OXFORD

王德威 陳思和 許子東 主編

王德威 陳思和 黃子平 許子東 錢理羣 陳芳
明 李楠 梁秉鈞 黃錦樹 張業松 鄺可怡 范
銘如 陳國球 梅家玲 洪子誠 趙毅衡 彭小妍
危令敦 陳建华 沈雙 王蒙 李歐梵 陳子善
盧瑋鑾 楊玉峰 鄭培凱 鍾玲 劉紹銘 王安憶
朱天心 鍾曉陽 嚴歌苓 平路 北島 黃春明
駱以軍 董橋 陶傑

一九四九以後

現代中文文學到了一九四九年出現前所未有的轉變和分流。中國大陸出現嶄新的「社會主義文學」，文人身份與幹部體制、作家協會與國家機器關係複雜，此消彼長。從「十七年」到「文革」再到改革開放三十年，宣傳與挑戰主流意識形態始終是當代文學發展的矛盾主線。台灣則在日據五十年後建設了「國語的文學」，由「反共文學」到鄉土文學、現代主義，再到「世紀末的華麗」，不少佳作樹立了當代中文文學的標準。而香港文學從「左右戰場」到「本土性」自覺，再到「九七」「後殖民」書寫，同樣自成一派風景。轉眼六十年過去，在新的世紀裏回顧當代中文文學這段「三江分流」的得失與成就，此其時也。

OXFORD
UNIVERSITY PRESS
牛津大學出版社
www.oupchina.com.hk

ISBN 978-0-19-396127-2
9 780193 961272

一九四九以後

王德威 陳思和 許子東 主編

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

OXFORD
UNIVERSITY PRESS
Oxford University Press is a department of the University of Oxford.
It furthers the University's objective of excellence in research, scholarship,
and education by publishing worldwide in
Oxford New York
Auckland Cape Town Dar es Salaam Hong Kong Karachi
Kuala Lumpur Madrid Melbourne Mexico City Nairobi
New Delhi Shanghai Taipei Toronto
With offices in
Argentina Austria Brazil Chile Czech Republic France Greece
Guatemala Hungary Italy Japan South Korea Poland Portugal
Singapore Switzerland Thailand Turkey Ukraine Vietnam
Oxford is a registered trade mark of Oxford University Press

© Oxford University Press 2010

First published 2010
This impression (lowest digit)
1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
without the prior permission in writing of Oxford University Press,
or as expressly permitted by Law, or under terms agreed with the appropriate
reprographics rights organization. Enquiries concerning reproduction
outside the scope of the above should be sent to the Rights Department,
Oxford University Press, at the address below
You must not circulate this book in any other binding or cover
and you must impose the same condition on any acquirer

一九四九以後

王德威　陳思和　許子東主編

ISBN 978-0-19-396127-2

版權所有，本書任何部份若未經版權持
有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

Printed in Hong Kong
Published by Oxford University Press (China) Ltd
18th Floor, Warwick House East, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay,
Hong Kong

編者前言

王德威

作為文學史的分期觀念，「當代」中國文學的意義充滿弔詭。顧名思義，「當代」意味當下此時；如果「現代」已經暗示時間的瞬息流變，「當代」更指向一種與時俱進、日新又的機動性。也因此，「當代」文學理應首尾開放，展現歷史進程中每個稍縱即逝的剎那。

然而現代中國文學史裏的「當代」卻另有訴求。如果「現代」指的是一九一九年五四運動到一九四九年國共分裂的三十年，一九四九年新中國建立，即成為「當代」的開端。倏忽六十年過去，「當代」的跨度不斷延伸，不但超過「現代」，甚至儼然要成為天長地久的「歷史」了。剎那成為永遠；這樣的文學史觀反映了六十年來政治實踐和文化托喻的密切互動，以及時間如何被操作、詮釋，成為一種意識形態的欲望結晶。

理想上文學史的分期毋需受制於政治脈絡的起伏，但環顧中西文學史書寫，反其道而行的例子其實所在多有。因此中國的「當代」文學如此長壽，也就不妨視為歷史命名術的又一範例。重要的是我們如何從這一範例裏反思文學和歷史的細密糾結，以及書寫本身如何衝破官式定義下的「當代」局限，真正顯露文字想像推陳出新的時間感和批判性。

是在這樣的前提下，香港嶺南大學的許子東教授、上海復旦大學的陳思和教授和我在二〇〇九年的三月於嶺南大學召開了「當代文學六十年」國際研討會。我們認為，既然呼喚「當代」已經成為六十年來中國文學的主要現象，文學研究者就有必要解析「當代」的話語如何形成，它的政治動力，修辭規則，感覺結構，以及論述方向如何左右作家和讀者的位置。

與此同時，我們不能忽略一九四九年以後「當代」文學的分流狀態。中國大陸出現嶄新的「社會主義文學」，文人身份與幹部體制、作家組織與國家機器關係複雜；從「十七年」到「文革」再到「改革開放」，「後現代」、「後社會」，宣傳或挑戰主流意識形態始終是當代文學發展的矛盾主線。台灣則在日據五十年後建設了「國語的文學」，由「反共文學」到「鄉土文學」、「現代主義」，再到「世紀末的華麗」，不少佳作樹立了當代中文文學的標準。而香港文學從「左右戰場」到「本土性」自覺，再到「九七」、「後殖民」書寫，同樣自成一派風景。

這次會議與會的學者和作家來自大陸，台灣，香港和海外，從錢理群、盧瑋鑾教授到陳芳明、黃子平教授，從王蒙、黃春明先生到王安憶、朱天心女士，可謂精銳盡出。他們的文化、政治背景不同，研究方法或創作風格有異，恰恰反映了上述「當代」定義的多元性。一次會議當然難以窮盡豐富的議題，但這些學者作家各盡所能，分就「文學潮流與文學史」，「五十年代」，「境內與境外」，「文本與批評」，「作家與書寫」提出觀察。除了論文發表以外，另有圓桌論壇、作家論壇四場，議題包括六十年來文學的歷史與政治，男人與女人。

六十年來的文學書寫如何以文學史的形式建構歷史話語發言權 (許子東)，如何經由文學大系的編纂經典化 (黃子平)，如何借助文學批評形成對話 (鄺可怡)，成為會議討論的重要主軸。循此，五四後的「現代」作家過渡到「當代」後的位置特別耐人尋味。魯迅在台灣和東亞文學中的定位 (陳芳明)，沈從文一九四九年後的起伏和自我抉擇 (錢理群)，還有張愛玲自我書寫所展現的「晚期風格」(沈雙、陳建華)，道盡歷史風雲下文學閱讀和創作的複雜變數。

五十年代的政治和文化生產機制為日後半世紀的文學文化留下深遠影響，是這次會議另外一個關注焦點。「組織部」新來的「年輕人」見證了文學主體和政治機器間的齟齬和磨合 (洪子誠)；胡風事件「剪接」、「拼貼」、「註釋」的過程如此匪夷所

思，幾乎可以視為後現代社會主義版的詭譎敍事 (張業松)。而當年動人心魄的紅色經典數如今成為老少咸宜的影視娛樂 (李楠)，在在暗示「雄偉」(sublime) 政治符碼與歷史鄉愁所蘊含的曖昧性。與此相對，五十年代的香港因緣際會，形成一種複雜斑爛的文學風景 (梁秉鈞)，甚至觸發了現代主義和抒情傳統的奇妙結合 (陳國球)，不能不讓人驚異島上的文學活動如何已成為對抗歷史大敍述的重要注腳。

在文本實踐方面，「土地」及其隱喻無疑是兩岸文學共同聚焦的題材。在大陸，以土改為主題的作品，從張愛玲的《秧歌》到莫言的《生死疲勞》，道盡土地與人的關係變換 (陳思和)；台灣的眷村文學 (彭小妍) 和當代區域小說 (范銘如) 則訴說另一種漂流的、境外的土地想象。相對於大陸作家對安身立命的土地所生出的愛恨情讎，海外的駱以軍、高行健則以《西夏旅館》、以《靈山》所構成的另類空間，投射他們的離散情境 (黃錦樹、危令敦)。

文學的基礎是語言，由語言所輻射出的修辭、形式、與風格的脈絡尤其值得重視。形式文論在當代文學史的起伏其實頗有引人思辨之處；「語言的轉折」(linguistic turn) 不僅指向語言、語境的轉換，也更代表批評話語的自省 (趙毅衡)。而六十年風流雲變，種種歷史裏的眾聲喧嘩終必化作「狂言流言，巫言莫言」(王德威)，接受讀者和評者的檢驗。

除了上述論文外，這本論文集也將圓桌論壇、作家論壇的討論整理發表。與會學者作家就六十年來中文文學的歷史與政治，男人與女人，各抒己見，或針鋒相對，或妙語如珠，為會議帶來重重高潮。

從廣義的中國文學史的觀點來看，六十年的確只是一個瞬間。但這六十年裏中國及海外中文世界所發生的巨變與與不變非同小可，由文學所呈現的種種洞見與不見，或能成為我們思考中國現代性經驗的有力視角。站在「當代」已經六十年的交口，中國或廣義的中文文學將何去何從也同樣引人深思。這次會議議題

廣闊，討論熱烈，為未來「當代」文學研究提供了重要契機。謹此我們要向主辦單位香港嶺南大學，以及贊助此次會議的蔣經國國際學術交流基金會致謝。當然，與會的學者嘉賓是這次會議動力的主要來源，我們也要再次表達最誠摯的敬意與謝忱。

二〇〇九年十二月

目　錄

編者前言(王德威) vii

狂言流言，巫言莫言 1
王德威

六十年文學話土改 22
陳思和

「新文學大系」與文學史 66
黃子平

四部當代文學史 82
許子東

一九四九年以後的沈從文 107
錢理群

台灣與東亞文學中的魯迅 166
陳芳明

歷史時刻重繪歷史彩雲 189
——評當下流行的「紅色經典」電視連續劇
李　楠

一九五七年，香港 198
梁秉鈞

在流浪的盡頭 211
—台灣作家駱以軍的《西夏旅館》
黃錦樹

剪接、拼貼、注釋與「事實」的再生產 228
——胡風事件「三批材料」生產過程溯源
張業松

一九八五年《上海文學》的文學評論 248
鄺可怡

台灣當代區域小說 265
范銘如

論徐遲的放逐抒情 290
——「抒情精神」與香港文學初探之一
陳國球

「組織部」裏的當代文學問題 301
——一個當代短篇的閱讀
洪子誠

我們需要補一個「語言轉折」嗎？ 313
——形式文論在中國六十年
趙毅衡

再現的危機：歷史、虛構與解嚴後眷村作家 324
彭小妍

一生二，二生三 354
——論《靈山》的多人稱敘述
危令敦

張愛玲「晚期風格」初探 382
陳建華

張愛玲的自我書寫以及自我翻譯 409
沈雙

我看當代文學六十年 428
圓桌論壇 (一)

我看當代文學六十年 448
圓桌論壇 (二)

作家論壇：歷史與政治 469

作家論壇：女人和男人 492

後　記 (許子東) 520

編者簡介 525

狂言流言，巫言莫言

王德威

二〇〇八年在香港舉行的「紅樓夢獎：世界華文長篇小說獎」終審由兩部小說對決：莫言 (1955–) 的《生死疲勞》和朱天文 (1956–)《巫言》。[1] 兩位作者都是當代中文小說界的領銜人物，參選的作品各為精心力作。《生死疲勞》從人畜六道輪迴的觀點，寫半個世紀中共政權下的農村變化，《巫言》則由一位深情卻孤意的女性娓娓訴說生活與創作經驗。兩部作品的主題、風格如此不同，以致引起評審者熱烈的討論，久久難有共識。決選的結果由《生死疲勞》勝出，無非印證了「見仁見智」的老話；《巫言》的成就其實可以等量齊觀。

本文將對《巫言》、《生死疲勞》的創作動機和得失做出觀察。我以為朱天文和莫言都是小說寫作的有心人，他們的新作不僅意在呈現最近的成績，也有在世紀之交重新思考「小說」在當代為何物的野心。然而《巫言》、《生死疲勞》雖有突破，在構思或行文等方面也顯見意猶未盡之處，這是評審者取決不下的原因之一。

但本文的目的不僅止在於品評兩位作家的高下。我毋寧希望將格局放大，以他們的作品和文學獎作為一個「事件」，探討各自所承襲的寫作淵源和所延伸的譜系。行有餘力，我更希望藉着這兩位作家的創作反思當代中文小說的來龍去脈。如果一九四九年標誌中國「當代」文學的開端，二〇〇八年適為一甲子的結束。六十年來的中文小說精采紛呈，當然無從以一二作品或作家

---

1 莫言，《生死疲勞》(台北：麥田，2006)；朱天文，《巫言》(台北：INK印刻，2007)。

涵蓋，但以小窺大，朱天文和莫言各自所佔的位置，未嘗不可以作為探索的起點。

一

莫言崛起於八〇年代初期，一九八七年憑《紅高粱家族》一躍而成知名作家。以後二十年他創作不斷，長篇就包括《天堂蒜薹之歌》、《十三步》、《酒國》、《豐乳肥臀》、《食草家族》以迄《檀香刑》等作。莫言的小說多以家鄉山東高密為背景，筆下融合鄉野傳奇、家族演義、情色想像於一爐，磅礴瑰麗，在在引人入勝。高密東北鄉也因此成為二十世紀末中國最重要的文學原鄉之一。在《生死疲勞》裏，莫言延續他所熟悉的題材，但視野更為奇特。他要寫出中國北方農村自一九五〇年代以來天翻地覆的改變，不僅從人的角度寫，更從畜牲的角度寫。故事的主人翁地主西門鬧在解放前夕的土改運動中遭到處死，怨氣沖天，墮入畜牲道，化身驢牛豬狗猴一再回到紛紛擾擾的人間，也因此看盡新中國的怪現狀。

莫言的長篇寫來一向酣暢淋漓，《生死疲勞》尤其如此。小說總長將近五十萬字，莫言自謂四十三天之內一氣呵成；每天一萬字以上的產量十足驚人。[2] 但另一方面，莫言強調這部作品的構思是四十年以上的結晶，而他能夠速戰速決，竟是因為放棄電腦，選擇傳統方式一字一畫的筆耕。在一片輕薄短小的寫作風潮中，莫言刻意朝厚重密實的方向用力；他回到「手工活兒」的節奏，反而慢發先至。《生死疲勞》因此不只以大部頭取勝，更充滿對小說寫作從速度到密度的反思。

《生死疲勞》一開場就極能吸引讀者興趣。西門鬧多行不義，家破人亡，顯然沿用了《金瓶梅》的模式。時代來到社會主義治下，所有七情六慾、蠅營狗苟原來應該一掃而光。事實恰恰

2 莫言，〈小說是手工活兒〉，《生死疲勞》，頁5。

相反。一個強調無欲則剛的社會其實逗引出各種欲望，「六億神州盡舜堯」的背後盡是人面獸心——或獸面人心。莫言讓主人翁六入人畜輪迴，與共和國一次又一次的神聖運動相互見證，諷刺意圖，呼之欲出。同時他又暗示農村社會的生產結構雖然發生巨變，但固有的習性和韌性依然存在。莫言以佛經的「生死疲勞，從貪欲起。少欲無為，身心自在」為全書揭開序幕，頗有超越眾生表相的用心，但小說敘事效果熱鬧有餘，卻似乎尚不足以印證更深沉的宗教啟示。尤其後半部急於交代情節，未免有虎頭蛇尾之憾。這是莫言的老毛病了。

相對於莫言的成就，朱天文也不遑多讓。朱出身的文學世家早已經是台灣文壇的傳奇。朱在七〇年代就已經嶄露頭角；一九七五年她有緣認識胡蘭成 (1906–1981)，大受啟發，以後的故事我們耳熟能詳：在胡的點撥下，朱天文的文學風格與信仰逐步形成，終於成為胡的傳人。因為家學，朱對張愛玲 (1920–1995) 早有浸潤，自八〇年代以來，「張腔」與「胡調」在她的作品中展開拉鋸。從《炎夏之都》到《世紀末的華麗》，再到《荒人手記》，朱天文寫浮世男女，色相起滅。她將華麗推到頹靡邊緣，又從蒼涼找出啟悟。而她的文字如詩籤，如偈語，愈發玲瓏剔透起來。

《荒人手記》於一九九四年贏得《中國時報》的「第一屆時報文學百萬小說獎」首獎，此後朱天文少有正規創作出現，一直到《巫言》。這部小說從動筆到完成耗時八年，總長二十萬字；創作量平均每天不到八十字。[3] 朱的惜墨如金恰與莫言千言萬語形成強烈對比。更耐人尋味的是，朱聲稱在《巫言》裏不再經營以往她所擅長的繁複風格。她要返璞歸真，將一切「解散」。[4]《巫言》以巫之「看、時、事、途、界」五題，寫最親近瑣碎的人和事，如此穿衣吃飯，盡成文章。朱天文如此決絕的排斥小說

---

3 唐諾，〈關於《巫言》〉，收入朱天文，《巫言》，頁355。

4 朱天文在美國加州大學聖塔巴巴拉分校 (UC Santa Barbara) 台灣現代主義國際會議的談話，2008年5月4日。

敍事的故事性當然有她的企圖：小說寫來豈是「好看」而已？小說的存在本身已經是叩問本性初心的門檻，是「巫」的通靈儀式。

《巫言》出版後引起的兩極化反應，應該在朱天文意料之中。畢竟她的讀者多是肉骨凡胎，一時和巫界搭不上關係。朱天文刻意要與昨日之我劃清界線，當然值得敬重。誠如她所言，以她的功力，再多寫出幾本賓主盡歡的小說不是難事。但書寫一旦成為修煉，就不容原地踏步。這樣的道理我們可以拳拳服膺，問題是，如此在乎文字內爍的能量，逃避小說的敍事宿命，是否也成為一種「障」？朱一再以鍊金成瓷、細胞轉型等案例來申明她的創作意圖，與其說是巫言乩語，不如說是苦口婆心，已經有了說教意味。

藉着他們的新作，莫言與朱天文各自來到他們的創作哲學與實踐的臨界點，也間接為當代小說呈現以下問題：「小說」是說書講史還是起乩卜巫？是大眾藝術還是獨門絕學？是量產還是手工製造？是眾聲喧嘩還是喃喃自語？是中州正韻還是海外登音？是「史詩」的還是「抒情」的？是敍事還是反敍事？是後現代還是反現代？是加法還是減法？

乍看之下，莫言和朱天文似乎各據這些問題的一端，儼然形成對立。但只要仔細閱讀他們的作品和他們的創作理論，我們發現兩者密切的互動，有交鋒也有對話。由此所形成的繁複辯證，才是我們重新看待當代小說流變的方法。

一九八五年莫言以家鄉為背景的〈透明的紅蘿蔔〉引起好評，正好為彼時方興未艾的「尋根文學」提供範例。論者早已指出「尋根」不是簡單的文學寫作，而是文革以後文化反思運動的一環；所謂的「根」既有國族命脈的寄託，也有反求諸己的警醒。那傷痕累累的土地在此成為重要的歷史/心靈場景，喚起又一代共和國子民的「原初的激情」(primitive passions)。[5] 但「尋根」

---

5 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), p. 26.

仍不足以形成一片文學風景；是與「尋根」相隨而來的「先鋒」運動號召才真正為其灌注了活力。「先鋒」意味主題上的衝破禁忌，形式上的推陳出新。流風所及，文壇出現大量實驗作品，余華到殘雪，馬原到韓少功，蘇童到王安憶等都是個中好手。我們今天回顧二十世紀下半葉的文學好景，仍不能不以此為最。

莫言的意義正在於他躬逢其盛，同時與「尋根」、「先鋒」書寫掛鉤。《紅高粱家族》以後，他的作品不論是中規中矩的《天堂蒜薹之歌》或是刻意求變的《十三步》，都能表現其人豐沛的想像力及長江大河般的敘事能量。莫言的創作高峰是一九九二年的《酒國》。在其中他創造了一個惡托邦，讓一群詭異荒唐的人物吃盡喝絕又拉撒無度，充滿末世的縱慾衝動；同時他又反思小說作者出入虛實，嬉笑怒罵的位置。這真是奉酒神(Dionysian)之名而作的小說。[6] 多年以後，我們才明白此時的莫言已經為後社會、後毛鄧主義中國先行寫下一部寓言。雖然莫言之後的長篇小說各有創新，以諷刺和幻想的力道而言，我認為皆未超過《酒國》。《生死疲勞》中的藍千歲和小說家莫言的塑造，其實就有《酒國》人物的影子。

莫言自承他的創作受到八〇年代風靡中國的福克納(William Faulkner)和賈西亞．馬奎斯(Gabriel García Márquez)的影響；前者詭秘繁雜的家族傳奇敘事，後者天馬行空的魔幻寫實技巧，在他的作品裏都有跡可循。然而更值得注意的影響來自中國的文學敘事傳統，從古典演義說部到晚清諷刺小說，從四〇年代延安流行的民間文學、說唱藝術再到五〇年代的革命歷史鄉土小說，構成了莫言寫作最重要的資源。這裏的樞紐人物是趙樹理(1906–1970)和孫犁(1913–2002)——他們是共和國開國以前的「尋根」和「先鋒」作家。

一九四三年，趙樹理以〈小二黑結婚〉、〈李有才板話〉等作結合民間講唱文學和左翼鄉土論述，形成一種十足草根的敘

---

6 見我的討論，〈千言萬語，何若莫言〉，《跨世紀風華：當代小說二十家》(台北：麥田，2002)，頁251–68。

事風格，卻又緊緊追隨意識形態要求。當時同在延安的孫犁則另闢蹊徑，以《荷花淀》、《蘆花蕩》等作呈現農村清麗瀟灑的景象，證明左翼民間敘事一樣可以達到抒情格調。趙、孫兩人各以「山藥蛋派」和「荷花淀派」享譽，到了五〇年代，更有柳青 (1916–1978) (《創業史》)、周立波 (1908–1979) (《山鄉巨變》)、梁斌 (1914–1996) (《紅旗譜》) 等接力，或記錄農村合作化的成果，或描寫土地改革的始末，或寫出農村巨變前夕的騷動，將社會主義式鄉土願景發揚光大。而這一寫作的高潮——或反高潮——自非文革御用作家浩然 (1932–2008) 的《豔陽天》、《金光大道》莫屬。

《生死疲勞》那樣流暢的説書形式和世故姿態寫作不能不使我們想到趙樹理一輩的貢獻；而莫言能夠粗中有細，點染抒情場面，讓他有了向孫犁致敬的機會。而小説的靈魂人物單幹戶藍臉的樸實固執，不正是《創業史》裏梁三老漢的翻版？但莫言心目中的山鄉巨變只凸現了共和國農村改革後的亂象；他最好的抒情片段竟留給故事中的畜牲們。像是第六章西門驢的墜入情網，第二十章西門牛殺身成仁都是精采的例子。《生死疲勞》既然以六道輪迴為主題，自然暗示了敘事乃至人生的重複節奏與徒然感。比起《創業史》、《紅旗譜》到《金光大道》所承諾的毛氏「雄渾」(sublime) 史觀，[7] 莫言要讓我們了解革命大業下「疲勞」的真諦。他的小説嬉笑怒罵，務以身體的變形、醜化為能事，則是猶其餘事了。

莫言如此翻轉當代鄉土敘事，其實碰觸了兩個更深刻的問題，就是如何定義社會主義現實主義，以及如何處理民族形式。我曾經多次討論「鄉土」作為現代中國文學的主軸之一，並不僅止顯現現代作家的鄉愁症候群而已。「原鄉」的召喚必須以「原道」為後盾，而寫實和現實主義成為最重要的中介形式。[8]現實

---

7 Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-century China* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997).

8 David Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She,*

主義強調以文字對應客觀世界，從來是革命文學的重頭戲。現實不但應該被描寫被銘刻，更應該被改革塑造，而現實的終極實踐正是真理的不證自明的時分。書寫現實於是成為一種編織歷史，通往神話時刻的手段。從三〇年代到當代，左翼文論對「何謂現實」的不斷辯證因此絕非小題大做，關鍵恰在於如何為那不可說，也說不盡的神聖革命持續進行命名的工程。

而在為現實命名的前提下，首要的任務是如何形塑民族形式。這一方面代表五四以來國家民族主義的強大影響，一方面也呼應鄉土文學的基本要項：尋找國家民族想像的「根」，必須回歸民間鄉土。一九四〇年初毛澤東發表〈新民主主義論〉，提出「中國文化應有自己的形式，這就是民族形式」。[9] 在延安講話中，毛繼續鼓吹中國氣派、中國作風的文藝產品。由此左翼文人展開熱烈辯論，一直持續到五〇年代。一九五二年馮雪峰 (1903–1976) 撰文〈中國文學中從古典現實主義到社會主義現實主義發展的一個輪廓〉，提出現實主義的想像和實踐不宜囿於一時一地；它是三千年傳統平民文學經驗的結晶，也同時吸納十九世紀西方寫實主義的特色。[10] 準此，有關民族形式辯論的歷史框架陡然放大，成為帶有與時俱進的色彩的論述。馮雪峰的觀點當時沒有得到支持，一直要到八〇年代以後才由尋根和先鋒作家做出回應。

鄉土敍事，現實主義，民族形式：我們至此更為理解莫言在當代中國小說裏的書寫位置。他繼承了共和國開國以來的重要文學命題，但也同時扭轉了這些命題的向度。近年莫言對這些命題的自覺愈益明顯；寫於千禧年之交的《檀香刑》採取山東民間貓腔 (茂腔) 的講唱形式，重述庚子事變在膠東爆發和鎮壓的始末。

Shen Congwen (New York: Columbia University Press, 1992), chapters 6, 7.

9 毛澤東，〈新民主主義論〉，http://wlzx.hdpu.edu.cn/upc/hongqi/yvxd/mzd10.htm。

10 見許道明，《中國現代文學批評史新編》(上海：復旦大學，2002)，頁346–55。

莫言一向擅於將大歷史還諸民間，寫出另外一種層次的現實，而《檀香刑》更是刻意以聲音——代表鄉土的貓腔對照代表現代文明的火車引擎——作為基調，[11] 將一場官方定調的民族「史詩」化作匹夫匹婦飄蕩在荒野之間的嗚咽。

《生死疲勞》的野心更大，不再集中於一項歷史事件的意義，而更思考 (共和國版) 歷史的定位與意義。藉着説書人的口吻，莫言告訴我們理解鄉土可以是社會主義的田園烏托邦，也可以是凡夫俗婦存身的大千世界；社會主義現實主義之所以逼真，是因為從魔幻想像汲取了養分——不論是 (前) 社會主義的魔或是後社會主義的幻；而民族形式的活力根本就是新舊雜陳的積累和生生不息的創造。折衝在共和國當代文學的可能與不可能之間，莫言所面臨的困境和他所尋的出路應該持續吸引關心當代文學的讀者。

一九七〇年代朱天文初顯身手時，台灣的文學正面臨劇烈盤整階段。國民黨政權到台灣二十多年後，反共懷鄉的熱情逐漸式微，取而代之的是以本土意識是尚的鄉土文學和叛逆實驗的現代主義文學之間的對壘。這讓我們想起十多年後大陸的「尋根」和「先鋒」文學間的辯證關係。朱天文此時進入文壇的方式充滿迷人的矛盾。由於軍中家庭背景使然，朱基本廁身正統文藝陣營內；但朱的父親朱西甯先生 (1926–1998) 與軍中 (孫立人等) 開明派的關聯，對基督教的堅實信仰，還有私淑張愛玲小説藝術的品味，必然為女作家的文學啟蒙提供特殊資源。而當胡蘭成駕臨台灣，並得到朱府的供養，成為她創作歷程的一大轉捩點。

論者嘗謂朱天文 (與她的「三三集刊」同人) 政治上立場保守，題材上兒女情長，風格上踵事增華，與彼時風起雲湧的台灣自決意識判然不同。朱天文要花上二十年向我們證明，她的保守可以是一種絕不隨俗的選擇；兒女情長無非為空無荒蕪的色相做準備；而人人稱美的生花妙筆最後寫出的是最「無足觀」的生命

11 莫言，《檀香刑》(台北：麥田，2001)，頁3。

實錄。潛藏在此的是一種令人意外的激進姿態，而且是以最不動聲色的方法來實踐。如果朱天文是從台灣文學光譜的「右邊」起家，現在她以「巫」自命，「光譜上，如果右邊是社會化，左邊是不社會化，巫在最左邊，不能再左了」。[12]

從《淡江記》的緣情似水到《小畢的故事》的親愛精誠；從《荒人手記》的迷離頹廢到《巫言》的幽玄淡定，朱天文把小說越寫越「小」，彷彿從「小」才能悟她的「道」。甚麼道？學院的現實主義和現代、後現代主義都言之成理，也都有所不及。前面討論莫言已經提到，作為一種小說流派，現實主義以直擊人生真相為號召，其實充滿了種種大敘事的糾纏；小說越是「逼真」，越必須讓我們警覺「逼」與「真」之間的角力。朱天文的敘事白描功力到了《炎夏之都》已經有口皆碑，但之後她逐漸放棄傳統定義的故事性，彷彿唯有如此她才能更接近現實無明也無常的面貌。她的轉變出於對小說技藝的思考，也和八〇年代末台灣社會解嚴，政治解構的現象若合符節。她的瑣碎枝蔓成為回應歷史的方式。當事物的本（或「根」！）已無所本，我們所能有的也只是枝微末節。她的白描功夫與其說是建構紙上現實，不如說因為過於精密尖銳，因而粉碎了我們居之不疑的現實。

於是有了《世紀末的華麗》、《荒人手記》。前者為華語世界的世紀末美學做出宣言，後者則以「荒人」角色重新定義當代文學書寫主體。這兩部作品因其頹廢的題材和玩忽的文字奇觀，已經成為我們談論後現代敘事的教科書，但有心的讀者可以發現朱天文對她啟蒙時期的鄉愁——去聖已邈，寶變為石——何曾遠去。而正因患得患失，她決心退居文字世界，「我為我自己，我得寫。/用寫，頂住遺忘。/……我寫，故我在。」[13] 這樣對文字和形式清堅決絕的信仰，對一己寫作位置的捍衛，又是不折不扣的現代主義姿態。雖然表面上朱和台灣現代主義的淵源不深，但《巫言》所徵引的西方作者，像卡爾維諾（Italo Calvino）、昆德拉

12 朱天文，《巫言》，頁197。

13 朱天文，《荒人手記》（台北：時報文化，1994），頁37–38。

(Milan Kundra)、波赫士 (Jorge L. Borges)、葛林 (Graham Greene) 等，在在說明她和現代主義文學的呼應。尤其卡爾維諾幾乎成為唐諾所建議取張愛玲而代之的「通關密碼」。[14]

談朱天文不能不談張愛玲和胡蘭成。朱天文從張愛玲那裏學來一套觀人閱物的風格，宜古宜今，細膩練達。如果延伸魯迅對古典小說的關鍵詞，這一風格造就一種新「世情」小說。[15] 張愛玲的過人之處就是寫世情但是不為其所限；她能將她的寫實技巧隱喻化，嫁接到對中國現代性情境的思考。[16] 在這樣的情境下來看張所謂的華麗與蒼涼，才特別令人心有其戚戚焉。另一方面，朱天文從胡蘭成處獲得一套抒情審美的技巧，而且操作成知識體系。一九七〇年代中期胡的台灣之行意外為一群滿懷「未有名目的大志」的文學青年找到名目。胡筆下的朱是「青天白日滿地紅下的女孩」，「飽飲日月山川風露」，生來是要召喚「中華民族的精魄」的。[17] 多年之後，這位女孩要以荒人，以巫，來回應乃師的期許。如此的轉變矛盾重重卻又理所當然。回過頭看，胡對朱的影響在於極端審美化的民族主義；日本文明；作為隱喻的女性論述；而胡奉「親極無愛」之名將張愛玲傳奇化當然不在話下。是胡蘭成築起了他的抒情「符號帝國」，而朱的文學實踐則一步一步從早期的符號化到最近的符籙化，從美文轉為巫言。

儘管朱天文一心效法胡蘭成，張愛玲的幽靈始終徘徊不去，此無他，胡蘭成美學原本的基礎就在於與張「比鬥」。朱認為她新作《巫言》是揮別胡師的起點。然而仔細讀來，張與胡依然繼續在其中爭取發言權。朱天文在《世紀末的華麗》中開始構思「巫」的意義；胡蘭成嚮往的日本神道祭祀的神姬之舞，經

---

14 唐諾，〈關於《巫言》〉，頁333。

15 這當然是魯迅在《中國小說史略》中論世情小說的意見。

16 有關張愛玲與現代性的討論不勝枚舉，見如 Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999) 的專章討論。

17 朱天文，《淡江記》(台北：遠流，1991)，頁163。

過黃錦樹專文點破後，[18] 無疑更促使朱落實她的靈感。而朱希望將文字下放民間日常，還給本來面目，一一貫徹了胡的生命哲學。但朱自謂「解散」此前的華麗風格，其實是當年張愛玲對胡蘭成的建議。朱談敍事「離題」之必要，雖曰取法卡爾維諾，其實祖師奶奶早已經先到此一遊。最近出土的張愛玲散文《重回邊城》仍可為一例。朱在台灣二二八紀念日喧囂後，寫政治如洗衣（〈二二九．浣衣記〉），而張冷眼看政治如更衣，乃有《更衣記》；《巫言》以焚燒一切文字和文明的意象作結尾，則讓我們想起張的〈燼餘錄〉。

但張、胡的影響豈僅止於朱天文？在當代台灣文化、歷史脈絡裏，胡的意外現身凸現出一個社會想像的矛盾癥結：中國是政教圖騰還是抒情符號？日本是帝國殖民霸權還是禮樂文明典範？女性是情愛主體還是「格物」對象？「張愛玲」是學問還是欲望的偽託？八〇年代以來，這些問題在台灣所投射出的愛恨、虛實反應被不斷渲染放大，甚至成為全民運動。最近張的遺作《小團圓》出版造成的轟動，又是一例。朱天文、胡蘭成、張愛玲三人所形成的「連環套」因此不只是文學公案，而成為一探當代台灣複雜的「感覺結構」(structure of feeling) 的有利角度。[19]

從「右邊」裏面往「左邊」靠，以極度寫實反現實，藉「巫言」重建「私語」，朱天文姿態是夠獨特的了。而她的新作到底代表了她的突破，還是她的偏執？我無意暗示朱天文只能在胡蘭成、張愛玲的陰影下寫作；恰恰相反，我認為因為有了朱天文，張胡演義才變得如此多采多姿。就像莫言之於當代大陸小說，朱天文的意義難以用簡單的學院標籤為她定位；她無意引領任何風騷，卻終成為見證當代台灣文學眾多轉折的樞紐人物之一。

---

18 黃錦樹，〈神姬之舞——後四十回？(後) 現代啟示錄？〉，收入朱天文，《花憶前身》(台北：麥田，1996)，頁265–312。

19 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 131. 威廉斯觀察現代社會變遷，則以「感覺結構」(structure of feeling) 取代「意識形態」的概念。對威廉斯而言，「感覺結構」代表一個歷史情境裏，主體經由公、私生活的律動，對現實賦予意義，並將此意義體現於感官與感性形式的過程。

二

中國古典小說傳統頗有以「言」為題的佳作。晚明馮夢龍的「三言」——《警世通言》、《喻世明言》、《醒世恆言》——應該是最有名的例子。清代中期的《蜃妄言》、《型世言》、《野叟曝言》都是大型說部。當然我們不曾忘記《紅樓夢》的偈語「荒唐言」。「言」者，說也，但有暗含多義。言可為「心聲」(《法言．問神》)，亦可為「口之利也」(《墨子經》)。言是敍述、諷諫(言者無罪，聞者足戒)，是「志以發言」(《左傳》)；言又是意在言外，言不及義，言多必失。小說本為虛構，以「言」名之，自然衍生不同解讀方法。

莫言和朱天文在新世紀分別以不同形式的「言」呈現他們的創作觀。他們未必明白「言」在敍事傳統裏的淵源，但對小說的功能都有不能已於言者想法和做法。顧名思義，莫言的筆名意味「莫/默」言：不說，無可說，不能說，或者欲辯已忘言——不必說。這裏也有一層更深的「失語」的含義，不論是心理的創傷(無言以對？)，社會道德的制約(人言可畏？)，或是政治的禁忌(莫談國事？)，都讓作家諱莫如深起來。然而莫言小說給我們的印象卻恰恰相反；彷彿他有千言萬語，不吐不快，於是一發即不可收拾。如他自承，長篇小說的形式才最能顯現他的能量。[20] 嘵聲莫言的另一端因此是妄語狂言的衝動。《生死疲勞》第十七章回目說得好：「狂言妄語即文章」。這一收一放之間造成的張力，正是莫言創作最大的本錢。

佛洛依德心理學有謂吃和說構成嬰兒口腔期功能的兩大特徵。此前莫言已經以《酒國》寫出了一個暴飲暴食的小說奇觀，《生死疲勞》則從言說的角度繼續發揮。小說有三個主要敍事者，大頭嬰兒藍千歲，千歲的爺爺藍解放，以及名叫莫言的作家。儘管三個敍事聲音相互交錯，大頭嬰兒才是主導者。這個孩

---

20 莫言，〈後記——捍衛長篇小說的尊嚴〉，《生死疲勞》，頁609。

子生在小說即將結束的千禧年，頭大身小，「有極強的記憶力和天才的語言能力」，[21] 五歲那年開始講故事，也就是《生死疲勞》的本事。換句話說，莫言的小說是個「童言無忌」的故事，內容的光怪陸離，人驢豬狗牛猴眾聲喧嘩，也就可以理解。但這個大頭嬰兒又是西門鬧第六度的投胎轉世，他的故事因此也是個敍事者「返老還童」的重述——小說的結尾就是小說的開始，天真的聲音包藏無限的世故。

狂言與莫言的張力不僅顯現在《生死疲勞》裏。在中國現代文學史的開端，我們不已經有了另一個實例？一九〇八年魯迅有感於中國人的喑啞無聲，號召「摩羅詩人」發出驚世駭俗的惡聲。魯迅的願望注定失落。十年後的〈狂人日記〉正是在狂言妄語和噤聲失語之間，寫出了中國文學和文化現代性的根本癥結。魯迅的感觸言猶在耳：「當我沉默着的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛」(《野草．題辭》)。〈狂人日記〉尾聲裏，狂人喊出「沒有吃過人的小孩，或許還有？救救孩子！」八十年後，《生死疲勞》寫一個前世經歷太多吃人的故事的「孩子」現身說法，口出狂言的恐怖喜劇。而故事說出來是要被當作共和國歷史潛文本來閱讀的。

我更以為魯迅不必是唯一體現狂言與莫言的兩難的現代作家。一九四九年解放軍兵臨北京城下，作家如沈從文——現代中國首席鄉土作家——已經預見自己的命運，他陷入極度沮喪，甚至自殺未遂。五〇年代以後沈基本放棄創作，在歷史風暴中他選擇沉默以對。一直到世紀末，沈當年自殺前後寫出的系列文字才被披露，題名《囈語狂言》，我們這才理解在作家沉默的表象下，竟有如此驚心動魄的聲音撞擊他的時代——一個政治話語霸權開始操作狂言和莫言的時代。沈從文的例子不是個案。五〇年代以後，又有多少作家在狂言與莫言的衝突下，為共和國的歷史做出慘烈見證？

21　莫言，《生死疲勞》，頁608。

朱天文的《巫言》有唐諾為她作跋，開宗明義點出「巫者，巫的文字語言，巫師這門行當最重要的工具或說技藝，喚醒萬事萬物的靈魂，改變現實的面貌」。[22] 巫是遠古通靈之人，《國語．楚語》：「民之精爽不攜貳者，而又能齊肅衷正，其智能上下比義，其聖能光遠宣朗，其明能光照之，其聰能聽徹之，如是則明神降之，在男曰覡，在女曰巫。」[23] 準此，遠古的「巫」有上下比義的智慧，光遠宣朗的靈視，如是「明神降之」，天地精氣為之一通。

「巫」既然上通神鬼，巫的言語想必晦澀玄妙。事實不然，朱天文用大白話寫她的《巫言》，偶爾拋出《荒人手記》式的精句警語。這其間的落差才讓讀者不可思議，也促使我們再思她的用心。她寫家人朋友（「社長」朱西甯？「老闆」侯孝賢？）、生活瑣事，寫死生大限、政治鬥爭，絮絮叨叨，彷彿台灣版的《婦女閒聊錄》。但我以為《巫言》仍然是胡蘭成師教的又一轉折。胡從不吝於遙想遠古有神的時代，「生活的空氣柔和而明亮，有單純的喜悅。」[24] 從這裏「興」起了萬事萬物：

> 興像數學的〇忽然生出了一，沒有因為，它只是這樣的，這即是因為，所以是喜氣的……是物的風姿盈盈，光彩欲流。原來物意亦即是人意。[25]

朱把握「物意既是人意」的道理，寫出個萬物有靈的世界。她的修辭術，或巫法，無他，就是胡師念茲在茲的「興」的詩學：「興」「是引子，但不是序幕」，「與本事似有關似無關」。[26]

---

22 唐諾，〈關於《巫言》〉，頁351。

23 《國語．楚語下》。

24 胡蘭成，〈文明的傳統〉，陳子善編，《亂世文談》（香港：天地圖書，2007年），頁179。

25 胡蘭成，《山河歲月》（台北：遠景，1991），頁102。

26 同前註。

濁世滔滔，面對各種浮誇矯飾的言說，《巫言》強調書寫的力量就是對「我在」、「我說」的肯定。小說表明放下一切，其實它的辯證性，甚至政治性，比朱天文以往作品都強。可是在一個諸神退位的時代，朱天文這個「巫」似乎也有了無奈。她沒有師父那樣的自信，因此真能如唐諾所盼望，祭起事物的細節，找回那靈光閃閃的神蹟麼？[27] 還是她像希臘神話中被詛咒的巫女卡珊卓拉 (Cassandra)，空有預言休咎的能力，「口燥唇乾」之餘，只能眼看一切的話成了風中之言？我們更要問，何必曰「巫」？「巫言」是否可以下放——或還原——得更徹底，成為一種「流言」？

這大約是朱天文最大的挑戰了。我所謂「流言」，想到的自然是張愛玲有名的散文集。流言蜚語，女流之言，本來只有貶義，張愛玲卻夷然自居。她冷眼張望人生百態，筆鋒慧黠犀利而又充滿擔待。《流言》既不求微言大義，也不作危言聳聽，閒話日常，卻點出作者對一個傖俗的社會所懷抱的「人世的貞親」。流言才是「沒有因為，它只是這樣的」。對於張愛玲，流言是流淌的語言，「左邊」或「右邊」，現實或現代，真話或臆想，似乎都無關緊要；流言又是流蕩的語言，蕪雜離題，總也拒絕回到中心。這其實都是朱天文所追求的，只是張愛玲信手拈來，更少了些「鄭重而輕微的騷動」。朱天文強調文字修行路上，人人都是「不結伴的旅行者」。張晚年隱居海外，摒棄一切，包括自己的作品，「巫」氣恐怕重於朱天文。

並列莫言和朱天文的寫作經驗，兩人的差異似乎顯而易見。但我們的焦點不是指認這樣的差異，而是叩問作為小說業同行，他們對筆下微妙的關聯及其意義。小說家的語言流轉，豈能為上述各種「言」的標籤所限制？准此，莫言的作品以其魔幻寫實的意境，未嘗不是一種「巫言」。論者如李敬澤已經指出《生死疲勞》中的大頭嬰兒以他感知過去未來的神秘能力，就是個「巫

27 唐諾，〈關於《巫言》〉，頁356。

般的全知的說書者」。[28] 而當莫言強調他的靈感來自古典稗官野史，或嚮往「笨拙，大度，泥沙俱下，沒有肉麻和精明」的敍事時，[29] 已經對我們所理解的「流言」添加了一層厚實的向度。然而莫言的快意文章寫來如此熟練，是否也開始出現流氣之虞了呢？

換個角度看朱天文的《巫言》。沒有對小說藝術的狂熱，她不會如此一意孤行。她自謂站在左邊，但我以為她的敍事姿態過於矜持，還不夠左，也因此缺少了鋌而走險的趣味。朱天文也許希望她的巫是狂在骨子裏的巫。她要擺脫《世紀末華麗》和《荒人手記》時期的敍事風格，立志「做削去法，削去所有我已經厭煩有的甚至快到受不了要銳叫地步的東西」。[30]「一毫毫，一寸寸的減。減之又減」，她的策略讓我想起卡夫卡 (Franz Kafka, 1883–1924) 筆下的〈絕食藝術家〉("The Hunger Artist")，以自己肉身的消弭為藝術的極致造像。但我們不能無惑的是，她以極簡主義削去一切敍事的骨肉後，剩下的是事物的本相，還是殘骸？[31] 她理想的讀者必須默會致知，然後心照不宣。果如此，她的小說藝術為所謂的「莫/默言」提出新解。

莫言和朱天文的新作和對小說藝術的看法為當代中文小說做出重要示範。他們的取徑不同，關懷卻互相呼應。我以為他們觸及以下三項命題；這些命題也許是老生常談，但在新的脈絡裏卻綻現不同意義。

第一，小說創造「自由」的意義。吳義勤以《生死疲勞》為例，指出莫言是當代中國小說極少數能夠聽任想像馳騁，揮灑自如的作家；他的小說代表「一種完全沒有任何束縛和拘束的，隨

---

28 李敬澤，〈「小我」與「大聲」——《生死疲勞》筆記之一〉，《當代文壇》2期 (2006年3月)：6。

29 莫言，《生死疲勞》，頁615。

30 舞鶴整理，〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》1期 (2003年9月)：41。

31 見黃錦樹的評論，〈直到自己也成為路徑——評《巫言》〉，《聯合報．讀書人周報》，2008年3月2日，E4。

心所欲的自由境界」。[32] 吳的品評有誇張之處，尤其在中國的環境裏談「沒有任何束縛和拘束……隨心所欲」，毋寧充滿反諷，但吳仍點出莫言現階段的特色。《生死疲勞》卷首不講自由，而講自在——「少欲無為，身心自在」——尤其耐人尋味。無獨有偶的，台灣作家舞鶴和朱天文對談時認為「其實守住固定題旨範疇和主線支線的寫法早被顛覆，『精準』早已不是最高的標竿，書寫自由與書寫真實是更為緊要的」。[33] 這讓朱天文喜不自勝，原因是在完成《荒人手記》時她自認對胡蘭成的悲願已了，可以「自由了」。《巫言》開篇就寫巫人和帽子小姐同居一室，互不搭理，因為各自需要「自由，自由，自由」。[34]

「自由」的哲學意義我們在此無從辯證，但蘇珊．桑塔格(Susan Sontag)的名言「文學就是自由」可以作為參照。[35]小說既是虛構遊戲，理應創造解放和變化的空間。一個世紀以前，新小說的開始的動力正是瓦解國家和個人主體的禁錮。何以到了新世紀，莫言和朱天文又提出了「自由」的話題？比起上個世紀末的狂歡、解構等「後學」口頭禪，兩位作家書寫「自由」——以及自由的對立面——又代表甚麼意義？吳義勤從現當代中國政治、意識形態、文類對小說的局限來談論莫言新作的解放意義；陳思和則點出《生死疲勞》純任自然的民間情懷。[36] 而《生死疲勞》的偈語「少欲無為，身心自在」更投射超越此世的願景。

---

32 吳義勤、劉進軍，〈「自由」的小說——評莫言的長篇小說《生死疲勞》〉，《當代作家評論》6期(2006年11月)：125。

33 「那種『離題』式的寫法，頗得我心，在我的第一個長篇曾大量使用括弧括弧再括弧、離題離題再離題，當時也有批評懷疑究竟是不是小說，其實守住固定題旨範疇和主線支線的寫法早被顛覆，「精準」早已不是最高的標竿，書寫自由與書寫真實是更為緊要的。『離題』為了自由與真實」(舞鶴整理，〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，頁37)。

34 朱天文，《巫言》，頁13。

35 Susan Sontag, *Literature is Freedom: The Friedenspreis Acceptance Speech* (Berkeley: Small Press Distribution, 2004).

36 陳思和，〈「歷史——家族」民間敘事模式的創新嘗試——試論《生死疲勞》的民間敘事〉，未發表論文。

朱天文《巫言》論創作與自由來自對生活/生存的根本思考。她操作敍事岔題和離題，用以「迴避一切一切，一切的盡頭」，[37] 無非「就是一種應付死亡的方法。」[38] 在世俗層面，面對於消費社會商品化的自由，朱天文則暗示她的自由是要「修」來的。更弔詭的，自由和自閉形成連鎖，互為底線；阿城對朱天文的話：「你找到了限制，就找到了自由。」[39] 無論如何，作為體現「自由」的文本，《生死疲勞》有着永恆輪迴的宿命，《巫言》的人和物「各自好了」，則透露着孤獨荒涼的氣氛，兩作的潛台詞都有嘆息的聲音：自由與自在，雖不能至，心嚮往之。

第二，小說表達「悲憫」的能量。上個世紀的小說家以倡導革命啟蒙始，以詠嘆頹廢，「否想」現代終。人道主義曾經是現代文學的最重要的口號之一，而當當代文學隨着革命完成而開始之際，更有救贖不義，體恤無辜的歷史性抱負。曾幾何時，同情與關懷成為陳腔爛調，甚至政治迫害的前提。莫言另起爐灶，在《生死疲勞》的後記裏，他提出小說必須有「大悲憫」。悲憫不是聽祥林嫂說故事，因為「苦難」太容易成為煽情奇觀；悲憫也不必是替天行道，以致形成以暴易暴的詭圈。「只有正視人類之惡，只有認識到自我之醜，只有描寫了人類不可克服的弱點和病態人格導致的悲慘命運」，才能真正產生驚心動魄的大悲憫。[40] 換句話說，唯有對生命的複雜性有了敬畏之心，小說的複雜性於焉展開。《生死疲勞》裏人物和動機的千迴百轉，就是最好的例子。據此，悲憫也是寫作形式問題，因為一旦跨越簡單的人格、道德界線，典型論、現實論的公式就此瓦解。莫言更認為「小說」之必要，正在於它有其他媒介所不及的救贖力量；長篇小說如此兼容並蓄，繁複糾纏，絕不化繁為簡，就是一種悲憫的形式。

---

37 朱天文，《巫言》，頁89。

38 蔣慧仙、鄒欣寧，〈降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86期 (2008年4月號)。

39 見註30。

40 莫言，〈後記〉，頁611。

朱天文的看法別有所見。《巫言》的第一句話就是「你知道菩薩為甚麼低眉？」菩薩低眉是因為眾生皆苦，愛莫能助，「怕與眾生的目光對上」？[41]是對眾生有太多不捨，因此不忍一睹？還是視眾生一切如夢幻泡影，因此另有眼界？我以為在這個層次上，朱天文提出她的小說不在悲喜、美醜、善惡之間打轉，而是一種靜定的斂目或直觀。她的敘事意在對眼下人與事物一視同仁，也更是對天道無親的見證。如此，她企圖將自己和自己的書寫放在一個微妙的平衡點，悲憫和漠然只有一線之隔。這裏所暗示的一種近似宗教啟悟的感受(而非信仰)似乎更勝莫言一籌。

第三，只有在以上的兩項觀察的基礎上，我們得以重新看待小說和歷史與記憶的辯證。這應該是小說研究最耳熟能詳的話題了。從上個世紀初梁啟超提倡「小說有不可思議之力，改變世道人心」以來，現代中國小說和歷史的命運一直緊緊糾纏。不論是夏志清先生的「感時憂國」還是劉紹銘先生的「涕淚飄零」，都指出小說不甘也不能只為小說，而必須成為大說——歷史大敘事——的起點。此一歷史「時間」基本是線性也是現行的，指向歷史作為「事件」的實踐，和創作/敘事主體的完成。當代小說史每以革命建國或反攻復國為開始點，恰恰印證了這樣的歷史這樣的歷史時間/事件表。這一歷史想像在八〇年代開始鬆動。一方面「後學」推波助瀾，力求解構歷史的理性或意識形態基礎，另一方面各種名目的創傷研究 (trauma studies，如後殖民研究，浩劫研究，傷痕文學) 又借力使力，將主體建構與歷史暴力當作辯證論式來展開。一時錯亂的歷史，破碎的記憶，受傷的主體成為學界必備的口頭禪。

針對這一寫作和論述方式，莫言和朱天文在新世紀裏以各自定義的「自由」與「悲憫」提供了更積極的意義。他們各花了四十三天和八年經營新作，卻都強調是一筆一畫寫出他們的小說。他們的題材風格迥然不同，卻都強調對生命鉅細靡遺的想像

41　朱天文，《巫言》，頁6。

和紀錄。即使在寫作現場，他們作品的速度和密度已經有了不同含義，成為批判當下文學生產和消費模式的方法。莫言的作品大開大闔，一向被當作是顛覆歷史的範本。《生死疲勞》依然沿着同一路數，但對歷史起承轉合的幽微神秘處有了新解。他寫五十年的農村社會主義革命，融入了世俗佛教的因果輪迴和章回小說的下回分解，彷彿現實只是生生世世的一環，又一次故事——和歷史——的開始或結束。故事中的冤鬼西門鬧拒絕忘記過去的故事，但每一次的投胎轉世卻使他記憶的方式和內容產生異化。量變帶來質變，到了小說的結尾，不該忘卻的和本應記住的形成複雜網絡，不斷釋出正史和「大說」以外的意義。莫言似乎暗示，六十年的共產革命歷史並不輕易解構，但歷史要如何「解放」，不正是個歷久彌新的話題？

《巫言》要讓書寫解散，逃離線性時間，亦即逃離死亡。巫的靈光乍現將最切身的台灣經驗和亙古的魔術時刻相連接；這魔術時刻可以是生死大限，也可以是電腦E界。《巫言》描寫原不值得一顧的瑣事編纂起來，讓浮光掠影發「潛德之幽光」。這是歷史的微物論，也是歷史的唯物論——朱果然是最令人意外的「左派作家」。就此有心人可以徵引班雅明 (Walter Benjamin) 的靈光 (aura) 論，卡爾維諾的離題論，或是形式主義的「陌生化」(defamiliarization) 論。但我更認為朱天文有意無意的回歸了中國抒情傳統裏「物色」的歷史。「物色」使詩人體悟四時推移、萬物變遷的必然，還有人生渺小無常的存在位置。中古文人從客觀世界輾轉流變滋生了不能或已的情，又從情滋生了辭。「感物」與「感悟」因此以不斷相互對話的方式形成抒情美學的傷逝特徵。在這一方面，引渡朱的仍然是胡蘭成，但她真正應該對話的對象不是胡蘭成——胡太機巧——而是沈從文。想想沈從文的話，「自然既極博大，也極殘忍，戰勝一切，孕育眾生。螻蟻，偉人巨匠，一樣在它的懷抱中，和光同塵」。「在一切有生陸續失去

意義，本身因死亡毫無意義時」，唯有文字所投射的圖像「是生命之光，煜煜照人，如燭如金」。[42]

《生死疲勞》和《巫言》在「紅樓夢獎」的出線，促使我們重新思考新世紀小說的敘事學。「狂言與流言、莫言與巫言」也許可以作為勾畫當代小說的流變和不變的一種方法。我無意以莫言和朱天文二人為樣板，或將他們的作品化約為對立的公式，因為在他們創作的同時，許多作家也正實驗不同的敘事、言說策略。因此談《生死疲勞》所鋪陳的新中國鄉土視野，我們不能忽略賈平凹的《秦腔》、遲子建的《額爾古納河右岸》。或談《生死疲勞》那樣光怪離奇的民間想像，我們也必須安置閻連科的《受活》、《丁莊夢》、張煒的《刺蝟歌》這些作品的位置。而具有馬華經驗的台灣作家像張貴興（《猴杯》）和李永平（《大河盡頭〔上卷：溯流〕》）等，早已提醒我們在中國境外，另有瑰麗奇幻的原鄉存在。朱天文走在「不結伴的旅行者」的路上，其實可以發現不少同道的身影，從同一屋簷下的朱天心（《漫遊者》），到蘇偉貞（《時光隊伍》）、到大陸的史鐵生（《我的丁一之旅》）都可入列。論當代小說的狂言，難有出舞鶴的《亂迷》之右者，而王安憶的《長恨歌》、林白的《婦女閒聊錄》不是後社會主義版的流言？從董啟章（《時間繁史．啞瓷之光》）到駱以軍（《西夏旅館》），從殘雪（《突圍表演》）到黎紫書（《山瘟》），當代文壇的男巫和女巫祭起文字的法事，幻化自己，也迷惑眾生。最狂躁的巫者也可能是最凌厲而沉默的苦行者。郭松棻（《論寫作》）和李渝（《賢明時代》）的身影浮現眼前，這些作家追求無聲勝有聲的終極點，可以用香港黃碧雲的書名涵蓋：《沉默．喑啞．微小》。狂言與莫言，流言與巫言相互交錯，形成不容錯過的多聲部奇觀，當代小說六十年的喧嘩與沉默，也由此可見一斑。

---

42 沈從文，〈燭虛〉，《沈從文全集》卷12（廣州：花城，1988），頁10。

22

六十年文學話土改

陳思和

一、問題的提出：為甚麼當代文學史上沒有表現土改題材的傑作？

土改政策[1]，最初來源是孫中山先生三民主義的平均地產和耕者有其田的思想。上世紀初，中國還是一個經濟不發達的農業大國，在社會轉型過程中，任何革命與戰爭的主力都不能不吸收農民的力量資源，所以農民的土地要求就成為每一次革命的主要動

---

1 在中國土地改革史上，曾出現過「土地革命」和「土地改革」兩個概念。在中共的有關歷史文獻中，北伐戰爭和1927–1937的第二次國內革命戰爭時期的土地政策叫土地革命，第三次國內革命戰爭和五十年代初期的土地政策則叫土地改革。土地革命是發動農民直接從地主手中奪取土地、變革土地佔有關係的一種戰爭形式，是通過暴力進行的；所以，第二次國內革命戰爭也稱作「土地革命」。「第二次國內革命戰爭時期的土地革命不單指變更土地所有關係的土地鬥爭了，而是和建立農村政權、開展武裝鬥爭相聯繫，成為『工農武裝割據』整個革命鬥爭的總稱了。到解放戰爭時期和全國解放以後，中國共產黨不再將改變封建土地所有制的鬥爭稱為土地革命，而改為土地改革。這不僅僅是名稱的改變，更重要的是內容和方法的改變。第一，這時不再將土地鬥爭、政權建設、武裝鬥爭等整個革命鬥爭籠統地合在一起，而是隨着鬥爭的開展將它們科學地加以區分，使土地改革專指改變封建土地所有制的土地鬥爭，使其更符合於它本來的含義。第二，在土地鬥爭中，這時除了發動農民直接從地主手中奪取土地的方法以外，還採取了別的方法和形式。『五四指示』提出了通過反奸、清算、減租、退租、退息等鬥爭從地主手中獲得土地的方法和形式，隨後中共中央又提出了通過政府發行土地公債，征購地主超過一定數額以上的土地的辦法。這些辦法，與土地革命的目的是一樣的，都是要推翻封建土地所有制，滿足農民的土地要求，推動生產力的發展，但方式和途徑是大不一樣的。因而，中共中央將這時的土地鬥爭不再稱為土地革命，而稱為土地改革。」(郭德宏：《中國近現代農民土地問題研究》第五章「土地改革史若干問題探討」中的「減租、土地革命、土地改革的聯繫與區別」(青島出版社1993)，第562–564頁，此處引文563頁。) 本論文探討六十年文學中的土改，關注的即是一九四六年「五四指示」開始的土地改革運動。

力。在以後國共兩黨的政治紛爭和軍事衝突中，雙方雖然各自擁有對立的意識形態，但是在土地問題上態度是一致的，耕者有其田是雙方爭取農民階級支持的有力口號。

現代史上，一九二六年和一九三七年，國共兩次合作都曾經把「二五減租」、「減租減息」作為共同的口號。[2] 但是在具體操作上，共產黨只在抗日民主根據地實行過減租減息，而在第一、二次國內戰爭時期，採取的都是「打土豪、分田地」的暴力政策，而國民黨在這方面的努力幾乎沒有任何結果。

一九四五年抗戰勝利後，國共兩黨在土地改革問題上都曾經有所動作。共產黨在解放區進一步推動了土地改革，激起了農村的階級鬥爭，從一九四六年的中共「五四指示」到一九四七年頒佈《中國土地法大綱》，基本上是採取暴力手段剝奪地主富農的土地和財產，這場運動一直延續到一九五二年底才在全國範圍內完成。而國民黨南京政府在一九四八年利用美援成立中國農村復興委員會，開始籌劃土改，但徒勞無功。一九四九年退守台灣以後，為了鞏固其統治開始進行土地改革，從一九四九年四月到一九五二年七月，短短三年時間，完成了從「三七五減租」到「耕者有其田」的土地改革，取得了成功。緊接着，大陸開始了

---

2 1926年7月，中國共產黨四屆三次擴大會議在《對於廣東農民運動決議案》中，提出減租百分之二十五、借貸利率不得超過二分的要求。同年10月，毛澤東在廣州召開的國民黨中央與各省黨部聯席會議上，提議明確規定「二五減租」和「二分減息」，規定「減輕佃農田租百分之二十五」，「年利不得超過百分之二十」。減租減息遂成為國民黨和共產黨的一致主張。1927年國共分裂，內戰爆發，中共中央召開緊急會議(即「八七會議」)，確定了土地革命的總方針，從此進入了公開沒收地主土地等暴力革命階段。1937年2月，中共中央在《致國民黨三中全會電》中主動提出停止沒收地主土地的政策。同年8月，中共中央政治局在陝北洛川召開政治局擴大會議，正式決定以減租減息作為抗日戰爭時期解決農民問題的基本政策，並寫進《抗日救國十大綱領》。1946年內戰再次爆發，5月4日，中共中央發出《關於清算減租及土地問題的指示》(即「五四指示」)，決定把抗日戰爭時期的減租減息政策，改為沒收地主土地分配給農民的政策，解放區又進入了暴力土改。可見，減租減息始終是國共兩黨可以接受的政策。兩黨一旦合作，土改就在減租減息的基礎上進行；兩黨一旦分裂，共產黨一方就馬上回到暴力土改。(以上內容參見郭德宏《中國近現代農民土地問題研究》第三章「中國共產黨的土地改革」中的相關論述，頁290–444。)

農業合作化運動，進行社會主義土地所有制的改造；而台灣將土地出讓資金轉入工業股份投資，開始了現代工業的起飛。[3]

作為一場旨在結束封建土地所有制，改變農民自身命運的革命運動，土改在中國現代史上的意義是毋庸置疑的。尤其是在中國共產黨領導下的大陸地區，它成了新民主主義革命的最後一場政治運動，並且為下一步的社會主義改造運動奠定了基礎。但是，當我回顧這六十年來的中國大陸的當代文學發展，感到奇怪的是，一向與政治運動配合緊密的文學恰恰在這個領域是空白的。我們知道，從一九四〇年後期到五十年代初，曾有大批作家都被安排到農村參加土改工作，但在一九四九年為起點的當代文學史上，幾乎沒有人為此寫出激動人心的文學作品。六十年的大陸當代文學史上幾乎沒有產生過土改題材的傑作。[4] 人們所有的關於土改小說的記憶，都是停留在四十年代後期創作的兩部解放

---

3 國民黨退守台灣後，大力推行「三七五減租」、「公地放領」、「耕者有其田」等措施，進行土地改革，促進了台灣社會的穩定和發展。1949年1月，陳誠就任台灣省主席，4月，他頒布《台灣省私有耕地租用辦法》，開始實施「三七五減租」，由此拉開了台灣土改的序幕。「三七五減租」是台灣土改的第一步，第二步是「公地放領」，即把「國有」及「省有」耕地的所有權轉為農民所有，使他們成為在自己土地上耕種的自耕農，以求在一定範圍內實現第三步的「耕者有其田」。1952年7月，國民黨中央改造委員會召開會議，確定下一年度的施政中心是實施「耕者有其田」，並提出三條基本原則：(1) 採取溫和手段；(2) 在不增加農民負擔的基礎上使其獲得土地，並兼顧地主利益；(3) 地主所獲地價需由政府引導轉向工業。台灣當局徵收地主土地是有償的，以債券和股票相結合的方法向地主償付地價。其中70%是土地債券，由台灣土地銀行發放，年利率4%，分10年兑付；另外30%是股票，即將工礦、農林、水泥、紙業四大公營事業的股票，作價給地主，直接迫使地主把賣地所得轉為工業投入。(以上內容參見王侃《略論1949–1953年的台灣土地改革》，載《中共浙江省委黨校學報》2005年第3期，頁99–103) 國民黨以建設股票來補償地主的土地地價，有力地促使地主將土地出讓資金轉入工業股份投資，土改成為了台灣現代經濟騰飛的起點。但近年來，台灣學界也有人對台灣土改中傷害台灣地主利益提出反思。

4 一般當代文學史著作都把《太陽照在桑乾河上》與《暴風驟雨》納入有關章節，如果從延安文藝座談會的毛澤東路線延續到全國加以推廣而言，這樣安排是可以理解的，但當代文學一般從1949年中華人民共和國成立算起，這兩部作品都不應該列入，《太陽照在桑乾河上》、《暴風驟雨》以及《邪不壓正》都是1949年以前的作品。1949年之後到1976年之前，有限的幾種涉及土改題材的小說，如秦兆陽的《改造》(1950)，孫犁的《秋千》(1950)，陳學昭的《土地》(1953)，王西彥的《春回地暖》等，基本上都沒有引起過研究者的反響。

區文學作品，即因獲得過斯大林文學獎的《太陽照在桑乾河上》(丁玲著) 和《暴風驟雨》(周立波著)，還有一部評論者經常提到的《邪不壓正》(趙樹理著)，對照一九四九年以後大陸當代文學數不勝數的農村合作化題材創作，土改題材的乏善可陳是令人訝異的。

二、作家的難題：如何表現土改運動中的中農政策、民間暴力和幹部中的壞人

究竟是甚麼原因使得作家在土改題材上望而卻步？我們似乎可以從大的社會趨勢中去尋找原因。中國社會發展變化太快，五十年代初，土改以後的農民還沒有充分享受獲得土地的歡樂，農村就開始了合作化運動，一場新的旨在建立社會主義公有制的政治運動就轟轟烈烈地開展起來，以至於繼續躺在土改勝利果實上的思想行為轉而成為落後，可能成為社會主義革命的絆腳石。我們可以看到，許多合作化運動為題材的小說裏，黨內主要的反對派往往是土改時期既得利益者，如《創業史》裏的郭振山，《金光大道》裏的張金發，這些人都是土改時期的積極份子，是一些帶有流氓無產者習氣的敢做敢為的滾刀肉之流，他們能夠聲震屋宇，惡鬥地主，利用土改獲得了好地好牲口，由此開始了權勢與財產結合的個人發家之路。而對於廣大農民來說，土地剛剛獲得，夢想剛剛開始，卻要將土地重新交出歸集體所有，祖祖輩輩的發家夢想又被無情中斷。這對於廣大農民無疑是一個過於沉重的打擊。在這個時刻文藝創作如再渲染土改後農民獲得土地的歡樂，顯然是不合時宜。

這樣的信息，不見諸於當時的各類文件，卻被一個身處邊緣的作家敏感地捕捉到了，那就是張愛玲。幾年以後，她在香港創作長篇小說《秧歌》時，插入了一個下鄉的作家和一個鄉幹部之間的對話：

王同志問顧岡他的劇本寫得怎樣了。王同志這話已經說過好幾回了，這次又說，「你土改的時候要是在這兒就好了，那真是感動人！真是好材料！」

顧岡最恨人家老去揭他的痛瘡，說他沒有去參加土改。……

「真是感動人——這些農民分到了農具的時候，你沒有看見他們那喜歡的神氣。」王同志說。

「可是翻身農民的歡樂已經過了時了，」顧岡有點氣憤地說。「上個月的文藝報有一篇文章專門討論這一點。它說文藝工作者不應當再拿土改後農民的歡樂作題材。那應當是一個暫時的階段，不能老逗留在那個階段上，該再往前邁一步了。」

王同志謹慎地聽着，對於全國性的權威刊物表示適當的尊敬。「噯，那是對的，」他點着頭說。「該做的工作還很多。」

「文藝報嚴厲地批評了現在農村裏的思想情況。它說翻身農民只想着大吃大喝，還夢想着生產發家。在北邊，他們還編了歌，『三十畝地一頭牛，老婆娃娃熱炕頭。』那就是他們的全部理想。」[5]

這個細節，在《秧歌》的敍事結構裏並非必要，但顯然是有依據的。[6] 這說明張愛玲滯留大陸期間，私下裏十分關注政治動

---

5 引自張愛玲《秧歌》，皇冠出版社1986年，頁95。

6 張愛玲在小說裏借顧岡之口所提到的《文藝報》的文章，我查閱過，有一篇文章的內容比較接近，載《文藝報》第4卷第9期（1951年8月25日），署名「志」的隨談《關於「新事物」》，裏面說到：「在我們今天的新的農村中，新的生產組織形式的成長，品種的改良，新式農具的使用，農業生產技術的改進，合作社經濟的大力發展，巨大的水利工程的興建……等等，都說明了土地改革以後的農民生活，有了進一步的改變。從抗美援朝，愛國主義增產捐款等運動中，可以看出農民群眾所表現的新的品質。但是，有些同志所寫的題材，卻還是落在現實生活的後面。他們還在重覆早為一般讀者所熟悉的過時的題材：『一個翻身農民和他的黃牛』『農民沒有了飢餓和寒冷』『穿新衣，吃餃子』，……等等。這些，從人民鬥爭生活的進展中看，顯然已經不能算是最先進的事物了。」如果張愛玲確是讀了這一篇文章而信手拈來用在《秧歌》裏，可

態和形勢變化。但是，關於土改的題材雖然不合時宜，似乎也沒有甚麼官方的文件明令禁止，在大陸一貫厲行的文藝批評中，沒有一部土改題材的重要創作被點名批判。所以我們考察土改題材為甚麼出現空缺的現象，還是要從土改題材本身的難度來探討。

我們繼續從張愛玲的例子討論下去。在《秧歌》的後記裏，張愛玲為了說明自己的寫作都是有根據的，不惜一一例舉了《人民文學》、《解放日報》以及各種道聽途說的材料來源，連報紙角上的一段小新聞都不放過。但是我們似乎很難說，張愛玲搜集這些社會信息以及土改傳聞，是有意識地為以後寫作《秧歌》和《赤地之戀》做準備。她在《秧歌》後記說：「這些片斷的故事，都是使我無法忘記的，放在心裏帶東帶西，已經有好幾年了。現在算寫了出來，或者可以讓許多人來分擔這沉重的心情。」[7] 張愛玲在這裏用了「沉重的心情」、「帶東帶西」等詞，都已經是很重的分量，說明土改以及相關傳聞讓她聞之震動，「吊半邊豬」「輾地杭子」這樣的酷刑，大約光憑想像她也是想不出來的。《秧歌》用現實主義的手法描寫了中國農村在土改以後的凋敝衰敗，《赤地之戀》的故事框架受到限定[8]，直奔主題描寫了農村土改以及城市的「三反」運動的負面。這兩本小說都是作家在香港接受了美國新聞處的美元文化資助，尤其是後者，也就是說，寫土改之「邪惡」是資助方既定的反共目標，但是張愛玲在編製具體故事時，她強調了故事來源是「真實」

見張愛玲的政治敏感和記憶都是超凡的。文藝報的第4卷第10期 (1951年9月10日)，還發表了一篇署名謝雲的文章《一個值得注意的問題》，就一篇土改題材的小說《寶財嬸和她的兒子》進行討論，小說寫了寶財嬸分得土地後要在外當工人的兒子回家種地，實現「團圓日子」的理想，但兒子寧可當工人，不願回鄉。評論者提到了對農民要用工人階級思想來教育和提升的問題，指出農民「需要通過合作社，勞動互助等組織引導個體分散的農民經濟逐步地走向集體化」。

7 張愛玲：《秧歌．後記》，頁191。

8 水晶回憶說，張愛玲主動告訴她：「《赤地之戀》是在『授權』(Commissioned) 的情形下寫成的，所以非常不滿意，因為故事大綱已經固定了，還有甚麼地方可供作者發揮的呢？」(水晶：《張愛玲的小說藝術》，大地出版社1984年，頁27。)

的。她在大陸期間道聽途説、翻閱報紙所獲得的素材，在這裏都派上了用場。

那麼，我們撇開《赤地之戀》預設的反共目的不説，作家究竟寫了甚麼樣的真實呢？以土改部分為例，一、寫了錯把富裕中農唐占魁當作土改鬥爭對象，逼得唐家家破人亡；二、寫了強逼地主浮財的酷刑，令人髮指；三、寫了混入農村幹部隊伍的二流子在農村為非作歹。其實這三條，根本不用討論是否「真實」，在中共中央關於土改的一系列不斷補充、糾錯的文件裏，都已經説得明明白白，條條都是真實的。[9] 從現有的土改文件中看，這三個問題正是土改過程中暴露出來的嚴重的左傾現象，它直接干擾了領導土改的最高當局的主觀意圖和客觀後果，所以，這三種傾向是中央文件中一再糾正、加以限制、反復強調的問題。但是，這些傾向在解放區的土改小説創作中，有沒有得到準確的表現呢？

對照歷史真相與文學創作，比較清楚的是第一條，把富農、甚至中農都列入土改對象掃地出門，分其財產，正是中國農業社會長期以來形成的民間劫富濟貧、平均主義的觀念的延伸，也是土改過程中始終獲得上層關注，並一再要給以糾正的左傾現象。[10]

---

9 楊奎松先生的論文《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》(收楊奎松《開卷有疑》，江西人民出版社2007年，頁290–356) 是近年來關於土改問題研究的極有深度的學術論文，作者以大量史料釐清了中共土改文件內容的變化過程，揭示了許多重要歷史真相。本論文在寫作過程中參照了其中許多資料和論點，特此表示感謝。

10 在最早的土改文件，即劉少奇起草的「五四指示」(1946年) 裏，就強調要謹慎處理與中小地主、舊富農，特別是那些屬於幹屬、抗屬、烈屬的地主家庭，在土地份額及面子上，應給與照顧。毛澤東在1947年1月中共中央政治局會議上也明確指示：「在實現耕者有其田的全部過程中，必須堅決聯合中農，絕對不許侵犯中農利益 (包括富裕中農在內)。」(《迎接中國革命的新高潮》，收《毛澤東選集》一卷本，人民出版社1967年橫排袖珍版，本印文依據的是該書的1968年，頁1112。) 但是到1947年4月30日，劉少奇作《關於土地改革問題的講話》，批評晉察冀邊區右傾以後，導致鬥爭擴大化。大批中農被捲入鬥爭對象。同年7月份，劉少奇召開土地會議再次提出不能侵犯中農利益，但暴力土改狂潮已經不可遏制。到1947年底，毛澤東、任弼時等發現土改出了問題，開始糾正，毛澤東的名言是，土地會議確定了土地法，是對的，但是「主

而後兩種現象，即使有關文件中一再被提出來警告，並要求糾正，但在實際操作中，可能在一定程度得到遏制，但沒有被完全、徹底糾正過。具體的原因本論文後面還要討論。

正因為第一種左傾傾向曾經獲得糾正，所以我們可以看到，在解放區出現的三部土改小說中，有兩部是突出了中農政策。首先是《太陽照在桑乾河上》，小說敍事結構是從暖水屯的富裕中農顧湧從親家(富農)胡泰那裏拉回一輛大車開始寫起的，為的是幫助親家躲避土改而轉移財產。小說一開始就寫顧湧駕車遇到泥坑，車輪陷在泥水裏不能自拔，暗示了富裕中農的艱難處境。但是直到最後，顧湧雖然幾經風險，暖水屯的土改還是沒有沒收他的財產，他便去主動「獻地」。[11] 而顧湧的親家胡泰也放下了思想包袱。其次在《邪不壓正》裏，中農王聚財先是被迫同意女兒與地主兒子訂婚，土改後又被當作鬥爭對象分了土地，後來糾錯了，又補還給他土地，女兒也實行了自主婚姻，這是故事的主要線索。丁玲雖然寫了農會鬥爭惡霸地主錢文貴，但還是將很多篇幅都放在了顧湧這個人物身上[12]，趙樹理沒有正面寫鬥地主。這

流向東流時，卷起了三個浪花，即侵犯中農利益，破壞了工商業，把黨外人士一腳踢開。不把這三個浪花反掉，它會成為逆流」。(楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁328) 毛澤東把土改中侵犯中農利益列為三大逆流的首位。但是，對土改真正的糾偏，大約到1948年以後才逐漸收到效果。

11 在土改前期，讓富農主動「獻地」也是帶有強迫性的。丁玲介紹過甚麼叫「獻地」：「我們的確是把顧湧這一類人劃成富農，甚至劃成地主的。拿地的時候也是他的好地，有些作法很『左』，表面上説是獻地，實際上就是拿地，常常把好的都拿走了，明明知道留下來的壞地不足以維持那一大家子人的吃用，但還是拿了；並且認為這就是階級立場穩。」這還是前期土改，沒有把富農掃地出門。(丁玲：《生活、思想與人物》，收《丁玲全集》第7卷，河北人民出版社2001年，頁436)。

12 對於顧湧，丁玲是同情的。她曾談創造顧湧這個人物時提到一個原型：「有一天，我到一個村子去，看見他們把一個實際上是富裕中農(兼做點生意)的地拿出來了，還讓他上台講話。……那富裕中農沒講甚麼話，他一上台就把一條腰帶解下來，這哪裏還是甚麼帶子，只是一些爛布條，腳上穿着兩隻兩樣的鞋。他勞動一輩子，腰已經直不起來了。他往台上這一站，不必講甚麼話，很多農民都會同情他，嫌我們做的太過了。」(丁玲：《生活、思想與人物》，收《丁玲全集》第7卷，頁436)

似乎可以看到，作家們親歷土改，最觸動了他們良知的，是土改運動對中農 (也包括富農) 的不公正的迫害行為。在政策允許的範圍內，他們隱隱約約地寫出了自己同情的一面。[13] 儘管作家不敢把當時對中農的掠奪和迫害直接寫入小說，只是通過對中農政策的糾錯，希望對解放區的土改執行者起到警示和提醒的作用[14]。而關於後兩種左傾現象，即對地主的殘酷鬥爭，以及農會中混入了壞人，情況更為複雜，解放區的三部小說都沒有描寫暴力土改的殘酷迫害地主的現象，但對於農村幹部隊伍中混入壞人的現象，多少有些隱晦的暗示。

暴力土改中的「暴力」描寫，在《暴風驟雨》裏是完全被遮蔽住的。周立波自己也說過，「北滿的土改，好多地方曾經發生過偏向，但是這點不適宜在藝術上表現。……沒有發生大的偏向的地區也還是有的。我就省略了前者，選擇了後者，作為表現的模型。」[15] 當時東北土改的殘酷性被周立波有意識地遮蔽了，即使「小」的偏向也沒有涉及到。但作家沒有完全迴避對地主的

---

13 丁玲曾明確地說過，「在土改當時，我覺得劃分階級上有些問題，覺得凡是以勞動起家的，我們把人家的財產、土地拿出來，是不大妥當的。譬如像顧湧這樣的一個家庭，我們決不能把他劃成富農，他應該是一個富裕中農，於是我在小說裏便從這個角度來表現了他。寫成以後，我找了一個地委幹部來看，讓他提意見，他不同意我對顧湧的這個寫法，說還是應當分他的地。我當時很苦惱，無可奈何，又下農村去了。下去以後，正趕上『貧僱農路線』，我就更不敢講話了。後來少奇同志來了，他了解了這個情況，說這樣搞法不好。從此，我才把自己的意見肯定下去，回去安安穩穩地寫我的小說」。(丁玲該文寫於1952年4月，但她生前一直沒有發表。這裏轉引自嚴家炎的《〈太陽照在桑乾河上〉與丁玲的創作個性》，收入嚴家炎著《史餘漫筆》，生活．讀書．新知三聯書店2009年，頁73–74)。其實丁玲不了解，「貧僱農路線」正是劉少奇在土改整黨時提出來的。

14 據楊義的《中國現代小說史》介紹，《暴風驟雨》與《太陽照在桑乾河上》「成為許多土改幹部的行囊必備」。(見楊義：《中國現代小說史》第3卷，人民文學出版社2005年，頁595) 在當時基層幹部水平低，文化程度普遍差的情況下，以小說代文件是可能的，這也是這些小說寫得中規中矩，不敢逾越土改文件的原因。但是，文件總是在總結了大量現實中的問題以後才產生的，與現實中執行文件的情況不一致，從文件出發編造故事既含有樹立正面典型，指導現實的作用，也必然會遮蔽許多現實生活中的事實。

15 周立波：《現在想到的幾點》，載李華盛、胡光凡編《周立波研究資料》，湖南人民出版社1983年，頁287。

暴力鬥爭，他將消滅地主階級的鬥爭放在殘酷的武裝衝突的環境下，用誇張的戲劇性的傳奇手法描寫地主如何勾結土匪武裝襲擊，先是他們殺害了我們的土改幹部，在這樣的鋪墊下，即使描寫了對地主階級的殲滅也變得合情合理。《太陽照在桑乾河上》比《暴風驟雨》更貼近現實一些，似乎無法完全迴避清算地主時必然出現的暴力現象，作家既要描寫這一場戲，又要顯示暴力的合理性和適度性，頗費了一番心思。小說第五十章「決戰之三」正面描寫清算惡霸地主錢文貴，也寫了群眾動手毆打地主，但是也很快就把筆調轉向喜劇化，本來是悲劇性的衝突結果是以戲謔的形式結束。下面是兩段具體描寫，第一段是挨打以後的錢文貴被罰寫保狀：

錢文貴又爬起來了，跪在地上給大家磕頭，右眼被打腫了，眼顯得更小，嘴唇破了，血又沾上許多泥，兩撇鬍子稀髒地下垂着，簡直不像個樣子。他向大家道謝，聲音也不再響亮了，結結巴巴的道：「好爺兒們！咱給爺兒們磕頭啦，咱過去都錯啦，謝謝爺兒們的恩典！」……

一群孩子都悄悄地學着他的聲調：「好爺兒們！……

還有一段是錢文貴已經寫好保狀，念給大家聽：

錢文貴跪在台的中央，掛着撕破了的綢夾衫，鞋也沒有，不敢向任何人看一眼。他念道：「咱過去在村上為非作歹，欺壓良民……」

「不行。光寫咱不行，要寫惡霸錢文貴。」

「對，要寫惡霸錢文貴。」

「從頭再念！」

錢文貴便重新念道：「惡霸錢文貴過去在村上為非作歹，欺壓良民，本該萬死，蒙諸親好友恩典……」

「放你娘的屁，誰是你諸親好友？」有一個老頭衝上去唾了他一口。

「念下去呀！就是全村老百姓！」

「不對，咱是他的啥個老百姓！」

「說大爺也成。」

「說窮大爺，咱們不敢做財主大爺啊！大爺是有錢人才做的。」

錢文貴只好又念道：「蒙全村窮大爺恩典……」

「不行，不能叫窮大爺，今天是咱們窮人翻身的時候，叫翻身大爺沒錯。」

「對，叫翻身大爺。」

「哈……咱們今天是翻身大爺，哈……」

「蒙翻身大爺恩典，留此殘生……」[16]

這一章是小說的高潮。請注意，作家沒有把錢文貴塑造成一個典型的「大地主」，他家裏的地還沒有富裕中農顧湧多，而且有一個兒子還參加了八路軍。明顯是屬於「五四指示」規定保護的對象。但他又是惡霸，有民憤，同時他還被寫成是暖水屯土改的主要敵人，《太陽照在桑乾河上》的鬥爭線索全是圍繞了農會與錢文貴的衝突一步步展開的，稱之為「決戰」，理應是你死我活的鬥爭。可是我們看這一場最激烈的鬥爭場面的描寫，作家把筆墨悄悄轉移到土改鬥爭如何改變了農村的階級關係，農民在心理上自我確認的信心得到了滿足，但在表現形式上，卻如同孩子的把戲。前一段描寫小孩子學舌嬉鬧與後一段成年人做文字遊戲，可以對照起來讀。看上去很激烈，其實是用故作輕鬆的手法淡化了暴力土改的嚴重性。當我們對比這兩部土改小說時都會發現，作家採用的寫法雖然不同，但是在正面描寫暴力土改時，都輕輕地繞過或者改寫了土改的真實歷史。

第三種左傾現象是關於幹部隊伍裏的壞人問題。這也是見諸於中共土改文件的。但實際上呈現出來的情況遠要複雜得多。土地會議以後，解放區土改與整黨是同時進行的，有些地方甚至

---

16 以上兩段引文均引自《丁玲全集》第2卷，頁272–274。

鼓勵貧農來「篡政」，而許多出身地主富農家庭的幹部都受到審查和批鬥。也就是説，像文采、錢義那樣的幹部很可能就被整肅了。這是一個很複雜的問題。需要仔細地辯析。

幹部隊伍中的壞人問題，農民出身的趙樹理有一個非常簡單的説法：「據我的經驗，土改中最不易防範的是流氓鑽空子：因為流氓是窮人，其身份很容易和貧農相混。在土改初期，忠厚的貧農早在封建壓力之下折了鋭氣，不經過相當時期鼓勵不敢出頭；中農顧慮多端，往往要抱一個時期的觀望態度；只有流氓毫無顧忌，只要眼前有點小利，向着那一方面也可以。這種人基本上也是窮人，如果願意站在大眾這方面來反對封建勢力，領導方面自然也不應拒絕。但在運動中要加以教育，逐漸克服了他的流氓根性，使他老老實實做個新人，而絕不可在未改造之前任為幹部，使其有發展流氓性的機會。可惜那地方在初期土改中沒有認清這一點，致使流氓混入幹部和積極份子群中，仍在群眾頭上抖威風。其次是在群眾未充分發動起來的時候少數當權的幹部容易變壞：在運動中提拔起來的村級新幹部，要是既沒有經常的教育，又沒有足夠監督他的群眾力量。品質稍差一點就容易往不正確的路上去，因為過去所有當權者盡是些壞榜樣，稍學一點就有利可圖。我以為這兩件事是土改中最應該注意的兩個重點。」[17]

趙樹理對農村基層幹部隊伍不純的現象看得很嚴重，他的小説裏一再描寫這兩類幹部，一是混進革命隊伍的流氓，二是壞幹部。《邪不壓正》裏的小旦和小昌就是這樣兩類人，小説最後寫到整黨，主要對象也是這兩類人。土改前期他們利用權力先拿了好處，貧苦農民並未翻身，後期上級要求復查，他們為了填補虧空，就把土改擴大化，把大批富農和中農都劃進土改對象，激化了農村的矛盾。趙樹理站在農民的立場上看問題，容易把事情看得簡單，但這是一個普遍的現象。許多作家都涉及到，張愛玲筆下的李向前之流固然如此，丁玲筆下寫到的張裕民，一個暖水屯

---

17 引自趙樹理《關於〈邪不壓正〉》，載黃修己編《趙樹理研究資料》，北岳文藝出版社1986年，頁100–101。

的黨支部書記，主要的正面人物，但他在許多習性和語言上仍然帶着流氓氣，他的出場地點是在白娘娘開的賭場裏，與偽保長討價還價。這是丁玲的現實主義創作的重要特點，儘管在歌頌一個農村基層幹部，也不迴避人物身上早已存在的生活環境留下來的烙印。周立波在《暴風驟雨》第一部沒有寫到這樣的角色，但彷彿需要彌補，第二部一開始就寫了元茂屯的壞幹部，農會主任張富英。

那麼，從當時的土改文件來看，中共高級幹部所理解的壞幹部是何種人呢？最早警惕農村幹部中出了壞人的是劉少奇。李新的回憶錄裏記載了劉少奇在土地會議上嚴厲批評幹部的話：「他批評晉察冀抗戰勝利後驕傲自滿，……沒有認真執行『五四指示』，土改很不徹底，無論軍隊還是地方，都有地主出身的幹部出來阻擾土地改革，這些人是抗日幹部，很難過土改這一關，是半截革命者。他越批評越生氣，說他到這裏 (晉察冀) 看到土改不徹底，批評了右傾偏向後，這裏的幹部不服氣，於是來個處處點火，戶戶冒煙，到處打人吊人，亂鬥一起，這是對批評的對抗嘛。而領導呢，毫無辦法。」[18]看得出，土地會議之前，劉少奇對壞幹部的理解還僅僅是指執行政策不力，故意與其批評對抗

18 李新著、陳鐵建整理的回憶錄《流逝的歲月》，山西人民出版社2008年，頁257。這段回憶表明，所謂「村村點火，戶戶冒煙」不是劉少奇的意見，而是劉少奇批評了下面幹部右傾以後出現的矯枉過正，與楊奎松文章裏所說的內容有出入。據楊奎松記載，劉少奇在1947年4月《關於土地改革問題的談話》中批評晉察冀邊區右傾，「明確建議晉察冀要學習晉冀魯豫的做法，走群眾路線，一切由群眾去辦，村村點火，戶戶冒煙，分浮財，挖底財，分土地，把地主掃地出門。」(前引楊奎松文，第316頁，楊轉引自李昌遠《彭真與土改》，人民出版社2002年，頁215–216)。兩者都是根據當事人轉述的，但李新的回憶更可靠些。與楊奎松記載的另一段劉少奇的話相吻合：「從晉綏到阜平，我即注意考察土地改革不能徹底的原因。在阜平反對了領導上的右傾以後，很快就看到冀西的『左傾』急性病，幹部在鄉村中的無限權力，強迫群眾到會、付表決、呼口號，在鬥爭地主及所謂國特時，強迫群眾打人殺人，並用強迫辦法做到形式上的百分之九十，向上級作報告。我用堅決態度停止了冀西的這種運動，即細心考察黨內與幹部的情況。」(楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁322；楊引自《劉少奇年譜》(下)，中央文獻出版社1996年，頁86–88。)

而搞左傾暴力的基層幹部，但他同時也敏銳地注意到，暴力土改中發生的打人吊人等現象，有時是幹部強迫群眾去做的。但接下來，劉少奇在土地會議上細心考察了解放區的各級幹部，這一考察，考察出了黨內和幹部隊伍的「嚴重的不純狀態」：「黨政民縣以上幹部地主富農家庭出身者佔很大百分比，區村幹部及黨支部中農是主要成份」，「軍隊幹部多數是本地地主富農出身，老幹部亦大多數娶地主女兒作老婆，」還有，「區村幹部多年未改造，大多是完全不對群眾負責，不受群眾監督，在工作中強迫命令，其中自私貪污及多佔果實者甚多。以前是貧僱農者，由於當幹部現在大多成為中農或富裕中農與富農……少數最壞者則為新惡霸，各種罪都犯。脫離群眾最甚者，常為村中五大領袖，即支書、村長、武委會主任、治安員、農會主任。」[19]劉少奇對幹部隊伍中存在壞人問題的嚴重性的估計，都遠遠超過站在農民立場上的趙樹理，毫無疑問，這些現象都是事實上普遍存在的。但問題是，作為中共黨的主要領導人之一，對於自己領導下的土改工作的基層、中層甚至高層中的黨政軍幹部做出如此消極的估計，也是令人訝異。由於這樣的估計，他進一步提出了一個「唯一有效的辦法」，就是「只有經過上述貧農團和農會，放手發動群眾發揚民主，以徹底完成土地改革，改造黨政民組織和幹部。」這就是劉少奇所說的，將有數十萬黨員及幹部被群眾拋棄，批鬥，甚至審判的背景[20]，甚至群眾運動鬧到軍隊，連陳賡這樣的高級

---

19 楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁322，楊引自《劉少奇年譜》(下)，頁86–88。

20 李新回憶錄《流逝的歲月》記載了劉少奇當時的講話：「劉少奇說：為甚麼有些地方的土改搞得不徹底呢？因為這些地方的黨組織嚴重不純。以後搞土改，必須同時進行整黨。他認為：只有經過貧農團和農會，放手發動群眾，充分發揚民主，才能徹底完成土地改革，才能通過整黨，把黨、政、民各級組織和幹部改造好，才能樹立起密切聯繫群眾的民主作風。他認為現在的問題很嚴重，要解決這一問題必須經過異常激烈的鬥爭。他估計在全國各解放區實行土改和整黨，將有數十萬黨員和幹部被群眾拋棄，或被批判鬥爭，甚至被審判。」(李新著、陳鐵建整理的回憶錄《流逝的歲月》，頁258)

將領都受到了衝擊。[21] 把黨組織和現任幹部靠邊，由群眾自發組織權力自主管理，這樣的做法，不但不可能糾正幹部隊伍的壞人問題，反而進一步推動了極左路線和暴力土改，並且導致了混亂。但在三本土改小說裏，雖然都寫了土改中的整黨，寫得最具體是趙樹理，《邪不壓正》中出現貧農團，壞份子小旦混不進去了，《暴風驟雨》也寫到清除張富英等基層政權的不純份子，把真正的積極份子趕出基層組織，等等。但都是輕描淡寫一筆帶過，掩蓋了其中真正的嚴重性和混亂後果。作家們不可能寫出劉少奇對黨內現象的低調估計，也不可能寫出因為整黨而造成的對幹部隊伍的摧殘。

可以推斷，現實的土改中，在左傾狂瀾的暴力中，顧湧也好，胡泰也好，王聚財也好，命運很可能都像唐占魁一樣，躲不過家破人亡的迫害；錢文貴既然被劃定是惡霸地主，其下場也可能會落得像韓廷榜的下場。錢文貴的兒子錢義參加了八路軍，女婿張正典是村治安委員、村幹部，因為錢文貴被鎮壓，肯定會受到牽連，作家在小說裏已經有所暗示。錢義和張正典正是劉少奇批評的兩類人：錢義屬於「本地地主富農出身」的軍人，張正典屬於「五大領袖」之一。在這場極左路線一時佔了上風的暴力運動中，命運肯定都是悲慘的。所以我覺得討論幹部隊伍中的壞人問題要分兩面來看，一方面農村社會確實存在着趙樹理估計的流氓份子掌權和壞幹部的腐化變質，這些人沒有接受過中共黨的馬克思主義理論教育，只是想利用革命運動和混亂局面為自己強的一點利益，一旦左傾思潮氾濫，他們就會推波助瀾，在混亂中發展自己；但另一方面，土改中也確有另一種幹部，他們出身於知

---

21 楊奎松一文記載：「陳賡縱隊中一些出身貧僱農者立即罷免了司令部總支書記、軍政處長王步青的黨內職務，選舉了清一色的貧僱農出身者擔任書記和委員，並且對出身富裕家庭的幹部進行財產搜查，一直搜查到陳賡本人。非貧僱農出身的旅長團長們，更被罰去站崗放哨。陳賡召集會議惱怒斥此種作法時，一些領導人還拒不接受，堅持要照新華社廣播的觀點辦事。」(見楊奎松《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁326，楊引自戴其蕚、彭一坤《陳賡大將在解放戰爭中》，解放軍出版社1985年，頁158–162)

識份子家庭或者地主富農家庭，對於左傾暴力和痞子運動本能地有反感，他們希望按照政策文件，理性地來解決農民的土地問題，也不要過份地迫害地主富農份子。他們是和平土改的潛在的支持者和擁護者。但是這批人在當時可能都被作為右傾份子整肅了，這個冤假錯案不知道後來有沒有給以糾正，在四十年代的文學創作裏，後一種人是作為嘲笑的對象 (如文采) 來醜化地描寫的，至今也沒有得到公正的評價。

土地改革畢竟是一場旨在徹底消滅地主階級的暴風驟雨式的革命，沒有任何前人的經驗可以提供給中國共產黨作為參考，他們直接的經驗就是第一、二次國內戰爭中「打土豪分田地」的暴力行為，間接的經驗是斯大林政權在一九三〇年代初進行的消滅富農階級，土地集體化的運動 (肖洛霍夫的《被開墾的處女地》藝術地描寫了這一運動)。蘇聯斯大林政權也是利用國家權力採取強暴行徑完成的，中國共產黨唯一可以仿效的就是這個可疑的外來經驗。儘管如此，中國共產黨的領導者在最初仍然討論和設計了用贖買政策來進行和平土改[22] 的方案，暴力土改並不是一開始就設計好的，而是在實踐過程中逐步發生的問題，這裏既有主要領導人在決策上的錯誤，也有黨內長期階級鬥爭理論主導的影響，更有運動實踐中廣大農民群眾中的平均主義、痞子運動的幽靈作怪。事實上，土改文件從來沒有一個穩定的成熟的方法指導群眾，而是在實踐中一面犯錯誤一面摸索着發現錯誤和糾正錯誤[23]，所以文學創作也只

---

22 關於中共可能採取和平土改的討論，可參閱楊奎松的論文《關於戰後中共和平土改的嘗試與可能問題》，原載《南京大學學報》2007年第5期，頁70–81。

23 「陳毅這時從毛澤東所在的楊家溝返回華東區，他在路過中央工委所在地時，明確告訴劉少奇，毛澤東對土改運動搞得這樣『左』感到『驚心動魄』！」(見楊奎松文《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁337，楊轉引自《陳毅傳》，當代中國出版社1991年版，頁406)。據楊奎松統計，1948年1月到4月間，毛澤東就土地改革問題所發信件、指示、批示、和所作的講話，有40份之多，可見毛糾正土改左傾錯誤是花了大力氣的。(同上楊奎松文，頁355) 但是也不能否認，劉少奇之所以推行極左的土改路線，也是與毛澤東支持農民痞子運動的一貫作派的影響有關。對此，劉少奇也做了自我批評，他正式承擔責任：「土地會議有很大缺點」主要是「有

能在多變的政策文件、首長講話中摸索着表現作家自己的看法。比如，中農政策問題後來得到部分的糾正，作家在創作中就能夠比較大膽地給以表現 (儘管也是從正面來表現)；整黨和清理階級隊伍，以及貧僱農路線後來似乎也沒有得到徹底糾正和清算，文學作品裏也只能是比較模糊地給以暗示性的表現，而土改中最突出的暴力現象，則被作家們小心翼翼地遮蔽了。

由此，我們對照歷史來看，在一九四八年前的解放區土改中，趙樹理、丁玲和周立波都參與了土改運動的實踐，儘管他們可能並不了解黨內高層領導對於這場運動的指導方針、政策路線一再變化左右不定的真實內幕，但他們通過實踐的體會感受到土改中的中農政策、暴力土改、基層幹部不純以及貧僱農路線等問題，可事實上他們是不可能用文藝形式來表現這一切，這是延安文藝座談會以後所確定的黨的文藝原則所決定的。但是他們可以按照自己對土改政策的理解，選擇如何來表達自己的態度，如丁玲對顧湧的描寫表達了對中農政策的理解，趙樹理對小旦、小昌的描寫表達了基層幹部有壞人的理解。關於土改中的暴力現象，他們都有意無意地迴避了暴力的真相。可以說，在現實主義的創作原則和黨的文藝原則之間，他們基本上是按照後者來進行創作，所以創作可以不忠實現實的本來面貌，只按照文件內容來編造故事情節和人物命運，但是，對於文件中不同取向的內容的選擇，還是表現了作家的態度和立場。

三、作家的困惑例證：土改中的暴力現象與土改小說中的暴力描寫

釐清了土改歷史真相與文學創作的基本關係以後，我們似乎可以來探討為甚麼一九四九年以後，土改小說式微的真正原因。

土地法大綱，但沒有具體辦法」，「整黨問題，討論雖較多，也沒有具體辦法。土地會議也有反左，也不贊成動工商業，但不很堅定。」等等。(同上楊奎松文，頁342)

張愛玲利用《文藝報》上的短論而引伸出土改題材過時論當然是一種推測，也未必是唯一的原因。我以為作家在這個題材上遇到的最大困境，就是創作中如何來描寫暴力的美學問題。因為在公開的土改文件上始終是強調非暴力的，制止群眾中亂打亂殺的行徑；但是在土改的過程中，如要完全迴避則不可能。這與戰爭題材不一樣，戰爭暴力在美學理論上是有所突破的，如戰爭可以分正義戰爭與非正義戰爭，在正義戰爭的範圍內，暴力往往與英雄主義、愛國主義聯繫在一起。即使在古代文學作品裏，戰爭本來就是暴力的競技場，人們在欣賞英雄獻技的描寫中，對暴力會產生一種美學上的快感。如《隋唐演義》裏李元霸把宇文成都像撕雞似地一撕為二，《水滸》裏李逵露出一身鬼怪般的黑肉，掄着板斧朝人群排頭砍去，不僅不會引起反感，反而會覺得這是英雄行為的表現，在叫好聲中，人們不知不覺地把李唐王朝、梁山起義視為正義、正統。由暴力描寫產生的美學效果不能脫離兩個先決條件，一是在特定環境下 (如戰爭) 中發生的暴力；二是這種暴力行為被意識形態渲染為具有正義性的。這兩個條件是建構古典英雄主義美學的必然條件，如果脫離了這兩個條件中的任何一個，暴力美學的積極意義就盪然無存。同樣是《水滸》故事，江湖黑店謀財害命，制作人肉包子，楊雄石秀在翠屏山殺潘巧雲開膛剖肚等等，非但沒有美感，反而令人惡心。一旦離開了戰爭環境和正義性的認可，暴力就變成了強者對付弱者的暴行。再聯繫到土改的現實，這是一場在共產黨政權下面，面對手無寸鐵，俯首投降的地主階級的個體，使用暴行來消滅或者傷殘其肉體，顯然不屬於在戰爭的範圍之內。清算其以前或者其祖輩的罪惡，可以用法律形式來解決，不能用非法的暴力行為，這是任何合法政權都應該懂得的常識。雖然土改解決了千百萬貧窮農民的土地欲望問題，但採用暴力行為強取豪奪，本身是不可取的。[24] 這一

---

24 劉少奇後來承認：1947年暴力土改中，「被消滅的地主、富農、還有一部分中農，約有25萬人」。(楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁343；楊引自《劉少奇與蘇聯大使羅申的談話》1950年8月26日)。「這個數字並不包

點，連領導土改運動的最高當局也明白，所以，有關土改的正式文件裏很少有鼓勵或者支持暴力行徑的政策。但是，面對千百萬群眾在土改中發生的暴力行為，最高當局也不可能給以完全的制止和反對，且不說幾千年遭受壓迫與苦難的貧民無意識中蘊藏巨大的仇恨性和報復性，本身含有部分正義，而且其暴力的背後還有作為正統意識形態的階級鬥爭觀念作為理論上的支撐，所以暴力或多或少又是在領導土改的最高當局鼓勵、理解和默許下形成的。根據文件精神來寫作的作家們是無法解決這一矛盾，他們既無法迴避土改中的暴力現象，但也無法像戰爭題材那樣公然描寫暴力美學，他們厭惡暴力，但又無法徹底給以揭露和批判，首鼠兩端，形成了寫作上的巨大困境。

我們看四十年代的三部土改小說，出現了三種不同的處理暴力的方法。一種是《暴風驟雨》式的，也是蘇聯文學中肖洛霍夫式的[25]，他們把土改中的消滅地主富農階級的鬥爭與戰爭環境聯繫在一起，是地主惡霸與土匪武裝勾結殺人在先，激發了貧農階級消滅地主階級的仇恨，暴力土改在戰爭背景下有了合法性和正義性。第二種是《太陽照在桑乾河上》式的，如前所分析，丁玲努力把土改中暴力行為喜劇化、把地主階級醜角化，從而淡化了暴力的殘酷性。第三種就是《邪不壓正》式的，完全不涉及暴力土改。趙樹理的前期作品中有幾部是正面寫解放區減租減息、土地改革的，如《李有才板話》是充分說理的；尤其是《地板》，通過地主說服地主的方式，要求地主放棄反抗，承認只有勞動才具有唯一的價值。《邪不壓正》裏根本沒有提到暴力土改。與趙

含死於土改整黨過程中的相當一批黨員幹部，也不包括那些因為遭受暴力致傷、致殘的人員，更不必說因為這一大規模暴力浪潮所造成的大量財產以及生產方面的損失了。」(見《劉少奇年譜》(下)，頁343)

25 肖洛霍夫的長篇小說《被開墾的處女地》的第一章就描寫了白匪自衛軍與富農相勾結，陰謀武裝推翻蘇維埃，他們殺人在先，於是蘇維埃暴力消滅富農階級就有了正義性，農村集體化過程就是階級鬥爭的過程，也是互相消滅肉體的過程。周立波在30年代就翻譯了這部小說。我手邊有的是周譯本1954年作家出版社的修訂本。譯者在後記中說到，這部小說的最早中譯本是1936年完成的。

樹理相似的還有另一個解放區作家孫犁，孫犁寫過一些與土改有關的短篇小說，也是完全不提暴力，如《秋千》，寫了土改劃分階級的過程中，青年積極份子大絹的家庭被劃成地主階級，因為她祖父開過店買過地，但早就破落下來了，大家還是堅持要劃她為地主，這就打擊了青年積極份子的積極性。後來任弼時發表了糾正左傾的報告，大絹的成份終於得到改正。[26] 又如《村歌》的下篇《覆查以後》，也是以土改為背景，作家對於土改鬥爭地主的過程一筆帶過，基本上是歌頌農村的青年女性和積極生產。孫犁的同情心顯然是在大絹的一邊，他希望他的小說可以教育群眾，提醒他們不要不負責任地把好人都隨便劃入地主階級的陣營。

但是，迴避暴力絕不說明趙樹理對土改中的暴力行徑視而不見，善良的趙樹理對於農民無意識中蘊藏着仇恨的正義性與可怕性這一點，有着深刻的理解，遠遠超過了知識份子出身的周立波和丁玲。但是他不願意把這種正義與殘酷混雜在一起的仇恨放在敏感的土改題材上給以表現。在另外一部描寫抗日民主根據地反奸反霸鬥爭的中篇小說《李家莊的變遷》中，他描寫農民對有血債的地主漢奸李如珍的肉體暴力中，毫無顧忌地寫出了可怕的一面：

> *……審完以後，全村人要求馬上槍斃，可是縣長不想那麼辦。縣長是老根據地作政權工作的。老根據地對付壞人是只要能改過就不殺。他按這個道理向大家道：「按他們的罪行，早夠槍斃的資格了……」群眾中有人喊道：「夠了就斃，再沒有別的話說！……縣長道：「不過只要他能悔

26 孫犁小說中提到的任弼時報告提到的1948年1月12日任弼時在西北野戰軍前委擴大會議上所作的《土地改革中的幾個問題》的報告，任弼時批評了中共晉綏分局靠查三代、看攤攤大小和政治表現來劃分階級，在蔡家崖552戶人家裏劃出了124家地主富農，佔到了總戶數的22.45%。他明確指出：「現在我們的解放軍中有百分之三十到四十是中農，如果我們破壞了中農的利益，甚至與他們對立起來，那就要使我們在戰爭中失敗。」(見楊奎松文《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁330–331) 任弼時的報告經過毛澤東的修改，在《人民日報》1948年3月28日發表，對土改具有指導意義。

過……」群眾亂喊起來：「可不要再說那個！他悔過也不止一次了！」「再不斃他我就不活了！」「馬上斃！」「立刻斃！」縣長道：「那也不能那樣急呀？馬上就連個槍也沒有！」又有人喊：「就用縣長腰裏那支手槍！」縣長說沒有子彈，又有人喊：「只要說他該死不該死，該死沒有槍還弄不死他？」縣長道：「該死吧是早該着了……」還沒有等縣長往下說，又有人喊：「該死拖下來打不死他？」大家喊：「拖下來！」說着一轟上去把李如珍拖下當院裏來。縣長和堂上的人見了這情況都離了座到拜亭前面來看，只見已把李如珍拖倒，人擠成一團，也看不清怎麼處理，聽有的說：「拉住那條腿」，有的說：「腳蹬住胸口」。縣長、鐵鎖、冷元，都說「這樣不好這樣不好」，說着擠到當院裏攔住眾人，看了看地上已經把李如珍一條胳膊連衣服袖子撕下來，把臉扭得朝了脊背後，腿雖然沒有撕掉，褲襠子已經撕破了。

*……有人進龍王殿去找，小毛見藏不住，跟殿裏跑出來抱住縣長的腿死不放。他說：「縣長縣長！你叫我上吊好不好？」青年人們說不行，有個愣小伙子故意把李如珍那條胳膊拿過來伸到小毛臉上道：「你看這是甚麼？」小毛看了一眼，渾身哆嗦，連連磕頭道：「縣長！我我我上吊！我跳崖！」[27]

我們說趙樹理是當代中國最具有現實主義精神的作家一點也不誇張，唯有趙樹理能夠如此清醒、真實地寫出農民暴力的可怕。在現代文學史上，第一個敢於描寫農民痞子運動的作家是茅盾，他在《蝕》三部曲的《動搖》裏生動描寫了大革命中農民運動的混亂與暴力，但他是把這些負面因素歸咎於壞人混入農民隊伍所幹的破壞，而不是農民本身的問題；趙樹理超越了茅盾，他直截描寫了農民積壓在無意識中的仇恨一旦爆發出來的可怕性。

---

27 《趙樹理全集》第1卷，頁360–361。兩節引文前標上 * 的省略號為引者所加，其他省略號都是原文所有。

作家是有條不紊地表現這個場面：1、縣長主持審判會，先是不主張暴力，但逐漸地激發了群眾的憤怒，然後主持者變成了壁上觀；2、憤怒群眾 (沒有具體的個別的姓名，一群烏合之眾) 把地主李如珍吞噬了：胳膊被撕下來，褲襠被抓爛了，人當然被活活打死；3、另一個被鬥者嚇得跪下求饒，要求許他自殺，不要受此酷刑，而群眾還將地主身上撕下來的一條手臂去敲打他嚇唬他；4、憤怒的群眾平息下來，縣長繼續執行法律程序。在這裏，趙樹理沒有侮辱農民或者醜化農民運動，他只是極其忠實地寫出了被剝削和被奴役的農民階級，一旦爆發出復仇的威力，是何等的盲目與殘忍。這種筆法唯有法國自然主義大師左拉在表現礦工的偉大作品《萌芽》裏無偽飾地描寫過。[28] 這個場景描寫證明了，即使在非戰爭狀況下，正義的暴力復仇行徑也可能會引起人們的震撼，它涉及到一個比較複雜的理論問題，即暴力美學的限度和可能性。在這裏，我們通過趙樹理所描寫的這個細節，可以看到中國的現實主義作家還是留下了一個有關農民暴力的真實場景，不管它是以甚麼樣的名義和背景被保存下來的。

當然，類似的真實即使可能出現在土改運動中，也是不允許被表現的。土改與嚴懲漢奸不同，後者在民族主義的正義性與狂熱性交織的情況下，就如我們讀岳飛的《滿江紅》中「飢餐胡虜肉」、「渴飲匈奴血」等暴力詞句不會特別反感一樣，民族主義所激起的狂熱和非理性是最容易被理解為具有正當理由的，因為它是在最大層面上覆蓋了群眾的集體無意識。而土改運動所出現的階級報復顯然不能與民族主義報復相提並論，第一，在抗日戰爭中，地主階級作為民族血緣中的一個成員，大多數都擁護民族救亡活動，有些地主家庭成員也直接參與了抗戰活動；第二，由於抗日民主根據地實行三三制，許多地主紳士還直接參與了當

---

28 參閱左拉的《萌芽》第5部第6節，黎科譯，外國文學出版社1982年，頁359–374，寫一群瘋狂的工人和家屬追打資本家，當資本家摔死以後，他們又將屍體撕開，撕下他的生殖器。

地政府的領導工作，被稱作開明地主[29]；第三，經過減租減息等運動，地主階級雖然不會贊同土改，但在政府的正當理由與法令(實行耕者有其田政策)以及群眾強大的威力下，也不是不可能被迫交出土地，也不排除少數地主會自願獻地[30]；第四，中共邊區政府起先也確實準備實行贖買政策進行和平土改[31]。這對於鞏固解放區後方的穩定局面未必就是壞事。在這種可能出現的和平土改的前提下，鼓勵和煽動農民暴力土改，導致事實上已經放下反抗武器，甚至是沒有反抗能力的二十多萬地主富農(甚至包括中農和幹部)的生命在屈辱中被消滅，這是匪夷所思的。所以，如果把趙樹理所描寫的農民暴力放到土改的背景下給以描寫，來證

---

29 1940年3月6日，毛澤東為中共中央起草關於《抗日根據地的政權問題》，首先提出三三制：「根據抗日民族統一戰線政權的原則，在人員分配上，應規定為共產黨員佔三分之一，非黨的左派進步份子佔三分之一，不左不右的中間派佔三分之一。」《毛澤東選集》一卷本，人民出版社1968年，頁700，「不左不右的中間派」大多數可能就是當地的開明地主。

30 如陝甘寧邊區的參議會副會長李鼎銘先生，因為提出精兵簡政，受到毛澤東的重視，當選為邊區政府副主席，他宣佈將自己的家產全部裸捐給政府。(轉引自朱鴻召《三三制的來龍去脈》，載《隨筆》2009年第1期，頁97–98。)

31 據《中共中央為實現耕者有其田給各中央局的電報》(1946年7月19日)稱：「為了公開宣佈我們實行耕者有其田的土地政策，使農民群眾自下而上的土地改革運動與各解放區政府自上而下的土地法令相互配合，以滿足農民的土地要求，推進土地改革運動的規模和速度。同時為了公開宣佈保障地主在土地改革後必需的生活，以緩和地主逃亡，分化地主內部，並減少民族資產階級份子和中間人士的動搖懷疑，以鞏固反對內戰獨裁爭取和平民主的統一戰線，使土地問題得到順利的解決」，中央正在研究一種可以公佈的土地政策，即準備根據孫中山的照價收買的辦法，「由政府發行土地公債，交付地主地價，分十年還本。公債基金，或者由得到土地的農民擔負一部分，農民每年向政府交付一定數量的地價，分為十年至二十年交清。另一部分由政府在自己的收入中調劑。或者根本不要農民出地價，由政府在整個財政稅收中調劑。除公債辦法外，在抗日戰爭期間，地主負欠農民的債務，農民亦可當作交付地價折算」，「在土地改革後地主所保留的土地及財權、人權均受政府法律保障，不得侵犯」。(《中共中央文件選集》第16冊，頁254)在之前，即1946年6月27日，毛澤東已經以中共中央的名義正式提出：「中央正考慮由解放區發行土地公債發給地主，有代價地徵收土地分配農民」，「如此可使地主不受過大損失」。(《毛澤東年譜》下，北京，中央文獻出版社，1993年，頁99)。此處都轉引自楊奎松的論文《關於戰後和平土改的嘗試和可能問題》，原載《南京大學學報》2007年第5期，頁77、76。

明暴力土改的正當性，是無論如何也不可能產生美感的。

這就可以解釋，為甚麼五十年代以後很少出現成功的土改題材的創作。從一九四九年到一九五二年，隨着中共新政權的建立，整個大陸農村繼續在進行土改，在解放區曾經出現的暴力錯誤儘管在文件裏得到了糾正，但是在階級鬥爭的理論和農民集體無意識的痞子作風下不可能完全被制止，暴力還是在延續，張愛玲在《赤地之戀》裏描寫的場景未必就是虛構的。但是，新政權的文藝政策與作家的藝術良知都不允許在文藝創作中描寫暴力土改的真實性，這一點與後來的傷痕文學暴露「文革」暴行不一樣。「文革」是中共中央明確否定的，文藝創作能不能描寫或者描寫的限度，只是某種應時的策略，揭露「文革」罪惡本身並無違反中共文件的根本決策；而土改中的暴力，雖然部分得到當局遏制，但也沒有公開對此進行反省與清算。土改的歷史意義與進步宗旨本來無可置疑，但如果真實描寫暴力，哪怕是渲染其正當理由，美學效果也會適得其反；如果完全迴避了暴力，也就取消了土改的真實性。這是一個無法解決的矛盾，作家望而卻步，遑論成功的創作。

在當代文學史上，前十七年中不是完全沒有人嘗試過土改題材的創作，但是都得不到應有的反饋，我以為，關鍵的原因就在這裏。可以舉一個例子，秦兆陽在一九四九年創作過一篇短篇小說《改造》，採取了趙樹理寫《邪不壓正》的方法，完全迴避土改中的暴力行為，把農村基層組織(村農會)對地主王有德的改造寫成是和風細雨、苦口婆心的勸說，甚至王有德冒險破壞莊稼被當場捉住以後，也沒有採取法律制裁，而是用飢餓來強迫他，用離婚來威脅他，用鼓勵來誘惑他，終於把地主份子一步步引向體力勞動，改造成為一個自食其力的勞動者。小說的結尾這樣寫道：

> 從此王有德就慢慢地變了樣；身體也強壯了些，面孔也有了血色，說話的聲音也大了，幹起莊稼活來也不那麼怕苦了。如果在讓他多參加撥工隊的集體勞動，過不了兩三年，恐怕

他就要反轉來覺得不勞動就活着沒意思了。正像范老梗説的那話：「看起來只要不怕費勁，只要不是像蔣介石一樣，沒有改造不了的人……」[32]

這是一個非常有意思的文本，作家顯然是不滿意土改中的暴力，他與趙樹理一樣，他希望土改中出現的消滅地主階級的方式由暴風驟雨改變為和風細雨，對於如何把地主從剝削階級改造成自食其力的勞動者，他設想了一套與人為善的方案，體現了知識份子參加革命後對於革命實踐的獨特理解和善良願望。由於這篇小説是在一九五〇年初發表，也就是土改運動即將從解放區的特殊經驗推廣為全國農村的普遍經驗的時刻，我們不能排除作家希望它對以後的土改有所指導和規勸的作用。但事實上，這樣寫出來的土改顯然是脱離實際的烏托邦，不可能實現的。[33]

還可以舉一個例子。王西彥創作的《春回地暖》，這部小説出版於一九六三年，是五十年代以來難得的一部以土改為題材的長篇小説。在一九六二年中共黨內重提階級鬥爭長期性以後，暴力土改又有了新的意義，對於地主階級的兇殘性特徵加強了，當時又出現了一批與地主階級作鬥爭的小説和影視作品。[34] 這部小説在敘事結構上明顯受了肖洛霍夫的《被開墾的處女地》的影響，一開始就描寫地主階級主動進行地下串聯，有計劃地向農民

---

32 秦兆陽：《改造》，發表於《人民文學》第1卷第3期，1950年1月，引文選自雜誌的頁77。

33 似乎也不能簡單地認為秦兆陽的理想土改是毫無根據的，因為從中共中央有關土改文件的表述來看，最高當局也確實曾經考慮過對地主富農階級的改造問題，也從未明確説過不給地主富農份子出路。如在1947年12月的《中共中央十二月會議決議》裏明確強調：「主張適當照顧開明士紳，主張地主轉入勞動滿五年以上，富農降為中貧農三年以上者，一律應依其現在狀況改變成份……」因為「我們的任務是消滅封建制度，消滅地主之為階級，而不是消滅地主個人。」(楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察》，頁329) 如果按照這樣的精神，秦兆陽所描寫的土改仍然不失為一種方案。

34 當時出現一批表現農村階級鬥爭的題材的創作，都重新強調了與隱藏的地主階級的繼續鬥爭，如戲劇《奪印》、《箭桿河邊》、長篇小説《豔陽天》等。

和土改幹部進行恫嚇和報復，甚至多次殺人行凶。作家為了強化階級鬥爭的尖銳性，把故事背景放在湘東革命老區，將土地革命時期的農民與地主還鄉團之間的血腥鬥爭與當前的階級鬥爭聯繫起來，並且動用了自己家鄉浙東農村的鬥爭經驗。但是從另一面看，湘東地區土改是在五十年代初發生的，共產黨的全國政權已經建立，正如小說所描寫，地主階級的基本隊伍是老弱病殘，孤兒寡婦，讓這夥不堪一擊的烏合之眾主動進攻強大的新生政權，似乎很可笑。作家一再強調了地主的暴力與仇恨，寫得非常誇張，可是在農民和土改幹部的一方卻始終生動不起來。我覺得問題還是在作家沒有找到正面表達農民暴力的方式，結果是故事發展變得越來越陰暗，小說裏的一個有亮色的青年女幹部最後也被人殺害了。作家在二十年以後的再版後記裏說：「我要坦白承認，即使是老蘇區，即使在二十年前已經建立過革命政權，我覺得湘東的農民也和我記憶中的浙東農民差不多，至少是有很多相類似的地方。他們身上同樣有着沉重的精神負擔。還有個特殊情況是，正因為曾經遭遇過二十年前一場殘酷的屠殺，在他們的靈魂深處更留有一種消極的痕跡，擔心歷史的重演。你盡可以指責他們的不覺悟，但你得面對這個現實。」[35] 六十年代是個甚麼樣的時代？階級鬥爭理論甚囂塵上，浩然在《豔陽天》裏像演戲似地大肆渲染敵我雙方如兩軍對陣的大拼搏，用「階級鬥爭年年講月月講天天講」的理論來歪曲描寫農業合作化運動，為所謂「在風尖浪口塑造英雄人物」提供了很壞的創作經驗。在這種「經驗」的影響下，農民的形象也開始朝「高大全」的英雄標準發展，而王西彥所繼承的，仍然是魯迅開創的現實主義的啟蒙視角，這樣塑造出來的農民形象肯定不合時宜。所以，《春回地暖》似乎陷入了兩頭不着的困境：一方面是，作家按照傳統的啟蒙視角寫人物，結果導致了對農民形象的消極描寫；另一方面，為了強調土改暴力的合理性，不得不強化地主階級的殘忍報復，

35 引自《王西彥選集》第4卷，四川文藝出版社1986年，頁921。

結果把正面的力量表現得很軟弱，土改暴力的嚴重和激烈難以表現。當代文學史幾乎不提這部長達九百多頁的鴻篇巨著，似乎不太公正，但也是自有其原因的。

王西彥的《春回地暖》和秦兆陽的《改造》雖然內容完全不同，但是在迴避土改暴力這一點上是相通的，秦兆陽把土改寫成一場和風細雨的改造人靈魂的工作，而王西彥則以強調土改中地主階級的瘋狂進攻，為還未出場的土改暴力尋找正當理由。他們寧可違反生活真實，都小心翼翼避開了對暴力的描寫。從表面上看，這可能是出於作家內心深處對暴力的厭惡和羞恥，更深的原因，可能是他們沒有能力來解釋，為甚麼土改非要用如此殘酷的暴力的途徑，也沒有能力來解釋，為甚麼在土改中會發生如此暴力的行為。在當時的歷史環境下，要解釋這些問題顯然是超出了他們個人的能力，他們不能不迴避這一個噩夢般的血腥事實。

四、「文革」後文學對於民間暴力與痞子因素的反思

對土改暴力的認真、深刻的反省開始於「文革」以後的文學創作。因為中國經歷了一場史無前例的人為造成的浩劫，全國上下都深受其害，才有了反省苦難、殘酷的心理準備。「文革」中階級鬥爭理論誇張到了極致的地步，無數受害者是在一九六六年八月十八日開始的紅衛兵運動中經受抄家、批鬥、毒打、掃地出門、非法審訊、牽連子女、直到家破人亡，所有這一切都是在「文革」這個革命的代名詞為所欲為下完成的。當時的各級單位領導都陷於癱瘓，黨的組織也都靠了邊，「革命群眾」「造反組織」自行當家作主，社會進入了瘋狂的群眾運動，暴力土改的歷史彷彿又一次輪迴。所以，凡經歷過「文革」災難的人再回顧土改的暴力行為就不會感到陌生，而且，隨着反思文學超越了一九五七年反右運動為界，直逼人性的拷問和暴力的追索，那就不能不把暴力土改作為反思歷史發展的一個環節加以考察了。

文學通過形象思維總是走在其他學科的前頭，當現代歷史學

學者還糾纏在一個一個具體的冤案能否平反昭雪的時候，優秀作家的思考已經超越了歷史層面，進入對人性的殘酷拷問。文學的任務，不是要解答土改是否合理的問題，而是解答土改為甚麼要使用暴力，有甚麼必要使用暴力，這個暴力與以後的「文革」中的暴力究竟有甚麼關係？暴力究竟是來自人性自身傾向，還是來自社會的建構需要？等等。問題是由追究「文革」暴力開始的，探索的眼光自然會落到土改的暴力。兩者之間的相似性實在是太明顯。[36] 因此，「文革」後文學再也沒有甚麼土改題材，但是以暴力為對象的文學追究，必然地繞不過土改的問題。

最先反省這個問題的，是山東作家張煒的長篇小說《古船》，山東是革命老區，土改進行得最為慘烈。[37] 即使在今天看來，這部小說仍然有經典的意義。作家以山東地區虛擬的窪狸鎮為背景，描寫了從四十年代末的土改開始到「文革」結束後改革開放近四十年的歷史變遷，主人公隋抱樸出身地主家庭，親眼目睹了幾十年來暴力不斷的慘烈事件，他苦苦思索人性與暴力的關係，他始終警惕在歷史的輪迴中暴力會以各種新的名義死灰復燃。他苦讀《天問》與《共產黨宣言》，「天問」所問的是宇宙

---

36 劉少奇在領導土改工作時，要求各下屬翻印毛澤東的《湖南農民運動考察報告》作為工作指導（楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁317）楊引自《朱德、劉少奇關於徹底完成冀東土改的指示》，1947年5月6日）。而「文革」一開始，紅衛兵運動的主要理論依據就是毛的這部著作。毛澤東的著名語錄：「革命不是請客吃飯，不是做文章，不是繪畫繡花，不能那樣雅致，那樣從容不迫，文質彬彬，那樣溫良恭儉讓，革命是暴動，是一個階級推翻另一個階級的暴烈的行動。」（《毛澤東選集》一卷本，頁17。）正是來自那部著作，這些語錄直接支持了群眾的暴力行為。劉少奇自己也成為了群眾暴力的對象和冤死者。

37 「最典型如山東根據地，因為普遍亂打、亂抓、亂殺及將地主、富農甚至中農掃地出門，導致大批受到衝擊的地主和農民舉家逃亡。僅膠濟線東段四五個縣，就有十萬多人逃往國民黨統治區。國民黨乘機將逃亡的地主份子組織起來，組成武裝還鄉團，進行報復。8月，乘着國民黨軍隊重點進攻膠東之際，地主還鄉團在濰北、昌南、平度、萊陽等地殺害中共黨員幹部和土改積極份子16177人，造成根據地生命財產的嚴重損失。」（楊奎松：《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁319。該材料由楊奎松引自曹亞東《解放戰爭時期山東土地復查運動中的「左」傾錯誤及其原因和教訓》，《山東檔案》1996年第1期。）

最根本的問題，而這一問題的答案則是在《共產黨宣言》裏找到的，那就是人類私有制度和貧富的不均與分化，最終會讓人們在爭奪利益過程中變得冷酷無情，暴力是人性異化的必然產物。在這樣一個宏大的理論背景下，作家是當代文學史上第一個把土改中的暴力作為一種個案的病例，放在人性的聚光燈下加以解剖和考察。在作家的思維力度所能夠達到的範圍內，他把暴力視為人性異化的結果，超越了政黨與政治的鬥爭。在小說的第16章到第18章，整個敍述一氣呵成，敍述人既是主人公隋抱樸，又是作家本人，兩條不同敍述夾敍夾議，交織在一起，幾乎時空不分地講敍了人間暴力的輪迴交替：有農民對地主階級的仇恨與報復，也有地主還鄉團的反攻倒算的血腥暴力，這是對趙樹理書寫農民無意識的復仇暴力的一次大突破，作家非常清醒地把好了一個關：是仇恨激化了人性深處的暴力，每個地主的家族和血統，在長期的貧富不均的社會制度下都犯有罪惡，而苦大仇深的農民在復仇中也情不由己地以惡報惡，於是，就出現了這樣的場面：

> ……有一個老漢手持鐮刀，走到桿子下邊，猛然砍斷繩子。「面臉」(一個地主)倏然落下，跌得七竅出血。一夥人圍上去就踢，老漢揮手擋開，伸着鐮刀問台上的幹部：「我兒子給『面臉』扛了五年活，傷了腰，臥炕不起。我要剜『面臉』一塊肉煮湯給兒子治腰！這個要求過份不？」幹部還未表態，人群就嚷：「快割快割！」老漢低下頭去，在一陣慘叫聲裏剜下了巴掌大的一塊肉，高舉過頂，對台上喊一聲：「我們的賬結了！」說着跑走了。……[38]

小說裏還有許多可怕的描述，但這個細節是震撼人心的，首先是作家張煒把魯迅在《狂人日記》裏的狼子村佃戶吃了一個惡人的故事重覆了一遍[39]，把吃人的民族歷史從古代延續到了現

---

38 張煒：《古船》，人民文學出版社1987年版，頁264–265。

39 參見魯迅《狂人日記》中的描寫：「前幾天，狼子村的佃戶來告荒，對

代，其次，這個細節表達了，土改中的暴力不僅僅是因為農會混進了流氓壞人作祟 (儘管小說裏也塑造了一個十惡不赦的流氓趙多多)，真正的階級報復是來自被奴役者集體無意識的創傷記憶，小說裏描寫的批鬥會上，除了一個有姓名的壞人趙多多以外，所有施行暴力的全是沒有姓名的「老漢」「老婆婆」「民兵」等等，他們都是苦大仇深，共產黨既然給了他們訴苦伸冤的機會，內心深處的火山一旦爆發出來，誰也擋不住人性深處的惡魔性因素決堤而瀉，彌塞了他們整個心智。[40] 但是，人性的拷問還沒有結束，緊接着作家又以同樣煽情的筆調描述了地主還鄉團對勞苦群眾和土改幹部的瘋狂報復，照樣是血流成河的屠殺和駭人聽聞的酷刑。

> ……在一個陽光明媚的上午，欒大鬍子在多人的注視下，被繩索套住，縛上了五頭黑牛。欒大鬍子大罵不止。有人喊着號子，另外五人各自鞭打黑牛。黑牛揚脖長嘯，止步不前。又是鞭打，又是長嘯。這樣折騰了半天，五個牛才低下頭去，緩緩地往前拉。欒大鬍子罵着，最後一聲猛地收住。接上著杭杭啪啪的碎裂聲。血水濺得很遠；五條牛身上同時沾了血，於是同時止步。當夜，還鄉團又從碎肉中分離出肝來，炒菜喝酒。……[41]

如果説，前面所描寫的老漢剜了地主的肉給兒子補身體的細節，對應了《藥》裏華老栓用烈士夏瑜的血來做治療肺癆的

我大哥説，他們村裏的一個大惡人，給大家打死了；幾個人便挖出他的心肝來，用油煎炒了吃，可以壯壯膽子。」《魯迅全集》第1卷，頁446。

40 應該説，張煒和趙樹理描寫的群眾暴力現象都是真實的。李新在回憶錄裏記載了一個親身經歷的事實，即公審漢奸惡霸宋品忍大會上群眾活剮犯人的場景。情況與文學作品裏描寫的差不多。李新借別人之口，認為：「原來農民的苦難是這麼深啊！看來不搞階級鬥爭，農民是翻不了身的。今天看來，農民訴苦是應該的，但把犯人一刀一刀地剮就不好了。因為它太不文明，太不人道。簡單的報復行為，是農民落後性的表現。」(李新著、陳鐵建整理的回憶錄《流逝的歲月》，頁233)

41 張煒：《古船》，頁263。

藥[42]，對應了狼子村佃戶集體吃了一個惡人的故事，那麼還鄉團的獸性大發的描寫，我們又一次會想到魯迅筆下出現的徐錫麟被殺後清兵的獸性報復。[43] 張煒非常尖銳地指出，暴力不盡是農民大眾的本性，也不盡是地主階級的本性，而是幾千年私有制度形成了貧富不均的制度，形成了階級剝削和壓迫，積累了難以消解的仇恨，一代一代以暴易暴的鬥爭彼此交替，終於促使了人性向獸性的倒退。在反省了私有制是仇恨的總根源的基礎之上，張煒把暴力與人的攻擊本能與侵犯性聯繫在一起，從檢討人性的角度給以展示與考察。

《古船》對暴力的反省達到了文學史上最高水平。他不是一般地揭示人性與暴力傾向的內在關係，而是把人性中的暴力視為階級鬥爭的一個必然後果，是人性在階級社會中異化的產物，這樣，就與一般地從抽象人性角度來探討暴力劃清了界限；同時，他也沒有把土改中的暴力行為僅僅歸結為少數流氓痞子的本性使然，而是把暴力視為一定階級關係下必然性的表現：既是農民的，也是地主的。換句話說，所有的人在特定的歷史環境下都可能產生暴力行為。我覺得張煒對暴力的考察達到了很高的境界。我在幾年前曾探討過張煒和閻連科作品裏表現出來的惡魔性因素，這種因素其實是人的生命的原始衝動力，它一旦爆發出來就對世界構成巨大的破壞性。而暴力，正是惡魔性因素的一個突出表現。弗洛伊德把這種因素界定為人的攻擊性和侵犯性本能，如果從進化論的角度看，暴力應該是人類從動物由低級向高級進化過程中殘留的動物本性。在弱肉強食、適者生存的過程中，暴力是動物捕食、生存不可或缺的能力，它是以強力破壞另一個生命為主要表現特徵。即使現在，人類對動物仍然在使用各種暴力攫

---

42 參見魯迅的《藥》，《魯迅全集》第1卷，頁463–472。

43 參見魯迅《狂人日記》中描寫：「從易牙的兒子，一直吃到徐錫林。」（《魯迅全集》第1卷，頁452。）相關注釋9：「徐錫林，隱指徐錫麟(1873–1907)，字伯蓀，浙江紹興人。……7月6日，他以安徽巡警處會辦兼巡警學堂監督身份為掩護，乘學堂舉行畢業典禮之機刺死安徽巡撫恩銘，率領學生攻佔軍械局，彈盡被捕，當日慘遭殺害，心肝被恩銘的衛隊挖出炒食。」(同上頁456)。

取它們的生命。但隨着人類文明的進化與發展，人類自身對暴力有了限制，尤其是建立了國家這一階級統治的工具以後，人類個體生命的暴力傾向被法律禁止，但同時又被昇華到國家機器的功能，通過國家化的形式，轉移了人類個體生命的暴力傾向。現代社會由國家暴力來轉移個體生命的暴力，一方面是人的攻擊本能和侵犯本能受到了國家機器 (法律、軍隊、警察、社會制度、社會風俗、道德宗教教育等意識形態等等) 的約束，但另一方面，國家以更大的利益驅動利用了暴力，如發動對外侵略戰爭，對反抗者實行武裝鎮壓，監獄制度下的「躲貓貓」，法西斯的集中營，滅絕種族的焚屍爐，以及關於英雄主義暴力的渲染和意識形態的教育，等等，都使暴力變得合法。這樣，人類進化中的原始的暴力性，在現代社會中可能轉化為兩種形態，一種是民眾的暴力，它是在國家法律制度的約束一旦鬆弛的情況下，由民眾的集體無意識決定了它的爆發；另外一種是國家暴力，即通過國家機器在現代文明制度下履行使命的暴力，它的前提是維護國家統治者的根本利益，並且以統治者的利益為核心，分出多層的社會階層，當有一部分人被宣佈為國家政權的敵人，這部分人不再受到國家法律的保護，那麼，這部分人就理所當然地成為國家暴力的對象。

張煒的深刻性還表現為對這兩種暴力之間的關係進行了充分的描繪。同所有的土改題材的創作一樣，《古船》對於解放區土改的全過程有準確的把握，小說具備了所有的土改細節：首先是暴力與土改的最初宗旨的衝突，小說裏的工作隊王書記被塑造成一個嚴格執行土改政策、反對群眾暴力的人，他甚至說了這樣一句：「發動的是群眾的階級覺悟，不是發動一部分人的獸性！」[44] 但問題是，一旦群眾真的發動起來，連王書記也控制不了局面。接着是土改復查中王書記和窪狸鎮的土改工作被批評為「右傾」，於是左的暴力狂潮開始氾濫，亂打亂殺從此開始，三

44 張煒：《古船》，頁295。

天裏在非法酷刑下死了十多人，其中最多是五個人有死罪的。王書記帶來了「巡回人民法庭」，宣佈這是違反政策，但有人當場在下面呼喊打倒富農路線。緊接着，地主還鄉團回來瘋狂報復，更殘酷地殺害了土改幹部和無辜農民，人們又開始後悔：後悔當初沒有把那些家夥更多宰一些，大家恨不能重新開一次殺戒才好。當這種仇恨被帶到了戰爭，成為大批農民參軍投入解放戰爭的驅動力。

這裏所描寫的場景完全符合後來歷史學家關於土改的研究成果。土改暴力，以前常常被學界認定是事先由土改當局設計好的、為緊接而來的戰爭服務的舉措，但是現代歷史學家的研究成果表明，土改最初是因為抗戰勝利後農民對土地的進一步的要求，這是重新分配國家資源的一個民間自發的舉措。抗戰勝利以後，國共兩黨都考慮過用土改來滿足農民渴望土地、重建家園的願望，尤其是在廣袤的抗日敵後根據地。而中共搶在前面實現土改，是由它一貫地站在民眾的立場的宗旨所決定。[45] 當局起先並未使用暴力的動員，而是採取了一系列措施，企圖實現和平土改和贖賣政策，但是隨着土改的深入和出現的情況，尤其是當局的長期指導思想是階級鬥爭理論，認為不通過殘酷鬥爭，地主階級是不會輕易放棄田地，他們的經驗是大革命時期的農民運動，所以本能上站到了民眾暴力的一邊。[46] 結果造成的是國家（政權）暴

---

45 關於土改的最初動機是當局出於戰爭需要，還是民眾先行？在楊奎松的論文《關於戰後中共和平土改的嘗試與可能問題》中有詳細的論證，證明了後者的可能性比較大。楊引用了中共政治局1946年5月4日的會議記錄，證實了那種認為「大戰在即，迫切需要動員農民以極大的熱情支持革命戰爭」的觀點是不全面的。當時的會議記錄裏幾乎沒有談到戰爭問題，而是反復談到農民起來要求土地，中共怎麼辦？是支持群眾的熱情，還是潑冷水？幾位領導人都提到了不要犯大革命時的錯誤，指的是當時陳獨秀為首的黨中央不支持湖南農民運動的做法。按照楊奎松的說法，戰後中共中央的土改決定是迫於各地中央局關於農民已經在實際鬥爭中提出了土地要求的報告，才被動地制定，意在滿足群眾的要求。如果這個論證是準確的話，那麼，黨中央理解和包容群眾在土改中的暴力行為，自然也基於要支持群眾的立場，而這是由黨的歷史經驗和指導思想所決定的。

46 楊奎松還提到劉少奇在《關於土地改革問題的講話》中說的一段話：「太行經驗證明，消滅地主剝削一定要徹底，他們叫做讓地主掃地出

力非但沒有昇華、轉移和替代民眾的個體暴力，反而由民眾暴力取代了國家(政權)的意志，國家(政權)鼓勵了民眾的暴力，最後發展到無法無天不可收拾的慘局。這樣的慘局，在「文革」中又重演了一遍。由黨的領袖的名義來鼓勵和號召民眾暴力，一旦民眾的集體無意識佔領了上風，暴力就變得不可馴服和難以收拾，反過來取代了本來應該由國家暴力來完成的工作。

張煒不是為清算土改暴力而寫土改小說，他是通過土改暴力的思考，提出了私有制為暴力根源這一假設，通過隋抱樸與弟弟隋見素的辯論，強調了如果對人類本身的暴力傾向何來何去的原由沒有搞清楚的話，不管是誰掌握了窪狸鎮的政權，苦難、殘酷、暴行仍然可能重新出現，也就是說，在人類社會理想的圖景裏，至今還沒有辦法完全消除暴力的可能。《古船》是從改革開放以後，隋、趙兩家重新爭奪窪狸鎮的經濟命脈——粉絲廠的領導權開始寫起，逐漸深入到對土改暴力的思考和反省，土改不僅僅作為一種題材，而是作為一個歷史參照系來對當下的社會問題進行思考，即在新一輪的國家資源再分配的關鍵時候，我們有沒有充分吸取了歷史教訓，做好了足夠的精神準備。這是張煒創作的起點，從以後中國改革開放的歷程來看，不但具有超前意識，而且具有先知的意味。理解了這一特點，我們就能理解張煒後來創作的一系列重要小說，如《外省書》、《能不憶蜀葵》、《浪漫與醜行》以及《刺杭歌》等作品，為甚麼要對改革開放以後資本主義原始積累式的貪婪和邪惡進行深惡痛絕的批判。

《古船》以後，關於土改暴力的反省還是在繼續中。尤鳳偉也是山東籍作家，他的小說多次涉及到土改背景，但他更多的是在人性本來的意義上探討暴力的來源。在尤鳳偉看來，暴力是

門，土地財產一切搞乾淨，讓他們要飯七天，挑糞三擔。」「一定要把地主打垮了，然後恩賜他一份，他才會感恩。」這是劉少奇在介紹打倒地主的經驗。用康生領導土改的經驗，就是鼓勵農民使用暴力，打耳光，跪瓦渣，澆毛糞、剝衣服……康生說這是「教育農民干預同地主撕破臉鬥爭，要把地主的氣焰打下去。」(見楊奎松文《1946–1948年中共中央土改政策變動的歷史考察——有關中共土改史的一個爭論問題》，頁315、312)

