

麥田人文 85

歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事

The Monster That Is History: History, Violence, Narrative

作者 王德威 (David Der-wei Wang)

主編者 國立編譯館

著作財產權人 國立編譯館

主編 王德威 (David Der-wei Wang)

責任編輯 吳莉君、胡金倫

發行人 涂玉雲

出版 麥田出版

100 台北市中正區信義路二段 213 號 11 樓

電話：(02)2351-7776 傳真：(02)2351-9179、2351-6320

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

電話：(02)2500-0888 傳真：(02)2500-1938

網址：www.cite.com.tw E-mail：cs@cite.com.tw

郵政特准掛號：19833503

戶名：英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

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：25086231 傳真：25789337

馬新發行所 城邦（馬新）出版集團有限公司

Cite(M) Sdn. Bhd. (458372 U)

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

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：603-9056 3833 傳真：603-9056 2833

E-mail：citeid@cite.com.tw

印刷 中原造像股份有限公司

初版一刷 2004 年 10 月

售價／300 元

ISBN：986-7413-46-6

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

歷史與怪獸

The Monster That Is History

History, Violence, Narrative

歷史，暴力，敘事

王德威

David Der-wei Wang



麥田人文

王德威／主編



麥田人文85

歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事

The Monster That Is History: History, Violence, Narrative

作者 王德威 (David Der-wei Wang)

主編者 國立編譯館

著作財產權人 國立編譯館

主編 王德威 (David Der-wei Wang)

責任編輯 吳莉君、胡金倫

發行人 涂玉雲

出版 麥田出版

100台北市中正區信義路二段213號11樓

電話：(02)2351-7776 傳真：(02)2351-9179、2351-6320

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

電話：(02)2500-0888 傳真：(02)2500-1938

網址：www.cite.com.tw E-mail：cs@cite.com.tw

郵政特准掛號：19833503

戶名：英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

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：25086231 傳真：25789337

馬新發行所 城邦（馬新）出版集團有限公司

Cine(M) Sdn. Bhd. (458372 U)

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

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：603-9056 3833 傳真：603-9056 2833

E-mail: cineid@cite.com.tw

印刷 中原造像股份有限公司

初版一刷 2004年10月

售價／300元

ISBN：986-7413-46-6

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

歷史與怪獸

The Monster That Is History

History, Violence, Narrative

歷史，暴力，敘事

王德威

David Der-wei Wang



序論

文學與歷史的互動一向是我所專注的治學方向，本書代表了近年部分的研究心得。藉著四篇專論，我企圖勾勒過去一個世紀以來，歷史暴力如何以不同的形式肆虐中國，並思考其倫理和技術的後果。我的立論大抵圍繞著兩組議題進行：現代性（modernity）和怪獸性（monstrosity）的辯證；歷史和「再現歷史」的兩難。

我所謂的歷史暴力，不僅指的是天災人禍，如戰亂、革命、饑荒、疫病等，所帶來的慘烈後果，也指的是現代化進程中種種意識形態與心理機制——國族的、階級的、身體的——所加諸中國人的圖騰與禁忌。這些圖騰與禁忌既奉現代之名，在技術層面上往往能更有效率的，也更「合理」的，制約我們的言行。因此所帶來的身心傷害，較諸傳統社會只有過之而無不及。

這當然不是新鮮的題目。唯其如此，我就必須說明我的關懷所在。我的研究並不刻意見證苦難，也不急於控訴暴政。是類的文學和批評已經不在少數，甚至在近年形成一種新興文化工業。面對這些文字，我們當然感慨一個世紀中國歷史的不義，但我們也必須理解如下的弔詭：自以為是的見證只能帶來傲慢與偏見，對暴力急切的控訴往往已經埋下另一批暴力的種子。

我的研究因此充滿謙卑的心情。逝者已矣，生者何堪。正因為暴力和創傷已經發生，無從完全救贖，也無從完全被「代表」或「再現」，後之來者只能以哀矜的姿態，不斷銘記追念那創傷，而非佔有那創傷。我以為，苦難不必然等同於德行，創傷更不應該成為專利。只有在這樣的前提下，我們對「正義」的思考才不論為簡單的是非選擇，而必須逼出更細膩的論辯。

在現代中國文學的開端，魯迅已經敏銳地指出敘述、詮釋暴力與創傷的不易。〈阿Q正傳〉裡的暴力，從砍頭到槍斃，從革命到搶劫，一次又一次地被轉化為亂世奇觀。苦難的大眾也是嗜血的大眾。而〈祝福〉裡，祥林嫂的悲慘故事在引來淚水之後，迅速的墮落為訕笑甚至冷漠的對象。當歷史殘暴成為日常生活的一部分，同情與共謀的分界線變得無比模糊。

然而有關暴力與創傷的故事還是得繼續說下去。歷史的不義固然令人「無言以對」，但也應該成為我們不得不——也不能不——說下去的動力。為何以及如何述說暴力與創傷，因此是一則有關敘述形式本身的倫理學問題。相對於歷史敘事，我以為文學虛構反而更能點出二十世紀中國所經歷的晦暗與不明。

對文學與暴力的關係，識者在上個世紀已經有不少觀察。鄭振鐸早在三〇年代已經提出「血與淚的文學」，到了七〇年代末，劉紹銘則不無反諷的討論「涕淚交零的中國文學」。在革命狂瀾的年代裡，左翼作家曾誓為「被侮辱與被損害者」寫作，這些作家和他們的傳人所形成的「露骨的寫實主義」，用夏志清的話來說，無非是一種新的、充滿暴力元素的修辭術。文化大革命之後「傷痕文學」蔚為風潮，它暴露了中華人民共和國前三十年裡，「毛文體」如何控制了言談書寫的空間，也再次提醒我們以抗議暴力為前提的共產文學，如何自身可以成為文學的暴力。劉再復近年有關「罪與文學」的研究，正是由此開始。

我們目前對於歷史與暴力的研究，多半取法於西方論述，尤其是猶太人在納粹浩劫餘生後所形成的論述。想想阿多諾（Theodor Adorno）的名言：「奧許維茲（Auschwitz）集中營後，詩不再成為可能。」就此，阿多諾省思浩劫和回憶（敘述）之間，死難者和倖存者之間，不能跨越的鴻溝。不該發生的發生了，任何對浩劫的見證，不能了斷創傷，而只能成為創傷的延宕。

除此，巴他以（Georges Bataille）談暴力所帶來的欲望耽溺；吉哈爾（René Girard）談暴力、儀式、模擬三者的共生關係；班雅明（Walter Benjamin）談天啟暴力以暴止暴的可能；還有巴赫汀（Mikhail Bakhtin）談嘉年華狂歡與暴力的互動，都是學界耳熟能詳的例子。我們也不曾忘記鄂蘭（Hannah Arendt）對極權主義的控訴；布希亞（Jean Baudrillard）對後現

代媒體操作擬像的批判；還有傅柯（Michel Foucault）對文明如何訓練身體的譜系研究。而解構主義大師德里達（Jacques Derrida）晚年對死刑、對馬克思主義陰魂不散等現象所做的系列反思，也可以視為當代西方暴力論述的延伸。

我的研究受到這些理論的啟發，但卻不必為其所限。我更希望另闢蹊徑，從中國史學敘述的傳統中找尋可以借鏡的線索。本書的書名《歷史與怪獸》的「怪獸」其實頗有所本，指的是遠古傳說中的「梟」。梟與典出《神異經》，這種怪獸外表怪誕，本性凶劣，且好鬥不懈：

如虎而犬，毛長二尺，人面虎足，豬口牙，尾長一丈八尺，性喜鬥狠。

隨著時間流變，梟的形象逐漸由怪獸轉為有魔性的惡人。在《左傳》裡：

舜臣堯，賓于四門，流四凶族。渾敦、窮奇、梟、饕餮，投諸四裔，以禦魑魅。

《史記》則謂：

顓頊氏有不才子，不可教訓，不知語言，天下謂之梟。

如此，梟的意象也可以是一種人與非人的混合，法律及道德

對其束手無策。人與惡獸被認為是互為表裡，這一來便模糊了人性所賴以維繫的文化及倫理界限。

更耐人尋思的是，梟也是歷史的代稱。是故在《孟子》裡，梟已被視為史書的一種：

王者之跡熄而詩亡，《詩》亡然後《春秋》作。晉之棄，楚之梟，魯之春秋，一也。

除此，梟又是古代南方楚地的神話怪獸，相傳有趨吉避凶的能力，楚地陵墓因為以鎮墓獸之一。《湘東紀聞》曰：

梟之獸，能逆知未來。故人有掩捕，輒追匿。史以示往來，故名梟。

到了晚明，梟又被像《梟閒評》這樣的作品援引，用以貶斥當代奸佞的惡行劣跡。在此梟既是對歷史的投射，也可延伸為說書人對小說地位的反省。作為稗官野史，小說原來是等而下之的文類。但在記錄惡人惡事、以為後之來者戒的媒介，小說因其（像梟般）幻魅多變的特質，反而有了不可思議的鑑往知來、敷衍正邪的能力。

梟由怪獸到魔頭、惡人、史書、小說的轉變，是足以說明中國文明對歷史、暴力、敘事想像的一端。有鑑於歷史中的暴力層出不窮，我們必須尋思：歷史是對怪獸也似的暴力的記錄，或者竟是其體現？我們對歷史與怪獸的關聯，是戒慎恐懼，還是視而不見？這些問題到了二十世紀變得更为迫切。因

為在一個嚮往啟蒙革命的世紀裡，暴力的怪獸早已更細膩的方式，深入我們生活的肌理間，而我們卻可能居之不疑。環顧此時此地，我們於是要問：我們是在改寫——還是重複——那充滿惡行惡狀的歷史？我們有可能已經成為一種龐大的、以民主進步為名的怪獸的一部分了麼？

我對橋樑一辭所作的推論，靈感主要來自於五〇年代台灣作家姜貴。姜貴的小說《旋風》原名即為《今橋樑傳》。對姜貴而言，歷史（或者說是橋樑）充斥著亂臣賊子，暴行惡跡的記錄，而歷史書寫的目的之一，正是要透過這些記錄以警惕後之來者，免於重蹈覆轍。中國傳統的歷史書寫類別、材料及視景包容廣闊，姜貴所有興趣的一支則對人性曖昧處提出深思：由於人性恆常屈於善惡試驗之下，因此非得訴諸內在的覺醒或者外在的約束，否則難免走上歧途。就著這一史觀，我們可以繼續推問：如果歷史書寫的目的在於除惡揚善，何以史冊的大宗往往充斥惡行惡事，相形之下，其原所寄託的揚善目的反倒「顯而不彰」？換句話說，當史書以「紀惡」——不斷排比、累積惡行，甚至只以惡為書寫對象——來達到「除惡」的宗旨，這樣的書寫豈不包容了歷史原欲被除的對象？

作為一種記憶、評價過往事件的敘事行為而言，歷史有其道德訓誡的終極目標。然而就在此終極目標達成之前，記述巨奸大惡、佞臣昏君，還有種種常規以外的事物往往成為常態。就此而言，歷史只能以負面形式展現其功能：亦即只能以惡為書寫前提，藉此投射人性向善的憧憬。揚善是歷史書寫的預設及終點，但填充文本的歷史經驗卻反證了善的有效或可行性。

歷史的自然存在，甚至弔詭地成為集惡之大成的見證。

所以當小說以「橋樑」為名，無形托出了一種文明內蘊的矛盾。這一派的歷史書寫其實有相當悲觀的底色。在姜貴及許多現代作家筆下，每當歷史書寫開始「建構」過去，往往便得先自暴劣跡；善的追求成為無限延後的目標。

正如姜貴及其前者所暗示，我們人類的每一代都見證、抗拒，也攜手製造了自己時代的怪獸。橋樑在它的譜系學裡既是怪獸魘魅、惡人惡行，但也同時是歷史，是小說，是對這些惡行的警示與記錄。正因其變化多端，我們才得以了解人與非人間的搏鬥，如何從來就是矛盾反覆。在歷史所紀之惡中，我們驚覺那些「非人」的獸行其實可能都是「人為」之過；人性向善的掙扎，處處有著怪獸的陰影。但也正因橋樑的殘酷及曖昧性，我們才更有必要與其周旋。除惡既不能務盡，我們只得紀惡以為戒——歷史的創造總也開脫不了惡獸般的記憶。

本書以四篇專論來開啟以上的討論，自然難免以偏概全之虞。但我的目的不在於對歷史或橋樑作出任何結論，而在於提請注意，如果失去了對歷史「紀惡」的想像，我們將無從應付現在與未來可見或不可見的怪獸。以時序論，書內的四章始於五四，終於世紀末。各章所處理的問題大致如下：

《革命加戀愛》：討論一九二七年共產黨第一次大革命的起落，以及三、四〇年代革命與文學間微妙的消長關係。「革命文學家風起雲湧的所在，其實是並沒有革命的。」魯迅當年的話，值得三思。而革命之餘，革命者及文學家要如何因應因革命而起的性別／欲望主體，又是一大考驗。「革命加戀愛」

因此不只是小說寫作的陳腔濫調而已，更直指彼時的革命男女徘徊政治與身體、信仰與欲望、現實與虛構間，所串演的一幕幕悲喜劇。

〈歷史與怪獸〉：以五〇年代作家姜貴的《今橋杙傳》為出發點，嘗試勾勒晚明以來說部對「惡」的歷史想像之一端。本章討論晚明小說《橋杙閒評》（一六二九）如何改寫了傳統敘事的「紀惡」論述，以及這部小說如何影響了姜貴的《今橋杙傳》。除此，本章也討論一本鮮為人知的晚清小說《橋杙萃編》（一九一六，錢錫寶著；生卒年不詳）。《橋杙萃編》揭露晚清社會的怪現象，嬉笑怒罵，實屬諷刺小說正宗。我將這三部小說合而觀之，並非意在作表面的影響研究，而毋寧是要觀察這三部作品如何將個別歷史裡的怪獸，自寤寐中喚醒，藉以呼應其時代的危機。

〈詩人之死〉：藉三位當代詩人——大陸的聞捷、顧城，台灣的施明正——的自殺，勾畫六〇到九〇年代，詩人面對文學、政治、生命的抉擇間，所作的驚心動魄的辯證，以及令人肅然或悚然的下場。對這三位詩人而言，歷史的不義與荒謬只能以肉身的毀滅來抗拒，而詩成為他們預先銘刻死亡的證詞。

〈魂兮歸來〉：總結本書的關懷，探討當代兩岸四地（大陸、台灣、香港、星馬）中文文學描寫歷史迷魅與文學記憶的面貌。我認為，相對於現代文學彼端的「除魅」工程，當下文學所關注的是「招魂」。魂兮歸來，在輪轉鬼影間，我們再次探勘歷史廢墟，記憶迷宮。正是以此，我們終於能鋪陳現代及現代性的洞見及不見，也為下一輪的歷史、記憶的建構或拆解，預留（自我）批評的空間。

本書部分文字原以英文寫成。第一、二、三章中譯初稿分別由余如慧女士、葉美瑤女士、宋偉杰博士協助完成，我要衷心表示謝意。國立編譯館贊助此書出版，兩位匿名審查者仔細閱讀書稿，提出寶貴的修正意見。麥田出版公司的吳惠貞女士、吳莉君女士、胡金倫先生都是一流的專業編輯，能與他們合作此書，尤其是我的榮幸。謹此一並致謝。



目 次

序論	5
第一章 革命加戀愛	19
革命論述	26
愛情故事	63
尾聲	93
第二章 歷史與怪獸	97
今樺杞傳	104
樺杞閒評	121
樺杞草編	139
第三章 詩人之死	155
聞捷	163
施明正	182
顧城	205
結語	221
第四章 魂兮歸來	227

歷史與怪獸

The Monster That Is History

History, Violence, Narrative

歷史・暴力・敘事

蘇
子
和
如
聲

PDG

第一章
革命加戀愛

一九二七年八月十九日，武漢《中央日報》的副刊刊載了一首新詩，題名為〈留別〉：

雲妹：半磅的紅茶已經泡完，
五百枝的香煙已經吸完，
四萬字的小說已經譯完，
.....

信封、信箋、稿紙，也都寫完，
矮克發也都拍完，
暑季亦已快完，
遊興早已消完，
路也都走完，

話也都說完，
錢快要用完，
一切都完了！完了！
可以走了！●

這首詩讀來像是情詩，感嘆一段已經變調的戀情。詩人與他的情人雲妹在某避暑勝地共度了一個夏天後，意識到他們兩人的緣分已盡。他以哀傷的語調，回顧過往，並援筆為文，與他的雲妹道別。他心中一無所有，只是覺得「深深地領受了幻滅的悲哀」。

本詩的作者是現代中國文學史上數一數二的左派作家茅盾（沈雁冰，一八九六～一九八一）。詩裡的愛情典故固然無從查證，但是隱含其中的政治意圖卻極為明顯。一九二七年七月二十五日，茅盾與數位友人一起登上江西的避暑勝地廬山。七月上旬，武漢國共聯合政府已經因為國民黨「清黨」軍隊的圍剿以及地方暴動而垮台。四月初蔣介石及其支持者在上海策動了一場大屠殺，繼而又在南京成立新國民政府，武漢聯合政府敗亡的命運可說已經注定●。茅盾既是共產黨資深黨員，而且又任職於武漢聯合政府，國民黨的清黨名單自然少不了他。七月二十四日，他帶著一張共產黨託付給他的兩千元支票，離開武

漢，前往九江。到了九江，與他接頭的人指示他前往江西首府南昌●。共產黨早已計劃要在南昌發起群眾暴動，而那筆錢就是這次活動的部分經費。

但是茅盾並沒有如期趕往南昌。九江之後，茅盾繞道而行，登上了廬山，並且在廬山待到八月中，那時南昌起義早已成為歷史了。茅盾何以未能及時趕往南昌，完成任務，始終是他生命裡的一個謎●。在他的自傳裡，茅盾自稱他在廬山得了腹瀉，病情嚴重，以致無法及時下山●。話雖如此，他手中的筆卻沒有因此而停下來；他反而從事大量的創作和翻譯，包括前述著名的新詩〈留別〉。令人奇怪的是，南昌起事的地點距離廬山並不遠，但在他這批作品中，我們卻極少看出悔恨不安的筆調。相反地，我們看到的是他為了一段變調的戀情感到「幻滅」，如在〈留別〉裡嘆道：「一切都完了！完了！」

有鑑於茅盾的作品總是夾帶著政治信息，〈留別〉一詩不免引起我們作寓言式的解讀。詩裡的愛情或許是一種委婉的說法，用以影射他投身革命的日子；而詩中的情人雲妹不是別人，可能正是誘他的共產黨●。所以茅盾表面上也許寫了一首

● 茅盾《我走過的道路》（香港：生活·讀書·新知三聯書店，一九八一），上冊，頁二九五～二九六。

● 根據茅盾在自傳《我走過的道路》中的說法，他事先並不知道南昌起義的計劃；他是到了廬山，從旅社侍應生的口中才得知這項消息的。見《我走過的道路》，上冊，頁二九六。不過沈衛威認為茅盾是有意避開了這次起義，頁七八。

● 《我走過的道路》，上冊，頁二九六。

● 參見 Yu-shih Chen (陳幼石), *Realism and Allegory in the Early Fiction of Mao Dun* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), chapter 2; 沈衛威《艱辛的人生》，頁八〇～八一。

● 引自沈衛威《艱辛的人生：茅盾傳》（台北：業強出版社，一九九一），頁八〇～八一。本詩寫於一九二七年八月十二日，發表於八月十九日。

● 關於上海工人革命的基本資料，以及其後蔣介石所策動的大屠殺，可參見 C. Martin Wilbur, *The Nationalist Revolution in China, 1923-1928* (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 1984), pp. 95-165。

告別愛人的情詩，他真正想要了結的，或許是他與黨的一段因緣。

對早在一九二一年中國共產黨成立初期就入黨的茅盾來說，這當然是相當嚴重的指控。但是茅盾在廬山的滯留，恰好使他與黨「暫時失去聯繫」，又是個證據鑿然的事實。自此以後，茅盾終其一生都未能恢復黨籍。不論是茅盾自己或是共產黨官方，都無法對此事件提出令人滿意的解釋。茅盾的〈留別〉詩，還有他的腹瀉，於是就成為一道可疑的污點，沾染了在他向來以革命熱情聞名於世的文學事業裡。

歷史的後見之明告訴我們，茅盾在廬山寫下「一切都完了！完了！」作為告別之舉，可能過於倉卒了。武漢聯合政府的垮台不過是國共兩黨鬥爭的序曲，好戲還在後頭。茅盾的告別詩也只是他革命歷程的開端，更曲折的經歷尚未開始。他詩中那一聲說得太早的再見，或他生命中那一次來得太不是時候的腹瀉，注定讓茅盾日後輾轉難安，死而後已。

一九二七年中國共產黨第一次革命後，出現在文學裡的主要症候群就是革命與戀愛，還有間中不時發作的大小疾病。茅盾的案例只有在與同代作家相提並論時，其意義才更得以顯現出來。茅盾所處的是個波濤洶湧的時代：國民黨、共產黨、帝國主義侵略者，還有各路軍閥人馬等合縱連橫，企圖瓜分剛剛誕生的民國；文壇上則湧現了一批年輕的作家，躍躍欲試，準備獻身政治。這批文學工作者與前一輩五四作家的作風迥然不同。他們傾心於意識形態的號召，也因此更願意從事具有煽動性的文學述作。他們創造了一種「獻身的文學」(engaged literature)。除此，對他們而言，文學不僅是一種政治行動，也

得負起「情感教育」的使命。

一九二七年的共產大革命（或用國民黨的說法，即一九二七年的清黨）打一開始就是國共兩黨矛盾的必然結局。對共產黨來說，這次革命代表了中國黨員在第三國際的領導之下，首次發起的群眾運動，用以建立無產階級大家庭。對國民黨來說，清黨乃是一九一一以來建國大業之再造，目標在一統政權。儘管各有懷抱，國民黨和共產黨還是在一九二四年到一九二七年間聯手合作，共組政府。不少共產黨員，包括茅盾，都加入了國民黨，並且積極參與北伐。與此同時，國民黨裡的左傾分子為求擴大自己的勢力，也紛紛與共產黨掛鉤。直到一九二七年春，蔣介石突襲上海，成立南京新政府，發起清黨，國共合作才宣告結束。

共產黨一九二七年的革命固然失敗了，卻掀起了中國現代長篇小說創作的第一道高潮。許多作家兼革命者都試圖以小說敘述為媒介，追懷他們一度參與的政治活動，並思考隨之而來的得失。葉紹鈞的《倪煥之》，蔣光慈的《短褲黨》，白薇的《炸彈與征鳥》等，都是顯著的例子。這些小說家以十九世紀歐洲寫實主義小說為範例，經營長篇敘事。在其中，我們看到一個又一個平凡的角色如何憑自身的力量來因應歷史的流變；這些角色身歷的道德、情感或意識形態的考驗，體現人與社會的複雜互動關係[●]。除此，小說家更標舉革命與愛情，並賦之

● 亦可參閱安敏成(Marston Anderson)對這一時期晚清小說的詳細分析，見Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: University of California Press, 1990)。

以改革現實的使命。用陳清僑的話來說，如果我們把「愛情（love）看成一種情感驅動力，內化了社會改革的衝動；那麼愛欲（eros）或可視為一種生命能量，足以推動終極的革命之輪」^①。

我認為革命與戀愛提供給二〇年代末期中國小說家的，不只是原始素材而已；更重要的，革命與戀愛根本是二〇年代末期中國小說敘事之所以存在的理由。套句彼得·布魯克斯（Peter Brooks）的話來說，寫實小說提供一種方便的形式，讓這些作家在回顧革命與戀愛的經驗時，表現他們「佈局的欲望」（desire for plot）^②。就我的定義，這種「佈局的欲望」有兩層意義。一指作家使用敘事策略，整編革命後紛然四散的經驗，形成一個完整連貫的頭緒，好為革命失敗自圓其說。另一方面，此一欲望也展現了這些作家對革命已經失敗的事實，難以消受；他們必須一而再、再而三地「佈局」下去，直到他們心目中的浪漫欲望與革命理想連成一氣，才善罷甘休。這兩種敘事姿態間存在著一種張力，一端指向（革命／敘事）欲望渴求功德圓滿的需要，而另一端則顛覆這種需要：正因為革命尚未成功，同志才仍須努力「敘事」。而作者為了填滿在這兩極之間逐漸擴展的空間，就得設計更多的故事，佈置更多的情節。

這種張力所蘊含的兩難，都曾困擾下文將要討論的幾位作家。如果革命加戀愛小說的進展，最終必須帶來天啟，呈顯歷

史願景與主體意欲的統一，那麼寫作行為就不妨視為「真相」、「真理」揭曉前的準備工作。寫作於是變成一種預言，一種渴求革命的姿勢。然而如上所述，寫作也可能是一種延宕，一種對未來的展展，因為就在預言「未來」的同時，寫作本身的持續存在，其實已延長了「當下」這一刻的停留時限，而照道理來說，如果革命已然發生，此一「當下」早早就該被摒棄在「過去」的歷史之後。

如此，寫實小說內蘊一種否定的辯證（negative dialectic）。這種辯證顯示，作家越是書寫，越是暴露他們的無力感，顯示他們無法到達那個唯有透過革命才能達到的理想家園形態。相對的，革命固然能夠掃除所有的遺憾，但是對那些因為藉書寫「革命尚未成功」而成一家之言的作家來說，革命行動的完成也可能指向革命書寫本身意義的作廢。一九二七年之後出現的寫實小說最震人心魄處，竟是藉由延宕、顛覆的手法，寫出了革命（文學）的不易為，不可為，也因此托出了「現實」的面貌。如此看來，茅盾和丁玲的典型作品在當時惹起那麼大的爭議，也就不足為奇了。

以此為本，下文將以三位左派作家為例，討論一九二七年後小說與政治的糾結。這三位作家是茅盾、蔣光慈（一九〇〇～一九三一）、白薇（一八九四～一九八七）。茅盾和蔣光慈都是共產黨員。茅盾是二〇年代最負盛名的左派作家之一，蔣光慈則是一九二七年之後，「革命加戀愛」小說風潮的始作俑者。白薇來自湖南，像同鄉丁玲與謝冰瑩一樣，是位傑出的左傾女作家，但我們比較耳熟能詳的倒是她與詩人楊騷（一九〇〇～一九五七）之間那場轟轟烈烈的愛情。

① Stephen Chingkuo Chan, *The Problematics of Modern Chinese Realism: Mao Dun and His Contemporaries (1919-1937)*, Ph. D. Dissertation, University of California at San Diego, 1986, p. 146.

② Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985).

這三位作家的共同點是，在武漢聯合政府垮台前的最後幾個月間，他們都置身其中。茅盾在漢口《國民日報》擔任編輯，白薇在國民政府總政治部國際編譯局擔任日文翻譯，而蔣光慈則在清黨前夕，方才要展開他的事業。這三位作家都親眼目睹了左右派兩黨之間的血腥鬥爭。武漢聯合政權倒台後，他們都回到上海，也都提起筆來，以小說作為媒介，抒發他們的革命塊壘。更引人注目的是他們不約而同，都在小說裡將愛情當作革命的象徵。

不過話說回來，愛情又豈只是小說的修辭手段？誠如下文所示，比起他們小說裡面所描寫的愛情故事，這三位作家本身的戀史才更引人非議、更具有革命性。透過文本內與文本外的愛情冒險，他們向讀者揭示了革命烏托邦的本質。正因為這三位作家出入於革命活動與情愛遊戲、歷史想像與欲望實踐間，他們不僅僅書寫，並且身體力行於現代中國小說寫實論述的種種修辭及意識形態弔詭。

革命論述

革命文學家風起雲湧的所在，其實是並沒有革命的。

——魯迅^①

一九二七年四月十日，蔣介石首先在上海，繼之於南京、漢口、福州、廣州等其他地方發起奇襲，展開清黨，剷除國民

① 魯迅《革命文學》，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，一九八一），冊三，頁五四四。

黨黨內的左派分子。早在一九二六年，蔣介石已經開始整軍北伐。成功掃蕩了南方軍閥之後，他的軍隊已經準備好要拿下當時中國的經濟中心和共產黨的大本營——上海。在各路軍閥、國內外資本家、地方秘密組織、國民黨軍隊、警察、秘密特務等的支持之下，蔣介石一舉擊破了共產黨在上海的基層組織，處死所有可疑的共產黨員，解除糾察隊的武裝並消滅工會聯盟。這場血腥的鎮壓，加上蔣介石隨後在南京建立了新國民政府，對本來已經搖搖欲墜的武漢聯合政權無異是致命的一擊^②。

武漢聯合政府是在汪精衛和蘇聯代表鮑羅廷的領導之下成立的。這個聯合政府原本就是國共兩黨相互妥協讓步之下所產生的怪胎，也代表史達林個人一廂情願的想法^③。武漢政府成立後，一直就在內部矛盾與國際壓力間勉強維持。蔣介石在上海和南京的政治勝利，預警了該政府垮台的命運。果然，一九二七年夏武漢聯合政權一敗塗地，而國共之間的嫌隙也隨之擴大，形成難以彌補的鴻溝。

誠如前文所述，武漢政府倒台後，茅盾避難於廬山，因此和共產黨失去聯繫。八月中旬，茅盾離開廬山，搭上一艘日本船艦前往上海。為了避開上海港口的秘密警察，他在鎮江上岸，但是卻沒有逃過海關安檢。情急之下，茅盾拿出那張本該

② 參見C. Martin Wilbur, op. cit.; Immanuel C. Y. Hsu (徐中約), *The Rise of Modern China* (New York: Oxford University Press), p. 530。也可參閱郭廷以《近代中國史綱》（香港：中文大學出版社，一九八六），頁五三七～五七〇；William G. Rosenberg and Marilyn B. Young, *Transforming Russia and China: Revolutionary Struggle in the Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 1982), pp. 112-119。

③ William G. Rosenberg and Marilyn B. Young, op. cit., p. 117。

送到南昌，支付共產黨起事費用的支票打通關節，這才得以放行^①。

回到上海，茅盾只和少數幾位左派友人保持聯繫。打從一九二〇年代初，他就是個活躍的編輯、批評家和譯者。但現在他遠離了過去熟悉的圈子，加上剛剛歷險歸來，百無出路，他決定放手一試，從事小說創作。其結果就是《幻滅》（一九二七）、《動搖》（一九二七）、《追求》（一九二八）三個中篇。這三篇小說後來以《蝕》（一九三〇）為名集結出版，是為茅盾小說事業起點。

1. 茅盾：寫實主義的政治學

茅盾認為《蝕》裡的三篇小說分別代表了一九二七年共產黨革命的三個階段。「(1)革命前夕的亢昂興奮和革命既到面前時的幻滅；(2)革命鬥爭劇烈的動搖；(3)幻滅動搖後不甘寂寞尚思作最後之追求。」^②在《幻滅》裡，茅盾描寫一群渴望在現實世界裡找尋出路的年輕人，如何發現歷史本身是一個無望的循環。小說中靜和慧這兩位女主角後來成為茅盾筆下許多女性小說人物的原型。出身小鎮世家的靜是個多愁善感的女孩子，為了體驗生活，獨自前來上海求學。她的朋友慧恰好與她

相反。慧已在社會打了個滾，此時擺出一副世故的姿態，以掩飾她內心深處的不安與挫敗。兩人輾轉於愛情與革命間，最後卻一無所得。

革命確實就發生在兩位女主角的生活周遭，例如五卅運動、北伐誓師、南昌起義等。但是這些事件除了激起兩位女主角心中片刻的狂喜或幻滅之外，並未能留下更深的痕跡。她們雖身歷革命，卻空手而回。

在《動搖》裡，茅盾採用了更為模稜兩可的視角，檢視革命欲望與革命實踐的弔詭。小說的主角方羅蘭本身是國民黨裡的左翼分子，在武漢聯合政府裡任職。方是個理想主義者，誤判政治情勢又不擅與投機分子周旋。他不僅擺盪於各種價值體系之間，對於圍繞在身邊的太太、情人，還有那些伺機而動的歹徒，也同樣難以取捨。他是右翼黨派中的左傾分子；他既愛他的太太和情人，也不愛他的太太和情人；他是個革命分子，但他也不是個革命分子。由此觀之，《動搖》寫的正是歷史的某一特定時刻，在其中好人或壞人，保守或前衛，左派或右派，全都不分彼此。一種虛無主義的真空狀態隨之而起，終於引發一場天翻地覆的動亂。

到了《追求》，茅盾的革命男女歷經革命浩劫後，終於回到當初他們開始革命的城市——上海。這批曾經滿懷理想的青年男女必須重新找尋意義，好再開始生活。然而不管做什麼，他們都注定掉入環境的陷阱。歷史提供的無非是個虛假的承諾。他們的每一次努力，不管是利己還是利他，保守還是進取，結果總是適得其反。最值得我們注意的是章秋柳這一角色。章原是個潑辣恣肆，煙視媚行的女革命者。大革命結束

① 這張支票因為有註明特定的兌款人，所以從未遭人冒兌。茅盾顯然很在乎人們對他處理這張支票的看法。他在自傳裡詳述了共產黨終於收回這筆款項的一切經過。見《我走過的道路》，上冊，頁二九五。萬樹玉《茅盾年譜》（杭州：浙江文藝出版社，一九八六），頁一二四～一二五。

② 茅盾《從牯嶺到東京》，收入伏志英編《茅盾評傳》（上海：現代書局，一九三一），頁三四二。

後，她決定和她的舊日同窗史循談段戀愛，藉此重燃後者的革命熱情。她的目標其實是嚴肅的；她想把耽溺於自殺邊緣的史循拯救出來。但是章秋柳未能實現她的目標。在小說的結尾，史循還是死了，但他不是死於自殺，而是死於肺病；而在他死後，章秋柳赫然發現自己已從史循那裡染上了梅毒。

我在前此的茅盾研究中曾指出，茅盾藉由翻新寫實主義的觀念，質疑了官方歷史敘事的真確性^①。陳幼石和安德森（Marston Anderson）也曾對茅盾的早期小說作過精要的分析^②。這裡我所關注的重點是：三部曲小說《蝕》何以會令左右兩派批評家針對如何「再現革命」的問題掀起一場論戰。我認為五四時代的「文學革命」之所以會轉型為三○年代的「革命文學」，這場論戰乃是一個極為重要的關鍵。

一九二八年七月上旬，茅盾寫完了《蝕》後，便搭船前往日本神戶。他之所以流亡海外，一方面為了逃避國民黨秘密警察的追捕，一方面也想恢復因長期寫作而消耗的健康。其時，他的三部曲已經在批評家中引起各樣的回響，而批評他最激烈的，則是創造社和太陽社那些激進的左派作家^③。他們指控茅

盾採取了虛無主義的視角來描寫革命，而且耽溺於小資產階級的無病呻吟；更嚴重的是，他的小說所標榜的寫實方法，竟採取了置身事外的態度，對革命保持距離。

為了回應他的評者，茅盾在一九二八年寫下〈從牯嶺到東京〉一文。他指出他的小說人物在愛情方面的得意與落魄，無不反映了革命各個複雜層面。而他認為作為一個作家，他有責任如實反映此一現實。他特別提出三點革命文學不可或缺的特色。首先，革命文學必須堅持其美學守則，不該淪落為宣傳文字；其二，革命文學描寫的應該是主要讀者群——即小資產階級——所關心的課題，因為革命文學的目的本來就是要啟發這些讀者，誘使他們放棄舊習，改信馬克思主義；其三，革命文學必須避免運用那些來自「西方公式主義、新寫實主義、標語口號文學」等具有宣傳色彩的修辭^④。

此文一出，茅盾即刻遭到潘梓年、伏志英、錢杏邨等多人激烈的批評。太陽社最為活躍的成員錢杏邨（筆名阿英，一九〇〇～一九七七）更寫了一系列文章批判茅盾意識形態的缺點，指責他自甘墮落，為頹廢的資產主義文學代言。在〈從東京回到武漢〉（一九二八）一文中，錢氏針對本文篇頭所引的新詩〈留別〉展開攻擊。在錢氏看來，這首詩赤裸裸的暴露了茅盾投機取巧的心態。更有甚者，錢氏以為茅盾是以曖昧的心態，來寫作《蝕》，而且其心情是「充滿悲觀的基調」^⑤。總而言之，「在全書裡到處表現了病態、病態的人物、病態的思

① David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), chapters 1-3.

② Yu-shi Chen, op. cit., chapters 3-5; Marston Anderson, op. cit., chapter 3; John Berninghausen, "The Central Contradiction in Mao Dun's Earliest Fiction," in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, ed. Merle Goldman (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977), pp. 233-259.

③ 伏志英的《茅盾評傳》收入了最多評論茅盾早期小說的文章。

④ 茅盾〈從牯嶺到東京〉，頁三五七～三六七。

⑤ 錢杏邨〈從東京回到武漢〉，收入伏志英編《茅盾評傳》，頁二五八。

想、病態的行動，一切都是病態，一切都是不健全。」^①

錢杏邨諷茅盾政治立場搖擺不定，執迷於頹廢風格，散佈悲觀主義；凡此皆顯示茅盾對革命事業的背叛。錢氏以為，如果無產階級文學提倡「應用文字的武器，組織大眾的意識和生活，推進社會的潮流」，那麼茅盾的行為顯然就與叛徒無二^②。在文章結尾，錢杏邨提出「新寫實主義」，又名「無產階級寫實主義」，作為總結。對錢杏邨與其他的同志來說，此一「新寫實主義」具有四大特色。其一，建立在無產階級立場上的「客觀的觀點」；其二，導向社會觀察的「科學的方法」；其三，以「戰鬥的無產階級的立場」代表明確的階級利益；最後，作家在創作時必須尋找一個最適合表現無產階級解放的主題。「新寫實主義」文學的目標在於表現革命動力，預言未來的成功，而不只是反映社會現況——因為不論各種現況如何，全都會化為過眼煙雲^③。

「新寫實主義」的理論基礎來自日本馬克思主義者藏原惟人，而藏原惟人的理論至少可追溯到兩個源頭。一是福本主義的修正版本；福本主義是日本共產論述的激進派，主張「分離主義」和「理論鬥爭」^④。二是蘇聯普羅作家協會（RAPP）理論；此理論的目標在於「吸收其他文化組織，同化文化中的自

由化傾向，準備社會主義現實主義的道路」^⑤。在實踐方面，「新寫實主義」保留了普羅文學的階級本質與宣傳功能，但是卻稍稍減緩了此類文學的排他性和獨斷性，容許作家有限的描寫現實本來的面目。

回顧茅盾與其對手在一九二〇年代末期的論戰，我們或可嘆之為極度狹隘的口號與教條間的爭辯。然而細讀之下，我們卻可看出一則遠比批評文字本身更為複雜的脈絡。「新寫實主義」一詞想來曾讓茅盾無言以對，因為就在幾年前，他還因引介（十九世紀歐洲）寫實主義與自然主義，而在中國名噪一時。他提倡的「客觀描寫」、「實地觀察」曾被時人視為刻劃現實人生的兩大法寶^⑥。曾幾何時，他自己已成眾矢之的。普羅文學的首要任務就是喚醒群眾意識，激發革命行動。茅盾對此並非一無所知^⑦，他所不能苟同的是貿貿然就將革命與文學劃上等號。就小說創作與讀者反應而言，茅盾也質疑革命文學的可行性。尤其一九二七年後，他本身投入小說創作，更是感同身受。因此他主張寫實主義最重要的是打動其預定讀者，即小資產階級。他的觀點在評葉紹鈞的小說《倪煥之》（一九二八）時，有更進一步的表白^⑧。

① 同前註。

② 同前註，頁二八六。

③ 同前註，頁三〇—三一一。

④ 見Wang-chi Wong (王宏志), *Politics and Literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-1936* (Manchester: Manchester University Press, 1991), p. 19; 顧新年《一九二八：革命文學》（濟南：山東教育出版社，一九九八），頁一二八—一四一。

⑤ 引自Leo Ou-fan Lee, *Voice from the Iron House: A Study of Lu Xun* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), p. 163。參見江文琦《蘇聯二十年代文學概論》（上海：上海外語教育出版社，一九九〇），頁一—八四。

⑥ 可參看茅盾的《自然主義與中國現代小說》，收在《茅盾文藝雜論集》（上海：上海文藝出版社，一九八二），頁九二—九三。

⑦ 同前註。

⑧ 茅盾《讀〈倪煥之〉》，《茅盾全集》（北京：人民文學出版社，一九八四），冊十九，頁一九七—二一七。

錢杏邨和茅盾的你來我往，儘管表面上看來聲勢駭人，其實都指向同一問題，即小說作為革命工具時，所顯露的模稜兩可的本質。如前所述，茅盾早已清楚表明，他之所以投身小說創作，乃是基於一九二七年大革命失敗的刺激。在他看來，小說是一種中介的方式，用以調節「革命的應然」與「革命的已然」間的種種矛盾。錢杏邨等人的看法恰恰相反。他們把小說看成是一種新的宣傳工具，只能為革命服務。茅盾因為比較尊重文學的美學價值，而可能贏得我們較多的好感，但我們也必須明白，茅盾的立場與他的敵手不過是五十步與百步之別。對兩造人馬來說，在悲慘的過去與美好的未來間，存在一段時間的空檔，而文學家就在這段空檔中，寫作小說，見證歷史，並且反映歷史的終極目標。

小說在此可以說扮演了一個自相矛盾的角色。小說記載了革命從風起雲湧到一敗塗地的過程，因此成為時代的見證。但另一方面，這樣的小說其存在本身就是一個劫後的殘餘痕跡，這殘餘的痕跡提醒了我們「革命尚未成功」，而同志的努力卻似乎有了因循猶疑。小說的出現，其實反證了個人情懷與集體意志，主觀歷史（history）與客觀歷史（History）間的斷裂。小說因此是個問題而非答案，或者套句錢杏邨對《蝕》的評語：（茅盾的）小說是種時代「病態」的表現。循此邏輯，現代中國寫實小說出現其實是歷史與敘事無法協調的症狀，而如何克服這種症狀，始終是矛盾與左派同志論爭的中心課題。

然而矛盾的困境也不是他個人所獨有的。就一個比較大的歷史脈絡來看，他所捲入的，正好就是魯迅與左派激進分子間

的論爭^⑤。一九二〇年代中期以來，魯迅已經注意到革命與文學之間的複雜關係，但他那多疑的天性卻使他對剛剛萌芽的革命文學運動有所保留。一九二七年四月八日，魯迅在黃埔軍校首度公開談到革命文學，不到一星期，蔣介石就突襲上海。在這次演講裡，魯迅認為文學若不能首先照顧到革命，那麼文學這一事業根本就不值得費心經營。關於革命與文學的發展，他認為有三個階段：其一，在革命發生之前，抗議社會各種不公不義；其二，在革命期間保持沉默，因為在此期間，大家都將忙於從事革命活動，無暇顧及文學；其三，在革命成功之後，文學兵分兩路，一頭頌揚革命，一頭悲悼過去，總之都是為了建立人民的文學。

魯迅不認為文學真的能夠推動革命。相反的，他認為「為革命起見，要有『革命人』，『革命文學』倒無須急急，革命人做出東西來，才是革命文學」^⑥。此一說法充滿了魯迅獨具的思辯色彩。魯迅對文學形式主義的嘲諷，對革命書寫與革命行動關係的辯證，都在這句話裡表露無遺。對他而言，革命所揮灑的是鮮血，不是墨水，所以文學此時最好是三緘其口，保持沉默，畢竟「革命文學家風起雲湧的所在，其實是並沒有革命的」^⑦。

⑤ 茅盾《我走過的道路》，中冊，頁一一。又見廖超慧《中國現代文學思想論叢史》（武漢：武漢出版社，一九九七），頁四四五～四五四。

⑥ 魯迅《革命時代的文學》，《魯迅全集》，冊三，頁四一八。又見 Kang Liu (劉康), *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2000), pp. 57-60。

⑦ 魯迅《革命文學》，《魯迅全集》，冊三，頁五四四。

一九二八年的文學現象證實了魯迅的話：革命作家風起雲湧之日，正是革命行動的低潮時期。當時創造社及其對手太陽社的年輕作家都高舉著普羅文學的大旗，準備徹底改革中國文學。他們譏笑魯迅及其同好，認為他們不能擺脫資產階級的品味，政治立場游移。馮乃超將魯迅刻劃成一個渴望回到過去的老人，「常從幽暗的樓頭，醉眼陶然地眺望窗外的人生。」^①李初梨將魯迅與唐吉珂德相提並論，錢杏邨則乾脆宣佈：「阿Q的時代是早已死去了！」^②尤有甚者，杜荃給魯迅貼上雙面革命分子、封建餘孽，外加法西斯主義者的標籤。直到近年，我們才知道原來杜荃就是郭沫若（一八九二～一九七八）的筆名^③。

有鑑於魯迅遭受的攻擊，矛盾會成為激進論者下一個靶子也就不足為奇了。因為矛盾和魯迅一樣，直截了當地指出革命文學在理論與實踐中間的鴻溝。而創造社及太陽社兩派成員所反對的文學特徵，都可以在他的小說《蝮》裡找到，就好像此書是個現成的反面教材似的。這些筆戰固然印證了左翼分子間激烈的宗派之爭，但我們不能忽略魯迅、矛盾與其敵手之間的巧妙互動，還有隱身在這場論戰背後，那看不見的政治機器的運作。學者經已指出魯迅在反駁其評者時，態度並不總是一致的。郭沫若指控魯迅是法西斯主義者，儘管並不公平，卻唯有令魯迅更為焦慮，深恐自己無法趕上時代的列車。透過日文翻

譯，他一直勤於閱讀蘇聯的文學批評，例如「自由派」馬克思主義者托洛斯基（Trotsky）、沃隆斯基（Voronsky）等人的著作。他與激進左派的論戰，使他越來越確信藝術的階級本質，還有普羅文藝聯合陣線的必要。換句話說，儘管魯迅與他的對手在表面上口沫橫飛，戰火熾烈，實際上兩造人馬的路子卻越走越近。魯迅立論的資源之一是藏原惟人的理論，而藏原惟人正好是「新寫實主義」的擁護者，也是錢杏邨用以攻擊矛盾的利器。到了一九二八年底，魯迅的注意力已經轉向「正統的」馬克思理論家如普列漢諾夫（Plekhanov）、盧那察爾斯基（Lunacharsky）等人的著作，並且也已經準備好要踏上極左的朝聖之旅^④。

而如果不是共產機器在幕後推波助瀾，文壇上的論戰，至少就某個程度來說，不可能變得如此火爆。許多批評家都注意到太陽社與共產黨之間密切的關聯。所有太陽社的成員皆是中國共產黨的黨員；負責人瞿秋白（一八九九～一九三五）還是當時中國共產黨的總書記。瞿秋白因為得到共產黨諸多理論家的支持，得以動員社會改革和文學革命陣線^⑤。不過發動更為強大的革命文學「機器」的，與其說是共產黨，毋寧說是革命作家自己。李歐梵曾經指出，「在充滿個人意氣之爭與理論分歧中，左派作家自己也意識到，當急之務就是釐清理論上的迷霧，將所有人團結成一個有組織的整體」^⑥。所以郭沫若（筆

① 書中所影射的當然是魯迅著名的短篇小說《在酒樓上》，馮乃超《藝術與社會生活》，引自《聯新》（一九二八：革命文學），頁六九。

② 聯新，前引書，頁一六九～一七一。

③ Wang-chi Wong, op. cit., p.22.

④ Leo Ou-fan Lee, op. cit., p. 156.

⑤ Wang-chi Wong, op. cit., p.23；廖超慧，前引書，頁四五一～四五二；Kang Iiu, op. cit., pp. 60-71。

⑥ Leo Ou-fan Lee, op. cit., p. 156.

名麥克昂)在一九二八年聲稱革命作家「不要亂吹你們的破喇叭，當一個留聲機吧」^②。

由「破喇叭」換成「留聲機」，錢杏邨和郭沫若所提倡的文藝機制既是革命的號角，也是群眾的呼聲。「留聲機」代表一個響亮、一致、而且可以重複的聲音，其勢足以淹沒各吹各的調的號手。或許是基於這種認知，魯迅、茅盾等人決定調低他們革命文學的高調，與主旋律唱和。一九三〇年三月二日，中國左翼作家聯盟成立時，魯迅、茅盾和他們的敵手都同時參加了左聯，一統在聯合陣線的大纛之下。

2. 蔣光慈：革命的浪漫主義詩學

在茅盾與魯迅聯手出擊，力戰創造社、太陽社的成員時，蔣光慈亦參與了這場論爭。蔣光慈與茅盾是在一九二五年認識的，兩人固然都是共產黨員，但是對文學的看法在當時已見分歧。蔣光慈是創造社的一員，心向普羅文學，而身為文學研究會台柱的茅盾，卻認為文學應該照顧到普遍的人性^③。此外，蔣光慈對魯迅最後十年的文學事業，扮演了一個微妙的角色：魯迅是應蔣光慈與鄭伯奇之邀，於一九二七年秋天離開廣州，前往上海，從此進入戰端頻起的左翼文學圈子^④。

② 麥克昂〈英樹樹〉，收在《創造月刊》一卷八期（一九二七），頁一～六，引自錢杏邨〈從東京回到武漢〉，頁二九〇。

③ 吳曉風《蔣光慈傳》（合肥：安徽人民出版社，一九八二），頁七五。

④ 阿前註，頁九三。這一年稍晚，魯迅和蔣光慈的名字同時出現在左翼文學重要刊物《創造週報》復刊的通告裡，可是歷史在這關鍵卻出現了轉折。由於編輯部內部發生內閣，《創造週報》終於胎死腹中，未能付梓。一九二八年初，蔣光慈離開了創造社，另行創立了政治立場更為激進的太陽社，與此同時，魯迅陣前倒戈，離開蔣光慈陣營，轉而與他自己及其同志過去的敵人握手言歡。

蔣光慈是安徽人，父親是個小地主。早在高中時代，他就是個思想激進的學生。一九二〇年，蔣加入了中國社會主義青年團，與後來成為共產黨領袖的劉少奇、任弼時同為首批入團的青年之一。一九二一年，他與十多位團員前往莫斯科東方大學研習馬克思主義與革命方略。就在這段期間，他認識了瞿秋白，後者後來成為共產黨書記，並身膺太陽社的首領。蘇聯的生活十分艱辛，但卻不能動搖蔣光慈的信念。一九二四年初夏回到中國時，蔣已經是個專業的革命家了。

在莫斯科的那幾年，蔣光慈已對文學表現強烈的喜好。他的詩集《新夢》於一九二五年出版，收入了他在海外留學期間的作品。在這些作品裡，他描寫了一個極度渴望祖國、母親與自我的角色，並且對西方浪漫主義典範如拜倫、普希金和布洛克（Blok）表露了狂熱的景仰之情^⑤。一九二六年，蔣光慈以一部半自傳體小說《少年飄泊者》，在文壇上首度嶄露頭角。在這本「流浪漢」小說（picaresque novel）體裁的作品裡，蔣光慈刻劃了一個年輕人歷經種種苦難，加入革命的過程。這個年輕人的父親慘死於地主之手，母親也自殺身亡，他靠著行乞與搶劫維生；他當過學徒，在織布廠工作，參與鐵路工會罷工。他最後來到廣東，進入黃埔軍校，當上革命候補軍官。小說結尾，這個年輕人在惠州征討軍閥一役中陣亡了。

蔣光慈自承《少年飄泊者》只是一本「粗暴的東西」，或許會褻瀆了很多讀者精緻的品味。這種自謙之辭頗有反諷之

戈，離開蔣光慈陣營，轉而與他自己及其同志過去的敵人握手言歡。

⑤ Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973), pp. 208-209.

