

## \* 學術會議 \*

# 「評大陸學者編撰之現代台灣文學史」 研討會紀要

整理：胡曉真\*

## 一、《台灣新文學概觀》之反思

引言：彭小妍（中研院文哲所）

近年來臺灣文學史的編撰成爲一個熱門課題，兩岸對這個問題採取的不同方針和態度，成爲討論的焦點。德國魯爾大學的學者馬漢茂就對這個問題頻頻提出看法，認爲臺灣無論政府或學界對本土文學史的編撰都不夠積極，使得本地學者迫切意識到爭取詮釋本土文學、歷史、文化的權利和責任。最近由於大陸學者編撰的文學史在臺灣陸續出版，更引起臺灣學術界普遍的關注。民國八十二年十二月二十四日在中央研究院中國文哲所舉辦的一場研討會，主題是「評大陸學者編撰之現代臺灣文學史」，與會的學者包括清華大學的呂興昌、呂正惠、陳萬益，臺灣大學的廖咸浩，師範大學的陳鵬翔、古添洪，淡江大學的施淑女、李元貞，文哲所的李豐楙、彭小妍等，對相關問題提出全面的檢討和反響。

八十二年八月下旬，在香港舉辦的一場「亞洲和北非研究」的國際會議中，馬漢茂發表論文，指出大陸對臺灣文學史的研究，已有十幾年的歷史，都是官方指示和支持的；而歷來臺灣政府對本土文學史的編撰卻反而採取不聞不問的態度，只有少數個人和獨立的文化機構從事這方面的工作。他又認爲臺灣學界對大陸的成果缺乏詳盡的評鑑。其實這篇論文的中文版，在八十一年十一月二十七日的《中國時報·開卷版》中已經刊出，當時就引起學界的關切。

到目前爲止，大陸學者已編撰十本左右的臺灣文學史，較早的，有瀋陽出版的

---

\*本處約聘研究助理。本文係根據民國八十二年九月二十四日本處「現代台灣文學主題計劃」第一次座談會的書面資料與會議錄音彙整而成。

《現代臺灣文學史》(1987),和包恆新編的《臺灣現代文學簡述》(上海,1988)等,知道的人較少。最近引起爭論較多的,有古繼堂的《臺灣小說發展史》和《臺灣新詩發展史》(臺北,1989),劉登瀚等編的《臺灣文學史》(福州,1991),和黃重添、莊明萱等編的《臺灣新文學概觀》(臺北,1992)。就臺北出版的三本書的編者而言,古繼堂是北京社會科學院文學研究所的研究人員,著述甚豐,除了上述兩本《發展史》以外,有專書論臺灣的女詩人、臺灣文學中的愛情等,並編有《臺灣短篇小說選》、《臺灣中篇小說選》、《鍾理和中短篇小說選》等,他的研究值得我們注意。黃重添、莊明萱等則是廈門大學的學者。除了北京以外,廈門、福州、廣州等地則基於地緣和文化相近之利,研究臺灣文學的風氣也很興盛。

整體來說,大陸學者編撰的臺灣文學史有一些共同的問題:一、理論架構不明,因此文類區分、文學分期(periodization)等各方面都不夠周詳;二、資料收集不全,資訊來源有限,在作家和作品的篩選上有所偏差,令人關切所謂文學主流(literary canon)的問題;三、編者的意識型態影響到對文學作品和作家的評價;四、未遵循學術著述的慣例開列參考書目和索引。這些方面的缺失,都難免影響到研究的水準。

以《臺灣新文學概觀》為例,由於缺乏完整的理論架構,全書的章節分配,有明顯的重複現象,界線也不清楚。例如小說方面,既然第一章題名為〈日據時代小說〉、第二章〈五十年代小說〉、第三章〈新生代小說〉,似是以創作時期為標準;但第四章〈現代派小說〉和第五章〈當代鄉土小說〉,似乎又以文學流派為主。第七章名為〈長篇小說〉,下分歷史小說、言情小說和武俠小說;第十章名為〈其他文種〉,細分為極短篇小說、科幻小說、報導文學和雜文,讓人不禁心生疑惑:這不是以文類來劃分嗎?以如此多重標準並存,當然不易釐清問題,是編撰文學史應該避免的。如果各章統一以創作時期區分,可分為日據時代、光復時期、鄉土論戰時期、新生代等等,每章前面有一總論評介各時期的主要流派、文學活動等,然後每節以主要作家和文類為單位,也許層次較為分明。當然這只是初步的構想,有待學者專家的高見。

本書在小說文類方面的篩選和處理,值得注意。例如言情小說和武俠小說,前者以瓊瑤為主,後者以金庸與古龍為主,都具有代表性。對瓊瑤作品的分析,褒貶中肯。從60年代初出版第一部長篇小說《窗外》,她的創作便風靡一時,到80年代而不衰,後來她的作品改編為電視連續劇,又炙手可熱。80年代末迄今,大陸的瓊瑤熱方興未艾,難怪本書將她列為言情小說的代表作家。至於這類小說是否應納入正

統文學史中，就見仁見智了。武俠小說也是同樣的議題，都有商榷的餘地。其次衍生的問題是：既然言情小說和武俠小說作家都佔了一席之地，被列為「戰鬥文學」或「反共文學」作家的朱西寧和司馬中原等，為什麼不該給予公平的處理呢？

大致說來，本書對臺灣文學作品的藝術表現手法是下了研究功夫，但在解讀上卻難脫馬列批評理論的窠臼。最常見的說辭是，某某作品反映了「資本主義社會」的「腐敗」和「拜金主義」。如王禎和作品中的小人物，「大多互相傾軋、冷酷無情」，是「在生活重壓下被歪扭了的性格」，是「變態」的。撰文者的按語透露出典型的階級意識口號：「其實，勞動人民歷來是仁慈親善，互相幫助的。」在此前提之下，黃春明創造的小人物則「挖掘勞動人民的這種傳統美德」。我們可以說，大陸編撰的臺灣文學史有一個共同的傾向：企圖透過對文學作品的詮釋，對臺灣的歷史、文化、社會現象下定論、做批判。其實文學世界中所呈現的，與現實世界是有些距離的，如果忽略了這種距離，再加上意識型態所造成的扭曲，要想透過文學作品所表現的主題、內容掌握台灣的社會脈動，就難免會有偏差。

我們回過頭來看目前臺灣方面編寫的文學史，包括陳少廷的《臺灣新文學運動簡史》(1977)、葉石濤的《臺灣文學史綱》(1987)、彭瑞金的《臺灣新文學運動四十年》(1991)。陳少廷是歷史學家，彭瑞金和葉石濤是文評家和作家，均非專業的文學學者。大陸文學研究單位有計劃、大規模地編臺灣文學史，等於提醒本地的學者專家：是自己編寫當代文學史的時機了！畢竟這是我們自己的文學經驗，應該由我們自己留下歷史的見證。而臺灣的官方文化機構，例如文建會等，是否願挺身而出，延攬學者合力主持臺灣文學史的編撰工作，以爭取本土文化、歷史、和認同問題上的詮釋機會和權利？讓我們拭目以待。

