

1996

# 強調感覺·擅用象徵

Tak Kam CHAN

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

## Recommended Citation

陳德錦 (1996)。強調感覺·擅用象徵。《嶺南大學中文系系刊》，3，15-27。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/25>

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.

# 強調感覺 · 擅用象徵

## —論李廣田散文中的詩意追求

陳德錦

李廣田（1906 - 68）的寫作開始於詩、成就於散文，選擇散文的形式，是為了更好地處理外在事物對情感的作用，將情感連繫到特定的現實事物之上。然而從很多方面來看，李廣田的散文卻具有詩的品質。

就文體的表達手段而言，抒情散文重視主體情緒對外界事物的投射，重視感覺和印象。這些手段同詩歌十分接近。李廣田早年學習過西方頹廢派、象徵派作品，這些詩派的典型藝術特徵，也反映在他早期的散文如〈獄前〉上。追求詩意本來是詩歌的任務，但散文在一定程度上卻可以吸收詩歌的表現特點來豐富它的藝術力量：

抒情性散文在發揮藝術的自然有致、散中見整的特長的同時，引進詩歌的凝煉圓滿、含蓄暗示和講究節奏的寫作特點，避免散文容易犯的散漫蕪雜、直白淺露的流弊。這就是李廣田所說的“近於詩的”一路寫法，也就是……抒情散文詩化的傾向。“詩化”的極致是散文詩，其次是富於詩意的抒情小品，還有不同層次的詩化散文形式。（俞元桂，223）

據此，李廣田散文的詩化，也約略可分為三個層次。第一個層次是作品中的詩化片斷，第二個層次是從主題、意境中所表現的詩意，第三個層次是高度自覺和集中的詩化，亦即散文詩的創作。不同層次的詩意追求，成為李廣田抒情散文創作的主體精神和風格標記。

李廣田散文既以描寫、敘述見長，詩化片斷的加插，也自然是為了更好地達到這兩個目的。這些詩化片斷是從作者對事物的感覺出發，通過修辭方式，以具體可感的形象，訴諸讀者的感覺，使他們如見其人、如臨其境。例如以下的寫人片斷：

孟先生有一個特殊習慣，作畫時必須把窗子閉起，但只要聽到院子裏有人走動，他一定要探出頭來向外張望，把一隻老花眼鏡推在額上，遠遠望去，如一人面上有四隻眼睛。屋裏光線很暗，益顯得孟先生臉色雪白。看了他那直視無語樣子，真令人想到一隻銀狐。（1936 b:75）

我看見外祖父……變成一個雪白鬚眉的老人，連衣服也是白的，為月光所洗，渾身上下顫動著銀色的波紋。我知道這已不復是外祖父，乃是一個神仙，一個妖怪，他每天在夜裏在河堤上敲打琴弦。（1944: 144）

在李廣田的回憶中，像老渡船、孟先生、看坡人、外祖父、山之子、朱老太太等舊社會的人物，他們的身上都瀰漫著一種陰森怪異的氣氛，在描畫這些人物時，李廣田運用了比喻、聯想等方式，使讀者對人物留下深刻的印象。語言的特殊處理、修辭方式的集中運用，也出現在描畫環境的片斷裏：

火熄了，店主東早已去了，有些人已經打了合鋪，睡了，也許還有兩個人正談得很密切。譬如有兩個比較年輕人，這時候他們之中的一個也許會告訴，說是因為在故鄉曾犯了什麼不可饒恕的大罪過，他逃出來了，逃了這麼遠，幾百里，幾千里還不知道，而且也逃出了這許多年了……他們也許會談了很久，談了整夜，而且竟訂下了很好的交情。“雞聲茅店月，人跡板橋霜，”窗上發白，街上已經有人在走動著了，水筒的聲音，轆轤的聲音，彷彿是很遠，很遠，已經又到了趕路的時候了。（1936a: 33）

〈野店〉中這一節，所描繪的是野店裏一個設想的情境。作者以輕快的語調訴說野店的人事，句子節奏也顯得短促輕快，排比、複疊的地方很多，營造了如臨現場的氣氛，讀者也很容易投入到月夜霜濃下促膝談心的意境。

在正常的敘述中故意加強語言效果的另一個典型例子是〈花潮〉。論者指出這篇散文較多地使用：

整齊而有變化的短句，較有規律的停頓和抑揚有致的句調，既保持口語本色，又構成一種自然活潑、明快錯落的抒情節奏，有力地烘托出作者謳歌“春光似海，盛世如花”的喜悅心情。（張維，156）

