

目錄

路程一・從外在到內在

一、全知觀點與外在寫實	8
二、由「外在」轉向「內在」的初步嘗試	11
三、單一觀點的運用	15
四、意識流	18
五、心理小說的總體成績	25
六、歐洲以外的影響及發展	28

路程二・叩問現實的本質

一、卡夫卡式的奇幻荒誕	40
二、拉丁美洲小說的奇幻荒誕	51
三、魔幻現實主義	56
四、魔幻現實在拉美外的開展	64
五、完全抽離現實世界的小說類型	70

路程三・寫實基調的變奏

一、現實主義的傳承	79
家族史小說	81
在後進地區開枝散葉	84
二、現實主義的地域色彩	90
英美的地域主義	90
意大利的真實主義運動	94
俄國的「頓河」	98
拉美的「克里奧約主義」	100
三、現實主義的批判性	105
針砭社會的批判精神	105
美國現實主義視野的狹窄化	109
異軍突起的偵探小說	112
德國的「廢墟文學」	118
意大利的「新寫實主義」	122
英國「憤怒」的五十年代	124
四、蘇聯的「社會主義現實主義」	126
五、風格、結構、觀念的翻修	132
語言風格的返樸還淳	132
情節結構組合上的新嘗試	134
小說世界的「真實」與「虛托」	137
新版編後記（周怡玲）	142

路程
—

從外在到內在

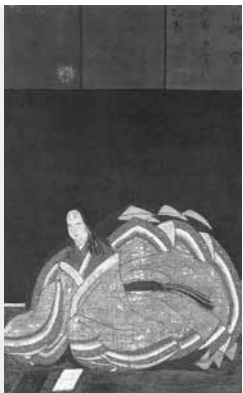
一、全知觀點與外在寫實

傳統小說，不論中外，都是作者以全知觀點來敘述事件、塑造人物、鋪陳細節，因此有所謂作者干預、作者現身的问题出現。中國的傳統小說，一直都有非常明確的作者直接現身說法，與讀者打交道。而在國外，西方的傳統小說也不例外，作者會直接向讀者講話，例如會有類似「親愛的讀者」的招呼語，所以作者的「存在」非常清楚。同時，作者或敘述者的觀點、意見、態度、立場，往往都會相當明確地寫出來，至於這是不是真正作者的、原來的歷史作者的想法，當然可以另作別論，但基本上會認定有一個所謂「作者」在指指點點、告知一切，對人物的善惡好壞，對事件的過去未來，都可以介入及支配。換言之，傳統作品中的作者一如上帝，能夠控制一切、調配一切。英文對這種敘事觀點的稱呼，是「omniscient」（全知），其拉丁文源頭的「omnis」的意思是所有、全部，在聖經中延伸至上帝的全知、無所不曉；在這種傳統小說的敘述方

式裏，作者真的恍如上帝。小說中作者現身的程度，以及讀者感知「他」存在的程度，非常清晰。

這類作品也特別重視外在寫實。換句話說，在現實主義的傳統裏（「現實主義」英文通稱「realism」，台灣過去一般譯作「寫實主義」），這種寫法長於對外在細節、事件等的鋪陳，基本上主要以情節來推展故事，較為忽略人物的內心世界。海外的傳統現實主義小說，上述特徵也非常普遍。在傳統的現實主義小說裏，有些小說甚至連氣氛的營造也稍為欠缺。

在傳統小說的歷史裏，亞洲小說中日本紫式部（約九七八年—約一〇一四年）的



〔日本〕紫式部畫像，狩野孝信繪於安土桃山時代。

《源氏物語》（約一〇〇四年）倒是個特殊的例外，這部小說對氣氛的重視比西方走得更前。以小說出現的時間而言，《源氏物語》對氣氛的營造，可謂獨步傳統小說世界六七百年。《源氏物語》在世界小說史上大體是個異數。可以說，在傳統小說裏，外在寫實一向都比較優勝。直到十九世紀，外在寫實仍然是中外習慣的通用模式。

