

明清小說的現代視角

王德威*

非常謝謝大家，謝謝瓊玲和曉真的邀請，也謝謝大家給我這個機會，今天真是不揣淺陋，在這裏自曝其短，但是我很熱衷參加這次的討論會，主要是抱著一個學習的心情。

剛才瓊玲已經提到了，我的專長其實是近現代文學，等一下我再把近現代的意義稍微做個說明。在我過去至少五到十年的研究經驗裏，愈來愈覺得，如果我們要真正的對近現代文學有進一步瞭解的話，我們至少應該要把我們所認知的現代性再往前擴展一到兩百年，甚至三百到四百年，這也就包含了我們今天將要討論到的廣義的明清文學或敘事學的時間定義。事實上，明清文學如果我們從明初開始算的話，一直到清末，六、七百年的時間，相比於近現代文學短短的一百或一百五十年，是一個不成比例的時間或時段的類比。但是如果從一個廣義的現代性的發展，我想有許多的脈絡已經可以看出來，從事近現代文學的工作者，必須要回顧明或明中葉以來，無論是在文化或是在文化以外其他場域的發展，才能對我們現在所定義的狹義的現代性有更好的掌握。

「現代性」這個詞當然是一個眾說紛紜的詞，我想在座許多的同仁可能有不同的定義。我們用一些比較簡單的、約定俗成的觀念來談，比方說，「中央集權」這樣一個權力機制的重新組織和不斷增強、商業和貿易的問題，經濟市場的驅動、早期的民族或國族主義的興起、士紳官僚間的對話及對立關係的發展、女性及閱讀成為一個新的文化場域的話題及活動、個人意識的萌芽……等等。談這些議題，如果只將其圈限在清，尤其是晚清到五四以後的文化歷史現象，顯然是有相當大的局限。所以從一個從事近現代研究的專業者的觀點來看，一個廣義的明清、廣義的現

* 王德威，哈佛大學東亞語言文明系講座教授。

代性的發展，是我們認識現代文學興起所不可或缺的一環。也正因如此，我們必須審慎面對這樣的考驗，因為這畢竟是一個長達六、七百年的時間跨度，沒有任何人能具有這麼大的能量或宏觀的視野來縱觀全局。所以在什麼樣的意義上，我們一方面保持寬廣的歷史視野，另一方面能真正就自己專業所長從事有深度的研究，我想這不只是對我個人，也是今天所有在座同仁及來賓所共同關注的焦點。這是今天要先定義的一個方向。

我在一份簡單準備的講義裏，把今天以下要做的報告分成三個部分。第一個部分用最短的時間稍微交待一下，在過去的十幾二十年裏，對於近現代文學，尤其是西方的、英語世界的觀點，我們的收穫、我們的不及之處，和我們的得與失。然後我從這裏切入談到近代文學——就是晚清文學——在過去十年，尤其在廣義漢學界，開始受到重視的契機。這只是我們回溯明清文學的開端而已，我們必須從晚清再溯及到更早的時段，才可以對現代性，狹義的現代性，有更進一步的理解。在第二個部分，我以一篇文章提出一個問題，這是最近完成的一篇英文論文，我問了一個所謂修辭學上的問題，它的英文題目是“*How Modern Was Early Modern Chinese Literature?*”我們用英文講近代的時候，我們通常用的對等詞是 *early modern*，就是早期現代、近代，但對於我在美國及歐洲的同事，談到現代的話，還是以五四作一個比較容易的座標點。所以這個問題就來了，我們談 *early modern* 的話，這個 *modern* 的字，可以推到多遠？在這篇文章裏，我用了龔自珍，還有《蕩寇志》作為小說的代表。龔自珍的詩跟詩學，《蕩寇志》的小說跟敘事與文化生產的問題，以及桐城派作為一種文論，一種文體的風格，以致最後成為一種意識形態的寄託，來談論其實在十九世紀中葉以來，有關現代性的許多問題，已經埋藏在這些文人、作家他們的討論及文體實驗之中。第三個階段，我以我過去這幾年所寫作有關現／當代文學的論文作出發點，希望從每一個論文都折射出一個層面，而這些層面都一再地提醒我們，對於明清文學，以及明清文化的認識，是我們能更宏觀看待現、當代文學的一面重要稜鏡，這是我今天想報告的一個結構。

第一部分

首先，我用很簡短的方式來說明，現代文學作為一個學科，其實只是最近幾十年的一個發明。我們都知道，文學，或者文學史，就像我們今天所定義的觀念，實

在是一個現代的發明。一九〇四年，當林傳甲寫就了他的《中國文學史》，那是我們——其實是經過日本人媒介的借鏡——在現代定義下，對文學史，以及文學、國家、歷史，相互交通的一個開始。在這樣的定義下，我們討論傳統文學文體上的分類，還有時期上的分類，都不過是我們在最近一百年所重新賦予的新的心力和新的觀照。也就在這樣的意義下，要談明清，尤其是敘事文學跟敘事理論，彼此是特別有悖論的一個詞。因為我們知道，在傳統文學的階序以及文論的觀點上，小說戲曲是不能夠入大雅之堂的，一種文人所謂業餘的、本業之外的私人活動。即使有這麼多豐富的史料證明，明清以來文學的創作，其重點已經從傳統的詩文挪移到小說及戲曲，但要經過兩百年、三百年的時間流轉，到了這個世紀，我們才真正以所謂專家學者的眼光，將戲曲，以及敘事學、小說，當作正經的、正統的文類來研究。

在這裏只舉三個時間作為大家的參考：一九一二年，王國維完成他的《宋元戲曲史》，後來改名《宋元戲曲考》，在這個地方，他說：「世之為此學者自余始，其所貢於此學者，亦以此書為多……。」從這裏，有意識地把宋元以來的戲曲，作為一個重要的文學專業項目，開始建立一個新的傳統。一九二三年的年底，到一九二四年的年中，魯迅的《中國小說史略》以上下兩冊的形式出版，這被公認為打破傳統「中國小說自來無史」的觀念，所以這是一個重要的發明，是我們重新看待傳統文學史、各種文類的階序的一個新的創舉。而在一九二〇年開始，胡適陸續寫作了像〈水滸傳考證〉、〈三國志演義序〉、〈西遊記考證〉這類的文字。他採用了他所謂科學的方式，再一次看待傳統小說，從此明清小說一直到清末小說，《海上花》等等逐漸開始成為值得注意的顯學。所以我們今天談明清敘事學，一方面倒過去是有三、四百年的歷史；另外一方面，我們把它當作一個學科、一個論述來看待，它其實和我們做現代文學的研究者是一個息息相關的問題。這就談到剛剛瓊玲講的歷時性和共時性的問題，我們在做文學史時，尤其是明清以來，時間向度的敏感性，我想是愈來愈要強調的。這個當然是我們對現代性，尤其是時間方面的向量考察的一個重要關鍵，這是等一下也許可以再補充說明的。

