

星遲夜讀

深夜裡月移星換的速度，
我仍然可以感受。
依舊守住深山裡的樓頭，
星有多遲，閱讀就有多長。

陳芳明 | 著



國立臺灣大學圖書館
National Taiwan University Library

館藏掃描檔案僅供個人研究用途



陳芳明

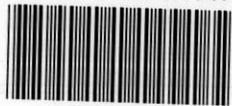
從事歷史研究，並致力於文學批評與文學創作的陳芳明，一九四七年出生於高雄。畢業於輔仁大學歷史系、國立台灣大學歷史研究所。他曾任教於靜宜大學、國立暨南國際大學中文系，後赴國立政治大學中文系任教，同時受委籌備、成立該校台灣文學研究所。目前獲聘為國立政治大學講座教授，以顯其治學和教學上的卓越成就。

陳芳明創作逾三十載，其編著的作品影響深遠，例如主編《五十年來台灣女性散文·選文篇》、《余光中跨世紀散文》等；其政論集《和平演變在台灣》等七冊見證了台灣社會的歷史變遷，而散文集《風中蘆葦》、《夢的終點》、《時間長卷》、《掌中地圖》、《昨夜雪深幾許》、《晚天未晚》，在在呈現了高度文學造詣。

在文學創作之餘，陳芳明的詩評集《詩和現實》等二冊，文學評論集《鞭傷之島》、《典範的追求》、《危樓夜讀》、《深山夜讀》、《孤夜獨書》、《楓香夜讀》，以及學術研究《探索台灣史觀》、《左翼台灣：殖民地文學運動史論》、《殖民地台灣：左翼政治運動史論》、《後殖民地台灣：文學史論及其周邊》、《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，傳記《謝雪紅評傳》等書，為台灣文學批評建立新的研究典範。

二〇一一年，陳芳明終於完成歷時十二載的《台灣新文學史》，為全世界的中文讀者打開新的台灣文學閱讀視野。

國立台灣大學圖書館



3566686

642593116

星遲夜讀



● 陳芳明 / 著

陳芳明文集 10

聯合文叢

554

3566686

星遲夜讀 目錄

餘生與未了——《星遲夜讀》自序…………… 6

◎第一輯 介入與涉事

- 暗夜裡的鄉土——橫路啟子《文學的流離與回歸》序…………… 12
- 俯視黑暗的井底——重讀林佛兒《北回歸線》…………… 18
- 傲慢的食夢獸——序陳永興《無悔之旅》…………… 22
- 文舞雙全的林懷民——讀《高處眼亮》…………… 26
- 在關閉的地方重新開啟——序汪其楣《歸零與無限》…………… 32
- 寂寞的時光與靈光——序尉天驄《回首我們的時代》…………… 37
- 花謝落土又再回——《謝雪紅評傳》再版序…………… 45

寬與勉，兩個世代的傳承…………… 53

水淹鹿耳門…………… 56

艾雯和戰後台灣散文長流——「艾雯全集」序…………… 59

孤兒精神與林惺嶽美學——序彭宇薰《激流逆境》…………… 68

記憶是一面鏡象——讀郭松棻的遺稿《驚婚》…………… 77

毛澤東的牙齒…………… 83

啟開黑暗的閘門…………… 89

◎第二輯 技藝與開展

帝國與人性——寫在平路《婆娑之島》出版前…………… 94

後鄉土的考掘學——序張耀仁《親愛練習》…………… 99

攜夢繼續航行——序林文義《邊境之書》…………… 104

文學史的重訪與重塑——序朱芳玲《六〇年代台灣現代主義小說的現代性》……………	108
Love Is Four-Letter Word——《嬰兒宇宙》推薦序……………	113
文學史的逐夢與築夢——序楊照《霧與畫》……………	121
雪落韓半島——《無窮花開》序……………	127
盆地的巨河——序莊華堂《水鄉》……………	132
從孤島到孤島……………	137
模糊世代的魔幻詩學——讀高翊峰的《烏鴉燒》……………	141
懺情與懺覺——閱讀黃文鉅《感情用事》書序……………	147
權力與暴力——讀林宜濠《海嘯》……………	151

◎第三輯 經驗與回顧

我的散文經驗……………	160
我們的張愛玲——「香港嶺南大學張愛玲九十冥誕國際學術研討會」開幕詞……………	179
台灣文學的現代與後現代……………	191
閱讀越美麗……………	202
台灣知識分子的宿命與宿願……………	230
瞭望百年來台灣的文學與藝術……………	240
我是如何到達台灣女性主義……………	268
十年之約……………	277
新台灣·新文學·新歷史……………	284
無止無息的造山運動——《台灣新文學史》餘話……………	292
散文可以虛構嗎？……………	299
東亞現代與台灣書畫……………	304
坂本龍馬的造型與變形……………	314

餘生與未了

《星遲夜讀》自序

陳芳明

《台灣新文學史》付梓出版後，閱讀的工作又重新展開。望向文壇，舉目盡是陌生的面孔。時代已經進入換季的時刻，世代也漸漸到了接班的階段。跨入二十一世紀之後，在文壇出現的作者，幾乎都是少壯行列。見證六、七年級的新星，次第浮現出來，內心自有難以言喻的喜悅。文學史的書寫，是一種向後看的篩選工作。現階段的文學閱讀，則是一種向前看的審美實踐。從一九八〇年代至九〇年代的作家，基本上已經完成台灣現代主義的接收工作。緊接著下一世代，又嘗試實驗全新的技藝。這種變化，似乎與戒嚴文化的終結有著相應的關係。

解嚴以後的台灣文學，出現前所未有的活潑狀態。其中最顯著的跡象，莫過於文字鍛

鑄的鬆綁。現代主義運動的先驅者，曾經開發過大量的精鍊語言。他們非常專注於濃縮的文字表現，企圖在最簡短的句式裡，發揮最大的想像。新世代作者則反其道而行，他們盡量揮霍文字，為的是描寫極為細微的事件。從駱以軍以降，許多年輕作家敢於耽溺在鬆散語言的運用，即使是最俚俗、最民間的說話方式，都容許放進詩或散文書寫，更別說小說故事的經營。

一個新的表演時代已然到來，只因為不再擔心政治權力的干涉，或介意傳統觀念的干擾。當台灣社會逐漸捲入全球化的浪潮，年輕作家也慢慢擺脫過去的思維上的束縛。受到翻譯文學的衝擊，從昆德拉、村上春樹到馬奎斯、卡爾維諾的美學洗禮，台灣少壯作家遣詞用字的技巧顯得更恣意而放膽。他們的藝術手法是思想解放後的美學，完全洗去過去壓抑年代的掙扎痕跡。面對正在崛起的作家行列，深深覺得台灣文學史的生命後勁十足。感受到文學力量的躍動，怒濤般擊打在心坎上，驅使我必須持續閱讀，注視他們將如何造成新的景觀。

至少收在這本書裡的文字，大多是針對新世代作者而寫。或者更確切而言，未來我所讀的文學書籍，大部分必然都是出於比我年輕的手。當我的前輩與朋輩逐漸減產或停筆之際，勢必要把眼光投向年少的後輩。文學生態在不知不覺中已經完成世代交替。與我二十年前出版的《危樓夜讀》相互參照，作者的年齡層次與審美原則，確實已經發生巨大的變

化。感到慶幸的是，由於毫不懈怠的閱讀，終於還是能夠追上文學進步的節奏，並且也鮮明察覺新舊世代的差異。日月升降或潮汐漲退的自然規律，也相當生動地對應於近二十年的文壇風景。

這三年來，與年輕作家的互動日漸頻繁，尤以小說作者居多。他們在顧盼之間，儼然有一種自信。對於時代與家國，似乎不再抱持緊張情緒。當整個社會朝向開放方向篤定發展時，本土或非本土的意識形態，再也不是檢驗美學的標準。他們可能各自有其政黨取向，卻並不滲透於文字之間。所有的議題都是他們的關懷，從性別取向到公共事務，從私密幻想到家族細故，從歷史事件到個人記憶，無不可以進入詩、散文、小說。無論是時間跨度，或是空間廣度，遠遠超過上世紀的作者。年輕寫手所反映的想像，正好迎接解嚴以後的解構傾向。所謂解構，無非是偏離既存的主流價值，也偏離從前那種歧視、偏見、排斥、壓抑的中心位置。上世紀五、六〇年代的黨國思想與七、八〇年代的民族主義，都在進入九〇年代後逐漸退潮。

關在研究室夜讀年輕作家的新語法、新句型時，當可發現新世代的作者並未與前行代發生斷裂。他們的審美態度也許有所差異，但確實是在前人的實驗與實踐的基礎上，持續開展大開大闢的格局。如果新世代可以定義為後現代，精神上其實是與稍早的現代主義運動接軌。沒有現代主義，就沒有後現代主義。兩個世代的不同美學，無疑存在著千絲萬

縷的關係。現代主義的創作技巧，如果是在現實基礎上形塑虛構的想像；則後現代主義的變革，則是在虛構中延伸另一虛構。如果沒有先驅者的勇於虛構，大概就沒有後來者的嘗試。

正如我在《台灣新文學史》的序論所說，政治史在乎的是成敗興亡，文學史則強調繼承存續；前者計較權力輸贏，後者關心文化累積。在文學世界，完全不存在誰淘汰誰的問題。所有的美學實踐，都可成為每位創作者的借鑑，也可導出更精采的藝術表現。因此，縱然已經完成一冊文學史，閱讀的工作仍無可懈怠。只有通過更豐富的涉獵，才能理解為什麼台灣文學的生命力是如此強悍。現在所做的閱讀，乃是有所為而為，主要是為了繼續增補未了的文學史工作。這可能是我餘生無可推卸的任務。

文學史撰寫之難，只有真正涉入之後，才能體會其中滋味。既然以意志與勇氣接下這份挑戰，便注定要承擔全部責任。如果發現缺憾、遺漏、錯誤、短少，都無須逃避過錯。寫史，從來都不是一蹴可及。只要一息尚存，就必須時時自我要求，不斷回到這項書寫工程。正是在這要求下，每天還是耽溺於夜讀。全集式的閱讀，是過去十餘年養成的脾性，至今已內化為血脈的一部分。深夜裡月移星換的速度，我仍然可以感受。依舊守住深山裡的樓頭，星有多遲，閱讀就有多長。

第一輯 介入與涉事

暗夜裡的鄉土

橫路啟子《文學的流離與回歸》序

殖民地作家恆以不完整、不成熟的姿態在歷史舞台登場。不完整的語言，不成熟的技巧，使日據台灣作家顛躓於困頓的文學道路。新文學運動在一九二〇年代發軔時，日語教育已在台灣施行將近四分之一世紀。新的語言秩序縱然還在構築階段，第一世代的台灣知識分子已經開始感受到語言的苦惱。當私塾與書院教育不斷呈萎縮狀態，使得漢語傳統受到嚴重挫折。當中國白話文運動在中國全力展開之際，台灣知識分子也完全沒有介入的空間。台灣作家的文言文、白話文書寫能力受到創害之際，日語的滲透與影響遂產生積極作用。

最顯著的事實是，新文學運動初期三位主將的語言方向各有所異：謝春木使用日語，張我軍依賴白話文，賴和則是文白夾雜。這種現象彰顯台灣作家在語言上的進退失據。

被尊奉為「台灣新文學之父」的賴和，在二〇年代末期似乎已可操作白話文，然而，他的文學思維裡卻是寄望以台語從事創作。依違於漢語與日語之間的台灣作家，終於在跨入一九三〇年代之際，爆發台灣話文論戰，顯然是台灣新文學運動的宿命。

如果一九二一是新文學出發的第一年，則一九三二年發生的台灣話文論戰，應可視為新文學運動的再出發。這場富於政治意義與文化意義的論戰，前後延續四年，充分展現殖民地作家在當時歷史環境中的文學觀與藝術觀。圍繞這場論戰的主要議題有二：台灣文學究竟為誰而寫？台灣文學究竟要寫什麼？第一個問題針對文學的讀者，因此參戰者關心的的是文學創作時所使用的語言。第二個問題牽涉到文學內容，因此參戰者熱烈討論創作時的題材。如果強調第一個問題，在文學史上就被稱為「台灣話文論戰」。如果是偏向第二個問題，文學史家便將之命名為「台灣鄉土文學論戰」。雙軌式的議題在論戰中同時進行，正好可以透露殖民地作家的焦慮與危機。文學不再只是屬於審美的的工作，在歷史條件的規範下，文學還具有更為深沉的、豐富的政治意義。

橫路啟子的專書《文學的流離與回歸》，顯然是選擇鄉土文學為主題來考察這場論戰。不過，在討論過程中，她並未偏廢台灣話文論戰的議題。近十餘年來，國內學界對於這個事件的研究可謂成果豐碩。尤其二〇〇三年之後，中島利郎整理的《一九三〇年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》在台出版，使整個事件始末有更為清晰的呈現。在眾多研究成

果中，橫路啟子的專書是詮釋最為周延的作品。

過去的研究者往往把論戰視為孤立的事件，僅是把論戰內容以分類的方式來處理。橫路啟子的研究，則是把論戰文本置放在歷史脈絡中來考察，使平面的文字意見轉化成為立體的、動態的歷史活動。她採取脈絡式的閱讀（contextualized reading），重新建構論戰的歷史現場。作者開宗明義進入論戰交鋒的過程，然後層層逼進每一種論戰內容與社會現實的互動關係。為了詮釋論戰的原因與影響，她特別開闢一章專論一九三〇年代初葉的台灣。

一九三〇年代的台灣社會，見證了日本的兩次侵華軍事行動，一是一九三一年的滿州事件，一是一九三七年的七七事變。夾在這兩次戰事之間的台灣作家，相當迫切地體認了時局的危疑。台灣總督府加速使整個海島投入現代化運動，資本主義的深化，工業升級的強化，也劇烈改變了台灣的文化景觀。朝向高度現代化的過程中，統治者一方面加強日文教育，一方面也重視鄉土文化的宣導。這種雙管齊下的文化政策，使台語的傳播頓形萎縮，也使台灣知識分子的鄉土發言權受到挑戰。在強烈危機感的驅使之下，當時的作家不能不高舉台灣話文與鄉土文學的主張。

台灣話文面臨的危機，並非純然來自日文教育的威脅。台灣民間的主流媒體《台灣民報》與《台灣新民報》，也大量使用中國白話文。在日語與中國白話文的夾擊之下，台

語使用的空間，至少在知識分子的階層裡確實是相對地縮小。台語的傳播受到侷限時，「文」「言」不一致的現象當然就越來越嚴重。真正能夠使用台語的，便是廣大的農工大眾。

大眾會成為論戰的重要議題，完全是出自知識分子的使命感。所謂大眾，自然是指具有階級意義的農工群眾，與一般認知的市民大眾迥然不同。如何以文學傳播去影響農工階級，關聯到知識分子左翼思想的形成。如果說台灣話文論戰的爆發，是台灣左翼運動的一次開花結果，應該是符合歷史事實。社會主義的引進，絕對不是偶然的現象。沒有資本主義的高漲，沒有階級意識的抬頭，就不可能造就社會主義溫床的完成。正如橫路啟子在書中指出，「工業日本，農業台灣」原是總督府的施政方針，但這並不意味台灣社會全然沒有工業化的趨勢。進入三〇年代以後，工業化的跡象日益鮮明，正是意味著資本主義化傾向日趨濃厚，從而造成社會階級的分化也更加顯著。失業率的升高，經濟發展的挫折，使農工大眾的生活陷入困境。歷史條件啟開了使左翼思想能夠滲透的縫隙。

具有社會主義思想的作家，在此危疑時期，自然而然亟思以台灣話文來啟蒙感召大眾。這本書的重點在於討論：歷史條件已經齊備，左翼思想已有發展空間，而農工大眾也正等待啟蒙，為什麼台灣話文運動終於還是功敗垂成？作者反覆討論的，正是台灣話文所面臨的困境。任何語言的傳播，首要的條件是掌控教育權。

日本與中國在近代化轉型時期，能夠完成文言一致的任務，正是拜賜於普及教育的成功。殖民地台灣的教育權壟斷在總督府手上，當日語以國語政策展開實施，凡是接受現代化洗禮的台灣人，在吸收知識之際，無不藉用日語媒介來建立思維模式。現代化日語已經能夠勝任負載新事物、新思想的到來。後起的中國白話文運動，也能夠勝任現代化知識的擴散。相較之下，台語不僅未能享有普及教育的管道，也不能夠承擔新知識的傳播。縱然台語在農工大眾之間使用，卻沒有共通的文字作為媒介，言文不一致的現象益形嚴重，從而使知識分子無法創造足以流通的文字形式與內容。

這本書值得重視的最後一章，也是最為精采的一章，便把論戰中的主張拿來與文學創作的實踐相互比較。凡是熟悉日據文學史者，都已意識到進入三〇年代的台灣文學場域，日語作家的藝術成就高於漢語作家。這個事實顯示，知識分子使用日語的能力確實提高許多。論戰中主張使用台灣話文的作家如黃石輝、郭秋生，在文學造詣上格局有限，他們的理論遠遠勝過文學創作。同樣的，主張中國白話文的作家如賴明弘、廖毓文，也是屬於理論家而非創作者。以中國白話文書寫而獲致藝術高度者當推朱點人，他留下的小說如〈島都〉、〈秋信〉、〈紀念樹〉，無論是語言或審美均屬傑出之作。然而，朱點人在恰當的情節中也會置入台語句法。事實上，台灣話文與中國白話兩派的作家，創作出來的小說都同時混融了台語、白話、日語的使用。這種語言駁雜的書寫方式，典型地呈現殖民地文學

的特徵。

台灣文藝聯盟在一九三四年成立之後，漢語與日語的並存已是公認的現象。橫路啟子銳利地指出，鄉土文學論戰結束之後，台灣文學一詞漸漸取得確立的位置。當台灣作家努力向東京的中央文壇進軍時，日語文學逐漸成為台灣文壇的主流。殖民地作家的最大關切，便是如何爭取在中央文壇的發言權。鄉土文學的實踐不必然要依賴漢語，作家以日語從事創作也同樣能夠彰顯鄉土文學的精神。楊逵、呂赫若以日文創作次第登場時，台灣文學便正式取代了鄉土文學一詞。

橫路啟子是台灣文學研究的後起之秀。她在輔仁大學接受博士論文的口試時，表現出自信的辯護，恰當反映了對此議題的理解與掌握。雖是日籍學者，她的中文思考與運用已臻爐火純青。由於能夠解讀日文與中文原典，她的殖民地文學研究更具有開放與寬闊的視野。經過改寫、重訂的博士論文，升格成為《文學的流離與回歸》一書，是值得祝福的一件美事。她進入台灣學界，帶來的不只是文獻的解讀，也攜來豐富的解釋。對於一九三〇年代台灣話文論戰的相關議題，她在書中均有綿密的處理，使後來的研究者看得更為清楚。歷史暗夜裡的鄉土，因為有這本書的出現，一道曙光也跟著投射進來。

——二〇〇九年十月十一日於政大

俯視黑暗的井底

——重讀林佛兒《北回歸線》

俯視廢井深處，可以看見黑暗中的記憶嗎？

從一九七〇年代歷史現場脫困出來的知識青年，如果回味成長時期的感覺，可能再次嚐到抑鬱、冗長、沒有出口的滋味。在那極端封閉的歲月，肉體與靈魂彷彿都禁錮在不見天日的井底。抬頭往上看，僅能窺見窄仄衰弱的天空。仰望的視線穿過時間長頸，天外的夢看來是伸不可及也深不可測。好深的井啊，那逝去的年代。

重新翻閱林佛兒的早期小說《北回歸線》，驀然又俯臨那口深井。模糊且遙遠的記憶，挾帶濃郁愁緒，幽幽自井底浮升上來。悸人的律動，翻騰的詩情，以青春之血的衝力注入漸漸荒老的胸懷。一些遺忘的感覺，在重新閱讀中隱約回到就要遲鈍的肌膚與感官。小說中那位叫做杜榮的青年，在已呈泛黃的場景裡漫步時，不禁使人想起當年在都市街頭

似曾相識的身影。杜榮可能不是虛構的人物，而是整個苦悶世代的一個縮影。富於熱血、理想的青年，好像是在追求一切，又好像是在追求一無所有。他內在的痛苦呻吟，與外在的倔強形象，完全不成比例。那是撕裂的人格，是殘缺的意志，是無法定義的青年肖像。

這冊小說初稿於一九六八年，完成於一九七九年，是台灣社會已經發生騷動而還未開放的歷史階段。文學的現代主義已宣告成熟，鄉土文學運動則方興未艾。在西方美學中漂泊的浪子正要啟程回航，但台灣文化主體仍等待確立。一絲希望之光還在遠方閃爍，虛無的情緒也還未退潮。那是相當可疑的時期，沒有真正的自由主義者，只因沒有空間容許發言；也沒有真正的社會主義者，更因為沒有勇氣付諸實踐。杜榮是一位無法歸類的青年，甫結束服役，對整個社會感到陌生。他嗜讀哲學，也偏愛文藝，但沒有確切的信仰。

這位青年的內心充滿憤怒，卻找不到恰當的地方發洩。受到遷怒的，往往是身邊的女性。那種徬徨、挫折、掙扎、吶喊，都只能在私密的內心完成。即使身邊有一位大學情人，他似乎患有嚴重的行動未遂病，從來不知如何表達自己的情感。他與外面的世界對敵，卻不知真正的敵人何在。服完兵役後，選擇到山上的溫泉區度假。在深山避居的日子，他自己也無法釐清究竟是介入還是隱匿。

小說相當成功地形塑一位青年，完全不知如何處理自己的情緒。他勇於說話，不切實際；他敢於行動，不知目的。林佛兒筆下的青年，是一九六〇年代封閉文化下的典型產

物。這樣的青年接受過完整的教育，他被賦予崇高的理想，也被燒起無窮盡的熱情，只是沒有提供他足夠實踐的機會。如果這位青年是苦悶的象徵，那麼他的壓抑與抗議，不應受到苛責。時代帶給他知識的重量，卻不給他有卸下包袱的時刻。如果這樣的生命有任何錯誤，則不應該歸咎於他個人，而應該讓他賴以生存的社會來承擔。

杜榮真正理解社會的現實滋味，可能始於陰錯陽差地擔任了溫泉旅館經理一職。他在櫃台前看盡人間百態，第一次發現社會有各種不同的奇異情感演出。也因為接受經理職位，他第一次啟開情感的花朵。他的性啟蒙發生在旅館服務生的身上，在一個醉酒的夜晚。性的完成，反而為他帶來更為巨大的空虛。對於自己的家人與情人，他永遠維持疏離的態度，對於山下的世界也保持某種程度的恐懼。杜榮的生命哲學是什麼，他的熱情將注入何處，他的理想要如何追求，小說裡全然沒有確切答案。每翻閱一頁，小說故事就進入另一層苦悶。他耽溺於性的愉悅，卻又覺得無須負起任何責任。這種人物形象，也許在每個時代都可發現。不過，如果容許時光回到一九六〇年代，這樣的青年圖像應該暗藏高度的政治的意義。

小說情節之臻於高潮，在於他發現一位少年陷於畸戀。杜榮看到一位中年婦人帶來一位蒼白少年投宿時，全然感到駭異。事後他寫信規勸少年，未料信箋落在少年的父親之手。蒼白少年受到家人苛責後，竟然選擇自殺。故事至此有了劇烈轉折，杜榮受到少年父

親的討回公道。他無法承受如此的打擊，驟然決心遁入空門。小說的結局似乎稍嫌不負責任，林佛兒在面對自己所創造的故事困境，僅以杜榮選擇出家一途作為交代，遂揚長而去。這樣的故事，就像那個空虛的年代，完全不能找到答案。

肉慾即罪惡，是那時代的道德觀。如果肉慾是昇華，整個故事也許就會改寫。然而，受制於欲開未開的時代氛圍，小說能夠展開的格局就只能這樣。愛情與人生，社會與志業，歷史與理想，顯然沒有任何交集。各有各的軌道，有時平行，有時迴旋，卻從未有過遇合。對於曾經從那個時代走過來的知識青年，也許還可以理解小說中人物的猶豫與遲疑。但是對於一位身處資訊高度開放的二十一世紀青年來說，是否能夠理解杜榮內心的畏怯與蠻勇，也許還有待考證。

小說中保留的感覺與記憶，不免使人發思古之幽情。在故事之間隱隱流露的背景音樂與時代情調，不時挑逗著欲逝未逝的青春慾望，那是無盡止的鄉愁，也是永遠無法回歸的歲月。書中的庸俗對話，笨拙的肢體語言，以及清麗的少女形象，在在使人情不自禁墜入曾經有過的幻想。打開這冊小說，無異於打開自己的身體，終於又窺見黑暗中的記憶。好深的井啊，那逝去的年代。

——二〇〇九年十二月二十日於政大台文所

傲慢的食夢獸

——序陳永興《無悔之旅》

永興與我的這一世代在邁入三十歲前後，立即面對了台灣歷史翻轉最為劇烈的時期。那個年代不容遲疑，彷彿是開啟攸關命運的一道門縫，跨入與退出都在一念之間，而且是稍縱即逝。就在歷史之門虛掩的時刻，永興與我都決心投入，從此不再回頭。那是一九八〇年代，他回到台灣的政治現場；我因為是思想犯，只能選擇隔海介入。即使遠在二十餘年後回首再看，內心猶存微微震動。

活在封閉的台灣，原就屬於拚命的事業，而涉入政治，尤其冒險。最動人心魄的記憶，莫過於永興在島上發起二二八事件平反運動。一九八七年我四十歲，也是歷史事件的四十週年。小我三歲的永興，結合李勝雄與鄭南榕而形成巨大勇氣，展開史無前例的和平追求。沒有他們的行動，就沒有日後的道歉、賠償、建碑、寫史的一連串官方回應。整個

海島能夠逐漸掙脫歷史枷鎖，在心理上拭去長期蒙上的陰影，都應該回歸到那年他們的果敢行動。

然而，今日奢談歷史事件的政治人物，卻把這個節日拿來消費，累積個人的問政資本，一方面空談和平，一方面撕裂族群。甚至作為發起人的永興，也在朋輩之間遭到奚落批判，用以彰顯他們的高風亮節。平反的嚴肅意義，和平的真實精神，都在十餘年來的政治鬥爭過程中消耗殆盡。然而，台灣社會的發展速度，是以進兩步退一步的節奏緩緩前行。永興背負著各種包袱永遠走在前端，那種義無反顧的身影，看來特別孤獨。

我在一九八九年第一次返鄉，便投宿在永興的住家。當時台灣猶停留在開放與保守之間擺盪，政治氣氛充滿各種躊躇與遲疑。對於未來，我們既抱持期待，卻又有一定程度的幻滅。但是，兩人對於民主運動從未有退卻之意。尤其在一九九二年我正式返台後，擔任民進黨發言人，第一次與台灣社會有了深刻的接觸。永興受到提名，轉戰於東部花蓮。經過幾次受挫的戰役，他終於當選花蓮的立委。那時我已回到學界任教，卻目睹了他超出負荷的往來奔波。

他永遠是橫跨在兩個空間，既是立委，也是醫師；既住花蓮，也往返台北。在擁擠的時間裡，他從未放棄最初的關懷，那就是人權問題與醫療制度。許多投入政治場域的朋輩，終極目標都是在追逐權力，他反而背過身子，注視許久以來的夢與理想。當民主政治

越來越趨向成熟之際，伴隨權力而來的誘惑也開始構成挑戰。我見識太多當年在黨外運動的年輕友朋，從最底層的雜誌出發，一字一句地寫下每個人所懷抱的血淚之夢。當他們開始因社會逐漸開放而往上攀爬，似乎也一步一步遠離從前的誓願。對於時代的喟嘆與感傷，莫甚於此。追求民主，不就在於提升人性、人格與人權嗎？但是我竟親眼看見，在權力高於一切的政治運動裡，有多少美麗的靈魂遭到折損。

永興從來沒有忘記參加政治的初衷，他始終堅守人權的立場。他促成的陳文成基金會到今天還在運作，他奠基的台灣人權協會也還是與台灣社會不離不棄。在權力與關懷之間，他選擇入世的醫學道路。政治只不過是一種啟蒙的方式，如何讓更多年輕心靈覺醒，才是他的終極關懷。如果政治開始往下墜落，甚至挾泥沙俱下那般，把人格與理想一併席捲而去，他必然是選擇遠離。

他留下的軌跡非常鮮明：高雄市衛生局長、聯合醫院院長、凱旋醫院院長、台北醫學院教授，到現在的羅東聖母醫院。凡走過之處，他一定是把醫療制度與人權觀念牢牢結合在一起。在台灣社會，醫院一直被視為一種牟利象徵，對於病患往往沒有給予恰當的尊重。他每到新的醫院，必然都是從行政改革做起，使醫院變成更適合人居住的空間。

如果說他是一隻食夢獸，亦不為過。但是，並不在消耗夢想，而是在消化之後再付諸實踐。年少時期他投身於挑戰與批判，為的是要衝撞一個龐大的保守體制。經過傷痕累

累的追求之後，他總是孤獨地舔舐自己的血跡。在最困頓的時刻，他並不畏懼，也毫不後悔。畢竟台灣歷史已擺脫需要突破的階段，已然到達必須重建人文思維的時刻。他的自我療癒，不帶任何自憐的情緒，而是投射炯炯眼神，朝向充滿希望的未來。自憐只會帶來退卻，自卑只會創造怨懟。他非常明白歷史的改造，需要的是勇於實踐。從這點來看，他能是我朋友中極為傲慢的一位。

跨過新世紀時，海島上的住民都受到貪腐事件的傷害。這可能是貪腐者表現得最為民主之處，因為每個人都很公平地遭受了等高同寬的創害。累積三十餘年的民主資產，中間還有無數生命的流血犧牲，卻在一夜之間被出賣殆盡。永興與我的這一世代，開始迎接一個沒有夢的時代。

每次看見他額上提前報到的白髮，總覺得歷史的回報是如此絕情，如此殘酷。在他六十年的生命裡，他始終選擇孤獨前進。對人權的尊重，以及因此而延伸出來的對病患的關懷，他未嘗有一日懈怠下來。他是多麼傲慢的一位朋友，無視於冷酷的政治，無悔於積極的介入。展開他與我之前的，是一片秋天的歲月；但是，收割的季節卻從未到來。他給朋友的激勵，他對自己的期許，永遠比沉淪的社會還要高一點點。即使是那麼一點點，也就足夠。他帶來的溫暖，已經容許我與我的世代繼續燃燒下去。

文舞雙全的林懷民

——讀《高處眼亮》

林懷民排斥文字，他擔心的是文字傷舞。然而，《高處眼亮》這本文字選集，呈現他的舞藝與字藝並行不悖，燈光熄滅時，舞台淨空；燈光再亮時，文學現身。林懷民畢竟是戰後台灣的共同文化記憶，沒有文字的營造與記錄，很少人能夠理解「雲門舞集」是如何從荒蕪未闢的土壤，撐起一株豔麗燦亮的藝術之花。

文字與舞姿，無非都是屬於符號。但是，文字之美永遠無法追趕肢體的婀娜多姿。平面靜態的《白蛇傳》，僅能攜來豐富的想像。舞台上演出的《白蛇傳》，如泣如訴的音樂與翩然搖曳的水袖，則強烈刺激觀眾的聽覺與視覺。舞蹈傳達而來的騷動，是那樣使人坐立難安，完全逸出話本小說有限的文字格局。

文字確實是非常沒用的東西，如果只是把它拿來與生動肢體比較的話。不過，文字卻是保留記憶的容器。捧讀林懷民在一九七四年出版的小說集《蟬》，一個世代的感覺從蒼白的青春到火紅的情愛，又重新擊打許多猝不及防的心靈。年少時期的文字，乾淨簡潔，近乎詩一般的演出。如果要拾起一冊苦悶年代的青春文學，也許沒有任何短篇小說可以與《蟬》相互比並。凡是走過小說中的故事，幾乎所有的讀者都無法忘懷那難耐的、如精神囚牢的青春肉體，更難以忘卻那鎖住灼熱慾望的夏日城市。蟬，已昇華成為林懷民文學的高度隱喻。蟬，意味著一種蛻變；蟬亦是禪，是說不清楚也是不可說的藝術境界。

《蟬》在二〇〇二年重印出版時，林懷民還是忍不住抱怨：「我再也不曾擁有那樣漫長、無事而且無聊的時光。少年時提筆，往往出於不知拿自己怎麼辦的無聊。」言下之意，小說經常只不過是他窮極無聊的一種渲泄，與豐沛能量的舞藝對照，他當然可以如此詮釋自己的小說。如果想要窺探六〇年代以降現代主義文學的藝術高度，到今天，《蟬》仍然是極為醒目的一個指標。那種內心感覺的挖掘，男性身體的觸探，無疑是趕在時代的前端。

投身於「雲門舞集」的追求後，彷彿已遠離現代主義的精神，林懷民的肢體藝術，從很多面向觀察，事實上，還是他當年所遵循的美學之擴張與延伸。《高處眼亮》的筆法與範式，終究還是累積、開拓他最初的文學信仰。被視為台灣現代舞擊造者的林懷民，對於

文字的要求，一貫維持壓縮、透明、精鍊，而那正是現代主義文學家的終極原則。如何讓具體形象轉化成文字表演，如何讓幽微感覺藉文字而浮現，都可在書中每篇文章中找到可尋的蹤跡。

令人動容的一幕，描述在〈失足與起步〉的那篇長文，其中提起《紅線繩》那幕戲演出前，舞者已經就緒，觀眾也已入場，向李老闖訂做的戲服竟然還未送達。那種心焦與緊張躍然紙上。作為小說家，他精確地抓住場景與心理，彷彿也把讀者帶進現場，與他一起陷入絕望與期待的心境。開戲二十分鐘前，戲服竟然送到現場。他的文字如此再現當時令人捏一把冷汗的狀況：「可是，我的天，忙中有錯，尺寸不對，跟設計也有出入，舞者們幾乎要哭了。」這是真實描寫，也是小說筆法。緊接著，輪到他自己上場時，他又如此傳神地記錄現場的轉折，燈光下是他的翩翩舞蹈：「你往前爬，拍響地板，你跪轉，你由蹲坐往上騰躍，你應該雙足落地，但右腳搶了先，你感覺到，你終於發生了，舞者最大的恐懼，你感覺到碎裂，無聲無息。」

如果在現場，沒有人發覺這位舞者已經受傷。即使以攝影錄製下來，也無法察覺肢體的挫傷。他的文字，逼真地傳達真實感覺，只有舞者才能單獨承受的感覺。他繼續這樣寫下去：「觀眾席悄然如常，靜靜地張著五千隻眼睛，頭上一盞盞泛青的燈光，你出冷汗，

你軟腳，小腿肚腫脹，鉛重起來，整個人往地底沉下去——你聽到音樂繼續流著，你咬著牙繼續往前舞動……。」不厭其煩抄寫這段文字，在於證明肢體語言不必然能夠勝任表達真實感覺，唯文字可以到達。靜態文字能夠追趕動態舞蹈，非親身體驗無法企及；而更重要的是，如果沒有驅使文字的能力，舞台上的速度、節奏、身段、姿態，也絕對不可能如此奕奕有神。

整部書的記憶，已不再只是屬於舞者的個人經驗，而是屬於一個時代藝術創造的內在思維。他反覆指向一個真實，如果沒有深刻覺悟與意志貫徹，就不會有任何藝術的發生。他也再三強調，一個舞者藝術的誕生，全然不是依賴個人的天分，如果沒有向前人學習與模仿，如果沒有以謙卑之心去吸收並接受，林懷民與雲門舞集就不可能存在。這樣的藝術精神，正好證明了現代詩人艾略特在〈傳統與個人天才〉的說法：任何傑出的藝術作品，背後都有一個龐大的傳統在支撐。林懷民不遠千里到印度、西班牙、美國、日本、歐洲取經，正是彰顯一位現代主義者的實踐精神。他的取經，從來不是蜻蜓點水，或是浮光掠影。他寧可停佇下來，而且以真實的呼吸，張開每一個毛孔，貪婪地汲取每一種文化藝術的陽光、空氣與水。他旅行到恆河，為的是去體會印度苦難文化，去辨識古國傳統的千年黑夜，而終於釀造了《流浪者之歌》。札記式的散文，潛藏著長篇小說的故事規模。他記

載的是舞蹈，讀者看到的是藝術想像與人文關懷。

他承接更多的傳統，是中國的古典，是台灣的原住民。當他演出《家族合唱》時，便緊密地與台灣二二八事件的悲苦記憶銜接起來。雲門舞集的背景，有北國的朝鮮意象，有中亞的希臘榮光，有西班牙的華麗，更有美國的人文精神。舞團的誕生，相當精確地定義了這個海島的包容與混融。西方藝術與東方傳統的交會點，恰恰落在舞團之上。林懷民的歷史意識與藝術風格，概括來說，為的是回歸自己的土地，然後又開門出走。

林懷民數年來開創的「流浪者計畫」，已經培養無數的年輕作家與藝術工作者。他從青年時期就已蓄積豐饒的流浪旅行經驗，頗為清楚一種藝術的形塑與醞釀，絕對不是閉門造車就可完成。他的〈出走與回家〉，既在總結過去的旅行經驗，也在鼓勵青年世代勇於出走。他引述紀德的〈浪子回家記〉，激賞這部作品顛覆《聖經》的道德教訓：回家的浪子，就是要幫助弟弟離家出走。這樣的理念，已不是舞蹈精神所能呈現，而必須求助於文學經典。

從這樣來看，林懷民豈只是鼓勵叛逆與出走？恰恰相反，他的用心良苦誠然別有企圖，那就是讓青年人見識更廣闊的世界，才有可能發現更渺小的自己。整本書從頭至尾，流露了一個善良而卑微的心靈。他對前輩與大師的尊崇，隨處可見。葉公超的資助，俞大綱的教誨，他一生未敢或忘。對鄧肯的閱讀，對瑪莎·葛蘭姆的學習，成為他永遠的功

課。從紐瑞耶夫、康寧漢、巴蘭欽承接的受教，更是注入靈魂底層的不變顏色。沒有文學的滋養，也許就不可能催生舞者林懷民；沒有雲門舞集的造詣，就不能不使人更懷念小說家林懷民。文武雙全，動靜俱佳，他終於為台灣創造一個可敬的傳統，也為這個時代開啟一個可觀的藝術。

——二〇一一年一月號《文訊》

在關閉的地方重新開啟

——序汪其楣《歸零與無限》

汪其楣是極為罕見的一位藝術家。她信仰的藝術，並非只是停留在舞台表演。縱然她寫過無數劇本，也親自參與演出；但是，她的舞台卻無限延伸，及於全部人生，及於整個社會。如果藝術精神指的是真善美的融合，那麼在她的觀念裡，絕對不會僅限於曼妙舞姿或纖細象徵。她容許藝術注入不為人知的社會角落，也容許藝術懷抱受到遺棄或忽視的生命。藝術到達她的舞台，所有的定義都全盤翻新。

二、三十年來，汪其楣始終放下藝術家的身段，涉入中途之家與關愛之家；面對一群又一群被冷落的生命，為的是使那些感覺日益遲鈍的魂魄又甦醒過來。能夠從關閉的生命之門又重新開啟，無非是藉助藝術的熱與力。藝術不再是人工製造，也不再是精心裝飾，而是生命的自然呈現。

放下身段，其實是放空自己。天生擁有聽覺、視覺與健康頭腦的人，無法想像失明、失聰、失憶的痛苦。彷彿在生命的過程中，上帝一時的疏忽，使不幸的人子忽然失去眼睛、耳朵、思考。在身體應該開啟的地方，遭到關閉。當出口被封鎖時，他們與世界逐漸隔離。當一個生命失靈，如果不是受到忽視或遺棄，便是帶給周遭親人極大的負擔。生命已不再屬於個體，而是以糾葛的形式羈絆他的社會。然而，一個人降生在一個國家、一塊土地，就立刻具備存在的意義。他的存在，在於考驗他的土地之冷暖，試探他的國家之愛恨。汪其楣投入藝術追求之初，就已顯現她的涉世態度。戲劇演出究竟是在於尊崇純粹而精緻的美感，還是在經營高度審美之餘，又付出藝術價值與人道關懷？她選擇的是第二種思考，既專注於藝術的構築，又轉身注視殘缺的人生。卸下彩妝，她以素顏面對社會角落的被遺忘者。

最早閱讀她的《海洋心情》，是在一九九四年。那時台灣才脫離威權政治的陰影不久，整個社會沸騰著一股濃烈的理想火燄。彷彿只要進入民主時期，歷史遺留下來的問題，就可焚燬無踪。在生機勃勃的政治運動中，汪其楣關心的是一群愛滋病患。她的作品，既像報導，又像藝術，是一冊引人心酸心痛的流暢散文。歷史的創造，絕對不同於記憶的失落。她寫下的每個文字，都在提醒民主理想的追逐，不能輕易放棄這個社會的邊緣人，這個國家還需要注入更多的人權。

歷史往往是由健康體魄的人所寫出來，也總是由權力在握的人來決定記憶的面貌。然而，那是過去史家的偏頗脾性，可以理直氣壯決定誰能進入歷史，誰不能放在記憶的行列。當民主價值開始受到崇拜，歷史記憶的書寫方式就必須徹底改寫。所謂民主，並非只是參與投票與政黨輪替。真正的民主精神，應該實踐在社會中的每一位成員身上。愛滋病患只是因為受到疾病的侵害，並不能因此而剝奪其政治人格。汪其楣的文字，沒有任何悲憤，也沒有流露激情。她只是以親身觀察，看到一群面臨死亡的患者，是懷著如何的心情。其中所描繪出的生離死別，牽扯著複雜的親情、愛情、友情。所有的病者與未亡者，如果沒有得到協助與關懷，請問民主的真諦究竟是什麼？

身為藝術的演出者與創造者，她從來不會使用多餘或過剩的情緒，對政治運動者表達抗議。她以莊嚴的態度對冷漠社會發出聲音，從最偏僻的空間攜回最精確的信息。讓敏銳的權力慾望者，重新磨利已然遲鈍的心靈。從《海洋心情》之後，汪其楣再沒有須臾離開台灣社會的邊緣。

她可能是一位女性主義者，但是從來不會耽溺於繁複的理論與深奧的解釋。在編劇與演劇之間，她唯一的信仰便是實踐。女性身分的邊緣角色，讓她體會得相當刻骨銘心。與其不斷強調性別歧視與差別待遇，不如使更多的邊緣族群受到最多的關懷。如果她是女性主義者，便已經為台灣的女性運動者開啟廣大的議題。所謂中心與邊緣的思維方式，往往

都是相對的。相對於男性，女性在歷史上是被支配者。然而，從族群議題來看，女性若是屬於漢人，相對於原住民時，則又變成權力中心的一部分。台灣社會的女性運動，長期以來潛藏著婦權派與性權派的雙軌思維。汪其楣的價值觀念與入世態度，可能無法以這兩派來定義，因為她是人權派，超越在婦權與性權的格局之上。

以人道主義的女性主義者來概括汪其楣，或許更加符合台灣社會在進入民主階段之後所呈現的核心價值。至少，集結在《歸零與無限》這冊書中，容許社會見證一位女性藝術家是如何在描繪一個公民社會的模樣。她深深相信，藝術表演與實踐，並非只是屬於特定族群與性別。如果藝術是從歷史、社會、人生、情感釀造出來，則其中的美感應該能夠讓更多族群共同參與並分享。

她走入聾人、盲人的世界，接近身障、智障的邊緣族群。在聲音與視覺閉鎖的空間，通過藝術的媒介，讓失聰失明的孩子拾回生命的喜悅。她邀請藝術家加入她的活動，容許躍動的靈魂融入孤寂的世界。他們的名字不容遺忘：史文漢、溫慧玟、張蒼松、楊璧瑩、王婉容、朱萬花、顏翠珍、王滿玉、林絲緞、于善祿、黃聲遠、辜懷群。幾乎每一名字都負載著歷史的重量，其中的淚水與汗水，也許在所謂的民主歷史中不能留下痕跡；但是，他們確切為開放的社會闢出更為深遠的疆界。民主價值是一種溫暖的關懷，使人回到人的位置。那麼這些藝術家應該就是這個社會伸出的觸鬚，讓柔燙的情感傳送到被關閉的生

命。

每一個存在於民主社會的生命，都是值得尊重並珍惜。當歷史獲得提升時，殘缺的靈魂也應該分享真正的生命價值。汪其楣長期走入中途之家與關懷之家，從來不奢言任何人道關懷。但是，作為她的朋友，確實已感受到她重寫歷史的實踐精神。在關閉的地方她重新開啟，在冰涼的空間她注入溫暖，使社會的遺憾與缺憾不再只用淚水來填補，而是以聲音、顏色、溫度描繪全新記憶。

寂寞的時光與靈光

——序尉天驄《回首我們的時代》

記憶總是靈光一閃，迸發出來的色澤與情調，漫漶在無法確定的泛黃時間裡。那絕對是無與倫比的真切，也絕對是難以捕捉的光影；但可以感知它黏附在流動的血液，緊密與心臟一起跳動。

發生過於久遠的台灣文壇舊事，即使出現在一九六〇與七〇年代，只要化成文字留存下來，必然較諸肉體還要生動，還要持久。跨過七十歲以後，尉天驄老師完成的這部《回首我們的時代》，重新描繪消失已久的風景，容許年輕世代窺見曾經浮現的盛況與蕭瑟。落寞的學者，孤寂的作家，又從蒼茫的歷史迷霧中走出。不為人知的感情，不易察覺的思考，再次湧動。那種力道，在回首時，產生一種重量。來回行走在他的文字之間，簡直是穿越一部戰後台灣的人文精神史。

在二十一世紀全球化浪潮席捲之際，人文精神似乎是過時的一個名詞。在舉世滔滔的資本主義化過程中，或許更需要注意到人的價值與氣質。所謂人文，絕對不可能屬於魅惑的神學，更不能屬於精確的科學，而應歸諸於與生俱來的情感與思想。它永遠充滿彈性，也是一種難以定義的心靈狀態。生而為人，自然會帶有貪念，而且也充滿私慾。人文精神在於講求人格的鍛鍊與改造，為的是更勇敢強悍地面對不斷變動的世界。它不可能是僵化頑固的態度，而是在不同社會條件，不同歷史階段，表達深切而溫暖的關懷。尉老師的這冊人物誌，對台灣文壇的重要學者與作家投以深情回眸，也是戰後人文精神的一個雄辯。在生命中浮現的前輩與朋輩，所表現出來的藝術追求與社會關懷，都歷歷在目，完整保留在這本很精采的散文作品。

在他溫潤的文字裡，釋放出一種慈悲，截然不同於他年少時期的脾性。曾經批判過現代主義文學的尉老師，經過長期思考的辯證轉化，慢慢培養更為從容的審美觀念。當他轉身回看歷史的成長與成熟，似乎也變得慈眉善目。如果時光回流到一九七〇年代，當他還在主編《文季》的時期，可以發現他抱持著對峙與對抗的態度，毫不留情，嚴厲剖析現代主義作家的小說。那時他還未到達四十歲，曾經發表過一篇〈幔幕掩飾不了汗垢——對現代主義的考察兼評歐陽子的「秋葉」〉，充分流露他強烈的批判態度。曾經站在現代詩與現代小說的對立面，他不能接受文學揭開人性的黑暗與墮落，即使到今天為止，他的評價

還是有所保留。但是當他訴諸文字時，許多憤懣之氣逐漸收束起來。

一九七七年鄉土文學論戰爆發，他是重要的旗手。但是比起朋友陳映真與王拓，他出手的力道，還是相當節制。三十餘年過去了，曾經飄揚的論戰硝煙，完全歸於平靜。尉老師從未表示有任何意見的改變，不過他與現代小說家、現代詩人又重修舊好。那種情誼，無須任何文字來解釋。在平日言談中，他仍然尊重五四以降的文學傳統，對自由主義與民主精神，從未偏離他的理想。二〇〇六年出版的《棗與石榴》，恰如其分可以解釋那種開放、平等、寬容的思維方式。他的文字，經過時間的淘洗，讓許多雜質沉澱下來，浮現一種前所未有的澄明清澈。沒有遭遇思想上的風暴，沒有經過情感上的過濾，就不可能使狂飆的語法與句式獲得昇華。

對於後現代的新世代而言，他或許被視為一個保守主義的據點，或是一個懷舊思想的剩餘。凡是親近他的人，當可理解他的心靈向整個社會、整個家國敞開。若是要定位他的思想光譜，七十歲的他，應該還是相當激進。當資本主義的生活成為一種風尚，他對於權力在握者，有頗多微詞。對於台灣這小小海島，他懷有無比的信心，永遠堅持民主改革的立場，不會因為早年閱讀過社會主義書籍，而幻想著烏托邦式的革命。台灣漸進式的民主過程，使他看見潛藏在社會底層的文化能量不斷釋放出來。自私的政客耽溺於權力爭奪，卻無法善用民氣，使台灣走向更為理想的境界。痛心於意識形態的對決，扼腕於藍綠鬥爭

的內耗，他總是擔心台灣社會可能失去翻轉的可貴機會。歷史改造的契機一旦錯失，極有可能使這小小海島萬劫不復。常懷憂心的他，總是感嘆最好的時代遲遲不能降臨。

他比任何一位知識分子，還更具有深沉的台灣感情。對岸中國的不斷崛起，並不會使他感到恐懼。他非常清楚社會主義並不等於中國，而真正背叛理想的反而是中國共產黨。他總是密切觀察，慘絕人寰的文化大革命與天安門事件何時能夠獲得平反。對他來說，念茲在茲，無非是從基本人權的觀念出發。一個有力的當權者，竟然沒有勇氣面對歷史的錯誤。在拒絕面對歷史真相之餘，還繼續干涉知識分子的思想，檢查作家的文字，阻擋資訊的開放。強悍的黨，表現出來的竟是一個弱者。表面上看起來是巨人，實際上的行動是侏儒。他總是相信，知識分子不能因為意識形態而捨棄真理。所有的理想都是必須經過真正的實踐，也經過落實的追求，如果只是蹈空地迷信政治信仰或立場，最後都無可避免走向悲劇。像他這樣與時俱進，不僅不是保守主義者，而是在這時代瀕臨絕種的進步分子。

必須理解他的思想狀態，才能夠清楚看見這本作品的用心良苦。生命中的每一個時期，他從未虛擲。台灣戰後史上的重要時刻，他也沒有輕易放過。從五〇年代末期創辦《筆匯》開始，就比任何一位前輩還更早熟地涉入現代主義運動。在那段時期，他並不只是參與，而是率先領導。他未嘗虛矯地燃燒熱情，作為一個理想主義者，絕對不容許自己沉溺於幻想或夢境，而是訴諸實踐與行動，真正勇敢去追求。台灣現代主義運動的先驅

者，如紀弦、何欣、姚一葦、劉國松、陳映真，都是與他一起出發的重要作家。他們橫跨現代詩、現代畫、現代小說、現代批評，預告了一個更為成熟的時代就要到來。沒有經過實踐，他不可能當做信仰。必須看見，而且介入，他才有可能建立信心。一場文學運動的展開，形成於思想條件與歷史環境未能配合的階段，但他還是堅持走出來，甚至還造成無可抵禦的風潮。

如果從輩分來看，他應該是與創辦《現代文學》的白先勇、王文興屬於同一世代。從起步的時間來看，他竟是提早三年出發。發展出來的路數，也與外文系出身的現代主義者截然不同。《現代文學》因為有夏濟安的引導，很早就有系統地汲取西方文學的養分，《筆匯》則是以中國文學傳統為基礎，慢慢建立起與西洋文學的對話。他們的老師是王夢鷗，頗具古典文學的修養，同時暗藏強烈的民族主義立場。書中他所懷念的前輩，如台靜農、高陽、子于、俞大綱、楊逵、程兆熊、何欣、王夢鷗、姚一葦、無名氏，幾乎是一個時代的重要人格。這是尉老師平生最幸運，也最幸福的時期。他們的地位與學養，代表那蒼涼年代的精神象徵。整個社會還未脫離蕭條而殘酷的階段，卻已經釀造後代無盡追索的思想指標。從年少歲月開始，他就已經與如此珍貴的人文風景相遇。很少有人能像他那樣，能夠與一代的最佳心靈對話、交談、請益。那種文化洗禮，可遇而不可求。

尉老師表現出來的風範若是值得學習，應該是一個世代學術與藝術的價值，直接間

接灌注到他的生命。他以如此龐大的文字，去揣摩前人的智慧結晶與行事風格，似乎是在定位前輩文人的歷史座標，同時也是在定義他所接受的歷史意識。回到前面所說的人文精神，那不僅僅是抽象的存在，而是可以觸摸、可以感覺的生動魂魄。它並不會因為社會變遷或政治改造，就永遠一去不復返。尉老師企圖要證明的是，人的學術，人的文學，從來就是可以傳承，甚至可以用精緻的文字去追索。當他寫到俞大綱的喪禮，那是由俞大維主持，拒收任何輓聯。尉老師的這篇散文做了相當漂亮的結尾：「期間有人報告：『經國先生送來了喪幛！』大維先生坐在那裡，嚴肅地揮揮手，說：『收起，不掛！』於是在寧靜中，大綱先生走完了他的人生。」這是非常乾淨俐落的回憶，也是不拖泥帶水的行文。不這樣寫，就不足以彰顯俞氏家族的情操風格。

對於朋輩，他精確掌握彼此過從的情誼。幾乎傳說中的作家，都在他的文字裡又重新回到青春歲月。他所寫的唐文標、王禎和、黃春明、陳映真、葉笛、紀弦、梅新、大荒、商禽、楚戈、遼耀東、奚淞、聶華苓，幾乎構成一個世代的感覺；而這樣的感覺，又構成尉老師人格的重要部分。沒有這些作家，六〇、七〇年代的批判精神，恐怕會出現缺口。他們被記錄下來，是因為在曲折的命運中，倒影著蒼白時期的飛揚與挫折。當他寫到葉笛，簡直就是寫到骨髓深處。其中的哭與笑，只有真性情的男人才會暴露無遺。他容許我們看到一個沉默日文翻譯者的內心世界，也看到一位芥川龍之介崇拜者的藝術奧秘。挺著

一支靈動的筆，他寫活了台灣文壇感到陌生的燃燒靈魂。這種處理友誼的方式，顯然也是尉老師人格的一種延伸。有幸與他相遇，有幸與他交往，也有幸受到他這樣的追念，使那些遠逝的人，從此不再遠逝。

其中最令人感傷的一篇文章，莫過於〈理想主義者的蘋果樹——瑣記陳映真〉。他不憚其煩，細膩地追憶一位左翼知識分子是如何誕生。在他筆下，陳映真可能不是一位社會主義者，而是有血有肉的浪漫主義者。他們之間如今已是音信全無，但是長年建立起來的感情，無論如何是不能切斷。寫到最後一次見面，他委婉暗示，兩人之間的思想取向已經背道而馳。當陳映真說：「這些年來，大家都把文化大革命批評得體無完膚，這是不公平的。——文革是有它莊嚴的意義的。」他刻意插入這一段話，等於是表明一條路已經走向兩頭。他與黃春明面面相覷，簡直不知如何回應。這是思想的分歧點，也是情感的斷裂點。在時間的無情沖刷之下，這篇文章還是勾起了無盡的懷念。這當然是一場令人無法忘懷的離別，也是一個永遠回不去的記憶。在字裡行間，沒有絲毫的譴責，更沒有細微的感嘆，然而一字一句，彰顯了他們之間的友情是何等親密，何等相知，又何等疏離。讀完之後，不免使人欲淚。

七十歲後的尉老師，仍然還是性情中人。他的回首，其實是不堪回首。當他轉身回望，恐怕不是驚鴻一瞥，而是投以深情的凝視。二十年如一夢，此身雖在堪驚。經歷過那

麼多的生生死死，那麼複雜的分分合合，他還是勇敢寫下靈魂深處無可磨滅的身影。寂寞的時光，竟是充滿奇異的靈光。一個時代的人文精神，是這樣那樣分散在各種不同的人格特質身上，他耗費心神，重新拼圖思想的斷片，藝術的碎片，使一個時代的風貌又再度降臨。浩浩蕩蕩二十萬字，為台灣歷史築起一塊豐碑。舊時代欲逝未逝，新時代欲至未至，其中的微言大義，帶來無窮的意志，以及無盡的悲懷。

