

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

---

Volume 3

現代中文文學評論 Review of Modern Literature  
in Chinese

---

6-1995

## 華人散文的抒情和幽默 Lyricism and Humour in the Essays of Chinese Writers

Shaozhen SUN

Follow this and additional works at: [https://commons.ln.edu.hk/rmlc\\_3](https://commons.ln.edu.hk/rmlc_3)

---

### Recommended Citation

孫紹振 (1995)。華人散文的抒情和幽默。《現代中文文學評論》，3，31-43。檢自  
[http://commons.ln.edu.hk/rmlc\\_3/4](http://commons.ln.edu.hk/rmlc_3/4)

This Article is brought to you for free and open access by the 現代中文文學評論 Review of Modern Literature in Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Volume 3 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

# 華人散文的抒情和幽默

孫紹振

## 前 言

長期以來，大陸散文評論界有一種爭議甚少的共識，那就是，八十年代以來，大陸小說的繁榮勝過台港海外遠甚，在文化背景的深厚和心理層次的豐富上，大陸作家有得天獨厚的優勢；論詩歌，這種差距就很難說。本來，在余光中、洛夫那裏，中西方文化和傳統文化的積澱都相當厚重，遠遠勝過舒婷和北島們。但北島和舒婷們仍然在表現一代人於歷史轉折關頭的迷惘、探索、失落和追求上，在新詩形式風格的嬗變上，在社會背景的廣度和深度上，有洛夫和余光中等人所不及的地方。

至於說到散文，大陸作家就沒有什麼優勢。除新近崛起的余秋雨，還有一些老一輩文壇宿將如楊絳、孫犁以外，<sup>①</sup>大陸的年青一代，乃至中年一代的散文家很少能拿出在藝術上具有歷史意義的傑作。雖然九十年代，大陸散文一片繁榮景象，可是仍然有人懷疑，大陸散文至今仍然“沒有摸着門兒”。<sup>②</sup>

在這篇文章中，我想探究一下個中緣由。

—

大陸散文，作為一種藝術形式，曾經和詩、小說經歷了同樣的危機，但是又不同於小說和詩。小說和詩雖然在三十年代以後就有依附狹隘社會功利價值的傾向，但作為藝術形式的許多特殊品格，並沒有完全被忽略，至少在理論上，小說的性格範疇仍然得到尊重，而且這個範疇從三十年代起就分化為個性和共性的對立，並在後來的幾十年中，成為眾說紛紜的熱點。而詩的形式問題、節奏問題、民族傳統和

外來影響問題，即使在相當嚴酷的“大躍進”年代，仍然備受理論界關注，引起頗為熱烈的爭論。

然而，散文卻沒有這樣的幸運，作為一種藝術形式，幾乎沒有什麼屬於它自身的範疇，它的形式規範也最不穩定，因而它對於狹隘的社會功利價值最缺乏抵抗力。在很長的一段時期中，散文的特點就簡單化到了只剩下了個“匕首和投槍”。自然，除此以外，還有個“形散而神不散”。這個道理本來並不太完全，<sup>③</sup>但卻被學國一致地奉為金科玉律，導致散文一度陷入統一模式，批量生產的困境。

海外散文家自然在理論上，也並沒有提出多少散文形式規範的特殊範疇和觀念體系，但是由於種種社會、文化和歷史的緣由，他們的心態有幸免受台灣和大陸五六十年代那種森嚴狹隘社會功利觀念的束縛。它處於權威的精神壓力和行政力量的約束之外，因而能自由、自如、自然地表達作家的心態，形式寬鬆，成規不嚴，這固然不可避免產生一些粗製濫造的作品，但心態的自由，的確有利審美情趣超越實用理性，有利自由創造形式。

海外（包括香港）散文家心態比較超脫、自由和獨立，他們更為尊重散文文體的獨立意識，不依附雜文的社會功利意識，因而，在進入散文創作境界時，不易為外部事變所震動。他們把藝術的審視焦點放在更為微妙、更為隱秘、更為複雜的內心深處。他們更執着於生命本身的體驗，不倦地勘探深層思緒無聲無息地流瀉，電光火石般地消隱而去的情感和趣味。成就最高的海外華人散文，集中在旅居加拿大、美國並往返於台港的一羣，這些作家大抵來自台灣，他們即使在抒寫他們熱愛的鄉愁母題時，對於五六十年代台灣的政治社會背景往往也是側面淡淡帶過，除了個別作家以外，他們好像唯恐強烈的外部事變會驚擾他們在散文中的鄉愁夢。