被一種遮蔽人性的仇恨觀念所喚起的，他在小說《諾言》裏描寫土改前的李家莊本來有着千年不變的文化傳統：「世間萬事皆以古訓為道：仁義禮儀、三從四德、忠孝廉恥、種田交租、借債還錢、犯罪交官、老實長在、富貴在天、福禍由命……世世代代，千古不變。」[47] 然而，土改使一切都被顛倒過來。「其實，多少年來住在一個村裏低頭不見抬頭見，彼此並不陌生，可是在知道了這伙人是他們的敵人後就突然感到陌生，並且充滿了仇恨。」[48] 於是，「與數千年漫長歲月相比，這一切幾乎是變化於一夜之間，驚喜而迷惘的人們甚至來不及對發生的一切進行思索，只好運用便當的翻轉邏輯來衡量客觀是非：『大肚子』都是壞蛋，窮兄弟都是好人；有錢是罪惡，赤貧最光榮；革命就是造反，造反不講仁義……」[49] 這些觀念，是一夜之間由土改帶來的根本性的變化。正因為是觀念帶來了暴力[50]，所以，尤鳳偉也天真地相信，只有人性的善良和道德重新被發現，才可能避免人類的暴力行為。《諾言》以地主的女兒李朵為中心而展開，也寫出了殺人如麻的民兵隊長李恩寬良心發現。在一篇叫《小燈》的作品裏，他寫出了一個土改運動中「人性之光在瞬間微弱的一閃」的故事。因為一個窮苦農民出於同情和憐憫私自放走了那些土改中受難者，結果犧牲了自己的生命。但是據說在還鄉團復仇的時候，那些受過那個犧牲者幫助逃命的人阻止了血洗村莊的行為，而且這個村莊從此就沒有發生過「非正常死亡」事件。在長篇小說《衣缽》裏，作家又寫了一個老實農民出於同情，幫助一群學生逃出解放區，自己終於被迫害死去的故事。從人性善良的角度

---

47 參見《尤鳳偉文集》第1卷，山東文藝出版社1997年版，頁20。

48 參見《尤鳳偉文集》第1卷，頁41。

49 參見《尤鳳偉文集》第1卷，頁20。

50 尤鳳偉說過這樣的話：「我所認知的土改。草菅人命的直接後果是滋生了仇恨，於是就有了逃亡，有了『還鄉團』，有了此起彼伏的仇殺慘案，中篇小說《諾言》便寫了在河灘上『倒栽葱』埋人的慘烈情狀。」(尤鳳偉：《我心目中的小說——在蘇州大學「小說家講壇」上的講演》，載《當代作家評論》2002年第5期，原載刊物頁8–9。)

來糾正、戰勝土改暴力的還有嚴歌苓的《第九個寡婦》，作家把人性之美寫到了極致，以至於在更為廣寬的人性的背景上，暴力也已經變得微不足道了。

在另一個度向上，劉震雲與張煒一樣，還是從現代社會歷史的發展中來考察暴力與政權、人性的關係。但是劉震雲更多的把注意力放在描寫中國的地方政權與民間的痞子運動如何結合在一起，構成了一個暴力的民間社會。《天下故鄉黃花》從民國初年孫、李兩家為富不仁爭奪村長位置開始寫起，他們同樣是利用了民間的土匪流氓力量來爭權奪利，故事一直沿伸到「文革」中的兩派武鬥，比《古船》更進一步地揭示了民間的痞子運動是如何與政治鬥爭遙相呼應。這又深入到另一個與土改暴力相關的問題，即群眾運動中的痞子因素。「文革」後的農村土改小說中對於痞子的揭露仍然繼承了趙樹理的尖銳性，如《古船》裏的趙多多，《天下故鄉黃花》裏的趙刺杭和賴和尚，等等，這是中國農村特有的一種人群，需要作進一步的分析。

楊奎松關於土改論文的主要成果是闡述了中共領導人為適應解放區農民在抗戰勝利前後重新分配土地資源的要求，而及時調整政策，全力支持和領導了一場土改運動，設法滿足農民精神和物質的雙重需要的過程。在土改實踐中，本來也是有和平土改的可能性，但在階級鬥爭觀念和支持農民立場等因素的制約下，最後導致了暴力土改的左傾氾濫，結果是付出了沉重的犧牲和代價。這些研究成果無疑是深刻的，啟人深思的，我還想補充的是，導致暴力土改的另外一個因素，似乎是學者們都沒有注意到的，那就是蘊藏於中國農民社會中的自發的破壞性因素，也就是所謂的痞子運動。這種破壞性是中國民族傳統中特有的。在幾千年歷史的傳統農業社會中，在長期的貧富不均和土地兼並中，必然會出現大量喪失土地的農民，淪落為農村流浪漢，他們可能有機會成為僱工，靠出賣勞動力來養活自己，也可能連正常的打工機會也沒有，迫使他們採取非法的手段來謀取生存機會。他們的背後有一個江湖的社會關係來支撐他們的道德空間。這群人，在

毛澤東的《中國社會各階級的分析》裏被稱作遊民無產者。[51] 在一九二六年中國共產黨革命剛開展不久，毛澤東就注意到這群人與革命的關係：「處置這一批人，是中國的困難的問題之一。這一批人很能勇敢奮鬥，但有破壞性，如引導得法，可以變成一種革命力量。」[52] 我們要注意，毛澤東在這裏用了「處置」和「引導」一對動詞，既表明了革命政黨與這群人的距離，又抱有熱情的期望。[53] 按照毛的解說，似乎遊民無產者可以歸入流氓組織的範圍，其實，是否參加民間秘密組織並非是遊民無產者的主要特徵，而無固定職業和收入，無固定居住的社會環境，無固定的社會道德和法律觀念，才是這類社會群體的普遍特徵。他們可以是流氓，土匪，青紅幫，也可以是一般的僱農和工人，而後者的社會身份更加具有影響力，在他們身上，體現出對既成秩序的強烈的仇恨和破壞欲望。這群人在傳統社會裏就是江湖上的流浪者，如《水滸傳》裏的赤發鬼劉唐、混江龍李俊、白日鼠白勝等等，均屬此類。往好裏說是江湖好漢，往壞裏說就是潑皮流氓、亡命之徒，他們擠入了官場就是董超薛霸，蔡福蔡慶，佔領了山寨就是吃人心肝的燕順王英，混入黑社會就是惡霸老大如混江龍李俊之流。他們身上並沒有反抗階級壓迫和社會秩序的自覺，因為他們作為個體在社會上是弱者，不可能產生成熟的反抗願望，但是他們具有破壞性，一旦個體匯合成瘋狂的群體，他們馬上就成為

---

51 毛澤東對遊民無產者的描繪是：「還有數量不少的遊民無產者，為失了土地的農民和失了工作機會的手工業工人。他們是人類生活中最不安定者。他們在各地都有秘密組織，如閩粵的『三合會』，湘鄂黔蜀的『哥老會』，皖豫魯等省的大刀會，直隸和東三省的『在理會』，上海等處的『青幫』，都曾經是他們的政治和經濟鬥爭的互助團體。」(《中國社會各階級的分析》，〈毛澤東選集〉一卷本，頁9)

52 引自《毛澤東選集》一卷本，頁9。

53 但是在《毛澤東選集》的注釋中，代表當時官方意志的權威解釋是完全否定這一類群體的存在價值。注釋中明確地說，1927年蔣介石舉行反革命政變的時候，曾經利用過這種落後的組織作為破壞勞動人民團結和破壞革命的工具。當近代工業無產階級的力量盛大興起以後，農民在工人階級領導之下逐步地建立起完全新式的組織，這類原始的落後的組織就失掉了它們存在的價值(《毛澤東選集》一卷本，頁11)。《毛選》注釋與毛澤東當時的意見是不一致的。

最活躍也是最有力量的人物。

現代文學裏，魯迅天才地創造了阿Q這個人物，他是從挖掘國民劣根性的角度來塑造阿Q的典型性格，強調了他身上的軟弱的一面，但是在其本質上，阿Q仍然是屬於遊民無產者的族類。雖然阿Q沒有一身武藝，沒有足夠的膽量，但是他在沒有固定職業、固定居所、以及固定道德上，具有鮮明的特點。他看上去軟弱可欺，那是因為在宗法制度比較嚴厲，社會秩序比較穩定的狀況下，這類人被壓制在社會底層都被折了銳氣；一旦王綱解紐，秩序混亂，這類人馬上就覺得有機可乘，出來渾水摸魚了。魯迅寫阿Q處在辛亥革命高潮時期，他照樣興高采烈地看殺革命黨人的頭，夢想搶劫趙老太爺家的財物和女人，向往白盔白甲，等等。這是阿Q對革命的流氓式的理解。如果以後一旦當上了農會幹部領導土改，他就可能把痞子精神發揚到極點。

《天下故鄉黃花》裏寫土改後的頭一個大年三十，村幹部趙刺杭和賴和尚守着村公所百無聊賴，決定提審兩個年輕的地主家媳婦，起先他們很害怕，很緊張，但漸漸地放大膽子，終於懷着苦大仇深強暴了兩個婦女。他們以前娶不起媳婦，趙刺杭的母親因為與地主私通事發而自盡，賴和尚偷聽別人的房事而自取其辱，現在到了他們舒暢地享用地主女性的時候了。用趙刺杭的話說：「親娘，舒暢死我了，當初俺娘就是這麼叫你大爺舒坦的吧！」用賴和尚的話說：「過去的地主是會享福，那娘兒們，一身子白細的嫩肉。我的娘，可舒坦死我了！」[54] 這些話，如果對照魯迅筆下的阿Q，恨恨地想着趙家、錢家的女人們的情景，我們會感到幾乎如出一轍。我們現在常常把魯迅創造的阿Q當作一個喜劇性的人物，當作是落後愚昧老實可欺的農民典型，其實是不對的。中國農村中的遊民無產者是一種非常可怕的負面的社會力量。他們混跡於底層階級的隊伍之中，在烏合之眾中起到了洪

54 引自劉震雲《天下故鄉黃花》，中國青年出版社1991年，頁235。類似的細節在賈平凹的《秦腔》裏也寫到過，村幹部夏天義看到地主老婆的紅色內褲而激動不已。這與阿Q看見地主家的寧式大床產生的性的聯想如出一轍。

水猛獸的作用。他們興風作浪，很快成為核心人物。痞子因素從他們的身上表現得特別突出，然後會在混亂中慢慢傳染到一般人的身上，成為一種運動中的暴力現象。

群眾是一個複雜含混的概念，來自遊民階層的痞子因素，與一般勞動人民由於受剝削和壓迫，由於苦大仇深而爆發出來的復仇因素，不完全是一回事，但是在過激、狂熱、衝動的群眾暴力過程中，兩者往往是分不清楚的。這裏又涉及到另一個問題，即群眾運動問題。法國社會學家古斯塔夫·勒龐 (Gustave Le Bon) 所描繪的：「在某些既定的條件下，並且只有在這些條件下，一群人會表現出一些新的特點，它非常不同於組成這一群體的個人所具有的特點。聚集成群的人，他們的感情與思想全部採取同一個方向，他們自覺的個性消失了，形成了一種集體心理。」勒龐不認為只有社會底層和遊民無產者才可能產生烏合之眾，有教養的人之間也會形成這樣的群體：「單單是他變成一個有機群體的成員這個事實，就能使他在文明的階梯上倒退好幾步。孤立的他可能是個有教養的個體，但在群體中他卻變成了野蠻人——即一個行為受本能支配的動物。他表現得身不由己，殘暴而狂熱，也表現出原始人的熱情和英雄主義。」[55] 我們把這個假設放置到土改的狂熱環境下，一般勞動人民 (主要是農民)，知識份子，幹部等等社會群體在特殊的氣氛下一旦形成了一個群體的激昂氛圍時，幾乎所有的人都會陷入到類似瘋狂的非理性的群眾心理陷阱，不能自控地跟着集體無意識去實行暴力。

於是，我們大致可以描繪出土改暴力的幾個層次：佔據核心地位的是遊民階層的痞子因素，進而利用了混亂的群眾心理傳染給一般的成員，再進而就構成群體的暴力行為。問題在於，領導土改的最高當局出於對群眾運動的信任，把群眾運動中出現的革命熱情、狂歡現象與群眾中出現的痞子因素混為一談，把群眾運動中出現的過激的行為，違法的行為和暴力的行為，都視為群眾

---

55 [法]古斯塔夫·勒龐：《烏合之眾——大眾心理研究》，馮克利譯，廣西師範大學出版社2007年，頁45、51。

情緒的正常發洩，甚至有意無意地利用群眾的過激行為去攪亂和摧毀政治上的敵人陣營。[56] 在支持群眾運動的口號下，遮蔽了遊民階層痞子因素的危害性和嚴重後果。

如果僅僅是信仰與實踐階級鬥爭理論，還不至於必然會導致暴力土改，因為和平土改同樣是為了消滅地主階級，實現耕者有其田。只有在堅持階級鬥爭理論的同時縱容了民間自發的痞子因素，挑動了遊民無產者階層的階級仇恨和階級報復，激發了人性深處的惡魔性因素，才能夠為民間暴力提供理論和場所。本來國家機器作為一種階級壓迫與鎮壓的工具，可以通過國家的合法形式來完成的暴力，現在卻轉讓給民間自發的暴力形式來完成，其結果是，民間暴力可以不負任何責任，它是以烏合之眾的群體形象出現的。[57] 民間暴力留不下任何可靠的文字記錄、法律檔案以及歷史真相。對於一個受過法律判刑的受難者，他的命運是能夠在文字檔案中呈現的，但是在群眾暴力下命喪黃泉的人，卻沒有任何可靠的正規的檔案記錄。這種奇特的施行暴力的形式及其嚴重後果，由於不能見諸於任何同時代的合法的歷史文件，所以只

---

56 這些觀念起源於大革命時期湖南農民運動。毛澤東在《湖南農民運動考察報告》中這樣描繪農民運動：「的確的，農民在鄉裏頗有一點子『亂來』。農會權力無上，不許地主說話，把地主的威風掃光。這等於將地主打翻在地，再踏上一隻腳。『把你住入另冊！』向土豪劣紳罰款捐款，打轎子。反對農會的土豪劣紳的家裏，一群人湧進去，殺豬出穀。土豪劣紳的小姐少奶奶的牙床上，也可以踏上去滾一滾。動不動捉人戴高帽子遊街。『劣紳！今天認得我們！』為所欲為，一切反常，竟在鄉村造成一種恐怖現象。」(《毛澤東選集》一卷本，頁17) 毛澤東的這段話裏包含了後來農民運動中所有的痞子因素：首先是宣佈一部份人群為不受法律保護的賤民 (注入另冊)，其次是將權力交給一部分遊民階層為核心的群眾 (不是國家政權)，其三是後者可以用任何形式去強逼和迫害前者，其四是後者可以任意衝進私人住宅，搶劫掠奪 (殺豬出穀)，侮辱婦女 (牙床打滾作為一種隱喻修辭)，開批鬥會 (戴高帽) 等等。再加上毛在同一篇文章裏宣佈的「打翻在地，再踏上一隻腳」，基本上就是肢體暴力了。痞子運動為所欲為，這就叫做「恐怖」。

57 勒龐在《烏合之眾》裏也說到群眾運動的喪失責任問題：「即使僅從數量上來考慮，形成群體的個人也會感覺到一種勢不可擋的力量，這使他敢於發洩出自本能的欲望，而在獨自一人時，他是必須對這些欲望加以克制的。他很難約束自己不產生這樣的念頭：群體是個無名氏，因此也不必承擔責任。這樣一來，總是約束着個人的責任感便徹底消失。」(古斯塔夫．勒龐：《烏合之眾——大眾心理研究》，馮克利譯，頁50)

有文學才能來承擔這一份歷史書記官的責任，只能靠作家用虛構的形式，想像的方法以及審美的特點，來保留一份真實的社會歷史的檔案。這就是我們今天研究表現土改暴力的小說的價值所在。

五、結 語

寫到這裏，本文已經把六十年來中國當代文學創作中的土改題材做了一個簡單的回顧。[58] 本文嘗試應用的歷史研究的最新成果與文學創作進行對照比較的研究方法，其實是一個冒險的嘗試，因為作者深知藝術真實並不在於藝術作品能否接受歷史真實的檢驗，作者撰寫這份研究論文的真正目的也不在於此。本文只是通過歷史史料來窺探構成藝術本體的真實性的來源。所以，比如構成張愛玲的土改題材創作的三大因素：中農政策、民間暴力、流氓掌權，恰恰是土改運動中的三個比較突出的問題，所以當我們評價這部小說的時候，作家事先預設的目的反而不重要，藝術的真實形式是通過其內在邏輯的自然發展形成的，張愛玲身在海外可以沒有障礙地將這種內在邏輯完整表達出來，倒是解放區處境下的丁玲創作富裕中農顧湧，富農胡泰等形象時，顯然是採取了與內在情節的邏輯發展不一致的方法，所以她只能點到輒止，無法再按照她的願望寫下去。文學史發展的結果表明了，張愛玲的土改表達與幾十年以後的張煒、劉震雲、尤鳳偉、嚴歌苓、莫言等作家筆下的土改表達構成了一致性。

對於在土改過程中出現的、權當是作為土改文件的參考讀物的幾部小說，我們在今天也應該有一個實事求是的評價。我注意到青年研究者黃勇吸取了歷史學家的成果，把土改敘事分為兩

---

58 在論文的本來計劃中，還有一個部分討論國民黨政府退守台灣後，五十年代初通過土地改革，實行耕者有其田的政策，以及台灣文學中的關於土改題材的表達。近年來台灣學界也有人撰寫兩岸土改小說比較的研究論文。本文原想對此作一個回應。但是論文的篇幅已經超過了預定的計劃，不得不作結構上的調整，把這一部分割捨了。以後有機會，當作為另一篇論文的研究題目。

種，一種為官方立場的「表達性建構」和另一種是相應於實際情況的「客觀性現實」[59]，這是指歷史學的描述而言，就藝術創作而言，本來無所謂哪種創作方法更「真實」一點。所謂生活真實，是指生活中曾經發生的事件經過，它不承擔對事件本身的評說和主觀分析，更不是通過討論來介入事件性質的界定，除非是關於這些評說、分析、討論本身的陳述。現實生活中，某甲被某乙打死了，是怎麼打而致死的，當事人和旁觀者是怎麼敍述這件事的，有關事實經過的陳述，屬於生活真實。至於這究竟是甚麼性質的事件，誰善誰惡的問題，等等，已經超出了生活真實的範疇；我們過去常常把作家對於生活真實的理解，以及相關的意識形態的闡述，都列入生活真實的範疇，那就使生活真實滲透了主觀因素，變得模糊不清了。所謂藝術真實，是指作家從某些生活真實因素的刺激下產生的聯想、虛構、描述以及藝術表達的能力。面對歷史事件的「真實」，藝術真實只是表達一種如何「看」的立場、態度和描述能力。隨着時間的推移，歷史事件的真實性並不影響藝術真實的本身建構。然而，藝術真實所真正關心的是這些文學自身的表達有沒有充分的合理性 (即藝術的內在邏輯)，其標準之一，就是看藝術所呈現的事件是否合乎人性標準。這就是雨果在《九三年》裏面描寫郭文的沉思中一個著名

---

59 參見黃勇《「真實」的抒寫——張愛玲土改小說論》(摘自http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/，《二十一世紀》網絡版第24期，2004年3月31日)和《歷史的介入與還原——論尤鳳偉的土改小說寫作》(《中國文學研究》2006年第2期)。黃勇在兩篇文章裏引用了黃宗智的論文《中國革命中的農村階級鬥爭——從土改到文革時期的表達性現實與客觀性現實》中的觀點。我查黃宗智原文的意思，大約是指土改中中國共產黨的「表達性建構」和中國農村社會結構的「客觀現實」之間存在着的一致和偏離。通俗地說，也就是理論與實際的差異關係 (http://www.lishiyushehui.cn/modules/topic/detail.php?topic_id=69)。黃勇認為：「很多歷史學家、社會學家的研究表明，『表達性建構』和『客觀性建構』之間存在着程度不等的偏差。但是這些偏差，在代表正統官方意識形態的經典土改小說中是不允許被表現出來的，或者說，具有自覺黨性的小說作者本人主觀上也不願意將其表現出來。換句話說，偏差在小說敍事中被人為、有意地遮蔽掉了，通過小說我們無從看到兩者的差異。小說敍事將它們縫合、同一起來了。」而「某些新歷史小說家顯然注意到了這種偏差，並在小說敍事中再現土改運動中所發生的偏差。」(引自《歷史的介入和還原》，原載《中國鄉村研究》第二輯，2003年，頁97)。

的論斷：在絕對正確的革命之上，還有一個絕對正確的人道主義[60]。可以舉一個例子：在古代文學作品裏，作家為了表達被壓迫者的仇恨而描寫農民起義軍用酷刑對待地主官僚，如《水滸傳》裏屢次出現吃人心肝等酷刑的描寫，在元代遊牧民族統治下的社會環境可能不那麼尖銳，但是在現代法制國家的社會環境下就會令人反感。所以，魯迅要在五四新文學初期反復描寫各類「吃人」事件，將古代封建文化和遊牧文化的環境下可能習以為常的人性陋習驚心動魄地揭示出來，警告現代文明的進化將不允許野蠻習俗繼續發生。而在五四現代審美規範薰陶下的作家丁玲周立波等人，即使讚美農民的復仇，也不會贊同民間自發的暴力行為。他們在創作裏故意淡化、迴避暴力現象的描寫是很正常的，除了黨的文藝性質以外，還是有現代審美的習慣在起作用，他們的良知不允許去讚美暴力。我們從作家們小心翼翼的處理生活中的真實細節的過程中，可以看到他們的良知仍然在悄悄起作用。

當「文革」後的文學再度涉及土改題材時，作家們經歷了「文革」的浩劫以後，眼光早已經超越了對土改事件本身的關心。作家們思考的是人類暴力的起源與人性問題，總結的是整個二十世紀中國革命歷史的經驗和教訓，他們沿着魯迅的批判國民性的思路繼續挖掘民族傳統中的缺失，終於找到了遊民階層的痞子因素與革命運動的複雜關係，從大革命時期的農民運動，到四十年代的土改運動，再到「文革」中的暴力和災難，他們找到了一脈相承的因素，這種因素不僅傷害了國家的現代化進程和民族素質的更新，而且對於企圖利用和引導它的革命政黨自身也帶來了無可諱言的損失。

「文革」後出現的土改書寫，文學與歷史的意義已經截然分開。歷史學學者把一系列數據舉出來，推斷土改運動的是非功過，而文學領域的創作則已經超越了歷史學的研究成果，他們直

---

60 [法]維克多·雨果《九三年》，鄭永慧譯，人民文學出版社1978年，頁397。

逼人性，將無法在歷史領域保留下來的種種民間暴行的材料藝術地再現出來，將來在官方文件裏無法找到的關於人類暴行的歷史文獻紀錄，可能在同時代的優秀文學創作裏被保存了下來。這就是藝術真實比歷史真實更加長久的道理。

「新文學大系」與文學史

黃子平

一

《中國新文學大系》(上海：良友，1935) 十卷，由時年28歲的趙家璧主編，約請胡適、鄭振鐸 (理論集)、茅盾、魯迅、鄭伯奇 (小說集)、周作人、郁達夫 (散文集)、朱自清 (詩集)、洪深 (戲劇集)、阿英 (史料．索引集) 編選並寫萬言以上導言，蔡元培作總序。這些在政治、私交等方面早已分道揚鑣的文化人，重新組合起來，聯手完成了將「五四」新文學「第一個十年」的作品經典化的宏大工程。「大系」初版布脊精裝本二千部，還未出書就已經全部預定出去，遂再版精裝本二千部；同時加印紙面精裝普及本二千部。知識精英、國家 (意識形態) 機器、教育制度以及印刷資本主義的複雜互動，如何奠定了中國現代文學的宏觀敍事，正是研究者亟欲一再細探此一工程的學術衝動。[1]

歷史的反諷在於，「大系」三版暢銷凡六千部之後，開始命乖運蹇。戰火毀版 (三場之多)，圖書公司復興而又解體，這些都還在其次。漫長的歲月中兩岸都把這部大書打入冷宮，當然不僅僅是因為編選者名單中各各有其不樂意看見的名字 (胡適或魯

1 「歷史對文獻進行組織、分割、分配、安排、劃分層次、建立體系、從不合理的因素中提煉出合理的因素、測定各種成份、確定各種單位、描述各種關係。因此，對歷史來說，文獻不再是這樣一種無生氣的材料，即：歷史試圖通過它重建前人的所作所言，重建過去所發生而如今僅留下印跡的事情；歷史力圖在文獻自身的構成中確定某些單位、某些整體、某些體系和某些關聯。」福柯《知識考古學》，謝強、馬月譯，北京三聯書店，1998年，頁6。

迅)。[2] 儘管如此，「大系」所確立的「文學史」敍事原則，卻深刻而久遠地延續下來了：文學的進化史觀及以「十年」作為分期單元，文學史內容的「理論、運動、作品」三大「板塊」，小說、詩歌、散文和戲劇的「四大文類」，等等。

文革落幕之後，「大系」鹹魚翻生。在趙家璧等人堅韌不拔的努力下，一九八一年十月，上海文藝出版社根據原書影印了《中國新文學大系》(良友版)。該社並開始主持「大系」的續編工作，一九八四至八九年陸續出版了《中國新文學大系1927–1937》二十卷；一九九〇年出版了《中國新文學大系1937–1949》二十卷，(以下簡稱「大系II」和「大系III」)。趙家璧擔任這後續兩輯的顧問，並且用了當年同樣質料的灰布作精裝本封皮，至少在形式上保證了總共五十卷大書「虛構的連續性」，宣稱《中國新文學大系》至此「始成完璧」：「至此，從五四到新中國成立三十餘年間的中國新文學優秀篇章，盡收在這五十冊、三千萬字的三輯《大系》之中了。」其實，「大系II」和「大系III」的編選，距良友版有半個世紀的時間空隔，其中引發的文學史難題非常豐富，當另文討論。本文重點討論的是「大系」的第四輯(簡稱「大系IV」)。

本來，編完了「大系III」，覆蓋「中國新文學三十年」的經典化工程，已經功德圓滿。但是，一九九七年上海文藝出版社又接着出版了《中國新文學大系1949–1976》11集凡20卷。主編江曾培，各卷主編是馮牧(理論)，王蒙(小說)，袁鷹(散文)，羅竹風(雜文)，徐遲(報告文學)，鄒荻帆、謝冕(詩)，吳祖光(戲劇)，陳荒煤(電影)，丁景唐(史料．索引)。仍然由趙家璧(以及丁景唐)擔任顧問的這套書，已經溢出了「新文學」的範圍，依

---

2 反而是在香港此地，1962年，「香港文學研究社」影印出版了這套「大系」，全套定價三百港元。該社並在1968年再接再厲，出版了《中國新文學大系續編》，全套定價六百港元。據出版說明，是由一批「對新文藝有一定造詣」的「國內外知名人物」，化名神秘兮兮的「君實、藝莎、尚今、豫夫」等，憑藉東京、新加坡和香港三地的資源，依照良友版體例分集編選了1928–1938十年的新文學作品。

學術界的分期慣例來看，實際上是一套「當代文學前27年」大系。系者，統也，連續性也。這一輯的編選，時間上，在「外部」覆蓋了「當代文學」與「現代文學」的斷裂，「內部」焊接了「文革文學」與「十七年文學」的斷裂；空間上，則彌合了內地社會主義文學或工農兵文學與台灣文學香港文學的區隔。文學史的分期，文學的地緣政治，文學知識生產的平衡與不平衡，經典作品的收納與排拒，乃至文化政策與作品價值之間的辯證等等，一系列難題都於焉產生。

二

中國現代性的發展邏輯以「斷裂」為基點，即認定並宣稱自己身處於一個與「前現代」截然不同的時段，而這一時段不證自明地比之前「先進」「進化」和「高級」。被揚棄的「前現代」(「古代」、「傳統」)，是由佔據了「現代」位置的「現代人」迴溯性地建構出來的。現代文學史的敍述或知識生產也不例外，嚴格遵循了這一模式。中國「新文學」需要一個「舊文學」為他者來確認自己的主體性，當年，陳獨秀的《文學革命論》，提出「三大主義」：

> 曰推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰推倒陳腐的鋪張得古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明了的通俗的社會文學。

這個被建構出來的「舊文學」當然沒有人認帳，逼得錢玄同和劉半農在《新青年》唱雙簧，虛擬了一個「王敬軒」，引誘像林紓這樣的「有力的敵人」來對號入座。[3] 所以說，沒有「新文

---

3 鄭振鐸〈五四以來文學上的論爭〉，蔡元培等著《中國新文學大系導論集》，上海良友復興圖書公司，頁61。

學」，何來「舊文學」？同樣的邏輯，「沒有當代文學，何來現代文學？」[4] 大約在一九五六年開始（「社會主義改造」基本完成之時），「當代文學」的名目從「新文學」中斷裂而出，相應地，從胡適以來延續了四十年的「新文學」概念也被「現代文學」所取代。將「新文學」改稱為「現代文學」，是為了給更「新」的文學即「當代文學」騰出敘述的空間。「新中國文學」是「中國文學史」發展的最高階段，純粹的（無產階級的）文學從龐雜的「新民主主義的統一戰線性質」的文學中脫穎而出。由此，又迴溯性地建立起過濾了雜質的「文學革命—革命文學—延安文學」現代文學史敘述。相對於良友版「大系」所持守的「新文學」史觀，五十年代以來講述的「現代文學史」反而是「當代文學史」蒼白的拷貝。如今，當「大系IV」將「當代文學前27年」重新納入「新文學」的連續統，是否意味着對良友版文學史觀的回歸呢？答曰：唯唯，否否。

唯唯者，一仍舊貫的當然是堅持以「舊文學」為「他者」，譬如說「新詩」卷對「舊體詩詞」的絕對排拒。「大系IV」的「編纂計劃」說：

> 堅持二為方向和雙百方針，選拔代表這一時期新文學主流的優秀之作，同時顧及不同的風格流派。它要求兼有選家眼光和史家態度，使《大系》既反映這一時期新文學進程，又是精粹作品的總匯。……對某些在一定時期具有代表性或產生過很大社會影響而質量並非精粹的作品，也給予適當的考慮，以反映新文學發展的實際面貌。[5]

---

4 參見洪子誠《「當代文學」的概念》，《文學評論》1998年第6期；李楊《文學分期中的知識譜系學問題》，《文學評論》2003年第6期。

5 「二為方向」：即文藝為人民服務、為社會主義服務。中國共產黨中央根據新的歷史形勢和任務，提出的新的文藝工作的總口號，用以取代沿用多年而過時了的「文藝為政治服務」的口號。「雙百方針」：百花齊放、百家爭鳴的文化方針。見洪子誠〈雙百方針〉，洪子誠、孟繁華主編《當代文學關鍵詞》，廣西師範大學出版社，2002年，頁44–51。

《毛主席詩詞》顯然是「在一定時期具有代表性」並「產生過很大社會影響」的，卻沒有適當地考慮進去，因為那不屬於「新文學」的範疇，一首不選，絕不會影響「新文學發展的實際面貌」。參考王富仁表達得最鮮明的觀點，現代文學史講不講「舊體詩」，這不是要不要收納某一文類的問題，而是關係到「堅持和保衛五四新文化革命的基本原則與傳統」，堅守中國現代文學學科的「質的規定性」以免決堤潰流的問題。[6]

否否者，這一時期的文學是比「新文學」更「新」的文學，這一基本判斷從未動搖，毋寧說是更為堅定了。王蒙的「小說卷導言」題為《感受昨天》，以其激昂到近乎揶揄的筆調寫道：

> 常常都是有病無病地呻吟不止的五四以來的新小說，似乎在一夜之間便變成了浩蕩的頌歌和國家春秋大典的伴奏銅管樂；常常是傳達着迷茫、彷徨、無奈、兩難的心緒的新小說與新小說家崇奉的洋經典，似乎在一夜之間，竟然變得篇篇心明眼亮，高瞻遠矚起來……

五四以來的新小說和新小說家及其承受的歐西影響，當然是屬於「前天」而不是「昨天」的「他者」。就文學史內容的性質而言，「大系IV」與「新文學」只有文獻出版方面的連續性，「斷裂」仍然是史家敍述的起點。

斷裂，是中國現代敍事的主流修辭，在文學史領域尤為鮮明卓著。「新文學」之所謂「新」，之所謂「生的文學」與「死的文學」的對立，以及源源不斷的「突破」「變革」「超越」，乃至「新生代」「晚生代」「八〇後作家」等等之命名，都是斷裂的同義詞。開天闢地君真健，橫空出世，從我說起，從現在說起。就文學史敍事而言，有頭有尾的故事總是比較好寫。斷代的《漢書》寫得相當完整，司馬遷要寫「三皇五帝到於今」，難免

---

6 王富仁《當前中國現代文學研究中的若干問題》，《中國現代文學研究叢刊》1966年第6期。

施展許多虛構和想像，班固就批評他「是非頗繆於聖人」。胡適的《逼上梁山》，敍寫新文化運動「歷史的先聲」，何其詳盡而脈絡分明。待到要來認祖歸宗重建《白話文學史》的連續性，就處處跳躍留空而且出了上冊永遠難有下文。周作人為五四散文上溯晚明作《中國新文學的源流》，出版才兩個月，就被22歲的清華學生錢鍾書指出其在基本概念和歷史事實運用方面的「混亂」和「錯誤」。你以為「抽刀斷水水更流」，其實連續性和斷裂一樣，都不是甚麼自然而然的東西，都需要費大力氣不斷地重構和再生產。但在中國現代敍事中，斷裂比較容易被理解為理所當然，因為「反傳統」已經成為一種主流傳統。[7]「大系IV」在文獻出版的連續性掩護下，仍然講的是斷裂出來的有頭有尾的故事。謝冕的「詩歌卷」導言開宗明義：「這本詩集的開頭是一個大事件的開頭，這本詩集的結束是另一個大事件的結束。」「事件」(政治的、歷史的、或直接就是文學的) 從來就是歷史敍事的敍述標記，但在「大系IV」中，兩個「大事件」(1949和1976) 之間的那個斷裂 (1966)，其標記卻有點含混。

「大系IV」引人注目地打破了以「十年」為分期單元的慣例，時間跨度擴展到27年 (即將陸續出版的「大系V」，一九七七至二〇〇〇，跨度是23年)。其中的技術性考慮，明顯是因為儘管有如此鮮明的「階段特徵」，「文革十年」乏善可陳，無法獨立作為一輯來編選並導讀。從現在編成的各卷來看，這「十年」所佔的「篇幅」簡直不成比例。除了「史料卷」內容豐富，「理論卷」次之，其餘各卷所收的文革作品非常有限。「小說卷」只收了一篇蔣子龍的《機電局長的一天》。「散文卷」非常勉強，收入「天安門詩文集」中的幾篇。「戲劇卷」貌似收了京劇《紅燈記》和《蘆蕩火種》(《沙家浜》的前身)，吳祖光卻說是恢復

---

7 二十多年前，有「二十世紀中國文學」概念的提出，試圖消解文學史敍事中的兩大斷裂點，引起了很多憤怒。然而落實到具體的寫作，除了陳平原以晚清為「斷裂」的《二十世紀中國文學小說史》第一卷成功寫就付梓，後續幾卷的合作同仁如嚴家炎、吳福輝、錢理群、洪子誠和我，都難乎為繼。——連續性可不是那麼容易對付的玩意兒。

了江青插手之前的一九六四年版「原貌」。「電影文學卷」收了《創業》，是在「文革」後期被江青痛批以致驚動毛出面説「無大錯」的一部電影。也就是説，各卷中即使收錄了那十年中聊勝於無的一些創作，基本上也可稱為文革中「非文革」或不那麼「文革」的作品。因此，除了各卷導言都有一節匆匆掠過的批判與控訴，倘若想從「大系IV」的「作品」來瞭解那十年的「文學」，幾乎可以説你會一無所獲。這種頭重腳輕，也許反映了當代文學發展前27年的「實際面貌」，但更反映了親歷者劫後餘生的感同身受帶出的選家標準。以身歷者、發起者、主其事者的體驗為捨我其誰的圭臬，這卻正正是良友版「大系」諸選家的優良傳統，儘管已經被後續者們力求「科學而客觀」的努力所稀釋。

令人驚訝的反而是，作品分佈的頭重腳輕，並不能推翻「大系IV」持守「27年」連續性的合法依據。這就需要仔細看一看理論卷。理論卷選文比較平衡，不那麼比例失調。因此主編馮牧和王又平準確地在導言裏説：

> 如果把一個文學時期視為由某種關於文學的規範、標準和慣例的體系所支配的時間的橫斷面，那麼，有充分的理由把一九四九—一九七六這長達二十七年的文學過程作為一個較為完整的文學時期標誌在中國新文學的歷史坐標系上。同豐富多彩的文學創作相比，這裏輯錄的文學理論和文學批評文字或許能更概括、更清晰地呈現出這一時期的文學內在地遵循着的規範、標準和慣例。

如果文學作品的比例失調無法支撐文學史分期的合法性，理論卻是那「天塌下來有高個兒頂着」的擎天之柱。這種情形和良友版「大系」所編選論述的新文學「第一個十年」，非常相似。作品後發，理論先行；作品參差紛紜，理論卻具有「態度的同一性」。[8]

---

8 安敏成：「理論在現代文學中被賦予的那種明顯誇張的力量，只能在新文學由以產生的文化危機的語境中，根據中國知識份子所進行的文學借鑒的特定類型來加以理解。」《現實主義的限制》

從五十年代到七十年代，儘管有無數的論爭和批判乃至殘酷的鬥爭，「規範、標準和慣例」卻呈現驚人的一致性。譬如胡風，難道不是嚴守着「現實主義創作原則」來爭奪話語發言權？而秦兆陽們的「現實主義深化論」「現實主義廣闊的道路論」，更是一開始就擺明了在既定理論範圍內作「修繕」的良好意願。倘把「理論」比做構築文學大廈的腳手架 (鷹架)，那大廈裏頭或許有不少豆腐渣，腳手架卻非常完整堅固風雨難摧。漫長的27年文學其實可以概括為「講話」時代的文學，亦可細分為相對溫和的「講話」時代和比較嚴厲的「講話」時代；或套用魯迅的修辭，細分為暫時達到了「講話」要求的時代，和想達到「講話」要求而不得的時代。

三

「大系IV」要處理的「斷裂」為前三輯所無者，乃是香港、台灣以及海外華語文學的納入。「出版説明」裏説，「這一時期發表的台灣、香港、澳門作家的新文學作品，一併列選。但由於資料條件的限制，難以收選得如大陸作品一樣詳盡。入選的作品，分類統一編排於各分卷之中，不另立冊。」「大系」一開始就不曾依省籍或行政區域立冊 (近年有《貴州新文學大系》的編選，不妨按下不表)，文體的分類原則，作為超越或化解文學的地緣政治的一種策略，當然有效。然而港澳台文學的「規範、標準和慣例」，顯然與「講話」時代有很大的異質性，納入時就不免大費周章。這一任務，自然分散到各分卷導言去處理。

各卷的導言，不約而同，均在快結尾處專闢一節，討論港澳台作品。「理論卷」的説法是「同中有異，異中有同」。其「同」的部份，譬如説，文藝理論批評同樣扮演了冷戰意識形態的立法者和闡釋者的角色。又譬如説，拈出「鄉土文學」論爭，尤以陳映真的「受到壓抑的具有左翼色彩的現實主義文學理論以異端的形象介入了論戰」。「異」的部份，提到自由主義派、新儒家派、官方派 (三民主義)，提到現代主義、新批評、結構主

義、現象學、解釋學、解構主義、女性主義等方法理論的影響。緊接着馬上就説，這些「根在中國的理論批評家們，對於中國文學和文化傳統仍有極強的親和性」，「在西方文化衝擊下，中國的文學傳統和人文精神在台、港、澳文學理論批評中仍然保有深固的影響」。遂又節引余光中的話作結，曰兩岸四地的文學理論批評縱有諸多差異，最後「必歸於中華民族」。[9]

袁鷹的「散文卷」導言，是在此岸散文家「下筆如有繩」的文革背景反襯下，「欣慰地提到祖國大陸以外的同胞文友，即六十年代和七十年代中一批台灣和香港澳門作家們在散文創作上的成就。」「不同的社會環境」在此時不免就會被認定為積極和正面的差異，因而對「成就」多有溢美之詞：「那二三十年中，老作家和中青年作家紛分拿出得意的作品，擴大和豐富了散文領域，無論就內容題材之廣泛，形式風格之多樣，都別開生面，自成格局」。並對香港被稱為「文化沙漠」大不以為然，主張平反。因為曾任報刊編輯多年，袁鷹特別提到報紙副刊對散文興盛的功用，兩岸四地皆然。

「小説卷」導言在結尾時的處理舉重若輕，根本不討論具體作品，王蒙以詩意化的語言大而化之：「中華民族的命運、中國文學的命運是一個整體，生活在不同的社會環境下的作家們的作品放在一起，構成了中華民族文學畫廊的全貌。」「綜觀不同地域不同環境下的中國當代文學，設想那種完全不同卻又相關相連的處境與心境，設想整個人類在這一時期的經驗與試煉，回憶人們付出了怎樣巨大的代價與為了獲得一點長進克服了怎樣巨大的困難，人們的喟嘆人們的深思人們的心得將不限於此。」「整個人類」的相關相連提供了如此深厚廣闊的普遍性，多少文學差異都不在話下了。

謝冕「詩歌卷」的導言與眾不同，一開始就説「擁有一部完整的和綜合的而不是零散的和切割的中國當代詩史，一直是我

---

9 余光中《中華現代文學大系 · 台灣1970–1989》總序，台灣九歌出版社，1989。

們的願望。」他採用「平行敍述」的方式來初步地落實這一願望，譬如說「一方面是結束苦難充溢着歡樂感的早春情調，另一方面卻是失去家園漂流海涯的悲秋心境」，「所以歡樂的頌歌並不是全部的事實，在加上離散的思鄉之曲的補充，這就接近了中國當代詩歌現實」。又譬如論到台灣從一九五六年起紀弦「現代派六大信條」引發的曠日持久的現代詩的論戰，就平行地提及一九五八年因「大躍進民歌」而引發的何其芳、卞之琳等人都參與的新詩發展道路大討論。冰炭雖不能同爐，詩人卻「能於雪中取火，且鑄火為雪」。這種平行敍述法初看有點匪夷所思，卻因突破了賓主關係而令人耳目一新。

「電影文學卷」的情形最為有趣。「電影文學」是「大系II」起新增的文類，其合法性一向可疑。現代媒體「橫侵」文學體裁系統的情形亦見於「報告文學卷」從「散文卷」中獨立出來。「大系」編撰史中見到的現代文學體裁系統的演化是個複雜課題，當另文討論。這裏要說到的是「大系IV」沒有收錄港澳台的「電影文學」作品，非不為也，是不能也。陳荒煤說：「我們曾經試圖搜集，了解到台灣、香港在這一時期沒有公開發表的電影劇本」，也曾考慮像「大系II」「大系III」的「電影卷」那樣，「根據優秀影片改寫成電影劇本，以充實這一卷」，也終於因困難重重而無法措手。兩岸三地電影生產，涉及制度機構等物質層面的差異之大，遠超紙本文字製作的相通相同，其收納收編的難度也就超出一般想像了。

然而，這裏最有意義的就是各卷導言的線性敍事，與它們的作品編排的空間分佈之間呈現的差異。「詩歌卷」是以詩人的姓氏筆劃排列的，從丁力、丁芒排到穆旦、魏鋼燄。中港台詩人一視同仁地編入了類乎「漢語詞典」索引一般不偏不依的次序。所以你讀完胡風的〈小草對陽光這樣說〉，接着就讀洛夫的〈石室之死亡〉，順溜得很。「長篇小說」的節選卷按發表時間排列，於是金庸的《笑傲江湖》就緊挨着姚雪垠的《李自成》出現。「短篇小說」卷亦然，蔣子龍的《機電局長的一天》

就夾在劉以鬯的《倒錯》和叢甦的《想飛》之間，一路讀下來，也還沒有甚麼突兀之感。「理論批評卷」就比較好玩了，前一篇是馮雪峰的《論〈保衛延安〉的成就及其重要性》，後一篇是侯金鏡的《一部引人入勝的長篇小說——讀〈林海雪原〉》，中間挾着夏志清的《張愛玲的短篇小說》。在詫笑之餘，你領悟到，或許這才是一種文學史「正常」呈現的形式，如此毫無章法或別有章法地出現在閱讀者面前，顛覆了眾〈導言〉精心設計引導的線性敍事。

四

「大系IV」編選出版的年代，恰逢歐西學界「打開經典」(Open up the Canon) 的爭論如火如荼之際。解構主義者、女性主義者、後殖民理論家聯手向「已故的歐洲男性白人作家」的經典傳統發起挑戰。而中國內地，陸續開始的「重寫文學史」的討論，百年中國文學經典的遴選問題，「二十世紀中國小說大師排座次」的爭論，魯迅文學地位的非經典化問題，「紅色經典」的再改編的爭論，在在都涉及文學經典的知識霸權及其質疑。正在進行經典化工程的編選者，如謝冕，就直接捲入過上述的某一論爭中；其餘的人，尤其是實際參與全程選篇的各大學的博碩士研究生們，也都不能不在此一動盪不安的學術背景中思考他們的工程。可以說，如何確認文學作品的文化價值，並且納入合法的權威的系統之中，「大系IV」的參與者們面對比他們的前輩更嚴峻的挑戰。

就在此前不久，他們親睹了一套「欽點經典」的轟然坍塌。八部「革命樣板戲」，其選擇，其獨霸的地位，完全是由六十年代末七十年代初的政治權威所支撐樹立的，其標準亦來自那一年代激進的政治哲學，乃至對所有其他的藝術作品採取斷然排斥的「零容忍」態度。[10]文革的結束意味着這一套作品經典地位的終

10 現代京戲《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《龍江頌》、《海港》，現代舞劇《紅色娘子軍》、《白毛

止。然而，「大系IV」所要選擇並導讀的絕大部分作品，幾乎都與在文革發展到巔峰的政治哲學，以及以此政治哲學為合法性依據的國家機器有着千絲萬縷的關係。

文學經典因當代政治權威的升沉而消長，在此之前其實已經有了一次規模並不小的「預演」。一九五九年由郭沫若、周揚編選的《紅旗歌謠》是「大躍進民歌運動」的權威選本，一誕生便是「經典」。[11] 當時的重要詩人賀敬之說：「前無古人的詩的黃金時代揭幕了，這個詩的時代將會使風騷失色，建安低頭，使盛唐諸公不能望其項背，五四光輝不能比美。」[12] 隨着「大躍進」的高燒退去，國家意識形態的調整，《紅旗歌謠》的經典地位就發生了動搖。連首倡者毛澤東都認為此書「水份太多，選得不精」，比較起來，「還是舊的民歌好」。[13] 王光明認為，「在後

女》。江青說「樣板戲開創了無產階級文藝的新紀元，無產階級文藝從《國際歌》到樣板戲中間是一片空白」。

11 《紅旗歌謠》，郭沫若、周揚編，紅旗雜誌社，1959年版。1958年，在發動經濟上的「大躍進」的同時，也提出了文藝的「大躍進」。這一年，毛澤東發表的有關文藝的主張主要有兩項：一是提倡大力搜集民歌，一是提出了革命現實主義和革命浪漫主義相結合的「創作方法」。3月22日在成都會議上，毛澤東說，「中國詩的出路，第一條，民歌，第二條，古典，在這個基礎上產生出新詩來，形式是民歌的，內容應是現實主義和浪漫主義的對立統一。」.毛還說，「現在的新詩不成形，沒有人讀，我反正不讀新詩。除非給一百塊大洋。搜集民歌的工作，北京大學做了很多。我們來搞可能找到幾百萬成千萬首的民歌，這不費很多的勞力，比看杜甫、李白的詩舒服一些。」1958年4月初武漢會議、5月20日中共八大二次會議，提出要「各省搞民歌」，民歌「各地要收集一批，新民歌要，老民歌要，革命的要，一般社會上流行的也要」。《人民日報》於4月14日發表《大規模地收集民歌》的社論，指出這一「極有價值的工作」，「對於我國文學藝術的發展（首先是詩歌和歌曲的發展）有重大的意義」。郭沫若為此發表了《關於大規模收集民歌答〈民間文學〉編輯部問》（《人民日報》4月21日）。4月26日，周揚主持中國文聯、作協、民間文藝研究會的民歌座談會，發出「采風大軍總動員」。在5月召開的中共八大二次會議上，周揚作了《新民歌開拓了詩歌的新道路》的發言。在此前後，中共各省、市、自治區委員會，也發出相應的「收集民歌」的通知。民歌收集與「新民歌」創作，在全國以政治運動的方式全面開展。由此，全國出現了遍及城鄉的「新民歌運動」。

12 賀敬之：《關於民歌和「開一代詩風」》，《處女地》1958年第7期。

13 周揚：〈《紅旗歌謠》評價問題〉，《民間文學論壇》創刊號，1982年。

人看來，它（《紅旗歌謠》）不過是一份當代意識形態收編改造民間文學的歷史檔案，一個現代性尋求中的文化悲劇，反映的是特定時代的盲目性和當代意識形態的矛盾性。」[14]「大系IV」的編選者平靜地處理「前經典」的態度令人印象深刻：詩歌卷的導言只字不提《紅旗歌謠》，「大躍進民歌運動」則僅僅作為「新詩格律」問題持續討論的背景而順帶提及。

文學經典與政治意識形態過份直接的勾連，其經典地位與政治權威明顯的平行消長，充分暴露了經典典籍對文化價值肯定與顛覆的「雙刃劍」功能。本雅明說：「沒有任何一份文明史的文件不同時也是一份野蠻史的文件。……而且，正如它（文明史文件）本身就充滿了野蠻一樣，它從一代人向下一代人傳播的過程也擺脫不了野蠻行徑」。[15]《紅旗歌謠》及「革命樣板戲」對五四新文學、對外來文學和傳統文學的野蠻否定，給「大系」的編選者們提供了一個「再經典化」的鮮明標尺，其最便利的展現就是將過去27年中被主流意識形態「批判」或打入冷宮的作品選入各卷之中。胡風的名字赫然出現在詩歌卷（〈小草對陽光這樣說〉）、報告文學卷（〈肉體殘廢了，心沒有殘廢〉）、雜文卷（〈魯迅還活着〉等三篇），當然，文學理論卷（〈關於幾個理論性問題的說明材料〉，即所謂「反黨萬言書」的節選）。令作者們觸了霉頭從此命運坎坷的那些作品，如路翎的〈窪地上的戰役〉、劉賓雁的〈本報內部消息〉及其續篇，何求的〈新局長到來之前〉，流沙河的〈草木篇〉，張賢亮的〈大風歌〉，以及鄧拓、吳晗、廖沫沙《三家村夜話》裏的許多篇目，也一一入選了。

然而，這種「野蠻人歸來」的方式，或許還是「大系IV」編選作品時較為明快而輕省的作業。更複雜的處理在於如何小心「剝離」那些與激進政治哲學友「粘連」的作品，保留其中的文

---

14 王光明：〈中國當代詩歌觀念的轉變與政治抒情詩的經典化〉，重慶炳、陶東風主編：《文學經典的建構、解構和重構》，北京大學出版社，2007年，頁373。

15 John Guillory, "*Canonical and Non-Canonical: A Critique of the Current Debate*", EL.H 54. 3, Autumn 1987, p494.

化價值。此時，歐西學界有關經典化的「多元複雜性」的討論，給編選者提供了思考「紅色經典」的多重複雜元素的機會。在文學經典建構的問題上，人們質疑「意識形態和文化權力可以決定一切、操控一切」的觀點，提出諸如「文學作品的藝術價值」、「文學作品的可闡釋空間」、「文學理論和批評的價值取向」、「文學傳統的影響」、「文學教育體制的需求」、「文化市場關係」和「特定時期讀者的期待視野」等等多種因素來探討。

小說卷主編王蒙的導言以「感受昨天」為題，將「感受」作為保存經典作品文化價值的核心元素來闡明。首先，倘若認為作品為政治服務，主題是預設的政治主張，因而那一時期的作品便一無可取，這種看法本身「也是太政治太露骨了」，方法上同樣是以政治主題的分析決定取捨，簡單狹隘地以政治分析取代藝術分析，是一種非歷史非藝術的跛足的小說評論。其次，當年的政治熱情與作家對人生對藝術的感受是高度一致的，「政治激情、藝術激情、人生的激情完全融為一體」，小說更是一種審美的結晶與契機。以入選的楊沫的長篇小說《青春之歌》為例，「這部書甚至在日本也受到了熱烈的歡迎」，只因它「充滿了人生真味」，「是對於生存境遇、對於人生抉擇、對於一種活法，對於一個女青年的心靈史的生動展現。」再次，更重要的方面，客觀環境與主觀選擇的限制，反而造就了那一年代的作品的特殊風格與藝術況味。以同樣入選的柳青的《創業史》為例，那個年代「恰恰成全了作者的深、重、苦、澀、嚴 (嚴肅與嚴格乃至嚴厲) 的不同凡響的風格」。很難設想如果柳青是「狂歡地撒歡地」寫出來一部「創業史」將會是何種面貌。[16] 從王蒙雄辯的語調中，你感受到，經典確然是在「緊張的對話」中生成的。與前代作家的對話，與海外漢學家的對話，與新一代做家的對話，其中最重要的是，與新時代以及後世一代又一代的讀者的對話。

散文卷主編袁鷹的導言中也有一段與當代批評家的對話，認

16 王蒙：《感受昨天》，《中國新文學大系1949–1976．長篇小說卷一》，上海文藝出版社，1997年，頁1–12。

為他們對五六十年代的一些散文名作的批評（「美麗詞藻粉飾太平」）不太公正。這些佳作至今「還年年在語文課本與大中學生為伴，成為他們的良師益友」。袁鷹以多年編輯工作跟作者的接觸為據，堅信前輩和同輩散文家的「憂患和欣喜、希冀和追求」是真誠的，「因而希望今天的讀者們對歷史的是非曲直能採取冷靜和寬容的態度」。[17]

電影劇本卷的導言探討了一個「令人困惑」的電影現象：當左傾思潮氾濫，勢頭日益強勁之際，一九五九年，中國電影竟然出現了「一座藝術的高峰，砥柱中流」：《林家舖子》《聶耳》《林則徐》《風暴》《青春之歌》《老兵新傳》《戰火中的青春》《我們村裏的年輕人》《回民支隊》《五朵金花》《今天我休息》，「這批影片在劇作、導演、表演和造型上，都達到了新的高度。」導言問道：「何以在政治氣候凜冽的嚴冬季節，電影會出現繁花似錦的局面？」答案無非是「厚積薄發」、藝術準備充分，且堅持不受左傾思潮的干擾云云，有點語焉不詳。政治與藝術發展的不平衡現象，或者如魯迅所説的「政治與藝術的歧途」，譬如俄國十九世紀「開明專制」的「白銀時代」的繁榮，正是一個創作自由十分有限的體制中最值得深究的課題。

五

「大系IV」的編輯是在「後八九」年代的中國進行的，在「政治嚴控、經濟放鬆」的政策下，出版業呈現畸行的繁榮，有許多諸如「續四庫」「補四庫」之類的超大型圖書工程在陸續進行。相形之下，「新文學大系」的繼續編選，仍然是非常難能的嚴肅的學術作業。「大系IV」的印數只有區區五千部，比當年良友版的第一輯還少（當今全國的大學圖書館也豈只五千）。但出版社一鼓作氣，「大系V」（1977–2000）的各卷，今年（2009）又已經

17 袁鷹《散文卷序》，《中國新文學大系1949–1976．散文卷一》，上海文藝出版社，1997年，頁8–9。

陸續推出。正因為如此，它所帶出的一系列文學史難題：諸如文學史的斷裂與連續，文學的地緣政治，文學知識生產的平衡與不平衡，文學史的文獻學與系譜學，以及文化政策與作品價值之間的辯證等等，仍然值得學界作進一步的探討。

二〇〇九年十一月二十日

四部當代文學史

許子東

「當代文學」是不是一個年輕的新興的學科？當復旦大學出版社一九九九年九月出版後來在學界頗受好評的《中國當代文學史教程》時，不知編著者是否意識到：這已經是中國第56本當代文學史了。北京大學中文系一九五五級編寫過《中國現代文學史當代部份綱要》，但只有內部鉛印本，從未正式出版。其實直到七十年代末，也只有三四本當代文學史。但截止二〇〇八年十月，中國內地 (以下若不特別注明，「中國」均指「中國內地」或「中國大陸」) 已出版「當代文學史」至少72種 (見附表)。我「頭昏眼花」不厭其煩抄錄這些書目，除了從中可以看到中國目前學術數量之高以及教育割據爭奪學生情況外，還想特別指出兩個當代文學史出版最密集的年份：一九九〇 (10部) 和一九九九 (7部)。一九九九年是因為「50週年」，一九九〇年卻是意識形態環境比較緊張的一年，這10部文學史均在省城出版。寫這篇論文之前我讀了 (有的是重讀) 其中的十餘種 (主要是近十年的著作)，並選擇其中四部當代文學史作為主要討論對象：

一、洪子誠著《中國當代文學史》(北京大學出版社，一九九九年八月第一版，「北京大學中國語言文學教材系列」；二〇〇七年六月修訂版，「普通大學教育『十一五』國家規劃教材」。此書也是洪子誠《中國當代文學概論》(香港：青文書屋，1997) 的刪改修訂版。

二、陳思和主編：《當代中國文學史教程1949–1999》(上海：復旦大學出版社，1999；該書也有台灣版《當代大陸文學史教程1949–1999》，台北：聯合文學出版社，2001)。

1. 山東大學中文系編寫組《中國當代文學史》(上冊)，濟南：山東人民，1960。
2. 華中師範學院中文系編《中國當代文學史稿》，北京：科學，1962(寫於1958年)。
3. 中國社會科學院文學研究所編《十年來的中國新文學》，北京：作家，1963。
4. 二十二院校合編《中國當代文學史》，福州：福建人民，1980–1985；海峽，1987。
5. 郭志剛、董健、曲本陸、陳美蘭等主編《中國當代文學史初稿(上.下冊)》，北京：人民文學出版社，1980。
6. 張炯等主編《中國當代文學講稿》，北京：中央廣播電視大學，1983。
7. 王慶生主編《中國當代文學》(三卷本)，上海文藝，1983，1984，1989。
8. 吉林五院校合編《中國當代文學史》，長春：吉林人民，1984。
9. 張炯主編《新時期文學六年》，北京：中國社會科學，1985。
10. 汪華藻等主編《中國當代文學簡史》，長沙：湖南人民，1985。
11. 公仲主編《中國當代文學史新編》，南昌：江西教育，1985。
12. 北京自修大學教材《中國當代文學》，北京廣播學院，1986。
13. 張鍾、洪子誠、佘樹森、趙祖謨、汪景壽編著《當代文學概觀》，北京大學，1986。
14. 邱嵐主編《中國當代文學》，瀋陽：遼寧教育，1986。
15. 譚憲昭等主編《中國當代文學史簡史》，廣州：廣東高教，1986。
16. 王銳等主編《中國當代文學簡明教程》，長春：吉林大學，1986。
17. 周鑒銘《新時期文學》，昆明：雲南教育，1986。
18. 朱寨主編《中國當代文學思潮史》，北京：人民文學，1987。
19. 吳之元主編《中國當代文學》，天津教育，1987。
20. 張鍾等著《中國當代文學》，北京大學，1988。
21. 李叢中主編《新中國文學發展史》，昆明：雲南教育，1988，1993修訂本。
22. 張暹明主編《當代文學新編》，瀋陽：遼寧大學，1988。
23. 邱嵐主編《中國當代文學史略》，北京：高教，1988。
24. 鄭觀年主編《中國當代文學教程》，杭州：浙江大學，1989。
25. 陳濤主編《中國當代文學掃描》，成都：四川文藝，1989。
26. 吉林師範學院等7院校合編《中國當代文學史簡編》，長春：吉林教育，1989。
27. 李達三主編《中國當代文學史略》，杭州：浙江大學，1989。
28. 高文昇等主編《中國當代文學史稿》(上下冊)，鄭州：河南人民，1989。

29. 陳慧忠、高文池著《中國當代文學概觀》，上海外國語大學，1990。
30. 周紅興主編《簡明中國當代文學》，北京：作家，1990。
31. 戴克強等主編《中國當代文學》，西安：陝西人民教育，1990。
32. 田怡主編《中國當代文學論稿》，呼和浩特：內蒙古人民，1990。
33. 舒其惠、汪華藻等主編《新中國文學史》，長沙：湖南文藝，1990。
34. 林湮、金漢、鄧星雨等主編《中國當代文學發展史》，南京：江蘇教育，1990。
34. 江西大學中文系編《中國當代文學史》，南昌：百花洲文藝，1990。
35. 王蕙雲等主編《中國當代文學教程》，貴州：花山文藝，1990。
36. 雷敢等主編《中國當代文學》，西安：陝西師大，1990。
37. 舒其惠、汪華藻等主編《中國當代文學史》，長沙：湖南師大，1990。
38. 劉文田、周相海、郭文靜等主編《中國當代文學史》，石家莊：河北大學，1991。
39. 高文池、陳惠忠著《中國當代文學概論》，瀋陽：東北師大，1991。
40. 《當代文學40年》，濟南：山東大學，1991。
41. 李旦初著《中國當代文學》，北京師範大學，1992。
42. 陳其光，趙聰，鄺邦洪編著：《中國當代文學史》，廣州：廣東教育，1992。
43. 魯原、劉敏言主編《中國當代文學史綱》，北京，中國文聯出版公司，1993。
44. 馮忠一、朱開軒主編《中國當代文學史論》，青島：中國海洋大學，1994。
45. 閻其男主編《中國當代文學》，北京：中國文學，1995。
46. 何寅泰主編《當代中國文學史綱》，杭州大學，1996。
47. 劉錫慶主編《新中國文學史略》，北京師範大學，1996。
48. 張炯、鄧紹基、樊駿主編《中國文學通史．當代卷》，北京：華藝出版社，1997。
49. 孔范今主編《二十世紀中國文學史》(上下冊)，濟南：山東文藝，1997。
50. 于可訓《中國當代文學概論》，武漢大學，1998。
51. 國家教委高教司編《中國當代文學史教學大綱》北京：高等教育，1998。
52. 陳其光主編：《中國當代文學史》，廣州：暨南大學，1998。
53. 特．賽音巴雅爾主編《中國當代文學史》，北京：民族，1999。

54. 楊匡漢、孟繁華主編（白燁、陳曉明等參加編著）：《共和國文學五十年》，北京：中國社會科學，1999。
55. 洪子誠著《中國當代文學史》，北京大學，1999；2004再版，2007修訂版。
56. 陳思和主編《中國當代文學史教程》，上海：復旦大學，1999；2005第二版。
57. 張炯主編《新中國文學50年》，濟南：山東教育，1999。
58. 張炯主編《新中國文學史》（上下冊），福州：海峽文藝，1999。
59. 朱棟霖、丁帆、朱曉進主編《中國現代文學史（1917－1997）.下冊》北京：高等教育，1999。
60. 張永健主編、萬國慶，陳敢副主編《中國當代文學史參考資料》，武漢：華中科技大學，2001。
61. 金漢總主編《中國當代文學發展史》，上海文藝，2002。
62. 吳秀明主編《中國當代文學史寫眞》，杭州：浙江大學，2002。
63. 唐金海、周斌主編《二十世紀中國文學通史》，上海：東方出版中心，2003。
64. 李贛，熊家良，蔣淑嫻主編《中國當代文學史》，北京：科學，2004。
65. 孟繁華，程光煒著《中國當代文學發展史》，北京：人民文學，2004。
66. 董健，丁帆，王彬彬主編《中國當代文學史新稿》，北京：人民文學，2005。
67. 楊樸主編《中國現當代文學史（下冊）》，北京：人民教育，2005。
68. 歐陽禎人主編《中國現當代文學史教程》，北京：北京大學，2007。
69. 曹萬生主編《中國現代漢語文學史（下）》，北京：中國人民大學，2007。
70. 鄭萬鵬著：《中國當代文學史，1949–1999》，北京：華夏，2008。
71. 顧彬著、范勁等譯《二十世紀中國文學史》，上海：華東師範大學，2008。
72. 陶東風、和磊《中國新時期文學30年（1978–2008）》，北京：中國社會科學，2008。

（以上書目並不包括在中國大陸以外出版的「中國當代文學史」，如林曼叔等：《中國當代文學史稿（1949–1965大陸部份）》，巴黎：巴黎第七大學東亞出版中心，1978；洪子誠：《中國當代文學概說》，香港：青文書屋，1997。）

三、陶東風、和磊著《中國新時期文學30年 (1978–2008)》(北京：中國社會科學出版社，2008年10月)。

四、顧彬 (Wolfgang Kubin) 著，范勁等譯，《二十世紀中國文學史》*Die Chinesische Literatur Im 20.Jahrhundert* (上海：華東師範大學出版社，2008年9月)。

之所以選擇這四部當代文學史，一方面是因為洪陳兩書一般被認為是諸多同類著作中的佼佼者，而後兩部則剛剛出版，頗能體現這一學科的近況。另一方面也是因為我想通過這幾部文學史討論與當代文學史有關的三個問題，一是寫作時間與文學史現場的關係，二是文學史結構與章節安排，三是意識形態管理中的經濟因素。

一

當代文學史的始、終、轉、接都是政治事件而非文學事件，起點均是一九四九年七月第一次中華全國文學史工作代表大會，下限制則取決於該書的寫作、出版時間。中間的轉折總是「文革」。近十年各種當代文學史的結構大致有兩種，一是先分時段，再以題材、文類、現象排章節，如洪子誠《中國當代文學史》(以下簡稱「洪著」) 分上編「五十至七十年代的文學」和下編「八十年代以來的文學」。金漢總主編的《中國當代文學發展史》(上海文藝，2002) 則分第一部「現實主義一元化美學形態的文學 1949–1978」和第二部「多元美學形態並存的新時期文學 1979–2000」，時期加命名，每部再分詩歌史、小說史、散文史，戲劇史。曹萬生主編的《中國現代漢語文學史，下》(中國人民大學，2007) 則將當代文學部分分成三編，分別為「中國現代漢語文學轉型期1949–1976」、「中國現代漢語文學繁榮期1976–1989」和「中國現代漢語文學多元期1989–2006」。每個時期下再列題材、文類甚至地域。

第二種方法是全書順時序但不分時段，以一九四九年以來的

各種文學 (文化) 現象作章節標題，順時序敘述。如陳思和主編的復旦本《當代中國文學史教程 1949–1999》(以下簡稱陳著) 分二十二章，其中前三十年分別以「迎接新的時代到來」，「來自民間的土地之歌」，「再現戰爭的藝術畫卷」「重建現代歷史的敘事」，「新的社會矛盾的探索」，「尋求歷史與現實的呼應」，「多民族文學的民間精神」，「對時代的多層面思考」和「『文化大革命』時期的文學「等九章敘述。這裏除了「文革」一章外，其餘皆是排比句形容特定題材、文類和現象。

無論劃分時期下列題材、文類或以思潮、現象為線索組織文學史，近年多種當代文學史都不以代表作家或著名作品作為章節題目 (這是很多現代文學史和古代文學史常見的體例)。這個問題下面再討論。

在這兩種佈局外，也有少數例外，如董健，丁帆，王彬彬主編的《中國當代文學史新稿》(北京：人民文學，2005) 則將五十多年的文學分為五個時期：分別是1949–1962，1962–1971，1971–1978，1978–1989以及1989–2000。其理據 (分割點) 分別是一九六二年中共八屆十中全會 (提出「千萬不要忘記階級鬥爭」)、一九七一年「林彪事件」、一九七八年中共十一屆三中全會和一九八九年 (天安門事件)。其宗旨是正視而不是迴避當代中國政治對文學的制約和影響。另外顧彬的《二十世紀中國文學史》則籠統以第三章寫「一九四九年後的中國文學：國際，個人和地域」，轉點是先從邊緣 (台，港，澳) 寫起，然後「從中心看中國文學」。考察「文學的組織形式」，綜述「中華人民共和國文學」，最後：「二十世紀末的中國文學的商業化」。

多種文學史對1978–1989即文革後文學的看法大致接近，對1966–1976「文革」時期，列舉作品迥異 (如洪著評論樣板戲，陳著全選地下文學)，但價值判斷也差別不大。反而最有分歧的是對「十七年」，尤其是對五十年代文學的評價和研究，對九十年代以後的文學發展也無「共識」。也就是說：六十年當代文學，一頭一尾，陷入審美與評說的尷尬。

對五十年代，是艱難的繼承 (對九十年代，則是痛苦的寬容)。洪子誠在為本會所寫發言稿中提問：到底17年文學是我們當代文學的「債務」還是「遺產」。我以為兩者皆是，兩者相加就是「負資產」——從審美角度看 (無論是八十年代眼光，五四精神，或中國傳統藝術，或歐洲十九世紀，或現代主義……)，「好作品」實在有限。但畢竟這是「我們」(我們當代文學？我們中國人？我們「社會主義」？我們這一代？……) 的「青春期」，不能全扔了吧？——這個「我們」是怎麼來的？這也正是梳理當代文學史的關鍵。

洪子誠説明過他的文學史標準：「儘管『文學性』或『審美性』) 的含義難以確定，但是『審美尺度』，即對作品的『獨特經驗』和表達上的『獨創性』的衡量，仍首先應被考慮。但本書又不一貫地堅持這種尺度。某些『生成』於當代的重要的文學現象，藝術形態，理論模式，雖然在『審美性』上存在不可否認的缺失，但也會得到應有的關注」。[1]

前些年我也面臨過類似的「雙重標準」：「我編選《香港短篇小説選》試圖依據的標準有兩條。一是『好作品』——不僅在香港文學範圍裏看是『好作品』，而且在全部現代漢語的文學中，在文學的一般定義中也是『好作品』，二是『重要作品』——也就是説近年來香港小説發展中有影響有代表性或引起爭議的作品。兩條標準之中，前者是主要標準。」[2]

問題是，如何用八十年代的「好作品」標準去評論五十年代歷史現場中的「重要作品」？

不同文學史採用不同的方法和策略。

策略之一是以後來的發展來肯定五十年代起步的意義，如楊匡漢、孟繁華主編的《共和國文學五十年》詳細解釋毛澤東路線與民粹主義的關係[3]，還以數字説明文學發展：比如，一九四九到

---

1 《中國當代文學史》，北京大學出版社，1999，頁Ⅳ–Ⅴ。

2 《香港短篇小説選》1994–1995)，香港三聯書店，2000，頁10。

3 楊匡漢、孟繁華主編：《共和國文學五十年》，北京：中國社會科學出

一九九九，作協會員從401人到6647人；文學書籍出版從156種到15,000種；印數從214萬冊到一億五千萬冊……[4]

策略之二提出「新概念」，解釋「負資產」當初確有價值。如鄭萬鵬提出「建國文學思潮」：

> 儘管自一九五一年對電影《武訓傳》的批判，到一九五六年對『胡風反革命集團』的批判，批判運動連年不斷，肅殺的板斧已欲掄起，但是大多數中國人民，包括知識份子，由於剛剛擺脱三十多年的戰亂和殖民地的屈辱，無比珍視久違了的統一，獨立。大規模的建設局面。他們尚未感覺到這些政治運動會殃及自己，也料想不到一個更大規模的整肅運動會接踵而至。他們在自一九四九年到一九五六年這一相對安定期裏，滿懷熱情和信心，建設着一個新的中國，「建國文學」在這樣的社會背景下形成。[5]

按照鄭萬鵬的定義，「建國文學」表現的是統一，獨立，建設「三為一體的思想，建國文學雖然滿身的稚氣，是曇花一現，但它卻是中國當代文學堅實的基點，永久的精神家園」。以後傷痕文學，反思文學等均與此有關。建國文學「表現出歷史的整體感，表現了飽經動盪與戰亂的中國人民對於穩定局面的衷心歡迎」(重點字引者所加)，謝冕説：「像這樣的立論和判斷，正是作者學術勇氣的證明」。[6]

稱「學術勇氣」其實是體諒「建國文學」之類概念的政治苦心。謝冕自己也提出過「計劃文學」的概念。[7] 路文彬則命名為

版社，1999，頁38–51。

4 同上，頁15。

5 鄭萬鵬《中國當代文學史1949–1999》北京：華夏出版社，2008，頁1。

6 見謝冕為鄭萬鵬《中國當代文學史1949–1999》所寫的序言 (北京：華夏出版社，頁1)。

7 《文學的紀念1949–1999》，《文學評論》，1999年第4期

「國家的文學」。[8] 事實上，如何評論五十年代的中國 (及中國文學)，可以說是當今中國社會最容易引起爭議，分化甚至鬥爭的話題。可以說社會全無「共識」——一方面，文革在八十年代作品中早已成了「浩劫」等同於「舊社會」，《芙蓉鎮》否定了四清，《剪接錯了的故事》否定了大躍進，《李順大選屋》形像否定了三十年農村政策，《古船》和近來獲獎的《生死疲勞》曲折否定了五十年代初的鎮反、土改和合作化……在嚴肅文學中，追溯至五十年代，幾乎沒有甚麼政治事件是正面的。可是在另一方面，與文學的邊緣化相反，公民教育和大眾傳媒卻從九十年代開始一直神聖化五十年代，《紅岩》初版時印400萬冊，八十年代以後還印了800萬冊；紅色經典作品不斷被改編成連續劇；「紅歌會」成了主旋律；樣板戲還要進入中學教材……

當代文學史夾在對五十年代的文學批判與輿論歌頌之間，處境微妙。

連顧彬遠在歐洲也感到類似的困境：「難道我們因此就該不再研究大陸從1949到1979年間的文藝作品嗎？難道當年的文學作品果真沒有美學價值嗎？」[9] 他甚至想到注意樣板戲與安迪·沃霍爾 (Andy Warhol) 之間的關係，或借助這些作品認識毛主義的內在性質。當然他也注意到：「為了化解這一窘境，上海的文學專家陳思和提出另一條思路，即研究『抽屜文學』。」[10]

陳思和和他的學生們在文學史中提出「潛在寫作」，倒是將「債務」變成「遺產」的一個有效方法：將沈從文，綠原，曾卓，牛漢，穆旦，張中曉，還有傅雷，豐子愷等人在五十年代甚至文革中私下寫作，直到八、九十年代才發表的散文書信，和十七年主流作品放在一起「共時態」討論。既堅持八十年代的審美原則，又豐富重構了五十年代的文學現場。

---

8 《國家的文學——對於1949–1976年中國文學的一種理解》，《文藝爭鳴》，一九九九年第4期。

9 顧彬著、范勁等譯：《二十世紀中國文學史》，頁253。

10 同上。

將哪些「抽屜文學」納入文學史現場，其實有偶然因素 (綠原，曾卓，牛漢，張中曉等人與陳思和的老師賈植芳先生同屬胡風集團)。「抽屜文學」的文學史書寫也自然帶會帶出方法論上的思考和挑戰。如果文學史是一系列偉大作品的心靈史 (是一個民族的特定時期的精神形態歷史)，那麼不僅作家當初怎麼寫怎麼說，而且作家當初怎麼不寫怎麼不說但堅持怎麼想，也的確應該進入文學史的視野，而且是重要資料。陳著很明確是教材，主要對象不是學者而是大學生 (包括非中文系的本科生)，從閱讀效果而言，年輕讀者們應該可以同時看到中國作家們在某一特定時期精神狀態的多個層面而不致於簡單忘卻五十年代。[11] 但形式主義、新批評理論框架下的文學史常常不再只是作家心靈的歷史，更是文本與語境與讀者的關係史。按照姚斯 (Hans Robert Jauss) 的理論，文學作品的藝術價值必須通過讀者才能體現。文學作品「更多象一部管弦樂譜，在其演奏中不斷獲得讀者新的反響」，[12] 才成其為音樂。所以，寫作時間與文學史現場的關係，存在多種解讀可能。

一種情況如王蒙的《青春萬歲》，研究作家心態，這是五十年代作品，攷察讀者反應社會影響，這是八十年代作品。由於作品的內容，意旨和情調與寫作年代血肉相連，客觀原因的出版延期對作品的價值體現及社會意義 (包含讀者參與因素) 有明顯影響。倘若《青春萬歲》在五十年代出版，頗有可能成為比《青春之歌》更激動人心一樣熱銷上百萬的「紅色經典」。(《青春之

---

11 也難免有不贊同的聲音，如董健，丁帆，王彬彬就曾不點名地批評一種「近年來頗為流行的研究傾向，即『歷史補缺主義』」，用流行話語來表述，就是『製造虛假繁榮』。不管出於甚麼意圖，這都是對歷史的歪曲。一種情況是『好心的』，一廂情願地要使歷史『豐富』起來，『多元』起來。既不想承認那些在極左路線下被吹得很『紅』的作品的文學價值，又不甘心面對被歷史之篩篩過之後文學史的空白，貧乏與單調，便想盡辦法，另闢蹊徑，多方為歷史『補缺』。(見《中國當代文學史新稿》，北京：人民文學出版社，2005，頁5。)

12 漢斯．羅伯特．姚斯：〈文學史作為向文學理論的挑戰〉，參見《接受美學與接受理論》，周寧、金元浦澤，瀋陽：遼寧人民出版社，1987，頁26。

歌》的續集《芳菲之歌》八十年代發表全無反響。）倘若《組織部來了個年輕人》、《在橋樑工地上》也不巧成為「抽屜文學」要到幾十年後才「初放」，其文學價值社會意義又會受到怎樣的「折扣」？所以，在這種情況下，如果我們不囿於新批評所謂「感受謬誤」的觀念而將讀者反應社會影響都排除在文學史以外，可以說沈從文或張中曉的「五十年代散文」因為「延時發表」，作品的意義(及文學史價值)已經改變。

另一種情況是假設作品意旨情調與時代不那麼直接相關，如張愛玲的《小團圓》，或陳著所評的《傅雷家書》，豐子愷《緣緣堂續筆》等，則寫作時間與文學史現場錯位的影響可能不會那麼明確。在傅雷，豐子愷的作品裏，我們讀到的還是一直熟悉的傅雷，豐子愷，如是這些作品在文革中出現，倒是與當時環境不「和諧」的事件了。《小團圓》如果一九七五年發表會引起胡蘭成怎樣反應，張愛玲宋琪夏志清再怎樣接招，是否會演變成一場文壇鬧劇，以及對張愛玲形象有甚麼影響，現在都很難重新「沙盤推演」。但至少《小團圓》中對情愛與母親的刻骨銘心的挑戰文字，卻不會因為其出版的「時間差」而損失其文學史意義。

作家當年的書信、日記等等本來沒想要發表的文字，當然是研究作家精神歷程重要注釋，但除了時時記住這是「不在場」的歷史文本以外，「抽屜文學」也有其「多層次」。比如近年問世的沈從文五十年代書信，既是憤世自殺情緒，也有思想改造的痕跡。和《小團圓》一樣，放回文學史，效果是多方面的。

第三種更微妙的情況是作家有意更改寫作時間，人為拉開創作與發表的時間差。阿城的中篇《棋王》一九八四年發表於《上海文學》，其寫作發表過程鄭萬隆，李陀都有回憶，但後來阿城一直堅持說該小說早在雲南插隊時寫成，並以手抄本流傳。某日有知青神秘給他看份手抄本，一看才發現原來是自己的作品。聽來似笑話，卻是作者自述。同樣的情況也出現在馬原那裏，馬原也解釋短篇《虛構》最初寫於他的東北下鄉時期。這種將寫作時間「提前」的做法一則更顯示作家當初的「先知先覺」，在文

革當中已是眾人皆醉我獨醒；二來也突顯再超脫的內容也與生活背景有歷史聯繫。[13] 郭路生 (食指)《這是四點令八分的北京》的確應與一九六八年十二月二十日這個時間聯繫起來朗讀。趙振開的《波動》因為寫於一九七四年而更具文學史上的探索意義。一九八〇年的《宣告》也修改了寫作時間 (標明寫於文革期間) 而發表。其實這首詩更重要的一次「發表」是在一九八九年五月底：「寧靜的地平線/分開了生者和死者的行列/我只能選擇天空/決不跪在地上/以顯出劊子手們的高大/好阻擋自由的風從星星的彈孔裏/將流出血紅的黎明」稍改時間，比如晚兩個星期，人們就讀不到這首詩殘酷的「預言性」。更有意思的是《回答》的寫作時間，也作過修改，但不是通常的「推前」，而「延後」。原文寫於一九七三年，早已流傳，一九七八年發表在《今天》上略有改動，但標注寫作日期是一九七六年四月五日——一種人為的歷史現場感，因為這日期已與作品渾然一體，鑄入文學史 (心靈史)，無法剝離。

第四種情況是由地域隔離形成的「時間差」。比如，顧彬的文學史有一章討論五十年代土改時將周立波《山鄉巨變》和張愛玲《秧歌》一起討論。[14] 寫作時間倒是接近，但《秧歌》裏的悲劇其實要「延時」二十多年才會在高曉聲茹志娟筆下出現。同樣道理，能否將陳若曦的《尹縣長》放回一九七五年文革文學的歷史現場考察呢？當代文學六十年，潛文本加上地域間隔，有時情況真是「弔詭」，比如一九七五年，西西在報上連載《我城》給天真的阿果阿髮加上漫畫插圖，張愛玲並置初吻與打胎的情感實錄在反複修改，中國大陸當時最出名的文學雜誌《朝霞》上刊出了余秋雨的早期散文……

---

13 顧彬說《棋王》中的信息同阿多諾 (Theodor Adorno 1903–1969) 名言「一個在錯誤中的正確生活是不可能的」完全相悖。也是對《棋王》的另一解讀方式。(見顧彬著、范勁等譯：《二十世紀中國文學史》，頁343。)

14 見顧彬著、范勁等譯：《二十世紀中國文學史》，上海：華東師範大學出版社，2008，頁269。

二

接收美學雖然對陳思和的「抽屜文學」策略構成某種質疑，但對這部文學史的另一個突破點「民間隱形結構」卻有重要理論支持。伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 認為「文學作品的意義並非文本固有。……作品意義只有在閱讀過程中才能產生，是作品與讀者相互作用的產物。」[15] 所以，文本中的未定性，即「召喚結構」，是創作意識與接受意識的橋樑。「文學作品的意義未定性與意義空白決不像人們所認為的那樣是作品的缺陷，而是作品產生效果的根本出發點。」[16]

像《紅樓夢》、《吶喊》那樣的「召喚結構」固然引人前赴後繼不斷獲取新的意義，即使是《林海雪原》、《沙家浜》等宣傳文本，人們也可從中獲得 (或者說是「投入」) 集體無意識的「匪」氣或江湖女人情趣。「誨淫誨盜」，即使如樣板戲，也難斷根。「文革」後大紅的「紅高粱」等，也是連貫了久違了的「匪」氣而已。從這些讀者需求和再創造角度出發考察「文革」十年，實在不應該只列地下文學。

回到文學史的體例、佈局與章節鋪排，前面說過近十年各種當代文學史有一個共同點，就是都以題材、現象 (而不是以作家、作品) 來結構文學史。在夏志清的《中國現代小說史》[17] 中，全書十九章有十二章的標題是作家：魯迅、茅盾、老舍、沈從文、張天翼、巴金、吳組緗、張愛玲、錢鍾書、師陀。另有兩章討論幾位作家群 (第三章「文學研究會：葉紹鈞、冰心、凌叔華、許地山」和第四章「創造社：郭沫若、郁達夫」)；在錢理群、溫儒敏，吳福輝《中國現代文學三十年》[18] 中，也從十年為一編，下分思潮、文類，但全書二十九章中也有十章作家專論

---

15 參見金元浦《接受反應文論》，濟南：山東教育出版社，1998，頁43。

16 同上。

17 香港：中文大學出版社，2001。

18 北京：北京大學出版社，1998。

(魯迅兩章，其他代表性作家是郭沫若、茅盾、老舍、巴金、沈從文、曹禺、趙樹理、艾青) 有這樣的章節：而古代文學史書寫中，以作家、作品作為章節題目的體例也頗常見。[19] 何以在當代文學史中，章節結構卻總是以題材或現象加文體而貫穿？[20] (前三十年總是文藝運動—農村小說—革命歷史—知識份子，然後散文—新詩—歷史劇，再加一章文革。後三十年總是傷痕—反思—尋根—先鋒—新寫實，再加朦朧詩—散文—戲劇及九〇後……) 六十年文學，難道真的太少 (抑或太多) 代表作家著名作品？

越晚出版的文學史，這種重現象思潮輕作家文本的傾向越明顯。二〇〇八年十月出版的《中國新時期文學三十年》以將近一半篇幅敘說九十年代以後的「眾聲喧嘩」，列出章節標題便不難看作者的視角：「王朔與『痞子文學』」、「人文精神與世俗精神的論爭」、「女性寫作：從私人化寫作到身體寫作」(林白、陳染，衛慧、棉棉、木子美《遺情書》)、「大陸文學與經典消費思潮」、(周星馳「無厘頭」、《水煮三國》、《Q版語文》、《雲報》及其惡搞版……) 以及「青春文學、盜墓文學與玄幻文學 (新概念大賽、八〇後寫作、韓寒、郭敬明、張悅然、遊戲機一代……)。重要的還不是「一地雞毛」展示種種「新新」現象，而是編著者在文學史建構中試圖以這些新的文學 (文化) 趨向來質疑八十年代的文學自覺的價值觀 (洪子誠、陳思和及其他當代文學史編著者雖然在如何補救或解構五十年代文學時策略不同，但在堅持文學自覺的價值觀方向「大同小異」)——

---

19 如《中國文學史》，全書三卷按朝代分共72章，其中23章以作家或作品為題：《詩經》、屈原、司馬遷、陶淵明、《文心雕龍》、李白、杜甫、白居易、蘇軾、陸游、辛棄疾、關漢卿、王實甫、白樸和馬致遠、《三國志演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》、湯顯祖、蒲松齡、洪昇和孔尚任、吳敬梓、《紅樓夢》(北京：人民文學出版社，1962)

20 孟繁華、程光煒的《中國當代文學發展史》(北京：人民文學出版社，2004) 有些章節以作家為標題，但也視為現象，如「趙樹理現象」、「姚文元現象」、「賀敬之現象」等。

新時期文學開始於對新中國建立後特別是「文化大革命」時期的民粹主義思潮的反思和否定，對以「樣板戲』為代表的「革命文化/文學」的反思和否定，對「以階級鬥爭為綱」的「工具論」文學的反思和否定，確立精英知識份子和精英文化/文學的統治地位。這個過程，我們稱之為精英化過程。[21]

從「文革」後的「精英化」到九十年代所謂「非精英化」，有點否定之否定的意思，然而「民粹主義」的定義有些含混。「反精英傾向卻是形形色色的民粹主義的共同特徵」，依靠民眾，懷疑體制，二三十年代「到民間去」、四十年代「文藝工農兵方向」及建國後知識份子思想改造，乃至文革，都以民粹主義來貫穿。這倒是對五十年代文學的新的聲援方式。而且，「新時期以後確立的精英知識份子的話語霸權在二十世紀九十年代文化市場、大眾文化、消費主義價值觀，以及新傳播媒介的綜合衝擊下，受到極大的挑戰，精英文學和精英文化感受到了極大危機。去精英化的矛頭同時指向了『啟蒙文學』和『純文學』，更直接威脅到了其核心價值，即文學自主性。」[22]

單獨看這段宣言，其間既有進化論的理據 (新的潮流自然比舊的風氣有力量)，也有革命文學的邏輯 (多數大眾 vs 少數精英，天然道德優勢)，而且「去精英化」話語，雖然「雷人」，政治上卻安全。

但這部文學史是由陶東風與和磊分工合寫的，和磊負責的描述八十年代的章節文風平和、立論規矩，仍然有意無意維護「啟蒙文學」和「純文學」。即使是陶東風執筆的九十年代部分，對具體現象的分析批判又分解削弱了「去精英化的矛頭」。比如「痞子文學」被認為是「去精英化」的重要人物。「甚至可以說，王朔的出現是導致中國知識份子世紀末大分化的重要原因

---

21 陶東風、和磊：〈從精英化到去精英化——新時期文學三十年掃描〉，此文為《中國新時期文學三十年》的「導論」。

22 陶東風、和磊：《中國新時期文學三十年》，頁6。

之一」。王朔的反叛、調侃、戲謔、反諷獲得很大篇幅的強調，王朔褻瀆崇高的文字也被大量引用，但作者也注意到「王蒙對於王朔「痞子文學」以及大眾文化的肯定是有其特殊情結的，這種肯定與其說是審美趣味上的，不如說是政治策略上的」。[23] 而且，作者還指出「王朔小說激進的反文化和反智主義姿態，其調侃理想和崇高的話語方式，與一種極其中國特色的，既非大眾，亦非精英的「大院文化」有相當緊密的關係。」這裏的「大院」，「特指新中國成立後在北京出現的，佔有特殊地位的軍區大院或國家機關大院，它們常常是中國式特權的象徵。」[24]「大院文化」這個角度，頗能解釋為甚麼王朔在調侃解放毛文體時又處處流露「小毛澤東」的造反精神。混雜在太多引文太多情感表達的不那麼學術規範的文學史書寫中，陶和著的有些論點其實頗有見地。比如綜述九十年代「人文精神」討論：「『人文精神』作為一種批判性話題的出場……不能只在思想史、學術史的範疇內加以解釋；毋寧說它是知識份子對當今的社會文化轉型的一種值得關注的回應方式，是知識份子在面對社會文化現實時重新尋找自己的身份定位和言談方式的一次努力……『人文精神』這個話題的提出，未嘗不可以說是人文知識份子對於自己的邊緣化處境的一種抗拒。」[25] 陶和著一方面認為「到九十年代末，大眾消費文化已經牢固地確立了自己的『霸主』地位。」[26] 但也清醒看到「文學的去精英化是與全社會的政治冷漠的彌漫、消費主義的膨脹、娛樂工業的畸形發達、叛逆價值的真空狀態聯繫在一起的」。[27] 進而尖銳指出，「正是在一些根本問題上的不寬容和受制性，加上在一些無關緊要的消費領域的『寬容』，甚至縱容，

---

23 同上，頁287。

24 同上，頁288。

25 同上，頁297。

26 同上，頁7。

27 同上，頁20。

使得大眾的潛能被有意識地引導到無聊的娛樂和消費領域。[28] 顯而易見，瑣碎細密的現象分析，同時在解構「導論」中的「民粹主義」論述。同縱橫激昂的文化批評相比，這部文學史里的作品分析少得不成比例，例如對賈平凹《秦腔》，僅引用李建軍的一句批評：這部作品充滿了無聊瑣細的日常生活描寫，庸俗和瑣碎。[29] 同一本書中討論「芙蓉姐姐」或木子美卻花了很大篇幅。看來文學史與時俱進，「好作品」和「重要作品」的優先秩序顯然已經調換。

即使在頗受學界好評的文學史如陳思和的《中國當代文學教程》中，儘管主編一再強調為教學需求要以作品為主，大部份重要作家也都有一篇 (也只有一篇) 代表作得到重點分析。[30] 但這些作品都是歸納在各種文學現象的題目下，現象，只有現象，才是全書的主線。所以，涉及多種潮流現象的作家便要不斷分身，如王蒙出現在十一章 (「歸來者」)、十五章 (新的美學原則)、十六章 (文化尋根意識的實驗) 等章節，王安憶更分別出現在十二 (人道主義)、十五、十六、十八 (生存意識)、二十 (個人立場) 等章。洪子誠書中也沒有專章討論特定作家。列專節的有趙樹理、浩然、穆旦，作品有《創業史》、《紅岩》、《青春之歌》、《李自成》、《三家巷》、《茶館》。反而八十年代以後，再重要的作家作品也都只在時期、文類、現象名下「成堆」出現。

更細緻又簡潔的文學史寫法出現在曹萬生的《中國現代漢語文學史．下》。這部文學史每章後面附有「閱讀書目」、「相關文獻」及「複習思考」，顯然也是教材格局。材料豐富、論述簡潔，也有見解，如論「楊朔模式」：

---

28 陶東風、和磊：《中國新時期文學三十年》，頁24。

29 李建軍是個經常挑戰賈平凹的博士，《是高峰還是低俗——評長篇小說〈秦腔〉》，見文化研究網 http://www.culstudies.com. 2005-7-7. 13:21:12

30 王蒙《海的夢》、張賢亮《刑老漢和狗的故事》、張潔《方舟》、鐵凝《哦，香雪》、汪曾祺《受戒》、阿城《棋王》、韓少功《爸爸爸》、王安憶《叔叔的故事》……

……散文詩意畫面美與個人情感假的悖反，給人強烈的作文感……一篇可以，多篇如此，就讓散文的美與個人的真情離得太遠，顯得勉強，從而構成模式上的泥塘與困境……又多少有點像「散文的新八股」，即過多的先寫景物，再借喻比人，最後點名哲理，抒發情感的「物—人—理」的三段結構。[31]

該書篇幅不長，卻面面俱到，將文革前後詩歌還涉及歌詞創作。九十年代部分談于堅、王家新、《渴望》、《中國式離婚》、身體寫作、流行曲、周國平、張中行、孟京輝、《一聲歎息》、王小帥、張元、下半身、「衝擊波作家群」、網絡文學……惟恐遺漏了甚麼。重要作品如《受活》、《大浴女》、《秦腔》、《兄弟》等也都有提及，但只是幾行評語，數語帶過。

為甚麼近年當代文學史大都不以作家、作品為主軸而展開論述呢？可能的原因至少有三：

一、前三十年的當代中國文學有意無意在幾乎是「史無前例」的政教合一文化生態中擔任「信服」工具——幫助民眾也幫助自己「化服從為信仰」。作協文學主張 (其實是領袖文學思想) 猶如軍隊號令[32]，作品生產則可以組織計劃。[33] 寫鄉村必然為土改鎮反合作化統購統銷以農民養城市及蘇式軍工的政策護航，寫歷史必須用倫理觀念翻身情感為一時還沒 (或虛設) 憲法的新政權建構執政合法性及「創世神話」[34]。寫知識份子則總是經過磨練、動搖、考驗最後在多種選擇 (常常是多個男人) 之中走向左傾。本來文學的根本問題看上去就是「怎麼寫」與「寫甚麼」，

---

31 曹萬生：《中國現代漢語文學史．下》，北京，中國人民大學出版社，2007，頁529。

32 多本文學史均提及戰爭文化之影響，如陳思和《中國當代文學教程》第三章第一節「戰爭文化規範與小說創作」，頁65。

33 精彩的案例分析如洪子誠《中國當代文學史》第八章第三節「《紅岩》的寫作方式」。

34 參見黃子平有關論述，《革命．歷史．小說》，香港：牛津大學出版社，1997。

既然「怎麼寫」(傾向、意義，甚至方法) 已被決定，那作家及文學史只好按「寫甚麼」(題材、行業，以及文體) 努力和歸類。

二、七十年代末八十年代初，執政集團與知識份子 (作家) 及大眾讀者曾有一段短暫聯盟。這個聯盟到胡耀邦1980「在劇本創作座談會上的講話」便開始破裂。[35] 這個短暫聯盟使得作家評論家與意識形態管理層分享對「題材」的命名權，於是「題材」成了「現象」：「傷痕文學」、「反思文學」、「改革文學」、「朦朧詩」，既是動向、潮流概括，同時也是一種指引規範。為甚麼很多中國作家願意強調1985年的轉折意義？因為「尋根文學」的主張表面上由作家評論家提出 (1984年杭州會議開始形成新一代作協評論集團)，卻是一九四九年以來第一個政治指向不明確的文學主張 (後來確實形成了第一個文學界主導的文藝想像。) 之後「先鋒小說」「新寫實主義」等，也是評論家—作家互動合作的慣性，「關鍵字」有利於批評家的理論操作、歸類，也有助於作家擴大名聲 (如李杭青、鄭萬隆、孫甘露、格非及後來陳染、林白等，相反，陳村、史鐵生等不屬於某潮流的作家，評論界比較沉默)。所以與十七年「題材大於作家」相比，八十年代是「現象大於作品」。

三、十七年題材行業劃分文學史，八十年代「話語」「現象」支撐文學史，前提都是主流意識形態與文學創作有某種 (被迫或主動的) 同步協調。這種協調到1989年結束了。九十年代意識形態管理部門要回到「紅色經典」，市場機制卻允許文學從先鋒走向邊緣，兩者之間無法協調，所以便一時「互動」不出有文學史意義的焦點現象和文學潮流 (陳思和稱之為「無名」[36]) 這一時期當代文學其實有重大收穫，《心靈史》、《九月寓言》、《廢都》、《長恨歌》、《秦腔》、《兄弟》等無法再像以前那

---

35 這個講話在各種當代文學史中沒有得到足夠的重視，同時期《飛天》、《調動》、《假如我是真的》等文革後首批被批判作品也少有人提及。陳著將沙葉新劇作列入「改革文學」呼喚公僕主題，頗見創意與苦心。

36 《中國當代文學史教程．前言》，上海：復旦大學，1999，頁17。

樣歸於某潮流某傾向現象。這裏文學史的失職其實也和當代文學批評的自身條件及發展有關。作協評論集團在七十年代前主要從社會—政治角度規範文學；八十年代中期，這個集團趨向年輕化，轉向翻譯的形式主義、心理學及各種敍事理論，與尋根、先鋒潮流互動「立竿見影」；九十年代，這個集團轉向學院化，追趕後殖民、女性主義等「後現代」話語，學習文化研究——所以，現象新潮一直大於作家作品。其間強調文本獨立性的「新批評」理論，不僅在批評界，而且在學院里也一直相對「缺席」。

當然，或許時間也是一個因素，距離有助於產生經典和大家。作家不斷變化，新作不停或華麗或鬱悶地「轉身」，文學史較難處理太「新鮮」的材料。但是，王瑤、唐弢、夏志清寫現代文學史時，距離魯迅、沈從文、張愛玲也只有十幾、二十年距離。當代文學，僅看文革後，也已三十年。

三

由於意識形態環境的限制，各種當代文學史中有關意識形態控制的研究論述也通常比較「意識形態化」。

這裏所謂的意識形態的因素，並不只有中國內地的政治環境限制。顧彬的《二十世紀中國文學史》資料引文（尤其是海外漢學着作的引文）非常豐富，但總體上沒有給中國學界帶來類似當年夏志清《現代中國小説史》那樣的廣義的「意識形態衝擊」。其實夏志清的衝擊力，主要並不是反共立場，而是離開大陸主流意識形態框架而重新發現了沈從文、張愛玲、錢鍾書等作家的文學價值。劉紹銘將Obsession with China——夏志清這個形容中國現代文學的關鍵字譯成較有文人傳統的「感時憂國」；顧著漢譯本則直譯為「對中國的執迷」，顯然較多質疑的成份：「『對中國的執迷』，表示了一種整齊劃一的事業，它將一切思想和行動統統納入其中，以至於對所有不能同祖國發生關聯的事情都不予考慮……『對中國的執迷』在狹義上又會意味着甚麼呢？這後面隱

藏着兩重意思。第一，把中國看成一個急需醫生的病人。醫學的隱喻手段因此就必不可免地在中國現代文學的奠基中扮演了重要角色。然而在這層關係中機械的歸類就帶來了災難性的影響：疾病和傳統劃上等號，以至於現代性成了推翻偶像的代名詞。……第二，因為政治理由和社會危機才轉向現代。現代對於文人們來說其價值通常不在自身，而在於它服從於實踐的需要。它似乎是治癒病夫中國的保證。那就意味着，首先並非是藝術衝動促使作家同過去作別，而是出於政治上的衡量。文學因此主要被看作為社會抗議的手段和實際變革的工具。」[37]

這些對「五四」精神的反省放在當代中國文學語境，聽來頗奢侈：八、九十年前的問題是懷疑該不該作社會抗議，八、九十年後的問題是可不可以作社會抗議。

顧著在結構佈局上與中國大陸的同類文學史都不一樣。但在一九四九年以後的論述中有不少細節、選例乃至題目和陳思和的《中國當代文學史教程》頗有類似之處，如第三章第四節第一段「文學的軍事化」將建國時期作家分成三類，分類方式、舉例均與陳著第一章的有關分類相同；兩本文學史在戰爭小說、歷史小說裏均選擇《百合花》、《紅豆》作主要討論文本，論「民族性」均以《阿詩瑪》、《正紅旗下》為例，也都斷言《剪輯錯了的故事》標誌反思文學開始，就連一些很反常的選例，如顧著在「改革文學」中討論高曉聲，也可在陳著十三章找到知音。顧彬的文學史出版時間較晚，參考陳著的可能性較大。有些參照也作了注解。除了某些細節失誤[38]和一些流言緋聞不宜入文學史[39]外，顧著也有不少文本分析細膩簡潔，有些批評文字很有鋒芒，

---

37 顧彬著、范勁等譯：《二十世紀中國文學史》，頁8。

38 如顧著很注意作協的組織形式，說「中國作家協會成立於1949年6月」，其實1949年7月2日成立的是中華全國文學工作者協會，1953年9月才改名中國作家協會，與全國文聯平級。

39 如談到張賢亮是某小說中的情人原型，「這種說法反倒令人生疑：像張賢亮這樣對女性懷有荒唐想像的作家難道真有令人刮目相看的一面？」。見《二十世紀中國文學史》，頁322。

比如從巴金談及文革「罪責」問題：「七十年代初，一群人以「梁效」為名聚集在北京大學，為毛澤東思想的晚期理論收集材料，惡意曲解中國歷史。「梁效」成員包括如今的著名教授湯一介 (哲學家 1927–)、葉朗 (美學家 1938–) 等，可是沒有人會指望他們為自己當年的行為表達某種歉意或公開的反思。」[40] 又如對高行健的「流亡文學」，顧彬也指出「對曾經的故土不作區分的拒斥屬於中國知識份子的策略性運作，為了證明他們居留的正當性和獲得必要的支持」。[41] 這類文本操作外的「實話實說」，在其他的文學史比較少見。

在本文所討論的四部當代文學史 (以及我最近所閱讀的十幾種當代文學史) 中，對當代文學意識形態環境分析比較平實深入的還是洪子誠香港青文書屋版的《中國當代文學概況》。這本書是洪子誠1991–1993年間在東京大學的講稿，成書時曾獲刈間文俊、白井啟介和陳順馨的協助。在我讀來，該書及後來北大版當代文學史有三個突破：

第一，洪著不僅關注五十年代作家心態，而且研究作家生態。「在一九四九年以前，現代中國作家的寫作收入，主要靠稿費 (在報刊上發表作品) 和版税 (出版著作)。五十年代以後，逐步廢除版税制，全部實施稿酬制。(重點字係引者所加) 到五十年代中期，稿酬制在全國範圍的報刊社、出版社實行。這種制度，將文稿分為「著作」、「翻譯」等門類，以一千字為計費的基本單位，分別規定統一的稿酬等級。除此之外，在書籍的出版上，還規定了「額定印數」的制度。版税制與稿酬制雖有一些共同點，但差異也是明顯的。因為主要以計算字數作為稿酬計算的依據，作品的印刷數量和出版次數，對作家收入的重要性大大降低。這樣，暢銷書與非暢銷書在收入上的差距已不存在；而作家實際上也失去其在着作版權上應得的經濟利益。[42]

---

40 《二十世紀中國文學史》，頁314。

41 同上，頁337。

42 《中國當代文學概説》，頁26。在2007年北京大學版《中國當代文學史》的修訂本第25章中，洪子誠對九十年代的稿酬版税問題也有論述。

這段「經濟分析」後來在北京大學版《中國當代文學史》中被簡化了，夾在這段文字中的一個重要的數字注解被刪除了。這個注解列明一九五六年稿酬標準，中央一級刊物、出版社給文學創作、理論的稿酬是千字人民幣十元、十二元、十五元、十八元之四級，超過印數可加倍。而當時一直至七十年代末，大學生、工人工資在四、五十元左右，幹部、知識份子工資在一、二百元，可謂「高薪」。

從經濟角度考察文學的政治環境，是一大「發明」。

書在香港出版，讀者都會「計數」。香港目前報上刊文千字得二百至五百，以三百計，達到大學生畢業人工一萬五，每月要寫五萬字，達到大學最低教職起薪點四萬，要寫十二萬字。退回五十年代香港稿費低生活費用也低。但文化人同時寫三五個專欄艱難賣文為生已是傳統。同期中國大陸，如能發表，最低千字十元，每月五千字已有工人工資，每月二萬字達教授、首長月薪，若真寫十二萬字……確有其事，杜鵬程、柳青、陳登科等一本書熱銷，稿酬可以買房子同時亦會兼任省作協領導。

過去大家只看到五十年代中國作家開會、「洗澡」、受批判，勉強寫規定題材，總之都是政治控制「大棒」。其實也有利益分享「胡蘿蔔」：稿酬、幹部體制、勞保、作協、政協……

一九四九年前作家的情況和香港類似，所以老舍、沈從文等均要在賣文之餘到大學兼職。一九四九年以後作家在國家文化制度裏才能靠寫作為生。但稿酬和版税的區別還不只是洪子誠所説的作家損失著作版權經濟利益，更重要的是版税後面是銷量，銷量後面是讀者要求；而稿酬後面是出版社編輯，編輯後面是宣傳部、審查机制。經濟因素導致的是作家效忠對象的轉移。

今天中國傳媒影視人均知作品要兼顧「二老」(老幹部、老百姓)。五十年代版税稿酬制度改革，在文學的生產過程中改變了「二老」的平衡，且當年幹部並不「老」，代表「新時代」；百姓趣味倒是「舊社會」過來的。

洪子誠將柳青、趙樹理、杜鵬程、梁斌等幾十位「主流作

家」的學歷、經歷甚至地域、籍貫列表，也是從作家生態到文化性格的一個獨到的觀察方法。相比「五四」過來的作家寧做閑官也無力賣文，從延安到北京的作家生態心態比較統一 (至少六十年代以前)。

第二，洪著比其他文學史都更詳細直接歷數一九四九年以來的文藝批判運動，但主要不是用形容詞控訴政治環境對文學的迫害壓制整肅，而是用中性的語言解析左翼文學界內部的思想、人事矛盾，尤其是周揚與馮雪峰、丁玲與胡風之間的分歧鬥爭，概括出周、馮、丁、胡之間的共同點 (乃至類似的悲劇角色)，又梳理幾個重要的分歧點：世界觀與實踐；現實主義的理想與批判；主觀與客觀；民族與世界，等。這些海外學者和中國大眾都缺乏興趣的「理論分歧」卻實實在在影響着五十年代乃至八十年代的中國文學發展。

局外人看不清楚，局內人又各有利益派別立場，洪著在這方面的細密平實的理論辨析，頗為難得。

第三，如何既堅持「審美」標準又討論「重要作品」的生成環境，與陳思和挖掘「潛在文本」不同，洪著更注重研究「重要作品」的生產過程。北大版《中國當代文學史》新加的「《紅岩》寫作方式」、第六章第二節題材的分類和等級都開拓了很有意義的研究角度，近年對新一代研究者有影響。時至新世紀，對「題材」的分類和等級處理，仍然是中國意識形態管理的一個重要方法 (只不過管理對象更多轉向電視、電影或春晚節目單)。洪子誠注意到的「編者按」和「讀者來信」的管理功能則在對門戶網站首頁乃至點擊率的操控中得以「與時俱進」。在這個意義上，中國當代文學史真的沒有下限，各種意識形態的管理策略、方法、技巧其實沒有本質變化。「新時期」從「一元」到「多元」，「去精英化」等等理論概念在文學現實面前，都顯得有點過於倉促和一廂情願。

總之，五十年代和九十年代 (尤其是五十年代) 是當代文學史寫作中較多分歧的時段。寫作時間和發表語境之間的距離有多

種解讀可能。「抽屜文學」策略可以豐富文學的歷史語境，也可能重構文學史現場。多種文學史均以題材、現象及文類而非作家名著為主軸，既是由於文學政治互動關係，也和批評集團方法演變有關。在梳理當代文學的意識形態環境時，文學史不僅關注藝術家個人與國家思想制度之間的政治文化精神聯繫，也研討作家生態與文學生產程序中的經濟因素。後一種研究角度，對於解讀五十年代和九十年代以後的文學現象，都有意義。

僅就本文討論的四部文學史而言，顧著、陶和著體現了學科的最近動向，洪著陳著仍然顯示當代文學史的學術水準。

2009年3月17日初稿

一九四九年以後的沈從文

錢理群

一九四九年初，當經過一九四八年的大決戰，蔣介石的國民黨政權敗局已定，世人或滿懷期待和喜悅，或充滿疑慮以至疑懼，準備面對新中國的誕生的時候，文壇上爆出一個自殺事件：3月28日，在三、四十年代擁有廣泛影響的作家沈從文用剃刀劃破了頸部及兩腕的脈管，又喝了一些煤油，試圖結束自己的生命。這在當時即引起強烈的反響，以後就成為新中國知識份子精神史的一個「謎」。它以極其尖銳的形式，提出了一個易代之際知識份子的選擇問題。由此而引發了人們對沈從文在一九四九年以後的命運的關注：他一身兼具「鄉下人」和「自由主義知識份子」的雙重立場與身份，自然是別有一種典型意義的。本文將就此討論五個問題。

一、沈從文為何自殺？

文人自殺是易代之際的典型現象。一九四八年11月出版的沈從文的朋友朱光潛主編的《文學雜誌》曾發表文章，討論當年王國維的自殺，以及一九四八年詞人、鐫刻家喬大壯的自殺，[1] 指出：「今日已不是朝代的更易，而是兩個時代，兩種文化在那裏競爭。舊的必滅亡，新的必成長。孕育於舊文化裏的人，流連過去，懷疑未來，或對於新者固無所愛，而對於舊者已有所懷疑、

1　喬大壯，曾任職北洋政府教育部，和魯迅同事，他應魯迅之請書寫的《離騷》集句，至今仍懸掛於魯迅故居。1948年初許壽裳慘遭暗殺以後，曾任台灣大學中文系主任，後被解聘。自感無力救國救己，於1948年7月3日自沉於蘇州梅村橋下。

憎恨，無法解決這種矛盾，這種死結，隱逸之途已絕，在今日已無所逃於天地之間，無可奈何，只好毀滅自己，則死結不解而脫。像王靜安、喬大壯兩位先生都是生活嚴肅認真、行止甚謹的人，在這年頭兒，偏偏就是生活嚴肅認真的人，難以活下去。所以我們對於王、喬兩先生之死，既敬其志，復悲其遇，所謂生不逢辰之謂也」。

沈從文從他的「常」與「變」的歷史觀出發，早在一九四八年即已認定：「一切終得變。中國行將進入一個新時代，則無可懷疑」。在這個意義上，「變」即「常(態)」(「道」)。「凡事將近於自然。這裏若有個人的滅亡，也十分自然」。[2]

「舊的社會實在已不濟事了，得一切重作安排」。這就意味着要「一切價值重估」。問題是這樣的「易代」，由「舊時代」將轉入怎樣的「新時代」，將發生怎樣的價值變化？沈從文也有一個明確的判斷：「二十年三十年統統由一個『思』字出發，此後卻必須用『信』字起步」[3]。十三年後的一九六一年，沈從文又這樣談到自己這樣的知識份子：「他幸又不幸，是恰恰生在這個人類歷史變動最大的時代，而恰恰生在這個點上，是個需要信仰單純，行為一致的時代」[4]。——以後的歷史發展證明了，沈從文的判斷，是有它的道理的：至少說「毛澤東時代」確實是一個「需要信仰單純，行為一致的時代」。

於是，就產生了一個問題：像沈從文這樣的知識份子能適應這個由「思」向「信」的歷史大變動嗎？

沈從文發現了自己的三大困境：

(一) 作為一個「文法部門」的知識份子(即今天所謂人文知識份子)，能夠放棄「思想」嗎？「我思，我在」[5]，「思」對沈

---

2 《一個人的自白》(1949)，〈沈從文全集〉，27卷，頁4。北岳文藝出版社，2002年。以下簡稱《全集》。

3 《致吉六》(1948)，《全集》18卷，頁521，519。

4 《抽象的抒情》(1961)，《全集》16卷，頁534。

5 《從悲多汶樂曲所得》(1949)，《全集》，15卷，頁216。

從文具有存在論的意義，豈能輕言放棄？而且思想是「有根深蒂固連續性，頑固排他性」的，是無法「忘我，無我」的，「我持」越強越難做到。[6]

(二) 作為一個「內向型」的知識份子，自己天生地「能由疑而深思，不能由信而勇往」，「永遠有『不承認現實』的因子」，有「永遠不承認強權的結子」，「總覺得現實並不合理」。這樣的懷疑主義的，永遠不滿足現狀的知識份子，能夠和需要用「單純信仰」來維持既定統治秩序的「時代要求」相適應嗎？[7]——人們很容易聯想起魯迅在《文藝與政治的歧途》裏對「不滿意於現狀」的「感覺靈敏」的「文藝家」的命運的思考。其實，幾乎和沈從文同時，後來成為「胡風份子」的張中曉也在思考這個問題。[8]

(三) 作為一個固執的「鄉下人」，「鄉村簡單生活和自然景物」，以及反映這樣的生活理想的「舊小說」，是自己多年來抗拒現實黑暗，避免自我屈服、墮落的三大救手，安身立命之處，這樣的「生命經驗的連續性和不可分割性」是能夠輕易割斷的嗎？[9]——這背後似乎還隱含着對「鄉土中國」的消亡的疑懼。

這已經涉及到新時代如何看待自己，自己視為生命，極為看重的文學上的成績的問題。本來，沈從文對於在「一切價值重估」的時代，自己「許多努力得來的成就」，「自不免都若毫無意義可言」是有思想準備的[10]，但卻沒有想到，他所面臨的卻是「大批判」的革命風暴：郭沫若《斥反動文藝》，北大學生「打倒新月派、現代評論派、第三條路線的沈從文」的大標語。而郭沫若的批判其實是大有來頭的。據《毛澤東年譜 (1893–1949)》透

---

6 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁6，7。

7 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁9，8。

8 參看錢理群：《張中曉提出的問題》，文收《拒絕遺忘——「一九五七年學」研究筆記》，牛津大學出版社，2007年。

9 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁10，11。

10 《致吉六》(1948)，《全集》18卷，頁521。

露，一九四八年1月14日毛澤東曾為中共中央起草致香港分局、上海局及各中央分局電，內稱：「要在報刊上對於美帝及國民黨反動派存有幻想、反對人民民主革命、反對共產黨的某些中產階級右翼份子的公開的嚴重的反動傾向加以公開的批評與揭露」[11]。這對沈從文的打擊是致命的，如在給朋友的信中所說，「迫害感與失敗感，愧與懼，糾紛成一團，思索復思索，便自以為必成一悲劇結論」[12]。沈從文在給丁玲的信中則說是「恐怖迫害」，「怕中共，怕民盟，怕政治上的術謀作成個人傾覆毀滅」[13]。總之，「我行將被拒絕於群外，陽光不再屬於我有了」[14]——人們很容易聯想起曹禺筆下的陳白露的「太陽出來了，太陽不是我們的」的著名台詞。這樣的「革命勝利了，知識份子卻毀滅了」的恐懼是從海涅開始的世界知識份子歷史所共有的命題。[15]

這樣，沈從文的困惑以至恐懼實際上已經上升為存在論的層面：「繩子斷碎了，任何結子都無從……」，「你是誰？你存在——是肉體還是生命？」，[16]「我思，我存在，一切均相互存在。我沉默，我消失，一切依舊存在」[17]，「革命來臨以後」，我將「如何自處」？[18]「我(的)『意志』是甚麼？」「『我』在甚麼地方？尋覓，也無處可以找到」[19]，「我實在不明白我應擱在甚麼位置上為合宜。我似乎已失去這個選擇力」，「我究竟是

---

11 中央文獻研究室編：《毛澤東年譜(1893–1949)》下卷，頁266，中央文獻出版社1993年。

12 《致劉子衡》(1949)，《全集》19卷，頁45。

13 《致丁玲》(1949)，《全集》19卷，頁48，頁49。

14 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁29。

15 參看錢理群：《豐富的痛苦——堂吉訶德和哈姆雷特的東移》，北京大學出版社，2007年。

16 《第二樂章——第三樂章》(1949)，《全集》15卷，頁214，213。

17 《從悲多汶樂曲所得》(1949)，《全集》15卷，頁216。

18 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁4。

19 《張兆和致沈從文暨沈從文批語。致張兆和》(1949)，《全集》19卷，頁9，8。

在甚麼位置上？」[20]。

其實，早在四十年代沈從文就有了「陷溺」在由「統治者」，「被它所囚縛的知識份子和普通群眾」共同構成的「無邊無際的海洋」(這很有點類似魯迅所説的有形之陣與「無物之陣」)裏，「把方向完全迷失」的恐懼[21]，他説「由於外來現象的困縛，與一己信心的固持，我無一時不在戰爭中，無一時不在抽象與實際的戰爭中，推挽撐拒」[22]，以至「心智神經失去靈明與彈性，只想休息」，「我的休息便是多數人説的死」[23]。因此，確如論者所説，沈從文的「瘋狂」與自殺都是有「自身思想發展的內在緣由」的[24]。如果説一九四〇年前後，沈從文的瘋狂與自殺傾向，是由理想(即他所説的存在於「抽象」裏的「生命一種最完整的形式」)和現實人事之間的巨大衝突所引發[25]，他尚能夠在其間「推挽撐拒」；而到了一九四九年，沈從文卻面臨着一個高度集權的社會，只要被體制拒絕了，就要陷入「凡是大門都關得嚴嚴的，沒有一處可以進去。全個社會都若對於陌生客人表示拒絕」的根本性的存在困境，他連掙扎的可能都沒有了[26]。

於是，沈從文就深深地陷入了兩大精神、心理病態的折磨之中，無以自拔，也無法自救。

首先是被時代、歷史、社會徹底拋棄的「游離感」：「生命不過如此。一切和我都已游離」[27]。沈從文想起自己一生都是「完全游離於生活之外，作一個旁觀者」，這難道就是一種宿

---

20 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁24，30。

21 《黑魘》(1943)，《全集》12卷，頁171。

22 《長庚》(1940)，《全集》12卷，頁39。

23 《潛淵》(1940)，《全集》12卷，頁34。

24 張新穎：《沈從文精讀》，頁183，復旦大學出版社，2005年。

25 《生命》(1940)，《全集》12卷，頁43。

26 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁17。

27 《張兆和致沈從文暨沈從文批語。覆張兆和》(1949)，《全集》19卷，頁10。

命？[28] 他覺得自己像「失去方向的風箏」漂浮在天空，「不辨來處歸處」；在剎那間，他甚至產生自己的生命 (肉體的與精神的) 「游離四散」而「破碎」的幻覺[29]。在幻覺消失以後，他又如此冷靜分析這樣的游離狀態給自己造成的生存困境：「如果工作和時代游離，並且於文字間還多抵牾，我這種『至死不殆』強執處，自然即容易成為『頑固』，為作繭自縛困難。即有些長處，也不免游離於人群的進步理想以外，孤寂而荒涼」[30]：意識到這一點，他感到了刻骨銘心的痛苦。

更讓他感到恐怖的是，自己「完全在孤立中。孤立而絕望，我本不具生存的幻望。我應當那麼休息了！」[31] 這樣的孤立感對沈從文是致命的。

於是，就有了這樣的幻覺：「向每一個熟人鞠躬，說明不是一道。/向你們微笑，因為相互十分生疏，/而奇怪會在一起如此下去。/向你們招呼，因為可以增加生疏。/一切都不可解，卻始終得這樣繼續下去」[32]。這樣的在「熟人」(知識份子群) 中的生疏感、異己感，其實是早已存在於沈從文心靈深處的：他無法擺脫自己的「鄉下人」的身份與情結。他在這一時期寫給張兆和的信中就提醒說：「莫再提不把我們當朋友的人，我們應當明白城市中人的規矩，這有規矩的，由於不懂，才如此的。」[33] 而那些把自己當作朋友的自由主義知識份子，沈從文的心中也是自有一條線的：他後來就談到自己和胡適不討論政治，因為「他們談英美政治，和我的空想社會相隔實遠」，也不和梁實秋談文學，「因為那全是從美國學校拿回來的講義，和我的寫作實踐

---

28 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁16。

29 《從悲多汶樂曲所得》(1949)，《全集》15卷，頁222。

30 《致張以瑛》(1949)，《全集》19卷，頁19。

31 《張兆和致沈從文暨沈從文批語。覆張兆和》(1949)，《全集》19卷。頁10–11。

32 《第二樂章–第三樂章》(1949)，《全集》15卷，頁215。

33 《致張兆和》(1949)，《全集》19卷，頁16。

完全不合」[34]。而現在，在這歷史轉折關頭，沈從文更是感到了和這些朋友的隔膜。梁思成、林徽因曾在給張兆和的信中這樣描述他們這些留在大陸，聚集在清華園裏的自由主義知識份子的生活與心境：「生活極為安定愉快，一群老朋友仍然照樣的打發日子，……而且人人都是樂觀的，懷着希望的照樣工作」[35]。沈從文對老朋友的樂觀作出了強烈的反應：「若勉強附和，奴顏苟安，這麼樂觀有甚麼用？讓人樂觀去，我也不悲觀」。[36] 在沈從文看來，這樣的「附和」潮流而求「苟安」是以放棄知識份子的獨立性（「奴顏」）為代價的，不過是他早已看慣的「城裏人」的「世故」[37]，是自己這樣的固執的鄉下人無論如何也學不來的，自己只有孤身堅守了。但卻因為堅守而被朋友「當了瘋子」，這是沈從文最感驚心的：「沒有一個朋友肯明白敢明白我並不瘋」，「我看許多人都在參預謀害，有熱鬧看」[38]。這樣的親密朋友成了「看客」，都「參預謀害」的幻覺，是足以使沈從文崩潰的。——這很容易讓人們聯想起魯迅筆下的「狂人」。

沈從文在給丁玲的信中又這樣寫道：「在一切暗示控制支配中，永遠陷入迫害瘋狂回復裏，只覺得家庭破滅，生存了無意義」。[39] 這樣的「家庭破滅」就幾乎把沈從文的恐懼與瘋狂推到了頂端。關於家庭危機，沈從文有兩點暗示，很值得注意。一是談到自己這個「只知空想胡寫，生活也不嚴肅的人」，「目下既然還只在破碎中黏合自己，唯一能幫助我站得住，不至忽然圮坍的，即工作歸來還能看到三姐」[40]。這裏談到「生活不嚴肅」，

---

34 《總結。思想部分》(1950)，《全集》27卷，頁104。

35 《梁思成、林徽因致張兆和》(1949)，《全集》19卷，頁12。

36 《張兆和致沈從文暨沈從文批語。覆張兆和》(1949)，《全集》19卷，頁10。

37 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁11。

38 〈張兆和致沈從文暨沈從文批語。覆張兆和〉(1949)，《全集》19卷，頁9。

39 《致丁玲》(1949)，《全集》19卷，頁48。

40 《致丁玲》(1949)，《全集》19卷，頁51。

所暗示的自然是沈從文的家庭感情危機。過去已有學者考證、研究過沈從文和詩人高青子、九妹的婚外戀，[41] 二〇〇九年《十月》二期發表了新發現的沈從文四十年代小說《摘星錄》和《夢與現實》的初刊稿，以及發現者 (裴春芳) 的研究文章《虹影星光或可證——沈從文〈看虹摘星錄〉愛欲內涵發微》，考證了沈從文與其姨妹的一段戀情，而新發現的《摘星錄》即是這樣的愛欲經驗和幻想的產物，也就是這篇小說被許傑等作家批評為「色情作品」，郭沫若直斥沈從文作品為「粉紅色的反動文藝」，其主要依據大概也是這篇作品。而在一九四〇年前後，沈從文的這些婚外戀是引發了家庭危機的，一九四〇年張兆和曾準備帶着兩個孩子離開沈從文到昭通教書應與此有關。[42] 如前文所說，在這一時期的作品裏，沈從文頻頻談到精神的瘋狂與自殺欲念，其中一個重要觸因就是「主婦」的態度「陷我到完全孤立無助情境中」。[43] 在感情與家庭危機過去以後，沈從文在一九四五年為紀念結婚十三年寫了一篇題為《主婦》的小說，坦承自己「生命最脆弱一部分，即鄉下人不見世面處，極容易為一切造形中完美藝術品而感動傾心」，並無法擺脫「長久持家生活折磨所引起的疲乏」，這都造成了「情感氾濫」而給家庭帶來「危險」，他說自己為此「戰爭了十年」，並表示「我得從公民意識上，凡事和主婦合作，來應付那個真正戰爭所加給一家人的危險」。值得注意的是，這篇小說的最後，「我」又被「平衡」理性與情感矛盾的「幻念」帶到了「瘋狂」，在「無邊際的思索」所產生的幻覺中走向滇池，在往前一步即陷入死亡的深淵的那一瞬間清醒了：「我得回家了」，「我」又回到「主婦」身邊，但還是「遙聞一

---

41 金介甫：《沈從文傳》(符家欽譯)，國際文化出版公司，2005年10月版；劉洪濤：《沈從文與張兆和》，文載《新文學史料》2003年4期；劉洪濤：《沈從文與九妹》，文收《報刊薈萃》2993年5期。

42 參看《致張充和》(1949)，《全集》18卷，頁386的注釋。

43 《綠魘》(1944)，《全集》12卷，頁155。

種呼喚招邀聲」。[44] 可以看到，這樣的一個「無邊際思索——瘋狂幻覺——自殺欲念——回家欲念」的心理模式，在我們所討論的「一九四九年沈從文自殺事件」中再一次出現了，或者説被延續，發展了。這一次並沒有「感情氾濫」造成的家庭危機，但郭沫若「反動黃色文藝」的指責，則顯然會引發本已趨於平靜的感情的痛苦記憶，將沈從文置於道德審判台前，而這樣的道德審判又顯然是為政治審判服務的：在郭沫若的申討中，「黃色」是為加強「反動」的罪責的。這樣的家庭情感危機與政治的糾纏、被利用，對沈從文是最具殺傷力的：既使他有口難辨，更讓他感到恐懼。

於是，就有了在給丁玲信中沈從文的另一方面的暗示：「欲使我瘋狂到毀滅，方法簡單，鼓勵她離開我」，「中共對我的處理，如第一步就是家庭破裂，我想我神經崩潰恐將無可補救，任何工作意義也沒有了！」[45] 現在沒有材料證實中共方面在鼓勵主婦離開沈從文，他的這一暗示或許有幻覺的成份。但有一個事實，連沈從文也很快就覺察到了：在這個歷史、時代的大轉折時期，每個人都必然要捲入政治中，作出自己的選擇。沈從文因此寫了一篇文章，題目就叫《政治無所不在》，這可以説是沈從文對新社會的第一個觀察，而他的第一個發現，就是「政治浸入了孩子的生命已更深」。這對沈從文來説，是至關重要的，因為他在一九四八年決心留在大陸，就是因為「放棄了對於一隻沉船的希望，將愛給予下一代」，「為孩子在新環境中受教育，自己決心做犧牲」。[46] 現在，孩子(當然更重要的還有「主婦」)都並不困難地接受了新政治，新社會，而自己卻因為「鄉下人」的固執卻多所疑慮，這就必然要引起新的家庭衝突。《政治無所不在》一文裏，就寫到「我們共同扮演了一幕《父與子》，孩子們凡事由『信』出發，所理解的國家，自然和我由『思』出發明白的國

---

44 此段分析採用了劉洪濤《沈從文與張兆和》的觀點，請參看。

45 《致丁玲》(1949)，《全集》19卷，頁52。

46 《覆張兆和》(1949)，《全集》19卷，頁17。

家大不相同。談下去，兩人都落了淚」。[47] 這落淚是動人的，也是最具震撼力的，沈從文終於明白，他如不改變自己，不「向人民投降」，[48] 不僅為社會所不容，「即使在家庭方面，也不免如同孤立了。平時這孤立，神經支持下去已極勉強，時代一變，必然完全摧毀。這就是目下情形。我的存在即近於完全孤立」。[49] 家庭是沈從文，也是所有的人，在大時代的飄搖中，最後一塊安身之處，立足之地，現在也發生了被拒斥的危機。沈從文的游離感、孤立感都發展到了極度，已是他極度敏感的心靈所難以承受，而他的豐富的想像力，又極度地強化了他的恐怖感，他終於被逼到了「瘋狂」的絕地，在「投降」之前，只有借「徹底休息」保留一個完整的自我來作最後的掙扎了。

以上的討論，說明一九四九年沈從文自殺是多種因素合力作用的結果：既有政治的壓力，也有家庭的危機，更是易代之際知識份子游離時代，被社會拒斥孤立，找不到自己位置的精神危機。這都是具有極大典型性的；沈從文個人與家庭的情感危機或許有一定的特殊性，但家庭情感危機和政治的糾纏、被利用，在一九四九年以後的中國大陸的歷次政治運動中都一再發生，這也夠得上是一個典型現象。

但問題的另一面卻是置之絕地而後生，在沈從文的瘋狂與自絕中也孕育着新生。正像前文所分析的十年前的那次情感的，家庭的，精神的危機，也止步於自殺的邊緣，最後「回家」了；這一次，在自殺被救以後，他也是「回到家裏」，「終於還被大力所吸引，所征服」，「被迫離群復默然歸隊」了。[50] ——這樣的「默然歸隊」，在一九四九年以後的大陸知識份子中也是具有典型性的。

這裏需要強調的是，沈從文的「歸隊」，並不完全出於外在

---

47 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁41。

48 《致丁玲》(1949)，《全集》19卷，頁51。

49 《致張以瑛》(1949)，《全集》19卷，頁20。

50 《黃昏與午夜》(1949)，《全集》15卷，頁230，234，235。

的壓力，也不完全被動。我們首先注意到，沈從文是一個具有極強的承擔意識和使命感的知識份子，這是沈從文一切思想與行為選擇的一個基本出發點，也是我們觀察、研究他必須牢牢把握的基本點。他是不能想像自己永遠被游離於社會、人群之外的，他覺得這樣的游離狀態，是「極離奇」的：「那麼愛這個國家，愛熟與不熟的人，愛事業，愛知識，愛一切抽象原則，愛真理，愛年青一代，毫不自私的工作了那麼久，怎麼會在這個時代過程中，竟把腦子毀去？把和社會應有關係與自己應有地位毀去？」[51] 對沈從文來說，這些「愛」，這些「關係」，這些「地位」，都是一種責任；不管外在力量怎樣拒斥、孤立，他依然要「歸隊」，回到時代、歷史潮流中，盡到自己的一份公民的職責，即使社會不給他機會，他也要「等待」。他在從自毀的迷誤中清醒過來以後說：「我明白了『等待』二字具有甚麼意義」，「等待」成了他此後主要的生命詞。[52]

更重要的是，沈從文的「歸隊」，也是有內在依據與可能的。這就是本文所要討論的第二個問題——

二、沈從文怎樣找到自己的生命和「新社會」的契合點，作為聯結的通道？也就是說，他如何「適應」新的社會，又「堅守」自己的基本立場，從而形成了他的「新思想」？

文革期間的一九六八年，沈從文寫了一個申述材料，回顧一九四九年以來的人生之路，說到「有三個原因穩住了我，支持了我」：「一、我的生活是黨為搶救回來的，我沒有自己，餘生除了為黨做事，甚麼都不重要。二、我總想念着在政治學院學習經驗。每天在一起的那個老炊事員，我覺得向他學習，不聲不響幹下去，完全對。三、我覺得學習用《實踐論》、《矛盾論》、辯證唯物論搞文物工作，一切從發展和聯繫去看問題，許多疑難

51 《日記四則》(1949)，《全集》19卷，頁59。

52 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁29。

問題都可望迎刃而解」。[53]

一九八三年他在一篇文章裏，也說自己「卅年學習，前後只像認識十一個字，即『實踐』、『為人民服務』、和『古為今用』，影響到我工作，十分具體」。[54]——這兩段話，特別是文革期間的申述，自會有那個時代的特殊烙印，但沈從文的態度是認真的，大體上是反映了他的真實想法的，並且對他的基本思想作了一個概括，因此，可以作為我們討論的依據。結合他各個時期的言論、文字，我以為一九四九年以後的沈從文「新思想」大概包括三個方面的內容。

(一) 沈從文的「新愛國主義」思想

在一九六八年的申述中，沈從文說到黨對他的「挽救」，以及「餘生為黨做事」的意念，或許有時代印記，但他在一九四九年那次自殺以後，就接受了中國共產黨的領導，確是事實。而這樣的接受又是從他的愛國主義思想出發的。一九五一年沈從文在給朋友的通信裏，提出了一個原則：「凡事從理解與愛出發」；而他的「愛」，首先是對國家的愛：「我愛國家，因為明白國家是從如何困難掙扎中建立起來的」，「我是個中國人……怎麼能不愛？」[55] 這是沈從文和他那一代和國家、民族一起飽經歷史滄桑的知識份子的一個基本立場，是他們的思考與行為選擇的出發點與歸宿，也是我們觀察和研究沈從文那一代老知識份子必須牢牢把握的另一個要點。他正是從對國家、民族的刻骨銘心的愛出發，對他們並不習慣，甚至有所牴牾的新中國、新社會，採取了努力「理解」的態度，這就是他們最終接受共產黨領導的思想基礎。

其實，早在新中國成立以前的一九四八年，沈從文就已經說過：「重要處還是從遠景來認識這個國家。國家明日必進步，

---

53 《我為甚麼始終離不開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁247。

54 《無從馴服的斑馬》(1983)，《全集》27卷，頁380。

55 《凡是從理解和愛出發》(1951)，《全集》19卷，頁107，111。

可以使青年得到更多方面機會的發展，事無可疑。只不過進展方式，或稍稍與過去書生所擬想的藍圖不甚相合罷了。一切歷史的成因，本來就是由一些抽象觀念和時間中的人事發展相互修正而成。書生易於把握抽象，卻常常忽視現實。然在一切發展中，有遠見深思知識份子，卻能於正視現實過程上，得到修正現實的種種經驗」。[56]

——這裏談到了「書生 (在另一封信裏，沈從文稱為「自由主義書呆子」[57]) 所擬想的藍圖」，是對他自己的建國設想的一個反省。沈從文說自己的思想與創作傾向是「自由主義偏左」的，[58] 並自稱「空想的社會主義者，文學中的觀念革命家」。[59] 這大概是符合實際的：沈從文曾把他的「人類社會理想」概括為「使人樂生而各遂其生」，並認為是和「人類大同的願望」相「一致」的，這或許有「空想社會主義」的成份，又顯然有中國傳統的道家思想的影響；[60]

而他的實現理想的建國之道，又是「專家治國」，「以為是可以從社會上各部門專家抬頭，而代替了政客官僚軍閥，知識能代替武力和武器，應用到處理國內問題時，就可以達到目的」，[61] 而沈從文更看重的是文學藝術的作用，以為「如把文學藝術作工具，進行廣泛而持久的教育與啟迪，形成多數人對於國家進步一種新態度，新觀念，由矛盾對立到和平團結，是勢所必然。既深信文字的效果，且認為凡事能用文字自由討論，就可望有個逐漸合理的明天，帶來些新空氣，新理解，足以將這個亂糟

---

56 《致吉六》(1948)，《全集》18卷，頁521。

57 《致季陸》(1948)，《全集》18卷，頁516。

58 《總結，思想部分》(1950)，27卷，頁104。

59 《我的分析兼檢討》(1950)，〈全集〉27卷，頁70。

60 《解放一年，學習一年》(1950)，27卷，頁51。在《我的分析兼檢討》裏，沈從文也談到自己受「佛道雜書」的影響(27卷，頁73)。

61 《解放一年，學習一年》(1950)，27卷，頁54。

糟的統治現實加以改造」[62]：這就更是書生空談了。而且「專家治國」的理念（這是沈從文和胡適為代表的自由主義知識份子的共同點）又是和我們在下文將要討論的沈從文對知識份子，特別是專家根深蒂固的不信任感多少有些矛盾。

更重要的是，新中國的成立，是人民武裝革命的勝利的結果這一現實，使沈從文，以及和他有類似想法的知識份子，不得不「老實承認在革命現實發展中，文學藝術已落於軍事政治發展之後」，[63] 就像魯迅在一九二七年大革命時所說的那樣，「一首詩嚇不走孫傳芳，一炮就把孫傳芳轟走了」。[64] 正是這種「羅亭式的空想空論，和現實接觸後的破滅」，[65] 成為沈從文這樣的知識份子接受共產黨領導的內在邏輯起點。

沈從文在一九五六年回顧自己思想發展道路時，特地談到「年過七十，在本世紀初，和帝國主義者辦過交涉極久的葉公綽先生」的一次談話：「他說，有兩次關於國家重要消息使他流淚：一回是孫中山先生宣佈辛亥革命成功，另一次就是毛主席在人民政府成立時，說的『中國已經站起來』，因為都和反帝有關，和對於國家新的轉機有關」。沈從文表示：「我想凡是年在六十歲以上的知識份子，和葉老先生具有同感的一定不在少數！」[66] 在此之前寫的一篇文章裏，他更是強調一點：「一切帝國主義在中國百年特權，一下剷除，這是中國歷史上空前大事，是史無前例的」。[67] ——這是一個重要的信息：沈從文和他那一代有着民族屈辱記憶的知識份子，對中國共產黨所領導的新社會的接受，其最初的因緣，最重要的理由，就是中國共產黨領

---

62 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁38–39。

63 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁47。

64 魯迅：《革命時代的文學》，《魯迅全集》3卷，頁442。人民文學出版社，2005。

65 《解放一年，學習一年》(1950)，《全集》27卷，頁56。

66 《一個知識份子的發展》(1956)，《全集》27卷，頁362。

67 《〈武訓傳〉討論給我的教育》(1951)，《全集》27卷，頁353。

導的革命，結束了中國備受帝國主義侵略、掠奪的半殖民地的歷史，民族得到解放，國家得到獨立。這樣的感受，在沈從文這裏是刻骨銘心的，在他以後的著作、書信裏，不斷地談到中國必須「成為世界上一個大強國」，以防止「任何帝國主義者」的「侵犯」，[68] 這絕不是偶然的。可以說，這樣的獨立、強國夢，對帝國主義侵犯的警惕，成了這一代知識份子的一個基本情結，也是他們對中國共產黨的一個基本認同點，一個精神聯繫的紐帶。沈從文在談到「知識份子和新社會的關係」時，談到三種可能的選擇：一是「自外」於中國共產黨所制訂的國家獨立、富強這樣的「共同進步目標」，像自己當年那樣，「另有企圖期望」，則「容易轉成空想」，實所不能；二是「寄托依附於其他國家勢力下」，「即容易成為民族罪人」，實所不取；剩下的只有一條路，就是「放棄舊立場，拋掉舊觀點」，認同於中國共產黨領導的國家，至少可以在國家建設上發揮自己的作用。[69]

因此，就有了對中國共產黨的另一個認同理由：「一個多變易的時代，必有個集團並善於運用集團方能成事」。[70] 於是，人們很容易就發現，在沈從文的文章、書信裏，出現了四個他過去著述裏從未有過的新詞語：「組織」、「動員」，「計劃」和「領導」。這都是他反復強調的：「格外重要」的是「個人和國家在有組織有計劃中的發展」，「這種種，無不得通過中國共產黨的領導」，「才有可能來實現一個偉大美麗的新中國」[71]；「只有在中國共產黨領導下的人民政權」「才能把蘊藏在中國人民內部無限豐富的智慧和創造熱情，全部解放出來，納入國

---

68 《致沈虎雛》(1951)，《全集》19卷，頁240。《致張兆和》(1956)：「中國人在共產黨教育下真是站了起來，誰也壓不下去」(《全集》20卷，頁62)；《致沈雲麓》(1959)：「帝國主義最怕中國進步，對公社只希望失敗，我們就必須搞好它，而且也一定會慢慢搞得很好的」(《全集》20卷，頁284)，等等。

69 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁23。

70 《自傳》(1950)，《全集》27卷，頁61。

71 《我的學習》(1951)，《全集》12卷，頁370。

家計劃中，運用到科學研究和工業建設上去，實現國家發展的遠景」[72]；「人在組織中動員起來時，實在是不可想像」，「人力的動員如此偉大，個人處身其間，不免越來越感覺渺小」[73]；「這次下鄉四月，深深明白『集體主義』和組織領導的重要性」[74]，等等。——這裏顯然存在一個邏輯：國家必須在「有組織有計劃中」發展，特別是東方落後國家要趕上西方發達國家，就必須把人民「組織起來」，實現人力資源的最大限度的動員，並最大限度地發揮人的智慧與力量；而要做到這樣的全民族，全國範圍的「組織」、「動員」和「計劃」，就必須有中國共產黨這樣的有着統一的意識形態，高度集權的集團來「領導」。這就意味着，沈從文這樣的知識份子對中國共產黨領導的接受，是建立在通過組織、動員與計劃的力量，實現後發國家跨越性發展的「國家主義的現代化發展道路」的認同基礎上的。這同時也意味着，沈從文現在認同的「國家」是一個「有組織有計劃有領導的國家」，對於一個有着鮮明的個人主義和自由主義傾向的知識份子來說，這不能不說是一個全新的經驗，一個根本性的轉變。

