

《東華漢學》第 24 期；269-270 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2016 年 12 月

學苑春秋

期刊論文目前是學者發表的主流形式，並且有愈來愈客觀化與等級化的趨勢，儘管發表於優質期刊的優質論文，對中文學門的研究轉型深具意義；但不可否認的代價則是專書寫作的意願以及經典性的專著出版，相對地受到壓抑。有鑒於此，科技部（原國科會）開始推動人文專書寫作的計畫，臺灣中文學會亦特別嚴選一些具備精緻性與系統性的學術專書，展開一系列新書精讀會的活動，期能透過多次提問與深度對話，來改變目前學術研討會蜻蜓點水的討論模式。

臺灣中文學會特別以馬森教授《世界華文新文學史》（印刻出版社，2015）一書作為第十三場的新書精讀會的選書，於2015年12月在成大中文系隆重登場，當天由成大中文系陳昌明教授主持，邀請黃美娥教授、須文蔚教授、郭澤寬教授擔任特約討論人，現場中尚有多位對現當代文學有興趣的師生參與，整場精讀會的討論相當精彩熱絡。

本校臺灣文化系郭澤寬教授參加精讀會後受邀撰寫了這一篇書評，對於馬教授的論著不僅有梳理引導之功，亦發揮了學術評介的力道，尤其是揭示馬森教授「以文學為主體」之文學史觀的用心，並且充分彰顯該書突破政治意識型態與地域觀念，立足於二十世紀世界華文文學發展的恢弘格局。

馬森教授歷經十六載的心血，完成了這部涵蓋百年華文文學發展的三冊巨著，他曾於2008-2009年擔任東華駐校作家，在此撰寫該書的部分篇章，留下情繫東華的美麗印記，如今諸多因緣俱足，有郭教授的書評刊載於此，一則引領東華漢學進一步探向世界文學的視域，二則對馬森教授匠心獨運的巨著，亦可以發揮文學傳播的效應。

《東華漢學》第 24 期；271-292 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2016 年 12 月

【學苑春秋】
以文學為主體的文學史
——書評：馬森《世界華文新文學史》

郭澤寬*

* 國立東華大學台灣文化學系教授

馬森以世界華文書寫發展為範圍所寫成的《世界華文新文學史》，就多方面來說，有別具一格的意義。

以「世界華文」這不帶有政治、地理積極識別意義的名詞為題，在現今氛圍本就是一種政治極不正確的決定，馬森初稿完成後，尋覓出版機會時的波折即反應這樣的現象，在海峽兩岸，這個全球華人居住密度最高的區域中，一開始並沒有出版社願意扛起發行擔子，且有即將進入編輯程序時被打回票之事。但問題並不在書寫品質上，這書出版後，雖然同其他所有具有類似討論範圍的史論般，有著褒貶不一的評論，不過這只是反應修史，尤其是私人修專門史，所可能有的問題與不足，並無法遮蓋其在學術上的成就。出版前的那些問題，或許也反應當今文學市場上學術專書出版的困境，然真正問題不在學術而更在其他。

《世界華文新文學史》共分三冊，含索引計一千六百餘頁超過百萬餘言，並以「第一度西潮與寫實主義」、「戰禍與分流——西潮的中斷」、「分流後的再生：第二度西潮與現代／後現代主義」做為各分冊的副題名，從命題來看，直接反應馬森除了作家身分之外，做為一位現代文學、文化研究者多年以來治學思想脈絡。

如今的華文寫作，早就隨著華人移民腳步，擴散至世界不同的角落，以華文而不以「中國」這一帶有明顯政治、地理意涵之詞為名，主要亦是反映這樣的現象，也展現馬森恢宏的企圖。然馬森不僅是要反映這樣的現象，更透過章節的排列、書寫的比重，表現不同地理區域中的華文寫作應有的地位以及其發展演變之過程。

在海峽兩岸現有許多以現代文學發展的文學史書寫，往往以個別地理區限為範圍做討論，這當然是治史者個人的選擇，然不可否認的，這其中所隱含的政治、意識形態，也是導致這些書寫範圍界定與書寫順序的排列。馬森在〈序〉中即是闡明自己治文學史的理念，並也說明大陸與台灣兩地存在的文學史書寫現象所隱有的問題。誠如其言，早年大陸對現代文學史的討論，受限於濃厚的意識形態，自不待言，在80年代中後，發起重寫文學史運動後的現代文學史作品，即使標明「中國」這一

大範圍，在處理台灣文學這部分時，只將其視為邊陲般的一部分，就如馬森所述：「完全無視文學發展的前後次序與文學作品的輕重之別。」¹以大陸為視角出發，其中所隱含的「主次」概念，也可見之。而在台灣，早年亦受限於政治意識形態，對於中國現代文學發展研究本就較為稀少，尤其對於三十年代及至大陸建政後的文學書寫，少有全面性發展的評述。而後出版於80年代葉石濤《台灣文學史綱》及2012年陳芳明《台灣新文學史》，則又如馬森所說：「視台灣文學為獨立於中國文學之外的另一種文學」²。而有關於大陸、台灣之外的華文書寫，一般而言均也將其獨立視之，目前也有一些成果出現，然馬森以個人之力將中國大陸、台灣等華人主要分布地的現代華文書寫，並統攝海外華文書寫於一，寫成《世界華文新文學史》，細述華文現代文學發展演變，以成一家之言，且是學界首見，這其中也展現馬森做為一位作家之外，做為一位中國現代文學研究者之治學脈絡。