二、由「外在」轉向「內在」的初步嘗試

外在寫實這種寫作模式到十九世紀末、二十世紀初，可以說已發揮得淋漓盡致。在此情況下，二十世紀小說的最大突破，一般評論家均認為是由外在寫實轉移向重視內心刻劃，也就是由着重經營外在情節，轉為以進入人物的內心活動為重點。這轉變一直被視為小說敘述典範性的重大革命，也是二十世紀小說中最重要的轉移。

這轉變雖主要見諸二十世紀，論者也以二十世紀的作品為討論分析的主要對象，但事實上此革命性的轉變，最早源自十九世紀。那時其實已開始有變化，只是乃個別的、偶爾的嘗試，直到二十世紀內心刻劃才漸漸成為持續出現的寫作特徵。最意外的是，由外在轉而營造內心世界的寫法，始見端倪於十九世紀初英國閨秀派作家珍·奧斯汀（Jane Austen, 1775-1817）筆下，如《愛瑪》（*Emma*, 1816）。從這部作品中已初見作者想捕捉、處理人物心理的嘗試，而

此嘗試顯現於把作者的介入、作者的聲音和態度，盡量減至最低、最少，反而在敘述上努力讓人物本身去抒發觀感，透過人物的眼光來觀察人與事，一切由人物本身自行體會。當然，所謂「人物」的一切感受、體會或行為，其實也不過是由一位歷史上真有其人的作者通過敘述者構築出來的。在珍·奧斯汀的作品中，我們開始讀到內心刻劃，即盡量在描述事件或對話後，讓人物自己有所感想和有所觀察。這時，珍·奧斯汀會很技巧地，盡量將觀點的表達控制在符合人物當時的想法之內，於是讀者讀到的，是貼近小說人物的觀點、角度、觀察及感受。在閱讀過程中，這種閱讀經驗對讀者所誘發的心理感受，會來得比較親切，拉近



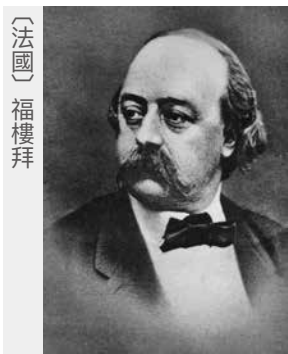
〔英國〕珍·奧斯汀

讀者與人物之間的距離。讀者在閱讀過程中，會比較覺得是受故事中的人物主導，而非由故事以外的作者主導。

這種盡量壓抑、減少作者介入的做法，除了珍·奧斯汀，還見諸十九世紀中葉的法國小說家福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）。福樓拜的《包法利夫人》（*Madame Bovary*, 1857）在處理女主角對婚外情的心理感受及心理反應時，就多用了盡量貼近角色身份的語言來描述女主角的內心狀態。至於小說中的觀點，無論是珍·奧斯汀還是福樓拜，仍然沿用第三人稱表達。第三人稱在一般傳統小說裏被稱為全知觀點，但在上述兩位作者的筆下，全知觀點開始變得中立化、客觀化，再加上以貼近人物的觀點來表達對世界、對各式人事的感想，使這兩位作家的作品，尤其是《包法利夫人》，開始往內在刻劃的方面轉移。

這兩位作家在二十世紀盛行內心化寫作之前，已探索內心化寫法的事實，要遲至二十世紀六七十年代才開始被注意。換言之，內心化的寫法，早在十九世紀初、中期，已有他們兩位做很孤獨的試驗。認識福樓拜貢獻的人今天其實是不不少的，但珍·奧斯汀是此試驗的先行者則知者不多。二十世紀初，美國小

說家亨利·詹姆斯 (Henry James, 1843-1916) 在福樓拜的基礎上有所進一步的發揮，一般論者均把他視為二十世紀心理小說的第一位最重要的先行者，而事實上他很明顯是受了福樓拜的啟發。珍·奧斯汀與福樓拜才不約而同、真真正正是先行者；當然，其中以福樓拜走得更遠。



