

陳映真 思想與文學

● ●
上

編 蘇 陳
淑 光
芬 興



CHEN YINGZHEN
VOLUME I
THOUGHT AND LITERATURE

CHEN YINGZHEN: Thought and Literature - VOLUME I

在這個紛亂的大時代中，陳映真作為普遍性思想資源的力量更為顯著，無論他的人道主義與國際主義，以及第三世界的認同與關懷，都是面對所謂客
的討論，從既右
來，揭示其開放性、異質性，及其內在高度的生命力。



01471393



9 789868 673526

ISBN 978-986-86735-2-6



- 發行人 周渝
社長 徐進鈺
總編輯 王增勇
執行編輯 蔡志杰
助理編輯 廖瑞華
編輯委員 (依姓氏筆劃序)
丸川哲史、王瑾、王增勇、白永瑞、汪暉、邢幼田、柯思仁、孫歌、許寶強、夏曉鵬、
夏鑄九、馮建三、趙剛、瞿宛文、Chris Berry、Gail Hershtatter
顧問 (依姓氏筆劃序)
丁乃非、于治中、王振寶、丘延亮、江士林、朱偉誠、呂正惠、何春蕤、李尚仁、李朝津、
李榮武、林津如、陳光興、陳忠信、陳信行、陳溢茂、許達然、賀照田、黃麗玲、廖元豪、
甯應斌、錢永祥、鄭村棋、鄭鴻生、魏玓
榮譽顧問 (依姓氏筆劃序)
王杏慶、成露西、李永熾、吳乃德、吳聰敏、林俊義、高承恕、徐正光、梁其姿、蔡建仁、
張復、傅大為、鄭欽仁
國際顧問 (依姓氏筆劃序)
溝口雄三、蔡明發、濱下武志、Perry Anderson、Arif Dirlik
網址 <http://www.bp.ntu.edu.tw/WebUsers/taishe/>
電郵 taishe.editor@gmail.com
行政院新聞局出版事業登記證局版台誌字第6395號
中華郵政北台字第2634號執照登記為雜誌交寄
國家圖書館出版品預行編目資料

陳映真：思想與文學／陳光興、蘇淑芬編。--台北市：台灣社會研究雜誌社出版：唐山發行，2011.11
336面；14.8×21公分--(台社論壇叢書：17)
ISBN 978-986-86735-2-6(上冊：平裝)
1.陳映真 2.學術思想 3.臺灣文學 4.文學評論 5.文集

863.07

100022444

台社論壇叢書17

陳映真：思想與文學(上冊)

Chen Yingzhen: Thought and Literature (Vol.1)

- 編者 陳光興、蘇淑芬
執編 陳筱茵
封面設計 黃瑪琍
策劃 交通大學亞太／文化研究室
印刷 中原造像股份有限公司
出版 台灣社會研究雜誌社，台北市新生南路三段16巷1號
電話 (02) 2236-0556
發行 唐山出版社，台北市大安區羅斯福路三段333巷9號B1
電話 (02) 2363-3072 傳真 (02) 2363-9735
郵政劃撥 0587838-5，戶名：唐山出版社
Email tonsan@ms37.hinet.net 網址 <http://blog.yam.com/tsbooks>
定價 320元 **NR**
出版日期 2011年11月
缺頁或破損，請寄回唐山出版社更換
有著作權，侵害必究

港台書

陳映真

思想與文學

[上冊]

CHEN YINGZHEN
Thought and Literature
[Volume 1]

陳光興、蘇淑芬 編





編輯說明：本書下冊之「附錄」簡要整理陳映真重要著作，收錄有人間出版社陳映真作品集15卷本(1988)，洪範出版社陳映真小說集6卷本(2001)、陳映真散文集1卷(2004)，北京三聯出版社《陳映真文選》(薛毅編，2009)。

本書上／下冊作者的引文出處，小說部分均統一為洪範出版社陳映真小說集1-6卷，評論雜文部分均統一為人間出版社陳映真作品集7-15卷、洪範出版社陳映真散文集1卷、北京三聯出版社陳映真文選1卷，並在文中隨文採小字簡註(篇名，出版卷集：頁數)。其他未收於「附錄」之陳映真著作則在隨文註腳中詳列出版資訊。

感謝世新大學台灣社會研究國際中心贊助部分編輯費用

上冊目錄

編案／陳光興	5
--------	---

【楔子】

陳映真的核心政治思想／陳明忠	9
----------------	---

輯一 | 文學史

試論陳映真的創作與「五四」新文學傳統／陳思和	15
陳映真和「魯迅左翼」傳統／錢理群	51
抒情和現實之間／松永正義	67
歷史的廢墟、烏托邦與虛無感／呂正惠	75
討論與對話／劉紀蕙主持／黃佳璿、蘇淑芬錄音整理	111

輯二 | 思想

頡頏於星空與大地之間／趙剛	131
《悠悠「家園」》與〈忠孝「公園」〉／崔末順	201
「白色恐怖」的歷史心靈活動／王墨林	231
討論與對話／柳書琴主持／胡璦文、林家瑄錄音整理	245

輯三 | 作家圓桌論壇

陳映真小說中的死亡書寫／英培安	257
逃離陳映真？／朱天心	293
陳映真的山路／藍博洲	299
陳映真對我們意味什麼？／侯孝賢	317
陳映真的視野／韓少功	321
討論與對話／初安民主持／簡于鈞、蘇淑芬錄音整理	327

下冊目錄

輯四 | 實踐

陳映真與台灣的「六十年代」／鄭鴻生	343
當社會主義遭遇危機……／賀照田	381
陳映真在《人間》／王安憶	451
試談「九〇年代的陳映真」／曾健民	499
討論與對話／夏林清主持／張瑜珊、林家瑄錄音整理	535

輯五 | 第三世界

陳映真和馬華(民族)文學／莊華興	545
陳映真思想中民族主義與第三世界的重疊／白永瑞	557
陳映真和「第三世界」的政治／文化評論／王曉明	567
陳映真的第三世界／陳光興	575
討論與對話／翟宛文主持／詹亞訓、林家瑄錄音整理	633

輯六 | 綜合討論

盜火者陳映真／施淑	643
從拉斯基到陳映真／孫歌	647
2007/10/18／林思晴	657
喪父／陳幼唐	669
討論與對話／賴鼎銘主持／吳欣潔、林家瑄、蘇淑芬錄音整理	679

【後記】

「陳映真：思想與文學會議」的故事／陳光興	695
----------------------	-----

【附錄】

陳映真重要著作	703
作者簡介	713

編案

陳光興

2009年11月20至21日，在新竹交通大學召開了兩天「陳映真：思想與文學」學術會議，會議宗旨是：

陳映真是20世紀中國文學極具代表性的作家，他的小說在海峽兩岸、華文世界與東亞地區都有深刻影響，並有大量評論、雜文問世。在台灣，對於陳映真的理解是：他在政治上堅持維護一個中國的立場、反對台獨、促進民主化、在思想和文學上受三〇年代左翼新文化運動的影響，在其創作的4、50年間，強調文學的社會作用，追求平等的社會主義，至今仍然堅持這樣的基本立場，因而被公認為是一個獨特而有相當思想深度的作家。然而，這樣的理解固然沒錯，但是要如何更進一步挖掘陳映真思想與文學更為豐富與複雜的面向，及其內在高度的生命力，是思想界該重視的方向。另一方面，學界以往對陳映真的研究僅僅只把他歸入台灣文學或是「港台文學」的範疇，這種研究方式有其局限，無法彰顯他的創作與思想是亞洲、第三世界在全球現代化進程中的獨特體驗與思考，這種具有普遍人文價值的思想資源有待於學界深刻的分析與開展。1988年香港舉行的「陳映真的文學創作與文

化評論研討會」之後，20年間局勢發生了翻天覆地的巨變，在這個紛亂的大時代中，陳映真做為普遍性思想資源的力量卻是更為顯著，無論他的人道主義與國際主義，以及第三世界的認同與關懷，都是面對所謂資本主義全球化壓力下，更為迫切需要的精神資源。本次會議的目的在於重新開啟對於陳映真思想與文學的研究與討論，從既有的討論框架中解放出來，揭示其開放性與異質性。我們邀請各地思想界有分量的評論家、作家與學者，就其思想與文學實踐所具有的反思性內涵、與中國現代文學史之關係、對創作與思想界的影響、對亞洲與第三世界知識與精神狀況的體認等話題，展開批判性的討論。

為了落實以上的宗旨，我們請來了韓國、日本、新加坡、馬來西亞、中國大陸與台灣思想界具有代表性的朋友，組成了五個場次，分別以文學史、思想、作家論壇、實踐、第三世界為中心進行報告與討論，最後以綜合討論結尾。

兩天的討論所浮現的圖像是：從1960年代至今的半個世紀間，陳映真的「主體姿態」形成甚早，雖然隨著外在環境的變化而有反思與調整，但他的創作、評論以及各種行動與政治實踐之間卻具有高度的連續性與一致性，也因此他的政治、思想與文學沒法分開來討論，就像透過他長久以來的文學生產我們更能理解他的政治立場一樣，重新追溯他的思想形成也更能幫助我們釐清他創作的動能之所在。

整體而言，與會者大都發現到，有關陳映真的研究才剛剛起步，要對陳映真做整體的理解與評價為時尚早，除了他大量的文字流散在各處沒有整編外，許許多多的問題都有待整理，例如：1960年代他所代表的知識狀況沒有研究；1968至1975年坐牢7年期間的歷史更是沒有詳細的研究；1970年代後半有關《夏潮》雜誌以及1980年代《人間》

雜誌都有待疏理；1990年代至今人間出版社的大量出版品，特別像是「政治經濟叢刊」對九〇年代以後的台灣研究造成深遠的影響，也沒有分析與研究；除此之外，陳映真從1980年代後積極的政治參與（中國統一聯盟、政治受難者組織、勞動黨、東亞冷戰與國家恐怖主義會議等等），乃至於他在中國大陸的活動，都沒有研究，期待未來有更細緻的研究工作能夠慢慢展開。我們也清楚的認識到，研究陳映真的重要性絕不在於對他個人生命軌跡的理解，而是透過釐清他所連繫到的各種關係網絡，台灣戰後左翼思想史可以開始逐步被建立起來。

會後，工作小組投入了會議過程的整理，與會的朋友也都認真的進行文章修改的工作。經過兩年時間的準備，我們希望這本呈現在讀者面前的文集，能夠成為未來「陳映真研究」的重要參考文獻。唯一的小遺憾是，參加本次會議的薛毅教授由於工作忙碌，沒時間修改他在會議上提交的發言稿，要求撤回，我們尊重了他的意願。

會議能順利舉辦，特別要感謝交通大學前校長吳重雨、前人社院院長李弘祺，以及國科會、教育部顧問室、世新大學台灣社會研究國際中心、交通大學社會與文化研究所、交通大學人文社會研究中心、人間出版社贊助或支持。也非常感謝台灣左翼的老前輩陳明忠先生，他開幕時候珍貴的發言收於書中為楔子。

會議過程中許許多多的朋友都幫了大忙，藉此機會表達謝意：薛毅、王安憶、陳思和、王曉明、呂正惠、林載爵、郭力昕、黃瑪琍、李文吉、蔡明德、陳中統、鍾喬、范振國、汪立峽、封德屏、邱怡瑄、蔡志杰、雷啟立、梁飛、周易正、劉正華。另外得感謝參與會議組織的所有工作人員，感謝她／他們付出的辛勞、認真與耐心：蘇淑芬、蔡志杰、劉純瑀、林家瑄、許玉蘋、胡清雅、蘇淑冠、鄭聖勳、劉雅芳、吳欣潔、陳冠伯、關秀惠、宋玉雯、陳靜瑜、陳筱茵、陳幼唐、阮芸妍、汪盈利、詹亞訓、黃佳璿、胡璣文、簡于鈞、張瑜珊、

張曉珊、趙心慈、魏彩年、紀翠疏、周曼婷、郭魯興、林俊宇、洪慧芳、林郁曄。最後的編輯階段，陳筱茵投入很多精力，黃瑪琍再次協助我們美編的工作，本書的共同編輯蘇淑芬充分發揮了溝通協調的能力，特別感謝她們。

《陳映真：思想與文學》的出版，是台社同仁認真研究前輩思想者的初步努力，我們由衷希望陳映真先生及家人能夠在病房中感受到些許的溫暖與祝福；也期待我們自己能夠繼續做出更具深度的陳映真研究，讓這位台灣戰後最重要的、無法跳過的思想者，能夠繼續成為兩岸、華文世界、亞洲、第三世界，乃至於全球性共有的思想資源。

2011年5月

| 楔子 |

陳映真的核心政治思想

陳明忠

李歐梵說：陳映真是台灣文壇上少有的「知識型」和「理念型」的作家，他的知識領域不限於文字，更注重思想……。

其實，「戒嚴時期」一般人尤其是知識分子的心內都存在著一個「警備總部」，凡是要講話、寫文章或行動都要先問問心內的這一個「警備總部」是否可說、可行……因為那是一段「白色恐怖」的時代。

「解嚴」後，人們心內的「警總」的陰影逐漸消退、逐漸減少其影響力，卻出現了另一個心理障礙……即怕被貼上「統派」的標籤……因為被貼上「統派」，肯定影響事業以及生活。

陳映真是在那時代知識分子中，很難得的克服了這兩個心理障礙的人。據我的瞭解，他之所以能夠克服這些心理障礙是由於他的「核心政治思想」是對「社會主義祖國」堅定不移的認同。他的這種思想形成於坐牢前閱讀大陸三〇年代作家，尤其是魯迅的文字，以及文革時期的大陸廣播和來自於日本的書籍等等，但其堅定化卻來自於坐牢期間的遭遇：

(1)在軍法處被判刑之前，一個談得來的獄友，臨刑前委託他：

「當五星紅旗飄揚在台灣天空上時，請你務必到我墳墓前告知我……」，然後從容就義。他把這一段過程告知我時，一直流

著眼淚。

- (2)在綠島所遇到的，已坐17至18年牢的老政治犯，仍然堅持他們的理念，令他非常感動。他的感受表現於小說〈趙南棟〉中，以趙南棟的放蕩形骸、漫無目的資本主義消費文化的化身，反照出當年受苦受難的先一代的高貴理想和節操。

因為他已克服了心理上的障礙，所以

- (1)在戒嚴時期的1976年敢於主導《夏潮》雜誌的創刊，並參與了「鄉土文學論戰」。
- (2)解嚴後，與屬於「統一右派」的由胡秋原主導的《中華雜誌》同仁共同組織「中國統一聯盟」，擔任了創盟主席，並於六四天安門事件後帶團去見江澤民總書記。

陳若曦在2009年9月號《文訊》上所發表的〈堅定不移的民族主義信心〉一文中說：「映真對於拙作《尹縣長》一系列反映大陸『文革』倒行逆施的故事從不置評。多年來和他交談中全聽不到一句批評毛澤東的言語。鄧小平時代的『天安門事件』，海外一片撻伐聲，據說他也不動如山……」。

將心比心，我相信他也十分痛苦，只是不忍心批評而已。中共執政的缺失，若從民族百年來的遭遇和表現來看，亦有可以理解或諒解之處。我們從映真批評作家龍應台給中共主席胡錦濤的公開信一文即知：

從欺壓過中國的西方列強標準來度量眼前的中國顯然不公平。這讓我想起上世紀三〇、四〇年代，居住在上海租借區的華人，他們自以為高人一等而看不起同胞、也缺乏同情心理。

以美國為例，自由民主加上富強先進固然令人羨慕，但假自由和人權之名而行干涉他國，甚至侵略他國，值得歡呼嗎？自認它一貫有雙重標準……至於美國之內對黑人的極端歧視，更不在

話下了……。

即使跨入21世紀，美國帝國主義本質殊無變化，頂多換個花樣而已。以西藏為例……直到去年支援「藏獨」在歐亞鬧事，以圖杯葛中國「〇八奧運」……都是分裂中國，竭力阻遏中國的伎倆……。

可見，映真對「祖國」的堅定認同是絲毫沒有動搖的。他的苦惱、痛苦出在於他的「社會主義」理念方面——因為他的社會主義理念帶有相當的理想主義色彩，是浪漫的、要求十分純潔的「烏托邦」，因而與他所堅定認同的「祖國」的現實有一段相當大的差距。這一點令他十分煩惱、痛苦，例如在〈山路〉中，蔡千惠自我質問：「如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死和您的長久囚錮，會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……」同樣的疑問也出現在《人間思想創作叢刊》（2001年秋冬號）中，陳映真以「石家駒」的筆名所發表的〈樂園：渴望的和失去的〉一文中，該期的總標題是「因為是祖國的緣故……」，可見他心理上的矛盾和痛苦。

從「因為是祖國的緣故……」這題目可知，他是以「即使母親長得很醜，她還是我親愛的母親」，這種不是辦法的「無奈」的心情，來說服自己的矛盾和痛苦的。

其實，他曾跟我講過「如果由共產黨來實行資本主義該多好」。因此我認為，他如果再進一步思考，一定會理解列寧所說的：「既然我們不能實現從小生產到社會主義的直接過渡，做為小生產和交換的自然產物的資本主義，在一定範圍內是不可避免的。所以我們應該利用資本主義作為小生產和社會主義之間的中間環節，做為提高生產力的手段……」。這就是落後國家在共產黨的領導下走向社會主義之路，是與先進資本主義國家不同的另一條道路。

落後國家要走向馬克思所說的「自由人的自由結合」的社會主義社會，還有一段相當長遠的路要走。雖然由共產黨來實行列寧所謂的「國家資本主義」（是國家能夠控制的、有所限制的資本主義，而不是歐系的自由放任的資本主義）可以縮短資本主義階段，減輕人民受資本主義欺壓的痛苦，但畢竟無法完全避免資本主義的弊害、墮落。

中國現在所謂的「有中國特色的社會主義」，其實是以國家的力量建設進入馬克思所謂的社會主義所需物質、文化諸條件的階段，是落後國家走向社會主義的一條道路；是列寧的「新經濟政策」，中國的「新民主主義論」、「社會主義初期階段論」這一條道路。

一個甲子下來，美國經濟逐漸捉襟見肘，而中國卻越挫越強，逐漸恢復中華民族的自尊和驕傲。可見「有中國特色的社會主義」這條路是走對的。

試論陳映真的創作與「五四」新文學傳統

陳思和

一、新文學傳統對台灣文學及陳映真的影響

從「五四」開始形成的中國新文學傳統，其發軔之初就對台灣文學發生影響。1949年前，這種影響有兩次比較集中而且深意義的：第一次是上世紀二〇年代初以台灣留日學生創辦《台灣青年》（1920年創辦，1922年改名《台灣》雜誌）、《台灣民報》（1923年創辦）等雜誌，鼓吹白話文為標誌的文學革命運動，隨後出現了張我軍、賴和等第一代台灣新文學作家；到了三、四〇年代，台灣新文學日益發展，通過日語中介，與中國大陸新文學同聲相應、同氣相求，互相翻譯與介紹，彼此間影響都是存在的。第二次是在台灣光復到1949年之間，大批「五四」新文學中堅跨海赴台，如許壽裳、台靜農、黎烈文等等，他們是魯迅的摯友，是「五四」精神火種的傳播者，他們到台灣以後積極投入重建台灣文化的工作，雖然後來因為局勢驟變與權力壓制，他們的工作未能有所收穫，但是作為「五四」一代菁英，他們在以後的工作崗位上所發揮的個人魅力，都是不可能不影響一大批台灣文學的後來者。

這種情況延伸到1949年以後。雖然新文學的大部分著作在台灣被嚴禁，但新文學的精神傳統並沒有完全中斷。因為精神的傳承是通過

具體的人的存在而發生作用的。當時新文學的參與者，有不少人士到了台灣，並且繼續發生著影響：如胡適、傅斯年一代自由主義學者，對後來的殷海光、李敖等人的思想影響；如夏濟安等人主編《文學》雜誌，對台大外文系的文學青年白先勇等人的影響；紀弦、覃子豪等人提倡現代詩，對台灣現代主義詩社整體崛起的影響，等等，都存在著複雜的影響關係。這些影響與新文學傳統的源流相關。即使在中國大陸意識形態控制最嚴厲的時期，官方編就的現代文學史也不得不把「五四」陣營分為左、中、右三分天下，不得不承認，「五四」傳統中包含了李大釗的共產主義宇宙觀、胡適的資產階級自由主義文學、周作人的「人的文學」、以及魯迅為代表的激進的小資產階級的文學。因此，我們如果完整地看新文學的精神傳統，它本身是一種因不同時空而發生歧義的模糊的精神現象，而不僅僅是單一的由「五四」到左翼的單一的精神道路。

在台灣の特定歷史條件下，「五四」新文學的精神傳統對於台灣五〇年代青年知識分子の影響相當隱蔽，但絕不是不存在。譬如說，在外省第一代の文學家中，有許多人の知識背景本身就含有新文學基因，如白先勇、聶華苓、余光中、鄭愁予、痲弦、司馬中原、朱西甯等作家和詩人，他們的創作裡怎麼能沒有「五四」新文學的精神傳統呢？當他們這一代作家開始發表創作並發生影響的時候，「五四」の某些精神傳統也正在悄悄地傳播開去，滋潤著台灣の文學世界。

在認知「五四」新文學の多元精神傳統對台灣文學產生過影響的前提下，我們再進一步討論「五四」精神對於像陳映真這樣一個在台灣土生土長、又是在戰後反共の意識形態氛圍下獨立成長起來の知識分子，發生了怎樣的一種精神影響。陳映真在談自己的創作資源時強調：第一，他父親是個牧師，他從小成長在有基督教文化薰陶の環境下¹；第二，他在年輕時讀過魯迅等新文學作品，這對他以後寫作產

生了深刻影響²；第三，當閱讀新文學作品感到不滿足的時候，他開始閱讀了大量有關共產主義政治的禁書。³第一點我們暫且不論，本章著重討論第二點，關於陳映真與魯迅等新文學作家究竟構成了怎樣的一種關係，然後再帶及第三點。我們現在沒有辦法完整掌握陳映真當年究竟讀過哪些新文學作品，但無可懷疑的是陳映真在少年時代就對魯迅的小說有過接觸，並且受到深刻影響。⁴其最早的接觸時間，應該是他讀中學的五〇年代初。那個時候，台灣當局對大陸的新文學作品剛剛採取嚴禁措施，在這之前，魯迅和新文學的作品在台灣還是比較流行的，所以，當時民間還有未燒毀的禁書在流傳。⁵假定陳映真所說

- 1 陳映真早期受到家庭的基督教影響是深刻的，基督教的懺悔思維與「五四」新文學中的反省精神有接近之處。如陳映真自己所說的：「我青少年時代是一個很虔誠的基督徒，每天在找自己的錯，然後百般地求耶穌赦免我，我想這樣的體驗對我是有好處的，就是省視自己軟弱一面的習慣」（〈我的文學創作與思想〉，北京三聯版：頁52）。
- 2 陳映真多次談到自己的創作資源來自魯迅和三〇年代的新文學。他在化名許南村寫的〈後街：陳映真的創作歷程〉裡，記載了他閱讀新文學作品的情況：「在文學上，他開始把省吃儉用的錢拿到台北市牯嶺街這條舊書店街，去換取魯迅、巴金、老舍、茅盾的書，耽讀竟日終夜。但這被政治禁絕的祖國三〇年代文學作品的來源，自然有時而窮」（〈後街〉，洪範版散文集1：頁55）。陳映真在其他文章或訪談裡也回憶過類似細節。
- 3 陳映真接著前引註2所引的「有時而窮」後，進一步自我介紹說：「命運不可思議的手，在他不知不覺中，開始把他求知的目光移向社會科學。艾思奇的《大眾哲學》在這文學青年的生命深處點燃了激動的火炬。從此，《聯共黨史》、《政治經濟學教程》、斯諾的《中國的紅星》（日譯本）、莫斯科外語出版社《馬列選集》第一冊（英語）、出版於抗日戰爭時期，紙質粗糙的毛澤東寫的小冊子……寸寸改變和塑造著他」（〈後街〉，洪範版散文集1：頁55）。此段敘述的歷史背景是1958年。
- 4 陳映真「初中生的生活，便是在那白色的、茫茫的歲月中度過。寒暑假，他從鶯鎮的養家到鄰近的桃鎮生家去做客。一次，在書房中找到了他的生父不忍為避禍燒毀的、魯迅的小說集《吶喊》。他不告而取，從此，這本有暗紅色的封皮的小說集，便伴隨著他度過了青少年時代的日月」（〈後街〉，洪範版散文集1：頁53）。據推算這個時間是1951年以後的一、兩年，但是他真正自覺地讀魯迅，是在1954年——陳映真17歲的夏天。
- 5 陳映真曾經回憶，他在他父親當校長的那個小學裡，還看過一個學校裡組織表演的戲：「我當時還看不太懂，我只記得很奇怪，那些人物怎麼都會用重量的名稱當名字，什麼七斤嫂等等。後來才知道是魯迅的作品《風波》」（〈我的文學創作與思想〉，北京三聯版：

的都是事實，那麼我們可以理解，陳映真在創作上受到魯迅影響是非常直接的。除此以外，陳映真雖然多次提到他讀過很多新文學作品，具體書目卻語焉不詳，被反覆提到的新文學作家，只有魯迅、巴金、茅盾，別的作家幾乎沒有專門提到過（老舍偶爾被提到），從他抱怨閱讀新文學的作品「有時而窮」的現象來看，可以推斷，陳映真接觸新文學的作品其實很有限，真正受到影響的不會超過魯迅、茅盾和巴金三家。這三家正好構成「五四」新文學傳統從魯迅到左翼進而再超越的先鋒文學的精神傳統。

二、陳映真創作中的魯迅的生命氣息

陳映真一生主要所面對的，都是屬於台灣的、或者說是台灣與大陸之間的問題。關於這一些問題，陳映真的小說都有很具體的描寫，都是針對了具體生活環境下的一個具體場景，他看見的、感受到的，就把它寫出來討論。這一點與魯迅的小說非常相像。他們都是針對自己所處的生活現場，針對自己周圍的形形色色的社會現象發言。由於他背後有一種精神力量支撐著，所以他的發言不是純技術性的，而是作為一個知識分子，把現實問題上升到思想和精神的層面上加以分析和表現，這樣，他們討論的問題是超越時空的。陳映真的這種寫作狀態與中國新文學傳統的核心精神是非常接近的。

陳映真在小說中具體描寫的歷史情景和細節，我們不太熟悉，也無法去穿鑿附會。但從他的文字裡我們受到一種感染，感受到一個血淋淋的靈魂在痛苦地呻吟。其痛苦的根本原因，絕不是小說敘述表面呈現出來的那些小事。如〈我的弟弟康雄〉⁶裡的康雄之失去童貞、〈鄉

頁33)。

6 本文所有論述的陳映真小說，均出自台灣洪範書店2001年出版的6卷本的《陳映真小說

村的教師》裡的吳錦翔之酒後失言、〈故鄉〉裡的哥哥之自甘墮落、他們所遭遇、並致他們死命的，彷彿都是一些具體小事，而這些小事的背後卻有一個來自內心的巨大痛苦，推著他們走向沉淪，由此散發感染人的力量。這樣一種創作現象，在「五四」新文學傳統裡時很普遍。像魯迅的文學創作，幾乎很少關心自己腳下這片土地以外的事情，可是在表現具體事件的背後，他卻有一種大的關心，使之對具體問題的思考上升為精神的問題。同時，他把問題提高到對民族現階段的某種弱點的克服和批判的時候，又總是把自己放進這個被審視甚至被批判的「民族」中去。當他從具體事件中看到民族性的弱點，他不是說，這個民族與我無關；而是痛苦地發現，原來自己身上也存在了「民族」的弱點。這種反省與精神上的痛感纏繞在一起，主人公揭發了問題，卻成為一個被自己心靈嚴厲追問的肇事者。巴金也是這樣，他在晚年寫作的《隨想錄》就是在這樣一種思維方法上繼承和發揚了魯迅。

這種複雜的感覺不容易講清楚，也沒有辦法用科學語言清晰地給以表達，作家只能通過虛構的文字，用非常模糊、曖昧、象徵的感情傾訴，描繪其精神上的痛苦。魯迅就是這樣用一種精神自省方式來推動社會進步，創造了新文學傳統獨特的藝術魅力。新文學開山之作《狂人日記》中，魯迅首先弘揚了這一精神自省的特點：那個被理解為舊社會反叛者的狂人，最終是以發現了自己「原來也曾吃過人」這一秘密而崩潰，足以振聾發聵，讓當事人無處躲藏。這也就是為什麼當陳映真筆下那些青澀、稚嫩的青年人無意間窺破這相似的秘密時，他們的生命大限也隨之來臨。純潔的理想主義的青年知識分子，敢於反抗罪惡的社會，卻無法承受和直面自我本性上的惡魔性因素。像吳錦翔（〈鄉村的教師〉）、麥克·H·邱克（〈賀大哥〉）都曾經在戰爭中被動地捲入

集》；凡所提到的魯迅小說，均出自北京人民文學出版社1981年出版的16卷本《魯迅全集》，以後不再作具體說明。個別較長篇幅的引文，另加出處。

這類獸性的「吃人」行徑，與魯迅筆下的抽象探討「吃人」的狂人達到了驚人的一致。但是，老辣的魯迅心如止水地讓狂人依舊返回正常人間，去扮演芸芸眾生中的一個普通成員⁷，而青年陳映真卻無法做到這一點，於是，該自戕的就自戕，該崩潰的就崩潰。

〈我的弟弟康雄〉是一部典型的懺悔之作。小說寫了一個單純的青年人康雄，滿腦子的虛無主義——所謂的虛無主義，就是無所畏懼的反抗意識——因為一件偶然的過失，一個十幾歲的中學生經不起一個「媽媽一般的」的女性的勾引，因為失去了童貞，那個青年非常痛苦，以至於自殺。這個故事是通過康雄的日記和姐姐的手記來完成敘事的。敘事者是康雄的姐姐，她本來也有一點理想主義，受到弟弟的影響，愛上一個波西米亞式的畫家。可是這個畫家做廣告去了（今天的說法就是向資本主義社會屈服了），然後弟弟也死了，姐姐「毅然地」把自己嫁給一個上流家庭，據她自己說就是像浮士德那樣把靈魂抵押給了財富。這樣，姐姐就成為了一個有錢人的少婦，她在百無聊賴中想起了弟弟，於是用一個過來人的口吻來追懷弟弟康雄。然而關於康雄的隱私，她又是通過閱讀弟弟的日記這一更小的文本來敘述。這篇小說的敘述有三個層次，第一層是弟弟的日記，第二層是姐姐的手記，第三層才是敘事人作家利用兩者的日記和手記的材料，虛構了這篇小說。這裡有三個敘事人，三層結構，來表達那麼一個簡單的故事。

這部作品讓人想起魯迅的《傷逝》。《傷逝》也是一種手記體的小說，是涓生為懷念子君而作。子君跟著涓生私奔離家，與他同居，又遭到他的遺棄，回家後生病死去。然後涓生也是用手記的形式，一段一段的講述，這種敘事體例摻入了強烈的懺悔因素。康雄的姐姐的手

7 魯迅的《狂人日記》用兩個文本構成，一個是獸化體的狂人的日記，另一個是用文言文寫的短序，交待小說的成因。其中說到狂人「然已早愈，赴某地候補。」暗示狂人已經返回到正常的人間社會——即吃人的社會中充當一員「候補」的吃人者。

記也是懺悔錄，她背叛了弟弟的理想，向社會的傳統偏見屈服。在小說的結尾，姐姐寫道：「我也曾考慮到利用我的得寵於公婆，發動我的有勢力的公公通過教會為我的弟弟康雄修個有十字架的墓碑——為的要補償深藏於我內心的卑屈與羞辱。」但她又旋即想到，「那行為未必是我的弟弟康雄所喜悅的吧？」如果不給弟弟造這樣一個豪華的墳，那麼姐姐永遠不會安心於現在這樣的生活方式；但如果給弟弟造了墳，又未必為弟弟所滿意，那麼姐姐還是不會安心。她就是處在這個兩難的懺悔之中。

這種懺悔意識還有點像魯迅的另一篇小說《孤獨者》，那是一個敘事人與他的朋友之間的關係，魏連受曾經反抗過社會舊勢力，但最後失敗了，以自我放逐作為對社會的反抗，悲愴地死去。陳映真在小說裡特別有一段描寫弟弟康雄的死狀，他躺在祭台上，臉上安詳，微笑，嘴巴裡流出了血，然後姐姐把他衣服脫掉，洗滌屍體，她稱他是一個「童子」：「他的胴體白皙一如女子，頭髮多而秀美，眉目清秀，一身未熟的肌肉。」後來在姐姐的婚禮上，她幻覺中康雄的形象與耶穌的形象完全合一。如果我們將之與魯迅筆下的魏連受的死狀作比較——魏連受最後躺在棺材裡，口角間彷彿含著冰冷的微笑，在不妥貼的衣冠塚，安靜地躺著。兩位作家的描述對象不一樣，但是他們的表述形態卻很相像，都是通過一個同情者的眼睛看死者，描述他一生的慘痛經歷，然後作為敘事者的懺悔都包含在裡面。

小說裡還有一段值得玩味的話，弟弟死了，男朋友也走了，然後姐姐說，「於是我這悲壯的浮士德，也毅然地賣給了財富。這頗給予我那在老年喪子的重苦中的可憐父親一些安慰。他曾努力的勸說我認真地考慮這個豐裕的歸宿」……又是「悲壯」又是「毅然」，這樣沉重而誇飾的話語，曾是典型的魯迅語言，或者說是典型的涓生、魏連受的語言。魯迅的文學語言有時候是誇張的，如《傷逝》中涓生的手記裡這麼

寫道：「我願意真有所謂鬼魂，真有所謂地獄，那麼，即使在孽風怒吼之中，我也將尋覓子君，當面說出我的悔恨和悲哀」。涓生的懺悔竟痛苦到這種程度：為了見到子君當面說出懺悔，他願意下地獄，願意自己的靈魂萬劫不復。這種誇張的表述，也是陳映真早期小說裡經常出現的語言的特點。

在表現群眾的麻木冷漠的精神狀態時，陳映真的寫作也與魯迅相像，字縫行間裡透出一股如錐刺心的痛苦，他不是一般地高高在上地描寫烏合之眾如何如何，他不是嘲笑群眾的愚昧無知，而是發自內心的難以言狀的痛苦和厭倦，真正表現出靈魂的戰慄。陳映真有一篇非常著名的小說〈加略人猶大的故事〉，他寫猶大的死，不是因為出賣了耶穌，而是親眼看到，原來他寄希望耶穌之死會激怒起反抗風潮的群眾，卻狂熱地加入了迫害昨天他們還熱烈擁戴的耶穌的風潮。猶大是在絕望於群眾中感悟了神的真諦，於是自殺。這讓人想到了魯迅的散文詩〈復仇〉。1924年12月20日魯迅一口氣寫下兩篇〈復仇〉，第一篇寫一男一女，裸身持刀對立於曠野中。路人「從四面奔來，而且拼命地伸長脖子，要賞鑑這擁抱或殺戮，他們已經預覺著事後自己的舌上的汗或血的鮮味。」但是兩個裸身男女卻始終毫無動作，終於讓無聊繼續無聊下去，至於乾枯老死。第二篇描寫耶穌被釘在十字架上，他拒絕服用麻醉的藥酒，為的是玩味人們如何對付他們的「神之子」，終於在大痛楚中完成了生命的大歡喜。魯迅不是基督徒，他沒有基督教徒的深刻悲憫，而是把持刀男女的對立和耶穌釘上十字架看作是對盲從者的復仇，而陳映真筆下的猶大之死，卻是一種因盲從者而起的對自己的「復仇」？猶大的死與康雄的姐姐把自己「賣給」財富的「悲壯」，都含有自戕性的復仇情結，這種「復仇」因群眾盲從而起，卻戕害自身，內心的戰慄與痛楚盡在不言中。

陳映真的〈家〉更接近魯迅風格。這篇小說寫農村的衰敗，父親死

了，家裡的希望都寄託在長子身上。而這個長子（小說中的第一人稱敘事者「我」）就特別怨恨。他聯考沒考取，上了台北補習班，也沒有好好讀書，想退學回家。但他的母親很難過，因為他如果不讀書的話，可能要去服兵役。最後，他為了逃避「這樣一個絕望的戰爭年代的陰影」，又決定繼續掙扎下去。這麼一個半大不大的男孩，作家卻把他的心理寫得非常衰老，很知識分子化。特別有幾段描寫，他用一種非常冷漠的眼光看他們鎮上的人，鎮上的人都喜歡他去讀書，本來人家都是好意，而他卻說：

〔……〕我有些憤怒起來。半年來，我一直不能有片刻能夠逃出自己因屈辱而來的傷痕。父親死後不久便趕上聯招考試，因此全村的人都在望著我——以一種我所厭惡的善心，期待著一個發憤有為的青年，在喪父後的悲憤中，獲取高中金榜的美談，好去訓勉他們的子弟們。然而我終於在全村中帶著可惡的善心的凝視之前落了第，而後在一種熱病的狀態中離開了家。我對媽媽說我要到台北補習。離家的前夜，全村便都傳著我的將負笈於台北的事。似乎這樣一個次一等的故事，也聊以滿足他們那需求美談的欲望了。

〔……〕「人家有志氣。」他們說。

（〈家〉，洪範版小說集1：頁24-25）

全村人的好意與鼓勵，當事者卻感到厭惡，感到這是一群虛偽的人，似乎聯合起來威逼他：「可惡的善心」。這裡出現了知識分子的個人與無名的大眾之間的緊張關係。這種關係顯然是陳映真自己這麼認為的。周圍人的出現，不管是否是出於善意，都是因為無聊，以至把別人故事作為一種無關痛癢的談資。那些周圍的人（包括他的親人）與

主人公之間的感情非常冷漠，他們並不能了解主人公的內心痛苦，只是一廂情願的把他想像成他們所要求的那個樣子。這種知識分子與周圍群眾之間的分裂關係，甚至因為分裂而形成了緊張關係，在魯迅小說裡也有很多描寫。從《狂人日記》到《故鄉》再到《彷徨》諸篇小說，魯迅連續性地塑造了不被周圍群眾了解的知識分子，人們對他示好的態度，都被看成是惡意、冷漠或者別有用心，甚至轉換為一種變相迫害。這種緊張的關係在陳映真的〈家〉裡表現得非常清楚，很多句子也接近魯迅的語言風格。比如，當周圍的人（親人）都睡著或沉默的時候，「我」獨坐在桌前看書，但眼前「又彷彿看見了數多的青而瘦的眾手之中，新添了一隻我的妹妹的素白的手，在半空中亂舞著。其中自然也禁不住引起了那一地獄裡的血湖的印象，然而它再也不至於撕裂我了。在對惡無可如何的時候，惡就甚或成了一種必需。」（〈家〉，洪範版小說集1：頁29-30）種種幻覺裡，魯迅筆下的狂人味道非常濃厚。

於是，從〈我的弟弟康雄〉、〈家〉開始，20歲出頭的陳映真迅速走上了魯迅式的文學寫作的道路。他的早期小說一開始就以異常成熟的風貌出現於台灣文壇，以一種捧出顫抖心靈的表述方式，複雜而委屈地表述敘事人難以言說的主觀世界，在瀰漫著西化的或者鄉土的台灣小說思潮之外，卓爾不群，獨樹一幟。陳映真早期小說中表述人的孤獨、憂鬱與絕望的心緒，確實有西方現代主義文學的元素，但從源流上說，可能是從魯迅小說的現代性的藝術方法而來，與一般簡單模仿學習西方現代主義文學的創作有所區別；同時，作為一個土生土長、密切關注台灣社會現狀的作家，陳映真與黃春明、王禎和等鄉土派作家的風格也不一樣，在台灣鄉土派作家的作品裡，很多創作元素——如其所表現的時代性、敘述方法、台語，等等，像我們這些在大陸環境中生活的讀者會感到陌生。而陳映真不一樣，他描述的社會背景可能是我們不熟悉的，可是他的文學產生的魅力——思想方式的魅力、

語言表達的魅力、情緒感染的魅力，恰恰是我們最熟悉、也最感親切的文學元素。這就是中國「五四」新文學傳統中的精神與氣韻。讀陳映真的早期文字，自然就讓人想起魯迅。

魯迅的文學語言是從文言演變而來，又是一個留日學生，所以在魯迅的文學語言裡夾雜了很多日本式的語法和語詞。陳映真可能有相似的教育背景，剛剛擺脫殖民地的台灣人的語言中，也有夾雜日本語的表達方式，國語剛剛開始普及，尚不成熟，所以他的早期小說與魯迅為代表的「五四」新文學一樣，有點驚驚扭扭的。但是，這種驚驚扭扭的形式裡又有特別的魅力和特有的力量。

我們比較魯迅和陳映真的早期創作，可以發現，魯迅對陳映真的影響不單單表現在某些主題的接近上，諸如農村經濟的衰敗與道德淪落、社會底層小人物的艱辛與悲哀、知識分子理想的失敗和人格墮落，等等，這些主題雖然都是「五四」新文學的基本主題，同樣也是台灣新文學的基本主題，從賴和、楊逵、呂赫若等人的創作傳統中也鮮明保留了這一特點，即使不讀魯迅，陳映真也可能從其他途徑來接近這些主題。而魯迅，對陳映真更重要的影響在於一種特殊的語言藝術的表達，陳映真不是作為一個成熟的思想家、社會活動家的身分（像他後來所走的道路）接受魯迅的，而是在他初期的文學實踐階段，作為一個藝術學徒的陳映真，全盤接受了魯迅。⁸因此，陳映真的早期小說裡出現了大量的魯迅的生命氣息，這究竟是有意栽植，還是無意的相遇？或是陳映真在人格上天然接近魯迅的氣質？是值得我們進一步去思考的。

8 這裡用「全盤接受」一詞來形容陳映真早期創作和魯迅的關係，也包含了陳映真對魯迅的模仿。如其處女作〈麵攤〉的文本裡，非常明顯地保留了魯迅的《藥》、《明天》等作品的痕跡。〈我的弟弟康雄〉的墳場裡出現了烏鴉亂飛的意象，也讓人自然聯想到《藥》的結尾。

三、陳映真創作與從魯迅到左翼的新文學傳統

陳映真的早期小說凝聚著強烈的、來自魯迅的生命氣息，這些作品在短短一年前後噴薄而出、又是集中發表在同一個文學刊物上，不能不引起人們的驚訝和關注。但是，創作上的成功並沒有使這個大學生陶醉，他心中的探索從來就沒有停止過，除了真理，沒有什麼東西是真正美麗的。

那麼真理又是什麼？本來，作為一個虔誠的基督教徒家庭中的青年，這樣的問題是不存在的。但在陳映真而言，閱讀魯迅就意味著他的面前已經打開了一個新的天地，彷彿是一個盜火者，半是窺探半是幻覺地想像著天火在另一個王國裡熊熊燃燒的壯麗景象。由此摸索下去，他進入的領域已經不屬於左翼文藝了（陳映真對中國左翼文藝運動的知識來源，可能拐彎抹角地受到胡秋原的影響，這是關於左翼運動史料的另一版本闡釋，並不十分有利於他對左翼文藝運動的正統說法的接受），陳映真很少提到中國左翼文學對他的影響，而是一步跨越了文藝，接受一批主要是來自前蘇聯的政治讀物，而與魯迅的時代知識分子閱讀的馬克思主義讀物有相當大的差異。⁹ 陳映真在〈後街〉中所回

9 魯迅在二〇年代末閱讀的馬克思主義著作，包括了俄國早期馬克思主義者普列漢諾夫、托洛茨基、布哈林、盧那察爾斯基等人的著述，郭沫若借助日文還閱讀了河上肇等人翻譯和介紹的馬克思主義著作。巴金在法國閱讀大量無政府主義者的著作，包括了國際共產主義運動的領袖們如蒲魯東、巴枯寧、考茨基等人的著作。陳寅恪在歐洲留學時閱讀了《資本論》。到了三〇年代，史達林政權控制下的意識形態讀物，大大簡化了馬克思主義學說的豐富內涵，篡改了聯共黨史發展的真實歷史，用為其政權服務的《聯共（布）黨史》來取代對馬克思主義的完整掌握。但是對於封閉狀態下的台灣青年陳映真，他閱讀這些禁書卻獲得了完全不同的思想收穫。陳映真的閱讀書單裡，還有關於延安政權和毛澤東在抗日時期的著述，這些讀物針對國民黨在台灣專制統治下的意識形態以及編造的歷史教科書而言，無疑具有更大的刺激性，這些讀物很可能促使了他的烏托邦理想。但是在另外一篇講話裡，陳映真也介紹了他後來直接讀日文的列寧著作，也包括了普列漢諾夫和盧那察爾斯基的著作。時間上可能比較靠後了。

憶的閱讀書單，基本上是史達林時代的產物，隨著史達林在蘇聯肅反中的錯誤被清算，以及中國大陸從五〇年代開始屢現不絕的政治運動的惡果，這批以《聯共（布）黨史》為核心的讀物被蒙上了一層權力者的虛偽外衣，早已失去了公信力。但是這一切與陳映真毫無關係，他孤獨地順著魯迅向他預示的「五四」新文學的現實戰鬥道路走下去，先驅們決絕地反帝反封建的知識分子啟蒙精神，已經給他提供了足夠豐富的想像，他把這種想像補充到對他來說還是十分虛幻的彼岸的烏托邦王國，產生了一種朦朧的希望。青年陳映真一步步走上了瀰漫著羅曼蒂克的知識分子的左翼道路。他竊取了略有一點可疑的天上火種，燃燒的卻是實實在在的腳下這一片土地上的荊棘和自己的血肉。

在現代文學史上，從魯迅到左翼並不是一條自然而然發展過來的順暢道路，而是兩個先鋒運動在對立中達成的政治策略。「五四」新文學運動本身是一場先鋒運動，它以狂飆突起的形式出現在社會思想領域，以激烈地批判社會與批判傳統為先導，傳播西方的先進文化與思想。這種類似的先鋒運動，到了上世紀二〇年代末在中國的思想文化領域又重複了一遍。但這一次領導運動的是中共黨內某些知識分子如瞿秋白等人，他們也是以狂風暴雨的大批判為先導，橫掃了「五四」一代知識分子開創的新文學成果，並且把文化批判與政治批判結合起來，傳播了新的西方思想——打上了蘇俄印記的馬克思主義的理論和觀點。左翼文藝運動是整個三〇年代的左翼思想的組成部分，在這個運動的初始階段，連魯迅也成為他們的批判對象。三〇年代左翼文藝運動是由兩種力量合作形成的，一種是從黨派而來的靠批判「資產階級」的「五四」為起點的政治左翼力量，另一種是多少繼承發揚了「五四」先鋒意識的魯迅左翼力量，這兩種左翼力量在國民黨專制體制壓迫下的三〇年代文藝史上很難被清楚地區別開來，即使當事人也未必

有這樣的自覺。¹⁰作為一個後來者，又是身處在另外一個地理空間中的青年陳映真，他從讀魯迅而進入左翼政治思想，完全不可能意識到這裡存在著兩種左翼傳統，在他看來是一種非常自然的過渡，由魯迅自然過渡到左翼，並且藉此走到了台灣的時代前列。如果我們把20世紀中國文學史在海峽兩岸的發展視為一個整體，那麼，要確認陳映真的文學史地位，標誌性的高度就誕生在這個拐角上：在台灣文學的特殊環境下，「五四」新文學向左翼文學的轉軌，由後來者陳映真推向了一個高度：縱向發展上，陳映真是賴和、楊逵以來的台灣文學最優秀的左翼繼承者，橫向發展上他是第一個通過自己的獨特個性的藝術創作，把海峽對岸的魯迅的生命氣息透露出來，他與魯迅的同構關係中，完成了他對魯迅小說的呼應——也是向主流在大陸的「五四」新文學理想的呼應。

陳映真在論述自己的創作時，提到了一個概念：「市鎮小知識分子」。陳映真說，他就是一個市鎮小知識分子的作家：

在現代社會的層級結構中，一個市鎮小知識分子是處於一種中間的地位。當景氣良好，出路很多的時候，這些小知識分子很容易向上爬升，從社會的上層得到不薄的利益。但是當社會的景氣阻滯，出路很少的時候，他們不得不向著社會的下層淪落。於是當其升進之路順暢，則意氣昂揚，神采飛舞；而當其向下淪落，則又往往顯得沮喪、悲憤和彷徨。〈〈試論陳映真：〈第一件差事〉、〈將軍族〉自序〉，人間版作品集9：頁3）

10 關於兩個左翼傳統的說法，本文採納了錢理群的說法。見錢理群，〈陳映真和「魯迅左翼」傳統〉（收入本書上冊）。錢理群在文章裡介紹了這個說法來自王得後的論文〈魯迅文學與左翼文學異同論〉（載於《魯迅研究月刊》〔大陸〕，2006年第2期）。

這個正在走下坡路的「市鎮小知識分子」的概念，在中國大陸也有相應的類型，指的是現代文學史上的流浪型知識分子。¹¹中國現代作家基本上是由兩類知識分子構成，一類就是流浪型知識分子，還有一類是崗位型知識分子。有一部分知識分子本來在農村屬於比較殷實的人家，由於社會急劇地進入現代化轉型，把農村小生產者的經濟基礎連根拔起，於是有一大批農村破落戶子弟失去家園，漂流到現代化的都市裡討生活。流浪，作為一種社會性的群體行為，構成了左翼知識分子反抗的起點——他們沒有固定工作，居無定所，流浪在現代都市裡一邊感受著西化的現代生活方式，一邊過著自身難保的不安定的生活。身處社會底層，他們能看到社會的不公正和下層人們苦難，處於貧困狀態，又使他們特別願意反抗，願意通過改變社會來改變自己的命運。這一類知識分子在中國現代作家裡面占了大多數，比如，晚年在上海的魯迅，還有像巴金、丁玲、蕭紅、蕭軍、胡風、聶紺弩、艾青、早期的沈從文，等等。另外還有一類知識分子，屬於崗位型知識分子。他們一般有固定的職業，大學裡的教授，書局裡的編輯，公司裡的職員，等等，有一份薪水，日子過得比較安穩，當然不能成為巨富，但也衣食無憂。他們有自己的人生理想，不安於自己平淡的生活方式，就拿起筆來寫作。這樣的作家也不在少數，像周作人、冰心、葉聖陶、許地山、王統照、老舍、曹禺、徐志摩、馮至等等，包括後

11 最早提出流浪型知識分子概念的，是瞿秋白，他在身患疾病、百無聊賴中系統閱讀了魯迅雜文，並深受感動，他編選了《魯迅雜感選集》，寫了著名的序言。在這篇早期研究魯迅的名文裡，他指出了：「『五四』到『五卅』之間中國城市裡迅速地積聚著各種『薄海民』（bohemian）——小資產階級的流浪人的知識青年。這種知識階級和早期的士大夫階級的『逆子貳臣』，同樣是中國封建宗法社會崩潰的結果，同樣是帝國主義以及軍閥官僚的犧牲品，同樣是被中國畸形的資本主義關係的發展過程所『擠出』的孤兒。」引自〈魯迅雜感選集〉序言，收入《紅色光環下的魯迅》（瞿秋白等著，孫郁等主編，河北教育出版社，2001），頁20。

來的沈從文。這兩類作家，由於經濟地位和社會地位不同，他們在文學上發揮的作用、對社會的態度，都不一樣，流浪型知識分子很可能成為左翼作家。因為他們在社會底層流浪，容易持激進的和批判的態度。

魯迅早年是一位崗位型知識分子。他既是教育部的官員、北大的講師，又是著名作家，三筆收入，生活過得很穩定。可是到了1920年代中期，他拋棄這一切，與許廣平流浪到南方，在廈門、廣東、上海四處奔波，最後成了一個自由撰稿人。在上海，他不斷地在報紙副刊上發表短文，用稿費維持自己的生活。這樣，魯迅從一個穩定的、有崗位的社會賢達變成了流浪的、不安定的知識分子，逐漸成為左翼知識分子。如果他長期在大學裡教書，在教育部裡工作，像蔡元培、周作人、胡適，他也可能是另外一個魯迅。從「五四」新文學過渡到左翼文學運動的大趨勢，與中國社會在一個短時間內急劇產生大量的流浪型知識分子群體直接有關，這是鄉村經濟變動以後帶來的社會現代化的後果，也與陳映真所描寫的市鎮小知識分子淪落有關。陳映真也是這樣，他還在大學讀書的時候，追求真理，發表小說，過安穩日子。大學畢業後當過中學教師、公司職員等等。如果那個時候他在自己的工作崗位上安安分分地生活，後來的道路可能會是另外一種走法。但是命運給了他另外的安排。¹²當他剛剛走上社會，思想開始走向成熟的時候，他被抓到監獄裡去了。出獄以後他基本上成為一個流浪型知識分子。他沒有固定工作，只是通過寫文章、辦雜誌、做出版，搞社會運動來履行知識分子使命。陳映真後期創作風格由此發生了深刻轉

12 陳映真自己曾經說過：「人生其實是一個圈子，偶然性的一個又一個圈子，互相扣在一起。如果扣上的圈子是別的圈子，我也有可能變成一個買辦階級，因為我曾經在一個外國公司上過班，不料從總部來的一個老外，對我特別欣賞，破格提升我為Sales Manager（銷售經理），把我嚇壞了，那一年剛剛好聶華苓女士那邊的『國際協作工坊』讓我去，我就心裡有一個底子，我反正不能接受你這個銷售經理，我要到愛荷華去，可還沒去，就被抓到外島蹲著了。」（〈我的文學創作與思想〉，北京三聯版：頁39）

變，一種明快、雄辯的風格取代了早期創作中的曖昧的傷感。藝術風格的轉變的背後，反映了他的世界觀的最後完成。所以陳映真的創作道路及其風格的轉變，與中國新文學史上許多左翼作家有驚人的一致性。

一個真正的左翼作家，其創作的最大特點就是有了信仰馬克思主義的立場。現在學術界討論陳映真的創作，都用「理想主義」這一模糊的概念來解說他的思想。理想主義是一個含糊的概念，它似乎包含了基督教精神、人道主義、烏托邦(Utopia)、安那琪主義(Anarchism)等等龐雜元素，如果這樣來分析陳映真當然是可以的，因為一個傑出的作家的世界觀裡總是包含了多元成分。但由此也淹沒了作為其世界觀最主要的成分，就是馬克思主義。陳映真一生最主要的信仰還是馬克思主義。他的世界觀的成熟和確立，創作風格的轉變與更新，都是與接受了馬克思主義學說有密切的關係。當然，陳映真是在台灣白色恐怖的環境下接受馬克思主義的，既沒有馬克思主義政黨組織對他進行完整的理論教育，也沒有條件在一個自由的環境裡認真研究國際共產主義運動史，從中獲得經驗教訓，他對馬克思主義的理解必然受到條件限制，其中也包含了他自己也不甚清楚的一個彼岸世界，那就是他想像中的中國大陸的社會主義社會。他的早期小說裡出現的閃爍其辭的隱喻和幻滅感，似乎是與他對大陸彼岸的想像有關。¹³但是隨著陳映真的思想越來越成熟，馬克思主義的信仰真正建立以後，他的創

13 比如，趙剛對陳映真〈祖父和傘〉的解讀，認為紅、黃兩色構成的傘的意象，暗示了共產黨黨旗。小說也成為一首老革命黨人遭遇白色恐怖，事業失敗後隱居和失望的哀歌。見趙剛，〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，發表於「陳映真：思想與文學會議」（2009年11月，新竹：交通大學），此篇文章改寫為〈頹頹於星空與大地之間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉一文，收入本書上冊。我並不很贊同這樣對號入座的藝術圖解，但是我承認把陳映真早期小說與對某種革命的嚮往連繫起來是合理的，比如在其早期小說裡，不斷出現對於星星的意象，以及香煙的星火被撲滅的意象，都能暗示少年陳映真對一種其實他並不了解的革命的彼岸是嚮往和聯想。這種空乏的想像一直到他被捕坐牢，並且在監獄裡認識了具體的政治犯，才比較實在起來。

作風格發生了深刻的改變。它首先表現為，陳映真建構了獨尊的話語立場。

這一風格的變化，早在他入獄以前的創作裡已經初露端倪，但是還不成熟。作為一個馬克思主義的信徒，他面對形形色色的台灣思想界的各種潮流、理論和流派，爆發出強大的辯論能量，早期小說裡的那種難以言說的自省的敘述風格完全消失了，他在小說裡通過人物形象之間衝突交鋒，形成了雄辯式的敘事特點。陳映真早期創作裡沒有辯論風格，那種傷感憂悵，那種自我懷疑，那種蒼白與無力，那種魯迅式的抉心自食的痛苦，是不可能形成雄辯風格。魯迅到了後期基本上放棄小說而轉向雜文寫作，也可能是與馬克思主義的辯論風格的內在要求有關。陳映真把這種雄辯放進了小說創作。比如像〈唐倩的喜劇〉，這篇小說描寫了上世紀六〇年代西方兩種思潮在台灣的氾濫，一種存在主義，一種邏輯主義。這兩種思潮都曾經在西方思想史上發生過重要影響，尤其是存在主義思潮，那種徹底的虛無立場，對二戰以後的青年產生過很大的吸引力。假如不是與馬克思主義接軌的話，陳映真早期的理想主義很可能會促使他走上這樣一條特立獨行、懷疑一切、我行我素的知識分子道路。但是當他信仰馬克思主義以後，他的立場就不再是虛無的，他既然堅信自己的信仰是唯一正確的，對於別的「資產階級」的思想流派（包括西方現代主義的藝術流派），就不能不採取毅然決然的否定與批判。

〈唐倩的喜劇〉的藝術手法，讓人聯想到矛盾的小說風格。矛盾也是一個喜歡在小說裡描寫思想衝突的作家。但他不是直接地描寫思想雄辯，而是借助於男女私情的曖昧故事，來暗示思想的衝突。在矛盾的小說畫面裡，經常性地會出現這樣一些場面：一個聰明的女性周旋於多個男性之間，而每個男性以其身分、個性或者言論，各代表了不同的思想或者思潮。如《蝕》三部曲裡的《幻滅》，靜女士在大革命的潮

起潮落中何以幻滅？要從她的私生活的經歷來說明：她的幾個男友，有一個信老莊而墮落，還有一個崇拜未來主義，最後投身於戰爭。靜女士的幻滅表面上在於私情，實則暗示了中國的思想界的混亂與淺薄。茅盾是寫這種故事的高手。然而陳映真的〈唐倩的喜劇〉的敘述手法非常接近此道，唐倩先後與信仰存在主義的、講邏輯哲學的、甚至是美國工程技術人員的人談戀愛，最後都把他們拋棄了，她投到了美國軍火商的懷抱。什麼理論信仰都虛無了。陳映真對所有非馬克思主義的思想理論都採取輕蔑的態度，將之比作是一群被去勢的恐懼所折磨的男人，這種比喻是通過唐倩與幾個男人的性愛過程獲得的：「不久唐倩也發現了：知識分子的性生活裡的那種令人恐怖和焦躁不安的非人化的性質，無不是由於深在於他們心靈中的某一種無能和去勢的懼怖感所產生的。」（〈唐倩的喜劇〉，洪範版小說集2：頁155）在這篇小說裡，作家沒有亮出他心中正確的理論信仰，所以最後只能將健康、活潑、生命充沛如肥沃土地的唐倩送進了美國軍火商的懷抱——在這裡，唐倩並不是一個作家所鄙視的形象，恰恰相反，作家對於這樣一個豐富飽滿、甚至令男人恐懼的女性，是懷有同情的，最多是一種善意諷刺。如果我們把這個女性形象看作是作家心中的台灣也未必不確切，她畢竟經受了太多的西方思潮的侵犯，使她在抗拒中慢慢地被推向帝國主義的懷抱。這種以愛情來隱喻政治思想的總體風格，也並非是茅盾或者陳映真獨創，而是早期的中國左翼作家是從俄羅斯文學（尤其是屠格涅夫的小說）裡借鑒過來的。¹⁴這是一個典型的左翼文學的表述方法。唯有左翼文學才有那麼多思想派別需要清算和批判，而作家又不具備

14 用戀愛場面的描寫來影射知識分子對於革命的態度，以及表現知識分子的不同性格、不同思想和信仰，這種藝術手法最初是克魯泡特金在《俄羅斯文學與現實》中介紹屠格涅夫的創作時歸納出來的，「五四」以後在中國作家當中相當普遍地採用，比較典型的是茅盾的《蝕》三部曲和巴金的《愛情的三部曲》。

直接描述思想辯論的能力(像陀思妥耶夫斯基Dostoevsky、托爾斯泰Leo Tolstoy所擅長的那樣)，才會用這種比較討巧的敘述方法。這是一個典型的討論思想的藝術創作方法。

在陳映真的創作實踐中，這個不成熟階段很快就過去了。尤其是經過了監獄生活以後，後期陳映真小說裡開始直面社會經濟結構，企圖以一種成熟的社會經濟理論來剖析台灣社會經濟，指出「城鎮知識分子」在這樣經濟結構中的出路和命運。這也是從左翼文學發展而來的敘述方法。在陳映真的小說裡，經常是通過人物辯論來表達社會經濟的諸種問題。這種直言不諱的寫作觀念¹⁵，在陳映真的創作中是非常明顯。從負面的效果來說，就使他的很多小說敘述變得冗長。因為按照馬克思主義的分析方法——比如階級分析、經濟分析，認為一切人的活動都是來自於經濟地位，這是馬克思主義唯物主義的基本立場。從人物的生活質量入手來討論其行為動機和私人感情，等等。從這個立場出發進入文學創作，自然有其深刻的一面，但是，麻煩也是有的，文學是表現人的感情世界，感情是隱秘的，從經濟基礎轉到感情世界，這中間要經過複雜的成因。文學本來是直接表現人的複雜感情，表現人的具體的命運，如果要把這些表現的內容與其經濟原因掛起鉤來，要從一個人的經濟條件出發，從他的家庭構成出發，闡述其父母來歷，其成長經歷，等等，一直寫到愛愛恨恨，生老病死，勢必會有一個冗長的敘述。早在法國19世紀現實主義文學創作中，為馬克思主義的經典作家所讚揚的巴爾扎克、左拉都是這種藝術手法的開創者，後來在世界左翼文學中(如美國的辛克萊、德萊賽等)也是有所發展。

15 陳映真說自己的文藝觀時承認：「我是文學工具論者。既然說是工具，首先是因為我有所思，我有話說，所以我寫成論文，所以我跟人家打筆仗，所以我寫小說，辦《人間》雜誌。不管用什麼形式，只是我自己的思想的表達。」(〈我的文學創作與思想〉，北京三聯版：頁45)

上世紀三〇年代中國最著名的左翼作家茅盾便使用這種方法創作了《子夜》。《子夜》也是一部冗長的小說，冗長而且瑣碎，以至於茅盾本人都沒有耐心按照計畫把它完成。但小說裡所有的人物都是按照馬克思主義的思想方法貼了經濟學的標籤，如民族資本家、買辦資本家、中小資本家、封建地主、失去了家園的小資產階級、代表了各種派系的政治勢力、以及各種依附於資本家的知識人、幫閒、幫兇等等，甚至還有工人、工會以及背後不同派系的共產黨地下組織等等。如果我們看陳映真出獄不久創作的——標誌著他的馬克思主義思想成熟階段的——華盛頓大樓系列，我們不難看到類似的表現方法。在這四篇系列中短篇小說中，作家描繪了一幢設備現代化、雲集了國際跨國集團辦公地的大樓裡發生的各種故事。我們把四篇小說連繫起來可以看到，作家描繪了一個豐富但並不複雜的社會場景：有跨國集團之間的競爭、也有中國式的職場鬥爭、各部門各層面之間的矛盾衝突、也有工會活動、以及企業管理模式之間的衝突，等等，可以說也是一部縮小了的《子夜》。

在華盛頓大樓系列裡，陳映真的左翼文學的敘述立場相當鮮明，並且出現了正面的力量。如果我們將〈夜行貨車〉與〈唐倩的喜劇〉作比較的話，雖然同樣是女主人公周旋於幾個男性之間，但〈夜行貨車〉不再是機械地描寫思想派別並且給以一概的否定，小說中出現了詹奕宏這一本省籍的青年知識分子正面形象，作家暗示詹的父親曾受白色恐怖的牽連而破產，詹本人作為破落子弟而努力發奮，終於當上了跨國公司的職員，但其被積壓在心底的傷害與變態的魔鬼式爆發、通過與一個外省籍的女子之間的恩怨，正面突出了同為天下淪落人的遭遇及其反抗。與其早期創作中〈將軍族〉裡的絕望與沉淪相反，〈夜行貨車〉寫出了兩個跨國公司的白領終於在抗議美國老闆對中國的侮辱雙雙走在一起，他們離開跨國公司打算回到台灣南部的鄉村，嘗試著走自己

的路。這也是外省籍女子劉小玲與唐倩所不一樣的地方，如果我們把從唐倩的出走劉小玲的沉入台灣民間尋求新生，可以看作是作為馬克思主義信仰者的陳映真的成熟。詹奕宏不再是陳映真早期創作中的軟弱絕望的知識分子，也不再是形象模糊的傳說中的台灣革命先驅和來自彼岸的殉道者，而是一個有著自身來歷的台灣籍中國知識分子的反抗形象，這是中國左翼文學史上的獨創。陳映真作為一個台灣本土作家，他的作品深受台灣知識分子的歡迎，真正的原因還不在於他的信仰與立場，而在於他通過文學創作描繪出作為台灣人的知識分子的精神世界和尋求出路的心路歷程。

這以後，陳映真繼續走在左翼的文學道路上，這條道路與他的廣泛的社會實踐、政治活動都連繫在一起，構成一個完整的左翼知識分子的自我塑造。陳映真的馬克思主義的觀點、方法與立場繼續在他的創作中發揮著積極的作用——從中國文學史的發展而言，八〇年代以後的中國文學已經無法再為陳映真提供什麼新鮮的經驗，中國大陸在「文革」後誕生的「新時期」：政治改革與經濟發展、社會物質文明的提高，國力的迅速增強，與台灣在七〇年代經濟起飛、八〇年代政治解嚴以及隨之而來的後現代、黨派政治、統獨之爭等等紛亂世界，相應地出現了遠較兩岸軍事對峙下的冷戰時代複雜多的新形勢和新格局。在這些大的環境轉變下，陳映真的孤獨，在於他原來從想像中獲得的彼岸世界的理想主義已經為現實主義的認識所取代，他容忍了這一現實也就是意味他今後的道路更為艱難，真正的信仰的支撐和資源，必須依靠他的社會實踐，從台灣社會的現實環境以及國際大環境中尋求新的思想和出路。

陳映真的後期創作只是他的整個實踐的一個組成部分，堅持左翼立場的一個重要特點就是直面人生。左翼文學，因為是比較接近社會底層的知識分子不安於社會的一個衝動，導致對社會現狀的強烈批