沈從文也就因此解決了長期困繞着他的兩大問題。首先是和「政治」的關係。沈從文並不諱言：「『政治』二字給我的印象，向來就只代表『權力』，與知識結合即成為『政術』，在心裏上歷來便取個否定態度。只以為是一個壓迫異己膨脹自我的法定名詞」。但是，他現在終於認識到，「政治無所不在」，「人不能離開政治」，自己過去那樣逃避政治不僅是自欺欺人，更是「對社會進步要求的責任規避」。而尤其重要的是，現在，他在「官僚政治」之外，還發現了「新民主主義政治」。前者是他深惡痛絕，避之不及的；後者他即使並不完全理解，卻是可以接受，願意適應的。因為「新民主主義政治」，在他看來，是用權力來為國家利益、人民利益服務的，並不追求一己私利，也不會

---

72 《沈從文的發言》(1956)，《全集》14卷，頁406。

73 《致張兆和》(1951)，《全集》19卷，頁86，185。

74 《致張兆和》(1952)，《全集》19卷，頁352。

壓迫異己者。因此，他儘管也知道「一個普通人，實不容易如政治家那麼理解政治，適應政治」，但他依然願意努力「改造」自己，以融入這樣的新政治中[75]。他大概認為，這是實現他在一九四八年提出的一個理想的契機：「國家社會能在一個合理管制領導下向上向前。萬千人必忘過去仇恨，轉而為愛與合作，一致將熱忱和精力為新社會而服務」，[76] 他是願意為這樣的國家、社會理想獻身的。

在同一篇文章裏，沈從文還談到了他的第二個新認識：「人不能離群」，並且是「離群必病」[77]。這大概是他這一次「瘋狂」而自閉的一個最重要的教訓。他在病後所寫的詩裏寫道：「一個人被離群方產生思索」，而思索的一個中心問題就是如何「處理這個人群的新法則」。他終於「重新發現了自己」：「我原只是人中一個十分脆弱的小點/ 卻依舊在發展中繼續存在/ 被迫離群復默然歸隊，/第一覺悟是皈依了『人』」；「終於還被大力所吸引」，「為完成人類向上向前的理想，/使多數存在合理而幸福，/如何使個別生命學習滲入這個歷史大實驗，/ 還是要各燃起生命之火，無小無大，/ 在風雨裏馳驟，百年長勤！」[78] ——這裏，既有人性的「皈依」：在充分認識人性的群體性的基礎上，自覺將個體生命回歸群體之中；同時，也還包含有被時代的「大力」所吸引，融入「歷史大實驗」中，為「理想」，為「多數存在合理而幸福」，而無條件犧牲個人的生命欲求，而後者是接近已經成為主流意識形態的「集體主義」觀念，即詩裏所說的「人群新法則」的；前文提到沈從文在經過土改實踐，「深深明白」了「集體主義」的「重要」，是真實反映了他的新思想的。

---

75 《政治無所不在》(1949)，《全集》，27卷，頁38，46，44，42，46，47。

76 《致吉六》(1948)，《全集》18卷，頁520。

77 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁46。

78 《黃昏和午夜》(1949)，《全集》15卷，頁235，234，236。

因此，沈從文有充分理由宣佈，他獲得了「新的理性」[79]。這大概包括了前文所提到的國家獨立、富強夢，「有組織有計劃」的國家觀念，黨的領導，「人不能離開政治」，「人不能離群」的理念。沈從文在另一篇文章裏，還提出了一個「新的愛國主義」的概念[80]，其內涵應該也包括這幾個方面。

這樣的「新愛國主義」、「新理性」，顯然是對新社會的一個「適應」，對其原有思想的一個調整，以至轉變；但也有「堅守」，因為他對於中國共產黨領導下的新中國、新社會的接受與認同，是以這樣的新領導方式，新國家、新社會的發展方式，將有利於他的「使人樂生而各遂其生」、「萬千人忘去過去仇恨，轉向求愛與合作」的理想的實現的預設為前提的。因此，當以後黨的領導，新中國的發展，越來越走向「階級鬥爭為綱」的道路，距離他的理想越來越遠，沈從文想適應也適應不了，就陷入了深刻的矛盾與痛苦之中，並且完全無能為力，這都是可以想見的。

更重要的是，在建國初期，沈從文對中國共產黨的領導的接受，儘管也存在外在壓力，但仍然可以說是他的一個自覺選擇，是自有邏輯的。但，隨着黨的控制的加強，就越來越具有了被動性。特別是在一九五七年反右運動以後，他不能不重新考慮自己在新中國、新社會的實際處境，他和黨的關係。在給大哥的信中這樣寫道：「做了『右派』真可怕！我們不會是右派，可是做人、對事、行為、看法，都還得改得好一些，才不至於出毛病」，「我毛病實在更多，今年就下定決心更改。幾年來我記住丁玲告我兩句話，很得益，她說『凡對黨有好處的，就做，對黨不利的，不幹』我很得到這話的好處。盼望你也記住他」[81]。這樣，他終於明白了所謂「接受黨的領導」的真實含意，就是丁

---

79 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁48。

80 《時事學習總結》(1950)，《全集》27卷，頁67。

81 《致沈雲麓》(1958)，《全集》20卷，頁234–235。沈從文在整風和反右運動中的表現及反應，十分複雜，將另作文討論，這裏只談其中一個方面。

玲說的這句話，它是高度概括了所謂「黨性原則」的；但這樣的接受，卻是以政治上的不安全感為背景的，具有明顯的強制性，被迫性，顯示的是反右運動的威懾力，以及反右以後建立的「五七體制」的專制性質。而對沈從文這樣的知識份子而言，就意味着和中國共產黨關係的一個實質性的變化：他們終於成了黨的馴服工具。因此，沈從文在一九六〇年寫給大哥的信裏，說出這樣的話，就不是偶然的：「大處全有黨在一盤棋下掌握，不用擔心了。惟小處總還是就地要人肯熱心做事」[82]。這就意味着，沈從文認可了這樣的觀念：「大處」，世界、國家大事，民族命運，由黨（實際上是黨的少數「英明領袖」）掌握；老百姓（包括知識份子）不須關心，思考，過問，只須在「小處」，埋頭「做事」。那個一直在關心、思考民族的未來，具有強烈的使命感、承擔意識的沈從文，就這樣發生了「異化」。當然，沈從文還在掙扎，這是我們在下文要討論的。重要的是，這樣的異化悲劇是上一個世紀五、六十年代中國知識份子所共有的；我在一篇文章裏，有過這樣的描述：「他們半是被迫，半是自動地放棄了探索真理的權利，放棄了獨立思考的權利」，這不僅從根本上背離了現代知識份子的歷史傳統，而且「也是知識份子歷史品格的喪失：在社會分工中，以思考作為本職的知識份子居然停止了思考，甘心做馴服工具，這真是歷史的大倒退，大悲劇，也是歷史的大嘲諷」[83]。

(二) 沈從文的「新人民」觀

沈從文一直是以「鄉下人」自居的，是他最看重的自我身份，某種程度上也構成了他的一個情結，其中夾雜着自傲與自卑。這也是我們觀察、研究沈從文必須把握的另一個要點。

沈從文曾一再說他「和人民中的船夫、農民、兵士、小手工

82 《致沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁377。

83 錢理群：《心靈的探尋．後記》，頁307，北京大學出版社，1999。

業者，感情易相通」，[84] 因此，他總有「回到這些人身邊去，這才是生命！」的衝動。[85] 在他的精神迷亂中，不斷出現翠翠的形象，他說他在「搜尋喪失了的我」，那麼，那個本真的「我」是應該在翠翠們中間的。[86] 因此，他在擇路的困惑中首先想到的，就是到這些普通人民中尋找出路與支撐：「只想想，另外一片土地上，正有萬千樸質農民，本來也只習慣於照料土地，播種收穫，然由覺醒到為追求進步原則，而沉默死亡，前僕後繼，永遠不聞甚麼聲音，這點單純的向前，我們無論如何能把自己封閉於舊觀念與成見中，終不能不對於這個發展，需要懷着一種極端嚴肅的認識與注意！」[87] ——值得注意的，是這裏沈從文所關注的「農民」，是「覺醒」的，為建立新中國而「前僕後繼」地犧牲的新農民，沈從文說為了要打破自己「封閉」於「舊觀念與成見」的狀態，就必須把握這樣的「發展」，顯然是要通過對這些覺醒的農民的關注，來尋找和即將到來的新社會的溝通之路。因此，當他的老朋友楊剛代表時在軍事管制委員會擔任要職的沙可夫、吳祘等人表示：「我和許多朋友都相信你最終是屬於人民的」時，[88] 應該是使陷入絕望中的沈從文看到了希望的微光的。

這是頗耐人尋味的：沈從文於一九五〇年初，到華北大學學習，這是他和革命與新政權的第一次接觸；但真正觸動他的，卻不是那些抽象的革命理論，他說「在此半年唯一感到愛和友誼，相契於無言，倒是大廚房中八位炊事員」。[89] 可以毫不誇張地說，正是這些普通的勞動者深刻地影響了沈從文的人生選擇和他此後的一生。因此，如前文所引述，直到文化大革命時 (那已經是十八年以後) 他還是說是「那個老炊事員」「穩住了我，

---

84 《總結。思想部分》(1950)，《全集》27卷，頁99。

85 《題於〈柏子〉文末》(1948–1949年間)，《全集》14卷，頁464。

86 《五月卅下十點北平宿舍》(1949)，《全集》19卷，頁43。

87 《致吉六》(1948)，《全集》18卷，頁520。

88 《楊剛致沈從文》(1949)，《全集》19卷，頁34。

89 《致蕭離》(1950)，《全集》19卷，頁71。

支持了我」。[90] 這樣，這位老炊事員在沈從文這裏就具有了象徵的意義。那麼，沈從文在「老炊事員」身上發現了甚麼呢？沈從文在談到他在土改中所接觸的農民時，曾經説過：「好些方面，這些人的本質都和我寫的三三、蕭蕭、翠翠相似，在土地變化中卻有了些新的內容」。[91] 沈從文對「老炊事員」也應該是既熟悉又陌生的，而他最看重的，卻是那些「新的內容」。他看到的是新的覺醒：「明白意識到自己作了主人」，「明白國家是老百姓自己的，自己的事自己做，齊力合心好好的做」，「明白愛國家為人民做事，大小都是一樣」；新的道德：「一切為人而無我」，「全心全意為人民服務」；新的作風：「素樸而忠誠」，「話雖説得極少，事情總做得極多」，「在沉默裏工作，把時代推進」。[92] 沈從文説他發現了「一種新的人民典型」。[93] 他也因此懂得並接受了歷史唯物主義的基本觀點：勞動人民「創造了歷史文化」，卻「在階級社會裏，歷來被統治階級所忽視輕視」，「從不曾在歷史文化中得到應有位置」，新社會的歷史使命就是要使勞動人民成為「主人」。這樣的「新人民觀」也是沈從文的「新理性」，無疑是對他的「鄉下人」情結的一個理論提升。沈從文也因此找到了自己的位置：「和萬萬人民來共同創造一個嶄新的既屬於民族也屬於世界的文化」。[94] 他更是從炊事員「老同志」的「在沉默裏工作，把時代推進」裏，找到了自己的生命存在方式。——這些問題，我們將在下文詳作討論。

這裏要強調的是，沈從文因此找到了他和共產黨領導的革命和新社會最基本的契合點，一個最重要的認同基礎。在他的新理解裏，共產黨領導的中國革命是一個「讓老百姓翻身」的歷史變

---

90 《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁247。

91 《致張兆和》(1951)，《全集》19卷，頁175。

92 《老同志》(1950–1952)，《全集》27卷，頁478，474，473。

93 《凡事從理解和愛出發》(1951)，《全集》19卷，頁113。

94 《老同志》(1950–1952)，《全集》27卷，頁477–478。

革[95]；共產黨及其領袖「代表的是萬萬勞苦人民/ 共同的願望、共同的聲音」[96]；毛澤東思想是「人類向前向上進步思想，在中國和萬萬覺醒農民單純素樸人生觀的結合，也即是馬列主義在中國土地上生長的式樣」[97]。原本充滿疑懼的黨、革命、新社會、新意識形態 (毛澤東思想)，經過這樣的轉換，就幾乎是順理成章地被「鄉下人」沈從文接受了。

有意思的是，沈從文還在對城市裏的知識份子的鄙夷與批判裏，找到了他和毛澤東思想的認同點。這幾乎是他在一九五〇年前後，也即他的思想轉變，歸隊時期最喜歡談論的話題：「這才是新時代的新人，和都市中知識份子比起來，真如毛澤東所説的，城裏人實在無用！鄉下人遠比單純而健康」[98]；「這些人 (指土改中的農民) 真如毛文所説，不僅身體乾淨，思想行為都比我們乾淨得多」[99]；「我們來自城市中的知識份子，不中用之至，甚至於可狗屁之至」[100]；「到農村看看，才明白在城市中的知識份子所過的生活，實在還是剝削國內工人和農民勞動果實，不大合理。如有人民良心，要靠攏人民」[101]。「鄉下人」的自尊，在毛澤東的理論中找到了依據；但沈從文也因此比較容易地接受了毛澤東「知識份子必須改造」的思想。而這樣的改造是包括他自己在內的，因為真正到了農村和鄉下人接觸，沈從文卻發現，「我似他們可不是他們。愛他們可不知如何去更深入一點接近他們」，「某一點極理解，某一點卻如隔着一層東西」[102]，於是，他明白了，自己「雖來自民間，卻因為到都市一久，如同迷失了

---

95 《老同志》(1950–1952)，《全集》27卷，頁474。

96 《黃昏和午夜》(1949)，《全集》15卷，頁226。

97 《政治無所不在》(1949)，《全集》27卷，頁44。

98 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁24。

99 《致張兆和》(1951)，《全集》19卷，頁180。

100 《致金野》(1951)，《全集》19卷，頁195。

101 《致張兆和》(1952)，《全集》19卷，頁345。

102 《致張兆和》(1951)，《全集》19卷，頁187。

方向，再也回不到原來的鄉下」[103]，這給他帶來了真實的痛苦和負疚，他真誠地檢討着自己，願意接受改造。即使在文革中受到迫害，他也這樣懺悔：「想想五六億人民都是常年貼身土地，為生產而勞作，我只有慚愧，別無可説。」[104]

但就是這「別無可説」，暴露出了引起沈從文和毛澤東共鳴的，將農民理想化，以此貶抑知識份子的民粹主義思想的負面：對毛澤東而言，這是他對知識份子實行「全面專政」的理論依據；而在沈從文這裏，就成了他接受專政的心理撫慰。

而沈從文將共產黨和毛澤東視為鄉下人天然的，永遠的「代表」，也是一個陷阱。比如當沈從文真誠地宣佈要將「一切從大多數人民長遠利益出發」作為自己的一個「不變」的「根本原則」[105]，他就面臨着一個問題：這樣的「大多數」、「人民」、「長遠」的利益，是由誰來確定的？在實際生活裏，這個問題就變成了一個十分簡單、明快的邏輯：既然黨和毛澤東「代表」了人民，那麼，「一切從大多數人民長遠利益出發」就是「一切從黨的長遠利益出發」，沈從文很可能沒有想過這樣的問題，也沒有意識到這樣的實際生活的邏輯，但他確實因此而接受與服從了共產黨和毛澤東的領導意志，這裏的悲劇性是顯然的。其實，也還有一個問題也是沈從文和許多知識份子所沒有想過的：強調「一切從大多數人民長遠利益出發」，那麼，「大多數」之外的「少數」，「人民」之外的「非人民」(在毛澤東時代這樣的以種種理由被打入「另冊」，成為「非人民」的人是很多的，沈從文自己就有過這樣的命運)，「長遠利益」之外的「眼前利益」怎麼辦？本來這些問題是曾經的自由主義者的沈從文應該關注、追問的，但他現在卻根本不去想了，這大概就是「改造」了的結果；這「改造」的代價，是不能不引發人們的許多感慨和深思的。

---

103 《我》(1958)，《全集》19卷，頁163。

104 《勞動感想》(1966)，《全集》27卷，頁198。

105 《時事學習總結》(1950)，《全集》27卷，頁63。

(三) 沈從文的「新唯物論」

這也是沈從文一再強調的：「由於不曾受過正式中等教育，思想方法、工作方法，和一般出身於大學文史系搞創作、搞研究的人多不相同。可能大不相同。所得進展和結果，因此也顯著不同。在任何環境中都不免有孤獨感。」[106] ——這裏所透露出的信息對我們理解沈從文是十分重要的：和「鄉下人」一樣，「不曾受過正式中等教育」也是夢魘般壓在沈從文心上的一個「情結」。他因此時時感到自己和受正規教育的學院知識份子之間的深刻距離和隔膜。也就是說，他不僅感受着政治體制的壓力，而且也感受着學院體制、文學體制的壓力，這樣的壓力感在一九四九年以後，是有增無減的。這就給我們觀察一九四九年以後的中國知識份子精英的處境、生存狀態提供了一個新的視角：人們通常把一九四九年以後的知識份子精英視為一個受壓抑的整體，而忽略了或遮蔽了其中的複雜性。在沈從文的感受裏，他和他的許多老朋友的處境就是大不相同的。他甚至說：「近來看老舍巴金，如在地面仰望天空」，[107] 那些被體制所接納的老朋友，雖然仍不被信任，受着不同程度的壓抑，但無論生活待遇，還是社會地位都是被排斥在體制之外的沈從文這樣的知識份子所不能向其背的。更重要的是，一些不同程度掌握了學術權力、文學權力的學院裏的「專家」，文苑裏的「權威」，在對上承受着政治權力的壓迫的同時，對下卻也會對「小人物」(沈從文在他後來從事的文物工作中就是這樣的「小人物」) 形成某種壓迫關係，這正是沈從文感受得更為具體，而且是他要抵制和反抗的。

沈從文自稱自己是有「嚴重的『經驗主義』毛病」的人[108]，說是「毛病」，但背後卻有一種自信與堅守，即是要和那些一切從書本出發的專家、權威劃清界限。有意思的是，在這一點上沈

---

106 《自剖提綱》(1967)，《全集》27卷，頁384。

107 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁217。

108 《我》(1958)，《全集》27卷，頁166。

從文又和他的湖南老鄉毛澤東發生了共鳴。一九四九年以後，沈從文讀過許多馬列主義的著作，但他讀得最有興趣，最有心得，而且付諸實踐的，就是毛澤東的《實踐論》與《矛盾論》，這大概不是偶然的。沈從文説，他讀毛澤東的兩大論，懂得並牢牢「記住」了四條：「不調查研究無發言權」，「研究中國文化史的重要性」，「一切學術研究工作，善於運用實踐論求知識，反復求證的方法去進行，必可得到新的進展」，「一切不孤立，一切事有聯繫和發展」。[109] 在另一篇文章裏他又補充了一條：「一切從具體出發，不從抽象出發」。[110] 沈從文將他在毛澤東啟發下形成的這樣的新認識論與方法論，稱為「唯物的『常識』」[111] 和「實是求是的研究工作方法」[112]。——這對一九四九年以後的沈從文顯然具有重要意義：這是他和共產黨領導的新政權、新意識形態又一個重要的認同點，而且因為是在認識論、方法論層面上的，因而能夠滲透到他的業務工作中，就是更加內在的一種精神紐帶了。

當沈從文自覺地將「唯物的『常識』」運用於他的文物研究時，不僅確立了他的「研究勞動人民成就的『勞動文化史』、『物質文化史』，及以勞動人民成就為主的『新美術史』」的研究方向[113]，而且形成了一套「把文物和文獻廣泛結合起來搞問題、搞制度的方法」[114]。沈從文對他的這一研究新思路是頗為自信自得的，他斷定「這麼工作是一條嶄新的路」，因為它「不受洋框框考古學影響，不受本國玩古董字畫舊影響，而完全用一種新方法、新態度，來進行文物研究工作」，「做得好，是可望把做學問的方法，帶入一個完全新的發展去」，他甚至認為這是

109 《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁243。

110 《我為甚麼搞文物制度》(1966)，《全集》27卷，頁194。

111 《用常識破傳統迷信》(1968)，《全集》27卷，頁229。

112 《我為甚麼強調資料工作》(1966)，《全集》27卷，頁184。

113 《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁245。

114 《覆沈雲麓》(1961)，《全集》21卷，頁61。

「具有學術革命意義的」。[115]

沈從文如此強調他的新方法新思路的「革命」意義，就是意識到他是在向傳統的「重文獻輕文物」的研究道路挑戰，向文史研究的權威挑戰，而這些傳統與權威是有學術權力支持的，如沈從文所說，那些「所謂正統派」是不會「承認這種實踐學問是新通史知識來源一部門，或新基礎」的。[116] 這樣的不被承認，和前面所說的「不曾受過正規教育」的沈從文情結聯繫在一起，就形成了沈從文和學院知識份子之間在學術思想、觀念、方法、情感和心理上的衝突。沈從文在私人通信中不斷談到他對學院知識份子的不滿：「以北大而言，許多歷史系教授，還不習慣搞文物，忽視文物提供的新問題，國文系的同志們，更不注意，甚至於還有人把它看成是『玩古董』，以不懂而自傲」[117]；「不要再學過去教授的孤立方法搞文史。如依舊停頓到以書注書輾轉抄襲方法上，真對不起時代！」「許多教文史的還滿足於這幾年的方法，以稱幾句馬列詞句附和舊材料哄學生，就算歷史科學，真令人代為着急之至！」[118]「藝術和文物部門，研究工作極薄弱，還有抱虛無主義態度老一套搞他自己的東西，卻又拿那個來教人的」，「教授之無識，有出人意外的」[119]，等等。和學院知識份子的這種隔膜，使沈從文唯一的支撐就是毛澤東的二論了，沈從文因此而多次強調自己在實踐毛澤東的《實踐論》。但他所在的博物館的掌權者卻並不理解這一點，反而一再指責沈從文的文物研究是「不務正業」：沈從文即使在研究工作上也受到了學術權力和政

---

115 《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁245–246。

116 《我為甚麼研究雜文物》(1966)，《全集》27卷，頁191。

117 《覆孫作雲》(1956)，《全集》19卷，頁438。沈從文是一九四九年以後從北大中文系出來的，因此，他對北大中文系的關注是很自然的。但他離開以後，北大中文系的門始終對他是關着的，這對他心靈的創傷也是難言的。

118 《覆程應鏘》(1956)，《全集》19卷，頁476。

119 《致張兆和》(1957)，《全集》19卷，頁207。

治權力的雙重壓制。

因此，我們就完全可以理解，當毛澤東發動文化大革命，提出要批判「反動學術權威」時，沈從文的複雜反應。當然，從總體來說，沈從文對文化大革命，開始是不理解，[120] 後來就越來越反感了，而他自己從一開始就被排入「假專家」之列，「成了黑牌子人物」[121]。但文革中提出的「破除專家權威迷信」，還是引起了他的共鳴的。他因此寫了《用常識破除迷信》等申辯材料，除強調自己一直不被承認，「根本不是甚麼專家『權威』」，「一切努力，都是對專家『權威』有所『破』、有所否定的」[122] 外，重點卻在肯定文革中的批判，是文物工作中的唯物主義和唯心主義的「兩條路線鬥爭」，表示「深信唯物的『常識』必將戰勝傳統的『權威』」，要「用土方法」「破除上千年來所謂皇帝名流和現代專家『權威』的傳統鑑定，還他一個本來面目」[123]，並且提出對這些專家，僅「從資產階級思想行為私生活」方面進行批判，並不能動搖其權威性，還必須「用一種歷史科學新方法，破除對於這些東西的盲目迷信」才有可能，並毛遂自薦說自己的工作在這方面「或多或少還能起點作用」[124] ——儘管我們完全可以理解沈從文的用意無非是爭取一個工作的機會，而且他對自己的新方法是深信不疑的；但他卻不理解文革中的批判，是一個政治的鬥爭，他這樣發言，自然顯得書生氣十足了。沈從文從根本上是無法理解一九四九年以後中國大陸的政治的。

於是，就有了我們所要討論的第三個問題——

---

120 他在《我的檢查》裏說自己在文革中「由於衝擊大，頭腦形成精神崩潰狀態。只明白一件事：工作又搞錯了」。《全集》27卷，頁205。

121 參看《表態之一》(1966)，《全集》27卷，頁172；《我的檢查》(1966)，《全集》27卷，頁204。

122 《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁253。

123 《用常識破傳統迷信》(1968)，《全集》27卷，229，240。《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁252。

124 《我為甚麼始終不能離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁264，254。

三、努力適應後的沈從文又遭遇到了怎樣的生存困境與精神苦悶？

沈從文更無法理解的是，儘管他已經作出了最大的努力，來適應新時代，他也確實找到了自己和共產黨領導的新社會的某些契合點，深信自己的生命對新的國家還有用，他不僅是心甘情願，甚至是滿腔熱情地願意為之服務，貢獻力量；但新的體制依然對他緊關大門。一九六五年，六十四歲的沈從文在給他的一位老朋友的信中這樣説到自己的處境與心境：「照理到了這個年紀，應活得稍稍從容點，卻經常在『鬥爭』呼聲來復中如臨深履薄，深懷憂懼，不知如何是好。想把點剩餘生命用到國家最需要的地方上去，也總像配不上去。」[125] 一九五七年在給大哥的信中，他也這樣寫道：「我完全如一個在戲院外的觀眾，只遙遙的聽着戲院中的歡笑喝彩聲音，覺得也滿有意思。這一切都像和我已隔得遠遠的，正如大學校和我隔得遠遠的一樣。」[126] 這其實正是沈從文在一九四九年以後的真實處境：他依然被排斥在政治、文化、學院、文學體制，以至社會生活之外，依然處於游離與孤立的狀態。他説自己「永遠如飄飄盪盪似的，不生根，不落實」[127]，「更離奇處也許還是現在又像是一種孤獨中存在。並家中也似乎不怎麼相熟。由於工作，接觸面雖相當廣，可像是沒有一個真正知道我在為甚麼努力的人」[128]，他甚至再一次產生這樣的疑問：「我是誰？」「我難道又起始瘋狂，他人卻 (十) 分正常健康？」[129] ——這真是：「此身雖在堪驚」[130]，沈從文始終沒有擺脱一九四九年自殺時的生命存在的精神的困境！

---

125 《覆程應》(1965)，《全集》20卷，頁490。

126 《致沈雲麓》(1957)，《全集》21卷，頁140。

127 《致瀋云麓》(1959)，《全集》20卷，頁297。

128 《致沈雲麓》(1959)，《全集》20卷，頁285。

129 《題〈八駿圖〉自存本》(1956)，《全集》14卷，頁465。

130 《致沈雲麓》(1959)，《全集》20卷，頁285。

問題是，經過那一次死裏重生，沈從文已經放棄了用「休息」來結束困境的選擇，如他所說，他還在「努力」中。沈從文說他自己「真像永遠不老，特別是腦子中保留的青春幻想，永遠有一種動力，一種不可遏止的熱情」，總想「為國家多做幾年的事情」，做一個「模範公民」[131]。這就是前文所說的，那樣一種對國家、社會的承擔意識和使命感，沒有因為體制對他的排斥而有任何收縮，甚至是更加強烈而迫切了。這就形成了主觀追求和客觀環境的巨大反差，使沈從文深深陷入了愛國家、社會，國家、社會卻不相容的痛苦，隨時要被捲入「鬥爭」旋渦的「憂懼」，以及「總是配不上去」的焦慮，「不知如何是好」的尷尬與無奈的困惑之中，而且永遠無以擺脫。

這一切是怎麼發生的？這是為甚麼？

我們就從幾乎是給沈從文致命一擊的「焚書」事件說起。一九五三年沈從文得到開明書店的正式通知：由於作品已經過時，他在該店已出版和待集印的各書及其紙型，已全部銷毀。沈從文在事發後於一九五四年1月寫給大哥的信中寫道：「小說完全失敗了，可以說毫無意義，在家中的也望一切燒掉，免得誤人子弟。先還以為那麼愛國家，對工作也認真，且從不和人爭名利得失，只在工作上努力，受限制於舊社會，是應當的，必然的。……」[132] 這封信寫到這裏就戛然而止，他完全絕望了，寫不下去了。

到一月底，一位不相識的朋友來信，又觸動了他，於是再次談到焚書：「和『人民』脫離，對『人民』無益，結果就這樣。人民如需要，《西廂記》、《白蛇傳》、《空城記》……即再荒唐些，都依然可以存在，普遍流行。不需要，當然還是燒掉合理。你說的『作品對時代有一定進步作用』，不免有些阿其所私，不大合乎實際。如實際這樣，是不會燒的！」——「人民」是那個時代最響亮的大詞，在「『人民』不需要」的「理由」面

131 《致沈雲麓》(1959)，《全集》20卷，頁277。

132 《致沈雲麓》(1954年)，《全集》19卷，頁376。

前，沈從文幾乎是無言以對的，但他未必信服。於是，就必須找出另外的「理由」來説服自己：「國家是在黨的嚴肅正確領導中向前發展的，千萬人的生命，都為了追求一個進步原則，一種為多數人生活幸福合理的共同目標而犧牲了，而且直到解放。為抵抗美帝，就還有數以萬計的善良生命犧牲。我胡裏糊塗寫的幾本書，算個甚麼？」——這裏出現了為「多數人的生活幸福」和長遠的「共同目標」、「進步原則」而犧牲個人的邏輯，這是那一代知識份子面臨個人災難不幸時通常用來説服自己的理由，而且似乎是有效的，至少可以從犧牲個人的「崇高」感中獲得某種心理的慰藉。而「千萬」革命烈士的「犧牲」，更是沈從文這樣的當年未曾參加革命，甚至對革命有所非議的知識份子，在革命勝利以後，一直心存內疚的隱痛，因此，在烈士的「犧牲」生命面前，個人的「犧牲」(不過是燒掉幾本書) 就微不足道了，甚至還可以獲得某種贖罪感。如此勉為其難、煞費苦心地來説服自己，這背後是有一種説不出的辛酸的。而且沈從文依然無法迴避這樣的事實：「我的對於工作的認識和希望，完全錯了」，幻想破滅了。於是，又有了這樣的沉痛之語：「在床上躺着聽悲多汶(注：我們不禁又要想起沈從文一九四九年自殺時所寫的《從悲多汶樂曲所得》，他總是從音樂中去思考生命問題，獲取力量的)，很覺為生命悲憫。可惜得很，那麼好的精力，那麼愛生命的愛人生的心，那麼得用的筆，在不可想像中完了。不要難過。生命總是這樣的。我已盡了愛這個國家的一切力量，好好的作事！」[133] 這封信依然沒有寄出。

這是沈從文永遠的痛。三年以後，在寫給大哥的信中，又談到：「我實在是個過了時的人，目下三十多歲的中學教員，或四十以上的大學教授，還略略知道沈從文是甚麼人，作過些甚麼東西，至於三十歲以下的年輕人，就完全不知道了」，「過去寫的東西，即家中的龍虎都不愛看，也不覺得有甚麼好處」，

133 《覆道愚》(1954)，《全集》19卷，頁379，381。

「我能寫出的都是大家一時用不着的，到大家需要時，我可能已經不存在了」[134]。又兩年過去了，還是在給大哥的信中，沈從文這樣寫道：「這時正九點鐘，住處院子十分靜，我看着桌前一大堆舊作，覺得除了你，怕再也沒有人明白這些作品是用多大努力才出現存在」[135]。如此語多悲涼，實在是傷心傷身的，沈從文越來越虛弱了。直到九年後的文化大革命期間，他還在執拗地問：這是「為甚麼」：「我前後寫了六十本小說，總不可能全部都是毒草。而事實上在『一二八』時，即有兩部短篇不能出版。抗戰後，在廣西又有三部小說稿被扣，不許印行。其中一部《長河》，被刪掉了許多才發還，後來才印行。二短篇被毀去，解放後，得書店通知，全部作品皆紙版皆毀去。時《福爾摩斯偵探案》、《封神演義》、《啼笑因緣》還大量印行。老舍、巴金、茅盾等作品更不必說了。我的遭遇不能不算離奇。」[136]

這是沈從文所想不通的：如果說《長河》等書被扣被刪，那是在「舊社會」；那麼，為甚麼在「新社會」，他的書甚至要被燒掉呢？這正是沈從文所不能理解的：恰恰是在毛澤東領導下的「新社會」，才需要焚書。因為在毛澤東看來，知識份子就是憑着手裏有書，有讀者，才對新政權形成威脅的。他是把知識份子列為「資產階級」範圍，視為「社會主義革命」的對象的，因此要對知識份子實行不間斷的批判與鬥爭：從一九五〇年思想改造運動，一九五一年批《武訓傳》，一九五四年批胡適，一九五五年反胡風，一九五七年反右派，一九五八年「拔白旗」，一九六四年大批判，直到一九六六年宣佈「資產階級知識份子統治學校的狀況再也不能繼續下去了」，發動文化大革命，

---

134 《致沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁138，139。

135 《致沈從文》(1959)，《全集》20卷，頁278。

136 《我為甚麼始終不離開歷史博物館》(1968)，《全集》27卷，頁249。在改革開放以後，沈從文才知道，1949年以後，當大陸焚燒他的書的時候，海峽另一邊的台灣也因為他身在大陸而將其作品列入「禁書」，他更有啼笑皆非的感覺。參看《覆蘇同志》(1979)，《全集》25卷，頁381。

把「資產階級反動學術權威」列為革命對象，對知識份子實行「全面專政」。毛澤東的這個「底」，就連以「緊跟偉大領袖」為使命的郭沫若直到文化大革命劍在弦上時才明白過來，宣佈要自己來「焚書」，後來焚書就果然成了文化大革命的一個「盛大節日」。如此看來，沈從文在一九五三年被焚書，是必要發生的，是一個「預告」。這是所有的知識份子在「新社會」都不能避免的宿命。就連沈從文這裏憤憤不平地提到的他的老朋友老舍、巴金，即使在五十年代還能出書，到文化大革命期間也都在劫難逃了。

至於對沈從文要提早焚書，也是有理由的：就是因為在共產黨的檔案簿裏，他屬於在本文一開頭就提到的一九四八年毛澤東那份電報裏說到的「反對人民民主革命，反對共產黨的某些中產階級右翼知識份子」，也就是說，沈從文必須對自己在一九四八年前後對共產黨所領導的「解放戰爭」持有疑慮，主張「中國應當要個第四黨」[137] 付出代價。他之所以和一直靠攏黨的老舍、巴金這樣的「進步知識份子」有不同的待遇，以至他有一種「看老舍、巴金，如在地面仰望天空」的感覺[138] (而沈從文又覺得自己是「比老舍巴金更宜寫作」的[139]，這是他始終心意難平的)，其原因即在於此：共產黨是賞罰分明的。

因此，在毛澤東和共產黨領導的「新社會」裏，沈從文是有「原罪」的：不僅他有知識的原罪，知識份子的原罪，他更有對共產黨曾經心存疑懼，持有某種程度的保留態度的原罪。這樣，無論他怎樣努力適應，無論他怎樣樂於服務，始終得不到信任，儘管他很願意進入「共產主義天堂」，但始終不發給入門卷，就是因為原罪是不可救贖、不可解脫的。這是「始終保留一點嬰兒狀態。對人從不設防，無機心」的沈從文[140]，永遠也弄不明白的。

---

137 參看《沈從文自傳》(1956)，《全集》27卷，頁149。

138 《覆沈雲麓》(1959)，《全集》20卷，頁218。

139 《致沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁471。

140 《無從馴服的斑馬》(1983)，《全集》27卷，頁379。

使沈從文困惑不解的，還有一個問題：和自己「想把點剩餘生命用到國家最需要上去，也總想配合不上去」相對比，「一些老朋友，過去在國民黨時代作官滿得意的，現在也還是坐在黑色大汽車中，在甚麼集會散場時，從我身邊風馳而過。我很覺得奇怪，是我始終不明白原因。這些人憑甚麼法術，總是不倒翁？我為甚麼老是不善於自處？也可真説是『不學無術』！」[141] 其實這也是在一九四九年他自殺以後所感到的困惑：「唉，可惜這麼一個新的國家，新的時代，我竟無從參預。多少比我壞過十分的人，還可以從種種情形下得到新生，我卻出於環境性格上的客觀限制，終必犧牲於時代過程中。」[142] ——那麼，這個問題，是在「一九四九年以後」一直糾纏着沈從文的：莫非這也是一種宿命？

直到經歷了文化大革命以後，他才似乎有了覺悟。在給兒子的信中，他這樣寫道——

> 新社會爭出路，必須具備兩種基本特長：一是善於適應當前需要，要你幹甚麼就幹甚麼，且作成十分柔順誠懇的，裝成無保留的對「頂頭上級」的忠誠可靠；其次則長於十分巧妙的阿諛逢迎，且勇於當面奉承，把報紙上文件上隨處可以見到的表態式款式，記得個爛熟，一有機會即用上。同樣一個人，這兩事學不到家，一切倒霉你活該。你懂到了，又在各種公開場合膽大臉厚，運用得恰如其份。便叫做思想通了。即凡事好辦。熟人中在軍閥時代，老蔣時代吃得開，在新社會仍吃得開，都由於有這項本領。內中有不倒翁，也有不倒婆，本質實相同，都可入《弄臣傳》。我到大都市雖將近六十年，表面上像個城裏人，事實上卻永遠是個鄉下土佬佬。搞工作還像樣，應對新社會一種變相封建習氣，可不中用。即或其中有比較熟習我的長處的人，極力推之向前，也還是如不堪抬舉，終於倒退落後。這是必然情形。聰明人説

141 《覆程應》(1966)，《全集》21卷，頁490。

142 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁25。

來叫做「不識時務」，一切困難只能用「活該」、「自討的」五字概括，這也反映一種教育。我缺少的正是在社會上層必須受的「世故哲學」教育，許多人似乎稍學即通，一即百事皆通，無往而不宜。我則越學越覺得它虛偽，轉而成為半白癡低能狀態，亦無可奈何之事。只能接受現實，到死為止，生活中難望甚麼真正轉機也。[143]

沈從文終於明白：他所面對的是一個集權體制，而這個集權體制的最大特點就是官僚化，在這個為「封建意識和血緣親關係傳染浸潤」的體制裏，一切都是為了「權」，有權就有了一切。「官的『權力，即是『真理』的佔有者」。官僚「最害怕最擔心的，就是這方面的真正民主」，它所要求的，就是絕對的服從。[144] 這是沈從文有切身體會的。早在一九五三年他剛進入歷史博物館，成為館裏的一名講解員的時候，他就面對這樣的官僚體制：「在本館上面有館長，有本部主任，有組長，都可算得是我上司。每天我按時簽到，一離辦公室必稟告一下主任，印個二寸大照片作資料，必呈請主任批准，再請另一部主任批准，才進行。凡事必稟承英明全面館長指導下進行，館長又稟承社管局一個處長，處長又秉承局長，局長鄭西諦算來是我的五級上司了。」[145] 更要命的是，這樣的官僚體制要求人成為「凡事秉承館中首長——館長，主任，組長……要作甚麼即作甚麼」，「見各級首長就一鞠躬，凡事在專家指導，首長指示下進行」的「小職員」[146]。這正是沈從文所絕對不能適應的：作為一個對民族、國家、事業有着使命感和自覺的承擔意識的知識份子，他雖然身為博物館的小職員，卻在關心和思考「館中明天任務，國家在發

143 《致沈虎雛、張之佩》(1979)，《全集》25卷，頁316–317。

144 《覆楊克毅》(1979)，《致沈虎雛、張之佩》(1979)，《全集》25卷，頁338，339，320。

145 《致高植》(1953)，《全集》19卷，頁365。

146 《日記六則》(1953)，《覆潛明》(1953)，《全集》19卷，頁362，389。

展中一個國家博物館必然的任務」，而且還要發言，提建議。[147] 這在官僚體制看來就是「僭越」，想了「本不是我應想」的事，就「近於多事」。對體制的「一切無知」，還要堅持自己的理想主義「而要説話」，「不是説的不中肯，即是廢話」，甚至「一開口」就「錯」[148]，結局就只能是這樣：「過於熱心肯做事的」卻「不能放手做事」[149]。沈從文終於明白：「對人對事永遠的熱情」，已經成為「古典的東西」，自己早已是過時的人，[150] 為官僚體制所不容以至淘汰，是必然的。[151]

但真正讓沈從文感到不安和憤憤不平的，是這樣的官僚體制不僅要求人成為庸奴，更重用和培育「弄臣」。「這個社會正給人以各種『向上爬』的機會」，「客觀環境重在『務虛』，能言會説的總佔上風，善於弄虛作假的日子都混得很好」。沈從文説：當「社會變成以『世故哲學』為主要本領，以『阿諛逢迎』為所謂『紅』的表現時，我覺得一切工作都無多意義了」[152] ——沈從文在這裏對「新社會」對知識份子的改造，所倡導的「紅色」道路（「又紅又專」，「紅色接班人」等等），作了一個極為準確、深刻的概括：所謂「改造」，所謂「紅」，就是要當「向上爬」的「阿諛逢迎」之人。問題是，一九四九年以後，經過「新社會」的苦心

147 沈從文所關心的，不僅有博物館的「大事」，還有國家建設的「大事」。比如他在《革命大學日記一束》裏，就提出「中國工業化」不應只是「大都市工業集中生產」，還應該同時發展「中等城市半手工業」和「家庭手工業」，今天來看，都是極有遠見的。見《全集》19卷，頁79。

148 《日記六則》(1953)，《全集》19卷，頁362，363。

149 《覆道愚》(1954)，《全集》19卷，頁381。

150 《致沈雲麓》(1955)，《全集》19卷，頁432。

151 沈從文對官僚體制還有許多深刻的批判。比如他提出了「生命經濟學」的概念，提出國家建設，「工業基礎，必奠基於這個人力解放和人力有效使用的發展上」；並從這樣的「生命經濟學」出發，對官僚體制下，對時間、生命的浪費提出了尖銳的批判：「不知有效管理自己，使生命更有效率的使用到國家需要方面去」，而是「浮浮泛泛的把一部分生命交給老牛拉車式的辦公，完全教條的學習，過多的睡眠（一般的懶惰更十分可怕），無益的空談，以及純粹的浪費，怎麼能愛國？」見《革命大學日記一束》，《全集》頁19，頁78，頁77。

152 《致王亞蓉》(1977)，《全集》25卷，頁167。

經營也確實培育出了這樣的知識份子群體。在文革中，沈從文在一篇未完稿裏，將其命名為「特權階級的新型知識份子」。應該說，沈從文這篇未完稿是一篇奇文：從表面上看，他寫的似乎是「舊社會」的文人，但又使人處處感到這是在寫現實中的知識份子，這或許就是要表達他的「舊社會」和「新社會」已經混雜為一體的感受。沈從文將這樣的仰息於「特權階級」的「新型知識份子」概括、分類為「新式奸商」、「騙子文學教授」、「左得可愛」的「投機份子」、「變相西崽」、「名流賢達」、「新式弄臣」、「候補弄臣」，最後說：「事實上真正可怕的，還是目前正在出現的這一道逆行濁流，行將有大量以為有學問的知識份子，胡胡塗塗，行不由己的逐一淹沒在這個污泥濁流中，沒頂之前，先就死去了那個萬物之靈的辨別是非愛憎的心！」沈從文進一步指出，新社會之所以要製造這樣的「污泥濁流」，要為「具有小聰明和世故，善於為己的教育文化中人」構建這樣的「向上爬」的「梯子」，原因就在「最上層正在日益法西斯化」。這真是誅心之論：「法西斯化」的專制體制是需要培育這樣的「弄臣」來充當告密者、打手的。他們在我們前面談到的以知識份子為打擊對象的歷次政治運動中，都是依靠力量，而每一次運動，也都會培育出更多的這樣的「死去了那個萬物之靈的辨別是非愛憎的心」的「積極份子」，專制體制也就在這樣的惡性循環中得以維持。

值得注意的是，沈從文在這篇文章裏，提出了「新式書呆子」的類型，和「特權階級的新型知識份子」相對立：「說得不好聽，便是為人拘迂、頑固、保守，不通達世務；加重些些，就是『思想反動』了。」[153] 這自然有「夫子自道」的意思：沈從文當時就背着「思想反動」的罪名，而「思想沒有改造好」的惡評也一直追隨着他。但沈從文是坦然的，他其實是以自己不通「世故哲學」為榮的，這就是我們前面所引述的他寫給兒子的信中所

153 以上引文見《新稿之一》(1974)，《全集》27卷，頁571，572，575，576，577，578，577，572。

說的「永遠是鄉下土佬佬」的自尊、自信與自傲，他的信條是：寧願被視為「半白癡低能」，也不來城裏人「虛偽」那一套！

有意思的是，沈從文並不認為這僅僅是個人的不幸，他說他倒反為國家，甚至為體制「着急」。這其實是有深意在的：這是一個「劣幣驅逐良幣」的體制，當體制不能容納沈從文這樣的獨立思考，願意獻身，能夠實幹，真正應成為國家支柱的「新式書呆子」，而吸納、提拔、重用、依靠那些無信仰，無操守，又無真才實學(或是「才子」卻同時又是「流氓」)的，實際上是國家蛀蟲的「弄臣」式的知識份子時，就是在「自毀長城」。因此，沈從文說他的命運的「悲劇性」[154]，實際說的是國家、社會的悲劇；而形成悲劇的原因，也絕不是他個人的性格使然，實實在在是體製造成的。[155]

而沈從文的「悲劇」，還有更深層面。這就是我們要討論的第四個問題——

四、沈從文遭遇到了怎樣的文學困境？

之所以將文學困境視為沈從文的更深層面的悲劇，是因為對沈從文而言，文學是他的生命存在方式，是他的生命意義的根本，文學對他具有存在論的意義。

這是沈從文永遠也不願放棄的一個文學理想：「要為新文學運動中小說部門奠個基礎，使它成為社會重造一種動力」[156]，並與世界短篇小說的大師比肩，「把記錄突過契訶夫」[157]。沈從

154 《致王亞蓉》(1977)，《全集》25卷，頁167。

155 其實，沈從文對官僚體制在中國社會的「發展性，傳染性」與「繁殖」力是有深刻認識和高度警惕的；文化革命剛結束，他就提出警告：「『四人幫』已倒了，無形的『幫四人』勢力，卻正以史無前例的方式擴展其權勢。阿諛逢迎的市場，遠比真實的能力見解吃得開」。歷史已經證明了沈從文的遠見。參看《致沈虎雛、張之佩》(1979)，《覆楊克毅》(1979)，《全集》25卷，頁320，339。

156 《總結。傳記部分》(1950)，《全集》27卷，頁84。

157 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁197。

文對他自己這方面的才能，他的這只筆，是充滿信心的。他説自己的短篇小説集《八駿圖》「這個小書必永生」，「應當得到比《吶喊》成就高的評價」[158]；直到上一個世紀六十年代，也還斷言：自己「本來是應該寫小説終生，比巴金老舍更宜寫作」[159]。這就是「天將降大任於斯人也」，沈從文相信他對中國現代小説的發展是負有歷史之大任的：與其説是自傲，不如説這更是一種文學的使命感和自覺承擔。

在沈從文看來，「文學在某一方面能作到的，比帝王或政治家所起的好作用有時還更普遍、持久」[160]，「時代過去了，一切英雄豪傑、王侯將相、美人名士，都成塵成土，失去存在意義，另外一些生死兩寂寞的人，從文字保留下來的東東西西，卻成了唯一聯接歷史溝通人我的工具。因之歷史如相連續，為時空所阻隔的情感，千載之下百世之後還如相晤對」[161]。沈從文顯然希望通過文學將他自己的生命不僅和他的時代、祖國、人民相聯接，而且在歷史的連續裏，超越時空，和千載百代之後的讀者的生命「溝通」，在文字的不朽中獲得自我生命的永恆的「存在意義」。因此，説文學，小説創作是沈從文生命之根，是大致不會錯的。這樣，我們也就不難懂得，沈從文最終不能不停止小説創作，幾乎是意味着生命的中斷的，文學的困境才是他在一九四九年以後真正困境所在。

於是，我們又要追問：這一切是怎麼發生的？這是為甚麼？

沈從文説：「人難成而易毀，毀的原因有時由外而至，有時由內而來」[162]：這自然是沉痛的經驗之談。

談到「由外而至」的原因，就不能迴避一九四九年以後的文學觀念和體制與沈從文個人創作經驗、觀念、方式的衝突。

---

158 《題〈八駿圖〉自存本》(1947)，《全集》14卷，頁465。

159 《致沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁471。

160 《沈從文自傳》(1956)，《全集》27卷，頁140。

161 《致張兆和》(1952)，《全集》19卷，頁312。

162 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁197。

不過，我們首先要強調的，還是沈從文和新社會的新文學並非在一切方面都格格不入，他依然找到了某些契合點：這是他適應新社會的一個重要方面。

沈從文一再申説，他是屬於「五四」新文學陣營的，始終記住與堅守的是「五四」文學革命的「兩個目標：一是健全純潔新的語言文字，二是把它用來動搖舊社會觀念基礎」[163]。他所繼承的是魯迅「為人生」的文學傳統和蔡元培「美育代替宗教」的文學傳統，在他的信念裏，文學能夠並應該擔當改造人生和社會，重建信仰，重鑄民族情感，從「人」的重造開始「國家重造」的重任。[164] 持這樣的文學觀，就不會拒絕文學的功利性；因此，當新社會倡導「為政治服務」的文學，他也是可以接受的，更何況如前文所説，他對「政治」已經有了新的理解，已經接受了「新社會」的「新政治」。

沈從文的文學觀念的另一個方面，就是他的同情「一切被踐踏和侮辱的階層」的「鄉下人」的立場[165]，他的寫作的「鄉土性」，他是把自己的文學列入魯迅開創的「鄉土文學」傳統的。[166] 因此，他也並不困難地就接受了「為工農兵的文藝」。一九五二年他在四川參加土地改革運動時，寫給夫人的信中寫道：「一到鄉下，就理解到文藝面向公農兵是必然的」，態度和感情是絕對真誠的。但他緊接着又説了一句：「但如何面向？目前解釋性文件似乎還不大具體」[167]。因此，他一直在熱忱地，也冷靜地關注着工農兵文藝的發展。一九四九年他在《人民日報》

---

163 《沈從文自傳》(1956)，《全集》27卷，頁145。

164 參看《〈七色魔(魘)〉題記》(1944)，《兩般現象一個問題》(1947)，這是新發現的沈從文佚文，載《中國現代文學叢刊》2008年1期。

165 《總結。傳記部分》(1950)，《全集》27卷，頁79。

166 沈從文將魯迅倡導的「鄉土文學」稱為「鄉土回復」，這未必符合魯迅的思想與追求，但沈從文也因此將他自己的創作列為「鄉土文學」的創作潮流中。見《解放一年——學習一年》(1950)，《全集》27卷，頁52。

167 《致張兆和》(1952)，《全集》19卷，頁282。

副刊上看到劉白羽「寫幾個女英雄的事跡」的通訊，立刻作出強烈反應：「這才是新時代的新人」，「同時也看出文學必然和宣傳而為一，方能具教育多數意義和效果。比起個人自由主義的用筆方式說來，白羽實有貢獻」。他甚至說：「把我過去對於文學的觀點完全摧毀了」[168]。十一年後，他又對一九六〇年出版的《紅旗歌謠》作出同樣熱烈的反應：「《紅旗歌謠》用山歌體歌唱新社會新事物，文字簡質，熱情奔放，許多人都認為好。家鄉四句頭山歌好的甚多，可學的必然也多，這些學習也值得重視，一般習慣卻捨近而求遠，好的當面錯過。其實我若寫詩，還將回來好好收集三幾千山歌拜老師」[169]。在同年寫給大哥的信裏，他又表示：「許多新詩我即不懂。偶爾看看正著名的短篇小說，也不大懂好處。倒是看了《紅旗飄飄》上面有些文章，可以增加不少知識。如程世才作的《悲壯歷程》，看來極感人，可是極少有人稱道，情形不易明白」[170]。他對六十年代提倡的工廠史，培養工人作家也很感興趣[171]，對當時貴州出版的《擋不住的洪流》給以很高的評價：「貴州革命種種故事，拿筆的多是部隊轉業的廿來歲幹部，平時還不曾執筆從事寫作的，可是一出手，即得到極大成功！」他認為這樣的「群眾集體寫作」的「訓練寫作方法，是前人不可及的」[172]。——可以看出，沈從文對一九四九年以後的文學的觀察，是有他特殊的角度的，他對直接來自社會底層的文學表現了更大的熱情，這是和他同時期對「勞動人民的文化史」的關注（下文有詳盡分析）是有內在聯繫的，也確實抓住了一九四九年以後的文學的一個重要方面。

值得注意的是，一九五一年沈從文還提出「新時代應當有一種完全新型的短篇小說出現」。他設想，這樣的「新型的短篇小

---

168 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁35。

169 《覆楊正中》(1960)，《全集》20卷，頁416–417。

170 《致沈麓雲》(1960)，《全集》20卷，頁422。

171 《致張兆和》(1960)，《全集》20卷，頁425。

172 《致沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁444。

說」應該寫「新的典型，變化，活動，與發展」，並且是「對於『人』的理解」「有深度」的，「善於綜合與表現」的，「真正有思想」，「詩意充盈」的，而且要有「真正向下看不是向上看的作家」[173]。這裏包含着他對新社會的新文學的理解和想像，又是可以和他自己的創作經驗與追求相連結的。

或許正因為如此，沈從文在他自殺之後又「沉默歸隊」時，對自己能夠在新社會重新獲得寫作的新生，是充滿信心的。但他又確實懷有隱憂，在一封寫給老朋友的信中，他這樣寫道：「政治上民主集中制領導有好處，文學寫作如果過度使用這個集中，即不免成為名流制，只能點綴政治，不易推進政治」。他接着又說：「但這些話說來似毫無用處，因為許許多多事，都難(下面兩字不清)，我已失去了說話的意義」。這封信最後似乎沒有發出，留存的是一封殘稿，而且以上這段話也被刪去了[174]：他心上顯然蒙有陰影。

隨着中國社會和文學的日趨「左傾」化，這樣的陰影越來越大，沈從文也越來越用懷疑的眼光來觀照新社會新文學的觀念與體制。在一九六一年他寫下了《抽象的抒情》一文，比較全面地提出了他的批判性審視。由於此文的重要性，我們在這裏要多說幾句。

他首先重申自己對文學的終極性的不朽價值的理解與追求：「惟轉化為文字，為形象，為音符，為節奏，可望將生命某一種形式，某一種狀態，凝固下來，形成生命另外一種存在和延續，通過長長的時間，通過遙遙的空間，讓另外一時另一地生存的人，彼此生命流注，無有阻隔。文學藝術的可貴如此」。有意思的是，沈從文正是從這樣的文學的終極價值出發，肯定了「社會主義制度下對文學藝術的要求」的合理性：「文學藝術既然能夠對社會對人發生如此長遠巨大影響，有意識把它拿來、爭奪來，為新的社會觀念服務。新的文學藝術，於是必然在新的社會——或政治目的制約要求中發展，且不斷變化。必須完全肯定承認新

173 《凡事從理解和愛出發》(1951)，《全集》19卷，頁106，107，108。

174 《致程應》(1950)，《全集》19卷，頁93。

的社會早晚不同的要求，才可望得到正常發展」。他認為，文學藝術必須在「政治目的制約要求中發展」，這是「任何一時代都是這麼要求的」，不同處是社會主義制度下的「更新的要求卻十分鮮明」。——可以看出，沈從文依然堅持我們在前文已有分析的他對文學藝術為政治服務的基本肯定態度，並以此作為他的討論的前提的。

因此，他是如此提出問題的：「問題不在這裏。不在承認或否認。否認是無意義的，不可能的。否認情緒絕不能產生甚麼偉大作品。問題在承認以後，如何創造作品」，如何「解放出」真正的創造「力量」，因此，「我們實需要視野更廣闊一點的理論，需要更具體一些安排措施」。沈從文正是從這樣一個「解放」還是「束縛」文學創造力的基點出發，對五十年代開啟到六十年代發展到極端的，不是更廣闊，而是更狹窄的理論，和制度性的安排措施的失誤，提出了擊中要害的批判。主要有四個方面。

首先，「在文學作品中過份加重他的社會影響、教育責任，而忽略他的娛樂效果 (特別是對小說作家的這種要求)，過份加重他的道德觀念責任，而忽略產生創造一個文學作品的必不可少的情感動力，因之每一個作家寫他的作品時，首先想到的是政治效果，教育效果，道德效果。更重要的有時還是某種少數特權人物或多數人『能懂愛聽』的阿諛效果」。——這裏，沈從文對文學藝術的特點，例如它的娛樂效果，情感動力的強調，都是極為中肯的。但確實「更重要的」，是他尖銳地指明，這樣的狹窄的文藝功能觀，並不是真正看重文學的社會、道德、教育作用，其實質是要求文學藝術服從於「少數特權人物」的統治意志：這是沈從文的又一個誅心之論，而且早在1961年就已提出，這是能顯示沈從文思想的敏銳與遠見的。而他同時批判的「多數人『能懂愛聽』」的價值觀，也抓住了「少數特權人物」總是把自己扮演成「多數人」的要求的「代表」的要害，而且也是對以「大眾化」作為文學藝術的最高要求的理論的質疑。這都讓我們想起了魯迅當年對文學藝術和作家不能淪為「官的幫忙，幫閒」和「大眾的

幫忙，幫閒」的警告。現在，沈從文在社會主義體制下，在新社會、新文學裏，又發現了這樣的危險，這自然是具有重要意義的。[175]

其二，沈從文指出：「在某一歷史情況下，有個奇特的現象：有權力的十分畏懼『不同於己』的思想。因為這種種不同於己的思想，都能影響到他的權力的繼續佔有，或用來得到權力的另一思想發展。有思想的卻必須服從於一定的權力之下，或妥協於權力，或甚至放棄思想，才可望存在」。——這裏所提出的是「思想」與「權力」的關係，權力對異己思想的壓制和剝奪，以及「有思想」的知識份子、作家對思想的放棄，由此提出的思想獨立與自由的問題，當然都抓住了一九四九年以後中國高度集權的思想、文化、文學體制的要害。

其三，沈從文憂慮的，還有「如把一切本來屬於情感，可用種種不同方式吸收轉化的方法去盡，一例都歸納到政治意識上，結果必然問題就相當麻煩，因為必不可免將人簡化成為敵與友。有時候甚至於會發展到和我相熟即友，和我陌生即敵。這和社會事實是不符合的。人與人關係簡單化了，必然會形成一種不健康的隔閡，猜忌，消耗」。——沈從文大概不會意識到，他這裏挑戰的，是五、六十年代主流意識形態的核心：毛澤東《中國社會各階級分析》與《關於正確處理人民內部矛盾的問題》，都以「區分敵、我」作為革命與建設的「首要問題」，這也是毛澤東不間斷地發動政治運動和思想、文學批判運動的基本理論根據與前提。而所指出的「和我相熟即友，和我陌生即敵」，也是點破了所謂「區分敵我」，所謂「階級鬥爭」的實質的：不過是要杭除異己。而對沈從文這樣的作家而言，動輒「區分敵我」，就意味着隨時會因為一部作品而變成「敵人」，這樣的不安全感，應該是沈從文幾次欲寫又止的外在的社會環境的原因。

---

175 在文革中沈從文的這篇《抽象的抒情》被查出，專案人員在審查時，特地在「少數特權人物或多數人」這句話下打了紅線：他們也注意到沈從文這一觀點的異端性和重要性。

其四，沈從文對所謂「思想改造」也提出了質疑，在他看來，把作家、知識份子的思想改造作為發展社會主義文藝的關鍵 (這也是當時的主流觀點)，是過於「簡單化」的，如果進一步「不改造」就「鬥爭」，依然會「落空」，「許多有用的力量反而從這個鬥爭中全浪費了」。

這樣，沈從文就幾乎涉及到了他那個時代最重要的政治、思想、文化、文學問題。他當然不是以一個理論家的自覺來進行這些思考的；他說他是一個「經驗主義者」，他是從他的生活與寫作實踐的感受，以他自己的方式，進行他的追問的。而他這樣的追問，有一個直接的動機，就是要弄清自己的實際處境。因此，文章中的許多話，都可以視為他的自我審視，內心獨白的。比如，「他的存在太渺小了，一切必須服從於一個大的存在，發展」，「他樂意這麼做，他完了。他不樂意，也完了。前者他實在不容易寫出有獨創性獨創藝術風格的作品，後者他寫不下去，同樣，他消失了，或把生命消失於一般化，或甚麼也寫不出」，「在他真正希望終身從事的業務上，他把生命浪費了」，「不怪外在環境，只怪自己，因為內外種種制約，他只有完事。他掙扎，卻無濟於事。他着急，除了自己無可奈何，不會影響任何一方面」。在面對或者聽從指令「胡寫」或者「不寫」二者必居其一的選擇時，他選擇了「不寫」。[176]

應該進一步琢磨的是沈從文這句話：「不怪外在環境，只怪自己」。沈從文在給大哥的信中，也談過類似的話：「由外而來，還可望外面環境好轉而得恢復一部分。由內工作失敗感而形成的一種看不見、摸不着，但是卻存在的事物，腐蝕着自己的對工作信心和熱情時，卻不易挽救」。[177] ——這裏說到了自己的「失敗感」而且「不易挽救」，大概是觸動了沈從文內心深處最大的隱痛：這是一個「看不見，摸不着，但是卻存在」的深層次的文學困境。

---

176 以上引文見《抽象的抒情》(1961)，《全集》16卷，頁527，530，532，533，534，532，534，531。

177 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》19卷，頁197。

這是最終無法迴避的：「事實(上)全民族抗日鬥爭起來時，我的筆，由於和社會隔絕，停頓了。」[178] 更準確的說，沈從文的創作困境早在四十年代就已經出現了。我們知道，沈從文的創作，在三十年代達到了高峰。一九四九年沈從文在回顧自己的人生和創作道路時，有一個非常重要的概括性的總結：「一面是生活屈辱，一面是環境可怕。唯一能救助我的，僅有一點舊小說，和鄉村簡單的生活和自然景物」，「這就是我作品中對平靜鄉村人民生命的理解基礎」：這是他避免自我屈服、墮落，從生存困境中掙扎而出的生命救贖。「作品中的鄉土情感，混合了真實和幻念，而把現實生活痛苦印象一部分加以掩飾，使之保留童話的美和靜，也即由此而來」。因此，在沈從文心目中的《邊城》、《丈夫》這些他的創作的顛峰之作，「裏面自然浸潤有悲哀，痛苦，在困難中的微笑，到處還有『我』！但是一切都用和平掩蓋了，因為這也還有傷處。心身多方面的困苦和屈辱烙印，是去不掉的。如無從變為仇恨，必然是將傷痕包裹起來，用文字包裹起來，不許外露」[179]。如果讀不出沈從文用「和平」的文字包裹下的心靈下的「傷處」，是讀不懂沈從文的這些鄉村「牧歌」的：這是他的流浪於現代都市，受傷的充滿危機的生命和著意幻化的「平靜鄉村人民生命」、大自然的生命的一個融合。這是沈從文創作的特殊魅力所在：當年以及以後的許多因種種原因陷入困境的讀者，也都從他的作品中得到了生命的「救贖」。這是他的優勢所在，也是他的限制：一旦脫離了這樣的平靜鄉村人民生命，或者鄉村生命的平靜瓦解、消失，都會帶來他創作的危機。

四十年代的沈從文所面臨的恰恰是這兩方面的問題。一方面，抗日戰爭帶來的社會大動盪，鄉村的平靜已經無法維持。沈從文在《長河》裏寫到的那位老水手對「新生活運動」可能帶來的鄉村變動充滿疑懼，這自然有其深刻之處，[180] 但也是內含着

178 《我的學習》(1951)，《全集》12卷，頁368。

179 《一個人的自白》(1949)，可《全集》27卷，頁10，13，10–11。

180 我在《我的一個提醒》的演講裏對這樣的農民的疑懼的歷史與現實意

沈從文對鄉村生命平靜的被衝擊的心中之憂痛的。更重要的是，四十年代的沈從文蝸居邊地學院，不但和戰亂中的社會隔絕，而且筆也「離開土地和人民，自然即慢慢失去了應有的健康性」。這是許多研究者都注意到的四十年代沈從文創作的變化：從寫鄉下人的生命形態，到寫現代知識男女的愛欲與幻想，個人日常生活中的生命體驗和感悟，表現出極強烈的象徵化與唯美化的傾向。沈從文在五十年代初對此有一個反省：「我手中的筆，用到小說方面，則越用越和現實隔離，而轉成一種純粹情緒觀念的排列玩賞，早形成一種病的存在」[181]——這樣的反省，或許有那個時代的烙印，但不是沒有道理的。[182]

沈從文四十年代的創作，還有很大的文體實驗的性質。如前所說，沈從文的創作所要堅守的「五四」文學革命的目標之一就是要創建「健全、純潔、新的語言文字」，因此，語言文字和文體的實驗本是他的創作的另一個重要動力。他說他在三十年代的一部分作品就是「為示範而完成。為(學習文學的)同學敘事習作作參考而成」。但也正如他後來的反省所說：「長處中因之也即同時有了弱點，即在設計上的過份注意，慢慢失去了本來的健康、素樸，和時代的變動必然日益游離」[183]。到了四十年代，這樣的游離於社會和時代的純粹的文體實驗，就更加顯露了弱點，如沈從文自己說的，「越寫越晦澀，抽象。一直到意思如此如彼，讀者無從相似印象，這麼下去當然不免誤人兼誤己。誤人猶

義，有過一個簡單的討論，可參看。文收《致青年朋友》(長安出版社，2008年)。

181 《解放一年——學習一年》(1950年初)，《全集》27卷，頁52。

182 讀那個時代的沈從文反省、檢討的文字，可以發現，沈從文是極其認真，又極其真誠地去寫檢查、反省的，因此，除個別的勉強「認罪」之言，大多數的反省，或有誇大之處，但又是反映了他當時的真實認識的。有的時候，他寫着寫着又發起牢騷來，如他在革命大學結業時寫的《總結。思想部分》裏突然冒出一句：「筆無從用到更合需要方面去，卻來寫這種永遠寫不對的總結」。(見《全集》27卷，頁107)這都是很有意思的。

183 《總結。傳記部分》(1950)，《全集》27卷，頁86。

不會太多，因為至多看不懂，擱下不看，誤己則恰像是資本主義國家的機器，本來是由人製造它，控制它，生產必需品，到後機器日精，奢侈品的生產倒支配了人」[184]：應該説，這樣的反省也是點到了要害的。當然，我們也不必因此全盤否定沈從文四十年代文體實驗的意義和價值。但一個事實也是必須正視的：到四十年代，沈從文創作的高峰期已經過去。

這是有着更加深刻的原因的。沈從文對此也有清醒的認識。他在一九五一年所寫的《我的學習》一文裏，談到了他自己這樣的作家的內在矛盾與根本問題：「雖活到二十世紀波瀾壯闊鬥爭激烈的中國社會，思想意識不免停頓在十九世紀末的文學作家寫作意識領域中」[185]。

這不僅是因為沈從文這樣的作家是十九世紀末文學滋養出來的，更是指他的「寫作意識」，觀察、感受、思考、把握、表現人生、社會的方式，都是更接近十九世紀的作家的。前文説到的，也是他自己最為看重的對「鄉村簡單生活、自然景物」的迷戀，對「平靜的鄉村人民生命的理解」與把握，抒情詩的寫法，對文字的音樂性、繪畫性的追求，刻意保留的「童話的美和靜」，浪漫主義的氣息……這些構成沈從文主要創作特色的文學要素，在某種意義上可以説都是「十九世紀式」的。[186] 但正如沈從文所意識到的那樣，二十世紀卻是一個「波瀾壯闊鬥爭激烈」的時代，於是，就產生了這樣的一種對鄉村生活、寧靜生命的把握方式，追求「美和靜」的審美情趣，「無從配合這個動的社會、動的政治哲學，反映最活潑生動而有發展性的一面」的矛盾和問題。[187]

而這一「靜」的文學方式和「動」的時代、社會之間的矛

---

184 《解放一年——學習一年》(1950初)，《全集》27卷，頁53。

185 《我的學習》(1951)，《全集》12卷，頁368。

186 當然，沈從文的創作更有中國傳統文學，鄉土文化的深刻影響，那是要另作討論的。這裏主要着眼於他和西方十九世紀文學的聯繫。

187 《總結。思想部分》(1950)，《全集》27卷，頁99–100。

盾，在一九四九年以後的沈從文這裏，又顯得格外尖銳與突出。五十年代，沈從文曾有機會到四川農村參加土改，在濟南、青島、南京、上海等城市參觀，他最強烈的感受，就是一切都在「動」，「全面在動，動得十分徹底」，[188] 他不僅看到了「有千萬種聲音在嚷，在叫，在招呼」的城市，[189] 更看到了一個「在計劃中變動的農村」，[190] 這是和他所熟悉並寄以深情的「平靜的鄉村人民生命」完全不同的另一個農村，另一種生命形態。他在理性上完全明白：「這就是歷史，真正的歷史。一切在孕育，醞釀，生長。現實的人和抽象的原則，都從這個動中而結合，發展，向一個目標而前」，因此，他由衷地歡迎這樣的新時代、新社會的「動」，而且期待「我在其間也隨之而前」。[191] 但他卻又深深地陷入了無法適應的困擾之中。不僅是他對這樣的「動」完全無從把握——他早說過，自己一生都是時代、生活的「旁觀者」，「一切作品都缺少對人生深入，只是表面的圖繪」，[192] 他「想的是過去的農村和未來遠景」，對「當前 (的農村是) 完全隔膜」的[193]：他知道自己的弱點；但真正讓他苦惱的是，他深以為傲的得心應手的藝術手段在表現這樣的「動」的社會、人生時，卻顯得完全無力，甚至會弄巧成拙：「小說中過度用作風景畫或靜物題材，和作曲子發展過程，把動的人事成為繪畫和音樂安排，即可不免慢慢失去本來的素樸明朗，轉而為晦澀，為悠忽，不易理解，缺少共通性，也就缺少傳遞性，發生不良作用，和讀者對面時，一切長處反而會成為短處的。」[194] 他所擔心的，正是這樣的長處變成短處的藝術悲劇在自己身上發生。他也設想可以

---

188 《覆沈雲麓》(1958)，《全集》20卷，頁231。

189 《致張兆和》(1957)，《全集》20卷，頁157。

190 《致金野》(1951)，《全集》19卷，頁195。

191 《致張兆和》(1951)，《全集》19卷，頁175。

192 《一個人的自白》(1949)，《全集》27卷，頁17。

193 《總結，傳記部分》(1950)，《全集》27卷，頁80。

194 《總結，傳記部分》(1950)，《全集》27卷，頁79。

「把自然景物的沉靜和人事的動結合起來」，[195] 把「寫靜」，「寫家常」和「寫動，寫變故」，「寫特別事」結合起來。[196] 但我們如果讀這一時期沈從文在給家人的信中對土改中的農村的描述，就可以分明感到，他筆下的「動」的階級鬥爭的人事，都是抽象、理性的，偶而寫到的自然景物，卻是絕妙的靜物畫。[197] 沈從文寫的唯一一篇反映土改的小說《中隊部》，是用一個個電話聯綴而成，大概是要營造忙碌、緊張的氣氛，表達作者所感受到的生活的動態和節奏。但因為具體的描寫跟不上，就給人以過度運用技巧的感覺。而「一切聲音都好象出自土地，又被土地即刻吸收，轉若十分沉靜，特別是中午時的雞鳴」這樣的神來之筆卻讓人眼睛一亮。[198] 沈從文終於明白，他那寫慣了「平靜的鄉村人民生命」的筆法，用來描繪「在計劃中變動的農村」大概是要失效的。於是，他想到或許應該「稍稍回頭寫五四以來事，抗戰時事，專為學生和中層幹部看，中學教員看」，「會比較容易下筆，也比較容易成為百萬讀者發生興趣的東西」。[199] ——其實，在創作高潮過去以後，不再追求新的突破，而立足於自我完善，繼續完成預定計劃，寫類似《邊城》那樣的鄉村故事，[200] 對沈從文未嘗不是一個好的選擇。

但沈從文似乎並不甘心於此，原因就在他念念不忘要吸引新社會裏的「百萬讀者」：這對自覺追求在和現實與未來讀者的交流中獲得生命的意義和永恆的沈從文是很自然的要求。這樣，他又陷入了一個矛盾的困境：「目下的寫作方式似乎束縛了手

---

195 《致金野》(1951)，《全集》19卷，頁194。

196 《致張兆和、沈龍朱、沈虎雛》(1951)，《全集》19卷，頁224。

197 參看《致張兆和、沈龍朱、沈虎雛》(1951)，《全集》19卷，頁220–221。

198 《中隊部——川南土改雜記之一》(1952)，《全集》27卷，頁482。

199 《致張兆和》(1956)，《全集》20卷，頁111。

200 一九五一年還在農村參加土改時，沈從文就在給張兆和的信中透露過計劃在三年內「把我擬寫的另外幾個中篇故事草稿完成」，「有三個必然可得到和《邊城》相近的成功」。見《全集》19卷，頁159。

中這只筆，不大好使用。未用它前得先考慮寫的是否真，再考慮讀者，自己興趣、文字，放在第四五以後，寫出來不可免會見得板板的，或者簡直寫不下去」。[201] 既要堅守自己的「興趣、文字」，又要「考慮讀者」，對於沈從文是一個兩難的選擇。因為這是沈從文並不熟悉的新社會裏的新讀者，他們未必接受他的文筆。這一點沈從文看得也很清楚：「自然景物的愛好實在不是農民情感。也不是工人情感，只是小資情感。將來的新興農民小說，可能只寫故事，不寫背景」，「絕無風景背景的動人描寫」。[202] 而風景背景的描寫，在沈從文這裏，卻是幾乎具有生命本體、文學本體的意義的，[203] 失去了風景背景，就沒有了沈從文的文學，甚至沒有了沈從文這個「人」。

沈從文曾試圖適應新農民讀者的要求，寫過一篇「只有故事，不寫背景，沒有風景」的小說《財主宋人瑞和他的兒子》，其中雖也不乏生動的細節和語言，具有一定的可讀性，但無論如何，已經看不出這是「沈從文的作品」了。[204]

但頑強的沈從文仍然要堅持寫他的小說：他太相信，或者說太寄希望於自己這只筆了。他不只一次地在給親人的信中談到，如果停止寫作，就太可惜了，「只有我們自己可以說，這真是國家損失」。[205] 其實他早已經歷過一次創作的失敗。一九五〇至一九五二年間他以革大學習期間遇到的老炊事員為原型，寫了一篇題為《老同志》的短篇小說，[206] 前後七易其稿，可謂用盡了心力。沈從文在寫給夫人的信中說：「完成後看看，我哭了」，因為這一篇「觀點是人民的，歌頌新的一代」的作品，說明「我

---

201 《致張兆和》(1958)，《全集》20卷，頁243。

202 《致沈龍朱、沈虎雛》(1951)，《全集》19卷，頁246。

203 參看《關於西南漆器及其他》(1949)，《解放一年——學習一年》(1950)，《總結。傳記部分》，《全集》27卷，頁23，52，76，78–79。

204 小說收《全集》27卷《忘履集》。

205 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁197。

206 小說收《全集》27卷《忘履集》。

頭腦和手中筆居然還得用」，大概還能夠為新社會服務吧[207]。但他沒有料到，作品寫出以後卻無處發表，不得已寫信求助於丁玲，[208] 又不得回應：新社會似乎並不接受他的新小說。更讓他難堪的是，當冷靜下來，重讀這篇試作，就不得不承認，小說寫得「過細，為不必要」，而且「事少解釋多，方法不大好」，「主題也若轉到知 (識) 份 (子) 改造去了」。[209] 對於沈從文，這無疑是一篇失水準的作品，唯一能顯示他個人文筆的「那只花貓」的描寫，[210] 也是和全篇描寫游離，不協調的。這樣的自審是令人心酸的。

但沈從文並不氣餒，十年後又進行了新的衝擊：他從一九六〇年開始，着手寫一部以夫人的堂兄張鼎和烈士為原型的描寫「前僕後繼的革命生涯」的「長篇傳記體小說」。[211] 這回沈從文又是興致勃勃，甚至雄心勃勃，他在寫給大哥的信中就談到他自信小說寫出來，應比當紅的《紅旗譜》「真實有力得多」，「而且一定會比《邊城》寫得好得多」。[212] 但他並非不了解其中的困難，也並非沒有困惑。也是在給大哥的信中，他這樣訴苦：「目下對寫作要求又不同往年可以放手從個人認識問題寫去，毫無任何抽象拘束，現在主要是用傳記體寫革命，實不大好寫」，[213] 這就意味着他要放棄自己最熟悉，也最熱衷的短篇小說寫作，而他又很難適應盛行一時的長篇小說的寫法，「現在人樂意要一點浪漫誇張敘述法，我就不會」，「如何寫」就很「費周章」：可見，從一開始，沈從文寫作的手腳就是被捆着的。從這一點看，他又確實不抱希望：「絕不會是一本熱鬧書，也有可能完全失

---

207 《致張兆和》(1951)，《全集》19卷，頁158。

208 《致丁玲》(1952)，《全集》19卷，頁353。

209 《致張兆和》(1952)，《全集》19卷，頁295。

210 沈從文幾次提及這只花貓，足見他的看重。參看《致張兆和》的兩封信，《全集》19卷，頁158，285。

211 小說僅寫出部分章節的片斷初稿，現以《死者長已矣，存者且偷生！》為題，收《全集》27卷《忘履集》，編者附記對寫作經過有簡要說明。

212 《覆沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁482。

213 《致沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁374。

敗，只能當成一種資料看待」。[214] 這就和前面表達的雄心壯志形成巨大反差，恰恰是這樣的主觀追求與客觀可能性的巨大反差，造成了沈從文內心的焦慮。於是，終於又有了一次自審，直逼寫作的多方面的困境：「如照普通章回小說寫」，「一般讀者可能滿意，自己卻又不易通過」；「(如) 照實寫」，卻有「不甚宜於當前讀者處」，還得擔心「來自各方面，要求不一致，又常有變動」的「批評」，「怕錯誤似乎是共通心理」；「照舊方法字斟句酌，集中精力過大，怕體力支持不住」——這樣，作家就處於「批評家」的意志 (實質是黨和國家的意志)，[215]「讀者」的要求，與「自己」的追求以及體力的限度，這三者的擠壓，以至撕裂之間，這幾乎是無法寫作的。這樣，前文一再提及的沈從文所面對的「由外而至」的「毀的原因」，就已經達到了極致。

而更為致命的是，沈從文又清楚地意識到，自己的「文字表現力也已經大半消失，許多事情能記憶，可再不可能通過文字組織來重現，真是無可如何」。[216]「時間一過，能力喪失，再回來找尋，找尋不着了。這種悲劇大致也是無可避免的。」[217] ——我們注意到，後一句話，是沈從文在一九五七年寫給大哥的信中說的，我們在前文所引的「失敗感」雲雲也是在一九五七年的信中提出的；可見他早已有了這樣的「能力喪失」的「失敗感」，「悲劇」感，這是他絕不願意，甚至恐懼於承認的，他還要作最後的掙扎，於是，就有了這一次一九六〇年的努力。而最終他還是正視了這樣的「文字表現力已經大半喪失」的現實，正像他在一九五七年就意識到的那樣，「由內而來」的「工作失敗感」是「不易挽救」的。

---

214 《覆沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁406，407。

215 1961年沈從文在一封寫給汪曾祺的信中談到他「特別怕批評家」：「我年紀已到六十歲，即或再憋氣十足的來在寫作上下功夫，實在成就也有限。而且再也受不住甚麼殲滅性打擊批判」，「想到這一點，重新動筆的勇氣，不免就消失一半」。《全集》21卷，頁22。

216 以上引文見《致沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁465–466。

217 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁196–197。

據說，一九六一年冬，中國作協曾給沈從文提供了一次長住寫作的條件，但儘管已經「充分準備了材料」，卻還是因為無法擺脫寫作困境，「不知從何下手」而罷筆。[218]

沈從文的小說創作結束了，他的生命也因此落入了谷底。——他說過，他自己「整個的生命都是為短篇小說所支配，寫的，談的，讀的，想的全離不開它」。[219]

但如果放眼來看，在文學史上，由於創作高潮過去，或者某種創造的可能性發揮到了一定程度，難以為繼或不再處於最佳狀態時，放棄原有的選擇，或另作選擇，其實也是正常的，而且也不乏先例。魯迅當年由小說創作轉向雜文寫作，聞一多、陳夢家、吳組緗等由詩人、小說家轉而為學者，就多少具有這樣的性質。至於另一些作家，雖未另作選擇，但在以後的創作中就漸顯退勢，這是用不着迴避的事實，而且也屬正常。在我看來，曹禺、張愛玲等一批作家在四十年代創作達到高峰以後，再難有當年的風光，不僅有時代的原因，也有作家創作自身內在的表現力喪失或削弱的問題。將沈從文的停筆，置於這樣的視野下，就更容易理解了。

沈從文自己也是看到了這一點的。就在我們一再提及的一九五七年的那封說到「失敗感」的信裏，他就談到在創作失敗時，他「變成了半瓶醋的文物專家，而且有欲罷不能情形」。他說，這是「可用『失之東隅，收之桑榆』自慰」的。[220]

當然，這樣的轉變，包括他的停止創作，都有被迫的成份；但也有他的主動選擇的方面。這就是我們要討論的最後一個問題——

---

218 見編者附記，《全集》27卷，頁531。

219 《覆沈雲麓》(1960)，《全集》20卷，頁406。

220 《覆沈雲麓》(1957)，《全集》20卷，頁197。

五、沈從文如何在痛苦挫敗生活中，把生命支持下來，並獲得新的價值？

這幾乎是沈從文的一個信念：「置之死地而後生」。[221] 但這絕不是一個必然的自然的過程。所謂「絕路逢生」是需要經過主觀努力的，問題是如果找到「逢生」之路。沈從文面臨的是三個問題：要有怎樣精神狀態？到哪裏去尋找新的精神力量？要選擇怎樣的具體途徑？

於是我們注意到沈從文的兩段話——

> 從生命的全部去看……萬千人在歷史中而動，或一時功名赫赫，或身邊財富萬千，存在的即儼然千載永保……但是，一通過時間，甚麼也不留下，過去了。另外或有那麼二三人，也隨同歷史而動，永遠是在不可堪忍的艱困寂寞，痛苦挫敗生活中，把生命支持下來，不巧而巧，即因此教育，使生命對一切存在，反而特具熱情。[222]

「犧牲一己，成全一切」，因之成為我意識形態一部分。現在又輪到我一個轉折點，要努力把身受的一切，轉化為對時代的愛。從個「成全一切」而沉默，轉為「積極忘我」。[223]

這裏，有幾個關鍵詞：「歷史」——要「隨歷史而動」，生命在和歷史的聯繫中獲得價值，而不以「功名」和「財富」為追求；但又要有長遠的歷史眼光，「從生命的全部去看」，不求一時一地之功利得失。這裏是包含着一種深遠的自信的，即所謂「天生我才必有用」，經過「時間」的淘洗，自己終會被歷史所承認，只是需要「等待」，甚至是長久的屈辱，幾乎無望中的等

---

221 《覆沈雲麓》(1959)，《全集》20卷，頁328。

222 《致張兆和》(1952)，《全集》19卷，頁311。

223 《致布德》(1950)，《全集》19卷，頁68。

待。[224] 沈從文說，他是從《史記》中得到啟示的[225]；那麼，他作出在長久的屈辱中等待的選擇時，是想到了司馬遷的命運，並從中獲得力量的。

「犧牲」，「成全」與「愛」——沈從文相信，歷史的前進，是需要以「犧牲」一些人為代價的；既然歷史選擇了他來做犧牲，那麼，他是甘願「犧牲一己，成全一切」的：沈從文並不諱言，這是他和《舊約》的一點「關聯」[226]。他因此獲得了「愛」，對國家、民族、人民、時代、社會的愛，對下一代，未來的愛。在沈從文的理解裏，這樣的「愛」，又是和《史記》、杜甫為代表的中國文學裏的「對人生有情」的傳統相聯接的，這是一種「深入的體會，深至的愛，以及透過事功以上的理解與認識」[227]。以這樣的「愛」和對人生的「有情」作為推動力，做一點對國家、民族、社會、人民、青年一代有益的事情，就是很自然的選擇。但一己的生命也就因此和廣大的生命獲得了有機的聯繫，沈從文說他進入了「自己和社會相互關係極深的一種心理狀態」，心中「極慈柔」[228]：這是非常動人的。「熱忱的、素樸的去生活中接受一切，會使生命真正充實堅強起來的」[229]，不僅可

---

224 沈從文在1961年寫信給汪曾祺說：「我怕來不及看到對我工作和工作態度的正當估價機會了」，但「我總多少有點迷信」，「寫作上的『百花齊放』」的時候終會到來。因此，他如此勸戒汪曾祺：「你還年青」，「你應當在任何情形下永遠不失去工作信心」，「還是寫下去吧」，「後來人會感謝你的！《全集》21卷，頁22。後來的歷史也證明了這一點。汪曾祺因此說，沈從文的一些話「常有很大的預見性」(《沈從文轉業之謎》)。而這樣的預見性其實是根源於沈從文對歷史的最終公正性的基本信念的。

225 沈從文在四川農村參加土改時在寫給夫人和孩子的信中特意提到，他在「糖房外垃圾堆中翻出一本《史記》列傳選本，就把它放老式油燈下反復來看」，得到許多啟發。參看《全集》19卷，頁317–319，311–312。

226 《致布德》(1950)，《全集》19卷，頁68。

227 《致張兆和、沈龍朱、沈虎雛》(1952)，《全集》19卷，頁318–319。在另一封信裏又談到「這時候讀杜甫，易懂得好處和切題處」，《全集》19卷，頁226。

228 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁28。

229 《覆汪曾祺》(1961)，《全集》21卷，頁18。

以「在不可堪忍的艱困寂寞，痛苦挫敗生活中，把生命支持下來」，而且還會獲得積極進取的力量，產生對生命的「特具熱情」，這在處於逆境中的沈從文是極其難得，極其可貴，也是對後人特具啟發性的。

「沉默」——這是一種「積極忘我」的生命狀態，更是一種堅忍的生命力量，一種「悲劇轉入謐靜」的生命境界[230]。而且，我們還由此發現了沈從文和「沉默」的大地，「沉默」的人民之間的血緣性的精神聯繫。

這就説到了我們要討論的第二個問題，在被體制拒絕、排斥以後，沈從文的精神資源與力量源泉問題。

沈從文幾乎是並不費力地就找到了生命的新的支撐點。他説自己「信念的基礎，是奠於一個對土地人民和文化史的熱愛廣泛前提上」[231]。他還明確指出：要「作出點真正有創造性的新東西」，就必須「從傳統和民間兩方面取法」[232]。可以説，當體制將沈從文邊緣化，他又從「傳統」與「民間」，「土地」與「人民」那裏找到了生命的歸依，並因此重新回到了「歷史」。這對「鄉下人」沈從文是十分自然的選擇：他本屬於中國這塊土地，屬於土地上的文化與人民，既然主流社會對他關閉了大門，那麼，「回到這些人身邊去。這才是生命！」[233]「靠攏人民」，「沉默歸隊」[234]，就成了一個絕對命令。正如他自己所説：「古代傳説鳳凰到時自焚，就能得到新的生命。我生長的地方原就名叫『鳳凰』縣。和那小地方人去共同勞動和同享苦樂，會有鳳凰重新孵化的一天！」[235] 沈從文正是從回歸大地與人民，重建和傳統與民間的歷史聯繫中，獲得「鳳凰涅」的歷史機遇的。

---

230 《四月六日》(1949)，《全集》19卷，頁28。

231 《解放一年——學習一年》(1950)，《全集》27卷，頁50。

232 《覆沈虎雛》(1952)，《全集》19卷，頁305–306。

233 《題於〈柏子〉文末》(1948–1949間)，《全集》14卷，頁464。

234 《我的感想——我的檢討》(1950)，《全集》14卷，頁403。

235 《我》(1958)，《全集》27卷，頁168。

問題是如何建立這種聯繫。沈從文開始是寄希望於他所衷愛並最有基礎的小說創作來溝通，但在失敗以後，就轉向了文物研究。這也是一個自然的轉變。不僅是因為他從年輕時起，就對民間工藝、歷史文物，饒有興趣，有了一定基礎；更重要的是，他從一開始就對民間工藝有着非常獨特的體察。他説過：「認識我的生命，是從音樂而來；認識其他生命，實由美術而起」。這裏説的「美術」，主要是指民間工藝美術，而他在工藝美術背後看到的是「其他生命」，他説，自己「愛好的不僅僅是美術，還更愛那個產生動人作品的性格的心，一種真正『人』的素樸的心」，「不僅對制作過程充滿興味，對制作者一顆心，如何融會於作品中，他的勤勞，願望，熱情，以及一點切於實際的打算，全收入我的心胸」。而且他還有自己獨特的考察、研究方式，他説那是一種「讀那本大書的方式」，也就是説，他是把這些工藝美術、歷史文物，當作一本社會、歷史的「大書」來「讀」的，他「看形態，看發展，並比較看它的常和變」，並由此看社會和歷史的常和變。[236] 這樣，我們也就對沈從文的選擇，有了一個新的理解：如果説，當年他是把通過音樂對自我生命的認識，化成了牧歌體的小説創作；那麼，他現在又將通過工藝美術獲得的對「其他生命」的認識，轉化為歷史文物的研究。而二者在根本上是相通的：所關懷的都是「人」的生命及其背後的「社會」和「歷史」。

我們還需要注意的是，沈從文是在一九四九年以後，開始這樣的轉變的，這就必然同時要受到時代的影響，這就是我們在本文的第二部分已經略作討論的他對歷史唯物主義的接受。他因此把自己的文物研究規定為「從文物出發，來研究勞動人民成就的『勞動文化史』、『物質文化史』，及以勞動人民成就為主的『新美術史』和『陶』、『瓷』、『絲』、『漆』，及金屬工藝

236 《關於西南漆器及其他》(1949)，《全集》27卷，頁22，23，24。

等專題發展史」。[237] 這樣，就不僅和新社會、新時代達到了對接，而且也和他的「鄉下人」立場契合。他在這些研究中傾注了如此真摯濃厚的情感，如汪曾祺所説，「他對這些手工藝品的讚美是對製造這些精美器物的勞動者的讚美。他在表述這些文物的文章中充滿了民族自豪感」。[238] 這樣，他的文物研究也就獲得了他的小説創作所特有的詩性特徵，汪曾祺把沈從文的文物研究稱作「抒情考古學」，[239] 是很有見地的。

不僅如此。早在一九四八年沈從文就指出：文物是「全民族公共遺產，是人類心智、感情和勞動結合向上的文化指標」，他因此提出要開展「文物保衛」運動，以此作為「文藝復興」，再造民族精神的起端。[240] 在新中國成立以後，他更大聲疾呼，要「從一個更博大更深遠一些目標出發」，開展大規模的文物研究，這樣才能和「優秀傳統浸潤融合」，「啟發出一種新的創造心」，以真正推動「文化高潮」的到來，並表示自己因此而感到「焦慮和惶恐」。[241] 這就意味着，在沈從文的心目中，文物研究是和一個大的目標聯繫在一起的，他是自覺地要通過自己的文物研究，將自我生命和民族文化的發展，歷史的進步取得有機的聯繫。他一再表明，自己願意做一名「博物館説明員」，不過是「企圖把個人有限生命，試就本業學習中經常接觸到的，有待一一解決的小問題，盡力所及。來進行些常識性探討，為我年輕的同事盡點應盡責任」，「作些『接力賽』的準備」。[242] 但他同時也確信，自己的微細的工作是歷史 (文物研究史，以至中國文化史) 長河裏的一點一滴，但也因此獲得了一種長遠的意義和價

237 《我為甚麼始終不離開歷史博物館？》(1968)，《全集》27卷，頁245。

238 汪曾祺：《一個愛國的作家》，文收《汪曾祺全集》(四)，頁250，北京師範大學出版社，1998年。

239 汪曾祺：《沈從文的寂寞》，《晚翠文談新編》，頁191。

240 《收拾殘破——文物保衛一種看法》(1948)，《全集》31卷，頁293，298。

241 《敦煌文物展覽感想》(1951)，《全集》31卷，頁308。

242 《扇子考。後記》(1978)，《全集》29卷，頁313。

值。於是，我們發現，當年沈從文從事小說創作，期待因文字的不朽而獲得和百代千載的後代「晤對」的價值，現在，他雖然轉而為文物研究，但那將有限的生命存留於永恆的歷史中的期望，卻依然一脈相承。

通過以上幾個方面的考察與分析，我們自然可以得出這樣的結論：沈從文說他後半生的文物研究「和個人前半生搞的文學創作方法態度或仍有相通處」是有充分根據的。沈從文還自我評價說，他的文物研究的主要代表作《中國古代服飾研究》「給人印象，總的看來雖具有一個長篇小說的規模，內容卻近似風格不一分章敘事的散文」。[243]

沈從文就這樣以一種獨特的方式，最終完成了他的「文學家」的形象。

2009年2月21日，3月6日
3月9–16日，4月1–7日

243 《中國古代服飾研究前言》(1980)，《全集》32卷，頁10。

台灣與東亞文學中的魯迅

陳芳明

一、台灣文學與東亞文學的對話

東亞文學的概念，對台灣學界也許還是新穎而陌生。尤其對現階段的台灣文學研究者，這是一個猶待開發的全新領域。台灣的歷史經驗，很難脫離東亞文學發展的脈絡而存在。在日據時期，台灣作家大量吸收明治大正以降的日本文學遺產，同時也迂迴接受五四以降中國新文學運動的能量。無論是左翼或右翼的作家，都在他們的閱讀過程中觸及日本與中國文學的文學思想與藝術精神。到了戰後，大量的中國作家來到台灣，也把他們審美結構裏的五四與三〇年代經驗一併攜來，形塑了台灣文學繁複、多重的歷史根源。

東亞國家中，日本是最早到達現代，也是最快成為帝國的國家。在帝國擴張的過程中，日本作家獲得有利條件，吸收西方的文學思潮與創作技巧。現代主義運動在一九二〇年代的日本就已宣告成熟，便是最好的印證。由於站在文學發展的前端，東亞各國的留學生在日本也接觸到成熟的創作與豐饒的翻譯。在日本接受現代化教育的魯迅，正是典型的例子。沒有留學日本的經驗，魯迅思想就沒有體驗現代化的洗禮，從而也就沒有文學啟蒙者的魯迅。

魯迅回到中國，參與五四運動時期的新文學運動，並且開始奠定他的創作地位之際，台灣新文學運動還正處在萌芽階段。他的文學作品被介紹到台灣時，是與同時期的作家胡適、郭沫若、郁達夫並置於一九二〇年代的《台灣民報》。對台灣文壇而言，

魯迅的地位還未被凸顯出來。真正能夠理解魯迅文學的歷史意義，必須等到一九三六年魯迅去世時，台灣作家才追認他的文學地位。[1] 然而，對於魯迅的評價，由於戰爭的爆發而宣告中斷。殖民地體制下的知識傳播，往往受到外在政治環境的影響，以致發生斷裂與跳躍的現象。

不過，在這段期間有一個事件不能不注意的，便是楊逵與日本警察入田春彥的認識。入田春彥原本被總督府指派來跟蹤楊逵，卻因仰慕楊逵文學而相互成為好友。入田因揭發警察內幕而被勒令在一九三八年離開台灣時，遂決心自殺以明志。入田在遺言裏，把所藏日本改造社《大魯迅全集》捐贈給楊逵。這個事件的意義，必須要到戰爭結束後才彰顯出來。楊逵在戰後初期把魯迅《阿Q正傳》譯成日文，完全是拜賜於戰爭期間閱讀《大魯迅全集》。[2]

因此，台灣文學的研究與反省，就不可能停留在孤立狀態。以楊逵的文學生涯為例，他從來就不僅僅是依賴自己的生命經驗來創造。從他的閱讀史可以發現，他接觸日本作家右派如芥川龍之介，左派如德永直的作品與理論。他在戰爭期間又獲得一套《魯迅全集》，而終於與中國左翼文學產生了連繫。作家之成為一位作家，拜賜於台灣的歷史環境與地理條件，在東亞文學的交會、對話、協商、抗拒的過程中得到鍛造。

東亞文學的範圍，在戰前殖民主義時期，應該是指日本、中國、滿洲、朝鮮、台灣。在戰後全球冷戰時期，還應包括香港、新加坡、馬來西亞。容許台灣文學與東亞文學相互比並觀察，是

---

1 有關日據時期台灣作家對魯迅的認識與理解，可以參閱陳芳明，〈魯迅在台灣〉，《典範的追求》，台北：聯合文學出版社，1993，頁305–339。以及中島利郎，〈日本統治下の台灣新文学と魯迅——その受容の概觀〉，收入中島利郎編，《台灣新文学と魯迅》，東京：東方書店，1997，頁47–88。

2 楊逵與入田春彥之間的過從，已有詳細的研究與挖掘，參閱張季琳，〈楊逵與和入田春彥——台灣作家與總督府日本警察〉，《中國文哲研究集刊》，第22期，2003年3月，頁1–34。又見張季琳，〈楊逵の魯迅受容——台灣人プロレタリア作家と總督府日本警察の交友〉，《アジア遊学》，「東アジアが読む魯迅」特集，東京，2001。

為了測出台灣作家的歷史視野與歷史高度。採取開放、對照的態度從事研究，更能考察台灣文學創造實踐中的無限與侷限。近年來，國內學界集中在現代性與後殖民理論的討論，似乎已經奠下初步基礎，使台灣文學與東亞文學之間的對話有了運行的空間。探討魯迅文學在東亞的傳播史，相信可以開拓台灣文學的東亞視野。

二、一九五〇年代的台灣魯迅

在一九四七年二二八事件前後，介紹魯迅思想與生平最力者，莫過於台灣省編譯館館長許壽裳。他是魯迅的同鄉，也是一起遠赴日本留學的同伴。在台灣任職期間，他完成一部重要作品，就是一九四七年六月由台灣文化協進會出版的《魯迅的生活與思想》。這是台灣魯迅學的系譜中，介紹魯迅最為完整的作品。對台灣文壇而言，許壽裳扮演的角色相當重要。[3] 他是第一位使中國文學與台灣文學展開有系統對話的知識份子，如果他沒有在一九四八年受害，從而容許這種對話進行下去，戰後初期的台灣文化必有全然不同的氣象。但是，國民黨政府的文化政策早已視魯迅為假想敵。凡是研究魯迅者，幾乎都被認定是批判精神，甚至認為是共產黨的代理人。

魯迅文學與思想的傳播，便是在如此險惡的政治條件下宣告中斷。進入一九五〇年代的台灣，開始承受戒嚴體制所帶來的政治壓力。思想檢查與反共政策，伴隨着紅色肅清運動，對知識份子的精神傷害倍於過去的日據殖民時期。歷史條件不再容許魯迅文學閱讀與傳承的空間，代之而起的是長達三十年的反魯迅運動。

以高壓手段對付左翼知識份子的結果，也連帶使魯迅研究者

---

3 許壽裳任職台灣省編譯館館長時，一方面大量介紹中國文學給台灣知識份子，一方面也在館內設立台灣研究組，提倡對台灣歷史與文化的認識。參閱黃英哲，〈台灣における許壽裳の足跡——戰後台灣文化政策の挫折(上)(下)〉，《東亞》，第291–292号，東京：霞山會，1991年9–10月。以及黃英哲，〈戰後初期台灣における文化再構築——台灣省編譯館をめぐって〉，《立命館文學》，第537号，1994年12月。

一併遭到逮捕與槍決，許壽裳被刺殺是最早的例子。中國左翼作家在戰後初期有紛紛來台，其中不乏與魯迅生前有密切往來者，包括李何林、李霽野、台靜農、黎烈文。然而，在這段期間，他們並未留下任何文字介紹魯迅，反而是台籍作家楊逵、龍瑛宗、楊雲萍、蘇新，在一九四六年魯迅逝世十周年時，撰寫簡短的紀念文字。其中較值得注意的是基隆中學國文教師藍明谷，以筆名藍青撰寫一冊日譯的《故鄉》做為教科書。[4] 這可能是本地知識份子中，介紹魯迅思想與文學最為仔細的一位。書中不僅推崇魯迅的文字技巧，也肯定他的批判精神。藍明谷把魯迅的作品〈故鄉〉逐字譯成中文，並做注釋，每一段落之後還附有詳細解說。這樣一位認真的高中教師，卻在一九五一年的「基隆中學事件」中被國民黨槍決。[5] 另外，還有一位私淑魯迅的木刻家黃榮燦，來台推動木刻運動。那是魯迅生前極力提倡的民間藝術運動，在抗日戰爭期間獲得無數木刻家的響應，黃榮燦是加入這個行列的其中一位。縱然從未親炙魯迅生前的教誨，黃榮燦都遵循木刻運動的道路，來台後繼續發揚光大。這位左翼藝術家在一九五二年也被指控參加中共外圍組織而被處決。[6]

然而，在如此蒼白的獵紅時期，仍然也有作家以幽微的方式傳播魯迅精神。隱居美濃的作家鍾理和，在日記與小說的書寫，未嘗稍止地保留魯迅的批判精神。尤其在《鍾理和日記》裏不時引述魯迅的文字。鍾理和在戰爭期間旅居北京，大量閱讀魯迅。被處決的藍明谷，便是鍾理和在北京時期的摯友。鍾理和生前完成的小說《故鄉四題》，在精神上頗多與魯迅有互通之處。[7] 以

---

4 藍青(藍明谷)編著，《故鄉》，台北：現代文學研究會，1947。

5 藍明谷事蹟可以參閱陳芳明，〈藍明谷與一九五〇年代的台灣〉，收入《孤夜獨書》，台北：麥田，2005，頁251–257。另見，藍博洲，〈從福馬林池撈起的詩人藍明谷〉，《消失在歷史迷霧中的作家身影》，台北：聯合文學，2001，頁237–332。

6 參閱黃英哲，〈黃榮燦與戰後台灣的魯迅傳播(1945–1952)〉，《台灣文學學報》(政大中文系)，第2期，2001年2月，頁91–112。以及橫地剛，《南天之虹》，台北：人間，2002。

7 鍾理和與魯迅的文學關係，可以參閱澤井律之，〈ふたつの『故

這種隱晦方式傳播魯迅文學，應該是戒嚴時期的特殊現象。有關這方面的探索，可能需要更多的文本閱讀，才能抉隱發微。

如果戰後台灣出現過「魯迅熱」的話，那麼，它僅存在於一九四六至一九四七年的期間而已。從此以後，魯迅作品列入官方規定的禁書，沒有人敢於公開閱讀。於是，台灣文化界開始產生一種畸形的現象，知識份子沒有閱讀魯迅作品的自由，卻擁有批判、攻擊魯迅的自由。在國民黨文藝政策的支配下，中國三十年代左翼作家的作品，都一律劃為思想禁區；相形之下，許多右翼文人，特別是向國民黨靠攏的作家的書籍，在台灣都獲得重印的機會。尤其是當年與魯迅打過筆戰的右翼作家，如陳西瀅(陳源)、梁實秋、蘇雪林等人的作品，也都在魯迅缺席的情況下再度出版。不僅如此，一些擁護國民黨文藝政策的文人，如鄭學稼、劉心皇，也撰寫扭曲式的傳記作品，以達到塑造魯迅負面形象的目的。這種反魯迅的風潮，在國民黨統治中國的時期是前所未見的，在世界各國的魯迅研究中也是非常稀罕的。這種情況，全然是為了配合國民黨的反共政策。也正是有這樣逆流的現象，魯迅作品對一九五〇年以後的台灣文學就很難造成影響了。

反魯迅的風潮，在一九六〇年代達到了高峰。首先是陳西瀅的《西瀅閒話》在台灣重新發行，使台灣讀者第一次窺見當年陳西瀅是如何批評魯迅的。這冊書重印時，梁實秋還寫了一篇序說：「讀過魯迅先生的幾冊『雜感』的人應該記得，他曾不時的把西瀅先生挑選出來作為攻訐的對象，其最得意的諷刺詞就是『正人君子』四個字。當然魯迅先生所謂『正人君子』，是一個反語，意謂非正人君子。如今事隔三十多年，究竟誰是正人君

鄉』——鍾理和における魯迅の影響について〉，收入中島利郎編，《台灣新文学と魯迅》，頁107–132；澤井律之，〈北京時期の鍾理和〉，《よみがえる台灣文学》，東京：東方書店，1995。另見，張良澤，〈鍾理和文学と魯迅——遺書までの同じ道程〉，《共立国際文化》，第2号，東京：1992年3月；張良澤，〈台灣現代文学の父・鍾理和と魯迅〉，《しにか》，東京：1992年6月号。

子，這一筆帳可以比較容易的清算出來了。」[8] 梁實秋所提「正人君子」的問題，乃是指魯迅與陳西瀅在一九二五年到一九二六年間的筆戰。在一九二五年北京女師大的學潮事件發生時，魯迅站在學生的立場，反對北洋政府的壓迫。陳西瀅在這場學潮事件中，為女師大校長楊蔭榆辯護，發表文章於《現代評論》上。[9] 陳西瀅批評示威的群眾是「暴民」、「暴徒」，所以魯迅回敬以「正人君子」一詞。[10] 這是兩人長期論辯的一個開端；但是，使雙方關係真正惡化的，則是陳西瀅指控魯迅的《中國小說史略》是抄襲的。在寫信給徐志摩的一封公開信中，陳西澄說：「他自己的《中國小說史略》卻就是根據日本人鹽谷溫的《支那文學概論講話》裏面的『小說』一部分。」[11] 事實上，魯迅的《中國小說史略》一書全然沒有抄襲，後來鹽谷溫的書譯成中文在中國發行，足可澄清陳西瀅的指控。為了這件事，魯迅寫了長文予以答覆，認為這是「正人君子的特別意見」。[12] 陳西瀅認為魯迅抄襲，是很錯誤的說法。

《西瀅閒話》並未收入他寫給徐志摩的信，不過，這本書有頗多攻擊魯迅的文字。所以，此書在台翻印出版時，自然而然向台灣讀者投射了魯迅的負面形象。例如，陳西瀅在推介中國新文學運動以來的十部著作時，他也盛讚魯迅的《阿Q正傳》。但是，在文章裏，陳西瀅又帶上一筆說：「我不能因為我不尊敬魯迅先生的人格，就不說他的小說好，我也不能因為佩服他的小

---

8 梁實秋「梁序」見陳西瀅，《西瀅閒話》(台北：文星書店，1964)，頁2–3。

9 有關一九三五年北京女師大事件，較為簡潔的敘述可參閱林志浩，《魯迅傳》，北京：十月文藝出版社，1991，特別是第12章、第13章，頁231–276。

10 魯迅，〈「碰壁」之餘〉，《華蓋集》，收入《魯迅全集》，第三冊，頁117–122。

11 陳源，〈致志摩〉，原載北京《晨報》副刊，1926年1月，後收入台靜農編《關於魯迅及其著作》，頁39。

12 魯迅，〈不是信〉，《華蓋集續編》，收入《魯迅全集》，第三冊，頁220。

說，就稱讚他其餘的文章。我覺得他的雜感，除了熱風中二三篇中，實在沒有一讀的價值。」[13] 這段文字有兩個重點，一是否定魯迅的人格，一是貶低魯迅的雜文。《西瀅閒話》的重新出版，顯然有助於對魯迅文學地位的扭曲。在高壓的禁書政策下，魯迅在台灣完全喪失了發言權；相反的，他還要飽受生前所遭到的污辱與誣衊。從這個觀點來看，魯迅並不可能在台灣建立他的影響地位。

在台灣貶抑魯迅的另一位旗手，便是梁實秋。在戰後台灣文學發展史上，梁實秋具有強大影響力，這不僅是他在學院裏擔任教授，更重要的，他在重慶時代所寫的《雅舍小品》，在台灣非常暢銷，對一般青年學子的影響是無可估計的。正因為他佔有如此重要的地位，他對魯迅的批評，也無可避免左右了台灣讀者對魯迅的看法。

魯迅與梁實秋之間的論戰，發生於一九二七年與一九三〇年之間，他們的論戰大約有四個主題：第一，有關「盧梭論女子教育」的論爭；第二，有關「硬譯」與「文學的階級性」的論爭；第三，有關「好政府主義」的論爭；第四，有關「資本家的走狗」的論爭。[14] 魯、梁二人的最大分歧點，就在於一個是站在左翼運動的立場，另一個是支持右翼路線的立場。雙方的論戰，並沒有獲得其體的結論。但是，由於梁實秋的文字可以繼續在台灣傳播，魯迅的地位自然就被貶低了。[15]

在魯迅去世後，梁實秋並沒有停止對魯迅的攻擊。抗日戰爭期間，梁實秋在國民黨的刊物《中央週刊》發表一篇〈魯迅與我〉，闡述他們兩人之間的思想衝突。這篇文章有一段文字是如

---

13 陳西瀅，〈新文學運動以來的十部著作(上)〉，《西瀅閒話》，台北：文星書店，1964，頁259。

14 有關魯迅與梁實秋的長期論戰，最近已有一冊專書收錄了當年他們往來的文章，值得參考。請參閱璧華編，《魯迅與梁實秋論戰文選》，香港：天地圖書有限公司，1979。這裏引述的四個主題，便是出自璧華編的選集，頁3。

15 梁實秋，《偏見集》，台北：文星書店，1965。這冊文集輯錄了許多批評魯迅的文章，目前仍然在台灣發行。

此嘲弄魯迅的：「《人問世》上面目刊出蕭伯納與魯迅合影，魯迅先生矮一大橛子，在作品數量上亦然。但是以魯迅先生的才力，如果天假以年，而不再浪費於無謂的爭論，他的成就將不止於此。」[16] 從表面上看，梁實秋似乎很欣賞魯迅的才氣；但事實上，他以「無謂的爭論」來概括魯迅晚年的戰鬥，並且以「浪費」一詞來貶損。無疑的，這是梁實秋對魯迅「鞭屍」的具體證據。

梁實秋到台灣後，並不只是重印他從前與魯迅論戰的文章，而且還另外撰文進行攻擊。〈關於魯迅〉一文裏，梁實秋提到台灣青年學生對魯迅很好奇，他分析他們的動機：「一、現在在台灣，魯迅的作品是被列為禁書，一般人看不到，越看不到越好奇，於是想知道這個人的事情。二、一大部分青年們在大陸時總聽說過魯迅這個人的名字，或讀過他的一些作品，無意中不免多多少少，受到共產黨及其同路人關於他的宣傳，因此對於這個人多少也許懷有一點幻想。三、我從前會和魯迅發生過一陣筆戰，於是有人願意我以當事人的身份再出來說幾句話。」[17] 這段話反映了六〇年代魯迅在台灣的神秘地位，雖然官方設下了嚴密的監視網，但仍然不能阻撓青年對魯迅的好奇。梁實秋在文章裏表示，他並不贊成魯迅的書受到查禁；不過，他的這篇文字基本上還是配合國民黨的反共政策。他批評魯迅「沒有健全的思想基礎，以至於被共產黨的潮流捲去，失去了文藝的立場」。他又總結說：「魯迅的態度不夠冷靜，他感情用事的時候多，所以他立腳不穩，反對他的以及有計劃的給他捧場的，都對他發生了不必發生的影響。他有文學家應有的一枝筆，但他沒有文學家所應有的胸襟與心理準備。他寫了不少的東西，態度只是一個偏激。」[18] 梁實秋以「不夠冷靜」、「感情用事」、「立腳不穩」

16 梁實秋，〈魯迅與我〉，收入梅子編《關於魯迅》，重慶：勝利出版社，1942，頁6。

17 梁實秋，〈關於魯迅〉，《文學因緣》，台北：文星書店，1964，頁149。

18 同上，頁156–157。

等字眼來形容魯迅，顯然是藉此來襯托他本人是具有「胸襟」的。梁實秋的批評，全盤否定了魯迅的文學成就，從而全盤否定了魯迅的人格。

批判魯迅的高潮，出現於蘇雪林出版《我論魯迅》一書時。蘇雪林在還未到台灣之前，就以「反魯」的姿態出名。一九六六年魯迅逝世三十週年時，蘇雪林決定整理一冊文集批判這位文學巨人。為甚麼她要出版這本書呢？她在書前的〈自序〉說：「我見了台灣文壇近年『捧魯』有漸成風氣之勢，已有人呼喊在台灣重印魯迅的著作了。這些當然都是無心的。但我擔心魯迅偶像又將在台灣豎立起來，魯迅崇拜也將在台灣日益推廣，卻是非常危險的事，無論如何，不能坐視。」[19] 這段文字背後所代表的意義，正是典型的國民黨的反共心態。蘇雪林不僅認為查禁魯迅作品是合理的，並且還認為重印魯迅書籍是危險的。

《我論魯迅》收集的文字，大多寫於一九三〇年代，包括〈與蔡孑民先生論魯迅書〉、〈與胡適之先生論當前文化動態書〉等。這些文章都完成於魯迅去世之後，頗能反映三〇年代中國右翼作家對魯迅的貶損。蘇雪林的文章，從來沒有針對魯迅文學的內容、主題、結構予以分析，卻只是側重在人品與恩怨的問題上。在台灣，她又寫了兩篇長文，繼續攻擊魯迅，其手法與她在三〇年代時期所寫的文章沒有兩樣。一九五八年，蘇雪林寫了一篇〈琵琶鮑魚之成神者——魯迅〉，強調魯迅一生沒有任何文學成就，沒有任何人格功業，而只是一個「以人之失」變成「大成至聖」而已。她甚至使用如此的文字來形容魯迅：「魯迅之甘心受共匪驅使是有交換條件的，正因共匪雄厚的政治背景，魯迅才能高踞文藝寶座，叱吒風雲者十年。我們想想魯迅在世時，那樣凶橫暴庚，威福自恣，宛然是一暴君的景況。我們再想魯迅為想造成自己地位，不惜投靠共匪，造成了大陸淪亡，數萬萬同胞淪於地獄的悲劇。」[20] 把魯迅之參加左聯概括為「受共匪驅

19 蘇雪林，〈自序〉，《我論魯迅》，台北：文星書店，1967，頁2。

20 蘇雪林，〈琵琶鮑魚之成神者——魯迅〉，同上，頁138。

使」，又把國民黨之失去中國大陸都歸因於魯迅「不惜投靠共匪」，乃是一種思考簡單的反共見解。但是，像蘇雪林這種膚淺的論調能夠在台灣流傳，無疑是拜賜了當時國民黨的文藝政策。

蘇雪林批判魯迅的文章中，最為完整的一篇乃是一九六六年她所寫的〈魯迅傳論〉。這篇長達兩萬餘字的長文，除「引言」外，全文共分六部分：一、魯迅的傳記；二、魯迅的性情與思想；三、魯迅的品行與作為；四、左派對魯迅的招降；五、魯迅盤鋸文壇十年所積之罪惡；六、結論。文中所表達的，大致是蘇雪林長期批評魯迅的總集成。雖然，她簡略介紹了魯迅的生平，但是她使用的語氣、論調充滿了鄙夷、仇視。

即使在介紹魯迅的作品時，她也以曲解、誤解的方式來闡釋原著的主題。例如，蘇雪林認為魯迅是「陰賊、刻薄、氣量狹小、多疑善妒、復仇心堅韌強烈、領袖慾旺盛」，她舉出的證據是魯迅《吶喊》裏的一篇短文〈貓與鼠〉。蘇雪林說，魯迅在那篇文中描述他自己喜歡一種小鼠。後來那雙鼠失蹤，魯迅懷疑是被貓撲殺的，因此他準備了一瓶氯酸餌，「遇着貓便用來毒殺」[21] 蘇雪林指出，從這篇短文就可看出魯迅內心的狠毒。

事實上，收在《吶喊》裏的文字，並沒有〈貓與鼠〉這樣的短文，而有一篇〈兔與貓〉。這篇文章在於描述一位叫做「三太太」的婦人，養了一對可愛的白兔。這對白兔生了兩隻小白兔，後來失蹤，三太太便疑心是貓撲殺的。魯迅感嘆生命的無常，感嘆造物者「將生命造得太濫，毀得太濫了」，[22] 如果他要毒殺貓，乃是為了反抗造物者，因為造物者太胡鬧了。魯迅在文中又說，但如果他這樣做了，也許反而幫了造物者。這樣一篇對生命充滿同情，又充滿諷刺的文字，竟然遭到蘇雪林的全盤扭曲。她敢於做那樣的誤解與誤導，原因無他，只不過是由於魯迅作品在台灣被查禁所致。

如果說，陳西瀅、梁實秋、蘇雪林等人，代表三〇年代中

---

21 蘇雪林，〈魯迅傳論〉，同上，頁11。

22 魯迅，〈兔與貓〉，《吶喊》，收入《魯迅全集》，第一冊，頁442。

國右翼陣營裏的反魯迅作家，那麼，在台灣的反共陣營則又掘起了另一批反魯迅的打手。其中最典型的代表人物是鄭學稼與劉心皇。鄭學稼原是屬於左翼的托派人物，後來投靠國民黨。一九四一年，他出版了《魯迅正傳》，這冊書在一九五三年於香港重印出版。[23] 鄭學稼的書，曾在台灣發行，但流傳不廣。這本傳記，到了七〇年代又增訂出版，由原來薄薄的一一二頁，擴增為六一六頁。原來的舊作僅有八章，新版則有二十二章。鄭學緣指出增訂版與原來的《魯迅正傳》有不同之處：一、刪去諷刺魯迅的話；二、盡量用可靠的紀錄，敍述魯迅的一生；三、詳述魯迅思想的演變，並因之與創造社、新月派、民族主義派、第三種人發生論戰，以及批評言志派；四、晚年反抗「奴隸總管」並不滿「國防文學」；五、附錄七篇文字，大多從《魯迅日記》的記載討論魯迅的生活。[24]

誠如鄭學稼所說，增訂版的《魯迅正傳》確實刪去了許多嘲弄的文字，所以讀起來較具說服力。鄭學稼研究魯迅的最大特色，便是利用《魯迅日記》與《魯迅書簡》的第一手史料，依照時間先後來推論魯迅的人物交往與文學活動。在國民黨反共政策的陰影下，《魯迅正傳》的研究成績可說固定相當傑出的。不過，就像其他右派作家的觀點，鄭學稼也深信魯迅的寫作受到中共的支配。例如書中指出，「魯迅不是社會科學家，對於馬克思主義，雖經過創造社的圍剿，臨時抱佛腳地讀一些關於這類的日文書籍，不能擺脫中共思想的支配。因此，他有這樣估計：共產黨有前途，由於蘇聯的支援必有前途。再由當時中共對文化界的力量，和接近左傾的好青年，他自然下了跟中共走的決心。」[25] 這種說法，顯然過於強調中共對魯迅的影響，而忽視了魯迅個人對整個時代、社會所做的主觀判斷。與其說三〇年代的魯迅是跟

---

23 鄭學稼，《魯迅正傳》，香港：亞洲出版社，1953。

24 鄭學稼，〈增訂版序〉，《魯迅正傳》，台北：時報出版公司，1978，頁4。

25 鄭學稼，〈蓋棺論定〉，同上，頁536。

中共走，倒不如說是魯迅有意識地協助三〇年代的左翼運動。

鄭學稼在書中不乏有暗中貶損魯迅之處。在〈魯迅與內山完造〉一文中，他並不像過去右派文人那般造謠，認為魯迅與日本書商內山完造的往來有「漢奸」之嫌。但是，在這篇短文裏，鄭學稼則強烈暗示，內山完造可能有替日本軍部「打聽中共動向的任務」，並且又說，魯迅通過內山的介紹，得與日本軍部御用文人室伏高信、高級特工山懸初男等人認識。[26] 鄭學稼在文中沒有直接指出魯迅與日本軍部有聯繫，但從他文章的脈絡來看，顯然有意要使讀者產生這樣的聯想。這種寫法，自然就達到了他反魯迅的目的。較諸從前所謂「拿盧布」、「漢奸」的說法，無疑是更為高明的。不過，鄭學稼也只能做間接的推測而已。

劉心皇的《魯迅這個人》，有許多地方受鄭學稼的影響。在研究方法上，劉心皇也是集中在《魯迅日記》與《魯迅書簡》的記載，從而分析魯迅與共產黨、國民黨，以及三〇年代作家之間的關係。在題材方面，劉心皇的研究也是模仿鄭學稼的方式，追究魯迅的收入來自何處，以便證明魯迅與國民黨的關係很密切。但是，鄭學稼得出的結論，魯迅是「捧共」的，而劉心皇研究的結論則說，魯迅是「反共」的。這個事實反映出，國民黨的作家無論如何去評價魯迅，他們的最高目標便是反魯迅，以擁護國民黨的反共政策。

《魯迅這個人》共收五篇文章：〈從《魯迅書簡》看魯迅對中共「文總」的鬥爭〉、〈從魯迅看三十年代文壇的糾紛〉、〈魯迅究竟拿了誰的錢？〉、〈魯迅遭遇緝而未被捕的真相〉、〈魯迅與托派〉等。書前有一篇鄭學稼的序言，指出中共為甚麼不把魯迅追封為黨員，乃是因為魯迅生前做了「反中共或幹非中共所能原諒的事」。他說：「依魯迅自己的《日記》，除了阻止『三郎』(蕭軍) 加入「左聯」和中共，還有他長期拿國民黨的津貼 (當時『以黨治國』——拿國民政府大學院的津貼等於國民黨的錢)，

---

26 鄭學稼，〈魯迅與內山完造〉，同上，頁610–611。

和暗中與瑞金『中共蘇維埃政府』所通緝之托派伊羅生(美國人)勾結。」[27] 鄭學稼的文字，在於支持劉心皇的推理與揣測。換句話說，只要能瓦解魯迅的形象，就能用來反擊中共的宣傳了。

劉心皇的書，便是堅決站在國民黨的立場，刻意在魯迅作品裏尋找魯迅與中共之間的矛盾衝突的資料。書中極饒興味的一篇文章，就是討論國民黨為甚麼不逮捕魯迅的背景事實。自從一九三一年左聯五烈士犧牲以後，魯迅就變成了國民黨積極通緝的「墮落文人」了。劉心皇說，魯迅因為有租界、蔡元培、宋慶齡等三種庇護，所以能夠繼續安然寫作。不過，他指出，當時國民黨雖然通緝魯迅，但事實上仍暗中在爭取他。劉心皇推論，蔣介石是透過教育部的張協和，與中央軍校的李秉中來爭取魯迅的。劉心皇把他自己的「假想」，當做是國民育部的張協和，與中央軍校的李秉中來爭取魯迅的。劉心皇把他自己的「假想」，當做是國民黨未逮捕魯迅的「真相」，因為他全書沒有舉出直接的證據。劉心皇還得出這樣的結論：「政府在總統蔣公指導之下，爭取魯迅的工作，是一直沒有停止過的。」又說：「依據當時的形勢來看，假如魯迅不死，這種工作，仍然不會停止，也當然不會逮捕他。」[28]

劉心皇把三〇年代時期的蔣介石稱為「總統蔣公」，自然是可笑的事，當時蔣介石還沒有變成「總統」。從這點就可看出，劉心皇的國民黨立場是何等強硬。無論如何，即使劉心皇所說的都是事實，那麼他也應該指出，為甚麼國民黨要爭取魯迅？當時國民黨既通緝魯迅，又查禁他的著作，並屠殺他的學生。這些迫害知識份子的史實，絕對不能用「爭取魯迅」的口實來掩飾的。劉心皇的那篇文章只不過在證明，國民黨的統治是多麼殘忍。也就是說，當權者既可以通緝魯迅，也可以不逮捕他；這種操縱人民的生殺大權，是如此可觀。被通緝以後的魯迅之所以能夠繼續

---

27 鄭學稼，〈序——劉著《魯迅這個人》讀感〉，收入劉心皇，《魯迅這個人》，台北：東大圖書公司，1986，頁3。

28 劉心皇，〈魯迅遭通緝而未被捕的真相〉，同上，頁226–227。

寫作，依照劉心皇的邏輯，簡直應該歸功於國民黨的「德政」。

劉心皇的研究，不能不說是很用心的。然而，他撰寫此書乃是為了配合反共政策，因此對於魯迅的認識就不免被政治立場所蒙蔽。誠如中國學者朱雙一所說，這本書只是飄浮糾纏一些表面的人事紛爭上，而未能觸及魯迅的藝術與思想內涵。[29] 這段評語，當不只適用於劉心皇的研究而已，對於一九四九年以後的國民黨研究魯迅，也還是適用的。

自一九五〇年白色恐怖時期之後，反魯迅的著作可謂屢見不鮮。至少到一九八〇年代之前，台灣所見證的魯迅批判大約沿着兩條路線在發展：一種是三〇年代時期與魯迅有直接交鋒的文字在台灣又重新出版；一種是配合反共政策，依據國民黨意識形態所寫出來的宣傳作品。前者係以梁實秋、陳西瀅、蘇雪林為中心；後者是以鄭學稼與劉心皇為核心作者。梁實秋的《偏見集》與陳西瀅的《西瀅閒話》，都在一九六四年左右由文星書店重印發行。蘇雪林的《我論魯迅》，亦於一九六七年由文星書店出版。在魯迅缺席的情況下，他們的文字自然影響了台灣讀者的印象。質言之，梁實秋在三〇年代與魯迅的數度論戰，也許未居優勢。經過三十年後，梁實秋顯然是握有勝券。他在一九六六年重撰一篇〈關於魯迅〉，便以「不夠冷靜」、「感情用事」、「立腳不穩」來形容魯迅，終於不必再遭到魯迅的反駁。[30]

真正執行國民黨反共政策的作者，當屬鄭學稼與劉心皇。他們都同時懷疑魯迅的民族主義立場，例如魯迅與內山丸造的關係，從而影射與日本軍部的連繫。這種筆法當然是針對海峽對岸對魯迅的造神運動。[31] 其中有太多的推論，不符史實，甚至語氣

---

29 朱雙一，〈劉心皇《魯迅這個人》評介〉，《魯迅研究動態》，北京：1989年9月，頁61–64。

30 梁實秋，〈關於魯迅〉，《文學因緣》，台北：文星書店，1964，頁149。

31 鄭學稼撰寫過兩冊關於魯迅的傳記，都是以《魯迅正傳》為書名，稍早是1953年由香港亞洲出版社印行，晚期的則是在1978年由台北時報文化公司付梓。

近乎輕佻。劉心皇的《魯迅這個人》，既暗示魯迅接受國民黨資助，又暗地裏接受中共金援，甚至還影射他領取日幣。所有的紀錄，都建立在推理之上，以符合反共立場的要求[32]。

順着反共潮流發起的反魯運動，最大成就之處就在於誤導台灣讀者對魯迅的偏頗認識，全然無損其歷史形象。從這些文字可以發現，他們對魯迅的藝術精神與思想內容都是停留在浮光掠影，完全側重在旁枝末節的臆想與猜測。從魯迅傳播史來看，這樣的逆流也應該屬於魯迅學的範疇。不過，正是由於權力支配的阻隔，戰後台灣知識份子未嘗有機會真正接觸魯迅作品。當魯迅文字還在禁林之列時，讀書市場根本不可能有任何相關出版品在流通。也因此，對魯迅精神的接觸，僅止於片面與偏頗的印象。

不過，在一九七〇年代以後，在美國的台灣學者，不必受到戒嚴體制的拘囿，反而可以研究魯迅，成績斐然。他們的作品已回流的方式進入台灣學界，這包括夏志清的《中國現代小說史》，夏濟安的《黑暗的閘門》，林毓生的《中國意識的危機》，李歐梵的《鐵屋裏的吶喊》[33]。這些英文著作，大多譯成中文，在校園之間流傳。書中所介紹的魯迅，至少不必完全配合台灣的文藝政策。夏氏兄弟的研究，在其文學理念上還存在着反共立場，但是在分析與詮釋方面，既有條理，又具邏輯思維，多少使魯迅學得到學術上的修正。李歐梵的專書是較為近期的作品，更屬國內研究生的讀物。《鐵屋裏的吶喊》直接觸探魯迅內心的幽暗，發掘其文學作品中的現代主義精神，一反過去定位為左翼作家的階級立場觀點。這可能是第一冊對魯迅心靈研究探索

---

32 劉心皇，《魯迅這個人》，台北：東大圖書公司，1986。

33 1、夏志清《中國現代小說史》英文版是C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven: Yale University Press, 1961.2、夏濟安《黑暗的閘門》英文版是Tsi-An Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*, Seattle: University of Washington Press, 1968.3、林毓生《中國意識的危機》英文版是Yu-Sheng Lin, *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*, Madison: University of Wisconsin Press, 1979.4、李歐梵《鐵屋裏的吶喊》英文版是Leo Ou-Fan Lee, *Voice from the Iron House: A Study of Lu Xun*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

最為深刻的專書。開啟的面向極為廣闊，可以發現魯迅思想的矛盾與衝突。由於不必接受台灣戒嚴文化的牽制，也無需接受中國社會主義思想的指導，李歐梵的研究可能是魯迅學系譜中較具份量的成果，對台灣魯迅學頗能帶來廓清重整的效應。

三、嘗試與中國魯迅學對話

對照於台灣魯迅學發展的斷裂與缺陷，在東亞文學的版圖上，中國魯迅學誠然是成果最豐碩，史料挖掘也最為深刻。但是，魯迅的研究與詮釋，並非自始就蓬勃發展。魯迅在一九三六年去世前，有關他的討論大多停留在個別作品的評價；如《吶喊》、《野草》、《阿Q正傳》、《狂人日記》的詮釋與分析。在他逝世之後，讀者才能站在較為客觀的高度，概括他一生的戰鬥實踐與藝術成就。

台灣新文學運動到達一九三六年時，正是作家陣容臻於整齊的階段。但是，從黃得時與王詩琅的追悼文字來看，他們對魯迅的理解程度當然不能與中國的情況相提並論。這自然與時代環境有關，一方面是因為魯迅作品並非普遍流通，而且大多必須依賴日譯才能夠閱讀；一方面則是因為台灣作家身處殖民地體制，對中國社會的認識還相當隔閡，無法知道中國文壇與知識份子的動向。

相形之下，魯迅的字字句句寫出中國人在帝國主義陰影下的焦慮心情，也表達了對改革遲緩的政治體制的批判意識。尤其魯迅在一九三〇年參與了中國左翼作家聯盟後，對左翼文學運動的影響至深至鉅。他成為文壇的爭議性人物，左右派作家都希望在討論他的作品之際，急切地表達自己的理念與立場。無論是爭議或評價，魯迅的逝世對中國文壇是一重大事件。由於當時革命運動已處於上升狀態，則魯迅之作為左翼文學領導者所受的矚目，自是不言而喻。

左翼文學運動的推波助瀾，更加鞏固魯迅的地位。曾經擔

任中國共產黨領導人的瞿秋白，於一九三三年以何凝筆名編輯《魯迅雜感選集》，顯然進一步確認魯迅在左翼文學中的地位。瞿秋白在中共黨史上雖被批判為極左路線的錯誤領導者，他在文學方面的影響力則不容忽視。在編輯《選集》的序言裏，可以看到瞿秋白對魯迅雜文的推崇。這是魯迅學中的一個重大突破，因為在此之前被肯定的作品往往都集中在短篇小說與散文，頗受爭議的雜文文體也被視為重要文學成就，等於是擴大了魯迅文學的範圍。瞿秋白的序言說，魯迅雜文「反映着五四以來中國的思想鬥爭。雜文這種文體，將要因為魯迅而變成文藝性的論文的代名詞」[34]。這種論斷，使魯迅在左翼文學中所開創的文體得到首肯。雜文後來在中國新文學運動中佔有特殊的地位，應歸功於魯迅的努力不懈，並且得到瞿秋白的肯定。

魯迅開始被神格化，發生在他去世之後，應驗他在生前所說的，一個偉人死去後，就會變成傀儡或化石。在造神運動中，毛澤東在一九四〇年發表的〈新民主主義論〉，可謂定下了基調。他是如此尊崇魯迅的地位：「魯迅是中國文化革命的主將，他不但是偉大的文學家，而且是偉大的思想家與偉大的革命家。魯迅的骨頭是最硬的，他沒有絲毫的奴顏與媚骨，這是殖民地半殖民地人民最可寶貴的性格。魯迅在文化戰線上，代表全民族的大多數，向着敵人衝鋒陷陣的最正確、最勇敢、最堅決、最忠實、最熱忱的空前的民族英雄。魯迅的方向，就是中華民族新文化的方向。」[35] 毛澤東使用的修辭值得注意，每一個措詞用字都是屬於最高級的位格，等於是把魯迅標榜為獨一無二的偉大作家。不僅如此，在文學家之外，魯迅又被定位為「思想家」與「革命家」。這樣的溢美之詞，擴大解釋了魯迅小說、散文、雜文的政治意義與歷史意義。

在毛澤東主導下的魯迅評價，自一九四九年之後就形成無可

---

34 瞿秋白，〈魯迅雜文選集序言〉，《瞿秋白文集》(文學卷)，北京：人民文學出版社，1985。

35 毛澤東，《毛澤東選集》，第一卷，北京：人民出版社，1966–1977。

踰越的障礙。魯迅的神格地位從此鞏固下來，顛撲不破。在高壓權力的支配下，任何逸出毛澤東定調之外的言論與解釋，都可能受到批判與圍剿。中國境內有魯迅學的延續，卻沒有魯迅精神的傳承。這種現象反而使魯迅更淪落成為傀儡。魯迅在三〇年代曾經以「無聲的中國」來形容文化界的狀態，這樣的批評當然也可以運用在一九五〇年代以後的中國知識界。

使毛澤東的魯迅觀變成僵硬的、教條的律令，便是透過一九五二年至一九五五年的胡風批判事件鑄造成型。胡風是魯迅生前的關門弟子，是始終堅定發揮魯迅批判精神的作家。在抗日戰爭期間創辦文藝刊物，先有《七月》，後有《希望》，延續左翼文學運動的命脈。他主編的《七月》，還刊載過一篇重要文獻〈毛澤東論魯迅〉，那是毛澤東發表〈新民主主義論〉對魯迅評價的張本。胡風的文藝思想，遵循魯迅精神的道路，堅持作家必須維持獨立人格，必須發揮個性解放，必須勇於批判，而且必須介入戰鬥。正如被打入「胡風集團」的詩人綠原，在二〇〇二年撰文為胡風辯護：「一九三六年魯迅逝世以後，胡風立志按照魯迅的精神，沿着魯迅的道路繼續前進。」[36] 然而，由於胡風在戰爭期間的文學活動是在國統區進行，竟在一九四九年七月的第一次全國文代會議中，被矛盾全盤否定其工作成績，隻字未提胡風執行魯迅思想的路線。從此，胡風開始接受零星的批評，直到一九五二年中共召開「胡風思想討論會」之後，遂為他定了三個罪狀，亦即「反馬克思主義」、「反現實主義」、「宗派主義」。胡風遭到來自林默涵、何其芳、周揚、馮雪峰、胡繩的圍剿，而終於不得不在一九五四年向黨中央提出《三十萬言書》為自己辯護。一九五〇年代的「胡風事件」遂因而擴大。

胡風事件的發生，並不只是胡風個人受到毀滅性的傷害，對於被劃入「胡風集團」的作家也同樣承受身心的創傷。對中國魯迅學的傳承而言，當然也造成巨大陰影。如果要討論魯迅思想，

---

36 綠原，〈試扣命運之門——關於「三十萬言」的回憶與思考〉，收入胡風，《三十萬言書》，武漢：湖北人民出版社，2002，頁5。

就必須在毛澤東所定的三個「家」的範圍內進行。魯迅精神在建國以後的文壇，也由於政治的權力干涉，已名存實亡。把胡風打壓下來，在一定程度上也是對魯迅思想的扭曲。黨的意志支配了魯迅文學的解釋，似乎與台灣國民黨對魯迅的壓制有異曲同工之妙。如果中國魯迅學的扭曲被視為是合理的，則鄭學稼、劉心皇在台灣的詮釋立場顯然也無需受到批判。

十年的文化大革命時期，魯迅更被高舉出來做為批林批孔的鬥爭工具。在思想史的意義上，其實與一九五〇年代的情況沒有兩樣。魯迅的死魂靈彷彿是泥塑的，可以依照權力在握者的意志量身訂做。

魯迅學的傳播，縱然在政治低氣壓的條件下發展，並不意味沒有成果可言。王瑤、唐弢、李長之、林玄在五〇、六〇年代的專著，在黨所規定的範圍內，仍能寫出紮實的研究。真正看魯迅學的展開，還必須等到一九八〇年代以後，才有可觀的成果。其中最受人矚目的，應該是一九九〇年北京中國文聯公司所出版的《魯迅研究學術論著彙編》，共五大冊與一冊索引，包括一九一三至三六 (第一冊)、一九三六至三九 (第二冊)、一九四〇至四五 (第三冊)、一九四五至四九 (第四冊)、一九四九至八三 (第五冊)。所有與魯迅相關的研究論文相當整齊地彙集起來。要了解中國魯迅學的具體成績，就不能不參考這部容納兩千餘萬字的史料。與這部龐大的史料可以相互補充的，則是由孫郁、黃喬生主編的《回望魯迅》叢書。這部二十餘冊的論文專著，除了收入一九八〇年之前的史料，同時也容納新世代的魯迅研究者的最新作品，包括汪暉、錢理群、張夢陽的研究成果，並且還收入國外研究的譯著，如伊藤虎丸的《魯迅與日本人》，與李歐梵的《鐵屋中的吶喊》。

在新世代研究者中，張夢陽是最具實力的魯迅學建構者，不僅出版《中國魯迅學通史》三大冊，在二〇〇七年還出版一冊

《魯迅學：在中國、在東亞》[37]。這是到目前為止，對中國魯迅學傳統做鳥瞰式考察最有條理的作品。這種總結式的專書出現時，當可提供後來研究者更清楚發現，關於魯迅研究有那些議題已經獲得解決，還有那些縫隙可以容許繼續挖掘。

魯迅學的史料開始進入整理階段之際，魯迅研究也出現了一些鬆動現象。文藝刊物《收穫》在二〇〇〇年二月號刊出兩篇文章，一是王朔的〈我看魯迅〉，一是馮驥才的〈魯迅的功與過〉，幾乎驚動了現階段的魯迅研究者。王朔從文學創作格局來看，認為魯迅的小說並不豐富，從未寫過長篇小說，並且質疑魯迅思想的內容。馮驥才則辛辣指出，魯迅提出的國民性改造，是讀了西方傳教士所寫《中國人的性格》而開展出來。馮強調，傳教士的文章裏其實暗藏西方文化霸權的語言。魯迅彰顯這樣的西方見解，似乎落入了「東方主義」的陷阱。這兩篇文字，力道並不強悍，卻已引起很大的騷動。王朔的觀點，還受到學者張閎的聲援，認為魯迅言論變成文化大革命時期「造反有理」的根據[38]。

魯迅學的鬆動與鞏固，代表着這方面的研究已開始滲入自由的空氣。縱然保衛魯迅歷史形象的勢力仍然堅定不移，卻已足夠預告魯迅造神運動已不再是沒有任何挑戰。進入二十一世紀以後，中國的學術空間相信將朝着更為開放的方向擴張。魯迅的真實面貌與藝術價值，只有在沒有政治干涉的條件下，才有可能得到全面的考察。

四、嘗試與日本魯迅學對話

對於台灣文學史來說，日本文壇的動態往往能夠影響島上作家的思維方式。但是，日據時期的日本魯迅學，並沒有直接對台

---

37 張夢陽，《中國魯迅學通史》(三冊)，廣東：廣東教育出版社，2001；張夢陽，《魯迅學：在中國、在東亞》，廣州：廣東教育出版社，2007。

38 二十一世紀初期關於魯迅的論戰，參閱高旭東編，《世紀末的魯迅論爭》，北京：東方出版社，2001。

灣產生衝擊。當時能夠閱讀魯迅的作家，人數不多，而公開討論魯迅者，更屬稀少。這是因為殖民地的言論尺度，不能夠與日本本國的環境相提並論。因此，日本的魯迅研究除了增田涉的〈魯迅傳〉，曾在一九三五年於《台灣文藝》連載四期外，幾乎看不到日本研究者與台灣文壇直接對話的跡象。然而，無可否認的，魯迅文學的日文翻譯，確實吸引了台灣作家的注意。台灣作家閱讀的譯本，係屬佐藤春夫與井上紅梅的翻譯。依照日本學者竹內好的介紹，魯迅作品的日譯，除了上述的佐藤、井上之外，戰後還包括竹內好、田中清一郎、增田涉、高橋和巳、那須田稔、松枝茂夫、駒田信二等人的選譯本。從這裏可以發現，魯迅文學在日本的傳播，是中國以外最為蓬勃繁盛的。

日本學界對魯迅的重視，理由是非常清楚的。這位在中國現代化過程中扮演啟蒙者的重要作家，是接受日本的現代化教育制度培養起來的。對魯迅思想的掌握，幾乎就是對中國現代思想與文學運動的深刻考察。尤其魯迅在一九三〇年代左翼文學運動中的主導地位，他的理論與思考也都是通過日本的翻譯現代性而迂迴取得。因此，對魯迅作品的翻譯、詮釋、研究，在一定程度上也滲透着帝國的話語與欲望。

這種以帝國視野所建立起來的魯迅學，最大的作用便是把中國的魯迅轉化為東亞的魯迅。這種情況印證在戰爭時期，日本出版的兩冊「魯迅論」就非常清楚。竹內好在一九四四年出版的評論《魯迅》，以及太宰治在一九四五年出版的以魯迅留學仙台為背景的小說《惜別》，都彰顯了日本帝國政府有意收編在東亞各地區文化的企圖。這種企圖，與日本知識界在一九四二年所提出的「近代的超克」有着密切關係。日本希望結合東亞所有的文化力量，來對抗英美近代文化對亞洲的侵蝕。如何超越並克服西方近代化的優越性，正是大東亞戰爭的主要策略。竹內好的《魯迅》，把魯迅定位為啟蒙者，因此書中談到這位文學家的思想形成時，特別着墨在仙台醫學院時期，如何受到老師藤野先生的

