

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies

Department of Chinese

1993

創造的批評和語言的風格

Tak Kam CHAN

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/chbc>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

陳德錦 (1993)。創造的批評和語言的風格。《嶺南大學中文系系刊》，1，11-19。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/8>

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

創造的批評和語言的風格

——李廣田文學觀念初探

陳德錦

李廣田在文學評論方面的成就，並沒有受他的散文成就所掩蓋。從個人的創作體驗出發，復受外國文學觀念的啟發，使李廣田成爲中國四十年代最傑出的批評家之一。李廣田文學批評的特質，以及他對散文風格的體會，是研究中國現代散文理論發展的有用材料。

一、文學評論

文學評論在李廣田整個創作歷程中佔有重要的地位。方敬指李廣田最早的文學評論寫於一九三三年〔註1〕，然而對象還是外國文學。正式對同代作家的批評，應是《詩的藝術》裡那幾篇紮實的詩論〔註2〕。至於討論一般文學問題的評論，則主要寫於一九四〇年任教於羅江六中之後。一九四一年任教西南聯大昆明總校開始，李廣田還繼續寫作散文、小說，但文學評論的產量與日俱增，他的五種評論集以及未整理出版的《文學論》手稿，均寫於四十年代。

李廣田的文學評論，多從具體作品出發，在闡述一篇作品時，能抓住作者用心之處，從作品構成的方式解釋作品的藝術特徵。在討論文學問題時，則徵引廣博、推論嚴密而又富於感性。他接受法朗士(Anatole France)“靈魂在傑作中遊歷”的鑑賞方式，以及受勃蘭兌斯(Georg Brandes)“描寫的批評”的觀念所啟發，因此他提出“創造的批評”，認爲批評家“不但應當在批評文字中把作者的作品復活起來，並且要藉了他的批評使讀者感覺得更多，理會得更深”〔註3〕。

早於在西南聯大講授文學概論之時，李廣田已開始鑽研文藝理論。流亡羅江期

間，他閱讀了普列漢諾夫(G. V. Plekhonov)、高爾基(M. Gorki)、慮那察爾斯基(A. Lunacharsky)等俄國作家的理論，他接受別林斯基(V. G. Belinsky)對於文藝創造的看法，認為藝術是內容和形式的統一：

一切藝術都生根於實際生活，就連那最高的理想也是，在這一點上，一切藝術都是寫實的；然而無論什麼材料都必須經過作者生命之錘鑄而成為一種全新的東西，在這一點上說，一切藝術也都是理想的。〔註4〕

俄國作家的理論漸漸轉化為李廣田文學觀念中的一部分，解釋了生活和作家、思想和創作的關係以及有關典型化等問題。然而，馬克思主義的文藝理論並沒有妨礙李廣田接受其他歐美現代文學批評家的文學觀念。李廣田認識到文學作品是一個“完整的世界”(a perfect world)，是“表現的結果”〔註5〕，有獨立自足的結構，它的形成因素遠比抽象的美學觀念所描述的為複雜。李廣田注意到作家的主體性、語言結構和讀者的參與是形成作品的“完整性”的幾個重要條件。

在《創作論》裡，李廣田討論了文學作品形成過程的四種方式，分別以愛倫坡(Edgar A. Poe)、果戈里、紀德(A. Gide)、A.托爾斯泰的作品為例說明。雖然他不滿於愛倫坡的《李奇亞》的人物塑造純粹出於虛幻，但也認為A.托爾斯泰的《保衛察里津》拘泥事實，欠缺想象力。紀德的《浪子回家》根據《聖經·路加福音》中的浪子寓言寫成，但賦予了紀德個人的創作觀念，所以雖是從觀念出發的虛構之作，卻因表現具體（像詩和寓言）、內容深刻（表達“尋找自我”的主題），使人相信它的真理。

李廣田特別強調“思想”的重要性，並一再強調“思想”是創作的根源、作品的血脈，是作家的主體性和獨特的生活經驗發揮作用而產生的。“思想”應該具體表現於作品中，任何未成熟的思想都不能獲得形象，結果，都不能產生具有宣傳思想效果的藝術作品。原因是“只由觀念出發，而不從生活出發，不從形象開始，強拉形象，硬製形象，終於不是一個血肉與靈魂一致的完整形象”〔註6〕。因此“思想”必須依靠“表現”來達致它的效果。

