有限，只好留待将来继续研究。另外有海外学者认为，徐志摩的小说也应该归入抒情小说，我不否认徐志摩小说的确有抒情的因子，但他的小说中所存在的抒情因素与我所讨论的郁达夫、废名和沈从文的抒情小说有很大的不同，我所着力讨论的抒情小说是在创造性的继承和转化抒情诗传统中发展起来的抒情小说，它继承和发展了古诗词“感物兴情”的传统，藉由景物描写来体现小说的抒情性。仔细解读徐志摩的两部小说集《轮盘小说集》（共11篇）、《集外小说集》（共5篇）我们并不能发现有类似的特点。因此徐志摩的小说不是我所要讨论的那类抒情小说。
- ¹²⁵ 沈从文〈夫妇·后记〉，见周鹏飞编《中国现代小说精品·沈从文卷》（西安：陕西人民出版社，1995），页182。
- ¹²⁶ 沈从文在〈论冯文炳〉中认为废名是：“‘最能用文字记述言语的’一个人，同一时是无可与比肩并行的。”见陈振国编《冯文炳研究资料》（福州：海峡文艺出版社，1990），页200。
- ¹²⁷ 沈从文在创作之余写下了大量的批评文字，从而建立了除创作天地之外，另外一个理论天地。大致说来这一类小说理论包括三类：一主要谈论自己所开拓的小说领域及其技巧，评点自己的创作，如〈边城·题记〉、〈夫妇·后记〉、〈沈从文小说习作选集代序〉等等；另一类属于评点其他作家作品的批评文字，如〈论冯文炳〉、〈由冰心到废名〉、《郁达夫张资平及其影响》等等；第三类，是沈从文在小说创作艺术日愈成熟时所写下的理论文章，大约是在1931-1937年间。如论文集〈烛虚〉、〈短篇小说〉等。

第二章 中国抒情文学传统源流论

中国文学的发展由诗而词、曲，由词曲延伸为戏曲至于小说，由最初的抒情诗单一文类（genre）而发展了叙事文学和戏剧，而其本质即抒情的精神却渗透到了不同的文类，这种文类的延续性是中国文学有别于其它文学的一个重要特点。

抒情诗作为中国文学发展的“文类讯息”（¹）而延伸到后代戏剧与叙事文学之中，而这种“讯息”正是抒情的精神。这就注定了中国的叙事文学是异于西方的叙事文学，浦安迪在《中国叙事学》中比较中西叙事文学后指出：中国文学的主流乃是诗三百篇一骚一赋一乐赋一律诗一词曲一小说的传统，而西方文学则是“epic-romance-novel”，前者在于叙事，后者重点在于抒情。（²）既然中国文学本质上是抒情文学，那么在此基础上发展起来的叙事文学，如何才能既不失其叙事文类的特殊性，而又同时保留抒情的功能，即抒情诗如何作为一种主流的文学传统融入到叙事文学之中，最终形成叙事文学传统中的抒情境界？（³）探讨叙事文学中的抒情境界，是为了把握分属不同文类的抒情诗与叙事文学，它们之间相互渗透的规律，目的是为了真正认识、了解中国现代抒情小说。

本章包括三个部分，一是通过对抒情诗艺术特征、理论和本质的梳理，找到抒情诗影响叙事文类发展的规律；二是通过在抒情诗基础上所形成的戏剧和小说的解剖与解构，如《牡丹亭》、《红楼梦》等，看它们如何既有叙事文类的特殊性又具有抒情的功能；三则是通过晚清刘鹗《老残游记》的解读，找到中国现代抒情小说发展的最初声音，正是没有“晚清”何来“现代”。

第一节 抒情诗的源流、理论与本质

首先探讨抒情诗的源流、理论和本质，目的在于通过抒情诗的发展、繁荣把握其艺术特征，并找出那些原属于抒情诗文类的艺术特质如何为叙事文类所采纳、吸收，继而影响叙事文类的发展，并逐渐成为中国文学不同文类间共同的艺术特征和评价标准，如情景交融，传神写照等，本是作

为评价抒情诗艺术高下的标准，但现已成为不同艺术门类间共同的艺术评价标准。

一、抒情传统的确立和“抒情自我”的发现

《诗经》与《楚辞》开创了在中国文学抒情的传统，为中国文学开启了两种不同的生命诉求与创作典范，它们分别代表了中国文学的最高成就。

《诗》、《骚》被视为中国抒情传统的两个精神上的原型（prototype）：前者以素朴率真的情怀描绘出田园山水的景致，其中所蕴涵的圆足与欢愉的意境成为一种精神的向往与指标；后者则以激烈奋昂的情绪揭露了个体的有限与世界的无限间的纠结、阻隔，其中所表露的孤绝与哀求赋予抒情传统以文化上的深度与力感。⁽⁴⁾

《诗经》与《楚辞》不仅是抒情诗歌创作的历史起点，更成为人生价值的趋归，而且还是历代文人挹取情思的源头。

继《诗经》、《楚辞》之后，无名氏的《古诗十九首》成为汉代古诗体的典型，代表了当时文人五言诗的最高艺术成就，也标志着东汉文人五言诗的成熟。钟嵘《诗品》说：“其体源出于《国风》……文温以丽，意悲而远。惊心动魄，可谓一字千金！”⁽⁵⁾《古诗十九首》在咏叹人生之短促，感叹生命短暂的悲哀主题与《诗经》的《国风》中同是咏叹悲哀的部分，两者之间有关联，两者所咏多是个人悲哀的感情，也都是篇幅短小，但它们还是有显著的不同，《诗经》是单一的四言韵律，而《十九首》却已发展成活泼的五言韵律，这是形式的显著不同。而从诗歌表现来看，《诗经》还停留在朴实的阶段，而《十九首》却倾向于夸张华丽，扩大了情感的抒写范畴。

《古诗十九首》的内容主题可概括为：“大率逐臣弃妻、朋友阔绝、游子他乡、死生新故之感”⁽⁶⁾，概括和抒发了人生的种种遭际，但其中又以抒发“推移的悲哀”⁽⁷⁾亦即时间流逝所引发的悲哀为最强烈。这种因人生无常而感受到的痛苦，在《诗经》与《楚辞》中尚不明显或是潜在

的，在《古诗十九首》中则明显的表现了出来。这些感伤情调的抒情诗中，或是抒自我与现世社会的矛盾冲突，或是抒个人理想的无法实现等，如〈古诗十九首·回车驾言迈〉；或是抒发人生短促，当及时行乐的〈古诗十九首·青青陵上柏〉等。《古诗十九首》的艺术表现手法基本上是借景生情、因景生情，但其对人的内心描写与对情感的开掘已相当深入和丰富，《诗经》中的抒情诗，如〈诗经·小雅·采薇〉：“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏。”固然是创造了物我相融的境界，但所描写之景物只停留局限在衬托人物心情上，而《古诗十九首》相比之下情感则深入透彻得多。《古诗十九首》完美的呈现了五言诗体的艺术形式，揭示了抒情的主体与人类存在处境之间的关系，这种由空间的阻隔与时间的断裂而引发的人生无常感，启引了魏晋“缘情”诗歌的创作和理论。

魏晋诗歌以抒人生短促之情为主调，以张扬个体价值为中心内容的文人诗，正是从汉代发展起来的。以《古诗十九首》为代表的文人五言诗更是标志着“抒情自我（lyric self）”的发现^{（8）}。《古诗十九首》的重要地位已经被充分肯定，吕正惠先生指出“中国抒情传统在文学上于六朝时代才真正确立起来，而作为此一传统基础的‘物色’论与‘缘情’说，则以《古诗十九首》为真正源头”^{（9）}高友工先生也把《古诗十九首》作为抒情诗“从外投转向内省”^{（10）}的标志。

中国抒情文学的发展经先秦、两汉到了魏晋南北朝，文学思想逐渐离开政教中心说，摆脱它的工具的身份，而走向自我。^{（11）}这种说法是有根据的，汉代的〈诗大序〉中虽并不抹煞诗的情感质素和必须的艺术技巧，但同时强调诗歌的道德教化，因此中国抒情文学传统到了魏晋六朝才真正确立。魏晋南北朝在文学思想发展史上作为文学的自觉时代，提倡与实践回归自我、强调艺术特质、淡化与政教的关系，这对抒情文学的发展具有重要的意义，个性的觉醒促使了“士”对于文学抒情特质的重视。

王羲之〈兰亭集序〉的出现，在抒情文学发展过程中的重要性及地位，已为学者们所充分论证。蔡英俊认为〈兰亭集序〉是《古诗十九首》之后，抒情文学发展的一个转捩点：

从《古诗十九首》以降，迫于现实生命之无常而觉醒的‘自我’意识一直在追寻生命的安顿，或沉醉于友朋之欢会，或寄意于老庄之玄理，最后则走向山水世界，在自我与山水景物的交会处取得归宿。王羲之〈兰亭集序〉就是这个发展过程中的一个转捩点。（¹²）

山水诗的发展开始于南朝（¹³），对自然景物的真实细腻的描写，始于谢灵运，但要在景物的真实细腻描写中抒情，烘托气氛，创造完美诗境，则有待于盛唐的到来。

二、情景交融：抒情诗歌美学的最高境界

中国传统的诗歌批评理论，基本上围绕着诗歌如何、怎样表现个人情思而产生了一系列的创作理论。从最初的“诗言志”到魏晋时“诗缘情”的创作理念；魏晋以后，山水诗的蓬勃发展，刘勰与钟嵘则又分别提出了“物色”（¹⁴）理论与“巧构形似之言”（¹⁵），其目的皆借此讨论山水诗中情思与山水景色如何交相引发的问题；之后晚唐诗人司空图《诗品》中提出“思与境偕”（¹⁶）与宋代诗学追寻的“美感经验”与“意境”美学，所有这些诗学理论最终促成了“情景交融”抒情诗歌美学的形成。

（一）“诗言志”

最初的中国传统诗歌理论即〈诗大序〉，常被视为是春秋战国时期的诗歌理论，它反映了初期人们对于诗的认识。

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声，声成文谓之音：治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。（¹⁷）

〈诗大序〉显然包容了两种相对相峙的文学观念，〈序〉的开头“在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言”分明是在揭示情感是诗歌创作的动力，侧重点是在情上，以情解志。但紧接着又强调诗与政教的关系，诗之为用，就是修身、治国，有益于政教。因此《诗大序》讨论诗歌起源时，虽肯定了“情动于中，而形于言”的情感要素，但也同时强调“上以风化下，下以风刺上”、“是以一国之事系一人之本”的文学与政教的关系。尽管如此〈诗大序〉作为最初的文学宣言，仍有其重要价值，正如张亨先生所说：

（诗大序）虽然从道德教化的观点把诗的功效推展到极致，却并不抹煞诗的情感质素和必须的艺术技巧。尤其是完整的论及到诗的本身、读者和作者三方面的问题，而扩及于整个社会层面。并且注意到作品和时代社会变移的关系，以及作者反映社会文化问题中所作的努力。（¹⁸）

〈诗大序〉中的“诗言志”，其中“志”的解释，纷扰复杂，代表了不同的文学观念。应该说“志”既强调了诗歌在于倾吐心中的渴望、意念或抱负，又同时蕴涵了诗歌是用语言表现个人情思和艺术须反映社会群体的共同意志这两种美学理论。

（二）“缘情”与“物色”：抒情理论的形成

中国传统诗歌批评从魏晋始，缘于现实的残酷和生命之无常，诗人们发现了以情感为生命内容与特质的自我主体，因而开创了追求情感与景物相互依托、相互融合的情景理论。

首先陆机在《文赋》中提出了“诗缘情而绮靡”认为诗歌应表现感情，并以情之有无多寡作为评价诗赋的重要标准。“绮靡”不仅指文辞之丽，而是要求整个作品风格之美好，亦包括情感动人。这是古典诗歌理论上第一次对诗的抒情特征加以认识。“缘情说”的诞生，标志着文学创作由两汉所倡导的“以一国之事系一人之本”的政教观点，转向“诗缘情

而绮靡”的抒发个人情志的诗歌美学理论，标志着抒情创作理论的初步形成。正如廖蔚卿先生所说：

‘缘情’说的主旨，首先肯定‘情’为人天赋的质性，‘情’感于‘物’，在交互投射照应中产生自觉与反省，……‘缘情’说因此不专从诗的目的或功效上认识‘情’，而是由诗的起源上了解‘情’是人的生命质性，也是诗的生命特质，……‘缘情’说不仅在文学的根源上建立了文学的精神特质即是人的生命质性的观念，由此也补充了旧有‘言志’说的内涵，扩充了所谓‘志’的范畴。（¹⁹）

“缘情说”的意义在于确立了抒情文学的本质，文学的精神即是个人的生命质性的观念，换句话说就是肯定个人的经验，认为生命的价值寓于此经验中。

陆机在《文赋》中还提出了对诗歌创作乃至后代文学影响深远的“物感说”：

遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春；
心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。（²⁰）

心由物动“瞻万物而思纷”，因外在景物的变化引发了诗人情感的冲动从而产生了创作的欲望。这种“物我感召”的创作理论在刘勰《文心雕龙》的“物色”篇中有更进一步阐述：

是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。（²¹）

因物兴感，随物宛转，把“物感说”自然而然地引导到了抒情说，对于创作者之感发与自然物色之相融交会，给予深刻的阐述。（²²）

无论是陆机“物感说”还是刘勰“物色论”，都具体的描述了人的内心和外在世界之间的关系。人既然生存在一个充满召唤、感发和吸引力的

大千世界，不可避免的与大千事物摩肩接踵，那么在作家周围的环境和他的“情”之间就有一种有机联系。“物色论”同时还告诉诗人，对于外界的客观事物诗人不仅仅是一个观察者，因为他与诗中所再现的事物的关系不是主客关系，要成功的表现外在的事物，不仅要“徘徊”在事物的周围，还要“随物以宛转”。而既要“随物以宛转”，就需要准确、细腻的表现方法，其结果便是孕育出了钟嵘的“巧构形似之言”的诗歌创作理论，“巧构”即是精心巧妙的组织、构筑；“形似之言”就是能够清晰呈现自然景物的形貌、真象的语文能力⁽²³⁾廖蔚卿先生认为：“巧构形似”的对象是以日月、风云、草木、山水等自然物色为主，手法主要是指比兴夸饰等描写形容的修辞技巧，而巧构形似的作用及目的是吟咏其志，他接着说：

巧构形似之言不仅指多样性的写实手法，也不仅指想象性或象征性的手法，它融合客观物貌与主观感情，而以‘随物宛转’、‘与心徘徊’去写气图貌、属采附声，它兼具诗、骚、汉赋的描写自然物象的手法而构创出一种新的诗的面貌与内涵。⁽²⁴⁾

“巧构形似之言”作为诗歌批评的术语产生于六朝，但却与两汉辞赋有着密切关系，我们知道辞赋重在“体物”，而赋所描绘的对象不只是限于自然景物，还包括了城市的建筑与风土人情。⁽²⁵⁾当然“辞赋”与“形似”相同之处皆在于侧重客观景物描写上的详尽真切。而“巧构形似”强调描写自然物象须能够曲写入微，使人心领神会，如入真境，这种写实抒情手法扩大了诗歌表现范围的同时也强化了诗歌的表现力，影响深远。现代抒情小说继承并发展了这一传统，我们在沈从文描写故乡山水乃至城市建筑、风土人情的抒情小说中，依然可以看到“形似”这一传统的影响。

山水文学的发展孕育出“形似”的表现方法，而后又与晚唐司空图所提出的“思与境谐”⁽²⁶⁾、“韵外之致”⁽²⁷⁾相补充，强调诗歌不但要描绘出事物的形状、姿态、更要能够捕捉、传达事物的神情、韵致，这种追求诗歌意境的创造，与顾恺之、谢赫所开创的追求“传神”、“气韵”的绘画传统汇合，诗歌追求图画式的“传神写照”，绘画表现诗歌意境，

诗画与山水景色便相通无碍，诗画因此合一，绘画文学化，文学的境界也同样可以转化为画境，而诗画合一这一传统，对现代抒情小说影响至深。

（三）情景交融诗学理论的形成

中国诗歌理论经“比兴”、“言志”、“缘情”、“物色”到情景交融，并以情景交融作为评价诗歌的最高艺术标准。情景交融强调诗歌中所抒发之情与所描写之景浑然一体，认为美产生于客观对象与诗人的主观情志融为一体之时，当此时客观对象就融合了诗人的自我价值，实现了外物的“人化”或是“主观化”。

以盛唐诗歌为例，盛唐诗人在诗歌意境的创造上达到了登峰造极的艺术境界，如王维的〈鸟鸣涧〉：

人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。（²⁸）

作者写春山之夜的美，却只让我们听到桂花落地似有而无声响和鸟鸣，还有月色，除此之外，诗中别无其它的物象，但却写出春山之夜的静谧，以及诗人宁静和平的心境。景与情，是难以分割。诗最终呈现的是一个玲珑凑泊的境界。再如孟浩然的〈宿建德江〉：

移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。（²⁹）

诗人夜宿江边，所见景物远不仅诗中所写，但诗人只写了暮烟笼罩下的一抹树林，一轮水中月影，诗人的一缕淡淡乡愁，便弥漫在这样一个朦胧、静谧的境界中，景情一体相互交融，共同构成了一个朦胧而又明净的氛围。诗人为了抒发乡愁，描写捕捉到的足以表现当时心绪的景物，而与这片氛围无关的景物和情思，作者都删除了。盛唐诗歌，多有这样的特点，即所选景物与诗人情感天衣无缝的融合一起，并通过景物之色彩、构图、感情基调与节奏和谐统一，共同创造意境氛围。盛唐诗歌已达到了中国抒情诗情景交融的最高境界。

如果我们比较中西方文论中关于抒情理论的阐述，可以发现中西文学对抒情诗的艺术要求是一致的，即都必须创造“情景交融”的艺术境界。以黑格尔对“抒情诗”论述为例：

抒情诗也并不排除对外在对象的鲜明描绘，真正具体的抒情作品要求把主体摆在他的外在情境里，因而也要把自然环境和地方色彩之类采纳进来，甚至有些抒情诗只在这方面下功夫。但是就连在这种情况下，真正的抒情因素也不是实际客观事物的面貌，而是客观事物在主体心中所引起的回声、所造成的心境，即在这种环境中感到自己的心灵。（³⁰）

黑格尔还认为抒情诗的“出发点就是诗人的内心和灵魂，较具体的说，就是他的具体的情调和情境”而“最完美的抒情诗所表现的就是凝聚与一个具体情境的心情”（³¹）在解读唐代抒情诗时我们还发现，现代诗歌理论所提倡的艺术技巧，如艾略特所提倡的“客观对应物”，还有现代批评中所谓的“非个人化”、“戏剧化”等现代诗歌技巧，我们都能从唐诗中找到例证。

三、抒情诗理论中的几个重要概念

这节主要讨论抒情诗的几个重要概念，它们最初由评价诗歌艺术进而超越诗歌文类，成为叙事作品共同的艺术标准，如意象、意境、情景交融、诗画合一和传神写照等。诗画合一、传神写照和情景交融更是成为抒情诗传统与现代抒情小说之间艺术延续性的桥梁，通过这一桥梁我们可以探索抒情精神如何具现于现代抒情小说之中。

（一）意象、意境、情景交融—评价诗歌艺术的三大术语

意象、意境和境界作为中国诗学的三个极为重要的文学与美学的理

论，是具体评价诗歌艺术高下的行之有效的标准，不仅如此这三个诗学概念也常常运用在以叙事为主的小说中，成为衡量不同文类的文学作品艺术高下的共同标准之一。

“意象”一词产生的历史可追溯到《周易》、《庄子》，由刘勰在《文心雕龙》之〈神思〉篇首次提出：“独照之匠，窥意象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端。”⁽³²⁾它广泛的运用到评价诗歌艺术，始于明清。以温庭筠〈早行〉中的名句“鸡声茅店月，人迹板桥霜”为例，诗中表面上是具体自然物象的排列，而实际上这些物象都包含了诗人浓郁的情思，是经过情感的高度提炼，它寄托了游子深切的羁愁，正是由于诗句含而不露，意象佳妙“语有全不及情，而情自无限者”，加之音韵铿锵，所以历代传诵。

“意象”包含主观的意与客观的象，要求创作中要做到情景交融，即意与景浑，心与物共。对意象的阐述最为完备和深刻的当论清代王夫之，他在《姜斋诗话》中详尽的分析了构成意象的情景关系。“情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”⁽³³⁾“景中生情，情中含景。故曰：景者情之景，情者景之情也。”⁽³⁴⁾

意境作为中国诗学的美学特征，最早提出的是唐王昌龄的《诗格》：

诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心，处身于境，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境，皆张于意而思之于心，则得其真矣。⁽³⁵⁾

“物境”、“情境”、“意境”可作为区分诗歌艺术高下、依次递进的三种境界。“物境”是指以描写自然景物为主的诗篇所展示的境界，包括以描述其他社会或人事的具体事物。“物境”指的就是我们通常所说的“寄情于物，诗中有画”；“情境”可理解为诗人为表达内心的强烈情感，直抒胸臆，但毫无疑问这种感情是经过诗人的概括提炼后而形成的；“意境”之“皆张于意而思之于心，则得其真矣。”所强调的“真”是庄子所说的“真者，精诚之至也”的真，是人生思想感情的最高境界。它物

化于情，而进一步把“情境”臻至于一种既表达诗人感情又包含人生哲理和生命真谛的最高境界。古代诗词讲究“意境”的创造，司空图提出“思与境谐”，“意与境浑”⁽³⁶⁾皆在强调形神兼备的艺术形象。

“意象”与“意境”⁽³⁷⁾成为衡量诗歌艺术高下的标准，意境高于意象，即“境生于象外”它不仅要求写景抒情要做到情景交融，而且强调艺术作品要有哲理性的意蕴，不仅是揭示生活中某一个具体事物或具体事件的意味，而是要超越具体的事物和事件，要从一个角度去揭示整个人生的意味。“意境”作为诗学的基本审美范畴，而情景交融的意境创造则作为诗美的最高境界。“情景交融”⁽³⁸⁾是诗学理论的集大成者，它不仅是抒情诗理论中最重要的一个概念，而且已经成为跨越不同文类的批评术语。不同时代的诗学理论如“比兴”，“言志”、“缘情”、“物色”与“情景交融”之说，虽层次不同，但在探讨“自我”与“外境”的和谐存在的理想与形式上，却都显现出抒情传统的基本特质与精神。这些诗学理论不只影响了历代诗风，同时因为王国维、金圣叹等批评家在叙事文学中的实践性使用，使得这一理论同样适用于小说批评，而且推动了古代小说、戏曲的艺术发展。如近代文学大师王国维把创造“意境”作为对戏剧文类的要求，强调写情景的真实、动人之外，还要求戏剧中人物的对话也要真实自然。⁽³⁹⁾

王国维在《人间词话》中标举“境界”说，并把它视为对于所有文学艺术的要求。其实所谓的“境界”与传统诗学的“意境”并无本质的不同。所谓“境界”一语原自佛家，而以在禅宗中为盛行，后才运用到诗文评论之上。⁽⁴⁰⁾此后“境界”广泛运用到诗文评论上，指的是主体（人）客（物）合一、情景交融。

（二）诗画合一⁽⁴¹⁾

谈起“诗画合一”，必会想起苏轼对王维诗歌艺术的高度评价，即诗画合一的论述。诗画源自不同的艺术范畴，即文学和美术。文学主要用语言文字作媒介，美术却透过色彩、线条、造型以及多种材质来表现，两者的创作过程并不相同，但所产生的美感经验却是相通的。“诗画合一”就是建立在山水诗或山水画所具有浑成自足的意境上，即诗中充满画境，画

中浸透诗情。意境的会通，成为诗画合一的前提条件。山水诗构成诗中有画的重要因素是山水诗人通过通过对偶句式的历数、枚举和横陈、并列的方式……（⁴²）与山水画散点透视的构图方式相契合，从而创造出诗中有画的艺术境界。

诗画合一是唐代诗歌的一大艺术特征，最初赢得此称号的是王维，从理论上讲，把作为时空艺术的抒情诗化为造型艺术，一种纯粹的空间化形式似乎不可能，但王维的确打通了这两种艺术的通道，使之贯通无阻。

（⁴³）王维既是著名诗人，又是一位在绘画史上大有影响的画家，所以能够做到“诗中有画，画中有诗”。他的有些五言绝句，由于篇幅小，所以采用色彩与线条的变化和组合来完成，如〈山中〉：

荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。（⁴⁴）

这短短的四句诗中，主色是翠绿，而与此搭配的则有红叶、白石，三种颜色形成对比，既和谐又不单调，组成一幅明丽清新的图景。此外王维还善于借助线条的组合来表现景物之美，脍炙人口的则有〈使至塞上〉：“大漠孤烟直，长河落日圆。”（⁴⁵）以线条的组合构成图景，表现了无垠的沙漠之广阔无边。

最能体现王维“诗画合一”艺术特色的是他的山水诗歌，如《终南山》，诗歌运用了类似镜头的组接方式，把几组物象连接一起，充分体现了山水诗历数、枚举的表现程式和横陈、并列的组合方法。而山水诗的此种方法又极类似于山水画“步步看”、“面面观”的观察角度和表现方法。

太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭入看无。分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。（⁴⁶）

开头两句是全景，勾勒出终南山的高远。颔联写神山云雾，若隐若现，虚无缥缈。颈联以光之明暗、色之浓淡描画峰峦重叠之势。结尾则配以人物，以人物的隔水相问而点景，在高大的山势映衬对比之下，人的渺

小不言而喻。诗中这里所要抒写的正是人融于自然中，人与自然和谐相处，天人合一的境界。

王维在诗歌中所创造“诗画合一”境界，逐渐为批评家和诗人们所认同，于是便渐渐的成为优秀诗人共同的艺术追求，当然也就成为评价抒情诗艺术高下的一个重要标准。因此“诗画合一”也不再是王维的专利，李白的许多诗，尤其是七绝都可以画成非常美的山水画。如李白的〈望天门山〉：

天门中断楚江开，碧水东流至此回。两岸青山相对出，孤帆一片日边来。（⁴⁷）

这是诗，也是画。正是由于诗中所采用的对偶景句：“天门中断”、“碧水东流”、“两岸青山”、“孤帆一片”，此刻的风景恰似一组活动画片，在时空中展开。天门山夹江相望，长江至此一回旋，江面辽阔，于碧水蓝天之际，一片帆影，把人带入辽远遐思。再如他的〈望庐山瀑布〉、〈黄鹤楼送孟浩然之广陵〉等均是诗画合一的杰作。

诗画合一，不仅是唐诗的专利，宋词元曲在写景抒情同时也呈现了一幅幅优美的图画，类似于〈终南山〉这种组接景物以构成整体的手法，在唐宋词中演化为“风景画集成”的特点，如李白的〈忆秦娥〉：

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。（⁴⁸）

这首词不仅意象纷呈，而且地点不断转换，就像是电影中的几个分镜头：秦楼、灞陵、乐游原、咸阳古道、汉家陵阙，因此被誉为是“几幅长安素描的合订本”（⁴⁹）诗中地点不断变换，呈现出系列风景画片的手法，这种以空间呈现的“风景画集成”手法，在元曲中也出现，如马致远的〈天净沙〉：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。（⁵⁰）

词中前三句并置了九种景物，作者选择富有感情性色彩浓厚的字眼“枯”、“老”、“昏”、“小”、“古”、“西”、“瘦”来描写客观景物，分离的九种景物因此合成一个整体，构成一幅凄清的画面，渲染了一派悲凉的气氛，呈现了一幅羁旅漂泊的游子秋思图。

山水诗中由于运用了历数、枚举的表现方式，以及通过横陈、并列的自然意象使诗歌呈现出空间感，从而创造出诗画合一的艺术境界。诗画合一的境界体现了诗人在时间艺术中对空间表现形式的创造性探求，这种在时间艺术中追求空间形式的表现手法，为现代抒情小说家所继承，只要看看废名的〈桥〉，沈从文的〈边城〉就可知道，他们的确从前辈抒情诗人那“偷”了些写景技巧，然后创造性的转化到小说艺术中去。如废名在小说〈桥〉中独创一种“画簿式”结构，作者的用意往往不在讲述故事，刻画人物性格，而是着眼于自然风景的描绘，构成画面，创造画境；沈从文同样也强调写景在小说中的重要性，甚至认为“把人缩小到极不重要的一点上，听其全部消失于自然中。”（⁵¹）但更重要的是他把“诗画合一”的境界创造性的运用到小说中，从而创造出“人物故事画”的抒情小说模式，实现小说意境诗歌化，从而创造出现代抒情小说这一小说新文类。

现代抒情小说家如废名、沈从文，继承了传统山水诗细腻描写自然物象的方法，在写实的基础上追求传神，避免流于形似。他们创造性的在现代小说中开创“画簿式”结构，借以淡化小说的情节。沈从文谈到小说创作艺术时，认为可以从宋元以来小幅绘画的“设计”中学到“短篇小说所不可少的慧心和匠心”，他说：

这些绘画无论是以人事为题材，以花草鸟兽云树水石为题材，‘似真’和‘逼真’都不是艺术品的最高成就，重要处全在‘设计’。什么地方着墨，什么地方敷粉施彩，什么地方留下一大片空白，不加过问。有些作品尤其重要处，便是那些空白处不着笔墨处，因比例上具有无言之美，产生无言之教。（⁵²）

沈从文从宋元小幅绘画的“设计”中领悟到文学与绘画的相通之处，即小说描写应把“虚实相生”作为一种审美追求，这种以追求细腻描绘基础上的“传神写照”，并且以此构成境界的表现手法，的确可以看作是现代小说家对抒情诗传统创造性转化的一个方面。

（三）传神写照

唐代诗歌是中国抒情诗发展史上的高峰，无论从体裁、题材还是成批巨匠的出现都是前无古人，后无来者的。唐诗在艺术上真正达到了巅峰，给后世留下了千古不朽的诗篇，留下了中华民族文化史上的瑰宝，成为后代文学家们取之不尽，用之不竭的艺术源泉。李白、杜甫分别代表了唐诗发展的最高境界，但他们的成就却表现在不同的方面，杜甫在诗歌题材和写作方法上，追求写实的手法，把抒情诗发展为叙述、记事、议论，而且并不着眼于创造意境。虽然他的诗歌并不脱离抒情，但却是融入叙事之中的。他的诗作“三吏”、“三别”反映了“安史之乱”给普通老百姓带来的苦难，因此杜甫在诗歌史上被称为“诗史”，所谓“诗史”包含了两种含义，一方面指杜诗从内容上具有“史”的认识价值；另一方面则是从艺术特点上指杜诗具有诗史的写法。而所谓的“诗史”的写法指的就是写实手法，在写实中描写和抒情，杜甫诗歌中的叙事采用了写实的手法，这种手法固然不是杜甫的独创，他既有继承更是创新。^{（53）}但杜甫的确创造了以时事入诗的写法，把盛唐诗人用来抒发个人情怀的抒情诗，转化为以写民生疾苦为诗歌的主要内容，而且把个人的辛酸遭遇与百姓疾苦完全融合一起，这都是杜甫的创造。

杜甫的“三吏”、“三别”，不仅反映了那个时代社会生活的广阔画面，也同时描绘了一幅幅活生生的历史画卷。“三吏”写安史之乱所造成的唐代社会大破坏，并提供了生动的图景，〈新安吏〉和〈石壕吏〉写官厅抓丁的情景；〈垂老别〉写老翁，儿孙都阵亡了，留下了一对老夫妇，而此刻老夫妇正在作生死的诀别。〈无家别〉则更悲惨，写一个战败归来的士兵，见故乡已经是一片荒凉“久行见空巷，日瘦气凄惨。但对狐与

狸，竖毛怒我啼。四邻何所有，一二老寡妻。”⁽⁵⁴⁾杜甫诗歌中无论是写安史之乱中的普通老百姓，还是写自己在战乱中的经历和感受，如〈羌村〉；都不仅是叙述事件或者经历，同时把自我对这些事件的悲怆情感融入诗歌之中，形成“沉郁顿挫”的艺术风格。杜甫开拓了抒情诗叙事的功能，而且在写实中形成了抒情氛围，杜甫在诗歌中独创写实中传神的写法。⁽⁵⁵⁾这种传神的写法不仅被视为是对盛唐诗歌传统的继承，因为盛唐诗歌在创造意境时同样讲究传神。如杜甫在描写具体的物象时，在进行具体细致的观察后，才把这种观察传神的表现出来，如广为传颂的〈春夜喜雨〉中的“随风潜入夜，润物细无声。”⁽⁵⁶⁾，诗人捕捉到了春雨的神韵，用“潜”和“润”字表现了春雨悄悄来，无声无息地滋润万物，诗人赋予春雨以情感，把春雨给大地、给人所带来的喜悦，表现得形象、生动。

杜甫的诗歌成就之一，尤其是他开拓了诗歌的表现领域，使得抒情诗同时具有了叙事的功能，这对于后代叙事文学的发展有莫大的意义。从现代抒情小说家，如沈从文身上，我们找到这种文学的传承。沈从文部分小说不也可以当作那一时代战乱频仍的中国西南“史”吗？沈从文的一系列小说如〈静〉、〈菜园〉、〈黄昏〉、〈夜〉、〈生〉等，在讲故事的同时善于刻画以战争为背景中乱离人生的一景、死亡的恐怖，而在叙述抒情过程中又不着痕迹。尤其是他所叙述的乱世中，无辜百姓惨遭砍头的作品，如属于个人自传的〈我的教育〉、〈黔小景〉、〈新与旧〉、〈从文自传〉、〈湘西〉等，都写到了屠杀的血腥场面，即使描写的是如此残酷血腥，作品也仍旧是在写实抒情的氛围中融入作者深长的悲悯，令人兴起无言的悲戚。沈从文以写实抒情手法来抒写历史，可以看到了杜甫的影响和文学上的传承，这当然是继承抒情传统的一种表现方式。人们常常有意无意的忽略了抒情传统中写实的功能，而偏向于认同抒情诗抒发个人情怀的功能。事实上当社会处于动荡，百姓涂炭生灵的时候，我们就能从当时作家作品中感受到杜甫的影响。以沈从文为例，他既创造了〈边城〉，一个“世外桃源”般的理想世界，颂扬美丽的风景和纯朴人性；也大量描述苗乱及辛亥革命时无数惨遭砍头的无辜百姓的历史画卷，其惨烈的程度令人不寒而栗。还有未完成的长篇小说《长河》，抒写国共内战的时期风暴中，平凡

人物的哀乐，依旧充满了抒情诗的氛围。他所写的大灾难衬景里的欢乐，特别令人感动。从这个意义上说，沈从文的确是以小说的形式弥补或诠释了历史。（⁵⁷）

四、抒情诗的本质：以自我为中心的表现诗学

以《诗经》《楚辞》为代表的中国抒情文学，显示其抒情的特点是“情感—表现”（affective expressive）（⁵⁸）诗学。中国文学传统基本上是一个抒情言志的传统，是一个以自我表现为中心的诗学传统。唐诗、宋词、元曲，作为自我表现的艺术手段，虽有艺术形式的不同，但都是诗人以自我出发进而超越自我，从自我的不幸与痛苦出发而达致对于整体人类的悲剧性的命运与生存情境的认识。

中国文学传统既是以自我表现为中心，因此有人认为中国抒情诗就是主观的诗，目的是抒发一己之情怀，这是否暗示抒情诗缺乏普遍性和客观性？由于这问题牵涉到对中国抒情诗的看法，同时也影响到对中国抒情小说的评价，所以有必要加以阐明。

（一）有我与无我：抒情诗创造意境的两种方式

有有我之境，有无我之境。‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去’，‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘寒波淡淡起，白鸟悠悠下’，无我之境也。（⁵⁹）

以上摘选自王国维的《人间词话》，文中指出诗词中存在着两种表达情感的诗歌形式，即“有我”与“无我”，王国维在《人间词话》中是这样分辨“有我”和“无我”的：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”

（⁶⁰）据此，不少人便认为“有我之境”是主观的诗；“无我之境”是客观的诗。（⁶¹）并由此引起了不少的争论。

其实《人间词话》中所谓的“有我”、“无我”与主观、客观是两回事（⁶²），因为“主观”与“客观”界定的是创作者“表现时所站的立场”，即客观文学指的是创作者站住客观的立场来表现人生，不将思想感情从正面表现出来，而主观文学的作者则是直接表现个人的感触。因此虽然诗歌内容表面上“无我”但实际上所写之景仍深深渗透了作者的感情，是“人化”同时也是一种“客观化”（⁶³），景物成为人的感情的象征。以陶渊明的诗歌为例，正是抒发了作者与世无争，忘却物我的情感。如何分辨“有我”、“无我”以及这两种对待景物的态度，徐复观先生的阐述最透彻：

诗人面对景物（境），概略言之有两种态度：一种是挟带自己的感情以面对景物，将自己的感情移出于景物之上，此时，不知不觉地将景物拟人化，即所谓‘有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩’。诗人以虚静之心面对景物，将景物之神移入于自己精神之内，此时不知不觉地将自己化为景物，即‘物化’。（⁶⁴）

由此可见，所谓的“有我”、“无我”不过体现了诗人面对景物时的不同态度，是诗人表达情感所采取的不同形式。以诗人对待景物的两种态度来审视现代抒情小说代表作家郁达夫和废名，我们发现他们在借自然景物以表现内心情感时，明显的表现出古诗词中存在的这两种倾向，郁达夫明显的是挟带自己的感情以面对景物，而废名则因为禅宗哲学的影响，所以常是以虚静之心面对景物，以截然不同的对待景物方式来表现缥缈朦胧的情感，自然两人的艺术风格大相径庭，但并不影响他们同样作为现代抒情小说家。

（二）静态悲剧：抒情诗之抒写自我、超越自我

抒情暗示主观、浪漫的感情流露，抒情诗是狭隘的抒写一己之情怀，这种对抒情诗的误解和误读似乎是很普遍的。而事实上中国抒情诗的传世之作大都具有普遍性和客观性，诗人们化小我为大我，表现社会的、普遍性

的内涵，而这与现代批判观点所强调诗歌的戏剧性，即暗示客观的，经过处理的感情投射是一致的。

古典诗歌表现情景交融境界，其抒情表现技巧与现代新批评所提倡的“客观的对应物”的表现情感技巧，不仅目的相同、出发点也是一致的。

用艺术形式表达感情的唯一方式，是找出一种‘客观对应物’，换句话说，一组物品，一种境况，一系列事件，能够作为表达这种特殊感情的程式，也就是外在的事实必须以可感的经验讲出，一旦给予了这种事实，这种感情就被激起了。（⁶⁵）

表现情感必须借助于“客观对应物”，所谓的“客观的对应物”指大作家在独创的境界中，把事物组织成一个普遍象征性的结构，以便能具体客观的表现自己的感情，使读者或观众能有亲历其境的感觉。大作家创造境界以表现感情，必须把个人感情从“客观的对应物”中表现出来，以期读者或观众能感到普遍的同情和共鸣。正如王国维在《人间词话》中所提起，诗人对宇宙人生，须能“入乎其内”，又须能“出乎其外”；能入乎其内，故生气勃勃，能出乎其外，故高情飘逸。（⁶⁶）大诗人能造境表情，能融化主观的感情在客观的境界中；而在融情造境的过程中，创作家能炼情达意，使自己的情意升华到人同此情理，使自己的感情，不因太主观而暧昧，反因高度的客观而能获得更深，更广，也更真的共鸣。虽然中国传统的抒情诗大多写的都是与自我有关的喜、怒、哀、乐，但展现出来的却是经过了反省、提炼后的艺术性的情感，从自我的不幸与痛苦出发而达致对于整体人类的悲剧性的命运与生存情境的认识，体悟到普遍存在于宇宙的痛苦与残缺，透视到生命最后的悲剧与人生最深的黑暗。这就是相对于西方悲剧的东方式的“静态悲剧”（⁶⁷）

如果说悲剧的情感，是文学中最高的境界。虽然中国文学中没有古希腊那样以戏剧化的冲突来构成的悲剧，但中国文学以另外一种方法和形式来完成这高级的悲剧效果。我们常在中国抒情诗杰作中感受到这样的悲剧情感，一种超乎自我的、恐怖与怜悯，表现对人生大宇宙的澈悟。正如陈世骧先生所说：

在中国的诗词中，并不因其短而使其承载人生之容量减小，相反的它只是扼要的提炼了人世悲剧的一个大感觉，用一刹那的手法表现出来。中国诗之没有动作、没有叙述但同样“给了我们一个极完整，极深刻的，一个极庄严的悲剧经验，激动我们深深的对人生宇宙，发生超乎自己的恐怖和悲悯，因而不得不对人生在无限宇宙中的生存意义，发生无穷的心诵、沉思、和默念。”（⁶⁸）

杜甫的诗歌，李后主之词等等，皆表现了这样一种崇高的悲剧情感。从这个意义上正体现了抒情诗的伟大，因为“其强大的动人力量而不在于其陌生化的效果，就此而言，它远远超过了戏剧以及叙事文学。”（⁶⁹）

（三）抒情诗的共时性特征

抒情诗被定义为“强化的即时呈现”（*intensified presence*）（⁷⁰）意即抒情诗表现瞬间的感情，由于诗歌篇幅短小，它只能截取的是生活的片断，通过瞬间“此时”的再现和强化，呈现抒情片刻。如高友工先生所指出的“诗人的职责就是观察外部世界，通过将外部情景内在化以表达他的内心状态，包括内在化了的外部印象。与‘抒情自我’（*the lyrical self*）的复活一起，‘抒情瞬间’（*the lyrical moment*）同样有力地得以重新回归。”（⁷¹）

抒情诗中尤其以绝句、律诗表现诗人瞬间感悟的“此刻”为最多、最精彩。唐诗中的五、七绝，由于只有二十个字（五绝）、二十八个字（七绝）篇幅极短，既不可能写尽心境当然也不能叙事，而要在如此短的篇幅中写出情思意蕴，通常只能是瞬间感悟。因此诗人们只有在长期观察霎那感悟中写下自然天成的诗句，我们从王维和孟浩然的五绝，高适、王昌龄的七绝中都能读到这些流传千古的绝唱，李白更是兼长五绝和七绝，而且都是写一时领悟的片刻情思，并未着意于刻画。

如李白的〈独坐敬亭山〉

众鸟高飞尽，孤云独去闲。相看两不厌，只有敬亭山。

诗人独坐敬亭山，只见辽阔天际，唯有浮云一片，众鸟弃天空而去，就连浮云也飘走了。而唯有敬亭山，不离不弃，诗人寂寞的心境才得以慰藉。同样是李白的五言绝句〈劳劳亭〉，写的是瞬间的领悟：

天下伤心处，劳劳送客亭。春风知别苦，不遣柳条青。（⁷²）

劳劳亭是送别的地方。古人送别，习惯折柳相送。从诗歌中我们可以推测，也许是在初春的某一天，李白到劳劳亭送别友人，却见春风吹拂，柳色未青，诗人一时心有所动，脱口而出。正是瞬间的感悟，面对离情，就连春风也深知离情最苦，有意惜别，所以春风已度而柳色未青。诗人把握了瞬间一霎那间的感触，却引起了千载之下无数人的共鸣。同样千年传诵妇孺皆知的〈静夜思〉诗人写的也是一霎那间的感悟，但却把古往今来多少旅人绵绵无尽的思乡情怀写出来了。李白还有一些作品极其显示其个性，就是爆发式抒情、变幻莫测的想象，最著名的如〈陪侍御叔华登楼歌〉：

弃我去者昨日今日不可留。乱我心者今日之日多烦忧。长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞，欲上青天揽明月。抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。（⁷³）

诗人把积郁内心的不满作爆发式的倾泻，从岁月流逝、人生无常、向往功名而又仕途坎坷，最后是诗人愤慨之情的再一次爆发。从这首诗中我们认识了李白表达情感的方式，即一旦触动感情，便不可遏止，如长江大河，迸涌而出，一泻千里。他的很多作品均是如此，如〈梁园吟〉、〈答王十二寒夜独酌有怀〉等。这种爆发式的表达情感的方式，我们从现代抒情小说家中也找到了师承的后继者，郁达夫便是。

在情景交融的抒情诗歌中普遍存在着这样的特点，即借助自然物象而创造出“一种境界”，这里的“境界”指的是意义彻悟的瞬间所完成的心

物交融的意境，从而体现了个人的价值。（⁷⁴）因此无论是“主观化”还是“客观化”，都指的是诗歌中最终所创造的诗意“境界”。高友工先生以律诗为例，示范分析了律诗创造瞬间感悟的结构程序。（⁷⁵）而这种分析法与西方“结构主义”诗学不谋而合，结构主义在分析抒情诗的结构层次时，分为四个依次递进的结构（⁷⁶），这种分析最终要揭示的也正是诗歌中所表现的“意义瞬间”即“境界”：

写诗，就是为自己从事的语言文字的架构活动提出某种意义上的解说，而读者欣赏诗，也意谓他能够从诗中寻找他认为有值得注意的潜在的丰富意义。因此，阅读一首诗就成为一个找寻有价值的意义与重要性的过程，抒情诗通常隐含有下述的假设：诗中咏歌的某一特殊经验，是可以赋予更有价值的旨趣。（⁷⁷）

所谓的“有价值的旨趣”正是指抒情诗借助于自然物象所创造的意义深刻的瞬间，“这是一种‘顿悟的时刻’，一种‘显现的时刻’，它‘使表面的形式获得了深邃的内涵’。”（⁷⁸）这种瞬间感悟，蕴含着诗人内心的情感和人生的智慧，这种“顿悟的时刻”并不限只存在于抒情诗中，现代抒情小说继承抒情诗传统的这一表现方式，因此当我们阅读现代抒情小说时，同样也感受到了这样的“顿悟的时刻”。

（四）抒情诗的空间结构形式

抒情诗表现情感是通过时空结合的形式，这种时空的结合常常是以空间结构为主导，而时间的出现常常是为了表现“顿悟时刻”，因此时间往往只是刹那间，而空间形式则可以是地点、风景、物象等空间形式。诗歌内容固然是时空结合的，但因为诗歌多是写瞬间一霎那的感悟，所以很接近绘画表现凝定瞬间的景物，因而诗歌能够创造出诗中有画的境界。

图画是存在于空间的形色，诗是存在于时间的声音，诗人试图用在时间上绵延的语言，表现在空间上并存的物态，以历数、枚举的表达方式体现物象横陈、并列空间的绘画效果。这正是文学绘画化的最重要因素，诗画合一也正是建立在这样的基础上。高友工先生在分析律诗的结构时指

出，律诗中普遍存在着前三联偏重写空间位置、风景或是物象的特点，而最后一联作者从对外在世界的观察和体认后重新回到抒情自我，对自我内在感情的抒发，这种感情可能达致很高的哲理境界。（⁷⁹）抒情诗中的时空结构，时间常常凝固在瞬间、片刻，而空间描绘却是占了全诗的四分之三，目的是为了展示自我与外在世界的联系，在这个意义上抒情诗可以达到表现造型艺术的美，因为二者都试图克服包含在其结构中的时间因素，都是为消除所有时间价值的痕迹的努力。（⁸⁰）

当然抒情诗为了表现这种瞬间的感悟，语言的要求的相当高的，语言不仅须经提炼，使之具有色彩的美和节奏回环的美。以李白的〈峨眉山月歌〉为例：

峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流。夜发清溪向三峡，四君不见下渝州。（⁸¹）

全诗仅二十八字，空间位置或是地点、景物就包括了：峨眉山、平羌江、清溪、三峡、渝州，在如此短小的篇幅中空间形式如此复杂多变，作者如何做到使外在的景物内在化，从而有利于抒发个人的情感，然而又不着痕迹。

抒情诗如何克服时间的痕迹，而最大限度的呈现出只有造型艺术才具有的画面的美，山水诗所体现出诗画合一的美，表现出了对空间性构成的偏爱。但这种空间性并非纯粹再现客观世界中的景物，而是一种想象或者是内在化的空间，属于抒情空间，这就是诗歌理论中的“境”。而抒情诗往往是以瞬间感悟呈现抒情片刻，使“表面的形式获得深邃的内涵”，因为抒写“美在当下”的片刻，因此接近于绘画艺术的凝定瞬间，从而具有了倾向于空间化的形式和结构。

第二节 文人剧、文人小说与抒情传统

近年来中外不少学者对中国文学传统中超越抒情诗文类的，持续而广

泛的文化现象加以研究。陈世骧先生最早在《中国的抒情传统》一文中称抒情传统为“中国文学的道路”，即指出抒情诗文体在其他文类领域的“声势逼人，各路渗透”，“乍隐乍现”。⁽⁸²⁾

本章试图通过对抒情文学在各个文学发展阶段上有代表性的作品的讨论，勾勒出抒情传统总的走向，目的是要揭示出抒情传统在不同的文化环境超越时间的变化中所潜藏的连续性，并借以证明抒情传统不仅存在于抒情诗文中，同样存在于以叙事为主的文类中。文中所提到的“文人剧”、“文人小说”⁽⁸³⁾，有这样的两种含义：一、说明了作者的身份代表了传统士大夫阶层，是传统社会中的精英分子；二、也正是由于他们作为诗人、知识分子才有可能自觉传承文学传统，并在传统的基础上创造新文类，才使得这一抒情传统得以保留并发扬光大。

一、开启文人创作小说的传统

中国古代小说有文言与白话两种，文言始于唐传奇。传奇小说有这样一个特点：一、作者是士大夫，读者也是士大夫，“它是以士大夫沙龙文学的姿态出现于文化舞台的。”⁽⁸⁴⁾如果列出唐传奇的作者名单，则对于唐传奇何以有这样的特点就豁然开朗了，传奇的兴盛期出现在德宗建中初到文宗太和初四十多年间⁽⁸⁵⁾，其时涌现的传统大家有沈既济、李公佐、白行简、沈亚之等，而且就连赫赫有名的韩愈、柳宗元、元稹也都参与创作。⁽⁸⁶⁾而且他们还把诗歌理论移植到小说创作中去，如沈既济在《任氏传》：“著文章之美，传要妙之情”⁽⁸⁷⁾意即小说要有“文章”的美感，语言美、结构美、气韵美。

唐代是诗歌繁荣鼎盛的时期，而唐传奇正是浸濡于诗歌的时代氛围中，因此一个独特的现象就产生了，即诗人与传奇作家身份合一，因此产生了以文配歌或以歌配文⁽⁸⁸⁾的文学现象，最著名的例子首推白居易的《长恨歌》对陈鸿《长恨歌传》。⁽⁸⁹⁾这种诗人兼传奇家的结合，对于传奇这一崭新文类的发展无疑是相当有意义的。其一能提高传奇这一新文类的地位，使之跻身于诗歌之列；其二对于传奇能够借鉴诗歌艺术，提高以及完善自身的艺术技巧有极大的好处。

唐传奇开始了在正文叙述中引录诗歌的传统，这一文学现象贯穿了贯穿古典小说的整个发展过程，直至最后一部古典小说《红楼梦》。唐传奇对后来中国古典小说的意义有这样三个方面：一、开启文人创作小说的传统；二、在叙述正文中引录诗歌；三、作品中创造诗歌意境成为评价其艺术高下的重要标准。

二、文人剧与抒情传统

情感作为诗歌的本质特征，经魏晋南北朝陆机、刘勰、钟嵘的诗歌理论的阐述和发展，成为评判诗歌艺术的试金石。虽唐代倡导“灭情复性”、宋代理学家贬抑情感、主张汉儒情性论，但到了明代在情感问题上一扫恐情、绌情的论调，倡导主情论成为明代文学的特点，其代表人物便是徐渭和李贽。

徐渭强调自我之真情，并把情感论从诗歌领域拓展到了戏曲“摹情弥真则动人弥易”，戏曲感人的力量是来自摹情之真。而李贽把情感视为一切文学创作的内驱力，与司马迁“发愤著书”一脉相承，他说：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不可遏。一旦见景生情，触目兴叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。（⁹⁰）

他认为“天下之至文”莫不出自作者长期压抑郁积的感情之一朝爆发倾泻。在戏曲中，要摹仿剧中人物的情感，但归根到底，却是在宣泄作者自己的情感。剧中人物、故事是寄托作者情感的载体，不过是“夺他人之酒杯，浇自己之垒块”，而汤显祖正是在徐渭与李贽主情论的基础上进一步发展成为主导他创作的文艺观。明代最著名的戏曲家汤显祖的文学观最集中的体现在他终其一生强调“情真”，他用戏剧舞台演绎他对生命意义的追寻，而“情真”正是他创作塑造人物的理论依据。

汤显祖正是把这种“情真”理念贯彻到了他的戏剧创作以及表演天地中，因而能够产生巨大的艺术感染力。在其不朽的代表作《牡丹亭》中着意经营大段曲文，以细腻的文字，优美的词句配合唱腔，铺叙了角色的心境，并且生动地呈现了剧中人物的性格变化。《牡丹亭》所以至今传诵不已，部分原因正是因为剧中几场强烈的抒情片断，请看〈游园惊梦〉片断唱词：

〈步步娇〉（旦）袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌，整花钿。没揣菱花，偷人半面，迤逗的彩云偏。（行介）步香闺怎便把全身现！

〈醉扶归〉（旦）你道翠生生出落的裙衫儿茜，艳晶晶花簪八宝填，可知我常一生儿爱好是天然。恰三春好处无人见。不提防沉鱼落雁鸟惊喧，则怕的羞花闭月花愁颤。……（旦）（不到园林，怎知春色如许。）

〈早罗袍〉原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！……（合）朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船 - 锦屏人忒看的这韶光贱！（⁹¹）

杜丽娘对春色的咏叹，处处把少女怀春的心境借着春色表现出来。汤显祖把一个深闺少女的怀春心理及其变化刻画入微，而又用春色撩人那样自然而又最强烈的艺术烘托方法，把杜丽娘寻求理想中爱情的内心情感揭示得淋漓尽致。

中国古典诗学中最强调诗歌中情感的真挚，而汤显祖把抒情传统的精髓创造性的运用到了戏剧舞台，把主观想象、客观现实与艺术真实完美的统一，这正是他所说的“梦中之情，何必非真”，他认为戏剧形式所要表达的也是真挚的情感：

人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机互相转活，而况吾人。（⁹²）

而他的戏剧艺术也因着“情真”、“情至”而超越时空，达至永恒的艺术境界，实现穷其毕生所追求的“文字业”，以及对人生意义的求索和文化关怀。《牡丹亭》中杜丽娘伤情而死、为情而生的故事自诞生之日起便在戏曲舞台上盛演不衰，以艺术的真实活在人世间。

中国古典小说的巅峰之作《红楼梦》，显然深受前代文学特别是汤显祖《牡丹亭》的影响，这种影响痕迹可从《红楼梦》中直接找到，小说的第23回，写林黛玉初次听到《牡丹亭》中杜丽娘面对春光的咏叹时的情景：

林黛玉……正欲回房，刚走到梨香院墙角上，只听墙内笛韵悠扬，歌声婉转……偶然两句吹到耳内，明明白白，一字不落，唱道是：‘原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。’林黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止住步侧耳细听，又听唱道是：‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院’。……又侧耳时，只听唱道：‘则为你如花美眷，似水流年……’林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：‘你在幽闺自怜’等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼‘如花美眷，似水流年’八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有‘水流花谢两无情’之句，又兼方才所见《西厢记》‘花落水流红，闲愁万种’之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。（⁹³）

使林黛玉“心动神摇”、“如醉如痴”以至“心痛神痴”的，与其说是崔莺莺、杜丽娘不如说是其中的诗文唱词，词中所传达的青春易逝、岁月无情、身世感伤的复杂心绪，都获得了林黛玉的强烈共鸣。艺术作品中尤其是抒情诗文所诉诸的是人的情感，从崔莺莺、杜丽娘到林黛玉，她们生活的时代不同，但同为青春丽质、深闺中饱读诗书的少女，怀着对美满爱情的渴望，这是使她们超越了时空而达致共鸣的根本原因。从个体经验的深刻到广泛的普遍性、客观性，正是这种抒情诗文所以撼动人心的魅力所在。从抒情诗到戏剧，“情真”始终是文学得以发展的命脉。

三、文人小说与抒情境界

在这一部分我将以明清小说为切入点，探讨文人小说与抒情传统之间的关系，即小说家们在创造一种新文类时对文学传统的态度，是继承、吸收、改造或是彻底的反叛与颠覆？从中或可见证中国小说发展的道路。本节一方面尝试从文类转变的角度来探讨抒情传统对小说这一新文类的影响，另一方面则深入明清的“文人小说”中，对小说中所创造的诗意境界加以评析，指出这种抒情境界与抒情传统的血缘关系。

“明代四大奇书”⁽⁹⁴⁾无疑代表了“文人小说”⁽⁹⁵⁾的伟大成就。他们创造了中国叙事文学的杰作。评论家指出“这四部经典作品，其实孕育了一种在中国叙事史上独一无二的美学模范，……它是当时文人精致文化的伟大代表……它前承《史记》，后启来者，把中国的叙事文体发展到虚构化的巅峰境界”⁽⁹⁶⁾普安迪指出这四部小说继承“史记”，而忽略了它们同样继承古典诗文经典，明代的批评家李卓吾早就指出了这一事实。⁽⁹⁷⁾

“四大奇书”无一例外都在正文中引录大量的诗词曲赋，这既是一种文学样式相互渗透的表现，又标志着小说这一新文类在发展过程中对其它文类的吸收和改造，正如伟大的叙事理论家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）在“近代小说化”理论中所指出的：‘近代小说容许各种各样的文类之被容纳……事实上很难发现任何文类尚未在某一方面被容纳于近代小说’⁽⁹⁸⁾这种小说理论也同样适用于中国叙事小说，事实上“四大奇书”的确包容了（吸收和改造了）各种文类，尤其是诗词曲赋，或许我们不妨运用诗学理论作试金石，去探讨叙事小说在引用诗词曲赋的同时，是否创造了抒情境界。⁽⁹⁹⁾因为“对境界的追寻犹是传统中伟大艺术作品的基调，也仍是大而言之中国思想，特而言之抒情传统的一主要部分”⁽¹⁰⁰⁾小说在叙事、故事情节以外是否创造了诗的意境，在以叙事为主的文类中如何保留抒情传统的延续性。

（一）诗歌大量出现在明清小说中

始于唐传奇，直至明清的章回小说，叙述的正文中常穿插些诗词韵文，这是文类间相互渗透的表现形式之一。“四大奇书”的诗词韵文引录数量如下：《水浒传》一百二十回“用诗五百五十六首，用词五十四首”；《三国演义》“用诗一百五十七首”；“《西游记》用诗词及形容景物之骈丽文字约共四百八十八处”；《金瓶梅》引录小曲共四十四支，若干七言绝句，西江月数首等¹⁰¹《金瓶梅》用曲之多，是古典小说之最。

