

以小說造史：論高陽與張大春小說中的敘史情結與文化想像^{*}

陳建忠

國立清華大學台灣文學研究所副教授

提 要

歷經戰後半世紀的中國史歷史小說發展，高陽與張大春師徒，從1960年代寫到當代此際，他們以跑野馬的說書、筆記等形式，重構一個具有高度象徵意義的中國文化史（以小說造史），而文化想像下的「中國性」之追求成為他們回歸與再回歸的終極目標。

基於敘史情結，高陽與張大春的歷史書寫，因為帶有濃厚「中國性」意味的中國史題材與說書敘事形式，小說作品與現實世界的關連性，並未因其屬於歷史書寫而稍減。高陽的歷史書寫體現的是他儒家文人經世致用的歷史意識，流亡中的歷史再現，無疑是與其對中國文化的永恆信仰息息相關。而張大春以流亡江湖的視角，顛覆武俠、顛覆黨國中心史觀，更不是一種對中國性的否定，而毋寧是「以否定為肯定」的再生產，再生產出一種繼承自親生父親與文學父親的中華文化，真正是一種創造性的顛覆與繼承。

關鍵詞：高陽 張大春 歷史小說 中國性 說書

^{*} 本文為「台灣歷史小說研究」的系列論作之一，承蒙審查人提供諸多修改意見，謹此致謝。限於篇幅與問題設定，無法在本文中充分修正與分析者，會在來日持續討論。

以小說造史：論高陽與張大春小說中的敘史情結與文化想像

陳建忠

國立清華大學台灣文學研究所副教授

一、前言：歷史小說家為何造史？

本文欲將高陽（本名許晏駢，1922-1992）與張大春（1957-）合論，除了因為張大春曾經公開尊稱高陽為「我的老師」^①；更重要的是，他們在台灣現代歷史小說，或者說歷史敘事文類的創作史上，具有高度的世代傳承意義，並使該類作品煥發出獨特的文化意涵使然。

高陽的歷史小說素有「跑野馬」、「走岔路」、「顧左右而言他」的敘述特色，對此貫穿高陽一生創作的特色，張大春在〈以小說造史：論高陽小說重塑歷史之企圖〉文中就為乃師高陽向諸多讀者反問到：

那些「泥沙」、「枝蔓」果真是「不必要」的嗎？抑或高陽原本試圖藉由小說這種「文不甚深，言不甚俗」的體制，完成某種足以包羅歷代習俗、名物、世態、民風、政情、地理以及辭章等典故知識的大敘述體呢？^②

① 張大春曾在公開的演講場合中宣稱：「我特別想強調的就是我的老師叫作高陽，是寫歷史小說的一位作家」。引文見張大春：〈我所繼承的中國小說傳統〉，《印刻文學生活誌》第60期，2008年8月，頁49。

② 張大春：〈以小說造史：論高陽小說重塑歷史之企圖〉，《文學不安：張大春的小說意見》（台北：聯合文學出版社，1995年），頁83。

答案當然是肯定的。然則所謂「以小說造史」，如果這是高陽歷史小說的企圖所在^③，那麼張大春的部分系列創作似乎也延續了這種師風。問題在於，這種屢屢回歸傳統時空而帶有敘史（造史）情結（complex）的背後，除了再現歷史裡的人物與事件等諸般細節外，是否還別有一種關乎文化的想像？亦或是試圖藉由文化想像而傳達出某種文化理想？本文正試圖對上述牽涉複雜的問題稍稍予以釐清。

但在展開此一問題的討論前，恐怕還需先回顧一下有關台灣歷史小說研究的範疇問題，以期能尋找到切入本文的問題意識。

筆者曾在〈台灣歷史小說研究芻議：關於研究史、認識論與方法論的反思〉^④一文提案，認為台灣的歷史小說應當有一整體性的重新認識，這些歷史小說有取材自「中國史」與「台灣史」的不同分支系譜，且由於書寫意識的差異，陸續演化出大眾／傳統歷史小說、反共歷史小說、大河／後殖民歷史小說、新歷史小說等四大類型，彼此之間又有承繼、變化、對話或競逐的關係，研究方法上自然需多因應不同類型與議題多所調整，誠然是有待關注的研究範疇。因此，戰後台灣的現代歷史小說的發展可以有以下的各種次類型：

大眾／傳統歷史小說，是以大中國歷史為範圍的歷史小說，傳奇人物與重大史實成為小說的必要元素。同時，此類傳統歷史小說，亦多有通俗小說的性質。無論在筆法或史觀上，可說直接繼承傳統歷史演義小說文類的影響，但也帶有作者置身當代所投射的歷史情緒。目前仍以研究高陽的歷史小說為最大宗。其實，戒嚴時代尚有如孟瑤《鑑湖女俠秋瑾》（1957）、《龍虎傳》（1974）、《風雲傳》（1981），以及南宮搏《武則天》（1961）、章君毅《大刀王五》（1971）等作家與作品。目前看來，這些歷史敘事文類的研究成果，都被編制在通俗或大眾文學的其中一個旁支，而似乎與其他的歷史書寫類型無所交集。

③ 張大春在另文中更肯定的說：「所謂『挾泥沙』、『生枝蔓』、『跑野馬』正是高陽『以小說治史』的目的」。引見張大春：〈江花江水豈終極：論高陽歷史小說的敘述密旨〉，《文學不安：張大春的小說意見》（台北：聯合文學出版社，1995年），頁98。

④ 陳建忠：〈台灣歷史小說研究芻議：關於研究史、認識論與方法論的反思〉，《台灣文學的大河：歷史、土地與新文化第六屆台灣文化國際學術研討會論文集》（台北：台灣師大台文所；台南：長榮大學台灣研究所，2009年），頁10-50。

反共歷史小說，就中國史的題材運用上，「部分」^⑤反共歷史小說與戒嚴時期大眾歷史小說可說同時出場且帶有互補作用。其內容主要在反映國共鬥爭的歷史經驗，重點在揭示江山易幟的根源導因於萬惡共黨，從而描述赤禍綿延的場景，以及暗示來日重新復國的可能，如姜貴《旋風》（1959）、陳紀澄《華夏八年》（1960）等帶有明顯「史鑒」作用的歷史小說屬之^⑥。因其將大陸的淪陷透過「建構」歷史予以「再現」，則歷史小說不僅為流亡者找到亡國離散的理由，也無形中鞏固了國家機器統治的正當性。反共歷史小說的敘事效應，說明了歷史書寫的重要性，這當是台灣歷史小說研究中亟待正視的一個次類型。

後殖民歷史小說，文學史上習稱「大河小說」，受限於冷戰與戒嚴所造成的歷史失憶症，小說出現的時間晚於前述兩類作品。作品重點在於恢復被殖民者的我族歷史，特別著重在日本殖民史、國民黨戒嚴史、二二八史、白色恐怖史的重述，後殖民歷史小說正是以抵拒歷史消音、重建歷史記憶的角度出發的創作。如鍾肇政《台灣人三部曲》、李喬《寒夜三部曲》、東方白《浪淘沙》等的大河歷史小說屬之。戒嚴時期得以公開發表的中國史歷史敘事，皆有關明清史、抗戰史、內戰史的創作，此與官方中國正統神話的形塑，有著微妙的或直接的應和關係；相較於此，台灣史便自然受到邊緣化，一直要等到後殖民歷史小說出現方能低調地予以贖回。

至於在新歷史主義與後現代歷史觀的思潮洗禮下，約在解嚴後（1987-），以後現代歷史小說或新歷史小說為名，或是使用類似概念，來界定或討論新形態台灣歷史小說的論述也逐漸出現。主要是寫台灣史，但也不乏以中國史為題材的作品，驅使當代的史觀與史識，介入關於歷史想像的工程中，顯示強烈的以歷史敘事證成當代存在意義的傾向。因其尚在發展中，次類型將隨之變動。

⑤ 反共歷史小說一詞，筆者僅指涉較具歷史意識，同時亦有歷時性記錄抗戰與內戰史的作品為主，故云「部分」。同時，此詞也欲與同一時間新中國盛行之記載建國大業的「革命歷史小說」（如《青春之歌》、《林海雪原》等紅色小說）互見，兩類小說其實共享一個歷史現場，只是敘事立場迥異。

⑥ 可參見陳建忠：〈流亡者的歷史見證與自我救贖：由「歷史文學」與「流亡文學」的角度重讀台灣反共小說〉，《文史台灣學報》第2期，2010年12月，頁9-44。

筆者認為，探討不同類型歷史小說的敘事策略與書寫目的，恐怕才是歷史小說研究的關鍵點。那麼，針對大眾歷史小說，同樣不只在於研究其趣味性與考據癖，而更在於其藉由重返歷史、塑造歷史想要指涉的當代議題脈絡何在。筆者認為，無論是以台灣史與中國史為題材，都是台灣歷史的實然現象，為求整體思考台灣歷史小說發展的特殊性與獨特性，實有必要刷新對台灣歷史小說的認識視野，並尋求更符合作品美學與意識形態傾向的分析方法。

若依上述之類型作為框架，高陽作為大眾／傳統歷史小說家，與張大春作為新歷史小說作者，兩者雖然在敘事的手法與歷史意識上有若干差異，但卻無礙於雙方在終極文化關懷上的契合，從而在他們兩人之間，以及這兩類型小說之間，拉起一條以近代流亡的族群經驗為心理基礎，而以回歸中國史歷史敘事為主軸，如同說書人「以小說造史」的敘事小傳統。似乎，在傳統與新變之間，不僅沒有絕對的隔閡，反而存在一種延續與演化的關連性，從而敦促我們必須正視對此一小說史現象的解讀。

