

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Volume 1

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

6-1994

大時代中的悲喜劇喜劇：香港“九七”題材小說散論 Tragicomedy in a Great Age : A Study of Hong Kong Novels on 1997

Jiayan YAN

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/rmlc_1

Recommended Citation

嚴家炎 (1994)。大時代中的悲喜劇喜劇：香港“九七”題材小說散論。《現代中文文學評論》，1，123-133。檢自 http://commons.ln.edu.hk/rmlc_1/10

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 1 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

從文學史看台港文學

陳炳良

當我們談到文學史時，它就是一本依着時代先後把一些作者的生平資料和他們一些代表作羅列出來的書籍。儘管它們有些資料豐富而翔實，一般的讀者並不能從中了解文學的演化和文學作品的價值。一些文學史家還習慣性地提出：某時代或某種社會或文化情況產生了某些作家或某種文學風格或運動。這種從普遍的可能性推出特殊的結果的思維方法似乎是先驗的（*a priori*）。^①在外國，文學史是文學理論中一個相當重要的題目。在中國，在幾年前才有些人把它提出來討論。

在1934年捷克語言學派（The Prague Linguistic Circle）穆卡洛夫斯基（Jan Mukarovsky）提出了文學作品的“進化價值”，他說：“對文學史家來說，作品的價值決定於該作品的演化動力：要是作品能重新整頓組合前人作品的結構，它便有正面的價值，要是作品只接受了以前人作品的結構而不加改變，那便只有負面的價值。”此外，他也提出了“美感價值”。那是指作品中凝定了的有規限的形態。^②伏迪契卡（Felix Vodicka）則建議在研究文學的演化時，先明白作品的“進化價值”，而在研究文學接受理論時，才把作品作為美感客體去探尋它的“美感價值”。^③韋力克（Rene Wellek）認為太過強調創新（*novelty*）不是個好方法；應該去建構一個以某種價值取向為根據的發展系列，才能體現那創新的地方。^④古爾加（Mojmin Grygar）補充說創新的作品開展一個發展的趨勢，而“經典之作”卻能把趨勢的潛質展露無遺。^⑤

一般中國文學史以擬古為上，如：某某人追蹤漢、魏，某人詩饒有唐音，某人詞直迫溫（庭筠）韋（莊），某人文章足以媲美韓愈、柳宗元等。由於過份推崇“正典化（*canonized*）”了的作品，創新的作品都被壓抑。伏迪契卡就指出，作家不是被動地讓文學傳統內有的動力通過自己而發揮，而是要用自己的創作行動艱辛地與各種規則搏鬥，所以他和他身處的文學傳統之間，永遠都有一種張力存在。^⑥

我們可以說，他和傳統之間是有着辯證的關係的。劉勰《文心雕龍·通變》篇也說，“名理有常，體必資於故實，通變無方，數必酌於新聲。”所謂常，即是norm，變即是deviation。他又說，如果一成不變，就不能流傳久遠了。（“若乃齷齪於偏解，矜激乎一致，此庭間之迴驟，豈萬里之逸步哉！”）

上面提到美感價值的準則是隨時代有所改變的。由於一本作品要有人讀才成爲美感客體，因此，一件作品的價值，從歷史觀點來看，也不是恒久不變的。伏迪契卡就主張：我們必須研究美感意識的演變，因爲它影響的範圍不限於個人，而關係到整個時代對語言藝術的態度。^⑦至於文學史和個人的關係，他認爲：“文學史是文學結構的惰性與個體強加干擾的鬥爭。文學家的歷史，詩人的傳記，記載的是他跟文學結構的鬥爭。”^⑧