然而最能以語言節奏的變化創造獨特效果的，是描寫圓通山海棠花氣勢的一段：

你不要亂跑，靜下來，你看那一望無際的花，“如錢塘潮夜澎湃”，有風，花在動，無風，花也潮水一般地動，在陽光照射下，每一個花瓣都有它自己的陰影，就彷彿多少波浪在大海上翻騰，你越看得出神，你就越感到這一片花潮正在向天空向四面八方伸張，好像有一種生命力在不斷擴展。而且，你可以聽到潮水的聲音，誰知道呢，也許什麼地方有黃鶯的歌聲，還有什麼地方送來看花人的琴聲，歌聲，笑聲……，這一切交織在一起，再加上風聲，天籟人籟，就如同海上午夜的潮聲。（1986: 174）

〈花潮〉本以看花過程為敘述線索，這一節文字則有意把敘述打斷，集中呈現海棠盛放如潮的情狀。作者有意使句子節奏產生高低起伏的效果，配合了花的動態，更通過比喻、聯想的運用，為花潮塑造了繁富的聲音、色彩和動作的意象，使其可聽、可觀、可感。要獲得這種效果，“用富有感情色彩的語言……道出自己對生活的深刻感受……讓讀者感到這是心靈的呼喚”自然是條件之一（任兆勝，390），這是前面討論過的語調和人稱——上引一段用了第二人稱觀點——的作用。另一方面，文章的詩意效果卻來自印象主義的筆法。“印象主義的散文風格，是讓讀者錯覺是置身於所描述的事件、場景、行動之中”（Read, 155），它表現在凝聚了感覺力量的文字節奏之上，它的效果是強烈的“臨即感”（immediacy），“臨即感即使具有散文的外表，也常常詩意盎然”（153）。李廣田散文中的詩化片斷，可說具備了“印象主義”的風格，它的主要作用不在說明事實，而在使讀者投入到具體的情景中，獲得充分的美感體驗。

另一方面，這些片斷也是作品中重要的組成部分，同作品其他部分血脈相連，不可分割。它們使人物形象更突出，使事件的描述更細緻，並且能夠更確切地表達主觀的感覺。〈回聲〉以作者童年記憶為視點，文章裏因此充滿了孩子的幻想：由河堤想到大海，把電杆木看作長琴，老祖父則是月光下的一個神仙。這些幻想其實連繫到作者對外祖父和外祖母的懷念：童年的幻想逐漸逝去，老祖宗的醫術和靈藥已經消失，祖父母亦已去世多年了。

詩化的第二個層次，是作品主題、意境中所表現的詩意。

假如說“印象主義”的筆法是為了“狀難寫之景如在目前”，那麼從主題、意境所提煉出來的詩意就是“含不盡之意見於言外”了。在李廣田的散文裏，直抒胸臆之作雖非絕無僅

有，然而較常見還是通過寫人敘事來表達情感。這些情感，若非通過寫人敘事也往往不容易表達出來，情感的斂藏使作品主題更為含蓄。在第一個層次裏，詩化片斷給予讀者很多聽覺和視覺的感官經驗，它的作用，是驅使讀者的感官伸展到具體的事件和場景之中，經過咀嚼體味，獲得臨即感。在第二個層次裏，作品的主题往往較為斂藏，情緒也較為深沉，作品的文字並未完全表白其情意，文字背後留下更多的空間讓讀者摸索玩味。

就風格而言，意盡於言，則顯露，意在言外，則含蓄。一般而言，作者所抒發的情感越深刻、越細緻、越複雜，風格也越含蓄。以〈山水〉一篇為例，作者反覆地為“平原”沒有“山水”辯護，而實在卻出於對“平原”無可奈何的眷顧和愛惜。鄭明嫻指出：

作者沒有正面提出他對鄉土深厚的感情，但這卻是全文最重要的支柱。他偏袒自己的故鄉，但又不得不承認它的缺陷，故而想像如何來改進它。然而故鄉終於無法改變，這是本文潛藏著而未直接說出來的部分，中國北方大平原非常貧瘠荒涼，天不時地不利，世世代代的人民只造就出纍纍的荒塚。他們缺乏基本的物質生活條件，自然也絕不可能有起碼的精神食糧。平原的“平”字，實代表平淡、貧瘠、單調、窮苦。但是作者從不做正面描寫，這是本篇含蓄溫婉的地方，雖然它是以訴說直陳的方式來表達，反而能給人以蒼涼之感。（84）