他們的散文最可貴的是審美的獨立意識和情趣本身的自治意識。是藝術的，就不需要借助任何外部價值來增大它的光圈。正因為這樣，梁實秋在〈不亦快哉〉中寫道：

天近黎明，牌局甫散，匆匆登車回府。車進巷口距家門尚有三五十碼之處，任司機狂按喇叭，其聲嗚嗚然，一聲比一聲近，一聲比一聲急，門房裏有人豎着耳朵等候這聽慣了的喇叭聲已久，於是在車剛剛開到之際，兩扇黑漆大鐵門呀然而開，然後又訇的一聲關閉。不費吹灰之力就使得街坊四鄰矍然驚

醒，翻個身再也不能入睡，只好瞪着大眼等待天明。輕而易舉的執行了鷄司晨的職務，不亦快哉！④

這裏本來是包含着社會上的貧富不均和不同社會階層人們心態的矛盾的，如果梁實秋先生就此大發一通社會學的感慨，亦自有其社會批評的價值，但梁先生所追求的，首先是散文的詼諧趣味和輕鬆的風格。“輕而易舉的執行了鷄司晨的職務”，把攪人清夢的消極現實，反過來虛擬為積極的引起人美好聯想的雄雞啼鳴，不但不感到抱歉反而感到痛快！這種反語，對社會的譏嘲是輕微的，但是散文的幽默趣味卻是濃烈的，獨特的。如果單單着眼於社會批評，作家就可能失去散文的文體意識和風格創造的追求。

散文作家特別需要心態的自由、自在、自然、自如，在隨機的發揮中，有意無意的超越世俗的固定眼光中，進入創造的境界。這種心態用之於敘事，則不事過度形容；用之於議論，則不求邏輯如學術論文之嚴密。一切情趣皆在隨緣而生，涉筆成趣，神聊、調侃皆成文章。

自然也有龍應台那樣咄咄逼人的風格，邏輯層層逼進的〈可以原諒，不可以遺忘〉的確是文詞犀利，雄辯異常，可圈可點之格言式句子不少，但是總的來說，它只能喚起讀者對她智慧與理性的共鳴，卻不能引起讀者對情感和智趣的欣賞，龍應台的文章已到了論文的邊界。

龍應台這種現象在台灣和香港是較少的，但在大陸有一段時期卻相當普遍。五十年代中期一度有所興盛的雜文（如馬鐵丁的）太多理，不但淹沒了情，而且淹沒了趣，成為乾巴巴的說教。

這從理論上來說有個理與趣的矛盾問題。理性要求客觀全面，邏輯嚴密，排斥主觀偏激，但理愈密則趣愈稀；反之，理不密，帶上一點主觀偏頗，甚至“偏見”，則易有趣。錢鍾書先生在〈一個偏見〉中，甚至認為人除了造房子那樣的科學活動，在發表意見時都帶有“偏見”。⑤我要補充一句：唯其有偏，不四平八穩，才有趣味；但偏見，亦需有智；如無智，如兒童一片天真，乃是情趣；有智而偏，乃為理趣。入選《古文觀止》的王安石〈讀孟嘗君傳〉說，孟嘗君不是個什麼東西，不過是雞鳴狗盜之徒耳。以齊國之強大，只要用對一個人才，統一中國不在話下！這從科學的理性來說是很幼稚的，在邏輯上是很疏漏的。統一中國之大業需要政治、經

濟、軍事、文化、人才等各方面政策在特殊歷史機遇中之協同，光用對一個人才，絕對成不了大事，但是王安石的翻案文章說得很機智，又不全面，偏激，執着，所以有趣，這通常叫做“理趣”，其實應該是機智的趣味，叫做“智趣”更好。如果王安石更全面、更理性，冷靜地分析一下當時的歷史經驗，像蘇洵在〈六國論〉中，既分析了有利於自己論旨的事實，又分析了不利於自己論旨的材料，相當全面，一點也不偏激，很有理性，就會失去那個偏激論說的有趣。

