

麥田人文85

歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事

The Monster That Is History: History, Violence, Narrative

作者 王德威 (David Der-wei Wang)

主編者 國立編譯館

著作財產權人 國立編譯館

主編 王德威 (David Der-wei Wang)

責任編輯 吳莉君、胡金倫

發行人 涂玉雲

出版 麥田出版

100 台北市中正區信義路二段 213 號 11 樓

電話：(02)2351-7776 傳真：(02)2351-9179、2351-6320

發行 英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

104 台北市中山區民生東路二段 141 號 2 樓

電話：(02)2500-0888 傳真：(02)2500-1938

網址：www.cite.com.tw E-mail：cs@cite.com.tw

郵撥帳號：19833503

戶名：英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

香港發行所 城邦（香港）出版集團有限公司

香港灣仔軒尼詩道 235 號 3 樓

電話：25086231 傳真：25789337

馬新發行所 城邦（馬新）出版集團有限公司

Cite(M) Sdn. Bhd. (458372 U)

11, Jalan 30D/146, Desa Tasik, Sungai Besi,

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：603-9056 3833 傳真：603-9056 2833

E-mail: citekl@cite.com.tw.

印刷 中原造像股份有限公司

初版一刷 2004 年 10 月

售價／300 元

ISBN：986-7413-46-6

版權所有・翻印必究 (Printed in Taiwan)

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回更換

歷史與怪獸

The Monster That Is History

History, Violence, Narrative

歷史，暴力，敘事

王德威

David Der-wei Wang



麥 田 人 文

王德威／主編



麥田人文 85

歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事

The Monster That Is History: History, Violence, Narrative

作者 王德威 (David Der-wei Wang)

主編者 國立編譯館

著作財產權人 國立編譯館

主編 王德威 (David Der-wei Wang)

責任編輯 吳莉君、胡金倫

發行人 涂玉雲

出版 麥田出版

100 台北市中正區信義路二段 213 號 11 樓

電話：(02)2351-7776 傳真：(02)2351-9179、2351-6320

發行 英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

104 台北市中山區民生東路二段 141 號 2 樓

電話：(02)2500-0888 傳真：(02)2500-1938

網址：www.cite.com.tw E-mail：cs@cite.com.tw

郵撥帳號：19833503

戶名：英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

香港發行所 城邦（香港）出版集團有限公司

香港灣仔軒尼詩道 235 號 3 樓

電話：25086231 傳真：25789337

馬新發行所 城邦（馬新）出版集團有限公司

Cite(M) Sdn. Bhd. (458372 U)

11, Jalan 30D/146, Desa Tasik, Sungai Besi,

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：603-9056 3833 傳真：603-9056 2833

E-mail: citekl@cite.com.tw.

印刷 中原造像股份有限公司

初版一刷 2004 年 10 月

售價／300 元

ISBN：986-7413-46-6

版權所有・翻印必究（Printed in Taiwan）

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回更換

歷史與怪獸

The Monster That Is History

History, Violence, Narrative

歷史，暴力，敘事

王德威

David Der-wei Wang



序論

文學與歷史的互動一向是我所專注的治學方向，本書代表了近年部分的研究心得。藉著四篇專論，我企圖勾勒過去一個世紀以來，歷史暴力如何以不同的形式肆虐中國，並思考其倫理和技術的後果。我的立論大抵圍繞著兩組議題進行：現代性（modernity）和怪獸性（monstrosity）的辯證；歷史和「再現歷史」的兩難。

我所謂的歷史暴力，不僅指的是天災人禍，如戰亂、革命、饑荒、疫病等，所帶來的慘烈後果，也指的是現代化進程中種種意識形態與心理機制——國族的、階級的、身體的——所加諸中國人的圖騰與禁忌。這些圖騰與禁忌既奉現代之名，在技術層面上往往能更有效率的，也更「合理」的，制約我們的言行。因此所帶來的身心傷害，較諸傳統社會只有過之而無不及。

這當然不是新鮮的題目。唯其如此，我就必須說明我的關懷所在。我的研究並不刻意見證苦難，也不急於控訴暴政。是類的文學和批評已經不在少數，甚至在近年形成一種新興文化工業。面對這些文字，我們當然感慨一個世紀中國歷史的不義，但我們也必須理解如下的弔詭：自以為是的見證只能帶來傲慢與偏見，對暴力急切的控訴往往已經埋下另一批暴力的種子。

我的研究因此充滿謙卑的心情。逝者已矣，生者何堪。正因為暴力和創傷已經發生，無從完全救贖，也無從完全被「代表」或「再現」，後之來者只能以哀矜的姿態，不斷銘記追念那創傷，而非佔有那創傷。我以為，苦難不必然等同於德行，創傷更不應該成為專利。只有在這樣的前提下，我們對「正義」的思考才不淪為簡單的是非選擇，而必須逼出更細膩的論辯。