就著這樣一個觀察，我來說明在過去的一百年裏，我們對中國現代小說，或現代敘事學的定義，有了長足的發展。西方在一九五〇年代之後，所謂現代中國文學的領域，才經過夏志清先生以及捷克的普實克先生 (Jaroslav Prusek) 兩人的努力，成為一個合法、而且合理的領域。事實上，談現代文學，我們也需要知道自己在歷史時間向度上的限制，這才是回應一個大的歷史的作法。從這以後，不論是在歐洲

或者美國，廣義的英語漢學世界裏，逐漸開始有系統的研究和討論，而這些研究和討論，基本上是以敘事文學以及敘事學作為其最重要的目標。不論是夏志清所謂的「大傳統」——就是從李維斯 (F. R. Leavis) 傳統，英國的人文主義批評家所謂的大傳統，或者普實克經過布拉格形式主義學派所產生帶有開明、左翼思想的形式主義切入點，都是在過去四、五十年裏以小說作為他們主要關照的文類。而這個傳統，發展到七〇到八〇年代末期達到高峰，到了一九八七年李歐梵推出《鐵屋子裏的聲音》(*The Voices from the Iron House*)，或是史丹佛大學的 William Lytle 提出了 *visions of reality*，也是對魯迅的研究，這些等於是在現代小說的敘事學上給予現代文學做了一個基礎的定義。

但到了九〇年代以後，這個領域發生質變，我們作為現代文學的從事者，不再以傳統的文類——小說、詩歌、戲劇——為滿足，大家在九〇年代這個繁華的年代裏，開始從各個方面開始重新考慮，什麼是現代？什麼是文學？所以在我原來的論文裏，我提到在九〇年代這十年裏，包括思想史、政治文化、歷史創傷的問題、馬克思跟毛澤東美學的問題、後社會主義的問題、跨語際實踐（亦即翻譯）的問題、語言風格學的研究、文化生產、大眾文化和政治、性別研究、城市研究、鴛鴦蝴蝶派、通俗文化的研究、後殖民研究，還有異議政治、抗議政治（林培瑞……等等），還有文化人類學的研究，關於情感的社會學、文化史的研究……，我可以列出一個非常長的書目，來顯示所謂的現／當代文學研究已經不再是傳統文類定義的活動了，事實上我們從西方英語世界出版物的比例來看，可以看出對比較傳統文類的研究者，他們的數量和成績都是相對偏低、偏小的，這是一個嚴肅的現象，值得我們思考。

除此之外，在現／當代西方話語的壟斷下，有哪些議題讓我們學者關懷、關心的呢？比方說文學跟社會互動，突然變成一個新的顯學。如新批評、形式主義、結構主義、解構主義……都是已過去、過時的東西了，大家現在關心的是什麼呢？關心的是性別、族群、族裔、主體，這些是我們大家老生常談、耳熟能詳的詞，包括情感的問題，還有包括日常生活，這也是大家琅琅上口的詞藻。事實上，日常生活是一個有左翼色彩的詞，在五〇年代的中共文學文論，日常生活是一個非常重要的詞。離散、國族、主權、霸權、帝國主義……這些又成為大家津津樂道的話題，彷彿我們沒有過去似的。好像我們大家所要攻擊的對象，就是從新批評以來的，廣義的形式主義，或是從英美人文主義以來，廣義的以人為準的人文主義的思潮似的。

以一個常年在國外研究的立場來看，如果把我們的現代文學史拉到一九五〇年代以前，我們會非常驚訝地發現真是今夕何夕——這些不就是二、三〇年代，曾經有老一輩的學者，諄諄告訴我們，文學就是人學，就是人生，就是情感，就是主體嗎？到了九〇和二十一世紀這幾年，突然反帝、反殖民變成大家非常重要不能拋棄，學術與行動雙結合的重要議題。這是作為一個文學研究者，往往覺得充滿了反諷的感嘆。

從這個意義上，我們再倒回去看明清文學，在過去這十年的研究，我們必須問我們自己，是否在明清文學大的領域裏，我們也是很著急在研究性別、族裔、主體、情感、日常生活、離散、國族、主權、霸權、帝國呢？可能這個答案是「是」的，是不是呢？從這個意思上，進一步拉近了現代文學和明清的交談，我要再次說明，我並不是否定這些文學研究的正當性，我覺得文學研究沒有所謂正當性的問題，任何值得引起我們興趣，而且能夠激發我們做出專業而且非常深入的研究，都是好的議題。我只想提醒大家注意，我們在所謂廣義的文學話語或論述裏，是不是不斷地墮入了以英美西學、英美漢學為主導的牢籠中，所以這是我在一開始要提出來的。除此之外，越界、旅行、跨國等，這些是我們大家習以為常的話題，事實上，其繼續發展也有很大的餘地，這些也許等一下可以再發揮。

提到我對現代文學的一些看法，或是我個人的建議，我第一個覺得，我們現在主要的話題，就是在談了這麼多年的現代性之外，我們對現代性的另外一面，究竟有多麼深、多麼廣的認識？我們談現代性這個詞，用英文來講是 *modernity*，但另一面，我想用一個詞，就是 *historicity*，不是歷史，而是歷史的性質、歷史的感覺，歷史的本質這類的意義，就是 *historicity* 的問題。談 *historicity* 並不只是召喚我們對傳統的重新認知，或是對於歷史永遠是潛藏在我們研究下的這樣一個認知而已。當我們談歷史性 (*historicity*) 的時候，我們事實上是將其當作一個問題來看，那這個歷史就不僅僅是起承轉合，由 A 到 B 到 C 的一個明顯文學史上順時性的問題。這個歷史性本身就應該成為一個刺激我們去思考，在什麼樣的意義上，我們把某些樣的作品以及文類或文化上的現象，當作一個歷史問題。這個「歷史」是要加上括號的，而且可以放在文學史內討論。在什麼樣的意義上，我們可以讓歷史時間上的向量可以產生互動，讓其秩序變成相互激盪的一個新的可能性。歷史在這裏可以是傅柯式的，所謂倒果為因式的、系譜式的 (*genealogy*) 的歷史。它也可以是巴赫金 (*Bakhtin*) 的眾聲喧嘩式的歷史。或者是我們這裏過去五年，現在好像沒這麼流

