

## 《特稿》

# 現代中國文學理念的多重緣起

王德威

在過去一百年裡，許多重要的學者、文人、作家對於時代的各種各樣刻畫，以及他們所留下來的文字紀錄，對於今人研究而言，是一個非常大的挑戰。我個人以為，關心現代中國文學文化史的研究者們，到了這個世紀，經過一百年的所謂「現代化」衝擊後，當我們再一次的重新回顧：什麼是所謂的現代中國文學，什麼是所謂的現代中國文化時，其實有很多不同的視角值得重新開始省思：文學或是廣義的文學文化，到底帶給我們什麼樣的啟發？這些前行者到底創造出什麼樣的成績，可以讓後來者在百年之後回顧起來仍然對他們景仰不已？同時在這個所謂「全球化」的時代，即使從事東西方的對話，在面臨強大的各種西方文學文化理論的強勢壓力之下，我們能夠用什麼樣的話語來回應在西方學界或是廣義的東西方學界的不同挑戰？

今天，當我們使用「詩心」一詞時，無非是強調「文論」，因此「文論」引領不同的看待文學文化的方式，同時也相信「詩心」重新提醒我們：在中國傳統的文學文論裡，有許多重要的資源，也許值得我們在二十一世紀的今天重新思考。

我提出「現代中國文學理念的多重緣起」，也許有心人覺得這是一個約定俗成的話題：「現代中國文學理念」、「緣起」、「多重」等等，似乎已被視為理所當然，但恰恰這個題目本身所隱含的一個辯證性：什麼是現代、什麼是中國、什麼是文學、什麼是所謂的多重和緣起，我以為不應該把它視為一個俯拾皆是的簡單辭彙。每個詞語都有它歷史相對的制約性。到了二十一世紀所謂的「後現代」，我們回頭再來談「現代」，要怎樣把它定位在能夠理解甚至能夠接受的範圍呢？我還是要強調它是一個強烈的，對時間產生危急和焦慮的用詞。談到「現代」，

---

\* 王德威現職為哈佛大學東亞語言及文明系 Edward C. Henderson 講座教授。

\* 潤稿者為高嘉謙，現職為臺灣大學中文系助理教授。

不免想到「當下此刻」；想到「現代」，不免想到「相對於傳統和古典」。「現代」所代表的強烈意義，尤其在時間的動線上，往往影射了面對未來時間開拓的無限憧憬、盼望和焦慮。回顧過去，展望未來，置身在所謂現代情境下的文化人難免有了一個感同身受的危機意識。從正面來講，這種意識可以刺激所謂現代主體的情性勃發；從負面來講，不免要提到例如梁啟超或王國維，這些早一輩的文化人都強調的，這種時不我予的，霎時的，須臾的，很強烈的、暫時性的一個感受。所以「現代」這個詞本身所強調的「當下此刻」之時間感，它所帶出來的對時間流變的一種重新省思的角度，我個人以為，這是在未來不斷要重複的一個話題。

其次談到「中國」這兩個字。到了二十一世紀的今天，尤其面對對岸強烈的「中國正在崛起」的口號，從一個以臺灣為定位的學者或學生的角度，當我們在認同一個廣義的中國文學文化傳承的前提之下，尤其要把「中國」這兩個字放在「現代」的情境裡，重新思考它的辯證性。「中國」的觀念並不是自古以來就存在。它作為一個，尤其是國家民族定位的觀念，其實是隨著十八、十九世紀西方所謂的國族主義，還有資本主義、疆域擴張主義，在各種不同的勢力衝擊之下，所產生的一種新的對於民族，國家，疆界，所能夠代表承受的文化傳統之新意識。因此「中國」這兩個字，不必當作是一個好像永遠恆常不變的觀點，或政治上的觀點，尤其是在文學文化的領域裡，我們不斷需要重新思考定義它。

再者「文學」這個觀念，作為一個學科來講，文學並不是自古以來的一個學科。我們今天所討論的「文學」，作為一個學科或研究範疇，其實是一個二十世紀的發明。而放在中國文學的脈絡裡來看，我們甚至可以勾勒出一個系譜學，而這個系譜學最早不會超過十九世紀末。十九世紀末期，當大清帝國開始危危欲墜，不只影響到政治架構，同時影響了整個學科、學門，或從廣義上來說，即「知識是什麼」，「知識能夠帶給我們什麼」。

1902年大清帝國欽定京師大學堂課程。京師大學堂是北京大學的前身，第一次對於文學這門學科有了新的定義。所謂的經學、史學、理學、諸子學、掌故學、外國語言文字學等等，都涵蓋在廣義的文學定義之下。其實這對於今天從事文學研究的人來說，真是一個不可承受之重：要學這麼多的東西，都含括在一個很籠統的定義之下，稱之為「文學」。這是整個學科發展的開端而已。到了1904年，在奏定大學堂章程裡面，文學的脈絡或是範圍才開始逐漸縮小；但即使縮小，這個脈絡所包含的文學和史學仍然是大得驚人。今天大概很少人看得出來，從事文學的研究者是文學史學一把抓的。但其實這是不太可能的，不過有心人還是可以看出這個流變的源頭的確有它的一個因緣所在。1904年，林傳甲（1877-1921）當

時還在京師大學堂擔任教職，年紀非常輕，只有二十歲，受聘以三個月的時間寫出一本教科書，即後來的《中國文學史》。如果今天有幸翻閱這本《中國文學史》，會發覺它跟我們今天所想像的文學史的寫法，還有作者建構的視野完全是兩回事。這本文學史受到日本的世川塚郎的文學史之影響，無論在分門別類，科目的定義，史料的掌握和編排上，都和今天的「中國文學史」有許許多多的差異。也同時在這一年，1904年，在蘇州東吳大學任教的黃人（1877-1914）也開始寫作了他的《中國文學史》。這本文學史同樣受到了日本太田善男的文學概論之影響，但是這本文學史在整個體制和辯論中，已經開始接近了我們今天所理解的文學，還有文學史的脈絡架構。我要說明的是，文學作為一個學科的發明，其實是其來有自的，而且歷時很短；正因如此，文學史在不斷改寫的過程中、重新思考的過程裡來成就它的意義。同時我希望藉著討論文學源流的情境，說明王夢鷗教授（1907-2002）在他的專著《中國文學理論與實踐》裡曾經為我們勾勒出一個古典的時代，就是現代之前的千百年來在中國定義裡，「文學」的來龍去脈。

