



台港及海外中文报刊资料专号

中国

文学

研究

第 1 辑

11-1-57

书目文献出版社

## 出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善管理,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

### 中国文学研究 (1)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息中心编辑

季啸风 李文博主编

李 臻 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7 印张 179 千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—4,000册

ISBN 7-5013-0185-9/I·7

(书号 10201·119) 定价 1.90元

[内部发行]

# 目 次

## 文学座谈会

海外作家的本土性

陈若曦 一

## 诗歌评论

记号学中的“解”倾向——兼“解”

“构”中西山水诗

元和新乐府运动及其政治意义

三面“夏娃”——汉魏六朝诗中女性

美的塑像

独木撑大厦

古添洪 三一

吕正惠 四二

张淑香 五〇

王国良 六二

## 小说评论

文体的语言的基础——论王文兴的

《背海的人》的

郑恒雄 六四

## 古典小说评论

由重出诗探讨西游记与封神演义的关系

新编石头记脂砚斋评语辑校增订本

(下篇)

海外读红楼

康士林著 吕健忠译 七六

陈庆浩 八六

康德刚 二三

## 补 白

《新补》中宝玉的结局

许第高 八五

# ●文學座談會●

## 海外作家的

## 本土性

時間：一九八五年十一月十六日下午一時半

地點：紐約市立大學

主講：陳若曦、張錯、楊牧、張系國、洪銘水、叢甦、李渝、唐德剛

主持：邱立本

紐約市大文學院長薛曼博士致歡迎詞（略）

唐：現在我們可以講中國話了（衆笑），請《中報》主筆邱立本爲我們介紹這個座談會。

邱：各位朋友，今天大家在紐約入冬以來第一場風雪中趕來參加，實在難得，我代表《中報》編輯部歡迎大家，也謝謝紐約市立大學亞洲系和唐德剛教授協助。今天我們的題目《海外作家的本土性》需要說明一下。「海外」與「本土性」有許多不同的解釋，在中國文學史上，目前海外作家人數之多及作品的豐富，可說是空前的。這對整個現代中國文學的發展有什麼影響，對海峽兩岸將來的文學有什麼衝擊，都值得深入探討。今天我們請到了八位有名的作家，相信大家對他們都耳熟能詳了。我今天擔任 Moderator，現在宣佈一下會場的小規則：八位作家每位發言十五分鐘，然後大家交流及由各位提問題。時間當然有彈性，但是希望不要結束得太晚，因爲今天下雪，

太晚回家可能交通不便。現在請唐德剛教授發言。

唐：應該請最遠道來的朋友先講；請陳若曦先講。

陳若曦：也好，我的發言相當短。



陳若曦

### 故土與新土

作家和藝術家一樣，應該是沒有地域和國籍限制的。文藝作品最具有國際主義內涵，因爲圍繞着以人爲對象的題材，諸如生老病死、喜憎哀樂，普天之下都是大同小異。文學通過語言，表達的不外乎這種共性。

然而，不同的作者又有他們各自的特點。其中最突出的是作者生長或生活之社會環境在他作品中之反映。這就構成地方意識或地域色彩，即所謂本土性。

我以為，所有作品都脫不了這兩種屬性。即使是超越時空的科幻小說，也不例外，只不過共性和本土性的比例有所消長而已。

這個世紀由於兩次世界大戰，加上政治制度之變化等等因素，造成了大批流亡海外的作家，馬奎斯和索仁尼津即是。海外作家不是中國的特產，但中國却是最大出口地。政權長期分裂的不幸現實，導致大量之中國作家離開本土而移居海外。數量之多，居世界之冠。其中多數定居美國。今天在此座談海外作家的本土性，主觀客觀方面都有條件。

海外作家，極少數是被迫流放。多數是自願流放，即爲了追求自由和富

裕的生活，離開了故土，另外選擇了新土。這是中國海外作家的特點。

不管是自願或被迫流放，作家對故土都有一份濃厚的懷戀，甚至一份歉疚感。許多作家承認，僅僅爲了排遣鄉愁，不得不提筆寫作。更往深處挖掘，爲懷鄉而寫作的動機中，可能含有一種補償心理。

有些作家年輕時就定居美國，但也和中老年作家一樣，懷著客居的心情。從來不求打進英語讀者市場，不求在美國文壇爭一席之地。這自然有許多原因，譬如語言限制，但普遍的是，「爲中國人寫，給中國人讀」的心理作祟。不少作家把這當做神聖的職責，視爲回饋故土的表现。

這種特殊的中國情結，相信是作家本土性的最大根源。

當然，寫自己耳熟能詳的情景是最自然不過的事。正因爲題材的關係，本土性又賦有新一層的意義。海外作家選擇的新土，長期居住下來，也成爲日久生情，日漸熟悉的環境。以現實環境作爲寫作素材，也是順理成章之事。這一來，本土性便具備了故土和新土的雙重意義，兩者往往攙雜交融，進而合爲一體。以今日在座作家的作品爲例，多數寫在美華人的生活，或站在華裔立場評論美國；有時美國經驗爲主，中國大陸或台灣的爲副，有時則比重顛倒過來。

作爲海外作家，有優點也有缺點。生活在海外，視野較廣，閱歷較豐，但也面臨難以克服的局限性。作品發表園地和讀者是難以突破的瓶頸。絕大多數的作品發表場所都在故土，但作家遠離斯土，生活不免脫節。再怎麼努力閱讀或經常返鄉，終究鞭長莫及，疏離感恐怕是「在劫難逃」。

海峽兩岸的讀者，對海外作品的胃口也有限。少數華僑的生活和異鄉情調，新奇有之，但缺乏切膚之痛，較難引起十億人口的共鳴。在六七十年代的台灣，崇洋之風盛行，也把海外的作品稱爲「留學生文學」或「遊子文學」，盛行過一時，但未正式納入主流。今日的大陸，更是涇渭分明，標爲「港台文學」，最近又有「海外文學」之稱。凡此種種，難免使海外作家產生兩不着落的邊際感。這正是作家最大的困惱。

當然不能一概而論。不少樂觀的作家把突破困境看做一項挑戰，而且越戰越勇。既然文學題材普天之下雷同——要言之，愛情和死亡——只要寫得好，一樣感人。何況文學領域海闊天空，古今中外任君遨遊。可以寫科幻小說，張系國是出色的榜樣。又譬如有個台灣人陳舜臣，專寫古代中國，在日