鄭明嫻從〈山水〉的表層敘述中發現了背後更多的意思。這些背後的意思，作者不擬直接道出，故借文章裏情緒的各種變化波動、敘述的各種開闔轉折，不落言詮地暗示出來。在〈上馬石〉中，兩個老人終日談論著誰先死的問題，他們的孫兒卻在上馬石上用磚瓦玩蓋房子遊戲，他們建造的房子給打翻了。結尾一段這樣寫道：

看看時候已經不早，車門前面已是一地陰影，秋末的西風也已有些涼意，兩個老頭子便向孩子們道：“好孩子，我們趕快走吧。”孩子們卻固執要重興他們的工程，老頭子則安慰他們，說等明天這裏重見太陽時再來建一套更好的房子。老人手裏各牽一個小孫孫，慢慢地向那條寬大衰老的巷裏走去，又各自走進了低矮的大門。這時候雖然已近日夕，但在田間工作的還不曾歸來，村井上也還沒有人牽了牲畜去飲水，只有秋風吹起幾個小小旋風，在這多灰沙的街上，巷中，家家門口，忽出忽沒地連翩巡行。（1936b: 85）

這是一幅山東貧窮農村的黃昏圖景。因循保守的老年人，無法理解社會前進的步伐，只能牽著孫兒走他們的舊路。在田裏工作的人辛勞不息，昔日繁盛的里巷，今天已沒有人牽著牲畜去飲水，只有秋風吹著街上的灰沙，襯托著這破落蒼涼的農村圖景。“上馬石”反映了農村由盛而衰的變化，成為了沒落農村的象徵。

象徵，是李廣田在散文裏常用的表現手法。文章裏出現的象徵往往緊扣著文章的主題，帶著譬喻暗示的作用。〈悲哀的玩具〉中的麻雀、〈雉〉中的野雞，是寂寞童年的象徵；開得一身好花卻不結果的柳葉桃，是女戲子身世的縮影；〈回聲〉中的白色小藥瓶，是作者的祖宗行醫濟世的記認；至於〈扇的故事〉裏的黑色摺扇，則象徵了時間的魔力；而〈到橘子林去〉一篇那始終沒有去過的橘子林，是童年夢想的比喻，同作者對抗戰期間默默地貢獻自己一分力量的老百姓的關懷，是一個對照。這些象徵，使文章主題更饒深意，讀來更覺含蓄有味，加深了讀者對作品內涵的體會。

詩意追求的第三個層次是散文詩的創作，亦即更自覺和更集中地把散文提高到詩的層次，刻意把詩的某些品質放到散文的形式裏。

“散文詩”(prose poem, poème en prose)，是西洋近代文學的一個新興文類，蓬勃於十九世紀法國文壇，詩人如貝特朗(Aloysius Bertrand, 1807 - 41)、波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821 - 67)、藍波(Arthur Rimbaud, 1854 - 91)、馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842 - 98)等均有可觀的散文詩創作。散文詩的外形是散文，但運用了詩歌的表現方法，注入了詩歌的質素。它不像一般的散文以清楚明白、條理井然的文字秩序來表現事物，卻有散文的流動性、靈活性；它也不像一般的詩歌那樣具備嚴密的韻律，但在意象、音節和意境上具有詩歌的特徵，可以說，散文詩是一種結合詩歌特點和散文特點的文類。另一方面，散文詩蓬勃於十九世紀法國文壇，同當時象徵主義文藝思潮的興起也有密切的關係。象徵主義先驅波特萊爾的《散文小詩集》(*Petits Poème en prose*)是象徵派代表作之一，波特萊爾嘗試以散文詩的形式表達他對現代社會生活情態的各種感受，他要寫出“詩一般的散文，那種散文雖然既無韻律又不押韻，但具有音樂性，其柔順，其嚴刻，均足以適應內心的抒情活動，沉思的波動和意識的突躍”(Chadwick, 26)。