啟蒙與薰陶。[39] 竹內好把出版的《魯迅》寄贈給小說家太宰治之後，啟發了後者撰寫了魯迅啟蒙的小說《惜別》。太宰治在小說的〈後記〉承認，他是接受「內閣情報局與日本文學報國會的委託」而完成的作品。[40]

竹內好的《魯迅》與太宰治的《惜別》，都刻意張揚藤野先生的歷史形象，自然有其時代條件的投射。不過，在一九四九年中華人民共和國建國成功之後，有關魯迅的詮釋才有了明顯轉變。值得注意的是，出生於台灣的日本學者尾崎秀樹，曾經發表過一篇長文〈大東亞共同宣言和兩部作品——《女人的一生》與《惜別》〉，極其精確地指出，太宰治的小說其實是在寫自己青春時期受到政治的傷害，而移情到魯迅生命的小說撰寫上。[41] 尾崎秀樹對《惜別》的批判，未嘗稍止，後來他又寫了一篇〈「惜別」前後〉，更加深刻批判太宰治對魯迅形象的扭曲。[42]

戰後日本對魯迅的研究，其實是有自我反省的，竹內好大量翻譯魯迅作品，並且還撰寫評論、雜記；更由於他的譯文收入中學教科書，影響力更大。在日本有「竹內魯迅」之稱[43]。竹內好是民間學者，在讀書市場擁有大量的日本讀者，迄今仍然受到討論。相對於「竹內魯迅」，日本學界也有「丸山魯迅」之稱的丸山昇，一九六五年出版《魯迅——その文学と革命》(東洋文庫版)，代表着學術研究的一個新起點。他的詮釋建立在新史料的挖掘之上，中共建國後大量出版許廣平、周作人，以及同時代作家

---

39 竹內好的《魯迅》的中譯，見於孫歌編，竹內好著，《近代的超克》，北京：三聯書店，2005。目前，竹內好在1944年出版的創造社版已難以搜尋，能夠取得的是1961年的未來社版。戰後是否經過修改，猶待考證。

40 太宰治著，於小植譯，《惜別》，北京：新星出版社，2006。

41 尾崎秀樹的長文收入尾崎秀樹著，陸平舟、間ふさ子共譯，《舊殖民地文学的研究》，台北：人間出版社，2004，頁75。

42 尾崎秀樹，〈「惜別」前後〉，收入氏著《魯迅との対話》，東京：南北社，1962，頁61–124。

43 竹內好的魯迅論文與翻譯，已收入《竹內好全集》(16卷)，東京：筑摩書房，1981。

的回憶錄，使魯迅形象不再孤立地依賴魯迅作品的解讀，一個立體的人物刻劃因此而重新建立起來。他的學生藤井省三，更是日本魯迅研究的中堅。藤井在二〇〇二年出版《魯迅事典》(三省堂版)，幾乎把日本、韓國、中國、台灣、香港、新加坡等地有關魯迅研究的資料彙整起來，是到目前為止，研究「東亞魯迅」的最佳工具書。

五、小結

台灣魯迅學在二十一世紀若要有所突破，就不能只是鎖國式地在台灣尋找資料，應該開門與中國、日本的研究成果建立對話關係。當年鄭學稼與劉心皇若能開放地參考日本人的著作，就無需浪費時間猜測魯迅與日本軍方的關係。小泉讓在一九七九年出版的《魯迅と内山丸造》(講談社版)，以充份的史料闡釋兩人之間的過從，毫無神秘可言。伊藤虎丸的《魯迅と日本人》(東京：朝日新聞社，1983)，則是從思想與文學層面探討魯迅對近代化的詮釋，對中國與日本之間「個人解放」觀點的共通性提出新的研究成果。

「東亞魯迅學」的建立，是現階段日本、中國、台灣、韓國正同步進行的一項共同議題。到目前為止，「台灣魯迅學」在政大台文所開課進入第三年，似乎已漸漸看到成果。除了魯迅的討論之外，研究生也擴充到徐志摩、郁達夫、沈從文在台灣的接受史；甚至也注意到菊池寬、芥川龍之介在台灣的傳播史。所有的對話，使現階段的台灣文學研究的領域更擴充、開放。「台灣魯迅學」的建構，誠然是可以欲求的。

歷史時刻重繪歷史彩雲
——評當下流行的「紅色經典」電視連續劇

李　楠

觀看電視間諜戲已經成為最近一年多來的一項重大民間活動，差不多的家庭每天晚飯後的黃金時間，都消磨在想像國民黨權力中心內部「潛伏」的中共間諜下一節該如何表現「勇者無敵」，或者猜測在八路軍、新四軍、解放軍內部鑽得極深的國民黨特工人員究竟為誰，會如何「行動」上面了。有時我們甚至覺得間諜戲鋪天蓋地，未免太多。但在它的背後實在是隱藏了一股蓄勢待發的歷史動力，那就是重新演繹我們大家熟悉的「紅色經典」。正因為得益於此，作為受眾最多的連本電視劇從去年開始，就連續推出反映中國革命歷史的「紅色經典」劇目，其數量之多、內容之豐富，着實令人目不暇接。其中不少劇的文學性、藝術性和思想感染力都屬於上乘，給觀眾留下了印象。這一批電視連續劇的時代背景大都集中在抗日戰爭、解放戰爭和五十年代初期，題材大致有這樣四類：1、反映重大歷史事件；2、純粹的間諜情報戰；3、與軍事決戰同期清除國民黨敵特；4、虛構和非虛構的民族英雄故事。此類題材的文學作品、電影早已有之，最初可追溯到中華人民共和國成立不久的五十年代。時下流行的有些電視劇就屬於舊戲新演，像《秘密圖紙》、《黑三角》、《國慶十點鐘》、《羊城暗哨》、《英雄虎膽》、《紅日》、《敵後武工隊》、《迎春花》等，都是根據已有的同名電影(或小說)改編的。還有的是根據「文革」時期的手抄本改編，比如《敵特在行動》、《秘密列車》、《一雙繡花鞋》。新創作的描述重大歷史事件的電視劇有《解放》、《戰北平》、《江陰要

塞》、《東方紅》、《勇者無敵》等。虛構和非虛構的民族英雄故事包括《狙擊手》、《我的兄弟叫順溜》、《大刀》、《殺虎口》、《狼毒花》等。而反映間諜情報戰的有《潛伏》、《紅色電波》、《功勳》等。無論是否純粹的諜戰片，特工、情報、策反都在這批「紅色經典」當中佔去了不少的戲份，起到至關重要的作用，成為此番電視劇浪潮最搶眼的地方。與此同時，我們覺得間諜戰裹挾着歷史的風雲，變得厚實了，也有些撲朔迷離了。

反觀這批劇為何大部分比較好看，首先便是人物的命運、人物與人物的關係，不像過去那樣涇渭分明，大體變得駁雜曲折，引人入勝了。假如是愛情戲，是私人空間很濃的戲，那這些年來都是在寫感情糾葛，纏繞不清本不足為奇。但一到大是大非，到表現重大歷史事件的時候，二元對峙還是不敢有絲毫模糊。可眼前的這些電視劇，不管是寫國共合作共同抗擊日本侵略者，還是解放戰爭期間國共兩黨的激烈鬥爭，或是五十年代新中國誕生之初清除國民黨殘餘勢力，透過人物故事，我們看到的是敵中有我、我中有敵、錯綜複雜的歷史畫面。戰鬥在敵人心臟中的中共地下黨員們，為了竊取情報，費盡心機，甚至採取一些極端手段，在自己戰友受刑、遇害的關鍵時刻，仍要潛伏到底。他們冒着隨時獻出生命的危險為黨工作，他們對共產主義事業的忠誠可歌可泣，但他們必須將自己打扮成「敵人」，也必須同時為敵人效力。觀看這些電視劇，你不免要替古人擔憂，擔憂這些地下工作者們在1949年之後的命運。眾所周知，當年的地下黨員們在解放後都經歷了「鎮反」、「肅反」、「反右」、「四清」、「文革」等無數次政治運動的洗禮，很多人因為找不到「上線」或「下線」，無法證明昔日的地下黨員身份，而身陷囹圄，甚至遭到終身含冤、不清不白離世的悲慘結局。當然，其中還有人為的擴大化因素在起作用，這是另一命題，不在本文討論範圍之內。總之，以往的歷史題材電影、電視或小說，只強調地下黨員對敵鬥爭的勇敢、堅強和智慧的一面，不像這批電視劇開始正視歷史，突出歷史環境的變化多樣。比如，《紅色電波》中的許少

清先後做過汪偽、軍統和中共特工；《功勳》中的廖飛同時擁有蘇聯紅軍情報員、日本間諜、中共黨員三種身份；《潛伏》的余則成開始是純粹的軍統，之後棄暗投明加入中國共產黨，為解放區搜集情報；《勇者無敵》的周嘯風直接受戴笠指示，穿梭於解放區和國民黨新九軍之間，他的共產黨員身份至死也不曾暴露。試想，這樣多重身份的歷史人物，呈現在世人面前的形象必然是真假莫辨、搖曳多姿的。他們要用公開的身份做掩護，所以必須為汪偽、國民黨甚至日本侵略者「工作」，只能在暗中為中國人民的解放事業默默咬緊牙關戰鬥。如果要求他們不為敵人「效力」，顯然是不現實的。這就造成了歷史和歷史人物的複雜狀態。《紅色電波》中的許少清在上海解放之初，「上線」犧牲，而報紙還在宣傳他受到國民黨保密局的表彰呢，於是，他的中共黨員身份便一時難以證實。生活本身提供了變幻莫測的故事，今天在用電視連續劇再現那段歷史情節時，就不必避諱曾經存在過的複雜的歷史狀貌。這是歷史觀念的進步，也是歷史的幸運。舊有的歷史兩分法瓦解了，多元的更符合歷史原貌的社會人事景觀於是浮出地面，這是令人欣喜，值得倡揚的。

問題的關鍵在於歷史的眼光。如果看待歷史的眼光發生了改變，那麼，再現歷史的豐富手法也即隨之產生。較之以往相同類型的藝術作品，當下流行的革命歷史電視連續劇的敘事立足點，不再是單一的「正面人物」的視點，而是採用較為客觀的「擬第三者」的敘事立場。我所以加一個「擬」字，是因為完全的「第三者」敘事的難於採用，畢竟我們是站在同一條河流當中，來敘述這支河流的。最能說明這種變化的，是此類電視劇中對於「軍統特務」的塑造。最早集中刻劃軍統特務的文學作品當推紅色經典小說《紅岩》。《紅岩》中的人物有兩種：堅強不屈的共產黨員和惡貫滿盈的軍統特務。《紅岩》不同於一般的小說，它是一部由真實人物和真實事件支撐的文學作品，其中的共產黨員英雄和國民黨軍統特務均有生活原型，因此，作品的感染力極強。小說一經問世就迅速傳播開來，並被改編成電影《烈火中永生》

(《紅岩》前身的報告文學曾用過類似的名字) 和歌劇《江姐》，之後京劇、滬劇、豫劇等各種戲劇版本的《紅岩》相繼誕生。江姐、許雲峰、小蘿蔔頭等烈士們的英勇事跡傳遍大江南北，感動着新中國的城鄉讀者。與此同時，徐鵬舉、貓頭鷹等軍統特務醜惡而可怕的形象，也深深烙刻在幾代讀者心中，難以磨滅。《紅岩》定格的軍統特務的藝術形象影響着其後的藝術創作，長期以來凡是出現軍統特務的文藝作品，必定將其描寫成最兇惡、最危險的人物。即使個別作品試圖豐富其性格特徵，也只能做些小的變動，不會扭轉軍統特務陰險狡詐、慘無人道和窮兇極惡的本性。這是與作品採取正面人物的敍事策略相關連的藝術效果。而當下流行的這一批革命歷史電視劇因為把敍事者立場設置為較客觀的第三者，於是軍統特務的熒屏形象就此發生位移。

這種「位移」表現為二。第一，表達軍統特務隊伍的複雜性，不再是千人一面，而力求刻劃出不同特務的不同個性，愚者智者中突現智者；第二，在塑造每一個軍統特務時，強調其性格的多面性和內心世界的層次感，避免臉譜化，真正將其當作一個「人」來刻劃，在為蔣家王朝賣命的同時也在實現自己的「理想」，這樣就突破了以往軍統特務的書寫模式。《絕密1950》被評價為「中國的《加里森敢死隊》」，劇中執行「和平行動」絕密任務的解放軍小分隊成員，個個智勇雙全、不怕犧牲，讓人們切實感受到這些解放軍值得永遠歌頌和紀念的地方。而劇中的「反派」因迥異於往日，也引起人們的濃厚興趣。劇中軍統潛伏特務頭目白日，不僅擁有不俗的軍事指揮才能和驚人的判斷力，同時還是個對妻兒極其負責的好丈夫。在面對女部下情真意切的表白時，白日有所心動卻仍能極力克制，表現出較強的道德倫理感，絕不是一做特務就成了喪失做人底線的敗類了。這樣的「越線」描述，在以往的主流藝術作品中是絕不可能出現的。

另一個突出特徵是，不再迴避對「敵人」的客觀性表揚。《江陰要塞》中有這樣的對話，幾個化妝打入敵人內部的解放軍戰士在離開解放區時，首長囑咐他們：「國民黨打仗不行，但

很講究禮儀，到了那邊一定要多學習他們的規矩，不要暴露自己」。幾個解放軍戰士看到國民黨的長江防線後感慨地説：「看來蔣介石沒有瞎吹，長江防線確實是固若金湯呀！」見到國民黨嚴正的軍姿、軍容時甚至自嘲道：「人家到底是正規軍，咱們是土八路。」這些明確誇讚敵人的台詞，是一種歷史勝利者的敍述態度。因為是勝利者，才有優待俘虜、改造皇帝的大度，才無須斤斤計較自己的「土」身份。在六十年的時間歲月逝去以後，我們終於獲得了這樣闊大的敍事者立場。

於是新的創意是，大膽地把軍統特務演成某種「好人」。《秘密圖紙》中的肖流沙，年僅27歲已是國民黨軍統上校，本領高超、聰明過人。「上級」給他的評語是「黨國忠誠的戰士」。但他一開始就厭倦這種特務生活，自稱是「鬼」。他執行「組織」交給的任務，但又沒有泯滅「人」的良知。他深愛自己的骨肉親人，暗中關心着當了共產黨公安局偵察員的姐姐。甚至在生死攸關之際，毫不猶疑地殺死其他特務救了姐姐的命。他找到外公譚老將軍以後，寧肯放棄逃生的機會，只求跟失散多年、重新團聚的姐姐、外公多呆一會兒。肖流沙的「有情有意」就這樣被刻劃得十分動人。同樣受到歷史全面理解的，還有真實的有名有姓的歷史人物，國共兩邊都不缺乏。張靈甫是建國以來電影、電視裏出現最多的國民黨軍官。最近的電視連續劇《紅日》和《解放》中的張靈甫已不再是以往的最頑固、最反動的國民黨軍官形象，恢復了對他的正常書寫，甚至是當作一個悲劇英雄來塑造的。先是肯定他的抗日英雄身份，後又敍述他的忠誠和堅定。在孟良崮戰役中，缺乏援軍而陷入絕境時，他不是逃亡和投降，而是選擇了殺身成仁。無獨有偶，《解放》中黃百韜的塑造也截然不同於以前，而是突出表現他的英雄氣概，如實刻劃黃百韜對「黨國」的赤膽忠心，對國民黨內部腐敗的痛心和憤怒。與張靈甫一樣，黃百韜最終放棄突圍而選擇了自殺。他們的歷史結局雖不可更改，但由於敍事者的立場發生了改變，所產生的藝術效果已截然不同。中共的「壞人」例子可以舉江青。江青在1976

年「四人幫」被粉碎之後，一直沒有在影視劇上出現過。在《解放》和《東方紅》裏都出現了，而且是以正面人物面目出現的。鏡頭不多，但是如實地描述了江青跟隨毛澤東等共產黨領袖們轉戰陝北期間吃苦耐勞、勇敢堅定的模樣。她能夠在電視劇中如此顯身，同樣是歷史觀念的進步。江青在「文革」中所犯錯誤是不爭的事實，但是不能完全抹殺她在解放戰爭期間的歷史言行。《解放》和《東方紅》裏加進了江青，正是就事論事、堅持實事求是的歷史態度。

直面表達歷史，還有包括一些影響深遠的戰爭事件的敍寫。我們可以看到如今的電視劇盡量客觀、真實地表現了孟良崮戰役、徐州會戰等。過去表現這些戰役時，給人留下的印象彷彿是共產黨打得並不困難，現在則真實地表現了戰爭的殘酷、戰鬥的激烈，以及我方所付出的巨大犧牲。在《解放》、《東方紅》等電視劇中還着意表現中國共產黨領袖們艱苦的生活狀況，與蔣介石等國民黨高官們的奢侈豪華形成了鮮明的對比。特別是胡宗南攻打延安，中央機關被迫轉戰陝北的描寫，讓人深深地感到中國革命勝利的來之不易，更深地體會到如果沒有這些胸懷信仰的早期共產黨領袖們的堅持和奮鬥，就不可能有今天共產黨作為執政黨的政府地位。這些內容彷彿是「老生常談」，在以往的電影、電視和教科書中早已得到淋漓盡致的表現，但是當把這些內容放置在對「敵人」的客觀敍事的背景下面，情形就分外不同，就更加凸現出它的真實性和感染力了。

我們得到的啟示，便是電視劇敍事者的立場即歷史言說者的立場。放棄歷史勝利者「唯我獨尊」的敍事立場，而採取超脫一黨一派之上的歷史俯視角度，來書寫國共兩黨曾經發生過的事件，便無形中獲取了一種立足於「中華民族」的全民歷史制高點來總結以往的氣勢。這是我們從目前這批歷史性電視劇中，能夠明顯感到的歷史敍事新姿態！

當然，歷史性的文藝敍事也有個純熟運用的問題。我們經常看到在當前的電視劇中敍事策略的非一致性，敍述者兩種立場

的搖擺和失衡。如《秘密圖紙》中與敵特的肖流沙相比，其姐姐石雲反而顯得遜色不少，這種反差是與敍事失調有關的。編劇和導演可能是為了糾正把軍統特務一律模式化的傾向，堅持客觀敍事，將弟弟肖流沙還原成了一個「人」，賦予他複雜掙扎的內心世界，既「忠誠黨國」，又重視親情，於是這個弟弟就被塑造得豐滿、立體，帶着幾分調皮和淘氣。而在塑造姐姐石雲時，敍事者卻又不知不覺回到了正面人物的立場上去，於是，為了強調石雲的共產黨員品質，突出她堅持黨性原則、敢於大義滅親的一面，反過來減弱了她的內心書寫。雖然也有石雲對弟弟感情的流露，但這種親情訴説的目的是勸弟弟投降，便少了對失散多年的弟弟的牽掛思念，多了政治的功利性質。尤其是在對待外公的態度上，石雲似乎太「冷血」了。由於這兩種敍事立場的夾雜和失控，便造成了此劇人物的傾斜。在今天年青一代觀眾的眼裏，公安戰士姐姐只是一個「工作狂」，是個「政治工具」，而軍統弟弟卻光彩照人。《秘密圖紙》播出後很多觀眾在網絡上寫出自己的真實觀感，喜歡肖流沙，覺得只有肖流沙才可愛，正是這個緣故。

類似的敗筆，不僅出在《秘密圖紙》上，可以看作是一個通病。如《紅色電波》中的許少清深得站長的信任和喜歡，不僅讓他掌管情報站的大權，而且將女兒嫁給了他。即使在得知許少清是中共地下黨員之後，站長為了女兒的幸福，竟仍然想盡辦法為許少清開脱。《江陰要塞》裏的戴司令非常器重唐秉霖、唐秉煜兄弟，從未對兄弟二人有過任何懷疑。到了劇的結尾，當唐家兄弟舉槍命令戴司令投降時，戴司令痛苦地説：「你們兄弟是我最信任的人啊！」每當看到這樣的鏡頭，觀眾心裏都不禁要質疑：我們的地下黨員是否太聰明了，聰明到幾乎有失為人正直的程度，而我們的敵人也太重感情了。可以看得出來，避免人物模式化是此類電視劇所做的努力。在人物塑造方面，克服了反派人物的一味醜化，賦予他們人性和溫情，用第三者客觀敍事立場揭示人物複雜的內心世界，於是獲得了成功。而在塑造正面人物時，

敍事立場迅即回到被拔高的正面人物這一邊，強化了政治功利性，相對減弱了人性的深入挖掘，反不如前者生動。這就是此類電視劇共同存在的失誤。

雖然存在着失誤，但畢竟突破了幾十年的慣性敍事方式，這是影視劇的進步。當然，這進步的支撐點還是依賴於歷史觀念的進步。

當我把這一年多來出現的「紅色經典」電視劇粗粗梳理一遍，就會看到，這幾乎就是一部抗日戰爭、解放戰爭的歷史，是一部比現行教科書更生動、更客觀的中國現代革命史。它們既表現了中國革命勝利的來之不易，也再現了曾經被遮蔽的歷史真實。令人欣慰的是，敍述者的立場因為客觀全面、力避偏頗，而收到了良好的效果。面對這種歷史劇的大眾化功能，使我不禁聯想到中國傳統歷史教育發生在鄉村戲台之下，和村塾蒙學課本之中的情景。中國的大眾讀者、觀眾、聽眾歷來喜歡「講古」，喜歡聽前朝舊事，以啟示當下如何做人。記得央視《百家講壇》誕生之初，所請演講者都是名人，諸如楊振寧、李政道、霍金、余光中、葉嘉瑩等國際知名學者都在那裏做過講座，還有我知道的一些國內名家，歷時數年，遺憾的是一直沒有太大的影響力，更談不上知名度。直到閻崇年開講「清史」之後，《百家講壇》迎來了完全不同的日子，登時火爆起來。之後，又連續推出了「三國」、「論語」等系列講座。這些原本名不見經傳的講演學者，所開講座不一定是嚴肅意義的學術課題，其中不乏信口開河、隨心所欲的「噱頭」，卻贏得了大眾的喜愛。其中的重要原因是他們抓住了中國大眾的文化心理。中國大眾文化心理的內涵頗多，其中重要的一個方面就是喜歡聽中國歷史，喜歡接受用故事的形式講述的中國歷史！《三國演義》從流傳到文人成書的過程，對中國大眾認識三國的歷史，起到了無法估價的作用。正因為如此，中國的歷史題材電視劇、文學作品此起彼伏，綿綿不斷，等於是一輪又一輪的民間先行、文藝先行，走在學校歷史教科書的前面，來對中國歷史進行重寫。雖然正統的歷史觀總要與民間

相糾纏、相干擾。前幾年流行古代歷史劇，從春秋戰國，一直演到漢代、明代、清代。因為清朝距離今天最近，所以清宮戲最多。最近一年多來出現的諸多「紅色經典」電視劇是繼古代戲之後的又一波歷史劇浪潮，是關於民國的歷史劇。所以，去年曾被電視劇界稱作「民國戲年」。「紅色經典」的起程本自五十年代開始，但由於政治原因都被烙上了鮮明的時代印記。正如前面所述，以往大都是站在正面的敍事立場言説歷史，而正面人物往往成了時代的傳聲筒。於是「紅色經典」在不同的時代就有了不同的內容。一九九〇年代初期，受西方解構主義、新歷史主義的影響，曾出現過一批解構「紅色歷史」的新歷史小説，是完全站在解構的立場重新書寫中國革命歷史的，那是一種傾向。現在呢，是以「紅色歷史」電視劇為代表的，出現了大眾化的、被主流意識認可卻又不盡相同的重寫傾向。這類「紅色歷史電視劇」具有最普及的藝術形式，表現歷史時堅持擯棄成見，力求客觀，不計前嫌和個人的恩恩怨怨，盡量還歷史一個客觀真實，與當前的國家氣氛相一致，與海峽兩岸和平統一的遠景相契合。它們傳達出的信息是，一個舊敍述的解體時刻來到了。這批「紅色經典」電視劇可看作是建國後「紅色經典」書寫的繼續，因而值得注意。

一九五七年，香港

梁秉鈞

一九五七年，香港。沒有甚麼重大事情發生的一年。

一月一日，陳君葆把發表在《文匯報》元旦增刊一篇名為〈平安年〉的文章抄下來，寄到北方去。文章說：「一九五六年算是平安無事地過去了。今天，我們迎接了一九五七年的到臨，我們祝這個新來臨的也是個無災無禍的年份。」[1]

為甚麼强調「平安」呢？兩個月前，一九五六年雙十節前後，九龍李鄭屋徙置大廈及荃灣寶星紗廠員工宿舍都因為懸掛青天白日旗引起了衝突。事件擴大後發生動亂，民眾死傷多人。十月十一日晚英軍由新界進入九龍市區。

馬朗小說〈太陽下的街〉以動亂為背景，寫一個青年想在群眾行動中找到自己生命的意義，卻發覺事情背後有人擺佈，感到落空。副題說這是長篇《太陽和月亮之間》的一章，小說中寫：

> 月亮很美麗，那只是因為牠是黑夜裏唯一的光，人究竟不能在月亮下生活，所以必須有太陽。太陽是一種真正的光明，一種希望，從古代起始，他們就在建立太陽世界的意義，在他淺薄的心靈和認識中，那將是一個平和而溫暖的世界，人可以自由地生活，可以用他們的努力換取理想的快樂。[2]

小說刊於《文藝新潮》第七期，後來並未見到作者為這小說

---

1 陳君葆著；謝榮滾主編：《陳君葆日記全集，卷四：1957–61》，香港：商務印書館，2004年，頁3。

2 馬朗：〈太陽下的街〉，《文藝新潮》第7期，1956年11月，頁8。

寫作續篇，進一步檢討處於太陽和月亮兩者間的矛盾。《文藝新潮》辦了十五期以後停刊，馬朗移居美國，香港讀者也過了許久才再讀到他的詩作了。

《文藝新潮》是馬朗在一九五六年三月創辦的雜誌。以推動現代主義文藝為己任。第一期的發刊詞是〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉借用的是帶有意識形態意味的「人類靈魂的工程師」這個詞彙，說的卻是「讓我們採一切美好的禁果！扯下一切遮眼屏障！剝落一切粉飾的色彩！」[3]文中的禁果，指的是繽紛多姿的現代主義文藝。

但這現代主義文藝雜誌，好像跟其他的，比方說，冷戰氣氛下的高峯現代主義 (high modernist) 雜誌，很有不同。第一期以畢卡索畫作為封面，內文介紹的第一位是勇於介入現實政治的法蘭西文學家安德烈．馬侯 (Andre Malraux)。第二期譯介的論文是史班德的〈現代主義派運動的消沉〉[4]，反而是對現代主義的反省。前面所說的第七期，編者的話是〈敬禮，布達佩斯！敬禮，匈牙利人！〉[5]，是對於五六年匈牙利起來爭取自由遭受蘇聯鎮壓所表示的同情與支持。

然後，「一九五六年算是平安無事地過去了。」

一九五七年，二十一歲的年輕詩人無邪寫了一首詩〈一九五七年春：香港〉，發表在《文藝新潮》第十三期。

第一章是這樣的：

一

歲月依舊的過去，儘管新希望

---

3 馬朗：〈人類靈魂的工程師，到我們的旗下來！〉，《文藝新潮》第1期，1956年3月，頁2。

4 Stephen Spender著、雲夫譯：〈現代主義派運動的消沉〉，《文藝新潮》第2期，1956年4月，頁2–5。

5 新潮社：〈敬禮，布達佩斯！敬禮，匈牙利人！〉，《文藝新潮》第7期，1956年11月，頁2。

一樣從每一個單獨的胸懷誕生，
正如這一個春天同樣的來臨
帶着以往的顏色，縱使大地的表象
和人類的臉容都有多少的變化。
植物公園內杜鵑花像火一般
開放着，彷彿就是香港人的每雙眼
紅紅地向未來直視，在密密的屋簷下。

無論是努力或憧憬，到頭來今日
一切都未嘗依隨心願而改變；
這心理上嶄新的年頭再不能驅使
我們加以信任而以為在前面
就是星相家的靈驗話：我們仰望
上天，而懷疑自己是最後的亞當。[6]

全詩共有十節，每節是一首十四行，分成八行與六行兩段。十四行的形式大致整齊而格律寬鬆，每行十至十三字，偶或隔行押韻，但無固定韻法，在整齊中又有某種隨意的自由。我們有理由相信無邪在寫作時受過奧登 (W. H. Auden) 詩的啓發，因為在同一刊物的前幾期，一九五七年二月，無邪在第九期翻譯了奧登的〈下午禱〉(Nones)。譯後記限於篇幅可惜未能刊出，僅在〈編輯後記〉留下「譯詩格式難及原作之嚴格，惟亦採用頗齊整的詩行，間或也像原作一樣隨便押韻。」[7] 原詩不是個人的抒情，而似是對某一時代的集體勾勒。是去掉了宗教的禱告。

王無邪轉借這種詩的形式，寫當日在香港的感受。春天來臨、新希望誕生、大地和人類都有了變化，這本來是值得雀躍的事，但詩的句斷、「儘管」、「縱使」等詞語的運用，老成的語

---

6 無邪：〈一九五七年春．香港〉，《文藝新潮》第13期，1957年10月，頁32。

7 〈編輯後記〉，《文藝新潮》第13期，1957年10月，頁42。

法、規律的形式，令這些新事物變成難有作為，陷進陳陳相因的模式中。「植物公園內杜鵑花像火一般/開放着」[8]令人有所期待，但這詩行發展下去，卻是「彷彿就是香港人的每雙眼/紅紅地向未來直視，在密密的屋簷下。」[9]一九五七年春「流行性感冒」襲港，詩中寫的卻是更大的政治文化氣候底下的焦慮與不安。

兩年前，王無邪，一九五五年與友人葉維廉及崑南合辦《詩朵》，刊物不算成功。王無邪寫詩寫散文，亦從事翻譯及繪畫，是三人中詩作最成熟的。一年後他還參與創立現代文學美術協會，但主要興趣轉往美術，同年隨呂壽琨習水墨畫。後來他就轉向繪畫發展了。

一九五七年一月，呂壽琨將發表在《華僑日報》的文章結集，出版《國畫的研究》，由明生印務公司出版。三月在英國文化協會舉行第二次個展，展出新派水墨畫。呂壽琨與李研山(1898–1961)、李錫彭、黃般若(1901–1968)、以及嶺南派資深的趙少昂(1905–1998)、楊善深(1913–2004)合組七人畫會[10]，並於聖約翰副堂舉行畫展。在呂壽琨身上，我們看到從嶺南派過渡到抽象水墨的發展。

一九五七年九月，新亞書院增闢二年制藝術專修科，由陳士文任主任，丁衍庸、王季遷、曾克耑任教，並舉辦中國古代名畫展覽。這標誌着從中國大陸南遷而來新儒家之士艱苦經營的新亞書院，自得美國耶魯大學「中國雅禮協會」合作，前一年籌建農圃道新校舍落成[11]，逐步得到各方承認，穩步發展。

丁衍庸在東京留學，三〇年代在廣州和上海已開始用野獸派色彩鮮艷的畫風，再發現八大山人和徐渭的放逸。來香港後延續與轉化，野獸派和明末遺民理想作現代改編。用杜菲的筆法畫

---

8 無邪：〈一九五七年春．香港〉，頁32。

9 同上。

10 高美慶：〈丁衍庸先生年譜〉，www.lcsd.gov.hk/ce/Museum/Arts/pdf/DYY_biography_chi.pdf，頁9。

11 錢穆：《新亞遺鐸》台北：東大圖書公司，1989年，頁932–936。

西貢的海旁。甚至以西部牛仔入畫、《上中下三界同在一堂各逞法寶》、用廣東童謠：「雞公仔，尾彎彎，做人新婦甚艱難」的《公雞》(1968)、「眾人皆醉我醒、眾人皆醒我睡」的題畫。他以璽印金石文化符號入畫、把中國畫的線條用墨色去用到西方油畫中去，以西方油彩揮就他的青蛙和八哥。另一方面也把現代都市的想像帶進他的中國畫中，令花鳥人物有了現代的頑皮。在香港的發展，多了嬉笑怒罵、有點遊戲人間呢。

一九五七年創刊文藝刊物，有徐訏的綜合性《論語》半月刊，作者有思果、李輝英、朱省齋、易金等。徐訏在這年出版了小說集《燈》(友聯出版社) 和《鳥語》(亞洲出版社) 及論文集《回到個人主義與自由主義》(亞洲出版社)。亞洲出版社和友聯出版社是受到美國新聞署資助的機構。

但同時當然也有左派《文匯報》、《大公報》的文藝副刊，以及較寬鬆的《文藝世紀》，由夏果主編，作者有曹聚仁、葉靈鳳、黃蒙田、侶倫、高旅、絲韋等。是兩個完全不同的圈子。

一九五七年三月一日，葉靈鳳在中英學會講〈蕭紅的作品〉，由顏潔齡翻譯。到的人非常多，還要添加椅子。[12]

中英學會討論蕭紅墓改建事。認為遷葬東北恐太困難，建議改葬本地永遠墳場，尤望能就原在地改建成名勝地點，以資後人憑弔。議決由中西英學會函商端木蕻良，徵求同意。[13]

一九五七年，梁羽生在《大公報》連載《七劍下天山》、《江湖三女俠》，在《新晚報》連載《白髮魔女傳》。最先是由於之前澳門一場比武，引起各方對武術的興趣。新晚報的老總羅孚約梁羽生開始連載武俠小說[14]，後來金庸續寫。在中國大陸絕跡的武俠小說，在香港開展了新頁。

---

12 《陳君葆日記全集，卷四：1957–61》，頁21。

13 同上，頁34。

14 韓倚松 (John Christopher Hamm) 著、宋偉傑譯：〈金庸早期小說及五十年代的香港〉，林麗君主編：《金庸小說與二十世紀中國文學國際學術研討會論文集》，香港：明河社，2000年，頁193。

一九五七年，金庸進入長城電影公司，用筆名林歡作詞、編劇，如《小鴿子姑娘》；一九五七年一月一日起在《香港商報》連載《射雕英雄傳》，至一九五九年五月十九日。金庸、梁羽生、百劍堂主合著《三劍樓隨筆》，一九五七年在香港文宗出版社出版。三位作者除了新派武俠小說各有招數，文史隨筆亦見功夫。

一九五七年五月，香港代表回到廣州開會，聽廣州作家談「百花齊放，百家爭鳴」。五月十一日陳氏日記：「今日大會發言，緊接着曾靖侯之後，為紅線女。紅線女發言時用北京話，很標準的北京話，真是個絕頂聰明的女子！」[15]

五月二十日陳氏日記：與新華社記者陳登、司徒强談論對於「百花齊放，百家爭鳴」的意見：「我的話聽來是責備黨、責備中共。不過這原實是我擁護黨、愛護中共的表現。」[16]

五月二十三日，季明、黃居素、李子誦、金堯如、陳凡、陳君葆在Conder餐室討論蕭紅墓事：「我們以為墓還是保留在香港淺水灣較宜，因此得向國內作家説明，請他們改轉遷葬一建議。誠如季明所説，國內多了一個蕭紅，不覺得怎樣稀奇，倒是香港少了個這個『埋香骨的塚』便覺得損失相當大了。」[17]

一九五七年六月，唐滌生編劇，任劍輝白雪仙演出的《帝女花》公演了。一曲〈香夭〉的「落花滿天蔽月光」在香港無人不識。前一年，白雪仙組成仙鳳鳴劇團，包括任劍輝、梁醒波、蘇少棠、任冰兒、陳好逑等，唐滌生出任劇團的劇務，希望改革粵劇。劇團演出創班新劇《紅樓夢》、《唐伯虎點秋香》、《牡丹亭驚夢》、《花田八喜》、《蝶影紅梨記》，迭獲好評。《帝女花》更是一個高峯。

一生編出四百多齣粵劇的唐滌生，是個重要的代表人物。由仙鳳鳴組成至五九年編出《再生紅梅記》後逝世，是他最成熟

---

15 《陳君葆日記全集，卷四：1957–61》，頁45。

16 同上，頁49。

17 同上，頁51。

的階段。唐滌生的改編《牡丹亭驚夢》，《紫釵記》早有佳績。《帝女花》改黃燮清循正史鋪陳及首尾説佛的做法，又在開首「樹盟」一節改為公主選擇，增加人物的自主。

唐滌生的改編，不僅是文學詩詞的功力，還有他顧及不同劇團不同演員因人(如芳艷芬、白雪仙、吳君麗)寫戲，還有他對現代戲劇的觀念，如結構、如詳盡的介口説明演唱身段(如《紅樓夢》的演出説明)。

唐滌生作為置身新舊之間的創作者與中介者，有特色，尤其見諸較少人談論的他與電影的關係。他參與編劇或根據他劇本拍成的電影有九十多齣，其中由他導演的也有九齣(包括兩齣各有上下集)。

在五〇年代，傳統戲曲與現代電影是兩種互相爭奪的媒介。唐滌生是少數在兩個範圍都有建樹的藝術家。唐是影迷，看很多電影，甚至曾把西片《太陽浴血記》(*Duel in the Sun*)、《郎心如鐵》(*A Place in the Sun*)等改編成粵劇。這兩種媒介各有不同的長處。他的外國電影經驗，如何有助他改編革新粵劇？這是一個值得研究下去的問題。

觀看《帝女花》首映的觀眾中，也包括了不同圈子的文化界人士，比方上文提到的陳君葆先生。

陳君觀後詩云：「花貌傾城別有情，更從藝海萃豪英。只應後浪推前浪，雛鳳清於老鳳聲。」又云：「一曲新歌取次聞，漢皋環佩着繽紛。不觀紅豆生南國，猶帶燕雲馥共薰。」[18]

周恩來不是曾把把紅線女馬師曾的《搜書院》譽為南國紅豆嗎？唐滌生等粵劇中人也多原是來自廣州，但仙鳳鳴等在港發展的粵劇，與回到廣州的紅線女諸位發展的粵劇，逐漸要走上更不同的道路了。

作家協會廣州分會七月十二日回信，「關於蕭紅墓一事，決定把骨灰遷穗安葬。」[19]

---

18 同上，頁61。

19 同上，頁71。

二

在異地，與及在戰爭不同的謠言中，
　　我們的徬徨早已經成為了習慣，
　　不記得或甚至嘲笑它；每個夜晚
人人同夢著廉價的馬票的美夢——
唯一的寄托，縱然還有着其他
　　已經不足掛齒了；一年復一年
　　冲掉了多少信仰，而除了金錢
沒有甚麼能支持此地的生涯。
悲哀使許多事情無法再熱心，
　　空見到理想墮落了，終歸無望，
　　而河山依舊，我們也徒然惆悵；
但知道自己已歸根的成為公民
　　在這種生活的形式中：日出而作，
　　我們在高高的建築夾縫間經過。[20]

無邪的〈一九五七年春：香港〉形式和語氣可能受到奧登的〈下午禱〉的啟發，但奧登詩中更多戰爭的陰影，彷彿為死亡禱告安魂。王無邪的詩卻更多寫戰後「無大災難」的殖民地上的無力感。在當時粵語電影和漫畫中小老百姓的「馬票夢」也在詩中出現。甚至赤裸裸地説「而除了金錢/沒有甚麼能支持此地的生涯」。若我們體會當時的歷史文化背景，或許會對這種「歸根成為公民」的心理活動更多理解。同時代年輕作家崑南以勇猛的現代主義形式多產的姿勢在《文藝新潮》寫出〈布爾喬亞之歌〉、〈悲愴交響樂〉[21] 書寫個人英雄悲劇，惹來不少注目和掌聲，無

20　無邪：〈一九五七年春．香港〉，頁32。

21　崑南：〈布爾喬亞之歌〉，《文藝新潮》第7期，1956年11月，頁35–37；崑南：〈悲愴交響樂〉，《文藝新潮》第13期，1957年10月，頁35–37。

邪卻低調地以老成的語氣嘗試探討殖民地上眾生心理的鬱結。其現代主義的特色不在形式上的前衛，而在內容的反省與包括對自我在內(並不特別把自我英雄化和浪漫化)的批評。

〈一九五七年春．香港〉的第八節特別指向當時英美流行文化帶來的影響，令我們想到現代主義和流行文化的對抗。詩中具體地重現了 Only You、The Great Pretender 等歐西流行曲、點唱機、搖擺的雙腿、波浪形的頭髮，令我們想到當日流行的偶像如貓王皮禮士萊、白潘等人，以及戰後嬰兒潮一代逐漸成長日後在六〇年代更為壯大的青年文化。這種流行文化與青年文化的浪潮，日後亦將會刺激到傳統文類如武俠小說、鴛鴦蝴蝶派小說、粵劇、戲劇甚至文學整體在香港的轉變。

八

呵，再唱起「只有你」「偉大的偽裝家」！
　　街頭應該加添多一些青春味
　　假如有他們圍住了一具點唱機，
穿上了超時的服裝，隨着節拍
雙腿微微的搖擺；波浪形的頭髮
　　當然更美觀，尤其是當他們
　　出現以勇士的形態，那舶來的精神
足以將整個世界踐踏於腳下。

他們都受着電影的訓導，教育
　　再不能有同等的力量，無論過去
曾怎樣，他們信任目前所把捉
　　是更為正確，對未來不懷恐懼
　正如許多西部的英雄，固然
　他們再不會承認是黃帝的子孫。[22]

22　無邪：〈一九五七年春．香港〉，頁34。

無邪敏感地觸及了當時的流行媒體。第八節的末段結語指向舶來文化、失根的狀態。若由對香港報章副刊專欄連載 (在五十至七十年代是黃金時代) 充份理解的資深編輯來陳述，則當時的流行文化與西化未必相等，回到炎黃子孫的民族主義也未必能解決問題。

一九五七年秋天，去了南洋工作的劉以鬯自新加坡返港，重入《香港時報》編副刊，同年在《文藝新潮》發表《黑白蝴蝶》等四短篇，見《文藝新潮》第十四期，一九五八年一月十日。一九五八年於《星島晚報》連載《私戀》，一九五九年出單行本。劉以鬯從四〇年代重慶掃蕩報開始就在報館工作，有豐富的編輯經驗。他五〇年代後期開始在《香港時報》所編的《淺水灣》文藝副刊，是繼《文藝新潮》之後另一個重要的現代主義文藝的陣地，特別多篇幅介紹現代小說。他有豐富的報館工作經驗，明白市場需要，但又仍有個人理想的文學追來尋，這構成了他最大的矛盾，亦成為策動他寫出與眾不同佳作的動力。他六〇年在《淺水灣》發表的〈一個副刊編輯的白日夢〉初稿已是雛形，後來六二年在《星島晚報》連載六三年由海濱圖書公司出版的《酒徒》更是中文小說中現代主義與流行文化既角力又協商而產生的難得傑作。

在流行文化方面，還要提到三蘇。三蘇每天在《新生晚報·新趣》刊登副題為「夏在堂尺牘」的文章。一九五七年四月一日至一九五七年七月三十一日在《大公報》連載司馬夫奇案系列之〈劫心記〉，以筆名小生姓高在《成報》連載〈濟公新傳〉，以筆名石狗公在《新晚報》連載〈石狗公自記〉。過去多談五〇年代左右對立，但左右方面的個人亦有私交，會一起打麻將。化名在敵對報紙寫稿亦是有的。

電台的天空小說仍有影響。李我、冷雲、艾雯等仍活躍。一九五七年，珠璣改編澳門綠邨電台李我天空小說《妬海花》拍成電影。天空小說可能要到六七年電視影響加強後才逐漸淡出。

一九五七年，羅斌創辦《新報》。羅斌是流行文化方面，

最重要的一個人物。曾在上海經營環球出版社，四九年來港後繼續出版《西點》、《藍皮書》等消閒雜誌。除創辦《新報》外，還有三份小報：報導明星花絮的《新星報》、以色情內容為主的《新夜報》及以八卦內幕為主的《新知》。[23]

羅斌的環球出版社以出版三毫子小說（後為四毫子小說）著名，那是篇幅較短的中篇小說，以彩色封面的單行本出售，很受歡迎。旗下作家很多，較著名的有鄭慧，著有《紫薇園的春天》(1957) 等；作品曾多番搬上銀幕：左幾改編鄭慧小說為電影《黛綠年華》(1957)；陶秦改編鄭慧小說為電影《四千金》(1957)，兩片俱為電懋出品。

在粵語電影方面，左派的長鳳新和中聯式「人人為我，我為人人」健康寫實路線仍有觀眾，但五〇年代後期六〇年代初邵氏及電懋的片廠製作逐漸發生更大影響，令粵語片減產了。一九五七年李晨風改編的《啼笑姻緣》最值得注意。張恨水留在北京，是中國作家協會會員，鴛鴦蝴蝶派愛情小說少寫了，逐漸多寫民間傳說如白蛇與梁祝故事。但鴛鴦蝴蝶派小說卻在香港繼承下去，《啼笑因緣》被多次改編，李晨風的改編不過是個開端吧了。

一九五七年一月，新華影業公司主人張善琨病逝東京。一九五七年，邵逸夫來港，向港府購入清水灣地皮，建造邵氏影城。翌年邵逸夫成立邵氏兄弟 (香港) 有限公司。[24]

一九五七年，電懋創業作《金蓮花》公映，女主角林黛獲亞洲影展最佳女主角！電懋在一九五六成立，原來國際影片發行公司劇本編審委員四編審人之一的宋淇，由一九五七年開始任製片部主任。

宋淇之前以余懷筆名在《人人文學》發表譯詩和詩論，以林

---

23 黃靜：〈流行文化王國之崛起：環球出版社創辦人羅斌的傳奇故事〉，見香港電影資料館節目組：《七彩都會新潮：五六十年代流行文化與香港》，香港：香港電影資料館，2002年，頁15。

24 鍾寶賢：〈兄弟企業的工業轉變——邵氏兄弟和邵氏機構〉，見《邵氏電影初探》，香港：香港電影資料館，2003年，頁6。

以亮筆名在《文藝新潮》發表〈噴泉——一首詩的成長〉[25]。宋淇除了是詩評人、翻譯和紅學專家以外，在電影製作和編劇方面貢獻良多，除了成功編寫《南北和》(1961) 等喜劇外，亦招攬張愛玲、姚克、秦羽等為電懋編劇。

電懋編導中不少文化人，可以五七年特別活躍的易文為例。導演易文既寫小說又編導電影，亦與徐訏、劉以鬯、鄺蔭泉、南宮搏等為和平文藝的舊人。一九五七年，易文三十八歲，亦是事業的高峯期。年初歌舞片《曼波女郎》拍竣，三月在新加坡馬來西亞各地上映，女主角葛蘭隨片登台。賣座鼎盛。他亦拍了《兩傻大鬧攝影場》這種電影，他在日記中說：「為一滑稽鬧劇，內容毫無意義，本身亦不感興趣，嗣後遂不願再拍此種影片。」[26] 同年還編導青春片《青春兒女》。

青春歌舞是電懋電影的一個特色。但載歌載舞的《曼波女郎》主角發現了自己原來只是父母的養女，離家出走去尋找生母，潦倒的生母不願相認，她頹然回家，發覺最愛自己的還是養父養母。電影在西化的曼波歌舞聲中結束。

易文與台灣的關係很密切。任港九電影戲劇事業自由總會執行委員。五七年六月《空中小姐》開拍，赴台及新馬取景。他又改編趙滋蕃的小說《半下流社會》，後由屠光啓執導。電影一開始，拍攝飛機場、火車站，成千上萬從國內湧到香港生活的難民，特別是在調景嶺生活的一群人，有從大學生變成喇叭手謀生、富甲一方的大商家變得只靠冷飯殘羹度日，寫他們生活艱苦，面對種種天災人禍的打擊。電影中把原著的聖誕節改成本應是共慶一家團圓而未得的中秋節：鄰里共聚在調景嶺，合唱「思故鄉、念故鄉，故鄉有豺狼！」

易文曾寫在吉隆坡見數千中小學慶祝雙十國慶覺感動。私底下，右派的易文亦有幫左派的電影編劇，如長城公司的《孽海

---

25 林以亮：〈噴泉——一首詩的成長〉，《文藝新潮》第3期，1956年5月，頁17。

26 《有生之年：易文年記》，香港：香港電影資料館，2009年，頁81。

花》(1953)，雖然沒有用他的名字。最近出版的日記才透露了這秘密！[27] 在表面的冷戰底下，左與右的關係，比想像中複雜。

一九五七年發生在中國發生的事，不可能對香港沒有影響。

一九五七年十一國慶前夕，陳君葆到告羅士打酒店參加新華社的慶祝酒會。日記：「一連喝了許多杯酒，也不曉得是真的歡喜呢，還是自己覺得另有一種心事！」[28]

一九五七年底，易文與畫家周綠雲結婚十周年紀念日，訂購白金戒指，以資紀念。兩月後，購德國奧浦 (Opel) 汽車，考得駕駛執照。後來開拍《香車美人》(1959)，由葛蘭、張揚主演。[29]

一九五七年，香港。沒有甚麼重大事情發生的一年。

---

27 《有生之年：易文年記》，頁74。

28 《陳君葆日記全集，卷四：1957–61》，頁96。

29 《有生之年：易文年記》，頁81。

在流浪的盡頭
——台灣作家駱以軍的《西夏旅館》

黃錦樹

一、當代文學六十年的境外狀態

大會的主題是「當代文學六十年」，而這中文主題相對於英文又顯然省略了一個關鍵詞：Chinese，——中文，甚至，中國。而眾所週知，多年來在大陸的學術分類裏，台灣和香港是被劃分為另一個領域，經常加個「暨」而和所謂的「海外」華文文學連結在一起。職是之故，相對於中國本土，它們是處於一種「境外狀態」，有各自的「當代」。

相較於「海外」，這兩個外部的區域其實也歸屬於中國的內部，境外而域內。眾所週知，這種狀態是中國邁向 (現代) 民族國家的陣痛的產物，涉及戰爭、恥辱、流離。一八三九年中英鴉片戰爭，致使一八四二年8月29日的南京條約簽訂，香港淪為英國殖民地；五十餘年後，一八九四年中日甲午戰爭，次年馬關條約簽訂，導致日本佔有台灣。不論是香港的超過一百五十年的殖民歷史，還是台灣的短短五十年，殖民歷史的真實性 (教育、語言、殖民文化；生活方式與殖民現代化)，往後都成了在地自我認同的基礎。換言之，這是歷史的重層化，區域之間有着差異的時間性。也因此，彼此間的「當代」意義大不同——現代文學 (不論甚麼主義) 之凝視此時此地 (這一基本的寫實訴求) 在此有了微妙的相對性——時間與地域空間的差異。而「兩岸三地」這一措詞裏，島與大陸之間體積大小之不對等到那樣的程度而竟可以並列，只能說憑政治與歷史的龐大象徵意義支撐着。對大中國而

言，兩座島一定程度的標示了一種尚未完成的過去：即使在香港漫長的殖民歷史終結之後，殖民境遇讓它形成一種異於中原的自我 (如周蕾所言)[1]，一種深刻的境外感。台灣是更不用説了——中華民國在大陸的歷史確實在六十年前就結束了，它在那裏沒有「當代」；此後它在那古老大陸上成了藍色的幽靈，偶爾出現在官方歷史 (好長一段時間「民間」不見了) 或「餘孽們」痛苦的、沒完沒了的自白書裏，陰慘慘的扭曲重現。

眾所周知，中華民國的「當代」在台灣 (加上另外幾個小島)，一直到今天那在大陸已屬過去、而在這島上它的「現在」還在延續着；但一個龐大的黨政軍官僚體系和它持續的暴力 (228事件、爾後的戒嚴、白色恐怖)，冷戰與高壓，甚至在那樣的背景裏復興傳統中華文化，企圖把他們 (民國的孤臣孽子們) 認知 的受殖民文化污染的鄉土文化 (那業已調和了明鄭以來的漢文化與閩客原住民地方文化) 給覆蓋，瀕臨亡國之恥深化了冷戰意識型態，當代中華民國－台灣的現代文學就在那樣的土壤裏生根發芽。另一方面，作為一種政治抵抗及文化抵抗，台灣結/中國結已是這島上的「當代」無可避免的命運。在二〇〇〇年政黨輪替後的八年間，更是達到最高潮。過去的傷痛成為政客取之不竭的象徵資本，50年的殖民歷史、殖民現代更為新的自我認同創造了無限的想像的可能。在這過程中，本土政客學者發明了「外省人」這一政治範疇 (以標籤他們的敵人)；在以去中國為自我認同 (包括想像的獨立) 的絕對必要條件的情況下，文學也被徹底的撕裂了。它成為國家的寓言；幻影般似亡實存的中華民國 (而為遺民或新遺或後遺民文學)，或者蜃影般的台灣共和國 (本土家族史大河小説，或者附魔)。這是台灣的當代，我們的當代——再度處於歷史陣痛中的當代。

一九四九年前後隨着國民政府大潰敗渡海來台的軍民作為「外省人」的第一代，他們對中國大地及現代史的情感和記憶、

---

1 氏著〈寫於家國之外〉《寫於家國之外》(香港：牛津，1995)

對民國的認同，和他們在台灣土生土長的子女輩是截然不同的；隨着時間的推移，民國漸漸等於台灣，它和中國山河大地的聯繫沒有經驗上的真實性，那僅僅屬於歷史 (早已結束的歷史)，或者想像。因而政治上的被迫還原更顯得殘酷，他們被迫從此時此地的當代中被撕開，去面對那父輩集體倉皇的過去。於是，原本該遠去的歷史，被迫召喚回來，成為眼前殘酷的「當下現實」註腳。它和生於斯、長於斯者的生活空間是斷裂，甚至扞格的，因為被召喚回來的是被重新建構的記憶，並沒有經驗的真實性。那原屬於經歷過逃亡流離的上輩人，簡言之，中國與台灣之間除了流亡政府的民國意識型態——傳統中華文化＋反共復國——把當代想像成國共內戰的延伸，那無比真實的銜接就是父親。[2] 他即使不是老兵，在象徵意義上也是。這些父親們，一九四九年前後即使還十來歲，五十年過去後，也垂老了；更別說那些青壯年流亡的，在台灣本土化得最粗暴的年代，恰是他們風中殘燭的晚年，衰病，承受着肉體壞敗的痛苦，甚至死亡。因此近年，在「外省人」第二代的代表人物中，從朱天心的《漫遊者》(聯合文學，2000)、張大春的《聆聽父親》(時報，2003)、駱以軍的《月球姓氏》(聯合文學，2000)、《遠方》(印刻，2003)，朱天文的《巫言》(印刻，2008) 恰恰在這不被認同的年代裏，以聆聽、或凝視父親的遺體，反思一個世界的消失及這一代 (甚至下一代) 在這塊土地上的境遇、可能的未來。

另一方面，「在冷戰的年代」，那近五十年裏 (至少在八〇、九〇年代大陸文學爆炸之前)，政治的隔絕、美援一半邊陲體制下的經濟起飛，也使得台灣的文學相較於同時代的大陸也如經濟般有着若干優勢[3]：右翼的高壓到底不如極左徹底，還一定程度的容許現代主義精神苦悶的呻吟語。中國沿海通商口岸自晚清以

---

2 能攜家帶眷逃亡者畢竟少數，尤其是達官顯宦、資本家或上層知識菁英，大流亡造成的直接效果是許多「外省第二代」的母親都是本省人。

3 眾所周知，這種優勢不到十年就被趕上了。大陸畢竟人多，又有大地的支援。幅員廣大，文化積累宏厚。

來的現代化，五十年代被迫中斷，相應的文學經驗亦然。相較之下，台北延續了日據時代，典型的都會現代經驗，型塑了文學的現代感性，反思着文學自身的可能性、小說書寫的可能性。而前述的「外省第二代」[4] 的代表作家，無一例外的台北土生土長，以台北為舞台；和本土之以鄉鎮、農村恰為對照。換言之，流亡經驗也是現代感的根源之一。

就這兩個問題而言，在這些作家中，駱以軍 (1967–) 無疑是最多產的，備受肯定，幾乎每部書都得到獎勵，是公認的代表作家。對父親 (甚至祖先) 與現代經驗的著墨也最深。從前述兩部小說一直到最近出版的《西夏旅館》(印刻，2009)，都一再延續相關的母題。本文以被稱為「集大成之作」[5] 的《西夏旅館》為焦點，就小說的若干關鍵詞展開論述，探討它對前述的「境外狀態」的再現或反思。

二、殺妻者

自《妻夢狗》以來，駱以軍寫了多本以「我」為敍事聲音的小說或散文 (界限有時並不明朗)，以台北都會空間為場景，一個小家庭成員及親友的日常生活，憑藉高超的陌生化技巧、嫻熟的比喻，敷演出光怪陸離的意象與情節。《西夏旅館》是他多年來第一次捨棄「我」(大概為了回應批評) 而改用圖尼克這樣七等生式的譯名式敍事者 (仍有一個「我」作為框架出現在3及40這二節)。然而就其作為單一的限制觀點而言，在功能上也和「我」沒多大差別。而自《妻夢狗》以來，夢 (如《月球姓氏》〈夢裏尋夢〉) 和房間 (一個個隔離的空間，箇中代表如《遺悲懷》〈發光的房間〉) 都是反複運用的元素：向下，是孩子；沿着兩方的家族樹疊加 (如《月球姓氏》〈鐘面〉、〈大水〉等)，至於拼貼社

---

4 本文沿用這一修辭並不表示就接受了它蘊含的政治區隔。在文學上，「外省作家」在歷史記憶、審美傾向上確和「本省人」有極大的差別。

5 郝譽翔，〈傾注生命的集大成之作〉《中國時報．開卷周報》2008.11.09

會新聞、穿插八奇聞軼事、離題的小故事、分節冠以小標題，都是慣用的手法。

這部分為上下冊四十餘萬字的小說，分成四十一節，依順序讀起來其實有點雜亂。之所以如此，主要是因為作者刻意把因果順序打散。就情節而言，大致可分為：西夏滅絕的故事、父親的故事、旅館的故事、圖尼克的故事，有時各成章節，有時揉合在同一節裏。因為幾條線各自進行，敘事不免一再的中斷、岔開，前後之間的邏輯順序有時不免令人困惑。

夢仍是其中的關鍵字，從〈洗夢者〉〈夢中老人〉、〈賣夢者〉及最後近八十頁〈圖尼克造字〉全是寫夢。妻的元素還在，只是已成了不再對主人公有愛而被懷疑出軌，甚至 (疑似) 被砍掉了頭，且和其作為性對象的女人混淆。這和《妻夢狗》中那種被年輕女人的愛緊緊包裹的甜蜜感已大異其趣，多了層衰老疲憊。唯一全新的元素是西夏。但在這樣的修辭裏，西夏作為修飾語應是修飾旅館。旅館，房間，也成了重要關鍵詞。而一個與西夏這元素直接相關的，應該就是神，怪物，超自然事物。[6]

就小說而言，令人好奇的是，它的敘事動機 (motivation)、那發動器究竟是甚麼？是作者預告了多年的西夏 (相關的問題是，西夏怎麼變成了旅館？)，還是別的甚麼？從小說的「框」來看，似乎「殺妻－尋妻」是它最初始的行動單元。「彷彿把妻的頭顱砍了下來」構成了敘事初始的動力，「我」因此而試圖進入殺妻者、胡人 (及系列的隱喻或轉喻) 的世界，那錯亂的西夏旅館。殺妻，聯結着是各式各樣的男女性關係、強姦、亂倫、嫖妓；西夏故事一開始即是李元昊殺妻、淫人妻女 (〈殺妻者〉)。中間接着是前兩年喧騰一時的鐵道怪客李雙全搞軌殺妻騙保險金案 (〈鐵道〉)、以一次強暴式的性交 (〈處女之泉〉)、嫖妓 (〈神龕〉)……為中介，總結於〈沙丘之女〉中把妻子的頭砍下。並給出理由：

---

6 關於這部份，詳筆者另文〈神的屍骸：論駱以軍的傷害美學〉2009年6月27日，高雄中山大學哲研所主辦「駱以軍研討會」宣讀論文。

他的祖先曾在一種流亡異鄉的恐懼和瘋狂狀態，屠殺了她的祖先。而他們之間，得像那戴着面具的滑稽之舞，一次，兩次，三次……重複着無法更改細節的雙人探戈。(621)

這無疑是「冤家」的另一種說法。而在這解釋中，把宿命也牽扯進來，連帶的合理化小說中的西夏故事——一如現世的儀式，重複演出古代的悲劇情節——與及駁雜的故事漫遊。這樣的框架明顯的是反用了《一千零一夜》的架構 (以故事延長生命、免於死亡)，而書中屢以《一千零一夜》及尤里西斯漫遊自擬。借由說故事人「我」對小說敘事結構的自我陳述是這樣的：

> 在他互相顛倒衝突的描述中，有兩條主要的平行鐵軌(……)：一是他妻子如何慢慢地、慢慢地推離他們原本相互纏繞、相濡以沫的小房間；一是他如何背着妻子的偷情尤里西斯旅程中，……變成怪物的不幸遭遇……(40〈神諭之夜〉，675)

在這架構之下 (其實小說中的「偷情」相當有限)，當然是個傷害的故事、棄的故事、漂流的故事——但同時也是尋根的故事。熟悉駱以軍小說的讀者不免會納悶：這些主題，不都寫過了嗎？這番技藝 (軼事串聯)，不也都是讀者熟悉的嗎？

當然不止如此，也不僅僅是篇幅似乎被不合理的拉長了。除了西夏是全新的元素，殺妻應也可說是。「變成怪物」(「脫漢入胡」甚至進入非人狀態) 也是，穿過了界限。那見證《妻夢狗》以來那個世界崩解了，而一直被拉曳進小說、被迫扮演小說角色卻不免和現實指涉牽扯不清的家人——尤其是孩子——也遠遠的退場了。仍是棄的故事、傷害的故事；但這回，傷害加深了。棄的怨怒召喚暴力——性的施虐與肢體殘殺 (尤其是斬首)。或者相反，一趟救贖召喚 (如書中所言)？

另一個直接的問題是，「旅館」(或「西夏旅館」) 究竟指涉甚麼？直白的回答是：就是這部小說本身。但，當然不止如此。在小說近乎總結的〈神諭之夜〉裏解釋說，

「原來西夏旅館並非一座旅館。而是一趟永無終點的流浪之途……」(671)、「每一個夢境都變成旅館，……」(672)，「我找不到那傷害的最初時刻，於是即建構了這整座將所有人噩夢禁錮其中的大旅館……」(〈老人〉554)、「……(它是) 死者進入冥間之前的時空停格……」(674)

解釋了這部小說的構造原則。可是仍沒充份解釋，何以非西夏不可？何以是旅館而非其他相近的空間隱喻？西夏當然是胡的代稱，也指涉了一種時間性：古代，但同時接近時間的臨界點——因為它們離奇的消失了——進入奇幻的、非歷史的時間性。而旅館 (而非「客棧」)，無疑是現當代的指涉 (一如書中多引與書寫時間鄰近的政治、社會事件 (比如在〈魔術師〉裏把陳水扁寫進去)，甚至直接轉化作者其間的經歷，如〈外國〉)。

然而從作者在小說中的自我表述，似乎想藉用這樣的形式，窮盡一切：把任何材料都塞進他名之為「旅館」的虛擬空間裏 (「偽百科全書」)，化為晶體——還是，瀕臨內爆？是在模仿無限嗎？但它其實是有核心的。和殺妻直接相關的，是「脫漢入胡」。

三、脫漢入胡

關於西夏的幾節，應可說是這部小說最精彩的部份〈殺妻者〉、〈夢中老人〉、〈城破之日〉、〈騙術之城〉、〈神棄〉、〈災難〉) 窮盡奇詭想像之能事，屠殺、姦淫、被追殺、逃竄……但那瑰麗暴虐的場景對整部小說來說的思考架構來說或許也即是個比喻：「脫漢入胡」(人趨於非人、《黑暗之心》似的

情境、形形色色的背叛) 成了諸壞事的歸因——這無疑弱化了它的功能——它同時關乎尋根，潰敗遷徙者的後裔，思索自身的由來及一個王朝煙消雲散的原因。

具體而言，殺妻－尋妻的框架內有一個該框架本身不必然含納的「嚴肅」的主題(「因為我是胡人」如同「因為我是外省人」並不個殺妻的好理由)，一九四九以後民國的大流散。小說主人公父祖的遷徙，自中國西藏印度、輾轉到台灣(大概為了對應西夏殘軍潰敗的旅程)，這顯然並非外省人遷台的普遍版本，而是特別版、傳奇版(一如泰緬邊境孤軍後裔的版本)。〈父親(上)〉、〈父親(下)〉、〈迦陵頻伽鳥〉、〈圖尼克的父親為何變成胡人〉費了不少篇幅建構一個「通人」父親——性經驗異常豐富、亂離－牢獄經驗也豐富——典型的傳奇角色……他之在少年時被遺棄，彷彿即是一切傷害的肇端。但這樣的角色，似乎未免傳奇得過了頭，因太特殊而不具有經驗的普遍性，而接近於是一個純粹的小說角色。它是離散的隱喻本身。相應的，「西夏旅館」最主要的層面(之一)也是政治的，如〈美蘭嬤嬤〉一節勾勒的——在那座人公最常出現的旅館：

> 旅館故事最大的悲劇在於：當它在全盛時期，就像那第一批流亡者大舉遷住進來的混亂年代，……每一個神色倉皇的主子，他們身邊的鴉片鬼身段風流的夫人，那些管家、奴傭、副官兼司機……(65)

根據那幾頁描述(人物的形相、衣着行頭等)無疑指涉一九四九年國民政府敗走台灣，那個「我們的當代」；也就在同樣的思考背景裏，眼前的當代台灣兩位頭號政治人物也曾出現在這旅館：〈騙術之城〉中的「魔術師」及旅館作為三一九槍擊案前置作業的現場、〈晚宴〉裏「魔術師」的前任登場。也就在綱領式的〈美蘭嬤嬤〉一節，藉由美蘭嬤嬤這一時間的見證者之口，把兩個世界(滅亡的西夏王朝/民國－台灣的當下現實)串

聯起來。在小說的構造裏，那是兩個鏡影般的世界：雖然二者的時間性殊異 (一凍結於過去，一緩緩走向宿命的未來)，但在邏輯上，前者應是後者的鏡鑑。

這聯繫着小說中的一個核心論辯：脫漢入胡——背叛，

> 這座西夏旅館，說穿了，便是一座收容了這許多脫漢入胡者怨靈們的集中營，他們是無主之鬼，冤恨悔憾無處宣洩。(231)

一個異樣的「想像共同體」。但這也等於把兩位最新的民國的背叛者 (前述的「魔術師」及其前任) 也納入陣營，間接的正當化了他們的行為。在這樣的安排裏，作者似乎跨過了他們一向被劃歸的族裔身份 (本省人)，把後者也歸入脫漢入胡者。而就在〈脫漢入胡〉者一節，藉由魔術師的軍師之口，批評了兩種既有、前行代的論述：

> 因為缺乏想像力，所以我們沒有辦法解釋這個支離破碎的爛世界，我們「記得」，但記得的全是人家給的。(245)

眾所周知，「我記得」是駱以軍的姐輩朱天心自八〇年代《我記得……》以來，經《想我眷村的兄弟們》、總結於《古都》，面對台灣解嚴的鉅變、本土化浪潮下歷史記憶的更迭，及台灣 (北市) 盲目現代化下地方感所依傍的空間記憶之抹除而發動的書寫反擊，以自身 (及族群、世代集體) 的經驗與記憶為依據。「脫漢入胡」的論述是在質疑前者嗎？他舉出的理由是，記憶 (所見、所感) 往往受幻術所欺。而且「記得」的，也可經由掌權者的有意編造。

就這論題進一步申論，提出的理由是，作為離散者，「我們一個可供後代們按圖索驥以想像自己族群臉貌的故事」如同《聖經》、《可蘭經》、《摩訶婆羅多》、猶太法典那樣把族裔陷入

絕境的經驗化為寓言、教誨，以為後世提供啟示。對另一種論述的反詰：

> 「我們沒有這種東西，所以我們只能一代代斷簡殘章傳遞着單一一代所發生的故事，我們一代代的説故事的父親們，全是一片片的魚鱗，永遠無法鑲嵌拼組成一條魚……」「故事在滅絕的時間契約裏展開、絕後、絕種、無法傳遞，那還能稱之為故事麼？」(245)

而這後者，對「父親的故事」的吐槽，似乎又指向張大春《聆聽父親》那樣純粹的父祖的故事。這樣的批評，以宗教經典對應於一般人故事，是否指出了在啟示上一切世俗故事之不足？這是最典型的從宗教立場對文學的批評。然而宗教和文學本就有着意識型態與美學上的對立，文學的審美特性讓它先天的對一切教條挑戰。從宗教的立場來看 (從寓言的角度看)，世俗世界的種種，其實都是「已經發生過的」；而文學，反而去試圖藉由經驗的一次性，去感受存在的憂歡悲喜，那世俗的啟示。或者藉本雅明 (Walter Benjamin) 的話：

> 重要的並不是主人公一生能給我們帶來的教訓。真正重要的，乃是他的命運本身。這命運透過那吞噬它的烈燄，為讀者帶來了一股他永遠未能由其自身生命中抽取出的熱力：他利用小説家提供給他的死亡，來為他自己的寒冷生命取暖。[7]

而故事必須凝結為啟示或救贖的説法，作者大概是認同的，因此在〈賣夢者〉裏也有如下的自我批評：

> 事實上我們沒有懺悔或禱告的傳統。我們這輩的人在搭建旅

---

7 班雅明著、林志明譯〈説故事的人〉《説故事的人》(台北：台灣攝影，1998：40)

館(或大教堂)時也沒有暗藏在濃稠晦暗夢境核心那不可告人的黑暗面。……我們只能隨着不同人的夢境四面八方地亂蓋違建。[8](270)

這用以解釋這部小說本身雜亂的「後現代」結構(「把無關事物糾纏在一起」):無關痛癢的材料被編織在一起,沒有啟示、救贖存疑、耽溺於華美壯麗的想像,或淫猥暴虐。寫作彷彿只是寫作本身。

四、經驗貧乏

隨《西夏旅館》附贈的,是駱以軍的小專欄結集《經驗匱乏者筆記》(印刻,2008),以辭條的方式,談一些讀過的小說裏印象深刻的情節或故事。作者沒解釋何謂「經驗匱乏」,但明顯的典出本雅明〈說故事人〉,甚至更直接的指涉王安憶「城市無故事」的講法,這沿自馬克思文論家對故事在現代世界凋零的批判:人從農村共同體裏游離出來,在都市裏成了孤伶伶的個人。自八〇年代大陸改革開放、文學生產「大躍進」以來,戰後數十年裏發展起來的台灣現代中文文學,面臨的一個直接的挑戰是:它基本上是以都市為舞台及生存條件。而大陸不同,新時期的文學豐收極大的立足於大陸幅員廣大,長期的地理區隔造成差別性的文化積累,深不可測(方言土語、宗教、民族)、取之不竭(是為

---

8 一個有趣的對比:沈從文在〈一個傳奇的本事〉面對民國以來故鄉湘西子弟被迫捲入軍閥間的爭伐屠殺、國共內戰,以致「一城孤兒寡婦」、一整個世代淪為炮灰,有一番類似的感慨:「……缺少偉大思想家的引導與歸納,許多人活力充沛而常常不知何有效發揮,結果便不免一例消耗結束於近乎週期性的悲劇宿命中……」(《沈從文全集12》太原:北岳文藝出版社,2002:229)因災難無法被提煉為教訓、以勾勒出免於悲劇重演的啟示之路,以致一代的犧牲總不過是重複了前代曾經發生過的、未來還會再發生的事故。然而相較於沈從文的切膚之痛(家族也被捲進去,詳沈的姪兒黃永玉的回憶:〈那些憂鬱的碎屑〉,氏著《比我老的老頭》北京:作家出版社,2003:60–120)駱以軍的經驗參照其實是非常抽象的。

「大地的奧援」），彷彿有無窮的故事供採擷。王安憶「城市無故事」的講法就立足於這樣的背景，在那篇發表於1990的文章中，她說「在鄉村裏，人們一代代相傳着祖先的事跡，那事跡總是有關遷徙和定居，人們一代代演繹着傳宗與發家的歷史。」[9] 新時期大陸文學的大豐收一定程度建立在這樣的條件上：廣大農村共同體的根基還在，彷彿自伏羲畫卦以來就是那樣，古老的星空，無限廣闊的古老大地，層層集體經驗累積而成的沃土。

相比之下，台灣受限於它的小，蕞爾一島。城鄉雖有差異，但鄉與鄉、鎮與鎮間，其實大同小異。有文學生產、作為文學舞台的都市，不過是台北而已。而台北，作為首府，其實是外省黨、政、軍、學各路知識精英的匯聚處。從第一代的司馬中原、朱西寧、白先勇、王文興等，到第二代的張大春、朱天文、朱天心、駱以軍等，都生活、甚至出生於台北。父祖輩的經驗與記憶只能憑父輩口傳；所以「聆聽父親」一直是個莊嚴的動作，那是認同感延續的必要條件。然而再怎麼說，能聽到的還是極其有限；即便是鐘鳴鼎食之家如白先勇，似乎兩個短篇集子就把題材給耗盡了。剩下的就只是「台灣經驗」。對生長於台北的人而言，那就是台北經驗。朱天心自《我記得》以來迄《古都》，經營的即是這一塊。而朱天文，從《世紀末的華麗》以來迄《巫言》，同樣處理自己視域裏的台北經驗、自身經驗。都市作家別無選擇，九〇年代初期，朱天心曾以「吃飽了的文學」和「餓肚子的文學」[10] 來對應、區隔，但十多年過去，隨着快速資本主義化、都市化，十多年間壓縮了台灣數十年間走過的路，大陸作家也面對了一模一樣的（「飽撐」）問題。

在人與人疏離、人與土地割裂的城市裏，「故事被分化瓦解，……我們看不見一一樁完整的故事在我們平淡的生活中戲劇

---

9 王安憶〈城市無故事〉氏著《漂泊的語言》(北京：作家出版社，1996) 428

10 朱天心，〈一個籃子〉《聯合文學》第八卷第十一期，1992年8月，94–95。

性演出。」[11] 只剩下各自內心的、支離破碎的故事。在這種非常盧卡奇的說法裏，關鍵詞是「完整」；而駱以軍的小說，一直是破碎的、塊狀切分，大部份的長度恰好可供報紙副刊或文學雜誌一次使用。因此「破碎」不只是都市人的精神狀態，也對應了此間寫作的生存市場。然而，「經驗匱乏」與「城市無故事」是一回事嗎？

本雅明在寫於1933年的短文〈經驗與匱乏〉裏，針對一次大戰對歐洲人造成的毀滅效應，造成了他們「經驗的貶質」，然而這針對的其實不是經驗本身，而是文化——賦經驗予價值的體系崩潰了——「人類遺產被我們一件件交了出去，常常只以百分之一的價值押在當舖，只為了換取『現實』這一小銅板。」[12] 那種文化危機 (歐洲資產階級的文化崩潰) 是廣泛的現代性危機的一部份，兩次大戰把它推到最高峰[13]，那同時也是歐美現代主義的盛年及晚年；隨後是加速的大眾化、時間快速被推入被命名為「後現代」的場域。在本雅明如〈說故事人〉及晚年波特萊爾研究裏的經驗概念，確實指人的經驗在資訊快速流通、大量佔有的情況下的貶質，失去深度。經驗貶質並非缺乏經驗，而是過多；經驗自身的光暈被去除，使人對之漠然。王安憶的說法與此非常一致。作為現代主義的同時代人，本雅明認為現代主義技術造成的美學上的震驚效果可以挽救這種感知的麻痺[14]，然而，往後的藝術史家也深刻的論證了，震驚效果也是可複製的，在不斷的被重複中，前衛被克服，甚至成為商品的美學包裝。[15]

---

11 同前，431。

12 收入本雅明《經驗與貧乏》(天津：百花文藝出版社，1999：258) 252–258

13 大量的回憶錄 (尤其是猶太知識菁英的回憶錄) 足以佐證那種崩潰。如卡內蒂 (Elias Canetti 1905–1994) 的自傳三部曲《獲救之舌》、《耳中火炬》(北京：新星出版社，2006) 及茨威格 (Stefen Zweig 1881–1942) 的《昨日的世界》(廣西師範大學出版社，2004)

14 本雅明，《發達資本主義時代的抒情詩人》(江蘇人民出版社，2005)。

15 布爾格 (Peter Burger)，《前衛藝術理論》(台北：時報文化出版，1998)。

雖然沒多做解釋，駱以軍的「經驗」概念屬於這後者，實證意義下的經驗。尤其是讀書的經驗。因此《筆記》談閱讀小說的經驗 (幾乎就只是小說)，明示或暗示那是他寫作的真正源頭之一。但從諸如《西夏旅館》這樣的作品來看，他其實早就被捲入現代主義 (文學的宗教) 之後的大風暴，後現代。「真實」被多重擬像 (夢、隱喻、電視電影電腦) 所替換；藝術成了反藝術；經驗即寫作。拼貼、改寫。沒有主義：「在後現代主義的世界中強調的不是一種界定，而是一種混合——迎接超越流派、混合的大雜膾 (pot-pourri)。」[16] 它的最佳代表，就是普普藝術 (Pop art)：「任何所聞所見的東西都可以成為藝術作品。」[17]《西夏旅館》之企圖把甚麼都放進去、不斷的「錯誤聯想」、不斷強調真實與虛幻的混淆，不正是如此嗎？如果是那樣，實證的經驗就被刨、輾平了，相關的意義系統亦然 (「普遍真理」成了「言談」)。這樣的操作，必然會傷害它的核心命題 (譬如「脫漢入胡」)，讓它置於一個存疑的位置。

這部小說對前人小說的借用好些地方都是明白宣告的。范 (老人) 與主人公父親的關係是對夏目漱石《心鏡》(大陸譯為《心》) 的改寫 (〈父親上〉、〈父親下〉)，小說中不惜以大段引文向讀者昭告 (頁132)；對《心鏡》的感受也出現在《筆記》(〈八百萬種死法〉條)。另外諸如對川端康成《睡美人》的引用 (頁117–118)、波赫士〈圓形廢墟〉的火神造人……及對電影《監獄風雲》等的借用……然而就小說而言，至為關鍵的應該是塞爾維亞作家米洛拉德．帕維奇的《哈札爾辭典：一部十萬個詞語的辭典小說》，這部波赫士－卡爾維諾－艾柯系統的小說，虛構出一個消失在歷史裏的部族。以《聖經後典》的方式，調動各種奇幻元素去構造那如煙般的哈札爾王國。《西夏旅館》中對西夏的處理，可說相當程度的受《辭典》的啟發；在小說第3節〈洗

---

16 安德森 (Perry Anderson) 著，王晶譯《後現代性的起源》(台北：聯經，1999：118)

17 同前，頁126。

夢者〉即引了它的兩段文字，以後設的方式大致評論了一下自身的「西夏書寫」。尤其是關於夢的處理，譬如《辭典》裏〈哈札爾辭典〉辭條是這麼自我界定的：「此乃哈札爾捕夢者的匯集。捕夢者代表着哈札爾人中間一個非常強大的教派。這部辭典對他們來說不啻一部《聖書》和《聖經》。」[18] 雖然如此，《聖經》在這裏仍只是個比喻，宗教在《辭典》裏不過是戲劇元素罷了(一如在波赫士那裏，神不過是造神者的偉大想像) 捕夢者、洗夢者、夢中老人……夢在這裏，有助於讓敘事在另一個界面平行展開。《辭典》那彷彿沒有界限的想像力運作模式，也深化了《西夏旅館》對超自然世界的演繹，讓它充份的運用神話思維，去跨越寫實的逼真性界限——甚至跨越經驗的界限。然而，如此卻也闖入二戰後蓬勃發展的漫畫的世界，《嚕嚕米》、《Keroro軍曹》、《神影少女》等廣大無邊的想像力世界。界限泯除、詞語如大水氾濫。

然而在小說中，父親、祖父等父權意象以至「老頭子」的出現，似乎指明了它有個中心 (權力核心、大陽具——造物者) 外省第二代的兄輩張大春 (駱以軍的「老師」) 約十年前的長篇鉅著《城邦暴力團》(四冊，時報文化，1998) ——就字數、「體積」而言，二者不相上下；後者以江湖黑幫武俠演繹民國史，一樣是外省族裔獨有的文化－歷史鄉愁，不是也有根大陽物能指——『老頭子』？對西夏的召喚應說類似於張大春對民國幫派的召喚，以歷史的、或神話的想像克服「經驗貧乏」，而遷移造成的失根 (棄、傷害) 轉而成了取之不竭的資源。

五、歷史與地理的外邊

《西夏旅館》當然不是歷史小說，整體看來也無意於此，只是如《大師與瑪格利特》那樣演繹某些歷史片斷，那「魔術時

18 米洛拉德．帕維奇。《哈札爾辭典：一部十萬個詞語的辭典小說》(上海譯文出版社，1998：228)

刻」。以國民政府的大潰敗而言，西夏也不是個最好的類比(偏安的國民政府可是自居傳統文化的捍衛者、重建者；在他們眼中，馬克思恩格斯列寧才是不折不扣的「胡」)。王國敗亡後的西夏子民流散但也未至滅絕[19]。鴉片戰爭以來中國人的海外移民，遠離亂危之邦另謀生路，迄今未歇。國民政府的大遷徙，作為現代現象，擺在兩次大戰以來全球現代人的遷徙史上，也並非孤例。換言之，駱以軍是不是過度誇大了外省人的流離失所？而在其自身的寫作史上，《月球姓氏》其實已淋漓盡致的貼近寫出台灣外省人的境遇、對他們晚年衰朽的處境，小說中已有過這樣動物化的比喻：

> 他覺得和他父親有關的這些老人，全像《山海經》裏某一些背棄家園的族類，在不斷遷徙的生命終點，終於暗喻般地變成鳥、魚或猴子之類的動物。[20]

《西夏旅館》乃是延着這一軸線擴展。選擇西夏看來也並非出於異國情調的考量，小說中的西夏更接近卡通漫畫裏的虛幻國度；那是奇幻文學的空間。因此西夏在這裏，絕非新時期小說中提供作家風土人情、故事傳說，甚至情感依託、文化尋根的「大地」，而是一處參照各種奇幻文學元素生造出來的夢幻疆域，屍骸遍怖、血淋淋的噩夢。

到底是遷徙這一古老命題的現代變奏，小人物的生命史岔開於大歷史的軌道後，遁入自然史的過程。而《山海經》中的那些遠古邊疆異類，其實不過是製圖者混淆了所見、所聞與想像，錯誤認識的產物；身處域外的幻覺。如果和流浪有關，可說是在流浪的盡頭，一腳跨入了神話的場域、死亡的邊界線上。非有非無之鄉。

---

19 吳天墀，《西夏史稿》(四川人民出版社，1983：127–128)提到，藏族間盛傳，西夏亡後，有一個小支遺民在中國西南邊裔木雅建立了長達470餘年的小政權，在明時為土司，亡於康熙39年。又見李蔚，《簡明西夏史》(北京：人民出版社，1997：261–264)第六章第四節「西夏遺民」。

20 《月球姓氏》(台北：聯合文學，2000：95、96)

然而從全書最末如餘數一般數十頁的（〈圖尼克造字〉）藉由若干（偽）西夏字的「説文解字」，私語呢喃，似乎企圖重返《妻夢狗》那失落的世界。頗有祝禱的意味，企圖把過去變成未來。做夢、造字、寫詩，都是極端私我的事。經過那數百頁的狂暴縱慾之後。在流浪的盡頭，是變成怪物，還是重新找一個家？

還是終究不過是詞的流亡而已？

2009年3月10日

剪接、拼貼、注釋與「事實」的再生產[1]
——胡風事件「三批材料」生產過程溯源

張業松

「改革開放」以來，關於社會主義中國的毛式治理，一般認為帶有較多的「封建主義」色彩，尤其是政體上的「專制」、文化政策上的「封閉」等等，很容易被指認為「前現代因素」。由此將這一時期「極左路線」下的社會形態定義為「前現代」，自然不無道理。另一方面，近些年比較新潮的理論家傾向於爭辯說，毛從本質上說是現代中國革命家，他所領導的革命實踐，是為了建設一個強大的社會主義民族國家，這一目標及目標下的努力，都具有強烈的「現代性」。比如人民公社、計劃經濟、農田水利建設和農村合作醫療以至「知識份子思想改造」、「無產階級文化大革命」等，本身都是為了提高效率、純潔社會、強大國家所作的努力，不能因為這些努力過頭了或失敗了，即以成敗論英雄，乃至從根本上否定這些歷史過程的合目的性。這樣的看法也有很強的說服力。但問題是這樣一來，「前現代」與「現代」攪在一起，纏夾不清，是相互打架還是同身合體，不免令人迷惑。

人文社會科學的任何分析模型或框架，都難免有它的洞見和不見，它們促進一些問題的認識和解決，同時也可能留下或開啟更多的問題。就毛式治理的解讀而言，以上兩個方向不論是分是合，也不論各自多麼雄辯，也許都不足以解決問題。在二者之外，這種治理中的相當大的一部分仍然有待處理。作為當代中國史上的重大事件，一九五五年「胡風反革命集團案」的發生和處理過程，可在這方面提供一個顯著例證。據公安部、最高人民檢

1　上海市重點學科建設項目資助，項目編號：B104。

察院、最高人民法院黨組《關於「胡風反革命集團」案件的復查報告》(1980年7月21日) 稱：「在全國清查『胡風反革命集團』的鬥爭中，共觸及了2100人，逮捕92人，隔離62人，停職反省73人。到一九五六年底，絕大部分都作為受胡風思想影響予以解脫，正式定為『胡風反革命集團』份子的78人 (內黨員32人)，其中劃為骨幹份子的23人。」[2] 直接受傷害的人不可謂少。然而更大的影響還在於，「反胡風」當年是以全民動員的群眾運動方式進行的，直接觸動着整個社會。事後，1980–1988年間，有關單位先後三次就這一「案件」作出「平反」[3]，宣告為徹底的「冤假錯案」。這樣一個事件，人們從「前現代」、「現代性」的角度都已有大量的解讀，但其在整個歷史過程中所顯示的巨大荒謬性，顯然仍在挑戰着傳統框架內的解釋。並且，深入這一事件發生發展的細部，會有更多的文化信息呈現出來，進一步要求着新的解釋。

所謂胡風事件「三批材料」，是指「關於胡風反革命集團的三批材料」，最初由《人民日報》於一九五五年五月十三日、五月二十四日、六月十日分三次發表，頭兩次題為《關於胡風反黨

---

2 轉引自李輝：《胡風集團冤案始末》，3頁，人民日報出版社1989。

3 1980年9月，周揚等人代表中共中央向病中的胡風送交了[中發 (1980) 76號]文件，宣佈：「『胡風反革命集團』一案，是在當時的歷史條件下，混淆了兩類不同性質的矛盾，將有錯誤言論、宗派活動的一些同志定為反革命份子、反革命集團的一件錯案。中央決定，予以平反。」是為胡風事件的第一次平反。1985年6月胡風去世，11月，公安部根據家屬的要求向關涉單位發佈[(85) 公二字第50號]文件，宣佈刪去76號文所附公安部、最高人民檢察院、最高人民法院黨組關於「胡風反革命集團」案件的復查報告中關於胡風「自動退團」、「在國民黨省黨部任反動職務」、「在剿共軍中任反動職務」、「寫反共宣傳大綱」和在日本留學時「幹了一些不可告人的勾當」的「政治歷史問題」的表述，是為胡風事件的第二次平反。1988年6月，中共中央辦公廳向全體黨員下達經政治局常委會討論通過的[中辦發 (1988) 6號]《中共中央辦公廳關於為胡風同志進一步平反的補充通知》，宣佈撤銷原平反文件中涉及「胡風文藝思想」的表述，明確指出：「對於胡風同志的文藝思想和主張，應按照憲法關於學術自由、批評自由的規定和黨的『百花齊放、百家爭鳴』的方針，由文藝界和廣大讀者通過科學的正常的文藝批評和討論，求得正確解決，不必在中央文件中作出決斷。」是為胡風事件的第三次平反。參見梅志：《胡風傳》，752–786頁，北京十月文藝出版社1998。

集團的一些材料》、《關於胡風反黨集團的第二批材料》，第三次變為《關於胡風反革命集團的第三批材料》。隨後由人民出版社於一九五五年六月二十日結集出版，題為《關於胡風反革命集團的材料》[4]。這些「材料」是「罪案」的罪證和判詞，也是「(反胡風) 運動」的道德宣導辭和政治動員令，它們的陸續發表，更是標誌着事件的發生，引導了運動的開展……總之，「三批材料」包含着豐富的歷史內涵，是時代的檔案，更是時代文化的表徵。從它入手解讀一個時代的文化特性，應該值得嘗試。

本文通過對胡風事件「三批材料」的生產過程的溯源和對材料本身的解讀，認為，胡風事件「三批材料」是一種典型的「後現代」文化產品，其基本的生產方式，是以胡風及其友人的私人通信為原材料，通過剪接、拼貼、注釋等技術手段，對之加以脫語境化處理和意義重造，再生產出新的語境、意義和「事實」。從知識論的角度來看，這些被再生產出來的「事實」純粹出於虛構，是虛假的，可是它們卻曾被廣泛地相信為真，從而進入價值論的領域，被確認為惡，並進而導致刑事拘捕和全民批判，影響於今，餘緒難了。一種純屬虛構的「事實」通過某種途徑進入真實歷史，影響並塑造了 (或者不如説產出了) 一批人、同時也生產了一個社會的未來，這事聽起來可是夠奇幻。哈利波特在國王十字車站九又四分之三站台的牆壁面前，一抬腳就跨進了魔法世界，這幅曾令全球電影觀眾目瞪口呆的景象，現在想想，也不過如此吧。

一

在現代漢語中，「材料」是個奇妙的概念。看似客觀中性，沒有人為的色彩，純以其自然或原始的狀態存在和發揮作用，但

---

4 下引三批材料原文均據此，與原刊有異時另注。本文的寫作，得益於曉風整理輯注的《歷史的還原——〈關於胡風反革命集團的材料〉摘引的原信全文》(未刊)，謹此致謝。

事實上，正如《莊子．山木》篇的辨證，材與不材，純系自人的目的和觀點而言，能否為人所用，才是「材料」之為「材料」的關鍵。所以，凡物得為「材料」，必與人為相關，而非「純客觀」。

但「材料」的含混性或者説欺騙性也正在它的這種兩重性：有着客觀的面目，實為主觀的詭計。所以在現代漢語裏，描述「材料」的出產過程還有一個特定的詞，叫做「整材料」。「整」字面上是「整理」的意思，實質卻是「製造」或「生產」。在極端狀況下，這種「製造」或「生產」離憑空造出、無中生有也就相去不遠了。

「關於胡風反革命集團的三批材料」由「編者」(第一批發表時作者署名為「舒蕪」，此後統一為「編者」）將胡風和他的朋友們的160封來往信件經過摘引、注釋、加按語和序文編織而成。160封信中最早寫於一九四三年，最晚寫於一九五五年五月。從報紙發表到結集成書，不止是在標題上有所變化，內容上也做了增補。經與《建國以來毛澤東文稿》對照，確認其中相當一部分注釋、按語及序言由毛澤東親自撰寫。[5]

重讀「三批材料」，首先需要注意的仍是舒蕪所扮演的角色。所謂「始作俑者」，對後來者的示範作用無疑是巨大的。舒蕪 (1922–2009)，原名方管，安徽桐城人。抗戰期間在重慶因路翎的介紹結識胡風，在其主編的《希望》上大篇幅連續發表《論主觀》、《論中庸》等一系列哲學論文，由此成名，並引發左翼文藝界內部的一場「主觀論」風波，為日後「胡風案」埋下隱患。一九五二年五月，發表《從頭學習〈毛主席在延安文藝座談會上的講話〉》，自我檢討的同時點名批評胡風、呂熒、路翎等人，《人民日報》轉載時在「編者按」中首次提出有一個「以胡風為首的一個文藝上的小集團」，從此，對胡風文藝思想的批判轉為公開化。

---

5 中共中央文獻研究室編：《建國以來毛澤東文稿》，第5卷，中央文獻出版社1991年。

一九五五年四月間，《人民日報》記者葉遙約請舒蕪撰寫關於胡風的宗派主義的批判文章，舒蕪提到有胡風書信可以佐證，葉遙將這批書信借回去，並交給林默涵。後舒蕪根據林的指示，將書信摘編加注寫成了《關於胡風小集團的一些材料》。林默涵和袁水拍決定改在《文藝報》發表，並附上胡風的自我批判。[6]

五月初，中宣部、公安部「胡風反黨集團案」專案組正式成立，隨即派人四處搜集胡風有關信件，調查胡風等人的歷史。

五月十三日，《人民日報》發表《關於胡風反黨集團的一些材料》；十六日，各地開始抓捕「胡風份子」。

「第一批材料」共包括兩個部分：1、舒蕪：《關於胡風反黨集團的一些材料》；2、附錄：胡風：《我的自我批判》[7]。其中第一部分的主體是34則書信片段，分別取自胡風致舒蕪的28封信和致路翎的1封信。關於這份材料的產生經過，當事人說法各有出入，但基本脈絡是清楚的。舒蕪說，是他將胡風給他的一些信件「按照林默涵同志所給擬定的四個小標題，進行摘錄、分類、注釋」，並在每一類摘引後面加了一段總結。林默涵說：「除了按語經毛主席改寫了之外，舒蕪提供的材料並未因主席的按語而作任何改動。」這就是說，除了文前的《編者按》另有來歷，舒蕪作為該材料的編者、注釋和每一類摘引結語的撰寫者，當之無愧享有這批「材料」的著作權。以下是他的作品片斷：

開篇導言：

> 胡風文藝思想是在「馬克思主義」外衣掩蓋之下的徹頭徹尾的資產階級唯心論和資產階級個人主義的文藝思想。多年來胡風在文藝界所進行的活動，是從個人野心出發的宗派集團

---

6 6以上描述據當事人回憶，主要包括：林默涵：《胡風事件的前前後後》，《新文學史料》1989年3期；舒蕪：《第一批胡風材料發表前後》，《新文學史料》1990年第1期；葉遙：《我所記得的有關胡風冤案「第一批材料」及其他》，《文藝報》1997年11月29日。

7 「附錄」在《人民日報》上發表時分為三部分：1、胡風：《我的自我批判》；2、胡風：《對〈關於幾個理論性問題的說明材料〉的檢查》；3、胡風：《附記》。

的活動[8]，是反對和抵制中國共產黨對於文藝運動的共產主義思想的領導[9]、反對和抵制中國共產黨所領導的革命文學隊伍、為他的反馬克思主義的文藝思想和反共文藝集團爭奪領導地位的活動。[10]

我在解放以前，是這個集團的主要成員之一[11]，在胡風主編的《希望》以及其他胡風文藝集團的刊物上，發表了《論主觀》等一係列反馬克思主義的論文，狂熱地宣傳着資產階級主觀唯心主義和資產階級個人主義。直到解放後，在共產黨的教育之下[12]，在參加實際鬥爭當中，我才初步認識到自己所犯的嚴重錯誤。但是，胡風在解放後不僅是對於他的錯誤沒有認識，反而對抗着文藝界和廣大讀者對他的批評，以至使他的錯誤的文藝思想發展到更加嚴重的程度。在這裏，我要提供一些有關的材料，以幫助大家更好地認識胡風思想和他的反共活動的實質[13]。

我所要提供的材料[14]，就是胡風在解放前後寫給我的一批信。下面就將信中較重要的有關材料分成四類，依寫信時間先後摘錄出來，附加必要的説明。

分類標題：

一、從這一類的材料當中，可以看出十多年來胡風怎樣一貫反對和抵制中國共產黨對文藝運動的思想領導和組織領導[15]

---

8 「宗派集團」在「材料」初發表時原為「宗派主義小集團」。

9 此處的「中國共產黨」在初發表時原為「黨」。

10 「反共文藝集團」在「材料」初發表時原為「反黨文藝小集團」。

11 「集團」在「材料」初發表時原為「小集團」。

12 「共產黨」在「材料」初發表時原為「黨」。

13 「反共活動」在「材料」初發表時原為「反黨宗派活動」。

14 「我所要提供的材料」在「材料」初發表時原為「我所掌握的材料」。

15 「十多年來」在「材料」初發表時原為「十年來」；「中國共產黨」在

二、從這一類的材料當中，可以看出十多年來胡風怎樣一貫反對和抵制中國共產黨所領導的由黨和非黨進步作家所組成的革命文學隊伍[16]

三、從這一類的材料當中，可以看出十多年來胡風為了反對中國共產黨對文藝運動的領導，為了反對中國共產黨所領導的革命文學隊伍，怎樣進行了一系列的宗派活動[17]

四、從這一類的材料當中，可以看出胡風十多年來在文藝界所進行的這一切反共的宗派活動，究竟是以怎樣一種思想、怎樣一種世界觀作基礎[18]

全文結語：

整理胡風給我的信中這許多材料之後，不禁觸目驚心。這些材料，現在擺在面前，反共反馬克思主義的氣息[19]，卑鄙的個人野心的氣味，是這樣地強烈。可是當時，卻把這些信當作經常指導自己整個生活、工作和思想的寶貴文獻，從來沒有看出甚麼不對的地方。這就是一個鏡子，可以照見自己當時的思想面貌是何等的醜惡！

我在這裏提供這些材料，主要為了幫助大家進一步認識胡風文藝思想錯誤的實質，同時也為了促進自己更進一步檢查過去的錯誤。

此外，每一大類的最後還有一段總結，此不具引。

舒蕪後來曾反復強調這份材料成文過程中的外在因素，力陳是根據林默涵「畫了許多記號，打了許多槓槓」的胡風原信、

「材料」初發表時原為「黨」。

16 「中國共產黨」在「材料」初發表時原為「黨」。

17 此句中的兩處「中國共產黨」在「材料」初發表時原為「黨」。

18 此句中的「反共」在「材料」初發表時原為「反黨」。

19 「反共」在「材料」初發表時原為「反黨」。

按他的要求分類摘編並加注解的，其中四個小標題幾乎一字不改地來自於林默涵。這個説法有許多令人疑惑的地方。如果舒蕪是想藉此説明材料中表述的立場觀點、採用的技術手段完全是別人強加於他，並無自己的創造性勞動在裏面，恐怕不足以服人。原因很簡單，就在同一篇回憶的下文，舒蕪進一步説過：「當時我簡略地記下了林默涵的指示要點，就取回了我的稿子和胡風的信件。回來大約花了兩天兩夜的時間，按照林默涵同志給擬定的四個小標題，進行摘錄、分類、注釋。」[20]

既然只是「簡略地記下……指示要點」，發揮的餘地自然很大。而根據舒蕪自己提供的舊時日記，他在「思想鬥爭很是艱苦」的情形下寫出第一篇《向錯誤告別》的萬字長文，也不過花費了大約三天時間而已[21]，一篇「領導出思想、定調子、劃重點」的材料摘編，又何至於要耗費他「兩天兩夜」的時間？如果舒蕪關於「兩天兩夜」的回憶是真實的，那就只能有一個解釋，即，在這兩天兩夜的時間裏，舒蕪再一次充分發揮了自己的文學創造力和表達才能，異常出色地[22]完成了「領導交辦」的「整材料」任務。

《胡風全集》第9卷《書信》中完整包括了《材料》中取自29封信件的全部34則摘引，並且摘引部分已在原信中以黑體字標出，結合《全集》的編者注，可以清楚全面地了解舒蕪在那「兩天兩夜」的時間裏究竟付出了怎樣的創造性勞動。

試以發表後曾引起許多人憤怒[23] 的關於聞一多的那一則材料

---

20 舒蕪答問：《第一批胡風材料發表前後》，《新文學史料》1990年第1期；又見《回歸五四》685頁，遼寧教育出版社1999。

21 《回歸五四》661頁。

22 從周揚等人事後心有餘悸的回想「沒想到會搞得那麼厲害」來看，事情的發展確有出乎他們預期的部分；這部分，舒蕪與有功焉。

23 如蔡楚生：《披着人皮的豺狼》：「胡風侮辱大義凜然的民主烈士聞一多對蔣賊反動統治的抗爭為『投機』，侮辱我們偉大的領袖毛主席的經典著作《在延安文藝座談會上的講話》為『圖騰』……」；陳其尤：《行動起來，徹底粉碎胡風反革命集團》：「甚至把為民主事業而付出寶貴生命的聞一多先生，也罵為是『投機』，企圖以此來污蔑和阻撓知識份子走向進步和靠攏中國共產黨……」；周建人：《堅決鎮壓反革命份子》：「難怪這批人物對黨對人民有着那樣的深仇大恨，難怪他們

為例。其中說：「聞一多當然是投機，但他投中了，只好奉承他。這裏還有比他更醜的角色。」這一則列為第十三，放在第二部分「從這一類的材料當中，可以看出十年來胡風怎樣一貫反對和抵制中國共產黨所領導的由黨和非黨進步作家所組成的革命文學隊伍」中，在這一部分的結尾，還有一段總結陳述，文曰：「以上材料清楚地表明，胡風表面上虛偽地站在黨所領導的革命文學隊伍中，實際上，對這個文學隊伍卻十分仇視和鄙視。他把所有黨和非黨的進步作家，一律罵作『蛆蟲』、『市儈』等等，甚至對聞一多先生加以侮蔑，把他的進步也罵為『投機』。」

這是一條非常有份量的材料和一個非常有份量的總結陳詞。總結陳詞中的「把所有黨和非黨的進步作家，一律罵作『蛆蟲』、『市儈』等等」，結論下得很大，用了「所有……一律……」這樣的全稱判斷，實際上整個「這一類的材料」中，「蛆蟲」和「市儈」分別只出現了一次，[24] 並並足以支撐全稱判斷，可是與下文的「甚至對聞一多先生加以侮蔑」連用，卻有特別的表達效果，因為「侮蔑」聞一多在這裏是可以坐實的，而這種「侮蔑」尤其令人難以接受。因為毛澤東在《別了，司徒雷登》中的高度讚揚：「聞一多拍案而起，橫眉怒對國民黨的手槍，寧可倒下去，不願屈服。朱自清一身重病，寧可餓死，不領美國的『救濟糧』。……我們應當寫聞一多頌，寫朱自清頌，他

詛咒所有的進步作家為『蛆蟲』，污蔑聞一多先生為『投機』，紀念魯迅如同受到『災難』，難怪他們『恨一切人』！」；吳秔：《一定要徹底粉碎胡風反革命集團》：「一多參加了革命行列，國民黨匪幫痛恨之至，用美制無聲手槍暗殺；一多參加了革命行列，胡風也痛恨之至，咒罵他是『投機』！一個用槍，一個用筆，立場是一樣的。就從這個事實，難道還不能證明胡風就是蔣匪幫的貼己人嗎！」；羅稷南：《胡風反革命集團的武藝》：「其實胡風的反革命手段比刀槍更可怕，更兇殘。聞一多先生犧牲於美造無聲手槍之後，胡風還死不放鬆，拋出『投機』這穢語來污蔑崇高純潔的靈魂，這不是證明胡風們的『主觀』凶器比任何刀槍更兇殘了麼？」分見《人民日報》一九五五年6月3、11、12、14、27日第3版。

24 「蛆蟲」和「市儈」兩個字眼，前者原是針對國民黨特務而發的，後者是胡風文藝評論中一個常見的修飾詞，用來指稱那些他認為不真誠、投機性的人和事。

們表現了我們民族的英雄氣概。」[25] 聞一多在一九五〇年代初的社會語境中聲譽非同一般，胡風連這樣的偉人都敢罵，可見其人之「真面目」也超乎想象。這樣的材料所能發揮的效用顯然是震撼性的。對於公眾來説，偉大領袖的號召言猶在耳，他們不會像學問家那樣去仔細考辨其中的細節，比如胡風説這個話是在甚麼時候 (1944)、聞一多被害是在甚麼時候 (1946)、偉大領袖發出學習的號召又是甚麼時候 (1949)。更何況材料中既然已經明確指出這是對聞一多先生的「進步」的辱罵，當然也就更加不會有人去關心胡風到底為甚麼要這樣説了，他們能夠從這裏獲得的印象，只能是胡風的「不像話」，所謂人神共憤、天理難容。「胡風案」爆發出來之後，社會各界一片嘩然，輿論幾乎完全一邊倒，顯然是與類似材料的高度刺激性有直接關係的。

那麼這條材料到底是怎樣得來的呢？除前述《胡風全集》已將胡風全信原樣公開外，舒蕪致胡風的信，現在也已由舒蕪本人整理公開發表[26]，足資兩相對照，釐清究竟是誰在「侮蔑」和「罵」聞一多的事實真相。《材料》所引胡風一九四四年十一月二十七日的信，是為了答覆舒蕪一九四四年十一月二十三日來信。舒蕪的信中説：「聞一多之為人極不堪。最近的表現，投機而已。」——此信中涉及聞一多的也只有這一句，這是一個語意很強的立論，它清楚地表明，關於聞一多「投機」以至「為人極不堪」的判斷，毫無可疑地來自舒蕪本人。《胡風全集》的注釋説，胡風信中關於聞一多的議論，「系由舒蕪十一月二十三日來信中認為聞一多最近的表現為『投機』而引起。」[27] 不僅完全正確，反而還對舒蕪當年的立論有所掩藏似的，僅僅就事論事提到「投機」，未及其餘。

有意思的是，舒蕪在發表這些信時，為自己的這句話寫了一段長長的注解：

---

25 《毛澤東選集》第4卷，1495–1496頁，人民出版社1991。

26 見《新文學史料》2006年第3、4期。

27 《胡風全集》第9卷，494頁腳注。

聞一多：聞一多先前的政治思想是國家主義，積極反對馬克思主義。正如雷頤在《聞一多的兩次轉向》一文中所介紹：「在清華讀書時，深受漸進改良影響的聞一多對無政府主義和共產主義思想十分反感，認為這是只破壞不建設。1925年他回國後一度與著名的國家主義者李璜有所來往，並表示『現在北京的共產黨鬧得不成話，非與他們先幹一下，唱唱花臉不可』。他參加過幾次國家主義派在北大召開的反蘇反共大會，幾乎每次都與共產黨人發生激烈衝突。他在給友人的信中曾談及此事：『開會時有多數赤魔人，大肆其擣亂之伎倆，提議案竟一無成立者。結果國家主義者與共產主義者隔案相罵，如兩軍對壘然。罵至深夜，遂椅凳交加，短兵相接。』二十世紀三十年代初聞一多曾在青島大學任教兩年，他雖已轉向學術研究，但由於身任文學院院長兼中文系主任，便難以完全擺脫政治的糾纏。『九一八』事變使愛國學生運動日益高漲，青島大學三次爆發學潮。每次學潮，聞一多都站在校方一邊反對學生罷課，主張開除學運積極份子。學生也將矛頭對準聞一多，甚至發表《驅聞宣言》，指其為『準法西斯蒂主義者』。直到四十年代初，聞一多仍與許多知識份子一樣，對國民政府雖有種種不滿，但基本立場還是站在國民黨一邊的。聞一多當年清華的同窗好友，後又一同赴美留學的羅隆基回國後一直積極參與政治活動，曾因爭自由、民主、人權及對國民黨進行嚴厲的抨擊而人獄。對羅隆基的言行，聞一多頗不以為然，在1934年甚至正言厲色指責羅說：『歷來幹祿之階不外二途，一曰正取，一日逆取。脅肩諂笑，阿世取容，賣身投靠，扶搖直上者謂之正取；危言聳聽，嘩眾取寵，比周譾侮，希圖幸進者謂之逆取。足下蓋逆取者也。』」抗戰末期，聞一多思想大轉變，成為民主戰士，當其開始轉變時，我囿於過去的看法，還認為他是投機。[28]

---

28 舒蕪：《舒蕪致胡風信(上)》，《新文學史料》2006年第3期。

這樣一段引經據典的思想史的闡述，究竟是為了説明自己錯了，還是沒錯呢？或者是要説曾經錯過，終究沒錯？好在，這已經是多年以後的後話，錯與不錯沒什麼要緊了。只是，多年以後的「重評」、「重注」，以「當其開始轉變時,我囿于過去的看法,還認為他是投機」辯白和回護了自己，筆觸輕得好像所涉及的只是洪流滾滾的歷史濁流中完全無足輕重的一朵小浪花，完全不及于因它而起的歷史波瀾，舒蕪先生在這裏所「做進去」或「做出來」的「文章」，仍然非常值得玩味。

三

在「三批材料」的出產和整個胡風事件的處理過程中，毛澤東的作用是決定性的，可以説一切盡在他的掌控、調度和推動中。熟悉「革命歷史題材」影視劇所塑造的毛澤東形象的讀者，應該不難想見他在面臨重大歷史關頭的作為及風采。披文入情，想見其為人，在閱讀胡風事件相關史料時，也常常會身歷其境地感到，在毛的主觀意識中，胡風案一定也是他一生經歷的重大歷史關頭之一。當此之際，他的神經之興奮、想象之活躍、關注之深切、運籌之致密，常常令人驚奇不已。根據《建國以來毛澤東文稿》提供的材料，重建毛在一九五五年五至六月間直接處理胡風案的過程，會是一件非常有意思的事情。由於相關材料篇幅甚巨，無法具引，這裏僅就其中最有興味的幾處略作説明。

五月九日，周揚將「胡風自我批判」及排好的《文藝報》清樣交毛，毛五月十一日批示：

周揚同志：

按語不好，改寫了一個，請你和陸定一同志看看可用否？如以為可用，請另抄付印，原稿退還給我為盼！

毛澤東　五月十一日

可登人民日報，然後在文藝報轉載。按語要較大型的字。如不同意，可偕定一於今晚十一時以後，或明日下午，來我處一商。

這裏可以看到，從最初開始，毛就像排兵佈陣一樣，把部署的細節考慮得極為周詳。文章在哪裏發表、怎麼轉載、甚至用甚麼樣的字號，居然都是他身為最高領袖需要考慮的問題。信末的補充説明，説明了他在考慮這些事情的同時又是多麼繁忙。

5月13日，《人民日報》發表《關於胡風反黨集團的一些材料》，出自毛手筆的《編者按》重裝亮相，震懾人心：

胡風的這篇在今年一月寫好、二月作了修改、三月又寫了「附記」的《我的自我批判》，我們到現在才把它和舒蕪的那篇《關於胡風反黨集團的一些材料》一同發表，是有這樣一個理由的，就是不讓胡風利用我們的報紙繼續欺騙讀者。從舒蕪文章所揭露的材料，讀者可以看出，胡風和他所領導的反黨反人民的文藝集團是怎樣老早就敵對、仇視和痛恨中國共產黨和非黨的進步作家。讀者從胡風寫給舒蕪的那些信上，難道可以嗅得出一絲一毫的革命氣味來嗎？從這些信上發散出來的氣味，難道不是同我們曾經從國民黨特務機關出版的《社會新聞》、《新聞天地》一類刊物上嗅到過的一模一樣嗎？甚麼「小資產階級的革命性和立場」，甚麼「在民主要求的觀點上，和封建傳統反抗的各種傾向的現實主義文藝」，甚麼「和人民共命運的立場」，甚麼「革命的人道主義精神」，甚麼「反帝反封建的人民解放的革命思想」，甚麼「符合黨的政治綱領」，甚麼「如果不是革命和中國共產黨，我個人二十多年來是找不到安身立命之地的」，這種種話，能夠使人相信嗎？如果不是打着假招牌，是一個真正有「小資產階級的革命性和立場」的知識份子（這種人在中國成千成萬，他們是和中國共產黨合作並願意受黨領導的），會

對黨和進步作家採取那樣敵對、仇視和痛恨的態度嗎？假的就是假的，偽裝應當剝去。胡風反黨集團中像舒蕪那樣被欺騙而不願永遠跟着胡風跑的人，可能還有，他們應當向黨提供更多的揭露胡風的材料。隱瞞是不能持久的，總有一天會暴露出來。從進攻轉變為退卻（即檢討）的策略，也是騙不過人的。檢討要像舒蕪那樣的檢討，假檢討是不行的。路翎應當得到胡風更多的密信，我們希望他交出來。一切和胡風混在一起而得有密信的人也應當交出來，交出比保存或銷毀更好些。胡風應當做剝去假面的工作，而不是騙人的檢討。剝去假面，揭露真相，幫助黨徹底弄清胡風及其反黨集團的全部情況，從此做個真正的人，是胡風及胡風派的每一個人的唯一出路。

此文全文不足八百字，卻為整個胡風案的走向定下了基調，在相當大的程度上決定了事情的後續進展。比如收繳信件。由於這裏的嚴厲號召：「路翎應當得到胡風更多的密信，我們希望他交出來。一切和胡風混在一起而得有密信的人也應當交出來，交出比保存或銷毀更好些」，以及同時公安部專案人員在行動上的迅捷配合查抄，包括路翎在內的眾多胡風友人只得紛紛交信。由於收繳的信件眾多，且內容多為艱澀的文藝問題討論，公安部無法處理，只得另從宣傳部門和文藝部門抽調人員另組專案小組。據林默涵在《胡風事件的前前後後》中回憶，5月17日拘捕胡風夫婦時，「又從胡風家裏搜出了一些同胡風接近的人們給胡風的許多信件，這些信裏也有許多暗語，公安部門看不懂，他們要求中宣部派幾個比較了解胡風情況的人來整理這些信件。參加整理信件的有我、何其芳、劉白羽、張光年、郭小川、袁水拍和中宣部文藝處的一些同志。我們又整理出了第二批、第三批材料。」

除開作為中國當代政治史上的重要文獻之外，此文同時也堪稱中國文章史上的傑作，在修辭及文藝心理學上值得研究之處甚多。

五月十五日，《人民日報》報送一組文章請毛審閱。總標題原為《胡風的反黨反人民集團必須徹底批判》，由毛改為《提高警惕，揭露胡風》。這之後，《人民日報》以這個標題開闢專欄，陸續發表了幾組批判胡風的文章。

五月二十四日，《人民日報》發表《關於胡風反黨集團的第二批材料》，毛除對這批材料的開頭、中間和結尾的按語予以修改外，還加了兩段編者按語，第一段說：

> 有些同情胡風或者口頭上反對胡風但內心是同情胡風的人們在說，那些材料大都是解放以前的，不能據此定罪。那麼，好吧，現在請看第二批材料。

這裏體現出事情進展的過程性，以及對進程中的新情況的密切注意和及時反應。

五月二十五日，中國文聯主席團和中國作協主席團召開聯席擴大會議，通過了關於開除胡風中國作協會籍並撤消其一切職務的決議。五月二十六日晨一時，毛對上述決議批示：

> 此件即送新華社立即發表，今天（二十六日）在北京及各地見報。

此句中的着重號原有。當天，《人民日報》即發表了此決議。之後就是通過各級黨委展開的全黨組織化動員。到六月初，由胡風案引出的更高層級的目標開始明朗化，六月三日，毛在中共中央關於揭露胡風反革命集團給各地黨委的指示稿上作批示：

> 劉、周、鄧小平、彭真閱後即發。
>
> 毛澤東　六月三日

指示稿第一條講到「我們現在的黨政軍民各種機關中，和廠

礦學校中，其所有人員，包括起義人員、留用人員在內，絕大多數是好人」中的「絕大多數」後面，毛加括號寫了「百分之九十幾」；在講到「但同時，這些機關廠礦學校中，也都有暗藏的反革命份子，他們在全體人員中是絕對少數」時，毛在「絕對少數」後加括號寫了「佔百分之幾，大約有百分之五左右」；在指示稿第五條講到各省市委應一律成立五人小組來領導揭露「胡風反革命集團」的工作一段的後面，毛加寫了「黨委書記和常委對此事應積極注意抓緊領導。」

毛還加寫了第6條：

各省市委和黨組必須認識這一鬥爭的目的，不但在於肅清胡風反革命集團份子，主要地是借着這一鬥爭提高廣大群眾(主要是知識份子和幹部)的覺悟，揭露各種暗藏的反革命份子(國民黨特務份子，帝國主義的特務份子，托派份子和其他反動份子)，進一步純潔革命隊伍。因此，當鬥爭有了進一步的發展時，就要公開號召一切暗藏的反革命份子和反動份子進行自我坦白，這種坦白，向小組會向大會向負責人去做或寫書面材料都可以。但在中學學生和小學生中不要去進行這種坦白的號召。

六月六日，毛在送審的第三批材料上批示：

定一、周揚同志：

社論尚未看[29]。對「第三批材料」的注文，修改了一點，增加了幾段。請你們兩位，或再邀請別的幾位同志，如陳伯達、胡喬木、鄧拓、林默涵等，共同商量一下，看是否妥當。我以為應當藉此機會做一點文章進去。

毛澤東　六月六日

29　指於6月10日發表的《人民日報》社論《必須從胡風事件吸取教訓》。

請再打清樣送我看一次。

清樣打出來後(最好今天下午打出),除送你們認為要送的人以外,請送劉、周、小平、彭真、彭德懷、董老、張聞天、康生各一份(朱、林、陳雲同志不在家),並請他們提出意見。

又及

六月八日,毛在清樣上批示:

定一、周揚、鄧拓同志:

社論和「材料」兩份都作了一些修改和補充,請你們酌定。請照此再打清樣送各政治局同志看。關於寫文章,請注意不要用過於誇大的修飾詞,反而減損了力量。必須注意各種詞語的邏輯界限和整篇文章的條理(也是邏輯問題)。廢話應當盡量除去。

請定一務於今天下午四時前將胡風份子簡歷送交我為盼!

毛澤東 六月八日上午八時

此信和兩件清樣請給喬木同志一閱。

奇妙的是,在這些文件中,「應當藉此機會做一點文章進去」的政治層面的考量和指示,與「關於寫文章,請注意不要用過於誇大的修飾詞,反而減損了力量。必須注意各種詞語的邏輯界限和整篇文章的條理(也是邏輯問題)。廢話應當盡量除去」的語文層面的教導和點撥,相互之間結合得是如此緊密而自然。如果我們要在世界史上找尋政治和文學的血脈關係,能夠找到的最緊密的例子,恐怕也莫過於此吧。

也許正因為在毛的考慮和運籌中,政治就是文學,文學就是政治,所以才不難理解,為何他會對幾個文人之間的紛爭糾葛如此關注,並在國務繁忙的關頭,拋開一切,投入巨大精力優先處理此事。尤其是到了此事的收官階段,他在《第三批材料》和三

批材料的結集出版上耗費了驚人的心血，直接操刀寫下的按語、序言和注釋總計近萬言，分別是：

《關於胡風反革命集團的第三批材料》17段編者按語4250字；

《人民日報》社論《必須從胡風事件吸取教訓》最後3段360字；

《〈關於胡風反革命集團的材料〉的序言》全文1340字；

三批材料結集時為第二批《材料》加寫的2條按語和7條注釋3060字。

六月二十日，三批材料結集出版，同日《序言》在《人民日報》發表。七月一日，中共中央發出《關於開展鬥爭肅清反革命份子的指示》，肅反運動在全國全面展開。「胡風集團」作為一個概念，儘管還將在媒體和政治場域活躍相當長的一個時期，「集團成員」們卻早已在「骨幹份子」、「影響份子」等等的名目下各得其所，迅速沉入歷史的暗角。

在此過程中，還有一個涉及魯迅的小插曲值得一提。

一九五五年六月十八日，毛對中央關於展開鬥爭肅清暗藏反革命份子指示稿批示：

定一同志：

此件已看過，我看可用。可提到此次會議征求意見，看有無須要修改的地方。

毛澤東　六月十八日

文件內魯迅的例子可以不舉。

這裏「文件內魯迅的例子可以不舉」的附注，針對的是陸定一送審的指示稿中的一段話：「暗藏的反革命份子的特點是表面上順着我們，甚至稱讚我們，阿諛我們……胡風就是用這樣的辦法騙取了魯迅的信任。」

在對胡風做出處理的文件中，有意識地回避對魯迅的涉及，

這一操作手法亦非常細膩。「魯迅與胡風」的歷史淵源及「精神聯繫」衆所周知，避免涉及，至少是不欲有意提起這一層，徒增煩擾吧。有沒有更進一層的考慮呢？李新宇先生的相關研究認為：「作為二十世紀中國思想文化史上的事件，胡風的悲劇與魯迅的遺產密切相關：魯迅生前結怨甚多，胡風承載了許多恩怨；在魯迅精神已經不合時宜的時候，胡風執着地繼承着魯迅精神；在文學的發展日益遠離魯迅的時候，胡風執意堅持魯迅的方向；在知識份子獨立人格日益失去生存空間的時候，胡風仍然試圖像魯迅那樣立足于文壇。這一切構成了胡風與時代環境的矛盾，從根本上決定了他的悲劇命運。」[30] 這就是説，在某種意義上，「應當借此機會做一點文章進去」的考量，很有可能是把「清算一個不合時宜的魯迅」包括在內的。

在對魯迅晚年的傳燈人胡風做出處理的文件中，有意識地迴避對魯迅的涉及，不是很耐人尋味嗎？

四

按我淺薄的了解，「後現代」文化的基本特徵是從對現有「文本」的破壞性利用中生產出自身，一方面與既有文化產物構成批判、背離和反諷的關係，另一方面又毫不留情地從中抓取了所需，以嘲弄、褻瀆和挑釁的方式體現了繼承。如果這個理解尚不至於太離譜，那麼，本文通過對胡風事件「三批材料」的生產過程的重溯和對「三批材料」的解讀，嘗試為一九五〇年代中期毛氏治理的「後現代性」提供一個案例，或者不為無益。至於將這個案例置入更廣大的歷史背景，會發生怎樣的「區分與延異」，導致怎樣的解讀和闡釋，還需留待進一步的研究和思考。

在結束本文之前，謹就「三批材料」的「基礎事實」摘要如下：

胡風事件三批材料總計有169則摘引，摘自160封私人書信。

---

30 李新宇：《魯迅的遺產與胡風的悲劇》，《文史哲》2008年第3期。

「第一批材料」的主體是34則書信片段，分別取自胡風致舒蕪的28封信和致路翎的1封信。共分四大類，每個類別後面各有結語，全文加注，文前有編者按，文內另有全文引言和結語。整體上出諸舒蕪之手，亦由他署名擔責。

「第二批材料」為胡風、梅志致他人信件摘引67則，摘自67封信。共分三大類，第二、三大類下又分有若干小標題。其餘細節與「第一批材料」略同，惟整體出諸專案組之手，無人署名。

「第三批材料」為胡風友人致胡風書信的64則摘引，及胡風給友人的3則摘引，摘自65封信。該材料共分六大類，其餘細節與「第二批材料」略同，惟毛澤東在加按做注方面亦有較大貢獻，無人署名。

三批材料整體上都經過一九五〇年代中國黨和國家最高領袖毛澤東的審閱、修改和親自加工。本文所說的加工，是指對原始材料的人為修改和再造，具體經過剪接、拼貼、注釋等工序，达到「事实」和「意義」的再生產。在這個過程中，一批文人之間富于個人特色和風格的私人通信，被作為原材料，轉變成了完全不同的新文本，並由此進入真實歷史，塑造社會未來。這就是胡風事件「三批材料」至今仍在訴說的「事實」。

2009年3月16日寫，12月6日改。

一九八五年《上海文學》的文學評論

廖可怡

一、新時期《上海文學》文學評論的獨特性

《上海文學》是中國大陸「新時期」的重要文藝刊物之一。[1]作為上海作家協會負責的「地方性」刊物，它對當代文學發展的影響和意義，均可與「全國性」文藝雜誌相比。[2]《上海文學》一九七九年第4期以「《上海文學》評論員」之名發表〈為文藝正名〉引起文藝與政治關係的全國性討論；一九八二年第8期發表馮驥才、李陀和劉心武關於「現代派」的通信引起的大型文學論爭；一九八四年發起召開的「杭州會議」所引領的文學寫作傾向，及後在雜誌發表李杭育、阿城、韓少功的論述和小說創作所形成的「尋根文學」思潮，均為新時期文學開創了新的格局。

相較於《收穫》、《鍾山》和《人民文學》等以發表創作為主的文學雜誌，《上海文學》的特點正在於文藝創作和文學評論的雙向發展。一般而言，西方文論的介紹工作由專門探討文藝理論研究的雜誌承擔，譬如《文學評論》和《文藝理論研究》；可是八十年代的《上海文學》也負起了相關方面的重要工作，然

---

1 《上海文學》於1953年創刊，當時名為《文藝月刊》，1959年易名為《上海文學》。1964年1月雜誌與《收穫》合併，至1977年10月《上海文藝》重新出版，1979年1月再次改名為《上海文學》。參考王堯：〈《上海文學》的八十年代〉，《美文》2006年9月，頁2。

2 1985年12月中國文藝理論學會《文藝理論研究》編輯部出版《新方法論與文學探索》的理論文集，當中收錄27篇文章，主要來自《上海文學》(4篇)、《讀書》(4 篇)、《文藝理論研究》(2篇) 和《文學評論》(2篇)。參考中國文藝理論學會《文藝理論研究》編輯部選編：《新方法論與文學探索》(長沙：湖南文藝出版社，1985年)。

而學者於此多有忽略。縱觀《上海文學》於一九八五年設立「理論」和「文藝論壇」兩個欄目，所載文章的種類和形式各異，包括西方文學理論介紹、批評方法和創作方法總論、新時期作家作品批評、新時期文學發展和文學現象討論，以至作家評論者之間以書信形式討論文藝議題。論者一方面重新檢視馬克思主義文藝理論觀點、現實主義和典型理論，[3] 另一方面引介西方文藝思潮，除現代主義的探討外還積極引進各種西方文論，涵蓋了二十世紀初至六十年代歐美新興的文藝研究方法：結構主義敍事學、文學語言學、文藝心理學、文藝社會學、讀者反應和接受美學、人類學與神話原型分析等等。[4] 西方文學理論的移植過程、概念的翻譯挪用和轉化、分析中國文學作品的有效性，理論對雜誌內部文學創作的影響以至新時期文學創作的指導作用，均成為研究《上海文學》的重要議題。

《上海文學》的文學批評在八十年代初已受評論者的關注，[5]

---

3 參考趙祖武、葉益鈞：〈文學評論的術語革命勢在必行〉，《上海文學》1985年第3期，頁70；徐俊西：〈典型化理論再認識——再答程代熙同志〉《上海文學》1985年第7期，頁92。

4 1985年《上海文學》探討西方現代主義的文章主要參考陳思和：〈中國文學發展中的現代主義——兼論現代意識與民族文化的融匯〉，《上海文學》1985年第7期，頁79–86。雜誌引介或評論二十世紀歐美各種文藝研究方法的綜論文章包括魯樞元：〈文藝學的學科形態〉，《上海文學》1985年第9期，頁76–83；陳伯海：〈文藝方法論討論中的一點思考〉，《上海文學》1985年第9期，頁84–90；張德林：〈《新方法論與文學探索》後記〉，《上海文學》1985年第9期，頁91–92。各種研究方法專論文章可參考吳亮：〈文學與消費〉，《上海文學》1985年第2期，頁70–75；周始元：〈文學接受過程中讀者審美感受的作用——從接受美學談起〉，《上海文學》1985年第3期，頁78–80；南帆：〈論小說的情節模式〉，《上海文學》1985年第10期，頁78–83；孟悅、季紅真：〈敍事方法——形式化了的小說審美特性〉，《上海文學》1985年第10期，頁84–91；李慶西：〈大自然的人格主題〉，《上海文學》1985年第11期，頁77–83；黃子平：〈得意莫忘言〉，《上海文學》1985年第11期，頁84–88；楊文虎：〈創作與遺忘〉，《上海文學》1985年第11期，頁89–92。

5 八十年代初較早討論《上海文學》所載文學批評的文章為毛時英：〈思維，在美的領域——讀近兩年來《上海文學》的文學批評〉，《讀書》1983年第4期，頁75–77。此外，亦有兼論《上海文學》發表的文藝創作和文學批評，見王干：〈氣度與選擇——關於《收穫》《鍾山》《北京文學》《上海文學》印象〉，《讀書》1989年第4期，頁64–67。近年當

本文將討論範圍集中於一九八五年發表的評論文章，原因有二。其一，一九八五年被文評家稱為「方法年」以凸顯「理論方法熱」的現象，本文嘗試將《上海文學》這年內發表的評論文章，重置於中國當代文學批評發展的脈絡加以考察。其二，《上海文學》在一九八五年正經歷雜誌本身的「改革」時期。首先是文學雜誌經營模式的改變，由國家補貼轉為自負盈虧；[6] 其次是版面革新和編輯方向的轉變。雜誌自第七期起決定「革新版面，增加篇幅，同時每頁擴大字數，使刊物的容量更為充盈」，[7] 版頁由原有的80頁篇幅增至96頁，即增加百分之二十的篇幅。

至於編輯方向和版面的調整，我們可以藉着比較一九八四年和一九八五年《上海文學》文章發表的情況，得到更清楚的理解。一九八四年雜誌發表中篇小說7篇、短篇小說64篇（小說合計71篇）、散文17篇、詩歌113首、報告文學3篇，另外理論文章23篇和文藝論壇的短評8篇。相對而言，一九八五年的《上海文學》維持發表各種文類的創作，包括中篇小說9篇、短篇小說63篇，另闢「作家作品小輯」收入張辛欣、韓少功、肖建國、陳村、何立偉等作家的小說14篇（小說合計86篇）、散文8篇、詩歌82篇、報告文學4篇、理論文章31篇，還有文藝論壇的短評6篇。相較一九八五年的《上海文學》與前一年雜誌文章發表的情況，散文和詩歌的篇數明顯減少，卻增加了小說創作和評論的刊載，至於文學評論和創作數目的相對比例也大大增加，從一九八五四年1:6.6到一九八五年1:4.7。

一九八五年7月改革後的《上海文學》，提出反映當代文學「新潮流」、作家「新探求」的編輯方向。除此以外，還強調發

代文學的期刊研究，則集中討論《上海文學》與「新小說」或「先鋒小說」的生成關係，參考楊慶祥：〈「讀者」與「新小說」之發生〉，《當代作家評論》2007年第4期，頁131–139。

6 見1984年12月29日中國國務院辦公廳公佈的〈國務院關於對期刊出版實行自負盈虧的通知〉，網頁：http://www.cpll.cn/law5218.html，參考日期2009年3月14日。另參考邵燕君：《傾斜的文學場：當代文學生產機制的市場化轉型》（南京：江蘇人民出版社，2003年），頁2–4。

7 〈本刊將刷新面貌〉，《上海文學》1985年第5、6期，頁1。

展理論版頁的重要性：「理論版將繼續探索新時期文學創作與文學理論中一系列已知與未知的問題，力爭在文學觀念與創作方面不繼有所突破」。[8] 移用當代西方的文學理論，引入文學以外其他學科的研究方法，是雜誌嘗試突破固有文學觀念的兩項主要原則。

本文就一九八五年《上海文學》的文學評論，考察雜誌所選取、引進的西方文藝思潮和批評方法，如何反映中國大陸八十年代文學批評的具體發展方向？相關理論在《上海文學》內部又得到怎樣的回應和發展？二十世紀以來，報刊雜誌一直成為國內引入西方文藝新觀念的重要中介。新時期的文藝雜誌不僅記錄了歐美文藝理論的移植過程 (transplantation)，其中還牽涉理論框架和概念術語因時間、語言、文學傳統和地域文化差異，出現不同程度的變異 (transformation) 和本土化過程 (domestication) 等重要議題。由於新時期中國評論家引入的西方文藝理論，不少乃由歐洲國家轉譯到美國再被廣泛介紹，複雜情況提供了適當的機會討論文學理論雙重變異 (doubly transformation) 的問題。[9] 誠然，下文的討論無可避免觸及上述議題，但本文旨在通過一九八五年《上海文學》管窺新時期文學批評發展的具體圖像，並非以文學雜誌為例從理論層面探討文學理論「可譯性」(translatability) 等問題。[10] 最後，本文探討作為強調文學創作和文學批評雙向發展的文藝雜誌，《上海文學》的評論者和編輯如何受西方文藝思潮的影響，重新定義文學理論和批評的位置及功能。

---

8 〈本刊將刷新面貌〉，《上海文學》1985年第5期，頁1。

9 參考拙文 "The Translatability of Literary Theory: Structuralist Narratology and Chinese Literary Studies," *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, No.29 (Mar 2007), pp.40–41.

10 文學理論概念術語的翻譯以至不同文化地域之間文學理論的「可譯性」、可譯程度和範圍等問題，一直為文評家所關注。參考Edward Said, "Travelling Theory," in *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), pp. 226–247; Edward Said, "Travelling Theory Reconsidered," in Reflections on Exile and Other Essays (Cambridge: Harvard University Press, Series "Convergences", 2002), pp. 436–452; J. Hillis Miller, "Border Crossings, Translating Theory: Ruth," in Sanford Budick and Wolfgang Isere ed., *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between* (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), pp. 207–223.

二、《上海文學》引入結構主義敘事學理論的象徵意義

考察一九八五年的《上海文學》，不乏各種讓人眩目的西方文藝思潮和批評方法，我們特別注意的是評論者對結構主義敘事學 (structualist narratology) 以及接受美學 (aesthetics of reception) 的分析和應用。兩種文學批評方法及相應的文藝思潮，在歐洲的興起和發展均各有特殊的文學文化背景。但針對新時期中國大陸的文學發展情況，二者被同時引進，分別展示了八十年代中國當代文學批評兩個主要的探索方向。

評論者引介源自法國結構主義文藝思潮的敘事學，基本上配合新時期以來「由外到內」的文學研究方向：從過往着重文學外部規律的研究，轉移向文學內部規律的研究；過去評論者據馬克思主義文藝理論觀點，強調文學與經濟基礎以及上層建築、意識形態之間的關係，現在則更關注文學自身的結構方式、內部不同要素的相互關係。[11] 有別於同樣強調文學自身獨立價值的新批評 (New Criticism)，敘事學作為極具操控性 (operative) 的理論系統，提供了嚴密的分析框架以及大量繁瑣而精確的概念術語，以便對文學文本進行科學性的剖析。[12] 再者，儘管法國學者托多羅夫 (Tzvetan Todorov)、羅蘭．巴特 (Roland Barthes)、熱奈特 (Gérard Genette)、克勞德．布雷蒙 (Claude Bremond) 和格雷馬斯 (A. J.

---

11 劉再復曾扼要指出八十年代初文學研究方法的四種發展趨勢：一、「由外到內」，從文學外部規律研究轉移向文學內部規律的研究；二、「從一到多」，從政治或哲學的單一角度的研究轉移向美學、心理學、人類學等多種角度的研究；三、由微觀分析到宏觀綜合研究；四、由封閉體系到開放體系。參考劉再復：〈文學研究思維空間的拓展〉，《讀書》1985年第2期，頁5–6。

12 法國學者托多羅夫首次在《〈十日談〉語法》提出「敘事學」(Narratologie)，將之定義為「敘事的科學」(La Science du récit)。見Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (Paris–La Haye: Mouton, 1969), p.10. 不過，真正為敘事學提供大量複雜術語和概念的著作，是法國熱拉爾．熱奈特專門研究普魯斯特《追憶逝水年華》的專著《修辭（三）》(*Figure III*, 1972) 第三章「敘事話語」(*Discours du récit*)。參考Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Le Seuil, 1972), pp.65–273.

Greimas) 等人對敍事學基本研究對象「敍事」(le récit) 的理解並不一致，但他們關於「敍事」的論述，經過語言概念的翻譯、時代距離和地域文化的移植過程，相關理論在中國文學研究中被大大擴展其研究範圍，還重建起一套高度概括性和應用性俱備的分析系統，加以應用於新時期小說創作的分析。[13] 事實上，《上海文學》對敍事學的積極引介與雜誌內部鼓勵「新小說」的創作關係密切。

2.1 《上海文學》所見敍事學理論的移植過程

八十年代最早介紹敍事學理論的文章是張隆溪於一九八三年《讀書》雜誌發表的〈故事下面的故事——論結構主義敍事學〉。文章以四位理論家的著作為據，分述俄國普洛普《童話形態學》(Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*) 對民間故事功能的概括分類、法國人類學家列維－斯特勞斯《結構人類學》(Lévi-Strauss, *Anthropologie structural*) 對神話故事情節模式的研究，以及法國格雷馬斯《結構語義學》(A. J. Greimas, *Sémantique structural*) 和托多羅夫《〈十日談〉語法》(Tzvetan Todorov, *La Grammaire du Décaméron*) 對「敍事語法」(Grammaire du récit) 的論述。論者嘗試上溯俄國形式主義對敍事學的影響，並展示其理論在法國發展的具體情況。從今天的觀點看來，文章雖然未能涵蓋所有重要的敍事學論述 (例如巴特和熱奈特的分析)，卻能準確指出敍事學尋求世界結構本身「普遍語法」(Grammaire universelle) 的核心理念：「結構主義者把複雜而範圍廣闊的文化現象概括成容易把握的基本原則和規範，確使我們更明確地意識到這些現象之間隱含的共性和普遍聯繫，同時為理解個別現象提供一個可以參照的思考框架。」[14] 此文發表後，國內陸續出版各種敍事學理論的譯介，

---

13 Connie Ho-yee Kwong, "The Translatability of Literary Theory: Structuralist Narratology and Chinese Literary Studies," *op.cit.*, pp. 45–46.

14 張隆溪：〈故事下面的故事——論結構主義敍事學〉，《讀書》1983年

《上海文學》更成為引介相關理論的重地。[15] 從一九八四年至一九九〇年期間，雜誌共刊載了十二篇關於敘事學分析方法以及理論應用的文章。

一九八四年《上海文學》首先發表陳村的〈關於「小說時間」〉，一九八五年則陸續發表了林文山〈小說的「人稱」〉、南帆〈論小說的情節模式〉以及孟悅、季紅真〈敘事方法——形式化了的小說審美特性〉。[16] 四篇文章以不同分析重點及對象，展示敘事學移植過程的總體圖像。陳村的文章可說是從微觀角度對敘事學理論中一個關鍵概念的詳實闡釋，孟悅和季紅真的論述則從宏觀角度表現對敘事學理論系統的成熟掌握。至於林文山和南帆借用敘事學概念，分析古典小說和當代小說的敘事特徵，探索西方敘事學理論應用研究中國敘事文學的可能性。

陳村〈關於「小說時間」〉一文針對敘事學理論系統裏「敘事時間」一環，從小說選取的時間段、敘事的時間次序 (Order) 和敘事時距 (Duration) 三方面加以解說。後二者正是敘事學者熱奈特以普魯斯特《追憶逝水年華》(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*) 為研究對象，在《敘事話語》(*Discours du récit*) 建立

第11期，頁116。

15 法國敘事學的理論著作中文翻譯，始於1985年。法國茲維坦．托多羅夫〈敘事作為話語〉("Le récit comme discours", 1966) 的中譯首載於《美學文藝學方法論》(北京：文化藝術出版社，1985年)。1987及1989年，分別出版王泰來編譯《敘事美學》(重慶：重慶出版社，1987年) 以及張寅德編譯《敘述學研究》(北京：中國社會科學出版社，1989年)，當中收入茲維坦．托多洛夫〈文學作品分析〉("L'Analyse du texte littéraire", 1968)、羅蘭．巴特〈敘事作品結構分析導論〉("Introduction à l'analyse structurale du récit", 1966) 和布雷蒙〈敘述可能之邏輯〉("La Logique des possibles narratifs", 1966) 等文章。1990年，熱拉爾．熱奈特《敘事話語．新敘事話語》(*Discours du récit*, 1972 ; *Nouveau discours du récit*, 1983) 的翻譯由北京中國社會科學出版社出版。

16 分別參考陳村：〈關於「小說時間」〉，《上海文學》1984年第9期，頁76–77；林文山：〈小說的「人稱」〉，《上海文學》1985年第5期，頁77–80；南帆：〈論小說的情節模式〉，《上海文學》1985年第10期，頁78–83；孟悅、季紅真：〈敘事方法——形式化了的小說審美特性〉，《上海文學》1985年第10期，頁84–91。

完備的敍述時間分析方法中兩個重要面向。[17] 單就敍事時距的研究，陳村的文章能翻譯和準確解說五種敍事速度變化：擴展(stretch)、停滯(pause)、等速(constant pace)、緊縮(compression)和省略(Ellipsis)，並指出二十世紀意識流小說強調主觀時間、運用內心獨白的寫作，如何造成複雜的時間概念。[18] 相對於孟悅和季紅真〈敍事方法——形式化了的小說審美特性〉，後者更能從宏觀角度，按結構主義的原則將敍事理解為二層結構：即轉化現實世界為主體經驗的「深隱層次」，以及轉化主體經驗為藝術世界的「表現層次」。文章對於敍事結構「表現層次」所包含的三種主要元素：敍事者(Narrator)、敍事角度(Perspective)和敍事語調(Narrative tone)均有系統分析，縱然部份的分類原則仍有待商榷。最明顯的例子莫如論者提出敍事者的五種類型歸納(不掩飾的敍事人、參與事件的敍事人、不參與事件的敍事人、傀儡的敍事人和隱身的敍事人)，正混淆了兩種分類原則：敍事者對故事的參與程度(extent of participation in the story)以及敍事者在文本中被感知的程度(degree of perceptibility)。[19]

一九八五年《上海文學》刊載的另外兩篇文章：林文山〈小說的「人稱」〉和南帆〈論小說的情節模式〉，分別借用敍事學的理念或術語重新審視中國古典小說和當代小說的發展。林文山於文章開首即表示「『人稱』這個玩意兒，似乎是洋貨」，[20] 但隨之大量舉證說明第一人稱、第二人稱和第三人稱敍述的使用及

---

17 熱奈特針對敍述時間分析建立的三個範疇分別為敍事的時間次序(Order)、敍事時距(Duration)和敍事頻率(Frequency)。

18 熱奈特定義敍事速度為故事時間的跨度(秒、分、時、月、日)和文本空間長度(行、頁)的比率，並從而提出五種敍事速度的變化：省略(ellipse)、概述(summary)、場景(scene)、延緩(stretch)和停頓(pause)。參考Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit.*, pp. 128–144; Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithace and London: Cornell University Press, 1978), pp.67–79; Mieke Bal, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (Utrecht: HES, 1983), pp.125–126.

