第三章　書寫模式的建立：二、三〇年代的創作潮

除了《茶花女》對中國現代小說有所啓迪，五四運動後形成的新文學陣營作家也向域外文學借鑑，魯迅認爲 1917 年以來小說家進入文壇是受西洋文學影響，[1]郁達夫則視中國現代小說「已經接上了歐洲各國的小說系統」、「成了受著世界潮流灌漑的一塊園地」，[2]1917 年後譯入中國的日記體小說有《灰色馬》、《獵人日記》、《少女日記》、《海中人》等，獲得新文學家的推薦與效法，沈從文肯定《獵人日記》「糅遊記散文和小說故事而爲一」、「一切還帶點原料意味」[3]等文體創新的手法，而章衣萍著眼於《少女日記》中的少女愛情萌生的心靈，認爲譯出此書可使中國的道學家和正直的紳士們長些見識，[4]另外，獨白式書信體小說《少年維特的煩惱》於 1922 年由郭沫若譯入中國，時人以爲是日記體小說，[5]其主觀抒情的筆法、多愁善感的少年形象、自殺議題的探究，在青年中引起很大波動。無論是散文化、情愛心理、張揚個性，這些元素皆可散見於 1917 年之後的日記體小說文本中。

日記體小說的創作潮自五四運動後大量湧現，究其原因有四，其一爲前述域外文學的薰陶；其二與當時的文壇氛圍有關，五四運動沖決了禮教的堤壩，作家們從壓抑中覺醒後有了發展「人的文學」的需求，急於宣洩他們主觀世界的情感，張揚人的個性，而引入尼采、廚川白村的哲學思想，讓文藝不只能外在地表現人的命運，更能藉由傾訴人生缺陷的苦悶以表現生命力，作家原先積存的情感、題材會尋求形式來自我吐露，而成爲文學作品的思想內容，而第

---

[1] 參魯迅，〈《草鞋腳》小引〉，輯入《魯迅全集》第 6 卷（北京：人民文學出版社，2005），頁 21。

[2] 引自郁達夫，〈現代小說所經過的路程〉，《現代》第 1 卷第 2 期（1932 年 6 月），頁 206。

[3] 引自沈從文，〈新廢郵存底·二十三〉，輯入范橋編，《沈從文散文》第 4 集（北京：中國廣播電視出版，1994），頁 398。

[4] 參章衣萍，〈少女日記的原序和小記〉，《語絲》第 121 期（1927 年 3 月 5 日），頁 3-5。

[5] 1923 年孫俍工的《小說作法講義》將《少年維特的煩惱》列爲日記式小說，郁達夫則認爲書簡體裁是日記體的延長。《少年維特的煩惱》雖爲書信體小說，但只有一位寫信人，無回應信件，爲獨白狀態，表面看起來很像日記，二者皆能探索心理現實，某些文學術語辭典甚至將獨白式書信體小說看作是日記小說的另一種形式，《少年維特的煩惱》對現代日記體小說有不少影響，有些作家會暗引維特形象以彰顯主題（如章衣萍〈桃色的衣裳〉、沈從文〈篁君日記〉）。其實日記體小說並沒有預設一個外在的敘述接受者，而書信體小說卻有收信人的存在，這是二者最明顯的差異，筆者在此就「域外小說的啓迪」而論及此書，但進行文體研究仍需辨別書信體小說與日記體小說的差異。參孫俍工，《小說作法講義》，輯入嚴家炎編，《二十世紀中國小說理論資料》第 2 卷（北京：北京大學出版社，1997），頁 341。張鶴，《虛構的真跡——書信體小說敘事特徵研究》，頁 7-8。

一人稱的日記體小說正適合作家吐露他們的心靈深處的隱密；其三，此時作家多能認識到日記散文的價值，周作人說它是特別有趣味的東西，夏丏尊認爲它能記錄實際生活，打破一切文字上的陳套，它的文類特性被移植到小說上，便成爲日記體小說，作家應用熟悉的日記體裁來寫小說時，比用其他體裁來得容易成功；[6]其四，現代日記體小說有它自律發展的可能，〈狂人日記〉之前的日記體小說已紮下基礎，具備一定模式的形式要素，作者不難入手，讀者也樂於接受，是以 20 年代新文學作家著手筆耕這片待拓展的園地，而舊文學家[7]也創作不輟。〈狂人日記〉於 1918 年出版後，讀者任鈃仿效它，有意識地偏重於心理描寫，1919 年於《新潮》（北京）1 卷 5 號以白話發表〈新婚前後七日記〉，雖然傅斯年認爲此文太鬆散了，[8]但他能發覺日記體式適於展現人物私密的內心，而以男子新婚忐忑的心境爲小說題材，已是難得。此後至 1923 年，日記體小說多爲俗文學作品，1923 年後雅文學作品才逐漸增多。

下頁右圖爲中國現代日記體小說發表年代分布曲線圖，[9]由圖中可見中國現代各時期的日記體小說數量分布情形，從 20 年代前期開始有部分作家採取此文體創作，但爲數不多，20 年代中期～30 年代前期可謂日記體小說的興盛期，佔總數量的八成以上，而 30 年代中期便逐步走入衰退期，文本數驟減。在興盛期的 10 年間，日記體小說作家們以前期的文體要素爲基礎創作的形式，大量創作並進一步評論日記體小說，從而確立其名稱及書寫模式，若我們將日記體小說視爲一種融合小說與散文的次文類（sub-genre），那麼這個時期的它已進入模式化的階段，它「被標上了記號，它的要求被抽象地加以理解，以致獨立出一種模式化的公式」[10]。以下分爲四節，首先接續上一章的敘事分析，於前三節逐一審視本階段日記體小說有何模式化的公式？亦即探討文本群的共性。第四節則

---

[6] 參郁達夫，〈日記文學〉，輯入《郁達夫文集》第 5 卷文論（廣州：花城出版社，1991），頁 262。

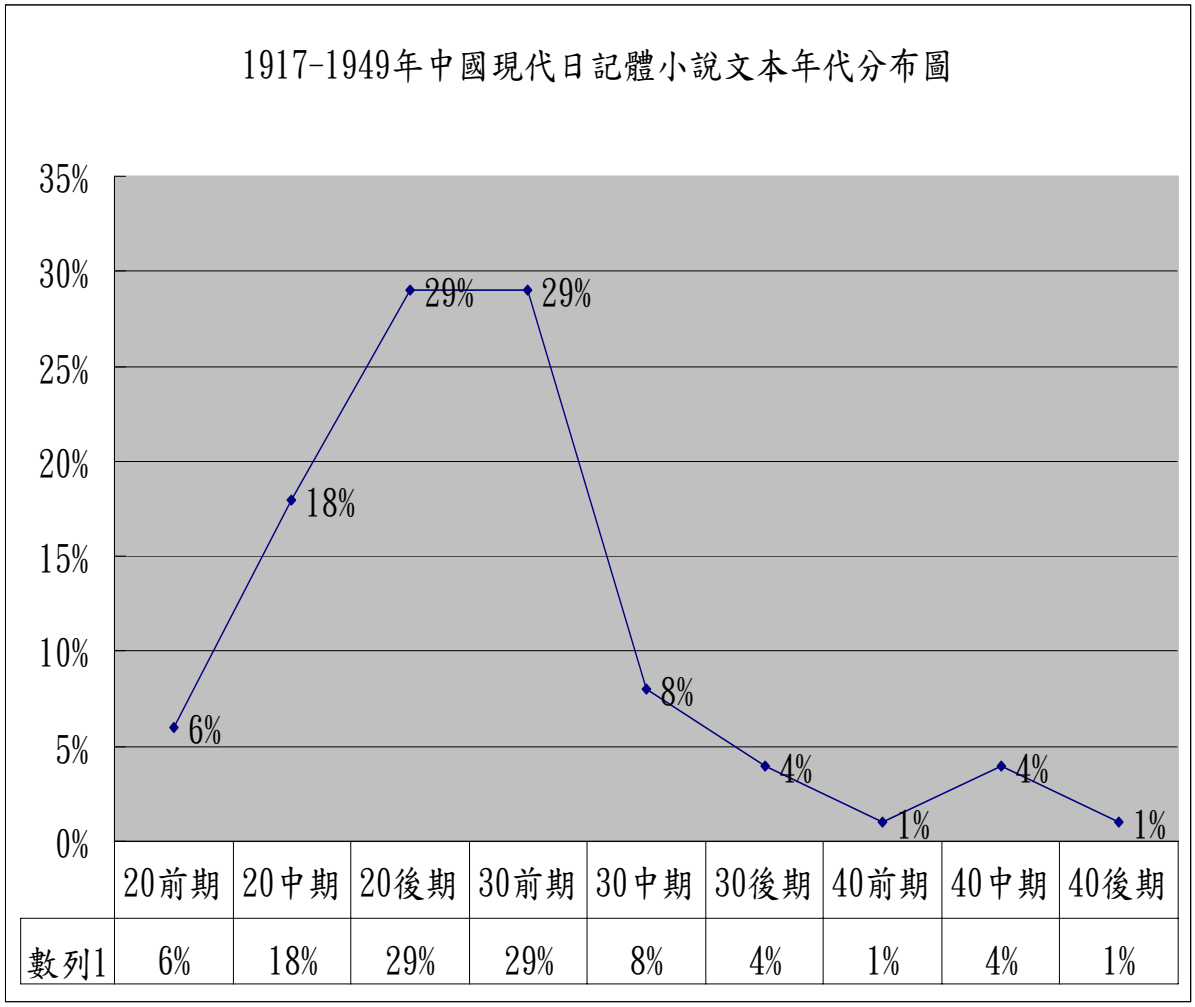
[7] 新與舊、雅與俗乃相對而言。被新文學家歸類爲鴛鴦蝴蝶派的作家們其實是早期梁啓超「新小說」家的繼承人，如徐枕亞，其《雪鴻淚史》運用典雅詩詞、駢句進行創作，讀者亦多爲傳統文人，在五四新文學家出現之前，鴛鴦蝴蝶派尚未被命名，其作品也未定位爲高雅的對立面——通俗小說，當五四作家處於高雅的新文學位置時，之前傳統文人作家也就相對成爲通俗的舊文學家。