因此，如同研究者評價高陽文學的文化意義時所指出的，這種書寫行為已是一種「文化遺民」的表現：

他不由學術而由創作通俗小說的路徑傳播對「中國文化」的認知，也為傳統中國文化知識在現代的傳布，開出一條新路。就高陽一生的表現而言，其人實是充滿興寄與懷抱的「文化遺民」，其「歷史小說」因而也要較其他人的歷史小說更加富於中國文化內涵。^⑦

雖然高陽的流亡身世未必「全然」符合遺民之定義（國土雖亡，然國府尚在），但就他的中國歷史敘事與絕大多數本省籍讀者的歷史經驗頗不相類這點，其不懈地堅持歷史書寫，無疑具有高度的象徵意涵。以是，若能關注到諸如戒嚴時代、流亡世代等與書寫主體密切相關的脈絡，則不難索解，一個講述古遠故事

⑦ 曹靜如：《文化遺民的興寄與懷抱：高陽歷史小說研究》（南投：暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2001年7月），頁4。

的文本，其實是一個當代流亡敘事者的心靈折射。

更明顯的例證可見諸張大春的個案。他借傳統題材，講後現代的故事。由於受到高陽歷史小說此類書寫傳統的影響，張大春的不少作品出現濃厚「說書」、「講史」的筆調；但，小說技巧與主題卻又充分顯露不只是娛樂功能，而更有帶有強烈的託諷意味。如以最具代表性之《城邦暴力團》為例，當作家不再只是如 90 年代以後設小說解構與嘲諷現實議題，轉而在一個說書傳統、講史傳統裡去建構一個「新世界」（其實這是一個具有高度中國傳統民間、鄉野文化氛圍的空間），這已可確認乃直接繼承自高陽的傳統。

故而楊清惠的論文，延續王德威的「後遺民寫作」之提法^⑧，也認為張大春認同白話說書傳統，且是其繼承者；同時，並將這種「說書」之敘事方式，甚至是《聆聽父親》、《認識幾個字》等作品，以及與張夢機教授論古典詩作等，都帶有一種文化意義，因而提及了所謂《城邦暴力團》也是一種「後遺民」書寫的看法：

這個敘事主張的提出，既是一種敘事策略，乃有意識美學抉擇；進一步「託古改制」，既打破範式，遙接文言傳統的敘事形式背後，流露他的「後遺民」焦慮。……小說說書的敘事策略是張大春的敘事美學、小說學，應該也是作為外省第二代的另類「文化保存運動」，一種敘事行動。^⑨

不過，楊清惠的「後遺民說」，在整篇論文中並非焦點，因此對小說本身與台灣當代國族敘事政治的關連性討論不多，推論與觀點顯然未洽。本文雖認可此一說法，但正想從張大春如何承繼高陽的敘史情結開始，對這種不斷回歸到歷史

⑧ 王德威「後遺民寫作」（Post-loyalist Writing）的觀點認為，朱天心、李永平、舞鶴、駱以軍等作者，試圖點出在沒有亡國狀態下的「遺民者」猶如亡國的心理狀態，尤可適用於討論部分外省第二代小說家。參見王德威：〈後遺民寫作〉，《後遺民寫作》（台北：麥田出版社，2007 年），頁 47-49。

⑨ 楊清惠：〈大書場：《城邦暴力團》的敘事修辭〉，《東華人文學報》第 19 期，2011 年 7 月，頁 202。

情境、文化情境的敘事形式與意識，其文類特性所透顯出來的文化想像所具有的小說史意義，以及文化意涵再加論證。

換言之，本文所欲強調者，在兩位師徒之間所延續的小說書寫傳統，除了是一個有關中國史歷史小說的書寫傳統之「繼」與「變」之外，更因小說題材與敘事意識之帶有強烈的中國性與散發出來的某種政治意涵，使得這類歷史小說可以視為台灣文學場域中一種獨特的文學與文化現象。時至今日，這自然也成為台灣歷史小說史上的重要敘事傳統之一，值得未來持續在學術上予以正視。

二、野翰林：高陽歷史小說裡的中國文人理念

高陽，出身於杭州許氏家族，有清一代為仕宦世家，因此高陽從小對官場與宮廷之事，自比一般人有更多面見耳聞的機會。他雖沒有受過大學教育，但透過家中教養與自學，依舊吸收了大量的新舊文學、歷史知識。其中，喜讀「鴛鴦蝴蝶派」的通俗言情小說，創作技巧上尤受張恨水之影響（案：張愛玲亦深愛此家作品）。這些閱讀對高陽日後隨軍隊遷台後，「偶然」走上創作歷史小說一途，並且不避通俗寫法，顯然有著極大助益。他曾回憶當年在杭州老家時的閱讀情景，甚是愜意：

在我，覺得最愜意的是，找個四面通風之處，躺在藤椅上看閒書、吃零嘴。閒書值得一記的是《紅雜誌》、《紅玫瑰》、《禮拜六》，此中作家，後來被封為「鴛鴦蝴蝶派」。¹⁰

緣此，高陽在 1953 年出版第一部現代小說集《猛虎與薔薇》開始，到 60 年代初期為止出版的作品十餘部，題材多有關現代情愛與人生百態，不過似乎成績

¹⁰ 高陽：〈橫橋吟館圖憶〉，《高陽小說研究》（台北：聯合文學出版社，1993 年），頁 179-180。又，高陽也曾於受訪時表示，自己在創作技巧上，頗受此派作家張恨水之影響。參見桂文亞：〈歷史與小說：高陽先生訪問記〉，《聯合報》，1997 年 12 月 20 日。

平平，尚未引起讀者關注。然則，這種留意大眾小說的閱讀傾向，已很自然地成為他後來創作時的基調。

高陽真正開始創作歷史小說，是自 1964 年起，受《聯合報》劉昌平先生鼓勵，開始在平鑫濤主編下的《聯合報》副刊連載第一部歷史小說《李娃》，獲得廣大迴響，這才展開他歷史小說創作的長征之途^⑪。

依據研究者的分類，高陽歷史小說可大分為六大系列，分別是宮廷、商賈、官場、紅曹、名士佳人、俠士等^⑫。三十年來寫下八十餘部歷史小說，卓然成家，尉天驄教授並曾勉勵他成為「中國的巴爾扎克」^⑬，想必正著眼於高陽作品所反映出來中國社會與文化的全幅畫卷，足以與巴爾扎克的「人間喜劇」系列比肩罷！其中，高陽最為重要的系列作品，當為《慈禧全傳》系列、《胡雪巖》全傳系列、「紅曹」系列（曹雪芹創作《紅樓夢》的相關歷程）、北洋軍閥系列等作品。

論及高陽的創作歷程，若回到戒嚴時代的文學場域，則可突顯中國史的歷史小說乃其中主流類型之事實。高陽能夠建立起一個中國歷史小說家的經典形象，絕對與他在《聯合報》副刊連載二十多年的小說，又受到該報系董事長王愷吾的賞識、照顧有關，其殊遇誠如張大春所歎：「聯副『伺候』了高陽二十多年，任其馳騁前朝史事，出巨入細、窮廣究極，亦可謂前無古人、後無來者了」^⑭。

誠然！又豈有哪個作家可以不斷在訂閱量百萬份的報紙副刊上，隨心所欲地發表作品？這當然是媒體的慧眼獨具與讀者的熱忱擁護有關。不過，間接地讓我們看到，高陽之中國史題材的歷史小說風行，與戒嚴時代讀者通過教育體制吸收之中國史教養間，有著絕不可分的關連性^⑮。

⑪ 江澄格：《高陽評傳》（台北：商周出版公司，2006 年），頁 92-93。

⑫ 江少川：〈引言 高陽和他的歷史小說〉，《解讀八面人生：評高陽歷史小說》（台北：黎明文化事業公司，1999 年），頁 4-6。

⑬ 尉天驄：〈蒼茫獨立唱輓歌〉，《回首我們的時代》（台北：INK 印刻文學出版公司，2011 年），頁 45。

⑭ 張大春：〈謫書百卷匿仙蹤：說說高陽在聯副的日子〉，《聯合報》，1996 年 12 月 6 日。

⑮ 關於教育體制內的歷史教科書對有關中國史與台灣史的編寫問題，請參見郭淑美：《高中歷史

這一點，相較於讀者對台灣史知識的失憶與漠然，同樣在 60 年代創作《濁流三部曲》（1962 年開始出版）、《台灣三部曲》（1967 開始出版）等有關台灣史（特別是有關殖民地史）歷史小說的鍾肇政，甚至是更早期的吳濁流，則顯然一時難以同樣獲得廣大迴響。因此，在戒嚴時代的文學場域，高陽與鍾肇政所代表的歷史小說傳統，即便完全不是一個意識形態競逐下的產物（其文化資本與政治資本之差距過於懸殊），但只就歷史敘事的生產與再生產所具有的文化與政治意義來說，中國史的歷史小說取得壓倒性的傳播、發言權力，顯然是台灣史歷史小說無法望其項背的。