花謝落土又再回

——《謝雪紅評傳》再版序

《謝雪紅評傳》自一九九一年出版以來，先後印行三刷。一冊純屬歷史研究的人物傳記，能夠獲得這樣的發行量，毋寧是令人訝異的。這冊傳記的史實建構與論述方式，還有頗多可議之處，倘然有機會改寫的話，全書章節顯然有必要做大幅度的調整。然而，這冊充滿缺陷的書，卻一再受到議論和引述，甚至還被用來研究。這對我既是一種鼓勵，也是一種壓力。從國內到海外，我總是會與這本書的讀者不期而遇。他們會向我提起書中的部分情節，或好奇地追問一些佚漏的史實。讀者回應之強烈，是我始料所未及的。我必須承認來自各方的關切與批評，可以說早已超過這本書所能負載的分量了。

到目前為止，以這本書作為研究對象的，共有兩篇碩士論文。一是輔仁大學大眾傳播研究所的賴治怡，一是美國俄亥俄州立大學的蕭美琴（Hsiao Bi-kin），分別以《謝雪紅評

傳》為解剖的重心。賴怡怡從女性主義的「語藝」觀點來分析；蕭美琴則是從歷史觀點來看台灣女性與政治運動的相互關係。前者的立論，基本上是從負面角度進行批評。後者採取正面的態度，試圖比較謝雪紅與呂秀蓮的女性主義觀點。對於她們的研究方式，我自然有不同意之處。不過，也由於她們的分析，更加能刺激我的思考。無論如何，我對她們是很感激的。

另外，一位年輕的編劇家田啟元，以這本書的歷史素材為基礎，完成了一齣舞劇《謝氏阿女》。這部藝術演出獲得台南市文化基金會的支持，於一九九四年四月正式在台南市立文化中心公演。為了配合這次演出，台南市立文化基金會還特地主辦了系列演講活動，主題命名為「謝氏阿女——隱藏於歷史背後的台灣女人」。這冊評傳能獲得如何的殊遇，正好可以反映謝雪紅的地位開始受到重視。這也反映了女性主義思潮在台灣日益抬頭之際，歷史上的女性角色、身分已到了需要再思考、再評價的時候。我的兩位好友李昂與黃玉珊，最近也正選擇謝雪紅的故事，作為她們創作的主题。李昂從事一部有關謝雪紅的長篇小說，還特地遠途跋涉去探訪日本神戶與中國上海，希望能尋覓謝雪紅生前的蹤跡。黃玉珊則把這部評傳改寫成為電視劇本，有意拍攝出一部有關台灣現代史的女性電影。她們的熱心投入，對於台灣女性主義運動頗具推波助瀾之功。我從未想到，這冊評傳能夠引起這樣的連鎖反應。

一九九一年五月，我在評傳裡為謝雪紅做一生的總結時，曾經預言她將以「花謝落土再回」的姿態回到台灣。從這些事實來看，當初的預言顯然是正確的。謝雪紅在生前受盡了折磨，尤其是在中共統治下度過她生命的最後二十一年，經過了三次政治鬥爭的羞辱，境遇之殘酷非外人所能想像。迫害她的權力人物，絕對估算不出謝雪紅的歷史地位會在台灣翻身。謝雪紅遭到摧殘凌辱，並非是她個人的命運而已，她其實是整個台灣命運的具體而微的象徵。她畢生從事的反抗事業，也同樣象徵了台灣人在近代史上的鬥爭。無待中共為她做政治性平反，台灣社會的力量自然會還給她應有的位置。從謝雪紅的一生，我了解了台灣人的歷史；從台灣人的命運，我尋回了謝雪紅的精神。任何扭曲、詆毀、損傷，只不過都是用來烘托謝雪紅的形象，殘酷的歷史猶如雕刻家的斤斧，無非在於成就謝雪紅堅毅的浮雕面貌。

在這冊評傳出版之後的第四年，北京終於傳來了憤怒的回應。任職於中國社會科學院台灣史研究所的研究員周青，相當不能容忍我在書中稱許謝雪紅「畢生所追求的，就是台灣人的尊嚴，是台灣人的國家認同，是台灣人的民族解放」。周青認為，這種說法是「侮辱謝雪紅」。周青的論點是這樣的：「我所了解的謝雪紅，不僅為『一般』的台灣人的利益奮鬥過，更是為具體的台灣的工人階級、農民階級及所有被壓迫者解放奮鬥過，而且從來沒有說過她不是中國人、台灣不是中國的領土，也沒有說過台灣人民是從中華民族抽離

出來的單獨的民族。」（見《海峽評論》第三十七期，一九九四年一月，頁五三）

周青的辯護，可歌可泣，正義凜然。令人困惑的是，謝雪紅生前三度被中共指控為「狹隘的地方主義者」、「女逃兵」、「反黨反社會主義」、「叛黨」、「勾結日本特高」、「反革命反人民」，為什麼周青竟然保持高度沉默？謝雪紅遭到政治鬥爭、整肅清算時，為什麼周青沒有出面辯護？謝雪紅以「踏不死的野花」的精神對抗中共時，周青又在什麼地方？在謝雪紅去世二十四年以後，周青的仗義直言可能是遲到的了。不過，這樣有勇氣公開為謝雪紅講話，在中國境內算是難能可貴的了。很諷刺的是，周青為謝雪紅說了這麼多好話，目的並非是要替她平反，而只不過是站在北京當權者立場，為中共的對台政策效勞服務。這種向權力人物靠攏的身段，正是謝雪紅一生堅決抵抗到底，並且鄙視到底的。從這個觀點來看，周青表達了那麼多的官方語言，謝雪紅無論如何是不會接受的。誰在侮辱謝雪紅，至此可謂判然分明。

《謝雪紅評傳》得到各方強弱的回應，或正或反，都代表了台灣史研究的一種省思。我從不認為這本書是謝雪紅政治生涯的蓋棺論定，有關她的事蹟仍然需要再考察、再重建。當謝雪紅史料還受到中共官方控制時，我們對這位歷史性人物的了解就不夠充分。現在可以確信的一點是，她的政治信仰與北京對台政策是背道而馳的。僅憑這點，中共領導人就不會輕易公開任何涉及謝雪紅的資料交代。從目前有限的史料裡，謝雪紅的激烈生命

所飄逸出來的魂魄，已足以震懾後人。從她個人政治生涯所衍生出來的歷史問題，恐怕還會引發無盡止的議論。

這本書從撰寫之初到付梓出版，客觀環境發生過劇烈的變化。當我提筆寫下評傳的第一個字時，台灣社會的歷史研究條件還相當粗陋。當時戒嚴令雖已成強弩之末，但是左翼史討論仍然還屬於高度的禁忌。即使僅是有關台灣史的研究，也會招惹官方的嫉視。這冊評傳既牽涉到台灣史，又牽涉到左翼史；雙重的禁忌使整個撰寫過程產生不少困難。

等到評傳完稿出版時，台灣社會已邁入後戒嚴、後冷戰的時期。但是，台灣左翼史的討論風氣並沒有長足展開。學界缺乏左翼視野、左翼思考的現象，並沒有獲得改善。究其原因，主要有二。在外部方面，由於社會主義國家的崩解與重組，使得長期習慣於右翼思考的台灣知識分子更是怠惰。他們以為，社會主義既然是失敗的，左翼政治運動也是失敗的，則有關這方面的討論並不值得重視。有些官方學者甚至也散播一些「先見之明」的論調，對於社會主義思潮表示鄙夷之情，從而合理化台灣的極右統治政策。在內部方面，台灣的教育體制，就像政治體制那樣，並沒有因為冷戰時期的終結而有所調整。那些保守的、倒退的人物，仍舊盤踞於權力中心。他們沾染的思想警察的氣息，至今還是相當濃郁。台灣社會雖然已傳出「台灣史研究即將成為顯學」之說，在很大的程度上還是沒有得到應有的鼓勵。

如果現在的左翼台灣史討論已經萌芽的話，那並不存在於學院之內，而是遊走於民間社會。我在一九九二年回到台灣以後，繼續在左翼史的議題上進行探索。這項工作乃是從《謝雪紅評傳》的撰寫延伸下來的，我之所以把它當做一件必要的工作，無非是為了要突破台灣學界的偏頗心態。我不能不承認的是，在台灣做左翼史的研究還是有很多障礙。

以我目前撰寫有關蔡孝乾的政治運動為例，我搜集到的史料都是在海外獲得的。在島內，我要尋找蔡孝乾的資料，幾乎不得其門而入。同樣的，台灣農民運動領袖簡吉的歷史，至今仍然還呈現一片支離破碎的狀態。唯一能夠得到補救的途徑，恐怕需要從田野調查與口述歷史著手。蔡孝乾與簡吉的晚期活動，都牽連到五〇年代的白色恐怖歷史；前者向國民黨投降，後者遭到國民黨槍決。兩人的命運，生死殊途，但密切與國民黨的統治政策發生關係，則殆無疑義。只要官方機構拒絕開放史料的話，蔡孝乾、簡吉的生命之謎就很難解開。他們晚期的活動，與早年的左翼運動息息相關。僅是了解他們的抗日活動，並不足以探究他們生平與思想的全貌。左翼史研究的困難，與戒嚴時期所存在的條件並無多大差別。

儘管種種障礙還有待克服，這些全然不能阻止我研究的進度。圍繞在謝雪紅周圍的左翼運動者，其生平事蹟曾經被視為神祕而難解。經過這幾年的不斷追蹤，我大致能夠攫取一些歷史圖像，在這方面所完成的部分勞作，將收進我的一冊專書裡，書名是《左翼台灣：殖民地政治運動者群像》。我曾經以為，左翼史的研究有其侷限，不可能開創出更廣闊的格局。但幾年下來，我更加覺得這是一片沃野，放棄了這個領域，等於是放棄了台灣史的半片山河。

在第二版即將印行之前，有一件事始終使我耿耿於懷，請容許我記錄下來。我撰寫評傳時，楊克煌的女兒楊翠華女士對我很不諒解，她認為謝雪紅是不值得寫的人物。翠華的心情，我非常能夠理解，因為她父親竟然與謝雪紅遠走中國，使她母親與姊妹的生活陷於窘境。一九九一年評傳出版時，翠華仍然期以為不可。

一九九二年夏天，我在麻州大學的美東夏令會與她重逢，發現她對我的態度稍趨緩和。翠華告訴我，她有北京之行。她說，在啟程之前已做好心理準備，不許淌下絲毫的眼淚。所以，她在北京八寶山公墓第一次看到楊克煌的骨灰盒時，並沒有情緒上的波動。然後，她前往北京的台灣自治同盟總部領取楊克煌的遺物。

翠華說，當同盟總部的人士交給她一個老舊的袋子時，內心開始有了訝異。她打開袋子，取出了一件破舊的衣物。翠華以稍帶顫抖的語氣說，「那樣一件補綻可見的衣服，即使是丟在路邊，也不會有人去揀拾的。但是，那樣破朽的衣物，竟然是幫助我父親度過北京嚴冬的唯有的溫暖。」翠華的眼睛這時已噙著淚水。她說，「我有生以來第一次為我父親掉下眼淚，就是在那時刻。」

她開始重新思考楊克煌的生命。為了一個女人，楊克煌可以拋棄自己的家庭，浪跡天涯，流落異鄉，甚至在淒苦中結束一生。他與謝雪紅的情感，想必有不平凡之處；他們的政治理想，當有過人之處。這些問題都一直在胸臆中盤旋。翠華不能理解政治環境與歷史條件對楊克煌的衝擊影響，但她至少已可以抱持較為寬容心情來看待她的父親。我要離開麻州時，翠華已答應要撰寫有關楊克煌的故事。果真如此，這冊評傳引起的回應誠然已超出我當初的想像。

再版的《謝雪紅評傳》，增加了年表與索引。為我完成這項繁瑣工作的，分別是陳凌先生與黃怡如小姐。他們讀過此書後，自動提議要為我補足缺陷，這對我是最大的鼓勵。在過去四年中，常常有讀者寫信給我，並且也為我校正書中的錯字、脫字，那種熱情，也是我寫作以來從未領受過的。在此，我必須向這些朋友表示最大謝意。最後，我要說的是，完成這冊評傳，並非只是充實我個人的歷史知識而已，對於我的思想改造與人格重整也有很大的幫助。不完整、不連續的時代，穿越了謝雪紅的一生。她在不完整的狀態中找到全貌，在不連續的狀態中獲得傳承。這都是由於她的堅持與她的抵抗。那份精神，當也躍然活在我的體內。

——一九九四年四月五日清明節於台北

寬與勉，兩個世代的傳承

寬與勉，是令人喜悅的兩個字。不同於坊間的勵志語言，這兩個字帶給人一種開朗寬闊的視野，也給人一種內在提升的力量。因為寬，涵蓋著包容與接納；而勉，則隱藏高度的自我期許。從來不知道，這兩個字竟然是一位女性的名字，一位務實而高貴的長輩。讀完簡靜惠女士的《寬勉人生》，內心兀自揚起一種喜悅，使人回歸到最尋常的狀態。書中的每一個文字，謙沖淡定，平靜無波，卻可以感受一股力量四方席地而來。

認識簡靜惠女士是在一九七三年，甫從台大歷史研究所畢業。那時接受《書評書目》主編隱地先生的邀請，兼職擔任雜誌的助理編輯。這份刊物正是由洪建全基金會支持。辦公室設在博愛路國際電化公司背後的二樓。每天上班時，必須穿越熱鬧的店面，往往會遇到簡靜惠與她先生洪敏隆。與日本松下電器株式會社合作的這家公司，無論如何絕對不可能與《書評書目》這樣的刊物連結起來。一九七〇年代初期，是台灣經濟開始起飛的轉型階段，整個社會逐漸被匯入全球化的潮流。當時台灣一方面面臨國際孤立的挑戰，一方面

又遭受時有危機的襲擊，竟然見證國際公司默默支撐一個非凡的文化事業。簡靜惠正是這本雜誌背後的靈魂人物，與她認識是生命中的一個奇遇，她是我台大歷史系的學姊，卻因為文學而在校園之外互相合作。

縱然在那裡工作短短一年，卻為日後的文學道路投射無窮的暗示。無論是簡靜惠或隱地先生，有意無意把一位歷史系學生推向文學的追求。三十年後，結束長期的海外漂流生涯，卻又與簡靜惠重逢。從二〇〇四年開始，每年春天持續在她設立的「敏隆講堂」開授文學課程。這是無法說清楚的緣分，在始於歷史、終於文學的道路上，她彷彿是扮演了一個見證者的朋友。近十年來的密切過從，可以感受她帶著寬宏心懷介入紛雜的現實社會。「敏隆講堂」是為了紀念她早逝的先生，現在已逐漸成為台北市的重要文化地標。她的行事風格總是從容不迫，忙中有序，展現一種舒緩篤定的氣象。她的講堂不時邀請文史大師，如葉嘉瑩、許倬雲，舉行系列演講，免費提供市民前來聆聽。在浩浩蕩蕩全球化的洪流裡，她始終堅持一種人文精神，以最自然的形式表達社會關懷。她定期舉辦讀書會，從事社會公益活動，並且也在台灣大學設立人文講座，完全沒有偏離三十年前的文化投入。

閱讀《寬勉人生》一書，才發現她擁有精采而動人的婆媳生活。身處財團的家族傳統，她在乎的不是投資盈虧，而是在經營管理的生涯裡，體會另一層的人生哲學。她看待世界的方法，面對人間的態度，往往是在生活細節裡獲得靈光一閃。她把這份智慧的輝

光，歸功於她九十五歲的婆婆游勉女士。游勉本名其實是游免，是父權時代的女性命名。「免」意味著甬用，或是台語的無路用，甚至是嫌棄或多餘。但是毫不起眼的渺小女性，卻是撐起一個大家族的重要支柱。她的有限知識，卻創造無窮的人生。簡靜惠在這樣的家族裡，受到婆婆的照顧、提攜、教示、關愛。台大歷史系畢業的簡靜惠，從婆婆身上汲取溫柔、豐富而堅強的生命之愛。

寬，是婆婆的小名。這本書恰如其分彰顯了婆婆的本名與小名，也恰到好處地勾勒兩個世代的傳承格局。在坊間的讀書市場，充斥過多的勵志小品，這本書全然脫離矯情的文字、做作的身段，而是以最誠實、平實、真實的生活面貌呈現在讀者之前。游勉女士沒有高級知識分子的姿態，更沒有向壁虛構的偽裝。簡靜惠筆下的婆婆，過著簡單、樸素、正直、尋常的生活。她樂於助人，也勇於介入，卻永遠隱藏自己的身分與名字。在最黯淡的時刻，從未彎下身軀；在飛揚的階段，也從未趾高氣昂。寬與勉，就是她的人生。

水淹鹿耳門

鄭成功征服荷蘭人的熱蘭遮城，是台灣歷史上最精采、最迷人的故事。即使放在整個東亞海域的歷史，鄭成功的神奇與英勇，也是不斷受到傳述並轉述。這位被尊奉為延平郡王的英雄，如果只是放在中國史的脈絡來看，似乎把他做小了；必須從西方殖民擴張史的角度來看，他的人格與風格，才能獲得確切的定位。

打開世界地圖，可以看到西洋殖民者如何繞過直布羅陀、印度洋、南中國海，終於到達巴士海峽與台灣海峽。這群慾望貪婪的藍眼睛，所過之處，如入無人之境。但是，他們到達福爾摩沙時，卻遭遇到強悍的鄭芝龍。他們如果要前往東北亞，就必須向鄭芝龍繳交過路費。荷蘭人、葡萄牙人、西班牙人都相當畏懼這位歷史人物。從他們的歷史檔案裡，他們對這位東方的海盜，可以說愛恨交加。他們從來沒有預料，還有一個創造更多挫折的英雄就要誕生。那就是鄭芝龍的兒子鄭成功。

屹立在台南安平的热蘭遮城，據說是紅色的建築。從海上瞭望，尤其在夕陽中，更是金碧輝煌。憑藉這座固若金湯的城牆，荷蘭人建立了島上的殖民政權。西方殖民主義的最大挑戰，竟是來自反清復明運動的漢人領導者鄭成功。歷史從來就是不經意發生，荷蘭人所經營的東印度公司，縱橫南洋，操控整個亞洲，卻成為鄭成功復國運動的一個註腳。

水淹鹿耳門的故事近乎神話，卻是活生生發生在十七世紀中葉。製造一個驅逐荷蘭人的戰爭，需要高度智慧與精密計畫。鄭成功盤算潮汐的漲退，民心的向背，終於完成他一生中不可能的任務，徹底把西方殖民者趕離海島台灣。這個故事可以不斷回顧再回顧，是因為從明末以降，沒有一位歷史人物可以與西方強權對抗、決戰、征服。在中國近代史、東亞現代史，鄭成功就是具有豐富意義的代表人物。他本身既是漢人與日本人的混血兒，也是儒家傳統下忠奸之辨的中介者，又是東西對抗的勝利者。無論是他的肉體或精神，都有太多可供議論的文化記憶。

陳耀昌的歷史小說，正好點出這位歷史人物的混融特質。在故事中，牽連漢人、西拉雅人與荷蘭人三方面錯綜的文化干涉與交涉。作為一位醫生，他跨界到歷史書寫，必須依賴廣博的閱讀與豐富的想像。整本書文字的節奏相當迅速，似乎跳過許多細節，直指歷史事件的核心。整部作品其實是在提醒後人，台灣歷史從來不是以單線主軸在發展，也從來不是以漢人為主導。挾泥沙俱下的歷史力量，浩浩蕩蕩，把那時代的各個族群的生命都匯

流在一起，最後沖激成台灣近代史的源頭。他注意到原住民、漢人移民、西方殖民，在小海島上的衝突與衝擊。

這是一部多元史觀的小說，但又可以當作歷史作品來閱讀。陳耀昌的原始企圖，歷歷在目。以這本小說為基礎，他應該可以受到期待，寫出更精采的十七世紀台灣史。在二十一世紀後現代的今天，他引導我們看見前近代的情感與記憶，使讀者終於覺悟，台灣歷史是如此豐饒，如此矛盾，又如此燦爛。

——二〇一一年十二月二十日於政大台文所

艾雯和戰後台灣散文長流

——「艾雯全集」序

在現代主義運動蔚為風氣之前的文學發展，往往被劃入反共文學的範疇。就文學史的觀點來看，以「反共文學」一詞概括整個一九五〇年代似乎過於籠統。國內學界常常出現「一九五〇年代書寫」這樣的專有名詞，這是相當怠惰的學術思維。許多重要的作品，往往並不出現在那個年代。如果回到歷史現場，真正在那個年代較為豐收的作家，就只有艾雯與張秀亞。她們所處的位置一方面上承五四白話文傳統，一方面下接現代主義濃縮的文字藝術。在時間的流變中，她們所營造的散文正好提供一個例證，彰顯文學語言是如何從鬆散透明過渡到精緻鍛鍊。

艾雯在台灣文壇的成名，較張秀亞還早。她的第一本散文集《青春篇》，曾經在那蒼白年代撫慰多少受傷心靈。她之成為前現代主義時期的重要作家，可能不是她在那時期

產量豐富，而是因為她以文字實踐協助鍛鍊了白話文傳統。從文學史系譜來看，一九二〇年代的五四作家，浩浩蕩蕩推動了白話文運動。但是在藝術成就上，相當有限。真正看到可觀的成績，必須要到一九三〇年代之後，才有其高度與深度，其中以魯迅最為重要。緊接在《野草》與《吶喊》之後，他的雜文，建立相當可敬的規模。他容許白話文能夠伸縮自如，進可干涉政治，退可營造藝術，使平淡無味的語言注入嗆辣的力道。在那時代梁實秋、林語堂、徐志摩、周作人已經崛起，但他們如果不是表現晚明小品文的遺緒，就是強烈帶有洋腔的翻譯文體。稍後又有沈從文、何其芳的散文實踐，卻因為抗戰的爆發，白話文運動逐漸偏離美文的鍛鑄。

白話文運動之卓然有成，最後就在兩個孤島找到延續的命脈。一是孤島上海，一是孤島台灣。在整個戰爭期間，所有的作家都投入了戰爭，當時的作家為了使文字立即產生效用，無不訴諸熱血的民族主義。留在上海的張愛玲與錢鍾書，使白話文出現生動的轉機。張愛玲的《流言》，錢鍾書的《寫在人生邊上》，都是以散文寫出內心的真實感受，使白話文的藝術成就到達一個高度。戰爭結束後，他們都被籠罩在肅殺的政治陰影之下，無法延續文學生命力。一九五〇年後，張愛玲遠離中國，錢鍾書遭到政治挾持，整個中國的家都被迫為政治服務。白話文從此失去了它獨立自主的文學道路。

廣闊的華文世界裡，白話文在戰後跨海引渡到台灣，終於獲得開花結果的天地。在此之前，孤島台灣受到日本殖民文化的強勢支配。在一九四五年日本投降時，島上住民有百分之八十五以上都在使用日語。縱然中國白話文在殖民地作家之間傳播，卻無法彰顯語言特質。自二〇年代賴和、陳虛谷、張我軍、楊雲萍，歷經三〇年代的王詩琅、楊守愚、楊華、郭秋生、葉榮鐘，都相當熟練地操用白話文，卻始終未曾打開藝術格局。戰後初期，台灣開始見證大陸來台作家的文字，其中以左翼信仰者居多，白話文實踐仍然受到時代的限制。一九五〇年之後，隨著流亡潮的席捲，大量公教人員與知識分子湧上台灣。他們是戰後改造台灣文學的重要推動者，艾雯、張秀亞及其同時代女性作家，正是在時代浪潮中捲入流離族群的行列中。

五〇年代作家的文學位置，或許不宜誇大，但如果考察當時的歷史環境，他們確實面臨極大的挑戰。一方面許多重要的白話文作家並沒有來到台灣，而一方面在孤島上又存在著龐大的日語文化。艾雯與她同時代作家在島上出現時，既落入五四白話文傳統的斷裂，又背負著殖民地社會帝國語言的遺緒。他們不能不承擔開創時代的關鍵角色，不僅要使白話文獲得新的生命力，也要使日語的表達方式換軌，從而與漢字文化連結起來。歷史往往是在無意中發生，在那荒涼年代的文學家，從未意識到自己在台灣文壇的位置；必須經過長時間的累積，也經過連續不斷的投入創作，使整個文學到達一個高度時，才容許後人得以清楚回望。

從政治結構來看，那是一個戒嚴時期，所有的精神出口都遭到封閉，因此每位作家自有他的難處。正是從這樣艱困的角度來看，艾雯寫下的每一篇散文，簡直就是在貧瘠的土地彎腰播種。每一顆種籽容納著她的漂泊心境，也揉雜著她所感受的台灣風土人情。她整個散文書寫的演變，無疑是如何把異鄉轉化為故鄉的心路歷程。在她靈魂深處其實有兩個故鄉，一個是蘇州，一個是台灣。前者是她的夢想，後者是她的現實。雙軌記憶永恆地在她的文字中反覆出現，構成了她一生藝術營造的主軸與特質。她的文學心靈，不斷浮現雙鄉的意象，其中彰顯了強烈的時間感與空間感。

離亂時代的漂流，從來不會預見未來的命運。蒼茫的歲月使他們無法確知究竟要停泊在何處，當未來都成為未知之際，作家看見的只是過去與現在，那是所能把握僅有的記憶。被時代羈押在小島上時，書寫本身不僅是治療也是救贖。渡海來台的作家，不斷回頭瞭望故鄉，也持續埋首現實經驗的點滴，完全是因為受到歷史條件的限制。尤其是傳統典範日漸消失，理想願望又還未締造，艾雯所寫出來的作品，平心而論，無疑就是在創造一個全新傳統。她在一九五〇年代完成的四冊散文，《青春篇》（一九五二）、《漁港書簡》（一九五五）、《生活小品》（一九五五）、《艾雯散文選》（一九五六），等於是為日後的台灣文壇畫出一條抒情的迹線。她寫出的六本小說《生死盟》（一九五三）、《小樓春遲》（一九五四）、《魔鬼的契約》（一九五五）、《夫婦們》（一九五七）、

《霧之谷》（一九五八）、《一家春》（一九五九），則寫出流亡時代最深層的願望。如此豐碩的收穫，可能僅次於小說家孟瑤的產量。在藝術成就上，艾雯以散文知名，絕對有其美學上的獨特魅力。

就台灣女性抒情傳統來看，她的散文書寫跨越甚寬，從家國之情到男女之愛，從思鄉悲懷到現實關懷，幾乎容納了親情、友情、愛情、鄉情所有的相關議題。她所開展的格局，正是日後其他作者繼續要填補、擴充的重要方向。在現代主義還未崛起之前，無意識世界的探索技巧，仍然還停留在蒙昧狀態。艾雯走在時代之前，就已經開發出書信體與獨白體的書寫策略。也許在她散文裡並未揭露人性黑暗沉淪的一面，但是透過書信與日記的表現方式，已經完整呈露動盪時代的浮游心情。

至少在現代主義運動臻於蓬勃狀態之前，艾雯的書寫協助完成文學史的一個鍛接。縱然有時必須配合反共政策，她的散文與小說逐漸偏離政治口號的呼應，在心靈裡保留一塊淨土，容許內在的情緒恣意流動。也許那並不符合現代主義思潮裡所謂的「意識流」，卻相當有效把權力支配摒除在文字之外。這是一個時代的開始，在顛沛流離與國仇家恨的衝擊下，她找到極為寧靜的空間，可以專注在情緒的整理與洩洗。這並不意味她不關心現實或者與時代脫節，恰恰相反，在散文的段落與段落之間，常常可以感知現實壓力加諸她生命中的重量。背對著一個回不去的故鄉，面對著一個不確定的未來，艾雯總是有能力與

毅力，寫出她如何與當下的環境相互對話。即使在小小的海島上，她也一直過著飄蕩的生活。從東港、岡山到新店、天母，不同鄉鎮的風情與人情，時時出沒在她抒情的筆下。

不同於抗戰文學的吶喊，也不同于反共文學的叫囂，她的作品過濾了許多政治雜質，為白話文傳統尋找可能的方向。當她挺起筆時，頂住來自政治宣傳的干涉，也抵禦來自現實生活的混亂。在深夜孤燈下，黑暗圍住她的城堡，只有她確切知道怎樣的文字可供驅使。她在散文集《孤獨，凌駕於一切》（二〇〇八）的後記引述法國作家紀德的話：「別停留在與你相似的周遭，如一個環境正與你相似起來，或是你自己變得與這環境相似，此刻它對你已不再有益，離開它。」艾雯有這樣的體認時，其實已經相當接近現代主義美學所說的「陌生化」，這正是能夠使文字技巧起死回生的重要轉折。當白話文不斷在政治場域遭到誤用、惡用與濫用之際，她刻意避開陳腔濫調。即使她寫的是抒情散文，她從不吝於推陳出新，使平面文字產生活潑的節奏與色彩的靈動。

「聚攏又飄散，落英甬歸溟濛，幽黯中旋即迸發更多更鮮豔的繁花，一波疊一波，如浪潮般從半空湧升，向四周氾濫，億萬朵花的浪，億萬朵光的泡沫，翻滾展揚，閃耀著綠的翠，紅的豔，黃的燦，紫的妖，金和銀的炫……」（《火樹銀花不夜天》）像這樣描述夜空裡的煙火，幾乎把白話文能夠展現的張力完全表達出來。類似這樣危險的筆法，既真實又夢幻，既繁華又虛榮，彷彿走在懸崖邊緣，不慎就會落入庸俗。這裡面沒有牽涉到無意識

的挖掘，也沒有觸及精神世界的探索，完全只是對外風景的描寫，竟把火光形容成波浪或泡沫，簡直使鬆散的白話文翻轉成為神奇的力量。藉由這樣的藝術技巧，艾雯到達的文字峰頂極為可觀。在她之前，很少有散文家樂於如此經營；在她之後，許多散文家都投入文字鍊金術，耽溺於意象的濃縮與聯想的懸宕。艾雯大概是五四傳統的最後守夜人之一，使白話文再一次釋放魅惑的能力，使透明的文字不致那麼透明，使淺白的語言也不致那麼淺白。

孤懸海外的台灣，讓她找到一個疏離的位置，冷靜思索白話文的提煉與改造。多風多雨多地震的海島，曾經使她感到疑懼，早期的散文常常不經意透露內在的不安與惶恐。恰就是因為寫出最初的感覺，她反而保留了一九五〇年代生活中的荒涼與蒼白，從而寫出外省族群如何在心靈上與這塊土地產生默契。女性作家的空間感，在她身上最為鮮明。這裡所謂的空間，一方面是指她與地理環境的交感作用，一方面則是指她內心世界的情感流動。無法定義的政治環境，難於預測的未來前景，使她更寄託於台灣鄉鎮風景所釀造的溫馨與撫慰，總是緊緊抓住稍縱即逝的吉光片羽。或許是哀愁，或許是喜悅，她的文字可以準確掌握幽微的情緒。瑣碎的生活細節，在她文字中形成自然秩序，不僅過濾雜質，完成沉澱；同時也達到昇華的境界，對自己所處的時代看得更加明白。

艾雯在《綴網集》的後記（「不具風格」的風格）自承，她與天地萬物隨時都在對

話，不必然有確切風格。然而，文學風格往往不是創作者能夠產生自覺，它總是在長期的書寫實踐中慢慢形塑。經過半世紀以上的投入營造，她已經在時間累積中開闢出一個抒情傳統。她把白話文從「感時憂國」的政治訴求中拯救出來，文史文學無須淪為即時效用的載體。放眼當時中國的十七年（一九四九至一九六六）文學，白話文完全降格成為權力驅使的工具。那種共和國式的文學語言，使純淨的白話文長期受到汙染。對照當時台灣的反共散文，文字與語言也同樣難以遁逃政治干涉的掌控。必須從這樣的歷史條件來觀察，艾雯與她同世代作家所開拓的「美文」，就是後來作家積極要維護的自主書寫。

她並沒有與後來的現代主義運動匯流，也沒有與稍後的鄉土文學運動結盟。但是她的作品的在地性卻躍然可見，尤其在二〇〇三年出版的《花韻》，文字貼近島上萌芽抽長的花卉，以工筆手法描繪台灣大自然的婀娜多姿。全書二十八朵花種，配以林智信的細筆木刻，正好可以彰顯艾雯的描畫功力。在她的美學世界裡，並沒有現代主義式的負面書寫，從來未曾出現人性的墮落與沉淪，當然也不曾觸探邪惡的無意識世界。即使她寫小說時，縱然有愛情的背叛，或自私的佔有，那些情節無非都在呈現亂世的價值崩潰，以及對太平盛世的嚮往。這位蘇州女子在台灣找到安身立命的淨土時，從來沒偏離最初的文學信仰：通過文字的洗刷，可以看見夢與理想在生命中浮現。終其一生，她貫注在細膩文字的反覆鍛鍊。對她而言，文字到達之處，就是救贖的地方。全部文字總結了台灣文學史的漂亮翻

轉，她是散文長流的起點，也是抒情傳統的開端。她建立起來的高度，容許後人看見台灣文學是如此有情，如此多情，如此盛情。

孤兒精神與林惺嶽美學

——序彭宇薰《激流逆境》

一

林惺嶽有兩個工作室，一個在台北市民生東路，一個在南港工業區。這兩個藝術生產的空間，正好區隔他創作魄力的差異。隱藏在民生東路巷子裡的工作室，是他從八〇年代到二〇一〇年的祕密基地。他的「濁水溪」系列、「東海岸」系列的油畫作品，都是在寂靜的巷裡完成。那是尺幅有限的空間，大約可以容納三百號至一千號的畫布。他在這個地方孤獨工作了三十年，無非是要為自己的藝術生命定義並命名。在漫長的時光裡，他以各種顏料色澤描繪台灣歷史流變的過程。

二〇一〇年之後，他決心展開生命的自我挑戰，這是他釀造已久的一個野心，有意創造史詩型的作品來詮釋個人的生命經驗。他選擇的方向，是逆著時代潮流，希望可以更真實地貼近他的時代與家國。當後現代主義理論席捲台灣社會時，他全然棄而不顧，專注於藝術風格的提升與再提升。南港時期的創作，就在點出他人格中的豪氣，桀驁不馴，特立獨行。他不再滿足於六百號格局的限制，而是朝向三千號的空間馳騁。二〇〇七年，個人回顧展結束時，他就已經立下志願，企圖超越並突破一九八〇年代以來的創作脾性。

他是我所見過創作力最為旺盛的畫家，勇於夢想，也敢於實踐。由於他不斷行動，從來也就沒有幻滅。在他靈魂深處，埋藏著一支敢愛敢恨的筆，永遠膨脹著飽滿的情感。蘸滿顏料的筆，一旦落在雪白的畫布，便是他展開千里苦旅的時刻。他總是把自己囚禁在密閉的空間，彷彿沉浸在一場與精神搏鬥的修行。當他投注在作畫時，與世隔絕，音訊全無，等到他開門重返人間，一幅令人驚心動魄的作品於焉誕生。與他訂交二十餘年來，時時都要做好接受震撼的準備。每過一段時期，他的夢想都會轉化成具體作品，帶來無可抵禦的衝擊。

每位創作者必然擁有他個人的心靈框架，不僅影響創作的實踐，而且也持續接受時代的感應。從早期的超現實美學，到近期的鄉土寫實，他的思想軌跡鮮明標出台灣戰後史的迂迴發展。當他還在年少時期，台灣社會洶湧捲起現代主義運動，成為每位創作者的信仰

與風尚。早年的林惺嶽，就是一位超現實美學的雄辯者。從大學時代到初入社會，他耽溺於抽象構圖的演出，呈現的畫面往往疏離而冷酷。頹廢與死亡的意象隨著油彩流動，似乎有一種決絕與荒涼。在舞台上，在祭壇上，魚骨漠然漂流，彷彿意味那個時代找不到精神出口。在一九六〇年代成長的知識青年，似乎都可以接受那種色彩的表現，畢竟活在一個牢籠的時代，每個心靈很容易受傷，也很害怕傷害。他的畫作形塑的情境，簡直就是每個易碎夢想的處境。

二

太平洋戰爭時期誕生的台灣知識分子，先天就帶有悲情之氣。在他們成長過程中，歷經台灣社會的轉折階段，在戰火時期逃過難，在復原時期吃過苦，那是受盡委屈的世代。林惺嶽過早嚐盡了人生的滋味，在烽火正熾的年代，父母雙亡，被迫在孤兒院成長。家國流離的苦痛，世俗冷暖的體驗，押著他早熟地走向成年。他決心投入藝術的追求，無非是為了理解他的時代處境，也是為了探索他的生命意義。如果說他後來完成的繪畫作品，是為了定義個人生命的存在，則那樣的夢想，那樣的目標，可以說都是他經歷過的歷史命運所孕育。

戰後台灣最為荒涼的時期，正是他進入師大美術系之際。他選擇當時社會所公認的冷門科系，顯然是一種自我挑戰。當時，現代主義的火種正要點燃，並不可能帶給他任何取暖。他縱身撲向藝術運動的火焰，如果不是注定焚燬，便是燒起更為輝煌的光芒。在生命中極為絕望的時刻，他終究沒有退卻。早年在超現實主義風潮中周旋的他，一方面為日益蓬勃的現代主義運動添柴加火，一方面也鍛鍊自己成為雄辯的旗手。他勇於發言，只因為他知道追求的目標是什麼；他敢於辯護，正因為他的創作與生命已經緊密連結在一起。當信仰與行動融為一體，未來篤定的道路便已為他展開。

他走過一段迂迴漫長的艱苦道路，苦悶與悲憤充塞在整片畫布。在找不到精神出口的年代，他只能在幽暗的心靈深處與自己對話。六〇年代的台灣畫壇，無論在思想鍛鍊或價值觀念都呈現西化，但整個社會卻未曾開放。他企圖尋找屬於自己的語言，能夠獲得的卻是一片廢墟。如果回顧他的超現實作品，蒼涼的斷柱、懸掛的魚骨、淒冷的教堂，恰恰可以反映他的心境有多淡漠。這些都是他早年的心象，卻也是當年歷史環境的鏡象。那時他距離台灣最為遙遠，但也最為接近。遙遠的是，他還未貼近社會躍動的脈搏；接近的是，他的風格恰如其分描繪了時代的荒涼。充滿批判精神的林惺嶽，不會因此而感到滿足。必須經過西班牙的留學生活，也必須經過韓航的空難事件，他的人格受到前所未有的衝擊。對於藝術，對於生命，他終於有了徹底的覺悟。

一九七〇年代末期，八〇年代初期，台灣社會來到一個歷史分合的關口。鄉土文學論戰的烽火剛剛熄滅，美麗島事件的餘溫猶在煨燒，那是一個欲開未開、欲閉未閉的危疑時期。站在價值觀念的交錯地帶，所有的知識分子既充滿期待，也帶著畏懼。林惺嶽選擇在那個時候介入本土化運動，必然是感受到時代動力支撐著他前進。對他來說，本土化並不是一個封閉的觀念，而是不斷變動持續開放的有機思考。確切而言，本土化運動發軔之際，他有意把鄉土觀念從意識形態的深淵中拯救出來。所謂本土，往往隨著歷史條件與政治現實持續移動；它不可能是一種本質論（essentialism），而是一種建構論（constructuralism）。這個觀念，對林惺嶽相當重要，不僅關係到他的歷史觀，也牽涉到他的藝術觀。

以建構的形式來看待台灣文化，正好劃出了他與坊間所謂基本教義派的界線。他以辯證的態度詮釋台灣社會，畢竟台灣文化絕對不是由一個特定族群、特定語言、特定政治結構所創造出來。不同朝代，不同帝國，不同經濟基礎，自然就遺留內容不同的文化。這是台灣歷史命運使然，本質互異的文化傳統都累積在台灣島上。必須以開放的態度接受這種歷史過程，才有可能接受豐富的文化遺產。某些僵化的本土論者，刻意貶抑一九四五年國民政府所帶來的文化，卻片面尊崇日本統治所帶來的殖民文化。林惺嶽的繪畫技巧與藝術風格，帶著一種寬宏包容的架勢，顯然與他開放的文化態度達成一種默契。

自一九八〇年代以降，他所建立起來的畫風，其實是朝著島嶼的方位篤定發展。「濁水溪系列」與「東海岸系列」，浩浩蕩蕩寫出他的回歸宣言。在西方思潮中浮沉漂泊的林惺嶽，在這時刻把自己從超現實美學洪流中伸手挽起。他相當清楚，往後無窮的追求是什麼。濁水溪是台灣土地無可分割的脈動，是島上子民共同命運的象徵，卻很少有人樂於走過亂石累累的河床。他是少數決心把濁水溪作為畫作主題的畫家，而且是大規模的營造。沉默的濁水溪，其實暗藏著各種跌宕起伏的語言。暴風襲來時，它仰天吶喊；枯水季節時，它低聲嗚咽。河床長年曝曬裸露的頑石，承受海島季節的遷移變化，吮吸大氣的日精月華。台灣自然環境的生命力，都刻畫在巨大石頭的表情。充滿喜怒哀樂的濁水溪，最後都洶湧注入林惺嶽的畫布。

三

當台灣進入後現代的消費文化階段，各種風尚理論也開始橫行於畫壇與文壇。林惺嶽選擇避開喧囂的流行符號，縱身投入他的土地，他的歷史，他的家園。他的回歸迥然不同於坊間庸俗的本土口號，寧可注視台灣山河的精神，寧可挖掘被埋葬許久的歷史信心。進入新世紀之後，他的視野與思考發生極大變化。一個全新時期已經開展，民主氣象翩然降

臨在小小的台灣。在那充滿許諾的年代，不同的意識形態都容納在相同的土地，而相同的族群也在追求不同的價值觀念。所謂民主政治，無非就是異質共存。濁水溪升格成為藝術層面的表現時，林惺嶽也開始進入他前所未有的突破時期。他背後的創造動機隱然可見，便是以成熟畫筆重新詮釋台灣歷史長流的意義。

重新詮釋的畫筆，等於宣告自我生命的再出發。對台灣創作者而言，無論是作家或畫家，六十歲往往是極大的挑戰關卡。在這關鍵階段，許多創作者早已偃筆熄火，他卻選擇背反的方向。進入七十歲又繼續追求全新旅程的林惺嶽，無疑是台灣畫壇的重大事件。放棄老修身的福分，放下既有成就的名聲，決心朝向另一時間峰頂果敢前行。他凝視著木瓜樹的動人身姿，也沿著櫻花鉤吻鮭迴流的溪岸，畫出不為人知的台灣風格。他準確掌握水流的動感，精細描繪河底的粼粼波光，只為彰顯台灣鮭魚的生生不息。那自然是一種高度暗示，他也逆著時間激流的沖刷，讓沉潛在魂魄深處的生命力汨汨湧出。

早年失去父親母親的苦澀滋味，後來都形塑了他畢生的孤兒精神；而這種心靈遙遙與台灣歷史的跌宕相互呼應，整個生命迴旋也與戰後台灣社會流變有頗多重疊。孤兒台灣，曾經被棄擲在最荒涼的世界邊緣。人間孤兒的林惺嶽，最能體會什麼是被遺忘、被傷害的滋味。然而，他從未訴諸悲情，也從未訴諸指控，從社會的最底層奮然向上攀爬，以每一寸顏料，以每一幅畫作，展現形單影隻的不可輕侮。在他悲劇命運中，從未找到絲毫自憐

的情緒，也從未瞥見任何受傷的痕跡。苦心孤詣的繪畫之旅，帶著他從青年到壯年，從中年到晚年，彷彿是在逆境中溯流而上。逆著時間的洪流，逆著時代的潮流，他選擇離群索居，與自己的靈魂相互取暖，終於建立他孤獨卻浩瀚的渾厚美學。

坊間本土派總是偏愛推諉責任給當權者，辛勤控訴統治者剝奪歷史撰寫權。林惺嶽從來沒有參加這樣的合唱，他毅然挺筆寫出他所認識的歷史，而且也創造巨幅畫作來填補歷史的缺口。受害者永遠停留在反抗的階段，只是選擇站在統治者的對立面，並不能使任何事情發生。真正能夠改寫歷史的最好手段，便是展現主體的生命力與創造力。當他深鎖在工作室裡，仍然傾聽外面那世界的風雲變化。時局的動盪，社會的喧囂，點點滴滴都落在他的心頭。正是那種既疏離又貼近的空間，使他不敢與社會脫節，又不致與庸俗糾纏。如果台灣是一塊受到損害、受到遺棄的土地，就必須創造屬於自己的智慧與視野，而不是群居終日憐惜曾經有過的傷口。背對洶湧的噪音，面對龐大的寂寞，他全程走完超現實主義與新寫實主義的旅程。從一九六〇年代的最初嘗試，到新世紀的卓然成家，足足耗去五十餘年的歲月。

自一九七〇年代鄉土文學運動以來，追求主體性的口號似乎升格成為主流。很少有人願意從歷史的角度，去探索台灣主體的真实精神。所謂主體性，必須是從內在靈魂底層確切把握獨特的世界觀與審美觀；世界觀是屬於詮釋層面，而審美觀則是屬於創造層面。林惺嶽挺起畫筆，以熱情的雙眼，以冷靜的手法，專心注視台灣的土地。當他朝向浩蕩溪

流，朝向崇山峻嶺，畫出「濁水溪」與「大地橫臥」系列作品，無論是俯視或仰望，都是為了展現台灣山河的氣勢。他刻意以巨大尺度描繪河床頑石、林中木瓜、溪底鱒魚，為的是喚醒長期遭到遺忘的記憶。習以為常的風景，總是被誤為理所當然，終而淪為平凡無奇。當台灣風物與人文景觀受到忽視時，也正是林惺嶽美學有意介入的空間。對一片葉子付出關懷，對一顆果實表達敬意，無疑是林惺嶽最委婉、最柔軟、最謙卑的美學。五十年來的重要時光，他從未輕易缺席。他一直在歷史現場，一直都在專注投入。使傷口得到療癒，使挫折獲得救贖。這一切，都來自他不卑不亢的孤兒精神。

記憶是一面鏡象

——讀郭松棻的遺稿〈驚婚〉

如果郭松棻回歸台灣，終於在這海島獲得生命的安頓，他的小說有可能繼續寫得那樣純粹而又疏離嗎？這是永遠不知道的答案。當他告別人間，所有的疑問都被棄擲在迷霧深處。他生前勇於選擇介入，也勇於實踐理想，卻都恰好在歷史現場缺席。這位在海外放逐已久的左翼知識分子，曾經狂熱投入馬克思主義理論的鑽研，也積極接受一九七〇年代保釣運動的洗禮。他懷抱巨大的夢，期待能改變台灣的歷史宿命。然而，他的主觀願望終究還是無法扭轉劇烈變化的客觀現實。

他受到多重的放逐，不僅肉體遠離故鄉，而且思想與精神也遭到背叛。社會主義彼岸的中國，從聖土淪為神話，使他的青春壯懷完全付之一炬。他眼睜睜隔岸望見，以革命手段奪得政權的共產黨，竟然藉改革開放之名大量引進腐化的資本主義；也藉著維持安定之

名對懷抱理想的學生進行鎮壓屠殺。他尊崇的人類最高夢想，例如公平與正義，在最短期間化成一片廢墟。

在海峽的另一邊，罪孽深重的台灣竟然終結威權時代而建立民主政治。記憶裡充滿肅殺氣氛的白色恐怖早已遠逝，反共思維已不再是台灣社會的主流價值。當理想彼岸轉移到此岸時，郭松棻也許會深深喟嘆歷史是如此嘲弄而作弄。背負罪名在異域長期流亡的郭松棻，不免是抱持強烈的返鄉願望。當他決心回鄉，堅強的意志已經受到疾病侵襲。太平洋對岸的社會主義祖國，以及自由經濟的台灣，完全無視他的存在，最後還是寂寥的異鄉土地收留了他。郭松棻果真是人間的孤兒，甚至是歷史的棄兒。

一位社會主義者，在徹底幻滅之後，轉而變成現代主義者，其中的過渡其實是一段漫長的歷程。早年台灣的現代主義運動中，郭松棻也曾經參加在這行列之中。他投入小說創作，無非是由望鄉情緒凝聚成旺盛的想像。離開歷史現場如此長遠之後，他無法探測故鄉的現實，經歷何種程度的跌宕。當他回到文學，無疑是再度回到他年少時期的夢。一九八三年，他以文學創作重新出發，藉由小說的建構回到夢境，並且不斷進行夢的解析。而這種細緻的解析，竟是在記憶裡從事打撈工作。他不斷回到日據末期與戰後初期，這是台灣歷史正要揭開謎底卻又找不到答案的危疑階段。他反覆求索的是，台灣知識分子如何開啟歷史閘門。這小小的海島成為日本領土，又在一夜之間變成中國版圖。如此一開

一闔，從來沒有經過島上住民的同意。彷彿是海洋上漂泊的孤帆，只能順著風的方向破浪前進。郭松棻企圖要尋找的是台灣的歷史方位，外在力量的挑戰是那樣強大，但是台灣知識分子卻具備自我定位的強悍意志。他前後發表的小說不到二十篇，卻引發台灣文壇不盡的議論。直到二〇〇五年他告別人世時，郭松棻已經建立一個非常穩固而安全的位置。

他筆下呈現的知識分子，可能是一種複雜的人格，既具有日本文化的教養，又有中國想像的嚮往，更有台灣殖民經驗的殘留。有時是跋扈飛揚，有時則是拘謹退卻，或者是自傲而自卑。最能顯現這種性格莫過於他所寫的〈月印〉，在精神上浮現高曠的理想，在肉體上卻無法抵禦病菌的侵蝕。故事中的丈夫，是唯美的理想主義者，妻子則是謹守日本教育留下的美德。當戰爭結束，兩人各自擁抱理想家園的圖像。抱著病體，丈夫虛構一個美麗的社會主義遠景。妻子則日夜照料丈夫，希望他健康起來，共同實踐人間最平凡的幸福。為了留住丈夫，妻子卻因莫名的嫉妒，無意間去密報讀書會的活動。丈夫被逮捕、被審判、被槍決，幸福急轉直下，留下一則淒美卻悲傷的故事。在崇高與庸俗之間，在理想與現實之間，或者在生命與死亡之間，總是後者獲得勝利。歷史、政治、愛情彷彿找到了出口，卻往往遭到阻絕。這是台灣社會的宿命嗎？

郭松棻的〈驚婚〉，是最新被挖掘出來的遺稿。當他的名字逐漸成為傳說時，這篇出土的小說也許又將帶來毫無止息的討論。小說以倚虹與亞樹的婚禮為起點，往前追索他

們各自父親的命運。延宕長達十餘年的結婚，其實也是台灣歷史未完的一個詮釋。在此之前，郭松棻不斷營造母親的想像，卻疏於建構父親的想像。倚虹的父親為了照顧醫生朋友的遺孀，竟引起流言。活在懷疑嫉妒的情緒裡，女兒在成長過程中，逐漸養成欲言又止的性格。亞樹的父親在高中時期，曾經糾合同學圍毆學監。在命運未定之際，日本學監在法庭上驟然翻供，使垂危的命運得到回轉。這是一段難忘的記憶，就像父親所說：「從少年時代，作為一個殖民地的國民總不曾夢想過和平日子的自己，因有了和這學監產生了一段糾葛，反而偶爾享受到了須臾的和平時刻。」那可能是台灣知識分子未曾有過的快意。當其他台灣人患有嚴重的行動未遂症時，父親的小小反抗竟成為一生回味無窮的記憶。正是說出這段故事，父親與亞樹之間似乎達成了某種和解。

沉默寡言的亞樹，與憂心忡忡的倚虹相遇時，彼此雖有好感，卻總是有沉重的陰影投射在他們中間。他們各自對父親都懷有高度不滿，那股情緒就像毒藤那樣，在他們脈絡中蔓延滋長。父親的形象，其實是台灣歷史的投影。憂鬱一似鬼魂，糾纏震懾他們的整個青春歲月。必須等到兩人都到海外留學，遠離台灣之後，他們才有重逢的機會。如果亞樹沒有參加保釣，如果亞樹沒有入過倚虹的城市，他們錯過的愛情恐怕就永遠錯過了。這篇遺稿是一篇待續的小說，可能會揭露郭松棻曾經參與釣魚台運動的始末。不過從現在發表的文字來看，故事其實是在建構近代台灣知識分子的精神史。跨越兩個世代的台灣人，都承

受了不是出於自主意願所開展的歷史。他們在現實生活中充滿了敗北感，但是求生意志卻極其傲慢。正如他在一九八三年發表的〈向陽〉所說：「他們要活得像一場暴政。他們都有一顆滾燙的心。他們對自己，就像對對方，都亮出了法西斯蒂。」確切地說，這段近乎詩的語言，簡直觸探了台灣人形而上的性格。在暴起暴落的歷史過程中，從來不知道結局如何，但他們總是蠻橫抵禦，強悍一如鋼鐵。這種男人，有時也用來對付女性。亞樹對待倚虹的態度，正是最好的印證。

〈驚婚〉寫的不只是兩人之間的愛情故事。照顧朋友遺孀的父親，以及反抗日本學監的父親，是兩種典型。一種是未完的溫婉之情，一種是未了的抵抗意志；在歷史上從來沒有變成灰燼，而是像餘燼那樣不停煨燒。作為這樣父親的後裔，先天上都傾向把真實感覺埋在心底。在生活中找不到答案時，他們從來都是回到記憶裡，尋求與父親對話。在威權時代，度過幽暗歲月的青年，往往找不到精神出口。對於政治，就像面對愛情那樣，神經變得纖細而敏感。只要有任何風吹草動，不免是產生高度警覺。兩人明明已經相愛，卻總是不快樂，那是歷史經驗遺留下來的憂鬱，既唯美，又不切實際。就像〈月暎〉中的幸福家庭，那薔薇色的婚姻，其實帶著濃郁的黑影。丈夫走後，妻子才發現那不可告人的祕密。美滿的丈夫原來在生前早已有外遇，而且還養育一個孩子。在美麗的背影後，隱藏著醜惡。在充滿勃勃生機的日子底層，埋藏著死亡的信息。這是郭松棻最典型的辯證美學。

相剋相生的愛情，注入尋常百姓的日日夜夜。發現丈夫的背叛之後，妻子反而更積極地守靈，只有以頑強固執的儀式，她才能宣布婚姻的主權。郭松棻似乎要告訴一個真理，無論政治或愛情，其實充滿了權力鬥爭。他喜歡從邊緣的、女性的、受害的觀點去看待人生。他也以同樣的態度，來解釋台灣歷史。

曾經著迷過存在主義的郭松棻，是如何越過社會主義而回到現代主義，或許可以從這篇遺稿尋找他的心路歷程。具體而言，他的人格介於哲學家與文學家之間，深思熟慮是他的哲學性格，細節描寫是他的文學特質。早期的小說，他擅長使用詩的分行來敘述。他利用分行造成閱讀上的緩慢效果。但是在稍後的小說，他開始使用較長的段落來營造故事。速度同樣緩慢，但是句式與語法則更趨繁瑣。透過記憶的建構，他帶領讀者在巷弄之間迂迴前進，像迷宮那般，有時會回到原點，但最後總會拉出一條線，走到出口。千迴百轉的敘述技巧，已經構成他的美學印記。然而他所經營的竟不是小說，而是引導讀者去面對台灣歷史。他的愛情哲學可能有些蹈空，但歷史觀點卻非常精確。記憶是一面鏡象，勇敢照映戰前戰後台灣知識分子的脆弱與堅強。所有挫敗與美滿的愛情故事，是郭松棻本人的理想追尋。他的故事未完，與持續尋找歷史答案的台灣海島等長同寬。

毛澤東的牙齒

毛澤東時代是不是已經過去？人欺負人的記憶，是不是已經退潮？這個問題到今天還苦惱著中國社會。〈一三二雪茄煙〉的故事，是從毛澤東的牙齒開始寫起，那是歷史的終點，也是歷史的起點，甚至是歷史的過程。一個世代的歷史，竟然起源於領袖人物的牙齒，這個故事就頗有看頭。驚天動地的歷史擊造者，一生從來沒有洗過牙齒。為什麼不刷牙？因為他反對刷牙。牙刷是西方文化的產物。這位一生堅持中國農民文化的民族主義者，對於外來的器物，抱持仇視甚至是仇恨的態度。他反對帝國主義，反對資本主義，反對資產階級，反對知識分子，反對崇洋媚外，反對奴顏卑膝。所以在日常生活中，他反對刷牙。毛澤東死的時候，牙齒是綠色的，他身邊的女人必須忍受從嘴巴滲出的腐臭味道，別說第一夫人江青需要忍受，晚年身邊的最後一位女人張玉鳳都熟悉也習慣如此的味道。