對於王先生而言，「文學」最早指的是兩種觀念：一個是書本，任何記載下來的書本有關的知識，只要是成章成句銘刻在書本上的話，可以當作一個文學的對稱。另外，書本知識的傳授與學習也可以當作是文學的一個延伸實踐的方式。到了秦始皇的時代，文學因為傳授方式的不同，或者是縉紳階級、貴族、有知識的人來傳授文學，形成所謂正統文學的一個脈絡；或者是有方術之士對知識的掌握，他們用「方技」的觀點來看待知識的傳播以及操作。這個時候，文學開始有了比較駁雜的定義。到了前漢的時候，文學和經術，尤其是「經書」的那一塊有更密切的連接。但即使如此，在「方技」這個方面有所專長的人士，通常是在文學項下，被定義成了一個對於文學能夠繼續鑽研的專業份子。而到了後漢，文學的觀念又開始變動，也開始變化。這個時候，章、表、書、記、歌、詩跟我們今天比較接近的，關於文學的觀念開始發展出來；經過這樣的一個發展，像後漢晚期的建安七子等等，以他們的詞章，以他們的各種書記，以他們的歌詩來見稱於世，這是一個我們比較理解的範疇。而到了魏晉時候，魏晉六朝之後，詞章才逐漸的出現，變成一個新的，將文學文論變成一個逐漸標記式的看法，所謂「性情之風標，神明之律呂」等等。在以後的千百年裡，用王夢鷗先生的觀點來說，文學的變化可大可小，但基本上和文字操作出來的詞章之學已經產生了非常綿密的互動，而在千百年之後，在十九世紀末期，「文學」的觀念再次產生了非常大的衝擊，而這就到了我們接下來要繼續延伸的話題了。

在此，我希望藉由六位或是六組不同的知識份子或文人，在清末民初，尤其是 1900 年到 1911 年這十幾年之間，觀察他們所匯集出來的眾聲喧嘩。以往我們看待現代中國的緣起，往往因為教學的方便或是為了研究的方便把他們濃縮成為一兩個，有著非常清楚的脈絡可以依循的觀點。談到現代中國的文學，我們開始想到就是梁啟超先生（1873-1929），在 1902 年《新小說》雜誌出現的〈論小說與群治之關係〉等等這一類的觀點；或者是梁啟超的對應面，王國維（1877-1927）在 1904 年所提出來的〈紅樓夢評論〉這類的觀點。我個人以為，這些觀點當然是言之有物，可是若回應我們討論現代中國文學的多重緣起這個議題，我認為我們在過去對文學脈絡的多重性仍然關心得太少。這個多重性指的不只是在當時的文學文化領域，不同的知識份子提出了他們個人對於文學方案的各種各樣的描述，他們自己的對話，他們自己的辯證，這是一種多重的原因。另外我們也知道，這個時代是西學東漸的一個契機。在這個時候，這些檯面上的人物，無論是梁啟超、王國維，或是以下要談到的黃人、周作人（1885-1967）、魯迅（1881-1936）等等，他們所承受的西學，無論是來自英國、德國、日本的傳統，這些傳統所匯集出來的一個多重性似乎也不為我們所重視。而最重要的，當我們談論「多重緣起」的時候，往往刻意的強調了現代性，所謂的「史無前例」的一種發生論；現代就現代了，相對於傳統，它是打倒過去的一個大的、摧枯拉朽的力量。如果是這樣的話，我們要怎樣從現代性的座標來看待在現代性發生之前的各種各樣的文論裡面，對文學所付諸的聲音和印象？在這裡的「多重」的意義，我個人覺得有特別提出來的必要，因為唯有我們認得了文學裡面多重的眾聲喧嘩的複雜性，再來看待現代中國文學本身的豐富，我們才有更多的信心來說明我們的文學傳統和西方任何一個國家的國族文學傳統是有所不同的。

最後講到「緣起」這兩個字。「緣起」再次的標識了我們對於現代性的一種想像的依歸。現代性既然是以此時此地的時間點做為座標的話，對於傳統的拒斥，對於傳統的抗拒，強烈的說明了現代性「除此一家，別無分號」的一種信心，或者是一種決心。但是我覺得「緣起」這個字其實不用刻意的大做文章，尤其過了一百年到了後現代的時間，「緣起」這兩個字是有被解構的必要。我講一個小的例子：在前些年，我曾經寫過一篇文章，叫做〈沒有晚清，何來五四〉。這個文章當時寫出來無非是強調晚清文學相較於五四文學，長久以來受到忽視，因此我們應該重新的給予一個地位。這個觀點當時是應承著我個人在做晚清小說的理論上的架構。出乎我個人的意料之外，不知道應該是喜還是憂，在中國大陸有很多同事引用了「沒有晚清，何來五四」這句話，或者認為王德威說了一句很有學

問的話，或者認為他說了一句很沒有學問、很無聊的話。這些辯論的焦點，最後都集中說：到底這個姓王的，他是要把現代文學的座標挪前了二十年三十年或四十年，把它定位在 1890 年或是 1895 年或是 1898 年等等；晚清變成了他的賣點，所以他要給我們一個新的開始，重新燃起大家對晚清文學的興趣。這是一個對於「緣起論」、「發生論」的標準症候群：原來五四不是我們的開始，晚清是開始的話，那原來以五四做為賣點的同事們便覺得若有所失。但事實上，我覺得完全誤會了我當時的動機。在今年正好是五四的九十週年，上海的《東方早報》來訪問，我說：我會很快樂的在五四的九十週年回應我在大陸憂心忡忡的同事們的反應。我也可以說：沒有五四，何來晚清？我完全可以倒過來講，因為這個「緣起」的問題，恰恰是做為文學史的同業們不斷去承受它的刺激，但是也要不斷去解構它的概念式起源的強烈信念。我認為沒有必要把這個起源當作是一個了不得的黃道吉日，或者是良辰吉日，有了這一天，我們就敲鑼打鼓的開始等等。在這樣的動機裡面，以下進入到我準備討論的第二個部分，也是這個議題的一個主軸：我希望從以下六組不同的知識份子對於文學的看法或是文學史的勾勒，來說明「多重緣起」的相互辯證的意義；而這個辯證，或是用更時髦的話來講，這個對話的意義，讓我們理解到：中國文學它永遠是不必定為一尊的，中國文學的緣起永遠是可以再給它一個新的源頭。而這樣的一種作法，恰恰符合了什麼是我們現代性、當下性的一個對「現代」的敏銳思考和感受。

以下我想介紹六組知識份子和他們所代表的對文學的看法，包括了大家所熟悉的梁啟超以及王國維；同時我要強調，在晚清的最後十年裡面，黃人，就是黃摩西，或許有人對他熟悉，或許有人會覺得這是完全名不見經傳的一位人物；章太炎（1869-1936），我們在過去從來不把章太炎放在所謂「欽定的」文學史的脈絡裡，但是章太炎的意義是什麼呢？或者是周氏兄弟，魯迅以及周作人，他們在事業的早期對文學的抱負又是什麼呢？還有最後的，當這麼多的非常新穎的，充滿了有趣辯證的這些文論開始出現的時候，傳統文人在這樣一個論辯的階段，他們如何的回應？我們過去談王國維的《人間詞話》，認為是現代文學的一個重要的起源，但是王國維的同輩人陳衍（1856-1937），他的《石遺室詩話》早早的認為這是過去的老掉牙的糟粕。但事實上，正是在這種新舊交替之間產生很多撞擊的火花，才帶來了現代中國文學的各種各樣不同的面貌，這是我事先說明的。以下我就這六個不同的觀點來說明所謂「多重緣起」的可能意義。