很明显在小说中引用诗词，暴露了这些作者想综合利用古诗词成果的倾向，至于这些诗词韵文在叙述中的作用大致可归纳为以下几类：一是对小说中的人物或景物进行铺叙或描写，即常对故事人物的外表、特性、能力、技巧等进行描写；二是对小说内容进行提示、概况或总结；三则是人物的歌唱或吟咏之作。阅读这四部长篇巨著时，读者常常因为小说中出现的诗词而打断了故事情节的发展而苦恼，但另一方面诗词也给读者以阅读的美感，并能引领读者超越具体的人、物、事以及表面的故事情节而进一步的对人生、宇宙做深入的哲理性思考，最终对人生有所领悟。

诗词曲赋在“四大奇书”中除了上述所提及的作用，其实更重要的是作者企图配合小说中人物、事件以创造诗意境界，增加作品的艺术感染力。《三国演义》由于引用杜甫诗篇，歌颂刘备创业未成、诸葛亮枉费心血，从而传达给读者的强烈的悲壮感，令人感慨万端。小说引录这些诗歌“表达的那种壮观和空虚交集的情操赋予了小说以史诗般的壮丽之美。”¹⁰²如《三国演义》卷首《临江仙》虽并非原书所有，但一经引录便流传开来，并广为人知，因为这首词有“总领全书，概括大意”的作用。“滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄。是非成败转成空……”¹⁰³诗中所传达的人生无常，事业功名如蜉蝣一样短促的悲剧情感就自然而然的产生于人们的心中。这首词让人们对一个三国英雄的悲惨命运产生同情，进而领悟到它正是全人类悲剧的一个缩影、一个象征。

《水浒传》一百二十回“用诗五百五十六首，用词五十四首”这些诗词不仅出现在开头、结尾还常应用到正文的叙述中。以《水浒传》为例，

以诗歌为开场白，以引出宏伟的叙述框架，而结尾当梁山好汉们或死散殆尽或悄然隐退时，那种“尘世喧嚣皆归空”的观念就借诗词加以反复的咏叹，而诗歌那种强烈的艺术震撼作用此时就发挥的淋漓尽致，使作品的寓意进一步的深化，确实使读者在读完了作品之后，真切的产生了“在放下作品后，不同于前”。（¹⁰⁴）

（二）诗画合一、情景交融

从古典小说对诗词韵文的引录，表明小说创作者希望把历代古典诗词细致描写景物的艺术技巧，运用到对人物细致刻划、小说气氛与情调的营造上，从而把人、事、景、情融合一致的强烈愿望。但引录诗词虽有助于创造诗歌意境，但也可能造成所引用的诗词不能与正文的叙述，尤其是使人、情、景相配合，以至于诗词游离于小说的叙述之外，这种情况在古典小说中是常见的。（¹⁰⁵）

明清小说中运用大量的诗、词、曲及韵文以创造小说中诗的意境，《水浒传》中的情境创造，最为批评家所津津乐道，最早指出《水浒》这一艺术创造的当首推金圣叹、李贽。金本第四回，写鲁智深听得小霸王口中念叨着摸黑进洞房，不禁暗自得意时写道“鲁智深坐在帐子里都听得，忍住笑，不做一声”（¹⁰⁶）金圣叹批注“七字无数情景”（¹⁰⁷）；李贽于第三十八回眉批：“时景情事，都见点缀”（¹⁰⁸）。

在“四大奇书”中我们常能从作者对情景描写的暗示中，预见到情节发展的脉络，以及作者对人物的褒贬即反讽手法的运用。如“四大奇书”中把小说中的关键场景与四季循环中富有意义的时节联系起来，这种写法很容易让我们联想起抒情诗对于四时变化的钟情，刘勰对这种心物交融的阐述最为深刻、精彩。小说家们把抒情诗描写心物交融的特权，创造性的转移到了以自然物象象征、暗喻小说中即作者笔下的人物。

如春、秋、冬时令在《三国演义》中的运用，第三十七回，刘备拣在白雪皑皑的时节二顾茅庐，此时“时值隆冬，天气严寒，彤云密布。行无数里，忽然朔风凛凛，瑞雪霏霏，山如玉簇，林似银妆”，自然景色本是

客观的存在而作者却用来暗示此行的不成功，而到了三十八回，刘备在早春到来之际三访诸葛亮，春天象征着万象更新，而成功也就不在话下。

秋天、中秋的圆月这一意象在《三国演义》中成为萧瑟秋景的点缀，给第74回开始的关羽败死一段平添一股凄凉之感。同样的作者在描写诸葛亮歿于五丈原一幕中特别突出了这一印象，“时值八月中秋，是夜银河耿耿，玉露零零，旌旗不动，刁斗无声。”⁽¹⁰⁹⁾当小说写到诸葛亮最后一次巡视军营时：

自觉秋风吹面，彻骨生寒，乃长叹曰：‘再不能临阵讨贼矣！悠悠苍天，曷此其极！’⁽¹¹⁰⁾

作者此时借“彻骨生寒的秋风”这一意象语所引喻的情绪以及诸葛亮面对“悠悠苍天”的仰天长叹，无疑极为正面的传达了诸葛亮鞠躬尽瘁、死而后已的感人形象，让人联想起诸葛亮的《出师表》以及后代诗人对此的咏叹：“出师一表真名世，千载谁堪伯仲间”以及后人的咏叹“出师未捷身先死，长使英雄泪满襟”，行文至此一位伟大的历史人物、顶天立地仿佛就站在我们的面前，而历史上那幕英雄争斗和悲剧下场就仿佛浮现在我们面前，唤起了读者心中对英雄的敬仰以及由此而产生的对人世功名、失败遗恨的无限感慨和惆怅

中秋节在古典小说中是一惯用主题，那浑圆而又寒冷的满月作为核心象征写进小说正文的做法，还同时出现在《水浒传》中第九十九回“鲁智深浙江坐化，宋公明衣锦还乡”中，是夜正值八月中秋，鲁达与武松在一寺中歇马，“看见城外江山秀丽，景物非常，心中欢喜。是夜夜白风清，水天同碧”，⁽¹¹¹⁾小说把鲁达圆寂安排在这样的环境中足见作者的深意。小说创造性的把传统诗歌中最擅长的对自然的四季景物变化的描写，转而为己所用，以描写不同景物及变化的意象中暗喻对人物的态度以及主体的改变，由此所引发的对大自然、人生无常的哲理性思考。

“四大奇书”运用描写人物的居住环境来达到刻划人物性格、预示人物命运并且表达作者对人物的褒贬，使景物描写同时具有修辞上的意义。

《三国演义》中对诸葛亮未出山前居住的卧龙岗一带的环境描写，而且是

反复渲染，不仅专以一篇韵文描述，还分别借农夫之口与刘备之眼道出隆中景致的不寻常：

果然山不高而秀雅，水不深而澄清，地不广而平坦，林不大而茂盛，猿鹤相亲，松篁交翠，观之不已。（¹¹²）

通过反复对卧龙岗周围景致的渲染以及迟迟未现的诸葛亮，大大的引起了读者对登场人物的幻想和期待，而另一方面则是后来结局的意想不到，读者都希望如诸葛亮临出山时对弟弟的许诺，功成即归隐，而事实上是他永远也回不来了。这种通过对景物的反复描写、渲染所达到的反讽修辞的目的同样也见诸于《水浒传》。

先看《水浒传》中对景物的描写，是如何“写来如画”的。如第十四回，写阮小二家的外景：“只见枯桩上缆着数条小渔船，疏篱外晒着一张破鱼网，依山傍水，约有数十间草房。”（¹¹³）果然是一派山水如画的景色。再一例见五十二回，写公孙胜的山居，先写戴宗、李逵先遇见个樵夫，然后“抹过山嘴来，见有十数间草房，一周围矮墙，墙外一座小小石桥。两个来到桥边，见一个村姑，提一篮新果子出来。”果然是山居景象，无怪乎金圣叹感慨批语：“山居如画”“一樵夫、一村姑、一石桥、一果篮，写来真令人想杀山居也。”（¹¹⁴）这二例的共同点是描绘的景象均透露着“世外桃源”的无穷韵味。

金圣叹评点《水浒传》在批语中数次称赞《水浒传》“情景如画”、“情事如画”、“行文如画”、“一句一画”足见其写景画物之精湛。“四大奇书”中《水浒传》的语言艺术最为人所称道，经典篇章俯拾即是，因而被视为是中国小说美学的上乘之作。“《水浒传》对扩大和丰富白话文文学语言成为精湛的散文小说媒介，作出了重大贡献。”（¹¹⁵）这“重大贡献”不仅仅是提升了白话文的地位和功能，还具体的把诗歌所能创造的画境扩大到了白话文领域，作者运用散文白话而令人产生有视觉的效果，即创造了“诗中有画，画中有诗”的艺术境界。

（三）《红楼梦》创造叙述文学中抒情境界

《石头记》是公认的最诗化的小说。（¹¹⁶）最诗化的证据是小说中大量的引用诗词，以及所创造出的与小说人物、环境浑然一体的诗意境界。据统计“《红楼梦》用诗一百二十四首，匿名帖一首，应为一百二十五首。曲三十五首、词八首、联二十四对，《红楼梦》用诗词之富，为所有小说之冠。”（¹¹⁷）但与一般的古典小说不同的是，《红楼梦》中的诗词曲赋是各有各之口吻，各诗见各人之心怀，不可更易错置，不像之前的小说多属作者为故事中人物代笔，或揣摩其心意，或直书或寓言，或有不能尽于言者，而寄之于诗篇。因此伟大的叙事杰作《红楼梦》，被誉为是“古典抒情传统压轴之作”（¹¹⁸）正是因为小说中的抒情诗是处在散文而不是韵文的语境之中，创造了小说中的诗歌意境。

在汗牛充栋的《红楼梦》艺术评价著作中，我注意到高友工先生，他拈出“抒情境界”（¹¹⁹）这一本来是用来评价抒情诗艺术的术语，借此来评定叙事文类。其中他特别强调“意义”（meaning）或“旨趣”（Significance）。高先生同时指出“意义”是“随人而异”的，是主观的，且受文化背景的限制，但无论多么具有个人性及差异性“境界”须具备有一种“化力”，所谓的“化力”指的是：

乔治 史坦纳（George Steiner）所说：‘伟大作品之撼动读者，有如风卷大地，直扣心门，受其化力者，意识信念无不随之俱移’。惟有带有如此‘化力（transforming power）’的境界，方能通过我们的美感体验，终极动摇吾人之信念，使人自觉‘在放下作品后，不同于前’。（¹²⁰）

高先生文中的所谓“境界”即是王国维在《人间词话》中标举的“境界”，指的是主体（人）客（物）合一、情景交融，与传统诗学的“意境”并无本质的不同。以抒情境界来作为衡量小说艺术的标准之一，是因为“境界”指的是一段独立自足统一完整的生活世界，它所表现的生活世界是超越时空的，是永远可以再经验的。同时作为读者，我们不只是阅

读，而且是间接生活于其中，获得那些洞察感悟成为我们经验记忆的一部分。（¹²¹）而《红楼梦》正是这样一部可以超越时间、空间的流逝，不断引领我们进入红楼这一自足世界，在感受着小说人物悲剧性的离合悲欢之际，不由得对人生在无限宇宙中的生存意义，产生无尽的想象和沉思。

《红楼梦》是古典小说的登峰造极之作，这样一部以第三人称叙述的自传体抒情小说，不仅是个人经验的小说化记述，而且通过个人经验之客观化，不断净化自己的感情，使自己的经验升华为艺术，并创造了天上人间的神话结构，使作品达到了纯粹的客观性和深远的普遍性。

第三节 抒情小说的试验：解读《老残游记》

在中国古典小说中也许只有沈复的《浮生六记》、晚清刘鹗的《老残游记》可以被视为是抒情小说。

《老残游记》历来为小说批评家所诟病，认为作品以主人公，即江湖医生老残的游踪为线索，以他的感受体验为依据，随兴而起，兴尽而止，使小说的情节安排和叙写有很大的局限，全书缺乏严密的构思和提炼，结构显得冗慢和松散。（¹²²）而这部小说的可取之处或是值得一读的地方，在于它的描写艺术，为人称道的是第二回写大明湖景色的明丽，写白妞说书的奇妙，第三回写济南名泉之胜，第八回写桃花夜月之美以及第十二回写黄河结冰等，这些章节可作游记散文读，而白妞说书一节更是作为典范篇章。因此这些片断章节就成了全书的价值所在。胡适认为“《老残游记》最擅长的是描写的技术，无论写人写景，作者都不肯用套语滥调，总想熔铸新词，作实地的描写。在这一点上，这部书可算是前无古人了。”（¹²³）

海外文学评论家夏志清则从一个崭新的角度来评价《老残游记》，认为这是一本“抒情小说”，因为小说“脱掉传统小说家那件说故事的外衣……如果在行文上用的不是第三人称，它尽会是中国第一本用第一人称写的抒情小说。”（¹²⁴）而《老残游记》究竟在哪些方面异于传统的小说，可作为抒情小说来解读？我想因为这是一本打破传统小说格局的小说，小说结构松散，对故事的布局显然不太关心。这些特点使得它大异于结构布

局严谨的传统小说。其次如果从另一方面看，小说的结构布局的松散正意味着作者有意突破传统小说的藩篱，这样做也许是另有企图，他希望读者从小说结构松散的事实中寻找暗藏的统一性，他引导读者这样读：即把小说分为两个部分，把游离于游记的部分，从第八到第十一回做另外的读法，而余下部分即是主人翁完备自足的记述。

《老残游记》作为自叙传的构思蓝图，在小说的《自叙》中称自己的作品是对“棋局已残，吾人将老”的腐朽社会和家国身世的“哭泣”。并认为古今伟大著作皆是作者发愤抒情而为人类的苦痛而哭，他所列出的名单有：屈原、庄子、司马迁、杜甫、李后主、王实甫、八大山人和曹雪芹，就其自叙中所写：“吾人生今之时，有家世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有宗教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛：此鸿都百炼生所以有〈老残游记〉之作也。”⁽¹²⁵⁾以及书名中所谓的“老残”二字显然就是“棋局已残，吾人将老”的意思，而且从他博学多能，智慧能干而又多愁善感的情形来看，老残显然就是作者的化身，所思所想，所怒所悲，以及他补残世的所作所为皆是也。全书皆作者感时忧世之作，处处显现了作者面对即将崩溃的家国的无限感伤。

如果我们把老残作为作者的代言人或者说是化身，当然并不是说老残就是作者，因为《老残游记》并非是复写自己生活中的事件，而指的是作者常常以自己的眼光看待事物，并表达自己的观点和感情，并且把自己的一部分经历写入小说，使得小说主观色彩浓厚，这种特点在小说中描写自然景观物的章节中特别明显，如第二回、第三回和第八回。

《老残游记》内容上繁杂多样，既有如景物描写，也有官场暴露；既有道家乌托邦，又有娼妓传奇等，这使得评论者从各自立论的角度分析其思想主题及艺术技巧。但不管怎样，小说中所抒写的这些内容皆为作者所见所闻所感，作者的目的在于要抒写他所见到的真实中国，而其中渗透、包含了作者的一腔改造中国的热血，正是由这一点而使得小说获得了结构的完整和一致。也是为什么把它作为抒情小说来解读的原因所在。

另外小说在气氛、情调上也暗含着统一性，这就是《老残游记》异于传统小说，而可作为抒情小说来解读的原因之一。小说从《自叙》开始，流露的对家国的深情，真挚然而感伤的情调贯穿了小说的始终。无论作者

是在欣赏、描写大明湖的绝色，还是听白妞的说书；也无论作者是揭露贪官、清官的残暴和百姓的苦痛，作者饱含的都是对家国的深情，旨在从正面由衷赞赏或者反面的揭示，均充满和笼罩着忧郁的情调，一种带有挽歌意味的情调。小说还充满了象征和讽喻的色彩，表现最突出的当然是小说的第一回，因此《老残游记》又被解读为：讽喻叙事^{〔126〕}

作为抒情小说中常用的艺术技巧之一的内心独白，是小说中引人注目的艺术手法，在小说中反复运用，第六回老残雪夜中独白，第十二回雪夜中面对北斗的沉思冥想，二编中第四、第五回逸云诉说悟道的过程，亦是用独白表现人物的心理变化，细腻动人。一新传统小说塑造人物千篇一律的手法。

刘鹗的独创性还表现为，打破中国小说向来对主角的主观心境不肯着力描写的传统，刘鹗以意识流技巧表现主人翁在特定情景中的内心活动。而且《老残游记》文如其题，是主人翁所视、所思、所言、所行的第三人称的游记。而游记对布局或多或少是漫不经心的，又钟意貌属枝节或有始无终的事情，使它大类于现代的抒情小说，而不似任何形态的传统中国小说。刘鹗一改旧小说讲故事的老套而开始关注人物的心理描写，并大胆抒发自我的内心情感。

《老残游记》作为晚清一部与众不同的小说，正在于他小说的自叙传结构；其次是小说中人物独白以及意识流手法的运用，这些都成为开启“五四”现代抒情小说的先声。遗憾的是，《老残游记》未能贯穿始终地描写或叙述主人公老残的所作所为、所思所想，小说不仅常游离于主人翁之外，还常把小说的焦点放在对外在世界的描绘上。如 15 回—20 回，作者究竟无法抵抗旧小说讲故事的诱惑，使小说部分的沦为说书人的腔调，失去了艺术的统一和完整。因为这一点，我们只能把《老残游记》视为抒情小说的实验，而不是一部具有真正现代意义的抒情小说。

《老残游记》之后，苏曼殊作于 1911-1912 年间的小说《断鸿零雁记》，从某个角度来说可视为是开启郁达夫“自叙传”小说先河的一篇抒情小说。《断鸿零雁记》一向被视为苏曼殊自叙身世之作，虽属文言小说，但它第一人称“自叙传”的写法，且小说着力于自我情怀与空间景物的行文特色，以及凄美感伤的言情性质，都让人联想起郁达夫的小说。虽

然郁达夫对苏曼殊的小说评价不高，也不曾表示曾受其影响。（¹²⁷）不过研究者指出苏曼殊的《断鸿零雁记》在叙事方式的主观化和抒情化，为五四浪漫小说的先声。（¹²⁸）但郁达夫和苏曼殊有根本性的不同，苏曼殊虽然主张个人情感和天性的自然流露，小说因此充满了对情感与女性的描写，男女之间的情感纠葛也是作者关注的中心。但男女间的情感仍然是纯洁无瑕，小说避免了肉欲的宣泄。而郁达夫的第一部小说《沉沦》就充满了大胆的性欲描写，郁达夫把这种性欲的描写视为是一种严肃的精神苦闷症状，他以惊世骇俗的大胆描写，目的是为了张扬个性。

诗、戏剧、小说本是三种不同的文类，诗歌重在抒情，而小说和戏剧则主要是叙事。由于中国文学本质上是抒情文学的传统，从而使小说和戏剧除叙事功能之外，兼备有抒情的功能。抒情传统精神在不同文类间的渗透，使得“抒情境界”同样成为衡量叙事文学的一个艺术标准，抒情境界有助于叙事文学最终迈入艺术经典，古典小说作为成功的范例。不断引领着后代作家沿着抒情传统的道路去创造新的文学，毕竟文学的发展是承上启下的，割断文学的传承或漠视这种传统，都无法正确解读新文学。

注释

- ¹ 形式积淀的模式暗示：一文类之自然而强固的形式是一种社会象征讯息；换言之，形式乃依据自身内在地和本质地成为一种观念形态（ideology）。当这种形式于十分不同的社会和文化环境中被重新采纳和铸造之时，此讯息虽持续留存，却必须从功能上被认作新形式。……形式自身的观念形态，由此积淀着，作为文类讯息而延伸为后来更复杂的结构而与以后阶段的讯息一作为矛盾因素，抑或中介或协调机制一而共存。见 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp.139.
- ² 浦安迪《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996），页 10。
- ³ 高友工《中国叙事传统中的抒情境界》，同（2）书，页 200—219。
- ⁴ 蔡英俊《比兴物色与情景交融》（台北：大安出版社，1995），页 32。
- ⁵ 徐达译注、钟嵘著《诗品全译》（贵阳：贵州人民出版社，1990），页 33。
- ⁶ 沈德潜《说诗碎语》，见丁福保辑、郭绍虞点校《清诗话》（上册）（台北：西南书局，1979），页 473。
- ⁷ 郑清茂译、吉川幸次郎著《推移的悲哀—古诗十九首的主题》，见《中外文学》第六卷第四期，页 25。
- ⁸ 同（4）书，页 30。
- ⁹ 吕正惠《物色论与缘情说—中国抒情美学在六朝的开展》，见《抒情传统与政治现实》（台北：大安出版社，1989），页 3-34。
- ¹⁰ 高友工《试论中国艺术精神》（下），见《九州学刊》2 卷 3 期，1988 年 4 月，页 10。
- ¹¹ 汉代诗歌中仍然存在的那种“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”的思想影响，到了建安时期已归于抒一己情怀的抒情诗了。“建安文学从群体的工具变为强烈的个体生命意识的一部分”见罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》（北京：中华书局，1996），页 455。
- ¹² 同（4）书，页 44。
- ¹³ 晋朝的陶渊明与谢灵运分别以田园、山水见长。陶渊明的田园诗意味玄远，并不致力于客观物象的精微观照；谢灵运能够精确地模山范水，却不能使心灵与自然契合无间。见罗宗强、郝世峰主编《隋唐五代文学史》（上）（北京：高等教育出版社，1993），页 197。
- ¹⁴ 刘勰在《文心雕龙·物色》篇中提出“物色相召”，原文如下：“是以诗人感物，连类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图物，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”见刘勰著、周振甫注《文心雕龙注释》（北京：人民文学出版社，1981），页 493。
- ¹⁵ 徐达译注、钟嵘著《诗品全译》（贵阳：贵州人民出版社，1990），页 59-60。
- ¹⁶ 司空图《与王驾评诗书》，见祖保泉编译《诗品今注今译》（香港：商务印书馆，1966），页 73。
- ¹⁷ 《毛诗序》，见郭绍虞编《中国历代文学论著精选（中国历代文论选）》（上册）
- ¹⁸ 张亨《论语论诗》，见《文学评论》（第六集）（台北：巨流图书公司，1980），页 12—13。
- ¹⁹ 廖蔚卿《从文学现象与文学思想的关系谈六朝巧构形似之言的诗》，见《中

- 国古典文学论丛（册一）：诗歌之部》（台北：《中外文学》月刊社，1976），页 68。
- 20 陆机《文赋》，见郭绍虞《中国历代文学论著精选（中国历代文论选）》（上册）（台北：华正书局，1984），页 136。
- 21 同（14），〈物色〉篇，页 1733。
- 22 刘勰的《文心雕龙》是文学理论与批评的集大成者，他极力肯定与认同情感在文学中的作用。“人禀七情，应物斯感，感物言志，莫非自然”，他主张强调文学抒发个人情性是理所固然，文章当以情志为本，辞采为副“情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”见刘勰〈文心雕龙·明诗第六〉（上海：上海古籍出版社，1989），页 173；同（35），〈情采〉篇，页 1157。
- 23 同（4）书，页 204。
- 24 廖蔚卿〈从文学现象与文学思想的关系谈六朝巧构形似之言的诗〉，见《中国古典文学论丛（册一）：诗歌之部》，《中外文学》月刊社，页 40-46。
- 25 左思在〈三都赋序〉中认为辞赋所描写的对象包括了山川城邑、鸟兽草木、风谣歌舞等。“余既思慕〈二京〉而赋〈三都〉，其山川城邑，则稽之地图；鸟兽草木，则验之方志；风谣歌舞，各附其俗；魁梧长者，莫非其旧。”见郭绍虞《中国历代文学论著精选》（上册）（台北：华正书局，1984），页 87。
- 26 同（16）。
- 27 司空图〈与李生论诗书〉，同（16），页 70。
- 28 王维〈鸟鸣涧〉，见王达津选注《王维孟浩然选集》（上海：上海古籍出版社，1990），页 50。
- 29 孟浩然〈宿建德江〉，同上书，页 240。
- 30 黑格尔《美学》（第三卷下），见《朱光潜全集》（第 16 卷）（合肥：安徽教育出版社，1991），页 185。
- 31 同上，页 185-186。
- 32 刘勰著、周振甫注《文心雕龙注释》（北京：人民文学出版社，1981），页 295。
- 33 王夫之〈诗译〉，见戴鸿森点校《姜斋诗话笺注》（卷一）（台北：木铎出版社，1985），页 1。
- 34 王夫之《唐诗评选》（卷四），见《王船山全集》（第 16 册）（台北：华联出版社，），页 9
- 35 王昌龄〈诗格〉，见[清]顾龙振编辑《诗学指南》（卷三）（台北：广文书局，1970），页 7。
- 36 同（16）。
- 37 叶朗在〈再说意境〉一文中认为意境是“就是超越具体的、有限的物象、事件、场景，进入无限的时间和空间，从而对整个人生、历史、宇宙获得一种哲理性的感受和领悟。这种带有哲理性的人生感、历史感、宇宙感，就是意境的意蕴。”见罗宗强主编《古代文学理论研究》（武汉：湖北教育出版社，2002），页 556
- 38 情景交融”的发展与形成过程暂且把它归纳为三个阶段，即第一阶段先秦、两汉时期，由《诗经》总结而来的“诗经六义”中的赋比兴；第二阶段魏晋南北朝，在中国文学史上，人们常以文学理论与批评作为魏晋南北朝的标志，把它和唐诗、宋词、元曲、明清小说并列。见罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》（北京：中华书局，1996），页 453。先是陆机《文赋》中提出的“物感说”后经

- 刘勰《文心雕龙》的补充、钟嵘《诗品》的完善而得以在清代最后由王夫之《姜斋诗话》画上完美的句号。
- 39 王国维在《宋元戏曲史》中指出：“意境何以谓有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出也。”（上海：上海古籍出版社，1998），页 99-101。
- 40 徐复观在《王国维〈人间词话〉境界说试评》一文中对“境界”一词加以解说，他认为：“境、境界，原来都只作疆界解释，此一解释到现在还是作为常词来使用。将‘境’通于风景之‘景’，将境界赋与以精神的意义。”，见《中国文学精神》（上海：上海书店出版社，2004），页 59-60。
- 41 有学者认为“诗画合一”与“情景交融”之间并没有什么不同，以我的浅见，“诗画合一”和“情景交融”并非可以互用的。首先“诗画合一”和“情景交融”概念上并不是完全相同，请参看注释 41 关于“诗画合一”的定义，而“情景交融”指的是诗歌中主体（人）客（物）合一的境界，成为评价诗歌艺术高下的艺术标准。当我们所讨论的是山水诗歌时，如王维的山水诗。那么“诗画合一”、“情景交融”此时可以互用；反之，当我们所讨论的诗歌并非是描绘山水的诗歌时，就不能互用。
- 42 朱光潜在《诗论》“诗人试图用在时间上绵延的语言，表现在空间上并存的物态，以历数、枚举的表达方式体现物象横陈、并列空间的绘画效果。见《朱光潜全集》（第三卷）（合肥：安徽教育出版社，1987），页 150-151。
- 43 李亮在《王维：诗中有画，画中有诗》一文中探讨了诗画合一的艺术表现上的原因所在，他说：中国古代山水诗人、山水画家绝多好山水，爱远游，观赏自然山川必取“步步移，面面观”的方法。“步步移”实为一种时间推移过程，而“面面观”恰是一种空间观照的序列展开。这就不能不影响到山水诗布局的散点透视，它的焦点也不是一个而是多个，适与山水诗枚举式默合。加之诗与画都追求精神气韵，讲究意境创造；见《诗画同源与山水文化》（北京：中华书局，2004），页 238。
- 44 王维《山中》，见王达津选注《王维孟浩然选集》（上海：上海古籍出版社，1990），页 66。
- 45 王维《使至塞上》，同上书，页 104。
- 46 王维《终南山》，同上书，页 47。
- 47 李白《望天门山》，见安旗主编《新版李白全集编年注释》（成都：巴蜀书社，2000），页 1120。
- 48 李白《忆秦娥》，同上书，页 1179。
- 49 浦江清《浦江清文录》（北京：人民文学出版社，1958），页 121。
- 50 马致远《天净沙·秋思》，见贺新辉主编《元曲新赏·马致远》（台北：地球出版社 1992），页 27。
- 51 沈从文《〈断虹〉引言》，见《沈从文散文精品·文学闲话》（成都：四川文艺出版社，1998），页 376。
- 52 沈从文《短篇小说》，见《沈从文文集》第十二卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 126。
- 53 关于诗歌的叙事手法的发展，参见《隋唐五代文学史》（中）第五编：“在中国诗歌史上，叙事写法的出现很早，《诗经》中的《生民》、《公刘》等都是叙事的写法。这种写法在汉乐府中继续存在并有所发展，表现为更为生动的形象而且往往与抒情结合在一起。唐人把这种叙事杂以抒情的写法作了更进一步发展。”同（13），页 43。

- 54 杜甫<无家别>，见[清]仇兆鳌注《杜诗详注》（第二册）（北京：中华书局，1985），页 538。
- 55 罗宗强论述杜甫诗歌写实的艺术成就时指出：“把神的概念第一次引入诗歌的，是杜甫。自杜甫言之，他提出神的问题，是和写实连在一起的，是写实基础上的传神。”同（14），页 116。
- 56 杜甫<春夜喜雨>，见[清]仇兆鳌注《杜诗详注》（第三册）（北京：中华书局，1985），页 1019。
- 57 沈从文在<湘行散记·辰河小船上的水手>中写下自己所目睹的湘西现实：在人们幻想的桃花源里，依然可见“落英缤纷，芳草鲜美”但景物依旧，人事已非。所见不是人民安居乐业的圣境，而是妓女命运的悲惨，当局屠杀农民的‘血迹’以及人民在“内战反复中被派捐拉夫，在应付差役中把日子混过去的”的乱世人生。在美丽的沅陵，自然风物的秀美也无法掩饰人事的悲哀：战争、兵役和官吏苛索已把这里变成《镜花缘》中的女儿国，“一切事儿几乎都由女子来办”，而“男子大部分当兵去了”，少数则因不忍保甲制度腐败和官吏苛索，抛下耕牛到山中当土匪了。作者笔下，他所爱怜的矿工、水手和兵士都有一段由于种种现实和战争所造成的悲剧人生。“为内战，毒物，饥谨，水灾，如何向堕落与灭亡大路走去。一切人生活习惯，又如何巨大压力下失去了它原本的纯朴型范，形成一种难于设想的模式”见《沈从文文集》第九卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 277。
- 58 王宇根、宋伟杰译、厄尔·迈纳著《比较诗学》（北京：中央编译出版社，1998），页 10。
- 59 佛维校辑、王国维著《人间词话》（上海：华东师范大学出版社，1990），页 79。
- 60 同上。
- 61 陈绍鹏<主观的诗和客观的诗>，见《诗的欣赏》（台北：远景出版社，1976），页 407-408。
- 62 王国维《人间词话》中有这样一段话：“客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深则材料愈丰富愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。”，同（42），页 84-85。
- 63 高友工在<文学研究的理论基础：试论‘知’与‘言’>中说“客观现象最后可能完全与自我价值融为一体。我们视之为外物‘人化’，或主观化地与自我人格交流，表现深入的情感。也可以视为自我人格体现于外在现象中，这则是一种‘物化’或‘客观化’”，见《中外文学》第七卷第七期，页 19-20。
- 64 徐复观《王国维<人间词话>境界说试评》，见《中国文学精神》（上海：上海书店出版社，2004），55。
- 65 杜国清译、艾略特著《文学评论选集》（台北：田园出版社，1969），页 98。
- 66 傅述先<浅谈文学的普遍性和客观性>，见《中外文学》第一卷第四期，1972年9月，页 6。
- 67 陈世骧在<中国诗之分析与鉴赏示例>中认为：所谓“静态悲剧”意指只要一部作品已隐含着一种奋斗与受难在内，不必限定以奋斗与受难过程为主要描写对象，就已经具有悲剧性了。见《陈世骧文存》（台北：志文出版社，1972），页 146-147。
- 68 同上，页 148。
- 69 同（66），页 123-124。

- ⁷⁰ 厄尔·迈纳在《比较诗学》中是这样区分抒情诗与叙事文学的“我将抒情诗视为具有极端共时呈现性（presence）的文学而把叙事文学视为具有极端历时延续性（continuance）的文学。若抒情诗之根是共时呈现的话，其手段必然是对即时存在的强化而不是对开始和延续的展开。”更进一步的阐述抒情诗的艺术特征是如何融入抒情小说的，他说：“在抒情诗中除了运用对仗及象征、比喻、隐喻和意象为手段以强化抒情，此外重复出现的‘此刻’（now）和现在时态，有助于对周围一切和艺术形象的重复，有助于创造静谧和宁静的气氛。”而抒情小说则恰恰是把抒情诗的“共时呈现”与叙事文学的“历时延续”融为一体，时而‘共时强化’时而‘历时延续’，在‘历时延续’中融入‘共时强化’，完成整体的抒情叙事任务。”同（57）书，页 129。
- ⁷¹ 高友工<律诗美学>，见乐黛云、陈珏编选《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页 87。
- ⁷² 李白<劳劳亭>，见安旗主编《新版李白全集编年注释》（成都：巴蜀书社，2000），页 1716。
- ⁷³ 李白<陪侍御叔华登楼歌>，同上书，页 1347。
- ⁷⁴ 高友工在<文学研究的美学问题（上）：美感经验的定义与结构>一文中认为：在客观的材料层次溶入主观的自我层次时得到一种‘价值’。‘心理现象’自非‘价值判断’，……但二者融合的可能性却是‘美’的一个重要条件。客观现象最后可能完全与自我价值融为一体。我们可以视之为外物‘人化’、或‘主观化’以与自我人格交流，表现深入的情感。也可以视为自我人格体现于外在现象中，这则是一种‘物化’或‘客观化’。但二者都可作到一种‘价值’与‘现象’合一的中文中所谓‘境界’。……此时的‘境界’并不是泛泛之‘境’，而是‘情景交融’的阶段，而且可以进一步反映一种价值，见《中外文学》第七卷第十一期，1979年4月，页 19-20。
- ⁷⁵ 高友工先生在分析律诗美学后指出：“这种形式将一个拉长的时刻界定为‘抒情瞬间’。但它实际上将这一抒情瞬间区分为两个阶段，或抒情行为中两个相互分离的时刻。第一个时刻是‘外向’的时刻，产生自发印象的时刻，第二个时刻是伴随最后一联的‘内向’时刻，一个反思自省的时刻。”见《律诗美学》，同（70）书，页 89。
- ⁷⁶ 这四个依次递进的结构是：一“距离与直示（distance and diesis）”意即诗不是由真实的境遇所决定，因而是有距离的；二“有机的整体（Organic wholes）”；三“主题与显现（theme and epiphany）”这一层特别强调“有价值的意义”，它与第二层所呈现的“有机整体”颇为接近。见 J. Culler, *STRUCTURALIST POETICS*, Ch. 8: Poetics of the lyric (Cornell University Press, 1976), p. 161-178.
- ⁷⁷ 同上，页 178。
- ⁷⁸ 同（70）书，页 103。
- ⁷⁹ 同上，页 90。
- ⁸⁰ 见秦林芳编译、约瑟夫·弗兰克等著《现代小说的空间形式》（北京：北京大学出版社，1991），页 93。
- ⁸¹ 李白<蛾眉山月歌>，同（72），页 1387。
- ⁸² 陈世骧《陈世骧文存》（台北：志文出版社，1972），页 34。
- ⁸³ 文人小说”顾名思义是指由文人们创作的小说，而所谓的文人是指那些有很高的文化修养和趣味，并有思想抱负的读书人，他们代表了传统的士大夫阶层中

- 的精英知识分子，但文人小说的作者和读者的圈子远非一向认为的那么广大，它其实只是属于文人，甚至是不得志的文人们的。“文人小说”这一说法源于西方学者浦安迪（Andrew H. Plaks）与何谷理（Robert Hegel）所提出和阐发的“文人小说”范畴。尤见于浦安迪教授的专著《明代四大奇书》，他把明代四部小说《三国演义》、《西游记》、《水浒传》和《金瓶梅》看作是一种新的文体，称之为“文人小说”（literatinovel）。浦安迪著、沈亨寿译《明代小说与四大奇书》（北京：中国和平出版社，1993）页3—50；何谷理〈明清文人小说中的非因果模式及其意义〉，见乐黛云主编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1992），页477-496。
- 84 石昌渝《中国小说源流论》（北京：生活读书新知三联书店，1995），页14。
- 85 罗宗强、郝世峰主编《隋唐五代文学史》（中）（北京：高等教育出版社，1992），页421。
- 86 同上书。
- 87 沈既济《任氏传》，见《丛书集成新编》（第82册）（新文丰出版公司），页102。
- 88 关于“以歌配文、以文配歌”的论述，同（84），页422。
- 89 许丽芳《抒情与叙事之取舍—以白居易〈长恨歌〉与陈鸿〈长恨歌传〉书写特质之异同为例》中认为：从对抒情与叙事之取舍来看白居易《长恨歌》对陈鸿《长恨歌传》的借鉴、修改与偏离，从中自可印证抒情诗歌这一文类价值在晚唐诗歌的统治地位对其它文类的压制的一种反映。见《第四届中国诗学会议论文集》（台湾：国立彰化师范大学国文系，1998），页69—85。
- 90 李贽《杂说》，见《焚书·续焚书》（长沙：岳麓书社，1990），页97。
- 91 汤显祖《牡丹亭》，见徐朔方编《汤显祖集》（上海：中华书局，1962），页1845-1848。
- 92 徐朔方笺注《汤显祖诗文集》（上海：上海古籍出版社，1973），页1127。
- 93 曹雪芹《红楼梦》（北京：人民文学出版社，1971），页268-269。
- 94 浦安迪在《中国叙事学·导言》中把《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》这四部明代小说称为“四大奇书”，他认为：这四部经典作品孕育了中国叙事史上独一无二的美学模范，因为它们拥有共同美学原则，所以命名为“奇书文体”。同（2）书，页23—24。
- 95 “文人小说”顾名思义是指由文人们创作的小说，而所谓的文人是指那些有很高的文化修养和趣味，并有思想抱负的读书人，他们代表了传统的士大夫阶层中的精英知识分子，但文人小说的作者和读者的圈子远非一向认为的那么广大，它其实只是属于文人，甚至是不得志的文人们的。
- 96 同（2）书，页23—25。
- 97 明代李卓吾所认为明长篇章回小说既源于《史记》，又源于上古的诗文经典。见李贽《焚书·童心说》（北京：中华书局，19961），页98。
- 98 Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel” in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), pp.320-321.
- 99 高友工先生在〈中国叙述传统中的抒情境界。一文中以《红楼梦》和《儒林外史》为例，探讨中国诗传统中“抒情境界”移植到叙述文类后的延续性。同（2）书，页200。
- 100 同上，页209。

- 101 张敬<诗词在中国古典小说戏曲中的应用>, 见《中外文学》第3卷第11期(1974年11月), 页45-46。页45-46。
- 102 浦安迪著、沈亨寿译《明代小说与四大奇书》(北京: 中国和平出版社, 1993), 页400。
- 103 这首词置于开卷伊始, 牌为<临江仙>, 有“总领全书, 概括大意”的作用。词如下: 滚滚长江东逝水, 浪花淘尽英雄。是非成败转成空, 青山依旧在, 几度夕阳红。白发渔樵江渚上, 惯看秋月东风。一壶浊酒喜相逢, 古今多少事, 都付笑谈中。关于这首词, 见姜世栋、王惠民等主编《<三国演义>、<水浒传>、<西游记>诗词注析》(哈尔滨: 哈尔滨出版社, 1993), 页1。“这首词是明朝杨慎的作品, 词牌为《临江仙》, 出自《二十一史弹词》。清初, 毛宗岗父子取之置于《三国演义》的卷首, 因而流传开来, 广为人知。”
- 104 同(2)书, 页201。
- 105 夏志清认为: 明、清小说家大多不注意情绪和气氛, 因此, 叙述、对话、描写几个方面很少能统一为有机整体。进入一个新场景时, 小说家就要来一大段描写, 但在接下去的叙述中, 却很少再涉及原来描写的细节, 人物在这场景中的所作所为, 实际上是与背景脱离的。见胡益民等译、夏志清著《中国古典小说史论》(南昌: 江西人民出版社, 2001), 页12。
- 106 施耐庵著、金圣叹批改《金批水浒传》(西安: 三秦出版社, 1998), 页77。
- 107 同上。
- 108 施耐庵《李卓吾先生批评忠义水浒传》(上海: 上海古籍出版社, 1995), 页80。
- 109 罗贯中《三国演义》(北京: 人民文学出版社, 1992), 页889。
- 110 同上, 页892。
- 111 同(105)书, 页1090。
- 112 罗贯中著、毛宗岗评《三国志演义》(北京: 中华书局, 1995), 页411-412。
- 113 同(105)书, 页195。
- 114 同上, 页764。
- 115 浦安迪在其专著中也再三肯定《水浒传》语言的精妙, 并认为在描述场景或人物方面, 如第九回和第十三回, 这两幕情景细节描绘的艺术效果已接近电影特写镜头。同(100)书, 页261。
- 116 萧驰《中国抒情传统》(台北: 允晨文化实业股份有限公司, 1999), 页311。
- 117 同(100), 页45-46。
- 118 张淑香《顽石与美玉: <红楼梦>神话结构论之一》, 见《抒情传统的省思与探索》(台北: 大安出版社, 1992), 页227。
- 119 高友工在<中国叙述传统中的抒情境界>中对“境界”一词下的定义: “意指剥除表层后一件艺术作品的意识形态基础(ideological foundation)即有时我们所谓的‘意义’(meaning)或‘旨趣’(Significance)。”同(2)书, 页201。
- 120 同上。
- 121 柯庆明<境界的再生>(台北: 幼狮文化事业公司, 1989), 页60。
- 122 夏志清《<老残游记>新论》, 见《纯文学》第9卷4期(1971年), 页21。
- 123 胡适《<老残游记>序》, 见刘德隆、朱禧、刘德平编《刘鹗及老残游记资料》(成都: 四川人民出版社, 1985), 页384。
- 124 同上, 页21-22。
- 125 刘鹗《老残游记》(北京: 人民文学出版社, 1982), 页2。

-
- ¹²⁶ 特兰德·赫利奇在《〈老残游记〉：讽喻叙事》一文中认为：小说的第一回先是写老残治好黄瑞和的病，此为讽喻一；引出梦境：救助国家帆船却遭众人误解，此为讽喻二。而此后老残从梦中醒来后，这象征并没有完全结束，实际上老残本身即象征了一种理想，他正直、有见识而且拥有现代技术（罗盘及纪限仪），正是能够解决中国实际问题的人，但他的想法遭到了当时愚昧民众及统治者的反对和抵抗，并被诬为“汉奸”。，见米列娜编《从传统到现代》（北京：北京大学出版社，1991），135—157。
- ¹²⁷ 郁达夫曾撰文评论苏曼殊的《断鸿零雁记》，在〈杂评曼殊的作品〉一文中他说：“笼统讲起来，他的译诗，比他自作的诗好，他的诗比他的画好，他的画比他的小说好，……”又说：“《断鸿零雁记》系带有一点自叙传色彩的小说，有许多地方，太不自然，太不写实，做作得太过。”，见《郁达夫全集》第五卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页 307-312。
- ¹²⁸ 杨联芬《中国现代小说导论》（成都：四川大学出版社，2004），页 62。

第三章 自我的抒情小说

——郁达夫小说论

抒情小说作为一种在小说中创造诗歌意境的小说新品种，它通过淡化情节，强化抒情，着重表现作者、叙述者和人物丰富的内心情感世界。这种兼具故事性与抒情性的新小说，一经产生便很快在五四文坛上风行一时，而把这种混杂了自我、浪漫、抒情的小小说推向极致的则是郁达夫。他的小说弥漫着自我、浪漫与抒情，小说中充满了对大自然景色的描写，而小说人物往往是作者的自我化身。

第一节 向心诠释的自我小说

抒情小说不同于叙事小说正在于它只对人的内心世界感兴趣，无论是反映创作者的内心灵魂深处，还是延伸到对人物内心世界的剖析，都体现为一种“向心诠释（a centripetal interpretation）的艺术”。所谓的“向心的诠释”，指的是“这种诠释将精神作为体验的整体。向心的诠释认为人类行为是内敛和集中于内在体验的，它由精神行为或状态构成，并由其他种类的行为与状态支持、补充。”^{（1）}纵观郁达夫小说，他的大部分小说都是在努力解剖自己的精神世界，包括他个人的经历、经验，他的弱点、习惯、情绪等等，郁达夫小说集中体现了“向心诠释”的艺术特点。在作品中则具体表现为自我、浪漫、抒情三大特点。

一、小说是作者的自叙传

郁达夫抒情小说体现“向心诠释”特点，小说中人物往往是作者的自我化身，对于一般的叙事小说而言作者与叙述者是不能等同的，但在抒情小说中叙述者往往是作者的“化身”，叙述者不论是否参与小说中的角色，都体现出作者的人格、理想与价值观念。这一特点普遍的存在于郁达夫的小说之中，小说的叙述直接表现为“自传”、“自叙”的特质。

郁达夫小说中人物的性格、情感及其遭遇与作者本人极为相似，不仅因为他常常以自己的生活经历为创作的素材，并且在创作中力求真实的反映自己在现实生活中的遭遇和经验，并且常常把个人生活中刚刚发生的事件写进小说中，最典型的如〈十一月初三〉、〈一个人在途中〉、〈还乡记〉、〈还乡后记〉等都是作者对个人即时生活的再创作。〈十一月初三〉反复写到自己生日当天孤独、寂寞、悲哀、绝望的情绪；〈还乡记〉以第一人称描写自己从上海回到故乡富阳的情景，这都与他日记中记录的回乡情景相吻合。

(²) 这更进一步表明他的创作是以自我为观察对象，自我表现甚至成为郁达夫创作的动力，正是他自己所宣称的“文学作品，都是作家的自叙传”

(³)。对于郁达夫而言：文学是自传，自传就是文学。

郁达夫截然相反于客观写实的小说作家，如茅盾。他们力求客观地、真实地反映现实，他们的艺术观察对象是客观现实，而对于郁达夫这样一个把自我与文学如此紧密结合的作家而言，这个观察对象则是他自己，因此在他的自传性的小说中他力求真实地、赤裸裸的剖析自己的精神世界，甚至还包括了生活中的遭遇与经验、习惯、弱点、激情等，他认为创作应该“描写人的内心纷争苦闷，而不将全力倾泻到外部事变的记叙上。”

(⁴) 郁达夫以创作实践了他的文学理论与主张，在他的大多数小说中反复描写主人公的酗酒、肉欲，如〈沉沦〉、〈银灰色的死〉、〈茫茫夜〉、〈空虚〉等等，只要翻开郁达夫的自传，我们发现这都是郁达夫生活中的真实反映。以郁达夫的成名作〈沉沦〉为例，看作者是如何把个人在现实生活中的遭遇以及自我的思想、感情、苦闷等等写进小说，小说与人生是如何高度一致的。以〈沉沦〉为标题的小说集收入了他这一时期所写的三篇小说，可以看作是姐妹篇，写的都是爱国的忧郁苦闷的留学生，在异乡漂泊饱受欺凌的不幸青年。

郁达夫告诉读者他写作〈沉沦〉时，并没有考虑技巧，也不管词句，“我只觉得不得不写，又觉得只能照那么地写，什么技巧不技巧，词句不词句，都一概不管，正如人感到了痛苦的时候，不得不叫一声一样，又哪能顾得这叫出来的一声，是低音还是高音？或者和那些在旁吹打着的乐器之音合洽不合洽呢？”(⁵) 这段自述明白地告诉读者，〈沉沦〉是即时抒写自我的经历和情感，而且从某种意义上说是一种自传，是关于过去和现在的

“痛苦经验”，写作的目的在于“抒发痛苦的情感”，因此技巧等都是多余的。因此当我们把他的小说和自传对照着读时，我们简直分不清那是自传那是小说，对于郁达夫而言，小说是自传基础上的铺陈，自传就是小说的纲要和指南。

〈沉沦〉写于 1921 年，正是郁达夫在日本求学的第九个年头⁽⁶⁾，这时他已是帝国大学的三年级学生。小说中的主人公“他”不仅与郁达夫一样，生于风景如画的富春江畔，同样是三岁丧父，而且也是经历了“换来换去的换中学堂”⁽⁷⁾，不仅同样在美国长老会办的学校读书，而且同样的因为不能忍受那些祈祷仪式以及严格的纪律约束，终于卷入学生运动中而遭到学校的开除，后来虽又转入另一家教会学校但也最终因对学校教育的失望，决定回家自修，在家自修的半年后便随着被派到日本考察的长兄到了日本，从此开始了在日本长达十年的留学生涯。这一切经历与现实生活中的郁达夫无一不吻合，而小说中的主人公孤僻的性格，与世人格格不入的性情都是郁达夫的内心情照，小说一开始这样写到：

他近来觉得孤冷的可怜。

他的早熟的性情，竟把他挤到与世人绝不相容的境地去，世人与他的中间介在的那一道屏障，愈筑愈高了。⁽⁸⁾

这种孤绝的性格，正是写得郁达夫自己。⁽⁹⁾接下来〈沉沦〉中的小说情节要点和细节都与郁达夫在日本的经历一致。郁达夫在〈沉沦〉的序言中说：“〈沉沦〉是描写着一个病的青年的心理，也可以说是青年忧郁病 hypochondria 的解剖，里边也带叙着现代人的苦闷—便是性的要求与灵肉的冲突……也有几处说及日本的国家主义对我们留学生的压迫的地方，但是怕被人看作了宣传的小说，所以描写的时候，不敢用力”⁽¹⁰⁾

郁达夫在自传中记述了自己在日本留学期间感受最深切的一些经历：“……弱国民族所受的侮辱与欺凌，感觉得最深切而亦最难忍受的地方，是在男女两性”⁽¹¹⁾日本女子如何身体“肥硕完美”，肌肤如何的“细白得像似磁体”，于是每当独自一个在东京住定后，“与旅舍寒灯的底下，或街头漫步的时候，最恼乱我的心灵的，是男女两性间的种种牵引，以及

国际地位落后的大悲哀。”（¹²）于是我们看到小说中反反复复的再三写到，小说的主人公一方面受日本女子性的诱惑，一方面又自卑自贱无颜面对，内心的煎熬和痛苦等等，这些不厌其烦的描写，目的正是藉此来表达性、种族主义、爱国主义在他的心底里如何痛苦的缠结一起，无法解脱。

作者在自传中还写到，当时的日本正处于两性解放的新时代，男女之间的交往相对自由，况且日本少女一例是柔和可爱的，因此无论是风和日暖的春初，还是天高气爽的秋晚，闲行独步，偶然相遇时都可结伴而行，但即使这些柔媚可爱的尤物，一当听到一起游玩的男子是来自弱国支那两字时，顿时改变了她们热情的天性，郁达夫在自传中详细的描写自己当时是如何从欢乐的绝顶，掉入到绝望深渊里去的情感经历。（¹³）

支那或支那人的这一个名词，在东邻的日本民族，尤其是妙年少女的口里被说出的时候，听取者的脑里心里，会起怎么样的一种侮辱，绝望，悲愤，隐痛的混合作用，是没有到过日本的中国同胞，绝对地想象不出来的。（¹⁴）

因此<沉沦>中便有了这样的一个情节，当主人公来到了妓馆时：

大约那侍女是看得不耐烦起来了，便轻轻的问他说：

‘你府上是什么地方？’

一听了这一句话，他那清瘦苍白的面上，又起了一层红色；含含糊糊的回答了一声，他讷讷的总说不出清晰的回话来。可怜他又站在断头台上了。

原来日本人轻视中国人，同我们轻视猪狗一样。日本人都叫中国人作‘支那人’，这‘支那人’三字，在日本，比我们骂人的‘贱贼’还更难听，如今在一个如花的少女前头，他不得不自认说‘我是支那人’了。

‘中国呀中国，你怎么不强大起来！’

他全身发起抖来，他的眼泪又快滚下来了。（¹⁵）

小说描写了主人公感到肉体上的需求时，他只能从异族的异性中寻找满足，而当面对着这样一个鄙视他的国家的美丽少女时，作者把无法抗拒-最后屈服于她们的诱惑，这种痛苦感觉无疑令主人公，其实就是郁达夫无法解决的心理困扰。从郁达夫的自传中我们还认识到，这样的情节并非虚构而是真实的发生在当时作者的生活中，这种耻辱的经历是如何挫败作者的自尊，所以当郁达夫创作<沉沦>等系列小说时，他说“我只觉得不得不写，又觉得只能照那么地写”⁽¹⁶⁾，根本不需什么技巧，小说不过是自我生活的复写，是痛苦后不得不的宣泄。

<沉沦>中主人公在故事的结尾时的情景与郁达夫在第一次嫖妓后的一段自述也相当类似。⁽¹⁷⁾同样的<银灰色的死>中的大部分情节以及细节均是作者生活的拷贝，郁达夫曾自述：“每天假如我不看小说，便会将大部分时间花在咖啡店内，找女侍陪酒。”⁽¹⁸⁾

纵观郁达夫小说，发现其早期作品自传色彩尤为浓厚，首先小说的内容主要是描绘和反映留学生的异域生活，小知识分子的尴尬处境，以及处处碰壁的不幸经历。其次小说中的人物大略是这样的：正直、有才华的青年，精通诗文和外语，以卖文和教书为生。性格孤僻内向，多愁善感、神经质，患有忧郁病并时常发作，热爱大自然，经常迷恋于秀丽的山水，陶醉于大自然的怀抱。故国的落后、贫困，异邦所遭受的屈辱使他自卑自贱，处于青春期的对于爱情的渴望、对异性的向往都构成了郁达夫作品中主人公的特点。三、作品的场景常取自故乡及其作家曾经生活过的日本，如富春江边、长江沿岸的风光和岛国。

但无论郁达夫的“自传”小说如何的与他个人经历相吻合，都不是毫无意义的个人宣泄，因为作者明白他最终要创作的是艺术，而不是生活。这就意味着作者不能过于拘泥于个人经历，而是应该试图在个人经历的基础上引出更广阔的意义，为整个一代年轻人说话。正如郑伯奇指出的：

作者的主观，既然由狭隘的自我，扩张到自己的身边，自己的周围，自己所处的社会和时代；因而，当然的结果，他的感伤的情绪，也由个人，逐渐扩大到社会人类。⁽¹⁹⁾

因此郁达夫的痛苦经历不仅仅是属于他个人的，而是属于那个时代，那一代青年的。

二、抒情主人公的塑造

郁达夫小说中普遍存在着一个抒情主人公的形象，即使是历史小说也不例外。〈采石矶〉是郁达夫小说创作中不多见的历史题材，因此以〈采石矶〉为例，可以进一步了解郁达夫是如何通过小说中抒情主人公的塑造，实践小说是作者的自传这一理论。小说中的黄仲则同样可以被视为是作者的化身，因为作者“把自己积压的情感投射在小说中”⁽²⁰⁾。黄仲则无论从病态的容貌还是因贫困潦倒，无力赡养守寡的老母的内心痛楚和良心谴责都是作者内心世界的真实写照。

黄仲则之于郁达夫，有许多的相似之处，性格上的过敏多疑和孤高自傲。⁽²¹⁾如郁达夫自传中提及他父亲是“到了我出生后第三年病死的”⁽²²⁾，黄仲则的父亲也是在黄仲则三岁时去世。甚至他们早期同样经受的贫病交迫的生活，其后两人染上的也是同样的疾病——肺结核病。⁽²³⁾不仅如此，清代抒情诗人黄仲则在当时社会中所遭受的排斥和满腹才情无人赏识的愤恨，皆是郁达夫借他人以浇自己心中之块垒的写照。据说郁达夫当时曾因胡适挑剔他英文不好，更说郁达夫一群人即早期创造社的同仁，都是“浅薄无聊而不自觉”⁽²⁴⁾，郁达夫愤恨之极，曾写信给郭沫若说要投黄浦江自杀，这一真实事件反映在小说〈采石矶〉中则是当时著名的考据学家戴震批评黄仲则的诗“华而不实”⁽²⁵⁾，这种评价对天生敏感兼及体质虚弱的黄仲则来说是个不小的打击，他于是病倒了，一直病倒第二年的春天。

除了有这么多的巧合和相似之外，更重要的在于郁达夫创作〈采石矶〉，塑造黄仲则是由于内心的共鸣和他们在艺术追求上的一致。郁达夫第一次接触黄仲则的诗歌在他年仅十三岁，还在就读杭州第一高等学堂的时候⁽²⁶⁾，但真正引起他共鸣和产生认同感是后来的事，他自述这种跨越时空的共鸣：

闲来无事，想多读一点线装的旧书，才又买了一部《两当轩全集》，从头到尾地细读了两遍。……把那全集细读了两遍之后，觉得感动得我最深的，于许多啼饥号寒的诗句之外，还是他的那种落落寡合的态度，和他那一种潦倒后的短命的死。（²⁷）

郁达夫创作〈采石矶〉，塑造黄仲则不仅是为了“借古讽今”，更在于抒发自我内心的情感。他曾指出：

小说家在小说上写下来的人物，大抵不是完全直接被他观察过，或间接听人家说或在书报上读过的人物，而系一种被他的想象所改造过的性格。所以作家对于人物的性格心理的知识，仍系由他自家的性格心理中产生出来的。（²⁸）

郁达夫小说中的抒情主人公形象，从最开始小说中爱国的、忧郁苦闷的留学生形象，如〈沉沦〉等；进而转化为被压抑得有点病态的“零余者”形象，如〈零余者〉；从历史小说〈采石矶〉中那个“孤独伤感的天才”到孤独的漂泊者，如〈一个人在途中〉；这些小说中的主人公形象无不是郁达夫在现实生活中遭遇的写照（²⁹），通过小说中抒情主人公，述说了他怀才不遇、满腔愤恨、孤独漂泊、渴望爱情的内心情感，小说创作于他不过是借他人以浇心中的块垒，借他人以宣泄自我在现实世界中受挫的情感，因此即使是历史题材也不例外。

郁达夫小说中的人物都是同一类型的人物典型，这些人物身上不仅有作者自我的深深烙印、自我内心世界的描绘，而且都是他个人经历的事件和情感基础上的再创造，一个关于自我的抒情主人公形象。但即使郁达夫小说中的叙述者和不少人物是作者的“化身”，这“化身”也已经是艺术的产物。也就是说一旦生活的真实进入文本后，文本作为真实、想象的产物已经构成并达到了艺术的真实。写作作为一种虚构行为，仅是表明了作者倾向于偏爱从自身的现实中取材，这种选择经想象重新组合，已经不再是现实中的意义而在文本中产生了新的意义，再现的现实指向一种现实之外的‘现实’。

