

# 「散」與「文」的辯證： 「說話」與現代中國的散文美學\*

劉正忠\*\*

國立清華大學中國文學系

## 摘 要

本文旨在探討「說話」因素如何介入並改變漢語書寫傳統，主導著白話散文的美感模式。五四新文人有一種集體的失聲焦慮，他們認為，書寫必須打開體系、改組權力、重新收納口語，乃能取回聲音、展布血氣、創造詩意。在社會改造上，係以說話為解放；在文學革新上，則以說話為創造。於是說話被提昇到價值重估與美感變更的層次，生產一種力量，催動了「文」由古典向現代的轉移。本文將藉由「散」和「文」這兩個具有辯證關係的概念，詳考白話散文在現代中國的建構歷程與美學意涵，進而省思其利弊得失。

**關鍵詞：**說話，白話散文，現代性，五四運動，新文人

---

\* 本文寫作過程，承劉承慧教授與劉人鵬教授提供相關資料與意見，又承本刊兩位隱名審查者惠賜卓見，特此致謝。

\*\* 作者電子郵件信箱：jjliu@mx.nthu.edu.tw

## 一、前言

散文作為漢語現代文學的重要文類，長久以來，欠缺與其創作分量相應的論述開展。如何超越泛泛常談，找到更有效的研究方法，強化詮釋的深度，一直是個充滿挑戰性的課題。在詩和小說的領域裡，「現代模式」頗多源自西方，適度運用其理論來觀照，自有相當的理據。至於散文，雖然胡適（1891-1962）曾在理論上強調中國文學方法之不足，以及取資西洋之必要，但那恐怕是革命初期較為單純的看法。<sup>1</sup> 周作人（1885-1967）就曾本於創作實踐的經驗，強調散文外燦成分較少，本土資源最豐的特殊處境。<sup>2</sup> 因此，返歸中國傳統文論去釐清根源性的課題，理舊緒而得新意，應為值得嘗試的研究路向。當然，白話散文的共同構建者，也斷然有一種區隔於古人的意識，這一部分自不能輕易放過。

晚近學界的研究，已經指出：言說因素之大舉介入書寫行為，乃新文學興起的重要動力，也是新舊文體系統性轉換的關鍵。<sup>3</sup> 陳平原的系列研究，更別出心裁地從「演說」情境著手，具體闡論中國近現代的文章變革。<sup>4</sup> 本文即順此思路發展，

<sup>1</sup> 胡適說：「西洋的文學方法，比我們的文學，實在完備得多，高明得多，不可不取例，即以散文而論，我們的古文家至多比上英國的培根 (Bacon) 和法國的孟太恩 (Montaigne)，至於像柏拉圖 (Plato) 的『主客體』，赫胥黎 (Huxley) 等的科學文字，包士威爾 (Boswell) 和莫烈 (Morley) 等的長篇傳記，彌兒 (Mill)、弗蘭克林 (Franklin)、吉朋 (Gibbon) 等的『自傳』，太恩 (Taine) 和白克兒 (Buckle) 等的史論；……更是中國從不曾夢過的體裁。」胡適，〈建設的文學革命論：國語的文學——文學的國語〉，《新青年》，4.4（北京：1918），頁 16-17。有意思的是，楊牧有一段文字涉及相同話題，但論點恰與胡適相反：「散文是漢文學中極顯著而重要的一種類型，地位遠超過其同類之於西方的文學傳統，原因在於它多變化的本質和風貌，往往集合文筆兩種特徵而突出（……）卡萊爾之體悟哲理，羅斯金之觀照風骨，里利之翰藻波濤，強生之寓言諷諫，古典散文中無不大備，其餘培根蘭姆一支，則更充斥緇囊，為傳統文人酒後茶餘分神輕易可為者。」楊牧，《失去的樂土》（臺北：洪範書店，2002），〈散文之為文類〉，頁 104-105。

<sup>2</sup> 周作人就曾指出：「現代的散文在新文學中受外國文學的影響最小，這與其說是文學革命的還不如說是文藝復興的產物，雖然在文學發達的程途上復興與革命是同一樣的進展。」周作人，《周作人全集》第 1 冊（臺北：藍燈文化，1992），〈《陶庵夢憶》序〉（1926），頁 138。

<sup>3</sup> 例如鄧元寶，《在語言的地圖上》（上海：文匯出版社，1999），〈「文化失語症」的語言學詮釋——「五四」語言革命的重審〉，頁 37-59；葛紅兵，〈魯迅在「發音」、「言語」、「語言」、「文字」之間的選擇——論文字對言語、聲音的遺忘與壓抑〉，《聯合文學》，208（臺北：2002），頁 144-150。惟兩氏的論述，偏向於處理整體新文學的趨向，而尤看重小說，且較少參照古典文學的系統。

<sup>4</sup> 陳平原，《千年文脈的接續與轉化》（香港：三聯書店，2008），〈「演說」與近現代中國文章變革〉，頁 179-257。

但把範圍限縮到「散文」文類特有的美學課題。考察「說一話」因素（「言說行動」與「話語型態」）如何介入篇章，一方面形塑出「散」的美學，一方面更新了「文」的傳統。在具體分析上，則聚焦於白話散文發生以至奠立基型的關鍵時期（以五四時期為主，1930、1940年代為輔），藉由傳統文論與現代觀念的對比，逐一彰顯現代散文的根源性議題。期能經由「歷史詮釋」的途徑，朝向「理論建構」的可能。

## 二、說話功能：除魅而立人

漢語文學原有很強的文章傳統，支撐著散文的地位，而又決定了它的型態。在此一傳統中，「書寫」與「口說」雖非斷然對立，但兩者之間不無阻隔。文之為物，既積累了中國古人表情達意的習慣與方法，同時也涉及了審美取向與倫理價值。另一方面，漢語亦自有口語言說的成分，但僅彰顯於不同時代的個別體裁（例如：語錄、小說），未能躍居為文章的主導因素。在全面反省傳統的五四新文化方案中，此一因素始成為重要資源。至於新時代如何看待並運用「說話」？或者反過來講，說話有何功能，是否足以解決時代課題？皆須先加以釐清，乃能掌握散文革新的內在動力。

### （一）文的系統性轉換

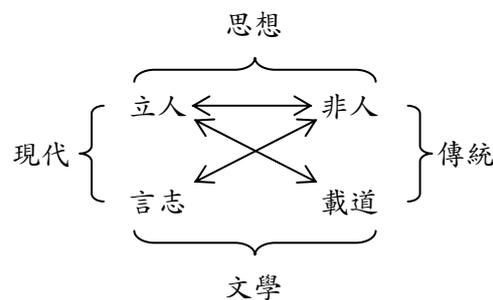
中國傳統的古文辭與五四以來的新散文，具備一種複雜的「血緣」關係。一方面，父之律法與名義處處支配著子的生成、發展、演化；另一方面，子的許多觀念與進路，又斷斷不肯為父所範圍。這種類乎父子情仇的延續與對抗，在文的系統裡最為顯著，形成新舊文學交接的一大課題。五四諸子對父系傳統的「反動」（這是一個五四慣用語），乃是從「價值根源」與「表現模式」兩方面著手。

先從價值根源來看，古文辭生命所繫之「道」，這時被新文學家理解為一種僵化、腐敗而具有強制力的封建產物，去之而後快。但他們一樣強調文章必須「言之有物」，必須富於「情感」和「思想」。<sup>5</sup> 實際上，並沒有放棄「意內言外」的對應結構，只是進行了目標與手段的雙重切換：以較具表現性與自主性的「言」，來更新「載」的形式；並以較具個性性、多元化、時代感的「志」，來替換「道」的

<sup>5</sup> 胡適，《胡適作品集》第3冊（臺北：遠流出版社，1986），〈文學改良芻議〉（1917），頁6。

內容。

依周作人的分判，「八股文—桐城派—唐宋古文—儒家經典」屬載道系統，「新文學—晚明小品—詩詞曲—西洋文明」則為言志系統，彼此相互頡頏。<sup>6</sup> 像這樣把文學切割為兩邊，強力演繹其衝突，乃是五四諸子慣用的戲劇化手法。試借用格雷瑪 (Algirdas Julien Greimas) 的語義方陣說，將這種敵對關係視為一種事件，<sup>7</sup> 則可圖示其基本構成如下：



「立人」乃是晚清以來知識界的重大課題，周作人把它跟新文學運動連繫起來，提出斬截的判斷：新文學的終極價值在「人」、「人性」、「人道主義」，古文所載之道不過是壓抑人情的獸道鬼道。載道是人性匱乏的文學，言志則是反抗非人的文學。這裡實際上已經對「道」與「志」做了不同於傳統脈絡的新詮，恐怕頗有失準之處。<sup>8</sup> 與其說是客觀的事實描述，不如說是主觀的理念建構。他有意藉由這一套概念來指陳中國文化的問題，並對照於歐洲近代文明歷程。特別是十五世紀以來關於「『人』的真理的發見」，具體言之，則包含「宗教改革」、「文藝復興」、「法國大革命」、「女人與小兒的發見」等等重大變革。<sup>9</sup> 以今觀之，周作人係在宣揚一種崇尚進步、理性、文明的「社會現代性」觀念，<sup>10</sup> 以此作為白話散文書

<sup>6</sup> 周作人，《周作人全集》第5冊，〈中國新文學的源流〉(1932)，頁327-336。

<sup>7</sup> 相關理論，參考高辛勇，《形名學與敘事理論》(臺北：聯經出版，1987)，頁154-157。

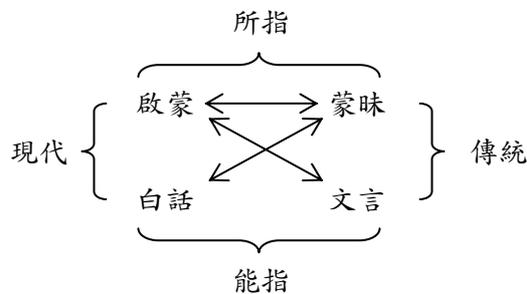
<sup>8</sup> 按載道與言志對立之說，錢鍾書、朱自清皆有異議。朱氏認為：「言志本義原跟載道差不多，兩者並不衝突。」朱自清，《朱自清古典文學論集》(臺北：宏業書局，1983)，〈詩言志辨〉，頁190。錢氏則說：「『詩以言志』和『文以載道』在傳統的文學批評上，似乎不是兩個格格不相容的命題。」又在另一處說：「小品文也有載道說理之作，可見『小品』和『極品』的分疆，不在題材或內容而在格調 (style) 或形式了。」分別見錢鍾書，〈中國新文學的源流〉，《新月月刊》，4.4 (北京：1933)，「書報春秋」欄，頁11；〈近代散文鈔〉，《新月月刊》，4.7 (北京：1933)，「書報春秋」欄，頁2。

<sup>9</sup> 周作人，《周作人全集》第3冊，〈人的文學〉(1918)，頁565。

<sup>10</sup> 按當代學者區分出兩種相互衝激的「現代性」(modernity)：一方面是社會領域中的現代性，源於工業與科學革命以及資本主義的成功，另一方面則是本質上屬於諍論式的美學現代性，它的起源可

寫的重要資源與追求目標。他同時通過大量的散文創作，實踐了自己的規劃，從而塑立新散文的基本風貌。<sup>11</sup> 這些行動為新時代、新文體、新國民指出一種嶄新之「道」，但周作人寧願稱之為「志」，因為它具有個體自由的意義，是內發的精神覺醒，而非外塑的公共價值。

再從表現模式來看，周作人及其同志認為，舊「文」系統（文字／文章／文學）早已被爛壞之舊「道」佔領、支配、扭曲了，兩者形成一個不可切割的共犯結構。為了打破這僵斃的「文一道」結構，必須提出新的文學方案。試以另一語義方陣，呈現其基本構造如下：



在五四新文化人物看來，古中國長久處於可怕的蒙昧狀態，從來沒有解決「人的問題」。與廣大民眾日常生活脫鉤的書寫形式，即為蒙昧的重大徵候之一。周作人說：「古文多是貴族的文學，白話多是平民的文學。」<sup>12</sup> 依照此說，文言體式只能負載封建體系之「道」，白話乃能傳達現代文明的「思想與情感」。要想宣揚新觀念，便須找到與之對應的新載具。用文言即缺乏現代，寫白話則應排除蒙昧。這是一套整齊而固定的對應關係，其基本假設是：能指系統必須變革，乃能帶動所指系統的更新。

## (二)反文章論述

於是「聲討舊文」成了五四一代新文人的集體運動。但中國所謂「文」，經常同時包舉文化、文學與文字等多層意義。因此，五四的聲討行動，也經常籠統地將

追溯到波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1967)。卡林內斯庫 (Matei Calinescu) 著，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2002），頁 343。

<sup>11</sup> 楊牧曾歸納周作人展布的主題：「他為文反對暴力，抨擊迷信，卻極力為神話辯護，他介紹『新村』的構想，強調醫學和科學的重要性；他提倡自由與民主，男女平等的觀念，讚美寬容和天真，維護知識的權利。」楊牧，《失去的樂土》，〈周作人論〉，頁 376。

<sup>12</sup> 周作人，《周作人全集》第 3 冊，〈平民的文學〉(1918)，頁 561。

倫理、認知、審美等不同層次的課題混為一談。「國民性話語」對「反文章論述」的滲透，便是值得注意的現象。晚清以來，知識分子目睹國族悲劇，乃通過日本明治維新時期的譯介，引進了原屬歐洲帝國主義觀點的國民性理論。孫文 (1866-1925)、梁啟超 (1873-1929)、陳獨秀 (1879-1942)、魯迅 (1881-1936) 等人，無不熱切尋找中國人的「本質」，以期診斷出國族積弱不振的病根。等到高倡反傳統的新文化運動興起，「國民性」的意義更迅速地向國民劣根性滑動，成為不折不扣的貶義詞。<sup>13</sup> 新文學的關鍵問題既然在「人」，而且「文」如其「人」，則「舊文章缺陷」來自「民族劣根性」，便成了當時常見的思維。

