臺灣文學研究集刊　創刊號
2006年2月　　頁1~33
臺灣大學臺灣文學研究所

臺灣「現代主義」小說序論

柯　慶　明*

一、前言：「現代主義」與「現代性」

在文明生活上對所謂「現代性」（modernity），以及在文藝表現上對所謂的「現代主義」（Modernism）辨析日益清晰的今日，或許我們不會立即的將兩者劃上等號；但在臺灣的文藝發展史上，不論首倡的是創作者或評論者，在五、六O年代，使用的皆是「現代」一詞——「現代派」、「現代小說」、「現代文學」、「現代藝術」、「現代畫」、「現代音樂」、「現代劇場」……等等——，而非「現代主義」。因爲一方面「主義」在國共內戰的背景下，另有專屬的意涵，不容輕易泛用；另一方面則是只有模糊籠統的「現代」的感覺，尚無清晰明確的綱領，似乎也就談不上所謂的「主義」。

影響所及是大家把「現代主義」藝術的提倡，視爲是以「現代性」爲核心之社會改造——「現代化」（modernization）的一環，以爲兩者皆是成爲「現代人」所必備的精神以至物質的特質。因而在臺灣的「現代小說」中往往或者刻意反映涵具「現代性」的經驗內涵，或者專注於採取「現代主義」的美學形式與修辭策略。

小說的寫作上首倡「現代」之旨趣的，可能是刊載於一九五六年十月《文學雜誌》一卷二期，夏濟安的〈評彭歌的《落月》兼論現代小說〉。夏先生在此文中，一方面提倡「美國小說家亨利・詹姆士的『一個觀點』的辦法」，以「法國普盧斯特，英國吳爾芙夫人，愛爾蘭喬哀思，美國福克納」等人爲典範的心理小說，強調「把握住故事中人物生活裏面最重要的一剎那的」「悟」等內心的「動作」，「運用『聯想』作用」，「以一連串心理的景象展示於讀者之前」等「意識流的方法」，卻又提議「有意模仿音樂的作曲法」，「講究節奏，講究旋律的進行，講究主題的反覆呼應與發展」，「接近樂曲的結構」，並要求「把注意力轉移到象徵上去」，經營「貫串全書意象（image——就是

94.5.20 收稿，95.1.5 通過刊登。

國立臺灣大學臺灣文學研究所所長，與中國文學系合聘

臺灣大學學術期刊資料庫

心目中所看見圖畫），將「明喻假如改爲暗喻，再從靜態變爲動態，也許可以寫得更好」。

他一方面主張「用『主觀的現實』來代替『客觀的現實』」，以爲「外界的事實，固然是現實；內心的情感和印象，也是現實」，「小說家即使把心思多用在外界事物的準確性上，假如他在別的方面，如人物性格的把握、文字技巧、小說結構、哲學意義等有所不逮，仍舊寫不出第一流的小說」；另一方面以爲：「二十世紀小說是有意模仿詩的技巧的。我所謂「詩」，主要的指的是象徵主義的詩」，他強調：「象徵主義是現代藝術的一大潮流」，「象徵主義詩人也有情感要表達，但他更重要的任務，卻是創造一幅圖畫。他儘量避免抽象的字眼，多講具體東西」，「詩人可以製造更生動的印象」；「詩的意義也因此更爲豐富」。

他同時認爲：「溫情主義（Sentimentalism）限制小說家的想像力，使他陷於自我陶醉的幻境，而忽略了人生的真實」；他重視「狂亂的不合理的」，卻「往往又是生命中最重要的事實」之「熱情」，以爲「避熱情而不寫，或者把熱情寫成溫情，只好說是在人生的外表上摸索，怎麼能夠『發掘生命的奧祕』呢？」同樣的，則是他對「描寫罪惡」，「描寫善惡的鬥爭」作爲寫作題材的肯定：「經不起考驗的善，還不足以稱爲善」。

雖然夏濟安的重點在於指出自然主義之外，對當時而言，小說寫作的可能方式與可取法的對象，這些主張自可視爲是對「現代小說」之寫作形態的一種提綱契領的表述。尤其出以對彭歌《落月》之寫法的商搉，更具有一種金針度人的規範意義，且是對此規範如何應用作了絕佳示範。雖然言簡意賅，點到爲止，但對本當就具慧根的寫作者而言，卻已是指出向上一路，足堪踐履與追求了。其後我們漸漸就可以在《文學雜誌》、《現代文學》、甚至《文學季刊》等刊物上看到這種類型的小說如雨後春筍的陸續出現。

但是更具「前衛」意涵的主張，則見於1960年3月5日《現代文學》創刊之際的〈發刊詞〉：

> 我們感於舊有的藝術形式和風格不足以表現我們作為現代人的藝術情感。所以，我們決定試驗，摸索和創造新的藝術形式和風格。
>
> 我們尊重傳統，但我們不必模仿傳統或激烈的廢除傳統。不過為了需要，我們可能做一些「破壞的建設工作」（Constructive Destruction）。

這兩段關鍵性的引句裏，首先強調「我們作爲現代人」的自覺，這可視爲是對於「現代性」的擁抱與認同。但接著轉入「藝術情感」就進入了「現代主義」

臺灣大學學術期刊資料庫

在藝術形式與風格上求試驗、創新的主張。（Constructive Destruction）用習見的中文應該譯作「建設性的破壞」，但不知是有意還是無意，卻譯成了「破壞的建設工作」，似乎強調的是由「出新」的創作（這是一種建設工作），來達成「推陳」的效果（對傳統的慣性而言是一種「破壞」）。因而臺灣的「現代主義」的要旨就在於「試驗，摸索和創造新的藝術形式和風格」，而非「橫的移植」或僅止對西洋「現代主義」作品的模仿了。

這些主張自然不必是專對小說立論的，但詩的方面一九五六年一月十五日紀弦發起的「現代派」已然成立，並在同年二月的《現代詩》季刊上已刊出了「現代派的信條」。劇本的創作，本來就「行人稀少」，「獨木難成林」，因而影響不大；至於強調「現代」風格的散文，則往往只是現代詩人的副業。因而所謂：「試驗，摸索和創造新的藝術形式和風格」結果就成了專對小說而言的宣示了。並且很快的就有了成果，一九六二年十一月白先勇、王文興編選了一部包括十一位作者，三十四篇作品的《現代小說選》，作爲現代文學叢書第一種（事實上也是僅有的一種）。

王文興先生在該書的〈序〉文中，對於「現代小說」，以與傳統和流行絕裂的姿態，作了一種排除法式的界定：

> 何為現代小說：概括而言，凡不屬以上所列各類小說者，即為現代小說。

「以上所列」云云，指的文前以語帶嘲諷，所稱「近年來臺灣的小說可謂蓬勃競盛」，「其流派與種類之多亦佔世界第一，計有武俠小說、言情小說、怪異小說、動物小說、副刊小說、文藝小說、新潮小說。」這種分類本身就是不倫不類，尤其提到「動物小說」，可能就是對於「色情小說」的諧謔代稱，因而這種界定，就頗有一種憤世疾俗的反諷意味。但其實強調的是一種對藝術之獨創與寫作之真誠的堅持。他還是以誇張與反論的修辭，對於「這些現代小說」，作了三點的歸納：

> 第一點使人嘖嘖稱奇的地方是，它們竟是用中文寫的，而且其文筆未必見遜於其他各類小說裡的中文。
>
> 第二點使人稱怪的是，他們描寫的竟是中國人，取的是中國背景，採的是中國故事。
>
> 第三點使人驚異的是，他們畢竟有些「非國粹」的地方，……所謂的不同並非缺乏「國粹」，而是多了一樣「現代」這箇東西，是「現代」使你不安，使你不悅，它和你的農業社會脫了節，它的坦白無隱使你不願正視，它吵得你無法繼續你那充滿綺夢的睡眠。

臺灣大學學術期刊資料庫

這三點中的前兩點強調的是它們仍是「中國」的文學；第三點則凸顯它們對於「現代」的擁抱，這可能是和農業社會脫節的「現代性」；也可能是某種「現代主義」的「前衛」風格，「它的坦白無隱使你不願正視」，「使你不安，使你不悅」，使你必須清醒面對某種世界的「真實」。

王文興先生在「中文」、「文筆」上的強調，顯然和大半的作者，除了朱西寧和蔡文甫，皆爲臺大外文系的系友有關，所以提到：「他們推崇的固是勞倫斯，漢明威，大學裡所讀的固是外國語，然則上帝並沒有規定凡選外文的中國人應遭忘記本國語的懲罰」；但或許也與夏濟安先生的主張：「這一剎那的描寫，對於作者的文字技巧，該是一種考驗，一種挑戰。每個偉大的小說家，幾乎都曾有過幾節超越散文而接近詩的描寫」有關。因而「慎選……妥切的字眼，句法的安排上應……（場景）進行的節奏，下合……（人物內在）的心跳，運用明喻暗喻各種修辭技巧」，[1]就成了這些「小說」寫作的特點了。

這種「接近詩的描寫」之「小說」寫作策略的成功，到了一九六七年四月已經有足夠的佳作，可以供葉維廉先生撰述其對臺灣「現代小說」具經典意義之著名詮釋的〈現代中國小說的結構〉論文。該文聲稱：「中國的現代小說（過去十年間的小說）都先後在衝破文字的因襲性能而進入空間的表現（同時呈露）及節奏的雕塑」，[2]提出了「這種以語言結構模擬內心世界的結構所強調的『動速』，起碼有兩種節奏。第一種我們可以稱之爲『映象的節奏』（指視覺意象），第二種我們可以稱爲『心象的節奏』（指思路的節奏）」，[3]因而對於「現代小說」的批評，主張：

> 首先，我們必需要認識作者用何種語言的結構（映象的節奏？心象的節奏？等等）去克服或調和何種主題的結構，然後再看其間是否達到了平衡及飽和。換言之，我們必須先把握作者的中心意識形態（譬如有些人重主題的結構不重語言的結構新創，有人重音樂性而不重主題的複雜性），然後注意作者達成這個意識形態的過程。

這樣一個批評基點的提出，固然與新批評的注重作品的形構有關，其實也正是這些「現代小說」作者們的用心之所在，因爲情節的高潮起伏，人物的性格刻劃，場景的安排，對話的描寫等等，也就是傳統「小說藝術」的重心已然位移，即使未必都可稱之爲「抒情小說」（Lyrical novel）。

1 夏氏的相關引句，見夏濟安，〈評彭歌的「落月」兼論現代小說〉，《夏濟安選集》（臺北：志文，1971），頁 45。

2 葉維廉，《中國現代小說的風貌》（臺北：晨鐘，1970），頁 4。

3 同上註，頁 15。

臺灣大學學術期刊資料庫

一個值得玩味的問題是：當中國（這些作者的主要經驗其實是臺灣，因而也就是臺灣），尚未充分「現代」化，也就是泰半還在「農業社會」之際，如何「取的是中國背景，採的是中國故事」，描寫的是中國人而能得出「現代」這個令人不安不悅的東西？其實它們所表現的必然就是，傳統社會面對「現代性」的衝撞，所形成的緊張或脫序。由於本文乃是綜合性的「序論」，雖不敢忽略作者們在「現代主義」美學策略的匠心，終究不能採行葉維廉先生的批評基點；反而要從如何直寫側寫或涉及「現代性」之衝擊與接受的角度來考察這些小說作品。

二、火車來了！/歸去？

Peter F. Drucker在其《下一個社會》（Managing in The Next Society Beyond The Information Revolution）中，以回顧性的眼光提到：「1829年鐵路出現，永遠地改變了人類的經濟、社會與政治」[4]鐵路與火車確實是「現代性」的一個重要指標，孫文爲中國所籌畫的「實業計劃」，其重點除了港口，就是鐵路。朱西寧作爲一個傾向「現代化」的小說，很敏銳的掌握這一條劃分了「傳統」與「現代」的線索，在〈鐵漿〉裏爲鄉土社會的意氣畫下了一個悲壯的句點。小說裏描寫築路所帶給小鎮鄉土人物的恐懼：