波特萊爾的散文詩很早就給翻譯為中文介紹到中國來，二十年代已有徐志摩、周作人等人的譯文面世。在象徵派作家之中，藍波是繼波特萊爾之後將散文詩形式發展至高峰的詩人。他“完成了象徵主義對傳統詩法的反叛，並賦予詩歌一種新的力量和新的直率，使詩歌成了激發感情和思想更為合宜的媒介”(Chadwick, 27)。

波特萊爾在他的散文詩裏試圖以新形式來表現獨特的感覺，藍波則以散文詩打破了詩歌寫作的枷鎖，在代表作《靈光篇》（*Illuminations*）裏，利用紛繁的意象並置手法，配合無韻體句子、散文式的分段，創造出一種光彩奪目而有音樂感的散文詩節奏，表現內心世界的活動。

象徵主義（Symbolism）是象徵派詩人對於詩歌藝術的一種嶄新理解。作為一種藝術的表現方法，象徵主義並不直接描述思想和感情，“也不通過與具體意象明顯的比較去限定它們，而是暗示這些思想和感情是什麼，運用未加解釋的象徵使讀者在頭腦裏重新創造它們”（Chadwick, 3），換言之，象徵主義也可說是“嘗試以一種精心設計的方式——由成分複雜的隱喻所表示的思想間的複雜聯繫——來傳達獨特的個人情感。”（Wilson, 5）

除寫人事之外，有時亦表現為一種“超驗象徵主義”（transcendental Symbolism），具有“超越現實而深入理念世界的意圖，那些理念或為詩人胸中所藏，或係柏拉圖所指，它們構成人類心嚮往之的完美的超自然世界。”（Chadwick, 6）以象徵主義手法寫作的散文詩，自然呈現著這種藝術風格。李廣田在北京大學修習西洋文學時閱讀過法國象徵派、頹廢派作品，雖然這些作品對他整體的文學創作沒有構成重大的影響，他甚至表明他所討論的“文學的象徵”與法國象徵派異趣；但在理論或批評裏，李廣田對象徵主義還是有所認識的（1982: 79-82）。〔註〕更重要的是，李廣田為數不多的散文詩在很大程度上確實具有象徵主義的一些風格特點，我們還可以發現這些作品裏曲折地反映出來、折射出來的一個詩人內心嚮往的理想世界。

李廣田的散文詩主要收於《雀蓑記》裏，我們曾經指出，《雀蓑記》是李廣田由“人物畫廊”轉向第二個階段的創作，其中多篇散文標誌著李廣田有意從現實世界的形象出發，窺視更深層次的精神領域。我們亦曾指出李廣田的婚姻生活和泰山的自然環境對作品題材的影響，尤其是泰山的靈秀哺育了作家的情思。當大自然的秀美感染著作家的心靈，往往使作家產生出塵之想，在思想和感情上有超脫現實、追求理想的傾向。因此，《雀蓑記》表面上雖予人“瑣雜”之感、“與時代的節拍不太契合”（梅子，573），但在藝術上卻更上層樓，不但洋溢著鄉土之情、自然之美，更灌注了一份理念之真。

〈井〉是《雀蓑記》裏第一首散文詩，同其他散文詩相似，以夢境所見作為象徵。在一個“寂靜而帶著嫩草氣息”的夜裏，已到中年的“我”，夢見自己變成一個老人，卻同時懷著老年人的憂慮和少年人的悲哀。他走近一個井，井邊的水斗落著一顆一顆剔亮晶圓的水珠，聲音如珍珠落下玉盤。他發現一個秘密：這個井是一個泉，充溢著人們每天所汲

取的生命瓊漿。

由現實的井到想象中的泉，〈井〉的象徵意味已很明顯。泉成為了大自然賦予人們生命的象徵，它是“寂寞”而不為人們了解的，但卻能使枯草變綠，使“我”由少年變成中年，卻因戀慕眼前“微笑的熟知的面孔，和溫暖而柔滑的手臂”而產生悲哀和憂慮，因為“夜暗得極森嚴”，恐其易逝。至於把“井”看作是作者“據守的鄉土文學天地”的象徵（李少群，138），反而太落實了。

“泉”是熱烈渴求生命、感悟生命的象徵，它同時出現於〈綠〉裏。在〈綠〉中，“我”所獨處的“樓”是他的“靈魂的寢室”，也就是自我的世界。當“我”在夢境的邊緣打開了樓上的窗，就給窗外的綠所深深吸引：

