

木心與「五四」新文學

Mu Xin and the May Fourth New Literature

by

郭博嘉

GUO, Bojia

A Thesis Submitted to

The Education University of Hong Kong

in Partial Fulfillment of the Requirement for

the Degree of Doctor of Philosophy

May 2019

ProQuest Number:27540565

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent on the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 27540565

Published by ProQuest LLC (2019). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All Rights Reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

原創聲明

本人郭博嘉特此聲明，本人為論文唯一作者，除非特別說明，本論文所有內容皆為本人原創。在撰寫論文期間，本人遵守了香港教育大學關於學術誠信、版權和學術剽竊的相關政策和規定，本論文的所有內容從未用作取得本校或其他大學的學位論文之用。

摘要

木心（1927-2011）作為「五四遺腹子」、「文學魯濱遜」，其文學創作生涯初始於 20 世紀 40 年代的後「五四」時期，因文革而中斷，80 年代旅居紐約後才重拾寫作，作品在台灣一經發表便引起轟動，然而遲至 2006 年，其文集才在中國大陸正式出版，引發新的關注和討論。本論文以木心為主要的研究對象，以夏志清《中國現代小說史》作為方法，借鑒其「超越意識形態」、「以作品的文學價值為原則」、「以普遍的人性及不朽的傑作」為立論基點的批評方法，將木心首先置於「五四」新文學的歷史語境中，探討「五四」同人如何面對「現代」與「傳統」的複雜角力，如何以浪漫的個人主義式的抒情之力抗衡革命的宏大敘事、維護人性尊嚴、彰顯文學的普世價值，從而以期探討「人的文學」這一中國現代文學傳統及「情迷中國」情結如何影響、推動卻又制約著「五四」同人的思想及創作。木心作為「五四遺腹子」，他既保存了「五四」新文學「人的文學」傳統，同時作為多脈相承的「文學魯濱遜」，而具有超越意識形態和超越「情迷中國」情結的世界性眼光；離散的經歷又使他得以在相對自由的環境中重拾寫作，延續並發展了「五四」新文學的文學傳統，最終形成了木心自己的文學風格。

關鍵詞：木心，五四新文學，現代，傳統，抒情，離散

Abstract

Mu Xin (1927-2011), the “posthumous child of the May Fourth” and the “Robinson of literature”, began his literary career in the 40s of the 20th century. Interrupted during the Cultural Revolution, he did not resume his career until he relocated to New York in the 80s, when his oeuvre caused a sensation in Taiwan. But it was not until 2006 that his collections were published in mainland China, receiving a new round of study. This dissertation analyses the works of Muxin and borrow from the critiques in Hsia Chih-ting’s *A History of Modern Chinese Fiction*. More specifically, Hsia based his analysis on “an assumption of a single humanity and universal masterpieces” and the insistence on literary significance over political import. In this dissertation, I will first examine how, in the face of the tension between modern and tradition, the writers of May Fourth new literature, adopting the “lyricism tradition”, defy the subsuming revolutionary narratives and return to the universal values of literature. I will analyze how the modern literary tradition “Humane Literature” and “obsession with China” influence, promote, but at the same time, hinder the development of the thinkings and works of the May Fourth writers. Situating Mu Xin in this wider historical context of May Fourth new literature, I will argue that the diasporic writer Mu Xin, while preserving the “Humane Literature” tradition of the new literature and embracing different cultural traditions, is able to

transcend the ideology of contemporary China and the “obsession with China” and develop the tradition of Humane Literature and form his own style.

Keywords: Mu Xin, May Fourth new literature, modern, tradition, lyricism, diaspora

致謝

四年匆匆，猶記剛入學時的懵懂幼稚，幸得師友指引陪伴，度過了自由而充實的求學時光。

非常感謝我的導師區仲桃博士，她所給予的指導、理解、關心和支持，是我能順利完成學業的最重要保障。亦非常感謝陳國球教授，是他的時時點撥，每每使我的思考豁然開朗，其親和謙卑的學者風範，令我感佩恩私，不知所喻。感謝我的兩位副導師余君偉教授和李婉薇博士，他們的教導助我進步。還要感謝須文蔚教授與黃恕寧教授對本論文的評審和修改提出了寶貴的意見。

同時，謝謝中國文學文化研究中心的各位同事，能在研究中心與大家一起工作學習，使我獲益良多。而能與 802 的舍友們同窗四載，亦使我的生活溫馨愉快。謝謝明樓和明誠二位先生，他們是燈塔般的存在。謝謝我的小桃園與溫柔鄉的朋友們，她們的友情使我堅強。此外，特別致謝陳丹青先生、童明教授、隴菲先生以及香港大學歐陽開斌博士，本論文的諸多研究，得益於他們的見解和研究成果。

最後，謝謝我的爸爸媽媽和木心先生，他們是我的生命之光。

目錄

原創聲明.....	i
摘要.....	ii
Abstract.....	iii
致謝.....	v
目錄.....	vi
第一章 緒論.....	1
一、關於木心文學作品的研究現狀的概述.....	4
二、木心生平經歷概述與創作定位.....	8
三、對「五四」新文學的評價.....	14
四、本論文的研究框架.....	21
第二章 以夏志清《中國現代小說史》作為方法.....	25
一、《中國現代小說史》的批評原則和視野.....	27
二、《中國現代小說史》的啟示.....	44
三、木心文學概覽.....	50
四、小結.....	64
第三章 如何現代.....	66
一、「五四」時期的現代主義碎片.....	68
二、「廢墟」上的中國現代文學.....	72
三、廢墟上的塔：木心與「五四」新文學的文學現代性.....	82
四、小結.....	98
第四章 如何傳統.....	100
一、「五四」時期的民間文學運動.....	102
二、「到民間去」：傳統資源的整理、再生與轉化.....	110
三、木心對「民間」傳統的追懷.....	116
四、小結.....	128

第五章 為何抒情.....	131
一、摩羅詩人在中國.....	133
二、由個人到集體，由文學革命到革命文學.....	137
三、「史詩時代的抒情聲音」.....	149
四、小結.....	162
第六章 離散經驗的意義.....	165
一、離散之溯源：從 diaspora 到 sinophone.....	168
二、離散之特徵.....	172
三、離散之新意？.....	186
四、小結.....	192
第七章 餘論.....	195
參考文獻.....	200
附錄一.....	214
附錄二.....	216
附錄三.....	219
附錄四.....	241

第一章 緒論

1984 年 11 月 1 日，台灣《聯合文學》創刊號正式出版。《聯合文學》的社長兼總編輯為著名詩人痲弦，此前他自 1977 年起擔任《聯合報》副刊主編，組織過九屆「聯合報小說獎」，推出了二十八冊「聯副三十年文學大系」，在此基礎上，構想了五、六年，才推出《聯合文學》這本文學刊物。¹對於這樣一本文學雜誌而言，創刊號的重要性不言而喻。而在如此重要的這期刊物中，有一位作家及其作品以「作家專卷」的形式佔據了最大的篇幅，四十頁的內容涵蓋了作家小傳、作品列表、採訪以及為雜誌出刊而新作的散文四篇。獲得如此全面推薦的作家，是此前八個月已在《聯合報》副刊上頻頻發表作品的木心。當時《聯合文學》將木心形容為「文學的魯濱遜」，認為他的風格「迥然絕塵，拒斥流俗」，魯濱遜一般地「像在一座孤島上一樣，不間斷地從事創作」、「深含傲然雄視之情」。²

木心的出現與成名確如漂流的魯濱遜登陸一般，幾乎無人知曉他的來歷，而經由《聯合文學》的這番推薦，木心在台灣的知名度日益增強，除了繼續在台灣《聯合報》、《中國時報》，以及美東地區的《中報》、《北美日報》等報紙副刊持續發表作品以外，1986 年 2 月至 1999 年 10 月，經由洪範書店、圓神出版社、雄獅圖書股份有限公司、

¹ 痲弦：〈把遠處的星光化作近處的燈火〉，《聯合文學》創刊號 1984 年 11 月，頁 231。

² 〈作家專卷：木心，一個文學的魯濱遜〉，同上，頁 47。

元尊文化企業股份有限公司以及翰音文化企業股份有限公司五家出版社，共出版了十二冊文集。³從日後陳克華、伊格言、鴻鴻、駱以軍、楊佳嫻、陳傳興、隱地、周夢蝶以及初安民、劉道一、楊澤等人的相關記述，人們可以發現，木心在台灣文壇頗具知名度，讀者群覆蓋了老中青各世代。⁴也正是得益於台灣文壇的曝光，1986年5月9日紐約《中報》文藝副刊邀請了郭松棻、李渝、楊澤、林泠、梁恒、陳丹青等人，舉辦了「木心的散文專題討論會」，會議記錄在同年6月20日至22日的《中報》副刊上刊出；2001年由上海市作家協會主辦的《上海文學》雜誌，分三期（第5至第7期）連載了木心的散文〈上海賦〉，由此才讓木心的作品在大陸得到初步的閱讀和傳播。直至2006年，木心的作品在大陸正式出版，大陸媒體甚至把該年稱為「木心年」；⁵而後2010年蒂姆·斯丹伯格（Timothy Sternberg）和弗朗西斯科·貝羅（Francisco Bello）拍攝了木心的紀錄片《夢想抵抗世界》（*Dreaming Against the World*）；⁶2014年5月木心故居紀念館開館，2015年11月木心美術館開館……儘管木心已於2011年12月21日逝世，但圍繞木心的文化事件仍時有發生，其作品及遺稿仍在出版，針對他的關注和討論也仍未停止——

³ 關於木心的文學創作與出版史的情況，詳細討論將在後文展開。

⁴ 劉道一：〈文學往事：木心作品「空降」台灣三十週年〉，劉瑞琳主編：《溫故：木心逝世兩週年紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2014年2月），頁140-168；劉道一：〈聽楊澤談木心——「文學往事」口述系列之二〉，劉瑞琳主編：《溫故：木心逝世三週年紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2015年2月），頁153-168。

⁵ 「木心年」的說法最早見於北京三聯書店的新年招牌廣告，廣告語即是「2006年是木心年」。詳見曾進：〈海外作家木心度假專訪：我不是什麼國學大師〉，《外灘畫報》2006年3月10日，<http://news.sina.com.cn/c/2006-03-10/12119317566.shtml>；〈2006年迎來「木心年」〉，人民網2006年8月23日，<http://www.people.com.cn/GB/68880/69363/4734918.html>。

⁶ 該記錄片於2015年上映。詳見 <https://www.filmdoo.com/films/dreaming-against-the-world>。

木心的學生陳丹青稱他為「五四的遺腹子」，⁷孫郁、陳子善等人認為木心的文學價值尚未被重視；⁸但也有學者認為木心是「被高估的文學大師」。⁹關於木心的評價，至今仍然沒有一個相對公認的說法，而梁文道則指出了一個有趣的現象：

他「局外」到了一個什麼程度呢？剛剛在大陸出版作品的時候，大家以為他是台灣作家，或是不知從哪兒來的海外作家；更早在台灣發表作品的時候，那邊的圈子也在探聽是不是一個民國老作家重新出土；他竟然「局外」到了一個沒有人能從他的作品中讀出來處的地步，「局外」到了讓人時空錯亂的地步。¹⁰

木心「空降」文壇已經三十五年，從其傳播與接受的路徑、出版的規模、引發的討論、讀者群的構成、文化影響等多方面來看，他無疑是一個值得正視的作家。然而梁文道的說法，點出了木心作為研究對象的尷尬——木心是誰？他應該被置於怎樣的語境中進行討論和研究？這是研究木心必然要面對和解決的首要問題，其次才可能探討木心及其作品的文學價值和意義。

⁷ 陳丹青：〈我的師尊木心先生〉，孫郁、李靜編：《讀木心》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年10月），頁12。

⁸ 詳見孫郁：〈木心之旅〉、〈遊走於世界的狂士〉，孫郁、李靜編：《讀木心》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年10月），頁71-78，248-252；陳子善：〈豈止「可以看看」〉，劉瑞琳主編：《溫故：木心紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年2月），頁261-262。

⁹ 何晶：〈木心：被高估的文學大師〉，《羊城晚報》2013年3月11日；張檸、孫郁：〈關於「木心」兼及當代文學評價的通信〉，《文藝爭鳴》2015年1月第1期，頁63-65。

¹⁰ 梁文道：〈文學，局外人的回憶〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁xi。

然而，目前關於木心的研究，都沒有很好地解答上述提出的首要問題。而目前學界關於木心的研究，只有少量個別的文章，且主要針對其單篇或單本作品的分析，尤其集中在文體方面，因此，研究視野是相對狹窄的。為更好地說明這一現狀，以下將對現有的研究進行梳理。

一、關於木心文學作品的研究現狀的概述

首先，針對單篇或單本作品的研究，多從文體分析的角度入手。其中詩歌是研究的熱點。比如楊嵐的碩士論文〈寫給世界的情詩——木心詩集《我紛紛的情慾》〉，就只著眼於木心的其中一部詩集，通過分析該詩集中木心的語言和書寫策略，來關注木心對智性風格和詩歌精神的追求。¹¹周恩宏的碩士論文〈詩歌符號學視閥下的木心詩歌研究〉則運用了符號學理論，同樣是為了探究木心詩歌語言的創新特點和審美意蘊的生成。¹²類似的研究還可見於孫玉華的〈錯彩鏤金老上海——木心《上海賦》賞析〉，¹³張曉敏的〈木心《詩經演》的創作特色〉，¹⁴子張的〈木心詩集六種札記〉等文章。¹⁵

除了詩歌以外，散文這一文體得到最多的關注——研究者對木心的散文展現了較大

¹¹ 楊嵐：〈寫給世界的情詩——木心詩集《我紛紛的情慾》〉（武漢：華中科技大學碩士學位論文，2011年12月）。

¹² 周恩宏：〈詩歌符號學視閥下的木心詩歌研究〉（南寧：廣西大學碩士學位論文，2015年5月）。

¹³ 孫玉華：〈錯彩鏤金老上海——木心《上海賦》賞析〉，《江蘇工業學院學報》2007年9月第8卷第3期，頁84-88。

¹⁴ 張曉敏：〈木心《詩經演》的創作特色〉，《清江論壇》2013年第2期，頁66-72。

¹⁵ 子張：〈木心詩集六種札記〉，《現代中文學刊》2015年第1期，頁91-95。

的興趣，關注點多為「意識流」的跨界寫法（嚴僮倫〈木心意識流散文《明天不散步了》解讀〉¹⁶），文體結構的創新（鄭明嫻〈開始動手就造出廢墟的人：評木心的《散文一集》〉¹⁷、董顯亮〈木心《散文一集》寫作手法探究〉¹⁸、陳聯〈木心的文體嘗試〉¹⁹、盧虹貝〈木心文學創作中的「文體再生」現象研究〉²⁰），自我表達與藝術追求（萬浩琳〈一株生僻的植物：木心散文論〉²¹、劉雯〈在文學與繪畫間遊戲——木心的藝術風格考察〉²²、曹碩涵〈木心散文研究〉²³、馮上華〈木心散文的精神維度——兼論木心散文的當代價值〉²⁴）等方面。

對於小說的分析，則多集中在〈空房〉一篇，其中陳亞境的探究最為突出，他抓住了該小說作為「元小說」（meta-fiction，也可譯為「後設小說」）在敘事策略上的特性，²⁵從中我們也可看出，木心在文體上的創新並不僅在散文中做實踐，因此小說集《溫莎墓園日記》也獲得較多關注，然而研究者多受童明〈木心風格的意義——論世界性美學

¹⁶ 嚴僮倫：〈木心意識流散文《明天不散步了》解讀〉，《名作欣賞》2007年3月第5期，頁18-27。

¹⁷ 鄭明嫻：〈開始動手就造出廢墟的人：評木心《散文一集》〉，《文訊》1986年4月第23期，頁189-193。

¹⁸ 董顯亮：〈木心《散文一集》寫作手法探究〉，《青年文學家》2013年第14期，頁15-19。

¹⁹ 陳聯：〈木心的文體嘗試〉（廣州：暨南大學碩士學位論文，2013年6月）。

²⁰ 盧虹貝：〈木心文學創作中的「文體再生」現象研究〉（南京：南京大學碩士學位論文，2014年5月）。

²¹ 萬浩琳：〈一株生僻的植物：木心散文論〉（武漢：華科技大學碩士學位論文，2010年12月）。

²² 劉雯：〈在文學與繪畫間遊戲——木心的藝術風格考察〉（武漢：華科技大學碩士學位論文，2010年12月）。

²³ 曹碩涵：〈木心散文研究〉（鄭州：河南大學碩士學位論文，2014年5月）。

²⁴ 馮上華：〈木心散文的精神維度——兼論木心散文的當代價值〉（泉州：華僑大學碩士學位論文，2015年6月）。

²⁵ 陳亞境：〈試析木心〈空房〉中的元小說因素〉，《華中師範大學研究生學報》，2015年3月第1期，頁80-84。

思維振復漢語文學》²⁶一文的影響，主要都從離散（Diaspora）的角度切入，²⁷然而研究者並未能在釐清離散理論的內涵及離散文學的特質的基礎上，準確辨析木心的文學創作與離散文學的聯繫與區別。

其次，雖然也有試圖從整體創作上把握木心的文藝觀的研究，但無論是強調木心有「貴族性」、有「悲劇精神」、有「生命觀」，或是認為木心的創作因「形而上」而有「智性特徵」、有美學意義上的「審美性」，或是認為木心的創作「自外於」文學史的時空，大體上都有「失於籠統」的問題，²⁸而歸根結底，正是相關論者沒有為木心找到合適的展開論述的歷史語境，就只針對文學風格而論風格，便導致了其論述籠統而懸浮的問題。

²⁶ 童明：〈木心風格的意義——論世界性美學思維振復漢語文學〉，孫郁、李靜編：《讀木心》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年10月），頁21-45。

²⁷ 詳見盧巧丹：〈木心短篇小說在英語世界的文化飛散之旅〉，《中國翻譯》2014年第1期，頁76-81；張倩：〈中國文學走出去的飛散譯者模式探索〉，《外語教學》2015年5月第3期，頁105-109；楊希：〈論飛散視角下木心的創作——以《溫莎墓園日記》為例〉，《電影評介》2014年4月第8期，頁89-92；徐廣華：〈流散文化身份與知性寫作〉（泉州：華僑大學碩士學位論文2008年3月）；鄒綠：〈流散視閥下的原鄉情節——木心創作論〉（南寧：廣西民族大學碩士學位論文，2017年5月）；等。此外也有利用離散理論分析木心散文的研究，如顏美琇：〈承接、飛散與賦歸：木心散文研究〉（新竹：台灣國立清華大學碩士學位論文，2018年6月）。

²⁸ 詳見 Meng, Wu: *Playing with the Other: The Stories of Mu Xin and Vladimir Nabokov* (Ontario: Master thesis in The University of Western Ontario, August 2012); 張萌：〈木心文學作品的貴族性〉（武漢：華中科技大學碩士學位論文，2014年1月）；李多利：〈木心創作論〉（蘭州：蘭州大學碩士學位論文，2014年6月）；Zou, Zhen: *A Double Recluse outside the Tower of Chinese Literature* (Bonn: Doctoral dissertation in University of Bonn, August 2014); 高銘：〈論木心的文藝觀〉（濟南：山東師範大學碩士學位論文，2015年5月）；趙姚紅：〈「行過」與「完成」——論木心的生命觀〉（杭州：杭州師範大學碩士學位論文，2015年5月）；周啟星：〈「塔外人」的心靈觀照——論木心作品的悲劇精神〉（南京：南京師範大學碩士學位論文，2016年3月）；孫振桐：〈木心文藝思想研究〉（成都：四川師範大學碩士學位論文，2016年6月）；蔣慧：〈木心作品的審美性研究〉（台北：台灣天主教輔仁大學碩士學位論文，2017年5月）；等。

此外，由廣西師範大學出版社組織出版了幾部木心逝世週年紀念的文集，²⁹多是與木心生前有過交往的人士所寫的紀念性文章，對於木心的生平考索有較大的參考價值；但除了童明、陳丹青、孫郁、李靜、春陽、隴菲的文章以外，其餘的文章多為讀後感式的讀者文章；「木心研究專號」也只於 2016 年出版過一期，雖然名為「研究專號」，但學術研究的意味並不充足，不是真正意義上的學術刊物；而李劫所著《木心論》，以及隴菲所著《品讀木心》二書，³⁰也是非學術類的個人專著，是他們個人多年閱讀木心的筆記或曰心得，學術價值不夠突出。

綜上所述，關於木心作品的許多基礎性研究並沒有完全展開，這些研究，未能依託於合適的歷史語境，換言之，該如何「定位」木心的工作尚且未完成，對於木心的文學特質的把握仍較為片面，因此，木心作為一位生平經歷豐富、學貫古今中西的「五四遺腹子」、「文學局外人」，其文學譜系至今未有人梳理過，進而也導致了木心的文學價值未能被真正地重視，人們對其作品的文學性與世界性，並沒有深入的認識。木心作為一個尚待研究的案例，他的身上自然有其獨特性，然而，我們相信，木心的獨特性絕不是憑空而來；而即便是作為「文學局外人」，木心亦絕沒有喪失與「文學局內人」進行比較和對話的可能性。

²⁹ 詳見孫郁、李靜編：《讀木心》，桂林：廣西師範大學出版社，2008 年 10 月；劉瑞琳主編：《木心紀念專號》，桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 2 月；劉瑞琳主編：《木心逝世兩週年紀念專號》，桂林：廣西師範大學出版社，2014 年 2 月；劉瑞琳主編：《木心逝世三週年紀念專號》，桂林：廣西師範大學出版社，2015 年 2 月；木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》，桂林：廣西師範大學出版社，2016 年 8 月。

³⁰ 詳見李劫：《木心論》，桂林：廣西師範大學出版社，2015 年 8 月；隴菲：《品讀木心》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2018 年 7 月。

那麼，適合討論木心的文學語境是什麼呢？為解決這個問題，需要回顧木心的生平經歷。

二、木心生平經歷概述與創作定位

木心（1927-2011），畫家，詩人，作家，浙江桐鄉烏鎮人，祖籍紹興。本名孫璞，字玉山，又名仰中、牧心，筆名木心。

木心生於江浙殷實之家，生逢中國近現代歷史變動激蕩的時代，幼時既接受了傳統的私塾教育，自 1932 年起又分別在烏鎮集賢小學、植材小學接受了「儒學為本，西學為用，開設經史（后改國學）、英文、數理化和體操等課程」³¹的新式教育。1937 年中日戰爭爆發，學校解體後，家中又為木心聘得兩位教師在家授課，直至 1943 年木心前往杭州報考國立杭州藝術專科學校（中國美術學院的前身）。據木心記述，這兩位教師是「歷久不衰的學問家」，一位是一代名儒前清舉人教其中國古典文學，另一位則是東吳大學文科學士教其西洋現代文，「二師言之諄諄，誠心誠意要我學貫中西」，³²為木心打下了亦中亦西的文學基礎。

1946 年初至 1948 年夏，³³木心就讀於上海美術專科學校（現為南京藝術學院）西

³¹ 高玉林：〈木心的家世和早年生活〉，劉瑞琳主編：《溫故：木心逝世三週年紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2015 年 2 月），頁 20。

³² 據木心自述，該東吳大學文科學士還是杜威博士的高足，但目前我們並未能考證出更精確的人物信息，故對該教師的真實資歷仍然存疑。詳見木心：〈海伯伯〉，劉瑞琳主編：《溫故：木心逝世兩週年紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2014 年 2 月），頁 3。

³³ 雖然據木心自製年表，木心是 1945 年初入讀上海美術專科學校，但是根據夏春錦的考釋，木心入讀上

洋畫系。1948 年秋至 1949 年初，因參與學生運動被時任上海市長吳國楨下令開除學籍，又被國民黨通緝，因而走避台灣。在台不出半年，1949 年農曆新年過後便返回大陸，³⁴而後至 1956 年 7 月間，木心先後輾轉杭州、溫州、上海，當過工人、中學美術和音樂教師。

1956 年 7 月至 12 月，以「裡通外國」罪名被捕，拘留於上海第二看守所，後釋放。1957 年初至 1968 年，主要於上海美術模型廠擔任工藝美術設計師，1968 年 7 月至 12 月被上海靜安公安分局拘留，1969 年 1 月至 1979 年 7 月在廠勞改，1970 年 8 月至 11 月在廠隔離審查，1970 年 12 月至 1971 年 9 月在地毯廠審查，1971 年 10 月至 1972 年 2 月在繡品廠隔離，1972 年 3 月至 6 月在本廠防空洞隔離，1972 年 6 月至 1979 年底在本廠勞改，1980 年初至 1982 年 7 月，經時任上海計劃委員會顧問胡鐵生斡旋，為籌備國慶 30 週年暨上海工藝美術展覽會而將木心「解救」，命其負責展覽會總體設計，事後胡鐵生組織成立上海工藝美術協會，木心擔任秘書長，並參與協會會刊《美化生活》雜誌的試刊號主編。³⁵1982 年 8 月下旬，木心離開中國。³⁶

木心自述 14 歲（1941 年）開始文學創作，但在文化大革命期間，其所有文學作品被毀，僅留文革期間偷偷寫作的《獄中手稿》；此後，直至 1982 年旅居紐約，才重拾寫

海美專的確切時間應是 1946 年初。詳見夏春錦：〈木心生平考釋三題〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016 年 8 月），頁 283-286。

³⁴ 木心：〈此岸的克利斯朵夫〉，《溫莎墓園日記》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 166-167。

³⁵ 上海美化生活網絡科技有限公司錄製：《與丹青共回首》，2017 年 1 月 19 日，<https://v.qq.com/x/page/e0368gm3n31.html>

³⁶ 此生平經歷主要依據木心故居紀念館所展示的木心自製年表《中國歲月》。

作，於台灣文壇粉墨登場；2006 年其作品首次通過廣西師範大學出版社在大陸出版，木心亦決定回到故鄉烏鎮養老。

2011 年 12 月 21 日，木心逝世。

概覽木心的一生，即便稱不上傳奇，也是可堪回味的一生。其前半生經歷中國現代民族國家意識覺醒和發展最為激烈的時期，創作生涯又始於「五四」新文學轉向左翼革命文學的時期，³⁷但其作品面貌——根據木心自擬的著作一覽表，1949-1966 年期間，他寫了〈哈姆萊特汎論〉、〈伊卡洛斯詮釋〉、〈奧菲斯精義〉等論文，寫了《十字架之半（短篇集）》、《非商籟體的十四行詩（一百首集）》等詩歌，寫了散文《凡侖街十五號（一百篇集）》，還寫了十三部小說、一部劇本、一部舊體詩與詞——³⁸與當時的潮流並不相符。

儘管文革期間木心的作品被毀，其具體內容無從知曉，但木心曾說過：

一九四九年，已非小鳥了，卻是鍛羽西湖，因病得閑，閉門重讀莎士比亞全集，

覺得從前沒有讀過似的，覺得漢姆萊特是我兄弟似的，覺得漢姆萊特與堂吉訶德是

天然的對比，覺得屠格涅夫只限於作「智」與「德」的區別，貶褒失誤，偏於自責。

³⁷ 1930 年 2 月「中國左翼作家聯盟」成立，宣稱要「為解放無產階級而鬥爭」，「文學」與「革命宣傳」之間的關係日益複雜。1936 年春「中國左翼作家聯盟」解散，6 月「中國文藝家協會」成立，提出「國防文學」的口號；而後抗戰爆發，1938 年 3 月，又成立了「中華全國文藝界抗敵協會」，提出「民族革命戰爭的大眾文學」口號；「口號之爭」成為彼時文壇的爭論重點。1942 年 5 月，毛澤東在延安召開文藝工作者座談會，會上發言之《在延安文藝座談會上的講話》成為日後文藝工作的指導綱要，「五四」文學革命以來的「新文學傳統」逐漸轉變為「革命文學」的傳統。而關於「新文學傳統」的相關論述，將在之後的章節中再展開詳細的討論。

³⁸ 詳見〈木心著作一覽〉，《聯合文學》創刊號 1984 年 11 月，頁 59。

我便接手這樁文學公案，把它擴大了——自由主義的，希臘思潮的，如「漢姆萊特」。

極集主義的，希伯來思潮的，如「堂吉訶德」。一是明智的懷疑，一是專橫的信仰，

一重現世、快樂、審美，一重未來，苦行、義務。彼此消長起伏，居然從古到今勢

不兩立。因為我年輕無知，才會真的寫了一本「漢姆萊特汎論」。從此，就此，一

篇篇寫下去。³⁹

從以上這些文題以及木心的隻言片語中不難判斷，木心的文學興趣與創作品味，顯然有別於革命文學，所謂「智與德」、「自由主義的」、「希臘思潮的」、「希伯來思潮的」，追究起來，實與「五四」新文學時期受到西方文藝思潮影響的文學品味更為接近。值得說明的是，目前人們所能讀到的木心的作品，雖然是其旅居紐約後的創作，但其創作內容幾乎不涉及共和國時期的經歷，也不似其他一般的傷痕文學作家或離散流亡的作家那般，會針對文化大革命期間的經歷、或去國離鄉的體驗而進行書寫，他的創作仍然主要集中在「智與德」、「自由」、「人文」、「個人主義」、「浪漫」、「現代」等主題上，就這些創作主題而言，木心的文學觀照也與「五四」新文學時期的文學面貌更為接近。⁴⁰因此，這也部分解釋了為什麼木心在台灣文壇甫一亮相，便被認為是「民國老作家」，實際上，木心 80 年代的「重拾寫作」某程度上或可視為是對其 40-60 年代的創作的「再次書寫」

³⁹ 〈木心答客問〉，同上，頁 50。

⁴⁰ 關於木心的文學創作的的面貌，將在後文的章節中再詳細展開討論。

1950年，我二十三歲，正式投到福樓拜門下。……那年，我退還了杭州教師的聘書（當時還是聘書制），上莫千山。……頭幾天還新鮮，後來就關起來讀書寫書。……長期寫下去，很多現在的觀點，都是那時形成的。⁴¹

而其最初的文學積澱，實又應該再往前追溯至童年少年時期——

故鄉先遭轟炸、炮擊、燒殺奸掠，後來就淪陷了，由汪偽政府組織的「維持會」來撐局面，百姓過的是近乎亡國奴的生活。我們小孩子唯一能做的抵抗行動是，不上日本憲兵隊控制的學校，家裡聘了兩位教師，凡親戚世交的學齡子弟都來上課，畢竟沒有一般小學中學的熱鬧生動。我就愈加偏愛於繪畫、看課外書。畫，已是「西洋畫」，素描速寫水彩，書，是「五四」以來成名的男女作家的散文和詩，以及外國小說的翻譯本……⁴²

抗日戰爭時期，茅盾先生攜眷生活在內地，沈太夫人大概已經逝世，沈家的老宅，我三日兩頭要去，老宅很普通，一層樓，磚地、木樑長窗，各處暗沈沈的，再進去，豁然開朗，西洋式的平房，整體淡灰色調，分外軒敞舒坦，這是所謂「茅盾

⁴¹ 木心講述、陳丹青筆錄：〈最後一課〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁1076-1077。

⁴² 木心：〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁111。

書屋」了，我現在才如此稱呼它，沈先生不致自名什麼書屋的，收藏可真豐富——

這便是我少年期間身處僻壤。時值戰亂，得以飽覽世界文學名著的嫻福地了。

……我對沈氏的宗譜無知，對茅盾書屋的收藏有知，知到了把凡是中意的書，一批批拿回家來朝夕相對。……世界文學經典是誠惶誠恐的一類，高爾基題贈、巴比塞們簽名惠寄的是有趣的一類，五四新文藝浪潮各路弄潮兒向茅盾先生乞政的是多而又多的一類，不少是精裝的，版本之講究，在中國至今還未見有超越者，足知當年的文士們確鑿曾經認真，曾經拼力活躍過好一陣子。古籍呢，無甚珍版孤本，我看重的是茅盾在圈點、眉批、注釋中下的功夫，茅盾的傳統文學的修養，當不在周氏兄弟之下。看到前輩源遠流長的軌跡，幸樂得仿佛真理就在屋脊上，其實那時盤旋空中的是日本轟炸機，四野炮聲隆隆，俄而火光沖天，我就靠讀這許多夾新夾舊的書，滿懷希望地度過少年時代……⁴³

在此不惜篇幅地援引木心讀書經歷的相關自述，目的即在於強調，其童年少年時期，的確是同時浸潤於中國古典文學與「五四」新文學的教育之中，古、今、中、西的多脈相

⁴³ 木心：〈塔下讀書處〉，《即興判斷》（台北：圓神出版社，1988年2月），頁10-12。

從現有研究來看，民國時期，新文化學人成為了重要的藏書家，他們所收藏的圖書內容除了傳統經史以外還有大量的新文學、科學著作，其中浙江地區的私人藏書之豐富不可小覷，且民國時期私人藏書家普遍主張藏書開放、積極利用，並不排斥將其藏書對外開放。雖然目前沒有關於茅盾藏書情況的確切資料，但茅盾一家作為浙江桐鄉的大家，其本人又是重要的新文化學人，因此，木心記述的「茅盾書屋」的相關情況，可信度是較高的。詳見李萬健：〈民國時期私家藏書目錄叢刊序〉，李萬健、鄧詠秋編：《民國時期私家藏書目錄叢刊》（北京：國家圖書館出版社，2012年9月），頁2-3；田明偉：〈民國時期浙江私人藏書研究〉，《圖書館學刊》2015年第12期，頁112-115。

承與融合，共同形成木心的文學積澱，亦即「五四」新文學時期即是木心的文學起點時期。正如上文已提及的，木心的獨特性並不意味著他是孤立的、憑空的、排他的、不可對話的，作為「文學魯濱遜」理所當然有其活動的軌跡，而即便是「文學局外人」，他如何行至「局外」的過程也十分值得研究及討論。

因此，在關於木心的一眾名號裏，「五四遺腹子」的說法應當最值得關注，同時也是有利於展開木心研究的一個角度。而回顧在上文中提出的「如何定位木心」的問題，至此也有了可以探索的方向——本論文從木心的生平及創作歷程入手，將在「五四」新文學的歷史語境中，把木心的作品與部分「五四」同人的創作進行比較，以期能更加深入具體地分析木心的作品特徵。

那麼，將如何把木心的作品與「五四」同人的作品進行比較呢？這便不可避免地涉及到要以怎樣的文學史觀來評價「五四」新文學的問題。

三、對「五四」新文學的評價

1919年5月4日，中國學生在北京遊行示威，抗議中國政府對日本的屈辱政策，而後又引發了學生罷課、商人罷市、工人罷工等其他事件。這一兼具偶然性與必然性的歷史事件，隨著「五四運動」一詞的出現和使用，⁴⁴其內涵變得更加廣泛。根據周策縱

⁴⁴ 據周策縱考證，「五四運動」這個名詞最早的使用者是「北京中等以上學校學生聯合會」，出現在該會1919年5月18日致其他社會團體的《總罷課宣言》電文中。詳見周策縱著、周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》（南京：江蘇人民出版社，1996年12月），頁17。

對「五四運動」的廣義定義，⁴⁵把 1919 年 5 月 4 日當日所發生的遊行示威活動認定為「五四事件」；把以「五四事件」為標誌、以新知識分子和青年學生為主要參與者、包含了思想運動和社會運動的「五四運動」大致限定在 1917 至 1921 年間；在此基礎上，「五四時期」則可以往前追溯到因反對袁世凱稱帝、張勳復辟等北洋軍閥統治而產生各種思想文化運動，以 1915 年《新青年》創刊為標誌；往後則可以推衍到 1937 年抗日戰爭的全面爆發，以「抗日救亡」為主題的左翼思潮成為思想文化的主流。

在「五四時期」的語境中考察「新文化運動」，不難發現的是，「文學」是「五四」新文化運動中最舉足輕重的一部分，然而「文學革命」的目的和影響卻不止在於文學本身，文學革命與政治革命往往是縱橫交錯的——⁴⁶正是這種複雜的境況，使得人們在考察「五

⁴⁵ 周策縱對「五四運動」的定義是：「『五四運動』是一種複雜的現象，包括新思潮、文學革命、學生運動、工商界的罷市罷工、抵制日貨運以及新式知識分子的種種社會和政治活動。這一切都是由以下兩方面因素促發的：一方面是由二十一條和巴黎和會的山東決議所激起的愛國熱情；另一方面是有一種學習西方、試圖從科學和民主的角度重估中國的傳統以建設一個新中國的企望。它不是一個統一的有嚴密組織的運動，而是許多通常具有不同思想的活動的結合，儘管這個運動並非沒有其主流。」詳見周策縱著、周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》（南京：江蘇人民出版社，1996 年 12 月），頁 5-6。

⁴⁶ 胡適在 1917 年 1 月第二卷第五號的《新青年》上發表〈文學改良芻議〉時，他認為整體的風氣是「很和平的討論」，但他顯然沒有預料到而後的「學生運動」會帶來難以估料的能量，「能使白話的傳播遍於全國」，「『五四』運動以後，國內明白的人漸漸覺悟『思想革新』的重要」，「民國八年以後，白話文的傳播真有『一日千里』之勢」；對比陳獨秀在「五四」前、後所發表的〈文學革命論〉和〈新文化運動是什麼〉可以發現，對於革命運動的首要發起者來說，「文學」本身或許不是陳獨秀關注的重點，「革命/運動」才是其最終的目的，他正是要以文學革命帶動政治革命，利用現代白話文與傳統古文進行切割的「革新文學」為由，以作革新政治、改造社會、建立現代民族國家之途，這一點是陳獨秀明明白白寫在〈文學革命論〉中的。因而周作人便認為，「五四」是在政治運動上焊接了新文學革命和新文化運動，文化運動「熱鬧了幾年，折扣下來，所謂新文化也只剩了語體文一種」，「中國是在革命時期，所謂學術文化的中心也脫離不了這個色彩，所以北平學界的聲明總是多少帶著革命性或政治性的，不是尋常純學術的立場」。這種文學與政治相互交疊的狀況，被李澤厚形容為「啟蒙與救亡的雙重變奏」，他認為是時代危亡局勢和劇烈的現實鬥爭「迫使政治救亡的主題又一次全面壓倒了思想啟蒙的主題」，最終使「五四」時期的種種

四」新文學時，無法忽略「傳統」與「現代」這兩股巨大力量之間的角力，以及政治、社會、經濟、文化等其他方面的因素的影響。也正是由於文學與上述各系統之間的共時性與歷史性的相互作用並非平行進行，這便導致了文學史的書寫「容易變成社會史、經濟史的附庸」。⁴⁷而考察「五四」以來對新文學史的書寫，亦不難發現這種文學與政治——或曰意識形態——之間的拉鋸，此種拉鋸，直接影響了人們對「五四」新文學作家的文學成就的評價和判斷。換言之，不同的文學史觀和評價體系對相同的文學作品的價值判斷很可能不同，因此，若要將木心的作品與「五四」同人的作品進行比較，則首先要確立評判的眼光和標準。

那麼，回顧現代中國文學史的書寫歷程，從中大致可以歸納出三條敘述線索。

對現代中國文學進行「史」的研究與描述，始於 1922 年胡適的〈五十年來中國之文學〉，以此胡適建立了一個「白話-文言」、「活文學-死文學」、「新文學-舊文學」二元對立的歷史敘述和評價模式；並且按照進化論的歷史哲學，斷定「白話文-新文學-活文學」代表了文學發展的前進趨勢。

1932 年周作人寫了〈中國新文學的源流〉，強調文學傳統的「循環往復」規律，提出了「言志-載道」的二元對立的敘述與評價模式。

事件「以專注文化批判始，仍然復歸到政治鬥爭終」。詳見胡適：〈五十年來中國之文學〉，歐陽哲生編：《胡適文集 3·胡適文存二集》（北京：北京大學出版社，1998 年 11 月），頁 253、260；周作人：〈北平的事情〉，陳子善編：《知堂集外文·四九年以後》（長沙：嶽麓書社，1988 年 8 月），頁 27；李澤厚：〈啟蒙與救亡的雙重變奏〉，《中國現代思想史論》（台北：風雲時代出版公司，1990 年 8 月），頁 10、頁 29。

⁴⁷ 陳國球：〈「革命」行動與「歷史」書寫——論胡適的文學史重構〉，《文學史書寫形態與文化政治》（北京：北京大學出版社，2004 年 3 月），頁 73-74。

1929-1933 年間，朱自清為授課而編寫了《中國新文學研究綱要》，既有文學史的性質，也有當代文學批評的性質，其最突出的特點是以作家的創作成果為主要研究物件，並且十分注意文體的發展。

到了 1935 年趙家璧主編《中國新文學大系》，則彙聚了「新文學第一個十年」的大量的資料，是新文學的創造者對自身歷史的一次大規模的複述，把以「新-舊」對立為主要特徵的新文學的歷史敘述推到了極致。

這是第一條敘述線索，其主要關注的是文學自身的發展情況，意識形態的作用力尚不明顯。

30 年代中後期，隨著馬克思主義在中國思想文化界的影響日趨擴大，開始出現以階級論的觀點進行新文學史的描述和評價。比如 1935 年王豐園《中國新文學運動評述》就嘗試用階級分析法來探討揭示文學事件和作家作品的階級實質。1936 年吳文祺《新文學概要》也強調了政治運動對文學發展的影響，認為「文學革命運動隨著五四運動的高潮而擴大而進展」。1939 年李何林《近二十年中國文藝思潮論》，更是一部自覺地用馬克思主義的觀點來研究現代文藝思潮的專著。而 1939 年周揚編寫的《新文學運動史講義提綱》就明確提出「新文學運動的是無產階級及其政黨所領導的」觀點，確認了黨在文化思想上的主導地位。1940 年，毛澤東便發表了〈新民主主義論〉，將「五四運動」直接與中國共產黨的成立連接起來，1942 年 5 月又發表了〈在延安文藝座談會上的講話〉，提倡文藝服務政治，從而確認了中國共產黨及其文化思想在中國現代思想文化史與現代文學史上的主導地位。這一重大的歷史敘述、評價的改變，深刻地影響了之後的

現代文學史的研究與寫作。對此，錢理群認為，新文學史的研究與教學就被納入了國家意識形態，不僅為新政權的合法性與正統性提供歷史依據，而且也成為新的文學、文化創造的規範。⁴⁸這就構成了以王瑤的《中國新文學史稿》、劉紹松《中國新文學史初稿》為代表的五六十年代現代文學的歷史敘述注重文學與時代關係的文學觀念，在國家意識形態的影響下，著意突出「五四」新文化運動的開創意義與毛澤東講話的指導意義，囿於「現代文學史是中國革命史的一部分」的總體框架，而且有越來越政治化的傾向。

以上是第二條敘述線索。

到了 80 年代，1979-1980 唐弢《中國現代文學史》對建國以後的現代文學的歷史敘述進行了重新審視，聲稱力圖打破文學史越來越狹窄的敘述模式。而 1980 年林志浩《中國現代文學史》、1984 年黃修己《中國現代文學簡史》、1998 年錢理群、吳福輝、溫儒敏、王超冰《中國現代文學三十年》等對「現代文學」性質的認識及相應的文學史價值觀的變化，也試圖改進思想與政治的尺度，提出了「文學現代化」的概念。但「現代性」尺規的提出，其實也意味著對「新-舊文學」對立模式的堅持與深化：它所強調的是「新文學」的「現代性」，於是又有了「現代性-非現代性」的二元對立。而進入 80 年代中後期，從「思潮流派」的角度作歷史敘述、將文學史的描述回到文學自身以及尋求文學發展的內在規律的追求似乎又成了新的文學史研究的線索，嚴家炎《中國現代小說流派史》、黃子平、陳平原、錢理群提出的「二十世紀中國文學」的概念、1989 年陳

⁴⁸ 錢理群：〈現代文學史研究的歷史回顧〉，《中國現代文學史論》（桂林：廣西師範大學出版社，2011 年 11 月），頁 119。

平原《20 世紀中國小說史》以及陳思和等人提出的「重寫文學史」等，都是對這一線索的回應。尤其是「二十世紀中國文學」的概念，這一說法試圖打通「近代-現代-當代」的格局，並強調中國文學並非孤絕於世界文學的發展脈絡——原本二十世紀中國文學在主動擁抱了世界文學後，存在著以「民族-世界」為橫坐標、以「個人-時代」為縱坐標的文學坐標系，⁴⁹但「人-個體」意識最終成為「民族-國家」意識下的附屬觀念，並沒有「發展成為一種強大的獨立的意識」，⁵⁰階級意識成為了「五四」之後的主流意識以及種種運動的指導思想。因此，這第三條敘述線索既是對第二條敘述線索中的意識形態的反抗，亦是在努力構建一個開放的文學史系統，並突出「文學」的主體性。

值得注意的是，在 80 年代以前，已有部分海外學人研究新文學史時，試圖反思並掙脫第二條敘述線索中的意識形態的作用力，在書寫過程中體例和形式相對豐富，同時發掘了一些有突出的創作個性的作家及作品，努力突出被第二條敘述線索壓制了的「文學性」，因此在 1950-1980 年代間出現了不少影響深遠的代表性著作。比如在港台地區，1955 年出版的曹聚仁回憶性質的著述《文壇五十年》就頗受關注，他所記錄的文壇軼事有珍貴的歷史價值，相似的文學史還有 1971 年出版的劉心皇《現代中國文學史話》、1983 年出版的蘇雪林《中國二三十年代作家》等；司馬長風於 1975-1978 年間陸續出版了三卷《中國新文學史》，在體例上他既概述文壇動態，也述評不同的文學體裁，同時還針對作家作品進行文學批評，較為強調一種「純文學觀」；同樣於 1975 年出版的還

⁴⁹ 黃子平、陳平原、錢理群：〈論「二十世紀中國文學」〉，《文學評論》，1985 年第 5 期，頁 5。

⁵⁰ 劉再復：〈五四核心理念及其歷史語境——近現代三大意識的覺醒〉，《共鑒「五四」——與李澤厚、李歐梵等共論「五四」》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2009 年 6 月），頁 103。

有一部由，由尹雪漫擔任總主編、由台灣學者集體編著的《中華民國文藝史》，在該本文學史中，文學與音樂、舞蹈、美術、電影等其他藝術門類並置，以專題史的形式被論述，在一定程度上可以使讀者意識到文學作為一種文藝的獨特性；而 1979 年出版的夏志清的《中國現代小說史》，儘管是只針對「小說」這一文體進行文學批評的史著，但其對「文學性」的關注以及其他文學史所沒有顧及到的對中國現代文學的「世界性」的關注，使夏志清的研究具有開創性的意義。⁵¹

《中國現代小說史》實際成書於 1952-1961 年間，⁵²分三編論及 1917-1957 年中國自「五四」運動至六十年代初小說的發展，以超越意識形態而重文學價值的批評原則、以「普遍人性及不朽傑作」為立論基點而展開「優美作品之發現和評審」（the discovery and appraisal of excellence）的新批評派的方法、以及基於對「情迷中國」（obsession with China）情結的批評而強調「世界性」的批評視野，以這三方面在「傳統」與「現代」互相糾葛的「五四」新文化運動的背景裏，在「從文學革命到革命文學」的歷史語境中，展開對中國現代小說的文學批評。換句話說，夏志清對中國現代小說的考察，主要即是

⁵¹ 正如王德威指出的，夏志清的《中國現代小說史》具有「開創之功」，他引領了西方讀者進入一個截然不同的文學情境，是對「西方學者將世界文學史單向化的一種回應」；而且，夏志清對於反意識形態以及文學質素的強調，是和海外學人一起共同推動著打破「單一全權敘述」的局面，最終形成王德威所說的「眾聲喧嘩」。因此，時至今日，我們可以看到文學史的敘述的確存在著豐富的可能性，以最新面世的由王德威主編的《新編現代中國文學史（*A New History of Modern China*）》為例，可見當初由夏志清們強調的，文學史書寫在世界圖景中體現「現代」、「中國」、「文學性」等觀點，仍在不斷地被實踐著。詳見王德威：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015 年），頁 lii-liii；余來明：〈我們應該怎樣寫文學史——王德威主編《新編現代中國文學史》的文學史之思〉，《寫作》，2018 年 12 月第 7 期，頁 115-123。

⁵² 夏志清的《中國現代小說史》以英文寫成，第一版於 1961 年由美國耶魯大學出版社出版。此處 1979 年出版的是第一部中文譯本。關於小說史的版本源流，將在下一章中詳細梳理。

考察作品的文學價值及世界性價值。而這種方法，實際上並非只能用於對小說這一體裁的批評，因而相對其他文學史的批評框架，夏志清提供了一種新的視角和思路——面對諸如木心這樣「空降文壇」的作家，對其展開文學批評時，從考察其「文學性」與「世界性」入手，或許是較為有利的切入點。而事實上，始終「將自己盡可能置於世界性的文學景觀」⁵³的木心，其首先使人印象深刻之處，也正是他的作品所表現出來的突出的「文學性」。⁵⁴

至此，為什麼將木心置於「五四」新文學的語境中、如何使木心與「五四」新文學作家進行對話、如何顯現木心的作品與「五四」新文學的聯繫，都有了初步的研究方向，而具體如何以夏志清的《中國現代小說史》作為方法展開對木心及「五四」新文學的作品之「文學性」與「世界性」的批評，將在以下的論文框架中再展開敘述。

四、本論文的研究框架

在明確應將木心置於「五四」新文學的歷史語境中展開論述的前提下，本論文的第二章，將延續本章對於「五四」新文學的歷史語境的分析，從夏志清的《中國現代小說史》入手，詳細分析他超越意識形態、注重文學價值與文學世界性的批評原則，總結歸納「五四」新文學的「人的文學」傳統，以此在宏觀的層面上整體把握木心承襲自「五

⁵³ 木心講述、陳丹青筆錄：〈後記〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 1096。

⁵⁴ 關於如何借用夏志清的《中國現代小說史》小說史的批評原則和視野，以展開對木心的文學作品的批評，將在下一章節中再詳細論述。

四」新文學「人的文學」文藝觀及其作品特色，為論文的主體部分具體論述木心與「五四」新文學的源流關係建立批評的理論框架。

從本論文的第三章開始，將以夏志清《中國現代小說史》作為方法展開研究。

第三章圍繞「現代」的議題，從中國現代文學接受西方現代文藝思潮的影響切入，嘗試說明「五四」時期現代主義、現代性、現代化等「現代」議題的混雜性，以及「五四」同人面對「現代」議題的複雜心態。由於木心的文藝作品呈現出較為明顯的現代主義特徵，尤其是對於「廢墟」與「塔」這兩個意象的著力表現，寄託了他對於「現代」諸多議題的思考。因此本章將著重於「五四」的現代主義，探討在「現代」資源的衝擊下，「五四」新文化運動在表面的積極求新背後，呈現出一種現代「廢墟」般的虛無和蒼涼。然而中國現代作家始終不放棄對現實的觀照，精神上的痛苦亦負載著現實的壓力，由此顯示出他們的個性和對於「人的文學」的思考。

第四章則圍繞與「現代」相對的「傳統」議題，從中國現代文學史上的「民間文學運動」入手，嘗試說明「五四」同人面對傳統資源的另一種複雜心態。「五四」新文學對「人的文學」這一新傳統的實踐，實際也是對文學現代性的實踐，是基於對「文以載道」的舊傳統的反叛，這一特點在「五四」同人對民間文學進行搜集、整理和再生、轉化的過程中表現十分明顯。然而，「民間文學運動」又反映出「五四」同人始終無法與傳統資源真正切割，且在各種運動中逐漸又形成了新的夏志清所指出的「情迷中國」式的載道傳統。反觀木心，他對傳統資源的利用並沒有表現出「五四」同人的那種明斷暗合的猶豫，尤其是在轉化「民間文學」的影響方面，從他慣於使用「文本再生」的創作

方法來看，木心更重視傳統資源的延續性以及在現代語境中的轉化，並善於利用傳統資源表現其文學的獨特個性。

木心與「五四」同人，都是同時浸淫在現代與傳統之中的轉變時期的人物，然則，在「五四」及「後『五四』」的革命語境中，如何在融合現代與傳統資源的前提下，保存並彰顯個人的獨特性，以抗衡革命的宏大敘事，張揚「人的文學」之力，是「五四」同人與木心都必須面對的問題。

因而第五章將圍繞與「個人主義」緊密相關的「浪漫精神」，由摩羅詩人拜倫在中國被誤讀的形象說起，剖析「五四」同人如何以浪漫的個人主義式的抒情之力，抗衡革命的宏大敘事、維護人性尊嚴、彰顯文學的普世價值。在現代文學發展的初期，新文學作家的創作多秉持一種喚醒國民性的功利目的，這導致了個人主體與民族主體的啟蒙互相糾纏，而浪漫的個人主義最終也導致了個人與集體之間的必然的分裂，這種分裂又帶來個體敘述與宏大敘述之間的張力。「五四」同人的「抽象的抒情」之力，則提醒我們要關注「史詩時代的抒情聲音」，這種帶有個人主義色彩的抒情論述，是個人對歷史巨輪下個體生命之敏感脆弱的共情，也正是木心所秉持的「人的文學」的關懷。

通過對「現代」、「傳統」、「抒情」主題的討論，可明確中國現代文學的「人的文學」傳統來之不易。木心作為「五四遺腹子」，正是在繼承了「五四」的這一精神遺產的前提下，才奠定了自己的文學基礎。然而，木心自身的文學風格的形成，也與他本人的離散經歷相關，而離散經歷也使他得以實踐並維護其「世界性」。

因此本論文的第六章將聚焦木心的離散經驗，探究木心在「多脈相承」的作用下，

其作品風格的世界性特徵。「世界性」是木心的作品超越「五四」新文學最關鍵的特質，木心也憑藉著「世界性」為我們展現了「五四」新文學若正常發展下去的某種可能性。而鑒於目前有不少研究將木心的世界性簡單地歸結為他的離散經驗，本章便將通過對離散理論的梳理，分析離散文學的特點並結合木心相關作品進行對比研究，辨析木心的文學創作與離散文學在創作者的離散經驗、身份認同、創作主題與敘事模式等方面的諸多不同，以期跳出「離散文學」的迷思，同時亦是嘗試將「五四」新文學的語境真正延伸至「世界文學」的語境中去，在更廣闊的視野中展現木心作品的文學價值。

第七章將是本論文的最後一章，在這一章中，我們將再次總結本論文的研究脈絡，並簡要探討本研究可繼續生發之處。

以下將根據本論文的研究框架，展開木心與「五四」新文學的相關探討。

第二章 以夏志清《中國現代小說史》作為方法

在緒論一章中，我們通過對木心生平的梳理，已確知木心具備了古今中西多元的教育背景，這樣的背景，為他日後形成多元融合的世界性視野提供了知識儲備，同時又促使他更加深刻地理解文學超越意識形態的普世價值。木心在訪談中曾做過如下說明：

世界是整個兒的，歷史是一連串的，文學所觸及的就是整個兒的世界和一連串的歷史。有點，有線，然而如果是孤立的點，斷掉的線，經不起風吹雨打。故意觸及，是個人性的，必然觸及，是世界性的；表面觸及，是暫時性的，低層觸及，是歷史性的。⁵⁵

也曾在創作中寫道：

時至今日，不以世界的、歷史的眼光來看區域的、實際的事物，是無法得其要領的。⁵⁶

可見，木心的世界性眼光與其強調「個性」的表達是相統一的。而另一方面，木心

⁵⁵ 木心：〈海峽傳聲——答台灣《聯合文學》編者問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁36。

⁵⁶ 木心：〈風言〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁78。

強調「文學是人學」，他看文學，不著重於文學的崇高偉大，而在於文學的「可愛」，亦即要通過文學來明達人性——

文學是人學。學了三年五年，還不明人性，談不上愛人。⁵⁷

木心亦曾坦誠，他把最大的求知慾、好奇心、審美力都「耗在『人』的身上，顛沛流離，莫知所終」，⁵⁸也還認為「文學上的人真有味，生活中的人極乏味。這樣不好。不這樣就更不好」。⁵⁹而若將其態度進一步推衍，則自然難以忽略其對「文以載道」的反對，在其「文學是人學」的立場中，若文學家立所謂的「大志」而去「載道」，他認為那只會導致「文學沉了」。⁶⁰那麼當木心用這一眼光去看待「五四」新文學時，他便發現「五四」以來許多作品之所以不成熟，原因便是「作者的『人』沒有成熟」而又無法完全擺脫「載道」傳統的影響。⁶¹由此，基於木心這一整體的文學審美和意識，結合上文對現代中國文學史不同的書寫脈絡的分析，從中我們發現，夏志清「不受範於流行的意識形態」、「以作品的文學價值為原則」、「普遍的人性及不朽的傑作」為立論基點⁶²的批評方法，

⁵⁷ 木心講述、陳丹青筆錄：〈最後一課〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁1069、1071。

⁵⁸ 木心：〈巫紛若吉〉，《素履之往》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁36。

⁵⁹ 同上，〈庖魚及賓〉，頁12。

⁶⁰ 木心：〈聊以卒歲〉，《即興判斷》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁93-94。

⁶¹ 木心：〈風言〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁77。

⁶² 夏志清著、劉紹銘等譯：〈作者中譯本序〉、〈結論〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁xxix、xxxiii、379。

用於考察木心強調「文學性」與「世界性」的創作是比較合宜的，同時也有利於分析木心作為「五四遺腹子」、「文學魯濱遜」對「五四」新文學的繼承與揚棄。

因此，本章將首先著重分析夏志清書寫《中國現代小說史》的具體原則和方法，歸納中國現代小說家在「五四」不利於創作的環境中，所艱難探索出的「人的文學」的傳統；再利用夏志清的批評眼光，在宏觀的層面上整體把握木心承襲自「五四」新文學的文藝觀及其作品特色，以此為後文具體論述木心對「五四」新文學的繼承與超越、木心作品的「文學性」和「世界性」建立批評的理論框架。

一、《中國現代小說史》的批評原則和視野

《中國現代小說史》寫作於 1952-1961 年間，⁶³1961 年 3 月，《中國現代小說史》

⁶³ 夏志清 1921 年生於上海，1942 年畢業於滬江大學英文系，1946 年 9 月底與其兄夏濟安一起受聘於北京大學英文系任助教，九個月後，憑藉研究威廉·布萊克（William Blake）的論文，夏志清取得北京大學的文科獎學金，得以赴美至耶魯大學攻讀英文碩士、博士。因此，夏志清的學術訓練主要來源於歐美文學專業尤其是新批評學派。1951 年夏志清為留美謀生，受僱於耶魯大學政治系教授饒大衛（David N. Rowe），參與編寫了一部供美國軍官參閱之用的《中國手冊》（*China: An Area Manual*），在撰寫該手冊的〈文學〉一章時，夏志清將重點放在中國現代文學上，由此翻閱了諸多現代中國作家的作品，為後來小說史的寫作奠定基礎。夏志清坦承，編撰《中國手冊》時，他才真正深入閱讀中國現代文學的作品。此前他在國內的時期，「雖也看過一些魯迅、周作人、沈從文等人的作品，但看得極少，對新文學可說完全是外行」，而當時耶魯大學、哥倫比亞大學的圖書館中文藏書亦不全面，資料相對缺乏，主觀客觀上都使夏志清的研究有所局限，選擇「小說」作為開展中國現代文學研究的對象，既與夏志清認為「小說在新文學中成就最高」的判斷有關，又與實際的研究材料有所局限的現實有關。在此指出這一事實，是為了進一步強調，本論文所涉及研究木心以及「五四」新文學作家的作品，將不只限於小說一類；而《中國現代小說史》雖然是以「小說」作為研究對象，但是夏志清所採用的批評原則和視野，所針對「作品的文學價值」的品評與發現，並非只能用於小說的批評。換言之，我們將借鑒夏志清書寫《中國現代小說史》的批評原則和視野，來討論木心涵蓋各類體裁的文學創作。詳見夏志清著、劉紹銘等譯：〈作者中

由耶魯大學出版社正式出版，1979 年 7 月中文翻譯本由香港友聯出版社出版後，在港台引起迴響，延宕至大陸，⁶⁴其超越意識形態、強調文學價值的批評原則和世界性的視野，引起眾多的討論和關注，也引發不少批評。⁶⁵

《中國現代小說史》分三編 19 章論及 1917-1957 年自「五四」運動至六十年代初中國現代小說的發展。三編即是將中國現代小說的發展過程劃分了三個時期，1917-1927 年為初期，1928-1937 年為成長時期，1937-1957 年為發展時期，夏志清的論述觸及「五四」文學革命、文學研究會、創造社、左翼作家聯盟的成立等諸多文學事件，在「從文學革命到革命文學」的歷史語境中，展開對中國現代小說的文學批評。

夏志清認為，「同情、諷刺兼重」的中國現代小說的整體特色是「揭露黑暗，諷刺社會，維護人的尊嚴的人道主義文學」，⁶⁶整體問題是「受範於當時流行的意識形態，不便從事於道德問題之探討」，⁶⁷所以，夏志清在討論現代小說時，首要的批評原則便是不

譯本序），《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015 年），頁 xxi-xxvi。

⁶⁴ 目前《中國現代小說史》共有四個英文版本和五個中文版本，英文版本分別為 1961 年美國耶魯大學出版社的初版本、1971 年耶魯大學出版社的再版本、1999 年美國印第安納大學出版社的第三版、2015 年香港中文大學出版社的版本；中文版本分別由香港友聯出版社 1979 年 7 月出版（翻譯依照的是 1971 年耶魯大學出版社的再版本，此後中譯版也多以該版為底本。）、台灣傳記文學出版社 1979 年 9 月出版、香港中文大學出版社 2001 年出版、上海復旦大學出版社 2005 年出版、香港中文大學出版社 2015 年出版。本文所用英文版本為 1999 年美國印第安納大學出版社第三版，中文版本則參考 2015 年香港中文大學出版社的版本。

⁶⁵ 由於夏志清鮮明的反共立場，《中國現代小說史》自然也招致了對夏志清的意識形態的批評，此外還有針對小說史本身的研究方法論的批評。相關討論後文將再詳細展開。

⁶⁶ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈作者中譯本序〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015 年），頁 xxxii。

⁶⁷ 同上，頁 xxix。

受範於意識形態，一方面檢討「現代中國文學傳統中的共產理念」，⁶⁸通過「推崇文學本身的美學質素和修辭精髓」⁶⁹而專注於「優美作品之發現和評審（the discovery and appraisal of excellence）」。⁷⁰另一方面則同時對「文學典律」進行重新定義，區別於以意識形態為典律的批評方式，夏志清「不把國家論述與文學論述相印證」，⁷¹因此他看重文學的人道主義色彩，注重作家在作品中對於道德和人性的開掘；他強調文學本身的質素，因此在把握中國現代小說整體特色的基礎上，利用新批評（New Criticism）的方法，「試圖尋找一個更具備文學意義的批評系統」，⁷²那麼，夏志清在這樣一個系統中強調「文學價值」（literary significance）而非強調「時代精神」（Zeitgeist）、強調作家個人的藝術成就而非強調文學之於黨派的宣傳功用，⁷³便是順理成章的。也正是為了找尋一個更具文學意義的批評系統，專治西洋文學出身的夏志清面對中國現代文學時，不只就中國而論中國文學，他的學科訓練和專業素養為他提供了新的視角，使他進一步發現了中國現代作家對於「中國」的迷情，而發現「中國」的同時亦即發現了「世界」——那種「感時憂國」或曰「情迷中國」（obsession with China⁷⁴）的精神誠然能與意識形態產生聯繫，

⁶⁸ C. T. Hsia, "Preface" in *A History of Modern Chinese Fiction* (Indiana University Press, 1999), p.xlvi.

