

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

古添拱 三一

元和新乐府运动及其政治意义

吕正惠 四二

三面“夏娃”——汉魏六朝诗中女性

美的塑像

张淑香 五〇

独木撑大厦

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

康士林著 吕健忠译 七六

新编石头记脂砚斋评语辑校增订本

(下篇)

陈庆浩 八六

海外读红楼

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起來參加，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。

我以爲，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，視為回饋故土的表現。

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。正因為題材的關係，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，但末正式納入主流。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。



張其成

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求與認同。

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圈子中，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灣紮根之深，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」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，離別了他的舊主——

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 Maclachlan）在《美國放逐文學》（Exiles 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。

但是瑪達·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」却不儘相同，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·史披勒（Robert Spiller）編著《美國文學史》（Literary History of the United States）內載，到廿世紀初期（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》（Harper's）發行英國版，就銷售十萬份；甚麼時候，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！」——我們不禁私下忖量，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，後來由晨鐘出版的四輯海外專欄選集——《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北美，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，而非吾土的感慨，在他們的胸中不斷的氤氳縈迴

，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，澳洲地區，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

就將我割了吧，割

割成兩段呼痛的斷藕

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，但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》副刊就停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」。



楊毅

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，似乎世界上在台灣和中國以外的所有地區，無論歐亞非大洋洲，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，遂油然而生同體敵愾之心，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。

第四種作家著言天涯明月刀，他們不知道爲了甚麼目的，杖劍遂有江湖之行，創造一個又一個幻想縹緲的世界，一時宮錦繡骨肉喋血，一時遠走荒郊生死不明，不但勇於廝殺鏖鬥，而且膽敢兒女私情，其虛無層度母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，又有些像我們隔壁的老李，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，則我自覺精神上是接近理性人生的，接近現實華人社會的，或者至少可以說是不斷試着要去接近的，何況我通常總是覺得我從來不曾遠過。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。我認為不然。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、醞醉，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。



張王國

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，所以成為問題，恐怕因為「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，因為除了英倫三島之外，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 LOVE ISLANDS）那個島用的是多數，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」，人家說不定以為我愛三島由紀夫。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：為什麼寫？為誰寫？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，《你為什麼要寫作》，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：「只因我喜歡」。桃麗絲·萊辛的答覆也類似莎岡：「我寫作因為我是個寫作的動物」。米謝·杜尼耶說：「為了作品被傳閱」。安都公房說：「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：「為了不死，為了生活」。陳映真說：「為了人類的自由，為了反對不平等、不正義以及貧窮和無知」。白先勇說：「我寫作是因為我想把人類心靈中的無言痛楚變成文學」。巴金說：「為了使生活帶來希望、勇氣和力量。」（編者注：此處刪去四四字）

「你為什麼要寫作」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。我為什麼寫作？小女兒走進書房，看我又在抽菸爬格子，丟下一句話就跑出去：「又在寫？爹地真怪啊！」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，你為什麼要回台灣？」

我為什麼要寫作？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《達坦星之妖》，主角的老教授，因為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。他為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……却又從未離開故鄉一步。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。



陳映真

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的期待。

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。



黃哲倫

「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《世界流放作家百科全書》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 the 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 reader，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 Hwang（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辣的故事，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。永遠使你感到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，他不是能被接受且具有可信性？這就好像好萊塢的中國演員永遠是能演中國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Jerzy 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 themes: 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write 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，但是還是有correct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，也是一輩子的事情，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，他的繼續堅持他的「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」。

下面我要抄一點冷飯，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 (猴猴國). 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 integral 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 Prediction", 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 Hsiang 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，這個永恒的問題不是...「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」畫派的復興與俄羅斯傳統，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為創作泉源，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為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，因為有些人談起理論來頭頭是道，一落筆，却是另一種景象。理論的實行也許更為重要。

作為文學原動力的一種，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，成為你整個人的部份。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。

在舉筆的一時，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為主題，為品評標準，還在一種油然的狀態、潛藏在土壤中，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》。

寫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，一起段就起得不錯——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想移情，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，句子啣接得很好。到最後的悲劇結尾，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，到目前為止，《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，也因為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，意識型態逐漸進佔疆域，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，才是真正的好作品。

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，水平無從提昇，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。