李廣田吸收了瑞恰慈(I. A. Richards)在《實用批評》(Practical Criticism)一書裡所運用的本文分析和讀者反應的批評方法，寫了幾篇詩論。他在《論傷感》裡以瑞恰慈書中的例子討論“傷感”的弊病。他借用瑞恰慈書中“傷感和禁制”一章的論點，批評當時青年人的濫情之作。他同意瑞恰慈對“傷感”所下的結論：

傷感主義所爲人詬病者……非因感染者有太多的感情可供支配，反之，是太少感情可予調度，以過分獨特的方式觀看生活，而對生活的反應又太過狹隘。簡言之，傷感主義者不能充分發展他們的興趣，用來發展這興趣的形式也過於貧乏。(註7)

李廣田同時接受現代主義詩人艾略特(T.S. Eliot)以及英國“新浪漫派批評家”墨雷(J. M. Murry)、里德(H. Read)的觀點，認爲詩是“許多經驗的集中，集中後所發生的新東西”，而雜亂的、繁複的、破碎的經驗經過“作者思想的調理與感情的涵孕”，就成爲“完整的世界”(註8)。他也仿效奧地利詩人里爾克(R. M. Rilke)，爲青年作者寫作論詩的書信(《樹的比喻》、《談寫詩》、《論詩短簡》等)，指出詩的形式和詩的內容同樣重要。在《論描寫》、《詩的藝術——論卡之琳的〈十年詩草〉》等文章裡，李廣田集中討論語言文字的“表現”效果，而像《沉思的詩——論馮至的〈十四行集〉》，雖然集中討論作品的內容，卻充分利用馮至的本文重構一個廣闊的閱讀空間，一種鑑賞的方法，亦即利用批評“使讀者感覺得更多”。

二、散文觀念

身兼散文家及文學理論家，李廣田對散文的討論是廣泛而深入的。一些對現代散文的看法可以直接在單篇文字中表露。在有系統的理論文集如《創作論》中，對於文學創作的產生過程、文學的語言、情調、風格，已經不局限於散文的範圍。通過外國文學理論的譯介，李廣田對現代散文的理解，更從狹義的“散文”(essay)走向廣義的“散文”(prose，可包括小說、報告文學等體裁)。

李廣田對散文體裁的把握是多方面的。他既接受新文學以來文體“四分法”的界定，亦從篇章的修辭方式去理解散文的特質。這種交互闡發的散文觀念使李廣田的散文理論顯得堅實，明朗而廣闊。

收於《文學枝葉》、爲回答報紙編者而寫的《談散文》，集中地比較了散文與小說、詩歌的分別。他指出，一般人所責難的散文缺點——散漫、散亂、鬆散、蕭散——其實是因散文文體“散”的特點所使然。小說與散文的分別不在於有無故事而在於有無中心人物。散文不必以人物行動爲中心，“只寫一個情節、一段心情、一片風景，也可以成爲一篇很好的散文”(註9)。相對於含蓄簡煉的詩歌，散文則“常常顯豁”、“無妨

鋪張，在鋪張之中，頂多也只能作委曲彎轉的敘述”〔註10〕。

李廣田同時從散文篇章修辭的特徵解釋散文同其他文體的界線：

小說宜作客觀的描寫，即使是第一人稱的小說，那寫法也還是比較客觀的；散文則宜於作主觀的抒寫，即使是寫客觀的事物，也每帶主觀的看法。……散文則可以作抽象的言論，如說明一種思想、一種感情、一種論斷等。……散文之中有偏重描寫的，有時就近於小說，又有偏重說明的，有時就近於理論，又有偏重於抒情的，有時也就近於詩了。〔註11〕

