試談民族文學的內容和形式

——讀後感「談民族文學」著叔元顏

張系國

引言

在「談民族文學」一文中，顏元叔先生指出，「要創造民族文學，先要有民族意識」（註一）。他又說：「民族意識需要以民族文學爲表達，民族文學也爲民族意識塑造了形象」（註二）。如何表達民族意識，如何塑造民族形象，因此是民族文學最重要的課題。

究竟什麼是民族意識？藝術家又應如何將民族意識融入他的創作？對這中心問題，顏元叔先生有一個「範疇性的建議」，就是「藝術家應使自身浸潤於民族意識的原始類型中」（註三）。

上述主張，我認爲是顏元叔先生有關民族文學理論的中心論點，值得深入探討。本文的目的，乃在就顏元叔先生提出的「民族意識的原始類型」問題，試行討論民族文學創作的內容和形式——尤其是中國現代小說的內容和形式。

原始類型的理論

原始類型（archetype），本來是人類學裏的一

個觀念。近代人類學家，研究初民神話系統，發現某些象徵重複出現，並且具有廣泛的一般性。在弗雷茲爵士的「金樹枝」(*The Golden Bough*) 裏，列舉了許多這樣的例子：天是父親的象徵，地是母親的象徵，蛇象徵罪惡，濯洗象徵拯救，路象徵追尋……等。每個民族，似乎都有一組獨特的圖騰，可以喚起全民族的共鳴。這些象徵，不僅屬於個人，也屬於民族全體，並且亙古不變，歷久常新。所以我們可以稱之爲原始類型。原始類型和神話，有着密切的關係。近代人類學家一個重要的貢獻，就是從神話裏整理分析出各民族及全人類所共有的一些原始類型。

人類學家可以說發現了原始類型的外在因素，明白了原始類型在神話系統裏佔有何等重要的位置。心理學家則更進一層，將原始類型和人類潛意識連結在一起。心理學家容格，將原始類型界定爲「原始的意象」(primordial image)。**原始類型是無數個人相似的經驗中共通的部份，因此可說是人類共通的潛意識的一部份，並且影響了每個人個別的經驗**（註四）。容格的理論，對後來原始類型的文學批評理論，影響極大。他認爲人類共通的潛意識裏，埋伏着許多原始類型。這些原始類型可以出現在個人的意識裏，並且有一定的格式（pattern），能够辨認。

從人類學家和心理學家的理論裏，文學批評家汲取了原始類型的觀念，並且用它來分析、批評文學作品，獲得相當大的成功。原始類型的文學批評和所謂的新文學批評（new criticism）不太相同。新文學批評重視符號局部性的象徵意味以及美感的傳遞。原始類型的文學批評又走前一步，認爲某些重覆出現的象徵，若具有一定的格式，就可能構成原始類型，代表了一個民族或全人類的經驗。換句話說，符號的組合具有整體的意義。新文學批評從事局部的、美感的分析。原始類型的文學批評則從事整體的、潛意識經驗的獵取。因此原始類型的文學批評較新文學批評，似又進了一層。這類文學批評的代表人物是福萊（Northrop Frye）。這類的文學批評差不多都有共同的特徵。首先它尋找一部作品中潛藏的神話，然後將這神話和初民神話拉上關係。或者將神話和夢拉上關係，因爲夢和神話都使用同樣象徵性的語言。一旦建立這關係後，就可以使用弗洛伊德

的理論，或容格或弗洛姆等的理論，掀出作品裏的原始類型來。福萊是最成功運用這種文學批評技巧的批評家（註五）。

原始類型理論的弱點

在進一步探討中華民族的原始類型之前，必須先指出原始類型理論的弱點。

首先，原始類型是靜態的觀念，往往不能表現人類經驗中變化不居的、動態的部份。上面說過，原始類型的文學批評理論，源自近代人類學及心理學。近代人類學，尤其是功能學派，注重社會橫向的分析。他們對神話的考察，如研究神話系統，多半注意其功能上的整體性。這樣橫向的分析，往往忽略了縱向歷史性的發展。尤其人類學者研究的對象，都是久遠以前的初民社會，或散佈於世界各處的原始部族。他們的研究對象，是「非時間性」（atemporal）的靜態社會，因此容易得到「亙古不變」（timelessness）的印象。

同樣的，心理學家朝人類的內心走，也是想發掘人性中不變的部份。心理學家也不太重視一個社會歷史性的發展。心理學家所了解「不變的人性」，又是一個靜態的觀念。因此，原始類型本身是一個靜態的觀念。

我們現在處身於一個變動的社會。近百年中國人的經驗，全是「動」的經驗。如果誤用了原始類型的理論，很可能無法掌握住現代中國人經驗的本質。這一點，後面還要談到。原始類型的靜態性，使它不能完全涵蓋歷史性的、動態的。這是我們必須注意的弱點。

