

论五四时期创造社小说的散文化特征

邓利

(四川师范大学 文学院, 四川 成都 610068)

摘要:创造社作家的小说突破旧有小说的范式,力求与散文艺术结合,呈现出强烈的散文化特征。这种特征主要体现为将小说的叙事功能转为抒情功能,将戏剧化结构转为散文式结构。这一方面拓宽了小说的表现路子,另一方面也带来一些不足,即人物形象类型化,作品缺少含蓄美。

关键词:创造社;小说;散文化

中图分类号:I207.4

文献标识码:A

文章编号:1000-5315(2001)03-0048-07

五四时期,创造社作家以其叛逆者的姿态出现在文坛,他们对传统的反叛,不仅体现在精神、道德上,而且体现在文学式样上。他们的小说创作,力求突破旧有范式,尽可能地消除散文与小说的界限,竭力在这两种文学形式之间寻找结合点,并扩大延伸,用体裁上的模糊性打破原有的鲜明性,把小说艺术与散文艺术融汇,使其小说呈现出强烈的散文化倾向。这种倾向不仅是指出现于小说中的散文美,而且是指作家运用散文创作的某些观念来创作小说,散文的因素在小说中占到了不容忽视的地位。

一般来讲,小说与散文的一个主要区别是小说倾向于客观描写,散文则倾向于主观描写。小说所受束缚较大,即使是第一人称的小说,写法也比较客观。特别是在传统的现实主义小说创作中,一个重要的创作主张是作家的观点愈隐蔽愈好,是作家冷眼静观的人生态度。而“散文倾向于主观描写,少受客观限制,给表现主观的东西留

下较大的自由天地,即使是写客观的事物,也每带主观的看法”[1](39页)。五四时期,创造社的小说创作明显带有强烈的主观性,其主观色彩浓郁,具有浓烈的散文特征。

由于散文是作者面对读者无中介议论,直抒胸怀的最朴实、最真挚的艺术,所以在散文中作家的主体人格体现得最为明显。散文作品的真挚与虚浮,轻浅与深邃,炽热与平冷,均与作者的“自我”相关。散文直接展现作者的思想情绪和人格精神,读者从不同的散文作家作品中,能够比小说更直接更清楚地感受到作家各自不同的“自我”。当散文作家以情感的形式将其现实的体验及意识的逻辑表现出来的时候,既是作家评定客体的过程,也是读者评定反映客体的主体自身的过程。所以散文带有很强烈的作家自观自审性。在散文中,作家比在任何一种文体中都坦白,他毋需遮掩自己,毋需躲在他所展示的社会生活、自然景物之后,作家往往和他的作品融为一体。五四时期创

造社作家的小说创作,突破了小说客观性强的羁绊,正如优秀的散文家:他们是这样创作着,也是这样生存着。

冯沅君是创造社向新文学文坛推出的唯一一位有成就的女作家,她重主观情感的发泄,她曾言:“无人不感到生命的活跃,与环境的压迫反抗的苦闷,因这苦而发出来的叹息号泣,及偶尔因胜过环境的压迫而得着安慰及喜悦,因此喜悦而发出的欢欣的呼声就是文艺的原质,将此叹息号泣及欢呼用种种文字象征出来就是文艺。”[2]倪贻德认为近代艺术的意义主要是“自我的内心的表现”,要去“求心”。郁达夫是创造社最早的发起人之一,他认为文艺就是人生,人生就是文艺,两者密不可分。他说:“我觉得作者的生活,应该和作者的艺术紧抱在一块,作品里的 Indi - Viduality (个性)是决不能丧失的。”[3](824页)对于这种艺术个性,郁达夫有着自己独特的表达方式,把它看作是作家在作品中的自我表现。他说:“我觉得文学作品,都是作家的自叙传,这一句话,是千真万确的。”[4](《创作生活的回顾》)因此,小说家写自己,写自己的思想感情和人生经历,也就是最能体现作家个性的,“艺术家必须具有一种真率的品质,并能够忠实地表现自己的性情”[5](321页)。郁达夫在创作中实践了自己的主张,他的作品始终贯穿着他灵魂的自白,贯穿着作者鲜明的自我形象:是时代的“零余者”,愤世嫉俗而又自哀自怜;痛恨恶浊的社会,又不能完全自新自信,往往陷入个性紊乱和变态性欲之中。在这些作品中,郁达夫敢于暴露自己灵魂中最隐秘的东西,赤裸裸地写出自己的心境,使作品具有撼动人心的艺术力量。他的《日记九种》的公开发表,更是把他这种自我暴露大胆地推到了极端。无疑,郁达夫发表日记行为的本身,就是最坦率的艺术宣言。被郁达夫称为他的直系传代者的王以仁生前留下的唯一一本小说集《孤雁》和他的遗著残稿《幻灭》,皆是以自叙传笔法为主,工于抒情描写和表现人物心理活动。创造社的主将郭沫若在《创造十年》中谈到《歧路三部曲》的创作时说:“在那时我的确是走到了人生的歧路。我把妻子送走了之后,写了那《歧路三部曲》,尽情地把以往披在身上的矜持的甲冑统统剥脱了,人到了下决心,唯物