行了的班雅明式 (Walter Benjamin) 的歷史 (班雅明的大天使，飛來飛去也飛了不少年了)，眾聲喧嘩也已經很多年了，我自己也是始作俑者之一。但在經過這些對歷史的不同想像和歷史的重新規劃軌道之外，我也必須捫心自問，做一個自我的省思和批判。如果要重新看待這一個世紀的文學史觀，對於歷史性的思考，我在什麼樣的情況下，對比方如章太炎的史學，我有什麼樣的認識？我很坦白地說，我的認識非常淺薄，那麼他這種既專注於國故，同時又從事革命，既虛無，又非常超越的這種史觀，我相信我們並沒有賦予足夠的注意力；比方說像陳寅恪，他在二十世紀的前半段，所營造的非常龐大的歷史隱喻符號系統，包括晚期的柳如是等，這裏所暗含的歷史觀，又是以怎麼樣的方式，讓我們重新回到明清的複雜脈絡裏去？或者是王國維的憂鬱書寫，其實他是班雅明的同期人，可是我很少看到我在美國的同事，在講到班雅明的同時也想到王國維。他的自殺還比班雅明早了十年，他的憂鬱症狀，還有他對文化遺民、文化歷史傳承的斷跟續的大悲痛和大感慨，最後用一種最自毀的方式來結束他的文化承擔和歷史承擔的作法，我覺得這些都應該納入我們今天對文學史的思考。

我自己覺得非常慚愧的是，我們在過去追逐目前西方比較醒目的這些歷史觀時，其實是忘其所以。但我談這一點，並沒有要回到傳統國故派的保守立場。我所要強調的是，在今天此時此地，不論從事的是明清學術研究的同事或同學，或者從事現／當代文學的同事和同學，我們若是相信這是一個全球化的世界，相信有某種文學的研究，可以在比較文學的立場上，讓它產生很多的對話的話，則這些史觀是我們必須迫不及待去彌補的漏洞。在這個意義上，當我的部分同事在呼應班雅明的傳人之一——詹明信 (Frederic Jameson)，他所常講到的永遠歷史化 (always historized)，我們立刻提出的一個問題是，當然我們要永遠歷史化，但歷史化裏面你的策略是什麼？你的動機是什麼？你要歷史化到什麼樣的結果去？仔細一問的話，我們就發覺了，像是詹明信的歷史化，當然要歷史化到烏托邦式的馬克思主義傳統上才是歷史，除此之外就不是歷史等，這類我以為都是偏狹的看法，只有明白了所謂現代性的另一面 (不見得是對立面)，也就是歷史性的問題，我們有了深刻的重新思考後，我們才能把「現代性」這個詞本身真正歷史化。在這個意義上，再回去看明清文學給予我們的影響，它給予我們的大啟發，才是有意義的作法。所以我再一次地回到我在今天報告最開始所要談到的，沒有人能完整做出文學史一百年的研究，也沒有人能夠做二百、四百、六百、七百年的研究，不可能的。但是在我們深入到有

歷史縱深的這個過程裏面，如何真正去體驗，我們剛才不斷在講現代性和歷史性這兩者之間的問題的意識和問題的對話，我覺得這是今天我要用坦白的方式做一個自我省思、自我批評的開端，這是今天在第一個部分我所要說明的。

其次到了講義上的第一個重點，就是我們在過去的二十年裏面，對明清文學和現代文學的交會點，也就是晚清這個時代、斷代，我們開始有了新的體認。事實上早在三〇年代，不論是剛才談到的胡適或者阿英，他們已經開始對晚清文學做出非常精緻而且深入的重點研究。但我個人卻以為，一直要到一九八〇年代以後，我們對於晚清的整個時代所代表的複雜意義，才有了重新省思的動機。這其實又是一個非常具有弔詭或者悖論意義的文學行動，因為我們在研究晚清文化和政治史時，我們看到的書，同行的成就，是車載斗量的，太多太多關於近代史的專門研究。可是唯獨對於近代文學，我們知其然，而不知其所以然，我們通常集中討論的，無非是晚清的四大小說，或是晚清反映了時代的動盪，再不然就是梁啟超、康有為這個系統下來的的新小說。但在過去二十、二十五年，我們看到許多非常精彩的，首先是史料的編纂，再進一步是對史觀的重新規畫。我必須說我個人的研究受益於黃霖教授和康來新教授非常非常多，所以今天也是一個很興奮的機會，和大家來討教。在我自己進入這個時代，所面臨的問題是，我對晚清有絕對的興趣，我相信我閱讀的量也不少，可是正因為缺乏了對晚清和更早的一個文學和文化史的訓練，我的作法自然就必須有所因應，必須在策略上做一些選擇。我的選擇結果其實引起了許多的質疑和辯論。說實在，在我的作法裏，我開宗明義就談到，我是採取一個從現代或者後現代的眼光來審視二十世紀的角度，對於我作為一個現代研究者，我所關懷的一些重要論述可能是什麼？論述的表徵之一可能是文學，尤其是小說。

從這樣一個所謂倒果為因方式的推動，回到晚清時，我個人以為可能有四種文類最引起我的興趣。文類學永遠是一個不可恃的文學作法，文類永遠是會改變的。在文類之下，它其實是有一個強大的論述力量來支撐。從這裏我討論了狹狎小說、公案俠義小說、譴責黑幕小說、科幻小說，任何讀過《中國小說史略》的在座諸位來賓都可以理解，這四個文類中的三種，其實是受到魯迅先生的極深影響。我認為作為一個現代、尤其是後現代立場的研究者，我們的任務不再是推翻滿清、建立民國式的革命姿態了；我們的任務也不再是切切找尋一個不可思議、啟蒙的重要石破天驚起始點的姿態了，我覺得完全沒有必要。我們的姿態其實是一個不斷在一個複雜的脈絡裏把一個簡單的事情弄得非常複雜，把一個看起來像是後現代的問題，拋

