

# 小說與詩的美學滙通

——論介葉維廉「中國現代小說的風貌」

古添洪

## (一) 楔子

二十世紀似乎真的不是詩的年代了。詩集的銷量，讀者的愛好程度等，都顯示着詩不再爲人羣所熱衷了。除了看電影外，一卷在手的，恐怕是小說了。我們能不說這是一種危機嗎？也許不！這種危機一方面可以迫使詩人們重新出發，一方面可以刺激小說藝術的成長。那就是說，如果小說家能在小說裏容納了詩質，把小說藝術提升到詩的領域，即使「詩篇」沒人問津，「詩」仍活在我們的閱讀大眾裏。葉維廉先生

「中國現代小說的風貌」一書的最大貢獻，也同時是它特具的時代意義，莫如用詩的藝術（主要是語言與視境）來討論小說，迫使小說進入高度的藝術領域。在該書裏，作品的實際批評與理論的探討是相互印證的，一方面顯示了中國現代小說的風貌，一方面顯示了小說的藝術本質。在整個實際批評的背後，我們發覺是有着一套完整的美學觀念的。這一套美學觀念，我們名之爲小說與詩的美學滙通。葉維廉用詩的藝術來討論小說，把詩和小說放在兩個平面上相互比較，發覺兩者實互通表裏，肯定了「技巧」（源於語言與

視境的本質）本身的廣泛應用性，對克羅齊理論中文類共通性提供了一具體的支持。本文主要是論介小說與詩的美學滙通，試圖從迸發的山泉怪石裏，勾出其系統來。至於葉氏在該書中對諸小說家（如王文興、白先勇、於梨華、聶華苓、王敬羲等）的相關分析及改進意見，因不在本文的論述重點內，僅在此提而不論了。葉氏一書，最初以「現象、經驗、表現」為書名，於一九六九年由香港文藝書屋出版。其後，以「中國現代小說的風貌」，於一九七〇年由臺灣晨鐘出版社出版。現於一九七七年由臺灣四季出版公司再版。再版序中，葉氏再度強調思想性與藝術性的融滙無間，在強調思想性的目前，更不應忽略其藝術性，否則會流入口號化與公式化，因此，「有再版的必要」。同樣地，葉著自初版以來，雖備受注意，但真正作深入探討者尚付闕如，因此筆者也覺得趁此傑作再版之際，有執筆論介之必要。同時，葉氏最近為陳若曦選集作序，序名為「陳若曦的旅程」（聯副六十六年十一月七日），頗有要實現其思想性與藝術性融滙無間的批評諾言。本論介也想為葉氏將來的小說批評文字催生，為小說批評帶來更燦爛的花朵。

## （二）融滙與飛躍

批評家一着手便碰到的難題，往往是一元論、二元論的困惱。究竟主題結構與語言結構是可分還是不可分呢？葉氏說得好：

為了便於討論，我們把小說的結構分成「主題的結構」和「語言的結構」兩方面。但一篇好的作品的起碼條件應該是：「主題的結構」就是「語言的結構」，「語言的結構」就是「主題的結構」。（頁

二五——六）

那就是說：從「主題」的演出作考慮，我們得到「主題結構」，從「語言」的演出作考慮，我們得到「語言結構」，兩者實是一物的兩面。葉氏就如此調和了一元論、二元論的爭執。

「主題結構」是主題演出時的結構，它並非指靜態中的主旨（如果我們探論此靜態中的主旨的好壞得失，我們是作思想性的探討），而是指「意義採取了不同的方式所展開的態勢」（當我們討論此態勢時，我們是作藝術性的探討）。這展出的態勢，是多采多

姿的，有如舞蹈者於臨空的鋼索上演出的種種姿式，一一得其平衡，一一自成豐姿。在詩裏，最通常見到的，就是兩種經驗在進行，這兩種經驗或平行，或交割，或逆轉，葉氏先從李白「胡關饒風沙」的分析入手：