判。晚年陳映真非常了不起的地方，就是他對於社會的獨立思考絲毫也不受到現實環境的制約，他毅然保持了一個批判的馬克思主義者的敏銳性。在台灣的土地上，他的眼睛永遠看到的就是這個社會的現實，他身上有一種跟晚年魯迅一樣的——死纏爛打的精神，魯迅晚年堅持不離開他生活的環境，死死糾纏著這個病態社會，一直到去世了還毅然宣布決不寬恕一個敵人。這樣一種被昇華了的戰鬥精神，在晚年陳映真的孤獨的創作中依然存在，並且散發出感人的力量。學界有人把〈鈴璫花〉、〈山路〉和〈趙南棟〉稱為「白色恐怖三部曲」¹⁶對於這些作品，可以有不同角度的解讀，但文本裡面有著明顯不同的元素，既有早期的孤獨和絕望，又有著成熟的馬克思主義者堅定的社會認知、思想信仰以及飽經風霜的政治經驗。作品所面對的都是台灣現實的問題，既有理想的歷史追懷，又有現實的無奈變化，是陳映真獨特感受到的問題。譬如，〈山路〉裡的蔡千惠，這個女性身上綜合了基督教的救贖思想與早期共產主義的理想，但根本上還是基督教的思想，所有鼓勵蔡千惠以一生的辛苦來為家族贖罪的動力，是她希望在未來的世界裡，能夠以無瑕疵的靈魂去面對先烈英魂。但是當現實發生了急劇變化以後，隨著經濟的飛速增長，苦難的煎熬已經成為過去，政治迫害也即將過去，蔡千惠卻感到了新的不安，動搖了鼓勵她一輩子的救贖信念。她彌留之際向著早年為理想而被捕受盡折磨、30年後終於釋放的戀人傾訴：

[……]在您不在的30年中，人們兀自嫁娶、宴樂、把您和其他在荒遠的孤島上煎熬的人們，完全遺忘了。[……]

就這幾天，我突然對於國木[先烈的家屬—引者注]一寸寸建

16 見王墨林，〈「白色恐怖」的歷史心靈活動：陳映真小說中的惡之華與Eros〉（收入本書上冊）。

立起來的房子、地毯、冷暖氣、沙發、彩色電視、音響和汽車，感到刺心的羞恥。那不是我不斷地教育和督促國木「避開政治」、「力求出世」的忠實的結果嗎？自苦、折磨自己、不敢輕死以贖回我的可恥的家族的罪愆的我的初心，在最後的7年中，竟完全地被我遺忘了。

[……]

如今，您的出獄，驚醒了我，被資本主義商品馴化、飼養了的、家畜般的我自己，突然因為您的出獄，而驚恐地回想那艱苦、卻充滿著生命的森林。[……]

(〈山路〉，洪範版小說集5：頁88-90)

於是，蔡千惠在臨終前寄希望於從前的戀人：

曾經為了「人應有的活法而鬥爭」的您，出獄，恐怕也是另一場艱難崎嶇的開端。只是，面對著廣泛的、完全「家畜化」了的世界，您的鬥爭，怕是要比往時更為艱苦吧？我這樣地為您憂愁著。(〈山路〉，洪範版小說集5：頁90)

這段話的關鍵字，是蔡千惠提出的「家畜化」，這不能不說是很惡的咒語。第一次出現這個詞，是蔡千惠的自責，但第二次出現的時候，這個詞已經是「廣泛的」、「完全的」的「世界」了。¹⁷「家畜」當然不

17 蔡千惠的絕望裡還隱藏了另外一層意思，她作為一個同路人和先烈遺志的追隨者，自覺地把中國大陸的社會主義革命作為理想的支撐點，因此，在漫長的歲月裡她堅持每天讀報習慣，但是她說：「近年來，我戴著老花眼鏡，讀著中國大陸的一些變化，不時有女人家的疑惑和擔心。不為別的，我只關心：如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死，和您的長期的囚錮，會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……」(〈山路〉，洪範版小說集5：頁88)，這恐怕也是陳映真對彼岸世界的疑惑和擔心，以至絕望。

是人們應有的活法？但什麼是人們的應有的活法呢？專制和恐怖下的奴隸、罪犯、死囚，與後資本主義高度物質文明下大而化之的「家畜」之外，如何來吸引人們去為「人應有的活法」而鬥爭呢？這個答案之所以比任何時代（馬克思主義誕生以來）都要艱難崎嶇地去追求和尋找，蔡千惠意識到了，同時也是馬克思主義者陳映真意識到的。陳映真提出這樣的問題，他已經遠遠超越三〇年代左翼文藝所討論的命題，也超越了五〇年代以來主流社會主義文學的基本主題，是他作為一個台灣的左翼作家、馬克思主義者所貢獻於中國文學的獨特的思考。

四、安那琪ⁱ，陳映真自我超越的可能性

陳映真的世界觀裡，除了馬克思主義以外，還有一條線索潛伏其間，不時地超越陳映真的既成世界觀。那就是陳映真早期創作裡表現出來的安那琪主義思想。¹⁸〈我的弟弟康雄〉裡的敘述人姐姐這樣概括弟弟康雄的死因是：「初生態的肉欲和愛情，以及安那琪，天主或基督都是他的謀殺者。」（洪範版小說集1：頁19）這裡指明了弟弟康雄其實是一個安那琪主義者。但他是一個沒有行動的安那琪，只是在他的日記裡幻想，「在他的烏托邦建立了許多貧民院學校和孤兒院。接著便是他的逐漸走向安那琪的路，以及他和他的年齡極不相稱地等待。」（同前引：頁17）如果說，弟弟康雄信仰安那琪還是一個耽溺於烏托邦幻想的虛無者，那麼，在〈賀大哥〉裡，參加過越戰的美國士兵麥克·H·邱

i 編註：陳映真在〈我的弟弟康雄〉中，將通行的譯法「安那其」寫作安那琪，本文及全書按照陳映真的譯法，統一為「安那琪」。

18 Anarchist，通譯為「無政府主義」，但準確的意思應該譯為「無治主義」，即無統治之意。廣泛的理解就是指一種沒有國家形式的政治主張，反抗一切形式的強權的壓迫，取消階級剝削，廢除私有制，人類將獲得極大的自由。

克，為了贖其在戰場上所犯的「罪」，宣布自己是一個安那琪主義者，他化名「賀大哥」，潛伏在民間傳播愛的福音——幫助殘障兒童站立起來。「賀大哥」怎麼會成為一個安那琪主義者，我們不得而知，但從「賀大哥」與台灣女孩小曹的談話中我們能夠理解到：賀大哥教授給小曹的，不僅僅是英語單詞，而是從普希金到克魯泡特金的整個俄羅斯的民粹運動。克魯泡特金是安那琪主義理論大師，賀大哥從克魯泡特金的學說裡全盤繼承了「人類之愛」的安那琪主義的理想，並且把它推廣到非常具體的社會實踐，愛一切人：他認為總有一天，更多、更多的人能夠不圖回報，而從一個人的生命的內層去愛別人，信賴別人，由此可以推斷出一個美麗的、新的世界就伸手可及了（〈賀大哥〉，洪範版小說集3：頁100）。請注意，這裡所說的「從一個人的生命的內層去愛別人，信賴別人，由此可以推斷出一個美麗的、新的世界」的說法，正是克魯泡特金的安那琪主義理論體系中的核心思想，也就是從人類的生物性本性中推斷出「互助」本質，由此建立起共產主義「烏托邦」的美麗新世界。¹⁹根據克魯泡特金的倫理學的三个原則：互助、正義和自我犧牲，〈賀大哥〉強調的對他人的「愛」與「信任」，體現了「互助」的原則；賀大哥對於越戰經驗的反思，體現了「正義」的原則，他隻身到台灣民間從事無償的慈善事業，體現了「自我犧牲」的原則。因此，有理

19 台灣學者趙剛對於陳映真與安那琪的關係作過非常精采的分析，他強調了安那琪主義包含了「愛與改造」的雙重主題：「安那琪之所以是一個理解陳映真思想的重要契機，在於他的獨特的界面位置。一方面，如前所說，安那琪因為對主體的道德狀況重視並期許，使他相對正統左翼站出一個批判性的距離。但另一方面，安那琪並沒有因此而落入一個個體內在性的道德主義，像一般的宗教徒所見的那種狀態，只強調，好比，愛、慈悲、施捨……而失去了現實意識，失去了對現實的、體制的不公不義的道德義憤的感覺、以及以行動『干預』這個現實世界的能力。」見趙剛，〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，發表於「陳映真：思想與文學會議」（2009年11月，新竹：交通大學），此篇文章改寫為〈頹頹於星空與大地之間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉一文，收入本書上冊。

由說賀大哥是一個完美的安那琪主義者。但是這一切，似乎都是在賀大哥做為一個「病人」的前提下展現的，一旦他的真實身分被曝露，國家的社會體制立刻就把他押回「正常」的社會秩序中，一個安那琪的美麗之夢也就破滅了。

所以，我們要討論陳映真的安那琪主義思想仍然是有難度。因為陳映真並沒有正面論述過安那琪，在這兩篇偶然出現安那琪的小說裡，所謂安那琪主義者——康雄和賀大哥，都是蒼白的人生失敗者，不足以表現作家的思想能力。但是還有一篇小說值得我們注意，就是陳映真自己比較喜愛的〈加略人猶大的故事〉。這篇宗教故事的基本框架未溢出《聖經》的範圍，但是作家對猶大則重新作了闡釋。小說描述了三種政治理想：第一種是民族主義的猶太反抗團體奮銳黨，他們強調反抗羅馬統治，建立以色列人自己的政權；第二種是世界人類主義，或者說是社會主義者，代表者是猶大，他強調的是各民族的共同利益和鬥爭，希望建立一個世界性政權。為此他與奮銳黨分裂，成為耶穌的信徒。……但是猶大與耶穌之間仍然有著巨大的鴻溝，他發現耶穌不熱衷於政權，每當民意振奮，民心可用來奪取政權的時候，耶穌總是隱身而退。他傳播愛的福音卻又完全放棄權力，這使猶大產生了極大的疑惑。他想利用民眾對耶穌的愛戴情緒，假統治者之手害死耶穌而激起民變，取而代之。結果他出賣了耶穌，但是他對群眾的期望則完全落空。顯然，作家在猶大之上塑造了第三種政治理想，也就是以耶穌為代表的無統治無國家的烏托邦；在宗教而言，一切權力歸耶和華，人間不需要國家和統治者；在政治理想而言，這就是安那琪的本義：由麵包和自由組成的人間烏托邦。這種學說解構了現代國家——所謂現代民族國家、民主國家甚至更具理想色彩的國家概念。如果從安那琪主義的國家觀來理解，奮銳黨所追求的只是現代民族國家的理想，猶大所追求的是「十月革命」式的共產主義理想，而在陳映

真的筆下，耶穌所體現的世界，也就是安那琪主義所憧憬、並願意為之奮鬥犧牲的烏托邦的社會理想。

陳映真兩次描寫安那琪主義者——康雄和賀大哥——都把他們的形象與耶穌形象合而為一²⁰，那麼，如果我們換個思路來看，在〈加略人猶大的故事〉裡耶穌能否與安那琪主義者的形象置換呢？耶穌是對猶大的超越，安那琪是對社會主義或者左翼青年的超越，對於馬克思主義者陳映真而言，是否也存在著一個新的自我超越的契機？當我們在〈山路〉裡讀到蔡千惠因為對理想無著而絕望，以至放棄自己的生命時，我們是否意識到，陳映真也同樣面臨與蔡千惠同樣嚴峻的挑戰，這個挑戰，也意味了一個馬克思主義者是否能夠對國家形態本身進行反思，這本來也是馬克思主義國家學說在共產主義運動實踐中遭遇的問題。從1917年「十月革命」建立世界上第一個無產階級政黨的政權，到1989年前後蘇聯解體，它已經成為所有掌握了國家政權的馬克思主義政黨必須面對的西緒福斯式(Sisyphus)的問題。

這讓我們聯想到中國現代文學史另一位重要作家、安那琪主義者巴金。巴金不是一個基督教徒，但是他也同樣把他的安那琪主義戰友稱之為「耶穌」，並且在抗戰時期創作的《火》第三部裡塑造了一個基督徒與安那琪混合的人物形象田惠世。巴金早期的革命小說，陳映真或許閱讀過一些，但並非沒有微詞²¹，很難說陳映真在創作上受過巴金

20 在〈我的弟弟康雄〉裡，作者描寫姐姐在婚禮上對著教堂裡的十字架時，「我彷彿看見我的弟弟康雄帶著這個未熟的軀體從十字架上下來了，而且溫和地對我笑著」（洪範版小說集1：頁20）；在〈賀大哥〉裡，作者描寫安那琪主義者賀大哥的出場時，這樣寫道：「我想起錯身而過時的他的臉：日曬得發紅的臉，瘦削的、濃眉的臉，蓄著彷彿聖誕卡上的耶穌的鬍子的臉」（洪範版小說集3：頁87），陳映真把他筆下的僅有的兩個安那琪主義者都比附耶穌，是值得重視的。

21 陳映真在〈魯迅與我〉裡說到，他在尋找魯迅的著作時，也「發現了別的作家，像茅盾，像巴金，使我在台灣與大陸已經分斷的情況下，透過魯迅和別的三〇年代的作家理解了中國，理解了中國的革命，理解了中國的道路。」那麼，陳映真所通過的「三〇年代作

的什麼影響。但相比較而言，巴金是一個個人風格鮮明的人，那就是他有堅定的信仰。在走上文學創作之前，他已經是一個在理論上訓練有素的安那琪主義者，他的創作裡包含了濃厚的安那琪主義的意識形態。與「五四」時期強調「個性解放」的主流思潮不一樣，巴金在小說裡不是把個性解放運動看作是當時青年人唯一的出路，而是進一步強調了青年人應該在衝破舊式家庭以後繼續走向社會革命；與左翼文學直接歌頌無產階級政黨領導下革命運動也不一樣，巴金在大量以革命為主題的小說裡，一方面描繪了青年革命家為了理想而甘願犧牲自我，另一方面他筆下的革命者沒有明確的政黨組織，唯一驅使他們走向革命的，就是烏托邦理想，他在小說裡歌頌的革命，似乎都來自於仰望星空的激情，高尚而美麗。陳映真早期創作中，有一個相似的細節，那就是年輕而脆弱的主人公們經常是抽煙，然後星星點點的火星撒在地上，就熄滅了。這樣的意象似乎在作家的腦子裡盤旋不去，暗示了他所信仰的理想非常脆弱，不堪一擊。本來是「星星之火可以燎原」，小小的星火撒在地上可以燒毀一片草原，可是青年陳映真則把星星之火描寫得非常微弱，火星的出現是一次性的閃光，一個火星頭，一閃就沒了。這就是巴金與陳映真的差異。但是陳映真小說的迷人之處也在這裡：這是一個學生知識分子，他朦朦朧朧當中感受到一種理想的火光，可是，這理想離他又是非常的遙遠，他覺得自己非常脆弱，不可能去把握這樣的信仰。

這是因為，在陳映真的生活環境和特定時代裡，白色恐怖下的台

家」裡肯定包括了巴金的作品，於是，他所理解的「中國的革命」和「中國的道路」裡應該也包括巴金在創作中描寫的安那琪團體的「革命」活動。在同一篇文章裡，陳映真還在讚揚魯迅的文學語言時說道：「魯迅同時代的其他作家寫的白話文，並不是那樣成熟。甚至像巴金和其他的人都存在著一點問題，可是只有魯迅，在我看來，他的文章至今一個字也不能改，一個逗點、一個句號都不能改」（〈魯迅與我〉，北京三聯版：頁31-32）。

灣安那琪主義早已經喪失了獨立的理想性，成為與國民黨政權同流合污的政治派系。²²所以，陳映真的安那琪思想不可能是正面地從現實生活中吸取，而是從基督教信仰、形形色色的社會主義學說以及俄國民粹派運動、無政府主義運動等革命思想文獻中綜合而成的龐雜、混亂但有生氣的社會主義信仰，一種朦朧的烏托邦理想。這種理想主義雖然隱隱約約地潛伏在他的世界觀的深層，但還是決定性地支配了他的自我超越以及自我昇華。

在陳映真的晚年創作中，安那琪因素沒有被再次清晰地展現出來，也沒有回到像〈賀大哥〉那樣地正面展示理想主義的夢幻和嘗試，卻是通過內省的方式來表達人性的存在和心靈深處的懺悔。而內省和懺悔，正是安那琪的道德修養的重要內涵。由於安那琪的理論基礎是生物學的互助論，它是從強調生物的互助本能、正義本能和犧牲本能推導出人類革命的目的是麵包與自由，是建立一個沒有階級剝削、沒有私有制的烏托邦社會。這是一種由內到外的革命邏輯論。當外在的社會革命發生了問題時，安那琪主義者就會進行內省性的反思，從人性根源來探索革命實踐中出現問題的答案。當俄國「十月革命」爆發以後，國際上大批安那琪主義者都以為理想即將實現，他們紛紛奔赴俄羅斯，從事理想中的革命實踐。但是布爾什維克政權無情鎮壓了他們，理論大師克魯泡特金被軟禁在莫斯科郊區的別墅裡，他目睹了「契

22 學者趙剛在回憶中提到：「安那琪，因為某種奇怪的原因，在白色的年代中，竟然是唯一不被禁忌化的左翼名詞。高中生的我在1970年代初，就在重慶南路的書店的高高的書架上，拿下了一本光看書名就莫名地吸住我的帕米爾書店出版的《無政府主義》。因此，『安那琪』或許只是『左翼』的安全稱謂，因為那鋪天蓋地的文特或許也正和康雄的父親一樣，只能想像康雄是一個上世紀有著『狂想和嗜死』傾向的虛無者」。見趙剛，〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，發表於「陳映真：思想與文學會議」（2009年11月，新竹：交通大學），此篇文章改寫為〈顏頤於星空與大地之間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉一文，收入本書上冊。

卡」如何捕殺大批所謂的「敵人」，包括安那琪主義者，他認為這是人類的道德出了問題，於是他埋頭著書《倫理學的起源與發展》，探討人性道德的內涵與起源。1927年，國民黨的北伐戰爭即將勝利的時候，發生了國共兩黨的分裂，以及國民黨清黨，大屠殺激起了安那琪主義者巴金的憤怒，儘管他做為一個安那琪主義者完全超然於兩黨的利益之上，儘管中國安那琪主義的元老們都已經表態支持國民黨，巴金仍然極為憤怒地譴責了大屠殺，他又回到克魯泡特金的立場，著手翻譯克氏的倫理學巨著，從道德立場上反省國民黨的暴行。當「文革」結束不久，巴金面對一場國家民族的大劫，目睹了法西斯專制下的普通中國人如何在政治迫害中宣洩種種醜陋的獸性，他毅然書寫五卷《隨想錄》，從道德的立場上揭露「文革」如何戕害普通人的心靈，他用懺悔的形式，從揭露自己的軟弱屈服、喝迷魂湯、喪失獨立思考等方面開始，一步一步地清算「文革」和自己心靈上的陰暗面，維護了人性的尊嚴。巴金這種做法似乎很難得到普通讀者的真正理解和由衷共鳴，但是從克魯泡特金到巴金，這種追求人性的完善、勇於面對錯誤的自我挖掘，則是典型的安那琪主義的做法。這一點，我們在晚年陳映真的創作裡看到了形式獨特的回應。

晚年陳映真引人注目的創作是中篇小說〈夜霧〉和〈忠孝公園〉，這兩部作品都寫到了國民黨特務（情治人員）在政治大變動中的命運。本來，一個專制社會的政局發生大變動以後，前政權的鷹犬系統處境是最為尷尬的。因為新舊社會體制衝突越是激烈，政權對於反叛力量和一切可能出現的反叛力量的鎮壓越是慘烈，而情治人員在維護國家機器的努力就越是臭名昭著。當政權一旦發生變化，他們作為國家機器的一部分，就面臨了被新的政權拋棄、清算，還是被重新接納的不定命運。對這一群族類來說，心理上瀰滿了恐懼和仇恨的陰暗因素，他們也可能成為喪家犬，被新政權所追究罪行和繩之以法。在前蘇聯和

東歐政局發生變動以後，許多優秀作家（如索爾仁尼琴、米蘭·昆德拉等）都在創作中描述過這一類迫害狂的毫無價值的人生命運。但是奇怪的是中國作家在這個領域涉及很少，惟有上世紀四〇年代末茅盾創作過一部長篇小說《腐蝕》，描寫國民黨特務在行將毀滅前的掙扎和懺悔，但以後這個題材在大陸即成禁區。陳映真在台灣政局發生變異，權威體制轟然倒毀以後，也注意到了原來的情治人員——一批舊體制的鷹犬系統人員，他們即將面臨的命運是什麼？正如〈夜霧〉裡丁士魁所面對的：

時代劇變，調查工作的三大支柱——領袖、國家、主義——已經全面遭到變動的世局極其強烈的挑戰。他想起了民國39年後隨著幾年強烈的肅共鬥爭，他把成千上萬的共產黨在風風火火的肅共行動中經過百般拷訊，送上了刑場、送進了監牢，終竟保住了國民黨的江山，當時靠的正是對領袖、國家和主義的不搖的信仰。今天的挑戰，對調查工作的衝擊，李清皓內心嚴重的糾葛，就是生動的說明。（〈夜霧〉，洪範版小說集6：頁122）

李清皓是一個內心受到譴責的情治人員。在〈夜霧〉所描寫的所謂「國家安全」系統中，丁士魁是代表「局」裡的高層人士，李清皓是派遣到地方上的中層人員，在李清皓的底下還發展了若干線人，某學院的學生林育卿就是其中一個積極分子。這樣一個系統嚴密的特務組織，由於政局變動和良心譴責，單純的林育卿首先在殘酷的政治迫害中精神崩潰而出局，其次是李清皓本人，在政局變動中意識到自己一生從事的工作不僅毫無價值，而且有罪於大批無辜的受迫害者，繼而精神崩潰而自戕。小說文本幾乎也是一個狂人日記的形式，丁士魁在閱讀整理李清皓遺留下來的筆記，從中整理了這一份情治人員內心懺

悔的文檔。這部小說有兩個地方值得注意，第一是陳映真曾經被捕坐牢，情治人員正是他與「國家」之間衝突的一個中介。在他眼裡，情治人員是國家機器的象徵，但是他並沒有醜化這個族類和這個職業，而是用深切同情的眼光描寫了這類人既是國家機器的零件，又是國家機器本身的犧牲品，他寫出了林育卿、李清皓等人的內心懺悔；第二，陳映真對國家機器的質疑是堅定不移的，這個故事發生在新舊政權更替的背景下，寫出了一部分良知未泯的情治人員的恐慌，同時也清醒地描寫了丁士魁作為老邁的鷹犬依然被新主人啟用的喜劇，從而揭示出——領袖、政黨、主義都是可以變異的，但是作為「國家」的本質則不會發生變易，它作為人類良知發展的異化也不會發生變易。國家作為階級統治與階級鎮壓的工具，在它消亡之前，它永遠有它的敵人，永遠有它的「安全」問題，因此也永遠需要統治者的鷹犬系統。這就是小說結尾的許處長所說的：「國家安全，片刻都中斷不得喲。」（洪範版小說集6：頁123）

〈忠孝公園〉的文本內涵更為複雜。除了國民黨情治人員以外，還涉及到國家機器的另外一個組成部件——軍隊。小說的兩個主人公都是耄耋之年的老人，一個是偽滿洲國的日本憲兵偵緝與通譯、國民黨時代的情治人員、甚至一度成為共產黨的眼線和釣餌，幾乎是集所有政權鷹犬於一身的台灣國民黨政權下的特務馬正濤，另外一個是曾經在太平洋戰爭中充當「皇軍」的台灣士兵，戰爭結束後要求索取日本政府戰爭賠償而不得的台灣人林標。軍隊與特務機關一樣，也是產生「國家安全」功能的另外一個國家機器部件。這部作品進一步突出了所謂「國家」的虛幻性，對於林標這樣的台灣人來說，他的身分不由自主地發生著莫名的變化：日據時代他是作為殖民地的次等日本「國民」被徵入軍隊，要他充當炮灰時他就是日本「國民」，但是在真正的日本人眼裡他們又始終是「清國奴」。與林標一起的另一個台灣士兵雖然取了日

本的名字，忠心天皇，最終仍不免被雞姦，受盡侮辱而自剄的下場。太平洋戰爭中，憑一紙詔書，他從日本軍隊中分離出來莫名其妙地成為戰勝國「國民」了，但隨著時過境遷，「戰敗國」國民都從日本政府那裡獲得了賠償，而「戰勝國」國民卻一無所有，逼得他重新穿起皇軍軍服，操起蹩腳的日語，去要求日本政府承認他們是「皇民」，獲取賠償款。更加弔詭的是，當林標索賠失敗也當不了「日本國民」時，他唯一的孫女卻以另外一種形式嫁給了日本人。

小說以「忠孝」命名，象徵了以忠孝、仁愛、信義、和平立本的「國家」體制下的分崩離析的文化，對於馬正濤來說，「國家」可以異化為「政權」，「政權」可以異化為「政黨」，最後他隨著國民黨競選失敗而亡命。而對於林標來說，「國家」完全是一個被異化的物件，與他的自在生存沒有本質上的關係，但是「國家」的利益（如徵兵）卻侵犯了他的利益，破壞了他的一生的正常生活。當他需要經濟索賠時，新的「國家」名分又妨礙了他，使他得不到索賠，只能獨自來承受一切傷害和痛苦。小說中的兩個人物都是孤苦伶仃的老人，馬正濤雖然出身豪門有過花天酒地的經歷，但終其一生都是孑然一身，沒有後代與未來；林標老人雖然是世代居住在本鄉本土，有家有室，但是隨著兒子離開土地漂流都市，孫女遠嫁日本，其實仍然如同無後，也沒有未來。作為情治人員和昔日士兵，他們曾經充當了國家機器的社會基礎，他們的失敗和蕭條的下場，傳達出作家對於所謂「國家」、「政權」、「政黨」等觀念的清醒認識和反省態度。

陳映真的小說可以做多種層面的詮釋。與巴金的通過自我揭露和自我批判，通過以己推人的形式來達到對社會的深層批判的基本手法不一樣，陳映真的反省形式是緊緊抓住了某些典型人物的內心世界的或混亂（如林標）、或恐懼和懺悔（如李清皓）、或者絕望（如馬正濤），來達到對於國家機器本身的虛妄性和欺騙性的嚴肅反思。巴金是希望

通過安那琪主義的人性論來超越國家層面的種種局限，以求理想主義的未來境界；陳映真則是通過對於國家機器的各種部件的拆解和否定，達到所謂「國家」觀念的超越和批判，進而探索更為理想的未來境界。

從這一點來看，不管陳映真有沒有自覺到，從繼承了魯迅為代表的「五四」精神到走向左翼文藝的馬克思主義社會批判，進而站在安那琪的理想境界對於國家形式和本質的反省，陳映真的深刻性達到了「五四」以來新文學精神的制高點。以同樣為左翼作家和安那琪作家的茅盾與巴金的創作為參照，陳映真的創作成就顯然已經超越了前輩們，他不僅以創作實踐把「五四」新文學傳統中的左翼精神在台灣文壇上發揚光大，並且結合台灣的社會環境和歷史變遷，創造了獨特的藝術高峰。

陳映真和「魯迅左翼」傳統ⁱ

「陳映真：思想與文學」學術會議發言

錢理群

一、魯迅對陳映真的意義

陳映真自己有兩個說明：「魯迅給了我一個祖國」¹，「魯迅給我的影響是命運性的」²，兩句話都很值得琢磨。

據陳映真的自述，他是在「快升（小學）六年級的那一年」（那就應該是1949、1950年間），偶然得到了一本魯迅的《吶喊》。

陳映真回憶說——

隨著年歲的增長，這本破舊的小說集，終於成了我最親切、最深刻的教師。我於是才知道了中國的貧窮、的愚昧、的落後，而這中國就是我的；我於是也知道：應該全心地去愛這樣的中國——苦難的母親，而當每一個中國的兒女都能起而為中國的自由和新生獻上自己，中國就充滿了無限的希望和光明的前途。（〈鞭子和提燈〉，洪範版散文集1：頁11-12）

i 編註：本文因錢理群教授之行文中多篇引文文題過長，原採小字簡註的引文出處均改置於隨文註腳。

1 陳映真在香港浸會大學「魯迅節座談會」的講話，據香港《大公報》2004年2月23日報導。

2 章名訪陳映真，〈陳映真的自白：文學思想及政治觀〉，人間版作品集6：頁35。

陳映真如此去解讀魯迅的作品——把魯迅看作是現代中國的一個象徵，特別是現代中國的左翼傳統的載體，所感受到的、所認同的是魯迅背後的「中國」，這當然不是偶然的，其中有特殊的台灣問題在。如陳映真一再強調的，1950年在當代台灣思想文化文學史上是一個轉捩點：在此之前，特別是在1945至1950年間，中國三、四〇年代的作品大量介紹到台灣，「日政下被抑壓的台灣文學激進的、干預生活的、現實主義的文學精神傳統，在這5年間迅速地復活，並且熱烈的發展」；但從1950年開始，隨著世界冷戰結構的確立，「左翼的、激進的，經中國三〇年至四〇年發展下來的反帝、反封建的文學思潮，在這個時代裡，受到全面壓制」，以魯迅為代表的左翼文學遭到全面封殺，從此，台灣的思想、文化、文學與三、四〇年代的中國，特別是其中的左翼傳統發生了斷裂。³未來的台灣最重要的作家陳映真正是在這樣的背景下，和魯迅相遇，這實在是歷史性的。它象徵著，預示著在地表的斷裂下的地層深處的相承相續。而陳映真本人正是在這樣的相承相續裡起到了關鍵性的作用，也因此確立了他在整個中國現當代文學史中不可替代的歷史地位。

其實，未來的陳映真也就是在這相遇中確立了。首先，是一種我們可以稱為「陳映真的視野」的確立。如日本研究者松永正義所說：「這樣的魯迅體驗所給予陳映真的，是使他能夠儘管他目前身處在『台灣民族主義』的氣氛中，他還能具備從全中國的範圍中來看台灣的視野，和對於在六〇年代台灣文壇為主流的『現代主義』，採取批判的觀點」⁴。我要補充的是，陳映真還通過魯迅，獲得了從第三世界看台灣的視野；記得魯迅說過，他是從俄國文學裡「明白了一件大事，是世界上

3 〈四十年來台灣文藝思潮的演變〉，人間版作品集8：頁211、213。

4 松永正義，〈透析未來中國文學的一個可能性—台灣文學的現在：以陳映真為例〉，人間版作品集14：頁233。

有兩種人：壓迫者和被壓迫者」⁵，在我看來，陳映真也是從魯迅的文學裡，明白了這樣一件大事，從而在這全球化的時代，確立了自己的第三世界立場，並且把台灣文學置於第三世界文學的大視野裡。陳映真一直銘刻在心的是他父親給他定下的三重自我定位：「首先，你是上帝的孩子。其次，你是中國的孩子。最後，你才是我的孩子。」⁶我們也可以說，陳映真也是賦予台灣與文學以三重定位：「第三世界的台灣與文學，中國的台灣與文學，台灣的台灣與文學」。這樣的愛國主義和國際主義的視野和立場，在台灣的思想、文化、文學界可能是相當獨特的。

這也就決定了陳映真的命運。他這樣寫到他和許多知識分子之間的深刻分歧和他的情感反應——

幾十年來，每當我遇見喪失了對自己民族認同的機能的中國人；遇見對中國的苦難和落後抱著無知的輕蔑感和羞恥感的中國人；甚至遇見幻想著寧為他國的臣民，以求「民主的，富足的生活」的中國人，在痛苦和憐憫之餘，有深切的感謝——感謝少年時代的那本小說集，使我成為一個充滿信心的、理解的、並不激越的愛國者。（〈鞭子和提燈〉，洪範版散文集1：頁12）

我在這自述裡，讀出了陳映真的孤獨和陳映真的堅定，這都深紮在他與魯迅的精神相遇相通裡。

對於陳映真所說的「充滿信心的、理解的、並不激越的愛國者」，我們還需要作更具體、深入的討論。

5 魯迅，〈中俄文字之交〉，《魯迅全集：卷4》（北京：人民文學出版社，2005），頁473。

6 〈父親〉，洪範版散文集1：頁146。

於是注意到陳映真的「人民為主體的愛國論」⁷：「在中國的民眾、歷史和文化之中，找尋民族主體的認同」，「找思想的出路，找心靈的故鄉」⁸。他反覆強調一點：「愛國的中國知識分子最高誥命，來自人民——而不是那一個黨，那一個政權」⁹，「一個獨立的、批評的作家，應該認同於自己的人民、文化與歷史，而不是認同那一個個別的政黨與政權」¹⁰，「中國的作家，在兩個不同的地方受到批評和抑壓的時刻開始，彰顯了他們的一體性：他們屬於中國的人民，而不屬於任何權力。」¹¹

這是一個「在權力之外，另求出路」的思路，是一個自覺地「重建中國知識分子在權力之前，堅持良知、真理，為民請命，條刻時政的傳統精神」的努力。¹²這也是「當永遠的在野派」，做「抵抗體制的知識分子」的選擇和自我定位。¹³

陳映真作出這樣的選擇與定位，魯迅無疑是他的重要精神資源和榜樣。魯迅一直在告誡我們：要論中國和中國人，要「自己去看地底下」，那裡自古就有「埋頭苦幹的人，有拼命硬幹的人，有為民請命的人，有捨身求法的人」，他們才是中國的「筋骨和脊梁」。¹⁴而魯迅更是把「對社會永不會滿意」的，永遠的批判者的知識分子稱為「真的知識

7 〈答友人問〉，人間版作品集8：頁37。

8 〈無盡的哀思：悼念徐復觀先生〉，人間版作品集8：頁65、66。

9 〈答友人問〉，人間版作品集8：頁36。

10 引自琳達·傑文訪陳映真，〈論強權、人民和輕重〉一文文末所附錄的「陳映真來函」（人間版作品集6，頁10）。

11 〈關於中國文藝自由問題的幾些隨想〉，人間版作品集8：頁60。

12 〈無盡的哀思：悼念徐復觀先生〉，人間版作品集8：頁65。

13 章名訪陳映真，〈陳映真的自白：文學思想及政治觀〉（人間版作品集6：頁50）；〈嚴守抗議者的倫理操守：從海內外若干非國民黨刊物聯手對《夏潮》進行政治誣陷說起〉（人間版作品集12：頁37）。

14 魯迅，〈中國人失掉自信力了嗎？〉，《魯迅全集：卷6》，頁122。

階級」。¹⁵這樣的獨立於黨派外、體制外的批判知識分子的傳統，是魯迅所開創的；而陳映真正是這樣的批判知識分子傳統在台灣的最重要的傳人和代表，陳映真也因此在中國現代知識分子史上獲得了自己的特殊地位。

二、陳映真與「魯迅左翼」傳統

為了更清楚地說明魯迅所開創的「黨派外、體制外的批判知識分子」的傳統，及其與陳映真的關係，把討論深入一步，我想提出與強調一個「魯迅左翼」的概念。

最早提出問題的，是大陸魯迅研究者王得後先生，他在《魯迅研究月刊》2006年2期上發表了〈魯迅文學與左翼文學異同論〉一文，指出三〇年代的魯迅文學和左翼文學既有許多重要的共同點，又存在著重大差異和原則分歧。在王得後先生文章的啟示下，我想到三〇年代的中國，實際上是存在著兩個左翼傳統的，一個是「魯迅左翼」，另一個則是中國共產黨領導下的左翼，可以稱為「黨的左翼」。這兩個左翼在三〇年代顯然存在著基本的一致和深刻聯繫，以至很容易看作是一個群體：他們都反抗國民黨的一黨專政，支持中國共產黨領導的工農革命運動，以至形成了一個提倡「無產階級革命文學」的左翼陣營，魯迅曾經作過這樣的概括：「無產階級革命文學和革命的勞苦大眾是在受一樣的壓迫，一樣的殘殺，作一樣的戰鬥，有一樣的運命，是革命的勞苦大眾的文學」。¹⁶魯迅對這樣的大左翼傳統是認同的，並將同樣從事無產階級文學事業的左翼文學家視為「戰友」；但他也從不掩飾自己和這些戰友的原則分歧：從「革命文學」的論爭到最後「兩個口號」的論

15 魯迅，〈關於知識階級〉，《魯迅全集：卷8》，頁226-227。

16 魯迅，〈中國無產階級革命文學和前驅的血〉，《魯迅全集：卷4》，頁290。

爭，就從未停止過。

正如王得後先生所說，「魯迅步入左翼文學陣營前後的種種內部矛盾和爭鬥，根源在魯迅思想和中國的馬克思主義的異同以及魯迅文學和中國左翼文學的異同」，對此王文做了詳盡的論析。我只想強調一點，黨的左翼有一個高於一切的原則，就是所謂「黨性原則」，也就是把黨的利益置於至高無上的位置，而黨的最高利益則是：在野時奪取權力和掌權以後的權力獨占，因此，要求所有的黨員、信奉者及其統治下的人民都絕對服從黨的領導意志，而絕不允許發出和黨不一致的聲音。在「兩個口號」論爭中，魯迅主要罪狀就是他在黨提出的「國防文學」口號之外，另提一個「民族革命戰爭的大眾文學」的口號，這正是「黨的左翼」的大忌。同時也證明了「魯迅左翼」的獨立於「黨的左翼」之外的意義。因此，魯迅是看得很清楚的：他和這些「政治革命家」的合作是有限度的，並且思考了自己這樣的「永遠不滿足現狀」的永遠的批判者的知識分子的命運。他在〈文藝與政治的歧途〉一文裡尖銳地指出，「革命政治家」和「文藝家」開始在反對舊的專制體制時，因為同是不滿意現狀，可以有某種程度的合作；但「革命成功」以後，革命政治家掌握了權力，就「把從前所反對那些人用過的老法子重新採用起來，在文藝家仍不免於不滿意，又非被排軋出去不可，或是割掉他的頭」。¹⁷這是很能說明「黨的左翼」和「魯迅左翼」的區別、關係和「魯迅左翼」的命運的。因此，在三〇年代中期，當魯迅發現「黨的左翼」中的某些掌權者已經演變成「革命工頭」、「奴隸總管」時，就毅然與之決裂，並且作出革命勝利以後，「我要逃亡，因為首先要殺的恐怕是我」的預言。¹⁸

17 魯迅，〈文藝與政治的歧途〉，《魯迅全集：卷7》，頁120。

18 李霽野，〈憶魯迅先生〉（寫於1936年11月11日），收入《魯迅先生紀念集》「悼文」輯1（1979年上海書店據1937年初版本複印），頁68。

陳映真未必熟悉這段歷史，但他對三〇年代左翼文學運動中的「左」的傾向，是關注並有警覺的。他談到「左翼文學的『黨文學』」的問題：簡單化地、庸俗化地把馬克思主義的文藝思想理解為階級鬥爭的武器，理解為為了革命、為了政治服務的單純的工具，把創作自由的理念，與「資產階級的自由主義」視為同一物。服從黨、革命和無產階級政治需要而創作，成為當時「前進的革命文藝家」最高的誥命。誰要主張文藝創作的個人性、文藝創作的自由，誰就是墮落的資產階級。¹⁹他還專門談到知識分子落入「偏致」和「黨派性」的危害，特別是「為了有意無意地保衛一個既有的秩序——一個既有的所有權秩序、社會秩序，等等——而膨脹起來的時候，它就必然墮落為各式各樣的教條，有時更糾集他們所掌握的一切強制力量——如輿論，如警察，如政府，如法律和軍隊，如法庭和監獄——來加強他們的陣容」，那是甚至會造成「罪惡」的。²⁰這其實都是抓住了黨的左翼的一些要害問題²¹，同時也是當年魯迅所批判過的。陳映真所要繼承、堅持和發揚的左翼傳統，實際就是「魯迅左翼」的傳統，這大概是沒有問題的。²²

那麼，陳映真所繼承、堅持、發揚的「魯迅左翼」傳統，又包含什麼內容，有什麼特點呢？這是一個大問題，還有待更深入的研究與討論。這裡只能說說我所理解的幾個要點，算是出幾個題目吧。

19 〈中國文學的一條廣大出路：紀念〈中國人立場之復歸〉發表兩周年，兼以壽胡秋原先生〉（人間版作品集11：頁98）；〈關於中共文藝自由化的隨想〉（人間版作品集8：頁159）。

20 〈知識人的偏執〉，人間版作品集8：頁16、17。

21 陳映真對三〇年代左翼的觀察與認識，在不同程度上受到了胡秋原的影響，這是一個很有意思的話題，還有待專門的研究與討論。

22 陳映真在〈我的文學創作與思想〉一文裡有一段自白很有助於我們理解陳映真的選擇：「從文學出發的左傾，從藝術出發的左傾，恐怕會比較柔軟，而且比較豐潤，不會動不動就會指著別人說，是工賊、叛徒，是資產階級走狗，說魯迅的阿Q破壞了中國農民的形象，像那種極『左』的。我想我比較不會走向枯燥的、火柴一劃就燒起來的那種左派」（北京三聯版：頁38）。魯迅大概也是屬於「比較柔軟，而且比較豐潤」的左派吧。

首先自然是前文反覆討論過的「黨派外，體制外的獨立性」，和「永遠不滿足現狀，永遠的批判立場」。這裡要追問的是，這樣的獨立的，全面而徹底的批判立場的立足點，其背後的價值觀念，終極性的理想與追求。

陳映真的回答是明確的：

[……]文學和藝術，比什麼都更以人作為中心和焦點。

(〈企業下人的異化：《雲》自序〉，人間版作品集9：頁29)

放眼世界偉大的文學中，最基本的精神，是使人從物質的、身體的、心靈的奴隸狀態中解放出來的精神。

不論那奴役的力量是罪、是欲望、是黑暗、沉淪的心靈；是社會、經濟、政治的力量，還是帝國主義這個組織性的暴力，對於使人奴隸化的諸力量的抵抗，才是偉大的文學之所以吸引了幾千年來千萬人心的光明的火炬。因為抵抗不但使奴隸成為人，也使奴役別人而淪為野獸的成為人。

(〈思想的荒蕪〉，人間版作品集11：頁112)

以人為中心，追求人的自由、解放、健全發展，「使奴隸成為人」，為此，必須抵抗一切「奴役的力量」：陳映真的這一基本信念、理想、追求和價值觀，是和魯迅的追求「人的個體精神自由」的「立人」思想完全一致的。這可以說是魯迅與陳映真所共有的「烏托邦」彼岸理想。我們說陳映真與魯迅之間存在著精神的相通，這正是他們心靈契合之處：他們都對自己所生活的時代，人的「物質的、身體的、心靈的奴隸狀態」(後來陳映真用馬克思的理論，將它稱為「人的異化」)²³有著也許是

23 〈大眾消費社會和當前台灣文學的諸問題〉，人間版作品集8：頁124。

過分的敏感，這其實是一個真正的思想家、作家最重要最基本的精神素質。在他們看來，導致這樣的人的奴隸狀態的奴役關係，是廣泛地存在於現代社會，來源於各個方面，並且會不斷再生產，是永遠存在於此岸世界的。而作為一個批判的知識分子，自己的歷史使命，就是用彼岸烏托邦的終極性的立人理想照亮此岸的黑暗，對來自一切方面的，以各種形態，特別是以最新形態出現的奴役力量，進行無情的揭露與批判，不斷向社會發出警示。這樣的批判，就必然是全面而徹底的，而且是永無休止的，這就是魯迅所說的「永遠不滿足現狀」，要作「永遠的革命者」的真實而豐富的涵義，也是魯迅要提倡「韌性戰鬥」的最基本的原因。這大概也就是人們所說的陳映真的獨特的「異端·烏托邦」主義吧。²⁴

這其實也是他們對自己所生活的時代所提出的問題，所作出的回應。因此，魯迅的批判鋒芒主要指向東方專制主義（用魯迅自己的話來說，就是中國傳統文明中的「吃人肉的筵宴」），但在三〇年代的以上海為中心的中國現代化過程中，魯迅又發現了中國社會的半殖民地化，以及西方現代文明病對中國的滲透與蔓延；在這些方面，他都看到了「吃人肉的筵宴」的再生產；而如前所說，魯迅在他的晚年又在反抗運動內部發現了新的奴役關係，所謂「革命工頭」的產生。因此，在他的遺囑裡，魯迅宣布「一個也不饒恕」，正是表明，他是要把自己的徹底的批判立場堅持到底的，並以此期待後來者。

陳映真正是這樣的堅持魯迅式的徹底批判立場的後來者之一。但所面對的問題，卻是魯迅未曾經歷的。於是就有了陳映真的從台灣問題出發的對殖民社會、「冷戰·民族分裂」構造以及大眾消費時代下的人的異化（各種形式的奴隸狀態）的批判。但我以為，對陳映真最具有挑戰性的，可能是他如何面對社會主義的中國所發生的異化的問題：

24 〈陳映真作品集編輯體例〉，人間版作品集1-15：卷前頁5-8。

「以『人間解放』為起點的社會主義革命運動，如何逐步走上它自己的對立面，即『人間殘害』的另一端」。²⁵這個問題的嚴重性，在於社會主義的中國曾經是他的理想所在，是他批判台灣社會的重要資源。這可以說是在中國文化大革命結束以後包括陳映真在內的所有的左翼知識分子所面臨的一個困境。這是一個十分複雜的問題，需要作專門的詳盡討論。這裡只想概括地指出一點，陳映真很快就走出了這樣的困境，依然堅守了他的徹底的全面的批判立場。第一，他並不迴避中國社會主義實驗中所出現的嚴重異化，並從新的奴役關係的產生的角度進行了尖銳的批判，他堅持「對於〔海峽兩岸〕兩個政權和黨派，我們保有獨立的、批評的態度」。²⁶其二，但他並沒有像某些左翼知識分子那樣，因為對社會主義的失望而走向全面認同西方資本主義體制的另一個極端，他旗幟鮮明地表示：對社會主義的「反省」絕不能「後退、右迴旋到了否定反帝民族主義、否定『世界體系』四百年來對落後國的支配和榨取這個歷史的、經驗上的事實，到了肯定帝國主義壓迫有理論，主張窮人必須接受富國支配才能發展論，和跨國企業無罪論的地步」。²⁷因此，他在批判所謂「社會主義病」的同時，也沒有放鬆對「先進國徵候」的批判。²⁸他並且提醒說：「沒有對帝國主義採取斷然的批判態度——甚至受帝國主義豢養的——『後進國家』民主、自由甚至人權運動，總是向著它的對立的方向——獨裁的、鎮壓民主自由的方向發展」²⁹：這裡所表現出的獨立批判知識分子的清醒，是十分難得的。

25 〈思想的索忍尼辛與文學的索忍尼辛：聽索忍尼辛在台北演講的一些隨想〉，人間版作品集8：頁69。

26 〈嚴守抗議者的倫理操守：從海內外若干非國民黨刊物聯手對《夏潮》進行政治誣陷說起〉，人間版作品集12：頁38。

27 〈「鬼影子知識分子」和「轉向症候群」：評漁父的發展論〉，人間版作品集12：頁119。

28 〈你所愛的美國生病了……〉，人間版作品集8：頁229。

29 〈台灣長老教會的歧路〉，人間版作品集11：頁69。

更難能可貴的是，陳映真在如此複雜，甚至混亂的局勢下，依然堅持他的烏托邦理想，他的社會主義信念，並且提出了「在現存共產主義體制和資本主義、帝國主義之外，尋求一條自己的道路」的新的設想，他認為是「第三世界革新的知識分子」所應該承擔的歷史任務。³⁰儘管這還是一個有待展開的命題，但問題的提出本身，就具有重大的理論與實踐意義。

以上所討論的獨立知識分子的全面、徹底、永遠的批判、創造精神，在我看來，就是「魯迅左翼」的核心精神。

「魯迅左翼」的另外三個特點，限於篇幅，就只能略說幾句了。

其二，「要永遠以弱者，小者的立場去凝視人、生活和勞動」，陳映真在一篇介紹日籍國際報導攝影家的文章裡，概括了這樣一條左翼知識分子的原則。³¹這和魯迅在〈關於知識階級〉的演講裡談到「真的知識階級」除了永遠不滿足現狀外，還必須堅持「平民」立場，「感受平民的痛苦」、「為平民說話」³²，其基本精神是完全一致的。魯迅在五卅時期提倡「幼者本位，弱者本位」，三〇年代又堅持和「革命的勞苦大眾」「受一樣壓迫」，「作一樣的戰鬥，有一樣的運命」的左翼方向，他終其一生，都在「為一切被侮辱和損害者悲哀，抗議，憤怒，鬥爭」。³³而在許多台灣知識分子的眼裡，陳映真最重要的精神品質，就是他「同情一切被損害、被侮辱、被壓迫的人們」³⁴，這樣的相近相通都不是偶然的。

30 〈思想的索忍尼辛與文學的索忍尼辛：聽索忍尼辛在台北演講的一些隨想〉，人間版作品集8：頁71。

31 〈相機是令人悲傷的工具：日籍國際報導攝影家三留理男剪影〉，人間版作品集7：頁107。

32 魯迅，〈關於知識階級〉，《魯迅全集：卷8》，頁224。

33 這是魯迅對德國左翼畫家凱綏·珂勒惠支的評語，我們完全可以把它看作是魯迅的夫子自道。見〈《凱綏·珂勒惠支版畫選集》序目〉，《魯迅全集：卷6》，頁487-488。

34 王曉波，〈重建台灣人靈魂的工程師：論陳映真中國立場的歷史背景〉（《中國結》卷序），人間版作品集11：卷前頁20。

其三，魯迅在上一世紀初，就呼喚「立意在反抗，指歸在動作」的反抗和實踐的知識分子。³⁵在五四運動以後，他又有了這樣的反省：「比較新的思想運動起來時，如與社會無關，作為空談，那是不要緊的，這也就是專制時代所以能容知識階級存在的原故」，「只是思想運動變成實際的社會運動時，那就危險了。往往反為舊勢力所撲滅」。³⁶這就是說，從從事思想啟蒙到參與社會實際運動是一個必然的歷史過程。最後10年的左翼魯迅和中國共產黨領導的工農反抗運動的結合，也正是順應這樣的歷史發展趨勢，是一個自覺的選擇。陳映真也有類似的精神發展趨向和生命體驗，他說自己的「思想發酵到一定程度，就會產生一種實踐和運動的饑餓感，就是覺得老這樣讀書，什麼都不做，很可恥」³⁷，因此，他很早就介入了實際反抗運動，並因此兩度遭遇牢獄之災。人們說陳映真不僅用小說、論文表達自己的思想，還是一個「使用『肢體語言』的作家」³⁸，這確實是陳映真區別於許多知識分子的特點，但也確實提供了知識分子的一種範式。

其四，也是我最為看重的，就是「魯迅左翼」的自我批判精神。魯迅說：「我的確時時解剖別人，然而更多的是更無情面地解剖我自己」³⁹。陳映真也說過：「寫小說，對於我，是一種思想、批判和自我檢討的過程」，因此，評論者說他是最具「反省力與批判力」的作家。⁴⁰他的寫作，既是為了批判社會，更是為了清理自己，在這方面，陳映真

35 魯迅，〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集：卷1》，頁68。

36 魯迅，〈關於知識階級〉，《魯迅全集：卷8》，頁227。

37 〈我的文學創作與思想〉，北京三聯版：頁38

38 王曉波，〈重建台灣人靈魂的工程師：論陳映真中國立場的歷史背景〉（《中國結》卷序），人間版作品集11：卷前頁19

39 魯迅，〈寫在〈墳〉後面〉，《魯迅全集：卷1》，頁300。

40 李瀛訪陳映真，〈寫作是一個思想批判和自我檢討的過程：訪陳映真〉，人間版作品集6：頁17-18、12。

也是和魯迅相通的。這一點，也將魯迅和陳映真與許多所謂左翼作家區別開來。魯迅在和創造社論戰時，就說他最看不慣的就是他們的「創造臉」，也可以說是「革命臉」吧：一言一行無不是「創造」，無不在「革命」，實際就是要壟斷創造，壟斷革命。陳映真也說：「激進的文學一派，很容易走向『唯我獨尊』的宗派主義和教條主義」⁴¹。「唯我獨尊」的背後，是自以為真理在手，自己的使命就是向芸芸眾生宣示真理，進而壟斷真理；而魯迅這樣的真的知識分子，卻永遠是真理的探索者，他和讀者一起探索真理，也不斷修正錯誤。因此，批判知識分子的批判的徹底之處，就在於他同時把批判的鋒芒指向自己。我甚至認為，鑒別是不是真的批判知識分子，就看他是否批判自己。

不難看出，「魯迅左翼」是一份十分珍貴的精神財富，它是我們所說的「20世紀中國與東方經驗」的重要組成部分。而我要強調的是，這樣的「魯迅左翼」不僅屬於魯迅，它是所有的中國和第三世界的左翼知識分子共同創造的，陳映真作為其中的一個重要成員，也作出了自己的獨立和獨特的貢獻。

三、未完成的話題

文章應該結束了，但似乎意猶未盡。

我們從主要的方面，對「魯迅左翼」及其和陳映真的關係作了一個勾勒；這樣的勾勒是明晰和必要的，但卻有可能把問題簡單化，遮蔽了它的豐富性與複雜性。我贊同李歐梵先生的觀察與分析，陳映真是複雜而充滿矛盾的：「他既寫實又浪漫，既有極強的意識形態又有濃郁的頹廢情操，既鄉土又現代，既能展望將來又往往沉湎於過去，對人

41 〈模仿的文學和心靈的革命：訪問菲律賓作家阿奎拉〉，人間版作品集7：頁98

生既有希望又感絕望，對於社會既願承擔但也在承擔的過程中感到某種心靈上的無奈……。」⁴²魯迅又何嘗不是如此。因此，陳映真所受到的魯迅的影響，他和魯迅的關係，精神共鳴，是遠比我們這裡的描述更為複雜和微妙的。

而且我們已經討論的問題，也還未充分展開。例如同樣是同情被壓迫者，同樣是參加社會實踐，魯迅左翼和黨的左翼的相同和差異、分歧，就有待作更具體更細緻的分析。

何況還有許多未及論述的方面。例如，陳映真在〈父親〉、〈洶湧的孤獨：敬悼姚一葦先生〉等文章裡，提到他對魯迅和三〇年代左翼的了解和認識，父親和姚一葦、胡秋原先生都是重要的中間環節，這就是一個很有意思的話題。再如，許多研究者都提到陳映真創作中現實主義和象徵主義的關係，而魯迅正是「象徵印象主義與寫實主義相調和」的文學的宣導者⁴³，他自己的創作也有這樣的特點，或許這也是討論陳映真與魯迅小說創作的關係的一個視角。而前文的一個注釋裡已經提到的陳映真自稱自己是「從文學出發的左傾」，是「比較柔軟，比較豐潤」的左派，也頗耐人尋味，是可以進一步展開的。

陳映真與魯迅，這是一個未完成的話題，我們的討論僅是一個開始。

2009年8月26日至9月1日

附記

本文是我2009年赴台灣講學以前匆匆趕出來的。當時，我看到

42 李歐梵，〈小序《論陳映真卷》〉，人間版作品集14：卷前頁19。

43 魯迅，〈〈黯澹的煙靄裡〉譯者附記〉，《魯迅全集：卷10》，頁201。

的是1988年出版的《陳映真作品集》，其中收入的是1959至1987年陳映真的文字。在此以後所寫的文章，我都沒有讀到，特別是1989年以後的陳映真的思想、文學、活動我都不甚了解。這就注定了我對陳映真的考察至少是不全面的。在參加了11月在台灣舉行的「陳映真：思想與文學學術會議」，特別是聽了曾健民先生〈試探「九〇年代的陳映真」〉的發言⁴⁴，以及會上圍繞「九〇年代的陳映真」的不同意見的討論以後，我對陳映真的思想與文學，及作為社會活動家的陳映真的複雜性與豐富性，就有了更深切的體認，回過來看我的論述，一方面覺得其基本論斷，強調陳映真的獨立知識分子的批判立場，還是可以成立的；同時又發現，我對陳映真的政治行動性有些估計不足，在這一點上，他顯然比魯迅要更為積極和主動，因而對陳映真和政黨政治、國家政治關係的複雜性也估計不足，論述有些簡單化。本想對論文作一些修訂和補充，但真要動筆改，卻又覺得難度頗大，最後決定就偷一個懶，僅寫這樣的「附記」，略作自我反省，而留下這篇有缺陷的文章，供更多的朋友質疑、批評、指正。

2010年2月7日

44 見曾健民，〈試探「九〇年代的陳映真」〉（收入本書下冊）。

抒情和現實之間

陳映真文學試論

松永正義

筆者以為，以小說家的角度來看陳映真，其廣度是遠大於以評論家的角度來看他的。或者該說，小說中表現出來的世界，是比評論世界來得複雜的。此處以陳映真最近的小說群〈歸鄉〉（1999）、〈夜霧〉（2000）、〈忠孝公園〉（2001）為例，嘗試展開思考。

陳映真的小說約略可以分為四個階段。第一階段是以入獄前的《將軍族》、《第一件差事》為集成¹；第二階段以〈夜行貨車〉、〈雲〉等現實主義作品群為主；第三階段則有〈鈴瑯花〉、〈山路〉、〈趙南棟〉等以五〇年代白色恐怖為主題之作品；第四階段便是自〈歸鄉〉以降的三篇作品。

第一階段的作品群可以稱之為「抒情」時代的作品，其表現的是被命運所捉弄，且被命運所打敗的小人物姿態。呈現在困頓人間求生存卻仍無濟於事的悲哀，以及對小人物關懷的情感。因為表現出了拼命求生存的人們的形象，在台灣閉塞的六〇年代之中，閱讀者或許能有相當的同理心與共同感受。不過此時作品對於該時代或者某種社會的氛圍，仍然無法充分捕捉那種感覺。當然〈鄉村的教師〉的台籍日本兵

1 在此指1975年10月由遠景出版社出版的《將軍族》、《第一件差事》兩小說集。

問題，或者〈將軍族〉的外省人問題等，舉出應該個別拿來討論的問題之後，雖然可以證明陳映真社會視野的寬廣度，但整體來說較之於針對問題的探索，以所謂人類存在的悲哀，這種感覺性的表現來處理的部分仍然很多。

第二個時期，是以批判生存於現代社會中人們的姿態為描寫主題的「現實主義」時代。有趣的是除了此時期以外的三個時期之作品，登場人物幾乎都包含以死亡為主題，相對於此，本時期的登場人物則沒有邁向死亡之途。亦即，人的死亡，並沒有包含在主題之內。這恐怕是此時期陳映真所關心的，與其說是人的生存，或者生存的悲哀，勿寧說是對於社會原本應有的狀態進行結構性處理。

在第三時期的〈鈴璫花〉或〈山路〉之中，登場人物的死亡陰影又再度落下。只是這次登場人物的死，與第一時期是不相同的。第一時期的死，表現的是所謂人類生存的悲哀，而第三時期登場人物的死，指涉的卻是歷史中的死亡。

〈鈴璫花〉是兩個過著牧歌式日常生活的少年阿助和阿順，他們敬愛的老師高東茂突然發生了逃亡、被逮捕、並執行死刑的事件。這位老師當然是指五〇年代白色恐怖的犧牲者，而以這位老師的死亡為契機，其中一位少年自此迷失了自我，另一位則脫離牧歌式的日常生活，進入到成人的世界裡。表現出的是，現在的日常生活係建構在白色恐怖犧牲者的犧牲之上，但是現在的社會卻忘卻了這個事實。此處的白色恐怖，換成其他任何歷史事件也好，也可以說是在歷史中尚存人們的「活著」這個事實。對白色恐怖犧牲者的哀憫，也是尚活在歷史中的人們的憂傷。而第一時期在人存活著的悲哀背後，陳映真表現出一種對人關愛，此處對存活在歷史中人們的悲憫的背後，也表現他對與歷史息息相關的人們的某種信賴。〈鈴璫花〉的主題當然是針對八〇年代盛極一時的台灣意識論，提起另一段台灣的歷史，雖然具有重大

的意義，但對於處理該主題中，活在更廣泛歷史之中的人們的悲哀程度或者樣貌，陳映真的文學則持有一種普遍性。

〈山路〉也是與白色恐怖有關的故事。一群執行地下活動的青年之中，出現背叛的告密者，因此造成了黃貞柏與李國坤兩個青年的犧牲。李國坤被判處死刑，黃貞柏則處30年有期徒刑。告密者的妹妹蔡千惠是黃貞柏的未婚妻，為了抵償哥哥的罪過而偽裝成被處死刑的李國坤之妻，前往拜會他的遺族，並犧牲自己的生活奉獻給他們，撫育國坤的弟弟國木長大。但是當黃貞柏出獄的消息傳至她耳中，她卻失去了生存的意志，留下一封遺書般給黃貞柏的信，進而衰弱而亡。她失去生存意志的理由，在那封信中如此表現：

幾十年來，為了您[黃貞柏]和國坤大哥的緣故，在我心中最深、最深的底層，秘藏著一個您們時常夢想過的夢。白日失神時，光只是想著您們夢中的旗幟，在鎮上的天空裡飄揚，就禁不住使我熱淚滿眶，分不清是悲哀還是高興。對於政治，我是不十分懂得的。但是，也為了您們的緣故，我始終沒有放棄讀報的習慣。近年來，我戴著老花眼鏡，讀著中國大陸的一些變化，不時有女人家的疑惑和擔心。不為別的，我只關心：如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死，和您的長久的囚錮，會不會終於成為比死，比半生囚禁更為殘酷的徒然……（〈山路〉，洪範版小說集5：頁88）

這邊訴說的是對革命理想之想法，而這想法在歷史洪流中是否將會成為無意義化的疑慮。而革命理想的無意義化，也意味著消費社會的文化。此外信中尚如下寫道：

就這幾天，我突然對於國木一寸寸建立起來的房子、地毯、

冷暖氣、沙發、彩色電視、音響和汽車，感到刺心的羞恥。那不是我不斷地教育和督促國木「避開政治」，「力求出世」的忠實的結果嗎？

[……]

如今，您的出獄，驚醒了我，被資本主義商品馴化、飼養了的、家畜般的我自己，突然因為您的出獄，而驚恐地回想那艱苦、卻充滿著生命的森林。然則驚醒的一刻，卻同時感到自己已經油盡燈滅了。

(〈山路〉，洪範版小說集5：頁89-90)

對於使歷史意義空無化的消費文化之批判，是陳映真很早就有的論述。例如在〈現代主義底再開發〉中，陳映真如此陳述：「當今現代主義文藝的詭奇和晦澀的形式、使它遠遠的離開了讀書群、將原有的任務遺落給做為消費品之一的通俗市場文藝。」(人間版作品集8：頁2)而同樣在鄉土文學論爭中寫出的〈建立民族文學的風格〉之中如此說道：「如果當代的年輕一代的作家沒有刻意去歌頌『繁榮』、『國民所得』和舞台歌榭等，不因為別的什麼，而是因為他們在冰冷的經濟指數、繁華但寂寞的城市建築和頹廢的夜生活中，看不見溫暖的人性。」(人間版作品集11：頁29)

此處陳映真是以資本主義文化來批判消費文化，但資本主義、社會主義的區分已經逐漸變得模糊無效的今日，不管是否稱其為資本主義文化，問題的結構即便至今也沒有改變。克服「富饒」一事日益變得困難的當今，或者可說問題是變得更加深刻化的。

如此這般對現代社會的批判視點，於2000年的作品〈夜霧〉中也可見到。

〈夜霧〉述說國民黨特務李清皓在活動中犯了罪，羅織不實罪名於

他人，卻自覺竟然導致自己與家族陷入悲慘的狀態之中。主角因此精神上出了問題，以至於死去的故事。決定主人公精神疾病的，是與以前被不實罪名陷害叫做張明的教員偶然相遇，而被那位教員質問他過去的罪過。在百貨公司中一邊追逐主角，張明一邊喊道：「『攔住那個人。』他喊著說，『我要問問他，家破人亡喲……』」（〈夜霧〉，洪範版小說集6：頁117），但是周遭的人們卻幾乎無感。「但我注意到滿場鼎沸的人群中皆都若無其事，拎著滿載的購物袋，笑容滿面。沒有一個人在意張明的淒厲的叫罵[……]」（同前引頁），陳映真更進一步描寫如下：「這百貨公司和這城市裡滿坑滿谷的人，都佯裝不知，偽裝若無其事，事不干己，其實就是要對我下手的前兆。」（同前引頁）

現代社會的日常生活，已經忘卻了主人公與張明的對立所象徵的歷史性悲劇，那種恐怖感於此充分描寫。而正是那種恐怖感造成了主人公強迫觀念的根源（是要對我下手的前兆）。

上述主人公的故事，包含了更大的敘事，而成為劇中劇般的故事。主人公至死為止的經緯，是透過主人公的手記來說明，但還存在閱讀該手記並整理手記的人。那是主人公在當特務時代的上司丁士魁，也是主人公的恩人、討論諮詢對象、有如師匠般的一號人物。這個上司整理完主人公的手記之後，訴說如下：

時代劇變，調查工作的三大支柱——領袖、國家、主義——已經全面遭到變動的世局極其強烈的挑戰。[……]今天的挑戰，對調查工作的衝擊，李清皓[主人公]內心嚴重的糾葛，就是生動的說明。（〈夜霧〉，洪範版小說集6：頁122）

上司在這樣考量過後便遇到政權交替，因而萌生退休之意。但新政權仍慰留他，而這位上司亦非常開心樂意地接受了。

結果上，陳映真提出了不論什麼樣的政權之下，都殘留著所謂壓抑的結構，這樣的認識。而這樣的結構剛好補完了方才思考過的現代社會結構。這個故事說明了現代社會中埋沒掉的歷史，以及在該歷史中活著的人們的故事。而書寫這個故事，表達了陳映真不願意這樣的歷史被埋沒的意志。

1999年寫的〈歸鄉〉，描述為了家族而參加了國民黨軍的募兵，而被強制參與國共內戰，並被共產黨軍俘虜，而就此殘留在大陸的台灣人老兵楊斌。參與同樣戰線因而被撤退來台灣的外省籍老兵老朱，偶然遇到歸鄉回台的楊斌，兩個人展開了對話。二者的對話中，說明了台灣人為何、如何應募國民黨軍，在內戰中受到如何的悲慘遭遇等。這也是一段不太被知曉的歷史悲劇。

不過這個故事也拍攝了另外一個故事。即楊斌為了一解鄉愁，而努力尋找失散的親人並踏上歸鄉之途，但他弟弟與弟弟的兒子卻橫奪了他在家鄉的土地，並妨礙楊斌的返鄉。楊斌已逝的另一個弟弟的兒子，即楊斌的姪子林啟賢，對於叔父的行為感到義憤填膺，因此盡力幫助楊斌返鄉，並為了楊斌爭取回土地的權力。但是楊斌卻放棄了與弟弟的土地爭奪，就這樣回到大陸去了。楊斌會這麼做，是因為從反右派鬥爭到文化大革命的劇變當中，受到了相當的迫害，面對了人性的醜陋，所以楊斌夫婦不願意再放棄自己身為人的自尊。楊斌這麼說道：「人不能為了爭財產就不做人」，以及「以後再有什麼大風大火，也絕不能就不做人」。（〈歸鄉〉，洪範版小說集6：頁63、65）對於歷史中被翻弄的人性，這大概是最後的人性基盤了吧。

關於〈歸鄉〉這篇文章，有兩點需要提出。其一是藉由楊斌之口可以描述至文化大革命為止非人性的歷史情狀，而在這樣的背景下，當初在戰場上捨身互助的台籍士兵，於政治運動中卻落到必須陷害對方的慘境。這樣的描述，也多少呼應了前文引用的〈山路〉篇中提及「如