外在的文學場域固然有利歷史小說之發展，但高陽自己對歷史小說創作的觀念如何？卻又頗值探究。不過，高陽並未有太多創作理念之陳述，尚待從其他脈絡予以理解。

遲至 90 年代初，在兩岸交流開始後，高陽接受中國大陸記者訪談時，便曾強調他創作歷史小說的動機，在於喚起同胞對歷史的溫情：

歷史是我寫作的主要題材，也是我的興趣，搞歷史的目的之一，就是喚起同胞對歷史的溫情。……國學大師錢基博說過，對歷史有溫情，民族才有辦法。的確如此。了解歷史，了解民族的創造多麼艱難，民族才會有向心力，才會團結起來；不然，民族的感情定是淡薄的；這個民族就好不起來。

⑬

另一次，高陽也在寫於 1992 年的一篇序文中，強調民眾理解中華民族歷史的重要性：

教科書研究：以台灣史教材為中心（1948-2006）》（台北：台灣師範大學歷史學系在職進修碩士班碩士論文，2006 年 6 月）。

⑭ 白舒榮：〈喚起同胞對歷史的溫情：台灣著名作家高陽〉，《人物》第 62 期，1990 年 7 月，頁 46。

這由悠久博大的歷史為基礎構成的華夏文化，為我中華民族最珍貴的精神遺產，也是我中華民族終將昂揚奮發，成為維護世界和平、促進人類文明的最大憑藉。但憑藉的首要之圖，在於每一個中國人對於我們的源遠流長、博大精深的歷史文化，有一透徹的瞭解，進而激發出深摯的愛國家、愛民族的熱情。¹⁷

上述兩段引文，都發表在 90 年代初期，當其時已是解嚴後。高陽的發言與十年前創作小說時的心境是否完全相合，殊難印證；至少，當年的歷史小說並未刻意強調歷史教育一事。不過，可以肯定的是，90 年代的高陽願意將他的歷史小說視為國民歷史教育的一環，並再三強調，這或與當時已逐漸興起的本土化風潮不無相關。由此可見，歷史小說原本對高陽而言可以只是為生活與興趣而寫的作品，文化餘響等自然是後續的發酵，且戒嚴時期也確實頗受讀者青睞。然則，隨著時序進入解嚴之後，高陽將歷史小說的重要性提高至國民教育的地位，或許，正是歷史小說家也無法漠視中國史知識已逐漸與國民疏離的風潮罷！

然而無論時代如何變遷，「以小說造史」如果是高陽另有寄託使然，無論高陽的歷史書寫是否欲以提高讀者對中國文化的認識與認同為起點，但，他的歷史小說不只重在娛樂、傳奇等傳統歷史小說的書寫重點，其實正因他發展出一套再現歷史的書寫策略。台灣研究者便有以「全文化小說」，來強調高陽不只再現歷史細節，更有濃厚的文化自覺意識，此與過往的歷史演義小說在書寫意識上有著較大的差異¹⁸。或是如楊照所說，高陽歷史小說已接近一種「歷史民族誌」，因為「線性發展的情節在重要性上逐漸淡出，取而代之真正的主角是故事所發生的社會環境」¹⁹。

¹⁷ 高陽：〈總監修序〉，《中國歷代名人勝迹大辭典》（台北：旺文社，1992 年），不註頁數。

¹⁸ 楊丕丞：《高陽歷史小說〈慈禧全傳〉研究》（台中：東海大學中國文學系博士論文，2006 年），頁 39-41。

¹⁹ 楊照：〈歷史小說與歷史民族誌：高陽作品中的傳承與創新〉，《高陽小說研究》（台北：聯合文學出版社，1993 年），頁 141。

例如高陽在《李娃》這部作品中描寫唐人在三月遊曲江的盛況，便著重在空間實況的營造上，同時也帶出當時節日活動的文化氛圍來：

三月，長安一年最好的時候。

長安的三月屬於曲江的。位於外城東南角上的這一池曲水，從漢朝以來，就負盛名；一直是皇帝構築離宮的理想地帶。二十年前——開元中，大加疏鑿，重新經營，億萬的金錢，投入曲江四周，於是，如盛粧的貴婦，曲江出現了珠圍翠繞的新面目。

而這「盛粧的貴婦」，上自天子，下及庶民，是誰都可以親近的。

一年至少有一天，天子與庶民同樂於曲江。這一天在一年最好的三月裏。上巳——「三月三日天氣新」，長安幾乎有半城的人，湧向曲江。裝飾得極講究的馬車，唧接不斷；車馬前面伸出長長的一枝竹竿，掛著脂粉所作的「紅燄」，這是春遊曲江的標誌。

曲江四周，自北岸樂遊原起，宮殿千門，分向東西延伸；還有百官廨署，稱為「亭子」——尚書亭子、門下亭子、御史亭子等等；實際上就是尚書省、門下省、御史台的官員專用的宴飲休憩的別墅。²⁰

諸如這樣的歷史再現場景，充斥其中的當不只是事物之名，更是一種對中國文化史的想像。而隨著數百數千萬字的經營，無異於將中國縮影於紙上，代代可傳，此種書寫形態也將煥發出更為強烈的文化意涵來。

循此，龔鵬程便認為不能只將高陽視為一般的通俗小說家，更該以顧亭林、諸葛亮這樣為國家謀畫藍圖的國士視之，「作者高陽其實是具有宏觀歷史視野的，他縱觀每一個時代，努力地找出那個時代紛紜複雜的歷史事象之中真正值得讓我們注意的人物與史蹟，提示我們歷史興衰的原理」²¹。因而，他便對讀者只把《胡雪巖》當作瞭解商戰文化與官場文化的教本一事，頗為其打抱不平：

²⁰ 高陽：《李娃》（台北：皇冠文學出版公司，1966年2月），頁329。

²¹ 龔鵬程：〈歷史的偵探〉，《中央日報》，1992年6月8日。

是的，不管作者寫的是什麼，讀者認同的乃是如何致富成功。在高陽眾多小說中，胡雪巖系列獨獲垂青，也基於這個緣故。但對高陽這樣的作者來說，此甚殘忍。作者欲以理解、想像、虛擬之意識去重塑一歷史情境，不斷以喻寄、託寓投射其理想，並進行他對歷史之評論與價值導引等複雜多層次的歷史與文學關係，事實上均已淡化消逝矣。²²

與此觀點相若，中國大陸學者吳秀明與陳擇綱給予高陽歷史小說極高評價，特別是針對《胡雪巖》、《慈禧全傳》等系列小說，將之視為能夠全景式再現中華民族近代苦難歷史畫卷的作者：

高陽以其驚人的腹笥和開闊的視野，從政治、經濟、軍事、文化思想、倫理道德、社會生活等各方面全景式地再現了中國這數百年來無可挽回的歷史頹勢，描繪了中國從傳統社會走向近代文明的沈重、艱酸、苦難與不幸，並對我中華民族為此承受的巨大心靈痛苦作了筆濃意深的顯現。²³

中國學者吳秀明以「文化歷史小說」來稱道高陽的作品，認為他的重點不只是在寫歷史，更是寫民族文化的歷史。他強調：

高陽「文化歷史小說」中的地理文化超出了一般的物理空間，而上升到形而上的精神空間的高度。它實際上追求的是寫民族文化史、向民族文化回歸的一種創作方向。²⁴

²² 龔鵬程：〈商戰歷史演義的社會思想史解析〉，《中國小說史論》（台北：台灣學生書局，2009年），頁347-348。

²³ 吳秀明、陳擇綱：〈高陽歷史小說論〉，《文學評論》1996年第4期，1996年，頁93。

²⁴ 吳秀明：〈遊戲於歷史與小說之間：評高陽的「文化歷史小說」〉，《浙江學刊》第4期，1999年，頁118。

無疑地，雖然高陽是在台灣戒嚴時代書寫以清代歷史為本的小說，但就其從文化與人性角度思索歷史人物之命運這點，即使是中國大陸的學者也能毫無扞格地體會其歷史情懷，根本原因就是高陽歷史小說中具備的敘史情結與文化想像乃是跨越時空阻隔，訴之他與讀者共同認可的中華民族歷史與文化傳統。不過，文化固然可以共感，對歷史詮釋的角度卻可能有根本立場的不同，畢竟歷史與文化詮釋的主體，究竟是在帝王或黨國之手？或是文人菁英之手？

莊若江在比較同樣以清廷帝王為題材的台灣高陽與中國二月河兩位時，便指出二月河（本名凌解放，1945-）如《康熙大帝》、《雍正大帝》、《乾隆大帝》等，對政治風雲的描繪較重視，且著重在寫盛事君王，符合 90 年代反腐倡廉等如何成為大國的主流思想。但高陽的宮廷小說，卻「重豔史輕政事」、「蔑視威權」，特別是「對王侯將相極盡調侃和諧噱，重筆摹寫他們荒淫腐朽的私生活和卑鄙齷齪的勾心鬥角，無疑充分體現了民間視角和民間立場」²⁵，同時論者還認為這與台灣社會的文化產品具有消費性、娛樂性也有關連。

不過，上述觀點仍有不免自相矛盾之處。如果說，高陽能夠具有民間立場，得以據此批判威權，則台灣社會自然也是民間社會意識發達的國度；那麼，為何台灣社會又會被視為具備消費性社會的特質，從而生產出高陽這般的通俗歷史小說家？較好的解釋或許是，高陽雖從民間對帝王宮廷的野史觀點出發，但這種對宮廷文化的書寫，仍舊是基於「改良主義」下，一種載道的批判，恐怕遠非一種民間立場或民間視角，因為這種對歷史的看法並未鬆動任何歷史上的權力圖像。讀者們既是基於消費或窺看神秘歷史的態度出發去閱讀，因而也不會接觸到有關解構帝國歷史與文化觀點的看法。