在現代中國文學的開端，魯迅已經敏銳地指出敘述、詮釋暴力與創傷的不易。〈阿Q正傳〉裡的暴力，從砍頭到槍斃，從革命到搶劫，一次又一次地被轉化為亂世奇觀。苦難的大眾也是嗜血的大眾。而〈祝福〉裡，祥林嫂的悲慘故事在引來淚水之後，迅速的墮落為訕笑甚至冷漠的對象。當歷史殘暴成為日常生活的一部分，同情與共謀的分界線變得無比模糊。

然而有關暴力與創傷的故事還是得繼續說下去。歷史的不義固然令人「無言以對」，但也應該成為我們不得不——也不能不——說下去的動力。為何以及如何述說暴力與創傷，因此是一則有關敘述形式本身的倫理學問題。相對於歷史敘事，我以為文學虛構反而更能點出二十世紀中國所經歷的晦暗與不明。

對文學與暴力的關係，識者在上個世紀已經有不少觀察。鄭振鐸早在三〇年代已經提出「血與淚的文學」，到了七〇年代末，劉紹銘則不無反諷的討論「涕淚交零的中國文學」。在革命狂飆的年代裡，左翼作家曾誓為「被侮辱與被損害者」寫作，這些作家和他們的傳人所形成的「露骨的寫實主義」，用夏志清的話來說，無非是一種新的、充滿暴力元素的修辭術。文化大革命之後「傷痕文學」蔚為風潮，它暴露了中華人民共和國前三十年裡，「毛文體」如何控制了言談書寫的空間，也再次提醒我們以抗議暴力為前提的共產文學，如何自身可以成為文學的暴力。劉再復近年有關「罪與文學」的研究，正是由此開始。

我們目前對於歷史與暴力的研究，多半取法於西方論述，尤其是猶太人在納粹浩劫餘生後所形成的論述。想想阿多諾（Theodor Adorno）的名言：「奧許維茲（Auschwitz）集中營後，詩不再成為可能。」就此，阿多諾省思浩劫和回憶（敘述）之間，死難者和倖存者之間，不能跨越的鴻溝。不該發生的發生了，任何對浩劫的見證，不能了斷創傷，而只能成為創傷的延宕。

除此，巴他以（Georges Bataille）談暴力所帶來的欲望耽溺；吉哈爾（René Girard）談暴力、儀式、模擬三者的共生關係；班雅明（Walter Benjamin）談天啟暴力以暴止暴的可能；還有巴赫汀（Mikhail Bakhtin）談嘉年華狂歡與暴力的互動，都是學界耳熟能詳的例子。我們也不曾忘記鄂蘭（Hannah Arendt）對極權主義的控訴；布希亞（Jean Baudrillard）對後現

代媒體操作擬像的批判；還有傅柯（Michel Foucault）對文明如何訓誡身體的譜系研究。而解構主義大師德希達（Jacques Derrida）晚年對死刑、對馬克思主義陰魂不散等現象所做的系列反思，也可以視為當代西方暴力論述的延伸。

我的研究受到這些理論的啟發，但卻不必為其所限。我更希望另闢蹊徑，從中國史學敘述的傳統中找尋可以借鏡的線索。本書的書名《歷史與怪獸》的「怪獸」其實頗有所本，指的是遠古傳說中的「檮杌」。檮杌典出《神異經》，這種怪獸外表怪誕，本性凶劣，且好鬥不懈：

如虎而犬，毛長二尺，人面虎足，豬口牙，尾長一丈八尺，性喜鬥狠。

隨著時間流變，檮杌形象逐漸由怪獸轉為有魔性的惡人。在《左傳》裡：

舜臣堯，賓于四門，流四凶族。渾敦、窮奇、檮杌、饕餮，投諸四裔，以禦魑魅。

《史記》則謂：

顓頊氏有不才子，不可教訓，不知話言，天下謂之檮杌。

如此，檮杌的意象也可以是一種人與非人的混合，法律及道德

對其束手無策。人與惡獸被認為是互為表裡，這一來便模糊了人性所賴以維繫的文化及倫理界限。

更耐人尋思的是，檮杌也是歷史的代稱。是故在《孟子》裡，檮杌已被視為史書的一種：

王者之跡熄而詩亡，《詩》亡然後《春秋》作。晉之乘，楚之檮杌，魯之春秋，一也。

除此，檮杌又是古代南方楚地的神話怪獸，相傳有趨吉避凶的能力，楚地陵墓因以為鎮墓獸之一。《湘東紀聞》曰：

檮杌之獸，能逆知未來。故人有掩捕，輒逃匿。史以示往來，故名檮杌。

到了晚明，檮杌又被像《檮杌閒評》這樣的作品援引，用以貶斥當代奸佞的惡行劣跡。在此檮杌既是對歷史的投射，也可延伸為說書人對小說地位的反省。作為稗官野史，小說原來是等而下之的文類。但在記錄惡人惡事、以為後之來者戒的媒介，小說因其（像檮杌般）幻魅多變的特質，反而有了不可思議的鑑往知來、敷衍正邪的能力。