胡關饒風沙，蕭索竟終古，木黃秋草黃，登高望戎  
虜，荒城空大漠，邊邑無遺堵，白骨橫千霜，嵯峨  
蔽榛莽，借問誰陵虐，天驕毒威武，赫怒我聖皇，  
勞師事嚴鼓，陽和變殺氣，發卒縣中土，三十六萬  
人，哀哀淚如雨，且悲就行役，安得營農國，不見  
征戎兒，豈知關山苦，李牧今不在，邊人飼豺虎。

這首詩中有兩種經驗在分別進行，而這兩經驗面又互相交切，而結於一點。那兩種經驗面即是自然世界的殘暴與人類的殘暴面：時間為切膚之秋，於塞北，朔風擾亂了大漠，謀殺着草木，奪其生命之顏色（綠）及肌膚（葉）。另一面是暴殺，慾望衝倒城牆，奪去人身的肌膚，致白骨遍野，致「發牢騷之士」。朔風永不停息，殺戮永不停息。（頁七）

進而指出司馬中原的「荒原」也是有着兩種經驗同時在進行：人爲的暴力（土匪、鬼子、八路）及自然的暴力（水淹、瘟疫、火災、乾旱）是互爲表裏。

兩種經驗在進行是中國舊詩中的一特色。在葉氏所舉的例子裏，一是自然界，一是人事界，這種自然界與人事界互相平行或交割的情形更是普遍。此傳統始軼於詩經，詩經中景物層次與意義層次的諸種關聯，構成了其藝術特質（詳見拙著「詩經國風藝術形式的簡繁發展」一文，收於「探索在古典的路上」，普天，一九七七）。這種景物層次與意義層次的關聯，一直在傳統詩中靈活地應用。葉氏剖釋白先勇的小說時，引用了王昌齡詩「閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓，忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯」的逆轉手法，來討論白先勇底「在激流中爲側影造像」的特質。衆例中之一說，在「安樂鄉的一日」裏，白先勇先作安樂窩式的外在描寫，蠻不經意似的，突然轉入寶莉與母親間「我是中國人」「我不是中國人」的強烈爭執；就是用了昌齡詩的層次去支配這小說的脈搏，使人驚覺與戰慄。毫無疑問地，這是主題演出的一逆轉姿式，但我願意指出，這「陌頭楊柳色」，這「安樂

鄉」的外在描寫，仍不失是詩經景物層次的一種靈活應用。當然，這兩種經驗並非限於一爲自然界一爲人爲界，如「可憐無定河邊骨，猶是深閨夢裏人」，如「朱門酒肉臭，路有凍死骨」，是兩種人事經驗的交錯。小說裏的情形，更不乏此例。

於是，我們發覺，構成小說藝術之一的乃是主題演出的姿式。葉氏一再強調主題演出的姿式，是切中時病的，多少讀者與作者真正能注意到姿式的欣賞與耕耘？葉氏對姿式有極佳的描述：

所謂「思想的形態」，我們用一個比喻，海牆，潮湧，漩渦，漣漪，同為動水，但動姿全異，現代作家要抓住動姿本身，不問動因（如果牽及動因，亦以標出動姿為主）。（頁八七）

「語言結構」大概可分兩個層次來講。一是就語言本身，如音調、語彙、修辭、文法及其影響於其語言結構的演出而言。一是把語言與視境（Perception）連起來討論。語言與視境互爲因果，視境帶動意象的活動，他同時帶動語言的活動，而歸結於視境、意象與語言的三位一體。前者是語言學的範疇，後者是