其次，原始類型理論，假定個人的經驗和人類共有的潛意識相通，因此只要朝個人經驗深處發掘，便可以掘出全人類共通的經驗。若完全相信原始類型理論，就會被引入純粹個人主義的泥淖。有些作家，努力往內心深處掘，以爲個人零星的經驗和些少的苦痛，都具有象徵的意味，甚至代表亙古不變的原始類型。而文學批評家也像獵犬般在作品中搜尋神話和象徵，找尋也許原本並不存在的原始類型。作家和文學批評家，因而都陷入個人主義和主觀主義的泥淖，不能自拔。這是原始類型理論另一個弱點（註六）。

原始類型理論既然有這兩種弱點，因此我以爲它不足以構成一個完整的文學理論，尤其不宜成爲民族文學的唯一柱石。民族文學的理論基礎，必須能包容文學的歷史性及社會性。在這兩方面，顏元叔先生近來的批評文章，均能顧及，是一個可喜的發展。

原始類型的理論雖然有上述缺點——缺乏歷史性及社會性，但是它仍然指出了文學一個重要的特點。**文學和神話，實有極密切的關係。正如尼采所說：「沒有神話的人亦是沒有根的人」**（註七）。一個民族的神話，過去曾是它社會生活中重要的一部份。現代人不再相信神話，神話變成文學的一部份。另一方面，文學也融合了神話，取代了神話的位置。**神話和文學，都需要所謂的「詩般的信仰」**（poetic faith）。**一個民族如果喪失了這種信仰，就會成爲沒有根的民族。如果我們不相信關雲長的義氣，不相信魯智深的剛猛……如果我們喪失了我們的神話和文學，我們那裏還有根呢？**我們還能够奢談民族意識嗎？顏元叔先生提出原始類型的理論，做爲民族文學的一個重要觀念，極具見地。但我們必須瞭解原始類型理論的弱點，以免誤用和濫用原始類型。借用任何一個西方理論，都會有「買一送一」的危險。我們以爲祇借用原始類型的觀念，一不小心，却會把純粹個人主義和靜態的世界觀也移殖了過來，這是不可不防的。

西方原始類型的種類

神話裏的原始類型，是自然而然，由人們共同塑造的產物。神話原本爲一個民族代代相傳的故事，既無單獨的作者，也無完全固定的形式。神話所顯示的原始類型，是眞實自然的原始類型。使用原始類型的文學批評來剖析神話故事和傳奇故事，十分恰當。例如顏元叔分析薛仁貴傳奇故事裏的弒父戀母意識（註八），雖然借用西方的一個原始類型，却顯得毫不牽强。

廿世紀中葉以前的作家，作品裏找得出原始類型，可說是「無心插柳柳成蔭」。梅爾維爾並不懂得什麼原始類型，但他的「莫比敵」，顯而易見是人和邪惡勢力鬪爭的原始類型。西方的「邪惡原始類型」，多半是外

來的力量，如白鯨，如聖經裏的古蛇魔鬼等。人和邪惡勢力的鬪爭，從倫理學的文學批評看，也許是最重要的一個原始類型。邪惡勢力可能是大自然本身（如后羿射日），或由一種動物代表。而精神上的邪惡力量，在從前是魔鬼或魔鬼的化身。自廿世紀起，有了政治上的極權制度，人們心目中的邪惡勢力，乃有了新的所指。索善尼津的「集中營裏的一日」，以集中營象徵史大林時期的蘇聯不合理的制度，可說塑造了一個新的邪惡原始類型。

另有一些重要的原始類型，和家庭親屬關係及禁忌的破壞有關。例如「弒父戀母原始類型」，源自希臘悲劇，象徵人們潛意識亂倫的衝動。再如「兄弟鬩牆原始類型」，源自聖經故事，象徵人們潛意識骨肉相殘的衝動。這兩個原始類型，爲一些現代作家所樂用。

「開竅原始類型」，則象徵人的成長。初民社會和原始部落，多半有「成年儀式」(initiation rites)，年輕人忍受某些肉體上的痛楚，如在臉上刺花，表示他有資格加入成年人社會。在文學作品裏，也常描述年輕人受了一些挫折痛楚，終於發現自己「長大了」或「開竅了」。如史坦貝克的「紅駒」(*The Red Pony*)。

男人對女性的恐懼，害怕自己爲女性吞食（註九）的心理，形成了「女王蜂原始類型」(femme fatale)。雄蜂和女王蜂性交後，不久卽死去。文學作品裏亦常有蛇蠍美女，男人爲討她的歡心，每每身敗名裂。那布可夫的「羅麗泰」，則由女王蜂搖身一變，變爲寧芙（nymph）的面貌，既嬌媚又無知。而故事的男主角後來發現羅麗泰其實知識豐富，更坐實了她的女王蜂特性（註十）。

福萊認爲所有的原始類型中，有一個最基本的原始類型，卽人如何努力尋找喪失了的世界或喪失了的自我。這「追尋原始類型」，福萊認爲是所有文學的基本架構。我們又可細分「追尋原始類型」爲下列幾種。

