

去年夏天，為了執行有關世界華文作家的訪談計畫，我們到紐約。臨去之前，才得知王德威教授已然回到台灣。因臨行匆促，加上王教授的忒謙，我和他再三折衝，才訂下再度返台時的訪談約定。今年年初，我們終於見面，有了以下的談話。

對文學評論界而言，王德威是繼夏志清教授之後的另一個清亮的聲音。他吐屬文雅、態度謙和，是文格和人格相互輝映、見證的典型。在訪談過程裡，他侃侃而談，對答如流，呈現出既謙遜又自信的風采。但由所使用的嚴謹語彙中，也可窺探出評論者不打誑語的治學態度。溫柔敦厚源自個人的情性；精準客觀來自學院的訓練，王德威將兩者落實在生活和評論裡，不管外界對他評論的褒貶，他自有斟酌過後的清明與堅持，這是我訪談之後留下的深刻印象。

廖：你在去年十月出版了一本新書《眾聲喧嘩以後》。可否先為我們介紹一下這本書？

王：我大概從一九八一年開始寫有關中文或是中國現代文學的評論，從一九九二年開始的前十年，閱讀一些當代的小說和解析。之後，從一九九一到去年，又是十年，這期間所介紹的小說的範圍，包括得更廣。除了台灣是主要注意的焦點之外，還包括大陸、香港及對馬華文學的關照。所以，這本書主要是涵蓋了所謂兩岸四地最近十年小說創作有趣的、重要的或是爭論的現象的一個綜合。

最近這十年，廣義的華人世界、文學社會裡有太多的變動，不論是在文化上或是政治生態上，我覺得小說可以反映出很多的現象、不同的聲音。到一個新的世紀，把它重新整理起來，應該是具有某種社會服務的意義吧！我自己的專業領域是當代文學，我總是覺得研究當代文學，對當代文學的脈絡應該有相當敏銳的掌握。儘管這些書出現的時間很短，未來在評論界的定論一時還不能夠那麼樣確切的有一個總結，可是我覺得對於這些作家

給予關注，提供我個人的意見，是對自己一個很大的反省作用。

廖：你一再於評論文章中揭發俄國批評家巴赫汀的「眾聲喧嘩」觀念，可不可以為我們解說一下這種批評觀念的重點？

王：王：所謂的「眾聲喧嘩」，主要的理論基礎是在探討人與人之間最基本的對話關係，在對話的關係裡面，我們不但訴說，也傾聽。我們總是經過對話的過程，達成某種共識；也可能有時候互相誤解、延擱與錯過，所以它是一種很複雜的語言傳述方式。對於巴赫汀來講，這種「眾聲喧嘩」的傳播方式，是社會、文明之所以能夠持續活力的最重要因素。沒有任何文明，可以在單音獨鳴的狀況下持續發展，甚或展現它多樣的面貌。「眾聲喧嘩」提醒我們怎樣藉由語言傳達生生不息的現象，來重新思考我們過去和未來歷史、政治、思想上的多聲複義現象。我覺得這個觀念對於八、九0年代的台灣，或是廣義的華人社會，都非常重要。

「眾聲喧嘩」其實不僅止於人我之間的對話，也包括我們自處的時候，怎樣跟自己對話，怎樣從自我的環境裡面，再喚生出一個他我的聲音，這和我們目前所常談的唯我獨尊的「主體性」很不一樣。我們現在所談的主體性，不論是在海峽的這一岸或那一岸，往往忽略了主體意識裡面也需要保有（自我）對話性，這樣也才能夠給自己或對方創造一個談話的預設空間。我覺得這樣的觀念非但有它非常敏銳、專業方面的細膩辯證，就是在一般社會的溝通環境裡，也有相當的建設性。

廖：從王教授幾年來的文學評論看來，似乎給人有越來越仁厚的印象，在新書裡，你曾經對這種「高高舉起、輕輕打下」的批評方式，有過解釋，你願意在此再度說明嗎？我在夏天訪問夏志清教授時，他就明言你的評論的最大缺點就是不罵人！