換言之，高陽在野史的角度下，戲謔、嘲諷了的帝國秘史，但尚且不是以召喚民間立場去解構帝國或政權的歷史敘事版本。從這點來看，高陽的確如龔鵬程所說，仍是在歷史書寫中去發展他的經國論述，找出歷史興亡衰變的動力何在；當然，也包括延續中華文化歷史的使命感。至於以歷史書寫來呼應現實問題，進

²⁵ 莊若江：〈歷史的「重寫」與文化的「展呈」：二月河與高陽歷史小說比較〉，《無錫南洋學院學報》第 2 期，2003 年 6 月，頁 92。

而「以史寓今」之類的思維，則恐怕並非高陽措意所在。而後者，正是嬉笑怒罵如張大春所不能已於言者。

高陽的歷史小說，雖以民族文化之再現與延續為用心所在，政治糾葛固非他所願著墨之處。但也正因如此，高陽對於歷史變動的動力之詮釋，就依然圍繞著帝王將相或商賈名士等「大人物」去作某種改良式的再現，而與民間視角相去較遠。這也就是他當年欲阻止張大春寫以「太平天國」為背景的小說時所說的：「歷史小說之可貴，在於歷史人物之可愛，而楊、洪之徒豈有可愛之處？還說：『值得入小說的歷史人物，大抵不外聖君、賢相、良將、高僧、名士、美人六者。真要是個一流作家，幹嘛又要伺候那些個三流人物呢？』」²⁶因此，相較於中國左翼作家姚雪垠《李自成》描繪了明代農民起義的重大意義，台灣的高陽則在《胡雪巖》中不無貶抑太平軍（長毛）為社會動盪根源的看法，不免引來論者「美化歷史」的批評²⁷。不約而同，台灣以高陽研究取得博士學位的研究者鄭穎，亦指出高陽因出身官宦之家，統治階級的種種必然是他最熟悉的事物，但也因此不免於特定觀察歷史的立場，對庶民階層較無理解：

高陽作品裡，即使也論及清幫、漕幫等民間幫會組織，但充其量不過是官僚體系的另一種延展。高陽作品裡明顯坍塌了一塊庶民階層，原因就在於他根本不熟悉這個階層。²⁸

高陽顯然不是歷史學家或左翼小說家，他並不需要面面俱到。不過他的確發展出一套與官方、正史不同的歷史意識，他更重視的反而是那些歷史人物與事務的細節部分，這些也正是民間傳統裡野史、筆記所會記載的觀點。而或許，最終

²⁶ 張大春：〈搖落深知宋玉悲：悼高陽兼及其人其書其幽憤〉，《文學不安：張大春的小說意見》（台北：聯合文學出版社，1995年），頁104-105。

²⁷ 潘峰：〈姚雪垠與高陽的歷史小說之比較〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》第5期，2001年10月，頁58。

²⁸ 鄭穎：《野翰林：高陽研究》（台北：INK印刻出版公司，2006年），頁145-146。

我們還是要回到張大春對高陽小說的理解上來思考，他認為高陽不只是一要寫附麗於「正史」之下的小說，而是要造另一種屬於文人觀點的另類歷史：

毋寧以為反而是透過一看似小說的雄辯整體，蒐羅各種容或不出於「正史」的典故知識來重新建築一套可以和「正史」之經典地位等量齊觀的歷史論述。²⁹

這種以知識分子的高度來造史，同時自居為「野翰林」（此詞見於高陽落款用之閑章）的歷史思考，反映的正是高陽（或甚至張大春）不與國家機器權力「直接」掛勾的文人立場。不過，這種文人立場，或是菁英立場是否等同於逆反正史的民間立場，這當然就要細查文人與民間對歷史與文化的共識如何了。顯然，高陽懷抱的還是儒家文人，那種高度期待能用世的情懷，這或許正是高陽歷史小說在敘史情結下，真正體現出來的文化理想。

三、說書人：張大春新歷史小說裡的中國性與政治性

高陽與張大春猶如文學師徒間的關係，已如上述。不過，張大春顯然不只是一個「克紹箕裘」的繼承者，他對「歷史」、「歷史小說」的觀念及實踐，使他成為台灣新歷史小說的最重要的作者。

從張大春歷次關於歷史小說的創作與論述來看，他對歷史小說、說書傳統、講史演義的經營，絕對是與他創作現代（主義）小說的時間等長。就創作面來說，早在張大春發表第一篇小說〈懸盪〉（1976）開始，他便同時在1977年創作歷史小說〈劍使〉、〈干戈變〉、〈蕩寇津〉³⁰等。因此，可以說張大春從青年時代開

²⁹ 張大春：〈以小說造史：論高陽小說重塑歷史之企圖〉，《文學不安：張大春的小說意見》（台北：聯合文學出版社，1995年），頁90。

³⁰ 這三篇作品，先收入《張大春自選集》（台北：世界文物供應社，1971年），二十年後又擴編收入小說集《雞翎圖》（台北：時報文化出版公司，1990年），顯見張大春仍頗掛意這些少作。

始，便已發展出對歷史小說、鄉野傳奇故事等類型的興趣，並逐漸在稍晚的創作階段形成他重要的書寫特色之一。

而關於「歷史小說」的定義，張大春自有其看法，但也強調重新思考歷史真實性的必要。他認為：

歷史是不斷改變的東西，每一代人觀察歷史時，都在決定、詮釋歷史，對於功過是非自然有不一樣的評價。也就是說，同樣的史料在不同時代的人心目中有不同的意義。寫歷史小說就是在塑造一個類似歷史情境的假相。然後重塑歷史敘述，有歷史感的讀者便可以設想自己相信歷史小說的敘述。

③①

在 80 年代末期的這段話，顯示張大春對於嘲諷過往歷史敘事模式的態度，是相當具有辯證性與批判性的。寫於解嚴前的〈將軍碑〉（1986），帶著魔幻寫實主義的影響，便描述歷經北伐、抗日戰爭的武鎮東將軍，退休後因病常自閉不語；但另一方面，他卻常常在記憶中建構自己一生的歷史，以至於和對他的歷史一點興趣也無的兒子產生嚴重「代溝」。

胡金倫明確指出張大春身為「外省第二代」的身份，其歷史書寫背後的意識形態背景：「他的目的表面要戳破寫實主義（鄉土文學）對『歷史是真實』的執信不誤。實際上，張大春的小說正是要顛覆戰後長期以來，台灣在國民黨霸權統治下，對大中國歷史的神格化，以及質疑日漸本土化的台灣歷史大敘述，當然也包括了對岸的另一個大中（共）國歷史敘述」③②。只不過，張大春以解構歷史版本的方式來彰顯歷史記憶的建構性，是否便能使他取得更超然的位階，從而只以批判權力者為標的？或者，美學上對意欲贖回台灣史的鄉土文學之質疑，背後藏著更為複雜的意識形態假設？

③① 李玫英：〈張大春：目無餘子的虛無小子〉，《自由青年》第 4 期，1988 年 10 月，頁 49-50。

③② 胡金倫：《政治、歷史與謊言：張大春小說初探（1976-2000）》（台北：政治大學中文所碩士論文，2002 年 6 月），頁 131。

這樣來看張大春《撒謊的信徒》（1996），是他自〈將軍碑〉以來十年後的另一部長篇新歷史小說。這部小說的出版，正逢當年李登輝出馬競選總統，因而被認為是「影射小說」³³。雖張大春並不認為自己「反李」而去描寫李政男撒謊，而是「權力介入謊言的部分」。不過，評論者顯然另有他解。陳芳明的評論極為準確，他認為張大春迴避理解台灣歷史特殊性，而只在意嘲諷他所不喜的執政者：「一個製造恐怖與濫施屠殺的政權，可以不去承擔任何政治責任，反而手無寸鐵如李政男者，必須受到譴責與污蔑。果真如此，特務頭子谷將軍所代表的那個血腥政權，恐怕較諸日本殖民體制還要邪惡與無恥」³⁴。因此，回歸到歷史現場而欲解構他者的權威性，如果不能避免以特定族群或階級的角度觀看，則歷史敘事反成為掩蓋真相的工具，對殖民地情境下難以只以光明或黑暗來論斷的人性糾葛，顯然就存在被有意、無意遮蔽的問題。

然而，張大春並非一直以「解構」作為歷史書寫的策略。新世紀前後近十年來，張大春開始回歸到自己設定的新起跑線上，開啓了一趟不與流俗相合的歷史文化回歸之旅。其中從1999年十二月出版《城邦暴力團》第一冊，至2000年八月《城邦暴力團》第四冊終於出齊。2009年三月間，再將原為四冊的《城邦暴力團》集結成兩大冊，是為十週年紀念版。可以說，此書是十年中張大春最能顯示其主要文學精神的力作，且是一部有關歷史與武俠、傳奇文類的作品。