主要的散文家，如魯迅、周作人、林語堂 (1895-1976) 等，皆有「聲討舊文」的言論：

中國的作文和做人，都要古已有之，但不可直鈔整篇，而須東拉西扯，補綴得看不出縫，這才算是上上大吉。所以做了一大通，還是等於沒有做，而批評者則謂之好文章或好人。社會上的一切，什麼也沒有進步的病根就在此。<sup>14</sup>

我們再來一談中國的奴隸性罷，幾千年來的專制養成很頑固的服從與模仿根性，結果是弄得自己很沒有思想，沒有話說，非等候上頭的吩咐不能有所行動，這是一般的現象，而八股文就是這個現象的代表。<sup>15</sup>

在中國，因為特別關係，讀書成為特種階級的專利，所以文章益趨巧妙，而所謂文章之含義，尤為特別。大概有黼黻文章之意，有條理，有文彩的，才稱為文。故文章二字，惟中國有之，西文 *Belles Letters* 去文章之義尚遠。比如「不抵抗」，便是白話，「長期抵抗」便有文彩，是文章；「不攘外」，便是白話，「先安內」，便有文彩，是文章。<sup>16</sup>

他們所戮力從事者，乃是把「中國（特質）」與「文章（法則）」綁在一起，

<sup>13</sup> 有關國民性話語的「生產過程」及其盲點，可參考劉禾，《語際書寫》（上海：三聯書店，1999），〈國民性理論質疑〉，頁 67-104。

<sup>14</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第 6 卷（上海：魯迅紀念委員會，1941），《二心集》，〈做古文與做好人的祕訣〉（1932），頁 71。

<sup>15</sup> 周作人，《周作人全集》第 5 冊，〈論八股文〉（1932），頁 365。

<sup>16</sup> 林語堂著，沈永寶編，《林語堂批評文集》（珠海：珠海出版社，1998），〈國文講話〉（1933），頁 39-40。

加以污名化。所謂：「世事洞明皆學問，人情練達即文章。」<sup>17</sup> 中國人交際應酬的運作程式，與謀篇定句的古文心法，經常互為隱喻。魯迅不僅揭露其修辭過程之虛假，更批判其訊息傳遞之闕如，故謂之「祕訣」。他對於講究周延、曲折、得體的「含蓄美學」與「世故哲學」顯然相當不滿。周作人則推論，古文辭之終於衍生出八股文這種妖孽，根源就在於「中國的奴隸性」。奴隸性就是自我之遺失，思與言的雙重缺席。就連「說什麼」和「怎麼說」，也要交由外在的種種權威來決定。他對八股文的批判，隱然把載道古文與儒教末流包含在內。林語堂則發現所謂「文章」，居然含帶著大量的意識型態與政治運作的軌跡。本來所謂「黼黻文章」，<sup>18</sup> 表明了「文」與「禮」同具有「飾」的性質。林語堂有意把它理解為假飾和敷衍，白話才有可能實說。所以明明是在嘲諷時事，卻把題目取作「國文」講話。

其實，「國文」一辭本來就是近代國族觀念興起之後的產物。揄揚者固然視之為國粹而加以神聖化，但在批評者看來，傳統文章常是負面「國民性」的寄居所。只有從這種集體的泥沼裡抽拔出來，擺落虛假的社會性格，發揮真誠的個性，才有文學可言。先學會重新「做人」，才能真正「做文」。舊文章習慣戴上「面具」，新文學必須找回「自我」，而倡導性靈則是具體的對治之道。他們同時提倡「國語的文學，文學的國語」，當「白一話」變身為「國一語」之後，便與重振國族的時代呼求結合起來，形成一套假設：傳統文章是老大帝國之舊符，是惡；國語則為少年中國的新聲，是善。五四新文人就這樣強力操作「白話」與現代性的聯結，訴諸國族，訴諸人民，訴諸青年，訴諸輿論，成功地塑造了「白話比文言進步」的觀感。

問題是這種「進步」，是否僅僅在實用層次，而無法推及美感領域？五四文人構想中的白話文，係以扛起雙重任務自許。胡適曾說：「白話並不單是『開通民智』的工具，白話乃是創造中國文學的唯一工具。」<sup>19</sup> 所謂「開通民智」涉及認知與倫理的重建，「創造（新）文學」則關乎審美品味的轉換，其間流露的綜貫傾向，頗與歐洲十八世紀啟蒙哲學家所規劃的現代性方案異趣。在西洋版本中，「認知—工具」、「道德—實用」以及「藝術—表現」，乃是各依其內在邏輯，分別發

<sup>17</sup> 賈寶玉曾於寧府上房見此聯，當下不快。見曹雪芹，《紅樓夢》（臺北：三民書局，1973），第5回，頁34。

<sup>18</sup> 《荀子·禮論》：「黼黻文章，所以養目也。」《周禮·考工記》：「青與赤謂之文，赤與白謂之章，白與黑謂之黼，黑與青謂之黻，五采備謂之繡。」荀卿著，李滌生集釋，《荀子集釋》（臺北：臺灣學生書局，1979），頁418；鄭玄注，賈公彥疏，《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，1981），卷40，頁25a。

<sup>19</sup> 胡適，《胡適作品集》第8冊，〈五十年來中國之文學〉（1922），頁136。

展為客觀的科學、普遍的道德與法律以及自主藝術，從而組成一種理性結構。<sup>20</sup>但在中國版本的現代性方案裡，白話文既是重建價值、認知世界的工具，又是表現情意的美感對象。然而倉促建立起來的新文學體系，面對劇變而破碎的現代世界，如何能夠同時達成紛歧繁重的目標？何況這種真善美三位一體的結構，不免也要掉入傳統中國對於「文」的迷思。

有鑑於此，周作人與林語堂刻意建立「載道」與「言志」的區隔，凸顯「古文」與「小品」的對立，就其實質意義而言，即是以此作為白話散文的參照，用以釐清「實用」與「審美」混交於一體的問題。但他們取法乎晚明小品的同時，似乎也有過分依賴之弊。譬如在周作人的看來，明清名士派散文與「現代的散文」在精神、氣息與情趣上「幾乎一致」。<sup>21</sup>也就是說，就藝術形式與審美心理上，只須復興「小品」即可（或再參酌西方的 *essay* 體式，這種文類當時也常被譯為「小品」），所要添加的主要是構成現代文明的思想內容。由此看來，初期白話散文之現代成分，恐怕還是表現在「社會現代性」的追求，而無暇仔細探討「美學現代性」的課題。

### (三) 去魅影或去魅力

根據李長之 (1910-1978) 的看法，五四人物崇尚理智主義而反對形上思辨，確實可與啟蒙運動相類比。然其缺點在於「沒有發揮深厚情感，少光，少熱，少深度和遠景，淺！」<sup>22</sup>而與五四啟蒙論述相伴生的白話散文，也時時流露一種「祛除巫魅」(disenchantment) 的意圖。所謂除魅，即是以深具批判性格的理性懷疑精神，來解除各種加諸世界的非理性魔咒。以新的、經驗主義的世界觀，來取代舊的、唯心的精神與意志的世界觀。<sup>23</sup>因此，其整體趨向便是去除「神聖」而還原「世俗」。在特殊的歷史氛圍之下，五四新文人常把文章傳統和蒙昧世界視為一體，他們不僅用力於為世界解咒，而亦同時為文章除魅。當時談論文學史的新派學者，盛言文學來自巫術，而新文學的發展便是一逐漸脫離巫術的過程。他們認為，「漢字—儒家經典—唐宋古文—桐城派—八股文」乃至整個「文章」傳統之所以可

<sup>20</sup> 哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas)，〈現代性：一個不完整的方案〉，收入佛斯特 (Hal Foster) 編，呂健忠譯，《反美學》(臺北：立緒文化，1998)，頁 12。

<sup>21</sup> 周作人，《周作人全集》第 1 冊，〈陶庵夢憶序〉(1926)，頁 138-139。

<sup>22</sup> 李長之，《迎中國的文藝復興》(上海：商務印書館，1946)，頁 22。

<sup>23</sup> 丘為君，〈啟蒙、理性，與現代性——啟蒙運動的歷史反思〉，收入舒衡哲 (Vera Schwarcz) 著，劉京建譯，《中國啟蒙運動》(臺北：桂冠圖書，2000)，頁 2。

厭，便是殘餘了太多巫術的性質。<sup>24</sup>

我們認為，五四時期這種「舊文章—巫術」說，既有洞見，也有盲點。按中國之所謂「文章」，常被視為與天地合德的聖物，含帶著宗教與禮法的性質。劉勰(465?-520?) 這一段話可為代表：

文之為德也大矣，與天地並生者，何哉？夫玄黃色雜，方圓體分，日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才，為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。傍及萬品，動植皆文：龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，有逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇。夫豈外飾，蓋自然耳。至於林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球鐘。故形立則章成矣，聲發則文生矣。夫以無識之物，鬱然有彩，有心之器，其無文歟？<sup>25</sup>

其間展示了自然與人文對應的結構：既是「法天」的文章觀，又是「泛文」的世界觀。天地日月山川等自然的存在，不僅蘊含大道，同時體現至文，此即「天文」。<sup>26</sup>經由聖人之經緯天地，制禮作樂，逐漸形成文明的世界，謂之「人文」。<sup>27</sup>天地道德，聖人法度，必須布在文辭，著為簡冊，乃能行諸四方，教化萬民，故須有「言文」。這種「天地—禮樂—文辭」相互牽引的關係，使「文」能夠融貫並轉化天地的精華，成為一種「神聖的載體」，展現無窮的魅力。劉勰的話，同時賦予「文」一種存在理據，天地萬物莫不有文、能文、好文。文采（藻繪、炳蔚）只要出於主體的感應，內質之外顯，即為正當的表現（呈瑞、凝姿），看似雕飾，實本於自然。依此推求，則駢偶儷藻雕章琢句，並沒有在「心」與「文」之間形成阻隔，則「雕縵成體」也就無妨於道了。

<sup>24</sup> 代表性的觀點，見錢玄同，〈中國今後的文字問題〉，《新青年》，4.4（北京：1918），頁 350-356。

<sup>25</sup> 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984），〈原道第一〉，頁 1。

<sup>26</sup> 《周易正義》〈繫辭上〉：「仰以觀於天文，俯以察於地理。」正義：「天有懸象而成文章，故稱文也；地有山川原隰，各有條理，故稱理也。」王弼注，孔穎達疏，《周易正義》（臺北：藝文印書館，1981），卷 7，〈繫辭上〉，頁 9a。

<sup>27</sup> 「夫所謂人文者，禮樂法度之謂也。上古至法，至堯而成，至孔子煥乎其有文章。」李復，《潛水集》，《景印文淵閣四庫全書》第 1121 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 5，〈答人論文書〉，頁 12b。

唐代的「新古文」儘管推翻了古人的駢儷的「文」體系，卻又重演一遍原道徵聖宗經的程序。一方面價值根源被重新調整，另一方面表現模式也有了大幅度的更新。以韓愈 (768-824) 來說，在宣稱「非聖人之志不敢存」之餘，同時體認到「惟陳言之務力」的難得，<sup>28</sup> 故能戮力開發新視野、新經驗、新美感。特別是當他闡釋個體情志與文章表現的關聯時，便有精采之論：

大凡物不得其平則鳴。草木之無聲，風撓之鳴；水之無聲，風蕩之鳴。其躍也，或激之；其趨也，或梗之；其沸也，或炙之。金石之無聲，或擊之鳴。人之於言也，亦然。有不得已者而后言，其詞也有思，其哭也有懷。凡出乎口而為聲者，其皆有弗平者乎？樂也者，鬱於中而泄於外者也，擇其善鳴者而假之鳴。金、石、絲、竹、匏、土、革、木八者，物之善鳴者也。維天之於時也，亦然，擇其善鳴者而假之鳴。是故以鳥鳴春，以雷鳴夏，以蟲鳴秋，以風鳴冬。四時之相推敘，其必有不得其平者乎！其於人也，亦然。人聲之精者為言，文辭之於言，又其精也，尤擇其善鳴者而假之鳴。<sup>29</sup>

相對於劉勰所論之傾向於自如的、靜態的、恆常的、尚美的文體，韓愈提出並示範了一種相激的、動態的、非常的、尚力的文體。這種文章，講究內在能量的蘊積（心之「不平」），以及外在活動的給出（文之為「鳴」）。他以「鳴」這個發聲意象，來表示各種生命能量的表現；又以「善鳴」將這種表現限定為美好的、精粹的、特出的，使其超越凡常，取得創造意義。以人來說，聲音、言語、文辭三者便具有逐層上昇的階序關係，故寫作可以視為創造最高級的聲音。儘管如此，此文後半還推演出「伊尹鳴殷，周公鳴周」，乃至「以道鳴」、「以術鳴」的講法。則又顯現他有意將文章與政治道德學術相互類比，重構天文（草木水風）、人文（周孔孟荀）、言文（詩文辭賦）共鳴的體系。

綜合看來，無論劉勰的駢體或韓愈的散體，古文章體系確實是藏「魅」的：一方面是魅力源源（意義脈絡與美感能量），一方面是魅影幢幢（形上體系與封建思維）。《說文》曰：「魅，老精物也。」<sup>30</sup> 舊文之魅，正來自於章法之「老熟」