⁶⁹ 王德威：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，夏志清著、劉紹銘等譯：《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁 xl。

⁷⁰ 同上，〈作者中譯本序〉，頁 xxxiii。

⁷¹ 同上，王德威：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，頁 vlvii。

⁷² 同上，〈第 19 章 結論〉，頁 377。

⁷³ 同上，頁 379。

⁷⁴ "Obsession with China"一詞來源於夏志清的文章"Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature"，該文最早收錄於 1967 年艾洛娜·埃文斯（Alone E. Evans）等編的《中國縱覽（China in Perspective）》（Wellesley College, 1967）一書中。1971 年耶魯大學出版社出版的第三版《中國現代小說史》，正式收錄了該文作為附錄，此後中英文各版小說史均收錄了這篇重要文章。1979 年香港友聯出版社

但若跳出意識形態的藩籬而更傾注於文學意義的層面，則正如王德威所指出的：「夏志清的方法學也促使我們重新思考文學跨國語境與個別特色間的張力」，⁷⁵這種尋求文學大同世界的開闊視野，是夏志清的批評能不落窠臼的重要原因之一。

概括而論，夏志清在《中國現代小說史》中評價作家們的成就，先以是否受範於意識形態可將新文學作家分為兩大類；在此基礎上，以人的文學的觀點考察他們的作品是否能從事道德問題之探討以表現人道主義、維護人性尊嚴，同時亦利用新批評派的方法考察他們的寫作技巧是否嫻熟、作品是否具有文學質素；再查看他們的作品是否能在現代歷史不利於中國作家進行創作的複雜環境中經受住考驗，甚至超越情迷中國的家國迷思。因而能受到夏志清認可的作家實為鳳毛麟角，最終只有沈從文、張天翼、張愛玲和錢鍾書這四位在現代文學史中脫穎而出；而歷史亦證明，夏志清對這四位作家的「發現」，是現代文學史上非常重要的貢獻。本論文亦是受啟發於夏志清的批評原則和視野，才更加確定作為「五四遺腹子」、「文學魯濱遜」的木心，其超越意識形態的文學性與世界性的文學價值所在。而在借鑒夏志清的眼光概覽木心的文學價值之前，需要對夏志清的批評原則和視野再加以分析。

1、《中國現代小說史》的批評原則

中譯本將該文標題翻譯為「現代中國文學感時憂國的精神」，由此 *obsession with China* 的創用與「感時憂國」的說法被廣泛接受並傳播。然而「感時憂國」的譯法近年來有所爭議，*obsession with China* 一詞所包含的「融入世界」的立場也值得再深入討論，相關論述後文將再詳細展開。關於“*Obsession with China*”一文的發表情況詳見 C. T. Hsia: “Preface to the Second Edition” in *A History of Modern Chinese Fiction* (Indiana University Press, 1999), p.xlii-xliv.

⁷⁵ 王德威：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，夏志清著、劉紹銘等譯：《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁 xlix。

上文已略作說明，夏志清認為中國現代小說的整體問題是「受範於當時流行的意識形態，不便從事於道德問題之探討」。縱觀整本小說史，意識形態的問題是隨著現代文學的發展不斷凸顯出來的，時代背景的思想模式對所有人都產生廣泛而深刻的影響，夏志清指出，中國現代文學革命肇始之初，中國知識分子便已致力於通過革新文學文化而改革中國社會，亟亟以謀教導蒙昧同胞以建設現代國家，因此，夏志清判斷這種改造社會的熱忱必然會轉化為愛國主義，繼而夏志清又判斷：「即使沒有共產黨理論的影響，中國的新文學作家，也不一定會對探討人類心靈問題感到興趣的」。⁷⁶而政治活動及抗戰的爆發，又實為意識形態提供了扎根的土壤，及至抗戰勝利以後，「共產理念」的影響力已深入到各個方面，毛澤東的〈在延安文藝座談會上的講話〉儼然已成為文藝創作的指導綱領，成為作家必須遵守的「政府與文學法則」。⁷⁷然而，意識形態對於文藝創作的鉗制是致命的一一「以國家利益的名義從事虛偽的創作」、「按照馬克思主義公式去機械寫作」，最終傷害的便是文藝創作本身，導致所謂的共產主義小說只是成為意識形態鬥爭和公式化、宣傳八股的產物。⁷⁸

但是，夏志清敏銳地發現，在意識形態大行其道以前，在「五四」新文化運動的初期，有一個值得注意的現象是國人對人文主義的濃厚興趣，夏志清甚至認為，當時的文學藝術所表現出的對人性尊嚴的信念和重視，一方面可以把國人「從傳統的桎梏中解放

⁷⁶ 同上，〈第1章 文學革命〉，頁16-17。

⁷⁷ 同上，〈第19章 結論〉，頁378。

⁷⁸ 同上，〈第18章 第二階段的共產主義小說〉，頁228-234。

出來」，另一方面可以把中國新文學「帶進一個新的天地去」，⁷⁹為此，夏志清還多次援引周作人〈人的文學〉，以證「五四」同人的這種興趣與追求。夏志清既已抓住了「五四」新文化運動對人文精神的推崇以及維護人的尊嚴的人道主義立場，那麼，他要把握反意識形態的批評原則時，自然就會傾向於在上述人文精神和人道主義的立場中做文章，所以，整部小說史的立論基點便是「普遍的人性及不朽的傑作」，⁸⁰夏志清在小說史中明確說明：

文學是替真和善服務的，包含一切人性的，為了人的更大尊嚴，文學要攻擊一切殘暴的措施。⁸¹

因此，夏志清便認為，小說家要對人心作深一層的發掘，不僅是要對心理即普遍人性進行細緻描寫，更重要的是在描繪時應「提供比較深刻的、具有道德意味的瞭解」，⁸²這也是夏志清承襲自李維斯（F. R. Leavis）的批評方法，他顯然希望作家能把文學和生命結合在一起，以完整的生命百態來創造出最動人的傳世作品。而「普遍的人性」，落到具體的文學作品中必然是通過一個個具體的人物來展現的，須得具體刻畫人物的性格、言行、情緒、心理、生存處境、道德困境等諸多細節，這是一種與描寫集體的宏大敘事截

⁷⁹ 同上，〈第 1 章 文學革命〉，頁 14。

⁸⁰ 同上，王德威：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，頁 xlvii。

⁸¹ 同上，〈第 13 章 抗戰期間及勝利以後的中國文學〉，頁 236。

⁸² 同上，〈作者中譯本序〉，頁 xxix。

然不同的對「小我」的表現，而這種「小我」與公式化、機械化的宏大敘事相比，反而更能引起普遍的共情，從而連通文本外的大世界。

而文學作品的細節刻畫問題，實際上也可視為是寫作技巧的問題。夏志清雖然批評革命文學因意識形態作指導而導致了幼稚與機械的問題，但他並不抹煞忠實地描寫社會現實的左派文學的成就，他亦指出：「左派的寫實小說與晚清小說、魯迅一脈相承，自成一個諷刺傳統」——⁸³

較優秀的現代中國小說，與當時一般流行小說比起來，其立意與觀察重點都不相同。其中最主要的一個特質，就是對中國當代生活認真而清醒的檢討。這種寫實主義是糅合了憐憫心和諷刺手法而成的……運用傷感手法與教條主義方式均不足取，最切合寫實主義的寫作路線還是諷刺……優秀作家，或迫於需要，或出於自願的選擇了諷刺的筆法，來透露他們對現實醜陋的厭惡，以及防止人道主義對他們的強大壓力。諷刺的反面是自憐，承認個人在這腐朽、頹廢世界中的失敗。早期作家，普遍地存有自我哀憐的作風。除了諷刺手法外，這是一種保持誠實，拒絕教條主義的方法。⁸⁴

在此，夏志清表面上是在強調諷刺這一寫作技巧的作用與意義，涉及的是如何產生

⁸³ 同上，〈第 5 章 三十年代的左派作家和獨立作家〉，頁 94。

⁸⁴ 同上，〈第 19 章 結論〉，頁 381。

不朽傑作的技術層面的問題——夏志清是認同文學寫作的技巧及想像力都須經過必要的訓練的，對於那些善於使用現代小說寫作技巧的作家從不吝褒揚——⁸⁵但深層次上夏志清則仍是在討論作家應觀照普遍人性的問題，因為諷刺和自憐針對的仍然是具體的個體或曰「人」，通過人與人之間的個體差異、人與體制之間的結構性差異，人性的張力更得以彰顯。夏志清亦強調：「較優秀的現代中國小說，無論是屬於諷刺性或人道主義的，都顯露出作者對時下的風俗習慣與倫理道德，有足夠的或充分的認識。」⁸⁶因而「同情、諷刺兼重」的中國現代小說，為主義而戰的則顯得「道德感遲鈍，缺乏風格與抱負，對看問題的看法和見解人云亦云」，較為優秀者又「全不外是諷刺社會的人道主義寫實作家」，唯有張愛玲、張天翼、錢鍾書、沈從文，能「憑著自己特有的性格和對道德問題的熱情，創造出一個與眾不同的世界」，⁸⁷這便是夏志清反意識形態且重視文學價值的原則體現。

所以，從《中國現代小說史》中可以看到，夏志清的批評核心即是文學對人與人性的表現。舉例而言，夏志清對文學革命時期「幼稚的浪漫主義者們」的否定，在於他們「沒有深入人類心靈的隱蔽處，沒有超越現世的經驗」；⁸⁸在有較大爭議的針對魯迅批評的部分，夏志清給予肯定的是魯迅「對小說藝術極高崇敬，只把赤裸裸的現實表達出來而不矚己見」的作品；⁸⁹評左派作家代表人物茅盾，夏志清亦沒有因其左派作家的身

⁸⁵ 同上，〈第 11 章 第一階段的共產主義小說〉，頁 204。

⁸⁶ 同上，〈第 19 章 結論〉，頁 381。

⁸⁷ 同上，頁 385。

⁸⁸ 同上，〈第 1 章 文學革命〉，頁 14。

⁸⁹ 同上，〈第 2 章 魯迅〉，頁 35。

份而抹煞他的成就，反而指出茅盾對普羅文學中那種「標語口號」的不耐煩，以及選擇小資產階級中的小人物作為寫作素材在藝術創作上的可取之處；⁹⁰面對老舍把社會批判當作小說必不可少之處的作品，亦重點強調了老舍在描寫主角一再拼力設法活下去時，表現出來的「驚人的道德眼光和心理深度」；⁹¹而他對沈從文的發掘，是觀察到沈從文用諷刺手法來表達憤怒，其對道德問題的思考，是基於現代人處境的廣闊語境中，由此認為沈從文「對人類純真的情感與完整人格的肯定，無疑是對自滿自大、輕率浮躁的中國社會的一種極有價值的批評」；⁹²對階級意識十分強烈的左派作家張天翼，夏志清也能公正地指出，張天翼能利用先入為主的意識形態作為一種媒介，藉以反映出對道德問題的感受，「悉能超越宣傳的層次，進一步達到諷刺人性卑賤和殘忍的嘲弄效果」，能利用其道德視景而「拒絕把對於社會的寫實觀察跟共產主義樂觀派的教條結合在一起」；⁹³評錢鍾書小說展現出的諷刺知識分子和心理描寫的兩大特色，夏志清的關注點也仍然是錢鍾書如何通過細節去「間接地評論整個劇情的道德面」；⁹⁴而從他對張愛玲的分析更可以確定，夏志清對於道德問題的關切實則是對普遍人性的關切，在他看來，唯有把握住了人性，才有利於作家掙脫意識形態而創作出真正具有文學性的偉大作品：

我們可以看出她（張愛玲）的「大悲」——對於人生熱情的荒謬與無聊的一種

⁹⁰ 同上，〈第6章 茅盾〉，頁121。

⁹¹ 同上，〈第7章 老舍〉，頁140。

⁹² 同上，〈第8章 沈從文〉，頁156。

⁹³ 同上，〈第9章 張天翼〉，頁161-163。

⁹⁴ 同上，〈第16章 錢鍾書〉，頁333、347。

非個人的深刻悲哀。張愛玲一方面有喬叟式享受人生樂趣的襟懷，可是在觀察人生處境這方面，她的態度又是老辣的、帶有悲劇感的。

對於普通人的錯誤弱點，張愛玲有極大的容忍。她從不拉起清教徒的長臉來責人偽善，她的同情心是無所不包的。一般諷刺作家看見世界上的人不肯正正當當老實實的做人，激於義憤，所以筆下刻薄。可是中國近代一些政治興趣過濃的諷刺作家，對於道德問題並無充分的認識，他們的諷刺只是歇斯底里式的發洩一股怨氣而已。張愛玲並不標榜什麼主義，可是這並不是說她的道德觀念較那些教條派作家的為弱。她深知道人總是人，一切虛張聲勢的姿態總歸無用。她所記錄下來的小人物，不可避免的做些有失高貴的事情；這些小故事讀來叫人悲哀，不由得使人對於道德問題加以思索。

在她的小說中，她是以人性（humane）——而非辯證法的眼光去描寫共產黨的恐怖的。她的著眼點是：一個普通的人，怎樣在一個完全陌生的制度下，無援無助地，為著保存一點人與人之間的愛心和忠誠而掙扎。⁹⁵

從夏志清對張愛玲的細緻分析，可見其維護「人的文學」的批評立場。雖然他對張愛玲等四人的贊美顯得他對其他的現代作家有厚此薄彼之嫌，事實上，夏志清在撰寫小說史的期間，他對中國現代小說的成就評價不高，甚至較為專斷地認為小說家們「處理人世道德問題比較粗魯，也狀不出多少人的精神面貌來」，換句話說，在夏志清的眼中

⁹⁵ 同上，〈第 15 章 張愛玲〉，頁 296、312-313、315。

「五四」新文學作家的作品稱不得「偉大」。⁹⁶但是，當夏志清進一步發現並理解了中國現代作家對於「中國」的迷情，他對新文學的看法便有所轉變，⁹⁷張愛玲等四人憑藉自身才華而脫穎而出的情況畢竟是特例，夏志清並沒有忽視中國現代作家所面臨的種種不利環境——

這個諷刺和人道的寫實主義傳統，是不能輕視的。這個傳統成就相當大，只要看看它要和以下各種不利的環境周旋，就可知道。一是隨著文學方向變換而來的無知與幼稚；二是國家不穩定與混亂的局面；三是愛國的功利主義氛圍；四是共產文藝為使文學變成一種機械宣傳而採取的高壓手段。⁹⁸

因此，他一面為堅持「文學價值」的批評原則而惋惜現代小說的成就不高，一面也認可現代作家在複雜的時代背景中為開拓新文學的傳統所付出的努力，因而也理解、崇敬現代作家何以在「五四」的語境中產生了「情迷中國」(obsession with China)之情，這固然是夏志清的批評呈現出二律背反之處，但也恰恰是其批評充滿張力的原因所在。而夏志清對於中國現代小說「情迷中國」的發現，則進一步展現了他的「世界性」的批評視野。

2、《中國現代小說史》的批評視野

⁹⁶ 同上，〈作者中譯本序〉，頁 xxxii。

⁹⁷ 同上。

⁹⁸ 同上，〈第 19 章 結論〉，頁 385。

上文已經提及，夏志清書寫小說史的方法主要受到李維斯的理論及新批評學派的影響，他對「文學價值」的強調顯現出「文學批評」乃是書寫小說史的主要目的。然而，其反意識形態的立場往往被冠以「反共」之名，從而招致對其「客觀性」的質疑和批評，其中，最著名的批評與論戰來自捷克斯洛伐克漢學家普實克（Jaroslav Průšek）。⁹⁹

面對否定的聲音，夏志清強調了身為文學史家對於客觀事實進行「批判檢驗」（critical examination）以及「區分與評價」（discrimination and evaluation）的能力，此即前文所述其堅持的「優美作品之發現和評審」的原則；另一方面，夏志清依然延續李維斯和新批評的觀念，認為對文學史的考察應重視文本細讀以及思想歷程的展現，¹⁰⁰他始終堅信「經得起時代考驗的文學作品都和人生切切相關」，¹⁰¹此即前文所述其對於人

⁹⁹ 普實克深受布拉格學派和馬克思主義的影響，並不讚同夏志清對共產文學的批評。普實克 1932-1934 年間曾留學中國，期間與胡適、冰心、鄭振鐸、齊白石等均有交往，又與魯迅有書信往來。1937 年返回布拉格後出版了《吶喊》的捷克文譯本，之後又出版了遊記《中國：我的姐妹》（*Sestra moje Čína*, 1940）。普實克對中國文化的好奇與好感，加之其本身對社會主義的理想寄望，無論是主觀情感還是專業傳統導致兩種研究方法的碰撞，普實克對夏志清的批評都屬於自然而然的動作。普實克寫於 1962 年的文評認為，夏志清的文學史並沒有展現文學研究的客觀真相（objective truth）和文學研究這一「科學/學科」的「科學性」（scientific），而有學者進一步指出，普實克認為在研究文學史的過程中不應該對作家的藝術個性（artistic personality）過於關注，而忽略了文學作為一種系統（system）或結構（structure），是以「超個別殊相的複合體」（supraindividual relationship）的形態而存在的這種觀點，即是布拉格學派的語言學及美學觀念。相關研究亦指出，20 世紀 60 年代中期以後，普實克對共產主義也失去了信心，但他與夏志清的論戰發生在其思想轉變之前，因此，無論是夏志清書寫和出版小說史的彼時，還是之後普夏之爭的當下，冷戰思維對於二人均有一定影響。詳見 Jaroslav Průšek, “Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature and C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*,” in *T'oung Pao*, Second Series, Vol.49 (1962), p.357-404; 陳國球：〈「文學批評」與「文學科學」〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，2011 年 1 月第 1 期，頁 48-60。

¹⁰⁰ C. T. Hsia, “On the ‘Scientific’ Study of Modern Chinese Literature: A Reply to Professor Průšek,” in *T'oung Pao*, Second Series, Vol.50 (1963), p.428-474.

¹⁰¹ 夏志清：〈現代中國文學史四種合評〉，《新文學的傳統》（台北：時報文化出版事業有限公司，1977 年

性和道德的關切。再一次明確夏志清的這種關切，有利於理解夏志清對中國現代文學的「情迷中國」(obsession with China)情結的發現，同時也有利於理解夏志清隱藏在「情迷中國」背後的世界文學的批評視野。

“obsession with China”的創用是在夏志清完成了《中國現代小說史》的書寫和出版之後，也是在他與普實克的論戰之後，但其核心理念與小說史仍是一致的。夏志清在書寫小說史時已發現，有意體察人性、關切人生的現代作家是寥寥無幾的，絕大部分的作家顯然對於家國命運有更大的熱情，這種熱情即是中國作家的“obsession with China”情結。在小說史的研究基礎上，夏志清進一步認為這種情結即是「五四」新文學的文學特質相較於前代晚清時期和繼起的共產文藝時期都有所區別的重要原因，也是作家通過作品所表現出來的道義上的使命感：

那時的中國，正是國難方殷，企圖自振而力不迨，同時舊社會留下來的種種不人道，也還沒有改掉。是故當時的重要作家——無論是小說家、劇作家、詩人或散文家——都洋溢著愛國的熱情。¹⁰²

因此，結合現代歷史的語境，1979 年香港友聯出版社中譯本小說史將“obsession with China”這一短語翻譯為「感時憂國」，是相對準確地概括了現代作家那種尋求民族獨立

11 月)，頁 19。

¹⁰² 夏志清著、劉紹銘等譯：〈現代中國文學感時憂國的精神〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015 年），頁 389。

和現代化國家建設的自覺的道德承擔。然而，細讀夏志清“Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature”這篇文章，不難發現，文學與政治的分野並不是這篇文章所討論的重點，一如書寫小說史時夏志清不支持把國家論述和文學論述相印證，他特意專門指出「中國」在現代文學中的存在，實際上既是批評又是提醒，作家不應專注於家國一時一地的困境，現代作家那種將「感時憂國」視為文學革命前提的道義，在夏志清的眼中卻是自我設限的藩籬：

美、英、法、德和部分蘇聯作家，把國家的病態，擬為現代世界的病態；而中國的作家，則視中國的困境為獨特的現象，不能和他國相提並論……中國作家的展望，從不逾越中國的範疇……假使他們能獨具慧眼，以無比的勇氣，把中國的困蹇，喻為現代人的病態，則他們的作品，或許能在現代文學的主流中，佔一席位。但他們不敢這樣做，因為這樣做會把他們改善中國民生、重建人的尊嚴的希望完全打破了。這種「姑息」的心理，慢慢變質，流為一種狹窄的愛國主義。¹⁰³

細究夏志清的這番批評，顯然“obsession with China”不完全帶著正面的感情色彩，但「感時憂國」的譯法一方面容易使人誤解為是對愛國主義精神的讚頌，另一方面則遮蔽了夏志清既是批評又是提醒的深意，畢竟現代作家的這一情結有其不容忽視的局限性：

¹⁰³ 同上，頁 391。

中國文學作品自外於世界性（despite its explicit denial of universality）。¹⁰⁴

因此，相對於「感時憂國」，「情迷中國」或許是更貼合的一種翻譯。¹⁰⁵

在〈情迷中國〉這篇文章中，夏志清沿襲了小說史對「諷刺」傳統的把握，再度著重分析了魯迅、沈從文、老舍作品中的諷刺筆調，指出正是「中國的」國恥、積弱和腐敗，啟發了「五四」新文學時期的大部分嚴肅作品，現代作家通過滿紙的激憤哀怨，「把中國寫成一個初次受人探索的異域」，¹⁰⁶但有時諷刺過於露骨則又「缺乏藝術上的成就」。

¹⁰⁷因而最終，夏志清對「情迷中國」的批評重點，仍是導向到「作家對人類尊嚴和自由的嚮往」¹⁰⁸這一點上，夏志清始終相信，「情迷中國」的這種道德沉思（moral contemplation）應該與維護人性尊嚴結合起來，換句話說，正是因為夏志清對「世界性」的籲求，所以能得到夏志清更高評價的作家顯然是那些可以超越民族國家迷思的人。而回看沈從文、張天翼、張愛玲和錢鍾書，亦可發現他們的作品或保持著可推至全人類的對人生的虔誠

¹⁰⁴ 同上。

¹⁰⁵ 「感時憂國」的譯法雖然已和“obsession with China”有著深刻的聯結，但近年來這一譯法有較多爭議，在此所採用的「情迷中國」的新譯源自陳國球，他是對「感時憂國」一譯提出商榷意見的主要學者之一。他的翻譯，以「情」代表了現代作家對於中國的付出，用「迷」則說明了這種付出的局限性即所缺乏的批判性思考，他認為民族國家並不是夏志清最高的評價標準，夏志清所看重的還是對於人性與社會的關懷、對道德的反思與追問。詳見李浴洋：〈香港教育大學中國文學講座教授陳國球：夏志清夏濟安書信中的學者成長史〉，《文匯報》，2017年6月16日（http://wenhui.news365.com.cn/html/2017-06/16/content_564858.html）。

¹⁰⁶ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈現代中國文學感時憂國的精神〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁396。

¹⁰⁷ 同上，頁398。

¹⁰⁸ 同上，頁396。

態度和信念，對人類純真的情感與完整人格的肯定（沈從文），或能拒絕教條、拒絕歪曲和簡化人生而達到諷刺人性卑賤和殘忍的嘲弄效果（張天翼），或能對人生熱情的荒謬與無聊有深刻的悲哀、對人性有深刻的揭發（張愛玲），或在普遍性的層面上表現陷於絕境下的普通人如何尋找解脫或依附（錢鍾書）……簡言之，這些作家身上背負著較少的「中國」負擔（burden），他們能將自己的目光從「迷情中國」的視野中拉遠出去，從而創造出一種更有普適和不朽的可能性的作品——這種對「世界性」的強調，即王德威所說的「夏志清嚮往一種世故精緻的文學大同世界（cosmopolitan sophistication and universal appeal）」。¹⁰⁹

值得強調的是，夏志清對「情迷中國」本身的批評所呈現的二律背反之處，與「五四」新文學時期的歷史語境是相關的，因而「五四」新文學所面臨的不利環境與優秀的作家所展現出來的對家國迷思的超越，使「情迷中國」與「世界性」視野之間產生批判的張力。繼而當夏志清用此張力去看姜貴、余光中和白先勇三位後「五四」作家時，他既看到了 1949 年以後的台灣文壇，從「反共文學」的興起到「台灣文學」的形成這一過程中「情迷中國」的微妙變化，同時又再一次看到了在離散及漂流年代裏，作家的「情迷中國」與「世界性」視野之間的張力，以及能超越時代的「永恆人性」與「不朽作品」是如何與「五四」新文學的源流和傳統接續上的——¹¹⁰尤其是這三位作家中其實只有姜

¹⁰⁹ 王德威：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，夏志清著、劉紹銘等譯：《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015 年），頁 xlix。

¹¹⁰ C. T. Hsia: "Obsession with China (II): Three Taiwan Writers" in *A History of Modern Chinese Fiction* (Indiana University Press, 1999), p.563-586.

貴一人經歷過「五四」新文學與共產文藝的洗禮，而余光中和白先勇作為更年輕的「後『五四』」作家，他們又比姜貴接受了更全面的西方文學的培養，並且各自還有出國求學、旅居等新的經驗，三人背景各異卻又一同延續著「情迷中國」的寫作傳統——只是「五四」時期的「感時憂國」逐漸轉變為放逐（*exile*）的「去國懷鄉」（*nostalgia*），「中國」也變成了一個由記憶、閱讀、想像、個人經歷等多重因素一起塑造出來的複合的形象；¹¹¹因此，推動整個文學傳統往前延續的力量，便是新一輩作家在新的歷史語境中依然保持著對於永恆人性尊嚴的道德沉思（*moral contemplation*），此即為文學具有普世價值之所在。及此，猶記夏志清在《中國現代小說史》中寫下的：

只要有人努力去寫，白話文的前途是不容我們憂慮的。¹¹²

這個諷刺和人道的寫實主義傳統，是不能輕視的。……這個優秀的傳統，還斷斷續續的在身居大陸以外的自由作家作品中保全著，但我們是在無法推測，這個偉大的傳統，幾時再能在大陸開花結果，對新生作家發生影響作用？¹¹³

而「情迷中國」的說法，亦帶出新的思考——既然夏志清念茲在茲的「維護人性尊嚴」的「文學價值」，無論是否局限於「情迷中國」的視野之中，都是作家對「人的文

¹¹¹ Ibid, p.575-584.

¹¹² 夏志清著、劉紹銘等譯：〈作者中譯本序〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁 xxxiii。

¹¹³ 同上，〈第19章 結論〉，頁 385。

學」的一種「道德沉思」，那麼，是什麼影響了現代作家形成「人的文學」觀念、並最終發展成為新文學的傳統呢？

二、《中國現代小說史》的啟示

「人的文學」一說來自周作人發表於 1918 年第 5 卷第 6 期《新青年》上的同名文章，周作人在開篇就開宗明義地直言：

我們現在應提倡的新文學，簡單的說一句，是「人的文學」。¹¹⁴

之所以要提倡「人的文學」，是為了「從文學上起首，提倡一點人道主義思想。」；而所謂「人道主義」，則是一種「個人主義的人間本位主義」；用這種人道主義「對人生諸問題，加以記錄研究的文字」便是「人的文學」。在此基礎上，周作人還認為，對於「文學」本身而言，使用「新」、「舊」這樣的名稱是不妥當的，古、今、中、外之文學縱有「時代」之不同語境，卻無其餘分別，究其原因，便是：

因為人類的命運是同一的，所以我要顧慮我的運命，便同時須顧慮人類共同的運命。所以我們只能說時代，不能分中外。

¹¹⁴ 周作人：〈人的文學〉，《新青年》1918 年第 5 卷第 6 期，頁 575。

緊接著周作人還強調：

我們偶有創作，自然偏於見聞較確的中國一方面，其餘大多數都還須紹介譯述外國的著作，擴大讀者的精神，眼裡看見了世界的人類，養成人的道德，實現人的生活。¹¹⁵

可見，「人的文學」的概念顯然是建立在對「人」的發現上。

「五四」新文化運動有中國「文藝復興」之說，又有「啟蒙運動」之說，且不論這兩說有所爭議之處，只看對「文藝復興」、「啟蒙運動」的挪用，實際上便是論者看到了「五四」新文化運動對「人」的主體性的突出，與西方文藝思潮之間的相似；而「五四」新文化運動之所以能關注到「人」的主體性，也正是因為西方文藝思潮的影響。

「五四」時期，是近現代中國翻譯蓬勃發展的時期，¹¹⁶「五四」同人對譯介西方的科學和文藝有極高的熱情與寄望，如鄭振鐸就期望能通過翻譯改變中國傳統的文學觀念，

¹¹⁵ 同上，頁 575-584。

¹¹⁶ 翻譯活動在文學革命之後的十年內蓬勃發展，《中國新文學大系》第 10 卷關於翻譯的部分，指出 1917 年至 1927 年出版的個人及選集的標題有 451 個，而據《中國現代出版史料（甲編）》的統計，截止 1929 年 3 月 31 日止，在中國出版的包括法國、俄國、英國、德國、日本在內的多個國家地區的翻譯作品總數達到 577 種，其中還不包括多位譯者或多國作品選集的情況。詳見趙家璧編：《中國新文學大系 卷 10 史料索引》（香港：香港文學研究社，1962），頁 335-379；蒲梢：〈漢譯東西洋文學作品編目〉，張靜盧輯注：《中國現代出版史料（甲編）》（北京：中華書局，1954 年 12 月），頁 271-323。

並引導中國人與現代思想接觸；¹¹⁷和鄭振鐸持相同觀點的茅盾還認為，翻譯和創作對於「尚未有成熟的人的文學」的「五四」新文學，是一般地重要，甚至是「現在文壇上最關係新文學前途衰盛的一件事」。¹¹⁸而「五四」同人重點譯介的作品，絕大部分是「表現個性主義、人道主義、民主、自由、平等、科學等現代觀念」的作品，以引導讀者能「從文學觀念、文藝思潮、文體建設」三方面汲取營養滋補新文學；其中對文藝復興、寫實主義、象徵主義、浪漫主義諸多文藝思潮皆有所譯介，幾乎「凡舉西方近代以來的各種思潮」。¹¹⁹翻譯的活動對「五四」新文學的影響是廣泛的，最直接的表現就是對文學形式的衝擊，以及西方文藝思潮對中國傳統思想的影響，這與「五四」時期的翻譯主體往往同時也是文學的創作主體的原因有關。¹²⁰因此，從翻活動可以側面看出，在「五四」新文學的場域內，從文學形式到文學內容及至文學思想，是相當多元混雜的，可謂眾聲喧嘩。而「五四」新文化運動也是這般。由翻譯等活動帶來的西學對中學的衝擊，加上「五四」同人意欲通過西學啟蒙民智，在制度、文化、思想等多方面推行現代性建設，所以，「五四」新文化運動內含著無數對立與衝突，簡單而言，即是現代與傳統的

¹¹⁷ 鄭振鐸：〈雜譚〉，《文學旬刊》1922年8月11日。

¹¹⁸ 沈雁冰：〈一年來的感想與明年的計劃〉，《小說月報》第12卷第12號；沈雁冰：〈譯文學書方法的討論〉，《小說月報》第12卷第4號。

¹¹⁹ 張中良：《五四時期的翻譯文學》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2005年），頁5-12，28-30。

¹²⁰ 「五四」時期的文學翻譯者絕大多數至少懂得一門外語，且有一批人是留學生出身，諸如胡適、魯迅、周作人等新文學創作的先鋒者，亦是通過閱讀與翻譯外國文學而不斷摸索改良文學的白話表達方式，因而他們的文學翻譯活動是自覺的。因而研究者亦認為，現代文學的白話語體的建設，不僅是由創作在推動，更是由翻譯來帶動的，有時「甚或首先成熟於翻譯之中」。同上，頁9-10。

複雜糾葛，這種糾葛表面上往往又趨於極端，從「反對文言、提倡白話；反對舊文學、提倡新文學」等口號，或是從胡適的八不主義、陳獨秀的三大主張即可見一斑。

從清季的思想啟蒙到「五四」的文學革命再到後「五四」的社會革命，現代中國處於舊制度崩潰、新的制度還未健全的突變時期，在這樣一段風雲詭譎的「史詩時代」中，¹²¹一切的主義、問題、經驗、訴求都是混雜的，新文化運動本身充滿著自相矛盾和互相對立，文與白、新與舊、死與活、進步與倒退、人生與藝術，個人與國族，文學與政治，等等。在這樣一個處處拉扯、充斥各種張力的場域裏，新文化運動的話語（discourse）構成必然也是多元混雜的。然則必須指出的是，儘管「五四」關於現代與傳統的口號喊得十分激烈，幾乎呈現為一種「決裂」的姿態，但「五四」同人對於如何處理現代與傳統的行動卻是曖昧的。實際上，「五四」新文化的場域中存在的古今中西的相互糾纏，必然也存在於「五四」同人的身上，各種文藝思潮與文學傳統在各人身上起著不盡相同的形塑作用，而作為被作用的對象，「五四」同人便呈現為一種如魯迅所說的「轉變中的中間物」，¹²²傳統與現代在其身上共存。對此，夏志清也直言：

五四時代的胡適、魯迅、周作人，不僅是國學根基頗深而甘願接受西方文化的讀書人……他們在文章裏詆毀中國文學，但他們對古詩文的領會悟解當然比我這一代或比我更年輕的一代深。

¹²¹ 王德威將「五四」時期形容為「史詩時代」，關於他的這一形容，將在之後的章節中有詳細的引述和討論。詳見王德威著、涂航等譯：《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017年10月）。

¹²² 魯迅：寫在《墳》後面，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981年），頁286。

中國傳統思想、文學本身就是中國現代文化的主要部分，今天不會再有人像有些五四時代的中國思想家一樣，向祖宗宣告獨立，發誓不讀古書。惟其我們相信中國文化是一脈相承的。¹²³

時至今日，我們最珍惜的那份文學遺產——詩經，古樂府，以及杜甫、關漢卿等肯為老百姓說話的那些文人所留給我們的作品，也可說屬於新文學同一傳統。¹²⁴

所以，我們可以看到，成就最高的幾位現代小說家，他們的個人風格非常不同，細察起來則無非是他們對傳統與現代各有傾向，但此二者是共生的——身處最摩登的現代都市，張愛玲的小說有著中國現代小說裡頭最完備的現代性意象，其暗喻等寫作手法的嫻熟運用反映出西洋小說的影響，但同時她又明顯繼承了中國舊小說的傳統，而她最善於描寫的是個人面對陌生處境時的蒼涼感；¹²⁵自稱「鄉下人」的沈從文則與張愛玲不同，他的小說反而有一種突出的田園牧歌式的基調，那是現代城市與傳統鄉村衝突下的產物，城鄉對立之間沈從文則對古舊中國有著虔誠的信仰，對田園牧歌有著堅定的信心；¹²⁶張天翼則表現出了十分明顯的意識形態傾向，他的煽動性的、意識性的、諷刺性的小說最終的含義是馬克思式的，側重對革命和運動的刻畫；¹²⁷錢鍾書則展現出知識分子的精英

¹²³ 夏志清：〈人的文學〉，《新文學的傳統》（台北：時報文化出版事業有限公司，1977年11月），頁186、193。

¹²⁴ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈作者中譯本序〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁xxxii。

¹²⁵ 同上，〈第15章 張愛玲〉，頁296、298-300、323。

¹²⁶ 同上，〈第8章 沈從文〉，頁144-145、156-157。

¹²⁷ 同上，〈第9章 張天翼〉，頁163、169。

趣味，他的小說對於人類行為總抱持一種心理研究的態度，而這種研究實為現代精神的一種特徵。¹²⁸

從這四位最具代表性的現代小說家身上，可以看到「傳統」與「現代」的糾葛如何對各人產生不同的影響，而此又不獨是這四位小說家才受到的影響；無論「五四」同人追隨什麼樣的思潮、服膺什麼樣的意識形態，正如上文所示夏志清指出的，文學包含一切人性，而人性又往往在各種處境中才會得到真正的展現，這便能解釋為什麼「五四」的作家會更加熱衷於表現傳統與現代的複雜關係，以及為何他們普遍會有「情迷中國」的情結；而在這種多元混雜的史詩時代中，在各種思潮的衝擊之下，個人不得不面對現代和傳統的宏大敘事，「人」的覺醒與發現也是自然而然的，進而個人在宏大敘事中亦有情感的抒發與表達也是自然而然的。換句話說，「人的文學」的傳統脫胎於「五四」新文化的歷史語境，而當我們借用夏志清的批評方法來審視木心的作品時，一方面自然應關注木心作品的「人的文學」的特色和超越「情迷中國」的世界性；再一方面也應關注到，作為「後『五四』」的作家，木心既與「五四」同人有相似的處境，又面臨著與「五四」時期十分不同的新的境地，這便決定了木心的作品與「五四」新文學既有聯繫亦有區別，承襲了新文學的傳統，木心日後又在「離散的（diasporic）」的境況中走出了自己的創作道路。

而在正式分析木心作品的「五四」的源流關係以前，應首先明確木心的創作語境，理解其古、今、中、西多脈相承之下，所塑造出的多元融合的文藝觀和世界性的文學視

¹²⁸ 同上，〈第 16 章 錢鍾書〉，頁 333-335。

野，此有利於我們深入理解和分析木心的作品內涵。

三、木心文學概覽

1、木心的「世界性」文學視野

關於木心融合了古今中西的多元教育背景，在前文梳理木心的成長經歷時已加以說明，在此不做贅述，僅一點值得強調，世界性的文學視野必定和這樣的教育經歷是相關的。然而，木心的作品整體上自傳性並不強，他幾乎不通過創作的形式做文學觀念的自我剖析，因此，1989 元月至 1994 年元月的五年間，木心在寫作井噴期內於紐約為一群中國藝術家（多為畫家）講述世界文學史的經歷，便成為我們研究木心多元文藝觀的重要材料，同時也是體現木心具有「世界性」文學視野的重要佐證。¹²⁹

當時，旅居紐約的一群中國藝術家，¹³⁰通過陳丹青結識了木心，對木心的文學修養驚歎不已，便請求木心為他們開設世界文學史課，這樣一個「補課」的過程，為的是「解決品性的貧困」、增長「畫外功夫」；¹³¹而對於木心本人來說，則是一次全面梳理個人

¹²⁹ 需要說明的是，關於此世界文學史課的記錄，現今的出版物為當時課上的學生之一陳丹青所整理的聽課筆記，而不是木心的原始講義。木心生前並不願意公開出版他的講義，他認為那並非嚴格意義上的個人創作，沒有出版價值。因此，在木心逝世以後，應讀者要求，陳丹青將自己的聽課筆記整理出版，此或可看作是屬於木心「述而不作」的「作品」。詳見陳丹青：〈後記〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 1084-1086。

¹³⁰ 據陳丹青記錄，主要的聽課成員為金高、王濟達、章學林、薄茵萍、丁雅容、黃素寧、曹立偉、李菁、李全武、殷梅、黃秋虹、陳捷明、李和，此外還有夏葆元、胡澄華、劉丹等非長期聽課成員。具體名單及記錄詳見同上，頁 1089-1090。

¹³¹ 同上，〈第四十一講 十九世紀英國文學（三）〉、〈第七十六講 新小說（二）〉，頁 544、970。

閱讀史的過程，使他能從一個「整體的」世界文化中取得觀察方法、思想方法、分析方法：¹³²

要做一個世界公民。讀者觀念，世界觀念，必須要有一個整體性。面對世界，面對歷史，要投入進去。我個人佔了什麼便宜？就是少年時期就把自己放在這個整體性中。

……為什麼要學世界文學史？就是給那個才說的，文化的第一要義，是廣義的整體性。¹³³

世界文學史課歷時五年，含「開課引言」與「最後一課」共計八十五講，以鄭振鐸的《文學大綱》為參照，知識與史實方面基本上是完全依照著直接宣講，只在涉及具體作家作品之評價時，木心「自己的觀點」才顯露出來，而這些「觀點」，才是全書最有價值、也最能體現木心自己的文學趣味之處。事實上，從木心選擇鄭振鐸的《文學大綱》作為講課參考的這一舉動，就已經顯示了木心的「世界文學觀」。

鄭振鐸認為「文學是沒有國界的」，也是「沒有古今界的」，研究文學欣賞文學時「不應該有古今中外之觀念」，他提倡讀者應該打破空間和時間的隔閡，否則將「自絕於最弘富的文學寶庫了」。受啟發於約翰·德林瓦特（John Drinkwater）編寫的《文學

¹³² 同上，〈第七講 福音〉，頁 92。

¹³³ 同上，〈第七十六講 新小說（二）〉，頁 970-971。

大綱》(*The Outline of Literature*)和約翰·馬西(John Macy)編寫的《世界文學史》(*The Story of World's Literature*),並且有感於中國文學在世界文學史中的缺席,鄭振鐸於1924年1月第十五卷的《小說月報》上開始刊載自己編撰的《文學大綱》,1927年由商務印書館出版,成就了中國第一部世界文學史。

鄭振鐸在〈敘言〉中這樣寫到:

迷戀骸骨,與迷戀現代,是要同樣的受譏評的,本國主義與外國主義也同樣的是一種痼癖。

文學的研究著不得愛國主義的色彩,也著不得「古是最好的」,「現代是最好的」的偏見。然而有了這種偏見,或染了這個色彩的人卻不在少數。

《文學大綱》的編輯,便是要闢除以上的偏見,同時並告訴他們:文學是屬於人類全體的,文學的園圃是一座絕大的園圃;園隅一朵花落了,一朵花開了,都是與全個園圃的風光有關係的。

《文學大綱》將給讀者「以文學世界裏偉大的創造的心靈所完成的作品之自身之概略」,同時並置那個作品於歷史的背景裏,告訴大家以從文學的開始到現在,從最古的無名詩人,到丁尼生,鮑特萊爾,「人的精神,當他們最深摯的感動時,創造的表白在文學裏的情形」,並告訴大家,以這個人的精神,「經了無量數次的表白的,實是一個,而且是繼續不斷的」。¹³⁴

¹³⁴ 鄭振鐸:〈敘言〉,《民國叢書第四編:文學大綱》(上海:上海書店,1992年,根據商務印書館1927

《文學大綱》從 1924 年 1 月起在《小說月報》上連載三年有餘，從一開始便顯現出鄭振鐸要囊括古今中西的氣魄，以及將世界文學視為一體的寬闊眼界。全書四十六章，從文學起源始，終於新世紀中國文學，敘述脈絡以「世紀」為分期，以「地域」及「體裁」分類，使中國文學在世界文學中的「在場」能較為一目了然，也便於展現世界文學的整體性。儘管胡適在寫於 1922 年 3 月的〈五十年來中國之文學〉中宣告，「古文學是已死的文學」、「『死文學』不能產生『活文學』」、「現在和將來的文學都非白話不可」、「文學革命已過了討論的時期，反對黨已破產了」，¹³⁵但鄭正鐸書寫《文學大綱》時，文學運動中的古今中西之爭仍在持續，包括鄭振鐸在內的周作人、沈雁冰、葉紹鈞、許地山等人自 1920 年 11 月成立的文學研究會，在《小說月報》的平台上，創作新文學和介紹西洋文學的同時，仍然沒有全然拋棄舊文學，¹³⁶在 1921 年《小說月報》第 12 卷第 1 號刊載的〈改革宣言〉中，他們即已倡議「中國文學變遷之過程則有急待整理之必要」，認為「中國舊有文學不僅在過去時代有相當之地位而已，即對將來亦有幾分之貢獻」。¹³⁷而即便是胡適本人，在當時（1923 年左右）也還是「整理國故」運動的代表，彼時也是該運動形成熱潮的時候，¹³⁸可見在新文化運動「狂飆突起」之際，「運

年版影印），頁 2-3。

¹³⁵ 胡適：〈五十年來中國之文學〉，《胡適全集》第 2 卷（合肥：安徽教育出版社，2003 年 9 月），頁 262、342。

¹³⁶ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈第 3 章 文學研究會及其他〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015 年），頁 43-44。

¹³⁷ 〈改革宣言〉，《小說月報》1921 年第 12 卷第 1 號，頁 2-4。

¹³⁸ 秦弓：〈「整理國故」的歷史意義及當代啟示〉，《文學評論》2001 年 11 月第 6 期，頁 126。

動」的特質容易引起口號之爭，造成「文壇是個轉壇」¹³⁹（木心語）的局面，最終不免讓人感覺運動的結果是「風流雲散」¹⁴⁰（魯迅語）。

除了盡力不偏倚古今之爭，在對待中西之爭上，鄭振鐸的《文學大綱》亦力圖有所彌合，盡力使中國文學的展現是在「世界視野」中，而其著力點正是「文學的藝術性」。鄭振鐸認為，文學本是藝術的一種，是「人們的情緒與最高思想聯合的『想像』的『表現』」，而它本身又是具有永久的藝術的價值與興趣」，¹⁴¹因而文學的使命便是「擴大或深邃人們的同情與慰藉，並提高人們的精神」。¹⁴²論及此處，回到木心的《文學回憶錄》，將它與鄭振鐸的《文學大綱》作比較便不難發現，鄭振鐸作為文學史家對於文藝作品的「文學性」價值與功用已有一定的判斷，並且他選擇了一種能使古今中西皆可兼容並蓄的世界文學史觀；而作為文學家的木心，在利用《文學大綱》這兩個特點的基礎上，面向藝術家群體而談文學史時，他所關注的更加是文學藝術本身，其所做的工作是一種更類似於夏志清式的文學批評。《文學回憶錄》在知識方面可謂是對《文學大綱》的照本宣科，在某些章節中，無論是作家軼事、文本引用，乃至比較作家/作品的選擇，木心都直接採用了鄭振鐸的說法。然而，一旦涉及對文學藝術的評述，尤其是涉及木心所喜愛的作家，鄭振鐸的影子便消失了——比如論及希臘神話，鄭振鐸側重於介紹神話的內

¹³⁹ 木心：〈麗澤兌樂〉，《素履之往》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁83。

¹⁴⁰ 魯迅：〈現代小說導論（二）——彌灑莽原狂飆等文學團體諸作家〉，蔡元培等：《中國新文學大系導論集》（上海：良友復興圖書印刷公司，1940年），頁132。

¹⁴¹ 鄭振鐸：〈文學的定義〉，《鄭振鐸全集》第3卷（石家莊：花山文藝出版社，1998年11月），頁394。

¹⁴² 同上，〈文學的使命〉，頁402。

容，而木心則側重於對「眾神之上的最高命運」、「諸神文明與無神論之關係」、「神性與人性」等話題的闡發；比如論及歐洲的文藝復興，鄭振鐸規規矩矩地梳理了整個思潮的歷史流變，而木心直接就進入了對「生命、生活、人性」的討論，並把最重的筆墨和最高的贊美全部獻給了莎士比亞；同樣的情況還可見於討論王爾德、福樓拜、莫泊桑、葉慈、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、托爾斯泰、尼采等等章節。

無從考證木心是何時讀到鄭振鐸的《文學大綱》，亦無從一一核實《文學大綱》中涉及的文本哪一些是木心是閱讀過的、哪一些沒有，¹⁴³但可以確定的是，作為第一部較為完備的世界文學史，《文學大綱》全面覆蓋了木心的私人閱讀史，與此前木心在「茅盾書屋」的閱讀經驗或可相互佐證；而《文學回憶錄》作為木心的「私房話」，透露出來的是其「光明磊落的隱私」，¹⁴⁴換言之，木心的「世界性」並不是憑空而來的，他的確是在世界文學的滋養下形成了世界性的眼光，藉助《文學回憶錄》，可以摸底他作為「文學家」的來路和去路。同時，也正是因為講述《文學回憶錄》的木心，其身份仍然是「文學家」而非「文學史家」，他的身上一來沒有學術規範的包袱，對作家作品的品評可以全然依憑個人的喜惡與藝術的偏見，他所看重的也全然只是作品的文學價值；二來在面對文學史時，木心從中提取出來與自己對話的，是「藝術家」這一對象——木心在《文學回憶錄》中直接、正面地提及為何要成為藝術家、如何成為藝術家、藝術家的

¹⁴³ 雖然在講課過程中木心一般誠實相告，哪位作家只是耳聞，哪本作品沒有讀過，但在《文學回憶錄》中陳丹青並沒有全部記錄。詳見陳丹青：〈後記〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁1094。

¹⁴⁴ 同上，〈第四十八講 十九世紀德國文學〉，頁617。

原則與風格等等相關議題，多達兩百餘處，分散在全書八十五章中，在此意義上，《文學回憶錄》亦可看作是木心與其心目中的「藝術家」之間的對話錄，是木心自己的文藝觀的投射，這正是《文學回憶錄》與別的任何文學史家所編寫的文學史最大區別之處，因此，木心在一開始便開宗明義地說：

講完後，一部文學史，重要的是我的觀點。¹⁴⁵

換言之，《文學回憶錄》或可看成是便於我們「查詢」木心文藝觀點的一部「指導手冊」，一部有利於我們對照他個人的文學創作風格與文學觀點的「私人閱讀史」。

而木心的文學創作風格，整體上呈現出「文學是人學」的特色，夏志清所看重的超越意識形態而對於人性尊嚴的信念和維護、對於道德問題的體察和瞭解、以及對於「情迷中國」情結的超越，悉能在木心的作品中有所體現。木心繼承自「五四」新文學的「人的文學」傳統，並不囿於民族的或區域的限制，木心的文學創作自始至終最關心的，便是如何通過文學去明達「人的」、「人性的」。在此，再多的解讀都不如接摘引木心與童明的對話以作旁證和小結：

問：當今的世界文學範疇內，許多作家——更多評論家——都強調作品的民族性、區域性，你是中國人，寫中國題材也寫西方題材，你是否更關心「人」的普

¹⁴⁵ 同上，〈開課引言〉，頁3。

遍性，你認為「人」、「人性」，這類問題應該如何對待？

答：你的提問中也含有要廓清「東—西」「南—北」的文學批評界的紛爭的意向，那是政治偏見折射在文學上的刀光劍影，難說哪一刀是對的哪一刀是錯的。如果認為普通的人性即歐洲文化規定的人性，那又捲入「歐洲中心論」了，我已說過：凡倡言「中心」者，都有種族主義色彩，企圖形成旋風，就有害無益——政治偏見，種族主義，不是我們要談的事吧。