一、兩度西潮史觀的展現

做為一位作家，馬森在小說、戲劇上的創作最為人所知曉，在於他小說中受存在主義思潮影響，從而反映現代人孤立、苦悶的心理狀態，且首引「孤絕」一詞形容之；首先於戲劇作品中，展現「荒謬劇」的形式，將此引入華人世界中，這一系列獨幕劇作品，至今仍是諸多劇團、學生劇團的常演劇目。

除了創作之外，諸多以社會、文化現象等論述對象的文論作品及散文作品，是他純文學創作之外，另一個引人注目的焦點。這些作品如《文化·社會·生活》、《東西看》、《中國民主政制的前途》、《繭式文化與文化突破》；或如以自己遊歷生活於世界各地的經驗，所寫成的《墨

¹ 馬森，《世界華文新文學史》（臺北：印刻出版，2015），頁5。

² 同前註。

西哥憶往》、《大陸啊！我的困惑》、《東亞泥土與歐洲的天空》、《維城四紀》等等，這些作品有一個共同的特色，即在於從東西文化的差異，與之在現代化過程所形成的衝擊、變化，從客位（Etic）的角度說明這種差異的存在與各自的文化背景，且也能從主位（Emic）的角度深入解析這種差異在各自不同文化體系內所代表的意義，這當然也與馬森個人的學習經歷與生活經驗有密切關係。

馬森於1960年辭去台灣師範大學國文系教職，負笈法國學習電影導演，隨後入巴黎大學漢學院博士班學習；數年後又應墨西哥學院之聘，擔任東方研究所中文教授；又赴加拿大入英屬哥倫比亞大學就讀，獲社會學博士學位，日後並在加拿大、英國、台灣、香港、中國大陸等各大學任教、講學，其遊歷於不同文化之間的生活經驗；浸淫於文學、社會學等跨學科的學術訓練之下，除了反應在文學作品中，表現人們在不同文化——中國／西方、傳統／現代之衝擊下，所產生的各種行為樣狀與心理狀態，成為其作品鮮明的特色，對其治學、文論作品也產生密切的影響。除了文藝本身美學性格的討論之外，馬森且將文學的變遷，尤其是中國近現代文學的變化，納於整體文化現代化背景中討論之，這也是他文學批評的重要特色。

出版於1991年的《中國現代戲劇的兩度西潮》即是馬森針對中國現代戲的形成與發展，結合其相關文化發展論述所形成，以「兩度西潮」的概念，做為其分期，藉以說明因接受西潮時間的差異，與隨著戰亂影響西潮中斷之後，西潮再度進入海峽兩岸，對戲劇創作、表現所產生的影響，與實際呈現的美學特色。

馬森在此書的緒論上，即寫明：

本書的目的，是站在一個有足夠回視距離的歷史里程點上，來檢視中國現代戲劇的發生，從而找出它所以如此發生、成長、變化的動因和來源。³

³ 馬森，《西潮下的中國現代戲劇》（臺北：書林出版，1994），頁3。

並在研究方法上，一開始即舉出：

在理論上，筆者採取一種宏觀的社會科學的視境，也就是說，不把現在戲戲局限在戲劇的承傳或是文類的變革之內，而把戲劇看成為人類社會活動之一環，視現代戲劇的發生與發展跟中國文化與社會現代化有密不可分的關係。⁴

並引人類學、社會學的相關理論，從文化的「進化」與「傳播」的概念進行相關分析。對於中國而言，現代戲劇全然是一種新的文體、劇種，也是近代中國與西方接觸後，接受西方文化傳播而形成，從表現形式以至創作理念，全是接受西方影響，尤其是以寫實主義思潮為主，這成為第一度西潮主要的特色。戰後，大陸陷於內部各種政治運動，對外封閉，華文戲劇的西潮再引入先發生於台灣，此時寫實主義的戲劇，已不再吸引劇人注意，而是現代主義、後現代主義戲劇思潮藉此進入華人世界，且隨著大陸改革開放，稍後又接著影響大陸。此「兩度西潮」的概念，既是一種戲劇發展的，同樣也是文化發展的，這也是馬森結合中國在接受西潮現代化發展進程與文藝發展變化所形成的思考。

這個理念也完全展現在《世界華文新文學史》這一作品上，馬森在〈序〉即說明：「『兩度西潮』的立論，不能只針對中國的現代戲劇而言，更應該包括中國的現代文學在內，甚至於擴大到中國整體現代文化的層次，成果才會更加顯著，視角也才會更加完備。」⁵從上述的分冊結構、章節書寫順序及比重，即明顯看出。

因此，全書第一冊從一開始必然的對於書寫範圍、理論方法的說明之後，即從中國面臨西潮所進行的現代化談起，做為本書歷史背景的簡介，旋及進入第三章對於文學發展的正論，即從西方文學的譯介、留學生等隨後對於中國現代文學所產生的影響，進而帶出晚清民初新文學發展的種種樣貌，雖然這常與許多相關中國現代文學史論討論的對象、範圍相近，然馬森更重視西潮對從傳統過渡到現代所產生影響的論述。做