[8] 參傅斯年回覆魯迅的信，《新潮》1 卷 5 號（1919 年 12 月 3 日），頁 946。

[9] 本圖根據筆者所搜集到的文本，分年代依數量比例繪製而成。自 1917 年至 1949 年含雅、俗文學作品共計 78 篇。「20 前期」指 20 年代前期，以此類推。20 年代指 1917-1927，30 年代指 1928-1937，40 年代指 1938-1949，再將每年代平均劃分爲前、中、後三期，如此區分僅爲探看現代日記體小說的發展趨勢。

[10] 參福勒，《文學形式的生命與死亡》，轉引自陶東風，《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994），頁 82。

歸納當時文學家如何定義或說明日記體小說，一窺其文體意識。



第一節　　書寫模式（一）——第一人稱內聚焦視角

1917 年之前的日記體小說已大多採取第一人稱內聚焦視角書寫，而興盛期的文本，無論雅俗近乎全數皆運用此自我傾訴的敘述手法，[11]如前所述，這種敘述手法因爲可以拉近讀者與作者的心理距離，又能自然而然地構成懸念，故可營造出擬真效果。1917 年前的內聚焦文本雖具有省視內心的層次，但只是寥寥數語感觸，他們所關注的是外界實錄或事件起伏，主線仍爲情節，在推動情節時常爲視角所限，需要引錄他人的長篇話語或書信，然而，細察 1917 後興盛期的文本，他們所聚焦的部分多爲敘述者的內心，思致與情緒才是焦點，明顯地弱化情節，限制視角無法拓寬視野的缺憾，反而成爲一種閱讀的助力，「它有效地爲讀者提供一個觀察的最佳角度。讀者可以排除各種視線的干擾，將閱讀的精力最大限度地集中起來」[12]，此時內聚焦視角才可謂發揮較佳的修辭效果。並且由於敘述者抒發的是他個人的情感、隱祕的內心世界，寫給自己看的日記無須扭惍或害羞，即使敘說外部行爲也是爲了鋪寫個人心路歷程，而非談道論理或講述故事，使用第一人稱便具備了不可替代性，運用其他人稱來書寫將難以達到此種擬真到震撼人心的效果，「『真』的文學，是心裡有什麼，筆下寫什麼，此時此地只有『我』」[13]，不必以第三者口吻裝飾自我的第一人稱，便是日記體小說的最佳選擇。

從萌芽期走到興盛期，是由第一人稱說故事的外審型敘事，邁向自我傾訴的內省型敘事過程，不過，雅、俗文學的步調快慢並不一致，試比較以下片段：

> 昨天星期日，我們的書畫研究會，在公園裡開一個展覽會，會中的陳列品，十分之二是我的手筆。……只見有一位很端莊流麗的女賓，立在我那幅「秋塘」之下，……他說道：這幅秋塘的好處，不單是天才和藝術的關係，也一半是人格的關係，他能將他幽閒靜默的品性完全表現出來。……我在旁聽了他這番話，心裡生了一種說不出的感想。(〈可憐相愛不相識〉甲友的日記)

---

[11] 在 78 篇文本中，有 77 篇採第一人稱內聚焦敘述，僅孫了紅的〈一星期的自殺日記〉，此篇俗文學文本採第三人稱非聚焦手法，似說書人的口吻進行敘述，分日敘說某君嘗試自殺卻屢屢失敗的故事，以博君一笑，爲滑稽小說。

[12] 參羅曉靜，《「五四」日記體小說——兼論一種非典型小說的文體形式和語言特徵》（華中師範大學碩士學位論文，2003），頁 38。

[13] 冰心，〈文藝叢談（二）〉，《小說月報》第 12 卷 4 號（1921 年），頁 22。

雨聲住了，太陽從雲縫裡逃到地球上，……像熱鐵一般，我就脫下我身上穿的件夾襖，包包摺摺，放在夾腋下預備去（？），可是我腳還沒有踏到門邊，我的腳，卻被人格的繩子，緊緊的縛住，一步也不能向前行，只好坐下來，……仰看空中，都像是嵌刻了許多的人格人格……人格……。（〈窮漢日記〉二十二日大雨）

這兩天的空氣燥悶極了，太陽閃著灼炙的熱光，人的體溫抵抗不了外面的高熱，感到十分的疲軟更加上我狼狽的心情真是內外交攻，我簡直沒有掙扎的力量了，……鎮日昏睡的睡在床上，看著窗前的藤葉，在風中湧起碧浪——我直覺到我孤獨的，飄浮海心，無援的悲傷，在這種絕望的時候，我只希望世界發生劇烈的變動，我或者可以在一切經常的束縛中逃出來。（〈歸雁〉六月十六日）

——幸福，——真是幸福麼？這兩箇字寫在我的筆頭上時，我倒不禁歆笑起來。西壁的一間矮房，便是指定我歸宿之所，從那樑脊上瓦片中的幾處缺角，便可以窺見拳頭大小的天空，窗戶是被密密的蛛絲網著……；而我所恃光明，恐怕便是從瓦缺處透進來的那一線罷！（〈白雲遊子意〉七日陰）[14]

自〈狂人日記〉發表後，多篇日記體小說都能在字裡行間透露出心理分析的意味，如 1919 年的〈新婚前後七日記〉的小序指明他「只存表明他的心理的地方，據心理分析學家說，人的心理都可作有系統的解剖」，視日記爲剖析內心的材料，而前第一則引文〈可憐相愛不相識〉於 1921 年發表於俗文學陣營的刊物《禮拜六》上，它由兩則短篇故事不同層面剖露男性心理，前一則日記敘述受女性賓客誇獎的畫家，心裡懷念這名女性，認爲他們兩人相互喜愛但不相識；後一則日記記錄因父母之命結婚的男性，與新婚妻子交談的內容，妻子認爲即使不相識，但結婚就意味著兩人必得相愛。日記前的小序直言「（讀者）不知要生出一種甚麼感想」，日記中也數次提到「心裡生了一種說不出的感想」，此中除了因爲一題雙寫而饒富趣味性外，外敘述者有意引導讀者往心理層面去體會「感

[14] 分別引自胡寄塵，〈可憐相愛不相識〉，《禮拜六》第 115 期（1921 年 6 月），頁 20；黃厚生，〈窮漢日記〉，《小說月報》第 13 卷第 1 號（1922 年 1 月 10 日），頁 5；廬隱，〈歸雁〉，輯入《海濱故人　歸雁》（北京：人民文學出版社，1985），頁 285；唐梅溪，〈白雲遊子意〉，《紫羅蘭》第 4 卷第 11 號（1929 年），頁 5。