> 築鐵路的那幾年，小鎮上人心惶惶亂亂的。人們絕望的準備迎受一項不能想像的大災難。……一個巨大的怪物要闖來了，哪吒的風火輪只在唱本裡唱唱，閒書裏說說，火車就要往這裡開來，沒有誰見過。傳說裡，多高多大多長呀，一條大黑龍，冒煙又冒火，吼著滾著，拉直線不轉彎的，專攝小孩子的小魂魄，房屋要震塌，坟裡的祖宗也得翻個身。傳說是朝廷讓洋人打敗仗，就得聽任洋人用這個來收拾老百姓。

鎮民雖百般反對、長跪陳情，終歸無效。但是小說的戲劇性，卻在另以上一代就有夙仇，孟沈兩家爭官鹽轉包作爲對位的處理。終於在孟昭有拚命包定鹽槽，喝下高熱鐵漿的時刻，火車來了：

> 人們似乎都被這高熱的岩漿澆到了，驚懼的狂叫著。人們似乎聽見孟昭有最後一聲的尖叫，幾乎像耳鳴一樣的貼在耳朵的鼓膜上，許久許久不散。然而那是火車的汽笛在長鳴，長長的，響亮的一聲。

4 劉真如譯，《下一個社會》（臺北：商周，2002），頁 25-29。

臺灣大學學術期刊資料庫

小說的敘事者強調：「火車，就此不分晝夜的騷擾這個小鎮。它自管來了，自管去了，吼呀，叫呀，強制著人們認命的習慣它」，「火車帶給人們不需要也不重要的新東西；傳信局在鎮上蓋房屋，外鄉人到來推銷洋油、報紙和洋碱。火車強要人們知道一天幾點鐘，一個鐘點多少分」，到第三年，「鎮上開始使用煤油燈，洋胰子。人們要得算定了幾點幾分趕火車。要說人們對它還有多麼大的不快意，那該是只興人等它，不興它等人。」敘述雖然簡單，卻足以顯示「現代性」對於鎮民的制約。

但是真正的悲劇性的逆轉，卻見於「鹽槽抓在孟家的手裡」，「頭一年年底一結帳，淨賺七千六百兩。孟憲貴置地又蓋樓，討進媳婦又納了丫環，鴉片煙跟著也抽上癮」；「到第三年，鹽商的鹽包裝上火車了，經過小鎮不落站。這一年淨賠一頃多田」。二十年後成了無家可歸的鴉片煙鬼孟憲貴死在東嶽廟裡，由地方湊合一口薄棺停放在鐵道旁深深的雪地，等著化雪埋入亂葬崗，或許就被野狗齦了。

朱西寧這篇發表在《現代文學》第九期的小說，先後被選入現文同仁所重新編選的《現代小說選》與《現代文學小說選集》，採取乃是現代小說常見的雙重時空對比的策略，地點表面沒變，其實反而加強了由「鄉土」到「現代」的無形鉅變。〈鐵漿〉在現在時間，只描寫孟憲貴如何被發現只留下煙槍死去，與地方人士幫他裝上薄棺，等著雪化埋葬的過程。而過去時間則回溯到修築鐵路直至通車的前後。

孟憲貴是鎮上唯一嚮往坐火車的人，他與鎮董就讀京師大學堂的三兒子「洋狀元」是小鎮唯二，在通車半年內乘坐了火車的人。但他並沒有像「洋狀元」剪掉辮子，迎向廣大已被「現代性」改變的外界。雖然乘坐了火車，反而只是又回到了小鎮「鄉土」人家的富貴習性：娶媳婦、納丫環、抽鴉片。他的死於代表「鄉土」信仰的「東嶽廟」而棺木又因冰雪封凍被棄置於代表「現代性」的鐵道旁，正令我們不知他是死於抽鴉片上癮而成了「鴉片煙鬼子」；還是因爲辦鹽槽的家業在火車通車後，如洋狀元所預言的：「鐵路一通你歪想還能把鹽槽辦下去，有你傾家蕩產的一天！」。鹽商捨停經小鎮而利用火車直達都會，看似輕描淡寫，正反映了「現代」交通之便利，反使城鄉距離加大，資源全往大都會集中，結果就造成了鄉土社會在經濟上的難以維持，因而開始了廣大民眾的「離散」，飄流向各大都會的過程。

在這種「離散」過程中，「鄉土」社會的基本價值與爭強鬥狠的「意氣」，也就是促使孟昭有去拚命喝鐵漿的真正理由：

> 「我那個不爭氣的老爺子，捱我兇上一輩子了，我還再落到我兒子嘴巴裡嚼咕一輩子？」

臺灣大學學術期刊資料庫

「我姓孟的不能上輩子不如人，這輩子又捱人踩在腳底下！」

這裏一方面，由鬥爭的對手沈長發所喝的：「三十年前沈家爺爺就憑那把寶刀得天下」，是傳統社會的「視天下爲莫大之產業，傳之子孫，受享無窮」，「爲子孫創業」[5]的思想作祟；另一方面則是在兒子前面作「爭氣」的「父親」之必要，因爲子女須得在鄉里「以父之名」爲依憑的過他們的一輩子。

但這一切皆隨著火車通車，「現代性」的入侵，頓時成了，雖則「充滿聲音與憤怒，卻意義全無」的「白癡說的故事」了；朱西寧就以細膩描繪：「荒郊深夜裏，『野狗搶死人骨頭』的事件，無人理會（誰又在乎？）」的場景作結，來作畫龍點睛的寄意。這裡我們看到了「傳統」與「現代」的斷裂，其實反映就是一種進入了「不連續的時代」（The Age of Discontinuity）[6]的深沉知覺。

這種「算定了幾點幾分趕火車」，「現代性」的制約，不僅深刻的影響到人們的生活習慣，思維方式。甚至影響到了小說的敘事方式：

> 現在。我清醒於清晨六點零七分。　列車停在月臺的檐影下等待開行。……　有三分鐘時間讓我和這座濱海的城市告別。……　三分鐘後我不知道我眼瞳裡將睡進哪一塊土地上的哪一格天空。
>
> 綠色的電鐘指針跳動一次。　一群男學生和一群女學生隨他們自己的笑聲從地道口昇上來。　……　嗚一嗚一列車初次鳴笛。　我彈開手中的煙蒂。　她卻在我牖口的風景中出現。
>
> 這是現在。她從群花下降中昇起。　現在。　……　當列車開行前的最後一分鐘她只是我牖前的風景。……　她走向車門。　……
>
> 她出現在車廂入口。並且走過第一盞燈和第二盞燈。　……列車再次鳴笛。

這是司馬中原發表於《現代文學》第四期上〈黎明列車〉的第二段，時空由大陸逃難時的荒郊夜晚，跳切入臺灣高雄車站清晨，男女主角同車相逢之際的描寫。這種近似「山從人面起，雲傍馬頭生」，唐詩的直寫視覺映象的手法。其實不僅是使用了電影美學的「蒙太奇」手法，根本就是模擬了「攝影機

5 以上二引句，見黃宗羲，《明夷待訪錄・原君》。黃氏原以此詮釋「帝王」思想的根源，但其實是遍及封建社會各級階層的「家族」本位，也就是所謂「世家」的思想。

6 取自 Peter F. Drucker，1968 的書名，該書有兩種中譯，另有譯為「斷絕的時代」者，此處採用的是張心滄的譯名。

臺灣大學學術期刊資料庫

眼」（camera eye）的寫作。這一段正同時反映了「現代性」所特有的，一方面由火車開行所標示的以鐘錶「時間」對於集體同步行爲的「理性」制約；一方面則是由「攝影機眼」所展示的認知世界的「機械觀點」。

由於深深意識受到鐘錶時間的制約，所以「現代」小說家們要透過意識的自由流動，出入於過去、未來的心靈時空，以掌握「現在」，理解「現在」；同時更要在「攝影機眼」的「機械觀點」之間與之外，以自我或人物的情意來扭轉種種外在自是自如的景物，爲富涵象徵義蘊的內在心象：更嚴格的寫實模擬的手法與更細緻的象徵內涵的表現，往往就是這種風格的特徵：

> 無定向的風拂起她絲網下的長髮。　七盞燈全在亮著。　七塊方方的檸檬黃的牖光在軌外的卵石上閃逃。　車牖玻璃上面映有七盞燈的影子。　車廂的影子。我和她的影子。　一間不屬於這世界的寧靜的小室與列車同行。　她的側影緊貼著玻璃中的她的側影。　隨著車輪的跳動微顫如一對孿生的姐妹。　牖外灰色的原野上映著她的影子。她的影子中間流動著旋轉的原野的風景。

這一段接續的描寫，相當精確的捕捉了車外比燈下的車內晦暗時，牖玻璃所產生的鏡象作用，卻以影子來象徵記憶中的彼此與在曠野中的共處。由於火車的準時且不停的前進，又反用車輪的前行及顛簸來象徵時間的前行與其所帶來的變化。就此重新轉入了兩人的遠非「那些古典的重逢與浪漫的邂逅」，而是戰亂與「現代」世界中「離散」匆匆的「相逢不相識」之片斷，且未嘗沒有遐想冀望之回憶的重甦。而終於體認到了：「我們只是同車者。十年中間我們祇相共過三個夜晚以及這個黎明」，然後就在彼此相視：「我們互相交換無聲的一笑。　她去了。」留給敘事者的卻是對於一己生命認同的徹悟：她擁有了她的愛情與婚姻。他則是爲了保衛這片土地上的人們可以擁有他們的幸福與家園，而甘心戍守前線。

臺灣由於四面環海，乘坐鐵路就更有一種緊貼著本土的巡行，因而它反而可以象徵臺灣土地的全面認同，當〈黎明列車〉的敘事者：

> 我檢起那花像我在風中檢起痛苦的遺忘。
>
> 「晨安大地！」我把它擲出車牖。　我默然目注著披滿朝陽的原野，一剎那，彷彿自己是一個帝王。喀隆喀隆喀隆……我知我將往何處！

這裡火車準點行駛與依站達停反映的一種有方向有目標可預期可籌劃的「現代」「理性」，以及其所馳入的晨光大地，正和兩人兩度邂逅的倉皇逃難與砲擊如雨中的「沒有名字的黑夜的曠野上」：不但形成了今昔之比；更重要的是

臺灣大學學術期刊資料庫

承平清明的「臺灣」與暴亂無名的「大陸」之間的強烈對照。敘事者透過此次的重逢，重溫了「無數聲音在閃光的火柱中歌唱：生存生存生存！死亡死亡死亡！」出生入死的經歷，而達到了對於「臺灣」這塊島嶼的土地——對於生長於大陸的人而言，他很特殊的稱之爲「大地！」——的完全「認同」，因爲要去戍衛它而覺得自己如「帝王」一樣的擁有它與它成爲一體，因而找到了自己生命的方向。

「火車」自此在臺灣現代小說中往往成爲在「現代化」了的「臺灣」中尋找土地與自我「認同」的途徑與媒介。因爲鐵路在四面環海的臺灣，雖連繫了城鄉與南北，凸顯了兩者的差距，甚至矛盾，但人們卻無法乘坐火車而離開臺灣，頂多只是社會升遷中的一條「進城」與「歸鄉」的雙向路程，因而反而成了城鄉人物在逐步現代化以至後現代的社會中，尋求一己「認同」之掙扎與實現的場域。