<sup>28</sup> 韓愈著，馬通伯校注，《韓昌黎文集校注》（臺北：華正書局，1986），卷3，〈答李翊書〉，頁99。

<sup>29</sup> 同前引，卷4，〈送孟東野序〉，頁136。

<sup>30</sup> 許慎著，段玉裁注，《說文解字注》（臺北：學海出版社，1979），卷16，頁41a。

與字句之「精鍊」。問題是作為「人聲之精而精者」的文辭，層層煉製之後，是否依然還算是「人聲」？在五四諸子看來，這種文章有鬼無人，他們故意忽視其魅力，誇大其魅影。錢玄同（1887-1939）所謂「桐城謬種，選學妖孽」，一語判定舊文的邪惡與應死。<sup>31</sup> 惟在「老而精」的漢字傳統裡，「文」與「魅」既為共生一體，當新文人戮力從事於「去魅影」，實質上，會不會等同於「去魅力」？

也許有鑑於時人過度強調白話的教育功能，周作人首倡「美文」之說，<sup>32</sup> 胡適從而稱讚他：「徹底打破那美文不能用白話的迷信了」。<sup>33</sup> 但這話用來描述徐志摩（1897-1931）的抒情散文，甚或《紅樓夢》裡的許多精采片段，應當會更為精準。就別處許多言論看來，周作人並不那麼執著於「美」或「文」，他談及歷來「論文的標準」說：

有喜談義理者，不但主張言之有物，其物還必須是某一派的正統思想，所以如不是面紅耳赤的衛道，或力竭聲嘶的闢邪，便不算是好文字。又有好講音律者，凡是文章須得好念，有如昔人念韓愈送董邵南序，數易其氣而後成聲，然後鏗鏘鏗鏘，各有腔調，聽之陶然。然而在此二派之外還可以有一種看法，即是不把文章當作符咒或是皮黃來看，却只算做寫在紙上的說話，話裏頭有意思，而語句又傳達得出來，這是普通說話的條件，也正可以拿來論文章。<sup>34</sup>

把載道明理之文判為「符咒」，把聲宏氣壯之文貶為「皮黃」，這仍是當時典型的「除魅」論述——反義理，反音律，輕忽文章的修辭技術與教化功能。除魅之後，「文章」被簡化為「寫在紙上的說話」，只以清楚傳達意思（包含「見識與趣味」）為滿足，於是說話方法居然就是文章作法，這實在是對「文」的一種重大偏移。相對於極盛於六朝的舊式美文，「白話散文大師」周作人恐怕更重視辭達意清的境地。他所取於晚明小品者，實為風神韻味與思維立場，而非文字的聲響色澤。因而他的貢獻，主要還是在「王綱解紐」之際，行「斯文解咒」之事，使一代人能夠體現「現代心靈與知識」，回應「現代世界」，擺脫古代社會的思維和口吻，以及其中夾藏的蒙昧。至於他所規劃的新文體，因為不太看重文采本身的價值，故以

<sup>31</sup> 錢玄同，〈致陳獨秀〉，《新青年》，2.6（北京：1917），「通信」欄，頁85。

<sup>32</sup> 周作人，《周作人全集》第1冊，〈美文〉（1921），頁202。

<sup>33</sup> 胡適，《胡適作品集》第8冊，〈五十年來中國之文學〉（1922），頁150。

<sup>34</sup> 周作人，《周作人全集》第4冊，〈春在堂雜文〉（1939），頁312。

「傳統」眼光看來，似乎走向一種（相對而言）「不文」之路——而其實質則鬆動了「文」的邊界。

然而，白話文是否真能「去魅影」？這恐怕只是相對的。按白話在當時，既為啟蒙利器，亦為救亡之工具。各種意識型態與政治主張，經常利用白話文利於現代傳播的性質（即時、淺明、新鮮），以盡其喚醒（或瞽惑）人心之能事。因而「說話」的行動，在這過程之中，一方面在是進行著舊系統的「解符碼化」，另一方面則是新系統的「再符碼化」。落實到白話散文的發展史上，充滿軍事戰鬥隱喻的「雜文」，終於成為籠罩一時的強勢文體。在政治行動上，共產黨使用最俚野赤裸的文體，灌輸人民頗偏執激切的觀念，趨俗又附魅，非聖更造神，收效既鉅且速（其極致化則為後來所謂「毛文體」）。由此可見，白話文絕非與「魅」絕緣。——至於個別作家怎樣省察到白話散文的魅影，或重造其魅力，則是散文史後續發展的另一個重要課題了。

盧卡契 (Georg Lukács, 1885-1971) 曾以整體性的觀念談論文體嬗變：史詩時代有如一個家園，人與世界構成和諧的整體性。近代文明造成的「異化」過程，則使個人與世界處於「不和諧」(dissonance) 和「無家」(homeless) 的狀態，小說便是其產物，所以「小說是一個被上帝拋棄的世界的史詩」。<sup>35</sup> 試以此種觀點來看古代文章，那種「道沿聖以垂文，聖因文而明道」的完美系統，正如一和諧的家。至於，作為失「道」之「言」的白話散文，內無恆定的價值體系以為支撐，外無現成的文學語言可供驅使，彷彿負氣的孽子放棄繼承豐碩的資產，重新在曠漠的天地裡流浪，尋找「白」手起家的可能——這是何等艱鉅而壯烈的行動，體驗既新且多，但也付出沉重的代價。

### 三、說話欲望：聲音即血氣

「字」必須收納「話」，「寫」必須運用「說」，乃能取回聲音、展布血氣、創造詩意，這是一代新文人的共同欲望或想像。其實際關懷則可分為兩個層面來說：在社會改造方面，係以自由地「說」為解放之道，以鮮活的「話」為人性表徵；在文學革新方面，係以「說」為創造行動，而以「話」做為新詩語的來源。至於其中關鍵，應在於賦予「白話文」更高更多的附加意義，把它跟聲音、血氣、自

<sup>35</sup> 盧卡契著，楊恆達編譯，丘為君校訂，《小說理論》（臺北：唐山出版社，1997），頁 61。

由意志等因素聯結起來。這裡我們將試著展示：「說話」的日常行為，如何被提昇為價值與美感變更的事件，從而生產一種力量，催動了「文」由古典向現代的轉移。

### (一)失聲焦慮與發聲衝動

白話做為小說語言，早經證明，要比文言更為精準而有活力。但做為詩或文的表現媒介，在文章傳統輝煌彪炳的中國，卻是全新的考驗。按在漢語文學大傳統中，來自文人講學現場的「語錄」文體，以及來自民間「說書」現場的講唱文體，已經驗證出「白話」在說理和敘事上的性能。至於晚清時代，基於開啟民智而發起的「白話運動」，則更是把白話推到政治變革、思想傳播的重要位置。然而，即便有這麼多重而豐厚的背景，在五四運動以前，白話始終沒有成為文人感物言志或美感表現的主要工具。

如前所述，在古人的觀念裡，「黼黻文章」本經修飾而來，是文明的成果，有大用而又可供欣賞。然則未經修飾的「話語」，如何可以成為具美感意義的「文」？實為五四時期待解決的新課題。蓋所謂白話，據胡適當時的解釋，具有「說白」、「明白」、「黑白」三義。<sup>36</sup> 這種去雅從俗的性格，刊削了語言的凝鍊、含蓄、隱喻、風神，放在古典美學的視野裡，幾乎是「反詩」的。胡適主張：

要有話說，方纔說話。

有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。

要說我自己的話，別說別人的話。

是什麼時代的人，說什麼時代的話。<sup>37</sup>

這些主張反映了晚清以來知識分子集體的失聲焦慮，極力想要破除表述過程中可能遭受到的種種干擾。其論點可以化約為一個行動：說話，我要說話，我們（現代中國人）要說話。這是巨大挫敗感之下的反思，新文化運動的重要主題。說話，乃能「言志」。說話，乃能實現「救亡圖存」或「個體啟蒙」。無論政治、思想與文學的問題，都出在舉國之人無法說話、無話可說、所說非話。

中國號稱崇文尚禮之邦，但寫字不等於說話。在文學革命者看來，那與詩書禮樂相表裡的「字的體系」已經滿滿地寄生了舊文化與舊思想，至於承載新觀念與新

<sup>36</sup> 胡適，《胡適作品集》第3冊，〈答錢玄同書〉（1917），頁6。

<sup>37</sup> 同前引，〈建設的文學革命論〉（1918），頁56-57。

生命的「話的體系」則尚未被解放出來。因此，偌大中國雖然眾口齊呼，震天價響，卻是「無聲」的。魯迅說：

文明人和野蠻人的分別，其一，是文明人有文字，能夠把他們的思想，感情，藉此傳給大眾，傳給將來。中國雖然有文字，現在卻已經和大家不相干，用的是難懂的古文，講的是陳舊的古意思，所有的聲音，都是過去的，都就是只等於零的。所以，大家不能互相瞭解，正像一大盤散沙。<sup>38</sup>

這種談法類同於胡適的「死—文字」觀：思想不在場的語言，正如靈魂不在場的肉體，只是死屍而已。但魯迅變本加厲地把這個「死」的概念具體化，認定舊文辭乃是一套空洞而橫暴的體系，使整個中國失去血氣與聲音。因為，過時而失效的符號系統不再能夠傳達（反而阻扼）內在情思。「言」與「志」一旦脫勾，「詩」的生產也就宣告終結了。

魯迅的提法，實際上反映了五四時代常見的二元對立觀念，可以表列如下：

聲音	白話	現代	西方	文明	血氣
文字	文言	古代	中國	野蠻	屍體

「聲音」在詩學、文化、政治的脈絡裡，都具有豐富的意義。〈詩大序〉云：「情發於聲，聲成文謂之音。」<sup>39</sup> 聲與音的主要差別在「文」，成文之後乃能行之久遠，觀民心而察世變，發揮教化的效用。問題在於「成文」的過程，究竟是更精準地再現，還是破壞了完整之聲、真實之情？〈樂記〉甚至指出：「是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也；惟君子為能知音」。<sup>40</sup> 聲、音、樂不僅形成一種階序結構，更被賦予倫理價值。音與樂是文章化的聲音，能夠提昇人的存在。但在五四反傳統的視野下，卻逆轉了「禽獸—君子」的判準：「成文」只會消滅性情，落入野蠻；「不文」反能保存血氣，符合文明。魯迅所謂「無聲」，同時意謂著：無思想、無感覺、無訊息、無表現、無創造、無希望、無自由、無人性而無血氣。因為這些都必須通過聲音來呈現，而聲音已被僵化的文字體

<sup>38</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第5卷，《三閒集》，〈無聲的中國〉（1927），頁15。

<sup>39</sup> 鄭玄箋，孔穎達疏，《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1981），卷1之1，頁6a。

<sup>40</sup> 鄭玄注，孔穎達疏，《禮記正義》（臺北：藝文印書館，1981），卷37，頁7b-8a。

系給封鎖住了。在他看來，中國文字（以及由此構成的文章）是「可怕的遺產」，其間充斥著虛假的、人工的、古代的、腐爛的、封建的、死病的聲音。相對之下，只有使用「現代的活人的話」，乃能散發「血的蒸氣，醒過來的人的真聲音」。<sup>41</sup>

這樣一種「文字」戕害「聲音」的想像，彷彿落入了德希達 (Jacques Derrida, 1930-2004) 所指陳的「語音中心論」(phonocentrism)。<sup>42</sup> 蓋自柏拉圖以降，「聲」（語音）即被視為「心」（精神）自然外顯的形式，能與上帝、理念、世界、自我等等超驗概念保持較為親密的關係。「文字」的「入侵」則導致語言的疾病、失敗與衰落，那些非語音因素遠離了自然，威脅著精神、呼吸、言語和邏各斯 (logos)。<sup>43</sup> 此說針對拼音文字而發，不太適用於中土。直接「法天象地」的漢字，在階序上並不落後於語音。文字銘刻更勝於一時口談，乃是中國古人基本的想法。所謂「目擊」（自然、形象、文字）而「道存」，亦不可以「容聲」矣。<sup>44</sup>「看」與「悟」可以融合如一，「發聲」則落於後著，效用有限，所以受到貶抑。中國詩學裡「神韻傳統」之所以居於上品，衍為大宗，當與這種「無聲」美學所造成的「延宕」效果大有關聯。

中西文字特質的差異導致不同的優勝與偏失，療救之方恰成異趣。德希達以「書寫」的概念，來鬆動西方傳統對「邏各斯—聲音」中心的執泥；而五四新文人則以「說話」的行動，來破除中土數千年以來固守「道—文」（意念—形象）結構的迷思。然而，若把五四新文學運動視為白話文對於文言文的奪權行動，或者由「書寫中心主義」到「語音中心主義」的價值轉移，未免失諸單純。高友工曾指出：

直到春秋戰國之際文字雖早已相當普及，文化似乎還是圍繞著「言、說」的實際活動而生，而不是如後世所予的印象以「文、辭」為根據。其實這正是兩個傳統並存的時代。<sup>45</sup>

<sup>41</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第1卷，《熱風》，〈隨感錄·四十〉(1918)，頁38。

<sup>42</sup> 依據德希達的看法，從柏拉圖、亞里斯多德至盧梭、索緒爾、雅各布遜，總是認為語音更真實地傳達意義，而再現語音的文字則淪為第二序的能指。於是，邏各斯 (logos)、言說語 (speech)、書寫文 (writing) 形成一個逐步遠離自然的階序關係。非拼音的中國文字，恰好能夠反證這套邏輯的虛妄。見 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), pp. 6-10.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>44</sup> 「若夫人者，目擊而道存矣，亦不可以容聲矣。」郭慶藩，《莊子集釋》（臺北：世界書局，1989），〈田子方〉，頁308。