⁴ 同前註，頁3。

⁵ 馬森，《世界華文新文學史》，頁4。

為一位文學作家，馬森在思想上接受存在主義的影響，在形式上如戲劇引入西方「荒謬劇」的形式；在小說上，如《M的旅程》且以時空不斷交錯與角色不斷的變形，做為表現手法，象徵意味濃厚，這些作品明顯不是寫實主義的，然做一位學者，他卻高度肯定寫實主義在第一度西潮的影響與地位，對於寫實主義之美學特色有充分的認識並於相關文論中有所闡釋，對日後寫實主義在中國／台灣被曲解、誤用，亦有相關論述，這即是馬森另一個重要的學術觀點「擬寫實主義」——對於一些貌似寫實，實則為「擬寫實」作品的批判。

在第五章《敘述文體的遞嬗：清末民初的小說》〈三、從傳統到現代：兩位作家的個案〉以李劫人和張恨水兩人為主要討論對象，即是一例。馬森將他們視為傳統到現代過渡的代表，以他們在不同階段的書寫表現，可以容易看出晚清小說轉化為現代小說的具體情況。尤其他更重視李劫人的文學成就：

他寫小說比魯迅早，就小說藝術而言，也遠遠超過魯迅，可惜的是因為不夠革命總被以政治掛帥的文學史家所忽略。⁶

並且以〈李劫人：寫實主義的碩果〉專項討論李劫人的創作。

馬森在書中還是高度肯定魯迅小說藝術的成就，然他「敢」以李劫人與魯迅互為比較，甚而挑戰魯迅幾近圖騰化的地位，也是有他的憑據。既然寫實主義影響著第一度西潮，那何謂寫實主義，它的美學特色該是如何，自是評斷這些受到寫實主義影響下所產生的作品的依據。誠如他在分析李劫人《死水微瀾》、《暴風雨前》、《大波》等以辛亥革命前後成都為地域背景所寫成的作品後，對這些作品的評價：

總括以上三部小說，李劫人最大的優點是保持客觀冷靜的態度，不為任何意識形態所左右，對社會環境、民間風俗有細密的觀察，對人物的塑造貼近血肉的實體。此外，作者顯然對地方語言的把握及對傳統說部的認識均超出同儕之上，沒有當時常見的西

⁶ 同前註，頁 151。

化語言的缺點。但在小說的結構布局，特別在寫實技法的探索方面，他顯然深受法國寫實主義的重大影響，使他達到多數中國現代小說家難望企及的寫實水準。⁷

當然，馬森自己所列，有關寫實主義的特色，也成為本書第一分冊，評論各家作品的重要依據，同時也是藉以從時間的角度說明文學發展演變的另一個重要憑據。因此他肯定魯迅、高舉李劫人，然也對寫實主義在中國最終被誤解、被刻意挪用，成為先有理論後有文學的「革命文學」，有所論述與批判，這也完全展現在第十九章〈從寫實主義到現實主義：擬寫實主義與革命文學〉上。

這種「兩度西潮」概念下對文學發展的分期，並不是以政治的變革為斷，也不以單純年代先後為分，在地理界限上更無中心、邊陲之別，即使是具有共時性的關係，但分處不同地理位置不同文化發展狀況下，形成相異形態，其前後順序卻可能不同，其判準的依據全然是文學發展自身的樣貌。就如同在社會主義思想影響下，中國大陸文學發展樣貌（1949-1976），是放在第二冊「戰禍與分流——西潮的中斷」的第28章，反觀同時間台灣文學這時明顯已受第二度西潮的影響，馬森將其安排於下編「分流後的再生：第二度西潮與現代／後現代主義」，即可見之。雖然具有共時性的關係，然卻有代差之別，這並非因地理環境差距從而分冊書寫，實乃作品風格差距，就如馬森所說的：「特別是第二度西潮，台灣文學擔負了先鋒的作用」⁸，這是「兩度西潮」史觀展現在章節的安排之中，也給予台灣文學在華文文學中應有的地位，這是相對於其他文學史書寫最為獨特的地方，做為一家之言，其觀點顯著明晰的解說華文新文學發展的歷程。

⁷ 同前註，頁 412。

⁸ 同前註，頁 6。

二、戲劇的加入與史筆的展現

現代戲劇對華人文化而言，全然是西潮現代化的結果，對於西方而言，自希臘悲劇以降，戲劇本來就屬於文學的一部分，除了表演之外，這種對話體所寫成的劇本，也是高度文學性作品，更是西方文學的傳統之一。試想如果去除莎士比亞的劇本，英國文學又將是何種樣貌？但在華文文學中，唯可能受限於治史者的觀點與視域——或是將戲劇單純視為一種表演藝術，劇本不過是表演的文本，不具獨立的文學價值，在諸多現代文學史著作中，要不是篇幅甚少，列於各文類之末討論之，甚者是根本未列入，而多另以戲劇史——另一種專門史書寫的方式來呈現。這當然無法反映現代戲劇在華文文學發展歷程中的樣貌，與它在各時代其他文類互動的成果，更無法實際呈現它在各時期應有的地位，而馬森在本書中，加入華文現代戲劇的討論，並透過章節順序、篇幅長短的安排，還原現代戲劇在華文文學發展該有的地位，這也是馬森這本《世界華文新文學史》另一個突出於其他新文學史著的特色之一。