引言：李豐楙（中研院文哲所）

在海峽兩岸隔絕四十餘年之後，當代文學的研究者由於形格勢禁，要對彼此的文學現象有客觀而深入的研究，確是一件不易達成的事。廈門大學基於地理、文化之便，是較早成立對臺灣進行研究的主要學術單位之一，《臺灣新文學概觀》就是廈門大學研究所等五位研究者集體工作的成果。由於臺北稻香出版社加以出版，對於目前臺灣較欠缺完整當代文學史的情況，多少會產生一定程度的影響，因而有必要進行全面檢討，也算是對該書臺灣版前言所期望獲得的一種「反饋」或回應。

這一簡評將涉及全書的架構，第八章以下共有六章的章節安排問題，其中涉及文學史的理論架構：包括文類區分、文學分期諸問題。至於各文類中文學活動與作家的評價，是較能表現研究者的學養、洞燭力的，其判斷的準確與否，還涉及資料取得、資訊來源等，類此問題都與研究者的立場、據以分析的觀點有關。由於該書是集體完成的，各章節也應由各撰述者自負其責：第八章〈詩歌〉為朱集一所撰；第九章〈散文〉為徐學所撰；第十章〈其他文種的創作〉：一至三節黃重添撰；四節雜文朱雙一撰；第十一章〈八十年代文學潮流〉：一、二兩節徐學撰；三、四節朱雙一撰；第十二章〈文學批評〉徐學撰；第十三章〈戲劇與電影文學〉：一節徐撰，二節黃撰。

由於該書並未遵循學術著述的慣例開列參考書，因而在該所諸人撰述時到底能掌握多少資料？就只能從各章後附的簡單注釋中去推測，在當時兩岸資訊初開之際，是很難搜集到足夠的料的。而在前言列出的「提供資料的臺灣作家朋友」名單，其所提供的訊息勢必會影響到撰述者的論據、觀點。凡此都是客觀條件的拘限，卻會直接關繫到研究的水準。

根據文學史的撰述，尤其是時間不長的歷史，較易綜理出文學發展的衍變大勢。顯然該書試圖將文學思潮、文學活動及作家評價，分別按照各文類敘述，而並未安排一章全面性的綜論置於諸章之首。因此最後四章就較集中於近期的發展趨勢，並有一章專論八十年代文學潮流。而它較妥當的處理方式應是置諸各文類之前，結合各年代的思潮，用以形成全書各文類的理論架構；或分散在各文類中以彰明其新的發展趨勢。

在章節安排上編撰群雖自有其構想，但為了彰顯較近期的趨勢，而有意突破文類的限制，卻反而不易洞見各文類本身的發展，像第十二章〈其他文種的創作〉中：一節極短篇、二節科幻小說，實應列入前七章中的小說文類的發展；而三節報導文學、四節雜文則宜列於九章散文文類中，並較適合由徐學撰寫，此緣於散文之中區分美文與雜文已是公認的較方便的分法。將文學批評獨立自是尊重此一行的作法，不過應可按文類列入，表明讀後的反應。

在各章內的分節可能受到資料、資訊的影響，並由於撰者的文學觀而形成不甚均勻的分配：八章〈詩歌〉為了突顯「反共八股」的意識型態之不當，突出「現代主義」的兩次高潮，其實在紀弦倡議之前，抒情詩一直存在，而且也是促使其提出六大信條的動因之一。四節則應分別處理笠詩社，與中生、新生代的詩歌運動：前

者可同時處理「葡萄園詩社」等非主流的活動；後者則可配合處理十一章中的政治詩、抗議詩、都市詩及後現代主義詩；並將校園文學的歷史往前推溯，說明其造就中生代詩社活動的來龍去脈。九章的第六節特列「幽默散文」，並將本節擴大「雜文」，再依性質分出諷刺、幽默……等，始能括舉得盡。

對於章節內各作家的評價及所分配的比重，是較易受到提供資訊、資料者影響的部分。比較而言，詩歌的撰述水平較好、散文部分則有較多文藝筆調而並非全出諸學術性文字。對於作家的評論要在有限的字數中評述風格並論列其地位，諸位撰述者勢需努力運用少數資料所提供的訊息，並融入自己的觀點，始可得出一精當的評價，誠屬不易。因此諸如對於林耀德的評述，在八、九兩章及十一章所佔的過多比重就不甚妥當。在戲劇、電影部分（原下冊）既是在一九九一年出版，卻只能重點論述少數劇作家而忽略了新劇場運動——或許新劇場較重演出而不易取得劇本之故，其實在論列戲劇、電影之前，應先說明臺灣容納及培養這些人才的學校、機構，以及國外同類學校的影響，這一部分由於資料欠缺故最為疏漏。如吳念真等新電影編劇群都只一筆帶過，反而過多論述較早期的編劇家。

在兩岸隔閡的情況下，由於社會制度的差異，這些大陸學者要正確了解臺灣的政經、社會、文化確是不易，因而想要透過臺灣作家所表現的主題、內容掌握臺灣的社會脈動，就難免會因意識型態的關係而產生偏差：諸如妓女問題、犯罪問題等，類此尖銳的社會問題再配合創造的想像，則「在大陸讀者眼中呈現了什麼樣的面貌」？其實這只是文學世界中所呈現的，與現實世界是有些距離的。不過經由大陸學者的眼中重新審識臺灣詩歌、散文及其他文類所呈現的，應多少讓人有種奇特的感覺；尤其足可提醒本地的學者專家：是該為當代文學編寫文學史的時機了！只有自己入而復出的觀察、寫成《臺灣新文學史》，才能真正擁有發言權吧！

討論：

楊晉龍（中研院文哲所）：

我發現社會上一般人所讀的小說跟文學史所討論的是很不一樣的。一般人讀的多半是瓊瑤，金幸枝的言情小說或者臥龍生，諸葛青雲的武俠小說，而不知道王文興。那麼我們的文學史到底是什麼呢？是知識分子的還是一般大眾的？

李元貞（淡江大學中文系）：

文學史是要整理所有的文學現象，而且要加以分門別類。文學史也要處理大眾文學的。但是文學史的另一個目的是要篩選出在文化上能對人類的問題提出反思的作品。因此文學史所選的作家雖未必是「暢銷」作家，卻是「長銷」作家。文學並非要與大眾隔離，而是要選能流傳久遠又對文化有推動力的作品。文學史也需要理論架構，對它所選的作品有整體及個別的評論。好的文學史因此是推動社會文化進步的力量。

個人認為大陸這本文學史理論架構不足，其原因在於意識形態太過簡化了。他們完全站在台灣文學是中國文學一支的立場，這對他們來說自屬無可厚非。但是太過於堅持馬列主義及寫實主義的教條，動輒以為台灣每個作家都是反國民黨，反資本主義，懷念祖國的，觀念上實在過於簡化。因此他們若想了解台灣，想跟台灣交流，就有很大的缺陷，比如他們詮釋吳濁流的《亞細亞的孤兒》，完全接受陳映真所講的台灣人要放棄孤兒意識的說法，這就太簡化了。事實上吳濁流所講的跟今天我們面對的很相像，正是台灣與大陸的關係要如何處理的問題，這從日據時代到現在一直是重要問題，而在他們的處理上就被簡化成台灣一定要認同祖國，至於過程中對文化社會的影響如何卻閉口不談。這就是他們一貫簡化台灣文學的作法，處處可見。尤其這並非官方文章，而是學界的研究，是很不應該的。