從四十年代起，以延安為中心的散文，就缺乏智性散文。這自然有反對諷刺現實的行政性外部原因，但也有理論上的內在混亂。但凡議論性散文均求全面分析，故多理而無趣，乾巴巴的說教，使智性散文處於危機。值得深思的是，這時在大後方的錢鍾書和語言學家王力卻寫出了他們最好的智性散文。很可惜的是這個傳統，包括梁實秋《雅舍小品》的傳統在後來五十年代的大陸，沒有得到發揚光大，反而被淹沒了；到了五十年代後期，連馬鐵丁、邵燕祥那些理勝於情，勝於趣的諷刺散文也絕迹了。

四十年代中期以後，大陸散文在“解放區”，主要是紀實寫人的散文，連抒情散文都很少，甚至有“人人要學會寫通訊”的呼籲，這是因為戰爭環境，社會學的實用功利價值，宣傳鼓動功能被強調到不適當的地位。於是最被認可的散文都有某種通訊報告的色彩，如周而復等的〈海之遭遇〉。而五十年代初，最著名的散文則是魏巍的〈誰是最可愛的人〉（至今仍入選中學語文課本）。即使在散文中，以寫個人靈魂自白（如〈不算情書〉）著名的丁玲的〈陝北風光〉也充滿了人物特寫、專訪之類的作品。

最具個人化特質的散文，其“自我表現”遭到了批判，其結果是散文文體的自覺意識逐漸退化。

大陸的散文復興，始於五十年代末。楊朔的歷史功績就是把散文的藝術價值從狹隘社會功利價值的壓倒優勢下解放出來，這個以寫通訊小說起家的作家，在他的著名散文集《東風第一枝》的〈小跋〉中說：“我在寫每篇文章時，總是拿它當詩一樣寫。”<sup>⑥</sup>這種用詩的審美價值來提高散文地位的意圖，得到廣泛的響應，一時間，追求詩意成了六十年代大陸散文共同的潮流。其實楊朔的所謂詩意也就是社會人情的美化和讚頌，形式上以抒情滲入敘事為主。但是楊朔和他的追隨者在理論上是不清醒的。作為一種藝術形式的散文，可以借助於詩的抒情來獲得自身的獨立解放，

但作者卻不可以忘卻詩與散文在藝術範疇上的根本區別。正如人可以分爲男女兩性一樣，文學也可以分爲散文和詩。忽略這種區別是危險的。

儘管散文中有些詩化的一體，但是散文就是散文，散文不是詩。把詩當作散文的生命，是一種基本觀念的混亂，正等於在一段時期裏把“假小子”、“鐵姑娘”、“女強人”奉爲女性楷模一樣滑稽。把詩意當成散文的唯一的金科玉律實乃作繭自縛。

散文，只是在某些風格上與詩有交界，或者有少量的交叉，在它本身的領域裏，它是非詩的。它在被詩的審美，詩的構思所遺棄了的地方發現了自己的價值。在詩看來是煞風景的地方，它創造了非詩的散文的美。朱自清先生在著名的〈荷塘月色〉裏，爲了不妨礙幽靜和孤獨意境的創造，犧牲了“樹上的蟬聲和水中的蛙鳴”，作爲詩的散文自然是必要的，但並不意味着樹上的蟬聲和水中的蛙鳴就不可能成爲動人的藝術形象。余光中先生對於朱自清先生的散文有過苛評，認爲朱自清不是第一流的散文家。這種意見也許可以商榷，但余先生的難能可貴之處，是專門爲牛蛙折磨人的吶聲，寫了一篇妙趣橫生的〈牛蛙記〉。

余先生的〈牛蛙記〉，自然是充滿了獨特的感情，但卻不是充滿詩意。這樣的散文在現代和當代中國散文史上不勝枚舉，不論是周作人、林語堂、梁實秋、柏楊、也斯，還是魯迅的散文都有不以詩意見長。也斯的散文，甚至逃避抒情，但卻充滿散文獨異之情趣。