諸多文學史，習慣以年代為經、文類為緯進行書寫，再就個別重要作家、作品進行論述。然就如前文所述，從文學、文化發展現象得來的「兩度西潮」的理論，支撐著全書的結構，馬森對於本書章節順序的安排，既不單以年代為序，也不以結構性的文類並列排比討論，或言《春秋》一字褒貶的史筆精神，馬森在本書的章節排列即展現這樣的史筆精神，每個時期各文類有著不同的章節順序與比重，適也呈現此文類在當時代的重要性與影響性，這在現代戲劇的安排上尤為明顯，非單只是為了表述現代戲劇做為新文學發展一部分而已。

就如在上編〈新劇的肇始與文明戲的興衰〉安排在第七章，接於其他文類傳統與現代的過渡之後，這是以歷時性的順序，說明現代戲劇的產生，並不晚於其他現代文類；在中編〈戰禍與分流：西潮的中斷〉且

將〈抗戰與內戰時期的戲劇〉置於其他文類之前，則直接說明，現代戲劇在當時代的高度影響性，如馬森於文中所說，正因為戰爭時期宣傳的需要：「現代戲劇本就著重展現當下的社會情貌，在戰時正可以用作對廣大民眾宣傳抗日的媒介。……因此給予新興的話劇一個大好的發展機會，致使話劇在抗日戰爭時期比以前和以後都更加活躍。」⁹，對比於馬森在安排戰後台灣新文學發展時，以歷時性的新詩、小說、戲劇發展先後為序，實也說明這些文類，在台灣各時期所應有地位，而這也是這部文學史著重要的特色之一。

三、文學史裡的文學

文學史做為一種專門史，討論的主體本應是文學發展本身，然事實上，諸多文學史書寫時，仍不免受到意識形態的干擾，大陸所謂的「重寫文學史」運動，當也是對於大陸早年諸多文學史書寫，受社會主義、「革命文藝」意識形態干擾所產生的問題之反應。

馬森在〈序〉特別強調本書書寫，儘量排除意識形態的影響，以一種客觀的態度，面對百年來華文文學發展的變化，然誠如吾人所知，韋勒克（René Wellek，190-1995）在《文學理論》一書，說明「文學史」的書寫，無可避免書寫者自己的「價值」的呈現，馬森本書的立論基礎「兩度西潮」，是馬森論述華文文學發展的基礎，也存在其價值判斷，這也可解成是意識形態的一種。也可以這麼說，人做為意識的主體，其思考與行動無不時刻受到自身意識所影響，意識形態的影響是無所不在的，文學史的書寫自然亦會呈現，甚或也是治史者成一家之言之可貴所在，這是無可避免的，問題是，影響其中的到底是什麼樣的意識形態。

⁹ 張愛玲小說〈色戒〉與經過導演李安演繹的同名電影，其中對於抗日時期劇團的運作和影響有所描述，或也是此一現象另一種闡釋。見同前註，頁543。

「文學史寫的是文學的歷史」¹⁰，這無庸置疑，任何一位文學史的書寫者，應都有這樣的自知。不過，文學既然屬於人類文化的一環，自然也無法離開自底層經濟基礎，以至社會本身的制度、思想以及其他文類等上層建築的影響，討論文學時，自然也無法完全將其視為一種獨立自律性的產物，而無視產生這些作品的社會背景與其所代表的意義。然究其底，文學作品的意義、價值，終究要回到文學本身來談，亦即從文字本身出發，以至其自身所形成的形式美感，乃至作品表現的思想性等，才應是討論文學作品的範圍。

在此先跳脫文學的框架，從其他藝術類型來看，或許能更清楚展現。

就西方古典音樂而言，就專門史的書寫，當然也有以各地域、國界、民族為界的史述，然古典音樂跨國界、跨民族傳播現象極為明顯，也可說是一種全球化的樂種，對其演進面貌的史述——音樂史的書寫，雖也會如泰納在《英國文學史》所提出的「種族、環境和時代」的準則般詮釋、評論各作品，就如對於各國「民族樂派」的形成即是一例，或如對所謂「德奧」、「斯拉夫」、「義大利」等，以地理區域結合種族並評斷風格、技法亦是一例，然對於音樂表現各家技法的差異、風格呈現，甚或音樂深層的思想表現，總是判定美學價值的最終依據。

由格勞特（Grout, D. J., 1902-1987）以英文撰寫的《西方音樂史》（*A History of Western Music*）即是一例，自1960年出版後，即為音樂史書寫立下典範，不僅備受推崇，在音樂史學上具有舉足輕重的地位，出版至今也陸續增補若干資料，並透過後繼學者修訂多次改版，如今成為各大音樂系所音樂史的教科書，以台灣為例幾成標準教科書。這本西方古典音樂的通史著作，多達數十章，從古代至今以歷時的按其風格演變分章敘述，並對重要作曲家、作品則有專章、專項等篇幅比重不一的專論。這本音樂史著作之所以在學術界得到如此高度的評價，一方面是做為通史，其搜羅史料詳細，對於古典音樂跨國界、種族的傳播，及古典

¹⁰ 同前註，頁7。

音樂隨著時間、地域所衍成各種風格之脈絡，有著詳細說明與論述外，其立論的角度非專以國族本位的，或者是作者主觀意識的偏好出發，其所評述的依據，全是音樂自身發展本身，更是它重要的特色。

音樂的發展當然也會受到政治、社會的影響，甚或是意識形態，在抗戰時期大量流行，具有鼓舞人心的群眾歌曲即是一例，這些作品一般來說短小，在創作技法、演唱方式上亦無突出之處，然依然有它的意義與美學價值，也有一定社會影響性，但如果將其置於近當代中國音樂史的發展歷程中，尤其跳脫時空，以一種做為音樂作品的美學價值來看，將顯然無法與其社會影響性相比，也僅能做為一種特定時空下的產物，對其藝術價值將又是另種評斷。