<sup>45</sup> 高友工，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004），〈中國語言文字對

因此，在先秦諸子與史傳之中，經常可以讀到一種「口說語」的成分，<sup>46</sup> 步步指向世界，體現較強的「交流」功能與「行動」意義。但另一方面，書寫文也逐漸獨立成一種直接體現經驗（意）的藝術媒介，可以擺落口說語（聲）的支配，這與拼音文字之由聲定形大不相同。於是漢字形成一種獨特的「意象語」(imagistic language)，可與外面的人際活動劃清界限，便於與個人內心情態、活動融為一體。<sup>47</sup> 這種特質使其成為極好的詩語：抽離敘述性或分析性，直契內在經驗。

到了後代，「文」與「語」分頭發展而日益脫節的態勢，漸趨明顯。口語裡的語音、語法發生了變化，書面語卻可以延滯不變。主要原因在於：首先，漢字的性質是形意文字，不以表音為原則，一個字在不同的時代不同的地域可以代表不同的「聲音」。書寫形式之凝固性，足以抵抗口語形式之變遷。此外，由於「徵聖」「宗經」觀念的作用，以先秦口語為基礎加工而成的上古文獻，為後代文士所刻意學習模擬沿襲，逐漸形成一種固定不變的書面語——文言文。<sup>48</sup> 漢語文章傳統之輝煌，跟採取這種意象語來書寫頗有關聯。中國之「文」，即便是子史著述，也經常充滿「詩性」。其優勝之處在於華美精煉，自由自在。但也因為「捨細節而取主旨，輕實證而重印象；以至現實時間反而要通過心理時間來表現。內在經驗居然能用純形象語言的象徵來保存。」<sup>49</sup> 故在外在指涉上有所模糊，在交流功能上有所隔閡，在話語行動上有所欠缺。其間病灶，用魯迅的話來說，便是「無聲」——一種富含「血氣」的「聲音」的缺席。

因此，五四新文人以說話為詩文的方法，一方面是在回應當下現實世界的挑戰，另一方面也可以說是在修補漢語詩學長久以來的內部課題。其間脈絡紛繁，卻常被簡化為兩項：一是「由書寫到說話」的語言變革，一是「由載道到言志」的除魅過程。這類二元對立的斬截論述，在歷史現場上固有救急治標的效用，終非的論。——按德希達在破除語音中心論的同時，亦即質疑邏各斯中心論(logocentrism)，傾向於多元而解構。張隆溪曾指出：這種思路與《老子》對「道」的談法，頗有相通之處。中國之道雖不等同於西方之理體，但兩者確有結構上的類

詩歌的影響》，頁 174。

<sup>46</sup> 「降及東周，直言者謂之言，論難者謂之語，修詞者謂之文。……諸子之書，有文有語……。文猶後世之文詞，語猶後世之演稿。」劉師培，〈文章源始〉，收入郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》（臺北：木鐸出版社，1988），頁 557-558。依劉氏之說，則「言」是直截的口說語，「語」為篇章中的說話成分，「文」為高度潤飾的書寫，可與高友工之說相印證。

<sup>47</sup> 高友工，《中國美典與文學研究論集》，〈中國語言文字對詩歌的影響〉，頁 176。

<sup>48</sup> 參考江藍生，《古代白話說略》（北京：語文出版社，2000），頁 2-3。

<sup>49</sup> 高友工，《中國美典與文學研究論集》，〈中國語言文字對詩歌的影響〉，頁 206。

似性，都是以一詞而兼涉「思想」與「言說」兩義，同時在諸多概念中，佔據最高的位階。<sup>50</sup>——五四新文人對「說話」功能的信任，跟對「新思想」的期待，正是一體之兩面。他們的散文書寫，也常以「道出」新時代的「道理」自許。因此，即便他們總是在表層論述上反對「載道」，在思維結構上仍陷入「道」的迷思。這也就是為什麼，他們總是尖銳地看到無聲的悲哀，而不遑體會無聲的美學。反覆指陳「說話」的作用，而未及反省其遮蔽。而且常常不自覺地模仿了他們所批評的橫暴論述，陷入較為直淺的二元思維。

## (二)「言說」挑戰「文辭」

實際上，歷代「文辭」有時也將部分「言說」納入其內在系統之內。只是彼此權力失衡，成為強者對弱者的「收編」，不具協調整合之意。這種有等差、講宗法、重組織的「文的封建系統」，有其運作無礙的生產規律。但集權日久，便趨於封閉、凝滯，使得表意過程的流動性不復可見。六朝美文的形成，便是「口語」消音，「文語」膨脹的極端表現，在此「封閉」體系之下，士人可以弄筆如刺繡，卻不再能夠藉此「說話」。故唐宋古文要求打破舊體系，重新檢討表達工具及其承載的訊息。韓愈作文，雖然號稱「上規姚似，渾渾無涯」，<sup>51</sup>但相對於駢文，仍然拉近了「文」與「語」的距離。

照理來說，書面語之擴充演變，「應該」與口頭語之增殖有關，但若是文體規範與句法格式過於強化，便會阻礙這種對應結構。明清小品的興起，即可視為一次全面性的「破格」行動。袁宗道(1560-1600)這一段話，常為五四文人所引用：

口舌，代心者也。文章，又代口舌者也。輾轉隔礙，雖寫得暢顯，已恐不如口舌矣，況能如心之所存乎？故孔子論文曰：「辭達而已。」達不達，文不文之辨也。唐虞三代之文，無不達者。今人讀古書，不即通曉，輒謂古今奇奧，今人下筆，不宜平易。夫時有古今，語言亦有古今；今人所詫謂奇字奧句，安知非古之街談巷語耶？<sup>52</sup>

<sup>50</sup> 張隆溪，《道與邏各斯：東西方文學闡釋學》（南京：江蘇教育出版社，2006），頁37-41。

<sup>51</sup> 韓愈著，馬通伯校注，《韓昌黎文集校注》，卷1，〈進學解〉，頁26。

<sup>52</sup> 袁宗道，〈論文上〉，收入施蟄存編，《晚明二十家小品》（臺北：新文豐出版，1977），頁81。

此處設立了一種位階順序：以「心」（性靈）為價值根源，並以「聲」（口舌）離「心」較近的理由，來挑戰「字」（文章）的優位性。其警策處，在於發現：「古代—奇奧—文辭」都曾經是「當代—平易—聲音」，以此凸顯擬古派之為僵斃。但他使用一「代」字來聯結三者，似是把表意過程簡化為雙重「再現」，未免失諸天真。實際上，他自己所寫的文辭，也並不照錄口舌，或直接取諸「街談巷語」，頂多只是更為扣緊當下感知情境的一種平易「文言」而已。公安派的時代，文言主導書面語的絕對優勢，已在小說劇曲及若干民間文學形式中被打破了。但居於古代文學正宗的「詩」、「文」，卻始終受到「經典—聖賢—文字」系統的約制，袁氏言論雖然鬆動了「經」與「聖」的權威，卻不能擺脫「文」的籠罩，「語」僅能發揮局部而微弱的作用。

直到二十世紀初年，「文章體制」才與「帝國體制」一同走到末路。新文學運動者全面挑戰舊文辭的權威，口語的表述潛能乃被全面釋放出來。「說話」與「寫字」之間的權力關係，也發生了翻天覆地的調整——「說話」必須全面主導，而非局部影響「書寫」而已。蓋在「文以載道」或「得意忘言」的古典系統裡，就表層結構看來，「文一言」僅是「道一意」的乘載工具而已。但就深層結構而言，「文一言」實為「道一意」的存在狀態或生產方式。新文學家斷然否定了「用淺顯的文言來作新思想的文章」的可能性，<sup>53</sup> 便是深信舊語言與舊思想之為共生互惠，難以分解。

惟如前所述，「說話」是否必然在思想、社會、文學上帶來現代性？其實仍有待驗證。白話文原為存在已久的書寫形式，它被與「進步、理性、文明」等觀念聯結起來，卻是近現代的事。一般來講，古典白話文學雖有較強的平民性格，但也並非絕無藏污納垢之處。以近代文學而論，使用文言寫成公安派小品文，其間所生產的思想、觀念或詩意，未必就比三言二拍裡的某些擬話本小說保守或蒙昧。因此，假使我們參照語言學家的觀點，把白話區分為「近代漢語」與「現代漢語」，也許更有助於看清問題。<sup>54</sup> 新文學運動展開之際，恰好便是中國進入「現代情境」的鉅變時期，現代漢語也正急遽地擴展。雖然在許多語言構造上，現代漢語可以視為

<sup>53</sup> 胡適，《胡適作品集》第8冊，〈五十年來中國之文學〉（1922），頁18。

<sup>54</sup> 把漢語史由古代和現代的二分法改成古代、近代、現代的三分法，自黎錦熙、呂叔湘以來，已為多數語言學所接受。不管把近代漢語的上限定在宋，還是定在晚唐五代，都以白話文獻的出現為依據。見江藍生，《古代白話說略》，頁7-8。至於現代漢語的形成與確立，雖也有種種說法，但學者多以為五四運動最具關鍵。參考刁晏斌，《現代漢語史》（福州：福建人民出版社，2006），頁1-6。

近代漢語的延續。但就其對應現代世界、反映現代心靈、含蘊現代觀念，乃至與此伴生的新概念、新詞彙、新語法而言，都有別於舊。

精確來講，現代漢語（而非籠統地說「白話」）與「現代性」實具有相互生產的關係。在相對單純的古代世界裡，「言文不一致」並沒有導致人類認知與表達的危機。但在「斷裂性」大於「延續性」的現代世界裡，名物劇增，感知丕變，緊貼著當下時空的「語」與淵源於古典載籍的「文」之間的落差，便被迅速而強烈地凸顯開來。反應遲緩的文言書面語，已經追不上世界的變化。惟有靈敏快捷的口語，乃能隨時自我調節，形成一種與「訊息」相應的「載體」。不只被動因應，現代口語同時主動參予現代概念與現代世界的建構。這時如不扭轉「文」壓抑「語」的態勢，不彌合「文」與「物」的疏離，而放任「文」來阻塞「語」與「物」的交流，則一代人將會有「目盲聲啞心昏神昧」的集體病症。因此，五四諸子的行動，實際上便是要解決語言作為認知工具與傳達媒介的危機，其具體方法則是要求書面語要更密切地隨著現代口語而調整。他們以為，確立了這個認識論（白話即理性），同時也就可以推動語言在倫理層面（白話即人性）與審美層面（白話即藝術）的革新。上述分項都來自「白話即現代性」這個大原則，三言兩語，截斷眾流，但也流露出五四心態之過度單純、猛切、樂觀。

### (三)白話文之為「文」

再將觀察焦點從「現代性」轉到「漢語性」。所謂「文言」，不僅是書面化的語言（字語），更是文飾過的語言（詩語）。聖人說：「言以足志，文以足言。不言，誰知其志。言之無文，行而不遠。」<sup>55</sup> 書寫即是修飾，錘鍊乃能銘刻。「文」意味著：以「形象—書面—呈示」來強化「意念—口頭—陳述」。「文」本身即是天地萬物的濃縮或隱喻，它同時扮演著：動詞（書寫）、形容詞（精緻的）、名詞（文章）。<sup>56</sup>「文的過程」不斷生產（德希達所謂）意義的「軌跡」(trace)，在中國古人看來，非但沒有污染、劫持、傷害了語言或聲音，反而是「言的完足」，製造了「祕響旁通」的無限可能。<sup>57</sup> 相對之下，五四人物基本上是躁

<sup>55</sup> 杜預注，孔穎達疏，《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，1981），卷 36，〈襄公二十五年〉，頁 14a。

<sup>56</sup> 「『文』以『藻績成章』為本訓」，「功施藻飾，始克被以文稱。」劉師培，〈廣阮氏文言說〉，收入郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》，頁 533。

<sup>57</sup> 「祕響旁通」出自劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，〈隱秀第四十〉，頁 739。相關詩學義涵的解說與引申，見葉維廉，《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書，1988），〈祕響旁通：

鬱的，他們雖嚮往「閒適」，但實欠缺深沈靜定的環境與心境去聆聽那種超越物理的「神祕聲響」。胡適所謂「有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說」的口號，便坦率地流露出「只可直陳，不重比興」的，近乎「反詩」的心態。只求發聲，不求悅耳。這樣生產出來的「白話」，斷然自居於「文言」的對立面，豈非成了「不文之言」？

作為藝術表現媒介，文言與白話其實各有擅場。文言文在先天上，即具有凝鍊、跳躍、含蓄的特質，內聚力強。所以在後天操作起來，反而常在「放」的工夫上見真章，分高下，像東坡那樣「行雲流水」向來被視為極品。《莊子》、《史記》、韓柳之佳構，莫不如此。相對之下，白話文在先天上，即具有放散、連貫、直率的特質，外涵力強。所以後天駕馭起來，除了善加利用其先天特質，更須特別講究「收」的能耐。五四時期的新文人，懲於傳統文學的禁錮氛圍，大多著重強調白話「放」的天性，而罕言「收」的人工。惟現代白話小說、戲劇和詩，由於文類成規較為明確，都擁有各自的凝聚手段——人物、情節、舞臺、意象、聲律。相對之下，急著去除「章法」的白話散文則付之闕如。因此，在強調「行文如說話」之餘，如何說得佳妙，說出韻味，說成篇章，便成了重要的課題。畢竟，「白話一文」依然是「文」，不得不對「話」有所去取。

新文學運動者放棄了現成的文學語言，改從「口頭語」取樣，寫作一種「如話之文」。他們其實面對著更大的挑戰——如何把被解放了的語字重新凝鑄而為一種足以表述當下時空感受的文學語言。周氏兄弟皆曾有所思慮：