與武俠歷史小說約莫同時的作品系列，張大春近十年經營的作品又有兩種：一為「春夏秋冬」系列，分別是《春燈公子》（2005）、《戰夏陽》（2006）、《一葉秋》（2011）、《島國之冬》（待出）等，率皆受到中國筆記小說影響的產物；二為「大荒野」系列，如《歡喜賊》（1989）、《富貴窯》（2009）等作品。當年《歡喜賊》出版時，曾受到司馬中原的肯定，其序言讚之為「野鬼托生的文學怪胎」³⁵。不過，值得注意的是，這一派中國鄉野傳奇的書寫形態，正是張

³³ 楊照：〈「影射小說」在台灣〉，《新新聞週報》第543版，1998年3月9日。

³⁴ 陳芳明：〈當後現代遇到後殖民：誤讀張大春《撒謊的信徒》〉，《深山夜讀》（台北：聯合文學出版社，2001年），頁57。

³⁵ 司馬中原：〈煉獄裡的天堂：兼序張大春的《歡喜賊》〉，《歡喜賊》（台北：皇冠文學出版公司，1989年），頁3。

大春也高度認可的朱西甯與司馬中原在 50 年代以來就發展出來的傳統，他的「大荒野系列」乃前有所承，一如他的歷史小說繼之於高陽一般。黃錦樹特別指出張大春何以鍾愛「大荒野系列」這類「純粹」的小說：

誇張一點來談，張大春這種「純粹」小說的主張，乃是做為對比此地鄉土文學主張的否定，可是所投射的原鄉卻是過去的對岸，一如司馬中原筆下的神州傳奇。³⁶

這麼說來，以歷史與武俠小說《城邦暴力團》為前導，「春夏秋冬」的筆記小說系列，以及「大荒野」系列，各種創作都是有所本而來：高陽、司馬中原、朱西甯。至於張大春在書場傳統的認識上，他常提到有余曲園整編自石玉崑原作的《七俠五義》、以及平江不肖生（向愷然）的《江湖奇俠傳》（1923）³⁷，當然，還有《城邦暴力團》一開頭的題辭，他要將書獻給七位影響他深遠的長者：

即使本書作者的名字及身而滅，這個關於隱遁、逃亡、藏匿、流離的故事所題獻的幾位長者卻不應被遺忘。他們是：臺靜農、傅試中、歐陽中石、胡金銓、高陽、賈似曾。他們彼此未必熟識，卻機緣巧合地將種種具有悠遠歷史的教養傳授給無力光而大之的本書作者——另一位名叫張東侯的老先生不肖的兒子。（《城邦暴力團》（上），無頁碼）³⁸

而很自然地，順著題辭我們也必然會想到《城邦暴力團》當中「竹林七閑」的七位老者所傳下的著作，幾乎就是中國文化的各種展示，此番要藉小說之名而

³⁶ 黃錦樹：〈謊言的技術與真理的技藝：書寫張大春之書寫〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（台北：麥田出版社，2003 年），頁 233。

³⁷ 關於小說家對兩作的詳細論述，請參見張大春：〈離奇與鬆散：從武俠衍出的中國小說敘事傳統〉，《小說稗類（卷二）》（台北：聯合文學出版社，2000 年），頁 165-194。

³⁸ 因徵引《城邦暴力團》（台北：時報文化出版公司，2009 年）次數較多，為免註腳過繁，本文直接將頁碼標示於引文後，並註明上冊或下冊以利覆查。

得以傳世³⁹。

那麼，我們是否能夠說《城邦暴力團》其實是一部回歸之書，回歸文化的系譜，試圖在主角流亡、混亂的人生中，依舊追尋那不可遺忘的文化傳統，因為這是絕不可解構的傳統。一向標榜寫實與歷史不可全信的張大春，卻似乎開始建構起屬於他的文學與文化系譜。

《城邦暴力團》主要有三股敘述的情節線，其一是由「竹林七閑」的七部著作中帶領出來清代民間傳說裡，江湖會黨的內部鬥爭；其二是由 1937 年漕幫八千子弟參與抗戰，直到幫主「老爺子」（萬硯方）被暗殺所衍化出來的民國風雲；其三便是說故事者「張大春」為蒐集歷史材料所進行的冒險與逃亡。

《城邦暴力團》中的第一人稱同名敘事者張大春，自從讀大學後，便與家庭疏於聯繫，除回家拿取生活費，幾乎不與家人無所往來。直到張父收到張大春與紅蓮「妖精打架」肉體交歡的照片後，才發覺兒子早已被捲入他身陷的謎團之中，也才首次與兒子談論起他在渡海來台的船隻上發生的命案。目的是為了讓兒子理解，他這一輩子為何困在編撰戰爭史的史料之中。父親的告白，讓張大春理解父親原來一直以來是如此壓抑。在聆聽父親的告白過後，他產生了以下的感想：

從渡海到落戶、從武俠到戰史、從清洪角力到國共鬥爭、從盤點軍需到纂輯文獻……無論老人曾經歷練了什麼、見聞了什麼、感受了什麼以及覺悟了什麼；他根本不在意也不要求我這個兒子是否更瞭解了他的一點什麼，他的目的祇是要我記住：在我自以為如何如何的世界背後，其實有一股更可怕、更強大的操控力量在主宰著人們的遭遇和認知，且沒有人能夠反抗或懷疑。（《城邦暴力團》（下），頁 199）

³⁹ 張大春自 2005 年七月開始，在中時作家部落格網站經營個人部落格。發表以「二巷詞稿」為系列名稱的詞作。再者，張大春於《印刻文學生活誌》所連載的「兩張詩譚」，為張大春、張夢機兩人的古典詩創作為主。這種復古式的文學活動形態，堪稱為當前台灣文壇少有，則更能顯示張大春當前努力的方向所在。

就在人生即江湖的前提下，身懷典籍（武功秘笈？）的主角必須逃亡，這成為得到自由唯一的方法，歷史的重重內幕因此而被帶出。張大春繼承了高陽對歷史考據的癖好，甚至模擬了一段高陽的考證筆法，在《城邦暴力團》第四十五節「殘稿」中，跑起了野馬來。結尾處他終於現身表明自己正是那承接高陽殘稿的續作之人：

高陽的殘稿寫到這裡，正好是那張稿紙的最後一行。我應該有嗒然若失之感才對——彷彿追逐著某一標的、那標的卻始終在數步開外，若即若離，及至最終撲身攫攬，懷中卻空無一物了。不過，我並沒有一丁點兒惆悵，因為我自己才會須是完成這份殘稿的人。（《城邦暴力團》（下），頁313）

而小說家繼承的並非只有書寫的權力，更是對文化的自覺傳承。在小說開頭便設定七名身懷中國傳統絕學的老者，分別是代表書畫的萬硯方；號癡扁鵲的醫者汪勳如；精通占卜以及奇門遁甲的趙太初；熟稔於史學考究的李綬武；對飲食的知識信手捻來的魏誼正；精通國學的錢靜農；一生致力於武學的孫孝胥。以張大春自己的話語來說：

我是想表現中國的傳統生活內容或素材。像我書中的主要人物——七位身懷絕技的老人，他們就各自代表了一項很重要的功夫，星象、飲食、繪畫、武術、醫學、掌故歷史、奇門遁甲，中國其實還有更多的東西，我只是寫不下，我把它們表現出來，代表著某一種的文化繼承。⁴⁰

張大春對「百科全書」式的小說書寫形式素有偏好，他從西方小說中亦同樣歸納出西方式跑野馬的書寫形態所具有的文化深意，足以與他的說書人小說論述

⁴⁰ 謝淑芬：〈現代新武俠：張大春文學的再突破〉，《光華》第25卷第8期，2000年8月，頁123。

互補，他強調：「維繫這個傳統的目的當然不是為了教育或炫學，而是發現或創造知識的可能性；不是去依循主流知識、正統知識、正確知識、真實知識甚或實用知識所為人規範的腦容量疆域，而是想像以及認識那疆域以外的洪荒」⁴¹。張大春無疑也是百科全書式寫作的代表人物之一。

高嘉謙於其研究中指出《城邦暴力團》的武俠根源，認為此作品不是金庸、古龍、梁羽生等等 50、60 年代以降「成人童話般」的武俠小說，也不是回歸更早之平江不肖生《江湖奇俠傳》、還珠樓主《蜀山劍俠傳》的神魔奇幻系列，描寫晚清民國以降幫會與黨國糾葛的《城邦暴力團》，「其武俠敘事的譜系顯然接上的是姚民哀、張恨水的會黨武俠小說」⁴²。不過，更重要的是，這種帶有新式武俠意味的新歷史小說，透露了小說借用武俠形式，以歷史即江湖的想像，舉國（江湖）皆逃亡，來影射近代中國歷史的變動：

這既是歷史書寫，也是武俠類型的顛覆之作，似乎指向了張大春寫作歷程中的終極關懷。⁴³

林銘亮在分析《城邦暴力團》時，亦曾指出本作既是輓歌，又是序曲的意義所在：

《城邦暴力團》可以是一曲輓歌，輓歌諸位先生，輓歌過去中國的輝煌文化。但，它又是一首序曲，在悼亡之後，繼續從歷史、現實中挖掘可供書寫的素材，為打造新中國而努力。⁴⁴