㈠英雄式的追尋：如荷馬史詩「奧德塞」，塞凡諦斯的「唐吉訶德」，以及其他許許多多、形形色色的追尋故事。英雄爲追尋他的理想（或世界或自我），犧牲了許多東西。如果對手是不可克服的大自然或邪惡勢力，就可能成爲「邪惡原始類型」。

㈡追尋不得的失落：如喬埃斯的「尤利西斯」裏的「流浪猶太人」（The Wandering Jew），象徵所有無根的現代人。海明威的「殺人者」，是另一個放棄追尋的例子。

㈢理想世界：陶淵明的「桃花源記」，所以能打動後人的心弦，乃因其是有人追尋理想世界的原始類型。柏拉圖的理想國及許多近代的科學幻想小說，均可歸入此類。

㈣孤獨與幻想：現代人的孤獨，人與人無法交通的恐懼，形成了「孤獨原始類型」。文學上的表現，遠則如陀斯妥也夫斯基的「地下室手記」，近則如沙林傑的「麥田捕手」。最近流行一時的電影「午夜牛郎」，也是以孤獨和人與人無法交通爲主題，孤獨就會產生幻想（fantasy）。理想破滅也會成爲幻想。幻想就是夢或白日夢。以此爲題材的現代小說，更汗牛充棟了。

從以上所舉的例子，不難看出，所謂的原始類型，就是人類潛伏欲望及恐懼的象徵。一個藝術家如果把握住正確的原始類型，就可能引起廣大讀者的共鳴。所謂「打動讀者的心弦」，也就是「抓住了讀者所需要的原始類型」。現代作家全重視原始類型，不是沒有原因的。

從前的作家不知有原始類型，但常不自覺塑造出原始類型。現代作家既然曉得原始類型的理論，就會主動去找合適的原始類型爲題材，有時不免濫用或誤用原始類型。其實，分析到最後，一切文學作品，必須能眞誠地統攝人的經驗。如果沒有眞實感受，硬湊一個原始類型，恐怕對作品有損無益。

上面提到的原始類型，都是西方的原始類型。當然，作家不妨採用西方的原始類型。如果借用的原始類型切合我們某些經驗，並不能算硬湊。在我國作家中，有意的選擇一個合適的原始類型爲題材，該推王文興的「家變」。「家變」很明顯採用了「弒父戀母原始類型」，完全沒有任何改動。「家變」的原始類型誠然是西方的，但既切合王文興所要統攝的經驗，就不能批評他祇是機械的「抄」。我以爲要批評「家變」，必須從另一個角度批評，探討「家變」作者所統攝的經驗，究竟和現代中國人整體的經驗有多少契合之處。「家變」統攝的經驗和「弒父戀母原始類型」契合，這是「家變」在內在一致性（internal consistency）。「家變」具有

內在一致性，是作者最大成就之一。但「弒父戀母原始類型」和現代中國人整體的經驗，可能契合處較少。「家變」似乎較缺乏這外在一致性。

站在民族文學的立場，我們不僅須討論作品內在一致性，也須考慮作品外在一致性。作品的歷史性和社會性，必須列爲評價作品的因素。上節已提到，原始類型理論的弱點，正是缺乏歷史性和社會性。因此我們注意作品的歷史性和社會性，正可彌補原始類型的文學批評之不足。

我國目前並沒有文學批評家完全採取原始類型的理論從事文學批評。但顏元叔先生早已提出「文學是哲學的戲劇化」的主張，也爲大多數人所同意。如果我們繼續追問下去：「什麼哲學？」問題就產生了。顏先生的答覆似乎是：「我所說的哲學，就是找尋原始類型」，我仔細閱讀「談民族文學」一書，並沒有發現比找尋原始類型更具體的哲學主張。「朝向一個文學理論的建立」，祇提到「爲生命」的哲學。世界上既然沒有「反生命」的哲學，「爲生命」的哲學主張，似乎比較空洞。「找尋原始類型」，則具體得多，故我視之爲顏先生的中心論點。上面已經說過，原始類型的理論有其弱點，我們在找尋中華民族的原始類型時，就必須加倍留意，以免流於空泛，或完全拾人牙慧。

但無論如何，找尋中華民族的原始類型，仍是值得從事的工作。正如顏元叔先生所說的，「藝術家應使自身浸潤於民族意識的原始類型中」。尋找中華民族的原始類型，重建民族意識，的確是當前急務。

中華民族的原始類型

原始類型的理論既缺乏歷史性和社會性，原始類型也就不一定「放諸四海皆準」，也許某一原始類型契合某些人的經驗，却不能契合一個民族大多數人的經驗。所以，我們對於原始類型，必須有一個比較的標準。能够契合一個民族大多數人的經驗，才是重要的原始類型。祇能契合少數人經驗，則是比較不重要的原始類型。