## 二

其實，五四散文本來就可分爲詩的和非詩的兩類。在一般讀者中的影響可能詩的散文較大，因爲許多詩的散文被選入了中學課本，而非詩的散文卻因不易爲青少年理解，所以普及程度不夠。不過在藝術成就上，倒是非詩的散文更突出。周作人號稱散文大師，他的作品與其說是追求詩意，不如說是迴避詩意。魯迅的散文最高成就，在我看來，不是那頗帶抒情意味的〈滕野先生〉，而是那充滿調侃意味的〈阿長與山海經〉。詩意的散文，追求對情感的強化 and 美化；有些散文家甚至不滿足在情感上美化，在文字上也美化。冰心、徐志摩、何其芳以及朱自清早年的作品莫不詞采華瞻、錦貝燦然。但是過分強化乃至激化情感，表現出浪漫姿態，常常有不夠誠懇的嫌疑，如果用語又誇張，則難免有作態之嫌，故 sentimentalism 一語，原

本譯為感傷主義，近年則譯為濫情主義。

不追求詩意的散文的特點是不求誇張和美化，或則於平和中正中尋寧靜的趣味，或則乾脆於煞風景處，發展幽默感。魯迅筆下的長媽媽，身為保姆，作大字形佔領全床，使“我”不得安睡，所講故事離奇，荒誕不經，其推理又違反邏輯常識，交織着愚昧和自信。文中充滿了魯迅對她的和自己的調侃，距離詩意的美化遠甚，然而卻奇趣橫生，成為五四以來散文之經典，其成就在朱自清〈荷塘月色〉、〈綠〉之上，是毫無疑義的。

就一般情況而言，詩的散文難出高格、破格之作，原因是在審美價值取向上。在想像導向上，甚至在句法組合和形式感上，詩的散文往往依附詩的巨大成就。這種依附對於藝術獨創性，對於作家的藝術個性的展示是不利的，但對於初學者進入散文藝術天地，詩的現成導向是一種方便途徑，而對於獲得散文文體的獨立意識，詩的穩定想像模式可能變成嚴重障礙。要克服對詩的依附，往往需要較大的才氣，較強的藝術創造力，只有在詩的散文中才氣使用不盡的，才能進入非詩的甚至反抒情的甚至怪誕的先鋒派的散文境界，作靈魂的探險和藝術形式邊疆的開拓。

自然，就是詩的散文也並非命中注定要對詩的抒情作奴隸式的依附。由於文體不同，形式規範不一，同樣是美化，同樣是抒情，詩與散文本有區別，正如同樣為血，有A型與B型之不同，混淆形式與混淆血型同樣會造成災難，這在五四散文傳統中本來是十分清楚的。

詩是概括的，而散文是特殊的。同樣是對日出的膜拜，在詩中，可借助誇張和象徵把豐富的性態集中到一個焦點上，而散文則是寫實的、具體的。同樣的因果，在詩中的邏輯可能是斷裂的，省略了許多層次的，而在散文中可能是完整的，甚至是嚴密的。面對同樣的景致的形狀、色彩、氣味，在詩中不能不是單純的，而在散文中則不能不是豐富的。散文需要對時間、地點、條件、主體的情緒狀態作細緻的辨析，作層次井然的交代。無條件地以散文的具體寫實為詩，則詩將因流於繁瑣而降格，無條件地以詩的概括為文，則導致散文的簡陋，甚至概念化。在詩的概括中有許多扼殺散文生命的機制，恰恰是在詩人概括時遺棄的東西中有散文家靈魂可以遇合的機遇。試以郁達夫對故都秋色的欣賞為例，說明這一點：

在北平即使不出門去罷，就是在皇城人海之中，租人家一椽破屋來住着，

早晨起來，泡一碗濃茶，向院子一坐，你也能看得到很高很高的碧綠的天色，聽得到青天下馴鴿的飛聲。從槐樹葉底，朝東細數着一絲一絲漏下來的日光，或在破壁腰中，靜對着像喇叭似的牽牛花（朝榮）的藍朵，自然而然地也能夠感覺到十分的秋意。說到了牽牛花，我以為以藍色或白色者為佳，紫黑色次之，淡紅者最下。最好，還要在牽牛花底，教長着幾根疏疏落落的尖細且長的秋草，使作陪襯。⑦