嫌，因為他也強調，生於動亂頻仍的時代，他除了發出陣陣「粗暴的叫喊」，別無其他選擇[●]。雖然《少年飄泊者》頗有缺陷，但是市場反應卻很好。賺人眼淚的自憐自傷，再加上拜倫式的犧牲殉難，使這本書打動了無數年輕讀者。除此之外，這本小說的力量亦來自於蔣光慈能在「中國革命」這一嶄新的架構裡，加入了青春與猝死的傳統浪漫母題。正因為當時的歷史就是一個「粗暴的東西」，這才使得蔣光慈筆下那個年輕的飄泊者顯得倍加脆弱；他所經歷過的種種苦難，他的勇敢和犧牲，全都被敷上傳奇的色彩，成為對動盪時代的批判。

一九二七年五月，共產黨在上海策動的工人暴動宣告失敗。兩個星期之後，蔣光慈就出版了一本據稱根據真人實事改編的小說《短褲黨》，這本小說刻劃革命同志之間的信任、背叛、情愛與犧牲奉獻，儘管有種種瑕疵，也風行一時。合而觀之，這兩本書正預告了未來幾年左翼文學論述的基調。《少年飄泊者》將五四運動以來出現的頹廢英雄，例如郁達夫筆下那些多愁善感的孤獨者，轉化為視死如歸的革命烈士；《短褲黨》則為此一革命主題提供了一套完整的敘事公式，從截然二分的價值體系，模板式的人物，誇張濫情的修辭，到捨生取義的精神，無一不備。

但是蔣光慈的大名（或惡名）主要是因為他一系列有關戀愛與革命的作品。一九二七年的《野祭》就是一例。《野祭》的主角陳季俠是個年輕的革命作家，他既愛美麗純潔的鄭玉

弦，也對樸素獨立的章淑君情有鍾。經過一番掙扎，他選擇了鄭。章在失望之餘，把感情託付給革命：「我想這樣地平淡地活著，不如轟轟烈烈地死去倒有趣些。」[●]革命爆發，鄭玉弦離開了陳季俠，與此同時，章淑君遭到逮捕槍斃。在小說的高潮，陳季俠獨自朝向大海，祭奠章淑君，並且發誓要繼承她未竟的事業。

今天看來，《野祭》的情節真可謂是陳腔濫調。但是蔣光慈之所以能引起注意，乃是因為他能在傳統三角戀愛當中，加入了第四個元素：革命，因而使得小說增添了複雜的辯證向度。對這三個戀人來說，革命既是他們發展戀愛的前提，也是結束戀愛的理由。革命既魅惑人心，也充滿毀滅力量，經由革命，三位戀人終於認清什麼才是他們「真正」的最愛。鄭玉弦懼怕革命，因而放棄了她的情人。章淑君為了一份無望的愛，轉而投身革命，竟以死相許。經過這番感情洗禮，陳季俠才了解獻身革命就像獻身愛情一樣。只有透過革命，他才能償還章淑君對他的愛，才能超越他失去章的痛苦。

蔣光慈把革命描寫成這群年輕男女的欲望試金石。女性主義者當然可以指出兩位女主角只是次要角色，她們的存在不過是為了促進陳季俠的政治覺醒。但我所要指出的是，革命與戀愛這兩項觀念從此獲得對等地位，被端上檯面，成為五四運動後，年輕一代「情感教育」的信條。

《野祭》的成功，激起了一波波「革命加戀愛」小說的創作風潮。丁玲的《韋護》，巴金的《愛情三部曲》，胡也頻的

● 蔣光慈《少年飄泊者》自序，收入《蔣光慈文集》（上海：上海文藝出版社，一九八二），卷一，頁三—四。

● 蔣光慈《野祭》，《蔣光慈文集》，卷一，頁三七—。

《到莫斯科去》，白薇的《炸彈與征鳥》，茅盾的《蝕》等都是此一風潮下的產物。到了一九三〇年，蔣光慈的名字已經成為「革命加戀愛」的代名詞。他的另一本小說《衝出雲團的月亮》自一九三〇年出版後，一年當中就重印了六版^⑥。這本小說的背景設於一九二七年大革命之後，主要描寫女革命青年王曼英的墮落、重生，還有她與兩個男人之間的三角戀情。王曼英本來是個學生，後加入革命的行列。共產黨在上海的慘敗粉碎了她的信仰，使她陷入了虛無與絕望的深淵。她自甘墮落，變成一個妓女。她聲稱：「與其改造這世界，不如破壞這世界；與其振興這人類，不如消滅這人類。」^⑦王曼英用她的身體，毀了一個又一個男人；她嘲笑他們的虛偽，揮霍他們的財富，不過，她同時也發現自己感染了梅毒。投身賣笑生涯之前，王曼英有兩個追求者，一是柳遇秋，另一個是李尚志。她喜歡的是柳遇秋。但是革命過後，柳背叛了自己的政治信仰，投身反動陣營。李尚志則對王曼英和革命始終無怨無悔。

小說的情節至此，讀來幾乎就像是《野祭》的翻版。但使《衝出雲團的月亮》截然不同的是，蔣光慈把革命的失敗與性欲的墮落、思想的缺陷與愛情的「疾病」相提並論，構成強烈的對比。蔣筆下的年輕人為一股叛逆力量所驅使，追求革命與愛情兩方面的滿足。然而在特定的歷史環境裡，這股驅力只能展現出負面的結果。誠如蔣光慈所看到的，當革命者莫名的怨懟與動搖凌駕於革命的憧憬之上時，愛情也必隨之退化成了弱

斯濫矣的雜交。王曼英之所以會感染上梅毒，與其說是她在情感上放浪無羈的下場，更不如說是她在意識形態上的缺陷。

我們應該還記得在茅盾的《追求》裡，女主角章秋柳也是因為與她的革命同志史循發生關係而染上梅毒。本文的第二部分將會討論這兩個梅毒案例及其異同之處。在此我所專注的，是茅盾與蔣光慈兩人不同的敘事角度。茅盾採取的立場是置身事外，冷冷的看著章秋柳的墮落，但是蔣光慈卻覺得他有義務干預其女主角的命運。所以小說發展到中途，王曼英過去的戀人李尚志及時出現，並對她伸出援手。王曼英因為自慚形穢，拒絕了李，並且想要尋短。然而就在她前往自殺的途中，隱藏在人性中的那股原始力量喚醒了她，使她決定要到工廠工作，重新開始人生。就在此時，她也得知她的梅毒實際只是醫生的誤診。換言之，她再度得到了追求愛情與革命的能力。小說的結尾，王曼英與李尚志終於團聚。用她自己的話說：「親愛的，我不但要洗淨了身體來見你，我並且要將自己的內心，角角落落，好好地翻造一下才來見你呢。……群眾的奮鬥的生活，現在完全把我的身心改造了。哥哥，我現在可以愛你了。」^⑧

蔣光慈的評論者早已注意到他作品裡不健康的吸引力。一九三二年，瞿秋白批評華漢（陽翰笙，一九〇二～一九九二）的《地泉》，將之視為「革命的浪漫譫克」的例子^⑨。在瞿秋白

⑥ 吳曉風，前引書，頁一四三。

⑦ 蔣光慈《衝出雲團的月亮》，《蔣光慈文集》，卷二，頁四八。

⑧ 同前註，頁五一。

⑨ 瞿秋白《革命的浪漫譫克》，《瞿秋白文集·文學編》（北京：人民文學出版社，一九八五），冊一，頁四五六～四六〇。茅盾《〈地泉〉讀後感》，收在方銘編《蔣光慈研究資料》（銀川：寧夏人民出版社，一九八三），頁二〇七。又見 Jianmei Liu

看來，華漢是站在自欺欺人的基礎上，調製了一個革命與戀愛互相混雜的世界，並甘心讓浪漫的情懷蒙蔽了現實世界。華漢的問題其實皆源自蔣光慈，因為他繼承了蔣小說所有的特色[●]。就此，我們不難想像瞿白對蔣光慈的態度——如果蔣不是死得太早的話。

茅盾也加入批評蔣光慈之列。一九三五年，茅盾發表了〈「革命」與「戀愛」的公式〉一文。他指出「革命加戀愛」的小說已蔚為一時風尚，這類小說不外操演三道公式。小說家首先著墨於革命事業和浪漫情欲之間的「衝突」，在小說的結尾又不免要高呼筆下的角色應以革命的大局為重，放棄兒女私情。緊接這道「衝突」的公式之後，就是「互惠」公式。小說家不再把革命寫成一種阻礙，相反的，革命變成一種誘因，促使戀愛中的男女同心協力，共赴革命。最後這道「互惠」公式發展為「革命至上」公式。革命已經不再是青年男女追求愛情的條件；革命就是愛情[●]。

茅盾的批評卻很難使我們想不到：他雖對「革命加戀愛」冷嘲熱諷，但他自己作品所寫的難道不就是這類題材嗎？他的兩部早期小說《蝕》和《虹》，處理的正是年輕男女在革命與戀愛之間，剪不斷、理還亂的種種糾結。《幻滅》裡的靜和

慧，兩人時而追求革命，時而追求愛情，輾轉反覆之處，與蔣光慈筆下的人物，例如《野宴》裡的陳季俠，並沒有什麼差別。《追求》裡的章秋柳以男歡女愛來治療革命失敗的後遺症，此舉與《衝出雲圍的月亮》裡的王曼英簡直是如出一轍。如果蔣光慈因為寫革命加戀愛招來攻擊，為什麼矛盾就能自我撇清？蔣光慈的同志錢杏邨不是早已指出：矛盾的小說裡沒有別的，就只有一群頹廢的小資產階級分子大玩情愛遊戲麼？

值得我們注意的是，「革命加戀愛」的課題不只和左派作家有關。早在一九二八年四月，國民黨就曾贊助一本專書出版，書名就叫《革命與戀愛》，作者是社會學家兼文化論者洪瑞釗。洪開宗明義就指出在國民黨革命陣營裡，浪漫的愛情已經成為一個「足使有心人顧慮低徊而引以為憂」的問題。洪認為，在描寫自由戀愛的文學作品蔚然成風的情況下，此一問題尤顯嚴重：「在革命性與戀愛熱同時高漲的青年，雙方的消長和利害，已經成了極大的問題，且非馬上解決不可。」[●]洪瑞釗於是將矛頭指向武漢政府的那些左翼分子，指責他們在人性浪漫本能與革命信仰之間，極盡煽惑挑撥之能事，欲藉此削弱革命男女的政治信念。有鑑於此，洪瑞釗提倡一個立場更為堅定的國民革命。他深信此一革命能在經濟和教育方面帶來真正的自由和平等，並且使參與者掙脫情欲力量的束縛。

洪瑞釗的論點固然不脫黨同伐異的動機，他的邏輯卻與左派批評家極為相似。兩者唯一的不同是，左派批評家訴諸的主

● (劉創備), *Revolution and Romance*, Ph. D. Dissertation, Columbia University, 1998。

● 多年後，華漢亦坦承革命浪漫主義的局限，他指出：「革命的浪漫主義的特徵，是不能深刻的去反映社會生活中的唯物辯證法的發展過程，只主觀的把現實的慘酷鬥爭，理想化，神祕化，高尚化，以至於麗曼詩克化。」引自瞿新年，前引書，頁一〇六。

● 茅盾〈「革命」與「戀愛」的公式〉，《茅盾全集》，冊二十，頁三七～三二二。

● 洪瑞釗《革命與戀愛》（上海：民智書局，1928），頁二。

要是馬克思主義，洪瑞釗則從心理分析與社會學理論的角度來探討問題。他引述佛洛伊德（Sigmund Freud）、孔德（Auguste Comte）、愛倫凱（Ellen Kay）與薩理斯（Havelock Ellis）等人的言論，強調愛離不開性，唯個人的欲望必須導向有益社會整體的層次。在國家存亡之秋，一個堅強的革命者必須壓抑個人的欲求，以公共福祉為重；他必須調整他的情感，避免陷入或禁欲、或放蕩的兩極。對那些難以克制自己情欲的人，洪建議他們採取佛洛伊德式的感情昇華：「性欲反可以作人生向上的基點了……尤其性苦悶的青年，如其不願意走消沉的路，最好能夠把對於異性的愛，提高而為對真善美的愛；擴大而為對家庭社會民族的愛，以努力於學術建設和國民革命的工作。」[●]

茅盾、蔣光慈以及其他左派文人是否知道洪瑞釗《革命與戀愛》一書，尚待考證。對本文而言，此書提供了一個獨特的角度，供我們檢視左右派文人之間的論戰，以及左派圈內的嫌隙。想來左翼文人當會同意洪瑞釗的看法：浪漫的愛欲既是革命的驅力，也是革命的阻礙。如果把洪瑞釗書裡的「國民黨」一詞改為「共產黨」，我們馬上可以看出，兩黨革命青年男女所面臨的種種症狀幾乎是無分軒輊。

然而左翼文人畢竟有所不同。他們能就著文學藉力使力，將愛情與革命之間的辯證關係向前推進一步。茅盾和蔣光慈兩人的文學觀都扎根於一種準科學的方法論上。茅盾有「中國的左拉」之稱，師承十九世紀歐洲的寫實／自然主義。他把革命

與愛情的矛盾視為亂世的徵兆，暴露了人們無力解決時代問題的窘境。茅盾以為，如果「人在逆境下所顯露的各種弱點」是現實的寫照，小說家的責任就是把這些樣貌如實地記錄下來。

如果茅盾視「革命加戀愛」為社會的病癥，蔣光慈則視「革命加戀愛」為治癒社會種種疑難雜症的良藥。誠如「茅盾」這一筆名的含意「矛盾」所示，矛盾的初衷乃是藉由書寫小說，揭發時代的矛盾，也藉此處理自己內心的糾葛。但在蔣光慈眼中，革命與戀愛並無衝突，反而是個彼此息息相關的革命議程。經由此，革命者的主體得以從愛欲的領域裡脫穎而出，提升到政治的領域。茅盾把蔣光慈「革命加戀愛」的小說總結成一道三段論式（衝突→互惠→革命至上），儘管意在嘲諷，卻也點出蔣是如何透過「革命加戀愛」這一創作模式，克服甚或超越了革命與戀愛兩大主觀意志之間的張力。

潛藏在茅盾寫實／自然主義小說裡的兩難，前文已經討論甚多。他的寫作雖以白描現實自居，也不無隱憂：如果現實像他所呈現的如此不堪拯救，讀者在理解革命前途一片大好前，可能早已經意志渙散了。更有甚者，儘管茅盾口頭如何信誓旦旦，他對筆下的社會病態往往流露一絲迷戀而猶不自覺。矛盾的風格表現了安徽成所謂的「現實主義的限制」：他越是要暴露社會困境，以為改革的動機，反而越（在無意間）暗示了任何改革皆是徒然之舉[●]。蔣光慈或許有感於這「舊的」寫實主義有其弊端之處，因而標榜自己的「新寫實主義」是充滿了

● 洪瑞釗，前引書，頁五一。

● Marston Anderson, op. cit., chapter 3. 又見我的討論，*Fictional Realism in Twentieth-century China*, chapters 2-3。

「單純與真誠」的論述。蔣相信「新寫實主義」可以給矛盾那氣體虛浮的世界提供一條「出路」。誠如他的一位追隨者寫道：「出路！出路！這便是與自然主義不同之點，正因為作者是以無產階級的意識，去觀察社會，所以才有這麼一出路，它不但寫出病狀，還要下藥。這『暗示的出路』，便是革命文學的活力。」[●]

但我們發現，蔣光慈處理革命與戀愛的方式即使比矛盾積極，也存在著同樣的危險。蔣光慈建議那些為愛所困的革命青年男女提升他們的情欲，犧牲小我，完成大我。然而這一大我畢竟仍不出「我」軌，而且可能根本就是一種老牌浪漫唯我論的極致表現。在訴諸群眾的前提下，蔣光慈浪漫的主觀思想往往膨脹到驚人的程度。試看如下的宣言：

革命就是藝術，真正的詩人不能不覺得自己與革命具有共同點。詩人——羅曼諦克更要比其他詩人能領略革命些！

羅曼諦克的心靈常常要求超出地上生活的範圍以外，要求與全宇宙合而為一。……他在革命中看見了電光雪浪，他愛革命永遠地送來意外的，新的事物；他愛革命的鐘聲永遠為著偉大的東西震響。[●]

● 方孤《革命文學與自然主義》，引自瞿新年，前引書，頁一〇八。

● 蔣光慈《十月革命與俄羅斯文學》，《蔣光慈文集》，卷四，頁六八—六九。又見瞿新年，前引書，頁一一二。

在這段文字裡，蔣光慈視革命經驗為天啟式的狂喜，透過這種狂喜，革命者可以掙脫世俗，進入「詩」一樣的超越境界。「唯真正的羅曼諦克才能捉得住革命的心靈，才能在革命中尋出美妙的詩意。」[●]在「寫作革命」那一幸福的片刻，行動與語言兩者相與為用，水乳交融。是以他問道：「有什麼東西能比革命還有趣些，還羅曼諦克些？」[●]

我們必須要問：蔣光慈的小說和小說理論真能為他與他的讀者，提供一條「出路」嗎？當他試圖調和「新寫實主義」的教條與浪漫的渴望時，蔣光慈所面臨的矛盾並不少於矛盾的「舊」寫實主義。如果「新寫實主義」指的是作家必須捨棄個人才情，迎合普羅大眾的需要，或者將歷史的偶然等同於歷史的必然，那麼蔣光慈的作品幾乎與他的理論背道而馳。因為他所寫的都是浪漫愛情故事，而這些題材本身強調的就是自我表達、創造的能力，及內燃的自主權。愛情與詩歌其實總也無法補償實際革命產生的種種暴力。所以在他為自己小說的「粗暴」表示歉意時，蔣光慈可能不僅僅承認他的小說缺乏修辭技巧而已。他更不經意揭露了歐洲浪漫主義與寫實主義兩大文學流派同時被引進中國後，所產生的種種矛盾衝突。

以上所引文字也暗示蔣光慈更傾向以詩，而不是以小說的形式，來定義革命文學。由此我們再度想到一九二七年之後，敘述革命究竟是否可行的問題。在蔣光慈眼裡，詩是一種特殊的文類，能夠化腐朽為神奇；革命就是詩人政治欲望的體現。

● 蔣光慈，前引文，頁七一。

● 蔣光慈，前引文，頁六二；瞿新年，前引書，頁一一二。

然而，落實到實際的創作時，蔣光慈必曾發現小說才更能回應當下歷史的「形式」。小說敘事是書寫歷史的權宜之學。在革命的福音付諸闕如的時分，只有小說敘事可以填補歷史的空洞。而有鑑於蔣的詩才實在乏善可陳，我們懷疑就算他能以詩歌導引革命，也未必有更好的成績。遊走在詩與小說，意識形態狂熱與浪漫自戀之間，蔣光慈固然以革命作家聞名於世，與茅盾比起來，他也不過多了那麼點激進姿態。

夏濟安曾指出，像蔣光慈這種「才疏學淺之輩，除了二十世紀之外，根本不可能在中國歷史任一朝代躋身於文壇」^①。在夏的筆下，蔣光慈不僅膚淺濫情、自鳴得意，而且是「浪漫主義最喧囂的鼓吹者，亦是浪漫主義最可悲的諷刺」^②。蔣光慈能成為名噪一時的作家，只不過是他那個時代的怪現象之一而已。在那個時代裡，許多讀者與作家都強調「直抒胸臆」，「率真坦白」，以為這是進步的文學的要旨。但對夏濟安而言，蔣光慈至多不過是「『革命文學』……的『反面教材』」而已。蔣光慈的「貢獻即是他的失敗，他的一無是處即是他的價值之所在」^③。

我以為夏濟安可能低估了蔣光慈的失敗的重要性。與茅盾比起來，蔣光慈當然不足為訓。包括不管是自由或不那麼自由的左派論者在內，蔣光慈作品的讀者今天已經寥寥無幾了，但

是蔣光慈如果對我們還有教育意義，則不在於他的作品好壞如何，而在於他甚至不曾有機會為自己的作品辯護。一九三〇年初，他與其他同樣激進的同志都奉命加入中國左翼作家聯盟，也不得不與昔日的敵人如茅盾、魯迅等互相妥協。但是到了一九三〇年中，蔣光慈對共產黨的領導已經越來越感到不耐煩。當時黨下令所有作家都得參與群眾運動，蔣光慈起而抗命。對他而言，走上街頭、煽動群眾示威遊行，到底不是作家的當行本色；發揮作家才能最好的方式就是讓他們留在家裡撰寫文宣。對於一個前兩年還振振有辭，提倡「革命書寫」與「革命行動」合而為一的作家來說，蔣的反抗確實是自相矛盾。然而，蔣的起而抗命也代表了他內心深處的浪漫詩人終於抬起頭來，拒絕黨那套一個口號、一個動作的現實主義陣線。

蔣光慈對黨的領導不以為然，終於決定放棄黨籍。但是就在他提出退黨書前，黨即以「叛徒」的罪名將他驅逐出黨^④。他與共產黨長達十年的「戀愛」，就在雙方相互嫌惡的狀況下痛苦結束。蔣光慈死於一九三一年秋天；當時左翼評者對「革命加戀愛」的創作方式尚未展開攻擊。時移事往，蔣光慈的事業固然未竟全功，我們卻看到另一個詩人兼革命家將起而繼之，並且發揚光大。一九五七年，毛澤東宣佈將革命的浪漫主義納入他的文學體系。他與他的班底所做的其實就是在召喚蔣光慈的幽靈。畢竟蔣光慈以下，還有誰比毛澤東更積極、更果決地為歷史的普羅機器披上詩的錦袍？但話說回來，蔣光慈錯過了一睹他文學口號轉世再生的招魂大會，未嘗不是一件幸

① T. A. Hsia (夏濟安), *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), p. 63.

② *Ibid.*, p. 60.

③ *Ibid.*, p. 71.

④ 參見註57，夏濟安的討論。又參見吳曉靈，前引書，頁一四六～一五一。

事。君不見，毛的現實加浪漫的口號固然喊得震天價響，要不了十年，那些繼續革命、繼續浪漫的作家將在另一場大災難中，痛苦苦果。

3. 白薇：性別革命的倫理學

回顧「革命加戀愛」的論戰，我們發現所有介入者幾乎都是男性作者和批評者。女性在這場論戰扮演了一個無關緊要的角色，顯然不能不令人覺得諷刺，因為「革命加戀愛」這一公式的緣起，與女性追求解放、實踐（與男性同等的）愛情自由的目的，息息相關。與她們的男同志比起來，女性革命者在追求政治與愛情理想的路上，所面臨的困難想來只有過之而無不及。

作家例如茅盾、蔣光慈皆曾不遺餘力地描寫女性對愛情與革命的追求。但是誠如女性主義者所指出的，矛盾往往會將他的性別政治當成寓言來寫，如此一來，許多更為迫切的課題，例如女性面對歷史危機的自處之道，都在他的筆下消弭無形^①。這類評語奉送給蔣光慈，想來一樣妥當。

不論政治立場偏左或偏右，許多男性文學工作者的看法可以批評家洪瑞釗的話總結：

一般女子的思想行為，極易為感情所左右；而在他們感情中，至少有一半是「性」的意識的領域，這是精神分析學告訴過我們的。所以要希望他們在革命或其他戶外工作

上，有堅定的意識和恆久的努力，絕不為官覺欲望所劫持，確是極不容易的事。^②

經過數千年禁錮的中國女性，其理解能力，自有不及男子之處，但其情緒之豐富，往往過之。這便成了他們易受誘惑的主因——尤其是神經質和憂鬱性的女青年，遇情感緊張時，對於異性每不能有縝密的觀察力，常因剎那間的接觸，而輕輕投入男子的懷裡……再也顧不到什麼學問與工作了……革命的女同志們：在解放的學園中，慧眼和定力是不可少的。^③

在此我以白薇（黃彰）作為討論的例子。一九二七年三月，白薇加入了武漢政府，在總政治部國際編譯局擔任日文翻譯，也在武昌中山大學兼職。表面看來，白薇是個性獨立活潑的女革命志士，但她的私人生活卻有太多不足為人道也的創傷。她的創傷在她的作品裡找到了表白；這些作品也因此見證了許多男性革命作家無法苟同的「神經質和憂鬱性」傾向。然而，正是這種「神經質和憂鬱性」使我們看到「革命加戀愛」的另一面向。此一向向不只許多男作家未能加以探索，就連和白薇同時期的女作家如丁玲、謝冰瑩、蘇雪林、石評梅、廬隱等也力有未逮。

白薇出生於湖南一個書香世家，是家裡的長女。她的父親受過新文化運動洗禮，也曾參加一九一一年的民主革命。但這位

① 洪瑞釗，前引書，頁八〇。

② 同前註，頁八三～八四。

③ Yu-shi Chen, op. cit.

父親在政治上固然是個新派，對兒女之事卻十分保守。他迫使白薇嫁給一個寡婦的獨子，而這位寡婦素來又以專橫跋扈知名。白薇在婆家歷經了無數折磨後，終於棄家而逃，在一所師範學校找到落腳之處。即使如此，她也不能倖免丈夫、婆婆，還有她父親等人的騷擾。一九一八年夏天，白薇畢業在即，卻發現夫家已然糾結了一幫親戚在校外守候，準備把她綁架回去。在同學協助下，白薇才好不容易逃到上海，然後獨自搭船遠赴日本求學。

在日本，白薇起初靠幫傭和當女侍維生。後來她得到一筆獎學金，得以在一所女子大學攻讀生物學。就在此時，她愛上了比她小六歲的年輕詩人楊驤（一九〇〇～一九五七）。兩人的感情一開始就不看好，往後十年間，他們就在無數的爭吵、分手與復合之間度過。一九二五年，楊驤突然離開日本，遠走南洋。由於事發突然，毫無心理準備的白薇幾乎崩潰。一九二六年冬天，她也離開了日本，之後來到武漢，加入了革命政府的行列。

白薇對父親及對楊驤的矛盾感情，形成了她日後作品裡的兩大主軸。她與這兩個男性不斷的掙扎反抗，妥協讓步，使她痛切體認「女性」與「革命」的艱難意義。東渡日本之後，白薇發現她的妹妹也步上她的後塵，成為包辦婚姻的犧牲者。盛怒之下，她幾天之內寫了二十幾封信向她的父親挑戰：

我且離開父女地位，像兄姊那樣，坦白地說道理吧！你處處退讓，一向讓母親逞能，聽她操縱一切，她做錯了，她也不扭轉，這對嗎？把女兒做人情，亂七八糟，斷

送女兒的前途，一個個全都投進苦海去，你全不管，也不心痛。你全沒責任嗎？母親把女兒做第一道人情，訂了婚，你就附和著做第二道人情嫁出去，而且是那樣悲慘地嫁出去，演著人生鮮有的悲劇。你良心忍嗎？害得一窩兒女在痛苦裡煎熬。以你一個革命者，何以竟做出這樣慘無人道的事來？……難道凡是你們生出的女兒，你們就有權利殺死嗎？^①

由於父親屢次指控她是個孽種，而且是個「家庭革命」分子，白薇終於與家庭斷絕關係^②。

這裡值得我們注意的是，「革命」一詞仍是父女兩人爭辯的焦點。在白薇看來，如果革命指的是推翻舊社會的不公不義，那麼為什麼女兒反抗父親的壓迫就不能算數？更有甚者，如果她父親曾經支持革命，在女兒為了自身的福祉起而反抗時，何以又表現得如此保守？夾在倫理（父與女）、性別（男與女）、世代（老與少）的縫隙裡，白薇的「我控訴」早就預告了未來左派女性作家的命運。她們不但必須跟她們的父親理論，也得和父權的革命機制鬥爭。然而令人深思的是，白薇是個不徹底的女革命者。一九二六年，她逃家後首次回到湖南，她最急於尋求的竟然是父親的諒解^③。

獻身革命與對父權（猶豫不決）的抗爭，形成了白薇早期作品裡兩大糾纏不清的主題。一九二七年，她出版了劇本《打

① 白舒榮《白薇評傳》（長沙：湖南人民出版社，一九八三），頁五一。

② 同前註。

③ 同前註，頁七七～七九。

出幽靈塔》。該劇的背景設於一九二七年革命期間，主要人物是一個邪惡殘暴的地主。這個惡魔般的人物想要強娶自己的養女為妾，但是他的養女已經和她的異母兄弟發生了戀情。劇情後來急轉而下，該養女竟然是地主的親生女兒；她的母親當年被地主姦污之後，生下女兒，不久就棄女參加革命，現在竟是當地農協的一員。這個劇本情節如此複雜，當然顯得造作。不過在白薇看來，只有透過這麼複雜迂迴的情節，才能把她那千頭萬緒的心事說出來。她似乎想透過這齣劇本表示：革命的力量實在不足以釐清根植於倫理、情欲間的糾結，縱使能夠釐清，其作用也微乎其微。此劇的結尾以父女兩人互相開槍射殺對方作結。

彷彿是想要超越《打出幽靈塔》裡的死亡陰影，白薇在一九二八年推出了另一劇本《革命神受難》，為她的革命觀念作辯解^②。劇本描述一個女孩憑藉超人的力量，與一個鎮壓革命的將軍展開鬥爭。藉著奇幻的架構，白薇夢想在女主角的領導之下革命得以成功。然而，誠如劇名所示，此劇的中心乃是革命神之受難，而這位革命神不是別人，正是我們女主角的父親。女主角的救難行動因此顯得自相矛盾；她在政治世界裡對父權的反抗，成為家庭領域裡對父愛的渴望。

革命為白薇對抗父權的鬥爭，提供了一個模稜兩可的解決方式。同樣的，當白薇陷身愛情時，革命也形同一尊曖昧的機器神，左右白薇的出路。白薇與楊驪波折頻生的戀情，本文的下一節將有詳細討論。這裡要注意的是，白薇如何藉革命來化

② 白薇後來重寫這齣話劇，並易名為《樂土》。

解她的愛情困境。在她寫於一九三六年的自傳小說《悲劇生涯》裡，白薇提到她是在楊驪背叛她之後，才轉而投身革命的行列。在她的情欲辯證裡，愛情與革命形成可以互相代換的實體。當白薇發現楊驪背叛了她，她寫道：

啊，人無心，宇宙昏！我受不了這些淒風厲雨的摧殘，我要發狂了！……我問，我哭，我跳，我想死。死，我不！我要和世界這一切的惡毒宣戰！我要革命，革命，誓將此身獻給革命！^③

白薇那麼輕易地將愛欲與政治劃上等號，可能曾引來左派與右派的共同訕笑。錢杏邨一類的批評家更可能認為，白薇的行為簡直就和茅盾小說裡那些資產階級的小家碧玉沒有兩樣。兩者都將革命視為一種替代品，以彌補她們所失去的情愛對象。用洪瑞鈞那一套心理分析理論來看，白薇可是個現成案例，暴露革命女性那善變的、「神經質和憂鬱性」的特徵。但白薇大可這麼反駁：如果那股出自人心深處，想要突破既有限制的欲望不能算是革命，那麼革命究竟是什麼？如果革命文學不能把小我與大我的欲望鴻溝拉近，那麼革命文學又是什麼？

準此我們轉而討論以下問題：就追求革命與愛情的真實表現方面，白薇這位寫實小說家究竟「寫實」到了什麼地步？白薇的生命／小說的確讓我們想到茅盾筆下的那些女性角色。但是兩者之間有其歧異之處。茅盾創造的是一個關於女性欲望與

③ 白薇《悲劇生涯》（上海：文學出版社，一九三六），頁二一七。

政治信仰的寓言，白薇卻致力暴露女性的苦難，與尋求政治救贖的艱辛；她的修辭方式近於自創。這是寫實／現實主義的一極端。在藉虛構創造自傳式的自我上，白薇已另有與蔣光慈相似之處。白薇下面這段文字的口吻簡直像極了蔣光慈：

我要誓將此身獻給革命！我革命的熱血不可壓制了，革命的火在心中燒，兩年來的革命情緒，到這時要爆發了，我恨不得立刻飛到廣東去，給我學習騎馬，開槍，打前鋒……趕快推倒封建勢力，資本勢力，推倒現社會的一切組織。①

但白薇與蔣光慈终究有所不同。我們在蔣光慈的小說和評論裡，看到的是革命志士為了大義而捨棄個人情欲，躍向意識形態的標竿。《衝出雲團的月亮》裡的王曼英就是一個現成的例子。小說表面寫的是叛逆女性，背後的教訓卻是男性力量的無所不在——不論其意識形態的託辭為何。白薇的文字裡幾乎找不到這種樂觀的想法。相反的，她及她的角色都像是被拋進了欲望的迷宮；革命志士也好，凡夫俗子也罷，都在尋求出路，也都注定徒勞一場。

矛盾與蔣光慈各自倡導「寫實主義」與「新寫實主義」，在這兩者之間，白薇的作品代表了另一種（不受歡迎的）創作方向。這並不僅僅意味白薇以女性寫作「革命加戀愛」，因此平添一道性別角度。她的成就遠甚於此。我認為白薇創造了一

① 同前註，頁二四七。

種新的敘事模式，彷彿是要將矛盾的「寓言式」與蔣光慈的「自剖式」的兩種寫作手法合為一爐；但藉此她也質疑了矛盾、蔣光慈所代表的寫實紀事法則。她的作品充滿了錯綜複雜的情節，歇斯底里的角色，還有糾結盤繞的修辭。這種敘事風格或許看起來像是失敗的寫實之筆，但是只要我們仍然視寫實主義為一種「否定的敘事策略」，用以反映（男性）作家對革命與愛情未曾實現或未能企及的欲望，白薇不無可疑的「寫實」作品，就有更大的探討空間。

陳清僑曾以「絕望的論述」（discourse of despair）一語來形容五四之後，寫實主義在美學與意識形態上所面臨的兩難。這一「絕望的論述」通常突出身陷危機的「新女性」角色，體現「（女性）希望之殞滅，論述意志之瓦解，還有個人對行動以及任何正面價值之懷疑」②。準此，白薇的作品或可指向一種「絕望」的敘事姿態，這遠比她男性同儕所持的立場來得艱難。由是類推，白薇的作品可能本來就無意表現「真理」，包括號稱「再現現實」的寫實主義，因為真理和現實總站在男人那一邊。

我認為白薇的（寫實）作品直接切入革命青年共有的恐懼與幻想。這種恐懼與幻想就像夢魘一樣，縈繞在他們的心頭，導致他們只能以否認的方式，間接承認其真實性。另一方面，白薇的作品所暴露的現象又顯然太過於實在直接，冒犯了大家的痛處，因而逾越了寫實／現實主義「擬真」（verisimilitude）的律令。不論如何，白薇呈現了大革命前後的各色情感光譜

② Stephen Chingku Chan, op. cit., p. 36.

——從激情到沉淪，從偏執到沉醉——在在引人側目。就以她一九二六年的詩劇《琳麗》來說吧，在這劇本裡，一對姊妹花琳麗和璃麗為了得到音樂家琴瀾的愛情而展開競爭。琳麗首先贏得男主角的青睞，但熱情的璃麗很快就將琴瀾搶了過去。即使如此，對琴瀾而言，「無論怎樣好的女子，都不能永遠占住我全部的心。」即使後來璃麗懷了孕，他還在兩姊妹之間舉棋不定。絕望之下，琳麗自溺而亡。她死後不久，琴瀾慘遭三隻猩猩撕成了碎片。

這齣劇本的對白高度詩化，舞台設計充滿表現主義風格。劇本出現花之女神、時間之神、死神，插手干預人間戀情，不忠的琴瀾為猩猩所殺，凡此種種，更托出一種陰森幽麗、如夢如魅的特色。有鑑於白薇本人的愛情遭遇，《琳麗》一劇也像她的個人告白。白薇於一九二五年完成此劇，那時楊驥剛剛離開她，她則一路追到杭州。兩個為愛爭風吃醋的姊妹可能影射白薇與楊驥的新歡，也可能是白薇本人的雙重投影。兩姊妹輪番上陣，各自唱出她們對愛情的迫切需要。然而全劇籠罩在一股無可抗拒的死亡陰影之下，終究推向血腥的結局。

一九二八年，白薇出版了她第一本長篇小說《炸彈與征鳥》。此書雖然沒有寫完，但仍足以視為她企圖詮釋一九二七年大革命的嘗試。白薇對「雙身」的人物造型一向著迷。小說標題裡的「炸彈」與「征鳥」分別是書裡兩個女主角的小名，除了暗示她們截然不同的個性之外，也點出愛情那可望又不可即的考驗，以及革命所具有的暴虐力量。故事始於兩個姊妹余玥和余彬面對包辦婚姻的抉擇。懦弱的姊妹余玥順從父命，嫁

給了一個寡婦的兒子。敢於冒險的妹妹余彬則離家出走。余玥遭到丈夫與婆婆的百般虐待後，終於也棄家而逃。她先來到國民黨政權的基地廣州，之後加入了武漢聯合政府。令她感到驚喜的是，在武漢她竟然與妹妹團圓，後者此時已然搖身一變，成為遊戲人間的社交名媛。

白薇的小說內容大部分出自於她對武漢政府的第一手觀察。余玥的遭遇顯然是她的現身說法；余彬在白薇筆下則代表了某些女革命者頹廢放縱的一面。余玥在廣州曾經與一年輕軍官韶飭發生戀情，但是因為余玥突然離開廣州，前往武漢，這段戀情也就不了了之。到了武漢，余玥對妹妹的愛情遊戲嘆為觀止，但是真正令她感到吃驚的是，她發現妹妹的情人之一詩菲竟然是她過去所愛的韶飭！余玥再怎麼也不明白，何以韶飭在武漢要喬裝成另一個人。滿天亂飛的謠言則指出他根本是國民黨的特務。

《炸彈與征鳥》裡的人物刻板，情節令人眼花撩亂，無不顯出白薇的局限。但是這本書有矛盾與蔣光慈不及之處。在外表上，余玥是個典型的革命青年，能夠毅然拋棄愛情，迎向革命的召喚。如有必要，她甚至願意以她的身體，為黨提供服務。相反的，她的妹妹余彬對感官的耽溺遠勝於她的政治抱負。這兩個角色固然代表女性面對革命的兩種反應，但細觀之下，我們發覺兩者其實並沒有太大的衝突。余玥雖然願意為革命犧牲一切，但卻並不盲目；她很明白革命政府是個充滿腐敗的是非之地。另一方面，余彬也並非一開始就對革命一無所感；她之所以自甘沉淪，乃是因為她看出女人在革命裡所扮演的角色，無非是男性革命者的性工具而已。在腐敗的政治運動

與腐敗的愛情爭逐之間，兩姊妹的選擇固然不同，結果卻殊途同歸。《炸彈與征鳥》的第一部結束於武漢政府垮台前夕，余玥的許多同事都逃走了，只有她獨自留在空蕩蕩的辦公室裡，等待不可知的未來。

劉劍梅曾指出：「白薇對『革命加戀愛』的寫作，顯示了她對此類題材懷抱著莫大的興趣。但是她的態度亦表示她對愛情與革命論述中，革命就等於愛情，愛情就等於革命的對等互換關係，有所保留。藉由質疑愛情與革命對女性的影響，白薇實際上是對『革命加戀愛』的公式本身提出挑戰，使愛情與革命的神話頓時化為徒具形式的文字賣弄。」^①從「男性的」政黨政治轉移到「女性的」情色政治，白薇此舉已經重新建構了「革命加戀愛」公式，賦予其更多曖昧性。我們可以援引茅盾的《蝕》作為比較。余玥與余彬這一對姊妹花使我們想到《幻滅》裡的靜與慧。矛盾透過這兩個女人對政治與情愛追求的挫折，委婉道出革命的幻滅。然而，矛盾從未像白薇那樣，更進一步質疑革命與愛情之間游移的因果關係。隨著情節的開展，白薇小說裡逐漸顯現出一個精神分裂似的次文本，呼應前此的詩劇《琳麗》。書中及劇中人物的動機從來不能以表面意義衡量。她們的意識形態、浪漫激情、親情友誼總是即分即合，又假又真，莫衷一是。而我們記得，武漢聯合政府本身就是個各種矛盾勢力熔鑄而成的混合體。

白薇作品裡最具爭議性之處，因此不是她寫出革命不切實際的本質，而是她寫出女性革命者雖已看出革命的虛幻本質，

仍然將錯就錯，擁抱革命的無奈。換句話說，白薇關心的是革命與愛情作為一種（女性）存在的境況或前提，而不是革命與愛情作為理想未來的憧憬。生為女人，何所遁逃；只有革命，只有戀愛。正是這種潛藏在她字裡行間的不安與虛無，使白薇掏空了新舊寫實主義公式裡的（男性的）理性假設。

愛情故事

羅曼諦克的心靈常常要求超出地上生活的範圍以外……
革命越激烈些，它的懷抱越無邊際些……——蔣光慈^②

在上一節裡，我討論了一九二七年共產黨革命後，中國文壇興起了以「革命加戀愛」為題材的小說潮流。我以茅盾、蔣光慈、白薇作為出發點，描述了一個錯綜複雜的敘事、論述網絡，透過這一網絡，作家與論者試圖釐清革命對一代中國菁英分子所帶來的影響。我以為他（她）們在革命後，以「何謂革命」、「革命何所為？」為主題所做的種種詮釋，促使寫實主義長篇小說的崛起。對一九二〇年代末的進步作家而言，寫實主義是捨此別無其他的敘事法則；這一法則有助於他們捕捉政治與個人間那股詭譎的動力，從而定義歷史。然而誠如矛盾與蔣光慈的論戰所顯示的，寫實主義是個弔詭的文字遊戲，作家自以為藉模擬的筆法，能夠通透真實或真理（the real），但是真實（the Real）卻往往在作家「失手」或「走神」的片刻，不

① Jianmei Liu, op. cit., p. 132.

② 蔣光慈《十月革命與俄羅斯文學》，《蔣光慈文集》，卷四，頁六八。

請自來。

在這一節裡，我將朝另一個方向發展。除了討論茅盾、蔣光慈、白薇等人的文學理論和作品外，我認為他們「現實生活中」的愛情故事與他們的革命文學事業，產生極可觀的互動關係。這幾位作家不僅在小說世界裡建構他們的革命加戀愛，也同時在現實世界裡身體力行，（有意或無意的）搬演一場又一場「革命加戀愛」的好戲。只有透過歷史與虛構交錯的閱讀行為——即把生命看成實中有虛的建構，把小說看成虛中有實的生命——我們才有可能了解「革命」與「戀愛」在現代中國文學史上的複雜意義。

就此我們且回到一九二八年，重訪茅盾的世界。這年四月，茅盾完成了三部曲《蝕》的最後一部〈追求〉。自一九二七年秋天回到上海以來，茅盾一直匿身家中。擁擠狹窄的居住環境，時時擔心被捕的陰影，再加以專注於寫作的壓力，使他的健康大受影響。他因此接受了朋友陳望道的建議，在七月間搭船前往日本。與他同船的還有一位身分不明的女乘客。一直近幾年，我們才知道這位女乘客就是秦德君（一九〇五～一九九三）。兩人很快就墜入愛河，往後在日本的兩年裡，儘管茅盾已有妻室，而秦德君也還沒有和她那別具情誼的丈夫離婚，兩人還是選擇了同居[●]。

我們讀茅盾的自傳還有其他記錄他生平的文字，得到的印



（左起）茅盾與秦德君

象多是茅盾在日本過的孤家寡人的日子[●]。茅盾與他的傳記作者都「忘了」他與秦德君這段戀情。對此我們其實不必感到驚訝。自一九四〇年以來，共產黨有關個人行止的論述已經開始聖賢化起來，對任何「不當」的浪漫元素尤其壓抑得緊。茅盾與其傳記作者顯然認為他與秦德君的戀愛有損其人的政治形象，所以諱而不言。凡有秦德君介入的片段，往往被一筆勾銷。然而就我來看，這場戀愛卻非常重要，因為它正好就發生在茅盾事業的轉捩點上。而茅盾處理這場戀愛的手法，也暴露了書寫——與實踐——革命加戀愛獨有的困境。

● 沈衛威《艱辛的人生》，頁一〇九～一一五。又見沈衛威〈一位曾給茅盾的生活與創作以很大影響的女性：秦德君對話錄〉，《新韻師傳學報》一九九〇年二期，頁四八～八一。

● 參見茅盾《我走過的道路》，中冊，頁一七～二七。

1. 愛與背叛：茅盾與秦德君

儘管茅盾的作品如《留別》似乎暗示某種浪漫情懷，到一九二八年夏天為止，至少表面上茅盾一直都是個忠實的已婚男人。一九一八年，茅盾聽從母親的安排，與孔德沚結婚。孔德沚的家庭世代從商，境況不惡，婚前她卻不曾受過教育^①。茅盾對這樁「封建」婚姻的反應與許多同輩——例如魯迅——不同。他接受了家庭安排，並且盡量使自己的婚姻有所提升。他教孔德沚讀書識字，並引領她進入共產革命的世界。在早期有關女性課題的文章中，他始終維持一個看法，即受過教育的男人有責任與義務去引導他們沒有得到啟蒙機會的配偶；比起離婚，教育可能是個更好的方法，用以改善舊式的包辦婚姻^②。一九三〇年茅盾的第一個短篇小說《創造》，處理的就是個皮格馬利翁式的主題（Pygmalion theme），諷刺一個男性知識分子努力教育自己的妻子，哪裡料到妻子脫胎換骨後，反而不再聽命於他^③。

① 關於這場婚姻，其詳情可參閱茅盾《我走過的道路》，上冊，頁一二〇～一二八，亦見丁爾綱《茅盾、孔德沚》（北京：中國青年出版社，一九九五），丁的論點同情茅盾與孔德沚的婚姻，恰可與沈衛威相對照。

② 沈衛威《艱辛的人生》，頁五二，從茅盾贊成傅代英再婚一事，可見其態度之一斑。同事議論傅代英和前妻之妹結婚乃是為了貪圖方便，傅代英辯稱他的決定不是出於「自由戀愛」，而是為了顧及「革命目標」。他指出：「我們革命是為了要使一切的人都有幸福，要是為了什麼自私的戀愛而使你最親近的人受到痛苦，要是連那為了你而犧牲自我的人，你都不能使她幸福，那我們還幹什麼革命！」參見茅盾《我走過的道路》，上冊，頁二八〇。

③ 茅盾《我走過的道路》，中冊，頁一〇。又見我的討論，*Fictional Realism in Twentieth-century China*, pp. 80-82，沈衛威〈一位曾給茅盾的生活與創作以很大影響的女性：秦德君對話錄〉；另參見秦德君、劉淮《火鳳凰：秦德君和她的一個世紀》

但是茅盾在創造《蝕》裡頭那些解放了的女性角色時，想來不無某種遺憾：某種無從滿足的欲望在盤旋著他的內心。孔德沚婚後雖然努力自學，積極參與革命活動，但基本上她還是個性格頑強的傳統女人。所以茅盾一旦有機會與秦德君這樣的女子同行，並為她非比尋常的魅力與際遇所傾倒，應是可以理解的。

茅盾早在一九二二年便見過秦德君，但一直到他們一起搭船前往日本，他才了解她的背景。秦德君是四川一個富戶的私生女，從小跟著母親長大。艱苦的生活使她變得獨立而堅強。五四運動在成都爆發時，她是最早剪短頭髮的三個女學生之一。因為參與學生運動，她認識了劉伯堅（一八九五～一九三五）與穆濟波，而且先後與兩人發生戀情。秦後被學校開除，與穆濟波到了重慶。穆在某夜強暴了她。那時秦德君才十五歲，對於遭受玷污一事羞憤不過，曾企圖自殺未遂。輾轉流浪一陣子後，秦德君落腳上海某中學。與此同時，穆濟波也來到了上海，並與秦德君言歸於好。儘管兩人的生活極不穩定，秦在這段期間生了兩個孩子，同時也更積極的參與左派的女權運動。一九二二年，她加入了中國共產黨^④。

至此，秦德君的顛沛似乎已抵得上許多女人半生的遭遇。然而此時的她也只不過剛滿十八歲而已。如果我們認為秦的少年生活不可思議，好戲還在後頭。一九二五年，秦德君被派到西安從事地下活動，並且在那裡重遇五四時代的老友劉伯堅。

紀》（北京：中央編譯出版社，一九九九），頁二三。

④ 見沈衛威的訪談，同前註。

當時劉剛從蘇聯回到中國，在馮玉祥的西北軍裡當政治部主任。兩人一見傾心，雖然秦德君是個有夫之婦，而劉伯堅已和另一個女人訂了婚（而且這婚約還是由秦德君一手促成）。這段浪漫的「革命加戀愛」越演越烈，最後秦德君拋下了在西安教書的先生和兩個孩子，加入了劉伯堅的軍隊，討伐軍閥。國共聯合政府垮台之際，兩人都在武漢。就在此時，秦德君發現自己懷了劉伯堅的孩子。但是劉不久就去參加（茅盾將錯過的）南昌起義了^①。

一九二七年十一月，秦德君在武漢生下了劉伯堅的女兒。二八年春天，她帶著襁褓中的孩子從武漢前往南昌，在那裡她險些被當成間諜而下獄。秦終於輾轉來到南京，但秘密警察已在等她自投羅網。匆忙之際，她只得把女兒託給一個朋友，獨自逃往上海。她搭船前往日本，本來的計劃是想從日本轉道前往蘇聯。但是她與茅盾的邂逅改變了她的革命行程^②。

我不厭其詳的介紹秦德君的早期生涯，原因是目前除了少數日本與中國學者，一般讀者對她的事蹟都知之不詳^③。在中

國共產黨最初十年的歷史舞台上，秦德君可說已將女性革命青年的命運詮釋得淋漓盡致。然而秦德君始終被拒於共產黨偉人祠的殿堂之外，不能和其他善良貞潔的女黨員平起平坐，這當然是和她那放蕩不羈的感情生活有關。一九二八年，這位讓茅盾拜倒在石榴裙下的女人只不過二十三歲，卻已經跟兩個男人談過戀愛，替他們生了三個孩子，而她居然仍保有個人的行動自由與活力。

在日本，茅盾和秦德君同居一處，儼若夫妻。據稱是從秦德君的第一次戀愛與自殺事件得到靈感，茅盾寫下了〈自殺〉，描述一年輕女子在男友離她參與革命後，才發現自己懷了孕；走投無路之際，只好踏上自殺一途。接下來的兩年裡，秦德君形同茅盾的繆思，提供他靈感，促使他寫下許多評論與小說，包括長篇《虹》。

茅盾與左派激進分子為了寫實主義與革命文學發生論戰之際，秦德君有意無意間扮演了一個重要角色。在本文的第一部分，我提過茅盾的〈從牯嶺到東京〉是那場論戰中的關鍵文本。茅盾為他的寫實主義／自然主義提出辯護時，承認自己的作品裡確有頹廢因子，並且發誓從此要加以改進：

我決計改換一下環境，把我的精神蘇醒過來。

我已經這麼做了，我希望以後能夠振作，不再頹唐；我相信我是一定能的，我北歐命運女神中間的一個很莊嚴地在我面前，督促我引導我向前！她的永遠奮鬥的精神將我吸引著向前！……

……《追求》中間的悲觀苦悶是被海風吹得乾乾淨淨

① 同前註。

② 同前註。

③ 沈衛威是研究這一段戀情的少數中國學者之一。而茅盾當年的留日生涯，日本的是永豐教授有大量的研究。秦德君的回憶錄《火鳳凰》一九八〇年代末即已完成初稿，但一九九九年才問世。沈衛威指出，《火鳳凰》的出版困難重重，傳因受到茅盾家人及茅盾研究的學者的反對。秦德君自傳部分早在八〇年代末已在日本發表，見《櫻桃》，《野草》四一、四二期（一九八八）：六三～七六；一～二二。丁爾綱的《茅盾、孔德法》一書於一九九五年出版，所以不能參考秦德君的回憶錄，但丁對秦基本持批判的態度，這無可諱，見丁書第五、六章。

了，現在是北歐的勇敢的命運女神做我精神上的前導。^❶

在他的傳記裡茅盾費了許多筆墨，解釋北歐命運女神的神話起源，還有這位女神對他的文學與政治願景所造成的影響。對他而言，北歐命運女神不僅代表毅力、勇氣等各種革命美德，她也是蘇聯的具體象徵^❷。茅盾沒有提到的是他在現實生活裡新發現的命運女神——秦德君，而這件事他們在日本的朋友都心知肚明^❸。

秦德君對茅盾創作的影響不僅只是一則奇情豔事，茶餘談資而已。秦對茅盾的事業十分投入，甚至還置身《蝕》的論戰隊伍。她初試啼聲之作是論〈追求〉裡的女性角色章秋柳。我們還記得，〈追求〉裡大部分男女都在革命後感到幻滅，唯一例外的只有章秋柳。她想讓有自殺傾向的史循振作起來，結果自己反而賠上身體，罹患性病。雖然如此，章秋柳在小說結尾處不改其志；她頑強的站起來，抗拒命運的撥弄。秦德君顯然覺得她自己與這個角色有相似之處，所以她以辛夷為筆名，寫出〈追求中的章秋柳〉一文。她指出章秋柳固然有許多小資產階級的缺點，但是她能夠衝破現實限制，因此勇氣依然可嘉。章秋柳看起來耽溺於自我，但是她的內心深處始終在掙扎，不斷重新界定她的政治立場：

〔章秋柳〕自然是小資產階級，但沒有小資產階級的怯

弱多顧慮的根性……她即使不是一個自始就把自己的使命認得很清楚的人，然而她的熱烈要轟轟烈烈幹一番為一切人復仇的觀念終於引導她到了正路。^❹

數十年後，垂垂老矣的秦德君仍然回味自己所扮演過的角色，可能與章秋柳不相上下。她走進茅盾的生命裡，以她的活力與熱情喚醒情人的生命，將他在小說裡夢想的生活付諸實現。說實在的，那時候的茅盾與秦德君都覺得他們的同居真是「革命加戀愛」的完美寫照；他們甚至還計劃一起去蘇聯。有一陣子茅盾想以秦德君為模特兒寫一部小說，但是他最後還是聽從秦的建議，改以秦及其好友胡蘭畦（一九〇〇～一九九五）的經歷為本，創造了一個混合角色^❺。其結果就是現代中國小說里程碑式的作品：《虹》。

在《虹》裡，茅盾描述了五四運動到五卅事件這段期間，一個年輕女子在性與政治兩方面覺醒的過程。女主角梅行素與秦德君的個性十分相像，都是生就叛逆，內心又充滿感性的女人。《蝕》在意識形態方面的缺點曾一度引起軒然大波，但是《虹》就沒有這方面問題。這顯示茅盾已經接受了他左派同志的意見，讓他的小說與政治前提相互呼應。梅行素一方面掙扎於包辦婚姻與性愛解放，資產階級舊習與革命考驗之間，但另一方面她也始終堅持不懈，追求意識形態真理。小說結束時，梅行素參加了五卅群眾暴動，抵制帝國主義的侵犯；民族的召

❶ 茅盾〈從牯嶺到東京〉，頁三六八。

❷ 茅盾〈我走過的道路〉，中間。

❸ 沈衛威〈艱辛的人生〉，頁一一三。

❹ 辛夷〈追求中的章秋柳〉，收在沈衛威《茅盾評傳》，頁一〇三～一〇四。

❺ 沈衛威〈一位曾給茅盾的生活與創作以很大影響的女性：秦德君對話錄〉，頁五三～五五。

喚暫時壓倒了她對愛情的渴望。

然而《虹》裡所呈現的革命與愛情之間微妙的平衡，畢竟只出自於茅盾一廂情願的想像。這時候他現實的生活全然不是那麼一回事。一九二九年夏天，《虹》寫作進行了一半時，秦德君懷孕了。與此同時，在上海的孔德沚已經知道丈夫與秦在日本同居的消息。盛怒之下，孔德沚走告茅盾的朋友，把氣出在他們的孩子身上，並開出讓茅盾根本無法接受的離婚條件。七月下旬，秦德君同意回上海墮胎，並且探探家庭與政治兩方面的風頭。秦回日本後，茅盾心中可能還暗存一線希望，以為他能夠與孔德沚離婚，再與秦共創新生活。然而他後來也顯然不再那麼確定了。從革命立場來看，秦德君的舉止風度固然使她成為典型的新女性，但在日常生活中，她卻是個性格固執，脾氣火辣的女人——這點與優柔寡斷的茅盾實在格格不入。不過替他們的愛情敲響最後喪鐘的倒是政治局勢。一九二九年末，日本政府展開一連串行動緝捕滯居日本的中國共產黨員。在重重壓力下，茅盾、秦德君不得不離開日本。一九三〇年四月上旬，兩人一起回到上海。