我也看見有些純粹口語體的文章，在受過新式中學教育的學生手裏寫得很是細膩流麗，覺得有造成新文體的可能，使小說戲劇有一種新發展，但是在論文——不，或者不如說小品文，不專說理敘事而以抒情分子為主的，有人稱他為「絮語」過的那種散文上，我想必須有澀味與簡單味，這才耐讀，所以他的文詞還得變化一點。以口語為基本，再加上歐化語，古文，方言等分子，雜揉調和，適宜地或吝嗇地安排起來，有知識與趣味的兩重的統制，纔可以造出有雅致的俗語文來。<sup>58</sup>

方言土語裏，很有些意味深長的話，我們那裏叫「煉話」，用起來是很有意思的，恰如文言的用古典，聽者也覺得趣味津津。各就各處的方

文意的派生與交相引發》，頁 89-113。

<sup>58</sup> 周作人，《周作人全集》第 1 冊，〈《燕知草》跋〉(1928)，頁 501-502。

言，將語法和辭彙，更加提煉，使他發達上去的，就是專化。這於文學，是很有益處的，它可以做得比僅用泛泛的話頭的文章更加有意思。<sup>59</sup>

周作人似乎分別看待小說戲劇與散文小品的語言，前者可以口語些，後者則須有所精鍊。他開出「澀味與簡單味」的藥方，應係針對白話文平淺直露的體質。「澀」即不滑，於味則為微苦不甘，可以對治「胡適之體」的甜滑；「簡單」則相對於流麗，可防口語上的情感泛濫。至於將各種語言成分「雜揉調和，適宜地或吝嗇地安排起來」，便是錘字煉詞宅句安章的工夫，既言安排，便不是隨口而談。魯迅則提出一種來自方言土語而非古典載籍的表達資源，所謂「煉話」，含有「凝縮之語」、「話中有話」、「如文之話」之意，那是口語在民間熔爐裡反覆「凝縮」的結果。把表達工具，從少數人獨佔的文言移轉到多數人共享的白話，這是「眾化」；由此更進一步，把浮泛的口語加以篩選、壓縮、改造，這是「專化」。由此看來，「語」在爭得主導權之後，仍須文飾而後可以成章，蔚為一種新「文」。

這裡我們看到「白話一文」的雙重性，以及五四時期散文家的矛盾性。以周作人為例，有時強調須精煉口語「纔可以造出有雅致的俗語文」，有時又說文章只是「寫在紙上的說話」。當然，這種悖論是可以理解的：在面對舊文學的龐大勢力時，以「說話」作為系統轉換的動力；在建設新文學的過程中，則又須尋求新的手段，講求「書寫」的精緻性。實際上，在不同的歷史階段，「凝話為文」的方法也不盡相同。但依照各自理解的詩性，去進行或深或淺的「詩化」，始終最具效力。<sup>60</sup>「文言文」作為「帝制中國主導的一般詩語言」，<sup>61</sup> 在新文學運動中，其整體固然是被推翻的對象，其局部卻仍被適度的取用。有時是融鑄「文言成分」於白話之中，有時是以白話模擬文言的構造。在散文史的後續發展中，文言甚至可以是賦予散文「現代性」的一種路徑。<sup>62</sup>

論者曾指出，白話文運動表面上雖然高舉「語」而推倒「文」，實質上卻造成

<sup>59</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第8卷，《且介亭雜文》，〈門外文談〉（1934），頁99。

<sup>60</sup> 詳劉正忠，〈詩化散文新論：漢語性與現代性〉，收入郭懿雯編，《時代與世代：臺灣現代散文學術研討會論文集》（臺北：東吳大學中國文學系，2003），頁49-87。

<sup>61</sup> 黃錦樹，〈文之餘？論現代文學系統中之現代散文，其歷史類型及與週邊文類之互動，及相應的詩語言問題〉，《中外文學》，32.7（臺北：2003），頁49。

<sup>62</sup> 余光中在1960年代，曾批判一白到底的白話文為「浣衣婦的散文」。又以「彈性」、「質料」、「密度」等觀念，聯貫了文言文的某些特質與現代詩的方法，進而提倡一種「現代散文」。余光中，《逍遙遊》（臺北：文星書店，1965），〈剪掉散文的辮子〉，頁27-38。

「對文另一種型態的強化與鞏固」。<sup>63</sup> 特別是現代小說，逐漸疏離了說書人的民間傳統，而體現「詩騷傳統」的特質，居然比古典小說更加抒情化、文人化、書面化。<sup>64</sup> 但在民間性格不強而為舊文人階層所專屬的文章體系裡，情況卻不盡相同。無論就「詩」或「文」而言，白話都是「首度」取得主導優勢。「言文一致」的口號，儘管難以絕對達成，仍有其實際意義——那便是「說話」要求更積極、直接、全面地影響「書寫」的構造。文章體系像封閉已久的天朝，被迫打開門戶，更密切地收納當下世界的事物與訊息，遂由「（文字）集權的」一變而為「（聲音）共和的」文體。這是一種權力結構的改組，不能簡化為文的復辟。

#### (四)重寫中文與漢語現代性

現代漢語的發生，同時改變了「說話」本身，包含：「說」的形式與方法，「話」的內容與質地。五四新文學者的行動，意味著：凝定已久的傳統中文，必須重新打開體系，改組權力，納入異聲，凝鑄新意。美國學者耿德華 (Edward M. Gunn) 就以「重寫中文」(rewriting Chinese) 來描述此一鉅變。特別是「外語」成分之導入，在文法解析、修辭創新、語句銜接等層面，皆有所擴展，添增了諸多嶄新的技術與元素。<sup>65</sup> 而這種大規模的「重寫」過程，正是為創造新文學的重要憑藉。當時反對者指出：「用白話則高者不過水滸紅樓，下者將同戲曲中之簧皮腳本。」<sup>66</sup> 似乎是以舊經驗作為評論基礎，未能認識到白話本身正在劇烈生長變化，並將帶動文學觀念的發展。有關白話之取資古文與方言，並非始自現代，可歸屬於漢語內部的自我調節。至於梵漢「語言接觸」所產生的豐富資源，則為古代漢語史的大事。五四以來的白話文，重演了類似的歷程，但其實質內涵卻更為複雜而重大。

現代世界的形成與西方提供的模式密切相關，因此，在許多領域裡，「西化」與「現代化」常是互為表裡，難以分解。魯迅及某些激進文人，認定「中國的文或話，法子實在太不精密了。」<sup>67</sup> 並將「漢語性」和中國的落後、保守、糊塗相互

<sup>63</sup> 龔鵬程，《文化符號學》（臺北：臺灣學生書局，1992），〈文字傳統的解構與重建——新文學運動對中國文化的衝擊〉，頁 423。

<sup>64</sup> 陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003），〈「史傳」傳統與「詩騷」傳統〉，頁 229。

<sup>65</sup> Edward M. Gunn, *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth-century Chinese Prose* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), p. 39.

<sup>66</sup> 嚴復，〈書札六十四〉，收入張若英編，《中國新文學運動史料》（上海：光明書局，1935），頁 110。

<sup>67</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第 6 卷，《二心集》，〈關於翻譯的通信〉，頁 189。

聯結。因此，改造漢語與改造中國幾乎變成同一回事。當他們（在文學上）倡導「說話」時，所要求的乃是說一種接收外援，經過改造，富於當代感與表現力的新話。而「翻譯」（以及仿效譯文）便成了生產「現代」的重要方法，兼涉倫理、認知、審美三個領域——魯迅把自己的「硬譯」比成逆天竊火為人民犧牲的革命義舉。這火，即是豐富的血氣與聲音，雖然當它明明來自另一種「文」，而非「語」。

西方的「文」是廣納眾聲而可以飽含個人血氣的，他們認為，現代的中文也必須這樣。於是當時的中國到處可見一種彷彿西方「文體」的新式「語體」，為了追求「精密」而不惜繁複、零碎、繚繞的說話方式：

女人肉的引誘在我差不多完全消滅在美的欣賞裡面，結果在我這雙「淫眼」看來，一絲不掛的女人就同紫霞宮裡翻出來的屍首穿得重重密密的搖不動我的性欲。<sup>68</sup>

黃昏底微光一分一分地消失，幸而房裏都是白的東西，眼睛不至於失了他們底辨別力。屋裡底靜默，早已佈滿了死底氣色（……）。強烈的電光忽然從玻璃泡裏底金絲發出來。光底浪把那病人的眼臉沖開。<sup>69</sup>

我做着黃種的中國人，而現在還是白種人的世界，他們的驕傲與踐踏當然會來的；我所以張皇失措覺着恐怖者，因為那驕傲我的，踐踏我的，不是別人，只是一個十來歲的「白種的」孩子，竟是一個白種的「孩子」！<sup>70</sup>

以上片段顯然不是「有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。」而是模擬「說話語態」的一種書寫，其間充滿了能動性：「說話」並非既定的、機械的、規則的行為，「說的行為」創造了「什麼話」，而「話的性質」也支配著「怎麼說」。批評它們「不合（中文）語法」，或者「白而不化」、「西而不化」，也許不無道理。<sup>71</sup> 但那時新法正在形成，如何能以舊法相索度呢？所謂「文成法立」，是新

<sup>68</sup> 徐志摩，《巴黎的鱗爪》（上海：新月書店，1930），〈巴黎的鱗爪〉，頁28。

<sup>69</sup> 許地山，《空山靈雨》（上海：商務印書館，1932），〈別話〉，頁112。「臉」疑為「臉」之誤。

<sup>70</sup> 朱自清，《背影》（上海：開明書店，1928），〈白種人——上帝之驕子〉，頁15。

<sup>71</sup> 按余光中自1970年代後期以迄晚近，不斷為文批評民初散文生澀之弊，特別是「西而不化」、「白而不化」的現象。較早而具代表性的觀點，見余光中，《分水嶺上》（臺北：九歌出版社，2009），〈論中文之西化〉、〈早期作家筆下的西化中文〉、〈從西而不化到西而化之〉，頁

的感知模式與世界圖像激發出新的詩意與文采，在反覆運作中形成範式，然後有法可以探究。雖然，新法舊法之間仍存在著發展規律，不致遠遠逸離「漢語性」。以這裡的「消滅在美的欣賞裡面」、「光底浪把那病人的眼臉沖開」、「那驕傲我的，踐踏我的」來說，雖似突兀，其句法結構仍為近代漢語所能見，而其修辭技術則為古代漢語所可有，只不過語言操作的慣性被打破了。

漢語的特色，本在於組合自由，充滿彈性。故中國古代罕論文法語法，而常以「修辭」包含其意。<sup>72</sup> 修辭技術習用日久，便有了語法規則一般的作用。現代話語把「就範」的漢字從制式聯結中拯救出來，掙脫了古代典籍乃至近代話本的束縛，「字」得以比較自由、靈活、彈性的結合方式，構詞造句，獲取豐富的生命力。諸如〈我所知道的康橋〉、〈一個人在途上〉、〈血的嘴唇的歌〉、〈讀芝蘭與茉莉因而想及我底母親〉這樣的命題方式以及其間展現的「鍊話成詩」的方法，都是不同於古，創造出新的可能。「法」（修辭與語法）既輪替，「文」得更新，故應視為漢語性的擴展，而非緊縮或破壞。

#### 四、說話美學：散之以成文

擁有強烈的言說欲望，加上豐富而嶄新的話語內容，恐怕還不足以撼動舊文體系，形成新的美感模式。在「怎麼說」（或「怎麼寫」）的議題上，一代新文人也曾多方摸索，嘗試走出與古人不同的道路。概略看來，他們的共識性答案很可能是「隨便說」。然而，就像許多舊的文體概念（如「小品」、「雜文」）雖被新時代所沿用，卻都取得新義。我們也必須仔細尋索「美文」、「散文」、「隨意」等概念，在現代視野下的變遷軌跡，乃能更精準地把握到一種新的美學動向。

##### （一）「散」的審美精神

陳柱（1890-1944）於 1937 年寫出第一部「中國散文史」。有趣的是，他雖從俗以「散文」一詞涵蓋古來一種文學體裁，卻也頗生牢騷：

115-169。

<sup>72</sup> 說詳郭紹虞，《照隅室語言文字論集》（上海：上海古籍出版社，1985），〈從文法語法之爭談到文法語法之分〉，頁 361。前引劉師培〈文章源始〉所謂「修詞者謂之文」，可相印證。

吾謂散文一名，尤為不通。《莊子·人間世》有散木一名，與文木相對。郭象曰：「不在可用之數曰散木，可用之木為文木。」《荀子·勸學篇》有散儒一名，與法士相對。楊倞注：「散謂不自檢束，莊子以不材木為散木也。」夫無用之木為散木，無用之儒為散儒，則散文云者豈非無用之文邪？<sup>73</sup>

根據學者的考索，「散文」之名始見於宋金之際，<sup>74</sup> 至駢文復振的清代乃被廣泛運用。然則「中國散文史」已實際走了大半個旅程，「散文」之名才姍姍來遲。起初它僅是指區隔於韻文或駢文的「散行之文」，描述語言形式的意味較濃。至於指稱一種區隔詩歌、小說、戲劇的「文類」，應可視為較為後起的用法。五四諸子早先在使用此詞時，經常不忘加上限制，諸如「文學的散文」、「藝術的散文」、「純散文」，這似乎反映散文這個遲到的文類名稱頗有一些缺陷，須加前飾語，於義乃足。

散文一詞在語義上，既指涉一種語言體製，又指涉一種文學類型。作為語言體製，它可以用來描述新文學當中的全部小說、散文，大部分的詩與戲劇。但作為文學類型，它又極力想要區隔於小說、戲劇和詩，自樹一幟。它本是在「韻文—散文—駢文」的舊文學語境下產生的，一旦被延續到「詩—散文—小說」的新文學語境中，就會顯示出區隔性的不足。