⁴¹ 張大春：〈不登岸便不登岸：一則小說的洪荒界〉，《小說稗類（卷二）》（台北：聯合文學出版社，2000 年），頁 87。

⁴² 高嘉謙：〈回歸江湖：《城邦暴力團》的「歷史」經驗與技藝〉，《中極學刊》第 4 期，2004 年 12 月，頁 192-193。

⁴³ 同前註，頁 192。

⁴⁴ 林銘亮：《諷刺與諧擬：論張大春小說中的諷喻主體》（新竹：清華大學中國文學系碩士論文，2010 年 7 月），頁 196。

上述有關終極關懷、打造新中國文化等看法，都能支持本文所強調的，《城邦暴力團》乃是一個藉由描述歷史變動下中國文化的危機開始，帶領出各種江湖即國家的民國史實，整部小說的形式與終極的主旨，卻是指向文化回歸，朝具有中國性的小說傳統之回歸。

雖然金儒農在其論文中，通過對文本中萬硯方、歐陽崑崙之死，強調現代性價值，包括資本主義體制、現代國家權力，乃是俠客橫死的原因⁴⁵，藉此指出本部小說何以不似傳統的武俠小說模式，正在於張大春筆下的俠客已無法抵擋現代性的促逼。不過，《城邦暴力團》對於現代性促逼的意見，恐怕還不止於對武俠小說類型化的改寫，更在於「倒影」一整個文化傳統與世代的「無地可容」，也就是小說中的每個人物為何總是在「逃亡」。因而不僅是江湖已被特務滲透，人員被收編為國家機器的幫兇或禁癮；更是由於這一整個流亡到台灣的國家機器，流亡的俠客們，他們無法不面對自身宿命般的命運。

如同盧建榮對張大春《歡喜賊》（1989）的分析，這部以清代亂匪接受招安，諷刺「官賊勾結」的小說，其實與當代台灣的族群與階級問題若有呼應之處：「作者以批評十九世紀中國為名，究其實，他的歷史觀點是孕育在台灣現實的基礎上的」⁴⁶。筆者亦認為，《城邦暴力團》同樣是以古觀今的作品，與當代台灣文化的走向有著濃厚的互文性質。

張大春對《堂吉訶德》這部小說的闡釋，很能說明何謂「文類的突破」。他認為，小說裡為原本歐洲中世紀的騎士小說，加入了一個假的騎士、一個冒充的英雄、一個理想主義者，以及一個不通事故的二楞子，二爺，結果「利用很陳舊、很俗爛的文類，開創了人類文明史上最偉大的小說」⁴⁷。

依照前述文類突破的觀念，張大春的武俠歷史小說，便非依照武俠小說的套

⁴⁵ 金儒農：〈門戶破敗、俠客早逝：從《城邦暴力團》談武俠小說中現代性的促逼〉，《第七屆全國台灣文學研究生學術論文研討會論文集》（台南：國立台灣文學館，2010年），頁74-76。

⁴⁶ 盧建榮：《分裂的國族認同（1975-1997）》（台北：麥田出版社，1999年），頁221。

⁴⁷ （不署作者），〈張大春：說我不深刻的人絕對是笨蛋〉，搜狐讀書頻道 <http://book.sohu.com>（2010.9.29）。

路在寫；毋寧是，他把武俠的某些元素加入到他對「現實如江湖」的社會想像裡頭，進行了一次新的改造：

我認為武俠小說還可能有的出路，或許就是回到人世，像平江不肖生一樣，寫自己看見的歷史，是與作者共存共武的當下，而不是像金庸一樣寫虛無縹緲的古代。所以我把武俠故事、傳奇回頭重新安置到現實生活，如此一來，武俠小說看起來是舊的，卻是最新的。⁴⁸

這種經過小說家改造過後的武俠故事，固然不乏他一向解構威權的思考方式，但重點顯然已非僅此而已。不少論者特別偏好強調張大春小說的解構性格，並將《城邦暴力團》視之為具有巴赫金的狂歡話語性質，論者認為，小說裡將視國民政府為主、蔣介石為尊的民國近代史觀點予以推翻：「在江湖角度的詮釋下，無論是國府中的『大元帥』、淪為『老頭子』的蔣介石，還是台灣國民黨所詮釋的中國近代史都被『脫冕』。張大春把台灣過去官方，亦即是以國民黨所塑造的（也是過去教科書、以及官方的那套）以國民黨的政治立場所詮釋具神聖性、權威性的國民黨近代史徹底的顛覆了」⁴⁹。

但借用張大春自己的看法來說，他對讓小說很有批判力的概念先行作法，並不以為然：「還好我並沒有『概念先行』，讓我的小說很有批判力、很有某某論述、或是後殖民的色彩，如果那樣做，就對不起說書這個行當跟書場的傳統」⁵⁰。換言之，張大春對時下帶有理論色彩的書寫形式並不苟同（恰巧，台灣文學史正是一部充滿殖民與後殖民意味的歷史），他毋寧更願意從說書的形式中，以他自己的方式來進行意見的表達。

⁴⁸ 張輝誠報導：〈張大春：想我理想的讀者們〉，《聯合報》讀書人版，2009年4月5日。

⁴⁹ 黃玉玲：《在若即若離之間：張大春創作歷程與主體建構》（台北：淡江大學中國文學系碩士論文，2006年6月），頁99-100。

⁵⁰ 李慧敏紀錄、整理：〈打造一個城邦暴力團：張大春《城邦暴力團》座談會記錄〉，《中國時報》，2000年2月20日。

因此，部分研究者所強調張大春歷史小說因具有「江湖」、「野史」的角度，而顛覆、解構了國民黨官方的中國近代史版本，此說法事實上只點出此類新歷史小說「一半」的政治性意義。我們或許還需要看到，官方正史的中國立場，與江湖野史的中國立場，其實差異者在於官與民的某種歷史解釋的齟齬，但以中國近代史（亦可上溯至高陽的中國歷朝帝國史）為認識主體來看待歷史的變化過程，則並未有根本性的轉變。更有甚者，以《城邦暴力團》所標舉的「禮失求諸野」、「文化在江湖」等角度來看，說書者張大春對官方歷史版本的嘲諷，正欲以強調中國文化在流亡中散佚於民間、江湖的事實。如同陳思和所點出的：「真正的江湖則有它自己的道德準則和美學理想，絕非一般大道理可以消融或取代。文學的民間立場則重在表現這相異的道德與理想，也是文學最精彩的靈魂」⁵¹。

因而，這不僅不是對中國文化的解構，而更是一種回歸。向廣大的中國民間文化母體回歸，向說書傳統回歸，向中國本位的小說藝術形式回歸。而這，或許才是張大春真正要「建構」的新江湖、新烏托邦，遠非表面層次的「解構」官方版本而已。

陳平原曾總結中國武俠小說的文化價值，在於這個小說傳統建立了一個特殊的「江湖世界」，並且有與「朝廷」相對的意思，江湖道義就是要匡扶正義、懲惡揚善：「將江湖世界作為一個不受王法束縛的法外世界、化外世界，實際上是在重建中國人古老的『桃源夢』」⁵²。不過，很顯然這樣一種「江湖夢」，在張大春的江湖世界中並未出現，那可是一個秩序失衡、價值崩毀、人欲橫溢的惡夢年代、流亡年代，這一江湖的崩毀不只是十九、二十世紀中國現實的再現，同時又不免是理念上的一種象徵，因而成為這部小說不同於金庸、古龍等武俠小說的真正差異所在。

論者指出，張大春以說書人腔調、離題的敘述、詩文情趣等方式，都是汲取

⁵¹ 陳思和：〈廟堂、江湖、知識分子：張大春新武俠說部《城邦暴力團》〉，《聯合報》，2000年12月4日。

⁵² 陳平原：《千古文人俠客夢：武俠小說類型研究》（台北：麥田出版社，1995年），頁290。

自中國傳統文學的資源，對現代文學的創作而言，乃是形成「多重的現代性」⁵³。換言之，現代小說也未必只能是西方式的，而同時可以是具有中國本土特色的現代小說。

追求中國性，甚至是小說形式與精神的中國文化歸屬，幾乎成為張大春自上一世紀末的 90 年代以來，就已逐漸呈現的書寫轉向。他不止一次的提到，當代中國或台灣作家所寫的小說，其實都是用漢字寫成的西方小說。因而，他就反向去尋找理想中的小說作家，譬如受中國筆記傳統影響甚深的汪曾祺，就是他高度讚譽的對象，因為筆記「就是一套歷代中國知識分子眼中的生活總誌」，他將筆記傳統與汪曾祺小說如此高舉：

真正的中國小說早已埋骨於說話人的書場和仿說話人而寫定的章回、以及汗牛充棟的筆記之中。……

新文學運動以來，汪曾祺堪稱極少數到接近唯一的一位「中國小說」的小說家。一位深得筆記之妙的小說家。⁵⁴

這種在書寫意識上的高度認同，幾乎可以確認我們當如何來理解，張大春為何會高度稱許高陽歷史小說的「跑野馬」，也可以理解他接續這個筆記、書場的敘事傳統，而意欲回歸到純正中國小說的文化立場。從而，當《城邦暴力團》同樣跑野馬，同樣以各種縱橫交錯的敘事來織就一張中國文化網絡時，張大春顯然正試圖寫出他心目中的帶有純正中國性的中國小說⁵⁵。

⁵³ 王麗娜：〈從《城邦暴力團》看張大春小說的傳統因緣〉，《上海大學學報（社會科學版）》，第 77 期，2007 年 3 月，頁 15-17。

⁵⁴ 張大春：〈隨手出神品：一則小說的筆記簿〉，《小說稗類》（台北：聯合文學出版社，1998 年），頁 145-146。多年後，在另一處張大春亦提過：「我不過是一個用漢字寫西方小說，而出生在台灣的中國人呢」，參見張大春：〈我所繼承的中國小說傳統〉，《印刻文學生活誌》第 60 期，2008 年 8 月，頁 48。