果大陸的革命墮落了」這樣的一個質問。其次，台灣人與外省人，或者台灣與中國的悲劇，一樣是作為歷史的悲劇，幾乎可以當作等價的東西來處理。而方才所提出的第一點，也是基於這樣的前提。

將台灣與中國的歷史性悲劇等價之視點，於2001年書寫的〈忠孝公園〉中表現出來。這個故事是由兩個主軸交叉進行的。其中一人林標是當日本兵而被派往菲律賓戰線，歷經九死一生才得以返鄉。歸鄉之後，為了戰後勞苦的生活，以及肯定自己的一生，而盡力於賠償請求運動，但最後卻被政治與國家背叛的台灣人。另外一人馬正濤，則是舊「滿州」買辦資本家的兒子，由日本特務轉為國民黨特務，被共產黨給擄獲，接著藉由出賣自己的好友，而得以逃至台灣，但終日惶惶於深怕自己好友揭穿自己的卑劣行徑，這樣的一個外省人。這種特務的行為，是很難以被原諒的，但這位特務，在某種意義上陳映真以作為歷史悲劇中的登場人物來描寫，反而不見他的批判彈劾。此點或許可以說在某種意義上是該作品的缺點，但在歷史悲劇中所有的人都是等價的，以這樣的視角來看，可以理解陳映真為何拒絕批判，也或可說明陳映真的廣大歷史視野。如果從這樣的視野開始思考，台灣與中國的歷史也幾乎可以當作等價的狀況來思考。

陳映真的立場，或許在某種意義上與〈歸鄉〉中的楊斌相當類似。楊斌說道：「我在大陸做了幾十年中國人，這回回到台灣老家了，沒有人認我這個台灣人，還當我外省人！」（〈歸鄉〉，洪範版小說集6：頁65）既不是台灣人也不是中國人，但反過來說又同時具有台灣人與中國人的立場。站在這樣一個「虛幻」的立場時，台灣與大陸的歷史等價視點似乎有成立的可能性。

不僅如此，〈忠孝公園〉更觸及無法切割的眾多歷史現實。從「滿州國」到國民黨的變化之間引起的各式各樣的歷史、前往菲律賓以及其他台籍日本兵的問題、他們的戰後補償問題等等。關於台籍日本兵，

不僅是悲劇，也觸及當地居民之間對其厭惡的情感關係；關於台灣與菲律賓的關係，菲律賓藉外勞也在作品中呈現。這部作品的視野不僅是台灣、中國，也涵蓋了廣大的亞洲。

第四時期的三個作品，尤其是〈歸鄉〉與〈忠孝公園〉，讓人感受到即便當作記錄報導文學也不覺得奇怪的事前調查的紮實感。雖說是小說，但不僅單純提出事實，而且更思考歷史事實的意義。

〈鈴璫花〉或〈山路〉與第四時期的三部作品的關係，和第一時期的「抒情」與第二時期的「現實主義」的關係相類似。〈鈴璫花〉或〈山路〉處理的是歷史或者生存於其中的人們的悲哀，這樣的部分。但第四時期的作品，對於歷史如何推動具體的現實，有更深度的處理。因為如此，對於思考中國或者亞洲近代時需要怎樣複雜的手續，而思考的立場應該是如何等等，都給了我們重新思考的提示。作為文學作品來說，〈鈴璫花〉或〈山路〉，可以說是完成度較高的，第四時期的作品在某種意義上，或許可以說是只有陳映真才能寫出的一種頂峰之作吧！

歷史的廢墟、烏托邦與虛無感

早期陳映真的世界¹

呂正惠

2009年9月，文訊雜誌社舉辦的陳映真研討會，出乎意料的，幾乎場場爆滿。然而，人們對陳映真的理解，似乎並沒有什麼大改變。好幾個人發言說，他們喜歡陳映真的小說，但對陳映真的思想完全不能理解。這種話以前就常常聽到，現在唯一的差別是：以前這些人既不願辦一個陳映真研討會，即使有人辦，也不見得會出席；現在有人出頭辦，許多人出席了，差別就在這裡而已——喜歡一個人的小說，但卻不理解他的思想，這哪能算是讀懂一個藝術家。

研討會臨結束前的一個座談上，南方朔講了一段很有意思的話。他說：

台灣社會是一個極度扭曲的社會，每個人都受到扭曲，包括我〔指南方朔〕也受到扭曲，現在我們還不可能真正了解陳映真，也許還要等20年罷，20年後如果還辦陳映真研討會，也許這個會場會擠得滿滿的。

1 陳映真自己在〈試論陳映真〉一文裡的自我評論裡說，「1966年，陳映真開始寄稿於《文學季刊》，此後他的風格有了突兀的改變」（人間版作品集9：頁9）。本文所說的「早期陳映真」，是按這一說法來劃分的。

南方朔的話觸動了我久藏心裡的不安。我和台灣一般的讀者剛好相反，我理解他的思想，但卻不能毫無保留的欣賞他的藝術。我幾次跟朋友聊過這個話題，但問題仍然存在，難以解決。按照南方朔的邏輯，我當然也受到台灣社會的扭曲，因此無法真正的、全面的解釋陳映真。

然而，南方朔的話仍然可以推至極端，亦即，包括陳映真本人，也受到台灣社會的扭曲。這就產生一個悖論，一個被扭曲的人，可以看清楚另一個被扭曲的人嗎？

在研討會期間和在研討會之後，我重新想過一些問題，又跟一些朋友交換了一些意見，現在已形成的看法恐怕還不夠成熟，不過，也沒有辦法再等待了，我不得不再寫一篇陳映真評論，因為另一個陳映真研討會馬上又要上場了。

一

我先把我的看法簡明的表述於下：從五四運動到1949年，中國一直循著激進的、社會革命的道路往前推進，其頂點就是新中國的建立。台灣，作為被割讓出去的殖民地，它的最進步的知識分子不但了解這一進程，而且還有不少人從各種途徑投身於革命的洪流之中。

這樣的歷史發展，在1950年以後的台灣，完全被切斷了。首先是美國第七艦隊強力介入台灣海峽，斷絕了台灣和革命後的中國的聯繫，其次是國民黨政權在島內大舉肅清左翼分子，完全清除了革命的種子。這樣，台灣的歷史從空白開始，隨美國和國民黨愛怎麼說就怎麼說。台灣的社會，尤其台灣的青年知識分子，在那兩隻彼此有矛盾、又有共同點的手的聯合塑造下，完全和過去中國現代革命史的主流切斷了關係。慢慢的，他們把那一段革命史，在別人的指導下，看

成是一場敗壞人性的群魔亂舞。

陳映真的大幸，或者陳映真的不幸，在於：他竟然成了那一場大革命在台灣僅存的「遺腹子」。他不是革命家的嫡系子孫，他的家裡沒有人在白色恐怖中受害。他憑著機緣，憑著早熟的心智，憑著意外的知識來源，竟然了解到當時台灣知識青年幾乎沒有人能夠理解的歷史的真相。他模模糊糊意識到這一切時，正讀著高中(1956-1957)；他幾乎可以確定這一切時，也不過是個大學二、三年級的學生，只有21、22歲(1958-1959)。作為對比，我可以這樣說，這個時候我10歲左右，還是一個一無所知的鄉下小孩，而我終於完全理解陳映真所認識的歷史真相時，差不多是42歲，也就是1990年左右，那時候我已被朋友視為「不可理解」，而陳映真的無法被人理解，到那時已超過了30年。而他是一個極端敏感的、具有極佳的才華的年青人，你能想像他是怎麼「熬」過這極端孤獨的30年的。我覺得，陳映真的藝術和思想——包括他的優點和缺陷——都應該追溯到這個基本點。

1960年8月，陳映真發表了他的第四篇小說〈鄉村的教師〉。²在當時酷烈的戒嚴體制下，陳映真不知是仗著什麼樣的膽量，居然敢於將他當時所認識到的歷史公諸於世。

青年吳錦翔，出生於日據時代貧苦的佃農之家，由於讀書，思想受到啟蒙，他秘密參加抗日活動，因此日本官憲特意把他徵召到婆羅洲去。萬幸的是，他沒有戰死、餓死，終於在光復近一年時回到台灣，並被指派為家鄉一個極小的山村小學的教師。

由於台灣回到祖國懷抱、由於戰爭的結束和自己能夠活著回來，吳錦翔以最大的熱情投身於教育之中。陳映真這樣描寫吳錦翔的思緒：

2 陳映真(署名許南村)，〈鄉村的教師〉，刊於《筆匯》2卷1期(1960年8月)。

四月的風，柔和著初夏的熱，忽忽地從窗子吹進來，又從背後的窗子吹了出去。一切都好轉的³，他無聲地說：這是我們自己的國家，自己的同胞。至少官憲的壓迫將永遠不可能的了。改革是希望的，一切都將好轉。（〈鄉村的教師〉，洪範版小說集1：頁36）

這個吳錦翔是日據時代左翼知識分子的嫡傳，既關懷貧困的農民，又熱愛祖國，陳映真寫出了這一類人在光復初期熱血的獻身精神。

然而，國民黨政權令人徹底失望，激發了二二八事變，不久，國內戰又全面爆發，戰後重建中國的理想化為泡影。吳錦翔終於墮落了，絕望了，最後割破兩手的靜脈而自殺。

當然陳映真只能寫到內戰爆發，他不能提及國民黨在內戰中全面潰退、新中國建立、國民黨在美國保護下肅清島內異己分子等等。現在的讀者可以推測，吳錦翔的自殺絕不是由於內戰爆發，而是由於，他已被活生生地切斷了與中國革命的連繫。由於冷戰體制的形成，台灣的命運在相當長的一段時間內不可能會有改變。這樣，生活在新的帝國主義卵翼下的台灣，跟祖國的發展切斷了所有的關係，這樣的生命又有何意義呢？當陳映真已認識到這一歷史真相時，他讓一個熱情而又個性軟弱的青年知識分子走上自絕之路，不就證明他自己在思想上找不到出路嗎？

在下一篇小說〈故鄉〉（隔一個月發表）裡⁴，陳映真在另一個情節設計下，又把類似的主題重寫了一遍。故鄉的家原本尚屬小康，但由於父親的突然過世，一下子淪為赤貧。從日本學醫回來的哥哥，一直抱著基督教的博愛精神，志願在焦炭廠做保健醫生，由於受到這樣的打擊，墮落成一個賭徒。做為小說敘述者的弟弟，曾經如何的崇拜他的

3 此處似應作「一切都將好轉的」，漏了「將」字，對照下文即知。

4 陳映真（署名陳君木），〈故鄉〉，刊於《筆匯》2卷2期（1960年9月）。

哥哥，也曾經在離家去遠地就讀大學、不得不去告別哥哥時，看到他家裡那種凌亂不堪的景象。現在他大學畢業了，他不得不回故鄉，然而，他心裡一再吶喊著：

——我不要回家，我沒有家呀！

.....

（〈故鄉〉，洪範版小說集1：頁57）

這一篇小說無疑部分表現了陳映真養父突然去世時，家中慘淡的景象。但陳映真把小說中的哥哥塑造成一個墮落的理想主義者，恐怕也多少反映了他終於了解台灣社會的真性質時，那種慘痛的心境。「我沒有家」的吶喊，是一種被拋擲在歷史的荒謬處境時，一個青年知識分子無助的吶喊。

比較這兩篇小說的寫法，可以讓我們了解，陳映真如何把思想上的絕望，藉著他構設的情節，以幻想式的抒情筆法加以表現出來。只有這樣，他知識上的早熟和青春期的熱情與孤獨才能找到宣洩之道。我想，跟他同一世代的小說家，沒有人經歷過這種「表達」的痛苦——他不能忍住不「表達」，但又不能讓人看出他真正的想法，不然，他至少得去坐政治牢。

陳映真這種「思想」上的煎熬，除了以台灣知識青年作主角之外，他還企圖通過流亡在台灣的外省人的觀點去加以審視。在〈某一個日午〉（約作於1966年）⁵裡，房處長的兒子房恭行莫名其妙的自殺了，房處長終於接到兒子的遺書，遺書提到他讀過父親祕藏了4、50年的書籍、雜誌和筆記，他說：

5 陳映真，〈某一個日午〉，「約為1966年所作，1968年入獄後友人以化名發表於1973年8月《文學季刊》1期」（陳映真自注，洪範版小說集3：頁63）。

讀完了它們，我才認識了：我的生活和我二十幾年的生涯，都不過是那種你們那時代所惡罵的腐臭的蟲豸。我極嚮往著您們年少時所宣告的新人類的誕生以及他們的世界。然而長年以來，正是您這一時曾極言著人的最高底進化的，卻鑄造了這種使和我這一代人萎縮成為一具腐屍的境遇和生活；並且在日復一日的摧殘中，使我們被閹割成為無能的宦官。您使我開眼，但也使我明白我們一切所恃以生活的，莫非巨大的組織性的欺罔。〔……〕開眼之後所見的極處，無處不是腐臭和破敗。（〈某一個日午〉，洪範版小說集3：頁60-61）

據陳映真回憶，1964年，他開始和一群朋友搞了一個讀書會，1966年底到1967年初，他們形成「組織」（〈後街〉，洪範版散文集1：頁59），可以推測，〈某一個日午〉正是寫於他思想最激烈的時候，那種毫不保留的譴責，正代表了他對整個國民黨政權的全盤否定。可以套用本雅明（Walter Benjamin）的話，陳映真覺得自己正生活在歷史的「廢墟」（無處不是腐臭和破敗）中，如果他不能「有所行動」，他就只能掉入萬劫不復的深淵之中。

事實上，類似的主題，陳映真在1964年已寫過一次，那就是〈一綠色之候鳥〉，不過，是以同情的筆調來寫跟房處長同一世代的兩個外省教授，兩個人青年時代滿懷理想，卻在台灣虛度了後半生。

一隻不知來處的綠色鳥在雨中掉落小說敘述者陳姓青年教師的宿舍中，他們夫婦把鳥養了起。敘述者跟系（英文系）的老教授趙公談起這隻鳥，談起鳥的鳴聲，趙公突然唸起泰尼遜（按即英國詩人丁尼生 Alfred Lord Tennyson）的詩句：

Sunset and evening star

And one clear call for me!

「學生問我：這個 call 到底是指什麼。」趙公接著說「我就是對他們⁶：『那是一種極遙遠、又極熟悉的聲音。』他們譁笑著說不懂。他們當然不懂！」

「是的。」我說。

「他們怎麼懂得死亡和絕望的呼喚？他們當然不懂！」

他笑了起來，當然也是一種落寞的笑。他抽著板菸，又「叭、叭」地把口水吐在地板上。這是很不儒雅的，然而我的心竟然微微地作疼起來，彷彿他在一口口地吐著他的苦楚。這是很和平日的爽朗不似的。

「十幾二十年來，我才真切的知道這個 call，」他繼續說：「那硬是一種招喚哩！像在逐漸乾涸的池塘的魚們，雖還熱烈地鼓著鰓，翕著口，卻是一刻刻靠近死滅和腐朽！」

（〈一綠色之候鳥〉，洪範版小說集2：頁9-10）

趙公以這種方式評述自己的後半生（請注意這裡的「腐朽」和上舉引文的「腐臭」多麼類似）。趙公把綠色鳥的事告訴他動物學的老朋友季公，季公查出，這是產於北地冰寒的候鳥，誤闖到這裡，「將萎枯以至於死」（〈一綠色之候鳥〉，洪範版小說集2：頁17）。實際上，候鳥暗示了趙公、季公誤闖到這個國民黨統治的墮落的台灣，將「逐漸乾涸」而死的悲慘處境。〈某一個日午〉中房處長的兒子在遺書中批判他爸爸的話，在〈一綠色之候鳥〉這篇小說中，陳映真以同情的筆調讓趙公來自我批判。他在老年痴呆症發作前，曾痛罵自己「無恥」！（同前引：頁22-23）

6 「我就是對他們」，此處應有誤排。

以上這一類型的小說⁷，以前閱讀時，因為不了解陳映真的思想傾向，只能欣賞〈一綠色之候鳥〉。趙公對於生命在平凡的日子中一寸寸腐爛的感受，真切的表達了我們那一代青春生命的荒蕪。那時候不能理解我們的生命為什麼會是這個樣子，現在才知道，由於陳映真早就透視了戰後台灣社會腐敗的本質，才能把問題看得那麼清楚。了解了陳映真的思想以後，才更能體會〈鄉村的教師〉所想要表達的那種歷史的悲楚感。

陳映真早期最短的一篇小說〈祖父和傘〉，它的感傷而落寞的語調所表現的一種極其獨特的鄉愁，深深迷住了我，但我無法理解，陳映真為什麼要寫這篇小說（或者，在什麼情況下寫出這篇小說）？沒想到趙剛居然破解了這秘密，我相信，這是這篇小說發表近50年之後，第一次有人讀懂了。

小說的敘述者回憶起小時候和祖父遷居荒遠的礦山區，那裡有一個美麗的尤加里樹林。他們所住的小小的茅屋，只有最簡陋的生活必需品，然而祖父卻擁有一把大而美麗的傘。敘述者這樣回憶起這一把傘：

它的模樣要比現今一切的傘大些，而且裝潢以森黃發亮的絲綢。它的把柄像一隻雙咀的鍬子，漆著鮮紅的顏色，因著歲月和人手的把持，它是光亮得像一顆紅色的瑪瑙了。天晴的時候，它是祖父的拐杖；雨天的時候，它便是他的遮蔽。我說不上我多麼地愛

7 陳映真還寫了一篇主題類似〈一綠色之候鳥〉的〈第一件差事〉，講一個外省中年人胡心保，因為內戰、因為流亡到台灣，覺得自己的一生像被砍倒在地地的樹，表面上樹葉還青翠，但已無生機，終於選擇自殺。另外，在〈文書〉裡，又講到一個外省人安某，在抗戰至流亡台灣的過程中，不得不殺人，但良心飽受折磨，終於陷入瘋狂，誤殺了妻子。這一類以悔恨的心情來描寫外省人經歷的小說，我個人覺得，除了〈一綠色之候鳥〉外，都顯得不自然，不是成功之作。

著它，不但因為它是我底親愛的祖父的雨傘，也實在因為它有著一種尊貴魅人的亮光。晚飯的時候，傘就掛在左首的牆上，在一顆豆似的油燈光之中，它像一個神祕的巨靈，君臨著這家窮苦命乖的祖孫兩代了。（〈祖父和傘〉，洪範版小說集1：頁79）

「兩個新的春天過去了，尤加里樹林開始有砍伐的人」，全村的人都有些難過，但年輕人還得工作，賺錢生活，而祖父卻感嘆他自己「年邁不行」了。

有一天他出門的時候，聽著斧頭叮叮的聲響，感傷地對我說：
「好些漂亮的尤加里樹呀！」

便默默地拿著他的傘上工去了。然而我尚幼稚得無由了解這樣的感傷，只是我永遠也忘不了祖父的那樣寂寞的悲楚的表情。

（〈祖父和傘〉，洪範版小說集1：頁80）

當天晚上，祖父回到家就病倒了，天正下著傾盆大雨，「我」撐著那一把大傘想要到鎮上請醫生，跑錯了方向，跑到山壩裡的守更處。守更人推著台車下山找醫生，順便把「我」送回家。「我」在台車上極興奮，然而，在風馳電掣中，祖父的傘翻成一朵花。「我」回到家裡，發覺祖父已死。次日早上，「我」把傘的屍骨和祖父合葬。從此以後，「我」一直在心裡深深藏著對祖父和那一把大傘的鄉愁。

對這篇表面看來非常單純的抒情小說，趙剛提出了極為深入的詮釋，他說：

無論是蘇聯或中華人民共和國的國旗，都是紅、黃二色，鮮紅象徵革命的熱情，而黃代表革命開展的發亮的光芒。更何況，傘還

掛在「左首的牆上」，占據一種精神的、信仰的中心位置。顯然，祖父象徵著在這個冷戰時代中已經消失或隱匿的台灣的左翼黨人。

如果再留意一下，「它有著一種尊貴魅人的亮光」、「它像一個巨靈」這種非同一般的、對那一把大傘的形容，就更會覺得趙剛的解釋很有道理。趙剛又說：

「兩個春天過去了」，我猜時值1950年夏天（白色恐怖開始？），島上出現了對左翼殘餘的大規模肅清，恐怖的肅清聲響就像是對一如大地之母的尤加里樹林的伐木；叮叮聲音從不遠的地方傳來，使荒山礦區的人們感覺到一種噤聲的恐怖與悲哀。

小說裡提到，祖父聽著斧頭叮叮的聲響，非常感傷，表情寂寞而悲楚。從這個地方來看，趙剛的分析也極具說服力。所以，祖父病死了，那把尊貴的大雨傘也就在狂風中開了花，左翼傳統幾乎滅絕了。趙剛這種詮釋，這真是天才的發現。在小說裡「我」沒有見過父親，母親跑了，「我」精神上沒有父母，遙承著祖父，「我」是這個左翼黨人的「遺孽」。趙剛有一段話極為抒情，可以媲美陳映真的文字，值得一引：

我是一個孤獨的青年，而這個孤獨並不是單指缺少家人或朋友之類的，而是我有一個獨特的成長經歷，那使得我像一個內心的異教徒在一個人聲鼎沸但毫不包容的宗教聚集裡一般地孤獨。這個成長經歷是一個深藏於內的秘密，這個經歷讓我開了一隻眼，看到只有我看到但別人看不到的那歷歷在目之朗朗乾坤。⁸

8 以上三處引文見趙剛，〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，發表於「陳映真：思

這篇小說寫的是，對於左翼傳統的歷史的鄉愁，它和〈鄉村的教師〉裡那種歷史的悲楚，構成了早期陳映真基本的精神狀態。這種精神狀態，到現在還很少人能夠體會。

人們可能生活在完全是謊言的時代，雖然還不能意識到謊言的欺騙性，但卻模糊的感受到，青春的生命是蒼白、無力的；我們曾經是那一代的人。我們一直以為陳映真是我們的代言人，其實這只是摸到了邊。陳映真真正要講的是，那是「歷史的廢墟」，充滿了腐臭和破敗的氣息；對於剛過去的、以熱血拚搏的理想主義的那一代，他只能暗暗地懷著鄉愁，他是唯一這樣描寫戰後台灣社會的作家。他雖然不得不隱晦其詞，以幾近「密教」語言的方式寫作，但對我們這一些一無所知的青年來講，仍然具有一種神秘的吸引力。

二

由於意識到自己處於歷史的廢墟時代，陳映真在早期小說中讓不少人物趨向死亡（其中許多人選擇自殺，另有一些人發瘋），以暗示這個時代之沒有意義。相對的，陳映真又常刻劃一種對革命或烏托邦的嚮往，來跟晦暗的現實加以對照。

在第一篇小說〈麵攤〉中，在首善之區的西門町，在亮著長長的兩排興奮的燈光中的夜市裡，卻徘徊著一小群隨時在防備警察的小攤車。這是遊走在都市中心、每天為生活所苦的邊緣人物，在這一群人物中，陳映真設計了一個患著肺癆病、經常被抱在媽媽懷中的小孩。這小孩在一串長長的嗆咳、吐出一口溫溫的血塊之後，

想與文學會議」（2009年11月，新竹：交通大學），此篇文章改寫為〈頹頹於星空與大地之間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉一文，收入本書上冊。

黃昏正在下降。他的眼光，喫力而愉快地爬過巷子兩邊高高的牆。左邊的屋頂上，有人養著一大籠的鴿子。媽媽再次把他的嘴揩乾淨，就要走出去了。他只能看見鴿子籠的黑暗的骨架，襯在靛藍色的天空裡。雖然今天沒有逢著人家放鴿子，但卻意外地發現了鴿籠上面的天空，鑲著一顆橙紅橙紅的早星。

「……星星。」他說。盯著星星的眼睛，似乎要比天上的星星還要晶亮，還要尖銳。

（〈麵攤〉，洪範版小說集1：頁2）

這裡的「橙紅橙紅的早星」其後又出現了三次，讀者很容易注意到，而不解其意，只有趙剛敏銳地意識到這一篇小說的政治意涵。繁華的西門町和被警察趕來趕去的攤車正代表了台灣開始現代化時的城、鄉兩極，而那個犯著肺癆的小孩無疑象徵著貧窮勞動者的生命。在整篇小說裡，也就只有他注意到天邊那一顆「橙紅橙紅的早星」。

在隔了幾段之後，陳映真描寫小孩坐在攤車後面，懷著亢奮的心情，傾聽著喧譁的市聲，觀察著在攤車前喫著點心的人們，

[……]他默默地傾聽著各樣不同的喇叭聲，三輪車的銅鈴聲和各種不同的足音。他也從熱湯的輕煙裡看著台子上不同的臉，看見他們都一樣用心地喫著他們的點心。孩子凝神地望著，大約他已然遺忘了他說不上離此有多遠的故鄉，以及故鄉的棕櫚樹；故鄉的田陌；故鄉的流水和用棺板搭成的小橋了。

（唉！如果孩子不是太小些，他應該記得故鄉初夏的傍晚，也有一顆橙紅橙紅的早星的。）

（〈麵攤〉，洪範版小說集1：頁4）

把前後兩段文字加以對比是很值得玩味的。小孩因為年紀還小，不曾看過鄉下的晚夏「也有一顆橙紅橙紅的早星」，而他只注意到城市天邊的那一顆，這是什麼意思呢？我同意趙剛所說的，這一顆星暗示了不久前在海峽對岸升起的五星旗，那是貧苦的勞動者的希望之星。也許陳映真要說的是，星的希望曾經在台灣鄉下閃爍過，後來（在恐怖的肅清後）熄滅了，現在只有這個患著重病的小孩，還能在鬧市中注意到滿懷人類希望的這一顆星。⁹但是，這個患著肺病的小孩，似乎也暗中呼應著魯迅〈藥〉裡的華小栓。¹⁰這樣，他就成為台灣無產階級的象徵。從台灣來看，它的未來可能是渺茫的；但它既存在於對岸，就永遠寄託一種希望。這些都只能存於陳映真的心中，他既不能講，即使在小說中隱晦的表現了，也沒有人了解它的寓意。這種寫作，就只能具有自我安慰的心理作用。

這一點陳映真是充分了解的，所以，在〈蘋果樹〉中，他以極其嘲諷的語調描寫了這種烏托邦幻想。〈蘋果樹〉的男主角，是出身於台灣南部貧窮農家的大學生林武治，因此，他只能賃居於台北市近乎貧民窟的一條狹窄的街道上（陳映真對於這個貧民窟的環境及生活於其中的人們有非常生動的描寫）。閒暇的時候，他常彈著吉他唱著傷感的歌曲，懷念他的家鄉，訴說他的夢想。他常唱的一首歌，提到了對蘋果園的夢想。那時候，蘋果是台灣最貴的進口水果，一顆要台幣50元，而那時，一個小學教師的月薪也不過一百多一點。因此，人人嚮往蘋果，而其實，很多人連蘋果都還沒見過。因此，在旁邊聽著的小孩就問：什麼是蘋果？林武治回答不出來，遲疑良久之後，他最後終於說

9 引自趙剛，〈理想的心，慾望的眼：重讀陳映真的第一篇小說〈麵攤〉〉（載2009年12月《台灣社會研究季刊》第76期，頁377-391）中對〈麵攤〉一文的詮釋。

10 〈麵攤〉患肺病的小孩，讓人想起魯迅的〈藥〉，這是文訊雜誌主辦的陳映真研討會上梅家玲講出來的，我認為很有道理。

出：蘋果就是幸福。當他越說越興奮時，就說出了下面一段類似啟示錄的「預言」：

「這些都會有的，只要我們的蘋果結了實。」

「那時候，男子們再也不酗酒，再也不野蠻。那時候母親都健康美麗。那時候寶寶們都有甜甜的奶，都有安穩的懷抱。那時候我們的房子又高又巧，紅的牆，綠的瓦。那時候老頭兒們都有安樂椅，那時候拾荒的老李眼病會好好的。」

「那個時候，再沒有哭泣，沒有呻吟，沒有咒詛，唉，沒有死亡。」

「那時候，夜鶯和金絲雀們都回來了。牠們為了尋找失去的歌聲離開我們太久太久。當夜鶯和金絲雀唱起來的時候，唉唉，人的幸福就完全了。」

（〈蘋果樹〉，洪範版小說集1：頁147）

這是具有藝術家氣質的林武治的夢想，他在貧困的生活中，只能以一種青春浪漫的氣質幻想著美好的未來。當然它只能是虛幻的，所以陳映真接著就描寫了林武治後來極端荒唐的墮落（詳下節）。

在〈淒慘的無言的嘴〉裡，陳映真藉由特殊的情節設計，呈現了另一種烏托邦幻想形式。小說的主角正住在精神病院療養，即將痊癒，被允許到院外散步。在院門口，他看到一家人送來一個渾身打顫的病人，而彷彿是病人家屬的小孩，無邪的臉顯出悲苦的樣子，這使他頗生感觸。他轉身先去找在院內實習的神學士郭先生聊天，跟他談論世上常見的精神病人到底是怎麼一回事。他跟郭先生說：

「〔……〕精神病的花樣真多。」

[……]

「好像上帝也丟棄了這個世界了。太蕪雜的緣故。」

[……]

我想起了在醫院的草坪上那些晒著太陽的〔年〕輕病人們。一張張蒼白的臉上，一雙雙無告的眼神裡，都塗敷著冷澈得很的悲苦。這些悲苦的臉，常常對著你惡戲地笑了起來，使你一驚，彷彿被他窺破了你的什麼。

「罪。」我輕輕地說：「這毒蛇的種類呵！」

他沒有理會我的揶揄。他小心地把唱機開了，音量放得很細。他說：

「我曾經想過。就像你說的，大半的精神病者是人為的社會矛盾的犧牲者。然而基督教還不能不在這矛盾中看到人的罪。」

我看見他的誠實的眼睛低垂著。他確乎努力地衛護著他所藉以言動的信仰原則，但他已然沒有了對於新耶路撒冷的盼望了。我的耶路撒冷又在那裡呢？那麼剩下的便似乎只有那宿命的大毀滅。

（〈淒慘的無言的嘴〉，洪範版小說集1：頁210-211）

這實際上是在暗示，人們現在是生活在一種類似廢墟的狀態之中，所以，精神病人那麼多，也就不足為奇了。

隨後主角就到外面散步了。他被許多走動的人群吸引著。聽說殺人，他也跟過去看。死者是一個企圖逃跑的雛妓，被賣了她的人從背後用起子刺死的。驗屍官正在察看屍體，衣裙已經剪開，背部分散著三個烏黑淤凝的血塊，

[……]一個穿香港衫的驗屍官，用很精細的解剖剪刀伸入淤

血的傷口。

[……]人們彷彿觀看支解牲畜那樣漠然地圍[觀]著。驗屍官儘量插入剪刀，左右搖著，然後抽了出來，用尺量著深度[……]
[……]

驗屍官站了起來，將腐臥的屍體翻仰開來。人們於看到更多的小淤血，初看彷彿是一些蒼蠅靜靜地停著，然而每一個斑點都是一個鑿孔。剪開胸衣，露出一對僵硬了的、小小的乳房。有一隻乳上很乾淨地開了一個小鑿口，甚至血水也沒有。

(〈淒慘的無言的嘴〉，洪範版小說集1：頁216-217)

這個情景讓主角難以忘懷，回院的路上，他想起「那一對小小的乳房，那印象幾乎有點像隔夜的風乾了的饅頭」。走回到院裡的草坪上，他忽然想起《朱利·該撒》(*Julius Caesar*)中安東尼(Antony)說的話：

——我讓你們看看親愛的該撒的刀傷，
一個個都是淒慘、無言的嘴。
我讓這些嘴為我說話……

(〈淒慘的無言的嘴〉，洪範版小說集1：頁218)

在將莎士比亞的詩句轉用來描述被迫害、被殺害的雛妓的屍體上的傷口時，陳映真在這一刻將精神病和苦難連繫起來，並賦予他的小說以象徵意義。

第二天男主角在例行的檢查中，向醫生講述了他的一個「夢」。這個夢是他和醫生在對話中逐步展現開來的，現在把它濃縮起來：

「夢見我在一個黑房子，沒有一絲陽光。每樣東西都長了長長

的霉。」

〔……〕

「有一個女人躺在我的前面，伊的身上有許多的嘴……」

〔……〕

「那些嘴說了話，說什麼呢？說：『打開窗子，讓陽光進來罷！』」

〔……〕

「你知道歌德嗎？」

〔……〕

「就是他臨死的時候說的：『打開窗子，讓陽光進來罷！』」

〔……〕

「後來有一個羅馬人的勇士，一劍劃破了黑暗，陽光像一股金黃的箭射進來。所有的霉菌都枯死了；蛤蟆、水蛭、蝙蝠枯死了，我也枯死了。」

（〈淒慘的無言的嘴〉，洪範版小說集1：頁219-220）

這是在絕望的廢墟中所產生的幻想式的烏托邦的光芒。藉由這個幻想的光芒，前面大段描述的雛妓被殺的悲慘景像，得到了抒解與平衡。由於主角是個即將痊癒的精神病人，一切的敘述與描繪，似真似幻，顯得非常自然。我認為，這是陳映真這一類型的小說最成功的一篇。

相反的，〈兀自照耀著的太陽〉的構思就勉強多了。小說描寫一個善良的女孩子小淳，因為無法承受人世間太多的苦難，喪失了生活意志，「在生命的熄滅前把自己打倒了」（洪範版小說集2：頁55）。她的父親魏醫師和母親京子約了三位友人，共同守候臨死前的女孩，希望能出現奇蹟。在守候的時間裡，魏醫師深自懺悔。他在礦山區的小鎮上開業，每天只開上半天，下半天歇業。「和他的『同族』們喝著酒，放著

唱片，有時也放下帷幕開著小小的舞會」(同前引：頁64)。魏醫師這樣自我批評：

「對罷？……我曾自以為是另一種人。我的資產，我的教養，我的專業者的訓練，……是罷？」

(〈兀自照耀著的太陽〉，洪範版小說集2：頁64)

「但我從不知道要為別人，或者不同族的人流淚的事[……]」

(同前引：頁65)

而他的女兒卻非常善良，常常自窗內看著那些受難的礦工一個一個被抬出來，一個人獨自流著淚，而魏醫師卻從來沒有考慮到她的感受。魏醫師發誓說，如果女兒活了過來，他一定會過著另一種的新生活。他的太太京子，還有他的三位友人，也都一起表示懺悔，希望小女孩能夠重獲生命。小說是這樣結束的：

凌晨的時分了。一股不可抗拒的睡意侵襲著他們。京子夫人和菊子互相依傍著睡熟了。他們低垂的臉，彷彿夜裡的睡了的水仙。醫生斜著頭，把雙手抱胸前；陳哲沈落在他的大沙發裡；許圻仰著天斜在他的藤椅子上；都深深睡熟了。太陽升起時候，小淳安安靜靜地在五人沈睡的勻息以及在初升的旭輝中斷了氣。然而太陽卻兀自照耀著：照耀小淳的樸素的臉；照耀著醫生的陽台；照耀著這整個早起的小鎮；照耀著一切芸芸的苦難的人類。(〈兀自照耀著的太陽〉，洪範版小說集2：頁73)

這是一段極為感人的、悲愴的文字，但卻無法挽救整篇小說的失敗。

魏醫師是日據時代台灣菁英的代表。在那個時代，台灣人不能過

問政治，最優秀的人才只好學醫，那時候的醫生代表了台灣最先進的知識分子，不但生活西化，還有深厚的人文素養，並且嚮往著社會主義的理想。不少醫生因此在二二八事變後參加了共產黨地下組織，因而在五〇年代的白色恐怖被整肅了。可以說，這一類型的醫生在台灣已經不可能存在了。然而陳映真卻要硬生生的創造一個例外，讓他在逃避國民黨的現實政治之後幡然悔悟，這在創造人物形像上存在著巨大的困難。整篇小說，大部分在五個人的對話中展開，中間穿插著陳哲暗戀京子夫人的心理描寫，感覺上像五個木偶在講話，不怎麼具有真實感。陳映真以這樣的書寫形式，想藉著別人的醒悟來抒發他的思想，看起來頗為勉強。

在〈永恒的大地〉（約作於1966年）¹¹裡，陳映真以一種非常獨特的寓言形式尖刻嘲諷蔣介石「反攻大陸」的美夢。小說寫的是一對外省父子，父親只能躺在小閣樓上，每天怒罵著兒子、吆喝著兒子，兒子對此極為驚恐、而又唯命是從。父親提到在大陸偌大的家業，還咒罵是兒子敗光的（其實跟兒子毫無關係），並且不時催促著兒子，天氣好時要坐著船回家去。這很明顯，是在嘲笑蔣介石不斷重覆的「打回大陸去」的美夢。

這個兒子贖回了一個台灣籍的妓女，在她身上得到性的滿足與絕望時的安慰，但對她時時拳打腳踢，毫不憐惜，而且，還時時的提醒她，是他把她從臭窩子中救出來的。小說中出現了一段對話：

「天氣好了，我同爹也回去。」他說。然而他心卻偷偷地沈落著。回到那裡呢？到那一片陰悒的蒼茫嗎？

「回到海上去，陽光燦爛，碧波萬頃。」伊說：「那些死鬼水兵

11 陳映真，〈永恒的大地〉，「約為1966年所作，入獄後，友人以化名發表於1970年2月《文學季刊》10期。」（陳映真自注，洪範版小說集3：頁50）

告訴我：在海外太陽是五色，路上的石頭都會輕輕地唱歌！」他沒作聲，用手在板壁上捻熄香菸。但他忽然忿怒起來，用力將熄了的菸蒂擲到伊的臉上，正擊中伊的短小的鼻子。

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁40）

這一段呈現了陳映真對國民黨政權在外國勢力保護下「竊據」台灣、欺壓台灣民眾所作的最為惡毒的咒罵。他自以為解救了台灣民眾，但那個象徵台灣民眾的妓女，卻因為常常接觸洋鬼子而做著「海外太陽是五色，路上的石頭都會輕輕地唱歌」的另一種美夢，這是對蔣介石夢想最大的諷刺。

陳映真的另一個「復仇」方式是，讓這個台灣妓女在遇見一個故鄉來的小伙子時，有意的懷了身孕。於是，她和那個外省兒子，演出了下面這一場平行而不對話的二重唱：

〔……〕伊只聽見他在囁囁地說：

「我只要你，也只有你。不要忘了是我花了錢從那臭蜜子裡得了你來。」

伊的淚汨汨地流了下來。伊忽然沒有了數年來對他的恐懼、對他的恨。伊只剩下滿懷的、母性的悲憫。

——這孩子並不是你的。

「喂。我說，好好兒跟我過，好好兒跟我過罷！」

——那天，我竟遇見了打故鄉來的小伙子……

「喂。」

——他說，鄉下的故鄉鳥特別會叫，花開得尤其的香！

「喂！」

「呵。我在聽著。」伊說。而伊的心卻接著說：

——一個來自鳥語和花香的嬰兒！

「我什麼也沒有了。美麗的故鄉！那是早就不曾有過的。」他很陰霾地笑了起來：「他是要回去的，等待一個刮南風的好天氣，乘著他的船，他的烏船……」

——但我的囡仔將在滿地的陽光裡長大。

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁49-50）

這裡的「陽光」又回應了前面的「陽光燦爛，碧波萬頃」，似乎台灣人將會與蔣介石的幻想完全相反，而走向另一個黃金的未來，從而狠狠地報復了蔣介石。

趙剛對這篇小說提出了非常具有洞見的詮釋，他認為，陳映真預見了親美的台獨派未來的發展。¹² 他的見解很有吸引力，但我不太能肯定，陳映真是否真的這麼想。我唯一的顧慮的是，陳映真一再提起「陽光」，而這「陽光」是否也可以暗示一種瀰漫於全世界的社會理想。不管怎麼說，陳映真確實藉由一個寓言式的幻想，預示了國民黨政權神話的解體。同時，對他來講，這也有一種「抒憤懣」的心理作用。¹³

12 趙剛對〈永恒的大地〉的詳盡詮釋，見趙剛，〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，發表於「陳映真：思想與文學會議」（2009年11月，新竹：交通大學），此篇文章改寫為〈顏頤於星空與大地之間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉一文，收入本書上冊。

13 〈永恒的大地〉和另一篇小說〈某一個日午〉都寫於陳映真入獄前思想最激烈的時期，對國民黨政權的批評非常尖刻。兩篇都有把希望寄託在下一代的意思。在〈某一個日午〉裡，房處長家的下女彩蓮懷了已自殺的房恭行的孩子，彩蓮原本想打胎，最後決定生下來。另外，在〈一綠色之候鳥〉裡，外省籍動物學教授季公跟一個台灣鄉下女孩結婚，女孩備受歧視，長期臥病之後終於去世。當季公帶著小孩出現時，陳映真這樣描寫：「孩子在院子裡一個人玩起來了。陽光在他的臉、髮、手、足之間極燦爛地閃耀著」（〈一綠色之候鳥〉，洪範版小說集2：頁25）。這裡的意象，和〈永恒的大地〉裡「我的囡仔將在滿地的陽光裡長大」，極其類似。在1960年代中期，陳映真這樣描寫小孩，也許只表明了一種模糊的希望（這種想像明顯受到魯迅的影響）。而且，陳映真常常喜歡寫本省人和外省

陳映真在回顧早期的寫作歷程時，說過這麼兩段話：

但創作卻給他打開了一道充滿創造和審美的抒洩窗口。他開始在創作過程中，一寸寸推開了他潛意識深鎖的庫房，從中尋找千萬套瑰麗、奇幻而又神秘、詭異的戲服，去化粧他激烈的青春、夢想和憤怒、以及更其激進的孤獨和焦慮，在他一篇又一篇的故事中，以豐潤曲折的粉墨，去嗔痴妄狂，去七情六慾。（〈後街〉，洪範版散文集1：頁56）

他把抑壓到面目曖昧不明的馬克思主義同對於貧困粗礪的生活的回憶；同少年時代基督教信仰的神祕與疑惑，連同青年初醒的愛慾，在創作的調色盤中專注地調弄，帶著急促的呼吸在畫布上揮動畫筆，有時甚而迷惑了他自己。（同前引：頁57）

創作與想像成為他青春生命最大的「動源」，成為他面對廢墟繼續存活下去的最重要的憑藉。以上所分析的這些多少涉及烏托邦幻想的故事，最清楚的反映了這種創作心態，不過，這樣一來，現實世界和想像世界截然對立起來，成為不可溝通的兩極。就這個意義來說，陳映真才是1960年代台灣「最徹底」的現代主義者，雖然他的藝術的主要淵源不是現代主義，雖然他是最早公開批判現代主義的台灣作家，但很諷刺的是，他恐怕是台灣唯一的、真正的現代主義者。當時，他是唯一唾棄自己所屬社會的台灣作家，而其他自命學習西方現代文學的人，卻是認同自己社會的主流觀念的。

人的結合（其他尚有〈文書〉、〈將軍族〉、〈第一件差事〉、〈夜行貨車〉）。像〈永恒的大地〉強調本省妓女刻意懷了家鄉青年的孩子，是很特殊的例外。這是否另有用意，實在難以測知。

海峽兩岸的學者，對現代主義常有一種誤解，以為現代主義和無產階級革命是截然對立的，其實，事實並不如此。現代主義是以唾棄資本主義價值觀和藝術觀為基本前提的，但又因為趨向的不同，大致可以分成兩大類型。第一種以美學追求為目標，以美學所構成的「象徵世界」來取代現實的可厭的布爾喬亞生活。它的祖師爺可以追溯到福樓拜，它的現代的典型則是葉慈、梵樂希、普魯斯特和喬伊斯。第二種類型則是極端反叛的前衛主義，對他們來說，藝術只是反叛的一種媒介，而最高級的反叛則是「革命」，為了「革命」，甚至可以放棄藝術。這種流派最鮮明的代表就是法國詩人藍波，超現實主義所追認的宗師。這一翼的藝術家，很多人在二、三〇年代加入了無產階級革命陣營，有的人終身不變，更多的人又「反」出來了。法國的超現實主義和俄國的未來主義是其中最著名的代表。

從前衛到革命，最鮮明的特質是，完全否定人類社會的過去，並且相信，現在是到了重建新的文明的時代。至少在文化和藝術上，他們是「極左」的，無法接受任何形式的現實主義，不論它是盧卡契式的現實主義，或是蘇共官方後來形成的所謂「社會主義現實主義」。這是一種極端激進的美學觀。

我一直沒有把陳映真和這一類的藝術家等同起來，但最近在和兩位大陸朋友的討論中，竟然發現，陳映真似乎可以算是革命的「激進美學」的家族成員。他所構設的歷史廢墟形象、他的強烈的烏托邦幻想、他的救贖想像、他的小說中的寓言傾向，意外的接近本雅明的理論，而本雅明正是三〇年代嚮往革命的前衛藝術這一陣營現在最被推崇的理論家。

從上面的分析可以看出，陳映真藝術的兩極是廢墟與烏托邦，對於厭棄台灣現實政治的人來說，這無疑具有極大的魅力，因為他把可厭的現實一筆勾消了，並且能夠翱翔在思想的高空中。但這也讓藝術

和現實懸浮在兩個太空之中，彼此無法接觸，其結果誠如趙剛所說的，

這使得陳映真這一時期的寫作不得不大量使用象徵，語言也必須晦澀，時空背景也必須曖昧不明，而人物的書寫也必須降低其歷史與社會的具體性——以犧牲生活的肌理為代價……¹⁴

當然有人也許會說，透過那樣的藝術，正好照見了現實的強烈不滿。這確實是對的，只不過，我們只能生活在藝術的想像中，而在現實生活中則一籌莫展。如果我們要批評陳映真藝術的缺陷，我以為這是最根本的。在下一節的討論中，我將藉由慾望與頹廢的角度來繼續分析這一問題。

三

對許多陳映真的讀者來說，他的小說最引人注意的，恐怕既不是他的理想主義色彩（這一點很容易看到），也不是他的廢墟感（這一點幾乎無人領會，一般都解釋成孤獨感），而是他對異性的描寫。我的一個大陸朋友（女性）跟我說，她讀陳映真，很意外的發現他很能描寫異性，他能夠以一種最簡明的方式來呈現某一女性形體上的特質，意象鮮明，令人難忘。譬如，在〈夜行貨車〉中，劉小玲有「一雙修長而矯健的腿」，因此「有那一股異樣的嫵媚」，像「小母馬兒」（洪範版小說集3：頁131）。我的朋友提起的這一段，引發我的回憶，我立刻想得起來，因為原本印象就很深刻。

14 見趙剛，〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，發表於「陳映真：思想與文學會議」（2009年11月，新竹：交通大學），此篇文章改寫為〈頹頹於星空與大地之間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉一文，收入本書上冊。

我還想起另外一個例子。在〈故鄉〉裡，男主角去看望早已墮落為賭徒的哥哥，哥哥只顧打牌，他的女人（據說這是他哥哥在牌桌上贏來的）招呼他吃飯。這是一個「披著長而散的髮，蒼白但在某一方面卻顯得飽實」的小女人。他一面吃粥，一面就望見桌子底下「伊的肉白的踝和腿」（洪範版散文集1：頁53-54）。這個形象讓男主角忘不了，大學時代追逐女子時，這個形象常左右著他。這一段讓我覺得莫名其妙，因為似乎跟全篇的主題無關。然而，奇怪的是，當我對全篇小說印象日漸模糊時，我竟還記得這個可憐的小女人。

很多讀者其實都知道陳映真小說的這一魅力，然而，卻不知道如何和他的理想主義融合在一起。1970、1980年代陳映真在台灣聲望最隆的時候，大家都知道他為了政治信念坐過7年的牢，對他敬意有加，因此更是難以解釋這一「矛盾」。一般而言，當時的評論很少涉及這一議題。

其實，這個問題陳映真自己是很清楚意識到的，而且在他的第二篇小說〈我的弟弟康雄〉（1960年1月發表）就已正面處理過。康雄18歲就自殺了，留下了三本日記，他的事情是由他的姊姊以回憶的口吻敘述出來的。康雄是一個少年理想主義者，然而，他卻和他所質居的主婦「媽媽一般的好人」，相戀起來，從而失去了童貞。他開始「自責、自咒、煎熬和痛苦」，最後終於仰藥而死。

這篇小說當時很轟動，一直到現在，還常被推為早期陳映真的代表作，三毛自稱，她讀過一百遍。然而，我卻以為這是極為失敗的作品，從情節上來講，一點也不能令人信服。不過，它到底呈現了青年陳映真對烏托理想和青春期的性誘惑這兩者的複雜關係的認識。康雄的姊姊在翻閱康雄的日記時這樣說：

第一本寫著一個思春少年的苦惱、意志薄弱以及耽於自瀆的喘

息；第二本的前半，寫著這少年虛無者的雛形。那時候，我的弟弟康雄在他的烏托邦建立了許多貧民醫院、學校和孤兒院。接著便是他的逐漸走向安那琪的路，以及和他的年齡極不相稱的等待。（〈我的弟弟康雄〉，洪範版小說集1：頁17）

由此可見，思春少年的苦惱和烏托邦的想像，是同時縈繞於心的，這一點陳映真自己很清楚。

這一主題，陳映真在可能是大學時代的最後一篇小說〈蘋果樹〉（1961年11月發表）裡，以一種嘲諷的筆調作了更清醒的分析。〈蘋果樹〉裡的林武治是一個貧窮的大學生，前文已提到，他彈著吉他唱著他對蘋果的嚮往時，曾說過一段預言式的話：「〔……〕那時候，夜鶯和金絲雀們都回來了〔……〕唉唉，人的幸福就完全了」（洪範版小說集1：頁147）。當晚，他回到小閣樓，既興奮又孤獨，他看著同住小閣樓裡的屋主人的瘋了的妻子，不由得對她憐憫起來。

〔……〕伊的神祕的沈默，在伊那種修長的青蒼的臉上，便表現了某種近乎智慧的，沈沈底悲愴了。這種無可解說的，就彷彿生之悲哀的本身那樣的沈痛，在武治君的銳利善感的眼裡，尤其是戚然的。

一首歌一般的欲望，使他撫摸著伊的不乾淨的長而油膩的頭髮。他只不過想安慰伊的——或者說，他們之間的——無告的哀傷罷了。然而不料這是很不該的，特別是對於一個從不知女性的男子。他終於抱住了伊的頭，偎在她的懷裡。

「蘋果樹就會結實的……到那時候，你就會好起來，一定會好起來的……請相信罷……」

他慌亂地說著，也許他自己都聽不清楚罷。然而他卻不知為

什麼微微地發抖，而且無端地哭泣著。

這是畢竟不該的，也是不好的。

（〈蘋果樹〉，洪範版小說集1：頁150）

這是早期陳映真所寫的最動人的段落之一。林武治的貧窮、耽於幻想、孤獨、思春的苦惱，全部混雜在一起，藉著這一想像的情節，既嘲諷又同情，非常客觀地表現了出來，其藝術處理，要比〈我的弟弟康雄〉高明太多了。由此可見，陳映真完全了解，烏托邦想像和青春期的苦悶在當時他的心態裡，是完全不可分割的。

陳映真早期小說，幾乎每一篇都涉及女性，裡面的細節實在太豐富，很多地方都值得仔細分析。但也因此，很容易掉入深山叢林無處不在的、各種不知名的野花之中，找不到中心所在。配合本文的主題，我想提出一個也許很少人注意到的段落。〈淒慘的無言的嘴〉的男主角，前文已經提到，一個看了許多人類苦難的精神病患，對每天在值日室坐著的高小姐有一種獨特的感情。高小姐有點肥碩，而且不苟言笑。有一天「我」在病室裡哭了起來，

〔……〕伊大約碰巧路過我的病房，便開了門進來，伊一進來我便不哭了，因為我彷彿以為男人在女人的面前哭是很丟臉的一件事。伊問這個問那個，我都没理會。伊似乎便想走了。然而伊站了一會，忽然用手絹為我揩著眼淚。揩著揩著，我聽見伊說：

「大學生了，哭什麼！」

那聲音微弱、慌張，也彷彿有些沙啞。我靜靜地躺在那裡，不作一聲。我感到手絹不知在什麼時候便成了伊的綿綿的手，在我的臉頰輕輕地摩挲著。

（〈淒慘的無言的嘴〉，洪範版小說集1：頁206）

這以後，「我」每次看到高小姐平日裡那種刻板的臉，心裡總是混雜著恐懼和親切，我又一次走過值日室時，這樣想著：

在白天裡，就如方才罷，伊能極其自然地擺著那樣若無其事的表情。我曾咬定那是一種可恥的虛偽。但是正如那醫生說的：正常的或不正常的人，都有兩面或者甚至於多面的生活。有時或者應該說：能夠很平衡地生活在不甚衝突的多面生活的人，才叫正常人的罷。但我始終忘不掉那隻曾經撫摸過我的臉的綿綿的手。何況這隻手能彈奏很好的練習曲。〈〈淒慘的無言的嘴〉，洪範版小說集1：頁207〉

這其實只是「我」自以為是的對他人的分析，他真正想望的是，高小姐能夠像他哭的當晚，那麼親切的對待他，他忘不了那「撫摸過我的臉的綿綿的手」。這是多麼需要異性憐惜，同時也就顯露他是多麼自憐、多麼脆弱的傢伙。

對於這一點，陳映真自己是看得很清楚。在〈哦！蘇珊娜〉裡，他藉著一個女性敘述者來戳破這種常常耽於幻想的男性的弱點。女主角是這樣看她的男朋友的：

李是個奇怪的男人，一個在大學時代裡並不優秀、並且時常任意曠課的學生，一個無依無靠的窮漢。只不過讀了一小屋子亂七八糟的書，便使他成為一個驕傲的貴族。開始的時候，我曾那麼不可理喻地崇拜著他。但是一年下來，他幾乎從來沒有和我分享過他的莫測的宇宙。有幾度我聽見他和他的幾個也是懶惰而傲氣的朋友抨擊著毫不相干的政治、新出版的書，以及一些很有名氣的作家。此外他只是默默地和我做愛。〈〈哦！蘇珊娜〉，洪範版小說集2：頁80〉

這樣的男人，也許因為他的莫測高深，能夠讓女人眷戀較久，但最終女人還是會離他而去。女人不可能一直跟在「用夢支持著生活」的男人身邊，女人不可能像這個男人一樣，永遠漂泊下去。所以「她」雖然還有一點捨不得，終於決然的離去。幾年之後，在一篇更加苛刻、更加嚴厲的小說〈唐倩的喜劇〉裡，陳映真毫不留情的鞭笞著這一類的男人，我想，他應該是會把自己多少包括在裡面的。

所以，陳映真是非常矛盾的，他一方面深深理解，耽於幻想的男人是要迷戀女人、依靠女人為生的；另一方面，他又會犀利地加以批判。然而，說到底，他的小說中的男性，是普遍迷戀女性的。譬如，在〈永恒的大地〉裡，那個在父親的淫威下（即使他只能長年躺在床上）唯命是從，心裡不以為然而又不敢反抗的兒子，幾乎只能靠著那個他買來的台灣妓女而生活。他一面瞧不起她、咒罵她，一面又靠著她滿足自己喪失殆盡的尊嚴和天生的、自然的欲望：

他沒作聲。忽然感覺到他的腳被伊的手輕輕地摩挲著。一股被安慰的感傷衝上心窩裡來，軟綿綿地淤積著。

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁37）

他沒說話。他定睛地看著半依憑著窗櫺的伊的身體。伊的腹和伊的乳都鬆弛地下垂著，卻絕不是沒有那種跳躍著的生命的。伊的臀很豐腴地煥發著。他從來不曾愛過伊。然則他卻一直貪婪地在伊的那麼質樸卻又肥沃的大地上，耕耘著他的病的慾情。

（同前引：頁43）

「我只要你，也只有你。不要忘了是我花了錢從那臭窯子裡得了你來。」

（同前引：頁49）

這一對外省父子，是陳映真刻意地加以嘲諷的，所以，他也就能盡情「揭發」兒子如何地依賴著這個庸俗的大地之母。

在另一個極端的例子裡，〈蘋果樹〉中那個耽於幻想的貧窮的林武治，自從和閣樓上的瘋婦人發生關係以後，竟習慣於夜夜向她傾訴自己內心的苦悶：他父親的欺罔詐騙、他母親的長年哭泣以至於瞎了眼睛、他幼妹的與人私奔等等。在這些傾訴之後，陳映真描寫了如下的情景：

月色流滿了斗室，照在伊的裸而無肉且枯乾的肩膀。伊的呼吸平穩，在一種瘋人的漠然之中，是看不見那種愛人的歡悅的，但至少伊的心境的完美的和平，是可以信然的。

他順著伊的眼光仰望過去，一輪明月懸在天窗的稍右。突然間他想起了他自己的蘋果樹來。曾幾何時他已經超出了幻想而深深地信仰著那幸福的蘋果了。

（〈蘋果樹〉，洪範版小說集1：頁153）

這個瘋婦人枯乾無肉、表情漠然，然而林武治卻可以對著她盡情傾訴，傾訴之後，在平靜的月光底下似乎已進入了天堂。事實上林武治只需要一個傾訴的對象，一個沒有反應、只會默默聽著的女人，也許是最適合的，這是怎麼樣的嘲諷！從這裡，我們看到陳映真的理智是如何的清醒，但同時也矛盾地體會到，恐怕陳映真自己都會被這種耽溺式的想像所迷惑。

陳映真當然也知道，女性並不純然是男性想像著藉以逃避的避風港，她可能更是一個更具有旺盛的生命力的主體。因此，反過來，女性又常常考驗著男性的自我，成為他不間斷的焦慮源頭。在〈唐倩的喜劇〉裡，他對此作了淋漓盡致的描繪。但要命的是，女性成為他早期幾

乎所有小說不可或缺的角色，她深深地嵌入了男性的脆弱自我之中。

我想，這也許是陳映真早期作品致命的弱點。當他把當代台灣現實看成廢墟時，烏托邦想像只能作為暫時化解現實、逃避現實的幻想的出口，除此之外，最大的慰藉、最大的想像、同時也是最大的焦慮就是來自女性。他對此深有自知之明，在入獄之前，他寫了早期自我批判色彩最為強烈的〈獵人之死〉（1965年發表），似乎想藉以「清算」他和女性的關係。

〈獵人之死〉的女主角，像「一隻不能停棲的鳥那樣地尋找著愛情」，而獵人本身，則已經「無能於愛情」的了，然而，獵人還是受了誘惑，終於自己走進湖中淹死了。¹⁵在小說中，陳映真以一種類似全知的觀點講了下面一段話：

其實他並不是沒有情慾的人。即便是那麼拙笨的抱擁和愛撫裡，他的男性也毫無錯誤地興奮著。他只不過是一個因著在資質上天生的倫理感而很吃力地抑壓著自己的那種意志薄弱的男子罷了。或者他是個理想主義者罷。而且在那麼一個廢頹和無希望的神話時代底末期，這種理想主義也許是可以寶貴的罷。然而，其實連這種薄弱的理想主義，也無非是廢頹底一種，無非是虛無底一種罷了。（〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁34）

這段話可看做陳映真的自我反省和自我批判。女性是理想主義者的廢頹與虛無的一種短暫的鴉片罷了！

15 小說中的獵人說：「我一直被宙斯和他的僕從們追狩著，像一隻獵物」，又說「他們又終於會得著我的」（〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁33、35），顯然陳映真心中懷著隨時可能被捕的恐懼。因此，在自殺之前，獵人才會說，「但流離的年代將要終結」，「那時辰男人與女人將無恐怕地，自由地，獨立地，誠實地相愛」（同前引：頁49）。

陳映真平生至交，自初中時就開始認識的吳耀忠，跟他一起讀政治書籍，一起坐政治牢。然而，這個吳耀忠，在出獄以後，什麼事也不能幹，具有那麼高的藝術才華，卻畫不出什麼東西來。他不斷地酗酒，最後以49歲盛年去世。陳映真寫了一篇簡短但感人至深的哀悼文，其中說：

革命者和頹廢者，天神和魔障，聖徒與敗德者，原是這麼相互酷似的孿生兒啊。幾個驚夢難眠的夜半，我發覺到耀忠那至大、無告的頹廢，其實也赫然地寓居在我靈魂深處的某個角落裡，冷冷地癡笑著。（〈鳶山：哭摯友吳耀忠〉，洪範版散文集1：頁42）

這幾乎可以視作陳映真的懺悔，說明他長期以來如何和盤據他內心的虛無感搏鬥。我覺得，這也是他為他早期作品所作的最佳的自我詮釋。

四

根據以上的分析，我們可以說，在1960年代國民黨嚴酷而充滿恐怖氣氛的戒嚴體制下，陳映真可能是當時唯一認識到這一體制的欺罔性的台灣作家。由於心理的極端苦悶和自我壓抑，他只能以青春、浪漫的情懷，不斷地去抒寫他的幻想故事。這些故事的兩極，是他的廢墟意識和他的烏托邦嚮往，一個是極惡劣的現實，一個是極高遠的理想。當然，這兩者之間存在著無限大的深淵，完全沒有連繫的可能。這樣，就存在著根本不可能克服的無力感，從而導致了虛無的傾向。

在當時的歷史條件下，這種虛無傾向具體的表現在青春期的兩性關係上。陳映真小說中的男主角總是不斷的被異性所吸引，並且想在

異性的懷抱中企求撫慰。理想不可能實現的煎熬和異性天堂的渴望，也就成為這些男主角生命搖擺的兩極。我認為，這是陳映真吸引1960年代和1970年代成長起來的台灣知識分子的秘密之所在。他們不像陳映真對台灣的社會現實認識的那麼清楚，但他們都和陳映真一樣，具有強大的無力感。

陳映真可能是截至目前為止，戰後台灣作家中唯一受到魯迅強烈影響的人。由於台灣的戒嚴體制，我只能先讀陳映真，當我對陳映真極為熟悉以後，我才有機會有系統的閱讀魯迅。很奇怪的是，完全憑著直覺，我很少把兩人連繫在一起。當陳映真公開說，他受魯迅影響時，我心中一直還存在著困惑。

我這種明顯錯誤的直覺，卻是有其「感受」作為基礎的。從陳映真那裡，我體會到孤獨、感傷和無力感；但從魯迅那裡，我認識到的是孤獨、絕望和絕望中的希望。當然，這可能和我閱讀時的年齡相關，我在青春期間讀陳映真，即將進入中年時才有機會認真讀魯迅。不過，經過理性的反省，我現在還認為，兩人的基本區別確實如此。陳映真比較感傷而脆弱，而魯迅卻具有無比的韌性。這樣的反省事實上是一種自我批評，我希望自己從脆弱中培養出韌性，而這也是我為什麼要對陳映真提出「苛評」的原因，我是從這樣的出發點來寫這篇文章的，一再猶豫之後，終於決定還是這樣寫，希望能得到陳映真的朋友（其中不少也是我的朋友）的諒解。

2009年11月6日

補記

在寫作本文的時候，我讀到趙剛分析〈麵攤〉（手稿）、〈第一件差

事)的文章(見《台灣社會研究季刊》第75期, 2009年9月), 和預計在同一研討會發表的論文的初稿。趙剛對陳映真小說的閱讀比我精細, 很多地方我沒有想到, 因此對我形成很大的壓力。經過一陣子猶豫之後, 我仍然維持原來的構想, 只是在一些地方把趙剛對我有所啟發的部分引了進來。事實上, 趙剛的文章在整體上讓我把原有的某些觀念弄得更清晰, 他對我的啟發並不僅限於已注出的部分, 這是我應該聲明的。

趙剛後來每寫一篇陳映真評論, 都會先發給我看, 整體而言, 我認為趙剛對陳映真在白色恐怖時期的心路歷程的分析, 以及對陳映真在越戰以後有關第三世戰思考的爬梳, 都相當細膩而可信。不過, 趙剛基本上是把陳映真作為「思想家」來看待, 因而陳映真的小說就成為陳映真思想歷程的材料。趙剛想從陳映真的思想中汲取養分, 以作他自己未來的參照系。我是把陳映真看作一個具體歷史時代下的一個具體的個人, 並且從藝術的角度分析他的小說主題的呈現方式, 以及這種呈現方式的得失。經過一段長時間以後重讀自己的論文, 我覺得我還願意維持這種評論方式。

文章中一個隱而未顯的問題, 我想在這裡稍加引申。我談到陳映真的烏托邦想像, 也談到他的虛無感, 〈山路〉裡蔡千惠的信常被引用的一句話:「如果大陸的革命墮落了, 國坤大哥的赴死, 和您長久的囚錮, 會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……」(洪範版小說集5: 頁88)可以作為兩者關係最好的註腳。烏托邦想像所以是一種想像, 是它把黃金世界作為可以預期的夢想, 而且還想在自己的一生中看到。這是不可能的。不能因為理想實現的艱難, 或者某一理想實踐的變質, 就失望於人類的前景, 這樣必然導至虛無。歷史是一個漫長的過程, 沒有人可以斷言, 1789年的法國大革命、或1917年的俄國大革命(即使蘇聯已經灰飛煙滅)、或1949年的中國大革命, 或任何一次

大革命，會是完全的徒然。上面所提三次大革命，即使是最少受到譴責的法國大革命，自發生到現在，譴責之聲仍然不絕於耳。自有歷史以來，沒有一個偉大的運動是在一次實行中就完成使命的，但人類追求理想的信念，至今仍然不曾熄滅。我覺得應該從這個角度去認識陳映真小說中的弱點，因為這不只是陳映真的弱點，而是台灣知識分子非常普遍的弱點。我知道，即使是台獨派中，還是有不少人喜歡陳映真早期的小說，因為陳映真的某種氣質，是他們共有的（包括因為虛無而來的強烈的自憐情緒）。我不是為了批判陳映真而批判陳映真，而是著眼於台灣知識分子的普遍傾向，同時也含有自我批判和自我警惕的意思。

2010年9月22日

討論與對話

劉紀惠 主持

黃佳璿、蘇淑芬 錄音整理

王曉明 | 呂正惠老師剛才提到了一個問題，我想來自大陸的各位都會很感興趣，就是陳映真後來對大陸的改革感到非常的困惑，是否這方面的思考有形成文字？

呂正惠 | 這些收在「人間思想與創作叢刊」裡面，書名為《因為是祖國的緣故……》。ⁱ 陳映真的問題是他「不能講」。就像我們，我們都很愛國，所以我們不願意在台灣批評大陸，那是他最痛苦的地方，但他對大陸很多腐敗的現象非常難過。

藍博洲 | 錢理群老師那篇文章我還沒有細讀，但我有一個問題，不知道是不是正確理解您的意思：在您的研究裡面，陳映真的魯迅左翼跟黨的左翼，是對立的嗎？因為我一直跟著他工作，我覺得陳映真先生從1968年以來就很注重黨及組織的，並追求一個黨的、組織的發展。所以我不理解你的研究裡頭，魯迅左翼跟黨的左翼是不是對立的？

i 編註：《人間思想與創作叢刊·2001年秋冬號：因為是祖國的緣故……》，施善繼、林一明執行編輯，曾健民編委召集，台北：人間出版社，2001年12月。

錢理群 | 實際上就魯迅而言，在三〇年代的時候，黨的左翼跟魯迅左翼，是處於一個非常複雜的、糾葛的關係，而且它是統一地一個合作。而無論是魯迅或是陳映真，他們都強調自己是在所謂「體制」之外、「黨派」之外的獨立的知識分子，但他同時是不能迴避黨派的政治問題，所以跟黨派政治之間也會發生非常複雜的關係。而魯迅參加「左聯」，他與共產黨有非常密切聯繫，他非常痛苦。就像呂正惠老師提到的，跟剛剛王曉明問到的問題一樣，就是當時魯迅書信裡說：「我很困惑的。」用我的話來說，就是他對黨的左翼有很多的看法，但他有個內／外的區別，他自己是把它看成是一體的，所以我看到很多黨的左翼問題，但是我不能對外人說，有這麼一個困惑。我想陳映真也有這樣一個內／外的一個區別，就是陳映真對大陸中國，實際上有很多尖銳的問題，可是他把大陸看成是自己的。