三、自我小说：一种现代性的策划？

虽然众所周知郁达夫强调作品的“自传色彩”，但并非是纯粹再现个人经历，而是借自身为模特儿经“想象”而改造过的“第二自我”，⁽³⁰⁾目的是要解剖青年心理，开掘“零余者”的灵魂，分析忧郁感伤的情感，在展示、描绘、鞭挞这些“零余者”内心世界的同时，作者更是自觉的进行着反思和内省。

不少郁达夫的至交好友都提到，郁达夫与他小说中的人物是不同的，就是说他们之间是有一定的距离的。“达夫的作品里面虽然充满了悲观厌世的情调，但他的为人却是愉快活泼而且富有同情心的。”⁽³¹⁾现实生活中的郁达夫和他所创造的主人公是不同的，鲁迅先生印象中的郁达夫是“稳健和平”⁽³²⁾，他既不是那个<沉沦>中最后自杀的“爱国学生”，更不是穷困潦倒、住在平民窟中的“未成名的作家”（<春风沉醉的晚上>）。事实上现实生活中的郁达夫，三十几岁就出了全集，藏书几万册，而且拥有西湖边的别墅，这些都与他小说中所描写的穷困潦倒的主角截然不同，更不是<还乡记>中那个心理变态，“跳窗户进去偷女人鞋的‘达’”⁽³³⁾。

因此在阅读郁达夫小说时必须清醒的认识到尽管小说中的主人公与作者很“相似”，但应该说并非自我的复写，或者说他小说中的“自我”与作者本人之间存在着距离，作者这种“自传”的写法，是一种现代性策画，持这观点的是李欧梵先生，他说：

然而，郁达夫这种自传体的虚饰，不过是一种欺骗。事实上，他自己和他所创造的‘自我’之间是存在着相当的距离的。这种非常现代式的策画，也许是源自郁达夫对西方小说以及日本‘私小说’的阅读所致。这个方式可使郁达夫超越他个人经验简单、诚挚的再呈现，并达到某种程度的反讽，同时，这个方式亦可让郁自由地探测批评他的主角的内心生活与思想。⁽³⁴⁾

这段话中有两点引起我的思考，一是作者认为郁达夫自传体小说完全是一种现代式的策画，而这种策画则是受日本‘私小说’写法的影响。二是他认为这种现代式的策画目的是为了超越个人经验，以达到反讽的目的；同时“亦能让郁自由地探测批评他的主角的内心生活与思想。”而所有的这两点均建立在“他自己和他所创造的‘自我’之间是存在着相当的距离的”这一前提的基础上的。郁达夫是否能够在描写个人经历的基础上超越个人，并达到反讽的目的，即他在小说中是否成功地做到“自由地探测批评他的主角的内心生活与思想”。我们均需从作品入手经过仔细分析以找到答案。

郁达夫自传体小说中是否存在反讽，以及郁达夫在自传体小说中如何处理作者与主人公之间的关系。这两个问题的关键都体现为作者在小说中如何处理叙述者观点。为了回答这个问题我们不妨把郁达夫自传体小说与鲁迅作品中抒情性浓厚、充满自我色彩的小说作一比较，这样可以回答以上关于郁达夫自传小说的一系列问题。

首先同样是使用第一人称，郁达夫与鲁迅在艺术技巧上截然不同，“作为一个经常使用第一人称的作家，鲁迅极少表现自我”（³⁵）不仅如此，“小说中的‘我’不但不是作者自己，反而是作者拉开自己和读者对自己的联想之间的距离的有效方法。”（³⁶）鲁迅的第一人称的小说，如〈孔乙己〉、〈祝福〉、〈狂人日记〉、〈伤逝〉等，小说通过一个不可信赖的叙述者的叙述，从而拉开作者与主人公之间的距离，以达到了反讽的目的。当然这并不是说鲁迅的小说从不表现自我或者是自我的声音，〈狂人日记〉中的狂人在某种程度上表现了鲁迅内心的声音。与鲁迅恰恰相反的是，郁达夫无论是使用第一人称还是第三人称，其结果都构成了对自我的表现，虽然事件和细节不同，但作者内心的情感和主人公的个性之间不仅是相通的甚至是一致的。

我们还可以拿鲁迅的〈一件小事〉与郁达夫同类题材的小说〈薄奠〉对比，这两篇小说同是写人力车夫的，鲁迅先生的这一篇小说是用一种主观忏悔的叙述方式，小说在第一人称“我”简短的复述中，把“我”与人力车夫对待“老女人”的态度置于对比之中，从而暴露了我的自私，刻画了人力车夫高尚无私的形象。而作者所赋予第一人称“我”的悲观厌世

和愤世嫉俗使读者不容易产生主人公是作者的联想和误读。第一人称“我”真诚的自我解剖与自我批判，使小说充满了说教的意味，透露出作者的反讽批评。

郁达夫的〈薄奠〉同样是以第一人称“我”来叙写我与人力车夫三次相遇，故事和小说的篇幅都要长许多，小说写第一次与人力车夫相遇中就强调了人力车夫的善良，即不肯收我的车钱；“我”幻想车夫有一个幸福的家庭，又有固定职业，工作完毕就可回家享受天伦之乐而心生嫉妒；但后来从第二、三次相遇“我”才知道车夫因贫穷常与老婆争吵，当他再次到车夫家中时才知道车夫已在水塘中淹死，小说最后主人公代车夫的老婆买了一辆纸车准备送到坟上烧给车夫，满足车夫生前的最大愿望。当主人公看到一群冷漠的围观闲人对他的瞪视，因愤怒而咆哮：“‘猪狗！畜生！你们看什么？我的朋友，这可怜的拉车者，是为你们所逼死的呀！你们还看什么？’”⁽³⁷⁾和作者在众多的小说中一样，这一次作者也是在情绪的爆发中结束故事，但所不同的，不是为自己绝望的情绪而是因世事的不平而产生的愤怒。但即使如此，〈薄奠〉中的“我”并未在性格上、经历上或者是叙述技巧上，企图拉开自己和读者对自己的联想距离方面，做任何的尝试。当然这并不妨碍这篇小说因为题材的社会现实性而赢得了不少称赞，被誉为是中国现代文学中现实主义的杰作。⁽³⁸⁾

相对于郁达夫单一的叙述方式，鲁迅先生则是巧妙运用小说叙述者的复杂艺术而起到不同作用。小说中设置不可靠叙述者，从而拉开作家与叙述者之间的距离。如〈孔乙己〉中的叙述者是咸亨酒店的小伙计，《祝福》中叙述者则是一个“消极被动、无感受力的知识分子”⁽³⁹⁾而鲁迅先生的抒情小说〈伤逝〉，同样是通过不可靠叙述者第一人称“我”的主观叙述，而达到反讽目的。小说在涓生充满伤感的叙述中回忆了他与子君失败的浪漫史，这种主观叙述形式不仅不会使读者产生把涓生与鲁迅先生联系起来的联想，反而在涓生脆弱而自大的感情叙述中，认识到了“五四”浪漫知识分子在追求所谓婚姻自由中的浅薄和无知，以及从涓生并非真心的忏悔中认识到悲剧的真正原因，小说巧妙之处还在于同时讽刺了当时所流行的浪漫小说，鲁迅先生小说中把主观叙述作为一种艺术技巧，正如李

欧梵教授所说“正是这种将自我置于反讽的位置，这种主观紧张与客观距离的结合，形成了鲁迅小说现代化的主要之点。”⁽⁴⁰⁾

反观郁达夫的大部分小说，小说中所采用的尽管均是主观叙述方式，但不管是第一还是第三人称，其叙述者几乎不存在变化，其叙述者的观点均与作者保持一致，因此叙述者与隐含作家之间并不存在明显的距离。小说叙述者往往由于过多包含了作者的亲身经历和体验，甚至在精神气质和心理特征上也与作者相似，也就是说小说叙述者和作者之间的关系密切，缺乏反讽应有的距离感，因此不能达到与鲁迅先生主观叙述方式相类似的反讽批判效果。

由以上的比较看出，郁达夫自传小说中作者与小说主人公之间往往存在着“惊人的相似”，这种“相似”使得作者与叙述者之间无法容纳另一个审视的角度，这不仅是由于缺乏时间上的距离感，因为郁达夫小说往往是对生活中刚刚发生的个人经验的描写；⁽⁴¹⁾而同时也缺乏空间上的距离，即小说的背景就是创作时作者所处的环境。郁达夫的小说创作由于并未与实际人生保持距离来重新反刍自己的经验，因此在这种情况下郁达夫的第一人称小说实际上并不具备“自由的探测批评”所需的时空距离，因此无法产生小说的反讽效果。

事实上，郁达夫自传小说中抒情主人公往往是作者的化身，而抒情主人公是否真诚地、自由地表现自我便决定了文本的价值，郁达夫对于小说中主人公的描绘，从来不是一种远距离的观察，正如研究者所说“主人公是作品主题的表达者，是作者的主观叙述者，是作者意图的化身，是作者的代言人。”⁽⁴²⁾郁达夫的小说正是缺乏近代西方小说所要求的“非个人化技巧”，这点李欧梵教授也不得不承认。⁽⁴³⁾因此与其说郁达夫自传小说源自于“现代式的策画”，不如说是对自我探索的表现，因为：

一件艺术品也许是提供某些手段来表达、发展或发现艺术家在现实生活中受到一定压抑或没有充分表现出来的那一部分个性。艺术作品并不是客观现实的陈述。而往往反映作者们内心生活，包含着对自己的感情、心境、想象甚至梦幻的描绘或分析。作者通过它来展示自

己性格和生活的不同侧面 - 尤其是较为忧郁、较为隐晦的侧面。

(⁴⁴)

郁达夫的小说不刻意的反映客观现实，而是着重反映自己的内心生活，往往通过对自己的感情、心境作想象性的描绘，来反映他在现实生活中受到压抑或是性格中较为忧郁和隐晦的部分，通过展示自己内心的真实，从而达到自我探索、反思反省的目的。

因此作为读者、朋友甚至亲人，可能都不能轻易的做出判断，作家即“第二自我”与朋友眼中的郁达夫，究竟哪一个更倾向于是真实的郁达夫。对于倾心于自我探索和具有反思自省的郁达夫而言，创作既是一种反思自省的工具，也是借此达到自我认识的手段。郁达夫正是想借助于文学所提供的某些手段来表达、发展或发现自己在现实生活中受到一定压抑或没有充分表现出来的那一部分个性。

四、自我小说：个人经验的戏剧化？

郁达夫虽然宣称“文学作品都是作家的自叙传”，后来由于这句话所产生的误解，他曾做出解释：作品里写的往往有作家自己的经验和体验在内，并不是说作品真是作家的自传。（⁴⁵）其实在郁达夫的创作中我们也发现，作者为了避免笔下的人物成为“自我”的翻版，而借助所塑造的人物来达到自我掩饰和自我表现的一种手段。作者借助个人经验的戏剧化及丰富的想象，来塑造小说中的主人公，创造出超然于题材之上的客观性和距离感。

小说的抒情性往往是建立在小说的主观性基础之上，抒情小说中存在的自传成分常常是通过个人经验的戏剧化来表现的。鲁迅的〈在酒楼上〉、〈孤独者〉就是这方面的典型，鲁迅小说中抒情意味较为浓厚的小说并不多，除了〈在酒楼上〉、〈孤独者〉之外，还有〈伤逝〉、〈故乡〉、〈社戏〉。但在这有限的几篇小说中，产生抒情性的原因又不尽相同，〈在酒楼上〉、〈孤独者〉、〈故乡〉这三篇均是写叙述者回到故乡，遇见故人而触发了作者对过去的回忆，“所谓回忆者，虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞。”

(⁴⁶) 小说既是包含了作者的回忆和亲身的经历，叙述者与作者之间便因着这种自传成分而产生较短的距离，导致了小说的抒情性。但鲁迅之不同于年青的作家，正在于绝不会直抒自己在现实生活中受挫折的感情，当然也就不会因小说主观性的自传成分而忽略了技巧，更不会重复相同的技巧而流于主观的煽情。

鲁迅的〈在酒楼上〉以第一人称“我”在严寒中回到故乡，在曾经留下足迹的酒楼上偶遇了自己昔日的同窗好友，两人在酒楼上的对话可以想象为既是主人公对往事的叙说，同时因为这些往事中包含了那么多鲁迅的亲身经历，小说正是通过虚构这样一个人物来表达鲁迅自我的内心思想以及引起对过去的回忆，小说中的主人公和叙述者，“在某种意义上都是作者的自我投影。他们的对话，实际上是由作者安排的一次内心独白的戏剧虚构。”(⁴⁷)

诗人使自己超然于场景，他自己的一部分以象征的姿态扮演道德的焦点，另一部分则作为观察者，在那个他正被吸引的场景的时间里保持超然。(⁴⁸)

即使是那些包含了个人经历和体验的抒情性小说，即〈在酒楼上〉、〈孤独者〉、〈故乡〉等，也表现出鲁迅先生借小说创作以探索灵魂。

郁达夫小说中借虚构的情节结构来表现人物，如早期作品〈沉沦〉，作者在故事结束后有一段用英文写的附言：“读者必须紧记这故事是虚构的，作者无法对其真实性负责。但有一点是要在这里说清楚的：作者构思这个平凡的故事时，是借用了史蒂文森的〈夜宿〉和欧内斯特·道森的生平的。”(⁴⁹) 实际上作者只是为描写内在的“自我”，而虚设一故事框架，借以表达自我“不安定的灵魂”，即内心的忧郁与痛苦。

〈沉沦〉以后，郁达夫小说往往更多的以个人生活中的真实事件为基础加以联想性想象，如写于 1923 年的〈还乡记〉。〈还乡记〉描写自己从上海回到故乡富阳的情景。小说中第一个想象性设计的例子是：作者在火车站目睹许多旅客为亲友们所簇拥而产生自怜自爱的情绪，他于是幻想自己正等待一个姑娘来送别，在幻觉的驱使下他身不由己的去帮一位女郎搬行李，

在女郎惊诧的目光下逃走了，在狼狈不堪的躲藏中甚至不敢去买票，而最后在惊慌中竟然买了自己不该买的二等车票，而后偷偷的溜进车厢。这一情节可以被看作是作者把个人经验加以戏剧化的一个典型例子。同样是这篇小说作者还通过“想象性设计”了另外一个“梦境”，在似真似幻的深夜，作者又在饥饿的驱使下满足了口腹之欲之后，惊觉自己的钱已不够回到故乡，在悲愤中产生了疯狂的念头，“破窗进去吧，去撮取几个钱来吧”⁽⁵⁰⁾于是在想象中潜入妇女卧室，偷了妇女的钱包并变态的赏玩了一番妇女的缎鞋后，作者突然从幻想中恢复了意识，“面上就立时变得绯红，额上也钻出了许多汗珠。我的眼睛眩晕了一阵，我就急急的跑回城站的旅馆来了。”⁽⁵¹⁾有趣的是，这一“破窗偷窃”的戏剧化情节，却成为一个有力的证据，以证明郁达夫小说并非都是写的自我。其实这不过是郁达夫耽于想象的结果，而这正是郁达夫惯用的小说“伎俩”。而这种想象性的设计使小说的情节、叙述以小说的形式进行却达到诗的目的，着重呈现抒情的过程（a lyrical process）。⁽⁵²⁾

小说创作在个人经验基础上，经由想象加工的小说情节艺术，还可以拿他的小说《青烟》为代表，《青烟》大体上仍保留他自叙传小说的特点，所不同的是小说在结构上呈现另一风貌，小说分为前后不同的两部分，前半部分叙述自我的经历，而后半部分“我”一分为二，其中一个从现实中抽离出来，变成一种幻象，而现实的自我超然物外，作为旁观者“冷眼”地看着幻象中的“自我”及其归宿。如果说梦幻中的“自我”象征了作者在现实人生中的遭遇和困境，那么现实中的那个“我”则是作者虚构出来，用以达到自我审视的客观目的。但无论是虚构中的“我”还是幻象中的“我”都是作者的自我投射。

郁达夫曾表示他小说中的人物是“一种经想象改造过的性格”⁽⁵³⁾而小说“表现的材料，是一种想象的事实”⁽⁵⁴⁾，因此在《胃病》中作者借主人公之口道出，他的创作是如何借助于想象而产生的：“头朝着天花板，脑里想出了许多可怜的光景来”⁽⁵⁵⁾。郁达夫小说中的人物，很多便是这样“想象”出来的，当然这“想象”一方面联系着创作者自身的性格心理，另一方面则是根据一定计划而作出的创造性行为，而不是胡思乱想。

鲁迅与郁达夫在塑造人物，表达自我情感表现方法不同，一个显著的区别便在于郁达夫更多依靠真实事件基础上经“想象”来塑造人物、表达感情，而鲁迅则是从小说的“虚构”出发，借虚构人物表达情感或是把心境投射到人物身上。从〈故乡〉、〈酒楼上〉等小说中的人物，我们能感受到作者即鲁迅内心深处的情感，但这种情感不是以直抒胸臆的方式来表达的，而是被赋予完美精巧的艺术形式。鲁迅处理主观性素材的方法各异，不仅有日记、笔记、通信、小品文、传记等，也就是说鲁迅不是以一成不变的形式来表现个人经历“作家的取人为模特儿，有两法。一是专用一个人，言谈举止，不必说了，连微细的癖性，衣服的式样，也不加改变。……二是杂取种种人，合成一个”⁽⁵⁶⁾很显然，郁达夫所采用的是前者，而鲁迅则是后者。如何对待和处理个人经历在艺术上的表现，鲁迅和郁达夫之间存在着极大的差异，而这种差异不仅决定了艺术风格的不同，甚至是间接地造成了他们艺术成就之悬殊的原因之一，鲁迅成为中国现代文学史上无人可以抗衡的最伟大的作家。

郁达夫的小说，借主观性与自传性相结合以表现自我的世界，并在对自我世界的解剖中寄寓深广的意义，因为经过改造的“自我”已经不再是作者自我了，成为了当时中国青年的一个缩影。以郁达夫的代表作〈沉沦〉为例，因为成功地以他笔下主人公的悲剧，来反映当时青年一代普遍存在的性苦闷与灵肉冲突，因此成为时代青年的缩影，郁达夫则成为时代的代言人。但我们同时也认识到郁达夫小说主要是以自我为中心，抒写个人经验，不同于鲁迅先生把个人对往事的回忆与对民众的知识启蒙艺术相结合，即把个人对往事的回忆融入历史、社会之中，从而构筑了一幅广阔的图景，使得作品产生超越于个人的重大意义。

第二节 自我抒情小说的情调与意境

郁达夫的自叙小说异于传统小说，也与一般上所认同的小说形式有很大的差异。他的小说既不在小说结构和布局上下工夫，也不是一味的模仿西方现代流行的小说技巧，而是一方面超越了传统小说着重设计离奇曲折故事情节的模式，另一方面则借鉴了西方小说重心理描写的种种技巧，而

更重要的是有意把传统抒情诗的技巧融合到了小说中去，创造抒情小说的意境和情调。

郁达夫抒情小说最显著的特色表现为：他的小说情节的不是对外部事件的描绘，而是专注于描绘主人公的情感、精神状态、思想变化等，这种自我表现的强烈欲望，明显地打上了时代的烙印；⁽⁵⁷⁾其次，郁达夫小说打破传统小说“情节结构”的常规，而着重从抒情的表现方式出发，以主人公感情、情绪的起伏发展来塑造形象，表现人物。三郁达夫小说中对抒情主人公的塑造，往往是通过直抒胸臆的反复咏叹，加之以心理活动的展示，景物大段描写，内心独白和幻觉似的想象等交替进行，从而塑造极具个性的抒情形象。

一、情调结构

郁达夫小说不以故事情节为结构框架，而是依照人物情感、情绪变化来构成，即郁达夫所说 *the growth of a soul* 灵魂成长的历史⁽⁵⁸⁾。因此在郁达夫的小说中，故事是隐含的，读者只能通过人物情绪生长的历史来了解叙述者企图向读者讲述的故事。如〈沉沦〉以主人公“近来觉得孤冷的可怜”⁽⁵⁹⁾作为小说的开端，随着主人公的情绪“他的忧郁症愈闹愈甚”⁽⁶⁰⁾，最后终于精神崩溃沉沦于大海之中，读者借着“有头有尾”的情绪发展线索，间接把握了小说故事的大致经过。

郁达夫的自叙传小说大致可分为两类：一是小说以主人公的主观情感构成小说的情节发展，形式上以第一人称“我”为小说的主人公，或者是把“我”换为“伊人”、“文朴”、“于质夫”等，而其本质上仍然是作者的自我化身，或至少是作者的投射或精神的异化，即可称为是作者的“第二自我”。这“自我的化身”构成了作品的全部，除此之外没有其他人物。小说以“我”的行动和命运为情节，以我的处境为小说中的环境，我的情绪变化和情感波澜为小说发展的脉络，小说始终围绕着“我”的内心冲突来构成小说发展的高潮。如：〈沉沦〉、〈胃病〉、〈怀乡病者〉、〈小春天气〉、〈清烟〉、〈零余者〉、〈采石矶〉、〈还乡记〉、〈还乡后记〉等。在这一类小说中主人公、叙述者以及作者（或暗指的作者）三者重叠，这一

类小说多是作者早期的作品，所反映的是爱国的、忧郁苦闷的留学生，进而转化为被压抑得有点病态的“零余者”。

郁达夫的第二类小说，相对第一类而言，除了主人公“我”之外，增加了一个或几个重要人物，作者虽然仍就以“我”的所见所闻所感为中心，但在表现“我”的同时，表现和塑造其余人物。这一类小说得到更多的社会承认，被视为是郁达夫的代表作或被认为是现代文学中脍炙人口的名篇，如〈过去〉、〈春风沉醉的夜晚〉、〈薄奠〉、〈迟桂花〉等。小说虽然仍保有郁达夫小说主观抒情的一贯特色，描写与刻画人物并非是从正面展开，而是通过“我”的间接反映，着墨不多，却也塑造出了几个具有独特性的人物，如〈春风沉醉的夜晚〉中的陈二妹；〈过去〉中的老二、老三；〈迟桂花〉中的“莲”。这一类小说在表现上较之第一类中主人公的直接倾泻，在表现形式上更为含蓄、深沉。但就叙事主体而言，主人公、叙述者以及作者（或暗指的作者）仍是相互混杂，无从分辨。

郁达夫的大多数小说的结构是根据主人公的情感和心理发展来组织小说的结构，这种小说结构因此招来了不少毁誉。

严格的说起来，简直是生活的片断，并没有多少短篇小说的格式。里面的主人，大都是一个放浪的，牢骚的，富于情感的，常常是堕落的青年。一篇文字开始时，我们往往不知道为什么那时开始……
(⁶¹)

陈西滢对郁达夫小说无结构、类型化的指责，一方面恰恰是因为郁达夫摆脱传统小说的结构方式，即按照时间的顺序、故事的因果关系来写的结果。郁达夫小说摆脱时间顺序的束缚，以其经验来超越时间的框架，这点我认为是郁达夫小说对中国现代小说的一大贡献。因为抒情小说作为小说与诗歌相结合的小说新品种，在小说的结构艺术上不同于传统小说把情节、布局放在首要的地位上，而把作品的重心放在了挖掘主人公的内心世界的变化和发展上。其次，正是由于抒情小说摆脱了传统小说结构布局的束缚，作者通过想象力这一特殊的中介，在想象之中，各种不相联的部分

可以串联在一起，这种看似随意，没有结构的写作方式，正是通向抒情小说的有效途径。

当时的文学评论家苏雪林也曾嘲讽郁达夫小说结构的类型化，认为“郁氏作品不讲结构，原也不算什么奇怪，但篇篇如此却也讨厌，更显得作者对文字缺乏安排组织的天才。”⁽⁶²⁾其实这正是郁达夫有意改造传统小说情节结构的表现，他在翻译一篇文章时指出：

我们若不想研究（小说技巧）则已，若一定研究的时候，可先从研究人的心理入手。情感的成长变迁，意识的成立轻重，感觉的粗细迟敏，以及其他一切人的行动的根本动机等，就是我们研究的目标。
(⁶³)

郁达夫自觉的把小说理论和创作实践相结合，积极提倡小说创作的新理念，努力把现代小说从情节结构中解放出来，以人物的情感、心理发展变化来组织小说的结构，即把小说从着重反映外部事件转移到以挖掘人的内心体验为主，因为人的行为是内敛和集中于内在体验的。因此他早期小说中往往是以表现人物的内心世界：如人物情感、情绪的反复和变化、失控以至于崩溃的心理为结构。从这个意义上说，郁达夫正是自觉的把中国现代小说引向新方向，即现代抒情小说。

二、表现诗意境界

郁达夫小说往往力求再现传统抒情诗的意境，这种艺术境界既不是靠引用古诗词来渲染气氛，也不仅是依赖环境的诗情画意，而是在小说中依靠主人公与自然景物的相融来创造情意氛围。他用主观抒情的形式进行创作，着重强调作者与主人公的一致性，并在这种一致性中抒发真切的感情。因此在郁达夫小说中抒情性最经常表现为感受、情绪、体验，有时则呈现为一幅素描。

普实克称赞郁达夫小说呈现了一幅幅抒情画，〈春风沉醉的晚上〉“建立起一幅无比美好、纯洁、高尚的图画。”〈十一月初三〉则是“运用情绪交

织的一幅着色画”（⁶⁴）。“五四”小说家大多自觉的吸取传统抒情诗技法，并成功的融入小说的环境与气氛中，创造出独特的艺术境界。郁达夫更进一步把风景描写从传统小说中处于客体、从属地位变为主体的地位，让意境成为小说要实现的目的和方向。

强调自然风景在小说表达与表现中的重要性，一直是郁达夫小说创作的一个鲜明特点。他甚至表示只要风景描写能够逼真，小说的人物事件和结构，可以暂且不问。（⁶⁵）这一点与鲁迅先生恰恰相反，鲁迅先生对于环境气氛的营造，对于风景描写向来吝惜，他的小说“不去描写风月”，“力避行文的唠叨”，有时“宁可什么陪衬拖带也没有”（⁶⁶）。但即使如此〈故乡〉衰败农村的描写，少年闰土海边月下的抒情描写；〈药〉刑场阴森、凄清气氛的营造；〈社戏〉回忆儿时故乡看戏时，令人陶醉的描写，都是脍炙人口的名篇。鲁迅先生在小说中创造了情景交融的诗歌意境，但景物描写依旧是服从了小说表达的需要，在小说中依旧是处于从属地位，仅作为小说的背景而存在。这一点与郁达夫截然相反。在郁达夫小说中，往往会出现大段大段的景物描写，呈现一幅幅的“抒情画”，主人公内心的寂寞、孤独、失望、悲哀等等，往往是借助于自然风景的描绘来传达的，风景在郁达夫的小说中不但不是点缀，也不是仅仅为小说故事人物和情节提供背景，而是取得了故事、人物、背景三位一体的主体地位。风景描写不仅是小说的背景，而是一种意境，暗示着作者的情绪，因此在郁达夫小说中透过风景可以窥视主人公内心的情感，因为它渗透着作者的喜怒哀乐。

郁达夫在《小说论》中把风景与人物的关系确定为“调和和反衬”两种（⁶⁷），这两种用法也常出现在他的小说中。“反衬”用法常常出现在郁达夫的小说中，纯净的自然之美和愁苦的人生之间的对比。郁达夫笔下的自然景物描写带有强烈的主观色彩，景物描写染上了作者孤独、忧郁的感伤情调，是所谓“有我之境”的，作者以我观物，故物皆著我之色彩”（⁶⁸），如〈还乡记〉中的一段描写：

域外一带杨柳、桑树上的蝉鸣，叫得可怜。它们的哀吟，一声声沁入了我的心脾……（⁶⁹）

显然小说中的“我”是挟带自己的感情以面对景物，将自己的感情移出于景物之上，此时，不知不觉地将景物拟人化，借景物表达主观感情。作者所见之景、所闻之声都成了对“我”一个孤独漂泊、穷困潦倒的爱怜。

这正是郁达夫抒情小说的最显著特点，把对外在事物的感受形成独白式的声音，小说尽量发挥“我”作为叙述者的优点，“我”一再告诉读者自己是如何想、如何行动的，小说故事都是由“我”单线叙述，这种独白式的叙述使得小说内省的声音统一。

〈还乡记〉中以美丽的江南田野风光来反衬自己穷困潦倒的悲苦心情：

车过了莘庄，天完全晴了。两旁的绿树枝头，蝉声犹如雨降。我侧耳听听，回想我少年时的景象，像在做梦。悠悠的碧落，只留着几条云彩，在空际作霓裳的雅舞。一道阳光，遍洒在浓绿的树叶，匀称的稻秧，和柔软的青草上面。被黄梅雨盛满的小溪，奇形的野桥，水车的茅亭，高低的土堆，与红墙的古庙，洁净的农场，一幅一幅同电影似的尽在那里更换。我以车窗作了镜框，把这些天然的图画看得迷醉了，直等火车到松花江停住的时候止，我的眼睛竟瞬息也没有移动。唉，良辰美景奈何天，我在这样的大自然里怕已没有生存资格了吧，（⁷⁰）

作者极力描写江南春夏间美丽的田园风光，既有怀旧，也是抒情，但最后总是又回到自我的哀怜上。

郁达夫小说中的主人公往往沉浸在天地万物之间，从而使孤寂、感伤的心境得到慰藉，“他”或者“我”总是怀着一腔热情奔向自然、赞颂自然，且想以自然的“美”反衬现实中的“丑”，以自然界的“善”反衬现实中的“恶”，以自然界的“真”，反衬现实中的“伪”。但这所谓的“调和和反衬”的写法，其实均仍是把风景自然作为背景和客体，尚未达到情景交融的意境，这点只要比较〈沉沦〉和〈迟桂花〉以及同时期的〈东梓关〉，自然十分清楚。

比较〈沉沦〉和〈迟桂花〉，我们很容易发现郁达夫早期小说中对自然景物的描写，留下了摹仿欧洲浪漫主义文学的痕迹，小说中同时出现中国古

典诗词和作者自译的外国诗歌，〈沉沦〉突出的表现了这一点。⁽⁷¹⁾〈沉沦〉有大量的景物描写，表明作者企图借自然以抒发内心情感，但文字上中西混杂，时而还有神经质的情感爆发，加之不时有西方浪漫主人诗人诗句的出现，这种用中外诗歌来表现瞬间情感，文字上亦中亦西，亦古亦今，文学形式的混乱、错杂正透露出作者处于外国文学的撞击和选择时期。这种情形到了小说〈迟桂花〉就完全改变了，写景抒情时表现出艺术技巧上的圆熟，以及情感上回归传统后所表现出的传统士大夫情趣，这时从他对景物的态度和描写“很明显地来自中国文学，特别是古典文学的素养”⁽⁷²⁾。试阅读比较〈沉沦〉与〈东梓关〉中的两段文字：

他看看四边，觉得周围的草木，都在那里对他微笑。看看苍空，觉得悠久无穷的大自然，微微的在那里点头。

‘这里就是你的避难所。世间的一般庸人都在那里妒忌你，轻笑你，愚弄你；只有这大自然，这终古常新的苍空皎日，这晚夏的微风，这初秋的清气，还是你的朋友，还是你的慈母，还有你的情人，你也不必再到世上去与那些轻薄的男女共处去，你就在这大自然的怀里，这纯朴的乡间终老了吧。’⁽⁷³⁾

只看出了几家疏疏落落的人家，和许多树叶脱尽的树木来。因稻已经收割净了，空地里草场上，只堆着一堆一堆的干稻草在那里反射阳光。一处离埠头不远的池塘里，游泳着几只家畜的鸭，时而一声二声的在叫着。池塘边上，水浅的地方，还浸着一只水牛，在水面上擎起了它那个两角峥嵘的牛头，和一双黑沉沉的大眼……⁽⁷⁴⁾

〈沉沦〉中的主人公，处处与世人格格不入，只有当他回到大自然中时，才感到温暖和自由。但很明显的这一段描写留下了作者摹仿西方浪漫文学的痕迹。而后一段摘自小说〈东梓关〉，正是郁达夫艺术创作成熟时期的作品。小说的主人公“文朴”因寻找隐居的名医来到一个江南的有名的村镇，于是小说便展示了一幅幅山青水秀的江南乡村风景画：疏落的人家、静寂的草场、池塘中悠游的家鸭、浸在水池中的水牛；一幅幅江南农村的生活图景，文字干净利落，韵味隽永。小说中一段月下烛光中与名医

对酌清谈，作者于是感叹道：“像这一种夜谈的情景，却也是不可多得的。龚定庵所说的‘小屏红烛话冬心’，趣味哪里有这样的悠闲隽永。”

(⁷⁵)这种风景、这种情趣完全是中国传统士大夫的再现：纵情山水、寻仙访道，徜徉在名山胜水之中，充满了悠闲潇洒的情调。

小说〈迟桂花〉写晚秋时节，去杭州翁家山参加朋友迟到的婚礼。中秋之后，别处的桂花早已谢了，可翁家山上的桂花正是色香浓郁的时候。朋友家中只有老母和妹妹，妹妹嫁后新寡，可是依然纯洁稚气，正恰似深秋后的“迟桂花”。“迟桂花”作为全篇的中心意象，既有对翁则生迟到婚姻的祝福，因为“桂花开得愈迟愈好”，同时处处以迟桂花象征着纯洁的翁家妹妹。小说中的景物描写，诗意盎然，完全消解了早期小说中自然景物与“主人公”之间鲜明的主客地位，而表现出与自然景物化为一体的境界，主体的情感消融在意境之中。同时“桂花”这一诗话的风物作为小说的中心意象，使得小说很自然的洋溢着诗情画意，同时具有多方的象征意义，引领读者在阅读小说的故事之中领悟到一种人生的哲理。

〈迟桂花〉处处渲染诗意氛围，这种诗意首先体现在场景描写中，如写“我”在新月初上、夕阳未尽的黄昏来到翁家山，小说主人公翁家妹妹一出场便赋予了诗意：“我”便是在桂花香气扑鼻的黄昏见到了“她”，第一次见面便赋予翁莲以桂花的诗意形象：她奉上的绿莹莹的茶水，茶水上还飘着几点金黄的花瓣，飘散着令人欲醉的桂花香气。小说中桂花无处不在，为小说平添了清新蕴藉的情调。

立在翁则生家的空地里，前山后山的山景，是依旧历历可见的。屋前屋后，一段一段的山坡上，都长着些不大知名的杂树，三株两株夹在这些杂树中间，树叶短狭，叶与细枝之间，满撒着锯末似的黄点的，却是木犀花树。前一刻在半山空亭里闻到的香气，源头原来就系出在这一块地方的。太阳似乎已下了山，澄明的光里，已经看不见日轮的金箭，而山脚下的树梢头，也早有一带晚烟笼上了。(⁷⁶)

〈迟桂花〉代表了郁达夫小说艺术的最高境界，而诗意境界无疑是小说之所以成功的最重要因素。只从这一则景物描写中就可见出作者借融情入

景、情景交融来创造小说诗意境界的艺术功力。

“五四”小说把自然风景从背景地位一变而成小说的中心位置，当然不是纯粹的描画风景，就象中国以山水为主的自然画，自然是感情化的自然，这种自然的拟人化成为小说的主旨，这时小说中的自然就成了诗人的代言人，在充满象征和诗歌意象的小说文本中，小说中景色的描写变成小说文本中的意象，而小说人物却变成作者的自我化身。

三、创造抒情瞬间“此刻”

抒情小说强化抒情的手段之一是把抒情诗的极端共时呈现性（presence）融于叙事之中，而时间作为叙事文学的最重要特征，即历时延续性（continuance）。（⁷⁷）抒情小说巧妙的把抒情诗的“共时呈现”与叙事文学的“历时延续”融为一体，时而“共时强化”时而“历时延续”，在“历时延续”中融入“共时强化”，完成整体的抒情叙事任务。抒情小说还吸收了抒情诗强化抒情的技巧，即“重复出现的‘此刻’（now）和现在时态，因为这将有助于对周围一切和艺术形象的重复，有助于创造静谧和宁静的气氛，即抒情境界。这种运用现在时态以强化抒情的手法，成为郁达夫小说艺术最鲜明的特征。

郁达夫在任何小说里，都不描写复杂而漫长的时间。即使是〈饶了她〉虽跨越的时间较长，但作者也仅仅是选择具有独特意义的“此刻”以及对个别事件的描写，而不借助时间来完成对人物复杂性格的刻画，或者是借助于时间的延续来展开小说的故事情节。郁达夫善于从小说的主人公生活中摘取具有独特作用的“此刻”和与此相关的事件，加以细节的描绘。

郁达夫最擅长借人物内心矛盾爆发的瞬间，抒发长期郁积的感情，作者往往把这刹那的情感作火山爆发式的描绘，如〈沉沦〉的最后一幕，当小说主人公到了妓院被问道“府上是什么地方”时，激起的强烈反应：

‘中国呀中国，你怎么不强大起来！’他全身发起抖来，他的眼泪又很快滚下来了。（⁷⁸）

这里因为强烈情绪的爆发而打断小说的叙述，在郁达夫小说中并不少见，如《薄奠》中常因作者的情绪爆发而中断叙述，小说的结尾也是在作者的又一次情绪爆发中结束的，但所不同的这次作者是出于对人力车夫的人道义愤。这种强烈情绪的瞬间爆发在小说《十一月初三》中也频频出现，小说写于作者生日当天，与一般叙事小说不同的是小说不是着重于描述当天所发生的事件，而倾力描写的是自己于生日当天所强烈感受到的孤独、寂寞，以及不断在悲哀绝望的情绪之下爆发的悲痛。

“此刻”在郁达夫小说中还经常通过特殊场景的描写，如空旷街道的夜晚，暗淡朦胧的黄昏，阴沉灰色的黎明，这一切不仅烘托出主人公在冷漠的街道上的凄凉与孤寂，而且构成了对其内心世界的抒发。如《还乡记》写自己在日暮黄昏时孤独的漫步：

走下了城，踏上清冷的长街，暮色已经弥漫在市上了。各家的稀淡的灯光，比数刻前增加了一倍热力。清泰门直街上的行人的影子，一个一个从散射在街上的电灯光里闪过，现出一种日暮的情调来。天气虽还不曾大热，然而有几家却早把小桌子摆在门前，露天的在那里吃晚饭了。我真成了一个孤独的异乡人，光了两眼，尽在这日暮的长街上彳亍前进。（⁷⁹）

“我”囊中羞涩回不了家，日暮黄昏时独自在长街上漫步，眼看着平凡人家的“天伦之乐”更勾起我“此刻”思乡、思念亲人，有家难归的凄楚，通过“此刻”极力渲染了“我”作为异乡人的孤独。

郁达夫自我抒情小说中还有一个特点，往往通过主人公忏悔性的抒情独白来强化抒情片刻，如《茑萝行》，整篇小说大都通过回忆妻子与“我”结婚之后所遭受的虐待，在忏悔与辩白中既有夹叙夹议，更多的是抒情性的独白：

唉，今天是旧历的二月二十一日，今天正是清明节呀！

你一边怨我，一边又必在原谅我的，啊啊，我一想到你这一种优美的灵心，教我如何能忍得过去呢！

细数从前，我同你结婚之后，共享的安乐日子，能有几回？（⁸⁰）

作者抒情性的独白，因真诚的忏悔而获得艺术的感染力，加上作者所应用的这种类似于传统戏剧中的唱词、婉转缠绵，如歌如诉。人物活动往往是一般叙事文最重要的特征，但在抒情小说中人物活动被减少到最低限度，最常见的人物往往只有一个，而且作品最常使用的手法是独白。抒情小说的这一特征在郁达夫的小说中表现得淋漓尽致。

抒情小说在景物描写以及创立意境中，因为较多的从古典诗歌传统中汲取养分，因此作品的生命力与小说意境的独创性紧密相连，小说的意境愈具有独创性，作品的艺术价值就愈高，意境的感染力同时还决定了作品的永恒性。但意境的独创性不仅取决于表现情感的技巧，也不仅是真挚的感情与真切的描绘而已，“写真景物真感情”不仅要求写出一时一地作者的真实情感，还需是能够超越一时一己的暂时性情感，而能够反映人类普遍的情感。因此这种情感必须是经过时间的锤炼、长期的酝酿以及不断的回味与咀嚼后才能诞生的。正如朱光潜先生所指出的：“艺术的情感是经过反省的，诗人在写切身的情感时，已有距离，已比较客观，退出当局而站在观赏的位置，把切身经验放在距离外去看”（⁸¹）郁达夫小说中常出现浪漫情感的宣泄、优美的景物描写使得小说中的意境清新、感人，但情感未经时间淘洗，大都表现的是一时的真实，“此时此刻”爆发式的情感。作为艺术作品，所要表达的是一种人生经验，它须超越了现实人生，而带给读者一种动人的彻悟，而郁达夫小说的不足正在于此。

结论：“郁达夫体”的影响和时代意义

郁达夫总共创作了六十四部小说，如果把他的所有小说视为一个整体，那么所呈现的正是“五四”一代的青年人缩影，正可概括一个时代、反映一代青年的心声与遭际。所以从这个意义上看，郁达夫小说所形成的是一个独立完整的生活世界，是一个可以再经验的独立自足的生活世界，

这里面不仅有对那个时代的洞察与感悟，同时是由这些洞察和感悟统一完整的加以表现了的。

郁达夫在小说倾注个人感情的同时清楚的意识到，感情不是狭隘的个人，而应该：“把一时一刻的个人感情扩大了，变成了一时代或一阶级的汇聚感情。”⁽⁸²⁾这也正是为什么他的小说只描写一种人的内心世界和命运，即以他为代表的敏感的中国知识分子，感情丰富，悲观，常常徘徊于悲剧性的边缘，但却获得了广泛的社会承认，并在现代文学史上占据一定的地位。⁽⁸³⁾

郁达夫小说艺术曾引起当时评论者的非议，有论者认为郁达夫的创作简直是抒情的“泛滥”⁽⁸⁴⁾。但这正是由于他创造了一种“自我抒情小说”的写作模式，即打破叙事小说详细交代事件发生的因果关系、先后次序、刻划人物的外貌和行为的一般做法，小说表现为非时式性、情节性而且小说只对自我感兴趣，以自我的经历、体验为创作的主要对象，小说的主角有如诗人的假面，把生活中的各种遭遇化为诗的沉思，呈现一个抒情的视野，表现内省过程。郁达夫小说从在这个意义上接近于这个海塞、纪德、伍尔芙，甚至某种程度上的乔伊斯的现代派传统。⁽⁸⁵⁾

注释：

- 1 高友工在《中国抒情美学》一文中提出了关于抒情文学的一个重要观点，他认为“基于人对‘外’或者对‘内’的关心，可以产生两种完全不同的对生活的诠释。一种是离心的诠释（a centrifugal interpretation），这种诠释着力于自身之外的问题，并认为行为的网络自身所由发生的事物中得以达成；另一种是向心的诠释（a centripetal interpretation），这种诠释将精神作为体验的整体。”见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页5。
- 2 郁达夫《郁达夫自传》（南京：江苏文艺出版社，1996），页78-80。
- 3 郁达夫《五年来创作生活回顾》，见《郁达夫全集》第五卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页340。
- 4 郁达夫《现代小说所经过的路程》，见《郁达夫全集》第六卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页11。
- 5 郁达夫《忏余独白》，同（2）书，页542。
- 6 同（2），页37。
- 7 郁达夫《沉沦》，见《郁达夫全集》第一卷（杭州：浙江文艺出版社，1992），页26-27。
- 8 同上，页17。
- 9 郁达夫在自传中对童年时代的经历：三岁丧父，母亲为了生存对他无暇顾及，上学后由于家境贫困而与同学合不拢，因为他深恶他们的浮华行为。同（5），页1-15。
- 10 同（2），页59。
- 11 同上，页44。
- 12 同上，页44-45。
- 13 同上，页45-46。
- 14 同上，页46。
- 15 郁达夫《沉沦》，同（6）书，页51。
- 16 同（5），页59。
- 17 郁达夫在《郁达夫自传》中这样写道：“‘太不值得了！太不值得了！我的理想，我的远志，我的对国家所抱负的热情，现在还有些什么？还有些什么？’心里一阵悔恨，眼睛里就更是一阵热泪；”同（5），页45-46。《沉沦》的结尾同样是在主角顾影自怜、自言自语中结束。“他一边走着，一边尽在那里自伤自掉的想这些伤心的哀话。走了一会，再向那西方的明星看了一眼，他的眼泪便同骤雨似的落下了。”同（2）书，页56。
- 18 同（5），页58。
- 19 郑伯奇《〈寒灰集〉批评》，见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》第二卷（北京：北京大学出版社，1997），页470。
- 20 李欧梵《郁达夫：自我的幻像》，见《李欧梵自选集》（上海：上海教育出版社，2002），页69。
- 21 沈松泉在《回忆郁达夫先生》一文中指出，郁达夫推崇黄仲是因为：“这位诗人的诗缠绵悱恻，感情真挚。”此外还有一个原因就是他们俩人相似的性格。见陈子善编《回忆郁达夫》（长沙：湖南文艺出版社，1986），页46。
- 22 郁达夫《自传》，见《郁达夫散文》（下）（北京：中国广播电视出版社，1992），页6。

- 23 郁达夫在〈关于黄仲则〉一文中甚至推测黄仲则与夫人同是死于肺结核病。同(3)书,页20。
- 24 郭沫若〈自传·创造十年〉,见《郭沫若作品经典》(第V卷)(北京:中国华侨出版社,页389)。
- 25 郁达夫〈采石矶〉,同(7)书,页219。
- 26 郁达夫在〈关于黄仲则〉一文中自述买黄仲则的《两当轩集》是为了向旧书铺的店员证明自己并非买不起,二是为了向同班的同学示威。同(3)书,页17-18。
- 27 同上。
- 28 郁达夫〈小说论〉,同(3)书,页170。
- 29 郁达夫1914—1922年在日本留学,《沉沦》集中有三篇小说,另外两篇是〈胃病〉和〈南迁〉均是创作于留日期间;1922—1925年郁达夫回国后,辗转漂泊在上海、安庆、北京、武汉之间,见陈子善、王自力编《郁达夫研究资料》(下集)(广州:花城出版社,1985),页762—783。
- 30 韦恩·布斯认为:艺术创作者是一个“第二自我”,所谓“第二自我”或称“隐含作家”,皆指作家创造的文学中理想的化身。作家在写作的同时也在发现和创造自己,“第二自我”和现实中的本人不同。见付礼军译、韦恩·布斯著《小说修辞学》(桂林:广西人民出版社,1981),页78-81。
- 31 郑伯奇〈怀念郁达夫〉,见陈子善、王自立编《回忆郁达夫》(长沙:湖南文艺出版社,1986),页32。
- 32 鲁迅〈三闲集·怎么写〉,见《鲁迅全集》第4卷(北京:人民文学出版社,1982),页22。
- 33 郁达夫〈还乡记〉,同(7)书,页289。
- 34 李欧梵〈现代中国文学中的浪漫个人主义〉,见《现代性的追求》(北京:生活·读书·新知三联书店,2000),页58-59。
- 35 韩南〈鲁迅小说的技巧〉,见乐黛云编《国外鲁迅研究论集》(北京:北京大学出版社,1981),页324。
- 36 尹慧珉译、李欧梵著《铁屋中的呐喊》(香港:三联书店有限公司,1991),页65。
- 37 郁达夫〈薄奠〉,同(7)书,页355。
- 38 普实克在〈论茅盾和郁达夫〉一文的第二节中称郁达夫的〈春风沉醉的晚上〉和〈薄奠〉是“对中国现代现实主义文学有重大贡献的”,见李燕齐等译《普实克中国现代文学论文集》(湖南:湖南文艺出版社,1987),页172。
- 39 同(36)书,页64。
- 40 同上,页65。
- 41 郁达夫自传性小说的一个重要特点便是描写个人生活中刚刚经历过的事件以及自我在一系列挫折中的心境。最典型的是〈十一月初三〉写于事情发生的当天;此外还有〈一个人在途中〉、〈还乡记〉、〈还乡后记〉等。不少批评家指出郁达夫小说的自传性特点,尤其是他在小说中写自己的经历,而且读者完全可以把每篇作品的内容和他生活中某一阶段使他感动的事联系起来。转引自普实克〈论郁达夫〉,见陈子善、王自力编《郁达夫研究资料》(下集)(广州:花城出版社,1985),页652
- 42 [捷克]安娜·多勒扎诺娃〈郁达夫创作方法的特点〉,同上书,页588-589。

- 43 李欧梵在〈孤独的旅行者〉一文中谈及郁达夫的游记小说时说：“他作品中的主人公、叙述者以及作者（或暗指作者）也都混淆在一起。”同（34）书，页74。
- 44 同（38）书，页1。
- 45 郁达夫《〈达夫代表作〉自序》，同（3）书，页455。
- 46 鲁迅〈呐喊·自序〉，见《鲁迅全集》第一卷（北京：人民文学出版社，1982），页415。
- 47 同（36）书，页66。
- 48 Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (New Jersey: Princeton University Press, 1963), pp32
- 49 同（7）书，页51。
- 50 郁达夫〈还乡记〉，同（7）书，页289。
- 51 同上，页290。
- 52 Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (New Jersey: Princeton University Press, 1963), pp1.
- 53 郁达夫〈小说论〉，同（3）书，页170。
- 54 同上书，页160。
- 55 郁达夫〈胃病〉，同（7）书，页58。
- 56 鲁迅《〈出关〉的“关”》，见《鲁迅全集》第6卷（北京：人民文学出版社，1982），页519。
- 57 李广田在〈前言〉中说：“‘人性解放’，是当时的文化思想，‘表现自己’是当时的创作方针。诚实的地做人与诚实的写作，产生了朱先生前一年的立诚的文学。”，见《朱自清选集》（北京：开明书店，1951），页9。
- 58 郁达夫针对有批评家指出其小说〈茫茫夜〉似乎失去了中心点的样子，在《〈茫茫夜〉发表以后》一文中写到：“但是我认为我所描写的是一个灵魂的生长（the growth of a soul），因为这灵魂生长的程序，曲折不定，所以我的描写自然流于散漫了。”同（3）书，页33-34。
- 59 同（7）书，页17。
- 60 同上书，页22。
- 61 陈西滢〈新文学运动以来的十部著作〉，见《西滢闲话》（台北：大林书店，1970），页258。
- 62 苏雪林〈郁达夫论〉，同（41）书，页72。
- 63 郁达夫〈小说的技巧问题〉，见《郁达夫全集》第十卷（杭州：浙江文艺出版，1992），页200。
- 64 同（38）书，页662。
- 65 郁达夫〈小说论〉中讨论到小说背景时这样写到：“像这些变化不同的时节的光景，和千差万别的风景的推移，能够深深地观察，绵密地描写出来，那么这本小说的人物事件的结构，暂且不问，就单从风景描写上说来，也不失为一本最上乘的小说。”，同（3）书，页181。
- 66 鲁迅〈我怎样做起小说来〉，见《鲁迅全集》第四卷（北京：人民文学出版社，1982），页512。
- 67 郁达夫〈小说论〉中人景“调和”，以卢梭《新爱洛绮思》为例：“山光湖水，天色溪流，是随主人公的情感而俱来，使读者几乎不能分辨出这美丽的大自然是不是多情善感的主人公的身体的一部分来。”人景“反衬”，则是屠格涅夫“最善用”的方法：“譬如……春天，年轻的恋爱者，一对对的在那里

-
- 寻欢作乐，而道旁有一个破衣丑貌，在那里对花溅泪的穷人，这时候的自然风景，分明是在嘲弄这穷人。”同（3）书，页 180—181。
- 68 佛维校辑、王国维著《人间词话》（上海：华东师范大学出版社，1990），页 79。
- 69 郁达夫〈还乡记〉，同（7）书，页 283。
- 70 同上书，页 276-277。
- 71 郁达夫〈沉沦〉中写主人公乘火车由东京赴 N 市高等学校，途中草就一首七律寄赠朋友，其中两句是“蛾眉月上柳梢初，又向天涯别故居”。同时出现了作者翻译的一首海涅的诗歌。同（7），页 18。
- 72 同（41）书，页 601。
- 73 同（7）书，页 18—19。
- 74 郁达夫〈东梓关〉，见《郁达夫全集》第二卷（杭州：浙江文艺出版，1992），页 386。
- 75 同上，页 393。
- 76 郁达夫〈迟桂花〉，同上书，页 405。
- 77 厄尔·迈纳在《比较诗学》中这样区分抒情诗与叙事文学，“我将抒情诗视为具有极端共时呈现性（presence）的文学而把叙事文学视为具有极端历时延续性（continuance）的文学。若抒情诗之根是共时呈现的话，其手段必然是对即时存在的强化而不是对开始和延续的展开。”，见王宇根、宋伟杰等译、厄尔·迈纳《比较诗学》（北京：北京中央编译出版社，1998），页 129。
- 78 同（7）书，页 51。
- 79 郁达夫〈还乡记〉，同（7）书，页 284。
- 80 郁达夫〈茑萝行〉，同（7）书，页
- 81 朱光潜《谈美》（台北：台湾开明书局，1960），页 22。
- 82 郁达夫〈关于小说的话〉，同（3）书，页 526。
- 83 朱寿桐认为郁达夫是新文学时期一位重要的浪漫抒情作家。见《中国现代浪漫主义文学史论》（北京：文化艺术出版社，2002），页 70。
- 84 许子东认为郁达夫的创作：“以抒情为艺术的中轴。从抒情出发，他注重心理表现，讲究景色描绘；也是从抒情出发，他忽略结构剪裁，轻视情节事件。”，见《郁达夫新论》（杭州：浙江文艺出版社，1985），页 8—9。
- 85 李欧梵在其《铁屋中的呐喊》中认为，在现代中国作家中，只有鲁迅和郁达夫接近于这个由欧洲作家所开创的小说现代派传统。同（36）书，页 67。

第四章 诗情禅意：论废名抒情小说

废名，原名冯文炳（1901—1967）。他是“五四”以后二十年代至四十年代一位创作风格独特，具有影响力的小说家、诗人^{（1）}。周作人首先指出废名作为诗人小说家的特殊身份“废名君是诗人，虽然是做着小说”^{（2）}废名也说“我写小说同唐人写绝句一样”。^{（3）}他的小说被遗忘了近半个世纪，八十年代后重新引起研究者的注意。^{（4）}

废名小说创作总共结集出版有五本小说集，从《竹林的故事》到最后—部小说《莫须有先生坐飞机以后》。就其小说发展和风格的迥异，可分为两个时期。前期即包括四部小说集，即《竹林的故事》、《桃园》、《枣》、《桥》，这四部小说风格较为一致，大部分属于抒情小说，而后期的二部小说，即《莫须有先生传》和续编《莫须有先生坐飞机以后》，既不是叙事小说也不是抒情小说。尤其是《莫须有先生传》是废名小说的“另类”，属于那种“现代的”很“前卫”的小说。纵观废名的小说，我们只能说他的确不是“循规蹈矩的小说家”，他的小说都属于那类“对小说成规大胆颠覆”的独创小说。

第一节 废名抒情小说的独特性

八十年代后期，现代文学评论家开始重新评价被遗忘近半个世纪的废名小说，评价中总离不开这样的几点：小说描绘了美丽田园风光、文章之美、逃避现实、难懂晦涩等，与此不同的是三十年代的评论家多肯定其小说的独特性，而后来的文学史则多揭其“逃避现实”。^{（5）}

三十年代真正欣赏废名小说的，包括周作人等少数几位眼光独到的艺术家，其中周作人包揽了所有废名小说序言的写作^{（6）}。周作人在为废名的第一部小说集《竹林的故事》作序时为废名小说辩护：“冯君的小说我并不觉得是逃避现实的。他所描写的不是什么大悲剧大喜剧，只是平凡人的平凡生活，—这却正是现实。”^{（7）}然而随着废名小说的日愈“晦涩”，及至《莫须有先生传》的问世更是招致一片非议之声。^{（8）}

八十年代废名的小说开始引起某些研究者的关注，但也仍是以文学是否反映现实作为评价标准去衡量废名的小说，认为“废名只是一脚迈进现

实主义的门坎便退缩回去了，接着是转过面去，躲避现实，向着他那恬静的田园风光，喟叹一声：‘归去来兮！’便津津有味地描绘起他主观虚构的、美而欠真的人情风物来。”⁽⁹⁾另一个评价的误区则是凡评价总是以鲁迅先生的作品风格为标准，这样导致的结果是作家创作的独特性遭到了抹杀。正如某评论家所指出“总是依赖鲁迅作品的风格来贬抑他们的成绩，难免要招致故步自封之讥。”⁽¹⁰⁾

废名小说的命运昭示我们，如果是以“艺术反映现实”的文学观去衡量那些非现实主义然而具有独特风格的作品，那么这无疑将抹杀它们的艺术价值，这些作品将永远的被排斥在主流文学之外，而得不到恰如其分的评价。对于废名这样一个创新意识非常强的作家而言，他不多的小说篇章中，几乎每一篇都有所创新，每一本小说集都是对自己原有作品的超越，正如三十年代的批评家所说：“他真正在创造”，⁽¹¹⁾；八十年代的学者也指出，“废名是中国现代第一个田园派小说家”⁽¹²⁾，“废名小说具有某种超前的质素”。⁽¹³⁾“用纯净的、清澈的、宁静的诗情画意作为小说品格的追求，废名成为这种小说形式的开拓者。因此从小说文体史上看，废名的地位很重要。”⁽¹⁴⁾

既然无论是三十年代的批评家还是八十年代后的学者都充分肯定废名小说所具有的独创性价值，那么这种独创性表现在那里呢？

使一个文学作品赢得经典地位的原创特质，乃是一种特异性 (strangeness)，这种性质，我们要不就是永远无法予以归类同化，要不就因它显得那司空见惯，以致我们根本忽视了那种特异之本质 (idiosyncrasies)。⁽¹⁵⁾

废名小说是否能够成为中国现代小说中的经典，仍有待时间的验证。但其小说中的“原创特质”却是无法否认的，他的小说文学史家也“无法予以归类同化”⁽¹⁶⁾，这使得他的作品“限于少数读者。他永久是孤独的”，是“和海岛一样孤绝”⁽¹⁷⁾。那么他的小说的“特异性”是什么呢？周作人认为是“文体之简洁或奇僻生辣；⁽¹⁸⁾李健吾则认为是表现方式的新颖、独特；⁽¹⁹⁾朱光潜概括为体裁和风格的独创性。⁽²⁰⁾综合各说，废名小说的独创性我认为是开创了抒情小说这一新文类，独创性的把