關於文體的興替，穆卡洛夫斯基用“認同美學（aesthetics of identity）”和“反對美學（aesthetics of opposition）”來描述。一個文體受人注意時，很多人都用這文體來寫作，於是變爲文學的主流，這就是認同美學。但過了一段時期，形式和內容都發展得差不多了，便會有人用不大受人注意的文體寫作，以求新變，這就是反對美學。這和史克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）所說的一樣。史氏說，一個作品無可避免地走上從生到死的路上，首先被人發現，繼而被人咀嚼尋味，稍後只被人知道它的存在，最後給人淡忘。^⑨柏堅斯（David Perkins）則用英雄由生到死的過程做比喻：出生，走出鴻濛，忽略和承認，鬥爭，霸權，繼承，取代，沒落等等。^⑩清代趙翼《論詩五絕》中的兩首詩^⑪也道出這種文學趨勢。

滿眼生機轉化鈞，天工人巧日爭新。

預支五百年新意，到了千年又覺陳。

李杜詩篇萬口傳，至今已覺不新鮮。

江山代有人才出，各領風騷數百年。

形式主義者認爲文體的興替是叔侄相承，而不是父子相繼。^⑫

後來，堯斯（Hans R. Jauss）引述布爾斯特（Walther Bulst）的說法，認爲“從來沒有一個文本是爲了讓語文學家作語文學的閱讀和解說而寫的。”^⑬堯斯強調讀者與作品的對話關係也是文學史的首要事實。因爲文學史家本身總要先再度成爲一個讀者。他質疑文學文本中的文學性是永遠不會過時的見解，而認爲對一部作

品以往的理解和今天的理解之間在闡釋學上是有差異的。他建議“文學史只有當它不僅按文學生產體系的次序共時和歷時地去描述文學生產，而且還在文學生產與一般歷史的特有關係中把文學生產看作特殊歷史才算完成了自己的任務。”^⑭ 簡單的說，他把文學史看成文學作品接受史。

從索緒爾（Ferdinand de Saussure）的語言學說來看，文學史是文學（共時性）和歷史（歷時性）的結合。而文學作品則相當於言語（parole），而文學的時代風格（period style）則相當於語言（langue）。柯爾斯狄奧斯（Jan Brandt Corstius）認為一個時代的文學系統（the poetic *langue* of the time）一般的創作過程是不易覺察到的，但我們可以想像得到一個作家在創作時，會受到他所看過的同時代作品的影響。^⑮這相當於克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）提出的“文本互涉（intertextuality）”。一本文學史應包含每個時代的風格和個別作品的特色。這些特色是經過了評論家的鑑賞而突顯出來的。柯爾斯狄奧斯指出，很多作品植根於非常強力的文學傳統中，尤其在文體和主題方面，因此只有對這種歷史現象有深刻知識才使我們能評價它們對個別價值。他以為文學創作好比一場棋賽，好的表現是既不違反規則，又可突出新奇之處。^⑯

幾年前，劉再復在《二十一世紀》發表了〈文學史的悖論〉這篇文章，指出了文學史中的五組悖論。(一)文學是發展的；文學又是沒有發展的。(二)文學發展具有共時性質；文學發展具有歷時性質。(三)在歷時性的範圍內，文學發展是周期性的，又是非周期性的。(四)文學歷時性運動中，其時間是不可逆的，又是可逆的。(五)文學發展是有規律的；文學發展又是沒有規律的。^⑰ 劉氏在討論第一組的悖論時，認為“一部具有藝術價值的作品產生之後，或一種文學模式、文學傳統形成之後，它便成爲一種獨立的永久存在，並不隨着時間的流動而失去審美價值，這就是文學的永久性。”如果從讀者接受理論的角度來看（見上引堯斯的說法），這個論點是有問題的。在討論第二組悖論時，他說：“隨着時間的推移，接受主體不斷發生轉移，文本的意義也不斷地被再創造。”這顯然跟上面所說的互相矛盾了。如果說文學發展，那就是歷時的。我們只可以說，文學作品是共時的，但它的美感價值是歷時的。至於雅、俗的交替現象，和容格（C.G. Jung）的原型論（archetype）是否可以解釋爲周期，實在是個問題。雅俗交替和上面提到的認同、和反對美學相近。至於原型只不過是行爲模式在潛意識的沉澱吧了。更大的問題是佛萊（Northrop