王：我當然可以說明一下我的立場，而且是「坦白從寬，抗拒從嚴」了！文學批評其實有很多不同的方式和型態。文學批評在操作的時候和批評者的習性，或他所依賴的理論背景及所預設的讀者的面向，都有關係。夏先生常常跟我

交換他的善意，對我有非常好的啟發。其實，從夏先生的立場來看，我錯過了一個好的時機，就是在五、六〇年代當現代中國文學研究還沒有成為一個顯學的時候。當時，夏先生獨當一面，他的讚或彈往往就是他的一家之言，可以立刻形成一個很重要的聲音。過了三、四十年之後，到了我們這一輩，再用這樣文學的聲音，我覺得在操作上不是這麼樣的容易了，因為必須顧及到對話性的問題。

回到我剛才講的「眾聲喧嘩」的觀念，我總是在寫作文學評論時總會想到，如果是換一個方向到作家的角度，或是讀者的角度，我會怎樣來回應。更重要的，我的文學批評最希望表達的是個人對文學史脈絡的關懷。我在《眾聲喧嘩以後》這本書的序裡面也提到，一本「壞」的書在文學史裡的意義往往是非常微妙的，它可能是個話題，可能折射社會的騷動和轉變。作為評論者，怎樣採取更包容的立場來辯證，也是一種鍛鍊的方法。至於是不是我更仁厚，應該付諸公論。我覺得這幾年我批評作家反而更「技巧」一些，如果仔細的去看我的書評，我很少對某一本書毫無保留地鼓掌到底，我總是希望讀者看得出我自己的要求在哪裡，也總是給作者預留個立場。但是，這個空間的調適，是個考驗。我也承認好像常常總是留了一手，感覺不夠過癮，很多朋友也都告訴我說：你其實可以講得更露骨一點。這是個人情性的選擇，很難強求。而且我相信在台灣這樣的環境，批評的聲音不應由我一個人發出。比方說：如果講比較嚴厲的批判聲音，年輕一輩的黃錦樹就是好例子，代表另外一個策略。如果我們台灣的文學、文化的批評界，能夠容許多種不同的批評方式，我想它所形成的機制才是更健康的。

廖：你曾選編了一系列小說集，你在選擇作家時，班雅明（Benjamin）所定義的「說故事者」的魅力，是不是你所重視的？

王：的確，我在文論裡有很多的時候提到班雅明的文字。他的一些觀點有時蠻契合台灣或是廣義的華文社會的文學現象，像妳提到的「說故事者」就是其中之一。對於班雅明來講，他的「說故事人」當然有點鄉愁的滋味，而且是左

派的。我們可以想像在資本主義化的工業社會裡，面對複製的、機械的文化生產環境，我們已經逐漸失去了過去藝術的原創力及「丰采」(aura)，他用「說故事者」的觀點來強調，藝術工作者應該在社群的裡面來想像他的題材，來想像怎樣與他現在的與未來的讀者溝通。班雅明以為「說故事者」是一個古老的行業，在那樣一個口傳的、傾聽的、吟唱的環境裡，人與人之間的關係再一次地釐清，再一次地拉近。所以這樣的觀點不只觸及文學上的關係，更重要的是，它觸及一個社團倫理上的關係。

我在這裡必須說明的是，班雅明的觀念是帶有左派的及猶太教色彩。所以，在運用時，必須再一次的定義我們的位置。我不信仰左派思想，也沒有猶太教背景，但是我覺得班雅明的觀點仍然對於世紀之交寫小說、看小說，或寫詩歌、看詩歌的過程，提供了省思的機會，就是怎樣在藝術的製作過程裡面，再去喚起我們曾經珍惜的社群互動關係。

廖：你所策劃編選的這一系列作品，除了舞鶴外，似乎對本土性較強的作品比較不是那麼青睞？你自己是不是有這樣的感覺？你是覺得這些作家比較值得期待嗎？抑或是對多年來支配文壇霸權的寫實主義的一種反動？

王：首先我來解釋一下本土的觀點，我覺得今天這個「本土」的定義，已經太政治化了。對我來講，所有這二十位作家都是本土作家，他們今天在台灣發表文學，若不受到台灣讀者以及批評界的重視，他們又算是什麼樣的作家呢？甚至我覺得包括這個系列的大陸作家，也是我就台灣視野所選擇出來的，是在這樣的華文環境裡面所認可的作家。這是我的一個立即的反應。