黃春明〈看海的日子〉裏，妓女白梅因爲回去參加養父的忌日，在火車上受到昔日嫖客的調戲而深感落寞；因爲遇到了已婚生子的妓女同伴鶯鶯夫妻和他們的小嬰兒而想起她需要一個孩子。因而在火車上，下了決定不結婚卻要借種生子，以單親媽媽的身份開始她的新生：

> 想到這裏她坐不住了，她站了起來又不想走動。所以又坐了下來，而那完全是另一種不是她坐過的新的姿勢，很溫和且嚴肅的那種樣子。……火車輪壓著鐵軌路的格答格答聲，就是那麼規律，那麼單調，那麼統一的一路麻醉著人的感覺。

在火車上能夠找到自己可以「溫和且嚴肅」的坐下的位置，顯然象徵著在廣大的社會裏，得到一個可以令人尊重的身份。

她終於在受孕之後，携帶了她十四年來「到全省各地方去幹活」的積蓄與見識，回到了坑底的生母之家，恢復原名梅子，開始了她幫助老家與故鄉的新生。但是黃春明顯然不滿足於「梅子」只被狹小的故里，被人們接納與讚美。特地在產後又安排她携帶新生的嬰孩坐火車，前往與小孩的父親相遇的漁港。在車上因爲人們的同時讓坐，且又親切與和善的對待下，她體會到：

> 曾經一直使她與廣大人群隔絕的那張裹住她的半絕緣體，已經不存在了，現在她所看見的世界，並不是透過令她窒息的牢籠的格窗了。而她本身就是這廣大的世界的一份子。梅子十分珍惜的慢慢的落到那個空位，當她的身體接觸到坐椅的剎那，一股溫暖升上心頭。

非常明顯的黃春明是想要以火車中的同車關係來象徵「這廣大的世界」中

臺灣大學學術期刊資料庫

的位列。但是白梅作忌返鄉之時並非沒有座位，直到她被鄰座的舊識騷擾之前，她是安適的在酣睡的。所謂「讓坐」（小說中用的是「讓位」一辭）之類的事情，亦只有在沒有「對號」的班車方才可能，未必就是廣大「現代」社會之的特質，（「對號入座」反而更具「現代性」）。加上昔日嫖客的偶然同座且加以調戲，恐怕機率很小，（嫖客也未必樂於在公眾場合暴露他的「嫖妓」經歷）。這些都使得小說的詮釋企圖受損而未必具有很強的說服力。但有趣的是黃春明不但以火車繫連城鄉，而讓白梅的以身爲妓女而受辱，使梅子的因抱嬰而受讓，榮辱與其命運的轉機都發生在火車上。乘坐火車原也算是一種現代人的「追尋神話」之歷程或象徵嗎？

因爲火車作爲一種開放的公共空間，才使得許多「相逢不相識」的人們有了接觸，甚至對話而達到更深之自我認識的可能。〈莎喲娜拉・再見〉中敘事者黃君心不甘情不願的帶了七位日本顧客前往自己的故鄉礁溪去嫖妓，去程坐汽車只能自己應對；回程坐火車，終於可以利用「在這七個日本人和一位中國的年輕人之間，搭了一座僞橋」，以擔任通譯兩邊欺騙兼責備的方式，平復了自己的屈辱感，而「心裏還禁不住沾沾自喜」，表達的只是這位一再被日本主顧們叫作：「本省人」之黃君強烈的「中國」認同與反日情結。同時也解決了他因放棄故鄉的教職而來臺北公司就職，因而得違背一己信念，陷入得替日本人「拉皮條」的困境，終究就是得面對一己人生在城鄉之間所作選擇的意義。

但是一旦認真的檢視所選擇的城、鄉，出現的竟是一種令人啼笑皆非的困境：一方面臺北固然是個國際性的更大的世界，同時也是一個「出山泉水濁」，得面對洋人作出種種見利忘義，令人不堪之事的世界；但故鄉也未必真是「在山泉水清」的純樸小鎮，既是溫泉鄉也是■名四播的溫柔鄉，因而他的恥辱竟是發生於他的無法不帶領所厭惡的昔日殖民者「返鄉」之行上，於是指斥了殖民者舊日的惡行，似乎也就可以安心的離鄉了。

陳映真的〈夜行貨車〉讓同在外資公司工作男主角在抗議完了洋主管的辱華言辭而辭職，並要帶女主角遠離開林肯車洋主管的性騷擾，且結束其與開福特「跑天下」上司的一段情等等種種的糾葛而成婚，他一方面說：「跟我回鄉下去……」，一方面：

> 他忽而想起那一列通過平交道的貨車。黑色的、強大的、長長的夜行貨車。轟隆轟隆地開向南方的他的故鄉的貨車。

似乎火車正象徵了「歸鄉」之路與「歸鄉」的生活；但「貨車」的貨物來自何方？而南方的「鄉下」拿什麼來交換？這是「夢想」？（一如前次兩人「乘坐夜車回到南部的鄉下」，女主角喁喁說及：「一片白色的、一望無垠的沙漠」的夜夢？）還是可能實現的「現實」？但在臺灣的現代小說裏，火車總是給人

臺灣文學學術期刊資料庫

帶來希望的。

三、遠方（有過）的戰爭

西方文學上的「現代主義」運動發生於第一次世界大戰之後，其受世界大戰的影響，自無需贅言。臺灣或中國就「現代」化的程度而言，自然趕不上歐美，而有極大的落差。但是捲入第二次世界大戰，以及戰後接續發生的國共內戰、韓戰，以至越戰皆在臺灣周邊發生，使得戰爭的陰影也蒙上臺灣的土地與人民的心靈。尚未完全「現代」化的社會，人們的習性也許仍然保持了許多的鄉土習氣與傳統價值，但是蒙受的卻是「現代」武器的轟炸與殺戮，不論是否準備好了，他們所必須忍受的仍是一種「現代」化的死亡，如〈黎明列車〉所描寫的：

> 江在那邊。　船在江上。　隔著五月的水霧與砲火的閃光無數人的眼睛裡只看見灰白船舷所垂下的方格形的攀登網。　雨在落。　炮在響。　時間給我們一分鐘的生存和一分鐘的死亡。　在炮火沒有停歇之前我們只有把自己的身體收藏在數百輛廢戰車的方陣裡呼吸我們必須要呼吸的騰起於祖國大地上的灼熱的硝煙。　她突然在桃紅色的火柱中出現。　她高舉著雙手的影子打一盤旋又打一盤旋。閃光再亮時她在彈坑中做夢。　她說她曾夢見這世界上所有好看的顏色。　她沒有死而一個艦上的水兵死了。　他伏身在槍座上。勾著頭。彷彿凝望霧中的海水。

這種死亡的痛苦，往往不下於孟昭有的喝鐵漿；雖然事與願違，但孟昭有至少自己知道他是爲甚麼而死的，但在「現代」戰爭中，大量的人卻必須面對或遭受到全無意義的死亡或傷殘。「全無意義」於是成爲懸在進入了「現代」之廿世紀，不管生活是否「現代」化，人人頭上的一把「命運」之劍。自然參與了某些「歷史」所注目的戰役，例如「臺兒莊之役」，或許可以使人，像白先勇《臺北人》〈歲除〉裏的賴鳴升將自己：「胸膛右邊赫然印著一個碗口大，殷紅發亮的圓疤，整個乳房被剜掉了，塌下去成了一個坑塘」的舊創，當作勳章。但能夠具體敘述的經歷：

> 王銘章就是我們的團長。天亮的時候，我騎著馬跟在他後頭巡察，只看見火光一爆，他的頭便沒了，他身子還直板板坐在馬上，雙手抓住馬韁在跑呢。我眼睛還來不及眨，自己也挨轟下了馬來，我那匹走馬炸得肚皮開了花，馬腸子裹得我一身。

臺灣大學學術期刊資料庫

卻只有恐怖與荒謬，顯現不出什麼英雄主義。至於等而下之，無名的交戰，如《臺北人》的另一篇〈一把青〉裏，空軍的飛官「郭軫在徐州出了事，飛機和人都跌得粉碎」，除了他的新婚妻子朱青得面對這種悲慘的後果：

> 朱青聽了我的話，突然顫巍巍地掙扎著坐了起來，朝我點了兩下頭，冷笑道：「他知道什麼？他跌得粉身碎骨那裏還有知覺？他倒好，轟地一下便沒了——我也死了，可是我卻還有知覺呢。」

由於無關大局宏旨，除了親友故舊，往往也就不爲人所重視或注目。因而在戰爭中慘遭命運之撻伐，如何在「還有知覺」中繼續存活，反而是一種不再是英雄的「英雄」（「另類英雄」？）的行逕。

王文興的〈龍天樓〉或許是以「象徵方式」對於國共內戰中種種令人恐怖與戰慄的情境，以及一些當年曾是抗日英雄的各級軍官，如何由潰敗而紛紛經歷了各種匪夷所思的情境，以「另類英雄」的姿態「逃奔來臺灣」之頗具「史詩」（「另類史詩」？）氣派的作品。他們各自忍受了不同的遭遇與苦難，但是活過來了，而且如安史之亂中杜甫的投奔行在的，來到了他們所效忠的中央政府播遷的臺灣。雖然早已淪落爲下層的平民，但他們仍然群聚於「龍天樓」爲昔日的長官祝壽，這正象徵他們雖飽受摧殘，但仍然保有昔日的「忠義」，雖然早已不再有任何用武之地，剩下的真只如樓中的題字：「故舊天涯三杯酒；遠地望鄉第一樓」，只剩下「望鄉」之思與「故舊」之情了。

這部完成於一九六五年的中篇，後來重編爲《十五篇小說》的壓卷之作，[7]若只從題材看，恰好呼應了一些學者所指稱代表前一個時期的：「反共懷鄉」小說。所以，王文興在《龍天樓‧後記》特別強調：「〈龍天樓〉是篇象徵性作品，不能以寫實主義的立場去衡量牠」：

> 我的目標是把〈龍天樓〉寫成一篇與中國文化相關的小說，因此牠不是鄉土寫實，而是借象徵的方式和華夏文化產生關連。牠是一篇懷鄉（nostalgic）小說，「文化」上的「懷鄉」。這種主調我透露在文體，結構，及人物塑造中。我說「透露」，也就等於是說我運用的方式是象徵方式。

透過「象徵的方式」，小說所指涉的就不再僅是「歷史事實」，反而是普遍「人類命運」的信念：因爲小說中人物所遭遇的暴虐悲慘而令人戰慄的情境，是近似Joseph Conrad，*Heart of Darkness* 中Kurtz在臨終所呼喊的：「那恐怖！那恐怖！」（“The horror! The horror!”），其實是充滿了「現代」的特徵與

7 該篇亦曾與〈海濱聖母節〉等六篇，以《龍天樓》為名，由文星書店收入文星叢刊259，於 1967 單行出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

性質的。

但是這些「悻存者」的「另類英雄」人物，卻依據華夏文化，採取了「將以有爲」之信念，忍辱負重，含辛茹苦的生存下來，雖然後來或許只落得苟且偷生之可憐復可笑的境地而已（如被閹了的關師長，突然在宴席中像小學生一樣，尖嘴哨道：「喲呵——」起來，然後在大家的要求下，「用他那高細的喉音」唱起了〈汾河灣〉中王寶釧別子的一段曲文來）。但終究他們所抱持的是「天地之大德曰生」的生命哲學：

> 「舜卿，舜卿，」老者低低在喚著他的別號，「你受了很多苦，但是你忍過來了，這是很輝煌的勝利了，你應當繼續勇敢的挺下去。是的，不論多苦，也要撐下去，活下去，活著——就是我們人在世間上的目的。」
>
> 「我也這麼想，」關師長滴著淚說，「活下去，就是人的目的。……每次在絕望邊緣的時候，都驀然發現生比死要崇高得多，便是最低下的生，像牛馬一樣的生，也應當保存它，放棄是德行不足的表現……。」