茅、秦兩人的愛情故事此時可謂大勢已去，然而它的尾聲依然是波折重重。茅盾回上海後，仍然和秦德君住在一起。他在小說裡雖然長於捕捉「現實」，但在真實生活裡，這「現實」卻成了他無法控制的東西。他至少得處理四個問題：孔德沚苛刻的離婚條件；他母親和兩個孩子的生計；國民黨祕密警察的壓力；還有最令他感到頭痛的，共產黨對他忠誠度的懷疑。此時茅盾「脫黨」已有兩年，他還必須向黨為他的行為提出有效的辯護。除此，茅盾本身優柔寡斷的個性和羸弱的身體更讓他

的愛情雪上加霜。

最後導致茅盾與秦德君分手的因素是，茅盾發現秦又懷了他們第二個孩子。他希望秦再度墮胎，並且給他四年時間，讓他把離婚的問題解決；他需要時間寫作，賺取稿費，好打發孔德沚。秦德君同意了。但是墮完胎從醫院回到家中，她卻發現茅盾已經一走了之^②。秦這位「命運女神」終究不能預見自己的命運。

茅盾在《蝕》的第二部曲《動搖》裡，描寫主人公方羅蘭陷身於武漢政府裡左右翼分子的鬥爭裡，也在革命大業與地方利益、妻子與情人之間動彈不得。茅盾豈能預料，兩年之後，他的處境將比他的小說人物更為艱辛複雜。一九三〇年初期的茅盾一方面在強悍的妻子與情人之間往來周旋，一方面想繼續維持自己的文學事業，一方面又害怕此舉可能會加深共產黨對他的懷疑。茅盾這位中國自然／寫實主義健將似乎不如他筆下那些人物，能夠應付「環境」與「遺傳」的限制。與此同時，《虹》卻得到許多好評，奠定了茅盾寫實主義大師的地位。他加入了新近成立的左翼作家聯盟，與昔日的敵人例如蔣光慈、錢杏邨握手言和。最反諷的是，歷經「戀愛加革命」給他帶來的種種麻煩之後，現在他比過去更有資格批判蔣光慈與華漢所寫的那類「革命加戀愛」的小說。

我重提茅盾早年的婚外情，旨不在於揭醜暴短，更不在道德判斷。我所引述的資料泰半來自秦德君的回憶及其同情者的

② 沈衡威《艱辛的人生》，頁一三二——一三三。

訪談，所以偏見在所難免。話雖如此，我仍然認為這一段看來老套卻又如此真實的婚外情，坐實了「革命加戀愛」從文本到現實種種力量的循環。對前衛讀者與作家來說，「革命加戀愛」一方面可視為一種文學隱喻，用以挑動、促成社會自我改革的欲望，另一方面也可看成是一種政治訴求，呼籲社會在公共與個人的領域裡重新分配身體資源。不過矛盾的案例所顯現的倒是一種新的模式。不論是在文字上抑或在現實世界裡，矛盾原意是把文學隱喻和政治訴求二合為一，付諸實踐。但是他努力的結果徒然暴露了現實難以捉摸的特性。這一矛盾，我再次強調，在當時不僅不妨礙寫實小說的創作，反而更體現作家所要處理的現實如何複雜。

矛盾非常清楚寫實小說的種種規範：像是捕捉生命中的浮光掠影；賦予那些無以名狀的事物固定形式；還有為政治及欲望「命名」的渴望。然而我們不禁懷疑，矛盾在生活裡腹背受敵，苦苦掙扎之際，他是否曾對這些傳統寫實主義的規範開始感到猶豫。自己經歷了這麼多革命與愛情的挫折，矛盾可能比其他人更早領悟到：寫實主義之所以動人，原因不在上述的教條，而在於寫實主義啟動——而非鎖定——生活的流變；寫實主義揭露了任何改革之必然裡所潛藏的偶然；此外，寫實主義寫出的不是欲望的實踐，而是欲望的可望而不可及。

到了三〇年代，革命與戀愛之間的鴻溝在矛盾的小說裡愈見擴大。但他的「寫實」文學事業卻更上層樓，例如《農村三部曲》（〈春蠶〉、〈秋收〉、〈殘冬〉）及《子夜》。那時他與孔德沚已經言歸於好，但在內心深處，他不可能忘記他對秦德君所造成的創傷。他或許會從朋友那裡得知，秦德君在他不告而

別後，曾把他留下來的安眠藥全部吞下，企圖自殺；還有她在重建自己的革命事業時所遇到的種種困難。至於秦德君這邊，她也未曾忘記矛盾的婚約承諾。一九三二年，她在四川發表了一篇文章，提醒矛盾四年之約即將到期。這篇文章很快就出現在上海的小報上，一時風風雨雨。矛盾曾經那麼珍視的「革命加戀愛」現在兜了一個圈子，又回到原處，兜回到欲望與怨懟的源頭^⑤。

一九四一年，抗日戰爭愈演愈烈的時候，矛盾出版了一本描寫國民黨女特務的小說《腐蝕》。這位女特務趙惠明之所以參與特務工作，與其說是為了政治理念，倒不如說是為了向始亂終棄的男友報仇。因為遭受男友的背叛，趙選擇了特務這種專門從事背叛與算計別人的工作。趙惠明最艱鉅的任務來了：她被派去調查一個共產黨的首領，竟然發現那人是她的初戀情人。兒女私情與黨國任務的兩難令趙惠明舉棋不定，最後她既失去了愛情，也沒有完成她的任務。

矛盾聲稱《腐蝕》的靈感得自一九四一年國民黨對新四軍事件的鎮壓^⑥。但是小說情節看起來卻不是這麼一回事，反倒像是他與秦德君愛情故事的扭曲版本，其相似的程度甚至使白薇（是的，就是前文論及的白薇）讀了小說之後，急忙向她的朋友秦德君打聽究竟^⑦。事實是，矛盾寫作《腐蝕》之際，剛剛得知秦德君與他分手之後，又結了兩次婚，而她的現任丈夫

⑤ 同前註。

⑥ 參見我的討論，*Fictional Realism in Twentieth-century China*, pp. 89-100。

⑦ 沈衛威（一位曾給矛盾的生活與創作以很大影響的女性：秦德君對話錄），頁七九。

是國民黨高階軍官。秦德君在戰時重慶的上流社會捲土重來，想必讓茅盾感到十分驚駭。從共產黨革命志士到國民黨社交名流，秦的轉變真是個難解的謎。茅盾把《腐蝕》寫成間諜小說，因此良有以也。試問有哪一種小說其類型本身就預設了無盡的欺騙、詭計、背叛，還有無從解釋的複雜命運呢？但我們還是得問，《腐蝕》是出於茅盾偏執的妄想，還是罪咎感的投射？是茅盾的自我辯解，還是他的虛構懺悔？小說的日記部分是這麼開始的：

近來感覺到最大的痛苦，是沒有地方可以說話。我心裡的話太多了，可是找不到一個人可以讓我痛痛快快地對他說一場。……我還有記憶……不能把過去的事，完全忘記。這些「回憶」的毒蛇，吮吸我的血液，把我弄成神經衰弱。^①

透過一本描寫背叛的小說，茅盾寫盡他自己所身歷的政治、愛情、與修辭「背叛術」。在英文裡，背叛「betrayal」的意思既指背離承諾，也指自暴行藏。這當然是一種雙刃的寫作策略，驅使讀者不斷地揣摩茅盾及他的小說意在何為。無論如何，像《腐蝕》這樣一部小說的出現，「革命加戀愛」的創作公式顯然已經耗盡了原所有的烏托邦潛能；寫實主義至此與其說是一種凸顯了真實，不如說是一種抹消了真實的文學技巧。

① 茅盾《腐蝕》，《茅盾全集》，冊五，頁五。

2. 愛與疾病：蔣光慈與宋若瑜

蔣光慈是「革命加戀愛」小說的始作俑者，也曾是批評茅盾最激烈的作家。從他投入文學創作與政治書寫的熱情來判斷，我們可能會以為蔣光慈的愛情紀錄也必定是轟轟烈烈。他所崇拜的拜倫與普希金都是以絕頂的詩才、曠世的風流聞名。不錯，蔣光慈確實拒絕了父母安排的婚事，堅持追求「自由戀愛」。但此舉在五卅後已是司空見慣，並不能使蔣光慈從其他「新青年」中脫穎而出。

我認為蔣光慈與眾不同的地方是：他固然充滿反叛心思及愛欲渴望，他的愛情故事卻是出人意料的「純情」，簡直不能與其他同時代的羅曼史，例如茅盾和秦德君、郁達夫和王映霞、徐志摩和陸小曼等相比。不過，蔣光慈的愛情故事表面看來固然單純，骨子裡卻不盡然。因為他的純情裡潛藏了一種激



蔣光慈



宋若瑜

情，這種激情使我們看到了「革命加戀愛」這一辯證的另一極端。

蔣光慈的政治意識與性愛覺醒似乎同時爆發，而且始終相輔相成。一九二〇年蔣還是個高中生，但已經是個在家鄉頗負盛名的新青年。他寫過一首吟詠李超的詩（李超五四時期為反抗封建家庭的壓迫，不惜以身赴死，胡適為此援筆作傳，使她身後聲名大噪），後來這首詩流傳到河南一位女學生宋若瑜（一九〇三～一九二六）手裡。宋本身也是個活躍的學生，有感於蔣的詩情，主動寫信給他表達仰慕之情。蔣光慈因為心繫革命，所以只作了泛泛回覆。直到三年後，他才對宋若瑜的深情有所反應。一九二四年，蔣從遙遠的莫斯科給宋若瑜寫了第二封信，一古腦兒地向宋若瑜傾訴他的愛國思想，他的孤獨，還有他對愛情的渴望。兩人之間頻繁的魚雁往返於焉開始。在一封信裡，蔣光慈寫道：「你稱我為愛友——這個，老實說，我有點懷疑，因為我覺得現在的世界上沒有愛我的人。」對此，宋若瑜也回應以相同的熱情，相同的浪漫：「我的伙生！我為什麼阻止不住我要愛你呢？……我總希望你能誠懇的熱烈的永遠的愛你一個人！……你能永遠的愛我嗎？」^①

評者常常指出蔣光慈的作品與生命瀰漫著自戀的傾向。雖然如此，蔣光慈畢竟與前輩如郁達夫和蘇曼殊不同；他能將後兩者的頹廢姿態代換為英雄式的豪情，並呼喚讀者獻身的衝動。誠如李歐梵指出的：「蔣光慈之所以能得到宋若瑜的芳心，正是基於此一理想：女性的仰慕美化了詩人的生命，啟發

了詩人詩意的想像；愛情就從自愛自戀裡滋生萌芽。」^②但李歐梵並未深究蔣末之愛的另一面向。證據顯示，宋若瑜從來就不僅僅只是一面回聲牆，只應和蔣光慈的呼喚而已。她在兩人的愛情裡扮演了相當主動的角色。儘管她後來的健康每況愈下，她還是堅持與蔣光慈結婚。讀他倆的通信，我們會發現宋若瑜與蔣光慈一樣，都是熱情如火的人物。談到自戀，宋若瑜甚至不比蔣光慈遜色；她同樣需要愛情來使她那浪漫的自尊發揚光大。也許他倆太愛對方——或者，他們都太愛自己——才使得他們能夠透過書信來創造、經營自我和對方的形象，從而使戀情加溫。

蔣光慈對愛情的渴望與對革命的嚮往之間，有一種平行的關係。這種平行關係乍看起來好像不太可能，因為愛情是私密感受的表達，而革命仰賴的是利他主義的勃發。然而蔣光慈竟在頌揚愛情與擁抱革命之間找出一種關聯，此舉不由令人想到他的西方典範，例如拜倫或布洛克。猶如他所說的：「革命越激烈些，它的懷抱越無邊際些……」^③

一九二五年夏天，蔣光慈和宋若瑜魚雁往返將近五年之後，終於決定在北京初次見面。這次見面確立了兩人彼此的感情。儘管雙方家長反對，兩人還是決定結婚。但一道陰影籠罩了他們的好事：宋若瑜的肺結核已病入膏肓，她的健康急速惡化。肺結核的種種蔣光慈心知肚明，但是他還是決定一賭他的運氣。

^① Ibid., p. 215.

^② 蔣光慈《十月革命與俄羅斯文學》，《蔣光慈文集》，卷四，頁六八。

^③ 引自 Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, p. 214.

長久以來肺結核就與愛情和死亡的想像結合在一起。病人身體的消耗與欲望的滿溢往往形成一種弔詭，平添了一層浪漫的色彩。然而在蔣光慈的例子裡，肺結核還包含了額外的意義。當他與宋若瑜踏上致命的紅毯時，他們不僅重演了生死同衾的古典戲碼，而且還展現了一種視死如歸的殉道（主義）心志。

一九二六年七月，蔣光慈與宋若瑜再度見面，八月中旬正式成婚。婚後一個月，宋若瑜的病情就一發不可收拾。蔣光慈急忙將她送到（矛盾下一年也將來「避暑」的）牯嶺休養。十一月，宋若瑜病逝於牯嶺。更不堪的是，蔣光慈在妻子死後發現自己也感染了結核病。

宋若瑜死後一年，蔣光慈帶著兩人的情書去找他的朋友王孟周，哭著要焚寄妻子。王當時在亞東書局工作，於是建議蔣光慈將兩人的情書集結成冊，出版了書信集《紀念碑》^⑤。一九二八年十一月，蔣光慈在宋若瑜逝世二週年的忌日寫了一首詩，題名為〈牯嶺遺恨〉：

在雲霧瀰漫的廬山的高峰，
有一座靜寂的孤墳，
那裡永世地躺著我的她——
我的不幸的早死的愛人。
……
讓我在生活中永遠地孤寂，

⑤ 吳曉龍，前引書，頁七七。

只留著對於你的一番回憶。

讓我為著紀念你的緣故，

永遠守著我那革命詩人的誓語。^⑥

近年來，疾病與中國現代性間的象徵關係成為一熱門的研究課題。學者如黃子平、蘇煒、薩安德（Andrew Schonebaum）、唐小兵等都有專文論述，指出個人的「疾病詩學」乃是了解國家「政治病源學」的關鍵^⑦。這些學者的觀點多少呼應了柄谷行人（Karatani Kōjin）對疾病與現代日本文學之關聯的研究。柄谷行人指出現代日本國家意識之形成，每以疾病為隱喻。他認為，在西方醫學論述以及實踐方式的籠罩下，肺結核之類疾病的被「再」發現，既可看作是個人「主體」閭域的診斷，也可看作是「國體」境況的寓言^⑧。在中國文學的脈絡裡，曾樸、魯迅、郁達夫早在蔣光慈之前，就已經對疾病，尤其是結核病，有所描述，而且也都視其為國家形勢的徵候。他們批評

⑥ 蔣光慈《蔣光慈文集》，卷三，頁四三三。

⑦ 黃子平〈病的隱喻和文學生產〉，收在《革命、歷史、小說》（香港：牛津大學出版社，一九九六），頁一四一—一五八；Wei Su（蘇煒），"The School and the Hospital: On the Logics of Socialist Realism," in *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, ed. Pang-yuan Chi and David Der-wei Wang (Bloomington: Indiana University Press, 2000), pp. 65-75; Andrew Schonebaum, "The New Commerce: The Venereal Disease in Modern Chinese Literature," Conference paper at AAS, March 10, 2000; Xiaobing Tang（唐小兵），"The Last Tubercular in Modern Chinese Literature: On Ba Jin's Cold Nights," in *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2000), pp. 131-160。

⑧ Karatani Kōjin（柄谷行人），"Sickness as Meaning," in *Origins of Modern Japanese Literature*, trans. and ed. Brett de Bary (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993), pp. 108-110.

中國人氣體虛弱，也都共盼強國強種強心的未來^②。

此一浪漫病理學和現代革命詩學的辯證，使我們重思蔣光慈的結核病史。一直以來，蔣光慈都在尋找一種完美的文學形式，用以表達自我，並促進詩歌與政治、愛情與革命之間的對話。然而結核病情情的進入他的世界裡，縮短了他的婚姻，削弱了他的健康，最終使他英年早逝。識者或認為蔣光慈的病與他的英雄主義和浪漫激情格格不入。但是我們可以反詰，一個人既然已經決定獻身革命或愛情，為什麼不能以一種豪放浪漫的「病」態來完成他的犧牲？當革命家在情傷、在國難中真正的「嘔心瀝血」，萎頓而逝，正不啻為革命神話添增一縷（饒有藥味的）哀思。當疾病與死亡雙雙被刻劃成革命的必然代價，一種荒謬的英雄主義於焉誕生。浪漫主義的個體和共產主義的群體在蔣光慈筆下，及身上，戲劇化地融合起來，成為一體。

一九二五年到一九二七年間是共產黨第一次革命的全盛時期。在這期間，我們看到蔣光慈在愛情、革命、疾病、與寫作各角色間迅速的循環轉換。他與宋若瑜愛得死去活來的時候，也忙著參與革命文學的各種活動。一九二五年初次見到宋若瑜時，他才剛剛加入共產黨，他的第一本小說《少年漂泊者》不久也出版。於此同時，他積極地參與上海的學生與工人運動。一九二六年秋天，蔣光慈在妻子的病榻前寫完短篇小說集《鴨綠江上》。宋若瑜死後數月，他出版了詩集《哀中國》。上海大屠殺前夕，他完成了小說《短褲黨》，並且連同他的情書

集《紀念碑》在一九二七年年底同時出版。就在這段期間，蔣光慈與魯迅討論《創造週報》的復刊；同時他還與孟超、楊邨人等為了《太陽月刊》的創刊而奔走。只有透過這些活動的交叉對照，我們才能了解蔣光慈的文學事業與政治、愛情生活如何密切結合。

一九二八年，正當蔣光慈的政治事業出現轉機時，他的身體已迅速衰弱下來。太陽社的成立，《太陽月刊》的創刊，使他成為左派激進集團的代言人，與茅盾和魯迅等人分庭抗禮。一九二九年夏天，蔣光慈不得不暫停工作，到日本休養。話雖如此，他在這段期間也沒有闕下筆來。他的暢銷書《衝出雲團的月亮》就是在此時完成的。然而在狂熱思想的引領下，蔣光慈越走越偏離黨的路線，而妻子遺留給他的肺病也正腐蝕著他，一點一點的消耗掉他最後的力氣。

一九三〇年年初，蔣光慈愛上了一個年輕的女學生兼演員吳似鴻，並且很快成婚。只是蜜月還沒有結束，他們的關係就已經變得緊張^③。那年十一月，蔣光慈完成了他最後一本小說《咆哮了的土地》，但也因為背離黨的路線而被開除黨籍。一九三一年上半年，他多半時間都花在躲避國民黨的追捕。更糟的是，吳似鴻也得了肺結核——當然是蔣光慈傳染給她的。肺病、貧窮、政治迫害，這些壓力終於擊倒了蔣光慈。一九三一年八月三十一日，蔣光慈嚥下了最後一口氣，得年三十一歲。

蔣光慈與宋若瑜及吳似鴻的兩段婚姻隱富寓意義。兩者都顯示肺結核如何透過情侶或同志之間的親密接觸而互相傳

② 如見唐小兵對巴金戰時小說《寒夜》的討論，Xiaobing Tang, op. cit.。

③ 吳曉蕓，前引書，頁一四三。

染。蔣光慈決定與宋若瑜結婚時，已經可以預見自己的死亡。但是他仍然願意娶宋若瑜；愛情的生死之約恰好吻合他那浪漫的政治獻身情懷。但是不論就其一生行止或意識形態而言，蔣的第二段失敗的婚姻都像是畫蛇添足之舉，打翻了「理想」的浪漫至情和「理想」的革命獻身間的平衡。吳似鴻後來逃過肺病魔掌，但她的倖存卻反而成為一個意外，不為「革命加戀愛加死亡」的劇本加分，反倒提醒我們革命／浪漫詩學與現實生命的妥協。

從共產黨史的角度看，蔣光慈這一生的（愛情、革命與肺結核）感染與病變幾乎有了警世意味。在黨的舞台上，他只在向魯迅與茅盾挑戰，還有創立太陽社時，扮演了個不大不小的角色。當左翼作家間的内鬨越演越烈，共產黨終於插手干預。蔣一意孤行的要做他的浪漫英雄，怎能見容於黨機器？此時結核病已經大大減損了他的健康，更使他在黨的眼中變成不折不扣的帶菌元素，而歷史是無論如何也容不下不純正、不健康的分子的。一九三〇年年底，垂死的蔣光慈被開除黨籍，並不令人意外。

但我認為蔣光慈的問題不在於他的英年早逝，而在於他不能死得更早一點。如果他死得其時，死得其所，他就能夠更早一點得到黨的表揚，成為英雄。他比宋若瑜多活得太久了，活到了黨力行實用主義的時候——就像他的再婚是多此一舉一樣。蔣光慈對政治的不識時務，不也成為黨必欲除之而後快的贅疣？

3. 愛與絕望：白薇與楊驤

一九三〇年春天，白薇加入了剛剛成立的左翼作家聯盟。透過沈從文的介紹，她在中國公學謀得一職，教授文學。她所出版的作品例如《打出幽靈塔》與《炸彈與征鳥》等已為她贏得文壇好評。但儘管她的名氣蒸蒸日上，白薇卻是個不快樂的女人。她與楊驤的關係當時已經成為一場惡夢，但她卻無法和他一刀兩斷。白薇的痛苦顯現了愛情是如何消磨一個革命作家的鬥志。但反過來說，不論代價如何，這段戀情又何嘗不是她參與政治、從事創作的動力？

一九二四年，白薇在日本認識了當時為失戀所苦的楊驤。白薇比楊驤大六歲，介紹他們認識的朋友原本只希望白薇作為楊驤傾訴的對象。但是兩人卻馬上陷入熱戀。白薇曾經歷過一段失敗的婚姻，加上生活中種種的挫折，很容易就為楊驤的年



白薇



楊驤

輕與溫柔所打動。她在一封給楊驥的信裡寫道：

我不過是有時候從荒塚裡爬出的幽靈，荒塚乃是我永遠安息的土地。我不知到了這裡有多久，也懶問現今是何年何日，把轟轟烈烈美醜競爭的人世間，忘卻不披一滴。……你為誰記起我來？我那點值得你來歡喜？你怕是弄錯了吧？你不是做夢吧？我和你有生死的區別。……我還不曾見過你，心裡便喜歡笑默默地，常常想，想你好像能和我做朋友，而且會是一副天使心腸的交際。●

白薇萬萬沒有想到，這位「天使心腸」的「朋友」將會化身為她生命裡的魔鬼。楊驥生性敏感，脾氣浮躁，在日本留學的時間大部分都花在愛情的徵逐裡。白薇的出現並不能使他的心靈靠岸。兩人的關係打一開始就屢有齟齬，只是每一回爭吵、分手過後，總又回到彼此的懷抱。一九二五年春，在毫無前兆的狀況下，楊驥突然回到中國，準備轉往東南亞。白薇追蹤他到了杭州，也無法勸他回心轉意。傷心之餘，白薇轉而在文學與革命的世界裡找尋慰藉。一九二六年年底白薇離開了日本，不久就在武漢政府裡找到了工作。武漢政權瓦解後，她回到了上海。

一九二七年十月秋，白薇的事業正要開始起飛之際，楊驥浪子回頭般的出現在她的家門口。儘管滿腹怨恨，她還是接納了楊驥。但是沒有多久，楊驥又故態復萌，到處尋花問柳去

了。根據翻譯家張友松的回憶，白薇與楊驥本來決定在一九二八年年底結婚，而且還邀請了所有近親好友參加婚宴。但是楊驥為了追求另一個女人，竟然「忘了」出席自己的婚禮●。到了一九二九年年底，兩人的關係已經是水火不容，毫無挽回餘地。即使如此，白薇居然還容忍楊驥，為他提供財物所需，以及「精神上」的支持。

白薇無法與楊驥一刀兩斷，或許出於心理方面的隱痛。她無力應付傷害她最深的兩個男人：父親與楊驥。誠如本文第一節所述，雖然專橫獨斷的父親傷害她，負心的情人背叛她，白薇仍然依戀著這兩個男人。她幾乎就像個受虐狂似的，一再回到他們的身邊，尋求他們的保護（或欺凌），用以證明她先頭所承受的痛苦有其道理。如此一來，她陷入一個惡性循環，並在這個循環裡遭受羞辱，尋求報復。即使她偶與他們言和，這種妥協也不長久。更重要的，白薇的痛苦不只來自心理折磨。在生理上她也同時遭到令人驚駭的摧殘：楊驥不僅在感情上背叛白薇；他還把他從新加坡妓女染上的性病傳給白薇，讓她後半生飽受淋病及其後遺症的痛苦。

淋病是一種經由性交傳染的疾病。其病徵是泌尿生殖管道的黏膜組織產生發炎、潰爛、流膿的現象。如果沒有妥善治療，淋菌可能會嚴重侵害人體其他黏膜組織。自與楊驥於一九二七年復合後，白薇身上就開始出現各種淋病的病徵。她的泌尿生殖系統遭受鈍刺、刺痛的痛苦，甚至剝奪了她的行動能力，使她寸步難行。接下來的幾年裡，她連續罹患了肺炎、風濕、

● 白薇《昨夜》，引自白舒榮，前引書，頁四〇—四一。

● 白舒榮，前引書，頁一一七。

霍亂、慢性腹痛、鼻病（九次手術！）等。因為經濟情況不佳，她只能接受最起碼的治療。她曾以詩描述她的健康狀況：

一身器官

入夏以來三天兩夭病，

入秋以來十天九夭病，

入冬以來天天夜夜病，

確是博物館裡百病齊全的好標本。^⑨

我們很難想像在這種情況之下，白薇為何還與楊驤一起生活。兩人雖然約好同居而不發生關係，但後來發現這是不可能的事。掙扎在情欲、怨懟與疾病之間，白薇與楊驤發展出一種最怪誕的愛情模式。

我在蔣光慈、宋若瑜、吳似鴻三人的例子裡，已將肺結核視為一種隱喻，在革命與戀愛、愛情與死亡間穿梭。拜傳統文學想像與醫學論述之賜，肺病固然病灶凶險，卻被賦予一浪漫的向度。蔣光慈和宋若瑜的死於肺病，儘管在現實生活裡毫不浪漫，卻可昇華成他們為愛情、為革命捨身的象徵。相形之下，淋病就像梅毒一樣，只會引起大眾的恐懼與嫌惡，原因無他，這種病一般源自放蕩的生活與濫交，在道德上當然不見容於社會。白薇是個無辜的淋病患者，從她感染淋病的途徑（即新加坡妓女傳染給楊驤，然後楊驤再傳染給她），我們卻可看出現代女性在戀愛中所處的脆弱位置。她所置身的社會已經念

於把革命女性與蕩婦淫娃劃上等號，她的病更注定給她貼上標籤，是為參與革命所結成的生理惡果。

白薇的例子使我們想到另外兩個女性病患者。茅盾的小說《追求》裡，章秋柳為了拯救同志史循，不惜以身相許，企圖轉移他的自殺念頭。史循結果死於肺病，死前還把梅毒傳給了章。蔣光慈《衝出雲圍的月亮》裡，王曼英歷經失敗的革命與愛情後，發現自己染上梅毒。為了報復，她竟故意把梅毒傳給其他男人，而且越多越好。在這兩個例子裡，性病都反映女性角色在意識形態方面的缺陷。於是章秋柳高蹈的理想必須被她的梅毒磨平，而王曼英只有在得到同志的支持，並且證明身體的清白以後，才得以重新加入革命的行列。

白薇的例子讀起來就像章秋柳故事的翻版，只不過這個版本未免太殘酷了點。就像章秋柳一樣，白薇曾試圖以她的身體拯救她的情人，然而她得的回報竟是一身「鬼病」。她的經歷也有王曼英的影子。不同之處是，王曼英雖然自以為罹患了梅毒，但在緊要關頭奇蹟出現：醫生證實了她只是虛驚一場。白薇明白在現實世界裡，這種醫療奇蹟並不常存在。用她自己的話說，這「鬼病」日日夜夜地糾纏著她，折磨著她，不時告訴她：不管作為一個女人也好，作為一個革命鬥士也罷，她都是個失敗者。

我主要是透過白薇的自傳小說《悲劇生涯》來了解她的生平。一九三五年，白薇接受淋病手術治療，發現復元的希望微乎其微，於是動筆寫下了《悲劇生涯》。不論就哪一種標準衡量，這本長達九百頁的小說（一九三六年，文學出版社）都是

⑨ 同前註，頁一一八。

二十世紀中國文學最沉痛的女性自白之一。在小說裡，白薇細筆描繪主人翁——她自己——與楊騷的十年戀情，她感染淋病以及其他疾病的痛苦，以及獨自住院、面對卵巢切除手術的恐懼。這一手術固然是因為她病情嚴重，不得不然，但它也同時剝奪了她的女性性徵。小說結尾，白薇留下了一個懸疑，沒有明白交代女主人公的命運。

愛咪·杜靈（Amy Dooling）曾對《悲劇生涯》作了相當精要的分析。她指出五四以來女作家擅長的自傳體小說到了白薇手裡，可說再創新章[●]。杜靈認為白薇藉由改變敘事立場與修辭譬喻，將自己身陷情海的故事作了動人展現，並因此對自傳敘事的「擬真」特質提出挑戰。我所關注的則是，《悲劇生涯》如何使白薇見證革命如戀愛、戀愛如革命的反覆關係，還有，她如何透過一種（前面已論及的）「絕望的論述」，揭露女性的現實總已沾染了精神分裂的特質。

白薇個人的愛情固然是場「悲劇生涯」，她筆下的一九二七年大革命也不妨視作是場政治情傷。在「革命的武漢時代」，白薇寫道：「那個可追憶的黃金時代啊！每個青年的熱血在沸騰，青年的血充實了偉大的中國底命脈裡，活潑、生動、發光，那算中國開花了，像狂熱的海棠滿樹紅……歡喜的靈魂在跳躍，國魂也在跳躍。」革命青年趕走了外國的帝國主義分子，佔領了領事館，攻下天主教堂，開辦新學校。女人得到了

解放，農民站了起來，學生動員起來，一隊隊士兵正整裝出發，前往鎮壓軍閥。「整個武漢的民氣都瘋狂了，醉著澎湃熱烈的革命高潮。」[●]與此同時，武漢城裡可看到革命青年男女手牽著手，走在長江河畔，迎著夏夜的微風，一起唱著情歌。他們熱切的談論著國家的未來，他們開懷大笑，他們互相取笑，他們正在戀愛。「人人都知道這是革命，革命啊，革命的賜福，革命的享受呵！」[●]

本文所討論的三位作家中，沒有一位作家像白薇這樣，如此明確的頌揚革命的青春感官力量。但是要不了幾個月，這場保證帶給革命青年一個新中國的革命就瓦解了。在革命的第二階段，即「新文藝勃興時代」，白薇寫道：「血海捲去了光輝四射的無限生靈，蒼天把苦悶寫在另一部人們底心頭，它們負起民族滔滔滾滾沉瀾的憂鬱，從一九二八到一九三〇年間，醒獅似的就出了中國的新文藝。」[●]種種詞彙例如「革命文學」，「社會主義文學」，「新寫實主義文學」蜂擁而來，取代了五四時代的「啟蒙文學」與「新浪漫主義文學」。文學於是成為所有革命男女共同奮鬥的目標。

白薇與楊騷兩人都曾投身於這一波新文學運動。然而因為愛得心神不屬，加上貧病交迫，兩人都未能全力以赴。在普羅文學的大轟下，他們所作所為還不如說是小資產階級個人之間的鬥爭。白薇指出楊騷對她的佔有欲很強，甚至禁止她參與任何公共活動。當他發現白薇加入了左聯和劇聯，他使出一切破

● Dooling, *Feminism and Narrative Strategies in Early Twentieth-century Chinese Women's Writing*, Ph. D. Dissertation, Columbia University, 1998. 又見於孟悅、戴錦華《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》（台北：時報文化出版公司，一九九三），頁二三一～二三五。

● 白薇《悲劇生涯》，頁七二八。

● 同前註，頁七二六。

● 同前註，頁七二九。

壞手段，包括公開她的政治立場——而「左傾」在一九三〇年代初期還是個社會禁忌。白薇沒有透露的事實是，左聯成立初期，楊驪其實也是其中一員。不過最令白薇無奈的是她的性病，她雖然有心參與政治活動，但是最後總是因為體力所限，黯然退居第二線。她被迫「離開了團體！病結束了她一切的希望，孤獨的悲哀永遠跟著她」[●]。

白薇將革命的第三階段稱為「文化統治時代」。這段時期中國內憂外患層出不窮，先是九一八事變，然後是一二八事變，而此時文學界所受的檢查與監控之嚴，也是前所僅見。同時白薇的健康益發惡化。杜靈在她的專論裡生動的描寫了一九三三年，楊驪眼見白薇住院就醫，康復希望渺茫，便急忙出版他與白薇之間的情書集《昨夜》，自暴戀史，成為小報爭相炒作的頭條[●]。楊驪之所以這麼做完全是想藉白薇病危之便，乘機賺上一筆，同時打造自己的癡情形象。比起蔣光慈和宋若瑜的情書集《紀念碑》，《昨夜》只是一場鬧劇。更等而下之的是，楊驪甚至替白薇準備了一本「身後」出版的日記，裡頭的內容大部分都是他杜撰的[●]。對白薇來說，看到楊驪以他那一點平庸的才華再度背叛她，將她一生的心血化為粗俗表演，這應該是她的戀情所結的最後一顆苦果了。

《悲劇生涯》吸引我們的不僅僅是女作家的懺情錄。這本書也揭露了白薇與革命之間愛恨交加的關係。小說結尾，白薇

回顧了她在武漢政府裡的日子。她當時與一位K先生共事，這位K先生珍惜她的才華，對她頗有好感。但是白薇刻意與K先生保持一段距離，因為「當時她是絕不戀誰，只戀著革命的女子呵」[●]。我們無法證實這位K先生的身分（可能是國民黨——KMT——的代稱？）。大革命失敗僅僅七年之後，這位自視甚高的革命女士卻因為遇人不淑而罹患了性病，掙扎於死亡的邊緣。「戀愛的苦悶，病的苦悶，時代的苦悶，構成她這部多色多樣的悲劇，壓在她身上……時代頻頻給她失望的憂鬱，戀愛毀滅她整個的身體，力量。病又拖她不能久留人世間，憂心忡忡，貧病交迫，她怎樣想翻身也翻不了，絕望，帶著三重的絕望！」[●]「革命加戀愛」對女性不帶來希望，而帶來絕望。

尾聲

「革命加戀愛」的熱潮在抗戰前夕倏然停止。這一論述及創作的終止既代表國家及社會敘事風格的改變，也暗示革命話語的正確性受到越來越嚴密的監控。除此之外，這一論述的終止也標示著一代革命作家的青春不再。他們似乎越來越理解理想與現實的差距，願意與「歷史」妥協。「革命加戀愛」曾帶給革命青年何等激烈的痛苦和歡樂，但那些掙扎與奮鬥的日子已經過去了。當全國上下一致抵禦外侮，共產黨要求組成聯合

● 同前註，頁七八。

● 同前註。

● 同前註，頁七八。

● 同前註，頁八五五。

● 同前註，頁七四六～七四七。

陣線的呼籲也甚囂塵上。為了愛國，任何個人的欲望都得擱在一邊。再往後的年月裡，雖然「革命加戀愛」仍在左派文學佔有一席之地，但是已經不再像一九二七年後，承諾無限的政治／欲望好景，挑動無數青年男女的心房。

隨著一九四九年中華人民共和國的成立，一九二七大革命男女所渴望的「革命」在理論上已經大功告成。但一場又一場的權力鬥爭隨之而來，全體國民於是又被動員起來「繼續革命」。同樣的，「愛情」又再一次被抬了出來，但是這一次全民的愛欲對象無他，就是毛主席一人而已。回頭看去，蔣光慈這位「革命加戀愛」的始作俑者一九三一年的死亡，其實已經完成這一論述最戲劇性的一刻。一九五六年，共產黨追諡蔣光慈為黨員；他的革命浪漫主義終於得到認可，被供奉在毛記新文學的殿堂裡，也就是理所當然的事了。

另一方面，白薇歷經《悲劇生涯》裡所描寫的那次大手術，居然奇蹟式的活了下來。她的自白得到全國讀者的同情，她也從此與楊驥斷絕往來。抗戰爆發後，白薇參加了抗日行列。為了群眾，她將她的愛情「昇華」到對國家的大愛。我們不禁要想蔣光慈若還在世，是否也會這麼做？但在現實生活裡，白薇卻變成一個孤獨而難於相處的女人。一九五〇年後，白薇一度志願到遙遠的蒙古北部和新疆工作，彷彿想藉自我放逐獲得心靈的平靜。文化大革命中她受盡了折磨，但卻又死裡逃生。白薇的堅韌，令人肅然起敬。一直到一九八七年去世為止，她始終不曾再婚。

茅盾在一九四九年革命成功後，仍然持續寫作，並且活躍於政治與文學的圈子裡。一九五〇到六〇年代，他甚至當上了

文化部長。但在榮華富貴的當兒，他會不會偶爾想起自己過去的戀情，而神思不屬呢？茅盾畢竟沒有和他的妻子孔德沚離婚，但他們的關係在晚年變得越來越疏遠。孔德沚死於一九六九年。文化大革命後，茅盾曾在一個場合與秦德君不期而遇，但是兩人一句話也沒有交談，茅盾逝於一九八一年三月二十七日，據傳當時他正在口述寫作《虹》的過程，特別是他如何從他的「北歐命運女神」得到靈感的一段[●]。他在葬禮上被追認為黨員，黨齡從一九二一年算起。

秦德君在文化大革命期間坐了八年牢。她的年壽很高，尚能目睹二十世紀中國青年最後一次革命欲望在天安門前的興起與幻滅。在一九八九年五月的一次訪談中，她提到了她和茅盾六十年前一起參與革命的經過。關於茅盾，她記得最清楚的，不是他們的愛情，而是茅盾對共產黨、還有對她的背叛。秦德君顯然對茅盾餘怒未消，但這是否也洩漏了她對茅盾仍然舊情難忘呢？

彷彿是為了一雪當年遭受情人背叛之恨，秦德君在訪談裡透露了一個秘密。按照秦自己的說法，茅盾在他的《腐蝕》裡疑神疑鬼，老把她想像成國民黨特務，老是要設計他，誘使她上鉤。但是茅盾從來不知道的是，秦在現實生活裡真的負有任務：當時她在表面上雖然是國民黨官員的妻子，暗地卻為共產黨搜集情報[●]！緣盡情了，餘恨悠悠，在這場革命加戀愛的遊戲裡，茅盾的這位「北歐命運女神」最終還是扳回一城。

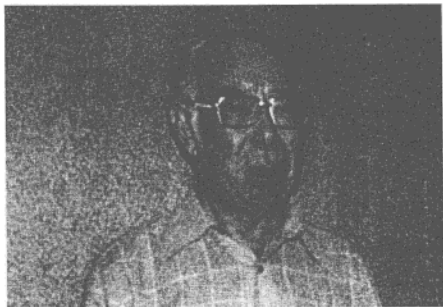
● 沈衛威《艱辛的人生》，頁二七五～二七六。

● 有關秦德君在抗戰時期的地下活動，見《火鳳凰》，頁一二一～一三〇。

第二章 歷史與怪獸

理性之夢滋生獸性。——哥雅（Francisco Goya）

一九五七年秋天，自大陸來台的作家姜貴（本名王意堅，又名王林渡，一九〇八～一九八〇）在台灣出版了《今橋杭傳》。這部長篇小說描寫二〇至四〇年代間，共產黨在山東一個小鎮竄起及其後的種種暴行，並以一場釀成千百人命的暴動為高潮。小說的核心人物是一對半吊子革命家方祥千與方培蘭。方祥千原是個孔教儒生，後轉變成馬克思信仰者；方培蘭是他的姪子，在地方上幹軍團團長，平日就習武好藝，廣交友朋。透過這兩個人物對革命的狂熱推動，以及始料未及的下場，姜貴呈現了一個烏托邦大計如何可能反其道而行，最後以自噬其身為代價。



姜貴

依此情節，《今構機傳》很可以被解讀為五〇年代台灣最大宗的小說類型——反共小說。這類小說或是大陸遷台作家有感而作，或是執政黨所炮製的文宣產品；兩者互為表裡的情況也屢見不鮮^①。身為忠誠的國民黨員，姜貴在自序中開宗明義的寫道，此書主旨就是要揭露他目睹的共黨惡行^②，因此這部小說被視為反共文宣，他本人應該不以為忤。不過這部小說並沒有引起官方的青睞。該書早在一九五二年一月完成，取名為《旋風》，但是書稿完成之後六年間，至少為十家出版社所拒。

- ① 對五〇年代台灣反共小說興起的完整討論，可參考拙作〈一種過去的文學？——反共小說新論〉，見《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田出版，一九九八），頁一四一～一五八。
- ② 姜貴〈自序〉，《今構機傳》（台南：春雨樓出版社，一九五七），頁四。

這在當時官方無所不用其極地獎勵、蒐集、贊助出版反共作品的環境下，不免顯得諷刺^③。一九五七年，姜貴遂以自費方式將此書印行五百本，題名《今構機傳》。據他的憶述，這五百本中有兩百本分贈給友朋及學界，其餘則毫無市場成績可言^④。

雖然出版過程一波三折，《今構機傳》卻頗受評論界看重。當時文壇的兩位耆宿，胡適與蔣夢麟，均盛讚此書對共黨禍國的逼真描繪^⑤。右翼批評家王集叢、劉心皇等也對姜貴的政治觀點及敘事手法予以推崇^⑥。歷史小說家高陽更為文稱道此書描寫人物心理的獨到之處^⑦。一九五九年《今構機傳》得到美國新聞處贊助，重新印行，並更回原名《旋風》。一九七一年，夏志清在其英文著作《中國現代小說史》修訂版專文討論《旋風》，肯定此書為現代中國小說經典之一^⑧。

夏志清認為《旋風》是晚清到五四的現代小說傳統中，最近一次的開花結果。他指出姜貴承續了世紀以來中國小說「諷刺風格」與「人道主義」兩大脈絡，卻能不流於同輩作家濫情或說教的俗套^⑨。他認為：「台灣出版的反共小說，多屬八股

① 關於本書出版的細節，可參照 Timothy A. Ross (羅體模), *Chiang Kwei (New York: Twayne Publishers, 1974)*, pp. 77-86。

② 姜貴〈自傳〉，《無邊集》（台北：幼獅文藝出版社，一九七四），頁二四二。

③ 兄蔣夢麟先生致姜貴函以及胡適先生致姜貴函，姜貴編《懷袖書：旋風評論集》（台南：春雨樓出版社，一九六〇），頁一八～一九、二〇～二一。

④ 王集叢〈評《旋風》〉、劉心皇〈評姜貴著《旋風》〉，兩篇文章均收入姜貴編《懷袖書》，頁八七～九六及頁一一一～一一五。

⑤ 高陽〈關於《旋風》的研究〉，《懷袖書》，頁四〇～八六。

⑥ C. T. Hsia (夏志清), "The Whirlwind," *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1971), pp. 555-562.

⑦ Ibid.

之作。而《旋風》卓然而立，以錯綜複雜的中國生活（正面恐怖腐敗，兼而有之）做背景，從五四時期到抗戰初期為止，把共產黨在中國竄起之來龍去脈，有非常扣人心弦的交代。」[●]

夏志清與其他評者的解讀，都聚焦在《旋風》與當時國家政治間的關聯。這樣的觀點誠屬精確，卻也有其局限。畢竟隨著時代改變，親共或反共文學之爭已成了上個世紀諸多曠日持久的論戰之一，不能再引起我們的注意。我以為今天我們若要探討《旋風》一書的價值，必須另闢新途。時移事往，當年姜貴所關切的反共大業不再吸引我們，他在作品中所提出的其他問題反而凸現出來，諸如：一九四九年國共鬥爭所造成的世變悲劇與個人創傷，如何影響歷史想像與書寫？現代性標榜理性的追求，卻充斥非理性的衝突，這兩者如何能自圓其說？歷史及歷史敘事如何在史學願景、意識形態與傷痕經驗間找尋折衝之道？最重要的，在一個號稱傳統斷裂、歷史終結的世紀裡，敘事倫理的廢弛與文學書寫的傳承，是否仍有可能？

我以為回答上述問題的方法之一，在於重新思考本書的原題《今橋樑傳》。這個怪誕的書名來自中國舊小說，也是我們進入姜貴的歷史世界的關鍵。姜貴自承《今橋樑傳》的書名是因應晚明小說《橋樑閒評》（一六二九）[●]有感而題。《橋樑閒評》的作者李清（一六〇二～一六八三）是晚明文人，曾在朝仕宦。該書記敘熹宗天啟年間（一六二一～一六二七）宦官魏忠賢（一五六八～一六二七）掌權並與皇帝的乳母客氏（？～

一六二七）亂政禍國的史實。姜貴之所以將他的作品與這部晚明小說相提並論，乃因兩造都有「紀惡以為戒」[●]的目的：《今橋樑傳》中的「今」字暗示了歷史今昔分野，而「傳」更點明了作者的治史抱負。

那麼《今橋樑傳》的「橋樑」又該做何解呢？在《今》書序言中，姜貴的解釋如下：

相傳顓頊有不肖子曰橋杙。橋杙者，可憎之斲木也。我想，那大約和莊子所說的「樗」一樣，原是一種寓言。故又以為惡獸。楚之史為橋杙，紀惡以為戒也。說部有《橋杙閒評》，記魏忠賢與客氏之罪惡，亦隱寓勸善之意。[●]

這段文字可以作為我們探究「橋杙」一詞的出發點，而下列典故應對本書的宗旨各有啟發。橋杙典出《神異經》，原指遠古的怪獸，其狀「如虎而犬，毛長二尺，人面虎足，豬口牙，尾長一丈八尺」。性喜鬥狠，且絕不退縮。[●]

司馬遷在《史記》中寫道：

顓頊氏有不才子，不可教訓，不知語言，天下謂之橋杙。[●]

● Ibid., p. 556.