其實在某種程度上，像我在知識論上也有這樣一個特點：我在台灣和在大陸有不同的姿態。在大陸我有很多尖銳的批判，但到了外面以後，我反而對別人很尖銳的批判大陸感到反感，我覺得那是我們自己的事情，我們自家人自己解決，不要外國人來……；我最怕別人對我同情，說在大陸言論不自由，我對這個極其敏感。我想陳映真、魯迅也是這樣，都有一個內／外的矛盾存在，所以它有複雜性。換言之，知識分子要追求一個體制外的獨立性，可是實際上不可能脫離體制、不跟政黨政治發生任何關係，尤其又是像大陸這樣一個情況下，要做任何一件事情，不跟政黨、政府發生聯繫是不可能的事情，所以我們就面臨一個矛盾，從內心非常討厭。像我這樣有一點無政府主義傾向，對權力非常的討厭，但是又不能夠不和權力合作，因為不合作就什麼事都不用做，且這感情還有一個大的認同在裡面。所以，這有一個非常糾葛複雜的關係。

呂正惠 | 陳映真後來不是寫了一篇評論龍應台的文章ⁱⁱ，我不知道是不是有很多人對他很不滿？就說他為什麼不罵大陸？不是不罵而是不能罵——他不必在台灣罵大陸，他說台灣就已經瞧不起中國了，他為什麼要在台灣罵大陸？所以這是很多人常常誤解他的一點。

陳光興 | 我乾脆把這個火點起來，讓這個問題尖銳化一點。我認為要理解陳映真，尤其是在台灣的脈絡裡面關心的問題（特別是陳映真九〇年代以後），我們到底要怎麼歷史化來理解陳映真與中共、共產黨的關係？因為其實在台灣內部，陳映真很多東西都被抹煞掉，與他作統聯的主席這個部分有關。所以我覺得要歷史化的理解，我們到底要怎麼去討論？今天有台灣外部的人存在，反而比較可以討論。

我自己是認為，跟統獨問題還有後來的省籍矛盾都是有直接關連的。換言之，假如在台灣內部不存在統獨問題，陳映真會不會跟中國共產黨的關係走的更為密切呢？我覺得很難說。我覺得統獨問題激化了他作為一個中國民族主義分子和中國共產黨作為一個政體之間的關係，可是這個關係在台灣內部造成了很多的問題，演變成他向中國共產黨靠邊，甚至頑固地來打壓台獨運動等等。我在猜想，陳映真大概做了5年統聯主席，心理面應該毛毛的——特別是要跟江總書記握手——因為他的身體裡面還有另外一條魯迅的線在裡面。我想講的就是所謂的「黨左翼」跟「魯迅左翼」。

在台灣現實裡講魯迅左翼會比較簡單，我們就關起門來，他就可以繼續走下去；可是黨左翼的話，黨出了問題你得出來扛責任。回到現實裡面，其實我們辦這個會壓力很大，有人說我們高舉陳映真的文學來壓抑他思想的部分，其實都脫離不了政黨的關係。一直到他病了

ii 編註：〈文明與野蠻的辯證：龍應台女士〈請用文明來說服我〉的商榷〉，載2006年2月19日至20日《聯合報》。

以前，他說當一個黨能夠執政的時候，它已經變成一個機制——所以今天他對中國大陸有一些理解是說，自由主義的高漲以及知識分子本身和政權的這個關係，有一點像我們當初不管任何黨派，知識界對於反國民黨反執政的政權的關係。我自己是沒有答案，可是如何歷史化的理解，陳映真所代表的這樣一種知識分子，我覺得是可以討論的，而且我不認為這個問題要被遮掩，反而不好。

另外，我想錢老師和呂老師可以產生某一些對話，其實陳映真與呂正惠都不是黨員，跟黨有更親近關係的也許是陳明忠先生，他們心裡面可能都有一些不同的看法，在真實狀況裡是可以抹掉一些巨大的差異性，這是我自己的一些話。

曾健民 | 接著剛才王曉明老師的提問，陳映真在〈後街〉裡面有一段話，他是這麼說的：「對於大陸開放改革後的官僚主義、腐敗現象和階級再分解，他有越來越深切的不滿。但他認為這是民族內部和人民內部的矛盾，從來和反對外力干預，實現民族團結統一不產生矛盾」（洪範版散文集1：頁66），這一句話基本上是陳映真對兩岸關係、大陸開放改革以後的問題，在政治態度有越來越深切的不滿。有篇絕大部分人都不知道，陳映真曾經在九〇年代初《南方周末報》（中國大陸）發表過一篇文章〈作為牛馬的日子〉，是對中國開放改革的一個抒發吧！內容是深圳跟東莞的極度腐敗狀況，針對實際勞工的壓榨問題提出批評。所以，陳映真先生曾經在大陸的報紙發表過這樣嚴厲的批判，但是這種批判在台灣，他是不能說的，而且是不適宜說的——這就是在理解陳映真他對中國有一個很複雜的，而且很有高度政治的一個判斷，而且充滿複雜心情的一個態度，我想不管是大陸的朋友還是台灣的朋友，都是必須要理解到陳映真的這一面。

錢理群 | 這事兒就像我剛才說的，他有一個內／外的想法。

呂正惠 | 陳映真先生他在大陸有一個麻煩，像我們在大陸都有一個麻煩，就是，大陸學者他們會覺得說：「呂正惠，你搞什麼政治啊？你是一個很單純的學者，搞什麼政治啊？」陳映真也是一樣，做為台灣一個有良心的知識分子，會說我們是中國人嗎？但如果再沒有這種人，台灣就完了。可是我們去大陸卻會被誤解說，我們是搞政治。所以很多人都會誤解陳映真，把他一開始就錯誤評斷了。

施淑 | 錢理群教授的論文裡頭提到，對陳映真的文學思想還有他的觀念發生影響的有胡秋原。胡秋原在二〇年代末、三〇年代初的大陸文學革命還有第三種文學論戰裡頭是很重要的文學戰將，到了台灣以後則辦了《中華雜誌》，不過一般對於他都很少瞭解。胡秋原曾經被稱為是中國人裡面的普列漢諾夫(G. Plekhanov)，但到台灣以後，他那部分的東西也不敢再談，到後來出版的時候有關意識形態或是比較政治敏感的部分很多東西也都刪除。我想請教錢教授，陳映真他自稱，別人也稱他是一個異端的烏托邦主義者，跟胡秋原作為一個大陸來台的文藝理論家，你覺得影響之處或是共同點為何？

錢理群 | 這個回答有點困難，因為我對胡秋原沒有專門做過很深入的研究。在我文章的附記裡有說明這一點，第一個因為我要處理三〇年代的左翼的情況，我在考察陳映真是怎麼去看待三〇年代的左翼的文學時發現，他受到胡秋原的一些影響。因為胡秋原在三〇年代的文學論戰中，是一個比較特別的人物，一方面是屬於受普列漢諾夫的影響，好像原來他有左翼的一個立場，可是在三〇年代他則是站在屬於第三種的立場，屬於「第三種人」的那種立場——一個對象是蘇汶，

另一個對象就是胡秋原——在這個論戰中胡秋原對左翼是非常尖銳批判。我覺得後來陳映真對於三〇年代左翼一個比較複雜的一個分析態度，可能多少是受胡秋原的啟發和影響。另外，我不很清楚的是胡秋原在台灣當時扮演一個什麼樣的角色？但我知道的是，胡秋原後來是主張統一的一個立場，屬於統派的，可能這些都對陳映真有產生一點影響。胡秋原的出現，使陳映真對三〇年代左翼的態度分析，相對比較複雜，按照簡單邏輯推斷，陳映真應該站在三〇年代左翼的那邊，但是他有胡秋原這個因素之後，對三〇年代的看法就比較複雜。但具體上因為我沒有研究胡秋原，我就不太清楚，到底他在台灣怎麼樣。

呂正惠 | 本來鄉土文學論戰的時候是要抓陳映真的，是胡秋原、徐復觀、鄭學稼三人出面幫陳映真講話，就不敢抓他。從此以後，他跟胡秋原就有來往。所以他們在1987年發起共同組織中國統一聯盟，是台灣的左派跟胡秋原合作——裡面胡秋原、外省人都是右派，我們本省人都是左派。

錢理群 | 那所以胡秋原在大陸跟台灣的角色可能有一個變化，在大陸是把他看成是左翼的一個對立面。在台灣反而變了。

呂正惠 | 因為胡秋原有國際眼光，他了解台獨是怎麼一回事，所以他趕快支持左派。

錢理群 | 所以胡秋原可能在大陸和台灣扮演的角色不大一樣，但他對陳映真的作用比較複雜，我比較是看三〇年代的左翼文學的面向。

藍博洲 | 對於陳映真跟江澤民握手，外面的人無法理解，我們作為晚輩的很多人到今天也無法理解——後來我自己也慢慢理解他為什麼要去和江澤民握手——有一些文化界的朋友（那包括台獨派的一些人），私底下曾經表述，因為陳映真跟江澤民一握，他從此就跟陳映真恩斷情仇。但我的理解是這樣：就正是因為他是一個有黨性原則的人，所以在六四，他當然有他的批判意見，但當整個中國被西方圍堵的時候，作為一個台灣的統派，一定要做這樣的動作。（這是我的理解，不一定正確。）我想說的是，陳映真先生統派的態度跟我們晚輩的可能不大一樣。

剛有提到胡秋原，夏潮系統創盟的時候，我也是內部創盟的盟員，在創盟前一天，還在討論擔任一個任務，就是如果胡秋原的發言超過某一種程度，我們可能要去扮演把發言制止的角色，結果胡秋原大概也識大體，當天發言也沒有超過夏潮系統不能接受的言論。

另外，陳映真先生的統派給我一個比較深刻的感受，就是有一年他帶我去參加黃哲暎所舉辦的（本來是南、北韓作戰38度線配合的）一個國際作家會議，黃哲暎邀請了他很多國際的作家朋友，包括邀請了四個大陸的作家。那次在南韓、在首爾，我特別感受到媒體也好、作家也好，基本上非常重視大陸的作家，因為是大國；反而像陳先生這樣，雖然韓國記者朋友知道他的意義，反而被晾在一邊，但他也不會因為這樣而有什麼情緒上的不舒服。包括陳先生的發言，私底下大陸有一些作家也在笑說怎麼會有這樣的發言——老幹部的想法。直到晚會自助餐的時候，陳先生跟我說我們去跟大陸作家坐在一起吃，我們不要讓外國人看到說我們兩岸中國人坐不到一起——這對我是一個很大的教育——我作為一個統派從來沒想過喝酒、吃飯這樣的問題，能喝酒就坐在一起，不能喝酒就不坐一起，多麼簡單的事，他卻想的那麼複雜。

錢理群 | 陳映真跟江澤民握手後，江澤民提出三個代表，我想這更增加他內心的矛盾和痛苦。

呂正惠 | 兩個關鍵，一個是1989年，一個是在統一聯盟裡面產生很大的爭論，結果還是陳映真跟陳明忠的主張獲得贊同：就是過去中國。因為他們知道中國要被孤立了，所以我們統派一定得去，這是表態，所以非去不可。還有一次是兩國論時，我們也決定，一定要去。這是基本立場問題。

王超華 | 聽到大家講陳映真在六四以後到大陸去作為一個立場問題，我覺得很驚訝。1956年匈牙利事件之後，西方的左派論述也有很大的爭論，結論是他們發展出新的左派立場：是最既堅持馬克思主義也批判馬克思的立場。那我不明白，左派有它的一個定律，到這種時候就可以說不同情被槍砲俘虜的人民，而一定要跟對手握手言歡，才能表示是與西方的民族之間的對立，而不是一種階級的對立，不是一種統治者與被統治者的對立——這種意義上的左派，我認為是大可懷疑的。

汪立峽 | 對於胡秋原對陳映真的影響，據我知道，胡秋原對他在民族主義方面有影響、在反對自由主義方面有影響、在對美國反感這方面有影響，當然不能說陳映真在認識胡秋原之前就沒有這些想法，只是胡秋原這個時候可能加深。所以，不能只從一個西方的或者純粹的左派的立場來看中國知識分子——或說單純看陳映真這樣的人——因為他們很複雜，他既是個馬克思主義者，同時又是個愛國的民族主義者。由於陳映真是個左派的知識分子，他最堅持的是對美國的反感還有對自由主義者反感。他其實也有黨性，所以他對共產黨有好感，但共產黨的作為後來讓人失望。中國後來的改革開放或是六四，他其實

特失望，但是他不是反共的，他自己的失望不會變成反共的，他只是覺得很痛心，但他的愛國主義、民族主義又讓他把希望寄託在共產黨身上。

我常想，如果台灣沒有獨派、如果大陸後來沒有自由主義的復興，沒有那麼多自由主義者跑出來，我相信陳映真是一個勇敢的、公開的批評共產黨的人。可是就因為有這些因素出現了，做為一個中國的知識分子，他的愛國主義、民族主義，讓他對共產黨是很同情的、支持的，所以他對六四就按下不動，他是很痛苦、矛盾的，是真實的——我想很多這種痛苦，是這樣跑出來的——這個東西也很難被大陸同情六四的人所理解，很難！

陳映真在台灣不太願意涉及各種輿論、講大陸的事，他說：台灣右派也好、左派也好，台灣的所謂的左派、統派的、獨派的都罵共產黨，那我再跟人家罵，那就給他們藉口。他倒是在馬來西亞拿獎的時候，曾經批評過大陸——他說，人家說中國是特色社會主義，他說那是中國特色資本主義——他一講這話，台灣很多人就逮著這個話諷刺他，這是他的痛！所以這種複雜的心理，對內、對外均難以言說。

錢理群 | 這裡有一個對於「愛國主義」的理解，按我的理解和大家的立場不一樣。憑我的理解，愛國主義，也是魯迅的強調，愛國主義一個最大的特點就是「自我批判」——譬如說我愛國，因此我就最猛烈批判我的國家。所以我坦白說，對於陳映真在六四的立場我是不太能理解的，因為我在大陸面對六四屠殺時候的那種感覺，我也是愛國主義，但我的愛國主義體現我對六四的批判。可能大家位置不大一樣的話，他考量這個問題是不大一樣的，如果陳映真是在大陸生活的話，我覺得他可能應該會和我們一起非常尖銳的批判。

劉紀蕙 | 我覺得可以把這個立場尖銳化一些，我覺得這樣的問題我們可能都需要，譬如說要超越一個所謂的民族化、愛國、共產主義的某一個位置，我們可不可以從一個比較批判性的方式去理解？外部的衝擊和內部的檢討，是不是這個位置，要各自去檢討？在這個大陸不只是注意改革開放、資本化、自由主義的問題檢討，內部共產制度是不是有持續在檢討？光是看他的憧憬是不是淡化了這些問題，有沒有可能去把這樣子的一個幻想和他的限制、內部的限制？

陳萬益 | 既然主辦的光興都說要在第一場就開始引爆，我覺得可以敞開地談，上一場文訊主辦的是陳映真小說創作50年，而這場次辦的是思想與文學，如果把書寫跟實踐區隔開來講，兩個研討會它的地位是在理念與思想，但是剛剛已經談到立場、行動與實踐的問題，這問題就會引爆——我想光興有意識到這個問題——剛提到六四，恐怕是一個關鍵。六四之後1990年陳映真到北京跟江澤民握手，這事情對台灣來講是很震撼的事情。站在台灣戰後歷史的文學上來講，陳映真絕對是最重要的小說家，但是這個行動、這個立場就好像是劉賓雁跟陳映真在香港擁抱之後的分離，都是可以公開討論的，尤其是大陸的學者跟台灣的學者，在這樣的平台上，可以平心靜氣的、公開的談論：戰後台灣最重要的一個小說家、思想家，在行動上、在立場上、政治上的爭議性。如果我們能夠站在各自的立場上，平心靜氣的來討論，我想是光興辦這個會成功的關鍵所在，當然會超越當初定位思想的範疇。

林深靖 | 因為六四的問題，大家可能都忘了1989年還有一個更大的國際的架構，今年(2009年)是柏林圍牆倒塌20週年，1989年正好是所謂社會主義國家的骨牌式的崩解，那當時只有中國的社會主義在這骨牌當中存留下來。最近北京知識界有個說法：「1949年社會主義救了中

國，1979年資本主義救中國」，因為那時候改革開放，1989年中國救了社會主義，因為當時社會主義只剩下中國還在，那2009年是中國救了資本主義。所以1989年陳映真當時對六四之後的一些選擇，我覺得應該要放在更大的國際的架構下來看。

其實我很年輕的時候就開始讀陳映真的小說，我可以感覺到他的小說裡面其實是有一種很巨大的孤獨感，但對於呂正惠老師所講陳映真很年輕就把台灣視成一座廢墟，我覺得我不同意，這種講法我覺得很容易被台獨分子去掉！我覺得在反共的記憶架構之下，做為一個青年的叛逆，或者說代表叛逆情緒的青年，帶有對集體社會的抗拒、巨大的反感，包括他後來一些選擇，都是在這種抗拒模式下面，包括抗拒消費主義、抗拒整個中國在改革開放之後的商品社會，他巨大的孤獨感，一直存在他的小說和生命當中。

趙剛 | 呂正惠教授發表的文章很值得再深入的，就是陳映真早期作品裡頭的希望與廢墟的這兩種意象，其實是那時候年輕人讀他小說感動的所在。我想那或許是吧！在陳光興要我寫這次會議論文，我還沒有重新讀陳映真小說之前，我回想自己七〇年代讀陳映真的小說時，還記得的感動是什麼呢？結果那感動回想起來，一個是比較體面的，一個是不體面的。那不體面的就是很多都是陳映真所描寫的女人，那像是〈趙南棟〉的那小說的情節大多都忘了，但是我還記得女主角莫莉；比較體面的就是說讀陳映真的〈夜行貨車〉，讀到最後：詹奕宏在跨國公司的晚宴裡，那洋人說很粗俗、很不好聽的話，詹奕宏被他自己懦弱給屈辱，詹奕宏被刺激了，他突然豁然而起，他辭職，然後對那洋人說了很多批評。我讀那段的時候，其實整個人就冒汗！哇！豁然而起！我回想起來，這裡面也有問題，雖然詹奕宏在裡頭是個英雄人物，事實上表面上很酷，脾氣很暴躁、很暴力、有一種很大的壓

力在，但是卻又沒有辦法言說的那樣的一種人，他為什麼會有一種很英雄的表現？其實也跟後來台灣社會發展起來的民粹爆發的猛勁，其實也是一個觀點，我那時候感受到的感動，其實也是台灣人集體印象的其中之一——雖然那感動比較體面。我想說的是，到底七〇年代台灣成長的那些人，到底是因為什麼原因受到陳映真的觸動，感動在哪裡？我想我們剛剛講的只是幾個方向，是對的可是還是很大的方向。我想回到歷史，到底陳映真是怎樣感動人？人們到底是因為了解陳映真而感動？還是因為不了解陳映真而感動？那我會有興趣是了解的是現在2000年後，這些18、19歲的年輕人是怎樣去體會陳映真？怎樣受陳映真的感動？我想這些也很可能沒辦法在這裡得到回應，但這是我感覺到有趣的方面之一。

呂正惠 | 七〇年代其實就是像趙剛說的，七〇年代陳映真的威望是建立在兩個部分，第一個是他敢於公開反對國民黨，而且坐過牢，所以大家佩服他；另外一個是火車框唧框唧地往南開的〈夜行貨車〉，所以你講的沒錯，我一直不喜歡陳映真，你看他那個男生的心態，我那時候看了就搖頭，所以我一直不喜歡陳映真，而且詹奕宏根本就是靠劉小玲安慰他，我覺得根本就是虛弱來的。

另外，我覺得我恐怕不能代表統派，這是我個人的想法，這事情我想了很久，六四是很殘忍，基本上這是從歷史角度看。我後來說六四在改革開放是非常重要的的一件事情，不管從正面還是負面角度看，它都是很重要的事情。一方面，蘇聯垮了，事實上在六四之前蘇聯就已經垮了，所以我跟大陸很多的朋友，包括原來也很支持六四的人也談過很多次，可是我就慢慢想，我那時不是在裡面，如果在大陸裡面內部你要怎樣罵共產黨都可以，但你說在海外，真的沒辦法罵，那時後台灣差點就獨立了，我跟陳明忠討論了很久，六四之後，統派被

罵的狗血淋頭，說「你這個沒人性！」但討論了很久還是要去——這是中國的關鍵，那時中國不能倒，倒了就完了。

與會者 | 我認為好像剛剛錢理群和呂正惠他們的論點基本上是一致的，就是說，他們就是內／外的區別，那麼有些人認為自由、愛國的概念是有孰輕孰重，到什麼時候要怎麼去衡量，我覺得是有這個問題。那錢理群說，愛國是有不同的，這就更複雜了，「愛國」，如果國家他不能批判，又如何愛國？那從西方的系統來看，自由是高於一切的，如果碰到這個問題，那應該是有個明確的態度，從這裡看陳映真先生的思想，他的自由、愛國的矛盾性，可以通過我們的討論有一些認識。另外，我對松永正義先生提個問題，就是陳思和認為陳映真的文學分成三個時期，而您的分成四個時期，那我想問的是，三個時期跟四個時期，您覺得有什麼區別嗎？這是第一個問題。第二個問題是，我聽起來陳思和的觀點是認為陳映真越到後面越走不出去，而松永先生認為陳映真寫〈忠孝公園〉就是最好的文學了，那您是否同意陳思和的說法呢？

陳運隆 | 松永正義教授文章裡面提到，〈忠孝公園〉的系列是陳映真他的一個頂峰，我覺得它是頂峰的一個原因是它裡面所處理的東亞地區的「國」的問題，〈忠孝公園〉可以看到馬正濤他跨了很多「國」的問題，那包含裡面林標，他也換了很多「國」，那我們要怎麼透過陳映真的小說來想像作為一個「國」的問題，包括我們講到中國、講到台獨，講的也是「國」的問題，我們要怎麼在現代看待這個「國」的問題。〈歸鄉〉裡頭陳映真提出的一個東西是，楊斌說：「不管在哪一邊，哪邊都是我的家」，那我是想說，能不能從「家」來反思「國」的問題，這是我的問題。

蔡文斌 | 對於剛剛錢老師提到的內／外，我覺得對我們這一代的看法是標榜愛國主義並不是我們這一代的特色，譬如我們關心六四的問題，所以是以全世界的人權這樣的角度來看。如果說陳映真他只能夠為他的狀況做一些獨立的思考，或是在魯迅左翼上做出一些取捨、或是對黨的左翼，對這個問題更多的回顧的話，我們這一代問一個比較激烈的問題，他這樣還算左翼嗎？這不是在批判陳映真先生，而是，什麼結構造成他會這樣思考？這樣有什麼限制？我覺得是他可以再給我們這一代的精神資源，我也覺得是說在怎樣關鍵時刻可以這樣。他的前半段部分不用面對這個問題，但他的後半段讓我有點失望，那後半段到底是什麼讓他這樣？

黃敏原 | 記得1999年到2002年，陳映真與陳芳明兩邊筆戰之後在爭議的是左翼文學到台灣的影響，陳映真當然會去拉中國大陸三〇年代跟台灣文學的接軌，陳芳明拉法就不一樣，所以怎麼來看陳映真在台灣這個地方，他在思想史上的接軌，除了中國那一代左翼文學以外，是否還有日治時期以來的文學和思想的影響？這是第一個問題。那第二個問題呂正惠教授文章中提的是1966年以前陳映真的三個特點：廢墟、烏托邦跟虛無感，除了1989年，我覺得「文革」對陳映真來講應該是個衝擊，也就是說，如果我們把陳映真的認同分成三個軸線：一個是中國對國家與民族主義認同；第二個是同情社會主義馬克思主義式的思想上的認同，第三個是政權上的認同，那假設認同是在這三個軸線上的時候，那請問呂教授，在1966年前你界定他是一個虛無感？1966年之後也剛好發生文革，陳映真看到這樣的變化，他接下來虛無感怎樣發展？以及1978年他出獄沒多久之後，仍舊積極加入鄉土文學論戰，寫了一些論述性非常強的文章？乃至於讓國民黨非常緊張。

呂正惠 | 魯迅也有很強的虛無感，可是魯迅都在努力工作，因為只有工作才能克服虛無感。有目標就能努力去做。對於幾位年輕的與會者，我簡單回答一下，因為你們都很幸福，都不太了解前民主的苦難是怎麼回事。我以陳明忠作例子，陳明忠為什麼反制那樣強烈呢？他們村子裡頭最有聲望的村長看到日本警察，日本警察叫他跪下就跪下，他非常生氣，台灣人簡直一點尊嚴也沒有。從那時他就反制，是前民主沒有尊嚴，日本打中國的時候，一天可以炸死三千平民，怎麼沒有民族主義？因為只有前民主苦難的日子，才會有民族主義。中國不能打的原因也在於那會有好幾億人受苦，這才是人道主義事件。

施淑 | 松永正義教授難得來，是不是請他講一下日本對於陳映真的接受度。

松永正義 | 在日本陳映真的作比較有名的是〈鄉村的教師〉、〈山路〉、〈忠孝公園〉。因為日本在1989年天安門事件時很多中國學者對大陸失望，失望的時後反觀台灣1987年解嚴成功，日本突然注意到到台灣的情況。但天安門的情況下對大陸的看法與以及討厭大陸在韓戰的感覺，在這氣氛下對於陳映真的思想比較難接受。我覺得日本應該要多介紹陳映真，目前介紹的比較少。我覺得今天討論陳映真思想文學裡包括了很多爭議性的問題，我們在看陳映真的文學時，超越了很多爭議性的問題，像〈忠孝公園〉小說以及報告文學這一類的內容，包括一些小說也是用報告文學的寫法，這些地方我覺得陳映真的文學很獨特。至於思想上的爭議在文學裡我還是不能明白的。

錢理群 | 我覺得是怎麼樣評價陳映真的問題，他比較複雜在哪裡呢？他具有多重身分，他有思想家的陳映真、文學家的陳映真還有政治活

動家的陳映真。那一般說來，思想家的陳映真跟文學家的陳映真的爭論不太多，一般引起比較多爭論的還是作為政治活動家的陳映真，那跟個人的處境或是各方面都是很複雜的一個關係。

另外我覺得對陳映真的評價，就像我在論文裡說到的，陳映真對台灣文學的一個貢獻就是給台灣文學三層地位，台灣的文學、中國的文學、還有第三世界的文學，那我覺得陳映真的價值，隱約從這三個層面上去評價他。因此從思想者的這樣一個層面，他應該是台灣、中國還有第三世界一個批判性的知識分子裡的一個代表，很有影響力的代表型人物。在文學上基本上我同意陳思和對他的評價，陳映真是先鋒的一個文學，但是他的文學成就在台灣文學是受曲解的，而在中國的左翼文學裡面的話，應該是成就很高，放在第三世界文學裡面，也是比較突出的，那我想他的意義和價值恐怕是在這裡。

做為政治活動家的陳映真，剛剛的談論很多都是關於六四他的態度，那從我的立場上，我是不太同意他的作法，但透過今天的討論我極力的想理解他究竟為什麼要這樣做，我覺得對他來說，可能有兩個覺得更高的東西：一個是中國，一個是社會主義。他覺得當時在六四之後，全球反華（我雖然不完全同意那時所謂反華的看法）的聲浪中，他可能覺得別讓中國垮了、別讓社會主義垮了，他可能有更高的意義。另外我覺得還有內部的影響是台獨的存在。所以我覺得現在對這個問題的態度是努力要理解他為什麼這麼做，但是我也要說，即使我努力地理解他的邏輯，從我自己立場上，還是不能完全同意。這裡頭有很多複雜的問題，他要捍衛的社會主義中國，還是不是社會主義？這裡面還有很多要討論的問題。

劉紀蕙 | 我想非常關鍵的一個問題是說，是不是有些最高的位置會讓我們失去批判力？譬如說統的、獨的、國的甚至是民主的、或是社會

主義的概念或是共產主義概念等等，是不是有那個概念讓我們失去批判力？我覺得這個很關鍵。我們如何用更超越的位置去思考陳映真？陳映真在小說中有不同的位置嗎？或說他在行動上與在小說上，有什麼樣的距離？或者說，是否他並沒有像魯迅那樣子，他的思考是否更複雜、處境更複雜地去思考內／外的問題。

頡頏於星空與大地之間*

左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思

趙剛

詩三百篇，大抵賢聖發憤之所為作也。此人皆意有所鬱結，不得通其道，故述往事，思來者。

——西漢·司馬遷，〈報任安書〉

1968年5月，當各種來路的左翼青年狂飆運動在歐亞美各大陸掀起陣陣革命浪潮之時，島嶼台灣依然故我文風不動，在淹久的戒嚴體制中不斷其腥甜昏睡，繼續其經濟之外的與世隔絕。在要命的熙和如常無論魏晉之外，倒是有一個突發事件可笑復可憫地烘托出台灣在革命年代中的小小反革命暗色身影。作為受害者，方屆而立的青年作家陳映真，成為了這個拙劣反諷事件的強制演出者。根據〈陳映真寫作年

* 本論文的最初版本以〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉之題稱發表於「陳映真思想與文學學術會議」（新竹：交通大學，2009年11月21日），並收入《陳映真：思想與文學學術會議論文集》，頁59-127。為了更集中論點並縮減篇幅，我把原先關於宗教的部分抽出，將論文對焦於左翼男性與性／女性的關連議題。首先感謝陳光興的會議邀約，給了我寫作的外在動力。謝謝陳映真研究的前輩呂正惠教授對我寫作陳映真的計畫的鼓勵與期望，我也引以為寫作動力。謝謝江弱水、呂正惠、陳光興、賀照田、鄭鴻生與瞿宛文，對我的初稿的批評或修改意見。於我，寫作陳映真，並非僅是另一學術寫作，因為寫作中的一種兼興奮與惶恐的感覺，是先前所不曾有的。我但願我的寫作能對重新討論陳映真的巨大思想意義或有些許微薄貢獻。

表》，他「1968年5月，應邀赴美參加國際寫作計畫前，因『民主台灣同盟』案被警總保安總處逮捕。」（〈陳映真寫作年表〉，洪範版小說集1：頁225）

1975年7月，縲紲七載的陳映真因「蔣介石去世特赦出獄」。方出柙，旋即灼灼朗朗地展開「自我剖析」，發表了署名許南村的〈試論陳映真〉（同前引頁）。在這篇志氣凌雲的著名文字中，我們看到陳映真企圖經過深摯的自我批評，鼓舞自己「同一切願意為更好、更合理的明日貢獻力量的文化工作者，一道工作，一起進步」。以一種策馬高崗的抖擻心情，他說：

七〇年代以後，我們的新銳的、革新的文壇，有了一定的成長。在現代詩論戰中，文學的社會性、民族性被提出來了；以黃春明等為代表的，擁抱了廣泛生產者的小說出現了；以《文季》季刊為指向的社會的、批判的、愛國的文學道路劃出來了。這些文壇的新事，說明了我們的一些優異的革新的文藝工作者，有足夠的青春和生命去超越某些陳映真早期作品中所表現的市鎮小知識分子的憂悵和無力感。（〈試論陳映真：《第一件差事》、《將軍族》自序〉，人間版作品集9：頁12-13）

文中「某些陳映真早期作品」，指的是作家在1959年到1965年之間的（某些）小說。回首所從來，陳映真指出1966年是一個重要分期點：

1966年以後，契訶夫的憂悵消失了。嘲諷和現實主義取代過去長時期以來的感傷和力竭、自憐的情緒。理智的凝視代替了感情的反撥；冷靜的、現實主義的分析取代了煽情的、浪漫主義的發抒。當陳映真開始嘲弄，開始用理智去凝視的時候，他停止了滿懷悲憤、挫辱和感傷去和他所處的世界對決。他學會了站立在更

高的次元，更冷靜、更客觀、從而更加深入地解析他周遭的事物。這時期他的作品，也就較少有早期那種陰柔纖細的風貌。他的問題意識也顯得更為鮮明，而他的容量也顯得更加遼闊了。（〈試論陳映真〉，人間版作品集9：頁9-10）

這段經常被引述的「自我剖析」文字，對之後人們如何理解陳映真的早期小說，相信是產生了一定的影響。但是，35年後的今天，藉由時境之移，我們應該試著重新理解這段文字。我的感覺是，與其說它是客觀的「自我剖析」，不如說它是陳映真歷劫歸來，昭告世人彼將一掃其鬱悒繁思，其將披堅執銳而為一戰士的「自我宣誓」。然而，就像所有的誓言一樣，這個誓言也難免顯現出一種因對將來有一大有為之意思，從而產生的一種對過去的過猶不及的否思，以及超乎客觀必要的決絕。誓言之下，「早期」的小說不幸地被誇張成一堆年少慘綠的、自憐無力的、浪漫感傷的，從而無甚可取的過度主觀文字而已。但這其實最多只是「文評者許南村」對「小說家陳映真」的自我要求下，對未來方向的肯定與對過去道路的否定。我們或許能接受這個肯定，但對於這個否定則是質疑的。我們還是得直接回到陳映真的早期作品本身。

本文將力抗這樣一種由陳映真自己所部分開啟的對陳映真早期作品的閱讀感覺。這樣的一種閱讀感覺以及這樣的一種分期，很有可能非預期地造成了很多論者將陳映真的作品進行早期「現代主義」與之後「現實主義」的二分——儘管陳映真始終不同意論者將他的小說創作（哪怕是早期的「契訶夫的憂悵」的小說）歸類於「現代主義」。（〈我的文學創作與思想〉，北京三聯版：頁40-44）我認為，至少對陳映真這樣的一直企圖回應其所困惑的重要時代問題的思想型小說家而言，「現代主義」與「現實主義」的「形式」區分並不具有知識或思想的意義，關鍵的問題應在於他的小說的內容是否具有真正的思想力量，也就是作品是否能

幫助我們反思我們的各層次的存在狀態。就這一點而言，我相信陳映真早期小說創作中可進一步辨認的思想意義是異常豐厚的，不稍遜於「1966年以後」的作品，儘管兩者所表達的思想內容以及所展現的方式有差異。而本文的核心目的正是要挖掘陳映真早期的小說，在作者本人所宣稱的「憂悵、感傷、蒼白而且苦悶」表面之下（〈試論陳映真〉，人間版作品集9：頁3），所蘊藏的龐大思想價值。

本文將以陳映真先生青年時期的小說創作為主要對象，討論其中所含蘊的豐富思想，特別是他對左翼男性、女性與性之間的關係性思索。這位至今依然遠遠超前於我們的當代，更別說他創作之當時的孤獨的青年思考者，在與他的青春狀態既合且悖的文學創作中，滿溢著對歷史的獨到認識、對現實的高度敏感、對未來的絕望與希望，以及對自我的反思與懺悔。他的思索是真誠的、深刻的，是一種總是不斷指向自己的思考。因此，他的思索經常展現出信念與懷疑互噬的特質。而這個自我懷疑的、充滿悖論的、開放的、非體系特質，又似乎和陳映真的政治性與理論性外露的戰鬥雜文專論同中有異。陳映真透過這樣的文學而得到的反身性力量，讓他得以在困頓與顛覆中徬徨向前。我認為，陳映真左翼思想的多層次繁複、內在緊張與開放性，不但對今日第三世界（包括台灣的與中國大陸的）左翼關於其主體與文化的重建有高度參照意義，也對所有企圖理解與反思現代情境的思考努力，有高度對話意義。陳映真思想內容的豐富讓人驚詫，而這個思想者的懷疑、憐憫、開放，卻又無比堅持於信與愛的思索軌跡，則更讓人廢書而嘆而思，進而讓人得以找到反思自我主體狀態的新契機。這是青年陳映真給左翼青年、給左翼、給所有人的禮物。我相信，以陳映真思想的豐富與開放，它是有潛力為我們這個時代帶來一波重要的思想解放的。本文或許可以是一個開始。

一、青年陳映真的寓言故事與懺悔反思

對我來說，陳映真先生首先是一個思想家，其次才是小說家。但這樣說似乎又馬上給自己招來了問題，因為我緊接著想要說的是，陳映真的最深刻的思想往往是蘊藏在、體現在他的小說創作，而非他的論文、隨筆與評論，而一般所謂的思想家的表達渠道則經常是後者。顯然，陳映真是較特別的。閱讀陳映真的寫作整體，我們應該可以得到這一個認識：就廣度而言，他的小說所處理的很多重要問題往往不見得是論文、隨筆或評論所能深入處理的（例如，性、女性、宗教、生與死，與知識分子主體狀態……等議題）¹；就深度而言，他的小說往往較其他文體展現了更大的複雜張力、曖昧難決、自我懷疑，以及深度提問。²但我隨即又想，文章一開始，不規規矩矩進入正題，反而著墨於這個「身分」問題，不是有些迂了嗎？無論是思想家或是小說家，不正是心智分工體制下的習慣分法嗎？在中國，不是本來就有一個否定所謂「義理」與所謂「辭章」其必有分的強韌傳統嗎？我想起莊子、屈原、司馬遷、韓愈、杜甫、魯迅……。陳映真應該是這個傳統的承繼者罷——他的小說幾乎沒有一篇是沒有載著道（或思想）的空車。³

1 例如基督教信仰與社會主義信念之間的思想的、情感的張力與糾葛，早在1960年代早期小說中就被密集且深入面對過了，但以散文或隨筆的形式面對此問題的寫作則似乎只有一篇〈生死〉（洪範版散文1：頁191-200），而且遲至2004年才出現。

2 例如，陳映真是公認的也是自認的馬克思主義者，在他的隨筆與議論文，這是清楚的。他對於台灣的左翼的批評以及期望，也基本上是發自一種「老左」的政治經濟學理論立場的，這也是清楚的。但他的小說所表現出來的左翼思想，就不是「馬克思主義」所能完全涵蓋無誤的。我想說，小說家陳映真的左翼面貌要比議論者陳映真的馬克思主義面貌要來得複雜，至少還多出一股無政府主義的線索，以及與基督教（尤其是解放神學）的深入對話。這也是本文為何用比較包容性的「左翼」而不用「馬克思主義」的原因。

3 當然不是每一篇小說都是高度思想性的，也有極少數例外，例如〈那麼衰老的眼淚〉和〈將軍族〉這兩篇描寫非知識分子外省人流離於台灣的早期小說，於其中，陳映真對他人的同情關注大於對自己的困惑挖掘；但這也許和我的閱讀偏見或能力有關。

且不扯遠，把話說回來。或許這樣說會比較準確：小說是陳映真發展以及表達他的思想的最有效的方式。這個說法如果可以接受，那麼陳映真無論是被首先稱作思想家或是小說家，也都無大礙。由於其形式，他是一個特別的思想家；由於其內容，他是一個特別的小說家。

由於訓練、能力與動機，對於陳映真的文學形式和語言，除了作為一個外行的欣賞者，我幾乎沒有什麼可以說的；這當然有些可惜，因為我照應不到形式與內容之間的辯證，但這也是無奈的。而如果非得說一點，我願意說點自己的經驗。讀陳映真必須正襟危坐，以非常緩慢的速度與非常集中的精神閱讀，因為幾乎每個細節都是重要的，都和整體之間有一種意義上的有機連繫；他的小說少有無意義的，哪怕純粹為了審美緣故的鋪陳與交代。我們知道，陳映真的文字美，但不是滑順的美，而是一種滯澀的美。而之所以如此，我認為是他有心以滯澀的文字讓讀者放慢，從而進入到一種對話與反思的情境中。

我這篇論文將集中在陳映真小說創作中的思想層面，將陳映真的小說當作思想或思想史的素材來閱讀詮釋。因為我自覺不是在做文學批評，因此我給了自己一個切割的理由（或省事的藉口），我就不參考文學界既有的關於陳映真的討論文獻了。作如此的寫作決定，絕非對既有的可敬的研究文獻的刻意不顧——這是首先必須交代的。

為了幫助自己的理解，我把陳映真從第一篇小說〈麵攤〉（1959）到目前為止的最後一篇小說〈忠孝公園〉（2001），之間長達「35」年的創作生涯分為三個階段。⁴這三個階段分別是寓言（懺悔錄）時期、社會批判時期，以及歷史時期。寓言時期是早期，從〈麵攤〉⁵到〈獵人之死〉

4 「35」這個年數並沒有算錯，因為我扣除了陳映真因國家暴力而被迫中止創作的那「7」個年頭。

5 〈麵攤〉並非是一篇人道主義的、浪漫的「溫馨小品」。它已經非常深刻地體現了陳映真寓言時期創作的多種特質，包括寓言與懺悔錄的形式，以及關於絕望與希望的書寫，以及

(1965)；社會批判時期是中期，從〈兀自照耀著的太陽〉(1966)到〈萬商帝君〉(1982)⁶；歷史時期則是晚期，從〈鈴璫花〉(1983)到〈忠孝公園〉。當然，這是一個粗糙的分類，並不完全順貼，好比陳映真早期書寫不同階層外省人流離經驗的多篇小說(例如，〈文書〉[1963]、〈將軍族〉[1964]、〈一綠色之候鳥〉[1964]、〈第一件差事〉[1967]、〈纍纍〉[1967])，或本省左翼分子在白色恐怖下的命運(例如，〈鄉村的教師〉[1960]、〈故鄉〉[1960])就可視為更接近歷史時期的母題；好比，1967年的〈六月裡的玫瑰花〉，在母題和語言上似乎更和十年後的華盛頓大樓系列接近；又好比，1978年的〈賀大哥〉雖然和華盛頓大樓系列的第一篇〈夜行貨車〉同時發表，但前者在一種自省的精神氣質上似又不完全與社會批判階段相俾，而直接回到寓言階段的寫作，雖然它同時在關於美帝國主義的批判上又直接開啟了華盛頓大樓的母題。像〈賀大哥〉這類跨在兩期之間的小說還有〈兀自照耀著的太陽〉與〈趙南棟〉(1976)，前者兼容了第一與第二階段的特色，後者則並收了第二和第三階段的旨趣。

本文嘗試對焦於陳映真寓言時期的小說創作。此時期的寫作基本上是內指的、自反的，和中(社會批判時期)、後(歷史時期)兩時期的外指的、批判的基調是有差異的。中期是針對帝國主義、資本主義下第三世界精神與知識狀態的扭曲的寫作。後期則先後處理了台灣的社

關於性對於左翼男性理想者的意義。這篇小說和本文所要處理的議題高度內在相關，但因為已經成文發表了，就不另討論以免占據篇幅。見趙剛(2009d)〈理想的心，慾望的眼：重讀陳映真的第一篇小說〈麵攤〉〉，載2009年12月《台灣社會研究季刊》第76期，頁377-391。

- 6 最近重讀〈兀自照耀著的太陽〉，發現這一篇應該和之後發表於《文學季刊》的〈最後的夏日〉和〈唐倩的喜劇〉……等諷刺批判小說同屬一家族，而非如我之前或很多其他讀者所認為的，屬於「現代文學」時期。關於這篇小說的進一步討論，見趙剛(2010b)〈階級與人性狀態：試論陳映真〈兀自照耀著的太陽〉中的現實主義〉，載2010年6月《淡江中文學報》第22期，頁105-128。

會主義者在民族分斷與白色恐怖下的悲劇性鬥爭，以及內戰、冷戰與民族分斷對台灣民眾所造成的精神危機、認同傷害與人格扭曲。比較著眼於社會現實與歷史長流的這兩個階段，將是我以後專文處理的對象。

我做這個分期，並非為了分類學的興趣，而是想要大致掌握陳映真小說寫作中思想主題的變化。第一階段的寫作，也就是所謂的寓言／懺悔錄時期，大約是作者陳映真22歲到28歲之間的青年時期的寫作，展現的議題非常寬廣，有貧窮、家庭、資本主義消費社會的萌芽、對戰爭的反思、理想的沉淪、苦難者的道德狀態、性、女性、禁慾主義、死亡、男性的掙扎、左翼男性、（耶穌的）愛、內戰、冷戰、白色恐怖、流離、精神病、「外省人」、階級、烏托邦想像……。但要之，這些議題都是展現在一個更大的問題意識脈絡之下：「在民族分斷、冷戰、白色恐怖，以及所有進步理想被窒息被麻木的資本主義社會中，人如何才是活著？」於今看來，不只是在荒蕪的五〇、六〇年代，就算直到今日，這個問題也還是只有陳映真一個人在不悔地提著、肩著。人說陳映真的小說，特別是早期的小說，「嗜死」、「頹廢」、「虛無」，但大凡此類，其實不過是陳映真的那個根本問題意識的另一面而已。現代主義的評論者只看到他們想要看到的性、死、絕望與憂悵，從而只看到一枚銅板的背面，從而無法將之結合到問題意識的正面，進行更完整的討論。

在寓言時期的小說裡，主人公常常展現了一種火與冰的徬徨矛盾，一方面有熾熱的左翼理想與願望，但另一方面又因為這些理想的禁忌性質，根本無法想像有任何實踐的可能，何止，就連和旁人說個清楚都是不可能的。但是，小說主人公的這些狀態不就是左翼青年陳映真的真實狀態嗎？陳映真並不是在類似現代主義者（左手或右手的）謬思才情下，「自由地」馳騁想像，生造人物虛構情節，而是在一種

頤頤的、矛盾的、自我壓抑的、冰炭相激相盪的真實主體狀態之中生活、思考，以及寫作。寫作，於陳映真，是矛盾、艱難、苦恨但也同時是自救的，因為他不得不說他一定不能真地那麼說的話。於某些現代主義者，寫作或許是如泉之自流那般地適己悅人。於陳映真，寫作則好似以壓抑著內部火山全面爆發般的力量，讓一些火焰與氣體節制地宣洩；而在這個不得不的宣洩中，又必須佯裝那兒並沒有火山。

由於這個思考與寫作的密教性質，使它必須以一種寓言的形式展現出來。所謂寓言，也就是話不能直說、人物不能白描、背景不能直鋪，而必得寄寓在另一個形式中。這使得閱讀經常要在「言在乎此」之中，體會到那「意在乎彼」。於是陳映真這一時期的寫作不得不大量使用象徵，語言也必須晦澀，時空背景也必須高度抽象以致曖昧不明，而人物的書寫也必須降低其歷史與社會具體性——以犧牲生活的肌理為代價……。但也唯有如此，那不能說但卻非要說的話，才能找到一個複雜怪異的瓶子裝進去，等待識者拾起，有時一等就是幾十年。

與寓言同體的另一面是懺悔錄。由於作者的思想在其當代的密教性質，這個思想一定是在一種孤獨的狀態下，在沒有實踐可能的前提下，在胸臆中澎湃翻攪，而這必然讓思想時刻指向自身、回彈自身。在寓言書寫的另一面，這個孤獨的、內指的思考，也必然使書寫深深地浸染著某種自白或懺悔錄的特質。作者的巨大不安，使他常常無法僅僅把自己「忘情地」投入一個情節架構中，去寫一個動人的故事之類的。他的書寫總是不安地回到了自己，而自己也經常不安地跳進了書寫；讓自己變幻為他自己小說中的人物，時而幻形為冰、時而幻形為火，看到作者的身影在這個角色身上，又倏然看到他在那個角色身上。認真讀青年陳映真寓言時期的小說，是不可能無感於作者的自我在小說中幻進幻出的，例如，〈我的弟弟康雄〉裡，不難看到康雄有作

者的一面身影，但稍微努力一點，也不難在康雄姊姊身上看到作者的可能的另一面。又好比〈故鄉〉裡的「我」以及「我」的哥哥，也都是。例子是太多的，還有〈麵攤〉、〈祖父和傘〉、〈蘋果樹〉、〈淒慘的無言的嘴〉、〈哦！蘇珊娜〉、〈一綠色之候鳥〉、〈獵人之死〉，都可看到作者陳映真幻進幻出的身影。又豈止幻進幻出，他竟時而躁鬱地不顧小說章法，跳出來說三道四呢！例如在〈死者〉裡，當作者找不到適當的角色來說他要說的關於如何理解貧苦人的「私通敗德」時，他乾脆違背敘事體例，跳出來進行一串旁白評論。小說裡，這段評論沒頭沒腦地不知誰說的（但當然是作者自己了）：

而且一直十分懷疑這種關係會出自純粹淫邪的需要；許是一種陳年不可思議的風俗罷；或許是由於經濟條件的結果罷；或許由於封建婚姻所帶來的反抗罷。但無論如何，也看不出他們是一羣好淫的族類。因為他們也勞苦，也苦楚，也是赤貧如他們的先祖。

（〈死者〉，洪範版小說集1：頁75）

類似的例子不少，我們還可以在〈麵攤〉、〈蘋果樹〉、〈獵人之死〉……等作品看到。但此處我們也不妨留意一個事實：作者如此幻入或實入的書寫，在陳映真寓言時期之後的寫作就少得很多了。⁷這個單純的事實，也間接部分支持了我對陳映真小說的三個分期，以及（相對於中後期的）早期寓言時期的高度自指特質。當然，我們是得避免庸俗

7 當然沒有完全消失。在陳映真面對精神危機，苦痛反省自身狀態，與進行自我激勵時，這種早期常見的自指性寫作就又会間歇冒出，例如〈賀大哥〉與〈雲〉，特別是後者。但在〈雲〉之後，這種自指性的書寫可說是完全不見了。關於〈雲〉這部重要的中篇小說的深入分析，見趙剛（2011）〈從仰望聖城到復歸民眾：陳映真小說〈雲〉裡的知識分子學習之路〉，《求索：陳映真的文學之路》（台北：聯經，2011）。

的對號入座式的小說閱讀；說康雄就是陳映真，和說賈寶玉就是曹雪芹一樣地沒多大意義。但是，我們也要避免走入另一個極端，完全將作者與作品割裂。這種作法或許在閱讀某些「純文學」創作時還說得過去，但對閱讀陳映真這樣直面歷史、直面自身的作家而言，這將會是缺乏理解效果的閱讀。

小說，對陳映真而言，首先是面對他自己的痛灼意識。古之學者為己，陳映真的小說首先也是為己。不是不可以這麼說，從1959年至1965年這個寓言時期的寫作，是具有某種強烈「哈姆雷特感」的。這個「哈姆雷特感」想必給陳映真帶來了不虞之譽，因為它想必使兩、三代的台灣讀者、評論者，跳過了作者的特定主體狀態、略過了作者的社會歷史背景，直接將「哈姆雷特感」抽象化、永恒化、「人性化」，以便輕鬆連接上他們根深蒂固的英美「現代感」，且沾沾自喜，以為不如此便不足以為文學。緣此，青年陳映真寓言時期的寫作便被以現代主義的尺度衡量，據之以讚嘆、持之以批評。這一時期的〈我的弟弟康雄〉，就因為錯誤的恭維，浮出而為人們對陳映真此一時期書寫的最鮮明、最代表的作品，僅僅因為它只被體會為現代主義各種內容或形式要素的強烈表現：封閉的個體性、孤獨、失去意義、性、頹廢、虛無與死亡——就內容而言；象徵的運用、「意識流」的片段、以及敘事的去歷史與去社會脈絡化——就形式而言。在這樣的一種被現代主義「時代的幻覺」所操持的「體會」裡，〈我的弟弟康雄〉以及同期的很多其他作品，都無法以它們真正應該受到表揚的價值被表揚。重新以不同的方式肯定陳映真寓言時期的寫作意義，是本文所關念者。

但這樣說，並不等於暗示寓言時期的寫作是脫離現實與歷史的。恰恰相反，我將要指出的重要一點即是，陳映真早期作品的價值被以現代主義誤認誤捧，最重要的一個原因就在於這些小說的曲緻的歷史脈絡與社會背景，都被粗心或偏見的閱讀者所忽視了，而這個忽視是

有作用的，即是成全了他們想要從陳映真小說裡看到的現代主義。寓言期的陳映真小說的主調是內指的，是一個自反的、懷疑的、懺悔的主體對自己的無情的剖析，但這個主體不是一個抽象的「人」，而是一個特定時代下的特定思考者與「行動者」，承受了特定歷史與社會條件的焦點壓力。在這一點上，我和我素來尊敬的台社同仁呂正惠教授的看法並不相同。對呂正惠而言，陳映真的六〇年代的小說，和七等生與王文興等人同屬六〇年代台灣現代主義文學陣營，而他們都在把「知識青年在面對保守、封閉、扼殺青春活力的巨大社會力的困境『哲學化』，把這些經驗看成是人的『存在處境』，或是人的命運問題。」⁸我認為將陳映真和另外兩位作者等而觀之是值得商榷的，後者或許是以現代主義文學將其青春期苦悶（性與前途）給永恒化與哲學化，但陳映真的不同在於他總是將性或青春苦悶（不管如何稱之）和一種左翼的、禁忌的理想主義，以及一種非體制化的基督教信仰，不安地結合在一塊兒。這個三頭蛇式的困惑是陳映真所獨有的，只攻其一的結果將是片面的。其次，陳映真貌似現代主義的語言或形式（例如象徵的頻繁使用），不管多難解、多晦澀、多實驗，後頭總是有一個時代、一個社會的線索的，他並不曾企圖將他自己的苦悶給哲學化或永恒化。況且，在白色恐怖的搜索下，陳映真的「現代主義」是不得不套上的迷彩服，這和表裡如一樂在其中的現代主義者是不同的。第三、陳映真對性這個問題的思索，其深度與廣度，已經遠遠超越了性苦悶這個「源頭」所能解釋的了，何況陳映真的小說主人公所展現的還經常不止是壓抑的苦悶，而更也包括了淫洩與沉溺，以及對沉溺的自省或拒絕。

陳映真寓言時期的小說的重要意義，我認為還必須擺在世界左翼運動史中來看。在這個時期，「現實存在的社會主義」的「老大哥」蘇聯

8 呂正惠，〈青春期的壓抑與「自我」的挫傷：20世紀六〇年代台灣現代主義文學的反思〉，載2008年12月《淡江中文學報》第19期，頁161-181。感謝呂教授提供此文。

已經放棄了共產國際的理想，而成為既存帝國／國家利益的捍衛與爭奪者，並以此和美國角逐世界霸權。史達林執政下的蘇聯極權統治與血腥鬥爭，以及蘇聯1957年入侵匈牙利……，皆使還曾對蘇聯存有期望的西方馬克思主義者為之志沉氣短。在中國大陸，1949年以後，在文學領域，也事實上不存在一種比較開放的感覺空間，能進行關於人道主義、女性、性、宗教……等議題，如何關係於社會主義前途的討論。文學藝術曾經是熱烈地朝向政治，但現在則是被政治牢牢地綁縛在一起了。因此，如果我們把陳映真的文學置放於世界左翼運動，尤其是中國社會主義革命運動的傳統裡，似乎很難否認，陳映真在六〇年代上半關於社會主義運動的高度獨特性與重要性的反思，至少在全中國的範圍內是一孤例。陳映真的思考甚至也超前了六〇年代後半全世界範圍的反體制學生運動的某些既定格局，開啟了改革者的道德性質，特別是男性改革者的主體意識，以及和他人（尤其是女性）的關係想像的討論。

當中國大陸的「左」正在熱火朝天之時，陳映真在台灣孤獨地、困頓地，在沒有出路下想出路，在斗室之外一片茫茫的白色恐怖夜霧下，反省自己的向上與沉淪、亢奮與脆弱、真實與虛偽、謙虛與傲慢，以及反省與慣性。這是一個沒有同志、沒有組織、沒有任何社會內部支持以及國際主義遠處支撐的孤獨思考者；他孤獨、他挫敗，但他並不潰敗，不但如此，他還成為施淑教授所說的「唯一一個從白色恐怖中逃出來的報信者」。⁹我相信，陳映真關於左翼主體的深刻反思，以及他在「德不孤但無鄰」的環境下仍長期不撓的人格狀態，對於今天這個「左翼」已經在全世界範圍（包括中國大陸）退潮數十年之久的時

9 這是施淑教授2009年11月22日在「陳映真：思想與文學學術會議」（新竹：交通大學）的「綜合討論」所指出的。或許與施老師的原話稍有出入，但大意如此。見施淑，〈盜火者陳映真〉（收入本書下冊）。

代，更是彰顯出它歷久彌新的時代意義，可以讓所有孤獨的左翼思考者、運動者，在面對外在與自身的挫敗、消沉、疲倦的情境時，有所慰藉、有所參照、有所反省。陳映真的寫作的價值不能以那種和中國割裂為前提的「台灣文學」的框架來理解，更不能以狹小的「現代文學」的框架來理解，而必須擺在中國的與世界的左翼運動脈絡下來理解。

經過以上討論，我們對陳映真的早期小說可以確立兩個論點：其一，它不適合用「現代主義」來理解定位；其二，它也不是狹義的「台灣文學」所能涵蓋。針對第二點，我想再說一些。陳映真的文學當然是台灣的文學的一大資產——這是很多人想要漠視甚或否認但註定徒勞的，但它不只是台灣的，甚至也不只是中國的，而更也是第三世界的。陳光興曾指出了陳映真思想中的「理論的第三世界，情感的第三世界，〔……〕是打開在地民族主義封閉性的外在認同指向」。陳光興指出，左翼必須要面對第三世界，理論與情感皆然，而「大陸的批判圈似乎眼中只有自己和敵手（美國），早已忘記了〔第三世界〕朋友的存在。」¹⁰本文和陳光興的論文，在繼承與重建第三世界左翼（男性）的這個問題意識上可說是分享的與分工的。陳光興談論的是左翼或批判學術界，在「外在認同指向」上，必須要進行一重大改造，在情感上與知識上開始面對第三世界。而本文的主要所指是左翼男性如何在「內在的」、「倫理的」維度上，重新建立起和在地民眾與女性的一種實踐的、向上的關係，從而自一種往而不返的理想主義中解脫，並解除一種特殊的自戀狀態，而同時避免陷入民粹主義的陷阱。這將是對單薄的理想主義與重滯的民粹主義的雙重超克。我相信，陳映真在寓言時期所窮思的左翼主體狀態的寫作，為我們今天思考這些問題與反思自身的主體狀態，提供了極重要的參照與思考資源。

10 見陳光興，〈陳映真的第三世界：狂人／瘋子／精神病篇〉（收入本書下冊）。

前面提到，陳映真的早期小說幾乎篇篇觸及死亡、蟲豸般的賴活，以及「什麼是理想的人生？」這個大問題。本文企圖將這些抽象的大問題語境化，也就是將陳映真小說裡對人、性、生、死的討論具體地擺在第三世界左翼反抗運動的主體狀態來討論。也就是說，一個左翼男性青年知識分子，在反動的、威權的、極權的、與(或)市場霸權下，也就是在現代性的各情境下，如何維繫他的理想主義？如何拒絕「蟲豸」的誘惑？這個誘惑又展現為哪些幻態？在抵抗「沉淪」的努力上，應該直面我們的哪些虛無、脆弱與虛矯？又，哪些信念資源可以為我們所用？

在下面的討論裡，我將試著深入閱讀幾篇對我所要討論的問題而言是重要的早期小說，包括〈我的弟弟康雄〉(1960)、〈獵人之死〉(1965)、〈蘋果樹〉(1961)、〈哦！蘇珊娜〉(1962-3)，以及〈祖父和傘〉(1960)。而中期的〈永恒的大地〉(1966)因為和本文所關心的議題有密切關連，也被納進來一併討論。希望透過它們，我們能夠重新把第三世界左翼男性的主體狀態問題重新拉回我們的反思視野中。

二、性問題：左翼男性青年與禁慾主義的對話

陳映真對女性的態度非常複雜非常矛盾：崇高且卑下、神聖且醜態、堅強且柔弱、真誠且虛偽、母親且娼妓，既似大地、且似流水。他的寫作經常掙扎於下述兩種文化態度之間。其一，一種近世左翼男性革命者(或近世宗教改革者)的禁慾主義，視女性一如海妖(Siren)，為沉淪之引誘。可以說，陳映真的小說，從〈麵攤〉(1959)到〈趙南棟〉(1987)之間，延展著與這個禁慾主義對話的斷續痕跡。其二，一種《老子》式的陰性主義，視女性為看似柔弱實則至強的生命與生活的展現，令人生「淵乎萬物宗」的敬畏之心。可以說，從〈麵攤〉到〈趙南

棟〉之間，也明滅著一個細而不絕的陰性或母性崇拜的幽光。我將分別討論這兩個「立場」，以及它們的矛盾與曖昧，但這些矛盾與曖昧並非是混亂失控的，而是緊張且饒富意義的。

寓言時期的陳映真小說常常描寫到有理想的、孤獨的、憂悒的、沒有實踐可能的，時而神經質的左翼（或最多只能說是「有左翼傾向的」）男性青年。這類小說有七篇，包括〈麵攤〉、〈我的弟弟康雄〉、〈祖父和傘〉、〈蘋果樹〉、〈淒慘的無言的嘴〉、〈哦！蘇珊娜〉與〈獵人之死〉。〈獵人之死〉的阿都尼斯是個原型寓言人物，無所謂身世背景，固不必論。其他六篇小說的「左翼青年」主人公，其實都沒有參與過任何左翼反抗運動的經驗（如〈鄉村的教師〉曾是左翼抗日分子的吳錦翔），甚至也不曾有因深藏於內的左翼理念之驅力而投入理想主義之作為（如〈故鄉〉裡當礦區醫生的哥哥）。他們身世的共通點大約只是曾在懵懂的青春期讀過一些「離經叛道」的書，而且非常敏銳地直面這些異端思想對他們的衝擊。這些在那個時代必然孤獨、悲哀且荒謬的「左翼青年」的生命情境是獨特的；昂然與廢然並作相激。但他們的稚嫩生命在長期承受外在（國家暴力與社會漠然）與內在（實踐的不可能與自我懷疑）的巨大壓力下，通常是只能達到悲慘的終站：自殺、瘋狂、或以虛無的「鄉愁」自遣。他們看輕自己的生命，時候到了，「像打掉玻璃杯一樣輕易地毀掉生命」（〈哦！蘇珊娜〉，洪範版小說集2：頁85），但悲夫，這還夠不上一種視死如歸的死，至多只是一種惡戲的死。然而，不論是猙獰惡笑著直往地心沉淪的魔鬼、瘋狂者，或是自戕者，陳映真對他們皆深寄同情焉，因為對他而言，自戕、瘋狂或是徹底的頹廢，都是理想崩塌的徵候與結果。毫無疑問，這三種俗世所不以為然的「歸宿」，猶然百尺樓高於「蟲豸」之人生；「蟲豸」是陳映真早期小說的一個關鍵詞，相對於「理想的追尋」。

但這些左翼青年，除了他們何以走上這條路以及最終沉落到他們

的宿命結局之外，還有一個共同之處，那就是他們都在困苦艱難地面對女性，以及性這個問題。這是因為陳映真所書寫的這種有社會主義烏托邦信念的左翼青年，有一個很強烈的對於此時此地此文化此社會（即，資本主義現代性）的否定意念，而性作為讓這個除魅了的現代性世界得以勉力再度魅化的幾乎唯一來源，自然就成為了左翼男性青年所要艱難抗拒的對象。他，一如奧德賽（Odyssey），必須要在到達彼岸的信念與此世的感官耽溺兩者之中作選擇。於是性、女性、甚至庶民的、感官的（sensuous）生活，就成為要堅決抵拒的海妖呼喚了。

接著，我將先討論兩篇小說，〈我的弟弟康雄〉以及〈獵人之死〉。康雄和獵人阿都尼斯是兩個境遇相類的左翼男性青年，他們最終都自殺了，而且原因也類似。他們的故事都環繞著女性而展開（康雄的姊姊、康雄為之失去童貞的婦人，以及糾纏獵人的愛神維納斯）；女性／性象徵了一種呼喚，呼喚左翼男性青年回到今生今世，從而是左翼男性必須面對的挑戰。我們先討論〈我的弟弟康雄〉，再討論〈獵人之死〉。

（一）拒絕沉淪的死意志與接受沉淪的活詭計

〈我的弟弟康雄〉有兩個主人公：「我」和「我的弟弟康雄」。但嚴格說來，真正的主人公是這個當姊姊的「我」，因為是她在敘述弟弟並自述。而不安的、反叛的「康雄」可以說是姊姊決心向她青年時期的所有不安與反叛告別，並進入體面生活之前的一縷令她不得安寧的魂魄罷了。因此，這篇文章其實是姊姊的一封有祭文性質的訣別書。讀這篇小說的感覺是令人不安的，有一個感覺尤其如此：作者想要刻劃的那種孤獨與理想的單薄美影，竟不若那死滅一切理想放棄一切抵抗進入榮華生活的豐腴肉體來得鮮活可信。這不是小說家的錯，而是反映了一種歷史真實——真實的有時並不可愛。以及，也許，反映了作者所感受到的一種巨大內在拉扯：拒絕，還是順從？「把自己撕了」，還是

苟活？這麼說來，康雄和他姊姊其實也可說竟是某個時代某種主體的內在水與火呢！——這是懺悔錄的一面。

此外，這也是一篇探討貧困（它的罪惡與道德），以及人如何面對它又如何脫離它的小說。康雄和他姊姊生長於一個寒儉文士之家。如此出身的子弟對貧困有特別的敏感，常常，有多少敏感就得有多少底子空虛的傲氣來撐著。而這個維持自尊的傲氣，又常表現為一種反抗的姿態，但骨子裡卻又是在機詐地等待他或她所「不屑」的世界的招手或「招安」。這是宋江的寫照，也是康雄姊姊的寫照，這並非不尋常。至於康雄則是一個異數，不知道怎麼蹦出來的這麼一個純白無邪、真誠信仰著的「少年虛無者」。「這世界上沒有人知道我的弟弟康雄，連我也在內」（《我的弟弟康雄》，洪範版小說集1：頁18）——連姊姊也都這樣地喟嘆，而她對康雄的理解也只是抓到一點他「死前掙扎的線索」罷了。

的確，以毅然嫁入體面之家的行動來遂行反叛秘喜，婚後自覺「懶散、豐滿而美麗」，且期待在把康雄的身後事處理完後，好好享受「膏粱的生活與丈夫的愛撫」（同前引：頁22）度過餘生的姊姊，又如何能理解那個「細瘦而蒼白」、「對坐在我的案前，疲倦地笑著」（同前引：頁13）的那個弟弟呢？但畢竟康雄留下了日記，而康雄姊也留下了她訣別書般的對弟弟的回憶。這裡已有足夠的線索讓我們關心康雄的人一起來思索他為何自戕？他，是一個什麼樣的少年？

理想的破滅與死亡

康雄留下來的日記或信裡，不止一次地說自己是一個「虛無者」，而「安那琪」則是姊姊所賦予的另一個統攝名詞。但康雄其實都不是，或至少這兩個名詞都還另有一層意義。他不是一個虛無者，因為他還有一種很深的宗教或道德情操，一種對自己生命價值有著非比尋常無可救藥的深度許諾，深到不為我等現代凡夫俗子的善美真諸價值所可