我的窗前是一片深綠，從遼闊的望不清的天邊，一直綠到我樓外的窗前。天邊嗎？還是海邊呢？綠的海接連著綠的天際，正如芳草連天碧。海上平靜，並無一點波浪，我的思想就凝結在那綠水上。我凝視，我沉思，我無所沉思地沉思著。忽然，我若有所失了，我的損失將永世莫贖，我後悔我不該發那末一聲歎息。我的一聲歎息吹縈了我的綠海，綠海上起著層層的漣漪。剎那間，我乃分辨出海上的蘋藻，海上的芰荷，海上的蘆與荻，這是海嗎？這不是我家小池塘嗎？也不知是暮春還是初秋，只是一望無邊的綠，綠色的風在綠的海上游走，邁動著沉重的腳步。風從蘋末吹入我的窗戶，我覺得寒冷，我有深綠色的悲哀，是那末廣漠而又那末沈鬱。我一個人佔有這個憂愁的世界，然而我是多末愛惜這個世界呀。（1939: 17）

“樓”是自我世界，而“綠”是從自我世界中昇華的超驗視景，它超越自然，是美的體現。“綠”不是自然界某種事物的屬性，它是天的綠、海的綠、草的綠、樹的綠，集眾多的綠而成“綠色的風”和“綠海”，是特別的自我世界的超驗感覺。這種構思和表達的方式十分接近馬拉美提出的象徵主義手法，亦即表現“任何花束中都不存在的花”（Chadwick, 5）。“綠”是一種“理念的綠”，它通過一座“樓”進入“我”的感覺中，而“樓”本身也不是完全真實的，因為當“我”心中的噴泉湧上眼簾時，“樓”就剎那間傾頹了。

與〈井〉、〈綠〉相同，〈樹〉也是借夢幻、錯覺來表達超驗的感受。作者來到風景可人的泰山旅館小住，屋子周圍有曠野、古寺、流水，但獨缺樹。於是，他夢想樹在新居周圍生長：



我們彷彿聽到了樹葉的開展聲。我們不知道樹的名字，也不知道將結什末花果，只見樹幹不高，恰好達到窗簷，株似梧桐，葉似蝴蝶，作秋末霜葉色，然而那是鮮嫩的帶著細細茸毛的。我願意這些樹發展到這樣子便停止，它們將永久把初春留在枝頭。（1939: 12 - 13）

這樹，就好像“奇蹟”一樣出現在眼前，它沒有名字，樹幹不高不矮，樹葉像蝴蝶那樣靈動、鮮活，而且茂密鬱綠。它是作者心中理念之樹。

理念，畢竟出於想象，即使藏於心中，也容易產生幻滅感。李廣田的散文詩表達的是這種旋生旋滅的感覺。作者對幸福生活之驟然降臨，內心“讚美與感謝”之情，溢於言表，但因幸福不常久駐，不免產生一股焦慮和虛幻之感。在這矛盾的心境之下，個人對生命往往就有特殊的領悟。他需要確認自己生命的道路，了解它的能力和限度，需要在可見的事物上把握這生命的感覺。〈馬蹄〉和〈荷葉傘〉，是對生命的強度和限度的觀照。在〈馬蹄〉的開首，“我”騎著一匹馬向黑夜的深山進發，背上插著一面旗幟（象徵理想）。他不知道登山的目的，直至“奇蹟”出現：

我的馬飛快地在山上升騰，馬蹄鐵霍霍地擊著黑色巖石。隨了霍霍的蹄聲，乃有無數的金星飛進……我知道我這次夜騎的目的了，我是為了發現這奇蹟而來的，我看見馬蹄的火花，我有無上的快樂。（1939: 9 - 10）

“我”所發現的“奇蹟”是“看見馬蹄鐵與黑色巖石所擊出的星光”，也是自我生命強度的發現。然而，這種由“奇蹟”帶來的快樂卻有點虛幻不定，猶如夢境。所以“我”又體驗到它的短暫性而設想它能久駐：

我乃有意識的祝禱夜的永恆，並詛咒平原的坦蕩，因為我的奇蹟是只在黑暗的深山中才會發現，而我的馬呢，牠會為平原的道路所困死，我的旗幟也將為平原的和風所摧折。（1939: 10）