你要問我，那麼真正的文學是什麼，這裏我想借沈從文的一句話爲答——「文學，是一個智慧的問題。」



唐德剛

愛好文學的民族

今天的座談會是《中報》和紐約市大的亞洲學系聯合主辦的。我代表亞洲學系，首先謝謝《中報》的 Carsons，也謝謝東西兩岸的大作家。今年第一次的大風雪前來。今天有那麼多人參加，我們系裏今天有三位代表，我是其中的發言人，現在台下還有兩位女士，研究華人移民歷史的宋李瑞芳教授和研究文學的高勵華教授。我最後講，因爲我的地方最近，我的辦公室就在樓上。（衆笑）。

從世界文化任何一個角度來看，我們中華民族實在是個「愛好文學的民族」（a nation of literature lovers）。在十九世紀以前，我們用漢文、漢語所保留下的文學作品與文學史料，實非其他任何語言所可望其項背。

古人說，「六經皆史」。但是在一個學現代比較史學的人看來，我們傳統中國，官私作品，實在是「百史皆文」。寫歷史、寫函札、寫公私文告，首先着重的便是修辭和文藻。上法堂打官司，到朝廷告御狀，往往只要你文字鏗鏘，你官司也就打贏了一半。

這種風氣濫觴的結果，往往就以辭害義，在敘事的精確性上、和在理論上的邏輯性上，都受了影響。汽車二、三輛，朋友七、八人，講起來多麼順

口，好聽，有文學情調！管他是二輛三輛呢？七個人或八個人呢？

因此做「馬虎先生」也是我們生活方式中的「本土性」之一種吧。

這種馬虎先生做久了，它也就影響我們對政治和社會科學的研究。例如國共兩黨都喜歡談「主義」。它兩個貴黨就尚未對任何主義下過確切的定義！

「實行社會主義！」

「打倒封建主義！」

「堅持毛澤東思想！」

「三民主義統一中國！」……

究竟這些抽象名詞，有沒有個簡單扼要的「定義」？不學如愚，也曾翻遍兩黨經典，讀破百卷書，仍不得而知也。自己首長是位「本土性」十足的「馬虎先生」；叫他們底下十億個「馬虎先生」怎樣去「實行、打倒、堅持和統一」呢？

子曰，「必也正名乎！」我們要談「華裔海外作家」的「本土性」，先得把「本土性」來下個明確的定義。

△「本土性」底定義

在這世界上，每一個特殊民族，都有其與眾不同的特殊文化傳統，和與眾不同的生活方式，和由這個特殊傳統、特殊生活方式，所醞育出來的特有的民族心態——這一特殊民族心態，就是所謂「本土性」，這在英文辭彙裏通俗的說來，中國人的本土性則是 the Chinese-ness of the Chinese。沒有中國「本土性」的中國人，在七十年代美國少數民族運動中，往往被激烈份子詛咒成「外黃內白的「香蕉」（Banana）。其實近百年來的北美洲，乃至今後一百年的北美洲，也不會有百分之百的「香蕉」——既然「外黃」，內心亦不可能「全白」。話說到底，縱是「全白」，也並不是什麼「壞事」；因爲「全黃」也不代表什麼「好事」。Chinese-ness 不是個道德名詞，它只代表一種「民族心理狀態」（ethnic mentality），而這個狀態，也是或多或少，永遠地流動着，它不是一成不變的。

△歷史上沒有「沒有本土性的文學」

至於海外華裔作家是否保存有其「本土性」呢？回答這一問題，我們首先得把所謂「世界文學」搜搜根。三四千年來，我們在歷史上還未發現過一

篇「沒有本土性的文學」。摩西、耶穌、謨漢穆德，承受「上帝」旨意，爲全人類造福的《新、舊約》和《可蘭經》，應該是「太空性」、「宇宙性」而沒有其「本土性」了。朋友，你去讀讀這三部「經書」，試問世界上還有哪一部書，比這三部聖書更有「本土性」？

四大皆空的釋迦牟尼，應該是「工人無祖國」了。朋友，再讀讀《金剛經》看看，你就知道那位印度，歐羅巴教主的本土性之重啊。

等而下之，從古希臘的荷馬、古印度的吠陀，和我國古代的詩經——詩經上不但具有「中國」的本土性，「本土性」之內又可分出不同的「區域性」所謂「國風」。——他們底本土性之重還要說嗎？

△歷史上更沒有「沒有本土性的作家」

這個世界上有很多國際性人物，每好以「國際性」自詡，除非「本土」大搞其「國際」(編者注：此處刪去五一字)