如果音樂史上是如此，文學史的書寫可否也能如此？

歷史寫作，的確常帶有許多意涵，不僅只是通古今之變，或是史家治史史識的展現，錢穆《國史大綱》的書寫即是一例。本書書寫時值國家仍處混亂未統一及抗戰艱難時期，從其書正文前的〈信念〉所列諸條，以至書末直書以：「抗戰勝利建國完成中華民族固有文化對世界新使命之開始」¹¹為蘄嚮，錢穆透過此書的書寫，期望在當時「革新」、「進化」語境之下，對傳統文化、歷史的重新認識，就如他在書正文前的〈信念〉中所說，每個自認稍有智識國民對其本國已往歷史需要有所認知，必抱持一種溫情和敬意，而不會抱著淺薄的「進化觀」認為現今所站之位置已是歷史高點，將現今的錯誤諉卸於古人，則國家再有向前發展之希望，否則盲目的改進，無異等於被征服或僅是次殖民地的改進，是一種變相的文化征服，從而使得自身文化消滅。¹²錢穆寫此書，乃面對當時抗戰民族絕續存亡之關鍵，進而凝聚民族文化精神，其目的也是相當明顯。

甫於2015年去世的安德森（Anderson, B. R. O., 1936-2015），在他著名的《想像的共同體》一書所揭示，所謂的「民族」並非一種存在的

¹¹ 錢穆，《國史大綱》（北京：商務出版，1991），頁914。

¹² 同前註。

實體，而乃是一種「想像的共同體」，他分析中南美洲獨立運動過程為例，說明文字資本扮演凝聚這種共同體重要的角色。錢穆的《國史大綱》當然是早於1983年出版的《想像的共同體》，然事實上，這部作品卻也是在期望歷史書寫能扮演凝聚國人民族信念的背景下產生。

縱觀台灣文學史的書寫，就是一個例子，尤其夾雜在政治語境的變化之中，更是明顯，從實際文學史論書寫理念的說明及相關討論即是例子。

所謂「主體性」，時常成為台灣文學史論的關鍵字。這其來有自，黃得時發表於1943年的〈台灣文學史序說〉一文，強調台灣文學因獨特的地理、種族，而有別日人文學的「獨特」；葉石濤在《台灣文學史綱》裡，亦強調因為台灣與大陸的隔絕，除日文作品外，雖然同樣使用基本相同的語文，然：「台灣文學自有其濃厚的地方色彩和特具的創作使命」¹³，且如其在〈序〉所闡明：「我發願寫台灣文學史的主要輪廓（outline），其目的在於闡明台灣文學在歷史的流動中如何地發展了它強烈的自主意願，且鑄造它獨異的台灣性格。」¹⁴其所強調的正是這種自主的獨異性；彭瑞金《台灣新文學運動40年》寫於「本土」一詞已不是禁忌的1991年，就如他在〈序〉中談及自己理念：「我堅持台灣文學的正字解釋權還在台灣作家或台灣文學史家的手裡」¹⁵，且憂慮「域外」史家、研究者對台灣文學「褊狹」史觀，對此的廓清正是他寫作重要目的，他所要說明的台灣文學是：「台灣人如何經由文化創造運動中的文學創作，去思考、尋找自己民族靈魂的經驗，以及尋獲的是什麼？而文學又如何具體地去描繪記錄這樣的經驗與心靈探索的果實」¹⁶等，均是將文學史的書寫視為表現、凝聚這種共同體的重要表現。當然這還僅止於文學史書寫，對所謂台灣文學「主體性」的討論，更是台灣文學研究中重要的議題。¹⁷

¹³ 葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，1987），頁170。

¹⁴ 同前註，頁2。

¹⁵ 彭瑞金，《台灣新文學運動40年》（臺北：自立晚報，1991），頁17。

¹⁶ 同前註。

¹⁷ 這或可見，陳曼華，〈從1990年代以後的文學論述看台灣文學主體性的探索〉（《文化研究雙月報》105期，網址 <http://csat.org.tw/journal/Content.asp?>

當然這是治史者史識的呈現，尤其對台灣政治地位的思考，亦有其思想脈絡。然這種史識如果應用在文學美學的判斷上，卻會出現問題，尤其面對台灣50年代後出現的，以懷鄉寫作為特色在台灣的外省籍作家，及同時代開始出現的軍中作家，即是例子。

就如對50年代的，以外省作家為主的懷鄉書寫，被葉石濤評以「空中樓閣，只是夢囈和嘔吐罷了」¹⁸；評當時蠱起的女性作家的作品，在題材上：「仍然是脫離不了女人、家庭、情愛的範圍」¹⁹隱帶貶意；評50年代興起的軍中作家，一方面評起其題材：「都描寫戰爭、軍人生活為主」²⁰，且將軍中作家視為整體，且評以：「一般來說，軍中作家樸實敦厚，但思維領域狹窄，描寫範圍不廣，有特殊的風格。」²¹