檮杌由怪獸到魔頭、惡人、史書、小說的轉變，是足以說明中國文明對歷史、暴力、敘事想像的一端。有鑑於歷史中的暴力層出不窮，我們必須尋思：歷史是對怪獸也似的暴力的記錄，或者竟是其體現？我們對歷史與怪獸的關聯，是戒慎恐懼，還是視而不見？這些問題到了二十世紀變得更為迫切。因

為在一個嚮往啟蒙革命的世紀裡，暴力的怪獸早以更細膩的方式，深入我們生活的肌理間，而我們卻可能居之不疑。環顧此時此地，我們於是要問：我們是在改寫——還是重複——那充滿惡行惡狀的歷史？我們有可能已經成為一種龐大的、以民主進步為名的怪獸的一部分了麼？

我對檣杌一辭所作的推論，靈感主要來自於五〇年代台灣作家姜貴。姜貴的小說《旋風》原名即為《今檣杌傳》。對姜貴而言，歷史（或者說是檣杌）充斥著亂臣賊子，暴行惡跡的記錄，而歷史書寫的目的之一，正是要透過這些記錄以警惕後之來者，免於重蹈覆轍。中國傳統的歷史書寫類別、材料及視景包容廣闊，姜貴所有興趣的一支則對人性曖昧處提出深思：由於人性恆常屈於善惡試驗之下，因此非得訴諸內在的覺醒或者外在的約束，否則難免走上歧途。就著這一史觀，我們可以繼續推問：如果歷史書寫的目的在於除惡揚善，何以史冊的大宗往往充斥惡行惡事，相形之下，其原所寄託的揚善目的反倒「顯而不彰」？換句話說，當史書以「紀惡」——不斷排比、累積惡行，甚至只以惡為書寫對象——來達到「除惡」的宗旨，這樣的書寫豈不包容了歷史原欲拔除的對象？

作為一種記憶、評價過往事件的敘事行為而言，歷史有其道德訓誡的終極目標。然而就在此終極目標達成之前，記述巨奸大惡、佞臣昏君，還有種種常規以外的事物往往成為常態。就此而言，歷史只能以負面形式展現其功能：亦即只能以惡為書寫前提，藉此投射人性向善的憧憬。揚善是歷史書寫的預設及終點，但填充文本的歷史經驗卻反證了善的有效或可行性。

歷史的本然存在，甚至弔詭地成為集惡之大成的見證。

所以當小說以「檣杌」為名，無形托出了一種文明內蘊的矛盾。這一派的歷史書寫其實有相當悲觀的底色。在姜貴及許多現代作家筆下，每當歷史書寫開始「建構」過去，往往便得先自暴劣跡；善的追求成為無限延後的目標。

正如姜貴及其前者所暗示，我們人類的每一代都見證、抗拒，也攜手製造了自己時代的怪獸。檣杌在它的譜系學裡既是怪獸魑魅、惡人惡行，但也同時是歷史，是小說，是對這些惡行的警示與記錄。正因其變化多端，我們才得以了解人與非人間的搏鬥，如何從來就是矛盾反覆。在歷史所紀之惡中，我們驚覺那些「非人」的獸行其實可能都是「人為」之過；人性向善的掙扎，處處有著怪獸的陰影。但也正因檣杌的殘酷及曖昧性，我們才更有必要與其周旋。除惡既不能務盡，我們只得紀惡以為戒——歷史的創造總也開脫不了惡獸般的記憶。

本書以四篇專論來開啟以上的討論，自然難免以偏概全之虞。但我的目的不在於對歷史或檣杌作出任何結論，而在於提請注意，如果失去了對歷史「紀惡」的想像，我們將無從應付現在與未來可見或不可見的怪獸。以時序論，書內的四章始於五四，終於世紀末。各章所處理的問題大致如下：

〈革命加戀愛〉：討論一九二七年共產黨第一次大革命的起落，以及三、四〇年代革命與文學間微妙的消長關係。「革命文學家風起雲湧的所在，其實是並沒有革命的。」魯迅當年的話，值得三思。而革命之餘，革命者及文學家要如何因應因革命而起的性別／欲望主體，又是一大考驗。「革命加戀愛」

因此不只是小說寫作的陳腔濫調而已，更直指彼時的革命男女徘徊政治與身體、信仰與欲望、現實與虛構間，所串演的一幕幕悲喜劇。

〈歷史與怪獸〉：以五〇年代作家姜貴的《今禱杌傳》為出發點，嘗試勾勒晚明以來說部對「惡」的歷史想像之一端。本章討論晚明小說《禱杌閒評》（一六二九）如何改寫了傳統敘事的「紀惡」論述，以及這部小說如何影響了姜貴的《今禱杌傳》。除此，本章也討論一本鮮為人知的晚清小說《禱杌萃編》（一九一六，錢錫寶著；生卒年不詳）。《禱杌萃編》揭露晚清社會的怪現象，嬉笑怒罵，實屬譴責小說正宗。我將這三部小說合而觀之，並非意在作表面的影響研究，而毋寧是要觀察這三部作品如何將個別歷史裡的怪獸，自寤寐中喚醒，藉以呼應其時代的危機。