問：那麼就談「民族主義」和「人的普遍性」？

答：這是在大地缺乏鹽分的危機時期，才會擾攘起來的問題，經上說：如果鹽失去了鹹味，再有什麼能補償呢，我掛念的是鹽的鹹味，哪裡出產的鹽，概不在懷。以民族的區域性來規範藝術作品，開始時還像是擴大了民俗學的研究陣地，到後來卻在辨別誰家的鹽是甜的，誰家的鹽是酸的了，其實梅里美他們嘲笑「地方色彩」，愛因斯坦也說「民族主義是小兒天花症」，都早已看透這種既囂張又自閉的不良心態，民族主義者很像布萊希特的《高加索灰闌記》裏的那個總督夫人，為了爭孩子，拉痛拉斷孩子的手臂是在所不惜的，因為她是母親呀，民族呀……

問：福克納一九六二年在西點軍校答士官生的一段話中有說：「如果民族主義進入文學，便不再有文學。我再講得詳細些，我的意思是，值得詩人去寫，值得人們去創造音樂、繪畫的那些問題，是人的心裏的問題，與你屬於哪個種族，膚色是什麼，沒有一點關係……」

答：是嗎，福克納說得直白。¹⁴⁶

2、木心作品的整體概覽

前文已經提及，木心去國離鄉後重拾寫作，在台灣文壇暴得大名，這一切皆源於台灣旅法畫家陳英德的鼓勵。

1983 年夏天，陳英德在紐約與姚慶章等幾位朋友相約拜訪木心，此時距離木心 1982 年 8 月下旬離開中國移居紐約，還不滿一年。¹⁴⁷那時陳英德為台北《藝術家》雜誌供稿，本是為了向台灣畫壇介紹木心的超自然風景畫，卻在與木心書面溝通確認相關資料的過程中，驚見木心的文筆鋒芒，於是便鼓勵木心再次提筆創作，並把木心的稿件寄給了彼時在《聯合報》副刊擔任主編的痲弦。¹⁴⁸旋即，1984 年 4 月 19 日的《聯合報》第八版文藝副刊，以相當篇幅的版面登出了木心的第一篇作品〈大西洋賭城之夜〉，及至同年 11 月《聯合文學》創刊號出版，木心已在《聯合報》副刊上發表了包括〈林肯中心的鼓聲〉、〈再訪巴斯卡〉、〈空房〉、〈愛默生家的惡客〉等十七篇包含散文、詩歌、小說、雜文多種體裁的重要篇章，其後《聯合文學》的「作家專卷」可謂順勢而為。

木心自言在報刊上重啟文學創作是為「粉墨登場」——「粉墨是人事，場是天命」。

¹⁴⁹而回顧《聯合文學》創刊號之發刊詞，可知「天命」二字，也仍需多重因素的共同推

¹⁴⁶ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社。2013 年），頁 70-72。

¹⁴⁷ 陳英德：〈看木心的超自然風景畫〉，《藝術家》1984 年 1 月第 18 卷第 2 期，頁 98。

¹⁴⁸ 陳英德：〈也是畫家木心〉，《聯合文學》創刊號 1984 年 11 月，頁 60-61。

¹⁴⁹ 木心：〈遲遲告白——一九八三年——一九九八年航程紀要〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出

動。1984年已是台灣戒嚴末期，¹⁵⁰超過三十年的封閉與高壓，使台灣各界早已人心思變，文藝界自然也渴望一個開放的、多元的創作環境。誕生在如此背景之下的《聯合文學》，在編輯旨趣上，自言是「以七十年來中國新文學的成就為基礎」，「強調文學超越時空的本質，探索文學的倫理意涵和藝術性」，「擴大中文創作者及讀者的視野」，因而在縱的方面「傳承中國文學命脈」，在橫的方面「薈萃世界各國最新文藝思潮」以兼容並蓄。¹⁵¹《聯合文學》從構思至出版歷經五六年，期以「聯合」之名象徵獨立、自由、開放的文學意趣，這點可以從痲弦對「聯合」的定義窺得一斑：

所謂「聯合」，

是不同文學觀念彼此尊重的聯合，

是不同文學作品兼容並包的聯合，

是不同文學理想異中求同的聯合，

是不同文學道路並行不悖的聯合。¹⁵²

版社。2013年），頁80。

¹⁵⁰ 1949年5月19日，中華民國台灣省政府主席兼台灣省警備總司令陳誠頒布《台灣省戒嚴令》，宣佈同年5月20日零時起在台灣省全境實施戒嚴。依據《戒嚴法》規定，人民的集會、結社、言論、出版等諸多基本自由與人權均受到普遍限制。直至1987年才由中華民國總統蔣經國宣佈同年7月15日戒嚴解除。詳見《戒嚴法》（民國38年1月14日）：<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=F0070002>；《台灣地區解嚴令》（民國76年7月14日）：<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=A0000016>。

¹⁵¹ 張寶琴：〈發刊詞——建設文學的社會〉，《聯合文學》創刊號1984年11月，頁6-7。

¹⁵² 痲弦：〈把遠處的星光化作近處的燈火〉，《聯合文學》創刊號1984年11月，頁231。

那麼，回過頭來，木心的作品之所以能得到痲弦等人的賞識，並且能在《聯合文學》如此重要的創刊號上佔據如此的推介篇幅，說明木心的作品特色非常貼合《聯合文學》的辦刊宗旨，也間接體現了木心的作品與中國新文學的源流關係，極具個人特色的藝術性以及兼容並蓄的世界性。

以《聯合報》、《中國時報》和《聯合文學》為起點，木心的作品在台灣陸續集結成冊。

《散文一集》（洪範書店，1986年2月）、《瓊美卡隨想錄》（洪範書店，1986年2月）、《即興判斷》（圓神出版社，1988年2月）、《馬拉格計畫》（翰音文化企業股份有限公司，1999年10月）主要收錄散文作品，木心雖自嘲是用散文「胡亂揮霍，招搖過市，作為阿世的曲學」，¹⁵³但〈圓光〉、〈7克〉、〈林肯中心鼓聲〉、〈遺狂篇〉、〈明天不散步了〉、〈哥倫比亞的倒影〉、〈九月初九〉、〈聖安東尼再誘惑〉等篇脫俗瀟灑，所涉話題百無禁忌，藝術、宗教、人文、歷史皆言之有物，「用意識流手法寫散文」，¹⁵⁴又使木心的散文在行文上更具現代性技巧，〈上海賦〉一篇洋洋灑灑地顯示出木心的才能和頭腦，而《瓊美卡隨想錄》中收錄的〈嚙語〉、〈俳句〉、〈風言〉，都是短小精練的片斷式語句，最能體現木心對中文的操控能力，其語言的實驗性質，以及他獨到的思想性。

《溫莎墓園》（圓神出版社，1988年2月）是唯一的小說集，收錄的十八篇小說形

¹⁵³ 木心：〈遲遲告白——一九八三年——一九九八年航程紀要〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社。2013年），頁80。

¹⁵⁴ 同上，頁86。

態多變，題材依舊廣泛，對人性和道德的刺探頗見木心的洞察力：如〈七日之糧〉、〈五更轉曲〉是古典史案的機巧翻新，深得古典白話小說的風韻；〈夏明珠〉、〈壽衣〉、〈靜靜下午茶〉最具「五四」新文學之面目，與魯迅的〈祝福〉、張愛玲之〈封鎖〉可謂一脈相承；〈一車十八人〉、〈SOS〉或可視為懸疑小說；〈芳芳 NO.4〉、〈此岸的克利斯朵夫〉、〈西鄰子〉既可見木心的紀時紀事之功底，又可見他身為文學家對「人」的慈悲心；而〈溫莎墓園〉一篇大有深意，極具思辨性和先鋒性，或可作為木心「他者原則」的創作理念的最佳註解。

《西班牙三棵樹》（圓神出版社，1988 年 2 月）、《巴瓏》（元尊文化企業股份有限公司，1988 年 5 月）、《我紛紛的情慾》（元尊文化企業股份有限公司，1998 年 5 月）為現代詩集，木心通過詩歌創作集中實踐著他從浪漫主義、象徵主義、自然主義、現代主義等十八、十九世紀以來的文學潮流中廣泛汲取的文學技巧，其詩易讀難解，善用象徵、比喻、典故，風格難以歸納總結，其詩心與詩情亦層層疊疊於文字機妙之下。

《素履之往》（雄獅圖書股份有限公司，1993 年 6 月）和《會吾中》（元尊文化企業股份有限公司，1998 年 5 月）分別脫胎於《易經》和《詩經》，前者為散文集，各篇目題名來自於《易經》卦辭，主要用以談論詩意和哲理；後者為詩集，木心以西方十四行詩之形式，改寫《詩經》三百篇，目的是為了恢復《詩經》純粹的文學性和抒情性。此二冊集子足見木心古典文學的深厚功力，是所謂「中國文脈」與「文學的潛流」在其身上得以保留和延續的見證。

《同情中斷錄》（翰音文化企業股份有限公司，1999 年 10 月）收錄了十篇悼文，

這些文章既哀悼了木心自己的童年，也哀悼了青年時期的師長、同伴乃至人生的一段黃金時代，還寄託了自己對於故土家園的哀思……木心在其作品中極少暴露個人之經歷與心境，因而此書是反映木心生平經歷的珍貴的文學佐證。另一珍貴的文學記錄為《魚麗之宴》（翰音文化企業股份有限公司，1999年10月），此為木心接受媒體採訪的文章合集，記錄了木心部分文學歷程，其中〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉一篇，木心談及寫作的「分身慾望」，「中西融合」的視野、「二律背反」的張力、「民族主義」與「人的普遍性」的對立等多個問題，既涉及寫作技巧，亦涉及創作層面的較深層次的本質問題。

以上十二冊文集，記錄了木心1983-1998年十六年間文學創作集中爆發的成果，而後木心便極少再在報刊上發表作品，即便他仍筆耕不輟。究其原因，〈遲遲告白——一九八三——一九九八年航程紀要〉一文或許可當註解：

我是抱著「人人因被人認識而得益」的信念來到西方的，不料所得的仍是中國人對我的誤解，區別之在於昔者是天網恢恢的整體的惡意誤解，今者是眾生芸芸的散點的善意多惡意少的誤解，惡意的誤解置我於絕境，善意的誤解賦我以生路，坎坷泥濘，還是要走。

……以粉墨登場而換來的知名度是「行過」，洗盡鉛華至心朝禮於藝術才有望於「完成」……

幸與不幸，都只在於我的人和我的藝術是同義的一元的，以十六年的時光和精

力，稍稍兌現了初諾撫平了宿願，我可以將已出版的書視作累贅而推開不顧，獨自空身朝前走去，望著手帕般大的一方曙光，現代人早已不用手帕，所以不知道私人的曙光有多大。¹⁵⁵

木心是經歷過戰爭、解放、運動、浩劫的人，曾三度失去人生自由。1983年毅然出國時，是歲已近天命之年。他稱是局勢局面逼使他向西方尋找讀者和朋友，也預見他自己的藝術磁場在於西方，他說出國是終身大事，說歐羅巴文化是他的施洗約翰，美國是他的約旦河，耶穌只在他的心中，¹⁵⁶可他否認出國是為「流亡」——流亡不是他的美學，出國「只是散步散遠了的意思」，¹⁵⁷或可稱為「離散的」（diasporic），木心認為，出國的經歷是他為自己的「世界性」美學所做的一種實踐，因此，他自稱沒有鄉愁，亦即沒有「情迷中國」的情結：

我出國，親朋一封信也不寫。這種做法，藝術家也很少。我不寫信。兩個字：

決絕。¹⁵⁸

鄉愁呢，總是有的，要看你如何對待鄉愁，例如哲學的鄉愁是神學，文學的鄉

¹⁵⁵ 同上，頁 84、87、102。

¹⁵⁶ 同上，頁 99-101。

¹⁵⁷ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁 69-70。

¹⁵⁸ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第七十六講 新小說（二）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁 973-974。

愁是人學，看著看著，我是難免有所貶褒的，鄉愁太重是鄉愿，我們還有別的事要愁哩。¹⁵⁹

那些都是隨俗的藉口/無論何方，都可以安頓自己/鄉愁，哪個鄉值得我犯愁呢

160

這便使木心區別於姜貴、余光中、白先勇等仍有著部分「情迷中國」情結的「後『五四』」

作家，同時他也不是嚴格意義上的「離散作家」。¹⁶¹

四、小結

本章通過梳理夏志清如何運用維護人性尊嚴、突出文學價值的批評原則和超越「情迷中國」的世界性視野，以對「五四」新文學進行文學批評。既明確了研究木心的批評方法，又再次明確了將木心置於「五四」新文學的人文主義傳統這一歷史語境中的合法性——作為「五四遺腹子」，木心即是夏志清所說的那種保存了「五四」新文學「人的文學」傳統的個別作家；作為「文學魯濱遜」，木心又是超越了意識形態和「情迷中國」情結的世界性作家。同時，「五四」時期眾聲喧嘩的歷史背景，又使本研究必須謹慎探

¹⁵⁹ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁70。

¹⁶⁰ 木心：〈在保加利亞〉，《偽所羅門書——不期然而然的個人成長史》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁81-82。

¹⁶¹ 關於木心與離散的相關論述，將在後文以專章討論。

討，「五四」同人作為「個體」的作家，是如何應對「傳統」與「現代」兩股勢力之間的複雜糾纏、如何以個體的情感抒發和表達來應對傳統與現代的宏大敘事、以及由此帶出的對諸多文藝思潮的批評和實踐。而木心，從「五四遺腹子」到「文學魯濱遜」的轉變，正是他由「五四」新文學脫胎的軌跡。因而「五四」同人所面對的「現代」與「傳統」的糾葛，同樣是木心必須面對的糾葛；「五四」同人所面對的革命的宏大敘事，同樣也是木心必須面對的，並且值得注意的是，木心所面對的「後『五四』」革命以及文化大革命的十年浩劫，其以個人的抒情之力抵禦宏大敘事的能量，更見「有情」與「事功」之間的張力。也正是從這樣充滿矛盾與張力的時代「苦苦折騰過來」，並發現了二律背反之間「遊戲和寫作的場地」，¹⁶²才得以真正實現多脈相承，再經過離散經歷的轉化，最終形成自己的風格。

以下，本論文將首先從「現代」、「傳統」兩個關鍵詞入手，不求全面分析，唯以突出「五四」新文學內部兩股最明顯的力量之特徵，以便說明現代文學發展初期的複雜語境，以及夏志清所指出的「情迷中國」情節產生的社會氛圍，描摹出後文個人主義式的抒情所對抗的宏大敘事的背景，以此展現「五四」新文學之「人的文學」傳統曲折幽微的形成過程，以及木心作為「五四遺腹子」對這一傳統的繼承。

¹⁶² 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁62-66。

第三章 如何現代

在上一章簡論「五四」新文學「人的文學」的傳統時，我們指出，由翻譯等活動引介而來的西方文藝思潮，對「五四」同人接觸、了解、形成「現代」觀念有深刻的影響。而當時的翻譯活動由於缺乏一定的系統性，只為「凡舉西方近代以來的各種思潮」，這種拿來主義式的行為，試圖把整個十九世紀壓縮在新文學的十年裏，便導致了「五四」時期對西方文藝思潮的介紹同樣呈現出混雜的局面，加上「五四」同人留學於歐、美、日而接受不同知識理念的教育背景，且在半殖民地半封建的社會背景下，「五四」同人不得不直面殖民者通過殖民地的統治所滲透的不同的意識形態，他們各自依憑的理論與經驗的不同，使他們對於「現代中國」的想像也不盡相同。¹⁶³在種種原因的共同作用之下，「五四」時期對於「現代」的相關議題的構建，最終呈現出分散、混雜、碎片式的面貌，使摩登（modern）、現代性（modernity）、現代主義（modernism）、現代化（modernize/modernization）、現代派等一切與「現代」相關的話語和概念，互相指涉、難以辨析地混用著，因而，現今對於現代文學的現代性、現代主義、現代化等主題的研究，多體現為一種「后見之明」，是以具體的研究方法對現代文學展開理論研究。

然而在此亦需對三個相關概念做簡要的辨析。其中，「現代派」可特指以 1932 年 5 月施蛰存、杜衡在上海創辦的《現代》雜誌，當時的論者把三十年代「利用美國新意象派的形式」而創作「都市文學」的作家稱為「現代派」，從這一定義亦可看出，與「現

¹⁶³ Shu-mei Shih, "Terms of Chinese Modernism," in *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, (University of California Press, 2001), p.35.

代」相關的話語和概念的內在模糊性；¹⁶⁴「現代主義」則是指起源於十九世紀末對浪漫主義傳統的反叛而形成的新的文化風尚；而所謂「現代性」，則是相對更新的概念，是指一種發生在新舊對立、或過去與未來過渡時期的一種現象，是對傳統的一種反抗和叛逆的意識。¹⁶⁵

從木心的文藝作品來看，他受到現代主義的影響最為深刻，這種影響，最直觀地體現在他的繪畫作品中——評論者認為，木心的山水畫回應了「五四」運動之後劉海粟、林風眠等藝術家所共同關心的「如何真正實現中國的現代主義」的問題，並且，由於其繪畫所蘊含獨特的「時間意識」，既銜接了中國文人抒情山水畫的傳統，又接引了歐洲文藝復興時期的人文主義，所以表現出一種世界性（cosmopolitan）的視角。¹⁶⁶雖然本論文主要研究木心的文學作品，¹⁶⁷但木心在繪畫上的突出特徵，有助於我們理解他的文學創作，且值得注意的是，木心畫作所展現出的晦暝黯淡與「高度禁閉感」，¹⁶⁸在其文學中部分地表現為對「廢墟」這一現代主義式的意象的偏愛；「塔」的意象，則又同時存

¹⁶⁴ 詳見孫作雲：〈論「現代派」詩〉，《清華周刊》1935年第43卷第1期，頁57-58。

¹⁶⁵ 根據李歐梵的說法，「現代性」的概念興起於二十一世紀，其理念源自於泰勒（Charles Taylor）和韋伯（Maximilian Weber），概念的出發點在於隨著科學技術的現代化遭遇包括「個人因素、主體性因素、語言的現實因素、民族國家模式的因素」等多方面因素時，而出現了新舊對立或過渡的現象。詳見：李歐梵講演、季進編：〈晚清文化、文學與現代性〉，《未完的現代性》（北京：北京大學出版社，2005年6月），頁1-2。

¹⁶⁶ See Alexandra Munroe: "Palimpsest: Nearby Mu Xin", Richard M. Barnhart: "Landscape Painting at the End of Time", and Jonathan Hay: "Mu Xin and Twentieth-Century Chinese Painting", in *The Art of Mu Xin: Landscape Paintings and Prison Notes* (Yale University Press, 2001), pp.13, 22, 28-31.

¹⁶⁷ 關於木心的繪畫藝術以及與林風眠的師承關係等粗淺討論，詳見附錄四〈木心、席德進與林風眠：兩代畫家的藝術追求〉一文。

¹⁶⁸ Richard M. Barnhart, "Landscape Painting at the End of Time," in *The Art of Mu Xin: Landscape Paintings and Prison Notes* (Yale University Press, 2001), pp.25.

在於木心的文學與繪畫中，成為木心的文藝作品中一個獨特且重要的象徵。

而回到「五四」新文學的語境，「廢墟」與「塔」的意象，在與「現代」主題相關的文學作品中也是常見的存在。以下，

本章將從「五四」新文學中的現代主義入手，分析「五四」同人面對「現代」的複雜心態，及木心作為「後『五四』」作家如何理解並做出自己的實踐——與「現代」相關的議題，總體上都是基於一種「與過去相對立」的時間意識，對於普遍相信「文學進化論」的「五四」同人來說，「現代的」即意味著「新」、代表著「進步」，因此，「五四」新文學總體上追求現代性，並呈現出一種積極的姿態。¹⁶⁹然則，正如李歐梵所指出的，

「五四」同人拋棄了一切傳統方式和價值觀念，而使自己處在一個「轉折時代的文化真空裏」，¹⁷⁰因而「五四」同人面對「現代」，並不完全呈現出一種積極的心態。但也正是在這種矛盾中，「五四」同人展示出他們的個性，他們對社會的關懷，以及對於「人的文學」的堅持。

一、「五四」時期的現代主義碎片

依據馬泰·卡林內斯庫（Matei Călinescu）對「現代主義」（modernism）的考察，「現代」（modernus）是在中世紀根據“modo”（意為最近、剛才）一詞創造出來的，指的是「在我們時代的，新的，當前的」；現代主義最早發軔於十九世紀末的法國，源於波德

¹⁶⁹ 李歐梵：〈追求現代性（1895-1927）〉，《現代性的追求》（北京：人民文學出版社，2010年5月），頁235-237。

¹⁷⁰ 同上，頁205。

萊爾等人對浪漫主義傳統的反叛，其更深層次的邏輯則是隨著工業革命和資本主義的發展，「時間」與「空間」的概念在客觀的、社會的和主觀的、個人的之間產生了許多矛盾和博弈，甚至形成不可調和的對立。¹⁷¹同時，隨著達爾文的進化論、馬克思對資本主義的批判、弗洛伊德的意識理論以及尼采的非理性哲學的傳播與接受，現代主義幾乎在方方面面影響了知識分子，他們掀起了對「傳統」的全面反叛以及對「審美」的全新認知，「現代主義運動」從歐洲向美洲擴散，並於 1910 至 1925 年間達到了運動的高潮。

172

「新」，是現代主義的核心議題，人們有意識地運用現代主義理論去與舊的、傳統的知識體系做對抗，這也正是現代主義的相關思想、人物、流派得以被「五四」同人在「新文化運動」中廣泛引介傳播的重要原因——「新」與「舊」的對立，是「五四」同人掀起「新文化運動」的重要切入點。¹⁷³

需要指出的是，現代主義包含了象徵主義、表現主義、意識流、未來主義等流派，一直處於變化發展中，因此，當現代主義的相關理論被引介到中國時，其本身可能已經有了新的變化與發展，而對於剛剛接觸「現代」概念的中國知識分子來說，想要與「現代主義」同步發展，只能是如史書美所說的「一個美好的幻想」，¹⁷⁴這是中國的現代文

¹⁷¹ Matei Călinescu, "Introduction," in *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Duke University Press, 1987), p.3-10.

¹⁷² Michael Bell, "The Metaphysics of Modernism," in *The Cambridge Companion to Modernism*, Michael Levenson edited (Cambridge University Press, 1999), p.9-10.

¹⁷³ Leo Ou-Fan, Lee, "In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature," in *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*, Paul A. Cohen and Merle Goldman edited (Harvard University Press, 1990), pp.110-111.

¹⁷⁴ Shu-mei Shih, "Time, Modernism, and Cultural Power: Local Constructions," in *The Lure of the Modern:*

學與西方的現代文學的發展之間存在著時間差的第一種表現。

第二種表現，比起西方現代主義貼合現代社會制度的發展情況，處於半封建半殖民地社會的中國，現代主義更像一種關於未來社會的「想像」，而非某種反映社會現狀的「現實圖景」，¹⁷⁵以及知識分子在處理現代主義的相關議題時常常是「拿來主義」，以期實現啟蒙與救亡的多重目的，並且出於上文所說的「美好幻想」，深受文學進化論影響的「五四」同人，對現代主義文學出現之前的古典、中古、新古典的西方文學缺乏興趣，¹⁷⁶在沒有仔細爬梳現代主義的發展脈絡的情況下，就使不同時期、不同流派、不同主張的相關論述集中而混雜地出現在「五四」時期，太急於令現代中國文學符合文學進化論的規範，而使得「五四」作家呈現出一種「氣質上的浪漫主義，文學信條上的『現實主義』，基本觀點上的人道主義」的奇異綜合形象。¹⁷⁷

第三種表現則是，中國現代作家的文學活動，普遍是從翻譯外國作品開始的，¹⁷⁸而

Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937 (University of California Press, 2001), pp.63.

¹⁷⁵ Leo Ou-Fan, Lee, "In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature," in *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*, Paul A. Cohen and Merle Goldman edited (Harvard University Press, 1990), pp.126-128.

¹⁷⁶ 李歐梵著、王宏志等譯：〈浪漫主義傳統〉，《中國現代作家的浪漫一代》（北京：新星出版社，2005年7月），頁279。

¹⁷⁷ 李歐梵：〈追求現代性（1895-1927）〉，《現代性的追求》（北京：人民文學出版社，2010年5月），頁226-227。

¹⁷⁸ 翻譯活動在文學革命之後的十年內蓬勃發展，《中國新文學大系》第10卷關於翻譯的部分，指出1917年至1927年出版的個人及選集的標題有451個，而據《中國現代出版史料（甲編）》的統計，截止1929年3月31日止，在中國出版的包括法國、俄國、英國、德國、日本在內的多個國家地區的翻譯作品總數達到577種，其中還不包括多位譯者或多國作品選集的情況。詳見趙家璧編：《中國新文學大系 卷10 史料索引》（香港：香港文學研究社，1962），頁335-379；蒲梢：〈漢譯東西洋文學作品編目〉，張靜盧輯注：《中國現代出版史料（甲編）》（北京：中華書局，1954年12月），頁271-323。

後才在接受現代主義某一文藝理論指導的基礎上嘗試現代白話文的創作，這與西方現代主義的文藝創作模式明顯不同，因此也有研究者認為中國現代文學是「跨語言的實踐」，是「翻譯的文學」。¹⁷⁹也正是通過翻譯活動，一方面刺激了白話運動的發展，推動了「五四新文學」的語言革命；另一方面則使現代主義的理論、作品能同時得到傳播和接受，到了「後『五四』」作家才得以熟悉現代主義的相關內容，從而可以直接在「中國現代文學」的語境中展開帶有先鋒性的、實驗性的創作。¹⁸⁰

基於上述原因，「五四」時期的中國現代文學的創作，一邊努力掙脫文言八股的僵化傳統，一邊努力構建新的白話文體，邊革命邊創造，「嘗試」便成為了「五四」時期中國現代文學最突出的特徵。也正是因為嘗試的緣故，以及特殊的社會歷史背景，加上意識形態的影響，革命與戰爭的爆發，打亂了新文化運動的進程，使中國現代主義的發展是非線性的，其形態具有一種不完整性。陳暉認為，這種不完整性表現為「沒有完整的文學運動」、「中國現代主義不具備獨立的形態」、「現代主義文學創作的現代主義特徵不充分、不典型、不完全，因人而異地呈現著種種雜糅和變異」。¹⁸¹因此，木心對中國的「現代主義」評價並不高：

¹⁷⁹ Lydia H. Liu, "Introduction: The Problem of Language in Cross-Cultural Studies," in *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937* (Stanford University Press, 1995), pp.25-27.

¹⁸⁰ Bonnie S. McDougall, "Conclusion," in *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China, 1919-1925* (The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971), pp.257-268.

¹⁸¹ 陳暉〈張愛玲創作呈現的現代主義特徵〉，《張愛玲與現代主義》（廣州：新世紀出版社，2004年2月），頁79-80。

中國有沒有現代派和後現代派？有，但等於沒有。都是淺嘗者。

……他們追求西方現代詩，是投機，後來參加革命，也是如此。最有功的是翻

譯。¹⁸²

二、「廢墟」上的中國現代文學

現代主義的產生與發展，是建立在人們對「時間」和「空間」的新認知上的。馬爾科姆·布雷德伯里（Malcolm Bradbury）和詹姆斯·麥克法蘭（James McFarlane）認為，藝術、文學、思想史上的這種認知更新，可用文化地震學（cultural seismology）的方法做考察，而現代主義的產生，無疑是人類創造精神上的一次劇烈震動，這種震動的顛覆性甚至把過去時代中相當廣大的文化領域都震成了一片「廢墟」（ruins）——但他們十分有把握地認為，現代主義的廢墟是高貴的（noble）。¹⁸³

「廢墟」的說法像是一個隱喻。戰爭與革命的發生，使遭遇重創的不僅僅是人們實際生活的家園，精神層面的創傷也迫使人們重新審視現代文明。因此，現代主義的廢墟是一個破壞與創造共生的場所，容納了無數混雜的文明碎片。而碎片，誠如泰特（John Tytell）所述，是「用謎一般的方法，用打亂的文學去表現 19 世紀末出現的新的宇宙觀」，

¹⁸² 木心講述、陳丹青筆錄：〈第五十九講 二十世紀現代派文學〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 766-767。

¹⁸³ Malcolm Bradbury, James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," in *Modernism, 1890-1930* (Penguin Books, 1991), pp.19-20.

是「現代主義思潮的名片」。¹⁸⁴從這一角度來說，中國現代文學之現代主義的碎片特徵，自然也與現代主義的這一特點有關。

值得再說明的是，「廢墟」與「碎片」的關聯，也可視為對現代時間與空間的一個隱喻。首先，「廢墟」作為一個可以容納混雜的碎片的場所，展示了同時存在「過去」與「現在」的雙重時間的可能性。¹⁸⁵其次，「碎片」作為某個整體的一部分，人們可以通過它去感知其代表的整體，而在廢墟的空間里，碎片與碎片之間的巧合與關聯能得到更好的展示。¹⁸⁶最後，容納了無數碎片的廢墟，是一個坍塌的、混雜的、無序的、個中的彼此融合又獨立的複雜場域，¹⁸⁷它象徵著遭遇文化地震與戰爭摧殘的現代人所身處的荒原景象，最直觀地展示了文化斷層的樣貌。

因此，「廢墟」是現代主義常見的一個意象。從尼采對廢墟的讚頌——「我望著它，一陣戰慄/深深地集中我的心房」，¹⁸⁸到弗洛伊德把精神分析理論比喻為從廢墟著手發現掩埋的秘密，再到馬克思寫下「在遏制不住的運動中/太空把一切侵吞/從毀滅的廢墟裏/一個新世界在誕生」，¹⁸⁹「廢墟」屢屢出現在哲學家的思考中。同樣，在文學創作中也

¹⁸⁴ John Tytell, "Epiphany in Chaos: Fragmentation in Modernism," in *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, Lawrence D. Kritzman edited (New York Literary Forum, 1981), p.3.

¹⁸⁵ Francine Masiello, "Scribbling on the Wreck", in *Telling Ruins in Latin America*, Michael J. Lazzara and Vicky Unruh edited (Palgrave Macmillan, 2009), pp.82-30.

¹⁸⁶ Anne Janowitz, "Introduction: The Ruin Poem in English," in *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape* (Basil Blackwell, 1990), p.7-8.

¹⁸⁷ Tim Edensor, "Materiality in the Ruin: Waste, Excess and Sensuality," in *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality* (Berg Publishers, 2005), pp.115-124.

¹⁸⁸ (德) 尼采著、周國平譯：〈廢墟〉，《尼采詩集》（北京：作家出版社，2013年5月），頁9。

¹⁸⁹ (英) 卡爾·馬克思：〈愛之書·感想〉，《馬克思恩格斯全集 第四十卷》（北京：中國人民出版社，1979年），頁456。

能找到許多的「廢墟」，比如易卜生的《建築師》，伍爾芙的《自己的房間》，喬伊斯的《尤利西斯》，T. S.艾略特的《荒原》，赫爾博斯的《圓形的廢墟》等等，不勝枚舉。比起風景如畫的浪漫畫面，現代作家們似乎更偏愛於那些廢墟中的城堡、修道院、農民或貴族的宅院等殘敗的景象，¹⁹⁰真實直露地展示了戰爭轟炸後的荒蕪之景，用一個個廢墟的構建，使人聯想過去的歷史、展示當下的死亡、以及預示未來的重生。

而將視野拉回到中國現代文學的語境裏，我們同樣可以發現「廢墟」的存在。也正是由於「廢墟」在文學中的出現，它提醒著我們，中國現代文學在積極乃至激進地追求現代性的表面之下，隱藏著複雜的勢力牽扯，也帶給現代作家新的思考。

魯迅，是「五四」同人中較為偏愛廢墟意象的人。比如〈藥〉一文中的刑場，〈傷逝〉中子君離開後的空房子，〈影的告別〉中的「無地」，〈補天〉中的「野蠻島」，以及含義豐富、多處出現的「S城」和「魯鎮」，都是魯迅筆下耐人尋味的空間。李歐梵認為，魯迅的身上承載著的新舊矛盾，比「五四」同人中的絕大多數都要重，舊的傳統的遺產給予他特殊的沉重與悲愴，對於新的文學革命的號召他又是最自覺的實踐者，¹⁹¹並且，魯迅有意識地在文章中展現了許多難於解決的緊張和衝突，關注在轉變中的、或在進化鏈子上的「中間物」，¹⁹²汪暉就認為這是源於魯迅的思維裏「現代意識與傳統社會之間

¹⁹⁰ Anne Janowitz, "Introduction: The Ruin Poem in English," in *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape* (Basil Blackwell, 1990), p1.

¹⁹¹ 李歐梵著、尹慧珉譯：〈短篇小說之一：現代化技巧〉，《鐵屋中的吶喊》（長沙：嶽麓書社，1999年9月），頁56。

¹⁹² 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981年），頁286。

存在著無法調和的整體性對立」。¹⁹³所以，我們可以看到阿 Q、祥林嫂、呂緯甫、涓生和子君……這樣彷徨掙扎的小人物，甚至也可以看到《故事新編》中的每一個歷史人物，無論從前是怎樣的英勇或神聖，都被魯迅編排了新的困境，以影射現代社會的矛盾與苦痛。

對於棄醫從文的魯迅來說，文學創作是他企圖從思想層面療救國民的途徑，他對筆下的人物始終傾注著對中國國民性的思考；從柏格森的生命哲學到尼采的超人哲學，魯迅從中獲得的現代人學觀念，促使他將個人的生命與民族的活力聯繫起來，因此，革新現代語言系統，本質上是為了革新現代人的思想觀念，魯迅用現代小說的辛辣筆法勾勒出的人物碎片，都包含著中國人的劣根性，對筆下人物進行批判和諷刺，目的就是為了改造中國人的人格氣質，引起人的新生。可以說，魯迅的「感時憂國」多少是含有「實用」的意味的。然而，魯迅對於自己在現代文學領域所做的工作並無全然的自信，用文章以喚醒國民精神的效果似乎並不讓他滿意，他始終是較為孤獨的吶喊者，就此，在《吶喊》的自序中，魯迅就曾說：

我感到未嘗經驗的無聊，是自此以後的事。我當初是不知其所以然的；後來想，凡有一人的主張，得了贊和，是促其前進的，得了反對，是促其奮鬥的，獨有叫喊於聖人中，而生人並無反應，既非讚同，也無反對，如置身毫無邊際的荒原，無可

¹⁹³ 汪暉：〈歷史的「中間物」〉，《反抗絕望：魯迅及其文學世界》（石家莊：河北教育出版社，2000年7月），頁：106-107。

措手的了，這是怎樣的悲哀呵，我於是以我所感到者為寂寞。

……我決不是一個振臂一呼應者雲集的英雄。¹⁹⁴

或許正是這種「如置身毫無邊際的荒原」感，對魯迅有比較深刻的影響，所以魯迅下筆時對廢墟的構建，在感情基調上便是冷冽的，尤其是在新文學運動的浪潮過後以及晚年時期，由於魯迅個人的心境發生了某些變化，使他在看待文學文化運動、個人的生命經歷等諸多問題時，流露出一種荒涼的、消極的、甚至是憤懣的情緒，廢墟便成了他反思這些情緒的場所。

例如，在〈淡淡的血痕中〉（寫於 1926 年 4 月），魯迅寫道：

目前的造物主，還是一個怯懦者。

……他專為他的同類——人類中的怯懦者——設想，用廢墟荒墳來襯托華屋，用時光來沖淡苦痛和血痕；日日斟出一杯微甘的苦酒，不太多，不太多，以能微醉為度，遞給人間，使飲者可以哭，可以歌，也如醒，也如醉，若有知，若無知，也欲死，也欲生。他必須使一切也欲生；他還沒有滅盡人類的勇氣。

幾片廢墟和幾個荒墳散在地上，映以淡淡的血痕，人們都在其間咀嚼著人我的渺茫的悲苦。

……叛逆的猛士出於人間；他屹立著，洞見一切已改和現有的廢墟和荒墳，記

¹⁹⁴ 魯迅：〈自序〉，《魯迅全集 第一卷 吶喊》（北京：人民文學出版社，1981 年），頁 417-418。

得一切深廣和久遠的苦痛，正視一切重跌淤積的凝血，深知一切已死，方生，將生和未生。他看透了造化的把戲；他將要起來使人類蘇生，或者使人類滅盡，這些造物主的良民們。

造物主，怯懦者，羞慚了，於是伏藏。天地在猛士的眼中於是變色。¹⁹⁵

在〈寫在《墳》後面〉（寫於 1926 年 11 月）一文中，魯迅又寫道：

然而我至今終於不明白我一向是在做什麼。比方做土工的罷，做著做著，而不明白是在筑臺呢還在掘坑。所以知道的是即使是筑臺，也無非要將自己從那上面跌下來或者顯示老死；倘是掘坑，那就當然不過是埋掉自己。總之：逝去，逝去，一切一切，和光陰一同早逝去，要逝去了。——不過如此，但也為我所十分甘願的。

然而這大約也不過是一句話。當呼吸還在時，只要是自己的，我有時卻也喜歡將陳跡收存起來，明知不值一文，總不能絕無眷戀，集雜文而名之曰墳，究竟還是一種取巧的掩飾。¹⁹⁶

以及他在風流雲散的北京城，感到這座曾經風起雲湧的城市「倒顯著寂寞荒涼的古戰場的情景」（寫於 1935 年 3 月），¹⁹⁷等等。以上節錄的相關文字，讀來自有一種沉潛的力

¹⁹⁵ 魯迅：〈淡淡的血痕中〉，《魯迅全集 第二卷 野草》（北京：人民文學出版社，1981 年），頁 221-222。

¹⁹⁶ 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981 年），頁 283。

¹⁹⁷ 魯迅：〈現代小說導論（二）——彌灑莽原狂飆等文學團體諸作家〉，蔡元培等：《中國新文學大系導

量，「廢墟」所展現出來的「風雨如磐暗故園」，既代表著某種蒼涼與虛無，又指向了摧毀與重生，由此再去聯想他「我以我血薦軒轅」的「感時憂國」或曰「情迷中國」，悲壯之情油然而生。

而不同於魯迅筆下的「廢墟」多呈現為人們一般想像中的自然郊野的形態，張愛玲筆下的「廢墟」，則是構建在最為繁華摩登的城市，開闢出另類的都市想像。

張愛玲在〈自己的文章〉中曾明確說明過，她喜歡「蒼涼」的基調，並且在她的創作中反復吟詠這一基調：

我不喜歡壯烈。我是喜歡悲壯，更喜歡蒼涼。壯烈只有力，沒有美，似乎缺少人性。悲劇則如大紅大綠的配色，是一種強烈的對照。但它的刺激性還是大於啟發性。蒼涼之所以有更深長的回味，就因為它像蔥綠配桃紅，是一種參差的對照。我喜歡參差對照的寫法，因為它是較近事實的。……所以我的小說裏，除了〈金鎖記〉裏的曹七巧，全是些不徹底的人物。他們不是英雄，他們可是這時代的廣大的負荷者。因為他們雖然不徹底，但究竟是認真的。他們沒有悲壯，只有蒼涼。悲壯是一種完成，而蒼涼則是一種啟示。¹⁹⁸

除了上文引述中出現的〈金鎖記〉、〈傾城之戀〉、〈第一爐香〉、〈茉莉香片〉、〈紅玫

論集》（上海：良友復興圖書印刷公司，1940年），頁132。

¹⁹⁸ 張愛玲：〈自己的文章〉，《流言》（台北：皇冠出版社，1968年7月），頁20-21。

瑰與白玫瑰》等作品中均有對「蒼涼」的都市環境的直接描寫。而在這樣的環境中生活的人，在張愛玲筆下都是「不徹底的人物」，他們多表現出情感的淡薄與冷漠，哪怕是有血緣關係的人與人之間，隔膜、利用、猜忌、爭鬥是常見的相處模式，「生在這世上，沒有一樣感情不是千瘡百孔的」（〈留情〉），人的生活是破碎的，維繫父母子女、兄弟姐妹、朋友愛人等等各種情感關係的紐帶是金錢利益，但封建倫理綱常對人與人的關係的鉗制又還殘留著、發揮著作用，因而人的情感生活便時時處於一種互相拉扯的震蕩中，最終成為一片精神廢墟。對此，夏志清曾評論：

張愛玲所寫的是個變動的社會，生活在變，思想在變，行為在變，所不變者只是每個人的自私，和偶然表現出來足以補救自私的同情心而已。她的意象不僅強調優美和醜惡的對比，也讓人看到在顯然不斷變更的物質環境中，中國人行為方式的持續性。¹⁹⁹

張愛玲的作品的背景，雖然總是繁華摩登的城市，文中的意象也多為現代的房屋、家具、交通方式、教育模式、服飾、妝容等等，但在張愛玲的筆下，這樣的現代生活並沒有改變中國人傳統的文化心理，其人物雖然大多都是與她同時代的「道地的活人」，但活人並沒有活的思想，身處民國但心靈上的反應卻仍是「舊式的」，這被夏志清稱為

¹⁹⁹ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈張愛玲〉，《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2015年），頁298。

「一種衰頹中的文化」²⁰⁰。就此，我們可以發現張愛玲所構建的世界裏存在著雙重的時間，物理空間上的變化位移（比如〈傾城之戀〉的人物就經常往返於上海與香港這兩座20世紀初中國最現代的城市。）也無法解脫人物心靈上的自我封鎖，人物的情感是向內坍縮的，一個個人身上都負荷著一個個廢墟。就此傅雷曾批評張愛玲的藝術世界充滿「灰暗、骯髒、窒息的爛的氣味像是病人臨終的房間」，還指出「煩惱，焦急，掙扎」在其世界裏「全無結果」、「沒有邊際」、「無從逃避」，便全然成了「無名的浪費」。²⁰¹

傅雷的批評卻正是張愛玲作品最吸引人的地方。她通過參差對照的偏細寫法，展現出新舊文明交疊下現代人的崩潰與異化，「封鎖」式的空間裏裹挾著無法擺脫的孤獨與絕望。正是這種「現實的虛妄感」與「歷史的虛無感」，以及對人性的關注和懷疑，使張愛玲的作品在技巧和思想表達上區別於「後『五四』」時期的革命文學，而空前接近於西方現代主義。²⁰²從這一角度來說，張愛玲的「感時」，展現了中國現代文學跳脫出「憂國」之情的可能性，呈現出國民性的另一種形態或面向，儘管她認為自己的作品是小情小愛，坦言自己寫不來「時代的紀念碑」那樣的作品，甚至也不打算嘗試——

我的作品裏沒有戰爭，也沒有革命。我以為人在戀愛的時候，是比在戰爭或革

命的時候更素樸，也更放恣的。戰爭與革命，由於事件本身的性質，往往要求才智

²⁰⁰ 同上，頁 299。

²⁰¹ 迅雨（傅雷）：〈論張愛玲的小說〉，《萬象》1944年第3卷第11期，頁56。

²⁰² 陳暉：〈張愛玲創作呈現的現代主義特徵〉，《張愛玲與現代主義》（廣州：新世紀出版社，2004年2月），頁21。

比要求感情的支持更迫切。而描寫戰爭與革命的作品也往往失敗在技術的成份大於藝術的成份。²⁰³

但是，她利用自己較為成熟的現代小說的筆法，引導讀者關注、發掘出壓在時代廢墟下的一個個人，還原了現代人的血肉和人性。就此而言，張愛玲作品中的現代性，對於中國現代文學的意義並沒有被高估，正如木心在悼念張愛玲的文章中所寫：「已涼天氣未寒時，中國文學史上自有她（張愛玲）八呎龍鬚方錦褥的偌大尊容的一席之地。」²⁰⁴從木心對張愛玲的讚賞，或許也可一見木心對現代文學的審美趣味。

「廢墟」意象的出現，既提示我們「五四」新文學的「現代」議題中所包涵的痛苦與蒼涼之感，又提示我們急劇的切割與速成，往往會產生斷裂的現象。因而木心對於中國現代文學的成就，實際上他的評價並不高，原因就在於他認為在「五四」新文學運動之後，由於文言與白話之爭、啟蒙與抗日救亡的矛盾、以及革命與愚民的管制使中國的文學文化經歷了三次斷層，²⁰⁵斷層的結果是導致傳統的文脈難以接續，直接的表現便是如上文所述的文化碎片與廢墟。而面對這樣的廢墟，木心的理解和實踐，與「五四」同人相比，有所聯繫亦有所區別。

²⁰³ 張愛玲：〈自己的文章〉，《流言》（台北：皇冠出版社，1968年7月），頁22。

²⁰⁴ 木心：〈飄零的隱士〉，《同情中斷錄》（台北：翰音文化，1999年10月），頁160-161。

²⁰⁵ 木心：〈第五十七講 十九世紀日本文學〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁736。

三、廢墟上的塔：木心與「五四」新文學的文學現代性

對於「五四」新文學所呈現出「現代廢墟」的樣貌，木心的態度是比較複雜的。一方面，廢墟是文化震蕩和衝擊的結果，某種意義上而言，這是無法阻攔的歷史潮流，無論中國或是所謂的西方，都經歷了「現代」的洗禮。但正如上文所分析的，現代主義在中國的發展遭遇了時間差的問題，並且由於特殊的時代背景與社會背景，中國現代主義的新舊之爭更加激烈，不同的主義、學派、路線、為人生/為藝術的創作目的等等爭論，使廢墟上的文化碎片顯得更加破碎和混雜。混雜自然有混雜的好處，它提供了更加多元的視角和更加豐富的可能性，但是，木心對流於主義之爭的論戰是比較冷感的：

一個又一個「主義」、「體系」、「學派」，全靠自信自奉的「真理」來鋪陳架構。

主義、體系、學派之間的爭論，各執各的「真理」，攻亦借此，守亦借此。如果「真理不可能」，那麼凡舉主義、體系、學派霎時紛紛倒塌，一路的思想廢墟，精神瓦礫場，即使西風殘照，也不成其為凌闕。²⁰⁶

木心判斷，精神的廢墟會導致文化斷層，而文化斷層「必然是連帶著風俗習慣人情世故一起斷掉的」，他將之形容為「萬劫不復」，更重要的是——

文化斷層必然是連帶風俗習慣人情世故一起斷掉的，所以萬劫不復。這一象徵倒

²⁰⁶ 木心：〈巫紛若吉·尸床上的奶瓶〉，《素履之往》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁41。

真是中國特色，別的文化古國不致斷得如此厲毒酷烈，肇因是海峽兩岸各有其意識形態，而相同的一點是價值判斷的混亂，混亂的結果是價值判斷之死亡，無所謂價值，不需要判斷，渾渾噩噩的咬牙切齒，捕風捉影的順我者昌逆我者亡。²⁰⁷

關於意識形態對文學創作的影響問題，本論文在第二章藉助夏志清的批評已經有所探討，在此不多贅述，而關於文化古國的斷裂，我們將在下一章的討論中再詳細展開。在此，延續對「廢墟」的討論，則需要面對的問題是，如果廢墟的產生是歷史的必然，又該如何面對這樣的文化斷層呢？木心給出了兩種辦法。其一：

對斷層的態度，只能冷冷看一眼，然後超越。你斷你的，我飛我的。對民族文化，要斷就斷，要完就完。對個人來說，要連就連，斷層不過越過，勿做爬行動物，做飛行動物。²⁰⁸

木心提出做「飛行動物」的說法，與他「要做高飛的伊卡洛斯」²⁰⁹的藝術追求有關，他常以伊卡洛斯自況，意圖追求更高層級的藝術實踐。而作為「文學的魯濱遜」，木心一向奉行「多脈相承」的世界文學的理念，同時也奉行超越「情迷中國」情結的文藝觀，

²⁰⁷ 木心：〈遲遲告白——一九八三—一九九八年航程紀要〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁95-96。

²⁰⁸ 木心：〈第十六講 先秦諸子：孟子、莊子、荀子及其他〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁205。

²⁰⁹ 同上，〈第十九講 陶淵明及其他〉，頁240。

因此，拋開上述引文的意氣之味，木心實際想表達的意願，是應該超越斷層，而這種超越，又與他給出的第二種辦法有關：

不肯斷：……在累累斷層之間、之外、之後，始終將自己盡可能置於世界性的文學景觀。²¹⁰

這種辦法，便是把中國文學文化始終視為世界文化的一部分，以某種類似「失之東隅」的心態，以及主動繼承文脈的自覺，來面對處於轉折時期的中國現代文學。

而事實上，木心對「廢墟」的態度並不是一味的冷淡或瞧不起的。他有一言俳句：「為何廢墟總是這樣的使我目不暇給。」²¹¹又曾撰文寫道：

房子必要有門，如果是廢墟呢，就不要門了——最聰明的人是一上來就造個廢墟，至今未見有此種心腸和膽魄出現。也並不難，是怕人抱怨。

……羨慕那個開始動手就造出廢墟的人……²¹²

甚至以廢墟做自我比況：

²¹⁰ 陳丹青：〈後記〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁1096。

²¹¹ 木心：〈俳句〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁61。

²¹² 木心：〈魚和書〉，《即興判斷》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁138。

不用考慮把我放到什麼歷史位置上。沒有位置，只留痕跡。我無所師從，也無後繼者，從不標榜——一座嶄新的廢墟。不事體系，沒有綱領，善於虛構實在的東西，不屬於現代，不屬於過去，有點像屬於未來。²¹³

木心對廢墟的複雜態度或許不難理解。他認為，廢墟和斷層的存在使文化很難再完整地接續起來，但在個人的層面，他並不排除接續的可能性，主動地去彌補、接續、了解東西方文化的傳統甚至使之互補，對於個人的藝術教養與人格完善始終有重要的意義。這一方面，前文第二章對木心講述世界文學史的意義已有所討論，正如木心自言他們講課聽課的過程就是用文學遠征的方式在修補、焊接斷層的過程，²¹⁴儘管木心不一定具備文學史的專業知識，²¹⁵但正如李劫形容的，木心是在展示他的觀點和洞見，其背後則是潛藏的文脈和完整存在的藝術觀：

²¹³ 木心遺稿，摘自「看理想」公眾號文章：〈首發 | 木心美術館即將開幕〉，2015 年 10 月 23 日。
https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA3MDM3NjE5NQ==&mid=400089384&idx=1&sn=8f12f7ba7ec8d6b5aab6a797b097ba1e#rd

²¹⁴ 陳丹青：〈後記〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 1084。

²¹⁵ 張寧就曾指出，木心是「被高估的文學大師」，其所作所為只是在「傳遞經驗」，而傳遞經驗在張寧看來是次要的；而木心對文學史的批評，有些內容在張寧看來是「不可信」，《文學回憶錄》可作為一般文學愛好者的讀物，但不可作為專業參考書。李劫也認為，木心的文學演講及至 20 世紀世界文學的部分就「不那麼令人信服了」。詳見何晶：〈木心：被高估的文學大師？〉，《羊城晚報》2013 年 3 月 13 日；張寧、孫郁：〈關於「木心」兼及當代文學評價的通信〉，《文藝爭鳴》2015 年 1 月第 1 期，頁 63-65；李劫：《木心論》（桂林：廣西師範大學出版社，2015 年 8 月），頁 47。

文學是很無用的，20 世紀文學，更無用。木心講得如何根本不重要。重要的是，能夠從中摘取多少片花瓣。木心講學講出的不是什麼學術體系，而是令人目不暇接的洞見，猶如一片片美麗的花瓣。靜觀如孔雀開屏，雍容華貴；洞察如天女散花，紛紛揚揚。²¹⁶

李劫所形容的「天女散花」，就是木心閃耀著靈光的思想碎片。回看木心對「廢墟」的態度，再結合《文學回憶錄》的「洞見法」，木心自有他的一種體系和方法，示於人前的是思想碎片，綿延未絕的文脈則被他埋在表面的廢墟之下。木心曾寫道：

總覺得詩意和哲理之類，是零碎的、斷續的、明滅的。多有兩萬七千行的詩劇，峰巒重疊的邏輯著作，歌德、黑格爾寫完了也不言累，予一念及此已累得茫無頭緒。

蒙田勿事體系，尼采戟指架構體系是不誠實——此二說令人莞爾。雖然，誠實亦大難，蓋玩世各有玩法，唯恭，恭甚，庶幾為玩家。吾從恭，澹蕩追逐以至今日，否則又何必必要文學。²¹⁷

從上述的引文來看，木心的「玩家」心態，與他認為「文學可愛」的觀點是內在統一的，「廢墟」與「思想碎片」的意象是表癥，亦是障眼法，是一種隱藏真實的知識體系的手

²¹⁶ 李劫：《木心論》（桂林：廣西師範大學出版社，2015 年 8 月），頁 65。

²¹⁷ 木心：〈自序〉，《素履之往》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 1。

段——這與他一貫秉持的「呈現藝術，隱退藝術家」的原則也是相統一的。值得一提的是，這種障眼法，便是現代主義所謂的「零散的整體」(fragmented wholes)。²¹⁸這樣的創作方式，偽裝成查拉圖斯特拉的尼采使用過，點評莎士比亞的柯勒律治也使用過，寫出《尤利西斯》的喬伊斯就是這麼用的，《地糧》背後的紀德也不約而同，到了博爾赫斯，這技巧更廣為人知了。木心無非是在實踐艾略特在《荒原》中給出的啟示——

倫敦橋塌下來了塌下來了塌下來了

然後，他就隱身在煉他們的火里，

我什麼時候才能像燕子——啊，燕子，燕子，

阿基坦的王子在塔樓裏受到廢黜

這些片斷我用來支撐我的斷垣殘壁

(**These fragments I have shored against my ruins**)

那麼我就照辦吧。西羅尼姆又發瘋了。

捨己為人。同情。克制。

平安。平安

平安。²¹⁹

²¹⁸ Robert Harbison: "Fragmented Wholes", in *Ruins and Fragments: Tales of Loss and Rediscovery*, (Reaktion Books, 2015), pp.44-68.

²¹⁹ (美) T.S. 艾略特著、趙蘿蕤譯：《荒原》（北京：中國工人出版社，1994年9月），頁18-19。

以碎片來映射整體固然是艾略特式的現代主義表現手法，也固然是木心從中國現代文學的「廢墟」中獲得的啟示，然而，誠如李歐梵指出的，以魯迅為例，中國現代作家對西方現代主義的借鑒，並沒有引向艾略特的《荒原》或是貝克特、尤涅斯庫那種荒誕的世界中去——「相反，這反倒促使他回到人性上來。」²²⁰所以，這就又再一次印證了現代文學的傳統是「人的文學」的觀點。有趣的是，正如艾略特的詩中出現了與「廢墟」並置的「塔」的意象，在中國現代文學中亦不乏「塔」的出沒，並且有其豐富的象徵內涵。

魯迅有三篇著名的倒塔文章，〈論雷峰塔的倒掉〉，是借「倒塔」讚揚了白娘子為自己的幸福自由而鬥爭的反抗精神，這個塔是鎮壓的象徵；〈再論雷峰塔的倒掉〉，則是借愚昧之人寇盜式的破壞，呼籲人們要做革新的而非奴才式的破壞者，這個塔倒保留了作為文物的本義；《出了象牙之塔》是魯迅於 1924-1925 年間翻譯廚川白村的文藝評論集，在該集の後記中，魯迅自引了他為廚川白村的另一本論文集《走向十字街頭》所作的序文：

我年逾四十了，還迷於人生的行路。我身邊也就是立在十字街頭的罷。暫時出了象牙之塔，站在騷擾之巷裏……在我所親近的英文學中，無論是雪萊，裴倫，是斯溫班，或是梅壘迪斯，哈兒，都是帶著社會改造的理想的文明批評家；不單是住在象牙之塔裏的。²²¹

²²⁰ 李歐梵：〈追求現代性（1895-1927）〉，《現代性的追求》（北京：人民文學出版社，2010 年 5 月），頁 233-234。

²²¹ 魯迅：〈《出了象牙之塔》後記〉，《魯迅全集 第十卷 譯文序跋集》（北京：人民文學出版社，1981 年），

這三篇關於塔的文章，很能代表魯迅的思想形態。魯迅的「塔」多是陳舊的、自我封閉的、文物性質的、象徵性的，對於把文章視為投槍、匕首的鬥士魯迅，破壞、倒掉、從「塔」裏出走，走進人群之中，是自然而然的事，他無法做一個旁觀者，他必與人短兵相接，在人群中發聲吶喊，才能紓解他的苦悶，²²²也只有這樣，他才能完成他的「感時憂國」。

周作人在這一點上卻像是與魯迅唱反調。在〈十字街頭的塔〉一文中，周作人對於廚川白村所表示的「要離了純粹的藝術而去管社會事情的態度」，周作人是不支持的，他的選擇是「在十字街頭造起塔來住」：

我本不是任何藝術家，沒有象牙或牛角的塔，自然是站在街頭的了，然而又有點怕累，怕擠，於是只好住在臨街的塔裏，這是自然不過的事。只是在現今中國這種態度最不上算，大眾看見塔，便說這是智識階級，（就有罪，）紳士商賈看見塔在路邊，便說這是黨人，（應取締。）……老實說，這塔與街頭本來並非不相干的東西，不問世事而縮入塔裏原即是對於街頭的反動，出在街頭說道工作的人也仍有他們的塔，因為他們自有其與大眾乖戾的理想。

總之只有預備跟著街頭的群眾去瞎撞胡混，不想依著自己的意見說一兩句話的

頁 241。

²²² Jing Tsu: "Kumen, Cultural Suffering," in *Failure, Nationalism, and Literature: The Making of Modern Chinese Identity, 1895-1937* (Stanford University Press, 2005), pp.195-220.