〔法國〕福樓拜

三、單一觀點的運用

亨利·詹姆斯的《奉使記》(The Ambassadors, 1903) 可以說是第一部採用單一觀點的心理小說。《奉使記》的故事非常簡單，說一個年輕人由美國新大陸去了歐洲舊大陸，他的家長擔心舊大陸的頹廢淪喪，會敗壞新大陸的清教徒道德，於是派了一位家人很信任、又能處理舊大陸之敗德的家庭代表去拯救年輕人，中文書名因而有《奉使記》的譯法。全書基本上是由派去歐洲的這位比較年長的家庭代表來敘述，因此讀者看到的、聽到的，以至可以感受到的一切，都經過這角色的耳目過濾。這個人物的心理、對事物的看法，讀者十分清楚。小說雖然是第三人稱，但因為採用單一觀點，在個人心理的處理上可以發揮得更淋漓盡致，但對外在現實的處理便稍有局限，其他人物的狀況，往往只能通過「他」來認知和猜測。對亨利·詹姆斯來說，正因為有這些局限，令小說更加貼近現實。因為在現實世界裏，我們何嘗不是透過一個人（自己）的眼光、

耳目、認知、感受來理解現實？所以對亨利·詹姆斯而言，通過一個人來認知外在世界，也許更接近真實世界的狀況。而此舉也將心理活動的書寫向前推進一步。

亨利·詹姆斯這一嘗試影響相當深遠，為後來的很多做法鋪路。影響是比較抽象的東西，有時難以明言，但是集中在一個人物身上的單一觀點手法，在後來的英美小說家筆下均可讀到。而一戰前後，法國小說家普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）的《追憶似水年華》（*In Search of Lost Time*），第一卷《在斯萬家那邊》（*Swann's Way*, 1913）便很清楚是以內心獨白、內心活動為主。雖然仍是第三人稱敘述，而且有相當多的外在描寫，但可以看出小說的



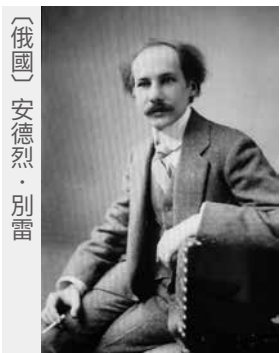
〔美國〕亨利·詹姆斯



〔法國〕普魯斯特

觀點集中，內心活動也明顯。

同一時期，俄國的安德烈·別雷（Andrei Bely, 1880-1934）也開始寫他的長篇小說《彼得堡》（*Petersburg*, 1913-1922）。這部長篇有人形容為表現主義，也有人形容為是一種蒙太奇式的作品。作者在小說中有很多新實驗，但大量的內心經營、內心活動是其重點。小說於一九一三年動筆，至一九二二年才完成修訂。可以說，二十世紀初除了歐洲文壇的普魯斯特，另一邊，俄國的別雷亦同時以進入內心的做法，來與十九世紀以降的現實主義傳統告別。



〔俄國〕安德烈·別雷

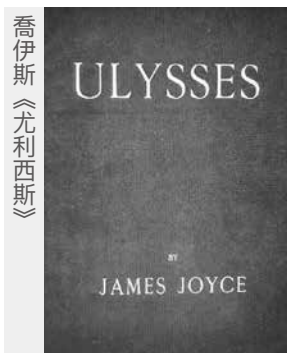
四、意識流

在《彼得堡》正式出版的一九二二年，愛爾蘭的英語小說家詹姆斯·喬伊斯（James Joyce, 1882-1941）完成了長篇《尤利西斯》（*Ulysses*, 1922）。這部小說一般被形容為是意識流小說。

