

王德威

POST-LOYALIST
WRITING

by
DAVID D. W.
WANG

後遺民
寫作

時間與記憶的政治學



Post-loyalist Writing

Copyright © 2007 by David D. W. Wang

All rights reserved.

No part of this books may be used or reproduced without written permission from the publisher except in the case of brief quotations embodied in critical articles and reviews.

Edited by David D. W. Wang,

Professor of Chinese Literature, Harvard University.

Published by Rye Field Publications, a division of Cite Publishing Ltd.

11F., No. 213, Sec. 2, Xinyi Rd., Zhongzheng District, Taipei City 100, Taiwan.

麥田人文 117

後遺民寫作

Post-loyalist Writing

作 者 王德威 (David D. W. Wang)

主 編 王德威 (David D. W. Wang)

責 任 編 輯 胡金倫

總 經 理 陳蕙慧

發 行 人 涂玉雲

出 版 麥田出版

城邦文化事業股份有限公司

100 台北市中正區信義路二段 213 號 11 樓

電話：(886) 2-2356-0933 傳真：(886) 2-2351-6320；2-2351-9179

發 行 英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

104 台北市中山區民生東路二段 141 號 2 樓

客服服務專線：(886)2-2500-7718；2500-7719

24 小時傳真專線：(886)2-2500-1990；2500-1991

服務時間：週一至週五上午 09:00-12:00；下午 13:00-17:00

劃撥帳號：19863813；戶名：書虫股份有限公司

讀者服務信箱：service@readingclub.com.tw

網 站 城邦讀書花園

網 址 www.cite.com.tw

麥田部落格 <http://blog.pixnet.net/ryefield>

香港發行所 城邦（香港）出版集團有限公司

香港灣仔軒尼詩道 235 號 3 樓

電話：(852) 2508-6231 傳真：(852) 2578-9337

E-mail: hkcite@biznavigato.com

馬新發行所 城邦（馬新）出版集團【Cite (M) Sdn. Bhd. (458372U)】

11, Jalan 30D/146, Desa Tasik, Sungai Besi,

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：(60)3-9056-3833 傳真：(60)3-9056-2833

印 刷 中原造像股份有限公司

初 版 一 刷 2007 年 11 月 1 日

售價：NT\$340

ISBN：978-986-173-299-2

版權所有，翻印必究（Printed in Taiwan）

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回更換

麥 田 人 文

王德威／主編



王德威

後遺民
寫作

POST-LOYALIST
WRITING
by
DAVID D. W.
WANG

序 時間與記憶的政治學

「後遺民」(post-loyalism)一詞出自我的杜撰，起初的動機不無調侃之意。二十世紀八〇年代以來「後學」興盛，「後現代」(post-modernism)、「後結構」(post-structuralism)成為學界和文化界的新寵。談到「大敘事」的崩潰，主體的解體，語言、符號、意義的延異播散，無不如響斯應，引起廣泛討論。與此同時，「後殖民」論述(post-colonialism)異軍突起，一方面運用「後學」策略，顛覆學術、思想霸權，一方面號召學院內外「被壓迫與被侮辱者」從事弱勢族裔、文化群體的平反活動。既發揮「後學」修辭論證的魅力，又揭露「後學」倫理、政治訴求的盲點，既聯合又鬥爭，對追求學術與政治雙重正確的同行人自然是個方便法門。

既然這是個爭後恐先、邊緣打倒中央的年頭，我以為「後殖民」就不妨有個「後遺民」的對應面。而在仔細思考當代華語世界——尤其是臺灣——所經驗的文學與文化挑戰後，我開始理解「後遺民」其實大有文章可做，甚至可以為瀕臨瓶頸的國族想像，提供一條通路。

既曰「遺民」，就難免啟人疑竇，因為這個詞彙充滿過時懷舊的氣息。但急著為本書和本書作者

貼標籤的有心人請先看完下文（或全書）再作分解。後遺民的「後」字自然有它的道理。在我的定義裡，「後遺民」的位置變動不居，甚至可以為積極的後殖民們所準備。遺民原泛指「江山易代之際，以忠於先朝而恥任新朝者」。作為已逝的政治、文化的悼亡者，遺民指向一個與時間脫節的政治主體，他的意義恰巧建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上。到了二十世紀，強調忠君保國的遺民意識理應隨著現代的腳步逐漸消失。然而只要回溯近現代中國歷史，每一次的政治裂變，反而更延續並複雜化遺民的身分以及詮釋方式——遺民寫作也因此歷經了現代化，甚至後現代化的洗禮。

今天的中國大陸和臺灣各自困於國族主義的圖騰與禁忌，也各自宣揚亙古常新的正統性和主體性。越是鬧革命，就越要召喚歷史正統的合法性；越是高呼民主進步，就越得發明只此一家，源遠流長的神話。「遺民」哪裡過時？它已經成為一個滑溜溜的偽託，一種後現代式的主體奇觀。

是在這層意義上，我提出「後遺民」寫作的論證可能。所謂的「後」，不僅可暗示一個世代的完了，也可暗示一個世代的完而不了。而「遺」是遺「失」——失去或棄絕；遺也是「殘」遺——缺憾和匱乏；遺同時又是遺「傳」——傳衍和留駐。後遺民的「後」，原有自遺民論述的窠臼解放之義。但事實不然。如果遺民意識總已暗示時空的消逝錯置，正統的替換遞嬗，後遺民則變本加厲，寧願更錯置那已錯置的時空，更追思那從來未必端正的正統。兩者都成為對任何新興的「想像的本邦」(imagined community) 最激烈的嘲弄。由此產生的焦慮和欲望，妥協和抗爭，成為當代文學國族論述的焦點。

以臺灣為坐標，我以為這些年來我們研究的重點多在「移民」和「殖民」的主題下進行。事實上

從明鄭駐臺到乙未割臺，從日本殖民到國民黨建立政權，臺灣早已見證遺民想像和論述的多重可能——包括朝代的遺民、種族的遺民、國家的遺民、宗教信仰和意識形態的遺民、文化的遺民、地域的遺民等。這些遺民身分所形成的脈絡督促我們思考臺灣現代性主體的生成是多麼漫長複雜的過程，「殖民」和「移民」論述其實不足以涵蓋這一過程中或矛盾、或批判的面向。

時至二十一世紀，遺民意識非但沒有因為本土意識和政權的興起而瓦解，反而要成為臺灣文學文化由現代轉進當代的媒介。君不見，這一廂的「老靈魂」哀嘆偉人已逝，主義不再，惶惶然不可終日，那一廂的「亞細亞的孤兒」終於證明原來就是「臺灣之子」，儼然認了祖，歸了宗，民族就中興在望。兩者都將傳統遺民意識推到極致。如果遺民把前朝或正統的「失去」操作成安身立命的條件，後遺民就更進一步，強「沒有」以為「有」。前朝或正統已毋須作為必然存在的歷史要素，挑動黍離麥秀之思。就算沒有前朝和正統，後遺民的邏輯也能無中生有，串聯出一個可以追懷或恢復的歷史，不，欲望，對象。

最有效的國族論述未必是前瞻未來的可能，而在於頻頻回首過去「天命」的存亡續絕。大中國論者喜歡強調臺灣文學史就是一部心向祖國的海外遺民文學史，雖然「祖國」的定義模糊不堪。與此相抗，有強烈獨立意識的臺灣作家和論者則視彼岸所加諸的遺民傳統如寇讎，必欲棄之而後快。就算建國尚未成功，也並不妨礙這些志士仁人先馳得點，預先為未來的國家寫下過去的歷史。下一輪的太平盛世有賴前一輪的國族史話來妝點。這幾年各色臺灣大河敘事、文學史論，有不少是基於建立正朔或正典的動機而作。

國族論述力求追溯以一貫之的想像源頭，原來無可厚非。然而當作者或論者努力營造奉天承運式的說法時，他們已經不自覺地退回民主時期以前的史觀。彷彿之間，所謂的臺灣主體成了一項超越存在，有待山河重整之日大放光明。它既被抬舉為召喚國族精神的神祕訊號，又被解釋為反映歷史現實的自然結果；它既是先驗的，也是後設的。

準此，不論是「漢族的遺民」（賴和）還是「亞細亞的孤兒」（吳濁流），不論是「志願兵」（周金波）還是「送報伙」（楊逵），全都可以列入開國史話的陣容。這些作家原來的意識形態、創作路線有別，卻被認為殊途同歸。漂蕩在「國朝」尚未生成，卻似乎已經失去的「史前史」中，他們有若身不由己，隱忍待發的遺民——他們是未來，而非過去，所（預先）留置的遺民。當後設成為先驗，後遺民論述其實自行創造了「前遺民」的分身。

當我們將遺民／後遺民意識擺在廣義現代性的情境中談論，則問題更為複雜化。「現代」之為現代，指的就是時間的現在與過去，傳統與革新間的劇烈斷裂。而論者早已指出，現代性的弔詭即在於一方面強調時間斷裂、一切俱往的感受，一方面又流露綿綿不盡的鄉愁；一方面誇張意義、價值前無來者的必要，一方面又不能忘情正本清源、或追求終極目的的誘惑。在這一矛盾下，我們要驚覺遺民意識不僅不過時，反而可以提供一個特殊角度，暴露現代性時間觀念的弔詭。想想張愛玲的名言，「我們回不去了」：站在歷史的廢墟前，現代主體不能不感受到無邊的荒涼，卻必須以回顧過去的可逆返性，來成就一己獨立蒼茫的位置。在這個意義上，我們都是現代情境裡，**時間**的遺民。

遺民深懷覆巢之痛，雖生猶死，從來就潛藏著幽靈意識。是在後遺民論述中，這幽靈被推向臺前。君父的本體（ontology）的亡佚頹敗是遺民的原罪負擔。但後遺民涕泣不已的同時，卻不忘與亡靈共舞。在他的歷史想像中，他所欲念的君父也許仍然長相左右，也許根本就是缺席的偶像，幻魅的幻魅。德希達（Jacques Derrida）所謂的魂在論（haunology）於是有了複雜的東方對應¹。德希達的原意是探討西方馬克思主義式微後，「馬克思的幽靈」陰魂不散的問題。藉此他批判思想界對歷史所持的本體式辯證，其實規避了它的幽黯痕跡。然而「幽靈總是在歷史之中……但它難以捉摸，不會輕易地按照時序而有先來後到之別」²。換句話說，幽靈不只來自於過去，也預告了在未來的不斷盤桓出現。

就著德希達的立論，我們可以談後遺民「不識時務」。他打開了潘朵拉的盒子，讓各種歷史迷魅四下竄延，一方面指向了遺民時間、記憶的終極解散，另一方面卻又可能延續並且誇張遺民意識的先驗我執。既然時間的軌跡已經錯亂，記憶的方法已經開放，那麼後遺民所經歷的失落感覺，以及難以割捨的愛憎，就不再為制式思維所限制，而可以成為一種無限衍異的負擔或陷溺——一如幽靈的魅惑。

我強調這一魅惑未必是封建思想的糟粕，而可以成為主體進入現代，面對時間場陷，所該肩負的**倫理承擔**³。這一倫理承擔當然有心理學的淵源。傷逝不僅是簡單的悼亡，向過去告別而已。傷逝可以成為一種生命的姿勢，甚或內容，讓有情的主體魂牽夢縈，不得安寧。用佛洛伊德（Sigmund Freud）的話來說，面對欲望對象的失落，主體不能以哀悼（mourning）的形式，排遣傷痛，反而變本加厲，將失去的對象內化，形成主體本身此恨綿綿的憂傷（melancholia）循環⁴。但正是有鑑於遺民論述在

中國的豐富傳統，我強調傷逝也可以是一種選擇，面對時間軌跡中失去的欲望對象，明知不可為而為之的選擇。歷史的遺骸既然難以擺脫，遺民的影響也就無從消逝。折衝在遺忘與記憶，棄絕與留傳，除魅與招魂的可能間，現代性與後現代性的兩難於焉顯現。

《後遺民寫作》所蒐集的文字，代表我面對「遺民」、「後遺民」論述的初步觀察。全書分為三個相互印證的主題：「驚夢與入夢」、「除魅與招魂」、「原鄉與異鄉」。驚夢與入夢涉及主體出入（後）遺民意識和潛意識的心理機制；除魅與招魂凸現一個社會或一種文化面對歷史債務的儀式性工程；原鄉與他鄉則討論家國、離散想像所鑄造的時空情境（chronotope）。

在現當代臺灣文學的語境裡談後遺民寫作譜系，最容易讓我們聯想到的是有關反共、懷鄉的文學。這當然和一九四九年的歷史裂變息息相關。在姜貴、朱西甯、唐魯孫、白先勇等人的筆下，中國可以幻化成為永恆的夢土，但也隨時可以墮落成萬劫不復的淵藪。他們示範了離散與書寫（或記憶敘事）的微妙拉鋸。那斷裂的創傷是講不清、寫不盡的，而書寫總只能寫出後見之明，注定是永恆的悼亡姿勢。然而沒有了書寫，離散也就更難留下任何將被忘記的痕跡。

出身眷村的作家如朱天心、蘇偉貞等其生也晚，注定只能體會「後」遺民的巨大尷尬。她們的父兄曾以血肉捍衛臺灣，但她們的成長經驗卻有了新的徬徨。昔日的聖戰一點點的馴化了，不可動搖的主義動搖了。當島上新血統論興起，「與臺灣共存亡」成了時髦口號時，眷村作家要驚覺，父兄為了臺灣存亡所付出的一切，反而成為自己原罪的起源。她們迫得呼喚《想我眷村的兄弟們》，或加入

《時光隊伍》，迤邐不知所終。

但這其實只是後遺民寫作的起點。循此我們要問，根正苗綠的臺灣本土作家如何發揮或拒斥遺民想像？落籍他鄉的僑民如何可能成為遺民的傳人？已經被多重邊緣化的原住民，是否也可成為族裔與文明定義下的遺民？還有，遠離歷史創傷被遮蓋的現場，或因應國族認同目標的轉換，可曾有人憑著後見之明，發現，或發明，自己的遺民身分？更重要的，我認為後遺民寫作所關心的應不再局限於家國、信仰的破碎——那仍然是歷史「大敘述」的一部分。如上所述，在「現代」「惘惘的威脅」下，後遺民寫作更關乎時間軌道的衝撞，文化想像的解體，還有日常生活細節的違逆。

乙未割臺以來的臺裔作家文人，從丘逢甲到賴和到鍾理和，幾乎代代都思考、銘刻、以致創造不同的遺民身分。當代作家中，舞鶴的成績尤其令人矚目。他探究歷史傷痕，剖析人性糾結，儼然是在時間與空間的死角裡，發掘殘骸碎片，並企圖與之對話。經由他另類的知識考掘學，已經被忘記的與不該記得的，悲壯的與猥瑣的，公開的與私密的，性感的與荒涼的，種種人事，幽然浮上檯面。舞鶴的後遺民心事在臺灣原住民的命運中找到對應，用他的小說《餘生》來說，這是一種「餘生」的記憶與書寫。

同樣值得注意的是李永平。這位前輩南洋「僑生」，落籍臺灣，卻一心嚮往中國。但他的中國與其說是政治實體，不如說是文化圖騰，而臺灣成為他原鄉想像的交會點，華族文化具體而微的投影。然而臺灣已經墮落，劫毀的倒數計時已經開始。在李繁華靡麗的文字中，一種歷史宿命的焦慮瀰漫字裡行間。他的《海東青》寫了五十萬字還寫不完，因此耐人尋味。如果李永平寫作的終極目標在於呼

喚那原已失去的中國／母親，付諸文字，他只能記錄自己空洞的回聲。他的一無所獲，不是敘事成敗的問題，而是欲望（或信仰）的得失問題。

我的討論也包括兩位末世論者。張愛玲早在四〇年代就已經是海派頹廢文化的代言人，從不按時令傳播世紀末的福音。亂世是她創作的環境，末世是她創作的靈視。究其極，亂世和末世都要化為一種「美麗而蒼涼」的姿勢。而張的一言一行在在暗示她是一種城市，而非國家，文明的遺民。陳映真則從意識形態和宗教的末世論立場，提醒我們資本主義社會沉痾難起，只有以革命的天啟來救贖。至少在理論上，他所嚮往的社會主義祖國是超越國家、族群、階級限制的。然而在中國快速市場化的今天，陳映真——這位臺灣最後的馬克思——儼然也要成為中國革命理想最後的代言人了。

後遺民作者的隊伍繼續擴大。郭松棻曾和他的「保釣」戰友經歷了一番天翻地覆的海外革命歲月。驀然回首，他理解主義和歷史的虛妄，終而寄託性命於文字。阮慶岳則藉著他的《林秀子一家》，描寫一個告別諸神的時代裡，仍然深受神召感應——或蠱惑——的庶民家族故事。郭、阮兩人關懷不同，但在對文學形式的追求上，在思考信仰陷落後、主體何去何從的問題上，他們有了奇妙的對話：他們都是文學的現代主義遲來的追隨者。在此之外，駱以軍則變本加厲，從日常生活的荒涼又荒謬的細節裡，看出「遺」的另一面向——「棄」——的本質。駱以軍是生長在臺灣的外省第二代作家，島上的經驗總也不能抹銷他記憶父親的中國記憶。這成為他的憂鬱書寫的重要隱喻。中國，父親的中國，是他不能書寫、卻又不能忘記書寫的霧中風景，那永恆的遠方誘惑與傷痛。

香港一九九七的「回歸」曾是上個世紀的歷史大事，但回歸之後，香港敘事的「情」歸何處，卻

是耐人回味的問題。三位香港作者，黃碧雲、李碧華、陳冠中，各以不同的風格寫出他們的感觸。前世今生的循環，宿命休咎的作弄，各為他們的作品添加一層鬼氣。而在大陸，在「和平崛起」的國家論述下，李銳的《銀城故事》回到中國現代國家歷史的開端——辛亥革命的前夕，思考大敘事不能彌補的裂縫，大歷史意外遺漏的軌跡。賈平凹則將他的眼光投向他的故鄉陝西，從聲音（《秦腔》）的消失，甚至物種的絕滅（《懷念狼》），叩問千百年來黃土高原上的三秦文化如何式微？在國家乃至於國際化的潮流中，原鄉如何異化為異鄉？

而我強調後遺民寫作的極致，不只在於作者傷逝悼亡的內容，而是在於他們在回顧鄉土國家、歷史文化、意識形態、家教信仰的過程裡，如何把失去、匱缺、死亡無限上綱為形上命題。這才是後遺民們的歸宿。千百年來那些能遙念君父、涕泣不已的孤臣孽子畢竟是幸福的。像朱天心、駱以軍、賈平凹等人的問題是，被拋擲，或自願放逐，在歷史的軌道外，他們警覺（或嚮往）自己已成為宇宙洪荒的過客，時間鴻蒙的遺民。這是後遺民論最引人思辨的層次了。

我們這個時代的政治如此眾聲喧嘩，卻無不以簡化歷史為目的。語言與權力的交相為用，莫此為甚。而在政客不知所云的時刻，文學史論者或者仍能夠化簡為繁，記起我們已經忘記的，提醒我們原不該想起的？後遺民寫作的形式不同，但所觸及的命題無他，就是有關時間、有關記憶的政治學。

本書的出版要再次感謝麥田出版公司發行人涂玉雲女士、總編輯陳蕙慧女士的全力支持，以及胡金倫先生鉅細靡遺的編輯工作。今年適逢麥田公司成立十五週年，多年來能與這些專業出版菁英——

包括林秀梅女士，吳惠貞女士——合作無間，是我最大的榮幸。

註釋

- 1 見Peggy Kamuf, "Violence, Identity, Self-Determination, and the Question of Justice: On *Specters of Marx*," in *Violence, Identity, and Self-Determination*, eds., Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), pp. 271-83; Nigel Mapp, "Specter and Impurity: History and the Transcendental in Derrida and Adorno," in *Ghost: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, eds., Peter Buse and Andrew Storr (New York: St. Martin's Press; Basingstoke: Macmillan, 1999), pp. 92-124。蘇德希達的批譯·見Michael Sprinker, ed., *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx* (London: Verso, 1999)。
- 2 Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge, 1994), p. 4.
- 3 見Geoffrey Galt Harpham, *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society* (Durham: London: Duke University Press, 1999); Marjorie Garber, Beatrice Hanssen and Rebecca L. Walkowitz, eds., *The Turn to Ethics* (New York: Routledge, 2000); Thomas Docherty, *Alterities: Criticism, History, Representation* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996)。
- 4 Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia." *A Freud Reader* (London: Penguin, 1988), p. 213。另見Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 211。"記憶並非只是各種心靈現象特質中的一種，它乃是心靈現象真正的本質：即抵抗，並通過抵抗向印跡的破壞性盜竊敞開。"德希達著·張寧譯，《書寫與差異》(臺北：麥田，二〇〇四)，頁四〇五。

目次

序／時間與記憶的政治學

5

驚夢與入夢

後遺民寫作

23

北京夢華錄

71

——北京人到臺灣

畫夢紀

85

——朱西甯的小說藝術與歷史意識

遊園驚夢，古典愛情

109

——現代中國小說的兩度「還魂」

香港情與愛

137

——香港「回歸」後的小說敘事與欲望

除魅與招魂

從除魅到招魂

161

張愛玲再生緣

165

——重複、迴旋、與衍生的美學

蒼苔黃葉地，日暮多旋風

181

——姜貴與《旋風》

最後的馬克思

195

——論陳映真

附錄／命運的經濟，末世的清算

203

臺灣末世本紀

207

——論朱天心

廢都裡的秦腔

223

——論賈平凹

原鄉與異鄉

原鄉想像，浪子文學

——李永平的小說

原鄉人裡的異鄉人

——舞鶴的小說

冷酷異境裡的火種

——郭松棻的小說

信仰與愛的回歸

——阮慶岳與《林秀子一家》

附錄／「蒼人當蒼狗，奔路當歡欣」

——阮慶岳的《蒼人奔鹿》

父親的病

——駱以軍與《遠方》

強悍的悲愴

——蘇偉貞與《時光隊伍》

245

261

275

283

291

297

301

歷史的憂鬱，小說的內爆

——李銳與《銀城故事》

「狼來了！」

——賈平凹與《懷念狼》

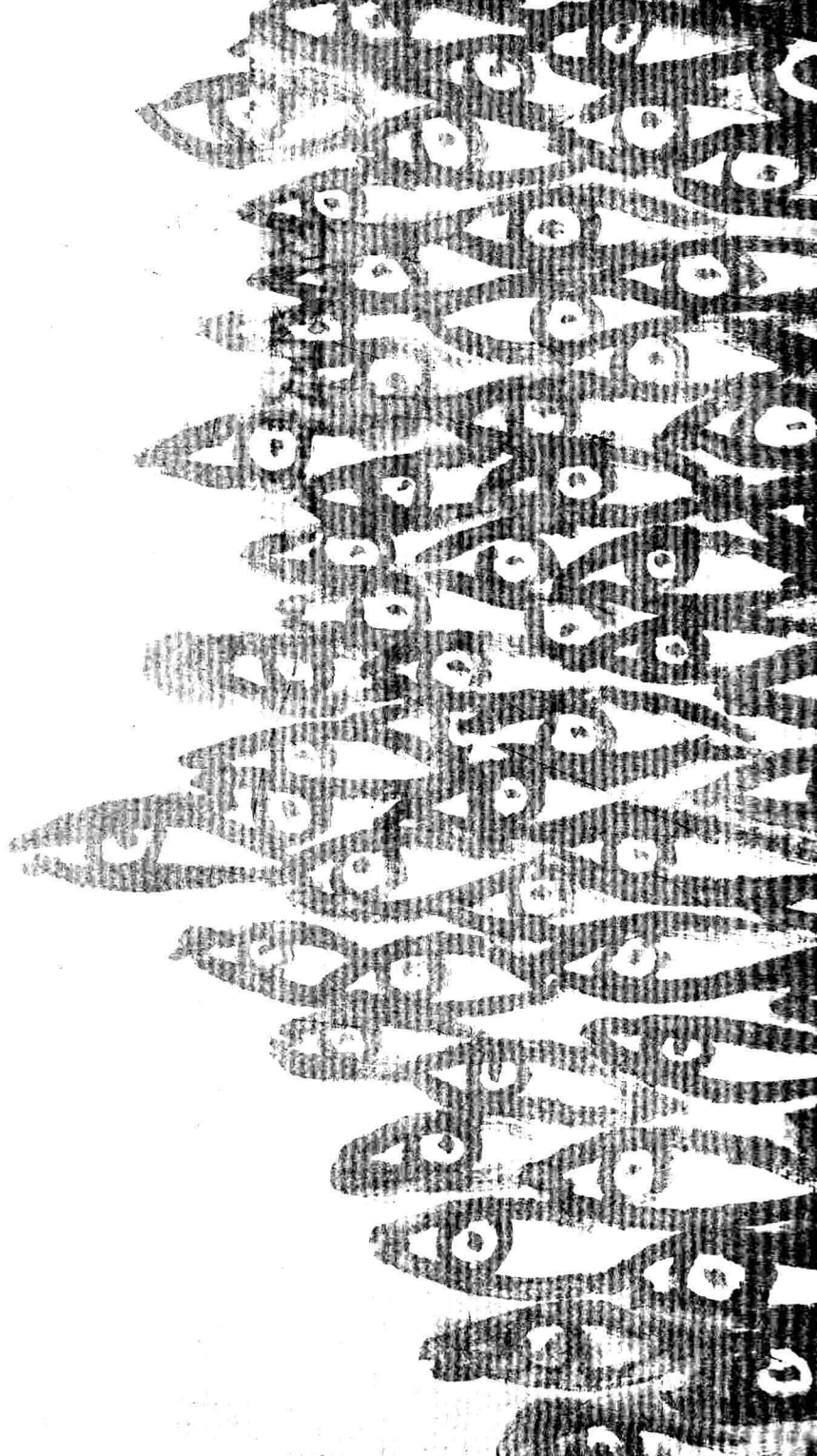
老去空餘渡海心

——《最後的黃埔》

同是萍浮傍海濱，此疆彼界辨何真？

——《原鄉人》

後遺民寫作



驚夢與入夢

後遺民寫作

海上樓船奏暮笳，傷心桑梓在天涯。

江山錦繡開新國，文武衣冠少故家。

楚客共知哀郢苦，宋人未悔畫淮差。

同來避亂君先返，終老東籬莫怨嗟。¹

一八九五年臺灣割讓日本，消息傳來，紳民悲憤莫名。有識之士紛紛起而反抗，但難以改變事實。日本殖民勢力席捲臺灣後，不少文人恨作亡國之民，選擇回歸大陸，林朝崧（一八七五—一九一五）便是其中之一。林出身霧峰世家，乙未割臺後先避居泉州，再遊於滬上及其他各地。但對流亡人士而言，中原雖大，卻未必是久居之地。因此臺灣大勢底定後，許多人又有不如歸去之感。

林朝崧原與友人呂厚庵一起內渡，未幾呂欲返回臺灣。離情依依之際，林賦以上所引的詩歌以為送別。跨海南望，但見新國一片錦繡氣象，所謂故舊衣冠，竟如煙消雲散。林朝崧和友人自比放逐天涯的楚客，面對甘願割地偏安的朝廷，並不能苟同。但故鄉是歸或不歸呢？暮色深沉，船聲淒惻，或

去或留，人各有志。林朝崧的感慨，躍然紙上。

但在大陸盤桓數年後，林朝崧自己也選擇回到臺灣。他的苦衷，不足為外人道。一九〇二年，林創立櫟社，與子姪友人相互唱和。櫟者，朽木也；林自貶之意，不問可知。他生命的最後十餘年，是在縱情酒色和抑鬱低迴中度過。林壯年早逝，身後所遺的《無悶草堂詩存》成為唯一吐露他心事的紀錄。

《無悶草堂詩存》的寫作年代始於乙未割臺，這本詩集和櫟社——日後臺灣中部最重要的漢詩社——的創立（一九〇二），應該被視為臺灣文學現代性的根源之一。但在近年臺灣文學的研究中，林朝崧這輩文人的位置顯得尷尬。究其原因，新舊文學的形式之爭當然是關鍵所在，但更值得思考的是林等人所使用的漢詩形式，以及經此形式所抒發的主題立場，顯然不再符合我們這個時代對臺灣文學史的要求。在「江山錦繡開新國」的喧囂中，再談前輩文人的中原故國之思，豈非不識時務？

然而林朝崧等人的寫作及生活姿態，卻是我們反省臺灣文學現代性不可或缺的一環。論者曾謂林朝崧的詩作於世變之際，「不勝黍離麥秀之思」²。換句話說，林氏深負乙未亡臺之痛，發為文章，自然有了悲音；他所繼承的，正是遺民文學的傳統。這樣的說法固然言之成理，但如下文所將詳論，林所處的歷史情境其實遠比一朝一代的覆亡複雜，他所因襲的遺民姿態，也就有重新定義的必要。

往回看去，在林朝崧一輩憂慮臺灣（由清室所代表的）華夏正統存亡與否的兩百多年前，另有一批明代的命臣宗室因為甲申之變（一六四四）來到臺灣。他們思念故土，追懷前朝，曾展現一股強烈

的海外遺民心情。與此同時，他們也必須重新安頓自己。年深日久，遺民成為移民，臺灣在地的文化傳統亦由此展開。

到了二十世紀，強調忠君保國的遺民意識理應隨著「現代」的腳步逐漸消失。然而乙未以來，每一次的政治裂變，反而更延續並複雜化遺民的身分以及詮釋方式——遺民寫作也因此歷經了現代化，甚至後現代化的洗禮。

林朝崧等人的個案，因此可以成為有意義的線索，讓我們探討現當代臺灣「後」遺民寫作的生成和影響。所謂的「後」，不僅可暗示一個世代的完了，也可暗示一個世代的完而不了。而「遺」，可以指的是遺「失」，是「殘」遺，也可以指的是遺「留」。如果遺民已經指向一種時空錯置的徵兆，「後」遺民是此一錯置的解散，或甚至再錯置。兩者都成為對任何新興的「想像的本邦」最激烈的嘲弄。由此產生的焦慮和欲望，妥協和抗爭，成為當代臺灣文學國族論述的焦點。

一

近年臺灣文學史的研究裡，有關移民及殖民經驗的書寫已經引起廣泛注意。相形之下，遺民意識以及遺民文字仍有待更進一步的思考。顧名思義，移民背井離鄉，另覓安身立命的天地；殖民受制於異國統治，失去文化政治自主的權力；遺民則逆天命，棄新朝，在非常的情況下堅持故國之思。但三者互為定義的例子，所在多有。對一個講求安土重遷，傳承歷史的文明而言，不論移民、殖民、還是

遺民，都意味著一種身心的大剝離，大捨棄。

臺灣由於當下國族政治情勢使然，移民與殖民的悲情常被大量渲染，遺民意識則被視為保守懷舊的糟粕。但對於嚴肅的臺灣文學及歷史研究者而言，遺民文人所銘刻的家國創痛、歷史糾結，是臺灣主體建構不可或缺的部分。由十七世紀的沈光文到十九、二十世紀的丘逢甲、林朝崧，都是值得關注的例子。

遺民一詞，原泛指「江山易代之際，以忠於先朝而恥仕新朝者」³。作為一種政治身分，遺民的傳統由來已久。周武王克商後，為了控制中原，將商人遷徙至宋、衛、魯、燕各地，造成中國歷史上第一次民族大遷徙。商人感懷前朝，不能自己，力圖保持舊時衣冠儀禮。遺民意識，因而興起。其時孤竹國伯夷、叔齊原已降周，因不滿武王滅商，不食周粟，餓死首陽山下⁴。千年之後，仍然被視為是遺民風骨的典範。

孔子先室即殷貴族之後，他生在周代，而自謂「丘也，殷人也」⁵。孔子晚年退而修《詩》、《書》，嘗言「大道之行也，與三代之英，丘未之逮也，而有志焉」⁶。這樣的述作姿態，已超越宗族朝代，而著眼於時間流逝的不得已，和文化傳承的艱難抱負。

中古時代朝代興替，每有變亂，勢必造成大批遺民逐客。從魏晉六朝到五代十國，莫不如此。但儘管忠義之說未嘗稍息，事二姓、稱降臣，而天下不以為恥的例子也所在多有⁷。論遺民論述的形成，仍在宋代以後——這應該與宋以來理學界所倡的忠孝思想，極有關聯⁸。宋室覆亡後，遺民文人無以為繼，反而激發出文藝上的突破。周密（一二三二—一二九八）《武林舊事》有序言：「及時移物換，

憂思飄零，追想昔遊，殆如夢寐，而感慨係之矣。」，很可以說明當時這些文人的失落感觸。鄭思肖（一二四一—一三二八）的《心史》，真偽不論，則強烈投射劫後餘生，壯心不已的滄桑感受。

遺民論述的高峰出現在明末清初。一六四四年，滿人大舉入關，崇禎皇帝自縊，天下易手。改朝換代之際，義不降清的人士形成的遺民勢力，要到數十年後才消散。回顧這些孤臣孽子力挽狂瀾的作為，我們可以歸納出如下的方向。他們或另立共主，企圖恢復舊業（如鄭成功、張煌言）；或退隱山林，追懷往事（如張岱）；或皈依宗教藝術，尋求度托（如石濤、八大山人）；或醇酒美人，自暴自棄（如冒襄）；或著書立說，省思文明存亡續絕之道（如顧炎武、黃宗羲）。但在頌揚遺民氣節的主流研究之外，已有論者提醒我們明清遺民論述虛浮、陰暗的層面。魯迅早就指出遺民可能流為沽名釣譽的「逸民」現象¹⁰。趙園在她最近的研究中則更認為，遺民雖以忠烈為名，但行事過猶不及處，竟然反證出晚明士大夫的暴戾之氣¹¹。

遺民也有朱舜水、沈光文等投奔海外者。他們的初衷也許只是暫居異鄉，徐圖大舉。但既然遠離中原，他們終將發現歸鄉之路何其迢迢。久而久之，他們落地生根，成為不由自主的移民。

臺灣在歷史的轉折點上，同時接納了移民與遺民。如果前者體驗了空間的轉換，後者則更見證時間的裂變。舊的山河猶待重返，新的土地也有待開墾。回歸與不歸之間，一向存有微妙的緊張性。談「花果飄零」的悵惘，或是「靈根自植」的期許，臺灣所經驗的兩難，正是古已有之，於今為烈。

晚明清初的遺民雖然耽於亡國之痛，有識之士卻早看出時空轉換後的必然。黃宗羲因有言「遺

「民不世襲」——父債不必子還。其實移民又何嘗不是如此。前朝或故國都只能是一代人的紀念。因為多少年後，遺民與移民的後裔勢將成為同一地方的土著。然而有關移民與遺民的記憶、欲望、甚至意識形態，卻未必因此銷聲匿跡。它可以成為國族想像——以及政治鬥爭——的資本；當然，它也可以成為文學創作的淵源。

甲申國變的那年，鄭成功（一六二四—一六六二）二十一歲。這個福建青年原無教忠教孝的家世背景，卻在世變之際，成就了他另一種英雄事業。鄭成功曾經入太學，習經史，並受教於名士錢謙益門下。明亡後，他也曾哭孔廟、焚儒服。但思痛之餘，他起兵反抗，不惜與降清的父親決裂，以迄跨海開臺，驅走荷人。這就不是一般士大夫式的遺民所能及了。

鄭成功攻取臺灣的前兩年（一六五九），曾經揮師北伐。他自家鄉廈門、泉州一帶起兵，長驅攻入長江口，兵臨南京城下，清廷為之震動。

縞素臨江誓滅胡，雄師十萬氣吞吳；

試看天塹投鞭渡，不信中原不姓朱。¹²

鄭氏的詩如是寫著。遙想當年鄭家軍白衣白甲，江邊縞素誓師，是何等壯懷激烈？但鄭成功的北伐畢竟功虧一簣。當他的軍隊再度退守金廈時，明亡以來最大規模的抗清軍事行動，至此告一段落。

這卻是臺灣歷史的又一開端。一六六一年，鄭成功擊退荷蘭殖民者，移師島上，竟使這彈丸之地不然一變，成為日後三百年國族紛爭的焦點。也因此，鄭成功所投射的歷史形象就有多重意義。他驅除荷蘭殖民者，成為臺灣最早的反殖民功臣。他託身海外，遙奉大明正朔，死而後已；論明遺民的忠義氣節，少有人能出其右。更重要的，他率大批軍民入臺，生聚教訓，首開臺灣移民事業。鄭成功的家世、功業所烘托出的跨國、離散色彩，他壯志豪情下的草莽精神，還有歷史命運加諸於他的鬱憤無奈，多少年後，已經融為臺灣主體想像的重要資源。

一六六二年春，鄭成功逝世，其子鄭經（一六四三—一六八一）繼位，不減復明之志，甚至曾會靖南王耿精忠反攻大陸，收復閩南諸地。但鄭經後繼乏力，一六八〇年撤回臺灣，次年病逝。一六八三年清軍攻臺，鄭經子鄭克塽投降，臺灣被收歸大清版圖。

鄭成功父子勤王護國，未嘗以詩文著稱。但所留片言隻字，卻油然散發一秉孤忠的心情。他們所念茲在茲的不只是正統的興替，更是一種文化的賡續。

王氣中原盡，衣冠海外留；

雄圖終未已，日日整戈矛。¹³

鄭經在位的最後兩年，仍然如此的吟詠著。這是他的自許，但一股無可如何的惆悵，瀰漫字裡行間。

失敗的英雄，亡國的命臣：鄭成功父子兩代的故事其實充滿了失去，延宕，等待，追悔的遺憾。

唯其如此，他們的種種「不得已」反而更讓後之來者低迴反思。撇開復興或新興民族的堂皇說法，我們才能了解遺民英雄跨海而來、齎志以歿，所關乎的原是一個時代裡的有限選擇，一場個人命運，或意志，的終極堅持。

以文才論，明末來臺的遺民與移民最具代表性者，首推沈光文（一六一二—一六八八）。沈別號斯庵，浙江人，明亡後曾追隨福王、魯王、桂王。南明諸王，一個比一個更不似人君，沈光文卻無怨無悔，長相左右。一六五一年，沈光文見桂王政權不保，乃思浮家泛宅，另覓安身之所。不料他所乘的船隻在海上遭遇颶風，漂至臺灣。無奈之餘，他棄舟登岸小駐。這一待就是三十六年。沈的後半生是在臺灣過完的。

明清易代之際，曾發生多少可涕可嘆的事蹟。沈光文的漂流故事，談不上是最驚心動魄。但他的經歷已足以說明亂世浮生裡，種種不由己意的遭遇，無可如何的妥協。沈初到時，臺灣仍是荷蘭人的天下，之後他歷經鄭成功父子三代政權，以迄滿清一統。從大陸到海島，天命的爭奪，權力的傾軋，他是看盡了。在極度困頓時，他曾捫心自問，一生漂泊，所為何來？

沈的一腔心事，盡皆付與文章詩歌。是在文字裡，他找到暫時的寄託。「歲歲思歸思不窮，泣歧無路更誰同。」¹⁴他的一首思歸詩開頭是這樣寫著。北忘故國，有家難歸，逐客遊子的心情，豈是一個愁字了得？然而歲歲思歸之餘，沈光文也必須把他眼光投向周遭事物。臺灣的一草一木，畢竟才是日常生活的依歸。他的詩作記錄了不少南方熱帶花草蔬果：詠椰子，詠番橘，詠釋迦果……¹⁵。飲食

經驗的改變，是其他一切改變的開始麼？再怎麼堅貞的遺民也得穿衣吃飯，也有了權把他鄉作此鄉的心思了。

一六八三年鄭克塽降清，沈光文拒絕清廷示好，決心終老臺灣。他教授生徒，懸壺行醫，又與一千文人結「東吟詩社」。這年是一六八五年，是為臺灣文學集社的起源。沈的一生始終浮沉政治邊緣，卻也因為在臺灣島上植下的文化花果，為後人記憶。全祖望稱他「海東文獻，推為初祖」。季麒光則言「臺灣無文也，斯庵來而始有文也」¹⁶。

沈光文一輩的遺民與移民詩人還包括了徐孚遠（一五九九—一六六五）、盧若騰（一五九八—一六六四）等人。同沈光文一樣，他們的政治生命與鄭成功的反清事業共相始終。徐孚遠一六六一年隨鄭成功入臺。雖然復明之志未嘗一日或已，他也意識到臺灣的海山春色，有如世外桃源。如果中原喪亂如此，已經尋到避秦之地的遺民，又何必急於離去？

海山春色等閒來，朵朵還如人面開；

千載避秦真此地，問君何必武陵回。¹⁷

徐孚遠的詠桃花詩因此充滿當時旅臺士人的矛盾心情。與此相對的則有盧若騰的〈東都行〉。盧在甲申國變時曾力守溫州，城破由海入閩，鄭成功奉為上賓。一六六四年他由閩赴臺，中途罹病，逝於太

武山下。盧若騰的詩作悲憫豪邁，儼然有詩史遺風。他的〈東都行〉裡，臺灣不是世外桃源，而是草萊初闢的小島。即便如此，抗清義師也只能勇往直前。開闢天荒，無非為了正統的延續，「苟能圖匡復，豈必務遠征」¹⁸？

鄭克塽降清後，明鄭基業毀於一旦。時有明宗室後人寧靖王朱術桂（一六二二—一六八三）居於臺南。朱一六六四年來臺，承繼了大明最後的一線香火，時人如沈光文都與他相過從。清兵入臺，朱決定與明朔共亡。他和姬妾五人，從容自縊，所留絕命詩一首，簡單淺白，反而道盡心意：死生之事，但求無愧而已。

艱辛避海外，只為數莖髮，

於今事已畢，不復採薇蕨。¹⁹

明代遺民在臺灣的一頁滄桑，至此告終。時距明亡整整四十年。

但以明鄭為依歸的遺民意識，卻悄悄流傳下來，成為清代臺灣論述中時隱時現的幽靈。時間又過了一百七十年。一八七四年，沈葆楨（一八二〇—一八七九）來臺督辦軍務，接受地方士人之請，奏建延平郡王祠。沈的動機也許原是順應輿情，收編民心，但此舉也無異承認鄭成功的典範意義。沈並題記：

開千古得未曾有之奇，洪荒留此山川，作遺民世界；
極一生無可如何之遇，缺憾還諸天地，是創格完人。²⁰

反清復明的大業早已灰飛煙滅，鄭成功和他的追隨者的「缺憾」，如沈葆楨所言，應當「還諸天地」。然而就文化傳承意義而言，鄭成功所曾深恐失去的道統，已然深入滿洲皇朝，成為祖宗家法了。歷史是缺憾，還是補償，畢竟隨著時間的改變而改變。

二

明鄭以來流傳臺灣的遺民論述在清末有了複雜變化。變化的契機是乙未割臺所帶來的「瀛海偕亡」的震撼。跨海過去，晚清政局的每下愈況，也導致了以種族主義為前提、匡復漢族正朔的呼聲。同時十九世紀末國族主義興起，以一家一姓為效忠對象的傳統遺民觀念勢必受到衝擊。而在此之上，「現代」本身隱含的時間巨變，則形成整個時代的「惘惘的威脅」。

這些因素相互激盪，使臺灣在短短幾十年裡見證了種種遺民論述——朝代的、種族的、國家的、文化的、地域的遺民——同時出現的可能。這些論述形成繁複的對話，督促我們重新思考在二十世紀之交的遺民呈現了什麼樣的身分自覺？遺民的傳統如何滋生或矛盾、或（自我）批判的面向？還有，以回望「過去」、原道忠君是尚的遺民的意識，也可能具有現代性麼？我所謂的「後遺民」論述，已

經開始浮出地表。

話說從頭。一八九五年四月十七日，李鴻章在日本馬關簽訂條約，將臺灣及澎湖「永遠讓與日本」。消息傳來，朝野震動，臺灣官民，尤其驚痛莫名²¹。這樣的創傷，卻標誌了臺灣，甚至中國，「現代」經驗的開始。梁啟超因此有言：「吾國四千餘年大夢之喚醒，實自甲午戰敗，割臺灣，償二百兆以後始也。」²²

清廷自一六八五年將臺灣納入版圖後，並未致力開墾；防臺或治臺的政策始終搖擺不定。十九世紀中葉以來列強入侵，清廷開始理解臺灣地理及經濟位置的重要，因解除海禁，增置郡縣，整頓軍政。一八八五年，臺灣建省。然而建省十年之後，臺灣卻輕易為清廷拱手讓人。

當此之時，臺灣紳民出於自保，並引起國際注意，宣布臺灣獨立，是為臺灣民主國，由巡撫唐景崧任總統。然而臺灣民主國既乏外援，又無實力，從開始就注定難以善終。一八九五年五月二十九日，日本近衛師團登陸臺灣北部澳底，準備接收。唐景崧率軍抵抗失敗，潛回廈門——距離總統就職僅十日。儘管民間的反抗並不因此而止，又哪裡是日軍的對手。十月二十一日凌晨，日軍開入臺南城。歷時五個月的民主國到此亦告一段落。

乙未割臺的歷史效應，到今天仍然歷歷可見，但因此事件所激發的遺民論述，似乎仍未見太多注意²³。「遺民」的本義，原來就暗示了一個與時間脫節的政治主體。遺民意識因此是種事過境遷、悼亡傷逝的政治、文化立場；它的意義恰巧建立在其合法性及主體性已經消失的邊緣上。如上文所述，

臺灣上承明鄭遺民傳統，與清廷一向存著若即若離的關係。日本侵占臺灣，無非更強化臺灣進入殖民的地理政治，無從回返宗主國的現象。被遺棄、割裂自然成為一輩文人念茲在茲的命題。

而當我們將遺民意識擺在現代情境中談論，則問題更為複雜化。「現代」之為現代，指的就是時間的現在與過去，傳統與革新間的劇烈斷裂。而論者早已指出，現代性的弔詭即在於一方面強調時間斷裂、一切俱往的感受，一方面又流露綿綿不盡的鄉愁；一方面誇張意義、價值前無來者的必要，一方面又不能忘情正本清源、或追求終極目的的誘惑²⁴。晚清士人面對山雨欲來的文明崩裂，曾有「三千年未有之變局」的震驚。他們已經明白「現代」所帶來的衝擊是如此摧枯拉朽，遠甚於改朝換代的後果。這也間接解釋何以民國肇造，有識之士儘管皆承認勢之所趨，卻難掩一股強烈的失落感覺。他們在民主維新的風潮之後，看到一片龐大的文化、精神廢墟。「憑弔」成為時代的氛圍²⁵。

是在這一矛盾下，我們要驚覺遺民意識不僅不過時，反而可以提供一個特殊角度，暴露現代性時間觀念的弔詭。「我們回不去了」：站在歷史的廢墟前，現代主體不能不感受到無邊的荒涼，卻必須以回顧過去的不可逆返性，來成就一己獨立蒼茫的位置。在這個意義上，我們都是現代情境裡，**時間**的遺民。

因此當乙未文人在日本殖民高壓下演繹遺民姿態，他們已經不自覺的面臨了雙重挑戰。他們緬懷故國或故鄉，固然有孤臣孽子的自覺，但在號稱傳統崩解的現代門檻上，他們對既往時空存在的堅持，更平添一層新的憂疑：因為「遺民傳統」本身的合理性也必須受到挑戰。前述林朝崧的送呂厚庵回臺詩，可以引伸寓言式閱讀。對林而言，臺灣既失，他已經是無家可歸之人。他儼然要自國族的挫

敗裡，體味更深一層的，只能誼屬現代主體的漂泊經驗。無論是流寓大陸或是返回家鄉，遺民的身分終將如影隨形。他強烈的失落感與其說來自家國的淪喪，不如說來自精神原鄉的棄守。

前文已經提過，「遺民」的遺字可以有數解：遺是遺「失」——失去或棄絕；遺也是「殘」遺——缺憾和匱乏；但遺同時是遺「傳」——傳衍留駐。回顧以往的遺民論述，這三種解釋往往相與為用，然而只有在清末民初這「三千年未有之變局」裡，歷史的翻轉才不再只是一朝一代的遞嬗，而有了空前絕後的意義。遺民意識本身因此也必須經歷質變。它未必是封建思想的糟粕，而可以成為主體進入現代，面對時間塌陷，所該肩負的**倫理承擔**²⁶。這一倫理承擔當然有心理學的淵源。傷逝不僅是簡單的悼亡，向過去告別而已。傷逝可以成為一種生命的姿勢，甚或內容，讓有情的主體魂牽夢縈，不得安寧。用佛洛伊德（Sigmund Freud）的話來說，面對欲望對象的失落，主體不能以哀悼（mourning）的形式，排遣傷痛，反而變本加厲，將失去的對象內化，形成主體本身此恨綿綿的憂傷（melancholia）循環²⁷。但此處我強調傷逝也可以是一種**選擇**，面對時間軌跡中失去的欲望對象，明知不可為而為的選擇。歷史的遺骸既然難以擺脫，遺民的影響也就無從消逝。折衝在遺忘與記憶，棄絕與留傳，除魅與招魂的可能間，有關現代性的兩難於焉顯現²⁸。

循著這一論式，我們得以為二十世紀前期臺灣遺民論述的多樣性續作鋪陳。丘逢甲（一八六四—一九一二）就是一例。割臺之議傳來，以丘為首的臺灣仕紳力爭不成，遂倡議成立臺灣民主國。民主國原應為權宜之舉，但仍然反映了島上現代政治意識的雛形。十九世紀末國家主義興起，丘等人顯然

希望利用「民主」與「國家」的創新形象，吸引西方注意，進而達到保護臺灣的目的²⁹。另一方面，傳統藩屬宗主的信念，也依舊根深柢固。我們檢視民主國成立前後的系列文件，因此可以看到錯綜抵牾的說法：有謂臺灣「已無天可籲，無人可援，臺民唯有自主」，「臺灣已為朝廷棄地，百姓無依，惟有死守，據為島國」；也有謂「惟是臺灣疆土，荷大清締造二百餘年，今雖自立為國，感念列聖舊恩，仍應恭奉正朔，遙作屏藩，氣脈相通，無異中土」³⁰。

識者回顧民主國的一頁始末，每有苛評。對唐景崧、丘逢甲敗軍之後潛回內地，未能與臺灣共存亡，尤其不能原諒³¹。強調鞠躬盡瘁，死而後已，原來是正宗忠義思想。急於為臺灣找尋新定位的學者如此斤斤計較，反而暴露了他們的保守心態。我以為丘逢甲等的事例之所以意義深遠，不在於它的成敗，而在於經此一役，適足以凸顯彼時臺灣主體意識的曖昧性。而丘逢甲和其他文人詩歌中所透露的遺民心事，可以作為切入的焦點。

丘逢甲少有「東寧才子」之譽，他作於乙未之後的詩歌，慷慨蒼涼，尤其動人。丘的〈春愁〉詩一向膾炙人口：

春愁難遣強看山，往事驚心淚欲潛；

四百萬人同一哭，去年今日割臺灣。³²

丘內渡後，自署「臺灣之遺民」³³，居處懸榜題為「念臺」³⁴。他的思鄉之情始終縈繞不去（「不知成

異域，夜夜夢臺灣」³⁵，而他的報秦之志，也未嘗或已（「十年如未死，捲土定重來」³⁶。

丘逢甲退回粵東後，雖然常念臺灣，也同時將他的抱負導向文化教育。根據記載，丘曾感嘆創建臺灣民主國時民智未開，「其政制有足多者，惜人民仍乏教育」，是故民主國的嘗試只能歸於失敗。正是有感於此，丘「內渡後銳意於興學啟民智」³⁷。他明白新亭對泣的局限，有意藉新式教育，將自己的一腔悲願傳諸後代。他為遺民所開闢的出路，隱然上通晚明王夫之、顧炎武等寄望的方向。王夫之雖為明末遺民，但他並未再留戀明室，也不為清室效忠，而致力於華夏文明的留存。王夫之也反對國朝正統的觀念，代之以天下興廢的考量：「有離有絕，固無統也，而又何正何不正邪？以天下論者，必循天下之公，天下非一姓之私也。」³⁸

然而丘逢甲畢竟不能忘情他的政治寄託。晚年的他起先支持維新立憲，隨著革命風潮的掩至，他又將自己的臺灣心事投射到反滿興漢的種族革命上。辛亥革命成功，他謁明孝陵，賦詩謂：

鬱鬱鍾山紫氣騰，中華民族此重興；

江山一統都新定，大纛鳴笳謁孝陵。³⁹

這是表明與明鄭當年的志業相互呼應了。

丘逢甲當然不是乙未世變的特例。鹿港文人洪縉（一八六七—一九二九）原名攀桂，割臺後改名

棄生，閉門讀書，不事外務，凜然有遺世之志。所謂「身居棄地，危言危行……不為威屈，不為利誘，以遺民終其生」⁴⁰。洪作有〈臺灣哀詞〉：

島嶼於今成糞壤，江山從此署遺民。

焚禁玉石崑岡火，換盡紅羊劫外人。⁴¹

當日本人下達薙髮令，洪憤然賦〈痛斷髮〉詩以明志：

我生跼蹐何不辰，垂老乃為斷髮民；

披髮欲向中華去，海天水黑波粼粼。⁴²

這令我們想到兩百多年前寧靖王朱術桂的絕命詩：「艱辛避海外，只為數莖髮。」創傷的痕跡：身體髮膚竟成賴以明志的最後見證，筆墨文章又何嘗不是如此？

籍隸臺南的許南英（一八五五—一九一七）甲午戰起時任臺灣團練局統領，乙未割臺之訊傳來，他率眾抗日不果，為鄉人以竹筏送回大陸。日後有如下的感嘆：

重城赤坎家何在，小劫紅羊跡已陳，

四萬萬人黃種裡，頭銜特別署遺民。⁴³

新竹詩人王松（一八六六—一九二九）割臺後也一度攜家赴大陸避亂，及至臺灣局勢稍定，始返竹塹。王松為人有奇氣，面對殖民統治，迂迴對應，但他的一腔義憤，由他自號「滄海遺民」可以得見，而他尋求逃避的無奈心情，也可在以下詩中得到印證：

滄海遺民在，真難定去留；四時愁裡過，萬事死前休。

風月嗟腸斷，山川對淚流；醉鄉堪匿影，莫作杞人憂。⁴⁴

由此我們再回到前述的林朝崧。乙未事變後二年，林避居閩南，思念臺灣，猶有餘恨，因有「遺民念舊主，千家齊夜哭」之嘆⁴⁵。但更大的挫敗來自無以自處的惶惑。這樣對一己，對人我關係認知的變化，所謂「新聲誰賞焦餘木，舊局全翻劫後棋」，或所謂「變遷何止陵為谷，對面人心化九疑」⁴⁶，才使我們理解創傷如何已經內化為他存在經驗的一部分。而到了一九〇六年，林已歸臺，賦詩贈連橫（二八七八—一九三六）：

伊川被髮久為戎，望絕英雄草莽中，

革命空談華盛頓，招魂難起鄭成功。

霸才無主誰青眼，詩卷哀時有變風，

擊碎唾壺歌當哭，知君應不為途窮。⁴⁷

開門見山，林指出亡臺久矣，時不我予。放眼中原的糜爛局勢，任何革命憧憬，恐怕都是空談；遙想當年鄭成功的起義活動，也難以再得。即便如此，面對壯心不已的摯友，林仍寄予祝福，但願對方不為途窮所阻。

黃宗羲曾有言「史亡而後詩作」。丘逢甲等人的悲歌激昂沉鬱，確有一唱三嘆的力量。但比起明鄭時期，乙未文人藉遺民所召喚出的歷史境況，實在複雜得多。如果遺民最基本的定義指向朝代興廢之際，不事二姓的忠貞之士，那麼丘逢甲等遺民自我定位，就有商榷的必要。無論割臺所帶來的影響多麼深遠，大清帝國畢竟未因此而亡。只要丘等仍自許為清室子民，他們因割臺而顯現的亡國之思，似乎就是一種僭越：他們已將故鄉等同於故國。

問題並不如此簡單。正因為這些詩人文士刻意強調割臺所帶來的大裂變，他們隱然已經以遺民的語境來投射他們與清正朔間的游離關係。洪棄生在割臺後作〈瀛海偕亡記〉序中有言：

自古國之將亡，必先棄民。棄民者民亦棄之。棄民斯棄地，雖以祖宗經營二百年疆土，煦育數

百萬生靈，而不惜軼斷於一旦，以偷目前一息之安，任天下洶洶而不顧，如割臺灣是已。⁴⁸

洪棄生的正統立場，殆無可疑，然而他卻以如此激憤之辭，責難清廷捨棄臺灣的不仁不義，非傷心人無以出此言。他聲稱「國之將亡，必先棄民」，儼然是以「未來完成式」的眼光，預言下一輪的世變，也兼為自己的遺民身分預先做了解釋。

更值得注意的是洪棄生「棄民者民亦棄之」一語。既然為政者多行不義，如此情況下產生的「遺民」就引發了一場弔詭辯證：與其說他們是「亡國」的遺民，更不如說他們是「棄國」的遺民。遺民一義在此化被動為主動，竟有了不可思議的積極立場。

何況割臺前夕丘逢甲等所倡立的臺灣民主國，無論多麼不成氣候，已然為臺灣的政治定位，別出歧義。如前所述，隨著現代國家主義的興起，以往的忠君思想日漸式微。乙未文人對清廷的態度曖昧，除了因為有切身之痛外，也必然投射了方興未艾的國家想像。唐景崧的檄文就聲稱「臺灣已為朝廷棄地，百姓無依，惟有死守，據為島國」。因此就算是大清不亡，丘等人是否也還算得上是民主國的遺民呢？

問題仍不只於此。晚清之際，有關種族主義的辯論甚囂塵上。清室以滿族入主中原，經兩百多年的統治後，其宗族合法性再度因為政權的式微而被挑起。尤其戊戌變法失敗後，「反滿興漢」一時成為有革命意識者的新寄託。在臺灣的歷史環境裡，這樣的觀念更另有淵源。鄭成功所代表的海外遺民志業雖然早已不在，卻從來是臺灣民間意識的重要資源。乙未割臺後的遺民話語，因此未必是針對清

室或民主國而發，而可能是越過時空的距離，遙遙與明遺民，或廣義的漢族遺民，的心意相對。所以當林朝崧慨嘆「招魂難起鄭成功」時，他是懷著遺憾的心情，回顧明鄭那曇花一現的復國傳奇。

一九二〇年代以來，乙未一輩文人逐漸凋零，割臺初期的創痛也因為時間的流逝而沉潛下來。與此同時，日本的文化、教育政策軟硬兼施，已經開始造就新的臺灣主體想像。但遺民意識仍然在有心人中流傳著，而且複雜的程度有過之而無不及。連橫、賴和、吳濁流三人可以為例。

臺灣為日本接收後，連橫發願窮一己之力，為臺灣寫史註史：「國可滅，而史不可滅。」⁴⁹他的《臺灣通史》始自隋朝大業元年（六〇五），終於清光緒二十一年（一八九五），上下一千二百九十年，分為紀、志、傳等共八十八篇，體例恢宏，寄託深遠。即使從文學的角度視之，也是皇皇巨著。

早在一九二七年章太炎為《臺灣通史》作序時，已點明志《通史》者，「不視以郡縣，而視以封建之國」⁵⁰。從形式而言，《通史》也早已超出一般方志限制，隱然有太史公筆法。《臺灣通史》因此不是簡單的地方歷史，它已具備國史的架構。連橫企圖自史料與記憶中，重建臺灣的過去與現在。「三百年來無此作，拚將心血付三臺。」⁵¹他的做法既然前無來者，他的歷史就必須視為一種「創造」；一種不以大陸、中原為中心的臺灣敘述，已然誕生。但在臺灣已被割讓的現實裡，連橫又每以遺民自居，他對華族傳統的信念，未嘗或已。現代臺灣與中國在國族想像上的複雜性，亦由此可見。

賴和（一八九四—一九四三）的文學事業代表又一種遺民選擇。賴和出身庶民社會，曾入臺灣總督府醫學校，並參與民族主義活動。一九二一年當臺灣文化協會成立時，賴和因為蔣渭水的引薦，擔

任了協會理事。但醫事與政治之外，賴和對文學創作顯現同樣的熱情。他早年曾接受「書房」教育，打下漢文基礎，日後頗以漢詩見知於世。漢詩也往往成為他自許為「漢族的遺民」的標記。

滿腔碧血吾無吝，付與人間換自由；

短鬢漸疏終不悔，南冠對泣總堪羞。⁵²

然而賴和更大的貢獻在於推動臺灣的新文學。加入文化協會後，他開始練習白話文創作，務求以清晰易懂的語言，作為啟蒙明志的媒介。一九二六年，他開始發表白話短篇小說〈鬥鬧熱〉、〈一桿「稱仔」〉等。以後的十年裡，他將為臺灣社會做出一系列的造像，被侮辱與被損害的升斗百姓、自命清高的遺老逸民、不能甘於現狀的叛逆青年、村俗無知的順民，不一而足。憑著這些造像，賴和為殖民臺灣的精神史寫下重要紀錄。

現實生活裡的賴和醫師溫文風趣，仁心仁術；是在他的創作中，一個抑鬱憂憤的文人志士形象，撲面而來。「我生不幸為俘囚，豈關種族他人優。」⁵³賴和的字裡行間總是喟嘆著，而他確因為政治原因，兩度下獄。在大變化的可能到來前，一位殖民／遺民作家的命運只能若是。

一九四一年十二月太平洋戰爭爆發，臺灣的國家、民族認同問題愈益急迫。一九三七年以來的「皇民化運動」至此進入新的階段。在愛國的號召下，出現了一批「文藝尖兵」如周金波（一九二〇—一九九六）、陳火泉（一九〇八—一九九九）、王昶雄（一九一五—二〇〇〇）等。與此同時，另有

一批知識青年依然面向華夏中原。他們有的奔向大陸，有的沉潛島內。去留之間，他們無不深刻體認臺灣子民漂泊流離，無所適從的政治定位。吳濁流（一九〇〇—一九七六）不過是其中者最受矚目之一。一九四六年，吳濁流以日文出版小說《亞細亞的孤兒》，描述青年胡太明為了追逐自己的文化及國族理想，從臺灣到日本，從日本到中國大陸，再從大陸回到臺灣：「他到處都沒有精神寄託的地方，僅僅是一個不合時宜的人罷了」⁵⁴。胡太明終於發狂，並在狂亂中寫下：

志為天下士，豈甘作賤民？

擊暴椎何在？英雄入夢頻。

漢魂終不滅，斷然捨此身！⁵⁵

雖然在大陸歷盡挫折侮辱，胡太明依然強調漢魂不滅。面對殖民者的統治，他以張良投椎刺秦王的典故，說明自己的志向。所謂「六百萬民齊蹶起，誓將熱血為義死」，為了反抗暴政，即使一死，也在所不辭。

但這樣熱血澎湃的詩句畢竟是瘋狂後的胡太明所寫下的。一如魯迅的〈狂人日記〉，胡的心志也只能在精神耗弱的前提下，輾轉托出，當不得真。何況在他的遺民形象之上，胡太明更是個「亞細亞的孤兒」。遺民還能遙念前朝往事，有所託付，孤兒則是伶仃失怙，孑然一身；往事從頭開始就是知之不詳的遺事。消散的記憶，模糊的譜系。從漢族的遺民到亞細亞的孤兒，從賴和到吳濁流，一個世

代臺灣人心路歷程的改變，已然可見一斑。

三

一九四九年國民黨政權失去大陸，撤退到臺。保守估計，當時有一百五十萬軍民追隨而來。這些來臺人士大多數是平常百姓，或是中下階層軍人及公教人員。他們在大陸的背景並不一樣，來臺的理由也未必相同，但初到島上，他們都被歸為外省人。相濡以沫之餘，他們試圖融入地方社會，找尋重新安頓的可能。

外省人初到臺灣，有了無限思鄉情懷。在連接此岸與彼岸，現在與過去的努力時，不少人寄情於筆下。大陸學者黎湘萍對此一時期臺灣知識分子的文學敘事與理論想像，以「新遺民情結」名之。對黎而言，臺灣文學文化一向帶有遺民氣質，而四九之後來到臺灣或出奔海外的中國人，更將此一遺民心情重新詮釋。他們「都與近代以來花果飄零的中國文化保持著比較密切的精神聯繫，要麼具有復興中華文化的信念，要麼通過漢語寫作來承續這一傳統」。而他們的書寫主要特徵顯現在「移民式的流動性與對於語言和精神文化的近乎迷戀的記憶和分析……」，他們透過「美學或文學理論的建構……尋找安身立命之道」⁵⁶。為此，徐復觀的思想探討，王夢鷗的美學理論，余光中的詩歌，白先勇的小說等，都可以作如是觀。

黎湘萍藉形式問題切入歷史現象，有其見地，但如果參照上文對近現代臺灣遺民論述所做的觀

察，則可能失之簡化。乙未以來，臺灣文人的遺民立場和表述已經展現相當歧義性，難以再用傳統定義概括。四九之後由大陸來臺的人士儘管另起爐灶，終必與這一在地遺民話語展開對話。「新遺民」作家對文學與理論的美學建構，的確為前所鮮見。然而如果我們要強調此一美學傾向的歷史特殊性，就必須打破狹義的文字框架，不僅探問當時的文人如何寫歷史，也探問歷史如何「寫」文學。如此，淺白如反共文學，感傷如懷鄉小說散文，就都應該涵蓋在新遺民美學辯證之內⁵⁷。

尤其值得注意的是「新遺民」文學到了七〇年代以後，逐漸發生質變。這不僅是因為大陸人士來臺日久，老成凋零，寫作往事已不復有當年錐心刺骨之痛，也更因為島上政治結構轉換，召喚出新的土地意識。前此的「新遺民」寫作已漸變得政治不正確起來。或當鄉土文學由思念彼岸的故土轉為扎根此岸的本土，當反共文學逐漸轉為老兵文學、探親文學，一個時代的變易已然完成。

但我們不能忽視如下的弔詭：遺民意識非但沒有因為本土是尚的政治現象瓦解，反而要成為臺灣文學文化由現代轉進當代的媒介。在臺灣急於擺脫各種名堂的（中國的、日本的、大清的、國、共兩黨的）殖民情境，一心要當家作主的時刻，談遺民意識毋寧有煞風景之嫌。然而只要細心閱讀當代文學，我們可以得見遺民的幽靈其實如影隨形，而且甚至是國族論述的主軸之一。

在這一前提下，我們試圖理解「後遺民」。重複前文所述：遺民指向一個與時間脫節的政治主體。作為已逝的政治、文化的悼亡者，遺民的意義恰巧建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上。就此，後遺民的「後」就頗有自遺民論述的窠臼解放之義。但事實不然。如果遺民意識總已暗示時空

的消逝錯置，正統的替換遞嬗，後遺民則可能變本加厲，寧願更錯置那已錯置的時空，更追思那從來未必端正的正統。

遺民深懷覆巢之痛，雖生猶死，從來就潛藏著幽靈意識。是在後遺民論述中，這幽靈被推向臺前。君父的本體（ontology）的亾佚頹敗，是遺民的原罪負擔。但後遺民涕泣不已的同時，卻不忘與亡靈共舞。在他的歷史想像中，他所欲念的君父也許仍然長相左右，也許根本就是缺席的偶像，幻魅的幻魅。德希達（Jacques Derrida）所謂的魂在論（hauntology）於是有了複雜的東方對應⁵⁸。德希達的原意是探討西方馬克思主義式微後，「馬克思的幽靈」陰魂不散的問題。藉此他批判思想界對歷史所持的本體式辯證，其實規避了它的幽黯痕跡。然而「幽靈總是已在歷史之中……但它難以捉摸，不會輕易地按照時序而有先來後到之別」⁵⁹。換句話說，幽靈不只來自於過去，也預告了在未來的不斷盤桓出現。

就著德希達的立論，我們可以談後遺民「不識時務」。他打開了潘朵拉的盒子，讓各種歷史迷魅四下竄延，一方面指向了遺民時間、記憶的終極解散，另一方面卻又可能延續並且誇張遺民意識的先驗「我執」。既然時間的軌跡已經錯亂，記憶的方法已經開放，那麼後遺民所經歷的失落感覺，以及難以割捨的愛憎，就不再為制式思維所限制，而可以成為一種無限衍異的負擔或陷溺——一如幽靈的魅惑。

後遺民的要義推向極致，可以滋生反向的辯證。如果遺民把前朝或正統的「失去」操作成安身立命的條件，後遺民就更進一步，強「沒有」以為「有」。前朝或正統已毋須作為必然的歷史要素，挑動黍離麥秀之思。就算沒有前朝和正統，後遺民的邏輯也能無中生有，串聯出一個可以追懷或恢復的