地说,人到了不要面孔,那的确是一种可怕的力量。读了我那《三部曲》的人听说有好些为我流了眼泪。就是我们的达夫也受了感动,他把我们的旧谊又恢复了转来。”从这段话我们至少知道《歧路三部曲》是作者自身经历的写照,它打动人心的强烈力量来自于真情的倾泻。倪贻德在谈到作品《玄武湖之秋——一个画家的日记》时曾说:“那篇小说,是写我正当年青时候,同了三个美貌的女学生,在那玄武湖上,如何相亲相爱,后来分别之后,又如何思慕她们的一段想象。”[6]日本小田岳夫先生曾有这样的看法:“《沉沦》这类作品固然充满浪漫气息,但归根结蒂,毫无疑问是现实主义的。……《沉沦》的内容大部分都是以达夫的自身经验为基础,所以真实感很强。就真实感而论,可以说达夫的作品比文学研究会一派更是真实的。”[7](38页)这从另外一个角度说明了五四时期创造社小说的独特品质:作家本人既是表现者,又是被表现者,既是创作主体,又是审美对象。他们的创作一切都是以个人的主观发出来的,使人读其文便能够洞见作者是怎样一个人。无论感叹身世,或是愤世嫉俗;无论述怀言志,或是坦露心声,皆感情真挚、热烈、直率,不掩饰,不做着,具有强烈的主观色彩。

五四时期创造社小说的这种主观色彩主要是通过抒情笔调表现出来的。传统小说的主要功能是讲故事,因此,叙事是小说的中心内容,甚至是唯一的内容。创造社作家改变了小说单一的叙事功能,融抒情、写景与叙事为一体,而抒情写景、情景交融正好是散文创作的重要内容。

散文长于抒情,它追求“情致”,力求以情动人,它所展示的是作家的“情”的世界。王国维在《人间词话》中说散文家“对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之;出乎其外,故能观之;入乎其内,故有生气;出乎其外,故有高致”。散文的创作重内心情感的锤炼,作家的内心精神整体是孕育散文作品的温床。外在的感性材料不能够束缚散文作家,散文作家不为材料所征服,不仅仅以真实反映现实为己任,他首先是在思想情感的内在时空中获得最大自由,把对生活的感悟、理解和探究凝成光束,投向自身,投向心灵深处的情感世界,使先前从生活中积累下

来的朦胧感受和内心体验(也就是一种以感性形式存在的、积淀着理性内容的情感)与认识涌动起来、活跃起来,成为散文作家内在观照的对象,而后借助于文字呈现在人们面前。没有哪一种文体能像散文这样最直率、最不加遮掩地体现着作者的喜怒哀乐、大恨大爱、受辱被宠。当代著名散文作家韩少华说:“散文是高度个人化的文体。唯散文有权直接入史。故散文最需实感真情,而散文之美也恰在于本色。”[8]散文是情文,且是真情。创造社作家将“情”引进小说,削弱小说的叙事成分,突出其抒情的地位。他们的小说不以情节的设置取胜,而以情绪的抒写见长。传统小说也有情,但情是隐藏在客观描写之中,“犹抱琵琶半遮面”。创造社作家的小说,情从后台站到前台,情成为作品中形象整体的一个有机组成部分。小说中人物的功能转变为表现某种典型情绪和作为感受的一种凭借,一种依托。作品中即使有人物勾勒和故事情节,也往往被浓墨重彩抒写的情绪所笼罩。成仿吾曾从文学的鉴赏与客观作用,阐明文学的本质在于感情。他说:“文学是直诉于我们的感情,而不是刺激我们的理智的创造;文艺的玩赏是感情与感情的融洽,而不是理智与理智的折冲。文学的目的是对于一种心或物的现象之感情的传达,而不是关于它的理智的报告……文学始终是以感情为生命的,情感便是它的终始。”[9](75页)文学的社会作用之所以能够发生,全在于它“以感情为生命”,它借感情激动读者,影响人心。感情的深浅、贫富,决定文学作品的优劣。“作家的感情愈强烈,愈普遍而作品的效果也就愈强烈,愈普遍”[10](318页),这已成为创造社作家的普遍共识。在这种文学观的支配下,创造社的作家在小说中尽情地诉说劳苦、孤寂、悲哀、苦闷,赤裸裸地袒露自己的所感、所欲、所思,无所顾忌地诅咒、愤恨、评判社会的黑暗现实,但最能体现他们情感特征的是那些倾吐生存的艰辛和抒发强烈的青春苦闷的作品。他们学贯中西,才华横溢,却谋生无路,只好以撰稿的微薄收入养家糊口,饥寒交迫,落魄潦倒。他们也咏叹幻美,倾吐青春期的苦闷,《沉沦》中的主人公,不要无用的金银,所要求的就是异性的爱情,得不到爱情,于是产生性变态心理。冯沅君把女主人公