受」也值得我們注意，此時的俗文學文本似乎也往心理化靠攏，只是描寫手法不太精細，作者未能刻畫男性心理到底生出哪一種感想，只是似有所感，焦點仍在敘說故事。整體而言，此時的俗文學文本依舊是以情節爲主線，如〈儂之日記〉、〈賣花娘日記〉、〈六塊錢的犧牲〉等都是用日記體裁來說故事，一直到 1929 年發表於《紫羅蘭》的〈白雲遊子意〉（參看第四則引文），才真正由情節線進入到情緒線，該文僅有連續八日的日記，描寫遊子因景思家，男子筆下傳達出書寫當下的時空背景，身邊景物在在映照著自我的孤寂感，八則日記裡無明顯的故事情節，卻有情緒濃淡的變化，「九日晴」的日記裡甚至全篇敘寫自己返家的夢境，滿足晤見親人的願望，「十日陰」則抒發睡醒後「像身上缺少了一件甚麼東西，覺得在我心靈深處，有一箇永世不能填的空隙，使我徬徨無主」，將空虛、苦悶直洩而出，這是第一篇俗文學日記體小說記錄夢境以刻畫心緒的文本。

於 1929 年俗文學日記體小說出現了以心理爲主線的文本，但雅文學卻極早就駕輕就熟地洞見人性幽微的內裡。前引第二則〈窮漢日記〉是 1922 年連載於《小說月報》「讀者文壇」的文本，全文聚焦於窮漢徘徊在金錢需求與人格尊嚴之間的內心掙扎與矛盾，一日思索金錢可以買到人格，人格戰不過肉體的需求，另一日則在貧困壓迫下決定拿夾襖上當鋪換取金錢，但他腳未踏到門邊，便被人格的繩子拉回，引文中描寫敘述者受心境趨使的種種舉止及想像，內在世界與外在表現融合爲一體。本文以思緒爲主線，於日記中展現主人翁千頭萬緒的心理對話，最後一則日記直言他思索出的人生真理——當一名人格驕子，展現五四覺醒者的信念，要「造成戰勝社會之人格，不爲社會所戰勝之人格」[15]。不過，敘述者從搖擺到堅定立場的轉變過程並未鋪述完整，心理的轉變稍嫌生硬，可見作者尚無法嫻熟地運用此敘述手法。相較而言，1929 年盧隱的中長篇日記體小說〈歸雁〉的敘述手法顯得更爲成熟，它不僅照見隱微的內心，心境的轉變亦十分流暢。敘述者以孤雁自擬，顯示一名女子於自我封閉的時空中省察內心的騷動與流動的情緒，多描寫週遭的景緻，卻不同於《蕙芳祕密日記》中敘述者充當旁觀者於遊覽後偶發議論的筆法，敘述者紉菁將個人愁緒全然投射於筆上描繪的景物上，一切景語皆情語，她亦時常書寫想像中的夢幻之境，照看幻境中的自我形象，爲一位多病深思，卻擁有獨立靈魂、可敬的女性，迥異於

[15] 引自倪婷婷，《五四作家的文化心理》（南京：南京大學出版社，2005），頁 27。

男性筆下的可憐女子。值得注意的是，〈歸雁〉及此時期不少的日記體小說也引錄他人書信，但其敘述目的與舊文學引錄書信以推動情節不盡相同，〈歸雁〉等所推動的是情緒線，[16]文本中的一切都爲揭示心理或塑造人物性格而存在，描寫其他角色的神態或動作，都是以人物作者爲立足點來投射自己帶有感情的眼光，寫他，其實也是寫「我」，[17]即使描寫日常生活中的瑣事小物，也有情／狀真切的價值，文藝根植於真，其敘述目的在於展現人物真誠的心思情致，而不崇尚情節離奇。[18]

由外審轉爲內省的發展脈絡只是一種趨向，著重心理刻畫是此時期日記體小說的一大特色，然而並非所有的文本皆以情緒、心理意識爲主線，形式層面雖趨同，原始題材、表現對象卻可以很多元。[19]並且，從 1917 年前的萌芽期，到本階段的興盛期，雖然大體上因爲聚焦的焦點轉變爲心理，而發展出更適合於運用第一人稱內聚焦視角的內省型敘述，但是前後兩階段的藝術成就卻不可以優劣論之，前一階段的敘述者將焦點置放於外在真實，外敘述者見證日記的來源，指明它是真實的，而不是自己創作的小說，而內敘述者充當一名旁觀者，依自然時間順序實錄見聞，據事件發展安排日期，把人類身處的外在實體世界再現於紙上；而後一階段的文本呈現的是內心超驗的真實，以獨語[20]形態展現人性豐富的內裡，爲內在真實。[21]內在真實與外在真實各有所偏重，分別代表不同世代文人的審美取向，而盛興期的通俗日記體小說作家遲緩地發展出內省型敘述，

---

[16] 錢雪琴認爲五四女作家夾雜他人書信、日記的形式，可再現人物的思緒，亦可突出作者的審美意識，這種交錯性敘述可依不同時間場面的疊印，製造出特殊的美學效果。參錢雪琴，《論五四女作家書信、日記體小說》（江蘇：揚州大學碩士論文，2006），頁 19。錢氏所言甚佳，但這不限於女作家，應是男女作家皆然。

[17] 劉俐俐認爲日記體小說有雙重功能的敘述特點，描寫他人，即描寫了我自己的特有眼光。參劉俐俐，《中國現代經典短篇小說文本分析》（北京：北京大學出版社，2006），頁 106。筆者認爲日記體小說確實有此現象，但雙重功能存在於諸多自白體小說中，不獨獨限於日記體小說。

[18] 當時雅文學陣營中的文人提倡小說應重「情狀真切」，而不貴乎離奇，陳望道在批評一般人喜愛看情節離奇的趣事時說道：「情節只是殼子罷了，取譬荔枝，情節就像荔枝的殼，情狀才是荔枝的肉」，參陳望道，〈「情節離奇」〉，輯入嚴家炎編，《二十世紀中國小說理論資料》第 2 卷，頁 316。日記體小說正是適合展現情狀真切的文學體裁。

[19] 1917 年之後的日記體小說所運用的各種題材，配合文體轉變所營造出的主題類別，請參看本篇第四章。

[20] 以獨語爲表語形態的，能夠代表現代小說創作初期的藝術形態，可開拓敘述者的內在世界，加深作品力道。而隨著此敘事角度和作家深刻思考的心態變化，也將導致文本發生質的飛躍，促使讀者逐步改變其審美心態和知識修養。參李惠彬，〈現代主義、獨語與中國現代小說的藝術生成〉，《中國現代、當代文學研究》第 2 期（1993 年），頁 14-21。

[21] 外在真實與內在真實的概念，參羅國祥，《二十世紀西方小說美學》（武昌：武漢大學出版社，1991），頁 164-166。

或許是他們的讀者群難以接受心靈獨語，與其閱讀期待仍停留在趣味性有關。

同屬第一人稱內聚焦型視角，值得我們注意的是，此階段有三篇文本的觀察角度運用了「不定內聚焦型視角」[22]，分別爲胡寄塵的〈可憐相愛不相識〉、章衣萍的〈桃色的衣裳〉、葉靈鳳的〈處女的夢〉。〈可憐相愛不相識〉的第二層次爲兩則日記，但兩則日記各屬不同的內敘述者，彼此無情節關連，只是更換敘述者來根據題目說故事，用以克服內聚焦視角視野有限的缺點。〈桃色的衣裳〉的第二層上篇爲女性的幾則書信，下篇爲男性的日記，兩個敘述者互爲戀愛對象，上下篇的故事時間前後銜接，敘述者的轉換致使本文有雙重焦點，既可察見書信體敘述者女性對愛情、對男子的熱烈奉獻，又能得知日記體男性敘述者回饋情感的心理。〈處女的夢〉的前九則日記採女性內聚焦敘述，展現少女對男性戀慕的懵懂、忐忑之情，最後一則日記爲該男性的日記，陳述他對少女的評價、觀感，並且交待兩人相見後續的情形，完成這個巧遇的故事情節，整體而言，本文男性敘述者的功能在於完成情節並添加男性對女性的評論，他所關注的不是自己的心靈，而是將眼光投向前九則的女性敘述者，正好強化了全文的焦點——少女愛慕男性的心理與形象。如果運用固定內聚焦型視角是日記體小說的正格，那麼此三篇的不定內聚焦型視角就是一種變格，它可增加或強化焦點，爲文本展現多重斑斕的意涵。

[22] 不定內聚焦型視角，指採用幾個人物的視角來呈現不同事件，與非聚焦型視角不同，它在某一特定範圍內必須限定在單一人物身上，即作品由相關的幾個運用內聚焦視角的部分組成。參胡亞敏，《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，1994），頁 30。