歷史，不，欲望，對象。

當我們為後遺民寫作規畫譜系時，最容易聯想到的是眷村文學。眷村作家的父兄曾以血肉捍衛臺灣，但他們自己其實多半沒有經過戰亂。或許正因此，他們的成長經驗見證了「老兵不死」的最大反諷。昔日的聖戰一點點的馴化了，不可動搖的主義動搖了。當島上新血統論興起，「與臺灣共存亡」成了時髦口號時，眷村作家要驚覺，父兄為了臺灣存亡所付出的一切，反而成為原罪起源。從「想我眷村的兄弟們」（朱天心）到「異鄉人」（遠人），無不寫著軍人子弟的失落與無奈。回顧「主義」「國家」，他們的父兄也許仍然無怨無悔，他們自己卻有了深重的徬徨。他們是一群意外的，遺民紀事的焚祭人。

這其實只是後遺民寫作的起點。循此我們要問，落籍他鄉的僑民如何可能成為遺民的傳人？已經被多重邊緣化的原住民，是否也將成為族裔與文明定義下的遺民？還有，遠離歷史創傷被遮蓋的現場，或因應國族認同目標的轉換，可曾有人憑著後見之明，發現，或發明，自己的遺民身分？更重要的，我認為後遺民寫作所關心的應不再局限於家國、信仰的破碎——那仍然是歷史「大敘述」的一部分。如上所述，在「現代」「惘惘的威脅」下，後遺民寫作更關乎時間軌道的衝撞，文化想像的解體，還有日常生活細節的違逆。

上個世紀末離散論述（diasporic theory）曾經成為顯學，後遺民寫作宜乎成為臺灣現象的獨特表徵。對後遺民作家而言，離散不是一了百了，而是該完不完，或完而不了。最刻骨銘心的離散，來自

記憶與遺忘的糾纏散落，還有一切終歸徒然的恐懼。時空撩亂，肉身凋零，該記得的怎麼就忘記了，不該想起的怎麼又想起來了？果真如此，死亡到底是離散的句點，還是逗點？

是在這一關口，離散與書寫（或記憶敘事）形成微妙的拉鋸。那斷裂的創傷是講不清，寫不盡的，而書寫總只能寫出後見之明，注定是永恆的悼亡姿勢。然而沒有了書寫，離散也就更難留下任何將被忘記的痕跡了。前面已經談過「遺」的修辭術。「遺」是失去，是後無來者，但「遺」也是流傳，是存亡續絕。藕斷絲連的欲望油然興起，想像的鄉愁開始蔓延。完不了的，我們彷彿聽見作者們喃喃自語著。

但最激進（或最保守）的後遺民寫作恰恰逆向操作。大陸論者喜歡強調臺灣文學史就是一部心向祖國的海外遺民文學史，雖然「祖國」的定義模糊不堪。與此相抗，有強烈獨立意識的臺灣作家和論者則視彼岸所加諸的遺民傳統如寇讎，必欲棄之而後快。就算建國尚未成功，也並不妨礙這些志士仁人先馳得點，預先為未來的國家寫下過去的歷史。下一輪的太平盛世有賴前一輪的國族史話來妝點⁶⁰。這幾年各色臺灣大河敘事、文學史論，有不少是基於建立正朔或正典的動機而作。國族論述力求追溯以一貫之的想像源頭，原來無可厚非⁶¹。然而當作者或論者努力營造奉天承運式的說法時，他們已經不自覺地退回民主時期以前的史觀。

這卻是後遺民幽靈展現最奇詭的魅力的時刻。在「江山錦繡開新國」的時分，最有效的國族論述未必是前瞻未來的可能，而在於頻頻回首過去「天命」的失而復得。彷彿之間，所謂的臺灣主體成了一項超越存在，有待山河重整之日大放光明。它既被抬舉為召喚國族精神的神祕訊號，又被解釋為反

映歷史現實的自然結果；它既是先驗的，也是後設的。為此，不論是「漢族的遺民」（賴和）還是「亞細亞的孤兒」（吳濁流），不論是「志願兵」（周金波）還是「送報伙」（楊達），全都可以列入開國史話的陣容。這些作家路線有別，卻被認為殊途同歸。漂蕩在國朝尚未生成，卻似乎曾經失去的「史前史」中，他們有若身不由己，隱忍待發的遺民——他們是未來，而非過去，所（預先）留置的遺民。當後設成為先驗，後遺民論述其實自行創造了「前遺民」的分身。

新世紀裡，臺灣的政治和文化正處於劇烈的盤整階段，各路後遺民論述也方興未艾。環顧已有的文學成績，以下四個例子，朱天心（一九五八—）、舞鶴（一九四八—）、李永平（一九四七—）、駱以軍（一九六七—），可以作為我們持續思考的起點。這四位作家背景各有不同，但在島上政治板塊變動之際，他們都有了身世之感。他們將自己定位在主流之外、之後。或托喻、或自白，他們寫出了與時代格格不入的感觸。更有意義的是，他們的作品以反思一己的歷史定位始，卻能將視野擴大，做出更深邃的觀照。

隨著《漫遊者》（二〇〇〇）的出版，朱天心一九九〇年代以來（有意無意發展）的小說三部曲算是告一段落。這三部小說題材、風格互相映照，但作者敘事姿態的轉換何其不同。《想我眷村的兄弟們》（一九九二）充滿吶喊徬徨，《古都》（一九九七）則多了憊賴與感傷。相形之下，寫作《漫遊者》的朱天心反而顯得清明沉靜起來。但這清明沉靜可能只是個擬像，因為其中埋藏了巨大的悲傷。如其篇首所言，父親（朱西甯先生）的過世坐實，也耗盡了朱天心這一向的憂疑。此岸與彼岸，生命

與死亡，原罪與神恩，其間不能跨越的深淵只有藉遺忘來填埋吧。但如果不甘心只是遺忘呢？此路不通，是否可以繞道迂迴挺進呢？朱天心的「漫遊」由此開始。

我要說與前此兩本書合而觀之，《漫遊者》成就了朱天心特有的後遺民書寫的風格。當島上的民主運動開花結果，擺脫了各種名堂的外來統治，終於「站了起來」時，朱天心者流退向歷史暗角，兀自啃噬著世變後的苦果。她的書寫充滿了時不我予的尷尬。遺民意識本來是種事過境遷、悼亡傷逝的政治、文化立場。朱之為「後」遺民，因為她所生存的世紀如此民主進步，何來故國前朝之思？過了這個村，沒有那個店。但也正因為去古已遠，她看似不合時宜的張致恹惶，反而引人三思。

朱天心的遺民焦慮早在八〇年代的作品（如《未了》等）已顯現端倪，但到了《想我眷村的兄弟們》才算隆重推出。如今看來，彼時的她出入族群、性別、土地政治間，到底師出有名。到了《古都》，她的關懷已漸脫離一時一地的羈絆，轉而對生活乃至生存本質問題，多作遐想。《古都》中貌似朱本人的中年女作家自日本回來，發現如果以一個偽東洋客的眼光重新審視臺北，她所生長於斯的城市居然出落得如此陌生，乃至恐怖。憑著一張日據時期的地圖，她漫遊世紀末臺北的大街小巷，所見種種景觀無不如寒碇醜陋如廢墟。臺北是一座忘懷歷史、背棄記憶的城市，以致連孤魂野鬼都無棲身之地。朱的回鄉之旅，儼若直搗一代臺北人的「黑暗之心」。

朱天心近年以一系列「老靈魂」角色知名。她筆下的老靈魂太早看透世事，以致長懷千歲之憂；他們遊蕩前世今生，不再能天真的過日子。朱本人就是個老靈魂，而她的焦慮有其歷史因緣。作為外省第二代作家，朱面對氣焰日盛的本土主義，有不能已於言者的疏離抑鬱。而昔日所信奉的偉人已

逝，主義不在，也使她悵然若失。她苟安於臺北，實則有若遊魂，在失憶與妄想的邊緣遊走，找尋歷史的渣滓。在《漫遊者》中，她甚至離開眷村、古都，一任自己穿透生與死，夢幻與現實，異國與家鄉，悠悠忽忽，不知所終。

把失去、匱缺、死亡無限上綱為形上命題，這才是後遺民們的歸宿。千百年來那些能遙念君父、涕泣不已的孤臣孽子畢竟是幸福的。朱天心的問題是，被拋擲，或自願放逐，在歷史的軌道外，她警覺（或嚮往！）自己已成為宇宙洪荒的過客，時間鴻蒙的遺民。

當時間不再意味清楚的意義線索，敘事秩序注定崩解。《漫遊者》以其廣袤的空間意象，捕捉生命的殘骸遺跡。後遺民不再披髮入山。紐西蘭的洞窟，威尼斯的水道，東京街頭的繁華，地中海岸的風沙，朱天心的第二人稱敘事者尋尋覓覓，為自己找尋安頓——及安息——的所在。不知死，焉知生，她根本在反寫生命及倫理的順序，也必然困擾著讀者你我。不論是在地上或紙上，她的漫遊都在幻想寂滅的邊緣打轉。說她像唐·吉訶德嫌浪漫了；她毋寧更願自比為北非摩爾人社會的賤民尼馬迪人，沿撒哈拉的邊緣生生世世的走著，只為了「堅持，自己才是這塊土地的主人，只是被摩爾人竊取了」⁶²。

恍如昨日吧，彷彿「在君父的城邦」。但那城邦的基石早已鬆動有年，甚或從來只是海市蜃樓。對此朱天心心裡何嘗不明白，卻總是心有不甘，於是有了種種激越的、尖諷的應答。父親的死似乎帶來了啟示。懸崖撒手，一切好了。《漫遊者》的基調因此是廢然的、退隱的。然而托帶著記憶的包袱，拉拉雜雜，朱天心畢竟不能就此鬆手。天涯海角，上窮碧落下黃泉，她的小說旅人行行復行行，

依舊操演著她自己的「天間」。

舞鶴出身府城臺南，七〇年代中期開始創作。早期的他寫崩潰的家族，陰鬱的鄉土，挫敗的生命，其實承續了三〇年代以來，由翁鬧、龍瑛宗等人所開啟的臺灣的頹廢書寫⁶³。八〇年代的臺灣各種運動風起雲湧，舞鶴反而隱居起來，有十三年未曾發表一字。復出後的舞鶴以〈悲傷〉、〈拾骨〉、〈逃兵二哥〉等作引起廣泛注意。他刻畫被國家、政治機器斷傷的生命，沒有前途的慘綠少年，沉迷異色戀情的男女，黯然偷生的原住民，還有憂傷的、躁鬱的尋常百姓。這些人物多半來自中下階層，他們的痴心妄想，喜怒哀樂，構成臺灣庶民社會的異樣切片。

我曾藉舞鶴的作品〈拾骨〉加以發揮，稱他為「拾骨者」⁶⁴。他探究歷史傷痕，剖析人性糾結，儼然是在時間與空間的死角裡，發掘殘骸碎片，並企圖與之對話。經由他另類的知識考掘學，已經被忘記的與不該記得的，悲壯的與猥瑣的，公開的與私密的，性感的與荒涼的，種種人事，幽然浮上檯面。

這引導我們觀看舞鶴的後遺民敘事，或用他的小說篇目《餘生》來說，一種「餘生」的記憶與書寫。這樣的書寫總是以死亡為前奏。浩劫已經發生，宿命無從豁免；置身其中，舞鶴和他的角色們苟且偷安。他們所面臨最大的挑戰，不是來日無多，而是來日方長。死亡與頹敗成為一場漫長的等待，所謂生命的殘局原來要花上一輩子來收拾。

舞鶴藉書寫原住民的景況將他的餘生敘事學發揮得淋漓盡致。一九九二年，舞鶴深入魯凱族部

落，因而寫下《思索阿邦·卡露斯》。魯凱族已有六百餘年的歷史，極盛時期部落達一千二百人，以工藝見長。但一九二〇年代以來，日本殖民者和西方宗教介入，早先的祭祀、聚落組織逐漸解體。七〇年代在政府「山胞生活平地化」的號召下，魯凱遷村，原來的凝聚力每下愈況。舞鶴與魯凱族人共處三年，目睹這一「美神」的子民如何在後現代的狂潮下做掙扎。他是在具體的層次上思索一個族裔的衰敗，一種文明的瓦解。

而舞鶴意猶未盡。一九九七年，他來到南投霧社泰雅族的清流部落，重新體會當年霧社事件後的「餘生」意義。一九三〇年末，泰雅族原住民在霧社發起大規模的抗日活動，斬首上百日人，成為日本在臺殖民史上最大反抗事件之一。舞鶴自謂他來到霧社的原因有三：探尋霧社事件的「正當性與適切性」；兼及「第二次霧社事件」；還有部落一位姑娘的「追尋之行」。舞鶴欲將三事「一再反覆寫成一氣，不是為了小說藝術上的『時間』，而是其三者的內涵都在『餘生』的同時性之內」⁶⁵。誠哉斯言。舞鶴在清流部落尋覓，探訪霧社事件死難者的遺族，憑弔官方紀念碑外，族人簡陋的「餘生碑」。浩劫與回憶在他的筆下展現了奇異的共時性；傷痕的緣起和後果不再是起承轉合的敘述所能說清。

舞鶴要問：霧社事件是單純的抗日事件，還是部落原始「出草」獵頭儀式的流風遺緒？浩劫後的倖存者是漢族說法中的遺民，還是泰雅族眼中的餘生？原住民不耐殖民者的壓迫，起而抗暴，固然史有實錄，但過分強調他們的忠烈精神，反而埋沒了他們原有的、同仇敵愾的部落血性。是以舞鶴問道，泰雅族戰士突擊日人，砍首誇耀，畢竟有著傳統「出草」的正當性吧？

更重要的，舞鶴明白霧社事件的餘生故事也是他「自己的」餘生故事。早在六〇年代，舞鶴已經為霧社事件所觸動。以後三十年，在黨外運動和自閉流浪期間，在軍隊和國家的宰制間，他苦苦思索自己的歷史處境。「我並非偶然到川中島來，但純粹因為『餘生』兩個字讓我居留下來，我真真實實體會『劫後餘生』而『事件』只是必須觸及的因緣」⁶⁶。這是一針見血的告白，引導我們再思舞鶴所強調的餘生的「同時性」。用他人的創傷澆自己的塊壘：偶然與應然，當下與歷史，此生與他生，在此相互照映。我們想到阿多諾（Theodor W. Adorno）描寫班雅明（Benjamin Walter）的話：「他不只是急切的想喚醒已成化石了的事物，被凝結的生命——像寓言所為——更要檢視活存的事物，視活存的事物為遠古的、太初歷史的，因此猛然釋放出它們的意義。」⁶⁷

李永平生長於東馬婆羅洲，一九六七年負笈來臺。七〇年代以來，他憑〈拉子婦〉、《吉陵春秋》等作，引起極大迴響。但李永平真正成為一種現象是在九〇年代。一九九二年，他出版了長達五十萬字的《海東青》上部。這本小說描寫海東都會（臺北？）的繁華墮落，幾乎沒有情節可言，而文字的詰屈晦澀，也令一般讀者望而卻步。更不可思議的是，李大寫他的中國及反共情結，對照當時已經甚囂塵上的本土運動，無疑是犯了大不韙。

在目前的政治情況中，李永平大可以成為反面教材。這位來自南洋的「僑生」，落籍臺灣，卻一心嚮往中國。但他心目中的中國與其說是政治實體，不如說是文化圖騰，而這圖騰的終極表現就在方塊字上。李對中文的崇拜摩挲，讓他力求在紙上構築一個想像的原鄉，但在這個文字魅影的城國裡，

那歷史的中國已經暗暗的被消解了。

與這一中國想像相對應的，是李永平對女性的深情召喚。這一女性最先以母親出現，到少婦，到少女，再到女孩，李永平一路回溯到她最原初、最純潔的身分，彷彿非如此不足以寫出他的憐惜愛慕之情。然而女性的成長、墮落、與死亡卻往往是他的作品必須一再面對的後果。換句話說，他的女性書寫總成為不得已的後見之明，一種徒然的傷逝姿態。

李永平的中國原鄉、中國母親、中國文字形成了他的世界裡的三位一體。三者之間的互為代換指涉，既坐實了李的文學意識形態，也生出無限空虛悵惘。原因無他，他的書寫位置本身——漂流的，孤獨的，「沒有母語的」——已經預設了種種的不可能⁶⁸。環顧當代臺灣文學，我們還看不出有多少作家顯現如此的龐大的野心與矛盾。所以當李自謂《海東青》是一個「巨大的失敗」時⁶⁹，他的問題豈僅止於美學的挫折，也更指向一種歷史／欲望的全面潰退。

《海東青》寫留美歸國學人靳五和七歲的小女孩朱鴿在海東市（臺北？）街頭邂逅，竟日遊蕩的過程。情節其實乏善可陳，但李永平在描寫這座城市的淫逸混亂上，卻呈現了一場又一場的文字奇觀。與此平行的是他對國民黨政權的殷勤照看，甚至將國府遷臺比為《聖經》的出埃及記。一邊是《洛麗泰》（*Lolita*）式的戀童故事，一邊是老掉牙的反共預言，《海東青》所呈現的落差如此之大，難怪引人側目。

只有比照李永平前此的作品，我們才能真正體會他的野心。臺灣——海東——終於浮上檯面，成為他原鄉想像的交會點。臺灣是華族文化具體而微的投影，也是回返故國的起點。臺灣是李永平雖不

滿意，但能接受的第二故鄉。然而臺灣已經墮落，劫毀的倒數計時已經開始。在他繁華靡麗的文字中，一種歷史宿命的焦慮瀰漫字裡行間。李永平將他的焦慮盡行投注在朱鴿身上。這個女孩天真爛漫，引來斬五無限痴迷。然而海東女孩多被迫催熟，及早步入婦人生涯，朱鴿也在劫難逃。是以《海東青》最後，斬五拋下一句話。「丫頭，不要那麼快長大！」但在《海東青》續集《朱鴿漫遊仙境》裡，這個丫頭還是自顧自的走向時間陷阱，不得不長大。

《海東青》寫了五十萬字還寫不完，因此耐人尋味。李永平花費大力氣構築一個完美的文字原鄉，但他訴說的故事卻是背道而馳。我認為這不只是李永平給自己的美學挑戰，也指向文本之外的意識形態弔詭。他的敘事形式與敘事欲望相互糾纏，難以有「合情合理」的解決之道。他所沉浸的現代主義在形式和內容間的永不妥協，固然是原因之一，但更往裡看，我要說如果李永平寫作的終極目標在於呼喚那原已失去的中國／母親，付諸文字，他只能記錄自己空洞的回聲。他的一無所獲，不是敘事成敗的問題，而是欲望（或信仰）的得失問題。

我對後遺民寫作的探討將以駱以軍作為結束。與上述三位作家相比，駱以軍其生也晚。鄉土文學論戰打得如火如荼，或神州詩社、三三集刊高唱文化中國的歲月，他沒能趕上，更何況再早一代「新遺民」作家引領文壇風騷的日子。駱以軍出道時，臺灣已進入後現代風潮。或許因此，他早期的作品免不了玩忽後設的風格。但駱也別有所圖。他對生命中曖昧難堪的場面，有不能自己的好奇，而且每每以自曝其短為代價。他以自己的身體為輻輳點，寫欲望的狂縱，暴力和死亡威脅的無所不在，陰陽

怪氣，卻又充滿焦慮感傷。

駱以軍出身外省第二代的公教家庭。他的作品像是《月球姓氏》、《遠方》等，都觸及外省聚落、兩岸家庭等題材，因此容易被貼上標籤。駱以軍也的確用心寫出一個世代落寞而又荒謬的感受。《遠方》中，他是奔赴大陸，照顧父親的臺灣兒子。他與家鄉的「老人哥哥」一起為父親把屎把尿，最後把龐大的病體運回臺灣。《月球姓氏》中，他是迷路的小孩，走遍臺北回不了家。最後他來到一個廢墟般的所在。月黑風高，仔細看去，才發現自己是站在中正紀念堂的工地上。

駱以軍的風格讓我們聯想到朱天心，後者也的確是他私淑的對象。但以後遺民的立場而論，兩人頗有不同。朱天心對時移事往的必然，有不能自己的怨對悲涼。不論她如何穿梭前世今生，她對時間的不可逆性，以及隨之而來的價值崩毀，常懷憂思。看駱以軍的作品，我們不太容易理出時間前進或後退的頭緒。他當然驚覺時間的玩忽殘酷，為之焦慮不已，但他缺乏朱天心振振有辭的名目，以致不能理直氣壯。不為別的，時間、意義的毀壞打從頭開始就是他書寫的癥結。

這是駱以軍後遺民敘事的起點。黃錦樹曾以〈棄的故事〉來綜論駱以軍的敘事、時間美學⁷⁰。相對於遺民的「遺」，駱以軍所耿耿於懷的是「棄」，一種莫可名狀的被拋擲、廢離的境況。時間成為棄與被棄的見證，書寫正是棄與被棄的軌跡。創傷於是必須被看作是我們與生俱來的存在條件。

黃錦樹認為駱以軍的書寫來自於一種「本源的棄」的情結。我以為在找尋出路時，駱以軍將這「本源的棄」敷衍——也延異、偽託——為「歷史的棄」。因此《月球姓氏》中他誇張外省第二代孤臣孽子的姿態，不過是避重就輕的寫法；他還不能碰觸那悲傷的致痛點。一直要到《遣悲懷》，駱以軍

想像與以自殺的女同志作家邱妙津（一九六九—一九九五）對話，才把問題和盤托出。

《遣悲懷》開宗明義，思考死亡的條件，和敘述死亡的限度。邱妙津在摯友背叛後，以死明志。她身後留下的文字是一了百了的遺書，也是此恨綿綿的情書。邱對所愛充滿捨我其誰的執著，她以書寫證明她絕不受玷污的愛情境界及敘事嚮往。自殺是她了斷情緣的唯一出路，也是自我書寫的終極完成。

駱以軍的死亡書寫則指向另一種可能。如果邱妙津視死亡為生命敘事「漫漫長夜」的結局，駱以軍卻正以此為開始。文字不再是那通透現實、真諦的法寶，而是一種不透明的媒介，一種像是遺蛻般的東西。怎樣學著在「漫漫長夜」摸索前行，學著排遣像潮水般去而復來的悲傷，是倖存者後半生的功課。

駱以軍死亡敘事的另一面，是對愛欲的無限遐想。他的「棄而不捨」，也許正因為隱隱感覺出愛與死的同謀關係吧？駱以軍未必是佛洛伊德精神分析的信徒，但一路寫來，他卻似乎印證了愛欲的終極目標無他，回歸母體／本源而已。《遣悲懷》的一場夢境中，敘事者看到裸睡的母親，情不自禁，把自己的手指頭深入她的下體，如此痛快以致越陷越深，最後整個手都陷入其中。可怕的是，最後那隻手卻再也拔不出來了。

母親的子宮，回歸母體——及本體——的極樂欲望，死亡的陷阱，棄與被棄而又復返的下場。當代作家沒有人像駱以軍那樣，把遺／棄美學做如此內向化、奇觀化的演繹。如此，書寫是否正如那隻不該進入母體，更不該「忍不住將五指張開」的欲望／禁忌之夢？

駱以軍寫夢、寫肉體遊戲、寫錯亂無稽的家庭關係、矛盾重重的族群身分，未必有寫實主義式的深文奧義。他是以合法掩飾非法，運用眾皆曰可的材料來探尋修辭、故事的零度意義。後設小說所玩弄的拼貼、戲仿、變形於他正是顯現文字「物性」的手段。他的文字再栩栩如生，並不承諾前瞻性，而是重複演出悼亡傷逝。他在故事與故事間穿鑿附會，移形換位，用他在《遣悲懷》裡最觸目驚心的意象來說，就是「運屍」工作。回到《遣悲懷》的開場。駱以軍的敘事者推著剛嚙氣的母親的屍體，趕搭最後一班捷運，好趁熱捐獻器官。他在地下各站，上上下下，展開混亂的旅程。何時到站不知道，但意義的運行早已啟動。與他常在的，是那死去的母親，那愛的終極象徵的屍體。

世紀之交的臺灣論述充滿求新求變的企圖，但主流的聲音聽來卻何其似曾相識。莫非越是要和「前朝」和「先帝」劃清界線，越顯得去古未遠。自從「亞細亞的孤兒」發現他原來是「臺灣之子」後，老牌血統論、身分論的幽靈已經捲土重來。另一方面，當「中華民國」早就被掏空，新領導班子卻竟然頂著前朝的幌子繼續視事，他們成了當年遺民政府最可疑的繼承人。你唱罷來我登場，一切看來都不能當真。套句張腔，我們「對於周圍的現實發生了一種奇異的感覺，疑心這是個荒唐的，古代的世界」⁷¹。

在舉國努力學做新臺灣人時，我們因此應該嚴肅思考後遺民思維帶來的挑戰。它到底是解散了前此的正朔思想，還是只改頭換面，更汲汲於監督過去——和未來——歷史的正確性？如果「復國」的神話需要被解構，「建國」的神話又何嘗不是如此？由此類推，正典的生成不總已經預設了正典的遺

／棄？

這個時代的政治如此眾聲喧嘩，卻無不以簡化歷史為目的。語言與權力的交相為用，莫此為甚。而在政客不知所云的時刻，文學史論者或者仍能夠化簡為繁，記起我們已經忘記的，提醒我們原不該想起的。後遺民寫作的形式不同，但所觸及的命題無他，就是有關時間、有關記憶的政治學。

我以二十世紀初的詩人林朝崧的遺民詩展開討論。結束本文，不妨以駱以軍的詩作〈棄的故事〉選段，作為我們持續辯證後遺民寫作的例子：

如果遺棄是一種姿勢，

是我蜷自閉目坐於母胎便決定的

姿勢

是一種將己身遺落於途

以證明自己曾經走過或正在走過的姿勢

則不斷遺棄的，

其實是最貪婪的，

妄圖以回憶躡足

擴張詩的領地。72

註釋

- 1 林朝崧，〈送呂厚庵秀才東歸二首〉，《無悶草堂詩稿》，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷七（臺北：臺灣中華，一九七二），頁四一四三。
- 2 李漁叔，《三臺詩傳》，轉引自陳昭瑛編，《臺灣詩選注》（臺北：正中，一九九六），頁一八一。
- 3 謝正光，《清初詩文與士人交遊考》（南京：南京大學，二〇〇一），頁六。有關（明清）遺民定義，見 Lynn Struve, "Ambivalence and Action: Some Frustrated Scholars of the Kang-his Period," in *From Ming to Ch'ing: Conquest, Region, and Continuity in Seventeenth-century China*, eds. Jonathan D. Spence and John E. Wills, Jr. (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 327。有關明清遺民研究，見 Wilt L. Idema, Wai-yeo Li and Ellen Widmer, eds., *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006)。有關宋遺民的定義，見 Jennifer W. Jay, *A Change in Dynasties: Loyalism in Thirteenth-century China* (Bellingham, Washington: Western Washington University Press, 1991), p. 6。有關遺民研究，承蒙中央研究院楊晉龍、嚴志雄博士提供資料及評論意見，謹此致謝。
- 4 《史記》，〈伯夷列傳〉：「登彼西山兮，采其薇矣。以暴易暴兮，不知其非矣。神農、虞、夏忽焉沒兮，我安適歸矣？于嗟徂兮，命之衰兮！」
- 5 《禮記》，〈檀弓〉。
- 6 《禮記》，〈禮運〉。
- 7 以曾事四姓十君為榮，自號長樂老的馮道（八八八—九五四）當然是最常被提及的例子。
- 8 此一論點承蒙楊晉龍博士提出，謹此致謝。
- 9 周密，《武林舊事》（上海：上海古籍，一九八三），頁二一。
- 10 魯迅在《半夏小集》中指出，明末有三種人值得注意，漢奸，逸民，和烈士。逸民贏得清高的名譽，另一方面

- 卻放任他們的子姪參與新朝。詳《魯迅全集》卷七（北京：人民文學，一九八一），頁二六四。
- 11 趙園，《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學，一九九九）。
- 12 鄭成功，〈出師討滿夷自瓜州至金陵〉，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷一（臺北：臺灣中華，一九七一），頁一四。
- 13 鄭經，〈滿酋使來，有不登岸、不易服之說，憤而賦之〉，收入全臺詩編輯小組編撰，《全臺詩》冊一（臺北：遠流，二〇〇四），頁一七六。
- 14 沈光文，〈思歸〉，收入全臺詩編輯小組編撰，《全臺詩》冊一，頁五九。亦見施懿琳的討論，《從沈光文到賴和：臺灣古典文學的發展與特色》（高雄：春暉，二〇〇〇），頁二〇—二七。
- 15 見沈光文，〈釋迦果〉、〈番柑〉、〈番橘〉、〈椰子〉，收入全臺詩編輯小組編撰，《全臺詩》冊一，頁四二—四三。
- 16 轉引自施懿琳，《從沈光文到賴和》，頁二五。
- 17 徐孚遠，〈桃花〉，收入全臺詩編輯小組編撰，《全臺詩》冊一，頁二五。
- 18 盧若騰，〈東都行〉，收入全臺詩編輯小組編撰，《全臺詩》冊一，頁三五。
- 19 朱術桂，〈絕命詩〉，引自連橫，《臺灣詩乘》，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷八（臺北：臺灣中華，一九七一），頁五〇—二五。本詩最後一句，或作「祖宗應容納」，收入全臺詩編輯小組編撰，《全臺詩》冊一，頁六八。
- 20 沈葆楨，〈延平郡王祠題聯〉，引自陳昭瑛編，《臺灣詩選注》，頁二二九。
- 21 「若午夜暴聞轟雷，驚駭無人色，奔走相告，聚哭於市中，夜以繼日，哭聲達於四野，風雲變色，若無天地。」江山淵，〈徐驥傳〉，《小說月報》九卷三號（一九一八年三月），引自郭延禮，《中國近代文學發展史》卷二（濟南：山東教育，一九九〇），頁九〇—三一九〇四。

- 22 梁啟超，〈康有為嚮用始末〉，《戊戌政變記》（臺北：臺灣中華，一九六九），頁一。
- 23 有關臺人抗日的紀實、喪亂的表白，參見許俊雅，《臺灣寫實詩作之抗日精神研究》（臺北：國立編譯館，一九九七），第四章。
- 24 猶太裔文人班雅明（Walter Benjamin）出身一個有強烈遺民意識的民族，他的論述也每每反映他夾處在西方資本主義文化、左翼革命信念，和猶太宗教神祕信仰間的矛盾感情。在一個文明基礎分崩離析的時代，班雅明企圖以辯證史觀來對應。他認為我們對過去與未來的關係不再能做一清二楚的表白，而是有如廢墟中的游移探索——或是像一種拾荒工程。這是艱難的考驗。在強調進步和效率的時代裡，班雅明式的拾荒者看來百無一用。他在歷史留下的廢棄物間，翻檢逝去的夢想、失敗的承諾。他拖著「歷史的渣滓」，蹣跚獨行。然而有這樣的可能麼？不值一顧的事物或者潛藏了革命者的鄉愁；落伍分子的眼光可能早已穿透了「未來」的把戲。Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (New York: London: Verso, 1997), p. 54。
- 25 如見劉納的討論，《嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學》（北京：中國社會科學，一九九八），第三章。
- 26 見 Geoffrey Galt Harpham, *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society* (Durham: London: Duke University Press, 1999); Marjorie Garber, Beatrice Hanssen and Rebecca L. Walkowitz, eds., *The Turn to Ethics* (New York: Routledge, 2000); Thomas Docherty, *Aliénation: Criticism, History, Representation* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996)。
- 27 Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," *A Freud Reader* (London: Penguin, 1988), p. 213. 另見 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 211. 「記憶並非只是各種心靈現象特質中的一種，它乃是心靈現象真正的本質：即抵抗，並通過抵抗向印跡的破壞性盜竊敞開。」德希達著，張寧譯，《書寫與差異》（臺北：麥田，二〇〇四），頁四〇五。
- 28 現代中國史上，王國維（一八七七—一九二七）的事例可作為參考。一九二七年王國維於頤和園自沉身死。王

氏之死曾引起眾多爭辯，甚至有謂作為一個政治保守派，王的自沉與殉清有關。但王國維之死或有更深一層的原因。他的必死之志，與其說是來自家國世變，無以為對，更不如說是來自千古文明危亡之際所引起的憂傷絕望。我們是否可以說，王國維的自沉，不只是表達遲來的遺民姿態，而更是對文化——不論古典或現代——的哀亡，一種最沉痛的先見之明？與那些衝撞在時代尖端的文人政客相比，王國維的「不進步」更可能帶有一種深思熟慮的複雜性。在新時代的發端處，他已然明白革命啟蒙不僅僅帶來所謂的現代，也帶來現代的殘暴代價。面對種種公私領域的挑戰，他決定抹消自身的存在。他儼然以否定的方式，見證了現代所能涵納的複雜意義——包括對現代本身的抗拒。他的自殺因此弔詭的落實了一種非傳統（卻不一定是反傳統）的中國「現代」主體性的出現。是在這一觀照下，陳寅恪對王國維的詠詞，「以謂古今中外志士仁人，往往憔悴憂傷，繼之以死，其所傷之事，所死之故，不止局於一時間一地域而已。蓋別有超越時間地理之理性存焉，而此超越時間地域之理性，必非其同時間地域之眾人所能共喻」，才有了豐富意義。

29 李筱峰，《臺灣史一〇〇件大事》（臺北：玉山社，一九九九），頁九七—一〇二。

30 引自李筱峰，《臺灣史一〇〇件大事》，頁九八。

31 有關丘逢甲內渡的討論，較持平的看法，見施懿琳，《從沈光文到賴和》，頁一六九—八二。

32 丘逢甲，《春愁》，《嶺雲海日樓詩鈔》，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷六（臺北：臺灣中華，一九七一），頁三六九六。

33 《嶺雲海日樓詩鈔提要》，《嶺雲海日樓詩鈔》，頁三六九五。

34 「親友如相問，吾盧榜念臺；全輸非定局，已溺有燃灰；棄地原非策，呼天儼見哀，十年如未死，捲土定重來。」

《嶺雲海日樓詩鈔》，頁三六九五。

35 《往事》，《嶺雲海日樓詩鈔》，頁三六九八。

36 見註30。

37 有關丘逢甲內渡後的轉變，見陳平原，〈鄉土情懷與民間意識——丘逢甲在晚清思想文化史上的意義〉，《當年遊俠人：現代中國的文人與學者》（臺北：二魚文化，二〇〇三），頁八五——一二；引文轉引自頁九六。

38 王夫之，《敘論一》，《讀通鑑論·卷末》。另一位遺民文人顧炎武亦持類似看法。對顧而言，亡國是指易姓改朝，而亡天下則是涉及到整個民族的文化習俗與倫理綱紀的興廢。因此顧寫道：「有亡國，有亡天下。亡國與亡天下奚辨？曰，易姓改號，謂之亡國。仁義充塞，而至於率獸食人，人將相食，謂之亡天下。……是故知保天下，然後知保其國。保國者，其君其臣肉食者謀之。保天下者，匹夫之賤，與有責焉耳矣。」顧炎武，《日知錄》卷一三，《正始》。

39 邱逢甲，《嶺雲海日樓詩鈔》，頁三九二—三。

40 洪炎秋語，引自廖一瑾，《臺灣詩史》（臺北：文史哲，一九九九），頁二五七。

41 洪棄生，〈臺灣哀詞〉，《寄鶴齋詩集》，收入臺灣省文獻委員會編，《洪棄生先生全集》卷一（南投：臺灣省文獻委員會，一九九三），頁二二—四。原詩前四句為「魯仲千金恥帝秦，竟看時事化埃塵；有懷蹈海鼃梁折，無淚填河蜃氣皺」。

42 洪棄生，〈痛斷髮〉，《寄鶴齋詩集》，頁三三二。引文為詩首四句。

43 許南英，〈和易實甫觀察原韻〉，收入臺灣銀行經濟研究室編，《窺園留草》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，一九六二），頁八。

44 王松，〈感述〉，《滄海遺民賸稿》，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷七，頁四〇—六五。黃美娥，〈日治時代臺灣移民詩人的應世之道——以新竹王松為例〉，二〇〇〇年八月發表於美國加州大學聖塔芭芭拉校園；後收入《古典臺灣：文學史·詩社·作家論》（臺北：國立編譯館，二〇〇七），頁三二—六一。

- 45 林朝崧，〈雜詩〉，《無悶草堂詩存》，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷七，頁四一五四。
- 46 林朝崧，〈變遷〉，《無悶草堂詩存》，頁四一五五。
- 47 林朝崧，〈贈連君雅堂〉，《無悶草堂詩存》，頁四二二一。
- 48 洪棄生，〈瀛海偕亡記〉，收入臺灣省文獻委員會編，《洪棄生先生全集》卷七（南投：臺灣省文獻委員會，一九九三），頁一。
- 49 連橫，《臺灣通史·序》（臺北：文化，一九七七），頁一。
- 50 章太炎，《臺灣通史·序》，收入連橫，《臺灣通史》，頁三。
- 51 連橫，〈臺灣通史刊成自題卷末〉，《劍花室詩集》，收入臺灣中華書局編輯部輯，《臺灣先賢集》卷八，頁四六九九。
- 52 賴和，〈李君兆蕙同黃張二君過訪因留勸之以酒書此言志〉，收入李南衡主編，《賴和先生全集》（臺北：明潭，一九七九），頁三七八。
- 53 賴和，〈飲酒〉，《賴和先生全集》，頁三七八。有關賴和的一生，見林瑞明，《臺灣文學與時代精神：賴和研究論集》（臺北：允晨文化，一九九三）。
- 54 吳濁流著，傅恩榮譯，《亞細亞的孤兒》小說要略（臺北：南華，一九六二），頁三〇二。關於胡太明的孤兒意識的討論，見陳萬益，〈胡大明及其「孤兒意識」——《亞細亞的孤兒》兩岸評的不同點〉，《于無聲處聽驚雷》（臺南：臺南市立文化中心，一九九六），頁七一—八九。
- 55 同前註，頁二九四。見黃美娥，〈鐵血與鐵血之外——閱讀「詩人吳濁流」〉，吳濁流作品國際研討會宣讀論文，新竹縣文化局主辦，二〇〇〇年五月二十七至二十八日；後收入《古典臺灣》，頁三六三—四〇二。
- 56 黎湘萍，《文學臺灣：臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民文學，二〇〇三），頁一九二—一九三。

- 57 見我在〈一種逝去的文學？——反共小說新論〉一文中的討論，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田，一九九八），頁一四一—一五八。
- 58 見Peggy Kamuf, "Violence, Identity, Self-Determination, and the Question of Justice: On *Specters of Marx*," in *Violence, Identity, and Self-Determination*, eds., Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), pp. 271-83; Nigel Mapp, "Specter and Impurity: History and the Transcendental in Derrida and Adorno," in *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, eds., Peter Buse and Andrew Storr (New York: St. Martin's Press; Basingstoke: Macmillan, 1999), pp. 92-124。對德希達的批評，見Michael Sprinker, ed., *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx* (London: Verso, 1999)。
- 59 Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: New York: Routledge, 1994), p. 4.
- 60 如見蕭阿勤的分析，〈一九八〇年代以來臺灣文化民族主義的發展——以「臺灣（民族）文學」為主的分析〉，《臺灣社會研究》三期（一九九九年七月），頁一—五一；尤其頁九，三五—三八。
- 61 Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions," in *The Invention of Tradition*, eds., Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 13, 271-73. 以敘事學觀點討論國族主義的建構或拆解，近年述作甚多，最近的例子可見孫隆基，〈清季民族主義與黃帝崇拜之發明〉，《歷史學家的經緯：歷史心理文集》（桂林：廣西師範大學，二〇〇四），頁一—二二；Takashi Fujitani, "Inventing, Forgetting, Remembering: Toward A Historical Ethnography of the Nation-State," in *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*, ed., Harumi Befu (Berkeley, Calif.: Institute of East Asian Studies, University of California, 1993), pp. 85-91。藍適齊，〈超越民族想像——中國的臺灣論述與民族論述〉，收入若林正文、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》（臺

- 北：播種者文化，二〇〇四），頁三三—四八。亦可見Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended ed. (London: New York: Verso, 1991)·Prasenjit Duara, *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 1995)。
- 62 朱天心，〈銀河鐵道〉，《漫遊者》（臺北：聯合文學，二〇〇〇），頁一一二。
- 63 施淑，〈日據時代臺灣小說中頹廢意識的起源〉，《兩岸文學論集》（臺北：新地文學，一九九七），頁二〇—二一。
- 64 王德威，〈拾骨者舞鶴——舞鶴論〉，《跨世紀風華：當代小說二十家》（臺北：麥田，二〇〇二），頁二九九—三二六。
- 65 舞鶴，〈後記〉，《餘生》（臺北：麥田，二〇〇〇），頁二五一。
- 66 同前註，頁一八五。
- 67 Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin," in *Prisms*, trans. Samuel Weber and Shierry Weber (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), p. 227.
- 68 見陳瓊如，〈李永平——從一個島到另一個島〉，收入李永平，《迥迥：李永平自選集（一九六八—二〇〇二）》（臺北：麥田，二〇〇三），頁四〇—一。
- 69 同前註，頁四〇〇。
- 70 黃錦樹，〈棄的故事：隔壁房間的裂縫——論駱以軍〉，收入駱以軍，《遣悲懷》（臺北：麥田，二〇〇一），頁三三—三五；亦見拙作，〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉，收入駱以軍，《遣悲懷》，頁七—三〇。
- 71 張愛玲，〈自己的文章〉，《流言》（臺北：皇冠，一九九一），頁二〇。
- 72 駱以軍，〈棄的故事〉，《棄的故事》（臺北：自印，無出版日期），頁一六。

北京夢華錄

——北京人到臺灣

一九七二年春，臺灣的《聯合報》副刊刊出唐魯孫（一九〇七—一九八五）先生的〈吃在北平〉。這篇文章談民國時期的北平飲食文化，從福壽堂的翠蓋魚翅到同和堂的天梯鴨掌，從東興樓的燴鴨條鴨腰加糟、鹽炮肚仁、烏魚蛋格素到什剎海會賢堂的什錦冰碗，外加玉華臺湯包、春華樓銀絲牛肉、豐澤園糟蒸鴨肝、厚德福糖醋瓦塊……，正是南北薈萃，如數家珍。唐魯孫前此並不以文章知名，但他一出手就不同凡響，大家氣派，雍容豐贍，逕自流露於字裡行間。果然，唐出身八旗世家，少年即遍歷故都富貴繁華，之後遊走大江南北，以迄來臺。晚年他蟄居臺北，北望故國，油然而興純臚之思，聊聊數筆，已足以讓知之者動容，不知者垂涎了。

然而〈吃在北平〉只是唐魯孫的牛刀小試之作。以後數年，他寫了近百萬字的雜文，不只豔說京津飲饌，也追記昔日北平種種世路人情。上至遜清宮闈見聞，下至梨園趣事、市井習俗，乃至四合院裡的春夏秋冬，娓娓道來，具見其人見多識廣。唐魯孫也寫大陸其他各處的吃食掌故，也一樣細膩生動，但我們知道他的眼界標準何在。他見過世面，懂得有容乃大的道理。這，就是老北京的世故了。

唐魯孫的文字在當時頗引起迴響。像是號稱「老蓋仙」的夏元瑜（一九一三—一九九五）、名報人及小說家陳紀澄（一九〇八—一九九七）、學界耆宿梁實秋（一九〇二—一九八七）、以及後來以《喜樂畫北平》見知的喜樂（一九一五—）、小民（一九二九—二〇〇七）夫婦等，都曾與唐相互唱和。透過他們的文字，舊京的風華彷彿又熠熠生輝起來。這些作者所烘托的北平知情守禮，韻味悠遠醇厚。在他們筆下，同仁堂、瑞蚨祥這些老字號總讓客人賓至如歸；楊小樓、梅蘭芳、程硯秋、小翠花、馬連良、金少山……多少角兒，名噪一時。城裡的節慶喜喪永遠有規有矩，從出生的洗三抓週到大去的送殯出殯，都有講究。尤其飲食，熱豆汁、涮羊肉、茯苓餅、豌豆黃、奶酪、灌腸、炒肝兒，冬天天夜半叫賣的凍梨、心裡美……求之他處，何可復得？當然遍布城內外的古蹟名剎、宮殿園林，千萬的胡同人家，還有那一大圈城牆，更是老北京安身立命的所在。這裡曾是六百年的帝都，一景物，都有它的來頭。

大陸易色後，上百萬的軍民曾隨國民黨政府播遷來臺。他們背井離鄉，常懷故園之恩。彼時各省各氏同鄉會、宗親會林立，更輔以種種文獻刊物的出版，主要目的之一，就是聯絡鄉親故舊，追記曩時經驗。到了七〇年代，當今的政治論述已由彼岸過渡到此岸，懷鄉者的熱情也似乎因為時移事往，而漸漸由濃轉淡。唐魯孫和他的北平知交卻在此時異軍突起，就不能不令人另眼看待。離開北平二十多年了，這些作家漸漸老去，他們立意要記下所思所懷，自是人情之常。而相對的，他們心中的北平印象非但不曾褪色，反而益發鮮明活潑起來。梁實秋記得小時候吃春餅的盒子菜（《雅舍談吃》），郭立誠（一九一五—一九九六）不忘餈餈舖油鹽店、羊肉床子豬肉槓（《故都憶往》），白鐵錚遙想當年

上元中秋重陽端陽的禮尚往來（《老北平的故古典兒》），齊崧、劉嗣、丁秉鏞（一九一六—一九八〇）則是一再回味四大名旦、言高譚馬的臺上臺下（《談梅蘭芳》、《國劇的角色與人物》）、（《孟小冬與言高譚馬》、《國劇名伶軼事》）。甚至「臺灣姑娘」林海音（一九一八—二〇〇一）在北平一住二十六年，再也不能忘情當年的城南舊事種種（《我的京味兒回憶錄》）。要不是這座古城的蘊藉豐厚、地靈人傑，也不可能能有如此歷久而彌新的魅力。

當然，北平曾是六朝古都，經過太多繁華滄桑。易代之際，騷人墨客都不免撫今追昔，有所感觸。各樣的舊京識小、歲華瑣記式的文字，早在明清已有流傳。到了民國時期，震鈞、金受申（一九〇六—一九六八）、齊如山（一八七五—一九六二）、夏仁虎（枝巢子，即林海音先生尊翁「一八七三—一九六三」）等對故都風土語言的記載考證，不過是其中的犖犖大者。就這樣一個小傳統來看，六、七〇年代臺灣的「老北平」所占的位置，就多了一層歷史意義。

南宋時期，孟元老撰《東京夢華錄》，遍數北宋帝都東京（汴梁，即今開封）當年的繁華盛事。孟元老的來歷我們所知不多，一般推斷其人對東京事物必曾親歷目睹；孟後隨宋室南渡，回首前朝景物，乃援筆發為文章。《東京夢華錄》詳細記錄汴京生活，從皇家慶典儀式到民間飲宴娛樂，無一不備。全書細膩瑣碎，並無微言大義可言，但唯其如此，我們反得自物質生活的點滴流洗，遙想當年士子庶民的耳目口腹之樂，犬馬聲色之娛。這些官能的震顫也許浮泛得很，但往往成為追憶似水年華的最佳門徑。我們可以想像曾有多少像孟元老這樣的人士，流寓江左，午夜夢迴，不勝唏噓：「僕今追

念，回首悵然，豈非華胥之夢覺哉？」

唐魯孫這輩的作者追隨國民政府來臺，不能沒有偏安流寓的感慨。他們所彙集的種種文字，可以令人聯想到《東京夢華錄》式的歡樂與憂傷：他們集體書寫了他們的北京，他們的北京夢華錄。但這樣的類比必須引導我們思考更複雜的問題。民國肇造後，改朝換代的那套「封建」思維理應與時俱逝。民主制度下，何來故國前朝、遺民孽子之思？其次，大陸遷臺的子民即使對過去的正統有所興寄，在道理上，南京，而不是北京，不是更宜成為政治欲望投射的座標？除此，有「進步」思想的識者也可指出，這些作者多半來自社會的中上階層，他們所聽所看的，未必代表北京生活的全貌。比方說，三〇年代老舍（一八九九—一九六六）的《駱駝祥子》所寫下層人物的那些辛酸痛苦，就哪裡入得了老北京們的法眼？

臺灣的「京味兒」作家也許只單純的想要寫下他們的京華心影，然而時空使然，他們畢竟成為中國文學一種**現代性想像**的見證。這些作家緬懷往事，也許有人要譏為是遺老遺少的作風。但是我們必須理解像唐魯孫等人，在民國時期的北平度過他們的盛年。他們或廁身實業，或採訪新聞，或研究西學，算得上是新派分子。他們對舊日京華的種種雖然耳濡目染，但也都明白宋元明清的那一套，必得在新時代裡重新打造。唐的文字之所以精采，不只是因為他對傳統生活有深切體驗，也在於他對六國飯店的舞廳花架、瀛寰飯店的法式紅酒燜蝸牛、城南遊藝園的文明戲，還有北平以外的花花世界：，一樣談得有模有樣。如何來往新舊之間，盡得其情，往往是他們最津津樂道的事。比起上一代的老北京，這些作家筆下流露的，與其說是遲來的遺民意識，更不如說是面向絕對現代性「惘惘的威

脅」，所抒發的一種沒有名目的鄉愁。

放眼前半世紀中國現代化的歷程，像激烈反傳統革命、國家主義、線性時間規畫、集體主義、戰爭亂離……，北京未曾倖免。北伐之後，北京重被命名為北平之際（一九二八），這座帝都已失去了它歷史、經濟、政治的「當下關鍵性」，成為一座故都。但我以為，正因為二〇至四〇年代的北平「當下關鍵性」的若有實無，它反而點出我們現代意識欲蓋彌彰的歷史焦慮。在這裡，該過去的並不真正過去，該發生的也未必準時發生。每個時代在北平留下線索，烘托出一個既新且舊的民國風景。學者董玥曾指出，老北京心目中的北京（或北平）其實並不老。這不是說北京沒有歷史可觀；恰恰相反，而是說北京到了民初，歷經前所僅見的時代裂變，才真正顯現了時間流轉、傳統紛陳的可能。北京不比上海，後者的現代意義來自於其無中生有的都會奇觀，以及近代西方文明交錯的影響。北京的現代意義則來自於它所積澱、並列的歷史想像與律動。

因此半個世紀後，當旅居臺灣的老北京們幽然的作著他們的故都春夢，就不應被視為簡單的改朝換代、感時憂國的姿態。北京毋寧喚起他們心中多重歷史線索：在四九年大陸易色之前，北京已經是座代表「過去」的空間坐標，四九之變，無非又把這「過去」拉回到現在，又一次坐實「過去」是不會輕易的過去的，現在也不盡然就僅繫於當下。外省來臺作家中，再沒有像這些老北京一樣，能把一種時間的盤旋散落，以及隨之而來的欲望和惆悵，表現得如此細膩曲折。

歷史的悵惘，京城的鄉愁：當這些作家回顧往日，他們紛紛轉向日常生活的吉光片羽，感官經驗的瞬間記憶。有意無意間，他們是以此對抗兩岸政權鋪天蓋地的「大敘述」。口腹與聲色之娛往往是

他們最先書寫的對象，彷彿肉身的覺醒才是意識形態的最後裁判。唐魯孫的北平雜憶以〈吃在北平〉開篇，良有以也。唐寫飲食不以山珍海味驕人，而以親切的家常口吻一點一點染。這樣的姿態，梁實秋、郭立誠、白鐵錚、林海音等都優以為之。而丁秉燧、齊崧、劉嗣、唐魯孫諸人歷數平津菊壇消長，名角及戲迷的互動往還，也展現另一種消閒文化的意境。值得注意的是，這些作家嚮往的生活似乎豐簡隨意，貧富相宜。太平盛世（如果這算得上話）的要義，不外是來幾頓家常便飯，哼兩句西皮二黃。由此延伸開來，那複雜的京城生活脈絡才顯得意義非常。由精益求精的譚家菜，到恩承居的茵陳蒿，到沙鍋居的豬全席，全聚德的烤鴨，烤肉宛的烤肉，再到穆家寨的炒疙瘩，還有驢肉、爆肚、驢打滾、糖葫蘆、酸梅湯、奶餡餅、奶烏他、薩其馬……種種食物，各有好者。至於梅蘭芳的書畫、程硯秋的新腔、馬連良家的雞肉餡餃子、尚小雲新訂作的皮底蹺鞋，內行外行，眾說紛紛。旁及其他，琉璃廠、大柵欄、什剎海、天橋，東安市場、八大胡同，護國寺、雍和宮、白雲觀、檀柘寺……一處有一處的風情；換取燈的、賣羊頭肉的、裱畫的、賣古董的、拉洋車的、送殯撒紙錢的，還有「水閘」、「糞閘」……一行有一行的門道。不論美醜，都成為故都的人文特色，因而有了審美意義。對作家而言，這是北京的真正魅力。而他們從敘述中所顯露的「京味兒」，必成為一種特殊的、有關現代生活願景的修辭，只此一家，別無分號。

然而歷史最大的弔詭是，當臺灣的京派作者兀自思念往事，不能自己時，北京已然在新中國再度崛起，成為又一「朝」的首都。故都成了新都，昔時一切，可曾無恙？海外的北京人們，必曾不斷的

殷殷惦念著。就在唐魯孫寫〈吃在北平〉，大啖回憶之味的同一年（一九七二），旅美作家侯榕生（一九二六—一九九〇）悄悄的踏上歸鄉之途。侯一九四八年離開北平，輾轉來臺，一九六一年赴菲律賓，之後轉往美國定居。走遍大半個世界，她卻不能忘情北平。當時文革方興未艾，侯費盡周折，才得以成行。抵京一夜後：

話說第二天我一覺醒來，驕陽當空，已近中午，憑窗外望，正好看見北海的小白塔，景山公園中最高萬春亭。我視線的右方就是正陽門——又名前門——箭樓、天安門，再往北看，隱約可見一城樓，不知是否地安門，還是鼓樓……無論外城內城都在眼底，我那記憶中的大圈圈小圈圈黃圈圈的北京，只剩下黃圈圈中的宮闕樓臺。廿三年對北京的懷念，刻骨相思，要在頃刻間消滅，無條件的接受事實，說是「城沒了，城樓也沒了，你認命吧」，對我來講，是無法坦然承諾的。

「我的城樓呢？」²

侯榕生將她的北京去來總結為一本小書，《北京歸來與自我檢討》，在海外曾引起相當關切。這不只是因為她是早期少數與臺灣有關係的「歸國華僑」，也是因為她所見的京城新貌，在在令人觸目驚心。林海音就寫道，讀到侯榕生「我的城樓呢？」一句話，就讓她撲簌掉下淚來了。但這只是侯的新北京印象的開始。城牆不在了，東安市場改名東風市場，「變成一個水泥建造的大統艙」，琉璃廠

書店裡什麼也沒有，四合院擠滿了寒磣的住戶，豆汁喝不著了，故都美食，無不須在「群眾」間排隊等候，而且味同嚼蠟。至於日思夜想的京戲，已為樣板戲所取代。祖國在進步中，城牆拆毀，記憶坍塌。侯榕生的傷感，可以想見。當「過去」丟得一乾二淨，「現在」也就索然無味。

就在此時，臺灣的老北京們正努力的建築他們的記憶之城。他們是有些一廂情願，但卻為北京文化史及文化想像的持續，填補重要空白。試問彼時大陸，誰（敢）有閒情逸致、回味過往的生活資料？而在臺灣，又有多少人真正能明白一種文化既能繁華靡麗，又能悠閒簡單的妙處？當兩岸在既相異又相似的現代計畫下推陳出新之際，臺灣的北京作家看似保守的回應其實提醒我們，新的不一定是好的，「現代」在斬釘截鐵的到來之前，反而暗示無數可能，成為最有活力的一刻。

在唐魯孫、侯榕生等人的北京紀事將近三十年後，旅美作家張北海（張文藝，一九三六—）在臺灣出版了長篇小說《俠隱》（二〇〇〇）。這本小說以一九三六年至三七年的北平為背景，敷衍了一則俠義奇情故事。這個時期的北平局勢暗潮洶湧；日本人的勢力蠢蠢欲動，抗日的活動已自展開。與此同時，一場江湖恩怨面臨攤牌階段。古城裡各路人馬鬥智鬥狠，危機一觸即發。當盧溝橋中日兩軍開火，一切都捲入戰爭的洪流中。

張北海寫的雖然是個俠義故事，他最不能忘情的卻是故事發生的場景——北平。在他的筆下，七事變前夕的古都有著山雨欲來前的寧靜。廟會市集的人群熙來攘往，街頭城下的光景一如往日。胡同深處，四合院裡，尋常百姓的生活還是優哉游哉的過著。但立足多少年後的張北海明白，他是在跨

越時空的睽違，觀看北京當年的迴光返照。貫穿《俠隱》的抒情風格，恰與故事所要鋪陳的電光石火，形成強烈對比。

張北海生於一九三六年，恰是《俠隱》故事發生的那年。一九四九年他隨家人離開大陸，在臺灣完成中學與大學教育，之後赴美留學就業，定居以迄於今。從嚴格的意義來講，他的北平經驗僅止於少年時期。但這座城市已經讓他難以忘懷。多年以來，張北海以有關紐約生活的散文，享譽臺灣海外。然而他執筆創作首部長篇小說時，這位老紐約卻必須回到老北平。

張北海的創作時間與位置，使我們想到了如下問題。比起唐魯孫、夏元瑜，甚至侯榕生等人，張北海可說是其生也晚；他其實錯過了前輩作家筆下北平的好時光。到了九〇年代末期，這些作家或已過世，或已停筆，而在臺灣一片本土化的呼聲中，故都種種更不折不扣地成為明日黃花。不僅如此，大陸文學自新時期以降，老中青「京派」作家又捲土重來。汪曾祺（一九二〇—一九九七）、鄧友梅（一九三一—）、陳建功（一九四九—）、劉心武（一九四二—）等雕琢京味語言，描寫京城人事，一時打動不少舊雨新知。比較起來，張北海少小離家，哪裡有本地作家那樣多的現成生活資料，供他揮灑？別的不說，他的敘事語言就不帶京派寫作的正字標記。

我卻認為《俠隱》是近年有關北京敘事的特例。世紀末的北京又經歷了一輪新的大建設，或大破壞。在一片拆遷更新的工作中，蟄居海外的作家卻懷著無比的決心，要重建京城的原貌。侯榕生所痛失的城樓必須復原，唐魯孫所懷念的生活情調必須喚回。而張北海所依賴的，不是悼亡傷逝的情緒，而是文字的再現力量。除了懷舊，他更要創造他的理想城市。是在這裡，回憶與虛構相互借鏡、印象

與想像合而為一。

這是北京夢華錄的又一要義了。當年來臺的前輩作家懷念往事無常，於是有了驚夢之嘆，張北海則反其道而行，正準備要悠然入夢。北京的繁華，他「原來」就已錯過，既然如此，他反而得以大肆發揮雖不能至，心嚮往之的奧妙。張將《俠隱》故事的發生點設定在他出生的那年——恰是民國北平繁華的頂點，將故事的主人翁塑造成為由美國回到北京的青年俠士。種種巧合，不言可喻。

細心的讀者不難發現，張的主角回到北京，由秋初到盛夏，度過四時節令，遍歷食衣住行的細節。為了營造敘事的寫實氣氛，張顯然參照了大量二手資料，自地圖至小報畫報、掌故方志，鉅細靡遺。他的角色特別能逛街走路。他們穿街入巷，乾麵胡同、煙袋胡銅、前拐胡同、西總布胡同、月牙兒胡同、王駙馬胡同、東單、西四、王府井、哈德門、廠甸、前門……，所到之處，舊京風味，無不排撻而來。張北海（或他的角色）幾乎像是對照著唐魯孫等人的文字，走進了他的前世，他的夢中北平：

他隱隱有一點兒回家的感覺，雖然北平也不是他的家……但是今天，曬在身上暖呼呼的太陽，一溜溜灰房兒，街邊兒的大槐樹，灑得滿地的落蕊，大院牆頭兒上爬出來的藍藍白白的喇叭花兒，一陣陣的蟬鳴，胡同口兒上等客人的那些洋車，板凳兒上抽著煙袋鍋兒曬太陽的老頭兒，路邊兒的果子攤兒，剛才後頭跟著的那幾個小子，禿頭流鼻涕的小夥計……他覺得心中冒著一股股溫暖。³

《俠隱》所渲染的並不僅止於大量北平的生活特徵，景觀符號。在這些「寫實」印記之上，我們不曾忘記小說本身極度「不寫實」的色彩。這是一個有關俠客復仇的故事：有師門血案、萬里尋仇，更有俠情義膽、快意恩仇。種種舊派江湖小說的人物與行動被穿插在北平日常生活的描寫裡，由此所造成的敘事風格的反差，在在引人側目。時序已經到了民國二十五年，就算北平饒有舊日遺風，江湖會黨的那一套恐怕也早已過時。更不可思議的是，美國醫生記者、日本特務、時髦男女，也都涉入復仇的恩怨中。

張北海如此懷念、書寫北京的方式，識者或要不以為然。然而換個角度來看，這何嘗不就是「他的」故都春夢？出虛入實，他的北京不乏人情世故之美，也無從避免已經和將要發生的憂患。但更重要的是，他的北京仍然擁有自己的傳奇。這是歷史神祕的一刻，最家常的和最不尋常的場合交相為用。日本人的天羅地網擋不住神出鬼沒的燕子李三；冬夜的胡同再怎麼彎曲寒冷，遊子還是能找上心上人的門來。

但傳奇何必只是匪夷所思的事情。一九三六至三七年的北平，洋人可以坐在四合院的天棚底下喝威士忌；好萊塢的黃柳霜 (Anna May Wong) 可以向名媛唐鳳儀買到便宜珍珠項鍊；真光戲院的首輪西片上演著；舊派宅子裡的堂會一樣鑼鼓喧天。中西新舊的事物都能在北京找到適當的位置。而一切的一切都必須融入四時更替的生活禮儀中，從中秋至冬至，從春節至元宵，再到清明，到端午……再到盧溝橋的那一聲槍響。

在世紀末的紐約，張北海如是的寫著北平。他寫的當然是一個有關巨大時差的故事。與他的前輩

不同，他不再苦苦追憶那失去的盛年，反而能仔細咀嚼北平宜古宜今的都會魅力——一種最特殊的現代性。一切可信的和不可信的，記得的和不記得的，恍然都暫時抹去了時間的向度，權充說故事者的材料。唯其如此，他下筆反而有了一種意外的從容。

在記憶的盡頭，想像豁然開朗。我們可以這麼說吧：有多少夜闌人靜的時分，張北海就是他筆下的那個年輕俠士，一身輕功，飛簷走壁，從一個胡同溜向另一個胡同，從一堵牆頭竄上另一堵牆頭。他隱入古城的黑暗闖寂裡，尋尋覓覓。他找的是有關自己前世今生的印記，夢回北京的線索。

我無意誇張張北海作品的重要性。但我以為《俠隱》的出現，標誌過去半個世紀的臺灣——以及由臺灣延伸而出的海外——有關北京寫作的轉折點。俱往矣。當年流寓臺灣和海外的老北平多已老成凋謝，就算他們有機會舊地重遊，也難免不興起人事兩非的感慨。張北海離開北平時年紀還小，但一鱗半爪的經驗已足以讓他想像有那麼幾年，各樣的故都百態、春明好景，如何曾乍現即逝。《東京夢華錄》所描寫的東京，早已蕩然無存。北京夢華錄所描寫的北京，又有多少痕跡，留得下來？瞬息京華，求諸他日，唯有夢寐，唯有文章。

參考資料

- 丁秉燧，《孟小冬與言高譚馬》（臺北：自印，一九七八）
 ——，《青衣·花臉·小丑》（臺北：自印，一九七九）

- ，《國劇名伶軼事》（臺北：大地，一九八九）
- 白鐵錚，《老北平的故古典兒》（臺北：慧龍，一九七七）
- ，《老北平吹耳旁風》（臺北：慧龍，一九七九）
- 林海音，《我的京味兒回憶錄》（臺北：遊目族，二〇〇〇）
- 侯榕生，《北平歸來與自我檢討》（香港：文藝書屋，一九七三）
- ，《又見北平》（臺北：時報，一九八一）
- 唐魯孫，《中國吃》（臺北：景象，一九七六）
- ，《南北看》（臺北：景象，一九七六）
- ，《天下味》（臺北：皇冠，一九七七）
- ，《故園情》（臺北：時報，一九七八）
- ，《老古董》（臺北：大地，一九八〇）
- ，《酸甜苦辣鹹》（臺北：大地，一九八〇）
- ，《大雜燴》（臺北：大地，一九八一）
- ，《什錦拼盤》（臺北：大地，一九八二）
- ，《中國吃的故事》（臺北：漢光，一九八三）
- ，《說東道西》（臺北：大地，一九八三）
- ，《老鄉親》（臺北：大地，一九八八）
- ，《唐魯孫談吃》（臺北：大地，一九八八）
- 夏元瑜，《老生再談》（臺北：純文學，一九七六）

- ，《萬馬奔騰》（臺北：九歌，一九七八）
- ，《金鼎夢》（臺北：九歌，一九八五）
- 張北海，《俠隱》（臺北：麥田，二〇〇〇）
- 梁實秋，《雅舍談吃》（臺北：九歌，一九八五）
- 郭立誠，《故都憶往》（臺北：臺灣學生，一九七五）

註釋

- 1 Madeline Yue Dong, *Republican Beijing: The City and its Histories* (Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 2003).
- 2 侯榕生，《北平歸來與自我檢討》（香港：文藝書屋，一九七三），頁一五一—一六。
- 3 張北海，《俠隱》（臺北：麥田，二〇〇〇），頁二〇。

畫夢紀

——朱西甯的小說藝術與歷史意識

傳道者專心尋求可喜悅的言語，是憑正直寫的誠實話。

《聖經》·〈傳道書〉¹

從一九五二年的短篇小說集《大火炬的愛》至二〇〇二年的《華太平家傳》，朱西甯先生（一九二七—一九九八）共出版了二十部中短篇小說集，七部長篇小說，及六冊散文集。他的創作歷程長達半個世紀，每個階段無不見證臺灣文學發展的轉折。他對文字事業的精心專注，他對生命信仰——美學的、政治的、神學的——的虔誠事奉，還有他所引領出的家族、門生創作隊伍，早已是文學史的一頁傳奇。

朱西甯的文學啟蒙早於一九四二年。抗戰烽火不能中斷一個少年的文學嚮往，而一冊張愛玲的《傳奇》儼然開啟了他以後數十年的緣法：「我開始戰慄如一個初臨戰場的新兵，拿起了我的筆。」²但在亂世中創作，談何容易？一九四九年朱西甯投筆從戎，隨軍來臺，一直至七二年才提前退伍。他

的盛年，多半投注在保衛臺灣上。與此同時，他寫作不輟，而且頻創佳績。今天我們耳熟能詳的作品，如《鐵漿》、《破曉時分》等，都早在六〇年代初即已寫出。

在《華太平家傳》出版前，識者評論朱西甯的成就，基本著重他早期的作品。他的軍中體驗，鄉愁情懷，還有他的反共信念，為他贏來了諸如「軍中作家」、「懷鄉作家」、「反共作家」等稱號。這些稱號在彼時也許無傷大雅，然而時移時往，卻沾染了揶揄甚至負面的意識，久而久之，連作家本人也在乎起來了³。

為作家貼標籤、排座次當然是文學史等而下的做法；朱西甯的成就也的確不必局限於此。弔詭的是，臺灣當下的文學加政治如此粗暴專斷，乃至以自噬其身為代價。在朱西甯一輩的作家已被排擠到典律的邊緣之際，眼前無路想回頭，那些曾讓朱本人都敬謝不敏的稱號，反而成為我們進入文學史論辯的新據點。我以為，「軍中」、「懷鄉」、「反共」正是朱西甯小說藝術得以成其大的基礎，而這三個稱號所投射的一段臺灣歷史及歷史想像的因緣，尤其值得我們深思。沒有戰亂，何來軍中？沒有流離遷徙，何來懷鄉之思？而國共（乃至獨共）的對立，更貫串了二十世紀中國政治、倫常義理的激烈思辨。所謂中國「現代性」的糾結，自此方才浮現。

本文將分為三個段落。第一，我以「軍中」、「懷鄉」、「反共」三題，對照朱西甯的寫作志業，並重新辯證其美學及歷史意義。第二，我就以往對朱西甯作品寫實主義／現代主義的觀察，提出個人看法。我以為儘管六、七〇年代之交，朱有意回應了方興未艾的現代主義實驗，他的「現代」感卻未必僅來自於斯。反而是他早期及晚期的「寫實」作品，才更值得一觀。第三，我以為朱西甯的歷史寄