到一個前現代的時段裏，重新審視歷史所賦予的各種各樣的脈絡。所以在這個意義下，我在狹狎小說這個文類的項目下，討論了慾望敘述或是論述的興起，大家看這些措辭就知道，這個人是做非常現代或後現代研究的，「慾望」這個詞，所謂情慾的主體性……等等。

我認為我們在看郁達夫、張資平，甚至是蔣光慈，這類所謂革命加戀愛小說的三、四十年代的作者時，如果不對晚清小說有所認知的話，我們的研究是有很大的缺憾的。從這個意義上，我再往前推，不止是看清末民初《九尾龜》這類黑幕小說，我們也要看《海上花列傳》（一八九〇初期），這是韓邦慶（韓子雲）非常重要的作品，據說張愛玲深受這本作品影響，而這本作品被公認是除了十九世紀《鏡花緣》之外，晚清小說最重要的貢獻之一。除此，我也上看到《花月痕》，這本作品特別引起我的興趣。我以為它是銜接了明清以來才子佳人小說的重要轉捩點。所謂的才子落魄、佳人淪沉，這要過了兩百年才子佳人的夢之後，這些才子現在都是垂垂老去的賈寶玉式的人物，如果看過這種小說的讀者，大概知道我所指，我們的佳人早已墮落到青樓中，而且成為一個非常不受歡迎的青樓中沒有名的妓女。所以這裏面的逆轉，讓我們覺得印象非常深刻。小說裏面詩詞的大量敷衍繁殖，還有作者大量用小說文類、詩詞文類來敘述自己生不逢辰的感時遭遇，我都覺得對後來民國以後的作者，有相當多的影響。

這個影響可分成兩方面來講，一方面是我們過去所熟知的鴛鴦蝴蝶派的影響，所謂的「鴛鴦蝴蝶」這個詞其實脫胎於小說裏面的章節名目，「卅六鴛鴦同命鳥，一雙蝴蝶可憐蟲」。這是一個我們從《玉梨魂》推下去的線索，可以上溯至《花月痕》。另外一方面，它是不是對民國以來現代小說自命現代的作者，他們的感傷姿態、感傷敘事傳統，有著深遠影響呢？我在當時作了一個推論，像是郁達夫，作為一個畸零人 (superfluous man)，他的形象當然受到俄國和日本小說的影響，但是在某種意義上，也是一個傳統文人的自憐身世的表白。不再只是黃仲則這類詩人對他的影響，而是落魄文人魏子安式的、《花月痕》式的影響。最近我非常謝謝上海復旦大學袁進教授，他在仔細的閱讀過程裏，找出了一個材料，直接證明了郁達夫非常有意識地回應《花月痕》給他的影響。

再往前推，如《品花寶鑑》一類的問題，這是我們所知，如果硬要扭曲來講，近現代同志文學的鼻祖，把才子佳人小說套在晚清男伶和他的恩客的世界之中……等。所以整個從明代以來才子佳人的問題，還有在這個問題之下，像是高友工先

生，或是蕭馳先生，他們所想像才子佳人對應的一個抒情世界的宏觀想像，到了一八五〇年前後，開始整個潰散，這個潰散我以為是我們談論現代性一個非常重要的起點。《品花寶鑑》要等再過了將近一百年，才有臺灣白先勇的《孽子》以及香港李碧華的《霸王別姬》式的小說。從這個意義上來說，如果我們只觀照白先勇，只觀照李碧華，而對《品花寶鑑》以及更早晚明的關於這系列文學作品缺乏認知的話，那是我們自己的遺憾。但問題倒過來講，如果刻意把酷兒或同志附會在傳統這些男色小說上，又是一種一廂情願把現／當代問題硬套在傳統文學上的作法。用這個例子來說明晚清以來的慾望論述，對於整個二十世紀，尤其是現代文學的部分，有非常深遠的影響。

以此類推，像是所謂的公案俠義小說，我從《老殘遊記》往回推，像是《三俠五義》、《蕩寇志》，最後最重要的源頭是《水滸傳》，從這個方式來看待這一百五十年以來，我們對正義，還有實踐正義所召喚的行動——在現代來講是革命，也許在前些年來講是起義。從這個意義來講，所謂的正義如何實踐，它不再是一個簡單只由西方套到中國來的重新發現和發明，革命這個觀念可以是西方的一個輸入品，但是同時它所承載的一個敘事的或是論述的能量上，它必須有中國傳統的敘事學還有論述的一些影子和印記。

再下來，譴責黑幕小說。我們過去往往認為這是晚清小說的大宗，我們過去討論的方式，就是將其視作暴露當代社會黑暗面的一個作法。事實上，在我的閱讀裏面，我刻意要強調所謂的譴責黑幕小說，它所召喚出來的現代能量，不只是在諷刺而已，不只是在批判而已，它事實上讓我們重新思考所謂的現實和寫實主義，在現代文學興起一個非常耐人尋味的契機。我這樣的講法，也許在座各位不是非常明白，比方說以《二十年目睹之怪現狀》或是其他類似的小說為例，晚清小說的作者，刻意將人間各種怪現象，當作魑魅魍魎的鬼魅世界的反射或折射。在這個層次上，我們過去所信以為真的社會現狀或現實，它必須有一個鬼魅式的幽靈式的副產品，我們看到了真的我們覺得這像假的……等等，這牽涉到了價值的判斷，也牽涉到整個社會——套一句時髦的批評詞彙，所謂的 *symbolic capital*——象徵資本——的重新運作，在這個意義上，我就不再認為晚清小說的譴責這一支脈只和《儒林外史》發生關係，這是我們傳統的作法，我認為那還是比較偏重實相的觀察。我把它推到更早一點，像是明末清初的一系列喜劇式講鬼的小說，像是《三遂平妖傳》等，這個系統一直到一八二〇、三〇年代，《何典》這一類的作品，使用方言的作

法，把人完全的抽象化，像是一個怪物、一個鬼。這類的作法，我覺得可以呼應吳趸人他們把人間當作魑魅魍魎世相的安排，從這個觀點再往下看的話，我們才明白，像是到了三、四〇年代，張天翼寫《鬼土日記》、張恨水寫《八十一夢》的時候，它所承載的這些文學脈絡，其實是其來有自的，這是對於價值論述的一個新看法。