放在家庭伦理之爱与两性爱情的矛盾中,使之处于两难处境。倪貽德的《玄武湖之秋》等小说,尽管描写不似郁达夫那样大胆,他的那种青春期的冲动还被传统思想的笼头束缚着,但同样也是表现情窦初开的青年对爱的渴求和得不到满足的悲哀情绪。郭沫若的《落叶》、《喀尔美萝姑娘》等小说,在抒发求爱而不可得的痛苦方面,与郁达夫的小说有着十分接近的风格。周全平的《林中》也抒写了有情人难成眷属的悲哀。创造社作家抒发的“情”表现的是灵魂的骚动,这种骚动虽然有时也借助于世俗伦理关系的外壳,但其中的内核始终是主人公自我感情的充分暴露,它的意义超越了传统对“情”(世俗生活中的人伦感情)的理解,深镌着个人经历、经验与实感的烙印。

就抒发情绪的手法看,创造社作家也运用了散文创作的某些表现技巧,主要有下面几种。

直抒胸臆。创造社作家喜欢用第一人称的方式,借主人公长篇抒情自白来披露人物的内心世界,来完成人物性格发展历史的重要环节。这种方法,不仅大量用在以第一人称创作的作品中,而且在第三人称创作的作品中也是如此。这种抒情直白的力量是强烈的,它有时直接表达了人物内心深处的声音,比一般的心理描写更能打动人。白采的《被摒弃者》中主人公的自白:“唉,有谁看得出放荡的处女的悲哀,她们失望的凄楚,是要比孤霜还难受呢?但是我又何曾放荡过,礼教两字在我也还有势力支配我的行为,我现在还能守一,我的志趣还能比什么人都高尚些,为什么我便不能享受人生有的正当的娱乐呢?”这种独白无疑缩短了作品世界和读者的距离,使读者比较容易进入小说的世界,和主人公的思想感情汇为一体,在心灵上获得某种认同感。在坦露作者心声,暴露作者人性弱点方面,这类作品往往比通常散文还要大胆。郭沫若的《函谷关》中老聃的直白可谓毫不留情,老聃的自我剖析,也是作者的自我剖析,这种剖析几乎达到残忍的地步。王以仁的《流浪》写“我”因付不起房钱,只好从旅馆逃出,作者直抒矛盾的心理,既愧对旅店老板,又自影自怜。一方面,作者毫不隐讳自己的弱点,不回避自己的创伤,另一方面,在自我剖析的时候,往往伴随着强烈的感情评价,伴随着自怨、自责、自骂、自

伤、自怜、自悼。除《流浪》外,王以仁的《落魄》、《还乡》、《沉缅》、《殒落》等小说,一律采用书信体形式,通过主人公“我”直抒胸臆,直率地表现了自己病态的心理活动,主人公备尝困苦的艰辛生活经历,和偷看女人、玩狎女人的痛苦自戕的心灵通过直白的抒情一起展示在了读者面前。倪貽德《玄武湖之秋——一个画家的日记》,作品凄楚动人的情调常常来自于主人公的哀情悲叹:“唉唉,境遇的困苦,生世的孤零,社会的仇视,便把我这美好的青年时代,完全沦落在愁云惨雾的里面而不能自振,我每在清夜梦醒的时候,想到这种情形,常禁不住要哭。”