本大受歡迎。

我個人是個現實的本土主義者。身居海外，我不願忘懷故土，但是主張多寫新土；我願意紀錄並反映同胞紮根新土的奮鬥，把對故土的緬懷化爲對新土的耕耘。至於是否歸屬旁支或主流，並不在意。



張系國

### 國破山河在

廿世紀之對中國，猶如詩人筆下殘酷的四月暮春季節，充滿了蒼白的凄美以及無數無奈的分離，由於種種歷史性的必然律和人類始終堅持的悲劇性尊嚴——對自己命運的自由抉擇，遂在文學藝術上產生了無數分裂隔離的主題。

這種主題最早出現在以西方思潮爲主的象徵與現代主義，尤其在五十年代的台灣文壇，由於一度與大陸文壇的母體文學此離隔絕，而產生及呈現出一種真空狀態，隨着西方思潮的填入及個人主義的高漲，做成了兩種隔離現象，一是對當前機械工業社會無法融洽的隔離，一是對揚棄了中國性母體文學而大量甚至全盤接受西化下無所適從的隔離。

而所有的隔離，都是來自對本土意識上和潛意識上追求完美的渴切與認同。

因爲三十年前的台灣，無論在文化、政治以及種種意識型態，都和三十年後的台灣不一樣，就以現代文學的發展而言，在那種青黃不接以及光復大

陸的狀態與觀念，都不斷在妨碍與阻擋着對台灣本土的認識與認同；更兼台灣本土作家，在日據時代已經分裂在對大陸或對台灣本土認同的論爭裏，到了太平洋戰爭爆發後，更陷於在日語寫作的囹圄中，雖然仍有少數如吳濁流等作家暗地堅持用中文寫作，但無論作品如何出色，始終未能在中國現代文學移植在台灣本土的過程裏引起領導作用。相反地，大陸作家挾雷霆萬鈞的姿態而來，內裏更有一部份挾西方虛無主義的天子，以令鄉土現實的諸侯。這種文化本位的隔離一直到一九七七年鄉土文學論爭，才尖銳的顯示出兩個對立面。

但是早在六十年代開始，另一種隔離的暗湧，已慢慢隨着台灣海峽流向太平洋，我們在前面說過，由於大陸文藝思想傳統的斷截真空，做成西方思潮的湧入，而西方作品，又以美國思潮為最，我在文首提到詩人筆下的四月是最殘酷的季節，相信受過台灣現代文學洗禮的人，都會知道這就是艾略特的名句，我在此並無斥責艾略特及其詩藝之意，我只是想指出當日英美現代文學在台紮根之深，影響之廣，就連今天楊牧以過來人身份向一個年輕詩人作一系列的書訊意見時，猶諄諄以艾略特的「傳統與個人天才」為規範；而英國早與大陸建交，與台灣絕緣，但美國自五〇年代與台灣簽訂台峽防衛條約以來，與台灣關係可謂千頭萬緒，不絕如縷，而所謂留學生文學，亦是茲產生，而所謂海外作家，亦與留學生息息相關，只是一直定義模糊，而身份則好像定居海外（尤以北美）的文學藝術創作者而言。

我在此無意爭辯與追認海外作家的身份，我只想以當今海外作家的現象作一種試探性的探討，我認為這種現象是「第二度隔離」。

第一度隔離產生於母體文學切斷與西方思潮湧入。第二度隔離却產生於現代作家的自我流徙與回歸。

請留意我用「流徙」而未用上「放逐」二字，因為我堅信沒有海內，就沒有海外，沒有中國，就沒有中國作家，海外文學，應該是本土文學的一種伸延，而事實上，綜觀今日活躍於海外文壇的作家，同時活躍於國內，甚至過無不及，雖然，在西方，「放逐」的涵義甚為廣泛，從古代英國詩歌的〈浪遊者〉（Wanderer）開始無依無靠的揚帆遠駛，離開了他的舊主——

那浪遊者，已疲憊於他底放逐了。

自當年舊主歿後，

流離顛沛，

我悲痛地揚帆遠駛，

在寒冬的海洋，

到處追尋那能讓我親近的明主。

據但尼爾·瑪達（Daniel Marder）在《美國放逐文學》（Expiles at Home）一書內稱，假如浪遊者找到他的海外明主，他的身份只算得上是「難民」，而未算得上是顛沛流離的放逐，我相信同樣地，大部份的中國作家都有他們華夏國家的歸屬，更不用說甚麼海外明主了。

但是瑪堪·考萊（Malcolm Cowley）在《放逐的回歸》（Exile's Return）一書裏却在放逐廣泛的涵義裏，指出一些與中國海外作家頗為相同的現象，在論及龐德、艾略特、海明威、費滋哲羅、史泰恩女士等人的「迷失的一代」時，考萊指出這些人當年流徙歐陸，雖云是無法忍受美國本土的枯燥文化與清教徒主義，但是最主要的原因仍然是「追尋」他們心中傳統文化的閒暇、自由，與智識（leisure, freedom, & knowledge），所以放逐本身，尤其是自我放逐，有它肯定的意義，並不全部是「離騷」般的絕望的。

但是以作品被肯定而言，現今海外作家與當年「迷失的一代」却不盡相同，當年很多美國作家在本土都不受重視，成名於歐陸後，才特別顯出美國本土的短視，佛洛斯特最初兩本詩集還是在倫敦出版的，雖然美國文化素有「北徑」（north path）「南徑」（south path）流入世界之說，而愛格·坡之被法國重視，也與他和波特萊爾的交往有關，但「迷失的一代」在「美國海外」受到重視，主要還是與英語語系有關，據羅拔·史波勒（Robert Spiller）編著《美國文學史》（Literary History of the United States）內載，到了廿世紀初期（大概於一九〇〇年左右），一個英國中產階級家庭內的書架上，愛默生與卡萊並列，朗費羅在丁尼生之旁，羅威爾則和瑪菲·亞諾放在一起，雖然後來很多英國年輕讀者對這些美國作家都否定了，但以接受性而言，實在不能不讓在美國的中國海外作家嫉妒，試想想，當年安德魯·藍（Andrew Lang）主編的《哈潑》（Harpers）發行英國版，就銷售十萬份；甚歷時候，我們會看到白先勇的《台北人》與費滋哲羅的《大亨小傳》在美國人的書架並列？甚麼時候我們在美國的華文報紙銷售到十萬份以上？當年佛克納的小說在法國登岸，看到法國作家對他的推崇——紀德稱他為「在崛起的星

羣中最重要的明星」，沙特在一九四五年說，「在法國年輕作家的心裏，佛克納是他們的神！」——我們不禁私下附量，甚麼時候，海外，或甚至海內的中國作家，才會受到如此的尊重與推崇？