如果郁達夫是在寫詩，這無疑是太繁瑣，太缺乏概括力了，但是這正是散文的抒情與詩的抒情的不同功力所在。認識到詩人的視覺和散文家的視覺的相同，並不需要多少藝術修養，但是能把詩人的眼睛和散文家的眼睛的不同辨析出來，卻需要很高的藝術悟性。詩的視覺（或者感覺、知覺、直覺，或者用台灣詩人的說法：“靈視”）的概括化就是對區別、對時間過程、空間層次差異的忽略。沒有概括力，就不能從繁複的時間過程、空間層次中解放出來，就可能導致詩的散文化，也就是詩意的消失。相反，如果在散文中忽略了客觀事物、主體情感的細緻層次過渡，概括化，就變成簡陋化，可能導致散文趣味的喪失。這篇散文之所以比其它散文更經得起欣賞，就是因為他對欣賞牽牛花的視角、環境、心情、背景都作了細緻的交代。這自然是在抒情，這種情感是許多具體的層次協同作用的結果，沒有這樣互相協同的細節，就不可能傳達郁達夫那文人微妙的，而不是強烈的情趣。實際上詩的感覺，由於概括，使它帶上了想像和假定，而散文的感覺一般更帶寫實性，即使不能不帶想像的色彩，但仍然受到寫實的約束，更強調具體時間、空間和情緒的特殊性。

詩的抒情和散文的抒情，雖然在三四十年代沒有在理論上得到充分的重視，但在創作實踐中普遍得到尊重。因而在散文中的情致比之詩中的情致，在程度上總是要微妙一些，而在層次上、過程上總是要豐富一些，而詩由於不能容納那麼複雜的客觀的差異和情緒的層次，因而其感情總是單純得多，有時需要一定強烈的程度來補救。

很可惜，這一基本的特性，在楊朔的詩化散文在六十年代得到整個大陸響應之時，並沒有得到起碼的重視。像中國文壇其他的盲目權威崇拜導致的一窩蜂一樣，詩化散文的一窩蜂給中國散文帶來了簡單化和模式化的嚴重後果。



簡單化的表現形態之一，就是把抒情變成狹隘地抒發激情，所謂激情也就是極化的感情，在層次無限豐富，變幻多端的情感中，只選其中兩個極點當作情感世界的全部。在很長一段時間中，創作界和理論界都強調情感的兩極無比重要性，所謂有一分愛，便有一分憎，火熱的愛與強烈的恨很容易形成對照，產生表面的略帶戲劇性的效果。因而很輕率地忽略了在兩個極點之間無限多樣的情感層次和品類：慍、嗔、怨、哀等不同因子，這至少在理論上不受重視。

激化或極化情感以劉白羽為代表。劉氏本有較強的語言修養、色彩感覺也不能說不豐富，但是劉氏的情緒感覺卻十分單調，兩極情緒以外的一切，似乎都在感知的盲區。其代表作〈長江三日〉，以色彩豐富之詞藻抒寫激昂慷慨之情緒。三峽航行，山勢突兀，波濤洶湧，心潮澎湃，這很自然。奇怪的是，船出三峽，江面開闊，風波明靜了，劉白羽卻缺乏相應的語言，表現心潮轉緩的溫情，反而去引用盧莎·盧森堡的《獄中書簡》，借革命家的激情語言來維持高亢的旋律，這就暴露了其散文作品的一大弱點——情感太概括，太詩化，太單調，缺乏層次豐富、起伏變幻之妙，楊朔的情感比劉白羽稍多變化，且時有溫情，但溫情往往成為激情的反襯。楊朔之情往往正反相對，大希望、大失望相較，大失望又轉而為大歡喜，在痛苦與歡樂兩極端做文章，最後，個別上升為普遍，達到哲理乃至格言的境界，反覆運用的結果，遂成模式，大量不爭氣的、沒出息的追隨者又以楊式詩化模式實行批量生產。八十年代的青年讀者和目光銳利的評論家對之詬病不已。