在採取這標準後，我們必須問：現代中華民族的經驗，其本質爲何？現代中國人正置身於一個驚天動地的變局裏。在臺灣和大陸，都正進行龐大的社會實驗，其成敗關係數億中國人的未來。這一代中國人有着多變而豐富的經驗。我們的社會並非靜止不動，而是不斷前進。因此，現代中國人的經驗，全是「動」的經驗。例如由大陸來臺，五六十歲的中年人，一生都在動亂中，都是「動」的經驗。他可能精神上覺得「累」，但他眼看臺灣社會的成長，經濟結構的改變。他仍然面臨一個「動」的局面。又如逃港知識青年，廿幾歲的年輕人，却已經歷過文化大革命的反覆鬪爭，一生也都是「動」的經驗。我們稍加思索，就可以發現，現代中華民族的經驗，是「變化」，是「動」，其經驗的多變，範圍的廣濶，不僅包括了政治上不同的制度，也包括了從戰爭到和平種種人世的悲歡離合。這樣豐富的經驗，其本質是「動」，不是「靜」。

顏元叔先生「提出」求存爲根本的原始類型，也許和顏元叔先生「爲生命」的哲學觀有關。這個原始類型，從一方面看，似嫌空洞——凡人莫不求存。從另一方面看，又嫌狹窄——「求存」有苟且偸生的意味(註十一)，這樣的求存，似乎只切合一部份中國人的心態。我接觸過一些逃港知識青年。他們冒死游泳到九龍，目的很難說是「求存」。這是逃出來的少數。生活在大陸青年更多據我從逃港知識青年所得的瞭解，其感受與其說是「苟且求存」，不如說是「憤懣求變」。所以「求存」的原始類型，至少已不適於這一大批中國人。在自由中國的中國人，也絕不祇是消極求存。「臺北人」或許是這樣，還必須限於白先勇式的臺北人！

如果以「求存」爲「好死不如惡活」，這種「求存」，似乎不盡切合現代中國人的經驗。但如果以「求存」爲「求變」，希望從一個較黑暗的時代跨進一個較光明的時代，則可統攝大多數中國人的經驗。再說，「求存」有狹義的求存和廣義的求存。狹義的求存，只求對付完自己一生。廣義的求存，則往往爲求理想之存和後代之存而犧牲自己之存。這兩種「求存」，相去甚遠。顏先生說：「中國人像泥鰍，鑽入大地之泥濘中，生活在大地之泥濘，生活得不體面，却生活得很執着」(註十二)，似偏向狹義的「求存」。依我個人的觀察，偏向後者「求存」的中國人，似仍佔多數。眞正像「泥鰍」的，恐怕還是我們這些會鑽營的高級知識份子自己，

生活得比較最沒有理想。我接觸過跳船海員、逃港知識青年、紐約中國城的老嫗——卽使是這些流亡者，他們的理想，都令我感動而慚愧。當然他們的理想不是救國救民。可是誰眞爲救國救民而活着？他們的理想雖微小，或爲妻兒溫飽，或爲一己自由，或爲兒孫樂業，却都能勇敢犧牲自己生命，換取理想。

絕大多數的中國人，都是爲了追求一個更理想的生活在努力奮鬪，這不祇是求一己的生存，而是求更高的理想。這理想不一定是政治理想，可能祇是適合他個人的微小理想。但我們必須承認，絕大多數的中國人是朝前面看着，雖然感到惶惑，不明白未來會怎樣，政治問題也許更看不清楚，但仍堅强的，努力奮鬪着。對中國人而言，這是一個動的世紀，這是一個向未來邁進的時代。現代中國人的經驗，以「變」爲主。因此，「求變」也許是中華民族目前最重要的原始類型。

我所說的「求變」不一定指政局上的變。一般中國人並不一定關心政治，但仍憧憬着更理想的生活。他不一定知道什麼是實現更理想生活的障礙，但他知道世界在變，他必須做些什麼。他也許像一隻老猫一樣溺死在游泳池裏，他也許和下女同居互相尋求慰藉。他面對着一大變局，不管他樂意不樂意，他都必須跟着變。一般的中國人都是這樣，或者主動求變，或者身不由己隨着變。他是小人物，跳不出這變局。他有他的苦惱，他的彷徨。如何應付這變局？這是現代中國人最大的心理癥結。他不一定主動求變。但既然一切在變，當然寧可希望朝好的方向變。但什麼才是好的方向？如何才能尋求到更理想的生活？他因此迷惑，因此痛苦。

和「求變」相關的，是和邪惡勢力的鬪爭。中國人和西方人不同。西方人視邪惡爲外來的東西，可以和他爭鬪，卽使輸了，也輸得光榮。中國人比較「世故」，知道邪惡是人性的一部份。中國的神話故事裏，似乎缺少一位成功的「反叛者」。共工氏造反，頭觸不周之山，却失敗了。后羿射日，最後却連老婆也保不住。孫悟空被唐僧收伏，和如來佛妥協。紅孩兒哪吒大鬧龍宮，與父親反目，最後竟也妥協，加入「統治集團」，成爲一個小小的神話。連鬧自由戀愛的白娘娘，都要被多管閒事的法海鎭在雷峯塔下！