託，最終以極個人方式美學化、神學化為一創作——甚或創世——寓言。五十年倥傯，總成一夢。但對像朱西甯這樣虔誠的基督徒而言，這「夢」卻不必是虛無之夢，而是參看現世，通往神恩的方便法門。早在一九七〇年朱即有《畫夢紀》問世；一九八六年又寫《黃梁夢》。但身後出版的《華太平家傳》才算是他的詳夢之作。《家傳》不妨就是一本夢書。

一

朱西甯以私淑張愛玲開啟創作事業；張參差對照，不事「飛揚」的美學，自始就深植在他的信念中。然而朱卻響應了時代號召，從軍入伍，之後竟以「軍中作家」行世。此中的張力，不言而喻。在講究一個口令、一個動作的環境裡，作家要如何「參差對照」？創作究竟是任務，還是「天才夢」？更重要的，國勢如此危疑不安，軍人枕戈待旦唯恐不及，何以有閒推敲紙上文章⁴？

時代的造化不由我們不承認，五、六〇年代海峽形勢儘管劍拔弩張，殊死決戰的場面畢竟少見。在等待戰爭的空檔，一批年輕的作家應運而生，而且各顯神通。在那樣的時空裡，他們化不可能為可能，其實是臺灣文學史應當引以為傲的現象。朱西甯是這一現象的部分。他在國家使命與個人藝術間的擺動，從最早的《大火炬的愛》（一九五二）到退役後才完成的《八二三注》（一九七九），歷歷可見。唯一不變的，是他對一種**紀律**的追求。他從事寫作的堅誠恆毅，不禁讓我們想起《八二三注》中，那個天天清晨跑五千公尺的「長人」營長；不急不徐，一以貫之，即使八二三砲火最猛烈的日

子，也不例外⁵。

軍中作家的題材，毋須僅局限於軍中。正因為身處暴力與非理性生活的核心，作家反而對生命中「惘惘的威脅」，有了更深刻的體諒。一九六七年，張愛玲回應朱西甯致贈的《鐵漿》，饗以《張愛玲短篇小說集》，題記「給西甯——在我心目中永遠是沈從文『最好的故事』的小兵……」⁶。張不愧慧眼獨具。她提到沈從文及其小兵故事，不啻將朱西甯的境界陡然放寬。沈從文十四歲至十九歲隨軍閩隊伍轉戰湘西。他雖然在離開軍隊後，才致力寫作，但六年的行伍經驗始終是他作品的重要母題，從《我的教育》到《邊城》到《長河》，莫不如是，謂沈為「軍中作家」，誰曰不宜⁷？

但朱西甯不同於沈從文。沈是在遍歷軍閩戰爭最殘酷的血腥後，轉而創造了自己靜定的世界。朱西甯卻是在漫長「等待」流血的過程中，琢磨（乃至消磨）對戰爭的感知。試看《大火炬的愛》，習作意味雖濃，但一股悲憤急切的情緒躍然紙上。二十八年後《八二三注》，則可見相當不同的寫作策略。朱視這場一九五八年的戰爭為臺灣生死存亡的保衛戰，但下筆卻有意避開制式寫法，轉而專注於「性情的真實」。張愛玲式的調教，依舊隱約可見，但胡蘭成那套把驚險化為驚豔的哲學，才更有以致之。八二三的漫天砲火於是成為一場「止戈為武」、「以戰練兵」的思想操練，一種滿天花雨的「自然」風光⁸。

就書論書，我不認為《八二三注》是朱西甯最好的作品。它呼應胡蘭成式的明豔「正氣」，反而架空，而非叩問，任何戰爭作品所不能不觸及的無明與殺戮。但這本立意去掉火氣的戰爭小說，卻是臺灣軍中文學的轉捩點。等待反共三十年了，等到領袖大去，美匪建交，當年熱血從軍的少年都白

了少年頭。這場聖戰最後的敵人竟是時間，是青春肉身的漸漸衰靡。《八二三注》的核心講的其實是個子承父業的故事。它的敘事不論多麼處變不驚，甚至多麼如朱所謂的「安穩」、「可愛」，揮之不去的是世代接棒的憂疑。朱西甯之後，我們所見的是眷村子弟文學，是老兵文學。三十功名塵與土，八千里路雲和月，軍中作家的感喟，可以若是。

即使在作為軍中作家的盛年，朱西甯最優以為之的是鄉土小說。他隨軍渡海來臺，不能忘懷的正是去國離鄉之痛。發為文章，在在可見沉鬱睽違的深情。依此線索，晚年的《華太平家傳》仍然可以視為找尋救贖之作。

我在他處已曾論及，鄉土小說是現代中國文學最重要的課題之一。它不僅反映一代中國社會結構的變動，也坐實了一種文類——寫實／現實主義——的基礎信念。原鄉的渴望往往與原道的憧憬相隨而來，彷彿召喚了鄉愁，也就得以回歸那安身立命的真理與真實。但我也一再強調，所謂的原鄉，未必只是地理與籍貫的指涉，也有其想像／欲望的層面：唯有歷經（或預見，擬想）鄉土的失去，才有了鄉愁的悵惘，才有書寫鄉土（以及回歸鄉土所投射的道統）的衝動。由家鄉到遐想，這一後設架構，可以謂之「想像的鄉愁」(imaginary nostalgia)⁹¹。

鄉土小說的寫作，由魯迅首開其端，至三、四〇年代成為文學大宗，作家如沈從文、蕭紅、吳組緝、沙汀等都各有所貢獻，而左翼作家藉用鄉土意象，號召「原初的激情」(primitive passions)，也一樣引人側目⁹²。朱西甯接續了此一傳統。他收入《鐵漿》中的小說，狀寫家鄉種種，細膩傳神，就算

未曾親歷目睹，也烘托出濃鬱的、理當如此的迫切感。而藉著懷鄉的姿態，朱更要一抒憂國感時的塊壘。這在他日後的自剖中，均一一托出¹²。

六〇年代以來，臺灣以本土是尚的鄉土文學逐漸興起。在黃春明、王禎和等人崛起之前，朱西甯（和他的同儕如司馬中原、段彩華等）的位置已然確立。他在鄉土論述由「思故土」到「念本土」的轉換中，扮演了關鍵角色。但朱西甯對鄉土的興寄，顯然更有甚於地方、國族色彩的描摹。前此我已指出，朱西甯搬演鄉野景觀，使之成為人性掙扎、欲望消長的舞臺。從《鐵漿》、《狼》到《旱魃》都可為例。「凋敝動盪的村鎮，固使朱常興天地不仁的浩歎，但並不能阻止他探勘人性深處的善惡風景。」¹³他的鄉土小說因此絕不止於懷念故土而已；它間接透露了小說家（及讀者）詮釋、超拔歷史環境的不同敘事手段。在這一方面，他的宗教信仰發揮了重要的中介功能。

對於切切要以鄉土書寫來檢驗政治認同的評者而言，朱西甯的題材、風格也許不足為訓。這些評者就著鄉土指認國土，其姿態的僵硬跋扈，一如他們所要批判的三、四〇年代「中國」鄉土作家。我無意為朱西甯過分撇清；他的鄉土信念畢竟也其來有自，而在七〇年代鄉土文學論戰中，他也曾發聲表態助陣過¹⁴。但有鑑於《華太平家傳》的出版，我們終應了解，越到晚年，朱所在乎的豈只限於此岸彼岸的分野？文字才是他最後的原鄉¹⁵。《家傳》的寫作始於兩岸開放探親之後，那無可捉摸的鄉愁反而愈發似近實遠。朱西甯窮十年之力，數易其稿，為華族世家作傳，與其說是藉文學寫家史，不如說藉家史來「寫」文學。懷鄉作家的最後一程，是回到千百頁的紙上文章。朱西甯不必是批評家。但他的懷鄉寫作，出實入虛，反而直透前所謂的「想像的鄉愁」最深沉的一面。

朱西甯又嘗被稱為「反共作家」。這一稱號望之堂皇，卻不無貶意。原因無他，文學理應為自完自足的美學、倫理事業，何能與意識形態掛鉤？朱對此的不以為然，當然可以理解。但我曾辯論，「反共文學」雖有其歷史局限，卻不必總是淪為口號或應命文學。恰恰相反，正因政治及理念的前提如此勢不可遏，它反能驅使作家窮極生變，發展另類的創作方式。其極致處，可以肇生千言萬語，即用即棄的虛無八股；也可以肇生尖峭激切，捨此別無其他的血淚控訴。兩者都包含了一種詭異的，存在主義式的敘述姿態¹⁶。

朱西甯少小離家，歷經抗戰剿匪，他所懷抱的國仇家恨，自然使他下筆義無反顧。但朱的反共竟有一層審美思考，這就使他異於多數同儕了。而他的反共繆思不是別人，正是張愛玲。朱曾娓娓敘述初讀張愛玲的《秧歌》、《赤地之戀》的震撼。對他而言，張的反共，「遠遠的超越了單純的政治態度、仇恨態度……不惟愛著那些受苦的善良的農民，更給予那些二樣被迫害的共黨幹部們的悲劇命運以崇高的憐憫」¹⁷。不僅此也，朱更認為「『反共』毋寧是侷限了她的境界」。張的悲憫，甚至讓朱聯想到「基督的人格」；被釘上了十字架猶自「呼求：父啊，赦免他們，因為他們不曉得他們在做甚麼」¹⁸。

朱西甯就此揭露了他的反共心事。循著張愛玲的路數，他推出了反共不等同於愛國的結論——「用民族氣節之類來丈量她的境界，顯然是以小乘去界縮她的大乘」，所以張的《秧歌》與《赤地之戀》找不出「一般的習慣概念所期待的那種所謂的愛國情操」¹⁹。張的反共真諦，來自她的「民族愛

心」，「那樣純純粹粹的中國」²⁰。這是相當美學化的結論，細細研究，與彼時當令的官方反共論述貌似而實異。寫此文時的朱西甯（一九七二）應尚未親炙胡蘭成的學說，但我們已然看出張、胡兩人可能在他身上交鋒的痕跡。我以為張愛玲的反共文字之所以驚心動魄，其實來自於她刻意規避「民族愛心」。她的「缺乏愛心」，她的「自私」，反而參差對照出「那樣純純粹粹的中國」²¹。但朱西甯所心儀的張愛玲如此大中正，似乎更趨近胡蘭成的理想，也無怪日後兩人一拍即合。

胡蘭成的反共願景以文明劫毀，王道好還為重心，遠遠超越，或逃避，國家論述²²。有意無意間，他將朱西甯的想法更加審美化，形上化。但儘管胡的反共形上學如何明媚流轉，總予人托空之感。此無他，他信的是「大自然的五基本法則」，是靈通息感，或不客氣地說，是他自己。相形之下，朱西甯除了張愛玲（及胡蘭成）之外，更有堅實基督教教義為其反共辯證的後盾。前引「基督的人格」一例，可以為證。以有神論對抗無神論，朱的美學寄託最終導向一終極神恩皈依，他的反共也自然不能囿於狹隘意識形態的鬥爭，或神祕的胡派學說。他毋寧是以傳道人的姿態，由言語彰顯人心唯危，兼之祝願天啟。也因此，他的《華太平家傳》可以視為他回溯現代中國來時之路，總結——或預設——反共史觀及宗教信仰的最後表徵。

二

在近年有關朱西甯的論述中，常被涉及的話題是他創作中期風格上的轉移。閱讀朱的作品，尤其

早期傑作如《鐵漿》、《破曉時分》等，我們不難看出他描寫世路人情的深刻與世故。他之被列為「寫實」作家，可謂良有以也。自六〇年代中起，朱的風格有了明顯變化。從《貓》（一九六六）到《春風不相識》（一九七六），約有十年左右，朱將他眼光轉注於現代社會的浮光掠影，筆鋒也顯得靈活多姿起來。創作者感時觀物，推陳出新，原是常態。朱西甯一向注意文字形式的錘鍊，他力圖超越現狀，並不令人意外。與此同時，臺灣鄉土與現代文學之爭已漸浮上檯面。面對後起之秀的種種實驗，以及社會環境的變化，朱所做的回應，點明他不願缺席的心意。

於是有了像《貓》寫青春心事，《畫夢記》寫欲望與藝術糾結這樣的小說。在短篇作品裡，《冶金者》探勘人性風景的險惡變幻；「羅生門」式的多觀點敘述，瓦解真實或真相的承諾。《蛇》以內心獨白方式，托出心象與物象間的差距。至於常被討論的〈現在幾點鐘？〉則直指當下時間的焦慮，浮世男女的無所寄託。還有語言溝通的疲憊玩忽，更是不折不扣的現代主義風格。

近年力圖讓朱西甯趕上「現代」列車的努力，可以見諸張大春〈那個現在幾點鐘——朱西甯的新小說初探〉一文，以及朱天文為《朱西甯小說精品》所寫的〈導讀〉等。張認為朱西甯反寫傳統小說的情節、主題、人物的成規，激進處甚至早於王文興。「小說不是寫他的奇遇而是描述創作本身的奇遇。」²³而朱天文以家人及同業的眼光，也驚異朱西甯能把「無聊寫到讀起來津津有味」的境地，以致有這樣敏銳逼近當代的時候！²⁴這些評論當然言之成理，朱西甯的一番苦心孤詣，總算不被埋沒。但我以為比諸當時作者的百家爭鳴，朱的努力仍有其限制。以上所被表揚的幾部作品，到底還太容易讓我們看出「現代主義」的標籤痕跡。《冶金者》令張大春聯想到芥川龍之介的《竹藪中》，而《現

在幾點鐘？）隱然與林懷民的《蟬》一類的作品呼應。大部頭的小說如《畫夢記》，意圖藉四個女性探討四種接觸欲望與藝術表現的方法與局限，則顯出力不從心之感。

朱西甯向現代敘事法則靠攏的例子，讓我想起了前已論及的沈從文。三〇年代中沈已憑《邊城》等作，成為鄉土文學大家。一九四一年沈任教於西南聯大時，寫出《看虹錄》。此作以一流動的敘述聲音，描寫主人翁如何在雪夜讀到一本奇書，如何因此進入一個浪漫（想像）情境，又如何男女情挑中引出一則獵鹿的欲望寓言。故事結尾，敘事者發現所讀之書已化為灰燼。而一切不過是「一個人二十四點鐘內生命的一種形式」²⁵。我們不難想見寫《看虹錄》時期的沈從文，對生命現象的焦慮（戰爭只是其一），對理性主體的反動，以及對文字傳達欲望、意義的高度猶疑。沈未必有意識的與現代主義對話，但他顯然明白非大破無以大立。《看虹錄》之後數年的作品，如〈水雲〉、〈青色魔〉等，都是這類努力的結果。而《看虹錄》的情欲描寫，竟引來郭沫若「桃紅色作家」之譏（一九四八），間接導致沈四九年春天自殺未遂事件²⁶。

但我仍以為沈的現代主義試驗淺嘗輒止，無以讓讀者看出他的潛力。這裡也許有識者所謂土法煉鋼，事倍功半的問題。我倒覺得，如果「現代」的基本定義是打破成規，自抒新機，自為的創造其實遠勝於對外來風格——又一種成規——的刻意追求。對此我在論晚清小說「被壓抑的現代性」中，已經有所申論²⁷。但另一方面，「現代」之所以成為一種風格，甚或一種主義（！），必定有其歷史動機。對此創作者可以無所會心，但評論者則有義務再加觀照。我以為沈從文的成就，並不取決於他是否曾寫過現代「主義」的作品，而更在於作為一位「現代」作家，他的現代意識如何顯現——即使在他運

用看似安穩的寫實傳統時，他所流露的「歷史的不安」²⁸，已經鬆動了那看似地久天長的現實基礎²⁹。

沈從文的例子促使我們在更寬廣的架構中，重思朱西甯所具有的現代意義。他被籠統歸類為寫實小說——尤其是鄉土寫實小說——的作品，有許多精彩片段遠遠超過「那個」〈現在幾點鐘？〉。如果現代性的要素之一，來自於對時間（歷史）順序崩裂的深刻體認，那麼試看〈破曉時分〉，我們不禁要說這豈不是一個隱而不彰的「現在幾點鐘」的故事？這一故事有其原型，與宋話本〈錯斬崔寧〉、明擬話本〈十五貫戲言成巧禍〉一脈相承。故事裡的小商人因搭救一位唯恐被夫所賣，寅夜出逃的小妾，陷入陰錯陽差的冤獄。到了朱西甯手裡，古老的「說話人」聲音不復得見，代之以一初出茅廬的年輕衙役的敘述。在混沌不明的夜盡時分，在喊冤迫供的嘈雜聲中，年輕衙役見習了他官場的第一課。

我們可以把〈破曉時分〉當作一個啟蒙故事來讀³⁰，也可以就角色的內心衝突，或故事所揭露的不公不義，論述此作的心理或社會寫實意義。但〈破曉時分〉之所以讓我們震撼，更在於朱西甯對人之所以為人，對人與荒涼也荒謬的命運間的糾結，所做的無情剖析。情欲、生殖、嗜血、死亡將人性降低到生物的本能層次，而另一方面，層層制度禮法又形成另一種人間存在的殘酷條件。破曉時分，天地幽冥，一場誤判生死的官非重演了最原始的代罪儀式。作為讀者，我們無言以對，「啟蒙」與否，正是不談也罷。只要比較此作宋、明的前身，朱西甯的「現代」位置，立刻跳脫而出：這個故事最終要追問的，是人在時間的一個模糊焦點上，對生命的有限領悟，以及隨之而來的無限惶惑。

循此我們重讀《鐵漿》裡，孟昭有喝下滾燙的鐵漿，以肉身作賭注，為兒孫爭得家業，就不能不惑於其中的勇氣與荒謬。柯慶明教授論〈鐵漿〉，謂其充滿了「血性人物」與「命定環境」的悲劇氣息，確是一針見血之論³¹。再往前推，我們則可見人作為一種經濟動物，與環境所鑄造的命運之輪（Wheel of Fortune）間，所做的種種交易。孟昭有為兒孫犧牲，未料千萬家財還是被兒孫輕易敗光。他機關算盡，逃不過生產模式的轉變（火車取代了人力運輸），也逃不過一種名叫「現代」的機器神（*deus ex machina*）吞噬。他的生飲鐵漿成了人與機器相爭，最尷尬的時代見證。

一九七〇年，就在朱西甯實驗現代主義文字同時，他推出了《早魃》。這部小說講述了一則信仰與救贖的故事。小說的主人翁唐重生作惡多端，娶賣藝女子秋香後竟一改舊習，皈依基督。唐未幾遭暗算而亡。其時天旱不雨，村人疑唐已遭早魃附身，鼓譟開棺驗屍。在前此的討論中，我強調此書的宗教啟悟意義，在於見證「沒有」神蹟的出現³²。唐重生痛改前非，皈依基督，只是救贖的前奏。一直要到他身後曝屍示眾，弭平早魃之說，他的謙卑與寬恕，才算完成。

只有參破有形的生命與消亡，還有人與神恩的有限交易，所謂神性才油然而生。朱西甯寫信仰的「誘惑」，以及信仰的荒謬堅持，每每近於存在主義式的辯證，他的宗教寓言因此極具前衛風格。除此，我以為《早魃》也形成與同期〈冶金者〉、〈蛇〉一類作品的對話關係。小說的核心，包含一層有關現代「除魅」與「招魂」工程的弔詭辯證：光天化日，到底有沒有鬼，與到底有沒有神，一樣成為不能聞問的難題。相對於〈現在幾點鐘？〉式的虛無遊戲，《早魃》裡鬼影幢幢，祛之不盡，似乎道出現代意識更為複雜的一端：因為歷史與記憶的陰魂不散，我們對現代的追逐——或現在幾點鐘？

——才顯得更患得患失起來。

七〇年代以來，朱西甯與胡蘭成密切往還。胡吹出一股又一股的王道正氣，儼然要驅散歷史幽靈。在某一個意義上，胡蘭成的學說層層推疊，曲徑通幽。他所要遮蔽的，與他所要開示的，其實也已成爲一種「現代」論述——而且是最頹廢的一種品牌。我所要強調的是，至此朱西甯已經顯出他是個有強烈現代意識的作家，至於他屬於哪個鐘點，或哪個派系，似乎已不是最重要的問題。

三

朱西甯創作生涯的後期雖寫了不少長短篇作品，但最重要的成績，當屬身後出版的《華太平家傳》。此書長達五十五萬字，在臺灣文學一片輕薄短小的九〇年代，大約只有東方白的《浪淘沙》與李永平的《海東青》可堪比擬。有關朱如何創作此書的過程，包括數毀原稿，外加蟲蠹之災等，已經成爲一則新的傳奇。然而我們應該記得，《華太平家傳》並非朱唯一的長篇鉅製。《家傳》最初開筆是一九八〇年，在此前一年朱推出了《八二三注》，更長達六十餘萬字。而《八二三注》寫作的過程也頗可觀。朱始於一九六六年，三易其稿，數次擱淺，方才完成。此書於一九七九年付梓，從頭至尾，也是十三年的工程³³。

我將《八二三注》與《華太平家傳》視爲朱後期創作啟與闔的兩個座標，或要引來識者的不同意見。因為兩作在題材、風格、敘事結構等方面，看來都大相逕庭。《八二三注》寫的是臺灣保衛戰，

而《華太平家傳》則遙想大陸一段並不太平的太平盛世。但我以為此兩作間微妙的對應關係，可以再作考察。在《八二三注》的後記裡，朱西甯一再表明不欲重複戰爭小說的窠臼；他追求的是一「意境」、是「自然而客觀」的呈現³⁴。回顧共產黨的作為，朱直指其「峻急躁進、緊張造作」的弱點，而內省《八二三注》原稿廢棄的文字時，他「見出自己的浮躁火暴」；真正的戰爭小說，絕不以寫出槍林彈雨為能事，而是亂中有序，於平淡中見「自然」³⁵。

我認為，《八二三注》正是《華太平家傳》創作的起點；前者所揭櫫的理念，由後者演繹完成。由戰爭到和平，由烽火連天到「一片安詳悠然，文風不動」³⁶，朱西甯最後二十年所默默從事的，是建造這一美學及政治烏托邦。他要將「亂世」融回一更寬廣的「太平世」裡。那裡的戰爭，是止戈為武的戰爭；那裡的和平，是「怎樣大難臨頭，他自不驚」的和平³⁷。唯其如此，共產黨「峻急躁進」的革命建國方式，才能自曝其短，消弭於無形。是在這個意義下，我們才能說朱始終是個自成一格的「反共」的、「軍中」的作家。

這裡為朱西甯做接引的關鍵，自然是胡蘭成。《八二三注》棄火氣，皈「自然」，已可見胡的點撥之功。至於《華太平家傳》裡《今生今世》的影子不斷浮現，已然被學者指出³⁸。朱西甯相信，千劫如花，儘管大難將至，一股雍容之氣，充塞中國民間。但朱胡還是極有不同。黃錦樹在他的專論裡早已看出，胡蘭成的「禮樂革命新案」再怎麼清平堂皇，建立在一矛盾的殺心兵氣上。天地不仁，「不殺無辜是人道，多殺無辜是天道」；胡的著作中「總帶有一股召喚更大的劫毀的不祥的兵氣與妖氣」³⁹。朱西甯如若知，怕是要對黃搖頭苦笑。然而只要並讀《華太平家傳》與《今生今世》，我

們不難發現，講反璞歸真，講氣定神閒，前者畢竟要勝一籌。而朱西甯以「家傳」入手，不事高來高去的「建國要義」，基本是回應了儒家那套以仁為本的，最安穩踏實的倫理基礎。

但我的用心不在批判胡蘭成而已。評估朱西甯後期作品的意義，應是將他放到一更寬闊的文學史的脈絡中做觀察。《華太平家傳》，甚至在其之前的《茶鄉》、《牛郎星宿》，所召喚的那種「意境」，可以連鎖到早期現代中國文學的抒情傳統。這一傳統至少包括了許地山的宗教啟悟小說（《玉官》、《商人婦》尤其可以為例）、葉紹鈞的童蒙教育小說，周作人有關地域風格的小品、廢名的田園小說，卞之琳、何其芳早期的詩歌，蕭紅的飄流敘事，當然，還有沈從文大量的鄉土傳奇及札記。將這一傳統開得更大，胡蘭成的散文及論述，以及中共建國後，孫犁、劉紹棠等曇花一現的鄉土小說，也應羅列在內。這些作品的文類、風格相當不同，但對照五四以來寫實、啟蒙、革命的主流論述，它們展現了「非主流」視野。我以抒情名之，並不只意味著這些作者輕描淡寫，好自為之的姿態。我認為在他們最好的作品裡，這些作者對他們所追隨，或所反對，的現實／真理，提出了有情觀照，恰與那一「峻急躁進，緊張造作」的主流論述相反。在看似此路必通，或此路不通，的歷史單行道上，他們停頓下來，或張望，或岔出，或回頭，而他們賴以表達立場的方式無他，文字的琢磨而已。他們的興趣駁雜，對文字的執著卻始終如一。在一片「文學反映人生」的口號中，這些作家回到「詩」以言志的根本上。「安閒」、「安穩」的鄉野、民間、日常生活是他們常訴求的時空造像，徜徉其中的，卻總有一個並不乏批判意識的抒情主體。這是他們對抗現代性的方法。與此同時，他們也必成為現代性辯證的

一部分⁴⁰。

我不認為朱西甯必得有意的操作這一抒情抱負。然而即使在其早期作品中，我們已得見他對形式的追求，遠遠超過模擬「寫實」初衷。藉著張愛玲與胡蘭成的接駁，他意外的在臺灣賡續了一個五四的「反」傳統，而且是慢功細活，大器晚成。世紀末的臺灣一片喧嘩騷動，日新又新，朱西甯的孤軍奮鬥，絕不「峻急躁進」，果然是個異數。放眼彼岸，汪曾祺以後，鍾阿城及筆記小說派的作者如何立偉等也曾致力抒情敘事，卻未必有朱西甯所蘊積的那樣的常識和從容，以構築一個革命時間表以外的中國⁴¹。往回看去，朱西甯是以《華太平家傳》來注他心嚮往之的八二三精神，來注他的文學夢土，那「純純粹粹的中國」。

在本文篇首，我稱《華太平家傳》為一本夢書。藉著書寫，朱西甯回顧家族及國族來時之路，並將平生的文學感悟，化作筆下的有情天地。無巧不巧的，他在世出版的最後一部重要作品，正名為《黃粱夢》（一九八七）。《黃粱夢》寫一個老兵探親故事。故事中的主人翁早年從軍，來臺三十六年落地生根，白髮還鄉，這才發現不但當年髮妻猶自守節盼望，自己竟已兒孫滿堂。然而很奇怪的，在彼時一片探親文學熱潮中，此作非但不催人淚下，而且冗長累贅，宛如喃喃自語。

我對《黃粱夢》卻情有獨鍾。在故事的中心，分離多年的老倆口一見如故。他們知情守禮，彷彿時間的殘暴，不能摧折人間倫理親情：「到得晚上上牀，久別三十六年的生份，兩人又熟得很，親得很了……居然一如昨夜。」⁴²不僅如此，環顧家鄉人事，朱的主人翁更驚喜於所見「民性的別來無

恙。那倒不必小氣的侷限在甚麼民心向背上頭，有得元氣就是人心不死，猶如花木琳瑯，儘管各有性情，莫不向上、向陽、向善」⁴³。

乍看之下，《黃梁夢》是八股得可以。朱西甯有意藉探親故事印證胡蘭成的禮樂中國想像，尤其令人側目。他越是以小觀大，閒話家常，越流露了自己的一廂情願。硬要把雞毛蒜皮看成「花木琳瑯」，他畢竟缺乏胡的修為；他太實在。但他的絮絮叨叨，不厭其詳，卻寫出了另一種可能。在極其寫實的風格下，這本書是有意為之的夢囈。朱以《黃梁夢》名之，已經不乏自知之明。剩下的工作，是怎樣為這個夢自圓其說。小說一場，夢境一遭，朱緊扣所本的唐傳奇，連烹煮黃梁／小米粥的細節都不放過。所有探親返鄉的「好天氣好情懷」，盡被化作尚未成行的假寐，或不堪回首的臆想而已。時間錯置，記憶解放，山河歲月，今生今世，看來只宜夢中取景。《黃梁夢》所隱伏的虛妄與悵惘，不言可喻⁴⁴。

我認為《黃梁夢》是朱由《八二三注》過渡到《華太平家傳》的重要作品。戰爭遠去，老兵不死，只是——返鄉權作臺胞（而且暗裡猶從事胡蘭成式的反統戰工作）。原來反共革命還有這等尷尬曖昧的時刻。胡蘭成好談人間煙火，但這未必是他願意觸及的層面了。如何克服不請自來的時間斷裂，人事已非的問題，朱必得另闢蹊徑。因此我更認為《黃梁夢》的結尾不帶來驚夢，而是由夢入夢，回到更幽渺（或更清明？）的欲望／記憶原鄉。這是一項大工程。《黃梁》一夢之後十年，朱西甯全力寫作《華太平家傳》；島上一切的喧鬧蠢動，包括他的兩個作家女兒如何沉浸在大廢不起的荒人哲學，或如何口乾舌燥的呼喚眷村兄弟，似乎都可淡然以對了。

夢從八〇年代倒回至清末民初。《華太平家傳》中的主人翁華寶善與沈大美質樸無文，但各憑一己的「大信」與「貞觀」，引領我們進入華家家史。朱西甯的敘事典雅細膩；他喚停時序，轉而娓娓道出人事剎那風景，每有舊小說的筆意。他的敘事者——五歲的小孩華太平——又能穿過時空及記憶的限制，追記未得親歷的往事，則為全書帶來淡淡奇幻色彩。在現代開始的彼端，朱西甯儼然有意回到時間的原點，重新來過。恍惚之中，《黃粱夢》中的老夫老妻好似在世紀初始，找到他們的前身。歲月靜好，韶華勝極，回首一切，即幻即真，可正是浮生若夢。

有關《華太平家傳》的優點缺點，方家已紛紛論及⁴⁵。文本分析，不是本文的重點。作為一本夢書，華太平或朱西甯到底要寫什麼夢，我們則仍可稍置數辭。在他迤邐展開的原鄉長卷裡，朱藉心中典範人物，點染理想歷史圖式。他的一片民國江山，最後落實在鄉野、民間、日常生活的實踐上。這是他抒情的極致了。而這抒情的極致，借用沈從文式的話來說，就是生命「神性」的顯現⁴⁶。

十九世紀末的文康眼見禮崩樂壞，寫下了《兒女英雄傳》。小說講的是止戈息武，妻賢子孝，宜室宜家的事。文康力倡儒家親仁愛物的真諦，終極意義則落在「蘋蘩日用」、「道統倫理」上⁴⁷。又一個世紀末，朱西甯回首家國煙塵，寫出他的家傳。「兒女」與「英雄」如華寶善與沈大美者，只出落得更平凡，更謙卑。文康或是朱西甯這樣的作者都有一肚子的不合時宜，卻都苦口婆心，無時或已。他們的小說不只言情，更在說理，更在詳夢。而夢最後的歸宿，就朱西甯的宗教背景而論，是西體中用，耶儒合一。

一九八一年，何其芳（一九一二—一九七七）當年膾炙人口的散文集《畫夢錄》（一九三六）重被印行出版。何在題記寫道：

舊式繪畫小說的畫夢者，大抵都是這樣一套筆墨，頭倚在枕上，從那裡引出兩根繚繞的線，像輕煙向上開展形成另一幅景色。作者自謙的說：他畫夢的手法不外如此，一個一個的夢，有時像一朵白色的花輕盈的飄滿地上，有時又像一滴雨幽深的滴進夢鄉。或則郁結苦悶，如大江之岸的蘆葦，空對東去的怒濤，或則宏亮，彷彿從夢裡驚醒了的鐘聲，思索著人的命運。⁴⁸

何其芳的文字，不脫三〇年代的美文風格。但如果明白他在《畫夢錄》後一年即轉向左翼，逕赴延安，浮沉紅潮四十年，我們對他晚年的再版題記，就必須另眼相看。何其芳曾嚴厲批評自己早年的抒情詩文，謂之反動墮落。多年以後，他卻要以幽幽的筆調，回顧前塵，有若畫夢：左傾以前的夢？還是左傾以後的夢？

朱西甯也許讀過，也許沒有讀過《畫夢錄》。在七〇年代初他兀自寫下了《畫夢紀》，藉此他有意藉繪畫及文字符號來寫一則人與夢想的寓言。如前所述，這部小說不算成功，然而朱西甯的畫夢之志，未曾或已。三十年後，《華太平家傳》問世。朱似乎正像何其芳筆下的畫夢者，引出一繚繞的線，像輕煙向上開展形成另一幅景色……一個一個的夢」。朱天心則把《家傳》比作「一幅緩緩展開的清明上河圖」⁴⁹。但朱西甯的看法要比這些深邃。他曾經「畫」過大火炬的夢，春城無處不飛花的

夢，獵狼獵狐的夢，冶金者的夢，破曉時分的夢，黃梁夢的夢，千迴百轉，盡皆歸於華太平的夢……。在各種「夢的解析」之間，我們回看《畫夢紀》的題記，或許會赫然發現，早在當年，朱西甯已為他自己的美學及歷史信念，寫下了最適合的註解，宜乎作為本文的結語：

上帝是光。這光在黑的底子上驅色，屬於印刷術上的翻陰，屬於底片，在黑的底子上顯形出來。

而人的繪畫根性於叛逆，恰與上帝的繪畫相反；人在白色的宣紙上潑墨。

而無論這是誰的繪畫，黑向白的層次，或者白向黑的層次，兩者之間總是長程，須用光年丈量，何止墨分五色！而夢，便就沉浮於這迢遞無際的長程——

太極太初，無始之始，而至萬代，而至永世……。⁵⁰

註釋

1 《聖經》，〈傳道書〉，第二章，十節。

2 朱西甯，〈一朝風月二十八年〉，《微言集》（臺北：三三，一九八一，再版），頁一一。

3 朱西甯，〈豈與夏蟲語冰？〉，收入楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（臺北：時報文化，一九九四），頁九三—九八。亦見我的回應，〈一隻夏蟲的告白〉，收入楊澤主編，《從四〇

- 年代到九〇年代》，頁九九—一〇四。
- 4 見我的討論，〈一種逝去的文學？——反共小說新論〉，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田，一九九八），頁一四一—一五八。
- 5 朱西甯，《八二三注》（臺北：三三，一九七九），頁四四五—五二。
- 6 朱西甯，〈一朝風月二十八年〉，頁一九。
- 7 有關沈從文的創作經驗，見拙著 *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), chapters 6, 7。
- 8 朱西甯，〈後記〉，《八二三注》，頁八九二—九九四。
- 9 有關胡蘭成思想的解析及批判，見黃錦樹，〈世俗的救贖——論張派作家胡蘭成的超越之路〉，《中山人文學報》一三期（二〇〇一年十月），頁六三—八三；〈胡蘭成與新儒家——債務關係、護法招魂與禮樂革命新舊案〉，《中山人文學報》一四期（二〇〇二年四月），頁八七—一〇九；二文俱收入《文與魂與體：論現代中國性》（臺北：麥田，二〇〇六），頁二九—五四；一五五—八五。
- 10 David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China*, chapter 7.
- 11 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), p.26.
- 12 朱西甯，〈豈與夏蟲語冰？〉。這裡朱將他的鄉土小說完全解釋為微言大義的寓言之作。
- 13 王德威，〈鄉愁的超越與困境——司馬中原與朱西甯的鄉土小說〉，《小說中國：晚清到當代的中文小說》（臺北：麥田，一九九三），頁二八〇。
- 14 回應葉石濤於一九七七年〈臺灣鄉土文學史導論〉以臺灣為中心的立論，朱西甯於〈回歸何處？如何回歸？〉

- 一文中抗議：「這片曾被日本佔據經營了半個世紀的鄉土，其對民族文化的忠誠度和精純度如何？」見尉天驄編，《鄉土文學討論集》（臺北：遠流，一九八一），頁二一九。亦見我的討論，〈國族論述與鄉土修辭〉，《如何現代，怎樣文學？》，頁一五九—八〇。
- 15 當然，作為虔誠基督徒，朱西甯必視文字為天啟的媒介，通達神恩的方式。
- 16 見拙作，〈一種逝去的文學？〉。
- 17 朱西甯，〈一朝風月二十八年〉，頁一七。
- 18 同前註，頁一八。
- 19 同前註，頁一一。
- 20 同前註。
- 21 見拙作，〈三個饑餓的女人〉中的討論，《如何現代，怎樣文學？》，頁三二六—二七。
- 22 見黃錦樹的討論，〈胡蘭成與新儒家〉，〈世俗的救贖〉。
- 23 張大春，〈那個現在幾點鐘——朱西甯的新小說初探〉，《張大春的文學意見》（臺北：遠流，一九九一）。
- 24 朱天文，〈導讀〉，收入朱西甯，《朱西甯小說精品》（臺北：駱駝，一九九七），頁viii。
- 25 沈從文，《看虹錄》，收入謝冕、錢理群主編，《百年中國文學經典》卷三（北京：北京大學，一九九六），頁二八六；也見錢理群的討論，《對話與漫遊：四十年代小說研究》（上海：上海文藝，一九九九），頁一四六—五三。
- 26 有關沈從文的自殺，見凌宇，《沈從文傳》（北京：北京十月文藝，一九八八），頁四一六—二五。
- 27 王德威，〈沒有晚清，何來五四？——被壓抑的現代性〉，《如何現代，怎樣文學？》，頁二三—四二。
- 28 Harry D. Harounian, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday life* (New York: Columbia

University Press, 2000).

- 29 張愛玲的「寫實」小說，也是極好的例子。
- 30 侯健，〈朱西甯的破曉時分〉，收入葉維廉編，〈中國現代作家論〉（臺北：聯經，一九七九），頁三〇七—二九。
- 31 柯慶明，〈附錄——論朱西甯的《鐵漿》〉，收入朱西甯，〈鐵漿〉（臺北：三三，一九八九），頁二四六。
- 32 見拙作，〈鄉愁的超越與困境〉，頁二九五。
- 33 見〈後記〉，〈八三注〉，頁八九—九六。
- 34 同前註，頁八九三。
- 35 同前註。
- 36 同前註，頁八九四。
- 37 同前註。
- 38 張瑞芬，〈以父之名——朱西甯《華太平家傳》評介〉，《聯合文學》一八卷七期（二〇〇二年五月），頁一五四。
- 39 黃錦樹，〈胡蘭成與新儒家〉，頁一八四。
- 40 David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China*, chapter 6.
- 41 高行健的《靈山》則代表了現代中國文學另一種敘寫**遊蕩**的抒情主體的形式。這一傳統可以上溯至《老殘遊記》，郁達夫及艾蕪的小說。李永平的《海東青》亦可以就這一傳統觀之。
- 42 朱西甯，〈黃粱夢〉（臺北：三三，一九八七），頁二八。
- 43 同前註，頁四八。
- 44 朱天文的故事〈帶我去吧，月光〉，也寫了探親與夢的關係，因此可與此作做對照閱讀。

- 45 見如李奭學，〈千年一嘆——《華太平家傳》〉，《聯合報·讀書人周報》，二〇〇二年四月二日；廖炳惠，〈家庭或國家的傳說〉，《中國時報·開卷周報》，二〇〇二年三月十二日。
- 46 David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China*, chapter 6.
- 47 見胡曉真的討論，〈蘋蘩日用與道統倫理——論《兒女英雄傳》〉，「明清文學與思想中之主體意識與社會」國際學術研討會宣讀論文，中央研究院中國文哲研究所主辦，二〇〇二年十月二十二至二十四日；後收入王瓊玲主編，《明清文學與思想中之主體意識與社會·文學篇》下（臺北：中央研究院中國文哲研究所，二〇〇四），頁五八九—六二八。
- 48 何其芳，〈再版題記〉，《畫夢錄》，摘自何銳、呂進、翟大炳，《畫夢與釋夢：何其芳創作的心路歷程》（貴陽：貴州人民，一九九五），頁二〇。
- 49 朱天心，〈《華太平家傳》的作者與我〉，收入朱西甯，《華太平家傳》（臺北：聯合文學，二〇〇二），頁一四。
- 50 朱西甯，〈題記〉，《畫夢紀》（臺北：遠流，一九九〇），頁六。

遊園驚夢，古典愛情

——現代中國小說的兩度「還魂」

一九四五年十月，上海美琪戲院，梅蘭芳（一八九四—一九六一）在抗戰輟演八年後首度復出，演出了一系列崑曲劇目。其中以和俞振飛搭檔的《遊園驚夢》最為轟動。當時十歲不到的白先勇（一九三七—）就在觀眾席中。他對《牡丹亭》的本事也許不甚了了，但《遊園》中的一曲【皂羅袍】卻讓他感動不已。「原來姝紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣」，成為他日後文學創作的基調。二十多年後，白先勇甚至據此寫出了他自己的《遊園驚夢》¹。

崑曲到了民國時期已經式微。梅蘭芳的本职工作是京劇，但對崑曲卻別有所鍾——他十一歲初次登臺演的就是《長生殿》的〈鵲橋·密誓〉。一九一八年，梅蘭芳首次貼演《遊園驚夢》，大受好評；兩年後他選擇《春香鬧學》作為第一次默片演出。在他全盛時期，這都是他常演的戲碼。而一九六〇年梅所拍的最後一部戲曲電影，也正是《遊園驚夢》。

因此梅蘭芳在抗戰後以《遊園驚夢》復出，無論對他個人的事業，或對中國的劇場史而言，都有深意存焉。抗戰期間，梅曾蓄鬚以明志。為了愛國，他犧牲了以往所創造的女性形象。戰後他剃鬚重

返舞臺，豈能沒有恍若隔世的感慨？這不啻是他演藝生命的一次再世還魂²。

梅選擇演出崑曲，其實有個人技術層面的考量³。但崑曲——尤其是《牡丹亭》——所象徵的中國戲劇文化的華麗精魄，必曾為飽經喪亂的觀眾，帶來異樣震撼。而《牡丹亭》背後的還魂故事，還有對千古至情的憧憬，想來同時觸動了臺上與臺下的心事。

在上海美琪戲院與梅蘭芳，或杜麗娘，邂逅後的二十年，白先勇自己也經歷了許多人轉折。國共內戰，他隨家人渡海來臺，大學畢業後赴美求學。一九六六年，白先勇已屆三十歲，當他創作《遊園驚夢》時，除了為家國離亂、繁華散盡寫下個人見證，有意無意的，他也在向自己的青春歲月告別。杜麗娘的裊裊情思，終究無所寄託；死亡成了歸宿。她被埋沒的青春必須等待有情之人的召喚，才能回來。而現實世界中的作家，獨立蒼茫，又在盼望著什麼樣的機緣？

白先勇《遊園驚夢》以後又二十年，大陸作家余華（一九六〇—）寫出《古典愛情》（一九八八）。這部中篇小說未必以《牡丹亭》為藍本，但所講的故事卻圍繞一個名喚「柳生」的角色展開，儼然此中有人⁴。小說所設計的種種情節，也無不讓我們想起才子佳人的小說戲曲俗套。但《古典愛情》的高潮卻是一場充滿血腥、死亡，與鬼魅的屍戀儀式。余華要寫的，與其說是愛情的憧憬，不如說是愛情的消亡。而他最終所思考的是情殤之後，「還魂」的應然或徒然。這當然觸及《牡丹亭》故事的前身了。

《遊園驚夢》、《古典愛情》：兩篇小說以極不同的方式，向以《牡丹亭》為主軸的古典中國情

色傳統致意。合而觀之，這兩作也說明當代文學面對歷史的「斷井頽垣」時，所產生的愛恨交織的反應。更重要的，在辯證愛欲對象「還魂」的過程中，它們所蘊積的現代性或後現代性意義，逐漸凸顯出來。

一

二十世紀的中國文學以革命、啟蒙作為開端。傳統與現世中的價值信念苟若不夠清明正確，無不被打為魑魅魍魎。而文學，尤其是小說，往往被賦予揭露黑暗、啟迪蒙昧的功能。但經過數十年的吶喊徬徨後，當代文學卻赫然充斥著鬼影幢幢。

我在他處已經指出，相對於現代文學彼端的「除魅」工程，當下小說的關懷是「招魂」⁵。在森森鬼影間，作家探勘歷史廢墟，記憶迷宮。在臺灣，在大陸，在海外，有一個幽靈徘徊不已，挑逗著轟惑著作家神遊物外，從事一場奇異的冒險。這幽靈是什麼？是歷史潛意識，是意識形態的舊怨新愁，是情欲深處的力比多（libido），還是一再重生、播散的文本想像？

在這一招魂的渴望下，我們探勘白先勇的〈遊園驚夢〉和余華的〈古典愛情〉所重現的《牡丹亭》或更早的「還魂」故事傳統，才能明白兩作在當代文學裡的位置。《牡丹亭》頌揚青春至情，早有許多議論。所謂「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生」⁶。據此識者可以發展出一套唯情的主體論，從羅汝芳的「貴生」、「體仁」論，到李贄的「童心」說，馮夢龍的「情真」、「情教」

說，再到湯本人的以「深情」釋「道心」，無不為近世的情性論述提供重要源頭⁷。值得注意的是，在「情至」的本體論之下，湯顯祖另行架構了一套幽靈論。在情生生不息的同時，死亡的陰影揮之不去。

這一幽靈論並不肯定浪漫的主體性，而只以幻影重現了這一主體性患得患失的位置。在肉身與想像，真實與虛妄間，情形成一個浮動的閥域⁸。而情的極致，不只在於肉身覺醒，也在於魂兮歸來。《牡丹亭》又名《還魂記》，不是偶然。

湯顯祖在《牡丹亭·題辭》裡提到他取材的淵源，可以溯至「晉武都守李仲文，廣州守馮孝將兒女事」。這兩則故事，一出自《搜神後記》，一出自《幽明錄》，都講述男女幽媾、起死回生的故事，但對還魂的處理有所不同。〈李仲文女〉中，李仲文亡女的幽魂夜會書生張子長，告知「會今當更生，心相愛樂，故來相就」。兩人的好事為父輩撞破，仲文女的棺木被開。雖然「女體已生肉，姿顏如故」，但因為還魂時辰未到，不得復生。「萬恨之心，當復何言！」¹⁰〈馮孝將男〉中，馮孝將的兒子馬子則是夜夢徐女亡女，謂當托身轉世。馬子開棺視之，徐女已活，遂結為夫婦¹¹。

這兩則故事一則以團圓收場，一則以「涕泣而別」做結，形成還魂故事原型的極大張力。湯顯祖《牡丹亭》以此兩作為藍本，想來也著眼其中的緊張性。但湯顯祖顯然心繫一端。他祭出情之所至、金石為開的法寶，杜麗娘與柳夢梅的愛情因此得以幽冥感應始，以還魂轉世終。

本乎此，白先勇版〈遊園驚夢〉對還魂的詮釋就判然有別。故事中的藍田玉輾轉來到臺灣，從絢

爛歸於平淡。因為一場豪門夜宴，勾起了她無限往事回憶。就在她應邀清唱〈驚夢〉的警句時，她豁然「驚夢」了。春夢了無痕，當年的「姹紫嫣紅」，果然都「付與斷井頽垣」，而她一度因為「沒亂裡春情難遣」所發生的婚外戀情，到頭來也只能「潑殘生除問天」。絲竹聲中，短短幾句唱腔，竟讓藍田玉有如經歷了前世今生。

然而藍田玉畢竟不是杜麗娘。她出身秦淮河畔，因緣際會，做了短短幾年南京政府治下的官夫人。藍田玉所嫁的錢鵬志將軍老得「好當她的爺爺」。她的婚姻，說穿了，是一個青春女子與死神的交易。藍田玉半輩子「只活過一次」¹²，她與錢的副官發生感情，春風一度。但這唯一的一段情史來得急，去得快。而她鍾情的對象也絕不似柳夢梅¹³。

對照《牡丹亭》裡的花團錦簇，美夢成真，白先勇的〈遊園驚夢〉從頭寫的，就是「夢」的墮落與難以救贖。〈遊園驚夢〉有一個寫實敘事架，並不渲染《牡丹亭》裡的超自然現象，但白先勇刻意營造人物、情節的今昔呼應關係，自然予人似曾相識的迷離詭異（uncanny）之感¹⁴。如果《牡丹亭》寫還魂，我們則可說白的小說只帶來魂歸何處的感嘆；他講的是個落魄與「失魂」的故事。到了臺灣的藍田玉已經一無所有，儘管寶公館的衣香鬢影讓她恍惚間又回到南京時代，但觸目所見的一切人事，其實都已似是而非，充滿鬼氣。往日時光的精魄，何可尋覓？

夏志清先生論《牡丹亭》，特別強調戲中所呈現的兩種時間向度。世俗的時間的生老病死、貪痴嗔怨使杜麗娘等深陷其中，隨波逐流。唯有至情才能讓她及所愛之人，超脫世俗生死限制，達到另一

種宇宙鴻蒙的時間境界 (cosmological time)¹⁵。從廣義的抒情傳統來看，論者自高友工先生等也一再申論中國抒情意境在「此時當下」靈光一現 (moment of epiphany) 的獨特體會。在詩情畫意的某一瞬間上，時間化為審美式的空間。古典和今事，逝去的和現存的，兩相照應，形成感興的統合¹⁶。夏、高兩人分別從宏觀及微觀的角度，為《牡丹亭》的時間景觀提供註解。是以當柳夢梅拾畫叫畫、杜麗娘還魂幽媾，帶來了全劇的高潮。在兩情纏綿的最高點，生死都可置之度外，也就無所謂線性時間的局限了。然而到了杜麗娘再世為人，柳夢梅功成名就，《牡丹亭》已然回到世俗時間的框架——誰又能想像杜麗娘成了賢德夫人、柳夢梅有了三妻四妾的人生？

識者或要認為，《牡丹亭》中世俗時間與宇宙時間的向度，其實缺一不可。唯有當兩者互為彼此，循環衍進不已，才能體現湯顯祖心目中生生不息的有「情」天地¹⁷。但從夏、高所論的角度看白先勇如何寫他的〈遊園驚夢〉，我們仍可見一位現代作家的不同抱負。〈遊園驚夢〉所表現的，是時間的斷裂潰散，而非轉圜。歐陽子曾謂白先勇的小說世界圍繞三個主題發展：今昔之別，生死之謎，靈肉之爭¹⁸。而這三個主題無非都指向了生命某一點上時間的陷落，無可彌補的傷痛因之產生。此與《牡丹亭》對今昔、生死、靈肉的處理，恰恰形成對立。

那時間陷落的原點在哪裡呢？對白先勇而言，一九四九年的國共分裂顯然是肇生歷史創傷的一刻。一本《臺北人》，寫的不就是形形色色的大陸人士，流寓臺灣，撫今追昔的感慨。我們還記得，《牡丹亭》的歷史背景也是一個分裂的時代。偏安的南朝，外患頻仍的北方，烘托出一個並不平靜的社會。然而杜麗娘、柳夢梅的情愛如此感天動地，一切歷史的不安因此都可以納入一個層次更高的意

義循環。白先勇版〈遊園驚夢〉裡，愛情已經先自萎頓；歷史事件的介入，無非坐實了美好事物的稍縱即逝——甚或從不存在。此外，一九六六年是大陸文化大革命爆發的一年，身在海外的白先勇不能無所感觸。藍田玉遊的園是個失樂園，她所驚的夢不禁讓我們「回首悵然，豈非華胥之夢覺哉？」

但白先勇的〈遊園驚夢〉之所以感人，不僅只在為一個時代悼亡而已。在可見的歷史事件外，他的小說毋寧更以戲劇性的筆觸，彰顯一輩作家面對時間，尤其是「現代」時間，的形上焦慮¹⁹。什麼是現代？傳統與維新的絕然分裂；個人存在的無邊自由與承擔；時間本身的不斷延伸與內耗……，都是有關「現代」思維中的犖犖大者²⁰。據此五四以後的作家曾創造了他們的時間神話：革命啟蒙，無時或已。想想茅盾、巴金、蔣光慈以降的「革命加戀愛」小說，以迄楊沫的《青春之歌》（一九五八），所構成的時間論式，可以思過半矣。

然而另有一派作家如張愛玲者早提醒我們，相隨現代而來的時間，也可以構成一種「惘惘的威脅」，啃噬我們的身體，消磨我們的欲望。張的名言：「時代是倉促的，已經在破壞中，還有更大的破壞要來。有一天我們的文明，不論是昇華還是浮華，都要成為過去。」²¹即使是在革命圖強的盛世，她已經寫著末世論的故事。回顧二十世紀，盛世與末世這兩種時間觀互為辯證，但無論如何，《牡丹亭》所投射的「宇宙時間」至此都不再能包容生死，成全（或超越）欲望。在這層意義上，白的〈遊園驚夢〉是崑曲〈遊園驚夢〉的蒼白倒影，或更確切的說，是時間捲入現代情境的無奈告白。

余華崛起於一九八〇年代中期，是大陸先鋒文學的健將。在他早期所發表的作品中，〈古典愛情〉

未嘗受到矚目，但此作卻堪稱是他創作美學的重要抽樣。這篇小說顧名思義，攤開來寫一則「古典」的愛情故事。余華大量徵引傳統才子佳人小說戲曲的人物主題。故事中的柳生赴京趕考，路上偶遇絕色佳人，夤夜幽會，共結鴛盟……，如此這般，充滿陳腔濫調。而此中最重要的場景，當然是一座花園。

但小說中段情節急轉直下。數月後柳生落榜歸來，再訪小姐。當他「行至那富貴的深宅大院前，展示給他的卻是斷井殘垣，一片廢墟。」²²榮華富貴，眨眼之間，已成荒煙蔓草，昔時佳人，早就芳蹤已渺。

柳生不能忘情，三年後又來尋找小姐，但見斯地早成鬼域，饑荒蔓延，人人相食。柳生最後見到了小姐，竟是在一家酒館的飯桌上——佳人已淪為「菜人」。她的身體被砍開待價而沽，成了不折不扣的俎上肉。

余華的小說一向充滿暴力與荒謬的場景。但沒有其他作品像〈古典愛情〉這樣，以最露骨的方式向才子佳人開刀。他彷彿告訴我們，杜麗娘、柳夢梅式的花好月圓底下沒有別的，只有血跡斑斑。余華如此殘暴的改寫傳統，也許意在指出歷史的非理性力量，隨時蓄勢待發，人為的救贖從來難以企及。他自承對巴他以（George Barille）的色情與暴力觀著迷不已²³。當然，魯迅在〈狂人日記〉中所描寫的人吃人的禮教盛宴，也必曾是他師法的對象。

柳生最後救了小姐，但四肢不全、奄奄一息的小姐疼痛難忍，只求速死。故事的高潮是才子殺了佳人。於是我們看到如下的場景：

然後柳生抱起小姐，斷腿在手臂上彎曲晃蕩，他全然不覺。……他步出酒店踏上黃色大道。

極目遠望，四野裡均為黃色所蓋。在這陽春時節竟望不到一點綠色，又如何能見姹紫嫣紅的鮮艷景致呢？

柳生朝前緩步行走，不時低頭俯看小姐，小姐倒是一副了卻了心願的平和模樣。而柳生卻是魂已斷去，空有夢相伴隨。²⁴

余華出生於一九六〇年，那時候的白先勇正要開辦《現代文學》。余華成長的歲月，恰是中共政權天翻地覆的二十年。當他在八〇年代執筆創作時，他所面臨的荒涼環境，只有較白先勇有過之而無不及。令人好奇的是，余華並沒有追隨多數大陸作家，寫出控訴文革的傷痕文學。他的作品充斥血肉橫飛的場面，讀來卻令人覺得無關痛癢，難以與現實對號入座。

但是否越是「無關痛癢」的冷血文字，反而越指向一種難以言說的傷痛？是否文革只是歷史表面的症狀，暗示了更深沉的時間危機？創傷（trauma）的後果，佛洛伊德一脈的學者告訴我們，不在主體所生的立即反應，而在一種驚痛感覺的推遲，一種對那無法直面的創傷始原場景，所生的後續的、重複的追想與「撩撥」——創傷也可以是一種揮之不去的誘惑²⁵。

這引領我們到《古典愛情》的後半部。柳生舊情難忘，在小姐的墓畔築屋懺情。然後某夜小姐翩然而至，自薦枕蓆，遂成好事。柳生日久生疑，終於掘墓觀看佳人生死下落，但見枯骨生肉，幾如活人。然而因為柳生的莽撞，使小姐還陽再生的過程功虧一簣。一場人鬼因緣因此不了了之。

一如白先勇的〈遊園驚夢〉，〈古典愛情〉也是面向現代歷史的「斷井頽垣」，以書寫作為悼亡儀式。我們可以這麼說：如果前者面對的是國共內戰所造成的文化荒原，後者則必須處理文化大革命後的精神廢墟。在此之上，余華顯然也有意對現代的時間情境做出回應。白先勇明知時不我予，卻仍然對傳統投以深情回顧。在〈遊園驚夢〉裡，傳統的召喚餘音裊裊。余華則不然。他的〈古典愛情〉避談當下，夷然回到所謂「古典」的時空。在那裡他任意堆砌、接駁傳統，然後又肆意扭曲、撕裂傳統。其極致處，形成一種詭異的古今錯位奇觀。同樣是回應杜麗娘的原型，白先勇的藍田玉雖然失聲，至少全身而退，余華的佳人可就成了佳餚。

熟知傳統說部的讀者對〈古典愛情〉的結局應不陌生。它勾起了我們對古中國種種還魂紀事的回憶。在本文的脈絡裡，它分明是回到《搜神後記·李仲文女》的故事原型。我所要強調的是，如果《牡丹亭》被奉為古典豔情想像的經典，〈古典愛情〉則是循著這一傳統追本溯源，然後由內翻轉顛覆。他的重複古人不僅是擬仿 (parody)，簡直是有意的搞鬼 (ghosting)。

余華在一九八〇年代末期重寫古典的還魂故事，將當下或過去的歷史混為一談，將人與非人的遭遇，操作得鬼影幢幢。他的小說中最令人可怖之處不是人吃人的獸行，而是不論血淚創痕如何深切，人生的苦難難以引起任何（倫理）反應與結局。暴力與死亡相生相剋，最終變成一種定律，反讓我們見怪不怪。

我認為〈古典愛情〉這樣的作品既體現了毛文學的暴虐，也暴露毛文體的虛無。它不企圖，也不能，為歷史創痕下斷論，因為它本身就體現了歷史創痕的症候群。那不可言說的過去陰魂不散，只有

借屍還魂，一再攪擾、誘惑我們。

余華的鬼故事因此不是故弄虛玄而已。套句他另一名作的題目，「有鬼」的故事也是「現實一種」。他所呈現的時間觀點混淆德賴，與白先勇在〈遊園驚夢〉裡一唱三嘆、頻頻回首的姿態大相逕庭。而回看四百年前《牡丹亭》所提倡的生生不息的「情至」論，我們發現余華的敘事也提出一種時間循環，但這一個循環無非是種重複死亡的機制。〈古典愛情〉的還魂不帶來生機，反而暗示尼采式的，死亡的永劫回歸。

回到夏志清所謂的「宇宙時間」，我要說余華有意無意間也構築了他的宇宙時間；那是一個空前絕後的「現在」，一個「危險時刻」²⁶，在其中「所有往事都分崩離析，如廢墟、如裂片。時間消逝，歷史理性退位，每一事件都僅在現實裡曇花一現。」²⁷作家所能做的，是再現時間的「不可再現性」。這是李歐塔（Jean François Lyotard）式「雄渾」（sublime）理論的中國見證了²⁸。而就這樣從白先勇的〈遊園驚夢〉到余華的〈古典愛情〉，當代中國文學已悄悄從現代過渡到後現代的時間典範。

二

以上的討論引領我們思考，傷逝、書寫，與還魂間的現代性辯證。湯顯祖論《牡丹亭》的寫作有一句名言：「因情成夢，因夢成戲。」²⁹歷來的詮釋多強調湯氏藉此說明情深邃的本質及其輻射意義。但從另一個角度看，這一表白也暗示情的虛構性以及表演性。情或生之為夢，或成之為戲，在在

展現自我反射、擬像的可能。

《牡丹亭》裡，杜麗娘在夢裡初嚐愛情滋味，夢醒後相思成疾，以致染病。氣息奄奄之際，杜麗娘臨鏡為自己寫真描容，留付有情之人。日後柳夢梅也正是因為巧遇此畫，觸動深情。這段情節描寫情的靈犀通透，似乎無所不屆。然而麗娘的自畫像作為一種「傳情」的媒介，其實包含許多曲折。麗娘的畫雖為臨鏡所繪，畫出的形象與其說是憔悴容顏，不如說是她理想中自己的多情面貌。換句話說，情的「寫真」雖以自我為藍本，但情的「再現」功能卻有賴於寫真以外，抒情主體對自我的想像。在此麗娘已先將自我作為欲望對象，描之畫之，以期這一幅自畫像能成為她（自己設想的）夢中情人的相思目標。

識者嘗論及自畫像將自我凝結在時間的定點上，做出「音容宛在」的模擬，是一種自戀——兼自悼——的藝術表現³⁰。杜麗娘的例子將這樣的說法發揮得淋漓盡致。她的愛情在死亡邊緣打轉，她的畫像儼然就像是一縷魂魄，預為她行將萎謝的肉身，留下可以憑弔的蹤跡。而柳夢梅也必得從這幅畫中，去追思那逝去的容顏，去捕捉那縹緲的芳魂。

情與情殤，因此不能擺脫內蘊的文本性。緣起緣滅，正是一則又一則的抒情文本在作者與讀者間相互入夢、驚夢、尋夢的過程。回顧《牡丹亭》後所滋生的龐大書寫、閱讀愛情的「神話」，從馮小青、商小伶、金鳳鈿、婁江女子俞二娘因閱讀《牡丹亭》哀慟而死，到吳氏三婦接力閱讀、評點《牡丹亭》，明清的《牡丹亭》戲迷因尋情而入夢，如是反覆，所形成的抒情想像循環，十足驚人³¹。而戲曲虛構的極幻處，可以以假作真，更將此一循環推向極致。《紅樓夢》裡的林黛玉，因為「牡丹亭

豔曲警芳心」，痛悟痴情的真諦，歷來是紅學讀者視為經典場面之一。更不可思議的是十九世紀中葉的男性小說《品花寶鑑》，雖然刻意比照《紅樓夢》的架構，卻以《牡丹亭》作為言情的緣起。小說中的梅子玉初見乾旦杜琴言，驚為天人。儘管臺前幕後，男女有別，他卻要說「世間的活美人是再沒有這樣好的。就是畫師畫的美人，也畫不到這樣的神情眉目。他姓杜，或者就是杜麗娘還魂？」³²因為杜麗娘，一場色授魂予的同性情事就此展開。

湯顯祖的「因情成夢，因夢成戲」因此或有另一種解讀：因戲生夢，因夢成情。從杜麗娘的顧影自憐，描容寫真，到林黛玉的夜聽豔曲，警悟情痴，情的「表演」從來是抒情主體的重頭戲³³。只有在書寫或表演的自我反射、再現的過程裡，情的過渡才能產生，乃至完成。羅蘭·巴特（Roland Barthes）的話：「寫作。誘惑，內心衝突，還有絕境：這一切皆因戀人要在某種『創造』（特別是寫作）中『表達』戀情的慾望而生。」³⁴宇文所安（Stephen Owen）則從相對角度，直指詩的架構無他，由文字生出的欲望迷宮——「迷樓」——而已³⁵。

從這一角度來看白先勇的〈遊園驚夢〉，我們要說它其實是延續了這一關於《牡丹亭》「自作」多情傳統。再回到他在上海當年看梅蘭芳演出的現場。白先勇自謂他對這齣戲一見鍾情，從此入戲，亦兼入夢，半生不悔。但有沒有可能，這也是他中年回首，為自己的抒情想像找尋的一個源頭呢？他寫下了〈遊園驚夢〉，企圖延續他對夢的一往情深。他所創造藍田玉因為演唱杜麗娘的角色，傾倒錢將軍，因此展開了一段情緣。錢「娶她的時候就分明和他說清楚了。他是為著聽了她的〈遊園驚夢〉才

想把她接回去伴他的晚年的」³⁶；他尋找的也是杜麗娘的分身。同理藉著演出杜麗娘，藍田玉出入《牡丹亭》的詩情畫意，渾然忘我。白先勇和他筆下的角色因此都是閱讀、觀賞、聆聽杜麗娘的馮小青，林黛玉，梅子玉等人的接班人。

但如同前文所一再提及的，白先勇對《牡丹亭》的詮釋，引發了一則有關現代時間情境的寓言。《牡丹亭》的還魂高潮，到了白版〈遊園驚夢〉裡，輾轉形成了失魂落魄的結局：「情至」被翻轉成為「情殤」。白先勇和他的藍田玉似乎寫出或演出了欲望與文本（或欲望即文本）間的縫隙而非轉圜。就此我們必須問：抒情——尤其是為愛抒情——的文本性，在現代文學中發生什麼變化³⁷？

這樣的問題當然茲事體大。回答的方法之一，是回到已故捷克漢學大師普實克（Jaroslav Průšek）的觀察。普氏論現代中國文學的起點，曾以抒情主體的解放為首要特徵。對普氏而言，傳統文學當然不乏抒情時刻，但是只有在現代意識的催化下，個人情性才得以化作一股**歷史動力**，衝決網羅，創新形式，發前所之未發。然而五四以後，因應國家危難，這一抒情主體逐漸自個別意義的追求，轉化為群體社會欲望的鞏固。一種「史詩」式的文學風格因而誕生。普氏認為，中國現代文學的發展軌跡，恰是從「抒情」到「史詩」——或從小我到大我——風格的過渡³⁸。作家情愛欲望的投射軌跡，也可作如是觀。郭沫若、蔣光慈等人的文章行止，由戀愛到革命，恰可為證。

普實克立論受到左翼論述的影響，有其局限，而他所理解的「抒情」，似乎更切近西方浪漫主義的定義。然而普氏以「抒情」與「史詩」作為二十世紀以來中國現代性的表徵，無疑提醒我們情性（affectivity）與情性的喻象（trope）所代表的意義。我們可說普氏問對了問題，但找偏了答案。借力

使力，我們不妨沿用普氏所提供的抒情線索，另闢蹊徑，反思中國抒情傳統在現代世紀的消長。再回顧高友工先生的看法：中國「抒情美典」的核心是「創造者的內在經驗，美典的原則是要回答創作者的目的和達到此一目的的手段」。就前者而言，抒情即是「自省」(self-reflection)、也是「內觀」(introspection)；就後者而言，抒情則必須借助「象意」(symbolization)和「質化」(abstraction)³⁹。總而言之，抒情美典要求體現「個人自我此時此地的心境」，而「抒情藝術正是在結構中體現生命經驗之圓滿自足」。其極致處，此一形式美感經驗能夠召喚「人生意義的一種洞見和覺悟」⁴⁰。

就此，我們要說現代中國文學抒情現象的特殊處，不在於普實克所謂的抒情主體面對**歷史**、持續增益發皇，而在於抒情主體意識到其「失落」的必然。如果傳統抒情美典體現生命經驗的圓滿自足，現代作家所能感悟的，恰恰是這樣圓滿自足的形式／經驗的無從寄託。他們喃喃地敘述著欲望對象的消失，象意、質化系統的潰散。是在這個面向上，我們更見識作家如白先勇、余華者向傳統告別時的尖銳感觸。

二十世紀初的《老殘遊記》(一九〇三)開宗明義，點明在千年未有的變局裡，吾人瞻前顧後，唯有付之以眼淚：「吾人人生今之時，有身世之感情，有家國之感情，有社會之感情，有種族之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛。……棋局已殘，吾人將老，欲不哭泣也得乎？」⁴¹與此同時，吳趸人有名的「寫情小說」《恨海》(一九〇五)則白描亂世中的兒女之情，無非是虛妄的寄託，難渡的恨海。這一情殤的姿態並不因為民國肇造而改變。無論是徐枕亞的《玉梨魂》(一九一一)，或是蘇曼殊的

《斷鴻零雁記》（一九一二），都沉浸在一股事與願違、飄零感傷的氛圍中。推而廣之，深陷國事紛擾的南社詩人柳亞子更有「人之云亡，邦國殄瘁」之嘆⁴²。

即使是在新文學的開端，情傷也成為抒情敘事的重要主題。郁達夫的〈沉淪〉（一九二一）裡，主人公企圖安頓自己的愛欲衝動——不論是對家國還是情欲對象——卻一無所成，最後以自殺作為出路。而就算「自由戀愛」的新青年，又能有什麼下場？魯迅為他唯一的一篇愛情小說題名〈傷逝〉（一九二五）。故事裡的涓生和子君為情私奔，卻難敵現實考驗。子君出走後猝逝，留下無限悔恨的涓生：「我願意真有所謂鬼魂，真有所謂地獄，那麼，即使在孽風怒吼之中，我也將尋覓子君，當面說出我的悔恨和悲哀……」⁴³