最誠心誠意，丟掉國籍，到海外荒島上去做「無國籍的公社」居民的，要算若干美國「嬉皮」了。

在七十年代的初期，筆者自己所教的班上，這種雜色「嬉皮」便層出不窮，他(她)們都自吹無本土性，要做「世界人」(People of the world)，到荒島上去住「Coenue」。我就提醒一個青年，使他大徹大悟，終於退出公社——我的警語很簡單：「你是什麼鳥「世界人」，你只是個American hippie！」「嬉皮」是六十年代、極端個人自由化的美國「本土性」的具體表現。它跳不出這個「唯心」的牢籠，而自吹是得到「解放」，衝出了「地獄」，可憫亦可笑也。

文學這個東西，本來就是用來反映一種社會生活方式，和在這一「宏觀」體察下之社會中，反映某一個體的心理狀態底一種工具。「我知故我在」。但是問題是「知」從何來——人非生而「知」之者。洪秀全認爲他的「知」是來自「上帝爸爸」和「哥哥耶穌」，其實洪秀全本身該猜了多少「本土性」；洋涇濱的上帝皮毛而已。

「本土性」連這個「天王」都擺脫不了，哼！你這個坐飛機逃出中國的小作家，想擺脫嗎？

△世界上也沒有「沒有本土性的語言」

不特此也。「語言」(language)的本身就是個運載「本土性」的工具。它也是在「本土性」的熔爐裏鍛煉出來的產品。因此任何語言都帶有該語言的本土性；任何使用此一語言的，也就被它傳染「污染或感染」而帶有各該語言的本土性。

語言是表達使用這一語言的人羣——尤其是作家們——內心思想的工具。這種人羣內心的思想，也就鑄造出這一語言的特徵，例如造字、造句、成語、文法……等等。因而它所含蓋的「本土性」，也特別的重。

舉例以明之。我們中國人一向認爲「朋友」是「五倫之一」，有「通財之義」。因此，中國人合伙做生意，往往不訂契約。大家結合只靠寧波佬所說的「一句閒話」——「然諾重千金」，「疏財仗義」。有這種「心態」，因此漢語中也有這個「詞」叫「義」，俗語叫做「義氣」。而這個「義」字，便是所謂「中國本土性」的具體表現之一種；「義」在其他文字中，便找不到「同義字」——英文中就沒有這個「詞」。例如說，「某人很義氣！」這句話在英文裏簡直就無法翻譯。

所以「文字」實是含有「本土性」最強烈的一個「社會交通工具」。一個作家如果能純熟使用某種文字，他就必然會受某種文字的「本土性」所感染。是深是淺、是好是壞，那是另一問題。所謂「海外中國作家」都知道，用某種文字來「講」或「寫」，你也必須用同一種文字來「想」，這樣的「講」和「寫」，才能臻於嫺熟，達於化境。「講」和「想」用同一種「外國語」，是學習「外國語」的第一關。沒有這個「突破」(breakthrough)，所謂「外語」，是不可能純熟運用的。用某種文字去「想」，你就不可避免地带有一種文字的「心態」或「本土性」了。

因此凡是用「漢語」(台灣叫「國語」，新加坡叫「華語」，大陸上叫「普通話」)去「想」的「中國作家」，他們就必然有其「大同小異」的「中國心態」，也就是「中國本土性」了——中國方言(如粵語、滬語、閩南語、客家話)也是一「漢語」的一部份。說這種語言的人，也都具有「中國心態」，不過今日海內外的「中國作家」(包括「台灣」或新加坡的「華語」作家)，所使用的文字，仍然是所謂「國語」(普通話或華語)。用中國方言所寫的出名的「文學作品」，大概只有一部用蘇州語的《九尾龜》——其

他則只限於一些「方言」譯的「聖經」了。

所以台海兩岸的中文作家們，隔離了三十多年之後，不管雙方有何種不同的「意蘊牢結」，不同程度的西化、洋化、異化或赤化，他們都根本上具有相同的「中國本土性」——大同小異的「本土性」。（漢語如一日被全盤「拉丁化」了，那又當別論了。）

能使用相同語言的人，就自然會具有「大同小異」的「本土性」；使用兩種完全不同語言的人，他們往往則是兩種「心態各異」底不同的動物，雖然他們體質上長的是一模一樣的——這一現象在新加坡和美國華僑社區，都極其明顯。