甚至他們評論台灣新生代的鄉土作家及政治作家，如鍾肇政，葉石濤，李喬，宋澤萊，林雙不及笠詩社等，竟索性不談他們的台灣意識，明顯是一種規避。這也就是他們以台灣文學為中國文學的一支的理論架構無法說服我們的地方。在這種情形下，中國和台灣的學界如何交流，認識呢？

由於馬列教條主義掛帥，不但使他們無法處理具有台灣意識的作家，也使他們對現代派及現代詩的批評極為粗糙。比方他們對王文興的《家變》一味謾罵，也不同意王禎和筆下如萬發等小人物的自嘲。而事實上《家變》中所討論的是中國文化中一直存在的問題，具有反省的重要意義。而王禎和的萬發表面上寫的是小人物的自嘲，事實上寫的是台灣人的處境，在各種強權勢力下唯有自嘲地生存下去，才是一種普遍的生存策略，大陸又何嘗不如此？總的來說，大陸的這套《台灣新文學概觀》有他們的立場及整理方式，但是由於與馬列教條與寫實主義掛鉤而有上述的大缺點。

鍾明德（國立藝術學院戲劇系）：

我今天想針對近年來我個人所見大陸方面對台灣劇場的了解，談一下其中的問題。基本上我非常同意李元貞所提，大陸方面的理論架構不足，方法非常粗糙。現代理論如結構主義，後結構主義，新歷史主義等對他們都仍是很不熟悉的東西。

另一方面，從歷史分期的觀念來講，他們基本上只能從寫實主義的框架來看所有的東西，所謂的現代主義他們是無法處理的，更無法了解其中的歷史意義。他們對作品只能處理內容，而完全讀不懂形式。但談到今天台灣的戲劇，是不能忽略形式本身的內容的。而對歷史敘事的斷裂他們也不會意識到。

此外，他們把戲劇、劇場混為一談，全當成文學史的一部分，而其實台灣的劇場自1970年代晚期至今，是與台灣的社會運動分不開的。劇場與戲劇文學一直在對抗；劇場的現代主義與以前劇場的寫實主義也在對抗。劇場的「寫實主義」形式解放以後，劇場的政治跟美學就可互相滲透。這些層面大陸學者都沒有看到，因為他們接觸的大都是劇本，而在80年代，劇本卻正是最看不出活力的地方。

個人認為如果要寫劇場史，不能只看到寫實主義，也不能獨重內容，也不能只以作品來分析，而要把他們放在台灣的歷史處境——文化的，政治的；本土的，外來的——種種論述領域來討論才是。

陳鵬翔（師大英語系）：

文學史的書寫，本來就是一建構，這種建構涉及書寫者對事實的陳述方式，資料的取捨，甚至他的學術訓練等等，總之一句話，這是一個大工程，最好能由經過非常好的訓練者來寫，最好是採取分工合作的方式，或由某個學術機構（像文哲研究所這樣的機構）來主持，這樣寫出來的文學史或許會精采一些。然後就是史觀的問題。台灣市面上出現的一些所謂文學史大都史觀模糊，對作品的分析方式非常粗糙。書寫者根本沒有一套比較完整深入的方法，我們根本搞不清他到底是採取那種策略，新批評的，還是結構主義、詮釋學的，還是記號學的；沒有史觀，沒有批評分析方法，在這種情況下寫出來的文學史，我們怎麼能期望它們會是好作品。

談到史觀，這就令我想到我們今年六月在彰師大參加新詩詩學研討會的情形，在會場上，林耀德就抨擊我們市場上出現的一些文學史缺乏史觀。當時，其實現在我的想法都沒有改變，假使由我們在座或另外一些人來寫文學史，我們寫出來的文學史必然不一樣，問題在那裏呢？問題在於我們這些人這麼忙把這些資料堆放在那

裡？我們有這麼大的經費去蒐購這些資料嗎？這些都是有待克服的問題！

其次，「事實」在那裏？「事實」也是建構出來的，由我們的觀點，摭截方式等建構出來的。剛才文哲所的楊晉龍先生提到文學史跟大眾的閱讀事實分歧很大，這當然牽涉到典律化(canonization)的問題，也就是剛才李元貞教授提到文學史必然會挑選水準高的作品來討論，也就是一種向上努力的作為。我們不能因為我們日常消遣時看看報紙、武俠言情小說，然後就說這些水準比純文學作品高，我們文學史應以它們為標準，敘述的多寡也以它們為標準。在這裡，統計數字並沒有太大的意義。

我的史觀應是多元論的，我寧可採取Tynjanov和其他蘇俄形構主義者採取的看法，每一個時代都有它的主流和非主流，純文學和俗文學，文學史的書寫者應讓它們都有現身的機會，不應壓制俗的以抬高高雅的，雅俗應該站在一種辨證關係上，不應是一種宰制關係。從這種角度來談，《台灣新文學概觀》第七章三、四節論列言情小說和武俠小說是對的，因為今日的宰制、強勢作品和文類未必是日後的主導者。

除此之外，我覺得《台灣新文學概觀》裡很糟的一項就是未列資料來源，這是非常不符合科學精神的。既然有作者和篇章名稱，為甚麼不列出出版地點、出版社及頁數？這令讀者納悶，他們為甚麼要隱藏這些來源？難道他們並未擁有這些資料？剛才有人提到大陸學者對現代主義以及後現代主義了解不夠，關於這一點，我的看法跟大家並不太一樣。我覺得大陸有一些學者像王寧、王曉平、樂黛云、趙衡毅、張隆溪等都沒有問題，尤其是大陸在國外一些學者都非常傑出，問題是他們的研究成果是否為文學史的書寫者所吸收？所以我們千萬不可以因為這幾位文學史的書寫者所暴露的一些缺點，就認定大陸沒有傑出的學者，那可是非常不智的。

(以上錄自陳教授所提供的文字稿)

施淑女（淡江大學中文系）：

由於這本書是合著，各執筆者能力不同，所以各章節有精粗不一的情形。比如在本書第一章〈台灣新文學的性質〉中，幾乎看不到有關日據時代新詩的論述，但第八章的作者朱雙一就打破了大陸研究的框框，對風車詩社，超現實主義詩歌等資料掌握相當齊全，不輸台灣。所以本書根本的問題，除了思想方向，還出在各編者學術能力的差別上。