Frye) 所提出的文學原型論——以春、夏、秋、冬四季配不同文學類型——又能否算是周期論呢？第三組悖論的依據顯然是薄弱不安的。

文學發展的可逆性是第四組悖論中的觀點。劉氏引述錢鍾書《談藝錄》說：“宋之柯山、白石、九僧、四靈，則宋人之有唐音者。”便提出文學發展之可逆性。但是宋、明時代之唐詩，和清代之宋詩是否真的回歸到唐代或宋代？陳國球和吳淑鈿曾分別就這問題作出研究。¹⁸ 這些詩不是奴性的模仿，充其量只是謔仿（parody）吧了。

第五個悖論談到文學發展是有規律的，也是沒有規律的。劉氏認為文學作品盡管千變萬化，但都不出“理、事、情”三者。但這不是發展的規律啊！他的論點根本是站不住腳的。他的說法大概源於〈文心雕龍·鎔裁〉篇。它說，“是以草創鴻筆，先標三準：履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。”這幾句顯然不是甚麼發展規律。宋、元以來的文學評論多談到“法”，但這法是和發展無關的，更不要說有沒有規律了。

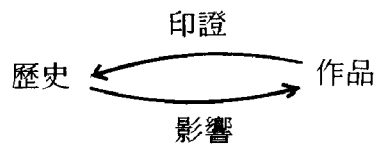
劉再復的錯誤在於把文學和文學作品混為一談，所以不免推論錯誤。文學和文學作品的關係，正如上面指出過，就像語言和言語的關係，前者是整體的，後者是個別的。把它們混而為一，自然產生謬誤了。大體說來，劉氏的看法實在未中肯綮。

嚴格來說，文學史中應該是文學批評和歷史的結合，而不是作家和他們的代表作的一個歷史的敘述。因為一個對文學創作的歷史評估會給予他的美感價值更深刻、更豐富的意義。相反地，文學批評是文學史的起點，它使後者不致於迷失於不重要的工作中。文學作品並不是一動不動的，它是朝向歷史性（historicity）的。我們先從作品的內在世界探索，然後除去它的個性，把它和其他的作品相對比，在歷史潮流的辯證運作中，從它的外在世界作一審察，然後又回到它的內在的世界裏。¹⁹ 文學史包括了作品、個別作者、和藝術系統這些基本要素在內，傾向於把文學演化首要地視為連串的革新、突破、波動、創作力的突然爆發、典範（paradigm）（包括文類、主題、風格、思想）的轉換、延續性的斷裂等等。²⁰ 菲什（Stanley Fish）認為文學是一種有動力的藝術（kinetic art）。²¹ 表面上，它是靜止不變的。但對讀者來說，它迫使他注意到它是在變動的。此外，形式主義者認為作者在寫作時，一面要跟隨當時的文學基準（literary norm），另一面又要

偏離這個基準。如果不是這樣，便很難有所表現，為人注意。前者構成了接受的歷史，而後者則是文學演變的過程。這兩者分別對應着前面提到穆卡洛夫斯基所說的“美感價值”和“進化價值”。

最理想的是：寫文學史的人同時是文評家和歷史家。²² 一方面他可以分析作品的精要，一方面又可以建立歷史和知性的聯貫（historical and intellectual coherence）。雨貝特（J.D. Hubert）認為：文學作品不是模擬外界或內在的真實。相反地，作家就像波特萊爾（Baudelaire）“藝術家的懺悔”（Confiteor de l'artiste）一詩中的主角，要和真實作生死鬥，然後才能使他的作品獲勝。²³ 他的意思是：我們不能在作品中去找歷史的真實，也不應用歷史真實作為評價作品的參考。