另外，我也必須指出，在過去的十幾二十年，我們所談到的本土寫作其實已經逐漸地被圖騰化了，它總是和鄉土寫實風格連在一起。事實上我覺得這樣的標籤，對於實際從事本土創作的作家與評者是不公平的。因為這些作家裡，有些是非常有創意且前衛的，他們也許受到社會及批評界期許的限制，總認為所能寫的就是這些，這就是為什麼妳剛剛提到舞鶴的出現，對我來講是一個非常驚喜的感覺。我覺得講本土，應該沒有比他更扎根本土的作家了。舞鶴

真正的從事有關本土的寫作，包括他對原住民生活身歷其境的關懷，這樣的專注，在我閱讀起來真的是非常感動。至於他對文字的浪漫實驗，在本土的論述裡是非常重要的突破。

我也可以在這裡順帶透露，有時你很想和某一個作家合作，但是人家未必有合作的意願，這是個相互選擇的過程。譬如：宋澤萊是我心目中非常重要的作家，從一九七〇以來一直到現在，他的作品雖然不是那麼多，但是每一次出現的作品都讓人非常地震撼。我主動和他聯絡，也表達我個人想與他合作的意願，但是，答案是他並沒有此意。這是不能夠強求的。

至於寫實的問題，從廣義的立場來講，所有的作品當然都是寫實的。我們今天所說的寫實主義，只不過是我們在一個特定的時代、特定的美學範圍裡面所要求的一種寫作方式，或看待事件的方式。這樣的方式也許在七〇、八〇年代曾經達到高峰，在以後也仍然會繼續維持進行。我不認為任何的寫作方式有過時、不過時之分。但是，作為一個評者，我覺得有義務去發掘不一樣的聲音，在已有寫實的脈絡裡面不斷激發出實驗方法，或是看待現實的不同姿態，或者是不同聲音。

廖：你曾提到有些作家謹守文學反應人生信條，路數打祇不出寫實主義窠臼，他們的侷限是對文字及人性的鑽研每每適可而止，這是不是說您覺得寫作不必講究社會倫理共識，也可以不管修辭建言的圓通？表達可以不辭晦澀？內容可以不避奇言異行嗎？

王：我想倒過來回答妳的問題，我覺得所有文學及藝術創作，最重要一個任務就是虛構一個事件。不管是多麼寫實的東西，其實都是就著現實的材料重新加以創作，重新賦予它藝術的生命。我在這裡不是只用「藝術」兩個字來指稱任何陳腔濫調，我真的相信，唯有我們不斷地鍛鍊想像力，不斷地在文字修辭的世界裡面操作另外一個空間，我們才能在現實生活裡，傳達願景、表現情感、呼喚人我關係。在這樣的意義上，我認為所有的作家，甚至包括寫通俗羅曼史的作家，都該給予尊重，這是第一點。但是，作為一個文學評論者，

我當然有我的標竿，評論者的功能是提供這些標竿，這些標竿不再是為作者或讀者所來崇拜奉行的準則。相反地，這些標竿是來提供大家一個論證或思考的範圍或尺度。我很歡迎大家有不同的意見，但是意見必先得要「自圓其說」，要能夠言之成理。也因此，不客氣的說，我必須要有對文學品味、藝術高下上的判斷，這是我的本行，而且是我的專業。也唯有維持我專業上的立場，才是我和讀者溝通負責任的方式。

倫理關係是任何藝術創作中重要的一環，但我所謂的這個倫理不再只是忠孝節義、四維八德的老套，而應該是隨著社會的脈動不斷地去因應的機制。我覺得在人我之間，怎樣去互相定義，安頓自己和對方的位置，是很艱難的考驗。我尊敬作家，原因是，不論是高蹈的作家，或是所謂的「中品」作家，或通俗作家，他們都用自己的想像力來重新歸納人我之間的關係。這個所謂的廣義的倫理範疇，是我希望去關照的。既然我們不再把這個倫理關係侷限於狹窄的四維八德的傳統意識裡，我們必須反省怎樣容忍異端的聲音，學著分殊哪些聲音我們有意無意的排除它、止息它，哪些聲音我們有意無意的融入到主流脈絡裡。這些協商、思考、辯證和想像的過程，是非常重要的、非常複雜的。所以，我覺得從事批評工作，就是在刺激一個「眾聲喧嘩」的觀點的延伸，這正是相當具有倫理自覺的工作。