以論測；它一旦崩壞，他的生命也將無以立。他不是一個虛無者，因為他在「他的烏托邦建立了很多貧民醫院、學校和孤兒院」，以及「和他的年齡極不相稱的等待」（同前引：頁17）。沛沛然有著這種潔身自好不欺暗室的道德情操，以及飢渴如己的社會意識的康雄，怎會是一個虛無者？然則，康雄又是為了什麼要以「虛無者」自稱示人，以至於連康雄的父親也只能自以為解人地說康雄「死於上世紀的虛無者的狂想和嗜死」（同前引：頁18）？這只有一個可能的答案：一個因為特殊的根性與際會，莫名其妙地進入到一種禁忌的左翼歷史、思想與感情周波的少年，他纖細柔弱的靈魂被這個周波掀起滔天巨浪，但猶然必須強自鎮靜，忍住內在的狂攪翻騰，不能言語不能表達更不能行動，「只能等待」——「我只能等待一如先知者，一個虛無的先知者是很有趣的。」（同前引：頁16）這個「有趣」使人聞之愴然，是極其辛酸的假語反言，讓我們理解到，「虛無者」必然是那個時代的「理想者」的另一面。唯其真信而又知其不可行，方有虛無。虛無是真信的受挫狀態，而非沒有信仰的虛空狀態。

這樣的康雄（和他的朋友們？）「都留著長髮，漲紅他們因營養不良而屍白屍白的眼圈，講著他們各自不同的奇怪但有趣的話，或者怯怯地沉默著，半天不發一語」（同前引：頁15）。這就是有這樣的異端「內在」的康雄的偏枯「外在」寫照。也難怪康雄在他姊姊的案前，如幽靈般地「疲倦地笑者」。這般的康雄大概也只能自稱是虛無者吧！他還能如何自謂呢？

反過來，我們也不宜因為康雄的類宗教情操，逕直將基督徒的典型當作有效（遑論唯一）的參照，因為後者無法說明康雄那壓抑的、難以言說的心靈火山。至於康雄是不是一個「安那琪」，其實並不重要，同理，康雄是否是一個社會主義者、馬克思主義者、共產主義者，也不重要，畢竟，一個人不可能是一個什麼主義者，如果他沒有一個這

樣的社群與這樣的實踐。康雄應該是有安那琪的某些理想，但那些理想更應該擺在一個更大的近現代世界與中國的社會主義革命傳統中才能被充分理解。在他少年的頭顱中，這些不同理論與政治傳統的主義思潮，應該是難分難解，分解也不重要，因為他要的是一個更人道、更與人為善、更寬容、更憐憫、更合義的世界，因為他憧憬的是模糊的他方與將來，所以他必定清楚地對此時此地此價值說不。否定的精神永遠是比那投射於未來的肯定精神，來得強烈來得清晰，從而他也常常不免於依稀有虛無之感了。而在那個年代，在別人眼中的他，也只能是個虛無者，乃至於「安那琪」了。「安那琪」，因為某種我所不明瞭的原因，在白性的年代中，竟然是唯一不被禁忌化的左翼名詞。高中生的我在1970年代初，就在重慶南路某書店的高高的書架上，拿下了一本光看書名就莫名地吸引住我的帕米爾書店出版的《無政府主義》。因此，不管是「安那琪」或是「虛無者」，或許只是一種泛泛的「左翼」情感的安全稱謂。

好了，我們確定了康雄是一個無法出櫃的左翼男性了。但這般的康雄又何以自戕呢？何以不繼續那「疲倦的」「等待」呢？小說的回答很直接也很簡單，那是因為他受到了一個婦人的引誘，失去了他的童貞。這很難理解，尤其在今天的這個時代更難理解。我的秉賦與經驗也讓我很難有真正的、感動的理解。但讓我勉強為之吧。

康雄決心了結自身，是因為他對那個革命的號角太神往了，對於自身的「等待」的使命太莊嚴了——而我們將看到這個康雄式的莊嚴、蒼白、悲劇的等待，到了1965年左右，在陳映真寫〈獵人之死〉時，蒼白還是一樣蒼白，但莊嚴的康雄，或許因為等待太久了，已經蛻變為神經質到有些滑稽的「獵人」阿都尼斯了，但這是後話。在這個左翼是絕對禁忌、留頭不留左的時代，沒有人能分擔他陷在火一般的信念與冰一般的無力之間的痛苦。也沒有人能和他一起承擔汨汨不絕的來自

像是神或是魔的召喚；他沒有組織、沒有運動，甚至沒有能附耳過來的朋友，他幾乎是絕對的孤寂，因而被迫地像個先知。但是，在沒有任何外在的符徵或肯認能夠說服或強烈暗示他正是一個在追求（或等待）理想的先知時，那僅有的庶幾得免於摧毀性的自我懷疑，讓自己得以稍微安心的「符徵」，就只是對此時此地此文化價值是否有拒絕的本事。不是嗎？如果連和世俗所認同所追求所陷溺的價值都無法切斷，那如何夠得上是個先知呢？這些世俗所好，舉其大者，有財、權、名與性。前三者，青春的康雄似乎不甚費力地就成功棄絕了，但唯獨還陷在青春對性漲滿的慾望中。他苦於遐想與自瀆，對此，他肯定是自責的。但這些都還是可以自解的，畢竟他還是童貞之身，沒有和女性的真正經驗。於是，當這個由禁慾主義和理想主義所共築的城堡一旦因慾情的潰堤而崩陷一角時，康雄絕望地知道他把自己的信仰與信念也搞丟了，這使他陡然面臨了完全失去生命意志的危機，而終只有一死。「童貞」的意義，與其說是一種傳統的、封建的迷思，還不如說是一種自己對於某種偉大的理想的微微的映照與自許。那個理想是如此的美善，那我對我這個卑微的身軀不應當也要有相對的要求與期許嗎？因此，康雄的悲劇不是早期喀爾文新教徒的禁慾主義所能完全解釋的，或許更是來自中國的一種古老傳統。屈原有他的理想抱負，但這個抱負更是和如芳草美樹般的行身不可分；自處蕭艾又如何追求那芳草的理想呢？康雄在初嚐禁果後，由於這顆禁果又不是年齡相仿的清水兒般的女孩兒，而是一個「媽媽般的婦人」，這使得這個性可以理解地壓上了厚厚的一層不倫、情色與悔恨，從此之後，康雄的日記「盡是自責、自咒、煎熬和痛苦的聲音」（同前引：頁18）。而這不是因為童貞作為童貞的失去而懊悔，而是因為這竟意謂了身處殘穢，而與理想的至美無緣了。司馬遷可以含垢忍辱，因為他還有他的實踐等著他，但康雄沒有，他等待不下去了。這是康雄死前所留下的最後的話語：

聖堂的祭壇上懸著一個掛著基督的十字架。我在這一個從生到死絲毫沒有和人間的慾情有份的肉體前，看到卑污的我所不配享的至美。我知道我屬於受咒的魔鬼。我知道我的歸宿。（〈我的弟弟康雄〉，洪範版小說集1：頁18）

繁華世界與活著

康雄的姊姊也曾不安地追尋過吧！陳映真對康雄姊姊幽暗曲折的心靈的解剖是犀利的，但犀利中間也不乏一種不忍苛責的同情——在她的情況下，人或許常如此吧。對康雄姊姊有意義的三個人：弟弟自殺了；曾經有理想或至少不馴的「遠遠的小畫家」，也因「貧困休學，而竟至於賣身給廣告社了」；還有她「可憐的父親」，也從「社會思想者」轉入了為己謀的「宗教」了。康雄姊姊曾經藉著他們的異類的、否定性的精神資源，來支撐她的冷傲姿態，以保護那因貧困家世而易受傷的自尊。

既然那曾經代表著「否定」的那些人事皆已「死滅」了，那「我這個簡單的女孩子，究竟意欲何為呢？（一切都該自此死滅罷！）」（同前引：頁15）。於是，在失去了所有可能的或近或遠的「社會支持」之後，她更沒理由繼續像之前那樣「毫無理由地鄙夷那些富有的人們」（同前引：頁14），進而暗地裡毅然決定接受這個世界的富足與享樂，把自己「賣給了財富」。那麼，她如何把自己出賣呢？如何在出賣自己時保證自尊不受到傷害呢？不用擔心康雄姊姊吧！她可謂善用她的心理詭計把她因「變節」而生的種種心理疙瘩，給燙得平平的呢。她想，與其慢慢地、被動地被調整成體面世界的一分子，不如主動出擊。她於是以一種潛伏的特工才可能有的「行動的快感」，在弟弟死後4個月，就和一個她其實並沒有感覺的體面之家的男子結婚了。在那個莊嚴的宗教儀式婚典上，她進行了雙重任務：一方面，她悲哀地向「沒有好好弄清楚過的

那些社會思想和現代藝術的流派告別」(同前引：頁16)；另一方面，以一個「非虔信者」作虔誠與感動之偽裝，同時冷眼地睥睨地旁觀這些體面的信者。這個雙重任務，使她取得了一種烈士的悲壯，在同志皆亡之下，獨闖敵營。康雄姊姊自白：「這最後的反叛，卻使我嚐到一絲絲革命的、破壞的、屠殺的和殉道者的亢奮。這對我這樣一個簡單的女子已經夠偉大的了」(同前引：頁16)。

如果康雄的自殺代表的是拒絕沉淪的意志，那麼康雄姊姊的「烈士行為」所代表的則是接受沉淪的詭計。康雄和他姊姊是一個對立。他姊姊無法超越貧困的家世所加諸於她的罪惡；她的一切，包括反叛，都是一種表演、一種姿態、一種貧苦人所經常需要的阿Q式的自我保護與攻擊他人的狡詐。而康雄沒有被貧困的家世的罪惡所染(為何？沒有人知道)，力圖維持童貞的潔白與一顆有大理想與大夢想的心。康雄也無法真誠地表裡如一的生活，但這不是詭計，而是現實的無奈，他只能疲倦地、不完全地展示他自己，只能展示自己「否定」的那一面，因為也只有那一面還能為這個世界所理解以及所允許。

畢竟，對這個浮華世界而言，康雄的否定、虛無或最終的退出是他自己的事——只要你不行動改變它。世界總是說：我的門是為你敞開的。康雄的姊姊儘管是在處女時代，在深受康雄和小畫家所影響的歲月中，也一定是常常心不在焉地偷偷地瞥著這扇門，最後她如願以償地、狡猾地以讓自己「內心的卑屈和羞辱」降到最低的詭計(「我瞧不起你們」的精神勝利法)走了進去。她應該還是難以安心的吧，特別是對她弟弟的背叛——把弟弟真心的反叛當作她廉價的心理衛生機制，於是，康雄姊的唯一心願就是「一心要為他重修一座豪華的墓園。此願了後，我大約也就能安心地耽溺在膏粱的生活和丈夫的愛撫裡度過這一生了罷」(同前引：頁22)。

「為他重修一座豪華的墓園」。陳映真寫到最後大概是真的有點恨

康雄姊姊吧，因為這個永遠只有自己的康雄姊姊，竟然是以一種幾乎是鞭屍的殘忍對待她所深愛的「我的弟弟康雄」，只為了要安息她自己的死掉的過去。這麼讀，康雄的姊姊其實展現了歷史上眾多左翼男性（即，「宋江」）的被招安，放棄了原先的反叛，或原先的反叛竟是為了等待招安，而這樣的主體卻以各種矯飾的理由為自己的行徑正當化。這是一種讀法，但也可以有另一種讀法，如之前所說的，把康雄和他的姊姊一起讀，讀作某個時代的左翼男性青年的內在水火：在追求未來的理想時，得時刻面對來自這個世界的各種呼喚。這大概也就是魯迅所謂的「眷念與決絕」之間的掙扎罷！¹¹ 這樣讀，是把小說當懺悔錄來讀。

在這篇小說，女主人公康雄姊姊並沒有招安誰，她「烈女般」地把她自己送進了大宅門內。而「那個媽媽般的女人」是如何引誘康雄也並沒有被述及，讀者只知道引誘的結果是康雄的自裁。在下面這篇小說裡，女主人公維納斯則是結合了前一篇小說中的兩位女性（「那個媽媽般的女人」以及康雄姊姊）的象徵力量，以性、溫暖的愛巢、浪漫的流浪……等一切可能的呼喚手段，對男主人公「獵人」阿都尼斯招安。

（二）如何才是活著？

魯迅有過一系列小說，藉故事說新事，謂之「故事新編」。陳映真也有他的「故事新編」，凡兩篇，〈加略人猶大的故事〉與現在要討論的〈獵人之死〉；我認為它們都是寓言時期的核心篇章。而這篇的「新編」幅度又遠超過前篇，別的不說，裡頭的主人公獵人阿都尼斯一點都不青年英俊神武，而愛神維納斯也遠遠談不上情濃意遠神凝，卻反而都像是哈哈鏡中人；阿都尼斯「碩長」、「發肥」，維納斯則「短小」、「侏侷」，完全沒有那傳說中的希臘勻稱諧和之美。這說的還只是外在形

11 魯迅，〈頹敗線的顫動〉，《野草》，收入《魯迅全集：第2卷》（北京：人民文學，1996），頁206。

體，若論及精神狀態，阿都尼斯「痴呆」、「妄想」，而維納斯則是一個茫然不知愛為何物的大齡落翅仔。獵人不打獵，愛神不知愛。

故事說的是在「神話時期的頹廢底末代」的某一個午後，在愛琴海醉人的微風撩拂之中，維納斯找上了獵人，（自己也入戲地）誘惑了這個意志薄弱的還是童男的他。翌日，已經「成為一個男人」的獵人似乎頓悟般地瞭解了自己：「我其實只不過是蟲豸罷了」。有了這個自覺，他決絕地、愉悅地走進湖裡，為的是「回到一個起點去。那裡有剛強的號聲，那裡的人類鷹揚」（〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁48-49）。獵人死了。

這當然首先是一篇政治寓言，它的近距離所指是台灣六〇年代初懷有禁忌理想的青年的精神狀態。距離拉開、層次拉高，指的是所有在法西斯主義、獨裁、極權、威權，或任何軟或硬的「單一向度」體制下，青年反抗者的精神狀態。在所謂「歷史終結」的說法喧囂不已的年代，這個寓言聽起來像是昨夜空山人語，但我相信這個寓言所直面的主體狀態問題，仍是所有具有烏托邦願景的鬥爭，在過去乃至在將來，所必然要面對的課題。在這篇寓言小說裡，這個主體問題的核心，仍然是左翼男性對待女性與性的問題：在追求理想之時，是否也必須是個禁慾主義者？

當我們理解到小說的思想核心時，難免也會產生另一種可能的閱讀，也就是將小說以懺悔錄的方式閱讀。這是一個次級閱讀，但有其意義。

寓言：六〇年代初台灣島上左翼男性青年的精神與生命狀態

阿都尼斯是一個什麼樣的獵人？他也許稱得上是獵人吧！如果獵人代表一種抽象原型：一直在追狩、追尋的人，欲想有所不得的人。但常識上，他實在夠不上獵人的稱號，因為「不曾有人看見他馳騁縱橫於林野之間」。你聽過沒打過獵的獵人嗎？那他幹啥呢？

他只是那樣陰氣地蝸居在他那破敗的小茅屋裡，間或也吹著他的獵號。而那號聲也差不多同他的人一樣地令人不快樂，而且有時竟至於很叫人悵悵的。（〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁27）

或許有人會把「吹著他的獵號」改成「寫著他的小說」罷。除了沒有獵人理當有的行動能力之外，這個獵人「沒有劍，沒有弓，也沒有矢」——維納斯就曾這般「惡戲地」說他（同前引：頁33），那荒唐，好像我看到一個沒有針、沒有線、也沒有剪的裁縫般。多事的人也許會同樣惡戲地說：「你只有牯嶺街搞來的幾本舊書罷了」。

但，他又可以說是世間第一獵人，因為他所追狩的「並不是這地上的山豬」（指的是，權力、性愛、金錢、名聲……？），而是「一盞被囚禁的篝火」。這個「孤獨的，狐疑的而且不快樂的」獵人，竟要把光明與希望帶到人間。他要造反。我們也分不清他是很明白自己在幹什麼，還是患著「誇大妄想症」。他說：「因此我一直被宙斯和他的僕從們追狩著，像一隻獵物」（同前引頁）。這個無助的恐懼感，又非一種單純的恐懼，而又參雜著某種悲壯、某種自戀：「我的屍身將四分五裂，我的屍身將蒼白如青玉」（同前引：頁35）。當阿都尼斯對維納斯傾訴著他心底的這些希望與恐懼時，維納斯則「把玩著獵人很醜陋而單薄的手，吃吃地笑了起來」（同前引：頁33）。

獵人阿都尼斯孤獨地懷抱著一個讓禁忌的理想回到人間的偉大理想。這個天降的大任使斯人決意避開世間的沆瀣沉濁，孤獨自重潔身自好，甚至不近女性，一切只為了護衛他的偉大的理想。他以禁慾主義作為他可是不同的，他可是有大任的唯一證明。由於長期的孤獨、無法言說、更無法行動，獵人出現了維納斯所看到的一種矛盾的、複雜的人格質地與精神面貌；難以說是智慧或是低能，大愛或是無情，勇敢或是畏葸，決然或是徬徨——雖然他無疑是真誠的（但我們也不瞭

解這個真誠是否也是一種可愛的病徵)。這在閱男人無數的維納斯而言是古怪的稀奇的，她甚且順著這個好奇線路，誘發了她的挪威森林式的「愛情」，於是獵人成為了她的獵奇對象了。我們一起來看看這位很奇的獵人吧。

首先，不像維納斯所閱歷的芸芸男子在他們表面的強、勇、力之下，有一種因慾望占有而來的「一種卑鄙的、低賤的、愚拙的內底弱質」(同前引頁)，這個獵人則「是一點兒也沒有一種男人的淫蕩底狡慧的呵」(同前引：頁30)。這個獵人有一種少見的內在的真實與純粹。因為真實，這使得獵人「時常有一種不十分能令人了解的嚴肅」(同前引：頁37)，好比當他不撓地追問維納斯是否「愛過」之際。因為純粹，獵人常常在似兒童般的智能薄弱的同時，卻能以其純真揭露最不堪的事實，例如當他發現愛神只不過是愛上了愛情而非真能愛人時，竟然對她說：「那麼你也是個無能於愛情的了」(同前引：頁39)。在戀人絮語中爆出這樣的話，誠然有些「殺風景」，但這只是因為阿都尼斯並非那種在情人面前故作驚人之語的「淫蕩底狡慧」的世間男子，他真是很誠實的，如低能者或如孩童般的誠實：

伊注視著他的大而笨重的頭顱底側臉。在這樣的側臉上，伊看見了一個智能薄弱者的可憫的水一樣的清純。(〈獵人之死〉，洪範版小說集 2：頁39)

但獵人並不是一個沒有情慾的人。在這一方面，他和世間男子或許也都是天下烏鴉罷。他奇特之處或許是在他的「天生的倫理感」；他似乎奇特地以為禁慾代表著一種什麼理想罷。

他只不過是一個因著在資質上天生的倫理感而很吃力地抑壓著自

己的那種意志薄弱的男子罷了。或者他是個理想主義者罷。而且在那麼一個廢頹和無希望的神話時代底末期，這種理想主義也許是可以寶貴的罷。然而，其實連這種薄弱的理想主義，也無非是廢頹底一種，無非是虛無底一種罷了。（〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁34）

阿都尼斯把禁慾主義當作理想主義的唯一證明，使得禁慾主義爬到理想主義的殼中成為宿主，久而久之，理想主義變成了只有一個虛無的禁慾主義的空殼。維納斯也許只是在漂泊中尋到了獵人這個沙洲，她無意於拯救獵人——她連自己都拯救不了，但她的行動所產生的後果則是打破了這個空殼與寄生蟹之間的關係。當阿都尼斯悲壯地、自戀地呢喃著「我是個不幸的人。我是無能於愛的罷」（同前引：頁31）之時，維納斯在不甚了了的狀態下，反而更是要證明什麼似地，奮鬥地讓他進入到她所編織的愛巢，要與他在那裡當神仙眷屬，用紫藤「掩蓋我們的眼睛，掩蓋我們的名字」（同前引：頁36）。

最終還是維納斯勝利了，雖然這個勝利很短暫，而且代價高昂。故事出現了這樣的記載：「那夜維納斯便留在獵人阿都尼斯的破敗的小茅屋裡」（同前引：頁41）。但記錄者卻又跳將出來，要讀者你「不要發笑」，「因為如你所知，阿都尼斯是個意志薄弱的可憐的男人，而況有誰能拒絕愛情之神的試誘呢？」（同前引頁）獵人終於知曉人事。維納斯以「驚詫和喟然底聲音」說：「傻瓜。你這傻瓜呵」，而獵人則

〔……〕依然沉默著。童貞的破棄，竟比他所想像的還要平板無奇的。他甚至於一點兒哀惜的感覺也沒有。只不過是那樣的蕪雜，那樣地急促而不可思議罷了。但在這些浮浮而且茫茫的裡面，滿滿的都是伊的過份的溫情。伊幽然地說：

「這便就是人生啊。」

他於是有些憎惡起來。

(〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁43)

初夜並沒有引領獵人上升，反而讓他陷入浮浮且茫茫之中，一如星巴克之拿鐵。在晨光中，他們默默地走著，「看來浮腫、骯髒、倦怠而且鄙俗」(同前引：頁44-45)。他們兩人的不同只在於她願意接受這就是人生，而他願。

這一夜，對慣於「在愛情中流浪的」維納斯而言，應該又是一個幻滅的開始，以及一個莫名其妙的希望的初萌罷。維納斯「又復感到很強烈底流浪的感覺了」。伊忽然想起「喧飲之神巴考士的遊蹤所至的利地亞。一個遙遠的國土」，那裡有「乾淨的白色的沙灘」，那裡的牧童「唱著淫猥的情歌」。伊問：「去過利地亞嗎？」獵人懵然(同前引：頁46)。這是什麼意思？其實不難理解。只要改成「去過美國嗎？」就可以了。一種島嶼的、亞熱帶的鬱悶讓她一刻也呆不下去了。是的，繼續流浪。

看到了跟前這個執意浪跡天涯的維納斯，阿都尼斯了解地、智慧地說了這麼一句話：「我們都一樣地躲著什麼。一樣地流放自己」。他彷彿終於理解了他自己是誰般地說：「我其實只不過是蟲豸罷了」(同前引：頁47)。於是，他愉悅地涉足於湖水之中，並對女神說：「我得回到一個起點去。那裡有剛強的號角聲，那裡的人類鷹揚」、「流離的年代將要終結。那時辰男人與女人將無恐怕地，自由地，獨立地，誠實地相愛」、「那時在愛裡沒有那閨色的離愁底烏影。請不要流浪了罷」(同前引：頁49)。於是阿都尼斯「滑進湖心裡去了」，維納斯則狂奔而去，不知所終。

要如何理解這個欲彰彌蓋欲語還休的寓言呢？它後頭的思想是什麼呢？我想，這還是要回到理想主義和禁慾主義的關係的那個起點。

對一個革命者(不管是宗教革命或是社會革命)而言,禁慾主義對這既存世界的拒絕,維繫了革命者的人格狀態的緊張。如果沒有這個大拒絕,那不就等於接受了這個世界,不也就是過著「蟲豸」般的人生嗎?因此,自苦是革命者的象徵。他或她要在拒絕現存人生(「此岸」)的前提下,追求一個未來的解放的人生(「彼岸」)。這一點,之前在討論康雄時即已觸及。但是,這篇小說似乎還在理想主義與禁慾主義的扭結中,展現了另外兩個維度:其一,性與理想主義的內在關係,其二,性與資本主義現代性(或「美國」)之間的內在關係;而這兩個維度之間又有內在關連。

關於第一個維度。解放、快樂與滿足的「彼岸」,是以什麼為想像呢?其實,經常不免是以性高潮作為想像的。因此,性同時被污名化與神聖化。在意識層次,性被革命者所堅決拋諸於後,但在一種無意識層次,性則在遠方以暗喻、意象與象徵,朦朧地召喚著革命者前進。

那麼,這個寓言故事說的就是這麼一個悲劇。有一天,當「性」被無情地除魅時,不過是爾爾,是如此可笑,那麼理想者或革命者也就喪失了到彼岸的意志了,雖然耳邊仍幻聽著「剛強的號聲」,但唯一能做的只是「回到原點」,讓自己不是蟲豸而已。當女神說「然而我的耳已聾,聽不見號聲。我已死亡,鷹揚不起來了」,阿都尼斯柔聲答道:「我唯願我不是蟲豸。或許你依然要流浪下去的罷」(同前引:頁48-49)。對阿都尼斯而言,漂鳥縱然羽毛亮麗,有所異於蟲豸,但其實是一樣的,都是在「流放著自己」。阿都尼斯誠然是今生無緣於號角鷹揚,但他並不甘心於退而濶濁餘生。此間所餘者唯一死爾。

1965年,台灣海峽彼岸,正在文革前夕,應該也正響著「剛強的號聲」,而那裡的人們也正「鷹揚」著罷。而台灣這邊的芸芸都會知識青年,應該正是流行著去那個遙遠的國度「利地亞」,來躲避這裡的「浮浮茫茫」的一切罷。但對於一個不以「利地亞」為苦悶之出路的孤獨

的、憂悒的左翼青年，「死」或許是一個巨大的引誘罷，因為似乎只有它才是免於在此地作蟲多、免於在他鄉當漂鳥的唯一「出路」。死是出路嗎？好問題。但生又何異於死呢？以紫藤蓋住眼睛的生，又何異於以白布蓋住雙目的死呢？生死之辨，應是作者此時極端困擾，從而反覆致意之處。

〈獵人之死〉，就如同所有的一流文學一般，是面對困擾、提出問題的，而非供給解釋、下達判決的。陳映真這篇小說的「結局」也許很難說服人，這樣就要死？但問題不在獵人就這樣死了，而是他為何要死。他要死，是因為他不能說服自己假假地活著，像蟲多般地僅僅賴活著。那如何才能不賴活呢？那必須要讓理想的、信念的、愛的花朵成長——我無端地想起藍儂(John Lennon)的一首歌的一句歌詞，大意是：「愛是一枝花，你必得、你必得讓它長起來」。然而要照顧這個信望愛的花圃，屈原所謂的滋蘭九畹、樹蕙百畝，就必須誅除草茅，掃除心賊。這就是陳映真文學中的禁慾主義的本源；透過某種禁慾以維持某種達到理想的緊張狀態，嚴防鬆垮下來，墮入漂鳥與蟲多之境。男性的禁慾主義是不得不直觀地染上一種「怕女性」的色調。但是，這樣的理解是不完全也不準確的，因為在陳映真的小說中不止一次地表露出一種對流俗男性的體會與自棄，好比「猙獰的男性的心」、「男人的淫蕩底狡慧」、「半人半羊的精靈」……。因此，更準確地把握這個禁慾主義，應該是將它與資本主義消費社會所預設、所以為基礎、所以為動力、所發揚光大的一種情慾關係，一種「利地亞式」的誘惑，一種將利地亞、消費與性結合起來的「慾望城市」(Sex and the City)的呼喚。陳映真向包括了他自己在內的當代人(特別是左翼男性知識分子)，提出了一個尖銳提問：如果你宣稱對這個秩序感到不滿、不安，你願望要改變它，那你為何還能心安理得地享樂於、追逐於這個世界的這個方式的情慾——它不正是這個世界的「精神」核心嗎？這是陳映真的關

於烏托邦的嚴肅的，也許過於嚴肅的，而乏人能承擔的提問。這是我所說的第二個維度。

維納斯將「性」與「愛」脫鉤，反倒是將「性」與「自由」裸繫一繩。而這樣的「性」恰恰正是美利堅「現代性」在全世界所宣揚的現代「性」。這麼說來，維納斯如其所願地勝利了，是因為美利堅現代性勝利了。而阿都尼斯唯有一死，來結束這個短暫的勝利。於是，我們掀開了這篇小說乍看最不可能的一個軍統式內幕：維納斯是「臨近了神話時期廢頹的末代」的宙斯體制的特務。對於這個命運，阿都尼斯並非懵懂：「我一直被宙斯和他的僕從們追狩著，像一隻獵物」（同前引：頁33）。阿都尼斯甚至是宿命地等待著一種悲劇終結的來臨，以一顆黑暗的心等待著他的謀殺者（與解放者）的翩然而至。這讓我不得不聯想起大導演柯波拉（Francis Coppola）的《現代啟示錄》（*Apocalypse Now*）。

懺悔錄：沉溺於性愛的苦澀告白

陳映真在描述阿都尼斯時，曾用一串詞費的、拗口的文字來描述這種狀態：「他只不過是一個因著資質上天生的倫理感而很吃力地抑壓著自己的那種意志薄弱的男子罷了」（同前引：頁34）。這個詞費真實地洩露了作者的深度的焦慮。這個「天生的倫理感」，或許與虔誠的基督教家庭背景有關，但作者的社會主義的平等與解放信念，又使他對這種「懼怕」（以及因之而可能衍生的「歧視」），深感不安，以至一直與之爭戰。

因此，這篇小說可以有另外一種讀法，就不再是政治寓言，而是懺悔錄了。也就是說，陳映真並非只是寓言地藉由阿都尼斯描寫六〇年代初台灣島上左翼男性青年的精神與生命狀態，而是結合了阿都尼斯與維納斯這兩個形象，來記錄自己的天人交戰。在後一種讀法裡，作者真誠地反省自己的狀態；阿都尼斯內在於自己，而維納斯，乃至

美利堅，又何嘗不是？

這又讓我想起了《西遊記》。裡頭那最矛盾、最複雜，洩露了人類某些基本狀態，從而也是最真實的角色，反倒是那只要一出場、一吱聲就被人們搖頭訕笑乃至歎息的豬八戒。但其實，人們笑他的時候，也是有點虛張聲勢的，擺出一種高於豬八戒的作派，但追究起來其實是底氣虛空、哭笑不得的。人們比大拇指說悟空、唐僧要得，看不起豬八戒竟然垂涎於良田美眷、醇酒婦人，放棄了向前的目標而「棲息」下來。但是，這個對另有高大任務的豬八戒的「高老莊」引誘，不正也是每一個在追求理想（不論為何）的人們（不論男女）的「普世」引誘嗎？「高老莊」不是某一處所在，而是營織於我們的內心一角；豬八戒不是某人，常也是自己。因此，高老莊是一個共名，正如豬八戒也是一個共名。

我想，這樣的一種閱讀態度，應該也是讀〈獵人之死〉這篇小說的一種可以成立的，在某種意義上也許更有收獲的態度。這讓我們得以把獵人阿都尼斯和愛神維納斯理解為兩種矛盾對立的內在狀態或「呼喚」（或「內在對話」）此消彼長，此長彼消，相互質疑相互奚落，一個說「我要」，一個說「算了罷」。而每一種呼喚後頭都配有強直的道理與哲學，以及瓦解對方的犬儒的道理與哲學。以這樣的態度閱讀，要比僅僅把阿都尼斯看成是男性，把維納斯視成女性，而男性追求偉大的理想，女性則以性愛與親密拉扯著男性不讓他飛天的閱讀方式，也許還要合理、深入，從而讓讀的人有所反思。

「阿都尼斯」與「維納斯」這兩種狀態（或病態），相互糾纏、共同展現了1960年代初台灣島嶼上懷抱著禁忌理想的「後青春期」、「後清純期」的青年的生命狀態，其核心是性愛走進了原先蒼白抑鬱的少年革命夢想者的生命中，所產生的不安定與困惑狀態。於是，我們看到「維納斯」實際上可能是、可以是象徵了一種（借用〈祖父和傘〉開頭的一句

話)「成人的——由於知道了女性而覺醒了的——悲哀罷」；男人的一半是維納斯。

在這篇小說裡，作者寫阿都尼斯，寫得很努力，但寫維納斯卻寫得很流暢。文字狀態固然反映了小說人物的狀態，阿都尼斯本來就是個坑坑窪窪結結巴巴陰陽怪氣的人物，而維納斯卻是個熟透的、滑爛的、世故的人物，反而是她才具有「一種男人的淫蕩的狡慧」。她追逐享樂，放縱身體，「生命不過是一夜的演出」(這又是我青少年時期著迷迷地亞音樂的痕跡，歌曲老是冒出來)，但也時時在滿足慾求之後的大虛空中惴惴著。當靈秀、痴呆而又堅持的阿都尼斯非要問維納斯懂不懂愛時，被這支逼問的箭所射中的維納斯是痛苦的，一如所有追逐於情慾的老手，她說：「我不曉得。愛著的時候總覺得比什麼都真實。然而一旦過去了，卻又總是那麼單薄又那麼空茫」(〈獵人之死〉，洪範版小說集2：頁38)。這是沉淪者所能達到的最高誠實，似乎要滄桑過來才說寫得出來。如果是這樣，那麼這篇小說又有另一番天地，另一個夾層暗室：這是六〇年代初的後青春期左翼男性在無法有任何的行動與結果的可能下，大恐惴惴的生命青春只能留戀於，甚至沉溺於，性愛的苦澀告白。

透過〈我的弟弟康雄〉和〈獵人之死〉，我們得以初步掌握陳映真和禁慾主義的一些對話脈絡。但這個對話還沒有結束，因為我們還沒有展露他對於性的另一面的看法——將性看做一種向前的、解放的、培力的人倫關係的看法。這個對性的看法，在他早期最晦澀難懂的作品之一〈蘋果樹〉，有比較清楚的表達。

(三)性作為一種解放的力量

〈蘋果樹〉說的是一個耽於空想，看來有藝術家氣質的青澀大學生林武治的故事。在一個暮春的傍晚，他以吉他之弦為他所賃居的那條

窮得只能顧及「活著」的後街居民，撥動了關於「幸福」的想像漣漪。但因為林武治畢竟只是個靠著老家資助的未經世事的懵懂青年，對人間真正的苦難或是幸福並不知味，因此他所吟唱的幸福想像，對後街居民也只是一個窮極無聊之下的耍子。夜深了，漣漪也消失了，「人們疲倦地打著哈欠，舒著腰，都回到他們的窩居去了」（洪範版小說集1：頁148）。故事中，唯一能接收到林武治的「福音」的，竟是和林武治發生「畸戀」的瘋女人——他的房東太太。惟瘋女人在樂園福音如電閃過的一瞬明亮之後即死去，留下翌日讓後街為之振奮一日的醜聞。林武治被警察帶走，而「他的表情是近乎雕刻般的死板而且漠然」（同前引：頁154）。

但陳映真在這個幾乎完全絕望的故事裡，卻以一種矛盾、複雜而且不那麼絕望的態度，思考了兩性以及性的議題。面對頑石般的後街居民，林武治唯一能把「福音」傳得出去的對象，竟是那個「輕度精神病患」的伊。當林武治向伊「用新的熱心述說著一個蘋果園」之時，他竟看見了「伊的死魚一般的眼睛第一次點起了靈秀的人間光彩。一朵靜靜的微笑第一度浮在伊無色的嘴唇」（同前引頁）。而後，伊可謂聞道而死。

然則，林武治何以能讓伊收到那個樂土福音呢？並非由於伊因其特殊之心智而可能有的特異領悟力之故，而是因為傳福音的男子如今對幸福有了真實的感受了，從不知味到知味了。然則，這一切的改變又從何而來呢？

是因為林武治君那天晚上吃了禁果——「犯了伊」，從而「知道了女性」了。這個具有顛覆既存自我意識的巨大認識地震，使得他從童男一夕成為男子。「一個全新的感覺的世界為他敞開來，好像仙境」（同前引：頁151）。一切習以為常的人生與自我的支撐都因為成人而崩塌了，也就是「過去之失落」，這使他別離了「少年的感傷主義」，從而開啟了

社會意識的智慧之門，了解了自己之所以為自己的所有歷史與社會條件。而這個身世貫通與內心澄澈的結果是：「突然間他想起了他自己的蘋果樹來。曾幾何時他已經超出了幻想而深深地信仰著那幸福的蘋果了」（同前引：頁153）¹²。

相對於康雄吃了禁果失去童貞，從而為他的世界帶來了摧毀性的後果，這裡的林武治君則因吃了一個更不倫的禁果，反而獲得了重新整理自我、了解自我的智慧與勇氣，從而使追求幸福的意志變得更堅定，對幸福之為物，也有了從幻想的夢囈到有體膚之感的信仰的認識轉變。而這個重新的自我整理，不是一下子跳到宇宙人生，甚也不是階級民族，而是破除對自己的「家」的自我欺瞞的深刻反思。透過「家」作為一個核心中介，這個反思上達於整個歷史與社會，下連於自我與身體。於是伊成為了一夕翻而為成人的林武治君的告解對象，在月色入戶的神秘光暈中，林武治君不再是浪漫主義地幻想蘋果樂園，而是如托爾斯泰(Leo Tolstoy)《復活》(*Resurrection*)裡主人公那般地剝解自己：

「……我的父親和地政人員勾結著，用種種的欺罔詐騙我們家那些不識字的佃戶，然後又使人調解息訟。我明明知道這些，但我只好像父親所期待的那樣裝著不知……」

[……]

「我什麼也做不了。但是我終於走出來。也許在逃避著自己家的惡德罷。然而，若我們沒有了那些土地，我們更只好等著淪為乞丐了。我的父親什麼也不能做，一個哥哥因肺病養著，另一個哥哥自小便是個賭徒。」

12 黑體字強調為本文作者所加。

「但是我出來了又有什麼用呢？每天每天我的用度仍舊是那些不義的銅錢。」

（〈蘋果樹〉，洪範版小說集1：頁152）

把陳映真此處關於性的思考和之前他在〈我的弟弟康雄〉和〈獵人之死〉的思考連繫起來，我們看到了一個悖論。因為多種原因，陳映真對性愛總是警懼著，不管是因為在禁慾的宗教革命或社會革命傳統中，性愛被視為停止向前的墮落引誘，或是由於性愛作為資本主義現代性的一個強力支撐，或是因為對自身或左翼伙伴們的沉溺於性的反省與懺悔——這是一個方面。另一方面，也就是透過這篇小說，我們看到性不但不是一個負面的、使人墮落的、使人僅僅在食色性也的追求中安於為一「蟲豸」的重力，而是使人反思、使人理解自我、使人成長，從而使人更自強不息的升力。把這個悖論直接連繫到左翼男性主體上，那麼陳映真所要說的一個道理很可能是：假如左翼（不論是個別知識分子或政黨）在棄絕人生的現實（或現實的人生）的前提下，以一個禁慾主義的主體，對人民訴說樂園，那這個樂園是沒有人能聽得進去的，因為你的「福音」中沒有愛的真實滋味，因此也一定沒有「人間的靈秀」。不僅如此，這個左翼主體還可能會是一個「彼岸希望」的暴君，因為他的思緒與感覺，像〈加略人猶大的故事〉（1961）裡的猶大一般，一直「去到那繁星的空際」（洪範版小說集1：頁114）。在往而不返的「理想」中，以知識和特別是道德的傲慢，放棄了或遠離了對女性的、人民的、感官的、日常的真實生活的理解，從而也無法真正面對並理解他自己。林武治因為女性理解了他自己，讓他一夕脫盡童駭；他「成人」了，有了真正的孤獨感、自省、與智慧。這交雜著新生的喜悅與失去慣性且惶惑於未來的焦慮的體驗是複雜的、矛盾的；自有其「悲哀」——如陳映真在前一年的另一篇小說〈祖父和傘〉裡開頭的那段

話：「這或許便是成人的——由於知道了女性而覺醒了的——悲哀罷」（〈祖父和傘〉，洪範版小說集1：頁77），但也有其「幸福」，如本篇小說乍讀之下頗為誇張的描繪——「一個全新的感覺世界為他敞開來，好像仙境」（〈蘋果樹〉，洪範版小說集1：頁151）。

以上，藉由對三篇小說的探討，應該可以讓我們辯證地看待左翼男性主體與性之間的問題，將消極與積極意義一同把握。在青年陳映真的思維中，沉溺於利比亞式的性，是絕望的、蟲豸的人生的表徵，這需要被超越，但這個超越如果往而不返，把革命看做只是男人的艱苦的、禁慾的「去到那繁星的空際」的偉大事業，那這樣一個以拒絕生命、拒絕性、拒絕女性、拒絕大地的事業，在其對「偉大」的追求中，終將出現「希望之辯證」；希望成為了它自己的謀殺者。

相較於同時中國大陸的「文壇」是那麼興高采烈地將文學結合於革命，那麼的「青春萬歲」，在孤燈下身影單寫作著一種左翼青年將自身的理想與女性／性緊密地、誠實地扣連在一起思索，從而展現出希望與絕望的複雜辯證的陳映真，可能是中國當代文學史上所少有的罷。

三、兩性問題：診斷主體狀態、自我改造並尋出路

〈我的弟弟康雄〉與〈獵人之死〉皆以死作終。〈蘋果樹〉則展現了一個青澀男子因「性」而成長，但這麼一段與一個有著精神障礙的女子發生關係的特殊「成長經驗」，又註定無法讓男主人公進到得以省思兩性關係的臨界點；他知道了「性」，但並不知道「兩性」。這使得〈蘋果樹〉開啟了一個方向，但卻無從往前開展關於左翼男性知識分子理解自身主體狀態，從而自我批評與改造，從而尋求可能的出路的探索。

在這一節，我們將討論〈哦！蘇珊娜〉以及〈祖父和傘〉。這兩篇小說，根據我的理解，都是作者以兩性關係作為左翼男性主體狀態的切

片，深刻地探討它的某種精神與人格的病態。因此，我的分析步驟是先說明主人公與左翼的關係，其次，指出他們的主體狀態的問題，然後再把這樣的問題和他們與女性的關係模式結合起來理解。

（一）從女性觀點診斷左翼男性主體狀態

〈哦！蘇珊娜〉這篇小說從頭到尾以女性第一人稱「我」為敘事者。陳映真的全部小說中，以女性為敘事者的有三篇，另外兩篇是〈我的弟弟康雄〉和〈賀大哥〉。而這三篇恰恰也是作者高度切己的三篇，越切己，反而越以疏離的方式書寫。或許有人會說，這篇小說的自傳性頗強，以女性為述者，可以達到遮掩的效果。但我認為作者以女性第一人稱敘事，並非為了遮掩，而是為了彰顯。彰顯什麼？這很重要，稍後就談。

閱讀這篇小說的感覺真好，精悍短小餘意無窮，為1960年代初的一個永遠逝去的泡沫般的夏日時光中的幾幅寂寞、迷離而且哀傷的身影，留下永恆的炭筆素描：僻靜的濱海鄉間、洪荒以來的海浪聲、月色下黑暗的崖邊巨石、植滿木麻黃的幽徑、戀戀月光下的海洋與松林、戀人沾著沙子的亂髮、長髮情人嘴抿著髮針盈盈一笑、「如一隻初生的小鹿的」的白白的男子腳踝、車禍當晚亡靈般騎上一輪明月的稚嫩的彼埃洛長老、離志已堅的女子於暗夜中親吻著那有「皂香的胸膛」的熟睡男子李某，以及遠處不時傳來的鄉愁之歌——「哦！蘇珊娜……」。這些文字意象令人低徊沉吟，但這篇小說更讓人驚豔讚嘆的則是對女主人公在兩性關係中的心情的細膩描摹，而這樣的理解與掌握必定是作者專注地投入那個角色才能得到的。之前的〈我的弟弟康雄〉對女子的心理狀態是有描寫，但那基本上不是兩性關係（而是姊弟關係）中的女性心理。讀了現在這篇小說，我但願我有資格說：陳映真可真是懂（這個）女子啊！

不幸的是，作者首度展現的這種對女性心理狀態的描寫，正是這篇小說最容易被誤解，以及最容易引起爭議之處。它很容易再度落實某種「女性主義者」的可能的指控：陳映真瞧不起女人，男人為追求理想而漂泊，女人則是男性漂泊者的避風港與安眠藥。更何況，小說的結尾是，女人總是受一種內在驅力指使，要回到一個溫暖安定的家——這多幼稚多反動啊！這不是說，男人象徵了有所追求的高尚人生，而女性則代表了環繞著衣食榮辱打轉的如蟲多的、生猶若死的「現實生活」嗎？相對於女性，天才的李某以及聖徒的彼埃洛，都在追求著一種光潔美善的理想，為此而活，或為此而死，而那樣的死，如「打破玻璃杯一樣輕易」（〈哦！蘇珊娜〉，洪範版小說集2：頁85）——這多英雄多酷啊！

是可以這樣解讀，但這也只是一種解讀，而且是一種比較膚淺、比較粗糙的解讀。這樣的解讀沒有讀出男女主人公的慾想、困惑與矛盾，也看不到「我」和李某之間無法被收納於情慾甚或簡單兩性關係之內的問題，從而無法把李某的崇高「彼岸」給問題化，從而把「我」的「回家」選擇看得太必然了。這種膚淺粗糙的解讀因此無法公正地斟酌一個問題：為什麼要以女性第一人稱敘事？或，為什麼這個與作者深度糾纏（若非同一）的角色「李」，非要由一個女性來訴說？而透過女性的眼睛，這個男性的狀態又是什麼？真的是那麼的高大美善嗎？其實不然！在「我」以女性的、委婉的、包容的、仰慕者的口吻，訴說那半月的明亮可人之時，讀者諸君難道不應看到那沒有直說的那陰缺的一半嗎？

我以為，理解這篇小說的第一個前提是，作者已經不再是青春期的蒼白、憂悵、「不知道女性」的青年了，而是已經進到「知道了女性」的成人階段了。至少，他不再掙扎於性的朦朧苦悶，也不再神眩於初夜對於少年人生與既有世界的撼動。所有「初經人事」的哭泣、喜悅與

地殼震動，皆已沉澱，而生命依然繼續向前。他還是得努力地與這個階段所特有的苦悶與絕望搏鬥，也同時在這個新的階段學習，而學習的重要對象首先是女性；他學習如何從女性（即「我」）的觀點與感受看男性自身。那麼，「我」看到了什麼呢？

於是，從一個女子「我」的眼睛中，看到了這樣的一個從來不曾出現在之前陳映真小說中的男子李某，懷著不羈之才與受詛之思，沉默地、孑然地放逐著且放縱著自己。從「我」這個女子所知道的李某作為，也不過是和「他的幾個也是懶惰而傲氣的朋友抨擊著毫不相干的政治、新出版的書，以及一些很有名氣的作家。此外他只是默默地和我做愛」（同前引：頁80）。對於一個自詡天才，有著為世人所不理解、當局所要獵捕的一腦子叛道思想的青年，能做的充其量只是幾個人相濡以沫地鼓著腮亂扯，這在聰慧如「我」的眼睛中難道看不出來，這只有意氣，沒有意義，只因為他（們）無法有任何關於未來的行動設想。這是一個有「目標」但沒有「路徑」的人生，從而，李某的性愛，也悄悄地褪掉了兩性歡愉向前的那一層屬於生命的光暈，而只是暫時脫離絕望與無謂的現實的暫時「救贖」罷了。

此外，「我」還看到，這並不見得是個生性沉默寡言的李，對於「我」卻是異常的沉默。這個李，可以和他的「懶惰而傲氣的」朋友論列時政臧否人物扯個沒完沒了，也可以與在他自封「天才」的同時被他明令褒揚為「同類」的「聖徒」，說個沒完沒了——但卻總是「男人們談論著」。「我」想起，「一年下來，他幾乎從來沒有和我分享過他的莫測的宇宙」（同前引：頁80）。

這就是從女性眼光所看到的那個所謂有理想的男性。但難道不也正是作者透過女性來看自己嗎？能這麼真實地、細膩地從相對者的立場回過頭來看到自己的狀態與缺點，不就代表了陳映真這時期的創作，在面對兩性關係時，已經成長到一個新階段了嗎？小說裡的李某

對女性有一種知識上、道德上，或「政治上」的自大——表現在「不想說」，這是作者藉由女性所看到、所反省出來的，只不過是以女性的一種近似溺愛的包容，對這些弱點不加以分析罷了。但不展現分析並不代表沒有結論。因此，女性選擇離開。

這個「不想說」，很可能是封建傳統下關於天下國家的話語的男性化所致，也可能是左翼思想的某種「把爐火煉得通紅」的陽剛氣使然，也可能是流行文化裡對男性的「酷」的變態加值……，但不管是出於什麼原因，現在這個左翼青年李某終歸還是難以妥善處理「女同志」問題，因為女同志還只能是女情人而已。是李某把女人給定型化，把女性給肉體化——只和他的女人，也就是「我」，默默地做愛。然而，就算是做愛，李某也無法完全專心、投入、忘我，因為他最關注的還是他自己；他太理性，他太冷靜，他太規劃。李某總是在性愛後「喝著上床前預備好的冷開水」（同前引：頁80）。這個習慣使「我」不安，也使「我」惱怒。

建立在「我」對李某的如上觀察，一個根本的問題必然呼之欲出：儘管李某認為他所苦思的是高深大道理，容或如此吧，但如果連最親近的關係都難與之言，那麼那些理想或道理又如何能達到他所隱密寄望的「人民」呢？而這樣只能夠孤芳自賞的人卻又自詡為「天才」，不是可笑嗎？李的存在如果只是奧秘地、迂迴地追求著一種孤芳自賞，那麼「我」終不被需要，「我」終要離開，不是必然的嗎？

的確，「我」所看到的李某是有這麼令我動容的一面：「用夢支持著生活，追求著早已從這世界上失落或早已被人類謀殺、酷刑、囚禁和問吊的理想」（同前引：頁84-85）。而且「我」被告知（縱然不是用語言）和他（們）不是一類的人，他們（左翼青年與基督徒青年）才是一類的人。在他們革命者或聖徒的眼睛中，「我」是屬於那種「七情皆死」的人，所以「我」不如歸去。但是，「我」必須說那個令我動容的事實的另一面：

李某何嘗不也是「七情皆死」？所不同的不過是「他還有他的驕傲可以支持他。我知道他是個強人，在某些方面……」（同前引：頁85）。

這是這個女子對李某所做的最深刻的、不乏挖苦的理解：一方面他是追求著被這世間所否棄禁絕的理想，這需要有莫大的力量，但是，奇怪的是，這個莫大的力量竟不是來自一種對人的熱烈的愛，以及對生命的肯定，反而僅僅是來自一種與壓迫、不義相對反的否定力量，從而帶著一抹虛無的、自戀的、寂靜的色調。他不愛群眾因為他連他的愛人也不愛，因為他只愛孤獨，只愛在這中間油然而生的驕傲，還有，那男性虛無主義者的病態地強烈的性慾……。李某追求理想，但卻是那麼凌空蹈虛地追求，難怪他在那個僻靜的海邊鄉村找到的精神伴侶是那些聖徒們，因為他們和他竟是同類異形。「看教士們往這兒來了；雖然他們是我的敵人……但他們流著和我相近的血……」——尼采曾這麼地說「超人」查拉圖司特拉與教士的關係。¹³

如果女子要離開他，那是因為他首先不能也不要「團結」她，他讓她困惑，讓她不安，讓她無法感受到一種對生活對生命對人的熱愛。他有太多的論述與批評，但沒有直覺的熱情與本然的熱力。這是個冷颼颼的海邊，他是個冷颼颼的男子。「我」決意要離開這個「我」沒有被邀請進入、也無法進入的「追求」。雖然，這裡不屬於「我」，是「我」初到此地時心裡就有數的，那時，我就因「將要和一個沉默得令人窒息的人共處一段時間了，便不禁想起昨日以前充滿嘩笑的日子，偷偷地憂愁起來」（同前引：頁76）。但「我」依然來、依然眷戀他那麼久，則是因為他的美，以及「他的吻能帶我到一個比外祖母的家更遙遠的地方去」（同前引：頁80）。

李某所能給予的既不是未來的理想，也不是現在的生活，而是一

13 Nierzsche, F. (1966). *Thus Spoke Zarathustra* (pp.90-91). New York: Penguin Books.

種神秘的「歸鄉」感覺。死，歸也，那個吻難道不是暫時的死亡，暫時的歸鄉嗎？如果他所真正能給的竟是一雙暖暖的臂膀與一種甸甸的沉靜，一種「回家」的終極感覺，那麼「我」在彼埃洛長老真正歸鄉後，所能有的唯一覺悟，就是「我」也要回家。這就是「我」為何當夜就萌生了堅決去意的緣故。我們來聽聽她自己怎麼說罷！

那天晚上我吃得很少，然而我的心情卻意外的平靜。我覺得自己忽然長大了好幾年，再也不是一個追逐歡樂的漂泊的女孩子了。我記起了小時候逃學荒嬉終日，而終於在日暮時決心回家的那種感覺。不管家裡有如何的鞭笞等著我，回家總是甘甜的。是的，我無聲地叫著，我要回去，親愛的，我要回去，世界上沒有什麼人什麼事可以阻止我了。（〈哦！蘇珊娜〉，洪範版小說集2：頁84）

一個革命者，不論男女，如果最終沒有處理好兩性之間的問題，這個革命者以及他的革命，也將是虛空的，因為他在仰望理想、夢想的星空時，沒有足夠的謙卑面對足下的大地、真實的生活與真實的人。而這一味的向上向前，不但無法成功，反而最後還讓大地與生活順著他的預期產生了反動，成為了理想與希望的對反，成為一種向後向下的回歸，在那兒，生命與生活的美好反而是以「歸」或「死」的意象在經營。

如何抗拒這種生猶若死的人生？如何重新理解希望與現實、彼岸與家鄉、星空與大地、生與死的複雜辯證？左翼男性知識分子在他的革命大業中如何面對兩性問題、如何面對人民、如何直面人生？這些問題以如此大膽但又迂迴的方式提出來討論，是我在一開始說這篇小說「餘意無窮」的原因。

(二)自我改造尋找出路：與女性、與人民和解

青年陳映真的小說幾乎篇篇費解，〈祖父和傘〉尤然。讀這一篇，最省事最「安全」的方式莫過於把它僅僅視為一篇「現代主義」創作；以奇詭的意象、實驗的文字、別裁的形式，經營出一種似真又幻的鄉愁，在「唉唉，雨落著，雨落著呀！」的天地濛濛之間無始無終。但這樣一種純粹的、無關利害的「審美」閱讀，不得不面對一個歷史脈絡問題：和〈祖父和傘〉同一年發表的作品還有〈我的弟弟康雄〉、〈家〉、〈鄉村的教師〉、〈故鄉〉和〈死者〉等五篇作品。它們除了展現出陰鬱、滯澀、奇詭、實驗的「現代」文學風格之外，卻還總是不著痕跡地洩露了雖朦朧但又的確存在的歷史與社會背景，以及總是含著作家所竊惟的重要問題，以及從而總是兜著一種欲語還休的政治緊繃感。那麼，這同一個作家為什麼會寫出這麼一篇「在個人小方寸間陰暗、渾沌、如夢魘似的心靈的最低層中輾轉反側，醒不過來。它的語言艱澀而貧困，空虛而渺小」的小說呢？（〈試論蔣勳的詩：序蔣勳《少年中國》〉，人間版作品集10：頁41）難道所引的這段陳映真對台灣「現代主義」的批評，竟是一根回力棒嗎？我懷疑。

也不是不可以說：是有些怪，但他就是這樣寫了，也許就是想透過這樣的「無關利害」的寫作舒緩舒緩吧！而的確，相較於同期的其他小說至少還在字裡行間中留了些間接的歷史線索給有心人推敲求索，現在這篇小說則可說是幾乎抽淨了歷史脈絡——應該是民國，但也不妨是日據；人物也似乎都從具體的社會關係中抽離出來，只有昏天暗地中一把小雨傘下的伊和我。而老礦工也就是一個老礦工。

算是出於一點不甘心吧，我仍然決意要把這篇小說以陳映真1960年所生產出來的一家子寓言小說的一分子來讀它，也就是把它讀成一個言在乎此、意在乎彼的寓言，特別是，一個政治寓言。由於小說家對線索是如此之慳吝，對我之下的這個讀法，同情的人或許會說，我

和作者頗有「印心」之處，不同情的或不同意的也可能說，我和早期的國民黨文特用心殊異，但所為並無不同，都在「深文周納」。但我的讀法可能是正確的，因為它帶出一個有趣的思想：一個左翼男性青年終於反省到他對女性的傲慢是他的虛無主義的一大病根。而在我們閱讀了這麼多篇青年陳映真的小說之後，我們知道這個思想是青年陳映真的一系列相關反思之後，所必然達到的一個高點。

這篇小說以第一人稱「我」表出之。以下，我就嘗試說明這個「我」的「鄉愁」是什麼？以及解釋何以這個「我」要和那個「伊」說這一個鄉愁的故事。前者是小說的景，後者是小說的框，分別討論如下。

左翼作為鄉愁

〈祖父和傘〉中的「我」是一個孤獨的青年（以下省略引號），而這個孤獨並不是單指缺少家人或朋友之類的，而是我有一個獨特的成長經歷，那使得我像一個內心的異教徒在一個人聲鼎沸但毫不包容的宗教聚集裡一般地孤獨。這個成長經歷是一個深藏於內的秘密，這個經歷讓我開了一隻眼，看到只有我看到但別人看不到的那歷歷在目之朗朗乾坤。對這個特殊的經歷與「傳授」，我是以一個「祖父和傘」的寓言深深地埋在心底。

我的祖父是一個老礦工，但也是日據時期反帝、反殖民、追求社會主義理想的老黨人。何以得知呢？因為祖父的那把傘。

我和祖父在深山的礦區相依為命的那段雖貧困但並不匱乏的歲月裡，我們的小茅屋裡頭有「一支絕頂美麗的長柄雨傘」。這支雨傘在一些於環境頗搭襯的俗物器用（例如，「發黑而十分厚重的棉被」、「粗木桌子」、「關節發鬆的椅子」、「不上釉的紅陶茶壺」與「新買的油燈」）之中，可謂特立超拔。在環堵蕭然之中，這支離奇的長傘不得不脫略其物質性，而象徵了一種精神、一種神聖感，乃至一種異教意味的圖

騰。看看這支傘吧！

它的模樣比現今一切的傘大些，而且裝潢以森黃發亮的絲綢。它的把柄像一隻雙咀的鋤子，漆著鮮紅的顏色，因著歲月和人手的把持，它是光亮得像一顆紅色的瑪瑙了。[……]它有著一種尊貴魅人的亮光。晚飯的時候，傘就掛在左首的牆上，在一顆豆似的油燈光之中，它像一個神秘的巨靈，君臨著這家窮苦命乖的祖孫兩代了。（〈祖父和傘〉，洪範版小說集1：頁79）

如果說，這把傘象徵的是全世界或至少是中國的共產主義運動，算是穿鑿附會嗎？應該不是。無論是蘇聯或是中華人民共和國的國旗，都是紅黃二色，鮮紅象徵革命的熱情，而黃代表革命開展的發亮的光芒。更何況，傘還掛在「左首的牆上」，占據一種精神的、信仰的中心位置。如果說，祖父象徵著在這個冷戰時代中已經消失或隱匿的台灣的左翼黨人，那麼這把經過「歲月和人手的把持」的傘，就象徵了左翼革命信念的雖敗不死，且仍將一代一代傳下去。

這篇小說訴說了老黨人與傘的最後的消失，以及這二者遁至一個孫輩的青年的胸臆之中，青年將把這個秘密的傳承像鄉愁一般地謹慎地護衛著，他知道他再也無法如一般沒有這個鄉愁的人們般那樣地活著了。老黨人的死以及傘的毀敗大約是同時的——在白色恐怖的夜霧於1950年襲來之時。這是作者所沒有洩露的，而讀者如你我只能於文字的葛藤之間意會。這個鄉愁所對的「故鄉」，如前所述，是在一個深山礦區，而那裡有「三個母親：一個尤加里樹林和兩座滿是相思樹苗的山丘」，「終年懷抱著」這個礦區的人們（同前引：頁78）。

兩個新的春天過去了，尤加里樹林開始有砍伐的人。我們，

全村的人，都彼此知道自己有些難過。但這又似乎是十分之不值得難過的事情；他們有固定的工作，年輕力壯的只多推出幾車煤來，好多帶些工錢回家。只是我們的祖父，便是他自己也說年邁不行了。有一天他出門的時候，聽著斧頭叮叮的聲響，感傷地對我說：

「好些漂亮的尤加里樹呀！」

便默默地拿著他的傘上工去了。然而我尚幼稚得無由了解這樣的感傷，只是我永遠也忘不了祖父的那樣寂寞的悲楚的表情。

（〈祖父和傘〉，洪範版小說集1：頁80）

「兩個春天過去了」，我猜時值1950年夏天（白色恐怖開始？），島上出現了對左翼殘餘的大規模肅清，恐怖的肅清聲響就像是對一如大地之母的尤加里樹林的伐木丁丁；聲音從不遠的地方傳來，使荒山礦區的人們都感覺到一種噤聲的恐怖與悲哀。大多數人與這個遠處的伐木丁丁畢竟無關，加上為生活所迫只能為三餐謀而無暇他顧，但對祖父而言，這個遠處傳來的悶悶然的丁丁聲代表了絕望的恐怖，是對大地的生機與未來的希望的斷斷——那些有理想的青年曾是多麼「漂亮的尤加里樹呀！」

像後來的〈山路〉（1983）裡的老婦人千惠一般，死亡是絕望的表現與結果，祖父當天晚上就病篤了。大概11、12歲的小兒的我，看到病危的祖父，「拿起祖父的傘，跑出茅屋，衝進傾盆大雨的闇夜裡了」（同前引：頁81）。何以一個小孩有如此大的勇氣呢？因為他「又看見那一支右牆上的大雨傘，頃刻之間，我得到了無比的啟示和助力了」（同前引頁）。但明明一向是「掛在左首的牆上」的傘，怎麼這回掛在右牆上了呢？但重點不是「右牆」，小孩不是受到「右牆」的啟示，而是受到了不管掛在哪裡的同樣的那把「大雨傘」的啟示；「右牆」比喻的是祖父的絕

望。當然，傘似乎該是隨意地棄在地上或任一角落，才更是絕望的適切表達，但必須瞭解，這裡沒有刻意指出「右牆」，又如何能讓先前所指的「左」不是一個無意義的修辭呢？「右牆」因此有可能是作者刻意的「此地無銀三百兩」。因此，這裡的從左到右，不是說一個不合理的「變節」，而是曲折地說明「左」的殞落，甚至曲折地說出了這樣一種可能：因為絕望幻滅，從而失去生之意志的臨終的祖父，也失去了把傘如舊地掛在左牆的意志了；他也不想把這個異常沉重的棒子再交給他的孫子了。

我雖然「拿起祖父的傘」衝到闇夜裡要找人救祖父，但祖父在我回來之前就已斷氣了。而這把「祖父的傘」也在迅雷疾風暴雨中被「翻成了一朵花」。這不得不讓人神秘地聯想，這把傘應該是「祖父」咽氣的那一剎那吹翻的吧！在這個神秘主義時刻的同時，理想隨著老戰士一起走了。次日，在簡單的埋葬儀式中，「我將那一把傘的屍骨也放進墓穴裡」（同前引：頁82）。

鄉愁作為自我封閉的心理技術

這，就是我這個青年的難以與他人道的「鄉愁」故事。不肖祖父的我，一如世俗之人過著世俗之生活更且放蕩不羈，但我的內心總是有這麼一個神秘的角落，於其中，我覺到一種落落寡合的孤獨、憂悵，甚至竟是有些傲慢。特別是在與眾多世間女子相處之時，我希冀渴望她們如大地般的忘情的擁抱以及把我拋到無何有之鄉的親吻，但我總還是因為那個鄉愁而分心而騰空凝視自己而寡情，我甚至嫌惡於她們的無知易騙，可以那麼單純童騷地活在當下。鄉愁讓我自傷且自戀。

漸漸地（或突然地？），我意識到了我其實是一個軟弱、詭詐、惡戲、猙獰的男性。我把「傘和祖父」一起埋葬了，然後過著我的現實上無以異於那以我的鄉愁為底而瞧不起的芸芸大眾，但我以「鄉愁」

(即，左翼的傲慢)原諒自己、武裝自己，我其實只是個靠山吃山靠墓吃墓的守墓者而已。夙昔的典型、夙昔的理想，不但沒有讓我有決心使我更加謙遜、更加學習，把自己改造成一個在將來或許能接續得上「祖父和傘」所象徵的高貴戰爭。遠遠不是如此，我反而成為了一個看不起女性看不起他人的這麼一種人。這傷害了我的人格與心靈，讓我陷入一種故鄉與此地、過去與此時、內心與表面的矛盾，我無法真實地存在且行動於此時此地，我無法真正地愛女性，我無法真正地愛人，我只是個惡戲者、欺罔者。我把與女性的交往隔絕在生命中的某一角落，不和她分享我的過去、我的感情，與我的思想，是大有問題的，因為這說明了我欠缺愛人的能力，我只是要我的愛人補足我生命中虛空的一個角落，我僅僅耽溺在一種鄉愁式的自戀中——我終於覺悟到「鄉愁並不就是愛」(同前引：頁83)。

我驚懼於這樣的一種無愛的、不誠的存在感覺對我的精神的慢性破壞，這是我決心要說這個故事的原因。但是，親親妳聽我說，因為外頭畢竟還是白茫茫地「唉唉，雨落著，雨落著呀……」，我的故事還是不能一下子講破。「然而容我開始罷！」(同前引頁)

很多的陳映真讀者都發現到陳映真文學創作中的理想主義特質：真誠的信念與熾烈的情感，但和這個特質並存的是較少論及的那深刻的自我懷疑與自我批評。如果我們看到了後者，我們對這篇〈祖父和傘〉的最焦點的感受，就不在於它是左翼歷史的一種隱密書寫，甚至也不在於描寫一個孤獨的、有理想的青年「更與何人說」的苦悶，而是在於他很誠實地面對、檢討、反省他靈魂深處的病灶——一種「偽君子」狀態。「偽」不是單純的狡猾或是作態，而是一種矛盾的生命狀態，對於理想與現實、對於自我與世人、對於過去與未來的一種難以安心、難以訴說的狀態。陳映真深刻地檢討了「理想」，在某種情況下，也會有的而且隱藏得很好的自欺、欺人的詭詐特質。對於一種無能於愛、

無能於誠的人而言，社會主義或是任何的偉大理想，於人於己又有何益？這樣的一種對於道德的敏銳，在陳映真翌年所寫的〈加略人猶大的故事〉有更深刻的發展，我將另外為文處理左翼男性主體與宗教信仰之間的關係。

（三）小結

透過以上的討論，我們看到了六〇年代初，那個孤獨的、蒼白的青年陳映真，在懷抱著熾烈而壓抑的左翼信念，且命定地無法對外在世界有任何實踐可施之際，把孤獨的、強大的思惟力轉向內在，凝視著、反芻著自己的主體狀態的病灶，尋求自我治療與自我改造，並尋求理想與現實的結合的深刻反思歷程。

這個著重在如何看待兩性關係、如何看待性的反思歷程，對我們理解左翼男性的主體構成狀態上，有非常大的潛在價值。之所以說是「潛在」，是因為目前為止我們所討論的這五篇小說，係發表於1960到1965這六年之間，也就是陳映真所謂有契訶夫風的「早期」，或我所謂的「寓言與懺悔錄」時期。由於是以反思與懺悔為基調的作品，它們和現實的關連也必然遭受到一種限制，從而比較無法使這些已經粗具雛形的思想找到一個更有社會與歷史現實關連性的敘事架構，使它們的意義得以舒展周遍；用陳映真自己的話，也就是可以「更冷靜、更客觀、從而更加深入地解析他周遭的事物。」（〈試論陳映真〉，人間版作品集9：頁9-10）