有些章節幾近不知所云。比如第一章談文學性質、特點，竟花了近三分之一的



篇幅討論瓊瑤、金庸跟古龍，卻沒有一句話談到台灣新文學運動發生時的日本及世界思潮影響。因此，我們只看到一句浮泛的教條——台灣新文學是中國新文學的一支。正因如此，在處理文學思潮時，其階段性的意義未能彰顯。比方台灣新文學運動剛發生時，張我軍的影響的確很大，可是其後日本留學生及左翼作家的影響亦不可忽視，本書中卻完全不提。而第二章論日據時代小說，分三個專節討論賴和、楊逵、吳濁流，其代表性本身有問題，因為吳濁流的主要創作年代在光復以後，他光復前的作品並無太大特色。雖然可以說這三人都是現實主義作家因而代表性強，但是其他藝術成就很高的作家如龍瑛宗卻簡短提及。此外還有思潮模糊的問題。比方這一章選這三人作代表，標準在他們都抗日，都愛國，但是這三人的抗日愛國在性質上有很大差異。比方賴和，雖然他到廈門的博愛醫院做過事，一般也認為他是台灣的魯迅，但是賴和的中國認同是否始終如一，是個問題，而他認同的中國是文化中國，是虛無飄渺的神州中國，或是政治中國，本章也完全沒有處理。楊逵在日據時代跟文藝圈的左右二派都發生衝突。本書說楊逵抗日，要解放台灣同胞，而事實上由已整理出來的楊逵作品看，我們只看到一個國際主義的楊逵，而看不到中國的民族主義的思想。他的《怒吼吧！中國》是站在主義的角度去探討中國解放的問題，而不是一個台灣人嚮往祖國的描述。以我個人的了解，楊逵的世界是共產國際。大陸學者的處理方式是以標籤蓋括各種不同性質思想的作法。此外，在處理現代主義時有很奇怪的情況發生。比如林懷民是很重要的台灣現代主義作家，成就也相當不錯，這本文學史卻無一語道及。

他們的文學史觀及意識形態也造成一些問題。比方第四章論文學現象、談現代派小說，提出三、四個特徵，第一個特徵是「題材狹窄」，由其論述中可看出判斷標準全在作品是否為現實主義，是否反映民生疾苦，是否有鄉土關懷等。而他們提出的另外三個特徵，如「反叛傳統」以王文興做代表，「探索心靈」用歐陽子做代表等，何嘗不是題材的開拓？在40、50年代的反共抗俄文藝政策下是見不到這類題材的。

對這部書我們很難過於求全責備，因為即使台灣今天要搜尋資料也十分困難，更何況他們有如此時間空間的距離。在格局上，這本書也比台灣本身寫出的文學史來得周全。

李有成（中研院歐美所）：

由方才各位的討論我得到幾點印象。第一是大陸寫作文學史通常逃不出馬列主

的框框。我想這一方面是由於個人的訓練，另一方面也多少反映官方的立場。有人質疑台灣文建會為什麼不主持台灣文學史的編纂，我卻懷疑如由官方出面，是否又會反映官方的立場？個人認為這種事應該由民間及獨立的學術機構來做比較好。我覺得官方不出面不一定是壞事。我們反倒應該鼓勵民間出版社邀請學者來共同努力。基本上文學史必然有其理論架構，不管稱之為意識形態或史觀，都不免有其立場。歷史時空是無法擺脫的。大陸學者的著作多少反映他們的立場，在許多框框下，許多東西他們自然讀不出道理來，比如王文興老師的《家變》。許多的作家和作品被遺漏，或是因為他們沒掌握住材料，但也可能是他們不知道如何處理。

事實上西方馬克思主義對現代派或前衛藝術並不排斥，阿多諾、班雅明等人對前衛藝術或大陸所謂先鋒派藝術是相當能夠欣賞的（當然盧卡契是一個強調寫實主義的例子）。所以大陸學者繼承的仍是所謂的庸俗馬克思主義。至於通俗文學無法納入文學史的問題，我想目前文學史仍堅持嚴肅／通俗的劃分法，以至許多作品無法處理。60年代英國開始有人做所謂文化研究，正是因為戰後英國產生許多新事物如青少年文化，通俗文學，通俗音樂等，都是正統學院研究無法處理的，因而在伯明罕出現了 Center for the Studies of Contemporary Culture 這樣的研究中心，研究工人文化及青少年文化。這套方法在三、四十年後的今天，甚至在台灣都已為人接受。所以很多東西是必須以另一種方式來處理，而正統文學史是無法處理的。當然你也可以追問什麼才是正統文學史，但是這個問題太大，只好擱置。另外形式／內容也是很重要的問題。從大家的談話中發現大陸學者對形式最無法掌握。他們不知道形式本身就有內容，還相信形式／內容的二分法。這本是20年代俄國形式主義已經解決了的問題。

古添洪（師大英語系）：

大致上說來，《台灣新文學概觀》一書，研究視野較為傳統，以目前文學研究之深入與創新相較，此書的學術水平相對之下顯得不足。同時，本書對此間學者的嚴謹研究，未能充分徵引，而引用者頗多泛泛的見解。我想談談本書中「鍾理和」一小節。本節大量採用此間的資料與看法，故亦無法超過此間學者論述之泛泛，對我深感興趣與困惑的問題——鍾理和對《原鄉》的複合反應，皆未能充分探討。我想，兩岸學者對台灣文學之研究，都應加油。

研討會上許多同仁對大陸學者之「意識型態」框框，頗有指責，但我發覺此間

學者近年來對台灣文學之詮釋，亦不無為「本土化」意識型態服務之嫌。剛才有學者指出，本土對楊逵之詮釋，蓋以民族主義為依歸，有偏頗之處，並認為楊逵實為國際主義者而非民族主義者云云。但我認為這個「本土化」的駁斥，也同樣陷入另一種偏頗，蓋回到楊逵所處的時空，國際主義與民族主義並沒有衝突化，而是複合一起。同時，證諸第一國際與第二國際先後瓦解於1870年的普法戰爭與1914年的第一次世界大戰，在兩次戰役中，國際主義者紛紛還其民族主義本色，各自捍衛其祖國。（請參David Sills 所編的International Encyclopedia of the Social Science 的「社會主義」條，尤其是516—517頁。）職是之故，我覺得對台灣文學之詮釋，不宜從我們今日的「意識型態」對昔日作品強加支解，應回到昔日歷史時空所形成的大環境及其意識型態之總體去考慮，並在此前題下探討其複合性與模稜性，方不失學術研究之公允。

施淑女：

我有一點回應。即使我們認為楊逵當時的國際主義與民族主義是分不開的，我們起碼還是要問他的民族主義究竟是中國民族主義還是台灣的？從他的著作可以看出他的民族主義指的是弱小民族，而中國、台灣，都也在其中。

古添洪：

我們可再回顧一下國際主義跟民族主義的歷史意義。以世界史來看，第一國際出現時，大家都講國際主義，所有的共產黨員都說要支持第一國際，國與國不可打仗，但大戰爆發後大家都立刻改變主張。所以國際主義在歷史空間中究竟有多大影響是值得懷疑的。