第二節　　書寫模式（二）——框架的確立與退化

〈狂人日記〉之前的日記體小說多有兩層敘述者，外敘述者多爲異敘述者，具有見證真實、提供背景、拉開作者與內敘述者的距離、組織全文、評論與引導等功能。整體而言，興盛期的日記體小說採單層敘述者與兩層敘述者的文本數參半，然而，細察二者發展的起伏狀況，將發現興盛期的前半期多有兩層敘述者，約占七成以上，後半期的單層敘述者則由前期的兩成多躍至六成以上，也就是說前期的文本多數採取雙層敘述者，日記前安排一名外敘述者構成框架，到了後期愈來愈少作家採用這種敘述手法，致使框架確立其敘述功能後又逐漸退化。

我們須先探討本時期的文本在設置雙層敘述者時，其敘述功能是否與萌芽期的文本如出一轍？才能夠推論框架消退的可能性，茲由以下幾篇文本談起：

> 紹雅聽了，沉思道：「……對了，你們願意聽故事，我把這本小說念給你們聽，很有意思的。」我們都贊同他的提議，……他把書本打開，用洪亮而帶滑稽的聲調念了。（盧隱，〈父親〉）

> 「你瞧吧，我是因為想起我大嫂，就寫了這些。」朋友在送把我稿子以前又翻轉稿子給我看尾巴，「沒有結果的夢啊！回頭咱們倆到那裡去討論這結局事情吧。」題目是〈一個婦人的日記〉，接著寫——。（沈從文，〈一個婦人的日記〉）

> 先聲明：這篇日記並不是我做的，至於作者究竟是誰，我雖曉得也不和你說。（川島，〈賭徒日記〉）

> 這下面是我抄錄的一篇日記，檢查內面所載，恐怕是一種有背景的實錄。我對於這篇東西，不能加以任何的批評，……我且將牠一字不改地謄錄下來。（羅黑芷，〈或人的日記〉）

> 我相信這本日記不是假的，多半是真實的記載，……所以我費了兩天的工夫，把牠抄出在這裡公開了。（蹇先艾，〈婚前〉）

> 縱然這人曾因為吃了許多自家所不甘受的痛苦，在事中誠不免煩怨欲絕，然而事後總喜歡逢人便道的。我今天要把兩個月的病榻日記

擇要寫出，也就是這種意思了。（李劼人，〈同情〉）[23]

以上引錄的是六篇置於日記之前的小序。在〈父親〉小序裡的紹雅，見眾人百無聊賴，便念一本「小說」以供消遣，異於《雪鴻淚史》聲稱日記所以記實，本處的外敘述者不強調日記體裁的真實性，僅擔任框架來設置一個秋雨連綿、沉寂的午後爲背景，引導出日記本文，並在念完日記後回到第一層次，自抒聽後心得且描述小說的封面繪圖及書名，可見外敘述者見證真實的功能並不彰顯。同樣呈現日記體小說的虛構本質的文本，是沈從文的〈一個婦人的日記〉，原名爲〈老魏的夢〉，本篇日記是老魏接到家書後做了一夜好夢，醒後就記下夢境，寫成的稿子，外敘述者不僅不強調日記的真實性，反而敘述這篇稿子被創造出來的原因，故事的結局甚至可以被討論出來。由此可知，在某些文本裡，外敘述者並不一定要帶有見證真實的功能，[24]〈一個婦人的日記〉在《沈從文全集》刊行出來時，甚至將外敘述者的小序自文本中大幅刪去，移至附註作爲說明，[25]外敘述者變得可有可無。

不過，在某些文本裡，外敘述者仍聲明日記是真的，不是自己杜撰的，例如〈婚前〉小序說日記是自己從舊書販手中獲得的一本真實的記載，〈或人的日記〉說它是有背景的實錄。細察〈或人的日記〉一文，日記部分多爲作者生活中最深刻無僞的感觸，呈現平凡人受貧困的環境壓迫，只得「含淚跪下」的告白，但作者卻要劃開自己和人物作者的關係，言明自己不是日記的作者，只是謄錄者，這或許與日記裡頗多對時局不滿、對軍閥憤恨的內容，容易莫名招惹禍端有關，[26]外敘述者的存在，有時能夠拉開作者與人物作者的距離，〈賭徒日記〉

---

[23] 分別引自盧隱，〈父親〉輯入錢虹編，《盧隱選集》上冊（福建：福建人民出版社，1985），頁 240-241；沈從文，《沈從文全集》第 2 卷（太原：北岳文藝出版社，2002 年），頁 130；川島，〈賭徒日記〉，《語絲》第 4 卷第 49 期（1928 年 12 月 17 日），頁 11；羅黑芷，〈或人的日記〉，《文學週報》第六卷（1928 年 7 月），頁 22；蹇先艾，〈婚前〉，《小說月報》第 20 卷第 5 號（1929 年 5 月 10 日），頁 801；李劼人，〈同情〉，收錄於《李劼人選集》（四川：四川人民出版社，1984），頁 3。

[24] 學者張克亦認爲〈一個婦人的日記〉將小說的虛構性和盤托出，暗示讀者閱讀時心理上必要的間離感。參張克，〈論中國現代日記體小說的文體特徵〉，《東方論壇》（2008 年第 1 期），頁 61-65。

[25] 〈一個婦人的日記〉原以〈老魏的夢〉爲篇名連載於 1927 年 8 月的《晨報副刊》，後來收錄於《沈從文全集》第 2 卷，頁 115-130。

[26] 羅黑芷逝世於 1927 年 11 月，本文作於 4 月，依黃醒〈羅黑芷死了〉、李青崖〈予所知於羅君黑芷者〉二文所述，羅黑芷於該年春間退居長沙東郊的部落，於當地貧病交迫，鬱鬱數月，因爲一篇文字，被政府捕入監獄，幾乎被誣爲共產黨而割掉腦袋，後來雖得出獄，卻也氣成不可救的重病而亡故了。本文或爲此退居長沙惶恐終日的心境寫照。二文參看《文學週刊》第 6 卷（1928 年 7 月），頁 1-6。

也是一例，他並不是怕招禍，而是要由外敘述者保持超然的立場來審視一名愚人如何沉湎賭局、一再立志「決不再賭」卻又一再踏入賭場的可笑行逕，從而營造諷刺賭徒的效果。與〈或人的日記〉不同，〈賭徒日記〉並無自傳色彩，如果日記有濃厚的自傳色彩，而自己被對號入座亦無害，那麼設置外敘述者就不再負載拉開距離的任務了，像〈同情〉一文，外敘述者敘說自己書寫日記的時空背景及發表日記的動機，內、外敘述者爲同一人，外敘述者的功能在於引導世界看我的生活與心情，自我觀照病中點滴，而不再需要強調真實性、拉開距離這些功能。

自傳色彩濃厚的日記體小說，其日記常常吐露自我心境苦悶、精神徬徨，生命中難以逃避的掙扎是小說中主要聚焦的對象，外敘述者的功用在於輔助突顯焦點，支持內敘述者的存在，而不是諷刺或否定內敘述者，然而，當讀者們習慣在日記體小說中獲取以心緒爲焦點的脈絡，具備閱讀情緒主線文本的文體意識後，外敘述者的輔助功能似乎變得沒必要，在《小說月報》上就刊有一篇署名天錫的〈讀後感——盧隱女士的「麗石的日記」〉，讀者讚嘆盧隱能夠在短小的篇幅中表現複雜的事情與思潮，極有藝術手腕，並且認爲首尾部分（即外敘述者形成的框架）的存在「將減少讀者尋味的興趣」，詮釋方向提供得過於清晰，將減少文學的韻味，可見此時部分讀者已不需外敘述者協助聚焦，另外，像〈父親〉、〈一個婦人的日記〉等也不必藉由外敘述者來擔保日記的真實性，是以，框架因部分功能的消失而逐漸退化了，如〈莎菲女士的日記〉、〈歸雁〉、〈舊筆尖與新筆尖〉、〈伏中雜記〉、〈回鄉時記〉、〈上元燈〉、〈白雲遊子意〉等著重生命哲理、私密心境，近乎自白的文本皆採用單層次敘述者。

框架的有無端賴於作者是否需要其敘述功能，有時候作家需要打破讀者對日記體小說習慣的反應模式以激發審美的注意力，便會在文學形式上有所探索、革新，亦即將文體陌生化（defamiliarize）[27]，作家會在一定程度上將作品更新以偏離讀者的接受圖式，但並不會過於遠離讀者所能理解的範圍，例如丁玲的〈自殺日記〉，雖然具備兩個敘述者，一爲第三人稱敘述者，另一名第一人稱內聚焦敘述者即人物作者，但這篇小說卻不是先設置外敘述者形成框架，而是