在這個視野下，1966年陳映真在確然已邁入了「嘲諷和現實主義」時期所寫的〈永恒的大地〉，就有了一個新的解讀可能，而值得我們重加細緻閱讀。我將要指出，這篇小說的價值正是在於它為原先作者在「寓言懺悔錄」時期關於兩性與性的探索，增添了一個「現實主義」的發揮，讓那個探索得以被安置在一個更為確切的當代情境（例如，第一世

界、第三世界、中國、中國國民黨、台獨民粹主義運動……諸元之間的關係），從而，使吾人得以從一種左翼觀點，深入耙梳理想主義與民粹主義之間的辯證糾結。但話說回來，如果沒有對早期相關作品的理解為基礎，這一篇「嘲諷和現實主義」的「寓言」也將因孤立而不明所指。

四、超克民粹主義與理想主義：兩性關係的政治寓言化

陳映真的小說經常透露出一種對比：對那因韌而強的女性的畏敬，以及對那因脆而弱的男性的憐憫。相對於男性的莊嚴的言語、算計的理性、暴進的愚強、飛蛾的興奮，與自命不凡的要鬧，陳映真的女性好像總是辛苦地承擔著由妄為的男性所製造出來的世間罪惡。在一種汨汨不絕的能量流淌裡，她們怡然且靜默地過著生活育養生命。她們無權無勢，但卻又最能關心分擔施捨，好像〈萬商帝君〉裡，當那整個跨國公司都對一個可憐人垮著臉無動於衷時，只有Rita以其女性與虔信者的力量，默默不停地關心著那人。女性，特別是底層女性，所表現出來的那種會讓剛強的巨廈瞬時坍塌的柔弱特質，也在在讓陳映真為之驚異。例如，〈某一個日午〉裡，那個懷著遺腹子的下女彩蓮，極其凡俗的一個女子，突然「安寧地站立了起來，理著裙裾」，向坐在沙發上的房處長說：「我想，錢，就不要了……我要這孩子，拿掉他，多可憐」（洪範版小說集3：頁63）；淡淡地卻堅決地否定了房處長的權錢王國。又例如，〈第一件差事〉裡自殺者胡心保的妻子許香也是一樣。陳映真一定得交代這個於情節發展為邊緣的她的狀態，因為她讓那無法繼續面對生活的胡心保不解：「什麼使伊那麼樣執迷地生活著呢？」（洪範版小說集2：頁206）許香能強韌、怡然地生活，讓胡心保懼怖。

誠然，陳映真並沒有把這種感覺本質化。他也注意到，弱勢女性

也常常是現代社會體制的孤獨受害者，例如，〈淒慘的無言的嘴〉裡那無名雛妓的累累刀傷的屍身，以及集體受害者，例如〈雲〉裡頭被剝奪被打壓的女工——在跨國公司體制下，男工都還是被這個反動工廠政權所整編與收買的對象，而女工則代表了最底層最受傷最柔弱的階級。作為階級與性別的雙重弱勢，她們常是「大地的受苦者」（借用法農Fanon之語）。但陳映真在認知到她們的無可否認的弱勢的同時，也灼灼地看到，這些弱小的、柔軟的女性一旦反抗起來，卻又經常是最有韌性、最有決心的一群。

之前的對女性如海妖的慾與懼，與現在所討論的對女性如大地的敬與畏，構成了陳映真對於女性的複雜的、具有張力的態度看法。我是認為陳映真的思想中有一種和老子的陰性主義或母性主義很接近的一種對女性「柔弱勝剛強」的敬畏。但我不打算從這個線索發展，好比探討陳映真與道家，而是把這個接近當做一種敏感，幫助我在歷史與社會脈絡中理解陳映真對於左翼男性主體狀態的思考。

〈永恒的大地〉是篇非常怪誕的作品。根據作者，它「約為1966年所作，入獄後，友人以化名發表於1970年2月《文學季刊》10期」（洪範版小說集3：頁50）。又，根據作者，1970年他在獄中，是讀得到這本文學雜誌的。¹⁴我很好奇陳映真在綠島的囚室中看到這篇小說刊出時，是什麼心情？我的猜測，僅僅是猜測，是他很緊張甚至惴惴，雖然不免興奮。這位「友人」這樣做應是出自熱情，但也許會給陳映真帶來不虞之禍。雖說「以化名」，但陳映真的文風不就已親筆簽名了嗎！

但後來似乎還好，沒有節外生枝，陳映真也挨到了1975年7月出獄。但何以這篇小說有可能給獄中的陳映真帶來麻煩呢？我想陳映真自己知道，所以他1966年寫竣就壓著沒發；同時期留中不發的還有

14 陳映真(1988a)〈民族文學的新的可能性：在「陳映真文學創作與文化評論國際研討會」結束時的致謝辭〉，載1988年9月《人間》第35期，頁20。

〈某一個日午〉以及〈纍纍〉兩篇。1966年是陳映真全面告別青春期寫作的一年，這一年以及翌年，他寫了並發表〈最後的夏日〉、〈唐情的喜劇〉、〈第一件差事〉、〈六月裡的玫瑰花〉等四篇批判火力全開的作品，基本上以現實主義的方式，介入了當時台灣社會的很多高度敏感性問題，包括小知識分子的生活與精神狀態、知識界的知識格局與知識狀況、外省人在台灣的遷客經驗，以及帝國主義戰爭與第三世界。那麼，為何同時期寫的〈永恒的大地〉、〈某一個日午〉與〈纍纍〉這三篇卻沒有立即發表呢？當然這有很多可能原因，但我們今天回顧這三篇，卻也發現它們有一共同處，即都是針對國民黨政權的直接批判，從而有異於其他四篇。這三篇一起展現了一個事實，那就是青年陳映真對國民黨政權的悲憤，應已到了滿水位的臨界狀態，從而必須以寫作來「抒憤懣」。而在寫作〈永恒的大地〉這篇小說時所蓄累的悲憤能量，則更是巨大到讓已邁入現實主義時期的作者為之駭然，從而必須用一種怪異的寓言形式與超現實主義語言來遮蔽。

四十多年後重讀這篇小說，我們發現其中對黨國的批判，遠遠地超越了右派格局（如台獨民粹主義，或自由主義），甚至也超越了一般左派格局。我們將看到，陳映真極其複雜地將高度暗喻化、抽象化的「兩性」與「性」和現實的歷史與政治社會結構巧妙地結合起來，進行他對現狀的批評與對未來的預言。我們不得不驚詫地發現作者在1966年這篇小說的創作所預示的，在之後的歷史發展中，幸或不幸，一一浮現出來。

（一）脆弱的「男性特質」：外省黨政菁英的主體狀態

六〇年代中期，當年跟隨國民黨政權流亡來台的青年，已經進入中壯年，〈第一件差事〉裡自殺的胡心保也就是這個年齡群的其中一分子，而他還算是比較年輕的。很多這些當年的小伙子，現在已成為

了中生代的黨政要員，就權勢而言，雖尚未如日中天，但已是九、十點鐘的太陽了。這些人共同走過某一歷史時期或重大歷史事件，因此他們有一些共性，根據這些共性我們可以說他們屬於某一共同經驗群體(cohort)。胡心保沒有進到黨政軍界，這個「化外」的身分，幸或不幸，使他縱然想要以權勢之追逐麻痺自己也不可得，從而只有清清白白地陷溺於他對原鄉的回憶以及對生命意義的苦思：「我於今也小有地位，也結了婚，也養了女兒。然而又怎樣呢？」¹⁵

這個「然而又怎樣呢？」的意義追索，是同時代黨政軍外省菁英，在「伺候於公卿之門，奔走於形勢之途」的緊張忙碌中，早已無意更且無暇追問的了，擺在他們前面的是一條清楚的既定人生之路：跟著父叔輩腳步往前蹭。他們必須要(至少要表現得)完全認同他們的父叔輩——特別是他們將要在一個覺得有敵意的陌生環境中繼承權力。他們表現得甚至比其父叔輩還要扭曲、還要虛無、還要焦慮、還要不安。

這些中壯之年的外省黨政菁英(以下簡稱「外省菁英」)，在逐漸掌握現實政治權力的機樞中，對下，和台灣土地上的人民開展了既支配又依賴的複雜關係；對上，和「法統」、「道統」以及它們的肉身體現——「老頭子」，也漸次形成了既依賴又抗拒的關係，和父叔輩病態地互綁在一起。這篇小說裡的「他」，指的就是這些外省菁英。那個閣樓上的老頭就是「法統」、「道統」，或老統治者。「伊」則是土地與人民——這「永恒的大地」(下文，「他」與「伊」的引號省略)。

國民黨的老頭子已經老病纏身了，還繼續在那裡如痴如誣地要反攻大陸，把它當做救贖的神話來唸誦，好像大洋初民部落的「船貨崇拜」一般。長年居之高閣的老頭子像打擺子般地週期把兒子叫到閣樓下，來上這麼一段對話：

15 見趙剛(2009b)〈分斷體制下的悲劇與「喜劇」：我讀陳映真的「第一件差事」〉，載2009年9月《台灣社會研究季刊》第75期，頁321-339。

「天氣好罷？」

「……」遠遠的海邊早已塗著濃黑濃黑的烏雲。

「好呢，大好天。」他說。

「……」

「爹！」

「死不了的，早呢！」閣樓上氣喘著說：「不肖東西……你就盼著罷。」

「……」

「記得咱老家嗎？」

「記得。」

「那旗桿，記得罷？硬朗朗的指著蒼天！」

「記得。」

「……」

「你簡直放屁！」接著一聲嘆息，說：「你當時還太小了。偌大一個家業，浪蕩盡了。我問你，是誰敗的家？」

「是兒子——我。」

「行。咱將來重振家聲去。咱的船回來了嗎？」

他躊躇了一會，說：

「快了罷。」

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁34-36）

這個能「帶來貨物」的船貨崇拜，指的也許就是美國的支持。而「硬朗朗的指著蒼天」的「旗桿」則表明了所浪蕩掉的「家業」不是一個單純的家，而是青天白日的黨國家。他（外省菁英）因此是一個瞞上欺下的新興統治集團，利用著老頭的老耄與懷鄉病的昏聩，將合政統、法統與道統三位於一體的老者當作他的權力正當性來源。他在老頭跟

前裝出一副也懷鄉的樣子，但實際上「他沒有故鄉，卻同時又是個沒有懷鄉病的遊子」(同前引：頁38)。這是瞞上。至於欺下，這個統治是不仁的，以百姓為「木偶」——他是個雕刻家，在他的「自成一個宇宙」的小小一方中有各色木偶(同前引：頁33)。非但如此，他還以為是他解救了這些本地老百姓，於是他對這個象徵大地與人民的「俗麗的女子」，那「肥胖，卻又有一種猙獰的結實」的伊說：

「喂，你知道嗎？」

「知道什麼？」

「知道我有個很美麗的故鄉？」

伊的俗艷的臉煥發起來。他忽然沉默了。一種憂悵襲上心頭，便逐漸對自己生氣起來。他是從來不曾真切地愛想過故鄉的，然而他還是說：

「很美麗的故鄉。天氣好些，我跟爹就回去了。」

「坐著大船嗎？」伊說，露出牙齒笑著。

(〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁38-39)

伊的回答顯現了人民也不笨，知道這個「重振家聲」(即，反攻大陸)是個謊言，只是友善地畏懼地不好揭穿罷了。他並無愛於故鄉，但卻要整天唸叨故鄉，不外乎是告訴人民他是今之田單，他也還「毋忘在莒」——而這是他何以應該繼續當統治者的最高理由。因此，他把老頭束之高閣，要人民崇拜老頭、認同老頭，因為認同老頭也就是認同他。

伊回到床上，靠著板壁坐著。他將一隻腳惡戲地伸進伊的懷裡。

伊說：

「你爹呢？」

「誰的爹？」

「你的呀！」

他的腳在伊的懷裡猛的一端，忿忿地說：

「我爹，不也是你爹嗎？」

伊的臉疼苦地瞥了下來。然而伊依舊笑著，說：

「他，我爹，他呢？」

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁36-37）

由於國民黨把道統法統甚至「家鄉」當作統治謀略當作政治操作，而把這塊腳下的土地當作異鄉，所以人民不可能產生一種由衷的認同，於是外省菁英只能以暴力為手段逼迫老百姓認同連他自己也不曾真切有感的對象。如果老百姓表現出如他自己一般的無感時，或表現出老百姓自己的某些來路不明的認同（對美國、對日本、對「獨立」？）時，例如當伊遠眺海邊尋找「那裡的船」時，或是說：「那些死鬼水兵告訴我：在海外太陽是五色，路上的石頭都會輕輕地唱歌！」（同前引：頁40）時，他會對伊狂怒叫囂並施暴：

「誰不知道你原是個又臭又賤的婊子！」他吼著說，憤怒便頓地燃了起來：「儘講些紅毛水手的鬼話！」

「紅毛水手，也是你去做皮條客拉了來的！」伊忿怒地說。

他的臉一下子格外蒼白起來。他因自己不能自由的病而憤怒，激動得發著抖。他咬著牙，一腳踢了伊的胸懷，當他感到伊的乳房很堅實地在他的腳尖跳躍著，伊便一個仰身翻倒在床沿上。他的慾情忽然地充漲起來了。

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁40）

在另一個暴力情境中，他在哀求中保留著不能放棄的傲慢：

「好好的跟我過！」他氣喘著說：「不要忘了我怎樣從那個臭窯子裡把你拉了上來！好好的跟我過呀！」（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁45）

這些外省菁英還念念不忘自己有功於台灣，把台灣從日本殖民地解放出來？這些外省菁英自己崇洋媚美，向美國一面倒，卻只准州官放火不准百姓點燈，看到老百姓（尤其是知識分子）親美崇洋，他就哇哇叫，不知道是他自己先當「皮條客」的。「皮條客」還不僅僅是一種比喻，在六〇年代中期，也就是這篇小說寫作之時，是國民黨政府讓越戰美軍來台消費銷魂的。¹⁶

在他越來越感到老百姓如大地般的豐饒、強韌之時，以及在他越來越感到他對於所謂的祖國大地其實是無愛無感之時，也就是他感到老頭子終將不是依仗，而是個可悲的負擔之時。他對這一方土地、對於百姓人民，雖也是無愛無感的，但其中到底參雜了一種依賴需索。

伊的臀很豐腴地煥發著。他從來不曾愛過伊。然則他卻一直貪婪地在伊的那麼質樸卻又肥沃的大地上，耕耘著他的病的慾情。（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁43）

這算是準確地指出了「外省菁英」對於這塊土地與人民的病態的依賴，乃至無愛的、慣性的慾情。但老百姓並沒有一種對等的對他的依賴需要；老百姓只是大地般地接納他。這讓他恐懼，因為他知道他的

16 另可參見陳映真1967年所著的另一篇小說〈六月裡的玫瑰花〉（洪範版小說集3：頁1-31）。

直暴在面對伊的柔弱時是多麼的無助甚至可笑。這個看似柔弱的伊將要束縛他、殘殺他，或遺棄他。於是，當他感到伊對於未來的陽光碧波的、美國現代的、獨立自由的想像圖景裡沒有他的份兒的時候，就深深地激怒並創傷了他。因此，他絕望，「一種空茫的絕望像一座山那樣向著他的無血的心投落下來」（同前引：41）。因此，他以「一種很低微的聲音急促地」說：「他的日子，我的日子，都不長久了！」（同前引：頁46）

在這種絕望下，當伊又說了一次「他們自由的來，自由的去。陽光和碧波幾乎都是他們的」時候，他瘋狂起來，把伊翻倒，扼著伊的咽喉，喊出最內心的話：

「樓上的人，他要回家，就讓他回去罷！」他凶猛地說：「可是我要好好活。這樣活著。你好好的跟著我活著罷！什麼陽光，什麼碧波，儘都是紅毛水手的鬼話……」（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁48）

而伊再度以大地的豐腴安定了他的飄風驟雨。此時的伊滿懷母性的光輝，對他施以憐憫，然而母性並非因他而發，而是因伊肚子裡的身孕而發，然而那個種也不是他的種，而是伊與前陣子和一個「打故鄉來的小伙子」一起結的果。故事的結局：

伊的心像廢井那麼陰暗。但伊深知這一片無垠的柔軟的土地必要埋掉他。伊漠然地傾聽著他的病的、慌亂的氣息。

又一聲遙遠的汽笛傳來。伊的俗艷的臉掛著一個打蔫了的微笑。永恒的大地！它滋生，它強韌，它靜謐。

（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁50）

這是六〇年代中，陳映真所看到的反共親美的國民黨中生代外省菁英的衰落、背德、看來強暴實則闇弱的沒落氣象。以及在這樣一種歪曲乖張的政治橫暴之前，那大地人民的看似無助、無力，但實則強韌、豐沛的能量、無言的報復，以及作為橫暴的結果的一種扭曲的但也無法苛責的「希望」。如果說，此時的陳映真已經預見了大約十年後漸次興起的越來越反中親美的台獨政治力量，以及國民黨外省菁英在這個挑戰下的荒腔走板、左支右絀、失語失據的窘象，應是有可能的，既因為陳映真過人的敏銳識見¹⁷，也因為國民黨的缺乏歷史意識、缺乏反省、沒有理想、沒有目標，早在六〇年代中，如非更早，就已顯露了。

（二）生命與反動：「永恒的大地」的矛盾二重性

大地何言哉？萬物靜謐生成。對那源源不絕的生命力，那強韌不屈的活著本身，我們應當對之虔敬乃至畏怖，儘管它「凡俗」、「俗艷」、「猙獰的結實」，似有情卻又不仁。自認為是「市鎮小知識分子」的陳映真，對這個作為生命力源頭的大地，以及在這個大地上辛勤勞動的人民，抱著一種深深的敬畏乃至於迷戀。大地生生不息著，勞動人民也生生不息地生產、再生產著。他們才是「活著」的最根本的依託。沒有他們，一切的理想都只是虛無的名詞，不可能有發生與茁壯的機會。因此，在〈兀自照耀著的太陽〉裡，那些市鎮布爾喬亞在某種被迫的懺悔儀式中說：「我們所鄙夷過的人們，他們才是活著的」；「那些儘管一代一代死在坑裡的，儘管漫不經心地生育著的人們」（洪範版小說集2：頁67）。

17 根據陳映真，「我也在六〇年代，很早就讀過日文版的《台灣人四百年史》，因為我很好奇，讀得很細膩……」。見陳映真等，《人間風景·陳映真》（台北：文訊雜誌社，2009），頁191。

因此，不難理解，何以陳映真經常以女性來象徵這個大地及其負載的勞動人民。以我這方面的有限所知，相較於西方社會主義或共產主義美學，這樣一種對於陰性、母性或女性的複雜的敬畏，似乎是滿獨特的。在西方的社會主義傳統中，由於強調工業無產階級的歷史主體角色，以及內化底接受了啟蒙人定勝天的進步世界觀，總是傾向於歌頌那把「爐火燒得通紅」的男性陽剛之力與美。但在陳映真的文學創作中，我們似乎是找不到這類對陽剛的崇拜。有些男性是追狩著光明、希望、太陽，但是，是以一種陰悞的、蒼白的、虛無的、易折的狀態為之，經常陷入一種深刻的不勇不懦不進不退的徬徨狀態，下不了決心戰，也下不了決心降，對未來的希望與信念他們不放棄，但他們又驚疑地被這當下的實在的人生所吸引；他們希冀著太陽但同時愛戀著乳房。那「溫柔的乳房」¹⁸既是情慾又是生育，既是活著的最尖銳的感覺，又是生命的最實在的前提，而這兩者是不能分離的。因此，女性或人民（並舉二者是因為他們共同象徵了、體現了那「永恒的大地」），對於有理想的、困惑的、男性的、左翼的知識分子如陳映真而言，實在是一種集各種矛盾於一身的對象物。你對她們敬畏乃至於迷戀，但就在這當中，又同時萌發了一種揮之不去的懼慌乃至於嫌厭，因為人民的日常生活，卻又是含混著那麼多日積月累的慣性甚至惰性，有它的蕪雜與無奈，而這些又攪拌著情慾呼喚，將任何追求烏托邦的、彼岸的（潛在）實踐者，給拖入泥濘，成為「蟲豸」。陳映真的矛盾牽連到對於「民粹主義」的認識與評價的問題。

陳映真對民粹主義是愛恨並存的。民粹主義強調土地與人民、強調傳統，強調人民是土地之子，而土地則是母親。這中間是有一方真理，但也有一方墮落。因為傳統並不見得都是好的，而土地與人民

18 另可參見陳映真1978年所著的小說〈夜行貨車〉（洪範版小說集3：頁129-185）。

雖曰永恒，但也不免受某些傳統之荼毒。小說中，代表人民的伊和代表強權的他，之間的抗衡與共謀關係，深深地困擾了作者。就拿伊來說罷，表面上伊對他苟合取容、以順為正，看來是因為他有強暴的宰制，以及束之高閣的道統、法統與政統的正當性，但伊朦朧地知道自己沃腴的大地終將埋葬他。伊有生命的直覺，有土地的根底，這使伊柔弱勝剛強。但是伊畢竟接受了他也吸納了他，這也必然讓伊也得到了他的問題與他的罪惡。他依附洋人，伊也亦步亦趨，何況還可以大刺刺地說：「還不是你拉的皮條」。他對中國漠然，對歷史虛無，伊也同樣感染了這個漠然與虛無。他表面上看不起洋人骨子裡自卑，伊也看得清楚，乾脆直接崇拜洋人並自卑。

他「撲通」地跪在梯口，不成聲調地吟哦著些什麼。伊靠在那裡，也因著怖懼而愕然地站立者。孤獨彷彿毒蟲那樣地噬咬著伊的心。伊忽然的想起以往的那些衰老的和壯碩的紅毛水手們。他們的身上、鬍鬚，都沾滿了鹽腥的海風。他們有些唱著伊所不懂的歌，離開伊的床和方寸的房間。他們是活在風浪和太陽中的族類。而伊卻只是一隻蠢肥的蟲豸，活在陰溼的洞穴裡。（〈永恒的大地〉，洪範版小說集3：頁44-45）

不再自在、不再快樂的「永恒的大地」，於是也希冀起那「風浪和太陽」了。大地想要變成一艘船了，想要追逐風浪太陽與感官享受——而這大概就是「自由」或「獨立」，或曰「現代」的況味罷。由於這個「希望」是一種自卑、嫉妒、羨慕狀態的反射，因此它不需要理想、不需要愛，當然更用不著「理論」，因為光是一個「我要！」就足當一切之用的了。因此，這個「希望」並不構成對現狀的超越。大地夢想成為漂流的船——這是「大地的辯證」，其倒退邏輯猶如悲劇的「啟蒙的辯證」。

只剩下一個「我要！」的大地，其唯有自我的孤獨是難以想像的——「孤獨彷彿毒蟲那樣地噬咬著伊的心」。伊孤獨化了、浪漫化了、絕對化了伊自己，而伊的唯一的自我安慰則是伊的永恒、伊的綿綿不絕，也就是伊的下一代，而且是一種被浪漫化的族群與種性的下一代，所謂大地之子（或，台灣之子）。於是伊在冷眼目睹著掩藏在他的橫暴之下的孱弱與昏聩時，伊的內心升起了一個報復的秘密：我肚子裡的孩子不是你的；是「——那天，我竟遇見了打故鄉來的小伙子……」；「——一個來自鳥語和花香的嬰兒」；「——但我的囡仔將在滿地的陽光裡長大」（同前引：頁49-50）。

在這樣「夢想」的時候，伊卻沒有被夢想的華彩所渲染，而浮泛起應有的（哪怕是短暫的）愉悅與悸動，反而，「伊的心像廢井那麼陰暗」，因為伊對未來的想像是以漆黑的報復為底色——「伊深知這一片無垠的柔軟的土地必要埋掉他」（同前引：頁50）。

這個為自卑與報復心所網縛的大地，雖然永恒，但也步入了伊的施虐者的邏輯與命運；施虐者以他的形象改造了伊。伊如今連伊的「下一代」的希望也是不真誠的了，充滿了報復的晦暗，而唯一的希望，竟然是和伊的愛恨床邊人一模一樣，是寄託在那來自海上的大船及其滿滿的船貨。小說是這樣結尾的：

又一聲遙遠的氣笛傳來。伊的俗艷的臉掛著一個打錫了的微笑。

永恒的大地！它滋生，它強韌，它靜謐。（《永恒的大地》，洪範版小說集

3：頁50）

（三）對民粹主義與理想主義的雙重反思

要超克那返而不往的民粹主義的誘惑，免於成為「大地的辯證」的犧牲者，需要一種以理想主義為基礎的理論與實踐。但這個理想主義

若僅是往而不返，也將弔詭地成為它自己的對反，成為暴政、愚昧，與黑暗的雅稱。前行的理想主義得要時刻回顧民眾的日常生活，要尊嚴那活著的生命，並對大地、對自然、對生命的尊貴的脆弱，存有虔敬之心。理想主義的步伐是卻曲的、顛躓的、自省的。

陳映真精神的底色無疑是一個受現代洗禮的社會主義者，他有一種世界主義（或國際主義），他深知匱乏與貧窮的罪惡，他反對匱乏貧窮，他沒有理由反對富裕與進步……。他絕不是一個返古的、均貧的、空想的社會主義者。一種阿波羅的對未來的儘管時而受挫卻不休止的理想主義精神，不絕地在陳映真的文學思想中一明一暗著。但關鍵更是在於，這個向上的、飛昇的精神，卻從來沒有獨行、獨斷過，而是一直回首面對生活與勞動中的人民。這也就是說，青年陳映真思想的最關鍵的緊張，從而也是他文學最寶貴的花朵，即是探討了理想與現實、星空與大地、「男性」與「女性」之間的複雜辯證，於其中，左翼信念、宗教信仰、民粹主義、傳統價值、民族主義、國際主義與現代的「性」，相互複雜牽動勾連。毛澤東嘗說：「女性是半邊天」。我想，陳映真也在思考這個問題，一個革命的實踐，一個通往理想國度的道路，中間不可能只是男性的革命暴力或剛烈的意識形態，後者不但不為功，反而可能通向了地獄。真正要思考的是：如何打破那長久以來男性知識分子（或革命者、改革者、理想者、殉道者……）作為現實生活與生命的否定者，而女性／人民則是生命與生活的冥頑保衛者的性別刻板？如何讓男性知識分子也是半邊地？而這可以說是對理想主義與民粹主義的雙重超克。

〈永恒的大地〉的「文」所超載的「道」，或許就在這裡：我們需要思考一個同時超克（往而不返的）理想主義和（返而不往的）民粹主義的出路。陳映真有可能是當代中國唯一的一位文學家，將這個問題，以這麼深刻的方式，提出來供人們思考。這個問題，所牽涉到的不僅是對

於台灣近幾十年來的「西化的」自由主義、「本土的」民粹主義運動有所啟發，對於中國大陸的社會主義革命傳統的反思，也未嘗沒有重要意義。而對本文而言，更現實的意義，或許還在於對「左翼男性」的主體狀態的重新反思上頭。無可置疑，思想家陳映真把如何和「半邊天」和解、學習，看作是左翼男性突破自身封閉困境的一大契機。唯小說家陳映真並非以高高在上的指導者姿態，而是以治療著自己的病的方式來書寫的。陳映真的書寫和讀者之間的關係，一直是一種深度的民主實踐，尤以寓言時期為然。

五、結語

本文嘗試透過閱讀陳映真的早期小說，討論陳映真作為一個思想家對重建左翼文化的思想意義。我們的閱讀主要是環繞在他關於左翼男性知識分子對性與兩性關係的反身性思索。我們發現他對於這些重要問題的看法充滿了深刻的悖論。性與兩性關係，既被視為沉淪的引誘，也被視為救贖的提升。但更重要的是，陳映真透過兩性關係的思索，在開展了一種對於左翼陽剛「理想主義」的批判的同時，也批判了一種回歸土地、種性與傳統，作為前述理想主義對反的「民粹主義」。陳映真的思想因此隱含了對這般的理想主義與民粹主義的超克，從而對當代關心重建左翼文化的思考提供了重要的對話。

簡單地以理想主義者、馬克思主義者、中國民族主義者、虔誠的無教會基督徒、人道主義者、男性中心主義者，或任何一個固定類別範疇，來簡單地掌握陳映真，都將無助於達到理解目的。思想者陳映真的小說創作中所體現的思想是高度複雜的，因為陳映真不曾單純地、實證地肯定他經常被認為肯定的價值或認同，例如社會主義、基督教、民族主義、中國社會主義革命，甚至「人民」。他也不曾單純

地、實證地否定他一般或經常被視為傾向否定或懷疑的價值或認同，例如性，甚或是「傳統」。他一直是在困惑中思索的人，他不是以簡單的善惡定見或是理論與邏輯來「教育」讀者，而是以他的思索的困頓的軌跡來和讀者對話。在陳映真從〈麵攤〉到〈忠孝公園〉的所有小說創作中，我不曾在任何一篇小說，看到陳映真站出過一種咄咄逼人的啟蒙者高姿態。而陳映真早期小說的「寓言」形式更是可以擺在這麼一個脈絡下理解，他希望讀者自己找到對他的寫作的意義體會，而非直接傳達他的「看法」。因此，我們看到，陳映真原應不乏的啟蒙的慾望總是糾結於他的自我反思，他原應很多的尖銳的譴責總是鈍挫於他的豐沛憐憫——而這是為何他的早期寫作也同時是懺悔錄性質的寫作。

陳映真是一個永遠的後街作者、後街思考者。他總是站在黑暗、卑下、貧困、受辱的後街，在那裡尋找力量看到光明。他要為所有被這個時代所壓制所塗銷的聲音與足跡，透過他的書寫被救贖回來。他的小說，其實是最真實的歷史，與最真實的詩。因為他對於後街有這樣的一種希望，所以他的後街不是鄉愁。他不像很多現代主義者對後街的興趣在於遊魂、色情、暴力、背叛、醜態、孤獨、纏綿、嗔怒或暴死，這些是甘於漂浮耽於自賞的人的鄉愁的折射。陳映真的後街小說中從來沒有一個黑幫或娼妓走上台前。這些人物類型，陳映真從來沒有歧視過，但也從來沒有被他們吸引並獵奇地書寫過他們。這是很重要的一個關於陳映真文學與思想的癥候。陳映真有一個天生的深度道德感——這，我認為是眾人愛或是惡陳映真的最終原因，也是知或是罪陳映真的最終原因。陳映真的後街是精神的後街，裡頭有聖徒有魔王有折翼天使，但就是沒有小打小鬧爭奇鬥怪不斷反芻自我的小鬼。這是陳映真的「偉大」之處，也是他與現代主義美學或是後現代民粹主義並不在一個層面的原因。是在這個精神空間中，陳映真忘情地書寫左翼、性、基督教、安那琪、頹廢與希望。而本文即是在這個對

陳映真的體會下，對陳映真的思想的一個闡明，因此，細心的讀者應該明察到本文所討論的「兩性」完全無關於氾濫當代的「性別」(gender)的討論。這是因為陳映真在探討兩性關係時，他的問題意識不在於「差異」、「自主」或「性自由」，而在於，(以他的道德敏感)他察覺到兩性關係與性的細微處隱藏了一種關於理想主義的真理。這樣的一個陳映真要獲得這個時代的真正閱讀，將會需要一個過程。而同時，我約略感覺到，陳映真是永遠不可能真正「流行」的，因為他的思想將永遠的不合時宜。這一點，陳映真自己是清楚的，當他說他是一個後街思考者與寫作者之時，當他說他是一個很耐得住寂寞的人之時。

青年陳映真的小說創作的最寶貴資產是對於理想主義的反思。這是他企圖透過對很多「左翼男性青年」的主體狀態的深刻檢討所達成的。這個關於主體狀態與理想主義的反思，不幸在今日海峽兩岸都遭到了大致遺忘的命運。台灣是在一種缺乏左翼傳統的歷史語境中繼續其「歷史終結」下的藍綠鬥爭，而中國大陸則在「告別革命」或「反思激進主義」的基本氛圍中闊步進入「大國崛起」的集體意識。陳映真關於重建左翼文化與理想主義的思考，在可預見的將來仍將繼續被忽視。

時代誠然是如此的。但這個「外部環境」並不構成取消一種左翼的或理想主義的藉口。反而，越是在這樣一個眾口鑠金的「歷史終結」年代，左翼的、批判的思考者更應上下求索能為「我們」所援引的思想資源，讓「我們」能找到介入當代的語言與信念，同時還將讓我們得以問題化我們。在台灣，至少從八〇年代下半以來，自認左翼的、社運的、民間的、批判的思考者，長期以來忽略從在地或從區域中尋求思想資源，反而是如坐糧倉而喊餓，只知向外求食於西方(包括西方左翼)的價值、語彙和理論。這樣的一個只知當代他者而不顧歷史他者的時代應該終結了；我們應該要重新審視內在於、鄰近於我們自己的思想資源。這是我並非一個文學學者，而和朋友們一起進入到對陳映真

思想資源的探索工程的原因與動力。陳映真的文學不只是台灣文學與思想的資產，甚至也不只是中國文學與思想的資產，而是整個第三世界文學與思想的資產，因為它是建立在一種具體的地方感與時間感的對真實歷史與具體問題的反思。當兩岸共同找到了一種共同閱讀陳映真的可能時，也就是兩岸能共同努力超越那以冷戰思維與現代化意識形態為基礎的「分斷體制」。¹⁹當然，對我而言，這也包括了兩岸一起重新閱讀魯迅以及其他的歷史中的思想，一起思索如何走出最適合自身歷史背景與社會條件的路徑。²⁰

當然，陳映真不只是「左翼的」或是「超克分斷體制」的文學與思想資產，而是所有想要面對自我、超越既存現實、超越既存自我的人們的資產。而這樣的一種「理想」，應該是人類作為一個歷史物種的最重要憑恃罷——儘管它一直被「歷史終結」的迷思所否定。

參考書目

Nietzsche, F. (1966). *Thus Spoke Zarathustra*. New York: Penguin Books.

呂正惠(2008)〈青春期的壓抑與「自我」的挫傷：20世紀六〇年代台灣現代主義文學的反思〉，《淡江中文學報》19期，頁161-181。

陳光興(2010)〈陳映真的第三世界：狂人／瘋子／精神病篇〉，《台灣社會研究季刊》78期，頁215-268。（亦收入本書下冊）

陳映真(1988a)〈民族文學的新的可能性：在「陳映真文學創作與文化評論國際研討會」結束時的致謝辭〉，《人間》35期，頁20。

——(1988b)〈試論蔣勳的詩：序蔣勳《少年中國》〉，《陳映真作品集10：走出國境的異國》，台北：人間出版社。

19 請見2009年6月《台灣社會研究季刊》第74期「超克分斷體制」的四篇專題論文。關於冷戰思維與現代化意識形態作為分斷體制的思想基底的討論，見趙剛(2009a)〈以「方法論中國人」超克分斷體制〉，載2009年6月《台灣社會研究季刊》第74期，頁166-171、181-188。

20 見趙剛(2010a)〈重建左翼：重見魯迅、重見陳映真〉，載2010年3月《台灣社會研究季刊》第77期，頁277-289。收入《求索：陳映真的文學之路》（台北：聯經，2011）。

——(2001a)《陳映真小說集1-6》，台北：洪範。

——(2001b)〈陳映真寫作年表〉，《陳映真小說集1：我的弟弟康雄》，台北：洪範。

——(2004)〈生死〉，《陳映真散文集1：父親》，台北：洪範。

——(2009)〈我的文學創作與思想〉，薛毅編《陳映真文選》，北京：三聯。

陳映真等(2009)《人間風景·陳映真》，台北：文訊雜誌社。

許南村(陳映真)(1975)〈試論陳映真〉，《第一件差事》，台北：遠景。

趙剛(2009a)〈以「方法論中國人」超克分斷體制〉，《台灣社會研究季刊》74期，頁141-218。

——(2009b)〈分斷體制下的悲劇與「喜劇」：我讀陳映真的「第一件差事」〉，《台灣社會研究季刊》75期，頁321-339。

——(2009c)〈青年陳映真：對性、宗教與左翼的反思〉，收入《「陳映真：思想與文學」學術會議論文集》，新竹：交通大學，頁59-127。

——(2009d)〈理想的心，慾望的眼：重讀陳映真的第一篇小說〈麵攤〉〉，《台灣社會研究季刊》76期，頁377-391。

——(2010a)〈重建左翼：重見魯迅、重見陳映真〉，《台灣社會研究季刊》77期，頁277-289。(亦收入《求索：陳映真的文學之路》，台北：聯經，2011)

——(2010b)〈階級與人性狀態：試論陳映真〈兀自照耀著的太陽〉中的現實主義〉，《淡江中文學報》22期，頁105-128。

——(2011)〈從仰望聖城到復歸民眾：陳映真小說〈雲〉裡的知識分子學習之路〉，《求索：陳映真的文學之路》，台北：聯經。

魯迅(1996)〈頹敗線的顫動〉，《野草》，《魯迅全集》第2卷，北京：人民文學。

《悠悠「家園」》與〈忠孝「公園」〉*

黃皙暎和陳映真小說的歷史認知

崔末順

一、前言

陳映真和黃皙暎分別為台灣和韓國當代的重量級作家，他們不僅是兩國重要歷史現場的實際參與者，也同以文學反映歷史變遷中的社會現實，文學成就也都一致獲得確立時代典型的高度評價，在兩國同樣被評為現代歷史的見證人。如同他們的經歷一般，其小說也具備許多共同特徵：譬如，展現濃厚的寫實色彩和高度的思想特質；喜愛用底層民眾的故事，刻劃戰後民族分裂、資本主義發展以及伴隨而來的社會變遷樣態；另外，他們的文學目標也都設定在民族文學的建立上面。當然，兩位作家嘔心瀝血所刻劃的戰後社會變遷，亦即從殖民地處境獲得解放，被編入冷戰體制，高度對美經濟依賴，到經歷威權統治，乃至以新殖民主義形態進行的資本主義發展過程等等，不僅只是兩國的特殊經歷，也可說是東亞國家共同歷練的現代經驗。或許即因

* 《悠悠家園》於2002年由陳寧寧教授翻譯出版中譯本（台北：印刻出版社），本文中譯引文以此為準，引文中標記的頁數亦指此中譯版。惟部分原文在解讀上出現認知差異或誤譯現象，筆者在此譯本基礎上已稍作修正。而本文中〈忠孝公園〉之引文，則引自《陳映真小說集6：忠孝公園》（台北：洪範書店，2001）。

如此，二位作家常被拿來作為比較研究的對象。

眾所周知，1959年登上文壇的陳映真，主要創作活動於六〇年代展開，期間他創作過為數不少探討弱勢階層窮困生活，以及知識分子在理想和現實間感到苦悶的短篇小說；七〇年代度過牢獄生活，出獄之後，八〇年代較為全面地探討歷史和現實問題，除了創辦《人間》雜誌刊物以外，還以第三世界觀點，創作探討戰後台灣資本主義發展中，產生的文化衝突和人性矛盾等問題的華盛頓大樓系列，以及五〇年代白色恐怖及追求理想社會的左派知識分子故事的趙南棟系列；到了九〇年代，他暫時擱下創作之筆，著力撰述政治經濟學評論文章，集中編譯出版台灣政治經濟學書籍，並發行「人間思想與創作叢刊」雜誌；2001年出版探討殖民經驗和民族分裂歷史的《忠孝公園》（洪範版小說集6）。綜觀以上陳映真的小說創作，可知他一貫探討的文學課題，不外乎民族分裂前後的歷史，以及戰後台灣現實和理想性個人的問題。

比陳映真(1937-)要晚6年才出生的黃皙暎(1943-)，自1962年登壇之後，即以驚人的爆發力，陸續發表探討六〇年代韓國社會急速產業化和近代化過程中，所引發的諸多矛盾問題的小說，因而有七〇年代代表性作家的稱號。¹他的早期代表作品〈客地〉(1971)和〈森浦之路〉(1973)等小說²，不僅揭露不合理的勞資結構，也成功建構出民眾階層的連帶感，開啟韓國批判現實小說的新紀元。黃皙暎能夠成功掌握及深入探討韓國現代史的重要課題，其背後有著他本身獨特的個人

1 一般認為，五〇年代的韓國文學，為擺脫戰爭陰影，著力刻劃主體性的復原和省察議題；六〇年代的文學，則在「四一九民主革命」和「五一六軍事政變」的矛盾當中，以個人和社會層次，闡述自由、平等、民主主義的意義；七〇年代文學，在都市化、產業化、現代化過程中，主要描繪農民離脫農地的勞工化和都市貧民化等資本主義矛盾。

2 此兩篇小說已由陳寧寧教授翻譯成中文出版，參考《當代世界小說家譯本：黃皙暎》（台北：光復書局，1987）。

經驗歷程作為文學資產。

為了方便了解黃皙暎的文學創作，在此擬先介紹他的簡歷。黃皙暎1943年出生於日本占領的滿州新京(長春)，光復之後暫住平壤，後來定居黃海道信川；1949年遷居首爾，韓戰期間避難至大邱，之後再回到首爾生活；1956年進入高中就讀，但未完成學業，即休學前往南部地方流浪，期間創作的〈立石附近〉(입석부근, 1962)，獲得《思想界》雜誌入選刊登，並得到年度新人文學獎；1964年考入崇實大學哲學系，但未幾又自行輟學，輾轉工地和工廠之間；1966年結束了流浪生活，進入海軍陸戰隊服役，並參加越戰；從越南回來後，他雖陷入嚴重的自我厭惡情緒，但透過書寫逐漸恢復創作，1970年以短篇〈塔〉(탑, 1970)獲選《朝鮮日報》新春文藝；正式進入文壇之後，又陸續發表獲得極高評價的〈客地〉(객지, 1971)、〈森浦之路〉(삼포가는 길, 1973)等小說；1974年至1984年，他在《韓國日報》連載描寫以朝鮮時期抵抗民眾為主要內容的大河歷史小說《張吉山》(共10冊)(장길산, 1995)；接著又發表揭露光州民主化運動真相的〈跨越死亡、跨越時代的黑暗〉(죽음을 넘어, 시대의 어둠을 넘어, 1985)，以及探討越戰的《武器的陰影》(무기의 그늘, 1988)等重要作品，此時其創作能力已備受各方肯定；其後，1989年他接受「朝鮮文學藝術總同盟」邀請，前往北韓訪問，此舉造成他因違反國安法被迫長期滯留海外，後於1993年回國，旋即被逮捕入獄，在牢中度過5年歲月；1998年出獄之後，黃皙暎再度以旺盛的創作精力，持續發表重要作品，包括探討從八〇年代光州抗爭至後冷戰的《悠悠家園》(오래된 정원, 2000)、考究故鄉信川虐殺民眾事件的《客人》(손님, 2001)、以19世紀東亞為小說背景的《深青》(심청, 2002)，以及以韓半島和全世界為舞台的《巴里公主》(바리데기, 2007)等長篇巨著³，不僅展現他關注民眾、民族及民

3 《客人》、《深青》和《巴里公主》三篇巨作，被稱作「東亞三部曲」，主要探討韓國民族的

主化歷史的一貫主題，更且在近期作品中，也顯示他創造東亞敘事和指向世界文學的雄偉抱負。

綜觀兩位作家的文學創作，當可發現「歷史」在他們的文學中占據不可輕忽的重要位置，此外探討歷史激變中個人命運變化的小說也不少。有鑑於此，本文擬以黃哲暎和陳映真的《悠悠家園》與〈忠孝公園〉為對象，集中考察兩位作家如何把握歷史，以及如何呈現其歷史認知，進而分析它產生差異的原因及其效果。之所以選此兩篇小說作為比較對象，儘管兩篇作品在字數和規模上，有長篇與中篇的篇幅差異，其處理的歷史時期也不相同，但是兩篇小說同樣都藉著人物的回憶，作為探討國家歷史和個人生活相關問題的敘事主軸。而且，除了內容上涉及兩國的重要轉換時期以外，小說的寫作時期也相當接近，因此就他們在處理歷史的技巧和方式上，是非常適合拿來作為比較與參照的對象。特別是到了九〇年代末期，不管台灣還是韓國，都為迎接新時代的來臨，而重新思考過去的價值觀。黃哲暎和陳映真，作為代表韓國和台灣的現實主義作家，在2000年代初分別寫了摸索新的歷史方向及重新面對理念的小說，可說絕非偶然。因此，以二位作家的最近作品為題材，分析他們如何把握及呈現其歷史認知，以作為東亞比較文學的研究，個人以為是一項必要的課題。

本文將試從人物類型和性格、敘述方式及論述型態著手，主要採取文本分析方法進行研究。由於一般研究現實主義小說者，容易忽視有關文學形象化方式的探討，黃哲暎和陳映真文學的研究，雖然在兩國也曾以多元角度切入，但多數還是著重在內容的考察上。眾所周知，所謂藝術作品，重要的並非現實的直接對應與否，而是作者如何透過自身觀點，去選擇材料、排列材料，進而將此結構體呈現出來。

因此，想要完整了解特定作家的小說作品，就有必要去尋找及把握與其他作家和小說不同的形象化原理及其敘事過程。即使是再怎麼強調現實參與的小說，藝術作品畢竟不是現實的直接反映，基於此，本文將並行故事／敘事、講故事／敘事行為的兩層次分析，考察兩位作家如何把握及呈現其歷史認知。

二、人物類型與歷史認知

經歷訪問北韓、流亡海外及入獄監禁的10年空白期之後，黃皙暎2000年發表的《悠悠家園》可說是他10年來親身經歷的集大成之作，也是一部針對歷史和變革做出深刻思考的作品。小說以有變革時代之稱的八〇年代韓國社會，以及世界社會主義體制的崩垮作為背景，勾勒出兩個男女波瀾萬丈的一生和愛情故事。為了方便分析，首先將簡單整理小說情節如下：

光州抗爭過後，受到間諜團事件連累⁴，被判無期徒刑的七〇年代運動圈吳賢宇⁵，在獄中服滿18年刑期，直至20世紀的最後一年始獲減刑出獄。回到姐姐家的吳賢宇，聽到過去女友韓允姬已故的消息，因而前往18年前和允姬一起渡過藏匿生活的野尖山。在那裡，他發現允姬遺留給自己的書信和生活記錄。這些書信和記錄本是生活在監獄「外面」的允姬，為了將自己的生活情景，傳達給被關在監獄「裡面」的賢宇而特意留下的。透過書信和記錄的閱讀和回想，賢宇感到自己並未與允姬分開，而是分別在「裡面」和「外面」一起過著生活。在閱讀過程中，他同時尋回長久在監獄生活中早已遺忘的過去抗爭記憶及心情。

4 威權統治時期，韓國政府經常捏造各種「間諜團」事件來壓迫對政府提出異議的知識分子。

5 「運動圈」是指參加勞工運動、人權運動和學生運動等變革運動的人士。

原本是美術老師的韓允姬，為了幫賢宇躲避刑警搜捕的幾個月期間，與他相戀懷孕。賢宇被逮捕入獄之後，允姬生下女兒，並辭去學校教職回到首爾，過著一邊念研究所一邊經營美術補習班的生活。賢宇不在的將近20年間，允姬認識了運動圈學生宋榮泰和崔美京，透過與他們的來往及協助，允姬體驗了八〇年代的意識形態鬥爭。之後她前往德國留學，在那裡認識環境論者李熙洙，並與他熱戀，可惜李熙洙不幸因交通意外身亡。返國後的允姬，在一所地方大學任教，沒過多久即罹癌死亡。看完允姬書信和記錄的賢宇，為了見女兒一面，離開了野尖山，回到首爾。

《悠悠家園》的敘事時間，設定為賢宇出獄的1999年，此時距入獄服刑的1980年已有19年。這段時期，在韓國現代史上，涵蓋了政治民主化運動最為旺盛的八〇年代，以及世界冷戰體制瓦解和社會主義國家相繼沒落的九〇年代。前半時期屬於賢宇從事抗爭運動遭逮捕入獄，以及允姬幫助運動圈學生的階段；後半時期則屬於允姬的德國行和另一個愛情的開始，同時也是她親睹柏林圍牆倒塌的歷史性時刻階段。由此兩個階段的設定，即可知道作家黃皙暎想要處理八〇年代韓國民主化運動始末的企圖，因此，考察作家如何看待並呈現此一階段的歷史，將是《悠悠家園》的解讀關鍵。

有「卓越說書人」別稱的黃皙暎，選擇以愛情小說為框架，鋪陳令讀者容易感到乏味的八〇年代政治意識形態鬥爭歷史，足見此稱號果然非浪得虛名。擔任敘事雙軸心的是一對相戀的男、女主角，因此，作家對歷史和這段現實的認知，必須透過主角人物呈現。賢宇和允姬都當過教師，屬於具備社會批判能力的知識分子，尤其是男主角賢宇，不僅積極參與政治民主化運動，同時也是胸懷理想，並付諸實踐的戰鬥型社會主義者。在允姬的記憶裡，賢宇給她的第一印象，讓她聯想到自己的社會主義者父親那種「凝聚著年輕時代的饑餓、像燥

熱重症一樣決然的悲壯」(《悠悠家園》:頁71)。賢宇原本是鄉下高中老師,喜歡寫詩,也是個感情豐富的人,但他對七〇年代維新獨裁體制感到厭惡⁶,又與反對獨裁的朋友們交往,因而逐漸投入政治運動。起初他們組織讀書會,進行強化問題意識和思想學習等意識化工作,1980年5月光州抗爭爆發,他目睹政府和軍隊殘酷虐殺一般民眾的空前慘劇之後,開始油印傳單進行揭露真相工作,從而成為積極對抗政治體制的鬥士。可見賢宇此一人物類型,會被塑造成批判現實的意識形態主體,主要是當時的政治現實所致。賢宇提到光州:「那些人拿著無人可擋的武器和暴力而興盛,死亡的年輕人被家人的哭聲繚繞,在淺淺的地下腐爛。必須要有武力,必須要有能控制武力的組織。」(同前引:頁183)因此,「五月是我跟非我訣別的岔路」(同前引頁),處處可見「連石頭都會流下眼淚」(同前引:頁96)的公權力橫暴。可知透過賢宇所呈現的韓國政治現實,是多麼的負面與殘酷。

所有人都聽見了、看見了在光州的良民被恣意殘酷地屠殺,那是火焰時代——八〇年代的開始。以往模稜兩可的想法或形態是無法勝過強大的暴力,想要依靠民眾掌握權力過一個世代還是不可能的,所有人都談論著革命,所以我們想到了勞動力量,為了培養革命的先鋒,自然有必要專注於思想的學習,激進傾向是唯一能勝過絕望與屈辱的道路。(《悠悠家園》:頁86-87)

任誰如果知道光州事件的真相,在受到衝擊與震驚之餘,恐怕都無法正常過著日常生活。1980年5月的光州事件,可說是韓國社會集

6 1972年10月,當時的大統領朴正熙圖謀長期執政,發表「大統領特別宣言」,解散國會,中止政黨的政治活動,並頒布「非常戒嚴令」;在此戒嚴令下,制定了賦予大統領巨大權限的「維新憲法」,因而形成了維新獨裁體制。

所有矛盾於一時爆發開來，市民的反政府抵抗最為嚴重、不同政治意識尖銳對立的一個凝結點。而在此之時公權力的極端行使，也迫使有識之士不得不走上革命鬥爭之路。

在這種情形之下，賢宇站出來主導揭發真相活動，然而等著他的卻是鋪天蓋地而來的通緝網，以及日益嚴密的逮捕行動。他自始即知道終歸失敗，但「就像敲打著石牆，雖然一時看不出成果，但是時間到了，一定會有一條裂縫出現，會打出一個洞，最後甚至整座牆坍塌。」（同前引：頁82）他堅持不放棄，希望自己的行動，將來能成為瓦解體制的一點小小力量。賢宇的堅定意志，也體現在18年的牢獄生活當中；即使怎麼受到當局的威迫利誘，他也始終不為所動，堅持自己的理想和信念，甚至不惜絕食抗爭，也不願馴服轉向。與他一起參加運動的朋友，個個都是批判現實的知識分子，因此透過他們的對話場面，可以看出作家對戰後韓國歷史的認知。

光復之後我們的歷史不就像堆象棋子遊戲嗎？一開始堆一個、兩個聚集力量，到後來很驚險地幾乎要全堆起來的時候，某種無法抗拒的力量碰了棋盤一下，就劈哩啪啦地全倒了，在灰燼和血淋淋的廢墟中，重新開始一個一個地堆。所有人預先都知道界限在哪裡，不但無法避開，甚至還照著原來的方法堆，以至於重複相同的崩潰。最後的界限是什麼呢？那或許是一目了然的事實，不然可能是看不見的觀念：那是南北韓的分裂和外國勢力的入侵。（《悠悠家園》：頁80）

在作者眼裡，戰後歷史發展的過程中，民眾的願望、意志和努力，一次又一次被無情地打壓與封堵，其終極原因就在於民族呈分裂狀況，以及外國勢力的介入。民族分裂及南北韓對峙狀況，確實一直

是南韓政府壓抑內部不滿情緒和民主化要求的最佳口實與利器，而美國在政治、經濟、軍事上的全盤控制，反而成為掌權者恣意行使權力的最好庇護。1979年朴正熙被殺、漫長18年的獨裁統治終於垮台，好不容易出現的民主曙光，卻又因以全斗煥為首的新軍部虐殺抗議民眾，釀成光州悲劇而幻滅收場，由此開始的整個八〇年代韓國，可說是國家機器的暴壓性呈現極致狀態，政府與民眾間的鴻溝與衝突也因此日益乖離嚴重。

我只是反對掌握獨裁政權屠殺良民的一部分軍部和與他們勾結取得特權的壟斷者而已。經歷了維新時代跟5月屠殺，年輕人認知到自己和他者，經過這幾次挫折的他們，明白的知道北邊並不是他者。在六〇年代只要是持有就是死罪的那些東西，從海外流進來，我們接觸到都是八〇年代初了。同志們蒐集這些資料，反映在內部文件上就是左傾嗎？回想我在監獄中，這個世界翻轉了幾次，那些東西在外面世上變得很普遍，根本都不算什麼了。其實沒什麼嘛。（《悠悠家園》：頁370-371）

揭露政府往往利用民族分裂局勢，以認同北韓罪名控制提出異議的學生和知識分子。除了賢宇和他的朋友之外，屬於年輕世代的宋榮泰和崔美京，也一樣參與「勞學連帶運動」，藉由運動批判社會現實，揭發光州事件真相，讓更多人認清事實。小說透過允姬的觀察，呈現他們如何看待政府的作法及現實認知。

去年底開始，政府提出緩和屠殺及暴力的政策，出現了校園自治化的柔和局面，目前敵強我弱的狀況之下，這項政策如何形成的，我們必須要冷靜分析才對。不過，我們的地下指導部認為此

為敵人的陷阱，仍訂下擴展活動的執行目標，也就是說不能推動各界動員，而被校園自治化問題纏住。我身為指導部的一員，我自責這種系統反而隔絕各界的情勢，並阻擋了運動的成長和擴大，就算不被敵人承認、制度上也被阻擋，也應該要自主地組織學生會，當成凝聚各界力量的代表組織，進行廢止護國團鬥爭的同時，戳破自治化及柔和局面的假像。事實上現今柔和局面是軍事政權想至少恢復屠殺前的正面形象，而刻意對外擺出的姿態，高達一兆五千億的外債造成國家財政破產，和去年開放外國投資一樣，是短期的藥方。現在的局面，真可說是不只是在校園、社會跟一般民眾之間都確保打倒軍事獨裁之橋頭堡的好機會。因此，學生運動的基礎組織跟中心活動必須要強化，以對學生個人的宣傳煽動為主，要積極張貼大字報、散發傳單。而在掌握公開的學生組織後，透過開放的空間來進行組織的串連。大學的聯合鬥爭可以把社會中的政治鬥爭積極擴大，也可以把組織力較弱的大學群眾運動起來。（《悠悠家園》：頁297-298）

屬於八〇年代運動圈學生的宋榮泰和崔美京，出身上層社會，但他們都是自願投入學生運動，參與反政府抵抗鬥爭。其中，崔美京甚至放棄學業，直接投入勞動現場，指揮勞工運動，最後以引火自焚的極端方式，犧牲自己生命；宋榮泰則由於健康上的理由，躲過被捕命運，在熬過最為激烈的1987年抗爭之後，前往德國時巧遇允姬，不過他對資本主義當道的現實，依然感到難能適應，後來在橫渡西伯利亞的旅行中，心中不時吐露出對北方的嚮往，而這北方其實暗指的就是北韓，之後他即行蹤杳然，一去不返。

如此，《悠悠家園》的主要人物都設定為有獨立思考能力的知識分子，因此，在他們之間的對話中，很自然會流露出對缺乏正義的社會

現實和國家權力橫暴性的憤慨，我們從中也可看出，作家黃皙暎對八〇年代現實以及現代歷史的強烈批判意識和負面認知。

另一個人物允姬，雖然未直接投入政治運動，但她深切認同身為左翼分子Partisan的父親其一生的堅持⁷，同時在知道光州事件真相之後，願意協助藏匿賢宇，甚至愛上他；在賢宇服刑期間，她從旁幫助運動圈學生，撐過殘酷的八〇年代歲月，以她自己的方式參與民主化過程。如果說《悠悠家園》所要處理的是八〇年代以降整個韓國民主變革運動的歷史，那麼，允姬所扮演的角色和敘事位置，比起任何人都要顯得重要。她不僅在韓國參與了政治運動，後來到了國外目睹新時代的來臨，在認同理念的同時，也體驗了日常的重要。在小說內的人物中，是唯一可以提出未來展望的人。因此，我們可以說，她扮演的是媒介角色——賢宇和世界的媒介、以賢宇代表的理念和日常生活的媒介、八〇年代革命和九〇年代日常的媒介。在德國留學時期，允姬與綠色主義者李熙洙見面，與他在一起的日子裡，她開始接觸不同於鬥爭的現實參與方式，1989年在現場目睹柏林圍牆倒塌的歷史性瞬間，她開始進一步思考冷戰瓦解之後的現代世界。允姬用書寫方式整理自我的一生，並留下記錄給賢宇，以引導他克服這18年的空白時間，讓他能夠回到日常並適應早已改變的現實。「找到我們的悠悠家園了嗎？」對允姬如此提問，中年的賢宇以「回家」一語回答，可知賢宇已充分了解允姬的想法。小說最後以賢宇尋找允姬與他所生的女兒銀波作結尾，暗示著理念指向型人物吳賢宇，在允姬的幫助下，尋回過去經驗的真正意義，同時開始接受已起變化的現實，回到日常世界，回到他們的「家園」。

《悠悠家園》基本上採取的是愛情小說架構，小說主要依賴兩個

7 「Partisan」是指1940至50年代殘留在南韓的朝鮮人民游擊隊。

主角人物的回想和記錄推展敘事，因此大量出現回顧過去的感傷性敘述，抒情成分可謂相當濃厚；此外，再以對大自然四季變化的細膩描寫，旁襯兩人互動的心理狀態和分合過程。這種形態的敘事方式，反映出作者刻意降低權威性論述，或者減少意見直接表露的用意。因此，作家想要傳達的訊息，必須透過人物形象的塑造，以及他們之間的對話來進行，從這一點來看，《悠悠家園》透過各具不同個性的知識分子人物類型，以及他們的積極、能動性格的刻劃，成功地傳達了對戰後南韓政府高壓統治的負面看法。

那麼，接著試以前面所探討《悠悠家園》中的人物類型作為參照前提，進一步考察〈忠孝公園〉的人物特色。〈忠孝公園〉的時間跨度，設定在日據末到2000年的將近半個世紀，涵蓋台灣脫離殖民、歸還中國、國共內戰、編入冷戰體系，以及戰後社會變遷的整個過程。與《悠悠家園》一樣，〈忠孝公園〉也是採取從現在的時間點，回溯到過去的形式，敘事的展開也都幾乎仰賴人物的回想和記憶。不過，雖然同樣都是探討兩國重大歷史轉換期，但是小說中的人物，卻以完全不同的類型和個性出現。

〈忠孝公園〉的主要人物是馬正濤和林標，首先，他們既非具有批判能力的知識分子，也非抵抗型人物。其中，馬正濤在滿州國時代，靠做大豆生意致富的父親庇蔭，自滿州建國大學畢業後，即奉職憲兵隊，專門負責掃蕩抗日反滿的同族勢力，可說是個十足的親日分子。日本戰敗之後，受惠於國民黨迫切需要占領東北，而有機會轉換身分，從過去殺害同族、協助日本的漢奸，搖身一變成為國民黨地下工作者，開始以漢奸罪名逮捕舊同事，甚至處以極刑。不僅如此，在國民黨內戰失利，東北地區被共黨包圍時，他又轉而協助共產黨，將自己過去掌握到的機密，一一密告共產黨，換得自身安危的保障，甚至還不惜把自己當餌，引誘過去國民黨的同事和朋友，供共產黨逮捕。

之後，他害怕失去利用價值時會被處刑，乃逃亡出來，輾轉大陸，最後來到台灣，再度投靠國民黨，並順利進入保安局，專司檢舉台灣異議人士的工作。可以說，馬正濤終其一生，都在依附權力、背叛同族，完全只顧自己安危，是一個典型的機會主義者。他不僅做盡反民族的行為，一旦個人安危有所顧慮時，連自己的手下都能殺害，顯露出其冷血無情的一面。

馬正濤念過建國大學，也升任過滿州國憲兵隊和國民黨軍統府的高階職位，應該對歷史轉換及民族命運有所了解，但他始終將自身安危放在最高位置，這或許可以巨大歷史變遷對個人造成的壓擠效應來做解釋。不過，以他機伶的現實判斷能力，以及幾次面臨危機均能妥當應對、明哲保身的過程來看，也很難看作是被歷史單方面壓抑的人物。按照馬正濤自己的記憶，由他親手殺害的同族已達180人之多，他對同族毫不手軟地施行緝捕、拷訊及刑殺，當中還包括毫無嫌疑的無辜農民，可見他絕非被迫協助權勢集團，而是主動寄生權力，卻又缺乏民族概念及歷史觀。

仔細檢視馬正濤的一生經歷，可說沒有一件事是按照自己意志做的安排：從放蕩青年化身為大學生，畢業後當上憲兵隊幹部，都是拜父親的影響力和賄賂所賜；協助國民黨，後又倒向共產黨，接著悄然逃離共產黨，乃至逃往台灣之後到保安局服務，也都是獲得受到父親栽培的李漢笙幫助，可見馬正濤並不是主導性、能動性的人物。不過，他雖被刻劃為依附支配階層、聽從組織命令、忠實履行任務的角色，但卻也是個精明能幹的組織內部人物。作家陳映真刻意安排這種站在加害者立場的人物類型，主要目的就在於揭露歷史的真相，尤其是每個歷史轉換期掌握權力的集團或組織的實際面目。馬正濤從日據末期到國民黨撤退到台灣之時，一路都是隸屬權力內部或是位居可以打聽內部運作的要職，由於他非常清楚內部動向，透過其所居位置和

視線，讀者可以看到歷史的真相，例如，日本所宣揚滿州國理想的欺瞞性，以及國府為了掌權所做出的反民族及不道德行為。

就是那時候，馬正濤身穿毛呢軍大衣，右臂上圍著寫上「憲兵」的白布，和一個班的武裝軍警押送抗日槍決犯到刑場去。刑場是一片杳無人煙的空曠的野地。每一個死犯都雙手反綁，脖子上掛著各自的名牌：「反日趙善重」；「重慶份子周啟」；「憲兵抵抗楊樹德」；「共產份子劉驥馳」。他們被推上日製軍用卡車。車肚兩邊拉著白布條幅，寫著「槍決」兩個稚拙斗大的字。車子颼颼地開過大街。兩邊的行人不免佇足，以細心掩藏著仇恨與悲哀的茫漠的表情，目送著囚車。馬正濤在囚車上觀察著路人。幾趟來回之後，就發現那無數遲滯的東北農民的眼睛，只聚焦於死囚和他們項下的名牌。對於車上軍服和便裝的憲警，卻彷彿視而不見。（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁138）

「山珍海味、醇酒美人，無日無之。」李漢笙先生說。他很快地獲得了中央先遣大員的寵信。因為在他授權下，機靈的馬正濤能從日本人遺留下來的龐大「敵偽財產」中，為接受大員依其官職大小而張羅不同大小和規格的華邸豪宅及汽車。而舊滿時代附敵致富的豪紳巨賈也沒閑著。他們忙著用金絲銀線織成了天羅地網，透過馬正濤穿的針、引的線，以配分走私鴉片的厚利、賄贈黃金和美妾歌妓，去換得在宣撫使署或先遣軍司令部謀個專門委員、參謀、秘書之類的名銜，一夕間變身為愛國紳士。他們在戰後一片衰疲的華北大地上，「經營了一個封閉的城堡，過著紙醉金迷、酒池肉林的生活」。大膽的報紙雜誌開始這樣批評。（同前引：頁169）

作者利用內部人物視線，直接披露滿州國和國民黨虛假腐敗的真正面目：高喊五族協和、王道樂土的滿州國內部，其實掌權的是日本人，他們利用中國人來檢舉抗日反滿同胞；親日商人「盜斤偷兩」、「壓低收購價格」，再經由親日豪商的精打細算，剝削農民的勞力和利益，輸出到日本；有錢就可以買到學位和官職；國民黨為了在內戰中占得有利位置，連背叛同族的附日分子也不以分別地網羅利用等等真相，透過內部視線都一一呈現。

國民黨撤退台灣後，馬正濤又受到國民黨政府眷顧，在保安局擔任「肅防」工作。從全台逮捕進來的「匪嫌」，由他拷訊並調查供狀有無破綻，因而他能充分掌握內部消息。例如，共產黨釋放內戰戰犯等大陸動向的訊息傳來，馬正濤擔心他曾變節、擔任共黨「抓耙仔」的秘密曝光，因而從警備總部退了下來，自動請調至地方縣府擔任保安的低階工作。

李漢笙說共產黨在民國48年底特赦了第一批「戰犯」。「全是我們國民黨政、軍、特高層人員。」李漢笙先生說，「天津警備司令陳長捷你記得吧。」

「記得。」

「他就是第一批出來的。」李漢笙先生說，「去年又赦了一大批。軍統少將沈醉也出來了……今年又赦了一批。」

植物園裡的蟬鳴益發聒噪。馬正濤感到心頭長了一塊沉重的石頭。

「依我看，到現在，放出來的還都是被俘國民黨裡最高階人物。」李漢笙微喘著氣說，「軍統裡和戴先生齊名的康澤，今年就放了。」

（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁201）

透過馬正濤和李漢笙的口，可知當時國民黨充分掌握大陸動態，而這些機密文件能夠直接公開，也必須有馬、李這類人物的安排才有可能。陳映真透過內部人物的視線，揭發日本殖底細以及國民黨政府的反民族行為，尤其是，國民黨對親日分子的肅清工作，完全係按照自身的政治要求選擇性的進行，藉此質疑國民黨政府的歷史認知，以及其政權正當性，傳達作者對這段歷史負面看法的一面。

不過，這些內部視線，雖然能清楚揭露歷史真相，震撼性十足，但小說係採取人物中心視角，因而有其局限性，例如小說就無法直接提出批判。由於小說全靠人物記憶來建構歷史，顯然沒有空間安排敘述者的論述和評論，如果想要直接提出批判並加以撻伐，就要安排人物具有抵抗或者起碼是害怕合作的心理，但此又與為了告發內部真相而安排如馬正濤的人物類型有違，畢竟人物塑造為加害者時，其暴露真相的效果也特別顯著。每在支配勢力更迭時，馬正濤就靠此勢力迫害同胞，因而以他為主軸展開的敘事，想要正面提出歷史批判自然有些困難，此也正是讀者在閱讀〈忠孝公園〉之後感到困惑的原因之一。加上，依賴記憶和回想的敘事，其實本可充分敘述人物的心理，但將馬正濤刻劃為冷血個性，人物的內心狀態也就幾乎無從彰顯。