所謂意識流，得作更精確的界定，若以喬伊斯《尤利西斯》的發揮為參照，即是內心獨白（interior monologue），再加上自由聯想（free association）。過去一般論者均將內心獨白視為意識流，這其實不大正確。不少小說都有內心獨白。任何以第一人稱來敘述的小說都可以有大量內心獨白，甚至用「我」來寫日記，寫下「我」的思想感受，一如自言自語，這些也是內心獨白，與戲劇在舞台上的個人獨白十分接近。而加上自由聯想才能算是意識流的原因，是因為在喬伊斯的《尤利西斯》裏，每當以第三人稱出現的主角對外物心有所感、自言自語時，這些獨白式的描述，會以非常隨意的方式不斷跳躍。而這跳躍往往

由各種外在刺激或內在關聯引起。例如，上一句可以是描述他正在想及的事情，而那件事情涉及時鐘，就會立刻跳到童年時對時鐘的回憶；而時鐘有數字，下一句可能就會跳到做數學習題的記憶，又從做數學習題跳到一位老師，想及年輕時老師如何教他……換言之，中間的聯想沒有邏輯關係，因而是「自由」的。而由於「自由」聯想是跳躍性的，只是由一物一事，隨腦海的內在邏輯引出另外一物一事，於是那種大段落的內心活動便顯得頗難理解，欣賞時要連起前文後語、一整段地去看其間跳躍性的牽連與發揮，這與一般舞台上的、完整而有邏輯的內心獨白截然不同。

從這個角度來看，香港小說家劉以鬯的



《酒徒》，則只能說是一本內心獨白的作品，廣義而言的心理小說。

一九二二年俄國小說家別雷出版修訂了將近十年的小說《彼得堡》的同時，喬伊斯亦終於在巴黎出版《尤利西斯》，可以說是西方現代主義一個重大的里程碑。《尤利西斯》裏有內心獨白加自由聯想的意識流，又有大量繽紛奇異的典故，令這部小說晦澀難懂，成為二十世紀最具挑戰性的一部小說。而《尤利西斯》的最後一章，女主角那段結合了自由聯想的內心獨白，總長二萬多字，是如泉湧而出的、沒有間斷的獨白，為現代小說僅見的表現。《尤利西斯》可以說是二十世紀將由外在轉向內在這種寫法推到最高峰的一部作品。這部小說長期被禁，主要是因為最後一章女主角的內心獨白曾被指為淫穢（obscene），在英語世界裏要到一九三六年才能正式刊行首部完整本。喬伊斯雖然的是以《尤利西斯》成名，但其現實主義的基本功力非常出色。他寫於一九一四年的短篇小說系列集《都柏林人》（*Dubliners*），以當時愛爾蘭首府都柏林的頹敗氣息、癱瘓蕭條為焦點，並在這種氣氛、主題下塑造人物，經營情景。小說對敗北、垂死的描劃，至今獨步。

在歐洲，當時除了英語世界，西歐也有個別作家不約而同在嘗試意識流。當中最受忽略的，是意大利小說家伊塔洛·斯韋沃（Italo Svevo, 1861-1928），他在《尤利西斯》（一九二二）出版後，於一九二三年自費出版了他的一部心理分析長篇小說《季諾的告白》（*Confessions of Zeno*）。斯韋沃懂德語，第一次世界大戰以前已大量閱讀佛洛伊德的心理學作品，小說裏的主人翁在五十歲時幾乎完全喪失意志力，決定找一位精神醫生替自己治療。這位精神醫生要求他從下意識的角度回憶過去的一些經歷及習慣，並用札記形式寫下來。換言之，《季諾的告白》這個長篇，是以札記形式記錄一個喪失意志力、精神備受困擾的主角，對過去種種的重構與反省。小說可以說是一篇很長的內心獨白，當中有不少篇幅以心理活動和心理分析為主。

相對於其他心理小說，斯韋沃非常罕有地以佛洛伊德的精神分析學作為基礎。小說的結尾也有點特別，以地球面臨一次大爆炸、世界即將毀滅作結，而這種非常悲觀的世界觀，顯然與主角患精神病這一點相結合。然而，這樣的結局，也有可能與第一次世界大戰剛結束，社會瀰漫虛無主義的思想狀況有關。