我們不能只從作品的片段去下結論，必須考慮作家所處的大環境，由很多方面來考量才是。

李元貞：

方才古教授談到文化中國與政治中國應不應加以區分的問題。我認為就台灣文學的研究而言是應該區分的。以鍾理和為例，他懷著憧憬祖國的心情前往滿州，卻發現與他的生活完全相反，所以才回到屏東鄉下老家寫小說。他所寫的顯然是台灣的土地而不是大陸的。我們現在的問題是，台灣過去因為國民黨壓制本土，很少有

系統地整理台灣作品，或者是聲音不被聽到，如北美洲台灣文學研究會的陳芳明等人也是用台灣的觀點寫作品，寫了如《先人之血·土地之花》及《台灣文學論集》這樣的書。可見文學史的觀點無所謂對錯，只是個人立場的問題。所以我們自己談台灣文學史的建構重要的是要由自己的觀點出發。

## 二、《台灣新詩發展史》之反思

引言：呂興昌（清大中語系）

### （一）

古繼堂所著《台灣新詩發展史》於1989年5月在北京出版，過了兩個月又在台北市印行，這本厚達五百頁，三十多萬字的「巨著」，無論中國或台灣，都是台灣新詩史的開山之作，其意義自屬非凡，值得研究台灣文學、尤其是新詩的學者注意與評論。

衆所週知，古氏長期關注台灣文學的研究，有關的著述不少，以他的專業訓練完成這部詩史，自有其優點與特色：

首先，他論述台灣新詩的發展，從20年代初紮起，直到80年代中期，完全採用本土詩人諸如吳瀛濤、陳千武、林亨泰等的觀點，一舉否定長期以來認為台灣新詩肇自50年代中國大陸詩人來台播種的成見偏說，對於澄清台灣詩史的來龍去脈，具有進一步釐清與確定的作用。

其次，古氏掌握台灣新詩的歷史性格，主要是基於現實主義的思考路數，前後一貫，立場鮮明，其史觀至為清晰，不作模稜之論，對於讀者提供了負責任的敘述策略；你很清楚他的觀點，所以如果你同意他的論述，你知道為什麼同意，同樣的，如果有所質疑，你也知道質疑的根本問題所在。

第三，古氏在敘述階段性的詩史現象或作家風格時，均能在抽象的觀念討論之際，舉出具體的詩作印證，這一方面增加了本書敘述的生動，另一方面也避免徒作外緣的浮面交待，較能深入詩的精神領域。

此外，誠如李魁賢在〈台灣新詩的現實主義傳統——評古繼堂《台灣新詩發展

史》》(《首都早報》，1989年9月25~26日)一文指出的，古氏對於「西化期」的三大詩社——現代、藍星、創世紀——的缺點，有正確的批評，對於一向居於主流核心地位的「現代派」具有解構的作用。至於討論到現代主義的出現，古氏也根據史實，肯定30年代楊熾昌(水蔭萍)等人的「風車詩社」是最早的倡導者，紀弦的「現代詩社」只能算是第二次回潮；古氏進一步指出楊熾昌等的現代主義(超現實主義)旨在「透視現實的病態，分析人的行為、思維的所在……稍避日人的凶燄」，這種積極的態度和戰後西化期的來台詩人的虛幻消極形成鮮明的對比。凡此都可看出古氏的真知卓見。

## (二)

當然，任何著述都難免既表現出令人耳目一新的洞見，也流露出使人訝異的盲點，這有些是由於意識型態使然，有些則是囿於資料不足，更有些是緣於詮釋的觀點有別。

大體而言，筆者認為古氏從事台灣詩史的論述，是站在中國詩史(或中國文學史)的立場來發言，這當然也是一種觀點，而且是中國與台灣兩方面主要的官方觀點，他的政治立場是至為明顯的(此書第一章的第一句話就是「台灣自古是中國的領土」)，站在台灣本土論的立場，很難接受這個觀點。誠然，台灣詩史與中國詩史有極為密切的關係，就像古氏在第一章即指出台灣新詩和五四運動的關係一樣，這是不容否認的，但僵硬地堅持中國觀點，常會忽略歷史的事實，就像過度強調五四的影響，必然會忽視20年代的台灣新詩原有一支是與中國新詩無涉的，例如一般認為追風(謝春木)的〈詩的模倣〉是文獻首見的第一首新詩，它使用的語言並非中文，而是日文，它主要是透過日文吸收了世界性的文學滋養。這種情形固然是由於殖民統治造成的結果，但就文學創作的事實而言是不能否認的，站在台灣主體來思考，這些日據時期的日文作品，並不適合歸入日本文學的範圍，同樣的，那些深受五四影響的詩作，是否即應歸屬中國新詩，也值得進一步思考。

由於這種意識型態的影響，古氏對於台灣新詩的語言問題，自然就表現出令人驚訝的「不見」，對於30年代台灣話文與中國白話之論爭，也就簡單地站在中國白話的一邊，強調「台灣是中國的一部份，台灣和中國是永遠不能脫離的，沒有必要另立台灣特有的地方性文化，以防止狹隘的地域觀念的抬頭，這更加符合祖國的利益

和歷史的潮流」，這種敘述語氣，早已脫離學術行規，淪為統戰論調了。不過，從詩本身看，古氏此一態度最嚴重的弊病是完全忽略掉70年代蔚起的台語潮流，以及根本不談台灣詩最重要的詩人林宗源（或者故意視而不見他的存在）。至於向陽的台語詩也被視為價值不高，橫加貶抑。

### (三)

就全書體例而言，古氏以上中下三篇來敘述詩史發展，上篇自20年代至戰後初期，較重時間序列，中篇介紹現代、藍星、創世紀三詩社的主要詩人，強調他們共同的西化傾向，下篇討論笠詩社，鄉土回歸浪潮與十四位青年詩人。認為他們「熱愛中國」，「志在創造中國民族詩風」。這種安排當然有他的優點，例如中篇較能突顯5、60年代現代派的特色，下篇則掌握了70年代以來鄉土關懷的走向，不過，得之於此難免也失之於彼，把個別詩人定位在某一詩史階段，固然可以看出他們在該一歷史情境中的具體表現，但也同時模糊了這些詩人本身在不同階段的發展性，他們完整的詩生命被橫加切割，而且只被強調某一時期的現象，這是極不客觀的觀察。

以「跨越語言的一代」為例，林亨泰被限定在「銀鈴會」與5、60年代，對於他70、80年代的繼續發展，全未著墨，這是相當奇怪的；再如古氏認為吳晟〈向孩子說〉一詩（其實應是《向孩子說》一組詩中的〈紛爭〉、〈愚行〉等詩）可能是在「呼籲祖國要團結統一」，按吳晟的詩作，早期具有文化中國的情懷，這是事實，但他的作品畢竟植根在台灣的土地，尤其美麗島事件之後，他應邀到美國愛荷華大學國際作家工作坊訪問，真切地接觸到中國文化大革命的真實報導，對於夢想中的「社會主義祖國」，已「一步步推向疑惑、失望而幻滅的深淵」（詳見《無悔》，台北：開拓，1992年10月，頁162~3），因此猜想分別發表於1982與83年的〈紛爭〉、〈愚行〉具有呼籲統一的深意，就吳晟80年代的心路歷程而言，是完全不合歷史事實的。