**廖：你在一篇題為<溫文爾雅>的文章中，將某些作家歸類為中品，聽說引起了一些反彈？**

王：溫文爾雅 這篇文章，我以為我寫得很溫文爾雅，結果引起不大不小的風波，間接反映了台灣批評和寫作界之間的微妙互動。也許正是因為作者對我有「高高舉起、輕輕放下」的預期，一旦我寫出了不能符合他們想像的評論時，自然引起部分人士的不快。讓我們回到字眼上，「中品」這個字在我們的文學史脈絡裡有它原來的定義。我當時在翻譯上沒有使用比較具有翻譯腔的字眼，比方說「中額」( middle brow ) 作家，而貿然用「中品」，讓許多作家就著原有定義來理解，自然要感到失望。但是不管怎麼說，所謂的「中品」

或「中額」的確是表示了一個不高不低的位置，講得更寬鬆一點，正是所謂的大眾主流位置。而這個大眾主流的位置，在今天的菁英評論語境裡，並不常得到重視，沒有比較適當的評價。我寫作這篇文章，原意是對「爾雅」出版社二十五年來的小說作總的檢討。我覺得在二十五年的流變裡，菁英作家畢竟是很少數的，而表現比較不理想的作家也已經被篩選出去了，那麼這些所謂「中堅」或「中品」的作家，其實佔了社會文學話語表達的絕大部分。在更廣的文學和文化史脈絡裡，這些中品作家也許不能構成一家之言，但是合在一起的時候，他們所代表的聲音或寫作姿態，其實是值得我們觀察、省思的。我們以往看待文學多半只從一個單純美學立場去判斷，忽略了文化生產的機制也是一種判斷角度。我覺得「中品」作家的聲音其實是被忽視了。在我所關心的歐美學界的評論中，對所謂的「中品」、「中額」的作家，已經形成一種新的反思和論述。如何對這些作家再定位，正是從事文學創作者和文學評論者所要去協商、對話的。我在文章最後也寫了一些話：文學史不是由一、二個人所累積起來的，而是一些林林總總的聲音一起累積起來的。怎麼樣去解釋、平反「中品」現象，我相信在方法學上，還是有一些不同的角度可以期待。

廖：你在〈閱讀當代小說裡〉一書裡分別評論了台灣、大陸及香港、海外作家六十三篇作品，並沒有歸納其地域性的差異。依你長期的閱讀經驗看來，這些作品只有個別的差異嗎？還是其實也還是可以看出整體的差異來？

王：那是我第一本評論集，我在八〇年代閱讀小說時，比較沒有意識到所謂地域之間和風格上的差異問題，主要是因為在當時我所閱讀的量稍微有限，而且客觀來看兩岸四地的互動上，也沒有到後來這麼樣的活絡。

但其實這是個非常重要的問題。事實上當然是有差別，比方說香港的小說，他們幾位代表性的作家和台灣、大陸的作者的差異，從最基本的修辭就可以看出。大陸的小說家王安憶曾經做過這方面的比較。她覺得大陸作家的作品中的語言是一種口語式的表達；而在台灣作家裡，不約而同地，都會共

同有一個「文學」的腔調，這樣一個約定俗成的話語的機制，讓我們寫作的表達更典雅一些。至於題材方面當然更明顯了。文學與地域之間有非常微妙的相互回應關係，作家不管是怎麼樣的離世超俗，其實總在某一個意義上回應了他所在的環境和現象，並提出一些問題和想法。

因此，問到什麼是本土作家的問題，傳統「地域」的觀點的確是可以提出來的，但這只是回答問題的一個方式。我們仍然必須面對作家的想像力問題：想像的故鄉，想像的異國，與現實經驗未必永遠作簡單的對應呈現。何況，在最近這些年裡，作家藉旅行及資訊流傳，快速扭轉了整個文學溝通及空間構造的方式，電子媒體的影響更帶來很大的改變。我們要怎樣繼續來談「地域與空間」的差異，也許就是更複雜的課題了。