首先我們看到了大家最熟悉的梁啟超。根據我們非常熟悉的一些文學史知識：梁啟超在 1899 年第一次提出了「詩界革命」的觀念，當時他是在流亡到夏威夷

夷的途中。戊戌變法前一年失敗，梁啟超出亡到國外，開始仔細的思考「革命」這個行動如何經由文學的實踐來付諸實施。從 1899 年之後，他連續的提出了三種革命：詩界革命、文界革命，以及小說界的革命。通常我們認為在 1902 年發表在日本橫濱出版的《新小說》雜誌上的〈論小說與群治之關係〉這一篇文章，是梁啟超早期最重要的一個宣言。在這一宣言裡，梁啟超說明了過去小說被當作是一個下里巴人的表現，完全是不能進入主流的一種文學形式。可是到了這個大時代翻轉的階段，各種各樣的價值、各種各樣的世界觀點都已經開始產生移動的時候，在文學的體系裡，在文學的積蓄裡，小說做為一個文類自然也可能由谷底翻身，成為一個新世代對於革命有所憧憬的，這些知識份子共同關注的文類。梁啟超的觀點，用今天的俗話來講是「以毒攻毒」的觀點，他強調小說是一個「俗的文學」的終極表現，也包括了部分的戲曲。小說在過去是誨淫誨盜的集大成的文學形式，但是在梁啟超的思想裡，認為只要把小說稍稍拿來加以改變，拿來就用，把這些誨淫誨盜的觀點重新洗滌一清，灌注了新的意義和形式，小說當然可以繼續發展，成為一般群眾所喜聞樂見的一種文學消費或是文學啟蒙的一種方式和方法。小說在這裡和「群治」，所謂政治的一個憧憬，還有塑造新時代的閱讀主體性的一個觀念，牢牢的相接合在一起。附帶一提的是，梁啟超自己也是一位小說創作家，他創作的《新中國未來記》在 1902 年的《新小說》同期開始刊登。任何看過《新中國未來記》的讀者，除非是專門做晚清研究的學生，我想都會覺得這是一個相當無聊的小說，完全沒有辦法達到我們想像的，那樣動人心魄的境界。但是對梁啟超而言，這是一個新的契機。而小說和政治的關係，或廣義來講，文學和政治的關係在這個地方開始奠定了基礎，在以後的六十年七十年甚至八十年，小說和政治之間的這種角力關係一直應該是我們做為文學史同業們所最關注的話題之一。藉此，我要特別提出梁啟超對於「小說的魅力」所著重的觀點，這個觀點的發生，特別強調的是所謂情感的作用。在梁啟超的看法裡，「情感」是最神祕的一種力量，它最難用任何的話語來界定。

在倡導新小說很多年之後，他寫下了〈中國韻文裏所表現的情感〉，提出：「藝術的權威是把那霎時間變過去的情感，捉住它令它隨時可以再現。」也就是說，我們人生中各種各樣的浮光掠影以及經驗往往牽動了我們的情緒，把發之於內的情緒牽動出來，情緒的起伏需要藝術的力量把它捕捉出來。然後梁啟超提到「是把藝術家自己『個性』的情感，打進別人的『情關』裏頭」，強調了情感的強烈移入，也就是我們所謂「移情」的力量或可能性，打進了讀者的情關裡。然後「在若干期間內占領了『他心』的位置」，做為受眾，做為讀者，我們在閱讀

一篇動人的小說、詩歌，或是散文時，完全被創作者的情感所打動，在短時間裡，我們所謂的「他心」完全被暫時的情感所侵佔住，而這個侵佔所發生的力量是不可忽視的。所以「力」這個字特別是梁啟超要提供出來。情感不只是無病呻吟、傷春悲秋而已，情感所煥發出來的力量往往會造成摧枯拉朽的力量，讓我們這個世代匯聚於心。其中有四種方式，梁啟超認為是值得我們的重視：第一個所謂「熏」，熏然如此；「浸」就是沉浸在裡面；「刺」是針砭的意思，「提」是提升的意思。這是在討論梁啟超的小說學，最常提到的四字真言：熏、浸、刺、提。它的重要意義，無怪乎在於強調情感本身所產生的一個強烈的、動人心魄的力量；其力量之大，可以讓對方，也就是讀者、受眾產生一個今非昔比的，完全脫胎換骨的情緒性轉折。這個轉折的方式，「熏、浸、刺、提」都可以做為我們的參考。這是梁啟超在 1902 年信誓旦旦的一些文學誓言，而他也用自己的文學創作來見證他一些文學上的想法。但是只要對晚清小說有所涉獵，我們都會知道，在晚清小說千百本產生的這些成績裡，太少太少的作品能夠符合梁啟超本人的定義，包括他自己的作品都往往讓我們覺得昏昏欲睡，還談什麼「熏、浸、刺、提」呢？所以在此意義上，梁啟超事實上有他無奈之處，也就是在他那個《新小說》雜誌開張三年之後，1905 年就關門大吉了。再十年後的 1915 年，梁啟超環顧當時小說界一片繁花似錦或是一片混亂的情況下，他有感而發：搞了半天，我所提倡的新小說，十幾年來，絕大部分都不是我所希望見到的小說，絕大部分都仍然是他所謂的不能夠入眼的誨淫誨盜作品。因此，在〈論小說與群治之關係〉這篇文章，已經產生了自身的弔詭性。的確，小說在晚清因為它的「不可思議」之力撼動了一個時代的人心，但是撼動人心的方式，達成群治的目標，是不是能夠真正的如這些推動新小說的仁人志士們的理想呢？那可是另當別論了。而小說本身所產生的眾聲喧嘩情形，恰恰反證了梁啟超當時所勾勒出來的一個理想式的小說情境；但是即使如此，我覺得在梁啟超後來的事業裡，有許多觀念仍然是值得我們一思再思的。

我們過去談梁啟超對文學上的一些重要宣示，或是他對文學史上的一些重要貢獻，往往止於他前期的，也就是剛才談到的所謂群治、小說、新小說的觀念等等。但事實上，梁啟超在民國之後仍然持續著他對文學以及文化史的關心，而且他很多的觀點已經開始不自覺的做了一些移動，而這些移動恰恰成為梁啟超和他自己早期文學思想上的對話層面。所以當我們談到現代文學的多重緣起，一個學者，一個文人，一個知識份子，他本身在時間的流變裡和自己所產生的對話，或自己所產生的一種自我否定、解構、或是增益的各種可能性，也一樣應該成為我