● 姜貴〈自序〉，《今橋樑傳》，頁三。

● 同前註。

● 同前註。

● 齊題（漢）東方朔著，〔晉〕張華注《神異經》，收入《筆記小說大觀》三十八編（台北：新興書局，一九八五），冊一，頁二二六。

● 司馬遷《史記·五帝本紀》，參見龍川龜太郎考證《史記會注考證》（台北：宏業書局，一九八〇），卷一，頁三一。

同時梟也是史書的一種。這一用法見於《孟子》：

晉之衆，楚之梟，魯之春秋，一也。[●]

除此，梟又是古代南方楚地的神話怪獸，相傳有趨吉避凶的能力，楚地陵墓因為以爲鎮墓獸之一。《湘東紀聞》曰：

梟之獸，能逆知未來。故人有掩捕，輒逃匿。史以示往來，故名梟。[●]

除此，姜貴在這本小說序言中的口氣也讓人聯想到曹雪芹在《紅樓夢》第一回的開場：

本書作者，方當知命之年。回憶半生淪落，亟懺悔之不暇。懷文章敦厚之旨，固無意宣揚德義。茲篇之作，亦本「紀惡以爲戒也」之意云爾。[●]

姜貴援引古典歷史象徵以爲己用，因此有深意存焉。梟此一詞指的是遠古時代的怪獸，這種怪獸外表怪誕，本性凶劣，且好鬥不懈。但梟的意象是一種人與非人的混合，法律及道德對其束手無策。惡人與惡獸被認爲是互爲表裡，這一來便模

● 孟子《孟子·離婁下》，見楊伯峻注《四部刊要·孟子譯注》（台北：漢京文化公司，一九八七），頁一九二。

● 引自張軍《楚國神話原型研究》（台北：文津出版社，一九九四），頁七一。

● 姜貴《自序》，《今梟傳》，頁三。

糊了人性所賴以維繫的文化及倫理界限。

更耐人尋思的是，梟也是歷史的代稱。歷史（或者說是梟）——就如姜貴所形容的——充斥著亂臣賊子，暴行惡跡的記錄，而歷史書寫的目的之一，正是要透過這些記錄以警惕後之來者，免於重蹈覆轍。中國傳統的歷史書寫類別、材料及視景包容廣闊，姜貴所有興趣的一支則對人性曖昧處提出深思：由於人性恆常屈於善惡試驗之下，因此非得訴諸內在的覺醒或者外在的約束，否則難免走上歧途。就著這一史觀，吾人可以繼續推問：如果歷史書寫的旨在於除惡揚善，何以史冊的大宗往往充斥惡行惡事，相形之下，其原所寄託的揚善目的反倒「顯而不彰」？換句話說，當史書以「紀惡」——不斷排比、累積惡行，甚至只以惡爲書寫對象——來達到「除惡」的宗旨，這樣的書寫豈不包容了歷史原欲被除的對象？作爲一種記憶、評價過往事件的敘事行爲而言，歷史有其道德訓誡的終極目標。然而就在此終極目標達成之前，記述巨奸大惡、佞臣昏君，還有種種常規以外的事物往往成爲常態。就此而言，歷史只能以負面形式展現其功能：亦即只能以惡爲書寫前提，藉此投射人性向善的憧憬。揚善是歷史書寫的預設及終點，但填充文本的歷史經驗卻反證了善的有效及可行性。歷史的本然存在，甚至弔詭地成爲集惡之大成的見證。

所以當小說以「梟」爲名，無形托出了一種文明內蘊的矛盾。這一派的歷史書寫其實有相當悲觀的底色。在姜貴筆下，每當歷史書寫開始「建構」過去，往往便得先自暴劣跡；善的追求成爲無限延後的目標。正如姜貴及其前著所暗示，我們人類的每一代都見證、抗拒，也攜手製造了自己時代的怪

獸。橋樑在它的譜系學裡既是怪獸、朽木、理法難容的惡行，但也同時是歷史，是對這些惡行的警示與記錄。正因其變化多端，我們才得以了解人與非人間的搏鬥，如何矛盾反覆，其來有自。在歷史所紀之惡中，我們驚覺那些「非人」的獸行其實往往都是「人為」之過；人性向善的掙扎，處處有著怪獸的陰影。但正因橋樑的殘酷及曖昧性，我們才更有必要與其周旋。除惡既不能務盡，我們只得紀惡以為戒——歷史的創造總也開脫不了惡獸的記憶。

以下我以姜貴的《今橋樑傳》為出發點，嘗試勾勒晚明以來說部對「惡」的歷史想像之一端。我要討論《橋樑閒評》如何改寫了傳統敘事的「紀惡」論述，以及這部小說如何影響了姜貴的《今橋樑傳》。除此，我也要討論一本鮮為人知的晚清小說《橋樑萃編》（一九一六，錢錫寶著；生卒年不詳）。《橋樑萃編》揭露晚清社會的怪現象，嬉笑怒罵，實屬諷刺小說正宗。以姜貴背景而言，就算他從不知道此書，對是類小說的風格卻絕不陌生。我將這三部小說合而觀之，並非意在作表面的影響研究；我毋寧是要觀察這三部作品如何將個別歷史裡的怪獸，自寤寐中喚醒，藉以呼應其時代的危機。這三部作品都暴露了歷史本身的暴虐及荒謬，但是彼此之間卻頗有參差之處。就此我們得以看出歷史裡惡的面貌層出不窮；我們無法統一它的形式，唯一確知的是它的存在總也揮之不去。

今橋樑傳

如同大多數同輩作家一樣，姜貴的一生與現代中國歷史洪

流共相浮沉。他的家鄉山東諸城曾經出過不少文化及政界名人，例如王統照、王顯堅、臧克家、康生等；特別有名的是毛澤東的妻子江青。姜貴的祖父王鳴韶是辛亥革命的烈士，一九一一年死於地方起義^①。一九二六年，還只是高中學生的姜貴便離開山東，遠赴廣東，加入國民黨。二〇年代到四〇年代的歷史事件——華北北伐、清黨、抗日、剿匪——他幾乎無役不與^②。一九四八年末，姜貴從軍中退役從商，之後他攜家帶著跟隨國民政府到台灣，並繼續經商，但是不到兩年就血本無歸^③。

姜貴來台之前就曾經嘗試寫作，其中《突圍》寫於一九三七年。此書由於茅盾及巴人的協助，得以在抗戰時期出版^④。就這點而言，姜貴可算是五四文學傳統的繼承者。五〇年代姜貴重新拾筆創作。他自己描述當時的情況：「所業尋敗，而老妻又病廢，我的生活傾陷於有生以來最為無聊的景況。回憶過去種種，都如一夢。而其中最大一個創傷，卻是許多人同樣遭遇的那『國破家亡』的況味。由於三十年來所親見親聞的若干事實，我想我應當知道共產黨是什麼。我將我整串的回憶，加上剪裁和穿插，便構成了一個完整的故事。」^⑤

這樣的寫作動機對多數五〇年代渡海來台的大陸作家定不陌生。對於姜貴或者其同時代作家而言，共產黨佔據大陸就如

① 姜貴的家庭背景可參照《無邊集》，頁二三八～二四五。

② 同前註。

③ 同前註，頁二二七～二三三。

④ 見巴人《後記》，《突圍》（上海：世界書局，一九三九），頁一五〇。

⑤ 姜貴《自序》，《今橋樑傳》，頁二。

一場浩劫，摧毀了國家與個人的命運。姜貴自述他生命中的連串災難因此而起：倉皇來台後，他的政治忠誠被忽視、經商投資失敗、妻子長病不起、家人離散，整個人陷入無解的謎團中。推而廣之，這些災難更是民族苦難的表徵，困惑著一個時代的中國人。對姜貴和其他作家而言，失去大陸其實是讓個人失去安身立命的所在。所以當他們譏伐共黨禍國的同時，他們也得面對自身存在的危機。對他們而言，大陸淪陷不只意味政權的轉移，也成為一種象徵，代表歷史的陷落及創傷的開始。

識者或要質問，早在共產政權之前，現代中國不就充滿自然與人為災難？共產革命可能是天災人禍積累出的結果，而非原因。從左翼思想觀之，這樣的結果甚至未嘗不值得慶幸，因為它意味著否極泰來的開始。姜貴的看法與此不同，他認為就算近代中國歷史戰亂不斷，但其正統之道始終維持不墜。這一正統指的是文化、思想，以及政權一脈相承的傳統；對姜貴而言，國民黨政權便代表此一正統。在推動中國改革的過程裡，國民黨雖然失誤連連，但它仍不失為維護歷史道統的中堅。相反地，共產黨的肆虐則被視為離經叛道，偏離正統——正如同歷史上那些竊國篡位的時代。

或有評者視《今櫺杞傳》的正統觀是為國民黨文化霸權服務。但有鑑於正統的概念與中國歷史寫作有根深柢固的淵源，我們的研究大可跳脫出淺易的政治框架，以便作更深入的省思^①。我所關心的問題是：就權力的正當性來看，正統有著怎

① 參考著作如陳宗原《中國史學上之正統論：中國史學觀念探討之一》（台北：宗清圖書出版公司，一九七九）。

樣的時空意涵；以及在這樣的時空架構之下，正統與道德如何相互定位。已有研究指出，「正統」一詞其實自古代曆法，嘗為史家用以定奪朝代更易的正當性與否。到了秦代，「正統」的意義衍伸為統治者所征討、併吞的疆域之一總^②。從時間上的廣續到地理上的統一，兩種正統觀都曾被用來作為奠定皇權的利器。透過正統觀念，時間與空間間為政治實體的興衰作背書。但是深植在時空規則下的，其實是政治權力與其內燃道德優勢的互動；時空的統一只是作為君權展現其道德實力的場域。所謂「道德的幽秘」性（moral occult）由此而起^③：對史家而言，即使所有朝代都宣稱自己承襲正統，「正統」的興替仍舊端視道德力量的消長而定，有「德」之君方能得之。

1. 正統的恢復

回到《今櫺杞傳》。姜貴將一九四九年國共分裂的時空、道德、政治意義連結為一，可以看出他呼應傳統史學「正統」論述的用心。對他而言，大陸的淪陷不只反映政黨權力的更替，也顯示國家時間與空間想像的破滅，內蘊其中的「道德幽秘」性因而消失殆盡。正統一旦失落，離經叛道的力量便隨之而起，唯有馴服這些力量，歷史才能回歸正道。在五○年代的台灣，姜貴深信自己處於正統與異端最近一次的衝撞之間，而他的責任便是指出邪道所在，並且記錄其興起（及預示其覆滅）

② 同前註，頁三～五。

③ 我所採用的是彼得·布魯克斯的用法。參見Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), chapters 1-3。

的過程——「紀惡以為戒」。姜貴視自己的任務如同傳統史家一般，這從他強調「構机」一詞的豐富象徵可以看出。

當然，與姜貴同樣從大陸來台的其他作家，也急於從國民黨的潰敗中找尋道德教訓。陳紀滄的《荻村傳》（一九五一）、潘人木的《蓮荷表妹》（一九五二）、王藍的《藍與黑》（一九五八）都是很好的例子。但這些作品遠不及姜貴對政治倫理所作的辯證，更不提他深遠的歷史觀照。

除了援引遠古的「構机」作為時代人心惡化的標記，讀者不難看出姜貴是以傳統歷史小說的模式，來描寫國共兩黨的對抗。不過在參看歷史循環興替中，他的小說透露著某種反常。《今構机傳》開場便寫所有的禮教機制已經敗相畢露，結尾則是惡人當道，群魔亂舞。姜貴當然認為天道好還，共產主義終有失敗的一天，但他對「邪不勝正」的必然性顯然不如傳統說部那般有信心。在小說對正統的嚮往背後，他寫下一個隱晦的次文本：如果歷史真是善惡循環，人類的愚昧和獸性難道也不像正義與秩序一般有其循環性？也因此將不斷捲土重來？

依據五四的革命時間表，歷史應該循著線性發展的軌跡，不斷除舊佈新。《今構机傳》卻暗示現代中國的革命者——左右派皆然——亟於藉革命手段摧毀傳統，結果反而陷入傳統的緊箍咒而不能脫身。甚至姜貴本人也無法擺脫這一歷史弔詭。姜貴身為推翻滿清的烈士之子以及國民政府的革命軍人，他的小說卻瀰漫對舊時代「正統」觀的追懷，而理論上這正是他與其父輩曾戮力剷除的對象。

● 參見饒宗頤《中國史學上之正統論》，頁五六～五七。

姜貴可能會反駁：與右派相較之下，左翼革命分子不是更自我矛盾？他們一面宣稱要毀掉舊歷史，一面急急樹立自己的新正統，他們的手法殘酷卑劣，較傳統只有過之而無不及。在中國現代化的過程中其實出現了更可怕的怪獸。如果舊時代的「構机」是指個別的惡獸或是惡人，到了新時代，惡的形態則變化多端，令人難以捉摸。其極致處，惡自我增生繁衍所建構出來的歷史（或者應該說是反歷史），只能平添更多的暴力和荒謬。

最後一個關於《今構机傳》的謎團是，在那個反共至上的時代，國民黨政權——姜貴筆下正統的化身——竟未予這本小說任何肯定。事實上，《今構机傳》一書出版之後，姜貴的處境愈益困難。他的第二本反共小說《重陽》（一九六一）出版時，妻子已久病去世，兩個幼子也被迫寄養。尤有甚之的是，姜貴被神秘地控告忽忽病妻致死，幾乎使他身陷囹圄，一度想到自殺。事後姜貴回憶這段訟案時，推斷一定是他的反共小說，引來「匪諜」陷害。姜貴的一廂情願，吾人只能唏噓以對。

對應五〇年代的文化氛圍，姜貴「發現」共產黨陰謀對付他，無論是妄想還是事實，倒也合情合理。總之，他對自己處境特有的敏銳使他與黨政機器格格不入。與大多數為反共政策背書的小說相比，《今構机傳》總有弦外之音；我們可以說，由於姜貴對時代的罪惡懷著如此激切的痛惡與好奇，我們才能看到國共政權的倒行逆施同時被揭發。但我們還是要問，有鑑

● 姜貴《題記》，《無邊集》，頁二。

於國民黨當年對姜貴的漠視，難道他不曾想過：真正有良心、有限力的政權怎麼可能對他的貢獻視而不見？莫非國民黨根本不該是他心目中的正統？倘若不是，那麼他的「紀惡以為戒」究竟所為何來？歷經種種災厄，姜貴還是一秉孤忠，無怨無悔。這若不是一種知其不可為而為之的荒謬堅持，便只能看作是中國作家面對殘酷歷史的無奈寫照。孤臣孽子、發憤著書的例子畢竟其來有自。兩千年前的司馬遷不正是受盡屈辱後，寫出了《史記》^⑥？

2. 「現代」的怪獸性

《今構杞傳》一開始說的是方祥千準備在T城（濟南〔Tsi-Nan〕，山東省城）建立一個地下共黨組織據點。方雖然出身士紳背景，並受過儒學黨陶，卻發現解決中國社會問題最有效的辦法還是無產階級革命。為了實踐這個目的，方耗盡家產，還讓他的女兒和姪子也冒著種種威脅，一起加入革命。方祥千雖然性格激進，但是與其說他奸詐狡猾，倒不如說他不通世故。作為地方共黨活動領導者，他的特立獨行只能更暴露他的弱點。與方祥千同夥的姪子方培蘭加入革命，卻是另有懷抱。培蘭好勇鬥狠，因為報父仇鬧出名號，但是他那一套綠林式的勇狠眼看已經不合時宜，因此在遇見方祥千之前，他已經參加了地方政府組織的自衛軍團，並擔任團長。

環繞著兩個方家男人的是一連串的次要情節：包括方氏舊

宅裡四大戶人家的腐敗以及沒落；綠林社會、地方軍團、國民政府軍以及日本侵略部隊間的衝突勾結；一群「新青年」追求革命與戀愛的悲喜劇；以及暗潮涌月梅、龐錦蓮母女越來越紅火的皮肉生意。這些情節拼湊疊架出民國初年急遽轉型的社會面貌。從姜貴的自傳可以看出，小說中許多人物和情節都是他自身經驗的轉化^⑦。

閱讀《今構杞傳》，我們很難不被其中所描寫的大量暴力血腥事件所震撼。謀殺、處決、監禁、私刑、陰謀、反間，以及變態肉欲充斥全書；無政府狀態的恐怖一觸即發。姜貴仿照中國古典小說的楔子形式，一開始先寫一位布爾塞維克分子史慎之從上海前來方鎮，指導當地的革命活動。到任不久，史就看上了個京劇花旦。為了討女人歡喜，史從黨裡一位富家子的父親身上強索錢財，沒想到卻被軍法處用計捉拿，並賠上一條性命。史慎之死得既倉促又令人毛骨悚然；姜貴雖然意在揶揄共黨分子的腐敗，也為小說後來的殘暴場面埋下伏筆。

姜貴深知傳統社會的罪惡。就這一個部分而言，他約莫是同情高呼改革的方祥千。他把焦點放在方氏大家族裡的四大戶；居易堂是方鎮上最氣派富有的人家，方老太爺曾是晚清朝廷命官，現今持家的是他的遺孀方老太太，以及閒手遊蕩的兒子方冉武。方冉武好色無品，蕩盡家產討嫖妓的歡心。而以傳統婦德出名的方冉武娘子，決心要拯救丈夫；不過她的方式竟是容忍丈夫的不忠，協助他用計非禮一個鄉下姑娘，最後把她買下作妾室。

⑥ 此一論點得自李慧儀 (Wai-yei Li)，參見 "The Idea of Authority in the Shih chi," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54.2 (1994): 345-405。

⑦ 見《無違集》，頁五～一〇八。

另外有由老姨奶奶謝氏和方八姑維持的養德堂。謝氏雖然是妾，倒是為方家生養了後代子孫；她的兒子都在外為國民政府做事，平日她就和過了婚嫁年紀的方八姑過日子。方八姑儘管號稱知書達理，卻因為母親不是正室而對她冷酷無情。至於另外門戶較小的兩房，一家由方八奶奶掌管，方八奶奶的丈夫在辛亥年地方革命中犧牲；另一家則由秀才娘子打理，秀才娘子的得名是因為她死去的丈夫是方家族裡最後一個考中科舉的。因為是晚娘，秀才娘子苛待正室所生的女兒方二姊。方二姊後來自殺，讓方祥千對舊家庭之惡更有感觸，起了在家鄉搞革命的情緒。

僅僅從故事的梗概，讀者應該已經能夠察覺姜貴批判傳統中國社會的野心。姜貴應該會認同魯迅的控訴——在禮教的表面下，中國社會其實是場人吃人的盛宴。這種禮教吃人的現象無孔不入，甚至使其身受害者也變成幫兇。方老太太及方冉武的妻子便是最好的例證。正如魯迅筆下的狂人，方祥千痛惜方家各戶年輕一輩的困境。為了「救救孩子」，他的結論是必須將他們導向共產革命的光明大道。

然而姜貴所描述的，其實是個比魯迅更瘋狂的世界。魯迅的《狂人日記》寫於文學革命前夕。他的狂人無論多麼陰鬱癡狂，總是傳達了一種道德願望，一個除舊佈新的革命憧憬。即使日後魯迅自己捲入政治，越來越尖酸刻薄，他畢竟未曾放棄他的憧憬。姜貴的《今構機傳》則是寫於共產革命發生之後。歷經三十年的革命，姜貴只看出社會的混亂有增無減。就算推翻舊有的吃人禮教，革命者似乎也更能醞釀另一種更高明的、更

有技術的吃人手段。

隨著小說情節的推展，方祥千將不同的地方勢力合併為一。一九二七年的共產革命失敗，暫挫方祥千的計劃，不過中日戰爭一爆發，他又伺機而起。日軍佔領山東後正好製造了方鎮的政治真空。方祥千與方培蘭一方面將綠林弟兄與地方軍團結合成反侵略的「旋風縱隊」，另一方面又暗中與日本軍隊合作以便殲滅忠於國民黨政權的游擊隊。他們甚至另組縣政府與傀儡政權對峙。奇怪的是，這個政府同時得到日本與國民政府雙邊認同。

在這樣的背景下，新的舊的吃人主義竟共存共榮。新的地方政府才成立，方家各戶就都被掃地出門，多數不得好死。小說高潮裡，革命分子、地痞流氓當家作主。妓女龐月梅被譽為「方鎮革命之母」，她的女兒龐錦蓮則當了革命婦女委員會的會長。良家婦女如方冉武的娘子先是被逼著改嫁，後來又被命令服侍龐家母女，並追隨她們當起龐家第三株「名花」。

評者大可指出，這樣的情節安排無不顯出姜貴對左派的惡意，而姜貴也的確並不掩飾自己的批判意圖。但是他的批判不應僅局限於黨派主義作祟。我們應當注意他對右派分子的嘲諷，一樣不遺餘力。方八姑是忠貞的國民黨員，也是小說裡最「政治正確」的人物，不過讓我們印象更深的倒是她的悍婦形象及頑固性格。她滿口的教忠教孝，卻因為自己的生母是妾室而瞧她不起。另外一個角色程時縣長。他為了表現自己的謙遜正直，坐個驛車上任。日本軍隊還沒打進方鎮，他就逃之夭夭；被逮後他乾脆做了傀儡政府的頭子。除此，姜貴的嘲諷及於政治狂熱分子、機會主義者、偽君子、左右派的暴民，無所

不包。

我因此認為姜貴所要攻擊的並非只是共產革命而已。他毋寧對任何政治系統——不論激進或保守與否——在歷史中的運作，都感到戒慎恐懼。作為一個社會病理觀察者，他看出人性的卑劣每況愈下，而共產黨的出現只不過是個最新的病徵。儘管革命的理想應是啟蒙與進步，革命的實踐卻是個向下沉淪過程。當多數作家對共產黨興起作線性的、因果邏輯的描述，姜貴看到的卻是一種迴旋，在其中政治、道德、欲望的驅力相互糾纏，從而產生不可思議的畸形怪物。他也許原意藉小說以明志，不過他的敘述卻集偏執、變態、怪惡的譜系之大成[●]。

《今構機傳》中一再出現的疑問是：倘若「追求理性」是中國現代化過程的重要部分，吾人如何看待二十世紀前半段所瀰漫的種種非理性現象？此一問題促使我們重新思考小說的中心人物——方祥千。方祥千亟於找出共產主義的科學公式，實踐歷史的「必然」。他見識過一九一一年辛亥革命，以及一九一三年二次革命的混亂下場，結論是中國還需要再一次革命，「連根到底把這個舊社會加以徹底摧毀，按照理想，從頭另建一個新社會的大革命。」[●]他並相信「最後」的革命來臨之前，社會注定先要沉淪至谷底，而革命分子有義務參與破壞，俾使全面的革新加速來臨。他與日本人合謀，准許同志販毒，因此無足為怪。

● 我們甚至可做傅柯式的解讀，傅柯對歷史譜系的觀點有批判性的介紹，參見 Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), part II.

● 姜貴《今構機傳》，頁一〇四～一〇五。

馬基維利論的「為達目的，不擇手段」，與末世信仰的「完全的墮落成全全然的救贖」，在方祥千的革命大計裡有了詭異的結合。然而歷史的「偶然」擊敗了方祥千；這場革命硬是不按他的牌理出牌。他不能、也不願看穿托派領導的愚昧，也沒有能力召令他的跟隨者。因此當地方起義最後陷入一片混亂時，他自己竟成了第一批被整肅的反革命分子。

現代中國革命的理性憧憬何以滋生出暴力後果？這正是姜貴所念茲在茲的弔詭。方祥千一腔啟蒙熱情，不能見容於社會，確有幾分魯迅筆下狂人的氣質；他甚至可能曾是狂人的千萬讀者之一。不同的是，魯迅的狂人被社會隔離，只能發出空洞的「救救孩子！」的呼喊，而方祥千與他的同志則千方百計，務求實現狂人的夢想。然而他的革命經驗只能證明，一旦狂人的吶喊付諸實踐，其原所具有的理性召喚也不過化作狂躁的衝動。方祥千將中國的現代化過程簡化為革命與反動的選擇；用他自己的話來說就是：「自從太平天國以來，我們什麼都試驗過了，都沒有效驗！我們祇有最新的也是最後的一條路了，那就是共產！」[●]方祥千彷彿落實了魯迅小說所隱藏的曖昧詛咒。他以政治的狂熱注入狂人的偏執；以全然暴力的行動取代狂人無政府主義的想像。方及他的從人成了最危險的魯迅讀者：他們的解讀不帶來理性，只帶來一種「新」的瘋狂形式。

一反反共小說的俗套，姜貴筆下的方祥千不是什麼十惡不赦的壞蛋；他充其量就是個短視的夢想家及無能的行動者。藉

● 同前註，頁七〇。

此，姜貴檢驗革命烏托邦背後所隱藏的兩難。方雖然有號召群眾起而革命的能耐，卻不能將群眾融為一體。他將過去毫無交集的武裝力量招徠，卻組成個怪誕的團隊。

我們還記得，橋樑不是尋常的怪物，而是種種惡獸七拼八湊的化身。姜貴將方祥千比諸為現代橋樑，似乎有意提出一種新面貌的邪惡：方祥千並不是一個能幹的革命分子，然而正因為他不夠「壞」，他反可能對社會造成更大的傷害。我的意思是，現代（共黨）革命的生成並非只是透過菁英領導，而更是透過成千上萬個像方祥千這種識見有限、能力不足的支持者鼓動形成。這群人雖然無私地奉獻，卻狂熱過度，對革命的見解又失之天真。他們從利己主義出發，卻又落入「吃人主義」的窠臼。這種種衝突的本質使他們共同創造出龐大駭人的現代怪獸。

3. 革命的色情學

姜貴對革命形成及墮落的探究，以性和色情作為最後一站。《今橋樑傳》寫性的變態扭曲，令人側目難忘。方祥千的祖父德高望重，但有一個怪癖，專好背負著心愛的尼姑在家裡轉圈兒跑。方培蘭看來好勇鬥狠，其實卻是個飽受舊式婚姻之苦的男人。他僅能從地方上的娼妓尋求慰藉，而且是愈醜愈老的愈好。方冉武的母親方老太太平日不只依賴鴉片煙，也專寵一個年輕的僕人，那個僕人自己則跟個大腳的妓女來往。方老太太每晚的消遣之一是凌虐亡夫的姨太太西門氏（她把一個秤錘用麻繩吊在床門前，以腳勾動，秤錘便直接打在被罰跪煙榻前西門氏的腦袋上。又拿一枝金髮簪扎西門氏，弄得西門氏遍

體鱗傷。冬天的時候則拿燒紅的銅火筷燙她）。方老太太之所以恨西門氏，為的是丈夫當年帶著這個姨太太去上任，還把她棄留在家。

姜貴對年輕一輩的嘲弄也毫不留情。楔子裡寫共黨分子史慎之為了一段風流韻事，竟遭殺頭。相似的情況發生在布爾塞維克分子巴承德身上，他在自己的婚禮上遇襲並被砍下腦袋。另外一個革命分子董銀明，因為槍枝走火誤殺了自己父親，被關在牢裡；這場意外卻被解釋成董的父親與兒媳亂倫，才導致董的弑父。身為國民黨元老的女兒，離過四次婚的羅如珠卻因為共產思想要求人人平等，竟自願獻身給一群低三下四的男人。為了拉攏生力軍，方祥千勸說姪女方其菱下嫁軍團營長康子健，毫不顧雙方背景差異。地位更卑微的泥水匠陶祥雲被方冉武的老婆一雙繡鞋挑起情欲；幾個匪徒出身的革命分子革命成功後的第一個願望就是糟蹋良家婦女。不過，這種種醜態都比不上方冉武對女人的貪得無厭、輩屈不忌。他也正是方鎮縱欲無度的典型。

夏志清將《今橋樑傳》裡意識形態的狂熱與性欲的扭曲前提並論：「追求色欲享受的人，正如革命家一樣，是會對人類的狀況不滿的，所不同的是，他們要求的只是官能享受上無限制的刺激而已。」⁹但我們必須注意，四、五〇年代左右翼文學以詆毀私生活——尤其是性生活——醜化對方的手法，其實司空見慣。所以指出姜貴把革命者與縱欲者畫上等號，不過再次說明他意識形態的保守。我的看法是，儘管姜貴的意識形態

⁹ C. T. Hsia, "The Whirlwind," p. 560.

保守，他的表達方式卻很激烈。他以獨特的手法處理性與政治的轉軸，可以被視為是對現代小說一度盛行的「革命加戀愛」的遲來批判。

「革命加戀愛」是五四以後小說的重要主題。雖然理論上「革命」指的是公領域的重新建造，「戀愛」強調的是個體從禁錮中解放，在現實裡兩者經常糾纏不清[●]。自魯迅以降，無數的文人都曾經描寫這類緊張關係，例如矛盾的《蝕》（一九三〇）、蔣光慈的《衝出雲團的月亮》（一九三〇）等。然而由於民族主義的號召和黨政機器的約束，這一文類在三〇年代末期有了大逆轉。革命的狂熱被導引成政黨的紀律，浪漫的愛情則昇華成愛國情操及領袖崇拜。

相較於「革命加戀愛」式的小說，《今橋樑傳》簡直像是諧謔之作。而我認為除了諧謔，這部小說對革命的欲望與情欲間不可靠的關係，作了更深邃的驗證。姜貴筆下的人物都是些不快樂的男女，而他們的痛苦最早都表現在性的挫敗上。高陽在五〇年代末就指出姜貴的角色都是受「補償心理」左右的人物。人類在感到欲望有所缺憾時，必然要求逾分的滿足，而找尋替代物徒然強化欲求不滿的委屈[●]。為了展示革命對中國道德的負面影響，姜貴羅列各種聲色享樂與性變態的行為，令讀者好奇他自己是否過分耽溺，甚或也嗜癮有癮。換句話說，姜貴在暴露錯綜的性與政治的關係時，自己的敘述位置也不無可疑。

● 見劉劍梅（Jianmei Liu）的博士論文 *Revolution and Romance*, Ph. D. Dissertation, Columbia University, 1998。

● 高陽《關於「旋風」的研究》，頁五一—六二。

也許有人會把《今橋樑傳》看作馬克思主義／佛洛伊德心理分析裡的政治無意識（political unconscious）及人類原欲兩種理論的結合。以巴赫汀的嘉年華概念視之，姜貴羅列性慾的荒誕不稽，也許是要提醒吾人社會變動之際，「身體律則」（bodily principle）起而推翻禮教俗規的景況[●]。但讀者可以很快地指出，姜貴並沒有清楚指出人類的原欲如何昇華為意識形態的信仰，甚或化為行動力；他對「嘉年華狂歡」所承諾的身體解放也並不樂觀。不過，讀者仍須注意在姜貴對革命激情的批判背後，有一種弔詭的執著——他鉅細靡遺地描繪性的變態扭曲，不但顯示他對欲望墮落的憎惡，也可能同時暗示個人的執迷！正是這樣的執迷促使姜貴暴露欲望與政治間最不可恃的分界。

倘若我們同意巴他以佛洛伊德所謂的「暴力是社會排除禁忌的行動」[●]，那麼就姜貴的例子而言，革命就是暴力與禁忌間最匪夷所思的合流。革命必須以暴力和破壞為手段，它提供了一個場域，使得被禁忌所驅逐的暴力及其與理性對立的特質在此被顛覆。換句話說，暴力不再是理性的對立面，暴力反而是革命邏輯裡的一環。尤其是姜貴在《今橋樑傳》一書中將革命暴力與性慾結合，令人聯想到巴他以所謂的「消融的色欲」

● Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968)。關於巴赫汀「身體律則」一詞的政治意識之討論，詳見 Peter Sallysbrass, Allan White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca: Cornell University Press, 1986)。

● Georges Bataille, *Erotism: Death and Sexuality*, trans. Mary Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986), p.42. 亦參見 Sigmund Freud, *Totem and Taboo* (London: Hogarth Press, 1955)。

(erotics of dissolution)。[●]重讀巴他以的觀點，我們可說革命者的目標是透過消弭舊社會中所有的差異——從階級到性別——從而建立一個社會主義的共產國度，一個「消融的國度」(state of dissolution)。要達到消融的結果，可以透過殘酷紀律、施加折磨與苦痛，也可以經由對娛樂、欲望、性等範疇強力推行。實際執行時，這兩種方式最後又可以互相替換。[●]

毫不意外地，姜貴對「革命加戀愛」的嘲諷，最後在廬月梅與龐錦蓮的描寫上達到極點。這對母女在小說中的重要性僅次於方祥千。就像方祥千致力於革命理想一樣，龐家母女也使盡渾身解數。她們奉獻肉體給鎮上的反動者與革命者、日本侵略軍、地方軍閥、商人、學者，還有土紳，外加兼賣鴉片。左派勢力接管方鎮之後，龐家更是飛黃騰達。姜貴將政治比擬為春宮，雖然老套，他卻能將其推展到極致。在龐氏母女的臥榻上，所有傳統認同的社會關係皆告崩解，意識形態、社會地位

● 巴他以將性欲分為三種：肉體的、情感的，以及儀式的。三種形式一開始是區隔分開，但是其終極持續的狀態則處於交互交融的運動狀態。該運動可能發生在身體或是心靈（指情感），也可以是在精神上（指祭典儀式）。不過由於身體的性欲較為邪惡，情感和儀式性的性欲便被視為較自然甚至是較「習性」。參見 *Eroticism*, pp. 19-23。亦參見 Georges Barailhe, *The Tears of Eros*, trans. Peter Connor (San Francisco: City Lights Books, 1989)。特別是在最後一章藉由中國公開處決的懲罰形式，討論肉體與儀式性的性欲。

● 關於巴他以對性欲的論點，筆者受益於評論家，例如 Jonathan Dollimore 和 Ali Behdad。參見 Dollimore, *Death, Desire, and Law in Western Culture* (New York: Routledge, 1998), pp. 257-258; Ali Behdad, "Eroticism, Colonialism, Violence," in *Violence, Identity, and Self-determination*, ed. Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), pp. 201-208。

上南轅北轍的人皆匯集於此，如此一來便模糊了分層劃界的社會關係。雜交為小說提供了一個連結政治、商業、戰爭及愛情等不同領域的共同主題；雜交在文本中隱喻式地擴散，就像真正的淫邪行充斥著方鎮。

《今構機傳》最後描寫共產新政權如何組織鎮民清算當地的老舊封建勢力。彷彿注定要觸及「性欲消融」的極致，姜貴認為群眾被激發產生的集體暴力正是革命欲望的終極表現。一種神秘恐怖的狂歡氣氛於焉產生，群眾的歇斯底里一發即不可收拾。革命的狂歡一定要有獻祭的儀式才算完成，方再武的妻子只是第一批犧牲者。從革命與集體對失敗者施虐所生成的高潮狂喜中，姜貴揭露了消融／革命的情欲背後終極的驚悚。

姜貴寫性，原意指責共產主義的謬誤，卻開啟了潘朵拉的欲望盒子。透過對角色自甘墮落或被墮落的描摹，姜貴超越了左右兩派意識形態，意外成了他那個時代欲望氾濫的記錄者。也因為他的百無禁忌，他的道德探索顯得更強硬有力。相較於多數共產黨或國民黨同輩作者，他的性與政治論點都來得更激烈複雜。就這一點而言，他使我們想起了同樣引起爭議的左翼作家路翎（一九二三～一九九四）。[●]

機構閒評

一九五七年《今構機傳》出版之後，論者很快便指出姜貴

● 關於路翎的性政治，參考拙作 "Three Hungry Women," in *Boundary 2* 25.2 (Fall 1998): 55-77。

的寫作承襲自中國古典小說之處[●]。最顯著的一點，書中的回目都是對仗詩句，延續了中國古典白話小說的體制[●]。書中方家四大房的興衰顯然脫胎於《紅樓夢》。另一方面，姜貴嘲諷像方祥千這類自欺欺人的迂儒，令人聯想起吳敬梓的《儒林外史》。也有人指出小說中環繞著方培蘭及其軍團弟兄的故事——尤其是他為父報仇那一段——很可能得自《水滸傳》的啟發。姜貴對這些影響亦有所自覺，他曾在一篇訪問中明白說他自己：「二十歲以前不是個好學生，十年光陰，可說祇讀了三部書，紅樓、水滸、儒林是也。」[●]

這三本書對姜貴各有影響，但卻無法提供《今構机傳》一個統一的形式或主題。我認為我們得從一部鮮為人知的晚明小說《構机閒評》裡，尋找線索。這兩本小說，一本出版於十七世紀初，另一本二十世紀中葉方才問世，乍看之下，無論在主題、角色刻劃、或是敘事手法上都相去甚遠，但是兩本書不約而同採用「構机」此一古老意象，是故必有相契合之處。在《今構机傳》的序言中，姜貴記述「構机」的辭源，並提醒讀者晚明小說與他這本書都是意在「紀惡以為戒」。姜貴探討中國歷史中「惡」的生成，也許正承自《構机閒評》的影響。

1. 惡的誕生

《構机閒評》出版於一六二九年。這本書是一六二七年魏忠

賢自殺後，陸續出現的控訴其罪行的小說之一。一直到近年該書的作者才證實為李清。李清一六二一年得中科舉進士，崇禎皇帝時在朝為官。明朝滅亡，李清隱居不出，致力於思想與文學的研究[●]。魏忠賢是晚明最惡名昭彰的宦官，年輕的時候是個賭徒，據說他是被債主追得走投無路才自宮為宦官。由於與天啟皇帝的乳母客氏交情匪淺，魏得以僭位專權。彼時明朝早已因外患內亂而國力頹微，至此更加快覆滅的腳步。魏忠賢權傾一時之際，曾經設立東廠，專門監視並摧殘異己，同時還在全國各地建蓋膜拜他的生祠。天啟皇帝一死，魏與客氏立即失勢，迅即被繼位的崇禎皇帝所殺。然而整個明朝沉痾難返，不出二十年王朝便告結束[●]。

魏忠賢剛伏誅，坊間就出現許多揭發他罪行、並追悼受難者的小说。最早的一批包括無名氏的《皇明中興聖烈傳》、署名長安道人的《警世陰陽夢》、吳越草莽臣的《魏忠賢小說斥奸書》。這三部書均出版於一六二八年，比《構机閒評》早一年。「歷史敘述」——透過附會歷史以使虛構敘事產生真實感——一向是傳統中國白話小說的特徵之一[●]。但這幾部作品記

● 「從晚明到晚清：朝政的衰落與文化的創新」專題討論會中（美國哥倫比亞大學，一九九八年十一月六至七日），何查理（Robert Hegel）提出一篇論文「Conclusion: Judgments on the Ends of Times」，其中他根據劉文忠校點的新版《構机閒評》（北京：人民文學出版社，一九八三）所做的研究，指出李清寫作《構机閒評》的時間應該是在明朝滅亡之後。

● 關於英文版的魏忠賢生平細節，參見 Frederick W. Mote, Denis Twitchett and John K. Fairbank, *The Cambridge History of China*, 7.1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 596-613。

● 參見拙作「Fictional History/Historical Fiction」, *Studies in Language and Literature* 1 (1985): 64-76。

● 參見王集藏《評「旋風」》，《懷袖書》，頁八八；季允文《好書出題》，《懷袖書》，頁三七～三八；高陽《「旋風」》，姜貴，我》，《懷袖書》，頁一三八。

● 這些回目是根據新修訂版的《旋風》。

● 出自高陽語，見《「旋風」》，姜貴，我》，《懷袖書》，頁一三七。

錄並評論一個世人記憶猶新的話題事件，在晚明歷史小說而言，實在是一項突破。因為這不僅顯示明末作者與讀者急於在當下檢討一場波及全國的災難，也代表著當時人們對小說的新看法：小說被認為是理解「歷史即時事」的一種新方式。這幾部關於魏忠賢的作品建立了晚明歷史小說的次文類：「時事小說」^①。

最早兩部關於魏忠賢的小說《魏忠賢小說斥奸書》、《警世陰陽夢》可以代表「時事小說」在敘事角度上兩種極端的選擇。前者藉助官方與半官方檔案以及萬曆末年（一六〇一年末）到崇禎年間（一六二八）的邸報（由中央朝廷發行於各地縣府的「京報」），詳述魏忠賢的一生，因此內容相當翔實可徵^②。相反地，後者則依據傳聞及果報故事所虛構^③。然而，對晚明讀者而言，兩種書寫手法都各有「真實」意義。如果以說部形式解讀官方文書滿足了大眾對新聞事件的求知欲，那麼將史事

① 這個術語最早為大陸學者樂星所提，陳大康、陳大道、齊裕焜分別在作品中引用。參見樂星《明清之際的三部讀史小說》、《明清小說論叢》第三輯（瀟陽：春風文藝出版社，一九八六），頁一四六。陳大康《通俗小說的歷史軌跡》（長沙：湖南出版社，一九九三），頁一六二；陳大道《明末清初「時事小說」的特色》，《小說戲劇研究》三（一九八七），頁二一九。樂星定義「時事小說」為「作家對其時代正在發生事件的書寫」。小說，陳大道則認為「時事小說」有三個特色：小說完成時間短、大量取用歷史材料、結構十分鬆散。歐陽健稱《檮杌閒評》為「時事小說」或「當代小說」。參見歐陽健《〈檮杌閒評〉的思想傾向和形象體系》，《明清小說研究》（台北：寶雅出版社，一九九二），頁一三八～一七一。亦參見徐志平《清初前期話本小說之研究》（台北：台灣學生書局，一九九八），頁一八三～二〇〇。

② 歐陽健，前引書，頁一三九。

③ 同前註，亦參見 Robert Hegel, op. cit., pp. 11-130。

融入怪力亂神則顯示另一種時人「寧可信其有」的需求。當紀實報導無法充分解釋人類行為動機及歷史邏輯時，超自然與宗教力量便取而代之。

準此，結合「時事小說」紀實與幻想兩種手法的《檮杌閒評》，便顯得野心龐大。這部小說忠於史實的程度令人印象深刻。書中幾乎囊括萬曆晚年間的重大事件，例如梃擊案（一六一五）、紅丸案（一六二〇）、移宮案（一六二〇）^④、黨爭、農民起義，以及魏客所進行的恐怖整肅等^⑤。在此之上，作者則渲染因果報應，為這場歷史事件平添一層神祕玄理。

小說第一回寫明朝嘉靖年間，朝廷官員朱衡與黃達奉命治理淮河洪水。兩人得到一神秘老人——蛇精化身——的指示，沿著紫竹所插之處築堤圍洪，前提是絕不能傷害水中生物。不過築堤工作在赤練村被兩尾紅蛇所阻。為了完成治水工作，朱衡下令縱火燒蛇，也因此失信於老人。整部小說結束時，敘述者提醒我們魏忠賢與客氏正是當年那兩尾紅蛇轉世，而忠臣楊漣（一五七二～一六二五）、左光斗（一五七五～一六二五）分別是當年的黃達與朱衡投胎再生。所以魏客要殺害楊左二人以報復宿仇。

除了歷史論述與幻想虛構，《檮杌閒評》又出現許多晚明小說類型，值得注意。小說前二十回的焦點放在魏忠賢的家族故事上。魏的母親侯一娘是個賣藝人，與一扮小旦的男子發生私情，結果生下忠賢。爾後，一娘全家北上，途中遇劫，一娘

④ 關於這些事件的細節，參見 The Cambridge History of China, 7.1。

⑤ 同前註。

與忠賢落入盜匪之手。十年之後，一娘帶著忠賢逃走，隨身帶走三顆明珠。客氏一家收留了這對母子，卻發現那三顆明珠其實原是客老者的孫女印月所有。忠賢和印月兩情相悅，在與母親上京找生身父親（現在京城為官）前便與印月定下婚約。由於這段感情以及三顆明珠傳奇地失而復得，這部小說又別名《明珠緣》。

接下來有關魏忠賢的奇經險歷，寫得形似惡棍小說（picaresque novel），包括了魏在京官程士宏身邊當長隨傭人，首度展露了他的狡猾無情；與生父的短暫相逢；在太監魯公公手下跑腿；還有他搭救一女子傅如玉，傅許身以報等。但魏對這段婚姻很快便覺乏味，便又離家做生意。丈夫出遠門後，傅產下一子，名喚傅應星。

魏來到蘇州投宿到侯少野的商行。出乎意料之外，侯的妻子正是魏當年的相好客印月。兩人很快便發生姦情，侯發現後將魏趕出家門。這之後魏回到京城浪蕩度日，他輸掉所有盤纏，淪為乞丐。正打算回家的路上，魏與一群花子流氓喝個爛醉，並被這群人打劫並扔進河裡。等他被水沖回灘上，卻全身青疼，原來兩隻饞犬已將他的生殖器咬去。

我之所以詳引小說的前半段情節，意在顯示李清在處理「歷史」與「邪惡」時，如何轉變其敘述策略。魏忠賢輾轉於不同的社會階層，很接近「發跡變泰」的小說類型，也就是描述小人物變成英雄的傳奇故事[●]。然而，李清將此類型逆轉，

● 這個文類的最近研究，參見康來新《發跡變泰：宋人小說學論稿》（台北：大安出版社，一九九六）。

使魏忠賢成為少見的「反英雄」人物。魏掌握朝中大權，盛極而衰，其過程與英雄傳奇的慣例恰恰相反[●]。將《樞機閒評》與同時代的小說像是袁于令的《隋史遺文》（一六三三）作一比較——後者描寫秦叔寶於唐朝開國時期的英雄事蹟——便能看出李清的反覆企圖。何谷理（Robert Hegel）指出，秦叔寶「少年狂瀟不羈，及長歷經民生貧苦、朝廷荒淫、盜匪滋生、內憂外患，終於成長為成熟自信的人」[●]。魏忠賢崛起的背景與秦叔寶相似，但是他最後卻成了亂世巨惡，恰是秦的反面。秦叔寶的傳奇發生在遙遠的隋末唐初，投射出晚明士人對過往英雄主義的渴求[●]；而魏忠賢的故事則鎖定於當下「現實」。

除此，魏忠賢的風流韻事與他的家庭生活則顯然受到當時「人情小說」的影響，最好的例子是《金瓶梅》[●]。在處理魏忠賢的出身以及墮落的過程時，李清展現了一種近乎自然主義的風格。魏與傅如玉的婚姻曾是他唯一的轉機，但是傅的善良難抵花花世界對丈夫的誘惑。在與客印月的淫亂關係中，魏本性的邪惡得以萌生。透過傳奇的三顆明珠，他們的結合可以說是臭味相投。

李清將魏忠賢被閹寫成他步步高升的起點。小說接下來便是細述魏如何入宮，如何與已為皇帝乳母的客印月重逢，還有這兩人如何結黨營私，操弄朝政。天啟年間的重大事件都被安

● 參見 Robert Hegel, *The Novel in Seventeenth-century China* (New York: Columbia University Press, 1981), chapter 4.

● *Ibid.*, p. 119.

● *Ibid.*

● 參見魯迅《中國小說史略》（北京：人民文學出版社，一九八九），第十九篇。

插入情節中，例如：魏把持東廠；與東林黨人對壘；楊漣上奏本列舉魏的二十四大罪狀；白蓮教興起；蘇州民變；魏及其黨羽血腥迫害「六君子」等^①。

奇怪的是，儘管小說裡的宮廷政治愈演愈熾，一股家庭氣氛卻揮之不去。魏與客陰狠多謀，卻又無時無刻不為自己氏族的利益著想，彷彿傳統中慈祥卻獨裁的大家長。同時，不論魏客兩人如何敗政奪權，雙方也像情事難諧的市井男女，時而勃發爭吵，時而卿卿我我。

一部貶斥賊臣作亂、朝代衰頹的小說，竟然耗費許多篇幅描寫魏忠賢與客印月的家常生活，不能不令我們感到詫異，更何況這樣的角色也能展現細膩情感。小說一方面控訴巨奸大惡，一方面對日常生活細節——而且是壞人的日常生活——充滿好奇。《櫟杭閒評》「家常化」的傾向，在在與史詩的恢宏氣勢背道而馳。論者或許要說李清沒有能力對奸黨惡人的「壞」處，做更全面的想像，我卻有不同看法。正如前述，晚明小說對世俗現實開始產生興趣。李清應是受到同時代作者與讀者的鼓舞，採用一種淺近務實的方式，來考量歷史人物的背景、氣質、動機和行為模式^②。他以「低度模仿」(low mimetic)的書寫來取代《三國演義》那種傳統歷史小說裡「高度模仿」(high mimetic)的世界^③。歷史也許仍舊要由對公眾生活有強

① 這些事件的詳細說明，參見 *The Cambridge History of China*, 7.1。

② 當然這與晚明社會與經濟特質有關，參見何理在 *The Novel in Seventeenth-century China* 第一章的討論。

③ 筆者所採用的是諾思洛普·弗萊 (Northrop Frye) 的術語，參見 *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1968)。

大影響力的人物所統叙，但是在李清筆下，不論英雄還是奸雄都和尋常男女一樣，必須同時因應雞毛蒜皮的人生瑣事。

更具挑戰性的是，這種逼近歷史與現實的寫作方式改變了「邪惡」的概念。魏忠賢的「壞」到底壞在哪裡？早期魏最令我們印象深刻的一點，是他的平凡庸俗；無論他的天分或判斷力都不過爾爾。進宮之後，他因為抵擋刺客有功，從此走運^④。等到天啟皇帝即位，魏已是宮中呼風喚雨的人物。不過魏並沒有立刻成為暴虐無道的巨惡，他至多是貪圖權勢富貴的小人。但當他的野心膨脹到他的能力以外時，他的缺陷開始暴露。他缺乏前瞻，連番陷入意外的困境，而虛榮心又讓他只能聽進讒言。此外，他的專權嗜血也多少反映了他身體和心理的闕殘。他在各地建蓋「生祠」，自比孔子和皇帝，並且夢想有朝一日一掌天下。

2. 聖賢還是禽獸？

我們不應忽略李清描述魏忠賢的「邪惡」——或者應說是欠缺有效的邪惡——的手法。正因為魏忠賢實質平庸，似乎難以有所作為，李清促使我們重新思考人能夠為惡的潛力。若非天生凶殘使然，那麼是什麼讓魏忠賢變成禍國殃民的罪人？小說中段的魏忠賢令人想起《金瓶梅》裡的西門慶。西門慶是個機會主義者，運氣加上謀略使他得以在短時間內取得財富和權位。不過他縱情官能享受，傲慢無度，很快便步上絕路。評者曾指出西門慶的故事表面上是描寫豔情淫欲，骨子裡卻暗含節

④ 這個例子充分展示李清混合史實與虛構的手法，關於這個意外事件的細節見註 51。

制欲望的道德訓示[●]。魏忠賢從崛起到失敗的故事與西門慶有相通之處。魏是個「有缺陷的」擅權者，正如西門是個「有缺陷的」縱欲者，他們無法抵擋常人難以拒絕的誘惑。但他們的平庸並不減低他們作惡的能量。邪惡的機制一旦啟動，平庸的壞蛋與老謀深算的惡棍都能造成強大的破壞。

晚明小說對「惡」的生成感到興趣，由李清對魏忠賢的描寫可以為證。惡不再只是神祕的天賦，也不是強徒大盜才會幹下的勾當。只要時空條件得當，罪惡可以在凡人與普通環境中滋長。這套把邪惡世俗化的看法，可以視為晚明小說寫實意義轉變的結果。晚明小說的寫實主義傾向促使作者與讀者觀照日常生活的感官細節以及世路人情，而且敘事形式上也力求創新，以求反映現實的複雜多樣性。《櫟園閒評》對魏忠賢早期的遊歷與宮中生活的描寫，不因他是歷史人物而有所差別，因此強化了小說的紀實性。雖然小說結構裡不乏超自然情節，《櫟園閒評》的確可以看出李清將邪惡植入日常生活經驗，予以「自然化」的努力。

這種「自然化」的策略也可以放置在十六世紀末與十七世紀間，文人小說作者對於命運與意志、天賦與修身的脈絡裡來審視[●]。我無意在此深入這些論辯，卻要指出《櫟園閒評》裡

● 參見孫述宇分析西門慶這個角色所代表的是平凡人，《金瓶梅的藝術》（台北：時報文化出版公司，一九七九），第七章，浦安迪（Andrew Plaks）從晚明文人呼籲自我性靈陶冶，以及修身養性裡非人性的要求，來尋找當時作品的特點。參見 *The Four Masterworks of the Ming Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1987), chapter 3。
● 參見樂衛軍《意志與命運：中國古典小說世界觀論》（台北：大安出版社，一九九二），頁一三一—二七四。亦可參見 Plaks, op. cit., chapter 1 與 Hegel, op. cit., chapter 4。

描寫魏忠賢一生榮枯起落，可以作為增益論辯的例證。受到王（陽明）學的影響，晚明思想界時興一種看法，認為即使匹夫匹婦也可以藉修身養性而超凡入聖，即所謂人人都可以成為聖賢。《櫟園閒評》對此說做了一大逆轉。小說顯示，平凡人一旦得到改造自己的機緣，可以成為聖賢，也同樣可以成為惡徒。（不過這個說法與荀子的性惡說又不同——大衛·羅依 [David Roy] 曾引用性惡說來詮釋《金瓶梅》裡的道德主題[●]。）

學者已經指出，晚明知識界「人皆可為聖賢」的期許，其實產生一種新的道德緊張性。理論上來說，人既然秉性向善，復加以自我修行及相互監督砥礪，在追求善的過程裡即不應誤入歧途[●]。但成為聖賢之前，個人必須面對一連串的試煉，言行皆要須臾不離德行，一有閃失，便會墮入萬劫不復之境。本我與超我之間因此產生嚴重的拉鋸關係。「人皆可為聖賢」內含的解放精神在此成為一種道德負擔：修行途中，分分毫毫皆不應有差池，否則一失足便成千古恨。對明末／清初的學者——例如陳確（一六〇四—一六七七）——而言，在這樣的處境下，人所面對的幾乎已經是存在主義式的挑戰，正所謂「如其非人，即是禽獸」[●]。

聖賢或是禽獸：魏忠賢的故事其實是一則寓言——敘述人

● 參見大衛·羅依在其翻譯作品 *Chin Ping Mei (The Plum in the Golden Vase)* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995) 中所做的導論。
● 參見王汎森〈明末清初的人譜與省過會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第六十三本第三分（一九九三年七月），頁六七九—七一二。
● 《陳確集》（北京：中華書局，一九七九），頁三九九；引自王汎森上文，頁八八二。亦參見張源《幽暗意識與民主傳統》（台北：聯經出版事業公司，一九八九），頁二一—二七、六九—七三。

在追求善的過程中，種種惡的考驗。為善與作惡的差別僅在一線之間。關於李清的思想傳承目前尚未有完整的研究，他是否有意藉小說處理晚明以來儒家思想的爭論，我們暫且存而不論。不過，《樗機閒評》可說以反面辯證（negative dialectic）的方式，處理了晚明知識分子所關心的歷史混亂、個人責任與道德昇華等問題。魏忠賢是個禽獸不如的怪物，但他對某些人能生出同情和奉獻，說明他擁有性善的潛質，卻不肯開發利用。透過魏，李清將生命設想為一場關於個人命運與意志選擇的道德劇。我們記得魏自幼無父，而墮入下流，可是他的兒子傅應星雖然也沒有得到父親的教誨，卻能出污泥而不染。小說的結局裡，傅應星與母親傅如玉放棄了世俗羈絆，求得道家式的超脫。同時，楊漣與左光斗等人為了對抗魏忠賢，視死如歸，他們擇善固執的勇氣與魏忠賢作惡多端的野心同樣驚人。

《樗機閒評》以晚明朝政危機為背景，強化了個人與歷史責任間的張力。《金瓶梅》中的西門慶無論多麼可惡，畢竟只是個地方上的暴發戶；魏忠賢的行為卻已危及社稷。小說最後，魏忠賢及其黨羽惡貫滿盈，遭崇禎皇帝處死。同時我們又得知魏之所以禍國殃民，肇因於一段神祕的果報循環。這樣的結局似乎頗能自圓其說。但我認為歷史過程中，惡何以「自然而然」的發生，以及其一發不可收拾的後果，才是小說真正未解的謎題。我們不禁要問：如果魏忠賢的行為罪無可逭，那麼縱容他胡作妄為的天啟皇帝豈不該負更大的責任？當然，晚明的君主多半羸弱愚昧，不少小說也都對王權提出委婉的批評^②。

② 參見 Robert Hegel 的精深討論，*The Novel in Seventeenth-century China*, chapter 4, and "Conclusions"。

我的重點並不在於針對君權制度做後見之明的挑戰，視其為隱身幕後的禍首；我毋寧是要探問：除了昏君佞臣外，**權力機器**本身的運作究竟對惡的生成有何意義？

就李清所寫的魏忠賢看來，他令出之後便能有效地執行，比他的陰謀算計還令人印象深刻。倘若只憑藉魏忠賢個人力量，東廠無從建立無孔不入的系統，也不可能成功運作。晚明社會的虐政不是魏忠賢一個人的暴行能夠盡書。真正的「樗機」並不是魏忠賢個人，他只不過是怪獸所披的那張人臉。我的解讀是，明朝初年已經採用極權恐怖統治，太祖以降，各種血腥鎮壓監控已是人所熟知的史實。魏忠賢當政之時，這個邪惡的政治機制已瀕臨失控——或者應該說是達到恐怖的極致。倘若明朝可以視為一個近似「現代」的政治機器的初次體現，其證據恰恰在於魏忠賢當權前後所展現的平庸顛覆，以及他以其平庸顛覆所竟然能夠發動的駭人網羅。

這一讀法為《樗機閒評》善惡相爭的議題再添一層思辯向度。即使李清極力尋求兩者間的平衡，歷史事件本身的迫切性已將小說導向一連串新問題。傳統思想論辯不能再涵納這些問題，而前面提及的「聖人」與「禽獸」的道德緊張性因而相對擴大。這一緊張性的一端是以善惡循環和正統消長為基礎的傳統史觀，另一端則瀰漫對道德可實踐性的懷疑，及對非理性所駕馭的政治機器的不祥預感。

3. 「平庸」與「匿名」的惡

從《樗機閒評》回頭再看《今樗機傳》所撰寫的現代邪惡，我們便較容易理解姜貴的用心。不同於多數反共作家，姜

貴不只把共產主義視為一場當代政治災難，也認為它是歷史怪獸——橋樑——的現代化身。讀者在《橋樑閒評》所寫的魏忠賢及其黨羽與《今橋樑傳》所寫的共產黨間，發現相似性。不過姜貴應志不在於勾勒這樣淺白的道德對應。相隔了三百年，這兩部作品各有各的時空背景及問題。只有當我們細讀姜貴如何處理共產黨的發生原因及「惡」的生成機制，兩部橋樑小說的脈絡，才算有跡可循。

姜貴應該同意晚清論者王无生對《橋樑閒評》的評語：「《金瓶梅》之寫淫，《紅樓夢》之寫侈，《儒林外史》、《橋樑閒評》之寫卑劣……皆深極哀痛，血透紙背而成也。」[●]王无生視《橋樑閒評》為人性卑劣的見證，可謂一針見血。而他對《橋樑閒評》的論點也適用於《今橋樑傳》的道德景況。姜貴筆下的世界充斥著妓女、流氓、盜匪、機會主義者、叛徒和騙子，這些角色無不代表人性中卑劣的一面。這裡再舉兩個例子。方祥千的姪子方天艾是個一事無成的角色，到南方鬼混了幾年，共產黨掌控了方鎮後又回到家鄉。一察覺叔叔方祥千失勢，他馬上投向新的領導。不僅如此，他還自願認妓女龐月梅作娘，雖然親生母親不久前才遭龐與共產黨清算鬥爭至死。他甚至改名龐孝梅。另一個例子是許大海。前此許大海還是個放牛童時，曾經被雇主邢二虎冤枉打了一頓。剛巧邢又是方培蘭的殺父仇人，為了替自己雪恥，許大海帶著方殺了邢二虎，並生喫了他的心。方培蘭收了許作徒弟。但方鎮一落入共產黨人

手中，許大海馬上就背叛師傅。他絲毫不覺得愧疚，與當年對待邢二虎如出一轍。

方天艾與許大海都只是《今橋樑傳》裡的小人物，因此最能彰顯姜貴所批判的「卑劣」特徵。方天艾背叛家門為的無非是在新社會有晉身之階，而許大海賣師求榮，圖顧武行義氣，更顯示十足機會主義者的性格。《橋樑閒評》的讀者會發現這些角色其實十分熟悉。例如魏忠賢掌權後，魏的妻舅田爾耕巴結他要作他的義子。魏忠賢提醒兩人其實是姻親，田卻稱自己注定要傳承魏的血脈，最後終於遂其所願。相似的情況發生在崔呈秀身上。崔與魏當年雖是拜把兄弟，現在也想當魏的乾兒子。為了博取魏忠賢的歡心，這兩個人完全無視倫常。

姜貴的筆下只見小人當道，他不再創造一個像魏忠賢那樣惡名昭彰的大壞蛋。毛澤東或其他共黨頭子在他的小說裡從未曾正面現身。相較於《橋樑閒評》匯聚涓滴惡行的向心結構，《今橋樑傳》的安排就顯得鬆散許多。方祥千與方培蘭被描寫成自欺欺人的空想家，既缺乏魅力，也沒有能耐。他們鼓動地方起義，卻對失控的局面無能為力，最後他們自己成了整個事件的犧牲。

我已指出《橋樑閒評》將惡「瑣屑化」及「人性化」的處理，提供了嶄新的寫實觀點看待邪惡。我認為這樣的邪惡對朝政的威脅非但沒有減弱，反而因為小奸小壞的「卑劣」無孔不入，爆發出意想不到的破壞力。我也提出政治「機器」的運作隱隱取代了個人的意志。在《今橋樑傳》中姜貴進一步將邪惡相對化、「匿名化」，因而使他的小說更形激進。《橋樑閒評》裡的腐化和陰謀與魏忠賢、客印月脫不了干係，然而姜貴筆下

● 王无生《中國歷代小說史論》，摘自劉文忠校點的《橋樑閒評》所附的後記（頁五七四）。

的罪惡則以更捉摸不定的方式散佈著。方祥千與方培蘭希望能為方鎮打造新的未來。不過他們高尚的動機反成了新、舊勢力濫權的藉口。從頭到尾，兩人都在無能的惡棍與不切實際的理想者兩個角色間游移。當進步的訴求導致野蠻的暴力，當無私的奉獻造成「吃人」的循環，姜貴提醒我們隱藏在現代性裡的邪惡。

姜貴眼中的邪惡是種匿名存在。這個說法乍聽之下似乎有點似是而非，畢竟姜貴從未遲疑將現代中國的混亂歸罪於共產主義分子。但相較於李清의《橋樑閒評》，他顯然必須與一個人性面向以外、更為神祕的力量搏鬥。姜貴對共產分子匿名性的看法可以從幾個方向來詮釋。首先，共產革命一開始以農民為號召，訴諸於舊社會裡「沒沒無聞」的老百姓。而一旦革命開始，整個權力結構便在「黨」的名義下形成一個新的匿名身分。其次，傳統歷史將明朝的衰敗歸咎於魏忠賢之流，但在姜貴的小說裡革命分子的動機背景如此複雜，反使得核心首惡隱而不彰。最耐人尋味的是，當溫馴善良的人物也暗藏致命的瑕疵，而惡劣殘酷的人們也富有可以原諒的弱點時，我們難以再清楚的劃分善惡界限。在姜貴看來，共產革命最恐怖的是：人們無法說出、也無從判斷革命的本質。《今橋樑傳》的另一個書名是《旋風》。顧名思義，旋風是一種迴旋形狀的風暴，它中間其實是空的，但所有圍繞它的事物最後都會被席捲進去。

《橋樑閒評》與《今橋樑傳》都以小說形式詰問歷史的道德底細。《橋樑閒評》以三種不同的敘事力量來回應歷史的混亂。在道德層面上，李清讓許多正直不阿的角色登場——包括

魏忠賢的妻兒。透過這些人的犧牲受苦，傳統忠孝價值才能離繫於不墜。當歷史無法從道德理論基礎裡找到解釋，小說便求助於政治的正統論。李清當然也提到明朝皇帝縱容奸佞、荒廢朝政的缺失；但歸根結底，他卻意在申明明朝不會也不應該覆亡。然而當正統論都不能自圓其說時，宗教神話裡的果報循環、投胎轉世觀念便紛紛出籠。我們還記得，這部小說的背景便是蛇精魏忠賢與客印月轉世投胎，報宿世冤仇。

道德、政治與神話三個層面貫串《橋樑閒評》全書，但此一互動僅及於表面。李清寫作於一六二〇年代末期，他親眼見到魏忠賢下台後朝廷危機並未稍息，而且每況愈下，而種種現狀再也無法由機器神（*deusex machina*）似的神話信仰解決。無論李清如何篤信明朝應該流傳萬世，他所堅持的正統概念與他所見證的政治現實已不能相容。小說極力想以天命來敷衍這樣的衝突，卻破綻百出。即使參照同時代其他作品，這部小說的結論也還是很難讓人滿意^⑤。

姜貴所面對的歷史之惡較諸前代更加蠻橫，也更難以察覺。尤其重要的是，姜貴寫作此書之際仍是伏惡無望的年代。面對家國亂象，李清至少能口頭上說說道理，姜貴卻連傳統道德的根基都已失落。小說一開始寫的便是道德破產、正統崩潰的時代。在這樣一個歷史的空虛點上，革命機制承諾以一了百了的辦法，解決所有問題。然而姜貴卻發現革命帶來更殘酷的力量，以前所未見的效率吞噬中國人性。他試著找出罪魁禍首，結果只看見無以名之的歷史怪獸。

⑤ 參見 Hegel, "Conclusions" 一文裡的討論。

在這一層面上，姜貴與李清間展開令人深思的對話。如果說李清揭發了中國進入「現代」門檻時的最初微兆，姜貴提醒我們的則是現代中國其實去古未遠。傳統迷信的機器神的確已經不存在，現代政治機器卻以更精密的方式，散播迷思。以歷史的世俗化以及罪惡的凡人化而言，方祥千及其黨人的所作所為已可在魏忠賢的「卑劣」中看出端倪。此外姜貴對惡的解釋，也不無自省意味。畢竟他自己也曾是革命的參與者。在歷史轉折處，他是否就像方祥千，也可能是怪獸的千萬化身之一？

上述的觀察如何幫助我們理解姜貴小說裡的正統論述？不同於《檣机閒評》，姜貴在期待正統最後的回歸時，既沒有編排典範人物，也沒有刻劃英雄行跡。事實上，他靠的是方祥千與方培蘭這兩個革命者的後見之明。小說最後，兩方鬥爭失敗，身陷囹圄。方祥千說：

整個共產黨的將來，也一定要像一陣旋風。他們雖然蓬勃一時，然而終必轉瞬即逝，消滅得無蹤無影，變成歷史的陳跡。我們此時固然自以為身當大難，但從整個人類演進的過程來看，共產黨的興起祇是順流中偶然激起的一個回漩而已。走著相反的方向，是永遠沒有可能達到目的的，他們萬萬沒有成功的道理。[●]

論者常認為方祥千及方培蘭既是這場革命的首腦，並且親

身經歷了革命的墮落，他們的控訴因此是最佳的反共證言。這有可能也是姜貴的本意。不過觀諸小說複雜的歷史與惡的線索，我們必須審思這一結尾的弦外之音。方祥千或方培蘭都不是真正有想法、有能力的革命分子。倘若他們不能預見共產主義帶來的結果，而且還落了個被自己同志鬥爭清算的下場，那麼他們因為幻滅而說出反共必勝的一番話又如何可信？方氏二人對共產主義認識既有不足，他們對反共革命成功的預測就顯得更不可靠。因此，這部小說的結論其實開啟了更多的疑問。

檣机草編

反共文學的主流不說叫囂控訴，涕淚交零，《今檣机傳》卻堅持一種嬉笑怒罵的風格。夏志清在〈論姜貴的《旋風》〉一文中將此書與杜思妥也夫斯基的《著魔者》（*The Possessed*）相比。他指出兩部政治小說都以輕蔑的態度看待「一群自私的、執迷不悟、走向自毀之途的人」，且兩者同樣採用了「冷嘲熱諷的態度，用以點出道德混亂狀態之可怕，肯定心智冷靜的重要」[●]。因此他們都算得上是「徹頭徹尾的滑稽戲」[●]。夏還指出姜貴延續了自《儒林外史》以來中國諷刺小說的傳統。

就敘事的感染力而言，當代中國文學最具代表性的模式有二：「涕淚交零」及「感時憂國」。劉鶯在《老殘遊記》（一九〇六）自序中陳「哭泣」論，以此開始了中國作品裡「涕淚交

● 姜貴《今檣机傳》，頁五～九。

● C. T. Hsia, op. cit., p. 560.

