

意義和力的生產

——中國左翼小說的情節

• 曹清華

半個多世紀以來，左翼小說的「藝術成就」受到來自左翼陣營內外的批評和學術界的普遍質疑。蔣光慈的《少年飄泊者》雖被夏志清視之為共產主義小說中最幼稚的作品，但它出版後卻深受當時讀者的喜愛。

半個多世紀以來，左翼小說的「藝術成就」受到來自左翼陣營內外的批評和學術界的普遍質疑。但事實上，大多數左翼小說都受到同時代讀者的歡迎和出版市場的認可。以左翼小說早期代表作蔣光慈的《少年飄泊者》為例，儘管夏志清視之為共產主義小說中最幼稚的作品^①，但它出版後卻深受當時讀者的喜愛。胡耀邦在1980年談文學作品的作用時說，他正是在《少年飄泊者》的感召下投身革命。陶鑄在回憶錄中亦記述，當年他懷揣着這部小說走進了黃埔軍校^②。

小說成為這些讀者人生歷程的推動力。這種力量來自小說敘事生成的「意義」(meaning)^③。從小說中獲得「啟示」而組織學潮或走向革命，敘事中的「意義」導引出人生的「意義」。當讀者揣着書本走上人生路時，兩種「意義」的生產就纏繞到了同一時間序列裏。布魯克斯 (Peter Brooks) 在研究十九世紀西方小說時，把「情節」定義為一種建構意義的活動，因為「意義」的邏輯和句法只有通過情節中的序列及連接才可能得到發展^④。小說情節

無非是向着某一「意義」悄悄運作的策略和手段。

本文力圖深入左翼小說敘事話語的背後，分析左翼小說作者編織情節的基本策略和手段，解剖這一「意義」建構活動的歷史運作和話語功能。

一 「死亡」的情節與「出走」的故事

閱讀左翼小說，我們會發現故事中有各式各樣的死亡情節。《少年飄泊者》的主人公汪中便是在呼喊「打倒軍閥，打倒帝國主義」的口號時被敵人的飛彈打倒^⑤。作為小說的結局，主人公死於飛彈之下亦出現在蔣光慈《咆哮了的土地》中的李杰、陽翰笙《兩個女性》中的雲生身上。為了促成主人公阿貴的死亡，蔣光慈在《最後的微笑》的結尾特意在阿貴的手槍裏安排了最後一顆子彈。胡也頻《到莫斯科去》的核心人物施洵白，也在成功馴化他的戀人素裳之後，被死亡情節帶到情敵徐大齊的槍口下。

死亡本身拒絕時間和敘述，因而人們在葬禮中通過各種各樣的儀式，盡最大努力把它敘述成一段時間、一個故事。在左翼小說中，儘管沒有世俗的葬禮，死亡卻同樣色彩斑斕——《最後的微笑》的主人公自殺身亡之後，「面孔依舊充滿着勝利的微笑」^⑥；在陽翰笙的《馬林英》中，女英雄血淋淋的頭顱被割下來掛在一棵柏樹上，「一點點一滴滴殷紅的血透入人迹踏過的泥道中」^⑦。在這裏，死亡所擁有的表情與色彩，從自然狀態中解放出來而成為一個表達意義的儀式。這一儀式不僅如本雅明 (Walter Benjamin) 所言使得故事可以講述^⑧，而且賦予了小說故事以宗教般神聖與崇高的歷史道德意義。在左翼小說中，「死亡」的鐘聲為「反抗」的意義而敲響。

夏志清在《中國現代小說史》中花了大篇幅討論《少年飄泊者》，他顯然看到了作者在小說情節方面所做的努力——「這個小說裏主角的父母是受地主壓迫而死的，他的愛人死於不人道的封建制度下……。這四個死的場面，很有宣傳價值，是經過一番巧妙的安排的。」^⑨這「巧妙的安排」的效果，在於建構了一個與社會對立的「反抗者」形象。左翼小說的「反抗」情節有兩種形式，其一是「出走／飄泊」——擺脫已有的社會秩序；其二是「革命」——對既存秩序的摧毀。事實上，在多數左翼小說中，「革命」一直處於後景位置，「出走／飄泊」的情節則是故事的主體。

從現存秩序中「出走／飄泊」的「反抗」情節是左翼小說的一個重要特徵。一些小說在題目中就表達出這一「出走」的歷史衝動，諸如蔣光慈的《少年飄泊者》、《衝出雲圍的月亮》、《咆哮了的土地》；洪靈菲的《流亡》、《在洪流中》，以及胡也頻的《到莫斯