[27] 文學靠打亂語言述說的一般表現形式，使得平常所認知的世界變得陌生，從而更新讀者已喪失的，對語言新鮮感的接受能力，參 M.H.艾布拉姆斯著，朱金鵬譯，《歐美文學術語辭典》（北京：北京大學出版社，1990），頁 305。陌生化有益於提升讀者對文學作品的鑑賞力。

把可能成爲外敘述者的第三人稱敘述者分散插入八則日記的大段落中，如第三則大段落：

> 十月二十一號了。伊薩很難過，她不知怎樣才好，她固執著，時時向心裡說：「我要死去的，我要死去的。」……在潛意識裡，她又擔心，怕太陽下去得太快。難道她真個就同這世界如此的決裂了嗎？不過她仍然固執的在那稿紙本上的第三頁寫著：「我死去了，就在今天。這是找不出理由來加解釋的。我一切都灰心，都感不到有生的必要」……。[28]

人物作者所書寫的並不是一篇完整的日記，而是諸多拆散的片斷，其內容多半是只抒發內心的焦躁，吐露自己的無存在感，著重抒情性。而第三人稱敘述者在每個段落都能現身以說明人物作者的想法並推移時空前進，但我們無法探知他自身明顯的思想、身形輪廓，他觀察、記錄人物作者的種種行徑思緒，著重敘述性。因爲缺乏生之意義而求死，罹患時代病，是當時流行的題材，但〈自殺日記〉在書寫這個題材時卻不採取日記體小說常有的框架模式，不讓外敘述者輔助聚焦，也不直接運用單層次敘述者，它改變文體慣例，置兩位敘述者於同等地位，主、客觀話語交替發聲，既能由人物作者主觀地展現都市女性無生之樂趣，引發讀者感同身受的同情心，[29]又能由第三人稱敘述者超然地評論人物作者，在第八則大段落裡他敘說伊薩並未死去，還將日記本交給房東太太賣掉以抵房租，客觀的立場能推開讀者，使之冷靜地觀看販賣日記的行爲，並思索青年厭世自殺的社會現象。這種敘述手法雖然罕見，卻爲日記體小說帶來嶄新的面貌。

---

[28] 引自丁玲，〈自殺日記〉，輯入張炯主編，《丁玲全集》第 3 卷（石家庄：河北人民出版社，2001），頁 185-186。

[29] 內聚焦視角具巨大的感染力，因爲「當我們對他人的內心、生活、動機、恐懼等有很多了解時，就能更同情他們。」參〔英〕馬克•柯里，寧一中譯，《後現代敘事理論》（北京：北京大學出版社，2003），頁 23。

第三節　　書寫模式（三）——內在對話與時間形式

一、豐富的內在對話

非敘事性話語的兩種型態，一爲作者充當外敘述者現聲評論，一爲作者隱身，但他的聲音滲透入敘述者的話語中。在興盛時期，作者現聲評論的例子有俗文學文本〈儂之日記〉，作者王建業於日記之後表明創作動機，要實錄養媳悲苦的遭遇，且云：「今日諸君子，皆主張女子解放，所解放者，有智識之上等婦女耳，養媳亦婦女也，何來幸福，何來自由，主張女子解放者，胡不及此耶。」以男性的立場來爲下層的養媳代言，呼籲解放。然而作者現聲評論的例子畢竟不多，而作者隱身，使文本話語中負載了作者與敘述者的雙重聲音，本時期的不少文本都有這種現象，相較於前一章討論的內在對話，[30]此處所謂的內在對話，其主體較偏向作者與敘述者之間，於日記體小說中存在著雙聲語，兩種不同的意向夾雜於話語之中，一是敘述者的直接意向，二是折射出來的作者意向，沈從文的〈呆官日記〉時見雙重話語的角力場：

> 中國啊！我對你不能有感想！為我幸福起見，我只有說你是在建設中尋求光明。……我但願閉了眼不見我見到而生感想的事情，就可以在另外一些鼓吹得法的廣告上對中國前途樂觀了。我寫的又是糊塗話，自己讀時並不明白是什麼意思的。（四月十五日——星期一）[31]

在〈呆官日記〉的前半篇，阿大成爲一名二等科員，進入城市裡當官的紳士階級，誠心地向體制內的社群學習、看齊，以愚人形象寫下諸多表面遵服，實則諷刺的話語，挖苦的官吏對象也包括自己。於後半篇戀愛失敗後，這名男性似乎有所成長，身在體制內，卻有不少體制外的眼光和怨言，引文中他在思索中國局勢後發出悲觀諷語，並隨即自我否定那些糊塗話，作者的前語與敘述者的後語相互矛盾，在此文後半篇裡，能找到不少這般的段落：

> 我看了一遍我這日記，有些地方竟不像我寫的。（四月十八日—星期四）

---

[30] 前一章所論的內在對話，如《林黛玉日記》中作者對前文本進行改寫，是對先前言語的繼續、迴響。

[31] 引自沈從文，〈呆官日記〉，輯入《沈從文全集》4 卷（太原：北岳文藝出版社，2002），頁 53。

我反對那些輕視了平凡的趣味的人主張。他們誇張自大，覺得是很可憐的。……我奇怪這些人，天生的厚福。我不是罵他們。我也要學這些人，才能生存下去！（四月十八日—星期四）

有一個時節，一天的我就是兩個人，我的心究竟會泊到什麼地方有一整天長久麼？（五月二十六日—星期一）[32]

既批判輕視平凡之趣味的人，又反駁說沒罵人，還要學習人家，呆官也發覺自己日記裡前後悖反的聲音，疑惑「我就是兩個人」，不同聲音的對話和交鋒在他的內心世界上演，其中人物作者的意識分裂成幾種相反的意識相互矛盾，造成他思想和人格的分裂與鬥爭，形成內在的雙聲對話以構成小說的推衍。[33]

具豐富的內在對話性的日記體小說並不少，除了〈呆官日記〉，還有〈窮漢日記〉、〈玄武湖之秋——一個畫家的日記〉、〈桃色的衣裳〉、〈篁君日記〉、〈黑的微笑〉、〈猶豫——說說女人評頭論腳之一〉、〈莎菲女士的日記〉等都運用此手法，作者在某些時刻會重疊、現聲於敘述者之上，展現人性中複雜多變的意識世界，不過有時候敘述者扮演著愚人的角色，他擺盪於兩種情況的心理對話狀態，正是作者極欲嘲諷的對象，〈呆官日記〉的前半篇裡呆官就是一個學習如何隨俗、趨炎的形象，他因爲暗戀的對象鳳並不在意他，而發病住院，誤以爲看護傾心他的風采，又自視甚高地珍惜自己的高等身份，一廂情願地玩耍曖昧遊戲，而後更自作多情，遊移於「我愛的」與「愛我的」兩名女性之間，難以抉擇而思考許久，這名呆官的所作所爲正是一般都市男性的寫照，作者藉由此人物來嘲諷生活無聊、愛情上自以爲是的公務員。同樣形塑一名「不可靠的敘述者」[34]，藉由他們內心衝突得近乎可笑的思維活動來達到諷刺目的的是許欽文的〈猶豫——說說女人評頭論腳之一〉，人物作者爲屆適婚年齡的學校教師，在數則日記裡展現他從外貌上、氣質上挑揀妻子的觀點，單方面地在兩名女性之間猶豫不決：

---

[32] 引自沈從文，〈呆官日記〉，輯入《沈從文全集》4 卷，頁 55、79。

[33] 內心衝突與分裂是雙聲的基礎，內在對話的概念參考沈華柱，《對話的妙悟——巴赫金語言哲學思想研究》（上海：上海三聯書店，2005），頁 48-60。

[34] 不可靠的敘述者大多是不自覺的，他們或許沒有意識到自己的敘述中有許多值得懷疑的成分，如敘述者是個孩子、白痴、精神病患者等，他們的敘述往往受自身認識、思維的局限，出現一些自以爲是的可笑成分或不正常的思維活動，由此產生判斷上的偏頗。參胡亞敏，《敘事學》，頁 212-213。

昨天竟想拋開了小蓮，專向影霞進行婚事，那實在是一時的謬見……。（二十日）

一個人實在全靠理智作主，如果任憑一時的情感，真是危險得很。啊啊，我昨天竟想就和小蓮結婚，真地幾乎把影霞交臂失之了！（二十一日午後）

現在我既已覺得小蓮委實是最可愛的，我就從此一味愛她就是了！（二十一日黃昏）

重情感時願娶小蓮，重理智時則願影霞。所為難的是，理智和情感……是一勝一負，不絕地輪流占據我的全身。（二十一日深夜）

小蓮也罷，影霞也罷，究竟她們是不是也愛我，願和我做伴侶不，如今毫無把握。（末則，未標日期）[35]