里德(H. Read)曾指出散文的四種修辭形態，分別是：“說明”(exposition)、“敘事”(narrative)、“表情的”(expressive)，“印象的”(impressive)〔註12〕，同李廣田對散文的理解頗吻合。這四種修辭形態同散文的作用關係密切。散文作用廣闊、形式自由、寫法多變而無定質的特徵，李廣田是深切體會的。散文的修辭形態可以有所“偏重”而無需追求平衡，可因其“偏重”而“近於”小說、理論、詩歌，而又避免同這幾類文體混淆。

三、風格論

風格是討論文學作品特質最常用的術語之一。然而風格的含義，歷來衆說紛紜。風格經常同其他文學術語（比如文體、修辭、形式）並用甚至同義，使討論風格更爲棘手。

論者多認爲風格有兩個層面：語言和文學背景。一個作家在某一作品中經常表現的特定事物、表達的方式、角度或語調，固然可形成風格的特徵；而由文本以外、個人或環境的因素影響作家選擇語言的表達方式，也屬於風格討論的範圍。福勒認爲：

語言形式並非絕對受我們想要表達的概念(concepts)所控制。用文字來表達信息有多種可供選擇的方法，而這種選擇取決於一些非語言的要素。無論我是說：“關門！”還是說：“請您把門關上，不介意吧？”都是由個人和具體環境事實的整個情況所決定的。這些事實構成傳達活動，而這句話是其中一個部分。風格學斷定，這些本文以外(extratextual)的因素對傳達形式所產生的影響，是有系統地組成的。這種系統使語言形式井然有序，這些秩序自身就是有

規律的(systematic)，更重要的是，它們是一組特殊的字句以外(extra-verbal)的因素所特有的(characteristic)，或者說是這些因素的徵狀(symtomatic)。從本文(context)判斷風格，同時要在文學作品的裡面和外面進行。風格於是可從某個作家、某個時期、某種特殊的說服方式（修辭），或某種文類(genre)的特點上呈現。〔註13〕

李廣田於《人格和風格》中強調“真”是作品風格的主要因素，文章的好壞取決於作者是否具有“真見”、“真感”、“真思想”，具備這些條件，文章才灌注作者的人格，而人格和風格是一致的。李廣田指出沒有真實性也即不會有新鮮感，所以文章不能動人，沒有風格，反映在文字上是“言語無味”。李廣田沒有進一步解釋語言文字和人格、風格的關係，但不久之後他節譯了道布雷(Bonamy Dobrèe)《現代散文風格》(Modern Prose Style)一書，這篇譯稿代表了李廣田對現代散文風格最深入的理解，也可能是當時文學理論中對散文最深入而富有啟發性的一次探討。李廣田從道布雷的書裡摘取了一部分，簡明集中地分析了人格和風格的關係、作家創造風格的理由和創造風格的方法，補充和加強了他的整個散文觀念。

李廣田對布封(Buffon)“風格即人格”(Le style c'est l'homme)一語是深為認同的，他把道布雷引用這句話的段落譯出，也代表他對散文風格的看法。他指出風格是每個作家的“聲調”，因為有了這種“聲調”，讀者可以在閱讀裡“感覺到好像是聽到了他本人的聲音之抑揚頓挫一樣”〔註14〕。

另一方面，風格同“時代精神”有密切的關係，道布雷舉例解釋，一個十四世紀的人對海洋奇蹟的看法同一個二十世紀的人是有顯著分別的：

如在我們，立刻就會把我們的思想轉到一般所謂“科學奇蹟”上去的，例如對於魚族或珊瑚族生活的種種詳細證明之類。而在十四世紀的人，則將愉快地震驚於那些大得可怕，奇怪得令人難信的大海獸、雌人魚，以及各種水魚鬼怪的幻想。所以，不但各時代的人要表現各種不同的事物，而且他們也將各異其道地去感動別人。〔註15〕

風格也即“忠實”。作家忠於時代精神、忠於自己的思想和感受，用最準確的語言表達出這些思想和感受，他“要給事物以客觀的真實性，要把形色譯成聲音”〔註16〕，“給文字以不同的色澤或奇異的感覺”〔註17〕。思想和感受是作家所獨有的，作品的素