〈詩人之死〉：藉三位當代詩人——大陸的聞捷、顧城，台灣的施明正——的自殺，勾畫六〇到九〇年代，詩人面對文學、政治、生命的抉擇間，所作的驚心動魄的辯證，以及令人肅然或悚然的下場。對這三位詩人而言，歷史的不義與荒謬只能以肉身的毀滅來抗拒，而詩成為他們預先銘刻死亡的證詞。

〈魂兮歸來〉：總結本書的關懷，探討當代兩岸四地（大陸、台灣、香港、星馬）中文文學描寫歷史迷魅與文學記憶的面貌。我認為，相對於現代文學彼端的「除魅」工程，當下文學所關注的是「招魂」。魂兮歸來，在幢幢鬼影間，我們再次探勘歷史廢墟，記憶迷宮。正是以此，我們終於能鋪陳現代及現代性的洞見及不見，也為下一輪的歷史、記憶的建構或拆解，預留（自我）批評的空間。

本書部分文字原以英文寫成。第一、二、三章中譯初稿分別由余如慧女士、葉美瑤女士、宋偉杰博士協助完成，我要衷心表示謝意。國立編譯館贊助此書出版，兩位匿名審查者仔細閱讀書稿，提出寶貴的修正意見。麥田出版公司的吳惠貞女士、吳莉君女士、胡金倫先生都是一流的專業編輯，能與他們合作此書，尤其是我的榮幸。謹此一並致謝。

目 次

序論	5
第一章 革命加戀愛	19
革命論述	26
愛情故事	63
尾聲	93
第二章 歷史與怪獸	97
今禱杙傳	104
禱杙閒評	121
禱杙萃編	139
第三章 詩人之死	155
聞捷	163
施明正	182
顧城	205
結語	221
第四章 魂兮歸來	227

歷史與怪獸

The Monster That Is History

History, Violence, Narrative

歷史，暴力，敘事

第一章
革命加戀愛

一九二七年八月十九日，武漢《中央日報》的副刊刊載了一首新詩，題名為〈留別〉：

雲妹：半磅的紅茶已經泡完，
五百枝的香煙已經吸完，
四萬字的小說已經譯完，
……
信封、信箋、稿紙，也都寫完，
矮克發也都拍完，
暑季亦已快完，
遊興早已消完，
路也都走完，

話也都說完，
錢快要用完，
一切都完了！完了！
可以走了！^①

這首詩讀來像是情詩，感嘆一段已經變調的戀情。詩人與他的情人雲妹在某避暑勝地共度了一個夏天後，意識到他們兩人的緣分已盡。他以哀傷的語調，回顧過往，並援筆為文，與他的雲妹道別。他心中一無所有，只是覺得「深深地領受了幻滅的悲哀」。

本詩的作者是現代中國文學史上數一數二的左派作家茅盾（沈雁冰，一八九六～一九八一）。詩裡的愛情典故固然無從查證，但是隱含其中的政治意圖卻極為明顯。一九二七年七月二十五日，茅盾與數位友人一起登上江西的避暑勝地廬山。七月上旬，武漢國共聯合政府已經因為國民黨「清黨」軍隊的圍剿以及地方暴動而垮台。四月初蔣介石及其支持者在上海策動了一場大屠殺，繼而又在南京成立新國民政府，武漢聯合政府敗亡的命運可說已經注定^②。茅盾既是共產黨資深黨員，而且又任職於武漢聯合政府，國民黨的清黨名單自然少不了他。七月二十四日，他帶著一張共產黨託付給他的兩千元支票，離開武

漢，前往九江。到了九江，與他接頭的人指示他前往江西首府南昌^③。共產黨早已計劃要在南昌發起群眾暴動，而那筆錢就是這次活動的部分經費。

但是茅盾並沒有如期趕往南昌。九江之後，茅盾繞道而行，登上了廬山，並且在廬山待到八月中，那時南昌起義早已成為歷史了。茅盾何以未能及時趕往南昌，完成任務，始終是他生命裡的一個謎^④。在他的自傳裡，茅盾自稱他在廬山得了腹瀉，病情嚴重，以致無法及時下山^⑤。話雖如此，他手中的筆卻沒有因此而停下來；他反而從事大量的創作和翻譯，包括前述著名的新詩〈留別〉。令人奇怪的是，南昌起事的地點距離廬山並不遠，但在他這批作品中，我們卻極少看出悔恨不安的筆調。相反的，我們看到的是他為了一段變調的戀情感到「幻滅」，如在〈留別〉裡嘆道：「一切都完了！完了！」