彭瑞金對於同時期作品的態度，大抵與葉石濤相似，然他觀察到這些作家寫作在既定印象外的另種樣貌，他以「擺盪」形容諸軍中出身作家書寫題材與風格的轉變，並評：

朱西寧也沾到一點現代主義的流風餘韻，但畢竟不那麼年輕，只好把作品推回夢土，寫記憶中的家鄉，甚至用精神上的舊土壤——古傳奇的掌故——來寫作了。司馬中原寫大鬍子，寫響馬，說鬼故事，也可以做如是觀，就是抵死不在這裡扎根。²²

做為一種共同體想像，高舉台灣、本土，並沒有問題，然如果以此標準化為文學標準，從題材、書寫技巧、表現思想評論所有不同身分背景的作品，甚或成為檢視作品、作者認同的場域，那顯然是有問題的。就如懷鄉書寫，亦承載了新一批移民來到台灣時的心理與行動；女性作家跳脫國族大義的大敘述（grand narrative），以女性視角觀看週遭生活，甚而表現了諸多戰後來台外省人從離散到安居的過程；軍中作家其實不止

Period=105&JC_ID=218，2016/11/13。）中的討論。

¹⁸ 葉石濤，《台灣文學史綱》，頁 88-89。

¹⁹ 同前註，頁 97。

²⁰ 同前註，頁 98。

²¹ 同前註，頁 97。

²² 彭瑞金，《台灣新文學運動 40 年》，頁 139。

於寫軍中生活，軍人只是其職業類別，並非所有軍人出身作家，都有類似的寫作題材與思想表現。這些作品或許不符於呈現所謂台灣「主體性」，甚或是因其身分的差異，從而成為在文學史上對他們作品或是他們書寫現象評論的依據，出發的並不是從文學的本身，而是其他，所謂：「抵死不在這裡扎根」之語，表現就更直接了。

而在大陸，在80年代亦有所謂「文學主體性」的討論，不過，這裡所謂的「主體性」指的是，人做為文學的創作主體，及文學作品中表現以人為主體。這些討論，當然也是對於曾經昌旺一時，所謂「現實主義」、「革命文藝」——以理論指導文藝創作，將文學做為意識形態展現的工具的一種反思。就如引起此爭論，由劉再復所寫的〈論文學的主體性〉中所說的：「作家的創作應當充分地發揮自己的主體力量，實現主體的價值，而不是從某種外加的概念的出發，這就是創造主體的概念內涵」²³，這種失去個人主體性，將文學視為某種概念的延伸，這不僅存在於文學創作中，同時也存在於文學史的書寫裡，幾冊在1950年代，由大陸數所大學中文系學生集體創作的中國文學史，即是典型。

在那個對社會主義充滿理想想像的語境，講「革命」、論階級的大躍進年代，充斥在每個層面，文學竟也成為先鋒。1958年由北大中文系55級學生集體編著的《中國文學史》的〈前言〉中，就這樣寫著：「丟開社會的發展趨勢，丟開對進步的與反動的事物的了解，去空談文學，也就失去了評價文學的根本依據。」²⁴而由復旦大學中文系學生集體編寫的《中國文學史》〈序〉裡也寫著：「我們編寫這部文學史的目的，是試圖以馬列主義、毛澤東思想作為指導思想，來闡明文學發展的客觀規律：現實主義與積極浪漫主義的發生和發展；現實主義與反現實主義的鬥爭；民間文學在整個文學發展中的決定作用，並正確分析古典作品

²³ 劉再復，〈論文學的主體性〉，《文學主體性論爭集》（北京：紅旗出版社，1986），頁3。

²⁴ 北京大學中文系專門化1955級集體，《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1959），頁5。

的人民性、現實性，等等。」²⁵這些文學史批判「資產階級」的思想，言必馬列、毛澤東與所謂「現實主義」及鬥爭，從而影響其文學價值的判斷，高舉「民間文學」由人民「集體創作」的地位；雖肯定李白，但批判如李白游仙詩中的「消極」，而諸多抒發個人感情，詩句且帶「酒」的詩作，則被批為「逃避現實」等等即是例子。

這是意識形態對文學史書寫，影響文學作品價值判斷的典型，雖然語境改變，有所謂「重寫文學史」的運動，試圖改變這種理論先行、以論帶史的問題，然只要碰觸到文學發展，範圍論到兩岸，敏感的政治神經必先啟動：「台灣自古以來是中國領土不可分割的一部分」²⁶，或只是將台灣文學視為中國文學的分支，且重視它與「母體」文化的淵源²⁷，同樣也是在這種「共同體」想像中，且將台灣拉入做為不可分割的一環。然除了對於台灣文學史的專著外，誠如馬森所述，台灣文學往往僅能廁身一隅，全然無法呈現台灣新文學發展的重要性、獨特性，與在整體華文文學中的地位。誠如艾青在序《台灣新文學史初編》時，以感性的話語寫到：「“美應該是完整的一渾圓像一個蘋果，”，“殘缺不全是遺憾”，中國新文學史，沒有台灣，怎能算完整？怎不覺遺憾？」²⁸誠哉斯言！但如何看待包括台灣、海外華文書寫的發展，該用什麼角度來看呢？

上述書寫理念，雖然有著完全不同的結果，然其內在的理路，卻有著一致性，亦即將文學，或是文學史的書寫，視為某種「共同體」建構下的必然，或是為了某一種非文學的思想價值而服務，然究其內理，這些所呈現的價值判斷並不全然是文學的。