● Ibid.

零」的特色[●]。另一方面，五四時期魯迅以「吶喊」與「彷徨」的姿態，體現了「感時憂國」的徵候。但哭泣與吶喊之外，另有一種笑謔傳統總已暗暗存在。這個傳統至少囊括了從老舍到張天翼、從魯迅到錢鍾書的部分作品。透過笑謔，這些作家嘲弄政治、要挾禮教，也間接透露對國族命運的深層焦慮。這些作家也許受到《儒林外史》的啟發，但是我認為晚清諷刺小說才是他們直接仿效的對象[●]。

姜貴嬉笑怒罵的寫作策略可以追溯到他三〇年代的作品《突圍》。這本小說描寫一群國民政府裡的小公務員，因為一九三二年上海一二八事變，疏散到古城洛陽。雖然戰事危急，這群人卻只顧著勾心鬥角；他們也忙著談情說愛，或者吹牛拍馬。在這方面，這部小說可與老舍的《離婚》（一九三二）互相輝映。《突圍》之後，錢鍾書出版了《圍城》（一九四七），也極力嘲弄戰亂中知識分子的不解世情、自欺欺人。準此，這幾部小說構成了一條「亂世喜劇」的小說傳統。

《今構杞傳》延續了這個傳統，且其笑鬧的程度更勝前人。小說諷諷張突梯的嘲弄以及永無止境的變態行為，使姜貴得以超越五四前輩，與晚清諷刺小說作者一爭高下。對他來說，「惡」不只可怕，「惡」也荒謬得可笑；唯有透過笑聲，我們才能面對光怪陸離的現實。姜貴得自諷刺小說的影響，有待更進一步的資料證明，不過他若非涉獵過李伯元的《官場

現形記》（一九〇五）、吳趼人的《二十年目睹之怪現狀》（一九一〇）這類作品，我們很難想像他會創造出如此滑稽而又可怕的人物[●]。

在此我的焦點是錢錫寶所寫的怪誕小說《構杞萃編》。姜貴可能從未讀過錢錫寶的作品。但我之所以將其納入討論，基於兩個原因。中國敘事傳統中「構杞」並非普通的象徵；《今構杞傳》與《構杞萃編》的題名都用了「構杞」一詞，點出兩者寓意相通。就像姜貴一樣，錢錫寶在小說最後也說明「這書上沒有一個好人」[●]，所以叫這本小說《構杞萃編》。更重要的是，錢錫寶的小說提供一個獨特的晚清觀點，使我們得以檢視晚清作家的「怪獸」想像。

1. 卑劣的嘉年華

《構杞萃編》全書共分二十四章，描寫晚清社會裡一群文人與官僚追求名利的荒誕行徑。小說完成於一九〇五年，卻到民國建立後五年，也就是一九一六才出版。夾處在文學史的縫隙中，此書直到近幾年才為讀者認識。錢錫寶是浙江杭州人，曾經於晚清及民初在官府中當過幕僚。從他小說裡一再提到如《老殘遊記》、《活地獄》、《官場現形記》等作品看來，錢應該非常熟悉清末諷刺小說傳統。他將全書二十四章再區分為十二編，每編題一字，合起來是「禹鑄鼎，溫然犀，掘隱伏，警

● 劉勰《自序》，《老殘遊記》（台北：聯經出版事業公司，一九八四），頁一～二。
參見筆者 *Fan-de-sicle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 36-42。

● David Der-wei Wang, *Fan-de-sicle Splendor*, p. 251.

● Ibid., chapter 4. Milena Doleželová Velejrová ed., *The Chinese Novel at the Turn of the Century* (Toronto: University of Toronto Press, 1980).

● [清]錢錫寶（翼宸）著，沈敦枚點《構杞萃編》（天津：百花文藝出版社，一九八九），頁三九七。

貪癡」。這段話簡而有力地說明了錢錫寶的寫作目的。

與晚清譴責小說的大宗相似，《櫟杭萃編》刻劃種種不擇手段升官發財的眾生相。例如一個資淺的官員將妻子獻給得了怪病的長官「治病」，人到病除。另一個把自己的繼母、妹妹甚至妻子送給撫台的手下，以求施恩。行賄買官已經成了家常便飯，法律正義無非只是託辭。這些情節當然令人聯想起《官場現形記》、《二十年目睹之怪現狀》等作。其中，下僚獻妻給長官治病在《二十年目睹之怪現狀》（第三回）以及李伯元的《文明小史》（第五十八回）中都出現過。

不過，《櫟杭萃編》因為兩個突出的角色——賈端甫與范星圖——而顯得與眾不同。小說以兩人的官場起伏為主線，再衍生其他故事情節。小說一開始，賈端甫在有錢的大戶人家當私塾老師，一次因被妓女訕笑他窮困不名，便誓言有朝一日要發達顯赫，最後終於得償所願。賈的地位不只來自他的功名，更來自他的德性。據說他年輕時坐懷不亂，曾經堅拒其雇主妾室的引誘，而他自己絕不納妾的行徑，使他成為官場中的異數。然而賈雖律已甚嚴，卻無法避免妻子、婢女甚至兒女的行為不檢。就在他憑著清譽在官場上平步青雲之際，家中卻醜聞頻傳。小說最後，賈端甫被管家騙走產業，真成了一個兩袖清風、身無長物的「道德」模範。

另一個人物范星圖表面上是個道貌岸然的巡按，其實是個肆無忌憚的機會主義者。他不論在哪裡上任，一定不分青紅皂白，先大肆整肅地方，所以很快便獲得長官的重用。同時，他娶了有錢的花姓女子，接著又引誘他的小姨子和妻子身旁的丫環。眼看他官運亨通之際，范星圖卻被人揪舉出他的行為淫

亂，革職查辦。最後他失去了官職、財富、妻子，以及唯一的兒子，淒慘死去。范死後，賈端甫是唯一出面處理喪事的舊識。

錢錫寶筆下的壞人主要表現在性的逾越上，這也正是《櫟杭萃編》與姜貴的《今櫟杭傳》最為相似之處。錢錫寶對賈端甫的描寫有著強烈諷刺意味。賈表面上道貌岸然，私下卻是個變態狂。他猥褻妻子，逼她口交肛交，而這些都是他在公開場合不恥的對象。妻子死後，他便把精力轉移到管家的女兒身上，但是為了維持正人君子的形象，他卻又拒絕納對方為妾。賈的妻子原另有個情人，這個人後來強暴了賈的女兒。之後，賈的女兒引誘自己的親兄弟，並導致其暴斃。

亂倫是這部小說的一大主題。像是兵部一位官員為了安慰新寡的媳婦，竟跟她發生曖昧關係；一個縣太爺疼愛女兒過度，甚至與其同床共枕。縣長的左右手增朗之幫著一個官員走後門升官，同時睡了人家的妾室、女兒以及媳婦。小說結尾，增的妻子與表哥私通款曲，而表哥最後娶了增的妾室為妻。大史家魏琢人的妻子看破了丈夫的偽善，委身當表兄的妾室。另一方面，一個官員的妻子難耐寂寞，便隱瞞身分在家中與年輕學者勾搭偷情。雙性戀、同性戀、變裝癖構建出另一種耽溺。書中一則插曲描寫一位官員迎娶了第五個妾室，卻發現對方是喬裝成煙花女子的少年；曾色誘賈端甫妻女的男僕，對男人一樣有興趣，小說最後這個角色再度出現，他不再是賈端甫婢女（也是賈的情婦）的愛人，婢女的父親才是他的新對象。

陳平原指出《櫟杭萃編》隨處可見淫色的描寫，其實總結

了清末「誣責小說」與「狹邪小說」兩種文類^①。但我們必須知道狹邪小說處理戲場裡的淫欲情色，其實是理所當然的。《櫟杌萃編》則不然，小說所著重的是詩禮人家和正人君子所鬧的性醜聞。錢錫寶似乎暗示文化建構一旦崩毀，生活裡各個面向都能被欲望所侵蝕。他的小說凸顯了禮教禁忌蕩然不存的社會——文字禁忌的失落自然也包括在內。

2. 偽君子·真小人

賈端甫與范星圃式的故事在清末的誣責小說裡俯拾即是。他們鑽營苟且，好不容易爬到高位，但有朝一日幸運之神不再眷顧時，便立刻一敗塗地。一般誣責作家對筆下的角色僅止於嬉笑怒罵，錢錫寶則有所不同，他娓娓敘述賈與范的一生，甚至以類似心理分析的方式解釋兩人行為的動機。例如，賈端甫之所以努力讓自己成為理學名儒，一方面是因為過去曾遭妓女嘲笑，一方面也有他自己的算計：倘若不能作成「風流名士」，反過來他倒可以當個「理學名儒」。

我在討論《櫟杌閒評》時，提出該小說延續了明末有關善惡的論辯。我們在賈端甫的故事裡看出更複雜的轉變。晚明的聖人與禽獸之別總在一念之間，使個人道德的修習有如臨淵履薄的考驗。相較之下，清末誣責小說所顯示的道德與悖德的區別，只是一種實用取向的判斷；錢錫寶的作品恰可作如是觀。賈端甫夜拒主人的妾室引誘，從此贏得君子之名。但作者提醒

我們買的行為並非出於修身的考量；他是在評估輕重得失之後，才做成的決定。他知道隱忍一時的色欲，將來就可以成就君子的美名；犧牲一夕的歡愉，才能換得長期的政治利益。

這樣的情節安排背後，是由怎樣的史觀支撐？此一問題點出了《櫟杌萃編》的道德重心。綜觀全書，錢錫寶念念在區別兩種壞人：偽君子與真小人。偽君子刻薄偽善，而真小人追求私欲，毫不遮掩。（不過「小人」一詞在儒家傳統中另有一層意思，說的是德性不足的凡人，這種人得仰賴君子為他們樹立典範，並予以薰陶^②。）在錢錫寶看來，偽君子與真小人雖然都是卑劣之流，但偽君子的真面目不易看穿，相較之下，真小人赤裸無飾，反而不那麼危險。所以小說裡一群有別於賈與范的小人，雖然肆無忌憚，卻顯得可親得多。

這就導出一個古怪的價值論：《櫟杌萃編》不再戒惡揚善，而是在惡裡面區分何者可取，何者可厭。錢錫寶暗示如果一個社會已經道德敗壞，那麼可辨的惡行比起曖昧不清的偽善畢竟要稍微可取些，因為偽善者將已經搖搖欲墜的道德符號作了更加詭異的逆轉。像賈端甫、范星圃這樣的角色不僅欺瞞身邊的人，隨著偽裝技巧的精益求精，他們甚至對自己扮演的角色也信以為真起來。錢錫寶透過賈、范這兩個角色，將儒家的修身教訓完全空洞化。他看出標榜克己復禮的偽君子，也是首先屈從肉體誘惑的一群人。真小人赤裸裸的追逐欲望，反倒情有可原了^③。

① 例如《論語》裡君子與小人的對比俯拾皆是。

② 不過錢錫寶在不同的情況之下，態度顯得含糊不一。他一方面認同大歷史家魏塚人的妻子為了抗議先生的虛偽，委身表兄的妾室，另一方面卻又對假小叔離家出

③ 陳平原《誣責小說與狹邪小說——說〈櫟杌萃編〉》，《陳平原小說史論集》（石家莊：河北人民出版社，一九九七），頁四二八—四三六。

倘若李清의《構机閒評》將歷史視為善惡不斷衝突的過程，那麼在錢錫寶的《構机萃編》中，歷史則是以「正不勝邪」的法則演進；套用米列娜（Milena Doleželová-Velingerová）的話：「小邪不敵大惡」^①。如此一來，李清所描寫的聖賢與禽獸之間的抉擇，到了錢錫寶筆下就變得無足輕重。小說最後寫到賈端甫與范星圖等惡有惡報，正義似乎得到伸張。不過當我們讀到一群真小人的行徑被視為當然之際，這樣的正義仍顯得偏頗。正常情形下，真小人流露本性之惡的「真」，不應該成為豁免他們惡行的理由，或至少不該比偽君子裝扮的「偽」更有正當性。

我認為，錢錫寶的小說並未對當代道德的式微提出詰問，更不客氣地說，這本書沒有什麼道德目的可言。《構机萃編》以類似百科全書的方式羅列、炫耀社會怪現狀，並且對道德說教顯出不屑的嘲弄。我們甚至可以將本書視為禮教失落、惡人橫行的時代的「求生手冊」。就這一點來看，錢錫寶與他同時代的作家李伯元、吳趼人等一樣，都是藉過來人的姿態提供應付之道。吳趼人在小說《二十年目睹之怪現狀》中給主角取名「九死一生」，其意不言而喻^②。

我曾在其他論文中提出，晚清譴責小說作者近乎病態地羅列各種罪惡，進而製造道德無政府主義及幻滅的恐懼^③。與此同時，這種揭露的癖癮也導致作者沾沾自喜的醜態。他們「紀

惡」的目的其實是炫耀，準此，這批作者本身也成了他們所原欲嘲弄的「怪現狀」之一。他們既是這個荒唐時代的「目睹者」，也是參與者。最極端的情況下，他們以毒攻毒，透過嬉笑怒罵摧毀政令與道德律令的正當性。不過一旦落於犬儒，他們的作品只剩下對社會怪現狀的空泛觀察，或搜奇獵怪的八卦報導。

3. 「篡奪」與「複製」

與目空一切價值的錢錫寶相較，姜貴對政治信仰的堅持便顯得保守。然而我認為正因姜貴正經八百的政治信仰與他笑諷犬儒的敘事態度互為矛盾，他的敘事方法才別有深意。姜貴小說所顯現的現代性正是新舊文學傳統的混合。他筆下的「構机」儼然交錯著《構机閒評》與《構机萃編》的特徵。姜貴看出人身上都有著獸性，須時時戒慎恐懼，他是重述《構机閒評》的論調；而他對惡所生的犬儒態度，則透露清末《構机萃編》這類譴責小說的影響。姜貴效法晚明「紀惡以為戒」的寫作目的，卻也沿襲晚清「惡必勝正」的道德猶疑。透過「構机」的多義性，姜貴才得以賦予歷史怪獸一個現代面貌。

錢錫寶述說的是個價值不斷複製偽托的世界。禮教的合法性以及真理／真實的正當性已淪為無止盡的符號交換遊戲。任何改變現狀的努力都注定要成為一場裝模作樣的形式。換句話說，錢錫寶所專注的已經不再是正統被「篡奪」（usurpation）的問題，而是價值不斷被「複製」（duplication）的邏輯。倘若李清視正統的「篡奪」為一種歷史的變潰，那麼錢錫寶所描寫的意義或價值的「複製」，則是歷史基於交換原則的循環。錢

走，最後淪落網絛的幕綱「自由花」吝於同情。

① Milena Doleželová-Velingerová, op. cit., p. 53.

② 參見拙作，*Fan de siècle Splendor*, pp. 192-194.

③ Ibid., chapters 1, 4.

與其同代作家一樣，除了反映光怪陸離的現實外，更致力於嘲弄、顛覆、捏造筆下的世界。他們所呈現的社會如此是非顛倒，價值混亂，以致任何企圖再現現實的寫作本身也變得可疑起來^①。

姜貴的小說呼應李清的主題，試圖要恢復一個失落了正統的歷史，但是他也承襲錢錫寶的看法，認為正統已經失去原有的「靈光」(aura)，一切不過都是為偽託。姜貴對政治似是而非的衍生與複製既有恐懼也有迷惑，這從他另一本反共小說《重陽》的題名可見一斑。除此姜也對自己處身那樣的社會進行剖析。我們還記得在《今構杞傳》自序裡，姜貴自陳「亟懷悔之不暇」。他親身參與過革命，如今還掙扎著對革命抱持信仰，他一方面執著於革命的絕對訴求與暴力，另一方面卻也對其感到迷惑。由於姜貴願意深究潛伏於人性裡的重重獸性——包括他自己的獸性，他得以超越明清的前輩作家。他注意到現代構杞的屬性已經不同於明末那樣，可以做清楚的善惡區分，也不再是清代小說裡所描寫的那樣，有著多重魅幻變化。革命時代的構杞根本是隻多頭怪物。

姜貴的觀點洩漏他對共產主義所抱持的曖昧態度。他認為共產革命是一場虛無開創，當不得真。他筆下的共產分子不是能力欠佳就是自欺欺人。然而這樣的看法要如何對應現實裡，大陸政權易手的事實？如何解釋成千上萬的生靈塗炭？又如何證明國民黨偏安台灣後政權的合法性？當「不能當真」的開創

可以帶來真實創傷，當欺瞞偽裝可以演變成名正言順，姜貴的戲謔掩不住底層的恐怖。或許革命就像是那則「國王的新衣」的現代詮釋。當姜貴奮力疾呼「這（革命的）衣服根本是假的」，他顯出最為保守、也是最為激進之處。我說他保守，因為他仍舊執著以歷史的「真相」來看待、定義革命的結果；而我說他激進，則是因為他能將共產革命比作一種幻影，一種以假亂真的現代擬像(simulacrum)^②。

前面曾經提過，姜貴所看到的世界不僅可怕，也因其荒謬古怪，令人可笑。奇怪的是，一部集荒誕、醜怪、變態之大成的小說，主角方祥千竟然平淡乏味至極。不同於《構杞閒評》裡的魏忠賢、客印月，也不像《構杞萃編》所描寫的偽君子 and 真小人，方祥千看起來一點也不「壞」。除了意識形態外，他根本就是小說裡少數正直——甚至是一絲不苟——的人物。為了拯救國家，他加入革命行列，犧牲奉獻，幾無私生活可言。他也是小說人物中極少數不為色欲所惑者。簡言之，方祥千除了左傾之外，就是個道地的、在錢錫寶的時代就已經罕見的「真君子」。

然而，方祥千的一腔熱血反而釀成大禍。《構杞萃編》顯示清末譴責小說的作者已經不能再能遵循以往模式看待真實／真理。在他們的世界裡，所有的事物都扭曲變形。當價值規範不再，壞人以及無辜者都被一視同仁。姜貴則將錢錫寶的笑謔辯

① Ibid., pp. 191-209.

② 參見 Davis Apter and Tony Saich, *Revolutionary Discourse in Mao's Republic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994) 第七章裡，對毛澤東思想作為一種擬仿物的討論。

證擴大到另一個層面。倘使方祥千確是《今構机傳》裡最危險的角色，原因正在於他的真誠與善意干擾讀者對他的評判。方的得意及失敗促使我們追問：他出於利他的行徑為何到頭來卻引起同志間的自相鬥爭？還有，他的自我犧牲為何最後卻害了那些他極力要拯救的人？方祥千雖然是方鎮上最早鼓吹革命的人，卻時時顯得與革命陣營扞格不入，最後成了這群邪惡丑角的踏腳石。如果說他有任何「喜劇性的缺陷」(comic flaw)，那就是他無法跳出成見、看穿人性世情，過分擇「善」固執。方祥千同時身兼加害者與受害者的角色，讓我們無言以對。

我已在他處討論過晚清諷刺小說的喜劇論述犬儒態，甚至不願意對無辜者採取悲憫姿態⁹。就著《今構机傳》，我要說姜貴所對抗的邪惡這較晚清小說所顯示的更為可怕。不同於《構机萃編》裡的偽君子或騙子，他在《今構机傳》刻劃的是一種沒有價值根源的惡，這種惡反對的是一切價值。姜貴所發出最尖刻的諷笑，源自他對筆下角色的歷史處境的默認：在理念與意識形態的旋風裡，他面對的其實只有虛空。但是姜貴仍舊為自己理解的國民黨正統宣傳。也許姜貴深信自己的堅持。但我卻要說在他宣稱他要傳達的，以及他的作品所能傳達的訊息間，流露出一種不能自已的荒謬感。在這一點上，姜貴與他所創造的方祥千這個角色其實有著相同點。

「理性之夢滋生獸性。」十八世紀末葉西班牙畫家哥雅的這句話頗能啟發我們思考人類追求理性，卻由理性招致相反的

後果——獸性——的弔詭。據此，我深入明清及現代中國小說中再現歷史的問題。我從《今構机傳》談起，再追溯到明末的《構机閒評》、清末的《構机萃編》。這幾本小說都成於歷史巨變之際。為了見證歷史暴虐，三位作者不約而同地召喚遠古的怪獸「構机」——而「構机」也正是一種歷史書寫的類型。

《構机閒評》藉著思考獸性與人性的距離，提出一套獨特的史觀。依循晚明「人人皆可為聖賢」的道德論述，李清導引出相反的觀點。他認為凡人向善與趨惡的機率不分軒輊。魏忠賢的故事正說明，平凡人成為聖賢與淪為禽獸的可能僅在一線之間。由此，李清為晚明修身以求晉身聖賢的論辯，添加了反諷的面向。更具爭議性的是李清對個人責任和皇權結構所提出的質疑。魏忠賢之所以能夠傾權亂政，不單是道德問題，同時也是政治機制的運作使然。除此，李清將史實事件與繁瑣的世俗生活經驗交互織羅，因而翻新晚明小說的寫實技法。當官方史家還在夸夸其言時，小說家已然滲透生活的層層肌理，「閒評」起沉痾難癒的帝國王朝。

儘管李清以「閒評」姿態談論明末歷史，他的論調仍顯示著對道德律動、善惡輪迴的渴望。錢錫寶引用「構机」一詞時，距李清已近三百年，時值中國千年未有之變局。對錢錫寶及同輩作家而言，面對公理正義判準的急速變動，邪惡暴虐不再被歸為一二人的所作所為，而成為社會成員的共通經驗。不同於《構机閒評》所抱持的善惡對立，錢錫寶以狀似權威的口吻提醒我們，善惡價值其實不斷偽托、複製，造就了一個天翻地覆的新世界。

姜貴的《今構机傳》質疑現代啟蒙及革命力量如何能一方

⁹ 參見拙作，*Fin-de-siècle Splendor*, pp. 197-217。

面被除傳統的瘋狂邪惡，一方面卻又賦予瘋狂邪惡更多的力量？他的小說使我們驚覺，現代革命家在企圖箝制惡的過程中，其實縱放了惡的想像與能量。與此同時，他們也往往陷入自己指陳的惡之中。為了道出現代邪惡的特殊處，姜貴採取兩種策略。他一來延續錢錫寶式的嬉笑怒罵，藉以摧毀既定的價值；但他同時對李清式的道德願景又常有緬懷之情。晚清作家如錢錫寶者視愚昧及邪惡引領歷史走向「能趨疲」（entropy）式的毀滅，晚明的作品如李清者則對歷史政治秩序充滿鄉愁期盼。姜貴在這兩者之外，進一步提出獸性的現代、變態化身，也就是革命。共產主義被描繪成既是新的、足以摧毀舊社會體系的現代機制，也是最古老、最黑暗的詛咒。徘徊其間的結果，他意外使得《今構杞傳》既激進又保守。就本書原來的「反共」寫作意義而言，這樣的結果是個異數，但這不也正反應出中國追求現代性的微候？

視構杞為擾亂中國土地、屠害生靈的神話時代已然遠去。不過時至二十世紀中葉，一個像姜貴這樣感時憂國的作家依然對遠古的惡獸有著根深柢固的憂疑。我們實在去古未遠，以上三位作者藉著塑造面貌不一的「構杞」，碰觸許多史冊記載所共有的弔詭，那就是，歷史寫作如是為了驅惡揚善，何以卻不斷搬演（乃至默認）惡總是驅之不盡的事實。姜貴寫作的時代，正是一個宣揚要終結過去種種瘋狂失智的理性時代，這樣的書寫弔詭因此顯得尤為不堪。我們彷彿又聽見哥雅那句話：「理性之夢滋生獸性。」倘若歷史的功能之一在於紀錄而後戒除種種非理性之舉，那麼這些作家的批判之所以重要，非只為了他們分別形塑的怪獸面貌，而是暗示歷史本身已經變成一種

幻滅的回憶形式：為了防止怪獸的重現，歷史總先一步的想像、記錄怪獸的形貌；如此，只要有歷史的存在，怪獸又怎麼能消失於無形？

最後還有一樣諷刺，文中所討論的作品——三部教誨吾人不可忘記歷史的小說——早已在中文世界中被湮滅遺忘。《構杞閒評》與《構杞萃編》兩本書都是到晚年才被重新發現。姜貴的《今構杞傳》後改名為《旋風》上市，也停印斷書多年，直到最近才被奉為「經典」，重新上市——然而在一個劇烈「去中國化」的環境裡，它的影響依然有限。

怪獸般的歷史仍在肆虐麼？



第三章 詩人之死

一九三三年十二月，南京采石磯，詩人朱湘（一九〇四～一九三三）自沉長江。朱湘生前是新月派的健將之一，詩風浪漫清朗，曾被魯迅譽為「中國的濟慈」^❶。他突然投江而死，對其家人朋友而言，一直是不解之謎。追根究柢，則詩人海外求學半途而廢，歸國辦學屢屢受挫，婚姻生活失意痛苦，終至內心抑鬱，了無生趣，都是可能的原因。

一九三七年，另一位詩人步上朱湘的後塵。著名舊體詩人陳三立（一八五二～一九三七）因抗議日軍入侵華夏，絕食以明志。晚清時代，陳三立即以宋體詩作知名，即使五四新文學

❶ 轉引自徐瑞岳、徐榮街主編《中國現代文學辭典》（徐州：中國礦業大學出版社，一九八八），頁六四。

革命後，也一仍故我。陳早年曾對政治改良熱心參與，然而民國肇造後的種種亂象，反使他心灰意冷，乃自封「神州袖手人」。但多年後，這位年邁而「守舊」的詩人，卻為他一度雅不欲有所牽連的新中國而死[●]。

朱湘與陳三立之死的動機與影響當然相去甚遠。然而暫且不論二人或傳統、或現代的詩學興趣，朱與陳都能在現實之外，藉詩的語言經營一己安身立命的世界。而當這一精緻的語言世界不再能夠維持時，他們的生命隨之摧折。自殺，成為兩位詩人在一個詩意匱乏的年代，所共同承擔的宿命。

然而，朱陳二人自殺的涵義，只有對照王國維（一八七七～一九二七）——二十世紀中國最偉大的學者與詩學家之一——的自沉，才能彰顯出來。一九二七年六月二日，王國維於頤和園昆明湖魚藻軒自沉身死。王氏心志可見諸其遺言：「五十之年，只欠一死。經此世變，義無再辱。」[●]多少年後，這充滿曖昧的字句仍令學者爭議不休。撇開家庭與情性問題不論，王氏對叔本華、尼采哲學的浸潤，對中國抒情傳統與小學流變的理解，以及對末世景象的觀照，都可能是有以致之的原因[●]。此外，王國維政治上的保守態度，也使他的自沉與殉清

扯上關係。即便如是，王國維之死或有更深一層的原因，觸動今昔學者的心事。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化危亡之際，所引起的大憂傷，大絕望[●]。

王國維自沉之謎，令人再思朱湘與陳三立之死。我們要問：朱湘的自沉，是否像王國維一樣，在表面的個人困境外，更有不足為外人道也的寄託？陳三立的絕食而死，是否並非出自新的「愛國」主義，而是貫徹了傳統士人鞠躬盡瘁，死而後已的忠義精神？或者我們是否可以說，王國維的自沉，不是表達遲來的遺民姿態，而更是對文化——不論古典或現代——的衰亡，一種最沉痛的先見之明？

如果說中國「現代」精神，以肯定生命進取，日新又新是尚，那麼論者或要詬難朱湘、陳三立、王國維之死，是時代落伍的表徵。然而，這些詩人的「不識時務」卻更可能帶有一種深思熟慮的複雜性，與那些走在時代尖端的摩登文人相比，反而更體現他們絕不隨俗的「現代」感觸。在新時代的發端處，他們已然明白所謂的現代性不僅僅只由啟蒙、革命、進步所表現。面對種種公私領域的挑戰，他們決定抹消自身的存在；他們儼然以否定的方式，見證了現代所能涵納的複雜意義——包括對現代本身的抗拒。他們的自殺行為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。

話說回來，自殺從來不曾成為早期中國現代文學及文化的

● 陳三立的死因歷來眾說紛紜，一般說法為陳為抗議日軍侵華不食而死。南社詩人柳亞子一九四一年即以此為詩紀念陳，見中國革命博物館編《磨劍室詩詞集》（上海：上海人民出版社，一九八五），冊二，頁八九三。亦見黃霖，《近代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，一九八五），頁二九。

● 有關王國維遺言的要義，歷來已有不少議論，例如葉嘉瑩精要的剖析，見其《王國維及其文學批評》（台北：源流文化出版公司，一九八二），第二章。

● 見 Joey Bonner, *Wang Kuo-wei: An Intellectual Biography* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986), chapters 5-8.

● 更為詳盡討論王國維的生平與自殺者，亦見 Joey Bonner, op. cit. *

重要象徵——至少從不曾像日本那樣，竟能就自殺構成一種「國族寓言」^①。從切腹到自殺（jisatsu），從殉死（junshi）到殉情（sinju），自殺往往被視為日本文化及歷史不可或缺的一部分，甚至成為巴特（Roland Barthes）「符號帝國」裡的神祕特徵^②。這一有關自殺的「神話學」到了二十世紀，更因一連串作家的身體力行，而變得更加引人注目。像是芥川龍之介（一八九二～一九二七）、太宰治（一九〇九～一九四八）、三島由紀夫（一九二五～一九七〇）以及川端康成（一八九九～一九七二），不過是最明顯的例子。這些個案不僅讓我們深思日本作家自絕人寰的社會、心理因素，也讓我們探究其中的文學因素。在自殺與寫作之間，在身體的自毀與文本意義的崩落（littératuricide）之間，存在著無可規避的辯證。

艾倫·沃爾夫（Alan Wolfe）從太宰治一生連續自殺的企圖以及一九四八年「成功」的自沉，看出現代日本頹廢政治及美學的線索；而洛伊·斯塔斯（Roy Starrs）則自三島由紀夫一九七〇年戲劇性的切腹自殺，探討日本現代文化政治與肉身政治的終極演出^③。此二例中，作家有關自殺的敘事或可視為他們自毀前的預演，而他們實際的自殺則堪稱為一種「終極敘事」：缺少了這一終極敘事，作家的文學世界便無法克竟全

功。因此三好將夫（Masao Miyoshi）如是作評：「倘若在文學與自殺間存在一種本質關聯，那麼日本小說及其作者則是當之無愧的代表。」^④

除開王國維、朱湘、陳三立等，現代中國前半個世紀可資談論的文人自殺案例，其實並不算多^⑤。但是這並不意味著自絕於世的誘惑，就未嘗影響中國作家與思想家。特別在小說世界，當魯迅沉思著自噬其心的活死人，當郁達夫寫著走進大海自溺的留學生，當沈從文回憶著為情殉身的湘西男女，（文學）自殺成為有力的方式，批判或探問現代中國人的靈魂深處^⑥。進一步的例證，還可包括丁玲（一九〇四～一九八六，《自殺日記》）、茅盾（一八九六～一九八一，《蝕》）、臧懋（一八九八～一九三四，《海濱故人》），以及尤顯突出的老舍（一八九九～一九六六，《月牙兒》、《駱駝祥子》、《火葬》與《四世同堂》）等人的作品^⑦。

然而現代中國的後半個世紀文學裡，實際與虛構的自殺行為才是我們必須要面對的艱難命題。識者通常認為造成（文學）自殺層出不窮的主要原因，在於政治。一九四九年共產黨席捲中國的前夕，沈從文企圖自殺未遂。這一事件只是一個不祥的

① Alan Wolfe, *Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1990), chapter 1.

② Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), pp. 88-94.

③ Roy Starrs, *Deadly Dialectics: Sex, Violence, and Nihilism in the World of Yukio Mishima* (Sandgate, Folkestone, Kent: Japan Library, 1994).

④ Masao Miyoshi (三好將夫), *Accomplices of Silence*, 引自 Wolfe, op. cit.

⑤ 知名的例證可包括詩人及「五四」後保守主義的倡導者吳宓（一八九四～一九七八），他在早年嚴肅思考（但從未身體力行）自殺問題，見沈衛威《吳宓傳：泣淚書史與絕情態的癡狂》（台北：立緒文化出版社，二〇〇〇），第十四章。

⑥ 譬如見沈從文《湘西》（台中：藍雲，一九八七）的討論。

⑦ David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University, 1992), chapter 5.

前兆，預示以後數十年間文學界即將接踵而來的悲劇^①。沈從文企圖自殺原因在於他預見極權統治下，文學創作沒有未來。沈氏獲救後，放棄小說寫作，轉治服飾史。沈的選擇，當然有太多無奈，但在清算與鬥爭愈演愈烈的時代裡，他的自甘消失，未嘗不是明智之舉。當文化大革命終於爆發，沈氏將目睹許多同行的恐怖下場。他們遭受羞辱、生不如死，終於自我了斷，其中赫赫有名者包括李廣田（一九〇六～一九六八）、傅雷（一九〇八～一九六六）、聞捷（一九二三～一九七一）、老舍等。

一九六六年八月二十四日，老舍在禁受紅衛兵公開拷打與羞辱後，自沉太平湖。新中國成立後，老舍全心奉獻，甚至贏得「人民藝術家」的封號。然而一夕之間，他淪為人民的敵人。終其一生，老舍不斷思索自殺——或捨身——的社會條件與政治前提。但正如其子舒乙所言：「真正的「捨身」卻發生在最不應該發生的時間，最不應該發生的地點，最不應該發生的人物，最不應該發生的情節上。」^②當老舍踏入湖水那一瞬，他是否感到一絲反諷式的解脫？因為作家最終選擇了自己筆下一系列人物所作的選擇。老舍畢生試圖在一個荒謬的世界裡尋找意義，而意義的終極無他，唯一一死。老舍《茶館》（一九五七）中的一句話又回到耳邊：「我愛咱們的國呀，可是誰愛我呢？」^③

① 見Jeffrey C. Kinkley (金介甫) 的討論, *The Odyssey of Shen Congwen* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1987), p. 267.

② 舒乙〈老舍的最後兩天〉，見傅光明採寫《老舍之死採訪實錄》（北京：中國廣播電視出版社，一九九九），頁二一。

阿爾瓦雷（Alfred Alvarez）在探究文學與自殺的關係時，曾提出兩類追求「自我了斷」的類型。一種類型為「極權主義藝術家」，指的是藝術家因為受一種非人的、壓抑的外在社會體制，而終於選擇自殺，或「保持沉默，那死亡的同義語」^④。另一種類型是「極端主義藝術家」，指的是具有內在自毀力量的藝術家，他／她「在可能與不可能之間，刻意探求那一狹窄的、暴力的地帶，鋌而走險」^⑤。對這兩種判然有別的自殺方式，阿爾瓦雷顯然抬舉後者。對他而言，極權主義藝術代表一種剝奪式語言，即「剝奪事實與形象，它發生在受害者本人的生命被非人化且被褫奪之時」。相形之下，極端主義藝術則繼承浪漫主義傳統的餘澤。的確，它「所完成的革命肇始於早期浪漫派對隱秘與主觀想像的執著」^⑥。由此，藝術、創造性、死亡與自我之間的關聯獲得最強有力的表達，浪漫英雄主義的發揮，達於極致。

根據阿爾瓦雷的定義，沈從文與老舍似乎堪稱範例，闡明了極權統治下兩種類型的抉擇。沈從文放棄寫作，選擇沉默來應對毛政體；而老舍則以自沉太平湖完成了他曖昧的愛國主義。不過阿爾瓦雷的理論自有局限；僅僅視老舍與沈從文為現

① 參見我的討論, *Fictional Realism in Twentieth-century China*, chapter 5, esp. pp. 159-168.

② Alfred Alvarez, *The Savage God: A Study of Suicide* (New York: Random House, 1972), p. 238. 此處論證所用若干措辭，獲證於Wolfe, op. cit., p. 71.

③ Alvarez, op. cit., p. 237.

④ Ibid., p. 245.

代暴政的「典型」犧牲品，未免太小看了二者的主體抉擇。如果我們視自殺為一種人性自我銷蝕的暴力行為，總是取決於太多的私人與公共因素，那麼在「極權主義」與「極端主義」類型之間、之內，自殺行為必有更為多元的類別層次。就像下文的例證將要表明的，文革期間一樁看來全然極權式的自殺事件，其動機也許是不可思議的浪漫私人欲望；而一件「後現代」九〇年代跡近「極端」個人主義的自殺行為，反而包藏了深切的政治創傷。自殺、寫作與（後）現代性，在過去四十年間的中國文學史裡，形成了極複雜的對話關係。這一現象不應被簡化為現成的話語，而需要細膩的歷史的反思與觀察。

我選擇的個案包括聞捷，大陸五、六〇年代重要的紅色詩人，文革期間死於煤氣自殺；施明正（一九三五～一九八八），台灣詩人、畫家、金石家、小說家，八〇年代末因抗議國民黨政府司法不公，絕食而死；顧城（一九五六～一九九三），新時期才華卓絕的詩人和小說家，在紐西蘭砍死妻子後上吊自盡。

這三位作家來自不同背景，並以不同原因自我了斷。但意味深長的是，他們的自殺行為，要麼在其寫作行為中初見端倪，要麼死後為他人評說，以致蓋棺也不能論定。盤旋在這些作家身上的是一個難解的謎團：他們生前的寫作，難道就為了一死了事？或者，他們是因為預知死亡，才能從事寫作紀事？我將此三例逐一羅列，不能不想起中國現代文化及其身體政治間千絲萬縷的辯證關係。而有鑑於早期王國維、朱湘、陳三立的死事，下文所要討論的三樁案例，更促使我們沉思上個世紀的中國文人為了生，或為了死，所不得不付出的代價。

聞捷

一九九六年八月二十五日，著名女作家戴厚英（一九三八～一九九六）及其姪女戴慧，被發現陳屍上海寓所^⑤。這樁凶殺案震驚文壇，並迅即引起全國關注，因為自八〇年代初期以來，戴厚英一直是共和國文學舉足輕重的人物之一。戴的小說如《人啊，人！》（一九八一）、《詩人之死》（一九八二）等，因反思文化大革命的暴行，探究一代中國人的道德責任，曾風靡一時。藉此，她躋身「傷痕文學」與「反思文學」最引人矚目的作家之列。

戴厚英不是此節討論的主要人物。不過她的死卻有助於我們闡明文化大革命期間的一個謎團，即紅色詩人聞捷（趙文節）一九七一年的自殺。一九九七年，戴厚英的《心中的墳》於身後付梓；這本書重刊了戴於一九七八年致友人高雲一封長達五萬字的信誼^⑥。在信中，戴詳述她怎樣在一九七〇年意外與聞捷墜入情網，以及這樁羅曼史如何導致聞捷於次年年初的自殺。戴與聞的情史曾是文革期間最出名的緋聞之一，並成為戴創作《詩人之死》的原始材料。戴曾在其自傳《性格·命運·我的故事》（一九九四）中，提及此事^⑦，但直到她致高雲的信

⑤ 參見吳中杰、高雲主編《戴厚英與戴厚英》（海口：海南國際新聞出版中心，一九九七）。

⑥ 該信函於戴厚英死後付梓，見《心中的墳：致友人的信》（上海：復旦大學出版社，一九九六）。

⑦ 戴厚英《性格·命運·我的故事》（西安：太白文藝出版社，一九九四），第六章。

件出版，我們方才理解這段感情的始末，以及潛藏其中的政治暴力。

1. 紅色詩人之死

聞捷一九二三年出生於江蘇丹徒一個鐵路職工家庭。因父親早死，聞捷十四歲被迫退學，到南京一家煤球廠當學徒。抗日戰爭期間，聞捷加入左翼愛國陣線，在華中地區隨一劇團遊走四方。一九三八年他加入中國共產黨，一九四〇年前往延安。四〇年代他進入陝北公學學習，並於陝甘寧邊區《群眾日報》任編輯和記者，同時從事文學創作，涉獵歷史劇、秧歌劇、短篇小說等文類。

聞捷的文學生涯直到一九五二年才真正起步，其時，他擔任新華通訊社新疆分社的社長。西北的山川地貌、異族風情深



聞捷

深感動詩人，並驅使他寫下大量邊疆題材的詩歌。這些詩作後來結集成冊，題為《天山牧歌》（一九五六），昭示一位社會主義浪漫主義詩人的誕生[●]。

然而，聞捷並不滿足田園牧歌的主題或民間歌謠似的風格。對他而言，詩必能為政治服務。理想的詩作可以同時駕馭抒情主義與社會主義，個人意志與黨派命令[●]。因此，聞捷在其名作《河西走馬行》中寫道：

我生活在這樣的地方，
每天迎著太陽放聲歌唱；
彷彿一隻黎明的鳥，
唱出人們的激情和理想。[●]

或者在〈舞會結束以後〉，詩人將浪漫愛情的動力導向社會主義建設的引擎：

去年的今天我就做了比較，
我的幸福也在那天決定了，
阿西爾已把我的心帶走，
帶到烏魯木齊發電廠去了。[●]

● 同前註，頁一六五。

● 近期對社會主義現實主義文學之抒情表現的討論，參見李楊《抗爭宿命之路：社會主義現實主義研究》（長春：時代文藝出版社，一九九三），頁二二九。

● 賈植芳等編《聞捷專集》（福州：福建人民出版社，一九八二），頁一七四。

● 同前註，頁一六二。

更為出類拔萃的例子，見諸〈古城晚眺〉，詩人將古典詩歌常見的「懷古」主題，轉化成心中對未來的憧憬，並將孤獨的沉思聲音，轉變成集體的國家禮讚：

傍晚，我站在古城上眺望，
夕陽投來它最後的光芒，
彷彿從天外突然伸來一萬隻手，
給敦煌披上一件金色的大氅。

看啊，縱橫的渠水泛著金光，
金色的果園環抱著金色的村莊，
在這金光閃閃的土地上，
金色的廬房正在不斷地成長。

看啊，村道上奔馳著金色的車輛，
田野裡漫遊著成群的金牛金羊。
在這金光閃閃的日子裡，
人們敞開胸懷對唱金色的理想……^①

在詩中，詩人造訪以佛教石窟、壁畫、經文聞名的敦煌。當站在古城門上，詩人並未一如前賢般的發思古之幽情，而是以極大的熱情，眺望遠方未來景物。詩人沐浴在金色的霞光中，而這塊土地也承諾著希望、豐饒與快樂。但這是奇蹟，抑

或是海市蜃樓般的幻象？

這首詩的烏托邦意旨再清楚不過。站立於新意識形態疆界的前哨，聞捷對共產黨的激情，不亞於當年度誠朝聖的僧侶信徒。詩中複選的旋律創生出一種祈禱文般的韻律，猶如逍遙的宗教符咒。「金色」的太陽意象照耀曠古的廢墟，也照耀新中國的建設，既暗示神恩聖寵，也遙指共產主義的光環。在聞捷的詩中，宗教的信仰與意識形態的狂熱因此有了神祕轉換，所謂的歷史進程似乎不過轉了一個圓圈。

五〇年代後期，隨著政治鬥爭愈演愈烈，聞捷的詩歌也變得更为聳動。一九五九年後詩人所發表的作品內容如何，由其標題已可見一斑，如《我們遍插紅旗》、《復仇的火焰》、《動盪的年代》、《叛亂的草原》等。因為這些詩作，聞捷被譽為「大躍進運動的戰鼓」^②。

與此同時，聞捷因為個性使然，逐步捲入權力鬥爭。文化大革命爆發後，聞捷因為與上海文化沙皇張春橋素有嫌隙，淪為第一批被整肅的對象^③。一九六八年，聞捷被下放「牛棚」，接受隔離審查。其時他的妻子已跳樓自殺，三個女兒有兩個「志願」到東北落戶。詩人待排的手稿《萬里長江行》被查抄並永遠丟失。而最可怕的命運還沒有來。

在聞捷生命最後的一章裡，戴厚英扮演了關鍵角色。戴為安徽人，五〇年代後期是華東師範大學的進步學生。到了一九

① 同前註，頁一八二～一八三。

② 同前註，頁四。

③ 指控他的頭條罪狀是，一九三九年，當他被國民黨軍隊逮捕時，曾寫下叛黨的「悔書」。參見戴厚英《性格·命運·我的故事》，頁一三九～一四七。

六〇年，她已因擁毛的熱情、煽動性的文字與辯才，成為上海左翼陣營的新星[●]。此際戴厚英最出名的行徑是公開批判自己的老師，著名理論家錢谷融及其一九五七年發表的名文〈論「文學是人學」〉。然而這位毛派女戰士的背景卻有其缺陷：她的父親在安徽老家反右運動中，被打成「右派分子」；她的叔父被迫自殺。由於這一段家史，戴厚英終其一生無法成為共產黨員。戴也有其脆弱、浪漫的一面。一九六一年，她不顧政治的考量，與原為同學的男友結婚。婚後因為工作分配故，夫妻一直分居兩地；這段婚姻一九六八年以離婚告終[●]。

文革初期，戴厚英躋身最活躍者之列。在那「火紅的年代」，革命派系、戰鬥小組林林總總，戴甚至擔任過「火正熊」小組的組長一職。一九六八年三月，時為作協上海分會革委會「第四把手」的戴厚英，被指派為聞捷調查組組長，而聞捷正因反黨反國家的罪名遭受隔離審查。然而，隨著調查工作的繼續，戴越來越同情這位待罪的詩人。戴比聞捷小十五歲，年輕時候就讀過聞捷的愛國詩篇；她無法理解為何這樣的詩人也會淪為叛徒。就在此時，聞捷的妻子自殺、三個女兒被趕出家門，而戴奉命告訴聞捷此事。戴的回憶生動地描述了聞捷得知噩耗的過程：

聞捷捂住了臉。淚水順著他的手指縫滲出來，我看見他的下巴在劇烈顫動。我無法抑制自己的同情……一次又一次

● 戴厚英《性格·命運·我的故事》，第七章。

● 同前註，頁八五～九〇。

勸他「相信群眾相信黨」，「正確對待」這件事情。離開聞捷的時候，我突然感到害怕，害怕聞捷想不通也走上絕路。我忍不住回過頭來大聲地說：聞捷，你不能死啊！你要活下去。●

反諷的是，聞捷最後澄清了多數指控，而戴厚英卻在下一輪政治鬥爭裡成為階下囚。一九六八年春，戴因捲入第二次「炮打張春橋」事件，成為被審查與再教育的對象。

一九六八年是中國現代史最荒謬的時刻之一，聞捷與戴厚英的遭遇其實無足為奇。但與眾不同的是，他們兩人竟在如此惡劣的環境下，狂熱的墜入情網。一九七〇年，戴與聞同被下放幹校。現在二人地位相當，相互了解更形深入。同年十月，二人已公然在「五七戰士」眼皮底下用餐散步，談情說愛了。

這一事件在幹校引人側目，不僅僅由於愛情被視為資產階級個人主義的狹窄行為，也因為聞捷新蝶，而戴厚英剛剛離異。更重要的因素是，聞捷長期以來一直是「四人幫」的靶子，而不久以前，戴厚英還是批判聞捷的打手。兩人的政治閱歷都夠豐富，但此時此刻，他們卻天真地相信愛情能夠，而且應該，主導一切。

聞捷與戴厚英完全低估了黨政機器的脅迫力。兩人的確按規定申請結婚、等待批准，卻被粗暴駁回；與此同時，戴厚英得知已被重新分配到東北吉林，接受再教育。面對與日俱增的謠言、奚落及壓力，聞、戴上訴，卻注定勞而無功。張春橋甚

● 同前註，頁一二七。

至公開發話，稱這是「階級鬥爭新動向」，工宣隊亦強行拆散這對戀人。聞捷終於意識到這段感情的無望無助，於是與戴厚英斷絕關係，走上了戴曾警告他不要走的路。一九七一年一月十日，聞捷吞吸煤氣自了餘生，恰值他與戴厚英相愛一百天^②。

2. 「自殺」的政治

文革期間天翻地覆，自我了斷的文人不在少數，聞捷不過是其中之一。而且如上文所論，成千上萬的中國人所遭遇的不公不義，較諸聞捷，可能更有過之而無不及。不過聞捷的自殺卻因其露骨的浪漫傾向與個人特質，而顯得格外怵目驚心。我們或可再思阿爾瓦雷對「極權主義自殺」與「極端主義自殺」所作的區分。聞捷的自殺，與戴厚英的叔父以及聞捷的妻子的自殺一道，見證了一代中國文人在毛政權下最痛苦的選擇。當外在的壓迫已經忍無可忍時，自殺——以及隨之而來的永恆沉默——成為他們最終的逃避與抗議。

重讀聞捷寫於五〇年代的那些熱情洋溢、「金光閃閃」的詩作，我們不禁懷疑當詩人以煤氣自殺的前夕，作何感想。他參與建立、並歌頌之的新中國，曾幾何時，竟變得如此酷虐？死亡成為他逃離新中國的唯一途徑。我們也好奇聞捷瀕死之際，是否想到自殺，就像結婚一樣，倘若沒有上級批准，其實是反革命的罪行。果然，聞捷的自殺絕難善了；他的死仍可派上用場，成了反面教材。各種批判活動接踵而起：「大叛徒聞捷畏罪自殺，死有餘辜！」^③

但就算是聞捷死後仍被指控為「反黨反人民」，詩人還是贏得了屬於他自己的正義——他以一死挑釁了黨的無上權威。用阿爾瓦雷的話說，聞捷在極權主義的舞台上，上演了一齣「極端主義自殺」；他「在可能與不可能之間，刻意探求內心那一狹窄的、暴力的地帶，鋌而走險」^④。這一極端主義傾向，因詩人與戴厚英的戀愛——尤其是點綴其中的「超齡」青春欲望，挫折，與死亡——而顯得尤其浪漫。試想在那個時代裡，人人對意識形態的禁忌避之唯恐不及，聞捷以戴罪之身，居然膽大妄為，要一嘗浪漫愛情的禁果，難怪自討苦吃。聞捷的激情從一開始就注定要以悲劇收場，但詩人卻勇往直前，愛無反顧。因此當他自殺後，他所留給後人的形象便與老舍、傅雷不同，而更類似於一個生錯了年代的中國少年維特。（而我們記得《少年維特的煩惱》早在五四時代即由郭沫若譯成中文；那時的郭沫若年輕浪漫，哪裡是後來那個無恥的毛記吹鼓手。）

然而另一方面，我們也不必過度浪漫化聞捷的自殺行為。我以為詩人非常可能是從他曾堅信的「極權主義」教條中，汲取他「極端主義」的死亡動機。如此，他的死便為阿爾瓦雷的二分法添加了曖昧的層次。我們還記得聞捷曾是毛政權最激進的鼓吹者之一；他的熱情即使在反右運動與大躍進時代，都未嘗稍減。詩人曾為千百萬人民書寫，吟誦田園牧歌與烏托邦進行曲，而這千百萬人民也將為此付出慘重代價。當他與他的審

② 同前註，頁四三～四四；亦參見戴厚英《心中的墳》，頁七九～八五。

③ 戴厚英《性格·命運·我的故事》，頁一四四。

④ Avalos, op. cit., p. 237.