雖然在種族、宗教、文化和歷史上都不一樣，廿世紀中國人的流徙却和當時猶太人之受巴比倫放逐後，自動流徙於世界各地頗同，猶太人稱這種早期流離中建立第一聖廟、第二聖廟，以及終於成立以色列的時期為「流離」(diaspora) 或「自動流離」(voluntary dispersion)，而即使成立了以色列以後，猶太人仍然把他們流散與定居在世界各地的現象稱為「流離」(diaspora)，中國自從民國成立以來，飽經憂患，又兼抗戰，內戰，以及分裂，流離(或自動流離)以及定居在海外的中國人越來越多，尤其以東南亞及美洲為主，他們雖然仍以中華文化為中心體，但慢慢溶合本地文化却已從第二或第三代開始，和當年猶太人在希臘羅馬期的流離頗同，當時猶太人已用希臘文寫作，但却不屬於希臘文學，因為他們是寫給猶太人自己看的，而且主題與中心思想大都圍繞在猶太歷史及猶太人在外的種種困境，在我看來，這類的文學活動和當今中國海外作家的活動十分相同，他們雖不致於用到英文寫作來滿足那些第二代或第三代的華夏讀者，但是他們仍然在創造中國文學，並且用中國文字，並且在國內或國外的中文報刊發表，絕對不是英國文學或是美國文學。他們在海外異鄉雖云無家，却是四海為家；雖云無國，却是國破山河在。

常常他們那種傳統本土性的「雖信美而非吾土兮」的感情都充份顯露出在主題或行句之間，但凱撒歸凱撒，他們在外的環境與身份仍然有別於國內的作家，早在七十年代，高信疆就在中國時報的《人間》副刊主編《海外專欄》確定了海外作家的位置，後來由農鐘出版的《海外專欄選集》——《海內知己》，《天涯比鄰》，《浮雲遊子》，《風雨故人》的序中，高信疆的觀念和我上面的看法是大致一樣的，他說——

「近幾十年來，中國的內憂外患，迭出不窮。我們的文化遭到空前的挑戰，我們的社會歷經鉅大的變遷。羈旅在海外的中國智識份子，目睹國家多難，他們的心情無疑是十分沉痛與複雜的。無論居留機械文明鼎盛的美洲，古老文化搖床的歐洲，或是種族同宗的東亞，他們的個人遭遇或異，然而故國之思則一。江山信美，而非吾土之感慨，在他們的胸中不斷的激盪縈迴

，往往不能自己，而欲一吐為快。」

高信疆把「海外」分得很仔細，不但有美洲地區，澳紐地區，中東地區，非洲地區，印度地區，東南亞地區，韓日地區，及港澳地區等，好像有中國人的地方就有海外作家。

到了八十年代，由香港三聯書局策劃出版的《海外文叢》內指出——

二十世紀中期以後，才開始有大量的知識份子前往定居，於是，出現了一批華人作家，由於時代的變遷，這些華人作家已經從較單純的「留學生文學」脫穎而出，他們將視野擴展到更廣闊的地域，更深厚的社會層面，他們與海峽兩岸的文化傳統有千絲萬縷的關係……「三聯已經把西方的重點縮緊在美洲地區，並且點明了這些海外作家與海峽兩岸的「橋樑作用」，觀乎《海外文叢》的作家，全部來自台灣，而台灣乃來自大陸，所以海外作家和他們的本土關係不但千絲萬縷，而更是藕斷絲連。即使是余光中的近作《別香港》，也是把離別比作一把快刀——

青鋒一閃而過

就將我刮了吧，刮

刮成兩段呼痛的斷藕

一段，叫從此

一段，叫從前……

由於上面提到的種種跡象，現代作家的第二度隔離雖然開始於物質個人方面的自我流徙，却同時也開始了心靈對本土的渴切與回歸，他們不但可以代表藝術良心的抉擇，同時更能負擔起一個知識份子應有的道義與勇氣，而是他們同時也有邊緣人的危機，在「非本土」的領域去關懷與鞭策本土，而陷於外來和尚的罪名，所以金恆煒主編的《人間》副刊就曾不止一次的被抱怨海外作家的稿件太多；張寶琴在《聯合文學》的「週年感言」也略帶歉意地「給讀者的感覺或許是海外作家的作品比重嫌多」。

但是由於近年海外華文報刊的發達與僑民的增加，我們必須重新檢討海外與本土的定義與關係，我們發覺海外報刊除了一到兩版介紹美洲本地新聞外，其他對國內的新聞與種種其他活動實在翔盡，換句話來說，海外讀者很多的關切仍然在國內，同樣地，出現在文藝副刊的很多作家的作品或書籍，都在國內發表出版，有時甚至比國外還多，唯一不同，可能是他們人在江湖



而已，由此可見，將來中國現代文學史的一章可能要分幾個地區來寫，但有一樣人家應該毫無異議的是——全都是「中國文學」。



楊牧

## 精神上的海外

這個題目有點含糊，不是很容易理解的。

首先是「海外」的問題。如果照一般觀念來說，海外自然是相對於海內的地理名詞，似乎世界上在臺灣和中國以外的所有地區，無論歐美亞非大洋洲，都可以說是海外了。但首先我就不知道香港算不算海外。若照「海外歸僑歡度國慶」的意思來檢查，海外一定包括了香港和澳門。其次我還曾經看到大陸的出版品，將台灣、香港和歐美等地區籠統地稱為海外，雖然我還沒有看到有人將大陸劃為海外，事實上，五花八門，不一而定，是夠麻煩的了。

我想地理上的考慮既然如此，不妨換個角度，從精神上來討論這個問題。「海外」是遙遠的意思，離開了現實華人社會，存在於某一個比較隱晦的地方。如果這個定義勉強可以接受的話，自精神現象來看，則以下五類作品的作者，即使他們住在台北市，也都可以算是很「海外」的。第一類作者躲在知識和意識形態的象牙塔裏，趾高氣昂，自以為是，重複地演說着他似是而非的理論，但他的目的並不真正是為了和我們溝通，只是為了炫耀權威博學罷了。第二類作者住在庭院深深裏，不食人間煙火，蒼白地、多情地交

換着淚痕和笑靨，製造無限的美麗和哀愁。第三類作者放眼星空下的木棉樹，覺得它具有某種氣度，充滿了啓示，遂油然而生同讎敵愾之心，乃濫情地歌頌着週圍的空氣，並且憤怒地抱怨或批評了生活在沒有木棉樹的都市裏的華人，帶着因為無的放矢而產生的尷尬神色，也有些矯情，和微微的自卑現象。