人，才真是沒有他的塔。²²³

周作人本是「五四」新文化運動的重要旗手之一，但隨著運動的發展變化以及戰爭的爆發，其個人抉擇與許多知識分子有所不同，「在十字街頭造起塔來住」，可謂是貼切的形容。但在當時的歷史背景之下，周作人躲進象牙塔的做法難以被人稱道，木心對其評價就不算太高，儘管木心實際上是熱愛象牙塔的人，²²⁴但他並不認同周作人在這樣的歷史進程中的選擇，因而他歎息周作人「忙於小玩意小擺設，撿了芝麻，忘了西瓜」，²²⁵也歎息他「嘗自訴裴回於尼采托爾斯泰之間/觀其後隳/何足以攀躋前賢而作姿態」；²²⁶相對的，儘管魯迅是倒塔之人，木心卻贊其「浩浩陰陽/本紀瀕末/山高水落/月小石出/大哉豫才/五四一人」。²²⁷

在此還想舉廢名為例。

作為深得周作人賞識的「後『五四』」作家，廢名被認為是周作人的弟子，並在文學史上被歸為京派作家。廢名是同時代知識分子中較早放棄「啟蒙」職責的人，他的選擇是回到那被視為「廢墟」的中國傳統文化中去，有學者認為，廢名回歸傳統就像「考古學家一樣在廢墟上尋找生命的跡象」，以表達「對摧毀文化、製造廢墟的那種野蠻和

²²³ 周作人：〈十字街頭的塔〉，周作人著、止庵校訂：《雨天的書》（北京：北京十月文藝出版社，2011年1月），頁76-79。

²²⁴ 關於木心的「塔」，以及「塔」對於他的文學創作的意義，將在後文再討論。

²²⁵ 木心：〈第三十四講 中國古代小說（二）〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁429。

²²⁶ 木心：〈其十八〉，《西班牙的三棵樹》，（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁150。

²²⁷ 同上。

異己力量感到奮激和不滿，又對通過歷史性的行動來改變世界持悲觀乃至嘲諷的態度」。

²²⁸有意思的是，廢名的代表作之一長篇小說《橋》，在定書名時曾想以《塔》為題，只

是後來聽聞別人有已有書曰「塔」才定名為「橋」，廢名說，他喜歡塔這個名字：

不只一回，我總想把我的橋岸立一座塔，自己好好的在上面刻幾個字，到了今

日仿佛老眼有點昏花似的，那些字跡已經模糊，也一點沒有意思去追認牠了。²²⁹

可見，對於廢名來說，「塔」或許也象徵著他的避世。然而，待到戰爭爆發，廢名創作

《莫須有先生坐飛機以後》時，小說中的主人公卻成了一個「地之子」（此概念想必來源於尼采），是現實使廢名筆下的人物發生了轉變，莫須有先生被打回了原形——

只有耳邊聲音，沒有心地光明，只有糊塗，沒有思想，從甲地到乙地等於一個

夢，生而為人失掉了『地之子』的意義，世界將來沒有宗教，沒有藝術，也沒有科

學，只有機械，人與人漠不相關，連路人都說不上了，大家都是機器中人，夢中人。

230

²²⁸ 呂約：〈廢名與「莫須有先生」的遺留問題〉，《中國圖書評論》2007年第12期，頁68。

²²⁹ 廢名：〈橋·序〉，王風編：《廢名集 第一卷 橋》（北京：北京大學出版社，2009年1月），頁337-338。

²³⁰ 廢名：〈開場白〉，王風編：《廢名集 第二卷 莫須有先生坐飛機以後》（北京：北京大學出版社，2009年1月），頁810。

對此張櫟就認為，廢名是從夢幻世界和書齋裏跳了出來，由一位文人書生，變成了一個「現代的『國民』」，²³¹而所謂國民，尤其是作為讀書人的國民，對於內憂外患始終都有一種道德上的責任感：

讀書人在君權之下求榮，在夷狄之下求榮，他們始終是求榮，始終是努力，毫無益於國家民族。他們就是「死」，亦無益於國家民族。問題完全不在「死」的上面，在「生」的上面。氣節亦不在「死」的上面，在「生」的上面。²³²

由此，身為知識分子在面對如廢墟般滿目瘡痍的現實時，究竟是該造塔還是倒塔、該造怎樣的塔，自是不言而喻的。

那麼回到木心身上來。

木心是愛塔之人，縱觀木心的作品——無論是畫作還是文學創作——「塔」都是他愛用的一物。

文革期間木心三度被關押，利用寫檢討的緣由在地下室偷偷寫作《獄中手稿》。他形容自己「白天我是奴隸，晚上我是王子」；²³³到了文革晚期，1977-1979年，木心為

²³¹ 張櫟：〈廢名小說及其觀念世界〉，《民國作家的觀念與藝術：廢名、張愛玲、施蛰存研究》（濟南：山東文藝出版社，2015年7月），頁47。

²³² 廢名：〈這一章說到寫春聯〉，王風編：《廢名集 第二卷 莫須有先生坐飛機以後》（北京：北京大學出版社，2009年1月），頁982。

²³³ 詳見木心生前所拍紀錄片：《夢想抵抗現實》。

Written, produced and directed by Francisco Bello and Timothy Sternberg: *Dreaming Against the World*, 2015. (<https://www.filmdoo.com/films/dreaming-against-the-world>)

自己的五十大壽創作了藝術生涯裏第一批轉印畫（Frottage，亦即拓印畫）。日後，《獄中手稿》和這批畫作也輾轉到了美國。1985 年巫鴻在哈佛大學亞當斯學院展出了這批作品，引起普林斯頓藝術史教授理查德·M·巴哈特（Richard M. Barnhart）的關注，作為畫家的木心終於進入策展人、評論人和收藏家的視野。2001 年，巫鴻和亞歷山大·孟璐（Alexandra Munroe）聯合策展，在耶魯大學美術館舉辦了《木心的藝術：風景畫與文學手稿》專展，借著名的囚禁之地「倫敦塔」的典故，木心為該展擬定了《塔中之塔》的標題：

前一個塔是指倫敦塔，處境的類比，後一個塔是指象牙塔，性質的反諷，那末全句就是：「倫敦塔中的象牙塔」。中國自「五四」以來，文藝論戰，那「十字街頭」的一派，慣用「象牙之塔」這個詞詆斥對立的那一派，我與兩派概無關係，只不過說：在被囚於倫敦塔中時我雕了座象牙塔。²³⁴

木心於文革期間的遭遇，是時代對其個人的傾軋，他作為無罪之人卻失去了人生自由，在獄中，在那陰冷潮濕的地下室，他必須靠象牙塔以葆純真，塔內有他摯愛的藝術家——「托爾斯泰、莎士比亞都跟我下地獄……和心目中的文學大師對話，有尼采，有紀德，有萊蒙托夫，有陀思妥耶夫斯基。」²³⁵他總把偉大的藝術家比喻為巋然不動的塔，又總

²³⁴ 木心、童明：〈關於《獄中手稿》的對話〉，劉瑞琳主編：《溫故：木心紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 2 月），頁 219。

²³⁵ 詳見木心生前所拍紀錄片：《夢想抵抗現實》。

把偉大的藝術比喻為塔尖，然而，從他對周作人的象牙塔的否定、對周氏兄弟的不同評價亦可看出，在藝術與時代的複雜關係之間，木心也仍有他的道德考慮，因而，木心所追求的「塔」，是伍爾芙《到燈塔去》的那一座，用光明、真理與希望給人指引與啟示；是龐德《比薩詩章》的那一座，它讓詩人在黑暗中豹變；同時也是葉芝《塔樓》的那一座，使人能棲於其中躲避災難，抵抗恐懼與仇恨，象徵著成熟的、穩定的藝術所展現的人文主義的關懷——且承擔這一層象徵意義的意象，也只能是「塔」：

……紀念碑則難免市儈氣，紀念碑不過是說明人的記憶力差到極點了，最好的是塔，實心的塔，只供眺望，也有空心的塔，構著梯級，可供登臨極目，也不許人居住，塔裏冒出炊煙晾出衣裳，會引起人們大嘩大不安，又有什麼真意含在裏面而忘卻了，高高的有尖頂的塔，起造者自有命題，新落成的塔，眾人圍著仰著，紛紛議論其含義……²³⁶

具體而論，塔的象徵意義首先集中在它的高度和巋然不動的特點上：

不動，最好像金字塔那樣地不動²³⁷

Written, produced and directed by Francisco Bello and Timothy Sternberg: *Dreaming Against the World*, 2015. (<https://www.filmdoo.com/films/dreaming-against-the-world>)

²³⁶ 木心：〈明天不散步了〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁108-109。

²³⁷ 木心：〈俳句〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁286。

海上的燈塔一定要有高度，不能低於水面，而且一定是固定不動的，不能游來游去。……我不是燈塔，但可以小小發點光，充充浮標。我的象牙塔移到海上，可以作燈塔。真的燈塔，是象牙塔。²³⁸

木心對「塔尖」的癡迷，實際上是對藝術高度的癡迷，深層原因即是對更高遠的目光、眼界、審美力的癡迷；而「巋然不動」，則顯然是強調其重要性。

其次，是個人主義的象徵：

……春華秋實，塔只是塔，徒然地必然地矗立著，東南亞的塔群是對塔的誤解、辱沒，不可歌不可泣的宿命的孤獨的才是塔的存在感。²³⁹

文學藝術家是個體的。所謂個體，就是自在；所謂藝術，就是自為。團體，總是二流。偉大的寶塔，旁邊沒有別的寶塔。沒有妻子朋友陪伴。一群寶塔，是對塔的誤解。²⁴⁰

我們在現代，碰到的絕不是黃金期，只能做做異數，還有作為。各造各的寶塔。

不怕孤獨，不怕單幹，這是非黃金期的藝術家的特徵。²⁴¹

²³⁸ 木心：〈第四十八講 十九世紀德國文學〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁619-620。

²³⁹ 木心：〈明天不散步了〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁109。

²⁴⁰ 木心：〈第七十八講 原樣派、荒誕劇、垮掉的一代〉，木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁990。

²⁴¹ 同上，〈第八十二講 魔幻現實主義（一）〉，頁1044。

個人主義的精神對於「五四」同人和木心都有深刻的影響，尤其是對「人」的主體性的強調，對「五四」同人和木心發揮個人的抒情精神以抵抗革命和意識形態的宏大敘事，有重要的意義。²⁴²

再次，則是他自況陶淵明，以「局外人」之姿態實踐蒙田的「不事體系」，以及福樓拜的「呈現藝術，隱退藝術家」，這也和木心主動離散、成為「文學魯濱遜」的選擇是相關的：²⁴³

陶淵明，雙重的隱士，實際生活是退歸田園，隱掉了。……陶淵明不在中國文學的塔內，他是中國文學的塔外人。

他在塔外散步。我走過的，還要走下去的，就是這樣的意象和境界。²⁴⁴

最後，便是如葉芝在《塔樓》中所寫的一一在廢墟到來的幾個世紀前，「塔」裏就已藏著人類最偉大的記憶、思想、信仰和美，²⁴⁵因此，「塔」，是藝術的最高標準，也是給予藝術家靈感和庇護的最佳場所，它永遠屹立，並在一代代藝術家之間傳承：

²⁴² 關於個人主義式的抒情傳統的相關討論，將在第五章再具體展開。

²⁴³ 木心這種「在塔外散步」的「局外人」行為，是其「離散的」經驗的外在表現，也正是「離散的」經驗，使木心真正行知合一地實踐其「世界性」的文藝觀。詳細的討論將在本論文的第五章再展開。

²⁴⁴ 同上，〈第十九講 陶淵明及其他〉，頁 234、240。

²⁴⁵ W.B. Yeats: "The Tower," in *The Tower: With An Introduction by Bel Mooney* (The Folio Press, 1987), pp.17-23.

哦，有兩種職業往往只能世承
 燈塔守護者，他的孩兒，塔的子孫
 自幼跟隨父親工作，塔內的機關
 海的脾氣，四季天時變化，事事在心
 一家常安靜，燈下共讀海員們的來信
 恩謝燈塔使他們遇難而脫險慶更生
 我曾探訪過數位燈塔的守護者
 神色恬淡沉穩，恍如古寺得道的高僧
 領我走上螺旋的鐵梯，講解詳實清明
 燈塔是個巨靈，他是巨靈的忠實僕臣
 我也曾在海船上眺望燈塔神聖的光
 原來光束的形成投射如此的大有學問
 燈塔的守護者從不進城尋歡作樂
 畢生敬業，直到把燈塔交給兒子管領²⁴⁶

²⁴⁶ 木心：〈兩種職業〉，《偽所羅門書：不期然而然的個人成長史》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁106-107。

四、小結

本章從「五四」新文學的「現代主義」思潮入手，著力分析了「廢墟」和「塔」這兩個意象如何反映「五四」同人面對「現代」議題的複雜心態。「五四」同人對西方文藝思潮的引入和借鑒，其歷程雖然難以形成邏輯性的發展線索，其結果是如李歐梵所說的「現代性從未在中國文學史上真正勝利過」，²⁴⁷但仍然值得強調的是，從西方現代主義回歸到中國的現實中，我們始終難以忽略「情迷中國」的情結在「五四」同人身上發揮的作用，中國的現代作家始終不放棄對現實的觀照，精神上的痛苦亦負載著現實的壓力，由此顯示出他們的個性和對於「人的文學」的思考。木心作為「後『五四』」作家，他對「現代主義」思潮的理解和接受，某種程度上比「五四」同人少了一絲混亂而多了一層較為理性的思考，「廢墟」的意象在其創作中也更體現為一種沉潛幽微的現代主義的象徵，並表現為一種隱喻；而「塔」的意象，也因其豐富的象徵含義而使這一古老而傳統的意象，在「五四」新文學的語境中顯示出文學的現代性。

「五四」同人對「現代」議題的熱忱，往往使人容易忽略其深層次的虛無和蒼涼之感。誠如上文所述，「現代」的意識主要建立於因新舊對立而產生新的時間、空間的認知上，對於「現代」議題的檢討，使我們發現了「五四」同人對於「現代」的推崇，主要是基於一種「文學進化論」的意識，然而，在這種積極的意識背後，「五四」同人也表現出來相對消極的態度；同時，「新」與「舊」的相對，也提示我們「現代」與「傳

²⁴⁷ 李歐梵：〈追求現代性（1895-1927）〉，《現代性的追求》（北京：人民文學出版社，2010年5月），頁240。

統」的議題總是相互牽制的，因此我們也需要審慎看待「五四」同人對於「傳統」的真實態度，或許，在「提倡新文學，反對舊文學」的激進口號背後，傳統的舊文學也非必然地被割捨了。

第四章 如何傳統

在上一章討論「五四」新文學面對「現代」相關主題的複雜處境時，我們發現「五四」同人並非以「現代」惟是，因而在面對「傳統」與「現代」的相互牽制、互相糾葛時，如何面對「傳統」，便是「五四」同人在推崇「現代」的同時不得不面對的複雜問題。

「五四」新文學運動源於「文學革命」，胡適的〈文學改良芻議〉、陳獨秀的〈文學革命論〉，皆旗幟鮮明地提倡一種「新」的文學，意圖與「舊」的傳統做切割。然而在表面的截然反對、勢不兩立的情形下，我們卻又無法忽視「五四」同人對於傳統資源的整理與利用等活動。儘管在上一章的相關討論中，我們指出木心面對「五四」新文化運動之後的文化斷層，其態度是聽之任之的冷淡，但實際上，無論是木心抑或「五四」同人，傳統對於他們而言，始終都是一種藕斷絲連的牽連——我們不能忽略的是，作為現代文學的倡導者和實踐者，「五四」同人是在中國的文化傳統中成長起來的，「舊學」已是他們自身文化素養的一部分，是難以被斷然割捨的。相比「提倡新文學，反對舊文學」這樣的口號，在實際的文學運動過程中，整理國故、民間文學運動等事件，反而使人們看到了「五四」同人對「舊文學」相對曖昧的態度。誠如上文已提到的，鄭振鐸就曾言明，迷戀骸骨與迷戀現代都應受譏評，文學研究也著不得古是最好或現代是最好的偏見，

²⁴⁸鄭振鐸的立場在此也十分具有代表性。而木心對待傳統的態度是比較靈活的，他不曾贊同過「反對舊文學」一類的主張，相反，他甚至認為反傳統的、破壞的行動，「弄得不好，人類文明就此完了」，²⁴⁹因而木心實際上更重視傳統的延續性和文學性，這一點尤為體現在他利用「文本再生」的方法而創作的作品中，對此的討論將會是本章的重點之一。

正如上一章討論「五四」同人如何面對「現代」時遭遇的困難，檢視「五四」同人如何面對「傳統」，也必然無法面面俱到。而回顧木心的相關作品，我們發現，木心對於「傳統」的理解、及其基於「傳統」而展開的相關討論及創作，往往都離不開「民間」的主題：

中國文學大多古奧淵雅，專供士大夫欣賞，給成年人欣賞，沒有兒童文學，但一直有民間社會存在，直到四十年前，消亡了。按我看，中國文學有三層關係：我與母親一層（士大夫），傭人一層（民間），還有我與傭人的師生關係一層。……古代民間文學都是白話文。白話文古已有之，絕非「五四」以後才有，其行文之生動，遠過於今之白話文。

舊時一般有知識的家庭，家中東一堆西一疊這類評話本，實在是中國民間的歷

²⁴⁸ 鄭振鐸：〈敘言〉，《民國叢書第四論：文學大綱》（上海：上海書店，1992年，根據商務印書館1927年版影印），頁2-3。

²⁴⁹ 木心講述、陳丹青筆錄：〈七十五講 新小說（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁961。

史教科書。我家的男傭人講得眉飛色舞，不識字的老實人聽得久了，記住了，也講得鑿鑿有據。……很可惜，民間社會消失了，否則會有兩條路，另一條是文人士大夫的路。現在很多文人探討中國文化的起源、流傳、變化，沒有人提民間這條路。

250

那麼，木心所看重的這個「民間社會」或者說「民間文學的傳統」，「五四」同人又是怎樣看待的呢？以下，本章將從「五四」新文學時期的民間文學運動切入，簡要梳理運動的過程和流變，以民間文學這一傳統資源為例，探討「五四」同人對於「傳統」的整理、再生與轉化，最終是如何與文學革命的宏大敘事合流的。而木心，作為「後『五四』」作家，他對民間文學的態度以及再生創造的方法，更傾向於一種個性的表達，同時也因為「後『五四』」的語境，而使他的表達帶有一種對「文化斷層」及「情迷中國」情節的感傷。

一、「五四」時期的民間文學運動

在「五四」新文學運動進行得如火如荼的同時，由歌謠徵集活動而始的「民間文學運動」也吸引了不少「五四」同人的參與。

²⁵⁰ 同上，〈第二十九講 中國古代小說（一）〉、〈第三十四講 中國古代小說（二）〉，頁 363、428。

所謂歌謠徵集，最早是在 1917 年的《國立北京大學廿週年紀念冊》上，²⁵¹由沈尹默、劉復、錢玄同、沈兼士等一批北京大學的學者們，刊登了一則〈北京大學徵集全國近世歌謠簡章〉，號召北大教職員學生就見聞所及自行搜集、並囑託各省官廳轉囑各縣學校或教育團體代為搜集自宋以至於當代的歌謠，他們對歌謠的內容徵集有四項要求：

一有關一地方一社會或一時代之人情風俗政教沿革者；二寓意深遠有類格言者；

三征夫野老游女怨婦之辭不涉淫褻而自然成趣者；四童謠識語似解非解而有天然之

神韻者。²⁵²

該則簡章後來於 1918 年 2 月 1 日張貼在北大校內紀事欄內，時任北大校長蔡元培還將簡章印刷五千份分寄各省官廳學校，²⁵³2 月 18 日至 3 月 21 日的《北京大學日刊》上又以「校長啟事」的形式連續多期提醒人們關注歌謠徵集事件，²⁵⁴1918 年第 4 卷第 3 期的《新青年》雜誌亦轉載了徵集歌謠簡章，而後《教育週報》、《教育雜誌》等刊物皆有

²⁵¹ 事實上，周作人個人於 1914 年 1 月 10 日隨紹興一地的《越鐸》報散發過採集兒歌童話的啟事，也在同年 1 月的《紹興縣教育會月刊》上刊登徵集啟事，以期「錄為一編，以存越國土風之特色，為民俗研究兒童教育之資材」。然而以其個人之力，並未能成功徵集，事後只能自己獨立搜集整理抄錄了二百餘首越中兒歌，集結成冊。因而憑個人身份而開展的是次徵集活動，比起依托北大而行的運動，是不成功的。詳見周作人〈兒童文學與歌謠〉，止庵校訂《周作人自編集 知堂回想錄（下）》（北京：北京十月文藝出版社，2013 年 10 月），頁 503。

²⁵² 〈北京大學徵集全國近世歌謠簡章〉，《國立北京大學廿週年紀念冊》，1917 年，頁 136-138。

²⁵³ 劉半農：《國外民歌譯（第一集）》（北京：北新書局，1927 年），頁 1。

²⁵⁴ 《北京大學日刊》上署名蔡元培的提醒師生關注歌謠徵集事件的「校長啟事」，分別於第 70、71、72、74、75、77、78、79、80、81、84、86、87、94、95、97 期上刊載。

轉載；到 1918 年 5 月，校內外收稿已有八十餘起，「凡歌謠一千一百餘章」；²⁵⁵1920 年 12 月 19 日北京大學歌謠研究會成立，1922 年 12 月 17 日《歌謠》周刊創立；及至三十年代，雲南、四川、無錫、汕頭等地教育廳公報仍偶有發文要求各地徵集歌謠，足見該運動的生命力及影響力。而需要指出的是，隨著研究會和期刊的出現，歌謠徵集活動逐漸擴大延伸為「民間文學運動」，有學者便認為，正是歌謠征集活動引起後來人們對民俗學和方言研究的關注，北大之後相繼成立了風俗調查會和方言研究會的舉動與歌謠運動有很大的關係。²⁵⁶

那麼，什麼是「民間文學」呢？

最早涉及對「民間文學」進行定義的，當屬胡愈之。他於 1921 年 1 月在發《婦女雜誌》上發表〈論民間文學〉一文，就已明確地指出「民間文學」的意義與特質：

民間文學的意義，與英文的“Folklore”德文的“Volkskunde”大略相同，是指流行於民族中間的文學；像那些神話，故事，傳說，山歌，船歌，兒歌等等都是。

民間文學的作品，有兩個特質：第一，創作的人乃是民族全體，不是個人。普通的文學著作，都是從個人創作出來的，每一種著作都有一個作家。民間文學可是不然，則創作的絕不是家，也不是乙，乃是民族的全體。……第二，民間文學是口述的文學（oral literature），不是書本的文學（book literature）。書本的文學是固定

²⁵⁵ 〈歌謠選由日刊發表〉，《北京大學日刊》1918 年 5 月 20 日。

²⁵⁶ 陳泳超：〈作為運動與作為學術的民間文學〉，《民俗研究》2006 年 3 月第 1 期，頁 70。

的，作品完成之後，便難變易。民間文學可是不然；因為故事歌謠的流行，全仗口頭的傳述，所以是流動的，不是固定的。²⁵⁷

上述引文為「民間文學」的定義指出了兩個重要的條件，一個是集體性，另一個則是口頭性，這兩個條件自然成為後來民間文學研究重要的切入點。然而，細讀胡愈之的〈論民間文學〉，我們發現，「五四」同人之所以關注「民間文學」，在當時而言，集體性和口頭性或許不是最重要的原因，而究其原因，則仍與他們褒揚一種「人的文學」的追求有關：

雖然形式是很簡陋的，思想是很單純的，但也一樣能夠表現自然，抒寫感情。

而且民間文學更具極大的普適性。又因為民間文學是口述的文學，是耳的文學，不是目的文學，所以在有韻的民間歌謠中，往往具有很自然的諧律。……再從心理上看來，民間文學是表現民族思想感情的東西，而且又是表現「人的」思想「人的」情感的最好的東西。²⁵⁸

論及此處，才真正觸及了「民間文學」的核心，即是一種有生命力的、有生氣的、能表現人性的文學傳統。從這一層面的意義來說，「五四」同人關注民間文學便是自然而然

²⁵⁷ 胡愈之：〈論民間文學〉，《婦女雜誌》1921年1月第7卷第1號，頁32-33。

²⁵⁸ 同上，頁33。

的事，這與他們「打倒孔家店」的廢舊運動互為表裡。

在此，與「民間文學」相關的另一個核心問題也浮出了水面，那便是「五四」同人所謂「提倡新文學，反對舊文學」，究竟反對的是什麼？

回看胡適的〈文學改良芻議〉，他提出的「改良八事」是從寫作的角度切入的，其中「不摹倣古人」、「務去濫調套話」、「不用典」、「不講對仗」是明確革新古文寫作的套路；而其八事中的第一項「須言之有物」，則體現了胡適非常明確地反對「文以載道」的傳統：

吾所謂「物」，非古人所謂「文以載道」之說也。吾所謂「物」，約有二事。一情感。……情感者，文學之靈魂。文學而無情感，如人之無魂，木偶而已。行尸走肉而已。（今人所謂「美感」者，亦情感之一也。）二思想。吾所謂「思想」蓋兼見地、識力、理想三者而言之。²⁵⁹

再看陳獨秀的〈文學革命論〉，矛頭直接指向的便是「孔教」及其衍生出來的「文以載道」：

孔教問題，方喧呶於國中。此倫理道德革命之先聲也。文學革命之氣運，醞釀已非一日。……吾革命軍三大主義，曰推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒

²⁵⁹ 胡適：〈文學改良芻議〉，《新青年》1917年第2卷第5期，頁1-2。

情的國民文學。曰推倒臣服的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學。曰推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。

吾人今日所不滿於昌黎者二事。一曰文猶師古……二曰誤於「文以載道」之謬見。文學本非為載道而設，而自昌黎以訖，曾國藩所謂載道之文，不過抄襲孔孟以來極膚淺極空泛之門面語而已。余嘗謂唐宋八家文之所謂「文以載道」，直與八股家之所謂「代聖賢立言」同一鼻孔出氣。²⁶⁰

接著再看胡適的〈建設的文學革命論〉，雖然他是從「語言」的角度提倡使用白話從而提倡要創造一種「活文學」，但他亦強調，真正的文學價值並非根據是否使用白話來判斷，也並非「凡是用白話做的書都是有價值有生命的」，換言之，胡適與「五四」同人發動文學革命，真正的目的是為了創造「真文學」和「活文學」，²⁶¹因而以孔教為綱、提倡文以載道的舊學傳統，由於只能生產毫無生命力的八股文章，所以成為他們極力打倒的對象，從而才能實現他們開啟民智、改造國民性的更高目標。

那麼，回到民間文學的範疇中來。民間文學的所謂集體性與口頭性的特質，實際上包括了兩層意義。一方面由於是集體創造、集體接受、集體傳播，因而民間文學的普適性是非民間文學所能相比的；另一方面則由於口頭傳播的原因，民間文學的形態不是固定的而是可變易的。僅就這兩層意義而言，民間文學便十分符合「五四」同人所看重的

²⁶⁰ 陳獨秀：〈文學革命論〉，《新青年》1917年第2卷第6期，頁1-2。

²⁶¹ 胡適：〈建設的文學革命論〉，《新青年》1918年第4卷第4期，頁289、292。

「活文學」的特徵，因而誠如洪長泰所說，對民間文學運動的考察，應該放到中國現代知識分子運動的整體背景下，也應該注意到民間文學運動與「五四」新文化運動「把中國的傳統文化與儒家學說一併強調」的一致性，民間文學家通過搜集、整理、發掘活潑而有生命力的民間文學，是為了實踐他們所提倡的「天籟自由」、「順乎性情」的文學主張，以反抗儒教社會的道德教化和這種禮教對所謂上層文學想像力的扼制。²⁶²

因而，民間文學與非民間文學的區別和對立，實際上也就是所謂平民文學與貴族文學、民眾文化與聖賢文化的區別和對立。比如，徐嘉瑞在 1924 年的《中古文學概論》中就將中國文學劃分為民間文學和正統文學，並對民間文學有高度的評價；²⁶³胡適 1928 年出版的《白話文學史》也將文學分為廟堂的文學和田野的、平民的文學，又直言「一切文學的來源都在民間」；²⁶⁴鄭振鐸在 1938 年的《中國俗文學史》中亦延續了胡適的觀點，他認為民間的文學就是通俗的文學、是大眾的文學，正統的文學範圍愈小則民間文學的地盤愈大，「俗文學不僅是中國文學史的主要成分，且也成了中國文學史的中心」；但與此同時，鄭振鐸還強調民間文學與正統文學之間的聯繫和轉化——依胡適的觀點，民間文學創造了文學上的新形式與新風格，鄭振鐸對此並不否認，但他所說的「俗文學是中國文學中心」的真正意涵則在於，他發現民間文學所創造出來的新形式與新風格最終往往能得到大多數文人學士的支持，從而漸漸地升格為王家貴族的東西。這說明民間

²⁶² 洪長泰著、董曉萍譯：《到民間去：1918-1937 年的中國知識分子與民間文學運動》（上海：上海文藝出版社，1993 年 7 月），頁 280-281。

²⁶³ 徐嘉瑞：《中古文學概論》（台北：莊嚴出版社，1982 年 2 月），頁 1-11。

²⁶⁴ 胡適：《白話文學史》（上海：新月書店，1928 年），頁 19。

文學與非民間文學並不是天然的敵對，並不能將二者進行絕對化的劃分，二者之間也存在著流動和轉化，彼此之間互有交流也互相影響，因而，使二者之間產生區隔的原因所在，並不在於文體或語言形式，也不在於是個人創作還是集體智慧，而在於「文以載道」與「順乎性情」的不同，其根本原因即在於民間文學作為「活文學」的生命力：

「俗文學」有好幾個特質，但到了成為正統文學的一支的時候，那些特質便都漸漸的消滅了；原是活潑潑的東西，但終於衰老了，僵硬了，而成為軀殼徒存的活尸。²⁶⁵

而這種對「活文學」的強調，其實並沒有被民間文學運動的主力同人們忽略。比如，顧頡剛於 1928 年 3 月 20 日在嶺南大學的演講，主題為〈聖賢文化與民間文化〉，儘管他旗幟鮮明地認為「聖賢文化的中心並不是真的義」，但是他也承認：

我們現在平心而論，聖賢們所想像的世界並非不好，只是不適合於人性，不能實行。……「偽道學」何以成為一句通行的諺語？只為想做道學家的非矯揉造作便做不像。我們要堂堂地做個人，為什麼甘願在作偽的世界中打圈子！²⁶⁶

²⁶⁵ 鄭振鐸：〈何謂「俗文學」〉，《中國俗文學史（上）》（上海：商務印書館，1938 年），頁 3。

²⁶⁶ 顧頡剛：〈聖賢文化與民間文化：1928 年 3 月 20 日在嶺南大學學術研究會演講〉，鐘敬文記，《民俗》1928 年第 5 期，頁 3-4。

而此前錢玄同的話更加直白：

我們只知道是人就應該講人話；人話都是活潑的，自由的。²⁶⁷

論及此處，對於提倡文學革命以使中國文學現代化的「五四」同人，為何要進行民間文學運動的原因，應該是不言自明的。而在上一章討論「五四」同人面對「現代」資源時所表現出來的複雜心態，同樣也表現在他們面對「傳統」資源的情境下。作為「全盤西化」的對立面，「五四」同人於新文化運動的伊始便喊出了「反對舊文學」的口號，但很明顯，「五四」同人始終無法擺脫舊文學的影響，因而，要如何對待民間文學等文化傳統，便是「五四」同人必須面對的又一困難。

二、「到民間去」：傳統資源的整理、再生與轉化

在展開「五四」同人如何生成轉化「民間文學」的相關討論之前，不妨把目光再次放到周作人的身上。

作為「人的文學」的提倡者，周作人向來反對文以載道的腐儒說教。他之所以對民間文學感興趣，也正是因為他對民間文學的性靈與活力感興趣，且不單只是對民歌等民間文學——「民歌的最強烈最有價值的特色是他的真摯與誠信，這是藝術品的共通的精

²⁶⁷ 錢玄同：〈序言〉，顧頡剛搜錄：《吳歌甲集》（北京：北京大學，1926年），頁9。

魂」。²⁶⁸與一般的將民間與非民間對立的做法不同，周作人並不認同用民間文學去攻擊貴族文學的舉動，也不認同集體創作者優於個人創作者的二分法，而再深究下去，則是不認同「歐化必然優於國粹」的反傳統思想：

變動而連續的文藝，是否可以這樣截然的劃分；或者拿來代表一時代的趨勢，未嘗不可，但是可以這樣顯然的判出優劣麼？我想這不免有點不妥，因為我們離開了實際的社會問題，只就文藝上說，貴族的與平民的精神，都是人的表現，不能指定誰是誰非，正如規律的普遍的古典精神與自由的特殊的傳奇精神，雖似相反而實並存，沒有消滅的時候。……拿了社會階級上的貴族與平民這兩個稱號，照著本義移用到文學上來，想劃分兩種階級的作品，當然是不可能的事。……古代的貴族文學裏並不缺乏真摯的作品，而真摯的作品便自有普遍的可能性，不論思想與形式的如何。²⁶⁹

文藝以自己表現為主題，以感染他人為作用，是個人的而亦為人類的，所以文藝的條件是自己表現，其餘思想與技術上的派別都在其次——是研究的人便宜上的分類，不是文藝本質上判分優劣的標準。各人的個性既然是各各不同，（雖然在終極仍有相同之一點，即是人性，）那麼表現出來的文藝，當然是不相同。²⁷⁰

²⁶⁸ 周作人：〈歌謠〉，止庵校訂《周作人自編集·自己的園地》（北京：北京十月文藝出版社，2011年1月），頁44。

²⁶⁹ 同上，〈貴族的與平民的〉，頁16-17。

²⁷⁰ 同上，〈文藝上的寬容〉，頁9。

我相信凡是受過教育的中國人，以不模仿什麼人為唯一的條件，聽憑他自發的用任何種的文字，寫任何種的思想，他的結果仍是一篇「中國的」文藝作品……國粹直沁進在我們的腦神經裏，用不著保存，自然永久存在，也本不會消滅的；他只有一個敵人，便是「模仿」。……我們反對模仿古人，同時也就反對模仿西人；所以反對的是一切的模仿，並不是有中外古今的區別與成見。……國粹歐化之爭是無用的；人不能改變本性，也不能拒絕外緣，到底非大膽的是認兩面不可。倘若偏執一面，以為徹底，有如兩個學者，一說詩也本能，一說要「取消本能」，大家高論一番，聊以快意，其實有什麼用呢？²⁷¹

從周作人的觀點來看，除了不認同民間文學運動所產生的幾個問題以外，時代的趨勢與藝術的永恆、作家的個性與人性的普遍性、文藝的民族性與世界性也是他在民間文學運動中關心、思考的問題。正如洪長泰指出的，周作人把民間文學看作文學的一個種類，認為它與貴族文學都帶著普遍性的人類文化價值，都可以成功地表達人類的真情實感，換句話說，周作人難以苟同單純把民間文學當作加快社會進程的工具的做法。²⁷²而若以時代之趨勢而非藝術價值來評判文藝之優劣，便又陷入了夏志清所指出來的「情迷中國」的情結之中。

洪長泰對民間文學運動的研究已經表明，中國知識分子在「五四」時期對民間文學

²⁷¹ 同上，〈歌謠〉，頁 13-15。

²⁷² 洪長泰著、董曉萍譯：《到民間去：1918-1937 年的中國知識分子與民間文學運動》（上海：上海文藝出版社，1993 年 7 月），頁 274。

發生興趣的原因也與民族意識的覺醒有關係。²⁷³回顧《歌謠》周刊的發刊詞，彼時歌謠徵集運動發起者們搜集歌謠的目的有二，「一是學術的，²⁷⁴一是文藝的」。從日後的歌謠研究會、研究期刊、民俗學等學科建設等情況來看，學術研究的意義和影響是深遠的；而文藝的目的之實踐，也有其複雜的發展過程。

《歌謠》周刊的發刊詞談及其文藝目的時已表明，希望能通過徵集歌謠而「編成一部國民心聲的選集」，以產生「民族的詩」、以「引起將來的民族的詩的發展」。²⁷⁵因而以顧頡剛為代表的「五四」同人，從文藝目的的角度對「民間」及「民間文學」的理解，明顯帶有一種「感時憂國」（情迷中國）的心態：

我們的使命，就在繼續聲呼，在聖賢文化之外解放出民眾文化；從民眾文化的

解放，使得民眾覺悟到自身的地位，發生享受文化的要求，把以前不自覺的創造的

²⁷³ 同上，頁 27-31。

²⁷⁴ 雖無直接證據表明，歌謠徵集運動和民間文學運動的「學術目的」的提出，與「整理國故」等對傳統文化進行整理研究的活動有無直接的關聯，但清季已有所謂「國粹保存會」等組織和《國粹學報》等刊物提倡「保種、愛國、存學」；胡適於 1917 年 12 月第七卷第 1 號的《新青年》上也提出過「研究問題、輸入學理、整理國故、再造文明」的口號；而 1913 年 3 月創刊的《國故》雖然只於 1919 年 3 月至 10 月編輯發行了五期，但卻是「北大三刊」（另兩刊為《新潮》和《國民》）之一；另有 1922 年 1 月創刊於南京的《學衡》，1923 年 1 月創刊於北大的《國學季刊》等。以上這些組織和刊物以及針對國學或國粹提出的相關口號，都可說明在「五四」時期，在新文化運動提倡文學現代性的同時，亦有人同時在關注著如何面對「傳統」資源的問題，提出了「國粹無阻於歐化」（徐守微語）、「國故方生未艾」（張煊語）、「昌明國粹，融化新知」（《學衡》雜誌刊首）等多種觀點，雖然這些觀點與激進的新文學同人的觀點多有交鋒，但在此如何評價「整理國故」等事件並非本章的論述重點，我們的重點僅在於想要指出對「民間文學」進行學術研究絕非新事，我們不應忽略「五四」時期人們對傳統資源的複雜態度，以及當時的同人們從學術角度所進行的一些嘗試和努力。

²⁷⁵ 〈發刊詞〉，《歌謠》周刊 1922 年 12 月 17 日第 1 版。

文化更經一番自覺的修改與進展，向著新生活的目標而猛進。能夠這樣將來新文化

運動就由全民眾自己起來運動，自然蔚成極大的勢力，而有徹底成功的一天了。²⁷⁶

在此基礎上，結合民間文學運動對於民間與非民間的對立，「五四」同人逐漸認識到「人民」的概念和意義。洪長泰便認為，是政治和社會的責任，使民間文學運動的研究焦點逐漸匯集到鄉村問題上，改變了人們對「農民」的認識，又把民眾的地位提高到了前所未有的高度，乃至形成對「人民」的一種集體的浪漫想像，進而最終與「到民間去」這樣的口號和意識形態方面的指示相結合。²⁷⁷因而顧頡剛的此種「感時憂國」，以洪長泰的說法，即透視著一種深層的社會政治的底蘊：

他憑著一個歷史學家的敏感和良知，深深為當時滿目瘡痍的中國社會及其政治文化出路所苦惱。這使他無論如何也不能把民間文學只當做純文學來研究，而勢必走向「改革工具論」的另一端。他認為，只要恰當地運用民間文學，他就會變成一種變革世俗的利器，能轉變民眾的生活概念和方式，甚至能架起溝通知識分子與民眾心靈的橋樑。²⁷⁸

²⁷⁶ 顧頡剛：〈聖賢文化與民間文化：1928年3月20日在嶺南大學學術研究會演講〉，鐘敬文記，《民俗》1928年第5期，頁6。

²⁷⁷ 李大釗曾於1919年撰文〈青年與農村〉，以19世紀俄國民粹派「到民間去」的思想號召中國青年深入民眾，以解放農民，進而解放國民全體。詳見李大釗：〈青年與農村〉，《李大釗文集 上》（北京：人民出版社，1984年10月），頁648-652。

²⁷⁸ 洪長泰著、董曉萍譯：《到民間去：1918-1937年的中國知識分子與民間文學運動》（上海：上海文藝出版社，1993年7月），頁2-3、276-277。

將顧頡剛的觀點對比上文所引周作人的觀點，便能顯現出二者對於「文藝的」目的的不同期待。民間文學運動對於傳統資源的搜集和整理工作，最終必然會導向評價、再生與轉化的問題，但就如陳平原指出的，以「純文學」、「超功利」之類的觀點來批駁傳統中國文學的「文以載道」，比起排山倒海的「改良群治說」，周作人此等的聲音「實在過於微弱」。²⁷⁹而通過「到民間去」的途徑所產生的對傳統資源的再生與轉化，便基本成為日後左翼文藝重要的生產方式；「文藝為工農兵」服務的定性，則或又形成了另一種形式的「文以載道」，最終使得歌謠徵集運動與現代中國國家敘事的建構聯結在一起，²⁸⁰原本由民間文學運動發掘出來的異彩紛呈的地方/區域文化，便逐漸融合為一種統一的声音，乃至形成一種統一的意志，最終完成了與文學革命的宏大敘事的合流。因而木心寫道：

我的童年，或多或少還可見殘剩下來的「民間社會」，之後半個世紀不到就進入了「現代」，商品極權和政令極權兩者必居其一的「現代」。²⁸¹

所以我很懷念從前的民間社會，可惜不再來了。我也不過是享受到一點夕陽殘照。那時年紀小，身在民間社會，不知福，現在追憶才恍然大悟，啊呀啊呀，那可

²⁷⁹ 陳平原：〈現代中國的魏晉風度與六朝散文〉，《千年文脈的接續與轉化》（香港：三聯書店有限公司，2008年10月），頁138。

²⁸⁰ 胡曉真：〈發現文字，想像歌聲：五四學人對非漢族民歌及其歷史傳述之研究的當代意涵〉，王德威、宋明煒編：《五四@100：文化，思想，歷史》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2019年4月），頁90。

²⁸¹ 木心：〈序〉，《溫莎墓園日記》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁5。

不就是民間社會嗎？²⁸²

由此可見，作為經歷過民間社會的「後『五四』」作家，木心對於那個產生並滋養了民間文學的民間社會自有一種感傷之情，這與他面對現代文化斷層的悲哀是相通的。因此，不同於民間文學運動整體呈現出來的昂揚積極的步調，木心對民間文學的再生與轉化，更多的是表現為一種對歲時風土的懷想之情，因此也表現出一種更為私人化的個性表達。

三、木心對「民間」傳統的追懷

在木心的文學作品中，有數量可觀的通過改寫原作而使文本再生²⁸³的篇目。木心改寫的文本來源不一，《詩經》、「三言二拍」系列的話本小說、晚明散文等等文本皆是木心文本再生的來源。²⁸⁴除了屬於舊文學的文本資源，木心亦有一定數量的對於新文學文

²⁸² 木心講述、陳丹青筆錄：〈第五十六講 十九世紀中國文學〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁726。

²⁸³ 本章所述「文本再生」之義，以盧虹貝《木心文學創作中的「文本再生」現象研究》一文中對「文本再生」一詞的定義為參考，即：「是指作者以他人的文字作品（原文本）作為原材料，在此基礎上進行程度較小的改寫，形成自己的作品（再生文本）。原文本與再生文本有著顯而易見、不容迴避的直接聯繫。」（著重號為原文所有。——筆者注）詳見盧虹貝：《木心文學創作中的「文本再生」現象研究》（南京大學碩士學位論文，2014年），頁3。

²⁸⁴ 值得說明的是，儘管民間文學運動與新文化運動的內核一致，都是反對陳腐孔教、反對文以載道，然而，民間文學在追索自身傳統時，卻直接追溯到了《詩經》的采詩、《楚辭》的祭祀，還試圖去掉六經的神聖性而將之看成是民俗與民風的史料記錄。在這一過程中，諸如孔子改詩為「詩經」的說法似乎被有意地忽略了，抑或是將其看作是貴族文學借鑒民間文學的例證，從而重點仍在於強調民間文學的重要性，以及人民作為民間文學的創作主體的重要性。然而，木心對此有他自己的看法。誠然木心也是反對文以載道的，他也認為孔子改詩的行為，將「詩」弄成經典教化和道德教訓是錯誤的，其文學價值和文學光

本的改寫，其中，周作人的作品是木心較為關注的，而周作人作為所謂的「文抄公」，其創作的文本亦有不少是通過文本再生的方式寫就的。

據盧虹貝考證，木心現已出版的作品中，原本來自周作人的作品共計 31 篇（則），主要集中於《雲雀叫了一整天》（24 篇）、《巴瓏》（5 篇）以及《素履之往》（2 則）。²⁸⁵在這些作品中，有三首與永井荷風有關的文本再生詩歌值得特別關注，分別是收錄在《巴瓏》中的〈東京淫祠〉，收錄在《雲雀叫了一整天》中的〈永井荷風的日本國〉、〈浮世繪・悼永井荷風，意譯片斷〉。

這三首詩之所以值得特別關注，最重要的原因即在於周作人對永井荷風的推崇，在周作人的文章中，曾多次提到自己對永井荷風的散文的欣賞之情，並且多次摘引永井荷風的作品片段。

永井荷風（1879-1959）本名永井壯吉，號斷腸亭主人、金阜山人等。其父永井久

輝被湮沒了。因此，木心有其相對區別於「五四」同人的做法。一方面，木心認為看待《詩經》，應該看其「純粹的文學性、文學美」，進而在「孔丘的言行體系，我幾乎都反對」的前提下，還推論認為，「文學的偉大，在於某種思想過時了，某種觀點荒謬錯誤，如果文學性強，就不會消失」；另一方面，木心則以他自己的創作對這些民間文學的資源進行文本再生，除了本章正文中所著重提出來的對於周作人的文本進行再生以外，〈七日之糧〉、〈五更轉曲〉、〈韋思明〉、〈大宋母儀〉、〈誅梟記〉等是文本再生自中國古代故事，以及特別值得強調的《詩經演》，便是木心最典型也最具代表性的實踐作品，他以西方十四行詩的體例改寫了整部《詩經》，以恢復《詩經》原本的抒情詩原貌，同時融入自己作為現代人的情感訴說，某幾首作品如〈烏鎮〉、〈懷裡〉更是雜糅了自身的經歷。《詩經演》是木心非常典型的具有實驗性的大膽創新的作品，也最能看出他與「五四」同人對待傳統資源的不同態度，他更重視的是傳統的文學性價值和及其延續性，而且「感時憂國」的情結也更少地在他身上產生作用。詳見木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 124-125、138-140、158；李春陽：〈注後記〉，木心著：《詩經演》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 5 月），頁 304-317；盧虹貝：《木心文學創作中的「文本再生」現象研究》（南京大學碩士學位論文，2014 年），頁 7-34。

²⁸⁵ 盧虹貝：《木心文學創作中的「文本再生」現象研究》（南京大學碩士學位論文，2014 年），頁 20。

一郎是明治政府的官僚、實業家與漢詩人，又曾渡美六年，歸國後在文部省和內務省供職，也曾擔任東京國立圖書館館長；其母為日本學者、武士鷲津毅堂的女兒，深受江戶時代文化的熏陶。²⁸⁶出身於這樣的家庭，永井荷風從小接受了中國與日本的傳統文化教育，1897 年曾隨父親到上海，1904 年還曾留學美國，1908 年轉赴巴黎，同年歸國，即發表了《美國物語》和《法國物語》，開始以唯美主義作家的身份亮相文壇。

周作人 1906-1911 年東渡日本，親歷了日本經歷明治維新後呈現的激進的歐化思潮，並開始關注日本文壇，通過開放的日本文壇接觸到大量西歐文藝思潮。留日的經歷對周作人文學觀的形成產生了重要作用，那時首先接觸到的日本文人也影響了周作人。他曾寫道：

我們在明治四十年（1907 年）前後留學東京的人，對於明治時代文學大抵特別感到一種親近與懷念。這有種種方面，但是最重要的也就只是這文壇的幾位巨匠，如以《保登登幾壽》（義曰杜鵑）為本據的夏目漱石高濱虛子，《早稻田文學》的坪內逍遙島村抱月，《明星》，《壽波留》（義曰昂星），《三田文學》的森鷗外上田敏永井荷風與謝野寬，諸位先生。三十年的時光匆匆的過去，大正昭和時代相繼興起，各自有其光華，不能相掩蓋，而在我們自己卻總覺得少年時代所接觸的最可留戀，有時連雜誌也仿佛那時看見的最好，這雖然未免有點近於篤舊，但也是人情之常吧。

²⁸⁶ 陳德文：〈譯後記〉，（日）永井荷風著、陳德文譯：《永井荷風散文選》（天津：百花文藝出版社，1997 年 8 月），頁 303；林皎碧：〈荷風年譜〉，（日）永井荷風著、林皎碧譯：《東京散策記》（台北：大塊文化發行，2013 年 4 月），頁 178。

這段周作人回憶對日本文壇印象的文字中也提到了永井荷風，此時距離他在 1918 年發表的《日本近三十年小說之發達》中第一次正式介紹永井荷風，已經過去了近二十年。

永井荷風最初受十九世紀法國自然主義作家左拉的影響，創作初期發表的作品如〈野心〉、〈地獄之花〉、〈夢之女〉等小說，周作人對其興趣並不很大，向國內介紹永井荷風時也只評價他為日本該流派的代表作家：

自然主義是一種科學的文學，專用客觀，描寫人生，主張無技巧無解決。人世無論如何惡濁，只是事實如此，奈何他不得，單把這實情寫出來，就滿足了。但這冷酷的態度，終不能令人滿足，所以一方面又起反動，普遍稱作新主觀主義。其中約可分作兩種：一是享樂主義。……此派中永井荷風最為有名。他本是純粹的自然派，後來對於現代文明，深感不滿，便成了一種消極的享樂主義。²⁸⁸

然而到了三十年代中後期，隨著周作人從「五四」新文學的激流勇進中退回自己的園地，

²⁸⁷ 周作人：〈與謝野先生紀念〉，止庵校訂《周作人自編集·苦茶隨筆》（北京：北京十月文藝出版社，2011 年 5 月），頁 118。

²⁸⁸ 周作人：〈日本近三十年小說之發達〉，止庵校訂《周作人自編集·藝術與生活》（北京：北京十月文藝出版社，2011 年 1 月），頁 159。

他的學術趣味也轉向中國傳統，在閒適小品文的領域里也有更多的實踐。因此，在 1935 年周作人譯介永井荷風的〈江戶藝術論〉時，他對永井荷風的關注也有了變化：

永井荷風最初以小說得名，但小說我是不大喜歡的，我讀荷風的作品大抵都是散文筆記，如〈荷風雜稿〉，〈荷風隨筆〉，〈下谷叢話〉，〈日和下駄〉和〈江戶藝術論〉等。²⁸⁹

也正是在 1935-1937 年間，周作人寫下許多談日本文化的文章。

反觀永井荷風的創作歷程，也有明顯的轉折變化。由於其早期批判社會的作品接連被以「有傷風化」為理由而禁止，加之 1910 年大逆事件的發生，使他的小說創作逐漸減少，以追憶江戶的風俗人情、文化傳統以及重估東洋民間藝術的價值為主題的散文逐漸增多，永井荷風意識到「一種文化的現代生存應當融入自己文化傳統中」，因而希望「在江戶文化中尋覓精神的寄託」，²⁹⁰而周作人重新關注的作品也正是這一部分，上文所述木心改寫永井荷風的三首詩，均出自這一時期。

木心的〈東京淫祠〉一詩，前八行的文字來自永井荷風的〈日和下駄〉（又譯〈晴日木屐〉），八行之後的內容則來自〈淫祠〉。在日語中，「日和」是「晴日」的意思，

²⁸⁹ 周作人：〈東京散策記〉，止庵校訂《周作人自編集·苦茶隨筆》（北京：北京十月文藝出版社，2011 年 5 月），頁 42。

²⁹⁰ 孫德高、陳國恩：〈周作人與「江戶情趣」——兼與永井荷風比較〉，《武漢大學學報（人文科學版）》2004 年 7 月第 57 卷第 4 期，頁 482。

「下駄」亦可做「下踏」，意為木屐，「日和下駄」即為晴日使用的木屐。²⁹¹木屐可謂日本民俗的代表物，然而，在日本現代化的背景下穿著日和下駄拿著蝙蝠傘行向市中的廢址，實為永井荷風對逝去的江戶文化的追憶、對當下社會的不滿之情的表達：

迄今我在社會上所見所聞的事件中，還從來沒有過像這樣令人產生不可名狀的厭惡心情的。我既然是個文學家，就不應當對這個思想問題保持沉默。小說家左拉不是曾經因為在德萊菲斯事件上主持正義而亡命國外嗎？可是我和社會上的文學家都一言未發。不知怎的，我總覺得難以忍受良心上的痛苦。我因自己是個文學家而感到極大羞恥。從這時起，我就想不如把自己的創作降低到江戶時代作家那樣一種格調上去。²⁹²

而這種不滿之情，又被永井荷風進一步移情到對日本傳統浮世繪的鑒賞上：

希臘美術發生於以亞坡隆為神的國土，浮世繪則由與蟲豸同樣的平民之手製作於日光曬不到的小胡同的雜院裡。現在雖云時代已變革，要之只是外觀罷了。若以合理的眼光一看破其外皮，則武斷政治的精神與百年以前毫無所異。江戶木版畫之

²⁹¹（日）永井荷風著、林皎碧譯：〈日和下駄〉，《東京散策記》，（台北：大塊文化發行，2013年4月），頁23。

²⁹²（日）永井荷風：〈火花〉，轉引自王健宜、吳艷、劉偉：《日本近現代文學史》（北京：世界知識出版社，2010年），頁140-141。

悲哀的色彩至今全無時間的間隔，深深沁入我們的胸底，常傳親密的私語者，蓋非偶然也。²⁹³

因而，這種凝聚了「東洋之悲哀」的浮世繪，成了「永井荷風的日本國」——木心文本再生時，標題中分別再加了「永井荷風的」和「悼」這樣的字眼，不得不說是一種概括提煉。

對於周作人而言，他推崇永井荷風，是在外部社會的壓制和挫折下，在特定的時期對特定時期的永井荷風產生共鳴，是在對現實失望後選擇了傳統文人常常選擇的「市隱」之路，²⁹⁴這也與前文已提及的周作人「在十字街頭築起自己的塔」的行為是統一的。然而，這樣的立場，可能並不適用於討論木心對永井荷風的作品進行文本再生的問題。

比如，在木心改寫的〈東京淫祠〉一詩中，蝙蝠傘、日和下駄、淫祠、游女、藝妓、紙燈、鐘聲、印花綢、水梳頭髮等等十分具有日本特色的物件，被永井荷風寄寓了一定程度的政治情感的訴求，但在木心眼中卻只是「凡此無償無告無望的」事物，是「傍晚雨中的小胡同的淫祠就只這點淫」²⁹⁵——木心談及日本中世紀文學時曾評價道：

在日本人的居所里待著，思想會停頓的，太恬淡、嫻雅。酒、茶、飯，有情趣

²⁹³ （日）永井荷風：〈江戸藝術論〉，轉引自周作人：〈東京散策記〉，止庵校訂《周作人自編集·苦茶隨筆》（北京：北京十月文藝出版社，2011年5月），頁43-44。