借景抒情。创造社作家对大自然山光水色有一份眷顾之情,借山水自然抒情寄慨,坦露性灵,阐述人生哲学。将作者的感情贯注于自然之中,又让带上主观感情色彩的自然景物,为表达、渲染作者的感情服务,移情及物、物显人情。《沉沦》的自然景观与形象的喜怒哀怨紧密结合,无论是晴空下的麦田,如诗如画的田原,还是如梦似烟的晨景,凄凉悲怆的大海,景与情始终水乳交融地结合在一起,在每一幅自然景色的描绘中都能看到抒情主人公感情的起伏波澜,主人公的感情流泻在经过人物感情过滤的自然图景的烘托中一表无遗。《一个流浪人的新年》开篇第一节全部是描写圣诞节后的自然景物,那“雾一般的青烟”,“濛濛的水蒸汽”,单调、寒冷,令人窒息的景物与流浪人孤苦、凄凉的心境一致,人物借景物显出悲苦,而自然亦多愁善感,被赋予一种“人化”的色彩。除自然景观外,生活环境也被“人化”了,环境常常也是被主观化了的环境。王以仁《流浪者》中有一段描写:“当我走进环湖旅馆问房间的时候,旅馆中的帐房茶房和住房都很吃惊的注视着我,我不禁红起脸来。啊,像我这样落魄的情形原不该到这样大的旅馆中去讨个没趣。”这里无非强调的是一种主观心理感受,而正因为主人公感到自己“落魄”,才对别人吃惊注视他格外敏感。作品中这种主观色彩把作者的心灵和生活能够更紧密地结合起来。

在小说中加入诗、词、曲、赋和歌词。中国传统文学中,诗、词、曲、赋本身就担当起抒情的任务,具有抒情的特征。《行路难·漂流插曲》第三

章,倾诉漂泊无定、无业的“流氓”生涯,愤慨之情极为强烈,文中援引陶渊明辞、李白诗、苏格兰 John Davidson 诗或日本儿歌,这些与该篇的情调水乳交融,恰如其分地传达出人物的心声,同时还作“阿 Q 心悲切”的惜别诗,“博多湾上负儿行”的纪事诗,“采粟谣”等,这些诗融入作品的叙事情节中,生动地刻划了人物彷徨的心情。《暮春时节》引龚自珍词《青田案》,《十一月初三》写“我”冬日狂风飞沙中重访红茅沟,却没有再遇到那位美貌村姑的落寂情怀,文中插入唐人崔护的七绝《题都城南庄》:“去年今日此门中,人面桃花相映红。人面不知何处去,桃花依旧笑春风。”正是那一份“人面桃花”的怅惘和失落感,构成了这一篇小说情绪氛围的核心。

随着小说功能由叙事转向抒情,小说的结构线索也发生了转变。大密度的情节安排是传统小说的重要审美因素,情节的发展道路遵循着直则寡情、曲折多味的审美要求,而创造社作家的小说在结构上以作家的情绪律动连缀生活的片断或贯穿简单的故事情节,因为在这种非情节化、非戏剧化的结构中,时间、过程、情节不再对作家形成束缚,作家可以放开手脚,从容不迫地抒发感情。

梁实秋认为,“现今中国小说,十九就没有故事可说,里面没有布局,也没有人物描写,只是一些零碎的感想和印象”[11](210页)。梁实秋这番话明显是从一种传统的古典式的小说观念“小说本来的任务是叙述一个故事”出发的。创造社作家的小说创作确实很少人能维持小说的本务,甚至很少讲究小说的技巧和形式,只是为了表达自己的生活感受。对此,陈西滢在《新文学运动以来的十部著作》中也有同感。他认为,读郁达夫的小说,人们往往不知道作者在截取叙述时间时,为什么要那样开始,为什么要那样结束。因为在开始之前,在结束之后,“我们知道还是有许多同样的情调,只要作者继续写下去,几乎可以永远不绝的”,陈西滢因此断言:“郁先生的作品,严格的说起来,简直是生活的片断,并没有多少短篇小说的格式。”[12](338页)摄生在《读了〈创造〉第二期后的感想》一文中,批评郭沫若的小说《残春》“不过在每章每节里发表他的纪实与感想”,“简直不知道全篇的 Climax(顶点)在什么地方”