語言美學的範疇。葉氏的「語言結構」的討論當然是指後者了。

葉氏首先討論文字所引起的意象。當導演要把「內在的獨白」於銀幕上模擬出來的時候，他們發覺從語言到銀幕上的演出過程裏，有許多困難要克服，因而辨別出兩種「象」，即「映象」和「心象」。映象是呈現於眼前的，心象則是回想時呈於心幕的。葉氏謂文字所引起的象爲「意象」，是介乎「映象」與「心象」之間。小說家似乎企圖在努力突破「意象」的圍限，而進入電影的「映象」或「心象」世界。葉氏舉了司馬中原的「黎明列車」作爲前者的代表，白先勇的「香港」作爲後者的代表。在「黎明列車」裏，男主角注視着她，出現在車廂，落在他所想的位置上，燈亮着，車廂玻璃上面映着七盞燈都亮着。車廂的影子，他和她的影子，重疊，流動着旋轉的原野的風景。顯然地，這些意象的演出，一如在銀幕上。在「香港」裏，訴諸思維的內在的進行多於映象的交替，且看下面一小段的內心的獨白：

我只為眼前這一刻而活。我只有這一刻。懂嗎？當卿哭出了聲音，說道：至少你得想想你的身份，你

的過去啊。你該想想你的家鄉。你是一個有身份的人，個個都知道你的名聲。你是說師長夫人？用過勤務兵的，是吧？……。

在這內心的獨白裏，所有的活動是在主角的內心進行。這些意識流般的對話，也許是過去曾發生，而此刻主角在內心內重現，也許僅僅是主角內心的產品。無論映象或心象，構成其魅力的是其「節奏」問題，這節奏顯示出主角的情緒的波瀾。節奏不同，況味就不同了。這種情形在電影上最能看出來。但詩歌及小說也如此。在詩歌的例子裏，試把李白的「噫吁嚱危乎高哉」和柳宗元的「獨釣寒江雪」並排，其節奏的高低緩急便不言而喻。好的小說，讀起來也會有其節奏感，如上述白先勇的例便是。當然，這種全篇重在映象節奏或心象節奏的，只能在短篇裏發揮，「進入長篇以後，就只能溶入某些『利那』的刻劃中」（頁一九）。

語言不單憑藉其所引起的意象及其動速模擬着內心世界的波瀾，事實上，好的語言在描述裏都暗藏着主觀的感受，而諸意象間也有着內在的應合，這情景交融與呼應是舊詩中的基本條件。好的小說也能達到

這個領域。葉氏引王文興的「母親」為例：對岸礮石工廠單調的馬達聲，呼應着母親神經質的囁語式的獨白。帶病的母親逆對着豐滿身段的吳小姐。母親不喜歡與這離了婚的女人來往，而他的兒子貓耳在樹蔭下等着一個人——吳小姐。葉氏指出該小說中，如何利用光、色、觸覺意味，律動的複意，使原來是並置而在敘述上不相連的經驗面應合起來。外在的景物衝入內在的世界，而成為主觀經驗的一部分。

舊詩除了要求情景交融裏應外合外，尚要求所謂韻外之致、弦外之音，是指詩中的音韻、意象在微妙的組合裏帶領讀者到此音韻、意象以外的世界去。正如我們前面所述的，語言、意象、視境是三位一體的，這韻外之致、弦外之音是賴於其通體的合作及微妙的蘊含。據葉氏的觀察，這現象通常或賴於轉折或賴於凝縮：「一種是語法的轉折重疊自然的轉折而使讀者飛躍文字之障，一種是文字的凝縮和簡略而使讀者突感景外之景」（頁五九）。（按此處的語法實包含了意象及視境）後者，葉氏舉了「大漠孤煙直」為例，前者，葉氏舉了王維「終南別業」為例：

中歲頗好道，晚家南山陲。  
興來每獨往，勝事空自知。  
行到水窮處，坐看雲起時。  
偶然值林叟，談笑無還期。

葉氏謂第一、二聯是供給我們「剎那飛躍」之前的時機與場合，最後一聯是飛躍後的效果陳述。「行到水窮處，坐看雲起時」是「韻外之致」的句子。據葉氏的分析，我們似乎應該強調弦裏弦外的互為條件，沒有弦裏便沒有弦外。我們願意說，如果沒有「結廬在人境，而無車馬喧，問君何能爾，心遠地自偏」，那麼「采菊東籬下，悠然見南山」，仍然是「采菊東籬下，悠然見南山」底事態的陳述，采菊就是采菊，南山就是南山，如此而已。只有在前者的投照之下，這「采菊東籬下，悠然見南山」才有自然之趣。而在「此中有真意，欲辨已忘言」的迴照下，其趣更盎然。簡言之，只有他弦之投照下，這一弦才迴蕩着弦外之音，有利那的飛躍。當然，除了前後的投照而使它產生迴蕩外，此產生「弦外之音」之弦的本身，也有其獨具的佳勝處。葉氏說得好：