最後，我以科幻傳奇這個久已被大家忽略的文類，來重新說明。在二十世紀，我們一再強調對知識話語的認知，對所謂真理真相的話語的認知，其實在晚清的時代，有許許多多的科幻傳奇，可以作為我們參考的標準。像《新中國未來記》，它對時間這樣一個倒述法、一個「未來完成式」的時間重新操作，或是像吳趸人的《新石頭記》，賈寶玉再一次到了晚清這個時代，他如何參與晚清的各種維新、革命活動等，這些我都認為它有傳統的神魔小說跟科幻小說的面向。另一方面它也一再昭示我們，當我們的現代作家以及知識分子在想像真理和知識的時候，他們所承繼的內容也許是舶來品，但是承繼的話語形式，在很多的意義上，是必須要受到明清論述來啟發的。這是在《被壓抑的現代性》這本書裏，不斷希望藉由我個人和明清作品的對話，重新賦予晚清文學作為一個進入中國現代性討論的方法。這樣的作法，當然引起很多不同的意見，我也很希望得到大家的批評和回響。這是在這裏所做第一部分的解說。

第二部分

近代文學的時間切割點應放置於何時？又為何要放置在這個時間點？

之前近、現、當代文學的時間劃分，是出自於大陸學者在特定歷史環境下的作法。而時至今日，這些作法有重新考慮的必要。鴉片戰爭之後到一九一九年，正好是近代；五四之後到一九四九年正好是現代，一九四九年至今為當代。每一個時代的劃分都有一個歷史事件作為嚴絲合縫的對應點。而書寫任何的文學史都必須要分期分代，任何作法只要有言之成理的一套邏輯，都是可以接受的。但同時，近、現、當代的劃分應該不是鐵板一塊的，而是有其因應的。關於「近代」一詞，根據山東大學郭延禮教授的研究，最早可以推到茅盾在一九二一年時對於「近代文學」的說詞。在當時是意有所指，指的是十九世紀下半段的文學發展。但是關於這些時代的劃分，仍有許多分門別類的方式，如臺灣的晚清是從一八九五年，也就是甲午

戰爭算起；或是一八九八年，嚴復、夏曾佑等人之後算起，種種作法皆各自有其合理性。而在我個人這篇文章中，只提出幾個意見供大家參考，第一是對文學史分期的檢驗；第二是在這種作法下，我們對於晚清以來的文學所產生的向量，不論是面對晚清之前的正統明清，或是晚清之後正統的現代，其銜接點須拉長，方可看出此近、現、當代三個階段所產生的互動。

現在美國與歐洲有一個大型的中國文學史寫作計畫，原來的設計是寫到《紅樓夢》，將中國文學的句點定在《紅樓夢》，《紅樓夢》之後便沒有可談的了。但是經過孫康宜教授的努力，又重新接續《紅樓夢》之後的文學史寫作計畫。但是後來發現「近代」文學沒有人寫，因此我就自告奮勇。我重新劃分了近、現、當代的這段文學史；現代文學的起始點為一八四一年，即傳統近代，結束點是一九三七年，即傳統現代的高潮。一九三七年到現在，便是當代。每做一次文學史的重新劃分，自然隱含了我們自己看待文學的方法。

從這個廣義的看法而言，我們可以問近代文學 (Early modern) 最早可早至何時？早期的現代文學，個人認為應是龔自珍。龔自珍生於一七九二年，正是馬嘎爾尼使華要起程前往中國的同時，卒於一八四一年，正是鴉片戰爭帶給中國又一次史無前例的大衝擊時。因此龔自珍本人雖然很難劃分在現代文學史，但是其一生的各種姿態，卻在在投射了我們在以後這些年對於現代文學的一些思考，而這些思考可以用下列幾點來說明。

(一) 情與史的結合。情的方面，重新書寫了袁枚那個脈絡所代表的性情問題。他從晚明以來對於「情」這個問題，做了一個更貼近於時間的迫切感的詮釋。他將史的觀念帶入，憂患的問題一方面是情發揮的極至，這個情卻有著很強的時間面向，這個時間必須與他所面臨的當代，產生息息相關的位置。從這一點來說，他的影響一直要到五四以後。夏志清先生所說的感時憂國，「感」、「憂」二字可以呼應到龔氏對於情的再次書寫姿態。但是憂國的問題不再只是傳統的士大夫的問題，而是在一個預言所投射的一個新的、天啟式的視景。此外，史也非是簡單的史。龔氏家學淵源，承襲了《公羊》學說的歷史觀，如三世說等。其尊史的觀念，一直投射到康、梁等支脈。因此龔自珍所認為的「史」並非是傳統的史，而是具有一點託古改制的辯證問題。

情、史重新結合之後，龔自珍的寫作姿態一方面是劍氣，一方面是簫心，是「簫」、「劍」兩個物的重新思考。在此舉一個作品說明龔自珍如何將憂患視為是

浪漫欲望的對象物，其〈賦憂患〉曰：

故物人寰少，猶蒙憂患俱。春深恒作伴，宵夢亦先驅。

不逐年華改，難同逝水徂。多情誰似汝？未忍托禳巫。

把憂患當作是情愛的對象，日日夜夜皆不願意離開憂患。深情對憂患本身產生了一種說不清的憂鬱症狀式的深情。他不願意離開憂患，必須與憂患共始終。在傳統上，可以將此觀點上溯到「發憤抒情」的層面，但是龔自珍給了我們另一個面向，亦即「當下」時間上的迫切性，更值得我們注意。

（二）延續龔自珍的史觀問題，除了《公羊》派之外，由他的史觀所營造出大型的、崇高美學的意象。在現今歐美的漢學界中，討論的極多。閱讀龔氏的詩詞作品，皆可以理解到那種充滿神話的、繁華的、蒼涼的視景造境作法，其實是可以追溯其淵源的。

（三）在聲音上，尤其是對於「發聾起聵」聲音的召喚。這個聲音的詩學或美學，所謂的「九州生氣恃風雷，萬馬齊喑究可哀；我勸天公重抖擻，不拘一格降人材」，對於聲音的重新嚮往，不再只是聲音而已，還代表了聲音的詩學與論述學。這個問題要到魯迅的《吶喊》、章太炎的「雷霆之聲」所持續，一直到一九五八年時毛澤東對「人民公社」的召喚等皆是。對聲音這個新能量的嚮往，都在一八四〇年時產生重要的突變。