毛澤東嘴巴的氣味，當然是一段源遠流長的歷史。其中主要原因，可能與他長期抽雪

茄有關係。故事最早的起點，就在於描述整個國家如何製造國產的雪茄。雪茄是西方的產物，長期對抗帝國主義的毛澤東，當然不可能從外國進口，必須在國內培植煙草，精心研發一種迎合領袖嗜好的細長雪茄。歷史總是從最細微的地方開展，小小的雪茄牽動多少人力、物力與資本，只為了侍奉偉大的領袖。個人的意志可以全盤改變歷史的走向，甚至可以影響數億人的生活。這完全違背了馬克思主義的定理，唯心論可以凌駕在唯物論之上。政治的反諷，歷史的嘲弄，莫過於此。

曹冠龍在台灣出版過兩本小說，一是《閣樓上下》（一九九三），一是《沉》（二〇〇九）；前者是個人自傳的書寫，後者是文革時期廣西人吃人的故事。中國近代受盡帝國主義的侵略與侮辱，最後終於被憤怒的人民驅趕出去。但是，帝國主義走了之後，共和國建立起來，中國人民仍然繼續受到壓榨與欺壓。毛澤東是農民革命起家的，依賴的是底層人民力量的反抗。他相當漂亮地推翻了蔣介石的國民黨統治，卻又殘酷地取代了右派資本主義的獨裁政治。堅持左的路線，是毛澤東出奇制勝的關鍵。曹冠龍是經歷過文化大革命世代的作家，他出生時，帝國主義已經從中國境內全數退出。一九四五年出生的他，經過國共內戰，也見證中華人民共和國的建立。他與他的世代，並沒有迎接解放的到來，反而是承接最黑暗的人性。在帝國主義面前，中國人民抬不起頭；在解放之後，中國人民從此永遠低頭。極右與極左，是互相映照的鏡象。人從來看不到自己，而是透過鏡象自我鑑

照。中國人的人格，總是在極右或極左的鏡子裡，看見自己的倒影。真正的悲劇就在這裡發生，他們只能在極左或極右為自己定位，卻始終找不到人的位置。

毛澤東建國成功之後，發動一波又一波的群眾鬥爭。在人民內部分成左派與右派，目的就是讓人民只看到鏡象，卻不曾尊重人格。為了避免資本主義的反撲，從整風運動，反右運動，到文化大革命，永遠都是堅持極左路線。中共黨史上曾經被指控是極左的領導人，如王明、李立三、瞿秋白，絕對不可能發動無盡止的政治鬥爭。然而握有歷史撰寫權的毛澤東，可以訴諸個人意志，完全否定前人的革命業績，一意孤行地捧高自己的歷史地位。凡是屬於左派的路線，只能以毛澤東的主觀意願來定義；怎樣才是正確的左，也只有毛澤東可以量身訂做。

〈一三二雪茄煙〉道盡獨裁者的瘋癲狀態，數億人口的中國，只剩下一個標準，也只有一個人能夠發言，甚至也只有他一個人可以享受人民的血汗。這篇小說，最迷人之處就在於細節的描寫。從培植煙葉，到葉片選擇，都必須經過繁瑣而精緻的手續。在摘採之後，送往祕密的製造工廠，由一群效忠於領袖的少校進行製作。那種精密的過程，就像小說所說：「一三二雪茄煙的捲製全憑手工，煙絲的重量固然可以精密稱量，但捲製時手指用力的細微差別對煙絲鬆緊，也就是燃燒的速度和連續性更有決定性的作用。太緊了容易中途熄滅，太鬆了會冒出火焰。一三二雪茄煙自燃的煙灰必須潔白完整，一燃到底，不

線，一方面又開啟改革開放路線，其實是在鞏固中國共產黨的領導地位。這說明了為什麼在改革之後，從未出現錯誤歷史的檢討。數千萬知識分子在一九五八年反右運動中被鬥爭被下放，那是中國現代史上最大的冤案，他們被剝奪名譽與身分，只因為被打成右派分子或資產階級。如今，資產階級都已經可以入黨，歷史上被放逐、被遺忘的右派分子，只能屈辱地過完他們的一生。加在他們身上的錯誤，再也不可能糾正回來。同樣的，在文化大革命中，數億人口遭到整肅、清算、鬥爭，人欺人與人吃人的文化，蔚為風尚。到今天，文革的問題仍然擱置在幽幽的黑暗歷史中。

這篇小說最為精采之處，莫過於薄戲來的登場。曹冠龍撰寫這篇小說時，未曾預見重慶市委書記薄熙來的下場。這已經不是一篇寓言小說，而是相當精確的預言小說。在小說中，薄戲來堅持毛澤東的極左路線，對於右派分子或貪汙犯往往採取槍決的手段。他代表著毛澤東幽靈的魂兮歸來，也意味著極左路線的敗部復活。如果沒有毛澤東路線，就不可能有瘋狂的極左手段。文化大革命已經證明是慘絕人寰的政治運動，給中國人民帶來了永恆的創傷。然而，在黨的權力結構裡，在中國社會的價值觀念裡，文化大革命竟然還是一場無法消退的美夢。改革開放以後，貧富不均的現象越來越嚴重，這原就是資本主義的文化邏輯。當美國的年輕人正在進行包圍華爾街之際，遠在四川重慶的領導人，正在進行毛澤東式的整肅鬥爭。歷史如果可以重演，只能證明人類的智慧相當有限。而如果可以重演

會斷裂。」如此的享受，不是芸芸眾生的中國人民能夠擁有。窮智慧之極致，耗萬人之精力，只為了供養一位瘋狂的獨裁者。這就是極左路線嗎？

在毛澤東死後，極左路線並未消失。這篇小說並非在探討中國社會到底應該姓「社」還是姓「資」，而是在提出一個嚴肅的問題：社會主義真的拯救了中國嗎？人民真的獲得解放了嗎？如果毛澤東路線是正確的，那麼今天當權者實踐的改革開放，不就是背叛了毛澤東路線？如果毛澤東是錯誤的，為什麼他的幽靈竟然以不同的形式不斷回來？曹冠龍的文字相當活潑生動，他的想像既魔幻又寫實，必須以天馬行空的書寫策略來描述，才有可能把龐大而複雜的歷史容納在小說格局裡。從毛澤東的彌留狀態寫起，往上追溯製造雪茄煙的緣起，往下追蹤極左路線的延伸；整個時間斷限始於一九七六年，拉到二十一世紀的現在。鬼魅的極左路線，從未在中國大地消逝。即使是主張改革開放的當權派，仍然還是尊崇毛澤東的領導地位。唯一不同的是，他們把毛澤東商品化。其中最大的諷刺是，把毛澤東個人吸用的雪茄煙，作為賺取巨大商業利益的觀光產品。

有中國特色的社會主義，一言以蔽之，就是有中國特色的資本主義。龐大的利潤並沒有回歸到人民身上，而是完全被中國共產黨壟斷。毛澤東是黨的最好營利商品，在「毛澤東雪茄煙紀念館」只要付出人民幣1453元，觀光客就可以享有毛澤東曾經獨佔的雪茄。這到底是崇拜毛澤東，還是消費毛澤東？這種又左又右的兩面手法，一方面繼承毛澤東路

兩次，那就是人類的愚蠢與悲劇。

小說中的高潮，便是薄戲來在重慶演出的一場「百萬江姊大合唱」，完全是為了向極左的英雄烈士致敬。薄戲來的又紅又專，與現實中重慶市委書記薄熙來的「唱紅打黑」，簡直是不謀而合。如此巧合的小說情節，竟然與當代政治全然貼近，令人分不出故事的幻與真。究竟是小說模仿現實，還是現實模仿小說，構成了曹冠龍作品的動人之處。這篇小說結局相當悲觀，極左路線的積極追求，導致了一顆紅日在中國土地上升起，它是毛澤東，它是核爆炸，它是大地震。玉石俱焚的結局，預告了文化大革命捲土重來的恐懼。「東方紅，太陽升，中國出了一個毛澤東……」在中華人民共和國建立時就揚起這首國歌，直到二十一世紀，個人崇拜的歌曲仍然還在傳頌。在重慶的大合唱裡，這仍然是主題歌曲，是不是歷史從未過去，而是以現在進行式繼續延續下去？

曹冠龍的小說極盡諷刺之能事，雖然遠離中國，在異鄉仍舊憂心忡忡地瞭望自己的土地。他的白話語言非常滑溜，極其流暢，而想像力不僅超越時間，也超越空間，整個地球的極左路線都與中國連結起來。在茫茫的海外，他看不見歷史的答案，〈一三二雪茄煙〉其實已暗藏著他的悲觀前景。如果黨性繼續取代人性，則不管是極左路線或極右路線，都不可能使中國社會得到救贖。唯物論曾經統治中國，但是真正支配歷史發展的竟是個人的唯心論。歷史的答案還沒有出現之前，人類的悲劇只能繼續演下去。

啟開黑暗的閘門

性 (sex) 的問題，或性別 (gender) 的議題，在戰後文學中出現得相當遲晚。必須等到一九六〇年代現代主義運動崛起後，作家才開始在小說中注入情慾的想像，從而素樸的女性意識也在這股風潮中靜默地抽芽。從台灣文學的發展來看，這種議題的浮現彷彿是偶然的，不經意的。但是，漸漸蔚為風氣之後，才覺悟到現代主義運動的引進，對作家的思維方式、創作技巧、語言變革都帶來無可估算的衝擊。其中最大的影響，莫過於個人潛意識的挖掘。

潛意識是常用的翻譯，較為正確的譯法是无意識 (the unconscious)，指的是被壓抑的記憶、慾望、想像、情緒。潛藏在內心世界的流動意識，對於任何人都屬於一片黑暗大陸。過去的作家都注意外在世界的存在，很少觸探自己體內的未知領域。現代主義思潮使作家開始轉而求諸內在隱而未現的世界，發現那些被壓抑的慾望與想像，更能接近人的真實。進入內心世界，等於啟開黑暗的閘門，人們感受到許多現實世界所看不到的感覺。

這是一個斷裂點。女性作家在六〇年代現代主義風起雲湧的時候，也介入了小說創作。不同於五〇年代女性作家的拘謹、含蓄、節制，女性的現代主義者也與許多男性作家那樣，放膽探索貯放在內心層面的記憶與情緒。這種對無意識的探險，終於無可避免碰觸到長久以來被視為禁忌的性。這並不意味過去的作家從未處理過性的問題，不過，六〇年代現代主義者營造情慾的故事情節時，並不純然孤立地看待性的抑揚頓挫。他們主要的關切，在於把性的象徵視為文化問題、社會問題的一種投射。正是在性與文化之間有了聯繫，性的問題連帶地啟開性別意識。

對於理解台灣文學史的發展來說，從性問題的突破，到性別意識的覺醒，是值得重新思考的歷史事件。在這裡，只能以長話短說的方式來處理。性的壓抑，在儒家傳統裡是源遠流長的生活習慣。男人受到壓抑，女人也受到壓抑。但是，在宗法社會，在強調長子繼承的父權文化底下，男人的壓抑仍然是可以找到解放的出口。對於女性而言，性壓抑是一種枷鎖，是一種不見天日的黑暗空間。名節、貞操的道德箝制，使女人的身體形同一座鐵門重重的監獄。自宋代話本以下的民間文學傳統，無不歌頌這種建築巍峨的肉體牢房。父權體制把這種最違反人性、最凌虐身體的行為，尊稱為道德。

禁錮在監獄裡的女性身體，從來不是文學的題材，也從來不是作家的關切。現代主義思潮抵達台灣後，女性作家受到啟發，開始對於被遮蔽、被隱藏、被監禁的身體展開探索。無意識的挖掘，終於發現了一段不為人知的壓抑史。台灣的現代主義運動改變了多少作家的思考與技藝，然而最引人矚目的，當推女性意識在這場波瀾激盪的思潮中被翻掀出來。

就歷史事實來看，從六〇年代到七〇年代的台灣小說，其實還未見證鮮明的女性主義旗幟高舉揮舞。但可以確定的，則是素樸的性別意識已在無意識的內心世界的搜尋過程，逐步被呈露出來。因此一九六〇年代的性別小說不能率爾歸類為女性主義的文學，而只能較為安全地說，這些作品似乎已經對日後的文學發展做了鄭重預告。

收集在《約會》這冊小小選集的作品，是一九六〇、七〇年代探索性別意識的一些抽樣。這種選擇性、跳躍性的例證，還不足以概括那段時期台灣作家所做的嘗試與突破。不過，小說中揭露出來的人物與事件，大約也可容許讀者窺探那個時代的封閉與保守。苦悶的政治環境，緊鎖的肉體監獄，終於還是不能成功地限制作家要求解放的勇敢行動。黑暗的閨門最後還是被打開了，新的女性文學漂亮地汰換了舊思維與舊語言。

第二輯 技藝與開展



家。...

...

帝國與人性

——寫在平路《婆婆之島》出版前

熱蘭遮城的陷落，是永恆的毀滅之美。那不僅意味著一個帝國的萎縮，也暗示著海島命運的轉折。歷史往往是無意之間造成，記憶卻總是刻意遭到遺忘。荷蘭帝國在十七世紀的崛起與消亡，始終是令人著迷的故事。那是大航海的時代，是人性恣意奔放的時代，也是想像力最為豐富的時代。那麼渺小的帝國，在短短幾年之間就擁有相當尷尬的財富；一方面在國內釀造發達的文化，一方面在國際卻又不知如何運用那龐大的金錢。

平路的《婆婆之島》，始於一個帝國的終結。對東方史家而言，熱蘭遮城的征服，是中國四百年來最為輝煌的記憶。在此之前，漢人從未成功抵禦來自海上的侵略；不管是倭寇，或是紅毛。鄭成功在歷史上之所以成為迷人的傳說，就在於他擊敗海上的殖民者。

他的智慧與果敢，升格成為中國史家最尊崇的夢。在他之後，整個清代時期都是敗軍之將的歷史。西方帝國的淪亡，確實值得大書特書，鄭成功的歷史地位，也因此而水漲船高，這是中國歷史成王敗寇的規律。失敗者，尤其是帝國的失敗者，總是落入被殘酷遺忘的下場。

在記憶空白處，正是小說家介入的地方。平路有意重建失敗者的歷史，她銳利注意到最後一任荷蘭總督揆一。這位曾經是帝國象徵的權力首腦，狼狽離開台灣之後，是如何迎接他何等狼狽的晚年。在遙遠的阿姆斯特丹，濃烈的福爾摩沙氣味，始終縈繞他生命最後的旅程，最後還與他相偕俱亡。失敗者永遠都必須承擔歷史錯誤的責任，也必須領受無端的構陷與譴責。這部小說最迷人之處，便是把過去的歷史事件與當代的新聞事件並列，彷彿是互不相干的雙軌故事在發展，卻隱約間形成某種對比與對話。

所謂新聞事件，指的是美國間諜與台灣女子的愛情故事。非常不起眼的小小新聞，驟然捲起巨大風波，成為台美之間的政治醜聞。同樣寫的是帝國與海島的辯證關係，美國情報員也要背負叛國的指控與出賣的罪名。兩個故事最大不同處在於，揆一總督面對的是一個沒落的帝國，而情報員則承擔這地球上最為強盛的帝國。荷蘭與美國，無論在格局或規模上都不成比例，但都同樣牽動著台灣的命運。

古典史上與現代史上的帝國，常常與台灣陷入纏綿悱惻的戀情。這是福爾摩沙的宿命，與帝國展開戀愛時，不免都以女性的角色登場。揆一時代的原住民女性，華盛頓時代的台灣女子，對帝國釋出無與倫比的誘惑魅力。男女之間的迎送，構成了台灣命運的起伏。小說中，暮年的揆一暗自發出感嘆：「這麼多年，那個島總是陷入夾縫。」被挾持在歷史縫隙裡，台灣注定要扮演悲劇角色。女性的身分，在帝國權力結構中一直都是飄搖不定，在擁抱中，她是最穩定的力量；在離棄時，她完全是身分不明。歷經大清帝國、日本帝國的統治之後，台灣好不容易建立漢人史上罕見的民主國家，卻仍然無法掙脫美利堅國的支配。

平路有意無意透露這樣的信息，自十七世紀以降，台灣的殖民地地位至今還是難以翻身。但是她並不直接觸探海島的曲折命運，反而從帝國伸展出來的權力觸鬚，勾勒台灣之所以是台灣的命定軌跡。揆一的情人是原住民女性娜娜，美國情報員愛慕的對象是現代女子羅洛萊，好像足夠影響帝國的代理人，卻在權力更迭之際，完全消失無蹤。凡是與台灣女性有過戀情，終究都要招來無端的罪名。如果不是出賣情報，便是背叛國家。彷彿台灣只是一個檢驗人性的場域，用來測量帝國官員的忠貞與不貞。

擅長從歷史事件或新聞事件挖掘故事的平路，遠從《玉米田之死》開始，就耽溺於後設小說的營造。對於歷史上重要女性的命運，她勇於在史家筆端未及之處延伸豐富的想法。最受矚目的兩部長篇小說《行道天涯》與《百齡箋》，分別對宋慶齡與宋美齡的愛情故事重新翻案，企圖揭露男性史觀所刻意遮蔽的女性的身分。平路表現出來的姿態，確實具備了過人的膽識。

這冊《婆娑之島》，著墨在荷蘭總督揆一的分量較重，對於美國情報員的描述相對較少。台美關係的連結，有著錯綜複雜的因素。以兩國之間男女情報員的愛情故事，來撐起整個政治形勢，顯然有很大的侷限。所謂「台灣關係法」的內容，充斥著太多曖昧的字眼。也許可以拿來挪用在男女關係的定義，台灣究竟是情人還是情婦，到底是元配還是前妻，顯然在小說裡還有游刃的空間。平路的《東方之東》，已經觸及兩岸的敏感神經。或許下部小說將有可能處理台中美三角關係，亦未可知。

自上世紀九〇年代以來，平路卓然成為女性作家行列中頗受矚目者。在她筆下，女性角色總是帶著複雜的文化意義。她所構思的小說，都毫無例外對抗著歷史上的種族優越論、階級優越論、性別優越論。她的作品，往往夾帶著強大的破壞，不僅使男性建立起來的秩序受到挑戰，也使帝國權力構築起來的威信遭到批判。台灣是女性，這已是許多論述中普遍的講法。但是如何賦予女性恰如其分的血肉，正是文學想像所要追逐的目標。平路的小說，便是擔負著如此的任務。熱蘭遮城的陷落，美國間諜的被捕，總是肇因於人性的脆弱。帝國無論多麼雄偉壯麗，完全禁不起情慾的誘惑。平路形塑出來的台灣女性，好像

在歷史上發揮不了作用。她雲淡風輕的文字，竟然擊中帝國最為不堪的一面。那種毀滅之美，或許還可以寫得更加放膽，更加殘酷，更加不留情。

——二〇一二年八月二十三日於政大台文所

後鄉土的考掘學

——序張耀仁《親愛練習》

後鄉土小說的崛起，使台灣文學的版圖又向前推進一步。在新世代、新勢力的行列中，張耀仁是受到矚目的一位。他所依恃的世代與世紀，是網路書寫全面到來的時期。在這無法命名的歷史階段，書寫（script）似乎已漸漸淪為歷史名詞。當他們埋首疾書，耳邊響起的不再是刷刷不絕的墨筆，而是起落有致的鍵盤。他們取得知識與資訊的速度，既迅捷又精確。他們的人生觀與價值觀，不僅建立在廣博的書籍閱讀，也藉助於深邃的網路空間。這個世代的思維、見解、感受，已經不能以苦難的歷史來定義，也不能用迂腐的道德來規範。「新人類」、「新新人類」曾被用來形容上世紀八〇、九〇年代的青年，但是拿來概括二十一世紀的年輕世代顯然已過於陳舊。

全球化資本主義席捲而來之際，台灣社會曾經被性急的知識分子視為後現代的到來。

如果後現代一詞是依照紐約、倫敦、東京的生活標準來形塑定義，則台北的實質內容恐怕才剛剛抵達現代時期。縱然國際都會的風尚也在台北街頭可以發現，但終究都是屬於遲到的、零碎的現象。對台灣而言，後鄉土的命名可能較接近現階段的社會實相。

相對於一九七〇年代的鄉土，這小小海島確實經歷過時間的淘洗與空間的改造。即使未曾遠離台灣，這島上住民也可感受到三十年來的巨變。張耀仁這輩作家擁有的鮮明歷史記憶，可能再也不是遙遠的二二八事件或南京大屠殺，取而代之的是美麗島事件、九二一大地震，甚或是八八水災。不同歷史記憶往往造成不同族群之間的誤解、猜忌、衝突。但是，對於一九七〇年代以後出生的世代，族群之間的緊張與摩擦應該已大量降低，畢竟他們承擔的是共同歷史記憶。

張耀仁面對的二十一世紀台灣，消費社會已然成形，資訊多元而豐富，人際關係卻反而變得淡漠疏遠。小說集的命名《親愛練習》，是取自全書的最後一篇，似乎是為這系列作品的主旨定調，又好像是對冷感的新世紀提出忠告。肌膚之親、倫理之愛，正是這冊小說集反覆求索的主題。

這冊作品既可歸類為短篇小說，也可視為長篇小說。每篇小說各具獨立主題，小說人物卻是橫跨各篇。人物與人物之間都是有機的聯繫，但情感的割裂使每篇小說的主角都處在孤立狀態。一個家庭的祖孫三代，一位來自菲律賓的女傭，構成系列小說的主軸。阿

公臨老的困境，必須依賴外傭的照顧；離異夫妻的怨懟，全然不能割捨親情；成長中的姊弟，吵嘴之餘又相互取暖。看似互不相干的家人，背後牽動著千絲萬縷的情感。每個角色都懷著焦渴的心，期待獲得愛，卻又不知道如何愛。希望在愛中獲得諒解，卻往往在愛中創造誤解。親愛需要練習，全然根源於此。

小說中滲入許多福佬語言，是張耀仁作品的主要特色。他的風格不免使人聯想到一九七〇年代的鄉土文學運動。第一波鄉土文學的崛起，有其特殊的歷史環境。當時台灣受到釣魚台事件、退出聯合國、《上海公報》的衝擊，脆弱的海島在一夜之間必須承受巨大挑戰。危機感沉重壓在島上住民之際，文學氣候也在瞬息中產生質變。鄉土文學運動的釀造，在最短時間之內以最快速度巍然成形。從一九七〇年到七九年，台灣文壇見證鄉土詩、鄉土散文、鄉土小說的次第問世。台灣這片土地第一次以尊榮的姿態出現在大量的文學創造裡。草根民主運動與鄉土文學運動的雙軌發展，終於造就了台灣意識的高漲，從而加速使台灣威權體制發生動搖。

二十一世紀的鄉土文學，與一九七〇年代的性格確實存在極大差異。台灣社會的危機感不再來自內部的威權體制，而是來自洶湧襲來的全球化浪潮。兩個時代縱然都是在處理資本主義的問題，但是當年的台灣仍然處於封閉狀態，今日台灣則是站在門戶全然洞開的時代。因此，一九七〇年代的鄉土，多少是傾向本質論。當時的作家至少還相信鄉土是屬

於高貴的信仰，意味著一種純樸、善良的價值，同時也隱喻著一種理想的寄託。

張耀仁筆下的鄉土，典範似乎煙消雲散，理想也杳然無蹤。這冊小說顯然預告，作為後鄉土作家的張耀仁就要投身介入，為新世紀的鄉土給予全新的詮釋。他的文字表現可能流露某種程度的虛無，在故事深處則暗藏了高度的憧憬。他筆下破碎的家庭背後，寓有他無限深情。菲傭瑪麗亞的登場，印證了小說家敏銳的筆觸。外勞與外傭的現象，是台灣社會捲入全球化資本主義的重要特徵。他們是社會學研究者的文化議題，卻罕見於文學作品。張耀仁容許瑪麗亞進入他的小說，恰可反映他細緻的觀察。更為不凡之處，在於透過監視器的窺探使外傭看護的生活細節全然曝光。窺視是對於私密的刺探，這樣的筆法恰如其分地彰顯了外傭的人權問題不受尊重。

小說中的瑪麗亞，帶出更複雜的意義。她是小說中年輕主角性啟蒙的對象，也是破碎家庭生活實相的一個反射。外籍女性與本地女性以互為他者的形式出現於單數、雙數的小說裡，交替的秩序使情慾問題鑑照了文化認同與身體歸屬的差異。位於東北亞國際地理位置的台灣，可能曾扮演被殖民的角色，但是在全球化的分工下，台灣又同時扮演支配東南亞的上游國家。誰是受害者，誰是加害者，是張耀仁在行文之間埋下的緊迫質疑。小說家揭發這樣的問題極為深沉，如果家庭倫理發生傾斜，則種族倫理也不可能獲得扶正。其中的微言大義，值得深思。

長期以來反殖民、反帝國的論述氾濫於台灣社會，在歷史上曾經受到傷害的記憶總是保持特別鮮明。但是，面對台灣的弱勢者，或是來自東南亞的新娘與外傭，卻往往報之以歧視與貶抑。這種文化態度也漸漸成爲一種習慣模式，視爲一種理所當然的行為。小說中的女性與外傭，便是處在如此不平衡的文化生態裡。在抑揚頓挫的故事情節之間，小說的筆調特別冷靜，但是把全部小說匯集起來時，竟隱然傳出震耳欲聾的抗議聲音。這正是後鄉土小說的重要特質。

初識耀仁，是在政大校園。他以傳播學院博士生的身分出現在研究所的課堂，無論是提出問題或撰寫論文，往往都能展現非凡的格局。他的思考極富邏輯，文字則精鍊準確，留下的印象令人難忘。他的小說《親愛練習》置於桌上時，還格外強調這是一冊關於外傭的故事。他的風格介於現代與後現代之間，一方面挖掘內心世界的想像，一方面又利用符號的可塑性完成情節銜接。跳躍的節奏出人意外又入人意外，簡直是在預告一個重要寫手的誕生。他擅長自我調侃的筆式，也酷嗜活潑反諷的句法，不能不使人暗自讚嘆。他的人道立場與人文關懷，使淡漠的社會不致喪失溫情。請傾聽，張耀仁的聲音裡，讓人儼然發現後鄉土的姿態勝過後現代的矯情。

——二〇〇九年十二月十三日於政大台文所

攜夢繼續航行

——序林文義《邊境之書》

殘缺的夢攜帶他的文字，或反過來說，他的文字攜帶殘缺的夢，在遠方的港口航行。因為殘缺，他繼續遠航，不捨晝夜。三十年來不懈的散文追求，搖蕩在無數起伏的歷史事件。在啟航之初，台灣正要從封閉階段走向開放時期。那是動盪的一九七〇年代，威權欲逝未逝，理想將至未至。衝撞的浪潮席捲每一個心靈，不是夢醒，便是夢碎，所有的騷動都指向一個預告：舊歷史就要過去，新時代將要到來。正是在謎底猶未揭開之前，林文義已決定選擇散文書寫，涉入混沌未明的水域。

他的文字讀來極為柔軟，卻暗藏一股堅定的意志。逆著社會潮流，他並未縱身於政治運動的怒濤，而是以散文形式構築一座城堡，冷眼觀察詭譎的風雲變幻。每一時期的文字，似乎都是一面鏡子，倒映著政治氣候的凝滯與流動。柔軟是一種書寫策略，足以使憤

怒與抑鬱獲得沉澱，足以使複雜情緒達到瀟淨殆盡。他的筆並未直接干涉權力，文字姿態也未造成敵對，然而，正是藉助於婉轉的節奏，使得大時代裡受到遺忘的感覺，受到遺漏的感情，都保存在冷靜的紀錄裡。

經過那麼長久的書寫，林文義散文可以視為珍貴的記憶。他保存的記憶不是驚天動地的事件，不是新聞記載的政治，而是三十年來不同時期的心情；那樣的心情不僅屬於他個人，也共同屬於穿越歷史隧道的整個世代。記憶的重量落在他的每冊散文，其中浮起的喟嘆、感傷、頌讚、歡愉，都必然回應著與他錯身而過的人與事。

《邊境之書》是他散文旅程的延伸，負載著較諸從前還要沉重的愁緒，這是受到政治傷害之後的系列散文。如果有一天歷史遭到遺忘，至少這冊散文還保留鮮明的見證。林文義是為夢而活的作者，但是對於時代的激流與暗潮卻保持纖細的觀察。他從未確切描摹過自己的夢，但是散文本身便足以道盡一切。他嚮往過一個可以信賴的政治，在那裡人與人之間可以平等對待，在那裡正義是能夠觸摸的價值。為了這樣的嚮往，他放棄旁觀的態度，曾經毅然介入粗糙的政治運動。作為食夢者，他訝然發現現實政治裡全然沒有夢的影子。不僅沒有夢，而且還受到刺傷。

傷害畢竟沒有終止，跨入新世紀的台灣，承受的罪孽更為深重。當民主遭到出賣，理想遭到背叛，釀造出來的傷害波及這世代所有的心靈。這是一個不容淡然的年代，也是一

個無處可逃的社會。民主災難襲來時，食夢者無夢可尋，食利者有利可圖，林文義的感傷就在於此。雁行折翼的苦澀，竟至如此難嚥。

邊境的暗示，存在於欲言又止之間。散文裡記載了多次旅行的心情，黯淡卻不消沉。邊境，既喻放逐，又喻回歸，依違於理想與幻滅的兩極。年輕時，他訴諸於靈感，訴諸於華麗。跨過中年之後，他的書寫不再乞靈於情緒，而是求諸於自我意志。每一個落在稿紙上的文字都有他不得不說的慾望。彷彿是規律地繳出週記，把無法藏於內心的語言公諸於世。因為是規律，每一篇散文都必須凝聚強悍的意志。

坐在遠方的港口，他瞭望的方向仍然準確對著台灣。即使有忘懷的時刻，他還是無法忘情。所謂邊境，絕不意味遠離，也非若即若離，其實是全神投入。他不甘於脫離台灣社會的庸俗與醜陋，也不怯於面對外在現實的瑣碎與繁華。在他的內心維持一個邊境，頻頻以深情回眸他所愛戀的土地。他的文字不能不以柔軟對應，句式越來越簡短，意象越來越清澈，非如此便無法對付越來越醜惡的政治。

與林文義相識近三十年，對他的文字藝術極為熟悉。在同輩散文家的行列裡，很少有人能夠像他那樣不懈地沉浸於書寫。宋澤萊曾經說，林文義是美麗島事件後的重要散文家。實情當不止於此，他應該是新世紀的重要寫手。他的散文不能只是當做文學看，其中還有歷史，也有政治。時代跌宕、轉折、反覆的任何波動，都在他的文字裡留下痕跡。混沌未明的水域，全然不能阻擋他的遠航。一位作家堅持十年的書寫，並不稀罕。堅持三十年、四十年的創作，必定是體內進駐了一個傲慢的靈魂。他將站在邊境，專注凝視這個社會。現實是這般殘缺，他必將攜夢繼續航行。

——二〇一〇年一月十四日於政大台文所

文學史的重訪與重塑

——序朱芳玲《六〇年代台灣現代主義小說的現代性》

戰後文學思潮中，當以現代主義運動對台灣作家造成最大衝擊；流域之廣，時間之長，幾無出其右者。發軔於五〇年代，茁壯於六〇年代，盛放於七〇年代，散葉於八〇年代，嫁接於九〇年代；現代主義之持續發展，即使進入二十一世紀之後，欲熄未熄，餘燼猶存。從作家參與來看，那是最整齊的陣容，不分族群，不分性別，不分世代，都加入這場壯觀的演出行列。從作品技藝來看，無論是語言、象徵、感覺、想像，都開啟前所未有的格局，同時也為晚出世代的創作攜來無盡的泉源。

現代主義在文學史上的評價，並不因此而獲得確切肯定。恰恰相反，在不同歷史階段總是遭到各種意識形態的圍剿，也受到各種民族主義的貶抑。在出發之初，現代主義者就受到黨國保守主義者的指控，被冠以共產黨的帽子。在一九七〇年代，左派中華民族情緒

高漲之際，現代主義者又被汙穢成帝國主義的買辦。一九八〇年代台灣民族主義隨著本土政黨的崛起而上升，也把現代主義定位為「與台灣現實脫節」的流派。現代主義運動所背負的罪名，幾乎已到惡無可赦的地步。尤其一九七七年鄉土文學論戰，現代主義與鄉土文學竟然被判定為兩種無法對話的審美。

現代主義的藝術精神與作品內容，並非只表現在現代小說與現代詩之中。這場規模龐大的運動，橫跨了現代畫、現代舞、現代劇場、現代攝影、現代音樂……的不同領域之間。參與此一連綿不絕的藝術運動中之介入者，到今天有不少的作品已經成為公認的經典。當意識形態退場，民族情緒退潮，權力干涉退縮，現代主義的藝術價值就不再受到遮蔽，持續散發其自有的內在輝光。

面對複雜而洶湧的歷史激流，有太多後來的研究者懼於涉入。因為現代主義的議題牽涉過多的政治與宗派，猶如一團迷霧，難以窺見真相。我的學生朱芳玲最初決心探訪現代主義運動的歷史現場時，曾經也有過徬徨、躊躇、畏怯。當她把所有的史料文本全部走過一次之後，決定以「被壓迫的台灣現代性」為題，開始展開一次頗具挑戰的精神之旅。「被壓抑」一詞，當然有其歧異性，既喻受到蒙蔽，亦喻受到曲解，相當符合現代主義在台灣戰後史上的命運。以雄辯的筆尖、自信的語言，她重新探討許多前人未曾觸及的議題。幾乎每一章都有生動的發現，文學史上未曾解決的疑惑，在她的研究中都得到恰當的

答案。

現代主義在台灣の開枝散葉，與一九五〇年代美援文化的登場確實有千絲萬縷的關係。由於期間的聯繫過於錯綜複雜，在文學史上往往被史家或論者一筆帶過。論文中對此問題有極為翔實的解釋。尤其集中於《今日世界》的譯介，釐清翻譯的現代性如何啟開台灣作家的想像。正是在此關鍵點上，現代主義者才被冠以「帝國主義買辦」的汙名。受到外來文化的侵襲或影響，其實無須以原罪視之。殖民地知識分子，在理論與美學方面，往往受到殖民母國的左右。戰前之日本，戰後之美國，確實在文學史上都屬於霸權的位置。台灣作家在此既定的權力結構中，總是必須從學舌與模仿開始。這是宿命，但絕非不能翻轉。

現代主義者的正面意義，便是一方面接受，一方面創造，慢慢改變被支配的命運。左派的民族主義者，往往以馬克思主義立場對現代主義運動增加嘲弄。然而，非常不幸，馬克思主義從來就不是中國的本土產物。台灣的馬克思主義者英勇進行批判時，常常都停留在學舌、模仿的階段。在藝術上創作，現代主義者的成就遠遠高過馬克思主義者，原因竟在於前者勇於想像，後者則拘泥於教條。同樣的，台灣意識論者視現代主義如寇讎，但是批判到最後往往束手無策。原因無他，台灣意識論者傾向於遵守某種神聖的標準，終於喪失創造性的想像。相形之下，現代主義者反而極其開放，樂於放手一搏。朱芳玲在她的閱讀經驗中，極為熟悉台灣現代作家的文本。她一方面探究現代主義論爭的真相，一方面引

述現代主義作家的文學作品為其辯護。凡是在一九六〇年代重要的小說作品，她已到了耳熟能詳的程度；信手拈來，足以填補文學史研究者的缺口。最精彩的論證，當推第五章「再見！五四」，反覆討論現代小說家的語言實驗與實踐。夏濟安主張使用客觀、冷靜、理性的語言，余光中提倡具有節奏、音樂性的現代散文，王文興要求緩慢、精省、確切的語言，白先勇尋找真實的聲音、真實的語言。這些語言都通過現代小說的技巧來實踐，從意識流、蒙太奇到多重敘事與戲劇化。這是一次龐大的語言洗禮，也是一次藝術升級的莊嚴儀式。沒有穿越這樣的洗禮與儀式，台灣現代文學就無法掙脫五四白話文傳說的枷鎖。

朱芳玲是中文系訓練出來的學生，並沒有受過西方文學理論的嚴格訓育。但是，通過台灣現代主義者書寫出來的小說、批評與論述，她已有足夠膽識建構「台灣現代主義文學」的研究視野。在「現代主義」之前加上「台灣」的定冠詞，正好可以區隔西方現代主義。不論這樣的現代主義是受到何等的誤讀，不可否認的事實是，在地化性格已經誕生。在地的台灣現代主義一詞可以成立時，就不容再輕率以西方現代主義的尺碼來衡量。當被壓抑的不再被壓抑時，文化的新面目與真面目便從此獲得確立。

現代主義的討論與研究，將因這本書的出版也開啟更多的議題。一九六〇年代的現代主義運動，絕不只限於台灣。同時期的香港作家、馬華作家也參與了這場浩浩蕩蕩的文化工程。現代主義運動在冷戰時期的台灣播種萌芽之際，遠在韓國的作家也正在釀造同樣性

質的文化風暴。戰後挫敗的日本文學，在美軍佔領下也正重新整頓出發，整個東亞國家都匯入戰後心靈的再造之中。現代主義的亞細亞的傳播、濡化、再生，已經不是十九世紀末的歐洲可以想像，而且也與英美現代主義的原初面貌有了截然不同的變異。

後殖民理論從來不會只是停留在抵抗與批判的層面，真正後殖民論者必須走出歷史傷痛，開始向不同的國家開放對話。更重要的，後殖民論者特別重視自身的創造能力。所謂文化主體建構，固然可以從抵抗經驗中誕生，但是，抵抗之後還必須繼之以創造。台灣的現代主義運動，在創造的意義上，誠然已建立一個不容輕侮的主體。從這個觀點來看，朱芳玲的這本書其實已為眾說紛紜的歷史解釋帶來一個清晰的答案。許多新的議題、新的思維，都將在這本書出版之後接踵而來。

——二〇一〇年三月九日於政大台文所

Love Is Four-Letter Word

——《嬰兒宇宙》推薦序

嬰兒初生，宇宙垂老；嬰兒純潔，宇宙蕪雜。啼聲初試的嬰兒挾帶龐沛的淚水與音量，那是面對陌生宇宙時必須鼓起的勇氣。羅毓嘉帶著他的第一冊詩集登場時，就像一個嬰兒降生在複雜的宇宙，音色十足，頗具信心。詩集命名為《嬰兒宇宙》，顯然有其微言大義。嬰兒至小，宇宙至大，暗示一個無邊的空間可供追逐。意義可能又不止於此，如果這個宇宙屬於嬰兒，一切事物都必然是新生，則詩人便擁有權利重新定義他所賴以生存的世界。

這是一冊情詩集，懷有嬰兒心靈的詩人，決心要為自己的情感設計命名，他以雄辯的愛要與這沉重無比的世界改寫契約。至少不再背負傳統包袱，不再逃避社會歧視；他以熱情，以勇氣，以過人的信心，簽下一份和而不同、或同而不和、或又和又同的全新契約。

他的詩要讓世間知道，愛情襲來時，不是接受，便是付出，無須耗神抗拒。

動人的嬰兒心靈，容納在誠實的語言裡；以一種愛你入骨的表達方式，毫不遮掩內心的激情、熱戀、歡愛。異性戀世界不能接受的敗德之愛、頹廢之情，在嬰兒宇宙裡都得到容許。嬰兒族裔裡的詩人，從來不想與這個社會吵嘴。在他自主的生命中，建立一個互不侵犯的法則與邏輯。在那裡，並不存在任何不道德的規範；不敢愛或恐懼愛，才是真正的不道德。

詩人並非沒有抗議或憤懣，面對被剝奪的歷史發言權，他儲存足夠的語言與想像，糾正歷史上遺留下來的傲慢與偏見。〈恐怖時代〉這首詩是罕見佳構，他藉金字塔的隱喻，指控傳統成見堆砌得極其宏偉，在金碧輝煌的謊言裡，有多少人遭到貶謫，有多少人受到驅趕：

草狀的花開了許多許多次，

被鞭笞許久的人，找不到曾隸屬的村莊。

半座金字塔高的陰影，覆蓋我們，我們睡在谷底。

算盡千萬日光，

只為築起那碩偉、龐大、別人的夢。

別人的夢看來是那樣碩大無明，被鞭笞的族裔則又是何種下場？

我們拿血管編成花環，給裸體畫上斑紋，

任黏菌攀上我們的眼睛

假装自己穿著不存在的襯衣款式，

好像演一場舊式的戲劇。

在我們與別人之間，是一道寬闊河流，完全不容涉渡。被隔離的族裔，失去歷史認同、國族認同、性別認同的權利。他們可能需要偽裝成仿冒，但是，所有的保護色都只停留於表面。相對於金字塔「蕈狀的花」，我們這個族裔只能「拿血管編成花環」，只能在「裸體畫上斑紋」。強迫自我去認同別人，不如重認自己之「同」。環繞在生命中的國族、性別、歷史，都是層累造成的霸權論述，其中富饒著特定的沙文主義與文化偏見。所謂傳統，無非就是把不同價值觀念者視為異端的一種脾性。

異中求同，是多麼困難的一種文化；同中存異，是更加困難的一種挑戰。詩人反覆求索的，只能選擇同中存同與同中求同。寬闊宇宙能夠接納族裔的空間是何等容仄。在二十歲那年，詩人寫下如此悲傷的詩行：

我像一隻鹿望著

草食豐美的水畔漸遠漸小漸遠……

——〈二十自述〉

他與他的族裔被驅趕遠離廣遼的草原，嚐盡離群索居的落寞滋味。二十歲的少年，一夜之間被迫成熟，看透人間的虛假險惡，唯一能夠信守的，只有他的族裔：

我們在早晨共飲一杯牛奶

同洗一條內褲，分辨汗漬裡相異的路徑

——〈分裂〉

高度的象徵手法，精確點出詩人生活的痛苦與歡樂。〈分裂〉這首詩的副題是：「寫給另一個自己，我所親愛」，暗示了詩中既是一個人，也是兩個人。分裂可能是分裂，也可能是結合；既是鏡像，也是幻像；既是現實，又是想像。詩中的思維、情緒、哀樂，充滿各種可能的辯證。在正、反、合的演出中，始於一人，終於兩人。其中暗藏無數的自我，也襯托出無數他者。那種無盡的延伸，是複數的辯證之愛：

我們背對背，浸坐在汗濕的浴盆裡

伸指摸索彼此的皮膚

脊梁，和肌理

回顧體表共同的皺褶

洞見疤痕鋪排隱然的章法

——〈分裂〉

這一幅圖像，是一個人，或兩個人？如果是一個人坐在鏡前，姿勢自然是背對背。如果是兩個人背對背坐在一起，不也像極鏡中映照？詩行中的「回顧」與「洞見」，高度富於性的暗示；說得很少，卻已道盡一切。詩中相當哲學地如此提問：

我們，我是說我們

能否同時是兩個人

到底是誰在追趕誰的人生？

——〈分裂〉

多麼令人困惑而又苦惱的自我告白。在另一首詩裡，詩人再度提出自虐式的問題：

我不是一個男孩，
但也不是一個男人
您可曾在鏡中尋找過自己陌生的背影？

——〈阿姆斯特丹〉

詩中出現「您」的尊稱，顯然是輩分較高。我汲汲追求的，是鏡中的自我嗎？那位年紀較大的男人，一生也這樣追求過，現在則輪到年輕的「男孩」或「男人」從事同樣的追求。族裔裡的愛情，有時過於接近色情，卻不淪於淫穢，反而滲出一種哀傷與一種歡愉：

若我肢離你時你是寂靜的，雨後的樹木皆綠著。
認清尋常給你胥肢發笑的胎記，
握著你的手指，細數骨節並模擬各種折屈，
我喜歡在更近更近處，再聽你彈支小曲。

——〈肢離你〉

這是抒情的頌歌，又是告別的輓歌。肉體的結合與分離，意味著靈魂的再生與死亡。肢離當然是交歡的結束，正是在這樣的時刻，喜悅與悲涼辯證地交互出現。詩行中的文字，是一種極其私密的互認。在生生死死、又生又死的時刻，愛情是僅有的見證。

羅毓嘉是一位充滿信心的詩人。對於自己的性別取向，以及自己的風格方向，他有果斷的抉擇。語言上，不時可以看到前輩詩人的影子；早期如痲弦，近期如羅智成，都以不同的語法在詩行中出現。二十餘歲的年輕寫手，仍然還在尋找屬於自己的句型。但是，這種現象全然不令人擔心。他的創作慾甚熾，生產力極強，總有一天必能開闢出羅氏詩藝。

詩集中極具企圖心的力作〈不和諧音喉唱：二部和聲〉，似乎也難擺脫商禽〈用腳思想〉的影響，卻也無妨。這首長詩，以上下雙欄的形式同時進行，自然寓有鏡像演出的意味。無論是象徵與句法，完全不遜於商禽。這是值得期待的詩人，正在上升，還在上升，不斷上升。詩集中可能負載過多性愛的意涵，那種寫法，正好彰顯他勇於嘗試，也敢於實踐。愛情的交歡，即使是胡言亂語，即使是充滿髒話，無疑都是洗滌的過程。Love is four-letter word. (愛即髒話)，旨哉斯言。何況這冊詩集寫得如此聖潔，經過每首詩的施洗，靈魂都獲得淨化。嬰兒的宇宙，宇宙的嬰兒，隨著詩集的誕生，被貶謫的族裔在詩行之間都

將得到淨身救贖。

——二〇一〇年六月三十日於San Jose

文學史的逐夢與築夢

——序楊照《霧與畫》

豐沛的書寫能量與豐富的知識容量，建立了楊照鮮明的發言位置。進入一九九〇年代以後，他不僅在歷史、文學領域據有極大版圖，也在社會批評方面發出極具分量的聲音。他是台灣當代不可或缺의 公共知識分子，撐起一支雄健的筆，既干涉政治現實，也指向文學世界。不同文體的經營，不同思維的建構，彰顯一個積極介入的騷動靈魂。他不甘沉默，是因為價值混亂的家國不容許他沉默。不停書寫，不停發聲，使他更加熟悉這個海島所負載的歷史重量，並且也更加容易撥開歷史迷霧背後的文化流動。他對自己所面對的社

會瞭若指掌，因此他投槍式的文字也從未虛發。

他的文學批評，頗受文壇與學院的注目。由於辛勤閱讀，他已被公認為是一位雜食主義者。無論是詩、散文、小說或理論，都置放在他閱讀的行列。他的小說食量，更具龐大胃口；從現代小說到鄉土小說，從歷史小說到女性小說，絕對是飢不擇食。毫不間斷的閱讀，逐漸形成他個人特有的審美原則。他與學院派最大不同之處，便是從未誤用或是濫用文學理論。楊照的文字乾淨，思路清晰，不掉書袋，不帶夾槓，直指每位作家的思維核心。在這個講求速度與效率的時代，基礎的文本閱讀似乎漸漸遭到遺棄。在學院裡，往往可以看到一篇冗長的論文只集中探索一篇小說，只因其中加掛許多文學理論的車廂。但是，在楊照的筆下，閱讀大量小說之後，他只寫成一篇篇精練的評論。

二

楊照的文學評論，最具特色之處便是帶有強烈的歷史意識，這自然與他的專業訓練有密切關係。不過，他並不耽溺於歷史考據，而是偏向於編年式的觀察。他採取的批評策略，無非是以貫通（comprehensive）的方法切入文學作品。所謂貫通，是一種「懂」的範

式；那種懂的層次，絕對不是停留於表面或是片面的理解（understanding），而是對作品的全面掌握。對一位個別作家，楊照並不滿足於一篇小說或一冊專書。他要上下求索，既熟悉作家的早期風格，也明白作家的當下成就。讀他的書評可以化為享受，就在於他品評一冊專著時，往往情不自禁地旁徵博引，使讀者發現作家藝術成就的歷史根源。他還經常買一送一，甚至附贈二、三。讀完一篇書評，讀者會忍不住去探尋作家的其他作品。

楊照的批評方法，必然是以大量閱讀為基礎。他的方法，接近我長年以來所提倡的「全集式閱讀」。也許都是學歷史出身，從事文學批評時，不免帶有鮮明的時間感。但是，楊照特別出色的地方，便是汲汲於尋找作家的時間座標。他不偏好特定的作家，對於作家的朋輩及其前後世代，總是不辭辛勞進行比較對照。由於從不偏廢，他對一個時代的思潮，一個世代的風格，常常較諸坊間書評家還更能掌握。

他的文評確實已具有史筆的意味，在台灣文學研究日漸興盛的現階段，經常受到學界的注意。他的評論往往比學術研究的速度還要快，新書出版未久，幾乎就可看到他的書評與介紹。他的評論長短不一，卻可作為學界的索引或鑰匙，往往可以開啟廣闊的歷史視野。即使只是討論一個歷史事件或是一位作家作品，他具備足夠的能力牽動豐富的背景知識與藝術評價。他的觀察是那樣透徹，他的解釋是那樣周延，以致使氣勢非凡的雄辯充滿說服力。

三

在這冊厚實的文學史論裡，幾乎每篇文字都可發展為一篇碩士論文或博士論文。試舉書中的兩篇文章作為佐證，一是〈為什麼會有「鄉土文學論戰」？——一個政治經濟史的解釋〉，一是〈鄉土文學的宿命困境——兼論吳錦發的小說〉。其中的筆法精確表達楊照的敏捷思維，可能也是解釋鄉土文學及其論戰的相關文章中，最有見地的兩篇論文。由於近十餘年本土意識高漲，鄉土文學一直是被視為極具政治正確的文類。多年來，許多人即使不是鄉土作家，也都勇於自命為鄉土文學的成員。最為奇特的是，鄉土文學成爲一種審判尺碼：凡是扞格不合者，往往被定位為脫離台灣現實。

在〈為什麼會有「鄉土文學論戰」？〉一文中，楊照從一種縱深的歷史角度解釋為什麼會發生「鄉土文學論戰」？他從二二八事件開始追溯，以及一九四九年以後台灣政經結構逐漸形成偏頗，造成農村的沒落與凋敝。直到一九六〇、七〇年代，台灣產業結構改變，經濟奇蹟浮現，農村破產的景象始終受到遮蔽。楊照最獨特的論點就在此處展現出來，他特別指出，鄉土文學論戰的核心價值與文學的關係並不密切，反而是「現實」與「農村」才是論戰中的兩個焦點。使論戰與鄉土文學結合起來的重要關鍵，絕不是文學上的藝術成就，而是對政治經濟結構的批判與揭弊。這些批判文字是由作家帶頭書寫，相關

的爭論遂在報紙的文學副刊進行。政治經濟批判遂轉化爲鄉土文學論戰。鄉土派的精神焦慮，重點不在文學，而是農村現實的日益貧困。

很少有文學史家樂於從政治經濟的層面進行回顧，一旦提到一九七〇年代作家，幾位樣板名字不斷被重複提起，而且總是不厭其煩地繞著「寫實主義」的特定名詞持續討論。楊照卻跳脫意識形態的羈絆，直指問題核心。他的提法恐怕不是當年的介入者所能夠接受，從獨派、統派到國民黨，也許無法認同他的剖析方式。然而，楊照的思維也正是必須這樣表現，獨樹一幟地建立他個人的風格。

〈鄉土文學的宿命困境〉一文，其實應該與前文合併閱讀，才能彰顯楊照的發言位置。歷史事實鋪陳得極爲明白，自一九八〇年代以後，所謂鄉土文學運動就開始式微。楊照嘗試從鄉土作家內部進行分析，他大膽指出，這場運動其實沒有產生優秀的作品。究其原因有二，亦即歷史知識的貧困，以及整體世界觀理論的欠缺。從鄉土文學論戰到鄉土文學作品，暴露許多作家對於台灣歷史與中國歷史都沒有深刻認識，這使得他們對自己所賴以生存的土地極端陌生。作家本身歷史意識匱乏，往往限制了對現實的理解。由於又受到意識形態的支配，對於社會主義以及對中國歷史也無法有所接觸並論述，除了眷戀於感性的「回歸鄉土」，台灣作家對於現實的掌握只能停留在行動未遂的層面。

四

楊照文字的識見與魄力，足以勝任成為一位台灣文學史家。由於他不擇細壤，終至兼容並蓄，對台灣文學中的各種流派、風格、思潮、事件都充分掌握，他已是公認上乘的文學批評家。在西方，文學史家總是被歸類於文學批評，原因無他，其主要工作就是熟悉每位作家的藝術特質，並且把作家安放在時代的恰當地位。對每個世代的作家都進行批評之後，總體並置在一起，自然而然就形成一個歷史行列。文學史家的工作，於此獲得完整。

本書從一九五〇年代橫跨到新世紀，氣魄非凡，格局深遠，已經拉出巨大的歷史布幕。在楊照的靈魂深處，住著一位文學史家實無可懷疑。如果他樂於投入，一部精采的台灣文學史當可誕生。楊照不僅僅是逐夢者，也是築夢者；求其實現，必定成真。

——二〇一〇年八月一日

雪落韓半島

——《無窮花開》序

海島與半島的對話，對石曉楓是那樣苦惱而親暱。她感到苦惱，是因為對於韓國文化如此遙遠而疏離。但又覺得北國是如此親暱，只因停留一年的生活，已經為她釀造無可割捨的情感。離開海島，降臨半島，她反而得到一個可以回顧學術生涯的空間。身處異國的高麗社會，她在內心產生無窮辯證的自我對話。文中傳達出來的信息，也許不再屬於她個人的感覺，而是道盡台灣社會的集體記憶。台灣多少學者造訪過韓半島，卻只有她攜回一冊最貼近阿爾泰語系的朝鮮生涯。

北望韓國，是台灣文學研究者責無旁貸的義務。縱然台韓在戰後有過四十年的邦交友誼，竟從未在學術上構築歷史經驗的交流。從殖民史到戰後史，台灣與韓國的歷史進程，何等重疊，又何等相似。戰前同樣淪為日本帝國的殖民地，戰後也同樣扮演美軍基地的角

色。東方帝國與西方帝國在這兩個國家造成的傷害，竟都成為日後各自追求民主政治的動力。在如此深厚的歷史基礎上，反而使台韓成為相互異化的絕緣者。如果仔細省視兩國的文學與文化，在帝國交會處擦出的藝術火花，其實是彼此燦爛輝映。在現實生活中去深刻理解對方，可能是跨越政治障礙的最佳方式。從這個角度來理解，曉楓的這冊散文隨筆，就格外帶著深層意義。

她所看到的韓國，不再是美軍進駐的冷戰時期，而是已經高度資本主義化，並且也被編入全球化的國家。韓國知識分子長期懷抱的焦慮，莫過於如何脫離帝國的歷史陰影，以及如何抗拒亞洲領導者的日本，同時又要擺脫正在崛起的中國經濟衝擊。具體而言，「脫帝國」一直是當前知識分子的終極關懷。曉楓在韓國校園所見證的年輕學生，並不是過去那種背負歷史包袱的沉重身姿，反而是充滿歡樂的開朗青年。上一代脫帝國的心情，與下一代去歷史的天真，形成強烈對比。

韓國的年輕一代，對於歷史感到陌生；過去的記憶在他們生活中，可能也不是重心。他們就像台灣的大學生一樣，會注意品牌，享受消費生活，不希望功課上受到壓力。在心理上，每位年輕人都有強悍的、不服輸的意志，對於成績也會斤斤計較，這是因為他們會考慮到未來職場的要求。在這本散文集，可以看見熱情洋溢的生命活力，勇於試探、勇於冒險，卻不必然知道自己的方向。曉楓看到的韓國學生其實在台灣校園也可獲得見證。

她的筆彷彿是台灣社會延伸出去的一個觸鬚，為我們在北國探索各種不同的感覺、氣味、溫度、顏色，然後把她在異國的高度好奇帶回台灣。因此，閱讀她的文字時，讀者似乎可以跟北方一個遙遠的國家進行對話。在那裡，可以看到與台灣文化的巨大差異性，但是，也會訝異發現，全球化浪潮下，竟然也有非常相近的生活態度。