[13]。陈西滢等人不承认这些作品具有短篇小说的“格式”，原因在于这些小说缺乏故事叙述和情节安排，缺少围绕一系列贯穿动作或一个完整事件的高潮，但这并不意味着这些作品只是一些随机片断的随意堆砌，作品在开放之中仍然有紧凑的结构性，在放任之中仍然有内在的统一感。这种紧凑的结构、内在的统一来源于创作主体的心理情感逻辑，这种结构我们称之为“散文式结构”，即打破传统小说中常见的巧合和离奇，而以作者着意寻觅和追求的某种神韵，将生活中似断似续的片断、人物、细节串联起来，法乎自然，寻求严谨，接近于散文，贴近于生活，其中心线索不是故事的正常顺序，而是一种围绕抒情的核心本质所决定的情绪结构。

王以仁的《孤雁》，抒写了一个过着“流浪生活的畸零者”的病状。小说中反复呻吟着的是郁达夫式的伤感基调：主人公永远没有同“名誉、金钱、美女”结缘，只有与穷苦为伴，于是一腔牢骚抑郁的不平之气，随时都会在心头涌起，随时都要向人诉说，然而又随时可以控制，并不集中在一次喷发，也不涌聚成一个大高潮。如泣如诉，如怨如恨的伤感凄清的情绪成为全篇的线索。郭沫若的《漂流三部曲》，无论是《歧路》中爱牟送别妻儿，《炼狱》中的惠山之行，《十字架》中拒绝C城红十字会的聘请和高额汇票都没有成为作者关注的中心，事件的选择和截取，只是以情绪的反复抒发为转移，故事的叙述实际上不过是作者借以抒发盘踞在他心头的“一种怆恼的情绪”的话题与载体。贯穿全篇的是作者对中国社会旧制度和封建礼教的愤激与反抗的情绪，正是作者在“炼狱”式的漂泊生活中所产生的那种悲哀失意、自怨自艾、“凄切的孤单”的情调和氛围。被创造社同仁誉为“散文诗”式的小说《一个流浪人的新年》的结构线索，也是作品中回环往复地奏出的那种忧郁感伤的基调。至于郁达夫，更是认为小说创作最重要的是应该酿制出一种情韵，创造出一种氛围气，至于作品前后意思是否连续，不构成作品优美的重要依据，“历来我持以批评作品好坏的标准，是‘情调’两字”[14]（112页）。他的小说创作正是这一理论的实践。他的小说或是由情绪的发展、推进构成一个高潮，或是情绪平行发展，无高

潮，或是由情绪组成作品无数的小高潮。此外，倪贻德的《花影》等都属此类作品。这些作品没有比较完整的情节，也缺少情节小说常有的贯穿性动作，描写情绪，抒发感慨，在他们的小说中占有举足轻重的地位。如果取消了这些内容，事实上也就取消了这些小说的生命力。

五四时期，创造社作家将散文艺术与小说艺术结合，说明在突破传统的束缚以后，我国小说不但在内容方面而且在形式方面得到了极大解放。同时也反映出现代小说家的共同审美情趣：对具有“综合”艺术美的作品更加喜爱，希望在小说中创造出散文美。这也是符合五四文体大解放潮流的。

在五四新文学作家眼里，西方近代文学作品在艺术形式方面显示出了千姿百态，“小说不仅是叙事写景，还可以抒情”[15]，小说不仅是单一的叙述体，还可以写成书信体、日记体……他们还兴奋地发现：在西方，诗歌竟是那么自由的一种体裁，它可以不受固定字数的限制，可以不押韵，可以不讲究音律；在西方，散文竟是那么宽广的一种体裁，“尤其是在那些不拘形式的家常闲话似的散文里，宇宙万物，无一不可以取来作题材，可以幽默，可以感伤，也可以辛辣，可以柔和”[16]（8页）。而我国古典文学在各种体裁之间，界限森严。小说，因为始终被“看做邪祟”，没有过登大雅之堂的幸福，更表现出和其他传统文学形式不同的境界，竟独立地、顽强地走着自己的路，与诗歌、散文等体裁保持距离。西方近代文学使五四新文学作者眼界大开，他们在自己的作品中，力求有所借鉴，扩大文学的表现方法。各种文体都得到了大解放。诗歌与散文的界限被模糊了。这种模糊以《小河》最具代表性。用“散文”去比较，它确实精炼些；用“诗”去要求，又较为散漫。这正是五四时期一些作者主张的“诗的散文”和“散文的诗”，“就是说作散文要讲音节，要用作诗底手段；作诗要用白话，又要用散文的语风”[17]。不少人认为，五四新文学各种体裁中成就最高的是散文。鲁迅说：“散文小品的成功，几乎要在小说戏曲和诗歌之上。”[18]（《小品文的危机》）朱自清说：“最发达的，要算是小品散文。”[19]（《背影·序》）这种情况实际上是小说和诗歌向散文靠拢，