第四種作家奢言天涯明月刀，他們不知道爲了甚麼目的，仗劍遠有江湖之行，創造一個又一個幻想縹緲的世界，一時宮幃錦繡骨肉喋血，一時遠走荒郊生死不明，不但勇於廝殺纏鬥，而且膽敢兒女私情，其虛無層度毋乃是所有作家之極致。第五種作家醉心勾畫描繪的是精神的「異鄉人」，荒謬失落，茫然存在，看起來像個外國人，又有點像我們隔壁的老李，其實恐怕是各種零件的拼湊黏合，而反覆突出的主題無他，「疏離」而已。

地理上遠離現實華人社會固然是海外，精神上遠離了理性人生的，更是一種海外現象。從這一點來思考，恐怕是比較容易理解的。至少就我個人來說，不論在台北或西雅圖，我不願意製作上述五類東西，則我自覺精神上接近理性人生的，接近現實華人社會的，或者至少可以說是不斷試着去接近的，何況我通常總是覺得我從來不會遠過。是的，「何遠之有」？何「海外」之有？

特殊的社會情況和事件對創作文學的人產生衝擊。住在台灣或大陸的作家極有可能輕率地斷定，這些特殊情況和事件既然產生在廣大的東亞，則對他們的衝擊一定大過對我們住在太平洋彼岸的人的衝擊。所以他們的感受絕對大過我們，因此他們也當然比我們更具有注解和批判那些情況事件的能力和權威性。我認爲不然。文學不是資訊的改裝，更不是搶發新聞的風潮。完整的資訊不能保證你的小說優異，快速的抒情也並不表示你的詩必然是最能感動和啓發讀者的詩。過濾、沉澱、醞釀、發酵，其實正是文學創作的必要條件和技巧，何況距離往往可以促進客觀的靈視，以之和秉賦的主觀才具相平衡，正是文學產生的好條件。文學不悖離現實世界，可是文學不僅只爲了「反映現實」而已。反映現實是文學的任務之一，但文學還要批判現實，淨化心理，提升我們的精神層次，指出明天的道路。

人在海內或海外，就我個人的創作信念和現實關注而言，應該是沒有分別的。我所不斷鞭策於我自己的，是如何正確地掌握日常生活的特殊和一般

文學與義問之平衡，追求文學的現實功能和超越價值。我想以此信念和關注，以及方法，從事現代文學的創作，則本土性自當無可置疑，或者說它實在是一個不成其為問題的問題。



張軍園

### 愛島的人

勞倫斯有篇小說《愛島的人》，我極喜歡。今天討論「海外作家的本土性」，意思應該指「海外華人作家的本土性」。因此海外波蘭作家、俄國作家、猶太作家……的本土性問題，就不在討論之列。其實上述國家作家的本土性，多半不成問題，因為他們祇有一塊「本土」。即使猶太作家，不管他們喜歡不喜歡以色列，也祇有那塊「本土」。海外華人作家的本土性，所以成爲問題，恐怕因爲「本土」的定義不夠明確：有愛島的人，也有愛山的人；有愛島及山的人，也有愛山及島的人；可能還有既不愛島也不愛山的人。我是愛島的人。這樣說仍舊含混，因爲除了英倫三島之外，華人地區也至少有三島：香港、台灣、新加坡。究竟愛那個島？勞倫斯的小說《愛島的人》（THE MAN WHO LOVES ISLANDS）那個島用的多數，我看我也得加個多數。中文的好處就在這裏，能含混處且含混。否則如果說「愛三島的人」，人家說不定以爲我愛三島由紀夫。說「愛羣島的人」也不通——我既不愛古拉格羣島，也不愛馬紹爾羣島。不如說：「愛島的人」。好在這三島都有可愛之處，共通的地方也不少。

作家所面臨的問題有三：爲什麼寫？爲誰寫？寫什麼？今天談海外華人作家的本土性，不能不談這三個問題。即使不談本土性，作家也逃不開這三個問題。最近在台灣出版的聯合文學第十三期裏，恰巧有篇譯文，《你爲什麼要寫作》，介紹世界各國作家寫作的動機與藝術觀，十分有趣。最直截了當的是莎岡的答覆：「只因爲我喜歡」。桃麗絲·萊辛的答覆也類似莎岡：「我寫作因爲我是個寫作的動物」。米謝·杜尼耶說：「爲了作品被傳閱」。安部公房說：「創作是一個生活的形式……寫作喚醒了一部份的鄉愁」。大江健三郎說：「爲了不死，爲了生活」。陳映真說：「爲了人類的自由，爲了反對不平等、不正義以及貧窮和無知」。白先勇說：「我寫作是因爲我想把人類心靈中的無言痛楚變成文學」。巴金說：「爲了使生活帶來希望、勇氣和力量。」（編者注：此處刪去四四字）

「你爲什麼要寫作」這個問題，當然沒有標準答案。每個作家的答覆都透露出他們的人生觀和藝術感。海外的華人作家，面對自己的書桌，提起筆寫下一個個的方塊字時，這個問題無疑更形迫切吧。我爲什麼寫作？小女兒走進書房，看我又在抽菸爬格子，丟下一句話就跑去：「又在寫？爹地真怪喲！」在她看來，我的工作全然不可思議，跟她的世界毫不相干。又一天，我和她到公園散步。面對遍地金黃的落葉，小女兒突然問我：「爹地，這裏多好，你爲什麼要回台灣？」

我爲什麼要寫作？我的答覆，是我想活在另一個已不屬於我的世界裏。雖然不屬於我，那個世界却和我有千絲萬縷的關係，往往比眼前的世界還要真實。我想起馮內格的科幻小說《達坦星之女妖》，主角的老教授，因爲某種原因變成宇宙間的電磁波，大部份的時間他都活在達坦星上面，但電磁波的另一端仍然觸及到地球，隔了一段時候他就會在地球上出現形。這老教授無所不在，却又無處存身。他是披頭四歌手所歌詠的「無處人」（NOWHERE MAN），永遠住在「無處之鄉」（NOWHERE LAND）。海外華人作家誰要繼續用中文寫作，便必須面對這種無形的焦慮和緊張心態。理論上他擁有十億人的讀者，實際上他的讀者和他自己一樣，是一種抽象的存在。他爲這抽象的存在而寫作。儘管他貪婪用心閱讀中文報章雜誌，他永遠慢了半拍。他弄不清楚，那一個世界對他而言更真實。但從另一個