用以對抗深具「現代性」技術所啓動的「殺戳戰傷」與工具理性思維下所進行的組織性的「大屠殺」，但是仔細思量未嘗不可視爲就是「天地不仁，以萬物爲芻狗」之人類命運的當代表現，其所成就的或許就是一種「另類的英雄主義」。而且只有與西洋文學的古典與現代傳統對照方才凸顯其「另類」，因而也就顯現爲一種「另類的現代主義」吧！

白先勇《臺北人》中的各篇，主要的人物皆因國共內戰而淪落或遷移臺北，但除了〈一把青〉以外，皆是跳過內戰的描寫，只透過現在的情境，穿插類似或相關之大陸回憶的追述，以兩者間的對比或映照來形成，不僅是星移物換的滄桑感，更重要的是無可銜接的斷裂感，就在這種經由似曾相識片段鱗爪的跳切轉換，平行交錯，基本上是一種似斷實連的「現代主義」慣用的敘事結構中，產生了近乎「神韻」詩學[8]的更爲驚心動魄的沉痛與深悟。

但是王文興的〈龍天樓〉卻用集體宴聚，各自追述的方式，把他們在內戰中的遭遇，也就是其生命中的「斷裂」過程，一一作了交代，既是慘痛的告白，也是尋索其經歷之意義與重塑自我之認同，一種集體療傷止痛的過程。正如〈龍天樓〉敘述的皆是起自太原城破，終於來到臺灣的歷程，雖然大半的軍官都經歷了煉獄般或更加恐怖的試煉，但昔日的袍澤的相濡以沫，無疑使他們

8 以「雲中露一爪一鱗」見「神龍」之「屈伸變化」的神韻詩學，請參見趙執信《談龍錄》中所錄王漁洋等人的討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

能夠「卻還有知覺」的生活下去。《臺北人》的許多人物，由於跟著政府播遷，他們的境況或許大不如前，但仍無礙於其「直把杭州當汴州」，在集體的自我麻醉中度日，只有〈花橋榮記〉才記錄了一些陷入「孤絕」情境之流亡者的悲慘下場：「李半城」在公園上吊，秦癩子發瘋，淹死水溝。主角盧先生也在與未婚妻重聚的希望破滅後，「心臟麻痺」而死。這也該是戰爭的間接後果吧！

第二次世界大戰，因爲盟軍的跳島戰略，沒有選擇在此登陸作戰，臺灣算是倖免淪爲戰場。但仍有不少臺灣人以日本兵身份，被派往南洋等地作戰。戰死的就不說了。其中倖存者的「戰爭」經歷，雖然同爲「敗戰」之軍，即使返回的是自己的「故鄉」，但「故鄉」已經改旗易幟的「光復」了。自然戰爭中所作的一切既無功勞，甚或苦勞可言，反而都要蒙上一層「罪惡」的陰影。因而在「現代」小說中特別容易往「孤絕」情境的方向作處理。尤其這些倖存者所忍受的「非人」經驗，並不爲社會所關注與接納，又往往因爲沒有同類伙伴的支持，因而他們的命運可能在內心更是痛楚。

陳映真〈鄉村的教師〉中，主角吳錦翔自南洋戰地歸來，先是欣喜於「太平了。」復因中國陷入內戰時局不穩而失望，終因：

> 吳錦翔吃過人肉人心的故事，立刻傳遍了山村。從此以後，吳錦翔到處遇見異樣的眼色。學生們談論著；婦女們在他背後竊竊耳語；課堂上的學童都用死屍一般的眼睛盯著他。他不住地冒著汗。……南方的記憶；袍澤的血和屍體，以及（煮人心時）心肌的叮叮咚咚的聲音，不住地在他的幻覺中盤旋起來，而且越來越尖銳了。……不到一個半月的時光，根福嫂發現她的兒子竟死在床上。左右伸張的瘦手下，都流著一大灘的血。割破靜脈的傷口，倒是十分乾淨的。……無血液的白蠟一般的臉上，都顯著一種不可思議的深深懷疑的顏色。

吳錦翔在戰爭的「邊際情境」中跨越了正常人道的倫理界限，這種恐怖的經驗，無法在戰後的並未真正「太平」的時局中消除，他承受不了村民的懷疑拒斥與內心的痛苦譴責，終於無法「還有知覺」的，爲戰爭中未必自願的行爲，承擔沉重的「罪惡」感而生存下去。另一種承擔戰爭的「非人」之罪苦經驗的方式，就是喪失「知覺」的以「發瘋」的型態活下去。

黃春明〈甘庚伯的黃昏〉，寫光復二十五六年後，甘庚伯仍得照料他的從南洋參戰回來，卻已是瘋了的獨子阿興：「嗯——，我們把一個好好的人交給他們，他們卻把一個人，折磨成這個模樣才還給我們！」雖然長年照料他，但

臺灣人學學術期刊資料庫

甘庚伯對於阿興所經歷的折磨與其內心的痛苦，卻無所知也無法想像：

> 老庚伯伸出左手，抓緊阿興那濃密烏黑的長髮，把深埋在雙膝間的臉孔，拉了出來扭向自己。然而，當他們父子的目光相觸的剎那，老庚伯教阿興那清秀的眉目，和那蒼白而帶有高雅的受難的臉孔，大大的吃了一驚，使得內心那股緊壓，越發高漲了起來。……他觸及到，一對清澈透底的，有如無任何雜念的稚童的瞳眸時，一陣冷震的微波，蕭然滑過脊髓。突然令老庚伯感到，自己萎縮得變成渺小的微粒，而掉落到那清澈瞳眸的深潭，叫他覺得他的心靈已經接近到什麼似的，腦子裏一時也沒有任何意象，只是心裏那麼無助而虔誠又焦灼的直喊：「天哪！天哪！」

對於溫馴，卻往往「瘋得沒穿衫沒穿褲」，偶然「跑出來」，卻總是遭到孩子們以投擲石塊等「凌遲」的四十六歲兒子，明知孩子本能的反抗被關，爲了保護他還是得更加堅牢的圈住他：

> 村子裏的每一個人，都清清楚楚的聽到老庚伯掄著鐵鎚，將長長的五寸釘，一下一下清脆的鎚擊下去的聲音。使釘子深深地埋入刺竹筒，牢牢地釘在關阿興的圈子的橫梗上。時而還可以聽到日本兵吼著喊立正與稍息的口令，夾雜在鎚擊的聲音裏面，叫這晚的晚風，吹進人的心坎，特別覺得帶有一點寒勁。

阿興以其「瘋」來彰顯他的繼續被禁錮在「日本兵」的訓練與恐怖的參戰經驗；但是甘庚伯的照顧則是另外一種的禁錮，「村子裏的每一個人」其實也參加了這個禁錮，阿興的吼叫正是大家所無法真正壓抑、禁制、或遺忘的昔日的夢魘：他們曾被日本統治，曾經得充當日本兵，爲日本的侵略而戰……全無選擇的餘地，即使已經過去了四分之一個世紀。阿興作爲當時被選中的羔羊，老庚伯所錘釘的雖然只是「圈子」，但未嘗不是一種「十字架」！

戰爭，即使是遠方的，是過去的，但一樣使得每一個人都分嘗了罪苦。

四、失「根」（或「心」）的蘭花

戰爭雖然結束了，但它的影響，除了立即的打擊，可能慢慢的發酵，終至掏空一個人的心靈，成爲致命的痼疾。白先勇〈謫仙記〉中的李彤，在號稱「四強」的女伴中自稱「中國」，由於長得美又是富貴家的獨生女，在麻省威士禮女子大學就讀之初，出盡風頭，但內戰爆發，父母皆在渡海來臺時死於船難。雖然在醫院度過了初期的生命危機，沉默到畢業，但從此卻痛飲狂舞，豪

臺灣大學學術期刊資料庫

賭兼不斷的換工作和男友，結果「在威尼斯遊河跳水自殺了」。

她的朋友們在紐約都有很好的工作與家庭，但是除了「打打牌鬧鬧」，其實生活上都沒有什麼更高的目標和寄託，李彤的死，突然暴露了她們生活的空虛，於是她們或者開始豪賭，或者如敘事者的妻子，在他們開車回家的途中，不但在雪地裏感覺「悶得很，我要吹吹風」，終至：

> 我發覺慧芬在我旁邊哭泣起來了。我側過頭去看她，她僵挺挺的坐著，臉朝著前方一動也不動，睜著一雙眼，空茫失神的直視著，淚水一條條從她眼裏淌了出來，她沒有去揩拭，任其一滴滴掉落到她的胸前。我從來沒有看見慧芬這樣灰白這樣憔悴過。……她坐在我身旁的這一刻，我卻感到有一股極深沉又極空洞的悲哀，從她哭泣聲裏，一陣陣向我侵襲過來。

這「一股極深沉而又極空洞的悲哀」，現實上這自然是一種失去自小一起長大好友的悲哀；象徵上則亦是清晰意識到了他們自內戰之後，終於失去了自小擁有的對「中國」之認同的悲哀。因爲這個「中國」不僅是土地人民，更重要的是一種生活方式、價值體系、社會結構，以及一己家族在其中的位列。因爲這場內戰起於共產「革命」，已經不是爭哪批人坐江山而已，更重要的是原有社會秩序與文化價值的徹底連根拔起。從此他們在精神上，就是再無「故鄉」可歸的永遠的「異鄉人」了。

李彤的放浪形骸，近乎自暴自棄的玩世不恭，其實是因她最具強烈的「中國」認同，（以至她以此自稱），因而她終究無法達到「但使主人能醉客，不知何處是他鄉」，像其他的三位朋友，藉著美英蘇等「外國」比擬，象徵性的暗示了她們的可以以（「中國」以外的）「外國人」自居，而能在紐約平安過日子。李彤是四人中，唯一被不斷吐出「故國之思」的「銀蜘蛛」附身的人，因而種種不安與煩躁皆是一種掙扎。終究她也漸漸無法忍受「永遠放逐」的命運，而像屈原一樣的投水死了。她的死亡，就像她所寄的比薩斜塔的照片一樣，打破了她們內心透過壓抑所達成的平衡，在被喚醒的故國之思中，各自體認到了一己其實亦是被「永遠放逐」的命運。

陳映真〈第一件差事〉中的胡心保，三十六歲，在一個洋行當經理，有美麗柔順的妻子，兩個可愛的小孩，以及一個家世顯赫，經濟獨立，並且不拘束、影響他家庭生活的情婦，但是竟然自殺身亡。據他最後數日的言行，似乎仍然肇因於十八年前內戰方熾時，逃難來臺過程中所親歷往事的影響：

> 「……他說：儘管妻兒的笑語盈耳，我的心卻肅靜得很，只聽見過去的人和事物，在裏邊兒嘩嘩地流著。他說。」

臺灣大學學術期刊資料庫

「……他說：我們就像被剪除的樹枝，躺在地上。或者由於體內的水份未乾，或者因為露水的緣故，也許還會若無其事地怒張著枝葉罷。然而北風一吹，太陽一照，終於都要枯萎的。他說。」

這篇小說裡，胡心保無法忘懷過去，因而產生的「失根」之慟，竟然經歷過了一倍的生命時間仍然發生作用。使他「忽然不曉得怎麼過來的，又將怎麼過下去」，好像在航海中突然失去了方向與動力。因爲執迷於過去，他並沒有真正活在「現在」：他因爲許香長得像童年的玩伴抱月，並且家中也有果園而娶她爲妻，一直稱她「抱月」卻又對她們的性情不同失望。他與生活中的一切，正如他對情婦的告白，基本上是「一種欺罔的關係」，真的成了「假作真時真亦假；無爲有處有還無」。