交代了文學史的一些基本知識後，我們可以看看台灣和香港文學在文學史上的位置。葉石濤在《台灣文學史綱》承認“台灣新文學是中國文學的一環。”但是他推崇日治時代文學，認為日據時代的文學是台灣文學的典範。他以歷史的政治事件，社會經濟的變遷作為文學的參照和背景。²⁴ 顯然地，他忽略了文學風格和藝術技巧的討論。他的這個原則，是一個循環論證：



換句話說，文學作品不過是歷史的文獻。這種看法實在是非常狹窄的。

李魁賢更進一步以作家的省籍、作家的居留地區、作家的意識形態作為界定“台灣文學”的標準。²⁵ 這個看法大概沒有很多人會支持的。唐朝白居易強調他的“新樂府”是為時而作、為事而作的，寫得也不錯，但總比不上〈長恨歌〉、〈琵琶行〉那樣受到後世讀者的歡迎。這大概是因為如果要看人民的困苦委曲、社會的不義不公，何不去找本社會史來看呢？事實上，歷史的描述會更深入、更全面，不像文學作品那樣零碎和主觀。

香港文學所遇到的問題又有些不同。到目前為止，坊間還沒有一本完整的香港文學史。例如謝常青的《香港文學簡史》只寫戰前那一段。那時香港作家極大多數是暫居香港的，如茅盾、戴望舒、許地山、蕭紅等，他們的作品還是以國內讀者為對象。反而是張愛玲，她以香港為背景寫下了《沉香屑》和《傾城之戀》這幾篇佳作。

1949年以後，由於中國政權的轉移，香港人可說是三面不討好。中共忙於政治運動，台灣則處於克難時期。兩者都自顧不暇。香港人在殖民統治之下，不得不自謀出路。這情況在商業、小手工業、和文學都可看出來。雖然香港人都可以接觸到五四以來的文學作品，但是香港政府的教育政策並不鼓勵學生去學習這些作品，亦避免在學校課程中涉及鴉片戰爭和民國歷史。因此，一些文藝愛好者便向外國文學吸取養料。黃繼持便指出：現代主義傳入香港早過台灣，台灣是受香港影響的。²⁶

香港是個自由港，我們不必規定香港作家一定是土生土長的香港人。只要他們在香港住過一段時期，在香港寫作和發表作品，或者帶動了一種風氣，我們便可稱他們是香港作家。余光中就是個恰當的例子。我們也不能規限作家去寫某些題材，為某一階級而寫。試問我們看過有那本文學史是這樣寫的呢？很多年前，錢鍾書編過《宋詩選註》，內容以勞苦人民生活為中心。這只是一個特殊的例子。

香港文學往往被視為中國當代文學的組成部分。許翼心說：

由於歷史、政治和社會制度等種種原因，香港與祖國處於暫時隔離的狀態，……香港的文學也走上了相對獨立的發展階段，有自己的特殊形態，同內地的社會主義文學主流有着明顯的區別。然而，香港的文學仍然是生活在這裏的中國人用中國的語言文字創作出來的。所反映的仍然是中國人的社會生活，更何況中華民族的新文化的傳統並沒有被切斷，……因而，當代香港文學仍然是當代中國文學的組成部分，一個具有自己特殊形態的組成部分。²⁷

在大陸學者的眼中，香港文學只是邊緣的、無關重要的。他們主要還是用寫實主義作衡量作品的標準，即使對現代派文學稍示好感也不外表現一種安撫（condescending）的語調。下面是兩個例子：

台灣現代派小說中，確實有不少作品描寫了人物的各色各樣的變態心理，殊不知，它乃是當代台灣社會生活的一種折射。……隨着經濟的畸形發展，台灣社會競爭趨向劇烈，人際關係出現反常，自殺、兇殺、搶劫、色情、墮落等，已日益成為嚴重的社會問題；而在資本主義經濟畸形發展的猛烈沖擊下，農村自然經濟也開始解體，本來在這種經濟基礎上形成的傳統的