們討論或是研究的目標。在這裡我所要提出來的有兩點：第一點是梁啟超在 1920 年代之後所提出來的一個新的觀念：趣味。

這個「趣味」聽起來好像是非常有趣的一個觀念，這個「趣味」讓我們想起了晚明的這些性靈派、公安派的一些文人的趣味，讓我們想起其他在當代的這些詩人詞人所強調的趣味。但是梁啟超在這個地方卻把「趣味」這兩個字非常鄭重的提出來，做為文學乃至於文化，甚至是中國現代文明審美層次的最高表現。最後的一個說法，所謂的「趣味」，用梁啟超自己的話來講，是春意盎然的、生生不息的一種主體性的力量。這個力量在過去，早期的梁啟超可能會用「情感」這兩個字來做為一個相對應的詞；也就是說，你在從事任何文化事業的過程裡，必須投注你的真情感，然後用這個情感來感動、來煥發你的受眾以及讀者的閱讀心態。可是「趣味」這兩個字又不見得受制於「情感」的定義，「趣味」在這裡是「知不可而為，無所為而為」，而最重要的是「為而不有」。我們可以想像到，梁啟超經過了二十五年波折的革命路程，無論是在公眾的領域，在私人的領域，當他一再受到各種挫折，當他一再體驗到政治的波譎雲詭的變換之後，在梁啟超的晚年提出「趣味」這兩個字，事實上是有對自己前半生的事業做交代的一種心情。而這個「趣味」他本身要特別強調「知不可而為」：明明在一個客觀環境的限制裡面，我們知道有很多事情是不見得能夠達成的，但是我仍然一心一意的去從事它；「無所為而為」，雖然我有我生命的一個目標，但是我並不以最後生命的一個必然成就，做為我實踐的一個項目，一個終極的依歸，而最後就算我的目標達成了，我也不見得是據之以為快，成為一個自己念茲在茲、自得意滿的成績似的。所以在這裡的「趣味」，成為了梁啟超在想像中國新的文化文學主體的時候，一個比較超然的，一個比較自在的，一個主體性的位置。而這個主體的位置，事實上是入世的，這和王國維所強調的「境界」又有所不同。這個「趣味」必須是在生命的激盪裡，不斷去承受各種各樣的刺激，不斷去回應各種生命的要求，最後所煥發出一個自為的情境。所以它有內發情感的支撐，也有外受環境的考驗。在這樣的情緒之下，所產生的一種對於文學的抱負就不再只是表面的紙上文章，不再只是訴求於對方「你到底聽懂了我多少？」或是「你到底回應了我多少？」這麼一種功利式的、對應的、對話的訴求。這個「趣味」成就了梁啟超自己「為而不有」的情境，讓他可以超然提出、重新審視一個文化的傳播裡面，有多少過去的、過往的古聖先賢都是在這樣的情境裡，讓我們瞭解到他們的文學成就的偉大。所以在他日後的研究裡，他研究過屈原、陶淵明、杜甫，都是用這樣一個類似的、強調「趣味」的進入方式，來說明這些作者也許在生命的實際體驗裡有太



多的顛撲，但是在文學最後的表達裡，他們的情感所昇華出來的趣味性，成為我們最後判斷文學的、審美的最終依歸。所以我們說明梁啟超的「趣味」仍然要強調梁啟超是把他的文學、文化的事業放在一個歷史情境的動態承擔的延續過程。這種「趣味」當然跟過去所謂儒家「天行健」的觀念或者是跟西方的柏格森(Bergson, Henri, 1859-1941)新的力學的觀念都有很多互動，但這正是一個新舊與東西交替的時代。當梁啟超在強調他的「趣味」，強調他的「力」的時候，已經有了很多微妙的變化值得我們去思考，這是第一點我要提出來的。

第二點提到梁啟超對於整個文學史以及文化史的延續性的描述時，他是用什麼樣的觀點來對應當時最受歡迎的進化論的文學觀點或是文化觀點？在這裡，梁啟超強調的是，他認為歷史與文學史的變動沒有所謂的因果律，A到B不永遠是有因就有果，這麼一個起承轉合的，這麼一個非常完美的、有機性的觀念。他反而強調在整個文學的流變裡面，所謂的「互緣」、「共生」的觀念。這個「互緣性」特別強調在文學的流變或文化的流變裡，重要的聲音，重要的主體，它們怎麼樣因時俱變，與時俱變，「互緣」是相互激盪之間所產生的一種「不共相」，這是一個非常特別的看法。在過去我們看待文學史，總是把文學史劃分成一個階段一個階段的去找出它的「共相」，找出它的「靜相」，很容易說明清楚的脈絡。而梁啟超要強調的，正是在這種「互緣」、「動相」的激動之下，文學史裡面的人物，文學史裡面的事件、思考，以及它的成就，永遠是在互動的情況之下激動出不斷新穎的、變動的成果。這個成果是「進化」的成果，不是那個簡單的達爾文式的「物競天擇」的成果，而是我們日後用英文來講，常常喜歡講overdetermined，就是在世態上有各種各樣的因素，在取捨之間，在不得不然之間所產生的偶然性跟必然性的緣法之間「互緣」的結果。這個和因果論之間的強大差距，在今天尤其值得我們重新省思。原來在世紀的那一端早就有重要的思想家告訴我們：文學史不是數學公式，文學史絕不應和任何時代的意識形態的召喚，或者下層建築的召喚，恰恰是在各種不同因緣的一個充塞激盪的過程裡，我們產生了一個文化的共業，而這個共業的累積成為一個梁啟超式的看待文學進化論的方法，這是我現在要強調，梁啟超晚期對文學、文學史另外的重要貢獻。

在梁啟超談論他的新小說的同時，在談論他的小說審美功用的同時，恰恰有一個對立的聲音，也許是各位讀者最熟悉的聲音，就是王國維同時也提出了他的看法。與梁啟超針鋒相對的，他認為文學的有用正是在於它的無用；所以梁啟超如果認為小說有不可思議的力量，可以撼動民心士氣，小說有這麼強烈的一個倫理和歷史的關懷要承擔的話，王國維恰恰是把小說這樣的文類，或是廣義的來講，

人間詞話的詞，宋元戲曲的戲曲等等超拔出來，強調它的一個純粹審美的功能。而這個審美的功能，它的源頭至少有兩種：一種來自於王國維從十九世紀末期以來開始仔細閱讀康德以及叔本華的哲學所得到的心得，尤其是康德所謂的一個純粹審美的境界，叔本華對於人生欲望的觀察以及希望藉著審美的過程來超拔欲望的一個做法，這些都讓王國維覺得心有戚戚焉。但是另外一個傳統，當然不可以或忘從中國早期六朝以來的「神韻」傳統，一直延續到清末，無論是司空圖，或是嚴羽等等，這些人所匯集的一個羚羊掛角、無跡可尋的、妙趣天成的強調文學神韻的特徵，也成為王國維的重要思考根源。

時間到了十九世紀末期，二十世紀初期，王國維顯然對於「文學到底是什麼」有了新的看法，而他的看法毋寧是更強調了西方審美所訴諸的獨立自主層面。在此，我只強調三個重點，這三個重點也許是各位讀者都已經非常熟悉。首先是王國維 1904 年的〈紅樓夢評論〉，石破天驚的一篇散文，在這文章裡他強調了《紅樓夢》整個論證無非就是講一個欲望不得解脫的寓言，賈寶玉的「玉」在這裡同欲望的「欲」做了最完美的對等。王國維認為欲望是讓我們覺得在此生受苦的最大因素，如何超拔欲望的羈鎖，如何達到最後的審美境界，我們依賴以下兩種審美的方式：一種是優美，一種是壯美。「優美」是我們面臨到審美對象時，所產生的一個超然物外的，一個恬靜的、寧靜的情緒反應；而相對於此，「壯美」是我們所面臨的審美對象給予我們如此驚心動魄的衝擊，讓我們幾乎難以承受，但是卻在這樣一個難以承受的痛苦裡，我們卻再一次的超拔出來，得到一種新的境界的提升。所以在「優美」與「壯美」之間，王國維毋寧是認為「壯美」是更合他的心得的。在這裡，我們要特別強調的是第三個：眩惑。在「優美」與「壯美」的同時，有另外一種審美的形式「眩惑」恰恰反其道而行，它是讓我們在面對審美的描寫對象的同時，不但不能夠有所謂的寧靜或超拔，反而完全被它所幻惑，完全不能自拔。在這些不同的審美力量之間，王國維對《紅樓夢》做出了史無前例的精彩評論。這是一篇用古典的文論所寫出來的文字，但是在意象的表達與整體觀點的闡述上，不折不扣代表了現代中國文學思想最重要的開始，與梁啟超恰恰成為了相對應的位置。梁啟超強調情感本身的移入，一個感動，一個強烈的「熏、浸、刺、提」的可能性；王國維強調的是「優美」和「壯美」所帶來的審美的、自足的、獨立的境遇，不為外物所牽扯，一個新的，屬於「美」屬於「文學」的境界。