角度看，他却有幸同時活在兩個世界裏，儘管兩個世界都不屬於他。不能擁有任何一個世界，是他可咀咒的命運，也是他的幸福。他儘管離開故鄉已有十年、廿年、卅年……却從未離開故鄉一步。我才收到一本台灣出版的新雜誌《文學家》，裏面列了讀者選出的十大作家（這是台灣近年流行的新生事物，每本刊物都要選十大——十大作家、十大雅皮、十大校園美女、十大……），鄭愁予名列第一。有趣的是一本女權刊物，猛烈攻擊鄭愁予的《窗外的女奴》，認為男性沙文主義莫過於此。最後作者忍不住承認，她仍然喜歡鄭愁予的詩。這麼說來，鄭愁予身在何處，又有甚麼關係呢？

但這並不足以辯明甚麼。鄭愁予仍然要喫飯睡覺，仍然要寫詩。祇要他繼續寫詩，他就必須面對這無形的焦慮。人都怕死，作家更怕死，我尤其怕死。我的大女兒想當醫生，我說很好。醫生和作家很相像，都想掌握生命。但醫生的報酬在今生今世，作家却妄想自己的報酬是不朽。

海外華人作家該寫些甚麼？有甚麼責任？責任和自由是相對的字眼。自由越少，責任越重。陳映真可以說他爲了人類的自由而寫作，（**編者注：此處刪去二六字**）海外華人作家有極大的創作自由，似乎甚麼都可以寫，最後往往一個字也寫不出來。這又是個弔詭。保釣時期及釣運以後的四人幫時期，海外華人作家感受到某些壓力，創作自由似乎受到約束，反而能奮筆直書。壓力一旦解除，海外華人作家還該寫些甚麼？當然可以假定自己是生活在另一個空間裏，以那裏的不自由來激發自己的責任感。可惜這畢竟比較困難，也難免有自欺之嫌。

最後的辦法，是以鄉愁和上述的焦慮感爲創作靈感的泉源。那種遙遠、可望不可及的對故鄉之愛，畢竟是刺激海外華人作家繼續寫下去的原動力。正如劉紹銘所說：「海枯石爛，此情不渝」。許倬雲在香港的《百姓》雜誌裏寫政論，也有類似的句子。海外華人作家的本土性，應是指這種根深蒂固的對故鄉之愛。這和民族主義不完全一樣，雖然有時也以愛國的慷慨激昂方式表現出來。有愛才有恨，才寫得出文章來。過了四十歲的作家，多半不復有男女之愛的激情，但對故鄉之愛仍然刻骨銘心，一發無法自拔。面對小我的死亡陰影，却依然愛另一個已不屬於自己的世界，這是海外華人作家的基本矛盾。做爲一個寫作的動物，又已是過海卒子，也祇有勇往直前，繼續寫下去了。



回顧與期待

### 回顧與期待

在中國文學史上，「海外作家」一定會留下一章，這是可以斷言的。然而，這並不是史無前例，明代亡國前後，就有朱舜水、陳元贊等人流亡日本，在彼邦傳播中國文學與思想。至今，日本的詩壇及文化界仍留有他們的烙印；而在中國史上也有他們的一頁。但是他們的人數畢竟太少了；其聲勢遠比不上今日。

鴉片戰爭以後，中國歷來唯我獨尊的信心，一再受到打擊。在其後的半個世紀中，我們看到留學浪潮的興起。當時的留洋學生大都心懷救國之志，學成之後，即歸國一展宏圖。而當時由於時代的需求，他們也大都少年有成，在關鍵的時代中扮演重要的角色，諸如維新運動，辛亥革命，五四運動，共產革命等歷史事件，皆無不與之息息相關。然而，基本上，這一代還沒有出現自我放逐的知識份子。

二次世界大戰結束之後，接着國共內戰，結果大量知識份子留滯海外，此則中國史上絕無僅有的現象。再經過近三十多年來不斷的人才外流，遂在美國形成今日的海外作家羣。其情況甚爲特殊，因此也就不對之有特殊期待。

所謂「本土性」的問題，我想，對任何一個以中文爲表達工具的作家而言，語言文字這一關，就已注定其內在的本土性。當然，本土性是可以跨越

不同文字而呈現的，如過去以英文寫作的林語堂和蔣彝，以及最近風動一聲的湯婷婷（MAXINE HONG KINGSTON）都在不同層次上表現了中國的本土性。林語堂的著作至少使那些只對中國人的辮子、小腳、長指甲、男袍、女褲等「奇風異俗」感到好奇的西洋人，認識到中國還有別的文化內涵。蔣彝一系列的「啞行者」的遊記，着意地要西洋人了解中國人對這個世界的觀點。他們雖然沒有在異國引起甚麼了不起的震盪，但是他們的心願是值得尋味的。至於第二代的華裔作家如湯婷婷，雖然是屬於美國文壇的，但是她的唐人街的背景也應該可以算是中國的縮影。她的夢魘般的中國，從人類學的觀點來看，是有具體的根源的。她的作品已得到美國文學界普遍的激賞，但是從第一代移民的眼光來看，總不免責怪她不該把家裏不體面的東西給抖出來，因此在心理上老不願意接受她所描繪的那一個陰影。然而，即使那是哈哈鏡面上扭曲了的面孔，也還是值得我們藉此檢視一下自己的心底深處。這一類的華裔作家，必然地將繼續「代有才人出」；即使他們離開中國的現實愈來愈遠，中國的巨影必將永遠緊跟在他們的腳跟後頭；即使他們不想尋根，那埋藏在心底的根鬚必將牢牢地牽住他們。

有了上述這兩類的華裔作家做為比較，我們才能更認識當前海外作家的意義。首先，今天的海外作家羣都是自我放逐的，而且大都來自台灣或香港，在文學思想與技巧上學習西方。他們雖身在美國，但對台、港文壇有極大的影響力，並且常常起引導作用。他們寫作的對象也大多以此基地為目標，因此在寫作的態度上也與上述兩類迥異。他們在無形中繼續扮演五四以來西學東漸的傳播者。與前代不同的是現在的海外作家創作比翻譯多。八十年代中葉以後，因為海外發行的中文雜誌及副刊，在質與量方面皆因着更多的移民浪潮而昇高，於是擴大了海外作家發表作品的園地。隨着發表的點與面的擴大，作家在創作的對象上或將相對的擴大。因此，我們將可以期待愈來愈多的作家以海峽兩岸的讀者羣做為對象而寫出他們的作品。我們更期待愈來愈多的海外作家在題材上能跳出知識份子的圈子，而且有能耐去探索包括唐人街以內的更廣大的華人世界。透過身邊特殊的環境所挖掘出來的，必定更具特色，更富有意義。對於自我放逐的海外作家，也許可以思考一下自己創作耕耘的泥土在那裏，對象是誰。