（四）己亥雜詩。用三一五首詩，所凝聚出的晚清知識分子屈原式的感慨，要在六十年後的黃遵憲時才相互回應，這點可以不用我再多說。

所以這一切的一切，都讓我以為在談論中國文學時，如談到感時憂國，或是涕淚交零，或是其他各式各樣的術語時，都令我們不得不提到龔自珍。但是龔自珍應作為一個中介點，並不是將現代文學的起點推至龔自珍便宣告完結。而是以龔自珍作為另外的座標點，以他為起點來設想他與明代、清代的其他思想家，以及其知識脈絡間所產生的各種複雜的對話現象。

之前是詩與詩論的問題，現在是小說與小說文化生產問題，在這邊所舉的例證是俞萬春的《蕩寇志》。這本小說在一八四〇年代完成，但是正式出版卻在一八五〇年中期，正好是太平天國爆發時，才成為注目的焦點。在道理上來說，這本應該是中國近現代的第一本政治小說。理由不只是其內容以《結水滸傳》的姿態來控訴亂臣賊子想要叛國竄位的野心，這是一個非常明確的保守政治態度；在出版方面，當時的清廷是將此書當作一個保皇派的作品而發行，但太平軍卻欲毀之而後快。即

使在文化生產面向，這本小說所引起的震撼，也成為我們在討論近現代政治小說時一個重要的源頭。

在寫作方面，不可諱言地俞萬春是一位保守開明派。他曾參與過鴉片戰爭，在廣州時他對於西洋的器械非常地熟悉，這是他開明及維新的一面。但是此本小說有一個道教與神魔的背景，整個的故事在此二者之間產生了知識話語的衝撞。一方面延續了晚明以來神魔小說，不論是宗教意味，或是幻想意味層面上仍然信奉道教所特有的乾坤或宇宙的世界觀；但另一方面卻毫不遲疑引進了現代的兵器或火器，尤其是西方的器械知識進入到中國之後的這些發明與擊響。這兩者之間產生的撞擊，在我們思考小說技術學 (technique of writing or writing about technique) 或是在小說裏面所描寫的各種各樣技術中，是非常重要的一个轉折點。但是最重要的一點，仍在於俞萬春在「忠」跟「義」這兩個承自《水滸傳》教誨的再辯證。

此書的另一個書名是《結水滸傳》，但是在我們閱讀《蕩寇志》的過程裏，都會發覺俞萬春的想像力最令我們折服的部分，不在於勤王或是效忠保皇的那群志士能人（俠義之士），而是他如何一個個地描寫梁山泊的一〇八個好漢（壞蛋、叛徒）出生入死，卻居然相濡以沫，最後真正發揮了忠義精神，這兩者之間發生了相當奇怪的弔詭。讀完《蕩寇志》之後，我們不禁要問，梁山泊中的一〇八個好漢，到底是誅之而後快的壞蛋呢？還是在一個最不可能的情況下，坐實了「忠」跟「義」最後一種存在主義式的表現？不管外在的價值評斷，這些人所凝聚的力量都教人嘆為觀止。所以在這個意義上，忠與義的問題其實是被俞萬春鬆動了。雖然在表面上是極力表現著對清廷的效忠，但事實上，在重寫一個以宋代為背景的明代小說的過程裏，他將傳統的忠義論述，重新做了一個最具有衝擊性的思考。

最後要談到的是桐城派的問題，這也是很容易引起大家辯論的話題。桐城派到民國之後，有個非常精彩的美名，即「桐城謬種，選學妖孽」。提到桐城派時，就會聯想到食古不化、晚清遺老遺少沾沾自喜的一種文體學以及意識形態學。但當我們進入到桐城派的形式美學層面時，我們會發覺桐城派的問題，無非是延續了中國傳統文論，以及文體學託古改制傳統的又一次翻新。花樣雖然很老，但是要重新翻新仍需要一些精彩想像力與見識。桐城派在十八世紀末到十九世紀初，在所謂漢宋之學與皇家所代表的意識形態之間，怎樣用一個新的詞章美學，在考證與義理學之間給予新的向度？此時，形式問題因此而切入。對形式的著重，在桐城派的文論與詩論中不時地被批評家提到，但是我們總覺得這些批評家不可能有新的見解，因此

並沒有給予相對的重視。但是只要將義理、考據、詞章三者並置，考慮到三者之間所謂的危險平衡的話，即可發覺桐城派對於詞章形式的重新賦予重視。在晚清末期、民國初期對於文之所以為文，而文之可以成為學的文學、美學的向度上，是有其貢獻的。所以在這裏並不是完全認同桐城派所代表的保守意識形態，但是要強調即使在這麼強調詞章形式的運作上，桐城派畢竟呼應了十九世紀波濤洶湧的晚清知識界與文化界中，各式各樣的論述。而所提出的平衡點，在很多年後，我們必須重新給予思考。

我在文章中並不只是單純的一個陳述而已，另還追溯桐城派的譜系，這個譜系同時也是一個發明，這是姚鼐倒過去重新塑造桐城派的一個傳統。除了傳統的道與文的辯證外，在道與文間的比重上，特別是文所代表的意義，會被後期的實踐者給予另一個創造性的扭曲或重新的定義。這裏要特別提到的是曾國藩之後的，如張裕釗、黎庶昌、薛福成、吳汝綸等曾氏弟子。他們的身分除了是傳統的士大夫外，也同時是保守的開明派。尤其是黎庶昌、薛福成等人都有豐富的西方經驗，從其出國的遊歷記述或風物描寫、考察心得等文章中，以及他們刻意用桐城派式的文字，要將他們對西方的見解納入保持傳統的格式裏，所產生的一種扞格不入的現象，以及因這種扞格不入而產生的意識形態上激盪的問題，皆不能等閒視之。一八七〇年之後的中國文論，尤其在散文部分，桐城派系統下的一些現象，皆被我們忽略了，有重新閱讀的必要。