書中有兩篇散文值得注意，便是她去美術館參觀展覽的經驗：〈癡狂而熱烈的生命力——關於梵谷畫展〉、〈說韓國現代美術館的展覽——關於女性，以及本土的藝術雜感〉。她以台灣之眼細膩觀察韓國的藝術生活，尤其是以女性身體的感覺去承受藝術的奧祕。在現代美術館，她看到安娜特·梅莎潔的裝置藝術，似乎特別敏感。因為展覽的作品，常常是藝術家以自己的身體作為道具，而拍攝出不同角度的照片，讓觀者看見局部的、被肢解的人體器官。藝術家有一個作品是以嘴、耳、手、眼、肚臍為焦點，從而以各個局部圖繪繁複精細的紋彩，形成一系列的組合。藝術家將之命名為「我的戰利品」。遠觀時是一幅圖案，靜觀時才發現那是女性私密的部位。曉楓認為這些作品自由而大膽，而造成相生相剋的詭祕魅力。她在文中特別引述藝術家所提出的一個信念：「我認為人類超越個人化，就越能符合多樣性。」從這句話可以延伸，身在韓國的台灣教授已經覺悟，一個國家的文化不可能撐起豐富的世界。每個國家若能夠採取開放的態度，接受多元的異質文化，便能培養更深遠寬容的態度與氣度。這種觀點在薩依德的後殖民理論裡，也可以

得到印證。

薩依德已不止一次提到「對位式的閱讀」(contrapuntal reading)，無論是殖民者或是被殖民者，都不應該自我囚禁在歷史情境裡。帝國文化與殖民文化都在構成人類深層的智慧。國家與國家之間不能相互理解，種族與種族之間不能相互尊重，最主要的原因是，彼此不能理解對方的文化資產。誤解與錯覺的發生，總是根源於文化的相互隔閡。若是能夠打開門戶去理解不同文化的優點，使文化之間能夠產生對話，就可以使人類呈現生動的多元價值。韓國與台灣，都在歷史上受到殖民的傷害；這種傷害記憶，卻都留在各自社會的底層。因為沒有正面去治療，而使被殖民者常常懷有自卑與自傲的矛盾情結。旅行到寒冷的北方，曉楓親眼看見高麗民族性的堅強與脆弱。她的文字相當細節地深入韓國生活深處，就像一個攝影鏡頭在地鐵、街道、市場、學校不斷移動，往往訝異地射入觀光客所看不到的真實。她放下教授的身段，與當地學生、尋常百姓融成一片。以沉重的心情感受對方的悲哀，也以輕快的節奏表現韓國民眾的喜悅。陌生的朝鮮半島，在她文字裡變得如此貼近、如此熟悉。

近五年來，台灣文學研究已經開啟一個新的窗口，容許窺見歷史上東亞文化的升降起伏。戰爭時期的東亞觀念，無非是由日本帝國的權力所塑造出來的。帝國之眼的東亞，總是把殖民地朝鮮與台灣置放在最邊緣的位置。戰後六十餘年來，殖民地已經開始建立頗具自信、自主的文化生產力。從而對於東亞的解釋，便不再是由過去的帝國立場來支配，現在已經可以重新翻轉東亞的定義。東亞格局的內容，開始注入韓國觀點與台灣觀點。具體而言，受害的被殖民者如今已經能夠發出聲音。一方面檢討帝國體制的傷害，一方面也重新肯定被殖民者的在地文化。多元價值能夠釋放出來時，帝國魅影就不可能繼續震懾歷史上的受害心靈。以一種從未有過的喜悅，來迎接石曉楓教授的這本散文。她的文字蜿蜒著陌生土地的漂泊心情。然而，她的筆並不脆弱，常常在疏離的城市陰影下，發現堅強的自我意志。閱讀她的文字時，幾乎可以望見冬天裡一個孤單的身影，讓滿天雪花落在她的衣裳。雪落韓半島，映襯著一顆溫暖的心正在望鄉，也準備把瑰麗詭譎的信息傳送回到海島台灣。

盆地的巨河

——序莊華堂《水鄉》

滔滔巨流穿越台北盆地，延伸出去的支流豐饒了草木魚獸，也滋養了仰天無告的善良子民。歷史是怎麼開始，沒有人說得清楚，但是在草原上印下人類的足跡時，荒涼的天地早就在那裡迤邐綿延。美麗的神話故事，魅惑的民間傳說，漂蕩過好幾個世代。從來無法釐清源頭是在哪裡，而且也無法預測會消失在哪裡。漫漫歲月見證過多少追逐理想的人們，也俯視過生死起滅的聚落。留下來的記憶，是何等貧乏。有時是亂裂殘缺，有時是空白無終。可以確信的是，從遠古的盲昧狀態到現代的繁華城市，沿路散布著多少荒塚古墓，那是所有生命的歸宿，卻暗藏著無數惹人議論的故事。人類發明文字以後，並不能保證所有的記憶都能遺留紀錄。所有的文獻只是史家寫下他們所看到的，或聽到的；那些看不到，或聽不到的事蹟，便注定付諸遺忘。動人的小

說家便是在文獻匱乏的地方，填補大量的想像，也注入生命與人格。在虛構的歷史舞台上，小說家的筆引導不知姓氏的人格登場。戲骨需要戲肉，在盤根錯節的時間網絡，渲染人際關係、感情升降、故事起伏，往往可以使讀者被吸納進入歷史的深淵。莊華堂經營台灣歷史小說已經多年，他對原住民，特別是對平埔族的故事極為著迷。他同時經營數部大河小說，包括後山三部曲、巴宰海三部曲（已完成《慾望草原》）、台北四部曲（已發表《巴賽風雲》），其他的作品包括短篇小說集《土地公廟》（一九九〇）、客家小說選《大水柴》（二〇〇六）、長篇歷史小說《吳大老以及他的三個女人》（二〇〇六）。他出道甚晚，寫作甚勤，短短十餘年就以歷史小說揚名立萬。他廣泛涉獵前人的台灣史研究成果，並且親自進行田野調查。如果說他的文學不是寫出來，而是走出來，亦不為過。他的書寫工程無疑是以雙軌進行，一方面是涉入地理的旅行，一方面則是投入歷史的旅行。在空間與時間的交會處，他找到文學的座標。莊華堂能夠漫遊的版圖，無窮無盡。到目前為止，他以歷史小說作為生命的志業，放眼當代文壇，少有望其項背者。戰後以來，漸漸有作家發現歷史是富饒的文學寶庫。這個海島，幅員有限，能夠追溯的文字紀錄，可能僅有三百年。但是在文字缺席的地方，歷史可以延伸到天涯海角；那廣闊的天地，足夠小說家的想像馳騁。歷史與文學之間，既是相互融合，也是相互排斥。如果過分偏重時間、地點與人名，小說往往淪為歷史的奴僕。真正的文學作品，把歷史

對台灣歷史架構進行抽樑換柱；要消滅被殖民者的精神，當然就要優先篡改記憶。容許偏離歷史方位的族群記憶，再次回歸到它應有的位置，正是重建台灣主體性的關鍵課題。長期以來這小小的海島，一直是帝國主義者凝視的對象。它好像是一個空白的主體，隨時可以填補慾望與意義，台灣不斷被解釋、被改寫、被扭曲、被誤解，彷彿是一個陰性的身軀，忍受著權力的安排與支配。從這個觀點來看，莊華堂所寫的歷史小說，確實已具備一種翻轉的力量，他容許島上住民掙脫被凝視的地位，而開始自我關照、自我解釋。他的書寫實踐，等於是把受盡委屈與扭曲的歷史命運再度改寫。「台北四部曲」是值得期待的作品，為台灣文壇帶來新的視野。他展開時間與空間的雙軌旅行，逆流而上，使失落的不再失落，使遺忘的不再遺忘。莊華堂在行文落筆之際，有時不免被當代文化所牽制，還沒有完全施展波瀾壯闊的想像。一如小說中以「混血兒」來形容故事主角，似乎不符歷史情境。金毛紅毛的種族確實在台灣島上活躍過，東洋西洋文化也在早期的土地上活動過。再回到歷史舞台時，作者對於語言的使用，可能要非常警覺，也非常敏銳。無論如何，這是不容易的成就，莊華堂正在挑戰一樁不可能的任務。歷史滔滔，淹沒過多少愛情與理想。台北盆地的水鄉澤國，是作者夢寐以求的天地，曾經發生過的原住民精采故事，以魂兮歸來的姿態出入於小說中的山谷與平原。作者的重要理念，便是讓島上的古今族群復活過來。歷史絕對不是單一族群創造出來，文化也絕

視為故事的遙遠背景，對於文獻中的記載適度的扭曲變造，反而可以使人格躍然紙上。在日據時代，日本作家帶著帝國之眼肆意改編台灣歷史。其中最著名的例子就是西川滿，他寫過中篇小說〈採硫記〉，便是以一六九七年郁永河《裨海紀遊》為底本。郁永河當年來台開採硫磺，是為了運回福建去製造火藥，在漢文紀錄裡，台北盆地第一次留下鮮明的記憶。

他看到了巨大的水域，當他從金包里航行進入淡水河時，看到一座美麗的山巒，他稱之為空嶺，就是現在的觀音山。當他進入干豆門（關渡）時，看到兩大河流匯合的廣大水面，不禁發出讚嘆。郁永河驅趕牛車，進入台北平原，荒草淹沒人身，不僅看見巨蟒，也看見裸體的原住民。那是漢人眼中最原始的台北，那原初是凱達格蘭族的樂園。這位漢人官吏完成採硫工作後，離去時留下一段令人千古難忘的文字：「所謂海上神仙者，不過裸體文身而已。」郁永河的幻滅感，幾乎可以推知。再過兩百年，英國傳教士馬偕（George McKay）又到達淡水，在他留下的回憶錄《台灣遙寄》，也看到嫵媚迷人的觀音山。但是漢人聚落已經遍布整個盆地，移民文化蔚為風氣。平埔族似乎被迫隱入山中，那美麗的草原終於成為他們的失樂園。西川滿無視於過往的歷史變遷，卻以殖民者的身分，改寫郁永河台北平原的故事。在他的小說裡，郁永河竟然搖身變成快樂的旅行者，那種開朗的態度無非就是帝國的慾望，刻意

對不是單一人物所擊造。從荒蕪到繁華，從失憶到記憶，莊華堂驀然讓我們看到盆地的巨河。

從孤島到孤島

從鹿港到香港的旅程，施叔青耗去半生的時光。當年她在少女時代登場文壇時，從未預見將成為一個受到眾多議論的作家。她以文字與書寫，以持續不懈的精神，改造個人的命運，也改寫了女性的歷史。如果說她的創作歷程，是與整個戰後台灣歷史的發展等長同寬，並不為過。一九四五年出生於海邊小鎮的施叔青，比她的朋輩還更早受到文學啟蒙。動筆寫小說，對整個社會來說，可能極其渺小；但是對整個家族而言，卻是驚天動地。小說的想像，文學的嚮往，把她帶到天涯海角。站在異國的土地，她回望台灣時，才深深體會那生她養她的原鄉，竟是她所有故事生命的泉源。

遠在一九六〇年代，她以少女的身分躋進現代主義運動的行列。早慧的她，立即受到矚目。文字中呈現的意象，變形而扭曲，幽暗而汗穢，幾乎就是她內心感覺的再呈現。當她能夠以奇異的想像描寫內心世界，就足夠顯示具有過人的勇氣，直視人性中的邪惡與灰暗。那種洩露天機似的書寫，已經預告她將是日後的重要寫手。早期的小說《約伯的未

裔》與《牛鈴聲響》，有意無意在現代主義技巧中，融入素樸的女性意識。她可能是文學史上的關鍵人物，完全依賴純粹的創作技藝，成功地把現代主義書寫引渡到女性主義思維。她是一個成功的典範，尤其她在紐約完成《琉璃瓦》與《常滿姨的一日》之後，屬於女性主義者的聲音已經卓然成形。

她是值得寫成傳記的作家，因為她的創作史與生命史，可以說全然重疊。她誕生於一個封閉的年代，當時社會中所謂的主流價值，就是以男性權力與異性戀觀念為中心。被壓抑的台灣，使所有知識分子的精神出口遭到封鎖。如果男性在那時代都覺得非常苦悶，則身為女性所承受的枷鎖，還要加寬一倍。通過文學啟蒙，她看見自己的歷史、自己的身體，是如何受到網綁。投身於現代主義運動時，她已經使用各種故事的述說方式，表達內心深層的不滿。她脫離台灣的僅有選擇，便是出國留學深造。在那裡，她遇到美國夫婿；也在那裡，她的創作技巧發生劇烈轉變。在陌生土地上，在異國通婚上，有生以來第一次察覺到，自己的東方意識與女性意識。這是生命中非同尋常的跨越，她的歷史記憶與身分認同，開始源源不絕注入她小說的靈魂裡。

她的生命歷程，其實就是從孤島到孤島的無盡止旅行。如此迂迴漫長的旅程，始於孤島台灣，停佇於孤島曼哈頓，最後抵達孤島香港。這一段漂泊漫遊的經驗，正好暗示女性在歷史流動中，徬徨無依的命運。正是在香港的土地上，她寫出了一系列的短篇小說《慄

細怨》、《情探》、《韭菜命的人》，以及長篇小說《維多利亞俱樂部》與「香港三部曲」。沒有這些孤島的先後連結，就沒有她小說的骨架血肉。每一個連結，其實是斷裂的，卻又是互通的。幾乎可以說，她的美學思維，不僅是從現代主義過渡到女性主義，當她開始寫香港的故事時，又從女性主義銜接到後殖民主義。孤島的象徵，可能是女性命運的隱喻；但她能夠利用精準的美學予以串起，而且是通過渺小人物的穿針引線，掌握歷史演變的主軸。

她最擅長的技巧，無疑是以小搏大的書寫策略。她的敘事觀點，總是選擇站在社會底層的邊緣立場，牽動整部小說的發展。「香港三部曲」如此，二十一世紀寫成的「台灣三部曲」亦復如此。因為處在社會的最低層，最能發現權力誤用與濫用的真相；因為站在主流的邊緣，又更能明白整個歷史板塊的移動。她小說中的底層角色或邊緣人物，無非是被殖民者與女性身分。只有站在那樣的歷史位置，才能看見權力運作的全貌，從而感受時間與空間的重量。也只有從那樣的視野進行觀察，才能明辨被傷害、被壓迫的事實。

這部傳記，清楚描述女性現代主義作家是如何誕生，以及她的整個心路歷程的成長與轉折。通過作品的細讀、史料的探索與訪談的經驗，逐步把施叔青的文學道路拼圖出來。其中有關她早期的啟蒙，特別是陳映真帶來的影響衝擊，著墨甚深，清楚掌握一個藝術靈魂最初形象。如果能夠進一步探索這位作家與台灣歷史命運的辯證關係，當可理解她

投入干涉歷史的動機與動力。離開台灣歷史脈絡，等於是離開小說營造的核心精神。無論如何，傳記執筆者的用心與企圖歷歷在目。未來有關台灣現代主義與女性主義的研究與解讀，都很難迴避這部可觀的傳記。作者所懷抱的敬意，既是朝向文學，更是朝向作家，自始至終都維持最飽滿、最誠摯的態度。

模糊世代的魔幻詩學

——讀高翊峰的《烏鴉燒》——

高翊峰小說出現時，一個新的文學時代於焉展開。相對於過去的現代主義或鄉土文學的歷史階段，高翊峰這世代所象徵的文學背景，反而還沒有找到確切的命名。在上世紀，威權統治的幽靈在島上徘徊許久，驅之不散，因此對文學創作產生巨大的影響。那段時期的作家，都有一個明確的抵抗或批判的對象。在特定的歷史條件下，國族、階級、性別的議題尤為鮮明。作家的筆尖，或多或少都指向牢不可破的權力支配。文學也許無須為某一種目的服務，但是在進行批判工作時至少會出現清楚的方向。因此在文學史上，會出現現代主義或鄉土文學的命名，都在彰顯每個世代的精神與風格。

跨進新世紀之後，威權體制已經消失，海島的歷史航行，朝向一個更開闊更遼遠的方位。高翊峰與他的世代不免會產生焦慮，因為反抗與批判的策略似乎已經變成過去的時

尚。西方文學史在一九六〇年前後曾經出現所謂的「垮世代」(Beat Generation)，無論稱之為失落的一代或抗議的一代，都正好可以定義那時代藝術家與作家的精神面貌。相形之下，台灣在進入一九八〇年代以後，伴隨著威權體制的式微，動員戡亂的終結，從前的許多批判典型逐漸遠逝。整個文學生態出現前所未有的變化，各種思想上、心靈上的禁忌也慢慢遭到剔除。尤其在全球化浪潮衝擊之下，各種藝術疆界都受到突破。高翊峰登上文壇時，就立即迎向一個沒有任何憑藉的開放社會。

對於這樣時代的到來，或許只能稱之為面貌模糊的世代。台灣社會以後現代來定位，或是以晚期資本主義來定義，似乎都顯得非常不恰當。台灣文壇出現八 P 時，似乎已經預告一個模糊世代正在成形。這八匹作家寫出的小說，被稱為新鄉土時，他們都感到不爽。至少這個名詞就無法為高翊峰量身訂做，他寫的確實是有關台灣的議題，但又不全然屬於台灣。如果說他們是政治不正確的世代，或許還勉強可以接受。對文學史而言，這當然是相當尷尬的一個時期。

在寫實主義時代，小說家非常相信文字可以反映現實。那段時期，感時憂國的情緒特別高漲，民族與社會議題流竄在許多作家的心靈。他們的文字表現淺顯易懂，意象極為透明，只要能夠喚起關懷意識，小說就已經完成它的任務。進入現代主義時期，作家開始進入被壓抑的無意識世界，在夢幻的文字裡，找到心靈的安頓。但是到達高翊峰的世代，寫

實的或抽象的手法再也不能使他們感到滿足。他們有許多憤怒與不滿，卻又找不到具體目標可以發洩。他們身處一個跨國時代，每一個城市都可以停留，卻又不能稱之為家。他們非常自由，在內心底層又覺得不自由。所有的價值觀念，都是相剋相生，也都難以企及。他們永遠都有問題，卻又找不到答案。

就是在這樣的大環境裡，高翊峰的小說因此而誕生。他的長篇小說《幻艙》，可能是近年來極為難懂的作品。他必須寫出這樣的小說，否則不足以應付這個難懂的時代。在同一個時期，他又寫出短篇小說集《烏鴉燒》。無論是長篇或短篇，他嘗試使用詩意的語言寫出失意的生命。在詩意與失意之間，他以靈巧的文字、幻化的想像，構成故事的內容。沒有起點，也沒有終點，卻釀造奇特的感覺引渡給讀者。在小說裡，很難找到特定的城市空間，甚至也很難找到小說人物的面貌表情。在敘述過程中，他只是創造一種感覺、一種氣氛、一種情緒，真正的意義都在故事完成後引發更多的聯想。

收入的十篇小說中，最短的一篇是〈光與鴿子的對話〉，故事中的文字晶瑩剔透，美得近乎詩。在短短的敘述裡，「光」是年老的男人，「鴿子」是年少的女性。從兩人的對話中，似乎可以推測是一對父女，卻又不是那麼確切。在獄中二十年的男人，出來後世界已完全改變。妻已遠走海外，而女兒也正要去投靠她。整篇小說的色調極為冰涼，隱約中卻又有定義不明的情感繫在一起。許多意象雜沓浮現，警車，路燈，廣場，打火機，彷彿

明滅在故事裡迂迴穿梭。在閱讀時，比較像貼近一篇散文，或掌握一首詩，但又充滿小說的味道。高翊峰的文字功力，在此發揮得淋漓盡致。

他看到的社會與常人全然兩樣，因此在小說裡從未出現熱鬧或熱情的人生。小說空間裡流動著冷酷、疏離、淡漠、遙遠，而這種感覺只有獨具慧眼的作家，才能體會。而這樣的慧眼，來自他的一顆童心。獲得《自由時報》首獎的〈狗影時光〉，表面上好像是在討論安樂死，其實他反覆求索的是生命中的安與樂，與死亡毫無關係。故事中的大廈管理員，每天可以看到住戶成員的進出，他矚目的對象卻是狗與小孩。其中最大的暗示，莫過於狗的倒影。只有管理員的心眼，可以看見大廳地面磁磚，囚禁著一隻亟待掙脫的狗。牠，其實就是管理員內心的深層願望。他提出安樂死來換取辭職，無非就是抗拒單調重複的生活循環。人生原就是一座牢籠，就像狗要掙脫頸圈那樣。大廳裡的狗影，正是管理員的鏡像。

書中每篇小說的題目，如果不是動物，便是昆蟲，除了前面提到的兩篇小說，還包括〈綠金龜的模仿犯〉、〈飛機蟻隊〉、〈博士的魚〉、〈蚊子海〉、〈烏鴉燒〉、〈海羊〉、〈藍色的貓〉、〈假面昆蟲物語〉。這些其實都是成人的童話故事，可以透視許多世故者無法察覺的世界。其中〈博士的魚〉就是描寫一隻保麗龍的魚模型，在博士的精神修復之下，又獲得跳躍的生命，在社區游泳池洄游。故事裡出現的小女孩，便是魚起死回

生的關鍵。因為好奇與愛心，整篇小說都活過來了。這種魔幻的書寫技巧，似乎點出一個祕密：只要相信，就可復活。這並不是宗教信仰，而是來自一顆反璞歸真的心。

主題小說〈烏鴉燒〉，寫的是辭掉工作的工程師，決定擺攤子賣鯛魚燒。這好像不可能發生的事件，然而在毫無夢想的社會，卻常常以奇異的形式發生。工程師選擇在原來的工廠外面做起攤販，顧客竟是來自原有的同事。這個事件本身充滿了反諷與譏刺，尤其其他思慕的女同事變成他的顧客，荒謬之感似乎又髒上一層怪誕。更怪誕的是，他看見一隻烏鴉不慎被汽車輾過，在路面血肉模糊，更興起奇怪念頭。他有意把「鯛魚燒」改造成「烏鴉燒」，同樣都是紅豆餡，只是模型別出一格。整篇小說都處在一個過程，但微妙而細緻描繪著工程師的心境變化。這段過程並未完成什麼，但是，未完成，才是當代社會上班族的真正完成。

虛虛實實的描寫，彷彿很不真切，卻是小說家具體到達的境界。高翊峰的文字往往把不可能的想像引渡到故事裡，〈藍色的貓〉與〈海羊〉簡直把讀者帶入如夢似幻的詩境。有時故事情節好像出現荒謬怪誕，這時如果以讀詩的心情去領受，就會產生柳暗花明的效果。他早已放棄傳統小說的頭腰尾敘事結構，偏愛某一個中段，或集中某一個過程，讓文字自由去演繹推衍，總是讓讀者得到言外之意。每篇作品耽溺在小說的形式，但又不是停留在小說層面。有些段落，輔之以詩的聯想，故事不期然又會生出另一種意義。

高翊峰的世代，可能距離舊有的典範日漸遙遠。但這並不值得焦慮，因為他也正在建立新的典型。他的模糊世代，可能沒有那麼模糊；他的魔幻技巧，也許並不那麼魔幻。他創造出來的語式句法，對許多人而言，畢竟還很陌生。但是他的小說，確實是這時代的產物。就像七等生在六〇年代寫出的扭曲語言，未曾受到同世代讀者的青睞。半世紀過去之後，〈我愛黑眼珠〉卻已經升格成為一個時代的心靈典範。這裡無意把高翊峰與七等生相提並論，只是想強調新的時代已經開始肇造，而高翊峰則是追逐新語言的重要寫手。八匹作家確實開創了台灣文學史的新階段，他們帶來許多的憧憬與期待。高翊峰的生產力旺盛，更是令人引頸企盼。

——二〇一二年十月二十九日於政大台文所

懺情與懺覺

——閱讀黃文鉅《感情用事》書序

生命中的第一本散文集，如果是從祭悼愛情開始，確實是需要很大勇氣。那是一種結束的藝術，也是一種埋葬的手段。但是，那並非企圖付諸遺忘，而是刻意永恆保存下來。傷心事變成文字時，就注定要升格成為無可磨滅的記憶。那將是長久的精神凌遲，也將是無盡的心靈拷問。非有過人的膽量，絕對無法臻於如此境界。黃文鉅決定出版他的散文，幾經反覆思索。他終於確認以這樣的形式問世，必然有他終極的寄託。那是訣別的手勢，是果敢的切斷，也是絕情的再出發。他以《感情用事》命名，寓有他最冷靜的理性思維。

記憶中，與文鉅的第一次見面，就可察覺他是感情充沛的人。初入研究所碩士班的一年級，就已經懷抱許多夢想。當時請求我擔任他的指導老師，那種急切的心情，溢於言表。我建議他可以放緩腳步，選完所有課程後再決定研究方向，一切都還不致太遲。以為

我有意婉拒，他的表情頓呈緊張狀。前後一個小時的對談，終於被他的盛情感動，我決定接受他為我的指導學生。這段記憶不時盤旋在胸臆之間，那可能是我回到學術界以來，第一次遇到如此迫切的學生。

嗜詩的他，長於閱讀，尤其偏愛漢譯的日本小說。凡有閱讀，必做筆記。那種勤勞的姿態，簡直讓我看見自己年少時期的身影。他的閱讀極為纖細，總是在故事幽微處發現作者的微言大義。他是值得重視的學生，在朋輩中，也許是最專注於基礎閱讀的人。他不斷累積知識經驗，也不斷透過書寫闡釋他的閱讀。在龐雜的書籍中他建構自己的人生經驗，當他自稱宅男，應該是恰如其分的自況。沿著文字的蛛絲馬跡，他慢慢培養出敏銳的觀察，也發展出極為細緻的感情。

文本所營造出來的世界，必然是與周遭環境的社會脈絡難以對應。在文學裡可以完成的夢，在現實中或許就是廢墟。在抵達愛情之前，他已在內心裡走過漫長而迂迴的思索。虛構了千百次的完成，永遠及不上一次真正的實踐。文鉅的幻滅與挫折，大概就是根源於此。多年前的一個午後，他與我坐在咖啡廳，談起發生不久的感情挫敗，表情彷彿正在領受一次命運的宣判。身為他的老師，或許可以告訴他一些知識理路，卻無法對他的感情置一詞。師生兩人對坐一個下午，只能無助看著他衰弱的眼神。臨走前，委婉對他說：「這一切終究都要過去。」

世間的爱情，有時候是過不去，有時候是回不去，人生之殘酷莫非如此。為情所困的文鉅，是如何克服困難的階段，顯然不是指導老師所能理解。當他的文字在報刊雜誌發表時，才終於明白他穿越多少時間的凌遲。一切書寫，都是療癒的過程。他再次割開自己的傷口，任憑曾經有過的痛楚細細咬噬。在血脈裡，在文脈裡，處處掩埋著深不可測的難堪記憶。不堪回首，卻又頻頻回首。如果說，他的文字之美是從傷痛中孕育出來，亦不為過。

他的散文頗為引人，像是地中汨汨湧出的泉水，源源不絕，層層剝開。他的筆鋒相當含蓄，卻在字裡行間暗藏銳不可擋的氣勢。從第一句開始就牽引著讀者的眼睛，不容有任何中斷，一路拉到結尾。由於感性非常豐富，有時並不依賴說理，自始至終憑藉的就是動之以情。在年輕世代的行列裡，能夠具有如此氣魄的寫手並不多見。

選擇性的記憶，往往出沒在散文技藝的表演。文鉅的演出，毫不遮掩，毫不避諱，放膽把他感情的旁枝末節呈現出來。有人選擇遺忘，他則牢牢記住。過去的傷痛，將成為他未來智慧的累積。他的語言，文白夾雜，國台並用，形成一種特殊的魅力。再過一段時期，他可能會朝向另外一種鍛鑄技巧追逐。這本散文集，必然成為他生命成長的印記。他的悲傷，令人不忍。他的惜情，令人心痛。但是，他具備非凡的果敢，可以確定足以邁入人生的最佳階段。文學道路竟然從祭悼儀式開啟，這樣的靈魂就值得尊敬。他寫出青春時

期的墓誌銘，等於是把年少痛苦完全埋葬。從懺情到懺覺，下一階段的旅路，即將大開大闢展開。

——二〇一二年十一月十四日於政大台文所

權力與暴力

——讀林宜濤《海嘯》

後山的命名，林宜濤認為這是台灣版的東方主義。小小台灣可以分成前山與後山，其實是早期漢人移民的地理觀點；因為前山的拓墾較為發達，而後山在整個清朝時代仍停留在混沌不明狀態。花東地區一旦被劃入後山，似乎是意味著文化落後的象徵。就像歐洲人的世界觀，把地球劃分為東方與西方，其實在某種意義上，是暗示文明與野蠻的分野。林宜濤的調侃，當然是對這種前後之分的觀點表達不屑。

他的小說，足夠證明後山文學毫不遜於前山。至少對他而言，所謂人性，無分東西南北。無論是台北觀點，或西部觀點，都不足以解釋完整的台灣。來自花蓮的作

家，常常對文明發達的台北嘲弄並奚落。最顯著的例子，莫過於王禎和短篇小說〈小林來台北〉，以及長篇小說《美人圖》與《玫瑰玫瑰我愛你》。站在花蓮，瞭望台北，可以清楚看見許多滑稽突梯的故事不斷發生。論者恆謂，林宜溙的文字裡滲透著王禎和的影子，如果從人性挖掘的角度來看，或許言之成理。但是最大的不同，在於林宜溙總是聚焦花蓮小城所浮現的人情世故。

長於營造短篇小說的林宜溙，此書開始嘗試把筆尖觸探到長篇格局，到目前為止他已完成六部作品，包括《人人愛讀喜劇》、《藍色玫瑰》、《惡魚》、《夏日鋼琴》、《耳朵游泳》、《晾著》。他擅長站在疏離的角度，冷眼觀察人間。而所謂人間，大部分都是花蓮為中心。他筆下的花蓮人，其實就是台灣人。而事實上，花蓮小城的空間正是整個台灣的縮影。在那裡有豐富的族群文化，也有精采的自然景觀，凡是小小海島承受各種氣候變化，以及流傳的各種語言腔調，都能夠在花蓮獲得見證。

如果後山的「後」，可以解讀為後結構的「後」，花蓮的文化特質便彰顯出來。在西部平原流行的漢人沙文主義，在花蓮平原簡直就行不通。因為在那裡，原住民、

福佬人、客家人、外省人的文化可以平起平坐。花蓮的文化主體，絕對不可能由特定族群所構成，而是由具備文化差異的四大族群共同建構起來。相對於北部或西部，後山文化充分表現出後結構主義的精神。具體而言，所有族群文化的差異性，都得到尊重。縱然微微流動著意識形態的緊張關係，卻不可能出現霸凌的霸權文化。林宜溙的小說，正是後山立場與後結構思考的混融產物。

從鄉土文學的系譜來看，林宜溙確實在風格上繼承了王禎和，而且還更發揚光大。一九七〇年代以來，王禎和與黃春明往往是公認的鄉土書寫的健將。他們兩個都不樂於被劃入鄉土文學陣營，尤其鄉土文學運動變得更加浮濫之後。他們都寫小人物，但是出發點並不相同。黃春明喜歡寫世間的人情冷暖，王禎和則善於寫社會的人性明暗。前者對小人物帶著一定程度的寬容，後者對小人物則常常表達嘲弄。許多人無法理解為什麼王禎和對小人物充滿譏刺，如果仔細觀察，當可理解他主要在於揭露人性的真實。這個社會常常以身分、名位的表象來判準人格，如果卸掉他們的外衣、面具、榮譽，就是赤裸裸的小人物。在這點上，林宜溙也總是穿透被遮蔽的表象，而直接進入凡人內心的真實世界。在隱密的底層，可以看見自私、邪惡

的幽暗人性。

撰寫《海嘯》這部小說，似乎就是他文學作品的集大成。林宜溙偏愛使用全景觀點，來掌握故事中的人物。對於芸芸眾生中的小人物，總是貼身描寫愛恨交織的情感。尋常無奇的日常生活中，似乎每個人都維持著合理軌跡，也保持著相互默契的人際關係。但是，當災難降臨時，被壓抑在內心底層的人性，忽然一夜之間全部裸裎出來。這樣的災難，可能是戰爭，可能是風災，或者是地震與海嘯。當一個碩大無朋的暴力逼近時，人與人之間的暴力也會被開發出來。花蓮這濱海的小城，突然受到劇烈地震的襲擊，殘酷人性於焉徹底釋出無窮的能量。

《海嘯》的故事，始於一場地震的衝擊。這種大自然的暴力，維持公平的伎倆，剎那間極其均勻地讓災害落在每個人的身上。這種公平，想必出於上帝寬大的手，非常人所能及。因為是公平，所以必須訴諸於全景式的描寫。大難來時，千絲萬縷的人際關係細膩牽扯著，無分官民，無分男女，無分貴賤，都捲入了人間地獄。每位受難者，未受地震檢驗之前，其實都各自擁有不可告人的祕密。偷情男女的故事，黑白兩道的糾葛，知識分子的自私，都伴隨著地震的降臨而揭露。這部小

說似乎在暗示，人間的善良與醜惡長期就維持著一種平衡生態。社會能夠正常運作，就在於使這種文化生態持續運作。在更大的破壞力量到來之前，人們只看到一個溫良恭儉讓的社會。

地震驟然搖撼著每顆靈魂，卻也有麻木不仁者。如耽溺於棒球的阿鼻仙，沉醉在巴哈音樂的陳新老師，以及關心創作的詩人莫君；他們情有所鍾，所以對大災難無動於衷。整個故事的主軸人物是馬納，一位新聞記者，對於地震慘況瞭若指掌。不僅見證他的姊姊與情夫被壓死於屋下，也看到整個城市全盤毀滅。他成為市長的精神支柱，也動員黑道幫派出來維持秩序。在小說裡，馬納扮演著攝取全景的鏡頭，凡是故事的重要關鍵，都完全被他捕捉。因為他掌握全局，能夠洞燭最黑暗、最私密的角落。

故事精采處，微妙地出現在市長與黑道之間的權力鬥爭。當行政體系陷入癱瘓之際，救災工作便落在紀律嚴明的地方角頭大樹手上。大樹展現他領導的手腕，救人之餘，還維持地方秩序。比起神經衰弱的市長還更具魄力，名聲一夜之間就凌駕市長之上。就像台灣社會所有的政治脾性，一旦出名，便馬上聯想到選舉。短短兩天的地震

後，大樹已經開始規畫下任市長的選舉，並且也儼然威脅到現任市長。這種救災政治學，似乎也在台灣各個鄉鎮屢見不鮮。

林宜濠構思小說時最高明之處，便是謠傳著一個巨大海嘯即將襲來。海嘯彷彿在蓄積能量，伺機要吞噬這海邊城市。它變成了小說中的極大張力，人性的考驗也相對更加嚴酷。累積數天的謠言，果真另有一場規模龐大的海嘯正要席捲而來。處在欲來未來的過程中，一股逃亡潮也漸漸形塑而成。林宜濠在小說末端並未揭開謎底，便足以道盡人間的爾虞我詐。這樣的結局，近乎王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》的終結。但是，海嘯的毀滅力量，較諸美軍即將登岸尋歡，還更令人動容。王禎和的小說點出「美軍就是美金」的誘惑，而林宜濠卻製造海嘯疑雲，以毀滅取代誘惑。

在四年級的作家群中，已有不少人逐漸減產，或甚至近乎封筆。林宜濠則相當入戲，上台之後，便再也沒有下台的打算。他不是多產的作家，卻是長期穩定生產。《海嘯》的完成，證明他對台灣社會的觀察，始終保持銳利的眼睛。暴力陰影與權力誘惑，一直在島上徘徊不去，折磨著每個世代的人文心靈。小說不可能是靜態的存在，林宜濠未嘗須臾放下手術刀，時時都準備對脆弱的社會體質進行解剖。

這部小說是一則寓言，真正的海嘯不是來自大自然，而是釀造在貪婪的人。這部小說也是一個預言，林宜濠將源源不絕寫出卓越的作品，當他的觀察力與批判力仍然高漲。

第三輯 經驗與回顧

島羅小嶼呈一斷崖，真玉的燕窩不是來自大自然，而是精盡其力而後歸人。蘇潘小

我的散文經驗

剛才楊老師說我的生命坎坷，基本上我從來不說自己生命坎坷，只會說自己走過的路比較曲折。我曾經在我的書裡面引用過Robert Frost——美國詩人羅伯特·佛洛斯特，他有一首詩叫做〈The Road Not Taken〉（沒有選上的道路），裡頭有兩行詩說：「我選上人跡稀少的道路，而使生命全盤兩樣」：

I took the one less travel by,
And that has made all the difference.

我會走上這段曲折的道路，主要原因是，很多選擇並不是靠個人判斷，有時候是身不由己，卻也要勇於投入。生命要轉彎的時候就順著它走，一旦走下去，就不要後悔，如此生命看起來就會比較幸運。

今天想和大家分享我的「散文經驗」和「詩的經驗」。作為一個作者，永遠不知道自己的讀者在哪裡？常會覺得，我所面對的是一群陌生的聽眾，可是每次演講完，總會有人來跟你打招呼，說他讀過哪些書。對我而言，這是一種奇遇，也是一種緣分。身為一個作者，寂寞地面對一個孤獨的窗口寫詩或者寫散文，永遠不知道一篇文章什麼時候可以完成，因為所有的寫作都是不能計劃，也不能預設的。一旦完成發表後，這些文字落在不同人的手上，就會釋放出不同的意義。對作者而言，確實是很奇妙的經驗。

我年輕的時候讀過很多詩人的書，最早從現代詩開始。一九六五年，我上大學時，許多作家的最佳詩集都已出版。像余光中的《蓮的聯想》、楊牧的《燈船》、洛夫的《石室之死亡》和鄭愁予的《窗外的女奴》，這些詩集本來是毫不相干的，可是一旦你愛上了「詩」這樣一個文體後，就對生命產生奇妙的意義。大量蒐集並大量閱讀之後，不同的作者齊聚在我的書架上。那時，並不是所有的詩我都看得懂，有些詩寫得非常晦澀。但即使看不懂，我從未放棄，帶著這些詩集到處漂泊旅行。二十年來，我從不曾放棄的就是詩集與散文，還有我的手稿。這段期間，我大概寫了兩千筆以上的文字。目前手稿正在政大圖書館展覽，每一筆最少都是一千或兩千字，最多的一筆是《謝雪紅評傳》，有四十萬字。這兩千多筆文字，都是我親手寫的，也都記錄著我整個思緒在醞釀、掙扎、折騰的過程中所留下來的痕跡，它們暗示著我那時候的情形、思想狀態。「書寫就是旅行」，是我最為

深刻的感受。每當埋首寫稿，永遠不知道從哪裡開始，也不知道什麼時候停止。這樣的一個書寫過程，在打開稿紙的時候，好像面對著一片沒有地圖的土地，無窮無盡展開。這時候一條路該怎麼走，就看手上的筆如何書寫出來。

其實書寫佔據生命裡較少的時間，大部分的時間都花在閱讀。一個禮拜除了兩個小時寫政論，六、七個小時寫論文或散文之外，其他的時間都集中於閱讀。閱讀也是一種旅行，一本書打開時，一場陌生的旅途於焉展開。由於對作者不熟悉，也不知道那些文字到底要把讀者的精神帶到什麼地方；既不能預知終點，也不知你在情感中會造成怎樣的波動。這樣的旅行，是一種意外的愉悅經驗，可是又帶著某種未知的探險。

我的研究室是非常小的空間。在小小的書房裡，我將最喜愛的書都放進這個地方。人的生命是多麼渺小，能夠佔有的空間只有這麼大而已。可是置身於那麼多書籍之間，當有上萬個作者跟你同在。打開這些書的時候，所有的靈魂都在跟你對話，這是最幸福的時刻。我開始感受到閱讀的快樂，大概是三十歲之後。三十歲以前，閱讀多半是為了要寫論文，有時是為了考試，所以閱讀在某種程度上是一種折磨；但三十歲之後，才豁然覺得整個天地變成是屬於我的。

我去年寫了一本《昨夜雪深幾許》的散文集，其中一篇〈秋葉赴約而來〉，是談我閱讀洛夫的經驗。洛夫大我十九歲，跟余光中同年齡，他們都是一九二八年出生的。年輕時

比較喜歡余光中，那時對洛夫頗有偏見，因為他寫的每行字我都看得懂，但分行排列時，居然無法解讀，這是很大的挫折，便忍不住寫詩評批判他；可是四十歲時再將詩集拿出來看，才看了第一行，忽然豁然開朗。所謂的懂，英文稱為understand，可是understand其實只是一種諒解、理解，並不稱作「懂」，我寧可用另一個字：comprehend，就是可以貫通。當時發現我居然可以掌握一本詩集，又想到二十歲所寫的那些粗魯文字，便使我感到愧疚後悔。我們二十歲時看的書不多，最多包括教科書，大概兩千本至三千本左右；再加上那時我們的人生經驗不足，所以會認為所有想像都是詩人虛構的、根本就不值得相信。但是一旦開始從事創作，而認真地去看待想像時，就會發現——其實很多詩人的想像，是他到達非常遙遠的邊境後所留下來的文字。只因當時我們的知識身高不足，無論我們如何踮起腳尖仍然看不到；一旦到了四十歲，思想成長了，所見到的世界也更遼闊，漸漸地跟詩一樣高時，對於詩就可以一目了然。人若沒有經過不成熟的階段，就不會到達豁然閱讀的境界，這也就是為什麼我不曾放棄閱讀那些書的原因。那些詩集陪我走過許多寂寞時光，它們是一個個橋段，或是某一些河流裡的墊腳石，使我的生命能夠獲得引渡。

一九八〇年代在海外參加政治運動。我會參加政治運動是因為我所認識的朋友在美國島事件被逮捕。當時我正讀博士班，我的論文只剩兩章就可以完成，可是那時我更急切看到台灣變成一個非常開放、公平、有正義的社會，所以就依據自己的心情投入政治。我

那些朋友，每個人都心地善良，只是為了爭取人權、爭取言論自由，而致被關，這對我來說打擊很大。打擊更大的是，事件第二年一九八〇年二月二十八日，我所尊敬的林義雄先生，他當時是台灣省議員，他的母親、雙胞胎女兒被殺，而他的大女兒身上雖然中了十三刀，卻倖存下來。我覺得這是人生最大的悲劇，就是你知道可能會發生的事，卻無法防止，這件事使我放棄博士論文的撰寫。現在常常有人會問我：「沒有拿到博士學位會不會覺得遺憾、後悔？」我都這樣回答：「雖然我付出那麼多代價，即使現在我所支持的民進黨變得墮落，我也不後悔參加這場運動，因為當時我只是依照我的心情去做；若當時我違背我的心情，我絕對會後悔。」

我原本是研究宋代歷史，亦即第十至十二世紀中國史。但介入政治運動之後，我便逐漸轉向研究台灣歷史、台灣文學。很多人都說我是一個浪漫主義者，浪漫主義者因為有夢，所以喜歡想像，熱愛生命，以熱情的角度看世界。在必要時刻，希望將那些衰弱的現代詩轉化成能夠實現正義的力量。所以一個寫詩的人、一個對於文學作了很多夢的青年，終於投入了當時的政治運動，前後共待了三年。三年內，我儘可能讀完當時所看到的台灣文學。我從不覺得作為一個歷史學者所讀過的書是浪費的，在解釋文學的許多時候，我會引用一些宋代的歷史故事，我的學生有時很納悶：「這老師怎麼對宋代歷史那麼熟？」他們沒想到，宋代歷史是我的本行，台灣文學才是不務正業。然而，生命常常是這樣：有時

候只是把本行當成是你的義務，而不務正業反倒成爲一種美德，因為在溢出的領域中，往往可以發展出很多東西。

二二八事件是我去海外一個最大的發現，我在台灣讀書時，從來不知道什麼叫二二八事件；到海外才開始閱讀書籍、蒐集報紙。美國的優點是：所有圖書館，即使是一百年的藏書或物品，也不會丟掉；而中國因為朝代興衰、戰爭太多，所以書常被燒掉，被燒掉之後得再重抄，而致中國圖書版本特別多。加州史丹佛大學有一個很好的圖書館，圖書館裡有二二八事件的所有報紙，這些在台灣都已毀去；而加州大學的「現代中國研究中心」藏書更多，這就是為什麼研究漢學、文學的人要到美國讀書，因為它們不僅有一流的研究所，還有一流的收藏館。

除了宋代歷史，我還研究台灣的左派運動，以及整個東亞的左派；後來在政治大學研究台灣文學。即使轉行，年輕時讀過的書也都沒有浪費，因為所有的書都是一個暗示，告訴我們可以追尋的道路。人生所追求的知識有兩種，一種是自己體會出來的；另一種是別人的知識，只有將這兩種經驗結合起來，才能看到更完整的人生面貌。我因為研究歷史又研究文學，自然而然能會通二者。在我們的觀念裡，歷史講事件，文學是想像；但我們讀的歷史大多是皇帝的歷史，皇帝畢竟不能取代每個人，因此非常虛構；文學則是由不同作家寫出來的，每一個作家寫的都是他個人的生命史，當你把一個作家年輕時代寫出來的作

品，及他年老之後寫出來的作品放在一起，編成全集，就成了一本傳記，因此，我們大量閱讀文學時，已不可能從一個作家的小說、日記或一本專書中獲得滿足，我們的閱讀量越來越大，要了解一位作家的一生就要閱讀他的全集，全集才能掌握該作家的風格、審美觀點。

當你閱讀一位作家的全集時，會跟著作者一起年輕，一起享有青春歲月；讀到青年的作品，漸漸沉重起來，你的生命也隨著進入滄桑；等到你老的時候，作者卻壯志未已、生命力旺盛，你可能會覺得：「我們還可不可以一起成長？」讀全集就是在短短的一個禮拜、一個月或一年內，經歷一個作家從年輕到年老的時光，這樣的經驗是很奇妙的。閱讀全集為「歷時性」的閱讀；除此之外，還要有「共時性」的閱讀——即閱讀同時期不同作家的作品，並做比較。

一九二八年出生的洛夫及余光中，開始寫作的年紀都是十六歲初，但我們所熟悉的詩作，都是完成在他們二十五歲以後。讓余光中跟洛夫一生寫的東西進行對話，會發現：二十五歲時，余光中的作品比洛夫好；過了四十歲，兩人的詩風及藝術成就一樣高；現在我覺得，如果提及詩的藝術，年老時候的洛夫確實比余光中還好，即使洛夫現在已八十歲，藝術性還是相當地高。

當翻閱一九六〇年，白先勇創辦的《現代文學》第一期創刊號，在目錄可以看到一排作者，有白先勇《玉卿嫂》，王禎和《鬼·北風·人》，還有一些現在已經被忘掉的人；換句話說，現代文學第一期出版時，所有的作者都排在一起。這就是歷史長跑，大家都站在起跑點上，最後會發現：文學的賽跑中，有些人繼續寫，他的名字就留下來，且作品為我們所接納；可是有些人半途就不見了，也不知道後來的發展如何，這就是共時性的閱讀。同一時期有這麼多的作品，可是到了八十歲時，我們能夠數的，就是一個洛夫，一個余光中，其他跟他同時出發的人，都已被遺忘了。

對於共時性的閱讀，台灣的作品已經不能讓我們充分比較，我進一步將中國三〇年代的作家跟台灣三〇年代的作家比較。三〇年代的台灣文學有楊逵、呂赫若；大陸新文學作家有巴金、矛盾、魯迅，當時的台灣作家雖不遜於中國作家，但無法比並日本文學家芥川龍之介在當時所寫的作品。他的人道關懷是寫人性最幽微、最黑暗的地方，是那時期台灣作家沒法寫出來的。一九二〇年代有一個英國詩人叫艾略特，他寫過一首詩，叫做《Wasteland》（荒原），是現代主義最重要的一首詩。這首詩震驚西方文壇時，台灣新文學運動甚至都還沒展開。如果用共時性閱讀的話，可以看出自己在這個社會中文學造詣的高低。我們在整理文學史的時候，不能只知道台灣文學作家，還要知道同時期的日本、韓國、中國作家，他們到底完成了怎樣的藝術共鳴，這才是閱讀的樂趣。經過大量閱讀，我們會發現自己的缺點。

創作文學時一定要有人在前面帶路，我去年的散文集所書寫的二十個人物，其實都是我所追尋及在文學道路上影響我的人。例如我的台灣史知識來自史明（本名施朝暉），他是左派的台灣知識分子，我讀的第一本台灣史書是他的《台灣人四百年史》。至於台灣文學，我一定會想到兩位老師，一位是齊邦媛，一位是余光中，是大學到研究所時帶領我走進文學道路的兩個人，他們對我的寫作都非常有幫助。

近來我一直想要突破句子變化不大的瓶頸，所以開始閱讀古典文學，從詩經一路讀下來。古典文學的文字濃縮，白話文寫多了會發現缺乏力量，若要表現有力，必須濃縮語言，這時古典文學對我而言變得很重要，不管讀話本、詩詞，凡是文言文都能濃縮思考。杜甫一生寫不超過五十萬字，卻可以開出那麼大的格局，主因是濃縮的語言，釋放非常豐富的意義。我記得我在講六〇年代文學的時候曾經提到，台灣作家非常耽溺「文字鍊金術」的創作方式，透過最簡單的字句表達文字暗藏的色、香、味；用最濃縮的字句，表達最豐富的意義，現代詩就有這種企圖；在白話文中結合文言文也可使意義更豐富。總之，從閱讀中可以得到啟發與靈感。

從來不會有一個作家自稱作品中的每一字都是自己獨創的，這在文學批評裡面稱為互補，作家寫這個句子時，有他自己預設的意義在裡面，可是這些意義落到另一個人手上，就會產生不同的解釋。如葉嘉瑩所寫的《杜甫秋興八首集說》，她將歷代各種解釋都列

出，並加上自己的整理。只有八首詩，可是每一首詩所開啟的想像太豐富，以致歷代都有人做不同解釋。

我們研究一首詩，都會先研究作者生平，再研究他的詩作。但後來我們會發現：研究完作者生平並無助於解釋他的文學作品，有時什麼都不知道，反而更能開放地去解釋詩的意義。例如，有些作者在最淒苦時所寫的詩作反而是浪漫的、男歡女愛的，從心理學角度做對照，則為在最痛苦時，會想像最美的東西。每個時代的讀者在閱讀時會產生不一樣的意涵，最重要的原因是——每個時代都在互補。我們寫學術論文時都會寫作者原來的動機是什麼，但其實所有動機都是被解釋出來的。所有的文學閱讀本來就沒有標準，全看你如何詮釋，因此任何新的想法我都覺得是好的。

我開始創作時，曾想追尋余光中、楊牧，後來覺得只有追隨是不夠的，要自己創作。當你開始創作時，會發現你所追尋的作者在你內心的影響是存在的，只是你沒有察覺而已。如同每個張愛玲的讀者，不知不覺中會受到她的影響，所以王德威提出張派小說的說法，但每個創作者都不希望被歸類到張派，都希望能自成一家之言。這些作家裡，有一位受張愛玲影響很深的施叔青，她寫香港系列的故事，都是張愛玲式的小說；後來開始創作「香港三部曲」，說不要再受張愛玲的影響，結果「香港三部曲」中的第一部《她名叫蝴蝶》出版後，送了我一本，我看了之後，發現仍有張愛玲的影子存在。她已經五年沒有接

觸張愛玲的作品，企圖將張愛玲忘掉，卻已深入靈魂，就算不看，一樣會不自覺地出現在作品中。像我年輕時有些句法就非常余光中。年輕時的閱讀記憶力最好，一旦讀過，就像是電腦建檔一樣，無論怎麼刪都刪不掉。因此，我若沒有那麼多的閱讀經驗，就不會造成今天的書寫風格。

我從二十歲開始寫散文，到四十歲以後我才把它當做一個嚴肅的藝術經營。我寫散文所遇到的困難是不知如何開頭，那真的很痛苦，後頭其實有非常充沛的句子在等著我，可是第一個句子常常寫不出來。每當編輯打電話來催稿時我都說：「快好了。」其實一個字都沒有寫。因為第一個句子找不到，一旦找到，就如黃河決堤，一發不可收拾。後來我想，可能是因為文章寫太多，卻又不想重複自己的文字，以致思路阻塞，這就是寫散文最痛苦的地方。

年輕時寫文章，都是在找尋最美麗的句子；後來覺得寫散文並不是光靠美麗的句子，而是要有真實的感覺，你感覺到什麼就跟著感覺跑，所以感覺很重要，必須用生活來豐富。剛開始尋找感覺比尋找句子還重要。

文學之所以會存在，是因為它能夠解決某些人的問題。不論科學、數學、化學、物理，其實都在解決人的問題。很多讀理工科的人一直認為讀文學沒有用，有一天，一個讀化學系的同學來我的研究室，看到我有那麼多書，就向我借了一本黃春明的小說，一個星期之後，他說：「我覺得我浪費了一輩子待在實驗室裡做實驗，現在才知道文學那麼精彩，有許多宜蘭的事連我這個宜蘭人都不知道。」黃春明的小說拯救了他，學問本來就是如此，我們在什麼地方受什麼知識的啟發與感召後，開始去追求，生命意義的產生是因為有值得追求的東西；我有一個學數學的朋友，他說學數學最大的樂趣是解歷史上不能解的數學公式，結果他雖然解不開那些數學題目，但也因此免去了些枯燥的時光。我所要講的是——所有的學問並不是隨時都會發生作用，它只有在一個神祕的時刻，突然被你點撥，讓你開竅。文學能做什麼？大多是編輯、老師、記者。因此，學問只是給你一點方向而已，在你的人生過程裡，並不是你讀化學就要變成化學家，讀數學就要變成數學家。我們所有的學問，在適當的時候，自然會散發出力量，不要因為讀文學而覺得枯燥，或者覺得不知所措。我由歷史轉向文學，覺得文學實在有趣，在文學天地裡才覺得整個生命好像蠟燭點了火一樣，那種熱，那種感覺，也是到文學的世界裡，才重新發現的；以前我所讀過的每一本書都影響了我的創作，即使是哲學、心理學、女性主義、後殖民理論，都是幫助我回到文學這個地方。

我希望大家能在大學感覺最敏銳的時候，想辦法留下一些字句，無論詩或是散文，要趁年輕感情最飽滿、感覺最敏銳、記憶最犀利的時候，記錄下一些文字。

問答：

我們寫報告經常要推測作者動機，所以要拚命閱讀作者的生平，感覺是在誤讀他，或許我們曲解作者的意思，然而這樣還要去嗎？這樣對我們是好還是不好？

在文學的世界裡沒有所謂曲解。其實，文學之所以那麼難以言說，就是因為它沒有標準的答案，如果有的話，文學就不存在了，因此，在文學的世界中容許所有的想像、所有的解釋。很多人對我有各式各樣的誤解，或許是年紀大了，也都一笑置之，而不會浪費時間跟他辯論。我們年輕時都在從事論戰，我有一個長期的敵人叫陳映真，從四十歲那一年跟他論戰到六十歲，都是不同的議題，我們什麼都可以談——二二八事件、台灣的歷史、台灣跟中國之間的關係，可是兩個永遠在對立的狀態，他有他的解釋，我有我的解釋，同一個歷史事件，我們兩個人的解釋就是兩樣。但是，現在我就覺得：為什麼一定要駁倒他呢？如果兩個答案可以並存，讓它並存不是很好嗎？這在文學世界是可以的，在法律或科學裡都行不通，這就是文學最迷人的地方——不但可以兩案定成，還可以多案定成。不用擔心我們不會曲解或者誤解，如果有一個作者跑過來說你不能這樣解釋，你可以回答說你的解釋成立，我的解釋也可以成立；作者不再是作品唯一的詮釋者，如果還有一個作者

說，你們要根據我的答案來閱讀的話，那我希望這位作者長生不老，才能永遠解釋他創作的原意是什麼，過了一百年，還有誰能幫他解釋？所以有生之年你能抵抗多久？如果作者說他的解釋是唯一的，這樣的文學就很無趣了。一首詩可以有上千種解釋，你的解釋只是其中一個而已，其他九百九十九個都是讀者的解釋，怎麼誤解、曲解都沒關係，文學的價值就在可以讓你耗費時間去誤解跟曲解。在文學世界，除非是惡意或者刻意誤解，不然所有的誤解都應該得到包容，所以不用擔心，儘量誤解。