間官陷入情網，不能自拔時，聞捷羅曼蒂克的愛欲與他當年的政治激情似乎如出一轍。

聞捷的生命與創作相互糾纏，因此不妨視為探勘毛文學、毛話語的註腳。唯我獨尊的獨裁主義與捨我其誰的浪漫主義在此形成詭秘的辯證。別的不說，聞捷畢竟是在毛主席的光輝（還是陰影？）下寫作。而自五〇年代以來，除了毛，又有誰，堪稱為新中國詩人的詩人？*

識者亦可從另一視角探究聞捷之死。傅柯在他的權力譜系研究裡，視自殺為現代統治結構急遽變動的重要指證。對傅柯而言，統治者操縱生死的方法的轉型恰與其他權力機制的改變，相輔相成。在前現代時期，統治者展示權力的方式「基本是攫取式的：攫取事物、時間、身體，以及最終攫取生命本身」；而在現代時期，權力轉化成生產、培植、順序成長的一種能力。「那曾經象徵著統治者的古老的死亡權力，現在被對身體的治理、對生命精打細算的管理取而代之了。」^②在前現代時期，自殺曾被視為一種犯罪行為，因為它僭越了那原本由君主或上帝來操持的死亡權力；在現代時期，自殺則移轉到私人領域。用傅柯的話說就是，「它在權力操持生命的邊緣和裂隙處，見證了個人和私自赴死的權利。在一個政治權力對生命

的管理無孔不入的社會裡，個人但求一死的抉擇誠然是最令人驚愕的現象之一。」^③

以聞捷的自殺為例，識者可以見出毛主義的「身體政治」如何將傅柯的模式複雜化。當毛政權聲稱唯有它對中國人的身體才有生殺大權時，這個政權與封建統治或神權沒什麼兩樣。因此，自殺被視為犯罪行為，因為它褻瀆了共產黨監管人民生與死的特權。不過毛政體也是現代的政治機器，因為它施加權力的方式不僅靠「攫取」，也靠「培植」。憑藉只有在現代技術社會方才可能的精密方式，它滲透到中國生活的每一處肌理，將國族身體培養成一個整齊有序、巍然自足的有機體。聞捷與戴厚英是這有機體的一部分。沒有他們——還有千萬中國人——的支持，史無前例的文化大革命不可能得逞。毛之暴虐專制的意志，與人民大眾「志願」追隨主席意志的欲望，往往互為表裡^④。

由此我們更可理解為什麼聞捷的自殺會令黨如此震怒。儘管毛主席曾言「革命時期死人是常有的事」，生和死畢竟由不得個人。聞捷我行我素，自作主張何時該一死了之，無疑冒犯了古老的威權統治的大不韙。詩人之死，標示出一種私人行為，它蔑視了封建權力「攫取」的命題，而弔詭的是，共產黨正是從這一「攫取」生命的權力中，獲得「培植」生命的權力。

一旦黨的身體和語義網絡顯出漏洞，聞捷之死便釋放出多

① 譬如見胡為雄編著《詩國盟主毛澤東》（北京：當代中國出版社，一九九六）；龔國基《毛澤東與詩》（北京：中國文联出版公司，一九九八）；李穉《抗爭宿命之路》，頁一七〇～一九二。亦見王斑的討論，Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-century China* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), pp. 108-109。

② Michel Foucault, *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1980), Vol. I, pp. 139-140。

③ Ibid., p. 139。

④ 參見王斑的討論，*The Sublime Figure of History*, chapter 6。

義詮釋的可能。它也許投射詩人的孤臣孽子之思，一如屈原（西元前三四〇？～二七八？）自沉汨羅江的先例所示。或者，它也標示出詩人無以復加的浪漫意志，最終以自我毀滅成為代價。同樣可能的是，聞捷以自殺之舉泯除所有諸如此類的推斷，包括他自身存在的意義，並藉此批判任何歷史巨論的專斷。最後還有一種可能：詩人或許已然認識到他應該一死，否則無以完成毛澤東——乃至聞捷本人——所念茲在茲的浪漫狂想與集體主義熱情——這是一種致命的吸引力。我們今天很難判斷詩人之死究竟是僭越了黨的路線，還是實踐某一特別的共產主義欲望。在浪漫的死亡意願與馬克思主義殉難之間，在心理學意義上的絕望與存在主義式的自我否定之間，種種可能紛至沓來。不論如何，詩人之死畢竟否決了一清二楚的官方說法。是在這一點上，聞捷曖昧的自殺才有了真正意義。

3. 《詩人之死》

儘管聞捷之死對許多人來說已是一團迷霧，其複雜的「文本性」卻要等到它成為文學題材，才真正浮現出來。我們的焦點便又轉回戴厚英身上。得知聞捷的死訊，戴厚英悲痛欲絕。因為沒有名分，戴甚至被拒絕參加詩人簡單的火葬儀式。隨後數年，戴意志消沉，屈從於張春橋的權力。文革後期，「四人幫」為在上海擴大文藝戰線，又起用若干文人，戴厚英便身列其中。一九七八年春，「四人幫」倒台一年多後，戴之友人高雲因撰寫聞捷詩論，邀她回憶往昔，付諸文字。戴下筆卻一發不能自已。她在自傳中這樣寫道：「我的感情一下子調動起來，洶湧澎湃，不能自已。我躁動不安，時不時地自個兒流

淚，不論在什麼場合。我覺得我還有許多感情需要傾吐，那些練習簿容納不下了。」[●]為了紓解悲傷，也為了重探聞捷的死因，戴試著以虛構形式重寫往事。這便是長篇小說《詩人之死》的由來。戴厚英僅用了兩週的時間，即完成三十萬字的初稿。二稿近五十萬字，於一九七八年夏四十天內一蹴而成。

《詩人之死》應是文革後第一部屬及文革暴行的長篇小說[●]，但因政治干預，此書直到一九八二年才獲准出版。而那時戴厚英已因《人啊，人！》的暢銷，成為傷痕文學的代表人物[●]。她力爭出版《詩人之死》的過程，不能在此盡詳。我們所關心的要點有二：其一、自殺的「死無對證性」與自殺的「可表述性」間的對話，以及這一對話如何見證聞捷與戴厚英間的寫作「接力」；其二、共產革命的律令與革命主體發言權二者間所形成的張力。

《詩人之死》以六百多頁的篇幅，講述了文革期間，三位女性知識分子的意識形態歷練以及情感浮沉。向南、盧文弟、段超群三人曾如親生姊妹般共同成長就學。畢業後向南與段超群成為文藝圈的幹部，而盧文弟成為演員。文革開始後，三人都捲入一系列的考驗，而最關鍵的考驗是著名詩人余子期一案。小說開始前，余子期已遭構陷，從久經考驗的老黨員、老幹部淪為反黨分子。向南是文革的擁護者，恰好負責調查余子

● 戴厚英《心中的墳》，頁一〇五。

● 戴厚英《性格、命運、我的故事》，頁一八九。

● 參見我的討論，「Dai Houying, Feng Jicai, and Ah Cheng: Three Approaches to the Historical Novel」, *Asian Culture Quarterly*, 16, 2 (1988): 71-88。



戴厚英

期的專案組。余的對頭是狄化橋，文革最惡毒的領導者。

即便情節概要簡單如是，讀者已然可以發現余子期與聞捷、向南與戴厚英、狄化橋與張春橋之間的對應關係。其他的相似處，如向南錯誤參與炮打狄化橋的運動而導致失勢，或者余子期與同輩文人、藝術家在「牛棚」的艱難時日等，也都若合符節。而最撼人的事件是極左派查抄余子期的長詩《不盡長江滾滾流》——這是顯然是以聞捷的《長江萬里行》為藍本。該詩據稱讚頌那些陽奉陰違的老黨員，因而背叛了黨的路線。余子期的妻子因為保護手稿不果，跳樓自盡，而他們的女兒也被掃地出門。

然而，這一自殺事件觸發了向南對余子期及其詩稿的好奇。專案審查接尾聲，向南已身不由己，墜入情網。一如聞捷與戴厚英真實故事的進展，向南和余子期後被發配到同一所

幹校，但他們的羅曼史剛剛發芽，即被黨所扼殺。幕後操縱這場迫害的是狄化橋，為狄出面的不是別人，正是向南的心腹好友段超群。

《詩人之死》有忠奸分明的道德譜系，誇張的修辭，以及血淚氾濫的情感，讀來在在像是通俗的情節劇。不過，識者仍可辯言《詩人之死》正是要以不患過而患不及的敘事力量，來救贖革命年代的情感匱乏與價值空虛^⑥。而小說最大的感染力來自余子期未能完稿的詩作《不盡長江滾滾流》。如上文所言，所有對余子期的指控最終導向這部詩稿。詩稿描寫共和國開國時代，先驅者犧牲奉獻的英烈事蹟，而在戴厚英看來，這詩稿正顯現人民共和國文學之所以為文學的真諦。

《不盡長江滾滾流》之題，脫胎自唐代詩人杜甫（七一二～七七〇）的名句，這是現代作家對傳詩如史（writing poetry as history）——詩史——觀念的致意。但它同樣也喻示著一種毛澤東式的，以詩代史（making history of poetry）的絕對浪漫承諾。試想共和國當年那史詩般的憧憬：歷史可以預示一個宏偉、自足的烏托邦，而詩人的使命即在於見證修辭與歷史、文本與現實之間的融會貫通。而毛澤東本人的詩作堪稱為「歷史」

⑥ Paul G. Pickowicz (畢克偉), "Melodramatic Representation and the 'May Fourth' Tradition of Chinese Cinema," in *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-century China*, ed. Ellen Widner (魏愛蓮) and David Der-wei Wang (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), pp. 295-326. 亦見 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985)。

昇華為「喻象」的最佳範例[●]。以上文援引的聞捷詩作為例，我們不難想像余子期（與戴厚英）最感興趣的是什麼樣的詩歌。詩人、他的妻女、和他的情人不惜以生命為代價所投注的，正是那「敢把日月換青天」的巨大史識——與詩情。

但《不盡長江滾滾流》（或《萬里長江行》）從未完成。反諷的是，恰恰由於其未能完成，這首長詩成為詩人及其迫害者共同思之念之的對象。隨著小說的發展，克服萬難，完成詩稿，成為詩人、他的牛棚難友，還有新情人的共同心願。與此同時，極左派專案組對手稿的搜尋，也到了歇斯底里的地步，導致一場又一場的迫害。

儘管來路不同，詩人與詩人的迫害者其實分享了同一詮釋真理的欲望（hermeneutic desire）。更可怪的是：除開詩人本人、他的妻子，以及屈指可數的幾位審查者外，沒有人真正讀過那篇詩稿。然而似乎所有人都知道那首詩歌一定該怎樣寫，或不該怎樣寫。小說中段，詩人在情人與朋友的鼓勵下，發誓要把心中還記得的詩行連綴成篇，輕易成為全書最感人的場景之一。

小說結尾，余子期為了自己，為了詩，以死明志。當他默默與熟睡的女兒訣別，打開廚房的煤氣時，小說達到悲劇高潮。

余子期留給向南的遺書寫道：

別了，小向！我不是善終，不會為情而死。恕我沒有

完全對你說出我不解決的矛盾。我對黨說了，對毛主席說了。我是沒有什麼可怕的了……不要以為是我們的戀愛惹了禍。不是！一切都是因為《不盡長江滾滾流》，我相信，為了它，你會堅強地活下去。總有天回地轉、日月重光的那一天。[●]

余子期的遺言也許真情流露，用辭遣字卻道盡了毛記詩學和政治修辭的癥結。詩人無法向親密愛人揭示自己「不可解決的矛盾」，他的滿腔心事只能對黨和主席訴說。作家和他的黨和領導之間的關係如此親密精誠，果然是欲仙欲死。而詩歌，作為語言溝通最精緻的形式，堪稱表達此一關係的無上媒介。然而余子期的詩篇依舊功敗垂成。箇中原因，不僅在於黨和領袖的偉大說不盡，道不完，也更在於他還無力獲得最確切而純淨的形式，用以表達他的激情於萬一。

共和國最完美的詩篇，看來只能由主席同志，那時人中的詩人，一揮而就。那至尊的詩作想來可以改天換地，普照華夏。相形之下，余子期之流所作的，頂多只是旁敲側擊，遙擬那首大詩的雄渾壯麗，並熱切渴望著它的降臨。即便如此，詩人也多半是力不從心，甚至每每以錯誤的形式表述那「不可表述者」，因此賠上身家性命，也就怪不了別人。這正是「毛式雄渾美學」（Maoist Sublime）的威力所在。用王斑（Ban Wang）的話說，這種審美的效果，流溢出「勢不可擋的威力，以及摧枯拉朽的震撼」，以致使「主體的想像面臨著玉石俱焚的可

● Ban Wang, op. cit., pp. 108-110.

● 戴厚英《詩人之死》（福州：福建人民出版社，一九八二），頁五六五～五六六。

能」[●]。

「毛式雄渾美學」涵蓋了一系列情感與認知模式的轉換[●]，此處我所關注的是其中自我反射（reflexivity）的機制，從自我否定到自我肯定，從自慚形穢到自鳴得意，輾轉反覆。穿梭擺盪於兩種極端間，毛派的主體以螺旋循環的形式，歷經痛苦與快樂，最終竟可能以自我毀滅來完成自我超越[●]。因此余子期為未竟的詩篇而死，無非表達了領袖詩人的莫測高深，以及他及他的時代對領袖的負負[●]。

● Ban Wang, op. cit., p. 225.

● Ibid.

● Ibid.

● 此處有關余子期自殺的情節梗概，並未充分道出詩人之死的複雜性，讀者必須理解毛主義昇華的另一面：它並未顯示以螺旋上升的進程將意義無限展開，而顯示出一種內旋式轉向——即轉向內部做彎曲的位移，值得玩味的是，甚至在毛主義話語的森嚴壁壘中，中國共產黨內部早已存在一種有關內在性（interiority）的辯證。四、五〇年代風起雲湧的整風與懺悔運動，即隱基於這樣的前提，即在革命的主體中，可以不斷地發現那不可言說的、晦暗的關係網絡。而對這一黑暗之心的探求、檢討、矯正，無論怎樣努力，都不為過。就此而言，拋開個人動機不談，余子期的審查者們當然可以冠冕堂皇地懷疑詩人的作品及其人格「內部」的雜質，並孜孜不倦地追究這一不純潔性。當余子期自認無辜，自我了斷之際，詩人被視為犯下了更嚴重的罪行，因為他斷然拒絕了黨所賜予他的自我淨化的機會。詩人死後，對他大張旗鼓的批判使勢在必行。藉著自殺，余子期「自我」完成，也「自我」玷污（self-contaminated and self-contaminated）毛式革命詩學。毛主義昇華所期待的效果，因而大為削弱。自殺不是明心見性之舉，而是墮入永劫不復的曖昧性，有關中國共產黨早期主體性的論述及討論，見Davis Apter and Tony Saich, *Revolutionary Discourse in Mao's Republic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994); Kirk A. Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998)。

以上我主要從聞捷及其小說代言人余子期的視角，討論《詩人之死》的詩學政治。不容忽視的是，這本書是戴厚英的作品。對戴厚英而言，聞捷死後七年，她回返所愛之人的死亡現場，意味著她必須重新審視創傷；更重要的，她要寫出那些本該由聞捷寫出的千言萬語。在某種意義上，戴厚英扮演著靈魂的角色，試圖為死者代言。在聞捷結束生命處，戴厚英將之重新開啟；在聞捷選擇永久沉默處，戴厚英則應之以喧嘩與義憤。

然而只要細讀《詩人之死》，我們即可看出在生者與死者間，存在著更為扭曲的關係。在自殺成為寫作的前提下，聞捷儼然是在自己的身（屍）體上，銘刻了一項終極謎題，永遠有待破解。死亡有如文本，激發出（身後的）敘事行為。作為未亡者，戴厚英力圖重理聞捷的生命，並為詩人作主，勾勒出他自我毀滅的原因。當年聞捷拋棄生命，以體現文革期間寫作的不可可能，戴厚英則佇立在後革命時期的廢墟上，殫精竭慮，架構寫作與死亡間的橋樑。但在她「還原真相」的努力中，戴可能已然簡化了詩人之死的謎團。

戴厚英小說的主題之一便是寫作。書中幾乎人人都忙於寫作：寫自我批評、寫悔過書、寫家庭材料、寫小報告、寫黨的新政策、寫批判、寫大字報、寫意識形態的改造與再改造……。當所有這些書面材料層層堆積，既矛盾又互補，反而使歷史真相變得更加曖昧不明。

但書寫本身，不論是作為白紙黑字的符號，或是一種溝通的行為，都未曾受到詩人或官方的質疑。它也不曾困擾戴厚英。他們似乎都相信「純粹的」書寫——恰如《不盡長江滾滾流》所承諾的那樣——可以毫無瑕疵地表明黨的路線與歷史的

真相。也因此，黨的一方急於想要銷毀詩稿，唯恐它會污染歷史的真實性；而詩人那一方則認為他的作品可以藏諸名山，超越所有的不義不公，而成為真實歷史的見證。

就此意義而言，戴厚英的小說不無弔詭意味。她筆下的英雄是在書寫行為最易引起爭議，也最不可信賴的時代裡，企圖創作一首超越所有語言及意識形態牽絆的偉大作品；而戴厚英個人的書寫行為也朝著這一目標前進。但實際上這種「語言即真理」的強烈渴望，只帶來致命的後果。小說裡除了余子期的死，向南見證至少四場自殺：余的妻子為保護丈夫的手稿而自殺；一位鄰居的父母為抗議黨的不公指控而雙雙自殺；向南的一個同事因背叛家庭與朋友，羞愧難當而自我了斷。比起來，在一個許多人但求善終而不可得的時代，戴厚英的英雄在家裡安然赴死，竟成為一種浪漫的奢望。

詩人已死，小說家只是詩人運來的悲悼者。當戴厚英試圖想像那驅使聞捷自殺的烏托邦渴望時，她並無法複製那首長詩。無論怎樣嘗試，戴都只能以敘事形式，一種單聲喧嘩的文類，為聞捷招魂。正如向南在小說的尾聲所稱，《不盡長江滾滾流》不僅僅是詩人作品的標題，「我們……每個人都可以寫一部小說，它的總題目就是《不盡長江滾滾流》。」究其極，作為小說，《詩人之死》畢竟只寫出了一個時代詩的不可為——也不能為——的寓言。

施明正

一九八八年八月二十二日，詩人、畫家、金石家及小說創



施明正

作者施明正因心肺衰竭逝於台北。施明正生前在台灣本土藝文圈內佔有一席之地，但對一般讀者而言，他不能算是知名作家。然而施明正之死卻引起了廣泛注意。原因無他，施的胞弟施明德是彼時台灣最受議論的政治犯。

施明德因為一九七九年的美麗島事件入獄。到了八八年，島內政治氛圍已大為放鬆；隨著解嚴令下，多數與此事件有關的政治犯均已獲得假釋，而施仍然身陷囹圄[●]。為了抗議司法

● 有關施明正逝世始末，見邱國禎〈絕食而死的勇者——施明正〉，《南方快報網路版第三號》（www.yourmail.idv.tw/ph_history/southnews5.txt）。施明德是美麗島事件最後遭到逮捕者，一九八〇年被處無期徒刑。一九八八年國民黨政府公佈減刑條例，施明德刑期減為十五年。但施認為美麗島事件是政治而非司法案件，必須重審，因此開始絕食抗議。他當時已在台北三軍總醫院戒護就醫，數日後因體力衰竭，被強行灌食。四月二十二日施明正確知施明德絕食情形，乃開始跟進聲援。見黃娟〈政治與文學之間——論施明正《島上愛與死》〉，林瑞明、陳萬益主編《施明正集》（台北：前衛出版社，一九九三），頁三一七～三二五。

不公，這年四月施明德開始長期絕食，從監獄到醫院，成為又一樁肉身受難事件。與此同時，施明正也進行了他自己的絕食行動。四個月後，施明正悄然而逝，施明德反而活了下來，而且終於獲得開釋[●]。

施明正到底為何而死？對他的友人及台灣自決運動的支持者而言，他是一位殉道者。更有評者直截了當的指稱施為了聲援乃弟所受的政治迫害，才不惜以死明志[●]。有鑑於施家在台灣政治史上的地位，這樣的說法也許言之成理，但如果我們過分凸顯施明正的政治烈士姿態，不免陷入「一門忠烈」式的（大中國主義？）樣板，忽略了他所可能代表的複雜意義。

施明正的最愛應不是政治，而是文學藝術[●]。然而他所崛起五、六〇年代台灣，文學藝術怎能與政治劃清界線？更何況他的家庭背景總與政治脫不了關係。年輕時候的施明正風流倜儻，熱愛醇酒文學繪畫。他一度引為投契的是現代派的詩人如紀弦、痲弦等。他們的詩酒往還，曾留下不少佳話[●]。但作為現代詩人後起之秀，施明正不能擺脫他的原罪。一九六一年他因施明德的叛亂案被株連入獄，一去五年。這五年改變了他

的後半生。出獄後的施明正以家傳推拿術營生。他有意與政治保持距離，以至自稱——也為施明德稱為——「懦夫」[●]；另一方面，他對酒色及藝術的耽溺，只有更變本加厲。如他夫子自道，他奉行的是「魔鬼主義」。

六〇年代末期以來，鄉土文學逐漸成為主流。除了寫實主義的形式訴求外，作家與讀者間更分享一種道德的默契。描寫土地，控訴不義，文學反映台灣，盡在於此。由這一角度來看，施明正毋寧是格格不入的。在鄉土文學與國族運動逐漸合流的日子裡，施的特立獨行不免引人好奇：他究竟是「懦夫」還是「魔鬼」？他的後半生是獻身藝術的頹廢，還是陷身政治的浪費？最重要的，他又是懷著什麼樣的動機，一步步走向死亡的終站？

我以為施明正的創作生涯，在極大意義上見證了台灣現代主義的特色與局限。「現代主義在台灣」已是老生常談的話題，但施明正的現象似乎仍有待仔細研究。這一現象一方面突出了色相的極致追求、主體的焦慮探索、文字美學的不斷試驗；一方面也透露了肉身孤絕的試煉、政教空間的壓抑、還有歷史逆境中種種不可思議的淚水與笑話。歷經了一生的顛仆，施明正彷彿終於要以自己決定的死亡完成他對現代主義的詮釋。他最重要的小說集標題：《島上愛與死》（一九八三），因此有了寓言意義。島上愛與死，這正是施明正一個人的文學政治。

● 同前註。

● 如黃娟，前引文，頁三一七。

● 施明正：「我不喜歡政治，我從來就文學作品與政治的因果，做過任何比較。我的一生，是注定要成為一個最純粹的文學藝術家。」見〈指導官與我〉，《施明正集》，頁一九五～一九六。

● 見施明正〈後記〉，《施明正詩、畫集》（台北：前衛出版社，一九八五），頁二一、二，又見李魁賢〈我所了解的施明正〉，《施明正詩、畫集》，頁四；施明正〈鼻子的故事（中）——遭遇〉，《施明正短篇小說精選集》（台北：前衛出版社，一九八七），頁一六二、一七〇。

● 見黃娟，前引文，頁三一七；施明正〈指導官與我〉，《施明正集》，頁一八〇。

1. 島上詩人

不妨就從島上談起。現代主義發展的線索繁多，台灣的現代主義其實與島的聯想息息相關。島上不只是作家安身立命的環境，也更是他們創作境況的象徵。美麗之島、孤立之島。偏處海角一隅，台灣面向大陸，總已是那分離的、外沿的、漂移的所在。當中國大陸歷史在起承轉合的軌道兀自運行時，這座島嶼卻要經歷錯雜的時空網路，不斷改換座標。割讓與回歸，隔絕與流散，成為台灣體現現代性的重要經驗。而從文學史的角度來看，這是否也可成為台灣現代主義意識的先驗命題呢？

回想五〇年代的島上文壇。退守台灣的國民黨政權痛定思痛，極力重建國族版圖想像：島是大陸的延伸，也是返回大陸的起點。反共與懷鄉文學正是島與大陸的連鎖媒介。而在寫實主義的大轟下，此岸與彼岸，形式與內容，文學與社會，似乎都有了相互呼應、安頓的位置。然而儘管與大陸近在咫尺，島畢竟是被拋擲在政治及文學地理的邊緣；文學反映或指導人生的口號再怎麼響亮，擋不住一波波空虛的回聲^①。現代主義的乘虛而入，與其說是時代的偶然，倒不如說是不妨如此的選擇。到了六〇年代初，現代主義不論褒貶，已成為島上自覺的文化狀態，迥然有別於統治者標榜的藝術符號了^②。

- ① 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》（台北：聚田出版，一九九八），頁一四一～一五八。
- ② 有關台灣現代主義興起的研究極多，見Yvonne Sung-sheng Chang, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham: Duke University Press, 1993), chapters 1-3；柯慶明《六十年代現代主義文學》，收入邵玉銘、張寶琴、張弦編《四十年来中國文學》（台北：聯合文學出版社有限公司，一九九五），頁八五～一四六；江寶釵《現代主義的興盛、影響與去化》，收入陳義芝編

施明正其生也晚，未必明白他醉心的文學形式，淵源如何。在四九年前的大陸，現代主義也曾引起一陣騷動，根據地是上海——一座在亂世曾被稱為「孤島」的浮華場域^③。從上海到台灣，從一座「島」到另一座島，這裡為現代主義引渡的是詩人路易士，或後來的紀弦^④。一九五六年，紀弦與同好在台灣合組現代詩社，不啻為彼時島上荒蕪的文學另闢蹊徑。相對於感時憂國，模擬再現，一種敬岸自為的風格於焉形成。如其宣言所謂，「橫的移植」取代了「縱的繼承」；「新大陸」有待探險，「處女地」必須開拓；「知性」需要強調，而「詩的純粹性」成為圭臬^⑤。

一九五八年年輕的施明正與紀弦相識，一見如故。上海來的詩人深為施的才情與酒量所傾倒，曾有名作〈贈明正〉為紀念：

楊過發音é不是喝的
而晚會中要是真的都變成了孩子
我是é
你是更長的é

③ 台灣現代小說史綜論》（台北：聯經出版事業有限公司，一九九八），頁一二一～一四一。

④ 現代主義在上海的興衰，見史書美新作，Shu-mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937* (Berkeley: University of California Press, 2001)。

⑤ 有關紀弦作為大陸與台灣現代派詩歌傳承者的討論，見譚楚良《中國現代派文學史論》（上海：學林出版社，一九九六），頁二〇～二一四。

⑥ 見柯慶明的討論，頁八五～一四六。

而那些e倒了過來

o世界無聲

連一個最起碼的破碎都沒有

把那瓶唯一的金門高粱擲出去吧

這就是e^①

酒後吐真言，最純粹的語言只宜在酒精催化、神思陶醉的時刻發聲。在此刻一切島上的喧囂都化為吟哦，化為聲聲酒嘔的長短調。而無飲不歡的施明正儼然要成為台灣的酒神巴克斯（Bacchus）了。

這e與è的世界卻與施明正的背景大相逕庭。施的父親施闊嘴是南台灣的傳奇人物，因國術推拿、中藥與地產投資而致富。他篤信天主教，也是抗日分子，五十歲時因為無嗣而干犯教規，娶了二十歲女子為妾，生下施明正為首的五男一女。施從小錦衣玉食，但家教甚嚴。十六歲以前他是虔誠的天主教徒，十八歲父親去世後，遠離教堂；但如其自述，他對父親及天主的熱望，一生未嘗稍退^②。從少年始，施就熱愛文學藝術，托爾斯泰、果戈里、杜斯妥也夫斯基等都是他迷戀的對象^③，用力之深，絕似宗教狂熱：「窮我十生，逃也逃不出地深陷於如此迷人的文學藝術酒池那般，樂此不疲……」^④但相隨而來的

罪疚感，也同樣力道十足。

至此我們已看得出施明正所代表的問題癥結。南台灣推拿師的兒子一心與大陸來的詩人唱和；本土的文學赤子急要在舶來作品中找尋靈感；天主教的動心忍性轉化成對文藝的唯美崇拜；父權和母權的壓制帶來愛恨交織的浪子情結。寫實主義的機器於是軋出了é、è、ê、ë的雜音。沒有一以貫之的「縱的繼承」，「橫的移植」自行其是。施明正最終要追求的，應是由聲音色彩、線條及感官的本能震顫所形成的美感表現。套用他一九五八年散文詩的題目，他要發洩〈獸的苦悶〉^⑤。但在這一追求的過程中，他卻不得不面對「純粹」美學中的斑斑雜質。更酷烈的是，他即將用自己的生命肉體來檢驗這一衝突的結果。

一九六一年施明正因涉入施明德的反亂案，與四弟明雄一起被捕，判刑五年。先囚於台北，再移監台東。這五年的牢囚株連而起，堪稱無妄之災^⑥。因之帶來的荒謬與恐懼感覺，卻開啟了施明正另外一種藝術向度。當年那顧盼風流的自戀者逐漸加添了自嘲的陰鬱，而詩的「純粹」語言再也說不盡人間的牽扯與變化。在獄中施開始創作小說，處女作〈大衣與淚〉在出獄後兩年發表於《台灣文藝》。七〇年代以來，施的詩歌與小說創作齊頭並進，但平心而論，後者的成績更為可觀。

施明正的小說大抵可分為兩類，一類帶有強烈自傳傳情色彩，如〈大衣與淚〉、〈白線〉、〈魔鬼的自畫像〉、〈鼻子的

① 引自李魁賢文首，參見註53。

② 有關施明正的家世，可見諸〈遲來的初戀及其聯想〉，《施明正集》，頁一五〇～一五六；〈成長〉、〈遭遇〉，《施明正短篇小說精選集》，頁一二～一七四。

③ 施明正〈指導官與我〉，《施明正集》，頁一九四。

④ 黃菊，前引文，頁三二〇。

⑤ 見施明正〈獸的苦悶〉，《施明正詩、畫集》，頁二〇八。

⑥ 有關施被株連的經過，見〈指導官與我〉，頁二一四～二一八。

故事)等;另一類則在政治與個人間迂迴糾纏,如〈指導官與我〉、〈渴死者〉、〈喝尿者〉等。這一劃分頗有抽刀斷水之虞;兩者間的交會或矛盾,才是我們注意的焦點。讀者每以施明正的小說,反映了他及他那個時代的混沌。的確,施對情欲的懺悔衝動,成就了〈魔鬼的自畫像〉一型作品,而沒有那五年的管訓生涯,他也寫不出像〈渴死者〉或〈喝尿者〉這般驚心動魄的獄中告白。但這只觸及到作品的一個層面,而且是相當淺顯的層次。尤其解嚴以後,寶島版的控訴文學大量出現,比血淚、比傷痕,只有較施的作品過之而無不及。在什麼意義下,施明正仍能引起我們的注意?

看施明正那樣的暴露自己的「淫行劣跡」,既自得又焦慮,不由得我們不正視他如何穿梭在情欲的底線,為自己找尋定位。其極致處,他展現了一種耽溺姿態。這使他最私密的題材,陡然有了審美的距離。另一方面,當他回顧自己的獄中所見所聞,及出獄後的頹唐生活,更讓人震驚所謂的政治迫害,居然在他筆下演繹出荒謬劇場式的故事。自傳與虛構、真與假已是不堪聞問的問題。施所寫出的,毋寧更觸及了生存本質的惶惑與變遷。有關現代主義種種的教科書式定義,從頹廢到叛逆,從疏離到孤絕,從內癱到自剖,似乎都落實到他的字裡行間,他的生命經驗。

六、七〇年代台灣現代主義創作者,名家如林,王文興、水晶、七等生、蕭蕭、李昂、施叔青都有佳作問世。但我們還真找不出像施明正這樣的例子,如此沉浸於自己的經驗,幾至不能自拔,卻又能如此自其中抽離,看透其中的偽裝、孤獨及自虐虐人傾向。施明正與他的題材——他自己——打成一片,

寫作成為一場內耗的搏鬥。

試看他的中篇〈指導官與我〉(一九八五)。在這篇自名為「心靈殘廢者」的獨白裡,施明正詳述自己六〇年代初的文學熱情、服役經驗與豔遇,還有涉入「叛亂案」後的恐慌、禁錮,與無止境的羞辱。他滾下「恐怖的深淵,變得非常可恥的懦弱、邇邇、屈辱、無能、貪生怕死……」。「想到這麼一個可憐無奈的生物,如果還能被叫做人,能說不是造物主的異數。」[●]痛哉斯言,施明正の後半生儼然就是努力做個人下人。

施明正寫自己的卑劣與私欲,充滿杜斯妥也夫斯基《地下室手記》式犬儒姿態。他服役時與一個文工隊女軍官的幽會偷情、「始亂終棄」,赫然演出又一場性即政治的好戲。但哪怕他再洋洋自得,國家機器的監督無所不在,終將收服他那放肆的肉體。施的踉蹌入獄,與服役中一位指導官特別有關。這位蒼白、瘦削、沉默的新長官,冷靜細膩、公而忘私,一步步把我們的主角逼入死角。更恐怖的是,出獄後他依然長相左右,不時出現在施的生活中。指導官對施瞭若指掌,久而久之,他已化身為施的良知或罪疚感,永遠告解或招供的對象。施的宗教背景在此縈繞不去;伊凡·卡拉馬助夫與宗教審判長的關係有了台灣翻版。

但指導官與施明正輩子的關係,最終形成一場意識的循環。獵人與獵物成了親密的夥伴,他們的追逐逐漸失去了原始的目的,演變為日常生活的儀式。施哪裡只寫了個人權迫害的

● 施明正〈指導官與我〉,頁一八〇。

故事^①，小說中真正觸及的，是個卡夫卡（Kafka, 1883-1924）式《審判》寓言。

這是施明正式的現代主義創作。他嚮往狂放自在的文學生命，卻總也擺脫不了（宗教的、意識形態的）政治糾纏。政治的迫害如影隨形，但也觸發了他後半輩的風格。他存在的狀況也就是他寫作的狀況，這一狀況自始又是割裂、錯位的。施明正因此走出以往寫實與現代主義二分的窠臼。他不再規規矩矩的控訴，反映什麼。將錯就錯，無可彌補的傷痕被施化為述說現代主義心事的重要符號：斷裂，橫的移植，身體銷磨，意義潰瘍。

我於是想到施明正另一個中篇，〈島嶼上的蟹〉（一九八〇）。小說記敘施與當年獄中難友入獄前的種種冒險，與入獄後的種種苦難，信筆寫來，彷彿完全不受拘束。施對男性的青春衝動、兄弟情誼，尤其有不能自已的感懷。但他蓬勃的欲望畢竟是沒有出路的。島上的蟹再怎樣橫行，到底還是在島上。而那包圍島嶼的無邊海洋是隔絕、孤立，還是誘惑、許諾？美麗之島、孤立之島，施明正的現代主義，正體現了島上文學政治的矛盾。

2. 魔鬼的妖戀

施明正的小說與詩一再渲染的是愛欲煎熬。他彷彿總是在力比多（libido）的驅使下，盲亂尋找發洩對象。他喜歡為自己營造一種拜倫式藝術家形象，頹廢、陰鬱、好色，令人愛恨

交加。同時他知道自己是怯懦、易受傷害的。他的第一篇小說〈大衣與淚〉（一九六七）已充滿了這樣的徵候。年輕的主角離開家庭北上投身藝術，深為眼高手低所苦。他決定「先在自己空空蕩蕩的生活面塗抹各種強烈的色彩。從此他自陷於情欲狂的深淵」^②。老父病逝，他滿懷愧疚回家奔喪，在靈前卻怎樣也擠不出一滴眼淚。直到一個陌生人前來默立致哀，淚流如注，「他輕輕地走向這個人的面前，他這才看清這個瘦子變成一根慢慢在腐蝕融解著的大蠟燭。」^③與此同時，年輕的藝術家流下遲來的眼淚。

這篇小說有浪子回家式的宗教母題。但藝術家在父親靈前的慟哭，與其說是良心發現，不如說因為旁觀陌生人的眼淚而觸動。這一中介的過程至為重要：藝術家的心思需要藉一客體來承載抒發，小說因此平添了一層反射的審美向度。而整個敘事又出自藝術家在寒冬深夜的火車上，與一對陌生老夫婦的邂逅。老夫婦讓他想起了父母，半寐半醒之間，往事一一入夢。等他驟然醒來，老夫婦已不見蹤影，他膝上的父親素描已被取走，留下的是一件大衣。

親情、私欲，還有對藝術無邊的狂熱，交織流轉，卻都有所欠缺，由此滋生的悵惘及罪疚瀰漫字裡行間。小說兩次以靈光乍現的物象（epiphany）作為穿插。大衣與淚，兩者於藝術家都是「借來的」、隨機的觸媒，卻牽動了他對人生關係的神秘啟悟。只可意會，不能言傳。這是藝術的靈感，也是神蹟。

① 宋澤榮〈附錄——指導官與我〉，《施明正短篇小說精選集》，頁一一八。

② 施明正〈大衣與淚〉，《施明正集》，頁五。

③ 同前註，頁六。

但啟悟的片刻之後，更多的空虛、怨懟相衍而生。寫作不能完成施與聖寵的契合，只能不斷的點出其間的錯落與因循。

在另一早期短篇〈白線〉（一九六九）裡，第一人稱的主角騎著本田一五〇奔馳於縱貫公路上，他是要到旅館與離婚的妻子作「告別」幽會。沿著公路上的白線，油門踩得愈快，欲念——癡欲、嫉妒、嗔恨——急速交相而來。「車胎緊緊咬著白線，像我緊緊地咬著渴望，也像我的記憶頑固地咬著離婚四年的妻子，那些抹也抹不掉的淫蕩無比的狂歡。」[●]我們的主角遲到了，竟發現前妻與另個男人交歡。以後的情節急轉直下，包括了毆打、私刑、糞便、鹽酸，充滿性暴力因素。

施明正的性衝動與性焦慮，莫此為甚。應該強調的是他如何使用速度的意象，來說明時間與空間的劇烈轉換，以及人事全非的下場。男女雙方離婚的理由始終未點明，但顯然影射男方五年的牢獄之災。一切的意外發生得太快，而一切的彌補又來得太遲。倒敘、穿插、蒙太奇、內在獨白、自由聯想等種種技巧紛陳，傳統寫實敘述的慣性因而打破，生命及敘事的逆變於焉呈現。在他〈幻想的？〉大報復後，男主角騎車反向而馳，越騎越快，越想越多，最後轟然一聲：「汝汝，要是我沒死，我會讓全世界的女人都妒忌妳，因為我會對妳非常非常好……」[●]敘事的時間與生命的時間一起戛然而止。

在〈我·紅大衣與零零〉（一九七〇）裡，一場浪漫豔遇轉為不可思議的冒險。依然是第一人稱的我，主角與一個「沒

有靈魂的美麗胴體的女人」零零打得火熱，紅大衣是他示愛的禮物。但隨著故事發展，酗酒、性遊戲、黑社會、金錢陰謀、家族鬥爭紛紛出籠，看來沒大腦的紅大衣女郎竟成了要命的禍水（femme fatale）。施的主角以一個玩弄者出場，最後落得成為被玩弄者。

這個類廢的故事裡，施明正再一次凸顯了一個自以為是的藝術家，周旋於創作與愛情的賭博中，一無所獲的下場。值得注意的是，日後不斷出現的「魔鬼」形象，在此已經成形。施的角色「性格中魔性遠比神性多了三分之一」[●]；他是個「魔鬼似的男人，能動用藝術的魔咒迷惑她、娛樂她，使她得到別的男人無法給她的情趣、刺激、與魅力」[●]。然而這個動用魔咒的藝術家自己卻也是著魔者：「精力過人，欲望無窮的我，竟無法阻止我自己不斷的擴大探索的範圍……我的心不斷地蛻變，不斷地升騰，無休无止的漂泊、流浪。」[●]醇酒美人只能是這不安的靈魂聊以暫駐的寄託。魔鬼的誘惑最終與沉淪、死亡不能分開。施於是寫道：

從前據說有個人溺死在詩海裡
也曾有過一個演員扮演羅密歐的
終於刺死自己[●]

● 施明正〈白線〉，《施明正集》，頁九。

● 同前註，頁二。

● 施明正〈我·紅大衣與零零〉，《施明正集》，頁六〇。

● 同前註，頁六九。

● 同前註。

● 同前註，頁九九。

六、七〇年代之交，正是鄉土文學方興未艾的時刻，金水鍾甘庚伯、來春煥青菁公充斥文壇。另一方面，以階級論出發的現實主義社會文學，與「中華文化復興運動」的官方論述，也各有各的灘頭[●]。在一片回歸鄉土、擁抱國族的喧嚷中，現代主義腹背受敵，而像施明正這樣的人物夾處其中，以懦夫自居，又選自標榜魔鬼主義，而且身體力行，怎能不引人側目。

為施明正「魔鬼主義」正名的作品首推〈魔鬼的自畫像〉（一九七〇）。這篇小說寫敘事者施明正如何設計將三弟的女友佔為己有，又如何勾引她參與一場性遊戲——他讓自己的好友與女孩也發生關係。女孩墮落了，最後成為酒女。施明正的大男人主義恐怕要倒盡女性主義評者的胃口。然而他有自知之明，劈頭就自命是「魔鬼」。這到底是沾沾自喜的表態，還是充滿罪疚的自嘲，恐怕施心裡也未必有數。但真正的問題是，以他的能耐，他配得上心目中的魔鬼形象麼？

尼采式的「上帝已死」是現代意識的開端之一。以他家庭及個人深厚的宗教背景來看，施明正的自封為魔鬼，不應只是一個台灣作家有樣學樣的姿態。上帝從未在他的作品中死去，但他總也不能，也不願，蒙受神恩的眷顧了。他明白他必須自行了斷層出不窮的欲望、恐懼與憎恨。藝術創作不能超越他對存在的惶惑，情欲也失去了傳統（杜斯妥也夫斯基）小說中的救贖力量。歸根究底，施明正的魔鬼未必是他自己想像的巨奸大惡，而更可能是一己虛榮與徒勞的化身。失去了上帝，他

其實是沒有作魔鬼的本錢的。一股存在主義式的蒼涼感躍入他的字裡行間。當年台灣的巴枯斯要成為台灣的西西弗斯（Sisyphus）了。他的詩作尤其顯示這種前不接村、後不接店的難堪（abjection）處境[●]。

不能逃避妖戀正像不能逃避
攻擊
不能逃避陰險宛如不能逃避
防禦
不能攻擊妖戀宛如不能忽視
偽裝
不能忽視變節一如不能停止
探索
……
老是不忘提升的魔鬼啊
衝刺[●]

作為一種創作觀及生活方式，施明正的魔鬼觀讓我們想起了波特萊爾（Baudelaire, 1821-1867），西方現代主義文學的源頭之一。如同十九世紀中葉的巴黎詩人一樣，施明正以逾越放縱培養著他自己的「惡之花」。面對政教怪獸，以毒攻毒成了

● 見熊作〈國族論述與鄉土修辭〉，《如何現代，怎樣文學？》，頁一五九、一六〇。

● 我當然引用了茱莉亞·克莉斯蒂娃的觀念，Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 3-4。

● 施明正〈面對面·原與變·變與正〉，《施明正詩·畫集》，頁五四。

一種不得不然的策略。但我也以為施明正可以和二次大戰後日本的「無賴派」作者如太宰治等相比較。太宰治大半生自外於主流體制；他對於戰後左翼政治理想的妥協，日本文明的瓦解，還有現代人感官世界的萎縮，極有不滿，促使他以肉身為祭壇，實驗他的叛逆美學。這是飲鴆止渴的美學，因為文字的成績不折不扣來自身體的頹敗消耗。縱欲濫情不是逃避現實的方法，反而成了造就創作的必要手段。而太宰治的絕招是自殺。他一生多次自殺未遂，最後終於如願以償[●]。

本文下節將談到死亡在施明正美學中的關鍵意義。在此我們先回到施明正念茲在茲的愛欲問題。以上所論的作品讓我們了解，對於施明正「愛」不是浪漫主義的陳腔濫調；「愛」是生活秩序及意義的倫理前提。對天父的愛戴，對父母的孺慕之情，對家人、對朋友的關懷，以及最重要的，對女性的熾熱欲望，是施明正一再書寫及「反」書寫的題材。但付諸文字的，是他失去愛與被愛的能力的告白，以及回到愛欲完成的境界的嚮往。如是周折，神魔交戰。施以身體及文字作為角力場，卻必須面對一切可能徒勞的宿命。他作品意義的危機其實隱含了愛欲的危機。我想起了卡夫卡的話：「寫作乃是一種甜蜜的美妙報償。但是報償什麼呢？這一夜我像上了兒童啟蒙課似地明白了，是報償替魔鬼效勞。」[●]

● 有關太宰治與無賴派的關係，見 Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984), pp. 1022-1111；太宰治的自殺美學見 Alan Wolfe, op. cit.。

● 卡夫卡〈卡夫卡日記書信選譯〉，《外國文藝》（一九八六），頁二五二。

3. 喝尿者，渴死者

死亡是施明正作品中不斷出現的執念。從早期的〈大衣與淚〉，到八〇年代的〈渴死者〉（一九八〇），都可得見他想像各種可能的死亡境況。藝術於他是死亡的另一界面。兩者此消彼長，互為誘因，互為威脅。一九八四年他寫下〈凱歌〉，作為詩集《魔鬼的妖戀與純情》的終篇。短短九行，道盡死亡與藝術的魅惑：

為死後的殘留 詩人吶
別再迷戀妖戀 您得趕緊
趕在死亡之前 繪下生命
詩人吶 別在沉溺於敲擊
和骨像木匠
墓石匠的鏗鏘，聲聲提示著什麼

快為死亡的草臨踏上時間的箭簇
剝掉咬緊您腦裡淫亂的吸盤
詩人吶起來，別再作夢趕緊用詩跑贏死亡[●]

生也有涯，詩人提醒自已擺脫「妖戀」的蠱惑，回歸純淨的字質藝術的創造。詩既是詩人持續生命力的刺激，也是用以標示「死後的殘留」的印記。

然而如前所述，施明正畢竟是難以抗拒「妖戀」的引誘

● 施明正〈凱歌〉，《施明正詩·畫集》，頁九六。

的，而他的詩作只能成為一種反證的修辭，暴露他進退兩難的景況。死亡不就是另一種妖戀的形式？更引人深思的是，經歷了白色恐怖時代，死亡對施明正這類背景的人士，又豈僅是愛欲與文學想像的極致。五年監獄的經驗，使他成為死神的見證者，而他日後有關死亡的作品，也必以此作為出發點。

一九七二年的〈喝尿者〉寫的是敘述者施明正獄中所見：「在這種不知被多少已逝的手指，摸光、撫滑了的木質居處，我浪漫地發現，它吸飽了苦難同胞掙扎於死亡邊緣的各種驚心動魄的醜陋與聖潔，卻崇嚴地消失生命的場景。」[●]被囚的犯人各因不同的罪狀等待最後的裁判。他們日夜抱緊《六法全書》，以速成的方式，為自己的命運作最後一搏。雖然明知希望渺茫，卻「必須以全身未被消蝕的餘力，加上蒐集僅存於心智潛在的渴生之力，哆嗦著雙手，惜字如金地、解結鬆扣式地，化解著被編、而自供的荒謬口供」[●]。

用施明正的話來說，在死亡的陰影下，囚徒竭盡「渴生之力」，作困獸之鬥。而他們「跑贏死亡」的方法，是「作文」比賽。不論有罪沒罪，大限將至，他們要以千言萬語，緊扣法條，編寫訴狀，好為自己脫罪。這真是寫作的極致危險遊戲了。施明正不只寫了個獄中奇觀；有意無意的，他的準報導文學已滲入了形上層次。作為詩人，他的咒詛不僅及於身體的禁錮，也及於文字——那純粹的詩學形式——的氾濫挪用。

難友中有名金門陳者，不斷抗議司法不公。他的罪狀是雙

重告密。他密告他人為匪諜嫌疑，因此送了十多條人命，因果循環，他也被人密告為匪諜，可能面臨同樣下場。金門陳到底是為哪一邊作反間，還是他根本就是兩面討好的無恥小人，勢必死無對證。但經由他這種人的通風報信，吃裡扒外，人與人間的信念已經被破壞無疑，何況信仰。施明正的宗教情懷在此洩漏線索。難友們相濡以沫，像是殉道的信徒。相反的，金門陳是個貪生怕死的叛徒，一個把告解墮落化為告密的背信者。他發展出一套習慣，每天早晨喝下自己排出的尿液，聲稱治療「內傷」。而施明正相信，這或許「象徵著對於被他整死的人們的贖罪行為」[●]。

我以為施明正處理這樣一場食糞（便）（scatological）病例，諷刺之餘，難免有一種物傷其類、情何以堪的感觸。我們記得在〈白線〉中，妒火中燒的主角也曾強迫他報復的對象吃下大便。當飲食與排泄混為一談，身體的入口與出口彼此不分，自我循環內耗的危機已經發生。作為一種隔絕於社會之外的有機體，政治監獄正是培養喝尿者的巨型溫床。更推而廣之，施眼中的國家機器不也是如此？如此，人人都有成為喝尿者的可能。

與「渴生」形成辯證關係的是「渴死」。施的另一篇小說〈渴死者〉，應是八〇年代台灣最重要的小說之一。故事主角是個無名的外省籍政治犯，因為「在台北火車站前，高唱某些口號」而入獄，判刑七年。比起多數重刑犯，這是小巫見大巫了。但有一天，無名犯人開始「用腦袋當鼓，藉鐵柵敲鼓」；

● 施明正〈喝尿者〉，《施明正集》，頁一二三。

● 同前註，頁一二六。

● 同前註，頁一三一。

他猛烈的撞著，「從光頭流下的血，爬滿整個臉龐，人靜靜地笑著」^①。

這只是他自毀行動的開始。又有一次，他吞下「十幾個饅頭」和「不知幾加侖的水」，企圖撐死自己，卻沒能成功。幾經反覆，他終於得其所願：「（他）脫掉沒褲帶的藍色囚褲，用褲管套在脖子上，結在常人肚臍那麼高的鐵門把手中，如蹲如坐，雙腿伸直，屁股離地幾寸，執著而堅毅地把自己吊死。」^②

無名犯人的罪不至死，夾處獄友中，已算不幸中的大幸。他為什麼一心求死，無所不用其極？以往評者多半集中在犯人所代表的政治抗議精神上。國法如此不公，寧死不屈，是為個人的正義表現。我卻認為施明正別有所見。小說中的施是個心存同情卻又保持距離的旁觀者。他心存同情，不只因為無名犯人默默的自殘行動，而更因為後者是個詩人。這名詩人在國難當頭的時刻，投筆從戎，隨軍來台。「也許是無親無故的孤寂，和倔傲的詩人格，使他無法融為綠色戎裝大家庭的一員。」^③最後因為高唱反動口號而下獄。

施明正對這名詩人的遭遇心有戚戚焉。而詩人似乎也認出施明正的真身，企圖接近他。但在巨大的監視壓力下，施「曾攏脫過他跑過來，跟我談詩的雅興。因為我怕背上黑鍋」。兩個孤單的靈魂就此錯過。無名詩人無視客觀環境的險惡，以身體的毀傷破滅成全自己的想像。對施而言，詩人視死如歸，

以「不同於一般人的方式，塑造了另一個生存的苦難典型。追溯其源，我乃豁然發現那是一種凄美已極的苦難之火」^④。

施於是在另一詩人兼政治異議者的受苦中，營造了一種異質的審美視野。無名詩人其實並不求引人注意。施強調他是個「用『不為』來追求『有為』的苦難同胞」^⑤。不為的最後一步是自行了結，完全消失。但施不能無感的是，以如此的創造力尋求死亡，無名詩人畢竟猶有所圖吧？否則，「要投死，不是應該留在監獄外？」^⑥施也想到「他的死，也是三島由紀夫式的一種行動美學之追求」^⑦——雖然三島的自殺要等好幾年後發生。我要說兩者都將政治訴求等同於身體訴求，但差異仍是巨大的。三島戲劇化的政變失敗之後，在媒體包圍下切腹自殺，死得轟轟烈烈；無名詩人則是以最自我作賤的方式，默默的死去。他究竟為何而死，為政治？還是為詩？我們不曾忘記柏拉圖的理想國裡，詩人是頭一批被逐的可疑分子。

由此我們回到施明正之死。一九八八年，當島上媒體的焦點都集中在施明德絕食又被強迫灌食的奇觀時，施明正悄悄的走上了個人生命的最後一程：他是「渴死者」。但按照施自己魔鬼主義的邏輯，他也是「喝尿者」吧？早年狂飲橘酒與高粱的詩人安在哉？施明正後半生酗酒無度，是眾所皆知的事實。但他恐怕要反駁，那哪裡是酒？那是苦水，是「尿」。一場政

① 施明正〈渴死者〉，《施明正集》，頁一七三。

② 同前註，頁一七八。

③ 同前註，頁一七一。

④ 同前註，頁一七五。

⑤ 同前註。

⑥ 同前註，頁一七八。

⑦ 同前註。

治迫害讓他「驚破膽」^①，他的餘生其實是偷生。他最後的絕食自殺，因此來得並不突然，反而令人有果然如此的感觸。

施明正在〈渴死者〉裡寫道，「我們中國人，是一個絕不流行自殺的民族。」^②的確，比起現代日本文學從芥川龍之介到川端康成一脈的文學自殺例子，中國文學缺乏這一傳統。我們因此要問，作為一個我行我素的藝術家，施明正之死的「現代」意義何在？我們記得卡繆（Camus, 1913-1960）的《西西佛斯的神話》（*The Myth of Sisyphus*）開宗明義，談的就是自殺與存在的關係。生命的荒謬其實不能以自殺作一了斷。卡繆抽絲剝繭，力辯人投身荒謬存在的必要，而非僅以貌似「理性」的姿態，企圖總結、歸納生命的無意義^③。相對於此，前述的太宰治則在一生中不斷嘗試自殺，此無他，肉體耽欲縱情的極限，必須包括肉體本身的抹消^④。我們也可想到卡夫卡的〈絕食藝術家〉，根本把肉體的消失作為美學的終極寄託：所謂靈魂合一的宗教體驗，因此逆轉為一形銷骨立的翻版。或者回歸現代中國的傳統，我們想起了王國維之死的曖昧動機，以及他著名的遺言：「五十之年，只欠一死，經此事變，義無再辱。」^⑤在這些不同的自殺立場中，施明正如何安放他的位置？

① 施明正〈指導官與我〉，頁一八〇。

② 施明正〈渴死者〉，頁一七八。

③ Albert Camus, *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*, trans. Justin O'Brien (New York: Vintage Books, 1955).