在此我的進入點是林紓，他自命是桐城派的最後傳人之一。林紓並不是嫡系的桐城派文人，因此他必須要去請吳汝綸、嚴復等替他背書。林紓將西方的戲劇與小說轉嫁成為最典雅的古文，如他認為狄更斯與司馬遷是可以相提並論等等。在五四之後我們當然一笑置之，但是五四之後過了將近九十年，林紓的寫作策略是必須要重新思考的。他刻意用這樣的一個文體，不但將西方的東西中國化，同時也將中國的東西異國情調化。將之前所承繼下來的傳統用西方的語境重新加以詮釋。以現代研究者的立場來說，這不是現代性的一種又是什麼呢？因此在現代的廣闊思維面向上，必須去吸收與接納這些可能性。也就因為如此，在二十年代，五四時期的文人都已展現出他們驚人的洞察力。胡適與周作人都曾提到，桐城派所留下的遺產並不只有負面的東西，在形式上或在對文的堅持上，桐城派是有許多美學啟發的。種種線索都讓我們理解到，五四的文人實際上是座落在傳統與現代的交會點上，他們所強調的、號召的，所從事的、所信仰的及他們所真正表現出來的，並不見得有絕對

的邏輯性。以今天作為一個後五四或是後現代的研究者，在這個立場上如何將五四的問題複雜化，去理解他們那個時代在面臨傳統的複雜面相，而不只以他們那種非常激烈、反傳統的言詞為當然的話，對於我們今天看待現代或後現代文學，有很大的啟發意義。

所以對我而言，「現代」這個詞絕對是一個權宜性的文學批評用語。就好像十九世紀的文化人及文人自命他們是「寫實主義」時代一樣，似乎十九世紀前或十九世紀後都不寫實似的。作為現代研究者，自命自己的時代是「現代」，然後發明了一個「後現代」，但不知道在之後要如何去稱呼那些「後後現代」或是「更後現代」。所以這些詞彙本身有一個批評的面向，讓我們檢討自己本身的洞見與不見。

第三部分

這部分是用一些已寫成論文形式的話題，來說明我仍然是在現代或是後現代的話語裏。並且希望這些話語或論述能夠嫁接到我個人在明清，尤其是敘事方面有限的瞭解上，事實上我覺得收獲特別大。在此舉出五個例子作為大家參考的方向或討論的開端。

（一）性別論述——〈粉墨中國〉：

現在常常出現的性別論述，真是多如過江之鯽。「性」與「別」的問題，以及因性別論述所衍生出的表演性問題，這些理論都講得非常有道理。但是我們必須將這些論述置入文學的實踐中去檢驗，而不能放入近二十年的文學裏。我們的作家太多時候也因為受到文學論述的影響而寫出符合文論的創作。但是在這些作品之前，我們應如何自處？如果這些西方的文學論述有跨國性、全球性的合法化，那麼這些理論必須要拿來檢驗。但很多時候我們發現這些理論是不能一概而論的，有其局限性，也因此成為我們從事研究現代文學可以再做闡發的地方。

在〈粉墨中國〉這篇文章裏，我討論了巴金及秦瘦鷗兩個文類。一個是正統的五四文學，一個是鴛鴦蝴蝶派。這兩個文類在今天的看待上，是有其性別的差距的。想到五四文學我們便會想到一個有朝氣的新青年；想到鴛鴦蝴蝶派我們會想到一群遺老遺少或不男不女，用陰柔的聲音寫出了《啼笑姻緣》、《秋海棠》等。這是我們的文化迷思，有一代的讀者、批評者是這樣觀察。但是在五十年後我們的這

個時代，有性別論述的思考模式後，我們便必須要重新思考，在這篇文章所要討論的「國家」是怎麼代表出來的？是男性或是女性？這個性別的問題。「國家」是那一種文類代表出來的？是五四新文學新小說呢，或是鴛鴦蝴蝶派？這些文類是否有性別上的表演區分等等。從這個地方再回溯到清代，尤其是對晚明性別越界的問題做了一個綜論，如李漁等人的小說都是值得我們參考的。這是我對性別論述的回應。

（二）魂兮歸來——小說歷史與歷史迷魅：

讀過這篇文章的人都會知道我是從馮夢龍的《三言》開始談起，即〈楊思溫燕山逢故人〉，其原型是來自於《太平廣記》，是有個源頭的。我用這樣一個方式來探問，在現代文學寫作裏，一天到晚在講「創痕」，幾乎每個從事現代文學的人都在談論這個「創傷」(trauma)。在談論創傷時，我們如何去銘刻這個「創傷」？我們現在的話是寫實主義，即從鄭振鐸這一脈血與淚的文學傳統。但是在血淚文學之外還有個幻魅的成分，即歷史迷魅，即用鬼的方式來見證創傷問題。這在明清小說中真的是太多了，可以說是數見不鮮。不必在九十年代時由布西亞 (Jean Baudrillard) 來告訴我們所有的事情是虛構的、海市蜃樓的，這在現當代中是一個系統；另外德希達 (Jacques Derrida) 也告訴我們沒有本體論 (ontology)，而只有魂在論，在馬克思之後我們只能招魂等等，看完之後都信誓旦旦地相信我們只有魂沒有體等等。但是要如何去面對在明清文學傳統下的眾多文學作品？如《聊齋誌異》是無法置入魂在論的討論中的，也因此證明尚有討論的空間。這篇文章便由這個意識來談論創傷的問題，也同時說明歷史本身作為一個迷魅的對象物，並不見得被無限上綱成為一個比文學或虛構更高明的文學論述。小說在歷史有限的地方，反而以它虛構、幻魅的方式為我們記下了許多言之不能盡的創傷。

（三）現代性與暴力的論述：

在新馬傳統下的同事們，特別感嘆現代性只帶來壞處沒有好處，尤其是暴力的問題。除了資本主義下的暴力外，還有歷史的暴力。暴力的問題是必須和現代性相提並論的辯證上的論述。在我們只談論資本主義、談國家主義、談跨國投資等，仍有其局限性。而這篇文章所談的是三本小說，即晚明李清清的《檣杵閑評》、晚清錢錫寶的《檣杵粹編》，以及姜貴的《旋風》，又名《新檣杵傳》，作為討論的起