如此，由於內部人物類型和加害者立場，以及人物的獨特個性等因素，小說中很難呈現歷史狀況和時代環境的直接認知，形成了敘述者評論的消音狀態，其結果造成讀者自律性解讀歷史的空間變大。也就是說，敘述者只要負責以人物立場來陳述事實，至於其探討對象——歷史事件或社會現實的評價，就留給讀者自行去發揮了。

與此類似的情況，在另一個人物林標身上也看得見。〈忠孝公園〉由兩條主線展開故事：一是以馬正濤為主軸描述滿州國和國民黨在兩岸的歷史；另一是以林標為主軸敘述南洋參戰和戰後的台灣歷史。與馬正濤猶如加害者立場所不同的是，林標算得上是單方面受到壓抑的

人物。他是殖民地台灣的佃農兒子，19歲那一年被以志願兵名目動員參加戰爭，在南洋菲律賓當起日本軍的台灣軍伕；在戰場上，他開軍用卡車，聽從日本軍隊指揮，也目睹了日本軍任意殺害當地平民百姓，以及隨意殺害美軍俘虜的真相。跟隨日本軍隊到處應戰的過程中，林標才體悟到殖民政府所宣傳的「台內一如」不過是虛偽的謊言。軍隊中有個在日本念過書，打從心底即以日本人自居的客家青年，真正是自願參加了戰爭，但他卻始終得不到日本軍的信賴，最後遭到日本人雞姦凌辱後上吊自殺。林標自己也有類似經驗，由於出任務晚歸，被日本小隊長發現他過了開飯時間還在吃飯，兩顆牙齒硬生生地被他用靴跟打落；不僅如此，自己在當地被民眾認定同樣是殘忍的日本軍，對此，林標感到非常迷惘，但他始終沒有抵抗甚或對日軍衍生反感，即使後來聽到日本敗戰消息，心理上反而因同情日本，而不知所措。以戰場的客觀環境來看，林標的反應或許屬於正常行為，但他不只一次目睹日軍非常不人道地虐殺俘虜和當地民眾，而且在肅正敵性華僑等行動中，他內心也未曾產生反感或敵愾情緒，可見他是屬於順應的、被動的人物類型，不僅未能思考自我處境，基本上也不具備歷史認知能力。透過他的視線，我們可以清楚看到日本軍隊的蠻橫行為。

林標記得叫做「虎克」的抗日人民軍，逐漸在菲律賓許多小島上活躍起來。在柯雷希瑞爾島上，就發生了游擊隊伏擊日本軍車隊的事件，鐵橋被炸斷了一大截，車子被破壞了50輛。日本人氣極敗壞，派林標的車子載了14個武裝的日本憲兵，把周近三處草房聚落起來的小村子裡的男性一、兩百人，全拉到一個茂密的竹林裡，集體屠殺了，隨後還派了兩個槍兵對著還沒有死透的人體戳刺刀。林標記得村莊裡那熱帶種的竹叢，長得比台灣鄉下的竹叢

還要高出許多，在南洋的熱風中婆婆搖曳。但竹叢下卻是一大片殷紅的血泊。就是在村子裡的青壯男子被拉出來強迫蹲在地上等候處決時，在一旁的老人婦孺就開始大聲哀號，以那短音節的土語，發出林標所從來不曾聽見過的、表達最大的驚惶、恐懼和絕望的人的語音。〈〈忠孝公園〉〉，洪範版小說集6：頁188）

他雖然目睹了一般民眾被虐殺，但並沒有進一步思考戰爭的目的何在等的問題，只是默默地跟隨著日本軍隊做事，此固然與馬正濤直接加害同胞的行為不同，但還是保有與日本軍同樣的視線。林標可說是以中間人立場，從側面暴露日本所謂建設「大東亞共榮圈」，為了東洋的和平與繁榮，必須對抗英美發起戰爭的真相。因此，讀者看不到敘述者對此段歷史的評論或批判論述，必須透過林標眼睛所看到的事實自行判斷。

從戰場回來，40年過去了，到了最近10年，林標為了領取戰爭補償金，再度穿上日本海軍戰鬥服，積極參與戰友會成立活動，要求認定他曾是確確實實的天皇臣民事實，而小說中沒有任何線索說明他之所以積極參加這類活動，除了金錢以外，還另有其他目的，可見對他來說，比起國家意識或民族自尊，獲得金錢上的援助似乎要比任何事都來得重要。由此知道，林標的農民身分和他薄弱的歷史認知，在戰爭過了將近40年之後也絲毫沒有改變。包括林標在內的老人，有了領補償金的希望，與往日的日本軍小隊長見面，並用日語唱起〈軍艦進行曲〉，並沒甚麼奇怪。作者安排看似荒唐的這些行為，其用意應該是對日本和國民兩黨政府進行批判。

阿木，說是我們已沒有了日本國籍，沒有資格領日本國家的「恩給」。彼當時，日本發紅單子來調人，誰能不去？日本人發下軍服

讓我們穿上了，就說日本天皇多麼恩典，讓台灣人能做日本人。「內台一如」。我講這日本話，你就聽不懂了。就是說內地日本人和我們台灣人平等，都是天皇的好兒子。要我們歡喜甘願，為日本國、為天皇陛下拚生死。但是今天要他們比照日本復員軍人發年金，卻又翻面不認人了。（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁212）

曾金海說，他和陳炎雷委員依據各種指數，算出來這50年間，連本帶利，帶物價指數，應該以1700倍算。舉座於是有喜悅的、片時的沈默。「將來換成了我們自己的政府，陳委員和日本政軍界人脈強，代替台灣人交涉爭取。」曾金海說。「其實，日本人是疼惜台灣人的。」最後這一句話，曾金海是用了日本語說的。

「為了勝選，戰友諸君，勝選萬歲！」染了黑頭髮的老人站起來用日語喊著。而舉座的老人都很日本風地三呼萬歲。

（同前引：頁223）

不僅強調日本的欺瞞本質、揭露殖民留下的精神層面影響，同時也突顯國民黨政府對台灣歷史和台灣民眾經驗的忽視，以及民進黨為了選票利用這些老人的窘況。在日本一國民黨一民進黨任何一個國家和政府下，都得不到自己為國家犧牲所應獲得的相對補償，在此情況中，作者直接安排林標老人的聲音，來彰顯被國家機器出賣的犧牲，才是林標老人處境的真正本質。

「日本人當時不就是以『為了國家』、『為了天皇陛下』，騙了多
少人死在南洋沒有回來……」林標提高了嗓門對著電話筒嚷起來。

〔……〕

「曾金海你是圖了誰的什麼東西，這樣騙死一片老人？」林標

怒聲說，「這些老人沒有被美國炸彈炸死，倒要被曾金海你們騙到死了才甘心。」（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁224-225）

林標老人的吶喊，讓讀者直接感受到國家權力造成了個人傷害，如此，人物在知道自己是被害者時，反而比起之前在戰爭體驗或補償金問題上碰到不如意時，更能強烈地吐露對歷史的批判認知。不過，這些例子畢竟不多，作家陳映真在〈忠孝公園〉中，塑造出雖然受到時代和國家暴力的壓抑，但卻不完全是被害立場的人物，其目的一方面是用以暴露歷史真相，另方面則在挖掘台灣內部各個不同歷史經驗的面向，讓讀者去評斷過去殖民和內戰以及民族分裂造成的歷史。

三、敘述方式和未來展望

《悠悠家園》的敘述視點，採取的是主角人物吳賢宇和韓允姬的一人稱視角。從賢宇的角度進行的敘述，主要涵蓋出獄後的現在，以及由回想構成的與允姬在一起的過去和受刑生活的記憶；而從允姬的角度進行的敘述，則是從賢宇被逮捕一年後開始，到自己病逝之前的生活內容；通篇雖然按照時間順序記錄，但中間也穿插不少回憶。由此兩部分構成的《悠悠家園》內容，再以賢宇的觀點重整排列，賢宇出獄後幾天的行程和心理狀態，成為統馭整個敘事的外部結構，而獨立存在的允姬記錄，則構成了內部敘事，但不受賢宇觀點的控制。如此特殊的雙重結構安排，讓兩個主角人物之間形成了對話關係，允姬的記錄不僅是自我反思的行為，更重要的目的，在於幫助剛出獄的賢宇儘快回到日常、適應現實。雖然他們沒有辦法面對面對話，但卻以書信和記錄作為媒介進行了溝通。

由於兩個人物被設定為相戀關係，此特殊的對話結構，不僅帶來

同一歷史不同見解的效果，而且也保障了各自的獨自性歷史認知，此外，由人物之間的信賴關係中，也可見到允姬的經驗轉移到賢宇身上的效果，賢宇透過允姬的經驗，接觸到他長期不在的世界，藉由允姬的感受，去感覺已起了變化的現實。如此，在賢宇接收允姬的見解，進而內化的過程當中，形成兩個人物的指向同一，整個敘事因而得到完整的結構。如果說，這篇小說的主題在於尋找八〇年代變革運動的意義，那麼，長期被關在監房，在停滯的時間長河裡，仍然沉浸在自我理念的賢宇，經由允姬的生活經驗分享，得以逐漸找到過去努力尋求的正當性和意義，並進而認同那個時期自己所堅持的方式。

你現在年紀也不小了，我們用盡全力堅持過的那些價值觀雖然都被粉碎了，但在俗世的塵土中仍閃閃發光，只要能活著，我們就可以從頭再開始一次。你在寂寞黑暗的牆中尋找什麼呢？踏上岩石縫中鑿透的路，不是可以見到陽光燦爛，繁花似錦的地方嗎？你找到了我們的悠悠家園了嗎？（《悠悠家園》：頁510）

一個時代宣告落幕之後的是什麼呢？我在牢房裡花了幾年時間思考一個時代終焉是什麼，想要掌握國家權力的企圖不是老舊了，就是變得不必要了。上一個世紀透過資本與物質的體制，批判性地透過反體制觀點來看世界，在付諸實行的過程中被扭曲。搞不好現在像倒塌大樓中的鋼筋一樣所留下的命題，才是最珍貴的。民主主義跟集團民主原則，被確認為數百年以來最有生命力的遺產。就像從失火的家中救出的生活用品一樣。有必要脫離黨跟工會的摩擦，回到古典的方式，就像小孩玩的搶地盤遊戲，一步一步地找回資本所留下的東西，再把領域擴大才行。（同前引：頁510-511）

在允姬和賢宇的心理對話中，相當出色的揭示了小說主題。如此，《悠悠家園》利用對話結構，讓各個人物都有自己的聲音，同時藉著愛情小說形式，成功整合了人物之間的意見；歷史解釋和價值意識的呈現上有了共同方向，小說的主題也就更為彰顯。

另外，賢宇的牢獄作息和允姬在外面的日常生活，係採用第一人稱視角，相互交叉敘述，形成了多聲帶敘述形態。⁸如此，事件的始末和纖細的人物內面心理，也比較容易處理。例如，賢宇的回想場面，不僅完整地交代了事件的發生經過，同時也詳細描繪了當時的想法和心情起伏，給予讀者一種信賴感覺；而允姬的記錄是為了預留將來給賢宇看，不只詳細交代自己的體驗，也流露著濃郁的感情，同樣能帶來信賴效果。此外，在監獄生活的描寫上面也花了相當多的篇幅（《悠悠家園》：頁308-331），筆鋒帶著情感，一一仔細交代：從監獄的結構和監房設施、配食狀態、運動時間、監視體系，到種小草、養螞蟥、照顧小貓、老鼠、麻雀、鴿子等各種小動物，漫長單調的監獄生活，以及獨居囚房的生活點滴，其描寫的細膩和人物心理的多方刻劃，顯現了這篇探討社會變革理念小說的另番面貌，也突顯了民主鬥士賢宇帶有人情味的一面，於此可以看出小說從中也獲得了敘事的力量。

除了賢宇的民主鬥爭以外，允姬在監獄外面獨自面對世界的生活經驗，也是這篇小說的重要組成。雖然允姬以想念並且記錄的溝通方式，試圖與賢宇維持一輩子的密切關係，但是她並未將自己隸屬於離監獄中的賢宇，而是獨自經營自己的生活。由於監獄以不是法定親屬的理由，不讓允姬會客，以至允姬始終無緣見到賢宇；當她最後打消念頭離開獄舍時，看見曬衣場上正曬著受刑人的衣服，此時允姬體認到即使是在監獄也有日常生活存在，兩人各自負起自己人生應有的責

8 金正蘭(김정란)(2000)〈閱讀黃哲暎的《悠悠家園》〉(황석영의《오래된 정원》읽기), 《局外人》(아웃사이드, 首爾)2號, 頁47-50。

任已無可避免，因而決定與賢字訣別。之後，與崔美京和宋榮泰的來往，或是愛上李熙洙等的經歷，已經完全屬於允姬一個人的人生經驗。

不僅如此，允姬人生的獨自性，反而成為賢字摸索未來的基礎。⁹ 那是「在這些破爛堆中找出寶石，可以再度編織出發光的新衣」(同前引：頁507)的未來。雖然尚未定型，但是透過允姬口中提出的未來的具體內容，不是「雄性的痛苦和苦悶」，而是「母性和大地的包容力」；不是與生活分離，只能在地下活動的理念，而是紮根在日常當中的自發性進步和平等運動。而此未來指向，選擇經由允姬的日常經驗來呈現，足可看出必須在所謂「日常生活」中尋找未來價值的作家意圖。其實賢字回憶監獄生活的大部分內容，也都與瑣碎事情的感動、執著和忿怒有關，而這些概都屬於監獄的日常生活。他自己也說過：「如果說被釋放出來之後，還有要做的事情，那就是跟日常生活的搏鬥。」(同前引：頁310)可見作者面對激烈變革運動已然退去的當代，思考應如何定出人生方向時，即認為作為省察和思索的對象，應該是「日常生活」。那是因為「看似不怎麼重要的單純日常生活，才是人的重要事業。」(同前引：頁196)的緣故。

依此脈絡來看，在德國與允姬短暫相愛的李熙洙，以及他和允姬之間的交互作用，也可視為整個敘事中相當重要的組成。如果說，小說所指向，與理念和鬥爭歷史形同對比的是悠悠家園，那麼，允姬所愛、一起過日常生活的李熙洙，也可說是非常重要的人物。以他為代表的綠色思想，也就是反對以人為中心的科學文明和主體論而提出的

9 有關允姬的這個人物角色，在韓國也有不同的解讀，例如，崔元植即認為允姬具有過渡的人為性格，因而對允姬的主體性提出質疑。他不認定允姬具有人生的獨自性，因而把她解讀為賢字的分身，只是一個聽從父親和賢字等男性他者命令的被想像的主體，被疏離的主體。參考崔元植(최원식)，〈我、我們和世界：統一時代的文學〉(나와 우리, 그리고 세상－통일시대의 문학)，《創作和批評》(창작과비평，首爾)111號(2001，春)。

生命和環境一體的價值觀，恰似允姬所思考的母性世界，以及與日常一體的運動論，可見允姬和熙洙的關係，可相應於與現在有關連的未來，或與現實有關連的展望。熙洙的突然死亡，可視為把此可能性透過允姬傳達給賢宇的作者意圖，因為他的死亡，提供允姬再度回到賢宇身邊的契機，而賢宇透過允姬記錄的閱讀，可以回到日常世界和悠悠家園。

如此，《悠悠家園》透過對話結構、交叉敘述和多聲敘述技法，呈現從省思過去到展望未來的指向。其未來透過單方面被中斷的熙洙，提出母性和日常包容力但已往生的允姬，以及「正在回到村莊途中」的吳賢宇等人物角色，可預見其將延續下去。而為了與女兒銀波見面，賢宇出發的這條路，已成為指向未來的第一步。

在敘事結構和敘述方式上，兩篇小說雖然共同採取兩個人物故事交叉呈現的方式，不過與《悠悠家園》的對話結構不同，〈忠孝公園〉中兩個人物馬正濤和林標的故事，公平地各佔據一半篇幅，形成了並列結構，而且各自敘述著不同的歷史經驗，但兩個人物之間無法成立對話關係。

與《悠悠家園》比較考察為前提，當可發現最大不同的地方，就在〈忠孝公園〉人物之間的關係不甚密切。當然他們並非毫無關連，馬正濤被封印的過去記憶，主要還是透過林標老人的作用而被喚起；林標老人的敘述中，也出現馬正濤死亡的消息，但如此關係，只能說是生活在同一空間、在同一個公園運動的鄰居所致，在敘事中並未進一步出現他們的交流或影響關係。他們不會虛心坦懷地閒聊各自的過去，或相互交換意見，他們的過去經驗也不會帶給對方任何改變。唯一出現對話場面的第一章中，馬正濤只想得到他所要的答案，但對林標老人的問題，則始終避重就輕，不置可否，也就是說，他們的記憶和經驗無法分享與共有。因此，他們的關係，僅止於林標老人促發馬正濤

老人召喚記憶的單向媒介影響而已。

當然，如此發展主要原因還是來自不堪回首的黑暗過去。馬正濤背叛、虐待和殺害同胞的過去，是難以公開的秘密，他的漢奸、特務行為成為交朋友的最大障礙；相對的，林標老人則為了領取補償金，積極召喚在南洋的戰爭記憶，不過這些皇民記憶，始終都沒能在台灣或日本得到起碼的回應。如此，〈忠孝公園〉雖採用並列結構，但人物間的交互作用，幾乎無法呈現，敘事的進行也呈平行排列，人物各自述說屬於自己的歷史經驗。也就是說，來自大陸的馬正濤和台灣人林標，殖民地時期分別在東北和南洋所經歷的戰爭，以及戰後在台灣的經驗，並無特別關連的獨立存在。考慮到敘事起點為戰後過了50年的現在，作家陳映真還是依賴個別記憶召喚歷史，並沒有安排人物之間交換意見的機會，此表示他原本就沒有意圖導出共同的歷史認知，而只想如實呈現同時期不同地方所發生的個別經驗。究其緣由，很可能是想要對一直未能正視殖民歷史的台灣社會，提出檢討並喚起這段歷史的作家意識所致。

另外，〈忠孝公園〉係採取第三人稱觀察者角度，來敘述兩個人物的個別故事，因此，可以非常清楚地交代人物所經歷事件的始末。不過，人物心理變化的細膩描寫方面，就顯然受到束縛。以馬正濤為例，他經歷了日滿和國府，仗著日本和國府的權勢，欺壓自己的同胞和異議分子，其中的矛盾心理和罪惡感多少應該存在，但在作品裡卻幾乎找不到。

民國的31、32年那年月，憲兵隊的警備大卡車在全東北嗚嗚地奔馳，搜捕那些就不知道從哪裡不斷滋生的抗日反滿分子。馬正濤終日在偵訊室裡，看見在他的指揮下，人被滾燙的開水澆爛，被拷打得像是剔了骨頭的一攤子血肉。有人討饒作供，就立刻循

供再去抓人進來，敲敲打打，鬼哭神嚎，血肉模糊，但往往到頭來證實只是半真半假的供辭。有些人至死不供，終至嚴刑猝死，往往也不是什麼抗日英烈，而是破產的農民一心要往死裡奔來罷了。但馬正濤卻越來越感覺到，在沉默、遼闊、冰寒的東北大地上，到處潛伏著越來越多「不祥」的意志，幢幢作祟，向他緩慢地包抄而來。（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁137）

林標心情憂悵。他徐步走過這首善都城的一個完全被摒棄的、晦暗的角落。他看見有幾個人鋪開撿來的大紙箱當床鋪，蜷曲著腰身熟睡。這看起來太像那些半路仆死的俘虜了。林標的卡車就運過那些俘虜的死屍。破舊的皮鞋被活著的人剝下。菲律賓人的屍體張著黑色的、浮腫的腳丫，白種人的腳丫卻顯得特別蒼白，因長途行軍破皮糜爛的傷口滲出血水。菲律賓人的鬍子像山羊鬍子。白人的鬍子卻像蔓藤，密密麻麻地爬在灰黃色、眼窩深陷、鼻子高而峻削的臉上，任熱帶的蒼蠅營營地在屍體上飛來飛去。（同前引：頁186-187）

林標雖是粗鄙的鄉下人，但跟著日軍到處見到了虐殺美軍俘虜和當地居民的場景，作為次等皇軍，其內心應該有所感觸，但這方面的描寫並不明顯。日本戰敗後的迷惘心理，也只是非常概約式的提示而已（同前引：頁153）。〈忠孝公園〉主要採取第三人稱中觀察者限制觀點，而不是全知角度，因此，無法進入人物的內心，只是追著事件的發生經過進行敘述。這種敘述方式，會讓讀者和小說人物之間的審美距離拉遠，讀者不容易知道人物的內心狀態，因而必須發揮各自的想像力，來加以評斷人物所經歷的歷史事件。

此外，由於觀察者觀點的採用，敘述者只能扮演提供事件發生

和經過始末的角色，不僅在流露人物的內心活動上受到限制，敘述者也無法直接提出評論或權威性論述，讀者和敘述者之間的審美距離因而被拉開，有關事件的所有價值判斷，也就都落到讀者身上。即使如此，由於〈忠孝公園〉以內部人物類型提供人物親自經歷的故事，不僅現場感十足，也不乏鮮為人知的細節，其敘述傾向於真相的暴露，此帶給讀者充分掌握事件的線索，應可彌補人物內心情報的不足，讓讀者可以憑以作為獨自下判斷的依據。

如上所述，〈忠孝公園〉援用並列結構和限制視角，留給讀者很大的思考空間，在我看來，這應與作家陳映真的寫作意圖有關。2003年陳映真接受郝譽翔訪談時表示：「[……]台灣卻一直缺乏嚴肅、認真對待自己的精神，也因正為缺乏正視和凝視過去的勇氣[……]〈忠孝公園〉中我特別處理心靈的負擔——馬正濤和林標都背負著過去的罪疚。而小說家也正是在扮演這樣凝視的角色。」¹⁰可見包括〈忠孝公園〉在內，與此同名的小說集(2001)當中，他企圖要表達的是台灣歷史的真實呈現。來自大陸和台灣的馬正濤和林標各代表構成台灣歷史的人物，作家提出他們的歷史經驗和黑暗記憶，讓讀者知道真實的過去，以便憑以深刻地面對自我歷史。

不過，上述〈忠孝公園〉的寫作目的，以及在此目的下採用的敘事結構和敘述方式，正是其與《悠悠家園》的歷史認知產生分歧的主要原因，尤其在未來指向上面，兩篇小說分別呈現不同面貌：《悠悠家園》的對話結構，充分呈現人物的個別故事，同時發揮整合個別人物經驗的效果，提出作者鮮明的歷史認知，在此基礎上，敘述者有效提出未來展望，不僅敘事結構得到完整，也能提供讀者思考的方向；相對而言，〈忠孝公園〉以馬正濤的死亡和林標的失望作為結尾，看不出他們

10 〈永遠的薛西弗斯〉，《聯合文學》2001年7月號，頁26-31。

的心理負擔如何找到出口，他們的歷史記憶也無人關心，更沒有提及人物的未來，整體來看，缺乏未來展望的勾勒。

馬正濤以單身度過80年一生，他的故事也集中在過去，生活層面的刻劃非常少；相對來講，林標一家的故事較能體現台灣社會和現實生活，林標老人的兒子欣木賣掉田地後到都市創業發展，但受到全球石油危機影響而破產，為此，妻子離開了他的身邊，於是他開始流浪街頭，多年不曾回家，他的女兒月枝從小與爺爺一起生活，後來跟外地男人私奔，經過多年之後，帶著一個日本中年男子出現在爺爺面前。如果將林標一家三代的故事，比喻為台灣的過去—現在—未來的說法成立的話，那麼，兒子欣木不顧父親，在街頭流浪的狀態，正代表台灣目前既失憶、失根、又沒有方向的社會，而孫女月枝與外地人們的關係，似乎對無差別接受外來文物，盲目推崇多元的趨勢，有所指涉。因此，林標老人和月枝不斷尋問及呼喚兒子和父親的情節，或許可以如此解釋：台灣社會當前的歷史課題，首先就要找尋過去的歷史記憶，即便它是讓人不願面對的幽暗皇民記憶，也唯有勇敢面對，才有可能真正地認知自我。

四、結語

本文主要是以人物類型和敘述方式的比較，來考察黃哲暎《悠悠家園》和陳映真〈忠孝公園〉呈現歷史認知方式的差異。選此兩部小說作為比較對象，主要是因為兩位作家不僅在台、韓兩國都以現實主義小說著稱，他們所關注的民眾、民族等文學議題也相當接近；兩部小說在篇幅上雖有差異，但同樣都以兩個人物的記憶再構歷史，並從現在的時間點，溯回過去的倒敘方式書寫，此外，敘事結構和敘述方式也有類似之處。

《悠悠家園》所考察的韓國八〇年代社會變革運動歷史，可說是韓國當代最為動盪波瀾的一段歷史過程。小說藉著描述推動民主化運動的男女人物間愛情故事，探討八〇年代的歷史實質意義，以及為因應九〇年代以降的新現實，必須尋找新價值的過程。小說裡，採用愛情故事的框架和對話結構，訴說被變革運動所牽累的男、女主角，雖然分別處在監獄的「裡面」和「外面」，但他們透過對話和溝通，傳達獨自又整合的歷史認知。具備現實批判能力人物的對話關係，非常適合突顯思考及分析變革運動意義的小說主題，而且人物之間的相互影響關係，也有利於未來展望的提示，營造出完整結構的敘事。此外，第一人稱主角視點的運用，使得人物內面心理的描寫更加豐富，讀者在閱讀之時，對人物的信賴及同情因而滋生，從而容易接受敘事觀點，作家的歷史認知也得以順利彰顯。

相對於此，〈忠孝公國〉以殖民末期的東北滿州和南洋菲律賓為背景，探討殖民下的戰爭經驗。小說中的兩個人物各自透過自己的記憶召喚歷史，不過，兩者之間並未形成對話關係，人物及人物經驗的交流受到阻礙，個別歷史認知只能並列存在。兩個人物均屬內部者類型，參與事件的內部運作或站在旁邊觀看，這在告發歷史真相上相當有利。另外，由於採用第三人稱觀察者視點，敘述者無法透視人物內面，以及直接對事件做出評論，只能交代事件的推移，因此，人物和讀者、敘述者和讀者之間，產生了一定的審美距離。小說內部所探討的事件，其價值判斷只能留給讀者自行處理，從而作家的歷史認知也就無從藉以彰顯。

作為重視現實，具備強烈歷史意識的作家，黃皙暎和陳映真分別採取上述人物類型和敘述方式，探討兩國重要時期的歷史，應該有其意圖及策略：黃皙暎為了突顯八〇年代韓國歷史的否定及批判認知，透過《悠悠家園》建構批判性知識分子和歷史的對立，並透過這些正面

人物的眼睛，探討社會變革努力的意義，同時也提出了未來價值和方向的思考；而陳映真的〈忠孝公園〉，則藉由被殖民歷史壓迫，甚至協助支配勢力成為皇民的人物，暴露殖民經驗的真相，同時提出台灣社會必須誠實面對歷史、認識過去的訴說。兩篇小說對歷史認知呈現方式的差異，也可以對應到兩國對小說所探討歷史的認知差異：黃哲暎充分肯定八〇年代社會變革的努力，並且認為必須在此基礎上追求新的價值，以因應當今資本主義當道、高度消費社會的到來；而陳映真則對過去殖民經驗的評價暫作保留，但對台灣社會，則提出必須正視自己歷史的呼籲。如果說，黃哲暎提出必須超越理念對立，回到有家人和日常生活的「家園」，作為新的歷史對決方式；那麼，陳映真則是透過台灣所存在個別歷史經驗的展示，對各具不同背景和歷史經驗的中國人，鼓吹必須建置可以分享及共有歷史記憶的「公園」。

儘管如此，黃哲暎和陳映真如何處理八〇年代以前的自國歷史並尋找新的方向，不僅是作家個人的問題，且涉及到東亞國家如何結束一個時代，又應該如何開始新時代的問題。因此，兩部小說所呈現的歷史思考，在東亞文學研究領域上是一個值得我們深切討論的課題。

「白色恐怖」的歷史心靈活動

陳映真小說中的惡之華與 Eros

王墨林

從崩解到重建的人民記憶

在陳映真小說〈趙南棟〉中有一段話語：

五〇年代初葉，台北青島東路口軍事監獄裡的，世紀的沈默啊，不是喧囂地述說了千萬冊書所不能盡載的、最激盪的歷史、最熾烈的夢想、最苛烈的青春，和狂飈般的生與死嗎？（洪範版小說集5：頁105）

話語中提及青島東路3號的軍法處看守所，國家在戒嚴體制轉型之初，約於七〇年代以來即將這塊「白色恐怖」歷史建築，以台北作為國際都會的想像將五星級大飯店在這裡蓋建起來。在國家與財團聯手合作下所進行的戒嚴記憶移植工程，因這裡現為各種公務機關所環繞，而具有國家權力中心的空間象徵，就將這一段國家暴力的歷史掩埋於黑暗的地層。

從青島東路3號開始，2000年之後緊跟著在1968年遷移至都會邊緣地帶的景美軍法處看守所，也被整地再現為「景美人權園區」，到了

台灣政治犯大本營的綠島更是大肆翻修為夏季熱門觀光景點為止，在台灣跟戰後老、中、青三代人有關係的冷戰→反共→戒嚴的「白色恐怖」歷史，漸漸就被埋進台灣黑暗的現代化史。

讓身體可視、可觸、可嗅、可感的硬體已崩解，留下的是滲雜於一堆文物、文獻中的密語、咒語，更是隻字斷句的囁語，歷史假若只是歷史學的科學思考產物，像軍法處看守所的場所不在，徒殘留「青島東路3號」這個門牌在空中召喚支離破碎的記憶，如同國家暴力違章濫蓋了一堆瘡啞的這個、那個的紀念碑，歷史的話語權至此大概只能被少許的專家學者所掌握，那麼所謂「人民記憶」這個說法，又到底怎樣敘述著少數的、異端的、非主流的歷史呢？

要說的是，國家的記憶掏空→置換工程從未歇息，人民重建記憶也在文化生產中不斷發酵出話語，陳映真在1986年創刊的《人間》雜誌即為其中現實主義的代表。若將他的左翼史觀以1987年國家戒嚴令解除，台灣走上第三世界「依賴理論」式的資本主義發展模式來看，《人間》雜誌與創刊之前即已完成的〈鈴璫花〉及〈山路〉，早已在國家暴力為消弭其罪行而大肆毀跡滅屍之時，先預言了人民記憶書寫的重要性，並於1987年7月開始解嚴，而他同時在1987年6月完成了「白色恐怖三部曲」的壓軸之作：〈趙南棟〉。¹

所謂「人民記憶」的書寫，與正文本歷史在敘述的話語上，其區分在於對歷史意象有著不同的建構方法，因而兩者之間也就有了不同的表敘話語。對於陳映真的「白色恐怖三部曲」而言，他是在如前所述像「青島東路3號」那樣已經被掏空了記憶的基盤之上，開始搭建起他的左翼史觀論述，並而踰越這樣的虛空，將他的左翼史觀在歷史意象上創造出新的面貌。人民記憶在這個虛空的基盤上所發展出重建的表

1 陳映真的「白色恐怖三部曲」為〈鈴璫花〉、〈山路〉、〈趙南棟〉三篇小說，本文後續將詳細論述。

述，是小說家只能賴以他充滿歷史想像活動的心靈，而醞釀出一個自言自語的精神世界，通過這樣對於正文本歷史「同一化」(identify)的顛覆，隸屬自己主體的發言位子，才能創造、甚而是從國家論述中奪回「白色恐怖」的話語權。

流放→自殘→死亡的身體敘事

陳映真小說中被稱為「白色恐怖三部曲」的〈鈴璫花〉、〈山路〉、〈趙南棟〉，在他以五〇年代為時代背景所創作的小說中，比較特殊的是以上三篇小說出現在台灣經濟起飛的八〇年代，國家正在開始大力宣傳「亞洲四小龍」的神話，也是所謂想要擺脫第三世界的「落後」名籍，而洋洋得意被列名於「開發中國家」之林。

小說中一貫為作者所宣揚台灣共產黨人的革命事蹟，除了敘述他(她)們令人心痛地必須面臨「白色恐怖」的肅殺，而更讓人不堪的是要面對資本主義在台灣已經發展出來的商品化社會。

比較不同的是〈鈴璫花〉雖以五〇年代為故事背景，但其主人公並沒有像另外兩篇小說的主人公貫穿於八〇年代之間，其不同歷史時空的形塑，也顯示這「白色恐怖三部曲」的史詩性，是在〈鈴璫花〉從現實世界到被流放於外、〈山路〉從烏托邦到失樂園、〈趙南棟〉從死亡到復活，史詩所具有這共時性的文本脈絡，都在宗教的語境之下，而鋪述成為作者的歷史心靈活動。

〈鈴璫花〉(1983年4月發表)的高東茂最終逃不了被槍決的悲劇，但在他失踪之後，竟為尊敬他的阿助與阿順就在小鎮山洞裡發現到，這種為了躲避獵殺而在地流放的他者，是跟作者緊接著之後寫的〈山路〉(1983年8月發表)中的蔡千惠，刻意讓自己的生命逐步萎弱下去，以這樣自殘的方式而結束生命，是一樣地顯示出把身體作為一種

鞭笞的懲罰。

雖然高東茂受他人的懲罰，與蔡千惠給予自己的懲罰有所不同，然高東茂像鬼魂一樣隱身於在地這種忽隱忽現的流放方式，跟蔡千惠自我放棄任何活下去的意念，卻同樣都是通過身體彰顯出「我」的存在意識。而這種存在意識又為他們對紅色革命的想像，被多抹上了一層神聖性。

只不過蔡千惠來自於「被資本主義商品馴化、飼養了的、家畜般的」身體愉悅感（〈山路〉，洪範版小說集5：頁90），與高東茂「髒髒的長髮，深陷的面頰，凌亂而濃黑的鬍鬚，因著消瘦和污垢而顯得巨大、散發著無比的驚恐的，滿是血絲的眼睛」的受難形象恰是兩個對比的參照（〈鈴璫花〉，洪範版小說集5：頁44-45）。

〈趙南棟〉作為這三部曲的奠基之作，更為豐盛的容納了革命之夢在被資本主義下的人慾橫流所擊潰的多層次敘事，其中為老左派趙慶雲所形塑的死亡意象，誠如作者敘述在他囚禁期間，所面臨「為自己未必死而又未必不死的，懸而不決的命運所苦」的置身狀態（〈趙南棟〉，洪範版小說集5：頁186），與他心肌梗塞發作，在病床上「除了尚存的一息游絲，已經是沒有了任何知覺的軀體」一樣（同前引：頁154），都是在等待死神到臨前所必受的身心折磨。

作者又將這種瀕臨死亡的意象，與趙慶雲對葉春美說的：「這個社會早已沒有我們這個角色，沒有我們的台辭」這段話語併置（同前引：頁118），這才是讓五〇年代的台灣共產黨人，要他們從戒嚴年代的噤聲到資本主義社會的失語，要他們從身體的衰敗牽引出靈魂的空洞。

革命分子的生命在歷史如此一波隨即又一波的變動之下，作者更為強調了趙慶雲荒蕪化的精神世界，跟高東茂身體的在地流放、蔡千惠的肉體自虐，都是一場又一場的謝肉祭²，因了這樣對他們的烏托邦

2 「謝肉祭」一詞，乃翻譯源自拉丁文Carne vale的日語漢字，其意出自《聖經·新約》馬太

的救贖，讓當下在我們眼前所見到被人稱之為所謂「民主」、「自由」的現實，得以參照國家暴力躲藏於痞啞中的歷史，遂使陳映真這「白色恐怖三部曲」具有了歷史書寫的意義。

陳映真的小說風格重要地反映了作家一個滲和了歷史學的精神世界。誠然有他個人在現實上遭受「白色恐怖」壓迫的囚禁經驗，但於小說家而言，他表述的不是從編年史的文脈去模造出一部文獻式的歷史場景，因為歷史難以通過再現的技術來鑑定其虛實，惟有賴以身體或通過器官的知覺而運動出來的記憶活動，也是通過極其個人化經驗之下所轉化而成的一種心靈活動，漸次反映出歷史如波光粼粼的記憶般，流動於已知世界與未知世界之間的幽微性。

其實這也是記憶者為安頓他的記憶而營造出來的一個精神世界。陳映真為他「白色恐怖」記憶所營造的精神世界，是一級一級逐步走進黑暗終至死亡的歷史意象。也可說是「白色恐怖」歷史在作者的精神世界裡，通過他模擬的台灣共產黨人被流放→自殘→死亡的敘事，在國家壓抑下的暴力化身體→肉體→精神於「白色恐怖三部曲」中的呈現，而最終主人公這樣被形塑出來的毀損的身體意象，為小說家陳映真挪借作為在神魔大戰中的歷史表述的話語。

正因為作者的道德之美是如此明確地被善惡二元分立，他所架構的精神世界也就顯示出一種對稱、均衡的古典美學，就像耶穌的故事一樣，只有通過一場又一場「謝肉祭」的救贖儀式，犧牲者的意象才能永遠刻印在史詩化了的歷史記憶之中，而在現實世界卻是愈來愈不可能找到這樣被意象化的典範，只有在藝術家的歷史心靈活動之中，歷史的意象才能夠被顯影出來。

福音4：1-4——耶穌在曠野禁食40晝夜，魔鬼前來試探其決心而不得。後來基督徒為了紀念耶穌在這40天裡堅定的禁食意志，亦有教規訂出每年復活節的前40天期間不能吃肉、喝酒、娛樂，以此齋戒期作為信心的考驗及對神的贖罪。

鈴璫花：壓抑的心靈流洩著殘酷的意象

〈鈴璫花〉文首第一行，小說家只寫下鏗鏘有力的五個字：「一九五〇年。」（洪範版小說集5：頁1）然後他才以第一人稱開始從第二行敘述起在家鄉的一段孩提回憶，也是一段白色恐怖的歷史記憶。而在他第一人稱的敘述結束之前，他用了非常淡然的口氣這樣說：「有人在台北車站的一個告示上，在一排都被重重地用朱紅的墨勾劃過的名字中，找到『高東茂』三個字。」（同前引：頁48-49）

在開始與結束之間，既沒有像之後寫的〈山路〉或〈趙南棟〉那樣出現善惡交叉對照的批判視角，更沒有「三突出」故事中的英雄人物，反而是在內斂的敘述間，流露著更為深沈的氛圍鋪敘。作者以俯瞰的視角讓人看到他的家鄉鶯鎮，在10月仍然有著颱風要來之前的炎熱，正唸國小五年級的我／阿助與阿順，因逃學跑到田園野趣的自然世界嬉戲，看盡這片田園不只布滿可以採來吃的花生、野蕃石榴、野草莓、酢漿草等，還有不可吃卻標緻地長了一大片籬笆的鈴璫花，而他們遠遠地窺見住在鈴璫花籬笆裡面被謠傳不祥而受了一點點歧視的母女。

在兩個小孩的對話之間，偶而也會提及他們敬愛的、喜歡幫助窮人的高東茂老師突然無故地失去踪影。兩個逃課小孩在自然的景觀中玩耍，卻因眼前現實世界發生這些令他們覺得詭譎的事，使得他們逃課這個出走行動，就被賦予了一種體認生命的象徵儀式。所以作者刻意把高東茂安排成為流曳於背景中一個變奏了的音符，內斂地在情節進行間不經意跳出來一下，竟也渲染出一股不可解的壓抑性。兩個小孩的逃學遂變成一場慘烈的政治屠殺即將大肆展開的前奏曲，正如在10月仍然有著颱風要來之前的炎熱一樣令人不安。

正因〈鈴璫花〉在敘述上充滿這樣的壓抑性，倒顯得作者下筆時的冷靜感，更把歷史的殘酷性通過寓意而深透地表達出來。在阿順藏匿

著許多寶物的廢窯裡養了一條小青蛇，還經常拿了青蛙餵養它，作者刻意用了大段字句描敘著蛇吞食蛙的情景：

那原本不住地慌忙著試圖把頭伸出缸外，卻總是不到水缸的半腰就滑落到缸底的小蛇，在我還來不及看清楚的瞬間裡，就把那不住跳動的泥色的青蛙，含在嘴中，只讓兩條掙扎著划動的蛙腿露在嘴外。青蛙「唧——唧——」地悲鳴著。那暗綠色的小蛇，卻只消幾個吞嚥，就把整隻青蛙吞食了。（〈鈴璫花〉，洪範版小說集5：頁2）

作者以這樣細膩的筆法對「吞食」的描敘，不只對照被國家暴力圍捕、獵殺至無路可逃，只能窩藏在山洞裡的高東茂，同樣也在表達自然景觀中亦隱藏著另一種如對鈴璫花籬笆裡面的母女的歧視暴力，乃至於在高東茂被槍斃的那一年，鶯鎮同時發生流氓火併的事件，「把一條壯碩的漢子，用掃刀劈下整個肩膀，橫屍在大街上」（同前引：頁48-49），這些都是在10月仍然有著颱風要來之前的炎熱之下，作者營造出一座被白色恐怖籠罩著的小鎮，所發生的一些令人悸動的殘酷意象。

五〇年代於台灣人是記憶完全被鏤空的一段歷史，就像高東茂隱身的山洞，於阿順、阿助而言，卻是充滿各種神秘、懼怖、甚而是無知的想像，被戒嚴閹割了的身體，面對身體裡面記憶的黑洞，彷彿退化到孩提對進入山洞的身體感知。對於身體被鏤空的這一段歷史，陳映真特別型塑了「鈴璫花」不僅作為小說的標題，更將這種把謠傳命中帶剋的客家母女圍禁起來的花朵，寓意為作者在他的歷史之心中所反映的一個壓抑的精神世界。

小說之中有一段寫到阿助：「現在，我開始把鈴璫花撕開了，撒在乾燥的、白色的石頭上。」（同前引：頁26）主人公通過吃花生、吃野蕃石榴、吃野草莓、吃酢漿草這些野生食物，象徵其外部世界的身體化，

然而，唯有這鈴璫花因不能吃而進入不了主人公的身體，記憶的紛紜化，及記憶載體的空洞化，在在都顯得鈴璫花特別具有荒蕪化的意象，或為作者藉此隱喻生命中的欠缺。鈴璫花所意味的壓抑之美，卻賴以歷史心靈活動的復甦而得著救贖，因而作者寫下最後一句話是：「但唯獨高東茂老師的那一雙倉惶的、憂愁的眼睛，倒確乎是歷歷如在眼前……」（同前引：頁49）。

山路：從啟蒙到犧牲的紅色祭壇

台車道在〈山路〉這篇小說裡是承載著蔡千惠的一顆救贖之心，駛向她那烏托邦的一段記憶的象徵。她在人世彌留之際仍用日本話訴說著：「台車の道の夢を、見たんだよ」（夢見了那條台車道呢）（洪範版小說集5：頁60）。

她一手帶大的李國木為了鼓勵她的求生意志，也會用日本話告訴她：「嫂，就為了那條台車道，不值得你為了活下去而戰鬥嗎？」（同前引：頁78）是的，在這30年之前，當她決心為出賣了地下組織的兄長贖罪，更是一路走了這條台車道來到李國木的家，而通過了這條台車道又讓她與煤礦工人站在同一陣線。台車道是這樣與蔡千惠的歷史記憶緊緊黏著在一起的。

蔡千惠的歷史記憶從30年前跟準未婚夫黃貞柏走上那條往桃鎮的山路開始，黃貞柏一路上高談闊論，談著中國幸福和光明的遠景，然而她一路上卻是「整個的心都裝滿著國坤大哥的影子……他的親切和溫暖、他朗朗的笑聲、他堅毅而勇敢的濃黑的眉毛，和他那正直、熱切的眼光。」（同前引：頁85）這條山路不只是她的啟蒙之路，走完那小小而又彎曲的路，也讓「少女的自己，清楚地知道，那是如何愁悵的少女的戀愛著的心（切ない乙女の戀心）！」（同前引：頁85）

作者當然不是要把三者之間的關係寫成是俗濫的三角戀愛，而是要把前面這樣的鋪敘作為蔡千惠在李國坤被白色恐怖獵殺之後，她為自己做了「冥婚」這個決定的重要因素，也就是：「我終於決定冒充國坤大哥在外結過婚的女子，投身於他的家，絕不單純地只是基於我那素來不曾向人透露，對於國坤大哥的愛慕之心。」（同前引：頁87）因此，那條在她夢中出現的台車道，也是蔡千惠作為情竇初開的少女，一生只能藏在心底的一份壓抑之愛的象徵物。革命的理想在這裡基本上是與情愛連結了起來。

蔡千惠因被啟蒙而開始有了她的紅色信仰，但以她當時的處境仍只是建立在對烏托邦的嚮往上，而通過這個烏托邦更重要的是，同時也隱喻著她對國坤大哥雖有愛慕之心，卻能藉此與他連結起來的一種純潔無玷的關係，所以她對貞柏說：「我堅決地知道，我要做一個能叫您信賴，能為您和國坤大哥那樣的人，喫盡人間的苦難而不稍悔的妻子。」（同前引：頁85）與其說蔡千惠與死去的國坤大哥「冥婚」是為了贖罪，不如說更是為了讓這個與她的情愛連結的革命理想能夠實現。

在這個意義上，蔡千惠來到國坤大哥的家，付出「自己曾經像花朵一般年輕的身體，在日以繼夜的重勞動中枯萎下去」（同前引：頁88），這樣的肉體犧牲其實是一種為了革命、甚而為了她愛慕的同志殉死，所以雖這樣的自殘卻讓她「想起早已腐爛成一堆枯骨的，仆倒在馬場町的國坤大哥，和在長期監禁中，為世人完全遺忘的，兀自一寸寸枯老下去的您們的體魄，而心甘如飴。」（同前引：頁88）也因為是這樣的肉體的自虐，才能顯示出蔡千惠對國坤大哥，乃至於對國坤大哥為其犧牲的革命理想有著更深切的情愫，相對地也就為自己被資本主義商品馴化、飼養了的、家畜般的現實生活感到更深沈的原罪感。

最後蔡千惠走上自我放棄求生的意志，而讓生命漸漸萎弱下去，她從30年前對情愛的壓抑到30年後對生命的壓抑，如此在〈山路〉小

說中被醞釀成為了重要的敘述氛圍。這種壓抑可以說也是用來彰顯白色恐怖的精神史，甚而到了資本主義的來臨，它基本上也可以用來象徵一種相對於物化了的欲望的情念(Eros)，讓一段沒有慾念的心靈之愛，反映出一份無私的革命烏托邦之記憶，這樣我們似乎就理解了蔡千惠「對於不知不覺間深深地墮落了的自己，感到五體震顫的驚愕」(同前引：頁89)，卻唯有以自殘的方式，在她的肉體銘刻下她從啟蒙到犧牲的革命信仰，她以如此肉體的獻祭，一段發生在台灣五〇年代的美好記憶才能被傳說下來。

趙南棟：精神騷亂與憂鬱的肉體

五〇年代於陳映真作為一個小說家的精神世界，他是用了沈默的、荒蕪的、乃至於是死亡的意象來鋪敘。到了〈趙南棟〉，他不只藉老左派趙慶雲的口說：「那個時代，過去了」(洪範版小說集5：頁120)，他更藉了趙慶雲兩個兒子趙爾平與趙南棟的角色，將之塑造為資本主義的道德犯罪者的典型人物，而意味著他們的心靈腐敗勢必取代了他們父親上一代的聖潔。

陳映真雖然明知五〇年代歷史正一步一步走進黑暗的所在，但他仍堅持為革命者在這個時代刻劃出另一種典型，也就顯示了這兩種典型在人性天平的上拉扯力量：一邊是瀕臨死亡卻充滿了愛人、助人、讓人的人格品質的趙慶雲；一邊則是俊美卻道德墮落的趙南棟。在這樣極其形式化的對比之間，作者想說的大概就是兩個社會的對立，兩種人性的鬥爭。但是充滿複雜與矛盾的人性，又怎能以如此簡單的形式化來表現呢？

陳映真要說的是一則神魔大戰的史詩，在背後自有其形成現今狀態的敘述脈絡可言。以趙南棟來說，作者極其著墨形容這位少年俊美

的臉龐，甚而如同水仙花神納瑟西斯(Narcissus)般地自戀，在具有雙性戀傾向之下，趙南棟的男性性徵基本上是曖昧的。他少言少搭理人更具有虛無的氣質，但他從身體到肉體卻總攬著為上帝所不悅的罪行，更是象徵著現代資本主義失樂園的精神騷亂和憂鬱的精神世界。

趙南棟跟小說中另一位女性雙性戀者「莫莉」的脈絡不同於她的放浪形骸只是意味著從道德束縛中解放出來的都會新女性。趙爾平與莫莉的姊姊莫葳又是另一組現代人性放縱的對比，通過趙爾平兄弟兩人與莫葳姊妹兩人合成了一個聖經裡「所多瑪城」(Sodom)的意象，作者淋漓盡致地描述出一座充滿資本主義一切罪愆的城市，並對它已遠離了革命者在五〇年代所栽種過的土地，而深透著沈痛的絕望氛圍，更展現出了一個「惡之華」的世界：憂鬱、壓抑、虛無。

作為一位卓越的小說家，擅長並能對人物細膩刻劃的陳映真，在〈趙南棟〉中給我們留下相對於虛無青年典型的趙南棟，另外一位就是生命炙熱如尼采般的音樂家張錫命。他對紅色祖國的熱愛一如他無畏於因此而赴死，他在牢房裡每天一大早換好衣服，等待著死亡的點名，而一到下午，又能全心投注在蕭斯塔科維奇(Shostakovich)的*May Day*的音樂指揮中，在作者所描述張錫命的無聲指揮的動作景象，令人彷彿也聽見波特萊爾(Charles Baudelaire)在《惡之華》(*Les Fleurs du Mal*)中寫下一首〈藝術家之死〉的詩：

有的人從未見過他們的偶像，
這些受盡凌辱的苦命雕塑家
將要狠命地捶打胸脯和腦瓜，

唯一的希望，奇特陰森的殿堂，

是死亡像一個新的太陽飛來，
讓他們頭腦中的花充分綻開！³

張錫命每日所進行的一場儀式，也是一場壯嚴如烈士之祭，他說：「我等待的，只是死的時間」（〈趙南棟〉，洪範版小說集5：頁186），相對於趙慶雲臨終沒有一個親友在身邊為他送行，他依然孤獨地安靜離去，只有一位作者稱她為「曹族人民」的山地籍小護士邱玉梅站在他面前。無論是被槍決、病逝或老去的台灣共產黨人、左翼人士，一位接著一位離開他（她）們所熱愛的土地，或壯烈如張錫命者、或安靜如趙慶雲者，但在「白色恐怖三部曲」之中，尤其是在〈趙南棟〉裡，陳映真總不會不寫到他們接遞的一一死去，似乎以這樣的潛台詞見證一個時代的終結。

當趙慶雲的難友葉春美要從醫院離開時，正好目睹到剛吸了毒的趙南棟昏迷在門口，於是葉春美扶起阿南，兩人坐上一部計程車，她告訴了司機三個字：「石碇仔」（同前引：頁202），然後故事就戛然而止下來。石碇仔，雖是葉春美的故鄉，她也是在這裡被捕的，直至25年後獲釋回來，她卻感覺「整個石碇的山村改了樣，像是一個邪惡的魔術師，把人們生命所繫的一條路、一片樹、一整條小街仔頭完全改變了面貌」（同前引：頁117），然而她帶著具有罪身象徵的趙南棟返回失樂園，這最後的救贖有可能嗎？

我的閱讀筆記

雖然反覆、仔細看了「白色恐怖三部曲」來回好幾遍，不可諱言地

3 夏爾·波德萊爾(Charles Baudelaire)著，郭宏安譯，《惡之花》（中國桂林：漓江出版社，1992年初版），頁180。

感覺到整個心緒，仍然被隱藏在字裡行間濃濃的悲觀氣氛所感染。這種悲觀主義於文學的審美而言，誠然也有它一定的美的感受，但又會想到〈趙南棟〉中的趙慶雲曾自問：

這樣朗徹地赴死的一代，會只是那冷淡、長壽的歷史裡的，一個微末的波瀾嗎？（洪範版小說集5：頁191）

這才是一個值得吾們必須思考的問題。

陳映真在〈趙南棟〉花上極大篇幅，對資本主義官能化的身體提出嚴厲的、並超前的批判，他藉趙爾平的口說出：「整個時代，整個社會，全失去了靈魂，人只是被他們過份發達的官能帶著過日子」（同前引：頁177），這種身體不在，而只是官能肥大化的現代人，到了當今他們過分發達的官能，更在全球化科技產業的包圍下，身體性已然形成一片荒漠。對資本主義的反抗，也應該愈來愈是對現代化的批判。五〇年代共產黨人所面對國家暴力對他們身體壓迫的問題，比較現代人心靈被資本主義直轄化管理的問題，已經是更為複雜的問題了。

因此，我不由又想到趙慶雲問的問題，而且在這裡還想為他再問一次：「這樣朗徹地赴死的一代，會只是那冷淡、長壽的歷史裡的，一個微末的波瀾嗎？」

我就在這樣的思索之中，不經意想起2009年10月30日有機會聽到錢理群老師的演講：「左翼魯迅」，他其中有一段話特別讓我感動，今再翻開筆記重讀一遍，大意如下：

魯迅說的我們一次一次的革命，人民也一次一次地重新來過，因而養成中國人的韌性精神，一代一代奮鬥下去，也一代一代犧牲，帶出一個民族的發展。改革不是一蹴即成，像蘇聯那樣一夜

之間做到就會失敗，而應該是一代一代做下去，或者我們這一代或你們下一代都看不到其成果，但還是要做，雖然成果一點點，但歷史就是這樣積累的。

啊！這不就是陳映真文中雖多悲觀，但他對社會主義中國的堅持卻從不退卻的原因嗎？文末謹以錢老師這段話與我敬愛的大陳互勉之！

討論與對話

柳書琴 主持

胡璦文、林家瑄 錄音整理

賀照田 | 趙剛在講分期的時候提到幾件作品有跨階段，例如〈兀自照耀著的太陽〉、〈趙南棟〉，它們特別可以指出兩個時期的銜接期。但特別有意思的是〈賀大哥〉，這篇跨階段特別奇怪，因為跟你講的上一個階段隔了10幾年。這個問題我覺得應該做些特別的分析，因為不能像那兩篇，我們給一個理由就能說明的。

趙剛 | 我為什麼說〈賀大哥〉是一個中間的小說？它既不屬於之後的華盛頓大樓系列，又不完全屬於早期那樣一個反思性，但是它這兩個文類都有。我感覺陳映真創作「賀大哥」這樣一個人物，是按照他內心裡頭的耶穌來對他進行對話。陳映真做了7年的牢，但他很少寫小說去描述他坐牢的經驗，這也是我認為陳映真很難得的一點。我不是說坐過牢之後再去說坐牢經驗是不對的，而是說，會去談坐牢經驗、坐牢的痛苦、坐牢的刑求等等是人之常情，但陳映真幾乎很少說這個東西。也許我錯了，因為我只讀他的小說，陳映真也許說了很多，但我的印象是沒有或者很少很少。因為我有次在某個場合碰到陳映真還有些其他朋友，陳映真在對話裡頭就說到坐牢時一些有趣的事情——當然「有趣」是打引號的——馬上就有朋友鼓勵他說，你這應該寫出來，

陳映真就是無言笑笑不接話，顯然對書寫這些東西是沒有興趣的。陳映真是有什麼樣的內在力量支持他坐了7年的牢，而且坐牢之後仍然保持原先的精神狀態跟主體狀態？我覺得〈賀大哥〉是總結他這麼一個坐牢經驗。面對那樣的黑暗，他一直提醒著自己不要脆弱，不要因為那個經驗而喪失自己的初衷。假如之前他的創作裡頭包括一種對人的愛，這樣的愛不應該因為坐牢的黑暗、國民黨的打壓而使得他整個信心全無。我覺得他有一些些這樣的體會，也有一些些虛弱，所以他就透過賀大哥這樣一個人格的召喚對他進行對話。

陳映真比較少採取女性的敘述點去寫小說是自然的——基於他是男性作家。但是我觀察到其實在三篇小說中他把自己轉化成一個女性角色來進行書寫——〈賀大哥〉是其中之一——而這三篇其實都是跟自己的內在對話有關係。因為是那麼貼近，所以他必須要轉化成一個女性角色，才能拉出一個距離來看他自己。我覺得這其實很弔詭，他越是要去面臨自己問題的時候，反而越迂迴地去找女性視角來看自己。所以在〈賀大哥〉小說裡頭，我認為小曹跟陳映真自己、自我有密切關係。小曹等於是一步一步地設問，她內心也許有一半的答案，但是又有一半困惑，陳映真就透過這樣一個很虔誠的大學女生來問賀大哥這個耶穌形象很多問題，而賀大哥再一一回答。其中令人感動的包括像墨林所說的，我們的努力只是在歷史長河裡頭的一個水珠，不要把自己看大了，要把自己看小。要有一種既看得起自己，但是又要對自己有否定意識那樣的，不能說自己要了不起、個人主義那樣的東西。所以陳映真在這個過程裡頭一方面醫治自己，一方面鼓勵自己，同時又把自己的經驗寫出來客觀化起來，也鼓勵了更多的人。

所以我覺得這個小說其實跟他早期小說不太相像，早期小說很精短，有青春期的那種憂悵。〈賀大哥〉敘事很長，有些人偏偏就說這已經到後期變成兩、三萬字的那種文章了，而且它指向外在批判美國

越戰帝國主義這方面也跟後期寫實的相似，有一個清楚的歷史跟社會背景。但是除了往外批判的這個意義上面他開啟了之後華盛頓大樓系列，他則又跳回早期的懺悔系列。在這個小說裡，他直接面對自己、面對7年坐牢經驗，我覺得那個是很深刻的。所以我認為它是一個中間物。

陳光興 | 所謂分期問題，我覺得也許我們該慢慢把原來對於陳映真的印象全部掀掉。對於華盛頓大樓系列，我不認為是這麼簡單對資本主義的批判，其實是很複雜的。尤其像〈萬商帝君〉，那只是對資本主義的批判嗎？這個講得都好簡單，尤其是林德旺這樣一個角色，你可以說他是對於資本主義的批判，可是跨國公司到底跟在地的東西怎麼連起來，我覺得關鍵的問題是這個，是它怎麼樣能夠運作。現在陳映真小說拿到中國大陸，好像中國大陸現在正進行資本主義化，我覺得都是太簡單的理解。歷史的複雜性不是那麼簡單地可以用冷戰時期的語言說這個就叫做「資本主義」，那現在到底是什麼？有太多座落在不同的地方交叉的力量在運轉，所以我覺得也許可以透過不同的東西產生不同的一些前景，包括對於所謂中期的華盛頓大樓系列，然後接連下來對於〈山路〉、〈鈴璫花〉這整個的理解，這中間有些平行關係的。

我其實贊成趙剛的閱讀，〈賀大哥〉是一個承先啟後的小說，特別是精神病這件事情是從早期就有的，到了〈賀大哥〉的時候更清楚地出來。可是他的複雜性在於賀大哥本身又是一個越戰產物，是美國極右主義的產物。所以陳映真的複雜性在這裡，他不是藉著批判賀大哥來批判美國帝國主義，而是同時又對於賀大哥有高度的認同、高度的同情——他跟〈六月裡的玫瑰花〉裡酒吧的巴尼基本上是一樣的美國大兵。那是早期的東西，所以中間是有一些連續性，可是又往後面展開來了。因此所有的時期是否可以這麼簡單地分期，我覺得很懷疑。

瞿宛文 | 趙剛在文章裡面提到早期在五〇、六〇年代，陳映真的書寫在台灣是這麼樣地孤獨，但他的發言位置是一個中國的左派、是一個第三世界的左派；而薛毅講的是九〇年代。雖然你們講的是不同時代，但陳映真的影響力、生命力是這麼強，從那個時代延續到這個時代。所以我希望薛毅和趙剛能對彼此的文章有所回應。ⁱ

趙剛 | 昨天我看了薛毅的文章感覺很有趣，我自己在讀《八十年代：訪談錄》ⁱⁱ的時候，就覺得大陸學者或知識分子好像對陳映真有一種說不清、道不明的政治無意識的不滿，或甚至有點看低，把陳映真看成是某種荒謬的存在。那本書裡面講得很精彩的地方是查建英說，陳映真在九〇年代初到中國大陸向公眾演講，台下都是一些老運動員，面對陳映真講的東西，老運動員其實都覺得：你怎麼這麼天真、這麼幼稚，這些東西我們難道不知道？我們都是文化大革命出來的，你竟然還跟我們講這些東西。然後大家在台下都交換眼神。我看到「交換眼神」，感覺很心酸，陳映真這麼一個豐厚而且誠實的人，在那邊如實地表達自己的時候，面對的其實是一個完完全全不能理解他的環境。

我特別同意薛毅一開始講的，上天下地搜尋陳映真到底在哪一方面受到魯迅的什麼影響，這樣一種以函數關係來理解陳映真和魯迅的知識努力其實意義不大。為什麼非要指出陳映真作品哪裡受魯迅影響？說小孩子咳血就是血饅頭，然後誰又說他描寫南洋戰爭時因為沒有食物而吃了人，這就是魯迅講的吃人。這些對比其實都沒有意義，因為假如進入陳映真小說文本裡，就會發現陳映真講的吃人是真正的

i 編註：薛毅在2009年11月「陳映真：思想與文學」會議（新竹：交通大學）發表〈陳映真與魯迅〉、〈烏托邦精神與革命：陳映真在大陸的命運〉兩篇文章，均未能收入本書，但仍節錄涉及二文的部分討論。

ii 《八十年代：訪談錄》，查建英編，香港：牛津大學出版社，2006年。

吃人，就是因為戰爭期間南洋叢林裡沒有任何物資，到最後戰爭的殘忍轉化成吃人。所以陳映真講吃人是很具體對於戰爭暴力的譴責，而不是上升到文化性的吃人意義。從這方面來說，對於陳映真跟魯迅這些枝節性的對比也許可以當做益智遊戲，但這樣去理解陳映真跟魯迅的關係可能是沒有意義的，應該要在另外一些層次上檢討陳映真跟魯迅的關係。薛毅提到陳映真跟魯迅在某種程度上都是一種政治性很強的知識分子，在陳映真的表述中，其實有很強的整合各種思想資源的能力和態度。這個比喻就是我所期望、羨慕的一種高度。在另外一個層次去談，做為近現代當代知識分子的體現，陳映真和魯迅之間是思想史上很稀有的契合。

薛毅的報告也讓我對當代中國大陸知識狀況感受到一點點慧光。我總覺得以前很黑暗看不懂，如今他提到有點意思的地方是，大陸當代知識分子似乎比較有一種誰堅持什麼樣的傳統，而且這個傳統的路數好像每個人都心知肚明，於是在知識上想像一些難以溝通的「隔」。這個狀態似乎是我也感受到的問題。的確，這個時代需要更多像陳映真這樣的人——我總是在講陳映真的時候難以說他是誰——能夠有更大一種對於左翼知識傳統有整合能力跟胸襟的人。

王墨林 | 我想針對剛剛光興講的資本主義沒那麼簡單這件事作一些回應。我覺得是的，從學院派的觀點來講，資本主義論述是非常嚴謹的。可是我覺得一般出現在小說、散文或詩這樣的文藝創作裡面，資本主義不應該是政治經濟學中的話語，它也不應該是社會學的關鍵詞，我覺得它應該是文學上要講醜跟美、善跟罪之間的一種對比修辭。所以在文藝創作這一點上面，我發現大陸的文藝創作裡面就少了對現實的批判，它總是在對黨做批判，或者對制度在做批判，它很少看到整個社會結構上的問題，比方說商品化的社會等等之類。我們可

以把對資本主義的批判寫成一篇論文，其實也可以寫成一首詩，所以不必以太學院的想法說資本主義是不簡單的。它是不簡單，因為不簡單而若我們不利用戲劇對資本主義提出批判的話，我覺得是滿可惜的，會永遠變成論文而已。

趙剛 | 我也回應一下陳光興關於資本主義的說法。光興會對資本主義馬上有反應，也許他認為資本主義是政治經濟學的範疇。但我覺得是不是用資本主義沒有關係，陳映真的華盛頓大樓系列是在講台灣七〇年代快速發展下城市裡的跨國企業，非要特意強調這裡的跨國企業不只是資本主義也沒必要，但要說這個完完全全只是資本主義，而且是西方概念下的資本主義理論建構所能夠描述的，那也不對。因為我們在華盛頓大樓系列其實看到不同的世界（第一世界跟第三世界），而優勢支配力量也不純粹是資本主義的，例如人種、語言等。陳映真在華盛頓大樓系列極其繁複地去談誰英語好、誰英語不好。我七〇年代讀這東西的時候，心裡覺得陳映真英文應該很好，後來我又有一種感覺，會不會陳映真其實內心裡頭蠻崇拜英文好的人，才會那麼強調英文。現在其實我還保留一點點懷疑，因為陳映真也是我們這個時代的人，陳映真也許要去克服他關於美國的一些情結。這些我覺得都是真實的，在座誰對英語沒有一點點情結呢？但是我覺得陳映真在小說裡頭透過英語這麼一個簡單的事情，展現出英語在那個環境裡是一個極其強烈的支配性的東西，誰懂英語、誰不太會英語、跟不會英語的人，這整個是一個非常強烈的階序關係(hierarchy)。而這些東西不是我們直觀上可以講的資本主義範疇，但這點的确是第三世界資本主義的特徵。所以我覺得要加上第一世界跟第三世界不同的維度，將資本主義這個概念再深化而不是放棄。

施淑 | 我想請教崔末順教授。我們讀陳映真的評論，他大概都會講到台灣知識分子在知識上的貧困以及持續的衰弱，說台灣知識分子少了一個著眼點。他對於南韓比較進步的知識分子一直都是很推崇的。我看到你在分析黃皙暎的《悠悠家園》，提到八〇年代韓國知識界非常關注當時的韓國社會運動，九〇年代則是要回到日常、回到家園。從陳映真對分斷下的南韓、北韓的評價，一直給我們的觀念是南韓要跟北韓，就是跟祖國統一，不像台灣有台獨。可不可以請你講一下，南韓知識界八〇到九〇年代對於分裂的祖國，還有對於社會主義有怎樣的想像？

崔末順 | 《悠悠家園》這部長篇小說是探討整個八〇年代，人物本身就是參加政府抵抗運動的知識分子。施老師提到八〇到九〇年代整個韓國的知識界狀況，要講這個就必須從戰後開始講。簡單說明的話，這個小說一開始1980年的一個素材就是各位應該很熟悉的光州事件。當時韓國經過18年朴正熙威權統治，由於他在前一年被暗殺才結束。之後有了民主的曙光，但全斗煥這個新軍部又開坦克車來要掌權，在過程當中我們看到以光州地方為主的一個大規模事件發生。政府以非常冷酷的方式鎮壓，於是這變成韓國整個現代歷史上非常大的傷口——很多人都說它可以跟台灣二二八事件一起比較討論。因為這樣開啟了八〇年代，所以整個八〇年代韓國知識界對政府的抵抗最嚴重，但他們抵抗的根據當中有左派思想——我們不叫左派，我們叫進步思想。以全斗煥為首的新軍部進來之後，因為之前朴正熙時代學生反抗非常激烈，為了平息這樣的反抗，於是就給知識界一點空間，讓他們討論一些左派的思想，所以整個韓國知識界開啟了進步的思想。就知識界來講的話，整個八〇年代是最進步、最左派傾向的。