材也是未經他人表現過的，所以一切舊文字、舊手法、舊比喻都不敷應用。散文作者必須是“永遠和文字鬥爭的，他要把永遠從未有過的新意從文字中絞出來，並把它鏈鑄到文字裡邊去”〔註18〕。道布雷認為一切好的散文都是“試驗的”，運用文字的目的在於：

緊緊地追上思想的一切奇異變化，以及思想的發展，思想的糾紛，這樣才能給真實性以最切近的影像。無論是新的或舊的，都要用了聲音的各種安排，各種不同的連續，不同的調子，元音連接的重複和子音的種種把戲，以造成一種作用。但是新的散文還要試驗著各種句法的不同的組織，〔即〕一種適貼的句法。……譬如喬艾司(James Joyce)，他就專心去尋求語言中的“三棱鏡”……像用三棱鏡分解光線似地可以把語言分成各種光澤以表現各種感覺……語言確是靠了它的多變，以及靠了它自身有適應各種新材料的能力，而才有其生命。
〔註19〕

道布雷所提及的“時代精神”、“各種不同的事物”、“思想”、“新材料”，其實正可解釋為福勒的“本文以外的因素”或“字句以外的因素”。作家要為這些“內容”尋找恰當的“形式”（“修辭”、“文體”），亦即“要把形色譯成聲音”。這說明道布雷所指的“現代散文風格”包含了作家因素（生活經驗）和時代因素（具體環境）。這方面，李廣田在論及風格時基本上是完全認同的。他指出一篇作品必定塑造某種“情調”，而“情調”同“滋味、霧圍、以及風格”相近〔註20〕，並且是“當尚未執筆之前即已存在於作者生命中的情調，不但為那即將表現的內容所決定，也為作者的人格所決定。”〔註21〕這相當於福勒所指的“本文以外的因素”。他進而解釋“情調”的創造同作品節奏的關係：

當他〔道布雷〕論到想象描寫(Imaginative description)的時候，曾經論到了“霧圍”的創造(The creation of atmosphere)，而這所謂霧圍的創造，也就是我們這裡所說的情調的創造。他以為節奏是創造霧圍的決定因素之一，因為節奏可以交替地撫慰讀者並把讀者有力地引到容易感受的心情之適當狀態中。
〔註22〕

這就是“本文以外的因素”反映在本文之中、產生風格或情調的具體方法。李廣田舉出魯迅的《風波》、老舍的《火車》裡如何運用呼應的描寫和重覆的節奏來烘托主題，解釋了“本文以外的因素”（如作家的思想、感受、客觀事物等）同本文互扣的關係。他更指出創造情調比“追求風格”重要，因為作家必先被某種情調所充分感染，“浸潤得極濃酣”，然後忠實寫出自我、寫出想要表現的世界，自然能成爲一種風格。這回應了道布雷以文字“緊緊地追上思想的一切奇異變化”的看法。

《論情調》一文是《創作論》的一章，作於一九四四年，稍遲於《現代散文風格》的翻譯，也是李廣田剛出版了《詩的藝術》、正陸續寫作《文學論》的時間〔註23〕，這時期，李廣田的文學觀有了明顯的改變：

在大學時代，他念的是外文系，頗受西方浪漫派、頹廢派、象徵派的影響，在創作和思想上都有所表現。但在這時，即寫作《文學論》前後，經過自己的摸索，他終於確立了唯物史觀的世界觀和文藝觀，批判和揚棄了上述西方現代派的觀點。在《文學論》第一章中，他對幾種不同的文學觀的分析、比較，有力地論証了唯物史觀的文學觀的科學性和進步性。〔註24〕

無可諱言，李廣田在《文學論》裡運用了唯物史觀和馬克思主義文藝理論的方法討論文學，但與此同時，他仍然保留一部分西方現代文學的觀點。在《論情調》裡，他引用盧博克(Percy Lubbock)名著《小說的藝術》(The Craft of Fiction)裡討論托爾斯泰和安斯托也夫斯基的片斷（主要是比較二人塑造情調的差異）。他節譯道布雷的《現代散文風格》，也表示同意道布雷對西方現代主義作家如海明威、福克納、史坦恩、喬艾思等人的語言實驗的看法。《論情調》雖然也談及生活對創作的重要性，但“情調”一詞，“唯心”的意味頗強，本來很容易成爲“小資產階級”文學觀，但李廣田沒有用“批判和揚棄”的態度來貶低它的文學意義，可見他的文學觀還是取兼容並蓄、截長補短的方向的。