海外華人散文在抒情和詩意的追求中，有幸沒有受到激情主義的限制，在大陸六七十年代散文為抒發激情的權威模式統治的時候，他們的情感和心態常比較自由，即使抒情也不把激情當成感情的全部，他們和八十年代以後復出的老作家楊絳、孫犁、汪曾祺一樣，追求的是情感的自由和自然，隨意寫情，落筆成趣，很少以形式上的過分匠心把情感強化。刻意求詩而犧牲情感之曲折、豐富、多層次之變幻，為他們所不屑。

海外華人散文中自多抒情之作，每每於回憶童年和母愛中見出真趣。琦君、葉維廉都各有機杼，沒有任何模式的烙印，但葉維廉的文筆不如琦君細膩、溫婉，於梨華的〈西冷花園〉不失大家風範，有冰心早年的雍容和典雅，觸筆生情而不事渲染，於可誇張可鋪陳處淡淡帶過，情愫細密而從容。這與大陸六七十年代散文中抓住一點情意，加以層層強化，推向極致的寫法極不相同。

海外華人散文中也有浪漫激情風格的，也有在情感兩極上做文章的，如張曉風的〈一個女人的愛情觀〉其中一節：

愛一個人常是一串奇怪的矛盾，你會依他如父，却又憐他如子，尊他如兄，又復寵他如弟，想師事他，跟他學，却又想教導他把他俘虜成自己的徒弟，親他如友，又復氣他如仇，希望成為他的女皇，他唯一的女主人，却又甘心做他的小丫鬟小女奴。<sup>⑧</sup>

一切愛的表現都是互相矛盾的，不是一般的矛盾，而是處在兩個極端上的矛盾，然而張曉風並沒有把兩極對立和對轉作為文章整體構思，而是通過兩極來揭示愛的情感有一種自相矛盾的狀態，這顯然是不合理性邏輯，違反形式邏輯的矛盾律的，然而卻合乎情感邏輯。<sup>⑨</sup>而且張曉風女士並不滿足於這種情感兩極模式，不滿足於浪漫的審美價值超越實用價值，相反，她並不迴避那些世俗的瑣事：“愛一個人，就不免想跟他生一窩孩子”，情感在兩種價值中的反差顯出奇趣，同時，在程度上有極化的“霸佔”的欲望，又有相對溫和的一面：“終夜守在一盞燈旁，聽車聲退潮再復漲潮，看淡紫的天光愈來愈明亮，凝視兩人共同凝視過的長窗外的水波，在矛盾的淒涼和歡喜裏，在知足感恩和渴切不足裏細細體會一條河的韻律。”<sup>⑩</sup>當王鼎鈞先生說他的“鄉愁”是“浪漫的而略近頹廢的，帶着像感冒一樣的溫柔”時，在情感程度的把握上同樣是不求激化的。<sup>⑪</sup>

大陸散文家過分執着於激情，甚至影響到他們散文中的議論，許多作家連議論都是以鋒銳畢露而自豪的。一發起議論來就習慣於把神經繃緊，就好像面對廣場上、大廳中千百雙眼睛，唯恐自己的語言缺乏鼓動性，擲地無金石之聲，深怕自己的精神沒有優勢，形象不夠神氣，文采不夠漂亮。而台港和海外華人散文主流意趣則似乎正相反，他們追求一種溫和的情理交融的寬鬆境界，唯恐自己太過神氣活現，疏遠了讀者的心靈。白先勇的〈驚變——記上海昆劇團《長生殿》的演出〉，在海外華人散文中算不上最好的散文，但寫到他在看完演出，偶然到自己四十年代的舊居中參觀的議論，卻很能代表台港海外華人散文家不勝滄桑之感的風格。文章的結尾說：

[他]突然有股時空錯亂的感覺，……一時不知今夕何夕，身在何處，遽別四十年，重返故土，這條時光隧道是悠長的，而且也無法逆流而上了。難怪人要看戲，只有進到戲中，人才能超脫時空的束縛。天寶興亡，三個鐘頭也就演完了，而給人留下來的感慨，却是無窮無盡的。真是人生如戲，戲如人生。<sup>⑫</sup>