²⁹⁴ 趙春秋：〈周作人與永井荷風的「市隱」道路〉，《日本問題研究》2008年3月第1期，頁62。

²⁹⁵ 木心：〈東京淫祠〉，《巴瓏》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁14。

——這種環境，沒有思想，有，也深不下去。

我看日本生活情調，居高臨下。他們再好，再精緻，我一目了然。²⁹⁶

換言之，木心「每擷取永井荷風散文句，但為詩故沉吟久之」²⁹⁷的，很可能是與「民間風土」直接相關的部分，正如永井荷風自己所言：

浮世繪的生命，實與日本的風土，永劫存在，蓋無可疑。而其傑出的製品，今

乃悉不在日本了，豈不悲哉！²⁹⁸

這種對風土同樣的「悲哉」，可在木心文本再生的另一首詩歌〈我輩的雨——答柳田國男君〉中找到。

〈我輩的雨——答柳田國男君〉，改寫的是日本民俗學之父柳田國男的〈阿杉是誰生的〉，柳田國男的原文中有這樣一段話：

這是連笑的人也沒有的小小的故事，可是這恐怕是始於遙遠的古昔之傳統的詩

趣吧。今日的都市生活成立以後這就罕地斷掉了，於是下一代的國民就接受不著而

²⁹⁶ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第三十講 中世紀日本文學〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁371、378。

²⁹⁷ 木心：〈東京淫祠〉，《巴瓏》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁14。

²⁹⁸ （日）永井荷風：〈浮世繪之鑒賞〉，轉引自周作人：〈七〇 結論〉，止庵校訂《周作人自編集·知堂回想錄（上）》（北京：北京十月文藝出版社，2013年10月），頁243。

完了。這不獨是那檐溜做新娘的歷史而已。²⁹⁹

周作人在寫作〈幼小者之聲〉一文是曾做引用，在這段引文之後，周作人還寫道：「這篇文章里很含著惆悵，不只是學問上的民俗學者的關心，怕資料要消沒了，實在是充滿著人情，讀了令人也同樣地覺得惘然。」而後周作人又繼續在該文中摘引柳田國男的〈黃昏小記〉，並再次補充道：

柳田說古昔的傳統的詩趣在今日都市生活裏忽而斷絕，下一代的國民就接受不著了事。又說平常人心情不被珍重紀錄，言語文章的用法有苛酷的限制。這都包孕著深厚的意義，我對於這些話也都有同感。³⁰⁰

值得注意的是，上述周作人的文章多寫於三四十年代，彼時由北京大學的「五四」同人發起的歌謠征集運動已逐漸形成一定的風氣和規範，周作人也在摸索中開展他自己的民俗學研究。³⁰¹而且，三十年代同時還是周作人的「苦住時期」，因而這一時期的篇章有很多追懷往昔的文字，也是在這一時期，周作人更加關注民間的歲時風物，對比中日民俗之餘又把目光聚集到家鄉，呈現出所謂的「越人安越的鄉愁」。³⁰²根據《日本的衣食住》

²⁹⁹ 轉引自周作人：〈幼小者之聲〉，止庵校訂《周作人自編集·苦竹雜記》（北京：北京十月文藝出版社，2011年5月），頁133。

³⁰⁰ 同上，頁133-134，頁135。

³⁰¹ 于芳：〈周作人的日本民俗研究思想試論〉，《銘傳日本語教育》2016年10月第19期，頁154。

³⁰² 徐從輝：〈「東洋人的悲哀」：周作人與浮世繪〉，《文學評論》2012年11月第6期，頁63。

等「日本管窺」系列文章，我們不難發現，生於東南水鄉的周作人，對日本的生活有著天然的親切感：「我尚能知故鄉的民間生活，因此亦能於日本生活中由其近似而得理會。」³⁰³因而周作人對永井荷風、柳田國男等作家的推崇，實則是藉以表達對民間風土的個性之喜愛。作為「五四」一代，作為魯迅口中「進化鏈子上的中間物」，³⁰⁴周作人等尚可留存一些故鄉風土的民間記憶，且承接到一點民間社會的氛圍和習氣，「傳統」在他們身上尚且未曾斷絕，這實與「後『五四』」之輩所處的革命環境，是迥然不同的了。而木心既然「享受到一點夕陽殘照」，那麼借改寫周作人抑或是永井荷風之輩的作品，兼懷的也是承載了他的民間記憶的風土人情。

因此，我們再次檢視木心改寫的這一部分作品，可以發現源於周作人回憶性質的文字，內容主要分為兩類，一類是與飲食有關的，比如〈路菜〉、〈好吃〉、〈知堂詩素錄〉中的〈濕點心〉，寫的都是「畢竟醺醺有味」³⁰⁵的飲食鄉愁，因為都是兒時吃慣了的東西，所以一見到「就顯示出情分來」，³⁰⁶「實在特別好吃/未必出於餓極了的緣故吧」。³⁰⁷另一類則與日常之見聞有關，比如〈道路的記憶〉、〈北京秋〉、〈城和橋〉、〈知堂詩素錄〉中的〈水師學堂〉和〈城南和下關〉，本是周作人回憶在南京水師學堂求學、在北京工作生活的情景，也都被木心拿來改寫，推測其意，約莫就是木心在〈1901

³⁰³ 周作人：〈日本的衣食住〉，止庵校訂《周作人自編集·苦竹雜記》（北京：北京十月文藝出版社，2011年5月），頁186。

³⁰⁴ 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981年），頁286。

³⁰⁵ 木心：〈路菜〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁67。

³⁰⁶ 同上，〈知堂詩素錄〉，頁65。

³⁰⁷ 同上，〈好吃〉，頁68。

年〉這一首同樣是文本再生自周作人的詩歌的附註中寫道的：「知堂此一注，可想見多少往事。」³⁰⁸〈1910年〉這一首詩，改寫自周作人的〈青蓮閣〉，辛丑（1901）八月初二這一天，周作人到達上海，滯留兩三日後再從上海乘船再至南京求學，因而這樣看似平淡無奇的「一天」，其實是頗具節點意味的。木心對此的附註亦使人想起其〈戰後嘉年華〉一文，從水鄉至都市，輾轉杭州、上海，在「社會、人性、哲學」之間「鍛煉周旋，消耗甚巨」，使得「與往昔踽踽獨行在西子湖畔的慘綠少年已經判若兩人」。³⁰⁹透過周作人所述錄的往事，木心的所思所想，是「詩書禮樂一忘如洗/猶記四季應時的早餐」，³¹⁰是「滿腦子意大利文藝復興法國印象派/這便是我輩動輒大言不慚的黑色青春」，³¹¹是「從前的生活/那種天長地久的霧圍/當時的人是不知覺的」³¹²——是的，「我輩」——周作人的文本頻頻被木心引為同調的重要原因，即在於「我輩」。木心借用周作人之眼光回看的，正是他們所共有的基於江浙文化的「民間文化」。除了上述提及的文本再生作品以外，〈白香日注〉、〈謔庵片簡〉、〈香奩新詠〉、〈西湖——掠明末王思任句〉、〈甲行日注〉、〈甲行日注 又〉、〈清嘉錄 其一〉、〈清嘉錄 其二〉等等篇目，原本本皆是周作人摘引的江浙文人的作品，木心在此基礎上再行改寫，這些作品與改寫永井荷風之詩，或改寫周作人之回憶錄，實有一脈相承的核心，即是對「民間風土」的關注。而周作人在〈地方與文藝〉一文中曾這樣寫道：

³⁰⁸ 同上，〈1901年〉，頁100。

³⁰⁹ 木心：〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁121、131。

³¹⁰ 木心：〈少年朝食〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁118。

³¹¹ 同上，〈而我輩也曾有過青春〉，頁44。

³¹² 同上，〈失去的霧圍〉，頁176。

執著普遍的一個要求，努力去寫出預定的概念，卻沒有真實地強烈地表現出自己的個性，其結果當然是一個單調。我們的希望即在於擺脫這些自加的鎖紐，自由地發表那從土裏滋長出來的個性。……我們不能主張浙江的文藝應該怎樣，但可以說他總應有一種獨具的性質。我們說到地方，並不以籍貫為原則，只是說風土的影響，推重那培養個性的土之力。尼采在《察拉圖斯忒拉》中說，「我懇愿你們，我的兄弟們，忠於地。」我所說的也就是這「忠於地」的意思，因為無論如何說法，人總是「地之子」，不能離地而生活，所以忠於地可以說是人生的正當的道路。³¹³

所以，木心由周作人而對「五四」時期的民間傳統的關注，始終不離這種對於「地方與文藝」的理解，而民間社會伴隨著「地方個性」的消失，也使木心在看待傳統資源時，更重視文學性和延續性，以及對個性和特性的保存。

至於由民間文學運動轉至社會大革命，木心表現出來的便只有冷淡——

大家高呼革命勝利中國萬歲

不久就來叫讓路

一班人把酒和肉挑進去

³¹³ 作人：〈地方與文藝〉，止庵校訂《周作人自編集·談龍集》（北京：北京十月文藝出版社，2011年1月），頁11-13。

慰勞兵士

人們也就漸漸散了³¹⁴

冷淡的背後，木心又說：

不應該忘記這些民間文化，我將來還要說的。

我很怀念从前的民间社会，可惜不再来了。

我們以後回國，是絕望者的播種。³¹⁵

四、小結

本章以民間文學運動為例，力圖說明「五四」如何對傳統資源進行搜集、整理、再生、轉化的複雜過程。他們雖然旗幟鮮明地反對「文以載道」的舊文學，卻又從未與傳統真正地切割，且在各種運動中逐漸又形成了新的「情迷中國」的載道傳統，並最終與文學革命的宏大敘事合流。由於「現代」與「傳統」的相互牽制，以及「五四」同人或隱或現的情迷中國情結，加之戰爭時代的歷史語境，宏大敘事的產生是自然而然的，文學革命也就自然而然地轉向了革命文學。大革命導致民間社會急劇轉變，所謂文脈，也

³¹⁴ 木心：〈辛亥革命——知堂回想錄〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁77。

³¹⁵ 載木心講述、陳丹青筆錄：《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁429、726、754。

便似斷非斷，奄奄一息。再觀木心，對待傳統資源。他更看重其延續的文學性與獨特的個性，在他的身上，更明顯地體現出他對文化斷層的第二種態度——即在累累斷層之間、之外、之後，始終保持一種自覺的承繼，使上一章探討的「現代」資源與本章所探討的「傳統」資源能融合存在於一身，從而融合出木心自己的文學風格和獨特的個性。然則有如周作人所思——

文學是情緒的作品，而著者所能最切迫的感到者又只有自己的情緒，那麼文學以個人自己為本位，正是當然的事。個人既然是人類的一分子，個人的生活即是人生的河流的一滴，個人的感情當然沒有與人類不共同的地方。在現今以多數決為神聖的時代，習慣上以為個人的意見以至其苦樂是無足輕重的，必須是合唱的呼噪始有意義，這種思想現在雖然仍有勢力，卻是沒有道理的。一個人的苦樂與千人的苦樂，其差別只是數的問題，不是質的問題；文學上寫千人的苦樂固可，寫一人的苦樂亦無不可，這都是著者的自由，我們不能規定至少須寫若干人的苦樂才算合格，因為所謂普遍的感情，乃是質的而非數的問題。個人所感到的愉快或苦悶，只要是純真切迫的，便是普遍的感情，即使超越群眾的一時的感受以外，也終不損其普遍。

316

革命的宏大敘事既已產生，在「五四」及「後『五四』」的革命語境之中，如何在融合

³¹⁶ 周作人：〈文藝的統一〉，《自己的園地》（北京：北京十月文藝出版社，2011年1月），頁31。

現代與傳統的前提下，保存並彰顯個人之獨特個性，以抗衡革命的宏大敘事，便是「五四」同人與木心都必須面對的問題。

第五章 為何抒情

前兩章著重討論了「五四」同人面對「現代」及「傳統」的複雜心態。通過翻譯等活動，「五四」同人引介了大量西方文藝思潮，這些現代思潮衝擊著中國的文化傳統，亦衝擊著「五四」同人的思想，一方面他們無法完全以「現代」惟是，一方面也無法完全擺脫「傳統」的影響，加上在當時的社會歷史背景下所自然形成的「情迷中國」的情結，「五四」同人時時處於一種對立與統一的矛盾之中。但也正如上文已提及的，「五四」同人對於「人」的發現，正是發現於這種複雜的對立統一之中。而伴隨著對「人」的發現，「五四」同人產生了自我個體的覺醒，同時也關注到了民族主體的覺醒。這兩方面的覺醒為中國的革命帶來了巨大的能量，並因革命而使「五四」同人表面上的氣質都染上了一層浪漫主義³¹⁷的色彩。

³¹⁷ 「浪漫主義」是「五四」時期影響深遠的西方思潮之一。西方的浪漫主義，依據馬泰·卡林內斯庫對現代性的考察，自十八世紀中期以來，在「古代/現代」的基本區分之上，「古典/浪漫」的對立亦是促進現代理論發展的一個重要環節。及至十九世紀初期，「浪漫」一詞甚至成為「現代」一詞的同義語，在基督教文明處於特殊時期的彼時，與「古典」相對的、基於「特質」(characteristic)、「怪誕」(grotesque)、「崇高」(sublime)、「有趣」(interesting)的浪漫精神，最終發展成為席捲整個歐洲的浪漫主義運動；並且伴隨著法國大革命等一系列革命運動的發展，浪漫主義對於資產階級的批判，使人們不斷認識到文藝理論對社會文化的批判力量。詳見 Matei Călinescu, "The Idea of Modernity," in *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Duke University Press, 1987), pp.35-38; Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (Oxford University Press, 1960); M. H. Abrams, *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism* (Oxford University Press, 1975); René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950, vol.2 The Romantic Age* (Cambridge University Press, 1981); Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries* (Oxford University Press, 1981); Thomas McFarland, *Romantic Cruxes* (Oxford University Press, 1987); Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (University of Nebraska Press, 1999);

誠然，如木心所說：「青年人會嚮往各種主義，但要他們自己提出主義，只能是浪漫主義」，「『五四』得到的，就是西方浪漫主義的一點迴光返照」。³¹⁸然而，李歐梵指出，「浪漫主義」只是一個典型的「五四」文學家表面上的氣質，中國的「浪漫主義」與西方基於批判資產階級的市儈與墮落的「浪漫主義」精神，只具表面上的相似性而仍舊無法脫離「情迷中國」的認知。³¹⁹實際上，早在晚清時期，浪漫主義相關作品就已經在中國傳播，其中以浪漫主義詩人拜倫的譯介最為突出，有研究者亦指出，西方浪漫主義在中國的傳播，與拜倫在中國的傳播是同時進行的。³²⁰浪漫主義文學作品——尤其是詩人拜倫的創作，所展現出來的對於現代主體意識的追求和對情感個性的推崇，鼓舞了一批清末民初到「五四」時期的知識分子。因此，從這一角度而言，對於浪漫主義詩人拜倫的兩次高潮式譯介，³²¹都帶有民族啟蒙的功利目的。而「五四」同人正是在面對這種宏大敘事的過程中，彰顯出浪漫的個人主義式的抒情之力。這種力，也正是木心作為「後『五四』」作家從「五四」中所汲取的，並最終成為他實踐「人的文學」傳統的主要力量來源。

Jerome McGann, *Byron and Romanticism*, James Soderholm edited (Cambridge University Press, 2002).

³¹⁸ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第二十二講 唐詩（二）〉、〈第四十四講 唐詩（二）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁272、570。

³¹⁹ 李歐梵：〈追求現代性〉，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2000年12月），頁227、235-236。

³²⁰ 宋慶寶：《拜倫在中國：從清末民初到五四》（北京語言大學博士研究生學位論文，2006年5月），頁41。

³²¹ 拜倫譯介的第一個高潮出現在晚清時期，以梁啟超、蘇曼殊、王國維、魯迅等人為代表，集中於〈哀希臘〉一詩的翻譯與創用。第二個高潮出現在1924年對拜倫逝世一百週年進行紀念的特殊時間點，《小說月報》、《晨報副刊》等雜誌和報刊，集結了包括鄭振鐸、沈雁冰、王統照、徐志摩等新文學作家、學者，對拜倫進行更為全面的翻譯、評論、推介和紀念。

一、摩羅詩人在中國

梁啟超是中國翻譯拜倫詩作的第一人。1902 年，梁啟超流亡日本期間創辦了刊物《新小說》，並在該刊上刊載自己的政治小說《新中國未來記》，借小說抒發自己更新國民觀念、探索國家自新自強的「新民」政治理想。《新小說》第 2 號上首次出現拜倫的照片及簡介，稱拜倫為「英國近世第一詩家」，又因拜倫「當希臘獨立軍起，慨然投身以助之，卒於軍」而稱頌他「不特文家也，實為第一大豪俠者」，³²²可見拜倫引起關注時，與其援助希臘獨立的生平經歷是分不開的。而後拜倫被梁啟超首先翻譯的詩節——《唐璜》第三章的部分詩句，亦被梁啟超定名為《端志安》（Don Juan）而融入《新中國未來記》中，成為主角「不做蠻族奴隸」³²³的心聲，以此鼓舞讀者的愛國主義激情。

梁啟超認同「小說為國民之魂」的說法，還認為「善為教者，則因人之情而利導之」，甚至認為「彼美、英、德、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說，為功最高焉」。³²⁴而再回顧「每讀其（拜倫）著作，如親接其熱情，感化之力最大矣」³²⁵這樣的說法，我們便不難理解，梁啟超以期通過拜倫浪漫詩篇的感召力，達到喚醒「新民」之民族國家意識的目的。事實上，在梁啟超之後，翻譯家馬君武在 1905 年完整翻譯了《唐璜》第三章的詩句，並題為〈哀希臘歌〉，其後又有蘇曼殊、胡適、聞一多等人多次重

³²² 《新小說》1902 年第 1 卷第 2 期，頁 13。

³²³ 梁啟超：〈新中國未來記〉，《梁啟超全集 第 19 卷》（北京：北京出版社，1999 年 7 月），頁 5629-5631。

³²⁴ 梁啟超：〈譯印政治小說序〉，《梁啟超全集 第 1 卷》（北京：北京出版社，1999 年 7 月），頁 172。

³²⁵ 《新小說》1902 年第 1 卷第 2 期，頁 13。

譯，據統計，該詩歌片段在 20 世紀的中國出現了 18 個全譯版本，³²⁶足見拜倫該詩的感召力。值得關注的是，詩人拜倫的形象，在多次重譯〈哀希臘歌〉的過程中，漸漸被理解為一個具有國際精神、投身民族解放事業的英雄形象；拜倫本質上基於個人主義而展現出來的反對權威、崇尚自由、叛逆不羈的極端浪漫的詩人氣質，並沒有被完全認識，反而被內化為一種「感時憂國」的精神。由是，魯迅 1907 年作〈摩羅詩力說〉一文時，對拜倫「個人主義」精神的突出，便有別於梁啟超對拜倫形象的塑造。

魯迅對拜倫筆下的人物總結可概括為五個字——「至獨立者也」，且不僅僅是對其創造的人物的評價，魯迅認為拜倫自身也是「重獨立而愛自繇」的個人主義者：

凡所描繪，皆稟種種思，具種種行，或以不平而厭世，遠離人群，寧與天地為儕偶，如哈洛爾特；或厭世至極，乃希滅亡，如曼弗列特；或被人天之楚毒，至於刻骨，乃咸希破壞，以復仇讎，如康拉德與盧希飛勒；或棄斥德義，褻視淫遊，以嘲弄社會，聊快其意，如堂祥。其非然者，則尊俠尚義，扶弱者而平不平，顛仆有力之蠢愚，雖獲罪於全羣無懼，即裴倫最後之時是已。³²⁷

魯迅對於拜倫及拜倫式英雄的認識，超越梁啟超之處在於，他看到了「個人」之力。這種力，「立意在反抗，指歸在動作，而為世所不甚愉悅」，³²⁸換句話說，這樣的個人之

³²⁶ 李靜、屠國元：〈梁啟超的拜倫譯介及其形象建構〉，《文藝爭鳴》2016 年 8 月第 8 期，頁 108。

³²⁷ 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981 年），頁 79-80。

³²⁸ 同上，頁 66。

力是叛逆的、不容於集體的、追求絕對的個性與自由，加之其剛健不撓的特點而充滿了突圍舊俗和舊勢力的能量。然而，儘管魯迅看到了拜倫的個人主義和叛逆精神（「自由在是」），也看到了拜倫的英雄行徑背後的人道主義主義精神（「人道亦在是」），³²⁹但是他的文藝觀與梁啟超在本質上並無太大區別，魯迅相信「國民精神之發揚，與世界識見之廣博有所屬」，他也相信「詩人者，撓人心者也」，之所以「別求新聲於異邦」地推崇摩羅之力，是因為這浪漫的摩羅詩力極具感染性——「至力足以振人」，「其力如巨濤，直薄舊社會之柱石」，³³⁰亦即魯迅對拜倫的認識，沒有超脫出「文以載道」的範圍，仍舊是出於一種「感時憂國」的功利目的而向摩羅詩人借力，以期能改造國民性。但這種功利的目的，顯然與西方浪漫主義運動以審美標準取代功利標準的特徵³³¹是有出入的。

從〈摩羅詩力說〉這篇文章中我們可以看到，魯迅在當時對於「自由」與「人道」的呼籲，集中於不做亡國奴這一點上，並沒有完全吸取西方浪漫主義運動中對於「人的主體性」的認識和確立。這一點，在〈文化偏至論〉一文中表現得更加明顯。在該文中，魯迅對西方十九世紀末葉的文明展開批判，他看到了物質極大發展之下，文化走向了物慾膨脹與個性泯滅的「至偏至偽」，因此他提出應該「非物質」而「重個人」，³³²並且在該文中著重提到了「個人主義之雄桀者」尼采。但需要指出的是，一方面，個體啟蒙和

³²⁹ 同上，頁 79。

³³⁰ 同上，頁 65、68、99。

³³¹ （英）羅素著、馬元德譯：〈浪漫主義運動〉，《西方哲學史 下卷》（北京：商務印書館，1996 年 4 月），頁 216。

³³² 魯迅：〈文化偏至論〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981 年），頁 50。

民族啟蒙之間有著非常緊密的關聯，民族主體意識與個體主體意識甚至具有同構性，³³³

〈文化偏至論〉中號召「任個人而排眾數」，排的並不是民族之「集體」，而是現代文明中至偏至偽的物質過度，畢竟，梁啟超和魯迅，都企圖通過喚起國民個性的手段以喚起民族性；另一方面，魯迅並不認同尼采的天才論，將它不啻為一種階級意識，所以他看取尼采，和看取拜倫一樣，是看中了他們作為「新宗蹶起，特反其初」的力量，目的都在於「復以熱烈之情，勇猛之行，起大波而加之滌蕩」：

內部之生活強，則人生之意義亦愈邃，個人尊嚴之旨趣亦愈明，二十世紀之新精神，殆將立狂風怒浪之間，恃意力以辟生路者也。……外之既不後於世界之思潮，內之仍弗失固有之血脈，取今復古，別立新宗，人生意義，致之深邃，則國人之自覺至，個性張，沙聚之邦，由是轉為人國。人國既建，乃始雄厲無前，屹然獨見於天下，更何有於膚淺凡庸之事物哉？

是故將生存兩間，角逐列國是務，其首在立人，人立而後凡事舉；若其道術，乃必尊個性而張精神。假不如是，槁喪且不俟夫一世。³³⁴

可見，魯迅對尼采身上的浪漫主義精神的援引，本質上與他一貫的引進西方現代主體精神以對民族啟蒙、建立「人國」的行動，是一致的。但是，這並不完全符合拜倫或是尼

³³³ 張旭春：〈魯迅早期思想中的浪漫主義因素與中國現代性問題〉，《文藝研究》2008年5月第5期，頁32。

³³⁴ 魯迅：〈文化偏至論〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981年），頁55-57。

采，出於對絕對自由的追求而推尊人的主體性，也與他們因為追求審美現代性而以藝術闡釋生命意義的種種行動，並不完全一致。

事實上，摩羅詩人在中國現代文學史上的形象，是一個被部分選擇後的形象，中國現代文學史上也並未出現西方式的浪漫主義運動，文學革命雖然蘊含著強烈的浪漫主義情緒，但是與西方浪漫主義運動將政治審美化的行動截然相反，中國的現代文學革命對於浪漫主義運動的借鑒，最終促使了文藝審美的政治化。³³⁵而比照拜倫等浪漫主義詩人在歐洲與在中國的傳播與接受，除了時代語境的巨大不同之外，最關鍵的原因仍然是，在弘揚人的主體性時，對「個人」有不同的理解和期待。

二、由個人到集體，由文學革命到革命文學

勃蘭兌斯認為，浪漫主義文學有蔑視一切歷史事物和政治事物的特徵，它反對個人放棄「自我」而信仰「集體」，宣揚的是「絕對的自我」：

所謂絕對的自我，人們認為不是神性的觀念，而是人的觀念，是思維著的人，是新的自由衝動，是自我的獨裁和獨立，而自我則以一個不受限制的君主的專橫，使他所面對的整個外在世界化為烏有。³³⁶

³³⁵ 張旭春：〈審美的政治化：現代性視野中的中國浪漫主義思潮〉，《政治的審美化與審美的政治化》（北京：人民出版社，2004年1月），頁228-229。

³³⁶ （丹麥）勃蘭兌斯著、劉半九譯：《十九世紀文學主流 第二分冊 德國的浪漫派》（北京：人民文學出版社，1981年7月），頁17-18、26。

換句話說，在浪漫主義中不斷地強調「我」，實際上是在不斷地強調「人」；弘揚「人的主體性」，實際上是在「弘揚人性」。然而，正如我們在第二章中借夏志清的分析而討論過的，新文學運動中藝術性不夠深刻的作品，恰恰就是那些空喊口號而無法深入探討人性尊嚴的篇章；又可惜新文化運動初期，人們對於人文主義的濃厚興趣，不能為「五四」同人堅持探索下去。而再次回顧夏志清的觀點，他亦認為中國青年在彼時表現出的熱忱和激情，與由法國大革命的浪潮引發出來的浪漫派詩人是「差堪比擬」的，但正是沒有對人與人性的進一步開掘，導致了對「人」的思索只能到達「人道主義」的層面便止步不前了，簡言之，這樣的創作總是出於一種功利的目的：

事實上，所謂「浪漫主義」也者，不過是社會改革者因著科學實證論（scientific positivism）之名而發出一股除舊佈新的破壞力量。它的目標倒是非常實際的：它要給中國人民帶來幸福的生活，建立一個更完善的社會和一個強大的中國。由於這種浪漫主義所探索的問題，沒有深入人類心靈的隱蔽處，沒有超越現世的經驗，因此，我們只能把它看做一種人道主義——一種既關懷社會疾苦同時又不忘自憐自歎的人道主義。自然界的一切，對這種浪漫主義者說來，只不過是一種陶冶性情的工具而已。³³⁷

³³⁷ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈第1章 文學革命〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁14。

如果說上面的引文中，夏志清的批判是針對文學政治化的惜嘆，那麼木心在此基礎上還指出了這種文藝功利觀對文學創作本身也會產生損害：

戲劇家、小說家之所以偉大，是他們洞察人心，而且巧妙地刻畫出來——這「人心」，到二十世紀中葉就變了，哦，不是變，是消失了。從前的「人心」被分為「好」「壞」兩方面，嚷嚷好的那面逐漸萎縮，壞的那面迅速擴張，其實並非如此，而是好的壞的都在消失，「人心」在消失，從前的戲劇和小說將會看不懂。³³⁸

那麼，不功利的對「人」的思索是怎樣的呢？用木心的話講，就還是應該標舉「個人主義」：

過去的講法：達則濟世，窮則獨善。我講：唯能獨善，才能濟世。把個人的能量發揮到幾點，就叫做個人主義。

不妨做個更通俗的圖解：

希臘，開始認識自己；文藝復興，是中世紀後新的覺醒；啟蒙主義，是我們可以做些什麼；到浪漫主義，是個性解放；到現代，才能有個人主義。

我的意思是，別以為從來就有個人主義，不，個人主義是從人的自證（希臘），

³³⁸ 木心：〈白馬翰如〉，《素履之往》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁23。

人的覺醒（義大利），人與人的存在關係（法國），然後才在世界範圍內發展成個人主義（以英、法、德為基地）。個人主義不介入利己利他的論題，是個自尊自強的修煉。³³⁹

從木心對個人主義的解釋我們可以感受到，他對於個體自我的認識，是更偏向於勃蘭兌斯所說的「絕對的自我」，而在文學品味上，木心也的確確對浪漫主義詩人拜倫有所偏愛，甚至將拜倫引為有同一精神血統的「兄弟」，不吝讚美：

拜倫。我的講義寫了十六頁，曹雪芹先生可能有意見了。

他是貴族、詩人、美男子、英雄，是多重性質的象徵。我小時候一看這名字，還沒讀作品，就受不了了。再看畫像，更崇拜。

人類文化至今，最強音是拜倫：反對權威，崇尚自由，絕對個人自由。

真摯磅礴的熱情，獨立不羈的精神，是我對拜倫最心儀的。自古以來，每個時代都以這樣的性格最為可貴。

英國文學，莎士比亞之後，公推拜倫。³⁴⁰

³³⁹ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第三十九講 十九世紀英國文學（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁518-519。

³⁴⁰ 同上，頁512。

同時，木心進一步將拜倫與尼采相聯繫，³⁴¹強化了他的個人主義的內涵：

拜倫的個人至上，純粹的獨立，純粹的自由，其實就是尼采的超人意志。

拜倫是本能的天性的反抗。³⁴²

這也是木心相比魯迅更進一步的所在。魯迅雖然看到了個人主義的雄傑之力，但從拜倫到尼采，魯迅似乎都只把握住了二者的反抗精神，就企圖直接「拿來」喚醒沉睡的國民性，這樣的方式也許會遭遇兩重困局：其一，是拿來的主義缺失了歷史發展的連貫性（就個人主義而言，上面引文中木心所作的圖解，顯然在魯迅推崇摩羅詩人的過程中是缺失的），必然只能像前文所討論的，呈現出一種有時間差的、碎片化的樣貌，其功能的發揮很可能便不盡理想；其二，是必然要面對個體啟蒙的主體性與振興民族國家所需要的民族主體性之間的關係，但正如李歐梵所指出的，當時的知識分子著眼於使民族富強的目的，因此就理所當然地把對個人的信念與一種狂熱的民族主義結合在一起，卻並沒有預見到「個人與集體之間必然要發生的分裂」，³⁴³而這種分裂的根由，便是上文本心所

³⁴¹ 尼采在木心的精神譜系上有至關重要的作用，無論是格言式文體的借鑒和運用，還是對尼采的悲觀主義與酒神精神的認同，乃至對尼采的「審美人生」藝術觀和「權力意志」的運用，以及繼承於尼采的個人主義、超人哲學、「重估一切價值」和「不事體系」，尼采對木心的影響可謂方方面面。關於尼采對木心的影響，在此無法展開討論，也無法以一言蔽之，詳細論述請見附錄三〈尼采與木心〉一文，此處從略。

³⁴² 木心講述、陳丹青筆錄：〈第三十九講 十九世紀英國文學（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁517。

³⁴³ 李歐梵：〈追求現代性〉，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2000年12月），頁236。

說的「純粹的獨立」、「純粹的自由」。所以，經歷了多重運動的木心，回看他的前人魯迅，也只能歎惜「魯迅先生的抱負只在反帝反封建，可惜他剛剛開始懷疑，就找到了信仰」，³⁴⁴同時扼腕道：

中國自外於世界潮流。中國沒有個人主義。

「五四」以後，要在幾十年內經歷人家兩千年的歷程，也因為沒有個人主義，

革命一來，傳統里沒有「個人」，一擊就垮。³⁴⁵

這種個體與集體之間的不可調和、革命對個人輕而易舉的傾軋，典型地表現在創造社對浪漫主義從提倡到清算的變化上。

創造社成立於 1921 年 7 月，成員大多是留日知識分子，有郭沫若、郁達夫、成仿吾、鄭伯奇、田漢、張資平等人，郭沫若是最主要的發起人。在創造社成立初期時，該社以追求審美獨立和藝術至上而聞名，郭沫若也一直以浪漫主義的觀點指導自己的寫作，留日期間受到泛神式英雄主義的影響，除了創作還翻譯了歌德、雪萊、格雷、海涅等浪漫詩人的作品，以及尼采的《查拉圖斯特如是說》。其代表作〈女神〉、〈天狗〉都顯示出對英雄式的激情和對自我的讚美；在與文學研究會關於「為人生」、「為藝術」的爭論中，創造社又通常被歸為「為藝術而藝術」的陣營。然而，郭沫若卻在 1924 年率先

³⁴⁴ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第三十九講 十九世紀英國文學（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 517。

³⁴⁵ 同上，頁 519。

宣佈自己信仰馬克思主義，1926 年還參與了北伐戰爭，1927 年又參與了南昌起義，自此其文學創作與革命運動緊密相連，他倡導「文學與革命一致」的觀念，甚至提出了「真正的文學是只有革命文學的一種」、「真正的文學永遠是革命的前驅」這樣的口號，郭沫若旗幟鮮明地寫到：

革命時代的希求革命的感情是最強烈最普遍的一種團體感情，由這種感情表現為文章，來源不窮，表現的方法萬殊，所以一個革命的時期中總含有一個文學的黃金時代了。

……個人主義和自由主義的思潮應運而起，濫觴於意大利之文藝復興，而爆發於一七八九年之法蘭西大革命，這時候在文以上的表現便是浪漫主義對於形式主義的抗爭。浪漫主義的文學便是最尊重自由，尊重個性的文學，一方面要反抗宗教，而同時於別方面又要反抗王權……這一派的文學，在精神上是個人主義自由主義，在表示上是浪漫主義的文學，便是十七八世紀當時的革命文學。

然而第三階級抬頭之後，以個人主義自由主義為核心的資本主義漸漸猖獗起來，使社會上新生出一個被壓迫的階級，便是第四階級的無產者。在歐洲的今日已經達到第四階級與第三階級的鬥爭時代了。浪漫主義的文學早已成為反革命的文學，一時的自然主義雖是反對浪漫主義而起的文學，但在精神上仍未脫盡個人主義與自由主義的色彩。……在歐洲今日的新文藝，在精神上是徹底表同情於無產階級的社會主義的文藝，在形式上是徹底反對浪漫主義的寫實主義的文藝。這種文藝，在我們

現代要算是最新最進步的革命文學了。

我們要要求從經濟的壓迫之下解放，我們要要求人類的生存權，我們要要求分配的均等，所以我們對於個人主義的自由主義要根本劃除，我們對於浪漫主義的文藝也要取一種徹底反抗的態度。³⁴⁶

在此不惜冗長地援引郭沫若的原文，是為了更加直接地證明，郭沫若對於革命文學的提倡，使他提出了一種把個人情感擴展為集體情感、把浪漫的個人主義轉移為集體主義的文學生產方式，並將文學革命的發展方向引導到革命文學上，使文學運動順理成章地被革命運動收編。及至 1930 年左翼作家聯盟成立，文學創作的關懷對象完成了從個人主體到民族主體的轉變，民族的集體情感取代了文學藝術的自我表現，文學組織成為了政黨組織的宣傳陣地，浪漫主義文學中對於歷史巨輪下個體生命之敏感脆弱的共情與關懷，逐漸被革命的宏大敘事取代。文藝作家只能主動融入革命的浪潮中，否則便只能成為邊緣人物。同為創造社成員的郁達夫便是一個典型的例子。

郁達夫的成名作〈沉淪〉，藉由「性」這個極度個人的、隱私的事件，刻畫了一個困於性、孤獨、種族主義、愛國主義等多種情緒互相糾纏的留日青年，是一個複雜的「零余者」的形象。郁達夫筆下的人物多有自傳性色彩，他個人也長期由內而外地處於某種混亂且痛苦的狀態，外部因酗酒而導致生活混沌，內部則對情緒的波動和生命的脆弱極為敏感，這都使他的文章和思想在當時處處顯得「不合時宜」。李歐梵指出，郁達夫的

³⁴⁶ 郭沫若：〈革命與文學〉，《創造月刊》1926 年第 1 卷第 3 期，頁 4-14。

創作描寫了兩個「自我」——實際的自我與自我的幻象——正是通過文藝創作的手段，郁達夫才能從他個人的混亂和痛苦中得到片刻的解脫。³⁴⁷然而，郁達夫展現的強烈的主觀色彩和文學個性，卻因為對「性」的描寫，使他被批評為頹廢的「肉慾描寫者」，³⁴⁸遭到不少道德批判和攻擊，甚至轉而針對他個人的政治言論，而且這種「針對」還是來自創造社內部——郁達夫在 1927 年 2 月 12 日的日記中記載，當日接到郭沫若來信責備自己的傾向太壞，又揚言將來兩人是要分道揚鑣的。³⁴⁹最終，郭沫若的預見成真了，郁達夫在 1927 年 8 月 15 日的《申報》和《民國日報》上宣佈跟創造社完全脫離關係，1930 年在加入左聯短短八個月後便被左聯開除。郁達夫沒有否認自己作品中的個人主義傾向，³⁵⁰對於「趨時文藝」也一向頗有微詞。許子東的研究認為，郁達夫並非沒有政治素養和社會觀察力，但他在當時始終堅持浪漫主義的風格，堅持在文學中表現個人主義，表現真、個性、美，堅信再渺小的個體也有其意義和價值。³⁵¹但從其生平經歷來看，1930 年後郁達夫的作品已不再引起廣泛的關注，其創作活力也日益消減，其後的人生依舊混亂而痛苦，最終客死他鄉。

另可作為例證的人物是新月派的徐志摩。徐志摩是公推的浪漫詩人，但他的興趣一

³⁴⁷ 李歐梵著、王宏志等譯：〈郁達夫：自我的幻象〉，《中國現代作家的浪漫一代》（北京：新星出版社，2010 年 4 月），頁 110。

³⁴⁸ 郭沫若：《創造十年》（上海：現代書局，1932 年 9 月），頁 194。

³⁴⁹ 郁達夫：《日記九種》（上海：北新書局，1928 年），頁 92-93。

³⁵⁰ 許雪雪：〈郁達夫先生訪問記〉，姚乃麟編：《現代中國文學家傳記》（香港：實用書局，1972 年 7 月），頁 44。

³⁵¹ 許子東：〈郁達夫創作風格論〉，《郁達夫新論》（杭州：浙江文學出版社，1984 年 3 月），頁 5、33、46-47。

開始並不在詩歌與文學。在梁啟超的啟蒙下，徐志摩追隨著梁啟超的社會改革思想，因此 1918 年他前往美國修讀的是銀行和社會學專業，但兩年後放棄了哥倫比亞大學的博士學位，轉而到了劍橋求學，跟隨高斯華綏·狄更生（Goldsworthy Lowes Dickinson），開啟了他的文藝生涯。正是在劍橋的生活，使徐志摩發現了「自我」與詩性的人格，性格中情感充沛的那一部分被激發了出來，梁啟超所賦予他的那種家國民族意識漸漸被個人主義所取代，以致其此後的一生都沉浸在追求愛、追求自由、追求美（胡適語）的行動當中；不惟文學創造，連個人的實際生活也都處處踐行著他對愛與浪漫的追求，其個人的戀愛生活時至今日仍引發許多討論。然而，徐志摩的這種個性與文學創作的風格——寄希望於「愛」以「消滅種種束縛我們的自由與侮辱人道尊嚴的主義與宣傳」³⁵²——這在左翼文人看來，是全然背離當時嚴峻的社會形勢與政治形勢的，他的這種「不合時宜」必然也遭到攻擊。徐志摩是真性情的人，他信仰「愛」、信仰「情」，堅信「真的感情是難得的，是名貴的，是應當共有的；我們不應得拒絕感情，或是壓迫感情，那是犯罪的行為」。³⁵³然而，到了 30 年代，以「創造的理想主義」、「致力文藝和學術」、「規復人生的尊嚴和健康」³⁵⁴的純文藝的《新月》雜誌，也不由得政治化了，談個人之「情」的文章不似以往那般佔有大篇幅，雜誌甚至直接敬告讀者：「我們是談政治了，我們以後還要繼續的談。」³⁵⁵由此可見社會環境的變化給文學社團的活動帶來的巨大影響。而從

³⁵² 徐志摩：〈湯麥士哈代〉，《徐志摩全集 第 3 卷 甲輯》（香港：商務印書館，1983 年），頁 91。

³⁵³ 徐志摩：〈落葉〉，《徐志摩全集 第 3 卷 乙輯》（香港：商務印書館，1983 年），頁 101。

³⁵⁴ 《新月》1928 年第 1 卷第 1 期，頁 3、10。

³⁵⁵ 《新月》1929 年第 2 卷第 6-7 期，附加頁。

1929 年第 2 卷第 2 期開始，徐志摩亦不再參與《新月》雜誌的編輯工作。

郁達夫和徐志摩雖然分屬不同的文學陣營，但他們都是極具浪漫特質和個人風格的新文學作家，他們的作品都展現了對個體生命之敏感脆弱的共情與關懷，所以其內心多情的抒發，往往都是反宏大敘事的。可是，從個人到集體、從文學革命到革命文學的轉變，摩羅詩人拜倫式的自由個性和叛逆精神在社會革命的浪潮中漸漸失去了關注和響應，文壇上的作家似乎只有兩種選擇，要麼是郭沫若式的選擇「轉變」，要麼便是郁達夫或徐志摩式的「被邊緣」——且不論日後的整風運動和文化大革命——個人主義，日益失去了生存的空間。那麼，個人主義真的是「不合時宜的」嗎？郁達夫的困惑和思索想必也是當時許多知識分子的困惑和思索：

左翼作家大同盟，不錯，我是發起人中的一個。可是，共產黨方面對我很不滿意，說我的作品是個人主義的。這話我是承認的，因為我是一個小資產階級出身的人，當然免不了。可是，社會這樣東西，究竟是不是由無數個「個人」組織而成的？假定確實是這麼一回事，那我相信暴露個人的生活，也就是代表暴露這社會中的某一階級的生活。³⁵⁶

這種個體與集體之間的衝突、革命對個人的傾軋，在木心看來是對浪漫主義的戕害，其

³⁵⁶ 許雪雪：〈郁達夫先生訪問記〉，姚乃麟編：《現代中國文學家傳記》（香港：實用書局，1972 年 7 月），頁 44。

根源依然與「人的主體性」無法得到弘揚有關——

如就當時所知的已經成型的人物而言，其中最卓犖者，也不過是浪漫主義在中國的遺腹子，「五四」後，這種遲到的西方思潮很快就分趨兩派：極權的，社會的。民主的，個人的。論爭既起，形成兩大陣營，而現實的繁複動蕩，人性的幽邃多變，總是使任何一種信仰終於顯得是少數主有者的剛愎自用。中國沒有順序的「人的覺醒」「啟蒙運動」，缺了前提的「浪漫主義」必然是浮面的騷亂，歷時半個世紀的浩大實驗，人，還是有待覺醒，蒙，亦不知怎樣才啟。³⁵⁷

因此，即便「凡是革命家也都是浪漫派」（蔣光慈語）、³⁵⁸革命本身也蘊含著浪漫的激情，但種激情若從屬於集體的宏大敘事，則必然裹挾著個體使其難以發出個人的聲音，然而個人的浪漫抒情實可以有別於革命的宏大敘事；將情感作為現代主體意識的生成動力，在個人主義統攝下的抒情行為，有其不應被忽略的能量以及存在之必要。這也便是木心所說的——

真的有「時代的局限性」這麼喪氣敗興的事。真的有超越此種局限性的那麼心

³⁵⁷ 木心：〈此岸的克利斯朵夫〉，《溫莎墓園日記》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁165-166。

³⁵⁸ 轉引自郭沫若：《創造十年續編》（上海：北新書局，1946年4月），頁145。

壯神旺的事。³⁵⁹

三、「史詩時代的抒情聲音」

浪漫主義在中國的傳播，或者說如上文所述的類似於引介拜倫以喚起國民性的文學生產活動，儘管最後似乎被更大的社會革命所收編，但是，個人主體意識畢竟是被喚醒、被肯定了，人之「情」的存在也獲得了更多更正面積極的重視，主體（無論個人主體或民族主體）的情感表達行為，在多數時候都被認為是正常的、應當的、被鼓勵的，甚至是被利用的。然而，人們一直更為關注的是宏大敘事層面的革命運動本身，關注歷史事件中「啟蒙」與「革命」的互動，而較少關注到主體在事件中的情感抒發與傳達，並且由於個人主體轉化為民族主體，更加導致了個體抒情的聲音被遮蔽，換言之，「抒情」的作用與力量被忽視了。³⁶⁰那麼，什麼是「抒情」呢？

根據王德威的梳理，現代關於「抒情」的討論，艾青、朱光潛、李廣田、臧克家、廢名、朱自清、宗白華等人在 40 年代就已經各有探討。1971 年陳世驥發表〈中國的抒情傳統〉，直言「中國文學傳統從整體而言就是一個抒情傳統」，³⁶¹促使「抒情」作為一

³⁵⁹ 木心：〈寒砧斷續〉，《即興判斷》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 57。

³⁶⁰ 據王德威的研究，早在 20 年代，朱謙之就提出過「唯情」是革命的動力的觀點，90 年代李澤厚也提出過「情本體」論述，然而都未曾引起廣泛的關注和討論。詳見王德威著、涂航等譯：《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017 年 10 月），頁 13-15。

³⁶¹ 收錄在《陳世驥文存》（沈陽：遼寧教育出版社，1998 年 12 月）中的〈中國的抒情傳統〉一文，此處所引這一句的中文譯文為「就整體而論，我們說中國文學的道統是一種抒情的道統並不算過分。」（頁 3）但據陳國球的考證，該版本的譯文是經過刪削和修訂的，此譯法與英文原文“Chinese literary tradition as a

種文學特徵與中國的文學傳統直接關聯，「抒情傳統」也成為人們考察中國的文學的一種視角，在 70 年代以後進一步引起討論和迴響。³⁶²抒情傳統的論述，儘管發微於對中國古典文學的考察，但夏濟安亦提醒我們，西方浪漫主義能在中國傳播，與中國的抒情傳統為其提供了生長的土壤是密切相關的，³⁶³據此，抒情論述的闡釋並不局限於古典文學，抒情的「傳統」亦能延續到現代文學的批評範疇；而需要注意的是，在西方浪漫主義等語境中的“lyricism”或“lyrical”並不完全等同於中國的抒情傳統，³⁶⁴亦即抒情不等於浪漫，抒情也不從屬於浪漫，是中國的抒情傳統與西方的浪漫主義在「五四」新文學的

whole is a lyrical tradition.”並不完全對應，尤其是將“tradition”一詞譯為「道統」而非「傳統」，容易引起不必要的誤讀和誤解。在此我們採用的是陳國球的譯文，詳見陳國球：〈抒情中國——論中國抒情傳統〉，《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013 年 10 月），頁 6-25。

³⁶² 王德威著、涂航等譯：《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017 年 10 月），頁 33-34。

³⁶³ 夏濟安著、萬芷均等譯：《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》（香港：中文大學出版社，2016 年），頁 23。

³⁶⁴ 王德威在建構抒情傳統的現代論述時，常常強調西方啟蒙運動、浪漫主義等論說所重視的個人、主體、自我等，恰恰是傳統抒情話語所致力化解的主題之一，但晚清、「五四」語境下的抒情含義必然是超越了傳統抒情話語的含義。陳世驥提出抒情傳統論之後，高友工將抒情經由「美感經驗」的中心議題既貫通了古典與現代，亦勾連了中國與西方的文論，使現代文學批評也能從抒情傳統的論述角度，去看待「個人自我之心境」在現代性的語境中的抒情意蘊。詳見高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義的結構〉，《中外文學》1979 年第 7 卷第 11 期，頁 4-21；高友工：〈文學研究的美學問題（下）：美感經驗的定義的結構〉，《中外文學》1979 年第 7 卷第 12 期，頁 4-51。不唯高友工，普實克的研究發現，「五四」文學中有突出的主觀主義、個人主義、悲觀主義以及反抗的、甚至自我毀滅的傾向，從中他亦發現「抒情傳統」在中國的「新」、「舊」文學之間相連相遞。詳見普實克：〈中國現代文學中的主觀主義和個人主義〉，陳國球、王德威編：《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014 年 9 月），頁 322-349。此外，蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、蕭馳、龔鵬程、鄭毓瑜、黃錦樹等人對於抒情傳統論述的闡發也值得關注。

關於抒情傳統與現代性的構建，詳見王德威：《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010 年 9 月）；陳國球、王德威編：《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014 年 9 月）；王德威：《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017 年 10 月）。

語境中相遇，傳統的抒情論述遂出現新的向度。

因此，王德威認為抒情不僅僅是一種文學類型，³⁶⁵他將抒情定義為：

作為一種文類或藝術風格，或生命態度、價值體系、政治信念、世界觀——來

反思歷史的危機與轉機，群與己的關係，藝術與詩學的諸多形式。³⁶⁶

他以陳世驥、沈從文、普實克為理論資源，在興與怨、情與物、詩與史的多維互動中，考察二十世紀中葉中國處於重重憂患、家國興廢、政治起伏的「史詩」時期時，「抒情」之「詩性自我與歷史事變最驚心動魄的碰撞」。³⁶⁷換言之，抒情或許可以被看作是一種批評的界面，抒情是一種方法。這也是陳世驥在闡發何為「抒情傳統」時就早已為我們點明的：

中國文學的榮耀別有所在，在其抒情詩。長久以來備受稱頌的《詩經》標誌著它的源頭；當中「詩」的定義是「歌之言」，和音樂密不可分，兼且個人化語調充盈其間，再加上內裏普世的人情關懷和直接的感染力，以上種種完全契合抒情詩的所有精義。

³⁶⁵ 王德威著、涂航等譯：〈導論：「抒情傳統」之發明〉，《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017年10月），頁21。

³⁶⁶ 同上，〈引言〉，頁8。

³⁶⁷ 同上，頁7。

接下來就是動人心魄的《楚辭》……它代表了抒情詩的另一個主要方向……眾所周知，《楚辭》中的其他篇章全都是抒情詩體：如祭歌、頌詩、悼詞、葬歌，或者其他主觀地、激情地抒發一己之渴求、控訴、吶喊的韻文。

歌——或曰：言辭樂章（word-music）所具備的形式結構，以及在內容或意向上表現出來的主體性和自抒胸臆（self-expression），是定義抒情詩的兩大基本要素。

368

「音樂性」、「普世的人情關懷」、「抒發一己」、「主體性」，這些詞都在提示我們，現代的抒情論述不是小資產階級式的顧影自憐（如上文所引郁達夫對自己的評判），也不是詩人逃避現實而耽於個人情感（如上文所提胡適對徐志摩人生追求的評價），抒情是極具個人化的行為——這也是普實克所認為的，抒情傳統是現代中國主體和自我的源頭——³⁶⁹同時，抒情又是具有普世關懷的行為，蘊含著「人與我、情與物的互動指涉」，這也就能解釋抒情傳統為什麼能蘊含「內省性」和「公共性」兩方面。³⁷⁰所以，回過頭來再看摩羅詩人，他身上的憂鬱與悲觀，是在感受到啟蒙、歷史、革命等「歷史變化的必然性」之流的宏大敘事對個體生命的壓迫和損害後，所形成的某種特質或者說反應，

³⁶⁸ 陳世驥：〈論中國抒情傳統〉，轉引自陳國球：〈抒情中國——論中國抒情傳統〉，《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013年10月），頁16-18。

³⁶⁹ 王德威著、涂航等譯：〈導論：「抒情傳統」之發明〉，《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017年10月），頁82。

³⁷⁰ 同上，頁31、44-45。

而且，這樣的反應是一種審美的反應。³⁷¹換個角度而言，不正是以個體的抒情以抵抗宏大敘事、以掙得個體生存之空間嗎？可惜的是，這樣的王國維式的理解——關注到了摩羅詩人身上的美學品格，及其個人意志與社會秩序之衝突而導致的悲劇性人生——³⁷²在晚清至「五四」時期並不能引起關注。

不過，儘管王國維式的反宏大敘事的美學觀沒有引起波瀾，但反宏大敘事式的文學創作到底還是給讀者留下了深刻的印象，因此，李長之認為，魯迅執抒情的筆時其文章就特別好，³⁷³王斑則進一步認為，這種「人性化的美學」觀照的是個人的內心深處，如此一來，魯迅的《野草》與張愛玲那因反對宏大敘事而充滿了隱私性、特殊與異質特點的小說，終能成為經典。³⁷⁴在此意義上，我們重讀沈從文的作品，便不難發現其作品的抒情風格，也正是通過一個又一個飽滿又脆弱的個體去觀照、映射或背離宏大的歷史變遷而形成的。所以，沈從文說：

照我思索，能理解「我」。

照我思索，可認識「人」。³⁷⁵

³⁷¹ 張旭春：〈審美的政治化：現代性視野中的中國浪漫主義思潮〉，《政治的審美化與審美的政治化》（北京：人民出版社，2004年1月），頁207-215。

³⁷² 王國維：〈英國大詩人白衣龍小傳〉，《王國維文集 第三卷》（北京：中國文史出版社，1997年），頁398-401。

³⁷³ 李長之：《魯迅批判》（香港：遠東書局，1972年），頁61-63。

³⁷⁴ 王斑著、孟祥春譯：《歷史的崇高形象：二十世紀中國的美學與政治》（上海：上海三聯書店，2008年3月），頁12-13。

³⁷⁵ 沈從文：〈抽象的抒情〉，《沈從文全集 第16卷》（太原：北嶽文藝出版社，2002年12月），頁527。

沈從文將自己這種抒情風格概括為「抽象的抒情」，而根據王德威的梳理，沈從文歷經了三次啟悟，才在家國與個人的種種危機中找尋到了這種抒情方式，他領悟到，絕望的命運裏有偶然的驚奇，時代的錯亂中有身為局外人的絕望和自由，在有情和事功的糾纏中須借抒情以保個人之希望。沈從文認為，面對歷史的流變人類其實不堪一擊，抽象的抒情並不是一種形上的哲學思考，而是情感的考掘，因此，面對歷史駭人的殘暴，沈從文召喚「廢墟美學」，將埋藏在時間廢墟裏的人的情感與種種想像考掘出來，於是「抒情」既是詩人自我反思的詩情，也是他面對中國人浮沉在時間之流的情感回應。³⁷⁶那麼，借用沈從文之「抽象的抒情」來看木心，何如？

木心的「廢墟美學」在前文的論述中已詳細討論過，在此不再贅述。而借用抽象的抒情來看木心的〈洛陽伽藍賦〉，也能看出其間有情與事功的糾纏。

〈洛陽伽藍賦〉是木心以北魏楊衒之《洛陽伽藍記》為藍本改寫而成的賦體長詩，原本本是史地宗教文獻，記載了北魏八十多座佛寺的興衰史，木心從中節選出永寧寺、瑤光寺、景明寺、高陽王寺、法雲寺、靈仙寺六處，刪去原文中「已成無謂的歷史瓜葛者」，³⁷⁷或著重描寫了寺廟建築的美輪美奐，或轉述了充滿神秘色彩的重大事件如火災，或筆鋒一轉轉而記錄了僧尼的傳奇命運、善男女敬佛祈福的盛況、貴族的奢靡生活、家

³⁷⁶ 王德威著、涂航等譯：〈第二章：沈從文的三次啟悟〉，《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017年10月），頁212-213。

³⁷⁷ 木心：〈洛陽伽藍賦：撰楊衒之《洛陽伽藍記》〉，《巴瓏》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁175。

妓的人生浮沉。粗略讀來似是一幅盛世畫卷，可是突然，木心的筆鋒又一轉，至結尾「亂曰」——

余因行役 重覽洛陽
 城廓崩毀 宮室傾覆
 寺觀灰燼 廟塔丘墟
 牆被蒿艾 巷羅荊棘
 牧豎躑躅九逵 田夫耕稼雙闕
 麥苗之感 非獨宗周黍離之悲
 京城表裏凡一千余寺
 舉目寥廓 鐘聲罕聞
 嗟夫 王事如棋 浮生若夢
 臨文慨悼 難喻吾懷 語云
 昔日之所無 今日有之不為過
 昔日之所有 今日無之不為不足
 已矣乎 後之君子亦將怊悵於斯賦³⁷⁸

若是行文至此，該詩或許不過就是一首文本再生的改制之作，然而，木心在詩後附錄了

³⁷⁸ 同上，頁 172-173。

寫作札記，從中可知這首詩寫於 1988 年，木心透露三十三年前（即 1958 年）他曾游訪洛陽，其時之風景、氣候、人文，皆與楊銜之筆下的描繪截然不同，木心感歎「油油荒荒，什麼伽藍名園的遺跡也沒有」，³⁷⁹趙思運則指出，木心 1958-1959 年間到訪的「洛陽」，正是大躍進與人民公社化運動的發源地，眾所周知這場運動的直接惡果，便是三年「困難時期」人口的大量非正常死亡。³⁸⁰有了這一層「解碼」，再讀木心這首〈洛陽伽藍賦〉，才驚覺木心對歷史之含蓄深情、對虛浮之事功的剴切批判——「嗟夫/王事如棋/浮生若夢」！