通過西方現代文學理論的翻譯，李廣田對現代散文的理解，確實已從狹義的“essay”走向廣義的“prose”。他把同“essay”文體有密切關係的“風格即人格”觀念，從語言運用的角度作更明確、更深入的闡析，突出了語言能反映“時代精神”和“自身有適應各種新材料的能力”。因為語言文字具有這種能力，並“愈來愈和口語相接近”，所以可以用於廣義的散文，如小說、戲劇等文類上。他是當時極少數從風格和

情調討論小說的文學批評家之一，這些討論，在中國現代文學批評史上有重要的意義。

一篇文學作品必須是一個完整的世界，而語言是它有機的組成部分，重視語言亦即重視這個世界的完整性以及由此完整性所產生的文學作用。李廣田從“風格”、“情調”、“節奏”等語言效果說明讀者參與的必要性，把讀者的角色放到文學理論的層次來討論，這也彌補了前人單從本文討論風格的偏失。

註釋：

[註1] 方敬：《序》，收於李岫、雷聲宏編《李廣田文學評論選》（昆明：雲南人民，一九八三）頁一。

[註2] 收在《詩的藝術》中的評論如《詩的藝術——論卞之琳的〈十年詩草〉》、《詩人的聲音——論方敬的〈雨景〉和〈聲音〉》分別寫於一九四二年和一九四三年。

[註3] 李廣田：《文藝書簡》（上海：開明，一九四九），頁十二至十三。

[註4] 李廣田：《創作是一回事》，《創作論》（上海，開明，一九四八），頁十三至十四。

[註5] 李廣田：《文學論》（香港：昭明，一九八二），頁五十二。

[註6] 同註4，頁十二。

[註7] 引文譯自I. A. Richards, "Practical Criticism: A Study of Literary Judgement" (London: Routledge & Kegan Paul, 1964), 270。李廣田譯文稍有不同，見《創作論》，頁一〇六。

[註8] 同註4，頁九。

[註9] 李廣田：《文學枝葉》（上海：益智，一九四八），頁四十六。

[註10] 同註9。

[註11] 同註9，頁四十五至四十六。

[註12] Herbert Read, "English Prose Style" (London: G. Bell and Sons, 1952), 83-86，里德借用容格(C. G. Jung)的心理分析學說，以“心理類型”(Psychological types)將散文的修辭分為八類：屬於“外向型”(extraversion)的四類是“說明”(exposition)、“幻想”(fancy)、“印象的”(impressionism)、“雄辯”(eloquence)；屬於“內向型”(introversion)的四類是“敘事”(narrative)、“想象[創造]”(imagination [invention])、“表情的”(expressionism)、“連貫”(unity)。里德認為修辭手法同作者的心理狀態和個性（“人格”）有關，並因此形成作品的“風格”。

[註13] Roger Fowler, "A Dictionary of Modern Critical Terms" (London: Routledge and Regan Paul, 1973), 185-186。

[註14] 同註9，頁三十六。

[註15] 同註14，頁三十七。

[註16] 同註14，頁四十二。

[註17] 同註14，頁四十一。

[註18] 同註17。

[註19] 同註14，頁四十二至四十三。

[註20] 李廣田：《論情調》，《創作論》，頁六十七。

[註21] 同註20，頁六十八。

[註22] 同註20，頁七十六。李廣田引原文：“……for here again the rhythm is really the decisive factor, a rhythm which alternately soothes and jerks the reader into the right state of receptive consciousness.”李廣田所譯“感受的心情”一語，亦可譯為“接受意識”。

[註23] 《文學論》是李廣田在昆明西南聯合大學任教前後所醞釀和撰寫的，《創作論》部分文章是根據《文學論》縮寫的，參閱李廣田《創作論·序》。

[註24] 李岫、雷聲宏《一本書的命運及其它》，見李岫編《李廣田研究資料》（銀川：寧夏人民，一九八六），頁三四二。