「行到水窮處，坐看雲起時」的趣正是因為它們在詩裏的進程的轉折與自然的轉折符合（隨物賦形），所以，雖然，意象本身不含有外指的作用（譬如桃樹暗示死），但由於文字的轉折（或應說語法的轉折）和自然的轉折重疊，讀者就超越文字而進入未沾知性的自然本身。（頁五七）

我願意在這裏重覆一次說，語法的轉折也就是意象的轉折（隨物賦形），也就是視境的本然（未沾知性的自然本身）。在語言美學裏，語言似乎是不能與意象及視境割裂開來討論的。葉氏的美學是致力於語言與視境，引文中單標出語言者，不過就語言為着眼處，事實上，引文中所作的討論，是熔語言、意象、視境於一爐的。

這種的「韻外之致」的經營，在小說中是不容易的。在詩中的「韻外之致」或「弦外之音」，往往是指超越了意象本身，而指向恆久的律動，得其自然之趣，人事之趣；那就是詩中的小世界向無窮顫動而使大宇宙迴鳴。正如葉氏所說的，他用王敬義的小說作例子是不盡恰當的，「昨夜」一小說並沒經營出「韻外之致」來。但詩中的所謂「弦外之音」不但提供了

小世界掀動大宇宙的幽微效果，也同時提供了諸弦的相互關係。這相互關係就是所謂主賓。前引的詩裏，顯然的，前二聯及末聯是處於賓的關係，而第三弦（那產生「韻外之致」的一弦）是主弦。王敬義的例子却闡明了這種諸弦的關係。葉氏的分析指出：

至此我們有兩個事同時交錯著，一個是「弦裏」的故事，即以金劍霞為中心的故事，一個是「弦外」的故事，即是杜梅娟與柏青的故事；金劍霞的故事只有骨幹而無肉體，杜梅娟的故事雖然是一刻的、片斷的顯露，但正是金劍霞故事的肉體，而金劍霞的故事也正是杜梅娟的故事的骨幹。（頁六九）

如果我們改「骨幹」與「肉體」為「肉體」與「靈魂」也許會更清楚些。杜梅娟的故事是片斷的顯露，但却是精神所在，我願意指出，這却又近於文心雕龍所謂的隱秀。我個人的了解，隱處也就是秀處，也就是精神所在處。對於所謂「弦裏」「弦外」的關係，葉氏有很好的見解：

當我們進入那近乎抒情的一刻時，我們實在是不斷的在「弦裏」「弦外」來往——而我們所要求的小

說的對象，不在金劍霞的故事裏，亦不在杜梅娟的故事裏，而在兩者之間。（頁七〇）

### （三）經驗的回歸

上面我們就不同的着眼處，而把「主題結構」及「語言結構」分別開來討論。事實上，兩者實不可分，所謂練字，也就是練意，所謂文字結構的經營，相對地，也就是主題結構的經營。在此，我們不再把他們割裂而論了。所謂經營，不可思議地，往往竟是回歸到經驗本身，回到自然本身，姜夔所謂自然高妙是也，是謂詩之最高境界。從自然到斧鑿而又回歸自然，似乎我們一直是迷途的羔羊呀！然而，自然就是自然，經驗就是經營，好不簡單，為何須回歸才能回到自然，回到經驗本身？原來，我們從文化中成長，不知不覺為許多限制所囿，打破這些限制，才能回歸到經驗的自然本身。我們的視境被我們的思維習慣及文字的內在限制歪曲了。舉個最簡單的例子，在很多的場合裏我們本身不察覺行動者是我們自己，但當我們用文字表達時，還得把我自己不察覺的「我」加進去。譬如說：「我走」。如果我單是說「走」，恐怕人