同樣的情形也發生在巫永福身上，古氏只針對巫氏日據末期的〈祖國〉與〈孤兒之戀〉等詩，肯定其「痴戀祖國」的情懷，卻完全忽略掉他80年代以還充滿台灣意識的新發展，這對巫永福的瞭解當然是片面的斷章取義。

## (四)

前文談過，古氏探討詩史經常舉例分析，透過對作品的詮釋進行詩史觀念的建構，常有深刻的見解，然而也難免有時故作解人，詮釋的結果令人不敢苟同，例如李敏勇的〈思慕與悲哀〉：

陽光從玻璃窗照進來  
女人的裸胸  
印著黃昏

美麗的山河  
連綿著我的思慕與哀愁

爲了攀登那燦爛的峰頂  
爲了滑落那幽深的山谷

我用肉體的回音  
測量愛的距離

此詩發表於1970年的《笠》詩刊，李敏勇時年二十四，正值青春年少，由於早熟，對於人間戰爭、苦難倍加關注，再加上深受《笠》詩社前輩詩人如桓夫的薰染，早已深具台灣本土意識，而這也正是他如今爲台灣筆會會長，充滿鮮明的台灣意識的歷史淵源，因此，從這首詩中，古氏居然能讀出它「表現了民族的，祖國的母性之愛」，實在是匪夷所思。實際上，這是一首描寫女體的抒情之作，從「裸胸」、「山河」、「峰頂」到「山谷」，再進而「用肉體的回音」，「測量愛的距離」，很清楚地寫活了性的暗示，可是很可能古氏一看到詩中「美麗的山河」，便馬上想到實質的「祖國河山」，至於「母性」云云，與詩末二句真是扞格不倫了。

## (五)

由於古氏身處中國，在掌握台灣資料方面當然諸多不便，因此如有不足或錯誤，

原本應予諒解，不過，由於此書流傳既廣，為避免以訛傳訛，積非成是，故特略舉一二明顯的例子，就教於博雅君子。

34頁，「楊華約生於1906年」，正確的說法是生於1900年，他除了楊花、器人的筆名外，還有一個號，叫敬亭。

45頁，郭水潭生於1908，而非1907。

49、50頁，風車詩社並非成立於1935，而是1934，而且1935年楊熾昌也不在東京，因為他在34年已丁父憂返台，他中學畢業不是1932，而是1929，赴日留學的學校不叫「東京文化學院」，而是東京的「大東文化學院」。

72頁，1942年銀鈴會成立時，林亨泰、錦連都尚未加入，林亨泰一直到戰後才加入，錦連則更晚。

48頁提到「現代派詩在台灣的第一個倡導者是台灣籍詩人楊熾昌」，「現代派在台灣的第一個陣地不是紀弦的《現代詩》詩刊，而是楊熾昌的《風中詩刊》，但103頁卻又說「現代派在台灣詩壇的崛起，最早是以紀弦為首創辦的《現代詩》詩刊為標誌」，這是明顯的自相矛盾；此外，風車詩社的同仁誌，應不叫《風車詩刊》。根據現存該誌的封面影印看來，它不單只是詩刊；它的刊名用的是法文的 LE MOULIN，這便是「風車」，但還有副題：Essay, Poesie, A La Carte, Roman Eto ..... 足見除了詩外還有隨筆、小說等，並非單純的詩刊詩誌。

討論：

王鎮庚（來賓）：

現實主義與現代主義各流派是兩回事，本書是以什麼方式用現實主義概括並解釋現代主義的呢？

李元貞：

這就是我們早上提到大陸遵循的現實主義理論架構不足的問題。他們以寫實主義及中國意識的確可以解釋一部分的台灣文學現象，但對現代主義或台灣意識的作品就束手無策了。

李敏勇：



不但是大陸，即使是在台灣，多半人談到文學或詩的主義時都把概念過於簡化了。比方大家都以現實主義相對於現代主義，而其實二者並非屬性的對立。十九世紀現代主義的某些流派甚至有現實主義的概念。不論現實主義或現代主義，都是有時是方法上的問題，有些是課題上把握的問題。二分法基本上是有問題的。

至於大陸的台灣文學史著作實有資料上的問題。很多時候可能並未看到原作品，而直接引用討論這部作品的文章。

至於我們談到政治上的偏見，這在台灣內部也一樣發生的。比如紀弦到現在發表的言論仍說台灣現代詩是他從大陸帶來的。

李元貞：

我想我們並不能否定紀弦對台灣新詩有再提起，再發展的功勞。此外，我認為雖然現代派中有很多流派，但是現代派跟寫實派仍是兩種可區分的藝術潮流。寫實派重外面現實的描繪，而現代派重內部的表現，其中自有區隔。而藝術家，創作者在引進新的文學潮流時，往往不能作到全面，這對創作而言是無妨的，我們只要看他作品表現如何即可決定是否值得討論。紀弦的一些理論雖然駁雜，立論還算清楚，同時他的作品，頗有價值。

李敏勇：

「寫實主義」與「現實主義」這兩個翻譯時常造成一些混淆，讓人以為內部外部之分即可劃分流派。

紀弦的貢獻自屬不可忽視，但在1945—1964年廿年中間，事實上是一個重疊的歷史。以台灣的觀點看，日據時代已有以日文寫作的現代主義，40年代末期及50年代則有以中文寫作的現代主義。因此由日文轉換到中文的過程中有其複雜性。如何把49年到60年中間的重疊歷史加以解釋才是我們的宗旨。因為相對於紀弦的兩個根球論，若由台灣的主體性來看，45或49年後的外來影響如何定位，將受到未來台灣政治定位（獨立或統一）的決定性影響。就像美國必須把英國文學的影響重新定位一樣。

李元貞：

但是學界與文化工作者仍有義務在政治之外呈現事實，雖然歷史的謊言或多或

少是不能避免的。我想學界的人不應當完全被國家機器所控制。國家定位之後未必能解決文學上的解釋問題。

廖咸浩：

以美國做例子並沒有敏勇兄想像的這麼簡單。事實上就「政治定位決定文化詮釋」這個說法而言，美國甚至是個反證。在50年代以後美國已不再用原先的單線的、一元的方式解釋文化了。白種中產級基督教的男人所掌握的歷史詮釋權，必須虛心面對來自少數民族，女人等弱勢團體的聲音，承認歷史解釋的多種可能。台灣文學史如果換了原住民來寫，必然呈現與漢族觀點極為不同的面貌。

呂興昌：

方才討論到現實主義及現代主義，我想還有一個非常重要的基礎點。台灣接受思潮影響是有其歷史階段的。比如日據時代與戰後，接受影響的情境就不同。1933—34年，台灣受超現實主義的影響基本是透過一本日文詩刊，叫做《詩與詩論》。老一輩詩人楊熾昌受超現實主義影響時，是與日本的超現實主義約略同步的。他在日本留學時《詩與詩論》正在日本流行，從而受其影響。而稍晚一輩的林亨泰接觸到這些作品則已到了1940年代了。據他說他是在台北舊書攤發現《詩與詩論》的，而當時該刊早已停刊了。至於30年代在大陸的紀弦，作品看不出有現代主義的影響，50年代在台灣才致力推展現代主義。由這三個階段不同的接受影響的情況來看，發現有些是同步進行，有些是事後再接受，各自有複雜的情況。