他除了「家人寶寶貝貝地送我出來，我又歷盡浩劫而不死，莫非有什麼意義罷」之外，因爲沒有真實的生活在「現在」，欠缺對於當前生活世界的真正關心，其實並沒有任何真誠的生活意義之信念，終至驀然回首而發現：「昨天我還在拼命的趕路，今天你卻一下子看不見前面的東西，彷彿誰用橡皮什麼的把一切都給抹掉了」。

這裏反映的正是生命經驗的「斷裂」與因此而產生的欠缺任何真實情意關連的自我「孤絕」感；因而遂無能力面對生命底層中必然包涵的「虛無」，以及可能因此而產生的「無意義」感：「活著也未必比死了好過；死了也未必比活著幸福」。一旦認真的質問起：「人爲什麼能一天天過，卻不曉得幹嗎活著」？這一類存在本質的問題時，若不能找到一己生命價值之信仰依據，其中的一個可能，就是走上自盡的絕路。因而，這裏的自絕就不僅是「失根」之慟所致，而正如他的名字「胡心保」所反諷而顯示的，更是來自他的未能保有其「心」的「哀莫大於『心』死」，一種自我存在意義感的徹底失落。

這種自我存在意義感之失落的「失心」狀態，主要來自生命的「斷裂」與陷入了「孤絕」的生存型態。但它並不必然只發生在內戰或戰爭所造成的流離處境。「現代性」的特質之一，更是世界性一致的科技知識，全球性的經貿網絡，以及經濟先進的富裕國家與國際性大都會對於廣大周邊的磁吸作用，因而就造成了或因求學，或因覓職而形成的普泛的「離散」（Diaspora）現象。但「離散」的開始，既是生命的轉機，也是生命的危機。若未能在新居地重建起生命的網絡與自我的精神認同，「離散」正是自陷生命於「斷裂」與「孤絕」的狀態，尤其在人潮不斷的國際大都會人們更容易以「物化」的態度，只以「表象」對待彼此，因而就很容易形成了群眾中的孤寂。假如再斷絕了與故鄉的情感連繫，遂如斷線的風箏，只有隨風飄墜的命運。

臺灣大學學術期刊資料庫

白先勇〈芝加哥之死〉的主角吳漢魂，可以算是六〇年代刻苦留學的代表。他在芝大半工半讀的攻讀英國文學，念了兩年碩士，四年博士，以全無生活，只有打工與攻讀的方式，終於得到了學位；但卻錯過了與母親生前最後的一面，並且犧牲了與他曉得真正愛他的女友之間的情感，女友終於嫁人。在參加完畢業典禮之後，他發現自己生存在一個完全陌生的大都會。因而開始了黃昏的遊蕩街頭以至一夜的酒、色「啓蒙」之後出來，他發覺「芝加哥是個埃及古墓，把幾百萬活人與死人都關閉在內，一同消蝕，一同腐爛」，但他不想回臺北，更不想回六年來寓居的地下室，因而設想自己「凌晨死於芝加哥，密歇根湖」。

白先勇將主角命名爲「吳漢魂」，卻又使他只是爲了學位，工具性的苦讀英國文學經典，終至爲他所領會的僅只麥克佩斯裏的一句：「生命是痴人編成的故事，充滿了聲音與憤怒，裏面卻是虛無一片。」使他猶如邯鄲學步不成而失其故步，中、西（英）文化俱失，並未真正得其經典的滋潤，反致所有的認同與依憑皆無，是否真的「投湖而死」還在其次，顯示的正是「失根」而至「失心」，只剩「虛無一片」的悲哀。

這種「失心」的精神荒漠，還可見於王文興出以寓言手法的〈最快樂的事〉。在這篇近乎極短篇的小說裏，主角「這個年青人」經歷了平生第一次的性經驗醒來，卻深深覺得失望：「but how loathsome and ugly it was!」，加上他垂視樓下的街，窗外一切皆「冰冷，空洞」，「停留在麻痺的狀態」，一成不變：「同樣的街，天空，建築，已經看了兩個月」，等同於被關在「監獄」裏，或人間的「地獄」，他絕望於：「這已經是最快的事，再沒有其他快樂的事」，因而「在是日下午自殺」。

王文興在極短的篇幅裏，暗示了一種文化與空間認同的危機。主角用英文來表達他的厭惡，事實上反映的正是他對周圍以中文來表達的生活世界的不認同。

「天空灰濛，分不出遠近」，它們無遠弗屆的一成不變，令他感覺麻痺。他受困於其中「無路可出」（No Exit），[9]彷彿身處於精神上的「地獄」中，一切冰冷、空洞，全無「快樂」可言，自殺似乎就是唯一可以擺脫困境或獲致自由的途徑。

這個「監牢」般的中文世界，我們固然不必以臺灣的戒嚴體制或中共的集權統治來指實，或者更藉魯迅以黑房間爲喻的傳統社會來作索隱。但很顯然，

9 此處借用沙特的劇本之中英譯名，該劇以一中產階層人家的客廳為場景，但卻以此代表「地獄」。

臺灣大學學術期刊資料庫

「中文」不是這年輕人表達其內心之最真實感受的語言，暗示的正是他對廣大的英語世界的認同與嚮往。但這種嚮往被「他們」所阻止或禁止，所以雖無腳鐐手銬，周遭口操中文的雖是鄉人（或國人），但他卻陷入了「孤絕」的處境：他是唯一沒有變成犀牛，又得生活在犀牛群中的最後的「個人」嗎？[10]

或者他只是被錯誤的執念：「人活著就只是要追求快樂」所誤導的年輕人，「最快樂的事」竟然如此醜陋與可厭，而且「再沒有其他快樂的事」，於是自然沒有活下去的必要。不論何者，他只是「離開床上的女子，向一扇掩閉的窗戶走過去」，自顧自的只思索他一己的未曾實現的「快樂」；但他可曾關心一下和他一起作「最快樂的事」的床上的女子，或她的感受？不論以那種理由「在是日下午自殺」，「這年輕人」，都反映了對於居住地域的疏離（另外一種「失根」？）與生命陷入孤絕狀態的「心死」。

「失根」導致的「心死」，可能使人尋求「死亡」；但是「失根」導致的「失心」，亦可能如所謂：「失心瘋」一詞所顯示的，使人「瘋狂」。白先勇〈我們看菊花去〉中的姐姐因「在外國念書」的「孤絕」經驗而導致精神的異常：

> 「弟——我怕，一個人在漆黑的宿舍裏頭，我溜了出來，後來一一後來跌到溝裏去，又給他們抓了回去，他們把我關到一個小房間裏，說我是瘋子，我說我不是瘋子，他們不信，他們要關我，我怕極了，……」

如何處置精神異常的人，正是另一個「現代性」的問題：關入醫院接受專業治療（雖然未必就都痊癒）；或者只是關住他，任他（或她）自生自滅。二者被視爲是「文明」或「不文明」（也是「現代」與「鄉土」）的區分。〈我們看菊花去〉中的姐姐說：「我天天吵著要回來，回家——我說家裏不會關我的——」但終究由家人安排了關進了醫院。這是「現代」的愛心的表現，雖然在執行中，帶給親人無限的感傷。

王禎和的〈素蘭要出嫁〉小說中，素蘭先因大專聯考壓力而精神異常；到臺北住院後近乎痊癒，婚後卻又瘋病復發而飽受苛虐，被鎖在後院小木屋，棍棒交加，污穢纏身，傷痕累累；再由娘家送往臺北住院。素蘭的娘家爲支付昂貴龐大到臺北住院的醫療費用，全家皆作了重大的犧牲與付出。甘庚伯沒有那種經濟能力，只能自己照顧阿興，但也不免得要關他。素蘭的丈夫則缺少足夠的愛心，除了關她，不免如凌遲阿興的野孩子一般，採取了苛虐的手段。

從吳漢魂、姐姐到素蘭，非常顯然的現代社會的以升學考試與學位爲目標

10 此處借用尤尼斯可名劇《犀牛》之寓意。

臺灣大學學術期刊資料庫

的教育，由於整個過程的工具理性傾向，並且每個人皆得孤獨的自行奮鬥所構成的壓力，（考試是純然個人的面對與眾人的競爭；學位亦僅只頒給個人而非家族或群體），其追求若是太過勉強，往往會陷個人於深沉的「孤絕」狀態，而導致精神的不堪負荷，以至崩潰。因此，「現代」教育顯然與培育健全的身心的理想相左，反而潛藏著使人「異化」的因素；或者竟是一種「異化」的過程與表現。雖然我們亦不能全盤否定了它的訓練專業人才的成就與提供社會升遷的貢獻。但現代小說的關心，卻在其「異化」摧殘人性的狀態與後果。

施叔青的〈倒放的天梯〉卻讓現代的精神醫學直接面對現代人所可能遭遇的存在的困境。人類的開發日漸伸向偏遠的蠻荒地區，於是初期的開發者往往得孤絕的面對原始的自然，而開發的工作其實是一種扭曲自然的人工造作，因而往往亦得以扭曲自己的狀態來工作。進入荒野與扭曲自己的工作都使人陷入「孤絕」與「異化」的狀態。除非心志足夠堅強，難免會有崩潰的時候。

〈倒放的天梯〉中潘地霖是個棄家出走的流浪漢，雖然加入東部山區新開公路橋樑的油漆團隊，卻被視爲圈外人而爲同伴所惡意挑激，得孤單的「以皮帶自腰間將自己憑空掛吊橋底下」的方式，（一種「失根」的形態？），虛懸的在三日內完成，跨在海拔兩千公尺兩山腰的一百二十公尺長吊橋的油漆工作。他雖然完成工作，「一俟他回到地面，卻擁抱同僚痛哭流涕，接著週身猛烈顫抖，竟日不已」，並衍生各種病癥。

他被護送回家時已神智不清，其妻認爲遭鬼魘附身，先請乩童驅鬼無效，（「鄉土」的處理方式），後送S精神病院仍無起色，（「現代」的處理方式），因此轉入一所經常以「外國醫學界最新報導的病例」爲討論會的精神醫院。（「現代性」就是「西方性」？所以得參照「外國的病例」來治療？）但小說的主體卻是一位參與潘地霖病情討論的年輕實習醫師的「狂」想，分爲「一則神話」與「潘地霖的獨白」兩部分：前則以「盤庚帶著他的子民遷徙」來象徵開發的經歷，並構設了潘地霖接受挑激，而以「他感到他的這一生彷彿就是爲這一刻而活」的心情，自己應承了上去漆橋的工作。（通過嚴峻的工作挑戰來贏得一己的身份與認同？）

後則以潘地霖的口吻，敘述孤獨漆橋三日的心路歷程，第一日由於同伴皆已先行離去，在只等他三日的壓力下趕工，他自覺如與太陽競走的夸父。第二日在陰霾中，他「置身吊橋的中央，人整個懸空，前、後、上、下全然一無憑靠的擺盪不定」，感覺被無數的鐵索包圍，如被蜘蛛網罩住，「欲攫獲我，以致吞食我……」。同時油漆流了他一臉，使他「顫抖於再也難以辨識自己的恐怖」。第三日他開始感覺視線內的風景失去輪廓，「一切變得空洞而且茫然無邊，我開始失去重量的感覺了」。因而體認到了：「終究，我是個被人線牽的

臺灣人學學術期刊資料庫

傀儡，擺盪於深淵之上，一無依歸」，「我動彈不得，我祇不過是徒勞地做著掙扎的動作……」。

潘地霖的「瘋狂」就現實層面而言，自然是個少見而突出的例子；但未嘗不可視爲是「現代」生活的普遍象徵。人類所從事的「現代性」世界的開發，初看亦像盤庚和他的子民在追求更適宜、美好的生活。投入這種廣義的「開發」的工作，亦似夸父族人的追逐陽光所象徵的光明世界。