廖：你在<世紀末的中文小說>裡預言當代中國小說的重鎮之一應在海外。作家頻繁的遷徙經驗勢必要為這一主題平添新的向度。當時你只蜻蜓點水的提到平路、楊照及流亡海外的阿城、高行健、楊煉。時隔多年，你可以加以補充說明嗎？

王：我們就延續剛才的討論。在過去好像特別強調所謂的開放、不開放的問題，現在已經不是開不開放，而是流動、不流動的問題。所謂的地域除了有地理上、空間上的定義之外，畛域、疆界、領土等問題，現在都必須賦予它不同的面貌。像是平路、楊照，他們都回來了，但台灣不應當限制他們的視界與世界。施叔青曾在香港寫作有關香港的小說，可是在很多的時候，我們都認為她應該是很本土，是「我們的」作家。現在她到了紐約，住在最繁華的區域，寫她的鹿港故事，我們又要如何看待她的地域屬性？所以在這樣的環境之下，地域的問題應該更鬆動地來談論。同理，阿城、楊煉及高行健的遷徙經驗也應作如是觀。

如果要再進一步釐清我在八〇年代的觀察，我覺得在世紀之交作家的遷徙移動，不只是形體的遷徙，還有經過各種的媒介，尤其是經過電子媒體的遷徙移動，觀念上的、寫作上、風格上的遷徙移動，我覺得是非常有趣的現

象。這一方面，我自己在未來也會給予很多的注意。

廖：由涉獵的範疇看來，你似乎比較偏重小說創作的評論，這是什麼原因？是對小說文類的偏愛？抑或覺得小說比散文或詩更具重量？

王：那倒不一定，我覺得每一個時代都有一些文學，或是文類上的特徵。當然，喜歡寫小說、看小說，或是寫散文、看散文，這牽涉到我們個人對文學的愛好，是一種主觀的選擇，也是不能強求的。我想到的是小說在整個二十世紀的發展，相對於二十世紀以前的各種各樣文類來講，可以說是一個絕對的翻轉。過去我們講文學史，很少把小說放在重量級的位置，這是文學史流變的自然而正常的現象。就像過了唐代那樣一個寫唐詩的風華歲月之後，就沒有像唐詩那樣的作品出現了。所以也許過了這個小說的世紀，也就沒有人可以寫出這麼豐美的、複雜的，叫做小說的敘事作品。或是再過幾十年看到的小說，跟我們在二十世紀看到的小說又不一樣了，所以文類本身生命的流變是常態，也許從這個觀點看，我們可以稍微坦然一點。

至於我個人研究小說的興趣，我會回溯到十九世紀末、二十世紀初的時候，有一輩知識分子曾希望把這種所謂「壯夫不為」的小道，整個地移轉過來，成為最重要的感時憂國的文藝媒介。對像梁啟超等學者而言，小說有「不可思議的」、「改變世道人心」的魅力，以致必須凌駕傳統詩歌、散文。五四運動以後，敘事的想像如何參與中國現代性的構成，也是我作為一個評者所關注的。

如果從更廣義的文學史角度來看，小說和歷史之間的密切交流，一向是我喜歡鑽研的焦點。小說和歷史之間的相互交錯、對話的過程，比任何單純的，二者擇一的研究都更能開發我們的思考空間。至於散文與詩，我也是愛好者，但是我覺得從實際的批評操作來講，專業性可能更重要。我如果能在某一方面作得好，我應該要在這個方面把我最好的部分表現出來。