同其他散文詩相似，〈馬蹄〉中的馬蹄、黑夜、旗幟、星火等意象都是象徵性的，但不應把它們簡單地理解為“戰鬥的號角”、“光明戰勝黑暗的象徵”，因為“夜的永恆”本是值得“祝禱”的。帶給他對生命強度的體驗的是“黑暗的深山”，困阻他的反而是“平原的道路”。“平原”似有暗示自己是“平原之子”的用意，也可以理解為李廣田過去的生活，那約

束自己向崎嶇的人生道路前進的阻礙。然而，生活的蛻變帶來生命強度的體驗，只是〈馬蹄〉和〈荷葉傘〉象徵意義的一面。這兩篇散文詩同時反映了作者對生命限度的自覺。在〈荷葉傘〉裏，夢中的“我”手上那一把可以遮擋風雨的荷葉傘，雖然是生命強度的象徵，但在夢醒時刻，亦只能使他感到生命的限度、個人力量的渺小：

路上已不止我一個行人，我彷彿看見許多人在昏暗中冒雨前進。雨下得很急，他們均如孩子們在急流中放出的蘆葉船兒，風吹雨打，顛翻漂沒，我起始覺得不安了，我恨我的傘不能更大，大得像天幕，我希望我的傘能分做許多傘，如風雨中荷葉滿江滿湖。我的念頭使我無力，我的荷葉傘已不知於幾時摧折了。（1939: 15）

在討論李廣田的創作歷程時，我們已經指出：《雀蓑記》中的散文詩，在描寫中，或由實入虛，或由虛入實，虛實彼此相間或交溶，它的特徵是超越現實，試圖進入想象世界或理念世界，並從而表現個人獨特的感覺。應該注意的是，連繫著外在事物的想象世界或理念世界，本來並不是完整地存在於過去的經驗之中，但通過情感的投射作用，外在事物給賦予審美的生氣，並反映了作者內心活動。

這種審美活動就是“移情作用”。作者把主體意識開放給外物，在凝神觀照中讓外物佔有自我，同時又將自我的感覺假借給外物，形成一種情感的轉移。李廣田散文詩的詩意追求，整體上就是通過這樣一種“移情作用”，亦即把人的知覺移注於外物之上。在“移情”過程中，投射活動往往是在無意識狀態下進行。作者並不預立觀念，以抽象的主觀意向駕馭事物，因為，據心理分析學家容格（C. G. Jung）認為：

如果藝術形式與生命相對抗，如果它是抽象的、缺生氣的，我們就不能從中感覺到我們自己的生命……我們能夠移情的僅僅是有機的形式——逼真自然，具有生命意志的形式……移情預先有對於對象的主觀信心和主觀任性的態度。這是一種迎接對象的準備，一種主觀的同化作用。它在主體和對象之間導致一種善意的理解。（360 - 361）

容格的看法其實恰好可以用來解釋為什麼用“集體主義”、“關心眾人甚過自己”等觀念來解釋〈馬蹄〉和〈荷葉傘〉等作品會出現的問題。問題即在於假設李廣田在創作之前已具有這些清晰的抽象的觀念。然而在李廣田的散文詩中，我們並沒有發現抽象觀念對外物的理性干預，否則“祝禱夜的永恆”就必定是一種矛盾的說法了。“移情作用”和抽象

的分別，不在於作者的“主體”之有無，而在“主體”與外物不同的關係。在抽象的過程中，“主體”處於與外物對立的關係，是壓抑生命的一種傾向，移情作用基本上不起作用。反之，在移情的過程中，“主體”把情感投射到外物身上，使外物顯得富有生氣，兩者交融為一，依賴的不是作者的理性，而是所謂“主觀任性”的態度。容格更稱之為“人與外部世界之間存在著的快樂及泛神主義的信賴關係”(361)。作者摒除理性的干預，任無意識的直覺外射於事物，使事物“生命化”，同時獲得了事物的“理想”形式，亦即容格所說的“藝術形式”、“有機的形式”、“具有生命意志的形式”，也是最能與作者內心變化過程暗合的事物秩序或狀態。

我們可以肯定李廣田的散文詩具有移情的藝術過程，在於可以在作品裏發現一般散文較少出現的使事物“生命化”的描述：

我被那懾服著夜間一切精靈的珠落聲給石化了……泉啊……曾有誰聽到過你這寂寞的歌唱呢？(1939: 8)

仰面看頭上的星星，乃如鑲嵌在山頭，並作了山的夜眼。(1939: 9)