19 孟悅、季紅真：〈敍事方法——形式化了的小說審美特性〉，頁89。

20 陳村：〈關於「小說時間」〉，頁77。

討論，早見於《水滸傳》、《紅樓夢》以及金聖嘆的評論。換言之，論者試從西方文論的標準肯定中國古典小說的價值。文章對人稱敍述的討論，實質配合了敍事者身份 (是否屬於故事人物) 和敍事角度 (全知或限知) 的分析，並從不同人稱敍述轉換手法的應用，詮釋金聖嘆對《水滸傳》的修改原則、評價《紅樓夢》較《水滸傳》優勝之處。誠然，此文對西方敍事學觀念的借用仍存在不少稚嫩的地方，例如討論中仍未能區別小說的真實作者和敍事者，但可說是「西學中用」的初步嘗試。至於〈論小說的情節模式〉一文，以十九世紀俄國作家契可夫的《草原》和新時期作家張承志《北方的河》裏小說情節「淡化」的現象為觸發點，討論傳統小說的情節模式如何受現代審美意識的「反抗」。文章雖然確認「情節小說的一個最為基本的特徵是敍事性」，但除簡單引用英國批評家兼小說家福斯特《小說面面觀》(E. M. Forster, *Aspects of Novel*, 1927) 對「情節」和因果關係的理解外，並無深入分析小說情節模式的敍事元素。[21] 相反，南帆正希望超越文本內部的分析，探討特定藝術模式與人們生活中的經驗感受和認知方式相應之處。不論以情節模式為重心的小說還是當代以淡化情節為主的作品，都「為人們審視世界提供了一個特殊的角度、方式和立足點」。[22]

2.2 同時作為先鋒小說創作指引和批評工具的敍事學理論

《上海文學》對敍事學理論的引介，一直維持至九十年代，對新時期小說創作和雜誌內部的文學評論都產生不同程度的影響。前者牽涉範圍甚廣，限於篇幅，無法在此詳細論述。但從身兼評論者的作家陳村在一九八五年《上海文學》發表創作談〈贅

---

21 南帆：〈論小說的情節模式〉，《上海文學》1985年第10期，頁78、80。另參考E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London: Penguin, 1990 [1927]), p.87.

22 南帆：〈論小說的情節模式〉，《上海文學》1985年第10期，頁82。

語〉，對自己同期發表的短篇小說《一天》的討論，仍可見作家有意識地探索敍述時間的問題。[23] 後者則具體表現於一九八七至一九九〇年間，運用現代語言學影響下的敍事學、文學語言學等批評方法研究新時期文學創作的文章，其中包括李劼〈試論文學形式的本體意味——文學語言學初探〉(1987年第3期)、李慶西、李杭育〈小說的嘩變——現象學的敍事態度〉(1988年第5期)、陳曉明〈後新潮小說的敍事變奏〉(1989年第7期) 和張頤武〈敍事的覺醒〉(1990年第5期) 等等。

綜觀而言，四篇評論均以八十年代先鋒小說為基本論述對象。先鋒作家自覺追求文學形式的革新，遂與評論者迫切尋求分析文學形式的批評方法互相影響。以李劼的文章為例，分析對象包括李陀《自由落體》和《七奶奶》、王安憶《小鮑莊》和《大劉莊》、阿城《棋王》、何立偉《一夕三逝．空船》、劉索拉《尋找歌王》、《你別無選擇》和《藍天綠海》、殘雪《蒼老的浮雲》、馬原《岡底斯的誘惑》和《虛構》、韓少功《爸爸爸》、鄭義《老井》、孫甘露《訪問夢境》以及莫言的《紅高粱》。論者嘗試「從文學語言本身的更新來思考新文學的性質」，[24] 借用語言學、符號學並配合敍事結構的分析，解說先鋒小說從「意緒化」走向「意象化」的文學創作發展。相較於陳曉明的文章，其考察對象同樣以馬原、蘇童、格非、葉兆言、余華、孫甘露等先鋒小說家為主，但切入角度則集中於敍事時間的問題。論者以為「『敍事時間』隱藏了小說方法論的全部內容，它是敍述技術的開端和終點」，而後新潮小說根本是「由『敍事時間』而引發敍事方法的革命」。[25] 故此，其分析針對先鋒作家對「時間跨度」的處理，包括循環或逆反的時間運動、主觀化的

---

23 陳村：〈一天〉、〈贅語〉，《上海文學》1985年第11期，頁59–65、70–71。

24 李劼：〈試論文學形式的本體意味——文學語言學初探〉，《上海文學》1987年第3期，頁79。

25 陳曉明：〈後新潮小說的敍事變奏〉，《上海文學》1989年第7期，頁66。

時間意識、時間停留和時間差等，並配合消除現實與幻覺分野的「模糊性敍述」、多重文本的敍事者的考察，全面剖析八十年代的小説形式變革。

敍事學對小説敍述方法的系統分析，不僅受到新時期作家及評論者的關注，它所體現的結構主義文學批評觀點，還影響着八十年代中國作家、評論者以至雜誌編輯對於文學創作和文學理論之間關係的理解。有關問題的探討，將於本文結論部份再作回應。

三、《上海文學》對接受美學的引介

相對於文學內部規律研究方法的探索，一九八五年《上海文學》所見評論者關注的另一個文學現象，是新時期商業消費社會的形成與文學發展的關係，對文學閱讀及接受問題的探討。接受美學指出文學包括「從作者到作品」的創作過程以及「從作品到讀者」的閱讀接受過程，強調讀者主動參與文學作品訊息生產的位置，此等觀念改變了文學研究的基本格局。不過，《上海文學》的文學評論自八十年代中期大量引用接受美學的概念術語，分析通俗文學或流行文學的發展，其實是特別針對中國八十年代中期以後文學商業化現象的批評方向。

3.1 接受美學和「文學與消費」的討論

吳亮首先在一九八五年第2期的《上海文學》發表〈文學與消費〉一文，嘗試就當前社會變革中「消費浪潮」的現象，提出深入的思考。論者先從哲學角度，指出消費問題所涉及的社會文化觀念的改變——生活範型、行為價值、倫理判斷、動機與目的、利與害、善和惡以及生活終極目標。[26] 然後再從兩方面探討「文學與消費」的論題，即文學自身的消費性，以及文學如何保

26 吳亮：〈文學與消費〉，《上海文學》1985年第2期，頁71。

持嚴肅性和純正性。吳亮雖然沒有提出具體的文藝社會學研究方法，也未借用「文學場域」或讀者「期待視野」等理論概念，卻能靈活運用通俗文學 (流行文學) 為例，清晰解說文學生產過程 (寫作、出版、發行、零售) 所體現的市場機制。論者宣告過往文學生產者 (作者) 和文學消費者 (讀者) 的分離狀態經已結束，文學作品是「作家在市場信息、讀者心理、出版訂貨諸方面的暗中協同下得以完成。[27]」面對當下社會消費浪潮的衝擊，吳亮為中國大陸八十年代後期的文學發展作出多方面不同的預測。論者基本持正面態度，認為相關情況迫使人們將文學創作放回整個社會文化環境之下加以考察，並重新認識不論嚴肅或通俗的文學，都「只有在關係之中，在流通之中，在閱讀之中才能實現自己蘊含的內在價值。[28]」讀者在文學創作和批評中的獨特位置，由此得到重新審視。

吳亮的文章發表以後，一九八五年第3期的《上海文學》隨即刊載了周始元〈文學接受過程中讀者審美感受的作用〉一文，從理論層面系統分析讀者在文學閱讀及接受中的位置及其再創造作品的過程。[29] 雖然周始元的討論未涉及文學生產與消費的問題，但有關方面的思考一直與接受美學關係密切。就以中國大陸八十年代早年介紹接受美學的文章——一九八三年張黎發表的〈關於「接受美學」的筆記〉(《文學評論》1983年第6期) 為例，[30] 此文主要講述接受美學的歷史發展，刻意迴避概念術語的問題，[31] 卻細論甚至批評東德學者如何以馬克思〈《政治經濟學

27 吳亮：〈文學與消費〉，頁72。

28 吳亮：〈文學與消費〉，頁73。

29 周始元：〈文學接受過程中讀者審美感受的作用〉，《上海文學》1985年第3期，頁78–80。另外參考周始元：〈文學接受過程中讀者的再創造作用——現代西方文論中的一個新課題〉，《文藝研究》1985年第5期，頁40–53。

30 1984年張隆溪亦曾撰文介紹接受美學，參考張隆溪：〈仁者見仁，智者見智——關於闡釋學與接受美學〉，《讀書》1984年第9期，頁86–95。

31 張黎對文章引用或迴避使用的理論術語十分自覺，表現八十年代初學者對西方理論移用問題的自覺意識以及謹慎態度：「這篇筆記故意迴避了

批判》導言〉(Preface to *A Contribution to the Critique of Political Economy*) 和《剩餘價值理論》(Theories of Surplus Values) 的經濟理論觀點為據，將「文學生產與接受」的關係，作家、作品、讀者之間的關係，論證為「生產與消費」的關係：「作家創作作品，作品以書的形式進入交換和流通領域，以便在接受中成為讀者個人佔有和享受的對象。」[32]

相對而言，周始元的文章指出接受美學所代表文學研究重心的轉移，着重解説理論系統，主要觸及「暗隱的讀者」(implied reader) 和「開放性結構」(open structure) 的概念。周文所引基本從德國康斯坦茨學派 (The Constance School) 的接受美學學者姚斯 (Hans Robert Jauss) 和伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 的觀點，説明文學接受是「一個讀者以自己的審美感受與作家一起創造的過程」。[33] 為要進一步解説讀者如何積極介入閱讀審美、將文本意義具體化的過程，周文再引入伊瑟爾有關作品的「空白點」和「富有啟示性的結構」——今譯「召喚結構」等概念，然而論者卻利用了意大利學者艾柯 (Umberto Eco) 同於六十年代出版《開放的作品》(*Opera Aperta*, 1962) 的論述加以補充闡釋。

3.2 從「接受美學」角度考察新時期的文學創作和文藝思潮發展

一九八五年《上海文學》對接受美學的引介，在雜誌內部的評論得到不同層面的回應。同年方玲發表短文評論當下社會「深廢淺售」的文學現象，即能把握相關理論的基本概念、術語，以

某些特殊的『接受美學』術語，例如堯斯專用的Erwartungshorizont，瑙烏曼專用的Rezeptionsvorgabe，以及普遍採用的Adressat等。這些特殊的美學範疇的翻譯，望文生義的翻譯，只有隨着對這門學科的深入認識才能解決 [… …]。做學問人都懂得沒有概念便沒有科學的道理，而迴避某些概念，其實也是迴避了這個學科中一些必要的內容。這是需要向讀者交待的。」張黎：〈關於「接受美學」的筆記〉，《文學評論》1983年第6期，頁117。

32 張黎：〈關於「接受美學」的筆記〉，頁111。

33 周始元：〈文學接受過程中讀者審美感受的作用〉，頁79。

文學作為「作家－作品－欣賞者(讀者)」互相影響的過程、以文學欣賞作為「審美活動」和「審美訊息的交流」，討論文學「生產和消費」的環境下，純文學及通俗文學讀者的「期待心理」和「閱讀行為」。[34] 不過接受美學的理論和概念如何幫助我們了解文學創作以及文藝思潮的發展，還有待朱立元的評論〈文藝鑒賞的主體性——關於接受美學的斷想〉(《上海文學》1986年第5期)作進一步的探討。論者參考大量當時未有譯文的德語材料，系統地分析「期待視界」(Erwartungshorizont) 和「召喚結構」(Appell-struktur) 兩個接受美學的核心概念。一方面借用概念術語「期待視界」，解說八十年代讀者閱讀張賢亮《綠化樹》(1984) 過程中三個不同層面的介入點；另一方面運用「召喚結構」的概念，說明王安憶《小鮑莊》(1985) 的人物故事之間多線並行演進的結構，如何造成小說意義「空白」和模糊領域，從而「喚起不同讀者的聯想，引發其相差的生活經驗，擴展其原有的審美期待視界，刺激其創造性的意象重組，使他們在各自獨特的再創造中完成新的完整的閱讀圖景」。[35]

朱文除了從讀者閱讀審美的角度，探討八十年代讀者理解、接受新時期各種先鋒小說的過程外，更藉此考察新時期文學的發展方向。不同年代讀者「期待視界」的差異，不僅改變他們和作品的「對話」關係，在互相推動、互相約制的讀者主體性與創作主體性關係之間，讀者的閱讀審美活動甚至在一定程度上「調節」和「控制」作者的創作。論者試從此角度，解讀一九八五年「紀實小說」的寫作 (包括張辛欣、桑華「系列口述實錄體」小說《北京人》以及劉心武《五·一九長鏡頭》和《公共汽車詠嘆調》) 與讀者在社會改革中對文學訴求的關係，並從而反思八十年代以來各種文學創作傾向的發展：傷痕文學、反思文學、改革

---

34 方玲：〈「深廢淺售」雜議〉，《上海文學》1985年第10期，頁93–94。

35 朱立元：〈文藝鑒賞的主體性——關於接受美學的斷想〉，《文學評論》1986年第5期，頁90。

文學、尋根文學、紀實文學等等，如何據社會改革中讀者群的需求、時代的需求而逐漸形成。

四、重新審視文學創作與文學理論的關係

從理論層面而言，《上海文學》在一九八五年前後積極引介的敘事學和接受美學，對於「作品」(œuvre) 和「文本」(texte) 等概念的定義和理解存有根本性差異。[36] 由此發展而成兩種截然不同的文學研究及批評方法，基於中國八十年代特殊的文學發展和文學批評不同的關注點，通過文藝雜誌被同時引進，不同程度上影響了《上海文學》編輯和評論者自身對文學創作和文學理論、批評之間關係的理解，以至對文學評論的定位。

一九八五年以前，《上海文學》不少論者已就文學評論的性質、批評家的責任，以及評論和創作之間的關係等論題進行討論。[37] 誠然，相較西方二十世紀以來文學批評作為專門學科的發展，此時的討論仍屬初始階段。[38] 但從系列性的評論文章可見，論者嘗試確立文學批評的獨立位置，要求以科學方法為基礎，建立文藝理論 (見烏民光〈關於文藝批評〉、吳方〈文藝批評的「老化」〉等文)。隨着對閱讀審美活動認識的增加，論者更能清

---

36 比較分析法國結構主義學者羅蘭．巴特和德國接受美學學者沃爾夫岡．伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 如何重新定義「作品」和「文本」的意涵。參考 Roland Barthes, "De l'œuvre au texte," in *Le Bruissement de la langue* (Paris: Le Seuil, 1984), pp. 69–77；Wolfgang Iser, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978), Chapter 2.

37 1981年《上海文學》的「文藝論壇」欄目，便曾同時刊載四篇關於文學批評的文章。參考蔣紅：〈批評．欣賞．再創造〉、成柏泉：〈批評家的責任及其他〉、許錦根、宋永毅：〈作家打逗號評論家打句號〉、許杰：〈再談文藝批評〉，《上海文學》1981年第3期，頁91–95。

38 自二十世紀以來，西方評論界對於文學批評的性質曾進行不同的討論。參考Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* (Paris: Editions de Minuit, 1963)；René Wellek, *Concepts of Criticism* (8th printing, New Haven and London: Yale University Press, 1975[1963]); Tzvetan Todorov, *Critique de la critique : un roman d'apprentissage* (Paris: Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1984)；William Marx, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry 1889–1945* (Arras: Artois Presses Université, 2002).

楚指出文學批評本身其實是「再創造」的活動，初步突破過去只重視文學批評的價值判斷作用的看法 (見蔣紅〈批評．欣賞．再創造〉、方玲〈對文藝批評家成才條件的思考〉等文)。[39]

配合八十年代文藝研究方法科學化的發展，[40]《上海文學》引介的敍事學及其背後的結構主義文學批評觀點，直接影響了雜誌評論者以至編輯對於文學創作和文學理論之間關係的理解。參看一九八五年《上海文學》第5、6期的卷首刊載題為「本刊將刷新面貌」的〈啟示〉：

> 本刊的理論版將繼續探索新時期文學創作與文學理論中一系列已知與未知的問題，力爭在文學觀念與創作方面不繼有所突破。理論要面向創作實踐，面向文學的未來，既有回顧，又有預測。[41]

〈啟示〉向讀者預告雜誌七月號的革新內容，並重申雜誌同樣重視文學創作和文學理論革新的原則。除此以外，還直接表現了當時編輯對二者關係的理解。我們嘗試對讀托多羅夫《詩學》(Tzvetan Todorov, *Poétique*, 1968) 和熱奈特《新敍事話語》(Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, 1983) 對文學批評的論述：

---

39 參考烏民光：〈關於文藝批評〉，《上海文學》1983年第6期，頁83–84；吳方：〈文藝批評的「老化」〉，《上海文學》1983年第10期，頁92–93；蔣紅：〈批評．欣賞．再創造〉，頁91；方玲：〈對文藝批評家成才條件的思考〉，頁85–88。另參考蔣紅：〈批評家的責任及其他藝術欣賞的審美特徵初探〉，《文藝理論研究》1983年第1期，頁6–12。

40 1985年《上海文學》曾刊載一系列探討文藝研究方法發展的評論文章。參考魯樞元：〈文藝學的學科形態〉，《上海文學》1985年第9期，頁76–83；陳伯海：〈文藝方法論討論中的一點思考〉，《上海文學》1985年第9期，頁84–90；張德林：〈《新方法論與文學探索》後記〉，《上海文學》1985年第9期，頁91–92。

41 〈本刊將刷新面貌〉，《上海文學》1985年第5、6期，頁1。

> 此研究[案：《詩學》]的目的[……]是要提出一種文學話語的結構和功能的理論：一種展現所有文學可能性的理論，而現存的文學作品不過是聚多可能性中個別的具體例子。(筆者自譯)[42]

> 一般的詩學，尤其是敘述學不應當局限於分析現存的形式或主題，還應當探索可能的領域，甚至「不可能」的領域，在這條不該由它劃定的邊界上不作過份停留。批評家們時至今日只解釋了文學，現在應當改造它。自然這不僅僅是詩學家的事，他們的那份工作恐怕是微不足道的，但理論不用來創造實踐，其價值何在？[43]

理論和批評不再被視為文學作品的附庸，只為解釋和評價現存作品而存在。它更需要「面向創作實踐」甚至「創造實踐」，探索「已知與未知的問題」、可能與「不可能」的領域，建立「一種展現所有文學可能性的理論」，「預測」文學的未來發展。由此可見，一九八五年《上海文學》編輯對文學理論、批評位置和功能的重新定義，既出於新時期文學發展的獨特需要，又同時與其引入的結構主義敘事學的基本信念互相滲透。

---

42 Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique* (Paris: Le Seuil, coll. « Points Essais », 1973[1968]), p.20.

43 [法]熱拉爾．熱奈特著、王融文譯：《敘事話語．新敘事話語》(北京：中國社會科學院，1990年)，頁287。

台灣當代區域小說

范銘如

一、前言：地方的誘惑

一九八〇年代後期，台灣發生四十年來最急遽的變化，為台灣新階段歷史拉開象徵性序幕。台灣社會文化的丕變催化台灣內部對自身歷史文化的重新認識評估，各種重構國家與族群記憶、致力本土歷史的挖掘與架構都不再服膺於過往強調單一權威理性的倫理邏輯。這股百家爭鳴的風潮不僅表現在不同民間群體的批評立場及其文學再現，連政府機構中都出現地方意識抬頭、甚至和中央分庭抗禮的現象。解嚴之前，自發性的社區運動早已在地方上發揮影響力，音樂舞蹈文學等藝術層面上亦顯示出本土化的趨勢。經濟奇蹟帶來的富裕使得各縣市有餘裕開始大量投入文化建設，文化中心陸續舉辦縣市文學獎，打破以往由報社雜誌舉辦的文學獎競賽模式。九〇年代以降，縣市政府紛紛着手編輯出版轄區的史料文獻、作家作品集、有些甚或編寫該縣市文學史企圖突破文學整體的做法，為自己爭取更大的文化發言權和重要性；絕大多數文學獎徵文辦法也逐漸限定為能表現該地風土民情的作品或是與該地有地緣關係 (如出生地、居住地或工作、求學地) 的參賽對象。這些作品的藝術性雖然不夠成熟，在當時也沒有引起太大的批評關注和迴響，地方中心的風氣卻慢慢引發創作者留意到地誌書寫的方向，而在下一個十年間形成一股方興未艾的文學潮流。不只文學創作者注意到地誌的書寫方面，近年來甚至愈來愈多電影以呈現台灣地方美景民風為主要號召，例如《等待飛魚》、《練習曲》和《海角七號》。它們在低迷的國片市場中皆

有亮眼的票房表現，而畫面中優美雋永的風景又吸引觀眾實地參觀帶動地方旅遊熱潮。再加上從《台灣念真情》以來一系列以認識台灣土地、鄉鎮、農作、工藝、美食、文化的「瘋台灣」主題電視節目，全年在無線有線頻道上播映。地方的魅力在研究當代台灣文化中絕對是個不容忽視的面向。[1]

地方意識的抬頭不僅只在於文化保存的意義而已，在全球化的均質趨勢裏顯著的地方特色亦有促進觀光、活絡產業，甚至吸引國際交流的附加價值。縣市政府以行政區劃為範疇鼓勵地方學的作法無可厚非，然而文學的版圖畫分絕不可能完全與地理區塊一致。更何況台灣土地面積狹小，鄰近縣市差異不夠懸殊，加上交通流動便利，每一縣市創造獨一無二的地誌書寫的夢想幾無可能，即使文學真能全然反映地方特色。既然相鄰的縣市因為自然環境的綿延、人口組成的性質和移動分佈接近而產生同質性，那麼可不可能幾個縣市形成更大的區域？因着地理環境、住民組成、地區開發的先後等歷史條件的異同，形構出幾個文學區域，再現該區景觀、地誌、風俗傳統以及最重要的文化精神？從美國的區域文學發展來看，至少已有新英格蘭區、中西部、南方、大西部等主要文學版塊。各區域的文學興衰跟美國政經社會的嬗遞演變有某種程度上的吻合或呼應，不同年代的區域文學家對於該區的描繪、想像以及文化意義的建構亦不盡相同。[2] 當代作家和批評家甚組成大規模的區域研究協會，有組織地保留和推動他們珍視的區域文學文化。中國當代小說中也出現了具有地域文化的傾向，例如北京、上海、湖南、山西、陝西、蘇浙作家群等。[3]

---

1 此處我借用的是 L. Lippard 的詞彙，雖然我對地方概念在台灣興起的原因與他的說法不盡相同，見L. Lippard, *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicultural Society* (New York: The New Press, 1997).

2 參見 Kent C. Ryden, "New England Literature and Regional Identity" in *A Companion to the Regional Literature of America*, edited by Charles L. Crow (MA: Blackwell Publishing, 2003),196–212.

3 參見樊星，《當代文學與地域文化》(武漢：華中師範大學出版社，1997)。丁帆等著，〈八十年代大陸鄉土小說的崛起〉，《中國大陸與台灣鄉土小說比較史論》(南京：南京大學出版社，2001)，434–440

雖則關於區域的地理劃分、所謂地方文化特質種種，跟歷史學的斷代一樣，總是爭論紛歧莫衷一是。台灣的地方文學是否已有區域化的趨勢、地理範疇與敘事特質為何，容或尚未明朗，某些初步的雛型卻已經值得密切觀察注意。

本文所討論的地方文學並不包含一般的地方色彩 (local-color) 的傳說、故事、軼聞、掌故等具有民間文學性質的文本，也不是如縣市政府泛稱的出生或居住於該轄區的作家著作，本文聚焦的是創作者以現代小說形式、能具體描繪想像台灣真實的地理環境及其人文景觀的文學作品。根據米勒 (J. Hillis Miller) 對《地誌學》(Topographies) 的三重定義，第一重是對特定地方具體細微的白描，刻劃地形特徵、山岳湖泊、道路聚落的樣貌，並隱含對其區域歷史的了解。第二重是指根據某些常用符號圖誌系統運作下的景觀再現。第三重則是關於地名學等圖誌體系的指涉，包括預設了我們對地方及其地理特徵的觀看位置的地圖和地名的慣例演變。[4] 本文採用的地誌書寫，至少要符合第一重要求，而非僅僅是情節發生的背景或寓言性的擬托。簡言之，本文採取空間再現的定義必須是具體地誌的摹寫臆想，不管作家的籍貫和地緣關係。我希望探討九〇年代以降的創作者，處在台灣身份認同的重新建構和全球化浪潮的衝擊下，如何書寫想像地方並藉由形塑地方思索文化的定位。空間實踐或想像皆無法自外於表義系統的運作，地方再現的模式常依循特定的軌跡反複表述。從筆者個人實際批評裏觀察，目前台灣的區域書寫裏南部和東部離島文學裏已然別具特色，但除此之外的北部區域猶混沌不明，未見區域性的書寫模式。文本裏的南部，涵蓋的範圍約略為西部平原台中縣市以迄屏東縣等，北區則包括台北縣市、桃竹苗等縣市，東部和離島包括基隆和中央山脈以東的宜蘭花蓮台東，以及蘭嶼澎湖金門馬祖等外島。這些文學版塊是立足於台灣地理與歷史背景的集體文化想像，難以憑空超脫現實時空的條件，亦難免擬想構設的成

4 J. Hillis Miller, *Topographies* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 3–4.

份。本文將先分區概述其文學發展和敘事模式，最後再綜論目前區域文學的貢獻和局限。

二、南部文學

地方最直接基礎的定義就是有意義的區位 (meaning location)。比之「空間」這個詞彙的抽象和廣泛，「地方」(place) 面積小而較為具體，讓人產生休憩感和歸屬感。地方混合著人類生活的歷史與記憶，提供一種觀看認識和理解世界的位置同時也做為被觀察研究書寫的對象。[5] 區域 (region) 則是介於國家和地方之間的單位，區域和地方通常可以替使用。不管是地方或區域總是處於過程之中，透過日常生活以及文學、影像、音樂、建築等文化實踐持續地緩慢地建構。地方感不是土地環境中固有的感知，而是經過篩選的記憶、歷史或突出的意象、地景，但不能長期被特定人群的經驗和詮釋所壟斷。地方經驗的文學意義以及地方意義的文學經驗，都是活躍的文化創作與破壞過程的一部分，是表意作用的每一時刻。[6] 正因為地方是文化政策和生產的必要位址，銘刻着社會關係在空間秩序上的安排，書寫地方不只是再現、建構地方感，也能夠將被凸顯或被遺忘的記憶和論述並置和揭露原委。[7] 我認為小說是最能全面性地再現地方性各種關係面向的文類，而且地誌書寫在小說文類中 (較之詩和散文) 是新穎的嘗試，更能反映當代的文化思維。在本篇論文中，地方書寫特指單一縣市以內的文學創作，區域文學是指集合幾個具有同質性書寫的縣市文學形成的小說版塊。區域的劃分主要是以文本中敘事模式的相似性

---

5 Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘譯，《地方：記憶想像與認同》(Place: A Short Introduction)(台北：群學，2006)，14–22。

6 N. Thrift, "Literature, the Production of Culture and the Politics of Place," *Antipode* 12 (1981), 12.

7 Douglas Reichert Powell, *Critical Regionalism: Connecting Politics and Culture in the American Landscape* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007), 147–154.

歸納而非行政性區劃。所有的區域都是一種相對性立場，自願或非自願地區隔的定義、是一個權宜性、語境性的文化概念而非地理界線。例如南部相對北部，東部相對於西部 (包括南北)，離島之於台灣本島。他們對地方的描述想像容或主觀和片面的，卻無礙於作家透過多聲部甚或矛盾的地方敍述版本挑戰讀者和主導的空間政治，重新感知和再現自己生活的環境。

在台灣所有縣市政府中，南部的縣市政府最早開始推動地方學，台南與台中又是其中用力最深的雙雄。台南縣市分別在一九八三年、一九八五年開辦「南瀛文學新人獎」和「府城文學獎」，引發各縣市競相舉辦文學獎的潮流； 台中縣文化局則從一九九一年開始出版作家作品集、一九九五年委託學者撰寫《台中縣文學發展史》，迅速帶動其他縣市政府陸續跟進。在民間文史工作者和官方資源的共同投入下，「南瀛學」成為歷史最為悠久、最有學術規模的地方學，近年來「高雄學」和「彰化學」也緊跟其後努力舉辦各式研討會形塑行銷其地方特色。其實在台灣區域發展史中，南部區域內的彰化平原、嘉南平原、屏東平原原本就是台灣農業發展興盛、人口最密集的地區，蘊育出許多優秀的文學創作者。南部的風土人情已不時再現在九〇年代以前的文本中，留下某些地誌書寫的典範。在原先的文學基礎和當代文化的鼓勵下，書寫南部的小說質量俱佳、最快具備區域文學的雛型並非令人意外的現象。

書寫這些縣市的小說不約而同地運用類似的敍事模式並且形構了某些雷同的區域風景與氛圍。在書寫南部的小說中，地方的景觀多是今昔對比的呈現——由成年後的主角探索過去的寓居、當地以前的風光或是直接將時代設定在從前，居民的經濟生產方式大部分為傳統農、漁產業，部分的小額自營商業； 寬闊、炎熱的自然環境對比由矮窄陰暗 (木板、磚泥) 平房及低層樓房雜錯組成的鄉鎮街坊或市集，時間的流動寧靜而緩慢。儘管南部至少有台中市和高雄市發展已久的兩大都會，小說卻鮮少會着重於較為都市化、現代化的南方景致。歷史性的強調是文本最重要的母

題，敘事的模式則有兩種。第一種是把地方與個人聯結，透過人物的成長蛻變或尋根懷舊，側寫鄉土景誌的變遷、社群情感或文化風俗的綿延牽繫。民間習俗或禮儀信仰融入日常生活實踐中，親屬朋友的往來或牽絆頻繁密切，家庭和社群的凝聚力比較強烈，對個體的約束力相對強大。出自對這種人際網絡的反抗，或是對於家鄉落後的自覺，小說主角常會以離鄉當做自我成長過程的必要條件，最終卻也正是在家族情感或地方文化的召喚下，釐清自我與家族、地方過往的悲喜滄桑之後完成主體性的建構。地方史與個體生命史交織，彰顯出兩者相互銘刻於彼此的印記。代表性的小說可見於蔡素芬的《鹽田兒女》(1994)、吳錦發《青春三部曲》(2005)、鍾文音《女島紀行》(1998)、陳雪《橋上的孩子》(2004)、王聰威《複島》《濱線女兒》(2008) 等。第二種則加重地誌歷史，由倖存或銷毀於地表的陳跡追溯地方文化、政經的淵源，特別是對外族、外國關係的歷史。此種敘述模式經常發揮部分替代全部的轉喻功能，將地方轉換成台灣的縮影，演繹國族史話。代表作如賴香吟的〈島〉〈熱蘭遮〉(2000)、李昂《看得見的鬼》(2004)、施叔青《行過洛津》(2003) 以及 陳玉慧《海神家族》(2004) 等[8]。前者可說是地方書寫的正宗，廣泛地被運用於再現南部、東部和北部各區域的文本，所不同者在於如何細膩精準地呈現出該區獨特人文、景觀的演變。後者則是九〇年代以來南部書寫的一大特點，以南部地方過往的涉外經歷折射台灣歷史的滄桑，東部和北部書寫的敘述重點較少有類似的寓托。整體而言，南部書寫環繞着一種歷史或根源的失落、追尋與接續，儘管他們已對所謂的歷史有着後設性的自覺。

---

8 詳細的分析此處不再贅述，參見拙作〈當代台灣小說的「南部」書寫〉，《文學地理——台灣小說的空間閱讀》(台北：麥田，2008)，213–250。

三、東部和離島文學

東部由於中央山脈的阻隔和是台灣較晚開發的地區，俗稱「後山」，經濟資源和就業市場相對稀少，人口不如西部平原密集。離島由於海洋的阻隔以及執政者對台灣周邊島嶼的軍事行政考慮，長期以來對大小島嶼的開發實施控管，人口外流狀況較東部更為嚴重。就地理座標和權力隱喻上來說，東部和離島都是邊緣區位，是守護西部中心的後山及前哨，一前一後受盡地緣政治的冷落。在稀薄的行政資源中，文化建設以往並不受到地方縣市政府的重視，連傳統的方誌、地方紀錄采風的編撰出版都遠不及西部縣市的投入，人文史料的維繫推動大量仰仗有心的民間工作者。九〇年代中後期，受到南部縣市鼓吹地方學的影響，幾個東部和離島縣政府亦見賢思齊積極地鼓勵地方學，形塑當地的意象和文化身份。花蓮縣、金門縣和澎湖縣算是其中最急起直追的地方政府，不僅大量出版作家作品，每年亦以該縣為主題舉辦學術研討會。

邊陲地帶是缺點也是優點，軟硬體建設不足使得居民的經濟收入、教育和工作機會缺少以至人口外移，低度開發卻也使它尚保有較多的自然環境。地理環境的惡劣、人對土地資源的利用、破壞、忽視、都變成是創作者的反思動力。跟南部書寫一樣，東部和離島書寫也渴望為地方寫出歷史，但敍事重點大多圍繞在(族群) 移民間的關係。和南部書寫不同的是，東部和離島書寫，不管有無運用歷史敍事，更大的關注在於人與環境的關係。有些文本描述人類文明的無用武之地或是過度發展——經濟的和政治的，有些則是面對受傷扭曲的人文地理重新思索究竟人和自然的價值意義是甚麼。

描寫貧瘠的環境中人的困獸之鬥的文本可以從澎湖的書寫談起。澎湖書寫的序幕應該溯源自八〇年代呂則之以《海煙》《荒地》《憨神的秋天》合稱「菊島三部曲」的長篇小說。呂則之筆下的澎湖，是個惡海環伺，餵養卻也吞食澎湖居民的地方。在這

片原始粗暴的土地上，瘋癲的、亂倫的、善惡的人性交織繁殖。受到七〇年代台灣鄉土文學的基調影響，社會批判的意味較為濃厚。但是到了陳淑瑤的《海事》(1999) 和《地老》(2004)，卻是冷靜客觀的筆觸，她不太描寫海洋，而是被海水阻隔在繁華之外的陸地生活，久歷陽光海水侵蝕後的昏聵老化。澎湖的青年一到成年就到台灣島上升學謀生，留下老弱婦孺在澎湖相濡以沫終老。少數留在島上的青年勉強靠低階公職 (軍公教) 維生或是自營小生意，缺少升遷或奮鬥的機遇。本地女生不願留下來，外地女生也不願意嫁給澎湖郎，憑藉相親仲介的外籍配偶變成是婚姻市場的主要貨源。一些從台灣到澎湖的嬌客——官兵和風塵女郎，對這裏充滿無奈優越感，期限一到就如侯鳥離去。淑瑤寫下澎湖缺乏河水資源又常逢乾旱的困境，農民只能輪流從還未枯竭的井裏取水灌溉。〈女兒井〉裏的女兒跌落井裏溺斃，父親原本封閉那口凶井，又一年遭逢大旱，不得已之下猶豫着是否再去開啟。廟裏的恩主公許了三個聖杯表示贊同，「那是女兒的眼淚，泉湧不絕。」[9] 澎湖的滄桑，除了地理氣候的先天因素，台灣島挾其豐富的經濟行政資源造成的磁吸效應更難咎其辭。陳淑瑤委婉點出澎湖對台灣本島的情結，而非訴諸批評或沉重的社會意識。儘管如此，她寫出澎湖的生活步調和澎湖人的生命尊嚴。澎湖的地景、矮小的屋舍、蜿蜒的巷弄、咾咕石堆、古井、強風，在她筆下栩栩如繪，風霜凋敝中靜默地散發溫潤的情份。

相較於陳淑瑤的恬適自持，夏曼．藍波安和吳鈞堯對於家鄉受制於台灣本島的影響顯示出相當程度的焦慮和憤怒。澎湖的小島處境對蘭嶼和金門並不陌生，然而澎湖這個漢人社會為主的島嶼面對的問題相對單純，不似以達悟族為主的蘭嶼原住民文化遭受迫害，也不似離大陸最近的金門因為戰略位置而背負着海峽兩岸爭戰的原罪。夏曼的《黑色的翅膀》(1999) 寫出四個原本熱愛達悟文化蘭嶼生活的原住民兒童，從小必須在學校接受漢人老

9 陳淑瑤，〈女兒井〉，《海事》(台北：聯合文學，1999)，25；《地老》(台北：聯合文學，2004)。

師的歧視教育並被逼着當他們的免費童工。他們雖然討厭漢人老師，卻也在優勢種族的文化教育下對台灣的生活、異性、價值產生嚮往。小時候最愛帶頭翹課、在蘭嶼的山林海浪裏感受自然風光以及族群文明的小領袖，長大後娶了漢人老婆留在台灣做一份可供糊口的工作，忘了曾經許過當個海員順着海洋認識所有小島民族的志願。其他三個朋友各自經過一些掙扎磨練之後，反而回頭擁抱達悟民族的文化。有的上了遠洋漁船展現海洋子民的驕傲，有的留在蘭嶼傳習長輩的禮俗和文化，捕飛魚、吟唱歸航船歌、製魚的方法和儀式。夏曼對於蘭嶼的景致，尤其是海洋的深度描寫讓蘭嶼有一種深邃的美感。在呂則之和陳淑瑤甚至其他書寫離島的作家筆下的海洋，大多是平面的呈現—— 從陸上眺望或海面上的航行，海洋常常同時具有給予和剝奪的正負涵意。但是夏曼的海域猶如是文化的羊水，包覆輔育蘭嶼這塊母土。他的海洋有立體縱深，在海上和海中航行游泳。他的方向感不依靠座標，而是從海流的走向顏色、海水海風的溫度、漁群的種類、礁岩和星象的方位來判斷，捕到的漁獲不只是口腹的享受，而是代代相傳的智慧加上自己的體悟得到的驗證，證明達悟人對他們環境的熟悉以及達悟文化的歷久彌新。縱使惡靈出沒隨時吞噬勇士們的性命，但是「人是和自然共生存和大海共榮的，大海不曾營造恐懼」，[10] 只有脆弱的人類編造的藉口。

對吳鈞堯而言，夏曼和他的原鄉故事還是被認可的，畢竟經過八〇年代原住民運動的努力以及如莫那能、夏曼、瓦歷．斯諾幹、霍斯陸曼．伐伐等作家的筆耕，原住民文化的能見度大大提升。吳鈞堯認為儘管這些年台灣熱中於建構台灣的文化歷史，但金門始終沒有被重視。「台灣以為的邊緣是『海洋』、是『原住民』以及太多太多的『社區營造』、『地方文化』特色建構等活動，在主體台灣的位置上，金門可以不見、可以消失。」[11] 金門

10 夏曼．藍波安，《黑色的翅膀》(台中：晨星，1999)，62。

11 吳鈞堯，〈春之修煉（代序）〉，《如果我在那裏》(台北：聯經，2003)，viii。

人的憤憤不平絕對有其正當性，因為金門在兩岸戰火的夾縫中被剝奪了日常生活權力。鎮日與砲彈地雷為伍，居民的農作畜產時不時得配合軍需，男丁婦孺也要視軍令要求從事工事勞軍護理種種服務。他們的自由跟歸屬完全「隸屬遙遠的那一個島」，連為人父母的權力跟護衛子女的義務都一併被剝奪。[12] 在為故鄉發聲的使命下，吳鈞堯的短篇小說《如果我在那裏》(2003)、兩部長篇《崢嶸——金門歷史故事集：1911–1949年》(2006)，與《凌雲——金門歷史故事集：1949–1978年》(2007) 立意以小說建構金門的曲折史，以及異於台灣本島的主體性與歷史詮釋權。小說大量援引縣誌且於每章回頭刻意條列金門大事紀，刻劃民國建立以迄古寧頭大戰、八二三砲戰等大大小小戰役間金門人的身不由己。無數百姓在尋常生活中無端遭受流彈擊斃。吳鈞堯的小說雖然以史為主軸，烽火中斷續映照着金門粗礪的地景和農產，坑道、壕溝、雷區、太武山上的「毋忘在莒」碑和無所不在的政治格言，像土地上累累的傷疤與鞭痕。日軍佔領時強迫種鴉片，光復後開始生產高粱酒。除了越來越少的本地居民，島上駐紮着許多說不完漂泊故事的老兵、無奈派往金門服役的台灣青年，勾引誘騙對島外生活充滿嚮往的在地女生，有一些匪諜、走私客暗地穿梭，地上和地下還有無數無名的屍體。「這是一個死亡氣息四處飄散的島。」[13] 對於這個因為地理因素莫名被指派成為軍塞的島嶼，以及居民在炮火下的掙扎被粉飾為視死如歸、奮勇抵抗的所謂「金門精神」，吳鈞堯以虛構的小老百姓故事對比，凸顯縣志史實的荒謬諷刺。吳鈞堯之外，金門籍作家陳長慶亦獨立出版七冊的小說集，多數以當地風土文化為故事背景，描述戰地下居民百姓的心理反應和生活記憶。

處於台灣島上後山地區的吳豐秋和林韻梅，儘管也熱切地想

---

12 吳鈞堯，〈女班長〉，《如果我在那裏》，20。

13 《凌雲——金門歷史故事集：1949–1978年》(金門：金門縣文化局，2007)，220。《崢嶸——金門歷史故事集：1911–1949年》(金門：金門縣文化局，2006)。

以小說野史幫花蓮和台東補綴上匱缺的地方歷史，卻對花蓮精神和台東的土地性格有正面的盼望。一個寫花蓮，一個寫台東，吳豐秋和林韻梅不約而同都着重在 (族群) 移民史。吳豐秋的長篇小說《後山日先照》(1995) 透過一個陳姓家族及親友群的遭遇，側寫日治終戰前後、二二八事件以迄五〇年代白色恐怖時期，花蓮當地族群歷史與文化的磨合。作者在文本敍述間，不僅有意地描繪花蓮的地理環境、山海市集，勾勒花蓮的開發史。他更翻轉一般認為花東是偏遠落後地區的印象，將所謂的「後山」稱謂轉化成為天然環境的優勢以及因之培養出的當地人文精神，以「日出人」為擁有日出東山、天然地理優勢的花蓮人的代名詞。[14] 林韻梅的《發現後山歷史》(1997) 從明末清初的西方探險家傳教士到清朝漢人開墾潮和日治的移民村，每一個時代和當地 (原) 住民的衝突，造成原住民流離文化逐漸湮沒的原由。[15]《走過後山歲月》(1999) 從日治到一九八〇年代從各地來的移民，帶着他們各自的原鄉經驗種族文化到台東建立新的家園。

和上述幾位作家偏重歷史而地誌次之的傾向迥異，林韻梅顯然對於地理的沿革興趣更高。她對台東的描寫不是大範圍浮泛的通稱，而是對台東境內小的鄉鎮市集和自然環境分別的聚焦刻劃。她虛構的故事不管講述其移民的性質遭遇、當地歷代的經濟作物、或是土地開發交通建設的變革，這些地方的滄海桑田顯然皆有所考據，內文中不時還會穿插老圖片、古地圖和作者繪製或拍攝的市街與景觀建築輔助。以〈縱谷的旅程〉一文來說，內容寫一個五口之家的小家庭趁新春拜訪鄰近親戚之便展開一趟五天台東之旅。他們從台東市區出發，經七腳川 (瑞豐) －雷公火 (電光) －阿猴寮 (景豐) －月眉－ 里壠 (關山) 到鹿野，小說就從這一趟家族之旅介紹每一處的地名掌故、歷史人物、成功的河川整治和失敗的山坡開發。作者不寫他們的家族史、人物角色也面目模糊，旅途間也缺乏高潮起伏的情節，小說的重點反而是景點的

14 吳豐秋，《後山日先照》(台北：躍昇文化，1995)。

15 林韻梅《發現後山歷史》(台北：玉山社，1997)。

深度導遊。《走過後山歲月》的其他短篇的敍事重點也都是以地為中心。例如〈三和之鰹〉敍述戰後三和村新興的鰹魚加工產業「鰹仔罾」、〈五線的黃昏〉第五線產業道路遙想都蘭山下煉香茅油和日本仔街的興衰、〈馬武窟的歲月〉歷數馬武窟溪畔的故人逃得過每一次改朝換代時的政治暴亂，順應時代需求從水田改種到香丁橘檳榔荖藤蓮藕山蘇，卻熬不過生老病死家業散落的命運。〈綠島之夢〉企圖更大，從最遠古漢人從小硫求登陸綠島，殺戮姦淫當地原住民後落地繁殖，一代代由傳統的魚叉到漁船補魚。島上的現代化開發開始帶來人潮，還有一些住在「新生營」的思想犯。幾番風雨人事變化，綠島人最後全般到台灣島上，曾經被關過綠島的政治犯則重返舊地以音樂會紀念曾經的冤屈。[16] 不長的篇幅裏寫盡綠島的移民經濟生態以及做為戒嚴時期最著名的政治犯勞改營的並傷心往事。

大多數作家的原鄉書寫常是離鄉遷居以後的追想，南部書寫和東部離島書寫的大部分作家皆然，林韻梅則是從台北到台東定居，除了中學教書的正職還參加「後山文化工作群」「東台灣研討會」，投入台東地區的田野調查和推動在地刊物出版。雖然許多後山子弟前撲後繼地翻越中央山脈移居到繁榮熱鬧的西部地區，近年來不少嚮往素樸生活原野生態的外地人、外國人卻悄悄地遷入台東。台東這塊慢活樂活的後花園提供給厭倦資本主義邏輯的現代人調整步調的機會，林韻梅因此認為「當原住民子弟為了生活埋首都市叢林既久，開始回歸的時候，一批批新移民分別來自台北、苗栗、台中、高雄等地，已肯定要將台東視為故鄉。」她的在地書寫是一種反思也是一種召喚，「作為後山的新移民之一，在瑣瑣敍述先民移居台東這片土地的諸多故事之後，我真的寧願相信，和大自然親近是人與生俱有的本能，曾經迷路的蝶，終究會飛回後山含水的山林。」[17]

---

16 林韻梅《走過後山歲月》(台北：玉山社，1999)。

17 同前註，279–280。

四、虛構的「北部」文學

相較與南區和東部離島，基隆、台北縣市、桃竹苗等縣市的地理人文景觀大相逕庭，區域開發的歷史階段落差很大、人口的組成身份分歧、經濟發展的狀況懸殊。地緣雖然接近，整體的區域屬性頗為異質。有趣的是，相較於其他縣市政府對於地方學的熱中，如南瀛學、彰化學、花蓮學或金門學等，北部的縣市對於當地文化歷史的推展較晚，只有台北市和苗栗縣舉辦本地地方學的研討會，整體看來顯得較不積極 (參見附錄)。南部六個縣市政府 (台中縣、台中市、彰化縣、嘉義縣市、台南縣、高雄市、) 出版該區文學史，北部只有苗栗縣有自己的文學史，台北縣則勉強有一部戰前的文學史，在出版縣誌和作家作品的工作上台北縣也算是較為積極的地區。縣市籍貫的作家作品未必與地誌書寫有關，因此在大多數官方出版的當地作品中其實很難清楚地閱讀到該縣市的地景與風土人情。此外，桃園縣和台北市的文學獎徵文辦法中亦未明定能表現當地特色的要求，基隆市的文學獎主旨則設定需以海洋為題材。在這樣的外緣條件之下，北部縣市的文學創作的地方性不如南部與東部來得明顯是不難預期的事。不僅如此，北部各縣市，除了台北市以外，在文本的再現中面貌模糊難辨，作家似乎仍在摸索敍述當地的模式。因此地理意義上的北區目前尚未形成文學版塊—— 或許永遠不會成形。

「北部」和「南部」，是多年來常常在台灣社會被提及的對立詞彙，「北部」通常泛指中央山脈以西以台北為主的上半部、象徵的是現代、都會、外省的、外來的、文教體系的思維，而南部代表的則是傳統、鄉下、本省的、在地的、工農文化。前者的進步對比後者的落後，北部人的優越感激對照着南部人的自卑感以及憤怒。在拙作〈南部書寫〉一文中，我已從實際批評裏指出，文本裏南部作家的城鄉差距感主要是源自家鄉鄰近、同樣位於的市鎮或都市，而不是直接來自北部或台北市。在北部文學作品裏，我們可以再次驗證這種泛泛之說的不可信，因為並沒有同

質的北部文化或北部人，只是北部縣市的再現跟南部和東部的地誌書寫模式也很不一樣。

書寫台北市在台灣的地誌書寫中可說歷史最為悠久。從日治時期到二十一世紀，做為首善之都的台北市同時也是國家機器和商業機制運轉的核心、本土文化與外來文明折衝的地點。像其他國家的大都市一樣，現代化腳步最迅速的台北市多元的工作機會和生活方式吸引許多居留的人口、發生很多故事，每個年代都吸引大批文人以台北為創作背景。台北人的故事經常是台灣的時代故事，不管是聚焦在時新的現象或亂象、語調是批評或耽溺。知識份子不斷地透過發生在台北的現象，折射每一個歷史語境中對台灣處境的焦慮、批判或認同，不管肇因於殖民勢力的入侵或是現代性的追求。台灣經濟的大幅躍升以迄解嚴，國際思潮的著陸、本土文化論述的論辯或各種社會運動的衝撞，幾乎都以台北為核心向外擴散，台北書寫的文化意義上呈現多元化與異質性，敍述技巧亦愈加活潑實驗。台北，猶如台灣每一個時代風景的刺點，或者是不同意識型態的對話場域，很難從台灣文學和社會歷史的脈絡裏抽離出來單獨分析。雖説任何地方以及地方的書寫都不可能是純粹的零度寫作，台北書寫內涵複雜豐厚，是得天獨厚，就某種程度而言卻也模糊了這個城市本身的獨特性。九〇年代以迄的台北書寫雖然樣貌多變，甚至彼此間矛盾對立，但基本上還是延續之前的文學傳統：捕捉其最新的現象—— 都會的時新流行文化或奇特驚異的面向，以及新近發生在這個城市的社會政治經濟人文等議題。前者如朱天文《世紀末的華麗》(1990)、駱以軍的《遣悲懷》(2001) 到鍾文音的《豔歌行》，皆著墨於城市男女各種超乎想像的欲望流淌與死亡的寂寞，後者如朱天心的《想我眷村的兄弟們》(1992)、《古都》(1997)、李昂的《北港香爐人人插》(1997) 和陳映真的《忠孝公園》(2001)，描寫不同階級族群的人在首都的折衝，這個首都的歷史也在不同的論述中不斷地被拆解重寫。因為台北書寫的選材多着重在現下，這個城市自己的沿革和特徵反倒不常見於廣泛的台北書寫之中。比較特殊

的是，朱天心的〈古都〉以日治時期的台北對照今日的台北，旨在諷喻台灣本土派塗抹殖民歷史的矛盾態度，但台北市的區域發展和街道建築沿革卻絮絮實實地被描繪了下來。[18] 原來意在做歷史反思，意外地達到地誌書寫的效果。類似的文本也出現在與朱天心意識型態截然不同的東方白的短篇〈頭〉，小說描述的是甲午割讓後台灣人抗日反遭鎮壓的故事，因着對台北市士林區的芝山巖有詳細的考據，反倒寫出地域被隱沒遺忘的歷史。[19]

但隔一個界線的台北縣儘管號稱台灣第一大縣，是台北市的衛星城，跟台北市的繁榮休契相關，再現中的城市特質卻迥然有別。拿鍾文音寫台北市的《豔歌行》(2006) 與寫台北縣的《在河左岸》(2003) 來對照，就可以看出敘述兩地的重點差異。《豔歌行》寫的台北市，不管是在聚落功能和象徵意義皆迥然不同的西門町和東區、永康街和南陽街，無一不是與情慾、消費文化曖昧勾纏的混世男女的頹靡和蛻變有關。[20] 境內的男女，甚至台北市與境外的交流關係像是一個物資與肉體、滿足和匱乏不斷交換餵養的過程。台北市是盛極而衰的腐壞廢墟。《在河左岸》主要描寫的是與台北市一水之隔的台北縣，述說着南部人到台北的生活。文本裏一干懷抱着上台北謀求工作機會和生活環境的南部人，最初的落腳處幾乎都在物價低廉的台北縣，賃居在「北通台北，南抵新莊，兩岸皆是河水漫延數十公里」的台北橋下。橫跨在同樣流過台北市和台北縣的淡水河上，台北橋「承載着衛星城人們的夢想，三重蘆洲新莊五股一帶的人們騎着他們的摩托車和開着轎車或是搭着公車進進出出城內城外，有時歡喜，有時悲愁；有時積進，有時喪志。」[21] 橋下寓居的多是離鄉背井的異鄉客，還有靠原始本錢過活隱居在暗寮小巷的私娼。窮困、孤獨、

---

18 朱天心，〈古都〉，《古都》(台北：麥田，1997)，151–233。

19 東方白，〈頭〉，收錄於蔡素芬編《九十四年度小說選》(台北：九歌，2005)，60–78。

20 鍾文音，《豔歌行》(台北：大田，2006)。

21 鍾文音，《在河左岸》(台北：大田，2003)，44。

生命的背離或隕落在此平靜頻繁的上演。彼此看不順眼生活裏過多的寒愴與稜角，該伸出援手的時候卻也有真情相向的片刻。淡水河將土地分割成右岸與左岸，右岸的繁榮是貧賤的左岸眺望嚮往的願景。從物質環境衡量這個才是廢墟的台北縣，即使同樣做着物慾情欲替換的勾當，比起台北市卻有情得多。

一樣寫左岸、淡水河口的八里，莊華堂的《巴賽風雲》(2005) 也有些許著墨在移民的生態，表現方式卻是採用民族誌的寫法遙想荷治時期居住此地的巴賽族人以至散居大台北地區泛稱的凱達格蘭族人，如何在荷蘭人、日本人以及漢人不同種族、因素的探險或移民的侵入下終至滅族。[22] 小說分三線進行，第一線是由台北縣八里區發現的十三行舊址中的墓塚、遺骸、器械和食物推斷此處的文明與歷史，藉由現代考古學家的解說增進讀者對台灣的史前史的了解，以便對文本的另兩條支線的背景打下知識基礎。第二條線描寫巴賽族人的漁獵生活以及他們和漢人接觸後逐漸漢化的過程，第三條支線則是處理荷蘭日本等淘金客如何利用原住民強進金瓜石採砂金的冒險故事。三條支線穿插敍述交叉補充，在考古學、人類學知識以及小說擬境中還原八里以迄北海岸地區在十六世紀的歷史。對於消失的族群文明、歷史記憶以及對古蹟遺址的漠視破壞皆有相當深刻的批評。

苗栗縣在地方學的推動上在北區中算早，王幼華和甘耀明、高翊峰都是苗栗縣出身的寫作好手，近年來除了都市文學的題材以外也開始對原鄉書寫有一定的投入。但是與其說他們書寫的興趣是地誌，不如說他們對苗栗縣市主要居民——客家族群——的文化歷史的描述更加關注。相鄰的新竹市自一九九七年即以風城的意象為其文學獎的主題，顯然有心提倡地方歷史發展或現在特色，可惜截至目前為止看不到太明顯一致的再現。桃園縣儘管對文學的投入積極，強調的皆是全國性的普同而非其地方性，例如桃園好書和文學獎的主題都以全國範圍，不強調與該縣地緣關

22 莊華堂《巴賽風雲》(台北縣板橋市：台北縣文化局出版，2005)。

係，該區的地誌書寫亦最不鮮明。比較特別的案例要屬基隆市。基隆自七〇年代即因王拓的《金水嬸》系列小說，以漁村在資本主義下逐漸瓦解的貧困形象在同時期以農村為主的鄉土文學中獨樹一幟。基隆文學獎雖然直到二〇〇四年才舉辦，落後其他縣市許久，但一開始就鎖定海洋為主題，突出基隆的地理位置和其歷史發展。不管是寫「行船人的愛惡情仇」或是「向大自然挑戰，討一口魚飯吃」，行政長官們假定海洋的寬廣激情應該可以轉化成冒險犯難的創作靈感。有趣的是，從第一屆得獎的短篇小說和長篇小說《海洋，愛欲三部曲》來看，文本雖有點到海景，小說人物只有坐在海邊或淺海游泳而沒有一個是到海上航行，不然以海洋為潛意識的象徵。更有甚者，小說地點遍及台北縣市、高雄、南投，就是沒有基隆。另一部長篇《尋》倒是多著墨了些漁村和漁民海上的生活，旁及漁會理事選舉和漁船走私的黑暗面，可惜背景明顯地是在南部 (可能是屏東) 的漁港。[23] 這些入選作品的藝術性表現俱有可觀之處，但其內容卻絕對與官方的期待背道而馳，堪稱藝術自主性對官方主導的地方再現的一大嘲諷。即使得獎作品符合官方預設或傳承《金水嬸》的敘事模式，這樣的基隆文學也將類似東部和離島的母題，而與鄰近的台灣縣市大相逕庭。地理區域屬於北部的基隆市在文學區域上可能該歸屬於東部。

最符合基隆市政府徵文主題與精神的，反而是一本沒參賽的長篇小說《風雨海上人》(上下兩冊)。[24] 這本小說的作者是個六十五歲的廟公，世居基隆八斗子，日治時期公學校畢業，學過一點漢文，台灣光復後輟學開始跟着親友出海捕魚，中年以後轉跑商船，六十歲退休以後受雇看廟。他從來沒正式受過中文

23 《基隆市海洋小說集「短篇」合集》(基隆：基隆市立文化中心，2004)；謝曉昀，《海洋，愛欲三部曲》基隆：基隆市立文化中心，2004)；姜子安，《尋》基隆：基隆市立文化中心，2004)。將市長與文化局長的期許對照得獎作品的傾向，對當前地方文化政策的推動絕對有某些警示的作用。

24 杜披雲，《風雨海上人》(上下兩冊)(基隆：基隆市立文化中心，2000)。

教育，唯一的文學素養是在海上跑船的無聊空檔中看過許多（武俠）小說。他累積了一輩子看過、聽到的八斗子的故事，地方父老轉述的從乾隆年間到日治時代，然後接續的是他自己親身經歷的變故。為了讓這些故事不會隨着自己過世後消失，他鼓起勇氣寫下三十多萬字的小說，還準備了二十萬出版費，想給故鄉留個根。所幸這部著作後來獲得基隆文化中心補助出版，出版後還得到第四屆巫永福文學獎的肯定。這本小說大致上還是遵循現代小說的形式，有一些人物並且環繞着他們生活的遭遇發展情節，但更大的部分都是區域掌故介紹，有時是夾雜在人物日常對話活動之中，或是岔出去的獨立小章節。整部小說全方位地導覽歷年間基隆海底和陸上的特色：有潛水採集石花菜的海女、捕旗魚的鏢船、漳州泉州移民的火拼、青獅團的宗教競技、龍船的競賽、戰爭時期對基隆的掃射轟炸等等。以現代小說形式主要敍述的時代由日治以迄光復初期，透過耆老們種種的口述和鄉野傳說又將時間縱深延展到清朝，還頻繁加入歌謠、詩詞、謎語、俚語等民間文學的形式。每一個八斗子的角落，對杜披雲這位懷抱深厚地方感的素人作家來說，彷彿都混合着使用記憶與意義，有一種隱形的風景疊合在看得見的地表上。《風雨海上人》是地方性遠遠超過藝術性的地方書寫小說的典範。作者蓄積一輩子對故鄉環境的熱愛像是洶湧的浪濤，拍打出一些美麗的浪花，行文造境間自是留下不少泥沙。但這種深刻誠摯的情懷，也許恰是最單純、最有感染力的地方文學。

五、總結

台灣的地誌書寫經過二十年的累積，在二十一世紀已經看到了初步的成果。透過不同地方的書寫，讓幅員這麼狹小的台灣竟然呈現出這麼多不同的樣貌以及論述立場。他們的再現不僅擴展我們對以往不熟悉的地域的人文歷史地理景觀的認識，更重要的是讓我們看到了異質化的台灣面貌，這不只是呈現台灣多元

社會的精神，更防止台灣民族主義走向過度膨脹的單一想像共同體思維。

不同地理區域的物質條件對激發敘述和想像是充分的基礎條件。空間是文學生產有密切關聯，地誌書寫無法憑空捏造，鄰近的相似的地方在敘事模式上會產生共同性而結集成為文學區域。但是地理位置的鄰近不是唯一的條件，還必須參考其開發的先後或生產方式以及居民的組成。此外，這些地方身份的想像常常會需要一個強勢的它者來拉開觀察的距離以便形塑居於劣勢的自我地理身份。在常見的身份政治的參照選項，階級、種族、性別、性向、宗教中，我們又可以增加一項——地理的身份。文本裏的地理它者有時候是優越的壓迫者位置，有時候只是相對性的對照意義。南部縣市的對照它者是北部，東部相對的是西部，而離島相較的是本島。在想像位置中居於核心的北部並沒有共同想像的對照元或所謂北部的共同想像，他們關心或企圖自我型塑的方向並不相同，連一個有區域共質的敘事特質都看不出來。整體觀之，北區的六縣市或已有自己縣市的再現芻形，如台北市和台北縣，或尚在建構中，無法如其他南部和東部形成較為同質得文學版塊。

區域文學版圖的形成對創作者、地方文史工作者和縣市政府當局而言不見得是一件喜事，因為那意味着地方特色可能隱沒在區域特色中。誠如阿帕杜在〈地方性的生產〉中的提示，地方不只跟中央有一種緊張的關係，地方跟地方之間也彼此競爭區隔，力保自身的獨特和優勢。[25] 這個現象可見於台南和高雄隱然爭當南部文化的龍頭，花蓮和台東屢屢爭議「後山」一詞的轄區所有權。然而各自為政的細劃卻也無法建構總體意象，無論接下來不同意見團體希冀推動的實際效益為何。兩難之中，也許目前東部離島文學的敘事模式最能在同質性中兼顧異質性。文本在思索人

---

25 Arjun Appadurai, :The Production of Locality," *Modernity at Large: Cultural Dimesions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), pp–188–99.

和環境的母題中又能凸顯各自地域的歷史文化與生態文明，再現中的金門、澎湖、蘭嶼意象清晰而分明。

地理空間正從在以人物和時間 (故事、事件、記憶、歷史) 的文學傳統中浮現，地方的書寫無疑為敍事文類開拓另一重向度。不可諱言的是，做為一種新的敍事主題，地誌的比重仍舊不如兩者，特別是歷史。地方書寫的崛起同時伴隨着的正是整個台灣社會的歷史敍述熱潮，或者說前者正是後者的部分副產品。但也因為遷就歷史，有時不免變成一樣的歷史在不同區域發生一遍，地方的獨特性想像反而難以自由發揮。這個缺點的部分原因與其歸疚於書寫者，不如說是台灣教育體系中長期以來缺乏對台灣地理的關注，讀者對許多地方不熟悉、遑論地方史或區域發展史，以致於作家必須借用較為普遍的歷史知識做為理解介紹地方的媒介。少數有心的作家嘗試加入更為專業學術性的新資料，如對舊地名、聚落區域沿革或考古人類學的考察研究，雖然增添敍述深度以及教育意義，但也增加閱讀上的難度。尤其對於非本地的讀者，要了解小說中描述的地名、路徑和位置如何在人物和情節的進行中發揮何種功能，或從舊地名舊地形的描述中了解地方變遷的來龍去脈並產生共鳴，並非易事。如何加強地方圖象卻能兼顧閱讀上的流暢與樂趣，將是地方書寫者未來的挑戰，也是地方書寫能否推廣的重要關鍵。

地方文學的書寫最大的流弊是流於浮面，將地方歌詠為風光明媚地靈人傑的映像，淪為觀光景點的書寫。在某些不成熟的地方文學獎作品中的確看得到這種迎合縣市當局的風景名信片描繪。幸運的是，整體來說並無此傾向的出現，就南部和東部離島的書寫上我們閱讀到的反而對失落的歷史和斲傷的地理的著墨。畢竟文化政策雖有推波助瀾的作用，大多數優秀的地誌書寫並非倚賴文化資金的補助，自發性的文本居多，因此目前的地誌書寫尚未流於刻板化。地方文學因為全球化的趨勢重要性大增，但地方的同質性趨勢仍舊是地方書寫最大的威脅。當許多鄉鎮加速現代化建設，國際連鎖店蠶食取代傳統的地方商店時，台灣的再現

如何能不全然依賴過去的、歷史的元素而能呈現出地方性特質，恐怕是台灣，以及許多現代化國家，的地方書寫者持續的挑戰。

附 錄　舉辦該縣市相關研究研討會的縣市一覽表：

書名	出版者	備註	出版時間
第一屆台北學國際學術研討會論文集：重訪台北．隱喻想像與賦形蛻變 (會議舉辦時間：2004年)	台北市文化局		2004
第二屆「台北學」國際學術研討會：航向世界的台北：探尋華人的海洋文化	台北市政府文化局	台北市政府文化局、台北市文獻委員會主辦；中華民國海外華人研究學會主辦	2006
第一屆苗栗縣文學-野地繁花研討會論文集 (會議舉辦時間：2003年)	苗栗縣文化局	中興大學中文研究所承辦	2003
第二屆苗栗文學．燿日明月研討會論文集	苗栗縣文化局		2004
第三屆苗栗縣文學靈山秀水研討會論文集	苗栗縣文化局		2005
國立聯合大學第一屆苗栗學學術研討會「苗栗學-啟蒙、紮根、開創」研討會論文集 (會議舉辦時間：2005年)	國立聯合大學	國立聯合大學苗栗學研究中心承辦	2005
國立聯合大學第二屆苗栗學學術研討會「客家祭典與文化」論文集	國立聯合大學	國立聯合大學苗栗學研究中心承辦	2007

書名	出版者	備註	出版時間
國立聯合大學第三屆苗栗學學術研討會「地域、族群與文化」論文集	國立聯合大學	國立聯合大學苗栗學研究中心承辦	2007
台中學研討會2005：文采風流論文集（會議舉辦時間：2005年）	台中市文化局	國立中興大學中國文學系主編	2005
台中學研討會2006：飲食文化論文集	台中市文化局	財團法人中華飲食文化基金會主編	2006
台中學研討會2007：電影文化篇論文集	台中市文化局	社團法人台灣電影文化協會主編	2007
台中學研討會2008：建築文化篇論文集	台中市文化局		2008
2003年彰化研究學術研討會論文集（會議舉辦時間：2003年）	彰化縣文化局		2003
2004年彰化研究兩岸學術研討會論文集：鹿港研究	彰化縣文化局		2004
2005年彰化研究學術研討會—濁水溪流域自然與人文研究論文輯	彰化縣文化局		2005
2006年彰化研究學術研討會：八卦台地研究論文輯	彰化縣文化局		2006
2007年彰化研究學術研討會啟動彰化學論文集	彰化縣文化局	彰化師範大學文學院國文學系等協辦	2007
2008年彰化研究學術研討會：「文化觀光」論文集	彰化縣文化局	國立彰化師範大學	2008

書名	出版者	備註	出版時間
南投文學學術研討會論文集2008 (會議舉辦時間：2008年)	南投縣政府文化局	承辦單位：靜宜大學人社院台灣研究中心	2008
高雄學專題規劃 (非研討會論文集。篇章分別為：高雄市的自然環境、家庭作為在地化高雄的表徵、都會區中的高雄、台灣中的高雄、全球亞太中的高雄)	高雄市政府研究發展考核委員會	高雄市台灣地理學會受委託	2002
宜蘭研究第一屆學術研討會論文集 (會議舉辦時間：1994年)	宜蘭縣立文化中心	宜蘭縣立文化中心、宜蘭縣史館主辦	1995
宜蘭研究第二屆國際學術研討會論文集	宜蘭縣政府		1997
「宜蘭研究」第三屆學術研討會論文集	宜蘭縣政府		2000
宜蘭研究第四屆學術研討會論文集	宜蘭縣史館		2002
宜蘭研究第五屆學術研討會論文集：蘭陽溪生命史	宜蘭縣史館		2004
族群與文化：「宜蘭研究」第六屆學術研討會論文集	宜蘭縣史館		2006
交通與區域發展：「宜蘭研究」第七屆學術研討會論文集	宜蘭縣史館		2008

書名	出版者	備註	出版時間
第一屆花蓮文學研討會論文集 (會議舉辦時間：1998年)	花蓮縣立文化中心	花蓮縣立文化中心主辦；東華大學人文社會學院等協辦	1998
地誌書寫與城鄉想像：第二屆花蓮文學研討會論文集	花蓮縣文化局		2000
在地與遷移——第三屆花蓮文學研討會論文集	花蓮縣文化局		2006
第四屆花蓮文學研討會論文集	花蓮縣文化局		2008
第一屆花蓮學學術研討會論文集 (會議舉辦時間：2006年)	花蓮縣文化局		2007
金門學學術研討會論文集·2006年 (會議舉辦時間：2006年)	金門縣文化局	金門縣金門學研究會承辦	2007
金門學學術研討會論文集.2008：烽火僑鄉·敘事記憶：戰地·島嶼·移民與文化	金門縣文化局		2008
澎湖研究第一屆學術研討會論文輯 (會議舉辦時間：2001年)	澎湖縣文化局		2002
澎湖研究第二屆學術研討會論文輯	澎湖縣文化局		2003
澎湖研究第三屆學術研討會論文輯	澎湖縣文化局		2004

書名	出版者	備註	出版時間
澎湖研究第四屆學術研討會論文集	澎湖縣文化局		2005
澎湖研究第五屆學術研討會論文輯	澎湖縣文化局		2006
澎湖研究第六屆學術研討會論文輯	澎湖縣文化局		2007
澎湖研究第七屆學術研討會論文輯	澎湖縣文化局		2008

論徐遲的放逐抒情

——「抒情精神」與香港文學初探之一

陳國球

中國文學「抒情精神」的體認

在中國文學的現代研究思潮中，「抒情精神」的探索是一個重要的發展方向。二十世紀三十年代在北京大學就讀，受業於朱光潛、艾克敦 (Harold Acton)，與卞之琳、何其芳和李廣田等「漢園三友」先後同學的陳世驤 (1912–1971)，在四十年代轉到美國任教後，浸沉於中國古典文學批評，以至《詩經》、《楚辭》的研究，在晚年發表〈中國的抒情傳統〉一文[1]，可説體認中國文學之「抒情」本質的一篇重要宣言。繼後曾就讀於北京大學和台灣大學，留學哈佛大學然後長期留美任教的高友工 (1929–)，從六、七十年代開始，借助西方語言學和分析哲學深究中國文學，其晚近的論文〈中國文化史中的抒情傳統〉[2]，可説是「中國抒情傳統論」的結穴之作。此外，歐洲漢學家普實克 (Jaroslav Průšek, 1906–1980) 從五十年代開始，特別關注中國文學中的「抒情精神」；他的論述對現代中國文學研究有相當深遠的影響；最近王德威發表〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉[3]，更撥開過去現代文學論述中掩蔽「抒情傳統」的重重迷霧，揭示

1　陳世驤〈中國的抒情傳統〉，《陳世驤文存》(台北：志文出版社，1972)，頁31–37。

2　高友工〈中國文化史中的抒情傳統〉，《美典：中國文學研究論集》(北京：三聯書店，2008)，頁90–142。

3　王德威〈〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》，33 (2008.9) : 77–137。

中國文學的「抒情精神」與「現代性」的辯證互動。

經現代學者的疏釋箋證之後，我們對「抒情」的內涵有更深刻的認識。「抒情」的傳統，固然可以上接陸機《文賦》所謂「緣情而綺靡」，與魏晉風流的「人的覺醒」及「美的體認」相關聯；然而「抒情」的迴溯，更不能忽視屈原的《九章．惜誦》的「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」，或者《九章．思美人》的「申旦以舒中情兮，志沉菀而莫達」，以及莊忌《哀時命》的「志憾恨而不逞兮，抒中情而屬詩」這一個「詩可以怨」的騷賦傳統。甚而關係政教的「詩者志之所之，在心為志，發言為詩」的說《詩》傳統，也是中國「抒情詩學」的主要組成部分。換句話說，「情」可以是個體對外力的一種反響波動，可以化成一種精神交通的管道；「抒」是意圖超越私我，進而叩開通往個人以外的宇宙世界的大門。因此，某些論者以為「抒情」僅是傷情綺靡，留戀私我個人的狹窄空間，其實是對中國抒情傳統的一種偏頗的誤讀，也是對現代文化當中存有的「抒情」成份之意義的誤判。

回到香港文學的研究範疇，其間文學史討論雖然已有相當累積，但尚未見得成熟。尤其香港文學的「抒情」論述，還有不少空白之處。筆者希望借助現今有關「抒情精神」的相關研究的映照，為香港文學史作幾段小小的補白，以下先就徐遲撰寫的〈抒情的放逐〉一文及相關問題，作一討論。這篇文章在香港發表，其引發的爭論亦與香港的言論空間有關，可以列為香港的「抒情論述」之一。

抒情的放逐

在上世紀三、四十年代，由於中國抗日戰爭爆發，不少文人從內地南下，移居香港。香港，一個受容力極強的一個海隅城市，這時就為現代中國文學一場「抒情」論爭提供了一個平台。一九三八年，被戰火放逐去國的徐遲 (1914–1996)，與戴望舒、

穆時英、卜少夫、路易士等上海舊識繼續在香港從事文化工作。[4] 三十年代的徐遲，可説是中國新詩史上「現代派」的一個追隨者，他在施蟄存主編的《現代》和其他上海刊物發表了不少詩作和西方現代主義作品和詩論的譯介；比較重要的是介紹依慈拉·旁 (Ezra Pound)[5]、阿媚·蘿惠爾 (Amy Lowell)、H.D.、弗萊切兒 (John Gould Fletcher)、亞爾亭頓 (Richard Aldington)、羅蘭斯 (D.H. Lawrence)、弗靈突 (F.S. Flint) 等人的詩學思想的〈意象派的七個詩人〉[6]，翻譯埃笛斯·西脱惠爾 (Edith Sitwell 1892–1969) 的論文〈論現代詩人〉等[7]。他的文學生涯之以「現代主義」開其端，日後雖歷經風雨，但根本猶在。[8] 由一九三八年至一九四〇年的香港時期，可以見到他的現代主義的變化，而這又以「抒情」的思考為中心。

一九三九年的香港，是抗戰時期不同勢力的一個宣傳基地。[9] 當時由許地山、喬木、戴望舒等領導「中華民族文藝界抗敵協會」，後者還主持《星島日報》的極具影響力的副刊《星座》，又創辦一個詩刊《頂點》。徐遲給戴望舒的詩刊創刊號發表了兩首詩——〈懷柔〉和〈述語〉，以及一篇論文〈抒情的放逐〉。《頂點》在當年7月才正式出版，但戴望舒先在5月的《星座》刊登徐遲那篇一千多字的短文，即時引起了不少反響，而其相關的

---

4 參徐遲《我的文學生涯》(天津：百花文藝出版社，2006)，頁171–230。

5 即龐德，徐遲的譯名與現今通行者有所不同，自己也先後不同譯法，如同年稍後在《現代》5卷6期發表的文章，就譯作「哀慈拉·邦德」；這裏只依徐文所譯羅列。

6 徐遲〈意象派的七個詩人〉，《現代》，4.6 (1934.4): 1013–1025。

7 徐遲〈論現代詩人〉，《六藝》1.3 (1936.3)。

8 尤其我們看到他在八十年代寫的〈文藝與「現代化」〉，《外國文學研究》1982年第1期；載王鳳伯、孫露茜編《徐遲研究專集》(杭州：浙江文藝出版社，1985)，頁279–299，就可以見到這種「現代主義」在他思想中的根深蒂固。

9 有關當時中共在香港活動的情況，可參考袁小倫〈戰時香港文壇矛盾和周恩來的態度〉，《史海縱橫》，1994.4: 41–44、〈港島殊勳——周恩來與戰時香港文壇〉，《黨史縱橫》，1998.3: 4–9〈抗戰時期，由激化到淡化的香港文壇矛盾〉，《縱橫》，2003.3: 35–37。

不同論述，值得我們細意參詳。

〈抒情的放逐〉開篇引述C. 台劉易士 (Cecil Day-Lewis, 1904–1972) 的著作《詩的希望》(*A Hope for Poetry*, 1934) 的講法，指「艾略脫開始放逐了抒情」，徐遲認為「這是最中肯的一句話，因為抒情的放逐是近代詩在苦悶了若干時期以後，始能從表現方法裏找到的一條出路」。[10]

這個觀點當然是以英美的現代主義詩歌作為一個範式，作為當日詩歌發展的主要參考。

在徐遲筆下，抒情既是詩的一種表現方式，也是一種生活態度。所以他說：

> 有詩以來，詩與抒情幾乎是分不開的，但在時代變遷之中，人類生活已開始放逐了抒情。……人類雖然會習慣沒有抒情的生活，卻也許沒有習慣沒有抒情的詩。

換句話說，徐遲心中有兩個系列的傳統：一是生活，另一是詩。生活早已擺脫了「抒情」，但詩還只是伺機而動。因為：

> 千百年來，我們從未缺乏過風雅和抒情，從未有人敢詆辱風雅，敢對抒情主義有所不敬。

這個說法，無疑認定中國詩歌有一個「抒情的傳統」。這個傳統之終結，「抒情」之被放逐出詩國，是因為當下的戰爭：

> 轟炸已炸死了許多人，又炸死了抒情，而炸不死的詩，她負的責任是要描寫我們的炸不死的精神的。

「抒情」與那種「炸不死的精神」顯然是兩回事。然而「抒情」

---

10 徐遲〈抒情的放逐〉，《星島日報．星座》，1939.5.13；以下引述本文同此。

究竟是甚麼？徐遲的解說，是簡略而無須遐想的——「抒情精神」不外乎是「感傷主義」、感觸於「大自然」、「山水風景」；甚至是屬於過時的生活經驗範式，與「都會」、「科學」等現代狀況不相侔，在當前面對戰爭時，更是不合時宜：

> 自人類不在大自然界求生活，而戀愛也是舞榭酒肆唱戀愛的overture以來，抒情確已漸漸見棄於人類。……
>
> 也許在流亡道上，前所未見的山水風景使你叫絕，可是這次戰爭的範圍與程度之廣大而猛烈，再三再四地逼死了我們的抒情的興緻。

於是傳統詩學所謂「江山之助」、「詩人感物，聯類不窮」，全不管用了；中國的「抒情傳統」彷彿是時代的絆腳石。

徐遲本文對「抒情」的排斥近乎粗暴，無怪乎惹來各方面的攻擊。當然他的理論根源正是現代主義中主張「理性化」的一脈，其中的大宗師就是艾略特 (徐遲譯「艾略脫」，T.S. Eliot)，以「反浪漫主義」為號召，主張「非個性化」(impersonality)、「情感逃避」(escape from emotion)，這方面不少學者都已討論過，[11] 這裏不必細述。本文可以補充的是徐遲對艾略特以下一代詩人如奧登 (徐譯奧頓，W.H. Auden)、史本德 (徐譯斯班特，Stephen Spender)、台劉易士等之理念的徵用。他開篇就引用台劉易士的《詩的希望》其中第十章的話，來說明現代詩人之「放逐抒情」，然而徐遲對台劉易士的理解，卻受到論敵的挑戰。在陳殘雲發表〈抒情的時代性〉一文的《文藝陣地》有編者按語，指出：

> 徐遲先生在《頂點》〈抒情的放逐〉一文中，引用英國C. Day Lewis的《詩的希望》，其中說到艾略脫放逐抒情的話，

11 姜濤〈從抒情的放逐〉談起〕，《揚子江詩刊》，2005.2: 21–23；古遠清〈徐遲與現代派〉，《外國文學研究》，2006.4: 152–159。

原意是否定的，不知甚麼緣故，徐遲先生卻看錯了原文，利用來作自己論斷的根據？資譯述該文的一節如下，以資參證……。[12]

《文藝陣地》是茅盾主編，在香港出版的刊物，這段〈編者按〉不知是否出自茅盾手筆。由徐遲與這位編者都可以隨心引述原文，可見當時文藝界對西方的文學思潮都非常關心，而且這些西方書刊在當時的香港並非罕見難得。至於徐遲 (是否如這位編者所說的) 和這位編者究竟孰是孰非，似乎並不是容易說清的事。要在其間作出辨識正好說明「抒情」在「現代」的意義。

抒情的衝動

台劉易士，與奧登 (W.H. Auden, 1907–1973)、史本德 (Stephen Spender, 1909–1995)，以至麥克尼斯 (Louis MacNeice, 1907–1963) 等同屬英國「三十年代詩人」群體 (The Thirties Poets)，他們的共通點是出身牛津大學的精英份子，但對下層社會不乏人道關懷，政治上傾向馬克思主義，是當時的重要左翼作家；但卻沒有丟棄對詩藝的思考。《詩的希望》是台劉易士的一篇詩學宣言[13]，面世後多次再版，二次大戰前就有六版，戰時又有三版，到七十年代中期仍有重印。在七十五年後的今天，英國《衛報》上還有文章在討論這本書的意義。[14] 這本不滿百頁的小書，先討論了他們這一批戰後詩人群的前驅如霍金斯 (Gerard Manley Hopkins)、奧文 (Wilfrid Owen)、艾略特等的影響，繼而從詩的批評、詩的隱晦、詩與宣傳、詩的摩登意象、以至詩人與詩的本質等方面逐一

---

12 陳殘雲〈抒情的現代性〉，載陳智德編《三四〇年代香港新詩論集》(香港：嶺南大學人文學科研究中心，2004)，〈《文藝陣地》編者按〉，頁 70–71。

13 C. Day Lewis, *A Hope for Poetry: Reprint with a Postcript* (Oxford: Basil Blackwell, 1936)

14 Peter Stanford, "Sacred Indignation", *The Guardian*, 28 February 2009

探討。其中精彩的論點，如說要理解近期的詩歌，有必要明白這些詩中的「私我與公眾意義的恆常互動」：詩人的小我世界的交流，常被引伸作外在的環境活動；而外在環境的材料 (包括二十世紀的政治境況、心理狀態、科學創新等)，常被徵用以反映詩人的內心活動。[15] 又批評當時英國不少「革命詩」只在空洞地「哀求」新世界的來臨 (the vague cri-de-cœur for a new world)，推崇那種由「詩人以其情體驗某種政治境況 (emotionally experienced a political situation) 而以其本領融會到詩質之中」。[16] 全書的關切點，主要就是詩與社會、政治的關係。在這個脈絡中，我們再看徐遲曾經引用的第十章，就可以有更深的體會。

徐遲說：

> 年輕詩人如C．台劉易士……都寫了已放逐了抒情的詩。……
>
> 西洋的近代詩的放逐抒情並不像我們的，直接因戰爭而起，不過將間接因戰爭尤其因納粹的恐嚇政策而使這個放逐成為堅硬的事實。[17]

徐遲對台劉易士等之時代背景的判斷無誤，他們是在歐戰之餘，但納粹陰霾蔽日的情況下思考詩的方向和意義，這與徐遲身處國難、心存抗日的情況提可以比擬的。可是，徐遲對台劉易士書中如何安頓「抒情」位置的問題，卻未有太準確的拿捏。正如《文藝陣地》編者所指，台劉易士在這一章開始時引用一位批評家的說法，指奧登、史本德和他的作品「復現那被艾略特摒棄的抒情的衝動」(the return of the lyrical impulse, banished by Eliot)，而台劉易士的回應是：即使艾略特也沒能拒斥「衝動」，而「抒情的衝動」是每個詩人都存有的，這「衝動」使他選擇寫詩而不是寫散

---

15 *A Hope for Poetry*, 37.

16 *A Hope for Poetry*, 55–56.

17 徐遲〈抒情的放逐〉。

文作品；[18] 按文意台劉易士並不是要放逐「抒情」。因此，徐遲似乎真是誤解了台劉易士的原意。

然而，台劉易士在文中又確實有說明：今天要寫抒情詩非常困難。但他的理由不是因為戰爭、社會不安等條件的制約。他舉出三個理由：

一、現代的心理學理論帶來更多的自覺意識，干擾了原來透過創作詩歌以調節情緒的功能。這種對詩的傳統功能的理解，我們看來，就好比「在心為志，發言為詩，情動於中而形於言」的一個「詩言志」方案；只是台劉易士以為詩中原創動力的情緒為現代社會的理性化解了，這又好比中國詩學的「理」勝於「情」的說法了。

二、抒情詩要求只傾聽內在的聲音 (inner voice)，只依從詩的內在邏輯發展，但今日的詩人不能不清醒地面對這個愈來愈瘋狂的世界，因而把內在的聲音 (即「抒情的衝動」) 壓抑下來。

三、當今讀詩者多用眼而少用耳，遊吟詩人與詩劇難見，故此抒情詩的音樂性不再易得。這三個因素之被提出，是基於台劉易士對「抒情詩」所下的定義：

一、自有自足 (self-contained and self-sufficient)；

二、近乎音樂，隨情緒及形式自動發展。他認為抒情詩是詩歌的「物質成份之非人力主宰與創作者之非自覺意識達致最高力量的一種形式」(The lyric ... is a form in which both the impersonality of the material and the un-self-consciousness of the creator are raised to highest power.)。[19] 若不嫌附會，這個定義確也有「詩緣情而綺靡」的意味。台劉易士認同現今純粹的抒情詩人已難再得，但仍覺得需要為「抒情的衝動」找到宣洩的出口，於是這一章的最多篇幅就用以說明戰後詩人如何從詩藝上應接這個「抒情的衝動」，例如故意摒除詩中用詞之已成慣性的聯想義，突顯其原受輕忽的具體內在意義以達成新鮮的感受；又如在詩中參錯使用

18 *A Hope for Poetry*, 66.

19 *A Hope for Poetry*, 66.

抒情與平鋪的句式，或者試驗多種章內交差叶韻、隔句雙聲疊韻等以加強詩歌的音樂性質。觀此，可知台劉易士實在並沒有放逐「抒情」，反而是想盡辦法去安頓這「抒情的衝動」。

抒情與求索

回頭看徐遲文，如果徐遲還要以「炸不死的詩」寫「炸不死的精神」，難道他就可以撇下台劉易士所拋不開的「抒情的衝動」嗎？我們可以參看徐遲與〈抒情的放逐〉同時發表在《頂點》創刊號的〈詩二章〉的其中一首詩〈述語〉。

〈述語〉

詩序：香港油麻地渡頭的時鐘鐺鐺地敲給一個車站聽。這是九龍車站，去年廣九路粵漢路時被轟炸。有一次人們買了車票臨時車卻開不出站。一連二旬左右，他們在這站上候車而又生活，如生活於列車飯店。列車飯店早已閉歇，車站現塹有一顆寂寞的心，渡頭的時鐘敲罷，我有一個歌唱。

雖然我是主語，而我也很有一些述語，
每一句我應該有一個述語才能完成的，
可是在這裏我似乎不大懂得文法了，
我的述語與我無論如何不適合，
沒有一個「動」詞可以做我的述語嗎？

我「買」外匯「跳」舞「游」泳「喝」啤酒「吃」三明治，
我不要這樣的述語他們不適合我
像迦洛連山麓足球場大看台和人口密度
當守望戰爭而沒有一個熱情的啦啦隊，
我只有一個述語「寂寞」也不適合我不要牠，
我要的是一個真正的動詞來做我的述語。[20]

---

20 《頂點》，1.1 (1939.7): 25–26.

〈詩序〉交代了這篇作品的戰爭背景，又有香港的地標如「油麻地渡頭」、「九龍車站」等 (再加上第二詩節的「迦洛連山麓足球場」)，詩歌的時空背景相當清晰具體。而〈詩序〉又說明了「有一顆寂寞的心」，「我有一個歌唱」，這不都是「抒情」和「感傷」的表現嗎？徐遲在〈抒情的放逐〉說：

> 對於這個時代應有最敏銳的感應的詩人，如果現在還抱住了抒情小唱而不肯放手，這個詩人又是近代詩的罪人。在最近所讀到的抗戰詩歌中，也發見不少是抒情的，或感傷的，使我們很懷疑他們的價值。

徐遲在同一刊物寫下對詩人的要求，自己又如何理解這首具備「抒情小唱」資格的作品呢？這個問題我們沒法代為解答。但我們認為〈述語〉一詩可算是徐遲「現代主義」末期的一首相當精彩的作品。

這首詩很有英國十七世紀「玄學派詩人」(Metaphysical Poets) 習用「巧喻」(conceit) 的風格，以語法上的「主語」和「述語」的組合來比喻人生的動向。當然「玄學派詩人」於現代的復興又得力於艾略特等對之重新評價，因此也是「現代主義」所推崇的詩風。這首詩把抗戰時身處香港的文人的生命形態以淡乎寡味的方式呈現：當下的生活的各種可能——「買外匯」、「跳舞」、「游泳」、「喝啤酒」、「吃三明治」——只帶來不協調的感覺，唯一實存的「寂寞」，又是「我」所急欲擺脫。當中的思考以主語與述語的語法關係出之，顯示出一種似乎可以邏輯切割，但實際又必然要連結組合的矛盾和複雜境況。這都可以看成是理性的思考。然而彷彿「抒情小唱」的〈詩序〉，正好作為語境而發揮作用。「渡頭」與「車站」均是可以開展行旅的地點，「渡頭」以「鐺鐺」鐘聲向「車站」抒發己懷，「我的歌唱」也是傾訴尋找「動詞」那種上下求索的焦慮。詩序與本文配合，就可以見到如台劉易士所講的「抒情」與「平鋪」交錯的表現，這個理

想中的「真正動詞」會不會是從渡頭、車站出發，以投身於大時代中更具意義的事功的意思？當中可供想像的空間非常寬廣。

從這首詩看來，徐遲實在不必要求「放逐抒情」，因為「抒情」在中國傳統中本來就有很豐富的意涵，即如在西方主智主理的「現代主義」詩風中，也還佔有一個重要的位置。徐遲自己的作品，也顯示出這種「抒情的衝動」可以沉潛積澱，結合理性的巧喻而構成一篇發人深省的佳作。至於〈抒情的放逐〉一文引發的其他論辯，如陳殘雲〈抒情的現代性〉、胡風〈今天，我們的中心問題是甚麼？〉、穆旦〈《慰勞信集》——從《魚目集》說起〉、艾青《詩論》等，對我們理解「抒情」於現代文學中的意義亦有相當的幫助，當在另文細論。

「組織部」裏的當代文學問題

——一個當代短篇的閱讀

洪子誠

一、題解

這個當代短篇是中國當代文學界耳熟能詳的作品，即《組織部新來的青年人》(下簡稱《組織部》)，刊於一九五六年九月號《人民文學》(北京)。另有《組織部來了個年輕人》的篇名。前面的篇名為秦兆陽所改，後面則是作者王蒙原來用的名字，王蒙先生堅持用原名。不過也有許多人不聽他的，所以有不少當代文學史還是不肯用「來了個年輕人」。

這裏所說的對這個短篇的閱讀，主要是當代一些批評家、研究者，也包括本文的作者。時間始於小說發表的當年到二十世紀末。這個短篇有大量的批評、解讀材料，這裏搜集的只是其中的多少能夠顯示「當代文學問題」的那些部分。

二、文學史位置

據說，一個作品在一個世代(三、四十年)仍能被讀者、批評家記住、談論，說明已經「存話」下來。《組織部》沒有遭遇當代眾多作品迅速「夭折」，而能「存活」的命運，既因藝術水準在當年一般創作的水平線上，也緣於聯繫着當代變化多端的文學潮流。它的價值，在幾十年翻騰起伏的時勢中變化多端。發表當時，既被譽為「寫真實」(1957，劉紹棠、從維熙)、「凝視生活、探索生活、忠實地描寫生活並且勇敢地干預生活」(1957，唐

摯) 的可喜之作，也被看作是「可喜」，「同時是有嚴重缺點的作品」(1957，李長之)，「一篇充滿矛盾的小說」(1957，康濯)。幾個月後，在清理「修正主義文學逆流」時，又作為「毒草」而被舉例 (1957，李希凡，姚文元)：後面這個判決，一直維持到七十年代末。文革後的「撥亂反正」，「毒草」遂變成了「重放的鮮花」(1979，上海文藝出版社)，成了體現「文學和作家的驕傲」(1997，謝冕) 的標誌，並被歸入五十年代的「青春寫作」的敍事類型 (2004，孟繁華，程光煒)。

九十年代以來，多種當代文學史將之列入「非主流文學」、「異端文學」等名目的系列，與當代「規範性文學」構成對比；位置的「分配」體現了價值的判定。進一步也從二十世紀文學中尋找人物、主題、敍事類型的連貫、變異的線索。與「從阿Q到福貴」(默涵)、「從阿Q到梁生寶」(姚文元) 相類，陸萍與林震，《組織部》與《在醫院中》也建立起了聯結。聯結的依據並不相同，其差異與批評家之間的不同理解，也與時代症候更易有關。八十年代初「新啟蒙」時期，《在醫院中》被理解為在同「嚴重的小生產者思想習氣作鬥爭」上是《組織部》的「先驅」，「陸萍，正是四十年代醫院裏新來的青年人」，陸萍與周圍環境的矛盾，「乃是和高度的革命責任感和聯繫着的現代科學文化要求，與小生產者的蒙昧無知、偏狹保守、自私苟安等思想習氣所形成的尖銳對立」(1980，嚴家炎)。在「啟蒙」被反思、革命被「告別」的九十年代，它們或者定性為「成長小說」：「一個自以為『健康』的人物，力圖治療『病態』的環境，卻終於被環境所治癒的故事」(1997，黃子平)，或者是對革命的「外來者」、「疏離者」命運的敍述 (1998，洪子誠)。近年還有將它與「新寫實」的《單位》(劉震雲) 聯繫起來 (2005，曠新年)，或將它與《圍牆》(陸文夫)、《單位》掛鉤，對比兩個「小林」，或兩個小林、一個小馬 (馬而立) 的年輕人在革命與「後革命」時代的不同的自我意識、身份認同和境況遭遇，來討論中國社會「從『革命』到『後革命』的時代轉型」中發生的「革命敍事轉換、揚棄

和消解的軌跡」(2008，郭冰茹)，在對比中指出文學明顯消解了「知識份子對於現實批判和懷疑的力量」，緩解了「啟蒙知識份子傳統所形成的與現實之間的緊張關係」(曠新年)。

九十年代以來，一些敏銳的批評家注意到，《在醫院中》連同《組織部》，顯示了五四新文學到「當代文學」，在敘事「編碼」系統轉變上的重要「症候」。進入延安所開啟的「當代文學」，「『五四』所界定的文學的社會功能、文學家的社會角色、文學的寫作方式等等，勢必接受新的歷史語境(『現代版的農民革命戰爭』)的重新編碼。這一編碼過程，改變了二十世紀後半葉中國文學的寫作方式和發展進程，也重塑了文學家、知識份子『人類靈魂工程師』們的靈魂。」(1997，黃子平)

「每一文學文本在某種程度上都負有其環境的重負，負有產生它的明顯的經驗現實」(愛德華．賽義德)。雖然關切「時事」是「當代文學」的重要特徵，但當所寫的「時事」不再為讀者關切、理解，閱讀趨向便轉到脫落時事「重負」，擱置已難明究竟的「反官僚主義」等論題的方向，尋找所謂「超越」「經驗現實」的，能維持作品「壽命」的「本質性」因素。《組織部》遂被抽象為「自我意識趨向與外部現實的衝突」的文本，是「某種人格類型與一種文化規則的衝突」，「一個年輕人的人生實現願望，同以政治形式反映出來的傳統文化成規(對個體人格的選擇模式)的衝突和摩擦」的文本(1997，畢光明)；是「關於一個年輕人如何邁向成熟(在文本中以「鬥爭」來隱喻)的掙扎的本文」(1997，朴貞姬)。

三、「風景」的禁忌

《在醫院中》的作者也許沒有想到，「白天的陽光，照射在那些冰凍了的牛馬糞上，蒸發出一股難聞的氣味，幾個無力的蒼蠅在那裏打旋……」的風景描寫，會被認為是對「革命聖地」的醜化、歪曲(1957，王燎熒)，並引起憤怒的「親歷者」來為「真

實」的延安提供反證：「我……一九三九年春在延安醫院」，看到的是「雪白的、寬敞的窯洞，陽光從寬大的窗戶透射過來。舒適的病床和潔淨的被單」，護士們「都有一顆明朗的、樸實的心」(1958，張光年)。

在「當代文學」中，風景和故事發生的地點不再無關緊要。《組織部》的地點，在當年成為重要問題。「也許這種官僚主義滿天飛的，幹部的衰退現象到處都是的黨的區委會，在離開中央較遠的地區，或是離開其直接上級機關較遠的地區，還有若干可能性，但在中共中央所在地……是難以理解的」(1957，馬寒冰)；因此，批評者推論，這篇小說在表明這樣的結論：「在黨中央所在地，黨的生命核心的北京黨的工作各個環節上的所有領導幹部，都是大大小小的官僚主義者……」(1957，李希凡) 不過毛澤東好像並不認可這一論斷，稱這是「不能説服人的」：「中央裏面就出了壞人，像張國燾、李立三、王明」(1957年2月16日在中南海頤年堂與文藝界領導人的談話)；在毛澤東看來，「一分為二」的兩條路線鬥爭的開展，並不以「地方」和「中央」為界。問題據説可以通過更換「體裁」來解決：「如果……真有這樣的區委會，寫篇新聞報道，具體地加以揭露和批評，也是可以的，但是作為小説來説，則是另一個問題」(馬寒冰)。但「紀實」的新聞報道、特寫，卻不僅仍受「典型性」的檢驗，而且面臨「具體」部門有關「真實」、「歪曲」的複雜「官司」；「特寫」作家劉賓雁的遭遇可以證明。

六十年代的陳翔鶴大概不大了解當代在「風景」上的禁忌，他寫陶淵明在某年的八月上廬山見慧遠法師，慧遠態度十分傲慢(1961，《陶淵明寫「輓歌」》)。「文革」期間就有人認定是影射、攻擊一九六二年八月的廬山會議。九十年代大量「反腐」、「官場」小説，均虛構地名，山川景物街道均含糊其詞，以避免引發對某省、某市、某部門的聯想，和某省、某市、某部門的「對號入座」。《風雅頌》(2008，閻連科) 雖虛構「燕清大學」的校名，仍讓熱愛北京某大學的批評家既傷心，也憤怒 (2008，

邵燕君)。但這回批評家無權無勢，所以不要緊。

「當代文學」的「風景」禁忌，為複雜，難以講清究竟的現實主義「典型環境」論述所支援。這涉及在表現「新生活」時，光明與黑暗，先進與落後在文本中的位置，和有關局部與整體的比例分配。《組織部》將「生活中的個別現象」，「誇大地織成了黑暗的幔帳」(李希凡)，是因為「注意工人魏鶴鳴何其少」(李長之)，「正面力量」與「落後事物」在作品中比例「力量懸殊」，「感受不到新事物必定要戰勝舊事物的那種氣氛」(1957，杜黎均)。「典型環境」，或環境的「真實」問題，在「當代文學」成規中，是一堵重要的「防火牆」，以隔離、阻擋導致質疑社會整體制度合法的可能性。

四、角色的轉移

文學史家認為，陸萍、林震在現代文學史上是「屈指可數的」，代表「現代科學技術」同「小生產習慣勢力」鬥爭的人物形象；讀這篇小說「不禁會聯想魯迅小說的那些冷漠、愚昧、保守、自私的精神狀態的群眾」(嚴家炎)。另一有差異的看法是，極願意承擔「思想- 文化」上醫療工作者「啟蒙」角色的陸萍，「極具諷刺意味」的被迫走了「棄文從醫」的道路，這個「叛逆的絕叫者」被置於「需要接受治療」的位置(黃子平)。鬥爭的「啟蒙者」與需要「接受治療者」這互有衝突的角色內涵，其實同存在於陸萍、林震身上。但又可以說是表現了從「啟蒙者」到「接受治療者」的角色轉移。啟蒙知識者在「當代文學」敘事中身份、角色的「下降」(既指文本結構的位置，也指人物價值等級)，重要原因是他們面對的對象，不再是幻燈片事件中的「看客」或「鐵屋子」中的庸眾，而是一種制度化存在。如果說環境是「病態」的話，那是用「『現代方式』組織起來的『病態』」(黃子平)。實際上，在革命的「現代方式」的「組織」下，五四的「現代性方案」中需要啟蒙的「庸眾」、「看客」，在革命的

另一種「現代性方案」中，不再是具有「精神奴役創傷」、「被封建意識束縛」的群眾，而是革命中的領導階級，和最廣大最堅決的同盟軍的「人民大眾」——在「新文學」敍事裏需要啟蒙的「小生產者」，在「當代文學」已經轉化為新的國家主體的「工農大眾」(2006，賀桂梅)。陸萍、林震們如果要參與這一「革命現代性方案」，就「先有一個學習工農兵的任務」，需要克服、改造他們「脱離實際和他們的不健康的，虛無的甚至摻雜了瘋狂和頹廢的」情感，而後充當以「現代方式」組織的政、黨對「人民大眾」的動員、組織的「中介」作用(賀桂梅)。

「啟蒙者」轉化為被治療者，而後成為人民大眾動員、組織的「中介」，「當代文學」便合乎邏輯地出現對被治療者加以「引導」的重要角色。他(她)讓被治療者認識到身上的疾患，並對他(她)施加治療。這一角色最好是敍事結構意義上的「中心人物」，如果不是，也必須在政治、道德的層面處於最高等級。《在醫院中》「引導者」是「鼓勵着」、「耐心教育着」陸萍的傷殘的老革命，《組織部》裏卻是面目模糊不清的區委書記。在當代敍事中，「引導者」即使只是抽象符號，也不能缺席，或有政治、道德上的瑕疵。《組織部》修改者(秦兆陽)刪去原稿有關「引導者」的一些文字(區委書記曾找過林震三次；趙慧文説區委書記是「可尊敬的同志」……)，便因削弱、模糊「引導者」的形象而被指責。

但「叛逆絕叫」與「接受治療」(包括自我治療)兩者通常難以得協調：角色轉移也不怎麼順利，轉移之路也就不那麼平滑。衝突、裂痕在很大程度上根源於「敍事者」(在《組織部》和《在醫院中》，一定程度也可以看作是作者)和人物本身的不情願，他們不願失去這一精英的，執行批判功能的位置。陸萍、林震不大明白要進入革命的「現代」機構，就需要放棄原來自我認定的「角色」；他們的固執便導致無法解脱的煩惱、苦悶：「……她該同誰鬥爭呢？同所有的人嗎？要是她不同他們鬥爭，便應該讓開，……那麼，她該到甚麼地方去？」。不僅陸萍、林震在

人物價值「等級」上的中心位置已在失去，而且「當代文學」敘事編碼還要求結構意義的中心人物與社會內容的中心人物的一致。但《組織部》還是不大願意這樣做。儘管作者王蒙堅持使用原篇名，通過一個表明一個事實的陳述句——組織部來了個年輕人——來削弱、降低林震在結構上的地位，拒絕秦兆陽的修改(組織部新來的青年人)，也不能改變文本以林震為中心的事實。

裂痕還出現在「敘事者」的視點上。「當代文學」的敘事，要求作家應從創造新生活的先進勞動者「內部」這一視點來觀察生活，這是趙樹理獲得高度評價的理由之一(1946，周揚)。「批判現實主義和社會主義現實主義的第一個分歧因素」，是後者能「從內部去塑造那些正在建設未來且其心理和道德代表了未來的人們的那種動力」(盧卡奇)。是否能從處於推動社會發展、代表「未來」的階級、群體的「內部」來觀察、描述生活現象，是判斷作品思想意義和世界觀高度的重要標尺。「過多」(或「主要」)從陸萍、林震等非「代表未來」的階級、群體的眼光來看事物，沒有有力地「揭發他們的脫離實際和他們不健康的，虛無的甚至摻雜了瘋狂和頹廢的感情」(1957，康濯)，就是重要缺陷。陸萍、林震在政治、道德標準上已是「可疑人物」，已經不能充當「當代文學」合格的「內部」觀察者。自然，《組織部》的作者也努力試圖從取得距離的「外部」(也就是先進勞動者的「內部」)來審察人物，揭發其弱點，但其實，作者更樂意於「深入到林男趙女的內心」(康濯)，對他們有更多的理解、體貼。這樣，《在醫院中》和《組織部》，確實程度不同地顯示了「兩種編碼之間的手術刀口彌合得並不完美」(黃子平)。

不過，在當代的五十至七十年代，至今有意味的文本，大多是那些同時存在不同的，互為衝突的「編碼系統」，「手術刀口彌合得並不完美」的文本(《組織部》、《紅豆》、《茶館》、《百合花》等)。這種「不完美」，是「當代」文本的某些特質，也因寄存着文化轉換留下的裂隙而在後來持續受到關注。

五、結構

盧卡奇有所謂「開放性結構」的說法，指的是敘事作品寫到的問題、矛盾，在故事中並沒有獲得解決，也沒有暗示解決的可能和提出解決的方案。這種處理在「當代文學」中不被認可，因為在先進階級那裏，「客觀世界」完全可被把握，矛盾也一定能夠解決；先進一定戰勝落後，光明必定取代黑暗。《在醫院中》和《組織部》難以符合這一規定，一方面是鬥爭着的人物無法確定其成果，另一方面則在於「治癒」的曖昧。「狂人」(魯迅《狂人日記》) 在他的邏輯裏不可能就範，只有改變為另一 (非狂人) 邏輯，「治癒」才能實現：狂人的困境在敘事的層面被「轉換」，這一轉換包含了某種懷疑，甚至「絕望」的意識。《組織部》和《醫院》則使用表層化解的方法，來暫時擱置「啟蒙者」對病態環境的「治癒」，和「啟蒙者」被「治癒」所陷入的雙重困境。人物因此經受了挫折，「啟蒙」理想的可能和有效也成為疑問。因而，《組織部》和《在醫院中》矛盾得以解決，這種「封閉式結構」只是表面上的，「治癒」只是一種想像。

在這方面，一九五六年刊物編者 (秦兆陽) 對《組織部》的修改，是一個有意味的事件 (1957，《人民日報》)。王蒙肯定修改後的發表稿「更精煉、完整」，但也指出讓「不健康情緒更加明確」(1957，王蒙)。在受到批評之後，修改者檢討了他的不當：原稿結尾林震多少有些覺悟的文字被刪去；對區委書記描述的修改，有可能給人官僚主義的印象；明確了林與趙的「不健康」關係。但換一個角度，修改所放大、加強的，其實是作品已存在，卻想塗抹、掩蓋的裂隙。「悲劇」是原有的，並非修改強加。只不過延安「老革命」的秦兆陽，可能覺得「新來的」王蒙有些稚嫩、膽怯，事情沒有「看透」，便將原來隱約感覺的東西明朗化。意識到作品展現的矛盾的難解 (甚或無解)，修改便讓敘述者採取較低的干預姿態，流露了更多的惶惑。也就是加強了這樣的推斷：對於《組織部》的人物來說，「要麼他屈從於他所進入的

世界，要麼作為一個孤獨而注定失敗的鬥士。本文沒有給他第三條出路」；「那失敗變成勉強成功是作家的固執……現實與主人公的和解不是自然而成的，是作家強迫達到的。因此，主人公在宿命般的尋找中，他的冒險只不過一次次地成為尋找現實依靠力量的過程，從虛幻『鏡像』娜斯嘉，到與他志趣相投的趙慧文，再到區委領導趙潤祥，而主人公靈魂的冒險，體現他內心精神歷程提升與開闊的可能性被堵塞了。」(朴貞姬) 從知識者與他所要投身的事業的關係上看，則是「堅持『個人主義』價值決斷的個體，他們對創建理想世界的革命越是熱情、忠誠，對現狀的觀察越是具有某種洞察力，就越是走向他們命運的悲劇，走向被他們所忠誠的力量所拋棄的結局，並轉而對自身價值和意義產生無法確定的困惑。」(1997，洪子誠)

在「當代文學」的美學規劃中，敘事構思、寫作是「迴溯性」的。「生活道路的錯綜複雜只有在結局中才能弄清楚。只有人的實踐才能指明，哪些特徵是重要的、起決定作用的」；甚麼樣的事物、安排等等從根本上影響他們的命運，「只有從結局中才看得出來」；「敘事詩人從結局開始，倒敘一個人的命運或者各種人的命運的糾葛，使讀者一清二楚地認識到生活本身所完成的對本質事物的選擇」(1936，盧卡奇)。在這樣的理解中，寫作者對「結局」的「惶惑」，便產生對生活「整體性」表現的損害。「作者的全知使得讀者安心，使他熟悉這個虛構的世界。即使他事先並不知道小說中的事件，但他還是相當確切地感覺到，那些事件由於其內在邏輯、由於人物的內在必然性所不得不採取的趨向。」(盧卡奇)「當代」的寫作，是提供答案、出路，消除讀者不安的寫作，是拒絕「開放性結構」、拒絕憂鬱、惶惑等「頹廢」風格的寫作。《組織部》想做，但沒有做到這一點，或者說做的還不太和諧、完美。這是兩種編碼的「手術刀口」還沒有彌合的另一表現。因此，《組織部》在受到批評後，作者便合乎「情理」地有了這樣的檢討：「作者過份地相信自己的藝術感覺」，「以為有了現實的藝術感覺就可以代替無產階級立場、

觀點、方法……離開了馬克思主義的自覺，解除了思想武裝，能夠『沒有拘束』地再現出生活的真實麼？不，痛切的教訓給了我一百個不！」(1957，王蒙)

六、白天 / 夜晚

《組織部》由兩個部分 (場景) 構成：「嚴肅而緊張」的工作、鬥爭的「白天」，和「私生活」的「夜晚」：「其展開的特徵是藉助白天/黑夜這一二項對立關係的場景分佈」(1997，周亞琴)。在「白天」部分，有工作的爭論、困惑，緊張的情感思緒，而在「夜晚」的場景中，筆調放鬆下來，人物 (和敍事者) 的感覺敏銳、細緻、溫情。在「夜晚」，佈置着鬥爭的孤獨者與他的知音之間曖昧、隱晦情感交流，和溫暖的「精神支援」；這裏有隱秘的淚跡，春夜的清香之氣，有「説不出來的難過和溫暖的感覺」，有「使人激動也使人困擾的」「情緒的波流」，有《意大利隨想曲》的「夢幻的優美的旋律」，有似乎無法割捨，但又不能不割捨的傷感，有關於「並肩戰鬥」的相約，以及在「白天」很少出現的，由主人公的「觀看」所發現的女性的「身體語言」：「柔軟的手」；「抓住一個枕頭，放在腿上」；「一個一個地捏着自己那白白的好看的手指」；「用手指彈着自己的腿，好像在彈一架鋼琴」；「露出濕潤的牙齒」；「暗紅色的旗袍」；「被紅衣裳映紅了的美麗的臉兒」……

在「當代」的「生活倫理」和「敍事倫理」中，「白天」(工作、鬥爭) 和「夜晚」(私人日常生活) 越來越被處理為具有對立的涵義。因此，也越來越存在着將「私領域」組織進「公領域」空間的強大規範要求。《組織部》其實並不想將「夜晚」與「白天」分置兩途，完全割裂，多少表現了將「夜晚」作為工作、鬥爭的「白天」的延伸的取向。不過，這種能夠「寄存」個體隱秘情感、想像的「邊緣性處所」，總是為「沒有改造好」的作家、和他們筆下「沒有改造好」的人物所鍾愛，成為孤獨無援時刻得

以支撐的感情寄託。由此不時在有關「夜晚」的敘述中，有意無意地洩漏了這種孤獨、憂鬱、悵惘。在對《組織部》的批評裏，顯示了要求將「私領域」，將個人「日常生活」全部組織進「白天」的鬥爭之中的「當代文學」規範；「夜晚」成為需要時刻保持警惕，並不斷加以清除的贅瘤。

七、文學組織與組織文學

「組織部」在「當代」中國的國家現代化體制中，是一個重要部門。從「借喻」的角度看，對政治、經濟、文化、意識形態，包括文學的高度組織化，是當代中國的重要目標。按照政治任務與社會需求來「組織」文學生產，建立「文學工廠」，滿足「社會訂貨」需求，在上世紀二十年代由蘇聯的「無產階級文化派」提出。中國大陸「當代文學」並沒有採用這樣僵硬、絕對化的策略，但也有着明確的「組織文學生產」、「社會訂貨」的訴求。無論是目標，還是結果，「制度化」是「當代文學」重要徵象。「制度化」既表現為嚴密的外部制度 (文學組織，作家身份，出版、傳播機制，文學評定制度) 的確立，也表現為內部制度 (這是外部制度所要落實的目標)，即建立整體性的文學寫作成規，和各文類的寫作成規。從敘事文體方面，題材性質和等級，人物類型、等級和配置，敘事的視角，語言的使用等等，都屬規範之列。《組織部》的寫作、修改，和五六十年代對它的「閱讀」，以這一個案呈現了這一「內部制度」在爭辯、衝突中不斷完善、嚴密化的過程，而八、九十年代對它的「重讀」，對它的文學史位置的「重置」，則顯示了這一制度、成規在反思、離棄「革命」的時代中的逐漸潰散和解體。當然，這並不意味着自此就沒有了 (外部的和內部的)「制度」，「革命」也不是全被「告別」，只不過變得不那麼單一，事情更加複雜，「制度」因素也變得較為隱蔽。

2009年4月

引用書目

畢光明：《回到作品：對小說文本的返觀》，《海南師院學報》1997年第3期。

《重放的鮮花》(作品選)，上海文藝出版社1979年版。

杜黎均：《作品中的真實問題》，《文藝學習》1957年第2期。

關於《組織部》修改的問題，參見1957年5月8、9、10日《人民日報》。

郭冰茹：《「革命敘事」的轉換、揚棄與消解》，《當代作家評論》2008年第6期。

賀桂梅：《『當代文學』的構造及其合法性依據》，《海南師院學報》2006年第4期。

洪子誠：《關於五十- 七十年代的中國文學》，《文學評論》1996年第4期。

《1956：百花時代》，山東教育出版社1998年版。

黃子平：《革命．歷史．小說》，香港，牛津大學出版社1997年版。

曠新年：《寫在當代文學邊上》，上海教育出版社2005年版。

康濯：《一篇充滿矛盾的小說》，《文藝學習》1957年第3期。

李長之：《可喜的作品，同時是有嚴重缺點的作品》，《文藝學習》1957年第1期。

李希凡：《評〈組織部新來的青年人〉》，《文匯報》1957年2月9日。

《所謂「干預生活」、「寫真實」的實質是甚麼？》，《人民文學》1957年第11期。

劉紹棠、從維熙《寫真實——社會主義現實主義的生命核心》，《文藝學習》1957年第1期。

馬寒冰：《準確地去表現我們時代的人物》，《文藝學習》1957年第2期。

盧卡奇：《社會主義社會中的批判現實主義》(1958)，《盧卡奇文學論文集》第2卷，中國社會科學出版社1981年版。

《敘述與描寫——為討論自然主義與形式主義而作》，1936，《盧卡奇文學論文集》第1卷。

孟繁華、程光煒《中國當代文學發展史》，人民文學出版社2004年版。

朴貞姬：《命運與形式》，《海南師院學報》1997年第3期。

邵燕君：《荒誕還是荒唐，瀆聖還是褻瀆？——由閻連科的〈風雅頌〉批評某種不良的創作傾向》。《文藝爭鳴》2008年第2期。

王燎熒：《丁玲的小說〈在醫院中時〉的反動性質》，《文藝報》1957年9月29日第25號。

王蒙：《關於〈組織部新來的青年人〉》，《人民日報》1957年5月8日。

謝冕：《青春的激情：文學和作家的驕傲》，《海南師院學報》1997年第3期。

姚文元：《文學上的修正主義思潮和創作傾向》，《人民文學》1957年第11期。

嚴家炎：《現代文學史的一樁舊案——重評丁玲小說〈在醫院中〉》，寫於1980，見《求實集》，北京大學出版社1983年版。

張光年：《莎菲女士在延安——談丁玲的小說〈在醫院中〉》，《文藝報》1958年第2期。

周揚：《論趙樹理的創作》，《周揚文集》第1卷，人民文學出版社版。

周亞琴(周杭)：《穿過文本的內在裂縫》，《海南師院學報》1997年第3期。

我們需要補一個「語言轉折」嗎？
——形式文論在中國六十年

趙毅衡

回顧六十年中國文藝思想的變遷，看起來語言轉折在中國幾乎沒有發生過，形式文論很難説站住過腳。但是形式文論在中國的命運依然值得回顧，因為必須了解這個缺失的原因及其後果，才能知道是否需要以及如何補上這個轉折。在歐美，「語言轉折」(The Linguistic Turn) 這個詞也是一九六七年才由洛蒂 (Richard Rorty) 在一九六七年同名書中提出的，那時離維特根斯坦等人提出分析哲學，已經過了大半個世紀。可見有沒有語言轉折，本來就只能事後總結，本文現在提出這個問題，雖然是總結，也是呼籲。

從五十到七十年代，形式文論在中國受到嚴格排斥，甚至被認為極端反動。形式文論本身的確隱藏着顛覆色彩。關注形式，必然破壞作品的神秘，必然導致批判性的閱讀：文本如果被視為語言和符號的集合，就不可能享有完整性的光彩，也不可能具有「反映現實」而獲得的真理性。這對於熱衷域痛快地解決問題，或保留藝術玄妙的思想者，的確吸引力不夠。但是形式論追求的是「可操作性」，是為人文學科尋找共同的公分母，這其實符合現代思想共同的傾向：追求表現形式之後的底蘊。

在中國傳統思想中，形式論其實有堅實的基礎：《易經》可以看作是人類第一個理解經驗世界的符號學體系；先秦諸子幾乎都詳細討論名實之辯；最偉大的佛學家玄奘帶回中國的的是唯識論與因明學；中國現代學者首先發掘的傳統學問就是先秦邏輯，唯識論，因明學。「新時期」開始時，形式文論也曾經一度活躍。

但是八十年代中期「方法論熱」，中國學界熱衷的主要還

是新馬克思主義，弗洛伊德主義，神話原型分析，這些更具整體論傾向的西方思潮。到九十年代，「倫理轉折」進入中國，性別研究，後殖民主義，生態主義等，迅速佔領中國學界；詹姆遜 (Fredric Jameson)，哈貝馬斯 (Jürgen Habermas) 等人的「後馬克思主義」適合中國主流學者的思維方式；海德格爾 (Martin Heidegger) 的「詩性存在」論，也與中國傳統思想方法比較契合。既然如此，中國學界就似乎與世界潮流接上軌，在路上一掠而過的車站，似乎也就不必回訪。

但是本文將說明：第一，形式論在中國並非毫無根基，而是中國現代文學成形中相當重要的因素，這筆精神財產比我們想像的富厚；第二，一個新的「語言轉折」正在中國學界出現，尤其敍述學與符號學兩個方面，目前相當活躍，青年學者中正在出現形式文論的熱潮。主要的原因是近二十年出現的文化轉向：當今世界的文化劇變，迫使學界不得不面對大量新的文化現象，而要解析當代文化問題，最有力的武器，一是馬克思主義的社會批判，而是符號學的細致解剖。文化研究的需要，讓大批青年學者走上形式論的之途。

本文將就形式論思潮中的新批評，結構主義，敍述學，符號學四個流派，回顧陸台港三地學者已經做出的努力，總結中國學界正在發生的趨勢。

形式文論，新批評

形式文論是二十世紀初在歐美許多國家不約而同出現的潮流：俄國與東歐的「形式主義派」，英美的「新批評派」，歐陸的索緒爾語言符號學，美國的佩爾斯邏輯符號學，以及在這些潮流中建立的敍述學。這些流派在文學理論中形成一個強大的形式論潮流，與哲學中語言分析學派之興起相呼應，形成後來被羅蒂稱為「語言轉向」的重大批評範式轉折。

然而，在哲學上，先秦的名辨思潮被含混模糊的漢儒取消；佛教傳入中國後，以玄奘為首的唯識論未能流傳，因明學未能在

中國延續。近代嚴復曾致力於介紹「名學」，金岳霖等前輩致力於邏輯，洪謙參與維也納學派的邏輯實證主義運動，都未能改變中國現代哲學粗疏的大趨勢，一百年的中國哲學思想中，「語言轉折」沒有留下多少痕跡。

但是在文學批評中，情況不同。二十世紀上半期，形式文論在中國應當說留下比較好的發展基礎：王國維之受益於康德，李長之朱自清等人的批評，接近了形式文論。三十年代起，形式論在中國影響增加，相當大的原因是新批評的主要人物瑞恰慈 (Ivor Armstrong Richards) 和燕卜遜 (William Empson) 長期在中國執教，艾略特 (T.S. Eliot) 的文論借創作之助影響了中國文學界，奧登等人在抗戰危難時刻訪問中國，影響深遠。因此，一九三五年左右，卞之琳先生翻譯了艾略特的著名論文《傳統與個人才能》，曹葆華在葉公超等鼓勵下，開始比較系統地翻譯瑞恰慈，這是中國文學界最早的介紹工作。四十年代後期錢鍾書的《談藝錄》成為二十世紀上半期中國形式文論的最好成績，袁可嘉與「九葉」的其他人的詩論也與形式文論走得很近。

近六十年中國的形式文論研究，分成兩個階段：前三十年，1950–1979，形式論被指責為「資產階級形式主義」，唯一的介紹只能以批判方式進行。六十年代袁可嘉的若干長文，先介紹後批判，介紹部分依然有學術價值。一九六二「小解凍」之年出版的《現代美英資產階級文藝理論文選》，《現代外國哲學社會科學文摘》大量篇幅給了新批評派。

而這段時間，形式文論在台灣香港蔚然成風，一九五六年夏濟安《文學雜誌》開始系統介紹新批評，顏元叔辦的《中外文學》繼起領導潮流，王夢鷗，余光中，葉嘉瑩，葉維廉，李英豪，黃維樑，龍應台，歐陽子等整整一代批評家，為形式文論應用於中國文學做出了巨大貢獻。

中國大陸對形式文論的興趣，從改革開放一開始就立即出現。儘管新批評在西方已經「過時」，原先在中國的影響始終沒有消失，因此首先得到中國學界關注。一九八〇年，曾為瑞恰慈

學生的楊周翰教授發表《新批評的啟示》，不僅是介紹，而且具體應用於當代中國文學：當時國內批評界難以接受王蒙的小說，楊周翰先生指出這些批評家忘了文學是「從形式到內容」，楊周翰這篇文章，是形式文論在中國重新出現的宣言。曾經燕卜遜同事的卞之琳先生，則指導我對新批評作系統研究，第一批論文在一九八一至八二年陸續刊出。一九八四年韋勒克 (Rene Wellek)《文學理論》一書中譯本出版之後，討論新批評蔚然成風，許多原作翻譯介紹進來，以至於一九八五年人大專門為此召開了一次「北戴河會議」，討論新批評的衝擊。

此時開始了對形式文論比較綜合性的介紹張隆溪，伍蠡甫，馮漢津，周憲等人的文章出現於一九八四至八五年左右，導致了一九八四年關於「現代派手法」的爭論，以及一九八五年關於文學批評方法論的重大爭論。其實當時所爭議的批評方法，材料比較齊備的只有新批評，這個時候結構主義和形式文論的其他派別尚無系統介紹。因此當時的辯論的關鍵詞，所謂「內批評」來自韋勒克用語，「文學本體論」來自蘭色姆 (John Crowe Ransom) 用語。朱寨，劉再復，王蒙，吳元邁，陳湧，王春元，孫紹振，陳劍輝等等，紛紛加入辯論。

這場爭論實際上是圍繞新批評的理論展開的，新批評的一些明顯缺點，就成了形式文論的普遍問題。八十年代上半期的中國學術界對形式文論的興趣，一方面是為了擺脫既定的權威思想體系和學術規範外，更重要的在於，形式文論沒有鮮明的意識形態色彩，在大紅色背景上，無色彩本身就是濃重的色彩。

此後新批評的主要影響進入批評實踐，雖然應用於中國古典文學的論文較多，但是也有應用於當代文學：蘇丁用於解讀流沙河，流沙河用於解讀瘂弦余光中，王毅用於分析伊沙，趙勇用於解讀「朦朧詩」，龍彼德用於分析洛夫南帆用於分析王朔，林煉用於分析淩叔華，吳文薇用於分析楊絳。王富仁分析魯迅則成為新批評應用的範文。從成果來看，新批評至今是對中國文學批評，以及當代文學創作起了最大影響的形式文論學派。

結構主義，與後結構主義

結構主義在西方興盛於六十年代與七十年代初，為時不長，但卻是形式文論發展的關鍵一步，因為它把世紀初出現的索緒爾語言學，俄國形式主義，布拉格學派，這條形式文論的隱線索，突然發展成洶湧大潮，成為一時顯學。大潮過後，留下了後結構主義，敍述學，符號學等學派繼續發展。因此結構主義開啟了當代思想史上一個時代，成為二十世紀語言轉折的關鍵階段。

結構主義最早介紹到中國，為時並不太晚：一九七五年張漢良，鄭樹森，周英雄等人，已經在應用結構主義與批評實踐；一九七九年袁可嘉首先在大陸著文介紹結構主義；八十年代初李幼蒸翻譯的布洛克曼 (Jan M. Broekman)《結構主義》一書影響甚大，雖然李幼蒸論述結構主義的文章比較注重於哲學；張隆溪一九八三年在《讀書》發表的系列文章，幾乎有一半討論結構主義這條線索。

但是結構主義應用於文學批評，始終沒有能取得突破。台灣批評家的實踐，幾乎局限於古典文學，而且集中於單篇分析，大陸學者的批評實踐也局限於個別篇章。周英雄《比較文學與小說詮釋》集合了較多的結構主義文字。卡勒 (Jonathan Culler) 的《結構主義詩學》中譯本影響很大，但是他提出的是一種特殊的讀者反應理論。結構主義文學理論主要是敍述學，敍述學迅速成為一個單獨學科，並不局限於結構主義。

結構主義本質上與中國傳統思維方式相左，它很難在習慣於粗疏概念的中國學界流行起來。它缺乏強烈的思想衝擊力，懷有思想衝動的中國青年學人，對此難以保持持久的熱情。這是結構主義短暫流行而迅速退潮的原因。七十年代初期，激進主義又開始盛行，思想界渴望打破思想封閉狀況，於是產生後結構主義。

八十年代中期，後結構主義幾乎「同步」來到中國。後結構主義主要人物在六十年代都是結構主義者：結構主義在它的鼎盛時期就培養出它的掘墓人。整個二十世紀後下半期，人文學科終

於在後結構主義中繼續結構主義的遊戲。

在二十世紀後半期，各種各樣的知識流派和思想體系——如解構主義，新馬克思主義、女權主義、新歷史主義，以及最近發展為超級學科的文化研究等等，都與後結構主義結下不解之緣，它們本質上是結構主義突破自身的結果，在攻擊結構主義的理論活動中獲得動力。但是後結構主義依然以語言學為思想資源，從形式分析和文本闡釋出發打破結構的整體性和等級秩序。因此，後結構主義是一種半形式文論，是形式文論的自我突破，給當代中國的人文科學研究帶來嶄新的資源和動力，也使當代學術具有了更高和更廣的理論視野。雖然這些理論家本人總是在強調他們拋棄了形式文論，後結構主義諸流派的思想，依然有相當多形式文論 (尤其是符號學) 因素。我們可以看到，拉康，德里達，克里斯台娃等人的思想傳到中國後，符號學方面似乎成了最難懂的部分。

敘述學

敘述學的主流，是先於結構主義獨立發展起來的：傳統的小說理論在二十世紀形式論潮流中變化成敘述學，原本不屬於形式論範疇的小說研究，例如主題，人物，文化意義等，也漸漸被「形式化」：從形式分析進入小說研究，往往更有效。

八十年代中國對結構主義的介紹，實際上大部分是敘述學，一九八九這一年出版的敘述學着作之多，令人吃驚：王泰來編譯《敘述美學》，張寅德編選的《敘述學研究》，布斯 (Wayne Clayson Booth) 的《小說修辭學》，里蒙—凱南 (Shlomith Rimmon-Kenan) 的《敘述虛構作品》等，第一次向國內展示了系統的敘述理論。九十年代，馬丁《當代敘述學》、熱奈特 (Gérard Genette)《敘述話語新敘述話語》、巴爾 (Mieke Bal)《敘述學：敘事理論導論》等陸續翻譯出版。

胡亞敏，徐賁等人在八十年代後期系統介紹敘述學，九十年代初出現一系列專著，如徐岱《小說敘事學》，傅修延《講故

事的奧秘》羅崗《敘事學導論》(1994)，申丹《敘述學與小說文體學研究》(1998)，趙毅衡《當說者被說的時候：比較敘述學導論》(1998)。到今天，敘述學已經成為大部分高校開的科目，也成為學生熱衷學習的課程。近年來，敘述學在西方處於一個轉型期，轉向「新敘述學」，在中國，這個過程也正在發生，或許這是一次真正的中西文學理論「同步發展」，因為中國敘述學的發展，並沒有完全依托國外理論。一九八八年，陳平原《中國小說敘述模式的轉變》以中國文學傳統和晚清、五四的小說狀況為根基，把敘述學研究與小說社會學研究結合起來，開大陸學者應用敘述理論以成專著之先河。一九八九年，孟繁華出了《敘述的藝術》，孟悅《歷史與敘述》(1991年)、羅鋼《敘述學導論》(1994年)、陳順馨《中國當代文學的敘述與性別》(1995年) 趙毅衡《當說者被說的時候：比較敘述學導論》(1998) 申丹《敘述學與小說文體學研究》(1998) 等紛紛出版，使敘述學成為中國九十年代的一門顯學。一九九八年南帆的《文學的維度》對新時期以來的文學創作模式變化進行了敘述學分析，它把理論化入當代文學批評實踐。

中國的傳統小說理論，一直是敘述學的寶庫。海外漢學家首先對中國的敘述藝術表現出熱情：捷克的普實克在《抒情的與史詩的》一書中對晚清的小說敘述有詳細的分析，韓南、浦安迪等人也致力於中國的敘述藝術。浦安迪的《明代小說四大奇書》早在一九九三年就翻譯出版，一九九六年，浦安迪的《中國敘述學》問世。趙毅衡《苦惱的敘述者》出版於一九九四年，該書「下篇」對中國白話小說的敘述形式進行深入分析，以探討中國文化與中國小說的關係。楊義對中國敘述理論的建構傾注了大量心血。他一九九七年的《中國敘述學》沿着「還原—參照—貫通—融合」的思路，力圖建立具有中國特色的、又充分現代化的敘述學體系，以期「與現代世界進行充實的、有深度的對話」。他極少搬用西方的術語和形式方法，從「道與技的雙構性思維」來探討敘述結構。此後回到中國「評點敘述學」的著作甚多，例

如張世君《明清小說評點敘事概念研究》(2007)。

敘述理論的建構依賴於對語言的運用和把握。但中西語言在根本上就存在差異，因而有些問題在西方與中國就很不一樣，例如敘述的時間問題與動詞時態關係密切，在漢語中就不顯；再例如引語的變位，在漢語中表現很不相同。有不少人人認為，要擺脫這一制約，就要求衝破語言的牢籠，不從語言着手進行敘述分析，而應另尋蹊徑，從而使敘述學就從語言轉折進入一個新的層次。應當說這是非常值得嘗試的。由於小說在文化生活中的地位降低，敘述學界已經在討論超越小說研究的「後敘述學」，但是近年在各種人文-社會學科中發生的「敘述轉折」，使敘述研究重新變得重要。

符號學

符號學不是語言轉折留下的遺產，符號學是語言轉折向人文-社會科學的生長蔓延。至今符號學依然生機勃勃，因為面對當代劇烈的文化轉型，符號學必須回答大量問題。由於符號學的難度，符號學至今在中國未得到充分發展，新問題的壓力就更為迫切。因此，符號學成為中國當代形式文論 (文學/文化理論) 的新陣地。中國文化傳統本具有極為豐富的符號學內涵，根植於這種文化背景中，中國符號學具有相當多的民族色彩。

中國的符號學研究從八十年代起步。這個階段的研究重點是引介國外主要符號學家如索緒爾 (Ferdinand de Saussure)、巴爾特 (Roland Barthes) 等。從一九八七年開始，才出現符號學具體理論的更細致、更深入的分析研究，符號學開始應用於語言學與其他領域，如用符號學觀點來闡釋文學作品。一些學者開始挖掘中國傳統文化中的符號學思想，例如對《易經》，墨子，公孫龍、荀子諸子著作中符號學思想的論述。一九八八年，中國社會科學院首次召開了京津地區部分學者參加的符號學研討會，會後，中國邏輯學會和現代外國哲學研究會分別成立了符號學研究會。

九十年代，隨着《普通語言學教程》第三版的出版，索緒爾的某些觀點得到了澄清，出現了一股對索緒爾語言學觀點再認識的熱潮，符號學的研究也開始進入具體門類，符號學向各個學科的滲透進一步加強，在語言學、哲學、文學、文化、藝術、傳播學、民俗學等各個領域，都出現了符號學研究。尤其是學界開始嘗試用符號學方法闡釋中國的歷史文化現象。一九九四年在蘇州大學召開了首屆全國語言與符號學研討會，此後在山東大學、西南師範大學、解放軍外國語學院、在南京師範大學分別召開了全國語言與符號學研討會。

對符號學作用的認識，當代符號學有兩個極端，一類是過於武斷和自負，另一類則過於沮喪。前者把世界萬物都看作符號，認為符號學是最全面的學說。後者則認為符號學理論本身出現危機，因為至今尚未弄清許多基本問題，像符號究竟是怎麼組成的，它受甚麼規律支配等。我認為這兩個想法都有道理：符號學難點多，正是證明了它的生命力：符號學作為一門方法論，尚處於青春時代。

符號學理論作為一門新的方法論，這一點在語言學研究中體現得最為鮮明。其中語義學和語用學是二個主要領域。尤其有用的是翻譯理論及實踐。將符號學應用於翻譯領域已成為國內外一些學者和翻譯理論工作者的共識。近年來我國學者對廣告創意、設計中所使用的符號學方法、符號類型進行了相當多的探討。

文學領域的符號學研究分兩大部分。一部分試圖用符號學方法解釋中國文學的特殊現象，對文學符號學理論的研究和探討；另一方面則是運用符號學理論對具體的文學作品進行符號學分析和解讀。還有一些學者把各種藝術形式文化形式都看作是符號體系，他們嘗試討論藝術符號的功能、藝術符號的解析等問題：例如文學作品的影視改編，成為符號學研究者的熱門題目。

將符號學理論應用於具體文學作品的分析和解讀，是近年來文學領域的符號學研究特點之一，一九八五年，傑姆遜在北京大學作了有關西方文化理論的系列演講，用格雷瑪斯符號方

陣理論，對《聊齋志異》中的《鴝鵒》一篇進行了符號學的示範分析，使聽眾頗為驚奇。王一川保持了對符號方陣的熱情，用之於《創業史》等作品的研究；此後許多學者用符號學研究文學，大有創意。例如葉世祥研究魯迅小說的「範式」(1998)；張光芒用符號學闡釋周作人散文小品 (1993)、齊效斌研究《史記》(1998)；李季雲解釋童話與神話 (1999)；王衡霞用來研究文革文學與尋根文學的差別 (2001)；尹傳蘭用符號學研究《雨巷》(2002)；夏荷用符號學解釋《紅樓夢》(2002)；白潔用來分析《穆斯林的葬禮》(2007)；諶黔萍用來分析亦舒小說及其改編的電影；我本人用符號方陣與佛學中觀學派「四句破」解析王小波《黃金時代》(2008) 等等。在符號學應用上作出突出貢獻的，還有肖兵，葉舒憲等人在中國神話學方面的研究。

語言轉折？

形式文論進入中國，是有阻隔的。中國傳統批評注重直覺，「尚象」思維重感悟，「境界」之說重體驗；在敘述文學的研究中，評點成為中國小說批評的特色。評點家的文字重在直覺」，而非西方那種周密細致的邏輯分析。這使西方盛行的形式方法在中國的文學傳統中顯得陌生，難以融入。

回顧六十年中國文藝思想的變遷，看起來語言轉折在中國幾乎沒有發生過，形式文論很難說站住過腳。但是形式文論在中國的命運依然值得回顧，因為必須了解這個缺失的原因及其後果，才能知道是否需要以及如何補上這個轉折。

從五十到七十年代，形式文論受到嚴格排斥，甚至被認為極端反動。形式文論本身隱藏着顛覆色彩：文本如果被視為語言和符號的集合，就不可能享有完整性的光彩，也不可能具有「反映現實」而獲得的真理性。在新時期，形式文論曾經一度活躍，但是八十年代中期「方法論熱」，中國學界熱衷的主要還是新馬克思主義，弗洛伊德主義，神話原型分析，這些更具人文傾向的

西方思潮。到九十年代，「倫理轉折」進入中國，性別研究，後殖民主義，生態主義等，迅速佔領中國學界；詹姆遜，哈貝馬斯等人的「後馬克思主義」適合中國主流學者的思維方式；海德格爾的「詩性存在」論，也與中國傳統思想方法比較契合。既然如此，中國學界就似乎與世界潮流接上軌，在路上一掠而過的車站，似乎也就不必回訪。

而本文的簡單回顧說明：第一，形式論在中國並非毫無根基，而是中國現代文學成形中相當重要的因素，這筆精神財產比我們想像的富厚；第二，語言轉折正在中國學界出現，尤其敍述學與符號學兩個方面，目前相當活躍，青年學者中正在出現形式文論的熱潮。這方面的工作值得我們重新審視。

當代中國學術的一個顯著特徵，很少引述同行的觀點，也很少有人能夠認真對待同行的觀點。自從八十年代的激辯之後，九十年代倒向另外一邊：研究形式文論的學者之間，很少展開直接對話：對國內的同行的研究，基本不予理睬。不管是贊同還是反對，都沒有必要進行爭辯，這種狀況導致這些研究總是在同一個平面展開，沒有構成一種互動的推進，少有認真的批評和對話。我認為這個局面會嚴重妨礙中國學術的進展。

保持與西方「同步對話」是有必要的，尤其在好不容易「趕上」之後。但是從敍述學和符號學的發展來看，中國學界已經不再需要這樣的心理：處於現代轉型期的中國學術，有必要了解西方同行的努力，更有必要知道國內同行的工作，展開良性的爭論和辯駁。

在現代中國，形式文論既然從來沒有入時，也就談不上過時，有些工作也就依然值得去做。正是因為形式文論對中國 (先秦之後的) 傳統思想是陌生的，中國文學界與思想界，有過一個不太完整的緩慢的語言轉折。現在看來，有必要進行一個徹底的語言轉折，才能真正建構起思想多元的現代性。我們對形式文論在當今中國的迅速發展，不得不給予更多關注。

再現的危機：歷史、虛構與解嚴後眷村作家

彭小妍

「難道，你的記憶都不算數……」

這是朱天心一九九七年中篇小說《古都》[1] 開宗明義第一句。這篇小說發表於解嚴十年後，時值民主進步黨接掌台北市執政權三年。如此一句看似單純的開場白，所透露出的多重意義，極易讓人忽略。

故事的敍事者是中年的女性「外省人」，嫁給一個「本省人」。[2] 藉由上述近似申告 (invocation) 的開場，她質疑國族歷史建構或修正時，集體意識所扮演的正當化角色。敍事者所受的教育讓她相信統一的意識型態。如果說新興的民進黨版台灣史刻意扭轉這種意識型態，她也拒絕讓盛行的獨立論述——另一種可疑的集體論述方式——摧毀「你的記憶」或她個人的記憶。整個故事中，敍事者不僅以第二人稱代名詞進行自我對話與質疑，也與讀者對話、質問讀者，邀請讀者加入尋找記憶與自我認同的行列。

誰的記憶才具正當性？為甚麼集體記憶比個人記憶更具正當性？少數族群的集體記憶和多數族群的集體記憶，具有同等的正當性嗎？[3] 誰應該書寫歷史？到底是誰的歷史被書寫或重新書

---

1 朱天心：〈古都〉，《古都》(台北：麥田出版社，1997)，頁151–233。

2 外省人包括1945年後來到台灣的大陸人士及其後代，他們說的是不同的中國地區方言。本省人包括閩南人及客家人，他們是1945年之前來到台灣的大陸人士及其後代。除了這三個語言族群外，台灣另一個獨特的族群是原住民。原住民由七個不同的族共同組成。

3 關於台灣四大語言族群組合確切的比例，學者之間看法各有不同。雖然如此，學者大多同意來自閩南的本省人佔了總人口百分之七十三，是獨大的族群。其他少數族群包括客家本省人，佔了百分之十四，外省人佔了百分之十二，原住民則佔了約百分之一。

寫？《古都》的敍事者提出這一連串根本的問題，而在台灣，從一九八七年起，無數民眾及學者 (包括歷史學家及非歷史學家) 一而再、再而三地提出類似質疑；一九九七年轟動一時的國中歷史教科書爭議，便足資證明。此爭議所牽涉到的問題包括：歷史教科書要如何書寫？台灣歷史獨立於中國歷史嗎？國民黨是日本殖民統治後，另一個殖民台灣的「外來」政權嗎？應將日本殖民者描述成造就台灣現代化的功臣嗎？[4] 台灣歷史在一九五〇、六〇年代列為禁忌，在接下來的二十年中，逐漸獲得作家、學者注意，終於在一九八七年後成為新興的研究領域及文學題材[5]。此外，歷史不再是歷史學家的專利，而是所有人皆可分享個人經驗、積極參與的社群運動 (communal project)。一九八七年起大量出版的自傳及口述歷史，就某個角度而言，正反映了對官方或專業歷史學家 權威的挑戰[6]。因此，朱天心的敍事者在小說開頭的申告「難道，你的記憶都不算數？」，其中「你的記憶」，不只是指她個人的記憶，還指涉到眾多我類的記憶，並企圖激起在歷史重建的社群運動中所產生的攸戚與共情誼 (comradeship)。

二次世界大戰前，日本殖民統治台灣五十年，對許多人而言，戰後國民黨又以半殖民的方式統治了五十年。台灣的「非國家」地位更使情況複雜化，使台灣人民逐漸質疑各政權以偏蓋全的國族歷史敍事；許多人開始訴諸個人歷史，講述個人所見的「真相」。然而，儘管個人及官方歷史似乎可簡單化分為兩種不同的範疇，我們還是應該謹慎注意，個人歷史的講訴極可能是官方歷史暗示的結果。從民進黨官方歷史於一九八〇年代出現起，就不斷有人自述個人的翻然「覺醒」，如何逐漸體認到自我「真

---

4 關於此爭端，詳見王甫昌：〈民族想像、族群意識與歷史——《認識台灣》教科書爭議風波的內容與脈絡分析〉，收入《台灣史研究》，8.(2001年12月)，頁145–208。

5 參考彭小妍：《歷史很多漏洞：從張我軍到李昂》(台北市：中央研究院中國文哲所，2000)。

6 參考如《口述歷史叢書》(台北市：中央研究院近代史研究所；近代中國出版社；國史館，1983)，超過200本。

正的認同」，[7] 藉此合理化個人意識形態的轉向。過去提倡大中國文化的學者往往修正自己對舊政權的擁護，宣稱台灣獨立才是個人真正的信仰。[8] 從解嚴起口訴歷史盛行，但這並不一定表示人民逐漸相信多重真相。原因是，這些個人歷史多半是新近建構的民進黨官方歷史所形塑而成。重點是，我們必須明白，個人歷史一方面無可避免地受到集體記憶影響，一方面也有助於建構集體記憶；兩者是相輔相成的。

唯有曾經真正信仰官方歷史的人，才能察覺官方歷史虛構的特性，並暴露其控制、操弄人民的本質。本文討論的作家包括朱天心 (1958–)、朱天文 (1956–) 及張大春 (1957–)，他們都曾堅信國民黨的官方歷史，因此一九八〇年代末期國民黨歷史敘事徹底崩盤時，他們充滿傷痛，希望幻滅。本文目的是分析他們在眷村成長的背景，何以造成「邊緣狀態」，使他們最終自我定位為無信仰者，進而質疑各形各色以偏蓋全的敘事「真相」。本文立意絕非指出當代台灣存在普遍的「後現代狀況」，而是指出這三位眷村作家展現出一種後現代傾向，在台灣文學史上獨樹一幟。[9] 本文的中心概念，是我所謂的「再現的危機」。這種深刻的感受

---

7 舉例而言，知名作家葉石濤在二次世界大戰前便開始寫作生涯，並在戰後成名。在白色恐怖期間，他因為「閱讀共產主義出版品」的罪名入獄，從1951年服刑至1954年。參閱A-chin Hsiau, "The Indigenization of Taiwanese Literature: Historical Narrative, Strategic Essentialism, and State Violence," in John Makeham, A-chin Hsiau eds., *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan: Bentuhua* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 125–155.