禅宗哲学和境界融入抒情小说，并创造了“画簿”式空间结构的抒情小说，具体的体现在以下几个方面：

一、向心诠释的艺术：象征、意识流

抒情小说不同于叙事小说正在于它只对人的内心世界感兴趣，无论是反映创作者的内心灵深处，还是延伸到对人物内心世界的剖析。都体现为这是一种“向心诠释（a centripetal interpretation）的艺术”^{（21）}。从叙事小说所关注的外部世界转而对人的内心世界的挖掘，因此抒情小说往往具有内在化（internalization）和象征化（symbolization）特点。从这个意义上说抒情小说家既不完全同于诗人，他们所关注的对象是自我的内心世界；也不同于写实小说家，他们只关注外在的客观世界。抒情小说家即使反映世界也并不主张真实的反映现实，现实必须通过人物的思想感情的过滤，他们反映世界的方式是艺术的审美观照，与现实保持一定的审美距离，用象征手法反映现实和表达情感，创作中提倡“熔写实、记‘梦’、象征于一炉”。^{（22）}废名在创作论中指出：

创作的时候应该是‘反刍’。这样才能成为一个梦。是梦，所以与当初的实生活隔了模糊的界。艺术的成功也就在这里。^{（23）}

废名暗示抒情小说的创作须对现实进行“反刍”继而成为梦，强调“梦”几乎成为抒情小说家的一个共识^{（24）}，那是因为由梦，诗人作家方可暂脱世俗，超越凡近，深深的体验人生世界，而愈体验愈深，文学的境界就愈深邃，愈能接近宗教境界（欲解脱而不得解脱，达到情深思苦的境界）。也就是说，废名抒情小说意境的完成经历三个步骤：现实—梦—接近于宗教境界，在表现方式上则往往以“顿悟”来表现由梦而达至宗教境界，即瞬间当下的抒情片刻。

（一）以“顿悟”创造抒情时刻

废名实现抒情小说中诗与禅的融合，往往是通过创造人生忘我的一刹

那、一瞬间，把禅宗教人解脱的人生哲学具象化。而这种以“顿悟”创造抒情片刻的手法，无意中与抒情小说所体现的艺术不谋而合。抒情小说强调人对世界的经验，如抒情诗般须把对人生的反思反省浓缩于刹那的体悟，使人与世界内在地结合为一。伟大的文论家弗莱（Northrop Frye）认为：抒情诗中萦绕着一个特殊的，通常为仪式化的场景；而这些场景常常是人生中的蹇滞，困顿的时刻（block point），而且这些挫折感的瞬间“却是沉思的，而非沮丧的焦点……”（²⁵）废名小说便常常表现人物的这种“困顿时刻”，并表现人物从“困顿时刻”走向精神乐园之门的片刻历程。〈河上柳〉写一辈子靠演木头戏维持生计的陈老爹，因衙门禁演，因此失去了生活的来源，小说的最后一段，作者写陈老爹从执著到“顿悟”的片刻：

霹雳一声，杨柳倒了，老爹直望到天上去了，仿佛向来没有见过这样宽敞的青空，而那褪了色的红纸，顿时也鲜明不少。（²⁶）

随着这霹雳一声，柳树倒下，老爹没有悲伤，还仿佛有一种禅宗般的顿悟和超越。因为放下了心中的“重担”：砍掉了寄托情思的柳树，还了欠下的酒帐，顿时觉得晴空敞亮，连褪色的红纸也鲜明起来了。这瞬间老爹顿然对人生重新有了领悟，不再寄希望于所谓的“太平之日”。（²⁷）这里所写的表面上是陈老爹的顿悟，其实是作者“废名”的顿悟，是废名主观的安排他笔下的人物，在历经生活的种种磨难后，精神上的一次伟大的超越。这种经由人生的“困顿”走向解脱精神乐园的“超越”时刻，常常出现在长篇小说《桥》中。

废名异于许多乡土、田园小说家，不仅是他小说中常把禅宗之妙悟运用到意境的创造上，他善于融人物于大自然中，在对自然风景的静观中，创造人生忘我的一刹那、一瞬间，生命在自然中体验“道”，从而把禅宗教人解脱的人生哲学具象化，使山水自然作为人物情思的象征。严羽《沧浪诗话》“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”（²⁸）废名正是在小说中实现诗与禅的融合，在共同的悟道基础上表现人生。这使得他的小说内涵丰

富“不仅耐得住不同的阅读空间，也耐得住不同的阅读时间和阅读对象。”⁽²⁹⁾

(二) 以象征表现抒情

废名小说是古典的也是现代的，“古典”指的是他始终从中国传统诗歌意境中去学习并创造性的把抒情诗已经转化为小说的意境，“现代”则指的是他运用西方现代派的小说技法，如意识流和象征手法。⁽³⁰⁾他小说中的意识流手法早已引起了研究者和同行的注意，并且认为他小说与英国著名的意识流小说家弗吉尼·沃尔芙很相似。⁽³¹⁾不同的是，废名吸收“象征主义艺术营养”然后“消融在意境追求”之中。废名小说细腻景物描写，重视人物内心感受的写法，并以此取代情节，这都是传统小说中所没有的。废名多年以后回顾早年的小说创作，仍然表示“在艺术上我吸收了外国文学的一些长处，又变化了中国古典文学的诗，那是很自然的。”⁽³²⁾这就是当我们读了废名的小说后，发现其手法也许是西方的、“前卫”的，但情调还是古典的、抒情的。

废名小说中营造的独特山水田园风光意境，最为人所称道。短篇小说如〈竹林的故事〉、〈菱荡〉、〈河上柳〉、〈桃园〉等。小说选择了一系列象征性抒情意象：如“桃林”、“绿竹”、“杨柳”、“桥”、“塔”等来创造自然田园山水意境，为小说带来浓厚的古典文化气息。〈竹林的故事〉既是废名的成名作，也是最充分的表现废名田园抒情小说的风格，即一种“最纯粹农村散文诗”的小说。这类小说所以异于传统小说，不仅在于小说不着意情节、故事和塑造人物，而是小说以超越现实的写法，“这不是著者所见闻的实人世的，而是所梦想的幻境的写象”⁽³³⁾作者在记忆中剔除了现实社会中丑恶的人事，而留下了美好的人、景和情，表现的手法则采用象征与对比，〈竹林的故事〉的魅力在于平凡的人性美，而人性美又都集中体现在三姑娘身上，郁郁葱葱的竹林正象征着这样一种具有生命力和气节的人格。

〈河上柳〉的篇幅很短，小说选择“柳树”作为小说的抒情意象，贯穿于小说的始终。“柳树”不仅“人格化”而且还有更深的含义：一、成为

陈老爹亡妻的象征。柳树是老妻植下的，有老爹与亡妻共度岁月中的许多回忆。因此当老爹失去了生活来源时，“三天没有酒，我要砍掉我的杨柳”⁽³⁴⁾，砍掉柳树能够缓解生活的危机，但老爹没有这样做。老爹自语“不，你跟我活到九十九”；二、“柳树”成为老爹生命中的守护神，黑暗中照亮了道路，洪水来时因为有柳树，沙地中的茅房得以保全。三、小说的最后，砍掉了柳树，还了酒钱。老爹刹那间醒悟了，摆脱现实困扰，心中再没牵挂。

短篇小说〈桃园〉，讲述了一对相依为命的父女，父亲经营着一片桃林，女儿正生着病。小说中山水田园牧歌的情调不见了，取而代之的是充满了阴惨而诡异的意象：秋风、冷露、衰草、白墙、黑瓦、青天、杀场。小说开篇时令正值秋天，万物萧瑟，“桃树已经不大经得起风，叶子吹落不少，无有精神”；与桃园相邻的是“杀场”：“‘杀’字偏风一般的自然而然的向你的耳朵吹，打冷噤，有如是点点无数的鬼哭的磷和”；“坟”：城外山上满山的“坟”。小说把原本美好的意象加以扭曲，“绿”本是生命和春天的象征，在小说中却边成了“阴阴的绿”；“月亮”不是传统诗文中咏叹的美好纯洁、团圆的象征，而是残缺不全的“半个的”。

〈桃园〉的最后是三个玻璃桃子的破碎，象征了王老大最后希望的破灭，从此一无所有。⁽³⁵⁾小说的最后当王老大倾其所有买下了三个“玻璃”桃子时，小说描写王老大当时喜悦的心情：

王老大捧着桃子 - 他居然晓得朝回头的路上走！桃子一连三个，
每一个一大片绿叶，王老大真是不敢抬头了。⁽³⁶⁾

这情景让人想起鲁迅的〈药〉，华老栓买了人血馒头满怀希望回家的一幕。玻璃桃子在回家的路上被一群孩子撞碎了，王老大希望也破灭了，小说通过一系列自然景物的象征来表现父爱，把一个平凡的父爱主题渲染的淋漓尽致，表现残缺的人生之美。这样的小说题材在五四并不特别，但由于所采用的艺术手法，小说因此别具一格，也留给读者更多的联想和补充。

废名小说完全突破传统小说的陈规，而且异于“五四”时期的小说。他的小说既取消了对故事情节的依赖，也不着意去刻划鲜明的人物形象与性格，而且与当时直抒胸臆为特征的书信体、日记体抒情小说也有很大的不同。废名的抒情小说独辟蹊径，借用诗歌的写法，即以抒情意象和象征来达到含蓄暗示的作用，借以达到了抒情的意味。

（三）以意识流表现人物内心情感

意识流是二十年代西方现代派文学中影响最大的流派。废名在小说中运用意识流的技巧来表达人物内心深处的情感，虽说是借鉴西方小说技巧，但在情感的表达上构成东方的情调与意境。

〈桃园〉是废名的一部充满“现代技巧”的小说，象征和意识流是构成这部小说艺术的最显著特征。〈桃园〉中的人物简单：阿毛和王老大，偶然出现的还有张四、尼姑和一群孩子。小说主要通过“阿毛”的三次意识流动来组织全文表现一个失去母亲的女孩子孤独、寂寞的内心世界，同时也表现了父女间真挚的情感。第一次意识流的描写是阿毛坐在门槛上玩，看着爸爸跳水浇桃引发了她对过去、现在的回忆和联想：

阿毛用她的小手摸过这许多树，不，这一棵一颗的树是阿毛一手抱大的！-是爸爸拿水浇大的吗？她记得城外山上满山的坟，她的妈妈也有一个-妈妈的坟就在这园里不好吗？爸爸为什么同妈妈打架呢？有一回一箩桃子都踢翻了，阿毛一个一个的朝箩里拣！天狗真个把日头吃了怎么办呢……（³⁷）

这一段写的是阿毛脑中一瞬间所产生的流动然而不连贯的意象：想起小时候跟着爸爸种桃浇园，因此想起妈妈，想起妈妈葬在城外的坟，由妈妈的坟又联想到妈妈生前与爸爸打架的情形，还踢翻了一箩桃子。父母打架给阿毛幼小心灵造成恐惧的烙印，这种骇然甚至与天狗吃日头同样的神秘不可解。短短的一段文字，由桃园想到城外，由现在忆起往昔，由人间及天外，完全打破了时、空的界限。小说借一个病中孩子的意识流动反映

了孩子内心丰富的世界，同时通过“王老大”的日渐贫困反映了农村经济接近崩溃的边缘。

阿毛第二、三次的意识流动比起第一次更复杂更丰富。第二次她从天上的半个月亮而引发无数的联想：想到日头、想到早晨的月亮想到天如果黑了就看不见绿苔了，又从绿苔联想到绿色的桔子，想到曾经看到一个人家的橘子树，接着意识就又飘到了未来，桃树明年依然茂盛吗？她还会生病？又回忆起自己往井里仍石头的淘气，这件事连爸爸都不知道呢。这次的意识流动的焦点是描述阿毛幼稚心灵无限寂寞的扩大，通过病中她的所思所想，我们看到了日常伴随她长大的除了桃树就是日月清风、绿苔、枯井。由于缺乏母爱与安全感，小姑娘不喜欢桃花“桃花她不见得怎样喜欢，风吹到井里去了她喜欢！”第三次意识流与前二次的又有了不同，病情日愈加重的阿毛处于幻觉中，不断听到沙场传来的阵阵如鬼哭的秋分声，不仅使她害怕而且眼前还产生了幻象。因此爸爸说十五要引她上庙烧香，引发了她的联想：想起一位尼姑曾经过她的桃园，而且仿佛现在这个尼姑走进了她的桃园，但不同与现实的是幻想中的桃园是茂盛的。但随着“阿毛一张眼睛——一张了眼是落了幕。阿毛心里空空的，什么也没有想，只晓得她是病。”⁽³⁸⁾通过意识流来表现人物的内心世界，这在当时是颇为前卫的。

二、淡化情节，追求“人与自然的契合”

情节、故事在废名小说中是作为小说的背景而存在的，小说凸显人物和情景。既使是在反映社会现实残酷的那一类小说中，也尽量的避开事件本身，淡化冲突，用轻松的笔墨去描绘，或是借用小孩子天真的眼光去过滤残酷的现实，使得生活依旧充满了情趣，留下了引人深思的结局。如〈小五放牛〉用放牛娃小五的特定视角写被霸占了妻子的陈大爷，“王胖子是住在陈大爷家里，而毛妈妈决不是王胖子的娘子。”⁽³⁹⁾小说避开了情节也淡化冲突，以“我”放牛娃的眼光写受人欺凌的陈大爷：娘子被人霸占，还常遭小孩子的捉弄；那个老是穿纺绸裤的阔屠夫王胖子、毛妈妈“身上的肉再多一斤，她的脚就载不住了。”语言简练，人物形象生动，叙述中婉而多讽。

废名小说中，艺术上最成功的就是那些描写乡村人物、田园风光的小说。这些小说中风景的描写有时甚至取代了小说的情节、故事，只留下如诗如梦的风光以及活动于其间的几个点缀性的人物，如〈菱荡〉，小说把情节故事都过滤干净了，仅剩下了淘家村的风物，淘家村美好的传说、美好的风光，而行走其间的除了陈聋子还有几个洗衣村妇。作者刻意描绘一幅幅充满宁静和谐的田园风光，纯朴真情的生活画面！不为别的，正是要映衬出人们美好的心灵。这也许正是某些评论者所诟病的“美而欠真”，但废名刻意要描写的正是这样有着美好人情风光的“世外桃源”，追求梦与现实的融合。

有时山水田园诗中的人物反成了风景的点缀，如〈菱荡〉中的“陈聋子”、〈河上柳〉中的“陈老爹”，他们有时是静态风景的陪衬人物，而有时却是使风景顿然生动起来的关键，因为他们与风景有着超越现实关系上的和谐，既是一幅自然风景，也是一种心境的写照。表面上这些美的自然风景，纯朴的人性，似乎远离现实，不过是幻想中的世外桃源，而事实上在风景的背后，潜藏在纯朴人性深处的是人生的种种悲剧，〈菱荡〉中的陈聋子”终生为长工，穷的娶不起老婆；〈河上柳〉中的“陈老爹”中年丧妻且正面对人生绝境。废名有意安排他笔下的人物在现实的困境中去超越世俗的爱憎哀乐，因此对于人生重大问题或是人物的悲剧性遭遇，他往往是点到为止，而对于周围的景物他却“不厌其烦”的描写、叙述。这种写法本身所蕴含的意味耐人深思，景物是永远的，而人生是短暂的，景物是人生苦难的见证。这样的写法往往让读者迷失在一幅幅优美的风景之中，错失了作家的真实意图，忽略了作家在作品中寄寓的更深意义。一些研究者认为废名小说“一幅幅经过禅宗哲学与美学净化过的日常生活画面，它们没有多少人间烟火气，而是禅意盎然”⁽⁴⁰⁾认为废名“未能超尘出世……在飘逸中透出一种淡淡的哀愁”⁽⁴¹⁾。

沈从文略带批评的指出废名小说中人物性格单一，而且缺乏冲突。⁽⁴²⁾废名把抒情小说淡化故事，取消情节的特点发挥到了极致，小说中没有戏剧性的冲突，而随着戏剧性成分愈减少，抒情成分随着就愈增加，这正是一切抒情小说所共有的特征。抒情小说中人物的性格单一且诗意化的倾向，正是抒情小说发挥诗歌的功能，把小说中景色的描写变成小说文本中的意象，小说人物却变成作者的自我化身。

废名在他的一系列“田园”小说中，呈现于读者面前的是山水田园的恬静淡泊，读者不仅感受到优美的意境，但同时也感到了忧郁和悲凉。在没有故事，只有人、情、景构成的意境中，描绘一出出“近乎没有事情的悲剧”⁽⁴³⁾，因为没有事情（没有故事），人生的悲剧性因为没有具体的事件、冲突，反而揭示了更加令人回味的悲剧境界。如〈菱荡〉写淘家村的风物，淘家村美好的传说、美好的风光、更有人们美好的心灵。作者描绘出了一幅充满宁静和谐的田园风光，纯朴真情的生活画面！作品带给读者以美的享受的同时，亦有一种淡淡的悲哀，令人回味无穷。

三、小说中的禅境诗情

禅宗思想陶冶了废名的精神生活，也影响了他的艺术创作，⁽⁴⁴⁾与其说他的小说是“逃避现实”，不如说是他把禅宗空灵、超越的境界引入小说，因此小说处处显示了禅宗意趣。佛教对于废名不仅是一种精神上的信仰，作为艺术家他着重的是如何把佛教的境界体现在小说的意境创造上，他曾说过：“我尝想，中国后来如果不是受了一点佛教的影响，文艺里的空气恐怕更陈腐，文章里恐怕更要损失好些好看的字面。”⁽⁴⁵⁾因此废名在以故乡为题材的抒情小说中，着重表现的是一幅幅人与物、物与人相交融的禅境、诗情世界。

废名小说中的意境创造达到了禅宗的境界，即静穆的观照和飞跃的生命构成了他的“禅”境⁽⁴⁶⁾，因此小说往往通过宁静、平淡、悠远的自然景色展露作者淡泊无心的禅趣，也借空旷、幽静、寂寥的山水表现出宇宙世界的永恒。

〈竹林的故事〉最为人所激赏的便是这样的牧歌般情调与风光：流水潺潺的小河，绿团团的坡，青翠欲滴竹林、菜园，茅屋上鸱鸢在打着圈子，坦里放着的鸡娃……勤勉的母女，兴旺的竹林、菜园，清纯善良的三姑娘；同样的描写出现在〈菱荡〉、〈河上柳〉、〈桥〉等小说中。而〈菱荡〉更是废名笔下乡村景致的代表，充满了“梦幻”色彩，请看一段：

一条线排着，十来重瓦屋，泥墙，石灰画得砖块分明，太阳底下更有一种光泽，表示陶家村总是兴旺的。屋后有竹林，绿叶堆成了台阶的样子，倾斜至河岸，河水沿竹子打一个弯，潺潺流过。……

塔不高，一棵大枫树高高的在塔之上，远路行人总要歇住乘一乘荫。坐在树下，菱荡圩一眼看得见，- 看见的也仅仅只有菱荡圩的天地了，坝外一重山，两重山，虽知道隔得不近，但树林在山腰。菱荡圩算不得大圩，花蓝的形状，花蓝里却没有装一朵花，从底绿起 - 若是荞麦或油菜花开的时候，那又尽是花了。（⁴⁷）

竹林、小河、石塔、沙滩、枫树、野花成为废名小说的标志，这是废名故乡独有的景致，也是农村中习见的，但在废名写来，却是简淡中蕴含无穷境界，读者从这一人一树一塔，一山一水中能体会出人生的永恒。正是所谓的“一片风景就是一个心灵的境界”（⁴⁸）

废名田园小说中意境的最基本特征是静美。静是空灵之静，不是无生命、无生气的死寂。他在描绘田园农村的景致时，便常常是以动写静，以静显动，如〈竹林的故事〉中写黄昏时鸟儿归巢的情景：

竹林里也同平常一样，雀子在奏他们的晚歌，然而对于听惯了的人，只能够增加静寂。（⁴⁹）

竹林里原是一片静寂，雀子的奏歌也不能打破这静寂，作者借竹林中的宁静要显示的是小说中三姑娘内心的宁静，即使是赛龙灯那样的锣鼓喧天也不能使三姑娘的内心躁动起来。废名的短篇小说，意境的创造往往成为描写人物的主要手段，他描绘静穆的自然，同样也以静态的方式勾勒人物，并以自然中的动显静、以静制动，以表现出人物内心最隐秘的思想和感情。废名对大自然的景物描写既是从静中表现，又是一种远距离的观照。这不仅与自然有了距离，使自己不沾不滞，自然得以孤立绝缘，自成境界。

废名最擅长“用平静的心，感受一切大千世界的动静，从为平常眼睛所疏忽处看出动静的美。”（⁵⁰）在这种静穆的观照下，描绘风景也表现人物，他所表现的两大类人物即天真烂漫的少男少女，慈祥仁爱的老媪老

叟。虽然他们的人生都是有“残缺”的，但他们却都有善良的天性、豁达的胸襟。他们时时以天性的善良、慈爱化解生活中的生离死别，更因此表现出禅宗顿悟般的解脱，与自然万物融入一体，这种涅槃似的人生境界恰与艺术美感的产生相吻合，即空诸一切，心无挂碍，是世务暂时绝缘。废名因此表现了平凡人性的灿烂光辉，展示了他们身上的“神性”。例如〈竹林的故事〉：

春天来了，林子里的竹子，园里的菜，都一天一天绿得可爱。老程的死却正相反，一天比一天淡漠起来，只有鸱鸢在屋头上打圈子，妈妈呼喊女儿道：‘去，去看坦里放的鸡娃’，三姑娘才走到竹林那边，知道这里睡的是爸爸。到后来，青草铺平了一切，连曾经有个爸爸这件事几乎也没有了。（⁵¹）

三姑娘失去了爸爸，从天真活泼变得懒懒得不说话，而到后来连曾经有个爸爸这件事几乎都没有了，不是时间可以淡化悲伤，而是禅宗教人解脱。

废名在描写与刻画平凡人生世相时，的确表现出了高深的禅境，因此在他笔下人生一切矛盾，高洁与卑污、仁爱与罪恶、富贵与贫贱等等，都能得到化解，人生的冲突以及作者内心的冲突都可以得到平衡。这种理念和境界我们从〈小五放牛〉中的“陈大爷”身上得到了最好的诠释。（⁵²）废名小说中无论是哪一类的人物，从早夭的妹妹、少年时代的情人柚子、三姑娘、阿毛到那些洗衣的、种菜的、种桃的、打长工的、唱木头戏的，都是乡村中极平凡的普通的人物。不仅如此，他们“每个人都象背着百岁人的悲哀的重负与老于世故的澈悟。”（⁵³）田园牧歌般的情调下，无法掩盖的是“人生、命运的沉重和苦涩”，正如他自己所说：因为“深深感着现实的悲哀，故能表现得美。”（⁵⁴）

四、诗化的语言

废名小说艺术形式上的独创性，还表现在语言的运用上，他的语言以

极其简练然而又极具表现力，作者对语言精心的雕琢，有散文诗的精致和凝练。以〈竹林的故事〉开头一段为例：

出城一条河，过河西走，坝脚下有一簇竹林，竹林里露出一重茅屋，茅屋两边都是菜园……（⁵⁵）

这短短的 34 个字，既点明了位置，也写出了小说所处环境及周围的景物，还暗示了人物的经济状况：住在“茅屋”里以卖菜为生，房屋四周环绕着小河、小河旁茂密的竹林，皆象征了人物高尚的品德。同时这段文句中还运用了汉语修辞中的“顶真”手法。这样简省的文字，含意却如此丰富，真正做到了惜墨如金。

废名的文章之美，表现在用白描手法描画一切的风景和人物，所谓“白描”指的是“选词造句去掉了一切不需要的东西……，使文字离去一切文法束缚与藻饰”（⁵⁶），周作人所谓的“简练”，惜墨如金。沈从文认为“‘最能用文字记述言语的’一个人，同一时是无可与比肩并行的。”（⁵⁷）严家炎认为“五四时期小说作家中，文字这么简省讲究的，鲁迅而外，恐怕只有废名了。”（⁵⁸）废名小说语言是诗化的语言，不仅精炼而且形象。

废名小说走得是抒情诗的道路，而且简直是扩充了的唐诗。他的小说具有唐诗的概括力，又充满田园意境。废名的小说只能当诗来阅读，才能把握其中的意味。“他追求一种超脱的意境，意境的本身，一种交织在文字上的思维者的美化的境界，而不是美丽本身。”（⁵⁹）；废名自言小说追求唐人绝句的意境，其〈菱荡〉、〈桥〉正是代表。小说中偶然表现出来的“晦涩”也是从古典诗歌的跳跃空白造成的。而废名文字简练而又富有表现力，其中一大原因便是他诗化的语言，大量的从唐诗宋词中活用而来，如〈竹林的故事〉的小说结尾，当“我”重回故乡，再一次踏入竹林时，过去的记忆又复活了，作者这样写道：“我的记忆又好象一塘春水，被微风吹起波皱了。”这个句子明显是对唐诗的意境直接融铸到小说中去，运用得出神入化，有浑然天成之妙。而这种现象在〈桥〉中表现的最为突出，这一点在下一节中会详细讨论。

第二节 解读抒情小说《桥》

废名十年筑〈桥〉，他企图在小说的艺术形式上创新，使〈桥〉成为有别于传统小说的中国化抒情小说。〈桥〉既为小说，所以仍然保留了叙事小说所必须的故事和人物；〈桥〉又是诗化小说，因为它有诗的意境；〈桥〉更是抒情小说，因为作者借小说的形式，最终要表现的是诗人、小说家的作者自己。（⁶⁰）

〈桥〉虽保留叙事特点，却偏向于描写性的艺术，这种艺术的特点是：

描写性的艺术则转向人物和环境的呈现。人物自有其发展变化，但在空间世界中他只是构成这场景的一分子。我们关心的是这全面的场景，既使人物的勾画极其粗略……这里的结构只基于并生律在空间中同时出现。能够产生一种即时性是它的价值标准。（⁶¹）

描写性艺术致力于创造空间结构形式，营造诗歌意境，用诗歌的方法来做小说，它注重景物描写，让景物成为人物或人物的思想感情中不可缺少的一部分，小说以人物感情的波澜起伏来代替小说的故事并成为情节，用象征、意象来组织小说的脉络。〈桥〉没有贯彻始终的情节，每章相对独立，自成一个情境，人物及其环境构成幅幅精美的图画，显示了抒情小说的结构与特色，从这个意义上说〈桥〉“是‘破天荒’的作品”（⁶²）

〈桥〉的“破天荒”还体现在小说打破文类界限，揉诗歌、散文、游记、小品、杂感、笔记、禅宗顿悟式的说教于小说。〈桥〉作为长篇抒情小说，特殊之处还在于大量的人物对话，以人物对话来代替小说情节和场面描写，用想象的方式来不断发展书中的角色和生活的对话，小说是利用叙事这种模式来达到抒情诗的效果。（⁶³）

一 〈桥〉：抒情小说的故事与人物

〈桥〉分上下两篇，上篇十八章，下篇二十五章。上篇共十八章写小林的童年时代。〈第一回〉是全书的一个楔子，起着象征和暗示作用，即

〈桥〉里的男女主角也将成一对佳偶。小说的第二章，写程小林放学回家，在路上掐金银花巧遇放牛的小姑娘和她的奶奶，奶奶发现两个孩子的父亲生前是故交，于是撮合这一对身世孤单的孩子，小林于是应邀到史家庄。故事便在小林的无拘无束的乡塾活动和史家庄间展开，一面是小林与读书的小伙伴之间的玩耍，一面是他和琴子之间两小无猜的天真烂漫的生活。上篇展示在读者面前的是一幅幅图景：风景如画的史家庄、井边汲水、归途中的落日、妇女们洲畔浣衣、万寿宫的荒凉阴森、闹学、家家坟做喇叭、送牛定亲、松树脚下拜亡人、临帖习字、灯下玩灯影、夜观送路灯、谈梦、荒郊迷路巧遇和尚。（⁶⁴）上篇到此结束。

下篇则有二十五章。时间跳过了十年，写小林长大了并从外地辍学还乡，而故事中又增加了细竹，琴子的表妹，于是小说便围绕着他们三人间微妙的感情纠葛展开，不过，作者着重描写的是三人一起任意自适牧歌式的乡村岁月，苦恼偶尔出现但来去匆匆，又不留痕迹。小说表现了他们三人之间的这一段牧歌岁月：写琴子与细竹姐妹俩的生活乐趣，三月三望鬼火、夜间以灯照壁虎，挑灯看花、晨妆梳头、头发像棕榈树林、史家庄外的沙滩、琴子浣衣、姑娘们看风筝、听尼姑讲故事等；写小林的活动：到史家庄过清明、看细竹扎杨柳球、会见三哑叔、小林黄昏沉思、清明上坟、私会狗姐姐；最后一部分是他们三人一起的活动：花红山看映山红、八丈亭看牡丹、雨天谈草谈山谈伞……下篇的故事大致如此。

〈桥〉中共有五个人物：史奶奶、三哑叔、琴子、细竹和程小林，我们只要从史奶奶和三哑叔身上，就可看出废名是如何把禅化的人生观体现在他们的身上的。史奶奶历经沧桑，晚年只与孙女琴子相依为命，她所经历的生离死别，小说中并没有特别提起，但通过她通达的面对人生，慈爱柔和的对待儿孙，宽容厚道的收留三哑叔便知老人的胸襟了。三哑叔是另一个体现作者这种禅化理想的人物，他原是讨米出身，后被史家奶奶收留。因此感恩图报，成为一个忠心耿耿的长工，他说：“除非史家奶奶百年升天，不然他是不会离开史家庄的。”（⁶⁵）其忠心可见。而程小林、琴子和细竹围绕他们之间的爱情纠葛，以及他们化解这冲突的手法都体现了禅宗的影响。

〈桥〉在故事中唯一造成冲突的当然是小林、琴子和细竹三人之间的情感纠葛。小林和琴子不仅是青梅竹马、两小无猜，加之双方家长的默

许，他们两人是注定要成为夫妻的，但世事难料的是当小林长大，并从外地游学归来，并且婚期已近，却出现了细竹，细竹的出现使小林内心掀起了波澜，也使琴子饱尝了嫉妒和忧惧。本来小说可以安排小林在两个女性之间无从抉择的两难困境中铺陈故事，展开冲突，但作者没有这样做，固然一方面是由于作者深受禅宗哲学的影响，另一方面〈桥〉作为一部自觉的有别于叙事小说的抒情文本，把焦点转向了人物的内心深处，小说让小林在面对诱惑时不断的拷问人性，在表现自我与超越自我之间去平衡自我。因此〈桥〉有意设计了庸俗小说中的“三角恋爱”情节，却没有处理成庸俗的恋爱悲剧或是大团圆结局，作者试图以禅宗来“超越处理”这一类通俗主题，与当时文坛中大量的恋爱闹剧小说形成对比进而造成反讽的效果。小说安排主人公在远离尘嚣的自然山水中去解脱人生困扰，并且进一步的领悟人生的真谛，在诗与人生之间调适自我，驱除自私自利的我，时时从自然万物中寻找启迪、把自我融入万物中，求得快乐而且是超越现实的人生。

〈桥〉不是按照时间性的逻辑结构来安排小说故事，如果以西方小说的定义，即强调小说的故事情节（plot）的“因果律”（causal relations）和“时间化”，以此来衡量〈桥〉，那么我们会发现〈桥〉里虽然有故事，但是包围在故事之内外的，是自然的风景与风俗画，作者常常有意打断故事的发展，而描写一幅幅风景画和自然场景。〈桥〉不同于传统以故事、情节为主的叙事小说。一般来说，作为叙事小说必须详细交代事件发生的因果关系、先后次序、刻划人物的外貌和行为，但〈桥〉不仅淡化了事件之间的因果关系，同时也不注意事件的连贯性和先后顺序，仅保留了叙事的特点。因此出现在读者面前的是一章章的小故事，有时是一幅幅画或一首首诗，它们之间仍有联系，但暗藏的很深。故事很淡，情节发展缓慢，人物诗意化，单纯化，上下篇虽相隔十年，但人物童年与成年的性格特征却没有明显改变。小林的天真顽皮（下篇的小林常陷入诗人的沉思，仅此不同）、琴子的温厚贤淑、史家奶奶的通达大度、长工的朴讷勤谨，始终如一。

小说的章与章之间，不过是空间地点的改变和转换，且有意让故事朝着空间化的方向发展，人物在抒情的氛围中活动，或水边，或山脚，或登塔，或划船，城里郊外来来去去，人物就这样“跳”着长大了。小说有意

淡化时间，强化空间，让人物在空间的世界中活动，捕捉刹那间的情感表达。小说并不存在完整的情节，因而也没有结局，翻开〈桥〉处处可见“无事之事”（non-event）的描写和刻划，既然打破小说常规，抛弃有头有尾的情节，因此小说阻止“故事”的发展，化“冲突”为和谐，而着重展示有意味的生活画面。

有一种说法认为“〈桥〉之本意不在故事，不在人物，而在文章”（⁶⁶），这也许与废名所追求的文章之“道”有关：

最显明的征象便是中国的文章里（包括诗）没有故事。没有故事故无须结构，他的起头同他的收尾是一样，他是世界上最自由的文章了。（⁶⁷）

废名也许的确有意创造小说新文类，〈桥〉就是这种想法的部分实现。它抛弃了故事小说对布局结构的规范，把小说当作最自由的文章来写，这是废名的独创。有人这样形容〈桥〉：“这本书给我的印象像一盘雨花台的石头，整个故事是一盘水。读者可看见一颗一颗石头的境界与美，可是玩过雨花台的石头的又都会知道这些好看的石头如果离了水也就没有了它的好看”（⁶⁸）这比喻形象生动，〈桥〉中无论故事人物还是风景，都活动在作者营造的诗意氛围之中，它们之间水乳交融，谁也离不开谁。

二 〈桥〉：诗境、画境与禅趣的交融

〈桥〉富有古典情调，是诗境、画境与禅趣的交融。最早指出这一艺术特点的是朱光潜先生，他说：

《桥》里充满的是诗境，是画境，是禅趣。每境自成一趣，可以离开前后所写境界而独立。全书是一种风景画簿，翻开一页又是一页，前后的景色与色调都大同小异。（⁶⁹）

“风景画簿”式的小说结构，正是建立在诗画合一的基础上（⁷⁰）一方面体现了抒情小说家对抒情传统的继承，即在小说中追求画境，把中国

绘画的空间艺术首先带入小说，使小说由时间性为主的艺术转而突出、强化空间艺术，大胆的抛弃传统小说注重时间性的逻辑结构方式，融入了现代小说的艺术，创造了风景画集成的小说艺术，并成功地把绘画艺术中的“虚实相生”以及“空白”设计带入小说艺术之中，因此在现代小说史上出现了“画簿”式的结构。具有这一特点的诗化小说不把小说的重心放在讲故事上，也无意于刻画人物性格，而是着眼于描绘自然风景，把景物描写作为小说文本的意象，借以抒情，而抒情又是极为含蓄。而连系这一串串风景意象的是情，人物成为贯穿景物、意象的线索，这的确像是唐人绝句，或者简直是扩大的古代抒情写景的诗词。⁽⁷¹⁾因此当你打开这幅长长的充满了“诗境、画境、禅趣”的山水田园画卷，你不仅要小心的欣赏、阅读，更要注意在朴素而凝练的文字下所蕴藏的意义。

（一）山水画境与自然象征

废名在〈桥〉中继续以诗入文，以禅趣为情，而且尝试在小说中表现山水画的意境。他写小说但实际上是在构思画境，他从山水画家那借来山峦河山、岩石、树木，并用心爱的乡村人物点缀其间，不过在他笔下的一草一木、一山一水都有自然的象征意义，自然界景物在小说里，成为最有诗意，最永恒的语言。

废名在抒情小说〈桥〉、〈莫须有先生传〉等小说中独创一种“画簿”式的结构，〈桥〉是如何用文字构筑风景画簿⁽⁷²⁾，图画是存在于空间的形色，诗是存在于时间的声音，诗人试图用在时间上绵延的语言，表现在空间上并存的物态，以历数、枚举的表达方式体现物象横陈、并列空间的绘画效果。这种空间性并非纯粹再现客观世界中的景物，而是一种想象或者说是内在化的空间，属于抒情空间。以〈桥〉为例，小说内容是散文诗的，而非叙事型的。小说很大的篇幅不由事件构成，而是风景画集成。小说共分四十三节，节与节之间似连实离，各自自成起讫，是一首首散文诗，四十三节又似一本连续性的画册

〈桥〉每打开一页，就如同在我们面前展开了一幅幅中国山水淡墨画面，有时是一片纯粹的自然风光，如史家庄的描写：

站在史家庄的田坂当中望史家庄，史家庄是一个‘青’庄。三面都是坝，坝脚下竹林这里一簇，那里一簇。树则沿坝有，屋背后又格外的可以算得是茂林。草更不用说，除了踏出来的路只见它在那里绿。站在史家庄的坝上，史家庄被水包住了。而这水并不是一样宽阔，也并不处处是靠着坝流。每家有一个后门上坝，在这里河流最深，河与坝间一带草地，是最好的地方，河岸尽是垂柳。迤西，河渐宽，草地连着沙滩，一架木桥，到王家湾，到老儿铺，史家庄的女人洗衣都在此。……（⁷³）

在这些不见人的田园风景中，足以引发人对大自然的深思冥想，把自己沉入其中体味自然的永恒之美。宁静、优美、和谐成为山水田园的意境。

废名笔下描写山水田园的画面，均是通过摄取自然物象来形成氛围，并融汇着主体的潜意识，表现出静美。小说上篇的第二章〈金银花〉写小林第一次到城外，过河、穿过树林来到了史家庄：

小林在那河边站了一会，忽然他在桥上了，一两声捣衣的声响轻轻地送他到对岸坝上树林里去了。

坝上也少行人，吱唔吱唔的蝉的声音，正同树叶子一样，那么密，把这小小一个人儿藏起来了。他一步一步探地走，仿佛倾听什么，不，没有听，是往树上看。

……一边也是河，河却不紧挨着坝，中间隔了一片草地，一边满坂的庄稼。

草地上有一位‘奶奶’带着一个小姑娘坐在那里放牛。

小林看牛，好一匹黄牛，它的背上集着一只八哥儿。翻着翅膀跳。……（⁷⁴）

从上述描写的片段中略可窥视到废名田园风景的特征：静美，但又并非“无烟火气”的死寂，而是充满生机的。浣衣妇间或捣衣的声响、蝉的叫声使这幅静态田园风景画中充满动态的美。小河、桥、浣衣妇、蝉、

黄牛、八哥组成了初夏乡村的景致，而穿行期间的小林反成了点缀山水间的一个小黑点，消融于景物之中，同时作者也暗示自然风光与书中人物和谐共处，小溪、牛、塔、桥等与他们是心灵相通，生命一体的。自然界的景物最有诗意，人反成风景的陪衬。

废名的田园风光中人与自然永远是和谐共处，而且处处可见作者自然象征的写法，“绿”是〈桥〉的中心象征，也是〈桥〉中最主要的色彩。几乎每一章都在“说绿”⁽⁷⁵⁾如“史家庄是个‘青’庄”⁽⁷⁶⁾，“绿是一面镜子，不知挂在什么地方……”⁽⁷⁷⁾甚至连鸟儿也是飞来说绿⁽⁷⁸⁾。因为绿是大自然的主要色泽，更象征着宁静、悠远、和谐统一的境界。

“河”是构成田园风景中最重要的意象，“河”既是田园生活中必不可少的，又象征了生命的生生不息，因为人类文化的源头都诞生自河的两岸。而“桥”则是通向远离尘嚣的古朴的乡村的桥；“塔”原是传说中大慈大悲的观世音用乱石堆成，小说中则把它用来象征虔诚的信仰与善良的人性，一座象征着美好风俗与纯朴的人性之塔。“杨柳”是〈桥〉中另一个重要的抒情意象，它象征了古风遗俗，清明的折杨柳是作为一种人文风俗的象征而存在。同时杨柳顽强的生命力正如小说中饱经沧桑的史家奶奶，经历了多少的生离死别，仍穷通生死的面对生活。

〈桥〉中另一个特殊的意象是“坟”，坟传统上总是与死亡、不幸相联系，让人联想起阴森、荒凉、诡异等，却常在废名的小说中出现，并且赋予了反传统的新鲜意义，不再是死亡与恐怖的象征，而是“孩子游乐的场所”、“青草年年绿的地方”、“人生最好的装饰”、“同山一样最可供欣赏的景致”⁽⁷⁹⁾这种独特的审美情趣正是废名吸取了禅宗的齐死生、寻解脱的思想表现，显示了他的禅宗式的生死观。废名对“坟”这一意象的超越传统、富有新意的再创造，最能体现他的禅宗意趣。

总的来说，〈桥〉中山水景物的描写是偏于隐逸情调的，竹林、松树、桃林、沙滩、垂柳，尤其是禅诗中最常出现的意象如空山、幽谷、落花、啼鸟等也成为废名的描写对象。小说不引导读者进入亢奋、激动的状态，而是使人身心俱忘，忘却了尘世，忘却了繁华，忘却了纷争，让人渐渐的、慢慢的沉入澄明幽深之境，如梦如幻，从而远离俗情世界。因此闲适恬淡、自我解脱、宁静优雅、清静澹泊，便构成小说的情调氛围，并透露着禅境界。这种追求宁静的境界，源于对理想人生和理想人格的追求，在

对自然山水的田园观照中，体味到人与自然相化而相忘，精神虚静自然的愉悦，获得了超越世俗之上的自由感，即美感。

〈桥〉的禅趣除了表现自然的空、寂、静态的美，他还把自己的这种禅化的人生态度、思想具象化在人物的身上，因此笔下人物恬静淡泊，知足常乐。

（二）融古诗意境于小说之中

〈桥〉上篇注重写景，下篇注重写对话，以诗写对话，以对话表现人物及人物的思想和感情。一部〈桥〉其实是长篇的不分行的诗，处处体现诗歌的跳跃性联想和想象，随手拈来，皆是诗。随意的摘选一段：

头上的杨柳，一丝丝下挂的杨柳
- 虽然是头上，到底是在树上呵，
但黄昏是这么静，静仿佛做了船，
乘上这船什么也探手得到，
所以小林简直是攀杨柳而喝。

‘您无须乎再待明天的朝阳，那样你绿得是一棵树。’（⁸⁰）

上述摘自〈黄昏·桥〉中的片断，诗人沉思于寂静的黄昏树下，思绪联翩……。废名的文学道路是从写诗开始的，所以他本质上是诗人，写小说不过是另一种形式的诗。〈桥〉处处表现四时自然景物对诗人内在情感的激荡：“物色之动，心亦摇焉。……物色相召，人谁获安？”（⁸¹）诗人由于外在景物而唤起了一种微妙超绝的精神情意上的感动，由情感的引动与外在景物相互融浹而创造出一片想象的空间。

〈桥〉中处处表现诗的意象和意境，处处有诗人丰富的联想和想象，而这联想和想象又跳宕无迹。这是造成小说晦涩的“难懂”的原因之一，其次，正是因为小说中直接缀入古诗词，（⁸²）将古诗词的意境直接融铸到小说中去，运用得出神入化，有浑然天成之妙。而这种现象在〈桥〉中表现的最为突出。略举一二例来说明：

……只看见你一个人在船上，我把你看得分明极了，白天没有那样的明白，宛在水中央。（⁸³）

细雨梦回鸡塞远，你看，这个人多美。（⁸⁴）

琴子心里纳罕茶铺门口一棵大柳树，树下池塘生春草。（⁸⁵）

好比一位女子忽然长大了，那真可以说是‘园柳变鸣禽’（⁸⁶）

青青河畔草，骆驼大踏步走，小林远远站着仰望不已。（⁸⁷）

废名〈桥〉中引进古诗词时往往不加引号，直接进入人物的对话和叙述中，不仅是增添诗意，更重要的往往是为了抒发情感。“作文叙事抒情有时很难写的地方，每每借助于典故。……有时有一种伟大的意思而很难表现。用典故有时又很容易表现。”（⁸⁸）废名运用古诗词是为了抒发感情，为了表达一种复杂而且抽象的情意，只有借助古诗词才能充分表达。上述所引的第一个例子，“宛在水中央”出自〈诗经·蒹葭〉，小林爱慕细竹那自然而然而又风采翩翩，天真而又想象力丰富，洋溢着春天般的神韵，日里细竹曾说起“下雨的天，邀几个人湖里泛舟，打起伞来一定好看，望之若水上莲花叶。”（⁸⁹）小林对细竹的诗意般的想象充满了惊喜，于是夜里做梦望见细竹一个人在船上泛游，心中陡然升起无限的追慕眷恋之情；这种情感很难用一两句话表达，何况他们之间还存在着琴子，因此此刻用了〈诗经·蒹葭〉既含蓄的表达了小林的无限爱慕，而又做到了“发乎情，止乎理”。第二句中的“细雨梦回鸡塞远”出自南唐词人李璟〈摊破浣溪沙〉一词，与上句一样是为了表达小林面对细竹，他们之间谈诗论画的默契，而细竹非凡的想象力而又天真纯洁的妙论，常常使得小林惊喜连连，因此更加激发起小林的爱慕和无奈，为了表达这种难以言传的复杂感情，作者便常常在文中嵌入抒情诗、词，抒情诗词含蓄而又意在言外、饱含无尽情思正可以用来浇自己心中的块垒。“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”以诗中所表达的荒远孤寂、寒彻心骨的感受来象征生命中许多不尽如人意的事情，更加深了人在漫长的人生道路上孤寂、荒凉、渺远的感觉，面对即将失去的细竹，小林更加感到人生如梦的虚幻“我感不到人生如梦的真实，但感到梦的真实与美。”（⁹⁰）

第三、四句中的“池塘生春草”与“园柳变鸣禽”皆出自六朝山水诗人谢灵运〈登池上楼〉中的名句；第五句中的“青青河畔草”出自《古诗

十九首》皆是形容草木茂盛的情状，而“园柳变鸣禽”则转化原意，在小说中暗喻女子从孩子时的无性别到青春期变化之大、变化之美，是俗语所说的女大十八变，有此意而无俗语之俗了。此外在《桥》中还有一类是加了引号的，如“泪眼玉箸千条”（〈梨花白〉）、“醉卧沙场君莫笑，人生何处死尊前”（〈桥〉）、“借问酒家何处有，牧童遥指杏花村”（〈八丈亭〉）、“鬓云欲度香腮雪”（〈天井〉）、“草色青青送马蹄”（〈杨柳〉），其中引用王维的五绝〈左掖梨花〉中的两句“黄莺弄不足，含入未央宫”更是被作为现代小说融入古诗词的典范，为评论家所津津乐道。（⁹¹）

废名在小说中融铸古诗词意境的手法，一方面使得小说语言显出高度凝练，在成功保留了原有意境的基础上，复活了古诗词的生命，即废名所说的“因文生情”。但在另一方面因作者联想的飘忽幻变，却也的确使得小说文句不连贯，产生跳跃，即所谓的“每一完美的句子便各自成为一个世界，所以他有句与句间最长的空白。”（⁹²）这种“空白”就造成了晦涩，而废名则认为是“感情重愈生动愈晦涩”。（⁹³）

除了上述的四个例子之外，还有不少是废名借机发挥他评诗论词的高论，〈桥〉有些时候更象是一部扩大的“诗论”。他不仅评论他平时所喜欢的诗和词，讨论它们的好处，如李商隐的诗是废名所钦佩的，就因为他是“因文生情”，特别是李商隐的“我是梦中传彩笔，欲画花叶寄朝云”其想象之丰富和奇特使得废名不禁在小说中一用再用。（⁹⁴）作者自解“这是写牡丹的诗，意思是说在黑夜里这些鲜花绿叶俱在，仿佛是诗人画的，寄给朝云，因为明天早晨太阳一出来便看见了。”（⁹⁵）废名作为小说家闻名，而他本身确是个诗人而且也是论诗高手，废名不写小说后写了大量的诗论，可惜能读到的只是少数。（⁹⁶）

废名“因文生情”大量的在小说中引入古诗词，废名想要达到的正是这样的一种境界，即“以典故为辞藻，于乱辞见性情。”（⁹⁷）而他小说中的诗词典故不仅是用来抒情、表现意境而且还是想象的，有时甚至可以是故事可以是戏剧化的。（⁹⁸）

三 诗人的沉思：内心独白与意识流

〈桥〉中我们最常看到的就是主人公“小林”面对大自然的沉思冥想：黄昏漫步、夜间徘徊、坟头的静思……，这种安排主人公独自行动的设计，最能显示抒情小说的特色。

抒情小说中人对世界的经验，须如抒情诗般是浓缩于刹那的体悟，然后人与世界内在地结合为一。抒情小说的主角则如诗人的假面，把生活中的各种遭遇化为诗的沉思，呈现一个抒情的视野，表现内省过程，作者以意象表现经验，以意象语把世界重组。（⁹⁹）

其次，抒情小说往往只描写一至二个人物，最常见的人物则往往只有一个，而且作品最常使用的手法是独白。这一点在〈桥〉中表现得更加的淋漓尽致。再者，当我们走进这一抒情文本中，即使我们清楚的知道这个虚拟的世界是想象出来的，并不存在于凡世间，是诗人的想象设计的。这个世界有时被减少到抒情观点，就相当于‘诗人自我’。（¹⁰⁰）〈桥〉最鲜明的表现出这三个特点，从这个意义上说，废名的〈桥〉最接近费利民（Ralph Freedman）在《抒情小说》中所讨论的由欧洲作家所开创的小说新传统。

小说常设计安排主人公独在黄昏漫步时陷入深思，这时候“小林”的脑海里出现了任意飘忽的意识流动：

他此刻沉在深思里，游于这黄昏的美之中 - （¹⁰¹）

在黄昏中任意识飘流：从眼前的杨柳到夜的颜色，从黄昏的天想到细竹、想到柳树的绿、想到令人伤感、无奈的“事”；从河的上流望到“山”看不见了；想到“多少地方，多少人物，与我同存在，而首先消灭于我？……”到“这个世界一梦一可以只是一棵树。”——“‘史家庄呵，我是怎样的同你相识！’”（¹⁰²）

〈黄昏〉一节小林因看着细竹为孩子扎柳球这一情景触发了他的感情，随即过去、现在和将来、现实和梦幻交叉揉合在他的意识流动中，他

竭力想摆脱内心的感情困扰，通过对眼前景物的富有深意的思索，从杨柳、绿色、生命、黄昏、夜色、河流、远山……所象征的浩渺的宇宙展开联想，对人生命运的思索，使得他逐渐忘却了他深埋于内心的感情困扰。

作者有时也“设计”让主人公与两个女性一起，在游山玩水中“直面人生”解诗悟道，但更多的时候他们的聚会是或游赏，或论诗，或清谈，在自然的天地中，心灵得以舒展，天性得以流露，人生的境界遂无限的宽阔，无限的明媚，弥漫着无以名状的诗意。下篇十八章〈桥〉，他们三人同游“八丈亭”，在过桥的霎那间小林仿佛看到的过去的岁月，感慨的说：“这个桥我并没有过”（¹⁰³）想到十年前他曾在这儿过桥，时光在一刹那间流逝了，小林此刻悟道了的该是：人生短暂、人生如梦，何必过于执著呢？因此片刻后他们在欣赏牡丹时，“小林”咏了李商隐的诗句“我是梦中传彩笔，欲书花叶寄朝云”，恢复了博学爱诗的本来面目。

更多的时候是主人公小林在众人散去了之后，独自在林中漫步，在柳树下的缅想：

小林来到史家庄过清明。明天就是清明节。

太阳快要落山，史家庄好多人在河岸‘打杨柳’，拿回去明天挂在门口。人渐渐走了，一人至少拿去一枝，而杨柳还是那样蓬勃。史家庄的杨柳大概都颇有了岁数。它失掉了什么呢？正同高高的晴空一样，失掉了一阵又一阵喜欢的呼喊，那是越发现得高，这越发现得绿，仿佛用了无数精神尽量绿出来。这时倘若陡然生风，杨柳一齐抖擞，一点也不叫人奇怪，奇怪倒在它这样哑着绿。（¹⁰⁴）

作者安排小林从大自然无私的慷慨给予中顿悟，消解了对人生不如意的执著和贪念，因而获得了精神上的解放和自由，从而几近宗教的人生境界。

有趣的是，〈桥〉中的另外两位女主人公也同“小林”一样，喜欢沉思冥想，〈沙滩〉一章中就写了“琴子”坐在沙滩上的一段内心独白：

那头沙上她看见了一个鹭鹭， - - 并不能说是看见，她知道是一个鹭鹭。沙白得炫目，天与水也无不是炫目，要她那样心境平和，才

辨得出沙上有东西在那里动。她想，此时此地真是鹭鸶之场，什么人的诗把鹭鸶用‘静’字来形容，确也是对，不过似乎还没有说尽她的心意，——这也就是说没有说尽鹭鸶。静物很多，鸱鸢也最静不过，鹭鸶与鸱鸢是怎么的不能说在一起！鸱鸢栖岩石，鹭鸶则踏步于这样的平沙。……（¹⁰⁵）

琴子面对寂静无边的大自然，内心获得了一种宁静，暂时平复了她内心深处的感情“困扰”。琴子的“困扰”也就是小林的困扰，琴子沉思也就是小林的冥想，都反映的是一个“我”即作者的声音，朱光潜先生一语道破天机：“小林、琴子、细竹三个主要人物都没有明显的个性。他们都是参禅悟道的废名先生。”（¹⁰⁶）这种技巧在抒情小说中最为常见，亦可称为是一种“双重”技巧，其目的用来探索和表现人物的内心世界，所谓“双重”是指一个角色在性格和感情上部分或全体的代表另一个角色。也就是说琴子、细竹的思想和感情部分的代表了废名，是废名思想感情的在她们身上的投影。

〈桥〉中的三个人物，显然作者想把更多的感情投射到小林的身上，因此小林的沉思冥想显然更具深度，有时是直指生命的本源，而有时则具有现代意识的反省自省：

‘我常常观察我的思想，可以说同画几何差不多，一点也不能含糊。我感不到人生如梦的真实，但感到梦的真实与美。’（¹⁰⁷）

废名与一般叙事小说家不同，他放弃了故事的诱惑，淡化冲突，他不表现人物表面的生活而是借人物以解剖自己“它丢开一切浮面的事态与粗浅的逻辑而直没入心灵深处……”（¹⁰⁸）揭示人物心灵深处的隐秘，并把禅宗的人生态度渗入到人物的心灵中。尤其是面对死亡的重大问题上，废名表现出了禅宗式的生死观。

小林坐在坟头，——他最喜欢上到坟头，比背着母亲登城还觉得好玩。（¹⁰⁹）

我，一个小孩子，有多次看着死的小孩子埋在土里的经验。我是喜欢看陈死人的坟的，春草年年绿，仿佛是清新庾开府的诗了……
(¹¹⁰)

第一段出自〈芭茅·桥〉，第二段则是废名谈童年时对死亡的最初印象，不仅消解了死亡的恐怖，而且包含着对生死的顿悟，因此“坟”既是人生的最后归宿，是生与死的交替，那么正如同“春草年年绿”自然是春去秋来，循环往复的。

〈桥〉中反复表现出他对死亡的感悟，如“坟”的怀想：

我们这些人算是做了人类的坟墓，并没有什么了不起的事情，然而没有如此少数的人物，人类便是一个陌生的旷野，路人无所凭吊，亦不足以振作自己的前程。(¹¹¹)

对死亡的通达，使得不少人因此把废名视为厌世的一派，因为他说道：“中国文章里简直没有厌世派的文章，这是很可惜的事……我尝想，中国后来如果不是受了一点佛教影响，文艺里的空气恐怕更陈腐，文章里恐怕更要损失好些好看的字面”(¹¹²)这段话更成了他逃避现实的夫子自道，但实际上却仅是表明他对人类、宇宙，对生与死，对现实与梦幻等根本性问题的整体性思考。

〈桥〉当然也存在人世间的烦恼，程小林便常常有“情似梦幻”的无奈，他与细竹之间朦胧而又无可奈何的情感便常常是通过“梦”来表达，以实现在现实中无法传达的思念之情。如下篇第二十五章〈桃林〉，小林告诉细竹自己梦中所见：“只看见你一个人在船上，我把你看得分明极了，白天没有那样的明白，宛在水中央。”(¹¹³)含蓄表达了自己的追慕之情；面对现实，小林不由得多愁善感，面对细竹常常心生惆怅，当他偶然看见细竹“和衣而寐”的情景时，不禁动了情思，而且浮想联翩(¹¹⁴)

〈桥〉不仅是作者参禅悟道的诗化文本，更是诗人探索自己灵魂的过程：

人生的意义本来不在它的故事，在于渲染这故事的手法，故事让它就是一个‘命运’好了 - 我是说偶然的遭际。我所觉得最不解的是世间何以竟有人因一人之故制伏了生活，而名之曰恋爱？（¹¹⁵）

‘昨夜我做了一个很世俗的梦，醒转来很自哀 - 世事一点也不能解脱。……世俗的事扰了我，我自己告诉自己也好象很不美，而我这样的灵魂居然就是为它所苦过了。’（¹¹⁶）

上述的文字，用独白或是意识流反映小林不断的反躬自省，忏悔着自己灵魂在一刹那沾染了俗念、贪念，有诗人的认真、更有宗教的虔诚。

〈桥〉的写作跨越十年漫长的时空，是作者试图以抒情小说具现“桃花源”，一个现代虚构想象的抒情文本。（¹¹⁷）〈桥〉以淡淡的故事和人物表现作者理想中的桃花源世界，以诗歌意境表现这个美好的世界，以不断的对人生的思考表现自我的思想和感情。〈桥〉正是废名企图创造以外在事件的世界与内在世界经由哲学思考联系起来，在一个灵性的或超越的自我中用主观感性包容外在的现实的小说新文类。

废名小说为人诟病的原因是作品不能反映现实，小说中没有完整的故事，而且打破了小说主要以叙述为主的写法。如果我们换一个角度，以当代西方流行的巴赫汀的小说理论来解读废名小说，我们会发现废名小说不仅具有独创性，而且还很“前卫”。巴赫汀认为小说的形式是“多音的”（polyphonic），并且是不停的随历史文化而演变的，因此打破传统小说的所有固定的模式，如“小说”不必非模仿或反映当前的现实不可，也不必只用叙述式的文体，更不必从头到尾叙述一个完整的故事，这是很自然的事。从这个意义上说废名小说正是打破小说的固有模式，大胆创新属于那类“对小说成规大胆颠覆”的独创小说。虽然他与他的小说世界均是寂寞的，但却耐得住时间和空间的考验。