最初寫詩時，最難過的是，別人看不懂你在寫什麼，別人不懂自己的語言，這該怎麼辦？

別人看不懂你的詩，也不用擔心。很多人都看不懂我寫的散文，就像我一開始所說的：我們都不知道我們的讀者在哪裡，你的同學不一定最了解你，說不定你不認識的人比較了解你，這樣就找到你的讀者了。就像我的孩子永遠不知道他的父親在寫什麼，因為他們在英文的世界裡長大，我的讀者不在英文族群中，我的讀者在中文裡面。一開始，我們所寫的詩真的很不好，可是，所有的藝術不是從最不好的時候開始嗎？若有心追求，終究還是可以追求出很好的成績。當有人說他看不懂你的詩時，你要依照他的意思改嗎？那這

樣文學就不成立了，變成是你依照他的意思在寫。可能不懂的原因有很多種，你的生命經驗、或者你的感情世界他不能理解；但是，不用擔心，在某個時候、某個地方你就會找到懂的人，等到建立起自己的風格，然後讀者熟悉你的風格之後，就知道你在寫什麼了。所以要不斷地生產，不斷地寫，不能只用一首詩就要求全世界了解你，這是經驗的累積。

您是如何克服寫不出第一個句子的難題？您在青少年時對政治有熱情，政治的想法會不會影響到您在文學上的創作？

第一個問題，當第一個句子寫不出來時，那簡直是凌遲！我有寫過一篇散文叫〈蒼悒之星〉，就是我坐在窗口看到一顆星一直看著我，那就是我寫不出來的時刻，不然我不會注意到那顆星的存在。那是一段對話，就是那顆星迫使我要招供，它說：「招供吧！招供吧！」但我仍是招供不出來。為什麼最終仍是克服了呢？因為我沒有放棄，我知道我一定要寫出來，對於第一個句子我嘗試用各種方式去寫，終於還是完成了。最重要在「不放棄」，只要不放棄就會找到，雖然那經驗是很痛苦的。

年輕的時候，其實我非常不喜歡政治，我會參加政治完全是心情的問題，當你看到那麼多朋友被逮捕了，在監獄外你能做什麼？當時，聶魯達有一首詩作：「當你的朋友坐在牢裡，你在獄外，你在做什麼？」就因為這兩行詩，我告訴自己：要去為他們講話。當然現在政治這樣子，我非常傷心，因為是那麼多人參加一個民族運動，終於讓一個龐大的黨下來，然後讓一個草根起來的黨上去，結果上去以後，就開始墮落，這對我們來講是一輩子的傷害。不過因為我們年輕時，投注太多心力在政治上，既已將生命灌注在此，當然不會說過去努力的，從此就放棄。我想在我生命裡，可能不會看到台灣進入我期待中的民主，但只要我想追求的，即使我看不到，還是要繼續努力。我常說我最喜歡兩個詞，一個是「開放」，因為開放什麼都可以閱讀；另一個就是「追求」，就是不要放棄。

我的創作源自於網路世界，在看過許多作品之後會害怕寫作；另外，我會覺得自己的閱讀量不足，在中文系所學的多是理論方面，相對而言創作和閱讀的時間相對減少，請問我該如何克服？

第一個，網路社會改變了你們的文化生態，過去都需要一個編輯，將文章送去報社，編輯認為可以的才刊登，不可以的就退稿；但現在你們隨時都可以張貼文章，不用擔心人家知道這是我寫的，況且年輕的時候應該是最不怕的時候。你們這個世代，是個「音容宛在」的時代，網路世界就只有看到影像、文字，談戀愛也是「音容」在談戀愛，這種世界

本來就是最寬廣的一個世界，不需要編輯幫你選稿，只要你勇敢地貼出來就可以了。其實當你開始覺得害怕時，你就已經有「競爭」的心了，你若沒有競爭的心，你根本就不會害怕，一旦有競爭的心，這就是你的文學動力。

第二個，如果要說時間不夠，我們一輩子都沒有時間，所有的時間都是挪出來的。很多同事、學生問我說：「老師您都不睡覺喔！」其實我睡覺睡很多，我一定要睡得很充足，第二天才有工作、閱讀的力量。我所有時間都是零碎的，很少有完整的時間。我會「夜讀」的原因，就在於晚上比較完整；白天，我只要有時間，就閱讀，下課十分鐘也在閱讀，若空有半小時，我就開始寫稿子，只要一停下來，我就把我想像的東西寫出來，讓它養成一種習慣。

剛剛聽老師說有半小時的時間，也會當場寫作，請問該如何克服因為時間而沒有靈感的問題？需要等到某個時間才能創作，很多題材因此流失，請問該怎麼辦？

我現在練習用手機打一首短詩，並儲存起來。我在上課，解釋一首詩、一篇散文、或一篇小說的時候，常常都有神來之筆。當你面對學生時，會強迫自己集中思考，然後把一行詩或一段文字解釋出來，在這過程中，往往會靈光一閃，出現新的詮釋，下課時趕快記

錄下來，就變成寫論文時會用到的東西。如果你把寫作當成是一種「志業」，那麼現在就要開始培養，把它變成一種習慣。你隨時都可以在部落格或檔案中儲存一些感想，即使是讀後感也好，因為如果你不寫下，就算讀過了也不是你的；如果寫下來就永遠是你的，這也是我寫書評的原因，若不寫，看了一本本書也都飄走，不會留下任何痕跡；不如寫下簡短的筆記，記錄下一些重要、關鍵的東西，養成一種習慣。

在消費社會中，東西不斷大量複製，我們不想重覆自己、也不願重覆別人，那該如何找到自己的定位？

其實大量生產或大量複製沒有什麼不好。有時候做的東西雖是大量複製，卻也是一種藝術品，像「後現代」常常是真假不分。在消費社會裡大家是用比較實用的觀點去看，有些藝術品，像我喜歡的木刻和版畫，都是大量複製的，卻都很漂亮。消費社會有一個趨勢是東西很快就被淘汰，我們過去所謂的懷舊是十年、五十年、一百年懷舊，有人說懷舊叫 *nostalgia*，過去 *nostalgia for history*，是對歷史的懷舊；而後現代的我們說是 *nostalgia for present*，就是對現在的懷舊。身處這個時代，我們要有自己的品味。每個人閱讀的習慣、品味、審美觀念以及對某種東西價值的堅持，決定我們要或不要什麼，所以擁有自己的品

味比較重要，不用管什麼消費社會。有一天你收集的東西正式成為社會的主流，那時候你就是這個領域的高手。

通常評審老師會怎樣看待一篇散文的價值？這篇散文好，之所以好，好在那邊？

小說、散文或是詩，我們都是要看文字如何結合。當閱讀一首詩，一個詩行跟另一個詩行併在一起，兩種不一樣的感覺，卻可以放在一起，可見聯想力一定要很豐富。文字的安排，或是文字的鍛鍊到什麼程度，是吸引評審的重要關鍵。至於題材是什麼，並不是這麼重要，有一年鄉土文學時期，大家都寫鄉土小說，但評審還是看文字的鍛鍊。文字的好壞沒有一個客觀的標準，都非常主觀。所以真的無法預測誰會得獎，但是最重要、最基本的錄取標準，就是你的文字。

我們的張愛玲

——「香港嶺南大學張愛玲九十冥誕國際學術研討會」開幕詞

我的題目是「我們的張愛玲」，剛好能夠和周英雄教授做一個對照；他講的是文本 (text)，我講的是歷史語境 (context)，也是歷史脈絡，指出她在台灣文學史過程中的一個定位。

張愛玲在台灣是一個奇怪的現象，她從來沒有住過台灣，也未寫過台灣，但是最熱烈擁抱她的竟是台灣。我曾經寫過一篇文章，指張愛玲的一生是一座孤島的象徵。在戰爭時期她住在孤島上海，後來她寫《秧歌》和《赤地之戀》也是在孤島香港完成；再後來她到美國住在曼哈頓，曼哈頓同樣也是一個孤島。但是，張愛玲成名的地方卻又是在孤島台灣。

這樣的一位文學家跟台灣完全沒有關係，但為什麼竟然被台灣接受？當然這是歷史的

一個走向，不是依照她本來的預想。漂泊中的張愛玲從來沒有想到，天地那麼大，從五十年代到九十年代，能夠接納她的竟然是小小的台灣。作為一個台灣文學的研究者，我會注意到張愛玲，並不是因為我現在是學者，而是始於一九六〇年代還是學生的時期。早在那蒼白的年代，台灣已開始閱讀張愛玲，她已不屬於上海，當然張愛玲更不屬於中國，張愛玲是屬於中國以外的地區。因此請容許我這樣講，她是我們的張愛玲。

沒有台灣，大概就沒有後來文學史上的張愛玲。講這句話，有點傲慢，卻是一個殘酷的歷史事實。當然現在的上海或整個中國，又開始迎接張愛玲；但迎接她、接納她，並不是完整的張愛玲，而是經過篩選、剔除、壓縮的張愛玲。審美原則在中國是減法，在台灣則是加法。張愛玲在台灣受到不斷擴充、不斷填補，所以最完整的張愛玲，竟然是在台灣。

張愛玲能夠到達台灣，大概有三個階段。第一個階段是一九六〇年代，這是一個很不愉快的記憶。一九六〇年代的台灣是一個反共社會，當然反對的不只是大陸的共產黨，而是對稍具自由思想、社會主義思想的知識分子都是一併反對。可是在這樣天羅地網的檢查制度底下，張愛玲竟然能夠穿越縫隙到達台灣。當時接受她的是右派，也就是國民黨。當初是把《秧歌》和《赤地之戀》當做反共文學接受的。同樣也是由於這兩篇文學到達台灣，才使大家對張愛玲非常好奇。

在這階段，可能跟胡適有關係。胡適是一個自由主義者，他對張愛玲的提拔，開啟文學史上的奇異階段。有人說過，張愛玲對胡適有某種程度的戀父情結。胡適把她介紹到台灣之後，推波助瀾的是一九五八年夏濟安編的《文學雜誌》。他的弟弟夏志清在這本雜誌中介紹了張愛玲的小說。這是我們台灣學界第一次比較完整、比較深入理解張愛玲的文學精神是什麼。當時，我們看的時候其實沒什麼感覺。但是七〇年代我投入研究時，再去看法夏志清所寫的文章，才知道他所解釋的張愛玲，開啟了以後所有張學的一個入口。

當時夏志清的文章是〈談張愛玲的小說藝術〉，他提到重要的一點，如果有人把身分、尊嚴、榮譽等都拿掉的話，試問人還剩下什麼？張愛玲所寫的小說的人物正是如此不堪，如此難為。藉由這篇文章，他第一次把我們帶進張愛玲的世界。夏志清的功勞，不只是把張愛玲介紹到台灣，把張愛玲的文學提高到魯迅之上的地位，更重要的是讓我們得到一種解讀的方式。《文學雜誌》是台灣自由主義的一個大門，它是跟自由創作有非常大的關係，因此接受它，其實就是從自由主義或反共立場接受她。這是最早的階段。

第二個階段是一九七〇年之後，台灣因為釣魚島事件整個民族主義開始高漲，這時台灣有左派的民族主義，左派的民族主義是從非常民主的立場來評判張愛玲，當時整個中華民族主義在最高漲的時候，反日的時候，張愛玲就變成了犧牲品與取代品。當時有一個雜誌叫《文季》，編輯包括尉天聰、陳映真，還有從香港去的數學教授唐文標，他們開始大

力批判張愛玲。

唐文標寫的第一本書《張愛玲雜碎》，使用的語氣非常貶抑，這本書收集強烈批評張愛玲小說的文字。其中有一篇文章指出，在整個中國抗戰時期，張愛玲並沒有寫出民族苦難，反而在寫女性的幽暗世界。題目是借用張愛玲小說中的一句話：「一步一步走進沒有光的所在」，批判張愛玲沒有為中國帶來光明。可是效果適得其反，張愛玲越受批判，她的影響卻更加發揚光大。唐文標接下來又寫了一本書叫《張愛玲卷》，是張愛玲在美國加州大學的一些資料，唐文標把它收集起來在台灣出版。這本書收集張愛玲在上海時期留下的一些史料，她的一些文學活動。結果這本書在台灣很暢銷，唐文標又編了第三本書《張愛玲資料大全集》，把她的短論、訪談、散文、插畫與封面設計，都收集起來。遠在加州的張愛玲聽到這個消息非常生氣，她說：本來是自己的東西被別人搶去，人家反而當成他的著作，我還必須忍氣吞聲。所以她發表了一個聲明，對唐文標說，如果出版的話就要提告。當時為他出版的時報文化公司，聽說張愛玲要警告就很緊張，但所有書都印好了，幾千本，最後不敢發行。時報文化公司把印好的書都送去給唐文標，所以唐文標一夜之間就著作等身了。唐文標批判張愛玲，但我覺得他內心深處其實是喜愛張愛玲。男人的感情是很奇怪的，往往以負面態度表達對女人的喜愛。在一九七〇年代的台灣，張愛玲熱的加速升溫，唐文標的確有其一定的功勞。

唐文標當然是一個左派知識分子，左翼民族主義的狂熱批判反而發揚了張愛玲。可是在同一時期，台灣也出現了真正的張迷，一個是朱西甯，一個是王禎和。朱西甯當時是軍中作家，五〇年代流亡到台灣時，在行囊背包裡，就帶了一本張愛玲的《傳奇》。這是一個很強烈的歷史暗示，我們從來沒有想過這樣一位年輕軍人遷徙到台灣以後，後來居然變成了一個張愛玲的發揚者。

另外一個是王禎和。張愛玲唯一一次到台灣訪問時，王禎和被安排去接待。王禎和把她帶到花蓮，事後他不只一次撰文提到張愛玲的花蓮之旅。到目前為止，跟張愛玲有過往來的，或書信往來的，幾乎都慢慢凋零，現在碩果僅存的見過她的人，在台灣還有陳若曦。但這樣的人已經越來越少，朱西甯與王禎和也相繼去世，但他們留下的張愛玲記憶，已經生動地留在我們的文學史裡面。朱西甯與王禎和都受到張愛玲影響，兩位小說家既是現代主義者，又是鄉土小說家。前者寫中國鄉土，後者寫台灣鄉土；縱然美學表現不同，但對張的著迷卻同樣深刻。他們在一九六〇年代就已經建立文壇地位，從而也相當有利於對張學的推波助瀾。

可是歷史往往不是按照我們主觀的意志在發展，一九七〇年以後，台灣在國際地位漸形孤立，中華民族主義在島上也相對高漲起來。同一時期，台灣意識也跟著開始萌芽茁壯。具體而言，中國意識與台灣意識以雙軌形式傳播於作家與知識分子之間。當時台灣文

壇變成了一個很奇怪的現象，統派與獨派都對現代主義文學進行批判，張愛玲也遭到池魚之殃。即使受到強烈的批判，張愛玲在台灣的聲音仍然持續扶搖直上。鄉土文學臻於顛峰之際，張愛玲也不斷擴張她的影響流域。在一九七〇年代，香港學者劉紹銘曾經形容台灣文壇是「非張，即鄉土」：說明當時文學版圖，如果不是張愛玲居於領導地位，就是鄉土文學非常風靡。

恰恰就在那段期間，一九七六年張愛玲的前夫胡蘭成來台的文化大學任教，竟然也開啟了另外一條有別於張愛玲的路線。朱西甯原是非常崇拜張愛玲，得知胡蘭成來到台灣，便有意去拜訪他。那年，胡蘭成在台灣出版了《山河歲月》，引起很大風波。書中提到抗戰時期，中國老百姓和日本人相處非常和諧，這句話激怒了台灣很多右派知識分子。其中以余光中的批判最為激烈，寫了一篇文章〈山河歲月話漁樵〉，批判胡蘭成敵我不分的立場。正是在這期間，朱西甯特意去陽明山拜訪胡蘭成。他帶著妻子劉慕沙、女兒朱天文與朱天心去見他。歷史往往是在無意中發生，這次見面就要開啟台灣文壇的另一條路線。

當時二十歲的朱天文見到胡蘭成，似乎立刻受到點撥。因為當時胡蘭成送她一本書就是《今生今世》，朱天文拿回去看完後，立即產生「雲垂海立」的衝擊，若用胡蘭成的語言來形容，就是「全身起了大震動」。年紀輕輕的女孩讀了胡蘭成後，居然開始著迷胡蘭成，卻逐漸叛逃張愛玲。可以說，台灣張學慢慢出現了兩個方向：張迷或胡迷。從風格來看，張愛玲具有幽暗蒼涼的特質，胡蘭成則是充滿開朗陽光。年輕一代的朱天文，在父親朱西甯與胡蘭成的領導下，創辦了《三三集刊》，這個文學團體在一九七七年正式成立，培養了許多八〇年代成名的作家。從這集團出身的作家，大多帶有胡腔胡調。我們必須承認，一九八〇年後台灣重要年輕作家，有不少是從《三三集刊》出來。除了朱天文、朱天心之外，還有蕭麗紅、蔣曉雲、盧非易、丁亞明、鍾曉陽。到了八〇年代，這些人不是獲得文學獎，就是在電影或劇作方面發揮他們的才氣。《三三集刊》，成了發揚胡蘭成影響力的一個重要據點。

劉紹銘說「非張，即鄉土」的說法，近乎事實。但我所寫的《台灣新文學史》稍加修正成為「非張胡，即鄉土」，庶幾近之。這樣說在於指出，七〇年代台灣文壇的張迷、胡迷，足以與鄉土文學運動分庭抗禮，因此台灣文學就變得特別複雜了。張胡在台灣的角色，大概從一九八〇年代開始。直到一九九九年，台灣的文建會舉辦一次「台灣經典三十」的活動，就是要選出三十本重要的文學經典，沒有想到張愛玲居然被選在裡面。這引發台灣本土文學陣營的憤怒，他們指控，張愛玲不是台灣作家，張愛玲沒有寫過台灣，為什麼張愛玲可以進入台灣文學。

張愛玲受到越多反對，她的名字卻越傳播開來。張愛玲對台灣的影響已經形成，王德

威教授曾經指出，台灣有所謂的「張腔作家」，指的是一批小說家具有張愛玲腔調。他說的是實情，從六〇年代以後，張腔系譜蔚然成形。可是我把台灣大部分散文作品讀過後，不僅小說家有張腔，散文家也大量存在著張腔。影響勢力之大，簡直超乎想像。

最早的張腔散文，出於李藍的手筆，她寫過《中國的日夜》，書的命名絕對是從張愛玲而來。袁瓊瓊與蘇偉貞初期所寫的文字，幾乎可以聞出張愛玲的味道。另外一位散文高手張讓，既寫散文又寫小說，相當出色。張讓說過：讀張愛玲有毒，很難戒掉。這愈加證明她的魅力，像幽靈那樣，不斷以不同形式出現在台灣作者身上。這縷幽魂也浮現在施叔青的小說，她的「香港三部曲」第一部《她名叫蝴蝶》，動筆之後，為了避開張愛玲的影響，曾有一段時間刻意拒讀。可是，《她名叫蝴蝶》出版後我閱讀了，立即給她電話，請她翻開其中一頁，點出張愛玲句式。她自己嚇了一跳，原來那確實是張的語法。在電話裡她說，為了不受張愛玲的影響，已經五年沒有閱讀張愛玲了。五年沒有讀張愛玲，卻無法抵擋幽靈再度歸來。每位作家都會有影響焦慮，希望能創造一家之言。但是拒絕受到影響，並非是避開閱讀相關作品就可輕易達成。在施叔青身上，從未查覺張愛玲的影響是多麼深，已經進入血脈裡，以致沒有感覺。

遠在洛杉磯，還有一個散文家戴文采，極為著迷張愛玲。她特地遷居到張愛玲住宅的附近，貼近觀察張愛玲的動靜。張愛玲出門丟垃圾，她竟全部撿回去了，戀物癖戀到這個地步，也只有台灣的張腔作家做得出來。

種種事實顯示，張愛玲無形中在台灣開創出來的格局，無遠弗屆。為什麼張愛玲可以進入台灣文學史，作為一個文學史家，絕對不可能忽視其中所暗示的強大意義。所謂台灣文學，並非純粹只由島上作家來擘造。台灣是一個海洋國家，向四面八方開放。這土地上的作家，長期以來已建立一個活潑的讀書市場，擁有龐大的消化能量。這個讀書市場，使許多作家承接了批判性接受的本能。既受外來作家的影響，又能擷取智慧創出屬於自己的作品。這種開放式的閱讀傳統，是台灣文學史的重要特質，全然不容忽視。張愛玲是這傳統中的鮮明例證，她接受台灣讀者的大量閱讀與批判，終於形成一種看不見卻深入骨髓的影響力量。這是台灣獨一無二的文學史現象，而張愛玲正是開啟這種奇怪歷史現象的其中之一。在她之前，還有魯迅的先例。我正在撰寫的《台灣魯迅學》，即將解釋這點。

許多人讀她，所以影響力與日俱增，尤其她所酷嗜的那種「文字鍊金術」，如影隨形跟著許多作家不斷冒出。「文字鍊金術」的表演，從剛才周英雄教授所舉的那幾個段落就可發現。她的創作方式往往採取逆勢操作，這種「逆勢操作」的方式，與一般作家相比，總是反其道而行。譬如說，她見到胡蘭成，送他一張自己的相片，在背後題一行字：「看見了你，我變得很低很低，低到塵埃裡；我滿心的歡喜，開出花來。」她不吝把自己矮化，自然對方就會襯得很高了。張愛玲講的是反語，更加可以彰顯情感的張力。同樣的，

我們紀念一位逝者，總會說永遠懷念你，永遠活在我心裡。而張愛玲在紀念她的祖父母時，卻說：「他們靜靜的躺在我的血液裡，有一天我死時，他們還會再死一次。」這是很厲害的手法，完全擺脫世俗的陳腔濫調。

這就是張愛玲的筆法，不僅如此，還製造了許多術語或關鍵詞。明明是散文集，她偏偏要命名為《流言》，使平面文字產生流動感。比如她也創造「豔異」一詞，請問怎麼解釋？豔，很漂亮；異，不一樣。兩個單字連接起來，驟然生出豐富的歧義性。美得很奇怪，美得很特殊，美得很病態。簡而言之，那是一種絕美。著名散文家周芬伶的第一作品，就命名為《絕美》，顯然是師承張愛玲。周芬伶後來有一本學術專書，集中研究張愛玲的藝術技巧，書名正是《豔異》。

張愛玲有一本《對照記》，裡面全部是相片。對照，就是容許讀者對著作者的照片嗎？對照，其實還暗示新舊對照，現代與傳統的對照，有一種強烈的時間感。不僅是記憶，也是一種歷史。所以《對照記》已不再只是停留在相片層面，它是一種時間與空間的相互參照與對比。她還有一本讀書筆記《張看》，暗藏太多的微言大義。張看，好像是心不在焉，又好像是不求甚解的閱讀，可又是張在閱讀。即使只是書名，張愛玲都注入別出心裁的命名。

她對台灣的影響並不止於小說與散文，在批評實踐上，也同樣開出張學的氣象。今天的台灣文學批評家，不少人都與張愛玲有些淵源。早期研究者始於夏志清，稍後高全之、水晶、劉紹銘，當然也包括唐文標在內。現在會場在座的莊宜文教授，不只研究張愛玲，還把港台兩地有關張愛玲的研究全部收在一起。具體而言，張愛玲研究本身，也變成一種研究。這就是張愛玲所開發出來的不同水域，那種開枝散葉的局面，分布越來越廣。

所以我們那個時代，也就是二一九〇年代，大概是屬於第二代閱讀者，下一代有楊澤，再下一代有楊照。這種閱讀傳承也應該納入張學系譜。到了二十一世紀則更加豐富，王德威稱張愛玲是「祖師奶奶」，誠然所言不虛。這個祖師奶奶的生命一直是活潑蓬勃，並且她永遠以不同的形式回到我台灣這土地。總也不老，永遠不死。她一直以不同的形式回來，以不同的聲音召喚。在座來自上海的陳子善教授，他的《說不盡的張愛玲》給台灣提供很多新史料，最近又由九歌出版社幫他出版《研讀張愛玲長短錄》。史料與史料的環環相扣，使張愛玲學的歷史縱深簡直看不見底。

很多新的史料，不能不要求台灣必須使用新的觀點、新的視點去解讀張愛玲。離奇的是，張愛玲的電影也不斷拍攝，台灣最近最知名的有二個，一個就是李安的《色戒》；另一個是《三三集刊》時期的丁亞明，拍了一部電影叫《她從海上來》。這部影集本來是以張愛玲為主軸，可是拍攝到最後，重心卻都放在胡蘭成。沒有張愛玲的幽靈，胡蘭成就沒有機會再次回到台灣。

我在寫《台灣新文學史》，並不迴避張愛玲。縱然遭到許多本土派的議論，我仍然必須誠實面對歷史。在我的文學史，有關張愛玲的段落非常長，主要在於指出，張愛玲的文學傳播，不只是帶來現代主義技巧，也帶來文字鍊金術。她的小說，表現了時空交錯與幽暗人性。那種內心世界的挖掘，影響我們這一世代，也影響下一代人。

張愛玲很厲害的地方，便是既高雅又通俗。學院裡可能專注在她的藝術暗示，但一般社會大眾，卻沉迷在她通俗的愛情故事。記得有一次我回台中靜宜大學，在沙鹿小鎮下車。門口的收票員是一位女性，收票時認出我，她說：「你不是陳芳明嗎？」問她怎麼會認出我，她說：「你昨天去參加張愛玲學術討論會，我就在現場」。一個鄉下車站的收票員，因為喜歡張愛玲，特地跑到台北去參加學術討論會。因此張愛玲對台灣的影響不只有學院，即使在鄉下，只要對文學有興趣，都會閱讀張愛玲。這讓我感覺非常震撼。所以她的幽靈不只存在於學院，也存在於一般社會大眾的心裡。她是幽靈，更是異形。因此，寫台灣文學史的人，能叛逃張愛玲嗎？對這樣一個龐大的身影，在歷史上創造那麼大的一個衝擊力，我們僅有的選擇，就是不要抗拒，馴服地接受她。

台灣文學的現代與後現代

我因為剛剛寫完《台灣新文學史》，下個月（十一月）二號正式出版。今天所要講的內容，大概是我這本文學史裡面一個很重要的部分，就是關於台灣現代主義的發展。現代主義在日據時代就已經發生過一次，可是時間很短暫，大概是從一九三四年到一九三七年之間所產生的風車詩社，所帶來現代詩的發展。那種現代詩的發展，是受到日本《詩與詩論》帶來的現代思潮所影響。我們今天當然可以看到，那次發展的過程，在戰爭結束後就中斷，後來又有新的現代主義重新起來。

戰後第一個最主要的衝擊，恐怕是來自西方的影響，特別是美國文化在台灣所帶來的衝擊，使台灣作家開始吸收、接受現代主義的技巧；另外一個是來自上海，特別是張愛玲的文學。這兩種文學對台灣影響最大的地方，就是文字的改造。我說它是一次沒有聲音的文學革命，就在於它如何把白話文鍛造成為一個濃縮的、有彈性的、有密度的、有藝術深度的、充滿暗示的語言，而那種語言對台灣新世代的作家影響非常大。這種語言的變革，

最主要的原因，是因為現代主義所挖掘出來的內心感覺，例如關於性的暗示、都會的寂寞或孤獨。那種抽象的語言，過去用白話的形容恐怕不能到達那個深處。這種從內心深處挖掘出來的作法，日本稱為「新感覺」，因為這是從前的文學從來沒有出現過的。但是，在台灣的反共時期，在那種封閉的威權時期，很多台灣作家被壓迫到只能去思考自己內心被壓抑的慾望，這種書寫方式必須訴諸新的語言表達。

後來余光中也說過，現代散文之所以能夠發展新的感覺，是因為文字經過壓縮、拉長、槌扁，使它具有更豐富的密度。這種密度就是在最簡短的文字裡面，把色、香、味各種感覺濃縮在簡短的名詞裡。這種名詞使我們看到，以前無法表達的抽象情緒與感情，現在經過這種轉化，終於可以表達出來。譬如我們講孤獨，可能會說這是一個寂寞的晚上，或是說這是一個沒有聲音的晚上，我們用白話文可以這樣說。我覺得這種情緒魯迅講得最好，魯迅只要講到黑夜或黑暗，那文字真是漂亮，可是他所描寫的都是外在的景色。在台灣只要寫到這種感覺，像是孤獨這兩個字，楊牧有一首詩叫〈孤獨〉，他說：「孤獨是一匹衰老的獸／潛伏在我亂石磊磊的心裡」，有一匹獸坐在心中，這時候整個孤獨的形象就呈現出來了。孤獨是抽象的，但是在文字裡表現出來的是具體的形象。這種新的感覺，是從兩方面來的，一個是從西方，一個是從上海。

從上海傳來的張愛玲小說有什麼重要性？我想張愛玲對台灣最重要的影響，就是文字鍊金術。文字鍊金術就是希望把各種溫度、顏色、氣味，或是各種不同的情緒高低，壓縮在最簡單的文字裡面。我想大家都已經很熟悉她所寫的蒼涼，可是她創造很多新的名詞，例如有個名詞叫做「豔異」。豔就是非常美豔，可是異是奇異的異。豔異兩個字是什麼意思？是一種絕美，或美得很奇怪，或美得非凡，或美得極為病態，似乎都可以成立。每個人的看法都跟其他人不一樣。我覺得這兩個字可以做延伸的解釋。這種文字鍊金術來到台灣以後，漸漸與西方那種工業文化、對人的孤獨寂寞，做一個完美的結合，形成兩種不同的美學；而這種完美的結合在六〇年代發生了。

一九六〇年代，台大外文系的小說創作者把西方很多意識流的、工業文化的感覺帶過來。另外是從上海帶過來的現代性的感覺，那是從殖民地時代所留下來的。所以我說寫台灣文學史需要有雙元的史觀，那就是殖民地的歷史，與過去民國史的歷史，來到台灣做盤整、交融，最後產生一個重大的結合，到六〇年代開始開花結果。這種創造性的狀況不只是語言的變革，還有感覺的結構。所謂的感覺結構，就是敢於把內心被壓抑的情慾問題挖出來，像是於梨華、歐陽子她們所寫的，在當時已經觸及到道德的邊界。《秋葉》在台灣被禁，就是歐陽子挑戰到道德的極限。

另外一個重要特色是負面書寫。白話文傳統基本強調的是感時憂國，希望能救亡圖存，把文學當做政治的激勵文字；可是在台灣的負面書寫，是在威權體制以及思想檢查

下，使得作家覺得要挑戰威權，不能直接談論政治問題，但是他可以挑戰父權，或是傳統道德。這裡面有一個很大的變化，舉王文興和七等生的例子來說，他們挑戰不少禁忌。尤其像王文興，他寫《家變》的時候，不僅改造文字，也改造他內心的感覺，更重要的是挑戰了父權。一個小孩開始長大的時候，內心的父親形象就慢慢萎縮了；因為他自己的身體更高大，知識也慢慢增加，看到過去那個在家裡具有領導權的父親，不論在知識或體格上都不比自己，便開始對父親不滿，最後終於導致父親的離家出走。這真的是一個很大的家變，這本書在台灣當然是很具爭議性，但是這種描寫，已經直接、間接地對當時的思想檢查，或者文字控制產生很大的革命。

不僅如此，七等生永遠在寫一個失敗的、失格的人生。過去的作品都教我們要昇華，要看人生的光明面，但是七等生把整個文學降下來，看到人生最黑暗的那一面。他認為好的藝術，不一定要寫得詞藻華美、主題正確。他故意主題不正確、政治不正確，所以他會講說一個在鄉下非常破舊、二流戲院裡面吹奏音樂的人，那種專注把音樂吹好的技巧，在他吹奏時，跟國家劇院裡穿著西裝、演奏西方交響樂的藝術層面是一樣的。因為他們對藝術的真實，或對藝術的完美演出並沒有兩樣。七等生覺得無論人生在什麼地方，只要把真正的人格表現出來，完成了對美的實踐，文學就完成了。七等生的這種美學觀念，與王文興對道德、書寫技巧的挑戰，對後來的台灣作家影響衝擊非常大。

更重要的是，討論台灣文學史需要建立雙元史觀，亦即殖民史（一八九五至一九四五）與民國史（一九一一至一九四九）兩種歷史脈絡的匯流；雙方經過長期的磨合與再結合後，一個在地的文學革命便出現了。過去現代主義文學在台灣的發展，一直被指控受到西方影響。獨派指控它脫離台灣現實，而統派認為這種文學是西方買辦，甚至是西方帝國主義的亞流或複製品。事實上如果去看他們的作品，會發現他們已經改寫整個文學史的美感。七等生寫的那種下層生活，根本完全與台灣社會結合在一起。我們所看到的，就是在苗栗鄉下的生活，如實地寫在他的作品裡面。他寫《沙河悲歌》，沙河就是在苗栗通霄那一帶；我們再去看《家變》，寫的是五〇、六〇年代那種經濟正在轉型時，台北社會溫州街或同安街那種感覺，全部呈現在他的小說裡。他是非常有在地感，而且非常跟現實結合在一起。為了美學，大家都離開文學，反而沉溺在意識形態的抽象辯論，卻從來沒有好好去閱讀文本。現代文學作家，尤其是王文興，給了我們一個很大的文學教育。他說所有小說都必須要細讀，因為有很多美的東西很輕易就會錯過，如果好好細讀，就可能在某一個關鍵點給了讀者強烈的暗示，或高度的象徵。如果錯過了，當然就無法看到，但一旦能夠抓住，就終於明白他到底要寫什麼。

現代主義在台灣最大的作用，就是我們可以看到六〇年代的這些作家，為台灣文學留下了非常經典化的東西。如果在座曾經到過台北，到了誠品書店，一九六〇年代這些作

家所寫的作品，現在都仍在書架上。換句話說，這樣的文學作品是可以經歷時代的考驗。三、四十年前的作品在不斷推陳出新的消費社會裡，仍然可以留下來。年輕一輩的作家如果要開始進入台灣文學的場域，不可能不把六〇年代這些經典作家，白先勇、七等生、黃春明、王文興等這些作家寫的作品再重讀一次。我想這些從台灣來的年輕作家，沒有一個不是受到六〇年代這些作家的洗禮及影響。我們在一九九九年曾經把過去戰後最好的小說家、散文家、現代詩票選出來，叫做經典三十；其中佔百分之九十五以上，都是六〇年代時所寫出來的。經典不能是被投票選出來的，而是必須常常被閱讀，被不同時代、不同社會所閱讀，才能成為經典。投票只能代表被讀書市場所選出來的經典而已。在一九九九年被選出來後，事實上我們現在回頭看，還是那時候所選出來的經典三十，是最好的。當然有些人就開始爭論，為什麼沒有把他們寫進去。我想重要性都還是有的，但是經典三十變成讀書市場爭相閱讀的對象，這一點我想應該是沒有爭議的。至少我在寫文學史時，一定會把這些人寫進文學史裡，因為他們確實確立了一些文學原則，而且那種象徵性，那種負面書寫，尤其是負面書寫，對後來台灣開始資本主義化，開始接受全球化的衝擊時，所散發的影響力更是深遠。

我必須承認，沒有現代，就沒有後現代。後現代在西方當然有一定的定義，最主要是在講晚期資本主義。晚期資本主義強調的是跨國公司、越界、沒有標準、所有的中心都被瓦解。後現代在西方是一九六〇年代就開始展開，真正衝擊到台灣，恐怕要等到一九八〇年。一九八〇年台灣開始設立了新竹工業園區，也就是台灣的工業開始整個升級之後，跟世界的經濟接軌。台灣的電子業開始影響全世界的電腦製造，台灣就加入了全球化行列，威權體制再也不可能控制台灣社會。台灣開始出現左派思考，開始要求民主改革、進行反對運動。在政治上誕生反對黨時，一黨獨大的局面受到突破，政治層面就開始出現多元文化。

文化多元化的渴望，可以從六〇年代的現代文學窺見。作家對父權的挑戰、對道德的批評、對威權的諷刺、對文字檢查的批判，便已經展現一種內在願望的釀造。隨著經濟的發展，這股文化力量不斷累積上去，而且在經過鄉土文學運動後，過去那種反共復國的夢想已經成為過去。如果不能把台灣的文化、台灣的感覺寫出來，在讀書市場是不可能被接受的。所以鄉土文學運動最重要的並不是它產生了論爭，而是使作家視野開始看見整個台灣的存在。從來沒有在文學上呈現的台灣，終於以鮮明的形象浮現。現在作家寫出來的東西，如果沒有跟台灣的都市、台灣的民間生活結合在一起，就很難被閱讀。所以我們可以看到，到一九八〇年代都市文學崛起，像張大春、林耀德、朱天文、朱天心他們就開始寫既高雅又庸俗的文學。

八〇年代配合著街頭運動、農民運動、環保運動、同志運動、原住民運動，整個文

化力量開始衝擊著文學世界，終於不能不改革。反對黨成立了，這些文學獲得了一個前所未有的發表空間。誰還在檢查文學？沒有人在檢查文學，因為他們比較擔心的是反對黨起來了，作家的力量並不像政治批判那樣強烈，所以整個文學就鬆綁了。文學一鬆綁，台灣就不能不宣布解嚴。解嚴的到來，其實就等於是一個解構時代的到來。這是一個歷史的巧合，但也是歷史的力量。最主要的是當一個權力開始鬆綁的時候，有哪一種想像不能得到允許？所有過去所謂最合法的東西都產生危機，真正合法的是一個新的消費社會、一個全球化時代的到來時，文學就自然而然必須和潮流結合在一起。

台灣文壇一直有一個爭論，就是一九八七年解嚴以後，台灣到底是後現代或是後殖民？這個在學界裡爭論了十年，但至少我們可以知道的是，只要是權力中心，在台灣我們都覺得很可恥。所謂權力中心就是父權中心、男性中心、異性戀中心，如果還是表示你是異性戀中心或是漢人中心，在台灣文學裡已經變成很可恥的事情。也就是說，一個大時代已經改變了，開始要接受各種多元的價值取向。台灣成立了高速公路後，城鄉的界線已經沒有了，只要高速公路所到之處，所有的鄉下已經開始現代化、都市化，所以台灣的文學市場自然而然就已經擴張了。以前在都市裡面的讀者是最多的，現在台灣的讀者已經普及化，不同的族群，不同的性別取向，不同的階級，都看同樣的文學作品。在地寫作，以及地方文學獎都開始出現。我們可以看到，一個新世代作家在二十五歲進入文壇的時候，他

們的胸前已經掛滿了勳章，各種文學獎都得過了，也就是說他們在地方經過了鍛鍊，開始在主流文壇進場了。

我們過去都覺得同志文學在整個歷史上很少看到，可是當它開始在台灣文壇出現時，就可以發現我們對整個文學史的看法都重新刷新了。中國文學史，以前是中國男性漢人異性戀文學史，但是現在不是了，同志進來了，原住民進來了，女性進來了，我們整個文學被洗刷、被改造。這種邊緣的聲音，過去我們稱為弱勢；弱勢就是在社會上沒有發言權，但是現在透過書寫，整個弱勢的聲音都開始擴張了，特別是原住民文學。原住民文學在八〇年代時，他們開始覺悟到，如果不借用漢字，他們在文壇上是不被看見的。因此從八〇年代後，他們開始借用漢字，然後在文壇發表他們的作品。我們可以看到夏曼·藍波安、瓦歷斯·諾幹寫出來的作品，那種生活方式是過去文壇從來沒有看過的。如果沒有這些原住民文學的誕生，我們永遠不會知道。

文學最重要的地方，就是讓讀者看到他一生所看不到的世界。因此這些文學在主流書店裡出現時，我們便開始看到女性、同志、原住民是怎麼思考的。要讓讀者選擇這些作品來看，文字技巧便要不斷鍛鍊。八〇年代台灣的新世代，一方面已經完全沒有威權的記憶，或者說他們已經脫離了威權的支配，所以他們所使用的文字就更活潑。二十世紀結束以前，這些作家對白話文的鍛鍊已經到了非常圓熟的地步，幾乎可以說他們所使用的文字

已經出神入化，文字的節奏感、迷幻感，像是張讓的散文，對於光和陰影的描述，都在文字裡可以看得見。鍾文音所寫的散文，帶著我們去看世界各國的風景，而且她以一個女性的視野，再加上她對當地文學的閱讀，可以看出她的文字已經不是平面的邏輯，而是立體的結合。讀她的文字，簡直是享受，好像跟著她到處去旅行。這種平面變成立體的旅行文學，加寬、加大了文字的空間。

文字的鍛鍊從一九八〇年代到二〇〇〇年的過程，我覺得這是一個很重要的過渡及演變。現在是台灣文壇的最佳狀態，高齡八十三歲的余光中現在還在創作。他今年有一本重要的翻譯要出版，就是把浪漫主義的濟慈的長詩全部翻譯出來。余光中到現在八十三歲了，一天還可以在報紙上寫兩篇文章，這是我們從來沒有看過的，這麼生猛的創作者。我們也同時看到二十歲的創作者現在要出頭，中間相隔六十年，可是大家同在一個文壇。這是我們一個最好的時候。現代主義者、後現代主義者都同時在創作，作為一個寫文學史的人，看到這種盛況，當然是非常訝異。為什麼最資深的作家，和最年輕的作家可以同時演出？余光中老師有一次得獎的時候說，年輕的時候他希望跟年老的作家一起得獎，因為這表示他的藝術性已經和他們一樣；可是年老的時候，就希望與年輕的作家一起得獎，這表示他的創造力還在。這可以看出來，他永遠不退場，永遠在舞台上表演。

另外還有一個值得注意的趨勢，就是網路文學在台灣非常發達，以後台灣的讀書市場恐怕是要在網路上出現。當網路文學出現的時候，報紙的編輯恐怕就要消失了。每一個讀者都是編輯，要從網路上去選最好的作品。而目前的網路文學正在開展，但是十年、二十年後，網路會成爲一個非常雄厚的讀書市場。這個讀書市場形成時，文學的高低在網路上就可以看出來。很多人對網路文學非常悲觀，但我對網路文學非常樂觀。如果五四運動是第一次的文學革命，那麼在台灣，我認爲現代主義的文學思潮與創造，是第二次的文學革命。但是，第三次文學革命就要來臨，那就是網路文學。而且台灣有一個新的族群叫做新台灣之子，就是外籍新娘生的孩子，他們現在都已經進入二十歲、二十五歲了。他們對台灣的記憶，已經不是停留在二二八事件或是南京大屠殺，他們開始寫中南半島的記憶。我最近幾年參加文學獎的評審，這些作品太多了。他們已經開始洗刷過去僵化的華人世界，新台灣之子給台灣文學生態所帶來的衝擊即將到來。今天我告訴大家的是我寫文學史的一些心得，我的觀察或者我的體會。我相信大家在全球化時代到來的現在，在中國大陸的新世代作家，也正在釀造，正在發生中。

閱讀越美麗

作為一個閱讀者，我想大概從大學時代之後，就已經開始我整個閱讀的階段。所謂「閱讀」，其實也不是只有看書而已，我們對生活也是一種閱讀，對人的觀察也是一種閱讀，我們在生活經驗裡面都是閱讀。因為我在從事創作，所以對所有的閱讀都是抱持著高度的興趣，你們若有機會造訪深夜的政大校園，如果看到文學院還有一盞燈亮著的話，那一定是我坐在裡面。最重要的是，因為這個時刻最安靜、最不受打擾。那麼，也就是我在給各位講義上的最後一行：「在最孤獨的空間找到最不寂寞的時間。」為什麼會如此？最主要的是，我的研究室非常非常小，但是裡面大概塞進了五、六千本書，我從大學一直到研究所，一直到海外，累積起來的藏書大概有兩三萬本。兩三萬本的藏書現在大多已捐給政治大學台灣文學研究所的圖書室，我一直在想說，我是因為讀那些書而成長起來的，對台灣文學才有所認識。因此，我很喜歡跟學生分享我的書，當他們看到那些書時，都感到很訝異，因為大部分的書都是作者送給我的。所以像余光中老師、白先勇先生，王文興教

授，他們的簽名都在我的書上可以發現。所以這些藏書對我的學生有很大的刺激。

而我們為什麼要閱讀？因為人的生命本來就非常非常有限，我一直覺得說，我因為閱讀，增加了我的生命高度與深度，我看到了我這一輩子所看不到的世界，我也探測了人生最奧妙的地方，這一切都是透過閱讀。「閱讀」使我對整個社會、整個人的想像有清楚的認識。在一九六〇年代，當我還是大學生的時候，我第一次閱讀的一本書籍，就是余光中老師所寫的《蓮的聯想》。在那個時代，幾乎所有的文學愛好者，大概都不會錯過那本書籍。我第一次讀那本書籍的時候，從來沒有想到，翻開之後就已經跟你預告從此就是要走這一條路。而那時，我竟是一個在輔仁大學歷史系的學生。作為一個歷史系的學生，被訓練的就是對什麼事情的判斷都要依賴「事實」。因為你不是建立在「事實」，就不成為歷史。可是去看文學的時候，文學寫出來的又不是「事實」，它所寫出來的是「真實」。我常常在講這兩個有什麼不一樣，「事實」所看到的是表象，「真實」所看到的是內在。「表象」就是在座各位所看到的，可是在座各位的心情，各位內在的喜怒哀樂，我們看不到。我站在各位的面前，各位可能以為說這個人好像很和藹可親，或者是他可能滿喜悅的。可是我內心的感覺是什麼，你們看不到，只有我知道。文學就是把內在看不到的感情寫出來，所以就慢慢可以發現歷史跟文學的區隔，一個是強調事實，一個是強調想像。想像不一定要根據事實，可是歷史一定要根據事實。

那作為一個歷史系的學徒，我當初研究的是宋代歷史，那麼宋代歷史是中國第十世紀到第十二世紀，我有時候在上課的時候，會跟學生講一些歷史故事。他們非常訝異，為什麼這個文學老師對歷史這麼熟悉，其實他們不知道歷史是我的正業，而文學就是我的不務正業。人生就是在副業或不務正業中找到追求的道路。我想如果我沒有閱讀余光中的《蓮的聯想》，我大概也沒有機會跟余光中老師認識，大二、大三那一年，我二十一歲，余光中老師四十歲，他是相當溫暖的一個人，我從來不知道我可以認識他。我在大二的時候參加一次散文比賽，得到第一名，那天我所寫的散文題目叫做〈今夜，你掌上有雨〉。余光中老師有一本散文評論集就叫做《掌上雨》，《掌上雨》其實是一本文學批評。可是對於一個大三學生來講，就覺得他所寫的批評文字本身就寫得非常非常活潑，想像非常非常生動，被他的文字所吸引。我居然可以看文學評論而寫出一篇散文，這也是我生平第一次的嘗試。當時的評審老師就是當時的中文系主任張秀亞，張秀亞教授是一個散文大師，當時他評審以後，他看我的這篇論文，他非常喜歡。頒獎的時候，他告訴我：「我看你好像非常喜歡余老師的作品，你不想認識他？」我當然非常喜悅，那比得獎還更高興，我就說：「我當然想要認識他。」也是因為經過張秀亞老師的介紹，後來我就經常跑去余光中家，他對我的提攜，大概是我一輩子不能忘記的。因為一個歷史系的學生，我到研究所念的也是歷史，我到國外去的時候也是讀歷史。所以在整個文學的教育裡面，我從來沒有

上過一堂有關文學的課，所以我接觸文學，完全是以閱讀的方式去接觸，可是就是因為遇到余老師，我常常去余老師的家、他的書房。他生產力很豐富，幾乎我每一次去，他都會有新的稿子寫好，或是一首新的詩發表，對我來講我真的很幸運，他常常在我進去他的書房時，對我說：「芳明，昨天晚上我剛好寫完了一首詩，那你要不要看？」那一首詩還沒有拿出去發表，我就變成第一個讀者。余老師寫的字非常漂亮，他是用鋼筆字，而且他喜歡用藍墨水。所以藍墨水寫在白紙上，寫在稿紙上的每一個字每一個句子，都好像刻出來的。所以，現在你們如果在報紙上看到他的詩作，現在已經不把它排成打字出來，而是用他的原稿把它印出來，因為他的文字太漂亮。所以我們面對詩人的手稿的時候，我們才發現他是怎樣一字一句把他的感覺、把他內心的波動變成生動的文字。所以我們第一次面對他的時候，那種激動真是超過任何的喜悅。更重要的是，有一次他問我說：芳明，你不是想聽聽我朗誦這首詩？詩人就站在我的面前，就朗誦給我聽。他的聲音很好聽，因為我記得他有幾次公開的朗誦會，他只要有朗誦會，我一定參加。我當時在輔仁大學，他在耕莘文教院那邊朗誦，我就搭公路局的車子北上來到台北，就為了要聽他的那一場朗誦。他的人又很幽默，他的詩讀起來就非常非常生動。他知道我喜歡聽他朗誦，詩人站在我面前，朗誦給我聽的時候，我全身好像觸電一樣，英文叫 electrified，就好像被電到一樣，雞皮疙瘩都起來了，那感覺到現在想起都還是很真實。就是因為經過這樣潛移默化的誘

導，才讓我慢慢對文學產生興趣。不僅如此，在那個時代沒有email，也沒有手機，他如果要跟我聯絡可以打電話，但是余老師從來不打電話，他一定寫信給我。在六〇年代末期的時候，他寫了很多信給我，我到現在都還保留著。而他的每一封信，最後都會如此寫著：「芳明，你是可以走批評的道路，這裡有幾本書，我寫給你，你以後有空的時候就讀一下。」他就羅列了一排書名，這些書名都是英文的，我從來沒有去讀，因為我當時英文沒有那麼好。他太高估我的英文能力，但是我是到了一九七四年出國以後，我才把那些書重新看過一次。那些書就是後來我們稱為現代主義批評的書籍。所以這種的文學教育，或許比我們坐在課堂上直接的教育來得更為真切，因為是讓我們自己去摸索。

我的第二個文學老師是——齊邦媛先生，就是去年寫了《巨流河》的齊邦媛老師。她是我在考進台大歷史所的時候高級英文課的老師。她當時從台中來到台大，她在台大開設了研究生的高級英文，我這一輩子開始對英文沒有恐懼，就是從齊老師開始的。在她一年的課裡面，她強迫我們讀兩本英文小說：一本叫做《美麗新世界》，赫胥黎所寫的；一本是《一九八四》，喬治·歐威爾所寫的，這兩篇都是對極權主義、共產黨的高度批判，可是文學部分寫得非常精采。我生平那麼仔細地把兩本英文小說看完，就是在齊邦媛的課堂上完成的。齊老師給我的啟發就是，文學閱讀本來就不是按照字面上閱讀，而是當你在閱讀時，你的內心產生什麼想像，文學批評根本不是依照作者的意思，去推測作者到底

在寫什麼。反正一本書落在你的手上，你用你的方式閱讀，你得到怎樣的意義，那個意義就是成立的。因此，這是讓我第一次發現到「文學批評」不是要去追溯作者到底原來的意思在說什麼，而是你如何在作者之外，開啟另外一個解釋。所以「文學批評」在某種意義上，是另外一次的文學創作，你在已經有的文學作品上加入自己的想像，這也對我後來文學教學的時候幫助很大。

我遇到的這兩位文學老師對我都非常好，尤其是像齊老師，她的父親——齊世英先生，在一九六〇年的時候，跟自由中國的雷正曾經參加過組黨運動。他是一個國民黨員，因為參加組黨運動，於是在黨內就被排斥。於是他就提早退休，但是齊世英留給我們最好的遺產，就是自由主義的思想。所謂「自由主義」，非常簡單，就是要求讓人的思想自由、言論自由、行動自由。這種「自由主義」精神，在我的老師身上，我也體會到。齊邦媛老師知道我到海外去以後，我就去參加社會運動，我自己的社會經驗很複雜，我的知識來源也非常可疑，就是說我沒有確切的文學老師，都是讀雜書加上自己的體會，慢慢地去實踐，慢慢了解如何去寫文學。我在海外，當時還是在戒嚴令的時代，但是我有這種自由主義的嚮往，因此我對當時的思想控制與監視制度，感到非常不滿。所以，我常常寫文章批判政府，結果一批判就變成黑名單，成為黑名單之後就在海外流浪了十五年。我在一九七四年出國，回國時是一九八九年，回來時台灣已經完全改變，我回來時參加一個新

所以當時我回來台灣時，我知道我一定要回來！那麼收在高中中國文課本的一篇散文〈深夜的嘉南平原〉，那裡面有一句話，是我真正想要說的話，這句話就是說：「這次離開你，是為了要回到你身邊，當我回到你身邊，就再也不會離開你！」那個「你」就是「台灣」，很多人以為它是一篇情書，為情人所寫的一篇散文，可是我一直在想要怎樣把感情用最真摯最熱情的形式來表達，那麼我們在所有的文體裡面最能夠傳達熱情的，大概除了情書之外，沒有其他適合的選擇。所以我就把台灣當成情人這樣去寫，所以我當時在寫的時候用了幾個比較大膽的字眼，但是就是必須如此大膽才能表現出感情如何激切，那也是如此，當我開始說要瞭望台灣的未來時，我已經決心向台灣回航。

那麼一個歷史系的學生，研究的是第十世紀到第十二世紀的中國，可是回到台灣的時候，已經開始研究台灣歷史跟台灣文學，那不是我的歷史訓練以後就是白費的呢？以後就跟我的台灣文學拉不上關係的呢？我想不是這樣的！我們所有閱讀過的，在你生命裡面就呈現價值。你閱讀過的東西、你研究過的東西就變成你生命的一部分。我最近寫過一篇文章叫做——〈古典是永遠的現代〉什麼意思呢？為什麼古典是永遠的現代呢？當然這是一個矛盾語法，古典就是過去，現在就是現在，可是對我來講，一首陶淵明的古典詩，陶淵明的創作技巧比現代更現代，陶淵明所寫的一些詩，從來不會想到在千年後東方的海島上，有一個讀書人半夜在閱讀他的詩句。我說他的創作技巧比現代主義還要現代主義，

書發表會，是我一個很好的朋友。結果齊老師也來了，她知道我在海外做了什麼，她也知道我是黑名單，但是她還是很和氣地坐在我旁邊。她只告訴我：「芳明，你要回來！」她的意思就是說，你要回到文學！你要回到台灣！老師沒有講任何一句話，但是這一句話是我在一九八九年第一次回到台灣的時候，她講的那些話，我都還是記得。然後那一天我對我朋友的新書，大概過於評價，評價過高了！老師也沒有給我任何的責備，她走的時候，只有講了一句話：「有很多文學作品的評價，必須要經過一段時間的沉澱，我們才能看到它的價值。」這是她講的，我就知道我講錯話了，因為我一直推崇我這位朋友的作品有多好！當然所謂的「批評」，就是不輕易給予肯定，你應該要對一個文學作品嚴謹地去檢視它到底好還是壞。在一九八九年回來以後，我當然就慢慢地企圖想要回來，在拿到中華民國護照以後，我那時好高興，但當時在海外的辦事處卻告訴我，你拿到的護照是不能回台灣的！那時我勃然大怒，因為我知道中華民國護照在國際上已經是不被承認的，於是我向辦事處的人員說：「你給我護照，卻不承認你的護照，居然不讓我回去！」那時心裡真的很受傷，也感到很挫折。可是我還是繼續努力，從一九八七年解嚴那一年開始到一九八九年一直努力，到最後一次才成功。當我回來台灣，看到台北已經不是台北，不是我記憶中的台北，我過去所有的夢都已經消失。但是我知道，當記者問我：「回來台灣是不是想要懷念過去？」我說：「不是的！我回來台灣是要了解台灣的未來會是怎樣的。」