⁵⁵ 林培欽對張大春《城邦暴力團》（1999-2000）的解讀也頗值得參考：「如以黃錦樹所言，《城邦暴力團》可視為張大春等輩政治記憶的大河小說，那麼這部小說所呈現的『中國性』，它的時間感、歷史感、知識堆砌的認識論，無疑與台灣本土派作家強調反映台灣社會本土意識、感

如果說，80 至 90 年代，自認為「用漢字寫西方小說」的張大春是以顛覆、解構為實踐理念的階段。則新世紀的前十年，中國性的追求，純正中國小說家身分的贖回，張大春似乎轉換為以回歸、繼承作為他創作的主要路線。因為他執意要尋回中國小說的中國身份，則他的創作也因此透顯出某種帶有「本質主義式」的政治性來，其針對性恐怕也不亞於他所批判的本土主義者；甚至，文化與文學已有如信仰一般，神聖而唯一。

張大春有段評價中國游俠的文字，甚為可觀，似乎可以作為他面對人生江湖、說書行當的根本立場所在。他說游俠，「一開始不是抗擊社會議題的領導者，他甚至沒有自覺地去做那些我們後來稱之為俠義的使命，他只是永遠不用現成的條文去思考衡量正義的尺度」。擁有這般性格與思考的人，是在尋求實踐法外正義，就是答應了你一定要去做：

他的犧牲多少不是為了偉大的或公共的價值。俠是有非常消極的性格在裏面，他要遠離那個核心，而不是說他要營造某種價值核心。⁵⁵

誠然，俠只活在自己認定的價值與世界裡，代表對主流價值的某種主動或被動的否定。無論俠者是在執行法律與公眾同意與否的行動（甚至同意也並不敢做），因為他摒除創造集體價值的思考，而更願以自己的方式來實現承諾。對張大春來說，他也正在走一條回歸書場傳統的小說俠客之路，說到底，其實他才是那個繼承俠道，試圖延續高陽與時日久遠的書場傳統的那個俠客，特別在中國說部傳統、中國文化被作者判定「式微」的今日，張大春以回歸高陽等文學傳統姿態的小說之劍，正試圖劈開新世紀的文學與文化新路。

時憂國、受苦受難的先祖先民、寫實主義美學的大河小說，形成分庭抗禮的對話現象——擴大而言，是一種對台灣近年來『文學本土化』的反應」。引文見林培欽：《張大春魔幻寫實小說研究》（台北：台北市立師範學院應用語言文學研究所教學碩士論文，2003 年 12 月），頁 180。

⁵⁵ 張大春：〈導讀〉，《效忠與任俠：七俠五義》（台北：大塊文化出版公司，2011 年），頁 46。

四、結語：跨越兩岸的終極中國文化想像

高陽與張大春，在以「跑野馬」、「考據癖」等敘述特點上，進行了有關中國史再現的書寫工程，無論是一種不挑戰既有帝王權力圖像的傳統中國史書寫，亦或是解構黨國大歷史敘事，帶有強烈族裔意識、野史意識的書寫形態，其回歸到中國歷史現場、說書傳統、家國流亡史的敘述形式，無疑帶有強烈的文化中國性表徵。就這點而言，其與反共歷史小說的立即批判性構成「異中有同」的歷史意義。另一方面，卻也顯示和另一類表徵台灣性較強烈之後殖民歷史小說，作家在台灣敘述歷史時所可能出現的巨大差異。

尉天驄教授因與高陽時相過從，對高陽藉由歷史小說寄寓他對民族命運飄搖之際人性與人生的看法，別有體會。高陽所重者，正在歷史中的各種變局之不可再逆，但唯有不屈不撓的品格是中華文化的永恆價值所在：

……在高陽看來，歷史中雖然充滿鬥爭、屠殺、傲倖、投機，但就在其中卻處處讓人感受到有值得為之奮鬥、犧牲的崇高和神聖的價值存在，讓人領會到生命的莊嚴意義。⁵⁷

這樣的理解，顯然凸出了高陽歷史小說中的儒家人文主義色彩，卻也更讓我們確知高陽的歷史小說不只是大眾消閒之用而已，尙有小說家殷殷切盼的文化理想暗託其中。

至於在敘史的情結下，高陽與張大春的歷史書寫，則因為上述那種帶有中國性意味的中國史題材與說書敘事形式，小說作品與現實世界的關連，並非因其屬於歷史書寫而稍減。相反地，高陽的歷史書寫體現的是他儒家文人經世致用的歷史意識，流亡中的歷史再現無疑是與對中國文化的永恆信仰攸關。而張大春以顛覆武俠、顛覆黨國中心史觀的流亡江湖之視角，更不是一種對中國性的否定，而

⁵⁷ 同註 13，頁 42。

毋寧是一種「以否定為肯定」的再生產，再生產出一種繼承自親生父親與文學父親的（武俠）中華文化，創造性的顛覆與繼承。也就在這種歷史書寫的高度政治性意義下，才會出現論者視之為文化遺民或後遺民。不過，若真是自居為遺民，恐怕更近於一種「被迫害」的想像，事實上，歷史從未消失，但認同與否卻驅使台灣的歷史小說生產出現了不小差異，且無法簡化為「主流」與「邊緣」、「霸權」與「弱勢」的兩分法來看待⁵⁸。正視歷史認同的差異敘事及其意義，當是台灣研究者與讀者必須持續關注的議題罷！

如同盧建榮在分析台灣武俠小說中的歷史建構時強調，武俠小說故事背景離不開古代中國歷史場景，而國家又往往掌控歷史生產的訊息，「因而武俠小說家所運用的歷史知識又與現實的歷史知識生產，以及國家意識型態息息相關」⁵⁹。據此來說，則有的小說家不免依據其所受的歷史教育去進一步想像、變造歷史，但有的小說家卻也可能出現有別於國家意識型態的歷史想像。換言之，小說家可以自由選擇與當權者的距離，當然也包括與底層群眾的距離。

歷史，不管是如高陽歷史小說中所欲呈現的，乃是尋找歷史變化中的動力所在，並呈現出整體性的文化圖景以供重識歷史，這已被張大春闡明為「以小說造史」，中國文人式的史觀。或者，如同張大春新歷史小說所要強調的顛覆的，江湖歷史不過是官方歷史的倒影，歷史的真相只能存在於逃亡的風聲裡，這同樣是一種「以小說造史」的野史觀點。從高陽的傳統歷史小說到張大春的新歷史小說，「以小說造史」的目的，無非是提供讀者一個另類的歷史圖像與文化想像，觀察這一發展歷程，不僅可以看到台灣歷史敘事與國族政治相互呼應的過程，也可以思索歷史再現過程中小說家獨特的文化信仰與美學觀念。

不過很可惜的是，已有研究者指出，張大春將《城邦暴力團》裡有關「法輪

⁵⁸ 畢竟，張大春仍是台灣主流的小說家，且其多數小說早已打入中國大陸的圖書市場，而強調台灣歷史的大河歷史小說與地方史小說則無此機會。其間，他的說書人形象與作品所護持的中國性，恰恰使他易與數以百萬計的中國讀者的文化想像接合。

⁵⁹ 盧建榮：〈台灣武俠小說中的歷史建構（1951-1991）〉，《史學彙刊》第23期，2009年6月，頁227。

功」的關鍵描述刪除，而改以「泥丸功」替換，因而本書能夠在中國大陸順利出版^{⑥〇}。第 21 節標題「法輪功」這一段關鍵文字的刪除，便是明證：

世人所知者，大凡是「法輪功」由呂元一人而傳，嫡出四支，一支傳蘭州張氏、一支傳湖北沈氏，另兩支分傳山東二李。其中一李於光緒初年移壘關外，是為後世東三省「真善忍無極法輪功」的由來。這一門功夫已逐漸遁離武學範疇，而以修心養性、健身固體為尚，經末代掌門李洪志之發揚流布，蹤跡可謂遍及寰宇，信徒逾數千萬之多。（上冊，頁 276）

上述引文，在簡體字版本中，「法輪功」改為「泥丸功」，「真善忍無極法輪功」只剩「無極泥丸功」，至於「李洪志」則更名為「李一揖」^{⑥一}。但無論是作者自行或出版社要求刪除，這位在台灣文壇舉足輕重的小說家，似乎都不像他一向以來面對權威時的「狂妄」態度，剪除掉敏感用詞的作法，自然已失去諷刺黨國獨裁思維的力道。顯然，在經濟與政治力之前，作家已然「自動」放棄了創作的完整權力，莫非，這也是另一種江湖黑暗之所在？不知這是否已預示了小說家含括兩岸的終極中國文化想像？

歷經戰後半世紀的台灣歷史小說發展，其中的高陽與張大春倆師徒，從 1960 年代寫到當代此際，他們慣常以跑野馬的說書、筆記等形式，重構一個不同於現世政權版本的中國文化史，回歸文化中國成為他們的終極目標。無疑地，這個脈絡下的文學流派將會是台灣文學史上極其獨特的類型。但，是否會引發更多同樣愛好甚至意欲尋找中國主體性的讀者之反響？亦或被視為「使用的語言跟我不同」^{⑥二}而橫遭漠視？甚且，文學的復古意識與當代台灣社會自我認同間的互動將會如