科去》、《光明在我們前面》等等。左聯時期較有影響的作品，如丁玲的《水》與葉紫的《豐收》，均有一個「出走」的結局——前者是一群「飢餓的奴隸」，「比水還兇猛的，朝鎮上撲過去」^⑩；後者則是雲普叔從夜不歸宿的兒子那裏看到了「十五六年農民會的影子」^⑪。

「出走」的結局最後完成了小說的「反抗」情節，卻不能終止敘事發展的邏輯及其積累的能量，相反，「出走」情節所產生的巨大勢能，在讀者的想像中以最有效益的形式進行着「意義」生產。左翼小說敘事的這一特徵，曾經在國民黨政府的官方文件中以另一種話語方式進行了有趣的勾勒：「蓋此輩普羅作家，能本無產階級之情緒，運用新寫實派之技術，雖煽動無產階級鬥爭，非難現在經濟制度，攻擊本黨主義，然含意深刻，筆致輕纖，絕不以露骨之名詞，嵌入文句，且注重體裁的積極性，不僅描寫階級鬥爭，尤為滲入無產階級勝利之暗示。」^⑫前述因閱讀《少年飄泊者》而走上革命之路的案例，正好證明了「出走／飄泊」的意義成功地從文本移植到個體人生與民族歷史之中。

二 從「孤兒」到「殺父之仇」

五四意義的「離家出走」很大程度上是對「歷史」的反抗。魯迅筆下的「狂人」在「家」裏翻開了那本沒有年代、每頁都寫着「仁義道德」的歷史^⑬；〈我們現在怎樣做父親〉聲明其本意是研究「怎樣改革家庭」，結尾卻呼籲：「背着因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去。」^⑭

然而，左翼小說所建構的歷史時空已經完全兩樣。小說人物「出走」的

左翼小說的「反抗」情節有兩種形式，其一是「出走／飄泊」——擺脫已有的社會秩序；其二是「革命」——對既存秩序的摧毀。從現存秩序中「出走／飄泊」的「反抗」情節是左翼小說的一個重要特徵。

不少左翼小說的主角以「孤兒」的身份走進故事情節，他們不只是失去了家庭的羈絆，甚至割斷了與家庭成員及家族傳統所有的血緣和感情維繫。左翼小說人物的「孤兒化」處理，把人物從五四意義上的「家」／「家族」故事中解放出來。

動力不再來自對歷史和家庭的反抗，甚至在他們的社會理念中，與歷史傳統相關聯的「家」／「家族」意象也已經失去了位置。不少左翼小說的主角以「孤兒」的身份走進故事情節，他們不只是失去了家庭的羈絆，甚至割斷了與家庭成員及家族傳統所有的血緣和感情維繫。《咆哮了的土地》裏面的工農運動領袖張進德便是如此，他不但沒有家室，沒有親人，甚至在鄉下一個親戚也沒有。柔石《二月》的主角也有同樣的遭遇——「他叫蕭澗秋，是一位無父母的，無家庭的人。」^⑤《少年飄泊者》中汪中飄泊的故事，則以其葬於「亂墳山」東南角的雙親的新墳為起點。

以「孤兒」身份在小說中出現，顯然不只是為敘事提供了方便。小說人物猶如一個根植於社會歷史的符號，其身世在小說情節發生之前已經展開了「人物」的故事，並賦予了相應的意義。小說人物以「孤兒」身份赤裸裸走進情節中，就意味着這一人物拋棄了先在的話語包袱，不再受任何前文本的約束，依附其肉身的規則和意義都有待在小說情節中產生。左翼小說人物的「孤兒化」處理，把人物從五四意義上的「家」／「家族」故事中解放出來，並以嶄新的故事情節，別樣的話語機制，為人物及其所構成的社會建構新的意義。

儘管《少年飄泊者》中的孤兒汪中講述了父母雙亡的故事，這個故事也不是發生在「家」／「家族」的話語時空中。汪中的雙親是為了襯托佃戶與地主不可調和的矛盾而出現在小說中，「家」則作為一個社會衝突的表演場而存在於小說裏面。和《狂人日記》一樣，《少年飄泊者》同樣控訴一手製造汪中父母雙亡的「社會」是一個「獸的世界」、「吃人的世界」^⑥。而這裏「吃