然而在現代的「大紀元」裡，是沒有鬼魂，也沒有地獄的。涓生只能將「真實深深地藏在心的創傷中，默默地前行，用遺忘和說謊做我的前導」。他自身的存在成了他的地獄。

背棄的承諾，早夭的激情，〈傷逝〉以愛情的消逝為主題，卻幾乎成為一則寓言，點出現代主體找尋欲望的寄託，如何陷落在無邊的荒涼中。由子君所代表的美好卻脆弱的情感特質，注定了時代的「孽風怒吼」中被吹散。「只有寂靜和空虛依舊，子君卻決不再來了，而且永遠，永遠地！……」⁴⁴

魯迅的〈傷逝〉因此是中國現代文學「憂鬱書寫」的重要文本。傷逝不僅是簡單的悼亡，向過去告別而已。傷逝成為一種生命的姿勢，甚或內容，讓有情的主體魂牽夢縈，不得安寧。用佛洛伊德（Sigmund Freud）的話來說，面對欲望對象的失落，主體不能以哀悼（mourning）的形式，排遣傷痛，反而變本加厲，將失去的對象內化，形成主體本身自怨自艾的憂傷（melancholia）循環⁴⁵。

我以為不論是白先勇或是余華小說，都是在對現代文學的傷逝論述持續做出回應。就像魯迅一樣，除了文本表面的男女之情，他們必須處理抒情傳統與現代意識搏鬥的後果。白先勇遺憾崑曲世界的風華不再，而余華則將「古典愛情」當作物化對象，端上檯面大卸八塊。他們選擇《牡丹亭》還有其前身的還魂故事作為對話基礎，因此就值得再加以考察。

白先勇的〈遊園驚夢〉以過去完成式的時態敘述一則時光陷落、恩情蕩然的故事。小說有一個悼亡——向過去說再見的儀式——的架構；南京的日子雖然美好，眼下的「臺北人」也必須一點一點的轉移他們的戀舊心情。寶公館的花園夜會因此是死火重溫，也是另起爐灶。但隨著藍田玉的逐步進入《牡丹亭·遊園》的核心，小說的抒情意識顯露它的憂鬱症狀。此岸雖跨不過彼岸，過去的回憶卻不能完，也完不了。藍田玉最後的驚夢，與其說帶來盪氣迴腸的啟悟，不如說更多了一層此恨綿綿的徬徨。痛定思痛，傷逝的症候由此汨汨流流出⁴⁶。

情欲的虛妄，當然不只有現代作家才明白。誠如學者如余國藩、李惠儀、黃衛總等人指出⁴⁷，晚明文人以降，對痴情與啟悟間即已發展出極繁複的辯證。這一辯證的歸結，或訴諸宗教度脫，或肇因於歷史因素，或引申出美學超越，都顯示情的得與失所形成的龐大意義網絡。白先勇等不能自外於此一傳統。但我所要強調的是，他所追隨的情的論述，是以情的失去為「前提」，而非結果。藍田玉陷入情愛以前，已經錯過了啟動至情的那個偉大時刻。她所能做的，不過是踵事她的前身——那些著名明清的秦淮歌姬——所經歷的情感教育，而且每下愈況。藍田玉在臺北所演義的杜麗娘，也只說明是對自己當年模仿的再模仿。她見證的，不過是才子佳人的末流，情／史的遺痕。

我曾以「衍生的美學」(derivative aesthetics)論清末狎邪小說被壓抑的現代性⁴⁸。十九世紀末的《花月痕》有「美人墜落，名士坎珂，此很綿綿，怎的不哭！」一語，已經為才子佳人傳統的逝去，定下基調⁴⁹。我認為〈遊園驚夢〉延續了這一衍生的美學。在此，情的願景不再像《牡丹亭》那樣巡迴再生，亦乏《紅樓夢》式的超越度脫。情之為物，不在自我形成，而在其「自曝其短」，無可彌補。

而衍生的美學總存在內爆(imlosion)的威脅。儘管它可以許諾一場阿Q式的「精神勝利」，也有可能淪為一場奇特的修辭遊戲，永無休止的延伸著情感與喻象(Figure)的相互置換，對戲仿進行戲仿。傳統中國抒情喻象已經淪為自我反諷的演出。藍田玉對情的詠唱及失敗，庶幾近之。白先勇小說看來最頹廢，最「不進步」的部分，恰恰以否定辯證的方式，凸出這一抒情的現代特徵。

余華的〈古典愛情〉更顯得變本加厲。故事的基調是鋪天蓋地的黃色風沙，疲憊的路上行旅，荒年人吃人的暴行，還有毫無來由的厄運與死亡。點綴其中的太平歲月，姘紫嫣紅，反而出落得異常怪異。柳生一再回到與小姐定情的所在，也一再為周遭景物榮枯的循環所困惑。他對小姐一往情深，生死不渝，看得出是傳統「情種」的複製。然而他對一切事物無能為力，卻又戀戀不捨，也顯露了病態執著。柳生不能與佳人成其好事，反而幾乎吃了她，最後並親手了結了她的性命。如此看來，他後來的守墓，看來不像讖情，倒是戀屍(necrophilia)。

余華這樣寫愛情卻未必無情，反而流露一種色厲內荏的情傷症狀。他的抒情主體徘徊在古典與現代的深淵間，所遭受的悵然若失的創痛，還有難以為繼的恐懼，在在令人怵目驚心。我們必須重讀

《古典愛情》的還魂結局。化為遊魂的小姐夜半回來與柳生私會。未幾柳生掘墓一探究竟，因而阻礙了小姐還魂轉世的可能。

柳生的開棺認屍並不帶來《牡丹亭》式生死合一的高潮。它反倒讓我們想起了魯迅的另一名篇《墓碣文》的內容。「我夢見自己正和墓碣對立」：生者與死者、真實與夢幻、主體與書寫的對峙。敘事者在墓碣上所讀到的，是「有一遊魂，化為長蛇，口有毒牙。不以嚙人，自嚙其身」。繞到碣後，「才見孤墳……從大闕口中，窺見死屍，胸腹俱破，中無心肝。而臉上卻絕不顯哀樂之狀，但漾如煙然」。而就在敘事者匆匆轉身離開時，死屍已在墳中坐起，「口唇不動，然而說——『待我成塵時，你將見我的微笑！』」⁵⁰。

這是傷逝症狀的最後轉折了。我以為這才是余華，甚至白先勇，還魂故事現代的、隱匿的源頭。他們所面對的《牡丹亭》文本，是古典愛情的「墓碣文」。他們也都必須繞到這塊墓碣文的背面，讀出情的死亡意義。「……決心自食，欲知本味。創痛酷烈，本味何能知？」魯迅的墓碣文背面銘文如是說。白先勇的故事寫的是一晌繁華，但在陰暗的角落裡，我們看到藍田玉猶如遊魂，「決心自食」。她的演唱是對使自己「只活過一次」的愛情招魂。而她的創痛酷烈，因為她所希望回去的愛情現場，證明畢竟原本就是鬼影幢幢的廢墟。

到了余華的手上，這一抒情主體依然如魯迅式的遊魂，四下徘徊，也依然在「決心自食」。只是這一回連《遊園驚夢》那樣的藝術中介也不必了，而是逼近「古典愛情」的墳墓，檢視亡靈的屍骨。

余華選擇了《牡丹亭》本事（李仲文女）人鬼殊途的結局，已經與另一源頭（馮孝將男）人鬼團圓的結局——也是《牡丹亭》所選擇的收煞——相對立。跨越生死的努力功虧一簣，人鬼之間畢竟難以合而為一。余華是站在後現代的時間切口上寫「古典」愛情：逝去的、遺骸化的愛情。還魂不證明別的，只證明還魂的虛妄性。

更進一步，我以為余華的敘事流露出一種詭祕的透明狀態，彷彿他先一步為自己，也為他的讀者，掏空了任何事物的意義。在此「敘事」已完全與重複機制，甚或死亡衝動，融合為一。這令我們想到精神分析學裡視敘事行為為死亡衝動的預演一說——藉著敘述，我們企圖預知死亡，先行紀事，以為不可知的大限摸底探路。這裡有一個時序錯亂問題。一反傳統現實主義文學視寫作為再現人生的教訓，作家暗示不知死，焉知生？寫作不是對情，或對生命的肯定，而根本是一種悼亡之舉：不只面向過去悼亡，也面向未來悼亡⁵¹。

本文以白先勇的〈遊園驚夢〉和余華的〈古典愛情〉為例，回顧當代作家如何向以《牡丹亭》為主軸的還魂敘事戲曲傳統對話。前者取材自《牡丹亭》的菁華片段，後者則直搗是類古典戲曲說部的核心——暮色還魂。兩作的靈感雖然同出一源，卻對時間，對欲望，還有文本的魅幻特性，做出個別詮釋。

我選擇了兩項議題作為討論焦點。《牡丹亭》所演義的還魂，不僅是生命的魂魄，也是時間／敘事流程中的幽靈。這一時間幽靈的歸來與否，成為二十世紀中國作家的一大執念。白先勇與余華面對

特定歷史事件的劇烈結果，不能不有所感悟。但他們的作品更寫出「現代」的終極情境，在於時間的崩裂，以及面向歷史廢墟，除魅或招魂的兩難。魂兮歸來！但魂歸何處？成為作家一再辯證的課題。

另一方面，《牡丹亭》開啟了近現代有關情的表演／文本的對話傳統。古典文學對情的想像描寫，因《牡丹亭》的情至論而生出複雜辯證。現代文學一方面以抒情主體的重新追尋為其一大特色，但同時卻也自限於情殤的循環中。相對《牡丹亭》所展現的情與生命的憧憬，情與死亡的陰影私下蔓延；抒情成為一種悼亡的，自我消解的姿態。白先勇、余華因此承續了由魯迅示範的「憂鬱書寫」。

距離白先勇當年在上海美琪戲院初看《遊園驚夢》，半個世紀又已經過去，而《牡丹亭》對繼起的作家、讀者所散發的魅力，依然有增無減。在新的世紀裡，在臺灣，由白先勇主催的杜麗娘、柳夢梅故事，即將轉入一個新的表演輪迴。這是他的還願，或招魂，之作。但環顧此時此地的島上文化，正急速朝向捨棄中國傳統的方向發展，興興轟轟，好一片春意盎然。我們不禁感慨：我們所嚮往的「姹紫嫣紅」是什麼？我們所要面對的「斷井頽垣」又是什麼？

註釋

- 1 白先勇在〈我的崑曲之旅〉一文中，提到他初次看梅蘭芳、俞振飛戰後首次公演《遊園驚夢》時在一九四六年。見〈我的崑曲之旅〉，<http://www.shuku.net/8082/novels/mingjwz/bxyzpj/bxy53.html>。但梅蘭芳年譜標示此次公演的時間為一九四五年十月。今從梅年譜，<http://culture.qianlong.com/6861/2003-8-6/91@978781.htm>。

- 2 見許姬傳等著，宋清江編，《中國四大名旦》（石家莊：河北人民，一九九〇），頁一〇五；梅紹武主編，《一代宗師梅蘭芳》（北京：北京，一九九七），頁二一六。
- 3 同前註。當時因為梅蘭芳的友人顧慮梅久未演出，恐難應付調門較高的京劇唱腔，乃建議以聲腔較為婉轉的崑曲作為復出的劇目。
- 4 《牡丹亭·言懷》：「每日情思昏昏，忽然半月之前，做下一夢。夢到一園，梅花樹下，立著個美人，不長不短，如送如迎。說道：『柳生，柳生，遇俺方有姻緣之分，發跡之期。』因此改命夢梅，春卿為字。正是『夢短夢長俱是夢，年來年去是何年！』」湯顯祖，《牡丹亭》（《冰絲館重刻還魂記》版）（臺北：第一書店，一九八五），頁四。
- 5 王德威，〈第四章 魂兮歸來〉，《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（臺北：麥田，二〇〇四）。又見〈從除魅到招魂〉，《聯合報·聯合副刊》，二〇〇三年十一月二十八至二十九日，頁E7，亦見本書，頁一六一—一六四。
- 6 湯顯祖，《牡丹亭·題辭》（臺北：第一書店，一九八五），序頁四。
- 7 有關《牡丹亭》所蘊含湯顯祖的思想，討論極多，見如樓宇烈，〈湯顯祖哲學思想初探〉，收入江西省文學藝術研究所編，《湯顯祖研究論文集》（北京：中國戲劇，一九八四），頁一五二—一七三。
- 8 近年西方學界對幻魅、幽靈的重新思考，可以作為借鏡。如傅柯（Michel Foucault）有「鬼影」（phantom）的看法：對傅柯而言，「鬼影必須被允許在身體邊界範疇活動。鬼影反抗身體，因為它附著身體，自其延伸，但也因為鬼影接觸身體、割裂它，將其粉碎而予畛域化，將其表面多數化。鬼影同樣在身體之外活動，若即若離，產生不同的距離法則」。Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum," *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981), p. 170。西方馬克思主義內蘊「志異」（gothic）傳統一端。這一傳統「專注社會過程中非理性的現象」。

尤其視鬼魅幽靈為社會文化生產中有意義的現象而非幻象」，不可等閒視之。一九九〇年代初，德希達（Jacques Derrida）據此探討西方馬克思主義式徵後，「馬克思的幽靈」陰魂不散的問題。德希達認為以往的思想界對鬼神保持本體論的態度，因此規避了歷史的幽微層面。然而「幽靈總是在歷史之中……但它難以捉摸，不會輕易地按照時序而有先來後到之別」。換句話說，幽靈不只來自於過去，也預告了在未來的不斷出現。在後馬克思的時代，我們其實並不能擺脫馬克思，而必須學習與他的幽靈共存。德希達因此將傳統的本體存在論（Ontology）抽空，而代之以魂在論（hauntology）。Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge, 1994), p. 4。見Peggy Kamuf, "Violence, Identity, Self-Determination, and the Question of Justice: On Specters of Marx," in *Violence, Identity, and Self-Determination*, eds. Henri de Vries and Samuel Weber (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), pp. 271-83; Nigel Mapp, "Specter and Impurity: History and the Transcendental in Derrida and Adorno," in *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, eds. Peter Buse and Andrew Storr (New York: St. Martin's Press, Basingstoke: Macmillan, 1999), pp. 92-124。對德希達的批評，見Michael Sprinker, ed., *Ghostly Demurrals: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx* (London: Verso, 1999)。

9 湯顯祖，《牡丹亭·題辭》，頁四。

10 《搜神後記·李仲文女》，收入上海古籍出版社編，王根林校點，《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍，一九九九），頁四五八。

11 《幽明錄·馮孝將男》，收入上海古籍出版社編，王根林校點，《漢魏六朝筆記小說大觀》，頁七三〇。有關漢魏六朝以及其後至明清的還魂敘事傳統，承蒙國立臺灣大學中文系梅家玲、康韻梅教授提供參考資料及批評意見，謹此致謝。

12 白先勇，《遊園驚夢》，《遊園驚夢》（臺北：遠景，一九八二），頁九四，一〇五。

- 13 藍田玉面對時間考驗所做的選擇，其實讓我們想起湯顯祖《紫釵記》裡的霍小玉。在湯的詮釋裡，霍小玉雖然與李益兩情相悅，但她明白自己的出身與必然下場，乃自薦八年之約。她要以熾熱的情愛與時間競賽。《紫釵記》的情節當然是峰迴路轉；就在霍小玉的戀情已至大限時分，她得到了外力——黃衫客——的支持，有情人於是終成眷屬。相形之下，藍田玉訂約的對象原本就垂垂老矣，雙方動機也曖昧得多。她是以青春換取榮華富貴，到頭來兩頭落空。她最後的「驚夢」因此更帶有湯顯祖後期的兩齣夢劇，《邯鄲記》與《枕中記》，那種無盡空虛的意味。
- 14 歐陽子指出白先勇運用了大量的平行技巧，製造許多現在與過去種種相符的形象與活動，作為人物自欺的反諷。見〈遊園驚夢〉的寫作技巧和引申含義》，收入白先勇，《遊園驚夢》，頁一七九—二一一。
- 15 C. T. Hsia, "Time and Human Condition in the Plays of T'ang Hsien-tsu." *C. T. Hsia on Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 102-31.
- 16 高友工，《試論中國藝術精神》上，《九州學刊》二卷二期（一九八八年一月），頁一一二；〈試論中國藝術精神〉下，《九州學刊》二卷三期（一九八八年四月），頁一一九。張淑香，〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀〈蘭亭集序〉〉，《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安，一九九二），頁四一—四二。蕭馳，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化，一九九九），頁一一三—四八。
- 17 Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton N. J.: Princeton University Press, 1993), pp. 50-58.
- 18 歐陽子，〈白先勇的小說世界——《臺北人》之主題探討〉，收入白先勇，《臺北人》（臺北：爾雅，一九八三），頁一一—二九。
- 19 有關白先勇和六〇年代臺灣作家與現代主義的關係，見 Yvonne Sung-sheng Chang, *Modernism and The Nativist*

Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan (Durham: Duke University Press, 1993)·亦見劉俊，《悲憫情懷·白先勇評傳》(臺北：爾雅，一九九五)，第三章。

20 有關現代性的討論資料多不勝數。此處僅舉一例，Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982)。

21 張愛玲，〈再版自序〉，《傳奇》(臺北：皇冠，一九九二)，頁二。

22 余華，〈古典愛情〉，《世事如煙》(臺北：遠流，一九八九)，頁二四一。

23 余華對巴他以的《眼之色》(*The Tears of Eros/Les larmes d'Eros*)有極大的好奇。見 Xiaobin Yang (楊小濱), *The Postmodern/Post-Mao-Deng: History and Rhetoric in Chinese Avant-Garde Fiction*, Ph. D. Diss. (New Haven: Yale University, 1996), p. 205。

24 余華，〈古典愛情〉，頁二五九。

25 「創傷是一種外力對心靈的刺激；因其力道強大，難以在短時間以正常方式排解，因而形成永恆的困擾。」 Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 16, trans. under gen. ed. James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson (London: Hogarth and the Institute of Psycho-Analysis, 1953-73), p. 275. 對文革創傷的詮釋，可參考：Xiaobin Yang, *The Postmodern/Post-Mao-Deng*, chapter 3. 另見 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 211. 「記憶不是心理機制的一種，記憶就是心理機制的本質：是一種抗拒，而且明白的說，就是（為現在與過去）的痕跡劃下開口。」

26 這是班雅明 (Benjamin Walter) 對「現在」(Jetztzeit) 的觀念：「呈現過去並不是將過去追本還原，而是執著於記憶某一危險時刻的爆發點。歷史唯物論所呈現的過去，即過去在歷史一個危險時間點的意外呈現。」Walter

- Benjamin, *Illuminations*, ed., Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 257。
- 27 Xiaobin Yang, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), p. 73.
- 28 李歐塔重新詮釋康德 (Immanuel Kant) 對「雄渾」的觀念，並轉為對前衛 (avant-garde) 藝術創作以及後現代情境的評論。對李歐塔而言，想像 (Imagination) 與理性 (reason) 的對立所帶來的巨大「雄渾」效應，產生了再現論述操作的危機。前衛藝術衝破了再現美學的理性範例，表現出「再現」的「不可再現性」。後現代的語境正是據此進一步揭露意義表象系統的劇烈斷裂、衝突，以及詮釋活動的不斷演繹及衍異 (différend)。見 Jean François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgement, [sections] 23-29*, trans. Elizabeth Rottenberg (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994), pp. 6-7; Jean François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?," *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 79。
- 29 湯顯祖，〈復甘義麓〉，《湯顯祖集》卷四七；引自樓宇烈文。樓的論點強調調情的本體論，認為夢、戲皆為情的表現手法。本文則從相對觀點強調情總已內蘊的文本（虛構）層面及表演性。
- 30 Carlos Rojas, *Flowers in the Mirror: Representation, Gender, Power*, Ph. D. Diss. (New York: Columbia University, 2002), pp. 1-10. 德希達當然早就注意自畫像所內蘊的悼亡氣息。Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 1993)。又見 Judith Zeitlin, "Making the Invisible Visible: Portraits of Desire and Constructions of Death in Sixteenth and Seventeenth Century China," quoted from Carlos Rojas, *Flowers in the Mirror*, p. 3。
- 31 有關《牡丹亭》自明末至現代因為讀、詮釋、演出所形成的龐大的文本移情網絡，可見徐扶明編著，《牡丹亭

- 研究資料考釋》（上海：上海古籍，一九八七）。
- 32 見拙作《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（*Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*）（宋偉杰譯）（臺北：麥田，二〇〇三）的討論，頁九九。
- 33 蕭馳，《中國抒情傳統》，頁vii。
- 34 Roland Barthes, *Fragments D'un Discours Amoureux*：中譯《戀人絮語》（汪躍進，武配榮譯）（臺北：桂冠，一九九四），頁九五。由此亦可延伸至結構主義大師德希達對愛情的看法。見 Peggy Kanuf, "Deconstruction and Love," in *Deconstructions: A User's Guide*, ed., Nicholas Royle (Houndsmill, Basingstoke, Hampshire: New York, N. Y.: Palgrave, 2000), pp. 151-70。
- 35 Stephen Owen, *Mi-Lou: Poetry and the Labyrinth of Desire* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).
- 36 白先勇，《遊園驚夢》，頁九四。
- 37 此處所謂的抒情，當然不僅局限於傳統的體類問題。高友工先生有言，「這個觀念不只是專指某一個詩體、文體，也不限於某一種主題、題素。廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人（可能同屬一背景、階層、社會、時代）的『意識形態』，包括他們的『價值』、『理想』，以及他們具體表現這種『意識』的方式。……作為一種『理想』，作為一種『體類』，『抒情傳統』應該有一個大的理論架構，而能在大部分的文化中發現有類似的傳統。」（《文學研究的美學問題（下）——經驗材料的意義與解釋》，《中外文學》七卷一二期（一九七九年五月），頁四四—四五。亦見蕭馳，《中國抒情傳統》，頁ix-xii。
- 38 Jaroslav Průšek, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*, ed., Leo Ou-fan Lee (Bloomington: Indiana University Press, 1980).
- 39 高友工，《試論中國藝術精神》上，頁四。

- 40 高友工，〈試論中國藝術精神〉下，頁一，三。
- 41 劉鶯，〈老殘遊記〉（臺北：聯經，一九八三），頁一。
- 42 劉納，〈嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學〉（北京：中國社會科學，一九九八），頁一一五。有關辛亥革命後中國文化界所經驗的龐大失落感，可見本書第三章。如果從明清戲曲來觀照民國作家對情的回應方式，我們不妨說《桃花扇》式的撼天動地的悲愴，凌駕了《牡丹亭》生死團圓式的情至。
- 43 魯迅，〈傷逝〉，《徬徨》，《魯迅全集》卷二（北京：人民文學，一九八一），頁一三〇。
- 44 同前註。
- 45 同前註。
- 46 無獨有偶，〈遊園驚夢〉寫成的時代，張愛玲也推出《半生緣》（一九六八）——對《十八春》的改寫。小說中的顧曼楨與沈世鈞雖然深深相愛，但禁不住好事多磨。多年後再見面時，兩人回顧所來之路，不禁惘然。「我們回不去了」，一句淺白的話，卻道盡了一個時代，一種情緒傾覆後，難以轉圜的哀傷。
- 47 Anthony C. Yu, *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001); Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment*; Martin W. Huang, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center; Distributed by Harvard University Press, 2001).
- 48 見拙作，〈被壓抑的現代性〉，頁一〇八—一四。
- 49 同前註。
- 50 魯迅，〈墓碣文〉，《野草》，《魯迅全集》卷二，頁二〇二—二〇三。
- 51 見彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）的討論· *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992)。

香港情與愛

——香港「回歸」後的小說敘事與欲望

「香港是一個大邂逅，是一個奇蹟性的大相遇。它是自己同自己熱戀的男人或者女人，每個夜晚都在舉行約會和訂婚禮，盡情拋撒它的熱情和音樂。」¹上海作家王安憶在她《香港情與愛》（一九九三）的開頭如此寫著。王安憶未必是香港通，但是從另外一個中國都會——上海——的觀點，她提供了一種獨特視角，詮釋香港作為欲望象徵的特色。香港璀璨光華，機緣處處，不由得你不一見鍾情起來。然而王安憶話鋒一轉，又把香港比作「自己同自己熱戀的男人或者女人」。這裡話中有話。作為愛欲的主體，香港（或香港人）的濃情密意其實是自給自足，不假他求的。但相對的，作為愛欲的客體，香港的「情與愛」無非是所有過客與歸人的一廂情願的投射，自我消費的項目。色不迷人入自迷，更何況香港原就充滿有聲有色的自覺呢。張愛玲多年前曾有名句，「我們都是上海人」。到了王安憶的筆下，大概不妨有「我們都是香港人」之嘆吧。我們都是香港人，都不得不陷入香港的情與愛²。

但香港的愛與被愛畢竟是「自己同自己」的感情儀式。與其說香港是你儂我儂，愛欲得以完成的場域，不如說香港是愛欲遊蕩、分裂、折射、永劫回歸的中介點。是在這裡，天涯海角正好為萍水相

逢作引子，而地久天長的神話寓意只宜由浮世邂逅來反襯³。香港的地志學因此不妨與香港的情欲學相提並論；香港的歷史就是香港的羅曼史。而在所有的香港想像中，又有什麼比虛構敘事更能托出香港情與愛的徵兆？從張愛玲的《傾城之戀》到黃碧雲的《無愛紀》，從施叔青的《香港三部曲》到王安憶的《香港情與愛》，香港不但是愛的背景，更是前提。彷彿唯有召喚香港，愛的傳奇，或傳奇的失落，才得以展開。羅蘭·巴特（Roland Barthes）在他的《戀人絮語》（*Fragments D'un Discours Amoureux*）對「難以言傳的愛」比作寫作，並有如下的看法：「寫作。誘惑，內心衝突，還有絕境；這一切皆因戀人要在某種『創造』（特別是寫作）中『表達』戀情的慾望而生。」⁴書寫在此可以成為愛欲（香港）的隱喻，愛欲啟動了書寫傾訴衷情的契機，但千言萬語又怎麼說得盡愛欲的飄忽魅力⁵？更重要的，愛欲／書寫的起迄點都能指的循環，指向一個情難自禁而又神思不屬的主體。

回到王安憶的話：香港的情與愛是「自己與自己」的熱戀。我要說這是一種「自作多情」的愛。此處的「作」宜有二解。「作」可以是裝扮、臆想，但也可以是造作，發明。換句話說，自「作」多情不只僅具有「表演性」而已，而且也富涵「生產性」的意義。本來的逢場作戲，自以為是，「作」多了，也就有了弄假成真的可能。本來是自我陶醉的自戀，「作」多了，也就有了「推己及人」的衝動。己所欲，要施於人，而且過猶不及。愛在香港，原來是這樣的以虛擊實，到頭來卻也興興轟轟，成就了「一個大豔情」⁶。寫作之於香港，不也可作如是觀？巴特的話權可作為註腳：

要想寫愛情，那就意味著和言語的混沌發生衝突：在愛情這個痴迷的國度裡，言語是既過度

又過少，過分（由於自我無限制地膨脹，由於情感氾濫）而又貧乏（由於種種規約、慣例，愛情使言語跌落到規約、慣例的層次，使它變得平庸）。……一旦明白……我將要寫的這些東西永遠不會使我的意中人因此而愛我……任何昇華，它僅僅在你不在的地方——這就是寫作的開始。（原著重） 7

一頁香港殖民文學史，因此也不妨看作是愛的失落與追蹤史。因為沒有，所以欲望，也因為欲望，所以悵惘。多少故事——〈第一爐香〉、《停車暫借問》、〈像我這樣的一個女子〉、《記憶的城市·虛構的城市》……——一再演義香港情與愛的過剩與不足，虛飾與空洞。這座城市的感情身分，儘管「每個夜晚都在舉行約會和訂婚禮」，畢竟是芳心寂寞的。而在九七回歸的時間表上，這一愛的需求更顯得患得患失起來。

回歸：回歸母國（與母體）的懷抱，那愛欲的終極歸宿。不論從政治或心理分析論述而言，回歸都隱含了一種意義——國族身分，政治殖民歷史，欲望敘事——的完成。然而就在這回歸的分水嶺上，我們看到了曖昧的痕跡。回歸前的欲拒還迎，回歸後的悵然若失，無不暗示愛欲辯證中的弔詭。「香港情與愛」到底情歸何處？「自作多情」的表演性與「自作多情」的生產性如何相互定義？於是有了繼續敘事之必要，繼續「談」情「說」愛之必要。香港主體性的想像，也因之呈現。以下我僅就三本小說中的「情與愛」來說明三種（回歸後）欲望／敘事的方法，即陳冠中的《什麼都沒有發生》（一九九九）、黃碧雲的《無愛紀》（二〇〇一），及李碧華的《煙花三月：中國近代最惆悵的重逢》

(11000)。

一

《什麼都沒有發生》發生在香港回歸中國一週年的那一天。香港商人張得志在臺灣遭殺手狙擊，不明不白的死去。凶殺之前，張正要與應召女郎成其好事。槍聲突然響起，張倒臥血泊，思前想後，「在另一世界裡，我為我這樣一個人寫下句號」⁸。

張得志想些什麼呢？他這一生四海飄蕩，專業為經理人。他吃盡穿絕，處處留情，卻有本事不沾不染，來去自如。而他所經理的事務，由非洲到美洲到亞洲，由雜貨到地產到期貨洗錢，無不伺機而起，伺機而退，銀貨兩訖，清潔溜溜。張的感情遊戲，亦復如此：親情、友情、愛情正如同轉口貿易，於是：

我稱之為活在這一刻。意思是，要親密的時候立即可以親密，不可以的時候就完全沒事一樣，不放在心裡。所有的偷情都是真的，所有非偷情的時候也都是真的，都沒有延續性，過了就過去，未來的，未來再說。⁹

而張的得意之作，是與大陸女子沈英潔的邂逅。八〇年代中兩人逢場作戲，幾乎弄假成真。所幸

張懸崖勒馬，一走了之。

《什麼都沒有發生》的作者陳冠中是香港文化名人，亦曾長駐臺灣¹⁰。閱歷既廣，對於香港人情世路的感慨想必亦多。在「回歸」一週年後，寫下《什麼都沒有發生》，顧名思義，已經可以大作文章。舞照跳，馬照跑，由殖民地到特區，用句特首的話，一切「照常」；「如果不是這樣，就事不尋常了」¹¹。然而陳冠中在這「完全沒事」的如常中，看出了香港主體性的危機與轉機。

故事的主人翁自謂「寄生在資本裡，是商本位，但本身不是商人，是幫忙商人忙的人」，換句話說，「我們都是第二把手」¹²。用別人的錢，為人作嫁，雖然雨露均霑，卻得以六親不認，必要時全身而退。這是陳冠中的心得所在了。香港因為盛產經理人才——第二把手——而繁華一時。是非成敗似乎並不在這批人身上留下痕跡，在商言商，他們幾乎把經營學玩成了一項藝術。他們運轉流通，「本身」就像錢一樣，是種資本。而他們藝術的極致是「永遠不要愛上自己的項目」¹³，因為「我們都愛上自己」¹⁴。

當王安憶寫香港的大邂逅是「自己同自己熱戀」時，她不可能像陳冠中這樣，直搗香港自戀情結的核心；這核心是空無一物的。為商業而商業，為愛戀而愛戀，為藝術而藝術，這裡有奇妙的循環。而一切的喧嘩後，「什麼也沒有發生」。阿巴斯 (Ackbar Abbas) 論香港的歷史、文化，與其說是「無中生有」，不如說是「有中成無」，總是建築在「消失」的政治 (politics of disappearance) 的前提下¹⁵。阿巴斯的立論也許要遭到有心人的批判，但卻與陳冠中的觀點暗通款曲。所謂「消失」，並非指的是空間的抹消，而指的是一種不斷游徙、穿梭、置換的狀態，甚至以空作多的技術¹⁶。既然香港從未有

「本然存在」的問題，「消失」的狀態及技術反而成爲一種日常生活的操演，甚至一種美德。

我以為阿巴斯的觀察細膩世故，但不脫回歸前後香港論述的辨證詭圈。從陳冠中小說的角度來看，這樣後設的論述不妨就是香港「文化」資本快速流通的表徵，就是「什麼都沒有發生」的症狀的學院版本。「都沒有延續性，過了就過了」，「我們把事情弄妥……我們就離場回家」——爲下一個離場，下一個消失做準備。

然而陳冠中的故事並不就此打住。《什麼都沒有發生》裡畢竟發生了什麼。張得志自認精明一世，來去沒有牽掛。他不要不動產，他的收藏是七百瓶蓋世紅酒；他有六只鑲鑽的金錶，全都鎖在保險櫃裡。密封時間，液化財富：「這就是沒有根的好處。」¹⁷可人算不如天算，一記黑槍，匆匆結束了張的生命。最要命的，在死亡陰影中，他竟然想起了一生未了的，來不及「消失」的事——他當年與大陸女子沈英潔的露水姻緣。

這樣的安排引導我們回到香港情與愛的主題。陳冠中處處要寫一個關於香港的無情故事。香港商人與大陸女子一夕邂逅，成其好事，事後一拍兩散，消失在彼此的世界裡。事與願違的是，一絲情愫，總是若有似無的牽動著張。多年以後，張甚至探知沈英潔離去後自力更生，未婚生子，取名沈張。這是他倆的孩子麼？

張得志的難題是，沒有愛情，卻有（可疑的）結晶。而這結晶就算不叫愛情，又是什麼？欲潔何曾潔。你以為要從此消失的，居然又改頭換面的回來，回來見證香港情與愛，或無情與無愛的痕跡。就在這一敘事層次上，陳冠中提供耐人尋味的安排。張得志畢生的希望是一死百了，卻在瀕死的邊緣

想起了今生的未了：他原想為沈張設立獎學金的，原因無他，「自作多情」而已。但凶案發生，張的計畫胎死腹中，他的欲望將化作幽靈的欲望，而他的死亡敘述——《什麼都沒有發生》——也成為原不該有，卻再也無法抹消的，愛的遺骸。

拉崗談「主動的愛的禮物」(Active gift of Love)，視之為主體將愛欲客體昇華，理想化的過程。在此一過程中，主體不再自求多福，反能有意的將客體位置拉到理想境界。席佛曼 (Kaja Silverman) 延伸此一理論，認為「愛」的過程不只是主體將客體奉如神明，全身投入。而是主體在「賦予」愛時，理解主客體同時都有所不足，因此積極的參與創造「愛」的條件及結果¹⁸。換句話說，如果「愛」的先驗情況是自作多情——欲望的自我反射，「主動的愛的禮物」則強調自作多情——自我生產「愛她」的理由及行動。其結果是打破了主體（以及主體置身文化環境）所念茲在茲的「我」的內斃定位；「推己及人」，一種外沿式的欲望方式於焉誕生。

回到陳冠中的小說，張得志要將他的紅酒及金錶換作培養沈張的「教育資本」，未嘗不是一種自戀的極致發揮——他是為「自己」的經理能力預作打點。但他畢竟「不由自主」的選擇了舊愛沈英潔母子，作為自己欲望的投射。「愛的禮物」的贈予過程啟動了。儘管這一過程功虧一簣，它還是成全了張得志的後見之明：「沒有一件事是可以依計劃完成的。」¹⁹沒有一件事是可以消失殆盡的，遺憾，是愛的一種徵兆，是愛的遲來的禮物²⁰。

從張愛玲到王安憶，都曾寫下香港的浮世因緣故事，但我以為九七之後的《什麼都沒有發生》，更為香港的愛欲及歷史想像，平添又一轉折。如前所述，這本小說以自白形式，交代一個香港人「無

情」的歷史。六七工潮、七三股災、八四中英公報、八九天安門事件，都只是張得志生命的背景，襯托他的無動於衷。但陳冠中唯獨讓他的角色從游離愛情交易裡，洩漏底細。藕斷絲連，當張得志發覺身分不明的沈張與他母親生活在尋常百姓間，他個人的歷史意外的又翻開新頁。雖然他最後義助沈英潔母子的想法不能落實，一種希望、一種悵惘已自縈繞不去。與此同時香港千門萬戶，多少像沈英潔這樣的移民已經自顧自的落地生根了。就這樣我們的主角無心插柳，卻開啓了他始料未及的倫理關係。而也正因此，香港就算要「消失」，也不能像評論家想像得那麼一清二楚。香港的情與愛仍有下文，香港的故事也還有得講。

二

黃碧雲是九〇年代以來最被看好的香港小說家。作品質量都能引人注目，黃擅寫香江男女的嗔痴怨愛，「溫柔與暴烈」，形成劇烈張力。而黃又能於七情六欲的文字中，貫注一股陰毒之氣，欲魔情魔，鬼影幢幢，不由讀者不惴惴不安²¹。香港「大限」，也自然成了她信手拈來的隱喻。

黃的新作〈無愛紀〉延續她前此作品的特色，寫生命的畸戀遺恨，陰鷲犀利。故事中的主人翁林楚楚是個平凡女子，但卻遭遇到生命不平凡的考驗。她的先生另結新歡，還要與新歡移民加拿大；她的父親逝世遺下書信，揭露了驚人的往事；而更複雜的，她女兒的男友莫如一移情別戀，對象不是別人，竟是楚楚自己。這樣的情節錯綜輾轉，簡直有如通俗劇的橋段。但黃碧雲用心應不只於此。她顯

然要藉情欲的流淌，述說命運的無常，以及愛的能量及方式的出入。

耐人尋味的是，黃碧雲將她的小說命名為〈無愛紀〉。在她另一部小說〈七月流火〉裡，她寫下如下的話：「無愛紀無所缺失、無所希冀、幾乎無所憶、模稜兩可，甚麼都可以。無愛紀以蟲行為舞，以嬰兒薰香為挑情之惑。」²²而「無愛紀」的最終表徵是「甚麼事都沒有發生」²³。這不禁讓我們想到陳冠中的《什麼都沒有發生》了。但一旦進入黃碧雲的世界，我們赫然發現她的角色豈能無愛？恰相反的，他（她）們正因為有太多的愛欲——跨越時間、輩分、意識形態，乃至性別——以致無所適從起來。所謂「無愛」，只能作為情殤夢斷的病癥，此地無銀三百兩的託詞。

陳冠中的作品因此與黃碧雲的形成有趣辯證。《什麼都沒有發生》塑造一個無情無義的、自戀的香港主體，卻處處留下「情」不自禁的伏筆，作為批判，也作為救贖（或救贖的可欲而不可即）。相對於陳，黃碧雲的角色其實都病在多情，他（她）們的無愛，正來自於猶有餘恨。「那麼容易愛就是傷害。」²⁴以〈無愛紀〉而言，故事中的林楚楚在父喪後收到父親游憂的懺情信，赫然了解原來貌似寡淡的父親原來婚前有過一段刻骨銘心的戀愛。戀情發生在大陸，終因為兩地隔膜，文革突起而中斷。父親信中坦承，這愛戀來得偶然，卻絕難擺脫；最後愛極生恨，造成難以置信的遺憾。與此相平行的，楚楚發現賢妻良母式的母親婚前也有段不可告人的往事，由此生下楚楚。「夫妻不是夫妻，父母女不是父母女，她自己也不是自己。」²⁵光天化日、家常生活，「細細敲問，一樣危危乎千瘡百孔」²⁶。

黃碧雲的故事煽情，但她有意由此探問愛欲、血緣、倫理關係的必然性。當林楚楚發覺她疼愛有加的父親其實是個「外人」，不免覺得情何以堪；但當她讀到父親的懺情信，她反而了解父親視

她，而非母親，才是「自己人」。「愛總是有所缺失」，「到她明白愛的時候，愛已經不可能了」²⁷。一旦倫理的戒律被擱置，愛欲的可能就不勝其防。林楚楚對父親的回憶眷戀，已超過孺慕之情。藉著父親的表白，以及父親當年所愛戀的大陸女子王絳綠的情信，她不僅重新拼湊父親的往事，也更投射自己的欲望位置：她「愛」她的父親。在現實生命中，她的丈夫離異，女兒疏離，然而經由閱讀、想像年輕時期的父親的激情及那位神祕女子的回應，她不得不覺得愛意盎然了。她想到當年「小小的剛微脹的乳貼著她父親的胸膛……王絳綠的乳會不會像她的，一樣貼著游憂的胸膛……她會不會說，不讓你走，要你時常抱著我」²⁸。

而這新滋生的愛，要由女兒關係匪淺的男友莫如一來完成。至此，黃碧雲行走似是而非的亂倫關係邊緣，挑逗、也挑釁禮教的重重關防。正如楚楚與養父沒有血親關係，她女兒的情人畢竟不是她的女婿。當莫如一說「我一定有戀母狂」時，她「已經跌入一個她自己密謀的思念陷阱之中，無法再逃出去了」²⁹。〈無愛紀〉的後半段敷衍這對老少配，以兩人發生性關係為高潮。無論是戀父還是戀母，都已不再重要。兩情相悅的力量，摧枯拉朽，不以生殖、血親、宗法為考量，反而在破壞其連貫性、必然性中，以及隨之而來的自毀性中，方底於成。

黃碧雲更看出女性愛欲的能量，遠大於她們的對手。小說中的楚楚出落得貞靜平凡，卻操持家族愛情祕密的樞紐。她前有來者，後有傳人。她的母親因為一段幽幽情事，付出畢生代價；她的女兒愛得驚天動地，但女兒「只是愛她的愛；她的激烈；她的自毀」³⁰。這三人倒是真正的血脈相連，各以不同方式，見證愛欲的「溫柔與暴烈」。當然，在她們之外，還有那神祕的大陸女子王絳綠。以她一

封封情書，銘記她與情人林游憂往事，死而後已。

如果愛欲是這般的被念茲在茲，黃碧雲又為什麼寫下〈無愛紀〉呢？回到小說中絳綠的一封信：

「將來歷史書上都會有一段長長的空白。很多人靜默無言。不是因為膽怯（我從不膽怯），不是因為忘懷（我們怎能忘懷），只有同代人能夠理解發生的事情，但過後必無·從·說·起。」³¹

絳綠與游憂，楚楚與游憂，楚楚與莫如一，楚楚母親與情人，楚楚女兒與她「自己」……，愛恨悲欣交集處，誰付與言？時過境遷後的書寫追記，只能看作是劫毀後的創痕，或如前引羅蘭·巴特的話，自己為自己寫下那已然「不在」。這使我們重思游憂在文革爆發後，潛回大陸尋找情人而不得的結果：情急生恨，他不寫情書，而寫了封向公家揭發情人隱私的告密信。愛與罪、激情與毀滅，自此糾纏不休。

所以黃碧雲只能寫「無」愛紀，小說高潮之一是楚楚打開絳綠最後寄給游憂的信物，那是一塊繡花手帕，打開是顆斷齒，還有封寫在「戰無不勝的毛澤東思想萬歲萬萬歲」信箋上的絕情書。有一天，「血乾了，肉腐爛，頭髮斷裂，無記憶無言語……但她還有骨頭與牙齒……她仍要留一個存在的記憶給他」³²。這是刻骨銘心的，「愛的禮物」的極致了。而多年後，當楚楚與她的小情人幽會，她張開嘴「緊緊的啜吸他」，「她感覺她像蝸牛一樣退卻」。楚楚想著「我雖然有牙齒，但我絕對不會傷害你。這是她最忠貞的、愛的承諾」。而敘述者（或楚楚）接著又想著：「但牙齒是多麼容易的誘

惑。那麼容易愛就是傷害。」³³〈無愛紀〉無他，就是本記錄愛與傷害之書。

三

《煙花三月》是香港知名作家李碧華的新作。自八〇年代中期以來，她以《胭脂扣》、《青蛇》、《霸王別姬》等作，演義香港市井人生，點染豔異色彩，廣受歡迎。李碧華文字疏散，筆下不無矯情時刻，但她的德懶與世故，反而成就一種獨特魅力。尤其在編擬前世今生的鬼魅故事，串演警世陰陽的教訓時，她其實已不自覺的繼承了宋民間話本煙粉加靈怪的傳統。

李碧華擅於寫情愛，卻不是一般痴男怨女的情愛。在她的世界裡，古為今用，人鬼同途，生生死死，輪迴不已。《胭脂扣》、《秦俑》、《潘金蓮之前世今生》等都是極好例子。在後現代外加世紀末的風潮裡，她宜俗宜雅，既頹廢又警醒的姿態，竟然成為香港文化奇觀之一³⁴。然而到了九七前後，即使是像李碧華這般的想像力，也已露出疲態。大歷史的時刻來了又過去了，「什麼都沒有發生」。但「五十年不變」的倒數計時已經開始——另外一種大限已然悄悄瀰漫開了。香港的「大邂逅」與「大奇蹟」還可能麼？如果有，在哪裡？

李碧華的答案是她的新作《煙花三月》。這個動聽的書名不再標示一本小說，而是一本「報導文學」。隱隱約約，李碧華似乎也配合了「時代需要」，擺下了虛構遊戲，來點有血有肉的真材實料了。這本書記述李碧華廁身（中日戰爭時期）華籍慰安婦控訴日本暴行及興訟求償的行動中，一段奇遇。

故事的主角是湖北籍的袁竹林及四川人廖奎。抗戰期間，出身貧寒的袁竹林被誘拐、逼迫成為慰安婦。當時的袁年僅十八歲，卻已兩嫁，還有一個女兒。她在慰安所裡飽受蹂躪，且因被迫墮胎，永遠不能生育。與此同時，她的獨生女也夭折了。但抗戰勝利才是袁煎熬的開始。她的「淫行劣跡」不能見容於自己同胞，羞辱成了她的生存條件。一九四七年，袁竹林與國民黨警察廖奎偶然相遇，產生情愫，兩人排除萬難，於次年成婚。大陸易色，廖奎苟且偷安，卻因為一件極小冤案在五三年被發配北大荒勞改。袁與她的養女三年後北上團圓。然而北地物力維艱，夫妻生活無以為繼，六一年大躍進末期，袁被迫與廖離婚南返，自謀生路，從此音訊全無。

三十八年後，香港女作家李碧華從袁竹林處聽到這段遭遇而深深感動了。袁年紀已大，畢生只有最後一個願望：找到廖奎，一訴離情。這樣的離亂故事，在現代中國史中已經成為常態，毋寧可嘆！我們的女作家一向擅以冷筆側寫人間情事的無常與無償，這回卻動了惻隱之心，要為袁竹林圓夢。慰安婦向日本討公道牽涉跨國法律與政治，總是事倍功半，但慰安婦回首前塵往事，另有一種恩義，有待補償。出入這兩種歷史任務間，李碧華的勝算多大？

我以為在這一關口，李碧華為「香港情與愛」又做了一番新的定義。李前此的小說多半在前世今生中打轉，並由此思考香港作為「交易」前世與今生的轉口點。《煙花三月》裡，那虛無縹緲的人鬼情突然落實到現代中國史的血淚中；而莽莽大陸陡然提供了一個新的言情述愛的空間。骨子裡李碧華其實講的還是她專長的一套。她要探究兩個被歷史作踐，時間遺忘的男女，是否能在迥然不同的時空環境裡重續前緣。然而細讀《煙花三月》，我們理解「回歸」後的李碧華，「再世為人」，還是顯現不

同面貌。她現在寫的是「報導文學」。敘述中雖不乏被報導的對象，報導者李碧華的無所不在，才更耐人尋味。她不只寫袁竹林與廖奎的亂世之戀，她其實也寫了自己對這樣亂世之戀的愛戀。行有餘力，更要付諸實踐。

九七前後，香港文化界開始談論「北進想像」。但少有像李碧華這樣將「北進想像」的實相與虛相發揮得如此淋漓盡致。《煙花三月》描寫報導者李碧華如何一步一步了解袁竹林與廖奎的生平故事，如何運用自己的關係，展開跨國追蹤。「廖奎，你在那裡？」不再只是袁竹林的深情勘問，也成為李碧華的欲望歸宿。更驚人的，當香港傳媒，從《明報月刊》到天地圖書再到《壹週刊》都加入尋人行動，引來眾多迴響，袁與廖的不了情儼然要成為香港人的不了情了。

我們也注意到，在《什麼都沒有發生》及《無愛紀》裡，各介紹了一位大陸女子，沈英潔及王絳綠，作為愛欲辯證的托喻。沈自大陸來港，胼手胝足，但求安身立命。王則是神龍見首不見尾，演繹了一場性禁區內不可能的愛欲冒險。到了《煙花三月》，慰安婦袁竹林現身說法，回訴自己經歷非人遭遇，卻也展現她驚人的愛欲勇氣。周蕾所謂的「始原激情」(primitive passions)用在這三位女性角色上，都能引生更多辯論³⁵。回歸後的香港作家，要如何調整他(她)們的感情傾向？中國是那誘惑的極致，也是創傷肇始的所在。她以女性身分，激發愛的想像與禁忌。疲憊的、歷盡虛情假意的香港儼然屬由後現代的虛無追本溯源了；一下子地老天荒、生離死別的俗調，突然又多了層新的含意。但是且慢，這樣的中國也許曾經有過，卻早已失傳了吧。它的「意義」反要由香港製造，逆向輸出。

前此我以陳冠中的《什麼都沒有發生》與黃碧雲的《無愛紀》為例，描述香港情與愛想像幅度的

兩極。前者精刮算計，以不願及不能愛來摒擋一切隨愛而來的牽扯；後者則大事鋪張無所顧忌的愛與恨，往往以玉石俱焚為出路。在我的解讀中，這兩種姿態每有自我顛覆之處；《什麼都沒有發生》留下揮之不去的愛的遺蹟，作為「沒有發生」的反證，而《無愛紀》在遍閱種種愛欲的逾越與冒犯後，歸結為無愛——並無言——以對。李碧華的做法又與兩者不同。她身處回歸後的香港，不再坐以待（祖國的？）愛，反而要「送愛心到大陸」，一方面，她重演《什麼都沒有發生》中那香港經理人的本業，「二手」打造、傳播別人的愛的故事——這是服務業的本色；另一方面，她也呼應黃碧雲式的哲學，深自為愛欲劫毀的宿命所牽引。事實上，她比寫任何一部小說都入戲。《煙花三月》這部「報導文學」如果沒有了李碧華的角色，不過只是又一本大時代悲歡離合的插曲。有了她，一場不可思議的「戀人絮語」於焉展開。

《煙花三月》裡李碧華自述尋人一籌莫展之際，友人代卜一卦，卦象是「火澤睽」，顯示袁、廖二人好事多磨，天各一方。「『不言而喻』的巧合，竟在數千年前《易經》六十四卦中的一支，透露出來？」³⁶一切莫非因緣前定，李碧華不禁毛骨悚然。問題是，李碧華也註定要在這再世情緣中扮演她宿命的角色麼？故事，不，報導，由此急轉直下。廖奎下落竟然查出，原來他早已離開東北，隨再娶妻子姜春蘭一家人移居山東淄博。而淄博的一個區淄川正是《聊齋志異》作者蒲松齡的故鄉！

冥冥之中是注定了的。報導中的李碧華於是束裝北上，先到武昌與袁竹林母女會合，再轉赴淄博——與他們同行的，還有李安排的攝影記者。袁、廖重逢的高潮淒苦感人，不必細表。我所有興趣的是李碧華自始自終長相左右。是她化不可能為可能，也是她記錄、觀察、批註這一場重逢的涕笑與無

奈。李注意廖奎夾在袁竹林與姜春蘭間的微妙尷尬。「世上所有愛情悲劇，都只因為『一公兩母』。」³⁷她忘了在第三者外還有個第四者——她自己。她是局外人，可卻無所不在。憑爻掛的指引，她來到了《聊齋》的故鄉。她也是來償願的：「如果一個傳奇，可自《易經》開始，以《聊齋》作結，就很圓滿。」³⁸這個傳奇的女主角不是別人，正是李碧華；或她不是人，而是鬼；她要愛，而沒有「身分」。在《煙花三月》的後記，李碧華如是寫道：

我的第一個小說喚《胭脂扣》。是女鬼如花五十年後上陽間尋找她最心愛的十二少的故事。——回頭一看，有很多虛構的情節，竟與今天尋人過程有詭異的巧合。《煙花三月》便是血淋淋的《胭脂扣》。它成書了，也流傳開去，冥冥中是否一些亡魂在「借用」寄意呢？³⁹

的確，人世與鬼域，報導與虛構，相衍相生，成就了李碧華式的文學創作觀，而她更進一步說明，促成她創作動力的，端在「鍾情」。「鍾情」是一種沒有原因也無法解釋的強烈感覺。但欲斷難斷，似聚還散，人卻作不了主。⁴⁰女作家李碧華與前慰安婦袁竹林互為靈媒，牽引對方進入名喚愛的畛域，不能自主。這一「鍾情」說，其實遠比前述拉崗式「愛的禮物」說，更有說服力。

然而作為寫作者，李碧華的鍾情不乏自戀的焦慮？她的「愛的禮物」真是運行無礙麼？再引用羅蘭·巴特的觀念：「每當戀人看到、感到或知道情侶因這個或那個外在於戀愛關係的原因而感到不幸或受到威脅時，一種強烈的同情感便會油然而生。」⁴¹但巴特話鋒一轉，提醒我們當對方深為自己的

不幸而痛苦時，戀人可能發現這痛苦不但與己無關，甚至「把我給一筆勾銷了」⁴²。由是產生戀人曖昧的位置：「眼睜睜地看著自己心愛的人在受苦難，真是樁可怕的事情；但同時，我又漠然置之，毫不動情。我的認同是不完全的；我是一個母性，但又是一個不夠格的母性」（原著著重）⁴³。

李碧華那裡只「借用」袁竹林的故事寫出她創作的歷程；她更（冥冥中？）「借用」了袁的故事寫出了一個香港作家與她的中國間，剪不斷、理還亂的情緣。「那麼容易愛就是傷害」，黃碧雲寫著。「永遠不要愛上自己的項目」⁴⁴，陳冠中寫著。而李碧華回歸後走上了千瘡百孔的中國土地，敘說著她「不完全」的愛的故事。回到本文開始的討論。李碧華歸根究柢是「自作多情」的。她可能是自以為是的、表演性的自作多情，但更可能是自力更生的、生產性的自「作」多情。兩者都不脫自戀的基礎，但什麼樣的戀愛不以憐惜自己開始？是在這一辯證中，香港的主體性才有了奇妙的安置。

而套用李碧華的敘事方法，香港的情與愛可能找回它的前世？我想到的不是張愛玲的《傾城之戀》，那個故事結束在上海。我想到的是陳殘雲（一九一四—）的《小團圓》（一九四六）⁴⁵。在陳的小說裡，國民黨士兵黑骨球隨著部隊由東北來到港九。黑骨球在抗戰初期被拉伏參軍。八年間轉戰四方，僥倖不死。戰後回鄉才發現母死妻離，一無所有。一九四六年，漫步九龍街頭的黑骨球子然一身，四顧蒼茫。突然他在街上巧遇昔日同村舊識老婦，並且驚喜交加的得知他的妻子不但活著，還來到了香港！黑骨球終於與妻子團圓，卻發覺她神色詭異，似有難言之隱。果然，飄流到港的妻子因為生活所迫，已經下海為娼。

〈小團圓〉寫於一九四六年。據此，故事中人物重逢比《煙花三月》中廖奎、袁竹林初在武昌見面還早了一年。但兩作所要講的亂世情緣，卻如出一轍。所不同者，《煙花三月》跨越半個世紀，為廖、袁往事，劃下淒清句點。〈小團圓〉中的黑骨球與妻子百感交集下，接受命運現實；黑骨球逃離軍隊，決心與妻子留在香港，賭賭運氣。他們不回大陸去了。一念之間的決定，是否改變他們後半生的命運？「香港是一個大邂逅，是一個奇蹟性的大相遇。」王安憶的話再度回到耳邊。

註釋

1 王安憶，《香港情與愛》（臺北：麥田，一九九四），頁一。

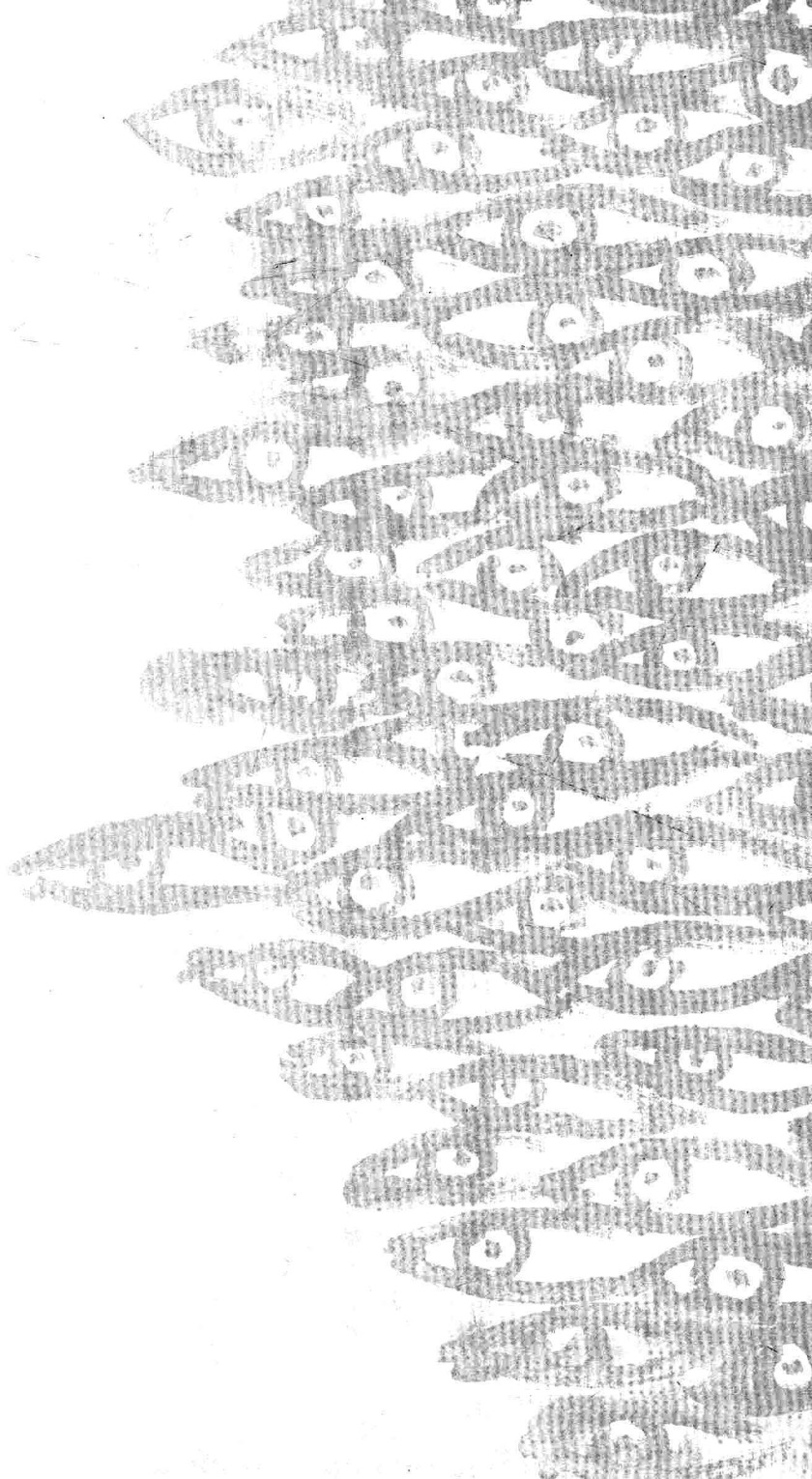
2 此處所論及的愛欲的自我投射及循環、置換機制，當然深受西方佛洛伊德（Sigmund Freud）、拉崗（Jacques Lacan）一脈心理學說影響。見席佛曼（Kaja Silverman）的討論，《The Threshold of the Visible World》（New York: Routledge, 1996），第一——二章，又廖咸浩曾以上海與張愛玲為例，說明其地其人如何可成為拉崗式的「無以名之的（小）物件」，遮蔽主體根基的空白，並賦予主體運作的權宜性。「小物件」「存而不在」，暫時安頓主體欲望想像，卻遙指其根基處的空缺，空無一物。香港，正如張愛玲筆下的上海，吸引我們，因為它提供了紀傑克（Slavoj Žižek）所謂的「幻想空間」，「除了地點（Place）之外，沒有什麼事發生（take place）的地點」。我們與之認同，正因為此一地點投射我們的症狀，對無可名狀的真實，對缺憾、愛欲、傷痛的反應。見廖咸浩，〈迷蝶——張愛玲傳奇在台灣〉，收入楊澤編，《閱讀張愛玲：張愛玲國際研討會論文集》（臺北：麥田，一九九九），頁四九三——九

- 3 同前註，見廖咸浩的討論。
- 4 羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著，汪躍進、武配榮譯，《戀人絮語》(臺北：桂冠，一九九四)，頁九五。
- 5 亦見 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Vintage Books, 1984), chapters 2, 4。
- 6 王安憶，《香港情與愛》，頁六。
- 7 巴特，《戀人絮語》，頁九七—九八。
- 8 陳冠中，《什麼都沒有發生》(香港：青文，一九九九)，頁二一八。本處及以下所引頁數以此版本為準。
- 9 同前註，頁四九。
- 10 見陳冠中，《三城記——上海、香港、臺北的流動盛宴》，《移動的邊界》(臺北：網路與書，二〇〇五)。
- 11 董建華語，見陳清僑的討論，《後現代的常態與異狀——窮想九七香港如常》，《當代》一二二期(一九九七年九月)，頁二二—二五。
- 12 陳冠中，《什麼都沒有發生》，頁一〇一。
- 13 同前註，頁六八。
- 14 同前註，頁一〇一
- 15 Akbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press)。亦見 Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), pp. 12-14。
- 16 Akbar Abbas, *Hong Kong*, chapter 1.
- 17 陳冠中，《什麼都沒有發生》，頁一〇四。
- 18 見席佛曼的討論，《The Threshold of the Visible World》，pp. 77-81。

- 19 陳冠中，《什麼都沒有發生》，頁一一八。
- 20 席佛曼也特別強調「愛的禮物」往往是主體意識的後見之明，頁八〇。這也是為什麼這一詮釋也加入了「愛的禮物」的生產、傳遞過程。
- 21 見拙作，〈暴烈的溫柔——黃碧雲的小說〉，收入黃碧雲，《十二女色》（臺北：麥田，二〇〇〇），頁九—三六。
- 22 黃碧雲，〈無愛紀〉，《無愛紀》（臺北：大田，二〇〇一），頁二七一。此處及以下所引頁數均以此版本為準。
- 23 同前註，頁二七三。
- 24 同前註，頁一〇九。
- 25 同前註，頁六六。
- 26 同前註，頁六六。
- 27 同前註，頁七〇。
- 28 同前註，頁五六。
- 29 同前註，頁一〇三。
- 30 同前註，頁九一。
- 31 同前註，頁八八。
- 32 同前註，頁八九。
- 33 同前註，頁一〇八—一〇九。
- 34 見陳國球編，《香港文化與李碧華》（臺北：麥田，二〇〇〇）。
- 35 李碧華，《煙花三月：中國近代最惆悵的重逢》（臺北：臉譜，二〇〇〇）。此處及以下所引頁數均以此版本為

準。

- 36 同前註，頁一一九。
- 37 同前註，頁二八三。
- 38 同前註，頁二八五。
- 39 同前註，頁四〇四。
- 40 同前註，頁三九八。
- 41 巴特，《戀人絮語》，頁五四。
- 42 同前註，頁五五。
- 43 同前註，頁五四。
- 44 陳冠中，《什麼都沒有發生》，頁六八。
- 45 陳殘雲，〈小團圓〉，收入鄭樹森、黃繼持、盧瑋鑾編，《國共內戰時期香港本地與南來文人作品選：一九四五—一九四九》上（香港：天地圖書，一九九九），頁二四一—五六。



除魅與招魂

從除魅到招魂

二十世紀以來中國的歷史動力，不論在實證或敘事層面，都以「除魅」為主軸。在革命與啟蒙的號召下，傳統與現世中的價值信念苟若不夠清明正確，無不被打為魑魅魍魎、牛鬼蛇神。而文學——尤其是小說——往往被賦予揭露黑暗、啟迪蒙昧的功能。從梁啟超的「新小說」到三〇年代的批判現實主義小說，五〇年代的革命歷史小說，再到九〇年代的新現實主義小說，莫不如是。臺灣的官方小說論述，從五〇年代的反共小說，到日後無限上綱的本土文學，其實也不能自外於此。

然而一個世紀的現代經驗卻見證了歷史的迷魅非但除之不盡，反而以最沉痛的代價，輾轉回到我們身邊。而小說與其說是印證了歷史的獨一無二的理性邏輯，不如說提醒了我們潛藏其下的想像魅域，記憶暗流。在歷史不及之處，是小說填補了重要的空白。十九世紀末的《海上花》或二十世紀末的《長恨歌》，各對一個斷代的海上風華與風險，投以哀矜勿喜的回顧。沒有了鍾理和、黃春明，或王禎和的小說，我們又怎能對半個世紀的臺灣原鄉，留下這許多的生動印象。遊走虛實之間，小說將我們原該忘記的，不應或不願想起的，幽幽召喚回來。姜貴的《旋風》記錄了國共聖戰下的血腥鬧

劇，難怪引起執政者的側目；二二八事件後，是葉石濤以〈三月的媽祖〉輾轉寫出了受難者的心聲；而又有誰能像郭松棻的《今夜星光燦爛》那樣，竟從屠殺者的立場，反思二二八的傷痕？如果魯迅、沈從文、張愛玲、白先勇仍然值得我們一讀再讀，原因不僅在於他們的家國憧憬或風格特色，也更在於他們面對歷史迷魅，不能自己的疑惑好奇，與憂傷紀事。

歷史的迷魅，小說的記憶：檢視百年現代小說經驗，從《徬徨》、《沉淪》到《家變》、《廢都》，從《啼笑因緣》到《笑傲江湖》，毋寧讓我們充滿感喟：家國的想像可以如此沉鬱荒謬，也可以如此通俗傳奇。與此同時，小說從業者介入歷史的激情（以及往往隨之而來的犧牲或幻滅），未曾或已。從大陸的茅盾、巴金，到臺灣的楊逵、陳映真等，只是最明白的例子。歷史所留付的小說紀錄更令人深思：歷史的運作與詮釋何以如此不可思議，以致一如虛構？而小說創作何以如此迫近現實，以致以放棄想像的自由為代價？

相對於現代文學彼端的「除魅」工程，我認為當下小說的關懷是「招魂」。魂兮歸來：在森森鬼影間，我們再次探勘歷史廢墟，記憶迷宮。八〇年代以來，不論雅俗文學及文化，鬼魅靈異題材突然捲土重來，其實不能等閒視之。這顯示了大歷史瓦解後，怪力亂神得到釋放的空間。但另一方面，菁英作家的參與，才更點明歷史與敘事間搏鬥的痕跡。在臺灣，在大陸，在海外，有一個幽靈徘徊不已，挑逗著蟲惑著作家神遊物外，從事一場奇異的冒險。這幽靈是什麼？是歷史潛意識？是意識形態的舊怨新愁？是情欲深處的力比多（libido）？

是在這個意義上，我所謂的小說招魂出現了。朱天心小說（如《古都》、《漫遊者》）的「老靈魂」，舞鶴小說（如《拾骨》、《餘生》）的「拾骨者」，只是最明顯的例子；他們以靈媒般的姿態，引領我們穿透死生，悠游夢幻與真實。黃錦樹的《烏暗暝》，平路的《微雨魂魄》，陳映真的《忠孝公園》，李永平的《雨雪霏霏》，洪凌的《異端吸血鬼列傳》，宋澤萊的《血色蝙蝠降臨的城市》，李碧華的《煙花三月：中國近代最惆悵的重逢》，黃碧雲的《烈女圖》，還有駱以軍的《遣悲懷》等，都可作如是觀。值得注意的是，這股風潮也吹向大陸，連主流作家也趨之若鶩。殘雪及韓少功早期即擅處理幽深曖昧的人生情境，其他如蘇童（《蛇為什麼會飛？》）、莫言（《懷抱鮮花的女人》）、格非（《敵人》）、李銳（《舊址》）、賈平凹（《白夜》）、王安憶（《長恨歌》）及余華（《世事如煙》）等，也都優以為之。新中國的土地自詡無神也無鬼，何以魑魅魍魎總是揮之不去？

這些作品多數並不是魔幻寫實主義的餘波蕩漾，也不是傳統說部式的談玄說鬼。作家其實有意回到生活本然的層面，卻發現太多不能已於言者的縫隙，必須讓他們重新定義真實，以及為「真實」背書的歷史。兩岸作家在銘刻政治／社會版圖的分裂游移，世路人情的幽魅徬徨上，其實有著對應。