中國神話缺乏成功的反叛者，不是偶然的現象。它說明中國人基本上曉得邪惡的力量不可征服，所以傾向

妥協。愚公移山，愚公並沒有眞正剷平太行山，而是上帝妥協了，派力士將太行王屋兩座山搬走。換句話說，反叛者會妥協，統治者也可以妥協。黑暗的勢力，便在一次次的妥協中滋長，從來不會被剷除。

中國人對邪惡的力量，傳統上一貫採取這樣的消極態度。中國人性格上有其陰暗的一面，這是我們必須承認的。傳統的陰影，壓得中國人抬不起頭來。妥協成爲最好的解決方式。一直到近百年來，中國社會進入大變化的時期，中國人對邪惡和黑暗，才漸有不同的看法。這種邪惡和黑暗，不一定是政治上的黑暗，却可能是中國人性格裏潛存的陰影。唐文標批評張愛玲「一級一級走進沒有光的所在」（註十三），說她的小說裏面「什麼都沒有」。其實張愛玲小說裏有不少可怕的東西。她筆下人物性格上的污點，不一定祇存於「沒有光的所在」，這些邪惡的勢力，或多或少，散佈在每一個中國人心裏。我近年來觀察海外左右派的鬪爭，深感中國人無法鎭壓自己的「心魔」，很容易就讓性格中黑暗的一面佔上風。現代中國人的「求變」，一方面是尋找及應付客觀環境的變，一方面也慢慢在改變自己的民族性。中國人對性、對家庭、對朋友、對社會的觀念都在變，對「邪惡」和黑暗的理解也在變。

總結說來，近代中華民族的原始類型，如果指一種潛意識內共通的心理狀態，似乎是這樣。

「面對變化中的世界，一方面求變，一方面應變，對未來雖不敢存奢望，仍爲自己微小的理想奮鬪不懈。隱約明白邪惡。黑暗勢力仍龐大，常有彷徨、迷惑及受壓抑的感覺。」

這種心理狀態，和顏元叔先生所說的「求存心理狀態」，福萊所說的「追尋」心理狀態，均不矛盾。現代中國人既在「求存」，也在「追尋」，雖常受挫折，累積成一種壓抑感，但並未完全放棄理想。求變心態和壓抑心態，實爲一體之兩面。（註十四）

人們常說中華民族是苦難的民族。一個民族除非其奮鬪全無意義，才是苦難的民族。民族文學作家的任務，正是要總和全民族的經驗，並賦予整體的意義。民族文學作家必須克服顏元叔先生所說的「文化意識上分裂的心態」，把握現代中國人的基本感情癥結——「求變／壓抑的原始類型」，據此以統攝零星的經驗。有了這

樣整體的解釋，中國近代史就並非全無意義，中國人的血就並非白流，中華民族也不再是苦難的民族，而是有希望、有未來的民族。

民族文學的作家是社會的良心。這並不是一句口號。在民族文學裏，容納了一個民族整個的憧憬和所有的悲苦。沒有一個民族的兒女平白的死去。一切的悲苦都被記得，融合成一個整體的經驗，具有整體的意義。這就是民族意識。這種民族意識，需要民族文學爲表達。這種民族意識不是空洞的理念。民族文學正是民族意識的血肉。

民族意識沒有黨派性，並非政治的工具。我不相信只有某一黨代表光明，其他都是黑暗。光明和黑暗滲雜在每個人的意識裏。上面說過，中國人傳統上對邪惡勢力有妥協的傾向，很少全力去消滅「心魔」。這種邪惡的力量，潛伏在每一個人心裏。對中國人而言，光明和黑暗的鬪爭，不僅是外在的鬪爭，也是內在的鬪爭。唐文標看到張愛玲小說世界的黑暗而沒有希望，感到痛心疾首，以爲全是上海這畸型世界的錯。但我不相信「天亮了」之後，一切都是光明。這未免太過樂觀。海外一些所謂的左派，有意忽視中共內部的黑暗面，正是缺乏道德勇氣的表現。爲了解決自身的歸屬感，就忘却另一大羣中國人的痛苦，凡是不合中共眼前政治路線的，都變成「人渣」。這種心態，足以反映中國人性格中陰險邪惡的一面。這邪惡勢力，具體的說，包括「向正統權勢妥協，不能容忍異端（除非異端變成正統，那時就要妥協），欺善怕惡，輕視人命，陰險毒辣」等等。外國人常以爲中國人「陰險狡滑」，不是完全沒有根據的觀察。我們必須坦率面對自己性格上的缺點，克服性格的黑暗面，擴大我們人格的光明面。

因此民族文學的作家，一方面須掌握現代中國人求變／壓抑的感情癥結，一方面應努力和中國人性格中黑暗的一面戰鬪，爲全體中國人肩起黑暗的閘門，讓他們走到光明的地方去。這個工作，可能永遠不會完成。古今中外，人和邪惡勢力的鬪爭，常以悲劇終場。但即使是悲劇，也能予人「淨化」（catharsis）的感受。文學的感召力量在此。一切偉大的文學分析到最後，必定是促人向善的。