人」二字的意義已經完全不同。魯迅筆下的「狂人」，發現歷史「吃人」，家族「吃人」，自己也是「吃了人」的人；而左翼「飄泊者」看到的是「社會」「吃人」，歷史的罪惡變成了社會的罪惡，父親與兒子的衝突空間化為「父與子」對「劉老太爺」等人共同的仇恨。與別的孤兒之一身清白走進故事情節不同，汪中的一生因此披上了「報殺父之仇」的光環。

蕭軍《八月的鄉村》中的孤兒陳柱司令亦講述了一個類似的身世故事^⑦：

四十一歲他的生命也就同他的殘餘的氣力，同他的高身材，闊肩膀，埋在地下了！……他常常拍着我的腦袋說：「柱子我必定要叫你唸兩天書！爸爸是瞎了一輩子的眼睛啦！」不是嗎？也就得一輩子給別人「抗活」，「啊」！同志們，他是看到自己東家的兒子閨女們全唸書，唸完書就作官，作官就有了錢，有了錢就買地……錢是越來越多；田地也是越來越多……結果是富的更富，窮的更窮了！

在這個「父親之死」的故事中，同樣看不到作為歷史意象的「家」／「家族」的影子；相反，基於血緣的父子兄妹聯繫作為一個合法的紐帶卻把社會罪惡歷史化了。不但將「我」與父親的歷史衝突轉化為「我」與東家的社會衝突，而且這一社會衝突還因為「父」與「子」的歷史聯繫而有了時間上的縱深感。

三 「苦難」的修辭

不再與夢魘般的五四式「家」／「家族」相抗爭，左翼小說「出走」／「反抗」情節的動力首先訴諸下層社會

無法忍受的苦難。「苦難」的敘事延伸到了社會生活的每個角落和人生需要的各個層次，成為左翼小說「現實感」的重要基礎和人們討論左翼小說「現實主義」特徵的基本素材。

家庭作為一個社會最小單位，仍舊是「苦難」敘事的主要場所。其中食物是最基本的生理需要，也是一個家庭得以維繫的底線。《少年飄泊者》中「我家」的苦難就是從「糧食」開始敘述的。實際上，這一家人因為「糧食」而陷入一個兩難困境——如果把收得的一點糧食都繳給主人（地主），則全家三口人一定要餓死；倘相反，主人就絕不會罷休。《二月》中蕭澗秋的故事則因為青年寡婦的「家裏只有一升米」才有了繼續講述的可能。《豐收》裏面的雲普叔祖孫三代都沒有逃出飢餓的威脅。《水》用了四分之一的篇幅描寫一群災民遭受飢餓的折磨。

在飢餓的威脅下，個人與家庭的其他一切需要都變得無足輕重。左翼小說以家庭為依託的「苦難」敘事，也從「飢餓」向家庭倫理和兒女親情等更深的層次延伸。其中最典型的就「典妻」（如柔石的《為奴隸的母親》）、「賣女」（如《豐收》、《最後的微笑》）的慘劇。

走出家庭的框架，「苦難」故事擴展到社會網絡中，首先表現為人格侮辱與肉體欺凌。《豐收》和《少年飄泊者》兩部小說有一個幾乎相同的情節——兩個年邁的父親分別遭到了八爺和劉老太爺的訓斥。《最後的微笑》中，阿貴的父親王興盛唯一一次在小說中露面，就是受了紅頭阿三的一頓毒打。在陽翰笙的《暗夜》中，警察局長劉奎平白無故的打張老七「幾個耳光」而鑄成的仇恨，是張老七走上反抗道路最直接的原因。

比肉體與人格上的欺凌更進一層的則是經濟上的盤剝。在以農村社會

為敘事背景的小說中，《豐收》是一個最典型的例子。小說裏面雲普叔一家人遭受的苦難——飢餓、出賣女兒、被地主辱罵——全部根源於經濟上不堪承擔的盤剝。發生在城市工廠裏的故事也沒有兩樣。《兩個女性》的主角雲生，在號召工人罷工時，同樣強調了經濟上的剝削對工人基本生活底線的威脅。

事實上，1930年代不少作家加入了「苦難」敘事的行列。左翼小說的獨特之處在於，其「苦難」寫作從屬於「反抗」／「出走」的情節安排。錢杏村早在1931年就把蔣光慈的《少年飄泊者》與安得列夫（Andreev）的《世界上最幸運的人》進行了比較。他詳細列舉了兩部小說中主人公所遭受的苦難，認為他們同樣經歷過「最奇幻的流離顛沛」。但不同的是，《世界上最幸運的人》的主人公對他的苦難「只當做是一瞥而過，沒意義的夢魘」，而汪中卻懷着「我們是青年，不是畸人，不是愚人，應當給自己把幸福爭過來」的信念，對不幸的壓迫作出反抗的殊死戰，他要在壓迫下找出道路來^⑩。