家以爲我下逐客令哩，葉先生把這些限制歸納爲三種，即（一）語言的限制；（二）感受性的限制；（三）時間的限制（頁一四六）。事實上，根據葉著中的諸種分析，尚應包括四空間的限制及（四）真幻的限制。簡言之，就是名理障及文字障，而這兩者又實是互爲表裏的。要回到經驗本身，就得打破這些障。

西方的繪畫強調一角度下的觀察，故有所謂透視法；同樣，西方的某些小說，也強調一角度下的觀察，故有所謂統一觀點（Point of view）。當然，我們無意說這不是某些經驗的本身，但這些經驗顯然是局部的，僅是從某一角度觀察所得。中國詩與畫却能超越此空間的限制，能從各角度觀察，而把觀察所得迸發呈現。葉氏析王維「終南山」爲例：

太乙近天都（遠看——仰視）  
連山到海隅（遠看——仰視）  
白雲迴望臺（從山走出來回頭看）  
青霭入看無（走向山時看）  
中野望峯變（在最高峯時看，俯瞰）  
陰晴衆壑殊（同時在山前山後看，或高空俯瞰）

欲投卜宿處（下山以後，同時亦含山與附近環境的隔水問樵夫關係）  
終南山的重量感，它的全面性都在我們視境及觸覺以內。（頁七三——四）

小說裏也可作此經營。「羅生門」近於此，但這小說是由四個人去看同一事物，而非由一人從不同角度去觀察。當然，無論一人從不同角度觀察或多人同時去觀察，都有利於該事物全面性的把握。把王維「終南山」移到小說裏，可有兩種啓發，一是從多方面觀察獲得事態的全面性，一是讓不同時空的事態同時呈現，而呈一彫塑體。葉氏所舉的王敬義「開花的季節」又是一個不頂恰當的例，它只能闡明了後者。蓮麗與其妹梅麗（兩人互無來往）在港臺二地交錯經歷的愛情滄桑在全書六章中往還演出，其結果「就好像現象多線的延展，偶然結爲一個八面玲瓏的光球」（頁七九）。我想，這種不同時空不同事態同時呈現而能歸結爲一彫塑之全體，也可用於某種結集，白先勇的「臺北人」就是一個例子。

關於打破真幻的限制，葉氏有很好的例子。所謂打破真幻的限制，就是葉氏所謂：把所謂的「主觀的

現實」和所謂的「客觀的現實」重新融合爲一，或者不分賓主的對待（頁一六一）。他用了余光中先生「食花的怪客」爲例子。一個陌生入建議在草地上上課。突然笛音揚起，自杜鵑花叢背後。雲的悠閒，流水的自在。笛音一變，行板變成諧謔調，高瘦的青年從花叢背後站了起來揚起一管笛子：「這才叫春天」。他隨手採了一束杜鵑花一朵一朵的嚼了起來。「怎麼樣？您們那些明喻，暗喻！」跟着學生也嚼起來，冒思莊也嚼起來……。那年青人長出兩隻角，毛茸茸的手臂正圍着寧美雅的腰和背……。那真是最好的例子了，那小說着實地超越了眞幻的限制。如果硬要說它眞或幻，正如葉氏所說，就「好比朱自清硬要說『采菊東籬下』目的在下酒一樣的掃興（頁一六三）。此故事真有『周之夢爲胡蝶，胡蝶之夢爲周與？』的韻味。這是小說中上乘的境界，『詩』眞正在小說裏了。

打破這些限制，其目的爲一，就是回到事態或經驗的本身，回到事態或經驗的原有姿式。葉氏對現象持樂觀的看法：

現象（由宇宙的存在及變化到人的存在及變化）本身自成系統，自具律動。語言的功用，在藝術的範疇裏，只應捕捉事物伸展的律動，不應硬加解說。任事物從現象中依次湧出，讓讀者與之銜激，讓讀者參與，讓讀者各自去解說或不解說。（頁一四）