但人若脫離了家庭，全心全意的只以「工作」來證明一己的存在價值時，由於「現代」社會的流動離散的特質，這些工作並沒有真正穩固的根基，可以積累、成長爲向上攀登的天梯，達至個人精神成就與價值確立的表徵，其實他只是懸空的黏著於「現代」社會所形成的「工作」的蜘蛛網，然後被攫獲、吞食，直到以油漆（面具）代替真面目，完全喪失了真正的「自己」，成爲「被人線牽的傀儡，擺盪於深淵，一無依歸」：最奇妙的是還可不覺得恐怖，不會發瘋。因爲這並不是真正發瘋的潘地霖的故事，而是那個年輕實習醫師借象爲喻的「狂想」。

或許「失根」的蘭花，在「失心」之後，一樣的可以開放，而且開放得很美麗。繪畫在紙絹上之後，蘭花總像蘭花，有根沒根終究只是寄意而已！

五、禁忌的遊戲。／不再？

「性」（Sex），由於是人類自古以來創生新生命的必經的途徑，因此既因其牽連到生、死命運的神祕性質而被視爲「神聖」；復因關涉到家族的形成與血緣的純粹和倫輩之序列，而衍生出種種的「禁忌」。在傳統以家族爲中心的社會，所謂的「倫理」有一大半其實皆與「性」禁忌有關，因而有「男女授受不親，禮也」的說法。

但在「現代」社會，一方面是科學對於人類種種生理現象探究，所形成的對「性」現象的除魅化，突然「神祕」與「神聖」盡失；另一方面逐漸以功能性的「個人」之組合爲社會運作的基礎，家族的重要性降低後，「性」亦慢慢漸被視爲只是「個人」操控其自身肉體的私事，非復社會公共道德之所寄託。尤其避孕技術的進步更使「性」與「生育」之事脫鉤。但在這種新舊觀念的轉折中，仍然充滿了掙扎，因而爲現代小說家們所關注，選爲寫作的題材。但我們探索他們在這方面的表現時，卻不能不考慮當時官方文藝政策，不論就公開的反黃，直接的查禁，以及保守文藝界人士的指責與舉發等等的影響。

因此，在現代小說發展的初期，婚姻以外的「性」或者「性」的描寫自然

臺灣大學學術期刊資料庫

都是「禁忌」，處理的方式不外乎：一、判處犯禁者極刑，因具「警世」之作用，而可以被接受。二、省略「性」行爲的描寫，或者採取間接暗示的描寫。三、至少要在題目上，或敘事的口吻上要和「罪惡」感或「墮落」甚至「醜陋」的現象連結。〈最快樂的事〉中的處理就很典型，小說從「性」行爲結束醒來寫起，同時要主角感覺「醜陋」和「厭惡」，雖然導入了存在意義的詢問，彷彿避開了「罪惡」感的直接描述，但作者仍然判了主角「這年輕人」，死刑：「在是日下午自殺」。

〈芝加哥之死〉的吳漢魂，若未在畢業日的黃昏進城，在酒吧喝酒被蘿娜帶回公寓發生「性」行爲（自然其描寫是省略，小說並且在此留了一段空白的空間），在此之前他已發現：「蘿娜露在白褻衣外的肩胛上，皮膚皺得像塊浮在牛奶面上的乳翳」，揪下火紅的假髮，「卻是一片稀疏亞麻色的真髮」；在此之後，又讓他再次想到「蘿娜背上的皺紋」，而接著聯想到的更是「母親的屍體」，假如沒有這場「醜陋」，甚至充滿「罪惡」感的「性」接觸，我們實在沒有辦法接受，原在寫履歷準備求職的吳漢魂，會突然想投密歇根湖而死。白先勇更是在題目上直接判他死刑：「之死」。

〈芝加哥之死〉中吳漢魂是否自殺身亡，小說中仍然懸疑。終究吳漢魂還是單身男人，並且和陌生人發生一夜情「性」行爲的地點，乃是在遙遠的芝加哥，（姑不論其是否因其混亂，原就惡名昭彰了），可算是遠方異俗的「寫實」，不致破壞祖國的善良風俗。但若是身爲妻子與母親，如白先勇〈黑虹〉的耿素裳因吵架與厭煩而離家出走，在臺北到處遊蕩，受到各種聲色的刺激與誘惑，末了還和陌生人上了旅社。那麼除了證明她只是一個迷途而失足的女人，並非令人髮指的「淫婦」，雖則其情可憫，但爲了洗清她的「罪」，（或者「罪惡」的證據：「一股男人髮油的濃香」），只有安排她走入碧潭，在吊橋下滅頂。作者還惟恐不足以遮掩（或批判）她的罪行，特地以「一匹老牛拖著一輛糞車」，走過吊橋來作結束。

但不論男名「漢魂」，女名「素裳」原具多少漢族或傳統文化的精神與美德，芝加哥原即是有名的國際大都會，姑且不論；但即使是臺北也逐漸充斥了「現代」資本主義文明影響下的情慾消費與肆無忌的追逐：

> 她看見那個黑人一把撈住那個女人的細腰，連拖帶擁，走向黑貓吧去，黑衣女人吃吃的笑著，尖聲怪叫：
>
> 「Oh! naughty, you, naughty!」
>
> 貓嘴巴一樣的圓門張開了，現出一個大黑洞來，一黑一紅兩團影子直向黑洞裡投了進去。一陣搖滾樂狂叫著從裡面溜了出來，一個女

臺灣大學學術期刊資料庫

人的聲音沙啞的唬著：

「Hold me tight to-night……」

耿素裳猛然感到一陣昏眩，面頰上給紅鐵烙了一下似的，熱得發燙。

都會環境中充斥的情慾消費與追逐的氛圍，無疑對於貞潔自守的傳統文化構成挑戰，因而使得這些「漢魂」失魂落魄；「素裳」被薰染成五顏六色：「……綠的、紫的、紅的，上面也有貓眼睛，下面也有貓眼睛，一亮、一滅、東眨一下、西眨一下……」，無法自持，終至墮落；（或者換另一個文化角度說，走向了性解放、或性自由了。）因而這些小說的要點並不在「禁忌」的肯定；反而是對「禁忌」的衝撞。

陳映真〈我的弟弟康雄〉中康雄自殺身死之後，他的姊姊發現他並非如他們父親所說的是「死於上世紀的虛無者的狂想和嗜死」，而是因爲和客寓的主婦相戀而失去了他的童貞，乃是「死在一個哀傷負罪的心靈裏」：「我的弟弟終於不能赦免他自己罷。初生態的肉慾和愛情，以及安那琪、天主或基督都是他的謀殺者」。這裏自然也牽涉到天主教的「性」道德。姊姊作爲對這一對理想主義父子的反動，捨棄了窮畫家的愛情，而嫁入了一個非常富裕，又是有名望的虔誠的宗教家庭，而滿足於做彌撒時坐在最前排的階級位置與膏粱的生活。

這篇小說非常微妙的呈現了另一種「禮教吃人」的情境，即使這個「禮教」的根源不再是中華文化，而是基督教、天主教。它的「道德」迫害了真具理想性而有深切道德感的「誠信者」（The True Believer），使他們受困於在「真愛」與「貞潔」的悲劇性矛盾，卻方便了抹殺真情的富貴利達之追求者。在強調了由性禁忌所構成的「貞潔」之道德的同時，卻質疑了這種「道德」之內裏的空虛。

犧牲一己的情慾生命，以換取近乎買賣，「婚姻」所提供的榮華富貴，亦見於白先勇的〈遊園驚夢〉。二十出頭，擅唱〈遊園驚夢〉的清唱姑娘藍田玉，被權傾南京，已然年邁的錢鵬志將軍，爲著能得她在身邊，唱幾句「崑腔」以娛晚年，娶爲填房夫人。雖然得到了錢鵬志的疼愛，享盡榮華，她也珍惜身份，潔身自愛，直到與錢將軍的隨從參謀發生了「只活過一次」的情愛關係。白先勇利用了佛洛依德《夢的解析》所提出的濃縮變形等觀念，經由借喻的手法，以處理「夢」的方式來處理，錢鵬志死後在臺落寞的錢夫人，對於她的春風一度的「回憶」，或許這是有意的對「意識流」的模擬。但「回憶」終究與「夢」不同，假如這裏有所謂「超我」（superego）的檢查過濾程序，這

臺灣大學學術期刊資料庫

個「超我」未必就是專屬錢夫人的，反而是反映了寫作當時，臺灣政教社會的接受尺度。〈遊園驚夢〉中錢夫人、隨從參謀在中山陵前的白樺林馳馬的一段就成了現代小說中關於「性」描寫的經典。

但是白先勇，仍然不忘以讓錢夫人在唱完〈驚夢〉首曲的〈山坡羊〉，沒等到男主角柳夢梅上場的戲，就嗓子啞掉，（以示懲戒？），來作爲此篇的高潮。

受到佛洛依德的影響，「性」的啓蒙，也漸成「現代」小說的題材。王文興〈母親〉中的母親以內在獨白的方式，惦念她的小男孩貓耳，並表示對新搬來吳小姐之不屑打招呼，因爲她是離婚的女人。但貓耳卻在吳小姐家得到了「性」的啓蒙：

> 電風扇吹開了通往臥室的綠布花簾。　吳小姐在臥室。　站在床的前面，她伸手剝掉上衣，褪下裙子。　不久，她全身裸露，站立在臥室的中央。　她潔白完美地站立著。　他覺得從未見過甚麼比她更白。　一分鐘後她換好了衣服。　她用一柄像刺蝟似的刷子，刷著頭髮移步出來。　她腳上換了一雙繡著金鳳的拖鞋。　吳小姐打開一盒巧克力糖請他。

正如「吳小姐打開一盒巧克力糖請他」，讓貓耳品嘗「口慾」的甜美；電風扇吹開了臥室的門簾，也讓貓耳初嘗了「女性」，（因而也就是「性」）的甜美。但是也暗示了現在的貓耳所完全不能瞭解的危險與傷害：「她用一柄像刺蝟似的刷子，刷著頭髮移步出來。　她腳上換了一雙繡著金鳳的拖鞋」，儘管她是美麗與親切的，終究她還是「離婚」了，這正暗示了婚姻所具的更大的複雜性，不純是她的美好的女性與母性素質，即可成功的，其間自有許多的磨擦與痛苦，嚮往與失落。全篇像是抒情詩般的使用著慢鏡頭，動作渾然，含蓄而優美，許多幽微的涵意，盡在彷彿無邪的不言中。

白先勇〈寂寞十七歲〉中的「性」啓蒙經驗則充滿了惶惑。在學校受盡挫折的楊雲峰先是受到女同學的色誘：「突然間，她推開我，把裙子卸了丟在地上，赤著兩條腿子，站在我面前。」他倉黃逃走。又因寫信向她道歉，成爲班上的笑柄而逃學，終於在新公園與一位同性戀者發生了初次的性體驗：「他把我的兩隻手捧了起來，突然放到嘴邊用力親起來，我沒有料到他會這樣子。我沒想到男人跟男人也可以來這一套。」他只知道自己做了「壞事」，擔心自己「臉上就刻下一條『墮落之痕』」，他回家對鏡自照，「一陣寒氣從心底裏透了出來」：充滿了深沉的罪惡感；也一心只想逃避：「我聽見樓梯發響，是媽媽的腳步聲。我把被窩蒙住頭，摟緊了枕頭」。

臺灣大學學術期刊資料庫

漸漸隨著臺灣日益「現代」化，觀念風氣轉趨「開放」，現代小說的表現亦有著同步的變化。「性」或「性意識」不再被視爲「禁忌」，反而轉成爲一種「成長」的象徵。王文興〈踐約〉中大學教授家中的一子一女，皆各以其不同的方式，但皆在同儕的邀約下，走上了這種「成長」。