到了 1907 年，王國維提出了〈古雅之在美學上之位置〉。所謂的「古雅」，在這裡對王國維而言是一種特別的形式。這個形式不只是在日常生活裡所刻意營

造的，比方說是拿出筆墨紙硯做出優雅狀，吟風弄月的這樣一個形式。這是用材料、用實際的生活來訴諸「古雅」想像的第一個形式而已。在第二個形式裡，經過材料重新的組織，重新的煥發之後，產生了新的、古雅的一種感受或是感覺，所謂「氣韻天成」、「氣韻生動」等這些觀點。因為我們經過了媒介物的仲介之後，所煥發出一種優雅，一種古意盎然的形態，對於王國維來講，這是一種純粹審美的形式，而「古雅」恰恰是由「優美」過渡到「壯美」之間的，另一種審美的方法。

到了1908年，《人間詞話》的出現代表了王國維的事業的另外一個重要高峰。在這裡，「人間」這兩個字尤其值得我們注意。我們剛才說，王國維如果承繼了傳統的神韻學說，往往運用了大量好像是非常高來高去的一些詞語，讓我們覺得他好像跟過去寫作古典的詞話、詩話的文人之間沒有太多的距離。但是在這裡，透過「人間」這兩個字來強調一種入世的，一種對於此時此生此刻的一種牽掛，一種執念，這是他的詞話的開始；而這種有經過詞話所煥發出來的沉著痛快的美感，最後超拔了「人間」所賦予的情緒限制，這是王國維審美境界的最後一個表現。所以如何去面對人間，如何面對人間所暗示的一個憂患的感覺，這種歷史的、不可觸的、存在式的一種充滿了危機的意識。這畢竟暗示了王國維做為一個二十世紀初期文人的一個重要意識的寄託。在《人間詞話》裡，他一方面強調了傳統詩話詞話的風格，但是另一方面，在「隔和不隔」、「理想和現實」、「主觀和客觀」等等的觀點，卻不折不扣是來自於西方十九世紀文論的許多新的觀點。

而到了「境界」這兩個字，再一次的，王國維把一個傳統的文學觀點，從早期以來很多的批評家指出來的，至少在王國維之前，有二十幾個不同的源頭可以說明，也可能說是宗教方面，傳統的詩學詞學方面，都用「境界」這兩個字。但是對於王國維來講，「境界」在這裡對他有了一個新的啟發和意義。「夫境界之呈現於吾心而見於外物者，皆須與之物。」人生是不可識的，須與之間，我們的心和我們的世務之間產生了某種感應。「惟世人能以此須與之物，鑄諸不朽之文字。」只有人，做為此生此世存在的人能夠在吉光片羽之間找到一點所謂「心有靈犀」的，通透的、審美的神祕時刻，然後把它付諸於文字，而這個「付諸於文字」要「使讀者自得之」。如果在梁啟超那裡，強調了「熏、浸、刺、提」的移情論的話，到了王國維這裡，強調的是「物」跟「我」之間的不帶媒介的一種感應，一種靈犀之間的，一種審美的、最後的靈光剎那的傳承。「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大詩人之奧祕也。」所以審美最後所產生的絕妙境界，不必是由歷史所限制住，不必是由個人所承受或者煥發，而似乎在「物」、「我」的來回迴盪之間，有一種所謂美的、超然的存在，在此

時此刻因為特別的文字，特別的意象把它捕捉出來，剎那之間呈現出了這樣一個所謂的「境界」。

所以「境界」在這裡恰恰和梁啟超所謂的「趣味」成為一個非常微妙的對話，因為「趣味」也談到了「審美」最後的一個超拔的感應，一個最後的感觸。但是對於梁啟超而言，這個「趣味」必須要有一個歷史的主體來承擔它，在時間的流變裡不斷經過了主體和「物」之間的相互激盪來承擔它、承受它，最後來脫出它。但無論如何，主體和人生、和歷史之間的倫理關係是絲絲入扣的存在那裡，而王國維所想的「境界」恰恰是把這樣的一個歷史部分再架空，把它再掛上符號，把它再次的超脫出去。所以兩者之間如果用最淺白的話來講，一個是用歷史的觀點來看待審美主體最後的呈現，而另外一位是用哲學的觀點來看待審美主體的呈現。王國維的這些想法，在當時也許不見得得到最多的共鳴，可是歷史證明了在七、八十年以後，不斷的仍然在想像「境界」和文學所帶出的最微妙的一種呈現。王夢鷗先生在民國六十三年第一次的《文學概論》出版的時候，他的最後一章的標題就是〈境界〉，「境界」這兩個字顯然是頗有深意存在。可是在1976年，到了民國六十五年的時候，他再一次的改定早期作品的時候，對〈境界〉這一章的標題改成了〈意境〉，似乎王先生要和歷史上早期的，早他七、八十年的王先生有所區隔。在這七、八十年之間的最大不同，當然是王夢鷗先生有他自己的一些看法，從最早的「境界」到「意境」，中間的差異也許留待下一次再進一步的討論。

最後，我們可以看到王國維對於感情的說明：「文學者，不外知識與感情交代之結果而已。苟無敏銳之知識，與深邃之感情者，不足與文學之事。」我個人到今天仍然覺得這句話應該是各位讀者都會覺得心有戚戚焉的。文學之所以為文學，很難用知識的方式去完全的公式化，完全的量化，完全的理論化，而感情的「情」跟「感」的微妙之處到底在哪裡？也許我們可以用「直觀」或「頓悟」的觀點來說明王國維的文學觀點，但是又似乎不見得只是「直觀」或「頓悟」而已，所以在這個部分，我們就暫時在這裡存而不論。

接著，我們繼續來說明其他重要的，在1900年之後唱和的聲音。下面介紹的第三位知識份子、文人——黃人，各位讀者可能不是最熟悉；但是在過去的十年、二十年裡，新的史料的發現讓我們理解到黃人在晚清的文論，尤其是在審美的這一層面，他其實有相當重要的貢獻，所以在這裡我提出來做為大家的參考。我們今天所依據的關於黃人的文學觀的觀點，有三個來源、三個資料值得介紹。第一個是在1907年，他和徐念慈二人所創立的《小說林》雜誌的發刊詞裡，開宗明義，黃人就說明：「小說者，文學之傾於美的一方面之一種也。」他做這樣的一個說