注释

- 1 现代派诗人痖弦在<禅趣诗人废名>一文中把废名列为三十年代的重要诗人，其地位仅在何其芳之后，即何其芳、冯文炳、卞之琳等四位诗人。他说“废名的诗即使以今天最‘前卫’的眼光披阅仍是第一流的，仍是最现代的。”文中还做出臆测：“透过系统的整理和介绍，废名的‘身价’可能愈来愈高。”，见《中国新诗研究》（台北：洪范书店有限公司，1981），页71。
- 2 周作人《<桃园>跋》，见陈振国编《冯文炳研究资料》（福州：海峡文艺出版社，1990），页184。
- 3 废名《<废名小说选>序》，同上书，页128。
- 4 汪曾祺在<万寿宫丁丁响>一文中说：“废名这个名字现在几乎没有人知道了。国内出版的中国现代文学史没有一本提到他。这实在是一个真正很有特点的作家。”见《废名短篇小说集》（湖南文艺出版社，1997），页1。也许汪先生太悲观了，唐弢的《中国现代文学史》（北京：人民文学出版社，1979）中提及废名，虽然只有半页的篇幅。由[香港]司马长风编著的《中国新文学史》（香港：昭明出版社，1975）中把废名与许地山的小说放在一起谈论，而对于废名的散文则用专章来谈论。以及八十年代开始废名已逐渐引起某些研究者的重视，如杨义、杨剑龙等，参见刘秉仁《近十年废名研究述评》，见《中国现代文学研究丛刊》1992年第4期，页237—245。
- 5 重提文学史对废名小说的评价，鲁迅和周作人再一次作为最重要的评论家，然而他们的意见却是分歧的，鲁迅认为“文学是战斗的”因此他指出废名小说集《竹林的故事》是“以冲淡为衣”，又说“可惜的是大约作者过于珍惜他有限的‘哀愁’，不久就更加不欲像先前一般的闪露，于是从率直的读者看来，就只有见其有意的低徊，顾影自怜之态了。”见《鲁迅全集》第6卷（北京：人民文学出版社，1982），页244。
- 6 从1925年出版的《<竹林的故事>序》、1928年《<桃园>跋》、1931年《<枣>和<桥>的序》，到小说《<莫须有先生传>序》皆见于周作人《苦雨斋序跋文》（上海：天马书店，1934）。
- 7 周作人《<竹林的故事>序》，同（2）书，页182—183。
- 8 虽然周作人极力为之辩护，指出小说具有独特的魅力，但却招致同时代作家沈从文的批评。周作人在《<莫须有先生传>序》中有一段很著名的文字，要义在于他把废名的文章喻之为水，喻之为风。同（2）书，页196；沈从文撰文指出：“把文字发展到不庄重的放肆情形下，是完全失败了的一个创作。”沈从文《论冯文炳》，同（2）书，页200；值得一提的是，倪伟的《“乱写”与颠覆：<莫须有先生传>的叙事解读》以西方的叙事学理论对废名这一部小说进行了新的解读。见《中国现代文学研究丛刊》1993年第3期，页71—86。
- 9 杨义《中国现代小说史》第一卷（北京：人民文学出版社，1986），页455。
- 10 王德威《鲁迅之后》，见《众声喧哗》（台北：远流出版事业有限公司，1988），页14。
- 11 李健吾《<画梦录>—何其芳先生作》，同（2）书，页207。
- 12 杨义《废名小说的田园风味》，同（2）书，页252。
- 13 严家炎《废名小说艺术随想》，见冯思纯编《废名短篇小说集》（湖南文艺出版社，1997），页9。
- 14 杨义《废名和沈从文的文化情致》，见《杨义文存》第四卷（北京：人民出版

- 社，1998），页 203。
- ¹⁵ Harold Bloom, *The Western Canaan* (New York: 1994), p.4.
- ¹⁶ 杨义在〈废名小说的田园风味〉一文中企图对废名的小说进行归类时，产生了这样的“困境”——“无法归类”，既不完全是乡土小说也不是浪漫小说，因此只好模棱两可的说“他的作品是一种非写实非浪漫，似写实似浪漫的田园诗”同（9）书，页 253。
- ¹⁷ 李健吾〈边城〉，见吴福辉编《二十世纪中国小说理论资料》（第三卷）（1927—1938）（北京：北京大学出版社，1997），页 392。
- ¹⁸ 周作人《〈枣〉和〈桥〉的序》，同（2）书，页 187。
- ¹⁹ 李健吾《〈画梦录〉—何其芳先生作》，同（2）书，页 209。
- ²⁰ 朱光潜《桥》，同（2）书，页 212。
- ²¹ 高友工在〈中国抒情美学〉一文中提出了关于抒情文学的一个重要观点，他认为“基于人对‘外’或者对‘内’的关心，可以产生两种完全不同的对生活的诠释。一种是离心的诠释（a centrifugal interpretation），这种诠释着力于自身之外的问题，并认为行为的网络自身所由发生的事物中得以达成；另一种是向心的诠释（a centripetal interpretation），这种诠释将精神作为体验的整体。”见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页 5。
- ²² 严家炎《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995），页 231。
- ²³ 废名〈说梦〉，同（2）书，页 100。
- ²⁴ 沈从文同样强调“梦”在创作过程中的重要性，关于沈从文的见解，留待下章讨论。
- ²⁵ Northrop Frye, “Approaching the lyric”, in *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, eds. Chaviva Hosek and Patricia Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp.31.
- ²⁶ 废名〈河上柳〉，同（13）书，页 140。
- ²⁷ 杨义〈废名和沈从文的文化情致〉中认为：〈河上柳〉所表现的反讽意味则是通过一幅对联表现出来，“东方朔日暖，柳下惠风和”。小说才千多字，却充满象征与反讽，一向乐观以古贤自居的陈老爹，随着对联的陈旧剥落，衙门口禁止木头戏进城，断了陈老爹的生路，最后他只好砍掉这棵驼子妈妈亲手植的柳树，随着柳树锯倒象征着古风的衰微以及桃园世界的逐渐消逝，作品流露出一种隐隐的悲哀的“挽歌情调。”，见《杨义文存》第四卷（北京：人民出版社，1998），页 194。
- ²⁸ 郭绍虞校释、严羽著《沧浪诗话校释》（北京：人民文学出版社，1983），页 12。
- ²⁹ 严家炎〈废名小说艺术随想〉，同（13）书，页 10。
- ³⁰ 废名在第二本小说集《竹林的故事》出版的题词中有他自己翻译的波特莱尔的一首散文诗，并解释说这首散文诗是他创作的最好说明。见《竹林的故事》（上海：北新书局，1925），页 1—2。
- ³¹ 汪曾祺在〈万寿宫丁丁响〉一文中说：“正如废名，有人告诉他，他的小说与英国女作家弗金妮·沃尔芙很相似，废名说：‘我没有看过她的小说’，后来找了弗金妮·沃尔芙的小说来看了，说：‘果然很相似’。一个作家，没有读过另一个作家的作品，却彼此相似，这是很奇怪的。”见《废名短篇小说集》（长沙：湖南文艺出版社，1997），页 1。
- ³² 废名《〈废名小说选〉序》，同（2）书，页 130。

- 33 周作人《〈桃园〉跋》，同（2）书，页 185。
- 34 同（26），页 138。
- 35 作者细细的描写了王老大买桃子的经过：他本是要去打酒的，但想到病中的女儿想要吃桃子，便立刻忘了打酒的事，而令人怪异的是，卖桃子的开口要的不是钱而是王老大的“酒瓶”，这似乎是在考验王老大对女儿的感情。而这酒瓶也不简单，不仅因为他是爱喝酒的离不开这酒瓶，而且还因为喝酒瓶导致他们夫妻不和，最后老婆死了。当他不再酗酒而且父兼母职，现在更是为了女儿用他这个“命根子”来换取了三个玻璃桃子时悲剧发生了……
- 36 废名《桃园》，同（13）书，页 149。
- 37 同上，页 142。
- 38 凌宇《从〈桃园〉看废名艺术风格的得失》：“废名创作之失，不在他写的是平凡的人事，而是在于：二、作者选择的具体事件太过琐细，显露出作者生活视野太过狭隘的弱点。同（2）书，页 236。
- 39 废名《小五放牛》，同（13）书，页 88。
- 40 罗成琰《废名的〈桥〉与禅》，见《中国现代文学研究丛刊》，1992 年第 1 期，页 71。
- 41 吴中杰《废名〈田园小说〉序》，见《中国现代名作家名著珍藏本·田园小说》（上海：上海文艺出版社，1993），页 3。
- 42 沈从文《论冯文炳》中说废名小说中人物“这些灵魂，仍然不会骚动，一切与自然和谐，非常宁静，缺少冲突。”，同（2）书，页 202。
- 43 鲁迅《几乎无事的悲剧·且介亭杂文二集》，见《鲁迅全集》第 6 卷（北京：人民文学出版社，1982），页 365。
- 44 废名的故乡黄梅，是个充满浓厚宗教气氛的小城，周围环绕着三大寺院，即东禅寺、四祖寺和五祖寺，尤其是五祖寺“规模宏大，建筑美观，不仅是佛教圣地，也是旅游胜境。”冯健男《说废名的生平》，同（2）书，页 86—87；废名小时就曾游览过五祖寺，而且从小就与和尚、道士有过交往。也许是儿时的经历印象深刻，废名喜欢写小孩子与和尚、尼姑来往的故事。废名在《桃园》中写阿毛赠桃子与尼姑的片断；《碑·桥》中写程小林在空旷的原野上行走，迷了路，突然路上奇迹般的出现了一个和尚，领着他走出了旷野。同（13）书，页 147；221；关于废名在北京求学及任教其间，读佛书，与熊翁辩论等，可见周作人《怀废名》一文及卞之琳《〈冯文炳（废名）选集〉序》，同（2）书，页 59；289—293。
- 45 废名《中国文章》，见止庵编《废名文集》（北京：东方出版社，2000），页 190—191。
- 46 宗白华在《中国艺术意境的诞生》文中指出：“禅是动中的极静，也是静中的极动，寂而常照，照而常寂，动静不二，直探生命本原。禅是中国人接触佛教大乘义后认识到自己心灵深处而灿烂地发挥到哲学与艺术的境界，静穆的观照和飞跃的生命构成艺术的两元，也是禅的心灵状态。”见《美学与意境》（北京：人民出版社，1987），页 210。
- 47 废名《竹林的故事》，同（13）书，页 132。
- 48 [瑞士]阿米尔（Amiel），转引自宗白华《中国艺术意境的诞生》，见《美学与意境》（北京：人民出版社，1987），页 210。
- 49 同上。
- 50 同（42），页 198。
- 51 同（50），页 131。

- 52 废名因受禅宗影响，而在艺术表现上以禅宗化解人生冲突的境界，不易为读者甚至是评论家所理解，如凌宇《从〈桃园〉看废名艺术风格的得失》：“废名创作之失，不在他写的是平凡的人事，而是在于：一、作者对社会矛盾冲突缺少正面描写，即使是内心的矛盾冲突，也常常是一闪而过。在《桃园》里，王老大由女儿想吃桃而勾起的、对自己的一生遭遇的不平回忆，作者未能重笔写出，在读者心中只能留下一道淡淡的印痕。这大约是已经藏伏在废名身上的那种隐逸气在作怪。同（2）书，页 236。
- 53 同（20），页 213。
- 54 废名〈新诗问答〉，同（2）书，页 137。
- 55 同（50），页 129。
- 56 废名〈鲁迅对文学形式和文学语言的贡献〉，同（2）书，页 172。
- 57 同（42），页 200。
- 58 同（13），页 9。
- 59 李健吾〈边城〉，见《李健吾创作评论选集》（北京：人民文学出版社，1984），页 445。
- 60 废名在小说《莫须有先生坐飞机以后》中借主人翁“莫须有”道出了他借小说以表现自我的真实动机：“我读莎士比亚，读庾子山，只认得一个诗人，处处是这个诗人自己表现，不过莎士比亚是以故事人物来表现自己，中国诗人则是以辞藻典故来表现自己，一个表现于生活，一个表现于意境。表现生活也好，表现意境也好，都可以说是用典故，因为生活不是现实生活，意境不是当前意境，都是诗人的想象。”同上书，页 400。
- 61 高友工〈试论中国艺术精神〉（上），见《九州学刊》2 卷 2 期（1988 年 1 月），页 6。
- 62 同（20），页 212。
- 63 Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (New Jersey: Princeton University Press, 1963), pp31.
- 64 《桥》上篇章目如下：〈第一回〉、〈金银花〉、〈史家庄〉、〈井〉、〈落日〉、〈洲〉、〈猫〉、〈万寿宫〉、〈闹学〉、〈巴茅〉、〈狮子的影子〉、〈送牛〉、〈松树脚下〉、〈习字〉、〈花〉、〈送路灯〉、〈瞳人〉、〈碑〉。
- 65 废名〈落日·桥〉，见艾以、曹度编《废名小说》（下）（合肥：安徽文艺出版社，1997），页 25。
- 66 郭济访〈梦的真实与美—废名〉（石家庄：花山文艺出版社，1992），页 256。
- 67 废名〈谈用典故〉，同（2）书，页 278。
- 68 鹤西《谈〈桥〉与〈莫须有先生传〉》，同（2）书，页 216。
- 69 同（20），页 213。
- 70 山水诗或山水画所具有浑成自足的意境上，即诗中充满画境，画中浸透诗情。意境的会通，成为诗画合一的前提条件。山水诗构成诗中有画的重要因素是山水诗人通过通过对偶句式的历数、枚举和横陈、并列的方式与山水画散点透视的构图方式相契合，从而创造出诗中有画的艺术境界。朱光潜在《诗论》中指出：“诗人试图用在时间上绵延的语言，表现在空间上并存的物态，以历数、枚举的表达方式体现物象横陈、并列空间的绘画效果。见《朱光潜全集》（第三卷）（合肥：安徽教育出版社，1987），页 150-151。
- 71 短篇小说〈菱荡〉也正有这样的特点。全篇没有故事情节，人物也只有一个，仅有几句简短的对话，古代抒情写景的诗词，往往有是借一连串的景物意象来

- 表达含蓄的情感。如马致远的小令《天净沙》，表面上罗列了古藤、老树、昏鸦等，借以表现羁旅漂泊游子愁思。
- 72 同上。
- 73 废名《沙滩·桥》，同（70）书，页 85。
- 74 废名《金银花·桥》，同上书，页 17-18。
- 75 废名《桥》下篇：第六章《沙滩》：“史家庄是个‘青’庄”；第十五章《诗》：“草色青青”；第五章《棕榈》“棕榈的叶子这样绿”；第七章《杨柳》“杨柳用了无数的精神尽量绿出来”等等。同上书，页 85，123，84 及 89。
- 76 同上。
- 77 废名《清明·桥》，同上书，页 100。
- 78 废名《茶铺·桥》，同上书，页 109。
- 79 废名《桥》中关于对“坟”的描写和议论分别出现在《芭茅》和《清明》二章中：写小林与一群孩子总爱到“家家坟”玩耍，他们在那儿嬉闹、玩耍，摘芭茅做喇叭，小林并且还喜欢坐在坟头！；作者借着人物的口吻说：“谁能平白的砌出这样的花台呢？‘死’是人生最好的装饰。”“我想年青死了是长春，我们对了青草，永远是一个青年”，还说：“我没有登过几多的高山，坟对于我确同山一样是大地的景致”，同（70）书，页 38，102 和 103。
- 80 废名《黄昏·桥》，同（70），页 94。
- 81 周振甫注、刘勰著《文心雕龙注释》（北京：人民文学出版社，1981），页 493。
- 82 注意废名在小说中引古诗词与传统小说的做法有本质的区别，传统小说引入古诗词基本上有这样几种：一是对小说中的人物或景物进行铺叙或描写，即常对故事人物的外表、特性、能力、技巧等进行描写。；二是对小说内容进行提示、概况或总结的；三则是人物的歌唱或吟咏之作。
- 83 废名《桃林·桥》，同（70）书，页 161。
- 84 废名《塔·桥》，同上书，页 151。
- 85 废名《茶铺·桥》，同上书，页 111。
- 86 废名《窗·桥》，同上书，页 184。
- 87 废名《树·桥》，同上书，页 148。
- 88 废名《再谈用典故》，同（48）书，页 287。
- 89 废名《塔·桥》，同（70）书，页 151。
- 90 同上书，页 152。
- 91 方锡德《中国现代小说与文学传统》（北京：北京大学出版社，1992），页 231。
- 92 李健吾《〈画梦录〉—何其芳先生作》，同（2）书，页 208。
- 93 同（88），页 289。
- 94 李商隐的这句诗第一次出现在上篇十五章《花·桥》：“‘我看花也是夜里亮的。’”同（66），页 58；而在下篇十八章《桥》中更是尽情发挥：“今天的花实在灿烂—李义山咏牡丹诗有两句我很喜欢：‘我是梦中传彩笔，欲书花叶寄朝云。’你想，红花绿叶，其实在夜里都布置好了一朝云一刹那见”，同（68），页 134。
- 95 同（91），页 286。
- 96 冯健男《说废名的生平》中提到废名的有关理论著作，其中包括诗论，如《谈新诗》等，废名论诗的著作多数散见于报刊，未结集出版；吴小如《废名先生遗著》

- 待整理>中提到不少关于废名的论诗的著作，如<陶诗>、<李义山诗>等。两篇文章皆同（48）书，页 84，281。
- ⁹⁷ 废名<谈用典故>，同（48）书，页 279—280。
- ⁹⁸ 废名<再谈用典故>中谈到：，典故可以抒情可以表现意境可以想象可以是故事可以是戏剧化的。李商隐咏嫦娥：“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”废名感叹：“中国没有戏剧，这个故事如编剧，一定很成功，当典故用真可惜了。”，同上书，页 289。
- ⁹⁹ Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (New Jersey: Princeton University Press, 1963) 页 4—10。
- ¹⁰⁰ 同上，页 8—9。
- ¹⁰¹ 废名<黄昏·桥>，同（70）书，页 94。
- ¹⁰² 同上书，页 95。
- ¹⁰³ 废名<桥·桥>，同上书，页 132。
- ¹⁰⁴ 同上。
- ¹⁰⁵ 废名<沙滩·桥>，同（70）书，页 86。
- ¹⁰⁶ 朱光潜《桥》，同（2）书，页 213。
- ¹⁰⁷ 废名<塔·桥>，同（70）书，页 151—152。
- ¹⁰⁸ 朱光潜<桥>一文中论及废名利用人物表现自己心声，他说：“废名先生不能成为一个循规蹈矩的小说家，因为他在心理原型上是一个极端的内倾者。小说家须把眼睛朝外看，而废名的眼睛却老是朝里看；小说家须把自我沉没到人物性格里面去，让作者过人物的生活，而废名的人物却都沉没在作者的自我里面，处处都是过作者的生活。”，同（2）书，页 212—213。
- ¹⁰⁹ 废名<芭茅·桥>，同（70）书，页 38。
- ¹¹⁰ 废名<打锣的故事>，同（2）书，页 123—124。
- ¹¹¹ 废名<钥匙·桥>，同（70）书，页 177。
- ¹¹² 废名<中国文章>，同（48）书。
- ¹¹³ 废名<桃林·桥>，同（70）书，页 161。
- ¹¹⁴ 废名<窗·桥>中写道：“他顿时便似梦中看得花开，明白又莫过眼前了。他仿佛什么都得着了，而世间一个最大的虚空也正是人我之间的距离，咫尺画堂，容纳得一生的幻想，他在这里头立足，反而是漂泊无所，美女子梦里光阴，格外的善眼天真，发云渲染，若含笑此身虽梦不知其梦也。”同上书，页 182。
- ¹¹⁵ 废名<故事·桥>，同（70）书，页 155。
- ¹¹⁶ 废名<树·桥>，同上书，页 146。
- ¹¹⁷ 中国文学中对理想世界的建构始于陶渊明，他的<桃花源诗并记>便是最早的理想世界“原型”，这种对理想世界的向往不仅使得后代诗人不断的用不同文类抒发自己对“桃花源”世界的渴望，而且成就了一个带有东方传统色彩的“桃花源”传统。以“桃花源”为代名词的理想世界便从此存在于人们艺术化的想象之中：美丽风光、富足的经济、亲厚的人情，没有政治压迫也没有过度文明所带来的缺陷。关于以“桃花源”为题的诗文不计其数，最早见于唐代诗人王维的<桃源行>，论文参见王润华<“桃源勿遽返，再访恐君迷”——王维八次桃源行试探>，见《唐代文学研究》第 5 辑（桂林：广西师范大学出版社，1994），页 139—151。

第五章 人物故事画：沈从文抒情小说的结构模式

沈从文的抒情小说主要是以湘西故乡为题材，创作手法上继承了抒情诗传统，擅于藉由景物描写来体现小说的抒情性。⁽¹⁾即小说往往通过对自然景物的描绘来烘托人物内心的情感，延伸和强化情感的表达。在此基础上，他的抒情小说构成了对抒情文类题材的突破，这种突破表现在作者以抒情笔调写景画物的同时也表现重大的题材，即二、三十年代乱世中残酷的血腥人事，小说描绘田园牧歌的同时也抒写被动乱、战争日渐毁灭的中国农村。小说细腻的写出湘西世界在近现代社会的变迁中，逐渐失去平静美好的家园，以抒情小说的艺术形式弥补和诠释了二三十年代的中國历史。

沈从文执着追求现代小说的新形式，他在继承抒情诗传统中独创出一种人物故事画的现代抒情小说结构模式，从而颠覆了传统小说人物故事情节模式，开创了现代小说的新传统。

第一节 对往事的追忆：故事、人物、背景……

沈从文小说主要由三个部分组成，即故事、人物、背景，这三个部分成为沈从文抒情小说中不可或缺的小说元素，故事中包含了事件，是小说的基础，是叙事得以发展的推动力，也是小说得以存在的元素；人物是小说的关键，景物是营造故事境界的手段，小说以故事和人物表现生活的同时也创造诗歌的意境。情节是叙事小说中的常见成分，它以强有力的手段推动叙事发展中的因果关系，而沈从文的小说不追求完整的故事情节，甚至极力减低故事所产生的吸引力，在他的小说中我们常见作者以描述来减缓情节，大量的背景描绘取消了故事的情节性，并成功地把绘画艺术中的“虚实相生”以及“空白”设计带入小说艺术之中，以减低故事感，增强抒情性。

一、 用故事抒情作诗

沈从文称他的小说“不过是用故事抒情作诗罢了”⁽²⁾，这话可看作沈从文的创作自白，他强调小说的两种功能：一小说须有故事；二小说须注入

诗歌的抒情，这样小说才能成功。因此小说中的故事显得特别重要，因为它是作者借以抒情的基础，事实上沈从文小说中的故事的确很动人，他很会讲故事。因此被认为是“现代中国小说中，最重要的‘说故事人’（storyteller）之一。”^{（3）}

沈从文的乡土作品中既有自传式的追忆，也有传说般的轶事，因此兼具传记和传奇色彩，小说中既有作者的亲身经历也是作者的梦想写真。沈从文在小说〈三个男子与一个女子〉的结尾，明确的告诉读者，写小说并非编造故事：^{（4）}对沈从文而言，写小说不是简单的说故事，说故事更非是编造传奇报道，而是严肃的人生创作，是借此抒发“三十年积压的幻想”、同时“发现自己，也发现人。”^{（5）}的过程，更是“俯仰悲欢，重组回忆，救赎生命中种种嗔痴爱怨的手段”^{（6）}，写于《边城》完成后两年的一则自述^{（7）}，分明在告诉读者：他的大部分小说，尤其是描写爱情的小说，其中包括《边城》，从某种意义上都是一种自传，是关于过去的“痛苦经验”。写作的目的在于“平衡生命”，抒发那“情感上积压下来的东西”，那些属于“过去”的往事。因此小说便是如何把“往事”变成“故事”，以抒发情感上的积压。

沈从文的小说中虽然也有部分是关于苗族男女爱情传奇的故事，这类小说大多是根据传说加以浪漫想象的故事，如〈神巫之爱〉、〈龙朱〉等；但最多的依旧是作者根据真实的事件或经历而创作的爱情故事，这些故事往往在平淡中见神奇。如〈萧萧〉关于童养媳“萧萧”的故事，萧萧十二岁时成为了童养媳，丈夫只有三岁。婆婆虽然剪去了一切让萧萧暴长的机会，但萧萧还是在乡下日头同空气的帮助下长大了，长工花狗的情歌骗取了萧萧的童贞，萧萧在用尽了办法后仍无法却掉肚子里的一块肉，后来被发现，准备发卖出去嫁人，但一时没有买主，于是在等待中萧萧生下了团头大耳的“大胖儿子”，因此也就留下了。小说的结局是萧萧抱着自己刚生下的儿子，在唢呐声中看着自己的私生子刚刚娶进来的又一代的童养媳，又一代的“萧萧”，小说至此嘎然而止。

短篇〈阿黑小史〉则是写阿黑与五明相爱，但最后不知何故原本成亲的许诺突然变卦，阿黑因此疯狂；〈巧秀与冬生〉类似于〈边城〉的故事，少女巧秀的母亲，因年轻守寡，与一位邻村的石匠来往被发现后，双双被沉船淹死，留下了巧秀。巧秀在不知情中长大，情窦初开时爱上了邻村的唢呐

手，于是逃婚私奔，不料因此引起两村械斗，死伤无数，巧秀的情人也身罹其难，留下巧秀与遗腹子；而最具传奇性的则是〈三个男子和一个女人〉，据作者说是根据真实事件改编的⁽⁸⁾。写一个女孩突然吞金自尽，三个痴恋她的男子悲伤莫名，而其中一个爱女孩最深的豆腐店老板，挖出女尸并与之共寝，即使招致杀头之祸也无怨无悔。作者写这一系列至情至爱的激情男女，如何不惜以生命相许，面对阻碍两情相悦的道德礼教、宗法尺度，这些湘西女子挣扎期间，前赴后继的悲剧故事。其中《边城》关于翠翠与大老、二老爱情故事的凄美幽丽，更是风靡一时。

但如果我们仅仅把沈从文当成是一个说故事高手，那么显然会错失作者故事之外的心声“你们能欣赏我故事的清新，照例那作品背后蕴藏的热情却忽略了……”⁽⁹⁾。事实上，沈从文不追求小说故事的完整性和生动性，甚至有时“故意”造成小说故事的不完整或是留下诸多悬念，即“留空白”，这成为他小说的一大艺术特点。小说刻意留下空白，让读者有想象与联想的空间。

〈旅店〉是短篇小说，故事情节极为简单。写一间位于湘黔交界上崇山峻岭的小旅店，某一天入住了四个走长路贩卖纸张的商人，在一夜的睡眠后，清晨准备上路时发生的故事。故事简化到了极点，甚至把小说中唯一的一点戏剧性冲突也省略了，而对于旅店女主人黑猫清晨时忽然产生的生命本能的激情涌动过程，却进行了细致入微的描写。当读者期待她与大鼻子旅客肌肤之亲的戏剧性场面时，小说却轻轻避开的情节高潮，仅用暗示性的描写避开了读者所期待的一幕。

〈丈夫〉是沈从文小说中读者较为熟悉的一篇，讲述了一个乡下男子到河船上探望被迫送出“做生意”的妻子，故事描写了这乡下男子一日夜的遭遇。丈夫在河船上亲眼目睹了妻子接待寻欢取乐的兵士、自称妇人干爹的水保、仗势压人的水保，而自己却连和妻子说贴心话的机会都失去了。小说细腻地描写了丈夫的心理变化过程，从满足、欢喜、吃惊到最后忍无可忍，于是小说的结尾写到第二天“水保来船上请远客吃酒……俩夫妇一早都回转乡下去了。”⁽¹⁰⁾至于怎么回的，其间的事情小说完全省略了。沈从文的小说常常有如此的空白，这种“空白”艺术的运用得之于传统的绘画艺术，沈从文把这种艺术转移到了小说中，无论在人物描写中还是故事情节的有意省

略，都可见出这种“设计”（¹¹），而这种省略性的留空白，有时正是作品的重要处，重要处却不着笔墨。如〈阿黑小史〉小说没有交代相爱的阿黑和五明，最后婚事泡汤的原因，只是写了疯狂了的五明。而《边城》最后独留翠翠，负桨独立，二老何时回来？会不会回来？不得而知。小说往往在最精彩最令读者期待时结束了，留下了没有答案的结局。这样的结尾，正如论者所指出的“貌似倏然而止，却实贵在完而未完，适足反映了说故事传统若断若续的最大魅力：故事的存在就是意义衍续的源头。”（¹²）这种不完整性反而产生了一种令人回想难以忘怀的艺术魅力，对这一点沈从文颇为自得。（¹³）

既然沈从文小说中的故事并不以曲折取胜，甚至是“刻意压低故事中的‘故事感’，以求诉说一种‘什么都没有发生’式的故事。”（¹⁴）那么作者压低“故事感”的目的是什么呢？沈从文明确表示写小说是“用故事来抒情作诗”，就是要用小说来达到诗的功能，他强调写小说“把人事和梦两种成分相混合”，以开创了现代文学的小说新传统。（¹⁵）小说是现实（社会现象）与“梦”两种成分相结合，“梦”除了包含情感、想象和作家的美学理想以及带有浪漫主义色彩（¹⁶）。作家强调的是创作既要贴近生活现实，又要超越现实的羁绊，构筑诗的境界。（¹⁷）沈从文的艺术世界是平常人不易到的“人间”，因为那是“梦”与现实的结合。他的小说，涉及城市中的人和事，因现实的成分愈多梦幻则愈少；反之，写乡村人物则因多在梦幻中，因而抒情意味就愈加浓厚。

沈从文坦承对故乡的追忆，是他“说故事”取之不尽的源泉。由于真切的熟悉感，所以即使是远隔着千山万水，即使是时间的流逝也无法阻挡遥拟追忆的浪漫冲动。作者深感生活在一个动荡变化的时代，昔日的古老的文明、生存方式，都行将逝去，因此追忆往昔不仅是再现另一地理环境下的种种风貌，也不仅仅是以此寻找乌托邦式的寄托，更不仅仅是表达一种时往事移的感伤，而是企图由过去寻找现在，就回忆弥补现实之不足。故乡是沈从文过去生活意义的源头，也是现在创作的源泉。“追忆”故乡无疑是一浪漫、抒情的，然而又是写实的。

二、以“梦想”抒写人物

沈从文乡土小说的人物画廊中，不外乎是贩夫走卒（〈旅店〉、〈夜〉、〈贵生〉）、舟子妓女（〈柏子〉、〈丈夫〉、〈边城〉、〈长河〉），概括起来就是作者所谓的“乡下人”。而作者通过捕捉“乡下人”的“梦想”和刻画他们的灵魂深处，来展现人物灵魂的纯洁与美好，借以抒发作者内心的情感。

作者在描绘湘西的人事时，总是融梦幻于现实之中，如〈边城〉、〈三三〉、〈柏子〉、〈萧萧〉、〈渔〉、〈旅店〉、〈丈夫〉等等。小说的主人公都是作者心爱的山乡人物，作者有意让他笔下的每个人都充满了梦想，虽然有些是不切实际的梦，但每个人都快乐地活在梦想与追逐梦想之中，小说因此出入虚实，在梦想中参看人世浮沉，验证人生中的生与死的道理。边城中不仅有翠翠的少女之梦，就是那些妓女们对“爱情”的真挚，痴到无可形容时也常常以“梦”来表现⁽¹⁸⁾；而小说〈三三〉中少女三三的梦想则是：对城里的向往转而对城里人萌生的爱意，后来“梦想”在城里人突然的死亡中消失；小说《柏子》中“柏子”的梦想则是“预备将这一月储蓄的铜钱和精力，全部倾倒在女人身上，”⁽¹⁹⁾；萧萧最后抱着新生的婴儿看着私生子娶妻，嘴里说着女学生来了，这个曾经蛊惑她对城市的向往和浪漫梦想的感情象征。⁽²⁰⁾

〈三三〉是一篇充满梦幻的田园诗，小说在梦幻中开始和结束。故事发生在杨家磨坊和那个堡子里，周围是咿咿呀呀的水车所唱的意义含糊的歌，堡子里则是“比屋联墙，嘉树成荫……夹溪有无数山田，如堆积蒸糕……”⁽²¹⁾那溪水、潭鱼、槽里溢出来的白米，那墙上爬满清藤、绕屋全是葵花同枣树的碾坊，梦幻般的桃园景象，而人物则只有三三、娘、总爷家的管事、山乡的女人们和城里来的看护，还有那个城里来乡间养病后来又突然死去的病少爷。

三三在一个夏日的黄昏，因碰倒了城里来的白脸少爷，听到了总爷的管事说让总爷做媒，少爷便可做磨坊的主人，三三于是梦见少爷掉到水里，三三的娘听管事的问三三的生辰八字，遂勾起了不着边际的关于三三婚事的梦想，夹杂其中的还有母女俩对城市怪诞的梦。于是故事就是在三三和娘为城里来的白脸少爷送鸡蛋的来来往往，和三三不断的少女之梦中进行，最后在

莫名其妙的少爷丧事中结束。整个故事和人物仿佛都蒙上梦幻色彩，只见三三“葱绿衣裳的飘忽”（²²）和“三三苗条如一根竹笋子”（²³）的背影，却不见三三的相貌，包括那位城里来的少爷，也只凸显作为城里人的特征，即“不必搽粉脸也总是白的”。（²⁴）

沈从文并不是要刻意的在小说中制造梦，他只是想抒写山乡人们的憧憬，那种单纯然而美的情感渗透着的人生。梦中的山乡人物都是些未经污染，禀赋天性善良的人们，作者一方面展现他们美丽的人性，一方面暗示在现实环境中这种人性已渐行渐远的事实，于是作者在追寻与难再复得的两难困境中，不免有“时序错置”（²⁵）（*anachronism*）的感伤，也难逃“空间位移”（²⁶）（*displacement*）的失落，因此笔下人物的“梦”最终总是破碎的，因为这是一个城市人关于乡下原始理想的梦。

沈从文小说中往往并不着力刻画人物的典型性格，因此他笔下的人物性格往往是诗意的、单纯的、静止的。这正体现出抒情小说的艺术，即只对人的内心世界感兴趣，是一种“向心诠释（*a centripetal interpretation*）的艺术。”（²⁷）沈从文强调：“创作不是描写‘眼’见的状态，是当前‘一切官能的感觉的回忆’。”（²⁸）作家应该“用各种官能向自然捕捉各种声音、颜色同气味”（²⁹）而创作除了五官并用之外，作品要达到一定的深度还必须探索人的灵魂深处或意识边际：

重新给‘人’好好作一度诠释，超越世俗爱憎哀乐的方式，探索‘人’的灵魂深处或意识边际，发现‘人’，说明‘爱’与‘死’可能具有若干新的形式。（³⁰）

沈从文小说往往着重描绘人物的心理，以此取代了传统小说以情节刻画人物的手法，作者甚至有时有意避开情节的高潮部分，而以细节性的心理描写展示人物内心的最隐秘处。小说《旅店》通过店主人黑猫，在一个晴朗的八月清晨，因为“物之感人”而诱发了黑猫内心的本能激情，作者细致入微的写了这一涌动过程。

一个生命与自然一样美丽的晴朗的气候里，因为那“健全多感的心”突然萌发了往日所没有的激情，一反平日清心敛欲的生活：“一种突起的不端

方的欲望，在心上长大，黑猫开始在她店中的四个旅客中思索那可以亲近的人了。”（³¹）当她锁定大鼻子客人时，她“斜睨”地望着客人笑，“手揣到自己的奶，把身子摇摆着，想同客人说两句话”，她在整理大鼻子的棉被时“伏到床上去嗅，象一个装醉的人作的事。”作者不仅从眼睛、动作去捕捉她心中的欲望的涌动，而且充满了象征性的比喻，小说以“大鼻子”取代客人的名字。作者写黑猫与大鼻子的默契与会心，也只用了这样一个细节“摸了一下黑猫的腰，黑猫不作声，只用目瞅着这人的鼻子”，而对于最具富有戏剧性的场面，作者轻轻的放过了。之后的两个细节暗示了这件事的发生：“主人不知何故又特意为客人煮了一碗鸡蛋，把蜂糖放在鸡蛋里。”客人走了时，黑猫“痴立在门边半天，又坐到灶边去半天，无一句话同驼子可说。”（³²）而一个月后，当其余三个旅客都回来时，独不见了大鼻子客人，原来是在路上发急症死了。十个月后，旅店中多了一只小黑猫，因为暧昧流言，驼子因此做了黑猫的丈夫。但来往的旅客总奇怪这个人（驼子）能使黑猫喜欢的理由。这些事谁能明白？

小说〈丈夫〉则着重写丈夫尊严的复活和作为人的尊严的唤起，期间人物心理的几度的起伏是小说着意经营的。沈从文小说中人物形象的塑造一半靠故事中淡笔勾勒的音容笑貌；而另一半则靠心理描写或背景的描写和烘托。小说常常呈现时空交织，物人契合，动静相依的境界，静穆的世界使沈从文湘西小说中自然美得以升华。

三、诗画合一的背景

翻开沈从文任何一篇小说，作品中不仅有自然风景的印象式白描，还有大量的地方风俗、人情物理的描述，他最好的小说莫不如此。《边城》前三章便是集中描写茶峒这一边城的地方风物人情；《长河》以两章的篇幅（占全部作品篇幅的约十分之二）描述了沅水之流辰河流域一个小码头吕家坪的风俗人情。小说如果缺少了这些描写，将大为失色，故事也就失去了其赖以依托的基础，更重要的是这些描写作为小说的有机组成部分，充满了生命与情趣的“自然”，作为小说有机的组成部分，是一个自足的世界。

沈从文要创立“现代中国小说一格”，这是一种混合了诗歌的小说新品种，即用小说来达到抒情诗的效果。因为“诗人的人生感慨，如果成为一个作者写作的动力时，作品的深刻性就必然因之而增加。”⁽³³⁾沈从文揉诗与小说于一体，在具体创作中突出自然背景下的人事描写，在一定的“天时地理背景中”展开人事的变化，交织着幻想与现实，“故事在写实中依旧浸透一种抒情幻想成分”⁽³⁴⁾在特定的情景之中营造抒情诗的气氛和意境。⁽³⁵⁾沈从文抒情小说的背景，是一种诗画合一的境界，首先“背景”在沈从文小说中不仅指的是日月、风云、草木、山水等自然物色，还包括了城市建筑和风土人情。沈从文继承了山水诗的某些技法，他既强调描写自然物象须细腻入微，使人心领神会，如入真境，从而构成画面，创造画境。而更为重要的是要在写实的基础上追求传神，小说中自然背景的选择和描写，均透露出作者的内心情感，成为抒发作者内心情感的“客观对应物”，自然景物、风土人情融化了作者和主人公的情感，形成一种“人化”或“物化”的境界。⁽³⁶⁾沈从文擅于造境表情，能融化主观的感情在客观的境界中；这是沈从文抒情小说的一个最大特点。

沈从文小说中自然物色的描写往往与人物情感的相融合，这种写法很容易让我们联想到抒情诗中心物交融的写法，沈从文把抒情诗心物交融的特权创造性的转移到以自然物象象征、暗喻小说中的人物，通过自然景物及变化的意象中暗喻对人物的态度以及主体的改变，由此所引发的对大自然、人生无常的哲理性思考。最常为人所称道的《边城》，自然景物以其超自然的表现，与人物发生着心灵上的感应和默契。⁽³⁷⁾自然中万物不仅感应了人物的情绪而且有暗示性的象征意义，如小说二十回，当晚在雷电交加中不仅爷爷死了，富有象征意义的白塔倒了，渡船也被暴雨冲走了。这里表现的是自然背景与人物的的心境和命运息息相关，以物境写心境，以自然变化比照人事的变迁。

自然景物的描写不仅增加小说的美感，而且还能借此刻画人物，构成抒情境界。小说〈三三〉为了表现少女三三对来自城里的“白脸人”爱情的萌芽，作者写三三在溪边的内心活动，借溪水的流动来表现：

望着清清的溪水，记起从前有人告诉她的话，说这水流下去，一直
从山里流一百里，就流到城里了。她这时忖想……什么时候我一定也不
让谁知道，就要流到城里去，一到城里就不回来了。但若果当真要流去
时，她愿意那碾坊，那些鱼，那些鸭子，以及那一匹花猫，同她在一处
流去。同时还有，她很想母亲永远和她在一处，她才能够安安静静的睡
觉。（³⁸）

少女内心爱的情弦被拨动了，但要表现这样一个纯真而且始终在母亲的
关爱下长大的十五岁少女，作者“设计”让少女悄悄的面对熟悉的潺潺流动
的溪水，独自想象着未来，表现少女情窦初开时那种蒙蒙胧胧的情思。沈从
文被认为是现代作家写少女的圣手，寥寥几笔，眉颊神态，纤毫毕现。

（39）其实，如果没有对少女内心的刻划和描绘，笔下的少女就不可能如此
逼真。

沈从文小说中的风景描写并非是一般的背景衬托，就故事而言还具有左
右人物命运、改变故事发展的神奇力量。就作者而言这些背景又都是渗透着
作者的情感，自然界与小说中的人物、事件构成整体，形成一个有机的、自
足的艺术世界，而这个世界本身就是作者情感的隐喻或象征。

象征手法在沈从文小说中普遍的运用加之以形象的组合，使得小说常常
蕴含了多重的含义。作者曾告诫读者领悟他的小说必须注意追索每一种自然
的意象，因为表面这些意象“各自分散，不相粘附”但一经组合便“拼合成
一完整形体”（⁴⁰）如小说〈夫妇〉便是以一个简单的自然物，“那一束半
枯的野花”使小说蕴含了多种的象征意味。那一束半枯的野花，象征了自然
生命力受到了‘变了味’的乡下人，即文明人的摧残。（⁴¹）唯一让璜——
一个厌倦城市的城里人，感到希望的是，这一对被捉来的年轻夫妇，他们不仅
懂得欣赏自然并且享受生命的活力，璜嗅着这对夫妇离去时所留下的一束
花，感到自己“不可理解的心也为一种暧昧欲望轻轻摇动着”。（⁴²）随着
夫妇的消失，璜自然欲求苏醒的同时顿然也感到了“一些看不见的危险伏在
身边了，因此觉得住在这里是厌烦的地方了，地方风景虽美，乡下人与城市
中人一样无味，他预备明后天进城。”（⁴³）

小说〈旅店〉则融合了多种意义的象征。小说的题目既象征了人生的漂泊无定和动荡不安，又寄寓了人性中对于稳定感和归宿感的渴望，在漂泊与家园的对立中，揭示了偶然性决定命运的无奈，人生变幻莫测的哲理。小说的最后结局，黑猫生下了大鼻子旅客的后代后，无奈中与帮工驼背人结合。而小说“旅店”最终超越了世事变幻，而成为永恒的人类生存境况的象征。

〈静〉是沈从文短篇小说中最富有象征意味的小说，夏志清先生指出“除沈从文外，三十年代的中国作家，再没有别人能在相同的篇幅内，写出一篇如此富有象征意味、如此感情丰富的小说来。”⁽⁴⁴⁾小说在不长的篇幅中，大部分的篇幅是通过小女孩岳珉三次在晒楼上所看到的无边春色，用天真纯洁以及富有诗意的眼光捕捉了一幅幅与战争对立的桃源境界：春光无限，一个安居乐业的小城，不仅洋溢着大自然的无限春光，而且充满了各种象征愉快和自由的声音：小尼姑捣衣的回音、修船工人的敲打船舷声、小贩的叫卖声、摇船的橹声，这一切构成了一幅和平静穆的农村生活画。作者有意以孩子的眼光来提炼美，有意不让战争的残酷渗透到画面中来。每当岳珉从晒楼回到屋子里时，看到的则是另外一种景象：昏暗的屋子，生着重病的母亲，如死了一般的躺着的母亲，在这样一种对立于对立中营造出静穆、悲苦的气氛。小说中那只贯穿始终的脱了线“如同一个吃醉了酒的巡警神气，偏偏斜斜的滑过去”⁽⁴⁵⁾的风筝，象征着战乱忧患中人们漂泊异乡，饱经乱离之苦的情景。〈静〉不仅充满了象征的意味，而且包含了作者的情感，具有自传性意味，小说的结尾作者写道：“萌妹述，为纪念姐姐亡儿北生而作。”⁽⁴⁶⁾

沈从文强调小说须有故事，但同时又有意压低故事感，借此来突出自然风土人情的描写，对特定的自然环境的描写常常取得了与故事一样重要的地位。因为小说要创造诗意境界就必须描写景物，“写景是最宜追拟诗境的”⁽⁴⁷⁾因为具体、真实的景物描写，能产生弦外之音。这是沈从文为什么小说中出现大量风景描写的原因所在。“自然”在沈从文的抒情小说中不仅具有象征意义，而且是使小说意境古典化和小说意境浑然天成的关键。这种创作方法，充分表现了沈从文小说的艺术独创性。作品要具有深刻性，须融合诗歌的意境，这正是《边城》等小说富有艺术魅力的原因。

四、抒情小说的空间结构形式

沈从文在小说艺术形式上的创新，表现在他不断尝试用不同的手法去诠释他对人生的看法，具体表现在每篇作品中则是绝少雷同的结构。《边城》是沈从文最享有盛誉的小说，故事有头有尾，结构匀称。但之后在他的小说中再没有出现与此相似的结构形式。

《长河》分为 11 章，它以散文叙述方式描绘了沅水支流辰河流域一个小码头吕家坪的风俗人情。作品先以两章的篇幅描述这一带人情风物的一般状态。第一章〈人与地〉仍然保留沈从文小说结构的独特方式，即长篇的小说背景交代。交代了三十年辰河两岸人们变化的大略情况，它有补充后面“故事”的作用，这一章与《边城》的前三节类似，采用凝练的概述方式。⁽⁴⁸⁾第二章〈秋（动中有静）〉，也以概述勾画出一个相对而言依旧是封闭的原始乡村（枫树坳）淳朴的生活状态。而余下的每章都取一个场景，具体展示这个地方有关人物的活动、心态与情绪。所有场景之间都缺乏逻辑关系，呈现似断似连的状态，整篇小说似乎随意的象自然流动的生活本身一样平淡，并不总有故事，也并不刻意的以一个故事来链接这些生活画面。有些有故事，有些章节，仅仅是乡间种种令人啼笑皆非的新闻，有时是人物路边祠前的谈笑唠嗑，其内容既有关于收成，关于风俗，也有关于战事，关于将来的。《长河》近乎无情节的结构，各章的描写只是这种主题之下的并列性场景转移，而时间仅仅是作为小说的背景，生活的一种指标。

《长河》的这种结构方式，正象小说所描绘的桔子一样，呈现出一种桔状的构造：

这部小说……是像一个桔子一样来建构的。一个桔子由众多的瓣、水果的单个的断片、薄片诸如此类的东西组成，它们都相互紧挨着，具有同等的价值……但是它们并不向外趋向于空间，而是趋向于中间，趋向于白色坚韧的茎……这个坚韧的茎是表型，是存在 - 除此之外，别无他物；各部分之间是没有别的关系的。（⁴⁹）

这个桔子的比喻，暗示着小说的情节缺乏发展，小说的结构像桔子的构造——与空间形式有效的发生联系，小说如同由许多相似的瓣组成的桔子，它们并不四处发散，而是集中在唯一的主题（中心）上。

《长河》十一章中，最具故事性的就是第七章〈买桔子〉和〈巧而不巧〉，第七章围绕“团丁”买桔子而少女夭夭坚决拒绝，着实发生了一场冲突。而第十章〈巧而不巧〉作者有意安排纯真美丽的夭夭巧遇邪恶无边的保安队长，戏剧性冲突再次出现，但正在保安队长百般调戏夭夭未遂时，黑三哥出现了，危机解除了，冲突也就随之消失了。显然作者并不想借此制造一个情节完整的故事，也未渲染冲突的紧张，因为这场冲突就像日常生活中出现的事件，它的陡然发生带有戏剧的紧张，而它的“解决”的平淡，甚至不了了之，则又使“戏”化为乌有，这是抒情小说的又一特征，即淡化冲突。《长河》虽描写的是吕家坪、萝卜溪的人事，但这人事的大背景却是整个的“长河”。作品中的人事都是随着这条河水在流动的，因此叙述角度是流动性，比较《边城》，《长河》甚至没有一个联系起这一幅幅画面的故事，当然也就没有长篇小说的情节性，完全是以散文化的叙述来描绘，小说的空间形式因此更加的突出。

短篇小说〈旅店〉、〈夫妇〉、〈阿黑小史〉示范了三种小说的空间结构形式。〈旅店〉篇名本身就限定了小说的空间形式，小说就是采用了空间场景叙事的手法，一种对场景空间化的尝试，使一个纯环境担任起叙述情节的任务，因为整篇小说都是在“旅店”这一范围内演完的。作者运用了类似电影拍摄的技巧，让摄像机在“旅店”这一特定的空间中来回的推拉摇移，时而跟拍，时而特写，而读者就随着故事中的人物活动而了解故事的进展，看到了店主人黑猫因欲望涌动而“手揣到自己的怀里把身子摇摆着，想同客人说两句话”⁽⁵⁰⁾的情景，在随即的跟拍中又注意到大鼻子“摸了一下黑猫的腰，黑猫不作声，只用目瞅着这人的鼻子，”⁽⁵¹⁾的特写中，领悟到他们之间的默契。“旅店”作为小说故事和人物活动的空间背景，还具有多种象征意义而存在：既是小说主人公黑猫的家，同时又是四个房客旅途漂泊的一个短暂的寄居的“旅店”。小说严格的按照题目所暗示的空间形式结构小说故事，对于有可能偏离小说这一限定场景的戏剧性一幕，黑猫和大鼻子“野外活动”作者毫不犹豫的给以省略。

〈夫妇〉则是采用了另一种空间形式-多重故事并置的手法，多重故事并置的方法被认为是切近空间形式的一种方法。〈夫妇〉中交织着三个方面的人与事，小说写一个在城市里患了神经衰弱症的青年璜，来到乡村企图通过乡村的“清静”来治病；二则是一对新婚夫妇的故事，三是村中一群好事者，兴奋地围观在“夫妇”被“捉奸”的场景中，一边鉴赏与捉弄，作者把这三重故事并置于同一场景中，以展示不同类型的人物：汉子们“俨然有一种满足”，女人们发泄着“极不甘心”的妒意，老年人忘记自己年轻时代的性情而要救正风俗了，而小孩子则从“打人”中补偿了“挨打”的损失；而乡间的“特权者”不仅“摹仿在城中所见到的营官阅兵神气”，在装腔作势的讯问中满足自己的权利欲。（⁵²）

这是一个没有“爱”、没有“童心”，因而也是没有“人情美”乡村，是一个已经被城市的庸俗世故和残忍所同化了的乡村，是一个失去了正直的人性美的地方。唯一让璜——一个厌倦城市的城里人感到希望的是，这一对被捉来的年轻夫妇，他们不仅懂得欣赏自然并且享受生命的活力，璜嗅着这对夫妇离去时所留下的一束花，感到自己“不可理解的心也为一种暧昧欲望轻轻摇动着”。（⁵³）随着夫妇的消失，璜自然欲求苏醒的同时顿然也感到了“一些看不见的危险伏在身边了，因此觉得住在这里是厌烦的地方了，地方风景虽美，乡下人与城市中人一样无味，他预备明后天进城。”（⁵⁴）

〈阿黑小史〉故事很简单，写的是某山村中的一对小儿女的爱情悲剧。小说围绕着这一对小儿女来建构，在小说的各个部分里，时间是不重要的，很少有事件发生。小说因为时间的淡化或者说是遗忘，促使小说的空间形式的产生。时间大约是近代，“这地方无匪灾无兵灾，革命也不到这地方来。小说反复写的是阿黑和无明之间周而复始、永无餍足的狎昵、嬉戏，小说并无情节，即小说并没有出现推动小说情节发展的事件，阿黑和五明的相爱并没有出现什么反对或阻碍的力量，“使人顽固是假的礼教与空虚的教育，这两者都不曾在阿黑的爹脑中有影响。”（⁵⁵）小说无情节，无事件，而且小说各章之间并没有什么逻辑联系，只是一种并列性的场景转移。小说共分成五章：“油坊”、“秋”、“病”、“婚前”、“雨”，五章之间并没有逻辑联系，这篇小说完全打破小说的时间性和因果链的结构形式，而以空间位

置的转移来构成小说的结构，因为小说基本上没有事件发生，因此也不存在前后的因果关系，空间的结构便成为这一种小说的最理想结构。

第二节 抒情小说中的田园境界

阅读沈从文的小说，人们最津津乐道的是小说中营造的田园牧歌境界，而《边城》更是代表此一种创作特色的巅峰之作。⁽⁵⁶⁾夏志清称沈从文成熟时期的作品有“田园气息”，其“玲珑剔透的牧歌式的文体，里面的山水人物，呼之欲出。这是沈从文最拿手的文体，而《边城》是最完善的代表作。”⁽⁵⁷⁾当然沈从文的文学抱负和理想，并非仅仅要为读者呈现一幅幅“田园牧歌”的理想图画，尽管田园牧歌也具有现实意义，但沈从文意在借这样一个传统的文类以寻求突破。因此阅读沈从文小说，最好是不要一味沉醉于“田园牧歌情调”之中，而忽略了作家在作品中寄寓的更深意义。

为了在阅读沈从文小说时不造成“感受谬误”，有必要先了解什么是“牧歌式”文体。“牧歌”是一个取自西方的文学学术语，最早作为西方的一个传统文学品种，诗人们用它表现牧羊人在村野和自然中的纯朴生活。因此牧歌作为一种体裁、文类，除了反映人们对于回归自然永恒的愿望，它的意义还在于以它对比对照城市的堕落、虚伪，借以表现纯朴、自然的乡村生活。因此“牧歌”具有表现生活的理想化品格以及小说文本具有抒情性这两个特点。⁽⁵⁸⁾

牧歌式的文体所表现的纯朴、自然的乡村生活，类似于中国传统诗歌中的田园诗，而牧歌所具有的理想化色彩，又与陶渊明在田园诗中所建构的理想世界取得一致。陶渊明的〈桃花源诗并记〉便是中国文学中最早的理想世界“原型”，〈桃花源诗并记〉描述了美丽的田园风光，表现了中国传统农村美好一面：美丽风光、富足的经济、亲厚的人情，没有政治压迫，也没有过度文明所带来的缺陷。但西方的牧歌体与东方的田园诗究竟有不同之处，东方的“桃花源”理想世界是虚构的，其真实性更多的在于内心的契入，正如陶渊明诗句所暗示的“此中有真意，欲辩已忘言”。而西方的牧歌体则是在对抗都市的腐败而存在，更多的带有诗人的理想化品质与抒情气质。因此

指称一部作品具有“田园牧歌情调”一方面指出其抒情气息浓郁，另一方面则暗含着一种价值判断，即暗示作品有回避现实矛盾的倾向。

沈从文小说中的牧歌化情调，主要来自于他所构筑的湘西世界，湘西位于西南一隅，在武陵山、雪峰山和云贵高原的环绕包围之中，由酉水、巫水、武水、颍水四条支流汇聚为沅水中上游。这样的一种地理上的独异性，是很容易让人产生世外桃源的联想的，作为地理上的边城，因远离现代都市，特别是尚未有因现代文明入侵而造成的种种缺陷，因此小说中的田园牧歌境界对比于现实，就明显带来“理想化”的倾向。

一、“田园牧歌”：建构以对抗现实的理想世界？

沈从文在小说中描写田园牧歌式的纯朴自然的乡村生活，虽然这些描写带有“追忆”抒情的自传色彩，但其用意则在以乡村的淳朴自然对照出城市生活的喧嚣和堕落，表现“乡下人”与“城市人”两种不同的道德，这是沈从文这一类小说创作的主旨之一，他曾毫不掩饰的表白了这种以“乡村”对抗“城市”的写作目的。（⁵⁹）

沈从文 1922 年离开故乡湘西后，主要居住在北京、上海、青岛等大都市，耳闻目睹现代都市的腐败和人心的堕落，在抒写乡村抒情诗的同时，也以城市为题材创作了大量小说，城市小说的创作主旨是基于与故乡的对比性叙述而存在，一抒情，一反讽，对比鲜明。沈从文再三强调他写乡村是以“抒情诗的笔调”（⁶⁰），而取材于故乡是为了在家乡的世界里寄寓更深广的意义，“牧歌体”就是象征了对过去世界的向往和留恋，对被异化了的现代文明人世界的鄙薄。

我准备创造一点纯粹的诗，与生活不相粘附的诗。……写那种和我目前生活完全相反，然而与我过去情感又十分相近的牧歌，方可望使生命得到平衡。（⁶¹）

这一写于《边城》的创作后记表明，创作“牧歌”一类的作品，是为了宣泄自己内心的情感，从而使生命得到“平衡”。同时也提醒读者，这一类

作品既来自“过去”，虽未必是曾经存在过的，但却是“理应如此的生活”，因此即使与“目前生活完全相反”，也仍然有其存在的理由。因此有论者认为：

他们想象出一种理想的世界来弥补现实世界的缺陷。因此，抒情小说带着鲜明的理想主义的特征，沈从文的《边城》表现的爱情关系，就具有理想主义的色彩。（⁶²）

《边城》就是这一种理想生活的代表，是“纯粹的诗”、曾经的“牧歌”。即便是带有理想主义乐园的特点，也早已消失于现实社会之中，但沈从文仍然要为“梦想世界”辩护：

只看他表现得对不对，合理不合理，若处置题材表现人物一切都无问题，那么，这种世界虽消灭了，自然还能够生存在我那故事中。这种世界即或根本没有，也无碍于故事的真实。（⁶³）

对于理想梦幻世界，无论现实中是否存在，其真实性表现为人们内心对于这乐园的憧憬和向往，作为艺术的真实将永恒的存在于读者和作者的心中。作者一方面肯定作品中存在的牧歌式情调，但同时表示小说不仅是要表现这样一种牧歌情调，而是有更为凝重的主题：

我主意不在领导读者去桃源旅行，却想借重桃源上行七百里路西水流域一个小城小市中几个愚夫俗子，被一件人事牵连在一处时，各人应有的一分哀乐，为人类‘爱’字作一度恰如其分的说明。（⁶⁴）

作者再三告诫我们不要过分迷恋桃花源，以为那就是千百年来无数知识分子所寻找的“洞天福地”（⁶⁵），而导致错读小说的严肃旨意。因为小说在牧歌图景背后蕴藏的是“人生无常的空幻感”，即人生命运常为偶然所左右，人无法自主把握命运的悲剧，更蕴含着时代和社会动荡所引发灾难性悲剧的哲理。

因此即使认为《边城》是以“理想的世界来弥补现实世界的缺陷”的作品，小说却并没有所谓理想主义的大团圆结局，他把人生的缺陷用抒情诗的笔触真实的展现出来，与现代小说充满了对人生的悲剧性感受是一致的，他并不想在抒情小说中粉饰现实中的缺陷，也没有把这种理想主义的快乐预约给他的读者。因此在这样一个“边城”的世界里（指沈从文所建构的湘西世界），作者要读者不要只看到表面的神秘习俗，也不要只记得欣赏故事，同时也要领悟故事背后的悲剧以及隐藏于小说中动人的诗。