在新加坡那些專說「華語」和專說「英語」（着重個「專」字）的「新加坡人」，便是兩種不同的「新加坡人」，一望而知。在美國ABC（土生華僑）和CBA（移民華僑），也是截然不同的，雖然他們沒有像在新加坡那樣的明顯和尖銳——因為在新加坡，往往兩種人，都是當地土生的。

至於寄居海外的「中文作家」們，究竟保留了多少，或何等樣的「中國本土性」，那就要牽涉到文化外流和移植的基本問題了——文化外流的方式和過程；移植區內的土壤的性質。移植區內其他文化的阻力和誘惑力，也就是「文化衝突」（cultural conflict）的問題。這些對外流文化「本土性」之存亡、深淺，都有其決定性的關係。

△「本土性」的保存與保守

大體說來，一個文化之外流，亦如江河之氾濫。水是向低處流的。它如流向一個原始、落後、貧瘠的低窪地區，那這個文化整體（cultural entity），包括語言文字、風俗習慣，就要像黃河缺口，淹沒一切。白人（Aryan People）文化之入侵古印度，與現代非洲、美洲，就是個最大的例子。

今日所謂「非洲文學」（黑文學 Black Literature），和南美洲的「拉丁文學」（或黑西班牙文學 Hispanic Literature）都是用歐洲文字寫的。連那個得「諾貝爾文學獎」的印度大詩人泰戈爾的作品，也是用英文寫的。

我漢族在東亞大陸，三千年來滾雪球式的發展，也是遵循這個程序進行的。東去朝鮮的箕子，南下廣東的趙佗，都是這項文化擴張中的英雄，至於無名英雄，那就更是千千萬萬了。

但是一個文化向外發展——也可說是「文化侵略」吧——如果碰到土著

文化的抗拒，那就要看抗拒者阻力之大小，來決定入侵者「本土性」之流失與變質的程度了。換言之也就是在這一「文化衝突」的戰場裏，能保留多少其挾帶出國的「本土性」了。

如果抗拒者的文化，遠低於入侵者的文化，則這個入侵者或移植者就必然抗拒與土著文化合流。它要用盡一切方法，來排斥土著文化，來保留其移植者的「本土性」。古亞里安人之入侵印度，和古猶太民族之被迫向四方逃亡，都是這樣的。古亞里安人要保持他們原高加索的「本土性」，為患印度之烈（例如印度的階級制 Caste System），至今未泯。

猶太人之逃亡，則是一種「高級難民」，所到之處，不願與土著合流，以保存其本土已失的本土性，乃形成世界各地，自我封閉的「猶太社區」（Ghetto）。他們歧視土著；土著也歧視他們。年久成習，演變成惡性循環，就促成有世界性的「反猶運動」（anti-Semitism）了。

我們移民南洋的華僑，和猶太外移也有異曲同工之妙，引起我們和土著之間的歧視與反歧視的循環。猶太人在各地都保留了他們的語言文字、風俗習慣，我們在南洋，亦復如是。

再者，一個向海外移植的民族，在歷史上——（此地強調「歷史上」三字，它和「目前情況」，又略有不同）——往往是各該民族的下層階級（體力勞動者）和避難的「捕逃客」。他們為着衣食之謀，或狹隘的宗教信仰，偏處異邦，很難搞文化改革（是壞是好又當別論，例如中國大陸上的「五四運動」和「文革」）。他們因此在此生活和思想上，較之祖國人民，且更為保守，也就更具「本土性」——祖國在社會發展上的急劇變化（好壞不拘），而僑社却保持着它靜如止水的舊文化、舊傳統，也就是保留了高度的「本土性」。有許多傳統的風俗習慣，在祖國可能早已泯滅，而在僑社則繼續通行無訛。這種保守性的聚「族」而居的華裔海外僑社如「唐人街」或「中國城」，因而也形成和猶太人一樣的「唐人社區」（Chinese ghetto）。

這種在經濟和文化比較落後的地區，往往可永遠保存，甚至「獨立建國」如新加坡。（事實上「南非」和拉丁美洲的許多小國，在文化上，也是歐洲白人的「新加坡」）——但是這現象多半是「水向低處流」，久積成湖的結果。一旦流水遇高邱——一個移植的文化，碰上一個更多彩多姿，更豐富文明的阻力，那就要發生「倒流」甚或「滅頂」的現象了——我華族向北美