有鑑於茅盾的作品總是夾帶著政治信息，〈留別〉一詩不免引起我們作寓言式的解讀。詩裡的愛情或許是一種委婉的說法，用以影射他投身革命的日子；而詩中的情人雲妹不是別人，可能正是誘人的共產黨^⑥。所以茅盾表面上也許寫了一首

① 引自沈衛威《艱辛的人生：茅盾傳》（台北：業強出版社，一九九一），頁八〇～八一。本詩寫於一九二七年八月十二日，發表於八月十九日。

② 關於上海工人革命的基本資料，以及其後蔣介石所策動的大屠殺，可參見C. Martin Wilbur, *The Nationalist Revolution in China, 1923-1928* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1984), pp. 95-165。

③ 茅盾《我走過的道路》（香港：生活·讀書·新知三聯書店，一九八一），上冊，頁二九五～二九六。

④ 根據茅盾在自傳《我走過的道路》中的說法，他事先並不知道南昌起義的計劃；他是到了廬山，從旅社侍應生的口中才得知這項消息的。見《我走過的道路》，上冊，頁二九六。不過沈衛威認為茅盾是有意避開了這次起義，頁七八。

⑤ 《我走過的道路》，上冊，頁二九六。

⑥ 參見Yu-shih Chen (陳幼石), *Realism and Allegory in the Early Fiction of Mao Tun* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), chapter 2；沈衛威《艱辛的人生》，頁八〇～八一。

告別愛人的情詩，他真正想要了結的，或許是他與黨的一段因緣。

對早在一九二一年中國共產黨成立初期就入黨的茅盾來說，這當然是相當嚴重的指控。但是茅盾在廬山的滯留，恰好使他與黨「暫時失去聯繫」，又是個證據鑿然的事實。自此以後，茅盾終其一生都未能恢復黨籍。不論是茅盾自己或是共產黨官方，都無法對此事件提出令人滿意的解釋。茅盾的〈留別〉詩，還有他的腹瀉，於是就成為一道可疑的污點，沾染了在他向來以革命熱情聞名於世的文學事業裡。

歷史的後見之明告訴我們，茅盾在廬山寫下「一切都完了！完了！」作為告別之舉，可能過於倉卒了。武漢聯合政府的垮台不過是國共兩黨鬥爭的序曲，好戲還在後頭。茅盾的告別詩也只是他革命歷程的開端，更曲折的經歷尚未開始。他詩中那一聲說得太早的再見，或他生命中那一次來得太不是時候的腹瀉，注定讓茅盾日後輾轉難安，死而後已。

一九二七年中國共產黨第一次革命後，出現在文學裡的主要症候群就是革命與戀愛，還有間中不時發作的大小疾病。茅盾的案例只有在與同代作家相提並論時，其意義才更得以顯現出來。茅盾所處的是個波濤洶湧的時代：國民黨、共產黨、帝國主義侵略者，還有各路軍閥人馬等合縱連橫，企圖瓜分剛剛誕生的民國；文壇上則湧現了一批年輕的作家，躍躍欲試，準備獻身政治。這批文學工作者與前一輩五四作家的作風迥然不同。他們傾心於意識形態的號召，也因此更願意從事具有煽動性的文學述作。他們創造了一種「獻身的文學」(engaged literature)。除此，對他們而言，文學不僅是一種政治行動，也

得負起「情感教育」的使命。

一九二七年的共產大革命（或用國民黨的說法，即一九二七年的清黨）打一開始就是國共兩黨矛盾的必然結局。對共產黨來說，這次革命代表了中國黨員在第三國際的領導之下，首次發起的群眾運動，用以建立無產階級大家庭。對國民黨來說，清黨乃是一九一一年以來建國大業之再造，目標在一統政權。儘管各有懷抱，國民黨和共產黨還是在一九二四年到一九二七年間聯手合作，共組政府。不少共產黨員，包括茅盾，都加入了國民黨，並且積極參與北伐。與此同時，國民黨裡的左傾分子為求擴大自己的勢力，也紛紛與共產黨掛鉤。直到一九二七年春，蔣介石突襲上海，成立南京新政府，發起清黨，國共合作才宣告結束。

共產黨一九二七年的革命固然失敗了，卻掀起了中國現代長篇小說創作的第一道高潮。許多作家兼革命者都試圖以小說敘述為媒介，追懷他們一度參與的政治活動，並思考隨之而來的得失。葉紹鈞的《倪煥之》，蔣光慈的《短褲黨》，白薇的《炸彈與征鳥》等，都是顯著的例子。這些小說家以十九世紀歐洲寫實主義小說為範例，經營長篇敘事。在其中，我們看到一個又一個平凡的角色如何憑自身的力量來因應歷史的流變；這些角色身歷的道德、情感或意識形態的考驗，體現人與社會的複雜互動關係^②。除此，小說家更標舉革命與愛情，並賦之