因為他的詩很多都是虛構的，例如〈五柳先生傳〉、〈形影神〉或者是〈桃花源記〉，全部都是虛構的，我們在現實中是發現不到的。這種書寫技巧，在千年前就已經存在的，但千年以後，我們才知道原來有現代主義這種美學，而現代主義美學本來就是在挖掘我們心中虛構的想像與慾望，透過這種文字表達出來。所以當我看到陶淵明的時候，我有經驗之感，年輕的時候閱讀只看到表面，年紀大了以後慢慢滲入文學內在的整個意涵，當你能進入他的世界以後，你好像也進入了他的想像裡面。因此閱讀他的時候，我們就忽然覺悟到——陶淵明沒有死掉，我在閱讀他的時候，他的靈魂又在我的體內重新燃燒起來，既然重新燃燒起來，那麼古典的生命就在二十一世紀的海島上，在一個讀書人身上重新復活起來，既然他復活了，那麼他就是現代的。就是說，我們可以跟他這樣的對話。

其實這一種閱讀的方式在西方或者東方，一直都有這樣的講法。像西方有一個現代詩人艾略特，他是現代主義很重要的一个詩人，他說過一句話，他說每一個時代的傑出作品背後一定會有一個龐大的文學傳統支撐，意思是說今天你可以寫出這麼好的文字或者你有這麼美好的想像，是因為有太多前面的作家、詩人，老早都已經實驗過的，那麼你為了不要再重複以前過去人所寫的，在那樣的基礎上，你開出一個新的格局。換句話說，如果前人沒有做這樣的實驗，不可能帶出你這樣的思考！所以我們都可以看得到，每一個人寫自己的創作的時候，因為你閱讀過過去的很多作品，我們常常說我要成一家之言，也

就是說別人講過的話，我們不要再講。如果別人講過的話，我再去講，那就是陳腔濫調。雖然我避開去講，是因為前面已經有人去講過了，就是因為要避開陳腔濫調，所以才能寫出新的經驗、新的感情，所以我們就可以看到——古典不死，古典是永遠在我們的思考裡面。如果古代的想像都可以對現代人產生感應的話，那外國所產生的作品對於我們本土的讀書人一定會產生影響。換句話說，所有的美學，所有的文學精神，它其實是在時間上、空間上不停地旅行。所謂時間的旅行，陶淵明從魏晉時代、唐、宋、元、明、清這樣一路下來，你可以看出來，每一個時代都有人在閱讀陶淵明。在宋代，陶淵明的作品是被讀得最多的。把陶淵明的版本定下來的人，是蘇東坡，因為他是大師。過去的所有版本都是抄寫的，中國人在抄寫古人作品時，有時抄寫到一半，就發現它象徵、暗示的手法不太好，然後就輕易地改動句子，然後才覺得陶淵明這樣的句子比較完整。到宋代，開始有活字印刷，印出來就是定本，可是在抄寫時，它永遠就是流動的。可是，這種流動的版本到了蘇東坡手上，他就把它確定下來了。所以以後我們讀的就是蘇東坡所定版的陶淵明。因為他是大師，所以沒有人敢懷疑他。蘇東坡本來就是一個狂傲的人，他寫散文，就是「行於所當行，止於所不可不止」，該走的時候，他就一直寫下去，覺得寫到這裡該停下來了，他就不寫了，他就是這樣的人。我們在讀這些人的古文時，我們其實一直在跟他們對話。因此什麼叫做文學？文學就是過去跟現在無盡止的對話，文學就是東方跟西方無盡

你個人的想像，不是作者原來的意志！我們老早在解釋作者，那是我們用作者的權威去說作者本來的意思是這樣，作者沒有本來的意思。杜甫寫過一組詩，叫做〈秋興八首〉，一共八首詩。他歌頌的是生命，他歌頌的是宇宙，歌頌的是世界。那麼，〈秋興八首〉從唐代以降，宋代、明代、清代，給它加解釋的人太多了。所以台大中文系有一位教授叫做葉嘉瑩，就編了一本書，叫做《杜甫秋興八首集說》，就是把所有關於這首詩的注解全部放在一起。八首詩，厚厚的一本書，這說明了什麼？每一個時代的作者都自己宣稱：「我了解作者原來的意思。」但是把它並排在一起，每一首詩都有不同的解釋，可是每一個人都說作者的意思就是這樣。所以大家都假作者之名，行自己的解釋。如果真的是如此的話，這也就是我們現在文學批評時所遵守的一個原則，就是作者如果有解釋的話，他也是千萬萬種解釋的其中一種而已，他不是最高權威，也不是最後的解釋。那如果這個說法可以成立的話，那我們讀者就得到解放了。也就是說我們不必一天到晚活在作者的陰影底下。一本詩集或是一本散文集，在座各位如果有一百位的話，我相信你們閱讀的結果絕對會產生一百種意義。如果說你跟某一個人意思完全一樣，那一定是作弊，你跟他寫的絕對不會是一模一樣，因為每個人的解釋就不一樣。如果「文學批評」是文學的再創造的話，那麼這種再創造已經脫離作者的控制。

我從來不知道有一天我會教台灣文學，我也從來不知道台灣文學是那麼豐富。很多

止的對話。我讀艾略特的作品，我就會發現原來台灣很多詩人是受到他的影響。余光中就是如此，余光中受到他的影響非常深。艾略特說：「所有的文學，既是過去影響現在，也是現在影響過去。」現在如何影響過去？非常簡單，現代人讀古典作品或翻譯作品，你可以做你自己的創作，作者在創作時有其固定的時代條件，有其特定的文學背景，也有特定的心情，怎麼可以絕對詮釋他的作品。但是我要講的是，作者再怎麼偉大，你如果不去閱讀他，他就偉大不起來。這從尼采就開始了，尼采有一本書《查拉圖斯特如是說》，開宗明義第一章就是說：他從山上走下來，查拉圖斯特對著太陽說：「太陽啊！偉大的太陽！如果沒有我們這些卑微的人類，請問你有什麼偉大的？」因為我們知道我們都需要溫暖，人類需要溫暖，植物需要光合作用，如果沒有人類、植物的話，那偉大的太陽就沒有需要了。那太陽就是自己兀自偉大而已，但是並不可能產生任何意義。因為他產生光合作用，他帶給人類溫暖，太陽的偉大才出現！同樣的，一個作者寫出一個偉大的作品時，若放在圖書館的書架上，我想我們每一個人都喜歡造訪圖書館，可是經過一排一排書架時，若沒有拿下來閱讀，那些書只是像一塊一塊的碑石、墓誌銘放在那邊。必須你拿下來了，而且打開來看，這時他釋放出來的意義，就是他開始跟讀者產生對話了。但是杜甫原來創作的心情，我們知道嗎？陶淵明原來創作的意圖，我們知道嗎？所以我們常常說要逆作者的意志，要追溯他原來的意志為何？不可能追溯到的，如果你覺得你追溯到，那是

人把台灣的歷史看得很悲慘、看得很痛苦。當你在閱讀我們前人的作品的時候，我也可以感受到。可是我也不會常常停留在悲傷的情緒中，畢竟，每一個時代的文學家在創作時，他其實都是為了掙脫原來苦悶的環境。我們說反共文學就好了，有多少作家寫了懷鄉的作品，很多人會說反共是八股，千篇一律。這一句話已經變成千篇一律，很多人引述這句話，卻沒有人願意回去看反共文學到底在寫些什麼。我舉一個例子，五〇年代有一個很有名的女作家，名字叫做孟瑤，她的本名叫揚宗珍，後來曾經擔任過中興大學中文系的系主任。她研究中國文學史、中國戲劇史。但是她一生所寫的小說，尤其是長篇小說，每本都跟磚頭一樣厚，她寫了五十幾本，那可能是在中國文學史裡面看到產量最豐富的一位，可是很可惜後來我在中興大學的圖書館都找不到她的書。那為什麼找不到？因為是女性作家，又是寫小說的。我們以前的圖書館，對女性作家並不非常重視，尤其是當代的，對小說更不重視，因為是虛構的。我把她的小說全部看過一遍，我有一位研究生要研究她，但愁眉苦臉地來對我說，他大概閱讀不完孟瑤的作品。那我就說，那你就研究一九五〇年代的孟瑤作品，結果，學生又愁眉苦臉地來找我，他說一九五〇年的孟瑤就已寫了二十七本書。她所寫出來的作品中有一些巧合，有一個女性要找一個家庭教師給她的孩子補習，結果孩子卻常常看到自己的母親與這個家庭教師在一起竊竊私語，然後孩子就懷疑母親不是和家庭教師有私情，而且還是姊弟戀。後來揭開謎底，原來這個年輕人是母親在大陸的

婚姻所生下的孩子，可是離亂後再也沒有遇到了。你看故事怎麼那麼巧，要徵家庭教師居然徵到自己的兒子。可是為什麼會這樣寫？我覺得那個時代大家都有一個共同的願望，就是跟親人見面。這就是一個時代的主題，可是我們認為這樣太巧合了，不像小說。

後來，我發現另一個散文家叫做艾雯，她也曾經寫過一篇小說，她也是徵人到自己的舊情人，你看也是如此的巧合，世界那麼大，怎麼不是徵到自己的兒子，就是徵到自己的舊情人。所以這代表了一個時代的願望，希望能夠和過去結合。把這些小說放在一起看，我一直不認為這是一種公式，這是一種願望，這也是現代人常常在講，每一個文學作品誕生，絕對不是個人的經驗，也不是個人的想像。每一個文學作品都是一個時代共同記憶的表徵。什麼叫共同記憶的表徵？你寫這個小說的時候，可能是聽來的，可能是別人轉述來的，或者是你親自見證過的。但不管是轉述的，或是見證的，但至少就是這個時代有人有這種慾望或有這種憧憬。所以當我寫出這種作品時，絕對不是屬於作者個人，他其實是把这个時代記憶的一部分，變成文學作品，把它寫出來。你如果這樣看的話，我對每一首詩、每一個作品都很嚴肅地看待！因為它已經不是屬於個人的經驗，我們雖然是要建一家之言，可是所謂的一家之言，絕對不是天縱英明，閉門造車去想像出來的，你也是去外面閱讀一般的生活，你坐捷運所看到的眾生相，走在街上的時候所看到社會的現實，那些林林總總的東西，點點滴滴都累積在你的心裡。那麼累積在心裡之後，透過你說故事的技

巧，我們常常會想說什麼是小說，小說就是講故事的意思。一部小說讓我陳芳明來講，那一定是索然無味；可是交給張大春的話，他就能把一個枯燥的故事講得很生動，所以我們叫「敘事學」。什麼是「敘事學」？就是講故事技巧的一門學問。所以當一個人講故事時，那故事絕對不是他個人的，它是那個時代某種經驗變形的呈現。那我們這樣去讀的時候，我們就知道我們讀的不只是作品的創作技巧而已，而且還有作品背後的那個大時代。那麼文學就變得比歷史真實。

我們每一次讀日據時代的歷史，我們常常會說日本現代化台灣很成功，我相信在座各位都知道，台北的中山堂是一九三五年建造的，以前叫台北公會堂。而為什麼要建台北公會堂，因為一九三五年是日本人統治台灣四十週年，所以日本為了向整個亞洲、整個世界，展示它統治台灣現代化成功，所以就在台北舉行台灣博覽會。它的規模比現在的花博還要大，它的第一個會場是從台北火車站一直到現在的中山堂，第二會場是大稻埕，代表的是庶民生活；第三個會場是陽明山，總共有三個會場，規模之龐大，吸引了多少亞洲觀光的人。從一九三五年十月一號到一九三五年十一月三十一號，整整兩個月一共有一百多萬人進入台北市，你可以想像這是一九三五年的台北嗎？為了要在兩個月內處理一百多萬人的訪問的話，衣食住行都要非常方便！能夠解決一百多萬人兩個月衣食住行的問題，就表示現代化很成功。也恰恰就是他們這樣做了，每個人都很稱讚日本現代化台灣很成功。

蔣介石還派了福建省主席陳儀來台灣參觀，陳儀帶了一批福建台灣考察團的成員，後來陳儀寫了兩本考察記錄，記錄中對日本之肯定，讓我們很驚訝他們居然在一九三五年如此稱讚日本人。加上日本人在舉行台灣博覽會時發行了很多明信片，所呈現的都是台灣現代化、工業化、都會化的一面。這些明信片可以發行世界各國，為日本做了最好的宣傳。所以亞洲各國，包括中國、菲律賓、日本都認定日本現代化了台灣！

但是我現在要講的是，如果各位去看一九三五年左右所寫出來的台灣人小說，整個所表現出來的社會現象，剛好跟官方的宣傳或統治者所表達肯定的評價恰恰相反。有一個台灣的小說家，叫做呂赫若。他在一九三五年寫了一篇小說——〈牛車〉。在〈牛車〉中，裡面寫到：「現代化為台灣老百姓帶來了很大的災難，每個人都受到很大的痛苦。」我們有一個「台灣新文學之父」，他叫做賴和，在一九三三年時，他也寫了一篇小說，在小說裡，他說：「為什麼時代這麼進步，而我們的生活這麼痛苦？」另外一個小說家叫王詩琅，台北人，他也寫到博覽會的事情，他說：「為什麼日本人都說現代化台灣成功，可是為什麼我們都沒有感覺？」官方的論述和民間小說家所寫的，請問何者才是真實？呂赫若是台中人，王司朗是台北人，賴和是台北人，他們在寫小說時是分居各地，各自寫各自的，並沒有串通要一起來批判日本人，但他們寫出來的真實面貌是痛苦的生活。我們如果看到福建省出版的考察報告，我們不得不相信日本統治成功，而那些東西就叫做歷史，因

為歷史就是有文獻、照片，甚至有文字來證明，那這樣不就是台灣現代化成功嗎！可是我們去看小說，雖然它是虛構的，但是它所寫出來的人民痛苦，我們可以從字裡行間感受到悲傷的心情。小說只是虛構的嗎？我不相信。當小說這樣呈現的時候，是小說家走到街道，他所看到的是悲苦的生活，他所看到的是沉重的心情。現代化了，進步了，但是人民的生活被殖民者所遺忘了。這些遺忘的部分不會寫進歷史，但會被小說家寫進小說。小說雖然是小說，但是小說有時比歷史更具有雷霆萬鈞的震撼力！

我在閱讀這些小說時，我用這些小說來駁斥日本人所寫的歷史。我說我們的文學家是從民間生活出來的，他們所寫的小說可能是虛構的，但是他們所看到的現象絕對是真實的。歷史，可能時間、地點、人名是真的，但是講的事實是假的；小說，可能時間、地點、人名是假的，但是故事是真的。所以我們對照這樣的情況，我們就可以發現閱讀文學的力量就在這裡——我可以辨別歷史的真跟假。歷史的真實與虛構，就透過閱讀，將兩種不同文體並置在一起，便可看出強烈的對照。所以我今天所要告訴各位的，就是你讀了那麼多不同的文學，你可以看到很多你看不到的。我必須坦白講，我在台灣時，我是一個奉公守法、品學兼優的學生，我從來不知道有一天我會變成了一個黑名單；我不知道有一天我父母會對我非常傷心，因為我去參加政治活動。人生道路的選擇真是無可理喻的，你永遠不能設計你的未來要怎麼走。但是恰恰就是我經過了那段流亡的生活，我看到了很多不

該看的東西。因為看了很多不該看的，你才知道該如何重新認識你所賴以生存的土地。台灣的土地這麼小，我們生活在這邊卻不一定了解它。因此我開始研究台灣史的時候，我的台大歷史系同學們，他們有的研究唐代史、漢代史、明代史、清代史，聽到我一個研究宋代史的人，轉向研究台灣文學，都感到好遺憾，甚至有一種痛失英才的感覺。因為他們覺得那麼好的一個歷史學家，為何要去研究狹隘的台灣。我當時也滿尷尬的，覺得自己為何要放棄一個那麼偉大的宋代，要去研究一個狹隘的台灣。其實，我後來想想，你說我狹隘，還是太抬舉我，我覺得我還不夠狹隘。我為什麼還不夠狹隘？真的那麼小小的一塊土地，它所承載的到底有多大，我們從來都沒有去體會。一九八〇年代開始，我看到的很多文學，是我同學所沒有看到過的。

一九八三年有三本小說出現，一本是李昂所寫的《殺夫》，一本是廖輝英所寫的《不歸路》，一本是白先勇所寫的《孽子》。兩本女性文學，一本同志文學。其實這三本小說一九八三年出版時，已經為台灣文學的發展產生巨大的衝擊。至少在一九八〇年以前，我們看不到女性主義的作品。因為所有的女性形象都是男性塑造出來的，所有女性的情緒都是男性所想像出來的，很少有女性自己寫出自己的感覺。但是一九八〇年開始不一樣了，女性開始有自己的發言權。我記得我一九八九年回到台灣，當時台灣流行一種少女小說，那種小說叫做「紅唇族」小說。

我看到那種「紅唇族」小說出現的時候，我就知道台灣不一樣了。同樣都是寫男歡女愛，為什麼不一樣？以前我所看到的言情小說，故事都是這樣的：男歡女愛，女性懷孕了，然後男性就開始抱怨、責備了，為什麼要懷孕呢？我大好前途要葬送在你手上了，我還要出國留學，然後就把女性拋棄了，留下一個蒼白的、孤苦的女性站在燈下哭泣。一九八九年的言情小說已經不一樣了，也是同樣男歡女愛，又是女性懷孕了，男性也是開始抱怨，我有大好前途，我要出國留學，為何你要懷孕？然後女孩子抬起頭來，很堅定地跟他講：「你放心，我自己負責，再見！」留下一個蒼白的、孤苦的男性站在燈下哭泣。同樣的故事，但是角色翻轉了，一個時代意義就從此浮現了。

所以我從來不會低估這三本小說的出現，因為女性主義的出現，就是對當時主流價值——男性主義的最大抗爭。同志主義書寫的出現，像《孽子》這樣的作品，這本小說影響台灣社會太大了。這是一個我們看不到的世界，但是我們看到了，我們才知道在我們的社會裡，居然有一些族群必須關在黑夜裡面，必須關在密閉的空間中才能表達自己的情感。如果台灣真的是一個開放的社會、民主的社會，我們怎麼會容許一群人是在黑暗的角落呢！應該每一個人都可以接受到陽光，都可以為自己的愛情辯護啊！而且非常雄辯地展示自己的愛情有多麼值得驕傲。當一個文化對同志歧視、對女性歧視的時候，這個文化本身就出了問題。既然如此，同志小說就是對過去的主流價值——就是所謂的異性戀沙文主義，給予很大的抗議。文學本來就是在人類的想像中不斷地進步，所以我才會說我們在看文學的時候，它比我所看到的人生還要龐大、還要巨大，是因為我們人太渺小了，我們所能看到的世界實在是太有限了。所以文學給了我們一個管道，去透視這個世界的真相。

一九八〇年以後，我們又看到另外一群人開始寫小說，那就是原住民。原住民他們不用任何語言，沒有文字，只有他們的母語。他們所有的歷史記憶都是靠口述的，一代傳給一代的。所以我們叫做神話，或是傳說。可是一九八〇年代以後，他們知道他們如果再繼續沉默下去的話，整個台灣土地開化，他們的土地開始喪失了，請問原住民的文化、原住民的歷史記憶要保留在哪裡？所以這一群八〇年代的受漢人教育的原住民知識分子，決心開始寫小說。當他們開始寫小說的時候，他們已經開始抗議了。有一個泰雅族的作家，叫做瓦歷斯·諾幹。他回到自己的部落，他說他小時候受的教育就是大中國文化教育。因為泰雅族位在東勢附近，那裡有一個大安溪、一個大甲溪。在泰雅族的文化裡面，他們呼大安溪做母親河；大甲溪，他們呼做父親河。瓦歷斯·諾幹回憶小時看到山洪爆發時，河水滾滾而下時，他站在河邊感嘆地說：「啊！這多像是我們的長江啊！」而他現在覺悟了那是受了漢人沙文主義的影響，於是他開始寫原住民小說。他花了一個暑假將十八本台中縣誌全部讀完，前後後寫的都是漢人開墾史，完全沒有原住民的部落史。他說：「我們就是平白地在漢人的記憶裡消失了！」我們就是這樣看待世界啊！你說歷史是事實嗎？你

「你們不知道，我不會怪你們，因為你叫我想十個，我也想不出來。」那中國文學史有女性作家嗎？我每一次都回答李清照，「李清照」就成為一個樣板人物。可是與李清照同時代的作家中，難道沒有女性作家嗎？所以，女性文學平白在中國文學史中消失，奇怪的是我們不以為意且視為理所當然。受這樣的教育下，我們會瞧不起女性，那是自然的結果。所以以前的教育非常成功，而現在女性已經可以發聲了，但你想六〇年代以前的女性！

台灣女性到一九九七年才開始改變命運，民法親屬篇才開始修改，夫妻離婚可以平均地分配財產，女性有繼承權，這都是在一九九七年之後；孩子的監護權，女性也可以爭取，否則在一九九七年之前，丈夫把所有財產都佔領，那是合法的，因為法律沒有規定。一九九七年之前，女性在職場上受到性騷擾，沒有規範，但是一九九七年以後開始有，也就是說在一九九七年之前，在職場對女性性騷擾是合法的。你可以發現我們講民主、講文明講了那麼久，都已經進入二十世紀，我們在二十世紀末才修改這條法令，因為我們走了太慢的道路，但是沒關係，只要走過去了，只要我們訂出了法律並且實行了，我們就趕上了，我們就不再遲到了。可是，我常常跟我的學生們講，你們讀了那麼多中國文學史，怎麼算是中國文學史，都沒有女性作家、女性作品，全部都是男性作家、男性作品、男性的解釋。所以我說你們讀的是「中國男性文學史」，你根本不知道女性的思維是什麼，所以應該叫做「中國男性文學史」才是正確的。可是也還不夠正確，中國號稱漢、滿、蒙、

讓一個族群在歷史中消失，這是一種非常粗暴的行為。可是我們認為理所當然。既然你不幫我們保留歷史記憶，那就由我們原住民自己來書寫吧！於是，瓦歷斯·諾幹開始借用漢字，把原住民的文化保留下來。他開始寫故事，他的第一本詩集，書名叫做《想念族人》，原來他的族人都流落到漢人的世界裡面。所以我們說：「男人出海，女人下海。」就是在寫原住民的命運。他開始利用這種詩句表達出來。我剛開始在讀的時候，真的是熱血澎湃。因為我從來沒有讀過這樣的作品，我也從來沒有想到原住民是這樣遭到欺負。

文學本來就是加深加寬我們的人文思考，什麼是人文思考，就是把我們的社會、我們的歷史當做人的一部分。那如果當做人的一部分，那不能說你是人，別人就不是人。但是這樣的不公平，我們卻又一天到晚朗朗上口。我們說我們受到日本人的壓迫，我們要爭取我們身體的自由。可是當我們在反抗日本人的時候，卻忘記有一群人是永遠被壓迫、永遠沒有聲音的。那這樣是合理的歷史嗎？這樣是合理的文學嗎？那當我們看到他們開始寫出這樣的作品時，我們不會產生強烈的反思嗎？於是當原住民書寫誕生時，他已經開始對漢人沙文主義表現出最大的抗議。我在中國文學系教書，我常常對我的學生講：你們讀了太多中國文學。我常常問我的學生們一個問題，我說：你們讀了一、兩千年的中國文學史，從詩經以降，那麼多作家中，你只要告訴我十個女性作家的名字就好了！學生們索盡枯腸，想到第五個、第六個就無以為繼了，想到第七個時，每個學生都緊鎖著眉頭。我說：

回、藏、苗五族，可是你讀過苗族小說、蒙古文學、西藏文學嗎？沒有，全部都是漢人文學。所以你們讀的是「中國漢人男性文學史」，你所有看到的情詩、話本小說，都是男歡女愛，從來沒有男歡男愛、女歡女愛，可是從《詩經》開始就有同志題材，但是文學史不談，我們讀的文學史是「中國男性漢人異性戀文學史」。這種文學教育就是建立我們的世界觀，它沒有叫我們一定要歧視人，可是長期接受這種文學教育，我們自然就會對某種性別、某種族群帶有歧視。這是一種潛移默化，因此我常常在講中國文學史應該要重新改寫。應該再將滿、蒙、回、藏、苗文學寫進中國文學裡面，女性的文學應該要再去挖掘，同志文學應該要讓它浮出地表，這才是真正的面對歷史。所以我們說歷史是真正的事實嗎？文學史就充滿了太多虛構、太多變造、太多的曲解。它是歷史嗎？不是的。如果從這樣來看，所以，「閱讀」是多麼的重要，因為「閱讀」才能讓我們看到我們所看不到的世界。那麼，「閱讀」對我來講之所以變得重要的是因為作為一個創作的人，你如何使你的文學想像變得豐富起來，就必須靠「閱讀」。

我現在正在寫一部《台灣文學史》，它已經耗費我八年的時間，這大概是我一輩子寫得最痛苦的一本書。因為台灣文學一直不斷有新的作品出現，而且我們的作家都非常長壽，你寫的時候，他已經在閱讀你的歷史了。余光中老師，我在一九六〇年現代主義的時候就開始把他寫進去，可是這位作家實在是太傲慢了，七〇年代創作更多，八〇年又繼續

創作，九〇年代創作更多，到現在九十多歲還繼續在寫，你什麼時候可以讓我給你一個評價？當然我們是非常喜悅的，因為余老師不太會失手，所寫出來的作品都是傑作。所以都是非常喜悅的，可是這樣閱讀的喜悅卻變成我書寫時的痛苦，因為沒完沒了！不僅如此，所有的作家都如此入戲，新的作家又不斷入場，於是戲就越來越精彩。所以寫的時候就不知該怎麼辦，寫古典文學就非常好寫，因為所有的作家都作古了。你到誠品書店時，絕對不會說：杜甫又出了一本新書。因為他就是那麼多的文本，因為他不會再有新的生產，所以你在寫的時候就很放心，作家也不會抗議。可是你看，我一直寫到七〇年代、八〇年，這些作家都還健在，而且生龍活虎，然後每次坐捷運或公車時就會遇到。有一個詩人叫做？，他說：「陳芳明，你對我的詩有什麼意見，是不是？」我就趕緊在腦中搜尋我對他是否有過什麼批評？我對他說：「我好像沒有批評過你。」他說：「這就是問題。我的詩不值得你批評嗎？」請問，休止符在音樂裡面也要算一拍，你們知道嗎？在文學史裡，你沒有說話，就是你的評價！然後你跟那麼多現代的作家，活在同一個時代，呼吸同一種空氣，住在同一個城市，你簡直很不好活下去。但是，我知道當我開始寫這個文學史的時候，我已經在擁抱一個蜂窩了，因為問題太多了。其實文學史一個最基本的祕訣是誰進來，誰不進來而已；然後進來以後，你把他安放在哪裡？譬如說白先勇，我說他是一九六〇年代現代主義運動最重要的作家，講這句話不是沒有依據、隨便亂講的，我必須

部的作品全部都看完。所以我很有自信的是，在我的書中有提到的作家，他的作品我不是全部看過，至少也全部翻閱過，這就是為什麼如此緩慢的原因。最糟糕的是，我全部看過，寫好之後，一個作家又有新的作品產生，於是又必須再補一本進去，所以這是我遇過最痛苦的一次書寫。所以我已經下定決心，不管外界再寫什麼，我就要照我自己的進度把它寫出來。那如果再有新的作品，可能十年後如果我還健在，我就再來寫一個新版本。不然，這輩子就被這個苦差事永遠苦惱著自己。我剛剛提到的「主流價值」，說的就是每一個時代都肯定某一個觀念、某一種思維方式、某一種意識形態，所以當我們在彰顯什麼的時候，其實就是在遮蔽什麼。這就是海德奎所說的：「所有的真理都是遮蔽了某些真理，才能成為真理。」如果這是一個歷史舞台，有那麼多族群、性別的人站在一起，這個歷史應該是所有在這個舞台的人共同演出的，但是過去的歷史都是把聚光燈投射在「漢人」、「男性」、「儒家」的「知識分子」身上，所以寫出來的文學傳統都是溫柔敦厚，這是儒家的美學觀。但是就是因為聚焦在一個特殊的性別、特殊的思想上面，所以當這個主角被彰顯出來的時候，其他舞台上的不同演出者就被遮蔽在黑暗裡面。我們到了這個時代，我們應該學習不要把一個聚光燈放在某個族群身上，應該把舞台上所有的燈光都打亮，讓所有歷史舞台上的各種不同人種、不同族群、不同性別、不同階級都能夠展現出來，讓不同的美學並存。所以當我們進入這個時代，我們就可以發覺文學不再是單一的，特殊主流

把白先勇的作品全部看完，然後再去看王文興、七等生、黃春明、歐陽子、陳映真，他們這些人的作品全部都參觀比較過了，最後才能得出這樣的結論，白先勇是六〇年代最重要的作家。要講這句話不是隨便亂講的，是要看過所有的作品才可以這麼說的！當我說六〇年代是台灣文學史的文學時期，九〇年代就抗議為什麼那個時期是黃金時期，而不是我們這個時期？那你就必須做好充分的證據為你自己辯白。那因為我寫的歷史是生動的歷史，是一個作家還健在的歷史，所以是自找了一個麻煩的書寫。因為太麻煩了，所以必須有過人的勇氣。該講就要講，現在如果別人不服氣，我都回答：如果你覺得我寫得不好，你自己也可以另外寫一本啊！因為我這一本畢竟不是欽定本，並不是規定一定要看我這一本，你如果覺得我寫得不好，也可以自己寫一本。所以我寫這本《台灣文學史》，是我人生中最奇妙的經驗，也就是說書都還沒有寫完，就已經有書評了。女性主義的不滿、本土主義的不滿、統派的不滿、國民黨的不滿，民進黨也不滿，我想我又不是在寫百科全書，我若是在寫百科全書，我就把所有的目錄通通放進去就好了，你就看目錄就好了。我是在寫我的美學的評價，我為什麼覺得這個作家重要，為什麼覺得這個作家不重要，這是代表我對美學的一種看法，那我總不能把阿貓阿狗都放進來，這樣好像變成一個百花齊放的植物園，那我也不是一个植物園。所以我寫的只是由我個人的觀點認為值得可寫的，我把他寫進來，所以當然不可能全體都上場。作為一個文學史家，在進行評論的時候，你必須把全

價值的，讓每一種存在都有它的價值。我想我在寫文學史時就是朝著這樣的目標在追求。

那也是因為如此，所以我們不能低估台灣這塊小小的土地。台灣這塊小小的土地容量有多大，你們大概不會有感覺？但是我作為一個文學研究者，我知道這塊土地它所承載的重量。有很多被中國大陸查禁的書，有很多被中國大陸查禁的作家，在大陸看不到，在台灣一定可以得到。台灣可以成為華文世界的集散地，絕對不是誇張的。高行健在得到諾貝爾文學獎的十年前，他的作品就已經在台灣印行了。那為什麼大陸不能印行，因為他抗議一九八九年的天安門事件，只要你抗議天安門事件，你就必須流亡海外。所以他得到諾貝爾文學獎的時候，當時的中國國家主席江澤明就說：「那個得獎的不是中國人，是法國人。」高行健不是選擇不成為中國人，而是因為你政治的不寬容，使他流亡到法國去。他去法國，所以不得不以法文書寫，那就被稱為是法國人。一個作家被他的國家取消他的權利，這是對他心靈一個很大的傷害。可是中國卻用如此粗暴的方式，可以看出他們容納不下高行健。遠的不說，我們說張愛玲，張愛玲在台灣變成一個「張愛玲學」，就像《紅樓夢》的「紅學」一樣，被人研究的太多了。我去年九月去了香港的嶺南大學，那是張愛玲讀過的學校，參加慶祝、紀念她的九十冥誕研討會。大會邀請我去演講，我的演講題目就是「我們台灣的張愛玲」。張愛玲是上海人，從來沒有來過台灣，但是我們台灣對她的研究、模仿可以說是最澎湃的。在大陸也出版過「張愛玲全集」，可是永遠有兩本書是不

能出版。一本叫做《秧歌》，一本叫做《赤地之戀》，號稱全集，但實際上是殘缺不全。可是台灣那麼小，什麼都可以容納；中國那麼大，卻什麼都缺乏。這個問題在於政治的干涉，我們今天確確實實已經進入一個開放的社會，我的餘生就在追求台灣變成一個「公民社會」。所謂「公民社會」，就是生活在這個社會中的每一個人，都可以得到一個合理的、被安放的位置，就像是在寫文學史那樣。也就是不管是殘障的、同志的、有愛滋病的，你是原住民或是女性，都應該享有同樣的文化發言權。如果我們讓某一個族群、某一個性別不能夠講話的話，那麼我們號稱台灣是一個民主社會，我從來不相信。真正民主的社會是讓不同的聲音能同時發聲，各種不同的價值能在這個歷史舞台上同時共存。這是我對台灣文學的一個願望，這是我對台灣社會的一個願望，也是對台灣民主的一個憧憬。我想寫文學史，不是寫一個靜態的文學史，因為你看到那麼多元、複雜的價值的時候，你才知道台灣社會有多公平。因此我今天來這邊談的可能是閱讀，但是我希望大家打開自己的眼閱讀整個台灣社會。我想真正的閱讀不是靜態的閱讀，也不是靜態的想像，而是走出自己的空間，去看更大的台灣社會。

台灣知識分子的宿命與宿願

一、台灣戰後世代的心路歷程

知識分子從來沒有天賦使命。如果意識到所謂使命的話，那完全是出於自我對社會、對家國的覺悟。知識分子原是歷史的產物，身處在特定的文化環境與政治條件，就決定對生命、對世界的看法。

作為一個台灣知識分子，尤其是在戰後才誕生的世代，或許對於時代使命特別敏感。他們的歷史感受，格外覺得沉重。一方面既背負殖民地的陰影，一方面又承受民國史的衝擊。與生俱來的歷史意識，尤為錯縱複雜。所謂戰後世代，指的是他們從來沒有經過戰爭離亂；但是，所接受的政治體制卻是由戰爭時期遺留下來。對這世代的知識分子而言，他們所體驗的歷史都成斷裂狀態。殖民地的歷史脈絡，因國民政府的接收而完全受到切割。這不僅是曾經在台灣傳播的大和民族主義為中華民族主義所取代；過去長達五十年的日語

教育，也因為國語運動的推行而被清除殆盡。另一方面，從民國的歷史脈絡來看，由於國民黨在內戰中徹底失敗，使得台灣與一九四九年之前的中國大陸政治發展完全中斷。殖民史與民國史的雙重斷裂，使知識分子的歷史意識不得不遭到削薄；然而，他們對過去所發生的政治、經濟、社會、文化的記憶，仍然抱持高度的好奇。

歷史重量因此加深其質感。殖民反抗的文化與五四運動的傳統，就在小小的海島台灣開始進行磨合。這種磨合經驗，近乎凌遲。在他們的成長歲月，總是具備敏感的雙重歷史視野。在家族生活中，他們所接觸的是日語，是日本的現代性，是大和民族的餘緒；但是在公共生活裡，他們所感受的是國語，是民國的現代性，是中華民族主義的沖刷。在冗長、曲折的知識啟蒙過程中，就已經強烈意識到族群之間的衝突。國語與台語的爭衡、大陸文化與海島文化的競逐，都在血脈中烙下深沉的刻痕。官方體制所強調的歷史記憶，是南京大屠殺；但是在家族記憶裡，所彰顯的是二二八事件。彷彿兩條歷史軌跡是平行而對峙，很難到達共存與融合。如果戰後世代的心靈是早熟的，那一定是在這樣的歷史環境中鍛鑄出來。這個世界看來是那樣封閉，而且是非常不快樂。

極其諷刺的是，戰後台灣如果有自由主義思想的萌芽，並非是由台灣士紳階級或意見領袖所播種，而是由大陸流離來台的知識分子引介進來。歷史事實顯示，從一九五〇到一九六〇，台灣社會見證一份重要思想啟蒙刊物《自由中國》的普遍流傳。在內戰中失敗

的國民政府，為了鞏固統治的合法性，建立一個相當完備的黨國體制與戒嚴體制。自由主義在當時可能是一株脆弱而奇異的思想之花，卻與蔣氏的獨裁統治構成鮮明對照。《自由中國》的重要成員，如雷震、殷海光、夏道平、聶華苓，這些大陸籍知識分子對於戰後出生的台灣青年造成恆久的影響，也對後來台灣民主運動產生無窮的暗示。自由主義運動在一九六〇年因雷震被捕而宣告中挫，然而一粒麥子落下，便已經預告遍地萌芽開花的未來。

我是屬於戰後的台灣世代，過早地嚐到歷史斷裂與文化衝突的苦澀滋味。等到能夠獨立思考時，台灣社會已經出現草根式的民主運動。那是一九七〇年代，一個充滿希望也混合著幻滅的歷史階段。在身體內部燃燒著一個看不見的理想，在社會現實又感受到一個沒有出口的前景。台灣民主運動，事實上，是繼承早期未了的自由主義精神，並且在台灣的海島上繼續開疆闢土，無意中也開啟日後不斷生長、不斷延伸的台灣意識。這正是一個歷史轉折點。雖然是純屬政治層面的突破，卻也連帶牽動多種層面的思考。如果視之為戰後的再啟蒙運動，亦不為過。因為草根民主運動吸納太多異質的因素，其中有農民、工人、學生、女性、知識分子，以及正在形塑的中產階級。因此，它所釋放出來的文化能量特別豐富，不同的族群、性別、階級，都匯入這個洪流。通過這樣的具體實踐，自由主義精神也無形中隨之擴張。

台灣民主運動到達一九七〇年代中期，已呈星火燎原之勢。當其衝勁臻於高峰時，我正好出國留學。對於自己在歷史現場的缺席，不免感到惆悵而遺憾。這是心靈發生劇烈變化的關鍵時期，遠離台灣而回望台灣，反而對政治事件的任何波動觀察得更為明白。不能實際介入政治運動時，我在海外選擇加入國際人權組織；對於基本人權的認識，使我與台灣的政治風潮更加密切聯繫起來。歷史往往是在無意中發生，絕對不可能刻意設計或創造。當時台灣出現三本政論刊物，亦即一九七五年的《台灣政論》、一九七六年的《夏潮》，與一九七九年的《美麗島》。其中的主要議題，包括歷史回顧、社會觀察、左翼思想、階級關懷、經濟人權、自由主義、生態保護；層次不同的討論，卻都以台灣民主運動為依歸。如果歷史節奏持續穩定發展，台灣民主政治或許會在這個時期開花結果。

黨外民主運動伴隨著台灣資本主義的高度發達，而受到普遍認同。跨國公司與全球化趨勢所帶來的經濟繁榮，已經為台灣社會創造一個穩定的中產階級。他們對於民主運動懷有高度期待，在這階段，黨外民主運動已表現出箭在弦上之勢。如果歷史條件容許的話，當可預期創造開放的政治環境。然而不然，一九七九年十二月，《美麗島》雜誌主辦的人權遊行活動，在高雄盛大展開。當時國民黨的三中權會正在陽明山召開，蔣經國斷然下令鎮壓黨外活動，大量逮捕參與遊行的民主運動者，史稱「美麗島事件」。戰後世代的知識青年，無論在島內或海外，對於高漲的民主運動寄予厚望。美麗島事件的爆發，頓時使他

們墜入絕望的深淵。這是一個終結的開始，威權統治的合法性從此遭受極端懷疑。當前輩的運動者遭到逮捕，也正是容許新世代積極介入的時刻。

如果民主追求的道路中斷，台灣社會是不是要選擇革命或改變？這樣的問題確實在戰後世代的內心加速升起。如果在海島上製造一個革命，並非是不可能的事，但是歷史必須付出慘重的代價。海外知識分子懷有這種思考者，可謂不乏其人。資本主義在台灣的持續發展，使中產階級的力量越來越雄厚，從而也使和平改革願望更形強烈。正是這樣的歷史條件，使任何訴諸激進革命的思維成為不可能。進入一九八〇年代中期，台灣社會的不滿浪潮蓬勃高漲，農民運動、工人運動、女權運動、學生運動、原住民運動、環保運動，甚至是組黨運動，四面八方席地而來，積極挑戰國民黨威權體制的合法性。美麗島事件並沒有使國民黨政權更加鞏固，戒嚴文化與獨裁政治，終究並不符合資本主義發展的文化邏輯。國民黨對人權的不尊重，在這段時期變本加厲，尤其在江南刺殺事件中彰顯出來。台灣社會不斷編入世界經濟體系之際，國民黨卻鎖在黨國體制的思維。兩種背道而馳的趨勢，反而更加鞏固中產階級的改革意志。一九八六年九月，民主進步黨正式宣告組黨成功。國民黨完全束手無策。因此在一九八七年七月，不得不宣告解除戒嚴，台灣終於進入前所未有的開放階段。

二、改變宿命，完成宿願

作為海外的異議分子，終於擺脫思想犯的身分，而順利回歸到台灣，其實是暗示台灣歷史過程中的劇烈轉折。歷史是那樣明白印證，和平演變與合法改革恰如其分地符合台灣社會的要求。我在一九八九年六月底回到台灣時，中國猶處在天安門事件的動盪餘緒；令人鮮明感受到歷史軌跡是如此分明地劃清界線，中國知識分子遭受政治暴力鎮壓之際，台灣社會正要迎接一個開放的時代。解嚴文化的降臨，使潛藏在社會底層的各種文化生產力大量釋放出來。許不同的文學藝術想像，也在這階段同時綻開。至少在文學方面，多元的文學議題都寬容地為大眾所接受。女性文學、同志文學、眷村文學、本土文學、原住民文學，以繁花盛開的姿態迎接新時代的到來。這些文學作品的大量生產，象徵腐敗、保守、退縮的文化沙文主義，已經到達一個終點。

在戒嚴時期的黨國體制，無論是強調儒家思想、民族主義或反共抗俄，都是屬於高度的男性思維。新時代降臨時，文學議題的突破與開放已經蔚為風氣。女性文學的出現，毋寧是對抗男性中心論。原住民文學的誕生，則是在挑戰漢人中心論；而同志文學的釀造，更是批判異性戀中心。單元的政治思考轉化為複數的藝術想像，等於是宣布政治力量的干涉已經一去不復返。台灣社會的航行，終於沒有偏離歷史方向，而到達一片遼闊的

水域。這絕對不是天命的安排，而是經過多少知識分子意志的實踐。他們堅定朝向和平改革去追求，才使台灣免於政治鬥爭或革命政變的災難。一九五〇年代自由主義傳播到台灣時，並沒有找到恰當的土壤可以播種。在那段淒厲的白色恐怖年代，知識分子因為思想表達或意見表述，可能必須付出被逮捕、被監禁、被槍決的代價。如果他們放棄理想，與現實政治妥協，台灣的歷史走向也許全然兩樣。

威權體制在鞏固統治基礎時，必須依賴資本主義的支持；但是資本主義並不是依照統治意志去開展，而自有它必須遵守的法則。當它為台灣社會創造財富時，與資本主義文化邏輯相應的中產階級，也自然塑造起來。雷震在一九六〇年代遭到逮捕時，他必須單獨承受自由主義思想所招惹的政治審判。在孤寂的黑夜裡，在冰涼的高牆內，他不可能聽到任何支援的聲音。因為當時中產階級還未篤定形成，改革願望也還沒有匯集成為強悍的社會力量。但是，一九七九年美麗島事件爆發後，台灣開始迎接晚期資本主義的降臨。整個社會獲得相當蓬勃發展的空間，從中產階級也更顯完整而成熟。沒有中產階級的孳生，就沒有和平改革的意願。只有改革願望更加強烈時，組黨運動才有可能實現。這說明了為什麼美麗島事件受害者，不再孤獨接受政治審判的結果，在監獄之外，還有更多新世代的知識分子投入改革運動。如果這可以稱為和平演變，台灣的歷史經驗正是最佳典範。

過去的宿命是，政治力量干涉知識分子；現在是反其道而行，知識分子開始干涉威權體制。這種新的文化氣象並不只是停留在政治層面，而是在經濟、社會、文化、族群、性別的各種議題同時展開。那是以整個世代的聰明智慧，結合知識分子的具體行動，而促成一個大時代的加速到來。知識的重量，就在這個階段具體展現出來。它已經不屬於特定的族群、階級與性別，這種力量橫跨在台灣社會的每一個成員。曾經受到審判的自由主義運動，終於昇華為台灣民主政治的共同象徵。身處澎湃湧動的歷史激流中，知識分子的思考不再是屬於個人的價值，而是在運動的浪潮中相互進行精神上的結盟。台灣的世紀末並沒有看到歷史的終結，反而張手迎接全新時代的誕生。一九九〇年台灣學生的野百合運動，迫使自命為法統的資深國代立委必須退出政治舞台。一九九一年，在客觀形勢的要求下，國民黨也不得不宣布動員戡亂時期的結束。

曾經懷抱革命夢想的海外異議分子，從絕望深淵看到時代曙光。我從美國返台參加民主運動，頗有重返歷史現場的快意。從一九九二年到一九九五年，親身參加民進黨的政治運動，深深體會到政治改革力量的抑揚頓挫。一九九四年的省長選舉，與一九九六年的總統選舉，彰顯了台灣民主政治的勢不可擋。正是因為有過涉入政治的實踐，才更加覺悟所謂民主，並不是只有政黨政治而已。政黨只能制定政策，或爭取權位，卻不能使台灣社會進入徹底開放的階段。政黨之間的競逐，往往只是在乎選戰的輸贏，也往往太過計較立法機構或行政首長的席次。它可以改變政治結構，卻不能改造社會、文化、經濟、環境的生

態。在世紀之交，台灣歷史完成政黨輪替的目標，卻反而使藍綠對抗的形勢更加惡化，從而也使族群之間的衝突對立更加激烈。這種生態不能成為民主政治，而只是屬於一種變相的權力鬥爭。

知識分子所懷抱的民主理想，與政治人物所夢想的權力壟斷，確實存在很大差距。戰後知識分子的民主之夢，絕對不是停留在權力接班或政權轉移。生而為知識分子，所期待的是自由開放、公平合理的社會。在那裡，不會因為性別差異、族群差異，或階級差異而產生排擠歧視；也不會因為資本主義的高度發達，而必須以環境汙染、土地破壞來換取。權力結構的改變，並不意味健康文化就可誕生。恰恰相反，政黨的合縱連橫，有時會對文化生態帶來無可估算的破壞。為了政權的穩定，政黨往往假借經濟開發的名義，對土地資源進行無情的剝削與掠奪。為了政策的推行，政黨總是假借民主之名，以大多數人的利益來邊緣化少數人的權益。這不是真正的民主，訴諸粗暴的權力實踐，其實是過去威權體制的變相複製。

從最初自由主義的啟蒙，歷經人權關懷與民主運動，台灣社會已經走過將近半世紀的歷程。過去知識分子的宿命，必須受到政治權力的規範；在既定的法則裡，謙卑地提出個人的願望。那樣的年代，在回顧時仍然使人感到寒慄。民主理想能夠得到實現的空間，是因為伴隨資本主義的突破，而創造了一個鞏固穩定的中產階級。藉由集體的改革意志，才

使個人的自由主義思維得到彼此結盟。戰後世代的知識分子，並不因為看到政黨輪替，從此就認為理想獲得實現。和平演變其實還停留在最初的起點。作為知識分子，不可淪為政黨的附庸，當然更不可成為權力的工具。他必須與政治結構保持一種疏離，使批判精神維持在旺盛狀態。

台灣社會對基本人權的尊重，對思想表達的寬容，誠然不能與戒嚴時代同日而語。然而，人身沒有受到監禁，思想沒有受到檢查，並不等於公民社會就可順利誕生。台灣的社會結構除原住民之外，其實大部分是由不同時代的移民所組成。不同的移民，攜來不同的文化遺產，這正是台灣歷史能夠日新月異的關鍵因素。真正的民主理想，便是讓每一位生活在島上的住民，都擁有等高同寬的發言權與生存權。政治只是這個理想的其中一端，距離開放、公平、合理的社會還有一段長遠的路徑。如果台灣知識分子有所謂的天賦使命，那就不僅僅是改變被權力干涉的宿命，而應該使整個海島完成公民社會的孕育；使不同性別、不同階級、不同族群都得到尊重，也使台灣土地生態獲得尊崇。這是台灣知識分子的共同願望，超越權力支配，回歸公平分配，公民社會才能真正實現。

瞭望百年來台灣的文學與藝術

一、一個史觀的建立

中華民國在一九四九年之前並未包括台灣。在一九四九年之後遷移到台灣，就不再包括中國大陸。從文學藝術的觀點來看，中華民國史觀的建立有其困難，也有其挑戰。由於歷史發展充滿太多變數，要構築一個完整的歷史視野，並不可能依照編年式的線性發展（linear process）來推行。所謂完整，必須照顧戰前民國史的大陸，與殖民史的台灣。這種歷史解釋，是以雙重視野（double vision）相互觀照。一九四九年國民政府遷都台灣之後，雙軌的歷史過程才漸漸獲得融合鍛鑄。對於台灣時期的中華民國，既有民國史與殖民史的傳承，也有台灣在地化的轉型。因此，回顧百年來的文學藝術發展，必須兼顧一九四九年之前的傳統。縱然前後只有三十八年的時間，卻足夠累積人文價值與審美原則的方向。正是有最初的萌芽與茁壯，才有後來六十二年的開枝散葉。

文學藝術的源頭完全來自人的想像，創作者的想像必然有其客觀現實與歷史條件。當想像受到權力干涉時，文學與藝術的版圖就會相應地縮小。遠離權力的控制時，想像自然開展而奔放。二十世紀中華民國發展史的過程中，文學藝術成就有它燦爛盛放的時期，也有它悲傷萎頓的階段。沒有一位文學家或藝術家可以脫離他的時代與社會而存在。當文學家選擇一段文字表達他的心情；當一位藝術家以色彩或演出呈現他的美學，在很大程度上，都是與他的土地、家國進行對話。中華民國的建立，開啟一個充滿期待而憧憬的歷史環境，容許文化生產力擺脫傳統的桎梏。在文學方面，從文言文到白話文的飛躍發展；在藝術上，從中國傳統跨向西方美術，都在彰顯中華民國開國之後所創造的新氣象。

然而，民國在一九一一年建立成功時，台灣則已淪為日本殖民地達十六年之久。文學藝術的發展軌跡，完全與民國史截然不同。在文學上，台灣接受的是日語教育，所以白話文運動在海島上全然缺席。在藝術方面，中國傳統的山水畫漸漸被日本美術家所帶來的印象派運動所凌駕。對於殖民地的文學生產而言，權力干涉與政治歧視，確實帶來想像力的重大傷害。與民國史的創造格局區隔甚巨。縱然處在殖民地的階段，台灣新文學的展開，並未落後於中國五四運動的後續發展。至少到達一九二〇年時，台灣社會已正式進入現代化運動的時期。如果相互對照，當時的中國與台灣都正在摸索文學藝術的新形式、新內容、新思維。

一九三〇年代，大陸中國與海島台灣都同時見證左翼思想的批判精神。台灣左派作家

批判的是日本殖民地體制，中國左派作家對抗的是國民黨的威權體制。這兩股潮流互不相涉，各自受到不同思想來源的影響。台灣左翼運動與日本左派的互動較為密切，中國左派則與俄國社會主義有密切關係。但是，極右的日本軍閥統治與反共的國民政府，都不能容許社會革命思想，從而使左翼美學轉入地下活動。台灣左派失去施展的空間，而中國左派則選擇武裝革命的路線。從歷史來看，戰後台灣極右社會的形成，確實是由國民政府的反共與日本殖民體制的極右傳統擊造而來。六十餘年來，台灣的文學藝術無疑是資本主義文化邏輯的持續延伸。因此，詮釋中華民國一百年來的文學藝術發展，正是受到這種歷史條件的規範。在建立史觀之際，雙軌式的文化源頭就不能不予以最大關切。

二、現代性的建構

中國與台灣之朝向現代化，完全是受到西方帝國主義及其挾帶而來的資本主義之衝擊。就文學而言，直到晚清階段古典文學仍然支配傳統文人的思維。距離一八四〇年代已經有半個世紀，整個中國既要面對西方文化的挑戰，又要面對社會內部的政治改革。對於當時的文人而言，他們已經意識到一個新的時代就要到來。尤其見證新的事物不斷引進帝國內部，他們警覺到舊的文學形式不能容納新的內容。文學藝術的變革，恐怕比帝國的政

治改革還來得早。一八九五年台灣被迫割讓給日本，是大清帝國最早嚐到殖民現代性所帶來的痛苦滋味。台灣舊式文人能夠採取的抵抗形式，仍然還是訴諸古典文學的表達。在同一時期，中國社會內部也開始出現兩種新的思維。在政治方面，孫中山誓言展開革命運動；而康有為、梁啟超則訴諸君主立憲。在文學方面，一方面可以看到詩界革命逐步釀造，一方面也可以看到翻譯文化蔚為風潮。這種現代化運動的速度，並不能趕上殖民地台灣的急劇轉變。日本在台灣所建立的總督府，積極展開踏查與調查的工作。對台灣土地資源與人口結構進行歷代以來最為徹底的考察。殖民者大量引進現代化的醫療制度，也大規模在台灣各地設立現代教育。從現代化的進程來看，中國是以漸進方式慢慢與現代性接觸；而台灣社會則以激進的形式，被迫接受現代化運動的降臨。中國與台灣兩個社會分別接受兩種不同的歷史途徑，其中最為顯著的是在語言方面，中國文言文慢慢接受白話文運動的洗禮；而台灣的語言教育從此開始接受日語的思維方式。中國的翻譯文學是以漢文表現出來，台灣的翻譯文學則是透過日語教育而得到傳播。

所謂現代性絕非停留在語言的層面，那是一種對傳統價值觀念的徹底改造。傳統的倫理觀念，男尊女卑的文化，地主佃農的關係，家庭制度的衍傳，都受到前所未有的影響。革命觀念，個人主義，自由解放，這些現代思潮分別到達兩個社會。中國的文學藝術在接受現代性之餘，從未偏離救亡圖存與感時憂國的主題，決定了二〇年代中國文學藝術的

美學原則。但是在殖民地台灣，日本總督府迅速建立一個文化霸權。在經濟上進行土地掠奪，在文化上強勢推行日語教育。台灣人的唯一反抗方式，便是透過農民的揭竿起義表現出來。而第一代知識分子，還在釀造之中。因此在文學藝術方面，仍然停留在傳統的古典形式。中國的民族主義從晚清到五四運動，以緩慢卻篤定的速度累積成熟。台灣的政治運動由於停留在素樸、原始的農民武裝抗議，台灣意識仍然還在孕育之中。但是從新文學運動的進程來看，台灣在五四運動發生之後，顯然也適時趕上。

現代形式的藝術與文學，台灣與中國同時透過啟蒙運動而漸漸發展。在文學形式方面，雙方都在摸索怎樣使用西方所創造出來的形式，重新建構詩的表現與故事的敘述。所謂印象派、立體派的抽象畫風，都牽涉到美彩的使用。顏料取代水墨，畫布取代宣紙。正是二〇、三〇年代，大陸美術界面臨的最大考驗。人物素描與風景速寫，都必須藉由客觀具體的存在轉化成為主觀的繪畫藝術。胸中自有山水，寫意、禪意的平面暈染也漸漸接受西洋美術透視法的觀念，而產生了巨大的藝術變革。殖民地台灣美術界的現代化，則是從一九一〇年代開始受到日本來台西畫家石川欽一郎的推介，使台灣社會第一次接觸西洋美術的風格，而逐漸改變文人畫與水墨畫的長期傳統。台灣的風土人情與水彩和油彩，呈現在畫布上，石川欽一郎可說是第一人。他日後教出來的學生，如果不是從台北師範學校畢業，就是遠赴東京去學習技巧。這個事實顯示，台灣文學藝術的現代化過程，確實與殖民

化體制密不可分。強烈帶有現代性與殖民性的台灣畫界，必須在經過長期的創作之後，也才找到表現南國風土人情的特質。台灣農民生活、鄉土習俗、廟會活動、家庭起居，終於都能入畫，正是接受殖民現代性的一種表徵。

二〇年代中國小說家所寫的爱情加革命的故事，結合了啟蒙運動與西方思潮，充分表達他們感時憂國的飽滿情緒。浪漫主義的風格，寫實主義的精神，都交錯地出現在五四運動以後的文學作品。從一九二〇到一九三〇是所謂的文學革命時期，當時在文學技巧上還停留在實驗階段，所獲得的藝術效果還相當有限。一九二七年之前，出現一段國共合作的時期，文學思潮與意識形態獲得寬容的空間。左翼革命文學有過長足的發展。但是在 一九二七年北伐革命成功之後，正式結束軍閥割據的時代，也同時展開清共與肅共的時期。階級革命文學遭到前所未有的打壓。縱然中華民國基本上得到初步的統一，卻反而助長思想檢查與書籍查禁的風氣，使作家的文學想像不斷受到壓縮。