我的荷葉傘乃是神仙的贈品……兩小時傘也小，兩大時傘也大。(1939: 15)

綠色的風在綠的海面上游走，邁動著沉重的腳步。(1939: 17)

類似的擬人化描寫，表露了作者對外部世界具有“泛神主義”的傾向，同我們之前討論過的“超驗象徵主義”傾向是吻合的。“移情作用”使李廣田的描寫技巧達到更高的水平，像〈霧〉中對霧的描寫，是現代文學作品中寫景的佳構：

霧從谷中升起了，繞著山頭升起了，像許多白色的飄帶，把各個山頭纏繞又解開，解開又纏繞……霧如歸巢的夜行鳥，霧緣著簷角飛來了。孩子，你可曾聽見嗎，霧的翅膀落在青色的瓦上，還彷彿發出一種細微的聲音。霧緣著牆壁溜下來，霧像小貓，悄悄地，伸了個懶腰，就要從窗台上爬進了。(1939: 29 - 30)

用不同的明喻、隱喻、比擬捕捉霧的動態，亦即從不同的角度對事物進行“移情作用”，受移情的事物因此更貼合主體情緒的變化，主體情緒也得以在這種毫無拘束、“主觀任性”的藝術創造中找到最透徹最完整的表現。在〈霧〉中，被賦予“超驗象徵”的似乎應是“光”而不是“霧”，但縱觀〈霧〉的結構、語調，作品的主題不單止是“光的發現”而兼且是“霧的發現”。作品以三個敘述片斷（“蛛網”、“霧中”、“晴光”）寫作者在重霧中遊山

的過程，遊程中帶著一名孩子，文章也用對孩子說話的語調。他們在霧中因凝望一張蛛網而感到眼睛疲乏，後來卻發現他們身上有了“光”，他們依靠這“光”看見山上各種美麗的景物。假如說“光”的發現是自我認識的過程，暗喻一種積極人生觀的確定，那麼“霧”就應該理解為一個相對的觀念，即我們所處身其中的現世處境。在敘述中，作者一直運用對孩子說話的口吻，帶領文中的孩子觀看霧，用形象化而帶童趣的比喻使孩子不再覺得霧所帶來的“憂愁”，更發揮了移情的主觀性，把“光”的發現由人推及到物：

就連那引吭高歌的雄雞，就連那在霧中穿行的山鳥吧，它們都各歡喜它們所獨有的“光”啊。這充塞於天地間的是暗霧嗎？也許並沒有霧，因為就連那蒼翠的松柏，那碧綠的雜草，那開得鮮艷的紅石竹花，它們也各有它們的“光”呢……你看你看，霧為我們的髮絲上串滿了細碎的珍珠。（1939: 34）

〈霧〉的三部分彷彿一套樂曲中的三個樂章，各有一個主題，又有一個共通的旋律貫串其中，收照應交疊的效果。“蛛網”的主題是霧來臨時的景象，“霧中”的主題是在霧中發現了光，“晴光”的主題是大自然的光普照大地。在“蛛網”中，運用的是舒緩的旋律，並一直貫串到下一章。在“霧中”一章裏，舒緩的旋律因光之出現和各種聲音的匯集而變得輕快活潑。至“晴光”一章，因光之普照而使節奏豁然開朗，色彩由朦朧變成明亮，旋律則由柔板轉為急板：

四圍的山，天際的江流，那邊的樹，那邊的花草，那邊，還有起始在操作著的人們，他們在斫伐那山上的樹木……現在一切都有一個影子呢：我有，山有，雲有，草木也都有，你看，那石竹花的一葉一瓣都各分得一個陰影。（1939: 34 - 35）

全篇作品也由兩個簡單明快的句子劃下休止符：

一切都得有一個影。

孩子，我們回去吧。（1939: 35）

〈霧〉可說是中國現代散文詩最富創意的作品之一，它以泰山的自然環境為背景，處處寫實，卻又處處是象徵，既有浮想聯翩、形象細緻的寫景片斷，也具備層層推展、交疊呼應的敘述結構及流動變化的節奏，它代表了李廣田散文在詩意追求上的最高成就。