有情與事功間的張力，使文學的書寫能首先一步跳脫出宏大敘事的統一聲調，而這種「有情」又不僅僅局限在「人」這一載體上，正如沈從文善於利用「風景」與「人事」的有意錯綜，來營造一種「以靜寫動」的辯證性結構，以顯現出有情歷史的縱深感。³⁸¹以有情寄風景，恰恰也是木心記敘類作品中常見的寫作特色。

如〈法蘭西備忘錄〉一文，木心各取梅里美、福樓拜、都德、左拉的小說中一兩段以成五節，這五節文字，木心盡可能地使「景」、「物」脫去「人」、「事」而存在。比如，「科西嘉逃犯」一節，讀者藉由逃犯（亦即拿破崙）的視角，沿著港口朝西北向島嶼內部走去，路叢林，思播種割麥之農事，遇牧羊人，隨身之槍彈斗篷失去了實在作用，其為帝王梟雄但已成為逃犯，竟也羨慕起牧羊人的生活來。然而在這樣戲劇性的場景中，

³⁷⁹ 同上，頁 174。

³⁸⁰ 趙思運：〈「王顧左右而言他的大自由」——解碼木心《洛陽伽藍賦》〉，《關東學刊》2017 年 6 月第 6 期，頁 72-73。

³⁸¹ 姜濤：〈「有情」的位置：再讀沈從文的「土改書信」〉，《文藝爭鳴》2018 年 10 月第 10 期，頁 51-53。

木心並不著墨於英雄或牧羊人的心理狀寫（但讀者又何嘗不能與他們的心共情呢？），

他反倒只寫起景來：

牧羊人手提陶罐，牛奶瀉在逃犯端著的木碗中，濺濺有聲，頭頂枝丫的鳥鳴一片繁囂，春已溫馨整個科西嘉島，地中海之西撒丁尼亞之北，古時候腓尼基人曾在此暴行，木碗裏的牛奶沒了，陶罐裏還有，草葉的清香沁入牛奶，溪水映著天光的藍，蝴蝶忽高忽低。³⁸²

同樣的手段，是「保皇黨人遺事」一節中著力描寫的女主人的寬大臥房，是「達拉斯貢的愛國行為」一節中在陽台上唱起的戀歌、在陽台下表演的騎術、和街道上五光十色的道路裝飾，是「產業革命前夕」一節中清涼流淌的莫勒爾河，是「布爾喬亞之式微」一節中的田莊野餐、海水浴、和漁船歸航。木心取「景」、「物」而非「人」、「事」以作大觀的創作手法，被他譬喻為靜物畫，又進一步將人事與「主見」相聯繫、將景物與「印象」相聯繫，道出風景之「抒情」的意蘊：

通常總以為「主見」凌駕於「印象」之上……明晰「印象」比「主見」更高妙，

當然需要補充解釋：所謂「主見」是指「固定觀念」，所謂「印象」是指著「即興感應」，漫長的文字生涯也同樣能夠體識「景」與「物」的「感應」，實在是涵蓋著

³⁸² 木心：〈法蘭西備忘錄〉，《即興判斷》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁163。

「人」和「事」的「觀念」的，在鳥獸的眼裡，在上帝的眼裡，「人」「事」是「景」

「物」中微乎其微的一則……（歐陸的年輕一代，對於這些相距百年的「景」「物」

諒已概不在懷，那是無可奈何的「人」「事」所決定著的呵）。³⁸³

上文所引括號內的這一句，其實是很耐人尋味的。一方面，「人事」決定著「景物」之事，何嘗不是宏大敘事的一種傾軋的表現；另一方面，無論是人的有情與事功的張力，還是人事與景物的錯綜，正如賀桂梅指出的，其間似乎總存在著一個「個我」與「大我」的對立，³⁸⁴木心亦曾寫到：

「抒情詩是詩的初級和詩的終極。」作為詩的初級時代遙遙地過去了。作為詩的終極時代遙遙地在後面，反烏托邦者幾乎認為是烏托邦裏的事。

我們正處於兩極之間的非抒情詩的時代。³⁸⁵

那麼，「個我」與「大我」之間是否就是不可調和的對立關係呢？兩極之間的「非抒情詩的時代」，是否就全無「抒情」的空間呢？答案或許是否定的。

前文已經提及，夏志清在批判「五四」同人功利的浪漫主義觀點時提到：

³⁸³ 同上，頁 173-174。

³⁸⁴ 王德威、陳國球、陳曉明等：〈再論「啟蒙」，「革命」——與抒情：北京大學座談會〉，《文藝爭鳴》2018 年 10 月第 10 期，頁 101。

³⁸⁵ 木心：〈荒年〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 123。

我們只能把它看做一種人道主義——一種既關懷社會疾苦同時又不忘自憐自歎的人道主義。自然界的一切，對這種浪漫主義者說來，只不過是一種陶冶性情的工具而已。³⁸⁶

由事功到有情、由人事到景物，無論是浪漫或抒情的相關論述，我們從中都可發現「自然」的存在，它似乎總是發揮著某種媒介似的作用。其實，「抒情」的論述本就發源於自然，謂之「情景交融」也：

中國詩歌中自然與人生交織交融的情形，中國詩人常常不肯僅僅以客觀的態度描寫或表現自然，而要使我們直接地體會自然，親密而直接地觸摸自然，使我們與自然融為一體，使我們化身為自然，也使自然化身為我們。³⁸⁷

中國人自發的抒情，並不意味著任何激情浪潮的噴泄，而毋寧是一種升華為非個人化的意境的情感，一種在得到生動描寫的自然對象中具體化的情感，中國人由此達到特殊與一般，自我與宇宙的契合無間。³⁸⁸

長久以來，中國抒情詩一直在探索如何從自然萬象中提煉若干元素，讓它們包

³⁸⁶ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈第1章 文學革命〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁14。

³⁸⁷ 陳世驥：〈中國詩歌中的自然〉，《陳世驥文存》（沈陽：遼寧教育出版社，1998年12月），頁72。

³⁸⁸ 同上：〈附錄：中國的詩學與禪學〉，頁189。

孕於深情之中，由此以創作足以達傳至高之境或卓爾之見，以融入自然窈冥（the *mysterium of Nature*）的一幅圖像。³⁸⁹

不消說，此種情景交融的「自然」精神，也是木心的「抽象抒情」中非常重要的一部分

——

在坦克的履帶下，三複斯言也等於夢囈，新的野蠻以極權、官僚、武力為特徵，步步襲毀「自然生活」。³⁹⁰

「人」要滅絕「人性」的攻勢越演越烈，而我所知道的是，有著與自然界的生態現象相似的人文歷史的景觀在，那就是：看起來動物性作踐著植物性，到頭來植物性籠罩著動物性，政治商業是動物性的戰術性的，文化藝術是植物性的戰略性的，今後的勝負成敗我不欲斷言——我有的不是信心，而是耐心。³⁹¹

木心將文化藝術歸為植物性的，將政治商業歸為動物性的，一下子便說通了文藝與政治之間的關係，也將文學藝術柔韌而頑強的生命力點明了出來，同時也說明了文藝的抒情性自有其堅韌不拔的力量和難以被完全扼殺的生存能力——一言以蔽之——「記憶裏的

³⁸⁹ Jaroslav Průšek, "Some Marginal Notes on the Poems of Po Chü-I," 轉引自陳國球：〈遠方聲音：普實克、宇文所安〉，《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013年10月），頁116。

³⁹⁰ 木心：〈帶根的流浪人〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁65。

³⁹¹ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁71-72。

中國唯山川草木葆蘊人文主義精髓」³⁹²

而關於文化藝術植物性的特點，木心在其散文〈九月初九〉中推衍得更加精彩且清晰。

〈九月初九〉一文，談論的就是中國人和自然，起首便開宗明義：

中國的「人」和中國的「自然」，從《詩經》起，歷楚漢辭賦唐宋詩詞，連綰表現著平等參透的關係，樂其樂亦宣洩於自然，憂其憂亦投訴於自然。³⁹³

好一個「連綰」和「平等參透」！兩個詞就把人與自然之間纏綿而又互為關照的關係講明了。其後，木心略讀楚漢辭賦唐宋詩詞，一支筆勾勒出中國文學傳統中人與自然無法割裂的複雜關係（中國的「自然」寵幸中國的「人」，中國的「人」阿諛中國的「自然」？孰先孰後？孰主孰賓？從來就分不清說不明。³⁹⁴）；既論文學，轉而便涉及儒道釋的哲學範疇，無論哲學如何凌駕其上，木心相信「自然」仍為「自然」（「自然」對於「人」在理論上、觀念上若有誤解曲解，都毫不在乎。³⁹⁵）；再其後，便進入日常生活的範疇，自然與人「合成一套無處不在的精神密碼」、「『自然』內有『人』」；³⁹⁶繼而就轉入到茲事體大的汗漫歷史中，多得有自然——有清明而殷勤的自然，「亙古如斯地眷顧著那裡

³⁹² 木心：〈俳句〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁65。

³⁹³ 木心：〈九月初九〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁3。

³⁹⁴ 同上，頁4。

³⁹⁵ 同上，頁5。

³⁹⁶ 同上，頁6。

的『人』——

大動亂的年代，頽壁斷垣間桃花盛開，雨後的刑場上蒲公英星星點點，瓦礫堆邊松菌竹筍依然……總有兩三行人為之駐足，為之思量。而且，每次浩劫初歇，家家戶戶忙於栽花種草，休沐盤桓於綠水青山之間——可見當時的紛爭都是荒誕的，而桃花、蒲公英、松菌、竹筍的主見是對的。³⁹⁷

至此，人、文藝、自然，可謂徹底「情景交融」。妙的是，木心並未停筆於此，他宕開一筆轉而寫起了鄉愁，以一個「局外人」的身份，脫身後跳出來去看「自然」（當然不是每一花每一犬都會愛你，道理正如不是每個人都會愛你那樣。³⁹⁸），這就又割裂了人與自然的互相對應，「人」的主體性就這樣顯現了出來。

四、小結

由浪漫主義始，至抒情傳統終，本章討論的內容其實一直都圍繞著「人」，並以「人的主體性」串聯起「浪漫」與「抒情」。木心之所以標舉個人主義，用其詩意的說法，是因為「個人主義是把每個人都當作詩人來看待」，³⁹⁹而詩的、詩人的浪漫與抒情之力，

³⁹⁷ 同上，頁 6-7。

³⁹⁸ 同上，頁

³⁹⁹ 木心：〈巴黎——法蘭克福〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 5 月），頁 216。

從摩羅詩人拜倫，到「五四」的浪漫主義同人，及至「後『五四』」的個人以抒情傳統抵抗宏大敘事的傾軋，「人的」、「人性的」在此間的史詩洪流中顯得如此渺小又偉大。

沈從文所設想的，人與人之間的合理相處，是「讓人不再用個人權力或集體權力壓迫其他不同情感觀念反映方法」，⁴⁰⁰而抒情，或許就是某種通過替各自的情感觀念「發聲」而與「壓迫」相抗衡的方法；亦不止於抗衡，其作用還在於為「個我」找到一方生存的空間，如植物般由間隙處開拓，星星點點於瓦礫堆邊廢墟深處——才得以如木心所說的「憑個人主義來與各種災禍作周旋抗衡」。⁴⁰¹正如王德威所總結的：

抒情的作用，就在於能調動自身的批判力，擺脫宏大敘事的蠱惑，啟動「神思」。

「神思」釋放出史碧華克所強調的審美想像力，拒絕宏大敘事之下只此一家的局限，在「抽象」與「具體」，「普世的單一性」與「民主的多元性」之間不斷反復辯證，互為定義。

「史詩時代的抒情」具有雙向張力，或曰二律背反之處，在於強調所有「事功的歷史」背後，還有「有情的歷史」。⁴⁰²

至於木心，他則這樣說：

⁴⁰⁰ 沈從文：〈抽象的抒情〉，《沈從文全集 第16卷》（太原：北嶽文藝出版社，2002年12月），頁535。

⁴⁰¹ 木心：〈媚俗頌〉，《素履之往》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁166。

⁴⁰² 王德威著、涂航等譯：〈尾聲：批判的抒情〉，《史詩時代的抒情聲音》（台北：麥田出版，2017年10月），頁610-611。

你可曾覺得二律之間有空隙，那終於要相背的二律之間的空隙，便是我遊戲和寫作的場地。⁴⁰³

⁴⁰³ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學董明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁66。

第六章 離散經驗的意義

在前三章的討論中，我們借鑒夏志清超越意識形態、注重文學價值與文學世界性的批評方法，將木心置於「五四」新文化運動的歷史背景，探討「五四」同人如何面對西方文藝思潮衝擊下的「現代」與「傳統」的角力，以及木心作為「後『五四』」作家在處理這兩股勢力時與「五四」同人的區別與聯繫。在由文學革命轉變至革命文學的語境中，以及在「情迷中國」情結的作用下，「五四」同人實踐「人的文學」傳統時，難免帶有一種功利的目的。李長之評價「五四」新文化運動，認為這一運動「有破壞而無建設，有現實而無理想，有清淺的理論而無深厚的情感」，又說這一運動是「在文化上一個未得自然發育的民族運動」，⁴⁰⁴因而「五四」同人建設中國現代文學的進程是十分不易的，在時代的要求及意識形態鬥爭的雙重影響下，「五四」同人既要葆有個人的文學特性以抗衡時代和革命的宏大敘事，又要自覺維護永恆的人性尊嚴以彰顯文學的普世價值，「人的文學」的傳統來之不易。木心作為「五四遺腹子」，正是在繼承了「五四」的精神遺產的前提下，才奠定了自己的文學基礎。

然而，作為「後『五四』」作家，木心此後仍不斷經歷種種革命與運動，本人亦在文化大革命期間三度失去人生自由。木心鮮少談及文革的經歷，卻留下了「白天我是奴

⁴⁰⁴ 李長之：〈五四運動之文化的意義及其評價〉，《迎中國的文藝復興》（上海：商務印書館，1944年8月），頁22。

隸，晚上我是王子」這樣的詩句，同時也還在獄中偷偷寫成了《獄中手稿》——「有了筆有了紙就有了我的藝術」，⁴⁰⁵木心是在那樣極端的情形下磨礪自己的藝術的。木心又說：「文學是一字一字地救出自己。」⁴⁰⁶換言之，正是文學的普世價值，支撐著木心度過最苦痛的時刻。但是，文革的經歷還不是促成木心真正形成其藝術風格的契機，1982 年旅居紐約後重拾寫作的契機，才使木心真正得以在自由的環境下實踐他多脈相承的藝術觀，這也正是他之所以能超越「五四」的「情迷中國」情結而具世界性眼光的重要原因之一。

在上一章的結尾處，我們援引了木心「在二律背反間遊戲與寫作」的自白，以旁證抒情傳統理論所指示的空間創造的重要性，這一點，對於經歷過文化大革命、幾度失去人身自由的木心來說是極為重要的，他亦坦誠——

雖然我早有預感預見我的藝術的磁場在於西方，但也可以說是局勢局面逼使我向西方尋找讀者、朋友。際此，儘管我素鮮慎終追遠的愛國之心，亦不免有「報國無門」的淒然一笑。

我可不是理想主義者，我是從急驟墮落的東方文化的絕境中，倉皇脫越而來到西方的，西方文化也在衰頹，然而總要尊嚴些，舒徐有致些——就像從一只快要滅

⁴⁰⁵ 詳見木心生前所拍紀錄片：《夢想抵抗現實》。

Written, produced and directed by Francisco Bello and Timothy Sternberg: *Dreaming Against the World*, 2015. (<https://www.filmdoo.com/films/dreaming-against-the-world>)

⁴⁰⁶ 木心：〈乙輯〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 5 月），頁 262。

頂的船上跳到另一只緩緩下沉的巨輪上，甲板雖已傾斜，尚可坐下來寫些短詩。我

貪婪於攫取時間和空間，這是生存的元素呀。⁴⁰⁷

而回到「五四遺腹子」的身份定位上，能在何種程度上脫出「五四」及「後『五四』」

的語境而獲得更廣闊的空間，對於木心本身的藝術能否臻於「完成」，有重要的意義。

換句話說，儘管彼時木心已年逾五十，他仍決絕地選擇出國、選擇自我離散，主動超越

「情迷中國」情節。木心曾寫道：

大戰已近末期/新的生活用品又將多起來/我是總歸要出洋留學的/家庭教師沒
有魄力為我說這個話/我自己硬想，人要走就走得遠/我已知道柏拉圖，柏拉圖式的
愛/修船的敲打聲一直在蠱惑我/口誦著《公羊傳》、《戰國策》/心已隨薰風飛向愛
琴海、地中海⁴⁰⁸

我只憑一己的性格走在文學的道路上，如果定要明言起點終點或其他，那麼——
歐羅巴文化是我的施洗約翰，美國是我的約旦河，而耶穌只在我心中。⁴⁰⁹

一個中國人，一個中國藝術家，出不出國，是個終身大事。

我是到了紐約才一步一步成熟起來，如果今天我還在上海，如果終生不出來，

⁴⁰⁷ 木心：〈遲遲告白——一九八三年——一九九八年航程紀要〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁99、102。

⁴⁰⁸ 木心：〈修船的聲音〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁83。

⁴⁰⁹ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁63。

我永遠是一鍋夾生飯。⁴¹⁰

因此，有必要在世界文學的語境中審視木心的作品。而根據木心的生平經歷，有不少研究者將木心歸為海外離散的華人作家。但是，通過分析離散文學(Diaspora literature)的特點並結合木心相關作品進行探究之後，我們發現，木心的文學創作與離散文學的創作者經驗、身份認同、創作主題與敘事模式等方面都有諸多不同；而謹慎釐清木心的離散經驗，又對於我們分析木心的作品特徵有重要的意義。本章將離開「五四」新文學的語境，而在世界文學的語境下，通過對「離散」理論進行溯源研究，分析離散文學的特點，以期辨析木心之離散迷思。

一、離散之溯源：從 diaspora 到 sinophone

「離散」(Diaspora，或譯「流散」)，有其悠遠的理論發展史。⁴¹¹

英文 Diaspora 源自古希臘語 διασπορά，該詞由首碼 διά (dia-，表示「在兩者之間通過，跨越」)以及動詞 σπείρω (speirō，表示「播種，撒離」)⁴¹²組成，意指植物花粉或

⁴¹⁰ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第六十五講 未來主義，表現主義及其他〉，《1989-1994 文學回憶錄》(桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月)，頁838。

⁴¹¹ 以下關於離散的發展歷史，主要參照 John A. Armstrong, "Mobilized and Proletarian Diasporas." in *American Political Science Review* 70.02 (1976), pp.393-408; James Clifford, "Diasporas." in *Cultural anthropology* 9.3 (1994), pp.302-338; Robin Cohen, *Global diasporas: An introduction* (Routledge, 2008) ; Kachig Tölöyan, "Rethinking diaspora(s): Stateless power in the transnational moment." in *Diasporas* (1996), pp.3-35 等學者的研究。

⁴¹² 詞源解釋詳見 Henry George Liddell, Robert Scott, : *A Greek-English Lexicon* at the Perseus Project of Tufts

種子的傳播繁衍。西元前 6 世紀左右，古希臘人由於貿易和侵略戰爭等活動由巴爾幹和小亞細亞地區向西西里、南義大利、北利比亞、南法、西班牙東等地區遷徙，並建立了希臘城邦，因而 *διασπορά* 一詞的語義得到擴大。而後，在希伯來聖經中 *diaspora* 一詞首次出現，《七十士譯本》（*Septuagint*）的《申命記》（*Deuteronomy*, 28:25）、《詩篇》（*Psalms*, 147: 2）記載，「上帝讓他的子民在地上的王國裡分散」，「耶和華建造了耶路撒冷，聚集以色列中被趕散的人」。幾個世紀後，大約在西元 66 年至 140 年間，羅馬帝國破壞了猶太人民的耶路撒冷聖殿，猶太族群的離散經歷飽含迫害的痛苦。由此 *diaspora* 的語義便與以色列猶太人的受難史和移民史結合在一起，指涉猶太民族長期流離失所的生存狀態；「離開故土」⁴¹³的遷徙、移居活動，便成為 *diaspora* 最簡單的原初語義。而隨著族群的遷移，民族文化也在遷徙。猶太人重建耶路撒冷的流放之路，也是其文化不斷傳播、深化、再創之路。

直至 15 世紀黑奴貿易的興起，比照猶太民族的離散歷史，長達四百餘年的被奴役史使非洲黑人的離散狀況得到越來越多的關注，*diaspora* 也不再特指猶太民族的離散，非洲離散（*African Diaspora*）逐漸進入人們的視野。與此同時，伴隨著殖民運動在全球範圍的擴散，亞洲離散（*Asian Diaspora*）、歐洲離散（*European Diaspora*）也在歷史進程中留下了複雜的軌跡。因此，進入 20 世紀以後，隨著兩次世界大戰以及現代交通和科

University.

(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=diaspora/>)

⁴¹³ 沃爾特·康納提出了 *diaspora* 最簡單的定義，即「離散是人們居住在故土以外的地方」，詳見 Walter Conner, "The Impact of Homelands Upon Diasporas." in *Modern Diaspora in International Politics* (New York: St. Martin's, 1986), pp.16.

技突飛猛進的發展，促使人口在全球範圍內的流動進一步加快，具有離鄉背井離散經驗的族群越來越多，離散研究（Diaspora Studies）有了更多的拓展。而 20 世紀下半葉至今，在全球化的後殖民時代，跨界旅行的文化混雜（cultural hybridity）現象又為離散研究在傳統的政治、軍事、經濟的維度外增添了文化研究的視角，人類學的民族志方法、社會學的跨國研究和文學的比較研究等等，成為不可忽視的研究切入點。

在這樣的研究背景下，加上歷史上幾次動機不盡相同的移民潮，中國離散（Chinese Diaspora）和離散中國人（diasporic Chinese）的研究也進入了人們的視野。在文學研究領域，諸如溫里安、商晚筠、張貴興、黃錦樹等馬華作家，湯亭亭、譚恩美、趙健秀、哈金等美華作家，以及虹影、高行健等旅歐作家——這些離散作家的創作也吸引了許多人的關注，中國離散文學（Chinese Diaspora literature）在世界範圍內為研究者提供了研究的範例和文本。而隨著研究的深入，學者們發現中國離散有其自身發展的獨特軌跡，並非可以全然比照猶太民族或被奴役的非洲黑人的離散研究——在後殖民語境中「華人」/「華裔」複雜的主體構成、基於不同立場而對「中國」產生的不同的國族想像、對「漢語」/「華語」背後可能的霸權力量等等方面的深入探究，使得邊緣與中央、實踐與想像、政治與文化等因素日漸超越「離散」原有的理論框架，因而史書美等學者認為，把「中國離散」一詞「套用在所有情況的做法大有問題」，甚至提出了「離散會有終結時」等「反離散」的觀點，⁴¹⁴從而推出了基於不同學科角度看待多元在地（multi-local）的「華

⁴¹⁴ 史書美：〈何謂華語語系研究？〉，《文山評論：文學與文化》2016 年 6 月第 9 卷第 2 期，頁 112；更多關於「離散」的批評詳見 Shu-mei, Shih, ed. *Sinophone studies: A critical reader, Global Chinese Literature* (Brill, 2010).

語語系研究」(Sinophone studies)，以語言取代身份作為標誌，以「中國領土之外的華語社群和文化以及中國內部那些被強迫（或者自願）學習及使用普通話的少數民族社群和文化」為研究對象，主要涉及大陸殖民、定居殖民和移民/遷徙。⁴¹⁵史書美這一路徑的研究，從「文」過渡到「語言」而思索國家和文學之間的關係，「其實充滿了政治、歷史和各種各樣文學理念之間的緊張性」（王德威語），⁴¹⁶自然也遭遇了批評的挑戰，其對語言在流通過程中作為政治意識載體的強調，也使華語語系研究內部充滿了爭議，無法輕易擺脫歷史與國族的包袱，其「在地實踐」的訴求似有「流於片面」、「對華人現狀的理解並沒有提出可以參照的具體方法」⁴¹⁷之嫌，王德威對此直言為「不脫對一種所謂『根』的空間政治的執著」。⁴¹⁸

值得一提的是，木心在《聯合文學》創刊號上的「粉墨登場」，是以「文學魯濱遜」的姿態，以「作家專卷」的超篇幅和「國際文壇望遠」中的美國南方作家杜魯門·卡波特，旅居紐約的古巴流亡作家哥西亞·拉摩斯（Reinaldo Garcia Kamos）、西夫安提斯（René Cifuentes）、阿雷納斯（Reinaldo Arenas），德國漢學家、翻譯家法蘭茲·庫恩（Franz Kuhn），以及俄國流亡作家瓦西里·阿克肖諾夫（AKSYONOV, Vasily Pavlovich）

⁴¹⁵ 同前注，頁 116、119。

⁴¹⁶ 王德威：〈文學地理與國族想像：台灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》2012 年 12 月第 22 期，頁 15-16。

⁴¹⁷ 莊華興：〈馬華文學的疆界化與去疆界化：一個史的描述〉，《中國現代文學》2012 年 12 月第 22 期，頁 103。

⁴¹⁸ 王德威：〈「根」的政治，「勢」的詩學——華語論述與中國文學〉，《中國現代文學》2013 年 12 月第 24 期，頁 4。

同場出現。⁴¹⁹木心的再試啼聲，似乎已經在意無意間被置於「離散」的語境中；而當他重返大陸，論者議及「木心風格的意義」時，更直接點明木心是「飛散」作家，是「中國文化向世界飛散的實證」⁴²⁰——此處之「飛散」，即 *diaspora*。因而，儘管離散理論發展至今已有了新的轉向，但從《聯合文學》的木心，到《文學回憶錄》的木心，一直都被置於「離散」而非「華語語系」的語境中加以檢視，這也是本文不以「華語語系」的相關論述來討論木心的最主要原因，至於該理論是否適宜用以檢視木心之創作，下文會再做進一步探討。

二、離散之特徵

由上文可知，「離散」的理論發展經歷了不同的時期，其語義的演變牽涉了遷徙、跨界、旅行、翻譯、混雜、全球在地化（*glocal*）等多個研究領域，但「離散者離開家園的遷徙/跨界活動」仍是其觀照的核心內容，上述所涉多個語境，皆由該核心而起；而正因為「離散」涉及多個語境，因而學者對於「離散」也多採取寬鬆乃至「開放的」⁴²¹

⁴¹⁹ 詳見《聯合文學》第一卷第一期創刊號「國際文壇展望」，（1984年11月），頁136-147。

⁴²⁰ 童明：〈木心風格的意義——論世界性美學思維振復漢語文學〉，孫郁、李靜編：《讀木心》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年10月），頁23。

⁴²¹ 王德威在論述「華語語系文學」的概念及其操作時就已指出，由離散寫作到華語語系研究的「正名」還沒有取得共識，從一個問題輻射出去的問題當然就不只是問題本身而已，因此，他主張對「華語語系文學」採取開放性的定義。聯繫「華語語系」與「離散」的關係，採取開放定義的觀點也有助於研究者對「離散」採取更開闊包容的視野和方法。詳見李鳳亮：〈「華語語系文學」的概念及其操作——王德威教授訪談錄〉，《花城》2008年05期，頁201-203。

定義。在離散研究中，有一個觀點值得注意：即「離散」（diaspora）雖然是從「分散各處」（dispersals）的過程中來，但不是所有分散各處的行為都會形成「離散」。⁴²²離散的形成，有若干條件的要求。

威廉·薩佛蘭（William Safran）認為，離散的特徵包括：一、分散到兩個或者多個地區；二、對故土家園（homeland）的集體迷思；三、異化於客居地；四、返回故土的理想化；五、致力於維護家園的安全；六、連結家園的民族團結意識。⁴²³

威廉·薩佛蘭提出的這六個特徵，對離散的定義做出了重要的理論貢獻，之後的研究者多沿襲這一思路。

庫奇·特羅利恩（Khachig Tölölyan）也總結了離散的六個特徵，除了與威廉·薩佛蘭相近的觀點，如離散社群（diaspora communities）具有邊界性、離散社群會維持與親友和故土的聯繫以外，由於提出了「離散社群」的說法，庫奇·特羅利恩對於社群的身份認知尤為關注，他認為離散有其獨特的身份認知和集體記憶，並且渴望影響和提高故土家園的政治和文化，而離散的身份認知要求離散者切實參與到故土家園與客居地之間的活動中。⁴²⁴

此後，金·巴勒特（Kim D. Bulter）又總結了離散研究的四個要點：第一，離散族群的離散地不止一個；第二，離散族群與故土家園存在著某種甚至幾種關聯；第三，離

⁴²² Ato Quayson, and Girish Daswani, "Introduction – Diaspora and Transnationalism." in *A companion to diaspora and transnationalism* (WILEY Blackwell, 2013), p.3.

⁴²³ William Safran, "Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return." in *Diaspora: A journal of transnational studies* 1.1 (1991), pp.83-84.

⁴²⁴ Khachig Tölölyan, "Rethinking diaspora (s): Stateless power in the transnational moment." in *Diaspora: a journal of transnational studies* 5.1 (1996), pp.12-15, 29.

散族群的自我認知不可或缺；第四，離散必須存在於至少兩個世代之間，亦即離散是由多世代綜合了單獨的移民經驗而成的。在此基礎上，研究離散便可以從「離散者的離散原因和條件、離散者與故土家園的關係、離散者與客居地的關係、離散者與離散群體的內部關係以及不同離散之間的比較研究」這五個維度展開。⁴²⁵

儘管詹姆斯·克里佛（James Clifford）在追溯離散理論的源流時指出，諸如上述威廉·薩佛蘭等人總結的離散特徵只是理論類型，並非一切離散群體都能同時滿足所有的規範條件，因此，「離散」或許無法非常嚴格地被定義；⁴²⁶然而，詹姆斯·克里佛也無法否認，上述所涉的離散特徵，對於離散研究的重要性。

「離散」一詞，一直都與離散者流離失所的經驗相關，從它的歷史脈絡中不難發現，無論其概念如何流動、發展，「離散」都無法脫離政治（包含經濟的政治）和文化的語境。因此，羅賓·科恩（Robin Cohen）在《全球離散：概論》一書中，將離散群體粗略分為如非洲和亞美尼亞人的受害者、如印度和英國之間的勞工與帝國殖民者、如中國和黎巴嫩的貿易者、如宗教背景複雜的猶太複國主義者和錫克教徒以及如加勒比地區的文化混雜者。⁴²⁷科恩對於離散者的分類，必然不是全面的而且是有爭議的，然而，這些案例研究的啟發意義在於，與離散相關的身份認同（Identity）與基於該認同而產生的行為是連結所有問題的關鍵——這也是本文所採取的研究取徑。

至此，需回看木心對自己的定義——「不是愛國主義者」而是「老牌個人主義者」

⁴²⁵ Kim D. Butler, "Defining diaspora, refining a discourse." in *Diaspora: a journal of transnational studies* 10.2 (2001), pp.192, 195.

⁴²⁶ James Clifford, "Diasporas." in *Cultural anthropology* 9.3 (1994), pp.310.

⁴²⁷ Robin Cohen, *Global diasporas: An introduction* (Routledge, 2008).

⁴²⁸，是「紹興的希臘人」，是「文學魯濱遜」，是古文今文焊疤極美的詩人，是兼有情郎和辯士之眼的藝術家。透過這種種自我定義，似乎應該慎重考慮，是否可以將木心歸入離散作家的行列——試舉例「典型」的離散者之行為與木心做對比：

1、木心與故土家園之間的聯繫與普通離散者不同

對於那些對家園的故土和文化都有強烈認同感的離散者來說，與故園保持聯繫，是一種難以自抑的渴望。⁴²⁹然而，木心說：

我愛我的祖國，我也愛別人的祖國。

我出國，親朋一封信也不寫。這種做法，藝術家也很少。我不寫信。兩個字：

決絕。

這是尼采的態度。和瓦格納斷了，再也不可能續。我把這個決絕，當做一種力量。

近人情，近什麼人？做一個真正的藝術家，靠的就是決絕。嵇康，決絕的大師。

老子，耶穌，貝多芬，都決絕。⁴³⁰

⁴²⁸ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第十講 印度的史詩、中國的詩經〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁749、頁125。

⁴²⁹ Laurence J.C Ma, "Space, place and transnationalism in the Chinese diaspora." in *The Chinese diaspora: Space, place, mobility, and identity* (Oxford: Rowman & littlefield publishers, 2003), pp.34-35.

⁴³⁰ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第五十八講 二十世紀初期世界文學〉、〈第七十六講 新小說（二）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁749、頁973-974。

三段話，木心就把自己和故土家園的關係一撇兩清，在客觀上是木心自己主動切斷了與中國的聯繫。而在主觀上，作為「翻了臉的愛國主義者」⁴³¹，木心似乎也有意跳出「中國人」的身份——

那些都是隨俗的藉口

無論何方，都可以安頓自己

鄉愁，哪個鄉值得我犯愁呢⁴³²

這就與包括王庚武等人在內的許多研究者的觀點背道而馳了——在探討中國離散的過程中，「中國人」的身份認知是必須的，許多離散者努力從多樣性中提煉出共性，甚至產生了「一朝為中國人，一生為中國人」的說法。⁴³³木心文化上的根自然是在中國的，這無需否認，但一方面，極度推崇古希伯來和古希臘文化的木心，並不是所有的根都在中國；另一方面，作為一個帶根的流浪人，不應用多數離散文學中簡單而狹義的「鄉愁」（nostalgia），去定義去國後的木心與中國之間的關係。這一點，或許可以通過木心對昆德拉的評價窺得一斑——

⁴³¹ 同上，〈最後一課〉，頁 1065。

⁴³² 木心：〈在保加利亞〉，《偽所羅門書——不期然而然的個人成長史》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 5 月），頁 81-82。

⁴³³ Shelly Chan, "The case for diaspora: A temporal approach to the Chinese experience." in *The Journal of Asian Studies* 74.01 (2015), pp.108.

昆德拉頭也不回地背離這五萬五千平方英里的蝙蝠型故土——棄而不顧？唯

其欲顧無術，毅然棄之，棄，才能顧，他算是棄而後顧吧，他。

……天空海闊，志足神旺，舊閱歷得到了新印證，主體客體間的明視距離伸縮

自若，層次的深化導發向度的擴展。這是一種帶根的流浪人。昆德拉帶根流浪，在

法國已近十年，與其說他認法國為祖國，不如說，他對任何地理上的歷史上的「國」

都不具迂腐的情結。⁴³⁴

2、木心對於客居地的態度也異於一般的離散者

近期的離散研究認為，儘管在離散者身上存在著對故土家園的執念，但其離散的目的，仍然還是為了尋找一個更好的生存家園，因而在新時期的離散者身上體現出更強的流動性和適應性，⁴³⁵這也正如史書美所指出的：「離散中國人研究界提供的證據充分表明，這些移民在他們移居的國家裡尋求在地化意願非常強烈」。⁴³⁶一方面是對故國割捨不下的鄉愁，一方面則是尋求融入新家園的渴望，兩種思想情感的混雜導致了離散文學的兩種表現：或為了公民權利而與客居地的其他族群做鬥爭；⁴³⁷或繼續培養和維繫與故土的跨國關係，尤其表現為將母語和母國文化傳承給離散者的後代，以及頻繁的回國行

⁴³⁴ 木心：〈帶根的流浪人〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁60-61。

⁴³⁵ Walter S.H. Lim, *Narratives of Diaspora: Representations of Asia in Chinese American Literature*. (Springer, 2013), p.5

⁴³⁶ 史書美：〈反離散——華語語系作為文化生產的場域〉，施仲謀編：《百川匯海——文史譯新探》（香港：中華書局（香港）有限公司，2013年6月），頁4。

⁴³⁷ Pnina Werbner, "Introduction: The materiality of diaspora—Between aesthetic and" real" politics." in *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 9.1 (2000), p.5-6.

為，⁴³⁸等等。然而，上述所涉在地化、融入、鬥爭等問題，之於木心，恐怕都是很小氣的存在。故國是可以「棄」的，新的家園又何嘗不是如此呢？

對於靈魂而言，世界實在還不夠遼闊

我想念種種壯麗的帆船雄媚的水手

有的水手發現了陸地，增廣生存基盤

有的水手別開生面尋找香料黃金和絲綢

有的水手從舷窗傳出故作驚恐的尖叫

捕獲魚蝦，成為富翁，就此脫離大海

我呀，我是獨斷獨行的覓珠者，海底

有種不可抗拒的吸引力把我拖向深淵

唉，我是醜陋的野蠻人，一片北方的濃霧

對生活的厭惡可以厭惡到各個國家去⁴³⁹

把自己「在地化」地融入到某一個地方去，這對於一個流浪的詩人來說，恐怕是難以想像的，甚至是扼殺天性的。畢竟，在離散過程中，「在地化」可能需要面對因附庸主流

⁴³⁸ Laurence J.C. Ma, "Space, place and transnationalism in the Chinese diaspora." in *The Chinese diaspora: Space, place, mobility, and identity* (2003), pp.34-35.

⁴³⁹ 木心：〈北方的濃霧〉，《偽所羅門書——不期然而然的個人成長史》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁150。

而遭遇的「同化」，可是，「同化」對於一個藝術家而言，必然是致命的。因此，木心對於主流的同化似乎有一種天生的敏感和警惕，如若不然，我們的藝術家也不會特意強調

——

瓊美卡與我已太相似，有益和無害是兩回事，不能耽溺於無害而忘思有益。

我將遷出瓊美卡。⁴⁴⁰

3、木心對「家園」之概念有獨特的理解

依照金·巴勒特的觀點，離散者的身份認知是建立在族群內部對「家園」的共同認知上的，這是區分離散和遊牧（nomads）族群的關鍵；儘管離散群體也共用某些普遍意義上的身份認知——比如共同的語言、宗教信仰等，但「家園」才是離散者身份認知的重點和標誌。⁴⁴¹而「家園」（homeland）一詞的概念，基於不同的認知，該詞既可指涉故土又可指涉客居地，因此，在此基礎上，黃秀玲將離散者大致分為三種類型：認為只有一個家園因而渴望落葉歸根的本源中心主義者（*genocentric*），認為「處處無家處處家」的跨地域主義者（*translocalism*），以及認為必須落地生根以新的客居地為家園的紮根主義者（*racinationism*）。⁴⁴²

⁴⁴⁰ 木心：〈後記〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁159。

⁴⁴¹ Kim D. Butler, "Defining diaspora, refining a discourse." in *Diaspora: a journal of transnational studies* 10.2 (2001), pp.204.

⁴⁴² Sau-ling, C. Wong. "Global Vision and Locatedness: World Literature in Chinese/By Chinese (Shijie huawen/huaren wenxue 世界華文/華人文學) from a Chinese-Americanist Perspective." in *Global Chinese*

值得注意的是，本源主義的離散者，即上文所述的對家園的故土和文化有強烈認同感的人；紮根主義的離散者，即上文所述的渴望融入新家園的人。木心自然不屬於這兩者之一。

表面上看來，由於木心「對任何地理上的歷史上的『國』都不具迂腐情結」，他似乎是一個跨地域主義的離散者——「我曾見的生命，都只是行過，無所謂完成。」⁴⁴³——然而，必須指出的是，木心在世界家園內的隨遇而安，與離散者的跨地域主義是不同的。兩者在客觀上雖然都不以跨地域的「流離失所」為悲苦，但它們對於「家園」(homeland)的概念有本質上的分歧，後者認為「家園」(homeland)是一個「無地之地」(nowhere)，所謂的「處處無家處處家」(homeless everywhere but at home everywhere⁴⁴⁴)，實際上是以「家」(home)替換了「家園」(homeland)的內涵：「家園」是人們情感依附的原始之地，而「家」卻只是一處讓人感到安全、舒適、熟悉的居所，⁴⁴⁵這就剔除了「家園」概念裡非常重要的「根與聯繫」(roots and ties⁴⁴⁶)部分。簡而言之，對於跨地域主義離散者而言，無論是真實存在的故土家園還是文化根源賴以生存的精神家園——都是不存

Literature (Brill, 2010), pp.56-58.

⁴⁴³ 木心：〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁108。

⁴⁴⁴ Sau-ling, C. Wong. "Global Vision and Locatedness: World Literature in Chinese/By Chinese (Shijie huawen/huaren wenxue 世界華文/華人文學) from a Chinese-Americanist Perspective." in *Global Chinese Literature* (Brill, 2010), pp.57.

⁴⁴⁵ Takeyuki Tsuda, "When the Diaspora Returns Home." in *A Companion to Diaspora and Transnationalism* (2013), pp.185.

⁴⁴⁶ 詳見 Shelly Chan, "The case for diaspora: A temporal approach to the Chinese experience." in *The Journal of Asian Studies* 74.01 (2015), pp.110. 以及 Ato Quayson, and Girish Daswani, "Introduction—Diaspora and Transnationalism." in *A companion to diaspora and transnationalism* (WILEY Blackwell, 2013), pp.8-12.

在的，他們是無根的流浪人，這或許也是離散者普遍尋求「在地化」以「扎根」的重要原因之一。

對於公民木心而言，以政治疆域為劃分依據的「國」或許可以不存在，但身為「紹興希臘人」的藝術家木心，沒有精神家園卻是不可想像的——「在俄國，俄國已失去了俄國，在法國，法國已失去了法國。」⁴⁴⁷——這將是最巨大的悲哀。此外，需要強調的是，相對於一般離散者只有「一個」家園的情況，木心的家園卻不止一個，大而化之而言，木心的家園是東西方兼有之的「世界家園」——

人們已經不知道本世紀二十、三十年代，中國南方的富貴之家幾乎全盤西化過……我只憑一己的性格走在文學的道路上，如果定要明言起點終點或其他，那麼——歐羅巴文化是我的施洗約翰，美國是我的約旦河，而耶穌只在我心中。

……我的童年少年是在中國文化的沉澱物中苦苦折騰過來的，而能夠用中國文化給予我的雙眼去看世界是快樂的，因為一只是辯士的眼，另一只是情郎的眼——藝術到底是什麼呢，藝術是光明磊落的隱私。⁴⁴⁸

4、木心的文學創作異於普通的離散作家的創作

從離散者的身份認知出發，「家園」、「歸屬」、「民族性」等與移民相關的主題至今

⁴⁴⁷ 木心：〈賣翅膀的天使〉，《即興判斷》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁146。

⁴⁴⁸ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁62-65。

仍然是離散文學重要的創作內容，透過這些主題，離散作家藉以表達（優越的）西方與（落後的）東方之間的個體與民族、自我與歷史的對比和較量，以及由離散經驗折射出來的鄉愁。⁴⁴⁹以亞美文獻（Asian American literature）為例，作為離散文學的一個來源，亞美族裔在美國語境下的生存經驗是其關注的創作方向，亞洲和美國被並置於「當代」的時空裡；創作時，離散作家主要展現了三種敘事模式：「走向異域對超越弱者身份的想像性敘事」、「回歸本土對故國體驗的反思性敘事」、「對處於異域、本土之間兩難選擇的表達性敘事」，⁴⁵⁰這三種敘事模式自然與上文所述的身份認知是緊密相關的，亦即「身份」和「地域」（即「家園」）是解讀離散文學的關鍵，在此不妨援引王德威對各家的總結點評而見一斑——

舉例而言，由山東到北京的莫言以他瑰麗幻化的鄉土小說享譽，但由馬來西亞到中國台灣的張貴興筆下的婆羅洲雨林不一樣讓人驚心動魄？王安憶、陳丹燕寫盡了她們的上海，而香港的西西、董啟章，台北的朱天心、李昂也構築了他/她們心中精彩的「我城」。山西的李銳長於演義地區史和家族史，落籍台灣的馬華作者黃錦樹，還有曾駐香港、現居紐約的台灣作家施叔青也同有傲人的成績。談到盛世的華麗與蒼涼，馬來西亞的李天葆、台灣的朱天文都是張愛玲海外的最佳傳人。書寫

⁴⁴⁹ Walter S.H. Lim, *Narratives of Diaspora: Representations of Asia in Chinese American Literature* (Springer, 2013), pp.12.

⁴⁵⁰ 詳見吳奕錡、陳涵平：《尋找身份——全球視野中的新移民文學研究》（北京：中國社會科學出版社，2012年10月），頁19。以及 Hyungji Park, "Toward a Definition of Diaspora Literature." in *The Cambridge Companion to Asian American Literature* (2015), pp.156-157.

倫理和暴力的幽微轉折，余華曾是一把好手，但香港的黃碧雲，馬來西亞的黎紫書，台灣的駱以軍已有後來居上之勢。白先勇、高行健的作品已被譽為離散文學的翹楚，但久居紐約的夫妻檔作家李渝、郭松棻（2005 年去世）的成就，依然有待更多知音的鑒賞。⁴⁵¹

反觀木心的文學作品，無明顯地域性書寫是其最突出的特質之一。木心生前好友、美國加州州立大學教授童明評價「其風格不是『一脈相承』，而是『多脈相承』」，「精神氣脈既系於春秋、魏晉、漢唐的華夏文化，又源於古希臘的悲劇精神，而思維特徵和藝術格調卻又是西方現代派的，且與近三十年來最深思熟慮的西方人文思想（如解構哲學等）息息相關」——⁴⁵²「多脈相承」四個字，便點明了木心與離散作家最本質的區別：木心跳出了離散文學的迷思，不著眼於具體的某處地域的生存經驗問題，也不囿於個人生存經驗的感悟。

針對離散文學的這兩種迷思，縱觀木心的文學作品，對前者，能具體發掘出「美國」這一生活背景的篇章，其實寥寥無幾，甚至於〈美國喜劇〉這樣直接冠以「美國」之名的，其寫作目的也在於直指現代文明生活的內涵，其他的篇什諸如〈大西洋賭城之夜〉、〈哥倫比亞的倒影〉、〈普林斯頓的夏天〉等，又哪裡僅僅是在寫「美國」呢？也就無須遑論《巴瓏》、《偽所羅門書——不期然而然的個人成長史》兩冊詩集中所輯錄的紙上旅

⁴⁵¹ 王德威：〈中文寫作的越界與回歸——談華語語系文學〉，《上海文學》2006 年 9 月，頁 92。

⁴⁵² 童明：〈木心風格的意義——論世界性美學思維複漢語文學〉，孫郁、李靜編：《讀木心》（桂林：廣西師範大學出版社，2008 年 10 月），頁 22。

程了。對後者，木心的寫作姿態顯然也有所不同。離散作家為了處理故土家園與客居地兩地之間的關係，必然要在敘述中維持一種平衡，這主要體現為作家需要以「局內人」（insider）的身份去處理和分析離散經驗帶來的「與眾不同」（difference），⁴⁵³並且，為了維護這種因身份和經歷導致的差異，離散作家不得不依賴「局內」的集體共性以求平衡「與眾不同」所帶來的差異性。而故土家園與客居地之間的不同，往往會外化為強與弱、優與劣、先進與落後等所謂「第三世界」與「第一世界」的對比——比如蜚聲海外的高行健，其作品就常被舉例為「反思西方文學話語對非西方語系文學作品與華語語系文學的認可機制或認可政治的案例」。⁴⁵⁴這種對比的強化往往還會導致「苦難敘事」，但正如宇文所安（Steven Owen）所言，壓迫和苦難並不應該被頻繁地大聲宣佈，這會使事件失去其真誠和意義。⁴⁵⁵所以，對於木心這樣「熬住不說」的作家，他寧願做一個「局外人」，拋開個體的生存感悟而專注於「擔當人性中最大的可能」，「熬住不說」正是木心有別於離散作家的選擇：「一出聲，就俗了，就要別人聽見——就居心不良。人要想博得人同情、叫好，就是犯罪的繼續。」⁴⁵⁶木心並不贊同「苦難敘述」，因此哪怕親歷文革，木心也不像別的離散作家那樣將其作為一個書寫題材，甚至對寫於文革期間的獄中

⁴⁵³ Shashi Assella, "Writing for The Diaspora, From The Diaspora." in *The Phoenix: Sri Lanka Journal of English in the Commonwealth* 10&11, (2013/2014), pp.65.

⁴⁵⁴ 張錦忠：〈華語語系文學：一個學科話語的播散與接受〉，《中國現代文學》2012年12月第22期，頁64。

⁴⁵⁵ Stephen Owen, "The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?" *The New Republic*, November 19, (1990), pp.28-32. 轉引自 Rey Chow, *Writing diaspora: Tactics of intervention in contemporary cultural studies*. Vol. 785, (Indiana University Press, 1993), p.4-5.

⁴⁵⁶ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第四十三講 十九世紀法國文學（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁562。

手稿，他的態度也是決絕的冷淡：

這部手稿並非就是一件文學作品，它也非書法繪畫符碼識圖，別的藝術以其「是什麼」而入品類，此手稿卻以「非什麼」而取自立，它寧系屬於視覺藝術的寬泛範疇，在既成的有定義的藝術門類中，似乎未有與之同性質的例子。別人的手稿都可解讀，作者也冀求被解讀。文字失去了意義，有什麼可怕呢，也許倒是值得慶賀的。

我不會讓這部手稿用作任何意識形態的抗衡，而願它以樸素原型獲得存在的位臚，獨立自守於無以名之的觀念靜態中。⁴⁵⁷

木心的創作超越了離散敘事的模式，別人所謂的「離散」和「流亡」，對於木心來說，只是「散步散遠了的意思」——流亡不是他的美學。所以木心這樣寫道：

放逐與流亡，想想不過是一回事，再想想覺得是兩回事。移民，又是另一回事。

458

如果我十四歲時有人稱我為流亡作家，那是會很高興的。流亡，大抵分兩種：

名列通緝令者，黑色流亡。漫遊各國住五星級旅館者，玫瑰色流亡。二者我不居其

⁴⁵⁷ 木心：〈關於《獄中手稿》的對話〉，劉瑞琳主編：《木心紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年2月），頁213、216。

⁴⁵⁸ 〈蒸汽時代〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁60。

一。⁴⁵⁹

時至今日，不以世界的、歷史的眼光來看區域的、實際的事物，是無法得其要領的。⁴⁶⁰

不止一次地周遊世界，日日夜夜地寫，也要畫，最終目的是告別藝術，隱居，就像償清了債務之後還有餘資一樣地快樂。⁴⁶¹

一個文學家、藝術家如果被人歸為什麼什麼主義，那是悲哀的。⁴⁶²

因此，與其給木心種種定義，再冠以諸如海外作家、移民作家、離散作家等等頭銜，不如就只將他視作「作家」。

三、離散之新意？

在近年的相關研究中，童明提出要以「飛散」這一新譯名代替「離散」的舊說法，主張回歸 diaspora 的詞源本義，將其從首字母大寫的專有名詞 Diaspora 重新回歸到首字母小寫的 diaspora，使其語義從以猶太經驗為範本、帶有離散者悲情色彩的「離散」變

⁴⁵⁹ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁69-70。

⁴⁶⁰ 木心：〈風言〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁78。

⁴⁶¹ 木心：〈海峽傳聲——答台灣《聯合文學》編者問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁35。

⁴⁶² 木心講述、陳丹青筆錄：〈第四十三講 十九世紀法國文學（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁562。

為適用範圍更加廣泛、情感色彩更加積極的「飛散」，即重新強調將文化繁衍視為植物繁衍的隱喻，強調以「後結構、後殖民、後現代」的思維方式「參與跨民族、跨文化的關聯」，以有效地表達自身差異，同時也強調「抵制文化同化，以跨民族眼光和文化翻譯的藝術進行新的文化實驗和實踐」的飛散視角的重要性，其所謂飛散視角，即「以多重視角而非一種視角觀察問題」，反對固化身份（*calcified identities*），提倡混合身份（*hybrid identity*），贊同差異表述（*articulation of difference*），認為這是「文化和政治的需要」，「全球和本土的密不可分，使得『全球兼本土』（*glocalism*）這樣的二律背反邏輯看法（*paradoxical view*）更加被人接受」。⁴⁶³

童明的觀點，自然有其學理意義，他的觀點甚至與主張「華語語系研究」的論者呼籲「以『離散』（*diaspora*）觀點出發的學者必須跳脫顧影自憐的『孤兒』或『孽子』情結，或是自我膨脹的阿 Q 精神」⁴⁶⁴的論說不謀而合。

在今時今日全球化的背景下，離散折射出更為複雜的「國際遷徙模式」，將離散者與客居地之間的移民關係視為某種契約關係，這意味著，過去永久性定居的移民關係，在慢慢轉變成為間歇性的、臨時性的、特殊的公民關係。這種轉變，使過去在移民語境下強調離散的「越界」（*border-crossing*）意義轉變為強調離散帶來的全球視野和全球意識對於離散族群的身份認知、以及離散者與家園之外的世界交流的新影響。⁴⁶⁵ 上述研究

⁴⁶³ 詳見童明：〈飛散〉，《外國文學》2004年11月第6期，頁52-59；童明：〈家園的跨民族譯本：論「後」時代的飛散視角〉，《中國比較文學》2005年7月第3期，頁150-168；以及童明：〈飛散的文化和文學〉，《外國文學》2007年1月第1期，頁89-99。

⁴⁶⁴ 王德威：〈中文寫作的越界與回歸——談華語語系文學〉，《上海文學》2006年9月，頁93。

⁴⁶⁵ 詳見 Robbie B.H. Goh, and Shawn Wong, *Asian Diasporas: Cultures, Identity, Representation*. Vol. 1. (Hong

事實，都可以支撐童明的觀點。

其實，童明的主張，提出了一種更開放的視角去看待跨文化、跨民族離散者的混合身份以及「全球兼本土」的地域特徵，其理論依據也依然是詹姆斯·克里佛、羅賓·科恩、霍米·巴巴等人的研究，並非脫離離散研究的主流而另闢蹊徑，「身份」和「地域」依舊是關鍵所在。但一方面，與華語語系研究的面向不同的是，它不似華語語系研究那般強調無所不在的廣義的政治，⁴⁶⁶也不強調因反霸權的訴求或因「離散之終結」而反對「尋根、歸根」這樣的行為⁴⁶⁷——在童明的「飛散」理論建構中，「飛散者」多是「帶根的流浪人」；另一方面，童明用「飛散」之新譯，旨在強調「當代意義上的 diaspora 少了些悲苦，多了些生命繁衍的喜悅」，並且這種行為是「主動的」，⁴⁶⁸這恰好又呼應了華語語系研究內部進行自我批判時提出的「勢的詩學」。⁴⁶⁹

而必須強調的是，飛散和華語語系研究的提出，都企圖進一步拓展或超越離散理論

Kong University Press, 2004); Sau-ling C. Wong, "Global Vision and Locatedness: World Literature in Chinese/By Chinese (Shijie huawen/huaren wenxue 世界華文/華人文學) from a Chinese-Americanist Perspective." in *Global Chinese Literature* (Brill, 2010); Walter S.H. Lim, *Narratives of Diaspora: Representations of Asia in Chinese American Literature* (Springer, 2013); 以及 Ato Quayson, and Girish Daswani, "Introduction – Diaspora and Transnationalism." in *A companion to diaspora and transnationalism* (WILEY Blackwell, 2013).

⁴⁶⁶ 李鳳亮：〈「華語語系文學」的概念及其操作——王德威教授訪談錄〉，《花城》2008年05期，頁207。

⁴⁶⁷ 王德威：〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，《中國現代文學》2013年12月第24期，頁12。

⁴⁶⁸ 童明：〈飛散的文化和文學〉，《外國文學》2007年1月第1期，頁91。

⁴⁶⁹ 王德威在批判以「根」為出發點的華語語系論述時明確指出：「無論讚成或反對，（華語語系）不能擺脫空間的政治學。」「是否能在分梳『根』的政治同時，設想一種更具辯證潛能而且具有審美意義的詩學？」

「『勢』總已暗示一種情懷與姿態，或進或退，或張或馳，無不通向實效發生之前或之間的力道，乃至不斷湧現的變化。」詳見王德威：〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，《中國現代文學》2013年12月第24期，頁15。

的論述，但是否可以據此當作離散之新意，一來需要結合具體的語境和具體的研究對象來討論，二來也仍要關注其論述的普遍適用性——所以華語語系研究內部才會出現上文所述「勢的詩學」的自我批判，童明提出「飛散」新意時也關注到了他對 *diaspora* 的語義進行重新建構後所遭遇的陌生與不理解。⁴⁷⁰這正是本節標題（「離散之新意？」）為什麼需要打上一個代表疑問和提醒的問號。

因此，落實到木心這個具體的個例，若是從歷史事實的身份定義去看，木心自然可以被稱為中國離散作家（Chinese Diaspora writer）或者被納入華語語系文學的敘述框架內（木心一直以中文寫作）；但若是從身份認同的角度去看，自己直言「不用考慮把我放到什麼歷史位置上，沒有位置，只留痕跡。我無所師從，也無後繼者，從不標榜派別——一座嶄新的廢墟」⁴⁷¹的木心，與強調離散族群認同或強調「多元在地」的華語語系似乎都有些不相適應，這也正是詹姆斯·克里佛指出的「身份標識（identifications）不是身份（identities）本身」之體現，⁴⁷²亦即把木心稱為「離散的」作家（diasporic writer）⁴⁷³可能會比「中國離散作家」（Chinese Diaspora writer）甚至「離散作家」（diaspora writer）都更有意義些。然而，對待童明提出「木心也是『飛散』作家，是中國文化向世界飛散

⁴⁷⁰ 童明：〈飛散的文化和文學〉，《外國文學》2007年1月第1期，頁90。

⁴⁷¹ 木心遺稿，摘自「看理想」公眾號文章：〈首發 | 木心美術館即將開幕〉，（2015年10月23日），<https://mp.weixin.qq.com/s?biz=MzA3MDM3NjE5NQ==&mid=400089384&idx=1&sn=8f12f7ba7ec8d6b5aab6a797b097ba1e#rd>

⁴⁷² James Clifford, "Diasporas." in *Cultural anthropology* 9.3 (1994), pp.321.