② 亦可參閱安敏成 (Marston Anderson) 對這一時期幾篇小說的詳細分析，見 Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: University of California Press, 1990)。

以改革現實的使命。用陳清僑的話來說，如果我們把「愛情（love）看成一種情感驅力，內化了社會改革的衝勁；那麼愛欲（eros）或可視為一種生命能量，足以推動終極的革命之輪」⁹。

我認為革命與戀愛提供給二〇年代末期中國小說家的，不只是原始素材而已；更重要的，革命與戀愛根本是二〇年代末期中國小說敘事之所以存在的理由。套句彼得·布魯克斯（Peter Brooks）的話來說，寫實小說提供一種方便的形式，讓這些作家在回顧革命與戀愛的經驗時，表現他們「佈局的欲望」（desire for plot）¹⁰。就我的定義，這種「佈局的欲望」有兩層意義。一指作家使用敘事策略，整編革命後紛然四散的經驗，形成一個完整連貫的頭緒，好為革命失敗自圓其說。另一方面，此一欲望也展現了這些作家對革命已經失敗的事實，難以消受；他們必須一而再、再而三地「佈局」下去，直到他們心目中的浪漫欲望與革命理想連成一氣，才善罷甘休。這兩種敘事姿態間存在著一種張力，一端指向（革命／敘事）欲望渴求功德圓滿的需要，而另一端則顛覆這種需要：正因為革命尚未成功，同志才仍須努力「敘事」。而作者為了填滿在這兩極之間逐漸擴展的空間，就得設計更多的故事，佈置更多的情節。

這種張力所蘊含的兩難，都曾困擾下文將要討論的幾位作家。如果革命加戀愛小說的進展，最終必須帶來天啟，呈顯歷

史願景與主體意欲的統一，那麼寫作行為就不妨視為「真相」、「真理」揭曉前的準備工作。寫作於是變成一種預言，一種渴求革命的姿勢。然而如上所述，寫作也可能是一種延宕，一種對未來的展緩，因為就在預言「未來」的同時，寫作本身的持續存在，其實已延長了「當下」這一刻的停留時限，而照道理來說，如果革命已然發生，此一「當下」早早就該被摒棄在「過去」的歷史之後。

如此，寫實小說內蘊一種否定的辯證（negative dialectic）。這種辯證顯示，作家越是書寫，越是暴露他們的無力感，顯示他們無法到達那個唯有透過革命才能達到的理想家國形態。相對的，革命固然能夠掃除所有的遺憾，但是對那些因為藉書寫「革命尚未成功」而成一家之言的作家來說，革命行動的完成也可能指向革命書寫本身意義的作廢。一九二七年之後出現的寫實小說最震人心魄處，竟是藉由延宕、顛覆的手法，寫出了革命（文學）的不易為，不可為，也因此托出了「現實」的面貌。如此看來，茅盾和丁玲的典型作品在當時惹起那麼大的爭議，也就不足為奇了。

以此為本，下文將以三位左派作家為例，討論一九二七年後小說與政治的糾結。這三位作家是茅盾、蔣光慈（一九〇〇～一九三一）、白薇（一八九四～一九八七）。茅盾和蔣光慈都是共產黨員。茅盾是二〇年代最負盛名的左派作家之一，蔣光慈則是一九二七年之後，「革命加戀愛」小說風潮的始作俑者。白薇來自湖南，像同鄉丁玲與謝冰瑩一樣，是位傑出的左傾女作家，但我們比較耳熟能詳的倒是她與詩人楊騷（一九〇〇～一九五七）之間那場轟轟烈烈的愛情。

⁹ Stephen Chingkiu Chan, *The Problematics of Modern Chinese Realism: Mao Dun and His Contemporaries (1919-1937)*, Ph. D. Dissertation, University of California at San Diego, 1986, p. 146.

¹⁰ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985).

這三位作家的共同點是，在武漢聯合政府垮台前的最後幾個月間，他們都置身其中。茅盾在漢口《國民日報》擔任編輯，白薇在國民政府總政治部國際編譯局擔任日文翻譯，而蔣光慈則在清黨前夕，方才要展開他的事業。這三位作家都親眼目睹了左右派兩黨之間的血腥鬥爭。武漢聯合政權倒台後，他們都回到上海，也都提起筆來，以小說作為媒介，抒發他們的革命塊壘。更引人注目的是他們不約而同，都在小說裡將愛情當作革命的象徵。

不過話說回來，愛情又豈只是小說的修辭手段？誠如下文所示，比起他們小說裡面所描寫的愛情故事，這三位作家本身的戀史才更引人非議、更具有革命性。透過文本內與文本外的愛情冒險，他們向讀者揭示了革命烏托邦的本質。正因為這三位作家出入於革命活動與情愛遊戲、歷史想像與欲望實踐間，他們不僅僅書寫，並且身體力行了現代中國小說寫實論述的種種修辭及意識形態弔詭。