在同一時期的台灣，新文學運動發軔之際，也促成思想上的百花齊放。當時台灣作家的白話文使用並不成熟，文學形式與藝術技巧也沒有充分把握，在文學史上並沒有留下值得回味或懷念的作品。但是值得注意的，便是在一九二一年台灣文化協會成立，集結當時第一代台灣知識分子的菁英，不分意識形態，不分南北地域。他們團結在共同的旗幟之下，希望能夠提升台灣文化的精神。這個團體一方面與在中國、日本的台灣留學生保持密切聯繫，一方

面則與島上的知識分子展開啟蒙運動。左翼與右翼的思考，都同時共存並立。但在文學表現上，仍然還是以寫實主義為主要依歸。一九二七年台灣文化協會分裂，反而刺激左翼運動的蓬勃發展。他們積極傳播社會主義思想，也主動介入當時的農民運動與工人運動。但是台灣社會主義者的命運，與中國左派運動沒有兩樣。中國左派因國共分裂而遭到大量逮捕，而台灣左派在一九三一年滿州事件之後，也開始受到台灣總督府進行的全島大逮捕。

中國與台灣兩地進入一九三〇年代之後，左翼文學採取結盟的方式次地誕生。一九三一年中國左翼作家聯盟正式宣告成立，凡屬重要作家都先後加盟，包括魯迅、郭沫若、矛盾、巴金都成為當時文壇的重要指標。文學革命時期自此翻轉成為革命文學階段。寫實批判的精神極其旺盛，階級革命論的美學也滲透在文學創作裡。台灣的一九三〇年代文學首先見證台灣話文與鄉土文學論戰，一九三二年東京留學生組成福爾摩莎的文藝團體，高舉建立鄉土文學的旗幟，隨後島上也出現了台灣文藝作家聯盟，出版期刊《先鋒部隊》與《第一線》。中部作家則團結起來，發行《南音》文學刊物。正是有這些小團體的嘗試，所以才有一九三四年台灣文藝聯盟的組成。隔於現實環境的限制，左翼作家聯盟根本沒有足夠的條件成立。因此台灣文藝聯盟其實是左派的階級路線，與右派的民主路線相互妥協而團結起來。就像中國的文壇風景一樣，以寫實主義掛帥的作品是當時台灣文學的主流。縱觀一九三〇年代的大陸與海島，文學表現的精神其實也是當時整個世界文壇的具體反映；既強調階級路線，也強調民族主義。兩地作家的

交流其實相當隔閡，只有少數在日本東京留學的創作者透過日本文學團體，才有彼此溝通的空間。但無可否認，文學的現代形式在這階段已逐步成熟。

但是，歷史條件並不寬容。已經成熟的現代主義形式，都分別遭到挫折。至少到一九三七年為止，大陸與台灣兩地的文學生態，因為日本侵略中國而受到嚴重衝擊。在三四年代作為主流的左翼文學，不僅宣告停頓，即使是規模有限的現代主義文學活動，也因為戰爭而斷裂。整個戰場擴大時，台灣與中國正好被安排在對立的兩個極端。戰爭期間，台灣知識分子被迫去扮演協力的角色；而中國作家與藝術家，則投入抵抗侵略的運動。當太平洋戰爭臻於高潮時，所有華文寫作的地區無不受到戰火波及。在台灣島上，一個前所未有的皇民化文學運動積極展開，也有知識分子被徵召到南洋與中國的戰場。這種外力的介入，使歷史環境發生急遽變化。文學淪為政治的工具，而所有有關文學批評的活動，也被整編到大東亞的新秩序裡。在這段時期，所有的文學最貼近政治，卻完全失去言論自由。皇民化文學無論就作品或批評而言，可能是一種文化傷痛。但是，細緻觀察的話，並非所有的文字都必然屈服於權力支配。至少有幾位作家的小說，例如呂赫若的文學專書《清秋》，出版於一九四四年。從表面上看，彷彿是配合戰爭形式而誕生的產物；然而，在字裡行間進行細讀的話，可以發現其中暗藏的抗拒與抵禦，仍然存在幽微的躍動。

在這段期間，在台日籍作家如西川滿、濱田隼雄、庄司總一、中村地平，相當鮮明露骨

地配合戰爭國策，致力於對台灣現實中發生的故事，進行抽樑換柱的工作，毫不懈怠。他們營造的作品結構，基本上是以國族史為主軸。其中所表現的感情，與當時台灣現實生活中的民眾毫不相干。相形之下，台籍作家所寫的文學作品，則是以家族史為基調。他們形塑出來的故事，相當貼近生活中的細膩枝節、家庭恩怨、傳統技藝。那種書寫策略，彷彿與戰爭國策背道而馳。包括張文環、呂赫若、龍瑛宗在內的作家，在太平洋戰爭時期所完成的小說，比起稍早他們的文學經驗，還更具藝術效果。在有限的政治條件下，使台灣作家必須以壓縮的形式，表達複雜的時代心情。在擠壓過程中，反而使小說獲得異想不到的成就。如果說當時的文學是以作家生命的痛苦來換取，那麼在那時候生產出來的文學，就不能輕率以皇民化一詞來概括。國族史和家族史的不同書寫策略，正好區隔日籍作家與台灣作家之間的現實關懷，有極大落差。在台籍作家的文學裡，習慣把台灣傳統習俗寫進故事；似乎在於彰顯一個事實，那就是小說中的世界，是一個日本人無法介入的空間。日本人可以寫戰爭與國策，大都偏向於大格局、大敘述的手法。而台籍作家在戰火的映照下，反而轉身注視屬於他們的真實生活，寫出統治台灣近半世紀的日本人，無法熟悉的家族傳統。

一九四五年戰爭結束時，日籍作家耗盡心力創作出來的戰爭文學，最後並沒有得到日本文壇的承認與重視。畢竟他們的作品，是為政治服務；而政治權力失效時，文學也跟著失去作用，終而遭到埋葬。然而，在戰爭時期所發生的文學藝術，並沒有因時代的改變

而失去藝術價值。因為台灣的作家與藝術家，都一直留在歷史現場，而統治者則因為戰敗，離開了歷史現場。在殖民地所生產的藝術作品，卻永遠無法匯入日本本土的主流。歷史縱然反覆進行，藝術價值的高低卻因此而判然分明。從一九四五年到一九四九年，在中國與台灣分別發展的兩條軸線，在台灣島上原先可以有相互匯流並對話的機會。非常不幸地，政治悲劇的發生，最後還是切斷兩個歷史的相互交流。戰後初期見證大批中國的藝術家、美術家、音樂家到達台灣，而且與本地文學藝術工作者有所過從。從當時出版的雜誌期刊，如《台灣文化》、《新新》、《政經報》、《台灣評論》，可以發現大陸與台灣的作者，同時發表新的作品；只是時間過於匆促，雙方對話僅僅持續一年左右，便發生一九四七年二二八事件。不寬容的歷史，更加不寬容。預計可以匯流的雙軌歷史，從此分別改流。直到一九四九年，國共內戰轉劇。國民政府節節敗退，最後被迫撤退到台灣。一個新的歷史、新的國家、新的政府、新的土地與人民，在風雨飄搖中重新建立起來。

中華民國政府在一九五〇年以後的持續發展，在有限的海島版圖，維繫細微的生機。充滿危疑挑戰的那段時期，中國三〇年代文學與台灣殖民地文學，都在檢查制度之下發生中斷。反共時期的文學與藝術，無非是透過想像，重新建構歷史記憶與審美原則。在反共政策的號召下，文藝政策形成，中國文藝協會也成立，整個文學藝術環境，開始受到權力監視，形成一個極度封閉的空間。在某種意義上，反共文藝政策與皇民化政策在精神上誠

然有共通之處。當時的戰鬥文藝，橫跨文學、藝術、電影、劇場，使所有的文學創作者與藝術工作者，都淪為政治的附庸。當時台灣的文學環境被形容為「文化沙漠」，並不為過。不過，把那段時期所有的文學藝術都劃歸為反共作品，似乎也不太恰當。如果重新檢視新的藝術種子，在文化沙漠已經深植下去。這樣的種子，大約可以從兩個層次來看，一個是中國在三〇年代以降，發展出來的現代主義精神，也迂迴地隨著來台的大陸作家，得到傳播的機會；另外一個是美援文化在一九五〇年因韓戰爆發而登入台灣，西方現代主義文學作品次第譯成中文，開始與台灣的風土接觸。前者是隱性的伏流，後者是顯性的主流。雙重的移植，在海島土壤上開出奇異的花朵。由兩個事實可以印證文學新希望正在釀造，一是一九五四年在紀弦主導下所成立的「現代派」集團，一是報刊雜誌大量發表女性作家的作品。其中夾雜著藝術思潮、劇場理論與電影美學，也相當隱晦地出現勃勃生機。新政府、新國家、新版圖，必須有一個新文化來支撐，才有可能使新的歷史創造出來。

三、從抵中心到雙軌發展

一九六〇年代是一個關鍵時期，有關這個歷史階段的解釋，歷來出現不同的看法。其中最為顯著的，以本土論與統派論受到最多注意。本土論者認為，現代主義過於關心個

人的內在心靈活動，欠缺對台灣現實的關懷。他們的指控是，這是與台灣社會全然脫節的一種文學藝術。言下之意，頗為貶抑。而統派論認為，現代主義運動其實是西方帝國主義美學的亞流或下游。從事現代主義創作的藝術工作者，不免是一種文化買辦，或甚至是一種語言的學舌。兩種不同的指控，其實都在指向一個事實，認為所有文學藝術必須灌輸鮮明的民族主義或意識形態。更為明確來說，現代主義被視為欠缺主體，也欠缺自我審美的一種文化實踐。長期的汙名化，使這段時期的藝術成就受到蒙蔽。然而，歷史發展從來都不是依照主觀願望而轉移。如果台灣作家只是停留在模仿階段，而從未創造新的美學，則兩種指控都應該可以成立。但是歷史事實顯示，現代主義運動為這個海島帶來前所未有的藝術高度。沒有接受現代主義的洗禮，台灣文學藝術的面貌，絕對不會呈現目前這樣的境界。任何一種藝術美學，往往會穿越時間與空間，展開長途旅行，到達陌生的土地與城市。在新的土壤上，最初可能遭到抗拒。但是，也會慢慢受到消化，而逐漸產生新價值與新美學。正如薩依德〈旅行中的理論〉，所有的理論跟美學在經過長途旅行之後，會在不同的框架裡被不同的時代，受到吸收之後，而開啟新的格局與氣象。而現代主義在台灣發生的與實踐，恰好可以證明這個理論的正確。現代主義運動使台灣文學造成一個前所未有的語言轉向（linguistic turn），從而也造成文字技巧中濃縮、暗示、象徵的提升。在繪畫、舞蹈、音樂、攝影、劇場、書法、水墨，也都在運動的浪潮下注入鮮明的現代感。這次重

大轉向，使一九三〇年代以降的藝術傳統，都在台灣獲得徹底改造。寫實主義的藝術，或為黨政集團服務的脾性，也在運動過程中開始偏離。

現代主義在文學史上有其特殊意義。從一九五〇年代以降，將近十餘年，台灣的文學觀與藝術觀，仍然還是延續大陸時期所發展的格局。例如在文學上所使用的白話文，完全是繼承五四運動以來的文學實踐。而在藝術方面，創作技巧與審美原則仍然是維持舊有的氣象。無論是懷鄉意識或感時憂國，還是無法掙脫政治環境的限制。為政治服務，也為社會效勞，幾乎就是顛簸不破的原則。使這樣的文學傳統產生重大迴旋，便是台灣的現代主義運動。文學藝術不再只是現實關懷的延伸，也不再是意識形態的替代，開始以緩慢而篤定的速度建構一個自主且自足的世界。無須依賴權力，當然也不必受到世俗干擾，作家與藝術家開始擁有一個相當超越的天地。

迥異於過去的創作方式，現代主義者終於把注視外在現實的眼睛，投向他們各自的內心世界。如果過去的終極目標是為了彰顯現實，那麼，現代主義運動的最高境界，則是直探靈魂的真實。所謂真實，指得是內在的情緒流動與慾望升降。從前被視為抽象而空虛的夢、記憶或想像，從心理學的觀點來看，這些心靈活動才是生命的真實。它牽涉到喜怒哀樂，也觸及了愛恨靈肉。在身體內部儲存的血肉躍動，在文學傳統中很少得到恰當的處理。因為，它直接聯繫到沉淪與邪惡。直言之，那些都是法律道德所不容許的精神世界。如果生

命只是由外在的社會現實所構築，則人的身體從來都不容獲得自主。然而血肉之軀並非永遠只是看到外面的世界，在無意識的深處，往往湧現不得紓解的鬱悶與煎熬。那些感覺是如此深邃而幽暗，是許多藝術工作者避開去面對的空間。真實的人，就有真實的七情六慾。無論是何等背德，卻是構成「人」不可分割的一部分。現代主義運動便是驅使藝術伸入那深不可測的身體內部，而正好與道德傳統站在對立面。這就是一般人所說的「負面書寫」(writing of the negative)。所有為政治體制或意識形態服役的寫實藝術，從來不會到達人性的另外一面。感時憂國的文學，總是習慣表達家國之思、悲歡之愛，而且都傾向大敘述的策略。呈現出來的美學，往往不脫離陽剛、雄偉、崇高、壯闊的大格局描寫，卻因此遮蔽了太多瑣碎細節，卑微、邪惡、沉淪的具體存在。台灣的現代主義運動，便是在這個關口產生突破。文學藝術開始面對黑暗的人性，在那裡，找到真實生命的定義。家國或家族，社會或現實，誠然不是任何人可以輕易擺脫，但它不應該成為文學藝術永恆而唯一的主題。

現代主義運動並不只是擺脫傳統的表現技巧，從政治文化來看，它完全區隔了中國大陸的文學發展。在同一個時期，中國共產黨建國成功之後，毛澤東思想凌駕所有知識分子與文學藝術家之上。即使是民間開展出來的美學，都必須接受毛澤東思想的領導，也進一步接受中國共產黨的文藝支配。一九四九年至一九六六年的所謂「十七年文學」，中國境內所有的文學藝術家，不僅開放心靈的全部，去領受毛澤東式的美學，甚至整個無意識的

空間，也被迫向政治全面開放。無意識是每個人內心最私密的區塊，如果這個空間只剩下虛掩的門戶，個人的思想、語言、價值，便宣告淪喪。作家不再是獨立自主的發言者，因為他們的生命主體已全然淪陷。沒有個人的語言，當然就沒有各自的特色與風格。整齊一致的共和國文體，成為中國文學史上的一片特殊風景。個性的喪失、政治的介入，並不只發生在十七年文學的階段，也進一步延伸到一九六六到一九七六的十年文化大革命。整個大陸境內的文學藝術，毫不例外都是以反面的形式呈現出來。反西方、反帝國、反封建、反傳統，反資本主義、反個人主義，成為美學的大集成。所有的文學藝術，都是在反映黨國體制，反映意識形態，反映政治立場、反映社會現實。當文學藝術被置放在反對的位置上，就不可能產生正面價值。當創作者被安排站在集團的行列中，所有特殊的個性與風格，就完全遭到壓制。這種發展方向，剛好與台灣的現代主義完全處在兩個極端。

藝術高度與深度，是台灣現代主義的終極關懷。縱然處在戒嚴體制之下，文學藝術仍然還有遊刃的空間。個人的私密感覺、思維方式與生命價值，正好與中國的集體主義、集權主義構成強烈對比。現代主義可以視為一種政治無意識，它所透露的是，從內心深處所抒發的語言、文字、形式、技巧，才能接近藝術的極致。不僅如此，它拒絕權力干涉與意識形態，開展出與國家體制完全不同的格局。真正的美學，不是外鑠，而應該是內造。這正好可以說明，為什麼中國發展不出現代小說與現代詩，因為所有的作家都已失去個人的語言，而藝術

家也失去自己的感覺與思維。他們立即而明顯的焦慮，是如何在創作中達到政治目的，藝術形式已不再是他們的最大關切。從一九五〇年代到八〇年代，整整三十年，正好使台灣文學與中國文學劃清界線。現代主義的表現，無須臣服於毛澤東思想或中國共產黨的影響。這段時期生產出來的現代主義作品，剛好給共產制度一個明確而正面的答覆。

現代化運動的浪潮沛然莫之能禦，在文學表現上如此，在藝術演出上亦復如此。從一九六〇年代以後，縱然官方的文藝政策仍然在執行，卻無法阻擋現代思潮的衝擊。進入一九七〇年代之際，現代化理論的引介成爲一種風尚，尤其是社會學家金耀基，撰寫數冊有關現代化觀念與價值的論述，成爲當時的文化指標，現代化是不是等同西化，或者等同歐美化，確實引起火熱的爭論。但是在文學藝術方面，最初的現代化，可能始於西方技巧的模仿，或者是西方美學的複製。但無可否認，外來的思潮進入台灣社會之後，自然而然會與當地的主流文化或在地文化傳統產生互動。作爲帝國文化的下游，台灣可能無法逃避受到強勢文化的影響。如果社會內部欠缺自主的創造力，則台灣的現代化或許就永遠無法掙脫帝國帶來的夢魘。現代化運動在六〇、七〇年代之間，開始出現漂亮的翻轉，完全是拜賜於島上作家與藝術家所具備的創造能力。一個社會受到外來的影響並不值得訝異，如果沒有釋出既有的生產力，則台灣社會將永遠被霸權文化支配並宰制。台灣歷史恰好沒有走這樣的道路，依賴本地作家與藝術家的不斷創造，文學藝術終於開出一個新的局面。

當中國文化大革命狂飆般持續燃燒之際，台灣的文學藝術就在這個時機與現代化運動進行密切結盟。在文學方面，白話文的傳統受到徹底改造，無論就現代小說、現代散文、現代詩的表現來看，一種經過提煉、鍛鑄、濃縮的語言改造已經全面展開。即使是一篇短短的現代小說，容納豐富的暗示與象徵；一篇格局有限的散文，也暗藏敏銳而纖細的感覺；一首僅有數行的小詩，也放射出動人的靈光。其中最大關鍵，就在於語言經歷過不同作家的無窮實驗，使簡單的文字可以承載龐雜的內容。而更重要的是，現代主義容許作家進入各自的無意識世界，進行深層的挖掘與探索，因此所表達出來的語言互有差異，從而表現出來的藝術風格也各有特質。現代主義文學之所以特別精采，就在於它同時展現了風格迥異的作品，而不是政治的文藝政策，或是官方的意識形態可以肆意干涉，因此現代主義作品誕生時，一方面既向反共時期的枷鎖揮別，一方面也與中國五四傳統感時憂國的緊張情緒有了區隔。如果國民黨的文藝政策或者是毛澤東的延安文藝座談講話，代表著歷史上的權力中心，那麼現代主義運動正好發揮了抵中心的抗拒精神。

從一九六〇年代以後，現代音樂、現代美術、現代戲劇、現代電影、現代攝影的名稱，一一宣告成立，正好可以印證現代主義運動是一場龐大的、跨領域的美學運動。它精確界定了一個時代的精神，也密切結合了台灣社會的特性。確切地說，台灣現代化運動其實也是一種在地化運動，沒有台灣的歷史條件，沒有當時的經濟環境，就不可能使現代化

的思考臻於成熟，無論是在台的住民，或是晚到的移民，都同意接受這種美學上的洗禮，並且也把他們的生命經驗與生活遭遇，都透過文學藝術形式呈現出來。資本主義經濟的加速累積，強化了傳播力量，尤其電視時代的到來，各種戲劇與音樂的演出，都直接而迅速地傳遞到島上的每個家庭。如果民族主義可以解釋為想像共同體的延伸，那麼電視廣播的媒介更加深島上族群的相互認同。

一九七〇年代伊始，台灣加工出口區正式設立，意味著經濟發展更上層樓。社會條件改變時，文學形式與藝術內容自然也有相應的轉折，其中最顯著的變化，莫過於中產階級的誕生。同時，族群之間的流動相形提高，性別之間的距離也相對拉近，這種情況在歷史上從未發生。文學藝術的想像力，受到客觀環境的衝擊，也大量釋放出來。寫實主義的思考應運而生，開始匯入稍早的現代主義運動。確切而言，現代主義作家在最初階段，可能侷限在個人的心理感覺，就像坊間批評家所指控的那樣。現代主義者是失根的一代，完全與現實社會脫節。但是，這種指控，在進入一九七〇年代以後，顯然很難成立。

現代主義與寫實主義，常常被解釋成為相互對立的兩種美學。如果就事實來觀察，台灣文學藝術的發展卻顯示，這兩種美學在社會演變過程中逐漸融合在一起。主張鄉土藝術的作家，幾乎都經歷過現代主義的實驗；而現代主義者，也慢慢流露在地化或本土化的傾向。例如，歌仔戲與布袋戲已不再是停留於野台戲的階段。這種地方藝術開始進入電視台與廣播

電台演出。京戲也不再被稱為國劇，同樣透過大眾媒體，傳播到每個家庭。舞台的改變，自然也使演出的形式有所調整。在文學方面，被稱為最現代主義的前衛作家，如王文興與七等生，他們使用現代意識流的技巧，來描寫最平凡的日常生活。這種美學上的交會，正好彰顯台灣文學藝術的特質，既不同於西方現代主義潮流，也不同於中國五四傳統的上游。

從一九七〇年到一九八〇年，是台灣歷史轉型最劇烈的時期。在國際政治上，台灣的地位日呈孤立。由於不能繼續再代表中國的合法政權，當時的行政院長蔣經國，決心實行本土化政策。國中義務教育的延伸，十大建設的繼續推動，本土人才的大量提拔，都在於呼應他所強調的口號：「往下扎根，往上結果」。因此，在國際形勢中飄搖不定之際，台灣的經濟力與知識力正在加速提高，從而使正在釀造的中產階級也加速成熟。這正好可以說明，猶在誕生的新興階級，也直接間接促成本土化與民主化運動。台灣開始見證黨外運動的登場，正是發生在這個階段。同樣的，相應於政治上的發展趨勢，文學藝術的鄉土運動也蓄勢待發。從更大的格局來看，族群、階級、性別不再停留於僵化的定義。台灣歷史正式進入一個大融合的年代，新的國族觀念，新的文化認同，在政治力與社會力的沖積下，蔚然成形。

本土化與民主化的趨勢，官方政策在背後的推動不容小覷。縱然當時的國民黨還非常保守，但是在行政體系大量晉用本省籍知識青年，在當時確實具有高度的暗示。進入本土化運動的階段後，這個海島開始以鮮明的形象出現在知識分子的思考裡；它不再是反攻大陸的跳板，也不再是美國的軍事基地。有一個事實值得注意，美援物資最後一批運送到台灣，是在一九七〇年。這種象徵性的中斷，其實也意味著歷史就要進入新的階段，年輕世代的知識分子，圍繞在半官半民的刊物《大學雜誌》，表達出自主自信的態度，開始形塑他們對未來的冀望。就在這個時期，呂秀蓮寫出《新女性主義》，稍後的許信良寫出《台灣社會力的分析》，都透露出性別意識與政治意識的提升。在過去很長的時間裡，台灣一直是作家與畫家所忽視的土地，但是進入新的歷史階段之後，文學藝術也大量注入島上的風土人情，這是因為台灣已經變成所有族群、性別、階級共同依賴的土地。更具體而言，本省與外省之間的界線，在民間社會開始呈現模糊。一九七九年，美麗島事件的發生，對於正在發展的黨外民主運動與鄉土文學運動，造成前所未有的衝擊。官方與民間都同時付出很大的代價，台灣民主政治至少遲到十年，而國民黨的威權體制也因此受到很大動搖。

美麗島事件在政治上與文化上都是一個分水嶺，當黨外人士被捕入獄時，戰後世代更加早熟地登上歷史舞台。黨外雜誌大量發行，示威活動走上街頭，開啟風起雲湧的一九八〇年代。從此以後，農民運動、勞工運動、環保運動、學生運動、女性運動，以及原住民運動，都不約而同揭竿而起。這是一場浩浩蕩蕩的洪流，從各個層面搖撼一黨獨大的根基。整個政治改革力量不斷升高之際，台灣的經濟生產力未嘗減緩。新竹工業園區的設立，一方面象徵台灣的工業升級，一方面顯示全球化的潮流已然襲來。躋身於亞洲四小龍的台灣，在國際外

交日益孤立的形勢中，終於還是屹立不搖。來自中產階級的改革要求聲浪，使得組黨的意願愈趨強烈。沒有民主政治，就沒有自由經濟；沒有言論鬆綁，就沒有開放社會。歷史的腳步越來越加快，一九八六年，民進黨宣布成立；一九八七年，國民黨宣布解嚴；一九八八年，蔣經國去世。台灣的過去與未來，正在在一連串事件中劃清界線。

四、台灣文學藝術的盛放時期

文學藝術的創造能量，在進入後戒嚴時期之際大量釋放出來。在此之前，有許多藝術形式與內容在文壇未曾出現。但是在解嚴之後，許多議題都浮上檯面。從性別與族群來看，過去一直受制於威權體制的支配，未能全面開展出來。在過去，權力的干涉能夠非常強悍，主要是因為它是各種文化沙文主義的集大成。儒家文化、民族主義、黨國體制，代表的是權力干涉背後的主流價值。而這些價值，其實就是男性沙文主義、漢人沙文主義，以及異性戀沙文主義的具體化身。只要權力繼續氾濫，沙文主義的影響力就不斷擴散。解除戒嚴，絕對不只是政治制度的鬆綁，而是更進一步顯示，各種沙文主義的全面動搖。具體而言，原住民文學藝術的大量生產，恰好就是在抗拒漢人沙文主義；女性文學藝術的崛起，正是針對過去扮演霸權角色的男性沙文主義進行批判；同志文學的開展，也在於抵禦

異性戀沙文主義的傲慢姿態。新的氣象正在醞造誕生，伴隨著民主政治的向前邁進，曾經被壓抑在社會底層的想像能量，都從權力鬆動的缺口流淌出來。

一九九〇年，在野百合學生運動的抗議之下，所謂萬年法統的資深立委與國大代表，從此退出歷史舞台。一九九一年，李登輝總統正式宣布終結動員戡亂時期。對於漫長的歷史大河，這可能只是微波瀾。但是對台灣社會而言，卻是掙脫權力枷鎖的關鍵事件。沒有法統牢籠的拘束，沒有思想檢查的控制，使得單面價值的政治搖身變成多元文化的社會。國民黨繼續一黨獨大，但也只能限制在格局有限的政治層面。但是就文學藝術的心靈而言，那已經不是黨國能夠輕易介入的領域。權力歸權力，文化歸文化，歷史正式在此分流。台灣意識與台灣認同，已不再是由特定族群與政黨所壟斷。這種文化價值橫跨在台灣社會的每個成員，中產階級的力量，也在這個重要時刻發揮主導作用。他們的改革意願，使遲到的政黨政治更趨成熟。國民黨與民進黨之間的爭衡，開始出現拉鋸狀態。民間力量或者民意取向，已經到達可以影響政治生態的地步。正是在這樣的基礎上，文學藝術的蓬勃發展獲得前所未有的保障。

解嚴時代的到來，有助於文化的解構能力。由於台灣社會進入後戒嚴時期，後現代與後殖民的爭論也接踵而來。從後現代的觀點來看，晚期資本主義的衝擊，使島上的經濟生活發生鉅變。消費文化、資訊文化開發了無窮盡的慾望。對於品牌符號的追逐，逐漸形成風潮。但是從後殖民的觀點來看，台灣社會長期受到政治權力的箝制，使島上住民始終不能擺脫過去殖民統治的陰

影。戰後的戒嚴統治，與日據時代的殖民統治，似乎有密切的連接。即使進入戰後時期，整個社會並沒有感受到解放的感覺。必須要等到戒嚴體制終結，社會心靈才從歷史的囚牢釋放出來。

後現代與後殖民的思維，都在強調去中心（decentering）的解構思考。但是，關心的層面有所差異。後現代追求的是主體的消亡，過去支配思想的主流價值，開始遭到強烈質疑。後現代思潮嘗試突破既有的疆界，使各種審美價值可以越界流動。談到文學藝術時，不再強調作品的重要性，而是偏愛文本的內在探索。因為作品屬於作者，如果過於崇拜作品，等於是膨脹作者的權威；擺脫作者的控制，使文本從作者的陰影下釋放出來，意義就不再受到限制。文本成為一個開放的想像空間，容許讀者肆意填補新的解釋與觀點。所謂文本，在文學裡就是文字，在音樂裡就是音符，在繪畫中便是色彩，在舞台上便是舞姿。文本可以相互連結，也可以相互對話，例如小說文本可以延伸成為電影文本，繪畫文本可以化成詩或散文的色彩，因此全部都視為符號世界的話，過去各種文類或文體的觀念，就被打破，而造成不同藝術領域之間的流動。對於後現代而言，歷史反而不是重要的關切，凡是能夠造成並置（juxtaposition）的效果，所有的創作者都願意去嘗試。具體而言，橫向的延伸取代了縱向的繼承。因此，文學藝術不再依照道德、傳統、體制的規範，一切的表现都在彰顯演出（performance）。藝術上的南腔北調、舊歌新唱、內衣外穿、男扮女裝等等的越界表演，都在追求全新的藝術效果。後設小說與後設電影的演出，突破時空的限制，也模糊虛構與真

實之間的界線。過去的敘述，一本小說只容納一個故事，但是後現代思考則容許多個故事同時並存在一個作品。捨去訓誨教化、懲惡勸善的道德功能，使創作歸位於純粹的藝術。

後殖民卻是在於追求記憶的重建，使歷史上消失已久的主體再度建構起來。因此在後殖民的思考裡，去中心乃在於抗拒霸權的殖民文化。恢復或重構歷史記憶，為的是使消失的固有傳統獲得傳播，從而對殖民者回以漂亮的反擊。對於正義、公平、人權、道德的追求，不再放棄。在歷史上由於受到偏頗的待遇，受害者從來沒有機會認識或體會作為人的意義。公平與正義的道德觀念從來並不過時。這些曾經缺席的價值觀念，在社會轉型過程中，又獲得全新的力道。凡是觸及性別、族群、階級的議題，都置放在歷史語境中徹底考察。對於過去的記憶緊追不捨，一方面使文化主體更形鞏固，一方面也防止威權體制捲土重來。

解嚴後的台灣社會究竟是屬於後現代，或是後殖民，可能是一個不斷反覆思考的議題。從文學藝術的成就來看，一九九〇年代以後，台灣進入晚期資本主義的階段，迎接全球化趨勢的到來，很多流行文化接踵而至；大量的翻譯小說與後現代藝術，也正式引進島上。從這種多元文化的繁華景象，可以印證後現代的降臨。但是從另一個角度來看，長期被壓制的性別與族群議題，隨著後戒嚴時期的開放，迸發出大量的生產能量。長期處在邊緣位置，許多弱勢族群與性別清楚看見霸權文化的四處流竄，抵中心或去中心的思維，形成巨大的抗拒力量。他們對於國族主義或父權文化，展開強烈批判。來自原住民的聲音，

或是來自同志的文學藝術，都創造了過去未曾存在的生動想像。這些文學藝術的出現，可能是屬於多元文化的一環，但不應該視為後現代的一部分，而應該是劃歸批判權力的後殖民思考。確切地說，從世紀末到世紀初的台灣社會，無疑既是後現代又是後殖民。

後現代文化是由全球化資本主義的衝擊而造成，而後殖民文化則是由島嶼內部的反思力量擊造而成。因此，面對九〇年代的文化爆發力，應該放在雙軌的歷史語境並置考察。台灣社會在開放與再開放之際，正好面對海峽對岸中國的崛起，全球化趨勢的力量，已經不能容許對中國經濟體的視而不見。作為世界第二大經濟體的中國，從台灣吸引大量的資金與人才，這樣的事實更不容忽視，而這正是過去歷史從未發生的最大挑戰。無論是從後現代或是後殖民的立場來看，中國所帶來的誘惑與迷惑，才是二十一世紀台灣文學藝術必須嚴肅思考的問題。如果在未來要創造更精采的文化，整個海島不僅要維持主體性，也要保持適度的開放性。所謂主體性，便是維持自主的價值體系，既可以自我詮釋，也可以詮釋別人。所謂開放性，指的是台灣社會可以與外來文化展開無盡止的對話，也可以進行批判性的吸收與消化，最後都融入台灣主體的一部分。

面對不斷崛起的中國，在政治上可以對等溝通，在文化上可以彼此交流。但是可以確定的，台灣的文學藝術創作者，由於沒有受到權力的檢查與干擾，已經造成一種非凡的氣象，不再受制於政治格局的困限。當對岸中國的文學藝術必須符合政治要求之際，台灣已經脫離那種保守而壓抑的階段，文學藝術不再受到權力的隨意侵入，反而可以回過頭干涉政

治。如果台灣的文化成就就可以稱為一種軟實力，那麼一種前所未有的信心已經在島上降臨。在歷史上，台灣不斷扮演邊緣的角色或受害的空間，對於本身生產出來的文化傳統，如果不是過於自卑，便是過於自傲。進入後戒嚴時期之後，特別是進入二十一世紀之初，台灣文化的主體論述蔚然成形，能夠非常開放地接受翻譯的文化，或從中國進口的作品。無論暗藏著消費的資本主義，或是挾帶著強勢的意識型態，對於台灣的主體論述，並不造成任何影響。

從戲曲來看，所有的演出者不再為政治服務。隨者本土熱的燃燒，傳統戲曲大量轉型，例如「雅音小集」、「當代傳奇」、「漢唐樂府」的出現，使過去的表演形式更精緻化，也更大眾化。電視歌仔戲的出現，使傳統技藝又獲得全新生命。即使是最草根的布袋戲，也開始結合電子音樂，加強聲光效果，甚至插入西洋的爵士樂，既出人意料，也合情合理。在戲劇方面，「表演工作坊」、「屏風表演班」、「綠光劇團」顯示主流劇場的藝術成就。甚至在小劇場方面，如「河左岸」、「環墟」、「優人」、「臨界點」、「台灣渥克」、「金枝演社」、「台南人劇團」，都開發了一定的表演市場，形成多采多姿的藝術風貌。在舞蹈方面，雲門舞集無疑是使台灣藝術建立了國際能見度，但是在一九八〇年以後，肢體表演也開始出現繁複的風格。女性意識覺醒之後，重要舞者如陶馥蘭、蕭渥廷、林秀偉，不僅彰顯肢體之美，也在彰顯台灣在地的風格。近期的雲門以及重新出發的林麗珍，都舞出了東方特色與台灣之美。在音樂方面，曾經有過一段時期，是以創作中國

現代音樂為主流。進入一九九〇年代以後，在地性格越來越濃厚。縱然有回歸傳統的色彩，卻不能以僵化的「中國」來概括。尤其打擊樂進入了音樂領域之後，重要的領導者如賴德和、盧炎、馬水龍、朱宗慶、潘皇龍、錢南章、李泰祥、陳揚、金希文、吳丁連，一時多少豪傑，展現台灣社會的精銳盡出。在歌謠方面，尤其是流行音樂方面，台語歌不但轉型，還造成廣大的聽眾。葉啟田、蔡振南、陳盈潔、江蕙、黃乙玲、洪榮宏，已經是家喻戶曉的歌者。國語歌曲方面，羅大佑、張艾嘉、蔡琴、潘越雲、李宗盛、黃韻玲、張清芳、張惠妹、周杰倫，也各領風騷成為最佳票房，為台灣的都會文化做了最好的詮釋。在電影方面，一九八〇年之後，寫實電影曾經獲得肯定，如侯孝賢的《悲情城市》、《戲夢人生》，楊德昌《恐怖分子》、《牯嶺街殺人事件》。進入九〇年代以後，紀錄片反而比劇情片還受到歡迎，如胡台麗《穿越婆家村》、吳乙峰的《生命》，顯示本土價值的自我肯定。同志電影如《孽子》、《藍色大門》、《十七歲的天空》，更代表台灣藝術的重大突破。進入新世紀之後，魏德聖《海角七號》造成的風潮，鈕承澤《艋舺》的另一高潮，更使台灣主體論述變得強悍有力。舉這些藝術上的轉型與提升為例，主要在於強調台灣文化的自信心，已經不再是一種願望，而是一種具體的實現。

穿越黑暗的歷史旅程中，台灣文學藝術從未在霸權文化的記憶檔案裡有任何位置。一九八〇年代確實是屬於關鍵時期，民主運動匯集了社會底層的文化能量，一方面衝破威權體制的枷鎖，一方面開啟文化想像的閘門，終於遺棄卑微與受害的人格，使歷史方向完全改流。回顧近百年來的中華民國發展史，從未發生過的開放境界，竟都在小小的台灣化夢成真。把受害的經驗轉化成受惠的遺產，正是在北半球海洋泅泳的海島，最引以為傲之處。一百年就要過去，但是歷史還會繼續發展。依賴著民主政治所挾帶的公平與正義，欲求一個公民社會的到來，已不再是遙遠的理想，而是更加完整地實現在破浪前進的台灣。公民社會的價值受到尊崇時，下一個百年的文學藝術，還會展現更動人的丰姿。

我是如何到達台灣女性主義

台灣文學在一九八〇年代見證女性主義思潮的抬頭，在此之前，主流價值基本上是以男性思維為中心，縱然在一九六〇年代，現代主義臻於高峰之際，有許多女性作家也加入行列。但那段時期，現代主義的技巧還是凌駕在女性主義的思維之上。一九八三年，有三本重要作品次第誕生，亦即李昂的《殺夫》與廖輝英的《不歸路》，分別獲得聯合報與中國時報小說的第一名。這兩部作品都是從女性的視角觀察台灣社會的演變。《殺夫》是描寫一位受到家暴的女性，不堪長期受到身體與情慾的凌虐，終於以屠刀刺死粗暴的丈夫。《不歸路》則是從第三者的角度來看待男女愛情，完全顛覆過去主流價值的愛情故事。長期被歧視、被壓抑的第三者聲音，躍居外遇故事的主要敘述者，翻轉過去那種被邊緣化的發言位置。兩本作品的誕生意味著台灣女性作者的發言權，確實與台灣社會資本主義的高度發達，彼此桴鼓相應。也在同一年，白先勇的同志小說《孽子》付梓問世，在異性戀中心的社會傳統裡造成的震撼，至今仍然餘波盪漾。性別議題終於匯入台灣的主流論述，正

好說明一個多元價值的時代已然到來。

當時我還在海外遭到政治放逐，在流亡生活中捧讀這三部作品時，似乎隱隱看到封閉保守的台灣社會，已逐漸出現生機勃勃的文學想像。對於一位受到儒家教育，又在反共社會成長的知識分子，從來不會思考身體的議題，遑論以性或情慾為主題的文學。女性文學的出現，不僅使我對歷史解釋有全盤的再認識，也讓我在審美原則上有重大調整。作為一位男性的知識分子，很難不受到主流論述的長期影響。在那段遠離權力干涉的海外時期，我獲得一個廣大空間，重新理解過去所累積的知識，也重新觀察我所賴以生存的土地。縱然已經接觸了女性文學，但是性別議題並不是我最大的關心。尤其自己捲入海外政治運動，當時最急切想了解的是馬克思主義。從一九八〇年到一九八五年，我把全部時間投入馬克思、列寧、毛澤東思想的閱讀；同時也對日據時期台灣左翼政治運動，與台灣左翼文學運動進行考察。現在回想起來，如果沒有受到左翼思維的訓練，恐怕很難與日後的女性主義聯繫起來。其中最主要的關鍵在於，馬克思主義的重要基礎，便是對社會弱勢族群的關心。在馬克思全集中，很少有女性議題會出現；畢竟它所關心的是資本主義所創造出來的階級問題。在左派運動中的弱勢關懷，從正統馬克思主義來講，應該只是指工人階級，或是農民階級。具體而言，我當時對階級議題的注意，遠遠超過對性別議題的關心。但是，就是在這樣的思想轉變過程中，我找到一個突破的契機。

這個契機便是，我開始研究日據時代的台灣共產黨。在這個黨的生存歷史過程中，有一個重要的領導者，竟然是一位女性，謝雪紅。在歷史想像中，一位沒有受過正式教育，而且是以養女身分出生的鄉下女性，如何有一天竟然躍升成為台灣共產黨的領袖。僅僅從有限的文獻紀錄中，這位女性對我所釋放的魅力可謂深刻。我長期是在男性沙文主義與右派自由主義的思想傳統中，慢慢被培養出來。當我決心要撰寫謝雪紅一生的歷史時，那種思想跨越，造成我生平最大的斷裂。我從一個右派青年變成一位憤怒的左派運動者；我從一位狹隘的男性沙文主義者，開始張手接受開放的女性主義。這樣的過程仍緩慢，但很篤定。我一步一步走進謝雪紅的歷史世界。搜集她的史料，我耗盡十年的時間。正式動筆時，是在一九八七年，當時台灣已進入解嚴時期。整整經過四年的纏綿與折磨，我完成一部四十萬字的《謝雪紅評傳》。一位台灣男性知識分子，為一位歷史女性撰寫傳記，大概是我開啟先例。在漫長的、凌遲的撰寫經驗裡，我所受到的思想教育，恐怕比我在台灣大學時期或研究所時期的收穫，還來得更為深刻而廣闊。正是在謝雪紅身上，我看到一位女性在歷史上是如何遭到邊緣化，或甚至是汙名化。謝雪紅以她的有限知識訓練與豐富的生活經驗，使她從社會底層慢慢向上爬。縱然教育程度不高，但與生俱來的智慧，往往使她從困境中脫穎而出。她可能也是日據殖民時期的政治運動者中間，少數有過最冗長、最複雜的旅行經驗。她首先到達中國上海，在那裡獲得左翼思想的啟蒙。一九二五年，她被推

薦去莫斯科留學。在那裡的東方勞動大學，前後受訓兩年。完成訓練後，一九二七年，她祕密回到上海；在一九二八年成功地建立台灣共產黨，不久即遭到逮捕，遣送回台。在警察鷹犬的監視下，她在台灣重新建立共產黨組織；與當時最大的政治團體台灣文化協會，與台灣農民組合相互結盟。

謝雪紅在殖民地時代的意義，帶給我很大的啟發。作為女性，她知道在如何困難的歷史條件下重建一個黨。而更重要的是，她開始關懷台灣無產階級，其中以農民與工人為重心。由於時代的限制，她的女性主義可能還處在相當素樸的階段。但是她敏銳的政治思維，使她發現如何突破有限的政治格局。她主張，婦女問題應該匯入台灣民族主義運動的潮流中，一起解決。如果民族沒有得到解放，則女性也難以得到解放。從現在的觀點來看，這種思維方式還是沒有脫離男性中心論的限制。但是對於當時的知識分子思考來說，已經具備突破的氣勢。我所撰寫的《謝雪紅評傳》，並非只侷限在殖民地時期。謝雪紅在一九四五年之後，繼續在台中成立工人團體、學生團體，與婦女團體。她仍然沿著日據時代的左翼運動與民族運動策略，繼續領導戰後的民眾。在二二八事件的武裝抵抗國軍，使她成為台灣歷史的傳說。事件後，她逃亡到香港，繼續從事反對國民黨統治的宣傳。集結一部分流亡海外的知識分子，持續堅持左派的階級立場。一九四九年，謝雪紅接受毛澤東的邀請，參加中國人民共和國的開國典禮。從此以後，在中國擔任台灣民主自治同盟的主

席。一九五二、一九五八、一九六七，她分別受到整風運動、反右運動，以及文化大革命的政治鬥爭。一九七〇年十月，病逝於北京。

謝雪紅一生給我的啟發，不僅是重新認識台灣歷史。她的歷史經驗，也引導我去理解女性主義與後殖民理論。如果沒有清楚認識謝雪紅一生的升降起伏，恐怕我很難了解女性主義的精神。如果沒有見證她穿越三個不同時代，也就是東京的日據時代、南京的國民黨時代、北京的共產黨時代，我就很難去接受後殖民理論。這兩種思維方式，建基在一個共通點，那就是如何建構自我主體。重建主體性，是女性主義最初的出發點。怎樣從一個被凝視、被詮釋的客體，翻轉成為能夠自我凝視、自我詮釋的女性主體，正是謝雪紅與她的生命極其活潑的教育了我。經過這本書的撰寫，我到達一個知識的斷裂點。我漸漸發現，自由主義的缺陷。它過於關心個人，與過於對政治權力抱持著寬容的態度。謝雪紅使我從歷史思維嫁接到性別議題與階級議題。確切地說，過去的知識訓練過於強調平面的文獻閱讀，欠缺政治與社會的結構性分析。所謂結構性分析，是注意到社會背後的經濟問題，而這樣的問題牽涉到族群、性別、階級。一旦與結構性的思維結合在一起，許多寬容的精神都慢慢轉化成批判精神。

不可否認，身為早期的自由主義分子，對現代主義文學的閱讀，自然而然也是從寬容的角度去接受。但是進入一九八〇年代以後，由於接受左派思維的洗禮，再加上接受謝雪紅左派精神的考察，終於驅使我重新閱讀台灣現代主義運動中的女性小說。其中包括歐陽子、陳若曦、聶華苓、於梨華、施叔青、曹又方、叢甦、吉錚，以及稍早的女性文學，如郭良蕙、郭晉秀、孟瑤。這些再閱讀，等於是重新省視我轉變成左派思維之前的審美觀念。在此之前，我注意的是文字所顯示的技巧、象徵、暗示，甚至有一段時間，我耽溺於她們的情慾描寫。例如郭良蕙的《心鎖》，於梨華的《夢回青河》，與歐陽子的《秋葉》。小說中的不倫、亂倫故事，毫不諱言地說，是我最早的性啟蒙。女性細膩幽微的刻劃，把我帶進一個懵懂、混沌未開的錯亂世界。我只看到其中的墮落，卻未及發現暗藏的掙扎與昇華。經過左翼思想的洗禮，這樣的審美態度，慢慢讓我遺棄。我開始思考：為什麼女性必須要以扭曲、變形、迂迴、跳躍的方式來描寫她們的身體？而這樣的技巧為什麼不會在男性作者的小說中出現？開始能夠這樣思考時，我已經感受到自己的文學閱讀就要跨入一個全新時期。

回到一九八三年台灣社會的現場，李昂、廖輝英、白先勇的小說次第誕生，絕對不是偶然，更不是孤立的現象。當時台灣社會處在美麗島事件發生之後，民主運動也許受挫，但是資本主義的發展卻不斷開展、累積。在那段時期，封閉的台灣社會已經開始感受到全球化浪潮的襲來。資本主義的加速擴張，相當穩定的為台灣創造了一個基礎鞏固的中產階級。這個階級對於威權統力的權力干涉開始感到不耐，認為落後的政治制度無法配合

自由經濟的發展。社會內部正在釀造一股強烈的改革願望。潛藏在島上的文化生產，也正伺機而動。台灣的女性族群正式在這個歷史關口，跟著追求政治發言權。女性知識分子不僅蔚然誕生，在勞動職場的女性工作者也遠遠超過男性。當她們意識到自己對社會進步的貢獻時，也對自己欠缺發言權深覺不滿。不滿的情緒瀰漫在不同的性別、族群與階級。從一九八三年到一九八七年，台灣歷史見證了農民運動、工人運動、女權運動、同志運動、原住民運動、學生運動以及環保運動。整個社會處在動盪不安的狀態。幾乎每一股批判力量都是朝向一黨獨大的威權體制。從這樣的格局來看，女性文學與同志文學的誕生，是其中的重要徵兆。

我是在一九八九年以思想犯的身分獲得容許回到台灣一個月。初回故鄉，我所遭遇的文化震撼可謂雷霆萬鈞。至今在我體內仍然可以感受當時所承受的振動。回到台灣時，整個讀書市場已經出現各種議題的文學作品。當時最流行的是政治小說、眷村文學以及女性作品。被壓抑的文學想像在那個時刻從冰山狀態轉化成火山爆發。一個新的時代已然到來。對於這種繁複而豐富的文學現象，有人性地將之定義為後現代時期；也有人沉重地視之為後殖民時期。無論是屬於後現代或後殖民，唯一可以確認的是，台灣歷史已經義無反顧地進入前所未有的階段。重要女性作家如袁瓊瓊、蘇偉貞、蕭颯、蔣曉雲、蔣家語、朱天文、朱天心、蕭麗紅、平路、蔡素芬，創造一個百花齊放的時代。情慾是她們之間的

重要議題，她們啟開一個始無先例的視野，長期被觀看的陰性身體，篤定的進入一個重新命名的階段。

二十年來的台灣歷史演變，在政治上不僅發生民主改革與政黨輪替，在社會上更可看到性別議題的解放。身為台灣文學的男性研究者，自然不會以女性主義的立場自我定位。畢竟男性思維並不可能具備女性身體的經驗，更別說女性意識的內在流動。真正要為女性發言的，當然必須由女性學者來介入。不過，我也深刻覺悟，縱然不能以女性主義者自居，至少可以為女性主義文學以實踐方式予以聲援。如果從思想光譜來看，我應該是屬於左派的自由主義者。換句話說，對於不同的思維方式必須表達寬容，而對於不公平的制度則必須表達批判。在現階段，台灣女性可能不宜以弱者的觀點來看待，但我們必須承認，經過民主改革洗禮的台灣社會，其實還殘留男性中心論的痕跡。在制度上、文化上、價值觀念上，台灣距離一個健康的公民社會還頗為遙遠。當我看到女性文學在情慾書寫的議題之外，又開啟干涉歷史與環境保護的重要關懷，這些事實更使我警覺女性在二十年來的歷史發展中，一直扮演積極的角色。可以確定的是，台灣公民社會如果不斷慢慢建立起來，女性智慧的貢獻可以說非常巨大。正因為認清這個事實，我在研究台灣文學之餘，對於公民社會的關切，從來不敢退卻。對我個人生命的生長，可能已經到達台灣女性主義，而這樣的到達，其實也只是初步的接觸。往後我還是會繼續支持女性主義的立場，也會更加積

極閱讀並研究台灣女性文學。從弱者的立場出發，我可能不只是停留在性別議題，凡是在族群與階級問題上看到被壓迫或者被窄化的事實，我的批判精神還會繼續堅持下去。在我有生之年，可能無法見證一個真正公民社會的誕生，但是我並不會因為看不到就放棄努力。展現在我面前的，還有一段遙遠的道路必須走下去。

十年之約

十年的旅路，充滿死亡氣息，也暗藏勃勃生機。回望十年前的另一頭，益覺此身雖在堪驚。多少熱情，多少理想，都埋進風雨泥濘之中。死亡之神，擦肩而過，順手牽走父親與母親，也一併帶走岳父與岳母。親情的遠逝，不能不證明這是絕望與訣別的盛放時期。死亡不再是迂迴的暗示，而是以明目張膽的姿態，掠奪可敬的人格。留下滿地腳印，都朝著逆反方向奔走。四面襲來的風，帶著秋決的氣味，沉重，扎實，冷酷，全然不可抗拒。

不可抗拒的，不止是親人的漠然離去；留在人間的未亡者，眼睜睜看著理想遭到背叛。真理與謊言，是十年來歷史的兩副面孔：一邊在哭泣，一邊在嬉笑。背叛的滋味是什麼？這世間如果有所謂歷史之死，恐怕比失去父母還要痛不欲生。急轉直下的歷史，以倒退的姿態前進。當他們說愛，其實是在定義什麼叫做仇恨。當他們說理想，毋寧是在換算利益。半生的漂泊，返鄉的苦痛，為的是見證人間的公平與正義淪為廢墟。

十年的旅程，是孤獨寂寞的自我放逐。曾經是飛揚的魂魄，如今是深鎖在山上的斗

室。在夜裡捻亮一盞燈，拯救那搖搖欲墜的垂危命運。從死亡，從背叛，把不斷沉下去的心靈搶救回來，回到寧靜安穩的文學閱讀。沸騰的審判噪音統治外面那世界時，能夠收留漂流的身軀，唯文學而已。現實是那樣窄仄擁擠，文學是如此開闊豐饒。浮游的命運終於停靠在文學疆界，接受文學力量的淘洗。那是一種淨化的儀式，擦拭傷痕累累的創口，洗滌風塵僕僕的衣袖。坐對情緒退潮的夜窗，一個全新的許諾適時降臨。

重新開筆台灣文學史的撰寫，是一個再出發的起點。帶著放逐的心情，朝向歷史曠野逆時間而上。那已經是二〇〇八年的晚春，政治板塊正發生劇烈移動，所有的理想主義者紛紛遭到埋葬。絕望與訣別的年代捲土重來之際，艱苦的千里跋涉也正啟程遠行。歷史比現實還要平靜，文學比政治還要震耳欲聾。重新回到一九二〇年代的殖民地台灣，重新認識先人的理想與熱情。在他們抵抗的精神中，反而獲得前所未有的生命力。文學史的書寫，為的是重新構築一個視野，如何以更真實的心情貼近海島台灣。

那許諾始於海外時期，也是另一段絕望的時期。已經跨過中年，返鄉遙遙無期，彷彿是在大海泅泳浮沉，完全不見邊際。在茫然四顧之際，偶然抽出賴和的文學作品閱讀，企圖祛除初讀時的那種不耐與不快。當初發現他的文字，文白夾雜，日漢交錯，語法與句式崎嶇不平，造成閱讀時的顛簸。那是一種驚險的閱讀，好像走在危崖之上，一方面躑躅前進，一方面落入迷宮。後來才覺悟，那是典型的殖民地文學。身為台灣知識分子，既接受

日語教育，又吸收中國新文學的影響，而本身也受到母語傳統的薰陶。如果不是生活在那個時代，簡直無法想像台灣新文學是如何開枝散葉。漂流在陌生的土地，台灣歷史反而變成一種救贖。閱讀時，掩飾不住內心的鬱悶。孤懸海外的小島，似乎已經成為漢人文化的失憶與忘卻。沒有人可以想像，海上孤兒身分的知識分子，在荒地上點燃風中燭火；那飄搖的光，竟是開啟此後百年文學的火種。

以賴和為起點，一條漫長的精神旅行於焉展開。全程走完一九三〇年代與一九四〇年代，沿途與幾位殖民地作家不期而遇，他們分別說著漢語與日語，表達程度不同的抗拒。他們的文學形式當然不能與戰後文學的藝術成就相互比並，但是隱藏在文字背後的心靈，生動地強烈批判殖民帝國。日語作家楊逵、呂赫若、吳新榮、張文環、龍瑛宗，都充分顯露毫無妥協的姿態。漢語作家張深切、葉榮鐘、王詩琅、朱點人、楊守愚，他們都投入全部的生命，營造一個時代的心靈框架。他們的日語與漢語無法臻於成熟，卻相當精確定義什麼叫做台灣文學。能夠以歷史的同情理解他們時，才深深覺悟他們在那麼小的空間，那麼短的時間，竟留下那麼豐富的文學遺產。到達那樣的認識之際，一個許諾神諭那般，悠然降臨，在內心不禁升起一股慾望毅然承接。生命中從未那麼勇敢地面對先人，決定為他們保留歷史記憶。文學史工程的最初藍圖，便是受到那飄搖的光之召喚，而清晰描繪出來。

漫漫又過十年，帶著悲愴，噙著淚水，漂流之軀最後回歸到自己的土地，整個台灣社會

在一九九〇年代經歷最徹底的變革，威權體制不僅成為歷史灰燼，所有曾經被壓抑的思考終於獲得鬆綁。在海外孤絕時期所定義的台灣，恐怕也需要重新定義，尤其見證女性文學、同志文學、原住民文學、眷村文學，進入一個前所未有的盛放季節，沒有誰比誰還更具主流。如果對話可以取代對抗時，則所有封閉的心靈都必須開啟窗口，去面對姍紫嫣紅的繁華景象。文學絕對不是靜態的文字表演，而是容許所有的讀者看見生命中所看不見的世界。一篇作品誕生時，就已經超越作者原有的族群或性別的身分，而觸及等待撫慰或救贖的魂魄。那是一種流動的藝術，在不同讀者之間構築一個共同的閱讀市場。而閱讀就是一種旅行，不同作者，不同文體，不同形式，都是一個驛站。一首詩，一篇散文，一部小說，往往收留了千里跋涉的旅者。