雖然感慨“無窮無盡”，但語言和情感很有節制，不但不怕情感之溫和，反而在溫和中求深沉。他和張愛玲一樣，善於作偏頗之論，但柏楊式的偏激武斷和戲謔性幽默又當別論。不管人之所以看戲有多少原因，而我今日感到原因的僅此一端，此刻以偏概全，才能顯出一時心頭理趣或智趣之獨異，但無須以誇張求情感之強烈。散文之美，全在心態自由，不在強烈與否。它貴在隨意自如，故一些散文又名隨筆，且在形式上不刻意求完整，故某些散文又名小品。

在散文中追求詩意之時，若在形式和情感上露出雕琢經營之苦心，則非散文之美，刻意求詩而犧牲散文之自然，雖何其芳之《畫夢錄》不能為上品，楊朔散文之失，不在求詩，而在刻意之痕，且成模式，一經讀者發覺，乃盡壞散文之真趣。

在很長一段時間中，有一種誤解，以為追求詩意，必即景抒情，因事抒情。其實，詩意多彩多姿，並不限於抒情。現代派詩和後現代派詩都有直接從感覺，越過情感，走向智性的。在散文中，香港的也斯所追求的正是以這詩的方法來作散文，創造出獨特的“澀味散文。”<sup>⑬</sup>王鼎鈞的《左心房漩渦》，自然也是追求詩意的，但是與那種把抒情當作詩意的唯一法門的幼稚作法不同，王先生把他的詩情，放在故事中，他在《腳印》中說，人死了，他的鬼魂要把生前的腳印一一揀回，在《天堂》中說，人一生說了多少話，死後都吞回去。<sup>⑭</sup>他說這是傳說，其實顯然是他自己的杜撰，他就把自己的情致放在這些故事裏。有些論者遂以為他的散文有“小說”的變化層次，其實這些故事與小說無關，而是一種寓言或者童話，如果真是小說，又拿來抒情，就叫人討厭了。

### 三

把抒情滲在童話式的、寓言式的故事裏是王鼎鈞的一大創造。誰說抒情一定得與詩聯繫在一起呢？和這種四不像的故事結合在一起不也是情致盎然嗎？

王鼎鈞的散文很有情致，但他卻沒有通常抒情散文那樣的詩意，他在散文中，沒有詩意的美化自我的成分，相反，有一點自我調侃的成分。

自我調侃可以是抒情的，但卻沒有詩意。原因是詩意往往傾向於自我美化，而調侃傾向於自我貶抑。自我貶抑顯然是帶着假定色彩的，這就構成另外一種情感和另外一種趣味，那屬於幽默感範疇。幽默感對現實社會功利有更大的超越，和實用理性和道德理性拉開更大的距離，這就需要更自由的心態。

在比較嚴峻的社會形勢下，社會實用功利價值觀總有巨大優勢，從五十年代到七十年代，大陸散文最缺乏的就是在嚴酷環境中的自由心態。因而五四散文的幽默風格只能等到八十年代初期以後才在張潔、<sup>⑩</sup>孫犁、楊絳的作品中得以復活，不過大陸散文家除了楊絳，<sup>⑪</sup>總是在幽默的調侃中尋求或多或少的人生哲理。孫犁嘲諷那在城市陽台養大的不會抓老鼠的貓，卻咬破了主人的手。他自己家裏明明沒有多少讓小偷眼紅的財物，卻配了很精密的鎖，弄得自己很狼狽，以此和當年參加革命身無長物的輕鬆心情對照，引出人爲身外之物所累的頓悟，頗有一種哲學性的深邃。<sup>⑫</sup>大陸散文家之幽默常常帶着這種莊重成分，從嚴格意義上說，大陸幽默散文風格還不夠多樣，多少還是由於這種莊重哲理模式權威太高，以致散文家想像受到無形的束縛。

相比起來，海外華人散文的幽默就比較少這種嚴肅的哲理意味，許多幽默散文在對待自我評價上，更爲自由，不但樂於自我調侃，甚至樂於自我“醜”化，其幽默更帶戲謔性。林語堂、梁實秋晚年之作和余光中、梁錫華的某些散文一樣都充滿了喜劇色彩，幽默中不迴避滑稽的成分，故海外華人散文多亦莊亦諧的風格。