二、被现代文明、战争毁灭了的“田园牧歌”？

田园牧歌情调的重构和再现，无疑代表了沈从文对理想世界的追求，但如果我们过分强调沈从文小说的牧歌情调，那么势必将使这种阅读失之浮泛。

沈从文的〈菜园〉是一篇具有田园牧歌情调的小说，但小说的悲剧性结局却象征着一种田园之梦的幻灭。小说写一个以种菜为生的人家，儿子到北京读书并带回来一个漂亮的媳妇，一家人正憧憬着更美好的将来时，儿子与媳妇被官府突然带走，旋即传来双双被作为共产党，而陈尸校场的悲剧。小说把玉家菜园虽置于在小城之中，却象世外桃源般独立于人群之外，玉家母子与世无争过着安宁、小康的生活。小说中描绘了远离大都市和政治漩涡的宁静生活，与自然贴近、默契无间，作者笔下的人物：女主人是“有教养又能自食其力，富有林下风度的”（⁶⁶），而儿子同样的是“把诚实这一件事看作人生美德”（⁶⁷），他们的人格是作者所认同的，富有人性中最纯洁的品质—善良柔和，美丽的菜园和善良的主人构成了一幅优雅纯净的图画，作者这样描写夏冬两季菜园的风景：

溪水绕菜园折向东去，水清见底，常有小虾小鱼，鱼小到除了看玩就无用处。……动风时，晚风中混有素馨兰花香茉莉花香。菜园中原有不少花木的，在微风中掠鬓，向天空柳枝空处数点初现的星……（⁶⁸）

夏天的菜园在晚风的吹拂下，小溪流水潺潺，溪中是快乐的鱼儿，清风中洋溢着花香，星空点点，一幅诗情画意的田园乐景展现在读者面前。

冬天的菜园，则是白雪覆盖，严寒中不仅没有吐露春的讯息，而是一片暗含杀机的静寂。

大雪刚过，园中一片白。已经摘下还未落窖的白菜，全成堆的在园中，白雪盖满，正象一座一座大坟。还有尚未收取的菜，如小雪人，成队成排站立雪中。……天色将暮，园中静静地。雪已不落了，也没有风。上半日在菜畦觅食的黑老鹅，不知到什么地方去了。（⁶⁹）

冬天的菜园，预示了菜园主人的未来命运，文中“坟”和“黑老鹅”的意象暗喻了将发生的灾难。果然刚从北京读书回来后的玉家少爷，连同带回的美丽媳妇，因了“共产党”的罪名而被杀害，玉家宁静的菜园顿时笼罩在恐怖的血腥之中，往日的闲适与隐逸象梦一般消失。

这年冬天“当菊花开遍一地”玉家菜园成为小镇令人赏心悦目的花园，“有势力的绅士”与“名士伟人”纷来践踏，母亲这时觉得活得够了，把一点剩余家产全部分派给几个工人，忽然用一根丝绦套在颈子上，便缢死了。”（⁷⁰）〈菜园〉悲剧性的一幕，说明了什么？是现代文明与政治摧毁了田园之梦，还是因为变幻莫测的命运所致？是控诉国民党的残暴，现代中国历史的残酷，抑或是托生于乱世人命果不如蝼蚁的悲叹！作者把这一切留给读者思考。

沈从文的另一篇小说〈静〉，读者则可做这样的解读：为了表现战争的残酷、死亡的恐怖，表现人们对和平的渴望，作者描写了桃花源般的宁静安详的小城：小城正值春天，鲜花盛开，繁花似锦，小说所描绘的风景不仅有我们十分熟悉的小河、渡船、庙、菜园，人物则是常有的少女、小孩、过往的行人。而这一切是通过十四岁的岳珉和五岁的北生的眼睛来描绘的：

晒楼后面是一道小河，河水又清又软，很温柔的流着。河对面有一个大坪，绿得同一块大毯茵一样，上面还绣得有各样颜色的花朵。大坪

尽头远处，可以看到好些菜园同一个小庙。菜园篱笆旁的桃花，同庵堂里几株桃花，正开得十分热闹。

对岸那块大坪，有几处种得有油菜，菜花黄澄澄的如金子。另外草地上，有从城里染坊中人晒的许多白布，长长的卧着，用大石块压著两端。坪里也有三个人坐在大石头上放风筝，其中一个小孩，吹一个芦管唢呐，吹各样送亲嫁女的调子。另外还有三匹白马，两匹黄马，没有人照料，在那里吃草，从从容容，一面低头吃草一面散步。（⁷¹）

孩子眼中的这一幅安详宁静的图画，不会因为躲避战争的颠沛流离而视而不见，作者正是因为借助了孩子的单纯，用天真纯洁以及富有诗意的眼光捕捉这样一幅与战争对立的桃源境界：春光无限，一个安居乐业的小城，充满了各种象征愉快和自由的声音：小尼姑捣衣的回音、修船工人的敲打船舷声、小贩的叫卖声、摇船的橹声，这一切构成了一幅和平静穆的农村生活画。作者有意以孩子的眼光来提炼美，有意不让战争的残酷渗透到画面中来。而小说的背后却是暗潮汹涌，战争使得十四岁岳珉一家在兵荒马乱中流落到了这个小城：母亲吐血将死，姐姐、嫂嫂和外甥北生、小丫头翠云，他们钱将要用完，而等待中的父亲——一位军官，却没有音讯，而就在一家大小翘首等待：求签占卜、随时等电报、等人拉门铃时，作者却只在小说的最后一句告诉读者，那位父亲已然埋在了一个土坟里，小说到此倏然而止。

表现战争而不写战争本身，不写或者是略写战争给家中大人们带来的苦难和盼望中的焦灼，远方日本侵略军炮声，这些都还不能影响到孩子对美的鉴赏以及对未来的憧憬（⁷²），因此惟有他们能够“用平静的心，感受大千世界的动静，从为平常眼睛所疏忽处看出动静的美”（⁷³）小说通过孩子的眼睛反复写静寂的大自然的美，而把冷酷的战争与死亡的背景推至远处，而让象征着和平、幸福的种种大自然的意象出现在孩子的眼里：春天盛开的桃花、清而又软的河水、三两匹自由自在的马儿、飘落的风筝等等，小说所呈现的美好的事物，我们知道随着战争的到来，一切将化为灰烬，大地将遭受劫难，一切都难以幸免。

沈从文认为表现战争残酷，不一定要用血和泪，创作的成功是因为“冷静”（⁷⁴），因为愤怒会破坏作品中的文字和艺术的结构。抒情小说必须“冷静”，才能表现出生活的本质，从而使作品交织着诗的和谐。（⁷⁵）〈静〉便是这样的一篇。

作者怀着悲悯与哀伤描写被现代文明、战争毁灭了的“田园牧歌”，“作品一例浸透了一种‘乡土性抒情诗’气氛，而带着一分淡淡的孤独悲哀，仿佛所接触到的种种，常具有一种‘悲悯’感。这或许是属于我本人来源古老民族气质上的固有弱点，又或许只是来自外部生命受尽挫伤的一种反应现象。”（⁷⁶），这种悲悯感已不是单纯的个人气质，而是凝铸着时代的忧愤和民族的哀伤。沈从文正是以他的小说创作细腻的写出湘西世界在近现代社会的变迁中，人们的苦难以及逐渐失去平静美好的家园，从而以文学创作的角度弥补或是诠释了历史。

三、《长河》：最后一首田园抒情诗

《长河》是沈从文先生 1937 年冬再次回湘西后完成的，是计划三部曲中的第一部，是一部没有完成的杰作，但并不妨碍其作为一部独立完整的小说。作者一面怀抱着感时忧国的情怀，面对昔日的“桃花源”而今即将分崩离析的现实，抒发不胜惶恐和忧惧的心情；一面对恒久不变的景象和习俗在一种追怀已逝和难再复得的复杂心绪中写下“永恒与流变”的主题，正如作者所言是“最后一首抒情诗”。（⁷⁷）

《长河》中桔柚作为湘西特殊的地理、气候下生长出来的最具特色的自然之物，因此美丽动人的桔园成为整部小说的自然背景，桔园在小说中被视为湘西人生存和历史攸关的内容加以描绘，并把这种人树共存的历史追溯到了屈原时代，认为两千年前楚国逐臣屈原，乘小小白木船，沿沅水上溯，一定就是经过这种桔子树林，方写出那篇传诵千年的〈桔颂〉。因此桔子园作为湘西独特的自然之物，还象征着生长于此的土地和人们的品格，除此之外，更象征着一种乡村质朴、原始和自然的生活方式。

一、《长河》的抒情对比结构

王润华教授指出《边城》暗含着“过去与现在”的对比结构，⁽⁷⁸⁾目的在于表现“边城”作为世外桃源行将逝去的事实。而作为姐妹篇的《长河》结构上所表现的对比则更加鲜明，小说共分 11 节，第一节〈人与地〉作为小说的背景介绍就已透露了这种对比：两种人物（老水手与滕家所代表的“乡下人”，保安队长所代表的外来人）、两种背景（萝卜溪与吕家坪）、两种道德（正直、纯朴与狡诈、欺骗、贪婪）等，而这些对比则是纳入更大的对比对照的范畴里，即城市与乡村的对比结构，一面是城市败坏的人性道德，一面则是仍然保留的残存的乡村人的正直、纯朴的品格。小说结构在城市与乡村、文明与野蛮、战争与耕作的对比对立中描述，并且流露了作者面对故乡日渐遭受城市文明的摧残和荼害，心中难掩的悲怆之情，在绝望的重建与现实的解构中感怀、追忆，笔调中既有哀伤，又有反讽……⁽⁷⁹⁾沈从文明确的表示他是以两种笔调、两种心情写城市和乡村⁽⁸⁰⁾

《长河》与《边城》一样，意不在叙述完整的故事情节，景物与习俗依旧与故事并行。《长河》从不同角度、不同距离，摄取橘园秋收的美丽、采橘子的喧闹场面、以及秋收后谢神感恩欢欣鼓舞的景象，这些自然而又恒久的画面，连同纯朴、天真的少女、历经沧桑的老水手构成沈从文小说永恒的人生画面。

（一）两种背景

代表着城市与乡村生活的吕家坪与萝卜溪，作者用一条小河隔开，表示着它们之间的截然不同。⁽⁸¹⁾小说共有三节以吕家坪为背景展开叙事的：〈吕家坪的人事〉、〈大帮船拢码头时〉、〈一有事总不免麻烦〉。作者的用意很明显，以吕家坪为背景的部分，不仅令人时时感受到战争的逼近，以及因为战争而引发的贪污、掠夺等残酷的事实；也有所谓的“新生活”就要到来的威胁；在这样的背景下出现的人物大多是“外来人”，正是这些“外来人”构成了对湘西古老文明的破坏，对本地人的欺凌和压榨；大都表现城市文明

所导致人们道德上的种种堕落处，在这种败坏了的道德的影响下，湘西人所固有的淳朴人情美，真是消失殆尽了。（⁸²）

萝卜溪就在吕家坪附近，与枫木坳隔河相望，萝卜溪与枫木坳从景致到人的道德观都俨然与吕家坪不同，吕家坪的商业投机和堕落的道德观，似乎都无法影响萝卜溪的为人和乡风习俗。萝卜溪不仅人情纯朴，经济富足，村中有十二座碾坊而且“水底下有沙子处全是细碎金屑”（⁸³），风景更是绝佳：

但见千山草黄，起野火处有白烟如云。村落中乡下人为耕牛过冬预备的稻草，傍附树根堆积，无不如塔如坟。银杏白杨树成行高矗，大小叶片在微阳下翻飞，黄绿杂彩相间，如旗，如羽葆。……沿河桔子园尤呈奇观，绿叶浓翠，绵延小河两岸，缀系在枝头的果实，丹朱明黄，繁密如天上星子，远望但见一片光明幻异，不可形容……土地已经疲劳，似乎行将休息，云物因之转增妍媚。天宇澄清，河水澄清。（⁸⁴）

沈从文先生总是把湘西风景描绘得美轮美奂，目的之一是为了衬托作者心爱的乡下人，即水手、老人和天真的少女，风景的美本来就暗示着生活其间的人们心灵的美好。因此毫不奇怪，秋天的瑟肃衰败在这儿是看不到的，人们忙着收获泥土中出产的桔子，忙着秋末感恩唱戏敬神。

萝卜溪和枫木坳俨然是作者心中的“洞天福地”，作者借天天之口道出了“故乡”的美和对故土的不胜依恋之情：

‘你家园里的桔子树，如果生在鸚鵡洲，会发万千洋财，一家人都不用担心，住在租界上大洋楼里，冬暖夏凉，天不愁地不怕过太平日子。哪里会受什么连长排长欺压。’

天天说：‘那有什么意思？我要在乡下住。’

老水手说：‘你舍不得什么？’

‘我舍不得桔子树’

‘我才说把桔子树搬过鸚鵡洲！’

‘那我们的牛，我们的羊？我们的鸡和鸭子？我知道，它们都不愿意去那个生地方。路又不熟习，还听人说长年水是黄浑浑的，不见底，不见边，好宽的一道河。满满，你说，鱼在浑水里怎么看得见路，不是乱撞？地方不熟习我就有点怕。’（⁸⁵）

天天既说出对故土的依恋，也间接的表达了对外面世界的恐惧。这是天天、老水手的惶恐也是作者的心声。

作者既抒发了对美好景致和美好人性的赞美，对于湘西人化的自然和人神并存的古老文明仪式再三致意，也许正是这一切眼看着就烟消云散，更激起了作者对古老生活方式的眷念，文字中挽歌的情调就亦加浓厚。小说赞美滕家理想的生活方式，再三赞美虔诚的信奉古老的传统节日下富有诗意的生活（⁸⁶）与其说作者是在讲述藤家人的生活习惯，不如说作者是借机表现自己面对业已摧毁的古老生活方式和古老文明的哀愁。“敬鬼神畏天命的迷信固然已经被常识所摧毁，然而做人时的义利取舍是非辨别也随同泯没了。”（⁸⁷）作者希望“好看的都应当长远存在”千千万万年，因此把浪漫和想象的牧歌情调倾注在描写萝卜溪和枫木坳上，为这种生活作“最后一首抒情诗”。

《长河》中的天天和老水手是沈从文小说中永恒的人物，即鹤发红颜的组合方式，小说也首次出现了反派人物，这一类人代表了外来势力对湘西的欺压和勒索，是造成社会的不稳定因素。小说中设置了两种背景、两种人物以及必然产生的两种道德，沈从文毫不讳言，城市人道德的堕落，而乡村依旧保留的质朴人性（⁸⁸）以吕家坪所象征的城市道德和与萝卜溪所象征的乡村理想。天天和小黑是作者满怀温爱塑造出来的乡下人，作者在他们身上寄寓了对湘西未来的希望。（⁸⁹）天天多次出现在沈从文的作品中，（⁹⁰）；不同的是《长河》中的天天比起萧萧、三三、翠翠，更多了独立和主见。（⁹¹）老水手和滕长顺不妨看作是《边城》中老艄公和船总顺顺的延伸，他们有不少共同点。滕长顺之与船总顺顺不仅都是靠水手出身、运气好肯劳作挣下家当：前者有桔子园和两只船，后者则拥有“大小四只船”这类人物在沈从文先生的小说中不仅道德高尚、头脑灵活、有威信、肯仗义帮助人，而且是乡村和一地方的灵魂人物。

保安队长及其帮凶师爷在《长河》中被作为外来恶势力象征，他不断骚扰当地的农民，小说中他强迫滕长顺捐出一船桔子，好运载到常德府去卖。当企图被识破后，更扬言要砍掉滕长顺桔子树，桔子树在小说中具有的多重象征意义，保安队长扬言要砍掉桔子树，则意味着要破坏萝卜溪的风水⁽⁹²⁾，而且更象征着所谓城市文明企图“砍掉”消灭乡村质朴、原始和自然的生活方式的象征意义。此人同时还觊觎滕长顺的女儿夭夭，想通过欺骗到手，而其帮凶师爷，更是助纣为虐，不仅出谋划策而且步步跟随，在小说中他们都没有名字，更具有典型化的意义。⁽⁹³⁾

《长河》作为沈从文最重要的一部创作，第一次把城乡两种主题、两种人物、两种道德、两种笔调并置，借以表现湘西在现代文明以及官匪战争的侵扰下，日渐衰败没落的景象。其意义更在于表明现代城市文明不仅入侵湘西社会，而且以其无比的腐蚀力日愈同化着乡村的一切。作者在对比对照中，一反讽、一抒情。

第三节 《边城》：世外桃源的追忆、想象和重构

《边城》是一部借叙述的规套以表现抒情的杰作。小说有完整的故事、情节，但其效果上却是一部再现昔日故乡风貌、人情的长篇抒情诗，是一幅作者凭印象记忆勾勒出来的风景画集成。《边城》留给读者的“是一幅描绘人性的风俗画，一首讴歌人性的赞美诗。”⁽⁹⁴⁾《边城》表面上是小说，而在实际上却是画、是诗，是作者借叙述的规套以表现抒情的长篇叙事抒情诗。

一、《边城》的人物故事

《边城》主要写一个爱情故事，翠翠与大老、二老之间婉约凄楚的爱情故事。小说共分为二十一节，前三节介绍了边城的风情民俗，同时也把故事发生的背景、人物做了简单的交待。第四节到第十节，主要讲述了发生在三个端午节里的故事，即大老、二老同时爱上了翠翠的经过。但又在故事进行中，用一节的篇幅（第六节）写爷爷与翠翠日常的渡船生活：写买纸皮的商

人给爷爷送钱但遭拒绝的经过，写翠翠日渐成长，摆渡路人时遇到准备迎娶新娘的队伍表现出的浓厚兴趣。第七节仅用了部分篇幅写大老与翠翠的第二次见面，而把更多的篇幅写爷爷随着翠翠日渐长大而产生的心思和烦恼，爷爷目睹翠翠的日渐成长，“茶峒人的歌声，缠绵处她已能领略得出。”

(⁹⁵) 于是勾起了对死去女儿的回忆以及对翠翠未来命运的担忧。第八节写爷爷为置办端午节的物品进城的经过，重要表现边城人纯朴的民风 and 热情好客。第十节引入一个影响翠翠与二老爱情幸福的事件，即“某乡绅想同顺顺打亲家”，并以“碾坊”作为女儿的陪嫁。这件事同样发生在最近的一个端午节，而这消息在作者的巧妙安排下恰巧被翠翠听到了。

第十一节到十五节，大老与二老分别以“车路”求婚和“马路”求婚的方式，对翠翠表示爱情，小说描绘了昔日边城的月夜情歌，同时提及了翠翠母亲的故事。紧接着小说用整整一节描写翠翠得知来求婚的是大老后，内心的孤独、寂寞和忧虑。十六节与十七故事有新的发展。大老“车路”求婚失利后，驾船下辰州时淹死了；接着二老走川东，老船夫与二老、顺顺家因大老之死产生了误解、隔阂。十八节描绘爷爷与翠翠的梦想，以及二老从川东回来，黄昏过渡时再一次因误会而造成了二老对老船工的不谅解。十九节，主要写老船工为了翠翠的幸福作最后努力，面见顺顺，希望顺顺否认与中寨人结亲的说法，但遭到冷遇，希望最后落空。同时侧写二老在“碾坊”与“渡船”的抉择时父亲施加的压力，这本是小说情节发展的重要事件，但小说并未正面描绘。小说交待了二老拒绝了“碾坊”的诱惑，但却又因误解了老船工，所以依然选择了下桃源。顺顺因大老之死、二老拒绝接受“碾坊”不觉把这一切迁怒于老船工，误会加深，老船工深感无法完成心愿，内心抑郁不宁，终于病倒。

二十节是小说的高潮和结局。暴风雨之夜，老船工带着无法实现的梦想死去，渡船和白塔随之倒塌。二十一节，爷爷死去后翠翠终于明白了爷爷的死因，一夜之间长大了，倒塌的白塔重新修筑起来了，但翠翠梦中的人还未回来。故事到此结束，结尾这样写着：“这个人也许永远不回来了，也许‘明天’回来！”(⁹⁶)

从以上对《边城》小说情节的梳理中，很容易发现小说情节发展缓慢，作者在叙述事件发生的同时，用不少的篇幅描绘了故事之外的情景，即“边

城”人的特有的性格和纯朴的民风，如开头的三节、第六节、第八节等。但尽管如此，小说仍然具有完整的情节与人物。

《边城》在三组人物中展开，即翠翠与老船工，翠翠与傩送、天保，顺顺与老船工之间。小说精心设计了翠翠与傩送之间浪漫的河边巧遇，纯洁的爱情很快的在两个年轻人的心中产生，正当少女怀着朦胧而甜蜜的爱情憧憬时，出现了大老与二老同时爱上翠翠的难题，大老的求婚不期然而至，矛盾于是产生，冲突于是出现，但随着“走车路”所代表的父母之命，媒妁之言遭到挫折，大老与二老之间经过协商，“车路”求婚于是转为浪漫的月夜情歌，当翠翠“在梦中灵魂为歌声浮起来”时，小说借此暗示翠翠对唱歌人的钟情。就在翠翠进一步等待着月夜情歌的时候，歌声再没有出现。这时候却传来大老带着失败的心情驾船下行不幸遇难的消息，大老的死本正可成全翠翠与傩送，但小说把这意外的事件处理为翠翠与傩送之间爱情的障碍和阴影，于是人与人之间的误会和猜忌导致翠翠爱情处境的进一步恶化，而作为事件的中心人物傩送，更是面临选择“渡船”还是“碾坊”的压力，他的选择成为情节发展的关键。傩送坚守爱情的信念于是选择了“渡船”，这一选择所构成的冲突，虽成为推动情节发展的动力，但小说没有因此创造出高潮。二老因为哥哥的死所造成的阴影，加之与老船工之间的误会，最后只好选择出走。独留下翠翠负浆独立，等待情郎归来。

有学者认为《边城》的情节冲突可视为是翠翠与二老对纯洁、自由爱情的追求，以及这种追求在现实生活中难以实现的矛盾。（⁹⁷）因为小说中“碾坊”与“渡船”所形成的鲜明对比，并因此显示出的物质优势。龙舟竞渡一章里，几个乡下女人在议论：“一座崭新碾坊陪嫁，比雇十个长年还得力些”。“他（指二老）又不是傻小二，不要碾坊，要渡船吗？”（⁹⁸）。如果我们把“碾坊”视为是金钱对爱情的干预，而把翠翠与二老的爱情悲剧归咎于“碾坊”所代表的物质利益，或者是顺顺对“渡船”的排斥，都是不成立的，因为二老并未对“碾坊”动心，虽然“碾坊”从某种意义上说，的确对翠翠与二老的爱情悲剧有所影响，但根本上造成小说故事悲剧结局的原因，却是由一系列人生中的偶然和误解所致，如翠翠爱的是二老，而老船工直到翠翠再三不愿对大老的求婚有所表示时，才悟到少女内心的隐秘；而傩送在碾坊和渡船之间，既已选择了渡船，但却因为哥哥的死加之与老船工之

间的误会，使得他“同他爸爸吵了一阵”后离家出走。而翠翠不改初衷，把少女的感情始终倾注在二老身上，但后来在天保泡坏，爷爷去世后，当她知道了爷爷猝死、傩送下行的前因后果，“哭了一个晚上”，最后孤独地守在渡口，等待傩送的归来。翠翠与二老的爱情悲剧究其原因既不存在反派人物的操纵，也并非婚姻制度本身所造成，而是人与人之间的隔膜、误会、猜忌。

《边城》描述了一个个处于时间之外的场景，在叙述上似乎并不存在前因或后果，小说中翠翠与爷爷日常生活的印象性描写最多，其次是渲染“边城”人纯朴的人性美，如第六节、第八节、十三节等。小说在故事发展中不断插入对边城风俗人情、习惯等等的描绘，一方面是要破坏小说故事连贯性，打破时间秩序，当然这些描绘并非完全与小说故事无关，但却妨碍了小说故事的进展。例如第六节，表现的仍是边城人淳朴、淡薄金钱的美德。因此可以说《边城》对叙事小说的“因果律”作了突破，小说虽然出现了“渡船”和“碾坊”之争，但“碾坊”并不是导致悲剧性结局的唯一原因，作者不断的借小说中老船工之口说出“偶然”、“天命”⁽⁹⁹⁾、“天意”⁽¹⁰⁰⁾才是左右人生的法则。

《边城》最集中体现了沈从文所倡导的“以故事抒情作诗”的小说模式。小说有故事，而且不仅仅是一个故事，而是同时包含了三个爱情故事：以翠翠与二老的爱情悲剧为主干，其中翠翠母亲与父亲的爱情悲剧，始终作为翠翠爱情悲剧的背景而贯穿了小说的始终，小说常常让这个悲剧萦绕在小说人物的心中，借以暗示着翠翠的不详前景。而穿插其间的还有杨马兵当年对翠翠母亲的暗恋，以致终生未娶。这三个爱情故事均是悲剧，似乎在诉说着“边城”人对纯洁爱情追求，前赴后继，无怨无悔，这种执著的情怀，从“古”至今，从未改变。小说意义因此而延伸开去，简单的爱情故事中含有诗意，象征着人类对美好爱情的向往、追求，这种包含了人类共同的追求与挫折的诗意便在小说中弥漫开来，使读者读之不免沉思、默想……

二、《边城》创造抒情境界

如果用现代小说的观念来审视沈从文的《边城》，我们发现《边城》兼

具传统与现代小说的双重特点，《边城》既是从外部事件中找题材，但在叙事中又时时从外部转入内部，从事件转入内心。一方面突破了传统叙述性艺术的规范，即小说强调故事情节（plot）的“因果律”（causal relations）和“时间化”；而另一方面小说仍然有故事，而且有首尾一贯的故事、情节、人物，并且结构上也符合一般小说的规范，即开头、发展、高潮、结尾。但《边城》作为叙事抒情小说，显然又不同于这样的一种在时间历程中展开故事的传统小说模式，相反的是，小说有意延缓“故事”发展，避免“冲突”，把紧张、生动的情节场面转为舒缓的画面，有意避开人事纠纷、矛盾冲突，而着重展示有意味的画面。

（一）《边城》：诗画合一的背景

《边城》作为叙事小说，的确具备了故事和情节。但它既不以情节发展作为小说的中心，也不着意的营造小说的高潮，甚至于淡化小说的高潮，对于小说情节发展中的重要事件并不着意渲染，反之是一般的交代。如小说第十一到十三节，翠翠对于大老求婚的态度处理，体现了留空白的艺术；第十八和十九节，二老面对“碾坊”和“渡船”的选择，这是小说情节发展中的重大事件，对情节发展起着决定性的作用。如果是情节故事为中心的小说，那么必然要围绕这事件大肆渲染，以营造曲折生动的情节，但在沈从文笔下，却是轻松几笔代过，尽量回避激烈的矛盾“冲突”，小说的第十九节，中寨人以碾坊为诱饵来“探听”顺顺、二老对结亲的意见，这本是一个推动情节发展的重要事件，也是一个激烈冲突的情节场面，但作者采用了回避的处理方法，而是用旁观者转述对话方式轻描淡写的交待。作者对“冲突场面”的冷处理，透露出作者无意于营造故事情节的曲折复杂，尽量避开和淡化情节场面。

相反《边城》中不厌其烦的叙述和描写的，往往是某种人生的情态和场景，如小说的头三节，作者用了整整三节的篇幅来写边城人的生活情状，虽有为下文作铺垫的作用，但更主要是强烈的流露出作者对边城的山水、人情、风俗难以忘怀的思念之情，透露出作者借小说形式来一抒内心对故乡的眷恋之情，表达了对这种过往生活的留恋和赞赏。而且由于这种情感渗透到

小说的字里行间，无论是景物的描绘，还是人事的铺陈都透露出作者的这种情感。

《边城》中的自然风光、人情风俗的描写与沈从文的自传性散文著作，如《从文自传》和《湘行散记》不仅情调一致，而且遥相呼应。如《边城》的第二节中的一段：

那条河水便是历史上知名的酉水，新名字叫作白河。白河下游到辰州与沅水汇流后，便略显浑浊，有出山泉水的意思。……两岸多高山，山中多可以造纸的细竹，长年作深翠颜色，逼人眼目。近水人家多在桃花杏花里，春天时只需注意，凡有桃花处必有人家，凡有人家必可沽酒。夏天则晒晾在日光下耀目的紫花布衣裤，可以当作为人家所在的旗帜。秋冬来时，房屋在悬崖上的，滨水的，无不朗然入目。黄泥的墙，乌黑的瓦，位置则永远那么妥贴，且与四周环境及其调和，使人迎面得到的印象，实在非常愉快。一个对于诗歌图画稍有兴味的旅客，在这河中，蜷伏于一只小船上，作三十天的旅行，必不至于感到厌烦，正因为处处有奇迹，自然的大胆与精巧处，无一处不使人神往倾心。（¹⁰¹）

上述以游记手法描写自然景物的文字，我们反复见于沈从文的散文著作中，可与古典散文中的游记相媲美。（¹⁰²）而且比起古代游记更饱含了作者的人文关怀。作者描写记忆中的一种“情景”，同时还凝聚着作者生命中的一段重要的经历，因此带有自传的成分。而对于小说而言，这样优美的风景不仅增加了小说中美的成分，而且与小说中的故事息息相关，翠翠爱情的凄美幽丽部分来自于这样的风景自然。

沈从文经常在以湘西为题材的小说中，描写古老的湘西风物，以酿造出浓浓的湘西风情，《边城》中对碾坊的描写就是如此：

依山滨水来一座小小茅屋，屋中有那么一个圆石片子，固定在一个檀木横轴上，斜斜的搁在石槽中里。当水闸门抽去时，流水冲激地下的暗轮，上面的圆石片便飞转起来。作主人的管理这个东西，把毛谷倒进石槽中去，把碾好的米弄出，放在屋角隅长方形罗筛里，再筛去糠灰。

地上全是糠灰，自己头上包块白布帕子，头上肩上也全是糠灰。天气好时就在碾坊前后隙地里种些萝卜、青菜、大蒜、四季葱。水沟坏了，就把裤子脱去，到河鱼里去堆砌石头，修理泄水处。水碾坝若修筑得好，还可装个小小鱼梁，涨小水时就自会有鱼上梁来，不劳而获！（¹⁰³）

这么详尽的描写碾坊的操作过程以及操作的乐趣，并非是故事发展的需要，而纯粹是作者对某种生活情态恋恋不忘的强烈流露。作者对“碾坊”不厌其烦的细节描写，其目的乃在呈现某种抒情经验。（¹⁰⁴）至于有论者认为“碾坊”在小说中的出现，代表了物质、金钱对纯洁爱情的干扰与破坏（¹⁰⁵），是阻碍纯洁爱情得以实现的敌对力量，但从作者娓娓道来的笔触里我们感到的却是，“碾坊”象征着一种湘西古老的生活方式，是作者借以抒发内心情绪的媒介物。“碾坊”作为古老的湘西风物，甚至凝结了沈从文孩童时代的浪漫经历。（¹⁰⁶）同时也出现在小说〈三三〉和〈长河〉中。

毫无疑问，《边城》是一部讲述动人爱情故事的叙事小说，但如果仅仅把《边城》视为是一部叙事小说，恐怕将大为失色。我们注意到小说除了有故事情节、冲突和人物的描写之外，还有大量的风土人情的描写，以及许多无关情节发展的描写，如小说的前三章，以及龙舟竞渡、月夜歌唱等空间场景的描绘，这些描写都无助于推动情节的发展，反而是因此形成了抒情的片刻。

（二）营造周而复始、悠悠不尽的境界

抒情小说为了达到在艺术上抒情的目的有时必须创立如同抒情诗的空间，以便于重复出现‘此刻’创造抒情的氛围，同时有助于对周围一切和艺术形象的重复，有助于创造静谧和宁静的气氛。（¹⁰⁷）同时抒情小说须把抒情诗的‘共时呈现’与叙事文学的‘历时延续’融为一体。

《边城》中翠翠与大老、二老之间的爱情纠葛皆发生在端午节，小说的情节和冲突皆是出现在端午节或是此后的延伸，作者把小说时间安排在一个特点的时间点上，似乎也透露出他有意使读者在阅读的“历时”过程中，感到“共时”的存在，使得小说情节的发展既是“历时”的又是“共时”的。

其次《边城》最善于利用强烈的“共时呈现”来表现人物的思想感情，为小说营造抒情的氛围。《边城》中着笔最多的就是捕捉翠翠内心活动，抒写她“此时此刻”所思所感，借助于富有灵性的自然万物，写翠翠的爱情的成长过程—从最初蒙蒙胧胧、飘飘忽忽到无比坚定、最后孤独的等待情郎归来的结局。

那首歌声音既极柔和，快乐中又微带忧郁。唱完了这个歌，翠翠心上觉得浸入了一丝儿凄凉。她想起秋末酬神还愿时天坪中的火燎同鼓角。

远处鼓声已起来了，她知道绘有朱红长线的龙船这时节已下河了。细雨依然落个不止，溪面一片烟。（¹⁰⁸）

翠翠在忙过了载送过渡人，自娱自乐的唱完歌后。“此刻”忽然由歌而起了哀伤，眼见乡绅女儿依偎着母亲爱娇的幸福样子，触动了翠翠自幼没有母亲，与爷爷相依为命的孤独和凄凉。这里的写景紧扣翠翠的内心，由动及静，又由静写动：远处传来的飘飘渺渺、若隐若现的鼓声，激发了翠翠对“那个端午所经过事情甜而美”的回忆，这回忆恰似如丝细雨，不绝如缕，又似溪面的清烟，如梦如幻。情中有景，景中有画，写景如此紧扣人物内心，又能营造出这样一种淡淡忧伤的氛围，使小说具有浓郁的诗画境界。

端午过后，也就是小说的第十一节，当翠翠知道是大老来做媒而不是那个心中梦想的二老时，被爷爷问起意见时，作者写翠翠“此刻”的内心活动：

翠翠心中乱乱的，想赶去却不赶去。

雨后放晴的天气，日头炙到人肩上背上，已有了点儿力量。溪边芦苇水杨柳，菜园中菜蔬，莫不繁荣滋茂，带着一分野性的生气。草丛里绿色蚱蜢各处飞着，翅膀搏动空气时窸窣作声。枝头新蝉声虽不成腔，却已渐渐洪大。两山深翠逼人的竹篁中，有黄鸟与竹雀、杜鹃交递鸣叫。翠翠感觉着，望着，听着，同时也思索着：

“爷爷今年七十岁……三年六个月的歌 - 谁送那只白鸭子呢？……得碾子的好运气，碾子得谁更是好运气...”

痴着，忽地站起，半簸箕豌豆便倾倒到水里去了。伸手把那簸箕从水中捞起时，隔溪有人喊过渡。（¹⁰⁹）

翠翠无法告诉爷爷自己的想法，心中乱极了。现实与自己的想法不一致，翠翠不知道该如何应对。“此刻”翠翠作为自然之子回到大自然中，倾听白鸟鸣叫、感受烈日的力量、看着茂盛生长的植物，这些热烈生长着的万物也如同逐渐成长的翠翠，这里既是以景抒情，情景交融，情中写景、景中写情，包蕴密切，使景中含蕴着饱和的情感。同时具有象征的意义，即翠翠开始面对人生了：想到年迈的爷爷以及自己爱情道路上、现实中横亘着的“碾坊”，使得翠翠思绪万千，不禁痴了，如何应对呢？小说每当要表现翠翠在现实生活中遇到的困挠和内心的悲伤时，总让这个“自然之子”回到自然中，翠翠身边的百鸟、两岸的青山、清澈的河水、山中的翠竹不仅能感应翠翠的烦恼，而且总能够让翠翠冷静下来，启发翠翠思考人生，帮助翠翠应对现实中的难题，使翠翠在现实的人生中不断成熟起来。

《边城》中意境的悠远宁静往往是通过人物、事件、场景凝结而成，作者为了表现翠翠春情萌动而又渺茫无依的少女心情时：

黄昏来时，翠翠坐在家中屋后白塔下，看天空被夕阳烧成桃红色的薄云。十四中寨赶场，城中生意人过中寨收买山货的很多，过渡人也特别多。祖父在溪中渡船上，忙个不息。天已快夜，别的雀子似乎都休息了，只杜鹃叫个不息。石头泥土为白日晒了一整天，草木为白日晒了一整天，到这时节各放散出一种热气。空气中有泥土气味，有草木气味，还有各种甲虫气味。翠翠看着天上的红云，听着渡口飘来那生意人杂乱的声音，心中有些薄薄的凄凉。（¹¹⁰）

沈从文强调作家应该“用各种官能向自然捕捉各种声音、颜色同气味”（¹¹¹）而这一段正好是一种示范。他描写自然物象曲写入微，令人产生如入

真境之感：一个夏日黄昏大自然的景象，一幅声色味并俱的图画，展现在我们面前：杜鹃的叫声、空气中弥漫的各种大自然气味，甚至连甲虫气味也未逃过作者的嗅觉。作者多样化的写实手法，且融合客观物貌与主观感情于一体。其次，美丽的黄昏反衬出翠翠内心的忧伤，俗世生活中的热闹和温暖，使得翠翠越发感到孤独和凄凉，加重了翠翠内心深处对未来的恐惧和无助感。黄昏的温柔、美丽和平静，益发使得翠翠感到痛苦，从写景抒情的手法看，这里情与景相反，是一种借景反衬的写法，这种写法在客观上造成物我冲突的张力。翠翠因此想得更远，想到爷爷不断提起的母亲悲剧，自己是否会重蹈覆辙呢？这些念头虽然朦朦胧胧的，但已使得翠翠时时感到一种伤感、悲哀，甚至痛苦。但这“薄薄的凄凉”又不仅是属于翠翠的同时也是属于作者的，这是对于美的哀怜，是作者在纯朴温柔的人生一隅所领略到的人生的悲凉，因为“美丽总是令人忧愁”（¹¹²）。

小说通过翠翠的“现在此刻”的强化来抒发内心情感，同时对小说故事的发展而言瞬间的直接获得必然伴随着连贯性的失落，不断出现的“此刻”的确消解小说的“历时”发展。其次翻开《边城》处处可见“无事之事”（non-event）的描写和刻划，边城人纯朴的人际关系、日常琐碎的生活情态、翠翠白日遐想等等，借助这些描写作者企图再现故乡的昔日风貌，因此小说无论是人情世故的描摹、山中美景的刻划、俗世生活的升华、船家生活的趣味，都构成了作者对故乡的追忆、想象和重构，不过是作者借故事以抒情的“伎俩”。小说最后结束于没有结局中，超越了爱情悲剧的简单故事。翠翠负浆独立，孤独等待的情景，与中国古典诗词中描绘和咏叹的情景相似，人生充满无奈之感，令人愈体验愈深，故事则已超出了本身的含义，产生了深邃的境界，蕴含无限的韵味。

（三）用梦表现人物的内心世界

《边城》作为抒情小说，表现出的另一个显著特征是小说故事情节的发展，人物性格的展开并不是靠外在的事件或矛盾，或通过表现冲突、解决矛盾来表现，而是在一定的人事背景下深入人物的灵魂深处去表现人的内心情感，属于“向心的诠释”的艺术。（¹¹³）小说对少女翠翠的描绘，既不从外

表相貌上去刻划，也不是通过情节事件去塑造，而是丝丝入扣的表现了她成长中爱情的萌芽，从朦朦胧胧、飘飘忽忽到明确坚定，矢志不渝的心理活动，虽然大多时候不是直接描写翠翠的心理，而是把人物的心理活动与自然景物相连系，表现少女对心仪对象的思念，对未来的憧憬。

《边城》着重写人物的内心活动，如写翠翠特定的时间与空间之点上飘忽不定、稍纵即逝的思绪和浮想，瞬间的印象感觉与沉思冥想成为了小说中举足轻重的内容，如第八节翠翠独自拉渡船以及唱歌自娱时感到的凄凉；第十一节写翠翠初闻大老求婚时内心的惶恐和不安；作者为了表现人物内心世界，还常常通过梦幻的形式来表现人物的潜意识，写翠翠成长的憧憬、焦灼，尤其是表现她情窦初开、内心的不安和茫然，便是借助“梦”来表现的。小说通过翠翠的五次做梦来表现少女的内心深处。

翠翠第一次做的是“白日梦”：

她仿佛孤独了一点，爱坐在岩石上去，向天空一片云一颗星凝眸。……她的确在想，又的确连自己也不知道是想些什么。这女孩子身体既发育得很完全，……也使他多了些思索，多了些梦。（¹¹⁴）

翠翠结束了天真活泼、无忧无虑的孩童时代，开始迈向青春多梦的年华，因少女在生理上的变化引发了翠翠对于生命、爱情的思考。

第二次写翠翠因着有朦胧爱情的滋润，到了夜里依旧甜甜的睡着了。（¹¹⁵）爱情的烦恼毕竟还未伤害到少女纯洁、充满梦幻的心灵。

第三次即是梦中听到月下的情歌，“梦中灵魂为一种美妙歌声浮起来了”借以含蓄表现出少女对爱情的渴望然而又羞于表达的心理。

我昨天就在梦里听到一种顶好听的歌声，又软又缠绵，我像跟了这声音各处飞，飞到对溪悬崖半腰，摘了一把虎耳草……（¹¹⁶）

翠翠已开始懂得领会情歌的缠绵，并且向往情歌中表现的生活。作者表现翠翠面对成长中的憧憬、焦灼、夹杂着母亲悲剧影响而带来的些微恐惧，

尤其是对爱情的期待、对死亡的惊惧等部分是通过梦来抒写，把少女的情怀写得栩栩如生、丝丝入扣而又不留痕迹。

第四次写翠翠白日所做的甜美的“梦”（¹¹⁷）少女对爱情的憧憬通过梦幻来表现，一方面最符合人物的个性特点，因为少女的含羞而又情窦初开的特点；另一方面对于自幼失去母爱的翠翠，内心里对于未来的憧憬和梦幻更为强烈，而由梦来表现就能为人物提供更广大的表现空间。此处作者借两山竹篁中山鸟的歌声来衬托翠翠爱情之梦，似乎翠翠所做的荒唐之梦全是由于山鸟过于缠绵的歌声所致，怨不得翠翠。小说第五次写翠翠在爷爷死后所作的“恶梦”：“翠翠哭了一整天，也同时忙了一整天，到这时节已倦极，把头靠在棺前眯着了。……但只一会儿，翠翠又醒了，仿佛梦到什么，惊醒后看到棺木，明白祖父已死，于是又幽幽的哭起来。”（¹¹⁸）翠翠失去了唯一亲人爷爷的保护，对于从此要独自一人生活在这孤独的世上，不免感到惊恐，因此梦里再也没有甜蜜的回忆或憧憬了。

作为抒情小说，《边城》既不同于郁达夫以自我为中心的自叙传的小说结构，也不同于废名的无故事的小说，或是如《桥》那样把自我化身为几个无个性人物，借此来表达内心情感的抒情结构。郁达夫、废名的抒情小说均体现出这样的特点，即小说的主角如诗人的假面，把生活中的各种遭遇化为诗的沉思，呈现一个抒情的视野，表现内省过程，作者以意象表现经验，以意象语把世界重组。（¹¹⁹）沈从文则往往为小说设计一个客观的视角，把自我隐藏在风土人情的抒情性陈述之中，借以凸显小说的空间意义，淡化时间的流逝，以自我的审美理想和情趣来塑造人物、安排情节发展，使小说从叙事小说转化为描写性的小说（¹²⁰）。

三、《边城》：世外桃源的追忆、想象和重构

小说是时间的艺术，传统小说注重时间性的逻辑结构，而现代小说则更多的把“时间化”与“空间化”融合一起，抒情小说无疑是融合了现代小说技巧，打破传统小说情节事件的连贯性，把时间艺术空间化，在特定的时间架构中营造空间艺术。

《边城》不是按照时间性的逻辑结构来安排小说情节、故事，如果以西方文学关于小说的定义，即强调小说的故事情节（plot）的“因果律”（causal relations）和“时间化”来衡量《边城》，那么我们会发现《边城》里虽然有故事，但是包围在故事之内外的，是自然的风景与风俗画，作者常常有意打断故事的发展，而描写一幅幅风景画和自然场景。沈从文曾坦言“因此我的故事给人的印象，也将不免近于一种风景画集成。人虽在这个背景中凸出，但终无从与自然分离。”^{（121）}沈从文从废名的小说中获得启示，但同时把小说从纯粹的“风景画的集成”发展为“人物故事画”，丰富和发展了小说的空间表现形式。探讨《边城》的空间形式，不仅指小说继承了抒情诗诗画合一的传统，在时间性艺术中表现空间艺术的美，即小说如何运用绘画的空间表现手法，如布局、线条、色彩等。这种把造型艺术固有的空间性运用到以时间艺术表现人类经验的小说之中，意味着必然在不同程度上取消小说的某些特点，即因果律和时间化。

首先沈从文为《边城》设计了一个超越现实时间的空间形式，湘西位于西南一隅，在武陵山、雪峰山和云贵高原的环绕包围之中，由酉水、巫水、武水、颍水四条支流汇聚为沅水中上游。这样的一种地理上的独异性，很容易让人产生世外桃源的联想，加之地理空间上远离政治文化中心，尤其是对比当时中国大城市的时间性空间，使得“边城”的确近乎“神话”理想世界。小说作者更有意把边城描绘成是古之桃花源的所在，果然这“世外桃源”历尽千年不变，依旧桃花盛开，人心纯朴。这些都让人产生时间仿佛凝固的错觉，于是在这人间天堂上演了一幕幕的人与自然、人与天命抗争的爱情故事。而小说中所描写的小镇风光、端节竞渡、月夜情歌更是时间艺术空间化的典范。

詹姆斯·M.柯蒂斯在《现代主义美学关联域中的空间形式》中说，乔伊斯在《尤里西斯》中最为明显的意图，在于给读者一幅被视为一个整体的都柏林的图画——在于重造出典型的都柏林一天中的景色和声音、人物、地点……^{（122）}这句话用在沈从文《边城》上也同样适合。虽然《边城》的故事并非发生在一天之内，但小说通过茶峒这个小山城中的景色和声音、人物，目的在于重造出典型的“桃源世界”。沈从文曾经说的很明白，创作《边城》是因为他对城里人的“庸俗小气自私市侩”，对上流社会的腐烂生

活深恶痛绝，由此引发了他的乡愁，使他对故乡尚未完全被现代物质文明所摧毁的淳朴民风十分怀念。因此追忆和再现“桃花源”便成为他超越现实的一个手段，《边城》处处给读者一幅完整的体现古老湘西天然去雕饰的图画，作者追求一个被视为是乌托邦的理想世界，寻找和再现这样一个理想世界是为了超越现实世界的污浊、堕落，企图以此与时间抗衡，实现自我世界的永恒。

小说的前三节固然是一种背景交代，更重要在于展现作为地理上处于边城的小镇风光，突出其空间上的奇特，以及在这种天然去雕饰的自然背景中人的精神面貌。“人化的背景”便成为小说空间化的一个最重要的特色。小说一开始便展现特定的空间位置、景物与小说主要的人物：

由四川过湖南去，靠东有一条官路。这官路将近湘西边境到了一个地方名为‘茶峒’的小山城时，有一小溪，溪边有座白色小塔，塔下住了一户单独的人家。这人家只一个老人，一个女孩子，一只黄狗。（¹²³）

小说着意于营造故事人物活动的广阔空间，而对于故事发生的时代背景、具体的小说时间均是有意的跳开。小说迟迟未进入故事，这种结构方式几乎成为“沈从文小说的固定模式”（¹²⁴），介绍边城的地理环境、奇山异水以及人情风俗，虽然长篇静态的背景描写具有补充小说后面故事的作用，但主要营造出一种抒情氛围，即小说借打破时间秩序，使作品脱离明白的时空指涉，从而营造天地悠悠、周而复始的循环感觉上。

小说的结构布局还体现出造型艺术的特点，青山环绕中的偏远的边城、流水潺潺的溪水、溪边的白塔、渡船、少女、白发盈颠的老人。而连接这一幅幅画面的是比画面更加凄美的爱情故事。从小说中很清楚的看出，它们并非作为背景性的点缀而存在，它们的出现与小说中的人物一样皆扮演着角色。小说的情节，这个时间的仆人，其重要性已低于被空间描写的对象，即人化了的环境和风俗，小说背景的描写带有拟人的性质，比如“清澈见底”的白河孕育了边城人单纯善良的心胸：

若溯流而上，则三丈五丈的深潭皆清澈见底。深潭中为白日所映照，河底小小白石子，有花纹的玛瑙石子，全看得明明白白。水中游鱼来去，皆如浮在空气里。两岸多高山，山中多可以造纸的细竹，长年作深翠颜色，迫人眼目。（¹²⁵）

这样的一段描写，完全是一幅山水画的构图，静中有动，动静结合，是诗也是画，这样的画面出现在小说的任何一节中，作者几乎不放弃任何一个机会来展示湘西故乡的奇山秀水。而更重要的是所谓的一方水土养一方人，边城的水清澈见底孕育了边城人的纯朴自然、善良。

《边城》在空间描写上表现为人性化的背景，小说中反复出现的景物包括：两岸青山、清澈透明的小溪、白塔、渡船、黄狗、山中的百鸟等，这些景物虽不在小说中直接扮演角色（黄狗和渡船直接在小说中扮演角色），但都是有灵性的景物，不仅能感应人物的喜怒哀乐，使人物情绪获得延伸与强化，并为作品营造抒情的氛围。

《边城》中故事发生的时间虽不是在一天之内，但其主要故事均安排在边城最盛大的传统节日之一——端午节中展开，目的是用借场面叙事的空间形式来对抗时间的线性结构模式。因此“龙船竞渡”便成为小说空间化的一个重要表现，而这一空间场景描述在小说中反复出现，一共三次。三次的出现配合着小说的故事和人物的情感，第一次和第三次正面描述了“龙船竞渡”的热闹场面，而以第三次的描述最为详细，因为均是关于翠翠与二老的故事，第一次从小说提供的模糊的时间看，翠翠应该只有十二岁：

河边站满了人，四只朱色长船在潭中滑着，龙船水刚刚涨过，河中水皆豆绿色，天气又那么明朗，鼓声蓬蓬响着，翠翠抿着嘴一句话不说，心中充满了不可言说的快乐。（¹²⁶）

小说对场景描写，声色具备：朱色的长船、豆绿色的河水、鼓声蓬蓬地响着，只短短的几句便把“龙船竞渡”的热闹和欢乐的场面、气氛点染出来。后来翠翠发现爷爷不见了，只好在河边继续等爷爷，划船决了胜负，看船人也纷纷回家了。此时“黄昏把河面装饰了一层薄雾”：

再过一会，对河那两只长船已泊到对河小溪里去不见了，看龙船的人也差不多全散了。河边吊脚楼有娼妓人家，已上了灯，且有人敲小斑鼓弹月琴唱曲子。另外一些人家的，又有划拳行酒的吵嚷声音。同时停泊在吊脚楼下的一些船只，上面也有人在摆酒炒菜，把青菜萝卜之类，倒进滚热油锅里去发出沙-的声音。河面已朦朦胧胧，看去好像只有一只白鸭在潭中浮着，也只剩一个人追着这只鸭子。（¹²⁷）

作者把黄昏的景致连同俗世生活中的种种画面、声音，一并呈现在读者面前，翠翠在日渐焦急的等待中听到了关于妓女、水手的谈话，俗世生活的恩怨纠结的故事，在这种情景下小说的男女主角翠翠和二老邂逅相遇，二老对翠翠的关心却被翠翠误会，但这一切皆成为翠翠后来最甜美的回忆。

第二次写的是大老与顺顺初次见到翠翠的情景，虽也是端午节，但却没有正面写“龙船竞渡”，因为天不作美，下了雨，翠翠与爷爷因避雨来到了顺顺家，当然和所有避雨的人一样他们并没有得到招待。“上年一个端午又同祖父到城边河街去看了半天船，一切玩得正好时，忽然落了行雨，无人衣衫不被雨湿透。为了避雨，祖孙二人同那只黄狗，走到顺顺吊脚楼上去，挤在一个角隅里。”（¹²⁸）这一次，作者写的较为平淡。

第三个端午节，翠翠与二老再次相见，彼此都有了好感，翠翠“那个人很好，我像认得他，他是谁？”（¹²⁹）翠翠的感情成熟就是通过这一年一度的端阳划龙船表现出来，这也算是人与自然相融合的一种体现。

沈从文“留空白”的小说艺术同样出现在《边城》中，“空白”艺术的运用得之于传统的绘画艺术，沈从文把这种艺术转移到了小说中，不仅在人物描写中还是故事情节的有意省略，都可见出这种“设计”（¹³⁰），如小说第八节末尾写端午节又来了，翠翠内心时刻想着上次端午节龙舟赛上与二老相识所留下的甜蜜回忆，正翘盼着端午的再次到来，翠翠内心的思念和急切，作者什么也没有告诉我们，只是写道：

远处鼓声已起来了，她知道绘有朱红长线的龙船这时节已下河了。
细雨依然落个不止，溪面一片烟。（¹³¹）

盼望已久的鼓声终于响起来了，翠翠的内心正有着千言万语，但作者只是告诉我们：“溪面一片烟”。这里明显借鉴了抒情诗中以景截情的写法，当抒情未尽之时，忽然写景，外貌看来好像情景对峙、不相连贯，实则在这景物的背后，有更多的情在奔放。这种手法从叙事小说的角度来说是一种省略的留空白，而这空白有时正是作品的重要处，重要处却“不着笔墨”，让人有无尽的联想空间，给小说留下了诗意的想象和空间。因此有评论者认为沈从文：“专在纸上无字的部分显才华”（¹³²）

小说中描述了三个端午节中的“龙船竞渡”，借此串起一个爱情故事，而且通过不断的来回切断故事的发展，穿插入关于边城人的各种生活的片断：辰河两岸的风光、舟子妓女的生活、河街的景致、来往船只的信息、二十年前翠翠母亲的故事、杨马兵的单相思等等。作者在阅读故事的同时，把故事之外的片断组合一起，最终达到作者目的—重造出典型的湘西，古桃花源所在的景色和声音、人物、地点……小说的最后不仅呈现了一幅完整的“桃源世界”图画，因此小说借翠翠与大老的爱情故事逐渐演化，使得“边城”成为天下读者的文学故乡。

《边城》不仅有“风景画集成”的特点，同时也是“人物故事画”，小说不可以没有故事，又不可以只是讲故事。作者因此把故事人物置于一幅幅山水画中，使小说同时综合了其它艺术表现的优势，电影艺术于是也就被作者借鉴到了小说的情节之中了：

翠翠梦中灵魂为一种美妙歌声浮起来，仿佛轻轻的各处飘着；上了白塔，下了菜园，到了船上，又复飞窜过悬崖半腰，—去做什么呢？摘虎耳草！（¹³³）

这样的描写歌声和爱情，已经把读者从小说静止的视觉艺术中带到了电影的动态描绘之中，声色具备。

《边城》刚刚发表时，被认为“写的是一个世外桃源，脱离现实生活。”事实上“边城”的确是位于古“桃花源”的所在（¹³⁴），而且小说中的“边城”也的确如古之桃花源那样，在空间和时间上都是与世隔绝，“边城”中的田园情调也一如《桃花源记》中所描写的那样，风景优美，人情纯

朴，但不同于“桃花源记”可遇不可寻。沈从文创作《边城》事实上并无意于渲染桃源世界，作者真正的目的是：“我要表现的本是一种‘人生的形式’，一种优美、健康、自然，而又不悖乎人生的人性形式。”⁽¹³⁵⁾小说不过是借用了陶渊明《桃花源记》的意象，以增加《边城》的浪漫想象和抒情的成分。

沈从文以故乡为题材的小说展现了乡土风貌丰富多彩的画面：山村、兵营、沅水边的码头、苗寨等。在现代文学作家中，从正面描写家乡的自然风光和风俗人情的种种特异之处，沈从文小说堪称一绝。同样写故乡，沈从文不同于鲁迅与老舍，虽然他们的作品同样的都倾注了对故乡的满怀深情，但他们多是把故乡的山川人物作为小说的背景，而把虚构故事作为中心。而沈从文却不是这样，他视湘西的山川与人物为一体，在他创作的一系列脍炙人口的小说中，大量的描写了自然风景、民俗风情并且时时把自传性的情感渗透其间，他的小说有故事，但又刻意的压低“故事感”，以营造诗歌境界。

沈从文毫不掩饰以抒情诗的笔调写故乡，但他所运用的抒情技巧却不完全与鲁迅相同，虽然沈从文曾明言他写小说部分接受了鲁迅的影响。鲁迅的抒情小说，大抵通过缩短作者与叙述者之间的距离来使作品产生更多抒情性。也不同于郁达夫以强烈的自传性来表达感情。沈从文所创造的抒情小说中，抒情境界的营造明显表现出对中国抒情诗传统的继承，沈从文借小说中人物道出自己的创作，上可追溯到屈原，而自己的文学抱负和传承同样可以追溯到《诗经》和《离骚》⁽¹³⁶⁾。田园山水的印象性描绘得之于《诗经》，而小说文字背后所蕴含的深沉内敛和激切奋昂则来自屈原和《离骚》的浸染。小说中所表现出来的“抒情”意味，不仅是发扬传统山水田园诗中个人与自然的和谐关系，并在此基础上把传统山水诗中的“自然”，一种清静无为的人生态度的象征，进一步的加以深化，“自然”在他笔下不仅可以养成人性的淳朴、灵性、高洁，而且他还借此希望“自然”可以改造和重塑被现代社会异化了的人性。

注释：

- ¹ 沈从文的抒情小说绝大部分是以故乡湘西为题材，因此被视为是继鲁迅先生之后最重要的作家乡土小说家，持这个观点的学者有王德威，他在《鲁迅之后》中阐述了这个观点。从这个意义上说，沈从文的抒情小说是可以作为乡土抒情小说来解读。但不等于说所有的乡土小说都是抒情小说，这是最重要的区别。
- ² 沈从文《水云》，见《沈从文全集》（12卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页128。
- ³ 王德威《初论沈从文》，见《众声喧哗》（台北：源流出版事业有限公司，1988），页117。
- ⁴ 沈从文《三个男子与一个女子》中说：“我老不安定，因为我常常要记起那些过去事情……有些过去的事情永远咬著我的心，我说出来时，你们却以为是个故事，没有人能够了解一个人生活里被这种上百个故事压住时，他用的是一种如何心情过日子。”见《沈从文文集》第六卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页49。
- ⁵ 同（2），页231。
- ⁶ 王德威《鲁迅之后》，同（3）书，页25。
- ⁷ 沈从文《水云》中自述：“我准备创造一点纯粹的诗，与生活不相粘附的诗。情感上积压下来的一点东西，家庭生活并不能完全中和它消耗它，我需要一点传奇，一种出于不巧的痛苦经验，一份从我‘过去’负责所必然发生的悲剧。……方可望使生命得到平衡。”，同（2），页110。
- ⁸ 沈从文在《从文自传》中记录了这样的一则故事，见《沈从文文集》第九卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页87。
- ⁹ 沈从文在《〈从文小说习作选〉代序》，见《沈从文散文精品文库·文学闲话》第十一卷（成都：四川文艺出版社，1998），页352。
- ¹⁰ 沈从文《丈夫》，见《沈从文文集》第四卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页22。
- ¹¹ 沈从文在《短篇小说》中谈到留空白作为中国古典艺术的传统，无论是以人事为题材抑或是以花草鸟兽云树水石为题材，他说：“重要处全在设计。什么地方着墨，什么地方敷彩，什么地方竟留下空白，不加过问：有些作品尤其重要处，便是那些空白处，不着笔墨处”，见《沈从文文集》第十二卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页126。
- ¹² 同（6），页25。
- ¹³ 凌宇在《风雨十载忘年游》中回忆与沈从文谈小说创作时提及“在我的感觉里，就结构而言，您的小说结尾实在好极了，不仅变化多，而且有画龙点睛之妙”沈从文曾颇为自得的回答“我很会结尾”见《湘西秀士》（上海：东方出版社，1998），页288。
- ¹⁴ 同（6），页24。
- ¹⁵ 沈从文《短篇小说》中阐述了他的观点：“把小说看成‘用文字很恰当记录下来的人事’。因为既然是人事，就容许包含了两个部分：一是社会现象，是说人与人相互之间的种种关系；一是梦的现象，便是说人的心或意识的单独种种活动。单是第二部分又容易成为诗歌。必须把人事和梦两种成分相混合，用语言文字