作為「反抗」情節的動力，左翼的「苦難」敘事經過了一番饒有意味的組織、編排與修飾。首先是「苦難」向詞語、數字的轉化。《少年飄泊者》在展開其「苦難」故事的開始，就推出了「地主」與「佃戶」這兩個詞語。其中「地主」一詞是為了解釋方言詞「主人」——「我鄉稱地主為主人」——而出現在小說中。小說中「我的父母」只是作為「一個佃戶」的代名詞而遭受「苦難的折磨」^⑪。小說《豐收》中所有「苦難」故事也充其量不過是「還差三擔三斗五升」的註腳^⑫。

與此相對應，左翼小說中的「苦難」不再是一個時間性的生活過程，而是一個不可容忍、無法延續、處於

左翼小說以家庭為依託的「苦難」敘事，從「飢餓」向家庭倫理和兒女親情等更深的層次延伸。最典型的就「典妻」、「賣女」的慘劇。走出家庭的框架，「苦難」故事擴展到社會網絡中，表現為人格侮辱與肉體欺凌，更進一層的則是經濟上的盤剝。

生與死的臨界點的生存狀態，以同義反覆的修辭手段依附於抽象的話語和想像之上。《少年飄泊者》的汪中聲稱可以寫一本《洋資本家虐待工人的記實》的大書來描述「資本家對工人的虐待」^②，就是一個典型的例子。這也是為甚麼左翼小說中充斥着「演說」、「談話」、「獨白」、「民謠」和「合唱」的重要原因。以洪靈菲的《流亡》為例，小說主人公之菲由香港街頭的所見所聞，引發出如下一段抒情色彩濃厚的內心「獨白」^②：

岸上陳列着些來往不斷的兩足動物。這些動物除一部分執行劫掠和統治者外，餘者都是冥頑不靈的奴隸！黑的巡捕，黃的手車夫，小販，大老闆，行街者，小情人，大學生……滿街上都是俘虜！都是罪人！都是弱者！他們永遠不希望光明！永遠不渴求光明！

「苦難」的敘事在這裏變成了一個修辭和話語的演繹場，個體的聲音、感覺、情緒乃至生命已隱遁於無形。

四 一個轉喻：「革命」與「性」

左翼小說「革命」／「出走」情節的動力還不僅僅來自這揮之不去的社會苦難。相反，小說敘事對「苦難」的編排和堆積構成了對另一情節的掩蓋和壓抑。細心的讀者會發現，左翼小說的「飄泊」／「革命」故事中常常會溢出不同尋常的「性」的情節，其社會苦難描摹中隱藏着一雙雙「性」渴望的眼睛。

《八月的鄉村》寫的是一支革命軍隊行軍打仗的故事，然而在行軍戰鬥之餘，士兵的語言、心理均離不開「性」的主題：被革命軍打敗的官軍熱

衷於士兵百靈鳥愛唱的一支「想老婆的調子」；革命軍隊員劉大個子看到隊伍中唯一的女性與司令走在一起時，其混亂的思路最後歸結到「革命一定能夠給他一個老婆」的理想。「想老婆」、「想娶老婆」是祛除了歷史道德光環的粗俗的性壓迫、性要求的語言表達，在小說人物設計中，這一類語言為革命隊伍中的次要人物所承擔，它是小說主要人物的「苦難」／「革命」話語規訓、收編、壓抑的對象。

比語言表達更進一步的性行為、性動作的敘述，在革命隊伍中則完全沒有生存的位置。《八月的鄉村》中，唐老疙瘩與李七嫂轟轟烈烈的愛情被無情的戰火徹底撲滅，唐老疙瘩因此而被飛彈結束了生命，李七嫂也因受傷而成為一名無性的革命者。同樣，在《咆哮了的土地》中，革命隊員劉二麻子對何月素的性強暴則為「革命領導人」張進德的一頓拳腳所制止。從此，「人民革命軍」在一個「性」被徹底規範的隊伍中前行。