情感上挑活潑可愛的小蓮，理智上選大方成熟的影霞，其實都只是男性的臆想，兩名女性都未必愛他。引文中人物作者的想法在四天裡隔一日變一次，甚至一日數變，後一則日記反駁前一則日記的話語，可見他內心的天秤於欲念與理智間搖擺不定，作者許欽文藉由敘述者內心兩種聲音的交鋒狀態，來諷刺那些把話說得頭頭是道，而內心充斥病態婚戀觀點的男性。[36]

不以諷刺爲目的，另一篇著眼於女性本身靈肉情感的掙扎，且頗受學者們重視的日記體小說，是丁玲的〈莎菲女士的日記〉，敘述者莎菲在病塌上一再思索自我真實的需要，時而重視愛情的靈魂面，時而重申自己對男性肉體的癲狂，兩種的聲音不斷對話，致使莎菲做出反覆、矛盾的行爲，其實我們若用女性主義的觀點來看這種雙重聲音，或雙重姿態，將不難發現這是作者丁玲藉由莎菲之筆，來展現女性能夠跨越靈與欲二元對立的籬籬，靈、欲兼而有之，女性可以由日記書寫顛覆了被男性投射肉欲的性客體，轉而自具性主體。[37]

綜合上述，在日記體小說裡，我們可以看見人物作者獨處於一個封閉而

---

[35] 引自許欽文，《許欽文代表作》（北京：華夏出版社，1998），頁 197-201。

[36] 魯迅曾說自己在青年心理上寫不過許欽文，許氏確實長於描寫五四運動後青年男女的戀愛心理，他對男性的自私，見異思遷，對女子外崇敬而內輕蔑的心理，有細緻的刻劃，冷峭的嘲諷。參尹雪曼，《五四時代的小說作家和作品》（台北：成文出版社，1980），頁 79。

[37] 關於〈莎菲女士的日記〉的相關探討，請參看下篇第六章。

安全的空間裡，觀照心緒，在日記上書寫他／她內心的種種聲音，而作者將自己投射於某部分的話語裡，跟意識中某部分的自我相互對話以重整思緒，尋找精神的出口、未來的走向，然而，當作者與人物作者難以重疊，彼此疏離時，這些內在對話也許就僅僅是作者藉以諷刺人物作者的敘事手法而已。

二、虛擬的時間形式

阿英在〈《日記文學叢刊》（文言卷）序記〉一文曾經引清代薛福成之語，將日記分成兩種，「一種是排日纂事式，一種是隨手札記式。在兩式之中，前式是較普通的」[38]，當日記被融入小說中，興盛期的日記體小說也可以分成這兩種，作家虛擬一套時間形式的文本也是大多數，無論是否標記日期，日記體小說總能設置空白環節，透過分段／日／時的記錄，來展現人物在特定時空內真實的生命體驗。

虛擬的時間形式有三個面向值得我們注意，其一，就文化意涵而言，標誌日期是一種時間流概念的體現。〈呆官日記〉中某些日子並無實質的事件可記，人物作者阿大卻依舊會按照規矩記錄當天的日期，寫上一句無關痛癢的話，如「**三月廿八日－星期五**　又想了一天！」、「**三月廿九日－星期六**　又想了一天！」、「**五月二十日－星期二**　不寫什麼，我等候死。」、「**五月二十一日－星期三**　日子，滾你的吧。」等，書寫日記的原初目的在於擷取生活種種感動或備忘要事，阿大卻反而堅持「此後要每天寫日記」的志願，誤認日記上所標誌的時間有本質的存在，無事可記時卻仍維持日記標記日期的形式，〈呆官日記〉體現出當時人們的時間流概念，阿大在日記中一再探問時間的意義何在，甚至寫下「不是你（按：日子）死就是我亡，同時存在只是痛苦」這般句子，顯示他將因為人類存活而能有所體驗的時間，轉變為自在的實體流。[39]

與《林黛玉日記》不同，興盛期的日記體小說對於生活在當下的時間感十分明確，它不會用「隔了一天」來銜接兩天的空隙，它注目於敘述者身處的這

---

[38] 參阿英，《阿英全集附卷》（合肥：安徽教育出版社，2006），頁 95。

[39] 時間不可能脫離人而獨立存在，而時間流逝感起源於未來之死對當下之生的先行，當人們遺忘了測度時間的源頭、遺忘了自己，流逝本身便獨立出來成為一個實體流，人們遂把時間看成一個自在的、既成的實體。參吳國盛，《時間的觀念》（北京：北京大學出版社，2006），頁 19-29。另外阿英〈貧民窟日記〉的人物作者每天記錄處於貧民窟所發生的事件，無一日間斷，遇無事可記時，則寫下日期加上刪節號：「七月二十三日　晴　華氏表九十一度……」、「七月二十四日　晴　華氏表八十九度……」，也是凸顯時間流的例子。

個時刻、這個空間，因爲時間測量的精確化，促使人們深刻地體驗到此在，連續的時間流也就是無窮無盡的「現在」之流，[40]在人物作者當天的日記裡，無論是過去累積的記憶或是未來的想見，都與此時的我相逢，我重新經歷一切而編輯呈現，如〈莎菲女士的日記〉一月十八的日記，莎菲現在就睡在床上，她想起昨天上午的事，感官就聞到當下屋子裡的酒氣和腥氣，她又想像自己若長睡不醒，朋友們也將沉默地圍繞著她僵硬的屍體，她便在此刻握著朋友，仔細望著朋友的臉龐，要鐫刻此時的記憶，由此可見人物作者無論如何遙想昨日或未來，但她總會回到當下與現在的時空交會。

其二，虛擬的時間形式也是一種修辭策略[41]，如何標示日期是作者有意的安排，決不是隨意安插的，藉由標示日期可凸顯人物作者的形象及精神狀態，[42]如前述呆官阿大爲了堅持「此後要每天寫日記」的志願，而即使無事也會記下日期，從側面描寫他認真到不知變通的「呆」的形象。沈從文的另一篇作品〈一個婦人的日記〉仿鄉間婦女初步學習寫日記的手筆，也是天天記錄生活瑣事，不任意間斷，可向讀者展示初學者認真踏實的心態。

其三，從內容著眼，虛擬的時間形式有益於表現人物作者生活中片片段段的橫切面，與一般著重曲折情節的小說相比，日記體小說能回歸到生活原本的面貌，每則分散的日記無太明顯的情節性，小說結構的重點在於橫向地鋪展人物作者此刻對某種私人空間、境界的主觀感受，因而小說中縱向的因果關係很容易被埋沒，每則日記彷彿優美而自在的散文，如許欽文的〈回鄉時記〉分小時記錄他回鄉的行程及感觸，依時序推移所寫下的一篇篇日記，各篇並不組成因果鏈，而只是鄉間生活的自然形態，從五日下午四時乘舟返鄉，到六日下午五時搭車離鄉，敘述者隨著家鄉紹興的風俗、人事變化而幽微地流洩出他的戀

---

40 參吳國盛，《時間的觀念》第二版序，頁 5。

41 「修辭」指作者爲了在讀者身上產生理念和情感上的影響，用來說服讀者，使之同意言說者觀點所採取的策略。參 M.H.艾布拉姆斯著，朱金鵬等譯，《歐美文學術語辭典》，頁 293。

42 張克於《論中國現代日記體小說》（山東師範大學碩士學位論文，2002，頁 10-11）中認爲時間形式爲現代日記體小說的文體特徵，提出「時間的錯亂更是現代日記體小說虛擬的時間標示出現的常態」此看法，且以丁玲的〈自殺日記〉爲例：「在最後一條日記中，她意識似乎十分明確地請父親到母親墳上去，向母親說上一句：『今天是十月二十六……』，……日記中敘事者對伊薩的精神錯亂做出了判定，因爲在結尾部分，敘述者寫道：『這天是二十七日。』」筆者認爲時間形式確實是日記體小說的文體特徵，時間的錯亂標示亦饒富意味，然而，現代日記體小說並不以「時間的錯亂」爲常態，並沒有太多文本具備錯亂的日期，以時間錯亂象徵人物作者精神狀態的較佳例子，爲〔俄〕果戈里的〈瘋人日記〉（參本文上篇第二章，頁 34），細察〈自殺日記〉中伊薩所言「今天是十月二十六」是出現在第七則日記，而非最後一則，第八則日記敘述者才說是二十七日，時序無誤，無法判定伊薩爲精神錯亂。