廖：你曾經分別在台大及哈佛、哥倫比亞大學任教，依你的觀察在文學教育上，你覺得國外有什麼比較好的作法值得我們借鏡的嗎？

王：就我個人在國外多年的教學經驗裡面，我覺得在訓練的過程裡面各有獨特的方式；在不同的文化裡面看問題的方式也是不同的。國外的學者或學生特別強調大題小做的功夫，他們對問題的切入方式，在很多方面上有科學辦案的精神，讓我們當然覺得感動；但另一方面，有時候鑽牛角尖過了頭了，就變成了見樹不見林。就文學界的評論來看，我覺得我們浸潤在這個文化裡面，我們學生耳濡目染的功力，國外學生是很難學得來的。但我們在熟悉的環境裡面看問題，往往也有視而不見的缺點，尤其是運用方法上面。我們當然有更尊師重道的傳統，相形之下，在獨立自主的方面更待加強。

廖：你的評論華麗豐瞻，有一種奇特的魅力。雖是評論，除了切入點精準、論述深刻等優秀評論必備的優點外，尚具備謀篇裁章的俐落緊湊、字句鍛鍊的優雅典麗。你曾在一篇<張愛玲成了祖師奶奶>文章裡說：張愛玲的文字和意象拒絕作為微言大義的隱喻替身，而自要求存在的地盤。我看到這兒，忽然覺得你的評論其實也有幾分張愛玲文字和意象的大企圖，不僅是小說的詮解、剖析，也頗在意建立屬於評論本身的搖曳風致。不知道這樣的解讀有無錯誤？

王：你過獎了，這其實是我應該深自警惕這樣溢美的話。夏（志清）先生就打趣說我的文章寫來寫去，像是四六駢文一樣過分地華麗。我當然不是故意以這樣的方式寫作，有時候覺得有很多話要說，希望在最簡練的方式下把更多的想法陳述出來，在遣詞造句上，我的心思就用得多了一點。但我也很警惕，避免喧賓奪主。作為一個評論者，我怎麼樣去陳述，烘托我想要談論的作家作品，是我看待自己評論的方式。但另外一方面，我也必須要不客氣地說，我的確是很用心的在寫，即使一個短的文章，我也很少有一揮而就的時候。我覺得這樣的作法，是對我所評論的作者的敬重，不論是褒是貶，也對自己是一個負責任的方式。我把對各種現實議題的關切，融入我的專業領域之內，我不希望成為現在常見的無所不能的文化評論家，我覺得我是有所不能，而且很多都不能。

妳剛才提到張愛玲，這是一個很有趣的問題。是的！我覺得文學評論作為整個文學論述的一部份，講到最後的一個焦點的部分，仍是文字。我們都是文字的操作者，我必須對我的文字負責，因此在經營上我的確是花了心思，那也變成是我的一種表述方式。

廖：你為了評論，可謂旁徵博引、博覽百家，經常思索、品評作品的優劣，是否曾經因此被勾引出創作的意圖？會不會有些技癢，有時也想嘗試一下小說的創作？

王：做了這麼久的評論別人的工作，很知道怎樣去收斂自己，被別人評論的時候那滋味未必是很好受的。在這方面，我坦白講，我沒有太強的創作慾。我覺得創作是很艱難的工作，這就是為什麼我對作家其實很敬重的原因。對我而言，寫文學評論一樣也是在經營一個創造的世界，我在其中獲得很多樂趣。尤其在修辭方面，這樣的過程應該類似一種創造，但也有一點像是附生，說難聽一點，是寄生在現成的作品上的一種再創造。所以我想在可見的未來，我還是會固守本位，繼續從事文學評論。

廖：你這種文字的功夫確實增加了讀者閱讀上的美感經驗！看你的評論，很享受，那種痛切淋漓的感受，和閱讀一篇好小說、好散文沒什麼兩樣。我們經常會看到一些評論夾纏長篇累牘的理論，晦澀到不容易理解的地步，反而失去解讀或評論的功能！

王：把理論寫到那樣地晦澀，也是個人的意圖與策略的問題。強勢的理論者，有細膩繁雜的論點要陳述，當然不能作到老少咸宜。但等而下之者，也許什麼都沒有，只好用這樣的一個障眼法來遮蔽自己的虛無；如果自己話都講不清楚，又怎麼去評論別人！在這一方面我個人有相當的自覺。我沒有任何要矮化、簡化理論的意圖，因為我自己是專業訓練出身，我知道理論的魅力和理論的複雜程度，但是在運用理論作為評論的時候，我們應該思考怎麼樣好好地運用理論，轉化成為自己的語言，融會貫通之後用自己的方式，來和理想讀者溝通。我仍然相信，這也是一個文字的功夫。我可以附帶一句，我是用