在這「求變／壓抑」的原始類型之外，作家一樣可選擇其他原始類型爲題材，以統攝部份的經驗。但我們必須認清，不同的原始類型，能統攝的經驗範圍各異。誠然，所有的題材都可以寫，但有些題材比另一些題材更值得寫。

王文興在「家變」裏採用了「弒父戀母」的原始類型，白先勇、於梨華的作品，則採用了「流浪失落」的原始類型。白先勇分析於梨華作品時，就指出「流浪中國人」（The Wandering Chinese）的意象，顯然有意和「流浪猶太人」相映成趣（註十五）。這些原始類型，都能統攝現代一部份中國人的經驗。民族文學不必排斥任何優秀的文學作品，即使這些作品只能反映一小部份中國人的經驗，肯定一部作品的藝術價值是一回事，肯定其時代意義是另一回事。我們並不必限定，只有爲藝術而藝術作品才有藝術價值。這類作品追求作品本身的美感，可以是極成功的作品。但爲人生而藝術的作品，如果能總結和統攝大多數人的經驗，一樣可產生另一種更壯麗美感。美感豈不正是由混亂中求統一嗎？能够將一個時代混亂零星的經驗，總結在一起，並賦予整體的意義，同樣會產生美感。這就是「戰爭與和平」的美感，或是「一九一四年八月」的美感。這些作品時間和空間的廣濶性，可能給予人更大的美感。

因此，民族文學作家的目標，應是統攝全民族的經驗，掌握其感情的癥結，向黑暗挑戰，賦予全民族生存整體的意義。在這大前提下，仍能够容納各種題材、各種形式的作品。或爲人生而藝術的，或爲藝術而藝術，均各得其所。我們應認清民族文學的主流，却不必排斥任何支流。唯有這樣，民族文學的內涵才會豐富多變，瑰麗多彩。

中國現代小說的形式

以上對中華民族的原始類型的分析，已說明了中國現代小說應具有內容。在小說的形式方面，因着表達內容的需要，亦可能有其重點。近廿年來，自由中國的小說，似乎以短篇小說爲最重要的形式。短篇小說較適合

處理零碎的經驗。魯卡斯在「索善尼津及新寫實主義」文中曾指出，短篇小說或出現於一個新時代的黎明，或者出現在沒落時代的尾聲。短篇小說或表現「尚未出現」者，或表現「已成過去」者。就「尚未出現」一類而言，因新時代尚未出現，作家僅能憑其想像力，組織零碎的部份經驗，構築通往未來的一扇窗。例如薄伽邱的「十日談」，是近代中產階級小說的先驅。就「已成過去」一類而言，因爲舊時代已成過去，作家僅能回顧殘照夕陽，構築對過去的追憶。例如莫泊桑的短篇。至於長篇小說，則因其包容廣泛，形式均勻，足以容納一個發展中的大時代。例如巴爾扎克及史坦塔爾的作品出現於波旁王朝之始，而福樓拜爾及左拉的作品記載其極盛時期。魯卡斯的劃分，或略有牽强之處，但仍是一個極精采的說法。他據此批評「集中營裏的一日」爲一有力的短篇小說，因爲索善尼津在「集中營裏的一日」裏，有力刻劃出史達林時期的蘇聯人民的心理狀態。他認爲「集中營裏的一日」是一篇象徵性的作品。短篇小說常通過象徵的方式，以超越其有限的內涵及零碎的經驗，把握一個民族或經驗的共相。

短篇小說能掌握零碎的經驗，予以深刻的描述。因此對於經驗支離破碎的現代社會而言，或許是較合適的創作形式。但正由於它祇處理零碎的經驗，所以不易將零碎的經驗總結成爲一個整體。而長篇小說的最大力量正在這裏。長篇小說文體自由富彈性，又具有較强故事性，最適合串穿零碎的經驗，賦予整體的意義。長篇小說的美感，不僅在文體或技巧，而在如何貫穿人類零碎的經驗，從混亂中獲得統一，長篇小說能考驗作者是否有眞實的哲學感受和哲學的領悟力。虛僞的哲學無法統一廣泛的、時空延續性的經驗。現代小說常將時空範圍縮小，是受虛僞哲學的害處。如果只描述狹小時空範圍的事物，即使往個人內心深處拼命發掘，充其量也只能表達一些有限的經驗，雖湊上一個原始類型，感人力量並不够深刻。因此，就長篇小說而言，似仍應求內容的豐富，包容時空範圍的廣濶。上文已分析過，現代中國人的經驗，本質上是「動」的經驗，有太多的題材可以描寫。問題不應是題材的貧乏。問題應是如何綜合現代中國人豐富複雜的經驗，賦予整體的意義。爲達成這目標，唯有長篇小說是合適的形式。中國傳統章回小說，一貫是卽興式的，能包涵許多看似不相干的故事情節，

因此形式上顯得鬆懈；好處是能容納各種不同的經驗，求取某種程度的統一。民族文學的長篇小說，或許可在某種程度上採取這種卽興的形式？如何統一現代中國人豐富複雜的經驗，將是長篇小說作者一個主要的課題。