因而這時的新文學家，經常以更具類型意義的名稱來標示新時代的白話散文——或援用中國本有的「小品」、「隨筆」、「雜文」等概念，或引進西洋文學的「essay」體式，或以兩者對譯而合論。<sup>75</sup> 無論對於前者或後者，新文學家都是各憑所見，各取所需，呈現出頗為繁複多樣的詮釋。但大致上仍有一個整體趨向，可資把握，那也就是：捨宏大正規，而取瑣細零雜。

陳柱質疑「散一文」一詞的精確性，乃是因為散字主要區隔於駢，而這種對舉在古代只屬權宜（他認為，奇偶相搭配乃文之常理），同時也難以反映「得包辭賦

<sup>73</sup> 陳柱，《中國散文史》（上海：商務印書館，1937），頁2。

<sup>74</sup> 陳柱認為，散文一詞始見於南宋羅大經《鶴林玉露》：「四六特拘對耳，其立意措詞，貴於渾融有味，與散文同。」同前引，頁1。朱世英等人則另指出，直接稱散文的是金人王若虛《滄南遺老集》：「散文至宋人始是真文字，詩則反是矣。」朱世英、方道、劉國華，《中國散文學通論》（合肥：安徽教育出版社，1995），頁5。

<sup>75</sup> 單就 essay 的中文譯名而言，至少就有如下五種：「雜體」散文（傅斯年）、論文（周作人、王統照）、隨筆（周作人、魯迅）、小品（周作人、梁遇春、林語堂）、試筆（李素伯、朱光潛）、散文，其間分歧，約略反映了此一文體概念的殊異性。

頌贊」的「古文」傳統。而在現代白話文學體系裡，駢文既已衰歇，韻文亦非詩之要件，「散」字的區隔功能更加微弱。因此，陳柱不愜於「不駢不韻」之義，而從散木、散儒、散人等一系列詞彙，論證「散」字原多具有一種「不甚可用、不自檢束、零碎雜亂」的詞素義。此舉雖似多餘，但也點發了我們重新理解「散」字的意涵。

漢語文化傳統，逐步蘊釀著一種「散」的美學，在宋代更臻於成熟。東坡與山谷的話最能發揮其精義：

予嘗論書，以謂鍾、王之跡，蕭散簡遠，妙在筆畫之外。至唐顏、柳，始集古今筆法而盡發之，極書之變，天下翕然以為宗師，而鍾、王之法益微。<sup>76</sup>

余嘗評近世三家書，楊少師如散僧入聖，李西臺如法師參禪，王著如小僧縛律。<sup>77</sup>

按宋人談藝重「法度」，而又講究「悟入」。最高明的乃是「無法之法」，那是「法」與「悟」的完美結合。依東坡理路，則鍾王功在啟悟，顏柳功在示法。以境界言，前者顯然高於後者。「蕭散簡遠」正在描述一種天機朗暢，不拘格套的狀態，<sup>78</sup> 此即山谷所謂「散僧入聖」。至於法之集成，變之極至，常常也是衰落的開始。顏柳之類的大家，尚能法中存悟，此即所謂「法師參禪」。學之者不知超脫，每況愈下，未免就為規矩所限制，此即「小僧縛律」。在古文辭體系裡，自然是以法師與小僧為多。但其間另有一股潮流，特別是宋人的「小文章」以及種類紛繁的明清「小品」，所追求的毋寧更接近於「散僧」的美學。就風神格調而言，初期白話散文著力發揮的，正是這條零碎、隨機、自在的路線。

在現代文學體系中，小說、詩與戲劇的文類性格，皆頗為彰顯。相對之下，散文既不以情節、人物、意象、韻律、舞臺、對話等為必要條件，又不像古文辭那樣以場合、對象、功用、章法來辨明體式，缺乏足以明確標舉的核心因素，忽然落入

<sup>76</sup> 蘇軾，《東坡題跋》，〈書黃子思詩集後〉，收入毛晉編，《宋人題跋》上冊（臺北：世界書局，1992），卷2，頁81下。

<sup>77</sup> 黃庭堅，《山谷題跋》，〈題楊凝式詩碑〉，收入毛晉編，《宋人題跋》上冊，卷4，頁222上。

<sup>78</sup> 按「散」為東坡談藝慣用語，如〈書文與可超然臺賦後〉：「其為〈超然〉辭，意思蕭散，不復與外物相關，其〈遠遊〉、〈大人〉之流乎？」蘇軾，《東坡題跋》，收入毛晉編，《宋人題跋》上冊，卷1，頁45下。〈書唐氏六家書後〉：「如觀陶彭澤詩，初若散緩不收，反覆不已，乃識其奇趣。」同前引，卷4，頁128上。又〈書若達所書經後〉：「如空中雨，是誰揮灑，自然蕭散，無有疏密。」同前引，頁129上。

一種看似簡單又不易界定的處境。因此，學者便以扣除式的方法來描述其特徵，如鄭明嫻指出：

把小說、詩、戲劇等各種已具備完整要件的文類剔除之後，剩餘下來的文學作品的總稱，便是散文。而在這其中，散文本身仍然扮演著母親的角色，在她的羽翼之下，許多文類又逐漸成長，如遊記文學、報導文學、傳記文學等別具特色的散文體裁一旦發展成熟，就又會逐漸從散文的統轄下跳脫出來，自成一個文類。因此，散文本身便永遠缺乏自己獨立的文類特色，而成為殘餘的文類。在地位上，現代散文反而成為一直居於包容各種體裁的次要文類，內容過於龐雜，很難在形式上找出統一的要件。<sup>79</sup>

此即所謂「剩餘文類說」及「文類之母說」，等於是承認散文缺乏獨立的特色，而又為此提出一種解釋。惟散文幅員廣大，其中自有輕重，較無關緊要的部分或許有些剩餘性質。但藝術性較彰顯而為文學史所關注的那些品類，大多具有正面建構，積極開展的意義。二十世紀初以降的現代白話散文，也是如此，它不能說是詩或小說的剩餘。在現代漢語白話文學體系中，這幾種文類幾乎是同時而近乎整套地建構起來的。散文是最具「散」性的一種，它追求隨機性與自在感，只講究格調，而不執守於意象、情節等文學因素。值得注意的是，散文一辭雖然古已有之，也繼承了許多傳統因素。但二十世紀以降，一方面經過西方文類概念的衝激，一方面又是現代漢語世界具體形塑的產物，已經添增了許多變化歷程與美感意義。

## (二)隨便寫：反文章

「散」的審美精神，落到技巧論的層次，應如何加以實踐？東坡自稱「常行於所當行，常止於所不可不止」，這畢竟只是個人才力對文體成規的超越。但在白話散文裡，我們卻看到這種自由行止的寫法，似乎已成了普遍的文體共識：

但我想，散文的體裁，其實是大可以隨便的，有破綻也不妨。做作的寫信和日記，恐怕也還不免有破綻，而一有破綻，便破滅到不可收拾了，

<sup>79</sup> 鄭明嫻，《現代散文類型論》（臺北：大安出版社，1987），頁22。

與其防破綻，不如忘破綻。<sup>80</sup>

詩的字句，音節，小說的描寫，結構，戲劇的剪裁與對話，都有種種規律，必須精心結撰，方能有成。散文就不同了，選材與表現，比較可隨便些；所謂「閒話」，在一種意義裏，便是牠的很好的詮釋。牠不能算作純藝術品，與詩，小說，戲劇，有高下之別。<sup>81</sup>

小品文是用輕鬆的文筆，隨隨便便地來談人生，並沒有儼然地排出冠冕堂皇的神氣，所以這些漫話絮語很夠分明地將作者的性格烘托出來，小品文的妙處也全在於我們能夠從一個具有美好的性格的作者的眼睛裡去看一看人生。<sup>82</sup>

「隨便寫」居然構成一種寫作態度與方法，聲勢浩大，幾乎籠罩一世從而塑造了散文的基本面相。相對於講究結構、布局、修辭的古典，這確實屬於新穎而驚人之論，但也可能是特定時期特定背景下的一種「偏見」。惟「此偏」所以矯治「彼偏」，「不見」亦自蘊含「洞見」。我們要問：這種偏見是怎樣形成的？它「發現了」什麼而又「遮蔽了」什麼？它到底想矯正什麼？其實踐的成果又是如何？

按古典文章的寫法，採用遠離口語的「文言」系統，講究「修辭」，注重「章法」，無論史傳或子集，立意謀篇都被視為必要。唐宋以下，記、序、題、跋、論、辨、書、啟等等各種文體，更是發展出大抵固定的寫作方法與思維模式。即使在晚明小品裡，也可看到這套文類法則運作的痕跡。這種寫法，「好處」非常明顯。在先天上，文言媒介以及文體形製已經「過濾」了口語的冗贅與鬆散，在後天上，修辭章法更加「強化」了字句組織的堅實難移。這種層層把關的操作模式，使得「黼黻文章」近乎理所當然，終於蔚為大國。因此，「刪汰」、「錘鍊」、「安排」、「經營」這些程序在古文寫作裡，當然是積極而正面的。

但在新文學的提倡者看來，並非如此。他們認為：「文言工具」以其橫暴的語法規則，「辭章技術」則以其嚴密的寫作程式，表面上過濾掉許多渣滓、累贅、廢話，實際上則壓抑了性情、思想、自由意志。形式問題與內容問題乃是一體兩面，經常相互滲透，甚至混淆。正因為舊思想常藉舊形式以苟活，故須把先把它的外殼破壞掉，以逼顯其內在。而形式開放的白話文，正具有此種功能。周作人曾說：

<sup>80</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第5卷，《三閒集》，〈怎麼寫〉（1927），頁30。

<sup>81</sup> 朱自清，《背影》，〈序〉（1928），頁VII。

<sup>82</sup> 梁遇春，〈《小品文選》序〉（1930），收入俞元桂等編，《中國現代散文理論》（臺北：蘭亭書店，1986），頁49。

白話文的難處，必須有感情或思想作內容，古文中可以沒有這東西，而白話文缺少了內容便作不成。白話文有如口袋，裝進什麼東西去都可以，但不能任何東西都不裝。而且無論裝進什麼，原物的形狀都可以顯現得出來。古文有如一隻箱子，只能裝方的東西，圓東西則盛不下，而最好還是讓它空着，任何東西都不裝。大抵在無話可講而又非講不可時，古文是最有用的。<sup>83</sup>

古文已經形成一些大抵固定的模組，可以被反覆套用，大量生產。周作人認為，每一種古文形式有如曲譜，學者熟習之後，便能夠「按譜填詞」。在這種「言之有序」的堅強外殼之下，即使「言之無物」，居然也能成篇。相較之下，不講章法體製的白話文，缺乏形式的保護，不得不充填以真切的思想或情感。就此而言，「隨便寫」美學便具有積極意義，那是為了開鑿更深刻的思想情感。其中彷彿預設一種基本認知：只有通過「表面」上的隨便，乃能觸及「內質」上的豐富。

這裡就顯現兩種不同的文質觀：古人認為適切之「文」可以飾「言」而彰「質」，故孔子說：「文質彬彬，然後君子。」<sup>84</sup> 劉勰也說：「虎豹無文，則鞞同犬羊；犀兕有皮，而色資丹青：質待文也。」<sup>85</sup> 而五四新文人則常有「文妨害質」的堅持，劉半農 (1891-1934) 說：

要做文章，就該赤裸裸的把個人的思想情感傳達出來：我是怎樣一個人，在文章裡就還他是怎樣一個人，所謂「以手寫口」，所謂「心手相應」，實在是做文章的第一個條件。因此，我做文章只是把我口裡所要說的話譯成了文字，什麼「結構」，「章法」，「抑，揚，頓，挫」，「起，承，轉，合」等話頭，我都置之不問，然而亦許反能得其自然。所以，看我的文章，也就同我對面談天一樣。<sup>86</sup>

以今觀之，在「心一口一手」之間的傳導過程中，意義其實是持續形成的，並無所

<sup>83</sup> 周作人，《周作人全集》第5冊，〈中國新文學的源流〉(1932)，頁361。

<sup>84</sup> 朱熹注，趙順孫編纂，《四書纂疏》(臺北：學海出版社，1980)，卷3，《論語·雍也》，頁37a。

<sup>85</sup> 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，〈情采第三十一〉，頁599。

<sup>86</sup> 劉半農著，痲弦編，《劉半農文選》(臺北：洪範書店，1977)，〈半農雜文第一冊自序〉(1934)，頁5-6。

謂純淨如初。換言之，言說與書寫都在生產意義，而非「再現」心的內容。在古文章學而言，結構章法實非妨礙，反而有助於「把個人的思想情感傳達出來」。但五四新文人，既不滿於舊有的語言工具，乃轉而追求一種「真實語言」(real language)或「自然語言」(natural language)。於是文章寫得如「口談」、「心想」，居然成了第一義。一切修辭技術都成了身外的衣履冠帶，而「赤裸裸的」則為無上美德，這可說是「反文章」論述的極致了。

### (三)「忽然一想到」的律動

「隨便一寫」並不必然要「赤裸裸」，重點應如林語堂所倡導的「衣不鈕扣之心境」(unbuttoned moods)，<sup>87</sup> 其精神在於自由而真誠，其形式則常表現為一種「忽然一想到」的結構、律動與氛圍。所謂「忽然」，是指一種即興式、偶發性、臨場感的寫法。忽然，正在避開「理所當然」、「事所必至」，反對刻意設計與緊密聯繫。至於「想到」，則可包含「看到」的現實、「談到」的話語，形成「即看即思即說」的三合一行動，使自我與世界直接對話，即時呈現「刺激—反應」。