如果傳統敘事的功能是編織散亂世事，回歸意義的原鄉，二十世紀末小說作者的原鄉渴望，就以回到故園為高潮。恰相反的，它是一種夢魘式的漫遊，以回到一個既陌生又極熟悉的所在是為反高潮。如果運用佛洛伊德式說法，我們可說這一回歸引發一種詭祕（uncanny）的徵候，「家」及「非家」的感受混淆不清，因此引起回歸者最深層的不安。當代的小說招魂，不論是韓少功的《歸去來》或是朱天心的《古都》，多半不正面觸及鬼魂人物，但讀者不會錯過故事中陰慘黯淡的背景。我們所

遭遇的一切都恍若隔世。迷離恍惚中，但見事物影影綽綽，陰陽難辨。這一視象的曖昧感，加上小說家無所不在的命名渴望及命名錯誤，更顯示敘事再現、指涉系統的離散。而也就在感官及認知功能的錯亂中，幻想與現實交投錯綜、互為因果——造成鬼影幢幢。

唯有承認歷史神聖性的解體，敘事闡釋權的掏空，我們才能以更謙卑的態度，面對縈繞歷史周遭的迷魅，挖掘小說表象之下的記憶與想像。而閱讀、評論小說的意義不是再還原真相，而是體驗真相的種種擬態；不是對文學史料做實證敘述，而是正視虛構敘事的本命，以及由此所折射的歷史光影。

或有論者要反駁，這樣的觀點無非是後現代主義或新歷史主義的辯證遊戲。我的立場恰恰相反。正是有鑑於上個世紀中國歷史與文學所呈現的種種決定論式的命題，以及因之所產生的虛惘暴虐的後果，我們才有必要重新思考歷史與小說的**倫理承擔**。而這一倫理承擔的切入點之一，我以為正是在於釋放並檢討歷史的幻魅力量，與小說的記憶潛能。

除非我們反省「國」「史」論述內駁雜的想像線索，尊重文字／形式以虛擊實的力量（而非簡單的文學反映論），我們無從深入反省人文主體的建構，也難以掙脫歷史目的論的宿命。也正基於這樣的認識，我們可以藉小說敘事鋪陳現代及現代性的洞見及不見，並為下一輪的「盛世」——或更可能是亂世——先寫下備忘錄，預留（自我）批評的空間。

張愛玲再生緣

——重複、迴旋、與衍生的美學

一九六一年，夏志清教授於《中國現代小說史》中以專章討論張愛玲，譽之為二十世紀中國最重要的作家之一。淪陷時期的才女經過十餘年的韜光養晦，因此重見天日。六〇年代以來，張愛玲在香港及海外的聲勢持續增長；時至八〇年代中期，她更以「出土文物」姿態，在大陸由黑翻紅。一九九五年九月張悄然去世，引起的轟動效應，更是變本加厲。文集、傳記、論文、會議層出不窮；「華麗」加「蒼涼」、「對照」與「參差」，種種張派警句金言成了學界的口頭禪。在一片「時代在破壞中，有更大的破壞要來」聲中，張學已然建立。

張愛玲的風格既有清堅決絕的矜持，也不乏錦上添花的耽溺。面對身後的花團錦簇，祖師奶奶如若地下有知，恐怕也是既拒還迎。本文並不自外張學傳統，但希望就事論事，探討張愛玲創作中原就生成的「踵事增華」的衝動。我以為這一衝動所構成的「重複」(repetition)、「迴旋」(involution)及「衍生」(derivation)的敘事學，不僅說明張腔的特色，也遙指其人的題材癥結。更重要的，藉著呼喚、崇拜張愛玲的儀式，世紀末的中國文學文化研究也不由自主地在重複與迴旋於張的美學觀照

中，生生不息，由此產生一種不同於主流的現代性話語論述，最為令人深思。

本文分為兩個部分。第一部分解析我所謂張派「踵事增華」的敘事學，如何激發出晚近文學理論的對話。第二部分觀察當代小說家創作，如何體現或抗拒張愛玲情結。行有餘力，則更以虛擬方式，想像以張為觀點的五四新文學史，如何可改寫約定俗成的典律。

一、音容宛在

張愛玲崛起於四〇年代的海上海，其人其文風靡一時。但隨著抗戰結束及大陸解放，她的絢爛迅即歸於平淡。時隔半個世紀，張的作品再度席捲兩岸三地，而她在逝世以前的三十年遺世索居，更平添了一份傳奇色彩。張在世紀末捲土重來，不少識者已有看法：或謂大陸改革開放形勢的到來，使張所代表的海派精神得以梅開二度；或謂臺港「不安穩」的政治文化情勢，使讀者在張的「亂世」哲學中找到寄託；或謂世紀末虛無之風四下吹起，使張之世紀中的頹廢預言成為先見之明。這些看法也許都言之有理，但不能說明一項事實，即我們正有意無意地重演（reinsate）當年的張愛玲熱潮。誠然，作家、作品的評價與時俱變，早成文學史的通性；而張愛玲之外，八〇年代的大陸更得見沈從文、錢鍾書等人的再受重視。但以議論之多，影響之廣，仍然無人能與張相提並論。

我以為，世紀末的張愛玲現象不只說明了一時一地的文化徵兆，也折射出我們談論（文學文化）現代性時，殊少觸及的「迴旋」、「重複」與「衍生」的機制。現代文學與文化的主流一向以革命與

啟蒙是尚。在這樣的號召下，我們的中國想像莫不以開創新猷、與時精進為前提。隱於其下的目的，不論左右，均不言自明。發為敘事創作，則出現各種名號的寫實——現實主義，要皆以銘刻現實、通透真理作為思辨的基準。自魯迅、茅盾至楊沫、浩然，現實及現實寫作的意旨性（meaningfulness）及有效性（utility），總活現於字裡行間。相對於此，張愛玲一脈的寫作絕少大志。以「流言」代替「吶喊」，重複代替創新，迴旋代替革命，因而形成一種迥然不同的敘事學。我以「迴旋」詮釋 *involution* 一詞，意在點出一種反線性的、卷曲內耗的審美觀照，與革命或 *revolution* 所凸顯的大破大立，恰恰相反¹。

張愛玲自己的立場，頗有先見之明。在〈自己的文章〉中，她以「參差對照」、「華麗」、「蒼涼」等語，回應她的評者。這些詞彙，早成張學圭臬，一再沿用，其實遮蔽了原有的（自我）批判性。我們必須正視張「不求進取」的寫作態度。當絕大多數同輩作家努力為時代做見證時，張卻看到「這時代卻在影子似地沉沒下去，人覺得自己是被拋棄了。為要證實自己的存在，抓住一點真實的，最基本的東西，不能不求助於古老的記憶……，這比瞭望將來要更明晰、親切。於是他對於周圍的現實發生了一種奇異的感覺，疑心這是個荒唐的、古代的世界，陰暗而明亮的」²。張對現實（影子似）的不可捉摸，已經與寫實／現實主義主流話語互有出入，而她背向未來，耽於古老的記憶，更十足擺明了反動姿態。憑著記憶，她看到現實中雙重或多重視景，似曾相識又恍然若失，既親切又奇異，既「陰暗」又「明亮」。由是參差對照，輪迴衍生出無限華麗蜃影，卻難掩鬼魅也似的陰涼。

這是張愛玲「重複」敘事學的要害了。重複不只是有一樣學一樣而已。化一為二，對照參差，重

複的機制一旦啟動，即已撼動自命唯我獨尊的真實或真理。重複阻撓了目的論式的動線流程，也埋下了事物持續延異、播散的可能。量變產生質變，當原似獨一無二的事物失去內燦本然的面貌，在層層「陰暗而明亮」的投影間，幻魅的「奇異感覺」產生。更重要的，因為這些幢幢鬼影，我們反得以重新為那失落的主體找尋定位。

佛洛伊德一脈的精神分析學，一向對這一重複的機制顯現興趣，毋須贅述³。就此我們可說，張愛玲不斷求助於「古老的回憶」，不妨視為她為醫治家庭創傷，找尋自圓其說的解釋。她的小說成為喚起回憶，重回那生命不堪 (abject) 場域的儀式。頹靡躁鬱的宅第、陰森幽黯的禁錮、遠走高飛的母親、邪惡無行的繼母——張的自傳經驗似乎總為她的小說人物主題提供素材，而她在鋪陳生命故事的主線 (master plot) 同時，也必得讓這一主線分歧化、複雜化，因此顛覆了主線。張是處理詭異 (uncanny) 效果的能手，她筆下的越是看來家常熟悉的事物，越是產生聳然失常的感覺。鄉愁的極致，赫然可以是意義黑洞的所在。

但我的關懷不只於此：文學世界的千變萬化，不必總視為作家個人生命的摹本。張的重複修辭學在一廣義的寫實——現實主義論述上，反顯露了五四以來「文學反映人生」的教條限制。張派作品一向以穠麗細緻著稱，對人生瑣碎陰暗層面的白描，尤其是令人稱道。但我以為，她的成就不在「維妙維肖」這類的模擬特徵，恰恰相反，正因為明白了生命的紊亂無明，張才得以把她的精神肆意揮灑在浮世的細節裡。如果正宗寫實——現實觀強調模擬「再現」(represent)——一種文學的重複——生命原貌，張的寫實技巧只能讓我們見證「回憶與現實之間時時發現尷尬的不和諧」，任何寫實還原的作為總產生

一連串賣空的文字交易。德勒茲 (Gilles Deleuze) 區分「再現」的方法有二：一種視現實為聖像，務求再顯靈光；一種視現實為海市蜃樓，將其做幻影般呈現⁴。張愛玲的與眾不同處，就在於穿梭於此兩者之間，出實入虛，終以最寫實的文字，狀寫真實本身的造作與權宜。

重複的重複：相因相襲，似是而非。當摹擬 (mimesis) 成為嘲仿 (mimicry)，歷史恰像《傾城之戀》中的胡琴聲，唧唧呀呀，拉了幾個過門，又回到原點，卻已聲色全非。這一輾轉繁衍的傾向，不論是見諸禮教之明，或是文字修辭，勢必都造成一回又一回富麗堂皇的「金鎖」，或一圈又一圈的「連環套」。在其中，我們的精力與欲望迫得反覆求索，形成陷溺的奇觀。張的短篇〈封鎖〉，藉一場俗不可耐的逢場作戲，寫殖民地空間的局促、女性欲望的限制，還有亂世中文明的了無出路，就是一個好例子。失去了進步革命的精氣神，張自我沉溺在狹小的上海灘頭，與她的角色一起「向下沉淪」。顧名思義，張的〈連環套〉一語點破了歷史套套學 (tautology) 的局限。這當然是極其頹廢的審美觀。弔詭的是，唯其此一陷溺頹廢史觀，反托出了中國追求現代性的不安與不足。究其極致，〈五四遺事〉中的維新戀愛不也正是一則仿古傳奇？

張的重複敘事學因此可以視為她交代自家心事、重述心理創傷的衝動；「私語」浮生再現，反駁寫實主義的修辭技術；耽溺於被「封鎖」的文明僵局，以毒攻毒的生存伎倆。更重要的，張明白藉著「無意義」的回想、瑣碎的生活觀照，真偽參差，歷史記憶才以重三疊四的形式來到我們眼前。在這一方面她其來有自，她回應了晚清現代化變局中那些看似故步自封，實則暗自搖撼了新舊傳統的文學創作者，如寫出《海上花》的韓子雲。她因而顯現了特有的「被壓抑的現代性」⁵。張早年重寫《霸

王別姬》，晚年翻譯國語本《海上花》，重讀《紅樓夢》等舉，不啻是召回那驅之不去的個人或文明記憶，一再與她的夢與夢魘對話的試驗。張一生受教《紅樓夢》，她將紅學心得名之為《紅樓夢魘》，豈僅偶然？

然而，還有什麼能比張重寫自己的作品，更為耐人尋味？一九四三年的〈金鎖記〉使她一舉成名，二十五年後她將之重寫為《怨女》。在此期間，她又將〈金鎖記〉翻譯成英文，而《怨女》的中文版，其實是根據她的英文創作 *The Range of the North* 翻譯而成。我已在他處推測張不斷重寫〈金鎖記〉的個人原因⁶。就著文本的脈絡，我要說她以雙語四寫同一題材的努力，隱含著她對現實，以及寫實／現實主義的抵抗。當同代作家大寫歷史進程的必然及應然時，唯獨張愛玲託身於（個人或集體的）「古老的記憶」，反覆雕琢，成為對現實經驗不可逆性的挑戰。尤有甚者，她的重寫不只以中文，也以英文進行，她彷彿不能再信任她的母語，切切要找尋一個替代聲音以一吐塊壘。她與她的生存環境——國家、主義、政黨——隔膜若此，在傳達、翻譯我關係的（不）可能性時，異國的語言未必亞於母語。她特有的女性書寫／重寫立場，因此更值得注意。

五〇年代張避居香港時所寫的《秧歌》，常為評者視為政治小說的傑作。在讚美張描寫大陸解放後農村實況之餘，我們容易忽略小說中的男主人翁電影編劇家——顧岡——的寫作立場。故事高潮，農民暴動，火焚穀倉。顧岡雖親聞目睹，卻在寫作他的劇本時，將其改為國特作亂，邪不勝正的情節，而且場景壯麗，美不勝收。顧所依據的是左派文學的教條公式——另一種文學及意識形態的「連環套」。張愛玲顯然有意諷刺左翼文學，雖以革命寫實為號召，卻詭秘地重複了右翼文學的特徵。何

況顧岡所為不過是重拾黨內前人的牙慧而已。不僅此也，當顧岡迷戀於敷衍，誇張局部的人物、情境時，他不自覺地忽視了「血淚事實」，陷入了（左翼）美學的窠臼而不能自拔。因此顧又可能成為張愛玲寫作政治小說自嘲嘲人的翻版。張左右開弓的意圖，至此呼之欲出。

而張愛玲重複書寫的最高潮，當然是一九九二年所出版的《對照記：看老照相簿》。此作收集張自幼至老的照片數十幀，看圖說話，串聯成張的家庭羅曼史。藉此張悼亡傷逝的動機不言而喻，但她更似為自己的死亡，預作宣傳。書名「對照」，既呼應了張最念茲在茲的修辭術，也暗指今昔、生死、照片與真實之間若離若即（uncanny）感覺。從蘇珊·桑塔格（或譯作宋妲）（Susan Sontag）到羅蘭·巴特（Roland Barthes）早已指出，照片——寫實是傳達生命真相的現代技術，但在凝結主體於「陰暗而明亮」的正、負映象間，死亡的陰影早已悄悄掩至⁷。回顧先人的照片，張於是幽幽寫道：

我沒趕上看見他們，所以跟他們的關係僅只是屬於彼此，一種沉默的無條件的支持，看似無用，無效，卻是最需要的。他們只靜靜地躺在我的血液裡，等我死的時候再死一次。⁸

張重複的陷溺的生命觀，以此為最。

二、魂兮歸來

張愛玲生前最後的三十年芳蹤縹緲，吊足張迷胃口。她的去世，反而坐實了我們一向對她「存而不在」的渴望。她飄然而去，彷彿就是為了她的魂兮歸來做準備。或更尖銳點說，生前的張愛玲毋寧已經像魂魄一般，縈繞你我之間。她的死訊反而「重複」了我們的預感，因此不是高潮，而是反高潮。

世紀末的我們不斷挖掘張的少作舊聞，遙想她在淪陷時期的風華。有識之士早對此嘖有煩言。的確，在一再重提、重讀張愛玲的儀式中，我們已分享了她重複、陷溺的敘事學。但何以我們仍然對她心有戚戚焉？臺灣學者廖咸浩援引拉崗 (Jacques Lacan) 精神分析法，指陳張愛玲不妨為二十世紀中國文學、文化機制中的「小物件」(object petit a)。拉崗視主體為一權宜建構，一個必須經過召喚 (interpellation) 來形成的論述位置 (discursive position)。然而，此一召喚總難掩一個「令人傷痛」的，非理性與無意義所形成的污點；此一污點成為主體建構揮之不去的「小物件」，指向主體存在前欲望無明與無名的真實。然而，正是因為這多餘的「小物件」難以排除，反促成我們尋求「言之成理」的立法、論述的保障，並信以為「真」。據此我們可說，張愛玲一向視現實（國家／主義／政教）如無物，因為明白其無以名狀的現象，總已布陳著「惘惘的威脅」。她的作品擅寫「小物件」，而她自己也成為我們文化中的「小物件」。不論左右，我們的批評者或將她神化，謂之為文化精髓的演繹者；或將她異化，謂之為腐朽墮落的代言人。我們越急著賦予她一個一了百了的意義，反而暴露我們對意義本身無所安頓的焦慮。張愛玲成為我們投射欲望的能指，一個空洞的「張看」(gaze) 位置⁶。是在

這一層次上，張愛玲不由自主地成為中國文學探尋「現代性為何？」的焦點或黑洞。我們不得不總是提起她，因為她成了我們回溯中國現代文明的夢魘，無從捉摸，卻又揮之不去。多年前，我曾有專文論張愛玲所引生出的「女鬼」作家傳統¹⁰。順此論式回顧世紀末的文學現象，更可了解張愛玲的幻魅效應，如何引領我們重探中國現代性本身的前世與今生。

張愛玲孤絕清冷，雅不願有後來者。但她既能在光天化日下，營造森森鬼陣，身後自不難生出眾家魅影。論文學創作的影響，一向是敏感話題。作家憑一己才力創新求變，有誰願被視為步武前人，甚或比作鬼魅附身的摹仿？但在我所定義的重複敘事學裡，張其人其作本身已是「古代記憶」的再現，還魂返祖的奇觀已是一種鬼話。由此觀之，為張招魂的過程裡，有的作者一心追隨大師，只落得東施效顰；有的刻意迴避大師，反而越發逼近其人風格。更有人懵懂開筆，寫來寫去，才赫然發現與「祖師奶奶」靈犀相通。我們便是在這些作者的傳承間，不斷重又認識、發掘張愛玲自己亦始料未及的羊采。

海外作家早期向張愛玲致敬之作，首推白先勇的《臺北人》。無巧不巧，這本小說寫的正是一代大陸人因戰亂流落臺灣，卻兀自要「重複」當年生活、意識、情感形態的故事。他（她）們的執著一發不可收拾，所演義可啼可笑的下場，反愈益令人動容。開篇的《永遠的尹雪豔》以永遠反照死生無常，以一晌繁華暗寫國破家亡，鬼氣油然而生。白曾被譏為殯儀館裡的化妝師，其實大可居之不疑。他確是深得張愛玲的三昧。另外，施叔青早年即自陳私淑張腔，炮製鬼話，毫不落人之後。施早期香港的故事故事系列，尤其得見她的師承。她幾乎重寫了張早期的香港故事，陰森幽麗，恍若隔世。但如果

張的香港故事寫來是要給上海人看的，施的香港故事恐怕寫來是要給臺北人看的吧！

施的「香港三部曲」儼然是《海上花》加《傾城之戀》加《怨女》的大集合。故事饒富張派興味，但施似乎太把她的香港歷史——小說當回事，反而顯得舉輕若重。相形之下，臺灣的林裕翼早早推出《我愛張愛玲》，以諧仿方式重寫《傾城之戀》，一時范柳原、白流蘇、薩黑美妮成了後現代遊戲的籌碼，令人莞爾。海外學者李歐梵同樣受到《傾城之戀》的啟發，不只重寫，而且續寫范白情緣。一本《范柳原懺情錄》從二戰至九七，讓浪子佳人演出老而不死的下場，亦莊亦諧，而作者自己的心事，也已滲入其中。

時移事往的感傷，「我們回不去了」（《半生緣》）的驚痛，其實是張愛玲重複、陷溺觀的底蘊。正因為「回不去了」，重溫繁華春夢，再理舊時創傷的努力，總是讓她的角色惴惴不安。拉鋸之間，欲望一再被挑起、擱置、空轉，因有無限遺恨。

原駐香港的鍾曉陽早年的《停車暫借問》，基本重演了個《半生緣》的故事。亂世情緣，陰錯陽差，中國的天翻地覆，彷彿只襯托了一則無望的愛情故事。循此，臺灣林裕翼乾脆再起爐灶，以臺北為背景寫出《今生已惘然》。這顯然是呼應張愛玲曾有將《半生緣》命名為《惘然記》的考慮。然而臺北的風風雨雨畢竟小了些，後現代的都會愛情故事讀來總似少了些什麼，讓我們惘然若失。同理，鍾曉陽以香港豪門恩怨為背景的《遺恨傳奇》也仍沾染張派遺韻。唯事倍功半，難以超越前者成績。

七〇年代末臺灣的「三三」小集，因得張愛玲前夫胡蘭成蒞臨指導，遂得「張腔」與「胡說」的正字標記。蕭麗紅的《桂花巷》不啻是臺灣鄉土版的《金鎖記》，而她的《千江有水千江月》則企圖

糅合張的筆鋒與胡的學說，形成一則胡派的《半生緣》式的故事；所有張派的華麗蒼涼這回都在「貞觀」、「大信」的修為中，「還諸天地」。倒是朱天文、朱天心姊妹，以張、胡風格起家，越寫越各有心得。朱天文《世紀末的華麗》寫盡九〇年代初臺北的浮華與昇華，所有張氏特色，一次出清，應是世紀末中文小說的傑作之一。其後朱再接再厲，推出《荒人手記》，以臺北同志圈的情天欲海為背景，在愛滋陰影下，重新詮釋《傾城之戀》的教訓。更有甚者，朱藉此將「蘭師」遺教，反覆以托喻形式寫出，以一償悲願。張胡因此書再結因緣，應算最後的傳奇。林俊穎繼承了張、宋或凌厲、或陰鷲的情愛觀，以之觀察後現代臺北荒涼的情場。他寫民國「男子」的肉身輾轉、百劫不復的悽惻惘然（像是《夏夜微笑》），當年的「民國女子」怕不也要稱道。而朱天心儘管不如乃姊那般卓顯張胡影響，但她的「老靈魂」式人物，以及小說《古都》裡的場景，仍不由我們不想起張愛玲。《古都》寫一個失去記憶、猥瑣暴戾的城市——臺北。但見廢墟之間，亡靈四下流竄。朱天心所訴諸的，正是「為了要證實自己的存在，抓住一點真實的，最基本的東西，不得不求助於古老的記憶……，這比瞭望將來要更明晰、親切」。

八〇年代以來，張愛玲重新在大陸受到重視。而早期最能傳其精神的，竟是兩位男性作者，蘇童與葉兆言。蘇童擅於遐想民國風月，演述家族頹廢傳奇，如《罌粟之家》等，在在引人入勝，與前此正統文學正是背道而馳。他也許未嘗學張，但被歸為張腔的詮釋人之一，正說明祛邪避鬼的法事稍歇，祖師奶奶的魂靈就不請自來。葉兆言的《夜泊秦淮》系列，走的是鴛鴦蝴蝶派的言情路數，細膩委婉，因此得與張愛玲互通聲息。葉對於人情的練達看法，應了張「因為懂得，所以慈悲」的姿態。

而葉的長篇力作《一九三七年的愛情》，寫的是南京大屠殺前一刻一段不可能的愛情，雖然面貌有異，骨子裡不脫《傾城之戀》式的感傷與反諷。

但論到與張愛玲有意識對話的作家，則屬王安憶與須蘭。兩人得天獨厚，以上海為寫作據點，延續了張曾叱吒一時的海派傳統。王安憶其實風格獨具，與張愛玲原談不上淵源，但一部《長恨歌》託出了她對上海花花世界的深厚情懷，以及對庶民物質生活的好奇與觀照——這正是張愛玲創作的本命。《長恨歌》代替張愛玲回答有關上海的問題：張派人物如佟振保、白流蘇之類，解放以後在上海要怎樣過日子？他（她）們如何運用「奇異的智慧」，表現「到底是上海人」的特色？還有八〇年代以來隨著上海的東山再起，他（她）們真能重新披掛上陣，再創當年的豔異風情？這些問題再一次觸及到張愛玲「重複」的心理、行為機制，而王安憶的答案卻有了不同之處。須蘭自九〇年代初一鳴驚人，擺明了張腔的架式，的確引人注目。在她最好的作品裡，如〈曾經〉、〈石頭記〉等，張的華麗張致悉數重現；而她的人物心態的描寫，如〈紅櫻桃〉，寫盡張氏也會嘆為觀止的人間苟且、小奸小詐。須蘭近年的系列散文，也看得出學步前賢的路數，謂之當代作家最「像」張愛玲者，應非過譽。但最「像」也可成為須蘭的負擔。她的另一系列作品如〈彷彿〉等，依然是工筆故事，卻能跨越古今、實虛的界線，遐想生命的偶然與巧合，開闢之間，反能有更大揮灑空間。

馬來西亞的李天葆異軍突起，九〇年代以來推出一系列以東南亞華人社會為背景的小說，馬來半島的豔異，「州府人物」的風流，活脫是張愛玲的南洋傳人。看看《桃紅鞦韆記》、《紅燈鬧語》、《檳榔豔》、《盛世天光》等作的題目，已經可以思過半矣。李天葆擅長不太舊的懷舊情調，春夢未了

已無痕的愛欲故事。他的故事背景多半是五、六〇年代的吉隆坡，那個時代離我們不過半世紀之遙，卻有了恍若隔世的感覺。姚莉、潘秀瓊的情歌唱片輪迴不已，邵氏、電懋的明星海報儼影幢幢，熙攘的街市有馬來人、印度人的聲音，寂寞的午後閣樓傳來低低的粵曲……我們得隨時準備：閃過的人影可是馬來西亞華僑范柳原？還是回來省親的王嬌蕊，穿的就是那套「南洋華僑家常穿的沙籠布製的襖褲，那沙籠布上印的花，黑壓壓的也不知是龍蛇還是草木，牽絲攀藤，烏金里面綻出橘綠」。張愛玲的南洋想像有李天葆為她補足。

李天葆耽溺往事，而「往事」就是他的仿古文字想像。他沒有張愛玲凌厲諷刺的一面，下筆多了感傷自戀的風情。在這方面，他所散發的（海外）遺老遺少氣息，其實跨過張愛玲，回到民國早期鴛鴦蝴蝶派的小說世界。如他所言，「但求沉醉在失去的光陰洞窟裡，瀰漫的是老早已消逝的歌聲；過往的鶯啼，在時空找不著位置，唯有寄居在嗜痂者的耳畔腦際。與記憶，與幻夢，織成一大片桃紅緋紫的安全網，讓我們這些同類夢魂有所歸依」¹¹。「張冠李戴」的《南洋遺事》，以此為最。

相對於須蘭、李天葆對張愛玲摩頂放踵的寫法，香港的黃碧雲反其道而行。黃的特立獨行，與民國時代的「臨水照花人」似乎頗有契合之處，但畢竟多了幾分女性自主的活力。黃的作品如〈盛世態〉、寫無城可傾的香港盛世戀曲，人物脫胎於張，但比諸張的「亂世」觀，她的鋪陳與結局更為憊懶蒼涼。〈桃花紅〉演述婆婆媽媽、姊姊妹妹的愛恨情仇，像〈琉璃瓦〉般，對日常生活幽暗處著墨。黃最令人側目的當然是〈雙城月〉。她創造了一個軍閥之女曹七巧，與男友長安私奔殉情未死，又被父親捉回。幸賴保姆何干搭救，七巧逃出家門。以後的七巧每下愈沉，淪為交際花，解放後與涓

生成婚，卻好景不常。晚年的七巧失心成瘋，終致血腥結局。對張迷而言，黃碧雲張冠李戴，將文學經典人物大卸八塊，誠屬大不敬。然而就在她糅合了張的作品與身世，又將其融入現代文學各色說法，我們才赫然得見「重寫張愛玲」的方法可以激烈若是。黃的作品人物、情節每每相互重複挪用、拼裝，造成了輪迴轉世的奇觀。她解構張愛玲神話——不，鬼話——的心得，宜乎作為我們探討的終點或起點。

而在我們觀察張對後之來者的影響之餘，更具有思辨向度的做法，是省思她的出現，如何也改寫——重寫前此現代文學經典的向度。因為張愛玲，晚清的《海上花》重現江湖。但五四正統作家呢？在參差對照的角度間，我彷彿看到魯迅「救救孩子」的男狂人大可與《金鎖記》「害害孩子」的女狂人曹七巧互通有無；祥林嫂如果堅強一些，也許要來到上海，碰到像阿小的同鄉，受雇到哥兒達那樣的主子家？凌叔華《繡枕》裡的大小姐不就是個「女結婚員」，恐怕要像《花凋》中的川嫦，沒有好下場吧？巴金的《家》用金鎖套牢了多少男男女女，鳴鳳要是不急著尋死，是不是也會像小艾那樣地迎向新中國？丁玲的莎菲與華僑凌吉士你來我往，到底有沒有展開《傾城之戀》的可能？矛盾那些革命加戀愛的浮花浪蕊，不少難過《色·戒》的關卡吧？錢鍾書《圍城》裡的方鴻漸與《紅玫瑰與白玫瑰》裡的佟振保正是一對「好人」。藉著張愛玲的敘事學，我們正一點一滴地改變對五四文學的記憶。有關「現代」的文學觀突然曖昧多義起來：第一爐香完了還有第二爐，連環套套出華麗緣。世紀末張腔此起彼落，張學方興未艾。一時之間，我們都像上海人，人人彷彿張愛玲。

註釋

- 1 “Involution”一詞借用自人類學家克利弗德·紀爾茲 (Clifford Geertz)。更詳盡的討論見 David Der-wei Wang (王德威), *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction 1849-1911* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), pp. 30-33。
- 2 引自張愛玲,〈自己的文章〉,《流言》(臺北:皇冠,一九九二),頁一九—二〇。
- 3 見 Joseph Hillis Miller, *Friction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982)。
- 4 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, quoted from Joseph Hillis Miller, *Friction and Repetition*, p. 4.
- 5 更詳盡的討論見 David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor*。
- 6 王德威,〈此怨綿綿無絕期——從〈金鎖記〉到《怨女》〉,《如何現代,怎樣文學?》:十九、二十世紀中文小說新論》(臺北:麥田,一九九九),頁三六五—六六。
- 7 見蘇珊·宋妲 (Susan Sonntag) 著,黃翰荻譯,《論攝影》(On Photography) (臺北:唐山,一九九七);羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著,許綺玲譯,《明室:攝影札記》(La chambre claire: Note sur la photographie) (臺北:臺灣攝影季刊,一九九七)。
- 8 張愛玲,《對照記:看老照相簿》(臺北:皇冠,一九九三),頁五二。
- 9 廖咸浩,〈迷蝶——張愛玲傳奇在灣〉,收入楊澤編,《閱讀張愛玲:張愛玲國際研討會論文集》(臺北:麥田,一九九九),頁四八五—五〇四。
- 10 王德威,〈「女」作家的現代「鬼」話——從張愛玲到蘇偉貞〉,《眾聲喧嘩:三〇與八〇年代的中國小說》(臺北:遠流,一九八八),頁二二三—三三八。
- 11 李天葆,〈時代曲〉,《民間傳奇》(吉隆坡:大將事業社,二〇〇一),頁一一〇。

蒼苔黃葉地，日暮多旋風

——姜貴與《旋風》

姜貴，本名王意堅，又名王林渡，一九〇八年生於山東諸城縣北相州鎮，一九八〇年逝於臺灣。

姜貴的一生堪稱曲折顛沛。他的嗣父死於辛亥年間地方的起義，他本人則早在十三歲即離鄉赴濟南求學¹。一九二四年國民黨改組，姜貴以中學生身分入黨，之後赴廣州參加革命。中國現代史上的事件，從北伐、清黨，到抗戰、剿匪，姜貴都於役其中²。一九四八年他舉家隨國民政府遷臺，原意從商，但短期內傾盡家產，後半生的潦倒這才開始。他一度甚至虐妻致死的疑案，幾乎身陷囹圄³。姜貴的多數作品是在這樣不利的環境下，一一寫成。他的成就雖在晚年得到肯定（如吳三連文藝獎），但對遍歷榮辱滄桑的作家而言，這樣的肯定恐怕也有其來也晚的莞爾吧。

今天閱讀或評論姜貴的讀者已經不多了。當年「亞細亞的孤兒」們如今紛紛修成正果，由大陸來臺的孽子孤臣再也難逃原籍的原罪。未來臺灣文學史上，姜貴多半要在「反共作家」名下，聊備一格。然而如果我們正視半世紀以來臺灣文學駁雜多元的面貌，五、六〇年代的反共作品，不論良窳，其實是不可或缺的因素。這不僅是因為這些作品曾銘刻我們共同的生存經驗，也因為「反共」的政

治、文學論述內蘊複雜的動機與辯證，不宜以一句「八股」輕輕帶過⁴。我以為姜貴就是一位最不八股的反共作家。更重要的，他的小說始於對共黨禍國的檢討，卻終能超出眼前的血淚控訴，轉而對近代中國歷史的嬗變，做出沉鬱的省思。

姜貴的小說最常被提起的，是《旋風》（一九五七）及《重陽》（一九六一）二書。用姜貴的話說，這兩部作品一重農村、一重都市，「都旨在說明共產黨如何會在中國興起」⁵。他以文字記述、抗議紅禍的用心，自不待言。弔詭的是，在當年反共文學大行其道的時期，《旋風》與《重陽》並未得到文宣機構的青睞。《旋風》早於一九五二年一月脫稿，但一直無法出版，直至一九五七年由姜貴改題書名為《今禱机傳》，自印五百冊分贈各方，才算首次問世⁶。《重陽》亦是於一九六一年春由作者借用某出版社的名義，自費出版。與此同時，姜貴的生活日益困頓，妻死子散，訟事纏身，竟使他懷疑是有「匪諜」作祟⁷。反共反到了這般光景，真是情何以堪？所幸姜貴的識者仍不乏人。《旋風》推出，胡適、蔣夢麟等都曾予以矚目。作家評者自高陽、劉心皇、王集叢等也都為文推薦⁸。一九六一年夏志清在《中國現代小說史》出版後，又以英文專論《旋風》、《重陽》，儼然將姜貴視為五四小說傳統的最後傳人了⁹。

一

《旋風》的故事發生於二〇至四〇年代，山東膠州灣附近的方鎮。方家是當地巨族，某一房的失

意文人方祥千嚮往共產革命，糾合子弟，徐圖大舉。他又結識了江湖出身的族姪方培蘭，兩人一文一武，居然成了氣候。在共黨組織的遙控下，他們周旋於軍閥勢力、日本駐軍、地方仕紳、祕密會黨，以及土匪頭頭間，合縱連橫，將方鎮攪得天翻地覆。然而事與願違，就在方鎮變天後，方祥千叔叔自己成了新一波的鬥爭對象，雙雙被捕下獄。回顧他們自導自演的一段革命好戲，他們終有了後見之明：「整個共產黨的將來，也一定要像一陣旋風。……旋風，旋風，他們不過是一陣旋風。」¹⁰

《旋風》全長四十餘萬字，情節當然遠較上述複雜。它至少包括了方鎮幾家大戶人家的敗落紀實，時代青年與市井男女的啼笑姻緣，乍起乍落的江湖恩怨，還有最重要的，妓女龐月梅、龐錦蓮母女趁亂得勢的發達史。這些不同的情節支線相互貫串，構成一極多面向的網絡；中國北方村鎮在五、四後所經歷的風風雨雨，於焉浮現。姜貴晚年曾有自傳文字《無違集》出版。對比其中各項描述，可知《旋風》的情節、人物竟多有所本¹¹。小說的意旨固在反共，姜貴藉此感懷身世的動機，也盡在不言之中。

五〇年代的小說敘述國仇家恨，蔚然成風。從潘人木的《蓮漪表妹》到王藍的《藍與黑》，從陳紀澄的《荻村傳》到司馬桑敦的《野馬傳》，都是佳例。比起這些作品，《旋風》未必能以文采、人物取勝。事實上姜貴反其道而行，他的語言素樸，情節並不刻意修飾，描寫國共鬥爭，真是「赤裸裸」的毫不留情。姜貴的「無情」不只見於對邪惡勢力的撻伐，也更及於對「被侮辱及被損害者」的冷冽觀照。在彼時或喧囂吶喊，或涕淚飄零的表述傳統裡，這毋寧是個異數。天道無親，蒼生奈何？他對一時一地政治動亂的鬱憤，終為一更寒涼而世故的歷史憂思所包容。在這方面，他的寫作姿態其實讓

我們想到了寫《秧歌》及《赤地之戀》的張愛玲——儘管兩人風格極有不同¹²。

在論《旋風》的專文裡，夏志清將這部小說與杜思妥也夫斯基（Fyodor Dostoyevsky）的《著魔者》（*The Possessed*）相對比。他指出兩者在描寫狂熱的主義信仰者及革命家上，都極盡嘲諷之能事；《旋風》群醜跳梁、倒行逆施的血腥鬧劇，因此不妨看作是齣「徹頭徹尾的滑稽戲」¹³。書中的部分情節，像方祥千對革命遠景的妙想天開，子姪方天艾認妓女為母，龐月梅母女遍施雨露，成為地方婦女會的主任等，讀來令人匪夷所思。與多數「有血有淚」的反共小說不同，姜貴將他的故事沉浸在荒謬怪誕的敘述中。他所預期的讀者反應，不是淚，而是笑——令人慘然、駭然的笑。《旋風》中的角色不論正邪，都難逃墮落醜化的命運，所有的暴行或義舉皆沾染血腥的嘉年華魅影。姜貴尖諷老辣的筆觸看來突兀，卻是師承有自。他應是晚清譴責小說自覺的繼承者，下文當再論及。

《旋風》對反共小說公式另一大突破，在於將政治情欲化，情欲政治化的看法。當絕大部分的作家將國共鬥爭提升到「唯心的」道德及意識形態的抉擇層面時，姜貴卻幽幽提醒我們，欲望，尤其是人之大欲，未嘗不是政治行為的隱晦動機。《旋風》中角色的性壓抑及放縱，讀來令人怵目驚心。表面年高德劭的老夫人寵幸奴僕，貌似無欲則剛的革命黨人其實色膽包天。小說開場就是共黨指導員史慎之私而忘公，為取悅風塵女伶而被謀殺的情節。人倫之始，能不慎之？通姦誘姦、被虐施虐的場面在《旋風》書中屢見不鮮，更有亂倫戀物的種種暗示。與方祥千、方培蘭叔叔姪革命者相對的，正是龐月梅、龐錦蓮母女。她們煙視媚行，傾倒各路人馬，成為小說中最不可思議的勝利者。

姜貴將共產革命者與色情狂一視同仁，因為兩者皆有絕難贖足的政治、身體欲望，對人生百態，

卻殊少同情寬貸。另一方面，姜貴注意到傳統中國社會以禮教為先，但孝義節悌的代價，往往是個人欲望驚人的扭曲。相對於共產黨徒的徵逐漁色，小說中詩禮人家的變態偽善，一樣可怕。常年枯守活寡的正房夫人，晚年以各種手段羞辱曾蒙專寵的妾婢；自命賢德的太太百般心機，幫助丈夫迷姦少女。高陽早在他的專論裡就指出，姜貴的人物之所以如此，多半出於一種心理補償機制¹⁴。在連串的欲望移轉、偽托的過程中，任何理念行動，不論前衛保守，都沾染了曖昧的色彩。公私領域的妥協齟齬，哪裡是動心忍性的大道理所能盡述？白描情欲與政治的糾結，在現代小說中當然前有來者（如郁達夫、茅盾），但少有人像姜貴一般敢於寫盡其中的洶湧暗潮。在這個層次上，他的小說政治觀不僅批判了左派那套高蹈的革命信念，也（不自覺的）威脅了右派自以為是的忠孝傳統。姜貴的立場望之保守，實則激越。近年臺灣政治情欲小說再度風行，但又有多少作者能從姜貴的作品擷取靈感？

二

夏志清先生曾指出，姜貴「正視現實的醜惡面和悲慘面，兼顧『諷刺』和『同情』而不落入『溫情主義』的俗套，可說是晚清，五四，卅年代小說傳統的集大成者」¹⁵。姜貴與五四新文學傳統的關係，可以從《旋風》中明白看出。他的題材是二〇、三〇年代中國的政治風暴，敘事姿態不脫「感時憂國」的特徵，而他的筆調則是寫實主義的正宗法乳。然而只要仔細閱讀《旋風》，我們可以發現姜貴對於五四傳統畢竟別有所見。他「集大成」的意義，與其說是兼容並蓄，更不如說是極具對話性的

批判。

五四文藝、文化生產的駁雜性，如今已引起更多學者的注意。如果沿襲「正統」話語，我們可說救亡和啟蒙是新文學的重要契機，革命加戀愛則是行動的主軸。《旋風》中的方祥千出身世家，對封建門風的僵滯腐敗自是感同身受。他受了共產革命的啟發，也一心領導晚輩衝決舊社會的網羅。為了追求政治及情欲主體的解放，他鼓勵追隨者矯枉必須過正，革命及戀愛因此成衝決網羅的首要試驗。這樣的情節在五四後的小說裡，我們看得多了。茅盾（《虹》）、巴金（《家》）、葉紹鈞（《倪煥之》），不過是其中的佼佼者。姜貴的自傳也透露了他又何嘗不是那個時代的「新青年」呢？然而經過了一九四九年的淪陷與逃亡，姜貴避亂臺灣，痛定思痛，下筆自有不同的心境。《旋風》寫救亡與啟蒙的迫切，卻不免對這兩大號召的合理性及有效性，提出質疑。小說也寫革命加戀愛的必要，卻顯然憂懼尾隨而來的暴亂與激情。《旋風》最後數章的天翻地覆，的確令人怵目驚心。回溯當年的豪情壯志，不是過來人寫不出這樣的躊躇沉鬱的小說。姜貴何只反共而已，藉《旋風》這樣的作品，他是在反思五四以來中國追求現代化的希望與虛惘。

也正因此，五四作家所表現的兩種情緒特徵，「同情」與「諷刺」，在姜貴筆下有了新的出入。他的同情可以及於他最要諷刺的對象，他的諷刺也常施加在他本該同情的人事。《旋風》的主角方祥千及方培蘭投身共產黨，雖為家鄉帶來偌大動亂，依然顯出情有可原的弱點。方祥千傾家蕩產，只為了一圓理想；方培蘭之所以加入革命，原因竟無非是擺脫家累。《旋風》中代表國民黨正義之聲的方八姑，活脫是個女道學先生，而最溫良貞靜的方冉武娘子最後落落媚門，居然也就得過且過了。經過方

氏叔姪的鼓勵，方鎮舊有的惡勢力改頭換面，竟以新的名目胡作非為。在姜貴看來，革命與反革命，大革命與不革命自相混淆，互為因果，這才是中國追求現代化最後的諷刺。左翼的評者要視姜貴的革命觀為反動，但早在《旋風》之前，魯迅不早已寫道：「革命，反革命，不革命。／革命的被殺於革命的。反革命的被殺於革命的。不革命的或當作革命的而被殺於反革命的，或當作反革命的而被殺於革命的，或並不當作什麼而被殺於革命的或反革命的。／革命，大革命，革革革命，革革……。」¹⁶

姜貴的寫作，粗枝大葉，當然比不上魯迅那樣深刻自省，但至少面臨中國革命的狂潮時，他們都有能力提醒我們事物的表象和實踐、手段和目的，未必總是一以貫之。當絕大部分的中國作家簇擁著歷史進化的時間表迎向前去時，魯迅拒絕從眾，左右開弓。姜貴自始是忠誠的國民黨信徒，寫作《旋風》時，也堅守「暴政必亡」的信條。但小說中所觸及的歷次國民革命情節，從辛亥革命到北伐革命再到反共革命，終究使人喟然反思，「革命」何以總是尚未成功，同志難道仍須繼續努力？

越過五四的標記，姜貴的《旋風》與晚清小說也有相互唱和之處。晚清的譴責小說以影射時政、笑謔社會百態為特色，李伯元的《官場現形記》、吳趸人的《二十年目睹之怪現狀》都是膾炙人口的作品。這些作品上焉者嘻笑怒罵，道盡清末社會變遷的怪現狀，下焉者則以揭祕諷刺為能事，流於「辭氣浮露，筆無藏鋒」。姜貴對譴責小說顯然並不陌生。《旋風》中許多情節，像是土匪當官、庸醫誤診、妓女從政、名士偽善等，活脫是晚清鬧劇場景的延伸。除此，小說中影射的人物，從文人王統照、臧克家，到政客軍閥如韓復榘、張宗昌，再到毛婆江青，皆呼之欲出¹⁷。江青的處理，從幼年驚鴻一瞥，到日後走紅延安，草蛇灰線，尤見匠心。習慣新文學筆法的讀者或要覺得姜貴的誇張諷刺，

已嫌過火，殊不知這樣的情境人物，代表了一種不同的美學觀照。前述姜貴以笑帶淚的歷史觀，正是源出於此。亂世為文，何能溫柔敦厚？《旋風》部分篇章是如此諱而且虐，似乎暗示文字形式本身若非德賴譏誚，不足以狀寫那個年代的虛無與暴力。

五四之後的作家雖然立意與傳統劃清界線，但晚清的影響不絕如縷。魯迅、老舍、張天翼、吳組細等都有相當辛辣諷刺的作品傳世，姜貴自然與他們一脈相承。但五四作家們同時不能甩脫人道主義的包袱，以及相應而生的革命高調。反諷的是，當共產革命真正成功後，解放了的作家們反而噤若寒蟬了。離開大陸的姜貴因緣際會，反能繼續一施所長，而國破家亡的教訓，使他濯盡溫清，重新檢討新文學的洞見與不見。折衝在晚清的譴責小說及五四後的「人的文學」間，他的《旋風》因此提供了一個對話場域，探勘前半世紀現代文學的不同聲部。

三

作為一部大規模的歷史小說，《旋風》的意義也可窺自對中國文學與文化傳統的檢討上。姜貴嘗自言，「二十歲前不是個好學生，十年光陰，可說祇讀了三部書，《紅樓》、《水滸》、《儒林》是也」¹⁸。這三部古典小說的影響，的確可以見諸《旋風》的字裡行間。《旋風》中落魄文人、維新名士的種種行徑，固然是時勢所趨，但也說明了近世儒教傳統的又一崩解，而崩解的前兆，在十八世紀的《儒林外史》已現端倪。當以往的政治文化資源不再能應付知識分子的需要，名教與世俗間的衝突

愈演愈烈，可驚可笑的「怪現狀」因此層出不窮。方家各房子弟，有的醉心西學（方祥千），有的頹靡作狀（方天艾），有的欺世盜名（方通三）。他們作為儒者，既不能修齊家，還談什麼治國平天下。

尤有甚者，當姜貴安排方祥千這樣的共產學究結識了綠林好漢方培蘭，不啻是將《儒林》的世界向《水滸》的世界靠攏。方培蘭早年率眾結義，為父報讎，十足的英雄本色。但在他被收編為地方自衛隊後，以往俠義精神的墮落已經開始。兩方結盟、密謀起義，其實各取所需。古典的「替天行道」改頭換面，成了時髦的「階級革命」¹⁹。但姜貴必然認為《水滸》世界中的亡命之徒，還能靠「忠」「義」維持彼此間的休戚關係，方培蘭手下那群雞鳴狗盜的嘍囉，哪裡會在乎同生同死的盟誓？對方祥千而言，秀才遇見兵，更是有理說不清。他與方培蘭的下場，早就已經注定。除此，《水滸》式的英雄聚義固然痛快淋漓，強人式的正義與嗜血的報讎方式卻要為任何社會埋下禍根，更不談對女性的輕賤與污辱。姜貴藉《水滸》眼光來看共產革命前後的方鎮，應不無感慨。而相較於日後毛派政權大批大捧《水滸》的陰謀陽謀，《旋風》反而意外的洞燭機先了。

姜貴私淑《紅樓夢》，不少評者已經指出²⁰。平心而論，《紅樓夢》那樣精妙多義的人生觀照，華麗細膩的人物、情景描寫，不是《旋風》所能望其項背。但姜貴於《旋風》序言自謂，「三十七年冬，避赤禍來臺，所業尋敗，而老妻又病廢，我的生活頓陷於有生以來最為無聊的景況。回憶過去種種，都如一夢」，「回憶半生淪落，亟懺悔之不暇。懷文章敦厚之旨，固無意宣揚穢德」²¹。這就不免讓我們想起曹雪芹《紅樓夢》的楔子：「今風塵碌碌，一事無成……背父母教育之恩，負師友規訓之德，以致今日一事無成，半生潦倒……」²²。《旋風》中寫早已中落的居易堂及養德堂家族內幕，

寫大戶人家「百足之蟲，死而不僵」的頹廢排場，以及閨閣內外種種的勾心鬥角，都遙擬《紅樓夢》筆意。但姜貴缺少前輩那樣超拔的反思能力。《旋風》中寫盡許多角色的下場，像方冉武（居易堂）一家老太太最後凍餓而死、小妾遣走，方冉武娘子配給地痞，又淪為娼妓等描寫，無不顯示姜貴之意在控訴紅禍到底，這就不能與「白茫茫一片真乾淨」的境界相比擬了。

姜貴如此揉雜古典說部的靈感，基本上呼應晚清那輩作家重寫傳統的方法。當各類小說的文類特徵、生命觀點，以及預期的讀者反應被刻意混為一談，這不僅代表了作家對文學傳統或迷惑、或犬儒的姿態，也更點出他們重新連接文字與世界、敘述與歷史間的激進策略。《旋風》諧擬《儒林》人物糾眾結義，或《水滸》強盜闖入紅樓閨閣，或《紅樓》世家一敗塗地，在在點出清末以來中國文化傳統所面臨的艱難考驗。也在這一層次上，《旋風》的歷史感慨油然而生。

準此，我們必須再思《旋風》的另一個書名《今檮杌傳》。「檮杌」一辭雖然隱晦，卻可成為我們解析姜貴用心的重要線索。檮杌指的是遠古一種怪獸，「其狀如虎而大，毛長二尺，人面，虎足，豬口牙，尾長一丈八尺，攪亂荒中」（《神異經·西荒經》）；也可指惡人，「顓頊氏有不才子，不可教訓，不知話言，天下謂之檮杌」（《史記·五帝本紀》）。但更令人尋味的是，檮杌也是一種史籍名，「晉之《乘》、楚之《檮杌》、魯之《春秋》，一也」（《孟子·離婁下》）。姜貴善用此辭的隱喻，謂《旋風》的要旨無他，「紀惡以為戒也」²³。

姜貴將小說等同於歷史，見證過往的人事以為來者鑑。濁世滔滔，我們不能不有疑問：小說原是小道，是在什麼樣的環境下，必須代替歷史大敘述的功能？而又是什麼樣的時代，我們的歷史充滿了

惡人怪獸，成為「紀惡以為戒」的文字書寫？更弔詭的，這樣的歷史本身成了必要之惡，銘刻我們所應戒懼的，卻也證驗了文明本然的局限，人性無從擺脫的劣根——歷史本身就是那祛之不去的怪獸。

姜貴自承《今櫛杙傳》亦有所本，即晚明清初的小說《櫛杙閒評》（李清「一六〇二—一六八三」著；明亡前成書）。《櫛杙閒評》記錄明末魏忠賢由混跡江湖而成篡權亂政的閹宦，以及魏私通乳母客氏，禍國殃民的過程²⁴。魏、客惡貫滿盈，終遭伏誅，但明室氣運至此已奄奄一息。奸佞為害，可以若是。三百年後的中國又遭逢共黨席捲。紅朝賊子一樣是由小而坐大，且在姜貴寫作《旋風》的五〇年代初期，勢正方興未艾。今之櫛杙，凶暴尤勝前朝，而我們的歷史，又能承載多少邪惡的紀錄？展望前途未卜的家國，姜貴必有不能已於言者的慨嘆，正如他在全書最後所嘆：「蒼苔黃葉地，日暮多旋風。」

註釋

1 有關姜貴的生平，請參看他的〈自傳〉，收入《無違集》（臺北：幼獅文藝，一九七四），頁二三九—四五。另可見 Timothy A. Ross, *Chiang Kwei* (New York: Wayne Publishers, 1974), chapters 1-3。

2 同前註。

3 抗戰期勝利時，姜貴是湯恩伯將軍總部的一員上校。他在戰後退役，轉業銀行，嗣又經商。一九四八年十二月姜貴攜妻子遷臺，兩年間虧盡資金並因債務纏訟經年。姜貴的妻子於一九五三年因腦溢血導致半身不遂，臥病

- 八年後去世（一九六一）。姜妻逝後一月，姜貴被控忽視照顧而導致病人死亡；官司持續三年半之久，後以姜貴無罪結案。這場官司眾說紛紛，顯然使姜貴身心鉅創，他甚至懷疑是因為反共小說《重陽》出版後，為匪諜忌恨陷害所致。見〈題記〉，《無違集》，頁二；又見《六月霜》自序，《無違集》，頁二七—三三。
- 4 見拙作〈一種逝去的文學？——反共小說新論〉，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田，一九九八），頁一四—一五八。
- 5 姜貴，〈自傳〉，頁二四二。
- 6 《旋風》的寫作始自一九五一年九月，至一九五二年一月脫稿。此書屢為出版商所拒，近六年後由姜貴自費出版。又兩年後以吳魯芹先生的推薦，或臺北美國新聞處協助，恢復《旋風》原名，正式問世。
- 7 見註3。
- 8 《旋風》出版後，曾博得不少好評，一九五九年，姜貴將這些文字蒐為一集，題名《懷袖書：旋風評論集》（臺北：春雨樓，一九六〇）。胡適等人的信件、文評，均見此集內。此書由臺大梅家玲教授代為覓得，謹此誌謝。
- 9 夏志清對姜貴的評論，見〈姜貴的兩部小說〉，《中國現代小說史》（劉紹銘編譯）（臺北：傳記文學，一九七九），頁五五三—七五。
- 10 姜貴，《旋風》（臺北：明華，一九五九），頁五〇二—五〇三。
- 11 見姜貴，〈我怎樣寫《旋風》〉，《無違集》，頁二〇七—二一；又見〈風暴瑯琊·下篇——王鳴韶烈士的家世〉，《無違集》，頁七二—九六。
- 12 有關《秧歌》與《赤地之戀》的反共意旨，請見拙作〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，《如何現代，怎樣文學？》，頁三三七—三六一。
- 13 夏志清，〈姜貴的兩部小說〉，頁五六〇。姜貴自己提到，「從宗教立場言，共產黨的行徑，『失魂者』對他們

- 是最恰當不過的一個稱呼」，《懷袖書》題記》，《懷袖書》，頁三。
- 14 高陽，〈關於《旋風》的研究〉，收入姜貴輯，《懷袖書》，頁五一—六二；亦見夏志清，〈姜貴的兩部小說〉，頁五六一。
- 15 夏志清，〈姜貴的兩部小說〉，頁五五六。
- 16 魯迅，〈小雜感〉，《而已集》，《魯迅全集》卷一三（北京：人民文學，一九八一），頁五三二。
- 17 方以直，〈《旋風》人物考〉，收入姜貴輯，《懷袖書》，頁九七—九九。
- 18 高陽，〈《旋風》·姜貴·我〉，收入姜貴輯，《懷袖書》，頁一三七。
- 19 蔣夢麟早已注意此點，見致作者函，收入姜貴輯，《懷袖書》，頁一八。
- 20 如方其，〈《旋風》著者及其寫作淵源〉，收入姜貴輯，《懷袖書》，頁一二七。
- 21 姜貴，〈《旋風》自序〉，《旋風》，頁三。
- 22 曹雪芹，〈《紅樓夢》〉（北京：人民文學，一九六四），頁一。
- 23 姜貴，〈《旋風》自序〉，頁二三。
- 24 《櫛梳閒評》現有上海古籍出版社影印版，收入《古本小說集成》內。

最後的馬克思

——論陳映真

陳映真先生是不會喜歡這個標題的。在最近的小說〈歸鄉〉裡，他才讓滯留大陸的臺籍老兵楊斌回臺灣兜了一圈，又重投祖國大陸懷抱，馬克思主意哪裡完得了？無產階級的革命尚未成功，他和他的同志仍須繼續努力。

陳映真的文學成就必須和他的政治抱負等量齊觀。他對他的主義一往情深，無怨無悔，本身就是一則浪漫傳奇。從一九五九年發表在《筆匯》的〈麵攤〉，到一九九九年寫出的〈歸鄉〉，陳映真的創作生涯已經超過四十年。臺灣各次的文學風潮與論爭，他幾乎無役不與。從存在主義到現代主義、從鄉土運動到後殖民批判風潮，都可由他的作品找到見證。但對陳映真而言，他的創作不能只放在臺灣文學史的小格局中來看。是的，他的〈麵攤〉、〈鄉村的教師〉是寫於中國人民「大躍進」的時代。紅衛兵蠢蠢欲動的前夕，他的唐倩正鬧著〈唐倩的喜劇〉。文革期間，陳映真被共產黨的對手國民黨監禁起來：隔著海峽，他和祖國的牛鬼蛇神一起學習改造。他七〇年代末期「華盛頓大樓」系列小說響應了第三世界作家對跨國資本主義的批判。八〇年代的「山路」三部曲則延續了傷痕、反思文學的

流風遺緒。到了〈歸鄉〉，我們要怎麼樣說呢？返臺老兵楊斌在故鄉宜蘭練著太極拳時，江澤民總理以次正忙著鎮壓法輪功。

反共堡壘中的親共分子，右翼政權裡的左翼聲音，臺獨大蠱下的統派先鋒，臺灣的鶯歌的陳映真總嚮往著長江、黃河。這不能不說是兩岸當代文學的異數。陳映真不是天真的意締勞結者(ideologue)，一路走來，他經歷了太多辛苦，卻不以為忤。(包括我在內的)許多評者常常表示對陳政治信念的保留，轉而稱讚他的人道主義關懷，他陰鬱頹廢的抒情風格，甚至他委婉曲折的敘事方式。陳映真要對此不以為然了。他會指出這正是資本社會文學生產的(自我)異化現象：買櫝還珠，我們汲汲讚美陳映真的方式，其實抽離了他所執著的本質。我們顧忌馬列毛，避談大歷史，因為我們自絕於烏托邦的理想，安於早已裂痕處處的現狀。

但陳映真自己與共產革命的情史，不也是齟齬充滿錯位及異化的悲喜劇？在慘澹噤啞的六〇年代，他是不受歡迎的吶喊者；在眾聲喧嘩的九〇年代，他卻早被更刺耳的叫囂所湮沒。他沒趕上祖國飛揚壯闊的開國歲月，卻在世紀末被大陸評者奉為「比老幹部還老幹部」，令人發思古之幽情(周良沛，〈在黃春明、陳映真作品研討會上之隨想隨說〉)。後天安門、後毛鄧的時代裡，市場經濟及消費文化竟霸占神州。是了，買櫝「還珠」。當祖國同胞與全球華人一起沉浸在《還珠格格》的熱潮裡，陳映真要怎麼的感嘆他的歷史，他的主義，又一次的錯過了振興的時機？我想起了〈山路〉中的老婦蔡千惠的名言：「如果大陸的革命墮落了，(共產革命者)的赴死，和……長久的囚錮，會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……」

愛好陳映真作品的讀者對他各階段的特色，應當耳熟能詳。早期的陳映真筆下抑鬱浪漫，每有家族或自傳的色彩。〈祖父和傘〉、〈我的弟弟康雄〉、〈鄉村的教師〉、〈淒慘的無言的嘴〉等，都是膾炙人口的篇目。徘徊在破敗的家國背景和個人道德困境間，陳映真的角色們尋尋覓覓，難有出路。死亡——尤其是自殺——和瘋狂往往成了最後的解脫。到了像〈第一件差事〉及〈將軍族〉等作，陳企圖由更廣的社會層面來增益他的探尋。〈將軍族〉中的外省中年漢子及本省小瘦丫頭同是天涯淪落人。「此生此世，彷彿有一股力量」把他們「推向悲慘、羞恥和破敗」。但當兩人從容自殺殉情，他們卻成就了一種意外的尊嚴。〈第一件差事〉藉初出茅廬的本省籍巡官的角度，來看待一個流寓的大陸人的自殺。國族離散的悲哀與中產階級的荒謬處境合而為一，形成一齣誼屬臺灣的存在主義道德劇。

即在此時，陳映真的政治主張已經呼之欲出。一九六六年，他開始寄稿給《文學季刊》，「嘲諷和現實主義取代了過去長期來的感傷和力竭、自憐的情緒」。於是乃有〈唐倩的喜劇〉、〈六月裡的玫瑰花〉等作問世。但陳映真旋即因牽涉〈叛亂〉事件，銀鐐入獄，一去七年。這是臺灣文學的一大損失，唯就陳映真個人而言，求仁得仁，他應該無悔。

一九七八年陳映真捲土重來。停筆十年後再出發，他的風格愈趨凝重樸素，題材則更為貼近社會現實。〈賀大哥〉、〈纍纍〉及屬於「華盛頓大樓」系列的〈夜行貨車〉、〈上班族的一日〉、〈萬商帝君〉、〈雲〉等，白描戰爭及社會不義帶來的創傷，諷刺跨國資本主義強權的嘴臉，及速寫臺灣新興中產階級的物化及虛矯，都有獨到之處。國族主義的辯證不再能滿足他的視野，他毋寧更專注政治

殖民主義後的文化、經濟殖民暗潮，還有全球化趨勢下的資本帝國主義競爭。他與彼時興起的臺灣本土自決運動，顯得格格不入；另一方面，相較九〇年代學界流行的後殖民論述，他反倒開風氣之先了。

陳映真在八〇年代中發表的「山路」三部曲——〈山路〉、〈鈴璫花〉、〈趙南棟〉——是他創作的另一高峰。這三篇作品追述五〇年代白色恐怖時期，一輩左翼革命者的血淚遭遇。隔著海峽，他（她）們遙奉社會主義正朔，終以生命見證理想。陳映真銘刻這些人的犧牲奉獻，幾乎有「聖徒列傳」式的況味，但悼亡傷逝的感觸，在在揮之不去。時移事往，當年的激情怎就逐漸被腐蝕磨滅？陳映真信仰歷史的真理，但歷史經由時間所付諸的實踐方式及條件，卻往往成為他最大的盲點或難題。八〇年代中期以後，他致力《人間》雜誌，顯然希望由更直接的媒體介入方式，實踐他的社會承諾。十幾年來，愈挫愈勇；他由此獲得的結論大概是，他的挫折反證了臺灣社會的墮落與無明，也更說明了他繼續革命之必要。

陳映真的文學、政治事業互為因果，也互為弔詭。但他也必得承認，這是他的宿命。多年前陳就以許南村之名，「試論」他自己的創作背景及限制：「基本上，陳映真是市鎮小知識份子的作家」，「在現代社會的層級結構中……處於一種中間的地位。當景氣良好，出路很多的時候，這些小知識份子很容易向上爬昇……則意氣昂揚；神彩飛舞；而當其向下淪落，則又往往顯得沮喪、悲憤和徬徨」。換句話說，陳映真和他所要批判的對象，其實分享了同一背景與資源；他對社會的批判也正是對自己原罪的懺悔。由此產生的張力，最為可觀。更進一層，學者施淑已指出，陳映真的風格——至

少是早期的風格——反映了強烈的地緣關係。儘管他的文學偶像似乎都來自大陸，陳更繼承了臺灣光復前後小知識分子對政治的期望與幻滅。他的藝術感性表現了日據時代末期，龍瑛宗、葉石濤等人曾經營的「厭悞的、纖麗的東洋色調」，這一色調成了被殖民者欺罔與怨對（*ressentiment*）的印記，與大陸主流文學並不相同。

但放大眼光，我要說陳映真與五四以來左翼文學的論式，畢竟有互通聲息之處。從文學革命到革命文學，作家的任務不僅是反映人生，更是從文學喚發行動的力量，去改造社會。我們回顧三〇年代左翼作家的成就，與其說他們寫出了時代的徵候，不如說他們的寫作「反證」了革命行動的缺席，歷史願景的尚未完成。寫作因此只能是項體現缺憾的工作，一種負面的美學實踐。陳映真所疑懼的文學生產問題，早在〈鄉村的教師〉中，就由主角吳錦翔道出：他怕「他的知識變成了一種藝術，他的思索變成了一種美學，他的社會主義變成了文學，而他的愛國情熱，卻只不過是一種家族的、（中國式的！）血緣的感情罷了」。由是推論，陳映真的文學觀總是自我否定、抹銷的文學觀，是達成目的的手段——當革命成功了，社會國家的病灶治癒了，哪裡還得勞動他的千言萬語呢？

識者對陳映真的烏托邦或仍有不解：難道一世紀的中國歷史，還不能提醒我們革命的代價何其慘酷嗎？為了親共，陳映真在臺灣曾身陷囹圄。而他不折扣的浪漫特質及人道主義堅持，換在早年大陸，他一樣早就該名列整肅名單了。是什麼力量使他歷九死而不悔？我以為陳映真對政治的投入，強烈凸顯了一種宗教末世論者的孤絕姿態。這一姿態未必是偶然，而與他的宗教（基督教）情懷頗有關聯。陳出身於一個牧師的家庭，在大學以前曾一度是虔誠、熱心的基督徒。從彌賽亞（*Messiah*）

到馬克思 (Karl Marx)，陳的「大躍進」望之突兀，卻有跡可循。他無神的烏托邦裡何曾少了天啟式的福音？更重要的，我以為他是經由宗教啟蒙式的辯證，達到決絕的政治信仰。

早在六〇年代初，陳寫過一篇〈加略人猶大的故事〉，敘述猶大和耶穌間愛恨交織的關係。猶大不是簡單的叛徒。他之出賣耶穌其實更出於他對神蹟熱切的盼望，與對現世恩典實踐的嚮往。陳映真筆下猶大的悲劇因此是個反英雄的悲劇，是個人子揣度神恩而不可得的悲劇。陳映真的基督故事也不妨視為馬克思式的寓言與預言。猶大的失敗，來自他的急功近利；法利賽人的社會只能每下愈況。對陳而言，等待奇蹟是荒謬的堅持，也就是信仰的考驗，「天國近了，你們應當悔改……」救贖與墮落，端在一念之間。

八〇年代末期以來，西方共產制度土崩瓦解，大陸的天安門事件再次證明了毛後政權的顛預嗜血。一時共產革命大勢已去的說法，甚囂塵上。馬克思主義真的壽終正寢了嗎？陳映真當然要堅決否認，法國的解構主義大師德里達 (Jacques Derrida) 也有話要說。他認為馬克思也許死了，但是陰魂不散。資本主義的擁護者沾沾自喜地發布馬克思的死訊，卻都心中有鬼。這「鬼」(specter) 長相左右，不死不生，在提醒我們歷史來時的左線痕跡，難以抹銷，未來的任何右翼福音預言，因此總被提前解構。此無他，不論願意與否，我們總已繼承了馬克思的遺產。由於馬克思幽靈的介入，傳統的存在論 (ontology) 被掏空，成了一魂在論 (hauntology)；林建國的譯法)。我們睹今追昔，因此必須進行招魂的工作；我們必須學者與馬克思的亡靈共同生存。

馬克思本人也曾藉用亡靈的意象，敘述資本主義的革命。在《路易·波拿巴的霧月十八日》(The

Eigebenth Brunnaire of Louis Bonaparte) 中，他強調十九世紀以後的革命者，不能從過去，而只能從未來汲取詩情，讓革命幽靈不再重行遊蕩。於是他說讓死者去埋葬他們自己的死者。德希達借力使力，對馬克思主義既褒又貶，早已招來左翼正統評者的攻擊。然而他教導我們與幽靈共舞，絕不正本清源的議論，自有他的見地。回到中國文學與政治的語境，國民黨與共產黨相互廝鬥滲透八十年，如今都是三分不像人，七分倒像鬼。如何把這兩種意識形態蠱惑化為招魂兼驅邪的對象，是我們回顧檢討二十世紀中國現代性的重要途徑。

致力散播末世福音的陳映真是不會滿足於做這樣的招魂法事的。但從〈山路〉以來，他小說中悼亡傷逝的色彩日益加重。陳必曾憂慮臺灣的左翼前輩花果凋零，他們的子姪輩早被腐化成行屍走肉（如〈趙南棟〉），島上的共產運動何去何從？天可憐見，在一九九九年的〈歸鄉〉中，陳映真終於找到了滯留大陸五十年，悠悠還鄉的老兵楊斌。這楊斌死裡逃生，重回臺灣人間做見證。他從不是革命家，但半世紀卑微的、坎坷的生活，足以鍛鍊出他的社會主義修為。楊斌素樸虔敬，由苦難中脫胎換骨，讓我們想起了《聖經》裡的約伯。楊斌在臺灣早被至親登記為死亡，但他卻「回來」了。魂兮歸來，他回來提醒我們寧願忘記的那段歷史，也預言我們無從得見的未來。