儘管如此，有關女性身體的描寫以及性動作的敘述，仍舊像幽靈一般活躍在左翼小說的情節中。與性壓迫、性要求被次要人物所承擔相對應，充滿性誘惑的女性身體則為上層社會所佔有。「姨太太」、「小老婆」、「官太太」在左翼小說中幾乎成為描寫女性身體性誘惑的競技場，諸如《流亡》中楊老闆的三姨太、蔣光慈的《野祭》中「寬裕而好揮霍的俞君的女友」和《短褲黨》中「司令的四姨太」等等。同時充當性之載體還有「誤入歧途」的「革命女性」。《兩個女性》的開頭就通過「落後」的丁教授的眼睛，一而再而三地展現革命女性玉青全身散發出的性誘惑；《衝出雲圍的月亮》中，革命女性曼英因為妓女的身份而成為小說馳騁性描寫的舞台。

與性壓迫、性要求被左翼小說中次要人物所承擔相對應，充滿性誘惑的女性身體則為上層社會所佔有。姨太太、小老婆、官太太在左翼小說中幾乎成為描寫女性身體性誘惑的競技場。

黃子平曾經指出，「二十世紀的中國，有關『革命』的言說，跟有關『性』的言說，……不是一個『量』問題，而是一個『方式』(由誰說，對誰說等等)的問題，一個話語空間(場所、渠道、網絡)的切割、分配和連結的問題。」^②具體到1920、30年代的「革命」／「飄泊」敘事，則是通過角色的安排和視點的飄移，把「性」切割、連接在小說情節中。

有學者認為，革命的狂歡與性的狂歡具有某種氣勢上的美學對稱，從而導致了二者的相互象徵^③。這種革命與性之間的象徵關係以轉喻的方式(metonymic way)連接在左翼小說敘事中，兩者憑藉時間上的連續與空間上的鄰近構成了一個符指化過程(signification)，從而實現其意義生產的功能^④。「革命」與「性」在語義上的鄰近性(contiguity)在小說情節中不斷反覆、迂迴的運行過程，也是一個積聚能量、獲得向前發展的推進力的過程，小說因此不斷地向着語義相似性(similarity)趨近，致使在小說的結局中「革命」與「性」合二為一，呈現為一種暗喻的結構，小說能量因此而獲得最後的釋放。這既解釋了為甚麼上述的小說中有那麼多「接吻」、「擁抱」——「女性身體」與「革命思想」融為一體的結局；也從另一個角度告訴我們左翼小說為讀者感興趣的原因。

1936年，茅盾發表〈「革命」與「戀愛」的公式〉一文，把「革命」+「戀愛」小說分成三類。第一類是「為了革命而犧牲戀愛」，因為戀愛妨礙了革命；第二類是「革命決定了戀愛」——女的挑中了那最「革命」的男性；第三類是「革命產生了戀愛」。茅盾在文中把這三個類別連接起來，組成了一個與「革命歷史」發展相一致的演進過程。茅盾認為，第一類只不過是「戀

愛」穿了件「革命」的外套；到第二類，「戀愛」仍舊有着與「革命」同樣重要的意義；當發展到了第三類，「革命」已是主要題材，「戀愛」不過是穿插；「革命」是唯一的「人生意義」，而「戀愛」不過像吃飯睡覺似的是人生的例行事務的一項罷了^⑤。

這一演進過程顯然從屬於作者所擁有的歷史解釋的知識框架，與實際情況並不相符。蕭軍於1935年出版的《八月的鄉村》屬於「為了革命而犧牲戀愛」的類型，相反，洪靈菲寫於1927年底的《流亡》當歸於「革命產生了戀愛」一類。這裏的問題不在於「革命」多於「戀愛」，還是「革命」的「意義」大於「戀愛」的「意義」，而在於「革命」與「戀愛」這兩個欲望載體的分合、追逐與排斥的關係。

與大多「革命」／「戀愛」小說不同的是，《流亡》的開頭就是兩個主要人物結婚的情節——在「革命」與「戀愛」的「合—分—合」的進程中，「革命」與「戀愛」一開始就被描述成基本的需要：「戀愛和吃飯這兩件大事，都被資本制度弄壞了，使得大家不能安心戀愛和安心吃飯，所以需要革命！」^⑥與此相反，《八月的鄉村》則是一個「革命」與「戀愛」「分—合—分」的故事。在男女主人公離別前的最後一次幽會中，「革命」被女主人公唱成了一個崇高的理想：「我要戀愛！／我也要祖國的自由！／毀滅了吧！還是起來？／毀滅了吧！還是起來？／奴隸的戀愛毀滅了吧！／奴隸沒有戀愛；／也沒有自由。」^⑦