- 来好好装饰剪裁，处理得极其恰当，才可望成为一个小说。”同（11），页 113—127。
- ¹⁶ 严家炎认为沈从文与废名作为京派代表作家有一个共同的特点，即很喜欢把自己的小说与“梦”联系起来，而对于“梦”的成分，严家炎则认为无非是：“溶作家的‘情’入小说，溶作家的‘意’入小说，溶作家的想象入小说，溶作家的美学理想入小说。”见《中国现代小说流派史》（北京：北京大学出版社，1989），页 232—233。
- ¹⁷ 沈从文〈小说作者与读者〉中说：“一个伟大作家的经验和梦想，既不能超越世俗甚远，经验和梦想所组成的世界，自然就恰与普通人所谓‘天堂’和‘地狱’鼎足而三，代表了‘人间’，虽代表了‘人间’，却正是平常人所不能到的地方。”见《沈从文全集》（12卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页 72。
- ¹⁸ 沈从文《边城》中这样写妓女的痴情：“做梦时，就总常常梦船拢了岸，一个人摇摇荡荡地从船跳板到了岸上，……或日中有了疑问，则梦里必见男子在桅上向另一方面唱歌，……性格弱一点儿的，接着就在梦里投河吞鸦片烟，……”，见《沈从文文集》第五卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 81。
- ¹⁹ 沈从文〈柏子〉，《沈从文全集》（9卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页 42。
- ²⁰ 沈从文〈萧萧〉写萧萧的梦想以及对女学生，一种莫测高深的感情象征：“有一天，又听人说有好些女学生过路，听过这话的萧萧，睁了眼做过一阵梦，愣愣的对日头出处痴了半天。”，见《沈从文文集》第六卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 233。
- ²¹ 沈从文〈三三〉，同（10）书，页 120。
- ²² 同上，页 121。
- ²³ 同上，页 145。
- ²⁴ 同上，页 136。
- ²⁵ 王德威〈原乡神话的追逐者〉，见《小说中国：晚晴到当代的中文小说》（台北：麦田出版有限公司，1993），页 251。
- ²⁶ 同上。
- ²⁷ 高友工在〈中国抒情美学〉一文中提出了关于抒情文学的一个重要观点，他认为“基于人对‘外’或者对‘内’的关心，可以产生两种完全不同的对生活的诠释。一种是离心的诠释（a centrifugal interpretation），这种诠释着力于自身之外的问题，并认为行为的网络自身所由发生的事物中得以达成；另一种是向心的诠释（a centripetal interpretation），这种诠释将精神作为体验的整体。”见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页 5。
- ²⁸ 沈从文〈连萃创作一集序〉，见《沈从文全集》（12卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页 316。
- ²⁹ 沈从文〈〈幽僻的陈庄〉题记〉，见《沈从文文集》第十一卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 39。
- ³⁰ 沈从文〈烛虚〉，同（29）书，页 27。

- 31 同上，页 306。
- 32 同上，页 310。
- 33 沈从文在<短篇小说>一文中指出：“短篇小说的写作，从过去传统有所学习，从文字学文字，个人以为应当把诗放在第一位，小说放在末一位。一切艺术都容许作者注入一种诗的抒情，短篇小说也不例外。……尤其是诗人那点人生感慨，如果成为一个作者写作的动力时，作品的深刻性就必然因之而增加。由于对诗的认识，将使一个小说作者对于文字性能具有特殊敏感。”同（10）书，页 126。
- 34 沈从文《<沈从文小说选集>题记》，同（9）书，页 396。
- 35 沈从文充分借鉴了俄国的屠格涅夫和契诃夫的小说。在<新废邮存底>中说：“用屠格涅夫写《猎人手记》方法，揉游记散文和小说故事而为一，使人事凸浮于西南特有明朗天时地理背景中。一切还带点‘原料’意味，值得特别注意。十三年前我写<湘行散记>时，即有这种企图……这么写将成为现代中国小说一格，且在这格式中还可望有些珠玉发现。”，同（11）书，页 67—68。
- 36 高友工在<文学研究的美学问题（上）：美感经验的定义与结构>中指出：“客观现象最后可能完全与自我价值融为一体。我们视之为外物‘人化’（personification），或‘主观化’以与自我人格交流，表现深入的情感。也可以视为自我人格体现于外在现象中，这则是一种‘物化’（objectivazation），或‘客观化’。二者都作到一种‘价值’与‘现象’合一的中文中所谓‘境界’。见《中外文学》第七卷第十一期，页 19—20。
- 37 沈从文《边城》第 19 节：“黄昏时天气十分郁闷，溪面各处飞着红蜻蜓。天上已起了云，热风把两山竹篁吹得声音极大，看样子到晚上必落大雨。翠翠守在渡船上看着那些溪面上飞来飞去的蜻蜓，心也极乱。看祖父脸上颜色惨惨的，放心不下。”同（3）书，页 154。
- 38 同（21），页 130。
- 39 楼肇明<社会“消炎片”和独出心裁的神话思维>，见赵园编《沈从文名作欣赏》（北京：中国和平出版社，1993），页 470。
- 40 沈从文<烛虚>，同（30）书，页 278。
- 41 王润华<每种花都包含著回忆与联想>，见王润华《沈从文小说理论与作品新论》（台北：文史哲出版社，1998），页 128。
- 42 沈从文<夫妇>，同（32）书，页 393。
- 43 同上。
- 44 刘绍铭译、夏志清著《中国现代小说史》（香港：友联出版社有限公司，1985），页 179。
- 45 沈从文<静>，见《沈从文全集》（7卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页 227。
- 46 同上，页 228。
- 47 老舍<小说里的景物>，见《老舍全集》（第 16 卷）（北京：人民文学出版社，1999），页 452。
- 48 沈从文在<长河·桔子园主人和一个老水手>小说中介绍了主人公滕长顺与老水手的背景介绍，他们最初皆是吃水上饭的，一个运气发了家，而另一个则时运不济，家破人亡，最后两手空空、孤独的回到萝卜溪来，而滕长顺则在靠水上发

- 了迹后照当地人的做法，置地置产，“地面上经营桔子园，水面上有船只，从此两方面讨生活，兴家立业，彼此兼顾。”，见《沈从文全集》第十卷（太原：北岳文艺出版社，2002），页14。
- 49 转引自埃里克·S.雷比肯《空间形式与情节》，见秦林芳编译、约瑟夫·弗兰克等著《现代小说的空间形式》（北京：北京大学出版社，1991），页142。
- 50 沈从文<旅店>，同（32）书，页306。
- 51 同上，页307。
- 52 沈从文<夫妇>，同（32）书，页390-393。
- 53 同上，页393。
- 54 同上。
- 55 沈从文<阿黑小史>，同（32）书，页245。
- 56 最早指出《边城》具有浪漫的田园诗风味的是李健吾写于1935年的《<边城>与<八骏图>》一文，“《边城》是一部‘idyllic’杰作”，见《文学季刊》2卷3期，1935年6月；而影响最大的当然是夏志清在《中国现代小说史》中对沈从文创作的评价“计有玲珑剔透的牧歌式的文体，里面的山水人物，呼之欲出。这是沈从文最拿手的文体，而《边城》是最完善的代表作。”见刘绍铭译《中国现代小说史》（香港：友联出版社有限公司，1985），页176。
- 57 同上。
- 58 关于小说的“牧歌情调”一词的演变及其意义，参见刘洪涛《<边城>于牧歌情调》，见《中国现代文学研究丛刊》2001年第1期，页72-93。
- 59 沈从文在《<从文小说习作选>代序》文中说：“请你试从我的作品里找出两个短篇对照看看，从<柏子>同<八骏图>看看，就可明白对于道德的态度，城市与乡村的好恶，知识阶级与抹布阶级的爱憎，一个乡下人之所以为乡下人，如何显明具体反映在作品里。”同（9），页44。
- 60 沈从文<夫妇·后记>中说：“自己有时常常觉得有两种笔调写文章，其一种，写乡下，则仿佛有与废名先生相似处。由自己说来，是受了废名先生的影响，但风致稍稍不同，因为用抒情诗的笔调写创作，……”，同（32）书，页394。
- 61 同（7）。
- 62 凌宇<中国现代抒情小说的发展轨迹及其审美选择>，见《重建楚文化的神话系统》（长沙：湖南文艺出版社，1995），页28。
- 63 同（9），页45。
- 64 同上。
- 65 沈从文<湘行散记·桃源与沅州>，见《沈从文文集》第九卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页234。
- 66 沈从文<菜园>，同（4）书，页262。
- 67 同上，页264。
- 68 同上，页262。
- 69 同上，页265。
- 70 同上，页271。
- 71 沈从文<静>，见《沈从文全集》第7卷（太原：北岳文艺出版，2002），页257-258。

- 72 沈从文<静>中写到岳珉正盼望着二哥的来信，可以到上海去读书；小丫头偷偷的用
无敌牌牙粉，当成水粉搽脸；北生望到两匹马，高兴的狂喜的喊。小说表现了三个
孩子的天真烂漫。同（46）书，页 228。
- 73 沈从文<论冯文炳>，见《沈从文全集》第 16 卷（太原：北岳文艺出版，2002），页
145。
- 74 沈从文在<论施蛰存与罗黑芷>一文中说：“罗黑芷……作者是过分为所要写的感到
愤怒，又缺少鲁迅的冷静，所以失败了。”同上书，页 174。
- 75 沈从文在<作家间需要一种新运动>中谈到如何使抒情小说既能表现当下时代的重大
主题，又同时能够在作品中交织着诗的和谐时认为，作家不应为现实的需要而
创作，强烈反对“记着‘时代’，忘了‘艺术’”认为小说既为艺术，那么不
适宜作为“工具”，表现时代的“血与泪”。他坚持文学必须独立于政治权力
之外，小说要反映时代但更要艺术。见《沈从文全集》第 17 卷（太原：北岳文
艺出版，2002），页 102。
- 76 沈从文《<散文选译>序》，同（30），页 89。
- 77 沈从文在<水云>中说：“我还得在神之解体的时代，重新给神作一种赞颂，在充满
古典庄严与雅致的诗歌失去光辉和意义时，来谨慎慎慎写最后一首抒情诗。”见
《沈从文全集》（12 卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页 128。
- 78 王润华在《论沈从文<边城>的结构、象征及对比手法》一文中指出《边城》中两种
歌唱；碾坊与渡船；人物中的对比则如爷爷与船总顺顺等的对比。见《沈从文
小说理论与作品新论》（台北：文史哲出版社，1998），页 117—119。
- 79 与《边城》相比，《长河》小说中写到的现实社会的种种，包括有：新生活运动，地
方王（陈渠珍）与中央政府间的相互倾轧，地方上反抗力量蓄积，山雨欲来的
日本侵略战争等，这些都是《边城》所没有的。与《边城》不同的是，《长
河》不仅仅有田园牧歌情调，更重要的是现实社会的各种矛盾和威胁不再是作
为背景甚至是远景而是切切实实的走到人们的生活中来了，“新生活运动”给
吕家坪人带来的恐惧和好奇，战争的威胁、外来势力的入侵，城与乡、文明与
野蛮、战争与耕作的对比冲突，都在小说中得到了表现。司马长风在《中国新
文学史》（下卷）中比较《边城》与《长河》时指出：“《边城》是散文诗的
画卷，《长河》具有这些，但不止这些，还可以听到时代的锣鼓，鉴察人性的
洞府，生存的喜悦，毁灭的哀愁，从而映现历史的命运。”（台北：传记文学
出版社，1991），页 79；金介甫（J. Kinkley）在《沈从文与中国现代文学的地
域色彩》一文中认为《长河》表达了作者对湘西现实的沉痛和忧虑，“沈感时
忧国的历史情怀，早已充塞字里行间。”，见《联合文学》第 27 期，1987 年 1
月，页 126；郑树森在<沈从文先生的历史位置>一文中指出：“把这些作品放回
二三十年代的历史时空里去解释，其实作品里暗潮汹涌，中国旧式农村社会的
开始崩溃，现代中国思想领域的意识危机，都隐然可见。因此，这些作品无疑
是首挽歌，一方面眷恋所有即将逝去的或已经逝去的，另一方面对即将来临而
又未知的一切，怀有某种畏惧和焦虑。从这个角度看，沈从文的田园模式，其
实暗示强力，城乡之间，文明和原始之间，对比对立，而其笔调既有反讽，又
有哀伤。”见《长河不尽流》（长沙：湖南文艺出版社，1989），页 301。

- ⁸⁰ 沈从文〈夫妇·后记〉中说：“自己有时常常觉得有两种笔调写文章，其一种，写乡下，……用抒情诗的笔调写创作……”，用“抒情诗笔调”写湘西的风俗人情，而与此同时不断的嘲讽城里人的“小气庸俗”，作者把这两种不同世界的人加以对比对照，时时发出会心的微笑。“说不定正想起大码头四人同吃一枚桔子的情形，如今却俨然到了桔子园，两相对照，未免好笑。”小说更是把代表城市文明的“文明结婚”贬得一无是处，甚至把它比作农村赶场会上安排的牛羊的交合接种：“当事的主持此事时，竟似乎比大城市‘文明接婚’的媒人牧师还谨慎庄严。”见周鹏飞编《中国现代小说精品·沈从文卷》（西安：陕西人民出版社，1995），页182；〈长河·大帮船拢码头时〉，同（49）书，页95。沈从文〈长河·桔子园主人和一个老水手〉，同上书，页40。
- ⁸¹ 沈从文在〈长河·桔子园主人和一个老水手〉中这样描写吕家坪：吕家坪位于辰河中部，是一个小小水码头。“村镇相当大，市面相当繁荣”因此凡是城市人想要的送礼的货品这儿都有，代表性的有“三炮台”的香烟、罐头荔枝和龙眼。吕家坪作为一个象征性的城市缩影，城市所有的一切吕家坪都有，包括城市人的道德败坏、诈骗、不劳而获、虚伪狡诈，此外吕家坪也一如城市中那样喧嚣、杂乱，城市特有的“闲人”吕家坪同样也有，这些人靠人奉养，妓馆、鸦片所、敲诈勒索的水手介绍所吕家坪一应俱全。但隔河临近数里，几个小村落中情形，可就完全不同了。这些地方照例把一切乡村景象好好保留下来，吕家坪所有，竟仿佛对之毫无影响，人情风俗都简直不相同。”见《沈从文全集》第十卷（太原：北岳文艺出版社，2002），页41。
- ⁸² 沈从文在〈长河·大帮船拢码头时〉一节中借一水手道出了世风日下：“我到后江去和三个婊子打了一夜牌，先是我一个人赢，赢到三个婊子都上不了庄。时候早，还不过半夜，不好意思下船，就借她们钱再玩下去，谁料三个婊子把我当城隍菩萨，商量好了抬我的轿子，三轮庄把我弄得个罄、净、干。她们看我钱已经输光后，就说天气早，夜深长，过夜太累了，明天恐爬不起来，还是歇歇吧。一个一个打起呵欠来了，好像当真要睡觉样子。好无心肝的婊子！干铺也不让搭，要我回船上睡。输得我只剩一根裤带……”同（49）书，页96。而《边城》中也有一段专门描写妓女的文字：“由于边地的风俗淳朴，便是作妓女，也永远那么浑厚，遇不相熟的人，做生意时得先交钱，再关门撒野，人既相熟后，钱便在可有可无之间了。妓女多靠四川商人维持生活，但恩情所结，则多在水手方面。感情好的，互相咬着嘴唇咬着颈脖发了誓，约定了‘分手后各人皆不许胡闹’，四十天或五十天，在船上浮着的那一个，同留在岸上的这一个，便皆呆着打发这一堆日子，尽把自己的心缚定远远的一个人……这些人既重义轻利，又能守信自约，即便是娼妓，也常常较之讲道德知羞耻的城市中人还更可信任。”同（18），页70。
- ⁸³ 沈从文〈长河·枫木坳〉，同（50）书，页140。
- ⁸⁴ 沈从文〈长河·秋（动中有静）〉，同上书，页22—23。
- ⁸⁵ 沈从文〈长河·枫木坳〉，同上书，页142—143。
- ⁸⁶ 沈从文在〈长河·橘子园主人和一个老水手〉一节中极力颂扬传统生活的乐趣：“正月里出行，必翻阅通书，选个良辰吉日。惊蛰节，必从俗做荞粩吃。寒食清明必上坟，煮腊肉社饭到野外去野餐。端午必包裹粽子，门户上悬一束蒲艾，于五

月五日午时造五毒八宝膏药，配六一散痧药，预备大六月天送人。全家喝过雄黄酒后，便换好衣服，上吕家坪区看赛船，为村中那条船呐喊助威。六月尝新，必吃鲤鱼，茄子，和田地里新得包谷新米。收获期必为长工帮工酿一大缸江米酒，好在工作之余，淘凉水解渴……，”同上书，页44。

⁸⁷ 沈从文《〈长河〉题记》，同上书，页3。

⁸⁸ 沈从文在《〈从文小说习作选〉代序》一文中说：“请你试从我的作品里找出两个短篇对照看看，从〈柏子〉同〈八骏图〉看看，就可明白对于道德的态度，城市与乡村的好恶，知识阶级与抹布阶级的爱憎，一个乡下人之所以为乡下人，如何显明具体反映在作品里。”同（9），页44。

⁸⁹ 天天、三黑子在从文先生以往的小说中从来没有出现过，他小说中的人物多数是些既明白“人是渺小的东西”因此就“很从容的各在那里尽其性命之理”的人们，他们“与自然妥协，对历史毫无负担”虽然湘西历史上不断发生杀戮、争夺，改朝换代时种种不幸的命运，但均奈何不了他们的“性命之理”，无论是柏子、会明、贵生还是萧萧、三三、翠翠都是一样。但天天和小黑子则不同，他们代表了新一代的湘西人，代表了作者理想的另一种倾向，作者把他们与过去历史中的湘西人形成对比，作者赞赏湘西人狂热、旺盛的生命力，但对他们游离历史，与自然妥协，肯定中有否定，赞赏中有保留，他殷切希望湘西人能够参与到创造历史的洪流中去，因此他思索“有什么办法，可以改造这些人的狂热到一件新的竞争方面去”见沈从文〈湘行散记·箱子岩〉，同（8）书，页284。

⁹⁰ 天天第一次出现在〈从文自传〉中的一篇〈一个大王〉中时叫王夭妹，记叙作者早年行伍中的真实故事。这个十八岁就作了匪首，出了名的美姣姣，最后还是被杀了。第二次《湘行散记》其中的一篇〈一个多情水手与一个多情妇人〉中那个十九岁却为一个年过五十的老兵所占有，“老烟鬼用名分缚住了她的身体，然而那颗心却无从拘束。”那是一个“美丽得很的生物”，见《沈从文文集》第九卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页207-209；266-269。这三个“天天”共同点不仅长得象“观音”，而且“天生有种爱好的性格”

⁹¹ 小说〈巧与不巧〉一章，保安队长在枫树坳巧遇他早已注意的天天，不断的纠缠、调戏天天，又是唱情歌、又是说烂话，让读者为天天捏了一把汗，作者有意把纯真、俏美的天天放在凶神恶煞、充满邪恶的保安队长旁边，使美善与丑恶相对、纯洁与肮脏并置，使这种真、善、美与假、丑、恶形成强烈的对比，借以表现天天面对权力和邪恶时不卑不亢、不慌不忙的从容，因此比起沈从文以往所塑造的少女行象更加的光彩照人，象征了作者对未来的希望。

⁹² 《长河》再三借人物之口表明桔子园在萝卜溪的重要性，是有关一乡之风水的。商会会长：“萝卜溪的风水，就全靠那一片桔子树撑住。”；老水手则同样指出滕长顺家的桔子园是关乎吕家坪的风水的。同（50），页196；240。

⁹³ 沈从文在〈长河·吕家坪的人事〉小说特别安排了一场萝卜溪人与城里来的副爷之间因买桔子而引起的冲突，但其意义却超出了买卖桔子本身：“……‘副爷，你尽管吃，随便把钱。你要多少就拿多少去！’几个人似乎不大理会得生意人的好意，以为是怕公事上人，格外优待，就笑着蹲下身子挑选桔子。挑了约莫二十个顶大的，放在一旁，取出两毛钱票子作为货价，送给那本地人。那人不肯接

- 钱，谁知却引起了误会，以为不接钱是嫌钱少，受了侮辱，气忿忿的说：‘两毛钱你还嫌少吗？你要多少！’‘副爷不是嫌少，莫见怪！……桔子多，不值钱，我不好意思收你的钱！’‘你妈的，……把你钱还嫌少！现钱买现货，老子还要你便宜？你们这里人的刁狡，我什么不明白！’”同上书，页 76。
- ⁹⁴ 吴立昌《沈从文—建筑人性神庙》（上海：复旦大学出版社，1991），页 116。
- ⁹⁵ 沈从文《边城》，见《沈从文全集》第八卷（太原：北岳文艺出版社，2002），页 90。
- ⁹⁶ 同上，页 130。
- ⁹⁷ 凌宇《从边城走向世界》（北京：生活·读书·新知三联书店，1985），页 240。
- ⁹⁸ 同（97），页 108。
- ⁹⁹ 沈从文《边城》中的第七节老船工看着日渐长大的翠翠，想起死去的女儿，此刻作者替老船工说出一句心里话：“这些事从老船工说来谁也无罪过，只应由天去负责。”；第十二节老船工忽然悟到翠翠不喜欢大老而喜欢二老时，又想起了女儿，同样的由作者说出的这样一段话：“因为他忽然觉得翠翠一切全象那个母亲，而且隐隐约约便感觉到这母女二人共同的命运。”，同（97），页 90；114。
- ¹⁰⁰ 沈从文《边城》中的第十六节，老船工听说大老淹坏后说道：‘这是天意！一切都有天意’，同上书，页 129。
- ¹⁰¹ 沈从文把《边城》中的这段描写白河两岸风光的文字作为《湘西·白河流域几个码头》的开头，同上书，页 66-67。
- ¹⁰² 汪曾祺在<沈从文的寂寞：浅谈他的散文>中把沈从文的散文与《水经注》式的古典地理文学相互比较。见《联合文学》27期，1987；王德威在《初论沈从文》中认为：“《边城》及其沈从文的散文也尤其让我们想起传统文人的游记以及各地的‘方志’式文字，人文风土融为一炉。”同（3）书，页 119。
- ¹⁰³ 同（97）书，页 103-104。
- ¹⁰⁴ 高友工在<中国叙述传统中的抒情境界>一文中，认为《红楼梦》和《儒林外史》中出现的某些插曲“目的乃在呈现某种抒情经验。”见《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996），页 211。
- ¹⁰⁵ 凌宇在他的不只一篇论文中阐述这一观点。如<沈从文小说的叙事模式及其文化意蕴>一文中：“要‘碾坊’，意味着其经济收益‘顶十个长工干一年’，金钱财富成为婚姻的媒介与等价物，爱的自由丧失，人的本质被出卖；”见《重建楚文学的神话系统》（长沙：湖南文艺出版社，1995）；以及在《边城论》中把认为“碾坊”视为“一种是物化的人格力量。在它上面，凝聚了封建买卖婚姻的本质”，同（5），页 242—243。
- ¹⁰⁶ 沈从文在<往事>一文中回忆了儿时在下见到碾坊的情形。见《沈从文全集》（第1卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页 72—73。
- ¹⁰⁷ 王宇根、宋伟杰等译、厄尔·迈纳《比较诗学》（北京：北京中央编译出版社，1998），页 131。
- ¹⁰⁸ 同（97）书，页 97。
- ¹⁰⁹ 同上书，页 113。
- ¹¹⁰ 同上书，页 118。

- 111 同(30), 页39。
- 112 沈从文《<看虹摘星记>后记》, 同(75)书, 页49。
- 113 高友工在《中国抒情美学》中提出“内心诠释”并这样下定义: “认为人类行为是内敛和集中于内在体验的, 它由精神行为或状态构成……”, 见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》(南京: 江苏人民出版社, 1996), 页5。
- 114 同(97), 页90。
- 115 沈从文《边城》中第十二节: “这女孩日里尽管玩着, 工作着, 也同时为一些很神秘不易具体明白的东西驰骋在她那颗小小的心上, 但一到夜里, 却依旧甜甜的睡眠了。”同上书, 页114。
- 116 同上, 页122。
- 117 《边城》十二节“翠翠每天到白塔下背太阳的一面去午睡, 高处既极凉快, 两山竹篁里叫得使人发松的竹雀和其他鸟类又如此之多, 致使她在睡梦里尽为山鸟歌声所浮着, 做的梦也便常是顶荒唐的梦。”同上, 页135。
- 118 同上, 页148。
- 119 Ralph Freedman, *the Lyrical Novel: Studies Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (New Jersey: Princeton University Press, 1963) 页4—10。
- 120 高友工在《试论中国艺术精神》(上)一文中说: “描写性的艺术则转向人物和环境的呈现。人物自有其发展变化, 但在空间世界中他只是构成这场景的一分子。我们关心的是这全面的场景, 既使人物的勾画极其粗略……这里的结构只基于并生律在空间中同时出现。能够产生一种即时性是它的价值标准。”见《九州学刊》2卷2期(1988年1月), 页6。
- 121 沈从文《<断虹>引言》, 同(30)书, 页61。
- 122 詹姆斯·M·柯蒂斯《现代主义美学关联域中的空间形式》中有一段话: “乔伊斯在《尤里西斯》中最为明显的意图, 在于给读者一幅被视为一个整体的都柏林的图画——在于重造出典型的都柏林一天中的景色和声音、人物、地点……”, 见秦林芳编译、约瑟夫·弗兰克等著《现代小说的空间形式》(北京: 北京大学出版社, 1991), 页94。
- 123 同(97), 页61。
- 124 这种小说结构出现在沈从文的不少小说中, 如《长河》、《丈夫》等。
- 125 同(97), 页67。
- 126 同上, 页76。
- 127 同上, 页78。
- 128 同上, 页83。
- 129 同上, 页102。
- 130 同(11)。
- 131 同(97), 页97。
- 132 司马长风在《中国新文学史》(中卷)(台北: 传记文学出版社, 1991), 页39。
- 133 同(97), 页122。
- 134 沈从文《<湘行散记·桃源与沅州>》中的确提到, 古桃花源的确就在湘西常德地区。见《沈从文散文精品文库·湘西浮萍》(成都: 四川文艺出版社, 1998), 页17。
- 135 同(9), 页353。

¹³⁶ 沈从文在《〈沈从文小说选集〉题记》中自述“《楚辞》、《史记》、曹植诗”到古典诗词‘挂枝儿小曲’，什么都喜欢看看，从小又读过《聊斋志异》、《今古奇观》等。见《沈从文全集》（第卷）（太原：北岳文艺出版社，2002），页374。

第六章 现代抒情小说的回顾、定位与展望

中国文学的发展由诗而词、曲，由词曲延伸为戏曲至于小说，由最初的抒情诗单一文类（genre）而发展了叙事文学和戏剧，而其本质即抒情的精神却渗透到了不同的文类，这种文类的延续性是中国文学有别于其它文学的一个重要特点。中国文学从明清小说开始，逐渐把以诗词为重心转向以小说为主，小说最终取代抒情诗成为文学发展的主流。但抒情传统却始终影响甚至左右着中国叙事文学的发展，伟大的叙事杰作《红楼梦》，被誉为是“古典抒情传统的压轴之作”。^{（1）}正是因为《红楼梦》创造了叙事文学中的抒情境界。因此我们可以这样描述中国文学的发展历程，中国文学经由抒情诗到小说，抒情传统从显到隐，从主流到暗流，诗、词、曲、戏剧、小说，尽管是不同文类，其本质都是对抒情传统的继承和发扬。五四新文学运动，使白话与古文间产生了巨大的区别，然而语言的承递与艺术的连继是无法消除的，中国现代抒情小说的形成和发展就间接的说明了这一点。

一、现代抒情小说：回归传统、创造性的转化传统

中国文学传统基本上是一个抒情言志的传统，是一个以自我表现为中心的诗学传统。唐诗、宋词、元曲，作为自我表现的艺术手段，虽有艺术形式的不同，但都是诗人以自我为中心，抒发一己强烈的思想与感情。这种思想和感情必是经过处理、提炼过的感情，不管是律诗体还是宋词、元曲，都无一例外。

历史著作和抒情诗传统作为支配中国叙事文学发展的两种文学精神，前者对中国古典小说形式的发展产生深刻影响^{（2）}，后者的影响则主要停留在引诗词曲韵文入古典小说的表面形式上。这种情形到了“五四”时期发生了改变，抒情诗传统成为现代小说创造诗意境界取之不尽、用之不竭的创作源泉。当然这种选择一方面是因为“五四”作家在西方小说及其创作观念的影响下，同时在提倡自我的个性主义思潮共同作用下产生的。当我们把焦点放在现代抒情小说如何创造性的吸收和继承抒情传统，再现抒

情诗的境界时，我们不妨以明清文人小说对抒情诗传统的继承和发展为例，比较它们之间在吸收和转化抒情诗传统上的差异，另一方面也可为现代抒情小说的发展提供借鉴。如果把中国小说发展历经的两次激变，按照“近代小说化”和“小说现代化”来划分，前者以明清小说为代表，后者则是开始于晚清，大成于“五四”的中国现代小说。这两次小说的变革，同样都涉及了与抒情诗传统的关系问题。中国明清时期的章回小说，更主要的是从形式上延续了抒情诗的发展，即小说往往在叙述的正文中常穿插些诗词韵文，这是文类间相互渗透的表现形式之一，标志着小说这一新文类在发展过程中对其它文类的吸收和改造，正如叙事理论家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）在“近代小说化”理论中所指出的：“近代小说容许各种各样的文类之被容纳……事实上很难发现任何文类尚未在某一方面被容纳于近代小说”。⁽³⁾ 阅读明清小说时，如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《红楼梦》，读者常常为小说中出现的诗词而打断了故事情节的发展而苦恼，但另一方面诗词也给读者以阅读的美感，并能引领读者超越具体的人、物、事以及表面的故事情节而进一步的对人生、宇宙做深入的哲理性思考，最终对人生有所领悟。

叙事文中引入诗词韵文，具有调节叙事节奏和丰富叙事色彩的作用，具体说来明清小说在正文中大量出现诗歌、词曲，它要达到的作用有这样的几点：作家创造性的把传统诗歌中最擅长的对自然四季景物变化的描写转入小说之中，并从不同景物及变化的意象中暗喻对人物的态度以及主体的改变，由此所引发的对大自然、人生无常的哲理性思考。如《三国演义》、《水浒传》中把关键场景与四季循环中富有意义的时节联系起来的写法，小说家们把抒情诗描写心物交融的特权创造性的转移到了以自然物象象征、暗喻小说中的人物。

其次，运用描写人物的居住环境来达到刻画人物性格、预示人物命运并且表达作者对人物的褒贬，使景物描写同时具有修辞上的意义。如《三国演义》和《水浒传》等。但明、清小说在引介诗歌入小说时存在着这样的问题，即大多不注意情绪和气氛，因此，叙述、对话、描写几个方面很少能统一为有机整体。进入一个新场景时，小说家就要来一大段描写，但

在接下去的叙述中，却很少再涉及原来描写的细节，人物在这场景中的所作所为，实际上是与背景脱离的。

中国现代抒情小说在本质上体现了抒情诗传统的深深烙印。发端于晚清的“五四”小说，既保留了明清小说中运用景物描写来塑造人物性格，并创造小说抒情境界的写法，同时克服了明清小说不注意情绪与气氛的弱点。五四时期小说家即有意在小说中营造“诗意”，创造独特的情调，主张把做诗的方法去做小说，因此五四时期出现了不少诗化的小说，或说是一种散文诗化的小说，从而达到淡化情节的作用，进而突破了传统小说重视情节故事的小说模式，也由此开创了现代小说的新传统，但当然也因此存在着一些问题，即如茅盾批评的小说创作中存在雷同现象，认为根本原因是“因为作家太把小说‘诗化’了……就是作家把做诗的方法去做小说。”⁽⁴⁾以及朱自清在〈叶圣陶的短篇小说〉文中指出的：“我们的短篇小说，‘即兴’而成的最多，注意结构的实在没有几个人”⁽⁵⁾虽然存在着这些问题，但其积极意义应是更主要的，由于五四作家的创作实践，抒情小说已经克服了明清小说未能把叙述、对话、描写有机统一的缺陷。成熟时期的现代抒情小说注意了叙事文类的特殊性，在自我表现方面，比较起五四初期的抒情小说，主要借助于空间架构的“境”来表现，同时还表现在人物塑造以及情节结构中，而作为抒情小说的叙述者的主体性情感，则是联结各抒情因素之间的纽带，最终形成抒情小说中的抒情境界。

中国现代文学继承了“诗可以怨”为代表的中国文学传统，而与此同时兼具了现代意义的悲剧意识，从而在作品中表现出浓厚的忧郁情调，但这并非仅仅是一种浪漫的感伤情调，而是作家对生命在宇宙中所体验到的无限悲凉以及现实生活中人民生存的痛苦、多难民族的悲哀等等综合起来的现代人的忧郁。这种普遍存在于知识分子心中的感伤，一方面为深受传统文学熏陶的历代知识分子所共有，就连鲁迅也直言不讳的承认自己“多伤感情调”⁽⁶⁾另一方面危难重重的现实社会以及现代文明对人性的“异化”也给现代作家带来了茫然与痛苦，更加深了这种人生的忧郁感。因此不仅仅是郁达夫、郭沫若等浪漫抒情一派，“苦闷感、孤独感以及与此密切相关的感伤情调，却笼罩着整个五四一代作家。”⁽⁷⁾以沈从文为例，他的“作品一例浸透了一种‘乡土性抒情诗’气氛，而带着一分淡淡的孤

独悲哀，仿佛所接触到的种种，常具有一种‘悲悯’感。这或许是属于我本人来源古老民族气质上的固有弱点，又或许只是来自外部生命受尽挫伤的一种反应现象。”（⁸），这种悲悯感已不是单纯的个人气质，而是凝铸着时代的忧愤和民族的哀伤。

“五四”的小说家大多经历过从摹仿西方小说到回归传统的精神历程，而当“五四”小说家们一旦摆脱对西方文学的摹仿，自然流露出的是传统士大夫的情怀。以郁达夫为例，他的后期小说如〈东梓关〉、〈迟桂花〉等，表现出了典型的士大夫情趣。虽然现代小说家与传统文人以纵情山水的情怀来补充仕宦生活之不足不同，因为生活在现代社会的中国作家，城市日愈爆胀，已非昔日的理想家园，而自身又为故乡所放逐，山林与园田已然成为梦中的追忆，但现代抒情小说的作家们依旧希望从自然中找到心灵的慰藉，借自然抒发超越的情感，以自然象征心灵深处的情感。因此“原乡”主题的创作俨然成为现代文学中的一大题材，许多好小说都是作者在远离故乡的大都市里，遥望追想故乡昔日的风光景物、风俗人情，在浪漫想象和激情之下创造出来的杰作。

废名的小说具有唐诗的概括力，又充满田园意境。废名自言小说追求唐人绝句的意境，将古诗词的意境直接融铸到小说中去，运用得出神入化，有浑然天成之妙。废名小说风格平淡自然，这与他“隐逸”的倾向有关，也许还与他不自觉的模仿古代隐逸诗人有关。（⁹）他作品中的平淡也一如陶潜的平淡自然，这种自然与平淡是兼指词藻与境界韵味，其用词，不加雕饰，质朴无华，而其实极尽词采的纯净之美；小说表现出的境界韵味，是一种平和淡泊、于世事无所争，无所求，心与自然泯一的人生境界的自然流露。废名小说中经常写到黄昏、落日，他赞赏那种万物趋寂的平和暗淡的美，在这里，自然、人以及一切生物，都是和谐的，没有矛盾，没有痛苦，只是一首田园的牧歌。因此与其说这是他所反映的农村情景，不如说这是他内心理想世界的反映。废名的代表作〈桥〉中对山水景物的描写同样是偏于隐逸情调的，竹林、松树、桃林、沙滩、垂柳，尤其是禅诗中最常出现的意象如空山、幽谷、落花、啼鸟等也成为废名的描写对象。小说不引导读者进入亢奋、激动的状态，而是使人身心俱忘，忘却了尘世，忘却了繁华，忘却了纷争，让人渐渐的、慢慢的沉入澄明幽深之

境，如梦如幻，从而远离俗情世界。因此闲适恬淡、自我解脱、宁静优雅、清静澹泊，便构成小说的情调氛围，并透露着禅境界。这种追求宁静的境界，源于对理想人生和理想人格的追求，在对自然山水的田园观照中，体味到人与自然相化而相忘，精神虚静自然的愉悦，获得了超越世俗之上的自由感，即美感。读者从废名小说中也能真切的体味到诗人对传统的自觉继承。“祖述陶潜，大写田园小说，给人以隐逸之感。”⁽¹⁰⁾废名五十年代反省自己当时的行为时说“我最后躲起来写小说乃像古代陶潜、李商隐写诗”“终于是逃避现实”⁽¹¹⁾

以沈从文为例，小说中自然景物的描写成为抒发作者内心情绪的重要媒介，并赋予自然景物以人格，使它带着人的感情色彩，仿佛悲悯地凝视着世间的一切。⁽¹²⁾沈从文在描写自然景物以表达人物情感上，有时更体现为一种“设计”。在他的小说中所出现的时空情理，都可视为在情境中。而大抵有四种：一是情景一致，借景喻情；二是情与景相反，借景反衬，造成物我冲突的张力；三是以景截情，每当抒情未尽之时，忽然写景，外貌看来好像情景对峙、不相连贯，实则景物的背后，有更多的情在奔放；有时情景交融，情中写景、景中写情，包蕴密切，使景中含蕴着饱和的情感。

沈从文的抒情小说，几乎都是以湘西为背景，湘西是历史传说中的桃花源，而桃花源则是千百年来中国读书人理想中的“洞天福地”⁽¹³⁾《边城》是对“桃源世界”的重建，作者借虚构的理想桃源世界，要表现的却是原始朴素的人情美以及作者理想的“人生形式”⁽¹⁴⁾虽然在《边城》中已隐隐约约透露出“桃源世界”所面临的困境，但小说仍乐观的歌颂“边城”的牧歌情调和人情美；《边城》和《长河》作为抒情小说，表现了沈从文在小说领域的创新，证明了“文学的乡土主义可以与文学的现代主义相结合。”⁽¹⁵⁾《边城》借用了地理上湘西正是陶渊明所描绘的理想世界“桃花源记”所在地，把昔日的理想中的“桃源世界”具现于现实之中，成功的把空间形式运用于小说艺术中，以对抗一种以时间流来表现人类经验的艺术，

现代小说家在多方面融合传统文学上同样也超越了明清小说，如废名小说《桥》打破文类界限，揉诗歌、散文、游记、小品、杂感、笔记、禅

宗顿悟式的说教于小说。沈从文脍炙人口的小说《边城》，更是融传统文学中的抒情诗歌、方志、游记的散文情趣，与自传、传奇等文类共为一体，大有融古今文类于一体的勃勃雄心。

中国现代抒情小说更多的表现为散文式的小说，但散文并不是指叙事性的散文而是专指那种表现自我的散文，这种散文在中国传统中虽不似叙事性的历史散文那么兴盛，但是直接继承了司马迁的〈报任安书〉所开创抒情自我的传统，晚明“公安派”的抒写性灵的理论，清代沈复的《浮生六记》都是这一脉抒发真挚情感的传统。到了五四，又同时接受了外国散文的影响，认为散文的特色在于表现自己的个性。正如鲁迅所说的，散文中最具个性的一类读来应当像诗，因为它既有诗的抒情因素，用散文来表现，又无须老精蔽神于诗的艺术技巧的拘束，……⁽¹⁶⁾这就是说，无论是抒情散文还是抒情散文式的小说，其本质的精神还是“抒情”，与抒情诗在精神上仍然是一致的，虽然具体表现的手法和所呈现的面貌不同。

现代抒情小说家，与历代诗人、作家一样，把自然对象视为内心世界的延展和“复奏”，所不同的是现代抒情小说家们进一步在此基础上超越了古代士大夫享乐自然的情感，把自然提升到了拯救人类的至高境界。

二、向心诠释：现代抒情小说的本质

中国现代抒情小说是一种在小说中创造抒情诗意境的小说新文类，诗歌的言志缘情，长于表达主观世界的特点一旦为小说所借鉴，抒情小说便异于一般的叙事小说，体现为“向心诠释（a centripetal interpretation）”的特点，即抒情小说对人的内心世界感兴趣，无论是创作者还是延伸到对人物内心世界的剖析。⁽¹⁷⁾现代抒情小说家，如郁达夫、废名、沈从文等，他们的小说作品皆鲜明的体现了“向心诠释”的特点。

郁达夫的小说弥漫着自我、浪漫与抒情，小说中充满了对大自然景色的描写，而小说人物往往是作者的自我化身。郁达夫的小说，大都是在努力解剖自己的精神世界，包括他个人的经历、经验，他的弱点、习惯、情绪等等，郁达夫以自己的生活经历为创作的素材，小说中力求真实的反映自己在现实生活中的遭遇和经验，并且常常把个人生活中刚刚发生的事件

写进小说中。郁达夫小说便是这种“向心诠释”的典型。他的小说鲜明的表现为“自传”、“自叙”的特质。

废名小说致力于营造情调的统一，创造诗歌意境，它注重景物描写，让景物成为人物或人物的思想感情中不可缺少的一部分，小说以人物感情的波澜起伏来代替小说的故事并成为情节，用象征、意象来组织小说的脉络。废名的抒情小说《桥》作为一部自觉的有别于叙事小说的抒情文本，把焦点转向了人物的内心深处，甚至于小说人物成为作者的自我化身。小林、琴子、细竹三个主要人物都没有明显的个性。他们都是参禅悟道的废名先生。”（¹⁸）

沈从文小说中表现的抒情与郁达夫不同，也与废名有差异，郁达夫小说借抒写个人经历、思想感情和情绪变化来体现小说的主观性，沈从文则是借故事来抒情作诗，他很会讲故事，故事很动人，因此被认为是“现代中国小说中，最重要的‘说故事人’（storyteller）之一。”（¹⁹）沈从文的乡土作品中既有自传式的追忆，也有传说般的轶事，因此兼具传记和传奇色彩，即故事并非是虚构的，也不是十足真实，既有作者的亲身经历也是作者的梦想写真，既虚实并叙，又褒贬并陈。从某种意义上说是一种自传，是关于过去的“痛苦经验”，写作的目的在于“平衡生命”，抒发那“情感上积压下来的东西”，那些属于“过去”的往事。因此小说便是如何把“往事”变成“故事”（²⁰），以抒发情感上的积压。因为作者记忆中的往事是作者生活经历的一部分，这些往事早已成为他生命中的重要人生回忆。（²¹）作者在叙写这些故事时，小说中的人物和场景体现了作者对悲凉而无奈的人生的体验与玩味，小说中即使有情节，人物有行动，但作者带给读者的更多的是叙述者的情感，一种人生的“情态”，事件也不再是事件本身，而是由此作者流露出的对人生的看法、见解和情感，是作者概括的某些人生的哲理。

抒情小说中明显的存在着“自我声音”的流露，无论是叙述者还是作者自我，表现在沈从文小说中的“自我声音”则是一种“淡淡的孤独悲哀”与乡土的“悲悯感”，而作品中之所以产生悲悯感的原因“这或许是属于我本人来源古老的民族气质上的固有弱点，又或许只是来自外部生命受尽挫伤的一种反应现象”。（²²）

废名、沈从文皆是田园抒情诗人，因此是以“静静独白”为抒情方法，而郁达夫则主张“强烈感情的自然流露”，他们之间差别很大。郁达夫把自我作为观察和解剖的对象，视个人经验为生命价值的体现，从而给以肯定的抒写，他的小说是一种“向心诠释”的艺术。而废名小说既不解剖个人的内心世界，亦不以个人经历来反映自我的情感。废名小说以“乡土抒情诗”构成了对故乡美的赞颂从而间接的抒发了自我内心的情感，他的小说同样也是“向心诠释”（²³）。所不同的是郁达夫是直接把个人经历作为体验的全部，而废名及此后的沈从文小说，并不直接的把个人体验作为写作的动力和诠释人生的主要来源，但他们仍旧是把自己在现实生活中所经历、体验和观察到的一切，内敛和集中在内在体验中，并以创造内心情境为目的，因此他的小说并不模仿现实世界，而是着意创造理想中的世界，正如他自己所说的“与实生活隔了模糊的界”是作者“做他自己的梦”（²⁴）而艺术的成功也在此。

“内心诠释”在现代抒情小说家的笔下还体现为，作者在表现自我或人物的内心世界时，借助大量的风土人情的描写，以及许多无关情节发展的描写来形成了抒情的片刻。如沈从文小说中对辰州与沅水流域的描写，我们反复见于沈从文的散文著作中，足可以与古典散文中的游记相媲美。（²⁵）而且比起古代游记更饱含了作者的人文关怀。

三、抒情小说的共时性特征

抒情诗被定义为“强化的即时呈现”（intensified presence）（²⁶）意即抒情诗表现瞬间的感情，由于诗歌篇幅短小，它只能截取的是生活的片断，通过瞬间“此时”的再现和强化，呈现抒情片刻。诗人通过观察外部世界，将外部情景内在化并与‘抒情自我’（the lyrical self）一起构成‘抒情瞬间’（the lyrical moment）。古典抒情诗歌在结构上往往为通过“外向”的写景，然后创造出“内向”时刻，即第一个时刻是‘外向’以产生自发印象的时刻，第二个时刻是伴随最后一联的‘内向’一个反思自省的时刻。”（²⁷）“这是一种‘顿悟的时刻’，一种‘显现的时刻’，它‘使表面的形式获得了深邃的内涵’。”（²⁸）这种瞬间感悟，蕴含着诗人

内心的情感和人生的智慧。读者在这样的“抒情瞬间”中产生一阵美的悸动，一瞬间的顿悟，一种挥之不去的悲凉，一刹那间的发现。抒情诗歌正是在这样的“片刻”中揭示出感情或思想的深刻来，为读者带来对人生的发现、启迪和感悟。

这种借“顿悟的时刻”来表达揭示情感和思想的深刻的抒情诗表现方法为现代抒情小说家所借鉴，废名实现了抒情小说中诗与禅的融合，因此“共时性”在他的小说常常出现以内心独白和意识流来表现诗人或主人公的沉思，如〈桃园〉、〈桥〉等，而且还通过创造人生忘我的一刹那、一瞬间，把禅宗教人解脱的人生哲学具象化。而这种以“顿悟”创造抒情片刻的手法，无意中与抒情小说所体现的艺术不谋而合。抒情小说中要求人对世界的经验，须如抒情诗般把对人生的反思反省浓缩于刹那的体悟，从而使人与世界内在地结合为一。废名小说便常常表现人物的这种“顿悟”如废名〈河上柳〉写一辈子靠演木头戏维持生计的陈老爹，因衙门禁演，因此失去了生活的来源，小说的最后一段，作者写陈老爹从执著到“顿悟”的片刻：

霹雳一声，杨柳倒了，老爹直望到天啊上去了，仿佛向来没有见过这样宽敞的青空，而那褪了色的红纸，顿时也鲜明不少。（²⁹）

随着霹雳一声柳树倒下，瞬间之中老爹对人生重新有了领悟，不再寄希望于所谓的“太平之日”。（³⁰）片刻即永恒！这里所写的表面上是陈老爹的顿悟，其实是作者“废名”的顿悟，是废名主观的安排他笔下的人物，在历经生活的种种磨难后，精神上的一次伟大的超越。

沈从文的代表作〈边城〉最善于利用强烈的“共时呈现”来表现人物的思想感情，为小说营造抒情的氛围。〈边城〉中着笔最多的就是捕捉翠翠内心活动，抒写她“此时此刻”所思所感，借助于富有灵性的自然万物，写翠翠的爱情的成长过程—从最初朦朦胧胧、飘飘忽忽到无比坚定、最后孤独的等待情郎归来的结局。翻开〈边城〉处处可见“无事之事”（non-event）的描写和刻划，边城人纯朴的人际关系、日常琐碎的生活情态、翠翠白日遐想等等，而借助这些描写作者企图再现故乡的昔日风貌，

无论是人情世故的描摹、山中美景的刻划、俗世生活的升华、船家生活的趣味，均构成了对故乡的追忆、想象和重构。小说最后结束于没有结局中，超越了爱情悲剧的简单故事。翠翠负浆独立，孤独等待的情景，与中国古典诗词中描绘和咏叹的情景相似，蕴含无限的韵味。

抒情小说这种“共时性”特征，体现在郁达夫小说中则是小说都不描写复杂而漫长的时间。即使是〈饶了她〉这样前后跨越较长的小说，作者也仅仅是选择具有独特意义的“此刻”，以及对个别事件的描写，而不借助时间来完成对人物复杂性格的刻划，或者是借助于时间的延续来展开小说的故事情节。郁达夫善于从小说的主人公生活中摘取具有独特作用的“此刻”和与此相关的事件，加以细节的描绘。“此刻”的艺术在郁达夫小说中还体现为借人物内心矛盾爆发的瞬间，抒发长期郁积的感情，作者往往把这刹那的情感作火山爆发式的描绘，如〈沉沦〉的最后一幕，当小说主人公到了妓院被问道“府上是什么地方”时，激起的强烈反应：

‘中国呀中国，你怎么不强大起来！’

他全身发起抖来，他的眼泪又很快滚下来了。（³¹）

这种因为强烈情绪的爆发而打断小说的叙述，在郁达夫小说中并不少见，如〈薄奠〉中常因作者的情绪爆发而中断叙述，小说的结尾也是在作者的又一次情绪爆发中结束的，但所不同的这次作者是出于对人力车夫的人道义愤。以“此刻”抒发情感，无论是含蓄的、象征的还是火山爆发式的，其作用都是对历时叙述的削弱，反之则是突出和强调小说的共时性特征。

抒情小说把抒情诗的共时呈现性（presence）与叙事文学的历时延续性（continuance）相结合（³²）。有意减弱小说的故事性，淡化小说的戏剧冲突，抒情小说的叙事，注重的是事件的意味、情趣，而不是事件之间的关系；因而事件表现的是某种生活情态，表达的是作者的某种情志，而不是故事中的一个环节。故事愈不完整，情节性愈弱的小说，事件的共时性特征就愈明显。

四、抒情小说的空间化倾向

阅读抒情小说时，常常会发生理解上的困难，这种困难并不是因为小说的语言艰深或者是晦涩难懂，也不是因为情节或人物刻画方面的任何复杂性，更不是因为作者使用了任何迷惑读者的深奥的或不明确的观念，而是因为小说的空间化形式⁽³³⁾，因为抒情小说把传统小说中作为结构因素的时间做了不同程度的淡化，或者是干脆让它消失于一幅幅风景画的集成之中。读者能够理解一个传统叙述中的人物及其行为，但他可能不能理解空间形式叙述中的人物及其行动，因为前者是建立在时间序列中的叙述，而后者则是偏于空间形式上的展现。这里所指的空间形式还包含了普安迪所指的中国的叙事传统习惯于把重点或者放在事与事的交叠处（the overlapping of events）之上，或者是放在“事隙”（the interstitial space between events）之上，或者是放在“无事之事”（non-events）之上。⁽³⁴⁾

（一）境：一个空间化的架构

“境”在小说中不仅包括自然环境，如风景、地域状貌、居住或活动场所，同时也包括人文环境，包含风俗、道德、人与人之间的关系等。这与现实主义艺术所强调的对人物生活环境的真实描绘所不同的是，抒情小说不是简单地把环境作为故事发生的地点，或者是事件和人物性格发展的补充，即所谓的“再现典型环境中的典型性格”，而是让环境成为故事情节发展的一部分，成为一种人化的环境，从而寄托作者的情感并且发展成为一种象征。

抒情小说还进一步把环境描写作为一种充满生命与情趣的“风俗”，成为小说的一部分，环境描写成为创造小说意境的手段和目的。抒情小说追求诗的境界，因为诗的境界，不单是一个有机的、自足的艺术世界，而且这个世界本身就是艺术家的主观情志的隐喻或象征。

这种特点表现在沈从文小说中，则是往往不惜以很大的篇幅来做一种背景交代，而且常常是在小说故事的主干之外的，长篇静态的背景描写却并没有显得多余，不仅有补充小说后面故事的作用而且还是作家创造小说

抒情境界的重要手段。〈边城〉开头的三章即是，沈从文的不少小说均具有这样的结构，如〈丈夫〉，〈长河〉等⁽³⁵⁾。这种小说结构也不仅仅出现在沈从文的小说中，萧红《呼兰河传》的开头几乎用了小说篇幅的三分之一介绍呼河兰城的市容、街道、民情、风物、习俗、文化；师陀的《果园城记》中第一章也纯粹是背景介绍。这几乎成为抒情小说表现空间化的一种手段，并且成为一种结构模式。

（二）继承诗画合一传统，开创画簿式结构

中国有诗画同源的传统，诗画合一建立在山水诗或山水画所具有浑成自足的意境上，即诗中充满画境，画中浸透诗情。意境的会通，成为诗画合一的前提条件。山水诗运用了历数、枚举的表现方式，通过对偶句式横陈、并列的自然意象⁽³⁶⁾与山水画散点透视的构图方式相契合，从而创造出诗中有画的艺术境界。诗画合一正是吸纳了绘画中所运用的色彩和线条，使诸物象同时并列于画面空间，呈现为时间上的相对凝固。

把他想在我们心中唤起的意象写得就像活的一样，使得我们在这些意象迅速涌现之中，相信自己仿佛亲眼看见这些意象所代表的事物，而在产生这种逼真幻觉的一瞬间，我们就不再意识到产生这种效果的符号或文字了。（³⁷）

现代抒情小说家继承诗画合一的传统，并创造性的运用到小说中。废名在小说〈桥〉中独创一种“画簿式”结构，即作者的用意往往不在讲述故事，刻画人物性格，而是着眼于自然风景的描绘，构成画面，创造画境。因此当你打开这幅长长的充满了“诗境、画境、禅趣”的山水田园画卷，你不仅要小心的欣赏、阅读，更要注意在朴素而凝练的文字下所蕴藏的意义。

沈从文同样也强调写景在小说中的重要性，甚至认为“把人缩小到极不重要的一点上，听其全部消失于自然中。”⁽³⁸⁾，但更重要的是他把“诗画合一”的境界创造性的运用到小说中，从而创造出“人物故事画”

的抒情小说模式，实现小说意境诗歌化，从而创造出现代抒情小说这一小说新文类。

（三）小说情节、结构空间化

沈从文谈到小说创作艺术时，认为可以从宋元以来小幅绘画的“设计”中学到“短篇小说所不可少的慧心和匠心”，他说：

这些绘画无论是以人事为题材，以花草鸟兽云树水石为题材，‘似真’和‘逼真’都不是艺术品的最高成就，重要处全在‘设计’。什么地方着墨，什么地方敷粉施彩，什么地方留下一大片空白，不加过问。有些作品尤其重要处，便是那些空白处不着笔墨处，因比例上具有无言之美，产生无言之教。（³⁹）

沈从文从宋元小幅绘画的“设计”中领悟到文学与绘画的相通之处，即小说描写应把“虚实相生”作为一种审美追求，这种以追求细腻描绘基础上的“传神写照”，并且以此构成境界的表现手法，的确可以看作是现代小说家对抒情传统的创造性转化的一个方面。

从废名到沈从文，皆努力为现代中国小说创造一种新的小说模式，废名打破传统小说的情节结构，把中国绘画的空间艺术首先带入小说，使小说从传统的时间性艺术成为空间艺术，创造了风景画集成的小说艺术，并成功地把绘画艺术中的“虚实相生”以及“空白”设计带入小说艺术之中，因此在现代小说史上出现了“画簿”式的结构。

沈从文不仅在小说中实践“画簿”式结构，而且更创造出一种“桔状”结构。《长河》正体现了这样的一种结构方式，一方面小说的中心意象是桔子，而另一方面小说的结构也呈现出一种桔状的构造：

这部小说……是像一个桔子一样来建构的。一个桔子由众多的瓣、水果的单个的断片、薄片诸如此类的东西组成，它们都相互紧挨着，具有同等的价值……但是它们并不向外趋向于空间，而是趋向于

中间，趋向于白色坚韧的茎……这个坚韧的茎是表型，是存在 - 除此之外，别无他物；各部分之间是没有别的关系的。（⁴⁰）

这个桔子的比喻，暗示着小说的情节缺乏发展，小说的结构像桔子的构造 - 与空间形式有效的发生联系，小说如同由许多相似的瓣组成的桔子，它们并不四处发散，而是集中在唯一的主题（中心）上。《长河》近乎无情节的结构，各章的描写只是这种主题之下的并列性场景转移，而时间仅仅是作为小说的背景，小说虽有贯穿始终的人物，但却没有贯穿始终的事件，因此因果联系也就减到最低，淡化时间，削弱因果联系，从而创造空间化的抒情结构。

废名小说以风景画取代小说的故事性，使得小说失去了可读性，因此减弱了小说艺术特有的魅力。而沈从文在学习废名小说创新艺术的同时，保留小说以人事描写为主要内容的特性，成功的把情节纳入画面即空间形式的创造之中，利用“空白”适度地截断情节动作的连续性，让读者调动自身的想象力去补充那些被省略的人事内容，甚至采取类似电影镜头剪接的方式来组织布局等等，沈从文有意识借鉴书画艺术于小说之中，把空间艺术融入为时间性的艺术之中，从而创造出从“风景画集成”到“人物故事画”的新的小说艺术中。沈从文从废名的小说中获得启示，把风景描写和抒情手法带入小说的同时，把小说从纯粹的“风景画的集成”推向“人物故事画”（⁴¹），沈从文在他的长篇小说中丰富和发展了小说的空间表现形式，而且把小说的时间从现实的，转为“无时间的神话世界”，正是小说空间化的表现。沈从文短篇小说〈夫妇〉多重故事并置的手法达到空间化的实践，〈旅店〉则是场景空间化的典范，象征了人类希望摆脱的那种流动和变化的状态。