價值觀、道德觀、倫理觀必然處於崩潰的邊緣。這樣，現代派小說所流行的主題，從虛無、孤獨、病態，到性與暴力，都可以在台灣當代社會中找到它的現實的影子。換句話說，透過現代派小說所展示的生活層面，我們可以看到台灣轉型時期社會病態的現實，了解資本主義制度以及西方腐朽文化對人們心靈的毒化和對傳統的家庭、倫理、道德等方面的破壞。也許，這就是通常說的作品蘊含的認識價值。僅就這一點看，也足以說明現代派小說不是逃避現實的。²⁸

香港的現代主義文學同西方以及台灣的現代主義文學一樣，有其相同的趨向與缺陷。然而，由於具體的歷史社會條件的差別，它又有自己的若干特色。儘管現代主義傳入香港的時間較早，但它的真正流行卻已是七十年代。這時期，以海外同胞的“保釣運動”為標幟，香港青年一代中民族意識的覺醒和對社會問題的關心已蔚為風氣。他們對祖國的文學傳統，特別是“五四”以來的文學傳統又有較多的接觸和了解，加之這時台灣現代主義文學那種“只是橫的移植，不是縱的繼承”的口號已暴露其嚴重缺陷而受到批判。因而，香港的這些青年作者在接受現代主義影響時，大都沒有因“全盤西化”而走向極端，一般比較注重繼承民族文化傳統，也比較關注社會現實。然而，由於內容上過於追求主觀和藝術上自命“曲高寡和”，脫離羣衆，這在重商輕文的香港社會中更難以發展，沒能形成一股強大的文學潮流。²⁹

現代主義在台灣和香港是否像他們所說的那樣呢？我認為現代主義雖然在香港未形成一個主流，但它的影響是不容抹殺的。老一輩的如劉以鬯，中年一輩的也斯、吳煦斌、西西，年青一輩的羅貴祥都是現代派作家。他們的作品雖然是“曲高和寡”，令人難懂，但我們也不能無視它們的存在。

上面已經說過，文學史以文學批評為基礎，所以我曾經呼籲過要提高對香港文學的批評水準，同時編印《香港文學探賞》（香港三聯書店出版），希望能拋磚引玉。但可惜，到目前為止，沒有太大的反應。坊間雖也有些評論和選本，但令人滿意的實在不多。有些人喜歡從文字來評價作品，這本來不是個壞主意。但太過注重文字，不免墮入魔障，就像清人妄改〈楓橋夜泊〉一樣。批評者不是作文老師；他應該用最客觀的態度、藝術標準（不是社會標準）去看作品。（客恩[R.S. Crane]強調“形式、材料、技巧、和個人成就是文學史的主要成分。”³⁰）他不應用黨同伐異

的態度去看作品。菲什認為詮釋作品的正確手段是揭發作品的深層結構和深層意義。^①當然，正如劉勰〈文心雕龍·體性〉所說，“才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭”，批評的成果，就會因人而異。因此，西方文論家就提到“文學能力（literary competence）”。^②舉例來說，李昂的《暗夜》一般的評價並不高，但古繼堂卻認為：它“不管是內容的豐富，主題的深化，人物的塑造方面，都顯示了她創作上的進一步成熟，這篇作品無疑是李昂創作上的一個里程碑。”^③評論失當的資料，是會引致文學史的偏差的。

總括來說，我們現在所看到的文學史都有很多瑕疵。當涉及台灣和香港文學時，更會發現“中原心態”、“萬法歸一（寫實主義）”、“黨同伐異”等情況。我們只能期望學者們對這些問題多加注意。