葉維廉曾深入分析散文的語言運作模式，並指出：散文之名為「散」，隨筆之為「隨」，漫談之為「漫」，「正好說明了散文特有的力量，那便是較接近真語言的進展和活動的律動」。<sup>88</sup> 這種特質在初期白話散文中，格外明顯。其中尤以魯迅的文章，最具一種扣觸當下的力量，例如這篇題作〈病後雜談〉的長文：

生一點病，的確也是一種福氣……我曾經愛管閒事，知道過許多人……我一向很少生病，上月卻生了一點點……玩他幾天，名稱又好聽，叫作「養病」……也就是那時躺著無事，忽然記了起來的……光是胡思亂想也不是事……所以，我在歎氣之後，就去尋線裝書……近來的文稿又不值錢……此之謂「空靈」……為了「雅」，本來不想說這些話的……所以我恐怕只好自己承認「俗」……這是蜀賓從成都帶來送我的，還有一部《蜀龜鑒》……在卷三裏看見了這樣的一條……單說剝皮法，中國就有種種……真也無怪有些慈悲心腸人不願意看野史……然而，中國的士大夫是到底有點雅氣的，例如李如月說……《安龍逸史》大約也是一種

<sup>87</sup> 林語堂著，沈永寶編，《林語堂批評文集》，〈敘人間世及小品文筆調〉(1934)，頁 97。

<sup>88</sup> 葉維廉，《解讀現代後現代：生活空間與文化空間的思索》(臺北：東大圖書，1992)，〈閒話散文的藝術〉，頁 214。

禁書，我所得的是……倘以為這是因為「食古不化」的緣故，那可也並不然……病中來看這些書，歸根結蒂，也還是令人氣悶……我放下書，合了眼睛，躺著想想學這本領的方法……有些事情，換一句話說就不大合式……撒一點小謊，可以解無聊，也可以消悶氣……況且那時的教坊是怎樣的處所？……我這回從杭世駿的《訂訛類編》裏，這才確切的知道了這佳話的欺騙……我在寫著這些的時候，病是要算已經好了的……但是要認真，用點工夫，標點不要錯。<sup>89</sup>

全文由「病」起興，談到：養病美學、自己的病、書的線裝與洋裝、「雅」的經濟條件、自居於「俗」的立場、明清野史書、張獻忠禍蜀、剝人皮之法、臨死賦詩之雅、文字獄、蒐羅前清禁書的經驗、士大夫之不化與化、「君子遠庖廚」的道理、永樂帝殺人、官妓獻詩佳話、考證前事之偽、慘事變韻事之謬，最後還將話題轉回自己的病來，「拜託」朋友萬勿為自己開「追悼會」，囑其將錢拿去印明清野史，以似戲謔而實沈痛的氛圍作結。「病」在這裡，一則具有「象徵」功能，迅捷地凸顯「自我身體之病／國族精神之病」的對照關係；再則具有「音樂」功能，能使氛圍定調於懨懨惘惘，又足以黏合全篇非定向游走的文字。

也就是說，此文恰如其題，藉「病後」為引線，大肆運用其「雜談」的方法：其一、作者所採用的語言，模擬自「正在發生」的「話」，而非「已經完成」的「文」。因此，許多語句顯得蕪雜而鬆散，但這些「游辭」、「贅語」，卻也自有一種天機靈動的韻味，甚至可能是暗藏著玄機的「曲筆」。其二、刻意保留自然口語的性質，大量而頻繁地使用敷衍語句來進行「話題切換」(topic switch)。因此，從語言表層看來，話題之間充滿「自由穿梭」的氛圍，而非「緊密呼應」的結構。其三、就內容性質而言，既有日常瑣事的記載，個人情感的抒發，存在處境的反思，也有史事真偽的考辨與評論，以及玩笑話和激憤語，可說是融諸種不同筆法於一體。其四、正題之外，時時充斥著「節外生枝」的「插話」，甚至「再插話」。如在主攻「古書殺人」的征途之上，經常不辭紛繁，環顧左右，延路修理君子、雅士、聖賢、忠臣，乃至小品作家。使得全文隨時開關戰場，形成江河漫衍的局面。當然，這也就違背了古人所謂「理義撮要，詞無枝葉」的寫作要求。<sup>90</sup>

<sup>89</sup> 魯迅，《魯迅三十年集》第8卷，《且介亭雜文》，〈病後雜談〉(1934)，頁158-173。原文分四節，此處為求更充分呈現其話題移動的線索，刻意略去實質議論之處，專摘其「發興」「轉折」「過渡」的敷衍語句，刪節號皆為筆者所加。

<sup>90</sup> 白居易，《白居易集》(臺北：漢京文化，1984)，〈有唐善人碑〉，頁905。

惟在主流的規格化文體之外，中國古代原有極豐富的筆記傳統，文人常以隨機偶發的方式，記下瑣憶零札。或者更往上推，未有「文集」以前，大氣泱泱的諸子文，許多局部可以一塊一塊獨立游走，最後又被統合在某個篇名之下。這一種著作方式，具有反結構或反建制的特徵。如果說，「文章」是指經過精細修飾與嚴密組織的文字。那麼，諸子與筆記都比較具有「前一文章」的性質。新文學家援此以擊破文章體系的魔障，實有其策略運用之必然。惟現代白話的零札寫作，自然也有不同於古代的進展。當魯迅寫一則一則簡短的「隨感錄」，大可放手進行「切斷」。當他寫〈病中雜談〉這樣的「長文」，卻是把許多大大小小的竹頭木屑合成一篇，照應白話的語法特質，表面上還須有所「黏合」。因此，添入更多「非真值 (truth condition) 語義表達功能」的「連詞」或「過渡句」，便成了連貫篇章、黏合碎片的重要方法。<sup>91</sup> 此外，據語言學家的研究，現代漢語的複句有大量擴增之勢，則白話散文比文言散文更容易滋生枝節、纏繞葛藤，也有其語言上的理由。

這種狀況，亦見於抒情散文，特別是以「跑野馬」著稱的徐志摩。在〈巴黎的鱗爪〉、〈我所知道的康橋〉、〈我的祖母之死〉這類長文裡，志摩大致保留了「漫遊」、「隨想」、「瑣憶」的活動痕跡，使其語言充滿「抒情的」的自由律動感。梁實秋 (1903-1981) 曾經評論志摩的散文說：

嚴格的講，文章裡多生枝節 (Digression) 原不是好處，但是有時那枝節本身來得妙，讀者便全神傾注在那枝節上，不回到本題也不要緊。志摩的散文幾乎全是小品文的性質，不比是說理的論文，所以他的「跑野馬」的文筆不但不算毛病，轉覺得可愛了。我以為志摩的散文優於他的詩的緣故，就是因為他在詩裡為格局所限不能「跑野馬」，以至於不能痛快的顯露他的才華。<sup>92</sup>

徐志摩示範了一種「枝節」重於「本題」，「天機」重於「秩序」，「感覺」重於「理智」的寫法，不僅瓦解了立基於文言的章法結構，同時也抽換了內涵於古文的「士」的精神（甚至明清小品的「山人」風韻）。這種風格主要來自才性與文體，同時也實踐了浪漫主義的任縱之姿與「斷簡殘篇」(fragment) 美學。其間對於「整

<sup>91</sup> 相關理論，參考方梅，〈自然口語中弱化連詞的話語標記功能〉，《中國語文》，5（北京：2000），頁459-470。

<sup>92</sup> 梁實秋，〈談志摩的散文〉，《新月月刊》，4.1（北京：1932），頁2。

體性」的顛覆，以及藉由碎片和瓦礫 (rags and scraps) 探勘事物底蘊的方法，則又有導向「現代性」的潛能。<sup>93</sup> 正如布朗肖 (Maurice Blanchot, 1907-2003) 所言：「斷片寫作 (fragmentary writing) 不在整體之前發生，他總是發生在整體之外或之後。」<sup>94</sup> 「文章」不宜節外生枝，但魯迅和徐志摩的散文卻走到反向，這顯然不是文章的未完成或失焦狀態，而是其超越、跳脫或瓦解，形成一種新的文章體式。

#### (四) 雙重性：「散」與「文」

梁氏的評論還隱約涉及「才性—文體—作法」的問題，他認為這種「跑野馬」施於「小品文」則可（其實，志摩之文早已逸出「小品」之外），施於「說理文」則不宜。（惟證諸魯迅〈病後雜談〉左奔右馳，拉雜運用的說理方式，恐有未必然。）他還指出，受限於詩在文類上的「格局」，志摩的詩難以肆其「跑野馬」之能事。此說似乎點出了「詩之宜精」與「文之可散」的區隔，但進一步看來，梁氏對「文」的「可散性」其實仍有所設限：只有具備志摩那般才具，才可放手馳去。這與他早先的論述相對比，就愈加顯著：

散文的藝術中之最根本的原則，就是「割愛」。一句有趣的俏皮話，若與題旨無關，只得割愛。一段題外的枝節，與全文不生密切關係，也只得割愛；一個美麗的典故，一個漂亮的字眼，凡是與原意不甚洽合者，都要割愛。散文的美，不在乎你能寫出多少旁徵博引的故事穿插，亦不在多少典麗的辭句，而在能把心中的情思乾乾淨淨直接了當地表現出來。散文的美，美在適當。不肯割愛的人，在文章的大體上是要失敗的。<sup>95</sup>

這裡主張，精確地選擇刪芟，乃是追求散文藝術精純化的必要手段，因而不斷強調

<sup>93</sup> Fragment 的「現代」意涵，面向頗多。其在 Ezra Pound 的現代主義詩學中的功能，參見 Sanford Schwartz, *The Matrix of Modernism* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985), p. 115. 在 Walter Benjamin 現代性論述中的運用，見 David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge: Polity Press in association with Basil Blackwell, Oxford, 1985), p. 215.

<sup>94</sup> Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 452.

<sup>95</sup> 梁實秋，〈論散文〉，《新月月刊》，1.8（北京：1928），頁 3-4。

「割愛」的重要性。對「本題」之外的「枝節」難以容忍，展現了崇尚「新古典主義」、講究「文學的紀律」的傾向。其精神與方法，明顯與五四時期居於散文論述主流的「隨便說」大異其趣。惟梁氏原文同時張揚「個人文調的表現」，可見他認為內容上的「蕭散」與形式結構的「嚴謹」應該相輔相成，而非相互妨礙。依其思維脈絡看來，徐志摩的跑野馬術，便是「個人文調」表現到極點，終於衝破普通「文學紀律」的範圍。

其實，整個五四散文美學，顯然更強調「個人文調」的放縱，而非「文學紀律」的收束。這是因為當時的散文作者，都具傳統文章素養，「文之」不成問題，「散之」才是新的挑戰。梁氏倡割愛、反枝節、重雅潔的觀念，反而是歸返「文之」的舊方向，屬於當時特異之論。至於生出美妙的枝節，跑出可愛的野馬，應當不僅是徐志摩的獨門絕活，而是此種新文體普遍的風格或技術。只是志摩以他的才力，把此體發揮到淋漓盡致，充分證明白話抒情文可經由「潑灑」（相對於「錘鍊」）而成其豐美，從而確立「散」的藝術價值。到了 1940 年代，李廣田（1906-1968）還有這樣的言談：

詩必須圓，小說必須嚴，而散文則比較散。……至於散文，我以為它很像一條河流，它順了壑谷，避了丘陵，凡可以流處它都流到，而流來流去還是歸入大海，就像一個人隨意散步一樣，散步完了，許是回到家裡去。……說散文是「散」的，然而既已成為「文」，而且假如是一篇很好的散文，它也絕不應當是「散漫」或「散亂」，而同樣的，也應該像一座建築（即像小說），也應當像一顆明珠（像詩）。……好的散文它的本質是散的，但也須具有詩的圓滿，完整如珍珠，也具有小說的嚴密，緊湊如建築。<sup>96</sup>

此處之評斷「散文」，先肯定了「散」的性能，而又制約以「文」的質素。以更明確的話的說：文是修飾、組織、提煉的程序，散則是自由、解放、流動的傾向。惟所謂「文」的一面，既然是完整如「詩」，緊湊如「小說」，那麼，便不能顯現「散文」的殊相，而只是「文學」的共相。換言之，這段仍未否認散文的「散」性特徵，不過再強調其「文」性前提而已。

<sup>96</sup> 李廣田，〈談散文〉，收入俞元桂等編，《中國現代散文理論》，頁 175。

整體看來，散文文體內部有「散」與「文」兩股力量的辯證。直到 1960 年代的中國大陸，仍然餘波蕩漾，從而提出：「散文貴散」、「散文忌散」、「形散神不散」等等主張。<sup>97</sup> 其實，「文」之「散」性，乃是兼「精神」與「形式」而為言，難以分解。因此，執於一端而斷定此重彼輕，恐怕都不夠周全。這裡還可以分成兩個部分加以申論：首先，就外部關係而言，由紛然萬物（散）轉化為文字藝術（文）的程序，這本是一切文學所同然。只是相較於其他轉化機制較強的文類，散文之「文」顯然更多地保存了萬物之「散」——刪汰最少，變形最微，文飾最輕，條件最寬，距離現實也最近。其次，就內部結構而言，散文運用了最多「散」的精神與方法來達成「文」的質素——自由，偶發，從容。如果說，散是「隨意」，那麼，文便不得不是「刻意」。這種「刻意求散」的傾向，成為散文藝術的重要特質。