點。在這裏是想要將暴力賦予一個歷史面向，「橐杵」此詞有個遠古的源頭，在《山海經》、《左傳》或更早的文學典章中所記述的一個怪物，長相是「人面豬身虎爪牙，毛長二尺」等。橐杵有奇怪的洞察力，能夠預知未來危險，成為「趨吉避凶」的一種怪獸。而南方的楚國，將之視為鎮墓獸，具有強大的神話力量。而在文明演進中，又可以是不肖子或是敗家子的代名詞，如顛頊有惡子，名為橐杵。在幾百年之後，又成為史書的代名詞，如《孟子》中所說的「晉之乘，楚之橐杵」。從怪物的想像又到歷史寫作的代名詞，而在晚明時又變成小說文類的總稱，這引起了我的興趣。此時會突然理解到班雅明所說的：「所有的文明都是一頁又一頁野蠻文獻的誕生。」除了秉承班雅明之餘，亦可以回到我們的傳統做一個比較式的看法。從這個意義上來看姜貴在寫作《旋風》時為何用「新橐杵傳」這四字。這本書固然是批評共產黨革命的怪現象，但這本書本身不能見之於國民黨，而不斷地不能出版。姜貴的感慨不僅只是一黨一派的批判，而是在一個現在的黨國機制運作下，如果一個文人的寫作是「記惡以為戒」時，這種有史識、用史筆的作法會帶給自己什麼樣的後果？所寫出的東西會成為什麼樣的惡性循環？是否歷史只能在寫作惡人、惡事的前提之下才能成就自己存在的合法性？所以歷史在這個意義上成為一個「惡」的代名詞，這是在這篇文章中所探問的問題。

（四）殖民、遺民與移民論述：

過去十年裏，不斷地談論著殖民、遺民和移民論述。後殖民論述在此時此地的臺灣裏是有其分量的，但我在此篇文章中，從沈光文(1613-1688)開始談起。沈光文於一六五一年到臺灣，但是鄭成功則於一六六一年到臺灣，因此從一六六一年開始討論臺灣文學。從這個時候看殖民、遺民與移民論述三者之間如何互相激盪，成就了臺灣目前異常複雜的主體性問題。

用「後遺民」這個詞實際上是對「後殖民」、「後現代」的對應性詞彙，實際上並沒有「後遺民」。以「後現代」這個理論詞彙上來說，我認為「遺民」是不存在的。已沒有傳統的忠君愛國之思的話，又如何接續「遺民」的心態？其實個人是在一個創意批判的立場上，延續相關的論述。個人以為這是一個我們都應該思考的問題，個人並不認為在經過五四國族主義洗禮之後還需討論「遺民」問題。但是我們必須要警覺是否有任何的政權正在為我們創造一個過去的遺民論述；本來是沒有的，如果國族是一種發明的話，遺民也是可以發明的。所以在這個意義上，我認

為「後遺民」的這個論述其實是我們在臺灣此時此地，因應臺灣的歷史情境，對西方的這些文論一個創造性的反應。而不是亦步亦趨地依賴後殖民論述，不斷地重複像印度人等給我們的一些想像。

（五）〈遊園驚夢〉與〈古典愛情〉：

在我們討論了近一世紀的啟蒙與革命之後，我覺得在我們對現代性的探討中，缺乏一個抒情主體的面向。這個抒情面向不必括約成為簡單的、浪漫主義情調的抒情。「抒情」在過去的幾十年中，並不是一個很熱門的題目。談論到抒情，似乎又是一個陰性的詞。但是我們的抒情不必放在西方語境中，從法國大革命之後的浪漫主義傳統之下來談。我們可以談的是「詩發憤以抒情」，這是屈原的傳統；也可以談「詩可以興觀群怨」的抒情；也可以談六朝以來玄學傳統下的「緣情惡色」的美學問題。有太多太多的面向。

這個抒情論述到了明清，尤其在湯顯祖的時代到達一個高潮。所謂的「志也者，情也」，志與情之間互換的位置，個人認為是一個相當精彩的論述。但以現今來說，顯然晚明的「情」不能移植成為現當代的「情」。如果仍只靠著佛洛伊德(Sigmund Freud)、拉崗(Jacques Lacan)來談慾望、主體等，個人覺得是拾人牙慧，因為並沒有任何的主體性可談。其實在我們研究與討論中國文學的領域中，還未找到真正的主體，都是一些批評上的用語而已。個人以為抒情的面向不僅可承襲高友工先生或是陳世驥先生在過去五、六十年的理解，也可以用一種批評的眼光來探問高、陳先生在去國離鄉之後，他們再重新塑造的抒情論述，是否有一個策略性在後面？抒情不見得只是被他們認為是一個完全自然論述的學術傳統，而是可以還原到一個歷史情境中，去重新探討它可能的方向。

在這個意義上我探討了白先勇的〈遊園驚夢〉及余華的〈古典愛情〉，他們各自重寫了六朝以來的還魂神話。尤其是白先勇的〈遊園驚夢〉，更是明白地將湯顯祖的劇作作為文章中的高潮。但我認為白先勇或是余華所代表的抒情美學向度，可能還有一個反證的邏輯，即他們所能談的只能是情的失落或情的斷落。白先勇的〈遊園驚夢〉中，如果湯顯祖的世界中杜麗娘能起死回生的話，白先勇的世界中他的錢夫人就不可能是杜麗娘的身分；而在四九年之後的臺灣，在斷裂的歷史情境下，也沒有起死回生的可能。情傷的問題是二十世紀對於十六、七世紀的情教說傳統一個相當大的反折。在這個意義上，我的想法是有鑒於白先勇這樣類型的作者，

九歲時在上海的美琪戲院第一次看到梅蘭芳演〈遊園驚夢〉，在一九六六年寫出了〈遊園驚夢〉，而在二〇〇六年帶著戲班子到處去演〈遊園驚夢〉。這裏面的問題也就不是那麼簡單了，這時候也許一些現當代的戲劇理論，如表演論或是後設論，可以給予我們一些新的面向，以此作為我們討論的起點。

湯顯祖「因情成夢，因夢成戲」，而二十一世紀我們是否可以以白先勇為例，說是「因戲成夢，因夢成情」？在這個意義上，情的轉化問題就不必依附在一個完全地、純然地本體論的不知所來的源頭。情在這裏有一個「自作多情」的結果，而這個「作」當然有「造作」的意思，但也有「創作」的意思。但對我個人而言，白先勇帶著戲班子到處去演出的例子是「因戲成夢，因夢成情」，正是說明了「情」在我們這個世代仍然有其存在的位置，仍然有辯論的可能性。但是這個辯論的可能性不能只依靠佛洛伊德或是拉崗的理論便可以解決的，必須將明清的傳統納入我們的參考之中。