④ Wolfe, op. cit., chapter 5.

⑤ 見葉嘉瑩《王國維及其文學批評》，第二章；又見劉小楓〈詩人自殺的意義〉，《拯救與逍遙：中西方詩人對世界的不同態度》（上海：上海人民出版社，一九八八），頁四一～八九。

渴死者施明正，喝尿者施明正。當島內政治解嚴、文化解構的時刻，施明正的死法，毋寧已透露著「古典」氣息。這該是現代主義的根本矛盾吧？卡夫卡的話：「我現在在這兒，除此一無所知，除此一無所能。我的小船沒有舵，只能隨著吹向死亡最底層的風行駛。」^⑥施明正不是——也不可能是——烈士。以「無為」抵抗「有為」，他的「懦夫」姿態反而訴說了更有人味的、也更艱難的抉擇。他絕食而死的意義，因此不應局限在抗議某一政權而已，而是以其隱晦的詩意／屍意，揶揄了政治機器神的控制——他的身體，他的文學，和他的藝術都是他「自己」的。從一九五八年到一九八八年，施明正的三十年文學生涯正好涵蓋了現代主義到台灣的一頁始末，一場島上愛與死的寓言。

顧城

一九九三年十月八日，流亡紐西蘭激流島的中國詩人顧城，被發現吊死一棵樹下。不遠處是他的妻子謝憐的屍體（一九五九～一九九三）。據報導，顧城是以利斧砍殺了妻子後，才引頸自戕。顧城是文革後年輕一代詩人的佼佼者，這一消息對大陸和海外的讀者的震撼，可想而知。

顧城是七〇年代後期大陸最負盛名的地下刊物《今天》的奠基者之一。他與其他詩人如北島、芒克、多多、楊煉等一道，開創了朦朧詩派。他們重佔毛派詩歌語言，代之以曖昧大

⑥ 引自劉小楓〈詩人自殺的意義〉，頁四一。



顧城

膽的主題和意象，這在幾年前是不可思議的。

顧城在極度敏感與憂鬱的環境中長大，六歲即初露鋒芒。由於政治與性格因素，詩人僅完成小學學歷。但即使在文革全盛時期，他仍繼續寫作。一九六八年，他十二歲時，即有短詩一首〈一代人〉：

黑夜给了我黑色的眼睛，
我卻用它尋找光明。^①

此詩形式單純而寓意深邃，十年以後，成為年輕一代最常援引的詩句。

顧城的詩才有賴父親顧工（一九二八～）的培植。顧工本人是共和國早期著名詩人和電影編劇，屬於「幹部詩人」一

① 引自顧工編《顧城詩全編》（上海：上海三聯書店，一九九五），頁一一一。

代，在許多方面令我們想起他的同行聞捷。然而顧城卻完全推翻了父輩所代表的理想主義和烏托邦視野。詩人的作品透露一種詭異的、出世的美，看來簡單清晰卻又難以捉摸。他對語言單純形式的追尋，以及對生命原初狀態的遐想，為他贏得「童話詩人」的美名^②。試讀另一首名詩〈遠和近〉（一九八〇）：

你
一會看我
一會看雲

我覺得
你看我時很遠
你看雲時很近^③

以後十年，顧城的詩風又增添了幽靈般的鬼氣。一九九二年他推出了一組詩歌，題為〈鬼進城〉，開篇幾行如下：

○點
的鬼
走路非常小心
他害怕掉眼頭

② 舒婷曾為顧城作詩，題為〈童話詩人〉：討論顧城世界童話特性的「喪失」，見張頤武〈一個童話的終結〉，收入蕭夏林主編《顧城聖域》（北京：團結出版社，一九九四），頁二九六～二九七。

③ 顧城〈遠和近〉，引自《顧城詩全編》，頁一七〇。

變成
了人

如果說顧工一代的語言流溢著充沛的生命力，顧城則恰恰相反。他嚮往「零度寫作」，力求化滅生命的意義與關聯性。死亡成為詩人鍾愛的主題，因此不足為奇。在〈失誤〉（一九九一）中顧城寫道：

我不該在世界上生活
我第一次打開小方盒
鳥就飛了，飛向陰暗的火焰

我第一次打開[●]

1. 童話裡的幽靈

不論在創作或生活中，顧城一向耽溺於自殺的念頭。悲劇發生前的三個禮拜，詩人接受生前最後一次訪問，坦言十七歲時就嚴肅的「決定自絕」，並曾多次嘗試。對詩人而言，「每當我在最絕望時，自殺反而幫助了我。大概這就是置諸死地而後生吧。」[●]

使顧城棄死回生的原因之一，應是妻子謝燁。顧謝的情史堪稱是八〇年代中國文學界最為人所樂道的「童話」之一。據

稱顧城一九七九年在一班京滬列車上與謝燁邂逅。隨後四年二人陷入熱戀，歷經多次分合，當然也少不了顧城一再的自殺威脅，終於結婚。婚後顧城禁止謝燁工作或深造。他們過著波希米亞式生活，一切以顧城為中心。顧城對謝燁的依賴，與其說是夫妻，不如說更像母子，以致他一度排斥謝燁懷孕生子。他似乎只想成為妻子／母親的唯一所愛。與此同時，顧城躁鬱的徵兆以及暴戾傾向越發明顯。

儘管有如是種種問題，顧城的聲名在八〇年代中的中國及海外有增無減。夫妻二人周遊列國，顧城的作品，以及他那頂連睡覺也從不摘下的煙帽狀布帽，在象徵著新一代中國詩人的奇才與異行。一九八八年，顧城謝燁在紐西蘭獲得永久居留權。多年以來，顧城一直夢想遠離塵世、離群索居；移居奧克蘭外海的激流島似乎讓他找到了自己的桃花源。

然而田園牧歌般的生活只是表象，詩人另有心事。謝燁意外懷孕生下一子[●]；更麻煩的是移居紐西蘭前，顧城已與一個詩迷李英墜入情網。八〇年代末期，顧城與李英書信往還，竟因相思成病而歇斯底里。一九九一年，謝燁為使顧城脫離苦海，為李英買下前來紐西蘭的機票。以後所發生的，以常情來看就更不可思議。三人同住一個屋簷下，兩個女人打工，贍養一個男人。作為妻子，謝燁「賢德」到了離奇的地步，她甚至將兒子託養，好讓顧城眼不見為淨。一時顧城的生活好不得已，他理想的「女兒國」果然美夢成真。

一九九二年秋，當顧城與謝燁赴德國參加一項寫作活動

● 顧工編《顧城詩全編》，頁八三七。

● 曾慧燕〈顧城謝燁談《英兒》與《英兒》〉，收入蕭夏林主編《顧城棄世》，頁一五五。

● 同前註，頁一五七。



(左起) 謝燁、顧城、英兒

時，獨自留在紐西蘭的李英與年紀比她整整大了一倍的鄰居私奔。消息傳來，顧城「陷入瘋狂」，企圖自殺未遂^①。之後詩人以創作小說《英兒》自求紓解。與此同時，顧城與謝燁的關係也日益惡化；謝燁有了自己的愛慕者。就在兩人回到紐西蘭準備離婚不久，謀殺事件猝然發生。

我之所以詳述顧城的故事，因為就像聞捷和施明正的個案一樣，顧城的詩歌與他的生命糾纏一處，使我們無法不參照解讀。不過，聞捷與施明正都無法與顧城身後的轟動效應相比。這當然可歸因於顧城在八〇年代的中國和歐洲所享的盛名，以

① 同前註，頁一五四。

及殺妻再自殺的醜聞。即便如此，我仍認為顧城之死所以如此震撼九〇年代初的中國社會，在於它以最令人意外的形式，演繹了當代文學與政治的困境。

顧城謝燁出事的消息公開不久，關於此案的傳媒狂熱便一發不可收拾。爭論的焦點是顧城究竟是一個瘋了的天才，還是一個冷血的、男性沙文主義怪物。大量的文章、評論、訪談錄、小道消息風起雲湧。當批評家們忙著詮釋顧城（從童年腦部受傷到戀母情結）的精神病史^②、偏執妄想的臨終紀錄^③，以及「病態的自戀主義」時^④，顧城的父親和姊姊、謝燁的母親，甚至李英本人，都出馬回憶詩人的過去，或寫下他們對謀殺案的看法^⑤。顧城作品全集亦經他父母的精心編輯隆重出版^⑥。這是一場文化奇觀。大陸文壇因天安門事件與市場經濟

① 孔慶東〈生命失敗的微妙之處〉，收入蕭夏林主編《顧城集》，頁三一。

② 譬如兒王曉玉訪談謝燁之母，〈那斧頭，天天砍我的心〉，收入蕭夏林主編《顧城集》，頁三六～四五；李季〈顧城找不到他的城〉，收入蕭夏林主編《顧城集》，頁五五～六六。

③ 陳炳良〈顧城——現代水仙子〉，收入蕭夏林主編《顧城集》，頁一六一～一六三。

④ 顧城之父顧工，在兒子剛離世後，也許未寫下任何文字，但他一定允許出版社再版他先前論述顧城的文章，用於其子死後作品的付梓，見Raoul David Findeisen (馮鐵)，"Two Works-Hong (1930) and Ying'er (1993) as indeterminate Joint Adventures," in *Essays, Interviews, Recollections and Unpublished Material of Gu Cheng, Twentieth-century Chinese Poet: The Poetics of Death*, ed., Li Xia (李俠) (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999), pp. 145-158。亦見王曉玉對謝燁之母的訪談，收入蕭夏林主編《顧城集》，頁三六～四五；顧鄉〈顧城之終〉《我面對的顧城最後十四天（一九九三年九月二十四日至十月八日）》（北京：國際文化出版公司，一九九四）。李英出版了她的愛情故事，《魂斷激流島》（香港：明報出版社有限公司，一九九五）。

⑤ 顧城之父顧工負責編輯一部完整的顧城詩集，《顧城詩全編》，顧城之母，一位電

的衝擊，冷落久矣，一下子竟因顧城之死，又重新活絡起來。

奚密曾有專文討論當代中國「詩歌崇拜」(cult of poetry)的現象。她提醒我們，顧城之死並非孤立的事件，之前至少有兩樁個案值得矚目：一九八九年海子在山海關臥軌自殺，以及一九九一年戈麥在北京投水自盡。在一個詩歌日益被社會邊緣化的時代，這些詩人仍以宗教般的狂熱，堅守自己的志業，當然令人矚目。但奚密在詩人的忠誠裡，看出一種矛盾的傾向，集特立獨行的先鋒姿態與走火入魔的毛派霸氣於一身。奚密問道：「無論怎樣風馬牛不相及，對詩歌的崇拜，是否與對毛的崇拜，對中國的文學傳統的崇拜，以及對廣義的共產主義傳統的崇拜，有所關聯？如果的確有所關聯，則先鋒詩人是否在批判毛的傳統同時，又暗暗助長了毛的傳統？」●批評家張頤武則從另一視角，視顧城之死為「一個時代的終結」，即，在毛主義的殘骸與碎片中尋找新烏托邦的時代的終結。張頤武以為八〇年代中國大陸的「文化熱」，至此煙消雲散，而顧城之死，甚至標誌著最後一個「國族寓言」的死亡●。

影編劇，據說以自己的權力，監督了序言的編撰（即章德子 [Suizi Zhang-Kubin] 與顧城之間的訪談錄），以確保這齣家庭悲劇的肇事者是謝燁而非顧城。見 Wolfgang Kubin (顧彬), "Gu Cheng: Beijing I," in Li Xia ed., op. cit., p. 22。

● Michelle Yeh (奚密), "Death of the Poet: Poetry and Society in Contemporary China and Taiwan," in *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, ed. Pang-yuan Chi (賈邦媛) and David Der-wei Wang (Indiana: Indiana University Press, 2000), pp. 216-238。

● 張頤武〈一個童話的終結〉，頁三〇四～三〇六。亦見 Wang Yuanchuan (王巖川), "A Perspective on the Suicide of Chinese Poets in the 1990s," in Li Xia ed., op. cit., pp. 61-76。

話說回來，顧城其人其文所給我們的印象，其實更趨近傳統浪漫文學中受寵而又自戀的憂鬱詩人形象。但詩人之死所引起的奇觀式反應，卻意外引導我們一睹中國的（後）現代狀況。正如上文所言，顧城謝燁之死所招致的，不僅僅是震驚與悲悼，還有一種默而不宣的嘉年華氣氛。當詩人的生活故事迅速流傳，廣為社會各階層消費的時候，當學院批評家與八卦傳播者聲氣相通，大言夸夸的時候，一種新的文學話語應運而生。更為怪異的是，對身後引發的狂熱，顧城並非沒有先見之明。詩人雖然不在，他的幽靈仍舊徘徊不去。在我看來，這一幽靈以小說顯現，是為《英兒》。

《英兒》是顧城唯一一部長篇小說。它是懺情錄，也是自我療傷之作；其副標題為「一部刺入生命靈體的情愛懺悔錄」●。謝燁也以筆名雷米參與部分創作。小說以告白一切的姿態，詳述顧城與情人（化名英兒）和妻子（化名雷）的情緣。小說以英兒一九九〇年到達流島開始，以英兒一九九二

● 該小說的作者，是顧城與雷米（謝燁的筆名）合著，它至少有三個正式版本，版本一，由北京作家出版社刊行，聲稱是「唯一合法的全本，由作家本人授權」，它是一位匿名者送給出版社的禮物，該匿名者稱，在顧城以斧頭砍殺妻子並自殺之後僅一天，在深圳手稿拍賣會上，以三萬三千元人民幣買下了這一手稿。版本二，由北京華藝出版社付梓，是顧城的友人、作家劉震雲交給出版社的，劉震雲一九九三年六月，在柏林的一次會議上見到顧城與謝燁，除開敘事結構與文風有所差別，兩個版本的內容大致相同，也許顧城未經謝燁同意，將第二個版本（基於先前的手稿）交給劉震雲，見 Li Xia, "Gu Cheng's *Ying'er: A Journey to the West*," in Li Xia ed., op. cit., pp. 61-75。李俠是該小說第一個版本的英譯者。亦見 Rauld David Findelsen (馮鐵), op. cit., pp. 145-158。第三個版本為繁體字版，由台北圓神出版社印行；它以作家出版社的版本為準。筆者使用的為台灣版。



英兒（台北：國神，1993）

年銷聲匿跡，顧城決定自殺終。值得指出的是，這部小說並非是顧城死後的遺稿，那是羅曼史的老套，而是顧城生前交付深圳首創的「手稿拍賣」會的競標對象[●]。由於小說號稱全盤托出詩人的情史，而且預告他即將面臨的死亡，一時成為焦點，而且果然以高價售出。因此，當顧城真的現身說法、自殺身亡時，他的死無非只確認了小說理想讀者的「先見之明」。

我們可以說顧城對自己的羅曼史心灰意冷，所以乾脆藉機炒作他的「預知死亡紀事」。我們也可說，顧城在自殺前先藉小說預演自我了斷的過程，再次印證了「人生模仿藝術」的老話。當然，顧城的精神病史也應考慮在內。除開這些不提，我

認為《英兒》還可視為一部死亡之書，作者與其說是那個行將自絕的詩人，不如說是那個認為自己早已死過的詩人。顧城從來不避諱將自己比作是鬼，而鬼既已死過，就不會再死一次。就此而言，《英兒》真是一本為「後敘事」時代量身打造的小說。它預先消解了從生到死的（敘事）因果關係，不預告未來，而預告「已經成為過去」的未來。

2.《英兒》：死亡之書

《英兒》開篇題詞如下：「你們是我的妻子，我愛你們，現在依舊如此……」，隨即便是上文曾經援引的詩行，「○點／的鬼／走路非常小心／他害怕摔跟頭／變成／了人。」[●]所以甚至從一開始，顧城即暗示了兩個相互關聯的主題：詩人欲望對象的雙重性，以及這一雙重性發生並失敗的「鬼話」語境。小說有一個框架：敘事者在詩人林城（顧城）自殺數月後，造訪雷（謝燁），並得到一個盒子，其中裝有詩人的手稿。這些手稿構成小說的四大部分。在前三部分，林城描述了他對英兒的摯愛，以及由於雷的幫助，二人重逢激流島的過程；三人的田園式生活；以迄林城、雷訪問德國之際英兒的突然消失。第四部分讀起來像篇附錄，顯然取材於謝燁寫給兒子的書信和散文。

評者已注意到小說前段，林城敘述與英兒的相愛與重逢，是全書最為動人的部分[●]。支離破碎的語句，若斷若續的隱

● 顧城《英兒》（台北：國神出版社，一九九三），頁四二。

● 譬如見史明《詩人顧城如何寫小說》，收入蕭夏林主編《顧城棄城》，頁一五一。

● 溫泉信等《顧城、激流島屠城》，收入蕭夏林主編《顧城棄城》。

想，痛苦與憤怒的迸發，抒情片段，以及情色回憶，此起彼落，生動的托出一個受傷的靈魂如何試著用各種修辭方式表達他的痛苦。隨著故事的發展，林城的敘述越來越連貫，一種仇恨的聲調也越來越清晰。他甚至懷疑自己從一開始就被英兒愚弄。當林城嘵嘵叨叨的算起英兒利用他來到海外，還拖欠他代付的房租與機票的舊帳時，讀者只能掩卷嘆息。

顧城的反應一如任何被出賣的情人，但我們對他幾近幼稚的自我耽溺卻不能掉以輕心。小說的標題《英兒》恰與「嬰兒」諧音。對一個頻頻書寫自己不願長大成人、宣稱自己內心最深處「從來沒過八歲」的作家而言[●]，《英兒》對「嬰兒」的召喚就不是一個巧合。它不僅指李英，也指顧城珍藏於心的那個嬰兒自我。林城一再在小說裡表明英兒是他的靈魂知己；他甚至強調他們身體的同一部位有著類似胎記。詩人將英兒和自己視為《紅樓夢》賈寶玉和林黛玉的化身，也就可想而知。因此英兒的逃遁，意味著他整個的生命被劈成兩半[●]。

林城把妻子雷比作母親，同樣在意料之中。雷／謝燁對待自己的詩人丈夫，的確一如一個嬰兒；是她主動安排英兒到來，並把自己的兒子送走。二人之間露骨的戀母／戀子情結，可以用來觀察小說最後一個部分，即雷／謝燁寫給兒子木耳的文字。乍看之下，這一部分似乎是小說的多餘部分。然而，倘若顧城不訴諸謝燁的母愛，就無法結束自己的敘述。只有透過謝燁搖籃曲一般的語言，顧城才能完成他生命敘事的輪迴，獲

得再生：成為兒子，他妻子的兒子。

小說第一部分，林城／顧城視激流島為夢鄉，將之比作他自己的城堡，城市，桃花源，女兒國，以及至關重要的，《紅樓夢》裡的）大觀園。「我喜歡好女孩和好女孩在一起……那是我唯一實現愛的可能」；「我不會愛到會恨，世界把女孩子毀壞了」；「我不是愛，我是在夢想一個女兒世界，我的愛是微不足道的」[●]。當英兒與雷／謝燁一道進入詩人的生活，代表著他的美夢成真。林城一度認為英兒與他的妻子越長越像，而他也以旁觀這對姊妹花的一舉一動為平生樂事。

然而，即便是在這烏托邦生活的頂峰，林城／顧城仍對死亡心有戚戚焉。「在愛的時候，死是平常的事。」他如是寫道，而他讚美英兒是因為「英兒還真有點概念，受到頂就死了」[●]。頗富弔詭意味的是，英兒最終以背叛詩人來幫他一圓他的死亡意願。她「不僅毀壞了我的生命，而且毀壞了我生命最深處的根，我的夢想」[●]。自殺成為解脫的唯一途徑。

顧城癡人說夢般漫談他的理想、愛情、死亡與女兒國，已然引來女性主義者的非議。陳炳良則從精神分析與神話批評的視角，解讀顧城的自戀主義傾向。他認為，作為中國版的自戀水仙子人物，顧城只能執迷自身的映象。一如希臘神話的水仙子，顧城的自戀無法被任何他者客體化，他只能藉死亡與自我

● 顧城《英兒》，頁三八八。

● 同前註，頁三九四。

● 同前註，頁一六八、一六七～一六八、一六七。

● 同前註，頁一六。

● 同前註，頁二一八。

最後團圓[●]。死亡也是象徵式回歸母親的子宮，那黑暗與安息的原初場所。

諸如此類的論點也許都言之成理。有趣的是，顧城早已搶在批評家的前頭，振振有詞的自我分析，彷彿嘲弄著最終會加諸自己身上的種種說法。他的小說如是寫到自己：

他是一個偽裝得很好的瘋子。他的幻想和實現幻想的能量都達到了瘋狂的程度。他要排除外界的一切，所有男人、所有男性化的世界、社會，甚至生殖和自然，包括他自己。他用極盡其偽裝和死來對付世界，來破壞一切常規。這種理解力和瘋狂性的結合，使我感到恐懼。一個人能理解自己的瘋狂荒謬，同時所有理性又為這瘋狂服務，一步步把生命推向極限，這就已經不僅僅是瘋狂了。他是魔鬼！[●]

小說後記部分，顧城再次解剖自己，提醒讀者他「始終沒有發育成熟」的心態；「他像一個孤癖的孩子那樣，不喜歡正常的事情，恐懼正常的生活，情願落入怪誕飄渺，或淫亂的幻象之中」；「在他的內心燃著一種不可理喻的獨占的瘋狂」；「他在修一堵牆，他默默無言或高聲咒罵，都是在對自己說話」；「他固執地阻隔了自己、毀滅自己」[●]。

● 見註 107。

● 顧城《英兒》，頁一七八。

● 同前註，頁四三九～四四〇。

以往識者告訴我們，行將自殺的敘事者無法講到他自己的死，因為故事的結局只能以他的沉默——死亡——來表達。顧城的例子不同，既然他一直認為自己已經生活在死亡中，他的敘事是以一個未來的過來人角度，將現在當作過去來書寫。換言之，顧城的自殺，可以視為對死亡的二度造訪，因為他活著的時候，他已經死了。傳統浪漫論者往往視自殺為藉自我毀滅來達到自我肯定。顧城之死恰恰相反。它並不肯定浪漫的主體性，而只以幽靈般的幻影重現了這一主體性的空洞。他的懺悔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。他的視野無他，虛無的虛無而已。他的另一首鬼詩如下：

鬼

沒爹 沒媽

沒子 沒孫

鬼

不死 不活 不瘋

不傻 剛剛下過的雨

被他裝進碗裡一看

就知道是眨過的眼睛

鬼影(spectrality)與冥視(specularity)：這是顧城對自身之死的「先見之明」。當詩人的確自我了斷時，他的小說成為一種「後敘事」，顯露了在生活中本該沒有完成的部分。如果這樣的詮釋似曾相識，那是因為顧城已在無意間演繹了他不可

能關注的某些後現代理論。顧城的敘事，呼應了李歐塔（Lyotard）所言的「未來從前」時態（“future anterior” tense），將人與世界的關係看作雖生猶死^①。《英兒》是顧城創作的反高潮，憑此他為自己的詩添加了一層後設敘事性（meta-narrativity），並使自己的死成為一種擬像（simulacrum）^②。隨之而來的，是（自我）意象／鬼影的無盡分裂遊戲。隨著小說的進展（或倒退），顧城與英兒、顧城與謝燁、英兒與謝燁、顧城與兒子木耳、顧城與自己的多重自我，繁殖播散。每一個意象、聲音、欲望都反射著其他的意象、聲音和欲望。

不過，在所有的理論花樣之後，我們還是不能不顧顧城死亡敘事中的陷阱（aporia），即「真有」謝燁被顧城所謀殺這回事。這迫使我們重新面對顧城創作與評價的倫理命題。我所謂的倫理，並不僅止於區分謝燁為受害者或顧城為加害者而已，這是「道德輿論」所持的觀點。我關注的毋寧是「後毛鄧時代」裡，我們重新協商詩學、個人命運，與社會行動（social agency）間種種關係的洞見與不見^③。顧城與謝燁剛剛謝世，問題就破土而出，諸如：這些年來謝燁溺愛顧城，是否已撒下導致自己死亡的種子？顧城能否因為是個陷入絕境的天才，就可從寬發落？作為讀者，我們縱容顧城生前的怪癖（甚至他的死亡表

演），而詩人死後又分享他的血腥奇觀，難道沒有共謀的嫌疑^④？最後，顧城的生命與詩歌中的暴力，揭示的究竟是詩人自身的心理與道德破產，還是如奚密所暗示的，是毛文學毛主義的陰魂不散？這些疑問本身又生出曖昧歧義。即便僅僅想標示這些疑問，都指向了以往文學論述方式的缺陷。當我們被問題的曖昧歧義所吸引，力圖尋求解答（卻未必可得）時，一種新的知識類型（episteme）已悄然興起。這，我們或可稱之為中國的後現代。

結語

一九七一年六月，顧城在一家流放時，寫下一首短詩，題為《無名的小花》：

野花，
星星，點點，
像遺失的鈕扣，
撒在路邊。
……
我的詩，
像無名的小花，
隨著季節的風雨，

① Jean-François Lyotard (李歐塔), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 37.

② 見蘇英《顧城方死，瀕地〈英兒〉》，收入蕭夏林主編《顧城棄城》，頁一四六～一四八。

③ 譬如兄羅長祿、張朗武、韓毓海、孔慶東等的討論，收入蕭夏林主編《顧城棄城》，第九部分。

④ 羅長祿《詩化罪惡——顧城之死的輿論風向》，收入陳子善編《詩人顧城之死》（上海：上海人民出版社，一九九三），頁九〇～九二。

悄悄地開放在
寂寞的人間……●

那一年年初，聞捷吞煤氣自殺，他的詩稿被貶為戕害人民的毒草。對中國文人來說，一九七一年是個艱難的時代。數以千計的作家、知識分子被批鬥下放，門臭門垮。「在寂寞的人間」裡，少年顧城經營自己的詩作，一如「無名的小花」，那「隨著季節的風雨／悄悄地開放」的文學小花。這首詩當然不夠成熟，但它令我們想起了魯迅的散文詩合集《野草》，特別是序言部分，在那裡，魯迅亦將自己的作品比作野花。它揭示了一顆孤獨的、尋求寧靜的心。藉此，顧城展現了與顧工、聞捷一代迥然不同的視界。

聞捷根本無法想像這樣一個詩學視界，因為他從事寫作的動力，是他對黨和人民的熱情。他大概從來沒有懷疑過他的熱情，正如他一直相信個人的憧憬可以昇華為共同的真理。然而，恰恰因為聞捷以同樣的熱情，愛其所不該愛，並為之身殉，詩人重塑了自己死後的形象。他的詩歌，即便是最天真的作品，也因為他的自殺而蒙上複雜性的陰影。但聞捷的自殺只能視為一個「古典」個案，因為他為一樁志業而死，無論那志業是領袖、是黨、是愛人，還是詩人的自尊。自殺成為最後一個崇高的姿態，凸顯詩人獨一無二的主體性；自殺也是唯一僅存的方式，用以防堵無孔不入的歷史暴力。

跨過台灣海峽，一九七一年施明正撰寫著一系列作品，回

憶早年的放浪生活，以及突如其來的牢獄之災。當聞捷深深捲入政治，掙扎維持幹部與詩人的雙重角色時，施明正則力圖與政治劃清界線，強調詩歌創造的自主權。然而施明正到底逃不過命運的撥弄，他意外成為最富政治色彩的詩人兼烈士。施氏一案說明了台灣現代主義的特徵及其歷史困境。有很多年施明正試圖在浪漫主義與魔鬼主義中尋求庇護，卻只能認識到縱情酒色並不能救贖他對純粹的詩的一往情深。在政治高壓下，詩歌似乎只能成為一種對創傷的見證。當施氏死於「嫻嫻來運的」自殺行為時，他仍舊扮演了一個雙重角色：既是現代主義的頑固守望人，又是天主教式的背德者。而他百難排遣的怨懣感（ressentiment），終於引他走向一個無言的終局。

一九七一年，顧城還無法充分意識到聞捷致命選擇的原因，更不可能知道施明正軍槍匹馬的魔鬼主義行徑。但顧城長大成人後，卻書寫了另一種類型的詩歌，並身體力行了一種魔鬼般的暴力。半因個性使然，半因歷史的因緣際會，顧城與聞捷的詩大相逕庭，甚至比施明正的浪漫詩歌更內向得多。然而，如果說聞捷與施明正無論如何，也算得上求仁得仁，那麼在顧城身上，我們卻發現了種種陰錯陽差的時代拼盤：顧城是一個活死人，以找死作為活下去的本錢；一個後毛澤東時代的男人，卻仍作著前毛澤東（或毛自己的）時代一夫多妻、男性至上的美夢●；一個社會名流，卻靠躲避人群而出名；一個生得太晚的少年維特，從小說中的自殺撒身回來，先殺了老婆，

● 顧城《無名的小花》，《顧城詩全編》，頁四〇～四一。

● 見周遇《詩人·暴君》，收入蕭夏林主編《顧城棄城》，頁三二三～三二四；呂浪《詩人的死亡和道德》，收入蕭夏林主編《顧城棄城》，頁三二〇～三二二。

再演出第二次、「貨真價實的」自殺；一個現代主義者，但卻歪打正著的成了後現代社會的幽靈[●]。終其一生，顧城不斷宣告自己的虛無哲學，但他卻陷入自己的多重形象，無以自拔。那些形象可能是純屬偶然，也可能是精心設計，只有詩人自殺時才全數出清。

因此顧城的死幾乎是一盞熄燈號，顯示由朱湘、陳三立、王國維在二十世紀初開始的自殺詩學，到此告一段落。但這一自殺詩學倘若不自廢它內在的邏輯，便無以真正消逝。我們於是又想起了謝燁。她出人意料的慘死，令詩人顧城憧憬的乾乾淨淨的自我毀滅，陡然沾滿別人的血污。

然而，倘若論及「詩人之死」無常——也無償——的條件，還有比一九九六年的戴厚英之死更冤枉的例子麼？在聞捷身亡整整二十五年後，戴厚英步上其後塵。她的死卻是「純屬意外」；她是被來滬打工的這房親戚殺害，原因是為了錢財。作為文革之後「詩人之死」議題的首要創導者，戴厚英以書寫形式，見證了八〇年代文化熱的潮起潮落。九〇年代以來，她已然發現自己曾廣受歡迎的作品，已失去了市場。不過她哪裡能料到，她本人的「歷史角色」會如此突兀的結束：她是以一種與詩人聞捷之死全無關聯的方式，猝然中止。

但這正是歷史突然現形之處。恰恰因為戴厚英之死全然不是歷史本事（scenario of historic significance）所預設的那回事，

它反而凸顯二十世紀詩與死亡對話的最終消散。就此而言，或有論者可以照著布希亞（Baudrillard）式的邏輯如是說：戴厚英的死，為後「毛鄧」（post-Mao-Deng）——也是後「摩登」（postmodern）——的迷離世界，畫下了最關鍵、卻也最始料不及的一筆。

● 見劉哲〈黑眼睛穿不透了黑夜——詩人自殺與文化解構〉，收入蕭夏林主編《顧城案城》，頁三二五～三二八。



第四章 魂兮歸來

「鬼之為言歸也。」——《爾雅》^①

晚明文人馮夢龍（一五七四～一六四六）的話本小說集《喻世明言》裡，有一則〈楊思溫燕山逢故人〉的故事。這個故事發生在北宋亡於金人後的第三年（一一二九），那年的元宵燈節的晚上，落籍於燕山（即北京）的楊思溫偶遇一似曾相識的女子。就像許多宋亡後未能即時南渡的北人一樣，楊思溫

① 鬼的觀念在中國傳統裡有複雜的源頭。見如沈兼士早年的研究〈鬼字原始意義之試探〉，《國學季刊》五卷三號（一九三五），頁四五～四六。傳統中國的死亡觀的討論，見余英時〈中國古代死後世界觀的演變〉，《中國思想傳統的現代詮釋》（台北：聯經出版事業有限公司，一九八七），頁一二三～一四三；杜正勝〈形體、精氣與魂魄——中國傳統對「人」認識的形成〉，《新史學》二卷三期（一九

臣服異族統治，苟且偷生。楊在燈會上所遇的女子竟是他結拜兄弟韓思壽的妻子鄭意娘。從意娘處楊得知她和她的丈夫在東京（汴梁）失陷時被亂軍驅散，而她如今獨在燕京韓國夫人府室中權充奴婢。恰當其時，已經南遷的韓思壽隨南方朝廷的議和者重回故土。楊思溫向兄弟韓思壽提及與意娘相遇，才大吃一驚的發現，意娘其實早已死了。

故事自此急轉直下。原來意娘落入金人之手後即自殺以明志，然而她卻不能忘卻人世情緣。意娘與夫韓思壽重逢一景，成為小說的高潮。即使化為冤鬼，意娘也要還魂與夫一訴前緣。楊思溫問起與意娘一起出沒的其他麗人，究竟是人是鬼，意娘嘆道：

太平之世，人鬼相分；

今日之世，人鬼相雜。[●]

九一年九月），頁一～六五；Arthur Wolf, "Gods, Ghosts, Ancestors," in idem, ed. *Religion and Ritual in Chinese Society* (Stanford: Stanford University Press, 1974), pp. 131-182。
對死亡、喪葬的社會意義探討，見 James Watson and Evelyn Rawski ed., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China* (Berkeley: University of California Press, 1988)；C. K. Yang, *Religion in Chinese Society* (Berkeley: University of California Press, 1970), pp. 28-57；郭于華《死的困擾與生的執著：中國民間喪葬儀禮與傳統生死觀》（北京：中國人民大學出版社，一九九二）；林富士《孤魂與鬼雄的世界：北台灣的厲鬼信仰》（台北：台北縣立文化中心，一九九五），對台灣及中國傳統的神鬼觀念發展，我特別受益於林富士博士，謹此致謝。

● 馮夢龍《喻世明言》（香港：古典文學出版社，一九七四），頁三七六。此一故事出自洪邁《夷堅志·太原意娘》，南宋時期已演變成流行話本故事《灰骨匣》，元代沈實著有雜劇《鄭玉娥燕山逢故人》。見胡士瑩《話本小說概論》（台北：丹青圖書公司，一九八三），頁二二二～二二三、二四三～二四四。

鄭意娘的故事可視為中國古典鬼魅傳奇中的重要母題：生當亂世，社會及天地的秩序蕩然無存，種種逾越情理的力量四下蔓延。死生交錯，人鬼同途。〈楊思溫燕山逢故人〉源出於宋代話本《灰骨匣》，而《灰骨匣》又承自洪邁《夷堅志》的記載[●]。學者已經指出，這個故事對北宋覆亡後的民間實況，有相當生動的紀錄[●]。而通過對當年東京人情景物的追述，小說瀟灑著故國不堪回首的悼亡傷逝情懷[●]。引人深思的是，小說之所以顯得如此真實動人，竟是有賴於對鬼魅異端的渲染。所謂真實與鬼魅的區分，因此變得問題重重。

意娘的鬼魂回到陽世，反而使仍健在的楊思溫與韓思壽猛然驚覺，逝者已矣，生命的缺憾再難彌補。國破家亡，他們的處境可謂雖生猶死，有如傍徨鬼魅。而他們的追悼悼亡之舉無異是魑魅問影、虛空的虛空。〈楊思溫燕山逢故人〉的「故」人因此不妨有一新解：故人一方面意味故舊，一方面也指的是逝者。

有鑑於意娘對亂世中「人鬼相雜」的說法，我們發現古典中國敘事史中一個相當反諷的現象。古典說部中充斥著怪力亂

● 《夷堅志》為《太平廣記》後又一敘事說部集成，包括四二〇卷，二七〇條故事；但現存二百餘卷。這些故事為洪邁於一一六一至一一八八年所作，有關夢境、世俗及傳奇事件、詩詞評語等。見 William H. Nienhauser, Jr. (倪士豪) ed., *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), p. 457。

● 胡士瑩《話本小說概論》，頁二二三。

● 有關北宋南渡士人對故國及故都汴梁風物的追思，見 Pei-yi Wu (吳百益), "Memories of K'ai-feng," *New Literary History* 25, 1 (Winter 1994): 47-60。此文以孟元老《東京夢華錄》為例，討論汴京當年的繁華及衰落，及記憶。

神的描寫，無時或已。這似乎暗示歷史上「太平之世，人鬼相分」的時代難得一見，反倒是「人鬼相雜」成為常態。鬼魅流竄於人間，提醒我們歷史的裂變創傷，總是未有盡時。跨越肉身及時空的界限，消逝的記憶及破毀的人間關係去而復返，正有如鬼魅的幽幽歸來。鬼在死與生、真實與虛幻、「不可思議」與「信而有徵」的知識邊緣上，留下曖昧痕跡。正因如此，傳統的鬼怪故事不僅止於見證迷信虛構，而更直指古典敘事中寫實觀念游離流變的特徵。

鬼魅敘述早在六朝時代即達到第一次高峰^①，以後數百年間屢有創新^②。迄至明清時代，市井業者及風雅文人對談玄道怪有共同的興趣。文言傳統中的「剪燈三話」——《剪燈新話》（一三七八）、《剪燈餘話》（一四二〇）、《明燈因話》（一五九二）——《聊齋誌異》（一六七九）、《子不語》（一七八一）、《閑菴草堂筆記》（一七八八）及《夜雨秋燈錄》（一八九五），僅是其中華華大者。俗文學傳統中的例子更為豐富，「三言」及「二拍」還有神魔小說都有佳作。歷來學者注意，

儘管這些例子在文類、主題、風格、世界觀等方面，彼此極有不同，但越近現代，鬼魅小說越顯示其探討人鬼、虛實關係的複雜特色。誠如魯迅所言，明代神魔小說流行之際，世情小說——描寫現實人生點滴的小說——也大行其道。晚明與清初的中篇小說頗多以糅合神怪與世俗為能事^③；魯迅更認為清代諷刺小說的源頭之一，即在於此^④。

然而時至現代，此一傳統戛然而止。五四運動以科學民主、革命啟蒙為號召，文學的任務首在「反映人生」。放諸文學，此一摩登話語以歐洲上一世紀的寫實主義為模式，傳統的怪力亂神自然難有一席之地^⑤。鬼魅被視為封建迷信，頗廢想像，與「現代」的知識論和意識形態扞格不入。一九一五年，留美的胡適贈梅光迪赴哈佛的詩裡，已將文學革命的構想喻為打鬼：「且復號召二三子，革命軍前杖馬鞭，鞭笞驅除一車鬼，再拜迎入新世紀。」^⑥一九二〇年，留日的郭沫若致宗白華的信中亦寫道：「我過去的生活不過是地獄裡的鬼，今後的生活當作人而在光明世界裡生。」^⑦郭沫若此語可能受到易卜生的影響，後者的名劇《群鬼》恰在前一年譯成中文。

① 對中國古典小說的奇幻敘事的研究，可參見楊義《中國古典小說史論》（北京：中國社會科學出版社，一九九五），第四、八章；李劍國編《唐前志怪小說輯釋》（台北：文史哲出版社，一九八七）；亦見 Karl S. Y. Kao (高辛勇)，"Introduction," in *Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic* (Bloomington: Indiana University Press, 1985); Kenneth DeWoskin, "The Six Dynasties Chih-kuai and the Birth of Fiction," in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew Plaks (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 21-52.

② 見楊義《中國古典小說史論》，第四、八、十二、二十章；陳平原《中國小說史論》，《陳平原小說史論集》（石家莊：河北人民出版社，一九九七）下卷，頁一四九五～一五〇六、一五三三～一五四一；程毅中編《神怪情俠的藝術世界：中國古代小說流變漫話》（北京：中共中央黨校出版社，一九九四）。

③ 魯迅《中國小說史略》（香港：青文書屋，一九七二），頁二三〇。

④ 同前註。

⑤ 事實上十九世紀的歐美現實／寫實小說包羅各種題材，及於夢境和超自然現象，作家憑藉文化、宗教、民俗或意識形態定義的「真實」標準書寫這些令人信以為真的事物，構成「逼真」(verisimilitude) 的準則，像福樓拜 (Flaubert) 的《聖安東尼的誘惑》(Temptation of St. Anthony) 即為一例。

⑥ 引自史東寫「人」與「鬼」的糾葛：魯迅小說論析，秦弓譯（北京：人民文學出版社，一九九五），頁二一四。

⑦ 同前註，頁二一三。

但五四諸子中應以周作人最能道出時代的心聲。他提倡〈人的文學〉，力陳〈無鬼論〉[●]，更問道：「我們的敵人是什麼？乃是野獸與死鬼，附在許多活人身上的野獸與死鬼。」[●]而當胡適整理國故，自膺為「捉妖打鬼」的健將時，傳統的神鬼觀無所遁形：

我被肝瀝膽地奉告人們：只為了十分相信「爛紙堆」裡有無數無數的老鬼，能吃人，能迷人，害人的厲害勝過柏斯德（Pasteur）發現的種種病菌。只為了我自己自信，雖然不能殺菌，卻頗能「捉妖」「打鬼」。[●]

到了三〇年代，胡適提出了「五鬼論」，即貧窮、疾病、愚昧、貪污、擾亂。五四理性精神的表現，莫此為甚[●]。

現代知識分子及革命者念念以驅鬼為職志，而此一姿態更在左翼政治、文學話語中大顯身手。三〇年代曹禺、巴金各在《雷雨》及《家》中控訴，傳統家庭制度製造無數冤魂怨鬼。四〇年代延安文學有名的《白毛女》號稱「舊社會把人變成鬼，新社會把鬼變成人」[●]。五〇年代何其芳編寫「不怕鬼的

● 周作人亦稱不相信靈魂的存在，見《瓜豆集》（上海：宇宙風社，一九三七），頁二一。

● 丸尾常喜，前引書，頁二一五。

● 胡適〈整理國故與「打鬼」〉，《治學的方法與材料》（台北：遠流出版事業股份有限公司，一九八六），頁一六〇。五四及五四後學者文人對鬼魂的態度，見曾煜編《聊齋鬼與神》（長春：吉林人民出版社，一九九六）。

● 丸尾常喜，前引書，頁二一五。

● 賀敬之等所改寫《白毛女》的名句；見孟悅的討論，《〈白毛女〉演變的徵示——

故事」，而六〇年代初孟超的新編京劇《李慧娘》見罪當局，罪狀正是提倡「有鬼無害論」[●]。文化大革命爆發，凡是有待鬥爭的壞分子俱被冠以「牛鬼蛇神」的稱號，豈僅偶然。

這一驅妖趕鬼的語境強調理性及強健的身體／國體的想像，不在話下。然而時至八〇年代，不論雅俗文學及文化，妖魔鬼怪突然捲土重來，而且聲勢更盛以往，在台灣及香港，有關靈異及超自然的題材早已享有廣大市場，司馬中原或倪匡等作家的聲勢也水漲船高[●]。其他媒體，從電視劇到電影，從廣播到報刊，演述陰陽感應、五行八卦、神鬼傳奇，無不大受歡迎。更值得注意的是，這股陰風也逐漸吹向大陸，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、莫言、賈平凹、林白、王安憶及余華，也都曾搬神弄鬼。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？當代作家熱中寫作靈異事件，其實引人深思。〈楊思溫燕山逢故人〉裡鄭意娘的話又回到耳邊：「太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相雜。」我們還是生在亂世裡麼？

識者或謂最近這股鬼魅寫作其實受到西方從志異小說（Gothic novel）到魔幻寫實主義的影響；更推而廣之，後現代風潮對歷史及人文的許多看法，也不無推波助瀾之功。但我仍

兼論延安文藝的歷史多質性》，《再解讀：大眾文藝與意識形態》（香港：牛津大學出版社，一九九三），頁六八—八九。

● 戴荻仿《樓板戲的風風雨雨：江青、樓板戲及內幕》（北京：知識出版社，一九九五），頁七—八。

● 從通俗文學角度，兩位作家都有值得注意之處。

要強調，傳統中國神魔玄怪的想像已在這個世紀末捲土重來。作家們向「三言」、「二拍」、《聊齋誌異》借鏡，故事新編，發展隸屬自己時代情境的靈異敘述。我尤其關心的是，如果二十世紀文學的大宗是寫實主義，晚近的鬼魅故事對我們的「真實」、「真理」等觀念，帶來什麼樣的衝擊？如前所述，如果鬼魂多出現於亂世，為何它們在二十世紀前八十年的文學文化實踐中，銷聲匿跡？這八十年可真是充滿太多人為及自然的災難，是不折不扣的亂世。難道中國的土地是如此怨厲暴虐，甚至連神鬼也避而遠之？

1. 書寫即召魂

就字源學考證而言，「鬼」在這古與「歸」字可以互訓，是故《爾雅》有言：「鬼之為言歸也。」●「歸」意味「返其家也」。但這「返回」與「家」的意思與一般常人的想法有所不同。歸是離開塵世，歸向大化。死亡亦即回到人所來之處。《禮記》：「眾生必死，死必歸土；此之謂鬼。」●《左傳·昭公七年》：「鬼有所歸，乃不為厲，吾為之歸也。」●如果歸指歸去（大化），那麼潛藏的另一義應是離開——離開紅塵人間。通俗的詮釋則往往顛倒了此一鬼與歸的意涵。鬼之所以有如此魅惑力量，因為它代表了我們對大去與回歸間，一股徘徊懸宕的欲念。我以為此中有深意存焉。有生必有死固然是人世的定律，但好生懼死也是人之常情。鬼魅不斷回到（或未曾離

開）人間，因為不能忘情人間的喜怒哀樂。鬼的「有無」因此點出了我們生命情境的矛盾；它成為生命中超自然或不自然的一面。唯其如此，鬼魅反而襯托出生命想像更幽鬱深邃的層面，仍有待探勘。

以〈楊思溫燕山逢故人〉為例，鄭意娘回到世間，因為念念不忘夫君楊思壽，以及他們當年在汴京共享的歲月。但意娘的「回來」卻徒然提醒我們陰陽永隔，人鬼殊途。「故」人與「故」國再也不能喚回。所謂的夫妻團圓變成一場虛空的召魂儀式，一種迷離幻境。因此意娘的魂兮歸來與其說是欲念或相思的完成，不如說是凸顯欲念與相思的缺憾。生與死被一層神祕的時空縫隙隔開，是在此一縫隙間，不可思議、言傳的大裂變——國破、家亡、夫妻永訣——發生了。此生的紛亂無明與他生的神祕幽遠何其不同，而在兩個境界間，但見新魂舊鬼穿梭徘徊，不忍歸去，不能歸來。

在二十世紀末期，「魂兮歸來」的古老主題有了什麼新的面貌？以韓少功（一九五六～）著名的小說〈歸去來〉（一九八五）為例，這篇小說敘述文革期間下鄉的知青在文革後重返故地的「神祕」經驗。主人翁來到一個村落，其中一景一物都似乎印證他當年下鄉處的所聞所見，更不提所有似曾相識的村人。但主人翁卻無從確認這到底是他陰錯陽差的幻覺，還真是他其來有自的經歷——畢竟所有村人都用另外一個人的名字稱呼他。小說高潮，主人翁巧遇據說是他當年「心上人」的妹妹，從而得知他的心上人已死去多時。

〈歸去來〉常被當作傷痕文學或尋根文學來討論。但此作也大大可以放在鬼魅故事的框架中觀之。〈歸去來〉的題目當然

●《爾雅·釋詁第三》（上海：上海古籍出版社，一九七七），頁六一。

●《左傳·昭公七年》（台北：廣文書局，一九六三），頁二九一。《禮記·祭義》（台北：台灣學生書局，一九八一），頁七五七。

遙指陶淵明〈三六五～四二七〉〈歸去來兮〉的名作。但二十世紀末中國作者的歸家返鄉渴望，不以回到故園為高潮；恰相反的，它是一種夢魔式的漫遊，以回到一個既陌生又極熟悉的所在為反高潮。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[●]。韓少功的故事為此類詮釋再加一變數。新中國社會的「家」曾以集體生活為能事，不只背離佛洛伊德式的中產核心家庭觀，也與傳統中國的家族結構相去甚遠。韓少功的〈歸去來〉到底「歸」向何處，語意因此更為含混。

韓少功以尋根意識見知文壇。〈歸去來〉儘管充滿鄉愁[●]，韓少功的歸屬感卻終必化作幻影。「鬼之為言歸也」，作為敘述者，韓少功所散發的鬼氣，何曾小於他筆下的人物？失落在歷史與記憶的軌道中，他豈止是無家——那生命意義的源頭——可歸！

跨過台灣海峽，朱天心（一九五八～）在一九九七年寫出了中篇小說〈古都〉。在其中一位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台北，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，她漫遊世紀末台北的大街小巷，所見種種景

● 譬如參見Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992)。

● 我曾以「想像的鄉愁」一詞討論沈從文的小說，見 *Fictional Realism in Twentieth-century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), chapter 7。

觀無不寒慘醜陋如廢墟。台北是一座忘懷歷史、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，儼若直揭一代台北人的「黑暗之心」。

朱天心近年以創造一系列「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。她苟安於台北，實則有若遊魂，在失憶與妄想的邊緣遊走，找尋歷史的渣滓。與台北相對比的是小說中不斷提及的桃花源。但桃花源既然自然外於歷史，不知有漢，無論魏晉，不也是一座虛假的所在？朱天心於是也成為原鄉神話裡的異鄉人[●]。

不論是〈歸去來〉或是〈古都〉都沒有正面觸及鬼魂人物，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，主人翁陷入對往事的追憶，但見事物影影綽綽，陰陽難辨。兩部作品都一再強調視線不清（或偽裝）所造成的雙重或多重視野，這一視像的曖昧感，加上主人翁無所不在的命名渴望及命名錯誤，更顯示全文再現、指涉系統的崩潰。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。

以上的觀察引領我們再思二十世紀末「書寫即召魂」的現

● 王德威〈老靈魂與前世今生——朱天心論〉，《跨世紀風華：當代小說二十家》（台北：麥田出版，二〇〇二），頁一一三～一三四。

象。以余華（一九六〇～）的〈古典愛情〉（一九八八）為例[●]。這篇小說顧名思義，靈感來自傳統才子佳人的主題，像是書生赴京趕考，偶遇絕色佳人，一見鍾情，共結鴛鴦等。但小說中段情節急轉直下，當書生自京歸來、再訪佳人時，但見一片荒煙蔓草，佳人已渺。數年後書生又來，斯地早成鬼域，饑荒蔓延，人人相食，書生最後見到了佳人，竟是在餐廳的飯桌上——佳人已被賣為「菜人」，成了不折不扣的俎上肉。

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，人為的救贖難以企及。才子最後救了佳人，但四肢不全，奄奄一息的佳人只求速死；故事的高潮是才子殺了佳人。余華自承對巴他以的色情與暴力觀著迷不已[●]。但他小說中的暴力相衍相生，最終變成一種定律，反讓我們見怪不怪。在〈古典愛情〉的後半部裡，我們看到書生舊情難忘，在佳人的墓碑築屋懷情。然後某夜佳人翩然而至，自薦枕席，遂再成好事。書生疑幻疑真，終於掘墓觀察佳人生死下落，但見枯骨生肉，幾如生人。然而書生的莽撞，難使佳人還陽投生的過程克竟全功；一場人鬼戀因此不了了之。

對熟知傳統小說的讀者這一結局並不陌生。它讓我們想到了陶潛〈搜神後記〉的故事〈李仲聞女〉[●]，而〈李仲聞女〉

正是湯顯祖〈牡丹亭〉的源頭之一[●]。《牡丹亭》一向被奉為古典豔情想像的經典，余華的〈古典愛情〉將這一傳統由內翻轉顛覆，自然要讓當代讀者側目。他重複古人不僅是擬仿（parody），簡直是有意的造假搞鬼（ghosting）。

誠如楊小濱所言，余華世界中，「所有往事都崩離析，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。」[●]余華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。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，以俟大限[●]。這裡有一個時序錯亂問題：一反傳統「不知生，焉知死」的教訓，作家們暗示不知死，焉知生？在這一層次上，寫作不再是對生命的肯定，而是一種悼亡之舉：不只面向過去悼亡，也面向未來悼亡。

然而談到「寫作即召魂」，台灣和大陸的作家又哪裡比不上他們的香港同行在上個世紀末書寫「大限」、敘述「回歸」的心情？在知名通俗作家李碧華的作品裡，「回歸」既是歷史必然，也是前世宿命。李的暢銷小說中以〈胭脂扣〉最能搬演鬼事，而且古意盎然。《胭脂扣》中的女鬼如花曾為三〇年代

● 王德威〈傷痕即景，暴力奇觀——余華論〉，《跨世紀風華》，頁一六—一八四。

● 余華對《眼之色》（*Eros of Eyes/Les larmes d'Eros*）有極大的好奇，請參見 Xiaobin Yang（楊小濱），「The Postmodern/Tot-Mao-Deng: History and Rhetoric in Chinese Avant-garde Fiction」Ph. D. Dissertation, Yale University, 1996, p. 205。

● 陶潛〈李仲聞女〉，《搜神後記》，收入《唐前志怪小說輯釋》，頁四二九。

● 湯顯祖〈牡丹亭題詞〉，收入《唐前志怪小說輯釋》，頁四三三。

● Xiaobin Yang, op. cit., p. 90.