8 舉例而言，中央研究院的研究院杜正勝專精古代中國史。一九九〇年代末，他是新台灣歷史教科書計劃背後的策劃者，這個計劃引發諸多爭議。從2004年5月擔任教育部長後，他仍然大刀闊斧執行本土化政策 (參考註釋14)。關於這項政策新近的報章報導，可參考陳嘉恩：〈杜正勝砸四億要研究台灣文史〉，收入《聯合報》(2006年12月16日)，C4。

9 評論家對台灣是否已進入「一般的後現代情況」意見不一。支持這種觀點的研究可參考羅青：《甚麼是後現代主義》(台北：五四出版社，1989年)；孟樊：《後現代併發症：當代台灣社會文化批判》(台北：桂冠出版公司，1989)；以及鍾明德：《在後現代主義的雜音中》(台北：書林，1989)。相反的意見則可參考陳光興：〈炒作後現代？—— 評孟樊、羅青及鍾明德的後現代觀〉，收入《自立早報自立副刊》(1990年2月23–24日)。

起源於解嚴後，在台灣基本價值蕩然無存的文化狀態中，語言及敍事喪失了指涉對象。這些作家不信任官方歷史，因此逐漸轉入內在，求諸個人經驗，而「自我」的分裂也使他們質疑語言是否可為傳達意義的有效工具；換句話説，語言或敍事已經失去指涉「外在現實」(external referent) 的功能。

以下各節，在「歷史與虛構」中，我將檢視張大春兩篇解嚴後的短篇小説，如何刻意暴露歷史書寫的虛構性，以及他如何挑戰歷史的本質及文學寫實主義的成規。在「後設小説與虛構的自我指涉」中，我將指出：眷村作家小説中的再現危機，主要反映了作家對作者同一性 (authorial unity) 的不信任。在「文本互涉、主體性及語言」中，我將討論文本互涉如何既淹沒又伸張主體性，並同時凸顯出眷村作家的後設文本中分裂的「自我」，以及語言指涉的幻滅。結論「《悲情城市》：再現危機的縮影」將指出，解嚴後最為耐人尋味的台灣歷史檢討，多半出於台灣外省知識份子之手；最後將援引侯孝賢一九八九年的電影《悲情城市》為例，討論朱天文和吳念真所共同創作的電影劇本。

眷村：邊緣狀態

對許多台灣居民而言，一九八七這一年象徵極權時代的終結，社會秩序的瓦解，對祖國 (中國) 的信念喪失；對眷村居民而言，更不殆言。眷村曾為蔣介石統治的象徵，同時也是「外省人」聚落的同義詞，隨着國民黨權力的衰落，眷村逐漸崩解，成為昨日黃花。[10] 眷村是一九四九年後，隨國民黨政府從中國來到台灣的軍人及眷屬所居住的聚落，和台灣島上佔人口大多數的閩

10 關於眷村的報導，可參見珍宇環境規劃工作室編《眷村—即將消失的名字：中和市眷村文史概述》(台北縣：社團法人台北縣中和市中和庄文史協會，2001年)；陳朝興：《眷村文化保存調查研究》第一輯 (台北市：台北市政府文化局，2002)。眷村作家選集，參見蘇偉貞《台灣眷村小説選》(台北：二魚文化事業有限公司，2004)。選集中作家包括朱天文、朱天心、馬叔禮、袁瓊瓊、苦苓、孫瑋芒、張啟疆及蘇偉貞。

南人隔絕，形成半封閉的社區。由於來自中國不同省分的軍人及配偶 (少數人的配偶是台灣人) 所操方言各異，國語成了此半封閉的社群唯一的共同語言。

本研究所探討的三位作家皆生長於眷村中。反共小說是一九五〇、六〇年代大行其道的寫實文類，朱家姊妹的父親朱西甯是來自山東省的軍人，也是知名的反共小說家。即使她們的母親——亦即知名的翻譯家劉慕沙——是客家籍的「本省人」，但出生於台灣的朱氏姊妹如同父親一樣，被歸類為「外省人」。朱天心一九九一年的小說〈想我眷村的兄弟們〉，[11] 對被貼上「外省人」標籤，因而受到台灣主流社會排斥，已經透露出心生不滿：

> 正如妳無法接受被稱為是既得利益階級一樣，妳也無法接受只因為妳父親是外省人，妳就等同於國民黨這樣的血統論，與其說妳們是喝國民黨稀薄奶水長大的 (如妳丈夫常用來嘲笑妳的話)，妳更覺得其實妳和這個黨的關係彷彿一對早該離婚的怨偶，妳往往恨起它來遠勝過妳丈夫對它的，因為其中還多了被辜負、被背棄之感……[12]

這裏敘事者的聲音顯然和《古都》的敘事者一樣滿腹憤懣，相當程度可以說是作者本人 (也是一個嫁給「本省人」的「外省人」女性) 的代言人。「眷村」，這個特意打造來供她及其族類 (我「眷村」的兄弟姊妹) 居住的安全堡壘，正逐漸消逝。她突然意識到自己被迫以異鄉人的姿態，來面對外面的世界。她是自己國家內部的流亡者，明明屬於斯，但別人並不把她視為同類。事實上，無可否認，她和她的族類在成長過程中，從未把自己當作台灣人：父親教導他們，故鄉是他們所來之處、是祖先長眠之地、是有一天他們會以解放者身份回歸的祖國。然而，蔣介石

---

11 朱天心：〈想我眷村的兄弟們〉(1992年初版)，《想我眷村的兄弟們》(台北：麥田出版社，1998)，頁67–90。

12 Ibid., 85.

一九七五年去世後，歸鄉的渴望成了永遠無法實現的夢想。構築於口述語言和書寫文本上的「家鄉」，已不復存在。

朱氏姊妹年輕時藉助父親和精神導師——亦即知名作家張愛玲的前夫胡蘭成——之力，和年紀相當的文友出版名為《三三集刊》的雜誌。該誌的目的正如其名，乃為表達對孫中山「民族民權民生三位一體之真理」及「聖父聖子聖靈三位一體」[13]的信念。一九七七年雜誌開始出版，同年鄉土文學論戰點燃戰火。鄉土文學的主軸是批評西化，並逐漸為一九九〇年代盛行的本土化及去中國化鋪路。[14]少年的朱氏姊妹，以情人的口吻表達對「故國」的愛戀想望。例如朱天文〈之子於歸〉(1979)中的話語，就是這種典型的「戀人修辭」的表現：「那三月如霞，十月如楓似火的，我的古老的中國……我永生的戀人」(頁203)[15]。令人吃驚的是，雜誌剛出版時，兩姊妹年方十九及十七，從未造訪她們想像中的家鄉：中國。三三的文藝青年所愛戀的，事實上是想像的中國，完全是語言文字構築起來的歷史政治文化之鄉。中國成了閱讀和書寫的主題，愛戀的對象。

蔣介石去世於一九七五年，這是眷村故事中反覆出現的母題。在他死後，中國顯然成了無法回歸的樂土。朱天文一九九四年的小說《荒人手記》，敘事者的同村居民紀念「偉人駕崩」，也是舉行對故國的「告別式」。[16]同時，眷村——讓居民與世隔絕的物質環境——已處於瓦解狀態，被拆除改建為國宅。隨着眷

---

13 三三群士：〈三三註〉，《三三集刊》，第25期(1980年7月)，頁103。

14 在一九七〇年代時，提升台灣對抗西化的意識之潮流稱為「鄉土運動」。當時中國並非真正的批評目標。但知識份子從解嚴後台灣的角度回顧這個時期時，往往會將此運動與之後推動獨立的運動加以聯結。推動獨立的運動稱為「本土化」或「去中國化」，從1987年起，這樣的運動便致力於將台灣文化完全與中國文化切割。研究此運動的文章可參考張德麟編，《台灣漢文化之本土化》(台北：前衛出版社，2003)。在本土化運動影響之下，過去五年來，在各大學共設立了二十三個台灣文學及歷史系所。可參考陳嘉恩：〈師資不足台文系所不宜增設〉，收入《聯合報》(2006年12月16日)，C4。

15 朱天文：〈之子于歸〉，《三三集刊》，第十九期(1989年3月)，頁198。

16 朱天文：《荒人手記》(台北：時報文化出版公司，1994)，頁204–205。

村的消失，眷村居民錯愕地發現，島上大多數的族群視自己為外來人。如同前述，在〈想我眷村的兄弟們〉中，我們看到戒嚴時期，眷村居民從未把台灣當成「家鄉」。「失根」的感覺讓男孩、女孩都焦躁不安。他們會想盡辦法離開島嶼，或者是赴美深造，或者是嫁給打越戰的美國大兵。[17] 一九八七年後，老一輩的人終於獲准返回中國大陸，探視失散多年的親戚。他們發現，對中國的親戚來說，他們是「台胞」。但對台灣的同胞而言，他們仍然是外省人。想在私人公司討生活的年輕人因為不會說閩南語，[18] 在求職面試時遭到拒絕。《台灣眷村小說選》的序〈眷村的盡頭〉中，同樣來自眷村的作家蘇偉貞說：「他們的父母一口鄉音，他們關起門來和父母以籍貫上的語言對話……出得村門，他們講國語客語或台語。很小，他們就像活在外國。他們身份證上的籍貫畫出一個具體而微的中國。」[19]

在自己的國度，卻形同外人或流放者，其傷痛和飽受威脅，很可能不下於被迫移民國外。但另一方面，卻不妨大膽地說，流放的心態也有正面的意義。誠如薩依德 (Edward Said) 所言：「即使一個人不是真正的移民或流放者，也可能具備移民或流放者的思考模式，可能跨越藩籬來想像、探究，而且遠離權力中心，身處邊緣。在邊緣，你會見到常人所不能見——那些從未跨越成規、在安逸狀態下過日子的常人。」這正是薩依德所描述的「邊緣狀態」，這種狀態雖然「可能看來不負責任或輕率」，但對被放逐的知識份子、藝術家而言，卻有解放想像力和作品的力量。[20] 再借用薩依德的話，這正是「出入游移於不同的疆域、形式、家園及語言間」的「移民意識」，[21] 讓眷村作家能以批判眼

17 朱天心：〈想我眷村的兄弟們〉，頁71–73。

18 Ibid., 84–86.

19 蘇偉貞：〈序：眷村的盡頭〉，《台灣眷村小說選》，頁7。

20 Ibid.

21 Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1993), 332–333.

光檢視自己和過去政權的統一神話，質疑本土化的新潮流及新興的獨立神話，並以反傳統的語言和文學形式來描述並表達自己的感受。

一九八七年以前，眷村作家朱天心、朱天文、張大春的寫作風格傾向於傳統的寫實手法。解嚴前後，他們開始挑戰傳統敘事成規，轉而訴諸仿諷及文本互涉，連結過去與現在。他們重新解讀過去並賦予新意，同時也透過對過去的重建設法理解當下。更重要的是，釐清了歷史書寫的建構本質。借用哈欽 (Linda Hutcheon) 的說法，在他們的歷史後設小說 (historiographic metaphiction) 中，歷史書寫「憑想像重建過去」的本質，赤裸裸地呈現出來，而小說書寫本身的創作過程也同時受到質疑。對歷史書寫的關心，對小說敘事虛構本質的暴露，加上對小說美學的執迷，正突顯出上述小說家的後現代特質。在他們之前的現代主義作家，例如白先勇 (1937–) 和王文興 (1939–)，強調藝術自主。相對的，這幾位眷村作家把文學從現代主義純藝術的象牙塔，帶入政治、社會、文化、環保批判的世俗議題中，創造了後現代意識強烈的作品。眷村作家，有別於現代主義者，不把藝術視為菁英活動；他們的後現代小說與通俗文化緊密結合，並亟於追逐潮流，往往訴諸非小說的論述，例如歷史、神學、政治學、人類學、哲學、心理學、符號學、文學批評等，[22] 挑戰現代主義所堅信的學科嚴格分化的概念。當代的台灣作家，無論是所謂的嚴肅作家或通俗作家，大多仍依循寫實主義的成規。而本文所討論的這幾位眷村作家，則以後現代的手法，在解嚴後的作品中強調並同時顛覆寫實主義的傳統。

歷史與虛構

歷史與虛構間模稜兩可的關係，是解嚴前後張大春小說中一

22 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 21.

再處理的主題。本節討論張大春的兩篇短篇小說，這兩個故事都暴露出歷史書寫的虛構性，正是我所稱「再現危機」的概念。第一篇要討論的小說是〈將軍碑〉，這是台灣首度質疑歷史/虛構錯綜複雜關係的重要小說。這篇小說發表於解嚴前一年，內容顯示出國民黨官方歷史的徹底幻滅，並重新檢視歷史書寫的本質。他的小說不僅指出歷史書寫的虛構特質，也宣告僅有多重的「真相」，沒有單一的真相，藉此巧妙地將歷史書寫與虛構劃上等號。

在小說中，戰後隨國民黨政府來台的老將軍，象徵與現實脫節的國民黨政權。老將軍罹患老人痴呆症，失去和他人溝通以及分辨現在、過去及未來事件的能力。他想像自己的葬禮以及部屬親友為他而立的大理石碑時，擺出不屑於世俗認同的姿態，叫身邊的人把石碑給拆了。他想像人們歌功頌德，讚揚他為北伐革命的英雄，竟憤而要人停止胡謅。一位台灣的年輕女記者想要撰寫他的傳記，訪談時，將軍握住她的手，在腦海中將她帶領到上海，讓她看他當年鎮暴的場面中，削尖的竹竿上，插着兩百多顆血淋淋的「暴民」(共產黨員)人頭。[23]

將軍不僅在神思恍惚之時，能跨越時空的界限，他還很容易遺忘過去所作的虧心事。例如，他懷疑岳父與共產黨之間有勾結，而逼得妻子自殺。他不斷修正他的記憶，樂意自視為完美英雄的典範：盡責的丈夫、慈愛的父親，也是偉大的軍人。每次他回憶過去，會忽略某些細節，又加上其他細節。結果到了最後，連他自己也無法分辨哪些是事實，哪些是虛構。

事實上，故事中其他兩個主要角色也參與重建將軍生平的想像工程：女傳記作家將他的一生視為黨國縮影，把他浪漫化為國族英雄，而將軍之子卻視他為暴君，以斯巴達式的教育使他的童年成為一場夢魘。最後，任何敘述的可靠性皆受到質疑，歷史書寫的威信岌岌可危。這篇小說展現後現代主義對歷史敘事虛構性的重新檢討，並質疑我們透過文件、檔案或記憶來重建過去的方

---

23 張大春：〈將軍碑〉，《四喜憂國》(台北：遠流出版事業股份有限公司，1988年)，頁13。

式。結果若非承認沒有「真相」，便得接受有多重「真相」的事實；這就是我們理解歷史和文化的的方式。

在〈將軍碑〉中，歷史和虛構間的關係受到質疑，魔幻寫實的成規則受到嘲諷；平凡無奇的角色似乎具備超自然能力，而過去、現在、未來的分野則模糊不清。小說看起來像魔幻寫實，主因是敘事者蓄意保留資訊，從未披露將軍其實是患了老人癡呆症。敘事者的許多說法，目的都在誤導讀者，使讀者相信自己在閱讀一部魔幻寫實的小說。舉例而言：「將軍能夠穿透時間，周遊於過去與未來的事一直是個秘密」(頁11)；「將軍利用一整個夏天，盤桓在妻子吞服安眠藥去逝的那段時空裏」(頁29)；以及「於是將軍無所不在，也無所謂褒貶了。他開始全心全意地守候着：有一天，維揚終究也要懂得這一切的：因為他們都是可以無視於時間，並隨意修改記憶的人」(頁31)。

另一方面，張大春一九八七年的小說〈四喜憂國〉，則諧擬幾乎等同於宗教教條的總統文告，嘲弄黨國歷史建構的過程。這篇小說藉由主角重新創造總統文告的故事，告訴我們國家歷史敘事也可以捏造。

小說中許多細節強調眷村的窘況。四喜是一個退伍老兵，娶了花蓮的原住民古蘭花，生了四個兒子，其中一個是輕度智障。四喜在午夜清掃街道維生，而蘭花和智障兒則替人洗車幫忙家計。眷村中其他的退伍軍人，日子也過得同樣不堪。終身未婚的楊人龍，據傳因夜夜自慰而暴斃，因為他被發現時，死狀荒謬：他的雙手緊緊握在勃起的陽具上。但後來才知道，他實際上是被乾兒子毒死。他乾兒子謀奪他的退休俸、保險金和積蓄，毒死了他，後來又毒死另一個退伍老兵。這些退伍軍人中情況稍好的是王昌遠，他娶了一個虔誠信奉基督教的寡婦，把兒子取名為彼得。寡婦下嫁到眷村的大雜院來之後，便在鄰里間傳誦上帝的福音，企圖在大雜院裏建立一個「假洋鬼子」的道德秩序，和朱四

喜終生信奉的「總統文告」[24]形成對比，互相抗衡。

朱四喜對總統文告的崇拜，和楊人龍的諄諄教誨有關。楊人龍在大陸老家讀過師範，教四喜讀書，偶爾換一頓家常飯菜。四喜在楊人龍陪伴下，就着牆壁上糊着的舊報紙 (不是粉刷的牆壁，粉刷牆壁過於昂貴，眷村所有人家的牆上都貼着舊報紙) 大聲朗誦。[25] 對四喜而言，印在報紙上的總統文告是神聖的文字，毫無疑問應該受人崇敬。總統文告代表文章的典範、完美的社會秩序以及對中國統一大業的信仰。更重要的，對四喜而言，這是知識的源頭。但隨着蔣介石一九七五在暴風雨夜過世，便不再有總統文告了，四喜的世界也崩解了。對他而言，總統文告的滅絕代表斯文掃地 (報紙上從此只有男盜女娼)、舊秩序舊道德崩盤 (被假洋鬼子的基督教教義所取代)。最糟的是，這代表知識的滅絕，國家的淪亡。沒有來自總統文告的知識，台灣人民便無法警覺共產主義逼近的危機，便會遺忘自己來自海峽對岸，應該回歸祖國。這一切代表中國統一的希望破滅。

小說中的轉捩點出現在四喜開始創造總統文告之時：讀者突然了解，歷史敍事也可以捏造而成。為了繼續傳遞訊息，四喜決定自己撰寫總統文告——他撰寫自己的版本，寄給報社刊登。但是，當然沒有報社願意接受，因此最後只好在掃街時，挨家挨戶分發影印本。受寡婦影響而信奉基督教的古蘭花，幫忙把這些文告發送到她洗車的車主手上。每發給車主一份，就說道：「上帝與你同在。」小說結尾，四喜的孩子齊聲在夜裏唱着：「更美的家鄉，就是在天上的……更美的家鄉，就是在天上的……」海峽對岸的應許之地，等於基督教中的應許之地。

〈四喜憂國〉中，張大春嘲弄了黨國歷史的建構，仿諷宗教儀式和語言。總統文告就是四喜的聖經。據王彼得的說法，四喜供奉在神壇上的祖先牌位、蔣介石和楊人龍照片，都是「偶

---

24 張大春：〈四喜憂國〉，《四喜憂國》，頁125–146。

25 油漆牆壁花費太高，因此所有眷村房屋的牆上都貼上舊報紙。小說裏的這項細節展現出眷村裏破敗的景況。

像」。颱風帶來的大水快摧毀四喜所有的財產時，他像方舟上的諾亞一樣，蹲在壓在床上的飯桌上，把這些「偶像」頂在腦門上。楊人龍的鬼魂就是傳遞上帝福音的使者，時時出現在四喜的夢中，耳提面命要他自己撰寫文告。張大春仿諷語言的詼諧戲謔，突顯了宗教和意識型態論述間互涉的關係，同時使小說的藝術手法本身成為焦點。

後設小說與虛構的自我指涉

後現代小說的一個重要面向是關注故事書寫本身的創造過程。解嚴後眷村作家的小說中，敘事者往往亟欲利用後設技巧，暴露作者如何在小說主題及小說書寫過程上失去主控權，加劇了再現的危機感。這些後設技巧凸顯出小說的自我指涉，同時嘲諷敘事者(多半是作家)無力講述故事。

這方面我先以朱天心一九九二年的小說〈威尼斯之死〉為例。在小說中，作家坦承書寫小說時，自己完全無法控制小說的發展：作者角色的傳統概念受到嘲諷。[26] 這篇小說充分凸顯小說書寫的問題，或更準確來說，直指小說書寫的傳統概念已不可能存在。對後現代小說而言，作者角色的解構，正顯示了後現代所關切的變數、不一致及矛盾。

小說一開始，敘事者談到他身為作家的生活漫無目標。他提到某次他獲得文學獎時，宣稱會利用獎金在台灣東岸居住兩年。諷刺的是，他必須一直待在那裏，原因是大眾熱愛作家獨居在荒涼東岸，遠離塵囂的形象。因此，此處作者/讀者的關係十分複雜。這篇小說凸顯作家如何受到讀者操弄；讀者對作家行為的期待迫使作家必須照本行事。

> 控制作家的不只是讀者，他書寫的環境也決定小說的內容。

---

26 乍看之下，小說的篇名可直譯為"Death in Venice"，影射湯瑪斯·曼的作品。但譯為"Death of Venice"在理論上會更有意義，可影射巴特的「作者之死」。

從敘事開始幾年前起，他就一直在咖啡店裏寫小說。在那裏，他每天朝九晚五，假裝自己在某處的辦公室裏上班。他的目的是要避免向母親及鄰居解釋他的工作，因為他們完全不明白寫作怎能當作職業。不幸的是，他逐漸發現自己失去對小說的控制：咖啡店裏的氣氛往往左右了小說的風格與發展。舉例而言，有一次他寫了一篇關於資深作家兼環保鬥士 (以他自己為藍本) 的小說。這位作家住在台灣東岸，思考當前影響台灣問題的解決方式。他恰好走進一家氣氛不對的咖啡店寫小說：手機四處暴響。由於不斷分心，因此敘事者說：「我主人翁不肯聽我安排的離鄉出走並擇台北而居，並執意以媒體記者為業」(p. 55)。另一項決定因素是咖啡店播放貓王的歌曲。因此，我的主人翁當場把我對六〇年代有的沒有的知識、掏垃圾般的全數索去，於是他擁有了柏克萊的學位，於是他和他的女伴老像呼了麻似的不擇地皆可出的交歡，幻想自己是彼時的『花的兒女』」(p. 56)。

另一次，敘事者走進一家老上海移民經營的咖啡店。那家店裏滿是穿着講究，講上海方言的老人。他們很可能因為重聽而大聲交談，因此敘事者忍不住聽他們談話的內容。不久，他發現這些老人是國大代表，到年底時必須退職，而他們深感不滿的「兒孫」，則是在台灣掌權的國民黨領導人，例如李登輝、郝柏村及宋楚瑜。敘事者說：「我束手無策的任由進行中的小說被那幾人奪去做舞台，繼續上演他們的荒謬劇。你還會吃驚有人評此篇小說成功的顛覆了白先勇鄉愁式的遺老經典嗎？」[27] 在此處，白先勇表現出的菁英現代主義是小說嘲諷的重點，凸顯的則是作者統一性蕩然無存的後現代概念：控制小說發展的，是偶發事件和意料之外的事物。敘事者等於在宣告，他寫小說時，文學作品呈現「外在真實」的概念已經無效，反而是外在環境決定了小說的走向。

小說之所以題為〈威尼斯之死〉，主因是敘事者恰好在一

---

27 「白先勇鄉愁式的遺老經典」指的是收錄於《台北人》中的各篇小說。一般認為，這些小說是白先勇的最佳作品。這些小說講述的是1945年後，跟隨國民黨政府來到台灣的有錢外省人。他們大多來自上海。雖然身在台灣，仍活在過去政權榮光的的回憶中。

家叫「威尼斯」的咖啡店裏寫小說。這顯然呼應巴特 (Roland Barthes)「作者之死」的概念。這是後結構主義的概念，扭轉了傳統作者/讀者的關係，啟發了許多解構主義及後現代主義的信徒。敘事者暴露出自己失去作者的掌控權，並坦承他書寫的任何事物都不是設計出來的；小說裏的一切都是偶發的結果。他詢問讀者：「你想知道我創作的業務機密嗎？」接着，他提供以下的答案，比較兩種類型的作家：

> 對有些同業來說，創作始發的的剎那，可能彷彿像在一個生產線上的機器上放入確定的原料，經過一番嚴密品管的製造過程，生產出與預期中一點不差的產品，沒有更好，也沒有更壞；自然更有些同業他們的機器彷彿是一部令人豔羨的印鈔機；對我而言，創作愈來愈像是在做一個化學實驗，倒入我直覺所需的各種元素，而後會有甚麼樣的化學反應，甚麼樣的產品（黃金或大便），我完全不知道，也不想控制，有時儘管隱約感到危險，也無意避免，因為此中不可預料的不可知正就是最吸引我的啊。(p. 63)

此處作者設計的概念與「作者之死」的概念並置。後現代作家不再宣稱本身作品的再現功能；他們不認為一部文學作品是一個統一的實體，呈現出統一的外在現實。外在現實就如同創作過程中的文學作品一樣，凌亂無章、超出預期而且無從捉摸。〈威尼斯之死〉的中心主題，正是作者的消失和再現危機。

其次要談的是張大春一九九三年的小說《我妹妹》，雖然看似一篇有關少女成長經驗的單純小說，但卻充滿後設的本質。小說中突顯這種特質的主要藝術技巧，是創造了一個具有作家身份的敘事者，這位作家也在小說中書寫自己的妹妹。[28] 他的妹妹也是他所有小說的第一位讀者，處處凸顯作者/讀者間的複雜關係：

---

28 張大春：《我妹妹》(台北：聯合文學出版社有限公司，1993年)，頁39–40。

她往往就小說本質的問題挑戰他的權威，例如他為何要寫這部小說？如何書寫小說？書寫有可能嗎？控制小說的是作者嗎？虛構和真實有何關係？表面上，這是一部成長小說，以妹妹成長的痛苦為中心，但本質上，這是一部討論小說書寫的小說。同時，由於小說的主角——亦即作者的妹妹——在小說中始終是一團謎，因此小說也展現出再現的危機——文學失去了指涉性。

在《我妹妹》中，敍事者以妹妹為對象寫小說，小說中的小說正是讀者正在閱讀的敍事的縮影；小說中的小說一旦介入敍事之中，敍事行為本身便轉化為小說的主題。敍事者坦承，他在學校作文課寫到他妹妹時，控制故事發展的是環境而非作者：例如他增加許多虛構的細節，純粹是為了應付篇幅不得少於三頁的要求。[29] 妹妹不只是他書寫的題材，敍事者也常和妹妹討論他的小說藝術，妹妹是他所有小說的第一位讀者，也是嚴厲的批評者。他們常以問答形式討論，彷彿置身法庭或進行天主教的要理問答。在討論中，敍事者的妹妹常指出，他的小說中摻雜過多的現實生活，但是在他意圖描寫現實生活的作品中，又加入太多虛構成份。她的問題包括：為甚麼要寫小說？寫作有何意義？寫作是自我暴露或自我治療？作者應該融合現實與虛構嗎？該如何融合兩者？小說寫作是「創作」抑或「說謊」？[30]

語言或藝術無法了解或複製生活，使敍事者感到焦慮：妹妹雖然是小說主角，她的內心世界在整篇小說中卻是個謎。敍事者告訴我們他妹妹很晚才開始說話，兩歲之後才開口；她經常沒有理由地放聲大笑；她是個天才兒童，擅長拉小提琴；因為一位合奏的小朋友批評她媽媽行為怪異，她用小提琴砸破他的頭，從此以後不再拉琴；她擔心自己遺傳了母親的精神疾病；她在19歲時墮胎。但身為一個人，她如何思考或感覺，對讀者以及敍事者來說，都是一團謎：我們完全無法了解小說再現的指涉對象。因此，這部小說基本上講述的便是再現的危機。

---

29 張大春：《我妹妹》，頁40。

30 張大春：《我妹妹》，頁81–96。

小說針對語言的功能或失能的討論，也與再現危機的主題緊密相關。語言理應能夠傳達「真相」，或賦予人們溝通的能力。但在小說中，語言往往等同於「謊言」；各角色雖然彼此對話，但卻從未真正溝通。其次，小說中的男性角色往往利用語言控制或操弄女性角色。敍事者充分體認到語言以及所有論述的虛構成份和強大的說服力。他將家庭成員分成兩組：會說話、有能力感動人的，是男人，總是聆聽、被感動的，是女人。敍事者說：「在我們這個小小的三代家族裏面，聆聽以至於感動是稀鬆平常的事。」[31] 例如奶奶是爺爺最忠實的信徒。爺爺總是講聖經的道理，只要一有機會，就會對奶奶和其他聽眾高談闊論，申論女性的次等公民地位或相關的主題。相形之下，擅長烹飪的奶奶就缺少了在攝影機前，描述她烹飪藝術的能力。敍事者和妹妹用攝影機記錄下奶奶的烹調過程時，說道：「我奶奶那一輩的女人絕大多數當不了名廚並不是因為她們的菜燒得不好，而是她們從來沒有機會描述她們做了些甚麼、以及怎麼做的。她們失去了訴說的能力。」[32]

「訴說」和「聆聽」在小說敍事中是關鍵辭彙。懂得訴說的人控制了生活；聆聽者則受到操控。敍事者說：「……在『聆聽』着的時候，我痛苦地發現『訴說』是一種可佈的能力。它能使事情的真相變清楚、也變模糊，變強、也變弱，變對、也變錯。」[33]「訴說」可以代表「說故事」；敍事者很清楚自己說故事時，常增添或改變細節 (他虛構情節或說謊)，但他吸引了聽眾或讀者。訴說也可以代表「說謊」。人可以說出善意的謊言：妹妹墮胎後，他試着減輕她的罪惡感，告訴她說，她所做的事只是剝奪孩子痛恨自己父母的權利而已。[34]但敍事者發現，爺爺和父親訴說時，善於利用知識的力量來欺凌他們的女人；女人

---

31 張大春：《我妹妹》，頁118。

32 同上，頁122。

33 同上，頁126–127。

34 張大春：《我妹妹》，頁144–147。

沒有語言的能力，因此總是受傷，總是被操控。舉例而言，爺爺在週日佈道時說：「沒有比蛇毒更毒的，沒有比婦女發怒更暴哮的。」[35] 奶奶似乎甘於受辱，完全無知，根本無法察覺講詞中的嘲諷。她只是帶着馴服、謙和的微笑點着頭。[36] 敍事者認為，集記者、業餘畫家及不忠丈夫身份於一身的父親，不但為了情婦拋棄糟糠妻，並常用佛洛依德的理論向她分析她的行為，直到她深信不已，終至瘋狂。在敍事者的詮釋中，他的父親「設計」了他「經常扮演聆聽者」的母親的病情。[37] 他父親堅定地告訴他母親，她有精神疾病，最後終於使她承認她有嚴重的精神問題，而簽下離婚協議書：「直到現在，我都不得不這樣相信：我媽媽是在一種無力抗拒的情況下被我爸爸費盡心力地説服成一個瘋人的。」[38] 更驚人的是，我們看到，後來他父親情婦的行為舉止，和他母親竟如出一轍：強制性地清理房間，自己卻渾然不覺。語言及論述感動、操控人的力量，是「洗腦」[39]，而非事實。

在小說中，男人利用語言說謊，但別人卻信以為真。相較之下，女人說話時，毫不掩飾地說出事實，但根據一般的定義，別人卻認為她們是瘋狂的。例如，小說最後，他們的父親在他的畫展儀式中致詞時，敍事者的妹妹抓起麥克風，告訴觀眾她剛墮胎，一方面因為她不知道小孩的父親是誰，一方面也因為她擔心自己可能遺傳了母親的精神問題；她母親在那天才剛被送到精神病院。敍事者的父親「長年以來掌握發言權力的習慣並沒有立刻瓦解」，批判她說：「你，瘋了嗎？」[40] 一直將說話行為與書寫連結在一起的敍事者，承認他寫小說時，和他父親、爺爺的作為如出一轍：他把人們的經驗、話語、他自己的感受、幻覺和那些

---

35 同上，頁154。

36 同上，頁165。

37 同上，頁123。

38 同上，頁171。

39 同上，頁138。

40 張大春：《我妹妹》，頁175。

看來頗有智慧的事攪和在一起。[41] 男人用似是而非的謊言操控了女人，小說家用擺盪於虛構/現實間的謊言操控了讀者。

若眾人認為說謊的人才是「正常」，說出「真相」的人反而為「瘋狂」，傳統虛構及現實的概念也就此扭轉。將語言及虛構創造等同於謊言，顯示出對語言及敘事根本的不信任。對外在現實的不信任，因而導致顛覆性的結論：外在現實基本上是語言及敘事所建構的。若外在現實由「謊言」組成，「現實」又如何有可能再現呢？

文本互涉、主體性及語言

張大春《我妹妹》的另一項特色是戲謔式地指涉台灣一九六〇年代及一九七〇年代風行的論述，例如佛洛伊德學說、存在主義、女性主義、反共主義及搖滾樂等。雖然敘事者引用這些論述，但往往加以扭曲，將小說轉換為本質上充滿弔詭的文本，具有文本互涉的特色。由於《我妹妹》在文本互涉的運用上較為單純，因此此節主要討論的是朱天心的〈古都〉及朱天文一九九四年的小說《荒人手記》。這兩部作品牽涉到本文目前所討論的各種概念，此節的目的在於顯示文本互涉如何成為朱氏姊妹後現代文本的重要現象。在此二文本中，文本的意義必須由文本互涉的角度觀察才能理解。文本互涉的手法是在後現代文本中，凸顯再現危機的主要技巧之一。

朱天心〈古都〉的一個主要特徵，為對文學作品及歷史作品的指涉，其中最為突出的，是川端康成一九六八年的小說《古都》，內容描寫一對孿生姊妹從小分別成長於京都的兩戶人家。[42] 朱天心的文本展現了指涉川端《古都》的多重文本互涉關係。在朱天心的小說中，敘事者造訪京都，期盼能和住在美國二十年的高中同學A會面，如同川端小說中的千重子，尋找她從

41 同上，頁167。

42 Kawabata Yasunari, *Koto* (Ancient city: Tokyo: Shinchôsha, 1968).

出生後就素未謀面的孿生姊妹。A是朱天心小說敍事者的另一個自我，和敍事者分享了台北美好過去的回憶，但A一直沒有來赴約。敍事者的京都之旅成了追尋自我的旅程；她重新拜訪了她和女兒曾一起拜訪過的地方，而她在台灣的一生歷歷在目，成了她在京都所見所聞的對照。[43] 除了借用川端的小說名稱外，朱天心的文本也直接引用川端文本的段落。此外，朱天心也將台北和京都描寫為姊妹市：在日治時期，台北的地名都刻意改成京都的地名。但儘管許多地名雷同，台北和京都卻是鮮明的對比：京都仍是《源氏物語》(1001–1008) 中古老寧靜的美好城市，而台北自從日本殖民統治結束後，就成了一個醜陋無比的城市。[44] 原因在於後來的每一個新政府，都亟欲摧毀舊政府遺留下來的政治圖騰，以確保自己統治的正當性。在朱天心的《古都》中，文本指涉往往轉化為政治批評。

朱天心《古都》複雜的文本指涉網絡，和小說中一個重要主題息息相關：人力的介入摧毀了自然 (包括大自然和人性)。這部小說的主題不僅是自我的追尋，也探索人和自然和諧共處的時空。小說的文本指涉起始於小說中的一個關鍵情節：敍事者參與民進黨的一個競選活動後，覺得受到傷害。在活動中有人說，不愛台灣的人就應該滾出去。眾所周知，從一九九〇年代之後，民進黨就設計了競選策略，把台灣人化分成兩類：愛台灣的人和不愛台灣的人。「本省人」源於血緣，自然愛台灣，而「外省人」的忠誠則一直受到懷疑。小說敍事者感到自己的忠誠一再受到檢視，便自問，如果台灣不是「外省人」的家，她和她的同類可以何去何從：「有那樣一個地方嗎？」[45] 這句話轉化成一個修辭性問題，接下來便是摘自連橫《台灣通史》中的一句話和川端《古

---

43 朱天心引用的是中文翻譯本，參考蕭羽文翻譯的《古都》(台北：志文出版社，1988)。

44 彭小妍：〈朱天心的台北：地理空間與歷史意識〉，收入《空間與地域文化—中國文學空尖的書寫與闡釋》(台北市：中央研究院中國文哲所，2002)，頁413–443。

45 朱天心：〈古都〉，頁169–170。

都》中的一段情節。敘事者想望的地方，是連橫書中的「福爾摩沙」，所謂的美麗之島，也是川端小說中的京都。這是原鄉的追尋，而這原鄉與其說是地理中的真實之地，毋寧說是文學中的理想故鄉。

以下將解析連橫書中的一句話，如何成為朱天心文本中諷刺性的文本指涉。這一句話在《通史》中是文言文：「不必登岸，不必薙髮，不必易衣冠，稱臣入貢可也……」乃清朝賚塔將軍一六八〇年 (永曆34年) 寫給台灣總督鄭經，向他招降的信。鄭經是鄭成功之子，鄭成功反清復明失敗後，在台灣組織流亡政府，一六六二年 (萬曆十六年) 含恨而死。鄭經繼承父位後，與清朝且戰且議，並一再以不願薙髮為由，拒絕投降。因此，賚塔將軍永曆十四年的招降書強調，不必薙髮亦可：

> ……台灣本非中國版圖，足下父子自闢荊榛。且眷懷勝國，未常如吳三桂之僭妄，本朝亦何惜海外彈丸，不聽田橫壯士逍遙其間乎？今三藩殄滅，中外一家，豪傑識時，必不復思噓已灰之焰，毒瘡痍之民。若能保境息兵，則從此不必登岸，不必薙髮，不必易衣冠，稱臣入貢可也，不稱臣不入貢亦可也……[46]

對讀者而言，這段話似曾相識，令人吃驚。如同鄭氏父子一般，蔣介石父子也在台灣建立流亡政府。清朝將軍告誡鄭經要「識時」，令人想到現今彼岸堅持「一個中國」政策，威脅不可台獨，否則便要發動戰爭。賚塔將軍「不必登岸，不必薙髮，不必易衣冠」的承諾，不正是當下彼岸「一國兩制」的保證？朱天心的敘事者求諸歷史，點出過去和現在相似之處。她以先知的姿態，警告歷史總是一再重演，政治永遠不會改變，而老百姓的生活則掌控在一群政客手中。身為家庭主婦，她永遠不可能有機會

---

46 連橫：《台灣通史》(1920年；台北：台灣銀行，1962年重印) 卷l.1，頁51。

創造歷史，但卻堅持自己作為歷史評論者的權利，並認為自己所理解的歷史版本才是真相。這一點，事實上反映出戒嚴後台灣民眾對政治的狂熱。總是就政治議題，對乘客高談闊論的計程車司機，就是顯著的例子。小說敘事者了解自己身為個人在知識上的限制，但也質疑為何「每一個時代的光彩和苦難老是只屬於那少數幾名先知先覺、巫師術士」。[47] 大歷史或教科書中讀到的歷史，永遠是少數幾個聲稱知道真相的人所創造。大歷史的題材千篇一律是英雄、戰爭和外交關係，而像她一樣的無名小卒所敘述的小歷史，則和個人的人身安全、生活品質、環境議題等息息相關。

指涉《台灣通史》的重要性不僅於此。連橫在書中序言結尾的申告「婆娑之洋，美麗之島！」，隱含了對現況的不滿、對過去的緬懷以及對未來的希望。朱天心的敘事者心知肚明，連橫書中描述的台灣並非天堂。她指出「土番狉榛」，西班牙人及荷蘭人評論在台灣「草萊瘴濃，居者多病」，而清朝的名臣李鴻章則抱怨在這島上「鳥不語，花不香，男無情，女無義」。對連橫來說，過去幾世紀的祖先竭盡所能，讓台灣成為可居之地，忍受了眾多不利因素和困苦。但朱天心二十世紀末的小說中的敘事者，讀到連橫書中一六九七年行經嘉南平原的牛車時，驚呼「多令人神往！」[48] 朱天心的敘事者並非僅是緬懷過去，而是進一步帶出對當代台北的評論。在當今的台北，環境問題和政治的操弄變本加厲，使台北不再適合人居，甚至比連橫〈開闢記〉一章中所描述的更糟。[49] 敘述末了，敘事者引用連橫序言結尾的申告，希望台灣終有一日真能成為連橫書中的美麗之島。

除了《京都》、《源氏物語》和《台灣通史》外，朱天心的敘述中還指涉到許多文學和歷史作品或論述，包括詩人陶潛的烏托邦作品〈桃花源記〉(約420年)、又吉盛清一九九六年出版

---

47 朱天心：〈古都〉，頁157–158。

48 Ibid., 177.

49 彭小妍：〈朱天心的台北：地理空間與歷史意識〉，頁427。

的殖民地台北的旅遊指南。朱天心的敍事者便是依照該指南，重新造訪歷史遺跡或哀悼被拆除的古蹟。[50] 日本作家森鷗外殖民時期曾來訪台灣，他散步的路徑，正是敍事者祖父每日行走的同樣路徑。還有明治時期為國犧牲、抵禦外侮的的武士故事，是敍事者之女的最愛，也恰巧可與台灣政客為了個人利益勾心鬥角的情況相對照。文本指涉錯綜複雜的網絡是《古都》後現代精神的展現。在模仿或再現現實的層次上，整篇小說的敍述著墨極少，而且模糊不清，使得文學的再現機制成為問題，而若不考慮文本指涉的運作，就無法理解文本的邏輯。文本指涉錯綜複雜的網絡加深了再現的危機感，而這正是朱天心後現代文本的主要動力。

一旦文本彰顯出它本身和歷史論述的關連，作者/文本的迷思便受到挑戰，讀者/文本的關係成為焦點，同時身份及主體性的本質受到質疑。讀者面對的是《古都》中意志力過強的敍事者，她絕望地緊抓住回憶不放，藉以伸張自我的意志。然而在她求諸過去來支持自己的意識型態時，她的聲音和身份也納入了緊密交織的歷史和文學論述網絡中。這種自我的伸張和文本指涉中納入個人身份的特性，呈現出典型的後現代弔詭。如同哈欽所言：「[文學作品]已完全不是現代主義主張的獨特、象徵性、想像的『藝術品』；只有文本，書寫的文本。」[51]

解嚴後眷村作家的作品激進地跨越小說與非小說論述間的界限，表現出典型的後現代文本指涉手法。《荒人手記》的敍事

---

50 Matayoshi Seikiyo, *Taiwan: chikai mukashi no tabi, Taihoku hen* [Taiwan: Travel through the recent past, Taipei volume] (Tokyo: Gaifusha, 1996)；中文翻譯參考魏廷朝翻譯《台灣今昔紀錄：台北篇》(台北：前衛出版社，1997年)。參考李喬、蔡源煌、東年及施淑對《荒人手記》的評論，收入〈第一屆「時報文學百萬小說獎決選會議記實」〉，首次發表於《中國時報副刊》，1994年6月14–21日，重印於朱天文：《荒人手記》，頁221–235。決選會議中最後考慮可獲得首獎的兩部小說為《荒人手記》及《沉默之島》。

51 參考李喬、蔡源煌、東年及施淑對《荒人手記》的評論，收入〈第一屆「時報文學百萬小說獎決選會議記實」〉，首次發表於《中國時報副刊》，1994年6月14–21日，重印於朱天文：《荒人手記》，頁221–235。決選會議中最後考慮可獲得首獎的兩部小說為《荒人手記》及《沉默之島》。

者，一位結構主義人類學的教授，自由指涉李維史陀的神話理論、巴西部落社會中的奇特習俗；傅科的《性意識史》(*History of Sexuality*)、性、禁忌與死亡；陽性氣質與陰性氣質的論述；同性戀、性及繁殖；文學家，例如蒙田、歌德、吳爾芙、叔本華及柏拉圖；以及流行文化，如電影、流行音樂及日本卡通畫。《荒人手記》的指涉網絡令人目不暇給，形成菁英與通俗論述夾雜的百科全書式龐雜知識。評家往往迷惑於小說百科全書式的特質，抱怨小說與非小說論述的連結鬆散、混雜，故事情節常另生枝節，冗長蔓延，常使得讀者忘記故事到底在說甚麼。[52] 舉例而言，在小說中，敍事者的舞者男友動身參加定期舞蹈巡迴演出時，敍事者讀到一篇關於紅綠二色在中國詩詞中之視覺意象的文章。紅綠色譜的描述佔了四頁，形成多彩多姿的炫目網絡，毫無邏輯意義，敍事者的評論則插入其中：

> 逃避開文字的邏輯，連符號性也摒棄掉，文字成了萬花筒碎片，組合為繽爛景觀。我放逐其中忘返，純粹的色感花園，如在蒼蠅之複眼所見的世界裏營飛。[53]

這段敍述似乎脫離了主要故事情節，亦即敍事者性經歷的描述，令人困惑。但是這段文字又和小說的兩個主要主題環環相扣：官能享樂[54] 及文字煉金術。[55] 一方面沉溺於文字遊戲，一方面卻又強調文字無法傳達意義，是典型的後現代弔詭，如同敍事者所說：「天啊如何我每次被自己的語言所困，我的修辭總是跟我意圖之間存在過大過多的空隙。」[56] 一旦語言淪為文字遊戲中

---

52 朱天文：《荒人手記》，頁89。

53 朱天文：《荒人手記》，頁154。

54 施淑：〈第一屆「時報文學百萬小說獎決選會議記實」〉，收入朱天文：《荒人手記》，頁222。

55 朱天文：《荒人手記》，頁125。

56 朱天文：《荒人手記》，頁44。

的元素，語言就失去了溝通和傳遞訊息的力量；意符即意旨。

《荒人手記》雖是同性戀小說，卻根植於如此複雜的文本指涉中，將文本從浪漫的同性戀經歷，轉為對論述及語言的重新評價。對敍事者而言，文字本身證實了人的本體：人的歷史、哲學及情緒上的存在；若沒有語言，人的存在就成了虛無。敍事者的自戀，驅使他耽溺於語言遊戲，因為他深深體認到同性的愛戀沒有繁殖的可能；同性愛本身就是終點，是沉溺官能享樂的結束。他對語言的愛戀總是導致對文字遊戲的執着；走到極端時，文字不再是意義的載體，而成為純粹愛戀的對象。對敍事者而言，閱讀是「戀人絮語般開始愛撫〔下列一段〕文字」，[57] 如同羅蘭巴特在《文本的愉悅》(*Le Plaisir du Texte*, 1973) 及《戀人絮語》(*Fragments d'un discours amoureux*, 1977) 中描寫的對語言的迷戀。書寫是延續生命的行為，是對抗遺忘與死亡的努力：

> 我還活着。似乎，我必須為我死去的同類們做些甚麼。但其實我並不能為誰做甚麼，我為我自己，我得寫。
>
> 用寫，頂住遺忘。
>
> ……
>
> 我寫，故我在。直到不能再寫的時刻，我把筆一丟，拉倒，因為我再不會有感情有知覺有形體了。
>
> 如此而已。[58]

弔詭的是，敍事者一方面堅持藉由寫作抵抗死亡，一方面卻因他自己深切體認到再現 (representation) ——也就是說故事——的不可能，而削弱了這種堅持的正當性。癥結在於，再現的對象，也就是敍事者年少時期想像的中國，已永不可得。敍事者

57 朱天文：《荒人手記》，頁37–38。

58 朱天心：〈想我眷村的兄弟們〉，頁88。

是出身眷村的中年男同性戀者，描寫「統一神話」隨同蔣介石一九七五年辭世而崩解時，如此哀悼戒嚴時期他青春年代的純真信仰：「那個幸福的年代，只有相信，不知懷疑。沒有身份認同的問題，上帝坐在天庭裏，人間都和平了。」[59] 相較之下，「偉人」的死，等同於統一神話的幻滅；中國只是文字建構出來的「不可企求之地」：「我終於了悟，過去我渴望能親履之地，那魂縈夢牽的所在，根本，根本就沒有實際存在過。那不可企求之地，從來就只活於文字之中的啊。」[60]當敘事企圖呈現的指涉對象 (referent) 不可捉摸，乃至永不可企及，要如何呈現無法被再現的物事？又如何把握無法攫取的物事？《荒人手記》，如同本文所探討的其他文本，根本上要述說的，是後現代情境中再現的危機 (representation crisis)：故鄉的謳歌只是文字的構築；《古都》中的心靈伴侶永不復得；〈將軍碑〉中的史實疑團重重；以及《我妹妹》中主角心靈的空洞等等。當語言無法掌握其指涉對象，歷史、小說或生命，除了文字，還剩下甚麼？

結論：《悲情城市》，再現危機的縮影

本文討論的眷村作家小說，徹底質疑歷史書寫的可疑本質、虛構敘事的自我指涉、互文性及語言失能，使得文本成為後現代的文本，凸顯了文學敘事和歷史敘事的再現危機。這些小說家採取後現代作家的姿態，與他們在台灣解嚴後孤傲不群的態度互相呼應。他們深切體認到國族歷史敘事形塑過程詭譎多變——國民黨在解嚴前的官方歷史如此，解嚴後興起的民進黨官方歷史亦然。

本文對眷村作家解嚴後小說的解讀，有別於與某些評家的觀點。有些評家認為朱天文、朱天心及張大春之類的外省作家是「主流作家」，根植於「台灣主流文學文化」，因此是特權的既

59 朱天文：《荒人手記》，頁55。

60 朱天文：《荒人手記》，頁199。

得利益者。[61] 對一九八〇年代初期的某類作家而言，這種說法可能多少可靠，例如一九五〇及六〇年代風行的反共小說家即是。然而這僅是部分的事實，因為即使在戒嚴時期，也有許多中國出生的外省作家因批評國民黨政府而鋃鐺入獄。舉例而言，一九七〇年代，知名作家柏楊入獄服刑九年餘，而李敖在獄中時間更超過十年。本文討論的眷村作家是台灣出生的外省第二代作家。他們年輕時的教育讓他們信仰中國為祖國，也信仰統一的迷思。對他們而言，當時沒有第二種選擇，因為所有的論述目的是鞏固他們的意識型態 (或以張大春的話來說，替他們「洗腦」)。這種意識型態也是所有二次世界大戰後出生的本省人的教育。這類論述形形色色無所不在，包括政令宣導、學校課程、愛國歌曲、家庭口耳相傳的歷史、歷史書籍、個人口述歷史等。

民進黨的官方歷史於解嚴後開始成形，徹底扭轉了國民黨的國族歷史敘事。蔣介石始終未能實現反攻大陸的諾言，一九七五年黯然去世。對許多台灣人民而言，這無異是最終的背叛以及至大的謊言，嘲諷了他們一生的信仰。許多人——包括本省人及外省人——在新興的民進黨歷史敘事中「覺悟」，找到了新的自我認同。有些人，例如我所討論的外省作家，心靈的重創導致無藥可救的認同危機。就像台灣不穩定的非國家地位一樣，信仰的幻滅使他們陷入驚嚇狀態，使得他們無法再信任任何國族歷史敘事。同時，我們不應該忘記仍有陳映真這類的本省作家。他雖於一九七〇年代因閱讀共黨書籍入獄七年，直至今日仍選擇支持社會主義意識型態。我想指出的是，倘若將外省人及本省人區分為涇渭分明的兩個陣營，外省人都支持統一，本省人都支持獨立，那就不免過於簡化問題的複雜性了。

值得注意的是，從一九八七年解嚴起，迂迴指出台灣歷史文化之錯綜微妙者，多半是外省知識份子。朱天文與吳念真為侯孝賢的《悲情城市》所共同創作的電影劇本，便是值得討論的例

---

61 Cf. Shug-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law* (New York: Columbia University Press, 2004).

子。[62] 到目前為止，探討一九四七年二二八事件的作品多如汗牛充棟，充滿爭議，《悲情城市》的電影拍攝為首開先河的作品之一，於解嚴前就開始醞釀。二二八事件在戒嚴時期是禁忌題材，事件起因並不明確。此事件觸發了當年台灣動亂的連鎖反應，導致一九五〇年代起始的白色恐怖。[63] 這個事件是國民黨政權無法磨滅的污點，從解嚴以來，民進黨支持者便一再利用此事件否定國民黨統治台灣五十年的正當性。二二八事件的研究探討，至今已發展為一個公共工程，兩黨支持者都亟於利用此事件作為政治籌碼。[64]

《悲情城市》上映後，許多評家深感不滿，因為這部電影利用二二八事件作為焦點引起大眾注意，但完全未直接討論事件本身。廖炳惠認為，這部電影大可以利用一個「正常人」，而非聾啞攝影師見證歷史事件；可以說話的人可能更能傳達「真相」。此外，根據廖炳惠的說法，以攝影師的妻子作為電影的敘事者，由她書寫日記來記錄下家庭悲劇，顯示「電影怯於面對這種文化

---

62 電影「劇本」是吳念真、朱天文及侯孝賢三人合作的成品。吳念真先為電影寫了原始的「對話」，朱天文再接着寫每一個場景的劇情說明。之後在拍攝其間，兩人都與侯孝賢一起討論演出場景的對話。參考吳念真及朱天文：《悲情城市》(台北：遠流，1989年)。

63 1947年2月28日，一名台北警察意外射殺了一名人群中的圍觀者。這名圍觀着當時正目睹一名女香菸攤販遭到公賣局的調查員痛毆。這樁事件加深了民眾對國民黨政府的不滿，因此2月28日時，城裏的市場、工廠及學校開始了大規模的抗議。中午時分，群眾在台灣省行政長官公署示威時，警衛用機關槍掃射人民。這樁事件稱為二二八事件，引起了接下來一連串釀成反抗運動的事件。最近一部台北市文化局資助的紀錄片主要描寫的就是已過世的香菸攤販及她的女兒，這部紀錄片顯示在關鍵性的那天，一名軍人想向她買一包煙。他在掏錢付給她之前就開始吸煙，但旁觀者以為他向她搶了那包香菸，他們開始痛打他，直到公賣局調查員出現在現場，參考〈引爆228人物林江邁母女紀錄片首映〉(阿兵哥買煙，被誤會要鬧事；映像探索其後遭遇及心境轉折)，《聯合報》(2006年12月19日)，C6。但根據民進黨的說法，這部紀錄片是由馬英九及國民黨陣營所捏造。參考〈228事件60週年藍綠搶人大戰〉，《聯合報》(2007年1月7日)，A4。

64 此事件的紀錄證據，參考藍博洲：《幌馬車之歌》(台北：時報出版公司，1991年)，以及藍博洲：《沈屍，流亡，二二八》(台北：時報出版公司，1991年)。亦可參考《二二八事件資料選集》(台北：中央研究院近代史研究所，1992年)，共四冊。以該事件創作的短篇小說可參考林雙不：《二二八台灣小說選》(台北：自立晚報出版社，1989年)。

及政治的象徵暴力」；就廖而言，這種政治文化是無法檢視自身錯誤的。換言之，這部電影「以一種美感的反昇華及政治上的無可奈何，來代替、甚至壓抑真正需面對的問題。」[65] 有評家認為侯孝賢不敢採取激烈手段，乃隸屬「主流」意識型態下的保守主義。根據張誦聖的說法：「他 (侯孝賢) 的藝術性似乎跳脫台灣保守的主流文學文化，實際上仍根植於這種文化中。侯孝賢的劇作家朱天文及吳念真都是卓然有成的主流作家，而《悲情城市》的中心主旨也與國民黨政府的反激進文化 (antiradical culturalism) 互相呼應，因此這樣的結果並非意外。」[66]

依個人淺見，正因所討論的事件不可言說，而事件的「真相」又撲朔迷離、充滿禁忌，因此《悲情城市》欲言又止，調性微妙迂迴而顯得輕描淡寫。選擇聾啞人士正符合這樣的目標：該事件影響深遠，既難以想像也無法言傳。由此觀之，電影出色地呈現出本文所關切的再現危機。由於真相無從得知，因此侯孝賢從未告知觀眾何謂「真相」。反之，他選擇指出：二二八事件的發生，可能是多重因素交互影響下的爆發。例如，許多來自中國的移民使用的是北京話或不同區域的語言，包括上海話及其他吳 (長江三角洲) 語或粵語。他們和僅通台灣話或日語的本地居民來往時，便遭遇到溝通問題；為爭奪地盤而惡鬥的上海及廣東幫派，與地方流氓產生衝突；不同的政治意識型態及經濟利益也彼此互相矛盾。凡此種種，都是事件發生的原因。[67] 在我看來，無法或拒絕提出單一「真相」，便是這部電影不妥協立場的特

---

65 廖炳惠：〈既聾又啞的攝影師〉，收入迷走及梁新華編：《新電影之死》(台北：唐山出版社，1991年)，頁129–134。

66 Shug-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, 165–167.

67 Cf. Peng Hsiao-yen, "Historical Revisionism in Taiwanese Literature and Culture: A Post-Martial Law Phenomenon," in Christina Neder and Ines Susanne Schilling, ed., *Transformation☒Innovation?: Perspectives on Taiwan Culture* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz KG, 2003), pp. 13–28; Christopher Lupke, "The Muted Interstices of Testimony: A City of Sadness and the Predicament of Multiculturalism in Taiwan," *Asian Cinema* (Spring 2004), pp. 5–36.

色。[68]《悲情城市》非但不遵守國民黨政府的「反激進文化」，也拒絕任何政黨可能捏造的單一「真相」版本。

同理，對我而言，選擇女性擔任電影中的敍事者，正表現出電影的「激進」立場。寬美是整個事件的紀錄者，她柔和的聲音與銀幕外傳來的聲音形成明顯對比。她的聲音雖然柔弱，卻努力憑藉個人記憶，設法聯繫支離破碎的資訊，貫串了整部電影的所有事件。相對的，從收音機持續發出的銀幕外的男性聲音，似乎音量強大並具有歷史意義，但會隨着收音機的開關而出現或消失。諷刺的是，銀幕上發生的日常瑣事也會掩蓋掉這些聲音。例如電影一開始，長子的妾正在分娩，同時收音機裏可以聽到天皇宣布日本向同盟國投降。天皇並未出現在銀幕上，和分娩中女性的呻吟以及新生兒尖銳的哭聲對照，他的聲音顯得無關痛癢。二二八事件發生當天，台灣公署行政長官陳儀催促台灣人民維持秩序的聲音，也可以從收音機上聽到。此時醫院裏的醫生及護士屏息聆聽，但因為收音機故障，頻率不斷需要調整，使得天皇的聲音時斷時續。作為電影中的道具，收音機提醒了觀眾：歷史或許是一種「建構」，是廣播或新聞節目中出現的報導。

如果男人創造了歷史，那麼這部電影就告訴了我們，真正在歷史後果中度日受苦的，是女人。電影獨到的設計賦予寬美歷史學家的角色；她書寫日記時，手裏握着一枝代表歷史的筆。收音機裏的聲音是公眾的，無關個人；與這些聲音相比，寬美的書寫日記 (敍事) 是個人私密的行為。她歷經各種歷史事件，但無法完全理解事件的意義。唯一確定的是，從女性觀點來看，這些事件的影響造成無法彌補的創傷，因為這些事件帶走了她摯愛的人，

---

68 侯孝賢為2004年5月4日創立的「民主行動聯盟」創始人之一，這顯示出他的反抗主流位置。根據該聯盟的宣言，「學術語文畫界發起籌組的『民主行動連ㄇㄨㄥ』今天發表成立宣言，強調台灣社會雖號稱進入民主過程，卻導向無法溝通社會；選舉成為政治操弄的工具，盛會有形成新型態極權政治的危機，因此成立聯盟，並發起再啟蒙的新文化運動，凝聚共識後，將召開民間國是會議，發揮社會自保的機制。聯盟發起人還自問是藍色或綠色？答案是透明的無色。」參考〈民主行動聯盟發表宣言：凝聚共識辦國是會議〉，中央社，2004年5月4日。

包括丈夫、兄長及許多朋友。從她的觀點出發，我們看到一則以悲劇收尾的愛情故事，以及一部男性折損的家族史；家族中倖存的男性，只有年邁的父親和發瘋的兒子。假如國族歷史敘事講述的是英勇為國犧牲的英雄，她的個人敘事講述的就是平凡的升斗小民，在歷史洪流中不知為何而戰、因何而死；她微弱的女性聲音呈現出多重觀點，徹底顛覆了官方歷史。[69]

《悲情城市》中，聾啞的攝影師及女性敘事者只是兩個邊緣角色，在國家歷史敘事中必然遭到忽略與遺忘。就我所見，這部電影呈現出反叛主流的的立場，支持個人甚於國家，強調邊緣而非主流。侯孝賢及朱天文之類的台灣外省作家和知識份子從未參與歷史事件，對他們當中許多人而言，二二八事件是他們繼承而來的原罪，是國民黨統治台灣的遺產。他們以此不可言說的事件作為題材，尋找的是救贖，而非「真相」。解嚴後，他們突然發現自己在新興的民進黨意識型態中，被貼上了「外來人」的標籤，卻仍然頑固地選擇所身處的邊緣狀態。就因為身處邊緣，他們才能看到官方歷史所拒絕面對的——無論是國民黨或民進黨的官方歷史。各政黨的歷史敘事互相矛盾，並爭相堅持各自的唯一「真相」版本才具有正當性，使得二二八事件成為解嚴後歷史重建的象徵。電影《悲情城市》，正是台灣解嚴後再現危機的最佳縮影。

---

69 Peng Hsiao-yen, "Historical Revisionism in Taiwanese Literature and Culture: A Post-Martial Law Phenomenon," pp. 13–28.

一生二，二生三
——論《靈山》的多人稱敘述

危令敦

你是誰？你去哪兒？你找甚麼？你愛誰？你要甚麼？你等甚麼？你有甚麼感覺？你看得見我嗎？你聽得見我嗎？[1]

——米歇爾·布托爾

我不知道……不知道……他是否就是我……你是否就是我……我是否就是這三個人……[2]

——卡洛斯·富恩特斯

人是無法分割的多面體，人的本體只存在於對話之中：人在本體之中找到異己。[3]

——托拓洛夫

高行健的文學創作重視技藝的探索，其代表作《靈山》亦不例外。此書備受注目的敘事特色，莫過於作者所主張並付諸實踐的「人稱的轉換」法 (高行健1981:13–18)。這也是高行健獲得2000年諾貝爾文學獎的重要原因。根據諾貝爾文學獎評審委員會的頌詞，《靈山》

> 由多重敘事編織而成，有互相映襯的多個主人公，藉以展現同一自我的不同面向。作者靈活自在地運用人稱代名詞，急遽轉換敘事觀點，迫使讀者對所有人物的告白產生質疑。這

---

1 桂裕芳譯1983:210。

2 亦潛譯1999:314。

3 Todorov 1984: x–xi.

種寫作策略來自於他的戲劇創作。他的劇作常常要求演員在扮演角色的同時，又抽離自身，從外部描述。由「你」「我」、「他/她」等人稱代名詞，呈現複雜多變的內心距離(瑞典皇家學院2001:13)。

此說固然有理，不過，高行健對小說中人稱轉換的興趣，並非完全源自他對戲劇表演的思考，也來自他對小說第二人稱敍述的探索。高氏早期對人稱轉換的議論，是在介紹第二人稱敍述的脈絡裏出現的。此外，若從小說呈現主人公行事主體的角度來考量，《靈山》在敍述層面上最重要的人稱代詞應為標示無名男主人公一體三面的「你」、「我」、「他」，女性人稱代詞「她」為該角色對異性之想像，在敍述層面上扮演的功能反而位居次要。以這三個人稱代詞為此一男性角色所展開的三個敍事段落，分別為第一、第二和第三人稱敍述，三者合一則構成小說的三聲敍述 (triple-voiced narration) 或多人稱敍述 (multiperson narration)。[4]

從高行健的創作理論和實踐來看，在三種敍述聲音之中，第二人稱敍述無疑最為重要。一方面是因為高氏對第二人稱敍述情有獨鍾，他不僅撰文推介第二人稱敍述，更將之付諸實踐，在早期的短篇小說裏一再探討其呈現角色主體之可能性。在他筆下的第二人稱代詞，所指人物往往是小說敍事者深入交談的對象或自我，是衍生多人稱敍述和建構人物主體的基礎。另一方面，由於第二人稱敍述是二十世紀後半葉新興的敍事方式，高氏在這一方面的探索，實為華文文學與國際文學對話的一次努力，值得留意。根據白賴恩．李查森 (Brian Richardson)《不自然的聲音：現當代小說的極端敍述》(*Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern*

---

4 「三聲敍述」是白賴恩·李查森的術語，但他較常用「多人稱敍述」一詞。多人稱敍述有兩類：第一種是以不同的人稱代詞指稱不同的角色，第二種是以不同的人稱代詞指稱同一角色，《靈山》當屬後者，見 Richardson 2006:64, 70。李奭學的看法與諾貝爾評審委員會相似，認為《靈山》有「四種敍述聲音，卻是四合一，是同一個人化成四種角度喃喃自語。」李奭學2001:76。

and Contemporary Fiction) 一書的研究，當代小說傾向於反寫實，而且對「不自然」的敍事方式特別熱衷；在眾多敍事實驗裏，第二人稱敍述與多人稱敍述尤其重要 (Richardson 2006:17–36; 61–78)。兩種敍事方式的結合，正是《靈山》人稱轉換敍事架構的基礎。

以下關於《靈山》多人稱敍述的討論，將從第二人稱敍述着手，辨析其敍述特點和在《靈山》裏的運用，然後探討第三人稱敍述作為「中性的眼睛」的特殊處理方式。由於第一人稱敍述與其他現代小說沒有太大差別，不作詳細討論。本文期望通過對第二及第三人稱敍述的分析，理解《靈山》多人稱敍述的架構、特色以及主人公一體三面對話的性質。

二

第二人稱敍述 (second-person narration) 或第二人稱敍事文 (second-person narrative) 由來甚久，其歷史可追溯至十九世紀的歐美文學作品。此一敍述聲音引起實驗小說作者的興趣，則晚至二十世紀五十年代。一九五七年，法國新小說家米歇爾．布托爾 (Michel Butor) 發表長篇小說《變》(*La modification*)，歐美文壇風氣丕變，從六七十年代開始湧現一批以第二人稱敍述為主導的文學創作 (Richardson 2006:17–36)。

根據傅魯德尼克 (Monika Fludernik) 的定義，第二人稱敍述即以呼告代詞「你」指稱主角的敍事文。[5] 歐美文學裏常見的第二人稱敍事文具有四大特點：

1. 第二人稱敍述屬於「非自然或刻意為之的敍事文類型」(nonnatural or contrived types of narrative)；
2. 文中的「你」並非純粹的「呼告對象」(address you)，而同時是「敍事文之行動主體」(narrative you)；此一「行事

5 據傅魯德尼克的研究，「第二人稱敍述」的命名並不恰當，「第二人稱」所指其實是呼告代詞 (address pronoun)，而一些歐洲語言裏的呼告代詞並不限於第二人稱。不過，由於第二人稱是最主要的呼告代詞，她還是沿用了「第二人稱敍述」的說法，見Fludernik 1993:219。

者」(actant) 往往是故事的主角，敍述事綱的執行者；

3. 然而，第二人稱敍事文裏的「你」又是流動的，難以捉摸的，既指小説的主要角色，也可指敍述對象，甚至文本以外的讀者；

4. 第二人稱敍述最突出的效果是能引起讀者的關切之情，此種敍述聲音能將讀者迅速融入故事裏，較諸第一人稱或第三人稱更為有效 (Fludernik 1994:281–93)。

傅氏的總結以第二點最為重要，是討論和理解高行健小説裏第二人稱敍述的關鍵。第二人稱作為呼告對象與行事者的不同用法，在中國當代文學裏出現得較早。有兩個散文的例子值得一提：一是方志敏的〈可愛的中國〉，二是李株的報告文學〈這樣的戰士——紀念人民英雄何大慶同志〉。[6] 前者的第二人稱為「你」和「你們」，或稱「朋友」，所指為文本以外的讀者，是作者傾訴愛國情感的對象。此處的第二人稱代詞為純粹的呼告對象，與敍述事綱並無關係。[7] 李文中的第二人稱為「你」，所指為主人公何大慶；此處的「你」既是敍述者的呼告對象，作者愛國感情的傾訴對象，也是文中的行動主體，敍述事綱的執行者。[8]

在七十年代末期，引起高行健注意的第二人稱敍述小説有王蒙的〈布禮〉和劉心武的〈樓梯拐彎〉。前者其實甚少用上第二

---

6 方志敏的文章無寫作日期，發表於一九四九年以前，一九五一年及一九五二年分別再版。文章見方志敏1965。高行健在介紹第二人稱的文章裏，曾提到這一篇散文和《黃河大合唱》的歌詞；他認為前者「創造性地運用了第二人稱」，後者為「運用第二人稱進行語言藝術創作的成功之作」。見高行健1981:14。李文見李株1950。

7 以「你」為呼告對象的例子：「朋友，想想看，只要你不是一個斷了氣的死人，或是一個甘心亡國的懦夫，天天碰着這些惱人的問題，誰能按下你不挺身而起，為積弱的中國奮鬥呢？」以「你們」為呼告對象的例子：「朋友，這是我不能忘記的一幕悲劇！那肥人指揮着的鞭打，不僅是鞭打那三個同胞，而是鞭打我中國民族，痛在他們身上，恥在我們臉上！啊！啊！朋友，中國人難道真比一個畜牲都不如了嗎？你們聽到這個故事，不也很難過嗎？」方志敏1965:5，12。

8 以「你」為行事者的例子：「你把機槍交給別人，只帶一顆手榴彈去追擊：你衝在追擊部隊的先頭，繳到一門迫擊炮、一挺機槍和一支步槍，還兩人合繳一挺機槍，捉了五名俘虜。」李株1950:84。

人稱，而且並不顯著；[9] 後者與李文相近，第二人稱代詞「你」指小說主人公，既是呼告對象，也是行事者。進入八十年代以後，第二人稱敍述得到重視。香港作家也斯的長篇小說《剪紙》，就局部運用了第二人稱敍述，其敍事特點與劉心武的作品相近 (也斯1982)。[10] 一九八九年，張賢亮在香港出版《習慣死亡》，莫言在大陸發表〈你的行為使我們恐懼〉和《十三步》，都是第二人稱敍述小說的突出例子 (張賢亮1989；莫言1991；莫言1989)。

高行健推介第二人稱敍述，因為他特別關注第二人稱敍述的感染力，尤其文本如何借此與讀者溝通的問題。這也是傅魯德尼克所提到的第四點。一九八〇年，他發表〈再談小說的敍述語言：文學創作雜記〉一文，介紹第二人稱敍述，兼及「人稱交替使用」的問題 (高行健1980)。[11] 他指出，第二人稱敍述是西方的一種「新技術」，在當代小說中的運用已越來越普遍，並舉米歇爾·布托爾的長篇小說《變》為例 (高行健1981:6，15)。根據他的看法，第二人稱敍述與傳統第三人稱敍述側重不同的效果：如果第三人稱敍述表現的是一種客觀敍事的姿態，第二人稱敍述引發的是讀者主觀介入的閱讀態度。換句話說，第二人稱敍述通過直接呼告，減少「讀者同敍述者或主人公的距離」，將讀者引入小說。不過，高氏提醒中國的作家，第二人稱敍述不易為，而且效果強烈，必須謹慎使用：「作者如果沒有把握能引起讀者的共鳴，最好不要用第二人稱。第二人稱是一種非常強烈的表現手段，一般用在畫龍點睛之處」(高行健1981:14)。[12] 高氏對兩種不同人稱敍述的觀察，與學者的看法相近。安·傑

---

9 〈布禮〉發表於一九七九年。小說中比較顯見的第二人稱敍述例子為以下一段：「你摸一摸桌子、牆壁、床欄杆，溫吞吞的。你摸一摸石頭和鐵器，燙手。你摸一摸自己的身體，冰涼。鍾亦成的心，更冷。」王蒙1990:51。

10 也斯在七十年代初已向港台讀者介紹第二人稱敍述小說，當年他翻譯了卡路斯·富恩特斯 (Carlos Fuentes) 的〈愛娜〉，見梁秉鈞譯1972:84–127。

11 收入文集後改為〈人稱的轉換〉，見高行健1981:13–18。

12 高氏此說有修辭學上的道理，呼告辭格一般用在「情感急劇處」。見陳望道2001:129。

佛遜 (Ann Jefferson) 曾指出，第三人稱敍述長於從旁描繪小說角色，而第二人稱敍述側重的是「主體間的交流」(intersubjective communication)，敍述者與呼告對象之間的互動即交流之一種 (Jefferson 1980:99)。若讀者與文中的「你」認同，自能與現身或隱匿的敍述者產生對話。

人稱之所以成為學術討論的焦點，肇因為法國新小說對寫實小說人物觀的質疑和揚棄。二十世紀五十年代，新小說作家宣稱小說「人物」已死，所謂「人物小說」亦成過去。小說要處理的已非「人物」的「客觀再現」，而是如何呈現無名或匿名的主要角色——特別是它們無法界定、難以捉摸的主觀意識與視點。至於小說的其他角色，亦非具體「人物」，而是主要角色所感、所夢、所想、所思之幻影 (Jefferson 1980:58–63)。對人物觀的否定，在小說文體上的具體表現，就是對人名的揚棄，以及以人稱代詞取代人名的作法。阿．羅布–格里耶 (Allain Robbe-Grillet) 主張，新小說應以「無名的、透明的他」來指稱小說角色。娜塔莉．薩羅特 (Nathalie Sarraute) 將自己的小說視為二十世紀「無名我」文學傳統的一部份。布托爾在《變》裏雖保留角色姓名，卻以第二人稱講述故事 (Jefferson 1980:98–99)。

高行健對人稱的重視，與他要放棄傳統小說的人物觀，呈現角色的主觀意識與視點不無關係。他曾表示，《靈山》是一本「以人稱替代人物，以心理感受來替代情節，以情緒變化來調整文體」的小說 (高行健1996:176)。在〈文學的理由〉一文中，他進一步解釋將主要角色，或作家本人的替身，一分為三 (個人稱) 的敍述手法：「作家這我，可以是作家本人，或等同於敍述者，或變成書中的人物，既可以是他，也可以是你，這敍述者主體又一分為三。主語人稱的確定是表達感知的起點，由此而形成不同的敍述方式」(高行健2001:20)。至於從第二人稱敍述中「派生」出來的配角「她」(高行健1990:341；高行健1996:177)，亦非寫實小說之「人物」，而是主人公想像的幻影。如此種種，均可視為法國新小說的流風遺緒。

高行健對小說裏第二人稱運用的理解，與九十年代以後興起的第二人稱敍述研究，有一些共通之處。他在文中首先指出傳統小說裏第二人稱作為呼告對象的一般功能，然後再論及當代小說裏第二人稱作為行事者的特殊功能。他認為，古典小說及評彈裏經常提及的「看官」，模擬的是說書人直接呼喚聽/觀眾，與之溝通的方式，此即第二人稱在古典小說裏運用的例子。[13] 古今第二人稱用法的差別，在於古典小說的第二人稱「只局限在作者對人物和事件的評論中，現代人寫小說則擴大到小說的敍述語言中去」(高行健1981:14)。所謂「小說的敍述語言」，所指為「除人物對話之外的文字。後者在一部小說中往往佔絕大部分的篇幅」(高行健1981:10)。高行健認為，在敍述中運用第二人稱的現象反映了「小說寫作技巧的一個進步」(高行健1981:14)。雖然他的解說並不詳盡，第二人稱在「敍述語言」中的運用，大概可以理解為以呼告代詞標示行事者的處理手法。他忽略的是「看官」的身外型性質(置身所講述的故事之外)，它與現代小說裏(或高氏本人的小說裏) 刻意經營的身內型呼告對象 (置身所講述的故事之內) 有很大的差別。而且，傳統的「看官」只是呼告對象，並沒有在敍述過程裏轉化成行事者。

二

高行健早期的短篇小說數量不多，可是在有限的作品裏，第二人稱敍述卻扮演着相當吃重的角色。早期的短篇小說集《給我老爺買魚竿》收錄十七篇作品，其中九篇運用了第二人稱敍述。[14] 這些短篇練習，為《靈山》的第二人稱——乃至於多人

13 在寫這篇短文的時候，高行健沒有考慮到現代小說和戲劇裏，敍述者(或說書藝人) 與角色 (而不是讀者或觀眾) 直接對話的情景，而這一點，正是高氏日後劇作的一大特色。中篇小說〈有隻鴿子叫紅唇兒〉和戲劇《山海經》都是現成例子。

14 這九篇小說為：〈朋友〉、〈雨、雪及其他〉、〈路上〉、〈海上〉、〈花豆〉、〈圓恩寺〉、〈母親〉、〈河那邊〉、〈給我老爺買魚

稱——敍述作了準備。[15] 此一短篇小說集的第二人稱敍述有八個特點：

1. 大部分的第二人稱敍述屬於傅魯德尼克所說的「『我』與『你』敍事文」(*I* and *you* narrative)。小說中的敍述者是在場的，以第一人稱發聲，並以第二人稱直接向呼告對象說話 (Fludernik 1993:225; Fludernik 1994:288)。高行健較少運用無「我」的第二人稱敍述；[16]
2. 小說裏的呼告對象可以是文本中在場的聆聽者，也可以是敍述者想像中的談話對象；[17]
3. 呼告對象不限一個，可以是兩個，也可以是三個；[18]
4. 呼告對象可以是其他角色，也可以是敍事者自身；[19]
5. 呼告對象可以是身外型 (不曾參與所述故事) 或身內型 (曾參與所述故事) 的角色；[20]
6. 不同的呼告對象可用相同的，或不同的第二人稱代詞 (「你」或「您」) 來指示；[21]
7. 呼告對象轉化為行事者的程度有別，有些角色只參與對

竿〉。高行健雖然沒有在小說集的〈跋〉裏談及第二人稱敍述，可是他提到人稱的運用和人稱的轉換是他在這批小說裏努力嘗試的一個新個方。見高行健1989:260–61。

15 高行健在另一篇文章裏表示，「在《靈山》之前寫的小說，找尋的是敍述角度和敍述方法」。此說可以理解為他對不同人稱敍述——特別是第二人稱敍述——的練習，是撰寫《靈山》的準備。見高行健 1996:177。

16 例子包括〈朋友〉、〈路上〉、〈海上〉、〈花豆〉、〈圓恩寺〉、〈母親〉、〈給我老爺買魚竿〉。

17 例如，〈路上〉、〈海上〉、〈圓恩寺〉的主要呼告對象都在現場，〈花豆〉和〈母親〉的主要呼告對象只存在於敍事者的想像裏。從漢語修辭學的角度來看，前者為「呼告」辭格，後者為「示現」辭格。「示現」即將不在眼前的事情說得猶如在眼前一般的辭格，同樣用在情感急劇處。見陳望道2001:126–30。

18 〈圓恩寺〉和〈母親〉都有兩個呼告對象，〈路上〉有三個。

19 〈母親〉為一特殊例子。小說裏的「你」有兩個所指：一為母親，另為敍事者自己。

20 〈圓恩寺〉有兩個呼告對象，分別是身內型與身外型呼告對象。

21 具體例子可參看〈路上〉。

話，有些則完全介入敍述事綱，成為心理描寫的對象或行事者；

8. 絕大部分情況下，第二人稱代詞所指為小說裏的角色，而不是讀者。

從以上總結可見，高氏早期的短篇小說創作對第二人稱敍述，特別是呼告對象的處理，做了很多實驗。不過，以上諸種實驗，在《靈山》裏並沒有完全派上用場。與高氏的短篇小說比較，《靈山》的第二人稱敍述相對簡單，有以下四個特點：

1. 高氏大部分短篇小說裏的第二人稱敍述，敍述者的發聲位置非常明顯，只有在〈雨、雪及其他〉和〈河那邊〉兩篇作品裏，敍述者方才隱去，成為無「我」的第二人稱敍述。《靈山》主要採用了這種隱匿敍述者發聲位置的第二人稱敍述。
2. 〈圓恩寺〉、〈路上〉、〈海上〉、〈花豆〉、〈母親〉、〈朋友〉、〈給我老爺買魚竿〉諸篇均為顯示第一人稱的「我」與「你」敍事文。《靈山》只有三章的第二人稱敍述作此處理。
3. 雖然高行健喜歡在短篇小說裏安排多個呼告對象，《靈山》裏的第二人稱敍述卻只有一名呼告對象，與〈雨、雪及其他〉和〈河那邊〉相似。
4. 在〈路上〉、〈海上〉、〈母親〉三篇作品裏，呼告對象均不止一人，但最重要的實驗，在於敍述者的自我呼告——即小說裏的「敍事自我」(narrating self) 在憶述往事的過程裏，以第二人稱展開與「歷事自我」(experiencing self) 的直接談話，甚至進而描述歷事自我的內心活動與行動細節。[22] 敍述者的自我呼告與自我描述，可說是高行健第二人稱敍述的標記。此一特點在《靈山》裏有充分的表現。

三

22 「敍事自我」和「歷事自我」的觀念，見Cohn1978:143–72。

高行健在構思《靈山》的結構時，首先考慮的並非人物或情節，而是男主角的主觀意識和相關的人稱運用。[23] 具體來說，他思考的是第二人稱和自我呼告的運用。他相信，第二人稱最宜用來表現男性角色的自我意識：「男人進行內省的時候，把自我作為對方『你』來解剖，可以減輕心理障礙，內心獨白時，很容易變成第二人稱」(高行健1996a:262)。[24] 他對自我呼告情有獨鍾，實與他的中國大陸經驗有關。他曾說過：「在毛澤東實施全面專政的那些年代裏，[……]一個人如果還想保持獨立思考，只能自言自語，而且得十分隱秘。[……]自言自語可以說是文學的起點」(高行健2001:11)。《靈山》的人稱結構，亦產生於作者流亡時的內心對話：[25]

> 旅行中我總在思考，總在跟內心的我說話，久而久之就發現說話的對像是你，而不是我。也就是說，跟自己進行對話的時候，這個自我就投射為你而變成一個虛擬的對象，談話的對手。我突然開悟了，小說的結構可以是「我」與「你」，就是人稱的結構(高2008:282–83)。

故此，《靈山》裏的主人公並沒有名字，他的形象和性格描繪從缺，「情節」亦因對話的隨意性而顯得零散無序，也並不完整。小說的開展，大體上依賴的是兩條敍述主線的穿插推進：第

---

23 《靈山》第七十二章裏的說法：「他問是不是可以有常識以外的寫法？正像故事一樣，有從頭講到尾的，由從尾講到頭的，有有頭無尾的，有只有結局或只有片斷講不下去的，有講也講不完的，沒法講完的，可講課不講的，不必多講得，以及沒甚麼可講的，也都算是故事。……『書中的我，你，她和他，難道不是人物？』他問。」高行健1990:502–03。

24 高氏相信，女性內省時，可用第三人稱敍述來表達：「女性內省時，往往把自己異化為第三者『她』，才能把承受的痛苦發洩出來。進入到內心獨白或交流的時候，潛意識也通過語言人稱的變化流露出來」(高行健1996a:262)。

25 關於高行健逃避政治迫害的自述，見高行健1996b。

一條是第二人稱敍述，第二條是第一人稱敍述。根據高氏本人的說法，此為小說的「第一層結構」。在第一層結構裏，第一人稱自述以紀實為主，第二人稱敍述則偏重虛構，是第一人稱「我」對自己精神面貌的一種想像與對話：

> 第一人稱就是「我」在長江流域的一個漫遊者，見到的是真人真事，這是「我」在現實中的旅行。同時又有一個神遊者，就是「你」在作一個精神的旅行，在和自己的內心進行對話，這個「你」產生於同一個人(高2008:283)。

所謂「現實」，指小說主人公「我」在四川、貴州、安徽、湖北、湖南、江西、福建、浙江、上海等地漫遊以及最後回到北京的種種見聞。此一敍述主線最後以某個地點不詳的雪地作結。「神遊」的主人公「你」則從烏伊鎮出發，尋找靈山，在登上崑崙山後，敍述便結束於某座大雪山之上。前者由西而東，終於北方；後者從東而西，終於西北，方向相反。雖然兩條敍述主線所佔篇幅相若，可是從小說篇名和主題來看，所謂「派生」的第二人稱敍述顯然更為重要，因為此條敍述主線呈現的正是小說主人公比較私密、內在的一面，包括他與女性的關係，童年的回憶，以及尋找靈山的主題。[26] 換句話說，第二人稱敍述表現的是主人公主體非常關鍵的面向。第二人稱敍述宜「用在畫龍點睛之處」，大抵就是這個意思。

《靈山》的第二人稱敍述與〈河那邊〉相同，基本上屬於無「我」的第二人稱敍述。「你」只有一個指涉對象，即敍述者

---

26 參看Lee 2001:237–38的討論。雖然李奭學認為《靈山》是「佛門寓言，在在指向心靈悟境」，屬於朝聖文學之一種 (李奭學2001:76)，小說主人公尋找靈山其實事出偶然，而且源於遊客的「好奇心」與「好勝心」(高行健1990:3)，本來動機與精神信仰無關 (參考李奭學譯1989)；第二人稱敍述裏涉及靈山的章節也不多 (參看第六十六、第六十八及第八十章)，遠遠不及男女情欲關係的描繪。《靈山》女性角色之多，甚至引來漢學家的提問：所謂《靈山》之旅，莫非實為「追尋一名女子的漫長之旅」？見Gálik 2003。關於高行健長篇小說裏的性別關係與性別主體問題，可參考趙毅衡2001；Xu 2002。

自身，而且沒有經過呼告就直接以行事者的身份進入敍述事綱，由敍述者觀察與描述其行動與內心活動。若不論時態問題，這種第二人稱敍述與白賴恩所説的「標準模式」相當接近 (Richardson 2006:18–28)。[27] 第二人稱「你」作為意識中心及行事者的角色從一開始就表現得很清楚，而且貫徹全文。以下分別就主人公的三個面向，各舉一例，以見第二人稱敍述之運用。第一個例子為主人公在旅途中第一次聽到靈山的描述：

> 你坐的是長途公共汽車，那破舊的車子，城市裏淘汰下來的，在保養得極差的山區公路上，路面到處坑坑窪窪，從早起顛簸了十二個小時，來到這座南方山區的小縣城。
>
> 你背着旅行袋，手裏拎個挎包，站在滿是冰棍紙盒甘蔗屑子的停車場上環顧。
>
> [……]
>
> 你自己也説不清楚你為甚麼到這裏來，你只是偶然在火車上，閒談中聽人説起這麼個叫靈山的地方。這人就坐在你對面，你的茶杯挨着他的茶杯，隨着行車的震盪，兩隻茶杯的蓋子也時不時碰得錚錚直響。要是一直響下去或是響一下便不再出聲倒也罷了。巧就巧在這兩個茶杯蓋錚錚作響的時候，你和他正想把茶杯挪開，便都不響了。可大家剛移開視線，兩隻蓋子竟又碰響起來。他和你都一齊伸手，卻又都不響了。你們於是不約而同笑了笑。把茶杯都索性往後挪了一下，便攀談上了。你問他哪裏去？
>
> 「靈山。」
>
> 「甚麼？」
>
> 「靈山，靈魂的靈，山水的山。」(高行健1990:1–3)

---

27 根據李查森的説法，歐美文學的標準第二人稱敍述的文體特徵有三：(1) 以現在時態講述故事；(2) 以第二人稱指稱故事中的主人公，而且通常只指一名人物；(3) 此一人稱代詞所指人物往往也是小説的敍述者、聚焦者與敍述對象。最著名的例子為米歇爾·布托爾的《變》，Richardson 2006:18。這也是高行健較早提到的例子，見高行健1981:6，15。

童年的回憶，也採用相同的第二人稱敍述：

剎那間，童年的記憶變得明亮了，飛機也跟着呼嘯，俯衝下來，黑色的機翼從頭頂上一閃而過。你扒在母親懷裏，在一棵小酸棗樹下，棗樹枝條上的刺扯破了母親的布褂子，露出渾圓的胳膊。之後，又是你的奶媽。抱着你，你喜歡偎在她懷裏，她有一雙晃晃的大奶，她在炕得焦黃香噴噴的鍋巴上給你撒上鹽，你就喜歡躲在她灶屋裏。黑暗中紅炯炯的眼睛，是你養的一對白毛兔子，有一隻被黃鼠狼咬死在籠子裏，另一隻失蹤了，後來你才發現她漂在後院廁所的尿缸裏，毛都很髒。後院有一棵樹，長在殘磚和瓦礫當中，瓦片上總長的青苔。你的視線從未超過齊牆高的那根枝丫，它伸出牆外是甚麼樣子你無從知道。你只知道你踮起腳尖，夠得到樹幹上的一個洞，你曾經往那樹洞裏扔過石片。他們説樹也會成精，成精的樹妖同人一樣也都怕癢，你只要用棍子去鑿那樹洞，整棵樹就全身會笑，像你搔了她的胳肢窩，她立刻縮着肩膀，笑得都喘不過氣來。你總記得她掉了一顆牙，缺牙巴，缺牙巴，她小名叫丫丫。你一喊她缺牙巴她真的生氣，扭頭就走，再也不理你。泥土像黑煙一樣冒了起來，落了人一頭一臉一身，母親爬起來，拍了拍你，竟一點沒事。可你就聽見了拖長的尖聲嚎叫，是一個別的女人，不像是人能叫得出來的聲音。然後你就在山路上沒完沒了顛簸，坐在蓋上帆布篷子的卡車裏，擠在大人們的腿和行李箱中間，雨水從鼻尖上往下滴，媽的巴子，都下來推車吧！車輪直在泥中打轉，把人濺得滿身是泥。媽的巴子，你也學着司機罵人，那是你學會的第一句罵人話，罵的是泥濘把腳上的鞋給拔掉啦，"丫丫——孩子們的聲音還在打穀場上叫，追逐時還又笑又鬧。再也沒有童年了，你面對着只是黑暗的山影……(高行健1990:110–11)。

主人公與女主角邂逅的描寫，也出於同一模式：

你也為靈山而來？你還應該講得再俏皮一些。她頭髮又抖動了一下，這樣，就有了共同的語言。

你一個人？

她沒有回答。在裝有日光燈的理髮鋪子前，你於是看到了她的臉，年紀輕輕，卻有點憔悴，倒更顯得楚楚動人。你望着套上電吹風頭罩燙髮的女人，説現代化就數這最快。她眼睛動了一下，笑了，你也跟着就笑。她頭發散披在肩上，烏黑光亮，你想説你頭髮真好，又覺得有點過份，沒有出口。你同她一起走着，再沒説甚麼。不是你不想同她親近，而是你一時找不到語言。你不免尷尬，想盡快擺脱這種窘境。

我可以陪你走走嗎？這話又説得太笨。

你這人真有意思。你彷彿聽見她在嘟囔，又像是責怪，又像是允諾。可你看得出來她都故意顯得輕快，你得跟上她輕捷的腳步。她畢竟不是孩子，你也不是毛頭小夥，你想試着招惹她（高行健1990:33）。

直至第二人稱敍述結束的第八十章，第二人稱代詞作為行事者以及意識中心的角色也絲毫沒有改變：

你喘息着，一步歇一步，走向冰山，好不艱難。碧綠的冰河陰沉而透明。冰層下，墨綠得像翡翠巨大的礦脈。

你在光潔的冰面上滑行，嚴寒刺扎你凍得麻木的面頰，剛能覺察的冰花，五顏六色在眼前閃爍，呵出的水氣在眉毛上立即結一層白霜。四下一片凝固了的寂靜。

[……]黑暗的邊沿，你聽見了音樂，這有形之聲逐漸擴大，蔓延，一顆顆亮晶晶的聲音穿透你的軀體，你無法辨別你自己的方位，這些晶瑩透亮的細粒，四面八方將你身心浸透，一片正在形成的長音中有個渾厚的中音，你捕捉不住它的旋律，卻感到了聲音的厚度，它銜接另一片音響，混合在一

起[……]你凝神屏息，失去了呼吸，到了生命的末端，聲音的波動卻一次比一次更有力，湧載你，推向高潮，那純粹精神的高潮[……]你墮入更加幽深的黑暗，重又感到了心的搏動，分明的肉體的痛楚，這生命之軀對於死亡的恐懼是這樣的具體，你這副拋棄不掉的軀體又恢復了知覺（高行健 1990:557–61）。

四

《靈山》裏，屬於第二人稱敍述的「我」與「你」敍事文出現的章節不多，只有三章：第二十六章、第五十五章、第七十八章。「我」與「你」同時出現的情景有三種：第一種是第一人稱敍述者向呼告對象/行事者說話，並描述其活動；第二種是敍述者與呼告對象之間的對談，並進而描述呼告對象與其他角色的互動，例如對話；第三種情況比較特殊，是第一人稱向第二人稱的轉化，敍述者的身份由敍述者轉變為呼告對象。

在第二十六章裏，第一人稱敍述者「我」與第二人稱呼告對象「你」談話，議論變幻無常的主體 (Luo 2005:288)：

我不知道你是不是觀察過自我這古怪的東西，往往越看越不像，越看越不是，就好比你躺在草地上凝視天上一片雲彩，先看像一頭駱駝，繼而像一個女人，再看又成為長着長鬍鬚的老者，這還不確切，因為雲彩在瞬息變化。

就説上廁所吧，在一幢老房子裏，望着印着水跡的牆壁，你每天上廁所，那陳年的水印子都會有所變化，先看是人臉，再看是一頭死狗，拖着肚腸子，後來，又變成一棵樹，樹下有個女孩，騎着一匹瘦馬。過了十天半個月，也許是幾個月過去了，有一天早晨，你便秘，突然發現，那水跡子竟還是一張人臉。

你躺在床上，望着天花板，由於燈光的投影，那潔白的天花

板也會生出許多變化，你只要凝神注視自己，你就會發現你這個自我逐漸脱離你熟悉的樣子，繁衍滋生出許多令你都詫異的面貌。所以，要我概要表述一下我自己，我只能惶恐不已。我不知道那眾多的面貌那一個更代表我自己，而且越是審視，變化就越加顯著，最後就只剩下詫異。

你也可以等待，等待那牆上的水跡子重又還原為一張人臉，你也可以期待，期待它有一天生出某種樣子來。但我的經驗是，它長着長着，往往並不按照你的願望去變，而且多半相反，成為個怪胎，讓你無法接受，而它畢竟又還從那個自我脱胎出來，還不能不接受(高行健1990:160)。

第七十八章屬於第二種情景。引文前半部是敍述者與呼告對象的對談，後面七行是敍述者向該呼告對象轉述呼告對象和一名女性角色的對話：

我看見，你和她，在雪地裏，灰濛濛的夜，不甚分明，又還看得見，你在雪地裏，一雙赤腳。

不冷嗎？

不知道冷。

你就這樣同她在雪地裏一起走着，周圍是森林，深藍色的樹木。

沒有星星？

沒有星星，也沒有月亮。

也沒有房屋？

沒有。

也沒有燈光？

都沒有，只有你和她，在一起走着，走在雪地上，她戴着毛圍巾，你赤着腳。有點冷，又不太冷。你看不見你自己，只覺得你赤腳在雪地裏走，她在你身邊，挽住你的手。你捏住她手，領着她走。

要走很遠嗎？

很遠，很遠，不害怕嗎？

這夜有些古怪，墨藍又明亮，有你在身邊，就並不真的害怕。

有一種安全感？

是的。

你在我懷裏？

是的，我依着你，你輕輕摟住（高行健1990:540–41）。

第五十五章屬於第三種情況，即第一人稱向第二人稱的轉化，敍述者的身份在敍述過程中，由敍述者轉變為呼告對象。此一手法在〈給我老爺買魚竿〉裏出現過，主要用來表現主人公的意識流動，從清醒到自由聯想，再進入朦朧夢境的過程（高行健2001:291–310）。此處的意識變化，雖然沒有〈給我老爺買魚竿〉般鮮明，但用意相同。例子如下：

> 我躺在他女兒乾乾淨淨的小鐵床上，枕着個繡了隻花貓的枕頭，心想幸虧打了個電話，電話這東西也還不壞。我問他是不是當官了，進入電話階層？他説他這是樓下傳達室的公用電話，有值班的傳呼。他還有些青年朋友肯定也想見我，這夏天夜裏人都睡得很晚，有的就住在附近樓裏，有的他可以電話招來，你如果想見的話。我滿口答應，也就聽見他開門的聲音，又聽見陸陸續續樓梯上的腳步聲，還聽見關上的房門外客廳裏在説話，講的是，你的作品，介紹你的遭遇，你彷彿成了個鬥士，對抗社會的不平，你説你對抗不了，你以為荒誕並非只指當官的而言，這世界和人類自身越看都越加古怪，你想不到竟然還有這些關心你的朋友，令你覺得這世上也還值得一活，他們便商量明天找姑娘們來，一起去跳舞，為甚麼不？這話又是你説的，姑娘們則快快活活一群，不是些青年演員，便是些剛剛畢業的女大學生，她們又相互

唆使到野外松林裏去採蘑菇呀，這當然是絕妙的主意，你們不怕吃了中毒？你不會先嘗，你吃了大家再吃，誰叫你要當勇士？勇士先得為姑娘們獻身！她們的嘴都不肯饒人，你說為姑娘們而死才最得當，她們說她們並不那麼殘酷，她們才不是武則天江青，也不是慈禧太后，那些老妖精死活她們不管，她們要把你留着，替她們燒火好燉蘑菇，說着便找來了臉盆，抬來了柴禾，你趴在地上，吹着乾枯的松針和樹葉，叫煙子薰紅了眼睛，火苗呼的騰起，大家全都歡呼，圍住火堆跳舞，有誰彈起吉他，你就興在草地上翻了個筋斗，大家都拍手叫好，有個小夥子倒豎蜻蜓，又折騰一位姑娘，硬要她亮一手騰空翻，她說她可以隨便跳一個甚麼舞，跳舞人人都會，要看的是她拿手的絕招，她說她穿的裙子，裙子又怕甚麼？人看的不是裙子，看的是自由體操。小夥子們都不放過，誰叫她拿過冠軍！……你甚麼都想打破，你打破得了真理嗎？別用那麼大的帽子嚇人，你不是無神論甚麼都不怕？你說你怕，怕甚麼？怕孤獨，好一個男子漢，還英雄呢！英雄不英雄，怕美人，美人有甚麼可怕的？怕受迷惑，好大的出息！喂，同胞們！你幹甚麼呢？要拯救祖國嗎？你只拯救你自己，一個不可救藥的個人主義者！你嚇得出了一身冷汗，你想，你想，你想回到那一夥中去，卻找不到人了……（高行健1990:360–63）。

從以上例子可見，《靈山》用以呈現主人公精神世界的第二人稱敍述有兩類：第一類是形式上無「我」的第二人稱敍述，佔了《靈山》第二人稱敍述的大部分，主要描述呼告對象的行動與內心活動；第二類是「我」和「你」敍事文，篇幅較少，由敍述者向呼告對象說話或展開對談，敍述者甚至在敍說的過程中，從第一人稱向第二人稱轉化。不管是何種敍述類型，呼告對象只有一個，便是敍述者自身。

五

高行健在一九八七年曾說：「一生二，二生三，三比二豐富，三生萬物。一分為二是物理世界，三才有生命」(高行健1988:192)。一九九一年，高行健進一步補充：「簡單的一分為二，是一種粗鄙的哲學。一分為三，或一分為無數，乃至於復歸於混沌，這種認識是更高明的」(高行健1996a:174)。於高行健而言，三或者多元不僅是數量的問題，也是一種世界觀和價值觀的體現。由此觀之，《靈山》在技藝層面上運用三聲敍述乃是理所當然的事。由於三聲敍述或多人稱敍述目前仍缺乏深入的研究(Richardson 2005:61)，高氏本人對《靈山》敍述生成及結構的解說特別值得留意。三個敍述聲音的關係如下：

> 第一人稱我和第二人稱你，前者在現實世界中旅行，由前者派生出來的後者則在想像中神遊。隨後，才由你中派生出她，再隨後，她之化解又導致我之異化為他之出現(高行健1996a:177)。

高行健後來補充，第三人稱敍述在小說裏發揮的作用與傳統寫實小說有別，所呈現的「他」是主體意識以「中性的眼睛」所作的自我觀照：

> 至於敍述的主語第三人稱他，並非總出自於傳統小說全知全能的敍述者，也可以變成主人公的觀點，這裏有一個層次的轉變，主觀的敍述已經他化了。這種微妙轉變得有一定的參照，換句話說，得先立下一個座標。如果首先以主語我作為這部小說的敍述者的話，當敍述轉換到第三人稱他，指的還是同一個人物，這他便成為我關注的對象，或成為我的投影。那麼，我同他，其實是一個人物，也可以對話，他成了我思考的對象，書中人物自我反思就不需要那全知全能的敍

述者介入(高行健2008:61)。

「他」也出於「我」的思考，或者説是自我意識昇華後的中性的眼睛，在自我觀照的時候就是「他」(高行健2008:286)。

「中性的眼睛」可以從高氏本人關於「中性演員」的表演理論來理解。「中性演員」指演員從自我過度到角色之前的一種臨時「身份」：「演員進入角色的過程還有一個中介，不妨稱之為中性演員的身份，演員的表演……經過三個層次，即自我——演員——角色。」更準確的説，「中性演員」是身份轉換過程中一種淨化自我的心理狀態：

> 一個素有訓練富有舞台經驗的戲曲演員，在進後台上妝的時候，就開始淨化自我，從他個人日常生活中逐漸超脱出來，進入中性演員的狀態，等他畫完臉換上服裝，舉止、聲調、神態同平常的模樣已判若兩人。鑼鼓一響，他便凝神提氣，在音樂聲中作為角色上場(高行健1996c:238)。

高氏認為，這種淨化了的心理狀態可以通過練習加以培養，進而掌握，提升為演員的一種獨特意識，甚至一種表演方法。掌握了這種意識，就等於擁有了控制和調節演出的「第三只眼睛」。在這種意識狀態之下，演員不會完全融入角色，而是「拉開距離，時進時出」(高行健1996c:239)，在清醒的狀態下為觀眾表演，同時審視自己扮演的角色：

> 在淨化了的自我表現這第三只冷眼的觀注下，演員便體會到他不是盲目投入到角色中，被表演或人物的情緒帶得(按：原文如此)走，而是牢牢把握玩味他的角色。這裏有他對於角色的挑戰，有戲弄，有同情，有憐憫，有欣賞，更多的是對角色的觀審，角色便在這演員的調弄中活起來。這自然是

一種非常精微而又極有張力的表演，達到的強度是那種聲嘶力竭的表演所達不到的(高行健1996d:258–259)。

從這個角度來理解，「中性的眼睛」一如戲劇表演的「第三只眼睛」，指小說裏的自我審視意識，具有鮮明的自省意味。

雖然高行健沒有明言，第三人稱的出現，意味着小說的「第二層結構」已經產生，形成第三人稱敍述 (第二層結構) 與第二人稱及第一人稱敍述 (第一層結構) 互相對照的局面。然而，第三人稱敍述在《靈山》裏所佔篇幅甚少，在規模上似乎難以和第一人稱和第二人稱敍述比較，也與三個敍述或多人稱敍述的經典之作，例如墨西哥作家卡洛斯·富恩特斯 (Carlos Fuentes) 的《阿爾特米奧·克羅斯之死》(*La muerte de Artemio Cruz*) 頗不相同。在富恩特斯的小說裏，三種人稱敍述基本上得到平均的分配。第一人稱自述的時態為現在式，呈現的是男主人公死前十二小時頗為淩亂的意識活動；第二人稱敍述的時態為未來式，探討他生命的其他可能，行文充滿詩意；第三人稱敍述的時態為過去式，講述他一生之中最重要的十二件事，屬於理性的論述 (Ellis 1990:243；參看亦潛譯1999)。在《靈山》裏，第一人稱自述講述主人公當下的活動，第二人稱講述他想像中的活動，這兩條敍述主線的性質與《阿爾特米奧·克羅斯之死》頗為神似。《靈山》的第三人稱敍述並不處理主人公的過去，而是將視點提高，成為俯視、反省主人公的現實生活，心靈需求以及小說結構的後設論述。換句話說，第二層結構淩駕在第一層結構之上，第三人稱敍述呈現的是對敍述者主體乃至通篇作品的整體觀照。

《靈山》裏明顯運用第三人稱敍述的篇章有三：第六十二章、第七十二章、第七十六章。第六十二章的處理比較特殊，本章的敍記層屬於第二人稱敍述，由隱匿敍事者轉述第二人稱行事者「你」與一名女性角色的對話。不過在對談的過程中，「你」開始以第三人稱「他」向「她」講述自己遺失房門鑰匙的經驗，第三人稱敍述於是在敍記裏層展開。此處的「他」處於現實環境

裏，事情發生在過去。若「你」是「我」想像中尋找靈山的自我，那麼，「你」用「他」來指稱昔日的自己，顯然有意與昔日之自我保持一段距離，可説是理想自我對現實自我存在狀況的客觀反省。[28] 套用高行健本人的話，此處的「他」正是「中性的眼睛」對昔日的自我所作出的觀照。在這種觀照之下，昨日之「他」所處的異化狀態，即「他」與自己、他人以及環境的冷漠關係，乃得以呈現：

> 他越走下去，在這條熱鬧的大街上越覺得寂寞。他搖搖晃晃，在這條喧鬧的大街上像是夢遊，車輛聲轟轟不息，五光十色的燈光之下，夾在擁擠的人行道上的人群之中，想放慢都放不慢腳步，總被後面的人碰上，撥弄着。你要是居高臨下，在臨街的樓上某個窗口往下俯視的話，他就活像個扔了的軟木塞子，混同枯樹葉子，香煙盒子，包雪糕的紙，用過的速食塑膠盤子，與各種零食的包裝紙，飄浮在雨後路邊下水道口，身不由己，旋轉不已。[……]
>
> 他自己丟失了他自己。他想回憶都回憶不起來。他努力去想，努力去回憶和甚麼人有過甚麼關係，他為甚麼要到這街上來？這分明是一條他熟悉的街，這座灰色難看的百貨大樓。這大樓總在擴建，總也在加高，總也嫌小，只有對面的那家茶葉鋪子至今沒有翻修，還帶個老實的閣樓。再過去是鞋店，鞋店的對面是文具店和一個銀行的儲蓄所，他都進去過。他同這儲蓄所似乎也有關係，曾經存過錢取過錢，那也是很久以前的事了。他似乎也有過妻子，又分手了，已不再想她，也不願再想。[……]

---

28 高行健的〈母親〉與《一個人的聖經》都以第三人稱「他」來指稱主人公/敍事者昔日的自我。此種處理方式與《阿爾特米奧·克羅斯之死》一樣。見高行健2001:195–206；高行健1999。關於《一個人的聖經》裏人稱運用的意義，參考危令敦2008。另外，張賢亮的《習慣死亡》亦以「他」來指稱主人公昔日的自我，與當下的「我」分開。見Tam 2001:298。

他這一生中總還該有點甚麼美好的事情，可那似乎也很遙遠，只剩下一些淡的印象，像曝光不足的底片，在顯影液裏再怎樣浸泡，只有個隱約的輪廓(高行健1990:435–37)。

第七十二章的敍述與傳統第三人稱敍述最為相近，「他」身處當代文壇，面對着自己的文學創作無法得到認真公平對待的異化現象。批評家對他的故事情節、人物形象、文學風格和世界觀諸多挑剔與批評，他必須一一作出辯解。此章的敍述者以同樣抽離的角度，借助第三人稱敍述，審視自己與文學生態環境格格不入的處境(高行健1990:501–05)。

第七十六章最富戲劇性，也最具自我反思色彩。「你」對靈山的追尋，在此終以「他」的身份遭到質疑。此章頗為玄妙，老人家模棱兩可的答案，讀來猶如當頭棒喝：

他孑然一身，遊盪了許久，終於迎面遇到一位拄着拐杖穿着長道袍的長者，於是上前請教：「老人家，請問靈山在哪裏？」「你從哪裏來？」老者反問。

他説他從烏依鎮來。

「烏依鎮？」老者琢磨了一會，「河那邊。」

他説他正是從河那邊來的，是不是走錯了路？老者聳眉道：「老人家，你説的千真萬確，」可他搖問的是這靈山是不是在河這邊？

「説了在河那邊就在河那邊，」老者不勝耐煩。

他説可他已經從河的那邊到河這邊來了。

「越走越遠了，」老者口氣堅定。

「那麼，還得再回去？」他問，不免又自言自語，「真不明白。」

「説得已經很明白了。」老者語氣冰冷。

[……]

他獨自留在河這邊，烏依鎮的河那邊，如今的問題是烏依鎮

究竟在河哪邊？他實在拿不定主意，只記起了一首數千年來的古謠諺：

「有也回，無也回，莫在江邊冷風吹。」(高行健1990:529–31)

老人雖然沒有道破，讀者可以推想，所謂「靈山」可能既不在河的這邊，也不在彼岸。第三人稱敍述的運用，至此發揮其對話甚至批評之功能，揭示追求心靈解脫之困難與虛妄；它所懷疑的，是第二人稱敍述裏的執念。古諺謠所唱的「有也回，無也回，莫在江邊吹冷風」，頗有回頭便是彼岸之意。[29]

《靈山》的第三人稱敍述所佔篇幅雖然不多，卻發揮重要的自我觀照功能，它與第二人稱敍述的虛幻追求以及第一人稱敍述裏的現實處境，構成了一種對話與批評的關係。此種敍述結構所呈現的主體不同面向之對話，比起高行健原來在第二人稱敍述裏所設想的主體間交流，複雜多了。

六

高行健在小說技藝方面的探索，始於短篇小說的第二人稱敍述，以《靈山》的三聲敍述或多人稱敍述為一小結。

《靈山》的多人稱敍述建基於兩層結構。第一層是「我」與從「我」投射出來的「你」之對話，也就是主體對想像自我的觀察。第一人稱敍述在現實的層面展開，第二人稱敍述則叩問生命的另一種可能性。《靈山》的第二人稱敍述，敍述者基本上是隱匿的，而且只對一個呼告對象發聲，屬於典型的第二人稱敍述。然而，高行健的第二人敍述的呼告的對象不是別人，而是敍述者自身。這種自我對話，是最具高行健特色的第二人稱表述方式。從第二人稱敍述衍生出來的第三人稱敍述屬於小說的第二層結

---

29 李奭學認為高行健借此表達的是一種佛理：「靈山可以在河這邊，也可以在河那邊，原因便在心隨境轉，有心無心不應以物為理，而應以悟為依歸。」此種精神化境，源自《西遊記》裏的一副對子：「佛在靈山莫遠求，靈山只在汝心頭。」李奭學2001:77。

構。此處的第三人稱敍述與傳統寫實小說有別，身內型敍述者從超越自我的「中性的眼睛」，而非身外型的全知角度，審視現實與想像中兩個不同的主體面向。故此，在《靈山》一書裏，第三人稱敍述所佔篇幅雖然不多，卻比第一人稱敍述和第二人稱敍述更為重要。從「我」到「你」，由「你」到「他」，即一生二，二生三的過程。高行健的三聲敍述或多人稱敍述，不僅呈現小說角色主體之流動多元特質，更提供自我反省與詰問的思辯空間(Richardson 2006:63, 68；Luo 2005:287)。在雙層結構的三聲敍述裏，二 (想像) 比一 (現實) 重要，三 (反省與詰問) 又超越了兩者，成為統攝小說的意識中心。高氏所謂「三比二豐富」或「三才有生命」不妨作此理解。

流亡者的內心喧嘩，除了自救以外，顯然是為了抗衡官方或文壇一面倒的單音文化 (Luo 2005:289)。此種抗爭雖然顯得有點「脆弱」，而且個體所發的三音也有歸於一元的可能，但畢竟是作家為了「超越社會生態的一般限定」所擺出的「不尋常的姿態」，所發出的「異樣的聲音」(高行健2001:9，22)。唯有通過發出異聲來展開對話，作家的主體方得以維繫。[30]

人稱代詞的轉換，敍事觀點的急變，使《靈山》的文本充滿張力，除了讓敍述者「展現同一自我的不同面向」以外，還可以使文本和讀者產生微妙複雜的互動。一方面，第二人稱敍述不停誘使讀者介入小說；另一方面，第三人稱敍述的「中性的眼睛」卻迫使讀者拉開距離，讓他們保持一種後設與批判的態度，反省小說所描述的現實、幻想，乃至於小說本身的架構與敍述特色。換句話說，《靈山》一如高行健的劇作，期待讀者或觀眾在投入虛構世界的同時，保持清醒；在閱讀《靈山》的時候，不可盡信

30 參考高行健本人的說法：「我把文學創作作為自救的方式，或者說也是我的一種生活方式。我寫作位的是自己，不企圖愉悅他人，也不企圖改造世界或他人，因為我連自己也改變不了。要緊的，對我來說，只是我說了，寫了，僅此而已。」高行健1996e:頁8。「文學便是人精神上自救的一種方式。不僅對強權政治，也是對現存生活模式的一種超越。」高行健1996f:頁22。

此書。[31] 諾貝爾文學獎評審委員會所說的「迫使讀者對所有人物的告白產生質疑」，不妨作此理解。此為《靈山》小說技藝另一獨到之處。

引用書目

中文

也斯，1982。《剪紙》。香港：素葉出版社。

方志敏，1965。《可愛的中國》。第31次印刷。北京：人民文學出版社。

王蒙，1990。《王蒙代表作》。鄭州：黃河文藝出版社。

亦潛譯，1999。卡洛斯·富恩特斯著《阿爾特米奧·克羅斯之死》。南京：譯林出版社。

危令敦，2008a。〈欲語還休：論《一個人的聖經》的文革記憶〉。《中外文學》37.1:11–46。

———，2008b。〈高行健的戲劇理論——兼論布萊希特與阿爾托的影響〉。周憲、徐興無編《中國文學與文化的傳統與變革》。南京：南京大學出版社。頁375–98。

李楴，1950。〈這樣的戰士——紀念人民英雄何大慶同志〉。第12期 (1950年10月):84–86。

李奭學，2001。〈朝聖心學：談《靈山》〉。《聯合文學》第17卷第4期:75–78。

李奭學譯，1989。余國藩著〈朝聖行：論《神曲》與《西遊記》〉。《西遊記論集》。台北：聯經出版事業公司。頁139–80。

高行健，1980。〈再談小說的敍述語言：文學創作雜記〉。《隨筆叢刊》第12集:71–74。

———，1981。《現代小說技巧初探》。廣州：花城出版社。

———，1988。〈京華夜談〉。《對一種現代戲劇的追求》。北京：中國戲劇出版社。頁152–241。

———，1989。《給我老爺買魚竿》。台北：聯合文學出版社。

———，1990。《靈山》。台北：聯經出版事業公司。

———，1995。〈有隻鴿子叫紅唇兒〉。魯彥周《呼喚》。高洪波、丁洪章、李迪主編「再回首文學精品」第一卷。下冊。北京：華齡出版社。頁103–234。

———，1995。《山海經傳》。台北：帝教出版社。

———，1996。《沒有主義》。香港：天地圖書，有限公司。

———，1996a。〈文學與玄學·關於《靈山》〉。高行健1996:167–85。

———，1996b。〈隔日黃花〉。高行健1996:158–166。

---

31 關於高行健的戲劇理論，參考：危令敦2008b。

———，1996c。〈我的劇作和我的鑰匙〉。高行健1996:235–252。
———，1996d。〈劇作法和中性演員〉。高行健1996:253–266。
———，1996e。〈沒有主義〉。高行健1996:8–17。
———，1996f。〈巴黎隨筆〉。高行健1996:21–28。
———，1999。《一個人的聖經》。台北：聯經。
———，2001。〈文學的理由〉。《高行健短篇小說集》。台北：聯合文學。頁9–23。
———，2008。《高行健論創作》。香港：香港明報月刊出版社，新加坡青年書局。
莫言，1989。《十三步》。北京：作家出版社。
———，1991。〈你的行為使我們恐懼〉。《白棉花》。北京：華藝出版社。頁56–126。
陳望道，2001。《修辭學發凡》。上海：上海教育出版社。
瑞典皇家學院，2001。〈2000年諾貝爾文學獎授獎頌詞〉。《聯合文學》17.4 (2月號):13。
桂裕芳譯，1983。米歇爾·布托爾著《變》。北京：外國文學出版社。
梁秉鈞譯，1972。《當代拉丁美洲小說選》。台北：環宇出版社。
張賢亮，1989。《習慣死亡》。香港：明窗出版社。
趙毅衡，2001。〈欲界有禪：高行健筆下的男女肉體與精神關係〉。《明報月刊》第36卷第1期:57–62。

英文

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press

Ellis, Robert R. 1990. "Phenomenological Ontology and Second Person Narrative: The Case of Butor and Fuentes." *Analecta Husserliana* 32: 239–48.

Fludernik, Monika. 1993. "Second Person Fiction: Narrtive *You* As Addressee And/Or Protagonist." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18:2 (1993) : 217–47.

_____. 1994. "Introduction: Second–Person Narrative and Related Issues." *Style*, Vol. 28 No. 3 (Fall) : 281–93.

Gálik, Marin. 2003. "Gao Xingjian's Novel *Lingshan* (*Soul Mountain*) : A Long Journey in Search of a Woman?" *Canadian Review of Comparative Literature* 30.3–4 (December) : 611–30.

Jefferson, Ann. 1980. *The nouveau roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lee, Mabel. 2001. "Pronouns as Protagonists: On Gao Xinjian's Theories of Narration." *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Ed. Kwok-kan Tam. Hong Kong: The Chinese University Press. 235–56.

Luo, Shao-Pin. 2005. "Magic Mountain and Sacred Script: A Bakhtinian Reading of the Novels of Gao Xingjian." *Critique* 46.3 (Spring) : 283–300.

Richardson, Brian. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

Tam, Kwok-kan. 2001. "Language as Subjectivity in *One Man's Bible*." *Souls of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Ed. Kwok-kan Tam. Hong Kong: The Chinese University Press. 311–40.

Todorov, Tzevtan. 1984. *Mikhail Bakhtin: The Dialogic Principle*. Trans. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota.

Xu, Gang Gary. 2002. "My Writing, Your Pain, and Her Trauma: Pronouns and (Gendered) Subjectivity in Gao Xingjian's *Soul Mountain* and *One Man's Bible*." *Modern Chinese Literature and Culture* 14.2 (Fall) : 99–129.

張愛玲「晚期風格」初探

陳建華

「華麗」掩不住「蒼涼」

關於張愛玲的晚年，所謂「絕世淒涼」、「自我封閉」的說法，我們耳熟能詳。在她最後十餘年裏，離群索居洛杉磯，根據林式同——這期間唯一能同她直接聯繫的友人——在她死後所透露的：她屢次搬家，流浪於汽車旅館，又為病痛困擾，終於孑然一身撒手塵寰，死後三四天方被人發現。她的骨灰撒在太平洋中，也是遵從其回歸荒涼的遺願。[1] 一代才女，如此隕落，能不慨歎！儘管她的文學光焰萬丈，有人遺憾地認為，自四十年代一舉成名，即有《傳奇》和《流言》見世，收入的數十篇小說和散文，卻代表其創作的巔峰。此後半世紀的漫長生涯中，卻不斷書寫自己的「過去」，未有驚世之作。有的認為她晚年與世隔絕，僅生活在文學中，以「文本」為歸宿。其實，根本上說來，悲涼源自於張氏自身。她的文字一向悲金悼玉，憑《傳奇》和《流言》確立了「華麗與蒼涼」的風格，作為其臨終絕響的《對照記》也是這一風格的迴光返照，然而令人迷惑的是，與轟轟烈烈的「張愛玲傳奇」相對照，所凸顯的則是她本人的「白茫茫大地」般的清貞決絕——「華麗」終究為「蒼涼」所掩蓋！

對張愛玲之死舉世震悼，那種雖死猶榮的景況，在二十世紀中國作家中，大約只有魯迅差可比擬，雖然風水輪轉，九十年代的全球華語想像共同體所表達的哀思，其意義大非昔比。五十

---

1 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，見蔡鳳儀編輯：《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》(台北：皇冠，1997年)，頁9–88。

年代中夏志清先生在〈張愛玲的短篇小說〉一文中斷言「張愛玲該是今日中國最優秀最重要的作家」。九十年代末鄭樹森先生指出：「這篇文章的重要性主要有兩點：第一是對張愛玲的評鑒定位；第二是分析方法；這兩方面都左右了『張學』以後的發展。」[2] 就「評鑒定位」而言，張氏作古之後，夏先生在悼文中說：「到了今天，我們公認她為名列前三四名的現代中國小說家就夠了，不必堅持她為『最優秀最重要的作家』」。這一「蓋棺論定」或許更能為人接受，其實與他當初在《中國現代小說史》中把張愛玲同魯迅、沈從文相提並論的立場並無兩致。從「張學」層面上說，至今還是「說不盡的張愛玲」。我們大約也不會否認，過去的二三十年裏在對「中國文學現代性」的反思中，「張學」所提供的精神資源，似乎魯迅和沈從文都難以比擬。如果說這種「反思」某種意義上意味着二十世紀中國文學的自我「救贖」的話，那麼恰恰是張氏的為數不多的早期作品產生了「奇利斯瑪」的功效。從這一角度看，如果書寫「過去」成為張氏晚年傳奇「主心骨」的話，似乎值得作一番探究。

二〇〇四年《倫敦書評》發表薩依德遺文〈思考晚期風格〉，縱論莎士比亞、貝多芬、瓦格納、易卜生等古今文藝巨匠的晚年與創作，[3] 所謂「蕭條異代不同時」，莫非是夫子自道、哲人臨終前的某種昭示？薩氏自一九七八年《東方主義》一書見世後，開創「後殖民」批評風潮，與福柯、德里達、詹明信等並駕齊驅，對於當代西方文化的走向扮演舉足輕重的角色。顯得特別的是，薩氏原為阿拉伯人，一向受英美教育，自一九六三年起，一邊在美國的學術重鎮哥倫比亞大學執教，一邊為巴勒斯坦解放運動仗義執言，抗議強權政治，被視為知識份子良知的表徵。既活躍在學術、政治之交界處，他的言行不斷引起爭議，而

---

2 鄭樹森：〈夏公與「張學」〉，見劉紹銘、梁秉鈞、許子東編：《再讀張愛玲》(香港：牛津大學出版社，2002年)，頁3–6。

3 薩依德論述「晚期風格」一書即將出版，本文所據為：Edward Said, "Thoughts on Late Style," *London Review of Books*, Vol. 26, No, 15 (August 2004).