不管是基本的需求還是崇高的理想，「分—合—分」與「合—分—合」結構都造成了一個欲望的壓抑與釋放之間能量上的落差，而這個落差正為小說「反抗」情節的發展提供了動力。正如布魯克斯所說，如果情節常常都意

「革命」與「性」在語義上的鄰近性在小說情節中不斷反覆、迂迴的運行過程，是一個積聚能量、獲得向前發展的推進力的過程，小說因此不斷地向着語義相似性趨近，致使在小說的結局中「革命」與「性」合二為一。

味着投入欲望以及約束和掌握高強度的能量，相應的一方面小說敘事表現出對充滿性誘惑對象以及這個世界的想望、獲得及征服的主題導向，另一方面對於閱讀敘事的體驗，它本身也是一個達到佔有與征服的過程^⑳。

註釋

①⑨ 夏志清著，劉紹銘等譯：《中國現代小說史》(台北：傳記文學，1979)，頁278；278-79。

② 參見吳騰凰：《蔣光慈傳》(合肥：安徽人民出版社，1982)，頁74；嚴家炎：《中國現代小說流派史》(北京：人民文學出版社，1989)，頁108。

③ 巴特(Roland Barthes)認為，小說文本的引申義為其征服功能提供了可能性，並強調意義就是力量(meaning is a force)。參見Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974), 8-9。

④⑳ Peter Brooks, *Reading for the Plot* (Oxford: Clarendon Press, 1984), 113; 143.

⑤⑩⑱ 蔣光慈：《少年漂泊者》，收入《蔣光慈選集》(北京：人民文學出版社，1983)，頁150；101；93-94；139。

⑥ 蔣光慈：《最後的微笑》，收入《蔣光慈選集》，頁377。

⑦ 陽翰笙：《馬林英》，收入《陽翰笙選集》，第一卷(成都：四川人民出版社，1982)，頁24。

⑧ Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (Glasgow: Fotana/Collins, 1973), 93-94.

⑩ 丁玲：《水》，收入《丁玲文集》，第二卷(長沙：湖南人民出版社，1982)，頁406。

⑪⑳ 葉紫：《豐收》，收入胡從經編：《葉紫文集》，上卷(長沙：湖南人民出版社，1983)，頁93-94；93。

⑫ 〈國民黨反動政府查禁普羅文藝密令〉，載陳瘦竹主編：《左翼文藝

運動史料》(南京：南京大學學報編輯部，1980)，頁310。

⑬ 魯迅：《狂人日記》，收入《魯迅全集》，第一卷(北京：人民文學出版社，1981)，頁425。

⑭ 魯迅：〈我們現在怎樣做父親〉，載《魯迅全集》，第一卷，頁129、140。

⑮ 柔石：《二月》，收入《柔石選集》(北京：人民文學出版社，1978)，頁6。

⑯⑳ 田軍(蕭軍)：《八月的鄉村》，收入上海文藝出版社編：《中國新文學大系(1927-1937)》，第九集(上海：上海文藝出版社，1984)，頁554；583。

⑰ 錢杏邨：《現代中國文學論》(〔名古屋〕：采華書林，1933)，頁39-40。

㉑㉒ 洪靈菲：《流亡》，收入《洪靈菲選集》(北京：人民文學出版社，1982)，頁36；39。

㉓ 黃子平：《革命·歷史·小說》(香港：牛津大學出版社，1996)，頁35。

㉔ 南帆：〈文學、革命與性〉，載王曉明主編：《二十世紀中國文學史論》，下卷(上海：東方出版中心，2003)，頁438。

㉕ 雅各布森(Roman Jakobson)從失語症的研究中發現，「話語的發展在兩種不同的語義線索上發生：一個話題既可以通過相似性亦可以通過鄰近性而通往另一個話題。暗喻的方式應該是指稱第一種情況的一個最恰當的術語，相應地第二種情況則可稱為轉喻。」他還進一步指出，「循着鄰近關係，現實主義作家轉喻性的從故事的情節偏離到周遭的環境，從人物形象偏離到其時間與空間的背景」。參見Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, Paris, New York: Mouton, 1956), 90-92。

㉖ 茅盾：〈「革命」與「戀愛」的公式〉，載《茅盾全集》，第二十卷(北京：人民文學出版社，1990)，頁337-39。