手捧原住民作家的小說時，彷彿到達一個久被遺忘的部落。閱讀女性文學的作品時，幾乎可以感受一個曾經遭到囚禁的身體。涉入一部本地作家的長河小說，便立即捲入蜿蜒曲折的時間淘洗。打開一冊同志小說時，整個心靈無異於受到鞭笞與凌遲。歷史上被損害以及被頌讚的土地，正是由最悲傷與最美麗的文學形塑起來。台灣文學必須放在這樣的視野，才有可能企及它的繁複與豐饒。台灣文學是什麼？它正是與九〇年代民主改革的格局，那樣長那樣寬。如果沒有經過所有的族群默許與認同，台灣不可能脫離荒涼殘酷的威權時期。如果文學是歷史的產物，它應該就像獲得釋放的台灣社會那樣，可以容許層次不同的藝術演出。台灣文學進入一個全新階段，正是因為伴隨著歷史條件的重大翻轉。在新

的歷史階段，正是政治權力讓位給藝術想像；在那裡，所有的語言技巧與文字藝術都得到包容，而所有的作家也站在同等地位平起平坐。

在世紀之交，是撰寫文學史的最初階段。鎖在城市邊緣丘陵的一個書房，面對窗外一株鳳凰樹，秋陽照在雪白的稿紙。筆尖寫下第一個字時，從未預見這項書寫工程就要耗去往後十年的時光。從百葉窗投射進來的秋陽，緩慢移動，但是那速度永遠比落在紙上的筆跡還要快。困頓地面對歷史，有一種逆流而上的遲緩。下筆的速度是那樣艱難，卻有一種放心，因為知道窗外那世界已經有了徹底的改造。那時，見證威權體制在一夜之間崩解，此後的歷史條件應該是平穩穩定。只要維持那份篤定，文學史的建築自然會巍然成形。迤邐經過四年的光陰，走完整個殖民地時代，並且又跨過時代界線，順利到達一九六〇年代的現代主義運動。這部書寫工程若是再堅持兩年，當可抵達預期中的目標。然而不然，生命中從未經歷的精神凌遲突襲而來。

現實社會從來不是依照主觀意志在發展，殘酷的事實顯示，歷史總會以突變與轉彎來呈現真實。披著理想的外衣，戴著正義的假面，並不意味一個公平的時代終會開啟。那是一個充滿訝異的詭譎時期，所有的價值與理想都必須以政治權力來折算。許多歷史觀念都出現相剋的評價，他們可以歌頌日本殖民者的現代化運動，也同樣可以讚美反對現代化運動的台灣作家；他們可以莊嚴地紀念因官方貪腐而爆發的二二八事件，也可以極其褻瀆在

暗地裡進行貪汙活動。真理與謊言，是歷史的兩副面孔：一邊在哭泣，一邊在狞笑。

窗外的鳳凰木投射稀疏的葉影在稿子上，那時已經秋深，執筆的手不免躊躇猶豫。文學是什麼？歷史是什麼？如果歷史比文學還更虛構，或者反過來說，若是文學比歷史還要真實，那是從未有過的抉擇。仰首注視窗外日漸飄零的那棵樹，瘦骨嶙峋的枝幹似乎無法抵擋秋風的吹拂。葉落滿地，已經預告一個歉收的季節就要降臨。俯臨空白的稿紙，一股寒氣撲面而來。如同在北國瞭望千里雪地，心底感受的顫慄是那樣寂寥空曠。所有的生命都埋葬在雪層以下，一切的思維都進入冷凍狀態。那不止是文學史計畫繳了白卷，在海外投入民主追求的少壯歲月，也形同虛擲。在最絕望的時刻，被迫回到戰鬥位置。當批判的筆開始指向腐敗的當權者，就知在那一刻，要失去所有的朋友。如果那是一場赤裸裸的肉搏戰，亦不為過。幾乎是逆著時代，正面與傲慢的意識形態進行對決。而那樣的意識形態，也正是年少時期的堅固信仰。展開那樣痛苦的戰鬥時，彷彿是跟另一個早年的自我以利刃相對。如果典型不再，理想已逝，政治信仰並不存在任何意義。帶著血痕，站在朋友的對立面，無法抑制地興起時空倒錯的幻覺。

歷史又重來一次，挺起批判的筆之際，好像回到森嚴的威權時代。同樣是屬於批判，歷史舞台卻換了主角。如果那也可以稱為戰鬥，對貪腐者展開抗拒時，其實就是自我鑑照，也是自我鞭笞。那時第一次驚覺，漂流魂魄所換取的代價，恰好淪為意識形態的共犯。死亡之神在那時刻最為貼近。若是從此繳械投降，謊言與欺罔恐怕就是最後的贏家。

埋藏已久的意志，欲絕未絕；生命已經被逼到牆角，再無後路可退。那是置之死地而後生的關鍵時刻，落在絕望的深淵，或許也是絕地逢生的契機。

偶然重拾荒蕪已久的稿紙，那未了的書寫工程，其實暗藏勃勃生機。既面對現實，也面對歷史，可以另闢一個戰場。庸俗的政治權力，並不能遮蔽真實的歷史。坐在城市邊緣，又坐在鳳凰樹的葉影下，春天的陽光再次照射在空白的稿紙。站在一片廢墟，帶著清理戰場的心情，又回到沒有輸贏的文學閱讀。早年的許諾，並不能藉由政治形式來實現。迂迴走過旋轉的道路，最後還是回到原點。政治往往是一種減法，排除所有意識形態的異端，也建造一座封閉的城堡。文學是一種加法，以開放的態度容許異質的藝術想像。權力是一座迷宮，文學是一個出口；政治史是興亡史，文學史是傳承史。

穿越漫長的困頓與挫折，是十年旅路的縮影。在一九六〇年代停筆的地方重新開筆，更加能夠體會這片土地並不能以狹隘的權力來定義，而應該以盛放的文學來命名。三十年來的藝術昇華與救贖，似乎與近百年前的飄搖之光相互映照。在歷史中跋涉，有時越過沙漠，有時飄過海洋。深深體會到一首詩、一篇散文、一部小說，就是一個驛站。浴火在慘烈的權力戰場之後，倖存之軀卻被文學收留。如果這就是餘生，那幻滅，那覺醒，最後都容納在文學史的十年之約。

新台灣·新文學·新歷史

如果有一個書寫工程可以苦惱十年以上，可以使一位投入者從盛年走到黃昏歲月，而又終於沒有放棄，那一定是刻骨銘心的生命書。站在時間的盡頭這邊，回望最初落筆的第一章，已經無法推測當年的心情。能夠堅持走到這麼遠，魂魄深處其實已經落下許多歷史痕跡。中間經歷的驚濤駭浪，曾經動搖最初的信心。生命中，來自政治現實的打擊，兩度粉碎了對文學的嚮往。第一次是在一九七九，美麗島事件發生，使年少的自由主義者陷入理想崩潰的狀態。第二次是在二〇〇六年，綠色當權者爆發貪腐事件，使長年的民主追求者癱瘓在無邊的失落。一息尚存之際，在寂寥的、不為人知的角落暗自舔舐傷口。在最痛苦的時候，歷史書寫反而成為一種心理治療。整個療程很慢，很冗長，很枯燥，卻容許一個脆弱的魂魄慢慢從黑暗深淵攀爬出來。

台灣新文學史的建構，確實是龐大的挑戰。所謂新，指的是現代的到來。島上住民開始迎接現代文化的降臨，完全不是出自主觀願望，而是因為淪為日本殖民地而被迫接受。

因此，現代一詞所具備的意義，比起西方現代的崛起還要複雜。如果是從社會內部緩慢改造，配合政治經濟的相應變革，而且是以漸進的速度慢慢前進，則現代化所帶來的文化衝突，就不可能那麼劇烈。台灣的現代化卻是在殖民權力的裹脅之下，以最迅速的節奏在一夜之間席捲小小的海島。新文學的誕生，正是台灣第一代知識分子所推展的啟蒙運動之一環。透過文學形式的表現，一方面揭露殖民地統治的本質，一方面介紹世界最新的文化趨勢。因此，從一九二〇年代發軔的新文學運動，先天就帶有強烈的抵抗與批判，而且也與生俱來就是要追求自主與開放。這本文學史寫得如此艱難，就在於它不能擺脫政治社會發展的羈絆，而只是專注於美學的挖掘與探索。早期的文學作品，文化意義往往超越藝術精神。具體而言，作家在遣詞用字之際，不能只是單純表現他們的感情，而必須同時表達思想上的困頓與政治上的挫折。

十年前開筆時就已經意識到，這本文學史需要兼顧藝術的演變與政治的流變。這種雙軌思考，為的是要更貼近殖民地文學的本質。畢竟，在帝國主義的控制下，文學已不純然是文字技巧的演出，其中還注入精神的凌遲與折磨。從一九二〇年代的思想啟蒙，歷經一九三〇年代寫實主義的抬頭，以致一九四〇年代前半葉的戰爭時期，非常鮮明顯示，台灣作家未嘗須臾偏離權力的支配與宰制。在撰寫過程中，整個心靈可以感受台灣先人在飄蕩時期所產生的悸動。從第一章寫到第八章，大約耗費兩年的時間。然而，完稿時卻赫然

警覺，許多新的史料紛紛出土。進入二十一世紀之後，文學史料開始大量整理，無數作家全集不斷推陳出新。包括賴和全集、楊逵全集、張文環全集、龍瑛宗全集，都是在文學史定稿之後才付梓出版。下筆太早，出版太晚，便暴露這本文學史的缺陷；然而感到欣慰的是，台灣文學研究已不再是受到邊緣化的學問。對於任何一位作家的討論，不可能只是在平靜的校園裡進行。細讀前人的作品時，即使是一篇小說或一首詩，都可發現作家的內在靈魂，不時與外在現實進行無盡止的對話。確切而言，台灣文學是最靠近台灣社會的一門知識。

從第九章寫到第十八章，又艱苦跋涉了兩年，亦即橫跨蒼白的戰後初期，到一九六〇年代現代主義文學巍然崛起。這是截然不同的文學風景，在殖民地時期，作家書寫時，混融地使用日語、台語、白話文，卻備極艱辛地營造出規模有限的作品；而那段時期藝術成就最高的文學，竟然是使用日語來完成。戰爭結束後，國語政策的強勢推展，使日據時代的作家不得不停筆或封筆。五四文學的白話文傳統，開始傳播到台灣。然而，在嚴苛的反共年代，台灣文學竟發生雙重斷層；一是與殖民地文學切斷聯繫，一是與三〇年代中國左翼文學完全割裂，使批判精神與抵抗文化不免受到重挫。在威權時代，凡是不符政治要求的文學，都被劃入禁林之列。不過，戰後作家還是以迂迴的方式，繞過思想檢查而開始構築精緻的藝術心靈，那就是現代主義時期的到來。一場壯觀的美學運動於焉展開，那幾乎

是等同於另一次的文學革命。作家的創作技巧，不僅進入深層的心靈世界漫遊，而且也挖出前所未有的感覺與想像。文字的提煉與濃縮，使漢文傳統的藝術之美臻於高峰。無論從詩、散文或小說來看，綿密的節奏，細膩的情緒，幽微的暗示，使作家的審美追求推到最遠的邊境。這段時期不僅改寫白話文「我手寫我口」的脾性，也使生活語言昇華為優雅絕美的文字表演。

然而文學史書寫的進程，並沒有如預想那樣順利。二〇〇六年，貪腐事件浮上檯面，對於曾經涉入政治運動的理想主義者，可以說遭逢前所未有的打擊。本土的回歸，曾經是海外遊子的終極願望；民主的實現，也曾經是一個世代知識分子的崇高夢想。在赤裸裸的政治場域，竟然見證當權者高舉本土的旗幟，而戴上民主的假面，毫無節制地讓自私的慾望氾濫。事件驟然爆發，使長達三十年的生命追求立刻回到原始狀態。整個戰後世代所押注的夢，最後證明是一場空幻。如果一切必須從頭再來，不免開始追問：文學是什麼？藝術是什麼？歷史又是什麼？一個時代的最佳心靈，往往需要經過好幾世代的奉獻與累積。付出那麼大的代價，卻抵不住一隻貪婪的手。回望未完成的文學史手稿，所有的希望都搖身變成虛妄。現實社會的崇高價值，若是無法定義，又如何去界定歷史上的藝術成就？那已經不是挫折一詞可以概括。歷史上流浪的台灣，在那撩亂的時期，終於還是沒有找到回歸的道路。

所謂本土，不應該是指島上的單一族群；所謂民主，也不應該是特權的代名詞。從文學史的觀點來看，本土化與民主化，無疑是可以互相代換的同等價值。自現代主義勃興以降，文學發展能夠出現盛況，其實是匯入不同族群、不同性別、不同價值的書寫方式。台灣文學能成其大，正是在於不擇細壤，也不擇細流；它容許差異，也容許多元，因此本土文學就是民主精神的最高表現。權力往往只是興衰與更替，藝術則是繼承與累積。在本土一詞誕生之前，台灣文學的成就早已存在；不能因為信仰本土的意識形態，就必須扭曲變造過往的藝術成就。或者把前人的努力，都悉數收編到短暫的權力。文學可以包容政治，如今卻發現政治在窄化文學。如果容許這種粗暴態度，等於是把歷史上的文學記憶全然擦拭淨盡。

在文學盛放的地方，正是受傷心靈獲得治療之處。台灣島上所有的文學成就，不可為一時的政治信仰服務，更不可淪為一個庸俗當權者的工具。對狹隘本土回敬的最佳方式，便是重新挺起史筆，以漂亮的文學反擊汙穢的政治。這本文學史重新開筆，是在二〇〇八年之後。再次以文學的力量撐起意志，艱苦地走出生命中最黯淡的階段。台灣文學在戰後最精采的階段，莫過於現代與鄉土之間的拉扯。它意味著歷史轉型與社會轉型，究竟是開門接受外來的影響，還是關起門來進行自我營造？這個問題無疑是戰後作家的最大考驗。重新面對這段歷史之際，在內心確實湧起掙扎的感情。作為一個本土派論者，畢竟還有一

些意識形態的幽靈在作祟。非得讓本土成為一種歷史的雄辯不可，也非得讓台灣成為鮮明的文學意象不可。那種執念，使得手上的筆躊躇不前。

反覆求索之餘，頓然有了深刻的覺悟。本土不應該是神聖的人格，也不應該是崇高的信仰。它其實是一個開放的觀念，所有在歷史之河漂流的族群，所有在現實之鏡映出的移民，選擇在海島停泊時，他們的情感與美學也都匯入了本土。台灣原是一個流動的空間，除了原住民之外，所有的族群都是移民的後裔。台灣文學是一張拼圖，也是一塊拼布。每個世代、每個作家都致力於剪裁的藝術，注入他們最好的想像，運用他們最好的手法，為的是使這個海島變成無懈可擊的美好圖像。

這本文學史的詮釋角度，是從後殖民史觀出發。後殖民的觀念，長年以來，往往受到誤用與濫用。似乎只要站在批判和反對的立場，就可完成後殖民的解釋。台灣文學從殖民體制與戒嚴體制掙脫出來，確實負載累累的傷痕。台灣文學的前輩作家，嗜盡被損害、被欺負的滋味。然而，流血與流淚並不等於文學，或如魯迅所說，恐嚇與辱罵不是戰鬥。他們能夠從文化廢墟中重新站起來，並不是百般珍惜曾經有過的苦難與痛楚，而是通過文學藝術的洗禮，擦拭血跡與淚水，成為脫胎換骨的高尚人格與高貴靈魂。文學如果是一種救贖，它本身就是最好的武器，對人間的醜惡與汙穢展開無盡止的淨化。文學史是一段去蕪存菁的過程，剔除剩餘與殘餘，勇敢面對強權，卻不為強權收編。

真正的後殖民文學，在於消化歷史上所有的美與醜，把受害的經驗轉化成受惠的遺產。獻身於藝術的追求者，在於卸下權力的枷鎖，走出思想的囚牢，以旺盛的創造力、生命力，換取豐饒的美學。傑出的藝術作品，就是最好的戰鬥，也是最好的批判。在一九六〇年現代主義運動後，台灣文學能夠產生動人心弦的作品，正是因為擺脫了仇恨，也超越了辱罵。藉用壓縮的精緻文字，烘托出整個時代的苦悶與幽暗。在一九七〇年代鄉土文學運動中的最佳作品，往往是在庸俗的故事裡，彰顯人性的寬容與無私。進入一九八〇年代以後，當威權體制開始鬆動時，女性文學、同志文學、原住民文學能夠開闢全新的天地，就在於透過文字藝術嘲弄權力、調侃歷史、挑逗主流。後殖民作家深深理解，文學是跨世代、跨國界的藝術，不會被歷史情境綁架，也不會淪為政治權力的人質。在歷經苦難之後，提煉出來的文學，反而是以開放寬容態度，到達昇華救贖的境界。

斷斷續續寫了那麼長久的日子，受盡寂寞時光的凌遲。終於敲下全書最後一個句點時，所有的折磨立即消失無蹤。卸下精神上的枷鎖時，看待世界的方式全然翻新。對於海島釀造出來的文學，更加具有信心。值得期待的是，更好的文學在不久之後必將持續誕生。純粹的藝術，必須經過幾個世代才能提煉出來。台灣的民主化還在盤整階段，能夠有現在的文學成就，已是不容易的收穫。真正發光發亮的作品，應該會綻放在未來的盛世。許多朋輩對網路文學頗感憂心，認定年輕作家不可能創造傑出作品。這本史書固然未及寫

入網路文學，卻不贊同這種悲觀看法。文學的技巧與形式，永遠隨著時代的更新而不斷發生變革。白話文運動曾經使傳統保守者痛心疾首，但是經過十餘年的文學革命之後，成熟的作品便源源不絕問世。現代主義運動在台灣崛起時，也使文學革命者胡適發出焦慮之聲。他並未意識到那是另一次的文學革命，藝術的全新時代就要開啟。如果預言沒錯，網路文學應該是第三次的文學革命。新世代作家不可能偏離網路時代，他們將在虛擬空間寫出具體的新感覺與新語言。

這本文學史的撰寫，無疑是台灣民主化過程的產物。整個書寫過程，再三與現實的政治波動交錯而過，其間擦出的熾熱火花，只有在埋首振筆之際才能深深體會。曾經發生的流亡經驗，遭遇的民主災難，都消融在複雜曲折的字裡行間。能夠為精采的台灣文學與台灣歷史留下見證，那是生命中所能接納的最好祝福。我的家國、我的時代正要進入一個盛世，迎接之際，樂於以這本文學史的完成，向前輩作家致敬，也向後來的新世代致意。擁有如此豐饒的文學遺產，當可預期下個世代將抵達更輝煌的藝術峰頂。

無止無息的造山運動

——《台灣新文學史》餘話

傑出的文學作品就是生動的藝術，也是一個時代最佳心靈的表徵；它充滿活力，也充滿想像。它不會因為時代改變，就喪失內在的生命力；也不會因為是否寫進歷史，其藝術價值就受到減損。即使是古典文學作品，縱然沒有被寫進歷史，一旦接受閱讀時，仍然還會散發藝術的輝光。古典是永遠的現代，這樣的說法如果可以成立，無非是指古老作品經過閱讀與詮釋，而終於產生了現代的意義。一位作家從事創作時，絕對是屬於神聖的片刻。埋首書寫之際，作家的主要關切在於藝術品的鍛鑄，而不是在乎歷史的評價。史家不可能有足夠的能力，把歷史都全盤納入一部史書的撰寫。可能由於偏見，或由於品味，或由於視野，竟遺漏重要作家的作品。

二十世紀的台灣新文學史，其實是規模龐大而從未停止的造山運動。整個地殼變動與板塊運動，是如此不可預測，也無法立即觀察清楚。就像一座活火山，不斷噴發熾熱的火燄，夾帶而來的泥漿與灰燼，不止不息地改變土地風貌。其中有飛揚的，也有沉澱的，更有累積的，確實不容易遽下定論。撰寫新文學史，原就屬於冒險的事業。在撰寫過程中，預期可以看見廣闊的地平線；但是每到一個新的高度，另一個地平線就不斷升起。那豈只是冒險而已，簡直就是接受毫無止境的挑戰。最明顯的例證，就是新史料層出不窮地挖掘出來，而作家群也前仆後繼地登上舞台。一波又一波的歷史階段，猶如加掛車廂那般，連綿不絕。

在二十一世紀初期，開始動筆寫下新文學史的第一章，無非是企圖總結二十世紀的台灣文學成就。依照當時的計畫，希望在兩年之間就可完成歷史架構。然而不然，開筆之後立即發現已經捅到一個蜂窩。首先是史料不斷出土，從前未曾看見的文學作品，忽然蜂擁而至。這是可以理解的特殊現象，因為在一九八〇年代以後，台灣社會篤定出現豐沛的歷史造像運動。那時整個社會，正要朝向開放的民主改革，而威權體制也日益處在式微之中。患有嚴重歷史失憶症的台灣，伴隨著持續上升的民主運動，逐漸嚴肅思考文化主體性的議題。所謂主體，必須依賴明確的歷史記憶；沒有記憶，就沒有主體。在世紀末的最後二十年，歷史癖與歷史意識，幾乎就是民主運動不可分割的一部分。就在世紀交替階段，台灣社會見證許多傳記書寫與歷史研究已然蔚為風氣。

全集式的史料編撰，是當時非常重要的歷史重建工程。直到二〇〇四年左右，新文學史的日據時期已經大致完工，卻未曾預料《賴和全集》、《楊逵全集》、《張文環全集》、《龍瑛宗全集》、《葉石濤全集》、《鍾肇政全集》陸續出土問世，每一部全集的出版，往往透露藝術的奧秘，同時也揭露作家的私密世界。對於文學史家而言，面對浩瀚的史料，誠然是嚴峻的考驗。凡是已經完成的部分，都需要在史實上或詮釋上重新調整。每一位作家，每一個時期的評價，都處在開放的狀態，隨時必須填補新的觀點。無論如何努力，還是無法掩蓋其中的縫隙。作家全集源源不絕的編輯，尚不足以使文學史全貌呈現出來。所謂造山運動，意味著台灣歷史永遠是變動不居，距離正在噴發的火山那麼接近，當然就不能肯定掌握其中的幽微變化。

新文學史如果是不斷流動的歷史，何者將浮出地表，何者將埋入泥中，確實不是依賴一位史家單獨決定。因為這是一部現代史，是正在發展，而沒有結論的歷史，史家的權力，沒有那麼巨大，不可能隨意對任何藝術作品做出武斷的評價。如果我們承認，新文學史就是現代史，就應該要求更多史家投入這項艱難的工程，從來沒有一個社會的文學史是由一個人來承擔責任。即使在亞洲地區，包括中國、日本、韓國的現代文學史，往往有許多版本出現，表達出來的史觀也相當歧異。尤其是中國境內的歷史撰寫，完全受到黨的控制，甚至史觀與架構都由黨中央討論決定。縱然如此，相同作家的評價在不同版本中，往往有很大的落差。在日本與韓

國，由於國家地位的改變，文學史豈只生產一本文學史？而且歷史也不斷在改寫，形成史家與史家之間的競逐。以日本學界而言，川西政明所撰寫的《昭和文學史》共分上中下三卷（東京：講談社，二〇〇一），完全改寫過去以日本社會為主體的文學內容。他進一步把殖民地的文學，包括韓國、滿州、台灣的文學成就，都納入全新的史觀脈絡。這種擴大的文學解釋，充滿挑戰，也富有魅力。在某種程度上可能是屬於帝國之眼，但是相較於戰後初期對殖民地歷史的貶抑與忽視，川西政明的企圖已經有了重大突破。

以擴大的史觀來撰寫這部新文學史，一方面當然是在挑戰所謂的本土意識，一方面也是在答覆中國方面閉門造車所寫出的台灣文學史。先從本土意識的脈絡來說，必須承認那是在戰後歷史演變過程中自然形塑出來。遠在一九七〇年代，當中國體制在島上逐漸鬆動之際，也正是台灣在國際社會逐漸受到孤立的時期。所謂本土意識，本來就是台灣民族主義崛起的一環，最初可能只是概括在戰後政治上、經濟上、文化上受到壓抑或歧視的本地族群。台灣意識的解釋，是跟隨民主改革運動而逐漸豐富起來。然而，所謂台灣意識或台灣民族主義，並非是僵固的意識形態，它應該是具有彈性並兼有密度的真實社會內容。當民主運動篤定成熟之際，就不可能只是由本地族群來推動或掌控。進入一九八〇年代之後，本土意識緩緩轉化成為中產階級的共同價值，這是台灣民族主義能夠進入飛揚階段的關鍵因素。當不同族群也投入同樣的政治運動時，本土意識的內容必然要產生質變。所謂

民主運動，在於吸收、消化、祛除族群之間的文化差異，終而造成活潑的自由主義、人文精神，兼容並蓄之價值觀念。它容許社會內部的每個成員都有發言權，從而造成寬厚、縱深的包容力量。無論是原住民、本省籍、外省籍，不分性別階級族群，都投入民主運動的洪流。台灣民族主義能夠成為沛然莫之能禦的主流價值，正是在這樣怒濤洶湧的歷史變化中逐步完成。台灣新文學史正是在反應台灣社會文化力量的深度與高度，它的精神與台灣民族主義也應該是等高同寬。突破本土意識的有限格局，拓寬台灣民族主義的規模，正是這部新文學史著主要寄託。如果要用綠色的眼光來解釋文學成就，或者用藍色的態度來決定作家的定位，都正好違背了台灣的歷史精神。

這本新文學史，也是在回應近三十年來中國所撰寫的台灣文學史。從一九八〇年代以降，北京對台政策有了重大調整之後，也開始政策性地要求對台工作者撰寫台灣文學史。在此之前，中國學界從來不存在「台灣文學」的概念，為了完成所謂的「統一大業」，遂發動人海戰術大量生產想像式的台灣文學。為了把台灣文學整編到中國文學史的脈絡裡，刻意把台灣歷史扁平化、靜態化、陰性化，全然無視台灣社會經濟、政治文化的差異性。中國建構起來的「台灣學」，其實與薩依德所說的「東方學」(Oriental Studies)毫無二致。這樣的歷史撰寫，既沒有台灣歷史經驗，也沒有任何經濟基礎，更欠缺嚴謹的理論訓練，甚至在文本閱讀上也相當匱乏。台灣作家所完成的藝術成就，依照他們的主觀想像，

最後都要匯入「中國文學的歷史長河」。如果無法體驗台灣的民主和平演變，如果不能理解台灣政治的改革開放，就無法掌握當代台灣文學的精神與本質。

《台灣新文學史》的撰寫過程中，穿越不同的歷史階段，幾乎感受到文化的起伏跌宕，藝術的盛衰榮枯，語言的曲折轉換。身為台灣作家，就注定與海島的命運牢牢結合。從戰前殖民體制到戰後威權體制的過渡，苦惱了所有的文學工作者。在殖民時期，作家必須一方面抵禦權力干涉，一方面又必須涉入日語思考。在威權時期，白話文的使用，又迫使日語作家無法充分表達真實的心情與想像。不寬容的戒嚴文化，不僅使在地作家日漸停筆或封筆，也使渡海來台的作家囚禁於侷促的議題。即使不談殖民地文學，僅就戰後的文學傳承而言，其中容納非常複雜的族群、階級、性別的議題，而這些變化與資本主義的引進有相當密切的關係。而這種資本主義的衝擊，絕對不是北京的社會主義觀點能夠輕易抹煞或概括。

將近五十萬字的新文學史，在最後一章預言文學盛世的來臨。作為台灣文學研究者，對當代與後代的作家能夠具有信心，是因為已經看到不同歷史階段的藝術成就與累積。所謂文學史，完全不同於政治史；前者關心的是藝術的傳承，後者則在乎權力的興衰。有些新世代作家被提及，有些則不及列入紀錄，原因在於作品過於豐富，只能列出已經閱讀過的作家名字。那只是冰山一角，在水平面之下，還有更多作者隨時會浮現出來。新世代作

家的藝術版圖，仍然還在擴張，絕對不是一本文學史可以論斷他們的成就。作家的藝術精神，並不是等待史家來肯定，作品本身，就足以確立自主的地位。《台灣新文學史》並沒有那麼偉大，也沒有那種野心，只不過是對台灣文學的前景充滿信心。

如果文學史是一場連綿不絕的造山運動，則作家的藝術評價就像地殼變動那樣，有起有伏，有升有降，絕對不是一個史家可以隻手遮天。在未來的歲月裡，這部文學史仍然還是密切觀察火山爆發的動態，也許距離拉遠一點，面貌才會看得更為清楚。如果板塊繼續產生移動，文學史也必須準備好隨時改寫。這當然不是一部百科全書，也不是一部文學辭典，其中有太多的缺失與遺漏，在原有的架構上，持續進行填補、修正、重整、改寫，或許是作為史家的一個自我要求。

散文可以虛構嗎？

一、介於詩與小說之間

所有的文字都不能取代現實，一篇遊記難以等同一次旅行，一篇自傳也無法換取真實生命。所有的語言與文字，從來就是非常貧乏，不足以鏤刻內心的幽微感覺，也不足以描繪外在的複雜現象。然而，信息的傳遞，知識的傳播，都不能不借用文字來承載。有限的符號卻可容納無限的內容，這正是文學的奇妙功能。其中最大的祕訣，就在於利用文字的象徵、隱喻、影射而創造豐富的想像。

在各種文類中，詩的語言最為濃縮，放射的意義卻極為龐大，因為詩總是能夠產生言外之意，弦外之音。小說的語言最為鋪張，必須依賴故事的起承轉合，才能把生命中的感覺說得清楚。相形之下，散文反而是屬於最私密的語言。無論如何表演，都無法隱藏作者的主體身分。散文當然可以運用象徵或隱喻，也可以說故事，其中的各種文字藝術都牢牢

與作者聯繫起來。

散文之散，當然寓有解放之意；一方面不受押韻的限制，一方面也不受形式的拘束。它可以純粹如詩，也可以混融如雜文。它鍛鑄時，雕琢如駢體；鬆綁時，也可以解散如俗話。它有時簡約如散文詩，有時浩瀚如長篇傳記。縱然變化多端，讀者總是把作品與作者對應起來。散文的表達方式，畢竟在於執行作者的說理、詮釋、感慨、頌讚、抒情。即使思考有多內斂，詮釋有多冷靜，文字所挾帶的理性與感性，都很難與作者的身分撇清關係。

散文是所有文類的根本，可以渲染成小說的敘事關鍵，也可以切割成詩行的迴旋橋段。由於它干涉的範圍極為廣泛，長久以來有關散文藝術的理論也相對匱乏。這是因為散文形式的可塑性無遠弗屆，反而無法給予恰當的侷限，自然也就很難像詩與小說那樣能夠發展出特定的理論。在探討散文技巧時，有時需要借用詩與小說的理論進行剖析。畢竟散文作品既具備詩的象徵，也可以夾帶小說的敘事。它正好橫跨在詩與小說之間的可疑地帶，一方面左右逢源，一方面也捉襟見肘。

進入後現代時期之後，文類疆界逐漸遭到突破，散文、小說、詩的演出形式慢慢發生混融現象。閱讀單獨篇章時，可能是散文；但是收集成書時，又變成一冊小說。最顯著的例子，莫過於郝譽翔的《逆旅》與朱天心的《漫遊者》。這兩部作品都在描寫女兒與父親的互動關係。尤其郝譽翔在敘述過程中，帶著愛恨交織的情緒。某些超現實的段落，充滿各種意

識流動，如夢如幻，亦真亦假。她的手法，似乎有意把散文的創作技巧推到另一境界。

越界現象使散文漸漸獲得鬆綁，不再拘泥於「言志派」與「載道派」的定義。前者以周作人為代表，後者以魯迅為代表。言志派基本上是納入中國文學史上的抒情傳統，而載道派則放在韓愈以降的說理脈絡。不論是抒情還是說理，往往都遊走在詩與小說之間，感性或者理性都是出自作者的心靈流動。既然是從作者的內心所湧出的文字，自然而然就帶有濃厚的想像與虛構。

二、符號不可能取代事實

在寫實主義臻於高峰的時期，作家與讀者都相信，文學可以反映現實，從而也相信作者是最後的作品。這種文學反映論，現在證明越來越禁不起分析。作者所看到的世界，並不能概括世界的全部；畢竟，作者的立場、角度、信仰決定他對世界的看法。在創作時，作者無論如何誠實，最後都不能全面掌握他所觀察的人物或事件。不僅如此，作者所寫的文字都不是在現場即席臨摹，而是在事件與人物缺席的狀態下，憑藉記憶展開追索。

所有的記憶都是經過選擇，絕對不可能如實記錄下來。記憶既然屬於斷裂、跳躍、切割，當它變成文字時，呈現出來的內容與意義也隨之閃爍不定。作者面對記憶時，總是有

所偏愛，也有所遮蔽，總是傾向擷取印象或感情最為鮮明的部分。因此在文學作品深處，潛藏著作者意志與情緒的表現。在行文過程中，如何帶給讀者歡笑或悲傷，取決於作者對記憶的選擇，以及對文字的運用。

散文這種文類最貼近事實的書寫，莫過於報導文學與回憶錄。報導文學需要經過現場的考察，而且也需要經過各種不同的訪問，但完成時，卻並不一定可以把現場移植到讀者眼前。現實與文字之間，早已存在很大的落差，縱然讀者可以到達報導文學的現場，卻不必然能夠與作者寫出同樣的文字。由於每個人的感受不一樣，轉化成為文學作品時，內容更是出現極大的歧義。同樣對一位人物進行訪問，每位作者寫出的印象記，當然也是面貌不同。書寫本身就是一種翻譯，作者只能選擇意義最接近的文字來表達，其中必然還夾帶著個人的主觀感受與美學技巧。

回憶錄的撰寫，是一種記憶重建的過程，在晚年時描寫自己的青春歲月，究竟是屬於年少心情，抑或暮年心境，顯然很難清楚判斷。回憶錄其實也是生命的翻譯史，在真實經驗與平面文字之間，確實存在著太多的漏洞、縫隙、缺口。所有的生命書寫，無疑是充滿了政治。什麼是應該彰顯，什麼是必須遮蔽，什麼是可以付諸遺忘，端賴作者的用心。在回憶錄中，常常可以看見作者的避諱與禁忌，有時刻意模糊，一筆帶過；有時則鉅細靡遺，過分鋪張。

散文可以虛構嗎？在文學世界裡，一切的演出都可得到容許。為了贏取讀者的同情或

悲嘆，作者可以讓文字挑逗讀者的想像。縱然是描述他人的經驗，在運用文字時也可注入主觀的感情。也許不能符合事實，卻可以在行雲流水之際到達真實。作者可以極盡想像之能事，為的是使讀者產生共鳴。散文正是這樣一種文體，既可旁觀他人之痛苦，也可發抒作者本人的悲懷。

在散文疆界不斷受到突破的今天，能夠形塑的事物更是變化多端。當我們追問，散文可以虛構嗎？這個問題，似乎可以從文學史找到答案。陶淵明便是一個虛構的高手，他所寫的〈桃花源記〉與〈五柳先生傳〉，既是他個人的想像，也是他心靈的具體經驗。文字裡所承載的夢想，在現實中似乎很難找到相應的事實，但是他的作品卻成為千古以來的永恆嚮往。一個作者寫出他真實的感受，如果被讀者接受，那就是真實。虛構或非虛構，絕對不是散文書寫的難題。

東亞現代與台灣書畫

一

現代之到來，是否意味著傳統文化就要消失？這是東亞社會的百年焦慮。對於台灣而言，接受現代化完全是通過殖民化而完成。相對於明治維新後的日本社會，台灣之選擇現代化道路，完全不是出於自主意願，而是受到殖民統治的質押。然而，日本固然是主動邁向現代化，卻也是在西方帝國主義威脅下不能不選擇的決定。在一定的程度上，仍然還是處在被迫的位置。所有的亞洲國家在這樣的歷史環境下，不能不承認現代化全然是西方的舶來品。無論是物質文化或價值觀念，都不是從社會內部孕育而生，那是西方殖民主義延伸出來的副產品。現代，如果是指新生或時髦，則固有的文化傳統，自然就被劃入朽舊的範疇。新，代表進步、理性、科學；舊，則是暗示守舊、落後、遲緩。兩種價值出現在二十世紀初期的台灣，自然而然的演變成新舊文化的衝突。

一九二〇年代，台灣新文學運動發軔時，傳統文學逐漸受到敵視。對於新興知識分子而言，新文學是屬於進化的產物，古典詩詞就被定位為阻礙進步的因素。一九二三至二四發生的新舊文學論戰，高舉反對舊文學的張我軍，引進中國五四運動的文學觀念，對台灣古典詩人進行無情的撻伐。這場論戰極其短暫，卻在文學史上投下巨大的陰影。張我軍對舊式文人的指控，成為歷史進步的鐵證。耽溺於酬唱的古典詩人，從此淪為台灣現代化運動的反面教材。這彷彿是亞洲社會在現代化過程中的宿命，所有新式知識分子都必須站在傳統文化的對立面。新舊文人的相互對決，似乎創造了一個這樣的命題：現代的誕生，必須以傳統的死亡為代價。這足以說明，為什麼在文學史上會發生一連串的論戰。每次論戰之後，現代好像就往前進一步，而傳統就往後退一步。這種文化邏輯，是不是就成為一種定理，頗值得懷疑。要理解台灣社會如何在傳統與現代之間的拉扯，恐怕不能只是從海島的歷史框架去尋找答案，也不可能侷限在短短的殖民史去觀察，而必須從更大的視野檢討中國與日本的經驗。放在東亞格局來看台灣，或許意義會更鮮明。

中國主張中體西用的立場，以及日本提倡脫亞入歐的思維，恰恰代表了十九世紀末期東亞兩種現代化的取向。古老大清帝國的張之洞，選擇以關閉方式來維護文化主體；日本維新變法的福澤諭吉，則以開放方式來改造文化主體。短短二十餘年的競逐，日本不僅完成政治與文化的改革，也終於以優勢武力擊敗大清。開國與鎖國的兩種模式，是否就是東

亞現代化道路成敗的榜樣，並不必然成為定論，因為歷史從此還要繼續延伸。日本在一九〇五年又擊敗舊俄帝國之後，亟思改變既有的現代化進程。當時的政治人物與知識分子，不再滿足於對西方價值與器物的倣效，而是希冀能進一步超越西方。一九三五年完成殖民地台灣의現代化工程後，積極投入東方帝國的擘造。為了進一步對抗歐美，日本一反過去の脫亞入歐的口號，開始高舉「振興亞洲」的論調，企圖聯合東方國家的集體力量，抵禦西方現代化的侵蝕。以一九三七年掠奪中國領土為起點，日本武力逐步從東北亞擴張到東南亞，目的在於建立屬於亞洲人的帝國主義，並且要以東方方式的現代來取代西方的現代。

一九四二年，日本「文學界」與京都學派的知識分子集結起來，召開一個名為「近代的超克」的座談會，有意建立一套現代化論述，避免遭受西方文化的支配。他們譴責歐美文化帶來墮落的價值觀念，腐蝕亞洲固有的文化傳統。日本帝國肩負著改造亞洲文化的使命，必須恢復西方勢力侵略之前的東方質樸價值。座談會沒有共同的結論，但至少有一個共識，就是回到亞洲各國的傳統世界，重新發掘自主的文化生機。所謂超克，既要超越也要克服西方現代的優越性，並且要從主體文化中建立屬於自我的現代性。自十九世紀中葉以降，東方文化一直屈居於西方帝國主義的領導之下。民族喪失自尊，文化缺乏自信，完全是西方強勢侵略的結果。會議結束後，掌控帝國文化戰略的「日本文學報國會」，決議將回到日本古典重建日本文化信心，並且也要撰寫一本《日本文學史》，塑造具有東方特

性的史觀，來解釋日本文學的流變。同時，也下達指令到各個殖民地與佔領區，開始發動「振興地方文化」的運動。

日本帝國從「脫亞論」到「興亞論」的發展，歷經六十餘年的時光。對於現代性的理解，也從全盤西化轉向回歸東方傳統。在漫長的歷史過程中，日本付出的代價竟然必須穿越無數慘烈戰爭，犧牲無數生命與文化破壞，使整個東方幾乎淪為廢墟。近代超克論固然跡近神話，但是終於還是覺悟傳統價值不僅沒有落後，而且還能開出現代的格局，似乎又為東方找到文化的出路。追求現代化的同時，也兼顧對傳統文化的尊重，確實使日本找到文化更新的思維，卻沒有因此而挽救戰爭失敗的命運。究其原因，發展這樣的論述並未博得亞洲國家的支持，畢竟那只是合理化其侵略行為的一種說法，只有帝國的立場，完全沒有考慮到受害人民的心理感受。不僅如此，日本終究並未改變西方現代化模式，反而持續抄襲因循既有的機器生產方式。最後果然不能超克現代，反而是被西方的現代所超克。

二

夾在中國與日本之間的台灣，顯然沒有空間可以思考如何現代化。至遲在一九二〇年代，台灣才見證新興知識分子的登場，思想文化的啟蒙也在這段時期次第展開。正如社會

學家陳紹馨所指出，到了一九二〇年之後，現代化的特徵漸漸彰顯於台灣。其中幾個重要現象值得注意，人口出生率上升，死亡率下降，足證衛生設備逐步完成。同時都市化與工業化的趨勢，也越來越鮮明。這種社會變化，是現代台灣誕生的指標。陳紹馨的論點，似乎還可以從思想文化層面的變化來補充。日本在短的四分之一世紀，就翻轉了海島的生活方式與價值觀念，無疑是藉助於資本主義的龐大力量。通過土地的兼併掠奪，以及移植巨型的現代產業，對勞工與農民進行盡情的剝削，台灣總督府遂一尺一寸建立了文化霸權的論述。台灣社會開始出現階級分化，正是肇始於這段時期。

階級化形成的過程，乃是沿著民族界線分明地劃開。資產階級與壓迫者都是日本人，無產階級與受害者則一律都是台灣人。這樣的社會結構，使整個現代化運動完全由殖民者來領導，台灣人只能扮演被動的角色。作為台灣文化主體無可分割的一部分之傳統文學，便在急速的政經改造過程中徹底受到遮蔽，從而逐漸淡化。在殖民統治初期，舊式文人受到某種程度的禮遇，官吏固然不時與他們進行酬唱，卻並不意味台灣古典文學就獲得尊崇。舊式文人基本上都是屬於鄉紳或地方意見領袖，從總督府的觀點來看，那是必須籠絡的社會階層。所謂酬唱，無非是為了解除他們議論或批評的力道，有助於殖民統治的鞏固。表面上，傳統文學似乎受到殖民者的加持，但在文化階層上卻被拿來作為權力的奠基。

戰爭發生後，日本驟然又發出「振興地方文化」的口號，彷彿回歸到東亞的傳統視野。帝國的野心，可以從這樣的文化戰略窺見一二。朝向亞洲霸權的建構過程中，大東亞文化一詞，不免是屬於虛構。畢竟日本所侵略、佔領或殖民的地區，文化內容相互歧異，不可能用簡單的近代超克一詞就可勝任。在不同的疆界，日本所提出的口號，各有出入。在中國使用「東亞聯盟」，在滿洲創造「五族共和」，在朝鮮高舉「內鮮合一」，在台灣則是「內台親善」。這些口號背後，強烈暗示各地的文化內容不一樣。滿州、朝鮮與日本的種族接近，都屬於阿爾泰語系，因此可以動用共和或合一的字眼；而中國與台灣，則是屬於漢人語系，因此只能使用聯盟或親善來拉攏。這些參差不齊的政治語言，正好印證「近代超克」與「大東亞共榮圈」是一種神話。在這種語境之下，中國或台灣的古典文學並不可能贏得日本帝國的尊重。

回到一九二〇年代，台灣的新興知識分子受到文化焦慮的驅使，他們全神貫注在啟蒙運動。所謂啟蒙，其實是在引進優越的西方思潮。他們透過文字傳播，介紹島民認識全新的價值觀念。值得注意的是，第一代知識分子並不是完全以日本為師，而是超越日本，直接向歐美汲取先進的觀念。正如一九二一年《台灣青年》創刊號，林呈祿發表題為〈敬告吾鄉青年〉說，「丁此世界革新之運，人權發達之秋，凡我島之有心青年，亟宜抖擻精神，奮然猛省，專心毅力，考究文明之學識，急起直追，造就社會之良材。」他所說的文

明，不是指日本，而是比日本還先進的歐美。換言之，日本現代化不是台灣社會的榜樣，畢竟日本是模仿西方而崛起的帝國。當時台灣知識分子的精神結構，對日本並不存任何膜拜之心，他們的思考深處，歐美位居首要。這種思維，當然帶有批判與抗拒的意味。

接受現代啟蒙的台灣知識分子，希望能夠在精神上獲得徹底解放，對殖民體制絕對沒有任何幻想。他們引用更優越的西方現代性來取代殖民現代性，全然是出於內心的急迫感與危機感。在這種心理驅使之下，並不可能回頭向台灣的古典文學尋找出路。他們頗知只有追趕現代文明，才能為台灣未來找到答案。新舊文學論戰，應該可以放在這種心理結構來考察。因此，為了使台灣社會迎頭趕上，他們相對就減低對舊式文人或傳統文學的尊敬。

然而，傳統文學或古典詩學並不因此而消失，面對強勢的日本文化統治，知識分子的精神底層，其實還保有古典的堡壘。至少漢文書寫還保存著相當程度的抵抗意義。新興知識分子如賴和、陳虛谷、楊雲萍、陳逢源、蔣渭水……在從事新思潮傳播之餘，仍然保持書寫古典詩的能力。他們追求現代化的持續前進，但是並不放棄對傳統的眷戀。他們頗為警覺，現代化帶來解放，也帶來壓制；而傳統文化，則是有其保守腐敗的一面，卻具有富饒的主體意識。第一代知識分子既要追求現代化，又要維持台灣主體性；既要抵抗殖民化，又要擺脫落後的腐朽傳統文化，必須保持清醒的雙重視野。對內對外，他們能夠分辨

何者可以吸收，何者可以摒棄。這是一種批判性接受（critical reception）的進步文化思維，也是台灣啟蒙運動者所遺留下來的可貴資產。

新舊文學論戰並沒有使舊式文人完全退卻，新興知識分子也並沒有從此放棄古典書寫。在公共領域，台灣文化協會的成員從事啟蒙運動之際，持續批判殖民體制所帶來的現代性。進入一九三〇年代後，文學形勢更形成熟，無論是左翼或右翼作家，對殖民現代性的抗拒與批判更加不遺餘力。在左翼方面，如楊逵、王詩琅、楊守愚、楊華、呂赫若，在文學作品中彰顯階級議題暗藏的制度性壓迫。右翼作家如張深切、葉榮鐘、蔡秋桐、黃得時、陳逢源，也在創作時不斷強調民族路線的差異，以及日本人如何在現代化過程中進行剝削。他們獻身於新文學運動的推展，仍然不時發表古典詩。以陳逢源為例，他對當時的舊詩社抱持悲觀的評價，但終其一生，都還堅持舊詩的書寫。陳逢源理想中的文學是「要力排慣用那些難解的文字與典故的貴族詩，當要創作最平易而且最率真的平民詩」。

仔細觀察他們的日常生活，在私領域裡，當可發現傳統與現代之相互兼顧，那是既合理又和諧的態度。傳統藝術是一種心性陶冶，現代思想是一種實學踐履。就像日本的德川儒學那樣，把「治國、平天下」的實踐，從「誠意、正心、修身、齊家」的思維邏輯切割出來。對於千年來儒家公私不分的論述模式，做了極為重大的調整。為了因應來自西方近代文化的挑戰，有必要清楚區分個人修養與治國之道的範疇；畢竟現代思維是歸於公領

域，而傳統價值則是劃入私領域。一旦能夠分辨公私面向的差異，二者自然可以並行不悖，而且可以相互倚靠。在日據時代，知識分子固然對傳統文化的腐敗層面予以批判，但是對古典書畫的偏愛卻不減絲毫。確切而言，處在歷史轉型期，傳統與現代的雙重價值，共構成為知識分子的生活空間。

當詩書畫藝不能再取得功名，便退而成為書香門第的一種生活氛圍。古典詩是文人之間的交誼媒介，可酬唱，可發抒，可鬥智，也可嘲諷。所有具備寫詩能力的知識分子，無不以書法傳遞書信。賴和的獄中經驗，既有書信，也有詩作，當然是一種抒情傳統的延伸。當他發揮批判精神時，則訴諸新文學的形式，或以小說，或以新詩，或以隨筆，因此可以號召群眾，感動讀者。他是第一代知識分子的典範，在行動中成為那時代的楷模。舊詩與新詩，都是他生命中無可分割的一環。他形塑出來的人格，有其進步性的現代精神，也有其主體性的傳統特質。賴和與第一代知識分子所留下來的範式，便是使傳統與現代的兩種價值取得平衡和諧，而不是兩種相剋的悖反。他的文化態度，無疑為後人帶來無窮的暗示。抱持開放的心懷，堅持批判的態度，正是知識分子的最佳心靈。

楊儒賓教授從年少以來，便著手積極收藏台灣書畫。面對浩瀚的文物，似乎不是以個人力量就可囊括。但是他具有特殊的「理念」，自然在收藏過程中懂得取捨。身為中文系教授，又生活在歷史轉型的台灣，他頗知這海島所具備的東亞意義。位於太平洋西岸，

處於東亞的南端，台灣先天上就注定要承受各種帝國力量的干涉。大清帝國與日本帝國的長期相互對決衝擊，迫使台灣不得不居於權力的邊緣位置。漢人移民帶來了古典中國的傳統，卻又面對不斷崛起的日本現代，這種命運自然而然後使台灣文化帶有重層性格。儒賓收藏的書畫中，明顯滲透了雙重特質；一方面傳遞著中國固有的技法與教養，一方面渲染著日本所帶來的東洋味道。儒賓的理念，便是在尋訪這些文物的過程中散發出來。他不是藏私的人，選擇在生命最豐碩最成熟的階段，全部捐給清華大學博物館。這種胸襟，顯示知識分子的開放性格，能夠找到恰當的博物館收藏他畢生的文物，既是幸運，也是幸福。他收藏的台灣書畫找到歸宿時，也就是即將公開展示的時候。他的人文關懷，因此而得到確切定義。這批文物的東亞意義，也因此而彰顯出來。

——二〇一二年十二月十八日於政大台文所

坂本龍馬的造型與變形

坂本龍馬被害時，日本明治維新時期才正要展開。他來不及參與日本社會的現代化改造，如果他活得長一點，歷史地位與評價是否能夠如此崇高，似乎令人懷疑。千古艱難惟一死，如果坂本龍馬壽命短一點，也許來不及介入幕末時期的政治風雲；如果長壽一點，也很可能捲入明治時期的政治鬥爭。他被暗殺時，尊王攘夷的思考已經成熟，但是明治天皇的前景，似乎還是陰晴未定。他在今天被尊崇被膜拜，甚至演變成為近乎神話的故事，或許是因為他死得其時。他的死是那樣悲慘，而他的理想與懷抱也來不及實現，但是他的志業卻被後人繼承並發揚光大，這正是坂本龍馬的生命最迷人之處。

歷史往往是被解釋出來的，像是一粒種籽埋進土裡，卻因為接受陽光與空氣的召喚，慢慢蜿蜒延伸出錯綜複雜的枝葉。被埋在日本土壤的坂本龍馬，在明治維新成功之後，開始接受後代歷史家的召喚。不同的筆鋒，鏤刻出不同的坂本龍馬形象。他的歷史地位遠遠

超過參與明治維新的西鄉隆盛，原因無他，完全是拜賜於歷史家的追憶、形塑、改寫、詮釋。他被暗殺，來不及涉入日後連綿不斷的權力鬥爭，從而使他生前遺留下來的形象相當潔淨而完整保存下來。但是歷史家的筆，永遠及不上小說家的豐富想像。坂本龍馬能夠在二十世紀，甚至跨越到二十一世紀，不斷被日本人懷念，必須歸功於司馬遼太郎撰寫的歷史大河小說《龍馬行》。

這部歷史小說撰寫於一九六〇年代，那段時期日本漸漸從戰敗的廢墟復甦過來。從明治維新以降的帝國榮光，完全是依賴一次又一次殘酷戰爭的勝利累積起來。一九四五年被迫投降時，日本人的士氣可謂降到最低點。他們需要尋找一位可以效法的歷史人物，重新點燃暗藏在內心的希望。司馬遼太郎撰寫的歷史小說，使傳說中的坂本龍馬又起死回生。妙筆生花的技法，歷史知識的純熟，彷彿賦予抽象人物生動的容貌與豐富的情感。小說中充滿青春氣息的坂本龍馬，躍然紙上，幾乎打動每一位國民的心。他的狡黠，他的機智，他的抱負，帶給挫折中的民心士氣一股非凡衝擊。當時所捲起的閱讀熱潮，不能不使人相信，如果沒有司馬遼太郎，日本國民記憶中就沒有坂本龍馬。

司馬遼太郎最成功之處，就在於他非常尊重歷史事實的先後發展次序。對於已經發生的事件，在小說裡絕對不會輕易挑戰。但他從來不會被史料所綁架，在事件與事件的縫隙之間，注入極其生動的想像，虛構出場人物的情緒流動。但是最為關鍵的祕訣，就在於他

行雲流水的文字，使段落與段落之間膨脹著飽滿的戲劇效果。凡是坂本龍馬登場的地方，就一定出現引人入勝的畫面。最有趣的是，司馬遼太郎在敘述時，突然停筆，以現身說法的姿態交代史實；彷彿電影在進行時，驟然定格，導演會出來解說歷史事實。文字是平面的，故事發展的速度或快或慢，可以由作者隻手操縱。讀者閱讀之際，或啞然失笑，或會心微笑，不能不佩服作者出神入化的巧妙技藝。

在二十一世紀的今天，能夠完整閱讀這部歷史小說，不能不使人感嘆台灣作家的歷史想像還猶待開發。坂本龍馬在生前所嚮往的現代國家圖像，與日後的歷史發展可能有所落差。但是他有關日本國家的想像，包括尊王攘夷、國家統一、君主立憲，都在他的「船中八策」釀造了雛形。後來的歷史走向，似乎與他的船中八策銜接千絲萬縷的關係。歷史家便是根據這樣的因緣關係，重新建立坂本龍馬的形象。由於經過再三解釋，他的人格就越來越龐大。司馬遼太郎在他的作品裡，使這條歷史主軸維持不變，卻依賴想像描繪出開枝散葉的故事。

台灣歷史從甲午戰爭以降，歷經殖民時期與戒嚴時期，必然也埋藏著相當豐富的人物傳說。自一九七〇年代以降，台灣歷史小說撰寫蔚為風氣，卻無法造成閱讀風潮。由於受到僵硬史料的綁架，作家往往困頓於歷史事實的重建，使小說人物無法掙脫時間空間的框

架，因此就很難到達司馬遼太郎那種揮灑自如的境界。掩卷之餘，對台灣歷史小說的期待就更熾熱了。

——二〇一二年十二月五日於政大台文所

聯合文叢◎陳芳明文集⑩

554

星遲夜讀

作 者／陳芳明

發行人／張寶琴

總編輯／王聰威

叢書主編／羅珊珊

企畫編輯／張晶惠

資深美編／戴榮芝

校 對／張晶惠 陳芳明

法律顧問／理律法律事務所

陳長文律師、蔣大中律師

出版者／聯合文學出版社股份有限公司

地 址／臺北市基隆路一段178號10樓

電 話／(02) 27666759轉5107

傳 真／(02) 27567914

郵 撥 號／17623526 聯合文學出版社股份有限公司

登 記 證／行政院新聞局局版臺業字第6109號

網 址／<http://units.udngroup.com.tw>

E-mail: units@udngroup.com.tw

印 刷 廠／鴻霖印刷傳媒股份有限公司

總 經 銷／聯合發行股份有限公司

地 址／231新北市新店區寶橋路235巷6弄6號2樓

電 話／(02) 29178022

版權所有·翻版必究

出版日期／2013年3月 初版

定 價／380元

copyright © 2013 by Fang-Ming Chen
Published by Unitas Publishing Co., Ltd.
All Rights Reserved
Printed in Taiwan

ISBN 978-986-323-032-8 (平裝)

《本書如有缺頁、破損、裝幀錯誤、請寄回調換》