〈歸鄉〉的敘述是那麼簡單直接，幾乎要讓我們以為陳映真完全讓理念先行。但我卻在楊斌的復活記裡看到，陳終於與他年輕時代思之念之的死亡、孤絕主題做了妥協。不論是德希達式的魂在論或基督教式的復活說，〈歸鄉〉必須重新讓我們深思陳的馬克思主義信仰的韌性與局限。究其極，我以為陳還是存在論（或神在論？）而非魂在論的信徒。

〈歸鄉〉其實未完，老兵楊斌暫時安於他在臺灣「死亡」的身分，先回到大陸家中去。但他還會再回來的，回到臺灣為他的起死回生做見證。面對「最後的馬克思」這樣的標題，我彷彿看到陳映真揚揚眉毛，笑了。「絕望之為虛妄，正與希望相同。」魯迅所引裴多菲（Petöfi）的詩，還是有它的力道。但陳嚮往的毋寧是毛主席的詩情。一九五八年，毛顧盼自得地寫下：

春風楊柳萬千條，

六億神州盡舜堯。

——〈送瘟神〉

新世紀才剛開始，繼續革命吧。應和主席的詩情壯志，陳映真要說：

春風楊柳萬千條，

你我都是馬列毛。

附錄／

命運的經濟，末世的清算

陳映真在八〇年代曾寫出「山路」三部曲（〈山路〉、〈鈴璫花〉、〈趙南棟〉），記述臺灣左翼活動的始末，追懷一種革命情懷的憧憬與銷蝕。題材雖然沉重，字裡行間卻充滿款款幽情，極令讀者動容。但陳寫作的目的豈在抒情而已？作為有堅實政治信仰的作家，他毋寧更希望敘事與行動相與為用，淬鍊意識形態的真諦。在世紀末一片華靡虛矯中，他的堅持格外引人注目，他的惜墨如金也就不難理解。

跨越新舊世紀的關口，陳映真又推出了另一組三部曲式小說集《忠孝公園》。對心儀他的讀者而言，等了近十五年，他的新作可是力道如故？在這三部中篇小說裡，〈歸鄉〉寫國民黨臺籍老兵楊斌身在大陸四十六年，臨老還鄉才驚覺人事全非；〈夜霧〉寫國民黨特務李清皓多行不義，負疚悒鬱而死，卻留下一束魯迅〈狂人日記〉式的札記表白心跡；〈忠孝公園〉寫兩個老人，東北籍的馬正濤和臺籍的林標偶然相遇，各自牽出半生被日本人及臺灣當權者役使又與其同謀、背叛又反背叛的遭遇。

比起「山路」系列洋溢的抒情氣氛，《忠孝公園》顯得陰鬱複雜得多。如果〈山路〉等作仍執著

革命歷史的希望與悵惘，陳的新作則迫使我們放寬歷史視界，檢視主義、政爭、戰史、司法的廢墟上，種種人間關係的變調與潰散。三篇小說都觸及罪的問題：生為東北人臺灣人中國人的罪，背叛家庭朋友信仰的罪，還有良心的罪。這些罪要怎樣才能救贖？小說也都觸及賠償問題：失蹤近五十年的老兵認祖歸宗、黨工特務害得別人家破人亡、太平洋戰爭的義勇軍人垂老求償，一筆一筆舊帳要如何清理？更重要的，小說中罪與償的問題，又落在生與死的關鍵上。亂世中貪生怕死，或捨生就死的選擇也許權於一時。但世事輾轉，原來認定已死的死而復生，原來苟且偷生的終於覺悟生不如死。死生事大，代價幾何？時間的算盤噼啪地撥弄著，命運原來是一場曖昧的「經濟」問題。

只有明白了《忠孝公園》三作背後的命運經濟學，陳映真作品表面的平鋪直敘才陡然有了意義。或有讀者要抱怨陳的新作素樸單調，失去以往的敘事魅力。陳是會不以為然的。歷史的流水帳進進出出，賒的欠的，總得交代清楚。世紀末的文人政客操弄文字口舌遊戲，急於把「過去」一筆勾銷。陳映真卻寧願反其道而行：他回到十九世紀正宗寫實主義的規格裡，為我們算二十世紀中國的血淚總帳。國民黨與共產黨、日本人與臺灣人、臺灣人與大陸人、漢奸與臺奸、統派與獨派……，或用魯迅的話說，吃人者與被人吃者，相互糾纏，哪有什麼一清二楚？

逐漸老去的作家於是終必喟然承認，人間的恩義怨懟、虧欠付出，畢竟是筆太龐大的債務。當〈歸鄉〉中臺籍老兵楊斌的臺灣家人見利忘義，翻臉不認人；當〈忠孝公園〉裡一朝掌權的政客，要當年為日本人所役的志願軍放棄求償；或當〈夜霧〉中的資深特務冷冷地把所有血腥紀錄束之高閣，你又能如之何？革命麼？都要兩岸三通共進WTO了，還談革命？

就在這個關口，陳映真做了思想大躍進。透過小說，他彷彿要說眼前的歷史的不義不公，自有更深沉的歷史來裁判。《忠孝公園》中的三則故事沒有一個有完滿的結局。人間的敘事，盈虧總是難料。然而陳映真明白，他的理想讀者也明白，末世的清算總是不遠了。人生的價值，該誰欠誰，必須回歸基本面。

《聖經·啟示錄》的話：「案卷展開了，並且另有一卷展開，就是生命冊。死了的人都憑著這些案卷所記載的，照他們所行的受審判。」老兵楊斌不是已經登記為死亡了嗎？他又幽幽地「回來」，回來見證社會主義的悲喜劇。《忠孝公園》裡的馬正濤一輩子從「舊滿洲憲兵隊、而軍統局、而保密局、終而警備總部」。這半生的血債，終要隨民進黨執政而有曝光的可能。多行不義必「自斃」——他選擇了自殺。而《夜霧》中的特工李清皓一輩子良心煎熬，怔忡不寧，有若行屍，死亡成了他最大的解脫與逃避。罪與罰、死與生，莽莽乾坤，義人與惡人的周旋何等艱難。但陳映真一定不能放棄這樣的信念吧：「作惡的必被剪除；惡人要歸於無有」，「謙卑的人必承受地土，以豐盛的平安為樂」（《詩篇》）。

《忠孝公園》是本相當悲涼的書，陳映真對當下臺灣的困境有不能已於言者的感喟。但他小說中（馬克思加耶和華的）天啟暗示或許帶來某種轉圜？陳四十年前的我的弟弟康雄或鄉村的教師吳錦翔，那樣的輾轉神召與俗緣而百惑不得其解。四十年後的楊斌、馬正濤、林標等人，翻滾一輩子，終要各自歸位，接受審判——良心的審判、歷史的審判。作為左翼革命者，陳應是無神論者；作為小說家，他是有「神」的。我指的不僅是他早期的基督教背景，而是一種更地道的人文信仰。用《歸鄉》

老兵楊斌的話來說：「以後再有什麼大風大火，也絕不能就不做人。」《忠孝公園》是本審判之書，而決定罪與賠償的律法，是人道主義。

臺灣末世本紀

——論朱天心

朱天心的《想我眷村的兄弟們》（一九九三）、《古都》（一九九七）、《漫遊者》（二〇〇〇）是上個世紀末臺灣最重要的文學現象之一。這三部小說記錄了民主狂飆的時代裡，一位作家從激切到憂傷的心路歷程。與一般大部頭或大堆頭的大河小說形式不同，朱天心其實無意為臺灣的過去與當下寫出起承轉合的大敘述（想想兩百萬字的《浪淘沙》吧）。她的故事多採擷自感官、情緒經驗的吉光片羽，她的敘事聲音每每遮蔽了她的故事情節，而她所訴諸的歷史是如此的治政不正確。然而正因其散漫無端的形式和躁鬱的、患得患失的情結，朱天心的小說反而見證雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）所謂的，一個社會的「感情的結構」（structure of feeling）。

作為一個「老靈魂」，朱天心是個末世論者，她不敢奢望將來。但在一切的一切灰飛煙滅之前，她這幾本小說至少會以「反面教材」的形式，留在獨立後版的臺灣文學史裡麼？

一、老靈魂裡的新鮮人

讀朱天心《想我眷村的兄弟們》，不由得你不對她的世故感到心有戚戚焉。她寫盛年將過的雅痞族心事，儼然看透了好花不常開的教訓（我的朋友阿里薩）；她寫時不我予的眷村生涯，兀自散發著少年子弟江湖老的感慨（想我眷村的兄弟們）。感之嘆之不足，朱居然還述之論之——瀟漫在這本小說集中的議論形式，的確令人眼界一新。而對往往往事做鄉愁回顧之餘，朱更要未雨綢繆似的預言未來。從〈從前從前〉有個浦島太郎〉到〈預知「死亡紀事」〉，朱在時間的戰場上來回馳騁，真箇是其操心也危、慮患也深。

迎著世紀末璀璨卻又陳舊的光華，朱天心先天下之憂而憂，提早準備關燈打烊。她告訴我們時間消磨、意義劫毀的必然，理性疆界的狹仄，肉體欲望的虛幻，還有種種人為努力的無常與無償。她在〈預知死亡紀事〉中描寫「一群夙夜匪懈、唯恐死之將至（或死不將至？）的「老靈魂」。這大約是朱天心的現身說法了。為她寫序的張大春也不禁要說，《想我眷村的兄弟們》出自「一則老靈魂」的自白。

老靈魂把對生命及時間的憂懼，化為耽溺。他（她）們死鑽牛角尖，卻能鑽出一套牛角尖學來。朱把這一特色，發揮得淋漓盡致。她以過來人的口氣，細細排比，解說筆下眾生法相，竟形成一種新論說文體。身負「家」鎖、無處竄逃的袋鼠族媽媽（袋鼠族物語），時不我予的過氣政治犯（從前從前有浦島太郎），只要感情、不要肉體的同性戀女子（春風蝴蝶之事），垂垂老矣的前中年期

上班族，於是一一來到了我們眼前。朱的伶牙俐口，道盡了人到（過）中年的不堪，而筆鋒盡頭，她也愕然的發現自己竟也身在其中。

這套老靈魂的哲學與姿態，其實不始自朱天心。兩年前她的姊姊朱天文已在〈世紀末的華麗〉中，盡情表演過一回。若要探本溯源，張愛玲及更早的魯迅，都有案可循。張愛玲的一句「因為懂得，所以慈悲」，寥寥數語，道盡了這派作家的自矜與世故，也透露他（她）們對世事一種犬儒式的包容。然而朱天心這回到底顯現了她的個人風格。在她老練世故的姿態下，朱天心其實還沒看透她以為已經看透的一切。她還心有未甘。由著這種不甘，我們才更了解她處處有話要說的衝動，以及出血大拍賣式的率性張致。她的諷刺包含著語不驚人死不休的激切；她的世故其實源於她仍遲遲不願放手的天真。小說的精采處，於焉而起。

我於是要說寫《想我眷村的兄弟們》的朱天心，是老靈魂裡的新鮮人。她看來對一切都不在乎了，卻比誰都更在乎一切。〈我的朋友阿里薩〉裡的中年雅痞一方面大嘆老之將至，一方面又樂得倚老賣老。〈春風蝴蝶之事〉裡的丈夫，發現妻子的同性戀祕密後，一方面有了萬事皆休之嘆，一方面居然侃侃寫下他對同性／異性戀的萬言書。而看罷〈預知死亡紀事〉後，我發現當年「三三」時代熱烈讚頌青春的朱天心，現在又趕著提前慶祝衰老和死亡。讀朱的作品，你必須欣賞其中不無誇張的戲劇腔調。在得理不饒人的銳利筆鋒下，其實有一個敏感的、容易受傷害的心。

在各單篇作品中，寫得最好的應是〈想我眷村的兄弟們〉以及〈春風蝴蝶之事〉。前者綜論眷村文化四十年的滄桑，夾議夾敘，是朱天心新論說體小說最佳示範。而她不時流露的哥兒們間的豪氣

（想我眷村的「兄弟」而非「姊妹」們！），一洗絕大多數眷村文學作品，包括朱自己早期的（未了），所病的款款柔情，讀來在在令人動容。〈春風蝴蝶之事〉藉敘述形式上的玩忽弔詭，烘托出女性同性戀間不落言詮的幽微深情，用筆極險而終能切中題目，很是不易。此作男性敘述者慫懶卻又亢奮的敘述聲音，應是女性主義批評著作文章的好材料。女性間的戀情早自五四時期的盧隱即有深刻描寫，〈春風〉一作算是把這一小傳統又賦予生機。

收於本書的其他四篇作品，也都是力作。〈預知死亡紀事〉與〈袋鼠族物語〉延續前述兩作的論說體例，一寫老靈魂面對生命無常，患得患失的窘態，一寫女性為人妻為人母後，逐漸失落自我的困境，都顯出朱天心極細膩的人文關懷。〈從前從前有個浦島太郎〉描述政治犯被辜負的革命激情，感傷中有對歷史無情力量的警醒。唯是類作品近些年已有太多珠玉在前（如陳映真的〈山路〉），因此難謂突出。〈我的朋友阿里薩〉幾乎是個戲劇版的〈預知死亡紀事〉，在其中我們不太老的老靈魂果然以最決絕的自殺手段，截住時間之流，自行導演了後事。朱天心寫老牌雅痞的頹廢與感傷，寫中年男女的性欲挫折與渴望，堪稱掏盡心思，和盤托出。然而我還是覺得此作的人物及行徑似曾相識；他們的虛無、他們的流浪、甚至他們的蒼涼都帶有名品店加工的味道：這是個雅痞寫雅痞，寫給雅痞看的故事。

以往讀朱天心的小說，常有與朱天文作品分不清的時候。《想我眷村的兄弟們》則可見朱天心的獨特風格，已然樹立。

二、當歷史變成地理

一九九七年，朱天心推出《古都》。除了主要的中篇〈古都〉外，這本選集另收有四個短篇：〈拉曼查志士〉、〈威尼斯之死〉、〈匈牙利之水〉及〈第凡內早餐〉。乍看之下，這些小說仍然承續了朱〈我記得……〉、〈想我眷村的兄弟們〉的述寫姿態。但細心讀者可以發覺，前此朱企圖藉議論所做的自衛姿態，如今更多了自省及自嘲的色彩。她仍然企圖記錄或記憶歷史，卻更懷疑一切努力是否終將退化為本能抽搐。多年來預告時移事往的老靈魂，似乎終於身歷其境，反而因此有種大勢已去（或已定）的從容。

〈拉曼查志士〉基本上是〈預知死亡紀事〉的續篇。其中寫老靈魂對猝不及防的凶死，對身後之事的未雨綢繆，已是狂想曲的筆法。但朱天心借題發揮，一句「不願此生就這樣隨隨便便發現並就此被認定」，恐怕才真道出她的意識形態潔癖。〈威尼斯之死〉巧妙挪用湯瑪斯·曼（Thomas Mann）的小說名，卻是個作家自剖創作經驗與環境的告白。黃錦樹以此作的地像背景——咖啡館——為朱天心現階段創作視野的象徵，頗有見解。都會的、自我解構的，以及虛張（男）聲（男）勢的朱天心，已經成為後現代臺北文壇的一景。唯此作過於切近作者本人的創作甘苦談，雖然時有神來之筆，畢竟有此地無銀三百兩的味道。

〈第凡內早餐〉則是一篇精緻而狡黠的小品。一個自謂「我做女奴，已經有九年了」的職業文藝女性，在重複採訪及文字的生涯間，猛然有了一種渴望：「我需要一顆鑽石，使我重獲自由。」鑽石

是情真意長的永恆象徵，也是資產累積的富裕指標。鑽石以其超乎尋常的價值，偽托生活及生命無價的追求。它惹起我們「重獲自由」的迷思，只因為我們甘願被它套牢。鑽石成了商品拜物異教的法器，資本主義淬煉出的舍利子。而朱天心筆下年華老去（！）的新人類在洞悉「鑽石學」一切後，仍嘿嘿然的全副武裝，「打劫」來「屬於」她的一個結晶體。在珠寶帝國第凡內公司的臺北前哨裡，最精緻的消費文明與最寒磣的消費欲望相互撞擊了。朱天心由此中再次看到了文明的「不堪」，但卻衍生了前此少見的黑色幽默。

〈匈牙利之水〉的形式已近中篇。小說寫兩個偶然在小酒館相遇的中年男子，憑著嗅覺（香水、香料）及聽覺（李香蘭的《上海之夜》），重啟記憶之門，進而沉浸於往日時光。證諸小說中眷村生活點滴，我們幾乎可把〈匈牙利之水〉與〈想我眷村的兄弟們〉並讀。只是這一回朱天心更為強調不請自來的感官直覺，如何像觸媒一樣，引起我們記憶的震顫。麝香薄荷香茅樟腦，丁香豆蔻蘆薈玫瑰，在氤氳的芬芳中，我們「聞」出了已被遺忘的過去。而嗅覺又刺激出聽覺、味覺及觸覺的快感，造成一種象徵主義式感官交錯（synesthesia）的效果。〈匈牙利之水〉會使我們想起普魯斯特（Marcel Proust）到徐四金（Patrick Süskind）這一系列作家的美學觀。但如果普魯斯特藉助直覺重新構築他那精緻的似水年華，朱天心可能反其道而行。她看到了——或是聞到了，禮樂退化為生物本能的訊號，文明逐漸荒涼的必然。當香味散去，歌聲已遠，回憶最終要變成遺忘——完完全全的遺忘。

這使我想起十四世紀日本散文家吉田兼好《徒然草》中的一段描寫。當我們的至親好友去世，我們哭之葬之，紀之念之。佳節忌日，我們訪視墓園，盤桓良久，不忍離去。但時光流逝，我們的思念

之情逐漸無從捉摸。墓木已拱，我們自己也垂垂老去。當懷念別人的人自己也成被懷念的對象，遺忘的骨牌效應已經展開。千百年後，回憶者及被回憶者共化烏有，古墓竟已早轉為良田²。

由此我們來到〈古都〉。無論就題材及氣派來說，這篇作品都可視為朱天心近十年來創作的重要盤整。朱天心以往小說不乏各種記憶的儀式。在〈去年在馬倫巴〉中的垃圾資訊／雜貨，〈春風蝴蝶之事〉及〈我的朋友阿里薩〉中的書信自白，還有新作〈匈牙利之水〉的香味與歌聲，都成為朱重現時移事往的媒介。但是在中篇〈古都〉中，我們得見朱最大膽的嘗試。在這個小說裡，朱終於把她要叫停歷史、喚回時間的欲望空間化。歷史不再是線性發展——無論是可逆還是不可逆，循環或是交雜，而是呈斷層、塊狀的存在。歷史成為一種地理，回憶正如考古。

〈古都〉的故事裡，一位已屆中年的女性敘述者，遠赴京都與當年的老同學相會。兩人曾經親如姊妹「同志」，出了校門卻各奔東西。多年以後，旅美的同學突然天外傳真，敘述者因此立即整裝上路，但她要等的同學終未出現。故事並不就此打住。敘事者比預定日期早回臺北，陰錯陽差被當成了日本觀光客。她將錯就錯，拿著日文臺北導遊手冊，重新逛起她熟得不能再熟的城市。

我們的女敘述者穿街入巷，行行復行行。她腳下的臺北像是個幽靈城市，疊映著過去與現在的重重痕跡。總督府還是總統府，艋舺還是萬華，本町還是重慶南路，末廣町、壽町、新起町、西門町。政治的、商業的、人文的、自然的地理／歷史，隨著敘事者的腳步不斷移動穿梭，匯為一處。但臺北這座「古都」為什麼讓多數久居於此的市民，都了無以往的記憶呢？朱天心一再引用〈桃花源記〉的典故。好一個後現代的「晉太元中」，偽觀光客潛入臺北桃花源，發現居民「不知有漢，無詭譎魏晉」。

這是福氣，還是墮落？

朱天心的愛走路，從《擊壤歌》中的小蝦漫步西門町、中山北路，乃至遠征劍潭、士林已可得見。到了〈古都〉，她把走路的能耐與她的歷史憂思合為一處，一步一腳印，真正出入在臺北歷史／地理之間。熟悉新馬理論的評者可以再搬出班雅明（Benjamin Walter）的「遊蕩者」（Flaneur）來比附朱天心的偽觀光客。遊蕩者隱身於巴黎街頭千百過客間，既冷眼旁觀，又不由自己的陷入人潮，形成一種都會景觀，也預言都會現代性的來臨。朱天心的偽觀光客其實是體制內的中產階級，卻時發非制式的思古之幽情。她不坐咖啡館、不逛名店街，「老是若有所思、若有所求的拖著一個大吸鐵，蹣跚獨行於城市和荒野，更行過漫長人生的每一路段和角落……而所汲汲求到的珍寶往往之於其他大多數人簡直如敝屣垃圾」（〈威尼斯之死〉）。走著走著，她轉進了狹仄的巷弄，晉江街一四五號的門板，浦城街二二巷一號樟樹大王椰，長春路二四九號雀榕趴在牆頭……每一處門庭透露多少歲月風華，人情滄桑。走著走著，她從最繁華的所在看到最寒涼的廢墟：西門町原來是狐鬼流竄的亂葬崗，二二八革命聖地現在是黑美人酒家。與其說她是遊蕩者，更不如說她是個傅柯（Michel Foucault）定義下的考古者³。在有限的都會空間內，她幽靈般穿刺於斷層之間，看出罅痕裂縫，看出斷井頽垣。臺北日新月異，即便有一點古蹟的影子，也被糟蹋得不成樣子。是透過一位偽外鄉人／外國人的眼睛，臺北變得古意盎然了。

與臺北相對的是京都，那平安朝以降的日本古都。相較於臺北的怪力亂神，日新又新，京都的一景一物，赫然像是天長地久一般。多次行旅京都的女敘事者簡直對其親愛熟悉到了狎暱程度，真個是

直把他鄉作此鄉了。但也就是這個精緻優雅的文化，曾經侵入了美麗之島，肆行了半世紀的殖民統治。而在另一個時空裡，京都虛心接受了唐宋的文化移植，從此開闢規模。臺北的人在為一個外來政權鼓噪不休時，面對另一個前外來政權代為傳留的文化遺產，突然都變得美麗與哀愁了。憑著一冊新版日治舊臺北觀光地圖，臺北人企圖找回殖民「史前」的記憶。這一筆殖民與後殖民主義的帳，文化批判論加後殖民論學者應該可以盤算一下。

我更有興趣的是〈古都〉所引起的文學對話及其聯想。顧名思義，〈古都〉的靈感來自川端晚年的名作《古都》。朱天心一向喜歡引用國際文學作品移花接木，另抒新機；前述〈威尼斯之死〉就是個好例子。但是〈古都〉承接川端遺風，疑幻疑真，野心則要大得多。在川端原作裡，雙胞胎姊妹千重子及苗子自小被分開。千重子長於養父之家，因緣際會遇到苗子，由此展開一段認親故事。但川端更要描寫的，是故事所在京都的四時變化、禮俗節慶。相對人事浮沉，古都的種種儀式沉澱出一種深沉韻律，歷久彌新，千重子及苗子相會一宿後，終於悄然分別。

朱應會體念川端筆下淡淡的「物之哀感」吧？美好的事物分裂、成長、衰老，與其奢盼永恆，那霎時的光華或更令人餘味無盡。千重子與苗子在小雪的清晨告別，了無痕跡；分離就是完了，全書倏然作結。回到〈古都〉，敘事者與當年親到如「同性戀」般的好友重逢，自然使我們想到川端原作的姊妹相會。但是不然，敘事者根本就沒等到人。今之尾生，即使信守承諾，抱柱而亡，哪裡有人領情？而敘述者自己也不比千重子，獨在異鄉為異客，她對京都文化再歡喜讚嘆，終究只是旁觀者罷了。

但我以為朱天心志不僅於此。千重子與苗子一母雙生，命運各殊，才應真正讓人著迷。兩人這麼

像，又這麼不像，誰真誰假，把愛慕她們的人都弄糊塗了。朱天心有意把握由此而生的二元假象（*duplicity*）及幻影（*simulacrum*）的要意，推而廣之，思考一座城市的雙重或多重身世，一種文化的分歧傳承。在異國京都典雅的街上，朱的敘事者居然聯想到家鄉臺北；在摩登的都會中，她恍然置身古代世界。而她自己呢？到底是外來客，還是在地人？所有的欲望、記憶，與身分重重掩映，讓人難分彼此，所謂事物的真理、歷史的因緣都成了眾生法相的投影，一場半夢半醒的迷魅。別的不說，〈古都〉本身就是《古都》的再生與挪移。德勒茲（Gilles Deleuze）談重複（*repetition*）的美學，謂一類切切複製原本真跡，建立真偽秩序，另一類卻以播散為章法，造出種種似是而非的對應，終於引起始原模式本身真偽的疑惑⁴。朱天心將臺北桃花源移到古都，將現在看成過去，其意或在於此？

更重要的是，〈古都〉是朱天心對自己文學來時路的一次巡禮。她以往作品的重要場景，從重慶南路到西門町，從中山北路到淡水鎮，又被她結實的走了一遍。事實上〈古都〉本身就是一座古蹟，潛在層層文本，有待又一批有心人的挖掘。小蝦與同學間的眉目傳情，二十年後成了異鄉空候；「三三」末期的〈淡水最後列車〉，如今有了淡水快速捷運；〈新黨十九日〉的時代啊，哪曉得會起來這許許多多的眾聲喧嘩；〈去年在馬倫巴〉的荒謬，又怎比得上今日臺北的一夕數變？見佛（佛滅），但有信仰的強人一個接一個散播他們的希望與快樂。臺北街頭，朱天心窺見各代亡靈四下竄流。好死歹活，各憑天命，江山無夢，嗚呼哀哉。

於是朱天心的敘事者走向太平町，行經六館街、陳天來宅、辜顯榮宅、建昌千秋貴德街、波麗路江山樓。她來到環河路的水門堤外，那個過去朱天心曾比為揚子江的淡水河。河上不見「方舟」，卻

可能有浮屍。

朱天心的老靈魂尋尋覓覓，日暮途窮，終陷於堤外沼澤之地。桃花源遠矣，但見時間的逐客，歷史的遺民徘徊「江」畔。「屈原既放，遊於江潭，行吟澤畔；顏色憔悴，形容枯槁。」不再記得，不再想起，修路幽蔽，道遠忽兮。「這是哪裡？……你放聲大哭。」——恰如三歲時盟盟丟掉手中視若珍寶而旁人不屑一顧的樹葉一樣，老靈魂這回真是老了。

三、頹敗線的顫動

隨著《漫遊者》的出版，朱天心九〇年代以來（有意無意發展）的小說三部曲該算告一段落。這三部小說題材、風格互相照映，但作者敘事姿態的轉換何其不同。《想我眷村的兄弟們》（一九九三）充滿吶喊徬徨，《古都》（一九九七）則多了慵懶與感傷。相形之下，寫作《漫遊者》的朱天心反而顯得清明沉靜起來。但這清明沉靜可能只是個擬像，因為其中埋藏了鉅大的悲傷。如其篇首所言，父親（朱西甯先生）的過世坐實、也耗盡了朱天心這一向的憂疑。此岸與彼岸，生命與死亡，原罪與神恩，其間不能跨越的深淵只有藉遺忘來填埋吧。但如果不甘心只是遺忘呢？此路不通，是否可以繞道迂迴挺進呢？朱天心的「漫遊」由此開始。

恍如昨日吧，彷彿在君父的城邦。但那城邦的基石早已鬆動有年，甚或從來只是海市蜃樓。「我們回不去了」，朱天心心裡何嘗不明白，卻總是心有不甘，於是有了種種激越的、尖諷的應答。父親

的死似乎帶來了啟示。懸崖撒手，一切好了。《漫遊者》的基調因此是廢然的、退隱的。然而拖帶著記憶的包袱，拉拉雜雜，朱天心畢竟不能就此鬆手。天涯海角，上窮碧落下黃泉，她的小說旅人自行復行行，依舊操演著她自己的「天問」。但問題的癥結在哪裡？

我要說與前此兩本書合而觀之，《漫遊者》成就了朱天心特有的，姑名之為「後遺民書寫」的風格。是的，「後遺民」，當島上的民主運動開花結果，擺脫了各種名堂的殖民統治，終於當家作主時，朱天心者流退向歷史暗角，兀自啃噬著世變後的苦果。她的書寫其實充滿了時不我予的尷尬。遺民意識本來就是種事過境遷、悼亡傷逝的政治、文化立場。它的意義恰巧建立在其合法性及主體性已經消失的邊緣上。隨著君權式微，遺民寫作早就成為絕響。然而這幾年的朱天心又參看出了新意。她之為「後」遺民，因為她所生存的世紀如此民主進步，何來故國前朝之思？過了這個村，沒有那個店。但也正因為去古已遠，她看似不合時宜的張致恹恹，反而引人三思。如果遺民意識總已暗示時空的消逝錯置，正統的替換遞嬗，朱天心式的後遺民們則是變本加厲，寧願更錯置那已錯置的時空，更追思那從來未必端正的正統。

朱天心的遺民焦慮早在八〇年代的作品（如《未了》等）已顯現端倪，但到了《想我眷村的兄弟們》才算隆重推出。如今看來，彼時的她出入族群、性別、土地政治間，到底師出有名。到了《古都》，她的關懷已漸脫離一時一地的羈絆，轉而對生活乃至生存本質問題，多作遐想。是在《漫遊者》中，她終於離開眷村、古都，一任自己穿透生與死，夢幻與現實，異國與家鄉，悠悠忽忽，不知所終。把失去、匱缺、死亡無限上綱為美學命題，這才是後遺民們的歸宿。千百年來那些能遙念君父、

涕泣不已的孤臣孽子畢竟是幸福的。朱天心的問題是，被拋擲，或自願放逐，在歷史的軌道外，她警覺（或嚮往！）自己已成為宇宙洪荒的過客，**時間**鴻蒙的遺民。這其實是相當奢侈的冒險。

當時間不再意味清楚的意義線索，敘事秩序注定崩解。《漫遊者》以其廣袤的空間意象，捕捉生命的殘骸遺跡。後現代的遺民不再披髮入山，紐西蘭的洞窟，威尼斯的水道，東京街頭的繁華，地中海岸的風沙，朱天心的第二人稱敘事者尋尋覓覓，為自己找尋安頓——及安息——的所在。不知死，焉知生，她根本在反寫生命及倫理的順序，也必然困擾著讀者你我。不論是在地上或紙上，她的漫遊都在幻想寂滅的邊緣打轉。說她像唐·吉訶德嫌浪漫了；她毋寧更願自比為北非摩爾人社會的賤民尼馬迪人，沿撒哈拉的邊緣生生世世的走著，只為了「堅持，自己才是這塊土地的主人，只是被摩爾人竊取了」。

父母在，不遠遊，遊必有方。現在的朱天心四出遊走，只因為她已是無父——親屬的、政教的、信仰的——之人？由父親所代表的象徵體系一旦消弭，難怪她要遁入語言及語義的漫漶、騷動中。但下一步怎麼走呢？是陷溺在憂傷與死亡的無物之陣裡，繼續遙想小兒女的往事遺事？還是整裝上路，沿著「銀河鐵道」走向原來並不陌生的宿命？作家的心事，坦白說，我們無權過問。但是看到朱天心這樣的輾轉糾結，仍然讓人不忍。我們都在同一條路上，何以她如此生猛，一定要揭開潘朵拉的盒子？做了多年的職業老靈魂，朱天心當然是痛恨老而不死的。但她黑盒子中最難堪的祕密是死而不老：死亡既已是現在兼永恆，日子卻還得過下去。怎麼寫出這樣荒謬的「後死亡」情境，應是她後遺民書寫的又一轉折。

我於是想到魯迅〈墓碣文〉中「自嚙其身」的死屍；「抉心自食，欲知本味。創痛酷烈，本味何能知……痛定之後徐徐食之」。〈墓碣文〉出自《野草》，又一本寫夢，寫死亡與死後，寫漫遊的書。站在啟蒙論述的開端，魯迅的憂懼反抗，還透露著殺氣。一意要為上個世紀關燈打烊的朱天心，則沒有這份工夫了。但是且慢，「自嚙其身」以後的日子還長著呢。後遺民命定就是連最後一班車也趕不上。於是十年、百年後，我彷彿仍然看到作家老去的身影，鬼鬼崇崇的出沒在三芝偉人故居後，在官田民族英雄廣場邊，在貢寮水上樂園外，欲行又止，進退失據。

而我又想到現代文學中另一座經典墳墓場景——朱西甯《早魃》中開棺驗屍的高潮。那場戲裡，為了驅鬼除孽，早已入土的死者又被暴露在天化日下。沒有死後還魂的奇觀，沒有自食其身的屍變，更沒有飄來蕩去的老靈魂。有的是枯髮白骨，屍臭塵泥。而也就在這樣**沒有**神蹟的時刻，人之所以為人的不堪與莊嚴，反而凸顯出來。朱西甯對死亡、啟悟及信仰的觀照，識者或謂之保守，卻自有一股凜然之氣。生命的鐵漿已經飲盡，不再「想我」，不再「漫遊」，晚期朱西甯作品的要義何在，我過去不明白。看了朱天心的《漫遊者》，反而有了心得。

註釋

- 1 黃錦樹，〈從大觀園到咖啡館——閱讀／書寫朱天心〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（臺北：麥田，二〇〇三），頁八一—一二六。

- 2 吉田兼好，《徒然草》，見Yoshida Kenko, *Essay in Idleness, in Anthology of Japanese Literature, from The Earliest Era to the Mid-nineteenth Century*, ed. and trans. Donald Keene (New York: Grove Press, 1955), p. 236。
- 3 見拙譯傅柯 (Michel Foucault) 著，《知識的考掘》(*L'archéologie du savoir*) (臺北：麥田，一九九三)。
- 4 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, quoted from Joseph Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), p. 4.
- 5 朱天心，《學飛的盟盟》(臺北：時報文化，一九九四)，頁一〇六。

廢都裡的秦腔

——論賈平凹

八百里秦川黃土飛揚

三千萬人民吼叫秦腔¹

第一屆世界華語長篇小說創作大獎——紅樓夢獎——頒給了陝西作家賈平凹（一九五二—）的《秦腔》（二〇〇五）。這本小說藉陝西地方戲曲秦腔的沒落，寫出當代中國鄉土文化的瓦解，以及民間倫理、經濟關係的劇變。全書細膩寫實而又充滿想像魅力，能夠脫穎而出，不是偶然。

鄉土文學一向是中國現代文學的大宗，歷來傑出的作品比比皆是。賈平凹與眾不同之處，在於他以一種「聲音」的消失作為小說主題，既投射對故鄉音樂戲曲文化的追念，也不乏對本身敘事風格的反省。秦腔也稱亂彈，是中國最古老的劇種之一，千百年來流行於西北陝、甘、寧等地。秦腔唱腔高亢激昂，充滿豪放原始的特色，故有「吼秦腔」之稱。曾幾何時，賈平凹筆下陝甘大地的慷慨高歌不可復聞，取而代之的是抑鬱猥瑣的嗚咽，若斷若續，終至滅絕。

然而賈平凹憑《秦腔》獲獎，與其說是實至名歸，不如說是遲遲而來的肯定。在我看來，十三年前的《廢都》（一九九三）早已為《秦腔》鋪下了脈絡，也才是後社會主義中國具有預言與寓言意義的第一本作品。《廢都》寫的是當代西安城糜爛至極的聲音色色，與《秦腔》的故事背景大不相同。但是在哀悼一種文明傳統的破敗，一種日常生活形式的背叛上，那股頹靡無狀的「腔」已經形成。《廢都》曾經轟動一時，賣點來自小說裡的色欲描寫以及墮落風情。小說因此遭到查禁，卻也迅速成為地下經典，風風雨雨，反而坐實了賈平凹藉廢都所投射的種種怪現狀。

識者已經指出《秦腔》的場景雖然移到鄉村，其實延續了《廢都》的要旨，不妨稱之為《廢鄉》²。這城與鄉之間的差異雖大，但賈平凹有意以此形成動線，勾勒世紀之交「八百里秦川」的興亡紀事，也為中國內陸的「社會主義市場經濟」做出尖銳觀察。他這十幾年來的創作道路走得辛苦，感慨自在其中。他為故鄉人事所譜出的秦腔是悼亡的腔，也是招魂的腔。他的敘事，用魯迅的話來說，是「為了忘卻的紀念」。

一

一九七二年，十九歲的賈平凹第一次來到西安。這座古城比不上沿海都市的風華，但是對年輕的賈平凹而言，即使是雨天城裡人撐的各色雨傘都讓他驚奇，何況隨處可見的古蹟文物。賈平凹出身陝西南部丹鳳縣棣花鄉，這裡是先秦商州故地，山水雖美，但因地形閉塞，一直維持傳統農作形式。賈

平凹的父親任中學教師，是地方上的知識分子，但生活在這樣環境裡的人誰不上山下地？賈平凹始終認為「我是農民」³。

這位來到西安城裡的「農民」身量矮小，張口一嘴鄉音，並不能習慣城裡的生活。但就像半個世紀以前由湘西到北京的「鄉下人」沈從文一樣，賈平凹終將以一篇篇書寫故鄉的作品，建立起他在城裡的地位。這又是一則鄉土作家的典型故事了：因為離鄉背井，作家反而能超越在地經驗，將家鄉的一切幻化成有悲有喜的文字，一遣自己和（城市）讀者「想像的鄉愁」⁴。一九八三年，賈平凹憑《商州初錄》系列小說帶來創作事業的突破。他運用散文形式串聯商州人事風景，輕描淡寫，反而寄託無限深情。以後數年，他又以傳統話本風格敘述鄉野傳奇，像《人極》（一九八六）、《白朗》（一九八九）、《五魁》（一九九一）等，務以絢麗奇詭為能事。這正是尋根文學的年代，賈平凹自然趁勢成為西北鄉土的代言人。一九八七年推出的首部長篇《商州》，算是對這段時期創作心得的總結。

但賈平凹此時的作品尚不能樹立個人特色。他的敘事一方面透露沈從文、廢名等的抒情視野，一方面也承襲了陝西前輩作家如柳青等的民間講唱風格。而他對變遷中的城鄉關係念茲在茲，以致不乏說教氣息。長篇《浮躁》（一九八八）就是一個例子；雖然曾經得到好評，其實可以歸為張煒《古船》一類的大型鄉村歷史演義。

賈平凹的蛻變始於一九九三年的《廢都》。這部小說是賈平凹第一次以西安為背景的作品。來到西安二十年了，作家要用什麼樣的文字打造這座城市的身世？就在創作《廢都》的同時，賈平凹寫下

了散文（西安這座城）。西安位處關中平原，八水環繞，曾是十三個王朝的帝都。相對於漢唐盛世，今天的西安只能成為廢都。即使如此，這座城市魅力無窮，不只可見於各代文物遺址，也可見於饒有古風的日常生活。西安的人質樸大方，悲喜分明，活脫是來自秦磚漢瓦的造像，甚至一草一木也都有它的看頭。西安城宜古宜今，「永遠是中國文化魂魄的所在地了」⁵。

然而懷著這樣的西安印象，賈平凹寫出的《廢都》卻要讓讀者吃驚。小說裡的西京固然曾是塊風水寶地，時至今日早已是五方雜處、怪力亂神的所在。在這座灰暗鬱悶的廢都裡，楊貴妃墳上的土滋長出花妖，青天白日裡出現了四個太陽。異象蔓延，西京人卻也見怪不怪，而一群好色男女正在陷入無窮盡的迷魂陣中。故事主人翁莊之蝶是西京文化名人，周旋五個女人之間，又捲入數樁沒頭沒腦的官司。他的墮落不知伊於胡底，最後身敗名裂，逃離西京時昏死在火車站裡。其時「古都文化節」正在展開。

莊之蝶的風流情史只是《廢都》的主幹，由此延伸的所謂西京四大名人、還有莊的妻子情婦等各自發展出故事支線，著實可觀。《金瓶梅》的影響在在可見，《紅樓夢》、《儒林外史》的印記也不難發現。這本小說引起空前震撼的主因是它的色情描寫。賈平凹寫偷情縱欲，對一個標榜禁欲無欲的社會已是甘冒不韙之舉。而他又套用傳統「潔本」豔情小說的修辭，每在緊要關頭代以「□□□□□□」（作者刪去××字）字樣，如此欲蓋彌彰，調侃了讀者，也調侃了他們身處的閱讀環境。

果然《廢都》一出，全民趨之若鶩，學界及官方則必撻之伐之禁之而後快。兩種歇斯底里的反應，撞擊出超過一千萬冊（正版加盜版）的印量，適足以顯示一種「欲望」消費與壓抑的兩端，以及

欲望流竄、炒作、變形的必然⁶。賈平凹玩弄前現代的情色修辭學，卻招引出後現代的眾聲喧嘩，應是始料未及；他也在半推半就的情況下引領了中國世紀末風潮。

有關《廢都》的各種批評曾經蔚為大觀⁷，西安的形象彷彿也連帶受到波及。但小說創作者從來不必是道德君子，更不必是都市計畫家。巴爾札克（Honoré de Balzac）的巴黎，狄更斯（Charles Dickens）的倫敦，杜思妥也夫斯基（Fyodor Dostoyevsky）的聖彼得堡，卡夫卡（Franz Kafka）的布拉格，喬伊斯（James Joyce）的都柏林，甚至老舍的北京都不以樣板市容取勝，而不妨看作是不同的「廢都」投影。如此，西安可以成為賈平凹巨大的心靈舞臺，供他擺弄各色人物，演出有關城市的故事。

這就讓我們再思「廢都」的廢。賈平凹自謂西安今非昔比，失去了政治、經濟、文化的中心位置，沉浸在「歷史的古意，表現的是一種東方的神祕，匆匆圖是一個舊的文物」，「由此產生一種自卑性的自尊、一種無奈性的放達和一種尷尬性的焦慮」⁸。據此就有關《廢都》國族的、文化的、性別意義的討論，已經多有所見。但這些議論多半仍在小說明白的象徵體系裡打轉，正反意見其實都墮入賈平凹所稱自卑和自尊、放達和焦慮的循環，因此不能開出新意。

我曾在他處論及九〇年代的中文文學，不論域內域外，呈現兩種走勢：一為廢墟意識，一為狎邪風潮⁹。前者由人文建構的崩散，見證歷史流變的殘暴，後者則誇張情天欲海的變貌，慨嘆或耽溺色身的誘惑。兩種徵候看似互不相屬，卻點出世紀末文明及身體意識的兩端。在臺灣，朱天文的〈世紀末的華麗〉（一九九〇）和李昂的《迷園》（一九九〇）首開其端，而朱的《荒人手記》（一九九四）

「航向色情烏托邦」的同志傳奇更做出精采演繹。政治解嚴，文化解構，身體解禁；世紀末的臺北詔華盛極，反而讓居住其中的子民有了大廢不起的姿態。之後的朱天心的《古都》（一九九七）、吳繼文的《天河撩亂》（一九九八）、舞鶴的《餘生》（一九九八）、駱以軍的《月球姓氏》（二〇〇一），都延續這一命題，做出各自表述。在香港，施叔青以《香港三部曲》（一九九二—一九九七）寫盡殖民地的一晌繁華，黃碧雲則以《失城》（一九九五）的意象，凸顯大限之前東方之珠無邊的恐怖和荒涼。

是在這樣的語境裡，《廢都》在中國的出現才更令人深思。它其實不是偶發現象：蘇童的《我的帝王生涯》（一九九〇）就是個有關前朝廢帝的狂想曲，而王安憶的《長恨歌》（一九九六）以上海興衰為背景，也講了個廢都式的故事。但沒有人比賈平凹更無所顧忌。歷經半個世紀的革命啟蒙，新中國政經一體、務實致「用」，力求人人成為歷史機器的螺絲釘。賈平凹反其道而行，提出「廢」學，自然引人側目。

多年以前賈平凹就分析自己的性格為「黏液質＋抑鬱質」¹⁰。因為性格和環境使然，他每每自慚形穢，退縮到封閉的世界，久而久之，發展了一套獨特的人生看法。這套看法不妨就是「廢」學的根底。賈平凹的「廢」指的是百無一用的廢，絕聖棄智的廢，自暴自棄的廢，也是踵事增華的廢。以無用對有用，這和我們所熟悉的中國現代性願景——從主體的確立到家國的建設——恰恰相反。那氾濫在字裡行間的色情描寫不過是最初的端倪；而在後天安門事件歷史情境下，它的顛覆力量更呼之欲出。賈平凹在千夫所指之下，仍然堅稱《廢都》是本「唯一能安妥我破碎了的另靈魂」的書¹¹，可見用心之深。

相對於此時臺港文學裡的飲食男女，《廢都》顯得粗糙無文，因此曾經引來不夠頹廢之譏。的確，朱天文筆下的臺北情色遊戲玩得如此老到，以致為「色即是空」做了新解，而施叔青寫香港的錦衣玉食、吃盡穿絕，竟能發展出密碼般的奧義。《廢都》既然定位在改革開放的初期，賈平凹所能描寫的食衣住行自然不可能高明。但頹廢的定義沒有專利。如果彼時臺港的頹廢文學寫出文明熟極而爛的奇觀，賈平凹則致力創造一系列百廢待興的怪譚。前者充滿饜足無度的疲倦，後者則流露飢不擇食的醜態——兩者都代表了文明實踐的反挫。西京裡的男女就是偷情也偷得磕磕碰碰，他們吃的穿的毫無章法可言。評者因戲言，「頹廢是頹廢，可是土頹土頹」¹²。

我卻以為這才真正觸及了《廢都》之廢的要害。改革開放後都市重又興起，雜沓苟且的亂象也隨之而來。這到底是新時期的弊病，還是革命三十年的後遺症？西京現象可以視為當代中國具體而微的現象。但賈平凹的眼光要遠大於此；他會說西京之廢，非自今始。千年以前當漢唐帝國式微時，它的傾頹已經開始。西京的居民坐擁最豐富的文化遺產，卻在某個接榫點上錯過了歷史的因緣際會，成為內陸的黃土文明傳統的遺民。正因為西京如今連頹廢也失去了傳承，成為「土頹土頹」的，它所顯現的歷史的悵惘，還有它承受的時間的斷裂，才更令人怵目驚心。

一切曾經有過的繁華——包括最世故的頹廢——怎麼就沒有了？消失的天命，俚俗的生活，西京就在這樣「囫圇」的狀態下體現它的現代意義。《廢都》寫得像仿古小說，廢都裡的人事了無新意，甚至他們的聲色也寒涼得很。古城根飄來墳聲喪曲，一切都是鬼影幢幢。而一個從陝南鄉村來的作家要在這座城裡生活二十年，經歷了自己生命的波折幻滅，才多少體會了廢都之廢，已經滲入了人

生的肌理。「前不見古人，後不見來者。」但就算是再悲涼的嘆息，恐怕也注定要被周遭的喧嘩迅速湮沒。

《廢都》事件後賈平凹曾整伏一陣，再度出手的作品像《白夜》（一九九五）等，顯示他力求從平淡中見真章的努力。《白夜》仍以西京為背景，廢都的魅力依舊徘徊不去，但賈平凹的敘事態度有了轉變。飲食男女雖然是他述之寫之的對象，只是較前此更瑣碎，也更世故些。相對的，他對容納飲食男女的那個社會，有了細加鑽研的興趣。他幾乎是抱著風俗志學者的姿態，觀察、鋪排城鄉變化中的種種現象。從穿衣吃飯到求神撞鬼，這是一個蠕動的齷齪的社會，有它自己的機制、價值、與信仰；唯其如此，倒也生機蓬勃。

《白夜》也讓我們看到當代作家如何自古典戲曲與儀式汲取靈感，使之起死回生。《白夜》的靈感得自賈在四川觀看目蓮戲的經歷¹³。目蓮戲也是中國最古老的劇種之一，其淵源及面貌不能在此盡述。但不分時代、區域及演出形式，均以目蓮僧下地獄救母為主題，發展出繁複的詮釋形式。

《白夜》的主人翁夜郎是個文人兼秦腔目蓮戲演員。通過他四處演出，他見識到了社會眾生相無奇不有，同時他兩段感情歷險也有了出生入死、恍若隔世的顛仆。如賈平凹所述，目蓮戲之所以可觀，不只因為它的故事穿越陰陽兩界，更因它的形式本身已是（死去的藝術）起死回生的見證。它滲入到中國庶民潛意識的底層，以其「恐怖及幽默」迷倒觀眾¹⁴。而夜郎如此入戲，他的生命與愛情也必成為不斷變形轉生的目蓮戲的一部分。此前《廢都》裡真偽難辨、行屍走肉的現象，因而有了清晰

倒影。

就此我們不能不記起魯迅七十年前對目蓮鬼戲的執戀。對大師而言，目蓮戲陰森幽魅，鬼氣迷離，但他卻難以割捨。九〇年代的中國，目蓮戲居然捲土重來，以其光怪陸離、匪夷所思的形式又傾倒一批後摩登／後毛鄧（post-modern/post-Mao-Deng）觀眾。何以故？目蓮戲百無禁忌，人鬼不分，豈不正符合了我們這個時代的精神？小說橫跨晝與夜，現在與過去，正對照了一個世代昏昏然似假還真的廢都風情。

二

一九九〇年代中期以後，賈平凹的創作方向逐漸撤離城市，轉而重新投注鄉村。《土門》（一九九六）裡的仁厚村原位於西安郊外，在一片發展聲中一步步被併入市區，村民的頑抗終歸徒勞一場。《高老莊》（一九九八）裡學者子路攜妻子西夏回鄉探親，目睹莊內人事蛻變卻一籌莫展，最後退回了城市。《土門》的寓意過於明白，不能算是佳作。《高老莊》則似重寫當年魯迅的《故鄉》情結，藉知識分子的返鄉之旅，點出時移事往，城與鄉、知識分子和農民間無從溝通的悲哀。不同的是，世紀末的中國農村已經有了巨變。尤其在鄉鎮企業推波助瀾下，人人努力除貧致富，以往祥林嫂般的人物不復可見，城裡回來的知識分子也有了自作多情的尷尬。中國的鄉土究竟何去何從？

千禧年之交，賈平凹又回到早期他所熱衷的商州山水間，寫出了一則動物傳奇——《懷念狼》。

商州地界自古野狼肆虐，時至今日狼卻已成為稀有動物。故事中的主人翁由西京回到商州，為的是拍下僅存的十五隻狼的照片。為他擔任嚮導的是久失聯絡的舅父——商州當年最有名的獵狼者。狼群不再，獵人已老，回顧那些人狼大戰的日子，那些狼變人，人變狼的傳說，一種詭祕的鄉愁竟油然而起。獵人的新任務是保護狼，而不是獵殺狼。但當狼蹤再現，獵人能按得下心頭殺機麼？

《懷念狼》一開始就對人與狼間的曖昧關係提出見證。人狼對峙為敵，其實暗裡形成一種微妙共存關係。當狼群被獵殺殆盡，曾經飽受狼患的人無狼可懼，無狼可殺，居然開始萎靡不振起來。文明與野蠻，人性與暴力必須相輔相成；賈平凹的觀點與時下環保主義那套厚生愛物的說法頗有不同。而他最終要講的是個文明（不得不）墮落的寓言。小說中的攝影師不乏賈平凹的自況。他久居西京，百無聊賴，心身健康每下愈況。一趟尋狼之旅，揭露了商州山野多少不足為外人所道的風俗、異象、怪譚，恰與西京的一切成反比。然而儘管故事中段尋狼、獵狼的過程驚險刺激，我們的角色最後還是回到原點。墜落成爲宿命，恰如小說中一再提及的大能貓淪為生殖力退化的保護動物一樣。

我們於是來到《秦腔》。這本小說寫商州村鎮清風街半個世紀的故事，以村中夏、白兩家的恩怨為經，共和國的政經變遷為緯，貫穿其間的則是秦腔由流行到衰亡的過程。賈平凹在此書（後記）點明清風街的原型就是自己的故鄉棗花村。離鄉三十多年了，棗花村固然令他魂牽夢縈，但這個村落的急速變化也帶給他最大的感傷。在心目中的故鄉完全毀滅之前，賈平凹「決心以這本書為故鄉樹起一

塊碑子」¹⁵——預為墓誌銘。

這該是賈平凹的本命之作了。它讓我們想起沈從文在戰爭中寫《長河》（一九四七），為的是在湘西完全沒落以前，投下最後有情的一瞥。但賈平凹無意經營抒情風格。相反的，他刻意以流年式筆法渲染所謂「瑣碎潑煩」的生活，鉅細靡遺，以致出現了一種空前黏稠窒礙的氣息——也是他個人「黏液質」的體現。這些年以家史寫國史的鄉土小說我們看得多了；《秦腔》的故事結構其實並不能脫離這一窠臼。但正是賈平凹的敘事方法，他的「腔」，讓這本小說有了新意。

早在寫作《廢都》的階段，賈平凹已經自覺的經營他所謂的「團塊」敘事結構。這一結構基本來自傳統說部的白描手法，但在敘事的線索上更為夾纏反覆。它讓我們聯想十九世紀自然主義小說致力的那種比寫實更寫實的風格。但賈平凹說得好，他不再依循西方現實主義「焦點透視」的指令，而是要打散知覺的、心理的、想像的焦點界線，在文字平面上形成重疊拖沓的效果——也是生活的本色¹⁶。如此像觀點統一、主題精謹、情節完整等小說「經濟」要項都被推翻。說穿了，這是賈平凹「廢」學的延伸，由《廢都》首開其端，《秦腔》則發揚光大。

賈平凹的敘事法是否就此突破現有框架，應當留付持續辯論。他仍然需要在「團塊」之間建立串聯的線索。這線索可以是小說情節，但任何追蹤《秦腔》情節的讀者恐怕都會有不過爾爾的結論。其實賈平凹真正在意的是一種聲音的線索——秦腔。秦腔既是他的主題，也是他的形式。秦腔源遠流長，相傳唐玄宗李隆基的梨園樂師李龜年原本是民間藝人，他所做的《秦王破陣樂》稱為秦王腔，簡稱「秦腔」。其後秦腔受到宋詞影響，形式日臻完美。明嘉靖年間甘、陝一帶的秦腔逐漸演變成梆子戲，影響晉、豫、川等其他劇種愈深。清乾隆時秦腔名角魏長生自蜀入京，一鳴驚人，如今京劇西皮

流水唱段就來自秦腔¹⁷。

對賈平凹而言，秦腔是西北民間生活的核心部分。它的本嗓唱腔激烈昂揚，毫無保留的吐露七情六欲，而它七百多種劇目演盡忠孝節義，形成龐大的草根知識寶庫。更重要的，秦腔人人得而歌之演之，並融入日常行為模式中；劇場和生活所形成的緊密互動構成了文化和禮儀的基型。《秦腔》中的人物在婚喪嫁娶時高歌秦腔，在痴嗔悲喜時吟唱秦腔。種種劇目曲牌成為引起對話的動機，也成為世路人情的參照。

早在一九八三年賈平凹就曾寫過一篇動人的散文〈秦腔〉。當時「村村都有戲班，人人都會清唱」，「聽了秦腔，酒肉不香」。賈平凹回憶他穿鄉過鎮，黎明或黃昏獨立野外，放眼看去，天幕下一座座漢唐帝王陵寢，耳際突然傳來冗長的二胡聲，繼之以淒楚雄壯的秦腔叫板，「我就痴呆了」¹⁸。天地玄黃，那聲音彷彿從亙古的彼端傳來，多少興廢滄桑，盡在不言中。《廢都》中秦腔依然是西京文人雅士的話題之一¹⁹，而以九〇年代為背景的《白夜》裡，秦腔敗相已露，故事中的戲班串演目蓮戲不過是窮則變，變則通的方法。

到了《秦腔》的開始，秦腔已經衰落不堪。儘管政府和地方人士大力維持，失去了自為的生機，這個劇種成為物化的「民間藝術」象徵，就像懷念狼、保護大熊貓一樣。小說中的戲班演員投閒置散，他們最好的演出機會不過就是在婚喪喜慶搭配串場。與此同時，種種時新表演藝術，從流行歌曲到電影電視，早已席捲鄉村，改變了農民聽和看世界的方式。

當代中國小說至少有三部作品以聲腔作為主題，並據之以發展出敘事策略。莫言的《檀香刑》（二〇〇〇）運用流行於膠東半島的小戲貓腔（茂腔），重新講述庚子事變故事。莫言嘗言在從事創作之始就為兩種聲音所悸動：一種是膠濟鐵路火車的聲音，節奏分明，鏗鏘冷冽；一種就是婉轉淒切貓腔，高密東北鄉民共同的語言²⁰。《檀香刑》藉著韻文講唱方式，讓百年前一群匹夫匹婦出現在歷史舞臺，以他們的激情血淚——還有貓腔——演出一臺好戲。莫言的敘事方法當然是向趙樹理那輩如《李有才板話》、《小二黑結婚》的作品致敬，但也多了一份戲中有戲的玩忽色彩。

閻連科的《堅硬如水》（二〇〇一）則讓他的人物和敘事完全沉浸在文革話語——毛腔——中。種種寶書語錄、聖訓詔告排山倒海而來，形成百科全書式的奇觀。言之不盡興，更必須歌之詠之。故事中的男女主人翁將革命的聲音政治發揮到極限，他們的定情是因為革命歌曲而起，而革命歌曲也成為春藥一般的東西，氾濫小說每一個偷情場面。在語言、歌曲形成的喧嘩中，革命激情如狂潮般的渲洩。亢奮的旋律，重複的音調摧枯拉朽，直到力竭聲嘶而後已。但對閻連科而言，這樣的音樂不能帶來創造力。而是死亡的化身²¹。

賈平凹的《秦腔》又有所不同。《檀香刑》對貓腔的使用極盡風格化之能事。莫言顯然有意以戲曲形式增加歷史事件的審美距離，而他的敘述也必須看作是場維妙維肖的演出。賈平凹卻強調他的秦腔融入生活的各個層面，猶如衣食住行般的自然。另一方面，閻連科經營的毛腔打著紅旗反紅旗。他的革命家出落得像色情狂；主席的語錄帶來銷魂的雨露，革命歌聲的激情深處正讓人欲仙，也欲死。相對於此，賈平凹的秦腔成為定義民間生活倫理的最後支柱。秦腔音調高亢，卻不唱高調。所謂：

八百里秦川黃土飛揚

三千萬人民吼叫秦腔

撈一碗長麵喜氣洋洋

沒調辣子嘟嘟囔囔²²

秦腔的架勢氣吞山河，可是調門一轉，飛揚的塵土，洶湧的吼叫都還是要落實在穿衣吃飯上。

美學家宗白華先生（一八九七—一九八六）論中國的時空意識和文化觀念，認為西方的形上觀念強調抽象的概念、範疇，而中國形上學所描述的宇宙和世界則是一個與人息息相關的所在。從宇宙星空草木蟲魚，「時間的節奏（一歲，十二個月二十四節）率領著空間方位（東南西北等）以構成我們的宇宙。所以我們的空間感覺隨著我們的時間感覺而節奏化了、音樂化了」²³。理想的中國世界是個生生不息，充滿韻律和情調的音樂世界。宗白華的立論部分來自他對《易傳》的理解，而他嚮往的音樂也有《禮記·樂記》的儒家色彩。即使如此，宗的看法可以幫助我們體會賈平凹的秦腔世界。秦腔淒厲高亢，缺乏「中」「和」之聲，但卻是道地西北文化、生活節奏的具體表徵。

然而在新世紀裡秦腔面臨空前的危機。小說中秦腔的消失當然可以以城鄉關係轉變，生產消費模式更替，或是國家政策「主旋律」重新定調等原因解釋。但我以為賈平凹還有別的寄託。如果這種聲腔來自八百里秦川的塵土飛揚，來自三千萬人民的嘶吼傳唱，它就不是簡單的音樂。用賈平凹的話來說，「五里一村，十里一鎮，……秦腔互相交織，衝撞，這秦腔原來是秦川的天籟，地籟，人籟的

共鳴啊！於此，你……不深深地懂得秦腔為什麼形成和存在而占卻時間、空間的位置嗎？」²⁴秦腔的沒落於是成為人心唯危、時空逆轉的象徵，是一種異象。

正因為秦腔所象徵的聲音感應能力已經超出現實主義的詮釋規格，它引領我們重新思考賈平凹說的神祕主義傾向。八〇年代末期以來，賈平凹對現實以外世界的興趣與日俱增，《廢都》裡從會說話的乳牛到《邵子神數》的傳說，《白夜》死而復生的再生人，《高老莊》裡神祕的白雲湫，有預言能力的幼童等等都是例證，更不提《懷念狼》這樣的作品。賈平凹的風格曾引來兩極評價，好之者認為是魔幻現實主義的中國版本，惡之者則認為裝神弄鬼，偏離社會主義的正途遠矣。

賈平凹對《易經》一類知識的研究眾所周知，更常在散文中表露他對自然奧祕的好奇。他的筆名「平凹」兩字暗含的圖騰意義已經很有文章²⁵。對賈而言，山川地理，鳶飛魚躍，甚至日常生活的一飲一啄，隱隱似乎都有定數²⁶。當他援引《易經》的卦和象來闡述小說創作，也就有脈絡可循。賈平凹認為人和物進入作品都是符號化的過程，一旦啟動，就產生了氣功所謂的「場」。「這裡所有的東西都成了有意義的……這樣一切都成了符號。只有經過符號化才能象徵，才能變成象」²⁷。

聲音作為「象」的一種，在《廢都》裡有墳聲所引出的古遠而悲涼的氣息，成為全書的安魂曲。在《白夜》裡則有目蓮戲的種種曲牌關目串聯陰陽，演義前世今生。在這一脈絡下，《秦腔》裡的秦腔就應該被視為一種觸動通感，應和物我的音韻體系，也是三秦大地生生世世的話語、知識體系。論者多半讚美《秦腔》貼近生活底層，做出最現實主義式的白描。這是見樹不見林的看法。賈平凹必定

認為小說家「仰觀象於玄表」，「俯察式於群形」，象的變化既然層出不窮，現實主義的那點功夫怎麼能夠應付？人生如此瑣碎混雜，因為一曲秦腔才紛紛歸位，形成有意義的「象」。

賈平凹的世界靈異漫漶，鬼神出沒，因此有它的道理。與其說他是魔幻現實主義的接班人，不如說他是古中國那套宇宙符號系統的詮釋者。究其極，秦腔最實在的部分安頓了現實人生，最神祕的部分打通了始原的欲望和想像。能夠參透這虛實相生的「象」的人物不是常人。在小說中，他們或是卜巫者，或是心智異常者。小說的主要敘事者引生就是這樣一半癡半痴的角色²⁸，而小說家的自我期許我們不問可知。引生熱愛秦腔以及秦腔最完美的歌者白雪，甚至自闢以明志。經過他的喃喃敘事，秦腔戲文曲牌和現實、自然、超自然世界的聲音產生互動。但這互動現在有了雜音。秦腔的沒落是清風街和其他村鎮共同經歷的事實，但引生還看到，以及聽到，一些別的。那是文明消失的先兆，是天地變卦的前奏。如賈平凹所言，「現在『氣』散了」²⁹。以現實主義觀點視之，小說末了山崩地裂的安排也許過於巧合，但在賈平凹所理解的符號系統裡，卻是再自然不過的事。而小說中會卜卦的星爺已經預言清風街十二年後有狼——人道文明全面潰退的必然。這就引領我們回到前述《懷念狼》的世界了。

《秦腔》因此是本具有末世視景的小說，是本憂鬱的預知死亡「紀事」。從《廢都》到《秦腔》，賈平凹對中國城鄉的蛻變有動人觀察，但是只有當他將自身的「黏液質＋抑鬱質」擴散成為文明乃至天地的共相，黏黏糊糊，他才形成了自己的「場」。唯其對現實現世的多思多慮，他乃有轉投幽冥，一

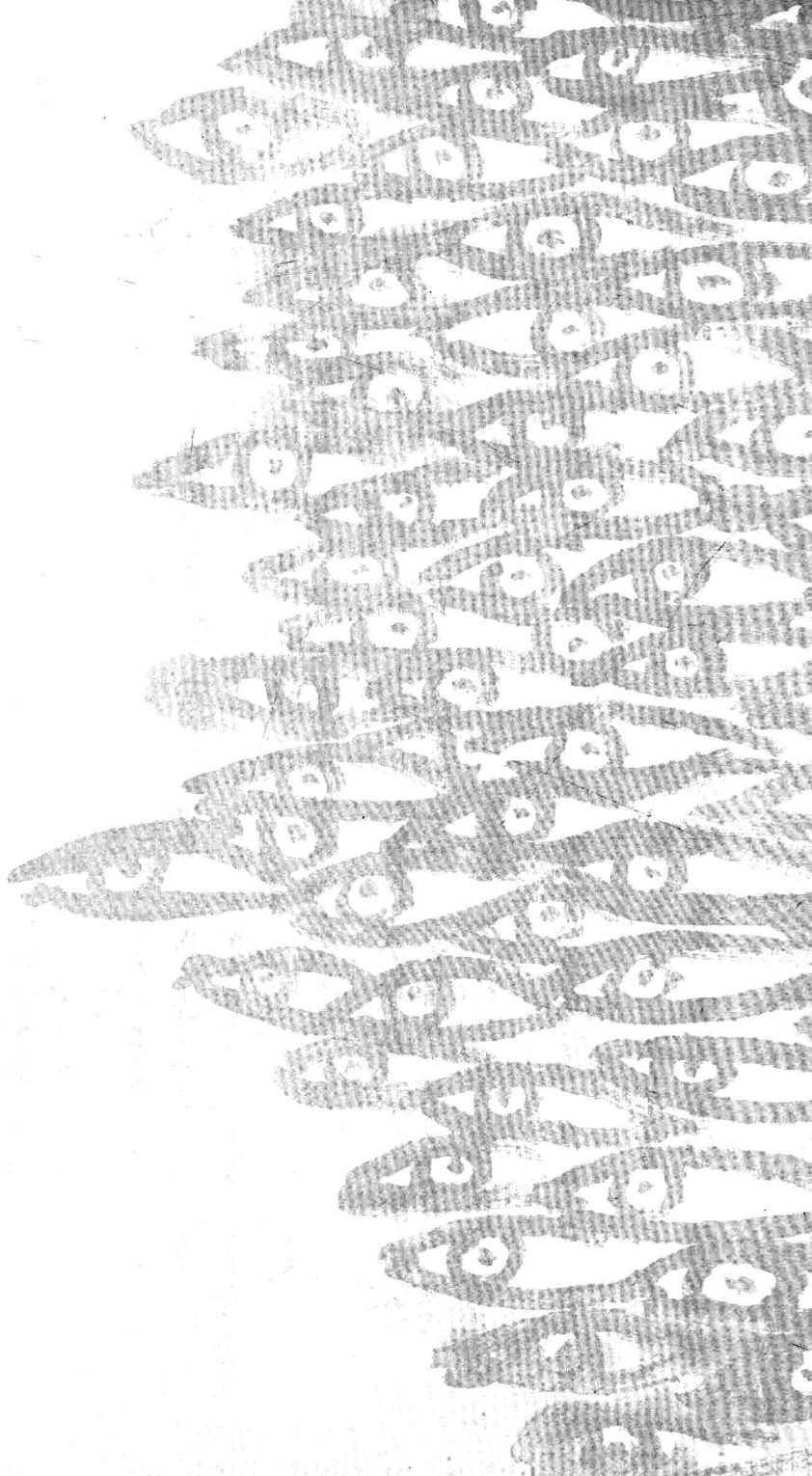
窺休咎的欲望。而結果的廢然而退，似乎是必然下場：《廢都》如是，《白夜》、《懷念狼》如是，《秦腔》亦復如是。有意無意間，他的小說投射了社會知識階層的一種精神面貌。謂之虛無、謂之自憐都有道理。然而物傷其類，作為賈平凹的讀者，我們能不心有戚戚焉？弔詭的是，頹廢的文明成就了一個作家的文名。這其間氣運轉圜的奧妙，賈平凹需要繼續參詳。無論如何，坐鎮（也坐困？）廢都的作家以他的秦腔，已為新世紀的中文小說寫下重要一筆。

註釋

- 1 賈平凹，〈西安這座城〉，收入白燁編，《四十歲說》（香港：三聯書店，二〇〇二），頁一〇五。
- 2 張生，〈《秦腔》：一曲輓歌，一段深情——上海《秦腔》研討會發言摘要〉，《當代作家評論》二〇〇五年五期（二〇〇五年九月），頁三四。
- 3 有關賈平凹的家族北京和早年的生活經驗，見《我是農民》（北京：中國社會，二〇〇六）。
- 4 「想像的鄉愁」（imaginary nostalgia）的定義和討論，見拙作 David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992) · 第七章。
- 5 賈平凹，〈西安這座城〉，頁一〇九。
- 6 有關《廢都》盜版的現象，見穆濤，〈履歷〉，《當代作家評論》二〇〇五年五期（二〇〇五年九月），頁二七。
- 7 見江心編，《廢都之謎》（臺北：風雲時代，一九九四）；鄧元寶、張冉冉編，《賈平凹研究資料》（天津：天