哥哥林邵泉在大學期間和「一群小部分的同學」，「就跟一般底道德律一樣」的堅守「童貞」的誡律，又集體在畢業以後，一起以喪失「童貞」，經由初度的「性經驗」去獲得身心的「成長」：「他底眼睛，似乎比前更澄明，更漂亮了」，「他底動作，顯示得比從前緩慢持穩，彷彿他底四肢比從前沉重了些」。小說對於他在採取行動前，有著三頁長「他欣賞女性底美」的描述，顯然是夾雜著觀察與慾望的投射，隱隱含藏著「性意識」與「性幻想」，其實是在此之前少見的「性癖好」的「告白」。其間又穿插著遇到產生「性衝動」時，以背誦英文的〈主禱文〉來自我壓抑來的有趣的景象，似乎仍然把「性」視爲是temptation和evil。

當他在小說結束時：

> 他底手指，掏進了皮箱底夾袋，取出來一個小盒子。那是一隻衛生套底空盒，盒上寫得有英文字。他把它拿在手中，看了一會，便揮手扔向凌亂底衣堆。

顯然他已經藉「現代」科技的「衛生」（保險），擺脫了傳統宗教的「禁忌」。有趣的是「禁忌」或「衛生」都是透過英文來表達與標示，顯現的正都是西方（現代）文明的產物。（這不也正是一種全盤西化的「現代」教育的結果嗎？）

還在讀女中的妹妹林洵，並沒有如林邵泉所希望的停格在「小妹妹」的狀態，她亦受了朋友底煽誘，借了朋友底舞衣，「一件大敞領底上裝，一條榴火紅底疊裙」，「參加了她生平第一次底舞會」，因著「性意識」的醒覺和初嘗與異性的接觸而「跌落在夢境裏」。這篇小說對「性」的歡悅的態度，正與〈最快樂的事〉截然相反。

「現代」小說裏的這種「性」不再被視爲是「禁忌」的現象，亦可由寫爲了犯「性」的「禁忌」而自殺〈我的弟弟康雄〉的陳映真，後來則寫出輪轉於詩人于舟、存在主義者胖子老莫、新實證論者羅大頭諸情人，再先嫁任職美國機械公司的留美工程碩士喬治・H・D・周，隨即離婚再嫁軍火公司主持研究計構的物理學博士的〈唐倩的喜劇〉，不但皆提及他們的床第之事，並且令唐倩發現：「知識分子的性生活裏的那種令人恐怖和焦燥不安的非人化的性質，無不是由於深在他們的心靈中的某一種無能和去勢的懼怖感所產生的。」甚至

臺灣大學學術期刊資料庫

藉「性」嘲諷了知識分子的「無能」。

白先勇〈謫仙怨〉中的黃鳳儀留學紐約，遭遇男友背叛，念不成學位，終至成了吧女，但她並未像〈芝加哥之死〉的吳漢魂的因爲對無愛之「性」的厭惡與罪孽感而想死，反而體會到了：「湮沒在這個成千萬人的大城中，我覺得得到了真正的自由：一種獨來獨往，無人理會的自由」，因而得以微妙的投入她所扮演的新角色。同時一反〈寂寞的十七歲〉表現的對於同性間「性」行爲的罪疚與惶惑的感覺；白先勇先在〈滿天裡亮晶晶的星星〉裡讓新公園裡的男同性戀團體狂野的自稱：「我們是祭春教！」，而敘寫其「教主」在男同性戀圈子內外淪落的故事。後來又以男同性戀圈子爲其題材背景，寫出了他的長篇名著《孽子》，雖然頗具成長小說的形式，但其實是以「無愧」，甚至「自然」的態度，描寫了男同性戀圈子裏的情慾「現實」與「神話」。

到了王禎和的長篇小說《美人圖》中婚姻外的男女，甚至同性間的「性」行爲，幾乎就是日常生活中的「常態」。而另一個長篇《玫瑰玫瑰我愛你》中色情行業，竟然成了國際戰爭與政治經濟的一部分。包括了教師、牧師、醫師、律師等知識分子都來共襄盛舉，一起參與將土娼作國際化之改造的大業，真是「春城無處不飛花」了。「性」因此就具有國際資本主義的投資、生產與消費的意涵；它成了「事業」，怎能還是「禁忌」呢！

六、倫理序位的「大風吹」

經由對孫文思想的闡揚，在蔣中正的大力提倡下，臺灣曾有一度以教「孝」（隱含著教「忠」）等形式強調傳統文化的「倫理」。雖然不便再明目張膽的提倡「三綱五常」，但這種「倫理」其實就是一種以家族爲名，以父權爲實，作爲其基礎核心，加以擴大解釋，所形成之上下優先序位的堅信與固守。（終身職的總統因此成了全國的大家長，理當受到全民的愛戴。）這自然與「現代性」的思維，不論是「科學」與「民主」，或資本不斷運轉、技術不斷創新之現代市場經濟，皆有其內在的差異與矛盾。

臺灣的「現代」小說家們未必立意顛覆傳統的「倫理」序位與體系，當他們真誠的面對逐漸「現代化」了的日常生活，他們遂遭遇到了時代所蘊釀的「大風吹」情境，透過他的感受與反省，終究在他們的小說中反映了，現實上早已形成的「倫理」序位的滑動、變易甚至顛倒。

七等生的〈我愛黑眼珠〉，在發表時引發了不少的爭議。這些爭議的底層其是傳統的「親疏有別」，具有固定「名分」的倫理關係是否足以規範我們

臺灣人學學術期刊資料庫

「循名責實」的永遠不顧身處的特殊情境加以信守；例如夫妻「離散」數十年，生死未卜，能否重新相會皆未可知，雙方是否仍有「守貞」或「慎獨」的義務，而不可對別人發生任何的「情感」，（即使只是同情）。也就是「綱常」倫理，可否因「情境」而鬆動，特別在彼此並無不可移除「血緣」關係的「夫妻」間；以及雖然仍是困難重重，但在高度「流動」與「離散」的「現代」社會，是否某種「情境」倫理，或許是一種更加適宜的立身處世的準則。

小說的主角李龍第在城裏與妻子走失之後，遇到一場突如其來的水災，他的第一個思維的結論竟是：「人的存在便是在現在中自己與環境的關係，在這樣的境況中，我能首先辨識自己，選擇自己和愛我自己嗎？」顯然是一種極端簡化，以自己爲中心的「存在」思維。但他還是拯救了一名虛弱的陌生女子上屋頂避難，因她昏迷而摟抱著她。同時開始以照顧這位生病的女子爲「我現在的責任」，因而拒絕承認他與出現在對面屋脊妻子的任何關係。因爲他以爲：「我必須選擇，我必須負起我做人的條件」，「我須負起一件使我感到存在的榮耀之責任」。

他爲了與妻子之間，因水災所形成的「鴻溝」而自覺「不再是你具體的丈夫」，所以刻意加以漠視，甚至對於妻子的呼喚，以一種普遍化的命題：「人往往如此無恥，不斷地拿往事來欺詐現在。爲什麼人在每一個現在中不能企求新的生活意義呢？」來在心中加以回絕。這種思維正是一種「不連續」，視每個時間點，皆斷裂成爲一種「孤絕」而約略可以視爲是獨立自足的情境，基本上正是那種萍水相逢，並且也不想發展出任何長遠關係的陌生人之間的應對行事。

有趣的是李龍第將這種斷絕的「情境」與暫時的「應對」絕對化，並且列爲最大的優先，甚至不惜傷害至少他聲稱爲「所愛的人」與「想念」的妻子，終至使她因想泅水過來而被水流沖走。爲此他甚至分裂出另一重「副人格」，而自稱「亞茲別」，他抱著這位後來知道是在城裏做妓女的女人直到水退，送她去火車站，並把妻子的雨衣與原要買給妻子的鮮花送她作別。整個故事具有相當的複雜性，李龍第的人格分裂與蠢蠢欲動的男性自尊，（因爲他是妻子工作來養活的），尤其值得玩味。

但是他把偶然邂逅的關係提昇到超越夫妻的倫常與情份之上，正是對於「親疏之別」的顛覆。當「流動」與「離散」成爲現代雙薪工作夫妻常見的形態與處境時，我們亦不能說他們的故事，純屬水災似的偶發事件或個人特殊意理扭曲下的怪誕行爲。這裏所隱藏的正是經常處於無法長期同居或共同生活下的夫妻或男女的典型困局。內戰固然會形成這種困局，但「現代」社會以全球爲其經營規模的企業或知識體系，亦一樣的製造這種早已司空見慣的困局。

臺灣大學學術期刊資料庫

王禎和的〈嫁粧一牛車〉，若只看題目，頗似回歸「牛車時代」的鄉土小說，但以時代而論，雖然還在頂牛車運貨，卻未必那麼「前現代」，因爲主角萬發的八分耳聾是逃空襲中，不得已找婦科醫生治療的結果。鹿港來的第二男主角姓簡底是個「成衣販子」，所以「生意似乎欣發得很」，經濟力一直優於趕牛車的主角萬發；女主角阿好亦會「套了一件龐寬得異常底洋裝」，「外國質料底」，「胸口有似鎖底裝飾品當中懸起，串在一條白鐵鍊上；小腹底部位也有這樣底裝飾」，這裏跟二次大戰，近代的專科化醫學，以及機器化生產，資本主義經營，甚至國際化的貨物流通與現代衣飾的跨國流行都有關連。

尤其刻意引用Henry James, *The Portrait of Lady* 中的一段英文的引文，至少顯示作者或敘事者是以國際視野來看待這個事件，經濟、文化情況或許有別，但二男一女之類的糾葛共生，卻是全世界皆可能發生的困局，尤其既牽涉到男女情愛，又關連到經濟社會壓力，亨利・詹姆士的小說世界中亦所在多有。若再注意其行文語言的嬉笑嘲諷，例如去林姓底醫院謀職，「羞上來，阿好肚內二氧化炭越是平平仄仄，仄平平得不可收拾，詩興大發相似。工作自然也給屁丟了！」，同時用了二氧化炭的化學術語與律詩的格律來形容阿好放屁，原來用的就不是鄉土語言，諷刺的更未必只是阿好而已。

因而這居住在墳場附近的一家子加上一個外鄉人，自然都是社會的邊緣人，並且不斷的因女主角的外遇而受到嘲笑鄙夷。但當萬發因牛車撞死小孩的事故入獄。阿好並沒有訴請離婚，反而以由姓簡底頂一臺牛車給萬發，而且每週一次送瓶啤酒著他晚間到料理店享用，而達成了三人同居的協議。正如小說中所說的：「總是七天裏送一次酒，從不多一回，姓簡底保健知識也相當有一些底哩！」這種安排幾乎就是每週休假一日，「現代」的工作「理性」的表現。自然這亦是對於一夫一妻或夫爲妻綱之傳統倫範的顛覆。非婚男女長期同居而一起養家活口的境遇，亦見於王禎和的〈來春姨悲秋〉等篇，婚姻與人倫都受到質疑。

黃春明的〈兒子的大玩偶〉，從題目看就已經很顛覆了。〈鐵漿〉裏的孟昭有雖說拚死爲的自然是掙家業給兒子，但心中掙扎的還是對不爭氣父親的恨意，他要強爺勝祖。雖然執迷得近乎悲壯，終究還是父權文化的產物。不再以「父親」爲認同的對象，或者以「父執」輩的價值信念爲規範，正是這篇小說內容的「現代」性之所在。在小說中，對於主角坤樹而言，「父親」是缺席的；但有一位父輩價值的代理人：「大伯父」。對大伯父而言，坤樹作Sandwich man的工作，是「人不像人，鬼不像鬼」，是令親族蒙羞，「像什麼鬼樣子」的「現世」。但就坤樹夫婦而言，這是一份「小孩子不要打掉了」，使得他們得以擁有兒子阿龍之意義重大的工作。