其次，晚近流行以短篇小說圍繞着一個主題，構成一個統一的畫面。這種形式，當然也不是我們獨創，西方早有人採用。這種形式的好處，是作者仍能利用短篇小說的形式，掌握零碎的經驗。而各短篇又能構成鑽石的多面，有整個的結構，閃閃發光。這形式也不失爲統攝零碎經驗的一種辦法。問題是短篇小說由於篇幅限制，只能容納有限的背景描述。主題或故事情節，也只能發展到某種程度，必須靠讀者的想像力來填補空白。對頭腦複雜的當代讀者而言，或許不是問題，但我總覺得「鑽石短篇小說羣」有其限制，不能和長篇小說相提並論。從深度和廣度兩方面看，都還是長篇小說的形式更合適。

但文學創作的形式，有時無法從主觀上强求。自由中國及海外的作家多是業餘作家，受到種種客觀環境的限制，寫短篇遠較長篇容易。我想或許可放置「鑽石短篇小說羣」的形式，容納入報導文學，新聞剪輯，素描，甚至圖片，政論……使文體更加多變，結構更加豐富，更能融合現代中國人廣泛的經驗。

總之，民族文學作家應不受西方文學形式的窠臼限制，追求更自由的文體，更豐富的結構，以便容納更廣泛的經驗，表達更深入的哲學主題（或原始類型）。民族文學作家必須具備道德上的勇氣，勇敢面對邪惡勢力，肩起黑暗的閘門迎向光明的未來。民族文學的作家面臨這樣艱鉅的任務，這正是對這一代中國作家的挑戰。**民族文學必須同時在內容和形式兩方面求變求新，發揮最大的創造力，或許眞能塑造中華民族的民族意識，爲廿世紀的中國文學放一異彩。**

〔註釋〕

（註一）顏元叔「談民族文學」，臺灣學生書局印行，一九七三年六月初版，第六頁。

（註二）同上，第七頁。

（註三）同上，第九頁。

(註四) Carl Jung "Psychology and Religion", Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1938, pp. 63.

(註五) Northrop Frye, "Anatomy of Critism : Four Essays" Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1957.

(註六) 顏元叔先生也反對純粹個人主義的文學。在「期待一種文學」裏，他斥責「一些自命高超的青年」「展示一顆滿血的私心，為個人的一聲哀嘆，淋漓著數千字的篇幅」。（「談民族文學」第十四頁）顏元叔先生或許忽略了原始類型的文學批評也可能帶引文學走向極端個人主義。

(註七) A mythless man is also a rootless man. 見 The Birth of Tragedy。

(註八) 「談民族文學」一二九頁至一四〇頁。

(註九) 更正確的說，是男性性器官為女性性器官吞食。因此這種恐懼，有生理上的依據。

(註十) 嬌媚無知的蛇蠍美女，恐怕是所有男人都無法抗拒的女王蜂原始的類型。瑪麗蓮夢露迄今受人膜拜，乃因她同時是性的象徵，也是無知美女的象徵。瑪麗蓮夢露常扮演一種女性，本性善良，却無法抗拒男人，任男人擺佈。她的順從其實是她的力量。男人無法抗拒她。到現在，還有人努力想證明，這一代的悲劇英雄美國甘迺迪總統曾和她有一手。「性十無知十悲劇＝瑪麗蓮夢露」。她是廿世紀最佳的女王蜂原始類型。

(註十一) 顏元叔先生說：「我們這個民族苦難太多，歷經滄桑，終至於認清保存生命是最始也是最終的目的。為此目的，一切幾乎都可犧牲。」（「談民族文學」第十頁）

(註十二) 同上第十頁。

(註十三) 「文季」第三期，一九七四年八月出版，十二頁至十四頁。

(註十四) 「中外文學」第二卷第十二期，一九七四年五月出版，第廿九頁。

(註十五) Pai Hsien-Yung, "The Wandering Chinese : The Theme of Exile in Taiwan Fiction", AAS Convention, Boston, April 1974.

(註十六) George Lukács"Solzhenitsyn and the New Realism" in "Marxism and Human Liberation," (Ed. by E. San Juan, Jr.), Dell Publishing Co., New York, 1973. pp. 199.