除了具夢幻性的象徵主義作品之外，李廣田的散文詩往往在生活化的陳述片斷之

中，突入對生命的思考。〈通草花〉裏，“我”收到一位朋友的禮物——人造的通草花和畫了歌舞少女的花瓶。“我”把通草花當作真花，而且彷彿聽到畫中人的歌曲。但朋友死後，“我”開始懷疑通草花是“真”的還是“假”的，甚至在“永久和暫時兩個世界之間……不知道應當把握哪一個了”(1939: 21)。“我”因為朋友的亡故，引起了對現世存在的疑慮。在〈花圈〉裏，“我”為悼念友人去世而買了一對花圈，掛在室內的牆壁上，他起始覺得不安，但慢慢把情緒轉移到花圈上，覺得每朵花都變成“熟知的面孔”，花圈已成為了生命不可缺少的一部分，當送走了花圈時，他反而感到“廓落而空虛”。這兩篇散文詩所描述的，是作者游離於現實世界、在廣邈的精神領域中尋找心靈安頓之所的無意識經驗。我與物、生與死、實存和空無等相對的觀念，在作者內心成為了難解難言的謎。〈扇的故事〉以寓言的形式講述一次“古代旅行”：在荒蕪的古城裏居住著一群人，他們任日昇月落，花開葉墜，一代一代地生滅，直至古城給海洋淹沒，海水退去，另一群人又在上頭築起城池。這篇寓言的喻意比較隱晦，但可以理解為作者對時間變化的一次形象性的體驗。

詩化片斷，以形象、節奏及各種感官性描寫來提高散文的表現效能，是散文語言特殊的風格塑造。這些片斷使讀者的臨即感加強，並往往超越一篇散文有限的空間，指向更深遠的主題，形成帶有象徵意趣的詩意描述。當現實生活的表述已不能容載象徵性的主題時，作者就利用散文詩的形式，把散文全面詩化，從字句到題旨，提煉出更真更純的詩境。這三個層次也往往糅合為一體，〈霧〉可說是詩化的三個層次糅合的成果。除了詩化的描寫和象徵性題旨，作品字裏行間所透露出來的踏實而樂觀的心情，以及選擇了親切紆徐的第二人稱敘述語調，更集中表現著李廣田散文多方面的藝術特徵。

〔註〕李廣田在《文學論》中所討論的“象徵”實則兼及比喻、寓言，喻依或本體比較清晰可指，而與“象徵”通常暗示某種曖昧的情感或思想不同。至於他以一個作品的完整性視為“象徵”，並引用塞孟斯（Arthur Symmons）、紀德（André Gide）等人對“象徵”的看法，說明一個作品是客觀世界或理念世界的“象徵”，實與所謂“超驗象徵主義”頗為接近。其次，他在《創作論》裏也分析過愛倫坡、紀德等具有象徵主義意味的作品，而對受象徵派詩歌影響的卞之琳、馮至的作品也有深入的討論（見《詩的藝術》）。可見，對於象徵派的作品，李廣田是有所體會的。

## 引用書目

- Chadwick, Charles. *Symbolism*. London: Methuen, 1971.
- Jung, Carl Gustave. *Psychological Types*. Trans. H. Godwin Baynes. London: Routledge & Kegan Paul, 1923.
- Read, Herbert. *English Prose Style*. London: G. Bell & Sons, 1952.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 - 1930*. New York: Charles Scriber's Son, 1969.
- 任兆勝：〈情滿花枝 愛凝筆端——重評李廣田同志的《花潮》〉，收於梁理森編：《李廣田研究專集》（昆明：雲南人民出版社，1985），梁理森編，頁387至391。
- 李少群：《李廣田傳論》（濟南：山東文藝出版社，1990）
- 李廣田：《畫廊集》（上海：商務印書館，1936）
- 《銀狐集》（上海：文化生活出版社，1936）
- 《雀蓑記》（上海：文化生活出版社，1939）
- 《灌木集》（上海：開明書店，1944）
- 《文學論》（香港：昭明出版社，1982）
- 《李廣田文集》（濟南：山東文藝出版社，1986）李岫、雷聲宏編，第四卷。
- 俞元桂：《中國現代散文十六家綜論》（上海：華東師範大學出版社，1989）
- 張維：〈“我永嗅著人間的土的氣息”——李廣田散文風格初探〉。收於李岫編：《李廣田研究資料》（銀川：寧夏人民出版社，1986），頁138至158。
- 梅子：〈李廣田先生年表簡編〉。收於《李廣田研究資料》，頁562至603。
- 鄭明嫻：《現代散文類型論》（台北：大安出版社，1988）