在西方各種文學主義的興起遷變都有其歷史的辯證關係，而在台灣50、60年代之後，卻是所有的理論同時蜂擁而至，使得各種文學觀念常有駁雜不清的情形，難以明確劃分。

以楊熾昌為例。他當年在南部與鹽分地帶的文友相交，很清楚若以明顯的現實主義方式反抗，會遭到不能發表或牢獄之災的後果。據他自己說，為了避免日人的檢查，他必須用超現實主義的方式，使人在語言上難以抓到他的把柄。因此他不寫表面的東西，而詩行與詩行間也跳躍得很厲害。

李豐楙：

影響研究是比較文學的課題，應該追究該主義的原始意義，如何引介？如何被

創作者轉化使用？比方洛夫就說他們的超現實主義不是西洋的超現實。創作者與理論家對理論的了解是可以不同的，他的重要性在作品本身的創作成就與表現。

李敏勇：

日本詩史的整理，由現在往前推分為現代，近代，及新體詩的歷史。新體指明治後對語體的改變，近代則指二次戰前西方現代主義各流派的輸入，現代指1945以後的時期，大致可分為兩個重要潮流，一是左翼的現實主義，一是觀念性的現代主義系統。而台灣在解釋現代主義時，對現代主義的了解卻是沒有爭論的，疏忽了其中的各種相異性，因而造成了很多誤解。

### 三、《台灣小說發展史》之反思

引言：廖成浩（台大外文系）

基本上，古繼堂的這本文學史可以說是優缺點互見。在兩岸交流有限的情况下，一個大陸學者對台灣文學的研究能有這樣的成績，已相當難能可貴，值得嘉許。我們甚至可以說，比起目前我們可以看到的，關於台灣文學方面的史書，它在不少方面也略勝一籌。但是本書中的不如人意處卻也不在少數。接下來我們就分頭細談這兩部份。

本書的優點如下：

第一，資料豐富，分析細膩，章節清楚。並充分以時代背景說明文學現象的大走向。

第二，作者在相當程度之內，對台灣文學能放棄母國心態，給予較客觀的評價。證諸他在書首對兩岸小說所做的比較中，不吝稱揚台灣作品即可略知大概。

第三，作者對「文學」的理解從比較社會學的角度出發，因此，對作品本身具較大的包容力。一方面，往日被目為「通俗」的文本，如言情小說，歷史小說，都予以納入討論。另一方面，對「在野」的《台灣文藝》系統的作家也能給予應有的重視。

第四，以歷史的視野看待現代主義影響下的作家，因而能有較友善的評價。

第五，對某些流派有更深入的分區，比如，聶華玲與白先勇二人所代表的不同

系統。對多數作家在流派內的個人特色也能兼顧。

第六，對女性作家能給予獨立的系譜建構，而不只視為男作家流派的附庸。

接下來是本書的缺點：

第一，我想這是大陸學者著述時，尤其是寫史時的通病，也就是非得建立一個「中國」的大框架，無以下筆。因此，本書也開宗明義，把台灣文學與中國文學傳統拉上關係。他雖然能以「同胞兄弟姐妹的關係」來說明雙方有「共同的根基」的意義，並且也承認台灣文學的特殊性，但是仍不能免俗的用官方的眼光，把台灣貶為「特區」。因而在探討的過程中，往往不能掌握「台灣文學」具有超乎「中國之特區文學」的意義。於是乎作者動輒以「中國母體」之類的觀念來貫穿他的論述。因此，台灣的第一篇小說——追風的《她要往何處——給苦惱的姐妹們》雖是用日文寫成，但作者卻理所當然的認為這「不僅誕生在中國小說傳統的母體內，而且受到五四新文學的深刻影響」。而此後以中文與日文所寫成的作品之間的差異，便也不是值得注意的問題了。

當然，在70年代以前的台灣小說大致是可以用「中國母體」的觀念來看待——雖然台灣作家的「中國」與中共政權之間，少有銜接。然而，進入80年代之後，不少作者所謂在70年代以民族主義反現代主義的作家（如陳芳明，宋澤萊，林雙不等）都漸自以台灣意識對抗他們認為已日趨空泛、且可能為中共所乘的中國民族主義。由於作者無法看到這一點，或者不願看到這一點，以致作者對80年代的描述便顯得分外遠離事實。

於是，作者對由葉石濤與陳映真所展開的台灣意識論戰雖曾提到，卻以「沒有引起文壇更多的注意」而一筆帶過。而對於宋澤萊、林雙不等作者也就還能賦予「中國民族主義」的色彩。至於作者認為台灣到了80年代「小集團、地域、宗親等意識將會逐步淡化」云云也過於美化台灣的現況。而作者又謂在80年代的台灣，「不僅祖國統一的言論越來越多，而且出現了表現祖國統一的詩歌、散文、小說等文學作品」，則是誇大了少數的事實。

除了殘存的「中國民族主義中心」的問題之外，作者還有下列幾個互相關聯（近代寫文學史的中國人常有的）限制——社會主義的框框，寫實主義的偏執，道學先生的潔癖。

由於社會主義的框框無法去除，作者便時時不忘記以「資本主義」來解釋一切台灣社會中他認為是「問題」的現象，而不能平心靜氣的剖析這些問題。於是而有

下列的論調：「尤其是在資本主義社會，金錢和財富還充當著主婚人的絕對地位」，或「資本主義社會物質和精神是呈反比的，物質越豐富，精神越空虛。」這種教條式的理解發展到後來，便會冒出這樣的結論：「台灣社會競爭異常尖銳激烈，通常情況下高考落榜的女生，不是找一個有錢的丈夫，相夫教子度過一生，就是被迫淪入風塵，靠著姿色和肉體來養活自己」。如此以作品來印證定見，顯然不是理想的文學史寫作方式。

作者對寫實主義的偏好，則左右了作者對大部份作品的評價。雖然作者一再強調他不會受制於這類的意識型態，評斷作品一定「技巧與思想並重」，但是基本上，帶有大眾關懷與「民族風格」的寫實主義還是他的最愛。因此，只要是作品涉及反帝反封建必然會受到青睞，而作品本身要是能表現出所謂中國人傳統的美德，則又更好。反之，二者間若有所缺憾，則有所不足；皆缺如王文興者則登錄都勉強。於是，就連朱秀娟，甚至瓊瑤的評價都可以在王文興之上。而對於陳映真之轉變過程，作者竟用了以下令人肉麻的比喻：「想擺脫黑暗投向光明，卻望不見旭日東昇」。不過，作者基本的鑑賞力似還是有的。比如說，七等生的怪異並沒有讓作者止步，不過，作者畢竟還是要以廣義的「反封建」之類理由來合理化自己對彼の欣賞。