²⁵ 復旦大學中文系古典文學組學生集體，《中國文學史》（北京：中華書局，1959），頁6。

²⁶ 朱棟霖等，《中國現代文學 1917-2000》（北京：北京大學出版社，2007），頁70。

²⁷ 劉登翰、莊明萱、黃重添、林承璜主編，《台灣文學史（上、下）》（福州：海峽藝文出版社，1991）。

²⁸ 艾青，〈序〉，《台灣新文學史初編》（南昌：江西人民出版社，1989），頁1。

馬森在本書的序言中，強調自己書寫本書所秉持的理念：

文學史寫的是文學的歷史，既不是社會史，更不是政治史，雖然與社會與政治有所關連，但重點仍在文學。文學的產生與發展主要乃來自自由的創造心靈之噴放，並不是宗教的傳播或政治、政黨的宣傳，也不應如此，所以能夠忠實表達文學的產生與發展的文學史也不應該依附於宗教的教義或政治、政黨的理念或教條。²⁹

且在書進入出版程序接受訪問，又再度表明自己的理念：

意識形態是撰寫文學史的最大障礙，我是一個自由人，所以要擺脫這種困擾。在我能控制的範圍內儘量客觀，不能受宗教或政黨的任何干擾。³⁰

馬森有以上的言語，並不是突來之作。觀察他的作品，尤其是他大量的文論，可看出他一方面承繼五四運動以降所帶來突顯個人價值的個人主義，另一方面也接受西方存在主義、自由主義的影響，成為他個人治學的重要思想基底。他並不是沒有強烈的民族意識，也不是沒有對中國／台灣等華人社會發展有著深遠的期待，然在此之前，做為一位自由且具有獨立個體價值的「人」，卻是更重要的前提。

這本文學史顯然不是為了宣揚某種意識形態而作、也沒有塑造某種政治、社會的「共同體」的目的，以「兩度西潮」來做為立論基礎，主要乃從文化發展的角度，貫通說明華文新文學發展之變化，這是從事實角度出發，觀察文化、文學的發展所得。

因此，馬森且以「擬寫實主義」評自左翼文學運動以來，以理論指導創作的所謂「無產階級革命文學」，或改造寫實主義服務於政治的「現實主義」文學等，這些作品在80年代前的大陸出版的文學史著中，往往被高度評價，馬森且以矛盾的《子夜》為例，就如他所說：

²⁹ 馬森，《世界華文新文學史》，頁7。

³⁰ 見邱常婷，〈世界華文文學的百年思索——訪馬森談其新著《世界華文新文學史》〉，《文訊》350期（2014，12），頁39。

我只拿在眾多現代文學史中號稱「現實主義的高峰」的茅盾的《子夜》做一個例子：這部小說也許真是「現實主義的高峰」，卻是寫實主義的敗筆，正足以顯示「現實主義」與「寫實主義」中間的區別。……

雖然《子夜》尚不能稱為革命文學，但確實已含有向資產階級及政治現實宣戰的意味。像這類屈從於政治理想或政治現實以及許多力不從心的偽冒寫實的作品，我曾歸類概稱之為「擬寫實主義」（pseudo-realism）。³¹

馬森此一論述發表於1984年，在2007年出版，由鄭萬鵬所著《中國現代文學史》中，亦談及：

茅盾給“現實主義”加上一個階級的、政治屬性，嚴格要求文學為某一階級、某種現實政治服務，這實實在在是對於“現實主義”的背離。

同時，茅盾創導的這種“現實主義”也是對於他此前所提倡的“為人生”的藝術主張背離。³²

這是對茅盾，而對所謂《講話》發表之後，以至在那樣洋溢「革命」語境的年代，所生產的文學作品，馬森的批評也更為深刻了。

當然，在台灣50年代，由政府大力提倡的「反共文學」也是馬森批判的對象，這些作品為政治而生，自然是問題的核心。值得注意的是馬森在本書對於台灣發展70年代前後，所謂「鄉土文學」作品的描述：

到了七〇年代，在本土意識的高漲下，一股回歸寫實的鄉土之風對抗過度西化的現代主義，但是因為背後並沒有強勁的意識形態作祟，也沒有僵化的政治八股，加以吸收了現代主義的技巧，反倒出現一些貼近寫實主義美學的動人作品。³³

³¹ 馬森，《世界華文新文學史》，頁508。

³² 鄭萬鵬，《中國現代文學史》（北京：華夏出版社，2007），頁102。

³³ 馬森，《世界華文新文學史》，頁693。

然馬森也與葉石濤、彭瑞金等，將鄉土文學的地位高舉，並認為這才是台灣文學「正確」的發展道路有所差異，葉、彭等論述除了是個人美學的選擇之外，實是當時台灣本土意識勃發下的伴隨物，也是在反思現代化對社會發展的辨證中，鄉土／現代對立思維下的產物。馬森特別以「現代主義下的鄉土」說明其題材向鄉土的轉向，然技巧卻是吸收現代主義技巧而成，同樣是西潮現代化的產物。馬森此舉，也將所謂鄉土文學的發展，除了作品所呈現的社會意義外，且回歸文學美學上的討論，就如他也肯定60年代，或是留學生等，受到現代主義思潮影響下的相關書寫，而非以一種認同檢視般批以「無根」、「放逐」；雖然馬森批評陳芳明《台灣新文學史》中的後殖民史觀，然也肯定且引用陳芳明書中相關個別作家、作品的評論，有別於其他相關文學史著高舉「認同」，陳芳明尤其強調多元、包容，並以文學為討論主體，雖然史觀上有著不同，然馬森與陳芳明同樣回歸於文學美學上的討論，卻是有志一同。