五、现代抒情小说创造抒情境界

中国现代抒情小说是用小说来达到诗歌功能的一种小说新文类，如何利用小说来达到诗歌功能，表现在抒情小说中则是要创造抒情境界。抒情诗借助自然物象创造出诗意境界，这“境界”指的是意义彻悟的瞬间所完

成的心物交融的意境，从而体现了个人的价值。小说要创造诗意境界似乎比抒情诗复杂，并且难度更高，概括的说，现代抒情小说主要通过情节淡化、美的意象化-抒情小说刻画人物的方法、强化空间形式-背景等三个方面来达到在小说中创造抒情境界。在这三个方面中小说的背景则是小说最容易向诗歌倾斜的部分，也就是说小说往往是利用景物描写来创造诗意氛围、从而进一步创造诗画合一的抒情境界，小说在写景抒情同时也呈现一幅幅优美的图画，抒情小说中创造“风景画集成”的诗意境界，即以组接景物以构成整体的手法，废名的〈桥〉，沈从文的〈边城〉就集中的表现了这一点。废名在小说〈桥〉中独创一种“画簿式”结构，而沈从文强调写景在小说中的重要性，甚至认为“把人缩小到极不重要的一点上，听其全部消失于自然中”（⁴²）这时自然风景就成了诗人的代言人，在充满象征和诗歌意象的小说文本中，小说中景色的描写变成小说文本中的意象，而小说人物却变成作者的自我化身。

其次，还必须通过强化小说的共时性特征，创造抒情诗的空间，通过重复出现‘此刻’创造抒情氛围，把小说主人公对人生的反思反省浓缩于刹那的体悟，通过瞬间“此时”的再现和强化，呈现抒情片刻。

三、抒情小说中的人物形象多具有理想化特征，往往通过象征性抒情意象的创造。

四、必须改造叙事小说中故事完整、情节复杂结构，把动态的事件展现转化为描绘静态的人生本质，其次可以多描写“无事之事”（non-events），避免有头有尾的叙述事件等等。

在本文所研究的三位抒情小说家中，艺术上各具特点。郁达夫小说多是自叙传小说，小说创造抒情境界主要依靠小说中的情调结构，因为小说多以主人公的主观情感构成小说的情节发展，形式上以第一人称“我”为小说的主人公，小说以“我”的行动和命运为情节，以我的处境为小说中的环境，我的情绪变化和情感波澜为小说发展的脉络，小说始终围绕着“我”的内心冲突来构成小说发展的高潮。其次，郁达夫笔下的自然景物描写带有强烈的主观色彩，景物描写染上了作者孤独、忧郁的感伤情调，是所谓的“有我之境”。他往往将景物拟人化，借景物表达主观感情。这时小说中的自然就成了诗人的代言人，在充满象征和诗歌意象的小说文本

中，小说中景色的描写变成小说文本中的意象，而小说人物却变成作者的自我化身。

废名并不主张在小说创作中真实的反映现实，现实必须通过人物的思想感情的过滤，他们反映世界的方式是艺术的审美观照，与现实保持一定的审美距离，用象征手法，反映现实和表达情感。创作中提倡“熔写实、记‘梦’、象征于一炉”⁽⁴³⁾惟有如此，诗人作家方可暂脱世俗，超越凡近，深深的体验人生世界，而愈体验愈深，文学的境界就愈深邃，愈能接近宗教境界（欲解脱而不得解脱，达到情深思苦的境界）废名实现抒情小说中诗与禅的融合，往往是通过创造人生忘我的一刹那、一瞬间，把禅宗教人解脱的人生哲学具象化。废名抒情小说意境的完成经历三个步骤：现实—梦—接近于宗教境界，在表现方式上则往往以“顿悟”来表现由现实、梦想而达至宗教境界瞬间当下的抒情片刻。佛教对于废名不仅是一种精神上的信仰，作为艺术家他着重的是如何把佛教的境界体现在了小说的意境创造上，废名以故乡为题材的抒情小说中，展现在读者面前的是一幅幅人与物、物与人相交融的禅境、诗情世界，在这自足的、永恒的世界里“恬淡、宁静、自然、朴质、优美、天人合一、人际和谐”⁽⁴⁴⁾是其意境。

沈从文从废名的小说中获得启示，但同时把小说从纯粹的“风景画的集成”发展为“人物故事画”，丰富和发展了小说的空间表现形式。沈从文抒情小说则主要是通过三个方面来创造小说中的抒情境界：

一、小说地理上的独异性以及奇山异水、人情风俗，突出其空间上的奇特。小说往往在开头出现长篇静态的背景描写，目的在于营造出一种抒情氛围，即小说借打破时间秩序，使作品脱离明白的时空指涉，从而营造天地悠悠、周而复始的循环感觉上。这种结构方式几乎成为“沈从文小说的固定模式”⁽⁴⁵⁾，大量的描写了自然风景、民俗风情并且时时把叙述者的情感渗透其间；

其次，小说有故事，但又刻意的压低“故事感”，以营造诗歌境界。即用故事抒情作诗，讲故事不过是手段，创造抒情境界才是真正目的。

三，表现人物的手法，创造象征性抒情意象以描写人物，如〈菜园〉中的“菊花”；〈静〉中的“脱线风筝”、“桃花”、“河水”等；〈边城〉

中的白塔、碾坊、翠竹等；〈长河〉中的橘树。此外通过自然物象表现人物的内心灵魂深处，用梦表现人物情感的手法，是小说营造诗歌意境，建立抒情氛围的主要手段。

现代抒情小说并没有统一的模式，但依旧表现出几个共同的特征：小说中自我的声音或显或隐，小说以故事和人物表现生活的同时也表现诗歌的意境，小说都不追求完整的情节，甚至极力减低故事所产生的吸引力。场景描写在情节小说中通常作为展示行动（事件）、刻画人物性格，因此充满了戏剧性的冲突。相反的，抒情小说中的场景描写取消了戏剧性的冲突，因而常常显示出了平静。抒情小说中的场景描写变成了作者对自然环境或地方色彩的描绘，而即使存在场景的描写也并不构成对人物性格的刻画，或是对行动事件的展示，而是为了营造诗意境界。

六、现代抒情小说的回顾、定位与展望

现代抒情小说作为现代小说的重要组成部分，它对于现代小说的发展有怎样的地位和贡献？如何评价？现代文学史并没有对此做出正面的回答。翻开五四时期的小说，面对作品中大量的抒情小说，研究者曾下过这样的论断“浓郁的抒情色彩，笼罩在几乎大部分的五四时代的优秀小说。”⁽⁴⁶⁾也就是说，现代抒情小说是促使现代小说迅速摆脱传统小说的束缚，并迈向了与西方接轨的小说现代化，从这个意义上说现代抒情小说对于现代小说的贡献是不可估量的。

中国现代文学史对中对于现代抒情小说的认识、评价和定位问题，由于种种原因，并未得到重视。废名和沈从文小说遭到封杀，半个世纪以来他们的小说不见天日，影响了对现代抒情小说的评价和定位。⁽⁴⁷⁾直到八十年代尤其是九十年代后的现代文学史，才开始正视现代抒情小说存在的价值，不少新近出版的研究论著指出了现代小说中存在着抒情化倾向，尤其是某些作家的作品更是具有浓厚的抒情色彩，如鲁迅的某些小说等，但因为抒情小说既不归于单一的流派，也不仅限于一种风格，这使得小说史无法为我们提供全面认识抒情小说的机会，因此我们所见到的只能是零星

的从散落在各种各样的流派评价之中找到肯定抒情小说的只言片语，如“人生派”、“艺术派”、“乡土派”、“海派”、“京派”等等。

文学史家王瑶先生早在八十年代中就指出了现代小说中存在着一大批现代小说作家，他们的共同点在于继承了中国诗歌传统（⁴⁸）捷克学者普实克同样也指出了现代小说中的这一倾向，他说：

旧中国的主要文学趋向是抒情诗代表的倾向，这种偏好也贯串在新文学作品中，因而主观情绪往往支配着甚至冲破了史诗形式。
（⁴⁹）

遗憾的是，现代文学研究中仅是把抒情小说作为一种文学现象或是部分作家的主观选择来孤立的看待和研究，借此肯定部分作家作品中的抒情色彩（⁵⁰），而忽略了这样一个根本问题，即自觉继承中国抒情大传统，从而形成自己独特抒情风格，片面孤立的研究个别作家的抒情特色，是无法准确的把握抒情小说的特点和本质的，因而也影响了对抒情小说在现代小说中的地位 and 价值的认识。例如一些研究者主要关注抒情小说家们所抒写的题材，因此把废名和沈从文的小说作为“京派”来讨论，重点研究他们小说题材和文体上的共同特点，杨义先生就指出：“我们新文学中的乡土抒情诗式的小说是发端于废名，大成于沈从文的。”（⁵¹）而较早把废名、沈从文、凌叔华、萧乾等作为“京派”小说来讨论的是严家炎教授，他在《中国现代小说流派史》中根据如下的特点来讨论，如“他们的作品大体都与社会现实保持一定的距离，有自己的美学理想，追求一种冲淡、恬静、含蓄、超脱的风格。”（⁵²）毫无疑问，严家炎教授的分析是极为精辟的，可惜这样的划分显然就把其他的抒情小说家及其作品排斥在外，如鲁迅先生的抒情小说、郁达夫的抒情小说、萧红的抒情小说等等，通过以上所列举事实，我企图说明“流派”的划分法无法涵盖抒情小说，因为抒情小说作为一种小说的新文类，可以有不同的风格和流派，因此无法把它们作为一种流派或者相同风格加以简单的归类，抒情小说应该有更高的文学史地位。

虽然从流派的角度来研究现代抒情小说也具有文学史的意义，但无形中忽略了抒情小说在中国现代小说发展中的重要地位，只有当我们摆脱“流派”、“风格”的局限后，发现事实上正是由于小说朝向抒情化的发展，使得现代小说迅速发生叙事模式的转变，无论从叙事时间、叙事角度还是叙事结构的转变，其本质都构成了抒情小说这种小说新文类的产生和发展。（⁵³）陈平原先生在《中国小说叙事模式的转变》中的〈“史传”传统与“诗骚”传统〉一章中总结性地说，“因为五四作家‘片面’突出小说中的‘诗骚’因素，才得以真正突破传统小说的藩篱……这种引‘诗骚’入小说的艺术尝试，不单为二十世纪中国文学贡献了一大批优秀的抒情小说，而且促成了中国小说叙事结构的转变。”（⁵⁴）五四抒情小说改变传统的叙事时间，自觉扭曲小说时间以便于描写人的内心世界和他变化无常的情绪；叙事角度的转变带动了第一人称，日记体、书信体小说风行一时，因而产生了自叙体小说；叙事结构的转变主要表现在扭转传统小说重视情节故事的模式，以人物的情绪、心理取代情节故事，凸现了小说背景，注重氛围渲染从而使小说具有诗的意境。至此我们可以得出这样的结论，正是中国现代小说朝向抒情化发展，使得现代小说迅速发生叙事模式的转变，从而加速完成了小说的现代化进程，同时也开创了现代小说发展的新前景。

在展望现代抒情小说未来的发展前景前，也许我们首先再次回顾本论文所讨论的三位抒情小说家他们之间的承继和相互影响关系，作为现代抒情小说的三大家，他们之间有着一定的承继关系，以沈从文为例，他早期曾深受郁达夫的影响，写过不少“性的苦闷”小说。但由于缺乏郁达夫小说那种把自我的情欲描写与解剖青年知识分子性的苦闷结合起来的艺术表现力，纯粹的描写自我的苦闷，因此缺乏艺术的感染力。郁达夫笔下知识青年的“性的苦闷”，往往是同主人公对国家、民族苦难处境的忧郁结合在一起。从这一点看，同样表现“性的苦闷”，“在现代中国作家中，只有鲁迅和郁达夫接近于这个海塞、纪德、伍尔芙，甚至某种程度上的乔伊斯的现代派传统。”（⁵⁵）

此后当沈从文把目光转向写故乡时，又深受废名的影响。他自己也毫不掩饰地说：

自己有时常常觉得有两种笔调写文章，其一种，写乡下，则仿佛有与废名先生相似处。由自己说来，是受了废名先生的影响，但风致稍稍不同，因为用抒情诗的笔调写创作，是只有废名先生才能那种经济的。……读我的文章略多而又喜欢废名先生文章的人，他必能找出其相似中稍稍不同处的，……（⁵⁶）

读者甚至能从文字中看到他们之间的传承和创新的关系。废名的文章之美，首先表现在用白描手法描画一切的风景和人物，所谓“白描”沈从文认为“‘最能用文字记述言语的’一个人，同一时是无可与比肩并行的。”（⁵⁷）这正是沈从文极力追求的境界。小说家中废名、沈从文同被称为“文体家”，现代作家中这点殊荣是只有鲁迅先生也同时享有的。以废名和沈从文小说中的一段文字为例：

出城一条河，过河西走，坝脚下有一簇竹林，竹林里露出一重茅屋，茅屋两边都是菜园……（⁵⁸）

由四川过湖南去，靠东有一条官路。这官路将近湘西边境到了一个地方名为‘茶峒’的小山城时，有一小溪，溪边有座白色小塔，塔下住了一户单独的人家。这人家只一个老人，一个女孩子，一只黄狗。（⁵⁹）

这两段文字前者是废名〈竹林的故事〉中的开头，后者是沈从文〈边城〉中的开头，这两段文字之相似，表现在“一”的反复运用（废名用了三次，沈从文用了七次），还在于都运用了汉语修辞中的顶真手法。这种影响和创新还表现在废名的长篇小说〈桥〉打破文类界限，揉诗歌、散文、游记、小品、杂感、笔记、禅宗顿悟式的说教于小说。而沈从文脍炙人口的小说〈边城〉，更是融传统文学中的抒情诗歌、方志、游记的散文情趣，与自传、传奇等文类共为一体，大有融古今文类于一体的勃勃雄心。沈从

文的小说处处表现废名小说的影响，但与此同时沈从文却能从影响中跳脱出来，创造自己的小说风格。

废名自创以唐人绝句写诗体小说，“就表现手法来说，我分明受了中国诗词的影响，我写小说同唐人写绝句一样，绝句二十个字或二十八个字，成功一首诗。我的小说篇幅当然长得多，实是用写绝句的方法写的，不肯浪费语言。”⁽⁶⁰⁾废名小说集主要有《竹林的故事》、《桃园》和《枣》，长篇的代表作是《桥》。他小说的基本结构的原则是：一是田园山水景物与人物刻画的融合，一是禅宗哲学与平凡人性的结合。废名与当时的作家不同，既不着意于社会时代面貌的反映，也并不抒发自我的苦闷和彷徨。

我把沈从文作为抒情小说的集大成者，最主要的是他能实地融合抒情性与故事性为一体。沈从文强调了故事的重要性，并成为现代文学中重要的“说故事人”，沈从文一方面学习废名的田园小说的写法，但他同时发现了废名小说存在的“局限”，他成功的取其所长，避其所短，把废名创作小说的理念修正并加以发挥，成为继鲁迅、茅盾、巴金之后，中国现代文学史上最重要的小说家。

郁达夫、废名、沈从文作为抒情小说家，他们同样明确表示创作是一种自传方式，是生命和情感的再现。沈从文表示创作的目的是“我只想把我生命所走过的痕迹写到纸上”，这可以视作作者自我表现的宣言，而郁达夫更是极力主张“‘文学作品都是作家的自叙传’”⁽⁶¹⁾。他们之间还有一个相似之处，无论是郁达夫、废名、沈从文还是鲁迅先生，他们不约而同的把故乡山水作为小说的“背景”，借故乡寄寓更深广的意蕴。鲁迅先生之于绍兴、郁达夫先生之于富春江畔的美丽风光、废名之于湖北的梅、沈从文之湘西的奇山异水，故乡山水、风俗人情成为他们安顿个人生命、寄托对超越现实之理想世界的代称。

沈从文之后，被作为“京派”最后一个作家是汪曾祺，他不仅受过废名的影响而且是在沈从文的推荐下发表第一篇小说。⁽⁶²⁾事实上，汪曾祺先生的作用还在于承先启后，“汪曾祺小说的抒情性追怀，和沈老的湘西小说，可说是一脉相承。有好几位大陆评论家认为汪曾祺的小说，启发了‘寻根文学’，也使到一些青年作家重新去热衷沈从文的小说，因此可以

说汪曾祺的作品曾经起过承先启后的作用”（⁶³）八十年代的古华，正是“寻根文学”中出现的新时代小说家，他的长篇小说《芙蓉镇》和短篇小说《爬满青藤的木屋》得到了文坛的认可，也得到了沈从文的高度评价。认为小说写风雨动荡中的小人物极其“传神”，文字处理得特别准确，对话如面对其人，都是少见的。（⁶⁴）古华还因此被视为是“湖南又出了个沈从文……深受沈从文的影响，只注重艺术性，趣味性”（⁶⁵）。从中国当代小说家如王安忆、古华、阿城、何立伟、张承志等的作品中，都能找到抒情小说延续的影子（⁶⁶）。当代作家中何立伟被视为是抒情化倾向明显的作家，以他的得奖作品《白色鸟》为例，便可说明这种借助于自然景物来表达情感的方法，依旧存在于当代小说中。《白色鸟》给人印象最深的不是小说中的故事，其实故事有些模糊，而是小说中大量的篇幅描写了乡野水泽林间美丽的景色，通过景物描写作者抒发了童年时代的无知单纯，表达了当年外婆含垢忍辱的生活状态下内心的压抑和感伤。

虽然当代小说技巧繁复，气派恢宏，早已远远超越了“五四”传统，呈现出一派众声喧哗的热闹场面，但繁华落尽时，我们又看到了传统的强大魅力，高行健的《灵山》是一部被认为是“道道地地的中国小说”，我之所以提及这部小说，最重要的不是因为它获得了“诺贝尔”文学奖，而是它代表了抒情传统的再次复活，这部小说“将鬼怪故事，和尚的掌故，民歌风情，汉魏历代的志怪，明清的传奇酿造一起。他的理想乃是把‘游记、道听途说、杂感、笔记、小品、不成理论的议论混杂一气’。”（⁶⁷）

《灵山》是再一次证实了抒情传统的强大生命力和魅力，因为我们看到这一部小说把传统的形式与内容，意境与神韵，混合了现代的主义与技巧的结合。

高行健的《灵山》虽不必一定要是抒情小说，但这部小说在很多方面都可视为是抒情小说的当代版本，因为首先这是一部关于“心灵之旅”的小说，小说中同样有很浓厚的自传色彩，也没有所谓的贯穿始终的故事情节。小说交错其间的有诗人的爱情遭遇、心灵的抒怀，也有历史掌故、还有文学研究、哲学思考等交错其间，而且这部小说与废名、沈从文的小说还存在着许多的共同点，他们都不约而同的都是在寻找桃花源，废名寻找的是失落的禅世界，沈从文追寻的是渐行渐远的故乡湘西以及山乡人们的

纯朴善良人性，而高行健《灵山》主题围绕寻根，追求内心平静和自由，实际上也在寻找人间的桃花源。而这些作品都有乌托邦的意味，乌托邦作品作为一种过程，代表着一种希望，而希望之所以存在，是由于意识到现实中有危机和缺憾，而人类在现实世界中的遭遇和挫败，使这种理想化、乌托邦的作品有其存在的价值，无论在艺术形式上如何的陌生化，其结果依旧要表现的是人类的情感，而不是客观的外在世界，这便是抒情小说将长久存在的理由和意义。

有趣的是，从废名、沈从文到高行健，他们都执著的寻找“桃花源”，高行健在《灵山》中说：“那边有一座灵山，可以见到种种神奇，可以忘掉痛苦，可以得到解脱”（⁶⁸）作者似乎在暗示他所寻找的正是虚无飘渺的神秘桃花源：

你说你是个游人，这山中夜里迷了路，找不到归宿。他也不多言语，领着你登登踏上了木楼梯。（⁶⁹）

作者在残酷的现实世界“迷了路”，为寻找“灵山”误入到这么一个神秘的山中寺庙，一觉醒来，竟是个“空空厅堂”，仿佛走入桃花源，再追寻已不复见。废名、沈从文、高行健他们或许可以被看作同是被放逐或流放的相似经历，心中存有出世或避世的情怀，因此他们心中有一脉薪火相传的人文情怀。废名与沈从文都有从类似桃花源那样封闭的农村走向城市的共同经历，他们为寻找理想而到城市中来，但同时也可看作是一种浪迹天涯、被逼远行、或是一种“自我放逐”，在城市的日子里他们怀念乡村的风土人情，情感上不因时空的距离而与乡村稍离，反而愈行愈近，对于城市他们始终自称为“乡下人”，一种为城市所疏离的陌生人。这种情感创作中体现为他们肯定生命的存在、人性的价值，这正是中国文学抒情言志传统的发扬。

注释

- 1 张淑香《顽石与美玉：〈红楼梦〉神话结构论之一》，见《抒情传统的省思与探索》（台北：大安出版社，1992），页227。
- 2 海外学者如普实克、夏志清、浦安迪等均持这样的观点。夏志清《中国古典小说导论》，见《中国古代小说研究》（上海：上海古籍出版社，1983）；浦安迪《谈中国长篇小说的结构问题》，见《中国古典文学比较研究》（台北：台湾黎明文化事业公司，1977）。
- 3 Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel” in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), pp.320-321.
- 4 茅盾〈创作坛杂评：一般倾向〉，见严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》第二卷（北京：北京大学出版社，1997），页217。
- 5 朱自清《叶圣陶的短篇小说》，见朱乔森编《朱自清散文全集》（上）（南京：江苏教育出版社，1998），页272。
- 6 鲁迅〈致曹聚仁〉（1934年4月30日）的信中说：“多伤感情调，乃知识分子之常，我亦大有此病，或终生不能改……”，见《鲁迅全集》第12卷（北京：人民文学出版社，1982），页397。
- 7 赵园在《艰难的选择》一书中分析“五四时期小说中知识分子的心理现实”时谈到。见《艰难的选择》（上海：上海文艺出版社，1986），页27—29。而[捷克]中国文学研究家普实克也指出：“主观主义、个人主义和悲观主义以及对生活的悲剧的感受结合在一起，再加上反抗的要求，甚至自我毁灭的倾向，就是从1919年五四运动直至抗日战争爆发的这一时期中国文学的最突出特点。”，见李燕齐等译、雅罗斯拉夫·普实克著《普实克中国现代文学论文集》（长沙：湖南文艺出版社，1987），页4。
- 8 沈从文《〈散文选译〉序》，见《沈从文文集》第十一卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页89。
- 9 废名小说的“隐逸”倾向，显然与他所喜爱的古代著名诗人陶潜有关系。陶潜因为诗歌中大量的田园诗，而被认为是一个怡然自得的隐士形象，但通过不同时代的读者不断的对陶潜诗歌的细读，却有不少生于乱世之中的诗人们把陶渊明当成有经世之抱负的豪杰之士，甚至可比三国时代的诸葛亮。如龚自珍《舟中读陶诗》其二：“陶潜酷似卧龙豪，万古浔阳松菊高。莫信诗人竟平淡，二分梁甫一分骚”。他认为陶潜的平淡，是因生不逢时而空有凌云之志。而废名也正是在乱世之中的逃亡与穷困中在心灵上更加贴近了陶渊明，他不仅写下废名〈陶渊明爱树〉，见《废名文集》（北京：东方出版社，2000），页182—183。
- 10 吴中杰《废名〈田园小说〉序》，见《中国现代名作家名著珍藏本·田园小说》（上海：上海文艺出版社，1993），页3。
- 11 废名《〈废名小说选〉序》，见陈振国编《冯文炳研究资料》（福州：海峡文艺出版社，1990），页128。
- 12 凌宇〈沈从文：探索“生命”的底蕴〉，见《走向世界文学—中国现代作家与外国文学》（长沙：湖南文艺出版社），页227—243。
- 13 沈从文〈湘行散记·桃源与沅州〉全中国的读书人，大概从唐朝以来，命运中注定了应读一篇〈桃花源记〉，因此把桃源当成了一个洞天福地。人人皆知那地方是武陵渔人发现的，有桃花夹岸，芳草鲜美。远客来到，乡下人就杀鸡温酒，表示欢迎。乡下人都是避秦隐居的遗民，不知有汉朝，更无论魏晋了。

- 千年来读书人对于桃源的印象，既不怎么改变，所以每当国体衰弱发生变乱时，想作遗民的必多，这篇文章也就增加了许多人的幻想，增加了许多人的酒量。至于住在那里的人呢，却无人自以为是遗民或神仙，也从不曾有人遇著遗民或神仙。同（53），页 234。
- ¹⁴ 沈从文在《〈从文小说习作选〉代序》中自述《边城》的创作主旨：“我要表现的本是一种‘人生的形式’，一种‘优美、健康、自然，而又不悖乎人性的人生形式’。”同（3），页 45。
- ¹⁵ 马悦然〈沈从文—独立的人格和骨气〉，见凌宇编《湘西秀士》（上海：东方出版社，1998），页 209。
- ¹⁶ 鲁迅〈出了象牙之塔·Essay〉，见《鲁迅全集》第 13 卷（北京：人民文学出版社，1982），页 165。
- ¹⁷ 高友工在〈中国抒情美学〉一文中提出了关于抒情文学的一个重要观点，他认为“基于人对‘外’或者对‘内’的关心，可以产生两种完全不同的对生活的诠释。一种是离心的诠释（a centrifugal interpretation），这种诠释着力于自身之外的问题，并认为行为的网络自身所由发生的事物中得以达成；另一种是向心的诠释（a centripetal interpretation），这种诠释将精神作为体验的整体。”见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页 5。
- ¹⁸ 朱光潜〈桥〉，同（11）书，页 213。
- ¹⁹ 王德威〈初论沈从文〉，见《众声喧哗》（台北：远流出版事业有限公司，1988），页 117。
- ²⁰ 沈从文在〈三个男子与一个女子〉中的自述：“我老不安定，因为我常常要记起那些过去事情……有些过去的事情永远咬著我的心，我说出来时，你们却以为是个故事，没有人能够了解一个人生活里被这种上百个故事压住时，他用的是一种如何心情过日子。”见《沈从文文集》第六卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 49。
- ²¹ 沈从文在《〈边城〉题记》中说：“对于农人与兵士，怀了不可言说的温爱，这点感情在我一切的作品中，随处可以看出。我从不隐讳这点感情。我生长于作品中所写到的那类小乡城，我的祖父，父亲，以及兄弟，全列身军籍；……我动手写他们时，为了使其更有人性，更近人情，自然便老老实实的写下去。”见《沈从文全集》第八卷（太原：北岳文艺出版社，2002），页 57。
- ²² 沈从文《〈散文选译〉序》，见《沈从文文集》第十一卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 89。
- ²³ 高友工在〈中国抒情美学〉一文中提出离心的诠释与向心的诠释（a centripetal interpretation）一说，认为向心的诠释“这种诠释将精神作为体验的整体。向心的诠释认为人类行为是内敛和集中于内在体验的，它由精神行为或状态构成，并由其他种类的行为与状态支持、补充。”见乐黛云编《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996），页 5。
- ²⁴ 废名〈说梦〉，同（12），页 100。
- ²⁵ 汪曾祺在〈沈从文的寂寞：浅谈他的散文〉中把沈从文的散文与《水经注》式的古典地理文学相互比较。见《联合文学》27 期，19??；王德威在〈初论沈从文〉中认为：“《边城》及其沈从文的散文也尤其让我们想起传统文人的游记以及各地的‘方志’式文字，人文风土融为一炉。”
- ²⁶ 厄尔·迈纳在《比较诗学》中是这样区分抒情诗与叙事文学的“我将抒情诗视为具有极端共时呈现性（presence）的文学而把叙事文学视为具有极端历时延续

- 性 (continuance) 的文学。若抒情诗之根是共时呈现的话, 其手段必然是对即时存在的强化而不是对开始和延续的展开。”同 (2), 页 129。
- 27 高友工〈律诗美学〉, 同 (19), 页 89。
- 28 同上, 页 103。
- 29 废名〈河上柳〉, 见冯思纯编《废名短篇小说集》(湖南文艺出版社, 1997), 页 140。
- 30 杨义〈废名和沈从文的文化情致〉中认为: 《河上柳》所表现的反讽意味则是通过一幅对联表现出来, “东方朔日暖, 柳下惠风和”。小说才千多字, 却充满象征与反讽, 一向乐观以古贤自居的陈老爹, 随着对联的陈旧剥落, 衙门口禁止木头戏进城, 断了陈老爹的生路, 最后他只好砍掉这棵驼子妈妈亲手植的柳树, 随着柳树锯倒象征着古风的衰微以及桃园世界的逐渐消逝, 作品流露出一种隐隐的悲哀的“挽歌情调。”见《杨义文存》第四卷(北京: 人民出版社, 1998), 页 194。
- 31 郁达夫〈沉沦〉, 见《郁达夫全集》第一卷(杭州: 浙江文艺出版, 1992), 页 51。
- 32 厄尔·迈纳更进一步的阐述抒情诗的艺术特征是如何融入抒情小说的, 他说: “在抒情诗中除了运用对仗及象征、比喻、隐喻和意象为手段以强化抒情, 此外重复出现的‘此刻’(now)和现在时态, 有助于对周围一切和艺术形象的重复, 有助于创造静谧和宁静的气氛。”而抒情小说则恰恰是把抒情诗的“共时呈现”与叙事文学的“历时延续”融为一体, 时而‘共时强化’时而‘历时延续’, 在‘历时延续’中融入‘共时强化’, 完成整体的抒情叙事任务。”同 (2), 页 129。
- 33 现代小说发展中提出了“现代小说的空间形式”这一概念, 虽然没有明确的定义, 但弗兰克对空间形式的定义是: “与造型艺术里所出现的发展相对应的……文学补充物。……二者都试图克服包含在其结构中的时间因素。”见秦林芳编译、约瑟夫·弗兰克等著《现代小说的空间形式》(北京: 北京大学出版社, 1991), 页 93。
- 34 普安迪《中国叙事学》(北京: 北京大学出版社, 1996), 页 46-47。
- 35 沈从文〈丈夫〉开头用了两千多字的篇幅描写背景, 主要介绍当地特殊的风俗: 即丈夫把年轻的妻子送到船上做妓女, “女子的名分上仍然归他, 养得儿子归他, 有了钱, 也总有一部分归他。”见《沈从文文集》第四卷(广州: 花城出版社; 香港: 生活·读书·新知三联书店; 1984), 页 22。
- 36 李亮在〈意象枚举·视点移动·诗中画〉中对诗画合一有详尽的论述, 见《诗画同源与山水文化》(北京: 中华书局, 2004) 133-149。
- 37 莱辛《莱奥孔》(北京: 人民文学出版社, 1982), 页 91。
- 38 沈从文《〈断虹〉引言》, 见《沈从文散文精品·文学闲话》(成都: 四川文艺出版社, 1998), 页 376。
- 39 沈从文〈短篇小说〉, 见《沈从文文集》第十二卷(广州: 花城出版社; 香港: 生活·读书·新知三联书店; 1984), 页 126。
- 40 转引自埃里克·S·雷比肯《空间形式与情节》, 见秦林芳编译、约瑟夫·弗兰克等著《现代小说的空间形式》(北京: 北京大学出版社, 1991), 页 142。
- 41 方锡德《中国现代小说与文学传统》(北京: 北京大学出版社, 1992), 页 263。
- 42 沈从文《〈断虹〉引言》, 见《沈从文散文精品·文学闲话》(成都: 四川文艺出版社, 1998), 页 376。

- 43 严家炎《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995），页 231。
- 44 李哲良《禅的人生与艺术》（成都：四川美术出版社，1992），页 197。
- 45 这种小说结构出现在沈从文的不少小说中，如《长河》、《丈夫》等。
- 46 陈平原在《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海人民出版社，1988），页 238。
- 47 王瑶先生的《中国新文学史稿》是 1966 年前文革最为影响和份量的文学史著，王瑶先生对沈从文的评价很短，除了肯定沈从文先生的小说风格外，评价很低，认为他早期搞日常琐屑的小趣味，后来民间原始色彩是怀旧，基本上是“空虚浮泛”，对生活缺乏“观察体验”。见《中国新文学史稿》（上海：上海文艺出版社，1982），页 274。
- 48 王瑶在《中国现代文学与古典文学的历史联系》一文中指出“鲁迅小说对中国“抒情诗”传统的自觉继承，开辟了中国现代小说与古典文学区的联系、从而获得民族特色的一条重要途径。在鲁迅之后，出现了一大批抒情诗体小说的作者，如郁达夫、废名、艾芜、沈从文、萧红、孙犁等人，他们的作品虽然有着不同的思想倾向，艺术上也各具特点，但在对中国诗歌传统的继承这一方面，又显示出了共同的特点。”见《中国现代文学史论集》（北京：北京大学出版社，1998），页 322-323。
- 49 Prusek “A Confrontation of Traditional Oriental Literature with Modern European Literature in the Context of the Chinese Literary Revolution”, *Archive Orientalni* 32:3, 1964.
- 50 八十年代后期出现了严家炎的专著《中国现代小说流派史》，书中第一章论及乡土小说、自我小说、京派小说时，提及抒情写意小说；杨义《中国现代小说史》第一卷，专章讨论了抒情小说的艺术及作家。见《中国现代小说史》（北京：人民文学出版社，1986）。同时他在另一部文学史著作《文化冲突与审美选择：二十世纪中国小说的文化分析》中重新对五四之后涌现的大量抒情写意的小说以及流派给予评价，包括对个别作家的专章讨论，如废名小说的抒情特征沈从文小说的抒情性萧红、孙犁小说的抒情特征等。（北京：人民文学出版社，1988）。
- 51 杨义《中国现代文学流派》（北京：人民出版社，1998），页 189。
- 52 严家炎《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1989），页 9。
- 53 陈平原在《中国小说叙事模式的转变》一书中重点讨论小说叙事时间、叙事角度、叙事结构的转变，而这种结合了三方面的转变共同改变了小说的模式。（上海：上海人民出版社，1988）。
- 54 同上，页 242。
- 55 李欧梵著、尹慧岷译《铁屋中的呐喊》（香港：香港三联书店有限公司，1991），页 67。
- 56 沈从文《夫妇·后记》，见周鹏飞编《中国现代小说精品·沈从文卷》（西安：陕西人民出版社，1995），页 182。
- 57 沈从文《论冯文炳》，同（11）书，页 200。
- 58 废名《竹林的故事》，见冯思纯编《废名短篇小说集》（湖南文艺出版社，1997），页 129。
- 59 沈从文《边城》，见《沈从文全集》第八卷（广州：花城出版社；香港：生活·读书·新知三联书店；1984），页 61。
- 60 废名《〈废名小说选〉序》，同（49），页 129。

-
- ⁶¹ 郁达夫〈五六年来创作生活的回顾〉，见《郁达夫全集》第五卷（杭州：浙江文艺出版，1992），页 340。
- ⁶² 严家炎在〈京派小说〉中提及“王曾祺四十年代初刊出的第一篇小说，原是沈从文在西南联大所开“各体文习作”课的作业，经沈从文推荐发表。”同（39），页 225。
- ⁶³ 郑树森〈沈从文先生的历史位置〉，见吉首大学沈从文研究室编《长河不尽流》（长沙：湖南文艺出版社，1989），页 303。
- ⁶⁴ 古华〈一代宗师沈从文〉，同上书，页 398-399。
- ⁶⁵ 同上，页 398。
- ⁶⁶ 汪曾祺《人之所以为人-读〈棋王〉笔记》中认为当代小说家阿城曾受过废名的影响，见《光明日报》，1985年3月21日。
- ⁶⁷ 〈西方报刊对高行健作品的评论〉，见《2000年文库—当代中国文库精读之高行健》（香港：明报月刊、明报出版社有限公司，2000），页 176-177。
- ⁶⁸ 高行健《灵山》（香港：天地图书有限公司，2000），页 225。
- ⁶⁹ 同上，页 447。

参考书目

中文书目

专书:

- 马瑞奇译、斯蒂文·西讲演《文学研究的合法化》（北京：北京大学出版社，1997）。
- 于迎春《汉代文人与文学观念的演进》（北京：东方出版社，1997）。
- 王瑶《中国文学纵横论》（台北：大安出版社，1993）。
- 王德威《从刘鹗到王赓和：中国现代写实小说散论》（台北：时报文化出版事业有限公司，1986）。
- 王德威《众声喧哗：三与八年代的中国小说》（台北：远流出版事业股份有限公司，1988）。
- 王德威《阅读当代小说：台湾、大陆、香港、海外》（台北：远流出版事业股份有限公司，1991）。
- 王德威《小说中国：晚清到当代的中文小说》（台北：麦田出版有限公司，1993）。
- 王德威《想像中国的方法：历史小叙事》（北京：三联出版有限公司，1998）。
- 王润华《沈从文小说理论与作品新论》（台北：文史哲出版社，1998）。
- 王梦鸥等译、韦勒克等著《文学论》（台北：志文出版社，1976）。
- 王宇根、宋伟杰等译、厄尔·迈纳著《比较诗学》（北京：中央编译出版社，1998）。
- 王宇根等译、泰特罗讲演《本文人类学》（北京：北京大学出版社，1996）。
- 王东亮编译、高概讲演《话语符号学》（北京大学出版社，1997）。
- 王泰来等编译《叙事美学》（重庆：重庆出版社，1987）。
- 王秋桂编《韩南中国古典小说论集》（台北：联经出版事业有限公司，1979）。
- 王柏华、陶庆梅译、宇文所安著《中国文论：英译与评论》（上海：上海社会科学院，2003）。
- 方锡德《中国现代小说与文学传统》（北京：北京大学出版社，1992）。
- 丰华瞻《中西诗歌比较》（台北：新学识文教出版中心，1993）。
- 乐黛云编选《北美中国古典文学研究名家十年文选》（南京：江苏人民出版社，1996）。
- 乐黛云、王宁主编《中国文学与二十世纪西方文艺思潮》（北京：中国社会科学出版社，1990）。
- 乐黛云编《国外鲁迅研究论集》（北京：北京大学出版社，1981）。
- 戈木译、乔纳森·雷班著《现代小说写作技巧》（西安：陕西人民出版社，1984）。
- 石昌渝《中国小说源流论》（北京：生活·读书·新知三联书店，1994）。
- 叶朗《中国小说美学》（北京：北京大学出版社，1982）。
- 付礼军译、韦恩·布斯《小说修辞学》（南宁：广西人民出版社，1987）。
- 孙康宜《古典与现代的女性诠释》（台北：联合文学出版社有限公司，1998）。
- 孙康宜《文学的声音》（台北：三民书局股份有限公司，2001）。
- 艾以、曹度主编《废名小说》（合肥：安徽文艺出版社，1997）。

- 白春仁、顾亚铃译、巴赫金著《陀思妥也夫斯基诗学问题》（北京：生活·读书·新知三联书店，1988）。
- 田晓菲译、宇文所安著《他山的石头记》（南京：江苏人民出版社，2003）。
- 朱光潜《朱光潜全集》第3卷（合肥：安徽教育出版社，1987）。
- 朱寿桐《中国现代文学范畴论》（北京：华文出版社，2004）。
- 朱寿桐《中国现代浪漫主义文学史论》（北京：文化艺术出版社，2002）。
- 朱寿桐《中国现代社团文学史》（北京：人民文学出版社，2004）。
- 李欧梵《西潮的彼岸》（台北：时报文化出版事业有限公司，1975）。
- 李欧梵《铁屋的呐喊》（香港：三联书店，1991）。
- 李欧梵《现代性的追求》（北京：生活·读书·新知三联书店，2000）。
- 李欧梵《中西文学的徊想》（香港：三联书店，1986）。
- 李欧梵《李欧梵自选集》（上海：上海教育出版社，2002）。
- 李赋宁译、M. H. 艾布拉姆斯《镜与灯》（北京：北京出版社，1992）。
- 李自修译、保罗·曼著《解构之图》（北京：中国社会科学出版社，1998）。
- 李维屏著《英美意识流小说》（上海：上海外语教育出版社，1996）。
- 李广成译、A. 杰弗逊、D. 罗比等著《现代西方文学理论流派》（北京：北京大学出版社，1992）。
- 李岫、秦林芳主编《二十世纪中外文学交流史》（石家庄：河北教育出版社，2001）。
- 刘康《对话的喧声》（台北：麦田出版有限公司，1995）。
- 刘若愚《中国人的文学观念》（台北：成文出版社，1977）。
- 刘德隆《刘鹗散论》（昆明：云南人民出版社，1998）。
- 刘德隆、朱禧、刘德平编《刘鹗及老残游记资料》（成都：四川人民出版社，1985）。
- 刘勇《中国现代作家的宗教文化情结》（北京：北京师范大学出版社，1998）。
- 李亮《诗画同源与山水文化》（北京：中华书局，2004）。
- 伍晓明译、米列娜编《从传统到现代》（北京：北京大学出版社，1991）。
- 伍晓明译、华莱士·马丁《当代叙事学》（北京：北京大学出版社，1990）。
- 吕正惠《抒情传统与政治现实》（台北：大安出版社，1989）。
- 许子东《郁达夫新论》（杭州：浙江文艺出版社，1984）。
- 李振声译、铃木正夫著《郁达夫：悲剧性的时代作家》（南宁：广西教育出版社，2000）。
- 李世耀译、高友工、梅祖麟著《唐诗的魅力》（上海：上海古籍出版社，1989）。
- 老舍《老舍全集》（北京：人民文学出版社，1999）。
- 沈从文《沈从文文集》（）
- 沈从文《沈从文全集》（太原：北岳文艺出版社，2002）
- 陈平原《中国小说叙事模式的转变》（上海：上海人民出版社，1988）。
- 陈惠英《感性、自我、心象—中国现代抒情小说研究》（香港：商务印书馆，1996）。
- 陈炳良编《中国现代文学新貌》（台北：学生书局，1990）。
- 陈世骧《陈世骧文存》（台北：志文出版社，1972）。
- 陈燕谷译、伊丽沙白·弗洛恩德著《读者反应理论批评》（台北：骆驼出版社，1983）。
- 陈良运《中国诗学批评史》（南昌：江西人民出版社，2001）。
- 陈洪《中国小说理论史》（合肥：安徽文艺出版社，1992）。
- 陈振国《冯文炳研究资料》（福州：海峡文艺出版社，1990）。

吴兆路《中国性灵文学思想研究》（台北：文津出版社，1995）。

严家炎《世纪的足音》（香港：天地图书有限公司，1995）。

严家炎《中国现代小说流派史》（北京：人民文学出版社，1995）。

严家炎编《二十世纪中国小说理论资料》第二卷（北京：北京大学出版社，1997）。

吴福辉编《二十世纪中国小说理论资料》第三卷（北京：北京大学出版社，1997）。

杜国清译、刘若愚著《中国诗学》（台北：幼狮文化事业公司，1977）。

沈睿、黄伟等译、塞特等著《普鲁斯特论》（北京：社会科学文献出版社，1999）。

汪耀进、武佩荣译、罗兰·巴特著《一个结构主义的文本》（上海：上海人民出版社，1996）。

陆扬译、乔纳森著《论解构》（北京：中国社会科学出版社，1998）。

应锦襄、林铁民、朱水涌著《世界文学格局中的中国小说》（北京：北京大学出版社，1997）。

沈亨寿译、普安迪著（美国）《明代小说四大奇书》（北京：中国和平出版社，1993）。

玛利安·高利克著、陈圣生等译《中国现代文学批评史（1917—1930）》（北京：社会科学文献出版社，1997）。

吴立昌《沈从文—建筑人性神庙》（上海：复旦大学出版社，1991）。

苏珊·朗格著、刘大基等译《情感与形式》（北京：中国社会科学出版社，1986）。

郁达夫《郁达夫全集》（杭州：浙江文艺出版社，1992）。

茅盾编《中国新文学大系》（1917—1927）（小说一集）（上海：良友图书公司，1935）。

郑振铎编《中国新文学大系》（1917—1927）（文学论争集）（上海：良友图书公司，1935）。

周宪主编、秦林芳编译、约瑟夫·弗兰克等著《现代小说的空间形式》（北京：北京大学出版社，1991）。

张淑香《抒情传统的省思与探索》（台北：大安出版社，1992）。

杨义《杨义文存—中国古典小说史论》第六卷（北京：人民出版社，1998）。

杨义《杨义文存—中国叙事学》（第一卷）（北京：人民出版社，1998）。

杨义《杨义文存—中国现代小说史（上、中、下）》第二卷（北京：人民出版社，1998）。

杨义《中国现代小说史》第一卷（北京：人民文学出版社，1993）。

杨义《杨义文存—中国现代文学流派》第四卷（北京：人民出版社，1998）。

杨义《杨义文存—鲁迅作品综论》第五卷（北京：人民出版社，1998）。

杨义《杨义文存—中国古典小说史论》（第六卷）（北京：人民出版社，1998）。

杨义《中国历朝小说与文化》（台北：业强出版社，1993）。

杨义《文化冲突与审美选择》（北京：人民文学出版社，1988）。

杨联芬《中国现代小说中的抒情倾向》（北京：北京师范大学出版社，1996）。

杨联芬《中国现代小说导论》（成都：四川大学出版社，2004）。

周英雄等译、佛克马、蚁布思著《二十世纪文学理论》（香港：中文大学出版社，1985）。

周建渝《才子佳人小说研究》（台北：文史哲出版社，1998）。

周建渝《传统文学的现代批评》（北京：中国社会科学出版社，2002）。

周先慎《古诗文的艺术世界》（北京：北京大学出版社，2002）。

周先慎《古典小说鉴赏》（北京：北京大学出版社，1992）。

郑培凯《汤显祖与晚明文化》（台北：允晨文化实业有限公司，1995）。

罗宗强、郝世峰主编《隋唐五代文学史》（北京：高等教育出版社，1992）。

罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》（北京：中华书局，1996）。

罗宗强《隋唐五代文学思想史》（北京：中华书局出版社，1999）。

罗宗强《魏晋玄学与士人心态》（杭州：浙江人民出版社，1991）。

罗宗强编《古代文学理论研究》（武汉：湖北教育出版社，2002）。

周汝昌《红楼梦与中华文化》（北京：工人出版社，1989）。

周发祥《西方文论与中国文学》（南京：江苏教育出版社，1997）。

金介甫著、符家钦译《沈从文史诗》（台北：幼狮文化事业公司，1995）。

侯健编《国外学者看中国文学》（台北：中央文物供应社，1982）。

赵兴国等译、雅克·德里达著《文学行动》（北京：中国社会科学出版社，1998）。

赵敏俐《两汉诗歌研究》（台北：文津出版社，1993）。

姚锦清等译、里蒙·凯南著《叙事虚构作品》（北京：三联书店，1989）。

柯庆明《境界的探求》（台北：联经出版实业公司，1977）。

郭济访《梦的真实与美》（石家庄：花山文艺出版社，1992）。

赵凌河《中国现代浪漫派文学综论》（沈阳：辽宁人民出版社，1995）。

赵毅衡《必要的孤独》（香港：天地图书有限公司，1995）。

徐复观《中国艺术精神》（台湾：学生书局，1983）。

徐复观《中国文学精神》（上海：上海书店出版社，2004）。

浦安迪《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1996）。

袁行霈《中国诗歌艺术研究》（北京：北京出版社，1996）。

唐小兵译、杰姆逊讲演《后现代主义与文化理论》（北京：北京大学出版社，1997）。

钱竞、刘燕滨译、帕特里莎·渥厄著《后设小说》（台北：骆驼出版社，1995）。

凌宇《重建楚文学的神话系统》（长沙：湖南文艺出版社，1995）。

凌宇《从边城走向世界——对作为文学家的沈从文的研究》（北京：生活·读书·新知三联书店，1985）。

夏志清著、刘绍铭译《中国小说史》（香港：友联出版社有限公司，1985）。

翁义钦《欧美近代小说理论史稿》（哈尔滨：黑龙江人民出版社，1994）。

高尔纯《短篇小说结构理论与技巧》（陕西：西北大学出版社，1985）。

陶文鹏选析《明月松间照诗佛——王维诗歌赏析》（台北：开今文化事业有限公司，1993）。

龚鹏程《文学批评的视野》（台北：大安出版社，1990）。

萧驰《中国抒情传统》（台北：允晨文化实业股份有限公司，1999）。

曹卫东编译、顾彬讲演《关于“异”的研究》（北京：北京大学出版社，1997）。

黄清泉、蒋松源、潭邦和著《明清小说的艺术世界》（台北：洪叶文化事业有限公司，1995）。

黄梅编《现代主义浪潮下》（北京：中国社会科学出版社，1995）。

黄键《京派文学批评研究》（上海：上海三联书店，2002）。

黄复盛《中西画论选解》（沈阳：辽宁美术出版社，1996）。

梁实秋《浪漫的与古典的》（香港：文艺书屋，1968）。

康正果《风骚与艳情》（郑州：河南人民出版社，1988）。

竟陵派文学研究会编《竟陵派与晚明文学革新思潮》（武汉：武汉大学出版社，1987）。

鲁迅《鲁迅全集》（北京：人民文学出版社，1981）。

韩兆琦《史记博议》（台北：文津出版社有限公司，1995）。

韩林德《境生象外》（北京：生活·读书·新知三联书店，1995）。

蓝华增《意境论》（昆明：云南人民出版社，1998）。

傅修延《先秦叙事研究》（北京：东方出版社，1999）。

曾逸主编《走向世界文学》（长沙：湖南文艺出版社，1986）。

彭小妍《超越写实》（台北：联经出版事业公司，1993）。

斯蒂芬·欧文著、贾晋华译《初唐诗》（桂林：广西人民出版社，1987）。

斯蒂芬·欧文著、郑学勤译《追忆》（上海：上海古籍出版社，1990）。

温儒敏《中国现代文学批评史》（北京：北京大学出版社，1993）。

蔡英俊编《抒情的境界》（台北：联经出版事业公司，1982）。

蔡英俊《比兴物色与情景交融》（台北：大安出版社，1985）。

曹淑娟《晚明性灵小品研究》（台北：文津出版社，1988）。

寥世奇、彭小樵译、史景迁讲演《文化类同与文化利用》（北京：北京大学出版社，1997）。

论文：

山农译、伊维德著《写实主义与中国小说》，见静宜文理学院中国古典小说研究中心编《中国古典小说研究专集》，1981。

叶嘉莹《〈人间词话〉境界说与中国传统诗说之关系》，见罗宗强主编《古代文学理论论研究》（武汉：湖北教育出版社，2002）。

冯健男《人静山空见一灯》，见《文学评论》，1995年第4期，页46—50。

冯健男《废名—杰出的散文家》，见《江汉论坛》第6期，1988年6月，页50—55。

许丽芳《抒情与叙事之取舍—以白居易〈长恨歌〉与陈鸿〈长恨歌传〉书写特质之异同为例》，见《第四届中国诗学会议论文集》（台湾：国立彰化师范大学国文系，1998），页69—85。

朱光潜《诗的主观与客观》，见《我与文学及其他》（台北：进学书局，1971）。

李欧梵《晚清文化、文学与现代性》，见《李欧梵自选集》（上海：上海教育出版社，2002）。

李欧梵《南美和东欧文学对中国现代文学的启发》，见《李欧梵自选集》（上海：上海教育出版社，2002）。

刘秉仁《近十年废名研究述评》，见《中国现代文学研究丛刊》第4期，1992年11月。

李俊国《废名与禅宗》，见《江汉论坛》第6期，1988年6月。

陈清侨译、浦安迪著《中西长篇小说文类之重探》，见中国社科院文研科研处编辑组《比较文学论文选集》。

陈世骧《中国诗之分析与鉴赏示例》，见《陈世骧文存》（台北：志文出版社，1972）。

何锡章《‘五四’抒情小说与时代精神》，见《中国现代文学研究丛刊》第4期，1992年11月。

郑毓瑜《诗歌创作过程的两种模式—〈诗缘情〉与〈诗言志〉》，见《中外文学》第十一卷第九期，1983年2月。

张淑香《顽石与美玉：〈红楼梦〉神话结构论之一》，见《抒情传统的省思与探索》（台北：大安出版社，1992）。

- 张敬<诗词在中国古典小说戏曲中的应用>，见《中外文学》第3卷第11期，1974年11月。
- 杨剑龙<论废名小说的诗意美>，见《上海师范大学学报》第2期，1989年2月。
- 杨剑龙<从追踪鲁迅到走向周作人>，见《学术研究》第5期，1994年10—12月。
- 罗成琰《废名的〈桥〉与禅》，见《中国现代文学研究丛刊》第1期，1992年2月。
- 金介甫(J. Kinkley)<沈从文与中国现代文学的地域色彩>，见《联合文学》第27期，1987年1月，页117—128。
- 胡全生<读者在后现代主义小说中的作用>，见《外国文学研究》第1期，1999年3月。
- 柯庆明<文学美综论>(上)，见《中外文学》，第六卷第十二期，1978年5月。
- 柯庆明<文学美综论>(中)，见《中外文学》，第七卷第一期，1978年6月。
- 柯庆明<文学美综论>(下)，见《中外文学》，第七卷第二期，1978年7月。
- 柯庆明<试论中国古诗的构成>，见《境界的探求》(台北：联经出版事业公司，1977)，页109—137。
- 胡绍华<废名小说与禅道投影>，见《东北师大学报》(哲学社会科学版)，1991年第6期，页77—82。
- 赵毅衡<“二我差”与叙述主体分裂>，见《必要的孤独》(香港：天地图书有限公司，1995)。
- 赵毅衡<叙述形式的文化意义>，见《必要的孤独》(香港：天地图书有限公司，1995)。
- 赵毅衡<叙述的三链：时间、空间与因果>，见《必要的孤独》(香港：天地图书有限公司，1995)。
- 夏济安<鲁迅作品的黑暗面>，见夏志清编《夏济安选集》，台北：志文出版社，1972。
- 夏志清《〈老残游记〉新论》，见《文学的前途》(台北：纯文学出版社有限公司，1976)。
- 高友工<文学研究的美学问题：美感经验的定义与结构>(上)，《中外文学》，第七卷，第11期(1979年4月)。
- 高友工<文学研究的美学问题：美感经验的定义与结构>(下)，《中外文学》，第七卷第十二期，1979年5月。
- 高友工<试论中国艺术精神>，见《九州学刊》第二卷，第2期，页—12，第3期，页1—8。
- 高友工<中国抒情美学>，见乐黛云编选《北美中国古典文学研究名家十年文选》(南京：江苏人民出版社，1996)。
- 黄宣范译、梅祖麟、高友工著<唐诗的语意研究：隐喻与典故>，见《中外文学》第四卷第七期，1975年12月，页116—129。
- 凌宇<中国现代抒情小说的发展轨迹及其人生内容的审美选择>，见《重建楚文学的神话系统》(长沙：湖南文艺出版社，1995)。
- 凌宇<中国现代抒情小说的形式美>，见《重建楚文学的神话系统》(长沙：湖南文艺出版社，1995)。
- 凌宇《从〈桃园〉看废名艺术风格的得失》，见《重建楚文学的神话系统》(长沙：湖南文艺出版社，1995)。
- 凌宇<沈从文小说的叙事模式及其文化意蕴>，见《中国现代文学研究丛刊》第4期，1992年10月。
- 倪伟《‘乱写’与颠覆〈莫须有先生传〉的叙事解读》，见《中国现代文学研究丛刊》第3期，1993年8月。

- 钱理群《中国现代唐·吉珂德的归来—〈莫须有先生传〉、〈莫须有先生坐了飞机以后〉简论》，见《文学研究》第1辑，1992年5月。
- 徐复观《〈文心雕龙〉浅论之一——自然与文学的根源问题》，见徐复观《中国文学精神》（上海：上海书店出版社，2004），页171-174。
- 徐复观《中国文学中的想象问题》，见徐复观《中国文学精神》（上海：上海书店出版社，2004），页65-70。
- 傅述先《浅谈文学的普遍性和客观性》，见《中外文学》第一卷第四期，1972年9月
- 梁秉钧《中国现代抒情小说》，见《中国现代文学新貌》（台北：学生书店，1990），页124。
- 程抱一《四行的内心世界》，见《中外文学》第二卷第二期，1973年7月1日，页28-36。
- 韩南《〈蒋兴哥重会珍珠衫〉与〈杜十娘怒沉百宝箱〉撰述考》，见《中外文学》第五卷第一期，1976年6月1日，页。
- 廖蔚卿《谈六朝“巧构形似之言”的诗》，见《中外文学》第三卷第七期，1974年12月，页20-34。
- 颜元叔《“马前死”一论〈长恨歌〉的辞构》，见《中外文学》第八卷第六期，1979年11月，页14-63。
- 萧驰《从‘才子佳人’到〈石头记〉：文人小说与抒情传统的一段情结》，见《中国抒情传统》（台北：允晨文化实业股份有限公司，1999），页279-280。

英文书目

- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel" in *The Dialogic Imagination: Four Essays* [Caryl Emerson and Michael Holquist, trans.]. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1975.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota, 1983.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- Frye, Northrop. "Approaching the Lyric." In Chaviva Hosek and Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, 31-36.
- Goldman, Merle. *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1977.
- Hsia, Chih-tsing. *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*. New Haven, Yale University Press, 1961.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kinkley, Jeffrey. *The Odyssey of Shen Congwen*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Lee, Leo Ou-fan. *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- Lee, Leo Ou-fan. *Lu Xun and His Legacy*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Liu, James J. Y. *Chinese Theories of Literature*. Chicago: Chicago University Press, 1975.
- Nieh, Hua-ling. *Shen Ts'ung-wen*. New York: Twayne Publishers, 1972.
- Peng, Hsiao-yen. *Antithesis Overcome: Shen Tsung-wen's Avant-Gardism and Primitivism*. Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1989.
- Plaks, Andrew H. *The Four Masterworks of the Ming Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Prusek, Jaroslav. *The Lyric and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- "A Confrontation of Traditional Oriental Literature with Modern European Literature in the Context of the Chinese Literary Revolution." *Archiv Orientalni* vol. 32, no. 3 (1964).
- Wang, David Der-wei. *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Wegelin, Christof and Henry B. Wonham, eds. *Tales of Henry James: The Texts of the Tales, the Author on His Craft, Criticism*. New York: W.W. Norton, 2003.
- Wellek, Rene and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, 1956.
- Wong, Kam-Ming. "Point of View, Norms, and Structure: Hung-Lou Meng and Lyrical Fiction." In Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977, 222-225.