## （二）

既然現象或事態自具律動，我們就應該讓我們的視境如待虛的明鏡，納入現象或事態的活動，而不應由文字作主動，而讓文字去接近它。葉氏從於梨華「又見棕櫚」中取出三片斷來討論語言、視境與現象的自然演出。茲更簡化地移錄如下。

### 第一例

燕心到洛杉磯的時候，真是舉目無親……。

### 第二例

她站起來，懷裏的皮包掉在地上，一支口紅，一副近視眼鏡，一張揉爛、印著雨圈大紅嘴的衛生紙，藥瓶的三面小鏡子一起滾出來。一面菱形的跌壞了，裂開許多條細痕，像一張裂了縫的臉，她的臉。

### 第三例

她抬起頭來，耳墜子晃了好幾下，正要說話，天磊

帶點粗暴地說：

「把它拿掉，那對東西。」

她愣愣的望著他，然後把杯子放了，取下耳墜，放在皮包裏，又手足無措地端起杯子來，卻沒有喝。

三者迹近視象的差距是顯而易見的。在第一例裏，我們本身就沒看到現象，只聽到作者概括性的敘述。據我的意見，如果把「舉目無親」改為「一副副陌生的正面、側面豎着」，也許就比較迹近視象。第二例末句的說明，破壞了現象本身的活動，現象只演出。第三例就迹近現象了，男女主角的內心就躍然現於紙上了。他們昔日的戀情，遺留的默契，此刻相對時不可分析的心境，尚用言詮嗎？

然而，值得注意的是，葉氏對現象雖持樂觀的看法，但他提醒我們，回到現象本身，是要掌握明澈的一面，揚棄造成傳達上障礙的由特定某時空形成的事物。把司馬中原「紅砂岡」的片斷與李白的「鳳凰臺」拼在一起，便不言而喻了：

早在夏天裏，石二就暗中找過劉駝，托他過湖帶根「獨子拐兒」後膛槍（註：原始步槍之一，無彈匣

，每次祇能裝一發，打一發——作者原註，以下括號以內俱是。）石二曉得，買賣槍枝槍火的事，在周圍附近，除了劉駝找不出旁人。劉駝面上是個猥瑣人物，骨子裏走黑道兒，早先扒灰挖窟起家，後來也過湖拉過馬子（註：陸上大幫強盜）……

鳳凰臺上鳳凰遊

鳳去臺空江自流

吳宮花草埋幽徑

晉代衣冠成古丘

三山半落青天外

二水中分白鷺洲

總為浮雲能蔽日

長安不見使人愁

前者，需要「注解」來重造當時的「文化氣候」，「讀那小說時就是一種努力，一種費勁」，「拍擊力當然也就遽然銳減了」（頁一五〇）。後者雖出自特定時空的典故，「但都沒有干涉到經驗的本身」（頁一五三）。因此，在作者的美感活動裏，揚棄這干涉經驗本身事物的能力，往往就是藝術的尺度。在談論「鄉土文學」的今日，葉氏的忠告特具意義，「鄉土文學

「在發掘鄉土的精神之際，如何揚棄造成傳達上障礙的事物，實是值得作家們注意的。」

要獲得現象或經驗的明澈一面，衝破「文化氣候」造成的障礙，要視境及文字透明地活動起來，則有待於出神的一刻：

在這一種「出神」的狀態下，觀者與自然的事物之間的對話用的是一種特別的語言，其語姿往往非一般觀者的表達語姿所能達到的，因為他所依的不是外在事物因果的程序，而是事物內在的活動溶入他的神思裏，是一刻的內在蛻變的形態。（頁一〇六）

這出神的一刻近乎就是克羅齊所謂的直覺。只有在這出神狀態裏，虛明如鏡，萬物才森然以具生長的姿態呈現於我們虛以待之的視境裏，而語言偶或就在此刻相應地在唇間溜出。葉氏最欣賞王維所代表的純然境界：