業  
文  
誌

### 「人的故事」

我想「本土性」也許不是英文書所謂的「local color」，而廣泛解釋為「中國人意識」或「中國意識」，我十一月底剛為《世界流傳作家百科全書》寫完中國與韓國兩部份，其中有七個中國作家，這七個人的共同特色有二：第一：文字，都用中文；第二：題材，都是有關中國的人與事。中國作家用中文寫中國人中國事本是天經地義的事，但是這是海外，不是中國本土，由於他在一個不以「中文」為主要語言的土地上寫作，因此就產生了局限，因此他所能 reach 的 readers 也只是中國人的社區，據說上個月去 Chinatown 開了一個甚麼華人作家的書展（以英文寫作的作家），好像人數還不少，當然也都是不見經傳的，我不認為是因為中國人無 talent，可能最主要的還是「中國意識」對於一個不生活在中國本土的作家來說，有時會是 restrictions 較成名的海外中國作家上一代的有林語堂、黎錦揚。林語堂的英文寫的可比一個普通成了名的美國作家壞，但是《吾民吾土》和《花鼓歌》也都還是有關中國的書，現在成名的年輕一代裏有 Maxine Hong Kingston（湯婷婷）與 David Iwang（黃哲倫），但是 Maxine 的 *Woman Warrior* 跟黃哲倫的 *Fresh Off the Boat* 與 *The Dance & The Railroad* 也都還是關於中國人在美國的辛酸苦幹的故事，湯與黃對英文的運用，我認為比一般美國的作家都好，尤其是湯的可謂爐火純青，但是中國的題材畢竟有限，湯與黃的作品並不多。兩年以前

黃哲倫和夏志清和我在一起演講，也是講海外華人作家的問題，黃哲倫講了一句話，我現在還記得：好像是說他希望有一天能寫「人的故事」而不只是「中國人」的故事，當然，對他來說並無語言的限制，但是他有題材的限制，而且還寫了非「中國性」以外的東西，被不被接受，有沒有 *credibility* 的問題，在《龍年》上演之前黃哲倫在《紐約時報》寫了一篇評中國人在好萊塢電影中形象的文章。

這篇文章裏也有一句話，「與我心有戚戚焉」，他說不管他到那裏總有人會問：「你從那裏來？」「Where are you from?」他會回答：「我來自這裏」[I am from here]。人家還會堅持：「I mean where you are really from?」這種經驗我想不少的中國人都有，我自己經驗過很多次，不論在這裏多久，英文說的多好，或者根本無口音，當然更不管你已經做了三十年的美國公民，這個問題還是會 *comfort you*，為什麼他們會這麼感興趣？為什麼我們從來不問：「你何處來？」，當然他可以說：這是「好奇」而已，但是我認為也可以說是「有意識的歧視」，就是永遠不使你感覺你在自己家裏。永遠使你有 *stranger*「陌生人」的感覺。雖然對大多數生於美國的年輕一代的華人，在情感上、理智上以及於法律上都是「美國人」。但是其他的一些以為是「真正的美國人」的美國人却不斷地提醒他們，他們是「外國人」。因此，雖然對一些可用英文寫作的人來說，如果他超越自己的 *ethnic background* 去，不寫中國人，而寫 *universal man* 他是不是能被接受且有可信性？這就像好萊塢的中國演員永遠是能演 *Chinese waiters, busboy, laundry man* 一樣，這是局限。其實這種局限不只發生在中國海外作家身上。其他的「世界流放作家」[*exiles*] 也遭同樣命運。（這裏我說的 *exiles*，是指自我流放與被迫流放兩種）有名的譬如 *Issac Singer*（波蘭猶太人）一生寫的也都是他在波蘭貧民窟中成長的故事，也只用 *Yiddish*，寫他一些我在國際筆會中認識的一些 *exiles*，要不是到了美國以後完全封筆，再就是為一些幾百份銷路的自己故國語文的小報，只有少數在美國用英文而成了名，如 *Jerry Kosinski*，早期的只有 *Joseph Conrad* 與 *Samuel Beckett* 是兩個例外，*Conrad* 是波蘭人，廿歲離開了故國，用英文寫（而且英文比漢明威還好）*Beckett* 是愛爾蘭人移居法國用法文寫。*Conrad* 與 *Beckett* 寫的都不是自己本土的人

與事，而寫 *universal theme: man's condition*（人的遭遇）。

我想我們今天談的作家不是以土生土長的華人作家為主，而是指由台灣或大陸來美的作家，有的剛來，有的來了二十多年了，有的三十多年了，但是 *wrote in Chinese, about Chinese & for Chinese* 寫通順英文的人已不多，寫好英文的更少，為什麼？第一，當然因為是文字的局限；第二、一些作家在國內已成名，市場與知名度已經有了，不願放棄；第三、闖進美國出版界不容易，雖然美國每家出版社的法規一大堆，但是還是要有 *contact* 才能進出；第四、這與中國文化的沾染性有關，歷代蠻族入侵中國，以征服者的姿態入關，到最後一個個被降服，結果變得「比中國人還中國人」。因此，一旦做了中國人，也是一輩子的事，不管身在何處也脫不了關係，當然這是中國文化的長處，當然對在中國文化裏長大的華文作家來說，他之繼續堅持他的「中國人意識」，將是他的榮譽，也是負擔。

但是這個「意識」又局限作家的題材，第一，海外中國人生活的狹窄，留學生圈子更小，因此所謂「留學生文學」到最後也只能寫進一小撮知識份子的苦樂與掙扎的死胡同裏去。第二、分離中國的政治現實下，對政治問題的敏感，許多題材為 *taboo*，即所謂的「莫談國事」（茶館中），碰不得，一碰，寫了也不能發表，我想一般作家的發表慾還是很強，並不希望把作品「藏之名山，傳之後世」。

下面我要炒一點冷飯，從一九八三年的一個英文演講稿子中唸一段，只唸結論，那篇的題目道 *Stranger in a Strange Land*「陌生人在陌生的土地上」以做為我這次講話的結論……

The writer will have to find ways  
and means to tell truth as he perceives  
it. Sometimes he will have to take  
a quantum leap into fantasy land,  
as Lao She did in CATS CITY (貓城記)  
and George Orwell did in ANIMAL FARM  
and 1984, Tsung Su did in MONKEY  
KINGDOM (猴孫國). MONKEY KINGDOM  
is a political satires and fable,

attacking totalitarianism in regardless of ideology or color, which could only be published in a neutral territory such as Hong Kong. Or, in order to continue to practise his craft, the writer can abandon reality altogether, such as Chang Hsi Quo did in turning to Science Fiction; or he can turn to self-indulgent tear jerking romance a la Juan yao (瓊瑤), with nothing heavy in mind but the innocuous fen hwa husan yun (風花雪月) or her can prostitute himself in total devotion by singing praise of whatever regime that seems to be winning; or he can keep on writing about the tragic-comic trials and tribulations of life abroad without ever discussing the future of China.