綜合言之，「散」的精神原為漢語古典傳統的一股伏流，而與近代西方的「試筆」(essay) 傳統相契合。在白話散文的發軔期，「隨意美學」成了對抗「文章體系」的利器。但文體發展日漸紛繁細密，乃衍生新的寫作範式或文類成規。因此，自覺地求「散」之餘，亦自有其「文」法。文的重新深化，固然使散文的藝術性更趨精純。散的巧妙運用，則使散文在取資多方之餘，不致喪失本身的文體特質。它甚至可以反過來，為別的文類提供養分。當我們說，某些詩或小說具有「散文化」傾向（無論評價屬正面或負面），通常不指局部句法之駢散，而是整體形式或精神之散。由此或可反證，散的美學，確實是散文樹立自身特徵，從而區隔於其他文類的重要憑藉。

## 五、餘論：說話的侷限

古典文章及其賴以為根的文言系統，作為強大而穩定的表意系統，數千年來與中國文人的思維水乳交融，互為表裡。但進入二十世紀之後，便面臨了「能指」追不上「所指」，辭不達意的困境。因此，五四新文人常有一股渴求「解放」的動力，由語言貫串到文學，而直接顯現為「文」的更新。當時流行的認知趨向，大致

<sup>97</sup> 這一段論爭的過程，詳黃維樑，〈散文與結構〉，《海南師範學院學報》（社會科學版），54（海口：2001），頁 20-25。惟黃氏認為：「『散』指的是句法，而且僅是句法而已。」又主張：「散文佳作都講究結構。」因此，並不承認所謂「散」的美學。按此說一則忽略「散」字的多重含義，否定概念流轉變化的可能性，再則將古今散文統而言之，未及注意白話散文有意抗拒古代文言系統的面向。

可以表列如下：

	語言系統	→	文學系統
古典系統 ↓ 現代系統	文言文 保守的 貴族的 書寫的		古典散文 外在法度 刻意高論 經營雕琢
	白話文 自由的 平民的 口說的		現代散文 內在性靈 任心閒話 隨隨便便

大抵而言，初期「現代散文藝術」承襲「白話文體系」的痕跡，處處可尋。它從「道」的制約中解放出來，急於表述「個人感知經驗」；從「書寫中心主義」解放出來，急於「說話」。從「格式化修辭章法」中解放出來，急於自由地揮灑，有時更擺出反對錘鍊的姿態，彷彿不甚經營。這個系統在直擊舊文病灶之餘，也並非沒有新的盲點：

第一，他們過度相信，只要「真誠地說話」就能「精準地表現」，而忽略了話語本身的缺陷特質，以及言說過程的遮蔽作用。因此，當他們自以為「無所不談」，實際上仍然只涉及主體與世界的一部分而已，「不談」仍遠大於「所談」。當他們自以為「任意閒談」，實際上對於如何談法已經有了選擇與限制，「任意」之中不無「刻意」。

第二，他們對「言外之意」缺乏耐心，過於信任「言意合一」的可能。中國古人很早便發現「言不盡意，書不盡言」的道理，因而充分利用漢字特質，發展出一套「言有盡而意有餘」的「神韻」傳統。但熱衷於「說」的新文體，一時對於「無言獨化」的美學欠缺理解，使得他們所發出的聲音，太過直截、破碎、淺易，無法臻及長乘厚載之境。

第三，文的問題不僅在說或寫，更在於平白表述或曲折表述、象徵。白話散文自以為拒絕了文言的糟粕，卻也同時拒絕了其間內含的精髓（隱喻、象徵、美感、韻律）。文之樹立與實踐，必須以思為內質，以詩為外援。因此，如何從白話之中生出新的詩語與詩意，這是全新而重大的挑戰。「說」要取代「寫」，便要有與之相埒的生產力。初期白話散文於此，已取得一定成績，但還不夠精細。

從「文」的千年流變來看，變文言為白話，以「說話」情境總領散文的體式與

美感，確為一大轉折，然其事非一朝一夕可成。二十世紀初期的白話散文，匯聚一代文人之才思，打開許多新的文章體類，樹立起紛繁的風格。一方面繼承並改寫了文章傳統，一方面也逐漸注入更多的現代質素。但在這兩個面向上，卻也留下若干未竟之業，猶待後繼者補足其憾。適切掌握到他們在運用「說話」情境時的利弊得失，當有助於理解漢語散文的歷史課題及其後續發展。

（責任校對：林佩儒）

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 毛 晉編，《宋人題跋》，臺北：世界書局，1992。
- 王 弼注，孔穎達疏，《周易正義》，臺北：藝文印書館，1981。
- 白居易，《白居易集》，臺北：漢京文化，1984。
- 朱 熹注，趙順孫編纂，《四書纂疏》，臺北：學海出版社，1980。
- 李 復，《滄水集》，《景印文淵閣四庫全書》第 1121 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 杜 預注，孔穎達疏，《春秋左傳正義》，臺北：藝文印書館，1981。
- 荀 卿著，李滌生集釋，《荀子集釋》，臺北：臺灣學生書局，1979。
- 許 慎著，段玉裁注，《說文解字注》，臺北：學海出版社，1979。
- 曹雪芹，《紅樓夢》，臺北：三民書局，1973。
- 郭慶藩，《莊子集釋》，臺北：世界書局，1989。
- 鄭 玄注，孔穎達疏，《禮記正義》，臺北：藝文印書館，1981。
- 鄭 玄注，賈公彥疏，《周禮注疏》，臺北：藝文印書館，1981。
- 鄭 玄箋，孔穎達疏，《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，1981。
- 劉 勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984。
- 韓 愈著，馬通伯校注，《韓昌黎文集校注》，臺北：華正書局，1986。

### 二、近人論著

- 刁晏斌，《現代漢語史》，福州：福建人民出版社，2006。
- 方 梅，〈自然口語中弱化連詞的話語標記功能〉，《中國語文》，5，北京：2000，頁 459-470。
- 卡林內斯庫 (Matei Calinescu) 著，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》，北京：商務印書館，2002。
- 朱世英、方道、劉國華，《中國散文學通論》，合肥：安徽教育出版社，1995。
- \* 朱自清，《背影》，上海：開明書店，1928。
- \_\_\_\_\_，《朱自清古典文學論集》，臺北：宏業書局，1983。
- \* 江藍生，《古代白話說略》，北京：語文出版社，2000。
- 余光中，《逍遙遊》，臺北：文星書店，1965。
- \_\_\_\_\_，《分水嶺上》，臺北：九歌出版社，2009。
- 李長之，《迎中國的文藝復興》，上海：商務印書館，1946。

- 林語堂著，沈永寶編，《林語堂批評文集》，珠海：珠海出版社，1998。
- 周作人，《周作人全集》，臺北：藍燈文化，1992。
- 哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas)，〈現代性：一個不完整的方案〉，收入佛斯特 (Hal Foster) 編，呂健忠譯，《反美學》，臺北：立緒文化，1998，頁 1-24。
- 俞元桂等編，《中國現代散文理論》，臺北：蘭亭書店，1986。
- 施蛰存編，《晚明二十家小品》，臺北：新文豐出版，1977。
- 胡適，〈建設的文學革命論：國語的文學——文學的國語〉，《新青年》，4.4，北京：1918，頁 16-17。
- \_\_\_\_\_，《胡適作品集》，臺北：遠流出版社，1986。
- 高友工，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，2004。
- 高辛勇，《形名學與敘事理論》，臺北：聯經出版，1987。
- \* 徐志摩，《巴黎的鱗爪》，上海：新月書店，1930。
- 郇元寶，《在語言的地圖上》，上海：文匯出版社，1999。
- \* 張若英編，《中國新文學運動史料》，上海：光明書局，1935。
- \* 張隆溪，《道與邏各斯：東西方文學闡釋學》，南京：江蘇教育出版社，2006。
- \* 梁實秋，〈論散文〉，《新月月刊》，1.8，北京：1928，頁 1-5。
- \_\_\_\_\_，〈談志摩的散文〉，《新月月刊》，4.1，北京：1932，頁 1-3。
- \* 許地山，《空山靈雨》，上海：商務印書館，1932。
- \* 黃維樑，〈散文與結構〉，《海南師範學院學報》（社會科學版），54，海口：2001，頁 20-25。
- 黃錦樹，〈文之餘？論現代文學系統中之現代散文，其歷史類型及與週邊文類之互動，及相應的詩語言問題〉，《中外文學》，32.7，臺北：2003，頁 47-64。
- 郭紹虞，《照隅室語言文字論集》，上海：上海古籍出版社，1985。
- 郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》，臺北：木鐸出版社，1988。
- 陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》，北京：北京大學出版社，2003。
- \_\_\_\_\_，《千年文脈的接續與轉化》，香港：三聯書店，2008。
- 陳柱，《中國散文史》，上海：商務印書館，1937。
- 舒衡哲 (Vera Schwarcz) 著，劉京建譯，《中國啟蒙運動》，臺北：桂冠圖書，2000。
- 楊牧，《失去的樂土》，臺北：洪範書店，2002。
- 葉維廉，《歷史、傳釋與美學》，臺北：東大圖書，1988。
- \* \_\_\_\_\_，《解讀現代後現代：生活空間與文化空間的思索》，臺北：東大圖書，1992。

葛紅兵，〈魯迅在「發音」、「言語」、「語言」、「文字」之間的選擇——論文字對言語、聲音的遺忘與壓抑〉，《聯合文學》，208，臺北：2002，頁 144-150。

\* 魯迅，《魯迅三十年集》，上海：魯迅紀念委員會，1941。

劉禾，《語際書寫》，上海：三聯書店，1999。

劉半農著，痲弦編，《劉半農文選》，臺北：洪範書店，1977。

劉正忠，〈詩化散文新論：漢語性與現代性〉，收入郭懿雯編，《時代與世代：臺灣現代散文學術研討會論文集》，臺北：東吳大學中國文學系，2003，頁 49-87。

鄭明嫻，《現代散文類型論》，臺北：大安出版社，1987。

盧卡契 (Georg Lukács) 著，楊恆達編譯，丘為君校訂，《小說理論》，臺北：唐山出版社，1997。

錢玄同，〈致陳獨秀〉，《新青年》，2.6，北京：1917，「通信」欄，頁 85。

\_\_\_\_\_，〈中國今後的文字問題〉，《新青年》，4.4，北京：1918，頁 350-356。

錢鍾書，〈中國新文學的源流〉，《新月月刊》，4.4，北京：1933，「書報春秋」欄，頁 11。

\_\_\_\_\_，〈近代散文鈔〉，《新月月刊》，4.7，北京：1933，「書報春秋」欄，頁 2。

\_\_\_\_\_，《錢鍾書散文》，杭州：浙江文藝出版社，1997。

龔鵬程，《文化符號學》，臺北：臺灣學生書局，1992。

Blanchot, Maurice. *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Frisby, David. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press in association with Basil Blackwell, Oxford, 1985.

Gunn, Edward M. *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth-century Chinese Prose*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.

Schwartz, Sanford. *The Matrix of Modernism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.

(說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography)

## Selected Bibliography

- Huang, Weiliang. "Sanwen yu Jiegou (Proses and Structures)," *Hainan Shifan Xueyuan Xuebao: Shehui Kexue Ban (Journal of Hainan Normal University: Humanities and Social Sciences)*, 54, 2001, pp. 20-25.
- Jiang, Lansheng. *Gudai Baihua Shuolue (A Summary of Ancient Vernaculars)*. Beijing: Yuwen Press, 2000.
- Liang, Shiqiu. "Lun Sanwen (On Prose)," *Xinyue Yuekan (Crescent Moon Society Monthly)*, 1.8, 1928, pp. 1-5.
- Lu, Xun. *Luxun Sanshi Nian Ji (Lu Xun Three Decades Collection Set)*. Shanghai: Lu Xun Memorial Committee, 1941.
- Xu, Dishan. *Kongshan Lingyu (The Ethereal Rain on an Empty Mountain)*. Shanghai: Commercial Press, 1932.
- Xu, Zhimo. *Bali de Linzhua (The Dribs and Drabs of Paris)*. Shanghai: Crescent Moon, 1930.
- Yip, Wai-lim. *Jiedu Xiandai Houxiandai: Shenghuo Kongdian yu Wenhua Kongjian de Xisuo (Reinterpretations of Modern and Post-Modern: A Reflection on Living Space and Cultural Space)*. Taipei: Dong Da Tushu, 1992.
- Zhang, Longxi. *Dao yu Luogesi: Dong Xi Fang Wenxue Chanshixue (The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West)*. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2006.
- Zhang, Ruoying (ed.). *Zhongguo Xinwenxue Yundong Shiliao (The Historical Records of Chinese New Literature Movement)*. Shanghai: Guang-ming Bookstore, 1935.
- Zhu, Ziqing. *Beiyong (Retreating Figure)*. Shanghai: Kaiming, 1928.

## The Dialectical Relationship between “*San*” (散) and “*Wen*” (文): “Speech” and Modern Chinese Prose Aesthetics

**Liu, Zheng-zhong**

Department of Chinese  
National Tsing Hua University  
jjliu@mx.nthu.edu.tw

### ABSTRACT

This article discusses how “speech” became involved in and changed the tradition of Chinese writing, initiating the pattern of poetic production in vernacular prose. The May Fourth new literati experienced collective anxiety over losing their voice. They believed that writing should open up the system, reconfigure authority, and integrate the vernacular in order to obtain its voice, display vigor, and create poetic sentiment. With respect to social reformation, they regarded “speech” as an act of liberation. With respect to the literary revolution, they regarded it as a process of creating poetic language. Therefore speech, a daily behavior, suddenly became a ritual of revaluation, which produced the force necessary to stimulate the transformation of Chinese prose from classical to modern.

**Key words:** speech, vernacular prose, modernity, May 4th movement, new literati

(收稿日期：2014. 8. 31；修訂稿日期：2014. 11. 16；通過刊登日期：2014. 11. 25)