明的時候，心裡有一個強烈的對話對象，那就是梁啟超。梁啟超如果告訴大家，小說是文學傾向於感情的「用」跟「群治」這兩方面的意義，黃人恰恰反其道而行，認為小說就是審美的一個形式而已，不多一分，也不少一分。這是一個非常重要的區分。而他的審美資源的來源，主要來自於西方的黑格爾以及康德的唯心傳統，這是一個資料。其次在 1909 年，當時黃人大致已經完成了他的《中國文學史》。他從 1904 年開始寫作，這是一個體制非常龐大的作品。所以在 1909 年完成的時候，他有這樣的一個說法：「以廣義言，則能以言語表出思想感情者，皆為文學。」所以文學在這個地方仍然是以語言做為一個重要的媒介，把感情思想表達出來。

「然注重在動讀者之感情，比當使尋常皆可會解，是名純文學。」在文學的表示，他是要讓讀者真正的感動，不是一般的感動而已，也不是一般的知識傳播而已，這是一個純文學，「感情」或「情」的觀念再次被提了出來。「他學不能代表文學，而文學則可以代表一切學。」這是一句非常重要的話。文學到今天怎麼來描述呢？各位文學系的同學，你們怎麼樣和其他科系的同學說「你們到底在學什麼東西啊？」我們學這個是文字語言表達出來的豐富的思想感情，但是這樣的一個學科可以代表很多別的「學」，但是別的「學」不能代表文學。這一類的觀點，在黃人的時代，1910 年代之前已經開始在思考，這些觀點連鎖到下面一個關於文學進化的觀點，再次的說明了他如何和西方思潮互動的經過。

「夫世運無不變，則文學也不能不隨之而變。」乍看之下是簡單的達爾文式的文學進化論而已，但是黃人的觀點似乎是要強調文學的這種改變，不是一個簡單的形式或者生活的改變所產生的，其中有許多複雜的，用他的話來講，螺旋式的，有的時候退縮，有的時候前進，有的時候損失，有的時候增益，在這樣一個複雜的過程裡，文學逐漸成為了一種歷史的脈絡等等。在這些過程裡，我們看出了黃人自己對於文學史是一種文化、文明的、變遷過程的記錄，一個重要的宣示。如果有人說：中國傳統的「正變」，詩學的「正變」的關係不是也差不多嗎？「變」的觀念，在中國傳統中有總是被我們所提及的「變風」、「變雅」等等。可是在這裡我們要強調的是，黃人在這裡不再是絕對的以傳統「正變」之間所暗示的循環論，而恰恰相反的，在這個變化之間所承諾的未來的不可測知性，未來的豐富的歧異性，在這些地方顯示了黃人本身做為一個現代文學評論者的位置。

到了 1911 年的《普通百科新大辭典》，黃人是中國第一個百科辭典的編纂者。「文學雖與人之知、意上皆有關係，而大端在美，所以美文亦為美術之一。」這再次肯定了王國維式的以康德的純粹審美的基準看待文學獨立自主的觀念。所以

我們大概可以保守的說，在 1911 年之後，文學做為一個獨立的、審美的、文字學的學科，已經在基礎上由這些先行者確立了文論上的基石，以後一、二十年的辯證也不過就是在這些意義上繼續加工改造。那麼我在這裡還要強調另外一點，就是黃人的《中國文學史》在西學上，它的互動、呼應是哪些？我們剛才談到了王國維他主要的思想來源是德國的唯心的康德、叔本華的脈絡，而黃人他所經由的脈絡卻是另外的一個系統，值得我們的重視。他主要是來自於日本在明治維新的末期，尤其是太田善男。這個也許在此我們不再多提。這是當時在日本，對西方文學文論的接受，一個中國式的詮釋，但是這個詮釋裡面要強調的是黃人如何經過日本的媒介，呼應了十九世紀維多利亞時代以來文學的看法，這個和德國的康德以及叔本華或是黑格爾的美學、文學的看法，其實是有所不同的。我們無論是講佩特（Walter Pater, 1839-1894），或是講卡萊爾（Thomas Carlyle, 1795-1881），尤其是阿諾德（Matthew Arnold, 1822-1888），他們也都講文學的審美層次；但是在最後，把審美的層次再次嫁接到教育、啟蒙以及倫理的重新煥發的邏輯上。所以在這裡，我們幾乎可以說黃人的出現恰恰是和梁啟超、王國維，形成一個鼎足而三的文學的相互指謫、對話的一個結構：如果梁啟超特別強調文學審美最後的一個功利性的話，王國維反其道而行，強調審美是純粹的獨立，而非功利的一個做法；而黃人卻要說文學有他獨立自主的一個領域，但是他在倫理上面的意義，在啟蒙上帶給我們的一個新的刺激再次說明了文學做為「真、善、美」的一個所謂文字操作的重要結晶，這是我們對於黃人的看法。

以上我們講了三位比較重要的前行者，梁啟超、王國維、以及黃人。下面我要談論的是章太炎。這一位先生通常在文學史的書寫裡，如果大家有機會去看到目前對於近現代文學史的說法裡，尤其是在大陸的學界，把他當作是資產階級末期的一個重要代言人。他基本上讓大家覺得無所適從的問題是，章太炎一方面是革命黨，有強烈的國家民族觀念，但是另一方面又是一個絕對的，我們今天定義下來的，超級保守的一個國粹學派的倡導人。這是一個充滿了相互的、各種矛盾的資源的學者。我們如何把他放在中國現代文學史的脈絡，來談論他對現代文學的貢獻呢？

在這裡，我想我們最可能用一段話說明章太炎相對於梁啟超的爭議性：「文學者，以有文字著於竹帛，故謂之為文……凡文理、文字、文辭，皆言文。言其彩色發揚謂之……凡彪者必皆成文；凡成文者不皆彪，是故權論文學，以文字為準，不以彪章為準。」有點像繞口令，但是這裡的這兩個「文」字恰恰是關鍵所在。對於梁啟超來講，文學是什麼？文學就是要回歸到所有文明最根源的，文字

最質樸的物質性呈現，而日後各種「踵飾增華」的詞章之學，「凡彪者必皆成文」這個特別怪的這個「彪」字，都是後來在經過時代的變遷上，每一個時代的文人士子遊手好閒之餘，再加上一點精彩的小花招，一些新的紋飾，所發展出來的一種綉麗堂皇但是浮而不華的結果。所以梁啟超的文學恰恰和我們今天對於文學的觀念反其道而行。我們今天看到余秋雨的文字，說：「哎呀！好美啊！」梁啟超當時或是章太炎當時會說：這樣的文字恰恰是最綉麗繁複的文字，他用最典麗的詞章掩蓋了文字本身最素樸的、最原初的一些最精要的語意。什麼是文字？文字是我們在最原初的世代裡，在語言傳播的同時，把它行之於符號的一種努力；而這個「文字」在理想上，是一種最精純的、最精粹的，面對於世界描摹下來的一種銘刻，一種文明、文化的努力。所以在日後，如果我們用各種各樣的詩詞歌賦來說明文學的美，對於章太炎來講，恰恰是買櫝還珠之舉。我們完全是被眩惑了，被外面的這些「踵飾增華」的形式所眩惑，忘記了文學本身，即文字的最重要的經營，所以我們今天狹義定義的文學，恰恰相對應章太炎的文學，是無限擴張的，最最回歸到原本的文學的觀念。這一點讓很多當時的評者都有所詬病，覺得是章太炎在這麼一個時代裡如此反其道而行，那不是太逆於現代的主流了嗎？何況章太炎在日後又提出了他最偉大的「文學退化論」。如果梁啟超或黃人告訴我們，文學是不斷的演進、不斷的成為一個累積的歷史文明的共業的話，章太炎卻恰恰以為不可，認為說為什麼大家在從魏晉以來一朝不如一朝的情況之下，居然以為唐詩宋詞、明清的小說，如此美麗，如此動人心魄？他認為都錯了。我們應該是剝除了所有的表面詞章的華美眩惑的感覺，回到最素樸的物質的文字本身。