革命論述

革命文學家風起雲湧的所在，其實是並沒有革命的。

——魯迅^⑩

一九二七年四月十日，蔣介石首先在上海，繼之於南京、漢口、福州、廣州等其他地方發起奇襲，展開清黨，剷除國民

^⑩ 魯迅〈革命文學〉，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，一九八一），冊三，頁五四四。

黨黨內的左派分子。早在一九二六年，蔣介石已經開始整軍北伐。成功掃蕩了南方軍閥之後，他的軍隊已經準備好要拿下當時中國的經濟中心和共產黨的大本營——上海。在各路軍閥、國內外資本家、地方祕密組織、國民黨軍隊、警察、祕密特務等的支持之下，蔣介石一舉擊破了共產黨在上海的基層組織，處死所有可疑的共產黨員，解除糾察隊的武裝並消滅工會聯盟。這場血腥的鎮壓，加上蔣介石隨後在南京建立了新國民政府，對本來已經搖搖欲墜的武漢聯合政權無異是致命的一擊^⑪。

武漢聯合政府是在汪精衛和蘇聯代表鮑羅廷的領導之下成立的。這個聯合政府原本就是國共兩黨相互妥協讓步之下所產生的怪胎，也代表史達林個人一廂情願的想法^⑫。武漢政府成立後，一直就在內部矛盾與國際壓力間勉強維持。蔣介石在上海和南京的政治勝利，預警了該政府垮台的命運。果然，一九二七年夏武漢聯合政權一敗塗地，而國共之間的嫌隙也隨之擴大，形成難以彌補的鴻溝。

誠如前文所述，武漢政府倒台後，茅盾避難於廬山，因此和共產黨失去聯繫。八月中旬，茅盾離開廬山，搭上一艘日本船艦前往上海。為了避開上海港口的祕密警察，他在鎮江上岸，但是卻沒有逃過海關安檢。情急之下，茅盾拿出那張本該

^⑪ 參見C. Martin Wilbur, op. cit.; Immanuel C. Y. Hsu (徐中約), *The Rise of Modern China* (New York: Oxford University Press), p. 530。也可參閱郭廷以《近代中國史綱》（香港：中文大學出版社，一九八六），頁五三七～五七〇；William G. Rosenberg and Marilyn B. Young, *Transforming Russia and China: Revolutionary Struggle in the Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 1982), pp. 112-119。

^⑫ William G. Rosenberg and Marilyn B. Young, op. cit., p. 117。

送到南昌，支付共產黨起事費用的支票打通關節，這才得以放行^⑩。

回到上海，茅盾只和少數幾位左派友人保持聯繫。打從一九二〇年代初，他就是個活躍的編輯、批評家和譯者。但現在他遠離了過去熟悉的圈子，加上剛剛歷險歸來，百無出路，他決定放手一試，從事小說創作。其結果就是〈幻滅〉（一九二七）、〈動搖〉（一九二七）、〈追求〉（一九二八）三個中篇。這三篇小說後來以《蝕》（一九三〇）為名集結出版，是為茅盾小說事業起點。

1. 茅盾：寫實主義的政治學

茅盾認為《蝕》裡的三篇小說分別代表了一九二七年共產黨革命的三個階段。「(1)革命前夕的亢昂興奮和革命既到面前時的幻滅；(2)革命鬥爭劇烈的動搖；(3)幻滅動搖後不甘寂寞尚思作最後之追求。」^⑪在〈幻滅〉裡，茅盾描寫一群渴望在現實世界裡找尋出路的年輕人，如何發現歷史本身是一個無望的循環。小說中靜和慧這兩位女主角後來成為茅盾筆下許多女性小說人物的原型。出身小鎮世家的靜是個多愁善感的女孩子，為了體驗生活，獨自前來上海求學。她的朋友慧恰好與她

相反。慧已在社會打了個滾，此時擺出一副世故的姿態，以掩飾她內心深處的不安與挫敗。兩人輾轉於愛情與革命間，最後卻一無所得。

革命確實就發生在兩位女主角的生活周遭，例如五卅運動、北伐誓師、南昌起義等。但是這些事件除了激起兩位女主角心中片刻的狂喜或幻滅之外，並未能留下更深的痕跡。她們雖身歷革命，卻空手而回。

在〈動搖〉裡，茅盾採用了更為模稜兩可的視角，檢視革命欲望與革命實踐的弔詭。小說的主角方羅蘭本身是國民黨裡的左翼分子，在武漢聯合政府裡任職。方是個理想主義者，誤判政治情勢又不擅與投機分子周旋。他不僅擺盪於各種價值體系之間，對於圍繞在身邊的太太、情人，還有那些伺機而動的歹徒，也同樣難以取捨。他是右翼黨派中的左傾分子；他既愛他的太太和情人，也不愛他的太太和情人；他是個革命分子，但他也不是個革命分子。由此觀之，〈動搖〉寫的正是歷史的某一特定時刻，在其中好人或壞人，保守或前衛，左派或右派，全都不分彼此。一種虛無主義的真空狀態隨之而起，終於引發一場天翻地覆的動亂。