Which is the most viable choice? I will leave that to your collective wisdom.

To sum up, the writers of my generation suffer from what I call the "Two Senses predicament". One is the Sense of Exile.

On the metaphysical level, growing up in an era when Existentialism was the vogue of the day, the 1960s writers somehow retained that existential romanticism which defines Man as the cosmic orphan, melancholy and, forlorn in an

indifferent universe with an unearring God, if there is God at all. On the physical level, the sense of Exile was reinforced by stark political reality. The fact that they were twice exiled, first to Taiwan, then to the States, made that reality all the more acute.

The second is the SENSE OF CHINA. The sense of China is an intergral part of the Sense of Exile. For the writers of my generation, the Sense of China is everpresent and omnipresent. His ongoing and unfinished love affair with China, conducted at a distance of ten thousand miles, often leave the unrequited lover unfulfilled and despairing. Yet his inability to write fluently in his new adopted language, his unwillingness to give up writing in Chinese, makes him all the more anxious for an audience on the other side of the Pacific Ocean. Yet he is not in touch with the people or the land for which he is writing. And the political atmosphere on both sides of the Taiwan Straits puts further restrictions on his creative horizon.

If he cannot overcome and transcend

the "Two Senses Predicment", if he cannot whole-heartedly embrace the total reality of his new adopted land, if he cannot rise above the confinement and circumscription of the life of Liu Hsuang shengs, the future of the writers from the 1960s is doomed. In order to stay vital and relevant, he will have to search for new themes, new symbols, and new metaphors. He will have to aim for larger reality, to embrace humanity as a whole, to create new myth out of old mythology, as Shakespeare, Dante, Goethe, and Dostoyevsky did. Failing to do these he will then be condemned to be like that mythichal Wandering Jew or the Flying Dutchman, eternally vagrant, restless, rootless, anxious, estranged, and never belonging, yet forever looking homeward across the Sea; only occasionally produces amusing and yet sad little stories which can not be defined as literature.

It is with these thoughts in mind, that I welcome and salute the David Huangs of the present generation, who feel at home in and are committed to the new found land. Whether "fresh off boat" or "dancing by the railroad," the new generation of

immigrants will have to create their very own reality by taking roots, deep and secure, in the new soil. The new generation of immigrants will have to celebrate life in all its finality of joy and sorrow, hope and despair, in the land that they will call home away from home. Only in doing so they will cease to despair and start flourish. Only in doing so they will cease to be strangers in a strange land. Also in doing so they are light years plus a culture apart from my generation, for whom the eternal gentle question will not be "When will you come home brother?" but "Quo Vadis, Stranger?"

I thank you.

因此對目前華人作家而言，這個永恆的問題不是：「兄弟，你什麼時候回家呢？」而是：「陌生人！你往何處去？」



李渝

## 本土性和先進風格

本土性在文藝中的地位是不可否認，不可忽視的。十九世紀末期俄國「流浪人」畫派的復興俄羅斯傳統；二十世紀拉丁美洲文學的盛起，以致於我們自己不六〇、七〇年代的鄉土文學的成就，在在都證明了傳統與土地一旦成爲創作泉源，它們所能帶起的強大力量。

本土性對國外作家在本質上應該沒有太大的不同。只要關懷的東西，關懷的程度相似，肉身在那裏並不重要。身在國外不一定比在國內要少一些本土性。文學史上，愛爾蘭作家喬艾斯自我放逐歐洲，他的《都柏林人》、《一個青年藝術家的畫像》、《尤里西斯》呈現了最愛爾蘭，最都柏林的品質。哥倫比亞作家馬奎斯在完成《百年孤寂》以前，大部份時間都在歐洲和美國，但是《百年孤寂》寫出了，照諾貝爾文學獎頒獎詞，「整個拉丁美洲大陸的矛盾和生命」。

由於政治原因，台灣和大陸兩地現在都還在對歷史隱瞞，對知識、資料限制、過濾、禁止。這種時候，身在海外，可以看到多一點事實，對真相多一點瞭解，自己置身在歷史上的地位也就可以看得稍微透徹一些，從而建立包容性比較寬廣深厚的觀點或視野。由這一點來看，身在海外恐怕還更有好處。

本土性在本質或者做爲一種抽象理論上不生疑問之後，這裏我想就它實際產生的效果，對它提出一個比較批評性的看法。我想用實際的作品來說這個問題，因爲有些人談起理論來頭頭是道，一落筆，却是另一種景象。理論的實行也許更爲重要。

作爲文學原動力的一種，本土性是與生俱來，與日俱增的。你在一個地方生，在那裏度過童年、少年、小學、中學、大學。那個地方的形狀、氣味、顏色，每天進入你的感官，與你一起長大。它的矛盾，掙扎是你的實存現實，成爲你個人的一部份。有一天，你拿起筆，油然而出現在你的字裏行間，這就是本土性了。

在學筆的一時，每個寫作的人多少就應該已經具備了這種特質。它在作品中，是油然從血脈而致筆端的流動，潺緩如生活。換句話說，它是文學工作者的一種情懷，一種氣質，一種修養，是文學心靈的一部份。出現在作品

中，它是一種隱約却無處不在的背景，一種細微却長遠的潛流。

這樣存在着的本土性，才能持有它動人的純度；它是製造不了，討論不了，堆不了的，提倡不了的。一旦鼓吹宣揚，把潛流變成洶湧的意識型態，把心靈催促成暴露批判的號角，本土性給文學帶來的傷害將不下於它的建設。台灣三十年文學發展，鄉土文學的這一支，讓我們看到的，就是這一種文學被意識型態淹沒的過程。

鄉土文學在六〇年代後期興起，以清新樸素、誠實感人的土地情懷，迎接了當時由於大量學習歐美而造成的文學真空危機，使台灣文學第一次出現了自己的面容，（認識了自己的資源，擴大了整個台灣文學的胸懷。）本土性帶來的歷史意義是很令人興奮的。