甚至“向散文里面侵略”[20]的结果。由此可见,各种新兴文学体裁界限的模糊、交叉,是五四新文坛的一大特征。创造社作家小说创作所呈现出的散文化特点是这一时代潮流中的一朵小浪花,它的出现是时代的必然。

马克思说:“辩证法对每一种既成的形式都是从不断的运动中,因而也是从它的暂时性方面去理解。”[21](218页)对于创造社小说创作的这一特点我们也只能“从它的暂时性方面去理解”,从它的发展变化中去探讨。它打破了小说和散文的界限,在我国文学体裁发展史上具有深远意义。同时,我们也应该看到,艺术创造很难做到十全十美,任何一种得都是以失为代价的,创造社作家为“情”也牺牲了“人”和“味”。

由于创造社作家对抒发自我情感的关注,远远超过了对刻画人物性格的兴趣,因而小说中人物形象的丰满,个性和复杂性远远不如传统小说。就传统小说而言,人物描写是作家关注的焦点,鲁迅要画出沉默的国民的魂灵,茅盾坚持“人物是本体”,“人是我写小说时的第一目标”[22],吴组湘在《如何创作小说中的人物》中甚至认为没有写出人物,严格地说,也就不成其为小说。当作家把塑造人物放在首位,抒情写意只是作为写人的衬托,往往就能创造出鲜明的人物性格。反之,如果只把人物当作情感抒发的载体,人事只是作为创造诗意画境的辅助时,人物就只是模糊的影子,而不是鲜明的形象。创造社作家既继承了中华民族传统性格中潇洒、热烈孤傲、俊逸的方面,又从西方民族那里吸取了更激荡的感情,更狂放的气质和更旺盛的生命力量。他们与文研会作家群稳定平衡的心理结构不同,性格多有所偏激,郭沫若昂扬,郁达夫感伤,成仿吾激烈,但都体现着共同的精神素质:情感强烈,强烈得难以驾驭。在热情的紊乱里,在残酷的寂寞里,他们的情绪很容易趋于极端。他们秉性忠厚,缺乏的是性格的坚韧和心灵的平衡。这一切使得他们在小说创作时,不可能从广泛的社会联系中,通过人物动作、语言描写人物,深入分析人的心灵,充当灵魂的拷问官,揭示人的心灵辩证法。他们往往本着自己的直感,一挥而就。他们的小说既缺乏在客观生活基础上事件发展的逻辑联系,也不讲究在时间顺序

上有头有尾,对笔下的人物并不负责到底,有时甚至不给人物以独立活动空间。这不可避免地使作品中的人物出现了定型化、类型化倾向。“呻吟着的时代儿”可看成是他们小说中人物形象的总称。郭沫若笔下的“爱牟”,郁达夫笔下的“他”、“于质夫”、“郁先生”,倪贻德《花影》中的“三哥”、“蕙妹”,淦女士笔下的“维乃华”,王以仁《孤雁》中的“我”……无不在爱情的失败、黑暗的压迫、经济的困苦等种种社会折磨中被轧碎,是一批“时代病”患者的真实写照。同时,由于各个作家气质和审美趋向的不同,这批呻吟着的时代儿的性格倾向又各不相像,郭沫若的人物倾向于不平、呼喊和反抗;郁达夫的人物倾向于感伤和沉郁,甚至逃向大自然中求取净化;倪贻德的人物类似“零余者”而缺少世纪末情绪,间以中国寒士气概;周全平以“烦恼”和“苦笑”为经纬编织他的故事;成仿吾的人物对时代表现出极大的激愤情绪;至于张资平的性爱小说,正如鲁迅概括的,“那就是——△”[23](230页)。创造社作家侧重描写的是一种情绪,一种氛围,而不是一个个栩栩如生的人物形象。他们求得了抒情美,却牺牲了人物形象的立体性。他们笔下的人物形象常常是轮廓化的。