他也不斷反思其「放逐」身份與文化批評之間的弔詭關係。在挑戰英美主流文化的同時，超越狹隘的民族主義而訴諸普世的人道立場，由是聲稱：「批評必須把自己設想成為了提升生命，本質上就反對一切形式的暴政、宰制、虐待；批評的社會目標是為了促進人類自由而產生的非強制性的知識。」[4] 不幸的是，九十年代後期他患上白血病，自知來日無多，卻鬥志彌堅，加緊寫作，關於藝術家晚期風格一書，是他晚期論著之一。其實薩依德在藝術上也是天生貴胄，尤精於音樂鑒賞與評論，所以此書雖體現了他對「再現」的一貫重視，卻更以美學批評形式表達其「批評」的信念。

薩氏關於「晚期風格」的討論乃由阿多諾對貝多芬的批評而引起。他把大師式晚期風格分為兩類：一類如倫勃朗、巴赫、瓦格納等，晚期作品去蕪存精、爐火純青而臻至明澈如洗、人天渾一的境界；另一類即如阿多諾所關注的貝多芬。在他的晚年不僅衰聽失聰，且遺世獨立，與周圍失去溝通，所產生的作品如《第九交響曲》等，與中期的《第五交響曲》相比，顯然不按理出牌，未能使形式更臻至純粹與完美，卻顯出鬆弛、隨意、破碎的症狀。據阿多諾的分析，貝多芬深感死亡的壓迫，以致不惜踐踏成規而滲入其個人傳記的因素，使藝術朝「現實」滑坡。然而在法蘭克福「新馬」中，阿多諾素來以「辯證否定」(dialectic of negation) 哲學着稱，使他着迷的正是貝多芬這種逾規越矩的晚年風格。死亡語言意味着「否定」，卻向新的可能性開放，事實上為他極力讚賞的勳伯格 (Arnold Shoenberg, 1874–1951)，即受到貝對芬晚年風格的影響。

薩依德當然推崇後一種晚期風格，而使他情有別鍾的是二十世紀上半葉的意大利小說家托馬希 (Guiseppe Tomasi, 1896–1957)。托馬希出身西西里貴族，在晚年僅寫了一部長篇小說《豹》(*The Leopard*)，即後來給維斯康提拍成同名電影者。小說帶

---

4 參單德興：〈緒論〉，見薩依德著、單德興譯：《知識份子論》(台北：麥田出版，2004年)，頁13。

有自傳色彩，描寫在嘉利巴爾迪所領導的統一意大利運動期間，西西里一個貴族家庭的衰亡過程，展示了「一個宏偉——甚至奢華——然而業已隨風而逝的世界，它的特權——連接着，或更確切地摧生了那種與頹敗、崩潰及死亡相聯繫的特別憂鬱氣氛的特權——也一去不返。」顯然，托馬希具有「最後的貴族」的自我意識，藉小說見證歷史的巨變，但他不下結論，不抱希望，也不給光明，既不像普羅斯特在回憶逝水華年之餘，最終訴諸藝術的昇華，也不像葛蘭西對歷史進步抱有樂觀的前瞻，為意大利南部勞苦大眾開出解放的藥方。因此薩依德認為，這種晚期風格並非表現貝多芬式的個體的衰老，所流露的是「日益增強的疏離、流放與反歷史的感受」。

薩依德論述晚期風格的全豹尚有待發見，但為他所勾畫的托馬希及其小說世界，對於我來說，簡直是喚醒了張愛玲，貴族之家的衰敗與頹廢處處見之於她的早期小說裏，雖然不乏詭異與反諷，而薩氏所傾心的那種「疏離、放逐與反歷史」的精神表現，與張愛玲式的「蒼涼的手勢」不無神似之處。有意思的是，薩氏指出《豹》的敍事織毯相當精緻，在情節方面並不連貫，而讓記憶在空隙中自由浮現。因此這種「晚期風格否定性」不像貝多芬或阿多諾的那種，艱澀而不忍卒讀，卻是行雲流水，給閱讀帶來愉快，無怪乎《豹》在一九五八年出版，即成為暢銷書。這一「再現」風格與張氏也頗為相似。其實張愛玲和托馬希，兩者可說是異曲而同工，處於二十世紀同一個「世界革命」的歷史洪流中，卻不失離黍之思。只是托馬希在小說發表的前一年，即已謝世，而張愛玲在此後數十年逶迤浪跡於大洋彼岸，其「蒼涼的手勢」欲罷不能，在「反歷史」的層面上更增其「疏離、放逐」的色彩，我想這正是《對照記》所體現的主要特徵吧。

要討論張愛玲的晚期風格，顯得尤為棘手，重重謎團和弔詭擺脫不了早期的陰影，這卻是理解她晚年傳奇的一把鑰匙。薩依德把「晚期風格」看作自具價值的現象，不必以發展的觀點作為衡量的尺度，像托馬希僅寫了一部《豹》即為顯例。所謂張氏的

「反歷史」，即其早年〈自己的文章〉所宣示的那種濃重的「蒼涼」的美學與歷史意識。她置身於為「革命」、「鬥爭」所充斥的文學潮流之外，對於舉世企望的「將要到的新時代」下了「沒有，也不能有」的判詞。在她的眼中，「這時代卻在影子似地沉沒下去」，「因為人們還不能掙脫時代的夢魘」，[5] 此即構成她早期小說的基調。自五十年代中遠赴新大陸，踏上她自我「放逐」的不歸路，儘管世道滄桑，瞬息萬變，但她「蒼涼」的立場不變，依舊自覺地堅持「在一切潮流與運動之外」。[6] 這種「蒼涼」意識，固然造成她文學上不屬「五四」或「鴛蝴」，或政治上不共不國，歸根到底拒絕了自十九世紀以來滔滔洪流的黑格爾式的「革命」、進步的線性史觀。否則，如果不是把張愛玲放到二十世紀後期「去中心」的全球環境中，就很難理解她的「出土文物」何以能引起如此陣陣震盪。

文學批評中論及作家的分期，常含有某種觀念前設，難免見仁見智。張愛玲旅美四十年的寫作，從《半生緣》和《怨女》的改寫，至《海上花》、《紅樓夢》的翻譯或詮釋，一直到最後的《對照記》，似乎展示了一條通向「過去」的心理軌跡。確切地說，她回不到過去，也一再抗拒回到過去。這些作品在過去與過去、過去與現在之間不斷構成「詮釋循環」及「視境交融」。然而她必須回到過去，別無選擇。《對照記》並非一種簡單的回歸，而與早期的小說世界形成某種「參差的對照」，在歷史與文化中葉落歸根，覓得最終的「安穩」。

所謂張氏的「晚期風格」，本文着重剖析她移居洛杉磯之後的二十餘年裏那種極其複雜而困難的書寫：在與二十世紀中國文學現代性的雙重「傳奇」中，她扮演了多重角色，所謂「文本」也產生多重含義——不僅包括她的作品，也包括她的行事，或許尤為奇特的——包括她的沉默。

---

5 〈自己的文章〉，《流言》(台北：皇冠，1991年)，頁17–24。

6 殷允芃：〈訪張愛玲女士〉，《華麗與蒼涼》，頁155。

現身說「法」

一九九一年秋，在洛杉磯加州大學李歐梵老師的現代文學討論班上，張愛玲是研讀重點。正巧周蕾的《女性與中國現代性》一書剛見世，書中有討論張的專章，被列為參考材料。其時「張學」如日中天，但有趣的是，張愛玲就住在洛杉磯城西，就在大學近旁，對於這一事實我們幾乎沒有興趣。倒不僅是因為她離世索居，那是北美學院裏文學研究的風氣，沿着「新批評」和「形式主義」的路向，專注於文本的解讀，不怎麼注重作家的本事。選讀文本當然出自《傳奇》和《流言》，大家不是不知道她還活着，但好象讓歷史定了格，最美的煙花已經放過，幾篇早作已搞得我們暈頭轉向，黔驢技窮，或許在潛意識裏我們更沉浸在那個鴉片般的懷舊氣息裏，寧肯把作者送進「墳墓」。

在另一端，在出版和市場方面，張愛玲活色生香，有關她的傳奇在歷史和現實之間越滾越大。她還活着，這一事實足具意義。「張迷」們盼望她的新作，像盼望奇跡發生；她也偶爾現身在文本裏，驚鴻一瞥地向讀者遙遙招手，表示許諾，雖然不時「出土」的是她的舊作，也一樣帶來驚喜，煽起陣陣狂熱。至今為研究者所忽視的是她的「身體文本」，倒是應了「風格即人格」的老生常談，卻是構成她晚期風格的重要部分。

五十年代到了新大陸之後，張愛玲的文學便與家園漸離漸遠。在她所發生的，和賴德的婚姻並不美滿，英語寫作也不順利，文學伴隨着生計無着，顛沛流連，歸不了宗。然而另一方面，自從夏志清教授斷言張愛玲「是今日中國最優秀最重要的作家」之後，在漢語的家園，首先是台灣，卻開始尋找「作家之神」。不過真正形成氣候、具有數典認宗意義的，也要到七十年代初。一九七四年張愛玲給夏志清的兩封信中說：

> 那兩篇舊作小說《連環套》、《創世紀》未完，是因為寫得太壞寫不下去，自動腰斬的，與另一篇「殷寶灩送花樓會」

都是在「紅白玫瑰」之後，是前一個時期多產的後果。這次給拿去發表，我躊躇了半個月之後沒有反對，因為不「出門不認貨」，除了《十八春》也從來沒用筆名寫過東西。這三篇一直不預備收到小說集裏，所以沒帶出大陸，現在也不想收入集子出書，不過隔得年數太久，覺得應當等再看一遍再回掉大地出版社，所以耽擱了幾星期，等幼獅寄來「連環套」清樣，一看實在太糟，記得其餘兩篇還更壞，趕緊給姚宜瑛女士去信回絕。沒想到她等得着急，四下託人，剛趕着這大考其間讓你在百忙中寫信來，我實在感到抱歉。她收到我的信，又來信叫我改這幾篇小說，但是這不是改的事。……

出書的事需要再考慮一下，我本來也確定會有人盜印。我知道王敬義，登在他的雜誌上恐怕以後有麻煩，更公然盜印。只好請代回絕，也許就說預備出書，不能再轉印。《創世紀》是寫我祖母的妹妹——我沒有，《文季》沒寄來，我寫過一封信給編者王拓，請他在末尾加上個一九四四，也沒有回音。[7]

信中還談到要研究丁玲，為的是向美國大學申請研究基金。一個天才作家為生計奔波，不能安心繼續創作，使夏先生為之惋惜，卻也無可如何。不過此時使張氏困惱的是她的舊作不斷被發現和盜印。夏先生在解釋信件時提到，台灣的左翼作家唐文標「未徵求原作者的同意，先把有些尚未在台港重刊的作品，投寄雜誌去發表，……張對他一點辦法都沒有，只好在給朋友信上發發牢騷。」[8] 這裏主要指的是《連環套》和《創世紀》這兩篇小說，當年張氏沒寫完，自己也覺得不滿意，別人要發表，徵求她

---

7 夏志清：〈張愛玲給我的信件（八）〉，《聯合文學》，第14卷，第6期（1998年4月），頁142；150。

8 同上，頁143。

的同意，儘管「躊躇」了一番，還是同意了。先是《創世紀》於一九七三年在唐文標主編的《文季季刊》上發表，《連環套》次年在瘂弦主編的《幼獅文藝》上刊出。

雖然是「在給朋友信上發發牢騷」，但張氏是個明白人，其實不光是唐文標，或如《幼獅》的姚宜瑛女士，對她的舊作如獲至寶，要發表是勢在必行。她首先不「出門不認貨」，承認這些舊作並加以授權，比起那種「公然盜印」的情況當然性質不同。既然同意重新發表，她卻要求存真，從文字及原刊日期，保持它們的原來面目。這些做法表現出強烈的作者意識，而說這幾篇小說「太壞」、「太糟」，其所堅持的美學標準，既重新肯定從前的「小說集」，也是對她的寫作將來的許諾。

兩年後皇冠出版了《張看》，收入〈憶胡適之〉、〈談看書〉和〈談看書後記〉三篇來美後的「近作」，也即收入了《連環套》和《創世紀》，包括其他數篇，舊作佔全書一半還強。張愛玲為之寫了〈自序〉，主要解釋這些舊作「出土」的來龍去脈，當然涉及唐文標：

> 那兩篇小說三十年不見，也都不記得了，只知道壞。非常頭痛，躊躇了幾星期後，與唐教授通了幾次信，聽口氣絕對不可能先寄這些影印的材料給我過目一下。明知這等於古墓裏掘出的東西，一經出土，遲早會面世，我最關心的是那兩個半截小說被當作完整的近著發表，不如表示同意，還可以有機會解釋一下。因此我同意唐教授將這些材料寄出去，刊物由他決定。一方面我寫了一段簡短的前言，說明這兩篇小說未完的原因，《幼獅文藝》登在《連環套》前面。《文季》刊出《創世紀》後也沒有寄一本給我，最近才看到，前面也有刪節了的這篇前言。[9]

9 〈自序〉，見《張看》(台北：皇冠，1991年)，頁9–10。

其態度立場，與她給夏先生信中的措詞並無不同，但〈自序〉作為張氏「自我」的公共表演，與私下「牢騷」不一樣。她往溯舊事，娓娓私語，一如三十年前「流言」的風格。不同的是，如書名《張看》所調皮隱含的，心目中有了「張迷」，她從裏面看出來，也讓他們「看張」，重現在記憶畫屏上的仍是那個民國時代的上海「淑女」，嬉貓活舌，幽默中不失犀利。對於唐教授的「捧角」，毫不領情，寥寥幾句的抱怨和數落，勾畫出他的魯莽，不知如何尊重作者，她生氣，也是受委屈的、低調的。最後說：

> 這兩篇東西重新出現後，本來絕對不想收入集子，聽見說盜印在即，不得已還是自己出書，至少可以寫篇序說明這兩篇小說未完，是怎麼回事。搶救下兩件破爛，也實在啼笑皆非。

一面說「兩件破爛」，一面把它們比作「古墓裏掘出的東西」，看到曾被埋葬的時代浮出歷史的斷層，不無得意的自嘲，而唐教授似乎也讓人聯想到盜竊古墓者——一種令人噁心的行當。

《張看》及其〈自序〉的見世另有不尋常的意義。自六十年代中期由皇冠出版《怨女》以來，張愛玲同皇冠開始了長達三十年的合作關係。而《張看》意味着作者開始現身說「法」，抓住這個「解釋一下」的「機會」，向讀者表明她「最關心」的是她作為作者的存在與自主，她的一貫的文學信念，在新舊作品之間既要求保持歷史的「真實」，然而對她的藝術標準而言，三十年只是彈指一揮間，甚至早已由她的「過去」所昭示。《張看》也標誌着她和皇冠之間一種操作模式，即不斷將發現的舊作「收編」，新舊混雜。此後十餘年幾個集子《惘然記》、《餘韻》和《續集》的編輯和出版都依循這一模式，直到九十年代的「典藏版全集」的問世。

「古墓」發掘只是開了個頭，最具反諷的莫過於唐文標。

七十年代初他回台灣，發覺他的「朋友們對『張派小說』的讚美和崇拜」，整個文壇已為張而迷狂，他不以為然，一九七六年出版《張愛玲雜碎》，所謂「雜碎」，既是自謙，也是對張的諷嘲。他秉持文學應當反映人生及其社會功能的觀點，認為張沉溺於「趣味主義」，「宣傳的是失敗主義，頹廢哲學，和死世界的描寫」，「這個世界是不值得再化力氣去描寫的」。[10] 但有趣的是唐文標一面給「張迷」們「潑冷水」，自己卻不惜「一級一級走進沒有光的所在」，不僅為張氏小說畫出一幅三代同堂的家族譜牒，他自己也一頭紮進故紙堆，從事張愛玲的資料發掘，在北美各大學圖書館發見她四十年代的「斷爛朝報」，視若珍寶。一九八四年《張愛玲雜碎》出增訂版，改題《張愛玲研究》，顯得莊重得多，提升同樣是雙重的，為張也為自己。一詞之差，好像開了個口子，略可窺見十年間「張學」的氣候、「張迷」的聲勢已大張旗鼓。《張愛玲研究》收入幾篇新作，聲稱「張愛玲未完」，又稱「張愛玲新案」，意味着唐的觀點也與時俱進。他覺得張不那麼「陰濕」或「悲觀」了，而說「張愛玲的書文與其說是歎息，不如說她在巧笑」，說她「是可口的，也是可樂。」[11] 以前說她的小說只表現了「舊家庭」的「死世界」，現在把她看作是「中國的小市民」的代言人了。

此時「張學」的殿堂已美侖美奐，無論唐怎樣修正觀點，都跟不上時代，而他急急於躋身於功臣之列，唯一的王牌是他十年中辛苦積累的一批資料。他在新著中一而再，再而三地自述其十年間如何雲遊世界，踏破鐵鞋，終於一編在握。的確不光是唐文標在爭做功臣，還捲入幾個有頭面的出版社。兩年前，唐氏編了《張愛玲卷》，由遠景出版，書背的廣告文字：「遠景為饗萬千張迷之企盼，隆重推出張愛玲的未結集的小說及散文。」其實這本資料集裏，張的舊小說僅〈多少恨〉、〈殷寶灩送花樓會〉和〈華麗緣〉三篇，其他大都是胡蘭成和蘇青的東西。緊接着次年

10 唐文標：《張愛玲雜碎》(台北：聯經，1976年)，頁64。

11 唐文標：《張愛玲研究》(台北：聯經，1984年)，頁196。

皇冠推出《惘然記》，收入〈多少恨〉和〈殷寶灩送花樓會〉，張氏在前言中說：

> 最近有人也同樣從圖書館裏的舊期刊上影印下來，擅自出書，稱為「古物出土」，作為他的發現；就拿我當北宋時代的人一樣，著作權可以逕自據為己有。口氣中還對我有本書裏收編了幾篇舊作表示不滿，好象我侵犯了他的權利，身為事主的我反而犯了盜竊罪似的。

雖然沒點名，這些話全沖着唐文標及其《張愛玲卷》而來。所謂「口氣中還對我有本書裏收編了幾篇舊作表示不滿」，即唐在《張愛玲卷》跋語中提起十年前他所發掘的張氏「破爛」，如〈創世紀〉、〈連環套〉、〈姑姑語錄〉和〈談寫作〉等等「都給收入《張看》一書了。」[12] 的確唐氏竭力表功，標榜的是「發現權」，談不上將「著作權」「據為己有」，但張氏的激烈反應，事實上涉及當時圍繞她的舊作所進行的商業戰，當然她對於「著作權」的強調，是完全站在皇冠一邊的。在《張愛玲卷》出版之後，張極其生氣，要求皇冠代她交涉，甚至寧願自己出資訴諸法律，於是皇冠立即出面向遠景交涉，「說侵犯到他們的版權」，[13] 於是遠景不再重印。儘管失寵於張，唐文標心猶未甘，很快他又得到時報出版公司的支援，於次年 (1984) 出版了《張愛玲資料大全集》，將他手上所有的圖片與文章以十六開本全部影印，見世後皇冠也隨即出面交涉，因此此書也僅止於初刷。

《張愛玲卷》和《張愛玲資料大全集》的刊行，使學界受惠非淺，也使十年盜寶的唐文標吐了一口鬱氣。前者只印了四千冊，對遠景來說，談不上贏利；後者對時報來說，大約連血本也

---

12 唐文標編：《張愛玲卷》(台北：遠景，1982年)，頁347–348。

13 唐文標：〈後記〉，見《張愛玲資料大全集》(台北：時報文化出版，1984年)，頁382。另參彭樹君：〈瑰美的傳奇，永恆的停格〉，《華麗與蒼涼》，頁179。

難保。相比之下，皇冠是「挾天子以令諸侯」，招降納叛，不費吹灰之力。事實上在時報接手《張愛玲資料大全集》之前，唐文標同皇冠聯繫，且將原稿都交去，但半年多不見動靜。顯然在出版張愛玲著作方面，皇冠專注於她的文本——由她授權的欽定的文本，並代她收回著作權。[14] 然而也正由於皇冠的踏實作風與其長程計劃，自八十年代之後，獨家經營了張氏著作，不僅保證了她的收入來源，也使其作品漸趨齊全，終於在九十年代造成「典藏版」問世，功德完滿地打造了張氏文本的一統天下。

在《張愛玲卷》的跋語中，唐文標禁不住自詡說：「我必將冠這本書為始卷，來媲美歷史上那個大一統中國，擬開萬世基業的始皇帝。」有趣的是，在這「狂得可以」的宣稱中，這個「始皇帝」指的是張氏的文本，事實上他在「地窟」中十年匍匐，最終未見皇恩浩蕩，其志也可憫也已。這個比方如果用到皇冠終於打造了張氏著作的一統王國，似乎也適用。事實上在與皇冠長達三十年的合作過程中，張氏表現得極其理性、機智和耐心，也懂得妥協。一個例子是一九八七年大陸學者陳子善發見中篇小說《小艾》，不僅在兩岸三地，也給張愛玲本人帶來震撼。這篇寫於離開大陸前夕的作品，由於某種心理的原因，忘了它的存在。當初告訴水晶她用「梁京」的筆名發表過《十八春》時，壓根兒沒想到《小艾》。的確張氏對於這些舊作感到「頭痛」或「反感」，猶如錦袍上添加蝨子，在無奈將它們「收養」之時，哪篇作改動，哪篇無法改的，頗費一番斟酌，對讀者也都有所交代。尤其這篇《小艾》，她「非常不喜歡這篇小說，更不喜歡以《小艾》名字單獨出現」。在給司馬新的信中說：「我對舊作《小艾》非常不滿，你喜歡這篇，我覺得十分僥倖」，[15] 可見其戰戰兢兢。然而在《小艾》出土後，不到半年即由皇冠推出，被收入

---

14 據平鑫濤：「幸而經過交涉之後，那家出版社願意回收那兩本書，免了一場訴訟之爭。」見《華麗與蒼涼》，頁179。這裏「兩本書」，應當包括時報出版的《張愛玲資料大全集》。

15 司馬新：〈與張愛玲先生的書信來往〉，載金宏達主編：《昨夜月色》(北京：文化藝術出版社，2003年)，頁332。

《餘韻》，另從《張愛玲資料大全集》中選入若干篇，也是一本可觀的舊作集。時間上如此緊湊，估計是皇冠方面的主動，一面是商情緊迫，張氏説：「出版社認為對《小艾》心懷叵測者頗不乏人，勸我不要再蹉跎下去，免得重蹈覆轍。事實上，我的確收到幾位出版商寄來的預支版税和合約」。[16] 一面大約是張氏懶得動筆，或等不及她的溫吞水作派，這次例外的，《餘韻》的序文由出版社代筆。該文在選目等方面傳達了張的意思，也站在她和讀者之間，説到她此次不得不「奉旨完婚」，卻也風趣地道出張氏與皇冠之間某種程度的主賓關係。

三十年裏皇冠出了張的十六部著作，另外重新編排出《張愛玲全集》。皇冠發行人平鑫濤回顧，「從一九九一年七月動手，歷時一年始告完成，每一部作品都經過張愛玲的親自校對，稿件在台北與洛杉磯之間兩地往返，費時費力，可謂工程浩大」。[17] 恰巧在此時，據林式同回憶，張再次搬家，願意多付租金找個更清靜處，於是搬進她的旅居終點——羅契斯特街上的一座公寓裏。此時她已過了七十，其間健康愈差以及發生如出門忘記帶鑰匙等諸般細故，而引起伊朗房東的抱怨，看來她也是拼足了精神校對全集，畢其功於一役。全集的意義在於造就了一個完整的「晚期風格」，與她的「身體文本」疊影重重。很難設想，如果沒有她和皇冠一起有效運作，尤其是那些數量品質上極為重要的舊作，或盜版倡狂，或冒名頂替，以至真偽難辨，支離破碎，作者的面目也會變得漫漶不清，那麼張愛玲就有可能不成其為現在的張愛玲。在着作權和版權問題上，她是個嚴厲的執法者，在這方面令人想起曹操説的，沒有他的孤忠保皇，「不知當幾人稱帝，幾人稱王。」[18]

如平鑫濤所説，從張愛玲在他的堂伯平襟亞所主持的《萬

---

16 張愛玲：《續集》(廣州：花城出版社，1997年)，頁1。

17 彭樹君：〈瑰美的傳奇，永恆的停格〉，《華麗與蒼涼》，頁181。

18 曹操：〈讓縣自明本志令〉，《曹操集》(北京：中華書局，1974年)，頁41。

象》上發表作品算起，她與皇冠的「愉快」合作，前後橫貫五十年，可說是「另一則傳奇」。一向走「通俗」路線的皇冠不光與張愛玲、也與「後現代」風會所趨產生奇妙的默契，從二十世紀的文化變遷來看，決非偶然，其中在起作用的卻是「鴛蝴」式老派的「誠信」倫理準則。同樣基於一種傳統的文學倫理，尤其在最初「才女」「落難」之時，如夏志清、劉紹銘等為張氏申請經費、聯繫教職不遺餘力，雖然此時只求保「駕」，不及其餘，如果不是他們對於中國文學抱着一種皇黨般的忠誠，愛玲也未必有此幸運也。

作者已死

《續集》是張愛玲最後一本自選集，一九八八年出版。此集收入自五十至八十年代發表過的八篇散文、小說及電影劇本。〈自序〉寫得不像以往那麼圓兜圓轉，語氣如「繁弦急管」，此時她年近七旬了。文章一開頭說：「書名《續集》，是繼續寫下去的意思。雖然也沒有停止過，近年來寫得少，刊出後常有人沒看見，以為我擱筆了。」自覺與讀者久違而不無歉意地重申她的許諾。文中又重申自己的存在：「本人還在好好過日子，只是寫得較少，卻先後有人將我的作品視為公產，隨意發表出書，居然悻悻然責備我不應當發表自己的舊作，反而侵犯了他的權利。」這裏重複了數年前指斥唐文標的話，聽上面未免過氣。在解釋之所以結集出版時：「免得將來再鬧《紅樓夢》中瞞贓的盜竊官司」，悄皮話也顯得生硬。最後說：「尤其高興的是能借這個機會告訴讀者：我仍然繼續寫作」，貫穿始終的是一種強烈的存在意識，念念在茲的不外乎著作、出版和寫作，蘊涵着一種對自「身」的棄絕。

如果說這篇晚年序文有甚麼重要「自白」的話，即涉及對她的作品如何讀法的問題。因她新近發表了〈談吃與畫餅充饑〉一文，洋洋灑灑大談「吃」經，歷述在上海、香港及北美的飲食

記憶，懷舊中揉雜着對各地風土人情的文化觀察。此文大吊「張迷」胃口，「引起不少議論」，所引起的也是——多半由她長期隱居——對她的私生活的興趣，正如張氏所説「至少這篇文章可以滿足一部分訪問者和顯微鏡下《看張》的好奇心。」然而她接着説：

> 我是名演員嘉寶的信徒，幾十年來她利用化裝和演技在紐約隱居，很少為人識破，因為一生信奉「我要單獨生活」的原則。記得一幅漫畫以青草地來譬喻嘉寶，上面寫明「私家重地，請勿踐踏。」作者借用書刊和讀者間接溝通，演員卻非直接面對觀眾不可，為甚麼作家同樣享受不到隱私權？

對她晚年的與世隔絕，外界一向懷有好奇與疑團。正是在寫這篇序文的同一年，發生了戴文采潛入她住的公寓並刺探其垃圾的事件。「為甚麼作家同樣享受不到隱私權？」這樣的發問頗似有感而發。但她這一番嘉寶式「隱私」的聲明，既是生活信念、卻也是文學信念的表白。她不喜歡在作品中暴露她的隱私，也不主張讀者從窺私的角度「看張」。其實眾所周知，在她的小説裏帶自傳性的文字比比皆是，讀者對這方面的探究也不厭其詳。似乎是針對這一點，張氏在這篇自序裏進一步談到外界對於〈色、戒〉這篇小説的反應，口氣頗為直截：

> 不少讀者硬是分不清作者和他作品中人物的關係，往往混為一談。曹雪芹的《紅樓夢》如果不是自傳，就是他傳，或是合傳，偏偏沒有人拿它當小説讀。最近又有人説，〈色、戒〉的女主角確有其人，證明我必有所據，而他説的這篇報導是近年才以回憶錄形式出現的。當年敵偽特務鬥爭的內幕哪裏輪得到我們這種平常百姓知道底細？記得王爾德説過：「藝術並不模仿人生，只有人生模仿藝術。」我很高興我在一九五三年開始構思的短篇小説終於在人生上有了着落。

事實上，她的存在本身對於張愛玲傳奇的構成不可或缺：她不僅在印刷文化的生產中積極發揮着機制性功能，且作為讀者所崇拜的偶像，她的私生活被繫之以多少癡迷、好奇與狂想！然而張氏卻蓄意要把她的傳記同文本分開，把藝術再現同歷史紀實分開，使她的文本成為一個自在自足的藝術想像的世界，那是比她一己的生命是更為無限超越的。一般認為張氏為文學而生活，而她卻想使她的文本不必寄生於她的存在，在這意義上無異於聲稱「作者死亡」——「張愛玲」也是一個作者的幻影，卻是代表一個真正藝術家、語言煉金師的指符。這一點乃是造成她的晚期風格的困難之處，但她以斬釘截鐵的方式做到這一點，不惜為之付出代價。

張愛玲的藝術真締之一在於經營「距離」，自她初涉文壇，就希望讀者看她的小說，像「在窗口看月亮，看熱鬧。」[19] 對她來說，讀者是無冕之王，她也一向把意義交給讀者，而在這篇〈自序〉中如此談論她的作品與其生平及現實世界的關係，卻有其緊迫感。我們或可發覺，此前她一再強調自己作品的孰好孰壞，聲言其美學的完整，與一個完美「過去」的心理重構相維繫，但《小艾》的出土給她帶來震撼，自己「過去」的記憶出現裂隙，然而另一方面讀者對她的迷狂，到了片言隻語彌足珍貴的地步。這種反差約略反映在出版社為《餘韻》寫的前言中，即希望讀者「能以諒解的心情來看《小艾》」，如書名《餘韻》所蘊涵的，它「並非剩『餘』物資，而是『喜出望外』的贏『餘』，因為張愛玲的作品畢竟有自己的筆觸和『韻』致，值得再度發現。」因此張氏似乎意識到有必要放開，既然作品的好壞全取決於讀者，她就不那麼強調自己的美學信念，也不那麼顧忌舊作的發表。據蘇偉貞說，一九九三年詢及一篇舊作的發表，她回信說「對於這些舊作反感甚深，但是無法禁絕，請儘管登」。[20]

林式同提到約在一九九一年間，張愛玲為牙病所困惱，聽

19 〈《傳奇》再版自序〉，《張愛玲小說集》，頁5。

20 蘇偉貞：〈張愛玲書信選讀〉，《昨夜月色》，頁430。

到林説「我捨得拔」時，她自言自語地道：「身外之物還丟得不夠徹底！」這條材料頗稀奇，讓人直接聽到她晚年的某些思想動向。的確她似乎甚麼都捨得「丟」，就是捨不得她的文學，但是她的文學是否「身外之物」？或許反過來可以説，她最終從文本抽「身」而去，將她的文本徹底交給讀者，永遠放逐於荒原？

這裏所謂「作者死亡」，是一個文學批評中流行的概念。六十年代末巴特 (Roland Barthes) 與福柯 (Michel Foucault) 先後發表〈作者死亡〉與〈甚麼是作者〉的文章以來，[21] 對於主體問題不斷引起討論，這裏難述其詳。這本是二十世紀西方現代主義主體消亡論的延伸，而導向人文學者對啟蒙運動以來的「西方中心主義」的質疑。在文學批評領域裏與形式主義、符號學、結構主義等學術潮流相呼應，重視語言的物質性與文化結構的關係而相對減弱作品對作家思想與生平的依賴，有的甚而張揚批評家的自我表現，淩越於作者之上，由此大致説來文學批評則出現從傳統的作家論到作品分析、從模仿再現 (mimetic) 到寓言式 (allegorical) 解讀的方法論轉型。如果説「張學」起步於夏志清的研究，那麼他所運用的「新批評」方法足具象徵意義，其後水晶着重神話原型的文本研究，到八十年代鄭樹森主編的《張愛玲的世界》，更引向跨學科多種文學理論的文本讀解，所謂八仙過海，各顯神通，也奠定迄今依循的「張學」批評路徑。

我們知道，張愛玲一向崇仰胡適，在美期間與他交往，留下一段佳話。她翻譯《海上花列傳》，一瓣心香也是獻給胡適的。早在二十年代胡適提出《紅樓夢》為曹雪芹「自傳」説，成為「紅學」的經典論述，但晚年張愛玲説「曹雪芹的《紅樓夢》如果不是自傳，就是他傳，或是合傳，偏偏沒有人拿它當小説讀。」這當然與胡適的説法大相徑庭，在文本態度上可説是意味

---

21 Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pp. 142–148. Michel Foucault, "What Is the Author,," in *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp.113–138.

着從傳記到寓言式閱讀的轉折。不消説，張愛玲自己的絕妙文心與世紀末的風氣轉移早已心有靈犀，而她在六七十年代轉輾於北美學界，與夏志清、劉紹銘、水晶、司馬新、已故陳世驤等學者多所往還，多少受到文學批評的風氣感染，也是順理成章；不光如此，對於六十年代之後西方人文思潮的際會感應，從她對「嬉皮」的反叛精神的首肯中可見一斑。[22] 所以在她晚年不僅身體力行，將文本與她的傳記脱離，更形諸論述，良有以也。

作者不可能真正死亡，張愛玲的作品也無法與她的生存割斷，所謂「本人還在好好過日子」，似乎是一種反否定的否定，其身體的「在場」卻重疊着那個代表文本世界的作者幻影，猶如置身於在陰陽生死的兩界之交。從這一角度看，有甚麼比「出土文物」這個比喻更能傳神地指涉她的文本世界的寓言性？當她的舊作被發現，張愛玲先是在《張看》中把它們叫做「搶救下」的「破爛」，又語含諷嘲的比作「古墓裏掘出的東西」。但那是唐文標，稀格格接過話頭，稱之為「出土文物」，也真的煞有介事把他十年發掘的業績比作「開萬世基業的始皇帝」，但有趣的是，後來張自己也頻頻使用「出土文物」時，她的舊作也果真掀起陣陣「國寶」般的熱情。在「張學」中唐的研究並不討巧，他那種把小説當作歷史真實反映的讀法顯得笨拙，然而正如王德威所指出的，是唐文標最早把《金鎖記》讀作「鬼話」，始難料及的是，到後來「張派鬼話」為一批女作家發揚光大，她們「娓娓述來，卻別有一番自況其身的寓言懷抱。」王德威又説：「女作家可能將古屋古堡作為投射或轉移對性、婚姻、及死亡等欲望或恐懼的場合。它權充女性逃避外界曠場威脅的安身之地，但也同時是其身心遭受禁錮封鎖的幽閉象徵。」[23] 或許通過這樣一種「寓言」式讀法，方能落實「張派鬼話」的意義。今天我們回過去看唐文標對張氏小説的「死世界」的論斷：

---

22 殷允芃：〈訪張愛玲女士〉，《華麗與蒼涼》，頁166。

23 王德威：《眾聲喧嘩：三十與八十年代的中國小説》(台北：遠流出版公司，1988年)，頁224–228。

> 我們發現了這世界的內涵荒涼，充滿了黑幕的煙灰，以及人物的灰色，到一個死的世界。……它先天地拒絕了歷史時間，逃離了地理環境，限制了人物發展，甚至到了不是一個正常的、中國人的世界。我們開始懷疑這世界存在的可能性，或者，退一步算它是藝術世界吧，我們要考慮這世界的建立對我們有甚麼用處，帶給我們甚麼啟示。[24]

如此誇張而抽象地勾畫出張愛玲小說的非現實特徵時，唐文標無意中作了某種寓言式的解讀，尤其揭示出這個「死世界」「拒絕了歷史時間」的特徵，富於灼見，但他硬要「以史證文」，把這一不可能存在的「死世界」塞進歷史脈絡，判定其是「不值得再化氣力去描寫的」，就難免方鑿圓枘。但與眾不同的是，他相信張愛玲對於中國具有一種特殊的意義，要追問她在當下的「啟示」。十年之後，他換了一個視角來看張愛玲，發現了一個「活」世界：

> 張愛玲的潔癖從不排它，而是包容，包容一切小市民的糾纏、瑣碎、近於吝惜的要慢慢長期享受的小快樂，同時又毫不留空把身體放到快樂中去。張愛玲文章並不勇於作樂，也不貪歡。她所有最好的文字表面在挖出苦楚，卻在其中把小市民平淡自然的屈服，重新提到人的層面來，也許已是「時候」了。[25]

的確是「時候」了，唐文標把情境帶到了八十年代，看到「死世界」與「小市民」的現實的紐帶。其時張愛玲之風已刮到大陸，時光流轉到目下的新千禧年，張迷方興未艾，如最近金宏達提到，在「網上和吧裏，新人類和新人類們『擁張而談』，幾乎是一種時尚」。我們不禁詫異，為何在二十世紀末的數十年

---

24 唐文標：《張愛玲雜碎》，頁62。

25 《張愛玲研究》，頁196–197。

裏，從兩岸三地乃至全球華語圈，張愛玲能激起陣陣震盪，經久不息？這恐怕不光是「張迷」或「張學」所致。金宏達認為：

> 張愛玲並非一個時尚人物，她的文字意境甚至相當空漠蒼老。這是一種非常奇特的文化現象。有人把它歸之於「炒作」的結果，我們不相信誰有如此的力量。……張愛玲就是一位在其文筆中顯示才華的分量的作家，談論張愛玲，涉及的問題很多，有文學的，也有文化的、社會的、歷史的、人生的等等，它給人一種層層疊疊的悠邈雋永之感，總像沒有到頭，甚至——沒有到位。[26]

在很大程度上是張愛玲的那個「死世界」，猶如一個巨大的意義的「黑洞」，為欲望的扮演提供了舞台；其中群鬼蘇醒，猶如解放了的欲望，狂歡於嘉年華會，但不屬那種張牙舞爪、群魔亂舞的狂歡，而屬於小圈子「私語」的「要慢慢長期享受的小快樂」。不見得人人都會喜歡張愛玲，這個「新人類」或許是個小市民，帶點品味的、矯飾的、懷舊的，一旦中招，受了她的語言的蠱惑，便欲仙欲死。他也戴上面具加入了嘉年華會，在真實與虛幻、傳統與現代、小說與自傳、華麗與蒼涼、差參與對照之間尋找「啟示」，旋舞於不同的空間裏，猶如在愛倫·坡 (Edgar Allan Poe, 1809–1849) 筆下普羅斯佩洛王子的七間彩虹般的舞廳裏，金碧輝煌，屏風重疊，多少千嬌百美，似曾相識。在日常的羅曼史裏彷彿認出了自己，轉瞬間如夢初醒，置身於「死世界」之外，留下自我身份的迷思，恍然若失。

從大環境來看，隨着冷戰時代的結束，後現代、全球化的新紀元繼踵而來。尤其是海峽兩岸，從七十到八十年代，思想和文化環境的變換，影響到每一個人。本來張愛玲的「死世界」就是在「革命」和「鬥爭」的主流之外畫出一塊獨立的地盤、一個

26　金宏達：〈「張學」斷想——代前言〉，《昨夜月色》，頁1。

自成一統的時間盒，與「同一、空洞的」歷史時間相抗衡，而在半個世紀之後，當「歷史必然」的「宏偉敍事」瓦解之時，這個「死世界」卻如被打開的潘朵拉之盒，迸現出萬花筒般的七彩繽紛。一旦走下國家意識形態的戰車、告別「革命」之餘，人們疲憊而失落，陡感歷史的沉重而要求一點自己的空間，日常生活的尊嚴走到了前台，於是張愛玲的「鬼話」帶來了清涼，反而樂於聽她的絮絮「私語」，水徐徐的漲起來了，浮出久被壓抑的欲望。尤其在其故家上海，她成為一個懷舊的品牌，遠逝的記憶同眼前奇跡的幻影交疊在一起，一時間不光有關張氏的傳記，如《張愛玲的上海舞台》、《張愛玲的廣告世界》、《張愛玲地圖》等書籍層出不窮，所喚醒的是一個令人心醉目眩的沉埋的都市，歸根到底是久遭失去的「私人生活空間」。[27]但這種失落是雙重的，不僅失落於火紅的革命年代，也失落於吞噬一切的全球化洶湧大潮之中，張愛玲被融入消費文化與大眾傳媒，懷舊的想像在華麗中揉雜着物戀、窺視與狂想，而紙醉金迷終究難掩她的「蒼涼」手勢。

相形之下，「張學」作為學院精英話語顯得更為前衛。它與歐美人文思潮息息相通，成為理論與實踐試法鬥寶的競技場。如陳子善説：「她的精妙著述在二十世紀中國文學史上的地位，再怎麼評估也不會過份。」[28]那些「精妙著述」足以考驗「後學」的「細讀」策略，學者們也不得不使出渾身解數，討論得更多的自然是她的早期作品。「鬼話」意味着「邊緣」話語，形成女性主義、日常生活、反歷史等「文化政治」。自八十年代後期大陸學界豎起「重寫文學史」的標幟之後，最為醒目的是現代文學地圖的變動，隨着「正典」的地殼破裂，冒出一大批久遭封殺的作家和文學社團。文學幽靈們應聲而出，猶如彼德·賈克森的《王

---

27 參陳思和：〈民間和現代都市文化——兼論張愛玲現象〉，楊澤編：《閱讀張愛玲》(桂林：廣西師範大學出版社，2003年)，頁249。

28 陳子善編：〈編後記〉，《沉香》(天津：天津人民出版社，2005年)，頁279。

者回歸》中特技再現的一片空靈的綠色，幽幽的覆蓋了地貌，煞是好看。然而在密切呼應「世紀末」現實生活而產生持續的效應方面，誰也比不上張愛玲。原因之一是她左右逢源，有人把她朝「五四」陣營拉，但更多的讓她認同於「鴛蝴」傳統。不管怎麼說，在過去二三十年中，鴛蝴派鹹魚翻身以至與「五四」「雙翼展翅」，固然是一些學者努力的成果，[29] 也是「新人類」欲望投射的反映吧。

張愛玲還活着，這對於「中國文學現代性」的反思來說意味深長：「反思」不甘於訴諸亡靈，更需要歷史救贖的見證。回望二十世紀中國文學，在巨大的空虛荒漠中，張氏的倖存不光是一種安慰。再也沒有比柯靈在八十年代中期發表的〈遙寄張愛玲〉一文更具象徵的意義，作為一個「五四」同路人，他的隔岸呼喚真摯而動人，凝聚着一代文學的失落、痛楚與悔悟。如果對於當時柯靈的言論稍作考察，可發現他對於五四新文學的反思歸結到語言問題，曾震聾發隤地指出「白話文」大多患有「貧血病」，「面色蒼白，四肢無力」。這種「後遺癥」是由五四作家「把文言趕盡殺絕」而造成的。[30] 因此柯靈在回顧四十年代「趁熱打鐵」的張愛玲而感慨不已時，他對於現代文學語言的反思背景是需注意的。

對於這一切，張愛玲幾乎不作甚麼反應，甚或視而不見。

---

29 參范伯群：〈緒論〉，《中國近現代通俗文學史》(南京：江蘇教育出版社，1999年)，頁1–36。

30 見柯靈：〈促膝閒話鍾書君〉，《柯靈文集》第一卷 (上海：文匯出版社，2001年)，頁429–433。嗣後周汝昌對此作了熱烈回應，見〈白話與文言〉，《文滙報》(1998年6月11日)，頁8。柯靈的這番話是由錢鍾書的文字風格而引起，也未始不適於張愛玲。有趣的是周汝昌讀了張氏《紅樓夢魘》之後，盛讚其為「間世之奇才，尚不知文壇評界認為誰可與之比肩？」，驚豔之餘，寫了《定是紅樓夢裏人》一書 (北京：團結出版社，2005年)，探究張的紅樓文心。關於1990年代大陸知識份子對於「五四」以來「白話」與「文言」等問題的檢討，參陳建華：〈「語言轉向」和九十年代中國全球化〉，載於香港中文大學當代中國文化研究中心編：《「思想史上的認同問題：國家、民族與文化」國際學術研討會論文集》(下)(2005年)，頁295–307。

她說：「至於讀者的觀感，我對於無能為力的事不大關心」[31]。不止一次表示：「最近看到不少關於我的話，不盡不實的地方自己不願動筆澄清」，「對於講我的話都一點好奇心都沒有」。這與其說是自視清高，毋寧源自從前「淑女」的家庭教養，所謂「我小時候受我母親與姑姑的 privacy cult 影響，對熟人毫無好奇心，無論聽見甚麼也從來不覺得奇怪，『總有他 (或她) 的理由。』」[32] 這種「獨善其身」的古訓，卻蘊涵着保護個人隱私的現代意識。換一個人，對於浮世風光或許求之不得，沾沾自喜，但與一般作家最不同、最困難的一點是她杜絕了媒體的追蹤。

自一九七二年移居洛杉磯之後便閉門謝客，在接待來訪成為公共事件的情況下，謝客意味着謝絕傳媒，避居鬧市也與此有關。在偌大個洛杉磯長期流浪於山谷小鎮之間，至1988年遷進城區公寓，不久即出現了台北《聯合報》特派員戴文采，說明這些年來媒體對她的興趣有增無減。無法得到面訪的機會，戴氏伺機搬入張的公寓，做了鄰居，並收集到她的垃圾，寫了〈華麗緣——我的鄰居張愛玲〉一文。[33] 雖然沒被《聯合報》刊用，但寫這篇萬字長文乃出自「下策」，同時訴諸一種嚼舌「小報」(tabloid) 的伎倆，對於垃圾的細節作了不厭其煩的觀察，與「狗仔」的遠交距顯微鏡頭的偷窺並無二致。戴在閱讀每一張購物單、食品袋、銀行帳單時，不時引用張的著作與胡蘭成《今生今世》裏的話，炫耀她是一個徹頭徹尾的「張迷」，卻滲透着一種強烈的欲望，既在剝落「真相」的藉口下，要把「天才」還原成「地才」。事實上對於張的生活習慣或情感世界的臆想式描寫，無非是渲染她的老境淒涼，孤芳自賞，難以掩飾作者的竊竊私笑。

戴文采的舉止，正應了張氏的話：「提起我也不一定與我有關。除經纏夾歪曲之外，往往反映作者自身的嘴臉與目的多於

---

31 〈關於《笑聲淚痕》〉，《續集》，頁5。

32 夏志清：〈張愛玲給我的信件 (二)〉，《聯合文學》，第13卷，第7期 (1997年5月)，頁62。

33 戴文采：《女人啊！女人》(台北：圓神出版社，1989年)，頁164–188。

我。」既然她自視為嘉寶的同道，充分明白明星式人物與傳媒、追星族之間的弔詭關係。大眾傳媒能造就一個明星，捧之於九天之上，或跌之於九地之下，這也是傳媒炫耀其權力的不二法門。而像戴氏既振振有詞地聲稱讀者有「知的權利」，也確具「新聞」頭腦和手法，[34] 刺探窺視，無所不用其極。對於張氏來說，碰到這類張迷加狗仔，有被近身侵略的危險，更可怕的卻是「張迷」的一種讀法，把她的文本淪為一部個人傳記的註腳。由此看來，她諄諄告誡讀者要分清作品與作者的關係，似非空穴來風。

嘉寶息影之後，有人問到她為何要遠避塵世，她微笑而俏皮地回答：「要使我的神秘永葆青春。」[35] 被譽為「明星中的明星」，嘉寶知道，為世人所崇拜的是她銀幕上的國色天香，她也寧願就此長駐在世人的記憶中。為她寫傳記的，無不關注其晚年生活，蛛絲馬跡，津津樂道，似乎存心要破除神秘。事實上，隱居的嘉寶偶爾也與親朋好友出遊訪客，儘管防不勝防，仍有不少落入攝影快鏡。從那些照片來看，風韻猶存，畢竟徐娘老去。有一幅照片是她忽然發見有人拍照，即用手來遮擋，一臉驚愕。照片解說道：「此照攝於嘉寶剛過五十歲生日。發現記者在旁，她即遮擋嘴部，因其眼睛尚炯炯有神，嘴部則難掩老態也。」[36] 相比之下，張愛玲的隱居要比嘉寶徹底得多，確是做到真人不露相。所不同的是，她仍不時通過寫作亮相，表明她仍未忘情於世界，仍在文壇上好好地活着。像嘉寶一樣，她要保持她的神秘，而神秘存乎她的文本裏，其中有傾國傾城，她也寧願就此長駐在世人記憶中。

有人指出，「張愛玲並不喜歡以臉孔與人相親」，[37] 尤其在

---

34 參季季：〈我與張愛玲的垃圾〉，見季季、關鴻編：《永遠的張愛玲——弟弟、丈夫、親友筆下的傳奇》(上海：學林出版社，1996年)，頁290。

35 Karen Swenson, *Greta Garbo: A Life Apart* (New York: Lisa Drew Book/Scribner, 1997), p.15.

36 同上，頁385。見左邊照片版面。

37 季季：〈我與張愛玲的垃圾〉，《永遠的張愛玲》，頁281。

她的晚年，即便在文本中亮相，正像嘉寶本能地遮擋嘴部，也不願以衰貌示人。在私下裏與知己者一再提到她的真實狀況，「近來我特別感到時間消逝之快，寒嗖嗖的」。[38]「想做的事來不及做，生活走不上軌道，很着急。」[39] 但她從不對她的讀者唱衰歎老，我想這一方面固然是她一向藉寫作生活在自己的心理時間裏，至晚期增添了一道懷舊的面紗，但另一方面同她一貫反對「三底門答爾」(sentimental) 的文學表現有關。不像一般舊式文人那麼自我中心，這一點或正體現了她的「通俗」取向所含的基本倫理，即以寫作給讀者帶來快樂。

她常常對司馬新、林式同等提到她的牙齒給她許多痛苦和煩惱，而在1988年〈談吃與畫餅充饑〉一文中，海闊天空，談笑風生，彷彿在回味享用那個饕餮世界。稍後在《續集》自序中說到「衣食住行我一向比較注重衣和食，然而現在連這一點偏嗜都成為奢侈了。」所謂「奢侈」應當不是指經濟上的，而是指生理上的。這一表白優雅含蓄，對張氏而言頗不尋常，是否與戴文采的文章有關，尚難確定。在戴文中，「張愛玲的牙壞了」這一句是作為獨立一行出現的，當然是一種強勢的語式，有甚麼像這樣更能表達一個「地才」比「天才」在時間競賽中的優越感？就算是出於一種對於「祖師奶奶」的同情吧，大約也不為張氏所想要的。

小結：傳奇未完

「人生的結局總是一個悲劇。老了，一切退化了，是個悲劇，壯年夭折，也是個悲劇。但人生下來，就要活下去。沒有人願意死的，生和死的選擇，人當然是選擇生。」[40] 她是達觀、實際的，然而愛美、愛真、也愛善。在文本與時間之間，她選擇文

---

38 夏志清：〈張愛玲給我的信件 (一)〉，《聯合文學》，第13卷，第6期 (1997年4月)，頁51。

39 司馬新：〈與張愛玲先生的書信來往〉，《昨夜月色》，頁331。

40 殷允芃：〈訪張愛玲女士〉，《華麗與蒼涼》，頁166。

本以對抗時間；在生死之間，她選擇生。對於張愛玲的晚年，在生命與文學之間的選擇是更為艱難複雜的。天才選擇死亡作為一種愛美、愛文學、愛理想的終極表達形式，歷史上不乏其例。當她聽到三毛的自殺，不以為然，其時張愛玲七十出頭了。我們再看她的晚年生活，有一次對司馬新說：「我這些麻煩太多，每天的 regimen (保身的功課) 佔去的時間太多。剩下的時日已經有限，又白糟蹋了四年功夫，在這階段是驚人的浪費。」[41] 的確由於種種生理心理的原因，使她的寫作出現了障礙甚或危機，但反過來看，她也不像有些人不要命的蠻幹，她首先在打理她的生活，講究養生之道，即所謂「本人還在好好過日子」的意思。從這些方面來看，對於她為文本而生活的說法，似得有一定的保留。

張氏讚賞王爾德說的，「藝術並不模仿人生，只有人生模仿藝術。」不願意把她的文學簡約成她的傳記，似乎不妨礙把她自己變成她小說裏的角色，事實上她的生死態度不外乎她小說世界裏的芸芸眾生，在亂世中能坦然自若。或像〈《傳奇》再版自序〉中那個「蠻荒世界裏得勢的女人」：

> 將來的荒原下，斷瓦頹垣裏，只有蹦蹦戲花旦這樣的女人，她能夠夷然地活下去，在任何時代，任何社會裏，到處是她的家。[42]

這段寫於一九四四年的話，何嘗不是她晚年形象的寫真？一九九二年將遺囑寄與林式同，說明她對自己大歸之後有了安排。對於死亡，她要自然的走，像佛家的「圓寂」，但考慮某種象徵的意義，曾想去美國南部，自我放逐到更遠、更荒涼之處。甚至想去賭城拉斯維加斯——一個更為浪漫瘋狂的念頭！ 在我看來這一電光泡影的虛擬世界，也是另一種荒原的隱喻。

橫穿半個世紀，張愛玲傳奇之上升起了光環，她的晚期風格

---

41 司馬新：〈與張愛玲先生的書信來往〉，《昨夜月色》，頁331。

42 〈《傳奇》再版自序〉，《張愛玲小說集》，頁7。

也由此凸顯。本文主要對晚年張氏與印刷傳媒的關係作了考察，即她如何在文本生產與媒體傳播這兩方面作了近乎嚴酷的區別對待，正體現了她對於文學自主的追求與實踐。至於其晚期風格更屬內在因素方面，如她的書寫與「過去」的心路歷程及語言問題，乃至最後的《對照記》等，尚須進一步探討。

就這樣，在張愛玲晚年，她的文學在本土家園正展現出絕代風華，她自己卻隱身於大洋彼岸，與浮世榮耀保持着距離。她在四十年代說：

> 現實這樣東西是沒有系統的，像七八個話匣子同時開唱，各唱各的，打成一片混沌。在那不可解的喧囂中偶然也有清澄的，使人心酸眼亮的一剎那，聽得出音樂的調子，但立刻又被重重黑暗上擁來，淹沒了那點瞭解。畫家、文人、作曲家將零星的和諧聯繫起來，造成藝術上的完整性。[43]

一部張愛玲傳奇也可作如是觀，她運斤其中，卻大匠無形。她喜歡那種「混沌」和「喧囂」，首先要有這種「現實」作底子方稱得上藝術。她盡力讓文本、作者和讀者各司其職，使文本向讀者和未來開放，同時善於抓住那「使人心酸眼亮的一剎那」，在「差參的對照」中賦予「和諧」的「調子」。

直至風燭殘年，身世愈趨蕭條，在不朽的光環中，悄悄揚起「蒼涼的手勢」，作為她的文學的終極標幟，也是她對藝術一貫真誠的見證。

---

43 〈燼餘錄〉，《流言》，頁41。

張愛玲的自我書寫以及自我翻譯

沈雙

最新出版的張愛玲的遺作《小團圓》有一個不同尋常的地方：把小說和宋以朗前言中所引的張愛玲與宋淇夫婦的通信聯繫起來看，似乎張愛玲從一開始就打定了主意不只是寫自己「最深知的材料」，而且就是要寫自己。例如她在一九七五年七月十八日的信裏就寫道：「我在《小團圓》裏講到自己也很不客氣……」然而在以後的通信中，宋淇與張愛玲關於這部小說的討論卻更多時候圍繞着邵之雍及其原型胡蘭成，彷彿曾經有漢奸的前科胡蘭成雖然已經失去的政治勢力，但是其操縱輿論導向的能力仍然遠遠超過受害者張愛玲。宋淇寫道：「『無賴人』如果已死了，或在大陸沒有出來，這問題就算不了甚麼。但是他人就在台灣，而且正在等着翻身機會，這下他翻了身，可是至少可以把你拖垮……。」(頁8)[1] 如何「拖垮」呢？宋淇暗示通過利用張愛玲在台灣如日中天的名氣，搭上張愛玲這趟快車，鹹魚翻身。相反，張愛玲自己會因為暴露曾經愛過一個漢奸，甚至是因為寫了有關漢奸題材的小說，而身敗名裂。宋淇清楚地指出，書寫漢奸題材的故事要分外小心，即便把邵之雍改寫成一個 double agent，最後把他殺死，也仍非萬全之策，「如果是 double agent，也不能是政府的 agent，因為政府的 agent 是不會變節的。我們從前參照 Spy Ring 那樣拍一個電影，劇本通不過，就是這理由。」(頁15) 可見描寫漢奸是一件吃力不討好的事，索性自己做了漢奸倒未必是一個萬劫不復的罪惡似的。

1　張愛玲《小團圓》(台北：皇冠，2009)。以下所有引自此書的引文出處相同。

邵之雍/胡蘭成可能給作者和她的朋友所帶來的麻煩，遮蔽了這部小說原本的意圖和真正的主角，那就是這是一部「寫自己」的小說，而她的主角是張愛玲。宋淇的確是對張愛玲關心有加，他所擔心的東西恰恰證明了在小說之外的真實社會中，張愛玲做不了主角。「他好像很有支配你的能力，」小說中燕山對九莉談及邵之雍的時候說道。幾十年以後仍然如此。這時沒有辦法怪罪張愛玲愛錯了對象，只能說，國家主義和性別歧視的合流使得已經遠走他鄉的張愛玲仍然處於弱勢地位。相比之下，胡蘭成回國了，因此佔據了優越的位置。

然而有趣的卻是小說的形式。一個以「我」為主題的小說，即便沒有使用第一人稱，卻在讀者和作者心中都離不開張愛玲這個真人，而在剛剛寫完的時候，人們關心的不是作者對於自我的呈現，而是作品中的配角的呈現。實際上，關於張愛玲對於九莉的描寫，宋淇基本上是採取一個保守態度的，他認可九莉是一個「大膽，非傳統的女人，」但是同時也認為「藍山和打胎兩段讀者多半不會 identify 為你的，」為甚麼？是因為張愛玲在我們眼裏一直是以淑女的形象被接受的，還是因為當時的中文社會很難接受對於女人性愛生活的赤裸裸的描寫？這裏未必代表了宋淇個人的價值取向，我所好奇的是，對於一個不斷面臨阻力的「自我」來說，書寫這一行為能給這個「自我」帶來甚麼？我想這一問題張愛玲即便沒有有意識地思考過，她晚年的生活方式也多少構成了一個答案。

從林式同那雙不為張愛玲的盛名所動的「冷眼」中折射出來的張愛玲，不像是一個被動地捱日子或者苟且人生的人。而且現在我們有確琢的證據證明，張愛玲在晚年仍不斷寫作，並沒有僅僅從事於她自己的舊作的合集出版工作，而且在寫新的東西，雖然並沒有出版或者試圖出版。張愛玲起碼留下來兩部英文長篇小說尚未出版，每一部都幾百頁長，兩部都和《小團圓》相仿，是自傳体小說。可以說，張愛玲的晚年從事的最主要的工作就是在書寫自我。「在那段流浪的日子裏，她把隨身帶的東西都丟光

了，連各種重要證件也都沒有保住！」林式同寫道。這句話非常具有象徵意義，它提出了一個問題，那就是自傳在甚麼意義上能夠取代那些能夠證明自己身份的證件。

解讀自傳，解讀自我

把張愛玲堅持不斷的自傳行為和她孤僻的生活方式聯繫起來看，很容易構成一種解讀，那就是自傳中的自我是張在摒棄了一切社會規範與界定後而保存的更為本真 (authentic) 的自我。而這種解讀又恰恰因為張身處異國他鄉而被賦予某種感傷的色彩，彷彿自傳作為一個寫作方式本身就是一個追根溯源的行為。但是這是對於自傳/傳記的一種簡單化的誤讀。實際上，從九十年代以來對於自傳的研究中可以得到這樣的結論，就是自傳/傳記非但不等於真實，而且甚至無助於建立一個完整獨立的自我形象。西方啓蒙運動以來對於獨立自我以及獨立人格的崇拜，非但在自傳中沒有辦法得到體現，甚至得到顛覆。美國文學中經典的自傳文本，比如富蘭克林 (Benjamin Franklin) 的自傳以及梭羅 (Henry David Thoreau) 的自傳寫到最後都可以看到獨立的自我為體制化的自我所取代，可以說，這兩部自傳不只是自我塑造而且是自我裝扮 (self-fashioning) 的產物。而且，與其說自傳的主角是自我，不如說它的主角是他人。自我是不可能在真空中存在的，所以所謂自傳，更準確地說是有關他人的傳記，因為自傳和傳記是沒有本質的區別的。

張愛玲的《小團圓》實際上並沒有典型的自傳的元素：它不是第一人稱的敍述，並不是對於一個人的一生的完整敍述。如果讀者沒有宋淇與張愛玲的通信作參考，簡直沒有依據把這一小說看成是「生命寫作」(life writing) 的作品。但是我認為把這部小說從自傳/傳記的角度來閱讀，非但沒有縮小對於這部小說的闡釋空間，發而增加了這部小說的深度，從這個角度解讀尤其有助於探討張愛玲小說裏的女性自我的問題。

與《小團圓》有一定相類性的作品是納博科夫 (Vladimir Vladimirovich Nabokov) 的小說《普寧》。納博科夫同張愛玲一樣也是一個用非母語寫作的作家。雖然《小團圓》是用中文寫成，其中很多情節在英文小說中重復寫過。鑒於張晚年的英文小說仍未出版，我不能進行十分細緻的討論。但是用雙語來重寫同一故事，這是張愛玲常做的事，大可不必驚訝。關鍵在於，了解這一點便使得我們對於張愛玲的自我書寫的認識增加了一個跨語言以及跨文化的層面，自我書寫 (self-writing) 因此就和自我翻譯 (self-translation) 分不開了。不過，這一層我們等下再深入探討。

《普寧》的主角是一個在美國大學教授俄國文學的白俄後裔，與納博科夫個人的經歷有相似之處，但是普寧被敍述者描述成一個非常拒斥美國文化，整天生活在自己精心營造的俄國文化的空中樓閣之中。納博科夫本人是不是認同這一觀點呢？表面上，納博科夫通過敍述人對於普寧的描寫不斷地嘲諷普寧的為人處世，但是如果結合納博科夫個人的經歷和他的自傳來看，敍述人實際上未必與普寧這個虛構的人物完全疏離的。普寧和敍述人對待美國文化和俄國文化的態度正代表了納博科夫本人在文化撞擊中所感受到某種遲疑和不安。

在《小團圓》中，雖然沒有一個真實的敍述人，但是敍事方式非常獨特，我們不妨把它想像成一個真人，為故事提供另一層的框架 (framing)。敍述者和九莉很多時候是分不開的。張愛玲擅長通過一個人的內心活動來刻劃人物。但是應該看到，她對於心理活動的描寫並不追求仿真 (mimetic) 的效果，經常利用敍述人的優勢來對人物進行某種評説，或者通過敍述人的口吻營造一個超越虛構人物所生活的世界的更高更遠的意識。在這部小説中，我們屢屢看到這個敍述人潛入九莉的內心，使她能夠擺脱某一時刻的心理桎梏，從一個被動的受害者的形象變成一個有自我反省能力的主動的形象。也就是説，如果這部小説在故事的層面上給我們提供了很多青年時代的張愛玲/九莉為自己的母親和情人所傷害的細節的話，敍述人的介入不只意味着成年之後的張愛玲/九莉對

於這些痛苦疏離，而且還具有療傷的作用。

有的時候，敍述人的介入體現在敍述時間的變化之上。比如，當母親自私地輸掉了別人給九莉的八百元錢的獎學金時，敍述人突然跳到了幾年後的上海，告訴我們，「後來在上海，」九莉對楚娣道，「二嬸怎麼想，我現在完全不管了。」「她告訴楚娣那次八百塊錢的事。』自從那回，我不知道怎麼，簡直不管了。』她夾着個英文字」(頁32–33)。哪個字是英文字，我們不知道。為甚麼要夾雜個英文字，大概是為了強調疏離感。女兒從心理上和母親劃清界限，彷彿是從中文中把自己流放出去，到英文裏建立另一個自我。表面上看起來這句夾雜着英文字的話語體現了現在所説的混雜 (hybridity)，實際上正相反。如果混雜 (hybridity) 意味着某種融合的話，這裏恰恰不是融合，而是界限。

敍述人講故事的方式是非綫性的，而正是這種非綫性的思維方式，賦予了角色某種超前的意識，使她從創傷中抽身出來，產生了自衛的可能性。比如當母親説要把她嫁掉時，她「詫異到極點。從小教她自立，這時候倒有以為可以嫁掉她？少女處女的話也是她感到污穢。」(頁138) 如果我們把這部小説看成是生命寫作 (life writing) 的話，通過這樣的回憶行為所建立起來的主體並不是沉浸在創傷和痛苦之中，不能自拔的。回憶並不僅僅具有揭開瘡疤，暴露痛苦的作用，而且具有療傷的功效。

即便在九莉與之雍戀愛的高潮，敍述人仍然抽離的，寫到，「她紅了臉低下頭去，立即想到舊小説裏那句濫調：『怎麼樣也擡不起頭來，有千斤重。』也是擡不起頭來。是真的還是在演戲？」(頁171) 這句話不單單傳達了一種反諷的語氣，而是在九莉的自我和她所扮演的角色之間造成了某種疏離。這個距離使她能夠游走於當時的「我」和現在的「我」中間，使得她的主體多元化，使得回憶並不簡單地等於迴溯到起點，回歸到本源。因此，在這部小説中最具有震撼性的一幕中，我們看到了回憶的本質。「夜間她在浴室燈下看見抽水馬桶裏的南胎，在她驚恐的眼睛裏足有十寸長，筆直地欹立在白磁壁上與水中，肌肉上抹上一層淡

淡的血水，成為新刨的木頭的淡橙色。凹處凝聚的鮮血勾畫出它的輪廓來，綫條分明，一雙環眼大得不成比例，雙睛突出，抿着翅膀，是從前站在門頭上的木雕的鳥。恐怖到極點的一剎那間，她扳動機鈕，以為沖不下去。竟在波濤洶湧中消失了。」(頁180)

馬桶中的死嬰令人聯想起糞便。張愛玲的小說從來不避諱醜陋不堪甚至令人噁心的場景。在《紅玫瑰與白玫瑰》，她曾化了大段篇幅描寫女主角煙鬟在廁所裏努力克服便秘的場景，她描寫到這個女人在等待排泄的無聊時光裏把自己裸露出來的一段肚皮想像成一座希臘雕像，或是一只憤怒的眼睛。這樣的描寫有甚麼必要呢？周蕾在一篇分析《紅玫瑰與白玫瑰》的文章中反問道，「一個人應該把身體裏的糞便排泄出來而解放自我呢，還是應該留住這些寶物，使自己成為男人眼中的偶像呢？」(頁168)。[2] 大家知道，煙鬟是小說男主角振保眼中的「真正的中國女人，」在張愛玲筆下是一個頑固而拒斥變化的形象。小說中煙鬟實際上不去決定治愈自己的便秘。九莉不一樣，她是一個跨洋過海的現代女人，她的選擇當然是把污穢的東西排泄出來，以求解脱。如果這排泄物是這本回憶的話，我們可以順理成章地問一句：這種排泄有沒有給她暢快的解脱感？

事實上，馬桶中的死嬰並不是完全等同於身體中的排泄物。它也是一個印證，印證了性行為，甚至是性暴力。汝狄的一句玩笑話實際上具有多重涵義：「我向來是 hit and run (闖了禍就跑了)」(頁179)。"hit and run"這幾個字具有性暗示，也有暴力暗示；它讓我們想起之雍過份旺盛的性欲望，他身後的幾個女人，他的流亡生涯，以及與九莉之間的半開玩笑的婚約。這幾個字甚至讓我們想起了之雍的語言藝術。女性主義的理論早就把筆和男性生殖器連在一起，這一點不足為奇。而之雍的語言並不是僅僅用來調情的，而且具有暴力的潛力。比如他很喜歡在九莉面前炫耀他和

---

2 參見 Rey Chow, "Seminal Dispersal, Fecal Retention, and Related Narrative Matters: Eileen Chang's Tale of Roses in the Problematic of Modern Writing." *Difference*, 11.2 (1999) : 153–176.

小康小姐之間的「中國風的調情」。這關於調情的敍述又如一杆槍，也是遵循着 "hit and run" 的邏輯。它得到的反應是：「九莉對自己説，『知己知彼』，你如果想留住他，就必須聽他講，無論聽了多痛苦。」(頁235) 可見，死嬰這一意象揭示了愛情神話中的性和暴力的本質，而它在「波濤洶湧中的消失」的確在一定程度上意味着某種解脱。

説到底，懷孕墮胎終究是一種「生產」行為，特別是女性的生產行為。而九莉與死嬰的告別代表了女性譜系的終結，暗示了九莉與母體的脱離，但是這一對於母親背叛的行為也同樣意味着對於自己的背叛。張愛玲/九莉在這個小説裏像清除身體裏面的廢物一樣暴露了自己的秘密，這一行為最終能不能像周蕾所暗示的那樣「解放自我」呢？在英語學界，近年來自傳的寫作以及研究都十分流行。有趣的現象是許多自傳的作者都是來自於少數族裔，或為移民或女性。傳記的內容很多時候都牽涉到敍述人在成長過程中受到的傷害，以個人的經歷印證社會以及歷史的創傷。有關亞裔美國作家的自傳/回憶錄作品，學者 Garrett Hongo 就指出少數族裔的回憶錄很少能夠迴避美國主流文化長期以來強加於少數族裔上的具有歧視色彩的整體形象，然而創傷記憶會不會帶來新的創傷呢？周蕾在解讀少數族裔的自傳作品以及集體身份的研究中，也指出，他們的作品中呈現了一種「被阻斷的自戀」(thwarted narcissism) 情結。為甚麼這麼説呢？原來有關自戀 (narcissism)，弗洛伊德並不把它看成是一種性格缺陷或心理病症。相反，最能夠無拘無束地展現自己是自戀的嬰兒。他完全可以不管別人對他的看法，沉浸在自己的世界之中。而人在成長過程中為了適應社會的需要，出於生存的本能，必須把對自己的愛轉化為對於器物的愛 (object-love)，也就是説放棄自戀。這本來是一個任何人都要經過的成長過程，但是對於社會中有的人來説，成長的過程中個人與社會的衝突比較大，因此自戀很可能變成一種病症。總結起來，也就是説自戀和自我認識 (self-regard) 以及自愛 (self-love) 有很深的關係。它本來不一定是一個病症，但是可能

發展成一種病症。周蕾接着解説道，亞裔美國人因為在主流文化強迫他們以固定的方式來表現自己 (coercive mimeticism)，等於是「阻斷」了他們在社會文化中表達個體的自戀的渠道。而少數族裔的自傳就變成了他們公開地表達他們被「阻斷掉了的自戀」的文本。[3]

我無意把張愛玲的小説與亞裔美國作家的自傳作品相提並論，雖然前者也記錄了某種跨文化跨語言的經驗。但是自戀這個觀念實際上對於解讀這部小説是適用的。九莉周圍都是一些非常自戀的人，其中最典型的就是她的母親和之雍。如果我們接受宋淇與張愛玲的暗示，把胡蘭成看成是之雍的原型，那麼參考胡蘭成後來寫作的文章以及他的命運，應該説他的自戀對於自我認同沒有造成傷害。宋淇與張愛玲的通信暗示到如果胡蘭成受到任何傷害的話，他們並不認為這個上海達到足以使他把自己的過去隱秘掉，不去寫，也就是説他仍然會在公共領域炫耀自己的自戀，也就是繼續地自戀下去。

而張愛玲/九莉的自戀卻是被「阻斷了的」，因為她面對了在社會中更為游刃有餘的自戀主體 (其實，九莉和她母親的關係更為複雜，在這裏不去評説了)。因此她對這段往事的回憶只能介乎於敍説創傷以及自我療傷之間。對於自己「阻斷了的自戀」的記述和「自戀」地描寫自我之間不斷角逐，在有限的文本中爭取空間，也就是説，自傳與傳記在同一本書裏爭奪空間。我前面講過，張留有起碼兩本英文的自傳小説，我有幸讀到了一部手稿。因為沒有出版，所以不能進行詳細的評説。而且原稿也已經退回了。但是，根據我的記憶，我讀的那本小説在情節上與這本中文傳記小説有很多重疊的部分。重疊的部分不包括九莉與之雍和其他男人的關係。雖然不能細緻地討論英文和中文文本的區別，但是我在讀英文小説時有一種非常壓抑的感覺，因為張愛玲的原型在這部小説了被壓得「低到了塵土裏」，她經常以一個聆聽者的

---

3 參見：Rey Chow, *The Protestant Ethnic and the Spirit of Capitalism*. New York: Columbia University Press, 2002. 尤其是第四章。

角色出現，很少參與別人大段大段的對於事情的敍述。應該説，英文小説具有更加明顯的現實主義的特性，敍述完全是綫性的，時間空間上很少跳躍。我感到壓抑是因為小説中的少女除了在生活中不斷受到打壓之外，在文字上也不給自己多少空間。為甚麼張愛玲要把同一些故事在中英文中反復地講出來呢？我想，雖然沒有辦法確定中文和英文的文稿哪個先寫的，但是英文的小説彷彿是洗手間的馬桶，清除掉心理上的污穢，在中文的小説中得以昇華。

前面提到的那個死嬰的形象，不只與女人的生產活動有關，也與女作家的生產活動有關。也許死嬰就暗喻了這部小説以及張愛玲晚期創作的整體命運，那就是説它們只可能是「私寫作，」沒有機會成為商品進入流通。從心理分析的角度來看，無緣見世的自傳彷彿是臥室裏的一面鏡子，只能照到作者自己。也就是説，自傳主體完全可以沉浸在她自戀的世界中，但這個世界完全沒有公共性，彷彿一個成年女人在壓力之下把自己變成女孩，沉湎於自己的遊戲中。(小説結尾的時候，女主角在夢中變成了一個女學生，「考試的夢倒是常做，總是噩夢」(頁325)，證明了九莉逆向的成長。) 然而這等於是對於作家的公共身份的背叛，無疑一種自殺行為。現在張愛玲的自傳小説終於見世，對於張愛玲的知音來講，我們的解讀也許並不意味着對於作者的緬懷，而且也是在協助這一「私寫作」完成它的公共性，給自戀的主体以成長的空間。

自我翻譯與文化翻譯

張愛玲的《小團圓》雖然反映了作者美國的心境，但是卻既沒有正面表現美國的現實，也沒有對於移民身份，文化以及語言差異等等問題有所反思。從表面上看，彷彿可以得到一個結論，就是張愛玲基本沒有融入美國文化，仍然生活在中文世界之中，這是我們一般對於流散人群的一個簡單的認識，認為移民都是生

活在「遺民」的世界裏。實際上這種看法把中文世界和西方世界都純粹化單一化了。《小團圓》不用離開中國，就出現了不少西方文化的符號，最有典型性的代表是九莉的母親蕊秋，她不止去過歐洲留學，有個英國的男朋友，而且「在印度一度做過尼赫魯兩個姐妹的社交秘書」(頁281)。這樣的現代女性的人生觀和生活態度，迄今為止是二十世紀文化研究中的盲點。當我們把注意力都集中在京派才女中西合璧的典型林徽因的時候，如要了解與林幾乎同時在國外生活的張幼儀的心態，我們卻要遠跨重洋，逾越不少文化和語言的障礙。正因為如此，由於近六十年以來中文文化格局的改變，以及不同地區的選擇性的記憶，我們對於二十世紀初的混雜性 (hybridity) 以及殖民主義的了解實際上非常不完整的。不過，這個不是今天討論的重點。

有關張愛玲在雙語之間重復寫作的問題，王德威針對《金鎖記》的四次書寫曾經指出，「她彷彿不再相信她的母語，切切地要找出一個替代的聲音—在她而言，英語—好一吐塊壘。她與她的生存環境的隔膜既已如此，在傳達，翻譯人我關係的 (佈) 可能性時，異國語言因此未必亞於母語」(頁366–377)。[4] 如果強調疏離和尊重作品的虛構性 (雖然《金鎖記》處處可見張的「家庭羅曼史」的影子) 意味把張看成是一個現代主義作家，隨着張的自傳小說的相繼出版，我們有足夠的材料踏出張的「疏離」的藝術世界，大膽地對她的情感 (affect) 譜系進行重構。在小團圓的結尾處，九莉有一個浪漫的夢：伴隨着美國電影的音樂，她的小孩在森林中奔跑，這時「之雍出現了，微笑着把她往木屋裏拉」，「她醒來快樂的好久。」(頁325) 張愛玲寫過很多兩情相悅的愛情故事，但是在她的作品中，還有另外一種不屬於兩性之間的愛的文化的愛，而這個愛始終是和她在兩個文字兩種文化之間的游走背景有關。

比如，在她一九四三年的作品《封鎖》中，張愛玲把封鎖之

4 王德威：「此恨綿綿無絕期：從〈金鎖記〉到《冤女》」《如何現代，怎樣文學》，麥田，1998。

下的上海比作翻譯時不可避免地失去的意義。她説，「生活像聖經，從希伯來文譯成希臘文，從希臘文譯成拉丁文，從拉丁文譯成英文，從英文譯成国語。翠遠讀它的時候，国語又在她腦子裏譯成上海話。那未免有點隔膜。」但是在這個隔膜的空間裏恰恰發生了翠遠和宗楨的短暫的交流，以及由此產生的理解和愛情。可見隔膜並不一定是壞事或是感情的障礙。在大約寫於同時期的英文中文作品中，張愛玲更直接地把隔膜和對於中國的愛聯繫在一起來敍説，那就是她那篇著名的「洋人看京劇及其他」了。在那裏，她寫道，「多數的年青人愛中國而不知道他們所愛的究竟是一些甚麼東西。無條件地愛是可欽佩的—唯一的危險就是：遲早理想要撞着了現實，每每使他們倒抽一口冷氣，把心漸漸冷了。我們不幸生活在中國人之間，比不得華僑，可以一輩子安全地隔着適當的距離崇拜着神聖的祖國。那麼，索性看個仔細罷！用洋人看京劇的眼光來觀光一番罷！有了驚詫與炫異，纔有明瞭，纔有靠得住的愛。」實際上，參照原文，這一段恰恰是沒有的。如果這一段可以看成為下文對於京劇文化的一系列描述提供的辯護的話，那麼相應的辯護在英文文本裏面是從一個洋人嘴裏發出來的。這個洋人是編輯 Klaus Mehnert，一個不懂中國的蘇聯問題專家。他並不關心對於中國的愛，這在他編輯的「二十世紀」裏可以看得出來。但他不反對把中國和蘇聯作為知識構建的對象，他感興趣的尤其是深層的知識，是 "why"，而不是 "what"。Mehnert 認為張愛玲之所以能夠很好地解釋中國，是因為她對於中國有深深的好奇，"It is her deep curiosity about her own people which enables her to interpret the Chinese to the foreigner."如果我們用洋人看張愛玲的眼光看京劇的話，那麼就產生了一個問題，那就是，在中國知識的生產工業中，張愛玲對於中國文化的 "deep curiosity" 實際上並不能轉化為「靠得住的愛。」

在最新出版的一部英文手稿 "The Spy Ring or Ch'ing K'e! Ch'ing K'e" 中，可以明顯地看出這一個眼睛和心的對比。這個英文的短篇小説故事與結構都與「色戒」非常相像，想必可以看成是張愛

玲又一個重復寫作的例子。英文小說的主角 Shahlu Li 試圖刺殺 Mr. Tai 不遂反而引禍上身，出於甚麼原因呢？中文小說裏有關王佳芝對於「靠得住的愛」的渴望有很多鋪陳和描寫。王在香港的負面經歷都可以用一個詞來概括，那就是「靠不住的愛」。抗戰對她來說好像是一台戲，她在中間扮演一個角色，卻毫無辦法控制劇情的發展。「因為沒有戀愛過，不知道怎麼就算做愛上了。」(頁29) 由此鋪墊，珠寶店的那個戒指才被看成是一個信物，令她「心下轟然一聲，若有所失。」(頁30)。其實這個戒指從修辭手法上看，並不能看成是愛情的象徵，甚至隱喻，它最多不過是一個指涉 (index)，其目的是讓人聯想起愛情這回事。

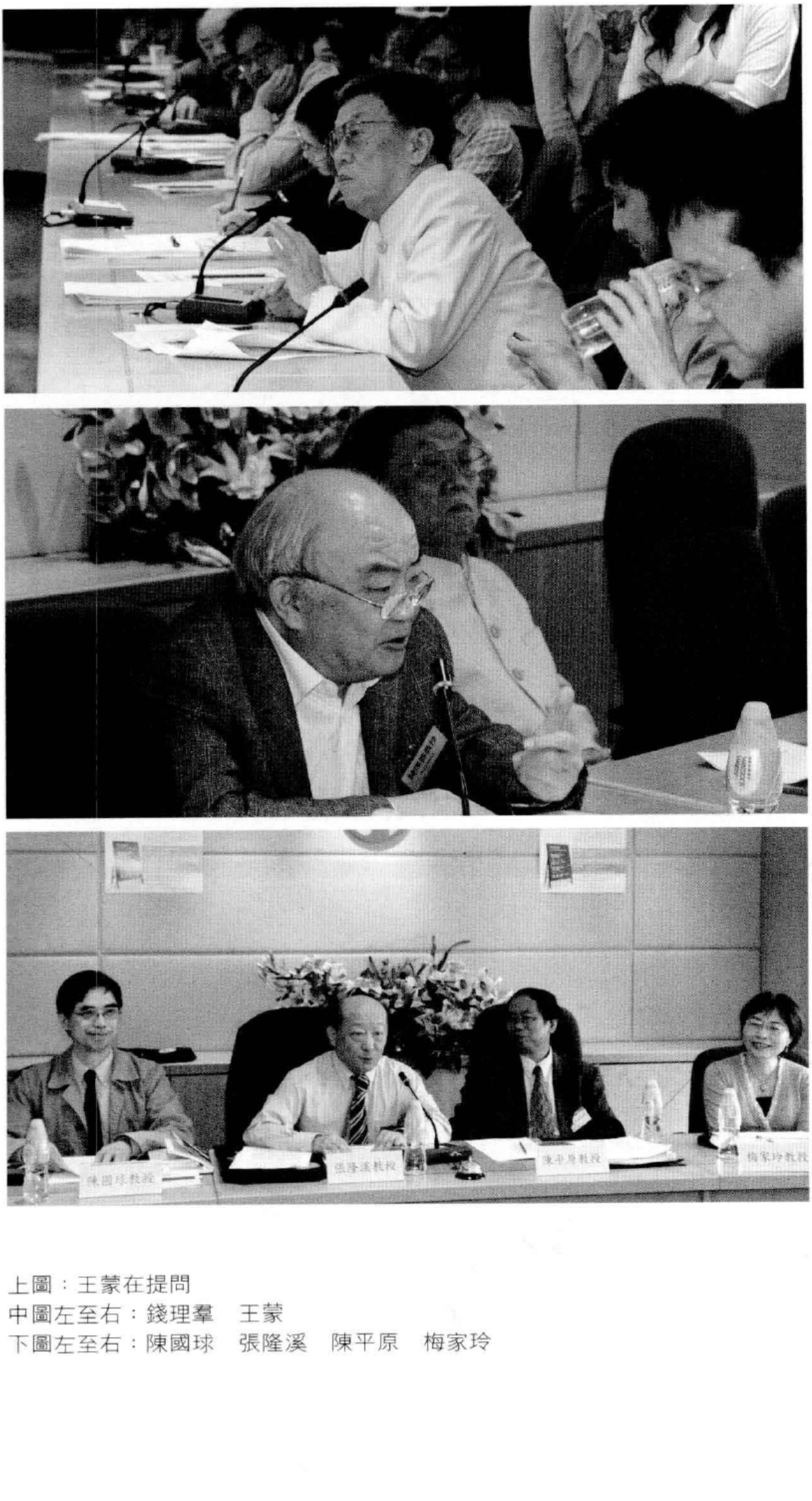
在英文的小說 "The Spy Ring"，香港這一段完全沒有出現，Shahlu Li 更加徹頭徹尾的是一個政治運作的工具。因此她的轉變讓人看起來似乎十分突然。但是，這個小說多了一段表面上看起來與劇情沒有甚麼關係的情結。那就是在 Shahlu 放走了敵人之後，她突然走丟了，跌跌撞撞地跑到了一條老街上，整條街都是買蘇綉的店鋪，她闖進了一家正在吃飯的人家的廳堂，試圖穿堂而過，被屋裏的男人抱住，趁機在她身上佔便宜似的摸了一把。她憤怒地用自己戴了戒指的手向那人的臉上打過去，戒指上的寶石在他的臉上流下來一道血痕。她繼續跑……等等。直至她叫了三輪車，要去愚園路，故事纔有恢復到原來的脈絡裏來。

這一段文字令人聯想起張愛玲最早的關於中國服飾的英文文章，其中第一句話邀請洋人 "Come and see the Chinese family on the day when the clothes handed down for generations are given their annual sunning! The dust that has settled over the strife and strain of lives lived long ago is shaken out and set dancing in the yellow sun." (快來看看中國家庭是怎麼樣把幾代留下來的箱子底拿出來曬吧！許久以前辛苦的生活留下來的印記，像灰塵一樣被抖落出來，在黃色的陽光中跳舞。) Shahlu 在上海老街的迷失使得中國人私生活的箱子底都被抖落了出來，灰塵「在黃色的陽光中跳舞」。她於是變成了「洋人看京劇」的眼光，卻得不到「靠得住的愛」。

有趣的問題是，為甚麼張愛玲在中文裏那麼明確地表達了對於家和愛情的渴望，而在英文中卻經常迴避這個話題，進行「民俗志」一類的描寫呢？讀到小團圓好像得到了一點答案。張愛玲/九莉的家其實本身就是一部「民俗志，」那裏半點「靠得住的愛」。黃子平曾經講過，張愛玲的小說裏滿地是「東方主義，」自我已經變成了他者。[5] 再變成英文，更加隔膜。所以張愛玲的小說能不能給「洋人」「 靠得住的愛」呢？恐怕也不能。所以從文化政治的角度來說，她又解構了「東方主義。」其實張愛玲並不是唯一的例子，魯迅在《阿Q正傳》中關於國民性的描述，不是也借鑑了「洋人的眼光」和民俗志的寫法？其實更有趣的問題是民俗志的借用如何產生了二十世紀寫作中國的獨特形式，這個問題有待更多的學者進行研究。

5　黃子平，「更衣對照亦惘然」，《再讀張愛玲》。

上圖左至右：陳芳明　劉紹銘　陳玉樹　王德威　許子東　陳思和
中圖左至右：王蒙　李歐梵　黃子平　陳芳明　盧瑋鑾　錢理羣
下圖前左至右：趙毅衡　陳芳明　劉紹銘　盧瑋鑾　王蒙　陳玉樹　錢理群
後排左至右：黃錦樹　駱以軍　范銘如　陸正蘭　朱天心　也斯　張業松　李楠
鄺可怡　梅家玲　彭小妍　王安憶　許子東　陳思和　王德威　沈雙



上圖：王蒙在提問
中圖左至右：錢理羣　王蒙
下圖左至右：陳國球　張隆溪　陳平原　梅家玲

上圖左至右：鍾曉陽　嚴歌苓
中圖左至右：朱天心　鍾曉陽
下圖左至右：王安憶　平路　朱天心　鍾曉陽　嚴歌苓　劉紹銘　陳思和

上圖左至右：也斯　王蒙　北島　陶傑
中圖左至右：北島　陶傑
下圖左至右：也斯　王蒙　北島　陶傑　黃春明　董橋　駱以軍　許子東　王德威

上圖左至右：黃春明　董橋　駱以軍　許子東　王德威
中圖左至右：黃春明　董橋　駱以軍
下圖左至右：王安憶　平路　朱天心

上圖左至右：陳建華　沈雙　陳子善
中圖：作家論壇會場
下圖：圓桌論壇會場

我看當代文學六十年
圓桌論壇 (一)

主持：王安憶、彭小妍

講者：王蒙、李歐梵、陳子善、陳芳明、盧瑋鑾、錢理群、黃子平

時間：2009年3月20日下午

地點：嶺南大學康樂樓三樓林秀樑會議中心

彭小妍：各位來賓，今天我非常榮幸，能坐在王安憶女士的邊上，因為我是她的粉絲，我是她的頭號粉絲。很高興能和她一起共同主持圓桌論壇，主題是「我看當代文學六十年」。首先，安憶是不是說幾句話？

王安憶：今天我們這個圓桌論壇好像是一個豪華陣容，都是那麼有名的作家學者，所以我們也不要多說了。請第一位王蒙老師發言。

王蒙：謝謝，我就說一下一個很有趣味的現象。不是說六十年嘛，前二十八、九年吧，常常是文藝界和讀者，對中國大陸的文學，覺得還可以，還不錯，但是領導經常指出，說文學有非常大的問題。在六十年代文革當中，曾經批判過一種理論，叫作方向問題解決論，就是說方向問題還沒解決。這個事我就心裏老別扭，就是說道還沒走呢，就站在那兒，向左轉，然後向右轉，然後向前轉，向後轉，永遠就是你停在那裏，方向問題，不許說你解決了，你方向老是未解決。可是現在呢，反過來了，現在是，譬如說在學校做正式的報告裏頭，或者一些工作性的文件裏，都說現在的文學很好，一個

是繁榮，一個是精品疊出，一個是團結，大團結。現在還加了和諧。可是現在各種各樣的議論，又都在罵當下文學，我不是説當代文學，都在罵當下文學。我給介紹一下，現在都怎麼罵當下文學。第一個就是中國的當下文學有兩項原罪，第一個原罪，我們現在誰都不是魯迅。我的好朋友，譬如説李鋭先生，他很有可能得到諾貝爾文學獎，他就説中國的幸運在於有一個魯迅，中國的悲哀在於只有一個魯迅。但是我又很難設想中國譬如説有八個魯迅。然後呢，還有一個説法，説魯迅的偉大在於他一個人和全中國在作戰，這個有時候我也跟自己較勁，一個人跟全中國在作戰，那他是代表聯合國呀？還是……我鬧不清楚這個事。第二個原罪就是中國人到現在為止，沒有人得到諾貝爾文學獎金，有一個高行健得到了，偏偏他還入了法國的國籍了。這個我就不説了，有人把這個問題歸結為一個道德問題，就是説中國沒有大家，沒有諾貝爾文學獎金獲得者，因為諾貝爾文學獎金獲得者，應該是那一種人民的良心，應該是道德的模範，應該是精神的領袖，我們在嗷嗷待哺地等待着中國能出現一個文學的彌賽亞。但是可惜我們認為既是我們的良心，又是我們的領袖，又是我們的火炬手的魯迅先生，也沒有得到諾貝爾文學獎金。除此之外，不論是堅持，高調的堅持文學的意識形態的偉大作用的人，還有一些精英的人都痛罵這種商業和市場給文學帶來的墮落。前一種人，譬如説，在這個《中流》雜誌上就寫過，説現在的文學比任何時間都壞，比舊中國壞，比文革時期壞，比日偽時期壞。這都是見之於文字的，後來以精英的姿態來出現，來責備的，譬如説在陳思和教授主編《上海文學》的時候，發生過一次不大不小的爭論。也是我的好朋友，山東省作協的主席張煒先生，他説現在文藝太壞了，已經超過了底線，就像美國有一個歌星，她在舞台上由於辱罵自己的母親，最後被觀眾轟了下來，這我不知道美國是不是有這樣的歌星，但是我相信美國可能有這樣的歌星，

不但會有辱罵自己的母親的人，還會有強姦自己的母親、屠殺自己母親的人，這在全世界，如果要找一找，太多的未必有，二三個肯定能找得到。所以今天早晨李楠教授講了一個特別有趣的話題，就是這種通俗改寫，通俗的改寫也不是一帆風順的，她沒提到這一點，譬如說通俗改寫《沙家浜》就引起了掀然大波，有關人員還受到了受到不溫和的「和諧」懲處。所以這個通俗文學，我也不明白，為甚麼就是在中國大陸，有些精英一談起通俗文學來，如果不作咬牙切齒狀就顯得相當的不精英了，這個可在香港完全是另外一情形，我問過香港的朋友，說那個井水不犯河水。可是在大陸就說，還有很好的精英明確地說，現在我拒絕閱讀，因為中國的文學已經墮落了。然後還有一些說法，說中國的作家現在不能成為中國的彌賽亞，就因為中國的作家太過聰明了。他的含意就是說，中國的作家沒有能夠喋血沙場、或者喋血街頭，中國的作家成仁、壯烈的還遠遠不夠，可是我回憶，中國作家成仁、壯烈的數量是相當多的，我們可以開一個名單，從左聯五烈士，一直到譬如說傅雷等，還整天號召我們壯烈犧牲，難道我們就能夠暫時有這樣幾年不壯烈，怎麼會就這樣地使讀者，或者是評論家，或者是文科的老師們這麼地失望呢？我們能不能夠能使文學變得稍微親和一點，而不那麼帶血腥的氣味？我太庸俗了，是不是也處在墮落的邊緣，我就不知道了。中國的當下文學，還受到八〇後的一些年輕人的攻擊，乾脆就把中國的當下文學說得一無是處，包括一些很對這個中國大陸表示友好的人，我看有時候也在那論述，說是加入了作協，就沒有文學了。這也挺麻煩的，因為我是由於政治運動的關係，我加入作協挺晚，但是從一九七八、七九年到現在也已經三十年了。至於王安憶小姐，她是上海市作協的主席，那我們現在寫的東西都不算文學，算學文行不行呢？這也是八〇後的說法，就是覺得這些人都快該完蛋了那個意思。還有就是說中國現在有工藝美術大師、有戲

曲大師，就是一説作家呢，就説絕對不能給我大師，誰要大師，是大師的話，那腦殼都得被砍去一半。可這是不是跟中文有關係？中文非得把一個master非得翻譯成大師，是吧，great master，本來一個writer，任何一個寫字的人都是writer，我當過維吾爾族農民的副大隊長，在我當副大隊長的時候，他把那個記工分的人，都叫是作家，凡是拿筆來描就是作家。我在美國還曾有朋友給我建議，你向別人自我介紹的時候，千萬不要介紹自己是一個writer，你要介紹説是一個writer，他可能認為你沒有正當的職業或固定的收入，還不起信用卡，你不如乾脆介紹你是原部長，不用管是哪個部長，他一聽這部長，還起碼證明那個人有家有業。但可是中國不行，你作家已經是家了，大師就更大了，對於所有的這一些，我還忘記了，有相當一批，就是曾經在各個崗位擔任領導工作的好同志，他們都認為中國大陸的文學作品最繁榮的時候是在一九五九年前後，因為他們一提，耳熟能詳的，譬如説有三紅，《紅旗譜》、《紅日》、《紅岩》，還有《創業史》，還有甚麼《林海雪原》等等。那麼現在，那樣的時期再也不會出現了。還有不少人認為五四時期有大家，現在沒有大家，大部份作家也不管這一些，你是大家，也得寫作，不是大家，也得寫作，沒得寫了還可以混一混，搞點甚麼別的東西。但是只有一個作家對此作出了強烈的反應，我覺得也挺好玩，就是余華先生，余華先生有一次，聽説這個沒有大家，那個沒有大家，余華就急了，余華浙江人呀，他還是愛急的，他就説：「我告訴你們吧！你們説的那些偉大大家，你們拿出來他們當年的作品給我們看看，他比得上我嗎！他根本就比不上，那就是現在高中作文的水平……」因為這是余華的話，我説了以後呀，這責任最多放在余華身上。他説「你們看看那個《荷塘月色》，《荷塘月色》哪個高中學生寫不出來呀？我們唯一的缺點就是我們活着，我們還未死，所以你們就整天糟踏我們。」好，我的話也完了，

王安憶：我們還沒來得及按鈴，老師已經結束了。下一位是李歐梵先生。

李歐梵：剛剛王蒙講的話，我簡直是笑不攏口。我跟王蒙第一次見面，還是你剛剛從維吾爾族的語境進到北京的時候。我記得那個時候大家有一種在蕭颯氣氛中想要重新再生的感覺。回想起來，對我來說，非常寶貴，人到這個年紀常常回憶。這就使我想起來一個很有意思的問題，剛才王蒙先生所講的作家的問題，如果沒有總結當代文學六十年的話，那麼作家的地位在海峽三岸怎麼來看。五四的時候顯然是作家至上，俄國的知識份子加法國的作家，文字加上啟蒙者，這個劉再復講了很多。可是後來呢，似乎作家特別在最近這幾十年裏面跟作家協會連在一起了，我現在還很想知道有沒有人寫過，像《大師與瑪格麗特》這種小說裏面對於蘇聯作家協會的描寫。我記得裏面描寫得最精彩的就是，很多人參加作家協會就到一個餐館裏面去吃飯，因為那個飯特別好食，以為參加作家協會就吃得了這個飯，這個有點香港味道。香港有作家協會，據我所知連也斯都不去了。香港的作家協會，我知道的有好幾個，我說的那幾個最官方的作家協會人數最少，最業餘的可能是人最多，我最近看到一個 international pan 的作家協會，開會人很少，小貓三四隻，在香港開，我知道歷史非常悠久。台灣的作家協會，當年都是國民黨代表。所以我只可能說是中國當代文學的一個特色，似乎作家總要與作家協會連在一起，那麼顯然對照的參照系統是蘇聯。我常常說，我的名字是 Leo，是從托爾斯泰，俄國蘇聯文學來的。很可惜整個的俄國文學遺產包括蘇聯的似乎被當代作家所遺忘了，大家一面倒朝向歐美，反而是王蒙先生他是知道最多了，我看到他當年寫的東西，似乎都是從蘇聯的這個傳統過來的。這又使我想到另外一個問題，就是說甚麼叫做後現代的語境呢，就是說這個無疆界，或者是疆界不斷

的擴張，擴張到了以後，然後大家是不停的來往，貨流、物流、人流，甚麼流都有。有一本理論的書就是講這個流的問題，他說的英文是 flow，媒體流、人種流，然後是景色，scape，這種混雜的情況之下，似乎使得原來國家的，借現代、後現代這套理論來推演的話，就是原來國家的民族的文學味道，越來越淡化，或者是越來越混雜。至少在中文的領域裏面，似乎大家還非常尊重五四以來的中國現當代文學的傳統，不管你怎麼謾罵或批評，似乎很尊重這個傳統。那麼我想再過十年再討論，到當代文學七十年的時候，那個時候我和老錢 (錢理群) 是一定退於第三線的工作，說不定不來了，那個時候是不是還有作家，是不是還有五四的這個傳統，是不是已經被淡化為一個完全多媒體的世界，我甚至於對文字本身的作用，能夠持續多久……一方面有點悲觀，一方面禁止自己不那麼悲觀，因為我的老朋友劉紹銘說我太樂觀了，所以我現在稍微悲觀一點。從這裏看，我就覺得要把範圍再放更廣一點，把時間範圍也放更廣一點，那我就問兩個問題。第一個從時間軸的問題，其實這問題王德威已經問過了，就是當代為甚麼要從一九四九年開始？當然從政治、歷史的立場講，顯然是、非常明顯是一九四九年，這是一個很重要的分水嶺。即使在台灣也是一樣，你稍微把一九四九年這時間前後拉一點就差不多了，台灣是一九四五，從四十年代末期開始。可是從文學的立場講，特別是從作家的立場講的話，是不是有一種腰斬的現象？譬如說沈從文，王德威也研究過，錢理群也討論過這個問題，那麼當然是一九四九年以後的沈從文和四九年以前的很不一樣，可是有些時候有些作家本身他所做的選擇，他所做的選擇，他人生中的幾個階段，如果說得更複雜的話，包括他的創作階段的話，那麼，四九年往往不見得是一個分水嶺。我反而覺得一九五七年，因為我受也斯的影響，我這個人受到影響的焦慮太多了，我所有朋友對我都有影響，因為昨天也斯在我班上講

到，香港的現代主義，他説五七年是很重要的，剛剛也斯發表了論文對不對？我認為五七年在中國也非常重要，中國五七年大躍進，百花齊放，是非常重要的年代，很多作家，很多知識份子從這個時候命運開始轉變。所以也許我們應該把這個中國式的時間的定位把它講得更加複雜一點，就是説找出幾年，這個在錢理群的書上面有提過，你好像寫本書，《一九五七年學研究筆記》[1]，有一本書就叫一九四八年，我覺得這個大可提倡。我今天看了一本書，是一位賓州大學的比較文學的教授寫的，出於一九一三年，他從愛因斯坦一直講到這個現代主義各式各樣的東西，這麼一種文化式的寫法，所以我覺得如果討論文學史，為甚麼我們不可以用類似方法來寫。另外一個我要講的方法就是一個空間的問題，我想呼喚的是甚麼呢，也可能是我的名字在作祟，因為我的李歐梵，怪名字呀，這個腦子一天到晚，甚至滿腦子是歐洲文學，不知道為甚麼。所以我沒有資格講當代文學，我常常記得多年前，王蒙跟我説過一句話，是在公開演講中，你説這一代的作家，當代作家，唸的西方文學、世界文學的作品，似乎沒有上一代的作家多。包括魯迅包括郁達夫那一代，不管他們看甚麼文，每一個作家的藏書就是不得了，那裏面有很多都是翻譯的作品或者是原文的作品，我知道施蟄存，我親自買到的他的書裏面，是英文翻譯的德文版，還有法文版，郁達夫用的是德文版，我最近做了一個小的考證，更不要説張愛玲。我現在在學術會議上宣佈，大家已經知道，是公開的秘密，就是明天沈雙就會報告，除了《小團圓》之外，張愛玲同時寫了兩部英文的小説，每一本都有兩三百頁之多，一本叫做 *The Fall of Pagoda*，另外一本叫做 *The Book of Change*。甚至於她最近的那個 *Journey to the Frontier*，講台灣的，英文都出來了。似乎是當代大部份的中國作家，這一種

1 錢理群《拒絕遺忘：一九五七年學研究筆記》(牛津大學出版社 2007)。

的所謂國際視野，對於語言的這種感受似乎少了一點。我不知道為甚麼，這是一個悖論，現在我們大家都講全球化，可是在全球化的過程裏面，大家對於中國這種執着性似乎又越來越強。這個問題我自己很難解決。也許我們在全球化的視野裏面，重新再探討中國當代文學的時候，也許應該把整個的問題，弄得更混一點，更複雜一點，更眾生喧嘩一點，而不要一一執着於中國性是甚麼，中國文化是甚麼，中國認同是甚麼，至少這是我個人一個非常粗淺的觀點，希望引起一點辯論。

彭小妍：張愛玲是我們作家的祖師奶奶輩，好多人都是張愛玲的徒弟，不管有沒有親自見過她。總之，張愛玲是我們中國現代文學中陰魂不散的、永遠的作家。提到張愛玲，當然要請我們的陳子善老師，給我們談一談。

陳子善：聽了兩場發言，非常受啟發，剛才王蒙先生跟李先生的發言都談到作家協會的問題。王蒙先生說年輕的一代，八〇後對作家協會有一個說法。這批年輕的作家可能是一種姿態，也是一種炒作，他們有他們的一個策略。李先生講到，跟中國大陸的只有一個官辦的作家協會，或半官方性質的作家協會不一樣，以前其实有各種各樣的奇奇怪怪的作家協會，三五個人就可以自己成立一個作家協會，反正大家都寫嘛。那麼剛才談到張愛玲，大家不知道是不是注意到，她在四十年以代後，抗日戰爭勝利以後，加入過一個作家協會。一九四九年以後是當代文學史，實際上我跟當代文學關係非常疏遠，剛剛錢理群先生說，他主要是搞現代文學，我跟他差不多，也主要是搞現代文學，我可能搞得比他還要狹窄，偶爾會看到一些有趣的當代文學的邊角料，可能會去挖、弄懂，一般情況不涉及當代文學。但是四九年以後，經過當代文學的範疇，張愛玲在離開上海之前，她還參加過上海市的第一次的文代會。這樣兩個材料非常有意思，尤其第

一個材料，就是一九四七年，她加入過上海市作家協會。這個上海作家協會，是從抗日戰爭時期的中華全國文藝界抗敵協會轉化來的，抗戰已經勝利了，抗敵協會就沒有必要存在，改名為中華全國作家協會。在這個基礎上，各地成立分會。但是要加入這個上海作家協會，有一個前提，要進行甄別。你在淪陷時期留下的這些作家，你的政治立場如何，表現如何，需要甄別。當時全國文藝界抗敵協會有一個決議，要懲處落水投敵的作家，落水作家，附逆文人，有這麼一個檔案，可以在文獻上查到。當時的做法有時是很過份的，跟香港有關，戴望舒在香港是坐過牢的，也一度被認為是落水文人。北京的李輝先生曾經做過一個考證，就是戴望舒怎樣會被認定為落水文人，後來又怎麼被糾正。所以當時上海作家協會，在吸收張愛玲入會的時候，上海作家協會有幾位主要成員，就是附逆文人甄別委員會的委員，所以我們可以假設，假設他們認為張愛玲確實是不良文人——前年電影《色，戒》上映以後，在國內引起一個民族主義的反響，認為張愛玲是不良文人，用了這樣一個詞，不良文人張愛玲創作《色，戒》在前，導演李安拍電影在後，電影更糟糕——當然電影怎麼評價又是另外一個問題，假定說他們認為張愛玲確是不良文人，我想他們不會吸收張愛玲加入這個協會。而且不但加入這個協會，還在這個協會的專業委員會裏面，擔任一個委員。當然這一切全都是掛名的，張愛玲絕不會去做這些具體的事。但是這個掛名至少也是一種姿態，一種表態，就是說承認張愛玲是當時上海的一個作家。也就是在這時前後，張愛玲開始她抗戰勝利以後的恢復創作，譬如創作電影，《太太萬歲》，《不了情》，她的書《傳奇》增訂本重印，等等。至於解放以後，一九四九年以後，張愛玲參加第一次文代會，已經有人寫過文章，包括柯靈先生寫過文章：他的很有名的那篇《遙寄張愛玲》。因為許子東先生說，你能不能談談《小團圓》。實際上《小團圓》我剛看了

一遍，要來全面的評價《小團圓》，這是一件並不輕鬆的事情，因為內容太豐富了、也太複雜了。但是我想有一點是可以肯定的，就是我們可以用各種不同的批評方法，各種不同的視角來進入《小團圓》。現在網上很多說法，很多是從索引派的觀點來進入《小團圓》，我們可以索引，假定把它看作是影射小說，把它看成張愛玲的自傳體小說，那麼其中的很多人物都有原型，這個我想不可迴避，都有原型。那麼讓我來評《小團圓》的話，心理上有點障礙，甚麼障礙，因為很多人物原型我都認識，在座唯一認識張愛玲的是李歐梵先生，見過幾個鐘頭，也不錯了……

彭小妍：還有朱天心，天心見過嗎？

朱天心：我沒有見過。

陳子善：但是我沒有見過張愛玲，我只見過張愛玲小說塑造的幾個人物的原型，那麼這個人物的原型跟小說中的人物，我的感覺是距離是很大，因為它是小說，它是虛構的文學作品，假定說我們對號入座，那是非常危險的。好了，我的話到此完了。

許子東：大家要鄭重其事，這是張愛玲在陽間的代理人。

彭小妍：其實說到張愛玲，我很贊成李歐梵老師的意見，就是我們大家這種中國情結都太重了。張愛玲代表的，其實是一個跨越區域的形象。最早，我們都要謝謝夏志清老師寫的《中國現代小說史》，由於他那一本書的研究，把張愛玲捧出來了。然後因為台灣跟香港的學界，對張愛玲簡直是着迷得不得了，張愛玲就不斷不斷地像滾雪球一樣，現在她變成了一個文化工業。這個張愛玲現象本身，她的意義，就在於她雖然是大陸籍，接着在香港求學，她幾乎跟台灣沒有直接的淵源。但主要就是因為我們所謂的作家的after life——作家的後

世——也就是說，是我們這些後人把她造就出來的。我們台灣文學也一樣，像剛才的會議中陳芳明老師說的，如果我們台灣文學的研究太狹窄的話，其實是走不出去的。陳芳明老師事實上正在寫《台灣文學史》，這部鉅著，千呼萬喚，現在還沒出來。他打算把張愛玲擺在裏面，給她一個重要的地位。據說很多台獨份子非常憤怒，陳芳明老師也受了很多的批判。我們聽聽陳芳明老師的說法。

陳芳明：我是張愛玲的受害者。我們年輕的時候開始讀張愛玲，那當然我們今天要談文學六十年，張愛玲在台灣的位置是很特殊，因為她介紹到台灣的途徑很奇怪，最早提到張愛玲當然是胡適，因為她寄了一本《秧歌》給胡適，胡適就把她介紹給台灣，可是張愛玲到台灣，她並不是當作一個偉大的作家，或是被尊重的作家，而是她被視為反共作家，因為她寫的《秧歌》跟《赤地之戀》最早是被介紹到台灣去了，所以張愛玲她根本不可能是被視為是一個為女性講話，或者文學的成就很高被承認，而是因為被當時的反共論述所接受。當時這是一個陰錯陽差的一個歷史偶然，她後來開始介紹到台灣的很多作品，最早的當然就是《流言》跟《傳奇》，經介紹到台灣，不過她經介紹到台灣的時候，已經變成《張愛玲短篇小說選》。我們從來沒有想到，張愛玲後來在台灣卻被批判了，被批判的原因是因為當時台灣退出聯合國，在退出聯合國以後，所謂的中華民族主義，台式的，台灣國民黨式的民族主義就非常非常高漲，這時候在台灣七〇年代初期，張愛玲就被批判了，那被批判是被一群主張寫實主義的，或是站在民族主義立場的人在批判她，那當然這些人，就是我們今天所知道的，就像我的一個同事，或者是陳映真他們所辦的那個《文季》，唐文標就是從香港到台灣的，他們就開始批判她，開始說她是寫那種包二奶的文學，她寫的是姨太太的文學。就是說當整個台灣開始民族主義泛濫，被

義席捲進去形成浪潮的時候，她又變成一個受害者。當初她是一個反共文學的一個樣板，但現在她變成一個民族主義的罪人，這又是一個男性的大陸的論述。到一九九〇年代的時候，她去世了，台灣又開始討論她，討論的時候又換了另一批人開始批判了，這一批人就是所謂的本土派的，又是男性的論述。就是從反共論述，那是國民黨的立場，然後到了《文季》，是中華民族主義的一場，而且是偏北京立場的民族主義這群人，又開始批判她。現在是本土民族主義的人也開始批判她，所以張愛玲在台灣是一個奇怪的現象，可是為甚麼這樣的一個到處被批判的人，可是為甚麼文學史要寫她呢？我們必須要看到台灣的讀書市場對她的接受，我們從來沒有想過張愛玲她可以變成台灣文學史注意的一個對象，如果我們把張愛玲全部的作品看過一次，她只有一個地方談到台灣，這個地方她就在《雙聲》那一個散文裏面，她從香港要回上海，她經過台灣海峽，她說「遠方有一個燈光，聽說那個地方就是台灣」，就是她唯一談到台灣。後來的 back to frontier 有一篇文章，說她曾經到台灣去旅行過。最重要的恐怕是她對台灣作家的影響，我想對台灣作家的影響，我們最早的最鮮明的一個例子就是在座的朱天心的父親朱西寧，他對她的着迷。之後當然就愈來愈多人了，那影響最大的，連本地的作家也都被影響，寫香港三部曲的施叔青，她就是受張愛玲影響非常非常大的，然後她拒絕，她現在不要人家說她受張愛玲影響，現在很多人都在篡改身世，可是我們都可以看得到，她出版的那個小說名叫《蝴蝶》，剛出版的那一年，大概就是一九九〇年吧，出版了，就受歡迎，因為她寫香港的故事，結果我就打電話給她，我說打開你的書，第幾頁你看看第幾行，你看那是誰的句子，是張愛玲的句子。她自己都嚇了一跳，她說我為了不要受她影響，我已經五年沒有讀張愛玲了。你看影響之深！也就是說她五年沒有看張愛玲，但是連她落筆下去的時候情不自禁的，張愛玲的幽靈

就出現了。這是一個特例，這裏就是説，除了像朱西寧這一代，再過來像現代主義運動的這一代，像施叔青，再到了朱天心，就是我的下一輩，也都受影響。這個影響已經變成一個特殊現象，那我為甚麼台灣文學史要寫她，我寫她當然引起很大的憤怒，他們説，張愛玲又不是台灣作家，他説如果張愛玲可以變成台灣作家的話，那海明威、托爾斯泰也都可以變成台灣作家了。我們現在討論文學，不要這麼自暴自棄，也就是説，真正的就是説，沒有在台灣生活過，她的文學沒有寫台灣，但是居然能在台灣的作家裏面產生影響，在我的文學史上，只有寫兩個，一個就是魯迅，一個就是張愛玲。可是我覺得蠻奇怪，我寫魯迅，大家都沒有意見，可是一寫張愛玲的時候，就開始眾声喧嘩了，所以這個是一個蠻奇怪的現象。所以剛才我説我是張愛玲的受害者，就是因為我當時堅持要把她寫進對台灣作家的影響，她是特例，因為我們沒有其他的作家像張愛玲影響這麼大，那麼她的影響，我上午也講過，像王德威教授他寫張腔作家這個系譜，他強調是小説。後來我開始整理台灣的散文家，我才發現台灣的散文家受張愛玲影響更大，非常非常大。有的作家，完全就是張腔的，我們這樣來看的時候，台灣文學它當然是一個非常非常多元的發展，那麼我想，在台灣作家所產生的那種影響作用，我們在整理文學史的時候，這麼一個特殊現象，我們不能逃避它，還是要去面對它。所以我在寫四零年代初期，魯迅在台灣的介紹，那個我就寫進來了，可是戰後的那個台灣作家，特別是現代主義進到台灣，其中一個很重要的管道應該是透過張愛玲進來。我今天大概就是報告到這裏。

彭小妍：我們這個「台灣代表團」，應該要自我檢討一下。我不知道大家有沒有注意到，我拿到會議的 program 時，特別注意到台灣出現的次數，遠遠超越了其他地方出現的次數。比如説《台灣與東亞文學中的魯迅》，又如黃錦樹的文章，

他的副標題是《台灣作家駱以軍的〈西夏旅館〉》，好像不加上台灣有點沒有安全感似的。接下來是，范銘如的《台灣當代區域小說》。然後到了第二天，梅家玲的《閱讀白先勇》，當然是台灣的作家白先勇，我的文章《再現的危機》，談眷村作家，當然是台灣的眷村作家。可見我們這些台灣的研究者，有一種台灣焦慮。香港是地主，但 program 上我只看到一次香港。當然，中國是未曾出現的，而是以「台灣的對岸，中國大陸」的名義出現。本來我今天很擔心，好像香港不見了，還好有梁秉鈞的《一九五七年，香港》，但他說這是不太重要的一年。那麼現在就請香港中文大學的榮休教授，盧瑋鑾教授，跟我們談一談。起碼香港出現了。

盧瑋鑾：諸位，當代文學六十年，香港這一塊小到無可再小，恐怕要用顯微鏡來看，才能找得到。但是，很幸運今天上午，也斯他以「一年時間」，截取了香港一個片段面貌，突出來了。更重要的是因為他說的話，呈現了一個問題，就是香港的所謂文學，其實具有很奇怪的特質。我想其他地方，很多作家，會說我是寫通俗文學的，我是是寫嚴肅的文學的。他們自己分得很清楚。但是香港沒那麼幸運，寫純文學的、寫通俗文學的、寫流行文學的，都沒有一個版面可以分開他們，都全放在報紙的副刊上。這個情況很特別，可能上海有一點點像，但我想上海大作家不會在小的報刊副刊上露面。我算是研究香港文學三十年，但是我去決定「香港作家」這個定義時，真煞費心思，為甚麼呢？因為有些作家，你當成是香港作家，並不容易，譬如張愛玲，有人想把她寫到台灣文學史中，也可能有人希望把她寫到香港文學史裏頭去，但問題是她到底是不是，我們心裏有數啊。所以香港文學研究，我們必須要好好的在找資料方面先給它一個定位，剛才陳子善老師也說，我們必須要讀原作品，你沒讀，只是看一兩本單行本，就給她定位，這個是很危險的事情。在香

港，情況更特別，我最近這十年都在做香港文化人的口述歷史，訪問了一些我認定是香港作家的老前輩，出乎意料，他們都有一個特點，就是説，「我寫作是為了謀生，因為我要養家。」就是因為他謀生，就算寫嚴肅文學作品，他們都只能在報紙副刊上，跟通俗作家混在一起。由於香港各大學圖書館，不藏通俗報刊，只藏幾份大的、重要報紙，許多藏身於某些通俗報刊的純文學作品，都無法找得到。大學圖書館能找到幾份香港大報，例如《工商日報》、《星島日報》、《華僑日報》、《大公報》等，雖然還有些缺期，但是其實已經很好的了。五十年代以後，好多香港作家，為了謀生的關係，都會把他的作品放在某些我們不以為會刊文學作品的報紙上。舉個例説，我想沒太多人看過這份報紙，所以我把它影印了。老香港可能知道，這份《銀燈》是份娛樂報紙，即專刊娛樂消息的小報，現在要找幾份也真不容易，我很辛苦才找到一些。這些第一版全是娛樂消息的報紙，知識份子、精英份子不看的，裏面就有些好作品，劉以鬯就在副刊上面長期寫作，如果我們沒有這份報紙，要研究劉以鬯的話，就缺了這一部份，這是很重要。還有就是，剛才也斯也説過的羅斌，就是一九四九年由上海到香港的出版人，我訪問過他，他從上海跑來的時候，他就説甚麼東西都沒有帶，就帶了一個籐籃，裏面都放着一些稿子，因為他在上海是出版一些流行、通俗的那些雜誌的，果然這就救了他。憑這些資料，他在香港出了兩個很賺錢的雜誌：《西點》和《藍皮書》，但他還支持馬朗出版了那份不賺錢卻極重要的《文藝新潮》。除了這兩份雜誌外，他很有生意眼，還出版很多叫「三毛錢小説」的文藝小説，很多很著名的作家，都化名在那邊寫東西，也有不化名的，我們還可以找得到如齊桓 (孫述憲)。所以當我一路研究過來，我覺得很急，急甚麼呢？我必須要找這些已經埋沒，被人遺忘的，不放在眼裏的那些通俗的東西，必須找來才能好好的補上香港文學的缺口。所以

我最近這二十年，都拚命去找那些通俗刊物。但不是你要找就能找到，很幸運的是，我去訪問羅斌先生的時候，他居然把他全部在香港所出的《西點》跟《藍皮書》都送給我，所以現在也放在中文大學裏頭，但是看的人並不多，我覺得這是應該研究的，尤其是要研究上海跟香港的雙城文化關係，這個是要研究的。還有就是很多著名的作家，都有很多作品放在報紙上，沒有單行本。劉以鬯，南宮博，傑克。又例如《新生晚報》的副刊也很值得注意。最近中文大學有年輕學者在研究香港著名的專欄女作家十三妹，但竟發現胡蘭成寫了幾封信給她，原來胡蘭成是凡是女的有點才氣的作家，他就會去碰一碰的，這個也是很有趣的問題。我現在找了一些報紙，如果年輕的朋友看見舊報紙得趕快買下來，就算黃色小報如《今夜報》、《新夜報》，副刊上都可能有些文學作品。我覺得資料散掉不全，我們談不上研究，現在很多人還是急着要寫香港文學史，我覺得不是時候。從蔑視到肯定，我們香港的文學恐怕還有很長的路要走，但是我想必須慢慢的積蓄資料，然後才好好研究，歷史會呈現出來，謝謝！

彭小妍：非常謝謝盧老師的話，受教很多，我也非常贊成。因為最近我的研究就是上海的新感覺派，我發現他們在一九三四年把當時一個通俗的雜誌，拿過來變成他們的機關報，在上面畫了很多的漫畫，當然新感覺派的這些大家都在裏面寫文章。事實上像日本新感覺派一樣的，如川端康成，在一個也是通俗刊物叫《婦人畫報》的雜誌上面寫了很多的文章。我們都知道川端康成很喜歡到淺草街頭上的小表演館裏面混，還去泡酒館。我贊成盧老師的的意見，現代文學跟通俗文學的關係事實上是一個非常重要的領域，但是還沒有足夠的研究。比方說，如果你翻一翻三十到四十年代的《良友》畫報，你可以看到許多著名的名字，會讓你嚇一跳。蔡元培在上面寫過，胡適也在上面有過一篇翻譯的文章。還有茅盾、

沈從文，這些著名的所謂嚴肅作家，當初在海派京派論爭的時候，大罵海派跟通俗文學掛勾，可是自己也墮落了。這些精英，自認為是嚴肅的五四知識份子，他們都在《良友》上面寫過文章。所以我想，同學們今天聽到了盧老師的意見，要特別注意一下現代文學跟通俗文化的關係。接下來，我們就請錢理群教授給我們談談。

錢理群：我注意到剛才很多的朋友們都談到，今天整天的會都不斷的提到兩個人的名字，一個是魯迅，一個是張愛玲，我們大家談六十年文學發展很難脫離這兩個人。我是研究魯迅的，因此我大概就魯迅來講點意見。我想講兩方面的意見，第一方面就是王蒙先生剛才談到了，「你不成為魯迅，你就成為一個原罪」這樣的一個問題，我想了一下為甚麼會出現這樣的現象，我以為它是有兩方面的原因。一方面就是我們一直有一個說法，把魯迅看成為五四新文學的主將，新文學的方向，所以你不是魯迅的話，那你就根本違背方向的問題了，還是要把魯迅「聖化」的那樣一個傾向。我在大陸跟年輕朋友們講魯迅，我反復講這一點，魯迅絕對不是五四新文化運動的主將，他也不是方向，因為魯迅自己說了，我的寫作是奉前驅者的命令寫的，他不可能是前驅者。其實陳獨秀對魯迅在五四新文化運動當中的地位和作用有一個回憶，他講兩句話，一句話說，他說魯迅和周作人不是新青年的主要作家；第二句話，他說他們兩個人是獨立的，對新文學有非常獨立的貢獻，有非常特殊的價值。我覺得陳獨秀這樣一個評價是比較符合魯迅的實際的，我們長期把魯迅當作一個方向，當作聖人以後，就會出現一個問題，就是說推廣一種聖人哲學，聖人道德，不是聖人就是罪人，這樣一個邏輯，那麼實際上魯迅本人就反對，因為這是一種道德觀念、高調的邏輯，魯迅是非常反對的，他曾經說過一句話，就是說對那些特別激烈的人或唱高調的人必須保持警惕。所以我自己研

究魯迅，就一直記住魯迅這句話，就是凡是一些特別激烈、特別高調的人，就特別要保持這種警惕。這是我説的一方面的話，就是魯迅不是新文化的方向。

另一方面，陳獨秀説的，就是對我們新文學一個非常特殊、非常重要的貢獻，那麼就説到五四傳統，因為今年正好是五四九十周年，對五四傳統我很同意的就是汪暉先生有這樣一個看法，他説五四這些倡導者與參與者，實際上他們只有一個基本態度的共同性，胡適和周作人説過，就是五四新文學只在重新估定價值這一點上他們有共同立場，他們要建立新文學這一個共同立場，但是要建立甚麼樣的新文學，他們實際上是有不同的看法的。因此呢，我認為講五四的傳統是總的講，實際上我們可以把它分化為有各種的傳統，有陳獨秀的五四，李大釗的五四，後來走向了馬克思主義，還有胡適的五四，是走向資本主義的。還有蔡元培的五四，強調這個美育代替宗教。就文學而言，有魯迅的五四，有周作人的五四，也有郭沫苦的五四，就文學的傳統而言，應該是這樣來看的。我會強調另一面，就是我覺得魯迅為五四新文學開創了一個甚麼樣的傳統？我認為他開創的是一個為人生的文學這樣的傳統，我認為為人生的文學它有這麼幾個重點，一個重點魯迅講得很清楚，他説我是為不幸的人們給他們治病而寫作，有情主義，所以這種為人生的文學，是有情主義的。同時他是關注的不幸的人，關注一些，用我們今天的話説，就是弱勢群體，關注一些受壓迫者，用魯迅的話説，關注的是受壓迫和受奴役的人。這是他的一個特點。另一個特點就是寫靈魂的深。第三個他強調文學的作用，魯迅曾經對文學，我認為他下了一個他的經典定義，這是他對文學的意見，他説文學是隱攖人心也，就攪動人心，文學就是攪動人的靈魂，所以我覺得這三個方面，就是描寫關注，帶有情感地描寫關注被壓迫者、被侮辱者，同時着重寫靈魂的深，同

時追求文學攖人心、攪動靈魂的作用，這種五四文學傳統，是為人生而文學，我覺得這種文學傳統，在今天還是有很大的意義。只要我們不要把它唯一化，不要把它絕對化以後，它這樣一種文學傳統，確實是有它特殊的重要性。所以我們今天在魯迅這個去神聖化的前提上，我們是需要重新來強調，魯迅傳統對我們的意義。我很多年前曾經說過一句話，我說我們這個民族好不容易有了一個孔夫子，又好不容易有了一個魯迅，這是非常不容易的，但是我們老把這兩個人對立起來，有魯無孔，有孔無魯，就像我們老把魯迅與胡適對立起來，有胡就無魯，有魯就無胡。可是我們為甚麼做這蠢事呢？你好不容易有，這都是民族很難得的東西，我們不要隨便把他們否定掉，不要隨便就把他們對立起來。我覺得在當下，我還是要呼籲，魯迅傳統，文學傳統，這個為人生的文學傳統它的重要性以及迫切性。完了。

彭小妍：接下來我們請黃子平教授。

黃子平：在一九八五年吧，我們原來做過一點當代文學批評，後來又在大學教當代文學，大陸有一個動詞很好用，叫做「搞」，就是我們經常有一個順口溜，叫做「搞不了古代搞現代，搞不了現代搞當代，搞不了當代搞港台」，如果連港台都搞不了怎麼辦呢？當領導去了。所以我們這些做當代文學研究、當代文學批評的位置挺尷尬的。今天黃錦樹論文裏提到一個重要的概念就是，當代是一個複數的當代，每個地方都有不同的當代，每個人也有不同的當代，這個非常重要。我舉一個非常有趣的例子，就是我的老師，洪子誠老師，他們在編當代新詩大系，他們是按年代來編的，十年一卷，洪老師他分到五十年代，他們初步討論選稿的時候，他大陸的詩選了六首，剩下的全部是台灣與香港的詩。就是說五十年代，在大陸、香港和台灣，是完全不同的時間概念，作為一個文學史時間來說，大陸的五十年代詩歌就只有六

首，我當時旁聽他們的會議，我就特別欣賞他只選六首，我給他四個字，叫心狠手辣。甚麼叫選家？選家就得這樣子，是吧。表面上看來是一個客觀的物理時間，變成文學史時間以後，確實是變成一個分化的複數的時間。所以剛才也斯那篇論文的題目，「一九五七，香港，甚麼重要的事情也沒有發生」。我不知道王蒙先生看了以後，有何感覺？一九五七年我八歲，那年放暑假，我帶着弟弟去我的那個小學，因為他明年也要上小學了，所以我帶他參觀我的小學。一到學校就看到很多大字報，把我最喜歡的老師都畫成百醜圖，名字打上叉。後來我就回家問我爸爸，甚麼叫右派份子啊？我已經忘記了我爸是怎麼解釋那樣一個深奧的政治概念。過了很多很多年我才知道，其實那個時候他正在變成右派份子。所以這就是1957，在不同的地方，在發生或不發生甚麼事情。所以我們看當代文學的時候，剛才很多講評人都講到，這個題目非常重要，這個題目有它的價值，就是着眼它在文學史時間上產生的論述的價值。但是很多時候我反而都非常羨慕甚麼都沒有發生。最近我們北大中文系七七級要搞一個紀念集，要我寫一個前言，同學的意思就是說要強調七七級有多麼特別，當然很特別，十年後恢復了高考，考到了北大，是一個很了不起的事情，考進去以後當然也發生了很多很特別的事情。但是我寫到後來忽然發現其實我們現在回憶那四年在北大的那些事情，就是魯迅所說的思想的蠱惑吧，反而是那些最平常的事情，在圖書館佔座呀，在食堂打飯加塞，騎着自行車從一個教室衝到另一個教室，然後提着五個水瓶到小南門外邊的長征食堂打啤酒，我真的希望，這才叫做正常的生活。整個當代文學六十年，我覺得最重要的一件事情就是那些大有能力的人，終於證明了他在正常的治理現代國家方面的無能。謝謝。

彭小妍：謝謝各位老師們。

(蕭欣浩整理，侯桂新校對。經講者校訂)

我看當代文學六十年
圓桌論壇 (二)

主持：梅家玲、朱天心

講者：陳思和、黃錦樹、楊玉峰、鄭培凱、鍾玲、王德威

時間：2009年3月20日下午

地點：嶺南大學康樂樓三樓林秀樑會議中心

梅家玲：各位老師、各位同學，大家午安。很高興我們今天當代文學六十年的國際學者研討會已經進入到我們圓桌論壇的第二場。在進行座談之前，我想介紹同台的另外一位主持人，就是朱天心女士，因為我是她的粉絲，是我從高中以後心裏就非常久仰的一位學者，一直到台大我們也是同一間學校，所以我當她的學妹也當了很多年，但是沒有一次我們像這樣坐在一起，所以今天很難得有這樣一個機會，非常謝謝主辦單位。那我想我們現在要請朱天心為我們說幾句話。

朱天心：大家午安，其實有點不好意思，因為這次來香港有點抱病，正好是氣喘發作時期，所以要控制，稍為有點思緒或者頭腦不清，剛才梅家玲已經講她是我高中和大學的學妹，所以我今天擅自將講評的工作交給梅家玲，不好意思，謝謝大家。

梅家玲：好，謝謝。長幼有序，排在第一位的陳思和教授剛好他滿頭銀絲，散發出智慧的光芒，所以我們先請陳思和。

陳思和：謝謝梅家玲，頭髮白也可以優先。當代文學六十年這個題目非常有意思。我在想，所謂文學史研究的一個根本的問題，是一個分期問題，就是文學史可以分幾段。這個問題看似很簡單，但實際上對文學史的所有理解，都可以通過這個分期來解決、來體現。因為我自己有個想法，就是從來沒

想過「當代文學六十年」這個概念，剛才鄺可怡已經說到，一九八五年黃子平、錢理群、陳平原他們提出一個「二十世紀中國文學」的概念，這個概念基本宗旨就是消解當代文學，就是要消解一九四九年作為文學史的界線，想用「二十世紀文學」這個概念來取代現代文學和當代文學。但是不知道怎麼搞得，到了九十年代以後，文學史觀點又倒退了。隨着國家教育體制的強化，「當代」這個概念非但沒有消解，反而得到鞏固加強了。所以剛才許子東提到，當代文學史已經編到72本了，這就是一個教學學制的強化造成的，連我自己本來是反對用這個概念的，最後也不得免俗，我自己也主編了「當代文學史」教材。但我主編當代文學史的前提，是本來我打算編一本「二十世紀中國文學史」，當時我覺得當代文學部分最難寫，裏面牽涉到政治禁忌太多，所以我不得不把精力放到當代文學領域，去研究當代文學的發展規律。而且那個時期，好像整個學術界都在朝晚清近代領域轉，當代不怎麼有人搞，所以我才倒過去，先研究當代，再研究現代，將來我還是要取消這個概念。在我自己的文學史理解當中，抗戰才是二十世紀中國文學史的一個界線，為甚麼抗戰才是界線呢？因為在抗戰以後共產黨領導的地區開始穩定了，有了比較完整的文藝政策，一直延續到一九四九年以後；而國統區的文藝政策後來也延續到台灣，所以實際上是抗戰以後構成了國共兩區在中國對峙的局面，這個局面直接影響了文學，因為國共兩區都有文藝政策。上午我因為時間關係沒來得及講，我翻閱了台灣關於土改、「耕者有其田」的文學作品，這種文學作品我看來看去都好像是大陸作家寫的，它跟中國大陸作家歌頌農業合作化運動的文學作品幾乎一樣，只不過主人公身份是地主，而我們當時的地主階級已經被消滅，合作化運動的主要革命對象是富裕中農，都是描寫家長不願意把地交出去，然後子女比較積極，有的子女因為戀愛的關係，有的子女因為是要到城裏去發展等各種原

因，所以他們動員父親，甚至以分家相威脅，最後父親總是同意了，同意把地交出去。然後皆大歡喜。台灣土改的過程跟中國農業合作化運動的模式、人物、配置，包括對這個角色的理解，都非常像。也就是說，這兩個地區的文藝有很多地方是可以對照來看的。這樣的情況到1949年當然是強化了，因為行政區已經重新劃穩定了，再往後推的話就出現了分流，這個分流在我看來也是非常特殊的。

我還是說大陸的文學。大陸如果我們以六十年來看，是二十年一變，一九四九到一九六九年這一段時期中國的文學其實是一個比較完整的階段，這個階段從政治絕對控制文學、支配文學，到文學完全毀滅於政治。一九七〇年以後，林彪事件爆發，文學又開始慢慢復興了，就那個時候開始地下文學開始出來了，官方的雜誌也開始創辦了，然後雖然也有很多反覆曲折的過程，像剛才黃子平說的《機電局長的一天》，都是在七十年代開始慢慢出現，包括電影《創業》甚麼都出來了。那麼這樣的文學的一個發展，我覺得是逐步擺脫原來的政治強烈控制，然後慢慢就出現地下文學，就是我說的潛在寫作，北島、食指等等這些地下文學就出現了，一直到文革以後慢慢就有了八十年代一個文學輝煌的過程，這個階段它跟政治處於一個微妙的關係，就它基本上是既有一種抗拒，又有一種迎合，迎合是推動政治上的改革開放，王蒙在這裏，他最清楚了。那個時候有跟主流政治的抗拒，但也有逐漸推動改革開放的發展，改革開放本來就是國家政策嘛。一九八九年是一個發展的頂點。到了九十年代以後，一九八九以後，我覺得現在值得關心是八九以後到今天的二十年間的文學。這個二十年我上次做了一個關於少年情懷到中年危機的報告，這個報告也是時間關係我沒有充分展開，我想現在補充一點，就在整個九十年代，我一直在復旦大學教書，一直在參與各種文學批評活動等等。我是有一種非常強烈的感受，就是過去的中國文學是非常活躍的，它差

不多十年一代，有一批新的作家湧現出來。從五四開始，到二十年代、三十年代，到抗戰的四十年代、一直到五十年代，像王蒙他們剛剛出來就被打下去了，但還沒有打下去的，還在生長。然後到七十年代末又是一批重放的鮮花等等出來，然後就是王安憶了。等到八十年代以後，突然出現一個問題，就是再也沒有大批新的作家湧現出來，不能說絕對沒有，還是零零碎碎有，但是換代的這樣一種文學現象就少了，因為現在文學最活躍的一批作家至少是六十年代前半段出生的，就像蘇童、余華，更早就是五十年代出生，像王安憶、嚴歌苓這一代，再往後我覺得有一個非常奇怪的現象。就是九十年代前期的時候，出現了一批六十年代後半段，以及七十年代出生的作家。那部分作家本來在中國文壇會發揮很大力量的，代表作家像朱文，是南京的。南京當時他們有一個地下雜誌叫《他們》，主要代表一個是方之的兒子韓東，一個是朱文，韓東年紀稍為大一點。我當時覺得他們的文學代表了一種新的美學追求，很具有先鋒色彩，富有變化。首先一個概念就是他們公開宣佈拒絕文學為人民服務這樣的概念，他們所說的不是說看不起老百姓，而恰恰是因為這個人民的概念已經政治化了，也就是說他們認為文學應該是私人的事件，應該完全退到個人的立場，表達個人的情感。當時主流批評領域對他們是一片罵聲，就是認為這是一個不好的、個人主義的傾向等等，就是所謂私人小說、私小說等等。那個時間女作家就出現了像陳染、林白她們一批女性小說，她們都是講自身的，開始講自己個人的慾望，個人的生活，甚至平凡到吃喝拉撒這樣的一種生活，就是拒絕崇高，拒絕過去文學的戰鬥功能、宣傳功能，或者是為人民服務的功能，她們全部拒絕。這批作家中，我印象最深的，當時最有才華的是朱文，朱文有幾個代表作，一個是《我愛美元》，一個叫《尖銳之秋》等等，今天時間關係，我不展開了。如《尖銳之秋》，他寫一個沒有工作的流浪漢突然生了

性病，生了性病以後他就不得不跟同居的女朋友分手，因為他不想把這個病傳染給這個女朋友，但女朋友知道了，就離開他了，然後他一個人想去治療，可是走來走去找不到一個地方，因為整個社會對性病都排斥嘛，他自己也感到很委屈，他覺得我自己一個人為甚麼就成為了社會的性病一樣了，就是說，性病本來是一個病，但病本身不是責任，而造成它的應該是人的責任，但現在病變成了骯髒的東西了，然後他覺得自己非常骯髒，也沒辦法了。但最後他寫這個人，這個人本來一直無所謂的，但最後突然拿到女朋友跟他分手的鑰匙，他就非常傷心的坐在那兒，想他當年跟女朋友同居的情景。這個故事在那個時代就完全被排斥了，甚至有人把朱文罵成流氓等等，後來這一代作家就被迫發表了一個斷裂的宣言，以後就消失了。

再緊接的第二代是九十年代的後半期，就出現了一群女作家，代表的是衛慧和棉棉，我們可能都看的衛慧的《上海寶貝》，其實衛慧有很好的小說。衛慧是我們復旦的一個學生，剛剛畢業的一個女孩子。另外，棉棉也是一個非常活躍、很有都市生活經驗的一個女孩子，可是她們的作品比較直率的表達自己的慾望，後來馬上受到來自各方面的批評和禁止，也是剛出來就被消失掉了。所以，當八〇後出生的一批文學青年湧現出來後，他們就不跟我們文壇玩了，所以韓寒、郭敬明，他們就根本離開文壇了，他們在網上玩了，在時尚界玩，他們不跟文壇玩了。我們這一套美學觀念，我們這一套以前領導文學、統治文學、管理文學、推動文學的這樣一個系統，一個規範，到了八〇後的孩子身上就完全失效了。當時我看報紙上有一個消息，王蒙介紹郭敬明加入中國作家協會，但是我也不知道後來怎樣了，好像鬧了很多風波。其實我覺得這一批孩子已經歸媒體去管了，不由作家協會管了，所以這個以後，因為今天是六十週年，到七十週年或八十週年，還有沒有現在意義上的文學，我覺得是一個問

題。就是說我們這個傳統，在這二十年裏面已經消解到漸漸沒有，所以文壇上像王蒙、王安憶在文壇上一直到現在，獨領風騷三十年了，他們還是主流作家，還是非常非常紅，但是我覺得現在年青人就沒了，我就說這一點。

梅家玲：好。現在請來自台灣具有多重身份的黃錦樹發言。

黃錦樹：梁秉鈞的論文說一九五七年香港沒有甚麼重大的事情發生，對我們來說，當代這個時間完全不一樣啦。1957年馬來西亞獨立建國成為民主國家，從文學史的觀點來說那是新的起點。所以我們當代跟大陸完全不一樣，我們兩年之前才慶祝過五十週年，我們大概是五十二年，所以這個六十年對我來講是怪怪的。不管怎麼樣，馬來西亞的華文文學它起源於中國作家的南遷。在一九五七年之前，馬來西亞、新加坡都是英國殖民地，所以它一直是整個大陸的一個延伸，那時候的知識份子在國內一直鬥爭，無路可逃的時候往南了，最南，比海南島更南，就是東南亞，就往馬來西亞、新加坡走。我在當地辦報、教書，我們的華文社就建立起來了。可是一九五七年作一個分水嶺，一九五七年馬來西亞這個民主國家建立起來情況就不一樣了，就是說這些人面臨一個選擇，要嘛就是回大陸去，要嘛就成為當地的國民了，也就是說他成為一個新的民族國家的國民，這個民主國家的主流語言是馬來語，所以華文跟華語就成為了少數族群的語言，所以華文文學的命運就從此改觀了，那是有國家，但是國家基本不承認的，一個民主國家的邊緣華文學，應該可以接黃子平之前的話，那就是搞不好古代搞現代，搞不好現代搞當代，搞不好當代搞港台，還有一句話，搞不好港台搞海外。實際上我們的位置就定在那個地方，這是真的啊，就是大陸的刊物也好，它的學術的排序也好，這是真的一個順序呀。可是對我們來講，那就是另外一回事，就是說當初三十年代，往南遷的那批作家，大部分都是左翼，他們提倡

的整個文學觀念都是所謂現實主義，到一九五七年之前就出問題了，就是說他跟馬來西亞共產黨之間的關係非常曖昧，一九四八年馬來西亞共產黨就被英國政府打壓下去了，一九四八到一九六〇，趕下去之後台面上的左翼基本上不敢講話了，所以馬來西亞新文學就變得整體上有一點怪怪的，它同時是台灣有一批人，香港有一批人，基本上是右翼和資本主義，到馬來西亞去，就好像右聯，提倡現代主義，提倡為文學而文學，所以它這一批跟左翼變成了兩大對抗系統，那這個東西決定了我們的當代，這個當代跟各位的一點關係都沒有了，跟香港有點關係。這個東西，這個整個左翼的東西，後來就變成空頭的口號，政治上不敢有太多動作，因為非常危險，所以他們很奇怪，就是接受馬來西亞的政治現實，所以我們看他們的文學看不懂，就是這批從中國來的，然後經過很奇怪的轉化之後，它變成了鬥自己人，就是鬥香港的他們認為是右翼的，反動的一些文學。大概是一九六〇年左右，馬共一九四九八到一九六〇年，我們馬來西亞就處於緊急狀態，就是戒嚴，馬共被趕進大森林之後，我們就發現現狀是，美國透過台灣，冷戰體制形成。然後說多多招收僑生，別讓中共拉去，那結果那時候就是也真的推行了，因為有美元資助，然後在這樣的政治背景開始進行，很多華語子弟就被中華民國吸引了，因為人家給你有一些補助，很多就是中華民族主義整個就被拉過去了。所以我們歷史很奇怪，就在60年代之後，有一個大轉向，就是往台灣這邊跑。然後裏面最重要的女作家，最重大的代表人物，就是李永平，所以她優異得不得了，然後非常中華民國，非常甚麼，你可以發現可以理解，那是在一個非常左翼的環境裏面，接受一個中華民族主義，然後到台灣去，然後又跟當時的現代主義結合。可是微妙的是，我們現在知道，像李永平這種，包括像我們這種，到台灣，我們是最後一批外省的第一代，最晚期的外省第一代，我們變成外省人了，陳芳明知道，駱

以軍也知道，我們整個知識背景、經驗跟左翼本土不一樣，來不及再追了，我們基本上是四十九歲之後才在馬來西亞到台灣，所以有一大段人生，再這麼寫，就是沈從文離開故鄉的那種狀況。所以，我們的當代，六十年代以後，有一批人，透過留學的管道，就把馬亞文學的系統，寄生在台灣文學系統上面，這就是我的解釋。那在馬來西亞，這個國家它不可能給任何資源，它打壓也來不及了，那讓它自生自滅，當然也可以自己找活路，所以六十年代之後僑生在台灣，透過文學獎，也透過比較寬容的出版，現在已經斷言，可以有自己的文學史，就是離台文學史，已經有四十幾年了。

梅家玲：謝謝黃錦樹。我發現今天這場有特色，就是說在座的老師們，包括我在內，好像不少跟台大好像有點淵源，黃錦樹大學是台大中文系畢業的，所以我們在這邊好像特別親切。下面我們就請香港大學中文学院主任楊玉峰教授發言。

楊玉峰：謝謝主持。最初許子東邀請我來論壇，談六十年來當代文學，幾分鐘就要講六十多年，真的不容易，這是個難題。我在香港大學是教現當代文學，過去至今，帶了不少研究生也是研究這方面課題。所以我就談談我自己的感想，特別是談談張愛玲，因為我是來自香港大學的，一定很多聽眾希望想知道多一些張愛玲跟香港大學的關係。我知道陳子善和李歐梵禮拜天就會過去香港大學做一個報告關於張愛玲的《小團圓》，我自己個人也看過《小團圓》，也先談談一點我的想法。

首先我談當代文學分期的問題。剛才很多老師也談到當代文學分期的問題，一九四九年或是一九五七年等等，陳思和也提到可以從一九四五年開始。我的想法就是，當代文學的特點就是政治支配文學，我相信在座的每個學者都同意這個看法。所以我說一九四九年中國共產黨統治中國以後，文學跟

政治的關係是很密切的。可是，中共文學的政策其實從哪時開始了？我的想法就是，一九四二年毛澤東在延安的講話很有特別的意義，因此我以為中共的文學即使是從一九四九年才正式開始，我也會把一九四二年毛澤東的講話視為起点來談。這個講話很有指導性，以後在解放區或者是當代文學一直至到八十年代中期，這個講話支配着當代文學的發展。所以分期不是一個太大的問題，你從49年講起也可以，但是不能不提這個講話。當代文學不能不談毛澤東這個講話的指導性作用，這是第一點。

第二點我同意陳思和談到當代文學發展到目前其實有一個危險的地方，就是接班人的問題。我也有這個感覺，這個感覺不單是對國內，其實在台灣在香港也同樣有這個問題，就是接班人究竟在哪？我們現在熟悉的作家，基本上就是老一輩的，我所謂的老一輩是指五十歲、六十歲，或者是五六十年代已經成名的，台灣的就是哪幾個，香港也是，大陸也是哪幾個，那問題就來了，怎麼辦呢？其實我就一直想不通，是不是我們培訓作家沒有盡力呢？或者是年青人不太喜歡創作呢？或者創作不能夠當飯吃，所以他們不去創作？這是很現實的問題，接班人問題存在，而且非常之嚴重，我的感覺是這樣。

另外聽到不少台灣的作家，他們談到跟張愛玲的關係。他們感到張愛玲對台灣女作家的影響很大，這點我同意但自己不感到高興的，反而感到有點悲哀。因為當每一個作家也是生活在張愛玲的影子之下的時候，那便沒有文學的發展了。到頭來你永遠也超越不過張愛玲的，是嘛，那怎麼行呢？張愛玲不是所有作品都是好的，我是從比較理性的角度去説，不是要故意跟陳子善不一樣的。他是很感性的，我是較理性的，所以我個人有個人的看法。為甚麼説我比較理性一點了，因為我看過一本張愛玲的《同學少年都不賤》，那一本書，陳教授有一句話我印象很深刻，就是他説張愛玲的書法

頂呱呱的。可是我看來看去也看不出有甚麼好處，張的字寫得不太好，很普通的字，為甚麼説她的書法蠻好呢？我也曾看過不少書法的著作，可是我看來看去也看不懂張字有甚麼好處。我再談那本《小團圓》，我用八折買來的那本書，我第一時間就看。看完以後，我不談其他的問題，只從文學藝術的角度來看，它跟四十年代那一批短篇差得遠了。我的感覺就是這樣，因為文字語言不太好，很辛苦、很用心才可以看下去，因為文句很多是不通的。我不是刻意用批評的、挑戰的角度來評張愛玲的，因為我自己教本科的時候，張愛玲、魯迅我也一定會教的，因為不教不可能成為現代文學了。可是我就不主張我的研究生研究魯迅跟張愛玲，因為我感覺就是很麻煩的。你説他們不好就惹麻煩，説得太好其實不理性了，神話化了。所以我的意見是你可以欣賞張愛玲或者是魯迅的作品，談它的思想性或者是藝術性，可是不能夠太着迷，太迷就不行了，要客觀理性一點。

我再談一點張愛玲跟香港大學的關係。其實我的感覺是張愛玲不太喜歡香港大學，尤其是她不太喜歡中文。大家知道，當時她是念英語，不念中文的，她不用中文來寫東西，是用英語來寫的。所以我的感覺是她本身就是想到英國去留學的，不希望留在香港。當然我也高興她是我們的校友啦，可是其實她對我們中文學院，即當時的中文系，也沒有甚麼好感的。從學術的角度來看，她四十年代的作品的確是頂呱呱的，可是後來的作品，我的感覺就是不太理想。

另外一個問題剛才小思提到香港作家不受重視，我的感覺也如此。特別是因為香港沒有專業的作家，他們沒辦法，一定要有一份工作才可以謀生，要他們靠寫稿來賺錢養活根本是沒有可能。另外是政府對作家或創作的都不太鼓勵，也正因這點為甚麼我擔心到接班人的問題了。當然我也瞭解鍾玲她們有一個「紅樓夢獎」，提倡創作，可是得獎的還是國內大

陸的作家比較多，香港作家拿獎的機會就不太高。希望我們大家多一點努力，台灣也好，大陸也好，香港也好，我們鼓勵年青人多一點創作，或者是增多一點創作的獎項和獎金，以資鼓勵，就是讓他們感到創作是一份安穩的工作。

梅家玲：謝謝楊教授引爆了有好幾個大家都有點話想說的話題，剛才我還在想要不要請天心來回應一下這個張愛玲影響的焦慮等等，可是已經看到陳教授已經按耐不住，快要搶話筒了，剛才鍾玲說不能插話，我要先鍾玲發言。

鍾玲：對，我只是回應一下，或者是澄清一下，因為紅樓夢獎是我們浸會大學辦的，就是世界華文長篇小說獎。其實這個獎就是入圍的都有獎，入圍的很少，只有六本，在這六本裏頭只有一本拿首獎，這個獎才辦了兩屆，一個是莫言，一個是賈平凹，都是大陸的，但也有評審團推薦獎，那個也是很高的榮譽，董啟章兩屆都拿了評審團推薦獎，他是香港作家。

梅家玲：謝謝鍾教授，要不要接着發言？

鍾玲：因為這個題目是講六十年來的文學，我想淺談一下六十年來女性文學，因為這個範圍實在是太大，所以我可能會遺漏很多東西，先抱歉一下。你可以說中國兩千五百多年以來的文學史，二十世紀最大的特色之一，就是中國女性文學的質跟量，都比前面兩千多年有很大的進步，這個當然是不能否認的二十世紀文學的特色。這個當然是跟現在文明有關，女性受教育的機會多了，社會地位比較被認可，而男女平等的概念也比較普及，還有一夫一妻制等等，這些都造成女性的地位在二十世紀直線上升。當然在一九四九年以前，女性作家比起男性作家來，我沒有統計數字，可能五十個只有一個吧，非常少，但是那些出了名的，作品又突出的話，她們就是很容易就偶像化了，像冰心，她變成一個偶像了，變成一個ICON，有她的象徵意義在。有一個沒有被偶像化，其

實也是很重要，也是鳳毛麟角的一位詩人，叫鄭敏，九葉詩人之一。小說就稍為多一點，丁玲、蕭紅、盧隱、張愛玲等等，她們也變成所謂的偶像了，因為後期的人研究這個時期的話只要是研究女作家她們都是被研究、再研究、又再研究。但一九四九年後兩岸三地來說，也是經過了一個過程，它不是一九四九年就開始，女性的地位，或者是女性的作家就忽然增加，也是經過二三十年慢慢的醞釀。我不太瞭解大陸，不過政策上是說女性撐起半邊天吧。那台灣的話，真的是教育機會提升了很多，入學的機會多，大學生也變多了，跟着下來，職業婦女也多了。在香港，情況比較奇怪，就是好像香港女性的地位蠻高的，因為不是現在，可能已經幾十年來，一般男性都說香港女性的地位很高，男性都這麼說，女性也蠻自信的，這有可能跟香港的是一個金融為主的城市，辦公室的工作機會很多，所謂辦公室是不需要用勞動力量，那女性進入了就變成文員，即使是高中生，她也是有她的尊嚴。兩岸三地，女性的地位都慢慢提升，所以到一九七〇、一九八〇年代，有大批的女性作家湧現，但是在數目上，這我沒有統計過，直到今天女性作家的數字還是比男性作家少的。最明顯的是在詩壇，不管是大陸的詩壇，台灣的詩壇，或者是香港寫詩的都是男的多過女的，小說我沒有統計，在場的幾個小說專家也許可以解答這個問題。

兩岸三地的女性作家，她們的作品都很有特色。怎麼說呢？我用三個特色來講，這是蠻概括性的，應該有其他更重要的，可能被忽略了。第一個就是寫女性主義，寫女性主義尤其是一九七〇年代西方的女性主義思想傳播到台灣以後，八〇年代也進入了大陸，香港可能更早了，那這個女性主義很多是旗幟鮮明的女性主義作家，我想男性是比較難寫旗幟鮮明的女性主義作品。女性主義在台灣旗幟鮮明的是李昂，寫詩方面寫了許多女性主義作品的叫夏宇，在大陸上舉得出來

叫徐小斌，她的《羽蛇》就是很明顯的女性主義作品。另外有些她不標誌自己的女性主義作品，但是她是有意識，或者是無意識的，用女性的角度，用女性的視野，細細的來寫她的小說或者詩，這個就形成了特出的女性文體風格，她不一定要，好像有一個在概念上我要做一個女性主義者，我要為我的姐妹們爭取權力，不是抱着這個立場。這些作家包括在台灣的蕭麗虹、朱天文應該也可以算是吧，另外有還有寫詩的林林、宋紅，大陸的很明顯，當然是舒婷了，我不知道能不能把王安憶也放在這個……王安憶在哪裏呀？出去啦，不能問她了。那香港有一個詩人叫胡燕青不是女性主義，可是很女性。另外還有一種就是心胸很寬大，視野很廣闊的女性作家，這些女性作家她有包容性，在西方的女性主義文體理論裏頭稱為女性昇華文體，就是這一種，包容性強，很寬容。那我看香港的西西應該算是這一種作家，大陸的作家有，我讀得不多，我想遲子建應該是這樣一位作家。

我最後再簡單的向大家推薦一下香港女性主義的作品，香港裏邊女性的作品由一九七〇年開始，也許更早，也斯應該比我知道的更清楚，就是非常的前衛，很有國際視野，那種國際視野，可能到目前兩岸三地都沒有作家可以相比，包括西西的作品，包括吳煦斌的作品，這兩個小說家，還有辛其氏，這些都有非常廣闊的國際視野，她可以寫一個男主角，或者是第一人稱寫一個在非洲的，不知道是哪一國的僱傭兵，她明明是女作家，她可以介入去寫非洲的故事，詩的作品像是洛楓跟胡美君，她們的詩作都非常前衛，所以我特別推薦就是説香港的作家不管是男的是女的應該都是有這些特色，前衛跟國際性，國際視野。

梅家玲：謝謝鍾玲幫我們介紹女性主義，特別是香港女作家跟女性主義。在這裏我想回應一下剛才幾位教授説好像香港文學不受重視，那我先跟大家報告一下，就是説其實就我們台灣

來講，香港文學以及東南亞的華文文學其實都是我們一直都相當重視的研究發展的領域，特別是從今年開始我們台大台文所得到了國學會補助的一個計劃，就是要我們在兩年以內希望能夠保持，就是盡量採購港澳以及東南亞華文文學的圖書，那我們現在其實就在大量的想要去收集，不止是新出版的，還有過去的，絕版的找不到的這些書，所以我們其實很認真的很努力的在跟香港的各個圖書館連繫，各個圖書館有沒有這方面的副本，可以跟我們台大交換，或者說你們想要台灣的一些甚麼樣的書，我們可以買了新書去給你們，然後你們可以把副本給我們，這點順帶跟大家報告一下，下面我們請教授、詩人鄭培凱人。