這時，我們的確看到了幾篇比較好的作品，幾位頗具潛力的作家。這是發展的早期，也就是本土性還沒有有意地被鼓吹爲主題，爲品評標準，還在一種油然的狀態、潛藏在土壤裡，沒有被人財寶似地挖出，着力打磨，變成裝飾品或武器的時候。

應運而生，首先有一批懷舊記，懷鄉記，風土誌。還有一些把古典中國或台灣鄉土像時髦的外衣一樣穿起來的偽鄉土。這些都是鄉土現象文學，而不是真正的鄉土文學，也就不加討論。

然後是鄉土文學的殞落。

在此，我們把陳映真的兩篇小說拿來作一比較，也許可以比較具體地瞭解這一現象。

這兩篇是早期的《將軍族》和近期的《山路》。

高於一九六五年以前的《將軍族》，一個退役軍人和一個養女的故事，一段段就起得不錯——人物曼陀玲琴似的出現在小喇叭的伸縮管間，荒城之月的聲調低低在吹奏。

由視覺、聽覺引起了讀者的遷移情，在以後的過程裏，細節挑選得不俗氣，心情和景物的並置產生了氣質，獨白式的對話加強了孤寂的氣氛。較長的形容詞製造了一種纏綿的節奏，句子腳接得很好。到最後的悲劇結局，效果發生了，全篇成功了。

由各種隱約的手腕展現了作者對被壓迫者的同情，到目前爲止，《將軍族》似算是一篇好作品。它單純、清澈、自然的風格，生活的人道的情懷，



使人連想起許多優秀作家的早期作品，例如川端康成的《伊豆的舞孃》，海明威的尼克的故事。陳映真有這樣的起步，並不多見。

十數年過去，懷着期待的心情來看一九八三年的《山路》，不免感到失望。

《山路》寫的是一個理想主義者在現實生活中再也找不到理想以後，而讓自己肉身消亡的故事。在這裏，作者早期曾具有詩一般的氣質，在這裏，被一種大義凜然所代替了，首先是文字的沉重呆滯，三、四個形容詞經常疊壓在一個名詞上，好像不斷加強語氣的演講手姿。例如：

「細長的，陳舊的，時常叫那些台車動輒脫軌。拋錨的台車道來。」  
時空的轉換，從現在到過去，從過去到現在，非常老舊機械，爲了表現激動的情緒，使用眼淚至少八次。最後一封長信，尤其，像一塊石塊，把全篇打落下來。小說裏沒有陳展却是最應該陳展的老嫂的自我消亡的原因全靠一封信來解釋，這種新寫法是很偷懶的。此外，這本是一位教育程度不高的老婦寫信給少年時的情人的一封信，却也使用了敘述者的形容詞很重的文句，例如「陰暗、貧窮、破敗的家門」，或者「絕望性的，廢然的心懷」，甚至讓「被資本主義商品馴化、飼養了的，家畜般的我自己」出現；這是作者陳映真在演講，而非小說人物在寫信。

《山路》雖然令人失望，這一篇作品，以至於陳映真，仍是台灣目前比較好的中文作家。這是因爲陳映真在台灣流行寫世俗題材的風氣中，例如吃飯、睡覺、辦公室生活、婚外關係等。持守了稀有的理想主義，也因爲他在浮華誇張寫法的包圍中，仍向一種莊嚴穩靜的文體而努力。中國小說史上，三〇年代以來，也許只有魯迅一人曾經這樣努力過。

水準退步，不止是陳映真一人的事；王禎和與黃春明，兩位起步很好的作家，也顯出了同樣的問題。

王禎和從一九六六年的《嫁妝一牛車》到一九八一年的《美人圖》；黃春明從早期的《魚》到一九七三的《莎喲娜啦，再見》，一九八三年的《大餅》，我們看到的，也是文學逐漸退出，意識型態逐漸佔疆域，水平逐漸下落的現象。不但沒有隨時日而成就風格，反而愈寫愈粗糙浮誇，句子對話都成了脫口秀。

在文學的世界，每個優秀的作家都有風格成長的過程，偏偏我們中國作家是沒有的。我們的作家起步並不輸人，常如彗星一般現出天空，但是以後不是在論戰中殞落（甚至包括魯迅在內），就是在意識型態中走火入魔。到現在，也許除沈從文以外，還沒有出現一套完整的風格，一位智者型的作家，一位大師級的人物。這是多麼可惜的故事。

我們的本土性，民族性，社會性，自始以來就不少。篇篇都是社教文學，個個都在談大問題。中國問題，台灣問題，華埠問題，經濟問題，婦女問題。問題選得好，當然有助於作品的深沉。但是問題無論多大，仍要回到一雙私人的眼睛，才會出現獨特的觀點；唯有從心內的深底去思考，才能建立深刻豐富的視野。無論多大的問題，也要用間接，婉約，精細，多層次的手法來處理，問題才能化爲近身的生活達到親切的力量。契可夫、喬艾斯、吳爾夫、佛克納，以及中國的沈從文，張愛玲，都有這樣的品質，契可夫的《草原》，喬艾斯的《泥土》，吳爾夫的《到燈塔去》，佛克納的《紅葉》，沈從文的《蕭蕭》，張愛玲的《色·戒》都是我們的典範。

本土性不足以決定作品。一篇很土地人民的東西，很可能是演講詞，新聞報導，拉雜談，電視連續劇本，連文學都還不是；題材固然重要，題材以外還有一個展現過程更爲重要。在這個過程裏，一個句子怎樣咬住另一個句子，一個段落怎樣渡引另一個段落，建立文字張力以後，其間，細節又怎樣轉換，意象又怎樣運用，氣氛又怎樣醞釀，點點滴滴，都是重要的。全篇行走下來，呈現了某種視野，透露了某種氣質或心靈，建立了某種風格，才是真正的作品。

在風格上達到成就，是文學境域裏最艱巨的工程，若干程度上是近於精密科學的。我們要求醫生，工程師，物理化學家，以至於音樂家，畫家都要有訓練和技巧，爲什麼轉到了文學，就偏偏放鬆標準，以爲有本土意識，社會胸懷就可以，以爲新聞報導就是寫實主義，就是文學了呢？

意識和胸懷是個人的陶養，是一個寫作者的必要的準備工作，但是一旦拿起筆，也還有事業裏的精密課程要面對，它的艱難不下於前者，不面對這項挑戰，心靈無法展現，水平無接提昇，永遠將在文學的邊緣徘徊糾纏，進入了真正的文學的境域，產生不了真正的文學。