⁴⁷³ 童明自2006年在〈木心風格的意義——論世界性美學思維振複漢語文學〉一文中就已首次將木心置於「飛散」（*diaspora*）的語境中討論，而2017年在其編輯的木心小說集《豹變》序言中才明確以「離散的」作家 *diasporic writer* 而非「離散作家」*diaspora writer* 來形容木心。詳見木心著、童明選編：《豹變·代序》，（桂林：廣西師範大學出版社，2017年10月），頁11。

的實證」⁴⁷⁴的觀點，仍需謹慎小心，畢竟「飛散」之意能否被學界更廣為接受和傳播，仍有待觀察和檢驗；而更重要的是，針對木心這種「呈現藝術，隱退藝術家」的創作風格，論者要通過其作品去對應作家本身的身份認同，是必須慎之又慎的事，對此郭松棻的形容或許最為貼切：

木心對日常生活，排斥得厲害，從他的散文中你幾乎看不出日常生活的具體面貌，只有飄忽支離的痕跡，為了替他的知性主義，他的美學，他的懷疑論，而作效應。他的散文中的自傳性非常稀薄，只能點點滴滴可以測知他是怎樣過來的，非常不連綿，這又與目前流行的散文大異其趣。港台的散文家，你可以看到他在哪裡遊學了，所以寫了附近的一大片楓林，他又去英國的什麼地方了，所以他又寫了一篇這個……木心要把這種個人傳記的蹤影幾乎壓到最低層次，那就是「生活的退息」⁴⁷⁵

475

也正如楊澤回憶痙弦如何「操作」，從而把木心介紹到台灣文壇的情形：

要鼓勵一個大陸作家，同時又要讓他不被政治所裹挾、利用：木心其實一直都在孤島上的，他是孤獨的，也同時是獨立的，他的寫作是要在這個面向上被定位的

⁴⁷⁴ 童明：〈木心風格的意義——論世界性美學思維振復漢語文學〉，孫郁、李靜編：《讀木心》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年10月），頁23。

⁴⁷⁵ 郭松棻：〈喜劇·彼岸·理性——談木心的散文〉，《中報》（美國）副刊1986年6月20日。

——這樣才有他的特色可言，又可以避免不必要的爭議。⁴⁷⁶

所以，在此可以再次說明，不是所有的跨民族、跨文化的跨界行為都會指向離散，木心終究是跳出了離散文學的迷思——「生活的退息」使得形而下的生存抗爭不是他關注的重點，形而上的藝術才是他的追求——

現實的歸現實，藝術的歸藝術。藝術不能跟現實走，藝術也不可能領著現實走。

477

同時，也不必執著於將他與真正的離散作家或所謂的華語語系作家做過分的區分，有如他在〈同在〉一文中所寫：

龐大而複雜的紐約，廣場、地下車、大街，無非是人種展覽，拿起相機隨便一按，白種、黃種、黑種，總是同在。瞑目攝聽，至少同時響著三四種語言。每有希望眾所周知的佈告、廣告，即使精通五六國文字、博及其方言的梅里美先生，也未能如數讀完，因為那是用了二十七種文字臻臻至至排出來的。

黑人、猶太人、波多黎各人、盎格魯撒克遜人、中國人、韓國人、日本人、拉

⁴⁷⁶ 劉道一：〈聽楊澤談木心——「文學往事」口述系列之二〉，劉瑞琳主編：《溫故·木心逝世三週年紀念專號》，（桂林：廣西師範大學出版社，2015年2月），頁155。

⁴⁷⁷ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第四十九講 十九世紀德國文學、俄國文學〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁634。

丁美洲人、意大利人……糜集在這五個緊靠的島上做什麼？

……任何複雜的事物，都有其所謂基本的一點，充滿紐約五島的外國人，不論膚色、血統、移民、非移民，如果看看鴿子，想想自己，都會發笑——無非是這樣，只能是這樣。⁴⁷⁸

或許，如同上述引文所寫的這樣一種混雜的、多元的、共存的、自由的氛圍，便是木心所追求的可稱之為「世界性」的氛圍——

那跛足的遊吟詩人，那活該輸光的賭徒，那酒後失言的哲學家，那奢談螃蟹的薄情郎，那湯姆的得力助手，那沙灘上的大懶蟲，那不甘受催眠的畫師，那好心喂桃子的馬車夫——都是我平等的、聚散無常的兄弟。⁴⁷⁹

四、小結

通過以上對離散理論和離散文學特徵的分析，我們認為木心並不是真正意義上的離散作家，作為「文學魯濱遜」，木心沒有「情迷中國」的情結，自然也就沒有特定的「家園」情結，從而得以用「離散的」姿態，實踐他的世界性美學。

木心的這種自由狀態，對於他的文學創作有決定性的作用和意義，也是他與「五四」

⁴⁷⁸ 木心：〈同在〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁127-128。

⁴⁷⁹ 木心：〈大西洋賭城之夜〉，《愛默生家的惡客》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁86。

同人的處境最不相同之處，或許亦展現了若「五四」新文學能超越特定的意識形態及「情迷中國」情結而得以自由發展的某種可能性，這也是將木心視為「五四遺腹子」的研究意義之所在。

然而，值得強調的是，「五四遺腹子」並非就能概括木心的全部文學風格，「離散的」木心將自己視為「文學局外人」，脫胎於「五四」的木心，其藝術目標與追求顯然有其世界性的野心。正如木心自己寫道：

曾接見一位元練達而癡情的記者
 他笑道，如果回去，如果你再回去的話
 各種臉色，膚色，發色
 會源源不斷地湧上你的調色板
 終於他的話啟始應驗，紛至還來
 年輕人的信，各有一番醞醞的交淺言深
 這位元旅行雜誌的記者亦悄然投書
 他寫道：若使只眷念家園純美
 那是涉歷有限，鑒賞欠精
 待到每塊陸地都好像自己的國土
 就快要成為強者了
 隨後將整個世界看作淡漠異鄉

庶幾乎形而上上，爐火終於純青

我答覆從簡，疏宕之性難改⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ 木心：〈蒸汽時代〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁41-42。

第七章 餘論

本論文以木心為主要的研究對象，以夏志清《中國現代小說史》作為方法，借鑒其「超越意識形態」、「以作品的文學價值為原則」、「以普遍的人性及不朽的傑作」為立論基點的批評方法，將木心首先置於「五四」新文學的歷史語境中，探討「五四」同人如何面對「現代」與「傳統」的複雜角力，如何以浪漫的個人主義式的抒情之力抗衡革命的宏大敘事、維護人性尊嚴、彰顯文學的普世價值，以期探討「人的文學」這一中國現代文學傳統及「情迷中國」情結如何影響、推動卻又制約著「五四」同人的思想及創作。木心作為「五四遺腹子」，他既保存了「五四」新文學「人的文學」傳統，卻又作為古今中外多脈相承的「文學魯濱遜」，而具有超越意識形態、超越「情迷中國」情結的世性眼光；離散的經歷又使他得以在相對自由的環境中重拾寫作，延續並發展了「五四」新文學的文學傳統，最終形成了木心自己的文學風格。

猶記夏志清評價中國現代小說的成就時曾斷言——「白話文的前途是不容我們憂慮的。」「（人的文學的）優秀傳統，還斷斷續續地在身居大陸以外的自由作家作品中保全著。」⁴⁸¹木心便是這樣一位難能可貴的繼承者。

由烏鎮至杭州，上海，紐約，台灣，倫敦，而又復歸烏鎮，木心脫胎於「五四」，

⁴⁸¹ 夏志清著、劉紹銘等譯：〈作者中譯本序〉、〈結論〉，《中國現代小說史》（香港：香港中文大學出版社，2015年），頁 xxxiii、385。

又磨礪出世界性眼光；他遍歷各種廢墟，朝聖藝術之塔，卻又比況陶淵明在塔外散步，或是比況伊卡洛斯飛出迷樓，終究以魯濱遜之姿做「文學局外人」。儘管本研究將木心視為「五四遺腹子」，然則實際上木心並不情願與「五四」有所關聯：

我不是「五四」的延續或重現，「五四」是個不成熟的文化運動（其實是政治實驗），在藝術上，哲學上，是一鍋夾生飯，西方 300 年的文化科學，中國要在 30 年之間開花結果，本來就是物質的禍祟。⁴⁸²

木心對「五四」的這種拒絕，實際上與他對現代文學的批判有關——

「五四」迄今，文學的發展過程是：一種文藝腔換另一種文藝腔。初始是洋腔，繼之是土腔，後來是洋得太土、土得太洋的油腔。

這樣分說，如果中肯，那麼過去的半個世紀內，土腔克洋腔、洋腔克土腔，倘若再有什麼腔來克油腔，也就可以了。

不幸這樣的分說沒有中肯，「文藝腔」之為「文藝腔」，每次都弄得有「腔」而無「文藝」，大家紛紛追求「腔」，一旦「腔」到手，便登堂入室坐交椅。文藝青年們，一觸及「腔」，認知這是「文藝」——並非「文藝」不存「腔」將焉附，反使「腔」不發作「文藝」就出不來了。半個多世紀寫的寫、讀的讀、寫的讀、讀的寫，

⁴⁸² 李宗陶：〈人類已經忘了「靈魂」這個詞——木心答問〉，《南方人物周刊》2006 年第 26 期，頁 54。

文壇是個轉壇，左轉極則右，右轉極則左，到了脫離「腔」就不成為「文藝」時，自然是沒有「文藝」只有「腔」，「腔了」半個多世紀還得再「腔」下去。⁴⁸³

木心是跨越了幾個不同時期的文學家，又兼具畫家、工藝設計師、音樂家等多重身份，其藝術生命豐富、堅韌而漫長，以其目光回看「五四」及之後的現代文學，為藝術、為人生、或為藝術人生之人生藝術，紛紛擾擾，此間能產生多少真正的「人的文學」而非「文藝腔調」，的確也值得人們思考。走出「五四」、走過現代文學的木心，無非是在實踐「在自己的身上克服時代」的尼采箴言，⁴⁸⁴卻也頗似殷海光分別在與林毓生和張灝的通信中曾寫到的：

五四人的意識深處，並非近代西方意義的“to be free”（求自由），而是“to be liberated”（求解放）。這二者雖有關聯，但究竟不是一回子事。⁴⁸⁵

近年來，我常常要找個最適當的名詞來名謂自己在中國這一激蕩時代所扮演的腳色。最近，我終於找到了。我自封為“a post May-fourthian”（五四後期人物）。這種人，being ruggedly individualistic（堅持獨立特行），不屬於任何團體，任何團體也不要他。這種人，吸收了五四的許多觀念，五四的血液尚在他的血管里奔流，他

⁴⁸³ 木心：〈麗澤兌樂〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁83。

⁴⁸⁴ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第七十二講 薩特再談〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁916。

⁴⁸⁵ 殷海光：〈致林毓生（二十三封）〉，林正弘主編：《殷海光全集（拾）·殷海光書信集》（台北：桂冠圖書股份有限公司，1990年4月），頁152。

也居然還保持著那一時代傳衍下來的銳氣和浪漫主義的色彩。然而，時代的變動畢竟來得太快了。五四的兒子不能完全像五四的父親。這種人，認為五四的父親淺薄，無法認真討論問題，甚至被時代的浪潮沖褪了色，被歲月磨掉了光彩。⁴⁸⁶

將木心置於「五四」新文學的歷史語境中加以研究的合法性，在此已不必再贅述，然而我們不應忽視的是一一木心是中國傳統的逆子，是歐羅巴文化的養子，更可說是五四的遺腹子。他身上同時閃現著五四的遺志、遺恨、遺願和遺產，木心因此成為幽靈。

所以，強調木心與「五四」新文學的繼承關係時，我們也更應強調木心對「五四」新文學的超越。然而，強調這種「超越」，並不是為了塑造出一個所謂的「文學大師」的形象，本論文之研究企圖之一，是借木心這一個例，探索「五四」新文學之「人的文學」傳統如何被「後『五四』」人物所繼承和發揚；同時，木心的這一個例，以其如此豐滿的藝術創造，用其如此「光明磊落的隱私」，為我們展現了一個藝術家如何終其一生而不屈地、自尊地追求美與自由。木心的不屈與自尊，是「老了衣著仍然很講究，從髮梢到鞋尖一絲不苟」，⁴⁸⁷是始終信奉「知與愛永成正比」，⁴⁸⁸是利用講究修辭而「臻於精美精緻精良精確」的文學「重新守身如玉」——

⁴⁸⁶ 殷海光：〈致張灝（二封）〉，同上，頁164-165。

⁴⁸⁷ 木心：〈遲遲告白——一九八三年—一九九八年航程紀要〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年），頁100。

⁴⁸⁸ 木心：〈路菜〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁51-52。

一個字一個字地救出自己。救出之後，才平平死去。⁴⁸⁹

木心曾寫道：「我試圖分析哈代的《苔絲》的文學魅力，結果是從頭到底又讀了一遍，聽見自己在太息。」⁴⁹⁰這也便是本論對木心的太息。此外，限於主題和篇幅，本論文並未能就「作家」之外的身份對木心展開研究，而論文的重點也未能延及到將木心與當代華文作家乃至其他世界性作家進行比較研究等方向上，這是本研究的局限之處，亦是日後進一步展開關於木心的作家作品研究的可能之處。

誠如木心所說：

我曾見的生命，都只是行過，無所謂完成。⁴⁹¹

本論文對於方興未艾的木心研究而言，亦只是行過，無所謂完成。

⁴⁸⁹ 木心：〈卒歲〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁150-151。

⁴⁹⁰ 木心：〈噓語〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁47。。

⁴⁹¹ 木心：〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁108。

參考文獻

一、本文獻共分六部分：

- 1、本論文所論作家木心之著作
- 2、中文專著
- 3、中文論文集、學術會議及雜誌期刊發表之論文
- 4、英文專著及單篇論文
- 5、多媒體及網絡資料
- 6、學位論文

二、中文資料根據著者或編者姓名筆畫數目順序排列

三、英文資料根據著者或編者姓氏字母順序排列

1、本論文所論作家木心之著作

木心口述，陳丹青記錄《文學回憶錄（上下冊）》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月。

木心：《西班牙三棵樹》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《我紛紛的情欲》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《瓊美卡隨想錄》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《哥倫比亞的倒影》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《溫莎墓園日記》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《即興判斷》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《魚麗之宴》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《素履之往》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月。

木心：《偽所羅門書——不期然而然的個人成長史》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月。

木心：《愛默生家的惡客》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月。

木心：《巴瓏》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月。

木心：《雲雀叫了一整天》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月。

木心：《詩經演》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月。

木心著、童明選編：《木心詩選》，桂林：廣西師範大學出版社，2015年9月。

木心著、童明選編：《豹變》，桂林：廣西師範大學出版社，2017年10月。

2、中文專著

（丹麥）勃蘭兌斯著、劉半九譯：《十九世紀文學主流 第二分冊 德國的浪漫派》，北京：人民文學出版社，1981年7月。

（日）永井荷風著、林皎碧譯：《東京散策記》，台北：大塊文化發行，2013年4月。

（日）永井荷風著、陳德文譯：《永井荷風散文選》，天津：百花文藝出版社，1997年8月。

（美）T. S. 艾略特著、趙蘿蕤譯：《荒原》，北京：中國工人出版社，1994年9月。

（英）羅素著、馬元德譯：《西方哲學史 下卷》，北京：商務印書館，1996年4月。

（德）尼采著、周國平譯：《尼采詩集》，北京：作家出版社，2013年5月。

木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》，桂林：廣西師範大學出版社，2016年8月。

王健宜、吳艷、劉偉：《日本近現代文學史》，北京：世界知識出版社，2010年。

王國維：《王國維文集 第三卷》，北京：中國文史出版社，1997 年。

王斑著、孟祥春譯：《歷史的崇高形象：二十世紀中國的美學與政治》，上海：上海三聯書店，2008 年 3 月。

王德威著、涂航等譯：《史詩時代的抒情聲音》，台北：麥田出版，2017 年 10 月。

吳奕錡、陳涵平：《尋找身份——全球視野中的新移民文學研究》，北京：中國社會科學出版社，2012 年 10 月。

李大釗：《李大釗文集 上》，北京：人民出版社，1984 年 10 月。

李劫：《木心論》，桂林：廣西師範大學出版社，2015 年 8 月。

李長之：《迎中國的文藝復興》，上海：商務印書館，1944。

李長之：《魯迅批判》，香港：遠東書局，1972 年年 8 月。

李萬健、鄧詠秋編：《民國時期私家藏書目錄叢刊》，北京：國家圖書館出版社，2012 年 9 月。

李歐梵：《現代性的追求》，北京：人民文學出版社，2010 年 5 月。

李歐梵著、尹慧珉譯：《鐵屋中的吶喊》，長沙：嶽麓書社，1999 年 9 月。

李歐梵著、王宏志等譯：《中國現代作家的浪漫一代》，北京：新星出版社，2005 年 7 月。

李澤厚：《中國現代思想史論》，台北：風雲時代出版公司，1990 年 8 月。

汪暉：《反抗絕望：魯迅及其文學世界》，石家莊：河北教育出版社，2000 年 7 月。

沈從文：《沈從文全集 第 16 卷》，太原：北嶽文藝出版社，2002 年 12 月。

周作人著、止庵校訂：《雨天的書》，北京：北京十月文藝出版社，2011 年 1 月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集 知堂回想錄（下）》，北京：北京十月文藝出版社，2013 年 10 月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集・自己的園地》，北京：北京十月文藝出版社，2011 年 1 月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集・知堂回想錄（上）》，北京：北京十月文藝出版社，2013 年 10 月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集・苦竹雜記》，北京：北京十月文藝出版社，2011 年 5 月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集・苦茶隨筆》，北京：北京十月文藝出版社，2011 年 5 月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集・談龍集》，北京：北京十月文藝出版社，2011年1月。

周作人著、止庵校訂《周作人自編集・藝術與生活》，北京：北京十月文藝出版社，2011年1月。

周策縱著、周子平等譯：《五四運動：現代中國的思想革命》，南京：江蘇人民出版社，1996年12月。

姚乃麟編：《現代中國文學家傳記》，香港：實用書局，1972年7月。

洪長泰著、董曉萍譯：《到民間去：1918-1937年的中國知識分子與民間文學運動》，上海：上海文藝出版社，1993年7月。

胡適：《白話文學史》，上海：新月書店，1928年。

胡適：《胡適全集 第2卷》，合肥：安徽教育出版社，2003年9月。

郁達夫：《日記九種》，上海：北新書局，1928年。

夏志清：《新文學的傳統》，台北：時報文化出版事業有限公司，1977年11月。

夏志清著、劉紹銘等譯：《中國現代小說史》，香港：香港中文大學出版社，2015年。

夏濟安著、萬芷均等譯：《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》，香港：中文大學出版社，2016年。

孫郁、李靜編：《讀木心》，桂林：廣西師範大學出版社，2008年10月。

徐志摩：《徐志摩全集 第3卷》，香港：商務印書館，1983年。

徐嘉瑞：《中古文學概論》，台北：莊嚴出版社，1982年2月。

殷海光著、林正弘主編：《殷海光全集（拾）・殷海光書信集》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1990年4月。

張中良：《五四時期的翻譯文學》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2005年。

張旭春：《政治的審美化與審美的政治化》，北京：人民出版社，2004年1月。

張愛玲：《流言》，台北：皇冠出版社，1968年7月。

張檸：《民國作家的觀念與藝術：廢名、張愛玲、施蛰存研究》，濟南：山東文藝出版社，2015年7月。

梁啟超：《梁啟超全集 第19卷》（北京：北京出版社，1999年7月。

梁啟超：《梁啟超全集 第1卷》，北京：北京出版社，1999年7月。

許子東：《郁達夫新論》，杭州：浙江文學出版社，1984年3月。

郭沫若：《創造十年》，上海：現代書局，1932年9月。

- 陳世驤：《陳世驤文存》，沈陽：遼寧教育出版社，1998年12月。
- 陳平原：《千年文脈的接續與轉化》，香港：三聯書店有限公司，2008年10月。
- 陳國球、王德威編：《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2014年9月。
- 陳國球：《文學史書寫形態與文化政治》，北京：北京大學出版社，2004年3月。
- 陳國球：《抒情中國論》，香港：三聯書店，2013年10月。
- 陳暉：《張愛玲與現代主義》，廣州：新世紀出版社，2004年2月。
- 趙家璧編：《中國新文學大系 卷10 史料索引》，香港：香港文學研究社，1962。
- 劉半農：《國外民歌譯（第一集）》，北京：北新書局，1927年。
- 劉再復：《共鑒「五四」——與李澤厚、李歐梵等共論「五四」》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2009年6月。
- 劉瑞琳主編：《木心紀念專號》，桂林：廣西師範大學出版社，2013年2月。
- 劉瑞琳主編：《木心逝世兩週年紀念專號》，桂林：廣西師範大學出版社，2014年2月。
- 劉瑞琳主編：《溫故：木心逝世三週年紀念專號》，桂林：廣西師範大學出版社，2015年2月。
- 廢名著、王風編：《廢名集 第一卷 橋》，北京：北京大學出版社，2009年1月。
- 廢名著、王風編：《廢名集 第二卷 莫須有先生坐飛機以後》，北京：北京大學出版社，2009年1月。
- 蔡元培等：《中國新文學大系導論集》，上海：良友復興圖書印刷公司，1940年。
- 鄭振鐸：《中國俗文學史（上）》，上海：商務印書館，1938年。
- 鄭振鐸：《民國叢書第四編：文學大綱》，上海：上海書店，1992年，根據商務印書館1927年版影印。
- 鄭振鐸：《鄭振鐸全集 第3卷》，石家莊：花山文藝出版社，1998年11月。
- 魯迅：《魯迅全集 第一卷》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 魯迅：《魯迅全集 第二卷》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 魯迅：《魯迅全集 第十卷》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 錢理群：《中國現代文學史論》，桂林：廣西師範大學出版社，2011年11月。
- 隴菲：《品讀木心》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2018年7月。

3、中文論文集、學術會議及雜誌期刊發表之論文

〈北京大學徵集全國近世歌謠簡章〉，《國立北京大學廿週年紀念冊》，1917年，頁136-138。

〈改革宣言〉，《小說月報》1921年第12卷第1號，頁2-4。

〈發刊詞〉，《歌謠》周刊1922年12月17日第1版。

〈歌謠選由日刊發表〉，《北京大學日刊》1918年5月20日。

《新小說》1902年第1卷第2期。

《新月》1928年第1卷第1期。

《新月》1929年第2卷第6-7期，附加頁。

于芳：〈周作人的日本民俗研究思想試論〉，《銘傳日本語教育》2016年10月第19期，頁151-172。

子張：〈木心詩集六種札記〉，《現代中文學刊》2015年第1期，頁91-95。

王德威、陳國球、陳曉明等：〈再論「啟蒙」，「革命」——與抒情：北京大學座談會〉，《文藝爭鳴》2018年10月第10期，頁89-106。

王德威：〈「根」的政治，「勢」的詩學：華語論述與中國文學〉，《中國現代文學》2013年12月第24期，頁1-18。

王德威：〈中文寫作的越界與回歸——談華語語系文學〉，《上海文學》2006年9月，頁91-93。

王德威：〈文學地理與國族想像：台灣的魯迅，南洋的張愛玲〉，《中國現代文學》2012年12月第22期，頁11-37。

史書美：〈反離散——華語語系作為文化生產的場域〉，施仲謀編：《百川匯海——文史譯新探》，香港：中華書局（香港）有限公司，2013年6月，頁1-15。

史書美：〈何謂華語語系研究？〉，《文山評論：文學與文化》2016年6月第9卷第2期，頁105-123。

田明偉：〈民國時期浙江私人藏書研究〉，《圖書館學刊》2015年第12期，頁112-115。

何晶：〈木心：被高估的文學大師？〉，《羊城晚報》2013年3月13日。

余來明：〈我們應該怎樣寫文學史——王德威主編《新編現代中國文學史》的文學史之思〉，《寫作》，2018年12月第7期，頁115-123。

呂約：〈廢名與「莫須有先生」的遺留問題〉，《中國圖書評論》2007年第12期，頁7-74。

李宗陶：〈人類已經忘了「靈魂」這個詞——木心答問〉，《南方人物周刊》2006年第26期，頁54-56。

李鳳亮：〈「華語語系文學」的概念及其操作——王德威教授訪談錄〉，《花城》2008年05期，頁199-208。

李靜、屠國元：〈梁啟超的拜倫譯介及其形象建構〉，《文藝爭鳴》2016年8月第8期，頁103-108。

沈雁冰：〈譯文學書方法的討論〉，《小說月報》第12卷第4號。

沈雁冰：〈一年來的感想與明年的計劃〉，《小說月報》第12卷第12號

迅雨（傅雷）：〈論張愛玲的小說〉，《萬象》1944年第3卷第11期，頁47-60。

姜濤：〈「有情」的位置：再讀沈從文的「土改書信」〉，《文藝爭鳴》2018年10月第10期，頁49-55。

胡愈之：〈論民間文學〉，《婦女雜誌》1921年1月第7卷第1號，頁32-36。

胡適：〈文學改良芻議〉，《新青年》1917年第2卷第5期，頁26-36。

胡適：〈建設的文學革命論〉，《新青年》1918年第4卷第4期，頁6-23。

胡曉真：〈發現文字，想像歌聲：五四學人對非漢族民歌及其歷史傳述之研究的當代意涵〉，王德威、宋明煒編：《五四@100：文化，思想，歷史》，台北：聯經出版事業股份有限公司，2019年4月，頁89-95。

孫玉華：〈錯彩鏤金老上海——木心《上海賦》賞析〉，《江蘇工業學院學報》2007年9月第8卷第3期，頁84-88。

孫作云：〈論「現代派」詩〉，《清華周刊》1935年第43卷第1期，頁56-65。

孫德高、陳國恩：〈周作人與「江戶情趣」——兼與永井荷風比較〉，《武漢大學學報（人文科學版）》2004年7月第57卷第4期，頁481-487。

徐從輝：〈「東洋人的悲哀」：周作人與浮世繪〉，《文學評論》2012年11月第6期，頁57-63。

秦弓：〈「整理國故」的歷史意義及當代啟示〉，《文學評論》2001年11月第6期，頁125-132。

高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義的結構〉，《中外文學》1979年第7卷第11期，頁4-21。

高友工：〈文學研究的美學問題（下）：美感經驗的定義的結構〉，《中外文學》1979年第7卷第12期，頁4-51。

張旭春：〈魯迅早期思想中的浪漫主義因素與中國現代性問題〉，《文藝研究》2008年5月第5期，頁32-38。

張倩：〈中國文學走出去的飛散譯者模式探索〉，《外語教學》2015年5月第3期，頁105-109。

張曉敏：〈木心《詩經演》的創作特色〉，《清江論壇》2013年第2期，頁66-72。

張錦忠：〈華語語系文學：一個學科話語的播散與接受〉，《中國現代文學》2012年12月第22期，頁59-73。

張檸、孫郁：〈關於「木心」兼及當代文學評價的通信〉，《文藝爭鳴》2015年1月第1期，頁63-65。

張寶琴：〈發刊詞——建設文學的社會〉，《聯合文學》創刊號1984年11月，頁6-7。

莊華興：〈馬華文學的疆界化與去疆界化：一個史的描述〉，《中國現代文學》2012年12月第22期，頁93-106。

郭松棻：〈喜劇·彼岸·理性——談木心的散文〉，《中報》（美國）副刊1986年6月20日。

郭沫若：〈革命與文學〉，《創造月刊》1926年第1卷第3期，頁4-14。

陳亞境：〈試析木心〈空房〉中的元小說因素〉，《華中師範大學研究生學報》，2015年3月第1期，頁80-84。

陳泳超：〈作為運動與作為學術的民間文學〉，《民俗研究》2006年3月第1期，頁66-85。

陳英德：〈也是畫家木心〉，《聯合文學》創刊號1984年11月，頁60-61。

陳英德：〈看木心的超自然風景畫〉，《藝術家》1984年1月第18卷第2期，頁98-109。

陳國球：〈「文學批評」與「文學科學」〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，2011年1月第1期，頁48-60。

陳國球：〈抒情與革命：陳世驥論文學之光與摩羅詩力〉，《文藝爭鳴》2018年10月，頁31-38。

陳獨秀：〈文學革命論〉，《新青年》1917年第2卷第6期，頁1-2。

童明：〈飛散〉，《外國文學》2004年11月第6期，頁52-59。

童明：〈飛散的文化和文學〉，《外國文學》2007年1月第1期，頁89-99。

童明：〈家園的跨民族譯本：論「後」時代的飛散視角〉，《中國比較文學》2005年7月第3期，頁150-168。

黃子平、陳平原、錢理群：〈論「二十世紀中國文學」〉，《文學評論》，1985年第5期，頁3-14。

楊希：〈論飛散視角下木心的創作——以《溫莎墓園日記》為例〉，《電影評介》2014年4月第8期，頁89-92。

董顯亮：〈木心《散文一集》寫作手法探究〉，《青年文學家》2013年第14期，頁15-19。

蒲梢：〈漢譯東西洋文學作品編目〉，張靜盧輯注：《中國現代出版史料（甲編）》，北京：中華書局，1954年12月，頁271-323。

趙思運：〈「王顧左右而言他的大自由」——解碼木心《洛陽伽藍賦》〉，《關東學刊》2017年6月第6期，頁68-74。

趙春秋：〈周作人與永井荷風的「市隱」道路〉，《日本問題研究》2008年3月第1期，頁59-64。

鄭明嫻：〈開始動手就造出廢墟的人：評木心《散文一集》〉，《文訊》1986年4月第23期，頁189-193。

盧巧丹：〈木心短篇小說在英語世界的文化飛散之旅〉，《中國翻譯》2014年第1期，頁76-81。

錢玄同：〈序言〉，顧頡剛搜錄：《吳歌甲集》，北京：北京大學，1926年，頁1-17。

嚴僮倫：〈木心意識流散文《明天不散步了》解讀〉，《名作欣賞》2007年3月第5期，頁18-27。

顧頡剛：〈聖賢文化與民間文化：1928年3月20日在嶺南大學學術研究會演講〉，鐘敬文記，《民俗》1928年第5期，頁1-7。

痖弦：〈把遠處的星光化作近處的燈火〉，《聯合文學》創刊號1984年11月，頁231。

4、英文專著及單篇論文

Abrams, M. H. *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, Oxford University

Press, 1975.

Bell, Michael. *The Cambridge Companion to Modernism*, Michael Levenson edited, Cambridge University Press, 1999.

Bradbury, Malcolm. McFarlane, James. *Modernism, 1890-1930*, Penguin Books, 1991.

Butler, Marilyn. *Romantics, Rebels and Reactionaries*, Oxford University Press, 1981.

Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987.

Chow, Rey. *Writing diaspora: Tactics of intervention in contemporary cultural studies*, Indiana University Press, 1993.

Cohen, Robin. *Global diasporas: An introduction*, Routledge, 2008.

Cohen, Robin. *Global diasporas: An introduction*, Routledge, 2008.

Doležel, Lubomír. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, 1999.

Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Berg Publishers, 2005.

Goh, Robbie BH, and Wong, Shawn. *Asian Diasporas: Cultures, Indentity, Representation*. Vol. 1. Hong Kong University Press, 2004.

Harbison, Robert. *Ruins and Fragments: Tales of Loss and Rediscovery*, Reaktion Books, 2015.

Hisa C. T. *A History of Modern Chinese Fiction*, Indiana University Press, 1999.

Janowitz, Anne. *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape*, Basil Blackwell, 1990.

Kritzman, Lawrence D. edited, *Fragoments: Incompletion and Discontinuity*, New York Literary Forum, 1981.

Lazzara, Michael, and Vicky Unruh, edited, *Telling Ruins in Latin America*. Springer, 2009.

Lim, Walter SH. *Narratives of Diaspora: Representations of Asia in Chinese American Literature*. Springer, 2013.

Liu, Lydia H. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*, Stanford University Press, 1995.

Lovejoy, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*, Oxford University Press, 1960.

Ma, Laurence JC. *The Chinese diaspora: Space, place, mobility, and identity*, Oxford: Rowman & littlefield publishers, 2003.

McDougall, Bonnie S. *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China*,

1919-1925, The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971.

McFarland, Thomas. *Romantic Cruxes*, Oxford University Press, 1987.

McGann, Jerome. *Byron and Romanticism*, James Soderholm edited, Cambridge University Press, 2002.

Quayson, Ato, and Girish Daswani. *A companion to diaspora and transnationalism*, WILEY Blackwell, 2013.

Shih, Shu-mei ed. *Sinophone studies: A critical reader. Global Chinese Literature*, Brill, 2010.

Shih, Shu-mei. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, University of California Press, 2001.

Tsu, Jing. *Failure, Nationalism, and Literature: The Making of Modern Chinese Identity, 1895-1937*, Stanford University Press, 2005.

Walter, Conner. *Modern Diaspora in International Politics*, New York: St. Martin's, 1986.

Wellek, René. *A History of Modern Criticism, 1750-1950, vol.2 The Romantic Age*, Cambridge University Press, 1981.

Yeats, W.B. *The Tower: With An Introduction by Bel Mooney*, The Folio Press, 1987.

Assella, Shashi. "Writing for the Diaspora, From the Diaspora." *The Phoenix: Sri Lanka Journal of English in the Commonwealth* 10&11, (2013/2014), p.61-66.

Butler, Kim D. "Defining diaspora, refining a discourse." *Diaspora: a journal of transnational studies* 10.2 (2001), p.189-219.

Chan, Shelly. "The case for diaspora: A temporal approach to the Chinese experience." *The Journal of Asian Studies* 74.01 (2015), p.107-128.

Clifford, James. "Diasporas." *Cultural anthropology* 9.3 (1994), pp.302-338.

Hsia, C. T. "On the 'Scientific' Study of Modern Chinese Literature: A Reply to Professor Průšek," in *T'oung Pao*, Second Series, Vol.50 (1963), p.428-474.

Jaroslav Průšek, "Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature and C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*," in *T'oung Pao*, Second Series, Vol.49 (1962), p.357-404.

Lee, Leo Ou-Fan. "In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature," in *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*, Paul A. Cohen and Merle Goldman edited, Harvard University Press, (1990), p.109-135.

Owen, Stephen. "The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?" *The New Republic*, November 19, (1990), p.28-32.

Safran, William. "Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return." *Diaspora: A journal of transnational studies* 1.1 (1991), p.83-99.

Tölölyan, Khachig. "Rethinking diaspora (s): Stateless power in the transnational moment." *Diaspora: a journal of transnational studies* 5.1 (1996), p.3-36.

Werbner, Pnina. "Introduction: The materiality of diaspora—Between aesthetic and "real" politics." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 9.1 (2000), pp.5-20.

Wong, Sau-ling, C. "Global Vision and Locatedness: World Literature in Chinese/By Chinese (Shijie huawen/huaren wenxue 世界華文/華人文學) from a Chinese-Americanist Perspective." *Global Chinese Literature*. (Brill, 2010), p.49-76.

5、多媒體及網絡資料

〈2006 年迎來「木心年」〉，人民網 2006 年 8 月 23 日。

<http://www.people.com.cn/GB/68880/69363/4734918.html>

《台灣地區解嚴令》，民國 76 年 7 月 14 日。

<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=A0000016>

《戒嚴法》，民國 38 年 1 月 14 日。

<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=F0070002>

上海美化生活網絡科技有限公司錄製：《與丹青共回首》，2017 年 1 月 19 日。

<https://v.qq.com/x/page/e0368gm3n31.html>

木心遺稿，摘自「看理想」公眾號文章：〈首發 | 木心美術館即將開幕〉，2015 年 10 月 23 日。

https://mp.weixin.qq.com/s?_biz=MzA3MDM3NjE5NQ==&mid=400089384&idx=1&sn=8f12f7ba7ec8d6b5aab6a797b097ba1e#rd

李浴洋：〈香港教育大學中國文學講座教授陳國球：夏志清夏濟安書信中的學者成長史〉，《文匯報》，2017 年 6 月 16 日。

http://wenhui.news365.com.cn/html/2017-06/16/content_564858.html

曾進：〈海外作家木心度假專訪：我不是什麼國學大師〉，《外灘畫報》2006 年 3 月 10 日。

<http://news.sina.com.cn/c/2006-03-10/12119317566.shtml>

Liddell, Henry George: Scott, Robert: A Greek-English Lexicon at the Perseus Project of Tufts University.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=diaspora/>

Written, produced and directed by Francisco Bello and Timothy Sternberg: *Dreaming Against the World*, 2015.

<https://www.filmdoo.com/films/dreaming-against-the-world>

6、學位論文

宋慶寶：《拜倫在中國：從清末民初到五四》，北京語言大學博士研究生學位論文，2006年5月。

李多利：《木心創作論》，蘭州大學碩士學位論文，2014年6月。

周恩宏：《詩歌符號學視閥下的木心詩歌研究》，廣西大學碩士學位論文，2015年5月。

周啟星：《「塔外人」的心靈觀照——論木心作品的悲劇精神》，南京師範大學碩士學位論文，2016年3月。

孫振桐：《木心文藝思想研究》，四川師範大學碩士學位論文，2016年6月。

徐廣華：《流散文化身份與知性寫作》，華僑大學碩士學位論文，2008年3月。

高銘：《論木心的文藝觀》，山東師範大學碩士學位論文，2015年5月。

張萌：《木心文學作品的貴族性》，華中科技大學碩士學位論文，2014年1月。

曹碩涵：《木心散文研究》，河南大學碩士學位論文，2014年5月。

陳聯：《木心的文體嘗試》，暨南大學碩士學位論文，2013年6月。

馮上華：《木心散文的精神維度——兼論木心散文的當代價值》，華僑大學碩士學位論文，2015年6月。

楊嵐：《寫給世界的情詩——木心詩集〈我紛紛的情慾〉》，華中科技大學碩士學位論文，2011年12月。

萬浩琳：《一株生僻的植物：木心散文論》，華中科技大學碩士學位論文，2010年12月。

鄒綠：《流散視閥下的原鄉情節——木心創作論》，廣西民族大學碩士學位論文，2017年5月。

趙姚紅：《「行過」與「完成」——論木心的生命觀》，杭州師範大學碩士學位論文，

2015 年 5 月。

劉雯:《在文學與繪畫間遊戲——木心的藝術風格考察》, 華科技大學碩士學位論文, 2010 年 12 月。

蔣慧:《木心作品的審美性研究》, 台灣天主教輔仁大學碩士學位論文, 2017 年 5 月。

盧虹貝:《木心文學創作中的「文體再生」現象研究》, 南京大學碩士學位論文, 2014 年 5 月。

顏美琇:《承接、飛散與賦歸: 木心散文研究》, 台灣國立清華大學碩士學位論文, 2018 年 6 月。

附錄一

木心年表

1927 年 2 月 14 日	生於中國浙江省桐鄉市烏鎮
1932 年	入讀烏鎮集賢小學、植材小學
1937 年	因戰爭爆發在家授課
1943 年	前往杭州報考國立杭州藝術專科學校（現為中國美術學院）
1946 年初至 1948 年夏	就讀上海美術專科學校（現為南京藝術學院）
1948 年秋至 1949 年初	參與學生運動被開除學籍，遭通緝，走避台灣
1949 年初	返回大陸
1949 年初至 1956 年 7 月	輾轉杭州、溫州、上海，任工人、中學美術和音樂教師
1956 年 7 月至 12 月	以「裡通外國」罪名被捕，拘留於上海第二看守所
1957 年初至 1968 年	上海美術模型廠工藝美術設計師
1968 年 7 月至 12 月	被上海靜安公安分局拘留
1969 年 1 月至 1979 年 7 月	在廠勞改
1970 年 8 月至 11 月	在廠隔離審查
1970 年 12 月至 1971 年 9 月	在地毯廠審查
1971 年 10 月至 1972 年 2 月	在繡品廠隔離
1972 年 3 月至 6 月	在防空洞隔離
1972 年 6 月至 1979 年底	在廠勞改
1980 年初至 1981 年秋	工藝美術展銷會設計師
1981 年至 1982 年 7 月	上海工藝美術協會秘書長
1982 年 8 月下旬	離開中國前往美國
1984 年 4 月 19 日	在台灣《聯合報》副刊發表第一篇作品〈大西洋賭城之夜〉

1984 年 11 月	《聯合文學》作家專卷出版
1986 年 2 月至 1999 年 10 月	在台灣出版文集十二冊
2006 年 1 月至 2008 年 10 月	在大陸出版文集十三冊
2006 年	回到烏鎮
2011 年 12 月 21 日	逝於中國浙江省桐鄉市烏鎮

附录二

木心作品集

文學作品集

版本	書名	類型	出版社	初版時間
台灣版	《散文一集》	散文集	洪範書店	1986 年 2 月
	《瓊美卡隨想錄》	散文集	洪範書店	1986 年 2 月
	《即興判斷》	散文集	圓神出版社	1988 年 2 月
	《溫莎墓園》	小說	圓神出版社	1988 年 2 月
	《西班牙三棵樹》	詩集	圓神出版社	1988 年 2 月
	《素履之往》	散文集	雄獅圖書股份有限公司	1993 年 6 月
	《巴瓏》	詩集	元尊文化企業股份有限公司	1998 年 5 月
	《會吾中》	詩集	元尊文化企業股份有限公司	1998 年 5 月
	《我紛紛的情欲》	詩集	元尊文化企業股份有限公司	1998 年 5 月
	《馬拉格計畫》	散文集	翰音文化企業股份有限公司	1999 年 10 月
	《同情中斷錄》	散文集	翰音文化企業股份有限公司	1999 年 10 月
	《魚麗之宴》	散文集	翰音文化企業股份有限公司	1999 年 10 月

	《哥倫比亞的倒影》	散文集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《瓊美卡隨想錄》	散文集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《溫莎墓園日記》	小說	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《即興判斷》	散文集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《西班牙三棵樹》	詩集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《素履之往》	散文集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《我紛紛的情欲》	詩集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《魚麗之宴》	訪談集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《詩經演》	詩集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《巴瓏》	詩集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《偽所羅門書》	詩集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《雲雀叫了一整天》	詩集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月
	《愛默生家的惡客》	散文、小 說集	印刻文學生活雜誌出版 有限公司	2012 年 7 月

內地版	《哥倫比亞的倒影》	散文集	廣西師範大學出版社	2006 年 1 月
	《瓊美卡隨想錄》	散文集	廣西師範大學出版社	2006 年 6 月
	《溫莎墓園日記》	小說	廣西師範大學出版社	2006 年 6 月
	《即興判斷》	散文集	廣西師範大學出版社	2006 年 9 月
	《西班牙三棵樹》	詩集	廣西師範大學出版社	2006 年 9 月
	《素履之往》	散文集	廣西師範大學出版社	2007 年 1 月
	《我紛紛的情欲》	詩集	廣西師範大學出版社	2007 年 1 月
	《魚麗之宴》	訪談集	廣西師範大學出版社	2007 年 1 月
	《詩經演》	詩集	廣西師範大學出版社	2008 年 9 月
	《巴瓏》	詩集	廣西師範大學出版社	2008 年 9 月
	《偽所羅門書》	詩集	廣西師範大學出版社	2008 年 9 月
	《雲雀叫了一整天》	詩集	廣西師範大學出版社	2008 年 10 月
	《愛默生家的惡客》	散文、小說集	廣西師範大學出版社	2008 年 10 月
	《木心詩選》	詩集	廣西師範大學出版社	2015 年 9 月
	《豹變》	小說集	廣西師範大學出版社	2017 年 10 月
英文譯本	<i>The Empty Room</i> (Translated by Toming Jun Liu)	stories	New Directions Books	May, 2011

繪畫作品集

書名	出版社	初版時間
<i>The Art of Mu Xin: Landscape Paintings and Prison Notes</i>	Yale University Art Gallery	October, 2011
《木心畫集》	廣西師範大學出版社	2010 年 8 月

附錄三

尼采與木心

1902 年，梁啟超在當年 10 月 16 日的《新民叢報》第 18 號上發表了〈進化論革命者頡德之說〉，他認為，當時德國最占勢力的兩大思想，一是馬克思的社會主義，一是尼采的個人主義。這是第一次有人將馬克思和尼采的名字介紹到中國。此後，中國從近代走向現代，從現代走向當代，馬克思主義的影響日益擴大，尼采的學說也伴隨著 1919 年的「五四」運動、1937 年開始的八年抗日戰爭以及始肇於上世紀八十年代的改革開放興起了三次熱潮。⁴⁹²毫無疑問，木心得益於這三次尼采熱而接觸了尼采學說，並產生了深刻的影響。木心說：

作为一个现代人，如果忽视尼采，不会有什么价值……我與尼采的關係，像莊周與蝴蝶的關係。他是我精神上的情人。現在這情人老了，正好五十年。⁴⁹³

尼采對木心的影響，主要體現在以下幾個方面。

⁴⁹² 成芳：《尼采在中國·前言》（南京：南京出版社，1993 年 4 月），頁 2。

⁴⁹³ 木心口述、陳丹青筆錄：〈第六十二講 象徵主義〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 796。

一、格言式文體的運用

有別於其他哲學家，尼采的哲學著作在語言風格上獨樹一幟，其文章大都不像邏輯嚴密語言嚴謹的學術論文，他發明了一種「把路德的語言和聖經里詩的形式當作一種新的德國文藝的基礎」⁴⁹⁴的格言式文體的寫作形式，把他的哲學思想藏匿在文學語言中，使讀者對其哲學思想的解讀增添了一重難度。這種形式在他多部著作中都有所體現，深受木心推崇的《查拉圖斯特拉如是說》更將這種文體進行了充分的演繹。作為一個作家，木心不僅不排斥尼采這一語言風格，甚至還有意地進行「模仿」，也將格言式文體運用在自己的文學創作中。

格言在文體形式上的特點，決定了其儲存的文字信息只能是「片斷」，因此給讀者留下了可以進一步發揮和解讀的空白。對於這種片斷的留白，著名漢學家宇文所安認為該形式更能給人啟發：

這種類型的言簡意賅的言辭，是一種標誌，標明它們是不完整的，它們的寓意比它們自身更為深刻。……當你能夠從只有經驗豐富的眼睛才能勉強辨認出的地方，得到作品的表面拒絕提供給你的那種智慧和深沉的感情時，你就得到了為『含蓄』設立的獎品。⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ 馮至：〈《薩拉圖斯特拉》的文體〉，原載 1939 年《今日評論》1 卷 24 期，轉引自郅元寶編《尼采在中國》（上海：上海三聯書店，2001 年 1 月），頁 295-296。

⁴⁹⁵ （美）宇文所安著、鄭學勤譯：《追憶——中國古典文學中的往事再現》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004 年 12 月），頁 80。

格言除了含蓄的特點以外，還有很多特性。比如，它常常不墨守成規而脫離藩籬，「以特有的反叛性表述全新的道理」，「語出驚人，高潮常出乎意料之外」，往往還帶有作者的主觀性。格言是個體化的，自立自足的特性使其得以「不依賴於某一廣泛的宏觀語境，也不依賴於廣大讀者的多數共識」。⁴⁹⁶劉小楓形容尼采的語言是「縱酒狂歌」，他認為尼采作品中的那些短小語句，如果將之與其總體風格分開則不可理解且自相矛盾，但也因此尼采的文章有了「無限制解釋的可能性，哲學在他那裡成了無限的解釋」，「風格成為思想本身，沒有尼采，只有 the Nietzsches（尼采們）」。⁴⁹⁷作為「尼采們」之一的木心，對格言體的運用也可謂得心應手，比如其文集《瓊美卡隨想錄》第二輯中的「噓語」和「風言」，堪比尼采《善惡之彼岸》的第四章「格言和插曲」，其言辭寓意深刻又含蓄雋永，格言式的文體與木心精簡的敘事風格相輔相成，行文迅速、直捷、明白、精悍，耐得住讀者的反復咀嚼和揣摩。

這是作者寫作的狡黠，自然也是讀者閱讀的樂趣。林同濟在為陳大銓先生的《從叔本華到尼采》一書作序時提到，閱讀尼采，第一秘訣是要先把它當作藝術看——「以藝術還他的藝術，以思想還他的思想。換句話說，審它的美！」⁴⁹⁸因此，結合上文字文所安所說的「含蓄之獎品」，我認為，木心在寫作上對格言式文體的運用，雖不是別出心

⁴⁹⁶ （德）尼采著、魏青譯：《人性的，太人性的：一本獻給自由精神的書（上卷）》（上海：華東師範大學出版社，2008年4月），頁8-10。

⁴⁹⁷ 劉小楓：〈尼采的微言大義〉，《書屋》2000年10月第10期，頁6。

⁴⁹⁸ 林同濟：〈我看尼采——《從叔本華到尼采》序言〉，《從叔本華到尼采》，在創出版社，1944年，轉引自邵元寶編《尼采在中國》（上海：上海三聯書店，2001年1月），頁374。

裁，卻也是有意為之，這種行為意識約莫與木心心中的「讀者觀念」有一定關係。「讀者觀念」是木心公開的一則「寫作秘訣」，他在心中既期待又敬畏著比他高明十倍的讀者，⁴⁹⁹含蓄而跳脫的格言文體，或許就是木心留給讀者挖掘其文學寶藏的線索。木心說，他用兩隻眼睛看世界，一隻是情郎的眼，一隻是辯士的眼，⁵⁰⁰因而讀者解讀木心的文學作品時，也應具備情郎與辯士的雙眼，用審美的眼光去審慎木心的精悍。

二、對悲觀主義與酒神精神的認同

《悲劇的誕生》是尼采的第一部著作，在這部作品中，尼采認為，日神阿波羅和酒神狄奧尼索斯作為兩種代表客觀和主觀、顯性和隱性的藝術衝動，是人內心至深的本能。尼采的悲觀主義繼承於叔本華。叔本華認為，世界是盲目的意志，一切現象包括人的個體生命都是意志的表象，而「個人受生命衝動的驅使，不斷產生慾望，慾望意味著欠缺，欠缺意味著痛苦」⁵⁰¹，由此叔本華認為世界和人生都是無意義的，本質上都是痛苦的，他對二者的態度都是否定的。尼采也承認世界和人生的無意義，但他的悲觀主義卻與叔本華消極的悲觀主義截然不同，是一種積極的悲觀主義，他認為通過日神精神與酒神精神，即藝術的形而上學，可以「給痛苦的人生罩上一層美麗神聖的光輝，從而能夠活下

⁴⁹⁹ 木心：〈海峽傳聲——答台灣《聯合文學》編者問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁21。

⁵⁰⁰ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁65。

⁵⁰¹ 周國平：《尼采在廿世紀的轉折點上》（台北：林鬱文化事業有限公司，1992年2月），頁82-83。

去，產生超脫短暫人生、融入宇宙大我的感覺，從而得到一種形而上學的安慰」。⁵⁰²

尼采在〈我感謝古人什麼〉一文中寫道：

酒神祭之作為一種滿溢的生命感和力感，在其中連著痛苦也起著興奮劑的作用，它的心理學給了我理解悲劇情感的鑰匙……悲劇遠不能替叔本華意義上的所謂希臘悲觀主義證明什麼，相反是對它的決定性的否定和抗議。肯定生命，哪怕是在它最異樣最艱難的問題上；生命意志在其最高類型的犧牲中，為自身的不可窮竭而歡欣鼓舞——我稱這為酒神精神。⁵⁰³

簡言之，尼采提出酒神精神，就是在承認人生悲劇性的前提下，利用藝術形而上學的力量達到肯定人生的目的。

我認為木心對於尼采的這種悲觀主義和酒神精神是認同的。

木心〈明天不散步了〉一文，正體現了他的認同。在這篇意識流散文中，木心多次設問「生命是什麼呢？」，他給出的答案是「生命是時時刻刻不知如何是好」，文章這一「不知如何是好」的底色便是沿襲自叔本華與尼采的悲觀主義，因而木心在該文的結尾處寫道：

⁵⁰² 同上。

⁵⁰³ （德）尼采著、周國平譯：〈我感謝古人什麼〉，《偶像的黃昏》（北京：光明日報出版社，1996年9月），頁100-101。

我別無逸樂，每當稍有逸樂，哀愁爭先而起，哀愁是什麼呢，要是知道哀愁是什麼，就不哀愁了。⁵⁰⁴

這不正是對生命的一種悲觀認識嗎？然而，在木心的另一篇散文〈哥倫比亞的倒影〉》中，木心又寫道：

我總得直起身來，滿臉赧顏羞色地接受這宿命的倒影，我也並非全然悲觀，如果不滿懷希望，那麼滿懷什麼呢？⁵⁰⁵

顯然，在悲觀的底色下，木心對人生並沒有全然絕望。所以，木心有一言俳句：

我是悲觀主義么？我何止是悲觀主義。⁵⁰⁶

尼采提出酒神精神，一方面是因為歐洲文明發源於古希臘，文藝復興等思想革命每都從古希臘文明中重新提取新的思想力，尼采藉由古希臘神話中的日神阿波羅和酒神狄奧尼索斯的名頭提出悲劇精神，並不是什麼標新立異的創舉。另一方面，尼采從青年時代起就與古希臘文明結下不解之緣，古希臘是尼采心中的聖地，希臘人是尼采心里歷

⁵⁰⁴ 木心：〈明天不散步了〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁110。

⁵⁰⁵ 木心：〈哥倫比亞的倒影〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁102。

⁵⁰⁶ 木心：〈乙輯〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁288。

代所有人類中目光最遠大的。⁵⁰⁷出於這兩方面的原因，自詡為「紹興的希臘人」的木心，在情感上自然是親近尼采的。木心視希臘為精神故鄉，希臘是他心中的情結，他對希臘有一種鄉愿。木心說：「我是個宿命的唯美主義……希臘的酒神精神更合我的心意。」⁵⁰⁸酒神精神之所以能夠合木心的心意，除了上文所述的酒神精神能給予痛苦人生以藝術形而上學的安慰外，也因為木心認同尼采關於酒神精神的某些詩學觀點，尤其是對於詩和音樂的見解。

尼采在〈悲劇的誕生〉中說：「歷史確實可以證明，民歌多產的時期都是受到酒神洪流最強烈的刺激，我們始終把酒神洪流看作民歌的深層基礎和先決條件。」⁵⁰⁹尼采認為，悲劇與抒情詩歌有相同的發源，悲劇是發展到極致的抒情詩歌，但詩歌發展到尼采所在的時代已頗有些窮途末路，酒神精神已趨式微。所以周國平在闡述尼采的這一詩學觀點時指出，由於抽象思維的發展，「語言生病了，不能再質樸地表達感情。人成了詞的奴隸，不再能樸素地說話，喪失了正確的感覺。出路是回到語言的原始狀態，神話式地思考。」⁵¹⁰酒神精神正是「神話式地思考」的一種方式，是尼采在其文化背景下追溯至古希臘文化的一種表現。而木心的文化背景，除了歐羅巴文化外，自然還有「在沉澱

⁵⁰⁷ （德）尼采著、李晶浩、高天忻譯：《人性的，太人性的一本獻給自由精神的書（下卷）》（上海：華東師範大學出版社，2008年4月），頁501。

⁵⁰⁸ 木心口述、陳丹青筆錄：〈第四講 希臘悲劇及其他〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁56。

⁵⁰⁹ （德）尼采著、周國平譯：〈悲劇的誕生〉，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁22。

⁵¹⁰ 周國平：〈悲劇的誕生譯序〉，（德）尼采著、周國平譯：《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁15-16。

物中苦苦折騰過來的中國古文化」⁵¹¹，所以在中國文學的範圍里，木心「回到語言原始狀態」的方向便是回溯到中國的抒情傳統，面向中國民歌多產的先秦時代。因而木心說：「往過去看，一代比一代多情。往未來看，一代比一代無情。多情可以多到沒際涯，無情則有限，無情而已。」⁵¹²又說：「三百篇中的男和女，我個個都愛，該我回去，他和我向來就不可愛了。」⁵¹³我認為，對於木心來說，在上述的這一層面上，酒神精神與抒情傳統，只是西方與東方在相同語境下的不同表述罷了。