附錄：

中西原始類型的哲學根源

福萊提出「追尋」爲西方人的原始類型，本文則指出「求變／壓抑」爲中國人的原始類型。「追尋」和「求變」，表面上有相通的地方，究其基本哲學精神，却並不相同。

中國人一向對了解變化的原理，有莫大的興趣。中國最早的哲學著作易經，卽爲求了解變化之道。能够了解變化之道，才能應付世界的變化。中國人所了解的世界，並非靜止的世界，而是生生不已，變化不定的世界。中國人的世界觀，不是靜態的世界觀，而是動態的世界觀。但變化並非單向的變，而是圓圈式的循環。元亨利貞，周而復始。「日往則月來，月往則日來，日月相推而明生焉」。否極泰來，吉凶相生，剝極而復，陰陽相間……周易裏無數的例證，都說明同一個道理——變化的周始性。所以說：生生之謂易。世界不斷在變化，由一生二，由二生三，由簡生繁……但終久會回復到原始的狀態。

這周始性的世界觀，一方面符合農業社會的週期性（春夏秋冬），一方面符合中國歷史發展的週期性（一治一亂，天下合久必分，分久必合），一方面符合人生的週期性（方生方死，方死方生），因此具有很大的說服力，可以說是中國人對世界最根本的認識。所以，要談中國人求變的心理，必須從這周始性的世界觀去理解。中國人了解變化是宇宙發展自然的法則，因此平常講究順應變化，但在必要時也會主動求變。歷代崛起草莽

的英雄，總是說「替天行道」。替天行甚麼道？這個道就是變化之道，「替天行道」的意思是說，世界亂成這樣子，民不聊生，如果要剝極而復，回復到從前理想的狀態，必須變一變了。這是指歷史上大的變化。其他小的變化，如家道的盛衰，個人的際遇……都可以同樣原則統攝。

周始性的世界觀，因此有其樂觀，積極的一面：變化是事物之理，求變永遠是有希望的。但另一方面，周始性的世界觀，也有其悲觀，消極的一面。就因爲變化是周而復始的，所以一切的求變，終歸無效。中國人的宿命論和憤世的態度，也和這周始性的世界觀有關。「老子當年……比你大得多了！」當年既比你大得多，他年你也要遭到同一的命運？「眼看他起高樓，眼看他宴賓客，眼看他樓塌了」。冷眼觀世局，由是興出變化無常的感嘆。

中國文學，在在表現出這樂觀態度及悲觀態度之間的張力。「水滸」一開始是衆星下凡，末了是衆星歸位。「紅樓夢」是一塊頑石下凡歷劫的際遇。這些神話的「外殼」，代表一靜止的狀態，猶如天上星宿般的不變。外殼之間，才是眞正變化的部份。這些變化終歸無效，最後又恢復靜止的狀態。但這並非說變化本身沒有意義。求變是人的本性，世界生生不已，那能靜止？所以梁山泊衆英雄仍然努力「替天行道」。可是，……總有「衆星歸位」的一天。

本文所以提出「求變／壓抑」爲中國人的原始類型，即因「求變」代表中國人世界觀的一面（樂觀的一面），而「壓抑」代表中國人世界觀的另一面（悲觀的一面）。中國文學即在這樂觀態度及悲觀態度之間，求取美（圓融）的平衡。故中國文學最高的境界是詩。如果說中國人的世界觀是○（圓圈），西方人的世界觀就是一（直線）。西方人的追尋是直線性發展的。就以「開竅原始類型」爲例。一個年輕人追尋人生的眞諦，受了某些打擊，最後悟出人生的眞諦。如果用公式表示，是A＋B＝C的型式。C（後來的年輕人）總比A（原來的年輕人）多懂得一些什麼，多了B（人生眞諦）。人（或社會）總是直線性的進步。西方人的資本主義也是這樣。人的財富和經濟幸福永遠增加，不會減少。（目前世界性的資源危機，正是對這種直線性的世界觀的一

大考驗。）另一方面，西方人的社會主義，也假定人會從一個不理想的社會，進步到理想的社會。如果用公式表示，也是A（不理想的社會）＋B（社會革命）＝C（理想社會）的型式。這都是直線性的追尋。直線性的追尋，易產生悲劇。若追尋不得，或追尋失敗，就無路可走，或者完全崩潰（失落），或者成爲悲劇的英雄。故西方文學最高的境界是悲劇。就中國文學而言。難有「老人與海」、「莫比敵」式的悲劇。中國人的世界觀是○。不論在那裏停止，仍留在圓周的軌迹上；不易有走投無路的悲劇感。但不論在那裏停止，也不易有完成之感，因爲下一步變化之因，已隱藏在現在的狀態裏。這就是中國文學裏無所不在的「愁」。不過「愁」已是經文人美化後的心境，就一般人而言，乃是意識到邪惡力量的無所不在以及妥協的必要性。

由以上分析，可知西方人的追尋原始類型和中國人的求變原始類型，基本哲學精神並不相同，在文學領域的發揮各有千秋。就眼前中國人而言，正是直線性的世界觀和周始性的世界觀相衝突、相爭鬪的局面。文學裏也難免有混亂、分裂的現象。我們必須確立文學欲表達的內容，才能確定文學的形式。因此，我們必須直溯中華民族的原始類型和世界觀，從中汲取養料，並以之統攝眼前的經驗世界。而西方追尋原始類型，亦能統攝現代中國人相當大部份的經驗。如何在○與一之間求取美感的平衡，正是現代中國作家面臨的最大考驗。

故國神遊

華振之著

故國神遊

第一集45元，第二集55元，
全省各大書店均售，直接函
購九折，書評書目訂戶八折
劃撥一九二七四號書評書目