直露浅显的抒情也限制了小说的咀嚼与回味。创造社作家的小说与同时期的鲁迅相比,他们的作品大多显得更为随意得多,也更容易为读者所接受。但是在思想内容上,却很少作品能够达到鲁迅小说的思想高度。这并非是由于他们的作品没有章法,没有以表现完整的故事为任务,而在于他们中大多数作家,基本上满足于在作品中表现自己在生活中表面的感情活动,而非缺乏对历史和自我的反思和反省。有时,他们甚至过多强调了情感的态势,制造一些虚幻的泡沫,不由自主地陷入虚拟的悲叹中自我欣赏。感情过多地溢于表面,反而显得浅薄;过于自怜自我渲染,反而难见其深度。与此随之而来的是,他们清除一切束缚,听凭自己的激愤毫无遮拦与约束地泛滥,使得他们的作品像周作人所说的:“像是一个玻璃球,晶莹透彻得太厉害了,没有一点儿朦胧,因此也似乎缺乏了一种余香与回味。”[24](298页)本来,卢梭《忏悔录》式的坦露剖白,郭沫若

《天狗》式的狂喊大叫,郁达夫《沉沦》式的哀切泣诉,都是一种难以企及的表现方式,但中国的传统审美心理却更倾向于节制和规束,讲究艺术表现的含蓄和意境,创造社小说的浅显明白似乎与之

格格不入,因而受到苏雪林等批评家的指责。创造社作家在后来的创作中也逐渐克服了这种局限,小说的风格发生了一些变化,而这种变化代表了后来抒情小说的某些特征。

参考文献:

- [1]曾绍义. 走向崇高——中国散文发展论[M]. 成都:四川大学出版社,1997.
- [2]沉君:愁[J]. 语丝,1924,(23).
- [3]郁达夫. 五六年来创作生活的回顾[A]. 郁达夫小说集[M]. 杭州:浙江人民出版社,1989.
- [4]郁达夫:过去集[M]. 杭州:浙江人民出版社,1989.
- [5]郁达夫. 写完了《茑萝集》的最后一篇[A]. 郁达夫小说集[M]. 杭州:浙江人民出版社,1989.
- [6]倪貽德. 秦淮暮雨[A]. 玄武湖之秋[M]. 上海:泰东书局,1927.
- [7]郁达夫传记二种[M]. 杭州:浙江文艺出版社,1984.
- [8]圣母颂[J]. 人民文学,1989,(7).
- [9]诗之防御战[A]. 成仿吾文集[M]. 上海:上海出版社,1991.
- [10]革命与文学[A]. 沫若文集[M]. 成都:四川人民出版社,1979.
- [11]现代中国文学之浪漫的趋势[A]. 梁实秋自选集[M]. 台北:黎明文学事业公司,1975.
- [12]西滢闲话[M]. 上海:新月书店,1928.
- [13]摄生. 读了《创造》第二期的感受[J]. 时事新报,1922-10-12.
- [14]郁达夫文论集[M]. 河南:黄河文艺出版社,1984.
- [15]周作人.《晚间来客》译后记[J]. 新青年,7,(5).
- [16]美国尼姐语. 转引自.《中国新文学大系》散文集导言[A]. 上海:上海文艺出版社,1981.
- [17]康白情. 新诗之我见[A].《中国新文学大系》建设理论集[C]. 上海文艺出版社,1981.
- [18]鲁迅. 南腔北调集[M]. 北京:人民出版社,1985.
- [19]朱自清选集[M]. 南宁:广西人民出版社,1981.
- [20]周无. 诗的将来[J]. 东方杂志,1941,(4).
- [21]《资本论》第一卷第二版跋[A]. 马克思恩格斯选集:第2卷[M]. 北京:人民出版社,1981.
- [22]张资平氏的“小说学”[A]. 鲁迅全集:第4卷[M]. 北京:人民文学出版社,1981.
- [23]杨鞭集序[A]. 知堂序跋[M]. 天津:百花文艺出版社,1987.

Attempt at Prosing Features of Chuang Zao She Novels

DENG Li

(Chinese Institute, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

Abstract: Chuang Zao She novles break throught the old novels' pattern and try to combine with prose art, which presents obvious prosing features, such as changing narrative function into lyrical function, and dramatic structure into prose structure. It broadens novels' way of expression, but has some deficiencies such as stereotype of characters and lack of reserved beauty.

Key words: Chuang Zao She; novel; prosing