馬森這樣的書寫方式，與現在各方「主流」思路不同，不突顯所謂的「台灣主體性」、也沒有所謂「大中國一體」，卻時時反思高壓的政治環境對人獨立心靈的壓抑與文學創作的傷害，與意識形態對文學創作及文學批評、史論的影響，完全只以文化發展的角度，從文學意義本身，論述文學的發展，這也直接反應在書寫完成後，尋求出版機會，在海峽兩岸出版商中遇到的波折。

馬森以一人之力書寫此書，並沒有得到任何單位的支援，事實上，他在台多年的教學、研究生涯，也少有得自如國科會等單位經費的資助，更無接受任何委託、研究計畫案，在學術界相當獨特（或許從現在的角度來看，會連升等、評鑑都過不了。），這也與他強調自由的個性有關，他未曾想要符合評閱者的口味，更不受任何政治力量拘束，也未去附和任何政治團體與任何政治意識形態，一路走來始終如一。他60年代之所以離台赴法求學，是受不了當年台灣窒塞的語境，尋求自由心靈奔放的結果；他同樣時而批判毛共高壓的政治統治，造成人們心靈上的傷害與文學、藝術上的斷傷，可說是「兩面不討好」，這樣的舉措，既

不拉幫結派，更不會黨同伐異，然這樣卻從而有著存有完整學術獨立性的可能。

本書出版後來自各方的批評，基本上乃以此書出現的缺漏、失誤為主，³⁴這是私人修史無可避免的侷限，在有著私人修史傳統的中國，自古以來就有許多褒貶不一的例子。在本書中，就如有關作者生平、生卒年的錯漏，成為古遠清指正的對象。現今史料保存遠比過往方便、可靠，數位化資料且成為資料來源之一，就如古遠清所說，有些錯誤上網即可查得並修正。在此，或許要反思一個問題，既然數位化保存史料如此方便，網路又如此發達，豈不是不需要史家來著史了？當然，答案絕不是如此。至於古文中，對於海峽兩岸政治環境、運作的描述，或將各家文學史著「著色」，這就又是另回事，是否客觀自有公斷。

以「華文新文學史」為名，馬森此書為三冊百萬餘言，然單以地理區限來看，中國大陸、台灣、港、澳，以及有著海外大量華人移居的馬、新、東南亞、美、加、歐等等，每個地理區域都可另衍成相等篇幅有餘的文學史著，從當下的角度來看，三冊的篇幅的確是不足的，三十冊甚或上百冊也有可能被指摘有疏漏處。一個假設性的問題：百年後甚或千年後，再看這段百餘年的華文文學發展歷程，能留在後來的文學史書中的，又會有多少？能分配給這段歷史的篇幅又會有多少？而又會是什麼樣的觀點留存於後？

馬森《世界華文新文學史》所展現的「兩度西潮」史觀，且不涉政治、意識形態誠實面對文學作品的態度，更是在諸多文學史論，自覺或不自覺的服務於共同體建構或意識形態宣揚中，突出一格，自成一言之言。當然私人治史，總有諸多侷限與不足，然這是我輩之責任了。

³⁴ 或可見，隱地，〈文學史的憾事〉，《聯合報》，2015/03/21；古遠清，〈吃了一隻辣椒〉，《聯合報》，2015/06/13；古遠清，〈評馬森的《世界華文新文學史》——兼談臺北相關的爭論〉，《華文文學》第四期（2015），頁 11-17。

主要徵引書目

一、近人論著

(一) 專書

北京大學中文系專門化1955級集體，《中國文學史》。北京：人民文學出版社，1959。

朱棟霖等，《中國現代文學 1917-2000》。北京：北京大學出版社，2007。

艾青，〈序〉，《台灣新文學史初編》。南昌：江西人民出版社，1989，頁1。

馬森，《世界華文新文學史》。臺北：印刻出版，2015。

馬森，《西潮下的中國現代戲劇》。臺北：書林出版，1994。

彭瑞金，《台灣新文學運動40年》。臺北：自立晚報，1991。

復旦大學中文系古典文學組學生集體，《中國文學史》。北京：中華書局，1959。

葉石濤，《台灣文學史綱》。高雄：文學界雜誌社，1987。

劉再復，〈論文學的主體性〉，《文學主體性論爭集》。北京：紅旗出版社，1986，頁1-69。

劉登翰、莊明萱、黃重添、林承璜主編，《台灣文學史（上、下）》。福州：海峽藝文出版社，1991。

鄭萬鵬，《中國現代文學史》。北京：華夏出版社，2007。

錢穆，《國史大綱》。北京：商務出版，1991。

(二) 期刊論文或單篇論文

古遠清，〈評馬森的《世界華文新文學史》——兼談臺北相關的爭論〉，《華文文學》第四期（2015），頁11-17。

邱常婷，〈世界華文文學的百年思索——訪馬森談其新著《世界華文新文學史》〉，《文訊》350期（2014，12），頁39-41。

陳曼華，〈從1990年代以後的文學論述看台灣文學主體性的探索〉，《文化研究雙月報》105期。網址：http://csat.org.tw/journal/Content.asp?Period=105&JC_ID=218，2016/11/13。

（三）報章資料

古遠清，〈吃了一隻辣椒〉，《聯合報》，2015/06/13。

隱地，〈文學史的憾事〉，《聯合報》，2015/03/21。