- 津人民，二〇〇五）專章討論，頁一八〇—二六〇；韋建國、李繼凱、暢廣元，《陝西當代作家與世界文學》（北京：中國社會科學，二〇〇四），第一章。更細膩的討論見 Yiyuan Wang, *Narrating China: Jia Pingwa and His Fictional World* (London: New York, N. Y.: Routledge, 2006), 第三至五章。
- 8 賈平凹，〈答《出版縱橫》雜誌記者問〉，引自汪政，〈論賈平凹〉，收入邵元寶、張冉再編，《賈平凹研究資料》，頁三五五。
- 9 王德威，〈驚起卻回頭——評吳繼文《天河撩亂》〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（臺北：麥田，二〇〇一），頁一〇八。
- 10 賈平凹，〈性格心理調查表〉，引自費秉勛，〈賈平凹性格心理分析〉，收入江心編，《廢都之謎》，頁九九。
- 11 賈平凹，《廢都》（臺北：風雲時代，一九九四），頁五三六。
- 12 扎西多，〈正襟危坐說廢都〉，收入江心編，《廢都之謎》，頁一一。
- 13 賈平凹，《白夜》（臺北：風雲時代，一九九五），頁三。
- 14 魯迅對目蓮戲的曖昧興趣，見夏濟安的討論，T. A. Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), p. 160。
- 15 賈平凹，〈後記〉，《秦腔》（北京：作家，二〇〇五），頁五六三。
- 16 賈平凹，〈關於小說創作的答問〉，收入江心編，《廢都之謎》，頁八五—八六。
- 17 <http://zr.allnet.cn/ZHUANTI/Article/609.html>。秦腔可分為東西兩路，西流入川成為梆子；東路在山西為晉劇，在河南為豫劇，在河北成為梆子，所以說秦腔可以算是京劇、豫劇、晉劇、河北梆子這些劇目的鼻祖。
- 18 賈平凹，〈秦腔〉，收入白燁編，《四十歲說》，頁二三。
- 19 賈平凹，《廢都》，頁一九二—一九三。

- 20 白笑笑，〈莫言戲言《檀香刑》〉，http://blog.tianya.cn/blogger/post_show.asp?idWriter=0&Key=0&BlogID=115875&PostID=2010570。
- 21 見我的討論，〈革命時期的愛與死——論閻連科的小說〉，收入閻連科，《為人民服務》（臺北：麥田，二〇〇五），頁一七。
- 22 見註1。
- 23 宗白華，〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《宗白華全集》卷二（合肥：安徽教育，一九九四），頁四二六。有關宗白華的音樂美學觀討論，見章啟群，《百年中國美學史略》（北京：北京大學，二〇〇五），第四章。
- 24 賈平凹，〈秦腔〉，頁二〇。
- 25 胡河清，〈賈平凹論〉，收入郜元寶、張冉冉編，《賈平凹研究資料》，頁一七九。
- 26 賈平凹，〈關於小說創作的答問〉，收入江心編，《廢都之謎》，頁二二七。
- 27 同前註，頁八二—八七。
- 28 引生的原型確有其人，見賈平凹，〈記憶——文革〉，《我是農民》，頁八七—八九。
- 29 賈平凹、郜元寶，〈關於《秦腔》和鄉土文學的對話〉，收入郜元寶、張冉冉編，《賈平凹研究資料》，頁一。



原鄉與異鄉

原鄉想像，浪子文學

——李永平的小說

在臺灣現代小說的傳統裡，李永平其人其文都是相當特殊的例子。李永平生長於東馬婆羅洲，一九六七年負笈來臺，就讀臺大外文系。一九七二年，他憑短篇小說〈拉子婦〉贏得注意，從此創作不輟。一九八六年，他推出《吉陵春秋》，以精緻的文字操作，複雜的原鄉想像，引起極大迴響。但李永平真正成為一種現象是在九〇年代。一九九二年，他出版了長達五十萬字的《海東青》上部。這本小說描寫海東都會（臺北？）的繁華墮落，幾乎沒有情節可言，而文字的詰屈晦澀，也令一般讀者望而卻步。更不可思議的是，李明白寫出他的中國情結，對照當時方興未艾的本土運動，無疑是犯了大不韙。

九〇年代的臺灣喧嘩躁動，在一片後殖民、後現代的論述風潮中，李永平大可以成為正面或反面教材，好好被解讀一番。這位來自南洋的「僑生」，落籍臺灣，卻一心嚮往中國。但他心目中的中國與其說是政治實體，不如說是文化圖騰，而這圖騰的終極表現就在方塊字上。李對中文的崇拜摩挲，讓他力求在紙上構築一個想像的原鄉，但在這個文字魅影的城國裡，那歷史的中國已經暗暗的被消解

了。

與這一中國想像相對應的，是李永平對女性的深情召喚。這一女性最先以母親出現，到少婦，到少女，再到女孩，李永平一路回溯到她最原初、最純潔的身分，彷彿非如此不足以寫出他的憐惜愛慕之情。然而女性的成長、墮落、與死亡卻往往是他的作品必須一再面對的後果。換句話說，他的女性書寫總成為不得已的後見之明，一種徒然的傷逝姿態。

李永平的中國原鄉、中國母親、中國文字形成了他的世界裡的三位一體。三者之間的互為代換指涉，既坐實了李的文學意識形態，也生出無限空虛悵惘。原因無他，他的書寫位置本身——漂流的，邊緣的，「沒有母語的」——已經預設了種種的不可能¹。環顧當代臺灣文學，我們還看不出有多少作家顯現如此的龐大的野心與矛盾。所以當李自謂《海東青》是一個「巨大的失敗」時²，他的問題豈僅止於美學的挫折，也更指向一種歷史／欲望的全然潰退。

然而儘管到臺灣都三十多年了，除了少數評論外，李永平多半被籠統歸為馬華作家之列。這一現象當然反映了臺灣文學研究的盲點——外省作家都退居第二線了，何況「華僑」？一個以海洋文化自居的傳統，居然如此閉關自守，毋寧也是怪事一樁。我認為李永平當然是臺灣作家。因為臺灣，他的文字事業得以開展；也因為臺灣，他的原鄉——不論是神州還是婆羅洲——才有意義可言。但他的臺灣書寫不必只是一般人念茲在茲的本土寫實。恰恰相反，臺灣的重要在於提供一個（政治的，欲望的，文本的）轉喻空間，輻輳折射，使作家得以啟動種種有情觀照³。

一、原鄉想像

李永平來臺之前，已經開始創作。但他文學事業的起步，應是在臺大求學期間。如他的自序所言，英美文學的訓練，還有外文系師長如顏元叔、王文興的啟發，都曾使他大開眼界。他的〈圍城的母親〉、〈拉子婦〉等作一出手就顯得老練世故，並非偶然。值得注意的是，李永平初次下筆，就先得回歸到他生長的婆羅洲；顯然那裡有太多他所熟悉的人事風景，賦予他書寫的靈感。從這一角度來看，他呼應了傳統鄉土作家的路數：離鄉是鄉愁的開始，也是原鄉文學的起步。但李永平的例子要複雜得多。儘管生於斯，長於斯，婆羅洲只是他和他的家族的客居之地。跨過海洋，還有一處大陸——中國——聳立在地表彼端，那才是安身立命的所在。從一開始，李永平的原鄉就不能擺脫幽靈般的多重存在。這是移民或漂流者的宿命，而當李一心一意要「正本清源」時，自然得為此付出代價。

李永平的〈拉子婦〉已不自覺地顯露日後他所必須一再處理的問題。這個故事表面寫的是個「被侮辱與被損害者」的悲慘遭遇，幾乎像是五四以來人道寫實主義的翻版。但骨子裡的命題則要嚴峻得多：漂流海外的華族，要怎樣維護他們的文化傳統，血緣命脈？故事中的拉子婦是婆羅洲土著，她與漢人成婚，受盡歧視，終於萎頓而死。拉子婦的下場當然值得同情，但她所象徵的威脅——異族的，混血的，繁殖的威脅——隱隱指向漢人文化最終難免「被侮辱與被損害」的命運。隱身為童稚的敘事者，李永平靜靜的鋪陳一則有關海外移民的預言：移民是否終將淪為夷民？

另一方面，李對拉子婦的同情不以族裔設限，而更及於她的性別身分：她是個母親。這是李原鄉

想像的癥結所在。**母親**——母國，故土，母語——是生命意義的源頭，但換了時空場景，她卻隨時有被異族化，甚至異類化，的危險。拉子婦曖昧的身分，還有她必然的死去，因此成為李永平的原罪恐懼。如何救贖母親，免於異（族）化，甚至期望母親回歸到永遠不要長大，不要變老的孩提時代，成為他未來三十年不斷嘗試的計畫。

李永平的孺慕之情在〈圍城的母親〉和〈黑鴉與太陽〉裡有更進一步的表現。尤其〈圍城的母親〉已有寓言意味。海峽殖民地裡的小城，華裔移民的社會，蠢蠢欲動的土著，誓守家園的母親，敏感多慮的兒子，串演出一齣詭異的母子情深的故事。小說中段，母親夜半棄家逃難，「船在水上航行，就彷彿在泥坑裡行走一般。從上游不斷漂下一堆堆樹幹樹枝樹葉，也不知道它們在什麼時候才漂到河口，進入浩瀚的大海。倘若它們不斷地向北方漂去，是不是會有一天漂到唐山？」然而母親最後還是決定調轉船頭，回到被圍的城裡去。他鄉已是己鄉，捨此難有退路。飄零域外的華族子弟只能與「圍城的母親」長相左右。

李永平早期小說主要收於《拉子婦》（一九七六）內。《拉子婦》出版後十年，他推出了《吉隆春秋》（一九八六）。這些年間李永平留學美國，攻讀博士學位，想來又是另一種異鄉經驗。《吉隆春秋》由十二則短篇組成，各篇自成格局，合而觀之，又相互呼應，儼然有長篇架構。全書以一樁姦殺案為主線，寫一座小鎮裡的敗德行爲，以及隨之而來的恐怖後果。李永平的原鄉敘事在此有了大膽轉換。《拉子婦》時期的婆羅洲風土逐漸遠去，他筆下的吉隆鎮既有南洋情景，又透露北方特色；既充

滿鄉土寫實符號，又處處令人難以捉摸。李顯然充分利用了他的原鄉靈感，營造出一個即真即幻的敘事策略，向他的中國挺進。

論者對《吉陵春秋》多有好評，或謂之「一個中國小鎮塑像」，或謂之「山在虛無縹緲間」⁴。而書中精緻細密的文字意象，更能吸引有心人細作文本分析⁵。我卻認為《吉陵春秋》不妨視為一場精采的特技表演，藉此李永平把他的鄉愁一次出清。學過後現代理論的評者，很可以談吉陵所產生的虛擬情境，已經顛覆了傳統鄉土文學。但李永平走不了這麼遠。以他的路數而言，鄉愁最後的歸宿就是文字，而文字之為用大矣，豈可兒戲？歸根究柢，李永平是以現代主義的信念與形式，重鑄寫實主義題材。但我們必須警覺，當李永平刻意建造他的紙上原鄉，用文字把它經營得密不通風時，他其實在建築自己的「圍城」⁶。而我們的下個問題是，圍城裡的母親何在？

《吉陵春秋》最重要的母題是女性——及母性——的淪落。在吉陵這座封閉的小鎮裡，欲望橫流，邪惡四下蔓延。不論是美麗貞靜的少婦，還是人盡可夫的妓女，都難有善終。生育與死亡成了冤孽的循環；早期李永平塑造的母親形象失去了救贖的能力，自己也不能被救贖。李記得小時候在家鄉不時撞見一個滿頭白髮的老婆婆，孑然一身，如幽靈般的遊蕩。「她從何處來？往哪裡去？她馱在背上的那個沉甸甸紅包袱裡頭裝什麼東西？隱藏什麼祕密？」⁷我們有理由相信，這個老婦人是《吉陵春秋》裡的劉老娘的原型，而劉老娘是個一切被剝奪殆盡的母親，一個絕望的母親。《吉陵春秋》由此洩漏李永平的心事。他最終要寫的鄉愁就是一種創痛：母親的創痛，人子無能為力的創痛。

李永平花費大力氣構築一個完美的文字原鄉，但他訴說的故事卻是背道而馳。我認為這不只是李永平給自己的美學挑戰，也指向文本之下、之外的意識形態弔詭。他的敘事形式與敘事欲望相互糾纏，難以有「合情合理」的解決之道。他所沉浸的現代主義在形式和內容間的永不妥協，固然是原因之一，但更往裡看，我要說如果李永平寫作的目標在於呼喚那原已失去的中國／母親，付諸文字時，他只能記錄自己空洞的回聲。他的一無所獲，不是敘事成敗的問題，而是欲望（或信仰）的得失問題。

這一問題在《海東青》和《朱鴿漫遊仙境》裡完全攤開來。《海東青》擺明了是一則關於臺灣的寓言，寫留美歸國學人靳五和七歲的小女孩朱鴿在海東市（臺北？）街頭邂逅，竟日遊蕩的過程。書裡情節其實乏善可陳，但李永平在描寫這座城市的淫逸混亂上，卻呈現了一場又一場的文字奇觀。與此平行的是他對國民黨政權的殷勤照看，甚至將國府遺臺比為聖經的出埃及記。一邊是《洛麗泰》（*Lolita*）式的戀童故事，一邊是老掉牙的反攻預言，《海東青》所呈現的落差如此之大，難怪引人側目。

但只要比照李永平前此的作品，我們才能真正體會他的野心。臺灣——海東——終於浮上檯面，成為他原鄉想像的交會點。臺灣是華族文化具體而微的投影，也是回返故國的起點。臺灣是李永平雖不滿意，但能接受的第二故鄉。然而臺灣已經墮落，劫毀的倒數計時已經開始。在一片繁華靡麗的描述中，一種歷史宿命的焦慮瀰漫字裡行間。李永平將他的焦慮盡行投注在朱鴿身上。這個女孩大概是中國現代小說裡最年輕的女主角吧。她的天真爛漫，引來靳五無限痴迷。然而海東女孩多被迫催熟，

及早步入婦人生涯，朱鴿也在劫難逃。是以《海東青》最後，斬五抛下一句話。「丫頭，不要那麼快長大！」但在《朱鴿漫遊仙境》裡，這個丫頭還是自顧自的走向時間陷阱，不得不長大。

從早期的受難母親到七歲的朱鴿，李永平為女性造像的執著未嘗改變。改變的是李永平節節倒退，彷彿只有回到時間的原點，才能把握並保留當年母親所釋放的深情。在疲憊滄桑的母親和未經人事的朱鴿間，我們可以看出一條神祕的線索。如果母親象徵著「原初的激情」(primitive passions)⁸，那麼朱鴿就是那「母親」的翻版——不，原版。一切的愛戀都由此開始。「丫頭，不要那麼快長大！」這一廂情願的姿態令我想起了羅蘭·巴特(Roland Barthes)在《明室》(La chambre claire)中對他母親童年照片的迷戀與悲傷。在那裡，母親是那樣的清純天真，但在相機停格的剎那，死亡已經潛藏映像之下。同樣的，李永平的文字再栩栩如生，他的書寫不承諾前瞻性，而是重複演出悼亡傷逝。這是鄉愁敘事的根本。就算李永平倒撥時鐘，回到母親的前身，意義的墮落依然已經等在那裡。

《海東青》寫了五十萬字還寫不完，因此耐人尋味。李永平自承這是一場「巨大的失敗」，誠哉斯言。反諷的是，唯其失敗，他的原鄉敘述，他的「尋母」紀事，才有重新盤整，繼續努力的必要。這當然是他的近作《雨雪霏霏》的動機了。

二、浪子文學

在《拉子婦》出版三十年後，李永平回顧來時之路，選擇各個時期的代表作，結為《追追》。這

一書名頗有來歷。我們在《海東青》裡已見朱鵠和斬五一塊兒迢迢：他們逛蕩踟躕，沒有目標的在海東行走¹⁰。到了《雨雪霏霏》，小丫頭朱鵠居然說文解字一番：「逍遙、遊逛、遛達、迢迢……美不美？一個人孤零零在外面漂泊流浪，白天頂著大太陽，晚上踏著月光，多逍遙自在，可又那麼的淒涼。」而李永平也禁不住現身說法：

迢迢——瞧這兩個廝守在一起好似一雙姊妹的方塊字，她們的字形字義字音，既是那麼的中國，可又那麼的臺灣，在老祖宗遺留給我們的幾萬個字中，也許最能代表浪子的身世、經歷和心境了¹¹。

李永平自謂是「南洋浪子」，三十年的文學歷程，換來迢迢二字，說得輕鬆，感慨自在其中。迢迢——日以繼月的在路上，漂泊四方，沒有歸程。這是浪子的本命了。但浪子畢竟不是沒有寄託。觀察他這三十年的行腳，從東馬到臺灣，從臺灣到北美再回臺灣；從臺北，到北投，到南投，到花蓮……他的夢土是中國，卻在臺灣度過半生；他辜負過惦念他、摯愛他的人；他一度不再回顧南洋家鄉了，但繞了一大圈，家鄉的點點滴滴還是成為他寫作再出發的開始（《雨雪霏霏》）。驀然回首，一切恍若隔世。這一切都像是為「離散敘事」（diaspora narrative）量身打造的例子。

「離散」的定義在空間上打轉，而「浪子」則突出了離散主體的意識。我以為當李永平以浪子自況時，他觸及了現代中國文學裡的一個傳統——浪子文學。這一傳統雖然不能算是主流，但卻有相當

意義。相對於感時憂國，吶喊徬徨的「大敘事」，浪子文學的作者或人物多了層強烈的個人色彩。浪子遊走四方，各有抱負，但在歷盡世故風流之餘，不能沒有身世之感。憂國懷鄉，追情逐孽，聲色一場，無非平添他們滄桑的自覺。而最重要的，浪子書寫由此引發了一種抒情——或懺情——的意識，在一片寫實主義的大轟下，自然獨樹一幟。

在現代文學的彼端，蘇曼殊與郁達夫堪稱是浪子文學的典型。這兩人的生平都是高潮迭起，既有家國之痛，也不乏情色煎熬。發為文章，跌宕風流，不是過來人不能如此。而蘇的混血背景，郁的跨國經驗，更為他們的浪子形象增添異國情調。蘇曼殊由色悟空，以出家結束他的紅塵漂泊。郁達夫則更為傳奇；抗戰前夕他遠走南洋，身分愈加複雜神祕，最後他為日軍所殺，成為一樁文學史公案。蘇曼殊和郁達夫都是以生命見證文學，前者的《斷鴻零雁紀》，後者的懺情小說、《毀家詩紀》，糅合傳記與想像，早已成為經典。

浪子的生活及寫作風格在三〇年代新感覺派作家如穆時英、劉吶鷗的手裡，也曾有精采詮釋。但兩人的創作生命太短，不能成其大。四〇年代末期路翎的《財主底兒女們》，還有無名氏的《無名書》才又開出新局。路翎將左翼浪漫主義融入個人主體的追求，無名氏則從藝術及形上思考力圖超越歷史的僵局。他們小說中的男性主人翁飄蕩在中國的土地上，不論是頹廢荒唐，還是清堅砥礪，都是上下求索，無時或已。

就著這個傳統來看上個世紀末的浪子文學，我以為李永平和高行健各具代表性。在極權主義的國度裡，高行健居然四下遊走，尋找他自己的「靈山」。而他的《一個人的聖經》力求以個人的，肉身

的情色冒險，救贖一個意識形態狂飆的年代。相形之下，李永平打從頭起就不斷變換流寓僑居的地點，從南洋到北美，從臺灣到（想像的）中國，最後一頭栽進文字迷宮中，不能也不願找到出路。高李兩人都有國族與身分認同的問題，應非巧合。八〇年代末，高行健遠走法國，才能回過頭來檢視他前半生的起落與流浪。與此同時，常駐臺灣的李永平開始擬想著他的迥迥計畫，而以《海東青》為高潮。到了《雨雪霏霏》，李永平更一任他的想像足跡穿梭於婆羅洲與臺灣間，形成頻繁的動線。那蒼莽的神州大陸反而越是可望而不可即了。

如前所述，浪子敘事因其豐富的抒情性有別於一般的寫實主義小說。天涯海角，客中旅次，本來就容易觸景生情，更何況浪子多情易感的本色。但在投射他的欲望對象時，李永平的問題要比前輩複雜。李永平的作品不乏女性角色，但她們卻不能為浪子創造更多「浪漫」的機會，至少不像郁達夫到高行健所示範的那種情欲徵逐。擺盪在母親與女孩的兩極間，他的女性形象事實上凸顯了浪子欲望追求的缺陷。《吉陵春秋》裡的長笙原應該是李永平理想的青春女性化身，但她的出現帶來詛咒；她的美和死亡脫不開關係。

這引導我們思考李永平浪子書寫的奇特張力。浪子並不能因其落拓不羈的個性而解放他的欲望；相反的，浪子的欲望成了禁忌。可以一提的是，高行健的小說如《一個人的聖經》也暗示了強烈的戀母情結，但這反而促成他的第一人稱主角不斷從成熟女人身上尋求（替代／性的）慰藉。李永平逆向操作，一部《海東青》外加《朱鴿漫遊仙境》，寫的都是浪子面對海東排山倒海的情欲威脅，束手無

策的困窘。女孩終將墮落為女人；但母親，妳在何方？

前面已經提過，《海東青》以靳五的一句話「丫頭，不要那麼快長大！」作為高潮。我倒認為這句話有個潛臺詞：不要長大的其實是我們的浪子。這本小說充滿了情色挑逗，卻最不具挑逗性。我曾經抱怨過靳五這個角色是個奇怪的旁觀者，除了對女孩子常常「看痴了」、「心中一酸」外，缺乏明確的動機¹²。如今看來，這反而成了李永平浪子敘述的特徵。

李永平所有的欲望最後化為他與文字的糾纏，這才是他沉迷撫弄，欲仙欲死的愛戀對象。中國文字是神祕的圖像，「千姿百態，琳琅滿目」，從李永平幼年就「誘引」、「蠱惑」他。他甚至藉他人之口說明支那象形字是「撒旦親手繪製的一幅幅……東方祕戲圖，詭譎香豔蕩人心魂」¹³。這是一種業障，但李永平甘心陷溺其中，不能自拔。李永平經營他的文字迷宮，或文字春宮，以《海東青》達到頂點。這本小說以大量艱澀冷僻的詞彙，堆疊海東欲望橫流的場面，筆鋒所到之處，無不成為奇觀；文字果然就是祕戲。而李永平如此耽溺，就算有心要為小說做一了結，他也不能寫完，也完不了。只有從這角度來看，他的浪子情結才算發揮得淋漓盡致。

而李永平的浪子寫作必須與他的原鄉想像合而觀之，才有更豐富的涵義。漂流多年，是浪子回家的時候了。但是回到哪裡去，怎麼回去呢？在他的近作《雨雪霏霏》裡，李永平立足臺灣，以文字重新召喚東馬家鄉。比起《吉陵春秋》與《海東青》的極端試驗，這本小說集代表一種「眼前無路想回頭」的轉圜。在書中，李永平以歷盡滄桑的角度，遙想當年成長過程的點點滴滴。他既是敘述者，也

是被敘述的主題。華族移民生活的苦樂，青春啟蒙的經驗，還有揮之不去的種族政治陰影，於是一一來到眼前。類似題材張貴興的《賽蓮之歌》也處理過，但李永平的敘事仍有特殊之處。他延續了《海東青》裡浪子與女童的搭檔關係，只是這一回他更把「小丫頭」朱鴿提升成為他永恆傾訴衷腸的對象。沒有朱鴿，家鄉的回憶就無從開始。如果張貴興以希臘神話的賽蓮女妖（Sirens）作為南洋少年的欲望源頭，李永平簡直就像是要把他的朱鴿比成《浮士德》（*Faust*）裡的葛蕾卿（*Gretchen*）；後者以她不幸的墮落和救贖成全了與魔鬼打交道的浮士德。但《雨雪霏霏》裡的浪子能叫停時間，不再漂泊麼？小女孩能不要長大，不要墮落麼？

耐人尋味的是，李永平選擇《詩經·小雅》的一句話「雨雪霏霏，四牡騤騤」為新作點題。三千年前中國北方的冰天雪地與南洋的蕉風椰雨形成了奇詭的對應。識者對此或要不以為然。但為什麼不可以呢？在回憶與遐想的天地裡，文字排比堆疊，化不可能為可能，其極致處，歷史稍息，一種詩意油然而升起——這當然是李永平文字漂泊的終極歸宿了。

特別值得注意的是〈望鄉〉一篇。這篇小說描寫三個臺籍慰安婦流落東馬的遭遇。年幼的敘事者李永平對這三個臺灣女人發生好感，「被當兒子看待」。但人言可畏，他不忍親生母親傷心，終於背叛了女人們，告發她們通姦。作為《雨雪霏霏》的壓卷之作，〈望鄉〉很能說明李永平現階段的情懷。透過三個望鄉的臺灣女人，他回望他的東馬家鄉，又從東馬回望臺灣。而他心中遙望的夢土，仍然影影綽綽的隱藏在三千年前的雨雪中。

而〈望鄉〉這樣的故事也讓我們回望李永平創作的所來之路。三十年前的〈拉子婦〉不也講了個

類似的故事？他鄉來的女人，殖民地的環境，華族移民的情欲與恐懼，是怎樣的被挑逗，被壓抑著。〈望鄉〉裡的女人有家難歸，下場淒涼。透過她們，一個年輕的馬華男孩初次嘗到誘惑、背叛、與罪的滋味。多少年後，男孩已經變成浪子，他還在頻頻回首，向他的「母親們」——大馬的，中國的，臺灣的母親們——懺悔致意。浪子歸鄉的路何其曲折，小說家望鄉的寫作還得繼續。

一九七〇年代我就讀於臺大外文系。系中有一位助教膚色略黑，舉止率性，一副橫眉冷眼的氣勢，學生紛紛敬而遠之。但這位看來粗獷的助教卻寫出《拉子婦》那樣細膩敏感的作品。八〇年代在海外讀到《吉陵春秋》，的確眼睛為之一亮。但直到《海東青》出版，我才對李永平有了深深的敬意。先不論作品的野心，這年頭視文學為聖寵，把鐵飯碗都能扔了的作者，可真是不多見。為了創作，九〇年代的李永平是漂泊的。前兩年在東華大學終於初次「正式」見到他，也不過交談寥寥數語。當年那個桀驁不遜的「南洋浪子」如今看來倒是慈眉善目了。人生的緣分，可以如此，是為記。

註釋

1 陳瓊如，〈李永平——從一個島到另一個島〉，收入李永平，《迴迴：李永平自選集（一九六八—二〇〇二）》（臺北：麥田，二〇〇三），頁四〇二。

2 同前註，頁四〇〇。

- 3 有關李永平作品的論述，見〈李永平小說評論／訪談索引（一九七六—二〇〇三）〉，收入李永平，《迴迴》，頁四〇七—一四。尤其可參照黃錦樹，〈漫遊者、象徵契約與卑賤物——論李永平的「海東春秋」〉（《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》）（臺北：麥田，二〇〇三），頁五九—七九），以及羅鵬（Carlos Rojas），〈祖國與母性——李永平《海東青》之地形魅影〉（收入周英雄、劉紀蕙編，《書寫臺灣：文學史、後殖民與後現代》）（臺北：麥田，二〇〇〇），頁三六一—七二）的論文。本文論點受益論述之處，不再個別引出處。
- 4 龍應台，〈一個中國小鎮的塑像〉，《當代》二期（一九八六年六月），頁一六六；劉紹銘，〈山在虛無縹緲間——初讀李永平的小說〉，《聯合報·聯合副刊》，一九八四年一月十一至十二日。
- 5 見如曹淑娟，〈墮落的桃花源——論《吉陵春秋》的倫理秩序與神話意涵〉的分析，《文訊》二九期（一九八七年四月），頁一三六—五一。
- 6 余光中先生在《吉陵春秋》的序裡稱李永平的作品為〈十二瓣的觀音蓮〉，因此可以做反諷的解釋，見〈十二瓣的觀音蓮——序李永平的《吉陵春秋》〉，收入李永平，《吉陵春秋》（臺北：洪範，一九八六），頁一一九。
- 7 見李的自序〈文字因緣〉，《迴迴》，頁三〇。
- 8 這是周蕾（Rey Chow）詞彙，指向第三世界的文藝創作者每每將自己的文化及存在困境，投射至一種原初想像的斷裂或損傷。以人物典型為例，最常見的是女性，尤其是母親，的苦難造像。見周蕾著，孫紹宜譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*）（臺北：遠流，二〇〇一），第一部分，頁一九—九五。
- 9 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》（*La chambre claire: Note sur la photographie*）（臺北：臺灣攝影季刊，一九九七）。見許的討論，《糖衣與木乃伊》（臺北：臺灣攝影季刊，二〇〇〇），頁一一—一二。

- 10 王德威，〈莎樂美迫迫——評李永平《海東青》〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（臺北：麥田，二〇〇一），頁九五—九九。
- 11 見李的自序〈文字因緣〉，頁三八。
- 12 王德威，〈莎樂美迫迫〉，頁九八。
- 13 見李的自序〈文字因緣〉，頁四〇。

原鄉人裡的異鄉人

——舞鶴的小說

一九八〇年代以來，「臺灣意識」成為我們美麗島上的熱門戲碼。不論是政治權力的變動，還是文化資源的消長，無不以呼喚原鄉，尋回主體為命題。歷經四百年的浮沉，這座島嶼彷彿蓄積了太多的義憤與悲情，迫不及待要向歷史討回公道。一時之間，文學界也如響應。為舊臺灣平反，為新臺灣請命，千言萬語，成為世紀末大觀。

然而回顧過去十幾年臺灣論述及臺灣想像的轉折，我們不得不警覺它的局限。尤其當原鄉的呼喚成為原道的使命，主體的追尋成為主義的崇拜時，「臺灣」所象徵的源頭活水意義，已經打了折扣。島上的激情與喧囂如今仍然方興未艾，未來的動向更不見明朗。我們將何去何從？

靜下心來讀讀舞鶴吧。眼前高談愛臺灣、關心臺灣歷史、社會、文化的正是大有人在，但讀過，或聽過舞鶴的又有多少？這位作家出身府城臺南，過去二十六年來漂流南北。他身無長項，唯一的寄託就是寫作，但其間有十三年之久他卻隱居起來，未曾發表一字。寫或不寫，還有寫什麼，怎麼寫，於他必定是艱難的考驗。舞鶴筆下充斥被國家、政治機器斲傷的生命，沒有前途的慘綠少年，沉迷異

色戀情的男女，黯然偷生的原住民，還有憂傷的、躁鬱的尋常百姓。這些人物多半來自中下階層，他們的痴心妄想，喜怒哀樂，構成臺灣庶民社會的異樣切片。

這樣的人物及其衍生的故事，其實也曾出現於鄉土文學中。不同的是，舞鶴從頭就拒絕簡化他的立場；他既不對「被侮辱與被損害者」廣施同情，更不承認苦難就必須等同於美德。與主流的原鄉作家比較，他毋寧是極不「政治正確」的。但也正因此，他引導我們進入一個複雜的臺灣視野，在在引人思辨。我在他處（《餘生》序論）曾藉舞鶴的作品〈拾骨〉加以發揮，稱他為「拾骨者」。舞鶴探究歷史創痕，剖析人性糾結，尋尋覓覓，儼然是在時間與空間的死角裡，發掘殘骸斷片，並企圖與之對話。經由他另類的「知識考掘學」，已被忘記的與不該記得的，悲壯的與醜陋的，公開的與私密的，性感的與荒涼的，種種人事，幽然浮上檯面。這是舞鶴敘事的魅力，但也更應該是臺灣桀驁的生存本質。

舞鶴是臺灣原鄉人裡的異鄉人。他是原鄉人，因為他念茲在茲的總是這塊土地上的形形色色。他又是異鄉人，因為他太明白最熟悉的環境，往往存在著異化或物化的最大陷阱。我使用「異鄉人」一詞，聯想到的是卡繆（Albert Camus）半個多世紀前的名作《異鄉人》（*L'Étranger*）。舞鶴特立獨行，擇荒謬而固執，何嘗不是你我眼中的頭痛人物。但他顯然有意以他的生活方式及文學寫作，嘲弄、批判我們居之不變的信念及墮性——他強迫我們與他一起「拾骨」。

一

舞鶴早在一九七〇年代中就開始創作，而且一鳴驚人。〈牡丹秋〉（一九七四）處理一段春夢了無痕的戀情，原是通俗的題材，舞鶴寫來，卻憑添了一種存在主義寓言色彩。他描述孤絕的生存環境，曇花一現的人間情義，捨此無有退路的意義追求，也透露他私淑現代主義的痕跡。另一方面，〈微細的一線香〉（一九七八）白描一個家族頹敗的必然，臆想倫理傳統的絕境，則彰顯舞鶴揮之不去的鄉愁。愛恨交加，若斷若續，由此而來的一股憂鬱頹廢風格，反而猶其餘事。現代主義與鄉土寫實主義在他的創作裡並不悖，已經在他早期作品中可以得見。

八〇年代的臺灣，各種運動風起雲湧。舞鶴反而隱居起來，不事生產。逆向操作，似乎一向是他的特色。十三年後，他再度出馬，一連串的小說如〈逃兵二哥〉（一九九一）、〈調查：敘述〉（一九九三）、〈拾骨〉（一九九三）、〈悲傷〉（一九九四），都廣受好評。之後他再接再厲，並兩度進駐原住民社群，寫出《思索阿邦·卡露斯》（一九九五）及《餘生》（二〇〇〇）兩作。前者見證魯凱族屢經遷徙所產生的傳統絕續危機，後者探勘泰雅族涉入的霧社事件，及其歷史、記憶的紛亂線索。就事論事，誠懇實在，讀來更令人觸目驚心。

舞鶴也寫了其他小說，如《十七歲之海》（一九九七）、《鬼兒與阿妖》（二〇〇〇）等。觸角及於情色生活揭祕，還有它的倫理辯證。舞鶴有意根據他的「田野調查」，重畫欲望烏托邦（或無托邦）的界線。他未必有驚世駭俗的意圖，卻畢竟因為立論的特異，達到驚世駭俗的結果。如此看來，舞鶴

是偏執的，也是世故的；是天真的，也是憂傷的。

初讀舞鶴的讀者，最好的起點正是小說集《悲傷》。這本小說集包括了前述舞鶴早期的二篇作品，以及九〇年代的〈悲傷〉、〈拾骨〉、〈逃兵二哥〉、〈調查：敘述〉等。顧名思義，這不是本快樂的書。然而舞鶴既然從不按牌理出牌，他的部分作品既使在描寫生命最慘淡的時刻，也能讓我們睜大眼睛，有了紛然駭笑的衝動。〈拾骨〉中的敘事者多年為精神官能症所苦，萎靡不振；忽一日亡母托夢，他於是發動家人為逝者撿骨。由此舞鶴寫出臺灣殯喪事業的光怪陸離，令人哭笑不得。故事的高潮是敘事者悼念亡母之際，突然有了性衝動，因而脫隊尋歡去也。愛欲與死亡雙效合一，這位敘事者終於在一個妓女的大腿間，完成了他孝子悼念亡靈的儀式。

我仍然記得初讀此作的震撼。舞鶴不只對臺灣俚俗眾生有深刻的觀察，也更勇於指出生命太多不可思議的矛盾及荒唐。我們怎樣面對悲傷，如何在記憶的殘骸中拾骨，總是舞鶴的關懷所在。但相對一般涕淚飄零的公式，他的立場是：至慟無言，可也無所不能言吧。像〈拾骨〉這樣的小說，其實提供我們一個詮釋、治療創傷（trauma）的詭異出口。

其他的作品中，〈悲傷〉寫精神病患者的異想世界，如此狂野不羈，卻又如此委屈、招人誤解。〈逃兵二哥〉寫國家機器——軍隊——如影隨形的控制，使任何逃兵都無所遁逃。〈調查：敘述〉寫二二八事件為受難者家屬所帶來的無盡壓力。「調查」與「敘述」不只是情治單位的監視民心的方式，也是事件倖存者向自己餘生做交代的必然宿命。每一篇作品都處理了臺灣歷史或政治的不義層面，但每一篇作品都有令人意外的曲折，於是〈悲傷〉有了死亡嘉年華式的歡樂，〈逃兵二哥〉發展

出卡夫卡式的「家常化」恐怖感，而〈調查：敘述〉中的調查者與報告者竟一起發明過去，遙擬悲愴，合作無間。

舞鶴曾經寫道：

每一篇小說好像是一段時間的小小紀念碑。〈牡丹秋〉是六〇年代末大學時期的紀念碑。〈微細的一線香〉是府城臺南的變遷之于年少生命成長的紀念碑。〈逃兵二哥〉是當兵二年的紀念碑。〈調查：敘述〉是二二八事件之于個人的紀念碑。〈拾骨〉是喪母十九年後立的紀念碑。〈悲傷〉是自閉淡水十年的紀念碑。

寫作是為過去立下紀念碑的方法。但舞鶴強調他的碑失去了史詩的、英雄的意義，充其量是「餘生」紀念碑。舞鶴的寫作實驗性強烈，未必篇篇都能成功。我卻仍然要說，他面對臺灣及他自己所顯現的誠實與謙卑，他處理題材與形式的兼容並蓄、百無禁忌，最為令人動容。

如果一味沉浸「悲傷」、輾轉「漂流」，舞鶴畢竟要遭遇視野上的局限。一九九五年的中篇《思索阿邦·卡羅斯》因此代表一種突破。這篇小說根據作者九二年客居臺灣南部魯凱族好茶部落的經驗，描寫世紀末原住民生活的變遷。從題材而言，舞鶴打破了本土文學本省與外省的界線，將眼界擴及原住民／漢人／外來殖民者的糾結關係，更可記一功。而他的行文夾議夾敘，集報導文學、田野報告、

民族誌學、虛構想像於一爐，也跨越了小說文類的範疇。

好茶村位於屏東縣霧台鄉，是西魯凱族聚落的主要地點。相傳六百年前，魯凱族的先祖追隨著雲豹的蹤跡，來到舊好茶部落原址，極盛時期是一擁有一千二百餘人的強大部落。作為雲豹的傳人，魯凱部族階級分明，愛好藝術花草。青年頭上綻放的百合花冠，精緻的石板房屋，是他們文化的重要部分。但二〇年代以來，日本殖民者及新宗教（天主教、基督教）介入，早先的祭祀、聚落組織逐漸解體。七〇年代在政府「山胞生活平地化」的號召下，魯凱遷村，原來的凝聚力量更每下愈況¹。九〇年代初，舞鶴來到好茶。他目睹了這一「美神」的子民如何在後現代狂潮下掙扎的痕跡，油然發出尊重原住民的心聲。然而他何嘗不明白大勢已去，好茶風光已經不再。

舞鶴的難題使我們想到了「人類學家李維——史特勞斯（Claude Lévi-Strauss）。在《憂鬱的熱帶》（*Tristes Tropiques*）中，李維——史特勞斯寫道：「我會不會是唯一的除了一把灰燼以外什麼也沒帶回來的人呢？我會不會是替逃避主義根本不可能這件事實做見證的唯一的聲音呢？」²多年亞馬遜叢林田野研究後，李維——史特勞斯對文明與野蠻的微妙鬥爭，感慨叢生。作為一個人類學者，他「鏗而不舍的要從殘片遺物中去重現早已不存在的地方色彩，不過這種工作是徒勞無功的」³。究竟我們應尊重各個文明的原貌，因此減少互相污染的機會，還是我們總已是在種種已被熟悉、穿透的文明間，累積我們的知識。我們只有兩種選擇：「我可以像古代的旅行者那樣，有機會親見種種的奇觀異象，可是卻看不到那些現象的意義，甚至對那些現象深感厭惡加以鄙視；不然就成為現代的旅行者，到處追尋已不存在的真實的種種遺痕。」⁴

書寫已經開始，意義總是帶來墮落，文明的真確性往往因應文明的劫毀才變得明晰起來。書中的阿邦急於為將逝去的生命拍照存證；舞鶴及卡羅斯惶惶的書寫、銘刻部落的「真實」身分；返鄉的女子盡其所能的執行尋根儀式。他（她）們其實都是一個世代消亡的見證者。憂鬱的熱帶，思索阿邦·卡羅斯，舞鶴的問題剛剛開始。

小說告終，舞鶴與魯凱父老告別，互嘆「人生是多麼美呀」，「我更捨不得死了」。注意這裡的「更」字。面臨必將要來的命運，我們無能為力，但相約各自好自為之。「真」或「假」的問題暫放一邊，生存本然的訴求浮上檯面：餘生悠悠的生存，生生不息的生存。比起前面所論諸作逃亡、禁閉、死亡、瘋狂等結局，舞鶴的《思索》畢竟為他的世界帶來救贖意義——不論是多麼有限的救贖。

二

是在《餘生》中，舞鶴繼續展現了他思考上述問題的誠意。這回他選擇「拾骨」的地點是霧社。對多數人而言，霧社以山明水秀、櫻花溫泉著稱，但就在七十多年前，這裡曾是原住民大規模起事，對抗日本殖民者的現場。一九三一年十月二十七日，泰雅族馬赫坡社的首領莫那·魯道夥同其他六社戰士共約三百人，突襲並當場殺死並斬首日人一百三十四名。為了救平叛亂，日方出動軍警近七千人，山砲、機槍，甚至毒氣瓦斯亦全數派上用場。事件持續至十一月十一日，莫那·魯道兵敗自殺，共赴死者亦多。起義六社原有人口一千二百三十六名。經此一役，戰死及自殺者高達六百四十四名，

日方傷亡亦慘重，史稱「霧社事件」。但事件並未就此結束。次年四月二十五日，投降並被日人收容的五百六十四名「保護番」竟遭敵對番社出草突擊，劫後餘生者僅二百九十八名。之後均被移置川中島，即今天的仁愛鄉清流村。是謂「第二次霧社事件」⁵。

霧社事件是日本殖民臺灣史上最大的反抗事件之一，導致當時總督石塚英藏辭職及「理番」政策的全盤更新。而且事件發生之時，平地漢人的反抗活動早已偃旗息鼓。但事件的來龍去脈如何，數十年後逐漸為人淡忘。儘管官方在事件原址設立紀念碑及莫那·魯道塑像，年年行禮如儀，霧社的櫻花同時照開不誤，馬赫坡社遺址如今成為泡湯勝地——廬山溫泉⁶。

舞鶴對這一歷史事件別有所思，因此於九七、九八年二度來到泰雅清流部落停駐，並完成《餘生》調查。在《餘生》的後記裡他寫道，此書目的有三，探尋「霧社事件」的「正當性與適切性」如何，兼及「第二次霧社事件」；所居部落一位「鄰居姑娘的追尋之行」；在部落所訪所見的餘生。舞鶴欲將三事「一再反覆寫成一氣，不是為了小說藝術上的『時間』，而是其三者的內涵都在『餘生』的同時性之內」。善哉斯言。過去與現在，浩劫與回憶在他的筆下展現了奇異的共時性；傷痕的緣起及後果哪裡是起承轉合就可以說得清的？《餘生》全文不分段落，糾纏發展，造成閱讀極大的阻力與魅力，其意或在於此？

小說中的舞鶴當然造訪了官方的抗日紀念碑。但真正觸動他的是另一座碑，「餘生碑」。「『天皇』的榮光撤走之後十餘年部落人才謙默地立了一個『餘生碑』」，「小學童高，健康小學童似的身材，純真動人，沒有不平的吶喊或榮顯的輝耀」；「那種餘生的低調到近乎卑微」。在紀念碑與餘生碑間，

舞鶴開始他的考掘。

舞鶴在部落遊蕩思索，頭一個問題就是，「霧社事件」究竟是單純的原住民抗日事件，還是部落原始「出草」獵頭儀式的流風遺緒？殖民者對原住民的歧視壓榨，引起公憤，終爆發為流血事件；史錄斑斑，信而有徵。但舞鶴懷疑，如此書寫與其說彰顯了原住民的義勇抗日精神，不如說埋葬了他們原有的、同仇敵愾的部落血性。莫那·魯道及其從者突擊日人，砍首誇耀，畢竟有著傳統「出草」的正當性吧？如此一來，歷史的書寫又將起於何處，止於何處？不僅此也，「霧社事件」竟有續篇。在第二次屠殺中，攻擊與受害者都是泰雅敵對的部落；儘管日人在背後煽風點火，土著間自行了斷恩怨的動機不可忽視。對強調大歷史的研究者，「第二次霧社事件」是個蛇足，往往略而不論。但對舞鶴而言，只有從這不必要的重複，「第二次」事件，我們才能回顧第一次事件的曖昧動機性，才能釋放原住民文化記憶的主體位置，君不見，當年相互出草的部族，今天可以相互婚娶。因為他們明白，這也是他們自己傳統的一部分，不足，也毋須，為外人道也。

小說除了敘述者舞鶴外，另有一重要的角色「姑娘」。姑娘是泰雅女性，在平地歷盡風塵後回歸部落。在小說的開頭，她就說「我是莫那·魯道的孫女」。她是嗎？二次事件之後，馬赫坡等六社幾乎滅種，並被遺離舊址。他們在川中島重新開始生活繁衍。遙想泰雅祖靈，追思莫那·魯道，他們的新生已是餘生。姑娘是族群飄零的後裔，是莫那·魯道再難認祖歸宗的子孫。她讓我們想起〈十五歲那年春天〉裡墮入風塵的女孩。《餘生》中她年紀不大，已經歷盡滄桑。從平地到山地，酗酒縱欲，肉身布施：她活在「那觸不著碰不到生命慾望黑洞的絕望」。但絕望之為虛妄，正與希望相同⁷。姑

娘又是舞鶴最重要的嚮導。她回鄉與魚蝦為伍，「有一天要出發追尋……」。小說後半部也將以追尋之旅為高潮。

藉著姑娘的牽引，舞鶴得以拜訪部落的各色人等。這些訪晤構成小說的重點。他所見到的包括當年參與起草的勇士，事後閉關修武士禪的耆老，力求為「霧社事件」抗日加出草翻案的原住民學者，提倡泰雅部族自覺的社運組織者，太平洋戰爭「義勇軍」的倖存者，無所事事的「畸人」，行蹤飄忽的「飄人」——姑娘的弟弟、牧師、長老、雜貨店老闆，貨櫃箱中修行的女尼……。這些人物有老有少，不論在地或外來者，都是事件後廣義的餘生。最動人的是舞鶴從各種資訊裡，遙想莫那·魯道的女兒，馬紅·莫那。事件後她僅以身免，但畢生悔恨她未能與族人一同赴死。中年以後馬紅屢次自殺未遂，間中常返回當年族人退守、殉死的神祕峽谷中，追悼亡靈。這是個標準的劫後創傷案例。她的倖存是下半生詛咒的開始，她的歸宿就是死亡⁸！

舞鶴又遇到自稱為莫那·魯道孫子的老者達雅。事件發生時他仍是嬰孩，被救出後連夜送到埔里長老會之家，並被培養成為牧師。未料十八歲一年「教堂外發生了動亂」，他又輾轉被送上船，「終於逃亡到了南美，離馬赫坡豈止萬里啊」。這位泰雅牧師在南美喝酒嫖妓讀邪書，又與一中年拉丁富商結婚，生了個混血女兒。晚年他葉落歸根，被視為「當年逃到瘋人院的瘋子」回來。他採訪母親遭事，「每一次他都痛哭到失聲……直到痛哭成為『喚起傷痛』的噪音，長老公請他離開，因為人無法時時在傷痛中，他們必須耕種養豬餵雞，還有最嚴重的是『在傷痛中出生的小孩是被祖靈詛咒的小孩』」。

達雅的故事似幻似真，從霧社事件到二二八事件，從基督教到部落信仰，從馬赫坡到拉丁美洲，從失母離散到尋母歸宗，從瘋狂到悲傷，太多的歷史因緣在此交會。達雅的故事真偽不再重要，重要的是他的故事也是「舞鶴的」故事，移植了「舞鶴的」悲傷。早在六〇年代白色恐怖時期，舞鶴已為霧社事件所觸動。以後三十年，在黨外運動及自閉流浪間，在「軍隊」與「國家」的宰制間，他苦苦思索自己的歷史處境。「我並非偶然到川中島來，但純粹因為『餘生』兩個字讓我居留下來，我想真實體會『劫後餘生』而『事件』只是必須觸及的因緣」。這是一針見血的自白，引導我們舞鶴後記所強調的「『餘生』的同時性」。用他人的創傷澆自己的塊壘：偶然與應然，當下與歷史，此生與他生，我們到底同命相憐。阿多諾（Theodor W. Adorno）回想班雅明（Benjamin Walter）時曾寫著：「他只是急切的想喚醒已成化石的事物中，被凝結的生命——像寓言所為——更要檢視活存的事物，視活存著的事物為遠古的，太初歷史的，因此猛然釋放出它們的意義。」，

誠如故事中的姑娘所述，泰雅族是臺灣各部落中被同化得最快的部族，而霧社事件成為最重要的轉捩點。世紀末的今天，像「起草」獵人頭的習俗早已被禁止消失了。舞鶴環步霧社、廬山，商店林立，遊人處處，恍若隔世。但果真一切都「過去」了麼？晚期資本文化是不是以更文明、更細膩的方法在找人頭、獵人頭呢？我們不曾忘記魯迅早就寫著禮教「吃人」；四千年的古文明無非是人吃人的盛宴。文明中內蘊的野蠻機制，模仿與被模仿者間的相剋相生，使陶西格（Michael Taussig）提醒我們從「落後」文明裡，我們其實見證自己原始的劣根與慧根，何嘗須臾稍離¹⁰。而舞鶴不只耽於這樣的對立循環。他又訕訕的想起，原住民從獵獸到獵人的儀式，是否已經代表一種自身文化的墮落和演

進？如果寫《思索阿邦·卡羅斯》時期的舞鶴仍執著某種原鄉信念，寫《餘生》的舞鶴儘管依舊擇善固執，毋寧是更為世故與憂傷的。

李維——史特勞斯的話：

遺忘把記憶一波波的帶走，並不只是將之腐蝕，也不只是將之變成空無。遺忘把殘剩的片斷記憶創造出種種繁複的結構，使我能達到較穩定的平衡，使我能看到較清晰的模式。一種秩序取代另外一種秩序。在兩個秩序的懸崖之間，保存了我的注視與被注視的對象之間的距離，時間這個大破壞者開始工作，形成一堆堆的殘物廢料。稜角被磨鈍，整個區域完全瓦解：不同的時期，不同的地點開始碰撞，交錯折疊或裡外翻反，好像一個逐漸老化的星球上面的地層被地震所震動换位。有些屬於遙遠過去的小細節，現在突聳如山峰，而我自己生命裡整層整層的過去卻消逝無跡。¹¹

李維——史特勞斯雖不脫結構主義的思維模式，下筆則充滿謙卑與自省，極可作為舞鶴小說的參照。但舞鶴不比李維史陀樂觀。《餘生》敘述隱藏的斷層處處，隨時有意義陷落的危機。一旦失去，事物也許難再尋回。

《餘生》寫作完成後，臺灣發生空前的大地震。書中所述清流部落九十戶人家，三十四戶全毀。更偏遠的一個村莊前此已深受土石流的威脅，因此面臨遷村的命運¹²。殘山剩水，斷垣破壁，面對又

一場浩劫，莫那·魯道的子孫將何去何從？我們又將何去何從？震後的「餘生紀念碑」可仍無恙？《餘生》似完未完，舞鶴的餘生書寫還在繼續，拾骨者也仍然在荒塚廢墟中尋尋覓覓。

註釋

- 1 瓦歷斯·尤幹，〈漫漫十年歸鄉路〉，《荒野的呼喚》（臺中：晨星，一九九六），頁一六九—一九〇。
- 2 李維——史特勞斯（Claude Lévi-Strauss）著，王志明譯，《憂鬱的熱帶》（*Tristes Tropiques*）（臺北：聯經，一九八九），頁三七。
- 3 同前註，頁三九。
- 4 同前註，頁四〇。
- 5 中村孝志著，許賢瑤譯，〈日本的「高砂族統治」——從霧社事件到高砂義勇隊〉，《臺灣風物》四二卷四期（一九九二年十二月），頁四七—五七；藤井志津枝，〈一九三〇年霧社事件之探討〉，《原住民族》六期（二〇〇〇年十月）；王志恆，〈霧社事件面面觀〉，《中外雜誌》一五卷六期（一九七四年六月），頁一三一—一七；近藤正己著，張旭宜譯，〈臺灣總督府的「理蕃」體制和霧社事件〉，《臺北文獻》直字第一一期（一九九五年六月），頁一六三—一八四。有關霧社事件資料承蒙臺大梅家玲教授代為蒐集，謹此致謝。
- 6 馬赫坡社即今廬山。見瓦歷斯·尤幹，〈夜夜笙歌馬赫坡〉，《荒野的呼喚》，頁三四—三六。
- 7 我當然是借用了魯迅散文詩〈希望〉中的名句：原文出自匈牙利詩人裴多非（Sandor Petöfi）。
- 8 Cathy Caruth ed., *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995).

- 9 T. W. Adorno, "Portrait of Walter Benjamin," *Prisms*, trans. Samuel Weber and Sherry Weber (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), p. 227.
- 10 Michael T. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993), chapters. 16, 17.
- 11 李維——史特勞斯著，《憂鬱的熱帶》，頁四一。
- 12 舞鶴的傳真，一九九九年十一月十九日。

冷酷異境裡的火種

——郭松棻的小說

現在你在臺北很難找到這樣燙手的心了。¹

六〇年代的臺大外文系，曾經是臺灣文學現代（主義）化的重鎮，作家如王文興、白先勇、陳若曦、歐陽子、王禎和等，都出身於此，日後也都自成一家。與這些作家所得到的重視相比，郭松棻毋寧是寂寞的。這也許是因為郭在六六年赴美後，基於種種原因，少與臺灣文壇聯絡；更可能的是，他一向惜墨如金，非有佳作，絕不輕易出手。但在新世紀回顧過去數十年的臺灣文學版圖，郭松棻的作品早已成為重要座標。

郭松棻（一九三八—二〇〇六）的創作始於一九五八年。在臺大期間，除了浸潤於歐美文學外，他顯然深受存在主義的影響。之後他參與劇場、電影活動，也曾涉獵藝評。他對文學、藝術的熱愛當然反映了個人才情，而他的家學淵源——父親郭雪湖先生為臺灣畫壇前輩——想來也有以致之。即在

此時，一脈不安的、反叛的衝動，顯然已積蘊在作家心中。一九六六年郭松棻赴加州柏克萊大學攻讀比較文學，數年之後，他投身保衛釣魚台運動，夙夜匪懈，終致放棄了博士學業。

今天臺灣的政治如此正確光明，當年海外的民主鬥士，多已修成正果。相形之下，另一批為了愛中國而保釣，不惜孤注一擲的異議分子，才更有無可如何的蒼涼吧。那場運動來得急去得快，當新中國的政治急轉直下，當新臺灣的前途躁動喧嘩，這些曾懷抱理想的運動者，回首前塵，要怎麼樣清理他們的心事？我在他處（〈秋陽似酒〉，《眾聲喧嘩》以後：點評當代中文小說）曾經提過，保釣運動也許使日後留美學人錄上少了幾個名字，但卻成就了一批極優秀的作家。郭松棻，還有劉大任、李渝等，正是其中的佼佼者。由絢爛歸於平淡，他們將過往的政治激情化為紙上文章，其跌宕沉鬱處，非過來人不能及此。更重要的是，藉著文字的淬鍊，他們展現一種老辣內斂的美學。這一美學兩岸的作者無從比擬，因為包含了太多海外的情愫因緣。也藉著這一美學，他們以往激進史觀、抱負後的幽微面，才漸漸顯露出來。

一九八三年起，郭松棻開始推出一系列的作品，從短篇如〈向陽〉、〈含羞草〉初篇、〈機場即景〉等，到中篇如〈月印〉、〈月暈〉、〈雪盲〉等，頗得行家好評。郭行文運事凌厲精準，〈月印〉、〈雪盲〉等作構思繁複，寄託深遠，但修辭上的寡談骨感卻一如電影劇本的分場鏡頭。尤其可以注意的是，他的作品絕少提到釣運種種，有的反而是臺灣早期的歷史創傷，或浮世人生的倫理糾結。彷彿經歷了一場大考驗，他反能從其中抽離出來，轉而思考更曲折廣闊的生命面相——事過境遷，一切盡在不言之中。比起兩岸各色傷痕反思文學的涕淚吶喊，郭松棻的選擇，仍有他毫不妥協的姿態。

郭松棻對他自己創作的期許與警醒，在中篇小說〈論寫作〉（新版改名為〈西窗紀事〉）裡表露無遺。這篇小說的主人翁原是個年輕的畫師，因為瞥見一個窗口內婦人的容顏，而觸動寫作的靈機。他日夜琢磨，一無所成，哪裡知道這才是劫難的開始。由臺灣到美國，由勤奮到淪落，由青年到中年，作家矢志「把生命剔出白脂，苦心找尋找著一種文體」。他歷盡千言萬語，但那至美的文學窗口不曾為他打開。他終於患了失語症，並住進精神病院。這篇故事於是有了寓言意涵：創作是畢生的折磨還是聖寵？語言是一種玄機還是一種咒詛？小說高潮，作家的母親出現。在母子相認中，那久久的擁抱到底帶來狂喜的真相，或是絕望的最後徵兆？

〈論寫作〉的內容當然遠較此複雜，而郭松棻前此已以〈寫作〉為名，寫了一則類似短篇，兩個故事中的作家對寫作的我執，與寫故事的郭松棻對敘事形式的斤斤計較（剔除白膩的脂肪，讓文章的筋骨岫立起來），²，形成後設的對應。篇名〈論寫作〉也因此有了自我反射的意義。不錯，以寫作「論」寫作，郭松棻剔除脂肪，他所追求的就是禁欲的絕對的精氣神。「一個標點符號放對了位置，就會令人不寒而慄」³。當寫作直指本心，它其實已是帶有宗教意味的考驗；當寫作排除人間煙火，它召喚形銷骨立的純粹美學，或更詭異的，召喚為求全而自毀的沉默——與死亡。

我因此認為郭松棻是少數中文作家中，如此生動體驗現代主義「骨感」美學的能手。那位談論「沒有主義」的高行健，其實還差得遠。寫《家變》與《背海的人》的王文興才堪與郭相提並論，而我仍要說郭的「潔癖」更較王有過之而無不及。八三年以後，郭松棻也推出不少有關歷史與倫理變相的作品，如〈向陽〉與〈月暎〉寫婚姻關係與暗潮，〈奔跑的母親〉、〈那嘩嘩的腳步〉、〈機場即景〉

寫親情感應與變調，〈月印〉寫二八與白色恐怖，〈草〉及〈雪盲〉寫異鄉感時憂國症候群等。其中尤以〈月印〉及〈雪盲〉揉合了幽遠的家國情懷，存在主義式的荒謬衝動，還有精緻的意象、修辭架構，最值得我們的注意。〈月印〉中的少婦在荒蕪的殖民歲月裡照顧孱弱的丈夫，無怨無悔，卻因為戰後的政治風暴，斷送了丈夫的性命。〈雪盲〉中流浪的知識分子，不能忘懷終戰後的啟蒙歲月及鄉土深情，卻以極盡自虐的姿態，選擇奇身異鄉沙漠中的警察學校，「在風沙中沉落，……沉到底」⁴。

郭松棻筆下的人物有求仁得仁的原道意志，但他（她）們自暴自棄的勇氣同樣驚人。兩相拉拒，在在使我們驚覺人之所以為人的堅韌與不堪。究其極，這些角色耽於，或困於，一種決絕的生命情境，與〈論寫作〉那位失敗的作家並無不同。他們都在用肉體銘刻殘酷美學，遐想秩序的（不）可能。不論外表多麼冷漠寡歡或溫良恭儉，他們的內裡是熾熱的，充滿危機意識的；他們是一群生活裡的恐怖分子。用〈向陽〉裡的話說，「他們要活得像一場暴政。他們都有一顆滾燙的心。他們對自己，就像對對方，都亮出了法西斯蒂」⁵。

這應當是郭松棻寫作美學的黑洞吧。他的政治立場是一回事，他最擅經營的其實是一種法西斯蒂的冷酷異境，狹小如〈機場即景〉中空癡的機場，浩瀚如〈雪盲〉中的美西沙漠，郭松棻的世界是天地不仁的世界，人與人間艱難的找尋溝通，最終必須退縮到蠶蛹般的自閉空間，一逕蘊積著救贖的絲／思索，百不可得。〈草〉裡那個緘默的，流落異國小鎮知識分子，蹉跎歲月；他最後卻以參與家鄉的抗議活動，身陷囹圄收場。〈秋雨〉側寫殷海光在世最後的日子，郭筆下的自由主義大師竟有了魯迅憤世者的身影，一抹犬儒的微笑死也不能讓人忘記。當然，誰又能忘記〈月喚〉中的婦人與丈夫做

了多年美滿夫妻後，在他死後才了解一樁背叛的祕密——而她積極守靈，以跡近戀屍的姿態執行法定未亡人的義務，不，權力。郭松棻的人物憑凜然不可侵犯的意志來掩飾無可挽回的絕望。他們的極端表現一方面顯有存在主義式的，擇荒謬而固執的堅持，但另一方面也洩露一種「無限上綱」的法西斯蒂狂熱。

而我以為郭松棻最好的作品不斷回到這一難題。他用冗長的篇幅來寫寫作的不可為（論寫作），用深情觀照人間世的無明（月印），用最理想主義的浪漫筆觸堆砌理想的虛無（雪盲）。他（及其他的人物）所面臨的必然挫敗成為他美學的根源；一股頹廢的美感因而生起。作為冷酷異境的播火者，郭松棻其實很令我想到寫《野草》的魯迅：

當我沉默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。

過去的生命已經死亡，我對於這死亡有大歡喜，因為我藉此知道牠曾經存活。死亡的生命已經朽腐。我對於這朽腐有大歡喜，因為我藉此知道牠還非空虛。⁶

而在〈今夜星光燦爛〉裡，郭松棻似乎有意為他這樣的僵局打開一條出路。故事裡的將軍曾闖蕩大江南北，親歷無數殺戮，卻也曾有過奇妙的頓悟機緣。晚年的一場政治事件使將軍失勢成為階下囚，終被處死。這是一個極其肅殺的故事，寫盡歷史的不義與背叛。然而在等待行刑的最後日子裡，將軍思前想後，對家鄉、對妻子，甚至對他所不動於心的事物，生出款款柔情。遲來的了悟，使百鍊

鋼化為繞指柔，將軍終能從容赴死。但與其說將軍與他的環境妥協了，更不如說他把畢生嚴整的紀律發揮到極致，因能轉為對生命——哪怕是生命最殘酷的部分——的包容。這包容需要多大的堅持！〈今夜星光燦爛〉一說是以二二八事件的「禍首」陳儀為原型。果如是，小說對法西斯蒂政治及美學的反省辯證，就更為耐人尋味。有關二二八的寫作已成了老生長談，但像〈今夜星光燦爛〉那樣逆向操作，而得出更為寬廣的歷史視野的作品，尚不曾見。

一九九七年夏，郭松棻突然中風，復建的過程緩慢，但他卻勉力執筆為文。二〇〇六年他再度中風後猝逝。回顧郭松棻的創作，我們不會忘記他筆下的情景：那黃昏河堤上迎向滿天蝙蝠的少年；那月夜看守亡靈的婦人；那陰陰冷笑著的垂死教授；那總是向後奔跑的母親；那羈留在荒漠中的知識分子；那等待死亡的將軍；還有那不斷的寫也寫不出來的作家……。我們會回應他的感嘆吧：「現在你在臺北很難找到這樣燙手的心了。」⁷郭松棻的美學曾召喚過萬里江山，他卻終在方寸之間，找到最艱苦的挑戰，與最可珍惜的寄託。

註釋

- 1 郭松棻，〈向陽〉，收入林瑞明、陳萬益主編，《郭松棻集》（臺北：前衛，一九九四），頁三八。
- 2 郭松棻，〈論寫作〉，收入林瑞明、陳萬益主編，《郭松棻集》，頁三九八。

- 3 同前註，頁三九七。
- 4 郭松棻，〈雪盲〉，收入林瑞明、陳萬益主編，《郭松棻集》，頁一八五。
- 5 郭松棻，〈向陽〉，頁三八。
- 6 魯迅，〈野草〉題辭，收入楊澤編，《魯迅散文選》（臺北：洪範，一九九五），頁九五。
- 7 見註1。

信仰與愛的回歸

——阮慶岳與《林秀子一家》

除了少數例外，最近幾年的臺灣小說基本乏善可陳。跨世紀的喧嘩熱鬧一陣以後，並沒有為文壇帶來明顯突破。而島上局勢的躁鬱以及文化產業本身的質變，也似乎影響了創作者的信念。這個年頭看起來百無禁忌，但卻好像什麼也不值得寫了。

就在這尷尬中，我以為阮慶岳一系列作品的出現，極其值得注意。阮慶岳的本業為建築，卻在文字上構造上發現新的天地。從短篇（《曾滿足》、《哭泣哭泣城》）到長篇（《重見白橋》、《林秀子一家》），到詩文合集（《四色書》），他一路寫來，儘管未必都是佳作，卻足以顯示其人的敏銳才情。

阮慶岳的小說專注人間幽微曖昧的關係，神祕莫測的牽引，筆觸簡約，每每歸於一種淡淡的形上思想。他的風格讓我想起宋澤萊，或郭松棻、雷驤、舞鶴、賴香吟等人的部分小說。但他最心儀的作家應是七等生；後者兩度為他的作品作序，惺惺相惜之意，不難得見。

大體而言，阮慶岳所代表的傳統是六、七〇年代以來現代主義的本土轉向。這些作者寫生命的孤

絕本質，社會倫理關係的游移，還有主體或荒謬，或頹廢的存在姿態，無不是現代主義敘述的正宗法乳。不同的是，他們行文造境，往往更乞靈於臺灣庶民社會的想像資源。日常禮俗，市井風情，宗教信仰，以及一股抑鬱柔韌的歷史集體潛意識，總在他們的字裡行間尋找出路。由此產生的張力，最為可觀。現代與鄉土不再只是兩相對峙的文學命題，而成為互為表裡的奇特辯證。七等生的《我愛黑眼珠》，宋澤萊的《紅樓舊事》、《血色蝙蝠降臨的城市》，舞鶴的《拾骨》、《悲傷》，賴香吟的《島》等作，都是可以參考的例子。

在他稍早的作品裡，阮慶岳喜歡描寫一系列的人生即景，偶然邂逅，並思考隱含其間的道德意義。像〈曾滿足〉中臺灣女子曾滿足在異鄉超越階級、輩分的忘年之愛；〈紙天使〉、〈哭泣哭泣城〉裡詭異的，似真似假的跨國戀情；〈蝴蝶〉裡的自然災難和超自然的解脫；〈不眠夜也不眠〉、〈騙子〉裡連環套似的欲望遊戲等，莫不如此。他的人物多半是孤獨的旅行者，北非或是南美，中國洛陽或是美國鳳凰城，臺北或是關山，他們跨越地域、國家、宗法、性別，甚至陰陽的界線，尋尋覓覓，反覆追求，卻難以釐清追求的目標。為了追尋那不該得或不可得的，他們不惜逾越禮法，因此挑起了一層罪的氛圍。愛情，尤其是非分的，異色的愛情，往往被引用作為追求的觸媒，但歸根究柢，個人的救贖或墮落才是最後的意義所在。

面對這救贖或墮落，阮慶岳不能無感；他的故事似乎都指向一則又一則的道德寓言，甚至沾染宗教色彩。然而細讀之下，我們又發覺他的道德寓言缺乏終極指標，不過是一則又一則有關道德遊戲的「語言」。現代主義者那種對形式自戀也自嘲的操作，畢竟是阮慶岳此一階段的特徵。

這樣的風格在阮慶岳最近的長篇小說《重見白橋》裡已有改變。儘管追尋意義的徒勞感覺仍舊揮之不去，他似乎不再計較當下的困境，另求超越可能。而他所訴諸的，是異度空間的往還，心有靈犀的接觸，以及最重要的，無窮盡的詩意幻象顯現。阮慶岳有意以詩來調理、再現人間敘事「說不清」的現象。詩不只是抒情言志的形式，也可以是一種譚語，一種感召。詩解放了我，以及人神，的界線。面對後現代的意義廢墟，詩彷彿以其喻象力量，可以召喚天啟，串通紛然散落的一切。阮慶岳對語言這樣的信念，毋寧已帶有強烈倫理關懷，與以往頗有不同。他的新作《林秀子一家》正是基於這一基礎的告白。