註釋

- ① R.S. Crane, *Critical and Historical Principles of Literary History* (Chicago: University of Chicago, 1971), p. 53.
- ② 參陳國球：《文學結構與文學演化過程——布拉格學派的文學史理論》，《文學史》（北京大學）第1輯（1993年4月），頁88。史羅因斯基提出原創性（originality）和生產力（productivity）。前者是對僵化的文學系統的突破，相當於美感價值；後者指作品在流傳過程中所引起影響的闊度和深度。參Janusz Slawinski, “Reading and Reader in the Literary Historical Process,” *New Literary History* 19:3 (Spring, 1988), p. 527, 528.
- ③ 陳國球，上引文，頁92。
- ④ 同上，頁93。
- ⑤ 同上，頁94。
- ⑥ 同上。
- ⑦ 同上，頁99。
- ⑧ 同上，頁107。
- ⑨ David Perkins, “Discursive Form Versus the Past in Literary History,” *New Literary History* 22:2 (Spring, 1991), p. 369.
- ⑩ See Michael Holquist, “Bakhtin and the Formalist: History as Dialogue,” *Russian Formalism: A Retrospective Glance* (ed. Robert Louis Jackson & Stephen Ruby) (New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985), p. 88.

- ⑪ 羊春秋等：《歷代論詩絕句選》，長沙：湖南人民出版社，1981，頁279—280。
- ⑫ Michael Holquist, *op. cit.*, p. 88.
- ⑬ 外國文藝理論研究資料叢書編委會編：《讀者反應批評》，北京：文化藝術出版社，1989，頁142。
- ⑭ 同上，頁141—173。
- ⑮ Jan Brandt Corstius, "Literary History and the Study of Literature," *New Literary History* 2:1 (Autumn, 1970), p. 68. See also Milos Sedmidubsky, "Literary Evolution as a Communicative Process," in *The Structure of Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodicka* (ed. P. Steiner, M. Cervenka and R. Vroon) Amsterdam: John Benjamins, 1982), 483-502.
- ⑯ Corstius, *op. cit.*, pp. 69-70.
- ⑰ 《二十一世紀》第1期（1990年10月），頁90—97。
- ⑱ 陳國球：《唐詩的傳承——明代復古詩論研究》（台北：學生書局，1991）。吳淑鈿在香港大學中文系的博士論文題目是“近代宋詩派詩論研究”。
- ⑲ Istvan Soter, "The Dilemma of Literary Science," *New Literary History* 2:1 (Autumn, 1970), pp. 95-96.
- ⑳ Janusz Slawinski, *op. cit.*, p. 525.
- ㉑ Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," *New Literary History* 2:1 (Autumn, 1970), p. 140.
- ㉒ J.D. Hubert, "Random Reflections of Literary History and Textual Criticism," *New Literary History* 2:1 (Autumn, 1970), p. 168.
- ㉓ *Ibid.*, p. 171.
- ㉔ 參王晉民：〈評葉石濤的《台灣文學史綱》〉，《台灣研究集刊》（廈門大學）1990年1期，頁81—86。
- ㉕ 參李魁賢：〈初評《現代台灣文學史》〉，《遼寧大學學報》（哲社版），1990年6期，頁28—30；武治純：〈探討台灣文學的主流和界說〉，同上書，頁31—36；張恒春：〈凸現主流與兼容並蓄〉，同上書，頁36—39。
- ㉖ 參梅子：〈木棉花開時節的盛會——追記全國第二次台港文學學術討論會〉，《台灣香港文學論文選》（福州：海峽文藝出版社，1985），頁325。
- ㉗ 許翼心：〈香港文學的歷史考察〉，同上書，頁262—263。
- ㉘ 黃重添：《台灣當代小說藝術采光》，廈門：鷺江出版社，1987年，頁61—62。
- ㉙ 許翼心，上引文，頁276。
- ㉚ R.S. Crane, *op. cit.*, p. 50.
- ㉛ Stanley Fish, *op. cit.*, p. 144.

- ③ *Ibid.*, p. 145. 參楊怡（譯），“文學能力”（Jonathan Culler原作），《讀者反應批評》，頁174—195。
- ③ 古繼堂：《靜聽那心底的旋律——台灣文學論》，北京：國際文化出版公司，1989，頁11。

作者任職於香港嶺南學院中文系。