讀幽默的散文與讀詩的散文完全是不同的享受，讀詩的散文在於心靈的美化，而讀幽默的散文常在煞風景中讓人心靈得到解脫。讀亦莊亦諧的散文和莊重的幽默散文也是不同的享受。讀莊重的幽默散文，既超越理性邏輯，享心靈的自由，同時又可領受啟迪心智之樂；讀亦莊亦諧的散文，心靈的自由度更大，更能超越實用理性、道德理性和社會習俗，想像更帶戲謔性，雖然這種散文理性啟示較弱，但是與理性的莊重反差更大，因而給讀者心靈衝擊力更大。不過，總的說來，由於中華民族道德理性傳統十分深厚，道德理性對情感尤其是戲謔性幽默情感束縛十分嚴酷，故中國幽默散文不及歐美各國（德國例外）普及，而戲謔性幽默在大陸散文中尤爲罕見。但是近年大陸散文幽默之風亦起，戲謔性甚至惡毒性幽默、黑色幽默均有，

不過多見於年青小說家筆下，這已超出本文論題，當另文詳述。

1994年5月28日 福州初稿

1994年12月19日 香港修改

1995年3月16日 香港再改

### 註釋：

- ① 本文故意略去巴金，因他的散文《隨想錄》五卷，評價過高，在文體上沒有什麼突破，在散文藝術的發展中，並沒有什麼特別的重要性。參見拙著《為當代散文一辯》，見《當代作家評論》（瀋陽），1994年2期。
- ② 姚振涵：〈救救散文〉，《文論報》（河北：石家莊），1993年9月11日，第3版。
- ③ “形散而神不散”，說法太抽象。它本是相對於詩、小說、戲劇而言。在形式上，它可以不像詩、小說那樣集中（或者說完整），可有不完整的隨意性的成分，但神不散，則並不是散文區別於小說、詩、戲劇的特點。難道小說、詩和戲劇的神是可以散的嗎？“神”和我們許多文學理論範疇一樣缺乏穩定的內涵，原因在於，它往往不是考察各種關係、矛盾、差異、錯位現象的全面而深邃的概括，而是片面的甚至糊塗的印象。對於現成的、權威觀念的依附，則往往使現成的觀念帶上神聖的光圈。大家趨之若鶩，以至於麻木不仁，如一面講“形散而神不散”，一面又把楊朔在形式上一點也不散，完整得有點僵化的散文奉為經典。參見拙著《文學創作論》（瀋陽：春風文藝出版社，1987年12月），第六章全章。
- ④ 梁實秋：〈不亦快哉〉，《雅舍小品續集》，台北：正中書局，1973年，頁54。
- ⑤ 錢鍾書：〈一個偏見〉，《寫在人生邊上》，台北：輔新書店，1987年，頁195。
- ⑥ 見王郊天編：《散文創作藝術談》（南京：江蘇人民出版社，1984年），頁53。
- ⑦ 郁達夫：〈故都的秋〉，《郁達夫文集》（海外版），第3卷，香港：三聯書店／廣州：花城出版社，1982年5月，頁315—316。
- ⑧ 見樓肇明編：《八十年代台灣散文選》（北京：中國友誼出版公司，1991年2月），頁175。
- ⑨ 關於情感邏輯與理性邏輯之間的矛盾，請參拙著《美的結構》（北京：人民文學出版社，1988年），頁52—53。
- ⑩ 同⑧，頁177。
- ⑪ 見楊際嵐：《二十世紀旅外華人散文百家》（福州：福建教育出版社，1993年），頁76—77。
- ⑫ 同上，頁109。

- ⑬ 參閱集思編：《梁秉鈞卷》（香港：三聯書店，1989年11月），頁191—232散文部分。由於也斯散文在中國當代散文中十分獨特，而且在風格上有相當的重要性，非一二例證所能闡明，筆者當另文專述。
- ⑭ 同⑬，頁109—112。
- ⑮ 參閱張潔《愛是不能忘記的》（北京：作家出版社，1981年）中之散文部分。
- ⑯ 楊絳：《幹校六記》，北京：三聯書店，1981年7月。
- ⑰ 金梅編：《孫犁散文選》，天津：百花文藝出版社，1993年，頁195—197。

作者任職於福建師範大學中文系。