人間桂花落  
夜靜春山空  
月出驚山鳥  
時鳴春澗中。

這種純然的境界尚未為小說家所追求。這種純然的境界在小說中真不易達到，但「這並非不可能，我們的小說家如能從王維脫出，始可稱真正的前衛（頁一一六）。葉氏這一挑戰似乎是值得小說家應招的。」

#### （四）結語

我們把葉氏評論小說背後的理論大致勾出如上，可見在這實際批評的背後，是有着一套完整的美學觀念。在這一套美學觀念裏，我們可以看到中國詩學中的重要品質，我們可以看到語言及視境與現象的綜合關係，我們可以看到克羅齊理論中的某些精神。當然，最重要的，是提出了小說與詩的美學滙通的可能性。

究竟諸文類是否可以共通呢？克羅齊的答案似乎是否定的。他把諸種藝術、諸種文類歸於統攝一切的直覺的階層。也許，我們不願意抱着絕對的一元論，而願意持一元與多元的子母關係。換言之，我們承認諸文類有其共通的本質（母），也同時承認在此本質上因諸文類的個別要求而發展成諸種面貌（子），然而，這共同本質如何？也許就是克羅齊所謂的直覺階層。緊接着直覺階層的，恐怕就是源於語言及視覺的

諸種技巧了。文學上應用的技巧，就猶如所謂的科技，有其自身的獨立性，可應用於不同的領域。詩是文學的最高藝術，也是一直在詩人的耕耘中，幾千年下來，許多的技巧在試驗中成熟。小說開始時，是有如於犁華的第一例，只是概略地說故事，當小說在小說家手中不斷耕耘，其表現技巧便漸趨藝術化。於是，小說與詩在美學的階層裏，就有着合流的狀態。葉氏在本書中所作的分析，充分證明了兩者美學上的滙通。如我們前述所分析的，詩中的某些境界，如弦外之音，如衆角度的同時呈現，如純然的境界等，小說中似乎尚未成熟。小說要更進一步，除了在其文類自身作耕耘外，求教於其他已經高度發展的文類（如詩），是一可行的途徑。用詩的藝術來論小說，能促進這一發展。葉氏成功的分析，實有其時代的意義。在此套美學的照明下，小說的藝術奧妙清晰如清潭裏山林的倒影，一一呈現於我們眼前。我們發覺現代小說有着高度的藝術，小說不再是茶餘飯後消遣中的閒東西，而是真正的藝術。在這嚴肅的、藝術性的小說批評裏，我們的小說才會走入正途，走向藝術的領域。

也許有人會詬病，葉著偏重了藝術技巧方面的討

論，忽略了思想性的討論。但我們得注意：葉氏專談藝術技巧，並非意味着技巧至上論，只是時人多忽略了這方面的思考，而葉氏特長於此而已。正如葉氏於二版序所說：「所謂小說藝術及小說藝術的基礎的語言的藝術，在當時很少人注意，談論者更少，而進一步討論小說的結構及該結構與外在現象，經驗程序及其間作何種選擇和表現的關係，可以說沒有。」葉氏於該序中許諾說，如果他寫第二本評論集，他將會「加強討論思想性與藝術性的溶滙問題」，讓我們拭目以待。此外，我也無意說思想性的討論較易。冒昧點說，在目前的評論界裏，在思想性的討論上，使我驚心動魄的文字似乎尚不易見哩！思想性的討論，是需要睿智的，一方面要在傳統的長河裏討論這一刻的時代意義，一方面要把「將來」加入考慮，一方面還得討論其超越時空的永恆性智慧。究竟有沒有「永恆性的智慧」本身是一大疑問，把「將來」加入考慮，就有點預言家的姿態了。在這懷疑論相對論繁衍的二十世紀，似乎大家都怕談「批判」，但我總覺得真理還是存在，批判還是需要，雖然得萬分兼容並蓄、謹慎、客觀、客氣地進行。