中英兩種語言來寫作。在英文的語境裡面，很坦白的講，我自然而然地就沒有那樣的語言鍛鍊，來營造比較華麗的，一個屬於自己的，可能甚至是有有一點抒情意味的，敘事的方式。所以在中文方面，我其實很珍惜這樣的寫作機會。

廖：可否為我們談談你的讀書經驗？你是因為學術研究或教學才大量閱讀小說的呢？還是自幼就展現特殊的興趣，從小喜歡看小說？

王：我喜歡看文學的作品，尤其是小說。就像對藝術的形式有偏好的任何一個從業者來講，我的興趣就是讀小說，而且是一個很自然而然的習慣。好的小說、壞的小說、新小說、舊小說，西方、東方的，來者不拒。在比較年輕的時候，就閱讀了相當數量的作品。到了大學以後，因為讀的是外文系，運氣很好的，當時的外文系對於中國文學的訓練一直沒有放棄，我的老師包括林文月老師、葉慶炳先生，他們對我中國文學上的教誨，真是讓我受益匪淺。所以，在非常嚴格的學院式訓練裡面，我有一個大的幸運，就是至少在入門的方式上，很有系統的得到西方文學的一些知識。以後出國等於就是一貫作業了，從碩士到博士，廣泛地接觸西方的批評方法和文論，之後在台大及美國的大學教書，在過程之中教學相長。唯一的遺憾是由於變成一位專業的中文文學研究者，我閒暇的閱讀反而變成大多是中文的東西，這跟我過去的興趣其實是不太一樣的。但是也因此讀了很多有趣的東西，未來我還是會繼續往這各方面做一個規劃。目前，我對於明清方面的小說、戲曲之類，我仍然會用一種比較專心的方式來閱讀。

廖：可否就你長期對文學創作現象的觀察，為年輕一輩的文學愛好者提供些建議？

王：有的時候我不禁感嘆，這一輩的剛蘄露頭角的創作者，或是正躍躍欲試的創作者，也許已經錯過了一個很美好的時光，就是七〇、八〇年代。我們對文字的珍惜，還有維護文學的愛心，到了九〇年代以後不太容易見到了。文學從一個比較大眾的媒體，變成了一個分眾的媒體。我想這一點自知之明對有志創作

的作者來講是必要的。也正是因為有了這樣的自知之明，他們也許就更坦然了。我覺得創作，第一個當然是自己有不得不寫、不得不說的衝動。回到今天最原始的話題，所謂對話性或眾聲喧嘩。其實你心裡總是有一個或多個聲音，它未必總是和你自以為是的聲音相契合，但它總是刺激著你、攪擾著你、鼓勵著你、誘惑著你，要你去做一些自己覺得不同的事情。我們每個人可能都會有這樣的聲音存在，迫促我們做一些其實並不讓大眾或自己覺得很討好的事情。但是為什麼不呢？所以這一點想清楚了以後，然後繼續持續地創作，我覺得並不是難事。沒有了那樣續存的、傳統的讀者或觀眾，但是在網路上也許另外有一個新的空間。所以在這個意義上，只要有心，我覺得是有為的。既然過了那個好時間，那就乾脆安心下來，寫點自己真正想要寫的東西。我最喜歡舉曹雪芹為例，他寫《紅樓夢》時是沒有想像要有多少暢銷版的，甚至是沒有幾個讀者的，甚至在生前沒有出版。同樣的，吳敬梓寫《儒林外史》也是在他最孤寂的時候。當時的作家那像現在這樣熱鬧，你來我往。他們也不上電視，也沒有報紙來捧，也沒有這些訪問什麼的。所以我覺得這樣的一種行業，經過了這麼一大圈之後，也許真的又回到了一個像班雅明所要談論的，一種寫作的「丰采」，所以這是一個非常有趣的問題。作為評者，我自己並不是一個真正特定定義下的創作者，但是我很希望能夠見到更多新的聲音，當然這也是我們繼續參與批評活動的一個本錢。