到了〈追求〉，茅盾的革命男女歷經革命浩劫後，終於回到當初他們開始革命的城市——上海。這批曾經滿懷理想的青年男女必須重新找尋意義，好再開始生活。然而不管做什麼，他們都注定掉入環境的陷阱。歷史提供的無非是個虛假的承諾。他們的每一次努力，不管是利己還是利他，保守還是進取，結果總是適得其反。最值得我們注意的是章秋柳這一角色。章原是個潑辣恣肆，煙視媚行的女革命者。大革命結束

^⑩ 這張支票因為有註明特定的兌款人，所以從未遭人冒兌。茅盾顯然很在乎人們對他處理這張支票的看法。他在自傳裡詳述了共產黨終於收回這筆款項的一切經過。見《我走過的道路》，上冊，頁二九五。萬樹玉《茅盾年譜》（杭州：浙江文藝出版社，一九八六），頁一二四～一二五。

^⑪ 茅盾〈從牯嶺到東京〉，收入伏志英編《茅盾評傳》（上海：現代書局，一九三一），頁三四二。

後，她決定和她的舊日同窗史循談段戀愛，藉此重燃後者的革命熱情。她的目標其實是嚴肅的；她想把耽溺於自殺邊緣的史循拯救出來。但是章秋柳未能實現她的目標。在小說的結尾，史循還是死了，但他不是死於自殺，而是死於肺病；而在他死後，章秋柳赫然發現自己已從史循那裡染上了梅毒。

我在前此的茅盾研究中曾指出，茅盾藉由翻新寫實主義的觀念，質疑了官方歷史敘事的真確性¹⁵。陳幼石和安敏成（Marston Anderson）也曾對茅盾的早期小說作過精要的分析¹⁶。這裡我所關注的重點是：三部曲小說《蝕》何以會令左右兩派批評家針對如何「再現革命」的問題掀起一場論戰。我認為五四時代的「文學革命」之所以會轉型為三〇年代的「革命文學」，這場論戰乃是一個極為重要的關鍵。

一九二八年七月上旬，茅盾寫完了《蝕》後，便搭船前往日本神戶。他之所以流亡海外，一方面為了逃避國民黨祕密警察的追捕，一方面也想恢復因長期寫作而消耗的健康。其時，他的三部曲已經在批評家中引起各樣的回響，而批評他最激烈的，則是創造社和太陽社那些激進的左派作家¹⁷。他們指控茅

盾採取了虛無主義的視角來描寫革命，而且耽溺於小資產階級的無病呻吟；更嚴重的是，他的小說所標榜的寫實方法，竟採取了置身事外的態度，對革命保持距離。

為了回應他的評者，茅盾在一九二八年寫下〈從牯嶺到東京〉一文。他指出他的小說人物在愛情方面的得意與落魄，無不反映了革命各個複雜層面。而他認為作為一個作家，他有責任如實反映此一現實。他特別提出三點革命文學不可或缺的特色。首先，革命文學必須堅持其美學守則，不該淪落為宣傳文字；其二，革命文學描寫的應該是主要讀者群——即小資產階級——所關心的課題，因為革命文學的目的本來就是要啟發這些讀者，誘使他們放棄舊習，改信馬克思主義；其三，革命文學必須避免運用那些來自「西方公式主義、新寫實主義、標語口號文學」等具有宣傳色彩的修辭¹⁸。

此文一出，茅盾即刻遭到潘梓年、伏志英、錢杏邨等多人激烈的批評。太陽社最為活躍的成員錢杏邨（筆名阿英，一九〇〇～一九七七）更寫了一系列文章批判茅盾意識形態的缺點，指責他自甘墮落，為頹廢的資產主義文學代言。在〈從東京回到武漢〉（一九二八）一文中，錢氏針對本文篇頭所引的新詩〈留別〉展開攻擊。在錢氏看來，這首詩赤裸裸的暴露了茅盾投機取巧的心態。更有甚者，錢氏以為茅盾是以曖昧的心態，來寫作《蝕》，而且其心情是「充滿悲觀的基調」¹⁹。總而言之，「在全書裡到處表現了病態、病態的人物、病態的思

¹⁵ David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), chapters 1-3.

¹⁶ Yu-shi Chen, op. cit., chapters 3-5; Marston Anderson, op. cit., chapter 3; John Berninghausen, "The Central Contradiction in Mao Dun's Earliest Fiction," in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, ed. Merle Goldman (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977), pp. 233-259.

¹⁷ 伏志英的《茅盾評傳》收入了最多評論茅盾早期小說的文章。

¹⁸ 茅盾〈從牯嶺到東京〉，頁三五七～三六七。

¹⁹ 錢杏邨〈從東京回到武漢〉，收入伏志英編《茅盾評傳》，頁二五八。