臺灣大學學術期刊資料庫

坤樹爲自己發明出這項工作的靈感，竟是在教會門口所看的巡迴電影。自然這是一部遠方異國的電影。他亦是向新開的電影院老闆作的提議。他的「把上演的消息帶到每一個人的面前」的工作，使他「從天亮到夜晚，小鎭裏的大街小巷，那得走上幾十趟，每天同樣的繞圈子」，而且他還得準時：

> 看看人家的鐘，也快三點十五分了。他得趕到火車站和那一班從北來的旅客沖到照面；這都是和老闆事先訂的約，例如在工廠下班，中學放學等等都得去和人潮沖個照面。

電影、廣告、時鐘、火車、工廠、學校、人潮……雖然是個「小鎭」，但卻已是「現代」化了的世界，並不就是傳統意義下的「鄉土社會」。[11]（若硬要稱呼這篇爲「鄉土」小說，這裏的「鄉土」應是另有取義。）坤樹的自創新業，其實可以算是「小鎭」進一步「現代」化的過程之一，因爲他提供的就是「資訊」。

坤樹在這份工作中所作的裝扮：臉上塗白粉、貼小鬍子、戴頂端有羽毛的圓筒高帽，十九世紀歐洲軍官模樣的衣服，面無表情，木偶般走路的姿態，使得街童們一直對工作中的他保持興趣，至於永遠只看到上了粧坤樹的兒子阿龍，更是：「他喜歡你這般打扮作鬼臉，那還用說，你是他的大玩偶」。坤樹顯然認同於「我是阿龍的大玩偶」的角色。當他將因爲電影院改用三輪車宣傳，而不需再作上述打扮，想抱阿龍卻惹得阿龍大哭想要掙脫，達到了小說的高潮：他「取出粉塊，深深望著鏡子，慢慢的把臉塗抹起來」。在小說因姚一葦先生的建議而修改之前，它最原始的版本，是結束在回應妻子的詢問：

> 「我，」因為抑制著什麼的原因，坤樹的話有點顫然：「我要阿龍，認出我……」。

非常明顯的強調出他作爲「兒子的大玩偶」的「自我」認同。這種認同正好是老萊子綵衣娛親的逆反。生命的意義與價值，不再是由一個人的父母，反而是由他（或她）的子女，來賦予，這種奇妙的逆轉現象，不但見於〈兒子的大玩偶〉；也見於〈看海的日子〉。反映的不僅是黃春明個人的情懷，事實上也正是整個社會、時代在科技與知識不斷推陳出新所影響下，逐漸習慣於朝「未來」而非朝「過去」觀看的結果。加上整個社會階層的升遷，現代知識與學校教育幾乎就是必要條件，父母漸漸只能提供生養的經濟支援，未必就具有指導的能力，對於像梅子或坤樹這種社會底層的人們，孩子反而是生命中僅有的希望與意義。是以坤樹「看到每一個中學生的書包，漲得鼓鼓的，心裏由衷的敬佩。」而不免興發了以下感想：

11 參考費孝通，《鄉土中國》（出版地：出版社，西元年份）。

臺灣大學學術期刊資料庫

（我們有三代人沒讀過書了。阿龍總不至於吧！就怕他不長進。聽說註冊需要很多錢哪！他們真是幸運的一群！）

由於知識與教育在社會升遷上的重要性，因而白先勇《孽子》中的李青，因在學校發生淫猥行爲被勒令退學，失去了進一步保送軍校的機會，就使得從前在大陸當過團長的老父，要拿起昔日的自衛手槍，悲憤的將他逐出家門。王文興《家變》中的范曄，則因日漸成長，所受的教育與知識視野漸漸高過父親，因而對父親由崇拜而漸至鄙夷，終至惡顏相待，致使他離家出走。雖然經過懺悔的尋索，但終究沒有結果，也就安之若素了。

故事繁簡有異，但「父親」真正的功能，終究除了支付生活費與學費之外，只是陪伴「兒子」成長的過程有用，長大了之後就不需要的「大玩偶」。這裏老子的「功成身退，天之道」的道家智慧，反而要比五世同堂的儒家理想，更切合時代的現實。「大風吹」的遊戲，正亦反映了類似的智慧。

七、結論：一些「形式」上的特徵

臺灣的「現代主義」小說，興起在世界大戰與內戰之後，恰逢臺灣自覺的努力尋求「現代」化之際，一方面政治社會的大震盪已經逐漸塵埃落定；一方面社會的進一步工業化、國際化、經貿化正如火如荼的加速的進行中，（這就是通常稱之爲「經濟起飛」的現象）：這都導至傳統的信念與價值體系，從基礎上動搖，但又有相當的承平與餘裕，或者痛定思痛，或者展望未來，可以說是一個整頓盤點，基本價值重估的年代，小說家們也參與了這個大反思的行列，對「現代」性之逐步加深的社會現象作了反映和評估。但特殊的是他們所採取的並非五四以降的「寫實主義」形式，而是一種融合了中西文學傳統的特殊的「現代主義」形式。

臺灣的「現代主義」小說，在寫作技巧，文體形式上的一些特點，自夏濟安、葉維廉、歐陽子[12]諸先生以降皆有許多的闡發，這裏只補充幾點顯而易見的觀察：首先是「敘事」之際的「文字」表現往往重於「情節」構作的因果關連。小說家們並不再意圖呈示人類命運的內在因果。小說家與讀者一樣對於人類在「現代」世界的命運，深覺迷惘與茫然。這一方面跟他們寫作這些作品時其實都很年輕有關；另一方面則是人類知識的增進與累積已經繁富、爆發到：許多問題，只有少數長期研究的專家方能有置喙的餘地。因而小說家已經欠缺足夠的能力與知識來深入而正確的反映世界。因而寫作也越來越變得專業化，

12 歐陽子，《王謝堂前的燕子》（臺北：爾雅，1976）。

臺灣大學學術期刊資料庫

語言世界的構設或優美感性的文字表現方面的考量也就漸漸多於對世界內在因果的探求。

這使得「現代」小說家在寫作策略上向廣義的抒情詩人偏斜，因爲外在世界的因果固然不明；但是發生在周圍人們身上的事件與結果，卻依然衝擊著我們的心靈，引發出種種的感受：而那種衝擊與那些感受，至少對我們而言，是絕對的「真實」。例如：王文興〈欠缺〉中的主角，不論是在十一歲那年；或者日後追述初戀的他，未必就能完全掌握此一由「愛上」到「失戀」事件的意義，他只是坐在屋頂上望著曾是他所私慕卻捲款逃離婦人的裁縫店，思潮起伏：

> 暮靄已漸漸的合上了同安街，人家的煙囪頂已繚起了淡白的炊煙，我發覺眼前的景緻漸漸地模糊了，原來我的眼中盛滿了盈盈的淚水。
>
> 啊，少年，也許那時我悲傷的不純是一個女人的失望我，而是因為感悲於發現生命中有一種甚麼存在欺騙了我，而且長久的欺騙我，發現的悲傷和忿怒使我不能自已。
>
> 自那一天以後，彷彿我多懂了一些甚麼，我新曉得了生活中攙雜有「欠缺」這回事，同時曉得以後還需面對更多「欠缺」的來臨。

其實「欺騙」除了「欠缺」真實，與生活中攙雜有「欠缺」，根本是完全不同層次的兩回事，他所迷戀的婦人有「一張美麗而慈善的臉」卻是一個倒會捲逃的人，此一事實並不必然得出「生活中攙雜有『欠缺』」，因爲這個婦人即使保有全部的美德，但卻突然的在他的生活中消失，例如搬家或死亡，亦一樣的可以使他感覺「欠缺」，因而這裏所陳述的只是一種「對我爲真」的主觀性或個人性的「信念」，雖然具有此種「信念」的人，亦可以把它當「真理」來信守。

因而透過個體經驗的描摹，抒發這種「對我爲真」的「主觀的真理」，反而是「現代」主義小說家的真正工作。是以這種主體性真理的抒發闡明與優美感人靈巧生動的文字表現，終於是一切文學家，不論是詩人或是小說家，都所擅長優爲的技藝了；自然也是我們肯認爲文藝作家或作品的基本界定了。因而古典的「文」與「筆」或者說「抒情文類」與「敘事文類」的文體區分的界限就消泯或模糊了，像〈黎明列車〉或〈母親〉之類的作品，我們幾乎難以區分到底是：詩？散文詩？散文？小說？電影劇本？許多形式上的試驗，其實就是在此基礎上，作文類的跨越與併合罷了。

「主觀的真實」，正如唐人崔護的題詩：「去年今日此門中，桃花人面相

臺灣大學學術期刊資料庫

映紅；人面不知何處去？桃花依舊笑春風！」其中的不言自喻的惆悵與寓意，正來自今昔的對比，同一個地點，同一個節候時日，甚至同一種景象：門中桃花盛開，但伊人眇然不復可見。只有透過平行並列，然後方能知道有所「欠缺」，而經由這種「欠缺」，無盡的失落與懷思方始滋生……。

但這種「平行並列」事實上只發生在我們內在的記憶所形成的心理空間，詩意的書寫可以因其簡約精鍊而達到這種「空間性」的對比表現。但真正的「空間性」其實根源於我們經由記憶所形成的經驗的深層結構，現在經歷的屬於「表層結構」的種種經驗與現象，就因其與此一深層結構關聯，方才產生現象與現象，經驗與經驗的「平行並列」，而在迴還映照中同時獲得了意義。猶如：「昔我往矣，楊柳依依」的記憶，必得「今我來思，雨雪霏霏」的遭遇而其義忽顯；「今我來思，雨雪霏霏」原只是「眼前景」，但貼入「昔我往矣，楊柳依依」[13]的記憶中，則征戍的辛酸意涵不言盡出。

臺灣的「現代主義」小說，大抵都透過「眼前景」的「現在」時間中的相對簡單的事件，而喚起更爲長遠複雜相關近似的「過去」事件之記憶的浮現，而終於在兩者的平行並列中，作者讓人物或我們窺見經驗的完整意義或象徵性的全貌，因而得以了悟其「個人的真理」或採行更爲深入真諦的得體行爲。但這些小說人物，他們所信靠的「個人真理」卻常是暴虐的，他們或因無法解決其理想與現實的矛盾，慾望與德操的衝突，或者以自甘墮落的方式求存或倖存；或者只有陷入瘋狂或清醒卻走向了自殘之途，不論何者反映的都是一種深切的道德危機。

當他們是瘋狂或者自殘時，他們往往無法擔負起敘事者的任務，但許多小說又仍採第一人稱敘事，結果就是由一些「置身事外」（一樣面對相同時代處境，卻以某種「置身事外」的態度，來觀看主角所面對的處境），因而針對主角的「個人的真實與抉擇」而言，他們往往是不可靠的敘事者。但當身爲故事主角的他們，得以勝任敘事者時，他們往往不是倖存者，即是自甘墮落或轉而採取以道德或人生的「低標」而生存，這也未必就是作者所要完全贊同的真義，因而他們大抵也都是不可靠的敘事者。一群不可靠的敘事者所敘述的人物與故事，我們所面對的又是一種怎麼樣的「世界」，怎麼樣的「小說」呢？

因而臺灣的現代主義小說，往往表現的正是一個深沉的道德質疑：在這充滿「暴戾」與「衝突」，「離散」與「斷裂」的「現代」世界，完整的「善」還是可能的嗎？人類真能一無「欠缺」與「遺憾」的生存嗎？或是我們終究都會「曉得以後還需要面對更多『欠缺』的來臨」；而能夠以優美的文字與意象

13 引句見《詩經・小雅・采薇》。

臺灣大學學術期刊資料庫

來表達它們，或思索它們，就是我們唯一的救贖？

臺灣大學學術期刊資料庫