● 見彼得·布魯克斯（Peter Brooks）的討論，*Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992)。

名妓，她幽幽回到世紀末的香港找尋當年愛人十二少[●]。兩人曾相約殉情，十二少卻死裡逃生。趕在九七大限前，如花還魂了卻情債，卻終於了解人事早已全非。她的癡情及徬徨讓我們想起了八百年前的鄭意娘，她的結局卻讓人更無言以對。她找到了垂垂老矣的十二少，但即便是，又能奈何？一切終歸徒然。

如花以她的尋死和還魂，見證時光消逝，人間情愛與恩義只能是想像中的美德，如幻似魅的寄託。八〇年代末的香港人心浮動，中國政府「五十年不變」的承諾不是一樣當不得「真」？《胭脂扣》因此引生了政治的解讀，香港租界的一晌繁華，在大歷史中卻是妾身未明，一朝回返到充滿陽光的祖國，真值得麼？

李碧華對歷史記憶的反思亦可見諸像《潘金蓮之前世今生》（一九八九）這樣的小說。她改寫《金瓶梅》的高潮情節，想像潘金蓮生在二十世紀末的香港，將會有何下場。與其他《金瓶梅》續貂之作不同，李的重心不在潘的生前，而在她的死後。故事開始，潘金蓮已來到地獄門口，她拒絕喝下可以忘卻前生的孟婆湯，一心一意要轉世還陽，重續孽緣——尤其是和武松的一段情。如此，其他人物如張大戶、西門慶、與武松、

● 對《胭脂扣》的評論，見 M. Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 40-47; Rey Chow (周蕾), *Ethnicity after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading* (Bloomington: Indiana University Press, 1998), pp. 133-148; 李小良〈穩定與不定——李碧華三部小說中的文化認同與性別意識〉，《現代中文學討論》第四期（一九九五年十二月），頁一〇——；也斯〈懷舊電影漂流的歷史與性別〉，《香港文化》（香港：香港藝文中心，一九九五），頁三二—三七。

武大，都陪著她墮入輪迴。香港潘金蓮於是舊戲重演，而且用李碧華的話說，把悲劇演成了荒謬的喜劇[●]。

而香港在穿過九七大限，「後事」是如何？陳冠中（一九五二～）的《什麼都沒有發生》（一九九九）最能道破箇中端倪。在香港回歸的一週年，我們的主角回憶前半生他的商場及情場冒險，悚然明白拋開聲色繁華，其實「什麼也沒有發生」。他沒有告訴我們的是在敘述開始時，他已經為人狙擊，奄奄一息，而在他的故事說完以前，他已經一命嗚呼了。整部小說因此是一個香港死人在回歸週年所留給我們的一席鬼話。所謂回歸，果然就是大限。黃碧雲（一九六一～）的鬼魅敘事又以另一種面貌出現。黃耽溺暴力，玩弄施虐與受虐想像，每每讓我們想起余華。在她有關回歸的寫作裡，各種不同時期、文類、國家的文學輪番被她改寫操演，毫無顧忌可言。魯迅與張愛玲，費里尼與沙特都借屍還魂，權充黃的素材。尤其是她塑造的同一人物竟能投胎轉世到不同的作品中，經歷不同的命運。以此黃碧雲不只是寫回歸，而是寫永劫回歸，循環的循環，虛空的虛空[●]。

前面我討論韓少功與朱天心作品裡「似曾相識」（djà vu）的荒謬感；李碧華等香港作家則另闢蹊徑，處理「尚未發生，已成過去」（djà disparu）的時間鬼魅性。用維希留（Paul Virilio）的話說：「任何新鮮式特殊的事物總已在尚未發生之

● 李碧華《潘金蓮之前世今生》（香港：天地圖書有限公司，一九九三），頁二一八。

● 見我的討論，《暴烈的溫柔——黃碧雲論》，《跨世紀風華》，頁三二七—三四八。

前就已成明日黃花。我們總是面對還來不及發生的記憶或陳腔濫調。」^①果如此，歷史原來就是鬼魅的淵藪，那麼回歸與不回歸竟然沒有什麼兩樣。

2. 現實主義中的幽靈

二十世紀末文學裡魂兮歸來的現象，讓我們重思曾凌駕整個世紀文學論述的寫實主義。寫實主義曾被奉為喚起國魂，通透人生的法門，也是中國文學晉入「現代」之林的要素。我在他處已一再說明寫實主義的興盛，不僅代表一種敘述模式與範疇的變遷，也更意味一代學者文人以「文化、思想方式」解決中國問題的文學例證。這一思維方式名為革新，但在面對中國現代化千絲萬縷的問題時，仍堅持以全盤的文化、思想重整，作為改革的起步，其內燦一統的邏輯其實去古未遠。準此，不論是修辭上或觀念上，寫實主義的出現都被視為反映並改造現實的妙著。用羅蘭·巴特的話說，彷彿有了寫實主義，一種歷史的向心力就能經書寫而達成^②。

寫實主義論述的核心之一就是驅妖趕鬼。胡適「捉妖打鬼」的例子，足以代表時代的癥結。但我們如果仔細探究這些妖與鬼究竟何所指，立刻會發現歧義叢生。事實上，為了維持自己的清明立場，啟蒙、革命文人必須要不斷指認妖魔鬼怪，並驅之除之；傳統封建制度、俚俗迷信固然首當其衝，敵對意識形態、知識體系、政教機構，甚至異性，也都可附會為不像人，

倒像鬼。鬼的存在很弔詭的成了必要之惡。

這個藉想像鬼域以釐清現實的寫實法則，可以上溯至清代或更早。以敘事學而論，晚明清初一系列的喜劇鬼怪小說，像是《平妖傳》^③、《斬鬼傳》（一六八八）、《平鬼傳》（一七八五）及《何典》（一八二〇），都可資參考。這些小說多半篇幅不長，它們延續了晚明神魔小說的傳統，敷衍怪力亂神。但與《西遊記》或《封神傳》相比，喜劇鬼怪小說無論在人物、情節或主題上，都顯示以往龐大的奇幻想像已經下滑，而沾染了越來越多的人間色彩。取而代之的，是對種種世態人情的尖刻嘲弄，每多黑色幽默^④，魯迅因此將其納入諷刺小說的項下。

喜劇性鬼怪小說浮游神魔與諷刺、虛幻與世情的邊際，確是名分飄忽不定的文學。這類小說視人間如鬼域，嬉笑怒罵的寫作形式，對晚清小說的寫實觀影響深遠。我在專書討論晚清小說時，曾指出像李伯元（一八六七～一九〇六）與吳趸人（一八六六～一九一〇）等作家寫盡人間怪惡醜態，他們的靈感有可能來自早期的喜劇鬼怪小說。儘管作家的著眼點是現實，他們卻明白除非訴諸魑魅魍魎的想像，否則不足以表達他們心目中的怪現狀於萬一。吳趸人《二十年目睹之怪現狀》（一九一〇）開篇即點明敘述者歷盡人生妖孽，只能自詡為「九死一生」^⑤。小說的另一題名，《人間醜態傳》，也就令人

① 引自 M. Ackbar Abbas, op. cit., p. 25。

② Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1978), p. 14.

③ 見胡萬川《鍾馗神話與小說之研究》（台北：文史哲出版社，一九八〇），頁一七～一五五。

④ 見我的論著，*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 191-209。

⑤ Ibid., p. 200.

會心微笑了。

晚清的譴責小說以誇張扭曲、人鬼不分為能事。作者似乎明白，在一個價值體系——不論是本源論、知識論、意識形態或感官回應——四分五裂的時代，任何寫實的努力終必讓人質疑現實的可信性。小說中充斥騙徒郎中、假冒偽善的角色，爾虞我詐，此消彼長。但無論如何精力無窮，這些人不能算是巴赫汀筆下以「身體原則」顛覆禮教的嘉年華狂歡者^①。他們氣體虛浮，在魅幻的價值空間遊走，似假還真，以假亂真。他們最多算得上是果戈里（Nikolay Gogol）「死魂靈」（dead souls）的中國翻版。

五四文人一向貶斥晚清譴責小說作者，謂之言不及義，難以針砭現實病源。事實上，我以為晚清譴責小說融神魔、世情、諷刺於一爐，其極端放肆處，為前所僅見。作者所創造的敘述模式不僅質詰傳統小說虛實的分界，也更對行將興起的五四寫實主義，預作批判。譴責作家唯其沒有堅定信念，缺乏道德自持，對社會的罪惡「本質」，人性善惡分野，就有更模稜兩可的看法。他們的寫實觀中，因此有更邪惡且不可知的黑洞要鑽研，而他們對正必勝邪的信念，也殊少信心。五四文人對社會墮落的撻伐雖然較晚清前輩有過之而無不及，但他們的極端批評總是坐實了改造國是的信念，以及對掌握「真理」、「真實」的自得。晚清作家「目睹」「怪現狀」之餘，終頹然承認在所「見」與所「信」之間，總有太多變數。他們的寫實觀最終指向一種價值的虛無主義；看得到的人間惡行只是這一虛

無的一部分。

五四主流作家以啟蒙革命是尚，發之為身體美學，他們強調耳聽目明，以洞悉所有人間病態。不僅此也，〈魯迅式〉「吶喊」與「革命」成為寫作必然的立場——彷彿真理的獲得，在此一舉。寫實主義小說容不下不清楚的鬼魅。即使是有，也多權充為反面教材。例如王魯彥（一九〇一～一九四四）〈菊英的出嫁〉寫冥婚；彭家煌的（一八九八～一九三三）〈活鬼〉暴露寡婦偷情的醜聞。同樣吳組細（一九〇八～）的〈菟竹山房〉也寫了個寡婦面對性禁忌的荒涼孤寂，而羅淑（一九〇三～一九三八）的〈人鬼和他底妻的故事〉明白控訴下層社會生活的苦況，人不如鬼。

正因寫實小說以驅鬼為能事，強調光天化日之下沒有不能合理化的人生，我們對偶見的實驗性小說，如徐訐（一九〇八～一九八〇）的〈鬼戀〉寫一浪漫作家與一裝鬼女子的顛倒勾搭；沈從文（一九〇二～一九八八）的〈山鬼〉寫湘西迷離悽惻的超自然風習；錢鍾書（一九一〇～一九九八）的〈靈感〉寫一二流作家死後被打入地獄的鬧劇，就更能引起會心的微笑。儘管成績有限，這些作家顯然不以創造有血有肉的角色為滿足，立志要與鬼打交道。

相形之下，戲劇界也有二作品可資一提：洪深（一八九四～一九五五）的〈趙閨王〉糅合表現主義劇場及傳統鬼戲方式，挖掘人的「黑暗之心」。白薇（一八九四～一九八七）的〈打出幽靈塔〉揭露父權壟斷的家庭，無異是鬼氣沖天的世界。亂倫、瘋狂、死亡充斥其中，主要角色多半不得好死。此劇多不為人所知，但日後曹禺（一九一〇～一九九六）情節相

① Ibid., pp. 200-209.

似的《雷雨》，亦安排了鬧鬼的情節（似乎也得自易卜生《群鬼》的影響），則成了經典名作。

在啟蒙的光芒照映下，鬼怪看來無處肆虐。但新文學的背後，似乎仍偶聞鬼聲啾啾。事實上我們注意到一個弔詭：五四文人最迷人之處，是趕鬼之餘，卻也無時不在召魂。最可注目的例子是魯迅（一八八一～一九三六），現代文學的號手。評者自夏濟安至李歐梵已一再指出，雖然魯迅極力抵制傳統，他的作品有其「黑暗面」。喪葬墳塋，吹頭鬧鬼，還有死亡的蠱惑，成為他揮之不去的夢魘。一九二四年他就寫道：「我自己總覺得我的靈魂裡有毒氣和鬼氣，我極憎惡他，想除去他，而不能。」[●]魯迅對那種秘陰森世界的迷戀與戒懼，形成他作品的一大特色，這一特色可自《狂人日記》的吃人盛宴、《白光》中的秘密致命的白光、《孤獨者》死後露齒冷笑的屍體中，可見端倪。「一個人死了之後，究竟有沒有魂靈的？」魯迅的祥林嫂（《祝福》）問著。而魯迅的魅異想像在散文詩集《野草》達到高峰。

在《墳》的後記裡，魯迅寫道：「總之：逝去，逝去，一切一切，和光陰一同早逝去，在逝去，要逝去了。——不過如此，但也為我所十分甘願的。」[●]「我有時也想就此驅除旁人，到那時還不睡棄我的，即使是毒蛇鬼怪，也是我的朋友……」[●]在他清明的政治、思想宣言之後，魯迅不能，可能也不願，擺脫那非理性世界的引誘。他逾越明白淺顯的「現代」化界限，

● 丸尾常喜，前引書，頁二二二。

● 魯迅〈寫在《墳》後面〉，《墳》，《魯迅作品全集》六（台北：風雲時代出版公司，一九八九），頁三四—三五。

執意回到古老的記憶中，咀嚼自身所負載的原罪。他因而充滿鬼氣。

夏濟安特別提醒我們魯迅對故鄉目蓮戲的興趣。目蓮戲的源頭可溯至宋代或更早[●]。融合了佛家道理及地獄輪迴想像，目蓮戲有其宗教意義，但表達的方式則集「恐怖與幽默」於一爐[●]。夏注意到儘管目蓮戲內容荒誕不經，魯迅對其抱持相當包容的態度。戲裡的鬼怪神佛就算無中生有，但其所透露的死亡神祕之美及生命的豔異風景，卻讓魯迅難以坐視。在他的筆下那些「千百年來陰魂不散的幽靈，又有了新的生命」[●]。

但魯迅不是新文學裡唯一與鬼為鄰的作者。站在光譜的另一端是張愛玲，四〇年代上海「頹廢風」的代言人。半因家庭背景，半因個人秉性，張在描寫死氣沉沉的封建世家，或虛矯文飾的慘綠男女時，特別得心應手。這些故事雖然架構於寫實觀點之上，卻顯得陰氣襲人。張愛玲有言：「人們只是感覺日常的一切都有點兒不對，不對到恐怖的程度。人是生活於一個時代裡的，可是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……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

● 目蓮戲的背景與發展，如見陳芳英《目蓮救母故事之演進及其有關文學之研究》（台北：國立台灣大學出版委員會，一九八三）；亦見湖南省戲劇研究所及中國藝術研究院《戲曲研究》編輯部編《目蓮戲學術座談會論文選》（長沙：湖南人民出版社，一九八五）。

● T. A. Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on The Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), p. 160.

● Ibid., p. 162.

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。」^①

在張的第一篇小說〈沉香屑——第一爐香〉裡，少女葛薇龍初訪她姑母的巨宅，彷彿進入古代的皇陵^②。小說以香港為背景，寫葛薇龍的天真與墮落。但已故的唐文標直截了當的指出，此作根本是篇鬼話，「說一個少女，如何走進『鬼屋』裡，被吸血鬼迷上了，做了新鬼。『鬼』只和『鬼』交往，因為這世界既豐富又自足的，不能和外界正常人互通有無的。」^③

張愛玲的鬼魅想像更由下列作品發揚光大：〈金鎖記〉中的曹七巧由怨婦變成如吸血鬼般的潑婦；《秧歌》中受制於共產黨的村民以一場扭秧歌——跳得像活見鬼的秧歌——作為高潮；而《赤地之戀》更將此一想像發揮到極致，將上海這樣的花花世界寫成一個失魂落魄的鬼域^④。魯迅的「鬼話」撇不去感時憂國的焦慮。張愛玲則似安之若素，夷然預言你一起向下沉淪的宿命；她成了早熟的末世紀（eschatology）見證。

但張愛玲面對死亡及鬼魅登峰造極的演出，應是她在一九九三年所出版的家庭相簿《對照記：看老照相簿》。在隱居將近三十年後，她突然將自己和家人的影像曝光，儼然有深意存

焉。《對照記》不只刊出張自孩提至暮年的寫真，也包括她的父母甚至祖父母的遺像。她寫道，「他們只靜靜地躺在我的血液裡，等我死的時候再死一次。」^⑤浮光掠影，參差對照，張排比這些已逝的生命印象，追憶似水年華，正是無限的華麗與蒼涼。由照片觀看死亡的風景，張的做法讓我們想到了巴特的話：「不論相片中的人物是否已經死去，每張相片都是一場已經發生了的劫數。」^⑥我自己的死亡已經銘刻在其中，而在死亡到來前，我所能做的只有等待。」^⑦

魯迅曾被其生命及作品中的鬼魅誘惑，攪擾得惴惴不安。張愛玲則反其道而行，以幾乎病態的歡喜，等待末世，參看死亡。五、六〇年代，魯迅式的鬼魅題材人物在大陸文學中橫被壓抑，張愛玲的所思所見卻在海外大受歡迎。我們甚至可以歸納一系列張派的「女」「鬼」作家。我在一九八八年的專論裡，提出像李昂（一九五二～）、施叔青（一九四五～）、蘇偉貞（一九五四～）、李黎（一九四八～）、鍾曉陽（一九六二～）等人的作品都可據此觀之。她們的才情感喟唯有在書寫幽靈般的人事，得以凸顯。而我也問道：「『鬼』到底是什麼呢？是被鎮壓住的回憶或欲望？是被摒棄於『理性』門牆之外的禁忌、瘋狂、與黑暗的總稱？是男性為中心禮教社會的女性象徵？是女作家對一己地位的自嘲？是邪惡與死亡的代表？……但正如法

① 張愛玲〈自己的文章〉，《流言》，《張愛玲全集》三（台北：皇冠文學出版有限公司，一九九一），頁一九～二〇。

② 張愛玲〈第一爐香〉，《第一爐香：張愛玲短篇小說集之二》，《張愛玲全集》六（台北：皇冠文學出版有限公司，一九九一），頁四四。

③ 唐文標〈張愛玲研究〉（台北：聯經出版事業有限公司，一九八四），頁五六。

④ 見拙作〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田出版，一九九八），頁三三七～三六二。

⑤ 張愛玲《對照記：看老照相簿》，《張愛玲全集》十五（台北：皇冠文學出版有限公司，一九九四），頁五二。

⑥ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 96.

國小說評論家巴他以所謂，它們形成了『好』的言談敘述之外的『惡』聲，搔弄、侵擾、逾越了尋常規矩。」⁹九〇年代以來的鬼聲方興未艾，這一系列作家尚可加入鍾玲（一九四五～，〈生死冤家〉）、袁瓊瓊（一九五〇～，〈恐怖時代〉）、林白（一九四一～，〈一個人的戰爭〉）、黎紫書（一九七二～，〈蛆魔〉），以及前所提及的黃碧雲和李碧華¹⁰。

3. 體魄的美學

有鑑於現實主義已逐漸喪失其在現代中國文學的主導位置，我們可以探問鬼魅的敘事法則如何提供一種不同的方式，描摹現實。我所謂的鬼魅敘事除了中國古典的傳承外，也有借鏡晚近西方的「幻魅」（phantasmagoric）想像之處。此一幻魅想像可以上溯至十九世紀初的幻術燈影表演（phantasmagoria）；藉著燈光折射的效應，表演者在舞台投射不可思議的影像，而使觀眾疑幻疑真¹¹。法蘭克福學派的評者如阿多諾、班雅明藉此幻魅現象，批評一八五〇年以後市儈失真的社會表意系統。如班雅明指出第二帝國的巴黎已經淪為奇觀的展覽場：都市的文明的羅列有若鬼魅排筵而來，意義流竄，虛實不分，不啻就

是一場幻術燈影表演¹²。另一方面，阿多諾以華格納為例，批判這位作曲家「將商品世界的夢想寫成神話」，與玩弄幻術無異。當商品形式全面滲入日常生活，所有美學表徵都為「弄假成真」的附庸¹³。

班雅明、阿多諾的評判儘管各有特點，也都呼應了西方馬克思主義內蘊的「志異」（gothic）傳統一端。這一志異傳統「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¹⁴。九〇年代初，德希達據此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。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」¹⁵。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

⁹ 見拙作〈「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》（台北：遠流出版事業股份有限公司，一九八八），頁二三七～二三八。

¹⁰ 見〈女作家的後現代鬼話〉，《聯合報·讀書人專刊》，一九九八年十月十八日。

¹¹ See Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), pp. 132-134. Also see Terry Castle, "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie," *Critical Inquiry* 15, 1 (Autumn 1988): 26-61.

¹² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London; New York: Verso, 1983), pp. 67-101. 亦參見 Christina Britzolakis, "Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism," in *Ghosts: Deconstruction, psychoanalysis, History*, ed. Peter Buse and Andrew Stott (New York: St. Martin's Press, 1999), pp. 72-91.

¹³ Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone (London: New York: Verso, 1991), p. 85.

¹⁴ Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 2, 12.

¹⁵ Jacques Derrida, *Specers of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994), p. 4.

在論 (Ontology) 抽空，而代之以魂在論 (hauntology)。^①

以上對幻魅想像、志異論述，以及魂在論的討論，使我對現代中國文學「魂兮歸來」現象的觀察，更為豐富。藉此我希望對一個世紀的寫實主義所暗藏的幻魅現象，再作省思。以往寫實主義如何在重塑中國的「身體政治」(body politics) 上，佔有舉足輕重的位置。五四以來的文人以寫實為職志，因為他們希求從觀察社會百態，蒐集感官、知性材料入手，重建「國體」、喚起國魂。歷史的實踐正在於現實完滿的呈現。隨著此一寫實信條而起的，是我所謂「體魄的美學」(aesthetics of corporeality)。堅實強壯的身體是充實國家民族想像的重要依歸。尤其在中國的革命論述及實踐裡，自毛澤東的〈體育之研究〉到文革時期的集體勞動改造，我們可以不斷看見意識形態的正確往往需由身體的鍛鍊來證明。右派政權在改造身體的政治上，極端處也不遑多讓。我們還記得一九三四年蔣介石推行新生活運動，旨在打倒不健康的，不夠軍事化的，沒有生產力的「鬼生活」^②。反諷的是，革命論述每每暗自移形換位，將體魄的建構化為語意的符號的建構：鍛鍊「身體」的動機與目

標，畢竟是為了「精神」的重整。所以有了魯迅在《吶喊》自序中有名的宣言：「凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要者，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝……」^③

學者王斑描寫此一將體魄形上化的衝動，名之為「雄渾」符號 (figure of sublime) 的追求。這一雄渾寓意指的是「一套論述過程，一種心理機制，一個令人嘆為觀止的符號，一個『身體』的堂皇意象，或是一個刺激人心的經驗，足以讓人脫胎換骨」。經由「雄渾」的機制運作，「任何太有人味的關聯——食欲、感覺、感性、肉欲、想像、恐懼、激情、色欲、自我的興趣等——都被壓抑或清除殆盡；所有人性的因素都被以暴力方式昇華成超人，甚至非人的境地。」^④

正是在對應這種雄渾敘事觀的前提下，幻魅的寫實手法可被視為一種批判，也是一種謔仿。作為文學方法，現實主義無論如何貼近現實，總不能規避虛構、想像之必要。觀諸五四以來的種種寫實／現實流派，已可見一斑。二十世紀末的幻魅現實手法則一反前此「文學反映人生」的模擬信念，重新啟動現實主義中的鬼魅。這樣的辯論仍嫌太附會形式主義 (formalism) 的窠臼。我以為當代華文作家所經營的幻魅觀是將現實主義置諸「非實體的物質性中」^⑤，這正是傅柯「鬼影論」(phantom)

① 見 Peggy Kamuf, "Violence, Identity, Self-Determination, and the Question of Justice: On Specters of Marx," in *Violence, Identity and Self-Determination*, ed. Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 271-283; Nigel Mapp, "Spectre and Impurity: History and the Transcendental in Derrida and Adorno," in *Ghosts*, 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)。

② 見黃金麟的討論，《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成（一八九五—一九三七）》（台北：聯經出版事業有限公司，二〇〇〇），第二章，頁三三—〇七。

③ 魯迅《吶喊·自序》。

④ Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-century China* (Stanford: Stanford University Press, 1997), p. 1.

⑤ Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum," in *Language, Counter-Memory, Practice*:

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，將其粉碎而予珍域化，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。」[●]

「雄渾」的傳統今非昔比，世紀末華文作家在歷史的廢墟上漫步。他們「歸去來兮」的渴望——回返到已經喪失的革命、真理、真實的源頭的渴望——已經墮落為一趟疑幻疑真的幽冥之旅，就像韓少功〈歸去來〉一作所示。這些作家也來到了當年讓魯迅進退維谷的「黑暗的閘門」前，但不像魯迅，他們執意要開啟閘門，走了進去。跨過門檻，他們發現了什麼？可能是張愛玲式的「荒唐的，古代的世界，陰暗而明亮的」？古老的記憶比未來的瞭望更明晰、親切。面對那個世界，這些作家更可能為之目眩神迷，而以為自己從來沒離開過。以這樣的姿態回顧過去，這些作家顧不得「模擬（寫真）的律令」（order to mimesis），轉而臣服於擬像（simulacrum）的虛擬誘惑[●]。

當代作家一方面揭穿現實主義的述作，卻也難免自外於非現實因素的「污染」，同時他們也必須思考古典神魔作品中所

Selected Essays and Interviews, trans. Donald Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1980), p. 170.

● Ibid., p. 169-170.

● 我引用克里斯多夫·潘德蓋斯特（Christopher Prendergast）的立論，見 *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), chapters 1-2。

隱含的現實因素。我們可以詢問，在二十世紀末寫作鬼魅，是否仍可能導生古典說部中的說服力？他們又如何營建一套屬於自己歷史情境的、能讓人寧可信其有的虛構敘事方法？換句話說，就算作家把古典的怪力亂神搬到現實環境裡，他們仍必須辨別哪些因素可以讓今天的讀者「信以為真」，或哪些會被斥為無中生有。誠如我以「幻魅寫實」一辭所示，古典與現代、人間與鬼域，相互交錯琢磨，互為幻影，使現實的工作較以往更具挑戰性[●]。

在台灣作家林宜濃的〈捉鬼大隊〉裡，一個小城因謠傳鬼來了而人心惶惶。目擊者是一個跳脫女舞的舞娘；某夜中場時分她正在方便，猛的聽見一張白臉，外加一尺長的舌頭，正在窗上偷窺。這位舞娘嚇得跌進糞坑裡。她活見鬼的消息立刻傳遍全市，警察也忙著成立了捉鬼大隊。民眾熱心檢舉他們認為有嫌疑的鬼：精神病患、「匪諜」、江湖郎中、棄婦、不良少年、無業遊民，甚至夢遊症患者都一網打盡。同時社會文化批評家與群眾的捉鬼熱相輝映，藉媒體發表專論，大談鬼之有無。他們的論點自「父系社會受壓迫的女性」到「集體潛意識的投射」，無所不包，好不熱鬧。

小說至此看出林意欲諷刺社會假「鬼」之名，奉行其圖騰與禁忌之實。他也必然預見（如本文般）連篇談神道鬼的學術「鬼話」，乾脆先發制人，予以解構。而故事進行至中段更有一逆轉：原來「真」的有鬼。「真鬼」來到小城，深對全城

● 這可與德勒茲（Gilles Deleuze）的觀察互相印證，見他論敘事的鬼影 *Logique du sens*，引自 J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), p. 4。

熱中自行想像的鬼不以為然；它要一展身手，顯現正牌的鬼才。但事與願違，沒人怕它。我們最後看到全城為捉到鬼而盛大遊行。但這鬼其實是裝鬼；而且是警察捉鬼大隊為了交差而出的鬼點子。

我們可視林宜濤意在揶揄一個社會自以為是的理性力量。但更有趣的是小說的人物、佈局大有晚明、晚清喜劇鬼魅小說的影子。而林別有用心，他要點出在我們這個諸神退位的時代，就算沒有鬼，也得「裝」個鬼。而既然鬼原已是個迷魅：「裝」鬼其實是鬼上加鬼，越加不可捉摸。但就在這疑神疑鬼的過程中，所謂的社會「真實」的論述得以向前挺進。

類似的辯論可以運用到大陸作者蘇童的〈儀式的完成〉（一九八八）上。在這個短篇裡，一個民俗學家來到一個小村中，找尋已經失傳的趕鬼儀式。這個儀式的高潮裡，村民抽籤選出一個鬼王；選中鬼王的被其他人亂棒打死。民俗學家請求村民為他重演此一儀式，殊不知自己抽中鬼王籤。神祕事故由此一發不可收拾。村民假戲真作，幾乎要把人類學家打死；後者倖倖逃過亂棒，卻在離村的途中被機車撞死。民俗學家的死也許純屬意外，但也許是他觸動天機，真把一個古老的儀式喚了回來。他的學術追求其實為的是後見之明，而且不無作戲成分，然而他卻好似命中注定，在劫難逃。他原本意在重現一個已逝的場景，結果惹鬼上身。他既是死亡儀式的執行者，也是受害人。

這兩個故事為我們提供相關的角度，審視「幻魅現實」主義如何顛覆以往的寫實觀。林宜濤的故事加插了一個奇幻的成分——「真鬼」，卻能見怪不怪，把它視為現實裡的當然。我

們因此必須再思「現實」的多重可能。另一方面，蘇童的小說中的鬼則僅止於一種迷信或風俗。小說敘述的表面毫無不可知或不可思議的現象或角色，但是每每投射了現實的對應面，產生鬼影。民俗學家是抱著致知求真的心情審理趕鬼風俗；他是否弄假成真，引鬼上身，始終是個謎團。作為散佈鬼話者，蘇童總棲居在一個鬼影互為牽引的迷離世界中。林宜濤及蘇童兩種看待幻魅現實的角度，都威脅到前述「體魄的美學」，也再次解構了模擬現實主義念茲在茲的政治動能性。一片恍惚中，現實／寫實典範中的兩大知覺反應，「說」（吶喊）及「看」（見證），都必然受到衝擊[●]。

在楊煉的〈鬼話〉（一九九〇）裡，一個孤獨的聲音在一幢空盪盪的屋子裡喃喃自語，唯一的回應是自己的回聲。這是誰的聲音？楊煉曾是八〇年代大陸詩界新秀，八〇年代末期遠走他鄉。他的故事也許是人在海外，有感而發，但小說沒有、也並不需要明白的歷史表述。生存在後現代（postmodern）的時代裡，後「摩登」與後「毛鄧」豈真是意隨音轉，夸夸真言都要分崩離析，成為鬼話。

朱天心的〈漫遊者〉（二〇〇〇）更是變本加厲。此作繼承了前已討論的〈古都〉姿態，唯悼亡傷逝的對象自一座城市（台北）轉為作者的至親（父親）。在父親大去後的空虛裡，朱天心任自己悠游在時間鴻蒙的邊緣，幻想死亡的種種感覺，悲從中來，不能自己。朱天心的悲傷及死亡想像不可等閒視之。

● 見如意內（Gérard Genette）的研究，對意內而言十九世紀寫實主義小說特重聲音與視角（觀點），*Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1980), pp. 212-214。

她讓我想起米歇·德色妥 (Michel de Certeau) 所述，在一個「現代的符號的社會」裡，找尋「喪失的幽靈聲音」真是難上加難^①。朱的故事，或楊煉的故事亦然，企圖運用一種旁敲側擊的邊緣聲音或身影，拼湊現實碎片，清理歷史殘骸。而此舉正印證了中國後現代性的「異聲」、「異形」特色。

與上述現實主義所強調的聲 (聲音) 與色 (視象) 的寫實基礎相對抗，我們又在蘇童、莫言等人的作品得見更多的例子。蘇童的《菩薩蠻》寫一個父親眼見子女墮落，亟施援手，卻忘了自己已經死了。莫言《懷抱鮮花的女人》寫一個軍人的浪漫邂逅，未料對方非我族類，窮追他至死而後已。兩作都可以附會於心理學中，看與被看，幻想與象徵，愛欲與死亡的辯證^②。

更進一步，黎紫書、王安憶等作家也有意的把鬼魅與歷史——個人的、家族的、國家的歷史——作細膩連鎖。馬來西亞的黎紫書以《蛆壓》(一九九六) 贏得評者注意。故事中的敘述者娓娓追述家中三代的愛欲糾纏，令人驚心動魄，而敘述者洞悉一切，無所顧忌的靈魂來自於她的身分——她已是自沉的女鬼。王安憶的《天仙配》(一九九八) 以四九年以前，中國

一個村落的冥婚為背景。一次國共血戰後，一個共產黨的小女兵重傷死在村中。村人不忍見她成為孤魂野鬼，為她找了個地下冥配。多年後，女兵當年的情人，如今垂老的高幹，找上墳來，要開棺移屍，永遠紀念。

兩造對小女兵遺骸的爭執正觸及了兩種記憶歷史與悼亡方式的衝突。儘管小女兵為「革命」而死，村人卻堅持以「封建」方法安頓她，甚至為此又發明一套新神話。小女兵的舊情人卻要挪走她的骨骸，由國家來奉祀。畢竟共和國的基礎由她這樣的先烈以血肉築成。王安憶描寫雙方的談判之餘，似乎有意提醒我們，小女兵的冥婚也許是荒唐之舉，但把她擺到革命歷史殿堂中接受香火，就算合情合理麼？在村里迷信及國家建國神話間，故舊情人及「地下」丈夫間，小「女」兵的骨頭突然變得重要起來。但她的「魂」歸何處，豈能如其所願？王安憶因此不寫詹明信 (Fredric Jameson) 式「國族寓言」的發現，而寫它的失落。幽靈徘徊在歷史斷層的積澱間，每一出現就提醒我們歷史的不連貫性^③。

到了莫言的《戰友重逢》(一九九一)，國家與鬼魂的辯證，更充滿反諷性。小說中的第一人稱敘述者在返鄉過河途中，突遇大水，攀樹逃生。在樹上他遇到昔時中越戰爭的同袍，聊起往事，不勝唏噓。一個接一個當年戰友加入談話，直到敘述者心裡發毛，暗忖莫不是見到了鬼。但如果別人是鬼，他自己呢？前他在大水中見到一個軍官的浮屍，現在想來，

① Michel de Certeau, Luce Giard and Pierre Mayol, *The Practice of Everyday Life, Volume 2, Living and Cooking*, trans. Timothy J. Tomasik (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), pp. 131-32.

② Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), pp. 1-2, 4-5.

③ Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 (1986): 65-88. 對此文的批評，見 Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory,'" *Social Text* 17 (1987): 3-25.

原來那個浮屍就是自己！

莫言的英雄角色們為國捐軀，正所謂「生當為人傑，死亦為鬼雄」。但殉國後的日子陰森慘淡，漫漫無際。還有戰友戰爭後死於瑣碎意外，更為不值。在群鬼的對話中，我們的感慨是深遠的。大歷史不記載這些鬼聲，唯有小說差堪擬之。敘事者自己原是鬼魂，他對同僚的哀悼竟也及於自身，而他因意外而死，死得真是有如鴻毛。小說的寫實架構終因此一連串的鬼話嫁接，而顯出自身的虛幻。失去的再難企及，語言的擬真及歷史「實相」的追記形成一種不斷循環的悖論辯證[●]。

4. 我寫，故我，在

回到首節的引言，「鬼之為言歸也」。我提及「鬼」及「歸」二字所隱含的複雜意義；「鬼」／「歸」是古字源學中的歸「去」，也是通俗觀念中的歸「來」。鬼在中國文化想像中的浮動位置，由此可見。在本節裡，我再以數篇當代小說作為例證，說明傳統文學裡的「鬼話」經過一世紀「捉妖打鬼」、啟蒙維新的衝擊後，如何悄悄滲入世紀末小說的字裡行間，在永恆的忘卻，以及偶存的記憶間，鬼魅扮演了媒介的角色，提醒我們欲望與記憶若有似無的牽引。

以台灣作家鍾玲的中篇小說《生死冤家》（一九九一）為例。此作的源頭是宋代話本《碾玉觀音》[●]；明代馮夢龍改寫的《崔待詔生死冤家》的本子，尤其膾炙人口。原作中玉匠崔

● 參考 Eric L. Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), chapter 1.

● 小說出版與發展，見胡士瑩，前引書，頁二〇〇—二〇一。

寧以手工精巧、擅雕觀音見知咸安王，並蒙其賜婢秀秀為妻。某夜王府著火，崔寧為秀秀鼓動逃走。兩人於澶州另立門戶，但不久即為親王侍衛所執。崔寧於流放途中與秀秀重逢，日後獲釋回京重拾舊業。兩人又被前此緝捕他們的侍衛撞見，後者大驚，因為秀秀早已在崔寧流放之前被親王處死。

馮夢龍版的崔寧故事雖忠於宋作，但已將焦點大幅移至市井男女的恩怨動機上。由此故事題名的改變——從《碾玉觀音》到《崔待詔生死冤家》——可以得見。兩作中的敘事者都擅於控制情節，創造懸疑。因此，當秀秀是鬼的真相曝光，現實呈現，我們驚覺生與死、人與鬼間的穿梭來往，是如此在意料之外，又發展得在情理之中。

在鍾玲的處理下，傳統作為敘事者的說話人不見了，取而代之的是秀秀的聲音。女性主義者可以說這一安排凸顯了女性——即使作了鬼的女性——強韌的立場[●]。但另一方面，秀秀的話畢竟只是「鬼」話，不能當真。但我對鍾玲處理愛情與死亡的方式更有興趣，而其媒介點正是玉匠崔寧碾玉的功夫。與宋明版本相較，鍾玲在描寫崔寧與秀秀的要命關係時，因此多了一份情色魅力，而這樣激烈的愛情只能以死為高潮。所以在原作中崔寧被秀秀強姦共赴黃泉，鍾玲的崔寧則是被秀秀色誘而死，作鬼也風流。秀秀的還魂了結了一段孽緣。然而鍾玲的用心仍不止於此。她尤其強調崔寧與秀秀都是技巧精緻的手藝人。秀秀的刺繡府內知名，她之所以傾慕崔寧，主要因為他的玉雕功夫了得。

● 見陳炳良為《生死冤家》寫的序（台北：洪範書店，一九九二），頁一～一五。

鍾玲自己是有名的玉石賞玩家。她不會不知道王國維把「玉」與「欲」等量齊觀的論述[●]；另一方面，玉與死亡及殯葬的關聯自古有之。隨著故事發展，玉的象徵愈益複雜，崔寧與秀秀的生死戀成了有關「玉」與「欲」的寓言。如果秀秀愛戀崔寧的原初動機是愛玉／愛欲，那麼這個故事也不只是戀人，也是個戀物故事。而什麼又是戀物？戀物無非是欲望對象的無限挪移置換，以物件暫代鬼影般不可捉摸的原欲[●]。此一替換原則正是一種幻魅的機制。當宋代的女鬼進入鍾玲的世界，她已沾染了這一個世紀末的頹廢風習。

我們也可在賈平凹（一九五二～）的小說《白夜》（一九九五）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。賈平凹在八〇年代嶄露頭角，以鄉土尋根式作品得到好評。一九九三年他因《廢都》的性描寫成了話題人物，而小說記述世情方面的成績，反而為讀者所忽略。《白夜》延續了賈對俗世庶民風采的好奇，在架構上則另抒新機。如賈所言，《白夜》的靈感得自一九九三年他在四川觀看目蓮戲的經歷。他為目蓮戲貫穿死人與活人、歷史與真實、演出與觀眾、舞台與人生的戲劇形式感動不已[●]，因有《白夜》一作。

目蓮戲是中國最古老的劇種之一，其淵源及豐富面貌，我們當然不能在此盡述[●]。但不分時代、區域及演出形式，此戲

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目蓮戲演員。通過他的四處演出，他見識到了社會眾生相，無奇不有，同時他的感情歷險也有了出生入死、恍若隔世的顛仆。小說以一神祕的「再生人」出現，自稱為街坊賣奶的前世丈夫而起，一股宿命氣息即揮之不去。隨後重心移向夜郎的演出及愛情經驗，其間賈平凹並加插種種民間藝術。這些藝術體現了日益消失的民間風情，有如「活化石」[●]，而目蓮戲正是集其大成者。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，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。

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／後毛鄧的讀者。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（鬼魅）風情。

當然，世紀末作家的搜神志怪不能不回到《聊齋誌異》。

● 我指的當然是王國維《紅夢夢評語》中有名的辯論。

● Sigmund Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality," in *The Freud Reader*, ed. Peter Gay (New York: Norton, 1989), pp. 249-250.

● 賈平凹《白夜》（台北：風雲時代出版公司，一九九六），頁三。

● 見陳芳英，前引書。

● 賈平凹，前引書，頁三。

● 同前註，頁七。

《聊齋》堪稱古典鬼狐說部登峰造極之作，自十八世紀以來即成為日後作家效法的對象。誠如學者所謂，《聊齋》的魅力不僅及於描述玄異世界而已，而更能藉談狐說鬼的異端論述，投射「異」之所以若是「常」態規範，人間道理⁹。蒲松齡自命為異史氏，其實明白他的《聊齋》所從事的是「另類」的歷史（history of alterity）。藉著狐鬼魑魅，蒲松齡記起了一個異樣的過去，因此成就正史之外的異史。

世紀末的作家裡，莫言的《神聊》（一九九三）顯然是踵節《聊齋》的有心之作。莫言以《紅高粱家族》等作享譽，自承好談「鬼怪神魔」。這樣的風格也許其來有自；莫言的老家山東高密與蒲松齡故里淄博同屬一境之內¹⁰，而他對蒲氏影響也一向念茲在茲。當我們讀到像捕魚人夜晚與女鬼的豔遇（《夜漁》）、專吃鐵器的鐵孩（《鐵孩》）這類故事，蒲松齡的身影幽然得見。但我以為莫言是類小說也許太有刻意為之的意圖，因此成績不能超過他此前的作品。

相形之下，《聊齋》對香港作家李碧華的新作《煙花三月》（二〇〇一）的影響就更引人入勝。此書號稱是根據真人實事所作的報導文學，記錄一位抗戰時期的慰安婦如何在解放初期與一前國民黨警察共組家庭，兩人如何因政治原因被拆散，又如何在大躍進期間被迫離婚。三十八年後，垂垂老矣的婦人一心要找到下落不明的前夫，重敘離情。在李碧華的協助下，世

紀末的香港竟然掀起了尋人熱潮，而且延伸到國際華人圈內。李碧華的尋人行動既借助最時新的國際網路科技，也藉助最古老的易經卜卦數術，結果天從人願，老倆口終於重逢。而重逢的地點竟是淄博，蒲松齡的故鄉！用李碧華的話來說：「如果一個傳奇，可自《易經》開始，以《聊齋》作結，就很圓滿。」¹¹

我對《煙花三月》更有興趣之處，是李碧華自己在書中的角色。李自嗟深為這對老夫婦的經歷所感動，不辭辛苦，促成他們的團圓。她動員科技，占問休咎，幾乎像是個後現代的靈媒。在全書高潮，李甚至陪同老婦人到淄博認親。但作為「中國現代史上最惆悵的重逢」的報導人，李的位置卻恍若幽靈。這不僅是因為她刻意強調全書無我的臨場感，也更因為這本來就是別人的羅曼史，容不下第三者。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？」¹²

在《煙花三月》裡，《胭脂扣》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。「回歸」後的李碧華，「再世為人」，畢竟顯現不同面貌。九七前後，香港文化界開始談論「北進想像」。但少有如李碧華這樣將「北進想像」的實相與虛相發揮

⁹ Judith Zeitlin, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* (Stanford, Stanford University Press, 1993), chapter 1.

¹⁰ 莫言《好談鬼怪神魔》，收入楊澤編《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（台北：時報文化出版公司，一九九四），頁三四五。

¹¹ 李碧華《後記——情緣就在一念間》，《煙花三月》（台北：臉譜出版，二〇〇一），頁二八五。

¹² 同前註，頁四〇四。

得如此淋漓盡致。

馬華作者黃錦樹的實驗就更為可觀。〈新柳〉(一九九二)中黃錦樹講述了個迷離曲折的《聊齋》式故事：書生鞠樂如夢中來到一神秘境界，受託於一位瞎眼老者探究人生命運。鞠驚醒，卻發覺自己名叫劉子固，娶妻阿繡；但他也證得在別的前世中他曾名喚彭玉桂、宮夢弼、陳弼教、韓光祿、馬子才等。熟悉《聊齋》的讀者當然會體認出來，這都是蒲松齡筆下的人物^①。黃錦樹積累這些不同故事中的人物，創造了一個無限延伸的虛構中的虛構，啼笑恩怨，糾纏不已。小說最後，劉子固又跌入鞠樂如的現實裡，而他又遇到一位名叫蒲松齡的老者。

〈新柳〉出虛入實，既似向《聊齋》致敬，也似對前人的諧仿。黃錦樹安排鞠樂如與蒲松齡相見，也托出自己的創作心事。他的蒲松齡下角色雖然玄奇，卻也無非是歷史人物的反照，他幾乎像是呼應卡爾維諾(Italo Calvino)或波赫士(Jorge Luis Borges)的創作觀。真正令人感動的是，(黃的)蒲松齡自述創作動機有如鬼神相尋，不能自己，而且他的創作前有來者。溯源而上，蒲松齡其實刻劃了一個「異史」的譜系學。這一異史譜系與正史相互對應：「披靡蓬蒿，三閭氏感而為騷；牛鬼蛇神，長爪郎吟而成癖。自鳴天籟，不擇好音，有由然矣……才非干寶，雅愛搜神；情類黃州，喜人談鬼……集腋為裘，妄續幽冥之錄；浮白載筆，僅成孤憤之書，寄託如此，亦足悲矣！」^②小說終了，蒲松齡遞給鞠樂如一枝筆，囑

他「以你獨特的筆跡，填滿腹下的所有空白」。^③

我們可以看出黃錦樹的用心所在。拋開令人目眩的後設小說技巧，他有意重開幻魅歷史的敘事學，作為廣續「異史」的最新傳人。而在二十世紀末寫異史，他發現真正令人魂牽夢縈的題材不在大陸或台灣，而在他的故鄉，東南亞的華人群聚處。這些早期華人移民的子孫注定是正統中土以外的飄流者。儘管他們心向故土，在海外遙擬唐山丰采，竟至今古不分，他們畢竟去國離家日久，漸成化外之人。時空的乖違，使這些華族後裔宛若流蕩的孤魂。當他們落籍的新祖國廣行歸化認同政策時，他們非彼非此的曖昧身分更二度凸顯出來。

因此在他得到大獎的短篇小說《魚骸》裡^④，黃敘述了個年輕旅台馬華學者尋根的奇詭故事。這位馬華主人翁來到台灣，一心要追求華族文化的源頭。然而從馬來西亞到台灣，從一個《中華政治地理》的邊緣到另一個邊緣，他豈能實踐他的情懷？這位學者專治上古甲骨文字學，治學之餘，他自己居然效法殷商祖先，殺龜食肉取甲，焚炙以窺休咎。他甚至考證出四千年以前，僅出產於馬來半島的一種大龜即已進貢中土。當「深更人定之時，他就可以如嗜毒者那般獨自享用私密的樂趣，食龜，靜聆龜語，暗自為熟識者卜，以驗證這一門神祕的

① 見 Judith Zeitlin, op. cit., chapter 2.

② 黃錦樹〈新柳〉，《烏暗曠》(台北：九歌出版社有限公司，一九九七)，頁一五七。

③ 〈魚骸〉為一九九五年中國時報短篇小說類首獎作品，收入楊澤主編《魚骸：第十八屆時報文學獎得獎作品集》(台北：時報文化出版公司，一九九五)，頁一八～四六。

④ 見《聊齋誌異》卷十二《鞠樂如》：劉子固出於卷九《阿繡》中。

方術。刻畫甲骨文，追上古之體驗[●]。

我們還記得，現代中文裡的「龜」音同「歸」。如果「鬼之為言歸也」，那麼黃錦樹的「歸」去之鬼已化成歸去唐山的「龜」。如此，主人翁寅夜殺龜卜巫之舉在令人深思。在焚炙龜甲的縷縷青煙中，他重演殷人召喚亡靈的儀式。而他最難忘懷的是他哥哥的鬼魅：多年前在馬共起義中，哥哥為了遙遠的唐山「祖國」犧牲一切，最後在圍剿中失蹤死亡。故事中的主角撫摸魚骸——也是餘骸——之際，可曾有如下之嘆：世紀末在台灣籍華裔可仍在夢想那無從歸去的故土？如果如前所述，韓少功等大陸作家寫〈歸去來〉，已把尋根歸鄉化為此路不通的鬼魅之行，像黃錦樹這樣的海外遊子孤魂，又能如之何？黃的主人翁企圖重演三千年前的召魂式，其時光錯亂處，豈正如蘇童〈儀式的完成〉中，那個召請鬼王的民俗學家？但弄假可以成真，請鬼容易送鬼難。黃的主角刻劃龜甲，徒然的追求神祕的天啟神諭。而黃自己呢？客居台灣，寫作一個回想故土不再、神諭消失的故事，他對自己的離散身分，能不有所感觸？這一銘刻龜甲／書寫小說的努力，最後會變成一種戀物儀式——就像鍾玲〈生死冤家〉中的兩個角色那般；或是一種超越的幻想——就像黃的〈新柳〉中的蒲松齡一樣？中原與海外，文化命脈與歷史流變，千百年來的華族精魂何去何從？

回到本文的開始，鄭意娘的鬼故事還沒說完，她的魂魄依然沒有歸宿。意娘與丈夫韓思壽重逢後，韓答應把她的骨灰匣

帶到南方，朝夕供奉，永不忘懷。韓後來遇到個選俗的女尼，她的丈夫也在靖康難中被金人所殺。兩人一拍即合，旋即成婚。婚後一個月異象即出現，不斷侵擾他們。為了驅鬼，一個道士建議韓思壽把意娘的骨灰從墳中挖出，倒於揚子江中。韓照辦之後，鬼祟乃平。數年後，韓及妻子泛舟揚子江上，突然之間，兩個厲鬼，一男一女，從江心竄起，各捉拿韓氏夫婦，擲入水中溺死。人的記憶有時而窮，鬼的記憶天長地久。魂兮歸來！



● 同前註，頁三四～三五。

[General Information]

书名=历史与怪兽：历史，暴力，叙事

作者=王德威主编

页数=135

出版社=麦田出版

出版日期=2004年10月

SS号=12392175

DX号=000007525993

url=<http://book1.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000007525993&d=A24DE9B34A431072BF6DCCA0448E8855&fenlei=&sw=%C0%FA%CA%B7%D3%EB%B9%D6%CA%DE%A3%BA%CO%FA%CA%B7+%B1%A9%C1%A6+%D0%F0%CA%C2>