尼采把悲劇的誕生和抒情詩的誕生相比，又將抒情詩看作音樂的客觀化。尼采認為，抒情詩仍然依賴於音樂——

正如音樂本身有完全的主權，不需要形象和概念。

音樂由於象徵性地關聯到太一心中的原始衝動和原始痛苦，故而一種超越一切

現象和先於一切現象的境界得以象徵化了；

音樂能夠使現實生活和現實世界的每一畫面甚至每一場景立刻意味深長地顯

現出來……音樂提供了先於一切形象的至深內核，或者說，事物的心靈。⁵¹⁴

⁵¹¹ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁63。

⁵¹² 木心：〈爛去〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁25。

⁵¹³ 木心：〈噓語〉，《瓊美卡隨想錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁53。

⁵¹⁴ （德）尼采著、周國平譯：〈悲劇的誕生〉，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁24、69。

換言之，音樂就是酒神精神的客觀化，抒情詩則可以看作音樂的客觀化。這也正是朱光潛認為抒情詩人首先是一位酒神精神的藝術家，在音樂中揭示原始自我⁵¹⁵的原因。木心曾說，所有的藝術最終都指向音樂，這正說明了他認同尼采對於音樂和酒神精神的關係的闡述，他的文章〈兩個朔拿梯那〉和〈林肯中心的鼓聲〉可以作為例證。〈兩個朔拿梯那〉的題目中，「朔拿梯那」即小奏鳴曲（Sonatina），該文是木心利用小奏鳴曲的曲式特點寫成的，意在模仿小奏鳴曲的結構特點，試圖將音樂性的內容文字化。〈林肯中心的鼓聲〉則描寫了一場偶然聆聽到的音樂會的鼓聲，木心捕捉到其中微茫的變化，聽著鼓聲引醒了某些一直沉睡著、淤積著、荒蕪著的古老又原始的因素，木心藉此寫道：

古老的蠻荒比現代的文明更近於宇宙之本質，那麼，我們，已離宇宙之本質如此地遠漠了，這非音樂的鼓聲倒使我回近宇宙。⁵¹⁶

我認為，木心通過音樂接觸到了最純粹的「醉境」，在這一層面上，木心與尼采對音樂的酒神精神有相同的認知。

三、對「審美人生」藝術觀和權力意志的運用

尼采繼承了叔本華的悲觀主義，便不得不面對這個主義所流露出來的「人生無意義」

⁵¹⁵ 朱光潛：〈對悲劇觀的解釋：叔本華與尼采〉，《悲劇心理學——各種悲劇快感理論的批判研究》（北京：人民文學出版社，1989年2月），頁147。

⁵¹⁶ 木心：〈林肯中心的鼓聲〉，《哥倫比亞的倒影》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁82。

的虛無消沉傾向。對此，周國平曾指出，尼采以酒神精神為中心的藝術哲學集中暴露了尼采哲學內在的深刻矛盾，為了抵消這一矛盾，尼采寄希望於藝術，企圖「以審美的眼光來看人生，靠藝術來賦予人生以意義」，「正是不甘於人生的無意義而偏要給它創造出一種意義來，才顯示了人的悲劇性的偉大和藝術的形而上學的價值」。⁵¹⁷所以，尼采繼承了叔本華又反對叔本華，反對的正是叔本華對「藝術為人生創造意義」的否定，尼采希望能用美來戰勝生命的痛苦，用藝術來克服個人的苦惱，⁵¹⁸除了藝術別無他物能使生命偉大，尼采認為藝術是「求生的偉大誘因，是生命的偉大興奮劑。無論抵抗何種否定生命的意志，藝術是唯一佔優勢的力量」，⁵¹⁹這便是尼采的審美人生態度，周國平將之稱為人生哲學，是一種廣義的美學，對藝術家有極大的魅力。我認為，木心對尼采的「審美人生」的藝術觀幾乎是全盤接受的。木心一向奉行「呈現藝術，隱退藝術家」的「藝術最大」原則，他接受尼采的藝術觀，認為「無審美力是絕症，知識學問救不了」，⁵²⁰而且「總要有這麼一兩個藝術家，飛得很高，畢生實踐『藝術高於一切』」。⁵²¹而對於木心來說，審美人生藝術觀的方法論即是權力意志的運用。

在某種意義上，酒神精神的核心即是肯定生命——

⁵¹⁷ 周國平：〈從酒神衝動到權力意志——尼采哲學初探〉，原載《外國美學》第2輯，商務印書館1986年4月，轉引自郅元寶編《尼采在中國》（上海：上海三聯書店，2001年1月），頁664-665。

⁵¹⁸ 參見《悲劇的誕生》第3節、第16節。

⁵¹⁹ （德）尼采著、周國平譯：〈《悲劇的誕生》中的藝術〉，《偶像的黃昏》（北京：光明日報出版社，1996年9月），頁230。

⁵²⁰ 木心：〈乙輯〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁270。

⁵²¹ 木心口述、陳丹青筆錄：〈第五十九講 二十世紀現代派文學〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁763。

在意志的最大危險中，藝術作為救苦救難的仙子能把生存荒謬可怕的厭世思想轉變為使人藉以活下去的表現，用藝術來制服可怕、解脫對於荒謬的厭惡。⁵²²

——強烈的藝術魅力會加強這種對生命的肯定，因此尼采說：

悲劇英雄所爭取的東西，並非一開始就自在地值得爭取。正像在夢中，只要我們感覺到強烈的藝術魅力，事物的價值就發生了變化一樣。……藝術的偉大和必不可少正是在於，它喚起了一個較為單純的世界、人生之謎的一個較為簡明的解答的外觀。……事物的普遍認識與個人的性靈和精神能力之間緊張的弦並未因此繃斷，因為我們有藝術。⁵²³

基於這一論斷，周國平認為，從實質上看「酒神精神和強力意志是一碼事，兩者都是指生命力的蓬勃興旺。用生命力的蓬勃興旺戰勝人生的悲劇性質，這本身就是人生意義之所在」。⁵²⁴

尼采的譯者楚圖南，在接受尼采時身居囹圄，時刻都面臨著死亡和恐怖的威脅。在

⁵²² （德）尼采著、周國平譯：〈悲劇的誕生〉，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁29。

⁵²³ （德）尼采著、周國平譯：〈瓦格納在拜洛伊特〉，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁127。

⁵²⁴ 周國平：《尼采在廿世紀的轉折點上》（台北：林鬱文化事業有限公司，1992年2月），頁81。

那種特定的環境下，尼采幫助他「在死和黑暗的嚴肅與無助中，度過了一段絕望和幻滅的生活」。⁵²⁵木心的經驗與此是相似的。作為經歷過文化大革命的人，木心得以平穩地走出文革陰影，除了他自己所說的「用魏晉風度逃出文革」原因外，我相信尼采的審美人生藝術觀和權力意志思想也給予了他許多力量。1970 年文化大革命期間，木心從 14 歲起創作的由 100 多個短篇和 8 個中篇集成的厚厚 20 本作品被抄沒。1971 年，木心被捕入獄，囚禁 18 個月，所有作品皆被燒毀，三根手指被折斷。正是在這樣的環境中，木心在污水氾濫的地窖里憑一盞小油燈的微光寫下了六十多萬字的《獄中手稿》，用紙筆與自己對話，談文學，談美術，談宗教，談哲學，談生活，談一切的藝術，努力捍衛「藝術高於一切」的原則。木心說：

浩劫中多的是死殉者，那是可同情可尊敬的，而我選擇的是「生殉」——在絕望中求永生。

所謂「在絕望中求永生」，其實只能是「無愧於藝術對我的教養」，明知從此被剝奪了藝術創作的權利，我根本不配有信心。然而世界性的是非善惡的判斷和取拒，在我心裏決不放棄一貫的主見，層出不窮的主見。⁵²⁶

⁵²⁵ 楚圖南：〈《查拉斯圖拉如是說》再版前言〉，轉引自成芳：《尼采在中國》（南京：南京出版社，1993 年 4 月），頁 71-72。

⁵²⁶ 木心：〈關於《獄中手稿》的對話〉，劉瑞琳主編：《木心紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 2 月），頁 214。

藝術是光明磊落的隱私。⁵²⁷

——這是木心銜命首義得出的感悟。

尼采說過，人們必須知道保護自己，這是獨立性之最強有力的檢驗。⁵²⁸木心認同尼采的藝術價值觀，其所謂「生殉」即以不死殉道，便是以審美經驗來對抗人生之痛苦，以夢想抵抗現實，將生命的痛苦由審美而化為生命的快樂。尼采談及「受苦者認識」時說過：「做你自己的訴訟者和審判者，將你的痛苦當作自願的懲罰！……將你自己提高到生命之上，正如提高到你的痛苦之上，從那裡俯視地面和虛無！」⁵²⁹其實，審美人生也好，權力意志也好，這些概念所指涉的都是「生命」本身，目的都在於促使生命進行自我克服和自我提高。尼采說：

對強有力的本性的熱望、對健康的和質樸的人性的熱望，在他那裡就是對自己本身的熱望；而一旦他在自身中戰勝了時代，他就必定以驚奇的目光在自身中發現天才。……那麼，他就不會再譴責一個混亂的和蒼白無力的時代及其虛偽的不清晰

⁵²⁷ 木心：〈仲夏開軒——答美國加州大學童明教授問〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁65。

⁵²⁸ （德）尼采著、程志民譯：《善惡之彼岸——未來的一個哲學序曲》（北京：華夏出版社，2000年1月），頁42-43。

⁵²⁹ （德）尼采著、田立年譯：《朝霞》（上海：華東師範大學出版社，2007年1月），頁155。

的生活了。⁵³⁰

論及此處，我相信木心是得尼采哲學之真諦與精髓的，如若不然，木心便不會援引尼采話——「在自己的身上克服時代」⁵³¹為座右銘，在獄中的木心也便寫不出《獄中手稿》那樣的文字——

我現在反而成了聖安東尼，地窖中終年修行，只要能拒絕內心的幻象的誘惑，就可清淨一段時日明知風波會再起，刑役還將繼續，未來的我，勢必要追憶這段時日而稱之為嘉年華。

生命的前提是「希望」，意識的希望被摧毀後，尚有下意識的希望，這是人的生命與動物的生命之不同，動物的絕望是本能的勝利的斷念，而人的絕望是知性的自覺的終極判斷。

對於世界，也可以套用華格納的這句話：我還沒有像愛音樂那樣地愛過你呢。

532

總而言之，審美的評價是尼采哲學所確認的對人生的唯一評價，在權力意志的加強

⁵³⁰ （德）尼采著、李秋零譯：《不合時宜的沉思》（上海：華東師範大學出版社，2007年1月），頁273。

⁵³¹ （德）尼采著、周國平譯：〈瓦格納事件〉，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁281。

⁵³² 木心：〈《獄中手稿》節錄〉，劉瑞琳主編：《木心紀念專號》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年2月），頁222-224。

下，人生愈是痛苦悲觀，藝術的作用就愈是強烈。木心口中所言之藝術的教養，便是尼采所指的「從自身出發獨特地成長、改造過去的和異己的東西并化為己有、治愈傷口、彌補失去的東西、從自身出發模仿破碎的形式」⁵³³的那種力。尼采說，擁有這種力的人，最劇烈的和最糟糕的生活事故也很少損害他們，這樣的人最終都能獲得一種良心的安康和平靜。木心的人生經歷，一言以蔽之：「生命通過藝術而自救。」⁵³⁴

四、個人主義與超人哲學的表現——重估一切價值與不事體系

木心力圖「在自己的身上克服時代」，一方面是尼采「審美人生」的藝術觀和權力意志在其身上的體現，另一方面也是尼采的個人主義和超人哲學的體現。

李大釗於 1916 年 8 月 22 日以筆名「守常」在《晨鐘報》上發文稱讚尼采：

尼采者，乃欲於其自己要求與確信之上，建設真實生活之人也。對於弱而求強，缺而求完，悲慘而嚴肅深刻之生活，奮往突進，以蘄人性之解放與向上，有雖犯百戰而莫辭之勇，內對一己之自我與生活，為銳敏之省察，外對當時之實況，為深刻之批判，以根究人性之弱點與文明之缺陷，而以匡救其弱點與缺陷為自己的天之。彼固愛自己、愛社會、愛文明，而又酷愛生命者也。

⁵³³ （德）尼采著、李秋零譯：《不合時宜的沉思》（上海：華東師範大學出版社，2007 年 1 月），頁 141。

⁵³⁴ （德）尼采著、周國平譯：〈悲劇的誕生〉，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986 年 12 月），頁 26。

在李大釗看來，尼采的哲學思想是建立在對生命和人性之上的，推己及人乃至酷愛生命，其根本的出發點即在「個人」身上。陳獨秀在〈人生真義〉一文中也有類似的觀點，他在強調尼采的人生觀時指出，「尊重個人的意志，發揮個人的天才，成功一個大藝術家，大事業家，叫做尋常人以上的超人，才算是人生目的，什麼仁義道德都是騙人的說話」。

⁵³⁵而到了郭沫若〈論中德文化書——致宗白華兄〉⁵³⁶一文中，尼采的這一觀點被明確指認為「個人主義」，郭沫若還將尼采的思想類比於老子，認為這兩個思想家同是以個人為本位而力求積極發展的。尼采的哲學思想在中國的傳播，伴隨著中國近現代歷史的民族解放運動，因此，尼采強調每個人必須獨立地為自己創造價值、提倡自我實現及個人至上的個人主義，得到包括上述人物在內的許多知識分子的認同和響應。魯迅也是其中的一個。

關於尼采對魯迅的影響，目前學界已有諸多成熟的研究。在求民族解放的歷史背景下，魯迅對尼采的接受，是在研究西方文明發展歷程時，關注 19 世紀末歐洲的個人主義思潮的背景下，希望能藉助尼采的個人主義和強人意志，改造中國人的民族意識。魯迅試圖把個人主義和政治結合起來，稱尼采是「一位個人主義的英雄」，從愛國主義思想出發，認為中國未來的發展須仰賴個人的個性解放。因此，魯迅在〈文化偏至論〉中寫道：

⁵³⁵ 陳獨秀：〈人生真義〉，原載《新青年》1918 年第 4 卷第 2 期，轉引自殷克琪著、洪天富譯：《尼采與中國現代文學》（南京：南京大學出版社，2000 年 3 月），頁 17。

⁵³⁶ 郭沫若：〈論中德文化書——致宗白華兄〉，原載 1923 年 6 月 10 日《創造週報》5 號，轉引自郅元寶編：《尼采在中國》（上海：上海三聯書店，2001 年 1 月），頁 123-129。

若夫尼佉，斯個人主義之至雄桀者矣，希望所寄，惟在大士天才；而以愚民為本位，則惡之不殊蛇蝎。……是故將生存兩間，角逐列國是務，其首在立人，人立而後凡事舉；若其道術，乃必尊個性而強精神。假不如是，槁喪且不俟夫一世。⁵³⁷

然而，木心對尼采的個人主義的接受，顯然與魯迅是不同的。木心說：

尼采的這些東西，曾是我少年時的蔭福，也是靠這東西一步步自立起來——但後來我對這些論點越來越淡化。……尼采預言「超人」會降生——這是一場夢。還屬於進化論。我以為超人不會誕生的。個別藝術家作為超人，早就誕生了——早就死亡了。他們不會造福人類，和人類不相干的。⁵³⁸

這意味著，木心對尼采的個人主義和超人哲學的接受，與政治並無關聯，或者說關係不大，這很可能是因為木心與魯迅所處的時代背景不同，木心對尼采的接受的重點與魯迅對尼采的接受已然發生了新的變化；關於尼采的個人主義，木心依然沿襲著「審美人生」的藝術觀，將之與藝術而非政治相結合，強調個人的藝術創造的作用和價值——「個人主義，我歸結為：自立，自尊，自信。你不能自立，就無法自尊。不能自立自尊，何談

⁵³⁷ 魯迅：〈文化偏至論〉，《魯迅全集 第一卷 墳》（北京：人民文學出版社，1981年），頁50。

⁵³⁸ 木心口述、陳丹青筆錄：〈第六十二講 象徵主義〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁796-798。

自信？西方藝術家個個有自己的風格。這一點，我們吃虧了。」⁵³⁹如若不然，木心也不會強調：

一個詩人，參加黨，無論什麼黨，都是愚昧的。你做詩人，已經入了最好的黨了，何必屈尊去和小黨壞黨廝混。⁵⁴⁰

而值得一提的是，實際上尼采也有類似的表述：

在體內有 *furor philosophicus*（哲學上強烈的熱情）的人，已經根本不再有時間去 *furor politicus*（政治上強烈的熱情），并睿智地謹防每天讀報紙或者乾脆為一個政黨效力。⁵⁴¹

舉例來說，木心的個人主義在文學創造活動中的典型表現，便是「我」的獨斷存在，特別是在講述文學史的過程中。值得注意的是，與身為書寫著/講述者的木心的「我」相對的是代表藝術的「你」，木心與藝術之間的「我-你」關係的表現，是「我」當以「我」的整個存在以及全部生命的本質本真來接近「你」、稱述「你」，此中的個人主義集中體

⁵³⁹ 同上，頁 860。

⁵⁴⁰ 同上，頁 870。

⁵⁴¹ （德）尼采著、李秋零譯：《不合時宜的沉思》（上海：華東師範大學出版社，2007 年 1 月），頁 320。

現為木心所說的一句話：「一部文學史，重要的是我的觀點。」⁵⁴²有趣的是，木心這種在臧否人物、尚友古人時表現出來的個人主義的氣勢，與尼采在〈一個不合時宜者的漫遊〉中的表現頗為相似，用尼采的話來說，約莫就是：「我的判斷是我的判斷，別人對此並非輕易地有權利。」⁵⁴³

尼采哲學關心的核心，一向是人生意義的問題，個人主義實質上脫離不出這個核心主題。尼采期待的是每個人能發現真實之自我，從而獨立地去探尋生活之意義，因此個人主義發展到極端便產生了超人哲學，然而，正如周國平所指出的，超人哲學中存在著極具爭議的貴族主義傾向。尼采敏於感受現代文明的弊病，卻把希望寄託在少數高貴者身上，而最終「把健全的本能和超越的精神視為這少數高貴者的稟賦和特權」。⁵⁴⁴儘管尼采曾牽強附會地自認為是波蘭貴族之後代，但關於尼采的貴族主義，我更傾向於認同李石岑的觀點，他認為尼采的貴族主義，與其說是針對社會階層進行的血統劃分，不如說是一種內心世界的自我提高——

何人苟能自由自在以宇宙合一，超越主客觀之唯一實在而生者，則為真正的個

人。何人苟能自內而生具有斷行征服與創造之人格，則為真正的人。⁵⁴⁵

⁵⁴² 木心口述、陳丹青筆錄：〈第一講 希臘羅馬神話（一）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁3。

⁵⁴³ （德）尼采著、程志民譯：《善惡之彼岸——未來的一個哲學序曲》（北京：華夏出版社，2000年1月），頁43。

⁵⁴⁴ 周國平：《尼采在廿世紀的轉折點上·前言》（台北：林鬱文化事業有限公司，1992年2月），頁7-9。

⁵⁴⁵ 李石岑：〈尼采思想之批判〉，原載《民鐸》1920年第2卷第1期，轉引自殷克琪著、洪天富譯：《尼采與中國現代文學》（南京：南京大學出版社，2000年3月），頁30。

因此，勃蘭兌斯用了「激進的貴族主義」這樣的詞來形容尼采這種新的、創造性的超人精神，尼采也稱讚這個詞是關於他的各種術語中最聰明的一個。⁵⁴⁶

實際上，在此論及尼采的貴族主義，目的在於強調尼采對於超人精神的極端重視，高高在上、脫離群體是貴族主義之虛假表象，超人哲學才是其核心，重估一切價值與不事體系才是貴族主義的真正表現。

尼采曾坦言，他不信任一切體系構造者，因為構造體系的意志是一種不誠實的表現。⁵⁴⁷尼采認為，現代人對於以科學原則為基礎的文化有一種盲目的崇拜，這暴露了人們某種普遍的貧乏：

人們徒勞地模仿一切偉大創造的時代和天才，徒勞地搜集全部「世界文學」放在現代人周圍以安慰他，把他置於歷代藝術風格和藝術家中間。⁵⁴⁸

亦即人們對於「體系」存在著某種盲目的崇拜和不假思索的依賴，這削弱了藝術創造活動對於虛無生命的抵抗作用，不符合有權力意志的超人哲學精神。木心對體系的態度也是不屑的，他不斷強調自己從事文學創作等藝術活動時，「會做種種解釋，但不事體系」。

⁵⁴⁶ （丹麥）勃蘭兌斯著、安延明譯：《尼采》（北京：中國社會科學出版社，1992年8月），頁96、99。

⁵⁴⁷ （德）尼采著、周國平譯：《格言與箭》，《偶像的黃昏》（北京：光明日報出版社，1996年9月），頁9。

⁵⁴⁸ （德）尼采著、周國平譯：《悲劇的誕生》，《悲劇的誕生——尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1986年12月），頁79。

⁵⁴⁹木心的不事體系性主要表現為，一方面他的文學創作並沒有一以貫之的文學主題或者文學體裁，這也是他被稱為「文體家」的重要原因；另一方面，則是木心在做文學史講述時，雖依據鄭正鐸的《文學大綱》為脈絡，但並沒有陷入文學史觀的體系之中，而是用一種「輕輕判斷，隱隱預見的快樂」⁵⁵⁰去對待知識。對此，李劫的話概括得最為有味：

「木心講學講出的不是什麼學術體系，而是令人目不暇接的洞見，猶如一片片美麗的花瓣。靜觀如孔雀開屏，雍容華貴；動察如天女散花，紛紛揚揚。」⁵⁵¹

與不事體系相輔相成的另一表現是重估一切價值，前者是企圖從形式上破除人們對體系的迷信，後者則是企圖從精神內核上粉碎固有的價值判斷，促使人們直面人的創造能力和價值。所以尼采說，誰要在善與惡中成為創造者，必先成為毀滅者，凡能破碎的地方，還有許多新的東西能被建起。⁵⁵²我認為，木心對於重估一切價值的理解，即是「在自己的身上克服時代」，這是權力意志與超人精神的雙重體現。木心的做法，是自詡為文學魯濱遜，做一個局外人，「一輩子以自己為素材，狠狠克服這個倒霉的時代。對這個時代，永遠不介入」。⁵⁵³於是，木心的文學作品，便常常讓人產生「無時代」的感覺，梁文道形容這樣的木心「『局外』到了一個沒有人能夠從他的作品中讀出來處的地步，『局外』到了讓人時空錯亂的地步」，「一個不曾中斷、未經洗劫的木心這般令人摸不著

⁵⁴⁹ 木心：《木心談木心——文學回憶錄補遺》（桂林：廣西師範大學出版社，2015年8月），頁183。

⁵⁵⁰ 木心：〈已涼未寒〉，《即興判斷》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁35。

⁵⁵¹ 李劫：《木心論》（桂林：廣西師範大學出版社，2015年8月），頁65。

⁵⁵² （德）尼采著、徐梵澄譯：《蘇魯支語錄》（北京：商務印書館，1992年2月），頁114。

⁵⁵³ 木心口述、陳丹青筆錄：〈第七十二講 薩特再談〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁916

頭腦」。⁵⁵⁴而用木心形容自己的話來說，便是「一座嶄新的廢墟，不事體系，沒有綱領，善於虛構實在的東西，不屬於現代，不屬於過去，有點像屬於未來」。⁵⁵⁵

木心是一個喜歡隱藏自己的人，但他從不避諱尼采對他產生的深刻影響。他說：

我曾模仿塞尚十年，和紀德交往二十年，信服尼采三十年，愛陀思妥耶夫斯基四十多年。憑這點死心塌地，我慢慢建立了自己。

我吃過尼采家的地糧，一輩子講不完尼采的高貴。⁵⁵⁶

從尼采對木心的影響來看，我們對木心的研究，或許需要跳脫出一般的流派研究或風格研究的體系，在一個更大的背景下去挖掘木心的文藝觀。而尼采，自然是木心的文藝觀中非常重要的一個組成部分。然而，與木心的「文學評論」不同的是，尼采對木心的影響如何體現在其文學作品中，還需要更細緻的甄別和討論。我認為這也是「尼采與木心」的研究主題里尚不明朗的一部分。

⁵⁵⁴ 梁文道：〈文學，局外人的回憶——《1989-1994 文學回憶錄》之序〉，同上，頁 xi-xii。

⁵⁵⁵ 木心遺稿，摘自「看理想」公眾號文章：〈首發 | 木心美術館即將開幕〉，2015 年 10 月 23 日。
https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA3MDM3NjE5NQ==&mid=400089384&idx=1&sn=8f12f7ba7ec8d6b5aab6a797b097ba1e#rd

⁵⁵⁶ 木心口述、陳丹青筆錄：〈第五十三講 十九世紀挪威文學、瑞典文學〉、〈第七十七講 新小說（三）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 688、985。

附錄四

木心、席德進與林風眠：兩代畫家的藝術追求

1981年1月香港《中報月刊》刊登了〈羸寒樓一夕談——畫家木心先生訪問記〉一文，這是關於木心的第一篇見諸紙上的境外採訪，或許也是木心第一次公開談論他的文藝觀。彼時木心剛剛平反不久，正參與創辦上海工藝美術協會《美化生活》雜誌，尚未出國，也尚未重拾寫作。木心成名得益於其文字，但其畫作與畫論尚待進一步的發掘與研究。而縱觀其生平經歷，木心由港至台至美國彼岸，他與畫家席德進（1923-1981）、林風眠（1900-1991）等人的交往，又為我們隱秘地揭示了四十年代末至九十年代初港、台、海外文藝交流的一角，暗暗串聯了「此岸」與「彼岸」，展現了藝術家們的文藝追求。

一、緣起

1912年11月，畫家劉海粟（1896-1994）創建了上海美術學院（1930年定名為上海美術專科學校，現為南京藝術學院），成為現代中國歷史上第一所現代藝術院校，之後又相繼出現北平國立藝術專科學校、國立中央大學藝術系、國立杭州藝術專科學校（現為中國美術學院）等數十所公、私立美術學院和科系，教授以素描、油畫、水彩等為代表的「西洋畫」。這些現代藝術院校的出現，使中國的現代美術教育能脫離傳統的藝術

傳授方式，促進了中國古代美術向現代美術的轉變，劉海粟、林風眠、徐悲鴻（1895–1953）等具有海外留學背景的畫家，成為現代美術教育史上舉足輕重的人物。

木心八歲（1935 年）正式從師學習中國傳統水墨畫，但到了十六歲（1943 年）卻主動離家前往杭州，欲報考國立杭州藝術專科學校。然而，或許是因為彼時中日戰爭仍未結束，杭州藝專也因戰亂而暫遷重慶且遲遲不回遷，所以木心並未能如願考上杭州藝專，而是於 1946 年 1 月入讀複校的上海美術專科學校三年制西洋畫系，轉而研究希臘古典、意大利文藝復興、印象派等等西洋繪畫的藝術傳統。⁵⁵⁷而後，1947 年因為參與學生運動，與之相關聯的同學被逮捕，木心便到杭州藝專潘其鐏處暫避，吃住均在藝專，「儼然成了杭州藝專的『學生』」，⁵⁵⁸與席德進的交往也肇始於此。

木心為何如此嚮往杭州藝專？這很可能與林風眠作為藝專校長的藝術追求及其個人魅力有很大關聯。

傳統國畫與西方繪畫，在材料、筆法、構圖、意境等諸多方面都有所不同，因而中西繪畫的交流融合必然會促進近現代中國畫的變化，其流變可粗略分為兩種類型：一是本土傳統內部的漸變式融合，如嶺南派、寫實水墨畫等，二是本土傳統與西方傳統的裂變式融合，所借鑒的西方傳統不是古典寫實的傳統，而是更具個性的近現代藝術；前者

⁵⁵⁷ 關於木心這段求學經歷，主要參考木心故居紀念館所展示的木心自製年表《中國歲月》；陳丹青：〈繪畫的異端——寫在木心美術館落成之後〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016 年 8 月），頁 146；木心：〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 113；夏春錦：〈木心生平考釋三題〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016 年 8 月），頁 283-284。

⁵⁵⁸ 岷澗：〈林風眠與木心背後的潘其流〉，《明報月刊》2017 年 3 月，頁 9。

以吳昌碩、齊白石、黃賓虹、潘天壽、徐悲鴻等人為代表，後者則以林風眠、吳冠中、趙無極、朱德群等人為表率。⁵⁵⁹從這一粗簡的劃分不難看出，林風眠在中國現代美術史上的開創性地位，作家無名氏就曾提出中國畫史「必將以林風眠為分水嶺，分為『林風眠以前的畫』和『林風眠以後的畫』」這樣的說法，⁵⁶⁰也足見林風眠的非凡成就。

木心提及學生時代的文字回憶並不多，除了「師尊」林風眠外，上海美專時期讓他留下印象的唯有謝海燕⁵⁶¹和陳士文⁵⁶²二位老師，對於美專校長劉海粟，木心評價「伊老

⁵⁵⁹ 關於近現代中國畫的流變，主要參考 Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (University of California Press, 1994); David J. Clarke, *Modern Chinese Art* (Oxford University Press, 2000); Julia F. Andrews, and Kuiyi Shen, *The art of modern China* (University of California Press, 2012); 郎紹君：《守護與拓進——二十世紀中國畫談叢》（杭州：中國美術學院出版社，2001 年 8 月）；趙欣歌：《林風眠與中國畫新傳統》（石家莊：河北教育出版社），2009 年 8 月。

⁵⁶⁰ 無名氏：〈林風眠繪畫思想蘊藏著文藝復興〉，上海《申報》，1947 年 12 月 8 日。

⁵⁶¹ 1981 年秋，木心因籌備出國事宜，在南京的醫院中會晤謝海燕先生。木心由於參與學生運動，其並未能從上海美專正常畢業，因而需請謝海燕先生作為前上海美專副校長為之開具學歷證明書。詳見木心：〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 131；夏春錦：〈木心生平考釋三題〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016 年 8 月），頁 283。

⁵⁶² 木心稱陳士文為「C 教授」，說他「終年一身黑西裝，白襯衫、黑領帶，無懈可擊；薄型皮鞋和狹邊呢帽，一望而知是法國帶回來的；右手無名指上白金的鑽戒款式古雅，巴黎十年養成的飄逸深沉，先成了我們的楷模」，又說他對學生拿出來的畫冊的品評講解「娓娓道來如數家珍，分別等級毫不假借」，還評價他的畫「清爽不啰嗦」。詳見木心〈戰後嘉年華〉，《魚麗之宴》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 122；陳丹青：〈繪畫的異端——寫在木心美術館落成之後〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016 年 8 月），頁 139。

陳士文於 1928-1929 年入讀國立杭州藝術專科學校，1929 年 10 月-1937 年 8 月留學法國里昂美術學院、巴黎國立美術學院，歸國后至 1941 年在上海美術專科學校任教西洋畫，1941-1945 年抗戰結束，任國立英士大學藝術專科教授，1945 年抗戰勝利後直至 1949 年中回到上海美術專科學校任教授。1950 年 4 月到香港，並於 1956 年底，應新亞書院創辦人錢穆校長邀請，聯同丁衍庸籌辦二年制藝術專修科，1957 年 2 月起出任新亞書院藝術專修科主任。1984 年 6 月 25 日在香港病逝。詳見林品湘、徐志宇輯錄：〈陳士文年譜〉，李潤桓等編：《陳士文——香港高等藝術教育創建者》（香港：香港中文大學出版社，2016 年 9 月），頁 304-314。

滑頭」。⁵⁶³劉海粟兼畫中國畫和油畫，尊崇塞尚和梵高，強調個性與表現，然而藝壇評價其為不甘寂寞、旋風般的「美術活動家」，「享大名主要靠的畫外功夫，而非傑出的藝術創造」。⁵⁶⁴相比之下，儘管林風眠也有諸多社會活動——他曾深受蔡元培「美育代宗教」的思想影響，與蔡元培一同推進美術運動，呼籲「藝術界自己團結起來」，推進中國的文藝復興，以期彌補因「五四」運動「忘了藝術」而導致的「中國社會人心間的感情的破裂」，⁵⁶⁵但其重要的貢獻仍是在於畫內，而非畫外；在藝術生涯的不同時期，林風眠均能有所突破，關注的問題始終都是「所產生的所創造的的確是藝術品」，⁵⁶⁶超越了當時為藝術或為人生之爭的困境，通過中西融合的創新，強調藝術的「個性、民族性、時代性」，⁵⁶⁷開啟了中國畫的新面貌，並影響了包括木心與席德進在內的許多後來者。因此，儘管木心不像席德直接受教於林風眠，他也認林風眠為「師尊」，稱其身上擔當著一份「象徵性」，木心斷語：

林先生在，繪畫在。⁵⁶⁸

⁵⁶³ 陳丹青：〈繪畫的異端——寫在木心美術館落成之後〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016年8月），頁138。

⁵⁶⁴ 郎紹君：〈畫史研究：類型與流派〉，《守護與拓進——二十世紀中國畫談叢》（杭州：中國美術學院出版社，2001年8月），頁24。

⁵⁶⁵ 林風眠：〈致全國藝術界書〉，裴岑編：《林風眠散文》（廣州：花城出版社，1999年4月），頁85。

⁵⁶⁶ 林風眠：〈我們要注意〉，同上，頁88。

⁵⁶⁷ 林風眠：〈什麼是我們的坦途〉，同上，頁106。

⁵⁶⁸ 木心：〈雙重悲悼〉，《同情中斷錄》（台北：旭侑文化事業有限公司，1999年9月）。

二、「林先生在，繪畫在。」

1、藝術家的個性

林風眠在對比東西藝術時曾提出，西方的風景畫不及東方完備，重要的原因之一就是寫意的、以表現情緒為主的中國風景畫，適合抒情的表現，適宜展現中國藝術所長。

因此，調和東西藝術，是要使西方的發達形式適於自由表現人們內部情緒上的需求。⁵⁶⁹

換言之，畫家的（風景）畫是其情緒的宣洩，也是其個性的展現。

林風眠的中國畫之所以具有現代性和藝術個性，從繪畫技術層面上來說，一方面是他採取了全新的正方形的形式，使畫面更加集中、飽滿，因其長寬比例一樣，而使垂直軸與水平軸上的力與對角線上的力得到平衡，一舉改變了傳統立軸或橫卷的國畫富於張力卻弱於平衡、講究虛實留白的傳統。⁵⁷⁰另一方面，與方形圖式相輔相成的是林風眠對傳統中國畫的色彩的變革，林風眠對於色彩的運用顯示出西方現代主義表現派對他的影響，他善於用色彩創造光的效果，同時善於運用非自然的顏色以刺激情感。⁵⁷¹

林風眠的這兩個創新之舉，在席德進和木心各自的作品中均有所實踐，然而或許是方形圖式幾乎已成林風眠的標誌，所以木心和席德進都鮮少使用，席德進是使用的頻率較低，而木心則是在集中試驗完一批相關作品之後，就脫離出去轉而進行別的形式體裁

⁵⁶⁹ 林風眠：〈東西藝術之前途〉，裴岑編：《林風眠散文》（廣州：花城出版社，1999年4月），頁11-13。

⁵⁷⁰ 郎紹君：〈創造新的審美結構——林風眠對繪畫形式語言的探索〉，《文化研究》1990年第2期，頁108-111；席德進：《改革中國畫的先驅者——林風眠》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1979年10月），頁15-16。

⁵⁷¹ 祁大衛（David Clarke）：〈域外流放：林風眠摸索中西藝術之路〉，彭綺雲編：《絕色人家：林風眠繪畫》（香港：香港大學美術博物館，2003年11月），頁22。

的創作了。至於色彩的運用，木心和席德進可以說是分別體現了林風眠的兩種面目。林風眠用彩墨入畫，他的用色往往鮮艷、大膽、濃厚卻不失清新與靈韻，這點對於扎根台灣本土、受到閩南民間藝術濃艷風格影響的席德進來說，有較為直接的體現。但木心對此的繼承，則更多地體現在色墨、光線的結合所營造出來的疏離感，⁵⁷²以及「在孤寂中有著熱烈，在沉靜中有著壯美，在失望中有著希望，在嚮往未來與懷舊中似乎又在思索著什麼」的那種氛圍，⁵⁷³木心的畫作，整體上的色彩和光線都偏晦暝而黯淡，他的光線的質感是「非常短暫易逝的，給人一種幾乎是出於信念而非經驗的憧憬或渴望的印象」，並讓人產生一種「高度禁閉感」。⁵⁷⁴

雖然木心和席德進並未完全實踐了林風眠的技術，但是，正是這種超越，才真正實踐了林風眠對「個性」的要求。席德進曾感歎自己「胸中太空」、「感受力弱」、「與物發生的愛太淺」，而林風眠則要他大膽地放開去畫，「以對象作為參考，表現理想又不要受對象的束縛」；⁵⁷⁵席德進還曾感歎：「藝術家呀！你一定要是個強者！」「進入現代，是需要無比的勇氣，與陳腐的觀念搏鬥；而且，要能忍受脫一層皮肉的痛苦。」⁵⁷⁶由此可見，藝術家要展現個性是需要「強力」的，這種強力，即是木心所說的脫離模仿期時那種「不顧死活要找到自己的風格」的力，有強力者才能「敏於受影響，烈於展個性」，既敏且

⁵⁷² 同上，頁 23。

⁵⁷³ 鄭重：《畫未了——林風眠傳》（北京：中華書局，2016 年 2 月），頁 2。

⁵⁷⁴ Richard M. Barnhart, "Landscape Painting at the End of Time," in *The Art of Mu Xin: Landscape Paintings and Prison Notes* (Yale University Press, 2001), pp.25.

⁵⁷⁵ 席德進著、鄭惠美編選：《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》（台北：聯合文學出版社，2003 年 7 月），頁 46-47。

⁵⁷⁶ 倪再沁、廖瑾瑗著：《台灣美術評論全集·席德進卷》（台北：藝術家出版社，1999 年 6 月），頁 114。

烈，才能成為藝術家。⁵⁷⁷

2、藝術家的民族性

林風眠認為，民族性來源於種族的意志活動力的趨向。⁵⁷⁸「國畫」之所以可以稱之為「國畫」，與其悠久而接續的傳統、廣泛的接受和自覺的創造、以及利於體現東方民族的抒情個性等原因都是相關的。而所謂形成了傳統的民族性，來源自然是民間。林風眠於法國求學時，他的老師第戎美術學院院長楊西斯就啟發他，要從中國自己寶貴而優秀的藝術中學習。⁵⁷⁹

有趣的是，林風眠對於中國傳統文化的汲取，並不是沿著所謂的歷史長河自然接續的，傳統的連續性反而被林風眠人為地打破了，他不喜歡宋元明清以來的文人畫傳統，不喜歡「封建的場面和一些富麗堂皇的東西」，對藝術的單純、乾脆的追求，使他在民間尋找民族文化時，直接選擇了漢唐；⁵⁸⁰這種非連續性的接受，同樣體現在他對西方藝術的吸取上。所以席德進評價林風眠的畫，其「古裝仕女坐姿背景是馬蒂斯式的；女人的儀態造型是莫迪格里安尼式的；他的京戲人物構圖是立體派分割式的；他的仙境山水，虛無縹緲或金碧輝煌，又畫出唐代的青綠；他的西湖風景簡直是一幅水彩畫，加粉彩和油畫」。⁵⁸¹簡言之，林風眠的榜樣，用木心的話來概括，便是突破了單一的師承，「不思

⁵⁷⁷ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第四十九講 十九世紀德國文學、俄國文學〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年1月），頁630。

⁵⁷⁸ 林風眠：〈什麼是我們的坦途〉，裴岑編：《林風眠散文》（廣州：花城出版社，1999年4月），頁106。

⁵⁷⁹ 鄭重：《畫未了——林風眠傳》（北京：中華書局，2016年2月），頁25-28。

⁵⁸⁰ 李樹聲：〈訪問林風眠的筆記〉，《美術》1990年3月第2期，頁23。

⁵⁸¹ 席德進：《改革中國畫的先驅者——林風眠》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1979年10月），頁15。

宗范，不入流派」，⁵⁸²「選擇其中真誠有度者，一言以蔽之：『思無邪。』」⁵⁸³

值得一提的是，儘管師生三人皆有海外生活的經驗，因這離散的經歷也都促使他們得以用新的眼光來看待中國的傳統的文化，但這經驗對他們各自藝術上的影響是不同的，尤其是在離散與藝術的民族性這一關係上。

林風眠在法國求學時就已經發現了中國漢唐藝術的滋養力，其藝術生涯的幾個時期是從理論到材料、筆法、構圖等不同面相上不斷探索的，從總體上看，儘管林風眠歷經了戰亂時期民族主義的高漲，以及新中國成立後文藝社會化的要求，但他一直都在尋求中西調和之路，不曾輕易放棄他的藝術理想與追求，所以，他說自己「像斯芬克士，坐在沙漠里，偉大的時代一個一個過去了，我依然不動」。⁵⁸⁴

木心與林風眠不同的是，他喜歡宋元的山水畫，李唐、郭熙、范寬、王蒙、黃公望、倪瓚……都是他的偏愛，⁵⁸⁵然而他自己並不畫國畫，出國前後分別創作的兩批轉印畫（Frottage，亦稱拓印畫），雖然展現的是山水，但用的技法、材料、手段等都與「國畫」無關，尤其是出國後的創作，從畫興、畫題到最終的畫面，都不是傳統的山水畫了。「中國」是木心的背景，但不是他的目的；巫鴻形容他是「沒有鄉愿的流浪者」，⁵⁸⁶他的藝術

⁵⁸² 陳丹青：〈繪畫的異端——寫在木心美術館落成之後〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016年8月），頁146。

⁵⁸³ 李鄭：〈贏寒樓一夕談——畫家木心先生訪問記〉，《中報月刊》1981年1月第12期，頁48。

⁵⁸⁴ 木心：〈雙重悲悼〉，《同情中斷錄》（台北：旭侑文化事業有限公司，1999年9月）。

⁵⁸⁵ 陳丹青：〈繪畫的異端——寫在木心美術館落成之後〉，木心作品編輯部編：《木心研究專號（2016）：木心美術館特輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2016年8月），頁145。

⁵⁸⁶ Hung Wu, "Reading Mu Xin: An Exile without a Past," in *The Art of Mu Xin: Landscape Paintings and Prison Notes* (Yale University Press, 2001), pp.40-45.

也無須扎根於中國，回國與否對他的創作幾無影響。

而席德進，從大陸到台灣再到美國、法國，最終又回到了台灣，從他一開始因迷戀台灣的景色而選擇留台，似乎便註定了與這片土地有不解之緣。離散期間頻頻流露出回歸台灣的情感，因為除了鄉愁以外，台灣的鄉土經驗和包括古建築、布袋戲、磚刻等在內的鄉土文化是他的藝術源頭所在，他的精神渴求上述事物的支持，以使他的藝術「才不至軟弱」，他說：「我離開自己的國土，像無法在別處生根（藝術上的），我需要自己的土地來滋養我。」「西方對我是距離遙遠的（心靈上），東方是東方。」⁵⁸⁷因此，即便席德進曾狂熱地追求歐美的現代藝術，推崇並實踐了抽象、歐普、普普等藝術，但他最終還是選擇了具象，並以「台灣山水・中國意境」為終極關懷。⁵⁸⁸正如有研究者指出的，1969-1971 年是席德進轉向筆墨世界的分界點，也正是台灣本土在對外政治關係上陷入困境的分界點，⁵⁸⁹而顯然，席德進主動或不得不融入了這種社會活動的趨向，取材台灣鄉土實景的作品和關懷鄉土的美術論述不斷出現⁵⁹⁰。不同於林風眠或木心那種對民族性的「氣質呈現」，席德進身為藝術家的「民族性」，是切實扎根在「當下」的民間的。所以，席德進說：

⁵⁸⁷ 席德進：《席德進書簡——致莊佳村》（台北：聯合月刊社，1982 年 7 月），頁 73、105、151。

⁵⁸⁸ 席德進著、鄭惠美編選：《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》（台北：聯合文學出版社，2003 年 7 月），頁 113。

⁵⁸⁹ 倪再沁、廖瑾瑗著：《台灣美術評論全集·席德進卷》（台北：藝術家出版社，1999 年 6 月），頁 152。

⁵⁹⁰ 1973 年 3 月起，席德進在《雄獅美術》連載了十五期「台灣的民間藝術」系列文章，並於 1976 年由雄獅圖書股份有限公司集結出版。

我在島上四處探尋與苦索的代價，是我終於完成了我迥異於其他畫家的，觀照台灣的視點，我掌握了這塊土地的真實。它不是來自宣傳，而是來自我忠實的生活，來自我無遠無屆的足跡，來自我關懷的視野：我畫出這塊土地和民族的遺緒，在我看著它、聞著它、踩著它的同時。

我把握了台灣的真實，那是用血淚汗與艱辛換來的，還有寂寞和茫然。⁵⁹¹

扎根台灣，以鄉土內容抒發浪漫情思，正是藝術的民族性在席德進身上的體現，是他藝術創作的特點，也是他區別於林風眠和木心的重要原因。

3、藝術家的時代性

林風眠認為，從全人類意志活動的趨向上，我們找到時代性。⁵⁹²在某種程度上，藝術的時代性與藝術的民族性是緊密相關的，然而，若從全人類的共同意志活動和追求普世價值的層面出發，則藝術家的「時代性」或許應被解讀為「超時代性」，或曰世界性。在林風眠的時代，藝術曾有「為藝術而藝術」和「為人生而藝術」之爭，在彼時，林風眠就已看出兩派之爭的癥結，他認為「兩種並無所謂衝突或彼此之分的」，他看重的是藝術家的創造是否是真正的藝術品——「如果是真正的藝術品，無論他是『藝術的藝術』或『人生的藝術』，總可以直接影響到人們的精神深處。」⁵⁹³

誠如胡適所云「一時代有一時代之文學」，從寫實到抽象、從古典到波普……或許

⁵⁹¹ 《雄獅美術》1981年9月「席德進紀念特輯」，頁57。

⁵⁹² 林風眠：〈什麼是我們的坦途〉，裴岑編：《林風眠散文》（廣州：花城出版社，1999年4月），頁106。

⁵⁹³ 林風眠：〈我們要注意〉，裴岑編：《林風眠散文》（廣州：花城出版社，1999年4月），頁88。

也存在「一時代有一時代之美術」，然而，變化的是材料、技術、形態，不變的是藝術家對「藝術」本身的追求，以及通過「藝術」的形式表達對人性的觀照。

早在藝專時期，席德進就癡迷線條的磨練，那時年輕的學藝者追求的是一種「心裏要什麼線，手上就來什麼線」的「必然」，然而那時的木心就已偏愛「偶然」——

我始終不以為憑某一項基本功能成氣候，各項基本功綜合起來也仍是「基本」而已。這種必然的線必然的形，如果沒有觀念上特別繁富的淵藪，會流於概念化、表面性。⁵⁹⁴

因而日後他們的創作面貌自然是迥乎不同了。

縱觀師生三人的生平，席德進是唯一不曾遭遇政治風暴的人，木心所嘆「將藝術的人物傾在生活中，而把現實所遇者納入藝術裏。我們的青春年華是這樣結結巴巴耗完的」，⁵⁹⁵於席德進，這恐怕是難以感同身受的。當 1963 年的席德進在巴黎感歎「目前一代的畫家們，都趕去抽象一番」⁵⁹⁶時，他也無從得知在十年前的五〇年代，木心在上海得見林風眠，便已建議老師「何不索性進入『抽象』」，⁵⁹⁷然時代的顛倒乾坤斯文掃地，使藝

⁵⁹⁴ 木心：〈此岸的克利斯朵夫〉，《溫莎墓園日記》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 4 月），頁 163-164。

⁵⁹⁵ 同上，頁 167。

⁵⁹⁶ 席德進：〈十一月的巴黎畫壇〉，《席德進看歐美藝壇》（台北：傳記文學出版社，1969 年 12 月），頁 44。

⁵⁹⁷ 木心：〈雙重悲悼〉，《同情中斷錄》（台北：旭侑文化事業有限公司，1999 年 9 月）。

術家們不得不「在這樣吊詭的亂世苟全性命，曲折離奇地獲取個人的成熟」，⁵⁹⁸於席德進，這恐怕也是難以想像的。

藝術家要完成個性、民族性、時代性，其難度是層層疊加。林風眠的探索，可貴之處在於他拓寬了中國畫的表現範圍和效果，從而使中國畫的語彙帶有世界性。⁵⁹⁹1923年，林風眠創作《摸索》，將荷馬、耶穌、托爾斯泰、易卜生、歌德、梵·高、米開朗琪羅、伽利略等古今偉人集中於一個畫面，意在表現偉大的人格對人性的摸索，類似的主題還可見於同期創作的《民間》（1926年）、《人道》（1927年）、《痛苦》（1929年）、《悲哀》（1934年）等。然而，此後林風眠轉向了對風景和靜物的描繪，再見這樣的探索已是八〇年代，林風眠已定居香港、又遠赴巴黎辦了畫展，此時他再嘗試創作《痛苦》（1989年）、《噩夢》（1989年）、《基督》（1989年）等畫作，重新涉足人類命運的題旨，便有研究者認為在香港重獲自由的林風眠，是藉此指涉「文革」時期噩夢般的經歷，展現人的苦難與善惡的直接衝突，⁶⁰⁰此即為時代的悲劇性與人性善惡的世界性。然而，對於林風眠在香港時期的畫作，木心的評價並不十分高，甚至認為師尊的畫「一次比一次散了，彈了」，他說：

自己模仿自己，自己拷貝自己，即使做到貌合，總歸落得神離，一片公式，一

⁵⁹⁸ 木心：〈此岸的克利斯朵夫〉，《溫莎墓園日記》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年4月），頁181。

⁵⁹⁹ 翁祖亮：〈傑出的探索者林風眠〉，鄭朝選編：《林風眠研究文集》（杭州：中國美術學院出版社，1995年8月），頁135。

⁶⁰⁰ 鄭重：《畫未了——林風眠傳》（北京：中華書局，2016年2月），頁334-335。

灘概念，模仿自己比模仿別人更不濟。「靈感」是無上矜貴的，旨在清新的心智湍流處，它才偶爾輕輕掠過，它從不肯停棲於僵木枯枝上。⁶⁰¹

必須指出的是，此時的林風眠已有九十高齡，屬於他的創作巔峰期必然已經過去了，而時代卻不曾停下它的腳步；藝術家的作品若無法達到超時代的水平，便只能作為時代的印跡。

「時代」於木心而言，實為需要「克服」的東西，他雖不反對介入時代，但他渴望的是超時代性——「成為無時代的人」，從而「屬於各個時代」。⁶⁰²與超時代相對的，便是木心念茲在茲的「世界性」，這是木心一直追求的藝術理想，他認為，「藝術有世界性，是人有本質的同一性，人性是藝術所以能發生感動的原因」。⁶⁰³然而與林風眠不同的是，木心的畫作似乎很難從中解讀出「人性」。木心第一批轉印畫創作於 1977-1979 年間，彼時他還在勞動改造，但那些名為《清筠涼川》、《唐詠蜀道》、《會稽春明》、《環滁皆山》……的畫，只見山、石、雲、霧、橋、月、塔……唯獨不見「人」；第二批轉印畫創作於 2002-2003 年間，彼時他已身居美國，重獲自由的同時也重拾寫作，但那些拋棄了古語而名為《艾格頓荒原》、《等待拉比》、《晴風》、《會走路的石頭》……的畫，依然只見山、石、雲、霧、橋、月、塔……「人」也依舊缺席在木心的畫作中。沒有人的畫，

⁶⁰¹ 木心：〈雙重悲悼〉，《同情中斷錄》（台北：旭侑文化事業有限公司，1999 年 9 月）。

⁶⁰² 木心講述、陳丹青筆錄：〈第七十二講 薩特再談〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 916-917。

⁶⁰³ 木心講述、陳丹青筆錄：〈第二講 希臘羅馬神話（二）〉，《1989-1994 文學回憶錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2013 年 1 月），頁 35。

便只剩下景，而那些景有極大的可能性都是想像的「造境」——轉印畫的畫法，即是在紙上水墨的偶然形態中去隨物賦形——洪荒般的景，便只剩下「死一般的靜」，無從得知這種靜是否是木心循著林風眠的幽徑而悟出來的新路子，⁶⁰⁴但與他確鑿可證帶有林風眠印跡的某些畫作相比，這兩批轉印畫的風格氣質是獨屬於木心的：

華嚴深靈，變幻莫測，分不清何為必然何為偶然，何為表象何為觀念，只覺得凜然，蕭然，翩然，陶然，盎然，嫣然……⁶⁰⁵

最特殊的，我們不再在那風景之上看到一莖草、一株樹、一個人，似乎是人跡未到的外星體的不曾經驗的極地，空曠、寂靜、神聖的貞潔統攝一切。那裏映照著星辰的微光，濃黑中出現多面晶鑽的璀璨，於是流自他意識深處的景象，如同得到霹靂的閃擊，頓見永恆宇宙的殿堂，潔麗無塵的冰雪之冠冕。木心的心靈王國是結構於現代宇宙觀的，如此遙遠，無比靜穆。⁶⁰⁶

由是，陳丹青稱木心的畫是「異端」，他不藉畫去表現人性的「世界性」——那是他的文學的觀照，他的繪畫絕對沉默，在沉默中遠離了人群熙攘的此岸，企圖航向超時代的彼岸。

⁶⁰⁴ 木心在上海觀摩林風眠的畫作，認為林風眠的靜物畫沒有人曾經畫到過那麼靜，又認為如果循著這條幽徑，再要畫似乎也是不可能了。

詳見木心：〈雙重悲悼〉，《同情中斷錄》（台北：旭侑文化事業有限公司，1999年9月）。

⁶⁰⁵ 李鄭：〈贏寒樓一夕談——畫家木心先生訪問記〉，《中報月刊》1981年1月第12期，頁47。

⁶⁰⁶ 陳英德：〈看木心的超自然風景畫〉，《藝術家》1975年6月第十八卷第2期總第104號，頁105。

那麼，席德進呢？1981年2月22日，攝影師柯錫杰給病中的席德進攝像，畫家的日記是這樣記錄的：

假如這些照片記錄了我病中的我，或者說死前的我，那是很有意義的，你可以看出一個人，如何被病魔侵害的形象，可怕的軀體。最後我上身赤膊給他拍下我開刀的傷口，枯瘦的身體，他以為我不會同意，他將來發表這個殘酷的醜陋的我。我說：我不在意，這是令人震驚的照片，但是真實的，我的生命就是這樣走向死亡、枯竭，像每人都要面對的事實，假如那是很可怕，這就是生命現象的一面，我為何要隱藏起來？

你知道嗎我有多麼想飛舞起來，飛舞才是我的真我，讓狄斯科音樂燃燒我，讓我陶然其中，那青春的男性的活力，那狂熱的撲向愛的企求，那野性的，肉體的渴慕，把我拉回到青少年的時辰，這時才是我，永遠年輕的我。⁶⁰⁷

本也有望進一步達到藝術生涯之彼岸的藝術家，驟然折倒在岸邊，成了無法成功渡河的、滯留此岸的約翰·克里斯朵夫。

三、結語

⁶⁰⁷ 席德進著、鄭惠美編選：《孤飛之鷹——席德進七〇至八〇年代日記選》（台北：聯合文學出版社，2003年7月），頁117-118。

雖然木心並非林風眠的入室弟子，然而「林先生在，繪畫在」，一言道破了林風眠對現代繪畫的貢獻，也道破了藝術家的精神譜系。木心說：「一個藝術家，與歷史上的藝術家的情誼是單向的。」⁶⁰⁸因而他認林風眠為「師尊」，卻自比古怪的阿左林，執著於與師尊的疏離；且不肯在席德進自比約翰·克利斯朵夫時，代入其摯友奧利維的角色。

他哀歎老師的傑作毀於一旦，也哀歎好友的驟然而逝使其藝術生涯被「年命」攫奪摧毀；他更哀歎「靈感」的無上矜貴與藝術家散了、彈了、乏了的「器識」；最最哀歎的，還是藝術家需以「不死殉道」來克服時代。

「畫在人亡、人畫俱亡、畫亡人在。」⁶⁰⁹一個需要藝術家做出如是抉擇的時代，絕非一個好的時代。

然而，我們的藝術家卻這樣寫道：

生在任何時代

我都是痛苦的

所以不要怪時代

也不要怪我⁶¹⁰

⁶⁰⁸ 木心：〈雙重悲悼〉，《同情中斷錄》（台北：旭侑文化事業有限公司，1999年9月）。

⁶⁰⁹ 同上。

⁶¹⁰ 木心：〈卡夫卡的舊筆記〉，《雲雀叫了一整天》（桂林：廣西師範大學出版社，2013年5月），頁57。