關於這一點，第一個當然是跟他小學的訓練有關係，跟他國學的原則有關係。第二點，當然是跟章太炎在「排滿興漢」的前提之下，強烈的民族主義的趨勢之下，所產生的國粹學派的觀點，喚起國學國魂國粹的一個特別強烈的反應。所以你很難說他只是一個保守的復古派，因為在他「復古」的定義裡，有強烈的、新的國家民族的觀點。相對於西方的、日本的、其他的民族文化，我們中國人如何來說明我們的國粹，我們的國魂呢？最重要的方法：回到事物原初的狀態。在那裡，我們看到了一個最精彩的、最物質性的、最素樸的一種表現。「文字為準，不以文章為準」在這裡是最重要的一個說明。不能夠以表面的華麗辭藻做為判斷文學美不美的一個觀點，這裡所謂的「取今復古」、「存質」的觀念，是「文學退化論」的一種說法，但是這個「文學退化論」我要強調的卻恰恰涵蓋了類似革命的一種素質在裡面。正是因為在「排滿興漢」的前提之下，正是在嚮往一個以中國國粹為定位的國家文明的前提之下，章太炎才提出了他的「文學退化論」的

觀點。不只是退化，就算是在進化的方面，他提出了「俱分進化論」，這一點當然跟他佛學的思維是有關係的。他強調在進化裡面，並不是像達爾文講的「物競天擇」、「適者生存」那麼樣的簡單，只有好的東西在進化的過程上留下來。如果好的東西因為進化的觀點精益求精的話，同樣的我們可以問：是不是在世事上，在人生裡面，那些不好的東西，那些壞的素質，也在進化的同時進化成更壞的、更難排除的人生的不理想的層次呢？進化的本身不代表一個淺白的、一廂情願的、越來越好的人生的觀照，而恰恰是在這樣一個善惡之間，有「俱分進化」的情況之下，我們對於時間的流程，對於歷史所給予我們的一個教訓有了一種非常惕勵的，一種非常警醒的感覺。在這樣的一個感覺之下，他強調了「依自不依他」；在世事這麼樣的渾沌的時代裡，在各種各樣價值的相互激盪裡，我們最後所能夠採取的立場是「依自不依他」。

這個「自」是莊子的一個「自」，也可能是佛家的一個「自」。用所謂「大纛」的一個觀念來涵蓋其他所有各種各樣的時代口號，不得不然的意識的一種強烈的糾結。所以章太炎的文學觀點，一方面看起來是非常保守的，尤其是對雅俗文學的看法，往往是學界很多前輩所要提出來批判的。但是我們忘掉了章太炎在看似保守的姿態之下，他的保守是一種非常激進的保守，他其實對於白話文，對於俗文學的理想式憧憬和投射，把他帶回到一個原初的、始原的情境裡，重新去訴諸於他的理想裡，所謂中國文化的精粹的、時間的原點。這種退化論是我們在討論現代性時，除了「往前看」這種無限憧憬、無限可能的一種看法，一種追本溯源的、鄉愁的現代性，由章太炎這種貌似保守實則激進的一種觀點所說明的。特別有趣的是，章太炎在當時和黃人都是蘇州東吳大學的同事，兩個人是非常好的朋友，可是他們文學理念完全是一百八十度的相反觀念：黃人所強調的文學的進化、文學的流變，恰恰是章太炎覺得是最不可以接受的，一種凡俗的，對於達爾文進化論的反應而已。他在國粹的觀點值得我們今天討論緣起的時候再次思考。

最後，我要提出兩組不同的聲音做為參照。我們首先看到的是周樹人和周作人。周氏兄弟在 1907、1908 年在日本受到老師章太炎的影響，年輕的他們當時提出了一些文學的觀點。我們今天看到了周樹人，魯迅在 1907 年的〈文化偏至論〉以及 1908 年的〈摩羅詩力說〉，覺得真是所謂的發聾震聵。這是對當時的社會以及世事的強烈不滿，強烈的希望，經由浪漫主義的聲音所發揮出來的一種新生。我們首先看到 1908 年的〈摩羅詩力說〉，「摩羅」是「魔鬼」的意思；對於魯迅來講，「魔鬼」的這種詩人所煥發出來的聲音，是能夠「撻人心者」的聲音，「撻人心」是打亂、打攪人的聲音，想想王國維是怎麼樣的擠眉弄眼的不讓你得到平



靜，不讓你得到審美的超拔，要讓你覺得不安，讓你覺得躁動，讓你覺得要有所為而為。魯迅認為中國傳統的文學與美學是以「中正和平」為重點，所謂「不撓人之心」；而他要強調是「撓人之心」的一種文學，而這種文學是一種新的「神思宗」，使所有在當時這些文學的創作以及領會的主體，經過了「摩羅詩人」的號召，重新起出了一種所謂「惡聲」，這個「惡聲」發聾震聵，產生了一種新的對於文化文明的看法。對於魯迅來講，這個所謂的「摩羅詩人」在西方最重要的代表，就是拜倫，就是這個十九世紀初的魔鬼詩的詩人。不知道魯迅對拜倫的私生活的資料是否也心有戚戚焉，但他曉得拜倫是一個非常龐大的詩學的靈魂，在公眾的領域，尤其是政治上，希臘民族獨立上，各種各樣的貢獻，對於魯迅來講，都是所謂的「摩羅詩力」的表徵。而也就是在「摩羅詩力」之後的十年之間，魯迅寫出了他的《狂人日記》。在《狂人日記》裡，狂人的聲音是一種「摩羅詩人」的繼續與延續，也因為這個「摩羅」的聲音，理論上五四的興起於焉告成。在這裡，我們可以說魯迅和他的弟弟周作人，他們兩個人合在一起對於當時所謂文章的意義還有它的使命等等，他們和他們的老師章太炎是有所呼應的。但是如果章太炎強調的是一種對話的國粹的觀念，魯迅和周作人在 1900 年之後的這十年，恰恰強調了以西方浪漫主義為基準的一個新的「摩羅」的聲音，所以師徒之間不見得必須是要相互對應，產生對話的聲音。其中非常強烈的衝突的聲音，恰恰代表了他們一個新的重要貢獻。所以這是周氏兄弟在當時所給我們的一個重要的啟發。