鄉情懷，以進出紹興場景的時空體驗爲終始，既形成完整的小說結構，又有如散文行雲般的風格。

從中國的第一篇日記體小說《雪鴻淚史》到興盛時期的〈玄武湖之秋〉、〈桃色的衣裳〉、〈一個婦人的日記〉、〈莎菲女士的日記〉、〈歸雁〉等諸多文本，書寫模式逐漸確立爲慣例，形成數個文體規範，彼此互爲條件、互相制約，如第一人稱內聚焦視角所聚焦的是敘述者的思致和情緒，而非早期的情節線，輔以外敘述者與內敘述者爲同一人，作者不必藉由外敘述者來拉開距離時，外敘述者的框架便不復必要，而產生消失的可能，又因爲抒情性強、情節弱化，各則日記之間的因果關係隱沒，致使日記體小說強化了散文的特質，彰顯它跨小說與散文雙重領域的次文類屬性。我們試著以文類[43]學的觀點來審視日記體小說各項文體規範所處的地位，在前述的幾項書寫模式中，「第一人稱內聚焦限制視角」以及「分時日記錄的時間形式」（無論是否標誌日期），這兩項似乎已經成爲絕大多數日記體小說常態的文體規範，而「兩層敘述者所營造的框架」以及「內在對話性」則是此文體特有的因素，經常在日記體小說裡備有，學者陶東風於《文體演變及其文化意味》一書說道：

> 一個文類不只包含一個或兩個文體規範，而是包含了一組規範。……在一組文體規範或因素中並不是大家都平分秋色，扮演同等重要的角色，而是其中一、二個特徵或規範處於核心地位，起支配性的作用；而另一些則處於邊緣地帶，起次要作用。……其中起決定作用的規範又稱支配性規範或主因（dominants），它常常是一個文類之所以是該文類的核心因素。[44]

依此說法，則「第一人稱內聚焦限制視角」與「分時日記錄的時間形式」爲日記體小說的核心規範，它們判定了這種次文類歸爲日記體小說，框架與內在對話性則列於邊緣地帶，配合支配性規範而有可能漸變。需要注意的是，日記體小說的這兩項核心規範並非各自作用，而是二者互相融合以營造出敘述者獨特的心理空間。

---

[43] 「文類」一詞乃運用西方術語，在中國往往稱作「文體」或「類」，文體的分類標準常包括了文學作品的風格和形式，而文類的分類標準則較偏重客觀性的標準，多以文學作品的形式（即深層結構的表徵）爲主，參看張雙英，《文學概論》（台北：文史哲出版社，2002），頁 105-106。在此筆者將日記體小說視爲一種結構樣態，輔以文類發展的三個階段來觀察它結構的形成歷程。

[44] 參陶東風，《文體演變及其文化意味》，頁 56-61。

第四節　　命名、歸屬與批評

繼萌芽期的文類複合體階段，興盛期的日記體小說已進入到文類發展的第二階段，[45]此時期除了大量實踐的作品之外，更有明確的名稱及對此次文類的各種規定，二、三〇年代確實出現了對日記體小說的說明及定義，然而比起小說文本實踐的深入程度，相應的理論總結卻顯得簡單。首篇討論到日記體小說的文章是清華小說研究社於 1921 年出版的《短篇小說作法》，其第六章〈短篇小說的述法〉探討藝術的本能和觀察點的議題，分列「第三身稱 Third Person 之述法」、「第一身稱 First Person 之述法」、「書札體」、「日記體」、「混合體」五部分進行論說，在日記體部分云：

> 日記是個人寫給自己的親密信，大別為寫實和理想兩類。寫實的日記，失之散漫而無中心點。理想的日記，作者明知事情的真相，但是裝聾作啞，……。其長處就在只知面前事，不知將來的遭遇，所以作者可信筆書其希望及疑慮。……日記體或因不經濟，或因犯書札體同一的毛病，如果不稍為參以會話，則生氣全無。所以這兩種體格用的人很少了！[46]

首先說明日記體異於書札體，日記的讀者是自己，依內容可以劃分爲兩類：向外記錄實事，向內書寫思慮，前者缺點在於散漫無中心點，後者的長處在於不知後事發展如何，而能夠盡訴自我的希望和疑惑。細究它所謂的「理想的日記」，其實仍只著眼於情節主線上「不知將來遭遇」所造成的懸念，還不能體會日記體發抒自我情感、張揚個人意識的特長，它認爲日記體和書札體犯同一毛病，即「不適於狀物寫情，而且也太笨重而不自然，其最大的用處，不過洩露述者的品格之一斑而已」[47]，表現敘述者的品格可以引起讀者共鳴，使之產生深刻的心靈體驗，而「不適於狀物寫情」則未必然。在 1921 年，能據以討論的日記體小說文本尚不多，此文出版時仍未見日後這種文學體裁的創作潮及其中的佳

---

[45] 文類發展經歷的第二階段是出現了文類的摹本，作者有意識地按文類的規範創作文學作品，同時還出現了明確的文類的名稱及對文類的各種規定，只有到這時，文類才算正式確立。參陶東風，《文體演變及其文化意味》，頁 80-84。

[46] 參清華小說研究社編，《短篇小說作法》，輯入嚴家炎編《二十世紀中國小說理論資料》第 2 卷，頁 134-135。

[47] 參清華小說研究社編，《短篇小說作法》，輯入嚴家炎編《二十世紀中國小說理論資料》第 2 卷，頁 134。

作，所以相較於 1923 年孫俍工的《小說作法講義》對日記體小說的介紹，《短篇小說作法》裡這篇短短數行的評語能夠區分出日記體小說的兩類書寫面向，已是獨到的見解。《小說作法講義》將小說的體式分爲四種，爲日記式、書簡式、自敘式、他敘式，於日記式云：

> 日記式——是一種主觀的抒情的小說。在現代譯品中有耿濟之譯的郭克里《瘋人日記》，和屠格涅夫《獵人日記》，……郭沫若譯的歌德《少年維特之煩惱》等。[48]

直接將日記體定義爲主觀抒情的小說，較接近《短篇小說作法》所論的「理想的日記」，爲向內探索心境、情緒一類的文本，繼而舉數本域外翻譯小說爲例，包括獨白式書信體小說《少年維特之煩惱》。

其實這兩篇針對日記體小說的討論，都有共通的問題，即分類標準不一致，《短篇小說作法》認爲作者應「決定自身的視域」再行下筆，亦即先選擇一個敘事角度，這敘事角度或許是該書編撰者據以劃分五種敘述法的標準，然而「第三身稱 Third Person 之述法」、「第一身稱 First Person 之述法」這兩種類別，卻與後三種「書札體」、「日記體」、「混合體」類別標準不一樣，後三種乃敘事結構的分類，書札體和日記體可以採用「第一身稱 First Person 之述法」，而《小說作法講義》所區分的日記式也能夠採取自敘法，日記亦「借主人公自己底筆意語氣，敘述自己底閱歷、思想、感情、以及周圍之物象等」(《小說作法講義》解釋自敘體式用語)，以此替彼，自敘式也常常和日記式一樣是「主觀的抒情的小說」。分類標準的不一致，透露出當時的文人、學者如何看待日記體裁的小說，一來，他們以原有對小說的接受視野出發，自情節布局視之，它易於設置懸念，自內容情調的傾向視之，它是主觀、抒情的，是以《少年維特之煩惱》因主觀抒情的內容被《小說作法講義》看作日記體小說。二來，在 1921-1923 年日記體小說創作文本尚未盛行的年代，他們能朦朧地意識到日記體小說似乎很特別，將它獨立劃分成一類，亦可見其另眼相看的重視程度。

時序推移，隨著日記體小說的勃興，文人們逐漸明瞭此文體的好處，他們既是作者也擔任讀者的角色，1926 年郁達夫與石評梅分別發表他們閱讀日記體

[48] 參孫俍工編著，《小說作法講義》，輯入嚴家炎編，《二十世紀中國小說理論資料》第 2 卷，頁 341。

小說〈蘭生弟的日記〉的感想：

> 〈蘭生弟的日記〉是一部極真率的記錄，是徐君的全人格的表現，是以作者的血肉精靈來寫的作品，這一種作品，在技巧上雖然失敗，然若以真率的態度來測文藝的高低，則此書的價值，當遠在我們一般的作品之上。[49]