《林秀子一家》寫的是臺北居民林秀子和她一兒兩女在感情、親情及信仰上的遭遇。林秀子的成長很不容易，結了婚丈夫又突然離她而去。她胼手胝足維持家庭，同時也必須面對自己生命的失落。乍看起來，這是個相當通俗的故事。然而林秀子一家與眾不同，因為他們家經營的是座神壇，專拜瑤池金母。林秀子精明能幹，手腕靈活。扶乩托夢，卜卦收驚，儼然成了社區的精神導師。她的事業卻不無瑕疵，因為兒子凱旋是在丈夫走後數年才生下的——雖然她號稱自己守身如玉。但這也不打緊，她告訴周遭，這個兒子是她夜有所夢而得，是個神蹟。

臺灣的神壇小廟千千萬萬，早已成為民間精神資源的重要一景。這其中必然隱藏許多故事，但卻一向乏作家問津。阮慶岳寫林秀子一家，可謂眼光獨到。然而他並不以搜奇獵怪為能事。他寫林秀子經營她的神壇，一如她前此經營她的麵攤，兢兢業業，廣結善緣。這裡有一種驚人的自然主義風格，

甚至及於超自然的層面。各路神鬼無非是日常生活的有機部分，社會的秩序總也不脫信仰的秩序。前現代加後現代，臺灣庶民生活的複雜性因此陡然釋放出來。

林秀子供奉她的神佛，也靠祂們維生。她到底是信還是不信，早就不可聞問。與此同時，她的三個兒女卻兀自對信仰做出了不同的詮釋。淑美在一次進香團的活動中，半推半就遭人強暴，卻與對方結下不解之緣。淑麗專與洋人來往，從來不怕肉身佈施，但總也不能找到靈肉相契的對象。凱旋謙卑無欲，自始就像個聖人。這姊弟三人注定要經受試煉，見證林秀子神壇的法力。

阮慶岳寫他們的試煉，每有「神」來之筆。淑美愛她的男人，及於他癱瘓的妻子及去世的兒子。然而除了初次的強暴外，兩人的關係竟是靈修一般，無性可言。淑麗在一次國外冶遊後染上怪病。她在絕望中懺悔，自願捨出一條手臂永遠罹病，身體其他部分竟因此豁然而癒。凱旋則儼然是杜思妥也夫斯基（Fyodor Dostoyevsky）《白痴》（*The Idiot*）裡借來的人物。他雖有異稟，卻寧願以他的虔誠謙卑，而不以神蹟，來超度眾生。阮慶岳默默觀察這些人物的怪誕遭遇，也藉他們的遭遇，寫下一則又一則的證道故事。

但證什麼道呢？林秀子的家早已是神魔來往，共昌共榮的世界。宗教與祭祀因此成為一種日常生活方式。在此之上，阮慶岳則暗示可能還有一些更根本，也更艱難的寄託——那就是愛；大悲憫與大感動的愛，捨我就彼的愛。我以為他的小說最終要探討的，是信仰與愛之間的辯證關係。有信仰的人不見得有愛的能力，但能愛人的人卻必須有堅實的信念作後盾。

或有識者要覺得阮慶岳陳義過高，與目前的文壇格格不入。但我以為他鋌而走險，正是《林秀子一家》的魅力所在。小說中的人物多半是社會中下層的畸零人。他們歷盡滄桑，求神問卜，無非企求安頓人我及鬼神的關係。民俗宗教將他們的關懷與恐懼儀式化也家常化了，而他們所能理解與履行的，根本還是倫常道理。這些人以他們有限的知識及肉身，發展一套自我驗證的靈異、因果論述，並付諸實踐。阮慶岳在其中看出比正統宗教更豐富，也更曖昧的信仰與愛的考驗。林秀子對她的子女和情人的付出，淑美無怨無悔的追隨他的男人，淑麗的怪病，凱旋的自我犧牲，只是最明白的例子而已。

對阮慶岳而言，現代或後現代所標榜的主體性有重新思考的餘地。世路蒼莽，有多少神祕不為我們所左右。疫癘、癲狂、嗔欲、異象在在困擾、蠱惑我們，提醒我們身體——還有主體——的不由自主。我們將何以自處？這引導我們細思小說中的一段對話。淑麗怪病初癒，凱旋不明白她何以許願讓一隻手永不復元。

「我已經不再相信完全康復這件事情了。其實並沒有真正發生過任何特別的事，我還是和以前一樣，僅僅是在這段我個人苦痛的經驗過程中，我終於體會到某種以前所不明白愛的真實存在。這種愛就像一位親切的人、臉上顯現出來的那種微笑，令人覺得十分熟悉卻沒人能好好看見過，因此一直無法具體的敘述出來罷了。所謂什麼是完全的康復，就和這種親切的微笑一樣，我們都一直相信它的存在，卻從來沒有好好確實見過它的真實存在，所以也其實一直在黯裡懷疑著。」

「為什麼要去懷疑它呢？你因為懼怕什麼而膽怯了嗎？為什麼不敢宣稱你將要完全康復呢？」

……

「因為那是比我們所能了解更巨大的力量……，到底是要對抗或是先預防的避開來？……或是接受？我的確相信純粹的愛的存在，只是我不相信這樣的愛可以在人間存活，因為人不夠純淨，人因為自己骯髒，所以失去穿著漂亮新衣的權力。人因此只能愛他們見不到的事物，如果所愛的人露了面顯現出來，愛就會立刻消失無影蹤。」

「因為恐懼嗎？難道愛不是真實存在的嗎？」

因為不能愛不敢愛而恐懼，因為愛而信仰。在這一剎裡，阮慶岳的人物突然跳出了他們宿命的庶民身分，有了片刻啟悟。他們高來高去的對話與其說帶著舊俄小說的風采，不如說有如靈媒誑語般的洩漏天機。正因此，小說中所有的怪力亂神，也不妨成為對信仰，對愛的草根演繹。

化儉俗為聖寵，化妄想為傳奇，這本是阮慶岳小說寫人間的宗教性（而不一定是宗教）的用心吧？而啟動他的敘述自我超越的契機，不是別的，正是一種純粹的，只能歸諸於詩的文字信念。小說中所夾雜的詩文篇章，坦白說，並無足可觀，但應該是阮慶岳個人信念的告白。

《林秀子一家》的內容其實遠較以上的討論豐富。小說後半段，林秀子離家出走二十年的丈夫突然回來，而且帶來了他求道所奉的家神一顯神通。同時她的舊情人也不顧一切要與她和她的神壇廝

守。前塵往事如幽靈般的回來，遊蕩不去。徘徊舊鬼新魂間，神壇主人林秀子真能超度一切嗎？

林秀子這個人物是可以發展得更為複雜的。她的感應能力，她的愛欲力量使她能承擔陽間與陰間的媒介工作；她也是個臺灣社區關係裡不折不扣的經紀人。然而阮慶岳回顧林秀子的一生，赫然使我們了解她的不幸與悲傷，何嘗不是她的宿業，需要更大的助力來救贖。在小說的高潮裡，林秀子回鄉招魂，徬徨淒厲，令人震撼。這個女人必須一步一印，找尋她的來時之路，而且可能毫無所獲。阮慶岳對信仰與愛的思辨，莫此為甚。

歷經後結構、後殖民、後現代的衝擊後，諸神告退，靈光不再。我們的小說界已經久違阮慶岳這型的作者了。有意無意的，他從民間日常生活中有看出了一種駁雜卻強韌的生命力量，支持信仰與愛——與文學創造——的可能。

這是相當有野心的嘗試。而對曾是建築師的阮慶岳而言，他的嘗試得來不易。我不禁想起了他〈保險業務員〉那篇小說裡的故事：

……一個美國年輕的農家小孩一直夢想長大後要去巴黎，後來被送去越南打仗，有一天在戰場裡極度疲憊時，望著滿空的星星想起了自己童年的這個夢想，忽然立起告訴其他士兵說他決定現在要去巴黎了，就走出戰壕獨自離去……

……

……他自己一個人穿過緬甸、中國、西伯利亞，最後到了巴黎。

我無意誇張阮慶岳的創作成績。《林秀子一家》的結構與人物仍有不少地方有改進的餘地。但回顧他這幾年的作品，本書無疑是他到目前為止最好的表現。文學的路並不好走，阮慶岳半路出家，卻走得執著。我盼望可有一天，他自己一個人走著走著，終能「穿過緬甸、中國、西伯利亞，最後到了巴黎」。

附錄／

「蒼人當蒼狗，奔路當歡欣」

——阮慶岳的《蒼人奔鹿》

《蒼人奔鹿》是阮慶岳《東湖三部曲》的完結篇。在三部曲的前兩部——《林秀子一家》、《凱旋高歌》——裡，阮慶岳已經仔細描寫了婦人林秀子的悲歡遭遇。林秀子命運多舛，因緣機會得到瑤池金母的庇佑，她設立神壇，並且賴以為生。圍繞這座神壇發生了許多異端異象，包括了林秀子失婚已久卻神祕生子，她兩個女兒的性靈冒險，兒子凱旋的神奇感應，還有林的老情人的游離與皈依。

林秀子原不過是個市井婦人，但阮慶岳接著她若有似無的通靈能力，呈現了臺灣庶民社會駁雜的生命面貌。怪力亂神和穿衣吃飯同樣重要，神蹟的有無也就是一念之間的事。阮慶岳不以志怪蒐奇為能事，他的人物見怪不怪，甚至有時出落得驚人平凡。然而就在日復一日的生活中，種種試煉已經發生，林秀子和家人不由自主地陷入困頓，並由此尋找啟悟的契機。

林秀子的兒子凱旋是阮慶岳小說的靈魂人物。凱旋生來有異稟，他洞見生命的本相，卻包容一切，並默默承擔外在加諸於他的不義不公。作為人子，凱旋必須要以自身的罪和罰來見證苦難的必然

和救贖的艱辛。《林秀子一家》即以凱旋殺人入獄，作為高潮。在小說的第二部《凱旋高歌》裡，凱旋歸來，更進一步介入林秀子的神壇業務，卻也引起同行妒嫉。與此同時，虔誠的基督徒保羅來到東湖建立團契。然而一場凶殺案發生，保羅橫死，凱旋被勒贖，最後失蹤。

在前此討論《林秀子一家》的文字中，我曾以「信仰與愛的回歸」為題，說明阮慶岳的用心所在。凱旋無疑是這一信仰與愛的化身，但誠如阮慶岳一再暗示，信仰其實充滿詭譎的辯證過程，而愛，不論是施與受，更因其內蘊的自我泯滅的力量，成為一種生命難以承受之重。究其極，愛也可能成為一種傷害。藉著凱旋的歸來和失蹤，阮慶岳有意延伸信仰和愛的艱難，並且思索超越的可能。

明白了這樣的命題，我們才好觀察阮慶岳如何在《蒼人奔鹿》裡，繼續演繹林秀子一家和友人的故事。凱旋失蹤後，林秀子的老友國良偶然收容了離家出走的男孩弟夫，並建立了情同父子的關係。弟夫來歷不明，但是深沉善感，隱隱有緣法。他不妨就是再世的凱旋，是阮慶岳用以試探人生的又一個「天真的受難者」。

但這一回阮慶岳所試探的方向有所不同。弟夫與國良關係親密，竟至於同床共枕。午夜夢回，作為父親角色的國良屢屢發覺弟夫對他上下其手，讓他久已沉寂的性欲勃然而生。這一曖昧的關係因為氣功師師父對弟夫另眼相待而變得更加複雜。

如果在前兩部作品中阮慶岳藉凱旋探討愛和暴力的關係，在《蒼人奔鹿》中他似乎藉弟夫探討愛和欲望的關係。弟夫對國良充滿孺慕之情，但有沒有可能他的愛如此狂放，以致遊走同性和亂倫之愛

的邊緣？或者弟夫的愛其實一清如水，卻反照出了國良那淤塞內心深處的欲望？小說中段，國良偷窺弟夫和童師父發生不可告人之事，卻只是噩夢一場，正所謂魔由心生。但即使如此，傷害不已經造成？

或許生命最大的考驗不只是如何愛，而是如何因為愛而理解愛的條件性，最終不再執著——甚至放棄——愛或被愛的必然結果。這樣的思考已經出現在《凱旋高歌》裡，而以凱旋的神祕失蹤作為一樁公案。在《蒼人奔鹿》裡，除了弟夫和國良的愛欲難題外，阮慶岳更進一步探討其他可能。婦人鍾美滿和退休的黑道混混順仔日久生情，卻不了了之；美滿智障的兒子春情騷動，由國良安排和妓女成其好事；林秀子的大女兒淑美在和先生多年的靈修生活後，居然有了另外的戀人；二女兒淑麗和舊愛芬蘭人耶利重逢，殊不知他已經在東南亞和稚齡女孩交媾，成為國際驅逐的戀童犯。

阮慶岳處理這些人物的愛欲歷程，沒有煽情成分，反而像在娓娓訴說一則又一則的證道故事。他似乎暗示，不論理由多麼荒謬，這些角色所表現的愛欲想像竟似因緣而起，成為一種自然而然的表現。這愛欲不必化約為佛洛伊德式的原欲力量；它可以如潮汐一般，盈滿，也淘空，有情主體。

阮慶岳當然明白在禮法的環境裡，這是一廂情願的想像，更何況世事蒼莽，有太多不由自主的變數。因為無條件的愛，他的人物因此必須受苦，遭到誤解。如何超越這樣的困境，是他一再思辨的難題。而經由信仰，對神祇所象徵的道德價值和救贖體系的信仰，應該是安頓人我關係的可行之途。《蒼人奔鹿》以林秀子再次得以經營瑤池金母神壇作為結局，投射了這樣的可能。經過了太多的波折，林秀子和她的家人似乎就此找到歸宿。然而就阮慶岳所鋪陳的論式來看，這樣的結局毋寧只是一

個憧憬。

在《蒼人奔鹿》結尾之前，阮慶岳藉林秀子和舊情人國良當年的一段對話，點明了生命潛藏的暗流。國良說道他在臺東的蜜月旅行：

「從我們住的那間旅館看下去，有一個平寬綠色的溪谷。那個溪谷很美，他們說那裡原本有很多很多的鹿，就都每日在溪谷裡，吃著水草度日子，一點也不怕人的自在走動著，好像所有一切生命的本身，都依從著某種神祕柔和的姿韻在運行。後來不知道為了什麼，鹿們全都困頓也不安了，會開始遠離幽靜的水域，倉皇的奔入山林深處，一隻一隻四散奔走的消失了。

「全都驚慌的、躲避著什麼不明事物的、奔走著的……」

這段描寫應該是阮慶岳整部小說的底蘊。他嚮往一種神祕柔和的生命情境，但他筆下所及，卻是一個困頓不安，「蒼人奔鹿」的世界，而且「不知道為了什麼」。而所謂的愛，不也是一種對生命的介入，一種吹皺一池春水的能量？作為小說創作者，阮慶岳尋尋覓覓，企圖描寫那生命的不安悽惶，並且提供安頓之道。從這個觀點來看，他的立場其實充滿傳統的人文關懷。

臺灣現代小說探討宗教主題的作品並不多見，朱西甯（《早魃》）、蕭麗紅（《千江有水千江月》）、王文興（《背海的人》）、許台英（《給恩平修女的六封信》）是比較明顯的例子。但我在他處已經指

出，阮慶岳的關懷與其說是某一宗教教義的詮釋，不如說是對人生宗教性——或是神性——有無的省思。他的作品也許沒有太多屬於神學的深文奧義，反而帶有強烈的審美色彩，也就不難理解。神性於他更是一種幽寂的生活形式，虔敬的信仰姿態——不論信的是什麼神。在臺灣充斥粗鄙的、急功近利的靈異八卦論述裡，這其實是相當切近當下現實的反思。

《東湖三部曲》取材獨特，立意高縹，加上敘述者和人物喃喃自語式的修辭，未必是本容易讀的小說，但阮慶岳一心寫出信仰與愛的曲折辯證，卻在在說明他絕不隨俗的信念。對他而言，又有什麼比文學更能呈現信仰與愛的奧妙？

總體看來，我仍然認為第一部《林秀子一家》一複雜的庶民生活圖像，神祕的情節安排，最能引人入勝。《凱旋高歌》過於切近寓言式的演繹，失之平板。《蒼人奔鹿》則力圖另闢蹊徑，將全作引向不同布局的開闢。阮慶岳的努力也許尚未克竟全功，但他對形上問題的思考，對文學想像的無限深情，使他的作品成為可敬的嘗試。《東湖三部曲》是近年少見的有心之作，理應引起關心臺灣小說和臺灣人文、宗教環境的讀者不斷思考。

父親的病

——駱以軍與《遠方》

魯迅在一九二六年曾寫過一篇散文〈父親的病〉，生動地記述他的父親病重和死亡前後的種種。十九世紀末的紹興還沒有跟上現代化的腳步；抱殘守缺的中醫開遍奇方妙藥，終究不能挽救病人的性命。父親彌留之際，魯迅奉命呼喚父親，好留住將要出竅的魂靈——而父親還是走了。

魯迅對他的父親，或對「父親」作為一種倫理與社會身分，始終懷有愛恨交織的心情。在雜文〈我們現在怎樣做父親〉（一九一九）裡，魯迅甚至點明「父親」不過是物種進化過程中的一個位置；他的威權與其說是來自道德的優越性，不如說是來自於生殖次序的優先性。作為啟蒙之子，魯迅看透了傳統父權的空虛，他寫父親的病與死因此充滿寓言意味。然而父親哪裡能這樣說走就走？魯迅對父親的呼喚哪怕多麼不心甘情願，也不免人子的痛惜之情。

魯迅的父親一生沒有什麼作為，而且是死在家鄉自己的床上。如果把時鐘往下撥一個世紀，我們想想如下的可能：父親跟著國民黨到了臺灣，四十年回不了家；老來成了臺胞，卻在最後一次大陸之行中，突然倒在九江的旅館裡昏迷不醒。在骯髒混亂的醫院裡，就像革命時期一樣，「死人是常有的

事」。臺灣的兒子拋下正在待產的妻子，匆匆趕來救難。呼喚父親，救回父親，而且是回到臺灣，幾乎成了一趟不可能的任務。

這場不可能的任務竟然就是駱以軍的親身經歷。事過境遷，他把他父親的病寫成了長篇小說《遠方》，個中細節，的確令人心有戚戚焉。長江邊上一座破敗的城市醫院裡，我們的作家和幾個同父異母的大陸「哥哥老人」們，七手八腳的照顧一尊龐大赤裸的，名叫父親的，身軀。兒子們挖屎把尿，鼻眼對著老子的屁眼，祈禱著，呼喚著，生怕老子不明不白的就走了。與此同時，國際救難組織出動，歷盡波折，終於把散發著惡臭的父親運上飛機，遠離中國。

我提到魯迅，當然無意與駱以軍做對比。我所注意到的是，當年困擾魯迅的父親情結，多少年後，如何在又一代作家的文字中浮現出來。但駱以軍的問題有它自己的複雜性。流亡的中國父親，分隔兩岸的第二代，臺灣與大陸，不斷倒退的原鄉，永遠的時差……。時空錯亂，一切看著這麼近，又都那麼遠。「父親的病」在當年離開大陸時就種下病根了吧？回過頭來，駱以軍看著自己的兒子，又不禁要問「我們現在怎樣做父親？」

仔細讀《遠方》，我們不難看出駱以軍的企圖心。但我認為這本小說寫得還不夠好，至少不能超過他前此的水準。小說依然以駱拿手的家庭私密告白為主線，穿插他個人的臆想和省思。駱以軍至少處理了下列題材：父親與他兩岸的兒子們；臺灣兒子看大陸兒子；臺灣兒子看大陸；臺灣兒子與他自己的兒子。一路寫來，他的感慨既深且重，但也可能因為如此，反而不如以前的作品放得開。

有些篇章仍然處理得相當感人。如在與書名同名的〈遠方〉裡，駱以軍從夢境入手，寫自己和父

親尷尬疏離的關係，對應妻子家族的熱鬧親密，再聯想自己作為一家之主的蒙昧。他串聯生命中瑣碎迷離的片段，夾議夾敘，充滿抒情傷逝的意味。而駱以軍最終要講的是人子擬想「父親」的困境：那是一種無從避免的離棄與錯過，一種屍白色的孤獨與悲傷——有如書尾那隻來不及長出斑點的白色長頸鹿屍體。

這是駱以軍創作的核心了，怎麼樣都說不清，也寫不盡。由此我們也可以找出《遠方》與他前面幾部作品的關聯，尤其是《月球姓氏》。或有讀者覺得駱已經開始重複自己，我倒不以為然。作家的執念或盲點，往往需要一輩子來清理；每一次出手因此都是一次「勝利大逃亡」。《遠方》寫父親肉身的腐敗不堪，還有無所不在的死亡威脅，幾乎已經逼近了那禁忌的底線。但這是注定的了吧，駱以軍畢竟要功虧一簣。

純從技術層面來說，駱以軍寫他在九江醫院的遭遇部分，讀來最為討好，但卻未必最成功。小說家突然要做報導文學似的，鉅細靡遺的寫那城市和醫院的腐敗，周遭人等的猥瑣，還有他和其他家屬的挫折與張惶。但我們在觸目驚心之餘，不能不覺得這一切都不都證實了我們的大陸印象（或想像）麼？或許經過大震撼後，駱還不能把他的經歷「小說」出來。他急於告訴我們那城市及醫院的種種不堪，還有他自己的狼狽焦躁。偶然他也以痞子式的筆觸，玩弄黑色幽默，算是暫時的疏解。然而只要比較小說其他章節那樣的繁複曲折，駱以軍的大陸紀行還是顯得平板。而我以為癥結在於他和他的敘事場景——中國／大陸——距離太遠，又和他的敘事對象——父親的病——距離太近。

即便如此，《遠方》是近期少見的野心之作，非常值得一讀。駱以軍所代表的關懷與格局讓我們

重新思考這幾年有關父親，尤其是大陸來臺灣的父親，的作品，像是郝譽翔的《逆旅》，朱天心的《漫遊者》等。當然，在處理父子關係的層面上，未來應該會有有心人將《遠方》與王文興的《家變》並讀。

強悍的悲愴

——蘇偉貞與《時光隊伍》

蘇偉貞在八〇年代初期以《陪他一段》等作崛起文壇，是當代兩岸女性書寫的重要代表。她擅長以冷筆寫熱情，所塑造的一系列女性人物輾轉愛欲生死之間，陰森而酷烈，曾經引起廣泛注意。一九九四年蘇偉貞以長篇《沉默之島》贏得大獎，也為她的小說美學做了精采示範。以後十年，她仍不時推出新作，但就題材或風格而言，總似不能超越以往。但我們所不知道的是，這十年裡她也將經歷生命的大翻轉，並終以自身的至痛，見證創作的可為與不可為。

《時光隊伍》的完成，應是蘇偉貞寫作生涯最重要的一刻。這本小說的作者應該是兩位——蘇偉貞和張德模。張德模從不以文章行世，在現實人生裡他與蘇偉貞志同道合，是她的師長、知己、丈夫。二〇〇三年秋天，張德模因末期食道癌住院，半年後逝世。蘇偉貞以逝者生命最後的時日為基礎，寫下她的所思所念。

《時光隊伍》是一本悼亡之書。但與其說張德模是被書寫的對象，不如說他以他的性格和生命，「寫」出了像蘇偉貞這樣的一個作家和作品。閱讀《時光隊伍》，你終於了解蘇偉貞過去的作品畢竟此

中有人；她對愛情、時間和生命的思考，從來有個隱形的對話對象。《時光隊伍》因此也是一本本命之書。彷彿蘇偉貞這些年來的千言萬語都是在為這本書做準備，她竟是憑藉至愛的死亡，為她的風格和信念做出最凌厲的實踐。

什麼風格？曰強悍，曰孤獨。張德模由病發至死亡，幾度進出醫院，不以為苦為憂。生老病死，他一向等閒置之，但只要有可能，他也絕不放棄。這是一個難纏的病人。生命最後的痛苦折磨，他要自己承受，即使親如妻兒，也必須尊重他的意志和矜持。海明威（Ernest Hemingway）筆下非洲奇力曼加羅山巔那默默死去的豹子，怎麼為自己找到那樣孤絕的安息之地？「死之將至，所餘唯風格而已。」蘇偉貞如是寫著。而在張德模的調教下，她也是個強悍的家屬，面對醫生和病魔絕不輕言撤退；她幾乎以冷靜到無情的筆觸，記錄肉體銷蝕的不堪與莊嚴。

這對夫妻視死如歸的姿態和他們的背景不無關係。兩個人都出身眷村，都畢業於政治作戰學校。「以國家興亡為己任，置個人死生於度外」，軍人曾是他們的志業，日後也是他們和同類相濡以沫的印記。我在他處已經指出，蘇偉貞的愛情小說每有肅殺決絕的氣息，豈正是她的背景使然？在沒有戰爭的日子裡，情場也可以成為戰場。有一種愛戀是不以男歡女愛為目的，反而充斥兄弟袍澤般的血性義氣。蘇偉貞告訴我們，她和張德模的關係可以作如是觀。在死亡的挑戰前他們匍匐前進，個中的默契，外人哪裡能明白？

然而張德模之死只是《時光隊伍》的開端。傷逝之餘，蘇偉貞開始放大「張德模」的意義，由是

理解一個族類的潰散，一種生命典型的消亡。蘇偉貞將這個族類定名為流浪者。流浪者桀驁不馴，我行我素，千百年來在種種文明、宗法、政權的邊緣行走。他們總是不能安定，就算是有得其所哉的時候，骨子裡莫名的騷動也要逼得他們再度上路。不論流浪的名目為何，他們是群浪漫的（反）理想主義者。高加索的哈札爾族剽悍勇猛，七至十世紀曾經來往中亞草原，之後因為宗教信仰罹禍，以致迷樣的消失。蘇偉貞以此探問，華族的流浪者如今安在？

隨著張德模的身世，蘇偉貞探尋流浪者的譜系。一九四九年中國分裂，反而釋出空前的能量驅使流浪者上路。他們可能是一群少小離家，在戰火中輾轉入伍的青年軍人；可能是一個人丁不旺的家族，四散分離，終於不再有線索可循；可能是一個叛逆的世代，儘管大難當前，也要活出樂子；可能是一群苦心孤詣的文人，在最艱困的時代裡，依然不改其志。張德模的身影串聯出一個又一個的故事。張家四川銅梁老家半世紀的滅亡歷史，蘇偉貞父母的亂世因緣，趙琦彬、張永祥、王世榮、李俊昌……的流亡紀事。更推而廣之，蘇偉貞叩問像陳寅恪、陳方恪、李濟、董作賓、吳大猷、臺靜農、莊嚴、李政道等這些國寶級文人，是怎樣在亂世裡遷徙流離，不為別的，只為自己、為他們信仰的文化，找尋一處暫棲之地而每每不可得。

流浪者的譜系繼續擴大。從高陽到曹雪芹，從蘇東坡到介子推，在不同的時光裡他們都是孤獨的旅行者。路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索，兩千年前那位流放詩人的嘆息，依然不絕於耳。有多少時候，選擇還是不選擇，妥協還是堅持，生或死，成為艱難的考驗。《時光隊伍》裡大量以「偽家人」、「偽記憶」、「偽星球」、「偽記錄者」等語為標題，未必意在否定生命經驗的可信性，而可能

更點出了流浪的本質：「人生實難，大道多歧。」相對那安身立命的古老教訓，剝離、歧義、飄泊成為流浪者的宿命。據此，《時光隊伍》必須以「偽小說」視之，它駁雜交錯的文類和敘事形式，不是偶然。

而流浪者最後的歸宿是五十萬年前，北京人矗立在中國北方的地平線的那一刻。文明與文明的出走同時開始，這是蘇偉貞以張德模為坐標的考古學所得的結論。「混合原始人與現代人之特徵，你看見的是張德模。與進化無關，說的是純淨。」這是流浪美學的極致了。張德模曾有膀胱癌病史，癒後反而愈發加速腳步，多次以最粗礪的方式遍遊大陸。尋尋覓覓，他到底在找什麼？蘇偉貞顯然認為那不再是原鄉之旅，而是「原人」之旅——尋找、神往流浪者的老祖宗。

這些年來，蘇偉貞寫了不少以離開（《離開同方》）、出走（《離家出走》）為題的故事，她也思考時間流變裡虛構敘事的意義（《魔術時刻》）。一直要到《時光隊伍》她的視野才陡然放寬，以往零散的題目紛紛歸位。蘇偉貞是她筆下「時光隊伍」的尾隨者，雖不能至，心嚮往之。唯其如此，她能夠暫時從歷史軌跡抽離，以審美眼光視看張德模的病與死，使之成為「典型在宿昔」。

二十五年前蘇偉貞的《陪他一段》，是個女性為愛而死的故事。《時光隊伍》不可思議的也是個「陪他一段」的故事——癌症病床前的陪他一段。死生易位，恍如隔世，但那堅毅浪漫的情懷只有變本加厲。張德模走了，蘇偉貞竟是以未亡人的身分，重組時間的魔術遊戲，回味流浪者漂泊的命運。流浪者拔營，總要有人代為關燈打烊吧。強悍的悲愴：因為《時光隊伍》，書寫和死亡的辯證得以持續；知其不可為而為之，女作家的故事又能道出多少她無言以對的憂傷？

歷史的憂鬱，小說的內爆

——李銳與《銀城故事》

在二十一世紀的開端，大陸兩位重量級作家，李銳與莫言，不約而同的將創作目光投向上個世紀的開端。莫言的《檀香刑》寫庚子事變山東地方一場民亂，李銳的《銀城故事》則處理辛亥革命前夕，發生在四川的革命風潮。自新時期以來，大陸小說家重寫歷史的努力已經所在多有，但多半圍繞共和國或民國時期打轉。莫言與李銳的新作回到世紀彼端，那「現代」行將展開之時，探本溯源的用心，不言可喻。然而他們對現代如何展開的解釋，是如此異於制式說法，以致攪擾了現代成為歷史的脈絡。

本文先談李銳。李銳祖籍四川，長於北京，文化大革命時期赴山西插隊，之後長留斯地。八〇年代中期，李銳憑「呂梁山系列」小說崛起。這些小說以黃土高原邊上的山鄉生活為背景，寫盡他當年的所見所聞。山區民生艱苦，山色蒼莽荒涼，年年歲歲，彷彿地老天荒，直到永遠。人之所以為人的局限與堅韌，因此凸顯出來。與彼時盛行的尋根寫作不同，李銳下筆不以誇張地方色彩、鄉土人事為能事。他更有意從其中反思歷史律動、文明興頹的意義。「念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」陳子昂

的詩句總是迴盪在他的字裡行間，不是偶然。

李銳作品量少而質精，九〇年代以來，小說不過有《舊址》、《無風之樹》、《萬里無雲》等數冊。但每一本都能表現作家深思熟慮的成果。大體而言，《無風之樹》、《萬里無雲》延續李銳「呂梁山系列」的觀照，寫人與土地、與自然的無窮抗爭，殘酷荒謬，卻兀自有一種尊嚴令人低迴不已。另一方面，《舊址》將焦點拉回李銳的祖籍（四川自貢）所在，藉一個家族的潰敗，叩問人創造——或苟存於——歷史，所必須付出的代價。這兩類主題當然是一體之兩面。以李銳的創作現況來看，後者依然有相當發展的空間。

是在這樣的空間裡，李銳推出了《銀城故事》。這本小說上承《舊址》的銀城場景，講述城內另一個大家族的離奇故事。時間是大清宣統二年，革命號召風起雲湧，帝國的命運危在旦夕。銀城繁盛的鹽業表面一如既往，但危機的種子早已埋下。至少有四股勢力相互糾纏運作：蓄勢待發的革命分子、困獸猶鬥的地方官吏、精明算計的鹽商家族，還有奉農民起義為名的烏合之眾。按照俗套的「革命歷史」小說公式，這些勢力大可以各就各位，演出一場除舊布新的好戲。但是李銳反其道而行。故事裡的革命分子有的懵懂躁進，有的優柔寡斷；處於劣勢的地方官吏卻能將計就計，反將一軍。老謀深算的鹽商機關算盡，反而滿盤皆輸；呼嘯起義的農民雖然一敗塗地，卻在最不可能的情況下，成為革命者最後的剋星。

該發生的並沒有發生，不該發生的倒發生了。這到底是怎麼樣的一段革命歷史？在不算長（十三萬字）的篇幅裡，李銳其實處理了一個相當複雜的故事。每段情節有如連環套般交相纏繞，活扣最後

打出死結。在此之上，李銳卻有意急筆緩寫，穿插不少閒景，拉天車的水牛，牛糞燒出的炊煙，做牛糞餅的牛屎客，湯鍋舖裡的屠夫，滿山搖曳的竹林，汨汨流過銀城的銀溪……，不一而足。李銳的小說一向嚴謹工整，《銀城故事》尤其如此——甚至可能留下了太多刻意求工的痕跡，以致顯得不夠「自然」。但這也正是我的問題所在。何以一個經營得如此面面俱到的文本，處理的卻是一個關於「史料未及」的故事？如果李銳希望藉小說看歷史，那麼它的敘事方式又顯示了什麼樣的歷史情境？

一切都從一場來得不是時候的爆炸開始。從日本回來的革命分子，陰錯陽差的點燃了炸藥引信，炸死了知府大人，也打亂了起義計畫。原來坐等告老還鄉的巡防營統領不得不披掛上陣，捉拿叛黨。與此同時，前來增防的新軍又因為路上農民造反，耽誤了行程。爆炸：一股突如其來的力量，將所有的理想與激情，欲望與怨懟拋到一起。在一片血肉模糊、斷瓦殘壁中，革命與反革命的勢力被逼得提前攤牌。但攤什麼牌呢？革命者的天真與張皇突然抵消了原有的壯志豪情，而反革命者再怎麼逞一時的高明，也難免大勢已去的感傷。即使如此，血腥的代價還是得償付。爆炸炸出來的是錯亂的時序，混沌的動機，殘酷的殺戮奇觀。而這卻將要被當作是國民革命的開端，現代歷史的前奏。

不論有意還是無意，李銳已經藉此點出他的史觀。革命與啟蒙是中國現代化論述的兩大支柱。小說中的進步青年者滿腔熱情，誓以流血行動和思想改造重鑄中國。然而他們事與願違，終於玉石俱焚。李銳一仍他前此作品的批判精神，質疑革命與啟蒙的必然合理性；他回到辛亥革命前夕，現代中國起源的「舊址」，從根創出革命與啟蒙的非理性層面。

但我更有興趣的是，這樣的史觀如何左右李銳的敘事方法。歸根究柢，《銀城故事》講的是個有關時間，與時機，的故事。在號稱改天換地的時代縫隙裡，李銳看到了太多不由己意的誤會，無可奈何的妥協。這裡有錯失良機的遺憾，也有時不我與的嘆息。別的不說，一個有關清末的革命故事，卻用了唐代「黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山，羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關」的邊塞詩作為各章標題，已經耐人尋味。當事件結束時，無論是勝利者或失敗者，都一起陷入情何以堪的憂鬱茫然中。時間錯置，歷史位移。作為敘述者，李銳要如何強作解人？

這引導我們重思《銀城故事》的敘事結構。如前所述，現代小說一向是被視為革命和啟蒙的載體。作為一種社會性的象徵活動，小說所要反映或改造的現實，所投射的有機、前進的時間向度，儼然與家國想像的「大敘事」若合符節。相對於此，則《銀城故事》的敘事形式與內容顯現了一種反差：它在技術層面操作的精準與它所講述的歷史混亂形成詭異的辯證。

小說有個相當機巧的架構。鹽商的留洋子弟竟是革命黨人，清廷新軍的指揮原來與農民的頭頭有至親關係，巡防營統領要刀下留人，留的卻是意外之人。種種線索，牽一髮動全身，不由讀者不仔細回想這些到底是意外還是巧合，是偶然還是必然？就此，我們可以說《銀城故事》已經饒有古典話本小說的趣味，講命中注定，講人算不如天算。另一方面，李銳筆下人物的命運軌跡如此玩忽多變，也似乎可以附會後現代敘述的遊戲筆法。

但從李銳的創作風格而言，我認為他鍛鍊文字，宣示自我的決心，毋寧更趨近於一個現代主義者的信念。如小說扉頁所言，「在對那些漏洞百出、自相矛盾的歷史文獻喪失了信心之後，我決定，讓

大清宣統二年，西元一九一零年秋天的銀溪漲滿性感的河水，無動於衷的地穿過城市，把心慌意亂的銀城留在四面圍攻的困境之中」。《銀城故事》是李銳一個人的歷史，而銀城正是他用文字構築的歷史現場。

弔詭的是，李銳如此細心書寫個人歷史，卻寫出了歷史不可解、不可為的結論。這是《銀城故事》的癥結了。小說雖然豐富緊湊，卻完全不能指向明確的意義終點。敘事邏輯與歷史事件間的張力一觸即發。我甚至要說，《銀城故事》雖然以一場爆炸開始，但小說真正的威脅，卻是一場「內爆」(implosion)：動機與結果，形式與內容，事件與人物，看著合情合理，內裡的有機關係卻早已四散崩裂，或更可怕的，從頭就被掏空。

由這一內爆所顯露的敘事／歷史的空虛與空洞，以及因之而生的憂傷、無能為力之感，應是李銳最終要面對的挑戰。就此不少當代作家都曾寫下他們的心得，而我以為《銀城故事》之後，李銳也可以繼續琢磨。在描寫革命分子的理想與個人存在處境的兩難上，法國作家安德列·馬盧 (Andre Malraux) 那本以一九二七年共產黨第一次大革命為背景的《人間命運》(La condition humaine, 1933)，仍然值得借鏡。而以貌似傳統的筆法寫不傳統的題材，李銳其實前有來者。臺灣王文興的《龍天樓》、李水平的《吉陵春秋》都是在精緻的文字包裝下，「內藏禍心」。而這一脈作者很可以上溯到張愛玲。

狀寫歷史的憂鬱而逼向敘事的內爆。海峽兩岸的小說界像李銳那樣，有絕佳的敘事基本功，而又願意嚴肅思考小說與歷史關係的作家，真是不多見了。《銀城故事》如果可觀，在於顯現李銳對小

說敘事能量的釋出以及其有效性的批判，仍在持續地反省與試驗。對關心中文小說動向的讀者，這是一本值得推薦的作品。

「狼來了！」

——賈平凹與《懷念狼》

陝西作家賈平凹崛起於八〇年代初，早期以「商州」系列作品馳名。這些文字狀寫陝西南部——也是賈平凹的故鄉——山水人事，平實幽美，每每透露沈從文式的風格。在「尋根文學」的高潮中，他算得是一支健筆。之後賈平凹放大視野，及於市井村鎮的男男女女，也及於都會中的聲色犬馬。一九九三年他推出長篇《廢都》，曾引起空前震撼。這部小說以舊都西京（西安？）為背景，寫一個卑瑣文人的性愛徵逐，以及隨之而來的倫理抉擇。全書既有誨淫的主題，又穿插不少色情描寫或暗示，對一個向來標榜禁欲的文學環境，自然是甘冒不韙之舉。果然《廢都》一出，全民趨之若鶩，學界及官方則必撻之伐之禁之而後快，兩種歇斯底里的反應，適足以顯示一種「欲望」消費與辯證的兩端。賈平凹所蒙受的壓力之大，不難想像，但憑此他也穩占世紀末文學一席重要位置。

《廢都》事件以後，賈平凹曾整伏一陣，再度出手的作品，像《白夜》、《高老莊》等，顯示他力求從平淡中見真章的努力。飲食男女依然是他述之寫之的對象，只是較前此更瑣碎，也更世故些。相對的，賈對容納飲食男女的那個社會，有了細加鑽研的興趣。他幾乎是抱著風俗誌學者的姿態，觀

察、鋪排城鄉變化中的種種現象。從穿衣吃飯到求神撞鬼，這是一個蠕動的齷齪的社會，有它自己的機制、價值、與信仰；唯其如此，倒也生機蓬勃。

但我以為賈平凹這一時期的作品，並不能帶來突破。面對九〇年代末文化生態的改變，他對自己的局限想來也有自知之明。千禧年之交，他於是又回到早期他所熱衷描寫的商州山水間，而且寫出了一則動物傳奇——《懷念狼》。這部小說規模不能算大，情節及所要傳達的意義也難盡稱獨創。但一路寫來，賈平凹卻掌握了說故事的三昧，環環相扣，高潮迭起，因此極具可讀性。

《懷念狼》裡的商州地界自古野狼肆虐，甚至毀過一個縣城。為了抑制狼患，一輩又一輩的獵戶應運而生。然而時至今日，由於生態環境的劇變，昔日成千上百的狼群竟已瀕臨滅種，成了需要被保護的稀有動物，故事即由此開始。主人翁由所住的西京回到商州，為的是拍下僅存的十五隻狼的照片，無巧不巧，為他擔任嚮導的，是久失聯絡的舅父——商州當年最有名的獵狼者。狼群不再，獵人已老，回顧那些人狼大戰的日子，那些狼變人，人變狼的傳說，一種詭祕鄉愁，竟油然而起。在維護自然生態的號召下，獵人的新任務是保護狼，而不是獵殺狼。但當狼蹤再現，獵人能按得下心頭殺機麼？十五隻狼的命運如何？老獵人的命運又如何？故事不到最後，不見分曉。

有關狼的隱喻及創作，在古典及現代文藝中都不少見，明代馬中錫那篇有名的《中山狼傳》（或傳為宋人或唐人所作），寫透了人與狼間的矛盾。東郭先生明知狼「性貪而狼，黨豺為虐」，卻一秉兼愛濟物的思想為中山狼遮藏，以逃過追捕。他的一念之仁，幾乎遭來殺身之禍；狼子野心，豈能輕看！魯迅的《狂人日記》則擺明了狼子村裡的人，是一群吃人不吐骨頭的畜生。三〇年代費穆的電影

《狼山喋血記》更以映像寓言呈現中國的情勢，無異惡狼環伺，險象環生，而六〇年代朱西甯的《狼》細述人心叵測，曲折陰險處何異豺狼。

《懷念狼》在取材上也許前有來者，但賈平凹行文運事，畢竟別有所見。小說初始就對人與狼間的曖昧關係提出見證。商州一帶曾因狼群橫行，使人聞之色變。但居民起而抗狼，自然練就一種強悍風範。人狼對峙為敵，其實暗裡形成一種微妙共存關係。時移事往，當狼群被獵殺殆盡，曾經飽受狼患的人無狼可懼，無狼可殺，居然開始萎靡不振起來。文明與野蠻，人性與暴力必須相輔相成；賈平凹的觀點與時下環境保護主義那套厚生愛物的說法頗有不同。所以他寫道：「老一輩的人在狼的恐懼中長大，如果沒有了狼，人類就沒有了恐懼嘛，若以後的孩子對大人們說：『媽媽，我害怕』，大人們就會為孩子的害怕而更加害怕了。」

狼成為人類生存的必要之惡，而這必要之惡又成為人間倫理的前提。《懷念狼》中屢屢將惡人與惡狼相提並論，也提到了民間最流行的「狼來了」故事。在我看來，「狼來了」的呼叫所以可怕，因為它不只指向自然環境裡潛伏的威脅，也可能指向殘存你我心中的一種禁忌誘惑，一種野性本能。呼喚「狼來了」的孩子必須被懲罰，彷彿非如此不足以廓清真實與謊言的界線。但賈平凹的邏輯卻可能是：呼喚「狼來了」的孩子也許並沒有撒謊；他可能無意中喊出了成人世界中的祕密——「懷念」狼的祕密。

問題還不就此打住。在人與狼千百年的糾纏中，賈平凹看出倫理之外的神話層面。小說開頭就告訴我們，商州久經狼患，商州人也越來越長得「皮薄骨硬，耳朵尖聳，眼或是三白或是四白」。他們

往往就被外地人叫作「南山狼」。隨著情節發展，狼變為人的事故層出不窮；牠們忽老忽少，忽男忽女，令人防不勝防。與此同時，人似乎也有意無意間透出狼的行徑。小說最後獵狼行動告一段落，主要角色嗒然若失。他們「需要」引狼入室，否則無以為繼。但在（幻想）變成狼的過程中，他們不是也成了狼心狗肺，也成了必須被隔離、捕殺的對象？有關變形的神話古已有之，賈平凹卻在他貌似寫實的敘述中重新加工，賦予更多曲折意義；小說所透露的奇幻迷離色彩，反倒猶其餘事了。

有鑑於賈平凹前此作品的特色，《懷念狼》最終要講的是個文明（不得不）墮落的寓言。故事中的攝影師不無賈平凹的自況意味。他久居西京，百無聊賴，身心健康每下愈況。一趟尋狼之旅，揭露了商州山野多少不足為外人所道的風俗、異象、怪譚，恰與西京的一切成反比。然而儘管故事中段尋狼、獵狼的過程驚險刺激，我們的角色最後還是回到原點。墜落成為宿命，恰如小說中一再提及的大熊貓淪為殖力退化的保護動物一樣。作為作家，賈平凹一方面對神祕主義的種種有不能自己的興趣，一方面又對市井知識分子的當下困境饒富自覺。這兩種反應其實不必是自相矛盾的。唯其對物質現世的多思多慮，他乃有轉投幽冥，一窺休咎的欲望。而結果的廢然而退，似乎是必然下場：《廢都》如是，《白夜》如是，《懷念狼》亦復如是。有意無意間，他的小說投射了一種社會知識階層的精神面貌。謂之虛無、謂之自憐都有道理。然而物傷其類，作為賈平凹的讀者，我們能不心有戚戚焉？

「狼來了！」在新的千禧年賈平凹如是吶的呼喚著。只是他的疑惑是：狼可能再也不會來了，或，狼其實早就來了，早就在你我之中了。

老去空餘渡海心

——《最後的黃埔》

一九四九年，國民黨政權失去大陸，撤退來臺。粗略估計，當時有近六十萬軍隊隨行。這六十萬軍人中陸軍約占五十萬，海軍五萬四千，空軍四萬五千。雖然被共產黨打得節節敗退，這批軍人為國民黨保住了最後一塊江山。臺灣在那些年裡經歷了絕大的考驗，才得以屹立不搖。古寧頭、東山島、一江山、大陳島，以迄金門八二三炮戰，五〇年代國共雙方你來我往，死傷累累。一直到六〇年代初，小型的交火仍然持續不斷。我們日後的安定，是以流血換來的。

然而五十多年後的今天，又有多少人還記得那些曾以血肉之軀，保衛臺灣的軍人呢？這些軍人裡，有出身正統軍校的菁英幹部，有投筆從戎的知識青年，但大多數是招募、甚或強迫拉伕而來。他們背景殊異，對國家、政治理念的認知有別；領導階層外，率皆孑然一身。但當他們被拋擲到同一歷史困境裡，他們有了生死與共的關係。「反攻大陸，收復失土」，國家領導人是這樣的號召著。有多少少年，等待戰爭是唯一的任務，輾轉防區成了生活的家常。

那場殊死決戰卻到底沒有發生。而時間流逝，肉身消磨，另外一種戰爭早已悄悄展開。這些軍人

少壯來臺，一晃就是半輩子。這期間他們有的成家立業，生兒育女，形成特殊的眷村文化；有的則高不成低不就，最後成了榮民之家的住客。更嚴苛的考驗是：當他們年紀老大、離開軍隊後，要怎樣融入尋常百姓家？他們曾經風霜的相貌舉止，濃厚的家鄉口音，還有矢志效忠的政治對象，在在使他們自成一格。上焉者可以找到安身立命的所託，就此落地生根，但流落四方、不知所終的，也大有人在。

革命軍人既然號稱「置死生於度外」，生活本身的榮辱似乎也就不再那麼重要。但戰爭的口號沒有不響亮的，戰爭的後果與前因沒有不荒謬的。當年這「六十萬大軍」如今還健在的，早成了「老兵」。而最深沉的諷刺是，他們好像打了一場什麼都沒有發生的仗。君不見，漢賊早已兩立，敵我正在協商？今天最反共的，恐怕已不是那奉反共之名來臺灣的政權了。驀然回首，不少人大興不如歸去之嘆——但就算歸去，也只能做臺胞了。

二十世紀的中國不缺離散的故事，但這批老兵所演義的歷史荒涼處，仍然讓我們怵目驚心。我所说的離散不只是家國的破碎，此身的飄零——那仍然是國家「大敘述」的一部分。離散更關乎一種文化想像的解體，一種日常生活細節的違逆。而最刻骨銘心的離散，來自個人記憶與遺忘的糾纏散落，還有一切終歸徒然的恐懼。時空撩亂，肉身凋零，該記得的怎麼就忘記了，不該想起的怎麼又想起來了？離散不是一了百了，而是該完不完，或完而不了。果如此，死亡到底是離散的句點，還是逗點？是在這一關口，離散與書寫（或記憶敘事）形成微妙的拉鋸。那斷裂的創傷是講不清，寫不盡

的，而書寫總只能寫出後見之明，注定是永恆的悼亡姿勢。然而沒有了書寫，離散也就更難留下任何將被忘記的痕跡了。《最後的黃埔》一書的書名，就暗示這樣的兩難。「最後」是終了，是結束，是一刀兩斷，後無來者。但在聲明「最後」的同時，書中的作者已經在玩味「最後」的修辭學。藕斷絲連的欲望油然興起，想像的鄉愁開始蔓延。完不了的，我們彷彿聽見作者們喃喃自語著。

終點到了，為什麼還不下車？《最後的黃埔》因此是一本憂傷的書。其中十二篇寫老兵的生命故事，尤其是後半生的故事。另外有兩篇小說〈香港親戚〉、〈春望〉雖不以老兵為主角，所處理的海峽兩岸家庭分裂與重逢的故事，卻正與那些老兵的經驗形成對照。老兵所曾捍衛的島嶼，必須以拆散千萬人家（包括他們自己的）為代價。站在一個時代的盡頭往回看，一切豈竟恍如隔世。

這些老兵當年各有來頭。有黃埔軍校訓練的正牌軍官，也有舟山大撤退強拉上船的民伕；有韓戰投誠的反共義士，也有枉死在南沙群島上的海外冤魂。更不可思議的是十一歲就從軍的娃娃兵。在一個口令，一個動作下，他們的生或死都是面目模糊的群體。唯有藉著說故事者的描摹，我們赫然得見他們的個人來歷與冒險，勇氣與挫敗。桑品載現身說法，寫他童齡從軍的經驗，和「反攻救國軍」打回大陸的慘重傷亡。白先勇顯然以他的父親白崇禧將軍為對象，寫一代名將身後的哀榮與悵惘。但有更多的故事關注軍旅生涯後，老兵都去了哪裡？

於是你看到「巷子裡叫賣包子饅頭的、夜間開計程車的、大街上開麵館的、山嶺上經營果園的、各地各處，各鄉各市，一副副南腔北調，一張張古銅色的容顏」。在東海岸的海角天涯，老楊和他的瘋女人苦守著他們的牧場；在橫貫公路開鑿完畢後，跛腿的將軍徘徊不再離去；在臺灣中部鄉下，一

個拾荒老漢立志拉拔他的兒子長大；或在四川成都街角，老去的「最後的黃埔」依稀想著解放前的槍林彈雨，解放後的文攻武鬥。

要怎樣才能超越那些枕戈待旦的年月，那些徒然的追懷嚮往哪？〈國葬〉裡一個老僧飄然而來，飄然而去；前半生的殺戮，要用後半生的懺悔來解脫。〈腳踏之谷〉裡的將軍則從藝術的感召，找尋救贖之道。但宗教與藝事需要太大的修為，常人不與。有更多的老兵毋寧願意融入民間，過平常日子。大陸是不能回去了，臺灣已經成為終老家鄉。只有到了〈一千二百三十點〉裡，兩個老兵為了回鄉探親，演出了清除反共刺青的荒謬劇。當雷射槍打在他們的身上時，每消失的一點肉身圖騰，可曾突然勾起了他們心裡的創痛？

引人深思的是，《最後的黃埔》中最沉重、徬徨的聲音，不來自老兵自己，而來自老兵的下一代。他們生在偏安年代，其實沒有經過戰亂。或許正因此，他們的成長經驗見證了「老兵不死」的最大反諷。昔日的聖戰一點點的馴化了，不可動搖的主義動搖了。當島上新血統論興起，「與臺灣共存亡」成了時髦口號時，他們要驚覺，父兄為了臺灣存亡所付出的一切，反而成為原罪起源。〈消失的□□〉、〈想我眷村的兄弟們〉、〈異鄉人〉，一篇一篇寫著軍人子弟的失落與無奈。他們是一群意外的，最後的「最後的黃埔」，離散紀事的焚祭人。

《最後的黃埔》不是一本講英雄主義的書。國民黨軍隊撤退來臺，敗軍之師，何可言勇？然而書中作品所介紹的「一張張古銅色的容顏」必須讓我們反思，一個時代數十萬軍人的命運如何曾與一座

島嶼的命運，相互消長。有心人可以說他們只是為了一個政權而效忠犧牲，但人與土地的關係真的只能如此化約？

我想到了那位出師未捷的鄭成功和他的軍隊。一六五九年，鄭成功揮兵北伐，「縞素臨江誓滅胡，雄師十萬氣吞吳」，何等的壯懷激烈。但他畢竟功虧一簣。一六六一年，鄭成功占取臺灣，旋即去世。我們今天追念鄭氏開臺的貢獻，有多少時候想到他所帶來的軍隊，落地屯墾，協助肇始了臺灣的文明。這些軍人當初何嘗沒有故國之思，但年深日久，他們勢必成為第一代的留臺「老兵」。一代人歸鄉之路的灰飛煙滅，造就另一代人的靈根自植。三個世紀以後，那些百封為正港臺灣人的，又有多少其實也是老兵的後代？

*「老去空餘渡海心，蹉跎一世更何云；無窮天地無窮感，坐對斜陽看浮雲。」臺靜農先生（一九〇二—一九九〇）
《龍坡草》最後一首詩，〈老去〉。

同是萍浮傍海濱，此疆彼界辨何真？

——《原鄉人》

臺灣的族群問題非自今始。明鄭以後，跨海來臺的移民日益增多，彼此的矛盾即已開始浮現。一般的說法將閩粵的泉州人，閩粵的漳州人，還有粵籍的客家人分為三大勢力。這三股勢力間或因政治屬性有別（有謂早期泉州移民多隨鄭成功來臺；漳州人多隨施琅來臺），或因地域、語言的隔閡，或因經濟條件的差異，每每釀成衝突。到了十八、十九世紀，閩客、漳泉的族群械鬥，已經成為清政權最棘手的地方問題之一，更不提在此之下以姓氏、宗族、職業為名的紛爭。

十九世紀中期在臺為官的劉家謀（一八一五—一八五三）對這樣的現象深有感觸。他曾寫道：

臺郡械鬪，始於乾隆四十六年；後則七八年一小鬪，十餘年一大鬪。北路則先分漳泉，繼分閩粵，彰淡又分閩番，且分晉南惠與同（註：晉者，泉州；惠為惠安；同即同安）。南路則惟分閩粵，不分漳泉。然俱積年一鬪，懲創則平。今乃無年不鬪，無月不鬪矣¹。

如此繁複細膩的地域、群聚分殊，從不間斷的鬥爭衝動，劉家謀的觀察要讓今天的我們怵目驚心。族群儼然像是一種自我繁殖的怪物，流竄在臺灣先民的生活周遭。

幾乎與劉家謀同時，彰化文人陳肇興（一八三二—？）也對當地漳州、泉州人的衝突，寫下記錄。尤其是發生在一八五三年的械鬥，持續一年之久，造成大量死傷。陳肇興所見，往往是「一人構其釁，千百持械隨。甥舅為仇敵，鄉里相爛糜」。械鬥或因雞毛蒜皮之事而起，卻總是一發不可收拾，甚至成為人吃人的場面：「得失起雞蟲，殺戮到妻兒。發塚拋骸骨，剖腹吞心脾。」²

時過境遷，一百五十年後的新臺灣人們似乎已經忘了來時之路。我們今天談族群問題，眼界所及，無非是過去半個世紀以來的傷痕。舊政權所刻意要掩蓋的，正是新政權所刻意要揭發的。然而歷史的瘡疤一旦揭開，我們就應該有勇氣直搗病根。原來在外來政權入侵、形成「敵我矛盾」之前，島上已經勇於發掘「內部矛盾」了。漳州人、泉州人、福佬人、客家人、南部人、北部人、本省人、外省人……種種標籤，無非說明了一種移民文化為建立政治、經濟、宗法，甚至信仰的合法性，所訴諸的排他原則。這一排他原則可能始自移民先來後到的時間差異，也可能始自有形無形資源的相互競爭，但久而久之，後設成為先驗，於是有了今天人人琅琅上口，卻又語焉不詳的「主體性」。

狹隘的族群意識當然不只發生在臺灣。遠的不說，跨海過去，省籍地域的偏見，鄉土血緣的堅持，不也正是中原文化的特產？然而來臺墾殖的先民既已到達帝國疆域的盡頭，所有中原禮教加諸的限制，似乎更有了重新組合的餘地。族群的紛爭固然反映了生存的現實動機，也流露出一種原始的草莽血性。

但更應該反省的是，有多少時候，我們所念茲在茲的族群問題，其實不過是漢族自己的齟齬。想想初到島上的漢人如何看待原住民，那又是怎麼樣的一種殘暴？一六九七年來臺灣採硫磺的郁永河看到生番野蠻無文，「猙獰可怖」³，懼而遠之。到了一八三五年，噶瑪蘭通判柯培元則已寫著漢人如何猙獰可怖，將平埔族人逼得走投無路，所謂「強者畏之弱者欺，毋乃人心太不古」⁴。

而當我們將族群的定義擴大到種族和國族的向度，臺灣人和（政治、經濟）殖民者間的愛憎糾結，一樣應該引起嚴肅的討論。西班牙人和荷蘭人占領臺灣的時間太早太短，他們與原住民間的往來，或壓榨、或懷柔，卻已經有跡可循。對激進的本土論者而言，清廷入主臺灣不啻也是一種殖民形式。但他們對一個滿族政權如何席捲漢族的正統，終又被漢化的過程，顯然沒有深究的興趣。日本人在臺灣五十年的統治軟硬兼施，臺灣人從遺民化到皇民化，無非說明所謂的族群意識一方面根深柢固，一方面又滑溜如水。在「亞細亞的孤兒」（吳濁流）狂吟著「漢魂終不滅，斷然捨此身」的同時，我們也聽到「志願兵」（周金波）誓言「我必須成為日本人以外沒有辦法」⁶。

這是難堪的弔詭，但我們無從規避。也只有如此，面對國民黨政權到臺灣後的一頁族群史，我們才能叩問：從二二八到白色恐怖，到心手相連、狂愛臺灣，族群問題前帳未清，後帳又來，這到底是我們與生俱來的原鄉本能，還是為政者有心栽培的暴力種子？是地域和血緣的宿命，還是文化、國家政治建構的後果？是迎向大和解的前提，還是繼續鬥爭的資本？

《原鄉人：族群的故事》這本選集所收入的故事之所以可觀，正是因為說故事的人面對種種族群

問題，拒絕給予簡單的答案。賴和的〈一桿「稱仔」〉白描國家與種族、殖民者和被殖民者間的「交易」，如何成為最矛盾的經濟學。到了呂赫若的〈月光光〉裡，由語言所代表的象徵資本，更滲入臺灣人日常生活的倫理，左右家庭、族群、國族的認同選擇。鍾理和的〈原鄉人〉歷來是各種族群論述爭執的焦點。作為客家子弟，鍾理和對自己族群身分歸屬的不確定性，早有敏銳的反思。他的故事中國佬人、日本人、（中國大陸）原鄉人、客家人交相互動，為少年鍾理和上了難得的一課「人種學」。從臺灣到大陸再回到臺灣，終其一生，鍾理和對原鄉定義的思索未嘗停止。他所寫下的名句「原鄉人的血，必須流返原鄉，才會停止沸騰！」因此充滿辯證意義。

一九四九年國民黨政權撤退來臺，追隨而至的外省人其實不是一個和諧的整體——既然來自四面八方，他們之間何嘗沒有「族群問題」？嫁到北平的客家姑娘林海音在五〇年代寫下〈蟹殼黃〉，見證來臺外省人間的偏見和妥協，兼為自己「一中一臺」的婚姻做註解。與此同時，省內省外人士的接觸日益頻繁，不可避免的改變了臺灣的族群生態。李渝的〈夜琴〉、朱天文的〈敘前塵〉、陳映真的〈將軍族〉分別自不同角度講述那些年月裡，不論政治如何肅殺，人和人的相知相惜，畢竟有超越籍貫、階級、政治背景的可能。

也有作家早已看出漢民族間的瑣碎鬥爭，其實遮蔽了臺灣原住民族群的存在。下層外省軍人和「山地同胞」所形成的弱勢族群，和所衍生的悲喜劇，日後要成為臺灣歷史創傷的另類見證。葉石濤的〈潘銀花的第五個男人〉、阿媽的〈祖靈遺忘的孩子〉由此展開，一幻想一寫實，恰恰從相對角度，說明原住民女性夾處部落和漢人文化間的艱難選擇。當原住民的怨懟開始反撲，就有了像許銘義

《追獵》、田雅各《最後的獵人》這樣的故事。前者寫漢人以原住民為欲望對象，莫名所以的「始原的激情」與躁鬱，後者寫在法律一視同仁的幌子下，原住民所遭受的不平待遇。讀著讀著，我們要驚覺，賴和《一桿「稱仔」》的陰影似乎揮之不去。只是執法者由當年的日本人換成臺灣的漢人了。

這本選集特別介紹三篇馬華作家的作品。百年來華人跨海赴東南亞墾殖，所遭遇的族群衝突不曾亞於臺灣。馬來西亞由殖民地到獨立國家，華人、馬來人、印度人、原住民，和英國、日本殖民者間的複雜關係，足堪作為我們的借鏡。李永平已經落籍臺灣，但一心嚮往文化中國；黃錦樹在目前臺灣的族群政策下，是海外轉內銷的華裔外籍勞工；賀淑芳創作時則仍在大馬。他們三人的寫作位置，已經耐人尋味；而在大陸、東南亞新娘、外勞充斥臺灣社會的今天，一個或多個新的族群興起指日可待，這三位馬華作家所訴說的家鄉故事，也對臺灣讀者有了預言意義。

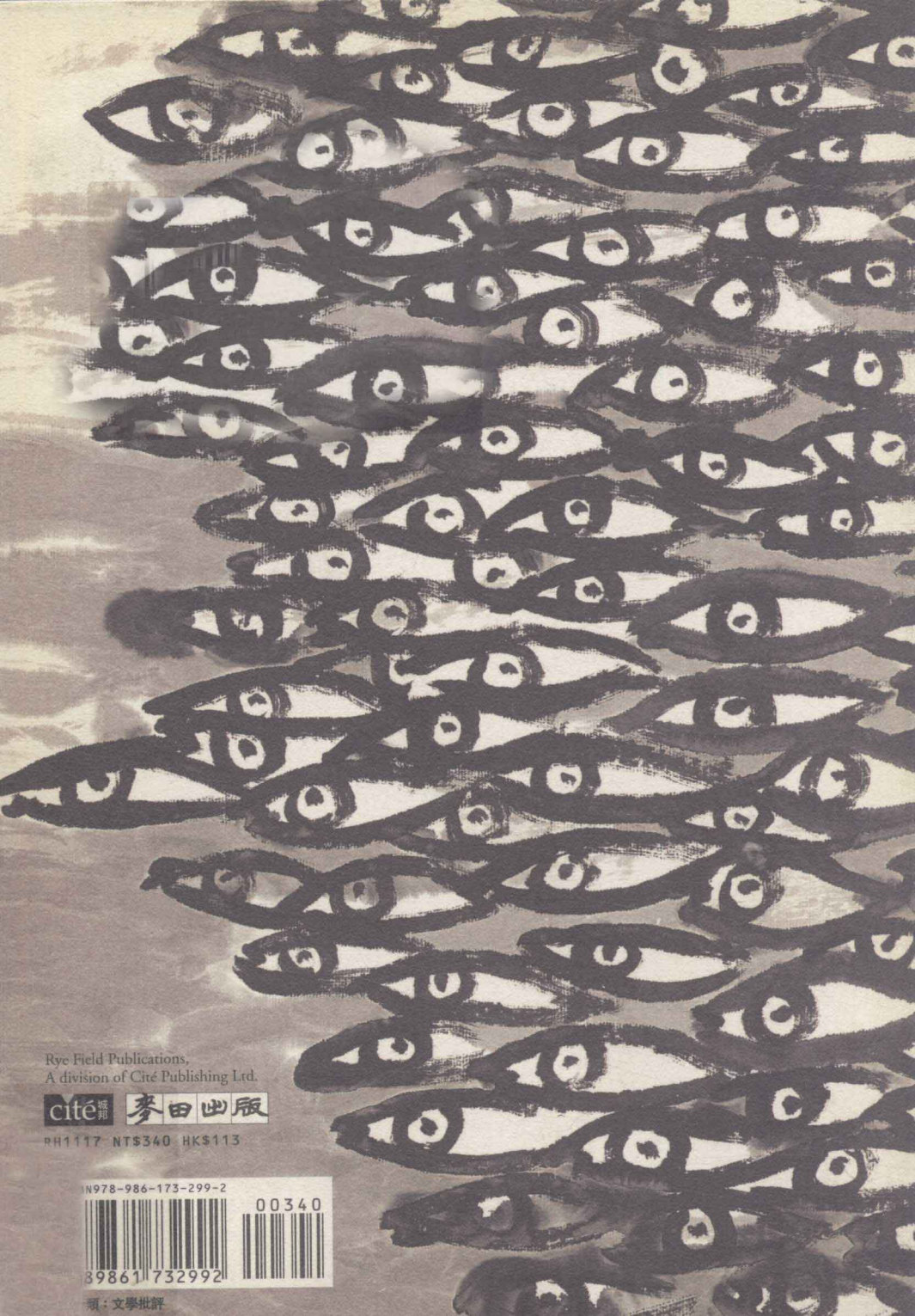
族群問題既然其來有自，我們就必須誠實面對。族群問題既然不會輕易消失，我們就必須隨時反思，一再辯論。種種美其名為多元文化、和解共生的口號，不過是凍結歷史的偽善做法，可以休矣。清代的陳肇興感嘆彰泉械鬥，鬧到人吃人的場面。我們生得其時，敢說今天的族群問題還不至於血肉相殘。但看到「族群融合」大轟之下蠢蠢欲動的民粹風潮、沙文主義，不能不嘆為觀止——吃了人還不吐骨頭，寧不更為可驚？當年劉家謀的一首詩，為政者或者還能一讀：

同是萍浮傍海濱，此疆彼界辨何真；

誰云百世淤當復，賣餅公羊始誤人。⁷

註釋

- 1 劉家謀，《校注海音詩全卷》，第六四首附註（臺北：臺灣省文獻委員會，一九五三），頁一八。
- 2 陳肇興，《遊龍目井感賦百韻》，《陶村詩稿》卷二（臺北：龍文，一九九二），頁一一。
- 3 郁永河，《裨海紀遊》（南投：臺灣省文獻委員會，一九九六），頁一八。
- 4 柯培元，《熟番歌》，收入陳漢光編，《臺灣詩錄》（臺中：臺灣省文獻委員會，一九八四），頁六九八。
- 5 吳濁流著，傅恩榮譯，《亞細亞的孤兒》（臺北：南華，一九六二），頁二九四。
- 6 周金波，《志願兵》，原載《文藝臺灣》二卷六號（一九四一年九月二十日）；後收入中島利郎、周振英編，《周金波集》，周振英譯（臺北：前衛，二〇〇二），頁三三。
- 7 劉家謀，《校注海音詩全卷》，第六四首，頁一八。《春秋·公羊傳》莊公四年：「九世猶可以復仇乎？雖百世可也。」《三國志·魏書·裴潛傳》之注引《魏略》：「嚴幹，字公仲……，特善《春秋公羊》。司隸鍾繇不好《公羊》而好《左氏》，謂左氏為大官，而謂公羊為賣餅家。」龔自珍曾有「昨日相逢劉禮部，高言大句快無加，從君燒盡蟲魚學，甘作東京賣餅家」一詩。



Rye Field Publications,
A division of Cité Publishing Ltd.

cité 城邦 **麥田出版**

PH1117 NT\$340 HK\$113

IN978-986-173-299-2



39861 732992

00340



類：文學批評