我已經談到了梁啟超，王國維，黃人，還有章太炎，以及周氏兄弟。他們所匯集的聲音，無論是他們所謂的真正的保守，或是他們的前衛，基本上都已經對於西學有所呼應，無論是正是反，企圖在這個時代為文學的定義重新開出一個新的局面。但是我在這裡最後要介紹的這一位，是通常我們在看待現代文學起源上應該會被忽視的人物。這個老先生叫陳衍，是清末民初的舊體詩宋詩派的重要代言人。在十九世紀末期，他已經開始用傳統的詩話方式來寫作他個人對於詩歌的一些見解。他的見解用傳統的話來講，是「三元說」：開元、元和、元佑。從唐到宋的過程裡，陳衍顯然認為唐詩的鋒芒已經盡現於開元這個時代，之後要逐漸從唐轉到宋的時候，過去的這些傳統知識份子「厚古薄今」，認為後來的詩派不如前者，所以宋詩在過去的文學史傳統裡受到壓抑。可是對於陳衍來說，宋詩所代表的深沉哲思，對學理的一種觀照，所謂的「學人之詩」，這種觀點上所產生出來的詩歌，它的深厚性是不亞於「詩人之詩」的。因此，所謂「詩人之詩」、「學人之詩」成為晚清到民國初年，一個辯證古體詩的重要關鍵，這些林林總總的說法，基本上我們仍然認為陳衍是一個傳統詩話的最後總結者。儘管他也相信

世變之後，各種文學的脈絡必須要往前推衍開展，但是他所承繼的文類，他所想像的文學史觀點，仍然相當傳統，甚至他強調的「真實懷抱，真實道理，真實本領」，「求真」的本體論式的憧憬，也不脫傳統文論的一些基本寄託。但是我要強調的是，我們今天看待文學史的論證理念的發展，不必只集中在一個點上，就像剛才已經講了這麼多，我們是要從這個脈絡裡來看出每一個作者、每一個聲音在歷史當中所謂的現代定位。而陳衍的定位，恰恰是在這個時候樹立了他做為傳統詩話的最後一個維護人的身分出現。既又回顧過去，但是對於未來已經展開了一種無可奈何的觀照，而陳衍的詩話卻非常有意思的要持續他的影響到下一代，這個詩話的意義才真正的勃發出來。

我在這裡想到的是錢鍾書（1910-1998）。在 1933 年，當時的陳衍垂垂老矣，七十幾歲的老頭子第一次見到了錢鍾書，他沒有想到錢鍾書如此年輕，如此聰明。在 1933 年，二十幾歲的錢鍾書第一次見到陳衍，陳衍對他讚賞有加，對他的國學根柢有相當大的厚望提攜。但是錢鍾書日後寫出來的《談藝錄》，基本是承襲了詩話的傳統，但是在內裡的辯證上，是完全的奪胎換骨，完全是用了新的西方文學的、現代的定義，尤其是偏向形式主義的定義，來重新看待陳衍的這些詩話。比方所謂的「三元說」，唐宋之爭對於錢鍾書來講不再只是一個時代的文學精神的爭執而已，這樣的爭執也不再是文學史脈絡中的先後差距而已；他要強調唐宋之爭也同時是一個文學形式之爭。即使一個詩人，比方說王德威吧，他在二十歲作的詩歌是有唐人的風采，到了四十歲，他可能有宋詩的風韻。唐跟宋在這裡被完全的形式化，成為一種審美的標準，而不見得必須成為歷史時代精神的一種嚴格對照的表徵，這個形式的轉換是非常非常值得我們深思的。當陳衍強調我們要用「真實懷抱，真實道理，真實本領」的時候，錢鍾書卻用一個非常有趣的例子來說明：詩人是真的需要有「真實懷抱，真實道理，真實本領」嗎？詩人最重要的成就可能不在於他有病時才呻吟，而是要無病才能夠呻吟；那麼在無病呻吟的時候，正是因為你無病，但是你可以去想像病中的狀況，再用你的形式的操作來做出最逼真的呻吟的時候，這當中的真實寄託已經產生了位移。所以我們說這個詩話的傳統，其實在二十世紀是源源不絕的，到了三、四十年代，仍然值得我們繼續的追逐；也就是在這些新舊的、各種各樣的詩話詞話的激盪之下，我們對於現代文學的開展才能夠有更複雜的看法。

我們今天看現代文學，通常是白話文，以小說、詩歌、散文來做為我們的基準點；事實上，傳統的詩詞在現代文學裡，應該是佔有一席之地的。別的不說，我們現在這個中國，最偉大，最暢銷，最不得了的詩人，他寫作的詩歌不都是古

典詩詞的形式嗎？我想到的是毛澤東，他當然是最暢銷的詩人囉。但是在這個地方，不只是如此，我們還想到的有郁達夫、沈從文、周作人，想到其他民國以後的這些文人，他們的詩文裡，在現代跟傳統之間的劇烈爭執，我覺得那是我們做為現代文學從業者不能忽視的一個重要脈絡。

最後，我要用很快的方式來說明「多重緣起」它的後續影響。剛才已經用陳衍的例子來說明，這個「緣起」的影響不見得是在當時，一時一地看得出來。如果把錢鍾書的位置拿出來，再來看待陳衍的詩話，我們才瞭解到，詩話的傳統在中國的現代領域裡，仍然是有它的一席之地。或者是我們看梁啟超，一方面他在小說，文學，政治方面的號召，在之後的確是要由一群以政治革命為懷抱的知識份子以及革命家來繼承，無論是我們看待後來的瞿秋白，看待後來的胡峰，甚至後來毛澤東在 1942 年的講話，梁啟超的幽靈似乎從來不曾散去。但是另外一方面，梁啟超晚期對於文學史和歷史主體，或是創作者在歷史當中的一個衝擊之下，所看出來他的屈原，他的陶淵明，他的杜甫，這種作法事實上在後來要由像聞一多，像李長知，尤其是陳寅恪，這些人來承擔。這種史傳式的寫法把個人、把歷史當作是文學創作主體的一個對象。怎麼樣融入在歷史裡面？怎麼樣超出歷史？怎麼樣在這個過程裡，產生一種對於「趣味」新的領會？我覺得梁啟超所示範的這一類型的文論，到今天因為西學是如此的龐大，我們幾乎完全已經存而不論。但是我覺得應該特別的提出來。那麼最後，講到王國維，黃人，還有後來談到的錢鍾書，他們所代表的一個強調審美的、境界的、形式主義式的文學研究，在三十年代之後其實是有一個傳統持續著，而這個傳統在以中國大陸為座標的文學史上，在過去幾十年裡都是受到絕對的壓抑。這個傳統，在 1949 年以前包括了像朱光潛，像宗白華，像沈從文這一些重要的文化人、知識份子，他們怎麼去看待王國維所留給他們的文學遺產呢？或者是在 1949 年之後，當整個中國分成兩塊，他們所謂中國文明也分成兩種不同的定義之後，這樣的一個脈絡如何跨海到臺灣，由夏濟安，由王夢鷗這樣的學者所賡續？這是值得我們繼續討論的題目。謝謝大家。