> 我讀完蘭生弟的日記後，使我認識自己生命力量的無限，……作者所表現的是我們這現在的世界內，他的人格和個性在環境中衝擊出的火花。……我更祝賀作者能力這樣偉大的藝術天才，能有這樣真誠的敘述催眠讀者……。談到蘭生弟的日記形式上的批評，我是很慕敬作者那枝幽遠清淡的筆致，……這冊書內容因為是一封信，又在裏邊插入許多日記，似乎有時讀著感到冗雜和厭倦，有些人讀不下去的原因或者是緣乎此。這是屬於心靈上體驗上能否同作者共鳴的問題。[50]

作爲相對而言的批評，郁達夫注意到日記體小說看似近乎無技巧的手法，但他更被這種文體塑造出的真實效果所征服，石評梅亦呈現身爲讀者的恍若受催眠般的心靈體驗，她引用廚川白村的話，認爲作者是在荊棘叢生的道路上摸索，燃燒自己以映照本來面目給世間，《短篇小說作法》所輕忽的「不過洩露述者的品格之一斑而已」，在這裡因真誠而躍升至美的藝術層次，讀者甚至由於獲得共鳴而能體悟到自身的生命力道，從而受到鼓舞。石評梅的感想代表諸多日記體小說愛好者的心聲，她也推測其他異議者會感到文章冗雜是緣於小說的形式，這一點與《短篇小說作法》所批評的「失之散漫」、「不經濟」是日記體小說在三〇年代後常被挑剔的缺點。

1927 年郁達夫的另一篇文章〈日記文學〉裡顯示文人橫向地在並存文類間借鑑，透露出小說向日記散文借取某種成分，而形成日記體小說這種新型次文類的現象。文章中先說明任何題材、再多幻想都可以自由地進入日記體裁裡，讀者將於不知不覺中受催眠暗示而不會認爲作者說謊，基於日記這種便利的特點，「小說家在初期習作的時候，用日記體裁來寫的時候，其成功的可能性，比

---

[49] 節錄自郁達夫，〈「蘭生弟的日記」〉，輯入《郁達夫文集》第 5 卷文論，頁 278。

[50] 節錄自石評梅，〈再讀「蘭生弟的日記」〉，《語絲》第 104 期（上海：上海文藝出版社影印本，1982），頁 79-84。

用旁的體裁來寫更多一些」，從作家的立場來看，運用真實性來包裝作品而容易成功，是他選擇日記體創作小說的原因，而站在讀者的立場，郁達夫認爲：

> 而我們讀者，因為第一我們所要求的，是關於旁人的私事的探知（這一種好奇〔curiosity〕是讀小說心理的一個最大動機），所以對於讀他人的日記，比較讀直敘式的記事文，興味更覺濃厚。

由於窺探隱私的動力驅使，讓讀者嗜讀日記，作家正可結合私密性極強的個人日記與公開的小說文本，挪用日記體裁來撰寫小說，形塑出展示隱密的空間以滿足讀者的窺視慾，造成市場賣點，牟取利潤，例如葉靈鳳的〈女媧氏之遺孽〉，男性作者充當外敘述者來引導讀者觀看女性敘述者的私密日記，並且直接評論女性人物作者的愛情，視一名中年婦人的自由戀愛爲「行動已很可異」，讓戀愛等同通姦，而他正是把這份帶有世紀病色彩的婦人日記發表出來以供研究，另外，女作家吳似鴻的〈流浪少女的日記〉也是在這種商業機制下產生的作品。[51]

指出日記體小說作家的創作動機與讀者的閱讀驅力，是郁達夫〈日記文學〉的極大貢獻，尤其是小說家採取日記體裁進行創作時所擔任的角色值得我們多加注意，高明的作者可以在真實與虛構之間自由操演，他可以藉由小說的虛構性來擺脫第一人稱敘述者與作者形象疊合的困擾，一吐心中抑鬱，或者能夠標榜真實性以迎合讀者的窺視慾望。此外，日記體裁亦有益於初期習作的年輕小說家，除了郁達夫所說的之外，創作容易成功的另一個原因，應該是這種體裁單一的內聚焦視角，難以顧及眾多視角、各種生活面，卻能掩蓋作者因年輕而「生活不夠」的缺點，作者亦可順勢傾吐他那年少氣盛而愛憎滿溢的情緒。[52]

水能載舟，亦能覆舟。日記體小說的文體規範——第一人稱內聚焦限制視角，如果把焦點置於敘述者的思致情感，則救作者涉世未深、無豐富的寫作題材之弊，又能營造真實性，但若是想將焦點置於情節或外界人物上，又或者想

---

[51] 翻譯小說〈少女日記〉的原序也將讀者的窺視慾表露無遺，他說道：「沒有一種作品像這日記這麼使我們能夠透切地看出一個屬於文明社會當春情發動期的少女的心靈。……最要緊的，是使我們知道性生活的神祕怎麼開始含糊地促起少女們的注意……。」女性題材將使讀者探知私事的動機更加高漲。參章衣萍，〈少女日記的原序和小記〉，頁 4。另外，蹇先艾也在日記體小說〈婚前〉序裡回應郁達夫的說法，更表明喜歡讀日記是因爲心頭盤據不道德的信念，

[52] 巴金曾自述他早期的作品常採用第一人稱視角進行創作，是爲了掩飾他生活不夠的缺點，又自述他在創作〈新生〉時是借人物作者的筆來發洩自我的情感，以避免年輕的心枯死。參巴金著，曹植芳等編，《我的寫作生涯》（天津：百花文藝出版社，2006），頁 487、82-84。

輯錄日記來講故事，那麼就易流於前人所論的「失之散漫而無中心點」、「不經濟」，令人讀來感到冗雜而厭倦，30 年代阿英在討論〈庶務日記〉時即說道：

> 日記體最適宜的，是寫作解剖主人公自己心理的著作……。其次是強調主人公個人事件描寫的著作。要用這種體裁來寫主人公而外的許多人物，許多事件為主體的著作，事實上是很容易失敗的。

何以容易失敗？阿英以老向的〈庶務日記〉爲討論對象，此文描寫官廳的庶務眼裡所看到的官僚世界，有如新版《官場現形記》，但他選擇日記體裁來創作卻難以達到敘述目的：

> 作者就採用了日記的體裁，不能把所要寫的人物事件充分的展開。除掉在主人公眼前幌動的一些淡漠的影子，作者是沒有取到什麼的。[53]

由於日記體裁須由敘述者的眼光出發，易於掌握、剖析自身心理，但若要以外界各種人物爲焦點，則難以設置中心人物，又因爲內聚焦的限制，無法探知其他人物的思慮，則所見不過是模糊的輪廓，眾人物均霑筆墨而僅得到浮光掠影的效果，結果是失之散漫。於 1933 年同樣批評日記體小說壞處的是賀玉波，他於〈盧隱女士及其作品〉中指摘日記體裁「壞處較好處多，其易著的就是容易使作品散漫鬆弛，並且使讀者常常感到單調」，接著建議盧隱將作品中描寫的對象轉移到那些大多數被壓迫束縛的勞動婦女身上，「少用書信和日記體裁，而換以精密的結構。」[54]

爲什麼後期的評論大多提出負面的見解？也許我們可以從賀玉波對盧隱的建議中讀出端倪，他立足於 30 年代無產階級大眾文學的美學品味來評判盧隱 20 年代的作品，希望作家把眼界從自身轉向多數的社會民眾，這是時代意識的轉換，五四時期那段個性解放的時代已轉移爲社會解放的年代，文學創作的潮流也「從對人的個人價值、人生意義的思考轉向對社會性質、出路、發展趨向的探求」[55]，日記體小說的文體規範適合探索私人心靈，與 20 年代中期～30 年

---

[53] 參阿英著，《夜航集》，輯入柯靈編《阿英全集》第 4 卷（合肥：安徽出版社，2003），頁 66-67。

[54] 參賀玉波著，〈盧隱女士及其作品〉，輯入黃人影編，《當代中國女作家論》（上海：光華書局，1933），頁 244-245。

[55] 引自錢理群、溫儒敏、吳福輝著，《中國現代文學三十年》（台北：五南圖書出版公司，2002），頁 225。

代前期的時代精神相對應，因而繁榮、鼎盛，然而當人們的需求隨社會文化產生變異，要求該文體向外映照廣漠大眾，那麼原先的對應性就會喪失，代之以不適應與矛盾，日記體小說難以勝任需求，而短處盡現，如同布托爾所宣稱：「不同的敘述形式是與不同的現實相適應的」[56]，日記體裁似乎不再是下一個階段的新時代表現生活的最佳手段，而緩步走向式微。

[56] 參陶東風，《文體演變及其文化意味》，頁 134。