⑥〇 廖姿婷：《文化遺民與歷史敘事：張大春〈城邦暴力團〉研究》（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2012 年 1 月），頁 102。

⑥一 張大春：《城邦暴力團（上）》（上海：上海人民出版社，2011 年），頁 270。

⑥二 張大春於〈戰夏陽：司馬子長及其同行的對話〉一文中，在述及司馬遷與他的對話時，便坦陳兩人溝通時存在著語言不同的隔閡，且文言的語意描述更為精確。而張大春如今選擇的說書語言，或許也必須跨越文化翻譯的鴻溝才能抵達讀者的眼前。文見張大春：《戰夏陽》（台北：INK 印刻出版公司，2006 年），頁 6。

何？這些疑問，從張大春今後的作品裡或許會看到更明確的解答。

參考書目

一、專書與專書論文

- 王德威：《小說中國：晚清到當代的中文小說》（台北：麥田出版社，1993年）。
- 王德威：《後遺民寫作》（台北：麥田出版社，2007年）。
- 江少川：《解讀八面人生：評高陽歷史小說》（台北：黎明文化事業公司，1999年）。
- 江澄格：《高陽評傳》（台北：商周出版公司，2006年）。
- 高陽：《高陽小說研究》（台北：聯合文學出版社，1993年）。
- 高陽：〈總監修序〉，《中國歷代名人勝迹大辭典》（台北：旺文社，1992年）。
- 高陽：《李娃》（台北：皇冠文學出版公司，1966年）。
- 張大春：《城邦暴力團》（上／下）（台北：時報文化出版公司，2009年）。
- 張大春：《城邦暴力團》（上／下）（上海：上海人民出版社，2011年）。
- 張大春：《歡喜賊》（台北：皇冠文學出版公司，1989年）。
- 張大春：《戰夏陽》（台灣：INK 印刻出版公司，2006年）。
- 張大春：《效忠與任俠：七俠五義》（台北：大塊文化出版公司，2011年）。
- 張大春：《文學不安：張大春的小說意見》（台北：聯合文學出版社，1995年）。
- 張大春：《小說稗類（卷二）》（台北：聯合文學出版社，2000年）。
- 盧建榮：《分裂的國族認同（1975-1997）》（台北：麥田出版社，1999年）。
- 陳平原：《千古文人俠客夢：武俠小說類型研究》（台北：麥田出版社，1995年）。
- 鄭穎：《野翰林：高陽研究》（台北：INK 印刻出版公司，2006年）。
- 尉天驄：《回首我們的時代》（新北市：INK 印刻文學出版公司，2011年）。
- 陳芳明：《深山夜讀》（台北：聯合文學出版社，2001年）。
- 黃錦樹：《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（台北：麥田出版社，2003年）。
- 楊照：〈歷史小說與歷史民族誌：高陽作品中的傳承與創新〉，《高陽小說研究》

（台北：聯合文學出版社，1993 年）。

龔鵬程：《中國小說史論》（台北：台灣學生書局，2009 年），頁 327-348。

二、單篇論文與學位論文

1. 單篇論文

白舒榮：〈喚起同胞對歷史的溫情：台灣著名作家高陽〉，《人物》第 62 期，1990 年 7 月，頁 45-49。

吳秀明、陳擇綱：〈高陽歷史小說論〉，《文學評論》1996 年第 4 期，1996 年，頁 92-101。

吳秀明：〈遊戲於歷史與小說之間：評高陽的「文化歷史小說」〉，《浙江學刊》第 4 期，1999 年，頁 117-121。

莊若江：〈歷史的「重寫」與文化的「展呈」：二月河與高陽歷史小說比較〉，《無錫南洋學院學報》第 2 期，2003 年 6 月，頁 188-192。

王麗娜：〈從《城邦暴力團》看張大春小說的傳統因緣〉，《上海大學學報（社會科學版）》，第 77 期，2007 年 3 月，頁 15-17。

高嘉謙：〈回歸江湖：《城邦暴力團》的「歷史」經驗與技藝〉，《中極學刊》第 4 期，2004 年 12 月，頁 191-201。

金儒農：〈門戶破敗、俠客早逝：從《城邦暴力團》談武俠小說中現代性的促逼〉，《第七屆全國台灣文學研究生學術論文研討會論文集》（台南：國立台灣文學館，2010 年），頁 48-81。

陳建忠：〈台灣歷史小說研究芻議：關於研究史、認識論與方法論的反思〉，《台灣文學的大河：歷史、土地與新文化第六屆台灣文化國際學術研討會論文集》（台北：台灣師大台文所；台南：長榮大學台灣研究所，2009 年），頁 10-50。

陳建忠：〈流亡者的歷史見證與自我救贖：由「歷史文學」與「流亡文學」的角度重讀台灣反共小說〉，《文史台灣學報》第 2 期，2010 年 12 月，頁 9-44。

潘峰：〈姚雪垠與高陽的歷史小說之比較〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》第 5 期，2001 年 10 月，頁 56-62。

楊清惠：〈大書場：《城邦暴力團》的敘事修辭〉，《東華人文學報》，第 19 期，2011 年 7 月，頁 185-208。

盧建榮：〈台灣武俠小說中的歷史建構（1951-1991）〉，《史學彙刊》第 23 期，2009 年 6 月，頁 225-252。

2. 學位論文

林培欽：《張大春魔幻寫實小說研究》（台北：台北市立師範學院應用語言文學研究所教學碩士論文，2003 年 12 月）。

林銘亮：《諷刺與諧擬：論張大春小說中的諷喻主體》（新竹：清華大學中國文學系碩士論文，2010 年 7 月）。

胡金倫：《政治、歷史與謊言：張大春小說初探（1976-2000）》（台北：政治大學中文所碩士論文，2002 年 6 月）。

郭淑美：《高中歷史教科書研究：以台灣史教材為中心（1948-2006）》（台北：台灣師範大學歷史學系在職進修碩士班碩士論文，2006 年 6 月）。

楊丕丞：《高陽歷史小說《慈禧全傳》研究》（台中：東海大學中國文學系博士論文，2006 年）。

黃玉玲：《在若即若離之間：張大春創作歷程與主體建構》（台北：淡江大學中國文學系碩士論文，2006 年 6 月）。

蔡佳玲：《歷史、傷痕、二二八：李喬後殖民歷史小說《埋冤一九四七埋冤》研究》（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年）。

廖姿婷：《文化遺民與歷史敘事：張大春《城邦暴力團》研究》（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2012 年 1 月）。

3. 報章雜誌

林保淳，〈「鼠國」的寓言：讀張大春《城邦暴力團》〉，《光華》第 25 卷第 8 期，2000 年 8 月，頁 116-119。

李玫英：〈張大春：目無餘子的虛無小子〉，《自由青年》第 4 期，1988 年 10 月，頁 46-51。

張大春：〈謫書百卷置仙蹤：說說高陽在聯副的日子〉，《聯合報》，1996 年 12 月 6 日。

張大春：〈我所繼承的中國小說傳統〉，《印刻文學生活誌》第 60 期，2008 年 8 月，頁 46-57。

陳思和：〈廟堂、江湖、知識分子：張大春新武俠說部《城邦暴力團》〉，《聯合報》，2000 年 12 月 4 日。

桂文亞：〈歷史與小說：高陽先生訪問記〉，《聯合報》，1997 年 12 月 20 日。

楊照：〈「影射小說」在台灣〉，《新新聞週報》第 543 版，1998 年 3 月 9 日。

李慧敏紀錄、整理：〈打造一個城邦暴力團：張大春《城邦暴力團》座談會記錄〉，《中國時報》，2000 年 2 月 20 日。

謝淑芬：〈現代新武俠：張大春文學的再突破〉，《光華》第 25 卷第 8 期，2000 年 8 月，頁 120-124。

龔鵬程：〈歷史的偵探〉，《中央日報》，1992 年 6 月 8 日。

4. 網路徵引

（不署作者），〈張大春：說我不深刻的人絕對是笨蛋〉，搜狐讀書頻道 <http://book.sohu.com>（2010 年 9 月 29 日）。

Making History through Fiction: On the Historical Complex and Cultural Imagination in Kao Yang's and Chang Da-Chun's Novels

Chen, Chien-Chung

Associate Professor,
Tsinghua University, Institute of Taiwan Literature

Abstract

After the Second World War, going through the development of Chinese history and historical fictions for half century, Kao Yang and Chang Da-Chun, the master and the apprentice, have been writing in an unorthodox story-telling and note-taking way to make and re-construct a highly symbolic picture of Chinese culture (making history through fictions). Hereafter the pursuit of “Chineseness” is their ultimate goal for returning to the cultural homeland.

Under the sway of the complex of narrating history, Kao's and Chang's historical writings are not at all restricted by the genre of history for their style of story-telling and strong implication of “Chineseness.” Kao's historical writings reveal his historical consciousness as a Confucianist scholar who contributes his knowledge to the world. In Kao's exile, the representation on history is intimately related to his eternal faith on Chinese culture. Chang's subversive perspective from outsiders is not a negative gesture for “Chineseness” but a reproduction of “negative applause.”

It is a heritage of Chinese culture from his biological father and literary father. It is a creative subversion and inheritance.

Keywords: Kao Yang, Chang Da-Chun, historical novels, Chineseness, story-telling