鄭培凱：我也先回應一下一些問題，因為剛剛大家提到亞洲學術的情況，的確我們在學校裏做研究的人，比較不容易注意到年青人或者是80以後他們的發展狀況，可是我發現一個情況，就像香港，大多數大學裏面對文藝有興趣的老師們，在幾年也推動一些青年寫作的，不管是文藝節也好，或者是文藝獎也好，浸會大學做了很多，中文大學也做，香港城市大學也做，我們做比較特別的是，因為香港藝術發展局找我們，然後澳門基金會也找我們，所以辦了一個城市文學獎，是針對只有港澳的青年學生，還有社會青年可以參加的，這個意思是甚麼，其實大概跟剛剛梁教授講的觀點是有一點關係的，的確香港的青年他們在中文寫作上，這個環境，可能不是挺好，那麼假如辦一個全球性的華文寫作的時候，獎經常都被台灣、大陸、馬來西亞得去，結果後來就造成我們青年寫作的挫折感。香港藝術發展局認識到這個狀況，澳門基金會也認識到這個狀況，最後現在我們辦了第四年，在後面支持最得力的，是何鴻燊家族基金，他拿出最多的錢來支持，所以每年辦一次。到底將來的青年寫作是不是會好一點我不知道，可至少的確有許多的學校都在希望這些年青人多投入文學寫作，我這是補充楊教授講的。

我其實這些年主要是做文化史的研究，對於當代文學的認識其實不多的。至於許子東教授，嶺南大學為甚麼請我來，我也搞不太清楚。不過我的確是嶺南大學中文系的 External Examiner，而且也是嶺南大學通識教育的主席，所以一定要支持，因為我覺得嶺南大學在這方面其實是做得相當的好，特別是人文方面。那麼，回頭來講我對於當代文學六十年的認識……我也活了六十多年了，那麼我在台灣生長這一段時間認識五四，一直到六十年代我開始參與寫作，認識非常的粗淺。我記得那時候我們讀的基本上是朱自清和徐志摩，其他所有是禁書，魯迅、巴金、茅盾、老舍，聽過這個名字，因為父母會跟我講，可是沒有讀過他們的書。一直到初三的時候我印象很深，有個同學不知道從哪裏弄來魯迅自選集，我也不知道這本書是不是真的是魯迅自己選的，可是我印象非常深，上海春明書局出的。然後我們所有的人就當它寶貝一樣，每個人都在那邊讀，可讀的時候覺得很奇怪，好像跟它完全連不起來，覺得魯迅的文字跟他背後的背景，跟台灣是完全不一樣的。可我有一種感覺，這裏頭一定有一些甚麼問題。我記得我在台灣參與比較新潮的這一些文藝活動是在六十年代，是我高中到大學這一段時間。這段時間，所以剛剛我聽到黃教授講的每個人所經歷的當代的不同，我覺得其實我經歷的跟中國當代文學或所謂的現代文學是完全跟國內的一些朋友是錯位的。我是在初中開始對文學有興趣，我一個中學老師叫紀弦，寫詩的，他本來在上海叫路易士，他搞了一個現代詩刊，所以我比較早認識鄭愁予這一些人，我很小就跟他寫現代詩。大學的時候，我就對西方文學比較有興趣，我印象最深的是我覺得在台灣我學不到甚麼有關文學創作的東西，因為我不知道中國白話文運動的發展情況，我看不到東西。所以印象很深，我一九七〇年離開台灣的時候，我到美國去讀書，有一個很深刻的感覺，那時候我最先去的是夏威夷大學，後來去耶魯大學，我記得那一段時間我幾乎

到圖書館從早到晚把我能夠找到所有的五四東西統統看完。我覺得感到非常奇怪，就好像有人把我的權力剝奪掉了，然後我要全部搶回來，那麼這裏頭當然產生了其他的問題，因為你看這些禁書、匪書的時候，回台灣的問題就很大了。我其實後來二十年沒有回台灣，所以我有一個感覺是我是一個斷層的人，是完全時代錯亂的人。可是我是一個研究歷史的，所以我會回頭看這種斷層是很有趣的一些現象，我一直到一九九一年才回台灣，二十年沒有回台灣，可是我跟台灣也不能夠完全接受，完全是一個邊緣來看中國當代文學的一個發展。所以有時候我覺得我看這些白話文的作品，我覺得每個不同的時代，它的確它有很特別的一種白話文表達的方式，那麼我對於現代年青人寫的白話，特別是網上的，我覺得他們表達跟思維跟魯迅那一代絕對不一樣，三十年代的這些作家跟台灣的五六十年代，主要是六十年代的七十年代發展又完全不一樣，思維的方法，用的詞也不一樣，他的對象，他假想的對象是不一樣的。我後來來了香港，其實有一段時間我還寫詩，寫詩寫很多的是在美國，那時候我英文也寫，中文也寫，後來我跟一些朋友連絡上，他們要我投稿到台灣去，我印象最深是一個朋友跟我講的一句話，他說你的現代詩好像跟我們現代人沒有甚麼關係，我想是，他講的沒錯。因為我整個思維的方法是跟環境不太一樣，從一個歷史角度來講，是從一個研究歷史變遷的角度來講，是，因為這個人他的思維脈絡已經不太一樣，所以我今天給大家帶來有一篇東西，讓大家稍微看一下。白話文寫作我們知道五四以來最主要是像胡適講的八不主義的不用典，魯迅文章裏頭當然用了很多典，後來我在香港寫一些雜文跟散文，我寫的時候我就發現我的對象是香港的人，那我怎麼樣讓他知道，怎麼讀懂我寫的東西，但我想的事情可能跟當代是沒有關係的，有一篇叫作《漱石枕流》，這篇文章有一些地方我劃了一下，劃了甚麼呢？因為我在學校裏頭，我們這個單位

有 student helper，有一個電機系的給我們打工的，那我就請我的同學說，這篇文章你看看，你有甚麼地方看不太懂的，或者有問題的，或者覺得不太讀得下去的。這個不是中文系的人，是電機系，一般的香港大一生，結果他不知道「世說新語」。他的文言文不是很懂，我第二段等於翻譯成現代白話，他就比較知道，可他不知道許由是甚麼。「罄竹難書」這個典故他也不知道，因為那是台灣的典故。這個「王維畫雪地芭蕉」他也不知道這個典故了，那我又要解釋一下。杜甫寫的詩他不知道，那沈括提出疑問他也不曉得，那麼你顛來倒去用這麼多典故你到底要講甚麼？你不是前面已經講了，文學與藝術不同，為甚麼不能乾乾脆脆，明明白白講清楚呢，為甚麼要顛來倒去呢？就是換句話，我們大多數大學生，其實對文學的興趣，特別是牽涉到跟文學的典故有關，或者文學的傳統有關的時候，真的是沒甚麼興趣。那麼對近代大陸發生的也搞不太清，對台灣發生的也搞不清楚，至於講到夏目漱石，他也不知道夏目漱石是誰，所以剛剛陳思和講到八〇後他們不跟我們玩了，我寫這種文章，他們實在是不想跟我們玩。可是作為一個文化、文學歷史教育，是不是他們還是應該好好去學，還是應該要知道引的這些東西，那我相信我作為 External Examiner，嶺大中文系的同學應該都讀得懂，謝謝。

梅家玲：謝謝鄭教授，在座的老師同學要提問嗎？

鄭培凱：我可不可以補充一個，因為剛剛講到這個楊博士提到的事情，我想上一次也是在這個地方開這個張愛玲研討會的時候夏志清教授在，那一次也是有激烈的爭辯，而且比這個激烈多了，所以剛剛陳子善一下子要站起來，我叫他不要站起來，要坐下去，因為那一次是吵起來了，對於魯迅跟張愛玲，我覺得這樣的吵也是沒有太大的意思，每個人也見仁見智吧，特別是有些人他有比較強烈的不同態度的時候，雖然

楊教授說他比較理性，人家不理性，那是另外一回事，我們見仁見智吧。我們也可以說，我們理性，他不理性，那個我覺得不必在這裏討論了。

梅家玲：好，謝謝。王蒙先請。

王蒙：我要補充一點，那個叫可預見的將來，還會繼續玩下去的例子。比如說剛才鍾玲也提到的遲子建、畢飛宇這些大都是六十年後到現在非常活躍的，而且不斷的取得成功的，以至於有人說遲子建已經成為得獎的專業戶，任何的獎都會有她的。再有就是說一些八〇後的也興高采烈的要求加入作協的也有，比如說郭敬明就已經批准加入作協了，結果捱罵的不是郭敬明，是我。就是說郭敬明這個人他有過抄襲行為，但是我介紹他加入作協的時候我不太瞭解這個情況。非常簡單，一個老編輯問我，說是陳曉明已經介紹，郭敬文加入作協你能簽個名吧，我說可以呀，就這麼回事，再有說張悅然也已經加入作協了，即使是在博客上寫作打擦邊球很活躍的一批八〇後也還會繼續玩下去的，因為各種可以理解的原因。因為不管是靠傳媒，因為這個沒有甚麼意義，傳媒也是一樣的。另外還有一大批網上寫作的，像……我不知道他們的筆名，我已經記不清啦，比如說那個我剛才提到的那個寫作被馬悅然非常看好的李銳他的女兒，她寫得也非常的溫文儒雅，還有類似的例子也都有很多，他們都會繼續玩下去的，我們這些……新人是有很多的，名字已經想不起來了，記得一個叫張者寫的《桃李》等，還有王躍文有多大年紀我不知道，專門寫官場黑暗的有一大批，六〇年代，九〇年代也快出來了，有些從博客上打出其名的，我覺得沒有關係，這只是方式的不同。

梅家玲：謝謝王蒙。因為時間的關係，我們的論壇就要結束了，但是在完滿結束之前，請王德威為今天這兩場論壇作一個總結，歡迎王教授。

王德威：我實在是非常不敢當這個總結的人物，我只是奉了許子東之命，那麼對今天的兩場討論的重點很快的做一個重複的回顧。我想只是用三五分鐘來說明，今天的兩場討論會的確是內容非常豐富，那麼參與發言的這些貴賓們也各自有所見地。我想我們在今天第一場發言主要是由王蒙先提出一個非常重要的問題，到底作為中國當代這個作家，這個當代中國作家到底是甚麼樣的身份，甚麼樣的位置，那麼他們在我們這個當代裏面他們的作用，還有他們在未來所可能產生的不同的預期影響是甚麼，我想這個主題一直延續到最後陳思和對未來的當代作家到底能不能跟我們繼續玩下去呢，我們在一個大的幅度裏做思考，同時也提出了不同的解答。其實上一個很有趣的問題是，我們今天認真討論的兩位作家，兩位主旋律的作家，一位是張愛玲，另外一位是魯迅。在廣義的定義上，在當代發生之前他們其實都已經在創作了，而他們的影響到今天源源不絕，也許對我們來講是一個好的鼓勵，那麼今天的當代也許就成為明天的經典，那麼繼續能夠引起我們不同的看待這個所謂當代歷史性一些新的見解。我想在討論張愛玲跟魯迅之餘，實際上我們今天這個在座的王蒙是我們過去的六十年一個最重要的聲音。我們的兩位主持人，尊重女性的前提之下，不能夠透露你們的生辰八字，但是在兩位出生之前，組織部已經來了年青人，那麼這個年青人在兩位出生之前，已經在寫作了他的《青春萬歲》，他這本書要在二十年之後才出來。那麼「組織部來的青年人」在以後的二十、三十幾年裏面有很多在他個人的閱歷以及政治，以及在文化創作、文學創作上的，很多很多刻骨銘心的經驗，而到今天創作不絕。那麼從這個觀點來講，我想王蒙已經證實了，不是六十年，至少五十年的這個當代文學的風風雨雨，我們到底是不是要繼續玩下去，也許不是我們這些只是光在從事所謂的文學批評，文學史的這些同人們能夠置喙的，實際上只要有人願意繼續操作使用中文的文字，不論用

任何的媒介來繼續的承接他們對於中國各種不同的，或者是中文各種不同的經驗的話，也許文學在不同的改頭換面的情況下，還是可以持續吧，這是我個人比較樂觀的一個期許。

那麼今天第二個重點，我想很多的來賓都提到了，這個文學史到底在當代的情況之下要怎麼寫下去，我想當代文學史本身就是一個悖論，既然有當代的話，怎麼就有史呢？文學應該是文字的創作的累積，而未必是所謂一個文字的敍事的後見之明，應該是由作家來承擔這個文學史的累積的工作，而不該是由文學史家，或者是文學評論者來置喙，或者是所謂後見之明的，所以這裏面林林總總的文學史的定義，還有文學史的時間，還有文學史各種不同發表的方式，在今天我們也談論了許多的不同面向。這些面向包括了文學史時間的觀點，我們怎麼定義中港台以及這個海外，包括馬來西亞，華文社團的文學史的起始點？那麼在這麼一個情況之下，文學史地域的問題，還有比較抽象的，文學史的領域的問題，那麼在甚麼樣的領域裏面，甚麼樣的文學被納入了這個文學史的範疇，我想大家也各自提出了不同的看法，那麼剛才，我想在上一場大家也提到了，文學史不止是多元的，文學史也可能是錯位的，更有甚者的是文學史總也是充滿了斷裂和誤差的，那麼在這樣的一個情境之下，我們今天的兩場對於當代文學史的討論，實際上是在建構，也是在解構這個文學史的觀念，我以為這是一個非常健康的現象，當然我們要從不同的觀點繼續的從事我們應該要這麼做的對於文學史的思考和再思考的工作。

第三個是今天我們提到的在文學史以外，文學操作以外，在文學的機制，包括剛才我們討論到的這個作協，各種各樣的社會，作家身份的認同，還有文學如何經過傳媒的發表來公諸於世的方法，不論是過去的小報、雜誌、副刊，到今天的博客，網上的各種各樣傳播的方式，所以在這個部分，這

一些我們平常不太去注意的，今天常常稱之為文化生產的部分，它給予了我們一個新的刺激，我想這可能是這次會議比較不太觸及的方面，但是未來我想有很多在座的同人以及同學會繼續的來從這方面有所發現，那麼在這方面小思她今天的建議真是語重心長，就是在我們談論各種各樣文學創作以及文學史的同時，對於文學的材料，基本材料，這個材料不論是從過去的故紙堆裏面而得到，或者是我們今天心有餘力，可以從各種各樣的網路，從各種不同的電子媒介上所得到的，基本的材料上的運作，我想這個方面，在文學史的建立上，是不容忽視的。同時材料本身的傳媒形式的改變，的確是影響了我們對於文學定義的一個看法。今年是二〇〇九年，標誌了當代文學六十年，或者現代文學如果是一九一九開始的話，就是九十週年。所以在各種各樣情況之下，對於時間的敏感性，我想大家都是感同身受，那麼不論是香港的一九五七，或者是台灣，或者是中國大陸的一九五七，或者是一九八五等等各種各樣的時間點，我想在以後對於當代文學的討論上也不斷的出現。總之我想我們今天討論了關於分期，關於地域，關於廣義的時間、空間，關於各樣媒體的問題，那麼歸根究底我們到底要不要玩下去，這讓我想到張愛玲《半生緣》的一句有名的話，這個顧曼禎告訴她的老情人：我們再也回不去了。結果沒有想到到了今天二〇〇九年來了《小團圓》，所以也許文學的曲折發展，不是我們在一朝一夕的可以做一個任何的預測，但是我個人願意抱持一個比較樂觀的態度，繼續希望我們的當代永遠的當代下去。

梅家玲：謝謝王教授，們同時謝謝我們的講者，謝謝參與這次座談的所有來賓，這場座談會到此結束，謝謝大家參加。

(江文俊整理，侯桂新校。未經講者審閱)

作家論壇：歷史與政治

王安憶、朱天心、鍾曉陽、嚴歌苓、平路

主持：劉紹銘、陳思和

時間：2009年3月21日下午

地點：嶺南大學王忠秣演講廳

劉紹銘：這次論壇許子東教授覺得找個上了年紀的來主持比較好。我若不是長了一把年紀，就不會見到張愛玲。在座的包括陳子善都沒這個福氣，我是唯一見過她，跟她通過信，這輩子也沒白活了。閒話少敘，這次的題目是請女作家談當代文學與歷史與政治，先請朱天心女士。

朱天心：大家午安。我來之前，正在讀王安憶跟張新穎的訪談錄。我跟王安憶差不多差四歲整，我倆都是雙魚座的，很好記。其實很多事情是很像的。一九九一年去新加坡開一個會，當評審，之所以去，是兩個原因。第一當時香港去的是鍾曉陽，我們幾年沒見了，我非常想趁這個機會再看到她。第二就是大陸去的是王安憶和莫言。除阿城之外，他們是我最喜歡的的大陸作家。後來我看訪談錄才知道，一九九一年王安憶是第一次去新加坡，是去探親，掃祖墳——她的父輩、祖父輩的墓都在那裏。我也是同年末陪我父母回到大陸老家，我原籍是山東，大概前二、三代遷到江蘇宿遷，就是王安憶寫的《小鮑莊》的那個地方，時間、地點上都有一些些巧合。我記得那次參訪，就走在王安憶背後，我就好像一個情人一樣好好地深深地把她打量了個仔細。包括她穿的衣服，包括她小腿的線條，腳踝的樣子，她穿的涼鞋，非常非常深刻的記憶到現在。記得活動結束以後，剛好張大春也在那裏參加另外一個演講，那天晚上我和曉陽、莫言都到了大春房間去，聊了一整晚。我和曉陽都是很木納的人，新加坡

房間的冷氣開得好冷，我們倆就坐在床上，擁着被子，有大春有莫言，我們只需要負責笑就好了，都不需要說話，也插不上嘴。其實我沒有表現出焦慮，但是莫言安慰我：天心，你放心，我們不會解放台灣的。他給我們講了解放軍的「秘密」，說在西部試射導彈，過了半個月以後，有新疆當地的農民趕了牛車去，拉了一車破銅爛鐵，去問解放軍是不是丟了東西。他說這就是目前解放軍的國防水平，所以也解放不了台灣的。到了最後，莫言感歎說：在我們那邊，沒有這樣的姑娘。我也很感歎，都三十多歲了，還被稱為「姑娘」。都是很新奇的經驗。這是我第一次跟大陸作家那麼近距離的接觸。隨後不久就是跟阿城在台灣相見，晚上帶他去KTV，我們大家都是一群差不多年紀的朋友，那晚我們唱盡所有的歌，包括很多西洋老歌，這很自然，因為都是我們成長歲月裏唱的，一晚上阿城都笑笑不開口，到最後一首歌有點東歐風的，他才站起來：啊，這歌我熟了。你們前面唱的歌我這輩子一次都沒聽過。我問那你們都唱甚麼歌呢？阿城說我們唱蘇俄的歌啊。我才覺得，我們跟阿城的世界圖像正正相反，昨天陳芳明教授說我們台灣是少掉一半的，在世界地圖上是少掉左邊那一半的國家，那阿城的世界是少掉右邊的一半的。所以，我很感歎，不管是在政治上或者歷史上，甚至在我們談今天文學的場域，好像應該合着，這個圖像才會是完整的，才會是可解的。

其實只談兩岸的話，說起來又把海外，黃錦樹的馬華還有香港都放棄、割出去了。剛剛講的1991年去新加坡，我記得第一天見到新加坡、馬來西亞華文作家，他們對我基於禮貌或熱情，對我很熱烈地表示善意，我當時很不好意思，甚至很愧歉，因為我不知道他們是誰，所以不能夠回應。第二天馬上我就遭到了報應，我對王安憶、莫言同樣表示了我作為一個忠實讀者的熱情，他們都是很溫和的人，也極盡善意地表

現了接受和感謝我的致意，但是也流露出了我前一天的那種茫然。我今天同樣只談台灣和大陸，只是因為今天有曉陽在場，還有錦樹，我遠不如他們熟悉他們的領域。

我的城市書寫在台灣，在當今的整個漢字書寫的版圖上到底是甚麼位置、含有甚麼意義？我的母語是客家話，從小在台北生活了四十幾年，出生、成長、初老，我常常會很感慨，說到台北作為家鄉這個定義的時候，台北是要打括弧的，好像沒有辦法像李昂的鹿港黃春明的宜蘭那麼天經地義不須要，可是怎麼辦呢，我只會寫它，也寫了大半輩子，不管是基於一種甚麼樣的愛恨情仇的感情，我還是得替我的台北書寫找尋意義。當然，我也會很世故地理解，就如同紐約不代表美國，東京不代表日本，台北也不就代表台灣，即便我談我的台北書寫，也無意于像范銘如教授所講的地域書寫，我想談談台北書寫在華文寫作中的特殊性。戲劇化一點的說法是，我覺得台北城市書寫是一場與現代化的遭遇戰。雖然小說家在現實生活中無權無勢，但我想運用一下小說家在文學上的特權，把政治疆界取消，換上一幅文學共和國地圖。也許與此有一點點接近，是三年前王德威教授談到的也是很有爭議的關於華語語系文學的概念。我想把它描述成一場不徐不疾、不會太長也不會太短、不會太過溫馴也不至於到災難的跟現代化的遭遇戰。為甚麼說災難呢，從鴉片戰爭到八國聯軍，中國是被迫現代化的，是個災難史。我們可以想想莫言的《檀香刑》。它也不至於太溫馴，是相較於日本，我意識到日本從明治維新開始就定調了現代化，是一條不回頭的單行道，相較於他們，我們也不太溫馴。不太長是相較於日本，他們有一百多年了。不太短是相較於中國大陸，包括共和國五十年。當然我對現代化乃至全球化有一定程度的保留和質疑，可是現實世界裏，在歷史進程中的現代化，並沒有因為代代文學家和知識份子的反省、質疑而有所頓挫或

僅僅是放緩。作為風暴中心的台北，我們無可奈何、有意識或者是無意識地跟這場戰爭處了大半個世紀，有的人是遁走，有些人是對抗，有的人是熱烈擁抱，當然有的人是不同的時間呈現不同的態度。我當然不是擁抱現代化那群人之中的一個，可是我認為不論是迴避還是對抗，都得知道現代是甚麼，知道你打算拒絕的是甚麼，知道你要戰鬥的對手或敵人是甚麼，他們是使哪樣的武器。這個難嗎？我原先以為不難。我會想到這些年來，我看到被視為上海書寫代表而且有相稱表現的共和國女兒王安憶，在上海親歷急速開發現代化的當口，她採取了抑鬱拒絕並逃遁回前開發狀態的江南小鎮的書寫，像《上種紅菱下種藕》那個時間點。我也看到了在我的感覺裏我的接觸中兼俱知識份子身份的李銳，仍徘徊於「厚土」、「舊址」。我也知道莫言，交出《四十一炮》、《檀香刑》以後，還在着手以高密為題材的幾十萬字的長篇。當然還有走得最遠的，不管是形體上還是精神性的張承志。

有人說台灣小說和中國大陸小說，與人口、幅員成正比。台灣小說越寫越短，除了駱以軍、我姐姐朱天文以外。我覺得根本原因可能是，台灣地方小，會使得現代化的程度同質化很高，看到和沒看到的差不多，會逼迫小說徨往思維深度裏走。中國大，幅員大，生活形態天南地北，只說莫言的山東高密就和王安憶的上海是兩個世界，因此他們的生活實用細節還經得住寫，仍可以鋪天蓋地地寫。我就偷偷地羨慕，大陸小說還有寫實的空間，好整以暇地說故事的空間。換句話說，也就是還有走避和逃遁的空間。我會覺得這絕對不是一場輕鬆的戰役，我當然不是很有把握。他們 (就是指大陸) 大部分人做好了不管是回應還是對抗還是擁抱現代化嘗試或是思維準備了嗎？這個是有問號的。王安憶早幾年已經發出城市無故事這樣一個慨歎，我相信他們說的是和現代化正面遭遇的第一回合的感想。我還是偷偷羨慕莫言有高密可寫，李

銳有他的呂梁山……。我也還是不能不珍惜台北城市書寫，在漢字書寫中身先士卒的作用。因為我認為對於很難避免現代化全球化浪潮的中國大陸一定會起着領先意義，如同過往台灣在其他諸多問題上扮演過的角色。這是我兩三年前觀察到的結論，隨着年齡的增長，隨着兩地消長，我願意把這些話修得委婉一些。台北書寫在華文創作版圖中，是不可遺漏的一個拼圖。這是我作為一個華文讀者、小說作者目前暫時對兩岸華文書寫的想法。謝謝大家。

王安憶：參加這個會之前，許子東給了我一排題目，讓我勾一個。然後我就勾了「讀朱天心的《古都》」，也很認真地準備了提綱。我認為閱讀《古都》對我是有一定挑戰的。記得二〇〇二年在台北我、朱天心和駱以軍有一個座談，當時就有一個聽眾問朱天心一個問題，好像是問她現在是不是不太寫故事了，聽眾說的故事是那種經典性的，傳統敘事的故事。我覺得朱天心的回答特別好，我到現在都記得。她就說了一個「刻舟求劍」的故事，說在船上刻了一道痕，一直在等待那種敘事回來，就好像等待劍一樣。所以我今天的題目就叫做「刻舟求劍」。

我要談的是《古都》，我看了三遍，一直在找裏面的故事，那種傳統的敘事方式。應該說我沒有找到。因為我認為故事至少要有人物關係、情節推動等，但裏面沒有。我不斷地告訴自己，要鬆弛下來尋找，後來我最終找到了一個故事。現在我要談談對這個故事的解釋，不曉得朱天心同不同意。

朱天心的《古都》前面四分之一還是三分之一的篇幅裏一直在寫——可能這個城市是台北，我覺得又是有缺憾，又很慶幸，對這個背景我不是很熟悉，所以不能夠談出「古都」所影射的很多很多問題，不過也好，以至於我可以很孤立地看待這個作品，把它當成一個完整的文本加以解釋。在前面朱

天心一直説來到了一個熟悉的地方，可能是台北，但是她童年、少女時候的記憶都沒有了，場合也消失了，非常焦慮，就要尋找曾經發生過很多事情的那些很具體的記憶的場合，那些都不見了的空間。非常有意思的是，在這個部分將近結尾的時候，寫到去開羅旅行，看到一對夫婦帶着一個小孩在買一些很廉價的食品、玩具等，這時候她突然發現，她小時候的場景在一個別人的城市裏找到了。

另外我覺得故事的主體部分從我和A約會開始的。A是小時候的「我」，「我」是朱天心所寫的「我」。這個約定很有意思，既不是在「我」生活的台北，也不是在A生活的美國，而是在第三個城市京都見面。我覺得這個細節很有隱喻性，要解讀這個故事，要給《古都》找到一個故事結構，就不能放棄隱喻，隱喻在裏面起很大作用。可惜的是我對朱天心要隱喻的東西知道得非常有限。首先這個約會地點非常有意思，是在京都。然後呢，是A老不出現。「我」始終在等，好像等待戈多一樣在等。這其中寫了很多過程，摻雜着台北的生活等。有意思的是在京都這個地方，常常能發現一些她以前記憶裏喪失的空間。比如説她在京都旅館對面的咖啡館裏一個人吃飯，她慨然地説了一句「回來了」，似乎是在針對前年她和女兒在這裏吃飯的一個反應。前面有那麼多鋪墊，那麼多背景，她這「回來」給我一種蠻痛楚的感覺，好像回到一個異鄉，給我這樣一個感覺。A還是沒來，始終沒有出現，在她記憶裏A是一個非常生動的形象，因為她很多少女時候的活動都是跟A聯繫在一起的，可是她們的約會始終沒有實現，不能夠兑現。「我」就老在京都這邊遊蕩。

這裏面充滿了細節，我就覺得這故事非常奇怪，是用很多細節來做它的肢體的，而我們所習慣的情節的推動是沒有的，情節沒有進步沒有推動。過去的生活時時在這異鄉裏出現。這小説的量是蠻大的，有時候我在想，當那麼多的細節積累

到一定量時，會有質變，是做加法的，單一的元素不斷地增加，增加，會達到一個質變。到最後她遊蕩到假期快要結束，A依然沒有出現的時候，「我」就把台北和京都做了一個相對的配置。朱天心這樣寫的，我念出來一下：如果把台北當作皇居寓所，那基隆河便是鴨川，劍潭山是東山，整個台北盆地在地理位置便與京都相彷彿了。這裏面就有一個強烈的暗示，而且不僅是暗示，是前面的所有到這兒都有了一個結果了，就像一個故事有了歸宿一樣，是說台北是從京都拷貝過來的。我看到這裏，就覺得蠻心驚的。這拷貝過來的東西已經崩潰了，蛻皮了，而且這蛻皮是種豐饒的蛻皮，因為充滿了現代化的元素，這豐饒是個非常華麗的廢墟，而這原型就存在於京都，在京都找到了藍圖。那麼我就在想，為甚麼會這樣，一個拷貝會那麼迅速就風化。當然作品從頭到尾貫穿着一個故事，就是「桃花源記」。到最後一切都塵埃落定以後，出現了一個「桃花源記」，說是先世避秦時之亂，我想這意思都是非常明顯的，因為避亂來到了這個地方，與世隔絕，那麼一個「古都」就呈現出來了。當然我承認這也是一個故事，可是和我寫作時候一般執着的故事確實有些不一樣，似乎朱天心對故事的表像就和我不一樣。我是個對生活的表像很感興趣的人，我會找到生活的表像來做我小說的肉體。而朱天心不一樣，她故事的表像似乎變成了一個非常脆弱的殼，而她有那麼多的情緒、思想和感情，這殼完全包不住，要衝破出去。

我看的《古都》是本集子，前面還有一篇小說，叫《威尼斯之死》，我也感到非常有意思，也有一種非常心驚的感覺。是寫一個作家，到處在找咖啡館寫東西，老是找不到一個合適的咖啡館。我覺得這個意象也非常有意思。讀朱天心的小說就必須要找到隱喻，才能把故事重新描述出來。這個作家老是找不到合適的咖啡館，非常焦慮，就好像一隻母雞找不

到要下蛋的窩，一直在找。看完小說我還是覺得他沒有找到窩。等我看到《古都》，我覺得這蛋終於下下來了。但我不曉得，覺得這蛋似乎是一個虛無的蛋。

劉紹銘：王安憶你要再講三分鐘嗎？還有時間。不講了？那你就放棄權利了。鍾曉陽，到你了。

鍾曉陽：幸好今天是在主場香港，在座的很多都是這裏的學生吧。我因為跟文學脫節了很久，所以我的記憶比較舊。我就講一講在香港七八十年代寫作和看書的經驗。

那個時候我的印象中，沒有那麼多的電視節目。小說我是從報紙看起，看副刊。那時候很多都是外省作家，南來的，在報紙上寫東西。我每天每天都在看。那時我已經意識到，因為我自己是外省人，現在回過頭去看，才發覺香港在那個時代外省人和本地人，大家做的事情有分別，不太一樣。在學校裏感覺不到，但是在自己家裏、回過頭去看，有比較的時候，就會看出來，外省家庭的孩子對香港始終有種隔膜，一直存在很久。我記得就算填一個表格，填國籍吧，我會直接想填香港，因為我住在本港的，但是不能填，因為我拿的是CI (Certificate of Identity)，是六十年代從大陸過來的，拿的不是英國護照。CI是個綠本子，全名叫「身份證明文件」。所以我填寫國籍一定要填「中國」，我就覺得很尷尬，為甚麼一定要填這個呢。但是我又不能填「英國」，因為不是英國公民。那時候在心態上，兼有家庭的影響，我們這代人還是會被父母對中國的感情傳染到，在讀書方面就會偏向台灣作家、大陸五四作家、中國經典文學等，香港文學也看，不過看得不多。現在想來，那是每天都在接觸的東西，電視、報紙、雜誌等，能感覺到香港本土文化就在身邊。大概的閱讀經驗就分為中國傳統的，台灣作家的，中國當然就是看到張愛玲那個時候了，而且香港還有一個便宜，大陸、台灣被禁

的，在這裏都能看到。在我腦子裏就有了閱讀系統，這是文學的，不在這個系統之內的，就是非文學，包括電影電視。那時候的娛樂，就是以普通話為主的邵氏電影、李翰祥電影等，主要是看電影，聽流行曲。後來我才知道，我的同學都不看這些。他們都看陳寶珠、謝賢、甄珍，完全不一樣。

到了七十年代，香港出現了一個本土文化興起，百花齊放的局面。香港人口本來就多元化，一些海外歸來的吸收了在西方累積的經驗，回到香港，我覺得有很多方面的原因，那時候還有台灣文學的影響等。一本很有代表性的雜誌就是《號外》，完全是香港通俗文化的座標。我自己覺得蠻有趣的。那時候我跟文化界有了一點點接觸。我覺得我自己是很古板很迂腐的，因為老看古典文學、中國作品，給了我一種道德楷模的影響，孔孟儒家、老莊啊，仁義道德啊這些東西，都會到腦子裏，我自己覺得是蠻受影響的。又接觸西洋文化，那是一種拜物拜金、及時行樂，非常個人主義的價值觀。有時候我覺得這兩方面在我心裏會有些衝突，不過我承襲下來的還是中文文學的那一套，就好像剛剛王安憶講的小說裏故事的推動啊，情節推動啊，這種規範挺在腦子裏的。特別是後來我從國外回來跟一些朋友聊天，覺得有兩種很不同的論調。一種是環境條件比較好的朋友說，你不覺得香港很市儈很俗氣嗎，這些人的生活實在是很空洞很 boring 很中產，注重外表，沒有內涵，生活沒有目標。我聽到這種論調覺得很奇怪，因為他們一般是做舞蹈設計、美術、電影等，他們的情緒對現狀很不滿，我自己其實感覺沒有那麼強烈，就挺驚奇的。後來我發覺自己也有不滿，就像看電視，想要一種比較深刻的感覺就滿足不了。另外一種論調就覺得香港很美，有品位，金光燦爛，節奏快，很刺激，令人興奮，完全覺得香港非常好，七彩繽紛的生活就是香港，覺得很滿足很過癮。現在回過頭去想，我覺得大家有個共通點，特別是

在創作上，會有個想法，——西方有句話，最大的罪過就是boring，千萬不要把人悶倒。悶——這是最大的恐懼，你可以低級趣味，可以很商業化，可以言不及義，但千萬不要把人悶倒。我想曾經在創作上對我影響最大的，就是這個，就怕寫出來的東西，會悶人。

後來我去了美國，一直思考着找一條路子，能夠結合通俗與比較長遠有內涵的東西。我在外國看了很多那樣的東西，比如藝術片之類的，為甚麼不學呢，這方面他們結合得比我們要好。我們不然就是很偏，要搞笑，一下就搞笑到很厲害的地步，變成了另外一種東西，我想這是香港的特色，需要有趣，但是滿足不到我某一方面的要求。

我自己有一個有趣的經驗，是在澳洲跟一個在北京長大的女孩子成為好朋友，我是香港人，她是北京人。我介紹她看一些香港商業電影，那時候最流行徐克的電影，《黃飛鴻》系列、《倩女幽魂》系列、《刀馬旦》等。她的反應是你們怎麼就看這種東西，很輕鬆、好玩、好笑，太好了太棒了。我那陣就在發狂地看這些，她問我為甚麼會那麼喜歡，我就覺得說很熱鬧，湊個熱鬧，看完就忘了。對於香港人，我不知道是不是有個副作用，對於沉重的、嚴肅的、說教的東西承接力比較低。那個朋友也介紹一些內地的作品給我看，那時是九十年代初，那些作品就感覺生活要很沉重，很苦。對比之下凸顯出我們生長背景的不同，說起來是很複雜的事情，我們的感情裝載也完全是兩種不同的內容。當然現在我覺得大家的區別好像越來越沒有那麼強烈。

因為我很長時間沒寫，現在再看，感觸蠻深的，我覺得我很傳統，中國傳統文學給我的那些框框，現在年輕一代打破了很多我那個時候的想法。比如說小說就是要講故事，要有時間等。現在好像打破了，也出現了一些很精彩的作品，呈現

力還是很強，創意是最好的地方，這是我的感覺。那時候的香港一個是多元化一個是很多聲音同時存在，現在看，景觀有些不一樣，但還是很好的。

嚴歌苓：我發現我們這個 conference，是好幾個 territory of Chinese，我是作為海外作家來的。一講到華人，就有華人文學、中國文學，這二者的區別到底是甚麼啊，我始終沒有搞清楚。到了海外，人家就說我們是華人文學，尤其在美國，華人文學圈子怎麼像是一個婦聯組織。寫作的都是一幫女的，丈夫上班去了，女人在家寫作，這種感覺。好像不愁吃穿了，就可以寫作了。像伍爾夫 (Virginia Woolf) 說的，必須得有錢，才能搞寫作。然後就會發現，我們寫了那麼多，誰會看啊。搞半天，華人文學就是婦女的一種活動，這種婦女活動就是寫小說，互相看，不就成了一個文學的卡拉OK了嗎？鬧半天，我知道了，哦，我是這麼一個位置，在這裏面是這麼一個份子。後來也好，2004年，我先生作為美國外交官派到非洲去了，我也就脫離了北美的寫作協會，我是他們各種寫作協會的會員。

到了非洲，重新定位一下，我就發現在美國的那種想寫作的衝動，變成了另外一種衝動。因為在美國呆了大概十五、六年，對大陸本土上發生的事情，包括土改、文革等種種大家已經不再談論的事情，因為中央有很多時候會說這事不准提，那事不准提，我這人是個自由派，到哪裏我想寫甚麼就寫甚麼，不發就算了。大陸不能出版，我也得寫出來。到了非洲後，離美國也遠了，在美國寫作的那種激情都釋放完了，感覺回到了大陸的主題上。我就發現很多時候我們是講半句話，很多話沒有講完，不許你再追問下去了。我想打破沙鍋問到底的題材，比如土改、文革、抗戰、國共合作的這些事情，很多很多，就像鬼魂不散一樣，在我腦子裏轉來轉去。我想那麼陰魂不散總是有道理的吧，每個人都有個

魔症，非得把這個魔症給寫出來。在非洲天高皇帝遠，誰也不會問你這東西是寫給誰看，誰會歡迎這樣的東西，能不能發表，這些都不在考慮的範圍之內。我不僅離美國很遠，離大陸很遠，離台灣也很遠。過去在台灣是得了不少文學獎，台灣的副刊在我求學時代是我的衣食父母。我要寫大陸的土改，誰知道土改是甚麼東西。像我寫《第九個寡婦》，殺地主的主題，上百萬個地主被處決了，這不是一個說不講就不講了的問題，幾百萬個生命是怎麼回事啊，人的生命價值是怎麼回事。如果人的生命價值是個非常非常大的事情，是至高無上的一個問題，那麼對土改、文革中的死人，就不可以忽略過去，就會反反復復地在想，這些個故事就沒有辦法被忘掉。

到現在我的身份就變成了哪裏也不靠了，北美的華人的婦女寫作圈子也揚棄我了，大陸早就不把我算做當地人，因為我是拿美國護照的。沒有辦法，我先生是外交官，我要不拿美國護照，萬一被綁架，美國政府也不管我，那我就成了一個三不管的人了。我現在回到大陸，人家也明確告訴我，你拿不到這項獎，因為你的護照。當然我也不在乎那個獎。現在就是真正的身份危機發生了，但我覺得一個作家，要有一點 displacement。這個 displacement，就是自己突然被扔進、被置入了一個完全陌生的環境，這個陌生對作家來說，是一個福份，一個幸運。對所有的東西，你不再是覺得理所當然，英文很多話非常準確，漢語也有很多話很準確。用英文來說就是：You don't take it for granted。對於 displacement，我不太知道如何準確的翻譯出來，在中文和英語之間，我常覺得詞典上的釋義不太能滿足，常覺得不太對，有一點意思，但又不止這意思。人在被 displacement之後，會發現很多事情，作為一個成年人不能夠再理所當然地就是那樣去解釋。從一個熟悉的地方到一個陌生的環境，那個熟悉的地方，是你的

父親、祖父等祖輩都出生在那裏，熟悉到一切已經成為你的潛意識，實際上把你同化，也把你異化了。當到了一個陌生環境以後，你才重新醒悟到，哦，你是一個人類成員，僅僅是成員而已，你就會對許多事情包括你國家的歷史重新來思考、定位，包括對你自己。我現在就處於這麼一個狀態中。美國我一年只回去一次，我現在是住在台北，但也很少和人接觸，回到大陸，也就是匆匆地做些事情，然後就走了。不過在大陸我會經常去農村等地走一走。我現在就是一個全人類的寄居者，寄居在各個地方的一個人。我剛剛有個小說出來，就叫《寄居者》。開始我一點不想寫這個小說，是中影集團讓我寫一個電影劇本，寫二戰時候猶太人被納粹迫害，寄居在上海的經歷。後來我突然想寫了，是因為我找到了這個名字「寄居者」，名字一出來，我就覺得我可以寫了，因為可以跟女主角有認同感。

我自己這種寄居者的身份，讓我走到哪裏都可以側目而視，可以不 involve，任何地方都不可以腐蝕我。我所說的「腐蝕」就是 corruptive，在任何地方呆得時間長了，一定的成功、順利、錢或者舒適，就會 corruptive。寄居者永遠不會舒適，因為那種過份的敏感，老覺得是個難民似的，是被人家容納進來，put up with，被人家 tolerated，就好像當年美國人對華人說的：We tolerated you，We put up with you。這是我那時候研究美國的華人移民史，被人家忍受的一種情況吧。我們馬上要到柏林去了，要成為被德國人忍受的人。被忍受的一種感覺，就是永遠不可能是舒適的。我跟人家用英文對話的時候，經常人家用英文已經走得很遠了，我的思維會「嘭」地一下回來，原來我剛才的一個回答錯了，對方是那個意思，現在我才聽懂了。思維完全是非常緊張的，非常不舒服的一種狀態，有一種創傷感。我老是覺得，跟人家的接觸永遠有一種創傷感。包括現在回大陸，我也在這種狀

態中。對很多事物，很多朋友，我是察顏觀色的，因為已經是不屬於了，不屬於那個地方了，就變成了一個察顏觀色的人。不過有一個好處就是，要待我不好，我還有一個地兒。大陸待我不好，我就回美國了。小說界待我不好，我就去電影界，電影界待我不好，我是小說家，我變成了一個八爪魚。隨便哪裏都行，反正我不屬於任何一個地方。但不屬於任何地方的疼痛感，這種略略的、微微的創傷感，就是現在我創作上最得益於它的情緒和感情。為甚麼華人在美國有那麼大的傾訴欲，很多人在中國根本不會寫作的，在中國活得會很快樂，不快樂也會很舒適，我覺得舒適是人最幸福的事情。就是因為在人家的國家裏，那種微微的不適，就會變成傾訴欲很強的人，必須要找到更多的聽眾，就會在那裏寫。這就是為甚麼 displacement 使我們有那麼龐大的作家群。

這輩子我看我就是一個吉普賽人了，寄居者的命。現在我的膽子不像過去那麼大了，那時候我在澳洲住了三個月，就敢寫《少女小漁》，寫華人與當地白人的關係。

劉紹銘：我們嶺南大學對你很好啊。請平路發言。

平路：扣到今天的主題，歷史與政治若是一部大書，以一個讀者回顧的話，常會覺得有趣，偶而也會沮喪，但一路追索下去，終於充滿懷疑，到處都是問號，這麼多的問號正在進行，包括共和國的歷史、包括民國的歷史、包括台灣的歷史，到底是怎麼回事，實在是問題重重。小說作者卻以一種特殊的理直氣壯，可以在某個意義上隔絕時空，甚至無視於任何外在現實，以一切的可能性，包括做出各種時空大挪移，做出各種角度的懷疑，問道這是不是一個逗點、這個逗點或句點之下，譬如，六十年的斷句法到底是怎麼回事？歷史，共和國的歷史、或者民國的歷史：The People's Republic of China，或者是 Republic of China，到底是怎麼回事？在大陸，

共和國的歷史一路前行，怎麼可能，到現在卻走資成了一個資本主義社會。從當年的開端，怎麼會走到現在。在此地香港看得也很清楚，這裏更是毫無任何愧色到了極致的資本主義，到底發生了甚麼。在台灣，更是可以有巨大的不解，在座的包括好朋友陳芳明，除了懷疑某種時空錯亂之外，面對自己甘願捲進去的青春歲月，真的不知道說甚麼。台灣的反對運動，到了現在，到底累積了甚麼；政黨輪替，再度輪替，到底又驗證了甚麼。這個歷史、這個政治，到底怎麼了？

以回眸的眼光倒敘香港，同樣也很可疑，香港人……對不起，我在香港這邊好幾年，可以自認是香港人，所以也可以講一點。香港很持續的一個取向就是持續去否定過去的歷史，包括九七之後，要去否定殖民時代的歷史，包括港英時代殖民政府刻意否定香港屬於中國的歷史，包括目前這個時候又要去否定當年在九七之前左跟右、以及當年親哪邊親哪邊的歷史，怎麼一個地方急着用「否定」的方式來建立它所有的「肯定」？可疑的是，似乎先要建立這個「否定」，才能建立對於目前這個社會進程的肯定的擁抱，怎麼會這樣？

碰到政治跟歷史，小說作者總以一種特殊的狐疑感，可以自由地進出，可以隨意地揉捏，這中間沒有對錯，更沒有價值判斷，更非關道德，但是它充滿問題，問題之中又充滿小說作者所看到的趣味。正因為本來就沒有答案，小說作者益發可以自由地問問題，而且不必預設會有答案。事實上，這麼多的懷疑中，問題本身就很有趣，而問題的有趣之處恰在於沒有定於一尊的答案，換句話，問題的有趣正在於問題減掉了它的答案，做了巧妙的減法，把標準答案減去了。想想多麼好玩，小說作者在其中自得其樂，那是身為作者的樂趣，不時還會發出幾分驚歎、幾分驚詫。特別是相關於我們的文化傳統，我們習慣上就是要找一舉而克其功的解決方式：我們的文化傳統不見得有終極關懷，卻努力地去追求一個唯一

的終極答案，往往忽略了「問題」本身都比「答案」精彩。

簡言之，小說作者提出問題，問題本身根本不預設答案，這才恰恰符合在我心裏的每個小說作者的自我期許，這是小說作者的特權所在，也是每一個小說作者自己可以自負的地方，剛好也符合小說作者的「天命」吧。

因之回看這六十年或者這一百年 (無論怎麼樣斷句) 的共和國 (或民國) 歷史，因為我們這樣的文化傳統，就是會直覺地需要承襲正統，需要一部解答一切的正史，相對於這個正溯，小說作者更在無意中實踐了他或她的天職，小說作者不必理睬這個正溯，他或她可以懷疑、可以虛構、可以解構，也可以重新解構再虛構、或者說重新虛構再解構，然後又明知道這無涉現實，其中並沒有重新建構的需要，或者是重新建構最多也就是各種多元的特殊的充滿趣味的解釋而已。到底是怎麼回事，我們並不知道，至少我們知道……我們知道的絕對不是那個唯一的答案。

另個角度看，小說作者也在自己的經營上、經營文字的歧義上剛好逆反於我們的文化傳統。我們的文化傳統多麼相信語言、文字代表的絕對的意義性，以及唯一的絕對的真實性。並沒有反過來去自省到，心口如一等等可能從來不是這麼一回事：人心是那麼的難以捉摸，儒家傳統卻那麼推崇教化目標在於「內聖而外王」，那麼相信我們口裏講的就是我們心裏想的，以至於用現代化的語言來講，就是未曾碰觸潛意識的部分、(寧可相信教化的力量讓人心口如一、內聖外王) 而迴避去敲擊心底的冰山。有一次，香港大學某位英國教授跟我講，他說只有一些臆測資料，但他非常希望找到證據，當年蔣介石去尋求過，老蔣有那麼一段時間急於求教精神分析，因為當年剛好佛洛伊德的一個學生回到中國來。我們反過來以小說作者的眼光迴溯歷史，如果蔣介石或毛澤東或所

有這些領導人，懷疑過自己的意圖與自己潛意識之間的落差，而反省到自以為自己正在做的，會不會跟自己嘴上說的正好相反，或者也會依次反省到，手上正做的對國家、對民族、尤其對人民有益嗎？如果領導人可以深刻地問自己，我到底心底想的是甚麼、要的是甚麼？殘忍的動機是甚麼，潛意識中部滿足的是甚麼需欲？如果有這麼深沉的反省，共和國的歷史或者民國的歷史都可能會改寫。如果說人心那麼難以捉摸，是一個遙遠的國度，那怎麼樣在峭壁中闢出良港，怎麼樣在懸崖中找到縫隙，這個也是小說作者致力於他或她的人物的內心世界，無形中卻逆反於傳統文化，因而小說作者可以自我期許的地方。

最後，小說作者因為有豐盛的想像力，小說作者應該怎樣看待自己，其實也充滿了自我懷疑。寫小說的人，也許只是偶然碰到了天機或天啟，有時候不小心地、或者運氣太好或太不好地我們變成了希臘神話的卡桑卓拉，竟然昏昏厄厄地預言了一點點的未來。譬如，我自己每次都非常驚詫，當年我寫過一篇有點像小說的小說，叫《台灣奇跡》，難道我當年就已經預計到有一天美國雷曼兄弟會變成這樣，多麼像當年台灣好多年前把整個全島變成一個大賭場，竟然美國真的是傳染到台灣的某種病毒嗎？或者台灣的病毒也很多個病毒之一的預演版。所以小說作者正因為那個也懷疑自己獨特的「天命」，必須在文字中充滿對歧義的興趣，因為也許可看到了真相，也許並沒有看到。他或她也許是聖經中倖存的報信者，也許接受到的只是錯亂的訊息。

當然往未來看，大家一定會面臨共同的最大的問號，文學作者做的事情，是這麼有意義嗎？換句話說，面對未來，在未來，相信的不再是語言、文字，不再是文字去表現思想、呈現細節的未來年代，到底還相信甚麼樣的意義，重要的又是甚麼樣的人的存在價值？在這樣對未來渾沌不明的圖像之

下，我相信，一個作者做的有意義，其實是大家做的都有意義。反過來講，未來還有意義的話，那麼我們每個人做的也不過就是補綴：補一頁書，每個人做的就是寫下一句話，一個字，補綴那本繼續向各方向繁衍增生的大部頭小說，如果未來終於還有意義的話。

要不然，往未來看，整個這文字作者的行業，我們的集體記憶，我們共同累積的歷史，這個手工業的業者一起長期以來都在一邊耕耘一邊懷疑的，我們剩下的難道就是，往未來看，就是敗壞，就是荒蕪嗎？一定不是這樣，一定不只是這樣，既然不甘心、既然不願意相信那就是唯一的明天，不願意相信那就是唯一的無趣的未來，好在，我們還可以充滿趣味、也充滿自我期許的在現階段，繼續，寫小說，讀小說。

劉紹銘：謝謝五位。現在請「少年白」陳思和教授做總結。

陳思和：在那麼多女作家的精彩發言後面做總結，這是一個陰謀。男性批評家跟在她們後面，永遠是一種狗尾續貂的表現，所以我心裏一直很緊張。今天應該是嶺南大學同學們一個很興奮很難忘的時刻，以後同學們畢業以後離開嶺南大學，一定會想起在讀大學期間有這麼一個時刻，兩岸三地最有代表性的女作家同台登場，使我們整個會場生輝。我的感覺是五彩繽紛。這麼一個令人充滿紀念的時刻，我本來想跟同學們一起分享，坐在台下舒舒服服聽她們演講，都是我崇拜的作家，可是許子東偏偏要把我安排在這裏，連我要一睹她們芳容，都要調轉頭，脖子很酸。而且我本來很想投入到她們精彩的講話中，可是腦子裏又想着要做總結，鬥爭下來，我還是放棄做總結，沉醉在她們精彩的發言中。我想我應該把這最美好也是最寶貴的時刻，讓給同學們，同學們盡量利用這麼一個好時機，向她們提問題。謝謝大家。

劉紹銘：我們的陳思和教授果然厲害。我先預告四點鐘有場最精

彩的也是壓軸戲的論壇，並有神秘嘉賓出席，就不讀出名字來了。好，請問台下有沒有崇拜作家的讀者、同學提問，廣東話的我可以代為翻譯，請舉手。爭取最後一分鐘哦！

聽眾：請問王安憶，你的經歷我們大家基本都知道，你幾乎沒有上甚麼學，但是你現在做到了大學教授，而且你的每部作品都寫得那麼好，那麼牛，請問你的知識結構是怎麼樣的？你的母親給了你甚麼樣的影響？

王安憶：這問題是挺打中我要害的，因為我的知識結構是挺奇怪的。可以說我是在一個夾縫中完成我的知識結構的。有的時候常常是不期而遇。眾所周知，我出生在那樣一個時空，我們的進度是非常有限的。有時候回過頭去想，也有好處，它能提供給我最好的東西，大部分是蘇俄、英法的東西，那時候有很嚴格的書報審查制度，所以都是大翻譯家，他們來翻譯，經過嚴格挑選，給我們看的都是比較好的東西。還有魯迅，那時候是我們最最正當的閱讀了。我會經常想，幸好是魯迅，如果不是魯迅，是另外的人呢？我很慶幸，因為是魯迅。我知識結構的構成讓我也很感謝共和國那個時代那個背景，那時候有一大批大文豪在做翻譯的工作。所以我的知識結構確實很奇怪，比如說我沒有好的西文教育，沒有很好的古文教育，我的語文教育可以說都來自譯文。非常非常慶幸的是，那時候有那麼好的文豪在做翻譯，而不像今天這樣任何一個人拿本字典都可以去翻譯。這就是我的知識構成吧。

說到我的母親，我想給我最大的影響就是，一讓我有書讀，二讓我有閱讀的習慣。

聽眾：請問朱天心作家一個比較八卦的問題，你們姐妹倆都是胡蘭成的學生，很多人把胡蘭成說的很不堪，但我們知道他學問是蠻好的。那麼在你心裏，胡蘭成到底是一個甚麼樣的人呢？胡蘭成有沒有跟你們講過他和張愛玲的甚麼呢？

朱天心：我的父親在流亡學生時期書包裏就有一本書，是張愛玲的《傳奇》。還記得台灣的皇冠第一次出張愛玲小說的時候，張愛玲還寄了一本給父親，題詞大概是：給西寧，我心目中沈從文筆下最好的小兵。所以父親是很長期的張迷。張愛玲如今早被供在殿堂了，今天一天聽她名字都起繭子了。其實我本來有個心情，不要再幫張愛玲辯護了，儘管為她的辯護從來沒有白紙黑字地公開過。因為當年看到父親不斷地為她辯護。張愛玲當年在台灣並不是現在這樣祖師奶奶的樣子。我還記得在父親一場演講上，有些著名人士對父親說，這種鴛鴦蝴蝶派，你去講它做甚麼。還有一些人士說這是少奶奶文學、姨太太文學，是不值一談的。我看父親好像一個傳教士一樣，在各個演講上不斷地提張愛玲。到1979年，那次夏志清先生回台灣時，我記得一個場景是，他握着父親的手說「辛苦了」，就是兩個人為張愛玲一直戰鬥到現在的這種感覺。

父親聽說胡蘭成在文化大學講課是在一次演講中得知的，隨後有學生帶他上山讓他們認識。我想父親是這種心情，沒有見到張愛玲，見見胡蘭成也好。胡蘭成那時候在文化大學講課特別受歡迎，所以有同事教授就揭發他是「漢奸」甚麼的，也有學生在課室裏貼出打倒漢奸這樣的字樣，後來一夜之間胡蘭成就被迫離開了文化大學。剛好我們住宅旁有個空的，很簡陋的公寓，父親就請他來，他後來在那裏講學，講易經、禪宗等。我也看見過他身邊眾多女子，眾多傾慕他的學生在他面前搶着背張愛玲作品的每個句子。我還記得蕭麗紅跟施叔青比過，我忘了是誰贏。就是比一字不漏，比速度等。

我十六歲認識胡蘭成，一直都叫他胡爺爺。大概我也是他一輩子碰到的唯一這樣一種關係叫他的，這也是他一生裏很奇怪的經驗吧。他是非常容易讓人忘記年紀的人。所以他第一次當爺爺，必須要撐着一個爺爺的樣子來帶一個不是很聽話

的學生，這在他或許是蠻有趣蠻新鮮的經驗。

我和天文有兩度去日本住在他的家裏，他在日本其實生活得很好，有很多各式各樣的人好像供養他一樣，可是我覺得他的心情是很寂寞的，因為他覺得那些日本人對他的建國大業毫無興趣。我記得一九七九年第一次去日本他那裏，知道他剛給鄧小平寫了一封萬言書，很像他年輕的時候。但他沒有帶這個回台灣，因為怕我們被連累。

我到現在還是把他看作是某個階段的啟蒙老師，這很重要。我們那一代台灣長大的小孩，大部分都聽西洋流行音樂，看的也是翻譯作品，對中國的東西非常隔膜，雖然也看《紅樓夢》、《三國》等，都是東方書局給小孩看，有注音等，連節本都不算，叫改寫本。胡爺爺會要我們從頭開始，在我感覺就是重新補修中國學分。

所以我的心情是很複雜的，我剛說不為張愛玲辯護的意思是，多年來很多人就是因為愛張，所以恨胡，有多愛張，就有多恨胡。我每次聽到說胡很難聽的話時，都說我不相信張愛玲如此百般聰明，只有在閱人看人這麼切身的感情上，會瞎了眼其實你多罵胡，就是間接罵張愛玲，罵她瞎了眼嘛。這麼聰明的一個小說家，獨獨會在這種事情上，失手到這種地步。

這次看《小團圓》，我心情上是會有不同的，這是另一個話題。我看到父親為她辯護一輩子，我也私底下為她辯護很久很久，對我自己來講，是可以了。我想還是陳子善說的，全面地否定胡，或是全面地認同胡，都是不健康的。所以我想可以回歸比較平常的心情來看待他。

聽眾：想問一下作家鍾曉陽，你這麼年輕，就橫空出世，大家都驚歎你簡直又是一個張愛玲，我知道有些大陸學者甚至覺得

你比張愛玲還好，那麼你現在在做甚麼呢？為甚麼不寫了？

鍾曉陽：我就答一下關於現在有沒有寫作的問題。其實前年開始，又在寫。我很慶幸就是在七八十年代那幾年，最年輕，那時候寫東西好像是很自然的事情。看得多了，很喜歡，然後就寫。但是很難再找到那時候那個狀態。再寫，就要遷就生活上很多事情等，所以能寫多少，自己也只能隨緣了，暫時只能是這樣。

劉紹銘：紙條來了，兩個問題。

嚴歌苓：問我在《寄居者》後還有甚麼寫作計劃。剛才我說了，很多作家為甚麼要寫，就是因為心裏有魔症，你們知道有個作家，智利的原總統阿連德的侄女，就是她說的這句話。我覺得她說的怎麼那麼對。有些東西是不顧一切的想要寫的。下面一部就是我不顧一切都要寫出來，很多年來都非常想寫的，非常非常想寫的，就是我的寫作計劃。具體是甚麼，一句話也說不出來。我最怕人家問，你這部小說是關於甚麼的。我特別不善於總結，不能一句話兩句話把我的小說說出來。就這樣了。

聽眾：我想問鍾曉陽，你對《小團圓》有沒有特別的讀解？

鍾曉陽：其實我這幾天都很分心，也很震驚，我在寫一些筆記，看能不能寫一篇，這是我第一次有衝動寫關於看張愛玲的東西，不知道能不能寫得出來，我在做一些筆記，我希望能寫出來。

嚴歌苓：又收到一個問題：《一個女人的史詩》的寫作是不是受到王安憶《長恨歌》的影響？反正啊，我跟你說，大陸的很多作家，都有史詩感，一不小心就寫成史詩了。我是非常喜歡安憶的《長恨歌》的，讀的時候也覺得是一個巨大的享受。那是我在美國拿到學位以後回到中國看的第一部中國小

說，讓我非常震動。《一個女人的史詩》有沒有受到《長恨歌》的影響，我想是沒有的，應該說是受到我爸媽的愛情的啟發。我寫這部小說和《第九個寡婦》包括英文版是在非洲，在那裏沒有比寫小說更好的事情可幹，有大把的時間來寫作。每天用五六個鐘頭寫作，還有大把的時間，屬於那種地方，所以為甚麼都寫出史詩來了，那種地方就會讓你寫出史詩。

劉紹銘：沒有問題了？好的，我們到下一場精彩的論題。這次就這樣結束。

(王暢整理，已經講者審閱)

作家論壇：女人和男人

王蒙、北島、黃春明、駱以軍、董橋、陶傑、也斯

主持：王德威、許子東

時間：2009年3月21日下午

地點：嶺南大學王忠秣演講廳

許子東：各位老師，各位同學，這一場論壇的講者，我以最簡單的方式介紹。王蒙，作家。(鼓掌) 北島，詩人。(鼓掌) 黃春明，小說家。(鼓掌) 董橋，社長。(眾笑，鼓掌) 陶傑，散文家。(鼓掌) 駱以軍，小說家。(鼓掌) 也斯，本校教授。(眾笑，鼓掌) 還是每位十分鐘，然後全場提問。大家踴躍提問，也可以遞紙條。首先有請王蒙。(鼓掌)

王蒙：我要講一下文學中的性滄桑。(眾笑) 我要說，文學中，一個是女革命家的形象，一個是被侮辱與被損害的女性形象，有極大的煽情的作用。例如巴金喜愛的蘇聯戲劇《夜未央》中的索菲亞，由她來發出信號，然後由她的情人作人體炸彈來刺殺沙俄的高官。在《滅亡》中，好像巴金先生也用了這樣一個故事。包括聖女貞德的故事，辛亥革命時的鑒湖女俠的故事，都有這些力量。雨果的芳汀，與陀斯妥耶夫斯基的被侮辱與被損害的女人，都能夠有極大的激發革命的煽情作用。一個是反封建，一個是自己自立自主的愛情，這些都成為革命的魅力的一部分。我還要提一下另外一種情況，像《青春之歌》中的林道靜，和日本的女作家中條百合，她後來嫁給了日共總書記宮本顯治，改名為宮本百合子，她們描寫的女子，由於厭惡庸俗而走向革命的過程。我要提一下，毛澤東的《湖南農民運動考察報告》，原來的邊區版用帶草的綠顏色的紙印刷的版本裏頭有一段很有趣的話，說湖南經過農民運動，性關係比較自由了，三角多角的性關係

存在得越來越多。(眾笑) 但是在建國以後，就把這一段刪去了。究竟誰敢刪毛澤東，我不知道。(眾笑) 在一九四九年解放的初期，那時候我在一個區的團委工作，和工會婦聯在一起，每一個週末，舞會都開得熱火朝天。所以舞蹈在中國是和革命的勝利聯繫在一起的。但同時，女性有時候又成為一個非革命的因素，譬如說在《鋼鐵是怎樣煉成的》裏面，保爾的第一個情人是冬妮婭，最後他只有在和冬妮婭切割了以後，才能成為一個鋼鐵的戰士。在《第四十一》裏面，一個紅軍的女的神槍手，愛上了一個白軍的藍眼睛的中尉，最後槍殺了他。在法捷耶夫的一個戲劇裏，也一樣是一個女革命家和一個男的反革命家之間發生的關係。它是由蘇聯導演導的、在中國演出的這麼一個戲。蘇聯導演呢，據說有這麼一個細節，他問中國的女演員，在你舉起槍來面對這個男反革命的時候，你會怎麼想？中國的女演員回答說，我要槍殺了他。另外一個女演員說，我會報告公安局。蘇聯導演聽了非常感動，說中國女同志的覺悟比蘇聯人高。(眾笑) 它有一個場面，拿槍打了好幾次，這槍都沒放。最後放沒放，我也忘記了。昆德拉也曾經試圖以男女之間的問題來消解某些他所不喜歡的意識形態。肖洛霍夫在他的《被開墾的處女地》裏頭，拉古兒洛夫和一個與反革命富農有密切關係的女人打得火熱。而且拉古兒洛夫在一次做愛以後，他想到——這是他的原話——女人，是人民的鴉片煙！(眾笑)

一九四九年中華人民共和國成立後的第一部法律就是《婚姻法》。那時候出現了一批非常單純可愛的作品，就是歌頌婚戀自主，取締妓院甚麼的。譬如《人民日報》刊登了古峪的小說《強扭的瓜不甜》，就是要自由戀愛，自己戀愛，還有甚麼戲劇，《羅漢錢》、《劉巧兒》、《小女婿》等等。在四九年也有過一個很有趣的小說，就是《我們夫婦之間》，女人是一個工農，而夫是一個知識份子，有一次他們看月

亮，這個知識份子非常喜歡這個月亮，於是這個工農婦女就說，月亮有甚麼好看的，還不如一張大餅可以吃下去。(眾笑) 後來這篇小說受到了丁玲同志嚴肅的批判，題目是《作為一種傾向來看》，這個作者蕭也牧在文革期間命運非常的悲慘，屬於半正常和非正常的死亡。(眾笑) 這一段時期的愛情的高度的政治化，我知道的有這麼三種模式。第一種實際是由蘇聯詩人伊薩可夫斯基發明的，他的一個基本的模式就是，一個可愛的青年向一個美麗的女孩求愛，這個女孩說：我等着你掙得一枚金星勳章。另外一種模式也是《人民日報》上刊登的，馬烽先生的短篇小說《結婚》。它的中心意思就是，他本來是要結婚去，但是路上遇到了各種情況，一會兒幫人推拖拉機，一會兒幫着開汽車，我已經記不清細節了，一會兒幫着堵水眼，堵洪水，另外由於工程的需要，任務的需要，一再地推遲婚期，已經成為革命小說一個常有的公式。一九五七年以後舞會基本上就停了，只有很少數的比如說政協委員甚麼的可以跳舞，這個我提一下，因為在文革以後，《世界文學》的刊物上刊登過東德的一個故事，就是說東德的人怎麼樣找人走後門找高級的人物能參加的舞會的舞票，而對方提出來的是，你要想得到這舞票，你得給我找一本德語版的《金瓶梅》。(眾笑) 所以我們中國的文學，不但對中國人是有意義的，對德國人也起了我們所不能想像的作用。(眾笑) 我還要隨便舉到，我在文化部做事的時候，意大利左翼作家莫拉維亞來到我這，來到北京，他要求見鄧小平。他一見我就說他非常喜歡《肉蒲團》，(眾笑) 那時小平同志已經非常高齡，就沒有見他。他非常傷心，而那位意大利大使就屬於長舌男這種，歐洲也有，中國也有，(眾笑) 他立刻就分析，他說你知道鄧小平為甚麼不見你嗎，因為你一見到王蒙就談《肉蒲團》，而《肉蒲團》在中國是不可以出版的，鄧小平怎麼會和一個愛看《肉蒲團》的人談話呢？(眾笑) 從此，得罪了，我每次經過羅馬，都給他送一

束鮮花，但是我像一個單思的戀人，始終沒有得到他的回應。(眾笑) 然後，文革結束以後，劉心武寫了小說《愛情的位置》，專門論述愛情對革命有可能起積極的作用。比如由於懷念一位革命的戰友，永遠懷念他，這既是愛情，也是革命的一種動力。在那個時候還出現過一個有趣的故事，就是美國版的《安娜·卡列尼娜》在中央電視台播放，結果收到群眾來信，認為《安娜·卡列尼娜》是在暗示攻擊老幹部，說老幹部很忙，沒有時間照顧自己美麗的妻子，(眾笑) 結果紅杏出牆。(眾笑) 結果很快，愛情的滄桑，我不是說嘛，性滄桑，在《十月》就發表了《公開的情書》。那就是年輕的金觀濤和劉青峰，現在他們都在香港中文大學，編《二十一世紀》，他們在那時寫文章，他們已經在宣揚一種柏拉圖式的、講哲學的愛情。同時在大家都在寫傷痕的時候，張潔寫了《愛是不能忘記的》，我的一些幹部朋友看了很不安，就問我，說《愛是不能忘記的》是甚麼意思？是不是說一個人除了合法配偶以外，還要找一個異性朋友？後來我給他們解釋，我說它主要還是提倡晚婚，(眾笑) 你要是結婚太早的話呢，可能你找到的就不一定是你最想找的那位。(眾笑) 後來經過我的比較好的解釋，他們都比較安心了。(眾笑) 張潔表現了人在愛情當中的艱難，但後來在她的小說當中，她也表達了男人和女人之間怎麼樣把性關係謀略化，(眾笑) 怎麼樣地就像政治鬥爭一樣，(眾笑) 慘不忍睹。

天津有一個詩人叫伊蕾，她開始寫女人的願望。她有一組詩的題目，叫《單身女人的臥室》，後來她被一家報紙指責為娼妓文學，她在法院起訴。當然，這場官司沒有再進行下去。另外出現了這種報復的與消費性的對於男女關係的各種描寫。張賢亮先生非常喜歡寫男女之間的問題，他認為這種男女之間的問題控訴了他認為受到的不公平的待遇。賈平凹的《廢都》引起了大陸上的所有女作家的憤怒，她們都跟我

表示過絕不容忍。但是呢忽然傳出來賈平凹得到了法國的女作家獎，(眾笑) 對此我利用職權，從文化部外聯局到處瞭解是怎麼回事，最後瞭解到那是叫 Mr. Female，它就叫 Female，它是男人，不是女人。(眾笑) 然後出現了性關係的調侃化和對愛情的解構，比如說王朔，比如說池莉，池莉她就說，她不承認愛情的存在。她一個著名的作品，而且還拍成了電視劇，叫做《不談愛情》。就是夫妻吵架，然後雙方的家人介入，除了沒有愛情以外，別的甚麼都有。然後出現了愛情的商業化，商業化帶來的各種各樣的困惑。比如「紅色娘子軍」的基地瓊海在八十年代就被指出已經變成了「黃色娘子軍」的基地。(眾笑) 然後作品中出現了三陪啊，包二奶啊，好像是朱文的小說中有一句，說世界已經到了得愛滋病的時代了，我們還在患重感冒。(眾笑) 然後出現了池莉的一篇小說，叫《有了快感你就喊》。(眾笑) 這個小說發行量非常大，但她寫的是婚戀素材，裏邊寫得挺規矩的。(眾笑) 然後出現了下半身寫作，出現了各種各樣的黃段子，等等。所以有商業化的、消費化的，各式各樣的性關係，是不是還會有美好的性關係？我相信還會有的，因為本來性關係、男女之間的愛情就是一種美好的關係。謝謝大家。(鼓掌)

許子東：我解釋一下，原來我們在設計論壇的時候，原來男作家這一場題目是歷史與政治，女作家題目是女人和男人，最後這個觀念被顛覆掉了。沈雙她們說這個太老土了。我現在發現這個顛覆得真是正確。(眾笑，鼓掌) 我們的會議是當代文學六十年，有時間跨度，而今天的題目是女人和男人，王蒙這個報告真的切題。(眾笑，鼓掌) 當然了，接下來男作家們也不一定就談這個題目，也可以談文學、語言等。接下來有請北島。(鼓掌)

北島：剛才王蒙先生談的是一個非常有趣的題目，關於男人和女人。其實我完全沒有準備，是許子東他們誘導，讓我談一下

語言問題。我想無論男作家或女作家都要對語言本身負責。這應該是一個金科玉律吧。而且我們的題目叫做文學六十年，這六十年我們應該回顧一下漢語的發展。現代漢語如果從一九一九年開始算的話，轉眼已經九十年了，我覺得現代漢語是一個又古老又年輕的語言。古老，是它有五千年的歷史，年輕呢，它只有九十歲，九十年而已。我覺得現代漢語和英語相比呢，它是一個非常年輕的語言，因為莎士比亞是英語現代化的開始，已經有五百年左右了。所以現代漢語的作家呢，其實有一個很大的優勢，就是我們在現代漢語發展的過程中，其實是有一個很大的建樹的。那我的結論是恰恰相反，我覺得作為一個現代漢語作家，我們應該覺得羞愧。我覺得我們做的非常有限，而且我覺得看我們現在的文學作品，我覺得非常慚愧，第一個我們不看小說，第二個我們也不看詩，我們的現代漢語還遠不夠成熟，比如舉一個非常簡單的例子，如果在飛機上買一本小說，一定買一本英文的。因為看一本流行的英文小說，看得很舒服，它那個語言，已經非常成熟了，非常完整了。就是一本流行小說都會有這樣的問題。在漢語中的小說缺乏的就是一種成熟的現代漢語。

我想比較一下在大陸、香港、台灣三地之間的漢語存在的問題，各自的問題。我覺得在大陸，前三十年是毛文體的影響，就是毛澤東的漢語，毛澤東的文體，這個一直影響着我們的漢語寫作。我想這個或者也可以叫做新華社文體，這種文體曾經使得中國很長時間內根本就無文學可談，一九四九年到一九七九年，除了王蒙先生的《組織部來的年輕人》。當時我讀到了一本《苦果》，從英文翻譯來的，當時讀到王蒙先生這篇文章我非常吃驚，我覺得中國也有這樣的寫作。而且那個文體真不是當時的毛文體。當時和毛文體平行的有一個我叫做翻譯文體，我覺得這是一個非常非常重要的文體現象。當時一批作家放棄了寫作，包括四十年代末的九月派

詩人，鄭敏、陳敬容、穆旦、袁可嘉，等等，他們放棄寫作以後都搞翻譯。而我覺得他們的翻譯建立了一種非常重要的文體，這種文體我叫做翻譯文體。而我們後來並不是橫空出世，我們後來從地下文學開始，借助的是這種翻譯文體。而且翻譯文體在任何文學中都是一種重要的現象，它既不是一種文學創作，也不是真正的翻譯，它是一種邊緣文體。而這種文體給我們一個很重要的基礎，使我們在七十年代初期能夠從事地下寫作。因為在毛文體統治的時候，剛剛王蒙談到談戀愛的問題，我們已經沒有談戀愛的語言了，個人話語完全被驅逐出去了。我記得當時人們談戀愛是引用毛澤東的話，我們是來自五湖四海的，為了一個共同的目標走到一起來的。(眾笑) 當時如果你要表達某種感情的話，你就要運用這種文體來暗示，又比如說，政策和策略是我們的生命，這樣的。我覺得這是大陸的問題，是革命話語帶來了很大的危機。這個其實對中國現代漢語的發展是一個很大的中斷和空白。造成了其實一直到今天，我們仍然沒有擺脫毛文體的影響。我現在在中大做教授，有時候起草公文，寫完了最後一看，還是毛文體，恨不得最後以「此致敬禮」結尾了。台灣的問題我覺得是沒有經過革命的問題。這個問題我一直沒有想清楚，為甚麼台灣沒有經過革命也出現問題了。台灣的問題就是寫作中語言也會有問題，這個問題就是，我還是別說了。說香港的問題。我覺得香港是殖民化和商業化雙重的壓力。首先你要是在香港看報紙，那文字能把你鼻子氣歪了，文字之不通。在香港你就是在街上看一個廣告，也要看半天。我常常會想，怎麼會寫成這樣的漢語。當然我說的都是比較極端的例子，並不涉及到我們在座的作家。我想說，我們作為作家，究竟有沒有責任，對於現代漢語的發展，我們是這麼心安理得的嗎？

同時我想提出幾個問題，就是為甚麼會出現這些問題。第

一，我覺得漢語覆蓋面太大，就是秦始皇用漢語統一中國以後，造成幾個很大的問題。這可能是需要專家來研究的。一個是書面語、口語和方言，這幾個之間的關係怎麼來處理？好像本來應該是互相激發，互相促進的，我的感覺是相反，有時候恰恰是相互抵消的。第二個我想說批評的問題，有一些批評現在有很大的問題，我不知道在香港和台灣是不是這樣。這個問題應該由陳思和等教授來負責。我覺得現在大陸真是缺乏足夠的批評，文學作品出來以後基本都是說好話的。我不知道是不是真的，反正我看到的就是說好話的太多。而且聽說很多文章都是要塞紅包的，就等於是金錢收買。我覺得腐敗也不能腐敗到這一步，連批評都是可以買的。而且我聽說很多批評家都是往那兒一坐，發言不發言有兩個價錢，發言的是一個價錢，不發言的是另外一個價錢。拿了錢當然得說好話了。第三個我覺得中國大陸的編輯是一個大問題。編輯的地位太低，編輯根本不敢改作家的作品。作家你看，哪個大牌作家，誰敢動一個字？而我覺得恰恰相反，在英語世界，編輯是大牌的，連海明威這樣的大作家，編輯都有權提出修改意見。而且海明威他們都是聽從的。在中國編輯地位非常非常低，沒有編輯敢於改動作家的作品，哪怕是錯別字甚至都不敢改。最後我想談的是其實還是作家自己的問題。我覺得作家和自己的母語之間缺乏一種緊張關係。就是使用一種語言你太舒服了，太心安理得了，太滔滔不絕了。我覺得現在中國作家寫得太氾濫，一種語言的氾濫。沒有節制。寫東西就是，甚至很多作家我覺得基本都不怎麼改。一個月寫出一個長篇甚麼的，我覺得這確實是一個很大的問題。作家其實和語言應該有一種緊張關係，就是你時時刻刻感到不安，感到對自己的語言有一種歉疚。而不是永遠對自己的語言是那麼信心十足，覺得對自己的語言有多麼大的偉大的貢獻。從這麼幾條說下來，我就是想給這個會潑個冷水，我覺得這個會開得有點像慶功會了。中國作家們

坐在一塊，兩岸三地的作家們都在讚揚自己的作品，對方的作品，這個搞得有點不太對頭。我希望我們能不能從另外一個角度反省一下我們自己，我們是不是做得有那麼好？我們作為作家，掙着稿費，過着好日子，相對來説，我覺得作家比一般人的日子過得好，是不是那麼心安理得，應該不應該反省一下我們和我們的語言的關係，我們的漢語是不是有問題，這個問題到底出在哪呢？好，結束了。(鼓掌)

許子東：我們這裏發言不發言是一樣，都是沒錢的。(眾笑) 你對台灣文字的意見等一下還是要講的。下面我們請黃春明老師。(鼓掌)

黃春明：首先我沒有像剛才王部長談的那些都是一些名著裏的引言，在台灣比較不幸的時候，王部長他們剛好看很多很多的名著的時候，剛好是台灣缺少書的時候，因為在白色恐怖的時代，主要大陸的作家，沒來到台灣的，就不能看。中國翻譯俄國時代的名著特別多，因為他們的深沉跟中國很像，但是我們也看不到那些東西，不過我還算好了，在圖書館偷了幾本書，禁書，也偷看了幾本，比如説高爾基的《母親》，還有陀思妥耶夫斯基那本《被羞辱和被損害的》，都看了。

我真正對女人尊敬——我太太不承認我對女人尊敬，我經常對她不客氣 (眾笑) ——是我從生活中來的。小時候我就沒有了母親，和祖母生活在一起。記得祖母的一個形象永遠也忘不了。她編草鞋賣，她的草鞋編得特別結實，牢靠，所以生意特別好。我爺爺是推那個台車的，推車的，就很像開計程車的那種人，在台灣開計程車，如果沒有客人的話，就聚在一起，擲骰子賭博。我的印象很清楚，他跟我奶奶要錢，我奶奶説你又賭博了，我不給。爺爺説你不給我就揍你，奶奶就站起來説，那你要打得過我，你打不過我，你還給人家當甚麼男子漢。(眾笑) 我爺爺也就摸摸鼻子就走掉了。(眾笑)

我奶奶還有個樣子，她夏天很怕熱，又是布袋奶，因為生了很多小孩，所以那個奶是垂到腰間以下的，問題是那個乳房啊，貼着肚皮的那個地方，最容易長痱子。很有趣的一個現象就是她用一隻手把奶掀起來，用一隻手把那個痱子粉拍一拍，這樣才不會粘住。夏天就在走廊那裏編東西，不穿衣服的，不穿上衣的，後來我才知道，漢代的農民婦女也是不穿上衣的，她那個時候算是一個特例，她不怕。比如我調皮搗蛋，她很生氣，抓了身邊的一根棍子就追我，那追我我當然就要跑出去，跑很遠的地方。應該穿一件衣服再來追嘛，(眾笑) 但那樣就追不到我了，所以她馬上去追，兩個乳房呀，非常有規模地左右擺動。(眾笑) 這是我以前對祖母的一個印象，刻苦，勤勞，犧牲。後來蓋了房子了，也不是爺爺拿出錢來，伯父說要結婚，那就要蓋一座像樣的房子，以前的房子是竹子當作那個柱，上面蓋着茅草的，那麼奶奶就說不行，要先把祖先的墳墓蓋好，再蓋房子，再結婚。年輕人想拼命蓋房子，早一點結婚，她的觀念不一樣。錢是從哪裏來的，原來那個柱子啊，她在背後截了一個口，有銅板就往裏邊丟，後來要用錢了就把竹子剖開，啪，錢都掉出來，那聲音響得很美。(眾笑) 那個銅板換成紙鈔的時候，她又把鈔票像補丁一樣補在冬天的衣服裏，誰不知道那裏邊有錢呀，後來把那個扯開，那就是錢。

除了這個看到的以外，後來呢，我曾經寫過一篇《看海的日子》，寫妓女。中外文學寫妓女的特別多，但是有一半以上的作家都是嫖妓以後才寫的，我沒有，我發誓，真的沒有。(眾笑，鼓掌) 我是因為，年輕的時候，讀到中學退學，離家出走一年，好不容易考上台北師範，又退學，很難轉學，到台南師範，又退學，後來到屏東，台灣的最南部，才畢業的。就在我離家出走的那一年，自己要想辦法，就去找工作。就在台北延平北路三段，背後一個叫做萬昌電器行，叫

做電器行是因為有一塊木板是寫着電器行，不然哪像啊，一點都不像。一邊是賣木炭的，另外一邊就是一塊平台，上面堆着很多破舊的電風扇、收音機之類。我從早上走到晚上，就編了一段詞，說我是鄉下來的，對電器很有興趣，想在這裏學點電器方面的知識，不要你的錢。那個老闆還愣在那裏，他太太說，行，你能不能修那個保險絲？那個最簡單了。那麼開關壞了能不能修？我說可以，那好。那麼第二天答案就出來了，為甚麼太太說好，先生還愣在那，因為從北路三段，一直到重慶北路，那一帶叫做保安區。那保安區就是台北最有名的妓女部，還不夠，一直到寧夏路那一邊。大概有招牌的，分作甲等、乙等、丙等，丙等的是年紀比較大，或者經過他們篩選不那麼靚麗的，這還是有執照的，沒有執照的更多，他們叫做半掩門，有嫖客經過，一看門半掩着就知道了。也有良家的，良家女子一定要在門上貼着「良家」兩個字，(眾笑) 不然人家會誤以為你是做那行的，轉錯了。第二天就有妓女打電話來，說我們的電風扇壞了，哪裏哪裏，那個時候台北市的房子都很低，特別是妓女戶的地方，房間又劃得很小，沒有窗戶，空氣又壞，又悶熱，這樣電扇工就是最重要的，像美國軍隊的那個搖頭貝司，搖來搖去，從早搖到晚，所以不是這裏壞，就是那裏壞。有上千這樣的妓女，那個地方都變成我的管區，所以我一天到晚看到的都是妓女。沒有生意，坐在門口，唱歌，或者阿兵哥經過，就拿人家的帽子，跑到裏面，塞在她的膝部那裏，要阿兵哥來拿，嫖她，種種的事情。如果她接客完了，有穿的，沒有穿的那個情形我也看過。但是今天一想，那算甚麼，今天兩性關係已經很普遍，今天A片我們也看得不想再看了。(眾笑) 那個時候啊，是一個中學生，如果是我現在年紀那麼大，又是那個時候的心情的話，一定是腦充血。(眾笑) 心臟跳得很厲害。馬上我就得到了一個外號，叫做「紅臉的」，她們電器壞了就說，叫那個紅臉的來，臉就會紅。另外一個

是木炭，我剛才也講了，就是電器行的老闆娘的父親在做刨冰，裏邊要加紅顏色的，或者加黃顏色的，或者加紫色的，紫色的叫葡萄，紅色的叫草莓，黃顏色的叫做香蕉。其實那個都是我做的，從最髒的瓶子洗，洗到後來手都會腫起來。那麼把一大鍋子糖漿熬好了，放涼了，然後再裝，再貼那個商標，一直到送到刨冰的阿婆的店，都是我做。但是那些妓女呢，只有那些刨冰最便宜，台灣的夏天又很熱，只有吃那些冰。有一天呢我就看到一個妓女，我認識她，她也認識我，她一邊吃我就給她使眼色，她不知道，還是把那一碗冰吃完。有一天經過，把我抓進去，說你那天給我使眼色，是甚麼意思，喜歡我？喜歡我就來呀。(眾笑) 她真的很清楚，如果她長在一般的家庭，一定是掌上明珠的。我不是說看到不漂亮，就應該去。(眾笑) 後來有機會跟她聊一聊的時候，才知道她的身世真的很悲苦，怎麼樣被人賣掉，然後再被賣掉，然後怎麼樣的一個苦難。很多姐妹都是這樣子。我後來想給《文學季刊》寫一個作品的時候，就想寫一個妓女，我寫這個的時候，有三天沒有去上班，工作也丟掉了。當時第二天晚上我還沒有睡覺，我太太說，你怎麼還沒有睡覺呢，我說小說還沒有寫好。我那時候沒有跟她講話，她一看我在掉淚，在哭，就說你有甚麼不舒服嗎？後來我說不是，那個白玫好可憐，她說白玫是誰，我說白玫是一個妓女。她說，唉，你都沒有為我哭過，你倒為一個妓女哭，你到底跟她怎麼樣？(眾笑)

簡單地說，真的女人很偉大。在我們台灣過去有一個政治犯，是我朋友的父親，他離開的時候留下了五六個小孩，他就被關了，一關就是二三十年，出來的時候，房子分期付款也有了，小孩子也上大學了，我當時就想，要是女人被關了，那些小孩後來會怎麼樣？很可能就沒有了，哪裏都找不到了。所有的政治犯，在台灣，我不是說兩岸三地，我只講

台灣，都是這樣的情形。並且從世界大戰之後，是怎麼樣恢復起來的，是誰先把家庭恢復，把家庭扛起來的，是女人，絕對不是男人。我當過小學三年級的老師，我自己志願到一個邊遠的山裏去，我的學生家裏發生了這樣一件事：父親中風，睡在旁邊，很偏遠的地方，七個小孩，旁邊有一個軍營，軍營裏有一個伙夫，經常帶一些東西，他的頭是這樣偏的——好像做伙夫的不必要身體健康，會燒飯就好——就把飯菜帶去，然後就跟我的學生的母親在那裏做愛。我的學生當時才上小學三年級，他會跟其他學生說，來來來，來我家，那個歪頭的，要跟我媽媽打炮。小孩子就圍在那裏看，我後來知道了，就跟他講，這樣子是不對的，他媽媽也說，不是媽媽喜歡，不然你們怎麼活下去。我對女性的尊敬，尊敬到我對女性讚美的時候，女性主義者怎麼罵我呢，她說你這樣讚美女性就是要她們再從事這個事業。誤會了，這誤會太大了。(眾笑) 並且是一個小左派給我這樣的誤會。到現在她腦子裏還是左派幼稚病，根本就沒有看列寧的那一本書。謝謝。(眾笑，鼓掌)

許子東：王蒙講女人是有幽默，有歷史感。黃春明呢，是有細節，有情感。其實黃春明你的《莎喲娜拉，再見》是我們的教材，一直在用。董橋的《中年是下午茶》也是我們的教材，而且是同學自己選的，雖然他們選的時候總搞不清楚精子的那個故事到底甚麼意思。下面我們有請董橋。(鼓掌)

董橋：我不知道今天我來幹嘛，許子東跟我說，你來一來，我就來了。(眾笑) 來了就要演講，我對演講完全沒有準備。而且他把題目改了，男人與女人。他本來說的不是這個題目。為了報他的仇，我準備在鈴響之前就講完。(眾笑) 六十年，1949呢，我看對國家對人民當然很不幸了，可是對文學呢，我看是有好處的。分開六十年，我認識的那種六十年代的東西，現在當然不是了。剛才我就在想，許子東改了題目，叫

文學裏的男人和女人，我想男人就是蔣介石和毛澤東，女的就是江青跟宋美齡。假如不是從這個角度去講，那就是要講我認識到的台灣六十年代的那種文學。那個時候我的印象中呢，就是小說也好，散文也好，女的都像林徽因，男的都像徐志摩。(眾笑) 六十年代，台灣的文學可以說是後花園的文學了，然後來到香港，六十年代，繼承的是上海，那種租界文學，還在延續下去。男的嘛，都像徐訏，女的像張愛玲。後來呢，在一九六二、一九六三年吧，我認識了徐先生，徐先生老早已經很有名了，來了香港也還在寫東西，在寫《江湖行》吧。徐先生跟我講，他說你們年輕人太幸福了，怎麼寫文章呢？我就很奇怪，怎麼幸福就不能寫文章呢？他說要艱苦啊，要經歷一些很苦的東西才能寫文章。這也許就是中國文學六十年，都在苦難中成長。到了現在的文學，我都不太懂得怎麼看，還是看一些比較傳統的，像剛才第一場，所有女作家的書我都看了，再下來的文學我們可能就看不懂了。許子東，鐘響之前我講完了。(鼓掌)

許子東：下面請在台灣最暢銷的純文學作家駱以軍。(鼓掌)

駱以軍：各位老師，各位朋友，我很榮幸坐在這裏，也很緊張。我有做一些備忘，可是我剛才聽幾個長輩講，聽花了，聽傻了。不如我先回應一下上一場王安憶講的，第一次見到王安憶，其實是很緊張。我的九〇年代我的啟蒙時刻是整個混在一起，也是同時讀到魯迅，早一點讀張愛玲，然後也是同時讀台灣小說，我那時候第一次讀到李永平的《吉陵春秋》，我還以為他是一個中國大陸作家。我花了很多時間抄，抄他們的東西，像是天文、天心，其實對我來講她們是同步進來的。王安憶問了我一個問題，就是說你還會說故事嗎，有沒有說故事的能力，我那個時候突然之間不知怎麼回答。那一年台北有翻譯大江健三郎的一本書叫做《換取的孩子》，他是紀念他非常好的少年朋友，就是導演伊丹十三，後來自

殺，講的是男孩跟男孩、少年跟少年一種奇怪的純潔的愛，他們生命各自不同的遭遇，然後走出不同的人生。後來伊丹有點腐敗，墮落了，那個一起非常努力、讀很多名著的伊丹不見了，大江就用換取的孩子，寫日本的一個妖精故事，一個孩子，十多歲的時候突然變傻了，被換掉了，被妖精偷走了。大江寫這本書，回憶他們少年時的事，後來他娶了伊丹的妹妹。伊丹自殺以後，大江才發現在他生命的最後幾年陸續在寄錄音帶給大江，大江當時就說我不能去聽，把它們丟了一紙箱子。直到伊丹死後，他才把錄音帶一卷一卷去聽。伊丹就是說，我的生命已經沒法活下去了，沒有任何意義。然後大江就寫了這本書，它等於是一個遲到的對話。它裏面真的引了一個德國的童話，一個版畫，就是叫做「換取的孩子」，就是講一個小女孩艾達，住在海邊，她爸爸是一個漁夫，出海打魚，媽媽剛生了一個小弟弟，得了產後憂鬱症，就不管艾達跟這個剛出生的小弟弟。後來有一天就有一些地底下的精靈，飛過來把小弟弟偷盜走了，換了一個冰雕雕成的小弟弟，跟那個baby是一模一樣。她媽媽不知道這個事情，(這當然是童話) 艾達就飛出去，飛的方向是錯誤的，肚皮朝向天空，後來她一想不對，就將肚皮朝向地面。發現那個森林裏面成千上萬個，跟她弟弟一模一樣，可是全部是假的。分辨不出真還是假，哪一個是她的真弟弟。後來，艾達就拿出一個金號角來吹了，小妖精就出來，說不要吹了。她繼續吹，地下面就裂開了一個洞，這些小妖精就呼嚕呼嚕全部捲回去了，就像洗臉池的水一樣。最後就剩下她真實的弟弟，艾達就盜走她的弟弟，飛回那個房間，她媽媽完全不知道這些事情的發生，這個時候艾達就說道，爸爸去深海捕魚，寄回一封信，說媽媽在生病，這段時光，艾達要好好照顧媽媽跟弟弟。我每講到這一段的時候就會起雞皮疙瘩，就想對王安憶的提問做一個回應。大江就在那個書上寫道，艾達心裏想，這正是她需要做的事業。我想講的一個是，我這

一輩的八〇年代九〇年代開始接受啟蒙的人，很多事情發生的時候，到了眼前的時候，對我們來講是爆炸的，可是同時是死灰的。

我想講的是，同一時代的創作者，包括台灣的，香港的董啟章，我們的第一本小說，回過頭看，其實都非常非常像。我們都是在二十五六歲，二十七八歲，利用自己的第一本短篇小說，來完成自己的現代主義的一個非常精純的自我訓練。我在台灣是屬於外省人的第二代，我想講的是一個經驗的匱乏。這也牽涉到王安憶所說的無故事可說。我們沒有辦法，甚至講男女的故事的時候，我們這一輩的很多經驗，其實都是冰雕的，大量的是假的，比如說那時候看奈保爾 (V. S. Naipaul)，一個非常好的小說家，他有一本書叫做《抵達之謎》，但他因為是一個印度家庭出身的背景，他寫到去英國倫敦念大學的時候，他非常怨恨憤怒地寫到說，他的那些白人同學都非常紳士，對於男女求偶啊，調情的禮儀和技術，他們可以利用自己的教養，一些細微的語言，或是儀式，不會把自己丟入這麼一個屈辱或者醜怪的狀態，可是他們在印度家庭的教養裏，是沒有這一塊的。從來沒有任何人教他怎麼樣調情，怎麼樣求偶。你是一個少年郎，被丟到一個奇怪的境地，到處是花枝花粉，但是你不知道怎麼求偶。後來他寫道，他只能跟朋友的女人上床，不然就是跑去嫖妓了。我讀到這一段的時候是非常震動的。我從小到大，在我父親的客廳裏面聽故事。我父親是一個很典型的老外省，四九年以後流亡來的，他的生命很奇怪，他的生命的下半場是在台灣度過，幾十年，他的下半場是在不斷地說故事。他非常會講故事，飽滿的故事，家族的，他回不去的那個身份，回不去的那個原鄉。我母親是本省人，是養女，在我們家的客廳，我從來沒有聽過我母親講故事。我父親非常會講，非常會講一九四九年的那一天，他離開家的那一天的故事。我們從小

到大一直聽他的重播。逃難或是罹難，其實我根本沒有參與過，可是它變成是我的一個巨大的魅影，或者是我的故事的支展。我爸爸跟我講，南京有一種碭山梨，那個梨雪一樣，一到你嘴裏，一碰到舌頭就化了，講到那個日本的梨簡直是橡膠，是屎，南京的那個梨有多好。後來我九五年結婚的時候和我太太一起回南京去看過，看到那個碭山梨的牌子，我就買了，一吃，啊哈，怎麼是這樣？(眾笑) 當然我運氣不好，買到是臭的。有許許多多這樣的東西好像是夾帶着父親的故事過來，可是直到我結婚，我太太是塘沽人，直到我到岳父家裏，到了塘沽，我才發現，原來有那麼多親屬的稱謂，都是活生生的人。我從小在家裏，除了我爸，沒有見過其他父系的家族，我媽是養女，也沒有見過母系的家族，所以我家裏其實是一個單性的父親的故事，可是其實他是沒有辦法處理一個語言不需要表達的人情世故。我發現我太太非常熟稔長輩的一個翻眼，一個挑眉是甚麼意思，誰講錯甚麼話，就是一個大家族。它當然不會像張愛玲的《小團圓》，裏邊說她媽媽和她姑姑問她你要選哪一個，她猶豫很久，然後她會講到她爸爸是那麼一個洋派的人，從來沒有出去旅行過，抽大煙，卻穿一個西裝的背心，在汗衫外面，桌上放一個旅行鐘……我發覺到我完全沒有這個教養。我們這一輩讀西方的典律啟蒙的時候，並不是像二三十年前那一輩啟蒙時刻讀的是現代主義的卡夫卡 (Franz Kafka)、福克納 (William Cuthbert Faulkner)，我們那時候一開始讀的就是昆德拉 (Milan Kundera)，《生命中不能承受之輕》，就是一個性愛的時鐘，一個經驗的爆炸，然後就是誤解的詞，所有的辭彙其實都是一個河床，所有的經驗都是可以侵奪或者是偽造的。在台灣，台北，我們的這樣一個教養、身份，其實是無法找到一個好的語言來表達。(鼓掌)

許子東：我注意到北島和董橋這兩個對當代中文有重大貢獻的

人，他們都講得比較短。一講女人的呢，就會比較長一點，相對來說。我們這次改題目，其中一個原因就是，有人說，很想聽陶傑談女人。(眾笑，鼓掌)

陶傑：我想先說一下女人的角色。今年是中華人民共和國成立六十年。所以以後、以下所指的「中國」是指中共、大陸。那麼中共的六十年的中國文學，不止是文學，社會現實裏頭，女人佔了非常重要的地位。我小時候看中國大陸的小說，六十年代，看了一部，叫《苦菜花》，作者是山東的一個，軍人出身，叫馮德英。他共寫了三部小說，叫《苦菜花》、《迎春花》、《山菊花》。《苦菜花》最出名，這裏頭的主角是一個女人，母親。這個母親呢當然是以俄國高爾基的《母親》為原型的，她投身抗戰，奮勇殺敵，還帶着一批故事發生地山東煙台的人。這個《苦菜花》跟後來的一個《野火春風鬥古城》裏頭的一對姐妹花金環、銀環，一個共產黨的地下工作者、情報員。那麼中國文學六十年，女性佔據的地位非常重要。作為一個領導者的地位，作為一個革命者的地位，為甚麼？這跟國共鬥爭的歷史背景有關係。國民黨裏頭，只有一個宋美齡，她是蔣夫人，她的政治角色有點像那個羅斯福的夫人，她出身大家閨秀，但是她對民國以來的許多重大政治、政策沒有怎麼參與。但中共不同，中共從它誕生的第一天起，就很重用女人，像甚麼向警予啊，還有蔡暢，蔡和森的妹妹，還有賀子珍呀，跟着老毛長征的，還有曾志，也是長征時代，還有延安時代，眾所周知的江青。到了後來，還有法官史良，這些女人都在中共的政治裏擔任重要角色。更不用提鄧穎超呀，到最近的吳儀，都很潑辣。(眾笑) 中國女人，中共的女人，比起國民黨的女人更加dominant，因為中共更加懂得放手發動婦女去做領導和組織工作。因為它的口號是「婦女能頂半邊天」，解放婦女。但是，這個所謂的解放婦女，在共產黨的政治背景產生以

後，反映到文學裏頭，後來有八個樣板戲，甚麼《紅色娘子軍》，吳清華，《海港》裏的江水英，那個女人的角色因為江青政治野心的膨脹，推到了極端。到七十年代，有很多西方的學者就發生誤會了。他以為中共、中國文化、中國文學裏的女性形象，甚麼吳瓊花了，吳清華了，金環、銀環了，還有《苦菜花》裏頭的母親這些典型，就代表了有中國特色的 feminism。但這是錯誤的。為甚麼？因為這些婦女的翻身解放，在這個文藝的、文學的世界裏頭，它本身並不是得到了真正的解放，而是在一個機器裏頭擔任了輔導或者是幫兇的角色。所以後來你看《芙蓉鎮》，裏頭的那個女書記李國香，後來得不到應有的審判，時代一改變了，她以另一種角色，另一種面貌出現。所以中國文學裏那個女人的地位雖然有所崛起，有所提高，但是受到政治的影響，處於一種相當的不正常的強大的狀態。這個是我們看中國文學六十年不能夠忽略的一個判斷。相比之下，台灣文學裏頭的女性沒有中國大陸文學裏的女性那麼強。我們看白先勇的《永遠的尹雪豔》、《遊園驚夢》裏頭的錢夫人，官太太，都是一些前朝遺老，都是一些身世飄零、隨波逐流的前朝的餘孽。所以說中國大陸這種女性的抬頭不是一種正常的現象。

相對來說，就說到男性，此消必然彼長，女性的抬頭，自有中國男性六十年精神的閹割。(眾笑) 中國六十年，在政壇說只有一個男人，就是毛澤東，其他，包括劉少奇、林彪、周恩來統統是女人。現在看一些解密的檔案，周恩來伺候毛澤東的那種姿態，那種唯唯諾諾、為奴為婢的這種姿態，就知道中國六十年，這個社會裏頭，男人的精神、靈魂都閹割掉了。然後才有這種街坊組長、街道委員會主任，這種大媽、大姐、大嬸，這種革命女性的興起。這麼一來就形成一種喜慶的對照，到後來張賢亮為甚麼寫《男人的一半是女人》，實際上是作為被閹割的男性的一種哀憐。那麼我們看這六十

年的歷史，一些比較 outspoken 的聲音，也是女性比較突出。像一九七八、一九七九年那個時候推出的一個反四人幫的英雄張志新，記憶裏的還有一個林昭，死得特別慘，都是女人。當然也有男的，但是他們的形象、風采，還是比不上女性。所以中國六十年，文學裏的女人角色雖然比起中國兩千年是一個大的突破，我們看中國兩千年，古典時代，女人幾乎沒有角色，更不要説話語權，所以《紅樓夢》才是這麼一部偉大的小説，《紅樓夢》是一本寫女人群像的小説，《紅樓夢》以前基本上沒有。蘇東坡、李白、杜甫，都是男人的世界，只有一個李清照，當然她沒有寫到中國女性對個性解放的嚮往。而西方，十九世紀，福樓拜的《包法利夫人》，二十世紀初D.H.勞倫斯的《查泰萊夫人的情人》，這些寫女性的，更不要説後來的《安娜．卡列尼娜》，這些小説，都是講當西方到了一個文明的工業的時代，到了一個議會發展相當成熟的時代，女人站起來了發聲，要像男人一樣爭取權益，第一個就是從性這一個被壓迫的地帶找尋突破。所以從《包法利夫人》到《查泰萊夫人的情人》，西方文學，以小説為例，裏面的女人都是追求個人自主，都是從性那裏開始。但在中國文學，六十年基本沒有。有的呢出了一本《上海寶貝》，(眾笑) 得到了甚麼下場？有的説淫婦，用下半身來寫作。還有，張愛玲最近的引起很大爭議的《色，戒》，裏頭的王佳芝，實際上也是在寫中國婦女對受壓抑的性的一種渴求跟期待。所以這個變成了一個非常惡性的迴圈。中國女性在六十年來的文學裏的話語權、形象上雖然有所突破，有所提高，但是其中的內涵、精神沒有得到真正的解放。

到了今天，我們看中國女性在中國的文化裏頭有兩個非常突出，兩章，一個是章子怡，很有名，最近跟一個外國人在加勒比海岸，(眾笑) 裸照都上網了，結果招來中國網青一頓的臭罵。為甚麼呢？中國男人受到壓抑，精神被閹割，他感到

章子怡這麼一個中國女性，飛出去了，跳出去了，跟洋人搞在一起，心裏不平衡。另外一個，比較靜態一些，我很佩服章詒和。章詒和的文筆，很有英國隨筆的風格，寫出了《伶人往事》，她是比較能夠反省中國的六十年發生了一些甚麼事。另一個比較 outspoken 的，她不是作家是記者，戴晴。所以，兩章一戴是近年風頭比較勁、比較有性格的女性，希望中國女人，在文壇，在現實，在社會裏頭，都要反省一下自己的角色。自己沒有得到解放，但是男人卻在繼續沉淪。(眾笑) 面對二十一世紀，該怎樣有一個轉型，讓中國女人把真話說出來，由中國的女人把個性解放出來，讓中國的女人把這些變成了小太監小男人的中國男人重新解放出來。這就是二十一世紀對於中國婦女，可能包括在座的一些人的很重大的任務。(鼓掌)

許子東：我們最後請來的是也斯，詩人。(鼓掌)

也斯：謝謝。我的系主任騙我來這裏，他就說你不用寫論文了，隨便講一下，以你作家的身份，所以我想不用寫論文也好，結果論文還是要寫，這裏也要來。聰明智慧的話前面幾位都講完了，我就講一些自己具體的經驗吧。像黃春明一樣，我從小對女性很尊重，覺得女性比男性好，但是我的背景跟黃春明有些不同，我很小的時候父親去世了，跟着母親長大。我的爺爺是在廣州的國民黨的官，他的舊文學修養很高，我跟着在媽媽這邊的家庭長大，在爺爺的身上看到，舊的大家庭對女性還是很歧視的，很不尊重，比如我媽媽因為我爸爸很早就去世了，所以他們過年的時候就說這個寡婦不要進門，不吉祥。我從小就感覺到，不是女性主義的理論，是從生活裏面，感覺到女人是受歧視的，不是男女平等對待的。我媽媽後來就工作，自己打工，教小時，那個時候教小時的每月薪水是一百八十塊錢，那個時候男女不是同工同酬的，就是男女同樣做這工作，女的可能做的工作比男的多，做得

還好，但是拿的薪水比男的少。還有男人的其他的態度。比如你是一個寡婦的話，親戚們對你都有一種奇怪的想法，希望你很快嫁掉，希望你再結婚，最好嫁一個從美國來的人甚麼的。社會的人都有很多舊式的想法和態度。我媽媽在國內是小知識份子，喜歡五四以來的電影、文學雜誌等等，她跟我爸爸都很笨，他們四九年到香港來，但是他們不帶很多錢，也沒甚麼錢，就帶很多書，這個書有沒有甚麼用，在家裏堆着，所以我從小就看很多書，新文學大系，魯迅也有，張愛玲也有，張愛玲也沒有甚麼了不起，我從小就看，(眾笑) 在夏志清講以前我就看過了，報紙上也看到，書也看到，就看這些雜七雜八的書。當然也看托爾斯泰，這些人的小說，像《戰爭與和平》我也看。但是五十年代我也看到很多流行小說，三毫子小說，都看。有人提到通俗文化怎麼樣，我們從小沒有這種觀念。

五十年代看一些左派、右派的電影和小說，《戰爭與和平》娜塔莎，就覺得對女性寫得不是很好。左派的像《珠江樂園》那種，女性都是犧牲的，受壓迫的，然後右派的，像《半下流社會》，裏邊的女性到最後都是墮落了。左右兩派處理女性的時候好像都把她變成樣板和概念。流行小說主要是言情，像天空小說。我媽媽喜歡的一個偶像是白燕，年紀大一點的可能知道這個形象，白燕很有意思，她一方面是良家婦女，但又不是很樣板的，白燕在五十年代也演過《安娜．卡列尼娜》，所以通俗文化也不都是不好的，這個粵語版的《安娜．卡列尼娜》就很好。當然經過五十年代的儒家道德，所以影片裏頭沒有出軌的戲，最後是拿着行李離開家，是娜拉的結果，不是自殺。五十年代、六十年代的寫實主義、現代主義都有很好的小說，但是寫女性都寫得不是很好。倨倫也寫得不好。五十年代寫女性，很多都是寫舞廳裏的舞女，像曹聚仁呀。現代主義我們也都受影響，但好像也

不擅長寫女性。像我們都很尊重的劉以鬯先生，《酒徒》寫得很好，但《酒徒》裏的女性寫得不是很好，都不是很可愛的令人有感情的這麼一種寫法。另外西西的小說，《我城》裏的阿果，我也不認為是一個多麼有血有肉的人物。現代主義本身是對人的感情很壓抑的一種文學樣式，我們看T.S.艾略特，都是意象，都不是感情的流露，而是感情的逃避。我最近一直在考慮這個問題，希望香港文學裏能出現更多寫女性寫得比較好的。

我們這個題目，男人女人，中國香港，邊緣海外，普通話粵語，我們現在流行的想法，邊緣中心，顛覆，怎麼講？我想說我很小就對女性尊重，認為也有女性有點像男人的。所以現在有時候同學說要寫女性文體的論文，我就非常煩，因為你不能把一群女性作家放在一起，就說有一種共通性。有些女性可能比男性還男性，有些男性比較女性。所以我就在想，我們有時候講到邊緣，但是不要美化邊緣，也不要美化香港，也不要美化女性，就是邊緣有時候也可以變成暴君，變成非常 domineer，非常殘暴的。所以我們講文學裏的男性和女性，希望不只是從生理層面去講，不是說我是女性，就有優點，是邊緣，就是優點，是香港，就有優點，還是有很多自己應該反省的東西。(鼓掌)

許子東：在提問之前，我們請王德威教授對剛才的這些作家的女性論述做一簡單小結。

王德威：我想先呼應一下上一場平路的話茬，大家坐在這裏，我想會有一個感覺，聽這七個男性的貴賓來談論男人和女人的關係，一方面覺得很幸福很快樂，可是另一方面我覺得這裏的女性的觀眾會覺得很奇怪，為甚麼都是男性的作家在發言，等一下特別期待有女性的來賓來一個對話。剛才這七位貴賓的發言實在是很難作一個小結，(眾笑) 這從何說起？那

麼用最簡單的話來說呢，我們從王蒙先生談論性、政治、書寫與閱讀的關係，尤其以中華人民共和國的這麼一個語境作為開始，我們的話題開始延伸，除了談性，男與女的最基本的性的關係之外呢，我們其他的貴賓逐漸把這個問題擴大，讓我們瞭解到，男與女的關係不只是床上床下的這麼一個行禮如儀的關係，而同時它可以延伸到一個家庭跟倫理的關係。至少我們的也斯先生跟黃春明先生都談到了女性真偉大，女性在不同的社會文化裏延伸，她是一個偉大的母親，她是一個偉大的主婦，等等。那麼在這之外我也要強調一下，像駱以軍，他把這個延伸到一個家庭倫理，父母和子女之間的關係，而這個關係也充滿了政治的隱喻，尤其是以台灣作為這麼一個大的歷史背景，那麼以具有相同背景出身的我作為一個聽眾來講，特別有感同身受的感覺。陶傑先生把這個話題更延伸為一個更廣的政治與國家的領域，在他的看法裏，共和國的歷史，如果從男性的角度來看，是一個被閹割的歷史，我想這個話題呢就更引起我們的更深刻的反思。也許我們的話題一開始是很輕鬆的，男與女，可是延續着這七位貴賓的不同的看法呢，讓我們對這男與女的關係，在過去的六十年裏，無論是在文學寫作的現場，或者是在寫作現場以外的現實生活裏面，都讓我們對這個問題有很多更深的感觸，也許有很多更希望我們得到答案的問題。以下我就希望大家很踴躍地提出你們的看法，或者是以書面的方式，或者是舉手發言，我們的時間還有十五分鐘。就請大家把握，謝謝。(鼓掌)

聽眾：我的問題是問王蒙先生。我是八十年代末到九十年代末出國，我想問王蒙先生，能不能給我提供一個書目，讓我延續原來的記憶？

王蒙：這個讀書啊不是我的長項。(眾笑) 所以我只能怎麼方便怎麼說，比如說錢理群的書，王安憶的書，(眾笑) 張承志的

書，嚴歌苓的書，(眾笑) 都可以看，我更希望你看我的書。(眾笑，鼓掌)

聽眾：大家好，我是學生。剛才北島，已經走了，他和董橋，別人都說的是男女的問題，他們提到中國當代文學在寫作方面出現了很重要的問題，尤其是在香港，又是現代漢語，又是粵語，好像是一塌糊塗，有的是越寫越差。還提到這個時代因為生活很幸福，沒有經歷苦難，寫不出好東西，我覺得你們提出這些問題是很好的。我想提的問題不是這個。我想向王蒙提一個問題，您怎麼看高行健作品中寫到的男女的性愛關係呢？

王蒙：高行健先生是我最熟悉的朋友之一。但是我熟悉的是他的劇本，他的那些小說我都有讀，但是我也必須說實話，我讀了好多次，沒有把它讀下去。(眾笑) 後來因為我考慮到，我已經七十五歲了，我也沒有甚麼責任要讀，我相信我的朋友高行健一定會原諒我。(眾笑) 我呀這個性愛方面比較保守，(眾笑) 我從小受的教育太保守了，我一直到六十七歲以後才看全本的《金瓶梅》，(眾笑) 而且偷着看，因為我有三個子女，還有五個 grandchildren，很怕他們看到。包括《上海寶貝》，我一看，立刻就藏起來了，(眾笑) 我很怕我的孫子看到，說，爺爺，你在研究這個啊。(眾笑，鼓掌)

許子東：這位是提問董橋先生的。北島剛才批評現代文學的狀況，他對台灣還有保留，對大陸有批評，對香港有批評，對台灣保留了一點，董橋先生能不能稍微講幾句。

董橋：其實這個問題很簡單嘛，想怎麼寫就怎麼寫嘛。不要講這個香港不好啊，台灣不好啊，大陸也不好啊，還是看個人的嘛。想怎麼寫就怎麼寫，不要怕普通話不好。怎麼叫好呢？我到現在還不懂。(鼓掌)

聽眾：北島走了，我響應他的號召，提一個問題，算是一種批評的聲音吧。我們上一場是女作家論壇，但談的是歷史與政治，這裏邊就有一個問題，沒有自然。剛才王蒙先生說性滄桑，我想問，在我們的文學中，現代文學也好，幾千年的文學也好，有沒有宇宙滄桑？我記得聞一多先生在一篇文章中說，《春江花月夜》裏邊表達了一種宇宙意識。北島剛才說文學缺乏一種對語言的緊張感，我想問的是，我們的文學，有沒有一種和自然之間的緊張？當代科學已經對自然解魅，那麼在甚麼意義上自然還具有魅力？

許子東：有誰回答？(眾笑) 宇宙滄桑。王安憶？王蒙？

王蒙：我覺得他講得很好，我們就給一點掌聲鼓勵吧。(眾笑，鼓掌)

許子東：陶傑有話要講。

陶傑：天文學在中國從來就沒有發展起來。所以中國文學對甚麼宇宙啊，這個精神投射、關懷不夠。我只想到李賀一首詩，他寫宇宙的：「黃塵清水三山下，更變千年如走馬。遙望齊州九點煙，一泓海水杯中瀉。」這個呢，是他，是唐詩中唯一的一首有宇宙流逝的角度。就是太空船，不只是飛機啊，回望地球，回望中國，看到那個高度，是遙望齊州九點煙，就像阿波羅太陽神拍回來的照片，一個藍色的地球，像個水球一樣。這樣的聲音比較孤單，後來的詩人們沒有從這首詩裏頭啟發一些靈感。中國的文化有這麼一個毛病，由於科學精神從來沒有，很貧乏，所以這宇宙啊，外向的開拓跟心裏邊內在的探索沒有掛起鉤來。這方面不及美國，美國呢，只有兩百年歷史，但是它有science fiction，有《2001年太空漫遊》，這個電影裏頭探討人性，跟這個科學之間的一個張力與關係，到最後，一個小孩，一個胚胎，轉動一個星球。中國文化有很不足的地方，所以西方呢人家能夠有所補充。(鼓掌)

許子東：陶傑這裏還有一個問題。

陶傑：這個問題呢，很難答了，時間不夠了。有人問我對近二三十年中港台散文小說有甚麼看法，(眾笑) 另外港男追不到港女，港女找外國男人，這些問題呢，我在電台啊報上啊也談論很多了。在這麼嚴肅的學術殿堂裏，(眾笑) 可能三言兩語説不清楚，也不大合適。(鼓掌)

聽眾：我還是想向王蒙先生請教。剛才您引經據典非常多，能不能結合您自己的作品談一下您的男女觀。您的代表作之一《活動變人形》，裏邊的女性形象非常壞，當然您寫得很好，可不可以結合這個作品談一談？

王蒙：我寫過一些在舊中國被封建勢力摧殘的女性的命運和性格，有時候被摧殘者也能夠摧殘別人，形成一個互相碾壓的關係。其他方面，我覺得我很差。由於我缺少緋聞，(眾笑) 缺少對女性的更深入的接觸，(眾笑) 今後我看我想個甚麼辦法，(眾笑) 在不影響和諧的範圍內，(眾笑) 做一些活到老，努力到老的工作。(眾笑，鼓掌) 順便説一下，我沒有緋聞，但我也沒有被閹割。(眾笑，鼓掌) 我很健全，很健康。(眾笑，鼓掌)

許子東：這邊，總算有個女性提問了。

觀眾：大家好。因為我很喜歡董橋先生，我是特意為他而來的。(鼓掌) 我請假來的，聽了兩個下午，聽到很多長輩好像很擔憂我們的文字會消失，文字水平會下降，我想請你和我們分享一下你的經驗。

董橋：我是你的長輩。我不會擔心你的中文不好，因為你還在看我的書。(眾笑，鼓掌) 至於説要怎麼樣去救中文，我看這有點過多地擔心了。誰喜歡，誰就會學得好。誰不喜歡，你教

他也沒有用。對不對？所以各自發展吧，自求多福。(眾笑，鼓掌)

許子東：最後一個問題，還有沒有？

聽眾：昨天陳思和說到年輕作家不跟我們玩的問題，今天北島提到漢語寫作的問題，我想在香港的一個問題是，我們的文學教育不能培養學生對文學作品的興趣。我想未來我們的文學還有沒有市場。

許子東：陳思和提出年輕作家不跟我們玩了，王蒙不太同意，能否請王蒙回答？

王蒙：我已經貢獻得夠多的了。(眾笑) 我不玩了。(眾笑，鼓掌)

(侯桂新整理，已經講者審閱)

後　記

許子東

簡單説明這本書的背景。

這本書的緣起是一個會議。這個會議的緣起是一個訪問計劃。

兩年前，嶺南大學中文系李雄溪教授和香港賽馬會慈善基金簽署了一份備忘錄，賽馬會資助嶺南大學「傑出現代文學訪問學人計劃」為期五年。二〇〇八年首位來嶺南客座任教的是復旦大學中文系主任陳思和教授 (二〇〇九年我們邀請了前中國社科院文學所所長劉再復和德國波恩大學東方學院院長顧彬教授)。我和思和八十年代在上海大約同時起步現代文學批評，後來他的著作很多，沒想到20年後居然有機會同堂教學，合作愉快。其間談起研討會事宜，思和説他與王德威 (两年後也會應邀擔任嶺南大學賽馬會傑出現代文學訪問學人) 正醞釀一個「文學六十年」的會，還沒想好在台北或上海開。那我説就在嶺南開吧 (事後發現在香港開此會確實別有意義)。我們的想法得到王德威教授的支持，於是，「當代文學六十年國際學術研討會」就由嶺南、哈佛、復旦三家合辦，二〇〇九年三月在香港嶺南大學召開。「當代文學六十年」這個題目既醒目又模糊：醒目在大家共享的歷史年份，模糊在能容納各個方面的人。會議籌備大半年。期間我和王德威、陳思和E-Mail通信幾十上百封，整個會議的籌辦過程和會議本身一樣有意思。

陳思和認為會的關鍵是到會的人 (一九八四年我和他一起參加過醞釀尋根文學的「杭州會議」，一直保留對那次會議的美好回憶並形成了有關文學會議的理想定義)。他提議北京方面請王蒙，我則想到了洪子誠和錢理群 (洪子誠教授後因在台灣講學

「出入不便」沒能到會，但提交了論文，亦收入本書)。事後證明王蒙、錢理群等的到會頗為重要。因經費原因海外沒請人，國內也有不少同行高手沒法來。我原想請我的老師錢谷融先生。在我看來，《組織部來了個年輕人》和《論「文學是人學」》是五十年代當代文學 (至少大陸) 在創作和理論方面極重要的兩個文本，王蒙和錢先生是我們所要討論的那個時代的最重要的見證人。可是錢先生已九十高齡，在多方勸阻下我們最後放棄邀請，至今仍覺遺憾。台灣方面因有王德威策劃，邀得不少重量級學者，尤其是研究台灣本土文學的陳芳明教授來講一九四九年以後魯迅和張愛玲在台灣，十分難得。香港學界近年藏龍臥虎。除了不少學術論文，還有李歐梵、鍾玲、劉紹銘、鄭培凱、盧瑋鑾 (小思) 等資深學者出席「圓桌論壇」。這其實是承襲了二〇〇〇年嶺南「張愛玲與現代中文文學」研討會的傳统——研討會最後一場是「我與張愛玲……」公開論壇，夏志清、王德威、劉紹銘、王安憶、朱天文、戴天、蘇童等學者作家出席，一時成為城中話題——這次我們籌劃兩場以學者為主的「圓桌論壇」，還有「作家論壇」，發言作家有王安憶、朱天心、鍾曉陽、嚴歌苓、平路，還有王蒙、北島、黃春明、駱以軍、董橋、陶傑、也斯。陳思和說對了，人請對了，會就成功了一半。

王德威認為從會後出版論文集考慮，論文、論題需要學術角度的組織策劃。大致在「文學潮流及文學史生產」、「特殊年份與歷史截片」及「三江分流」幾個大方向下，我們最初虛擬了一些可能有人寫或我們期待有人做的題目，但願與會同行自願「認領」。真有名家學者特別「哥兒們」，配合我們如此「不民主」的籌備程序。如王安憶，在「當代文學史中的茹志鵑」和「我讀朱天心」兩題中選擇後者，知難而進，當面評説同行且不失專業分寸。王蒙為「男人與女人」命題作文，結果发言語驚四座。錢理群被我們強拉到「當代」，論文「一九四九年以後的沈從文」最後有四萬字，份量很重。梁秉鈞則把「指派題目」改了一個字一個標點，從「一九五六年的香港文學」改為「一九五七，香港

然，也有作家，如北島，事先就打招呼要給會議唱反調，发言果然嚴肅。還有很多與會學者無視命題固執己見堅持他們的學術自由，也寫出了同樣令我們欽佩高興的論文。

「作家論壇」分為两場，首先因為講者多，會場滿座。我們很期待王安憶、朱天心和鍾曉陽兩岸三地女作家對談互相作品 (後來又加入嚴歌岑、平路，黃碧雲則在下面做聽眾)，餘下來自然就都是男作家了。原擬在題目「我與當代文學六十年」之下，請男作家們側重「歷史與政治」，女作家們討論「女人和男人」。籌备會議期间就為沈雙、陳思和所反對，結果調換過來，政治正確。仔細想想，《長恨歌》、《古都》、《第九個寡婦》、《失城》，哪裏不在寫歷史與政治。論壇上王蒙、黃春明等講女人，笑声之中，令人感動。

這本書封面的作者名序，完全按會議的實際程序，唯一變動是將「論壇」移到論文之後。

研討會程序安排，分「文學流派與文學史」、「五十年代」、「文學的境內與境外」、「作家與文本」等五場。我們有意不設諸如「香港」或「台灣」專場，這樣在每場研討會 (每個議題) 裏均有兩岸三地不同聲音、不同角度的並置。後來《東方早報》評論説是「不同文學傳統走在一起」。研討會的主持講評除列在本書封面上的講者外，還有特邀的香港城市大學張隆溪教授和北京大學/香港中文大學陳平原教授。香港八家大學中，有七家大學的中文系或中文科目的教授參與此次有關當代文學的學術交流。

除「人和」外，香港的「地利」也值得感謝。設想會議如在北京上海開，台灣、香港文學也許又會成為受特殊照顧的附錄部分。倘若在台北台南開，甚麼是「當代文學」的政治討論又可能會佔去很多議程。感謝陳思和教授、王德威教授對嶺南中文系的支持。感謝嶺南大學陳玉樹校長對會議在道義和財政上的支持。感謝劉紹銘教授的「幕後策劃」。中文系同事尤其是 Joanna 和諸位研究生在事前會後作了大量工作，本書中「論壇」部份由侯桂

新、蕭欣浩、江文俊和王暢同學整理，一併致謝。當然還感謝牛津大學出版社和林道群先生，讓此書率先在香港出版。小思在會上感慨，説當代文學六十年，香港的位置很小。其實文學地圖再小文学人口再少，六十年來也一直有自已不同的声音，不同的貢獻。

所謂「人和」、「地利」均可掌握，「天時」卻是偶然。我這並不是在説「六十年」這個人為的「天時」，而是指在我們會議之前不久，宋以朗先生突然決定出版張愛玲的《小團圓》。而且目前正在審閱整理張愛玲另外兩本尚未出版的英文小説的李歐梵和沈雙，一同在我們研討會「作家與文本」專場首次討論「張學」的最新發展。會上大陸學者説張愛玲台灣學者談魯迅的狀況很讓王德威感慨。從時間看，這是巧合。但拉開距離，《亞洲週刊》報導研討會的標題説「魯迅張愛玲照亮當代六十年」，其間是否也有必然因素？

最初的會議邀請上有這麼一段話：

> 現代中文文學到了一九四九年出現前所未有的轉變和分流。中國大陸出現嶄新的「社會主義文學」，文人身份與干部體制、作家協會與國家機器關係複雜，此消彼長。從「十七年」到「文革」再到改革開放三十年，宣傳與挑戰主流意識形態始終是當代文學發展的矛盾主線。台灣則在日據五十年後建設了「國語的文學」，由「反共文學」到鄉土文學、現代主義，再到「世紀末的華麗」，不少佳作樹立了當代中文文學的標準。而香港文學從「左右戰場」到「本土性」自覺，再到「九七」「後殖民」書寫，同樣自成一派風景。轉眼六十年過去，在新的世紀裏回顧當代中文文學這段「三江分流」的得失與成就，此其時也。

這不是會議小結，而只是當代文學研究的一個起點。

編者簡介

王德威

國立台灣大學外文系畢業，美國威斯康辛大學麥迪遜校區比較文學博士。曾任教於台灣大學、美國哥倫比亞大學東亞系。現任美國哈佛大學東亞語言及文明系 Edward C. Henderson 講座教授。著有《從劉鶚到王禎和：中國現代寫實小說散論》、《眾聲喧嘩：三〇與八〇年代的中國小說》、《閱讀當代小說：台灣．大陸．香港．海外》、《小說中國：晚清到當代的中文小說》、《想像中國的方法：歷史．小說．敘事》、《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》、《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》、《跨世紀風華：當代小說20家》、《被壓抑的現代性：晚清小說新論》、《現代中國小說十講》、《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》、《如此繁華：王德威自選集》、《後遺民寫作》、《一九四九：傷痕書寫與國家文學》、*Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen, Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911, The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-century China*等。2004年獲選為中央研究院第25屆中央研究院院士。

陳思和

復旦大學中文系畢業，現任復旦大學中文系教授、博士生導師、系主任。兼任教育部長江學者特聘教授，中國現代文學研究會副會長，中國當代文學學會副會長。著有《中國新文學整體觀》、《筆走龍蛇》、《新文學傳統與當代立場》、《無名時代的文學批評》《中國現當代文學名著十五講》以及主編《中國當代文學史教程》等。

許子東

華東師範大學中文系碩士，加州大學洛杉磯分校UCLA東亞系碩士，香港大學中文系博士。曾任教華東師範大學中文系，現任香港嶺南大學中文系教授、系主任。著有《郁達夫新論》、《當代小說閱讀筆記》、《當代文學印象》、《為了忘卻的集體記憶》、《當代小說與集體記憶：敍述文革》、《吶喊與流言》、《香港短篇小說初探》；編選有《香港短篇小說選1994–1995》、《香港短篇小說選1996–1997》、《輸水管森林：三城記小說系列第一輯——香港卷》、《香港短篇小說選1998-1999》、《香港短篇小說選2002–2003》(與黃子平合編)等。

王安憶

作家，上海作家協會主席，復旦大學中文系教授。主要作品有：《小鮑莊》、《長恨歌》、《富萍》、《妹頭》、《流水三十章》、《黃河故道人》、《桃之夭夭》、《上種紅菱下種藕》、《米尼》、《遍地梟雄》、《啟蒙時代》、、《海上繁華夢》等。

王蒙

生於北平，祖籍河北南皮。曾任文化部長，現任中國海洋大學教授、文學與新聞傳播學院名譽院長，中國作家協會名譽副主席，國務院中央文史研究館館員。文學創作以小說為主，自二十世紀五十年代至今，共發表長篇小說七部，中、短、微型小說集十餘部，評論集十餘部，散文集十餘部，古典文學研究三部，舊詩集一卷，新詩集二卷，並有取自英語、維吾爾語的譯作。1993年出版《王蒙文集》10卷，2003年出版《王蒙文存》23卷。近年出版的《青狐》、《我的人生哲學》、《王蒙與他筆下的新疆》、《王蒙讀書》、《王蒙新世紀講稿》、《王蒙活説紅樓夢》、《王蒙評點紅樓夢》修訂版、《尷尬風流》、《王蒙自傳》三卷，《伊朗印象》、《老子的幫助》、《王蒙談紅説事》等，頗受讀者歡迎及學界好評。

北島

原名趙振開，詩人。1978年創辦《今天》並任主編至今，曾獲瑞典筆會文學獎、美國西部筆會中心自由寫作獎、古根海姆獎學金等，並被選為美國藝術文學院終身榮譽院士。出版的詩集有《陌生的海灘》、《在天涯》、《午夜歌手》、《零度以上的風景線》、《開鎖》、《守夜》等。其他作品有《波動》、《歸來的陌生人》、《藍房子》、《午夜之門》、《失敗之書》、《青燈》等，和李陀主編《七十年代》。

平路

本名路平。出生於台灣高雄。台灣大學心理系畢業，美國愛荷華大學碩士。曾任中時晚報副刊主編、中國時報主筆，關心面向及於社會、文化、性別等議題。曾在台灣大學新聞研究所與台北藝術大學藝術管理研究所任教。2003-2009年，任職香港光華文化新聞中心主任。重要著作包括長篇小說《行道天涯》、《何日君再來》、《椿哥》，短篇小說集《百齡箋》、《凝脂溫泉》、《五印封緘》等，散文集《香港已成往事》、《浪漫不浪漫？》、《讀心之書》等，與評論集《非沙文主義》等。

危令敦

香港中文大學中國語言及文學系助理教授，著作有《天南海外讀小説：當代華文作品評論集》、《墨痕深處：文學、歷史、記憶論集》(合編) 及《情思滿江山，天地入沉吟：第一屆世界華文旅遊文學國際學術研討會文集》(合編)。

朱天心

作家。主要作品有《擊壤歌》、《時移事往》、《未了》、《台大學生關琳的日記》、《昨日當我年輕時》、《我記得……》、《方舟上的日子》、《當代作家兒童文學之旅第四卷》、《想我眷村的兄弟們》、《漫遊者》、《二十二歲之前》、《小說家的政治周記》、《朱天心作品集》、《古都》、《獵人們》等。

李楠

文學博士，復旦大學中文系副教授。著有《晚清、民國時期上海小報研究》、《流行都市——小報鳥瞰》。近五年來，在《文學評論》、《學術月刊》、《復旦學報》(社科版)、《文藝爭鳴》、《新文學史料》、《中國現代文學研究叢刊》、“人大複印資料”等國內核心期刊上發表學術論文近30篇。

李歐梵

香港中文大學講座教授。曾先後任教于達特茅斯學院、普林斯頓大學、印第安那大學、芝加哥大學、哈佛大學。重要著作有《鐵屋中的吶喊：魯迅研究》、《中國現代作家浪漫的一代》、《上海摩登一種新都市文化在中國》、《蒼涼與世故：張愛玲的啓示》、《范柳原懺情錄》等。

沈雙

美國賓州州立大學比較文學系助理教授。曾在香港嶺南大學中文系執教。主要著作包括「國際主義的公共空間：舊上海的英文報刊」(英文， 美國羅格斯大學出版社2009)，散文集《迷失上海》(上海書店2005)。編輯的論文集有《零度看張》(香港中文大學2009)。

范銘如

美國威斯康辛大學麥迪遜分校東亞文學所博士。 曾任淡江大學中文系教授、台北大學中文系教授兼主任，現任政治大學台灣文學研究所教授。著有《文學地理——台灣小說的空間閱讀》《眾裏尋她——台灣女性小說縱論》、《像一盒巧克力——當代文學文化評論》。編有《二十世紀文學名家大賞》《中華現代文學大系——評論卷》等。

洪子誠

北京大学中文系教授、博士生導師。專著與合集有《當代文學概觀》、《當代中國文學的藝術問題》、《作家的姿態與自我意識》、《中國當代新詩史》、《中國當代文學概説》、《1956：百花時代》、《兩意集》、《當代文學概説》、《問題與方法——中國當代文學史研究講稿》、《中國當代新詩史》等。

張業松

文學博士，現任復旦大學中文系副教授、中國現當代文學教研室主任。主要從事周氏兄弟研究、胡風集團研究、當代文學批評等。著

有《個人情境》(1997)、《手跡與心跡》(2004)、《文學課堂與文學研究》(2008) 等，編有《路翎批評文集》(1998)、《路翎晚年作品集》(1998)、《路翎全集》(2010) 等。

梁秉鈞

筆名也斯。作家，詩人，香港嶺南大學中文系比較文學講座教授。著有小說《養龍人師門》、《剪紙》、《煩惱娃娃的旅程》、《後殖民時代的食物與愛情》等，詩集《雷聲與蟬鳴》、《東西》等，編有《香港流行文化》、《重讀張愛玲》、《現代漢詩論集》、《東亞文化與中文文學》等。

梅家玲

台灣大學台文所教授兼所長、中國文學系暨研究所教授。主要編撰著作有《性別論述與台灣小說》、《台灣現代文學教程：小說讀本》、《晚清文學教室——從北大到台大》、《文化啟蒙與知識生產》等。

陳子善

華東師範大學中國現代文學資料與研究中心主任，博士生導師，長期致力於二十世紀中國文學史料學的研究和教學。主要專著有《中國現代文學側影》、《私語張愛玲》、《作別張愛玲》、《撈針集——陳子善書話》、《文人集》、《生命的記憶》、《說不盡的張愛玲》、《陳子善序跋》、《發現的愉悅》、《這些人、這些書：在文學的視野下》、《邊緣識小》等。

陳芳明

國立台灣大學歷史研究所碩士。政治大學講座教授、台灣文學研究所教授兼所長、中文系教授。主要著作有《晚天未晚》、《謝雪紅評傳》、《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》、《後殖民台灣：文學史論及其周邊》、《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》等。

陳建華

復旦大學、哈佛大學文學博士。曾任教於復旦大學、美國歐柏林學院，現為香港科技大學人文學部副教授。著有《十四至十七世紀中國江浙地區社會意識與文學》、《「革命」的現代性》、《革命與形式》、《從革命到共和》、《帝制末與世紀末》及文學創作《去年夏天在紐約》、《陳建華詩選》、《亂世薩克斯風》。

陳國球

香港教育學院講座教授，語文學院院長。著有《鏡花水月》、《唐詩的繼承》、《文學香港與李碧華》、《香港地區中國文學批評研究》、《中國文學史的省思》、《感傷的旅程》等。

陶傑

原名曹捷，專欄作家。散文結集有《再見蘇絲黃》、《香港這杯雞尾酒》、《泰晤士河畔》、《權力的地圖》、《偉大的十字街頭》、《那一頭是甚麼景色》、《香港，你要活下去》、《香港，你要爭口氣》、《圖騰下的銀河》、《魚的哲學》、《男女關係》、《大偶像》、《那一夜星斗》、《國度的零時》、《陶杰星期天評論集》、《青木瓜之戀》等。

彭小妍

中央研究院中國文哲研究所研究員。著有小說《斷掌順娘》、《純真年代》，主編《楊逵全集》，研究論著包括《超越寫實》、《歷史很多漏洞：從張我軍到李昂》、《海上説情慾：從張資平到劉吶鷗》及*Dandyism and Transcultural Modernity: The Dandy, the Flâneur, and the Translator in 1930s Shanghai, Tokyo, and Paris* (2010)。

黃子平

香港浸會大學中文系教授。著有《沉思的老樹精靈》、《害怕寫作》、《革命·歷史·小説》、〈有所不飲酒中聖——小説寫作的藝術控制〉、〈真理、謊言與扯淡〉、〈魯迅的文化研究〉、〈「左翼文學」新論〉等。

黃春明

作家，小説《鑼》於1999年入選「台灣文學經典三十」小説類，並曾獲吳三連文藝獎、國家文藝獎、中國時報文學獎。其他重要作品還有《兒子的大玩偶》、《小寡婦》、《我愛瑪璃》、《莎喲娜拉再見》、《兩個油漆匠》、《看海的日子》、《黃春明——銀鬚上的春天》、《龍眼的季節》等。

黃錦樹

作家、台灣國立暨南國際大學中國語言文學系教授。曾獲第十八屆中國時報文學獎小説首獎、第七屆聯合文學新人獎推薦獎等。主要作品有：《夢與豬與黎明》、《烏暗暝》、《由島至島》、《土與火》，評論《馬華文學：內在中國，語言與文學史》、《馬華文學與中國性》、《謊言或真理的技藝》、《文與魂與體：論現代中國性》等。

楊玉峰

香港大學哲學博士，現任香港大學中文學院主任。長期從事現當代文學、中國婦女文學和南社的研究和授課工作。歷任「國際南社學會」秘書長、「陳英士研究會」及《中華文化通訊》顧問、中國社會科學院文學研究所中國近代文學學會南社與柳亞子研究分會理事等；主編《南社叢書》、《國際南社學會叢刊》，兼任《東方文化》書評編輯。

董橋

散文家，蘋果日報社長。著有《英華浮沉錄》、《董橋文字集》、《這一代的事》、《跟中國的夢賽跑》、《書城黃昏即事》、《沒有童謠的年代》、《保住那一髮青山》、《回家的感覺真好》、《倫敦的夏天等你來》、《品味歷程》、《舊情解構》、《從前》、《小風景》、《白描》、《甲申年紀事》、《記憶的腳註》、《故事》、《今朝風日好》、《絕色》、《青玉案》等。

趙毅衡

曾任教倫敦大學，現任四川大學教授，比較文學與世界文學專業博士生導師。主要中文著作有《新批評》、《符號學導論》、《苦惱的敍述者》、《當説者被説的時候：比較敍述學導論》、《必要的孤獨——形式文化學論集》、《建立一種現代禪劇：高行健與中國實驗戲劇》、《禮教下延之後：中國文化 批判諸問題》、《對岸的誘惑：中西文化交流史人物》、《詩神遠遊——中國如何改變了美國現代詩》、《遠遊的詩神》、《窺者之辯》、《舞到對岸：中西文化交流史人物》、《對岸的誘惑》、《有個半島叫歐洲》、《重訪新批評》、《意不盡言》等。

劉紹銘

香港嶺南大學榮休教授、小説家、翻譯家。主要著作有《舊時香港》《曹禺論》《二殘游記》《含英咀華》《文字的再生》《文字還能感人的時代》《香港因緣》《靈台書簡》《一爐烟火》《烟雨平生》《吃馬鈴薯的日子》《到底是張愛玲》《張愛玲的文字世界》《能不依依》《激流倒影》《風月無邊》《渾家·拙荊·夫人》等。

鄭培凱

山東人，1949年隨父母赴台。台灣大學外文系畢業，於1970年負笈美國，獲耶魯大學歷史學博士。曾任教於紐約州立大學、耶魯大學、佩斯大學、台灣大學、新竹清華大學，現為香港城市大學中國文化中心教授兼主任。著有《湯顯祖與晚明文化》、《中國歷代茶書彙編》、《口傳心授與文化傳承——非物質文化遺產：文獻、現狀與討論》、《陶瓷下西洋研究索引：十二至十五世紀中國陶瓷與外國貿易》、《在紐約看電影：電影與中國文化變遷》、《高尚的快樂》、《真理愈辯愈昏》、《樹倒猢猻散之後》、《游于藝：跨文化美食》等。

盧瑋鑾

筆名小思，作家，香港中文大學榮休教授，2002年退休後義務任香港文學研究中心主任至今。著有《路上談》、《承教小記》、《日影行》、《不遷》、《彤雲箋》、《香港文學散步》、《縴夫的腳步》、《香港家書》、《香港故事》、《夜讀閃念》等。

錢理群

北京大學教授，已退休。主要從事中國現代文學史和知識份子精神史研究，退休後關注現代民間思想史研究。著有《心靈的探尋》、《與魯迅相遇》、《周作人傳》、《豐富的痛苦——唐吉訶德和哈姆雷特的東 移》、《大小舞台之間——曹禺戲劇新論》、《1948：天地玄黃》、《拒絕遺忘：「1957年學」研究筆記》、《我的精神自傳》、《知我者謂我心憂：十年觀察與思考》等。

駱以軍

安徽無為人，民國56年生，畢業於中國文化大學中文系文藝創作組，國立台北藝術大學戲劇所碩士。曾著有小說《紅字團》，《我們自夜黯的酒館離開》，《妻夢狗》，《第三個舞者》，《月球姓氏》，《遣悲懷》，《遠方》，《我未來次子關於我的回憶》，《西夏旅館》〉。散文《我們》，《我愛羅》，《經濟大蕭條時期的夢遊街》，《經驗匱乏者筆記》〉。

鍾玲

香港浸會大學文學院院長，著有《美國詩與中國夢：美國現代詩裏的中國文化模式》、《現代中國繆司：台灣女詩人作品析論》《史耐德與中國文化》、《中國禪與美國文學》及論文〈兩岸三地文學的特色〉、〈香港文學之包容性〉等。

鍾曉陽

作家。十八歲發表處女作《停車暫借問》，獲聯合報小說獎。後著有小說《哀歌》、《流年》、《愛妻》、《細說》、《遺恨傳奇》、《燃燒之後》、《普通的生活》，詩集《槁木死灰集》及散文集《春在緣蕪中》等。

鄺可怡

香港中文大學中國語言及文學系文學士及哲學碩士、法國巴黎第四大學 (巴黎－索邦) 法國文學及比較文學系博士，香港中文大學中文系助理教授。主要論著有〈論戴望舒香港時期的法文小說翻譯1938–1949〉、〈先鋒性的探索——論《新文藝》的「轉向」〉、〈上海跟香港的「對立」——讀《時代姑娘》、《傾城之戀》和《香港情與愛》〉等。

嚴歌苓

旅美作家。主要作品有長篇小說《綠血》、《一個女兵的悄悄話》、《一個女人的史詩》、《綠血》、《花兒與少年》、《第九個寡婦》、《小姨多鶴》，中篇小說《女房東》、《人寰》及電影劇本《扶桑》、《天浴》等。