作者道學先生般的潔癖，則使得他時時要力辨忠奸善惡黑白以至於「中外」。於是，他對題材的選取方面雖然也不忘讚美台灣小說在成熟的過程中，題材逐漸多樣化，但是同時他又不斷的暗示或明示有些題材特別有意義，比如反帝反封建，或描寫中國人的正面形象（如朱秀娟的《女強人》，或蕭麗虹的《千江有水千江月》）。而有些則是不宜的：比如說太個人化、太內心化、或太「敗德」（如白先勇《孽子》中的同性戀，或如《家變》中的「逆逆」的「西化」的題材（基本上這些都是現代主義小說家的「問題」）。

另外還有兩點小問題則與作者的環境囿限有關：一是對言情式愛情故事的過度褒揚，一是有過多的立場說明(apology)。前者大概與中國大陸開放之前的禁慾主義有關。據大陸友人說，文革期間禁慾主義高漲，以致一本有愛情描述的叫《鋼鐵是如何鍊成的》的書竟然一時洛陽紙貴。作者對台灣言情式愛情小說情有獨鍾，或因為如此。但是未免有點太過。

至於聲明過多，也是可以理解的。大陸官方或人民也許都習慣於某種特定的文學史的寫法：也就是以「反帝反封建，建設大中華」為前提的寫法。因此，現代主義或鴛鴦蝴蝶勢必要有一番解釋才能扶正。

文學史本來難寫。以台海兩岸的關係而言，寫對方的文學史更非易事。而大陸作家寫台灣常又涉及到許多情結與積習，想寫好尤需要自我要求。古繼堂這本《台灣小說發展史》就當前的限制而言，雖然缺點不少，但作為一個開始，倒可以說是踏出了還算穩健的一步。海峽兩岸當今最需要的就是這類努力——試著撇開成見去了解對方。本書成見雖仍不免，但作者的誠意應是不能抹煞的。

討論：

呂興昌：

近年我比較注重文學資料的蒐集整理，在此提供一個小例子給大家參考。古繼堂以及他所引用的台灣方面的資料都說追風的《她要往何處去》是台灣的第一篇小說，最近我從林瑞明處影印了1921年文化協會創立後出版的會刊，在其中看到了一篇中文的小說，題目叫做《可怕的沈默》，林瑞明的眉批指出這應是台灣小說的第一篇。它很符合我們一般所了解的日據時代新文學的特色，也就是反帝反封建。「可怕的沈默」是講日本統治下反帝的問題。而稍晚的《她要往何處去》講的是家庭婚姻的反封建問題。這是一項補充資料。

李元貞：

廖教授特別推崇古繼堂以專篇討論女性作家的做法，尤其是第七編，把女作家放在「台灣愛情婚姻小說潮的湧起和發展」中討論。而在第三編第五編中也分別談到女作家。的確古先生對台灣女小說家似乎特別有興趣，份量幾佔了四分之一。我個人的觀點是，若要以女性主義的觀點整理女性作家的話，就不會出現既以專篇處理，又分散各章的情況發生，而會有對女性作家討論的整體架構及婦女文學史的分期，以及男性主流文化的關係的討論。我想中國人討論文學史現在尚未能擺脫許多條條框框，是不可能要求從女性觀點建立文學史架構的。這是目前不必苛求的，正待我們自己重新探討研究，將來再與男性文學史爭論。在台灣來講原住民文學史也需要同樣的努力。

施淑女：

我想他們會注重女作家很可能跟中共的女權運動有關，所謂婦女能頂半邊天，

所以他們比較重視女作家，即使只是口惠。

古繼堂這本書因為是從社會發展的角度看，所以對現代派文學比較寬容，常有專章專節討論。不過他仍有一些奇怪的結論。比方第六編第三章討論現代派與小說的思想成就，列了四個成就。第一個成就是現代派總結了一個政黨的命運云云，並舉白先勇的《台北人》為例。《台北人》是否可視為總結一個政黨的命運是非常可議的，而白氏本身是否就是古繼堂所說的那種現代主義者，恐怕也有問題。第三個成就他說台灣現代派小說表現了中國人的高貴品質，以陳若曦的《紙婚》為例。事實上有關陳若曦的現代主義傾向我們還需要做嚴格的研究，因為她早期作品少，並且與她在台大外文系的前後期同學相較，她的現代主義成分是比较弱的。而《紙婚》根本是她從大陸出來以後在美國寫的，跟現代派差了十萬八千里，所以以之為例證值得懷疑。成就第四論現代派的自我解放，但是恐怕現代派的自我解放的意義並不是古繼堂的那種正面積極的自我解放，而他以歐陽子做代表，其現代主義成分又是問題。

此外有關作家及作品的解釋，可看出雖然古繼堂比較不教條，但某些解釋仍脫不開大陸方式的條條框框。比方他講呂赫若，說他是日據時代的作家，對戰後的台灣小說比較有影響，然後就他的《牛車》與王禎和的《嫁妝一牛車》相比，以其標題相似為證，說兩篇作品有血緣關係。可是我們知道呂赫若的《牛車》於1936年由胡風翻譯發表於大陸的《弱小民族小說選》，而王禎和能看到的機會微乎其微。《牛車》的譯文第一次在台灣出現是1979年遠景版的《光復前台灣小說選》，而王禎和這篇是1967年發表，年代上沒有影響的可能。另外在評價方面，他把呂赫若限定在家庭婚姻作者，可是呂氏的作品其實是社會主義傾向，不止處理家庭婚姻問題。

他對台灣日據時代文學中的世紀末色彩在理解上有差距，所以他把翁鬧獨白性的《天亮前的戀愛故事》解釋為男女的對談。他又評斷說這篇小說不是中國貨，又說洋化尚未到家。以翁鬧的寫作經歷而言，中國對他非常遙遠，所以作品的確不是中國貨。至於洋化的問題，我想他跟同樣到日本留學的郁達夫其實都是受日本私小說的影響。這些是因為古繼堂的觀念局限而造成他解釋作品時的問題。

李元貞：

如果說他們寫作台灣文學史的目的是要了解台灣的話，這個目標顯然沒有達成，因為他們是以他們的觀點來把台灣做一個整理，成為他們想要的樣子。如果我

們也要去了解大陸的話，也要注意相對思考才是，不能自己先有所認定，再把人家納入我們認定的框架裡，至少有些衝突和矛盾的問題絕不能簡化和規避，這對於台灣和中國的互相交流有妨害。

廖咸浩：

大陸為什麼對台灣文學史這麼有興趣，這是一個非常值得思考的問題。我猜測一方面他們是基於台灣文學是中國文學的一部份這樣的認定，而另一方面是他們要在世界上爭取對台灣文學的發言權。

李元貞：

台灣自己的學者不寫文學史，而大陸方面以他們的觀點已寫了十幾本，造成陳腐，輕率，簡化的框架不斷流傳，實在也算台灣學術界沒有盡到責任。不過台灣的學術風氣使得大家不熱衷於文學史的寫作是事實。