至於九〇年代，在黃皙暎作品裡面也談到，在1987年就透過民主

示威達到總統由全民直選，在程序上已經達到民主化過程。之後又接著看到八〇年代後期整個冷戰體系瓦解，社會主義國家從蘇聯開始一一倒下。在社會主義國家整個都倒下去的時候，原本從事或者原本嚮往這些左翼思想的人就一夕之間失去了他們的理論根據。這個時候會找出哪一個、什麼東西來維持進步？這是非常重要的議題。如果陳映真先生一直是堅持這條路的話，黃哲暎先生很顯然不是那個樣子，他看到現實的社會主義國家已經崩潰了。這跟台灣跟南韓處境不一樣也有關係。所以南韓知識界的八〇年代是進步思想比較當道的時期，還有實際上政治的民主化也達到這個過程。

陳萬益 | 我想延續剛剛施淑老師的提問，其實陳映真跟黃哲暎，尤其是剛才提到這兩個小說，處理的是分斷體制下威暴統治階段的問題。就我所知，在德國有一個小說家葛拉斯(G. Grass)也同樣處理分斷體制問題。葛拉斯本身有一篇短文講的是政治與文學，他藉由他的小孩來問政治與文學的差別何在？葛拉斯回答：文學處理的是過去的記憶，政治處理的是對未來的想望。我想說的是，陳映真的小說裡面當然有很強的政治辭彙，或者可說他透過文學寄托他的政治理想，他對未來的想望，那可能是一種現在看不到的烏托邦，或者是某種意識形態在後來能夠實踐的政治體制。我覺得我們談陳映真小說的時候，有時候是用太多的政治去談他的小說，有時候談小說但是忽略其中包含對未來的想望這種成分。到底分斷體制他最後是怎麼去處理的？怎麼中介這個分斷體制？當然這種對未來的想望，可能是透過他個人對過去的不同記憶去呈現。包括對資本主義的批判之中也是有想望，到底要怎麼去終結資本主義，這種型態不公平的、不公義的資本主義制度？我覺得在處理文學跟政治時，有一個時間上的問題，用對過去記憶的方式來處理、寄托一種對未來的想望，這裡面有潛在的衝突存在。

徐秀惠 | 我的問題可能很簡單但可能也很難。在魯迅的思想裡面，他對於革命與犧牲其實是有一種警戒的，他雖然覺得烏托邦存在，可是那個烏托邦不應該成為一個可能實踐的希望之所在。這種對烏托邦的警戒可以說表現在他所說的「希望跟絕望都是虛妄」。陳映真對於犧牲的歌頌其實跟魯迅形成一種對照，我想問的是，在思考知識分子的實踐哲學問題時，怎麼樣去看魯迅跟陳映真處理烏托邦以及犧牲的差異，是否三〇年代的環境跟冷戰下台灣的處境其實有它不一樣的地方，所以他們有不一樣的思考？

王墨林 | 〈山路〉是一篇非常重要的小說。很多人對這篇小說的解讀是：因為蔡千惠的哥哥出賣了地下組織，所以她抱著贖罪的心去李國坤的家。但不是的，絕對不是的，她是為了救贖自己。她暗戀國坤大哥，可是又有一個即將要訂婚的未婚夫，而國坤大哥是她未婚夫介紹給她認識的。其實她掉在整個對國坤大哥的那樣一個記憶裡面，通過去國坤大哥的家冥婚，她完成了自我救贖的儀式。我想這個東西是非常重要的，包括左派也常常是陳映真自己以及小說中的人物用來自我救贖的東西，所以它永遠都是一個烏托邦，那是很重要的。

柳書琴 | 最後我想要講幾句話，每一個作家都是隸屬於一個脈絡，即使是像陳映真這樣子看起來具有很強的孤獨性的作家，他依然是隸屬在脈絡之中。陳映真的突出之處在於，他總是在邊緣的脈絡產生重大意義。在今天的討論裡面，我們看到不同研究者從不同的脈絡彰顯他的意義。做為一個台灣文學的研究者，我更期待未來也能夠看到探討陳映真先生是如何從五〇年代或者說更早四〇年代、更早在日據時代的一些紅色黨人或者是紅色知識分子的養分上面，綻放他思想和文學的花朵。畢竟我們知道，台灣這一代紅色黨人或者是紅色知識分子也

曾經透過 1930 年代的魯迅跟其他三〇年代作家來吸取養分，所以陳先生並不是在戰後以單向進行資源吸收或一種精神傳統的接取，他還有一些其他傳承性的接取。在這個角度上面，或許我們也可以看到他另外一種傾向跟他的另外一種偉大。

作家圓桌論壇

陳映真小說中的死亡書寫

英培安

我年輕的時候是寫詩的，常閱讀的是陳映真所抨擊的台灣現代派文學。雖然七〇年代中思想起了些變化，對台灣寫實主義文學仍不十分注意，卻知道陳映真的大名及他遭受的經歷，對他執著的精神也十分敬佩。

但是，非常慚愧，仔細閱讀他的作品，還是最近的事。

因為答應了陳光興先生出席這個研討會，我把洪範出版的《陳映真小說集》共6冊讀了一遍，結果發現，陳映真小說中許多主要人物都以死亡告終：36篇小說裡，就死了27個人物（當然，其中有幾個是次要的）。¹

陳映真是名作家，關於他的論述很多，這現象可能已經有不少學者討論過了，我不清楚，不過，這現象倒把我給吸引住了。我不

1 陳映真小說中死亡人物的數目如下：〈我的弟弟康雄〉1人，〈鄉村教師〉1人，〈死者〉1人，〈祖父和傘〉1人，〈貓牠們的祖母〉1人，〈加略人猶大的故事〉1人，〈蘋果樹〉1人，〈文書〉4人（上吊的馮析嫂、被槍斃的少年、戰死的關胖子、安某的妻子），〈將軍族〉2人，〈一綠色之候鳥〉2人，〈獵人之死〉1人，〈兀自照耀著的太陽〉1人，〈哦！蘇珊娜〉1人，〈唐倩的喜劇〉1人，〈第一件差事〉1人，〈六月裡的玫瑰花〉1人，〈某一個日午〉1人，〈山路〉1人，〈趙南棟〉1人，〈夜霧〉1人，〈忠孝公園〉2人（馬正濤、梅村），共27人。

是個從事學術研究的人，因為忙著生活上的瑣事，很遲才開始動筆撰稿，除了閱讀陳映真敘述他創作歷程的〈後街〉，沒有機會參閱其他學者們對陳映真的評論，不過卻讀到趙遐秋研究陳映真的著作《生命的思索與吶喊：陳映真的小說氣象》，發現原來趙遐秋也注意到這現象：她注意到，陳映真「創作了22篇小說中就有18個人物死去」（趙遐秋，2007：176）。

趙遐秋所指的22篇小說，乃是針對陳映真創作風格轉變的1959年至1967年這段時間，陳映真寫的22篇小說（同前引：頁167），有人物死亡的小說，其中舉了16篇。²而根據我手上洪範編的6冊《陳映真小說集》裡所收入的陳映真36篇小說裡，有人物死亡的還有趙遐秋未提及的〈某一個日午〉、〈山路〉、〈趙南棟〉、〈夜霧〉、〈忠孝公園〉，這幾篇小說雖未在趙遐秋舉的16篇有人物死亡的小說中，但在其著作《生命的思索與吶喊》一書中，除了〈某一個日午〉只有簡短評析外，〈山路〉、〈趙南棟〉、〈夜霧〉、〈忠孝公園〉都有詳細的專論。

不管陳映真小說裡是死了18個還是27個人物，「死亡」在他小說中占有極重要的位置是無庸置疑的。這一點陳映真自己也意識到。他在2004年7月寫的一篇散文〈生死〉中，劈頭就這麼說，「出於思想與現實間的絕望性的矛盾，從寫小說的青年期開始，死亡就成為經常出現的母題。」（〈〈生死〉，洪範版散文集1：頁191）

死亡是一種生命現象，所以也是文學，尤其是現代文學常關注的一個課題。陳映真曾批評過現代主義，他說：

現代主義是一種思想，一種人生觀和世界觀。它強烈地強調個人和自我的重要性，它對社會和集體抱著憎恨與恐懼。它熱衷凝視

2 詳見趙遐秋（2007）的《生命的思索與吶喊：陳映真的小說氣象》第8章〈開放的現實主義〉中第3節死亡的部分（頁174-179）。

表現肉欲、死亡、頹敗、血污、蒼白甚至腐朽這些「意象」。它醉心於個人潛意識的混沌的世界。它拒絕意義、道德教訓，不相信生命另有目標、責任和「意義」。³

趙遐秋在《生命的思索與吶喊》第8章〈開放的現實主義〉一文裡，主張陳映真的創作「自始至終，就是現實主義的創作方法」（2007：166），為了證明陳映真雖然寫了那麼多死亡，但絕不是現代主義作家，她逐一地分析了陳映真1959年至1967年22篇小說裡的18個死亡人物，得出的結論是：「這18個人物形象，沒有一個不是鐫刻著客觀社會存在的烙印，無一例外地都具有實在的社會意義。」（2007：176）

對我來說，衡量一部文學作品的價值，最重要的是作家作品的藝術造詣與人道關懷，爭論一個作家是什麼主義，是沒有意義的。如陳映真，我覺得他前期的作品裡其實也有不少是書寫肉欲、死亡、頹敗、血污、蒼白甚至腐朽的。如果一個讀者只單看作品，沒閱讀過陳映真對自己作品的分析以及他的文學理論，也不知道陳映真曾經因為思想左傾而被囚禁，他很可能會把陳映真當作是一個現代派。我的看法是，陳映真的小說固然具有深厚的人道關懷及其社會與歷史意義，但他小說中死亡人物的書寫，卻未必完全符合現實的邏輯，有好些人物的死亡（或發瘋），其實是他激憤、焦慮、孤獨等思想感情的宣洩，是他在小說敘事上的策略與美學上的考量。陳映真在敘述他創作歷程的散文〈後街〉裡說，早期的他，因為閱讀了一些社會科學的書籍，思想開始蛻變，但「在反共偵探和恐怖的天羅地網中，思想、知識和情感上日增的激進化，使他年輕的心中充滿激忿，焦慮和孤獨」，不過「創作卻給他打開了一道充滿創造和審美的抒洩窗口」。（洪範版散文集1：頁56）

3 原出處：趙遐秋、曾慶瑞、張愛琪，〈步履未倦夸輕翻：與當代名作家陳映真對話〉，載《文藝報》1999年1月7日。轉引自趙遐秋（2007）《生命的思索與吶喊》，頁174。

在〈後街〉裡，還有這麼一段話：「他從夢想中的遍地紅旗和現實中的恐懼和絕望間巨大的矛盾，塑造了一些總是懷抱著曖昧的理想，卻終至紛紛挫傷自戕而至崩萎的人物，避開了他自己最深的內在嚴重的絕望和自毀。」（同前引：頁56-57）

這段話不僅說明了陳映真小說中為何如此多自戕與病萎的死亡人物，也說明了這些人物絕望而自毀的原因。另一點是，陳映真的雙胞胎哥哥在9歲多就去世了。陳映真的原名是陳永善，現在他用的筆名「陳映真」，其實是他哥哥的名字，可見他對這位早逝的哥哥感情有多深厚（〈鞭子和提燈〉，洪範版散文集1：頁6-8）。雙生哥哥的死亡對陳映真自然有極深的影響，對他的小說創作，尤其是他早期小說的死亡書寫，是不是也有一定的影響呢？

陳映真在1959年9月發表他的第一篇小說〈麵攤〉，那年他大概22歲。這篇少作，儘管文字風格、思想內容與他後期的作品有很大的不同，但已顯露出他前期大部分作品中憂鬱、浪漫與哀傷的格調，以及他對下層人物的關懷。

〈麵攤〉沒有死亡的情節，但我們從小說中仍可隱約地聽到死神逐漸迫近的足音：小說中患病吐血的小孩，其實是籠罩在死亡的陰影裡的。4個月後（1960年1月），陳映真發表他的第二篇小說〈我的弟弟康雄〉。小說主人翁康雄是自殺死的，接下來他陸續發表的小說，許多人物幾乎都以自殺、病萎，或精神失常告終。

陳映真視文學為「生命的思索與吶喊」（趙遐秋，2007：25）。死亡與情欲都是生命的一部分。閱讀陳映真六〇至七〇年代的小說時，除了發現他小說中常出現死亡的情節外，我也發現，有好幾篇小說是與情欲有關的（事實上，1959年發表的〈麵攤〉裡也隱約地透露了一些情欲的暗示：如少婦見到年輕警員時就下意識地摸一下胸口的鈕扣），而且有好幾篇小說的死者都牽涉到情欲，不過，本文只著重談死亡。

死亡的類型

死亡可分成三類，一是自殺，二是病死，三是他殺或遭致死的意外。陳映真前期小說中出現的死亡，最多的是自殺，其次是病死，他殺或遭意外致死的較少。如果根據他在〈後街〉裡對他塑造這些挫傷、自戕與病萎人物的解釋，我想，最能顯示他當時的思想與心境的，恐怕就是他對這些人物的書寫。所以，本文以較多的篇幅談陳映真小說中自殺的人物，其次是病死的人物。

(一)自殺

小說中死亡的情節，大都會產生一種悲劇感。尤其是自殺，悲劇感更重。人之所以會自殺，原因大致上有兩種，一是自責，不能面對自己犯下的錯誤；二是對未來的生活恐懼、絕望，沒有勇氣生活下去。根據洪範出版的《陳映真小說集》編輯的次序，第一篇出現自殺人物的作品是〈我的弟弟康雄〉，然後是〈鄉村的教師〉、〈加略人猶大的故事〉、〈將軍族〉、〈獵人之死〉、〈唐情的喜劇〉、〈第一件差事〉、〈某一個日午〉、〈夜霧〉、〈忠孝公園〉。

〈我的弟弟康雄〉的康雄

先談〈我的弟弟康雄〉。康雄只活了18歲便自殺了。小說的敘事者是康雄的姐姐。她從康雄留下來的三本日記中了解他的思想生活，也了解到，康雄是因為與一個比他年紀大的婦人戀愛，在道德自責的煎熬下自殺的。他這個「少年虛無者乃是死在一個為通姦所崩潰了的烏托邦裡。」（洪範版小說集1：頁19）因他不能控制的情欲而內疚。

我們看陳映真如何描述康雄的死亡。

敘述者姐姐先是描述弟弟的葬禮如何落寞簡陋，她覺得十分卑

屈。緊接在下一段，她即這麼說：「然而這卑屈的感覺卻在我的婚禮中得到補償。」（同前引：頁20）婚禮是在教堂中舉行的。那是個中產階級的、非常得體的婚禮。她在教堂裡無意間看見了掛在十字架上的基督。「這個雖是個男人但超出於性別和生理的裸體」（同前引頁），使她立刻想到她的弟弟康雄入殮的那一刻：

我和父親走進我的弟弟康雄的房間時，一個仰臥床沿的屍體迎著我們。我的弟弟康雄一手垂在地板上，一手撫著胸，把頭舒適地擱在大枕頭上。面色蒼白，但安詳可愛。雪白的襯衫染著一些大約是嘔吐的血。（〈我的弟弟康雄〉，洪範版小說集1：頁20）

這是陳映真精心描繪的死亡場景，像一幅19世紀現實主義的油畫。康雄宛如從十字架上抬下來的耶穌，染著血跡，卻聖潔秀美。但是康雄的死亡場景令我想起的倒是俄國寫實主義大師列賓（I. Repin）的一幅畫：《涯魯女兒的復活》（*The Resurrection of Jairus' Daughter*）。其實這篇小說裡描繪的死亡畫面與列賓畫作的畫面完全不一樣，雖然兩個畫面裡都有個非常年輕的死者。在陳映真的小說裡，是個在收殮時一身赤裸的少男，列賓畫作中則是個衣著端莊的、病逝在床上的少女。雖然這兩個死亡的畫面裡，都出現了耶穌基督，但是形象也不一樣；在《涯魯女兒的復活》的畫面裡，耶穌穿著藍色的長袍，輕握著死者的手腕，其他的人都默默地站在一邊，期待著床上的少女復活過來。在〈我的弟弟康雄〉中，基督的出現並不是在康雄的死亡場景中，而是在敘事者姐姐舉行婚禮的教堂中。她抬頭看到十字架上基督，這個「超出於性別和生理的裸體」，使她回想起入殮時弟弟康雄的裸體，最後，十字架上的基督彷彿成了康雄，他「帶著這個未熟的軀體從十字架上下來了，而且溫和地對著我〔姐姐〕笑。」（同前引頁）陳映真的這篇

小說之所以使我聯想起列賓的畫，不僅是因為我覺得其中所流露的愛與哀傷很相似，而是很想知道它們創作的心理背景是不是也有相似的地方？

列賓有個非常親密的姐姐，她在他童年的時候即去世了，《涯魯女兒的復活》是列賓懷念這個小姐姐的畫作。列賓希望，通過繪畫能使他親愛的姐姐復活過來。而陳映真也有個早逝的雙生哥哥，當陳映真以「我」作為敘述者描述姐姐如何懷念她深愛的弟弟康雄的時候——例如，她彷彿看見弟弟康雄帶著未成熟的軀體從十字架上下來，溫和地對著她微笑的時候——他也會想起他心愛的小哥嗎？他對生命與死亡有些什麼想法呢？

其實〈我的弟弟康雄〉的整個故事書寫，除了有點揶揄中產階級的思想生活外，行文間一直流露著一種哀傷、虛無、絕望的無力感。終究，曾經對藝術有過理想的姐姐，因弟弟的自殺，竟放棄了理想與愛情，把自己嫁給了財富。如果你繼續閱讀陳映真在這之後寫的小說，你會發現，他小說中自殺的人物（也包括了一些精神失常的人物），多少都有一點康雄那種虛無絕望的氣質。康雄是陳映真許多小說的人物原型。

有一點我注意到的是，陳映真不僅在〈我的弟弟康雄〉裡對康雄死亡的外貌與場景描述得十分細膩，他的好幾篇小說，對自殺的死者外貌的描述，都是如此。包括之後發表的〈鄉村的教師〉、〈將軍族〉及後期的〈忠孝公園〉。

〈鄉村的教師〉的吳錦翔

〈鄉村的教師〉的小說主人翁吳錦翔，光復後從南洋回到家鄉當鄉村教師，本來是個充滿理想的青年，但是，有一天「他忽然覺得改革這麼一個年老、懶惰卻又倨傲的中國的無比的困難」（洪範版小說集1：頁

39-40)，他洩了氣，而且墮落了，變成一個「懶惰的有良心的人」（同前引頁），竟日以喝酒來麻醉自己。因為在婆羅州當兵時吃過人肉，在一次醉酒的時候，吳錦翔竟把這長久壓抑在他內心裡的事說了出來，從此村民都以異樣的眼光來看他。道德上的自責與內疚使他的精神不勝負荷，結果以自殺求解脫。

我們看陳映真對吳錦翔死亡的書寫：

根福嫂發現她的兒子竟死在床上。左右伸張的瘦手下，都流著一大灘的血。割破靜脈的傷口，倒是十分乾淨的。白色而有些透明的，那種切得不規則的肌肉，有些像新鮮的旗魚肉。眼睛張著。門牙緊緊地咬著下嘴唇，襯著錯雜的鬍鬚、頭髮和眉毛。無血液的白蠟一般的臉上，都顯著一種不可思議的深深懷疑的顏色。（〈鄉村的教師〉，洪範版小說集1：頁44-45）

讀者面對的是個死亡的大特寫。作者似乎要讀者湊近看清楚這個孤獨、絕望的死者，這個曾經流著熱血、滿懷熱情與理想的鄉村教師。康雄的自殺不過是自我的道德譴責，鄉村教師吳錦翔的自殺則是理想的幻滅，對改革之可能性的絕望。

而這種理想的幻滅與絕望的感情，並不是僅出現在〈鄉村的教師〉中，仍繼續出現在陳映真後來的小說裡。

如接下來的〈加略人猶大的故事〉。這是陳映真1961年的作品。在這段時期，他也寫了〈貓牠們的祖母〉、〈那麼衰老的眼淚〉和〈蘋果樹〉，陳映真在敘述他創作歷程的散文〈後街〉裡說，在這段時期裡；

他把壓抑到面目曖昧不明的馬克思主義同對於貧窮粗礪的生活回憶，同少年時代基督教信仰的神秘與疑惑，連同青年初醒的愛

慾，在創作的調色盤專注地調弄，帶著急促的呼吸在畫布上揮動畫筆，有時甚而迷惑了他自己。（〈後街〉，洪範版散文集1：頁57）

如果讀者要從〈後街〉這段話來了解陳映真這時期創作的思想意識，恐怕也會和他一樣迷惑。這時期的陳映真雖然對少年時代接觸的基督教信仰產生疑惑，但他已開始接觸馬克思主義思想（即使被他壓抑得曖昧不明），那麼，為何他作品中的人物會如此孤獨、頹喪？對生活如此絕望？

〈加略人猶大的故事〉的猶大

〈加略人猶大的故事〉寫的是猶大的自殺。照聖經的記載，猶大是因為出賣了耶穌內疚而自殺的，陳映真的小說卻用另一個觀點來解讀猶大的自殺。他筆下的猶大本來是個充滿理想的人，他希望以色列人能夠脫離羅馬人的統治與鎮壓，過自主的生活。猶大不僅對以色列的復國運動有極大的熱情，也有一種類似世界主義的思想。開始遇到耶穌的時候，他認為耶穌也許就是全猶太人的希望，甚至是這世界的希望。因為耶穌的真摯、對以色列人的仁愛，以及指責法利賽人和文士時的嚴厲，深深地吸引了猶大；他決定歸從耶穌，做他的第12個使徒。猶大看到耶穌清潔聖殿的情形，看到他「那樣真實地忿怒驅逐著殿堂中買賣的牛羊牲畜，把兌換銀錢的人的櫃子嘩啦啦地傾倒在地上，像一陣旋風似的推倒他們的桌椅。他的堂堂的風貌，使他手執繩鞭縱橫殿內，竟沒有一個人敢於反對他。」（洪範版小說集1：頁122）猶大的眼睛亮了起來，認為耶穌的行動是「對於支配者的正面反抗」（同前引頁）。可惜的是，「耶穌卻一點也沒有擴大這個激憤的行動的意向。猶大開始有些輕微的失望了」（同前引：頁122-123）。而耶穌的聲望在以色列卻越來越大，信從他的人也越來越多。當耶穌像〈撒迦利亞書〉預言的彌賽亞一

樣騎著驢走進耶路撒冷城門的那一刻，城裡的人歡騰起來，猶大為這雷動的歡騰驚震了很久：「他看見群眾紛紛解開衣裳，舖在耶穌面前。群眾搖撼著象徵勝利的棕櫚樹葉，全城便進入一種瘋狂的歡喜之中。」（同前引：頁126）猶大以為耶穌取得政權的時候到了，也走入群眾中興奮地吶喊。但是不久喧騰聲漸漸零落，而且完全寂寥下來，人們滿足地回家，留下憤怒悲哀的猶大。猶大對耶穌大大地失望。以色列人仍愛戴著耶穌，而耶穌卻不斷地暗示他將受死的事。每回聽到耶穌預言他的命運，猶大就有一個想法，既然耶穌要死，為何不布置讓他死在羅馬人的手中呢？於是他以30個銀子的代價把耶穌交到羅馬人的手上。但是，猶大沒有想到，情況並不是他想像的那樣，在耶穌被捕的第二天早上，羅馬巡撫的法庭前，聚合了耶路撒冷與周圍諸城的人，他們都高喊著要處死耶穌，他十分驚震，這群瘋狂地喊著要處死耶穌的人竟是在7天前以王稱頌耶穌的人。猶大留著淚目睹耶穌被釘上十字架。之後，他把30塊錢給回祭司長和長老，說：「我賣了無辜之人的血，是有罪的。」（同前引：頁132）然後上吊自殺。

我們看陳映真對猶大自殺的描述：

猶大確是吊死了的，好像一面破爛的旗幟，懸在一棵古老的無花果樹上。當黎明降臨的時候，我們才在曙光中看到那繩索正是他那不稱的紅艷的腰帶，只是顯得十分骯髒了。（〈加略人猶大的故事〉，洪範版小說集1：頁133）

請注意猶大與這條紅艷的腰帶的關係。小說開始的時候，陳映真是這樣描述的：「他的一身白淨的衣服，使得那艷紅的腰帶顯得分外的明亮了。」（同前引：頁107）

猶大是陳映真塑造的，另一個孤獨、頹廢，對生活絕望的人物。

他的自殺不僅是因為出賣了耶穌而內疚，還有對革命的絕望，更主要是對群眾的徹底失望。那麼，已經開始接觸馬克思主義思想的陳映真，他創作這篇小說時的思想感情與心理狀態是怎樣的呢？如果我的看法沒有錯，猶大是不是另一個他在〈後街〉裡說的，「從夢想中的遍地紅旗和現實中的恐懼和絕望間巨大的矛盾」（洪範版散文集1：頁56）中塑造的人物？

〈加略人猶大的故事〉之後，小說人物以自殺告終的是〈將軍族〉。

〈將軍族〉的三角臉與小瘦丫頭兒

〈將軍族〉是陳映真在1964年寫的名作。這時候的陳映真，據他自己說：「他的思想像一個堅持己見的主人對待不情願的伙計那樣，向他提出實踐的要求」（〈後街〉，洪範版散文集1：頁58），這時候，他也與「幾個帶著小資產階級的各樣軟弱和缺點的小青年，不約而同地、因著不同歷程而憧憬著同一個夢想，走到了一起」（同前引頁）。所謂「走在一起」，是指一起組織了個讀書小圈，閱讀研討有關社會主義的書籍。這一年，除了〈將軍族〉，陳映真還寫了〈淒慘的無言的嘴〉和〈一綠色之候鳥〉。

趙遐秋評論陳映真小說中的死亡人物時，說：「〈將軍族〉裡的三角臉與小瘦丫頭兒，歷經坎坷，相知相助相愛，為殉情而死。但他們不是一般地殉情。他們處處為對方著想，為了完美的愛情，為了幸福的婚姻，勇敢地選擇了死而再生之路，就像鳳凰涅槃一樣。」（趙遐秋，2007：176）

三角臉與小瘦丫頭兒的雙雙自殺，的確「不是一般的殉情」，但是「為了完美的愛情，為了幸福的婚姻，勇敢地選擇了死而再生之路，就像鳳凰涅槃一樣」云云，這說法未免陳義過高，而且脫離現實。自殺是很不容易的事，不到絕境，人絕不會輕易自殺的。三角臉與小瘦丫頭

兒，是在什麼情況下自殺的？在他們自殺前，小說中有一段這樣的描述：

「我說過我要做你老婆，」伊說，笑了一陣：「可惜我的身子已經不乾淨，不行了。」

「下一輩子罷！」他說：「此生此世，彷彿有一股力量把我們推向悲慘、羞恥和破敗……」

遠遠地響起了一片喧天的樂聲。他看了看錶，正是喪家出殯的時候。伊說：

「正對，下一輩子罷。那時我們都像嬰兒那麼乾淨。」

他們於是站了起來。沿著坡堤向深處走去。過不一會，他吹起〈王者進行曲〉，吹得興起，便在堤上踏著正步，左右搖晃。伊大聲地笑著，取回制帽戴上，揮舞著銀色的指揮棒，走在他的前面，也走著正步。〔……〕太陽斜了的時候，他們的歡樂影子在長長的坡堤的那邊消失了。

（〈將軍族〉，洪範版小說集1：頁201-202）

讀者讀這段充滿歡樂的文字時，絕不會想到，緊跟著的下一段文字即出現男、女主人翁自殺後的場面。三角臉說下一輩子才能娶小瘦丫頭做老婆，小瘦丫頭也認為自己不乾淨，覺得不能做三角臉的老婆（這可是封建思想，小瘦丫頭自然不知道），這些對白，看來好像是他們自殺的伏筆，但不是個很好的自殺理由。三角臉與小瘦丫頭兒是認識很久的一對男女，沒有人強迫他們分開，不做夫妻就不能繼續相處嗎？三角臉既然是個「狂嫖濫賭」的獨身漢，為何突然這麼在意「夫妻」的名分？而且竟像一個知識分子那樣地思考起來。這樣的思想語言，不應該是三角臉這個階層人物應有的。這恐怕是陳映真自己對現實的

激憤與絕望，投射到三角臉的身上罷。〈後街〉裡他雖然這麼說，在1964年（也就是他創作〈將軍族〉的那一年）「他的思想像一個堅持己見的主人對待不情願的伙計那樣，向他提出實踐的要求」（洪範版散文集1：頁58）。但是，在同一段話的後面，他卻承認：「然而在實踐上的寸進，並沒有在文學上使他表現出樂觀和勝利的展望。被牢不可破地困處在一個白色、荒蕪、反動，絲毫沒有變革力量和展望的生活中的絕望與悲戚的色彩，濃郁地表現在65年的〈兀自照耀著的太陽〉、〈獵人之死〉，和1966年的〈最後的夏日〉。」（同前引：頁59）陳映真接著說，直到1967年，他寫〈唐倩的喜劇〉和〈第一件差事〉，1968年被捕前發表的〈六月裡的玫瑰花〉，才「明顯地脫卻了他個人的感傷主義和悲觀主義色彩」（同前引頁）。

所以，1964年創作〈將軍族〉時，陳映真應該還是相當悲觀傷感的。因為悲觀傷感，他才會讓「狂嫖濫賭」的三角臉說出「此生此世，彷彿有一股力量把我們推向悲慘、羞恥和破敗……」這類像讀書人一樣文縐縐的話。因為悲觀傷感，陳映真才會讓三角臉與小瘦丫頭殉情自殺。

一般，熱戀男女之所以會殉情，是由於外在現實的壓力使他們不能結合：就像羅密歐與茱麗葉（Romeo and Juliet），他們是入世未深的純情少年，這是最容易輕生的年齡。以三角臉與小瘦丫頭坎坷的人生經驗，在沒有巨大的外在壓力強迫他們分手下，只單因為這輩子不能結合而殉情，是極不合常理的。而且，小瘦丫頭兒說完「正對，下一輩子罷，那時我們都像嬰兒那麼乾淨」後，我們讀到的都是充滿歡樂的情節。然後，我們發現他們竟自殺了；

第二天早晨，人們在蔗田裡發現一對屍首。男女都穿著樂隊的制服，雙手都交握于胸前。指揮棒和小喇叭整齊地置在腳前，閃閃

發光，他們看來安詳、滑稽，卻另有一種滑稽中的威嚴。（〈將軍族〉，洪範版小說集1：頁202）

這是個獨具匠心的自殺場景，其實是超現實的。在現實中這情景不可能存在。因為，除非事前有準備，自殺者絕不可能照顧死後的形象。吹毛求疵的讀者不免要問：小說的情節只看到三角臉與小瘦丫頭快快樂樂地沿著坡堤走，不像已準備好自殺的樣子，他們死得那麼安詳，究竟是用什麼方法自殺的？但是，由於陳映真對這對小人物細緻的描繪，以及他動人的說故事手法，讀者反而被這兩個小人物自殺後奇特的形象吸引住了。不僅沒注意到他們的自殺合不合常理，反而在閱讀時產生了一種荒謬的悲劇效果。三角臉與小瘦丫頭的死亡，其實是陳映真在創作美學上的策略，他以他們的死亡製造出一種悲壯的黑色幽默。這個在現實中不很合理的死亡場景，竟成了陳映真創造的經典意象。

三角臉在自殺前說的那些厭世的語言，或者不符合他的身分，但是，這種「絲毫沒有變革力量和展望的生活中的絕望與悲戚」，正是陳映真前期小說中好幾個自殺人物的思想特徵。如之前〈我的弟弟康雄〉裡的康雄，〈鄉村的教師〉裡的吳錦翔，1965年的〈獵人之死〉裡的獵人阿都尼斯，甚至到1973年發表的〈某一個日午〉裡的恭行，都仍帶著這種絕望與悲戚。這是不是陳映真對他不能改變的環境現實，對知識分子軟弱無能的一種沮喪與激憤呢？

1965年創作的〈獵人之死〉即很明顯地表現知識分子光說不練，耽於妄想的軟弱與無力。小說中的獵人阿都尼斯並不是傳說中那樣美貌、年輕、勇敢。他患有輕度誇大妄想症，是個蒼白、孤獨、狐疑、不快樂的人。他是個獵人，卻從來沒有人看過他狩獵，他只會沉溺在妄想的悲壯裡，最後是滑入湖心自殺了。

蒼白、孤獨、狐疑、不快樂，正是好多小資產階級知識分子的特徵。〈獵人之死〉恐怕是陳映真當時心境的寫照罷。

1967年，陳映真寫了〈唐倩的喜劇〉和〈第一件差事〉，1968年被捕前不久發表〈六月裡的玫瑰花〉。據他說，這幾篇小說都明顯地脫卻了他個人的感傷主義和悲觀主義色彩（〈後街〉，洪範版散文集1：頁59）。〈唐倩的喜劇〉或者是吧，〈第一件差事〉，其實仍沒有完全擺脫。

〈唐倩的喜劇〉的羅仲其

先談〈唐倩的喜劇〉。這是一篇諷刺小說，所以行文一反陳映真一貫的沉鬱與哀傷。六〇年代，存在主義與實證主義在台灣盛極一時，陳映真以調侃諷刺的筆調，挖苦這些追洋時髦的信徒。唐倩是文化圈裡的「才女」，第一位男友是知名的存在主義信徒老莫。存在主義式微後，實證主義抬頭，唐倩離開老莫，與實證主義的羅仲其同居，羅仲其發現老莫對唐倩的生活習慣影響很深，十分妒忌，這種妒忌甚至影響到他在床第上的表現，是邏輯實證論所不能解決的，結果逼得他自殺。羅仲其的自殺的確是有點荒謬，但是，陳映真寫這篇小說的目的是諷刺六〇年代台灣盛行的存在主義與實證主義信徒，羅仲其的自殺，是以調侃方式來處理的，所以無所謂合理不合理。陳映真在他前期的小說裡，對他小說中自殺人物的死亡場景都極花心思來描繪，對羅仲其的死卻只說了這麼一句話：「這樣的一個嚴重的質疑，終於把羅仲其逼得發狂，而終至於自殺死了。」（〈唐倩的喜劇〉，洪範版小說集2：頁144）畢竟，這篇小說的主角不是羅仲其，是唐倩。

〈第一件差事〉的胡心保

〈第一件差事〉中，敘事者是個剛上任不久的警察。他的第一件差事是調查一個在小旅社裡自殺的男人胡心保。胡心保深愛他的妻兒，

卻有了外遇，他的自殺，看起來似乎是對妻子不忠的內疚。其實，更大的原因是，他覺得活得太累，不想活了。小說的敘事者經過一番調查後認為：「這一種厭世的自殺事件」，背後不知「隱藏著多少國難深重、世道毀墮的悲慘事實！」（洪範版小說集2：頁209）因此，他在結案報告中，「花了五分之三的篇幅從如何導人慾歸於正流，實踐我國固有八德至理真法，以收世界和平方正之效。」（同前引頁）云云，這自然是對國民黨空洞的道德教誨的一種諷刺。

因厭世而自殺是很不尋常的。陳映真在六〇年代短篇小說裡的人物，經常都流露出一種類似厭世的絕望，所以，1967年創作的〈第一件差事〉其實仍具有陳映真六〇年代的小說裡一貫的悲觀與感傷。有時我不禁懷疑，這種厭世與絕望，是不是陳映真深藏在靈魂裡的潛意識？除了政治環境使他覺得軟弱無力、孤獨激憤外，還有什麼在困擾著他？

我們看一看陳映真對胡心保死亡的描繪：

那個死了的男人終於給脫得一身精光。他是很好的一條漢子。大概是生活寬裕的緣故，才30出頭，便在他乳黃色的肚皮下面積蓄了一層很甸甸的脂肪。然而卻依舊看得出他從前定必是個堅固結實的傢伙。他的臉看來彷彿有些羞澀的樣子，低垂著厚重的眼瞼，弄得我怎麼也不敢正眼去看他似乎很累累的男性。（〈第一件差事〉，洪範版小說集2：頁162）

敘事者是個剛當差不久的警察，對死者的描述是客觀樸實的，不像〈我的弟弟康雄〉、〈將軍族〉、〈加略人猶大的故事〉甚至〈鄉村教師〉那樣帶著濃郁的哀傷調子。小說的基調看起來似乎並不沉重，或者這就是陳映真所說的，他這時期的幾篇小說：「都明顯地脫卻了他個人的

感傷主義和悲觀主義色彩」的一種表現吧。但是，書寫到對待生活的態度時，虛無、悲觀的調子即浮現出來了。前幾篇小說，死者的自殺，是因為理想得不到實踐而對自己或對環境絕望，但在這篇小說裡，胡心保的自殺，表面的原因是婚外情給他的困擾，真正的原因其實是厭世。趙遐秋雖認為，陳映真小說裡的死亡人物，「沒有一個不是鐫刻著客觀社會存在的烙印，無一例外地都具有實在的社會意義」，但對這個活得不耐煩、一心想死的胡心保而言，恐怕很難解釋得通。〈第一件差事〉也暴露了陳映真當時在創作上的思想困境，即想擺脫個人的感傷和悲觀主義色彩，走向樸實明朗具批判性的寫實主義，但是卻放棄不了那曾經對讀者有極大吸引力的浪漫與虛無。

〈某一個日午〉的房恭行

陳映真在1968年5月被捕。1970年2月，《文學季刊》發表他的〈永恒的大地〉，1973年8月，發表他的〈某一個日午〉。絕望、悲觀的自殺人物，又再出現在他的這篇小說裡了。

〈某一個日午〉是從房先生懷念剛自殺不久的兒子恭行開始的。恭行的自殺，有一點與康雄類似的是，他們死前都曾經與女人有過情欲的關係。少年康雄遇到的是個比他年紀大的少婦，恭行則和一個與他的階級不相配的下女發生了關係，她還懷了他的孩子。但是，恭行的死與這女子無關。他在死前寫給房先生的信裡提起這女子：

……她是個凡俗的女子。（倘若用您年少時的語言，她原是一個新天新地的創造者。）是她引誘了我。我不想求您收容她，因為那是您所不能夠的罷。我確知，那時代的您，早已死去了。（〈某一個日午〉，洪範版小說集3：頁62）

恭行在信中告訴房先生，他迷上這女子，因為她強壯、執著且有生命力。恭行的信是在小說近尾聲的時候才出現的，在他的信出現之前，讀者和房先生都不明白他為何自殺。直到房先生收到恭行在自殺前寫給他的信，讀者與房先生才發現恭行自殺的原因。

恭行在自殺前讀過他父親秘藏了4、50年的一批書籍、雜誌和筆記，而且還在上頭塗了眉批，所以恭行在寫給他父親的信中，劈頭就說：「讀了它們，我才認識了：我的生活和我二十幾年的生涯，都不過是那種你們那時代所惡罵的腐臭的蟲豸。」（洪範版小說集3：頁60）從信上看，他是崇拜過父親的，也極嚮往他們那一代人宣告的新人類的誕生。他的自殺，是對父親那年代理想的消逝，對自己無力自救於身處的腐臭、破敗和欺罔感到絕望。

小說結尾的時候，恭行信上所提到的女子彩蓮來見房先生。她之所以來找房先生，是想向他要5000元拿掉肚子裡的孩子；因為她要上班，不能要孩子。房先生索性給她10000元，正如恭行在信上所預料的，他叫她以後不要再來。而女子改變主意不要錢了。「我要這孩子，拿掉他，多可憐。」（同前引：頁63）她自言自語地說。女子走後，房先生忽然感到，他來台後在黨政圈中營建起來的，那個堅固、強大的世界，竟這般無助地令他有想要嘔吐的感覺，而且搖搖欲墜了。

女子突然決定不要墮胎，以及房先生因女子不要他的錢而感到在黨政圈中營建起來的世界搖搖欲墜，似乎都不太能令人信服。從女子與房先生的對話看，墮胎對她是個非常困難的決定。她來向房先生要5000塊錢墮胎，應該考慮了很久的吧，如果她有能力養她的孩子，她恐怕是不會來找房先生要5000塊錢墮胎的，怎麼房先生索性給她1萬元，叫她以後不要再來，她就突然改變主意不要錢，也不墮胎了呢？或者，房先生叫她以後不要再來，傷了她的自尊吧。她的性格若如此，她根本就不會來找房先生。房先生在政壇與官場上打滾了那

麼久，什麼場面沒見過？他在政黨中建立起來的，那堅固、強大的世界，怎麼會因這下女拒絕他那有條件的金錢援助而搖搖欲墜起來？陳映真設計這段情節，恐怕是為了要抬高下女彩蓮，矮化房先生的形象罷了，不過寫得未免牽強了一些，而且落窠臼。

小說中有好幾處提起恭行蓄的鬍子，象徵恭行與房先生的父子關係與感情狀況，倒是相當含蓄感人。

小說開始的時候，到家不久的房先生回憶起死前不久的兒子的身影；「每當他忙碌地在汽車裡出入家門之際，總看見兒子的青蒼的削瘦的臉，在遠遠地注視著他。房先生於是便記起很稀奇地忽然蓄起鬚鬚的兒子的臉。」（同前引：頁51-52）後來，房先生問他的管家老喜：「他們要他淨身的時候，要剃掉他的鬍子，你說不好。我記不清你說為什麼的了。」老喜開始沒答他，只勸他多保重，但他繼續問。老喜不安地靜默著，然後終於說：「『我是說，恭行喜歡他自己的鬍子，還是讓他留著去的好。』『喜歡？』房先生說，『他留了有多久？』」老喜告訴他，6個多月罷。房先生陷入沉思，想起「仰臥在棺木中的兒子的臉上，在下顎密密地聚生著深黑的微卷的鬍子，配著那一張因為無血氣而格外顯得馴順的臉，構成某一種荒謬的，犬儒得不堪的表情。」（同前引：頁53）……房先生有點憤怒，他竟不曾了解他的孩子。

當天下午，房先生即收到了女子轉寄給他的「恭行的遺書」。讀畢恭行的遺書，他流著淚，翻動恭行閱讀過的他50年前的藏書，發現一張發黃的照片。

那是一群大約27、8歲的青年們圍在一張長桌的照片。桌子上滿是書籍和文件；青年泰半都蓄著長髮，養著鬚鬚。年輕時候的房先生端坐在右首的第二。看著自己的蓄著列寧式的鬍子的臉，房先生便自然地想到兒子的也是蓄了鬍子的仰面的死臉。那是多麼

久以前的事：那是多麼遙遠的一個小亭子間裡的事了。（〈某一個日午〉，洪範版小說集3：頁61）

真的是太久、太遙遠了，怪不得房先生竟一直不了解他的兒子恭行為何會蓄著一把列寧式的鬍子。恭行確是崇拜過他年輕時滿懷理想的父親的。

趙遐秋在《生命的思索與吶喊：陳映真的小說氣象》第8章〈開放的現實主義〉裡所舉的陳映真小說中死亡人物的例子中，因分析年代的限制，並未能列舉到此篇小說。不過在第9章〈在監獄裡〉倒是提到它，趙遐秋把它歸入大陸人在台灣系列的小說裡，她認為恭行自殺的原因並不是他父親房處長「不容他和女工彩蓮結合，而是房處長所代表的腐朽勢力，讓他徹底地絕望了。」（趙遐秋，2007：191）我認為，更大的原因是他對自己，對他這一代人的失望。恭行在他的信中說得很清楚：他這一代原是父親那一代人所預告的新人類，但最終不過是父親那時代所惡罵的蟲豸。他所持以生活的，莫非巨大的組織性的欺罔，更不幸的是，他父親使他明白了：「我自己便是那欺罔的本身，欺罔者受到欺罔。」（〈某一個日午〉，洪範版小說集3：頁61）當然，在認識到這一點之後，他深深地輕蔑著他的父親，但是更輕蔑他自己，所以，他在信裡如是說：「我無能力自救於這一切的欺罔，我唯願這死亡不復是另一個欺罔……」（同前引頁）

用個人的自殺來抗議一個巨大的組織性的欺罔，是很不現實的事。恭行的自殺，恐怕是絕望的陳映真對當時政治環境的宣洩與抗議吧。我不知道有沒有讀者提出這樣的質問：恭行對彩蓮的迷戀除了肉欲，有沒有愛的成分呢？如果他愛彩蓮，怎會這麼不負責任，為一個如此不實際的理由拋下懷了他孩子的愛人自殺？

〈夜霧〉的李清皓

〈某一個日午〉之後，小說裡出現自殺的死亡人物是〈夜霧〉。〈夜霧〉的男主人翁李清皓，本來是個老實勤奮的青年，他在特偵組裡工作時因為害了不少無辜的人，使本性善良的他心裡感到愧疚不安，這種愧疚不安一直糾纏著他，結果得了精神病，竟日疑神疑鬼，怕偵訊時的受害者前來報復，最後，他受不了精神的折磨，在精神病房自縊而死。比起前幾篇小說人物的自殺，陳映真對李清皓的死亡現場描寫得比較簡單，只說他

把睡褲倒著綁在浴室的蓮蓬上，把頭伸進了褲襠，而後猛然跪坐下來，自縊而死。（〈夜霧〉，洪範版小說集6：頁120）

但是，對李清皓在自殺前因內疚、恐懼而逐步陷入精神混亂、崩潰的心理背景卻下了許多功夫。陳映真顯然是要告訴我們，這個年輕的特務，其實也是個可憐的受害者，他因作過偵訊工作而陷入一種萬劫不復的絕境。陳映真並沒有譴責他，反而帶著同情和人道的關懷去書寫他。

〈忠孝公園〉的馬正濤

同樣是特務，而且同樣是以自殺告終的還有〈忠孝公園〉裡的馬正濤。〈忠孝公園〉敘述的是兩個人的故事：林標與馬正濤。我在這兒只談因自殺而死的馬正濤。

馬正濤與〈夜霧〉裡的李清皓是兩個完全不同類型的人物。李清皓原是個老實勤奮的青年，到特偵組應徵的時候甚至天真地認為，他的工作是「報效國家」，是「有意義的事」，而李清皓的太太小董與他離婚，其中一個原因就是不喜歡他的工作。李清皓也嘗試離開過特偵

組，但他雖拿了個洋碩士，卻找不到工作，為了生活，最終還是懷著無奈，回到偵訊局上班。而馬正濤似乎是個天生的特務，也樂於做特務，特務可以說是他的專業。他本來是個公子哥兒，父親是親日的商人，開始的時候他在日本憲兵隊裡負責調查和通譯，很快就學會了拷訊、綁票、緝捕和刑殺各種本領，在他經手下不知害死了多少抗日戰士與冤死了多少中國人，日本投降，他卻搖身一變成為國民黨特務，專抓共產黨，也害死了許多人。國民黨戰敗，馬正濤落在共產黨手中，為了生存，他給共產黨的公安局當眼線，出賣了許多同僚，在一次帶共產黨人誘捕自己同僚的途中，他逃脫了。因職業性的疑心，他竟殺死了一個幫他逃亡的前同僚劉立德。馬正濤潛逃到台灣後，找到了他的舊長官，又回到保密局裡繼續做他專長的「肅防」工作，把成千上萬的「匪嫌」送進刑場和長期徒刑的牢獄。晚年，馬正濤目睹國民黨競選失敗，黨人的憤怒、恐懼與絕望，使他感到彷徨不安與恐懼起來。老得行將就木的他竟自殺了。自殺的原因是覺得自己已「沒有前去的路途，也沒有了安居的處所」（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁220），深怕他為國民黨工作時殺人無數的紀錄曝光。問題是，像他這樣一個閱歷豐富，毫無節操與道德觀，為了活命，可以從日本特務變成國民黨特務，被共產黨逮捕後，可以出賣同僚，甚至不惜殺死幫他逃命的人，在老年時會因國民黨競選失敗，懼怕新政府翻他的陳年舊帳而自殺嗎？他已活到行將就木的年齡了，他的種種罪行，在他有生之年，被揭發的可能性是很微小的；即使被揭發了，又如何呢？如果我們把〈夜霧〉與〈忠孝公園〉一起併讀，比較一下這兩篇小說的結尾，你會發現，這兩篇小說的結尾雖然都書寫到台灣的政權替換，寫到特務錯愕的反應，但這兩篇小說裡的兩個老特務，命運卻不一樣。在〈夜霧〉裡，國民黨垮了，「局裡的工作情緒，上上下下，一片錯愕與混亂。」（洪範版小說集6：頁122）老特務丁士魁開始盤算移民的時候，卻接到政府

中央局級安全機關許處長的電話，這位許處長是他早期的學生，他告訴他的丁老師，新政府指定他找幾個老同志商議，他已經推薦丁老師到中央了，因為「國家安全，片刻都中斷不得」（同前引：頁123）。這位許處長告訴他的丁老師：「時代怎麼變，反共安全，任誰上台，都得靠我們。」（同前引頁）馬正濤倒沒那麼幸運，新政府並沒有及時派人來聯繫他，要他為「反共安全」服務。這個曾經為日本政府、台灣政府作過特務的馬正濤，不也被共產黨抓過嗎？在之前他不知道害死了多少共產黨人以及許多無辜的共產黨同情者，為什麼那時候他表現得那麼鎮定？身經百戰，老奸巨猾的馬正濤，在國民黨垮台後他照理不應該如此恐懼驚慌，以致自殺的。馬正濤的自殺，並不現實，但是，陳映真敘述馬正濤因國民黨倒台而產生的驚慌失措，彷徨不安，以致自殺，其間的過程與布局卻相當引人入勝；自殺的設計也獨具匠心：

馬正濤變瘦了，變得足不出戶。他開始整理櫥櫃抽屜，把一些文件和證件集中起來。他從一個箱子的箱底摸出一副銅手銬。這副銅鐵合金的手銬，從舊滿洲時代就在他的箱子裡跟著他半輩子。這幾日間，每天晚上，馬正濤在燈下聚精會神地以擦銅油逐漸把被時間長期鏽蝕而變成暗赭色的手銬，擦得像黃金般閃亮。馬正濤再給手銬上機油，只要輕一碰觸，那帶著齒牙的銅手銬就立即潤滑地打了半個圓圈銬上。在東北的時光，他在多少青年的手腕上輕輕地用經常上足機油的這把手銬一敲，手銬就輕巧敏捷地咬住了青年們的手踝，越是掙扎，越是咬緊。馬正濤總是感到樂趣。

約莫一個月之後，人們循著異味，在馬正濤那家孤獨舊屋裡，發現馬正濤在睡床上被一把金黃的手銬反銬著的屍體。他的整個頭被密實地套進一個大塑膠袋裡。地上有一小堆燒過的文

件。一把同樣金光閃爍的手銬鑰匙被遠遠地丟在臥室的門邊。馬正濤那不喜自笑的嘴角，掛在他那半睜著眼睛的臉上，顯出無法讀透的深深的悲愁。

（〈忠孝公園〉，洪範版小說集6：頁220-221）

被整的人越痛苦，馬正濤就越快樂。我想馬正濤對他的偵訊工作能勝任愉快，樂此不疲，恐怕就是他的這點虐待狂吧；〈夜霧〉裡的李清皓，因為缺乏這種把快樂建築在別人痛苦上的虐待狂，最終是受不了良心的譴責，上吊自殺。馬正濤主子的政權垮下來之後，他的虐待狂竟成了自虐。結果是，用這虐待他當年逮捕年輕人的手銬結束自己的生命。

這手銬是個隱喻。是陳映真刻意營造的反諷。所以，與其說手銬是馬正濤在箱底摸出來的，不如說是陳映真發現的。為了這隱喻，陳映真用個大塑膠袋套在這老奸巨猾的頭上，並把他反銬起來，送他到死神的手裡。這樣的死法大概正是馬正濤在偵訊時折磨人常用的方法吧。

〈忠孝公園〉塑造了馬正濤與林標兩個生活迥然相異的人物：一是台灣老特務，一是台灣的日本軍伕。陳映真利用這兩個人物的命運，書寫了台灣人遭遇到的兩種因政治歷史造成的悲劇。林的悲劇是身分認同的悲劇，馬的悲劇是依賴權勢生存，為虎作倀者的悲劇。像馬正濤這樣一個專替權勢服務，殺人無數的專業特務，最後還是逃不過歷史的玩弄，以自殺收場。陳映真以豐富的歷史資料，精彩的布局，緊湊的敘事，把讀者深深地吸引住了，讀者完全投入在陳映真的敘事藝術中，對台灣人民經歷的悲慘命運感動掩卷。馬正濤當然是該死的，他的自殺合不合理，對好些讀者來說，恐怕已不重要了。

(二)病死

除了自殺，陳映真小說中也有不少人物是病死的。陳映真的第一篇短篇小說〈麵攤〉就有個患重病的小孩，但讀者在這篇小說裡，只感受到死亡的陰影，還未接觸到死亡。根據洪範版的6冊《陳映真小說集》的編排次序，陳映真第一篇描寫因病而死的小說人物是〈死者〉，下來是〈祖父和傘〉、〈貓牠們的祖母〉、〈蘋果樹〉、〈一綠色之候鳥〉、〈兀自照耀著的太陽〉、〈山路〉、〈趙南棟〉等。對於病死的人物，我只選擇一、兩篇作品談論，其他的作品只略略的簡述。

〈山路〉的蔡千惠

先談讀者最熟悉的〈山路〉。〈山路〉的女主人翁蔡千惠是病死的。趙遐秋在《生命的思索與吶喊：陳映真的小說氣象》第8章〈開放的現實主義〉裡所舉的陳映真小說中死亡人物的例子中，因分析年代的限制，雖然未能列舉到〈山路〉裡的蔡千惠，但在同書第16章〈飄揚的紅旗：讀〈山路〉和其他〉中，對〈山路〉的思想內容與創作手法則做了很詳細地分析。提到女主人翁蔡千惠的死，趙遐秋說：「她在報上看到『叛亂犯』黃貞柏被假釋回家。這突然的消息給她巨大的衝擊。沉思現在，回顧過去，想想將來，她陷入了極端的困惑之中，甚至有一種『油盡燈滅』的感覺。終於，在醫學無法解釋的衰竭中，她辭別了這個世界。」（2007：311）蔡千惠是怎樣「陷入了極端的困惑之中」，怎樣「油盡燈滅」的？我們且看一下〈山路〉的故事：

小說是從李國木的大嫂蔡千惠患病開始的，她日益萎靡，完全失去生存的欲望，醫生因為找不到她患病的原因，所以束手無策。但李國木記得，他大嫂是看到關了30年的叛亂犯黃貞柏被釋放的新聞後就開始憂鬱，沒有食欲，臥病不起。我們從倒敘的故事中知道，信仰共產主義的李國木大哥李國坤在城裡被捕判了死刑，之後，少女蔡千惠

即到鄉間來自稱是李國坤的妻子，任勞任怨地替他們主持家務，含辛茹苦地把李國木帶大。

小說結尾時，蔡千惠終於病死了。李國木從她的遺物裡發現了一封她寫給黃貞柏的信，也發現了這位大嫂的秘密。原來她不是他的大嫂，而是黃貞柏的愛人。黃貞柏與哥哥李國坤的被捕，是被她的二哥蔡漢廷出賣的，為了替胞兄贖罪以及同志的情義，她冒認李國坤的妻子，到他住的鄉下照顧他們一家人。李國木發現了這秘密，非常感動。

在陳映真早期的短篇〈兀自照耀著的太陽〉裡，故事也是從照顧病床上奄奄欲息的小淳展開的。自〈兀自照耀著的太陽〉後，通過照顧瀕死的病人展開情節，成了陳映真後來幾篇小說的說故事模式。〈山路〉如此，〈趙南棟〉亦如此。在〈山路〉裡，死者藏著一個秘密，讀者在閱讀故事時完全不知情，最後由作者在故事結束時把秘密揭開，使小說產生一種令讀者驚異的效果；相反的是，在〈趙南棟〉裡，讀者在閱讀中即知道，趙慶雲與他妻子在獄裡生的兒子趙南棟其實已經是個墮落敗壞的年輕人了，趙慶雲卻至死都蒙在鼓裡，沒機會見到他這個心愛的兒子，成了一種遺憾。這兩種不同結尾的敘事，都是作者精心經營的敘述策略。

蔡千惠的愛人黃貞柏關了30多年後終於出獄了，她應該很高興才是，但是因為「被資本主義商品馴化、飼養了的、家畜般的自己」，在獲知黃貞柏的出獄，竟使她「驚恐地回想那艱苦、卻充滿著生命的森林。然則驚醒的一刻，卻同時感到自己已經油盡燈滅了」。（〈山路〉，洪範版小說集5：頁90）這是蔡千惠突然失去生存意志的理由，這理由似乎牽強了一些，也不太合情理。不過趙遐秋認為「促使蔡千惠有一種『油盡燈滅』的感覺，還有另一個原因」（2007：320）。趙遐秋引了蔡千惠信裡的一段話：

近年來，我戴著老花眼鏡，讀著中國大陸的一些變化，不時有女人家的疑惑和擔心。不為別的，我只關心：如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死，和您的長久的囚錮，會不會終於成為比死，比半生囚禁更為殘酷的徒然……（〈山路〉，洪範版小說集5：頁88）

趙遐秋指出，蔡千惠疑惑擔心的，即「大陸發生的文化大革命的嚴重負面影響」。而且，「無疑，蔡千惠的憂慮、困惑、痛苦，以至於絕望，正反映了陳映真的憂慮、困惑、痛苦和迷茫」（趙遐秋，2007：320）。我的看法是，蔡千惠在信中所疑惑與擔心的，極可能也是陳映真的疑惑與擔心的事。不過，只是疑惑與擔心，絕不會是絕望。所以，這絕不是促使蔡千惠感到「油盡燈滅」的原因。果如是，她讀到中國大陸發生一些變化的消息時就該自殺了，不必等到黃貞柏出獄後才自殺。

蔡千惠的自殺，其實是陳映真的敘事策略，是他在小說裡精心製造的懸疑。陳映真動人的敘事，緊緊地扣住了讀者的心，使他們對女主人翁蔡千惠的病與死亡是否合理倒不注意了，或者，也不介意了。尤其是蔡千惠那封詞藻優美，真摯感人的遺書，使她的死，不僅產生一種奧亨利（O. Henry）式的意外結尾，因她身分的揭示，也使作品因此產生一種崇高的美。

〈蘋果樹〉

〈蘋果樹〉中，病死的人物是一個經常被丈夫廖生財毒打的瘋女人，小說的主人翁是整日無所事事，抱著吉他琴唱歌的大學生林武治。林武治其實是延續著康雄虛無孤獨的氣質，但是他的道德觀比康雄薄弱得多，康雄因為不能控制自己的情欲而愧疚自責，以致自殺，林武治與瘋女發生了關係後，並沒有像康雄一樣受到道德自責的煎

熬，他不但沒自殺，而且，從此這瘋女還經常在他的房裡出現，最後這病懨懨的瘋女，終於赤裸著死在他的身旁。林武治也有點像〈獵人之死〉裡的獵人阿都尼斯，成天在幻想，什麼也不幹。他看來像個畫家，人們卻很少見他畫畫；他知道父親與地政人員勾結詐騙家鄉裡的佃戶，卻裝著不知道；他逃離家園，為的是要離開父親，因為無所事事，花的其實是父親那些不義的錢。但他不會像獵人阿都尼斯一樣，覺得自己無用無能而自殺。

從小說的文字可以看得出，林武治是陳映真嘲諷的人物，我倒覺得，他是陳映真那些虛無、感傷的人物裡最真實的。

〈一綠色之候鳥〉

〈一綠色之候鳥〉裡，病死了兩個人物。一個是季公的妻子，另一個是小說陳姓敘事者的妻子。季公的妻子本來是個下女，替季公生了個孩子。這題材和陳映真的另一篇小說〈那麼衰老的眼淚〉有點相似，但兩篇小說中的下女遭遇則稍有不同。〈那麼衰老的眼淚〉的下女懷孕了，被迫墮胎，孩子沒生下來，但她卻毅然離開了小說的男主人翁。這一篇小說的下女雖有機會把孩子生下來，不過精神上仍有壓力，孩子生下，她便病倒了。她臥病在床，敘事者把家裡飛來的綠鳥送給季公不久，她便去世了，一個月後敘事者的妻子也隨著逝世。敘事者說：「那是怎樣也預料不到的事。然而伊卻死了。」（〈一綠色之候鳥〉，洪範版小說集2：頁24）不只敘事者預料不到，讀者恐怕也預料不到。因為，在小說裡，敘述者和妻子兩人相當恩愛，妻子看來是個很健康的人，很難相信她會無端端地突然死去。為什麼陳映真要讓敘事者的妻子非死不可呢？或者是為了要顯示兩個男人在妻子入殮時不同的反應吧。季公的妻子入殮時，季公突然哀號起來，敘事者說，他「大約永世也不能忘懷那種男人的慟哭的聲音罷」（同前引：頁21）。而敘事者的妻子入殮

的時候，他的表現卻和季公完全兩樣。敘事者如此描述自己：「我望著伊的白油油的，彷彿面具的臉，感到生平不曾像這個片刻那樣愛著伊。我沒法像季公那樣地號泣，致使娘家有些忿忿的意思了。」（同前引：頁25）

（三）其他的死亡形式

除了自殺與病死，陳映真的小說裡還有其他形式的死亡，如〈哦！蘇珊娜〉裡的彼埃洛先生是車禍喪生的，〈六月裡的玫瑰花〉裡的黑人巴尼是戰死的。在〈哦！蘇珊娜〉裡，敘事者是個女子，她雖然有個男友李，但心裡也暗戀著摩門教徒彼埃洛，彼埃洛卻突然遇車禍喪生了。這是陳映真少有的描寫女子隱秘情欲的小說，浪漫抒情，而且散發著一種淡淡的哀愁。〈六月裡的玫瑰花〉裡，美國黑人兵士巴爾奈·E·威廉斯（巴尼）因在戰場上殺敵有功獲晉升為軍曹，到台灣度假的時候，在酒吧裡認識了吧女艾密麗·黃，巴爾奈答應要娶她。軍曹巴爾奈與艾密麗，對未來都充滿憧憬，巴爾奈調回到戰場，艾密麗等待他退役後來台灣娶她。故事結尾時艾密麗收到一封軍部的來信，不諳英文的艾密麗以為，軍曹又升級了，她在洗澡間快樂地笑著，打算明天找酒櫃的小劉給她讀信。她陶醉地自語：「這次起碼是個少尉。少尉巴爾奈·E·威廉斯！」

陳映真的這篇小說不僅是反越戰，也嘲諷美國這民主國家裡的種族歧視。黑人軍曹的死，是作者敘事上的策略，讓陶醉在幸福與快樂中的艾密麗，不知道她的幸福與快樂其實已成了一場悲劇。作者利用人物的死亡來製造意外的結尾，策略與〈山路〉類似，但是目的卻不一樣；〈山路〉的目的是向讀者揭示小說女主人翁的身分，〈六月裡的玫瑰花〉是讓讀者比小說女主人翁預知她即將粉碎的美夢。

早期陳映真的絕望與感傷，不僅出現在他小說中自殺的、患精神

病的人物裡，也出現在一些活著的看似正常的人物裡。這些人物，都是本來有過理想的大好青年，後來卻變得頹廢墮落，雖生猶死，最明顯的是〈故鄉〉裡的大哥，本來是個極有學識又有熱情的基督徒，他學藝歸來，不開業賺錢，反而在焦炭廠裡做保健醫生，但在一次的家庭變故中，竟變成了一個不務正業的賭徒，他的肉身雖然活著，靈魂早死了。廣義的說，也是個死亡人物。

有一點不知道研究陳映真的學者有沒有注意到，陳映真的小說中雖然書寫了不少的死亡人物，他對死亡本身其實是沒有興趣的。陳映真只是把死亡當做一種感情的宣洩，一種敘事的手段，美學的考量；所以他從不描述死亡本身。他小說裡儘管呈現過許多死亡的場景，尤其是自殺者的死亡場景和容貌，他都描寫得非常細膩，但是，這些細膩的描寫都是外在的，不是內在的。陳映真儘管書寫過那麼多死亡，他從來沒有思考過死亡本身的問題。〈死者〉就是個很典型的例子。這篇小說敘述的重點不是死亡，而是由彌留的死者回憶他勞碌苦命的一生，死亡不過是展開故事的敘事手段而已。所以，這篇小說對死亡的描述和托爾斯泰(Tolstoy)的《伊凡·伊里奇之死》(*The death of Ivan Ilich*)完全不一樣。當伊凡·伊里奇知道自己患的病可能會致死的時候，他仍懷著會活下去的希望，他恐懼、不安，不斷地在希望與絕望中掙扎，思考活著的意義，死後何去何從？死亡前的那一刻是怎樣的？如何去面對它？……等等。伊凡·伊里奇孤獨無助、痛苦憤怒，因為死亡是個人面對的事，面對死亡的時候，沒有人能真正地了解你、幫助你。而〈死者〉裡的生發伯，雖然也像《伊凡·伊里奇之死》裡的伊凡一樣，是患病死的。但他患的不是絕症，他是因為10年內喪盡了兩個兒子，覺得孤獨，「覺著厭倦，覺著不愛走動」，於是就病了。他的病症一天天地沉重，他也自知這一病難起，其實他也絕不曾想再活下去。因為命運是如此惡劣，他受夠了。

在《伊凡·伊里奇之死》裡，伊凡彌留的一刻，他恍然大悟，覺得他一生都不對頭，但是可以糾正。他明白，他的死亡使身邊的人受盡折磨，他可憐他們，希望他們原諒他。他想，既然可憐他們，就應當使他們，使自己也擺脫這些痛苦。「多麼好又多麼簡單啊。」他想。然後煩惱消失了，疼痛也消失了，恐懼也消失了。

他尋找他過去對於死亡的習慣性的恐懼，可是也沒有找到。

死是怎樣的？它在哪兒？任何恐懼都沒有，因為死也沒有。

取代死的是一片光明。

「原來是這麼回事！」他突然說出聲來：「多快樂啊！」⁴

而〈死者〉老生發伯在彌留時，想著的卻是自己一生的命運，「他勞苦終生，終於還落得赤貧如洗」，他想建立一個結實的大家庭，「他想盡辦法逃離故鄉，卻終於又衰衰敗敗地歸根到故鄉來。」（洪範版小說集1：頁71）不過「該遭遇的，都過去了。在這時候，一切的苦楚和寂寞都只不過是單純的記憶罷了。因此，他所剩下的，甚至是一種輕微的喜歡」（同前引：頁72）。

老生發伯在咽下最後一口氣時，想要說的是以前父親臨死前向母親說的那一句話。小說是這樣描述的：

「媳婦呀，可千萬不要為我們家做見羞的事情……」他說著，但嘴唇早已和大腦失去了統御，兀自緊緊地抵著。他終於也覺著自己就走上一個凜冽而朦朧的旅次，他覺著輕輕的歡喜……（〈死者〉，洪範版小說集1：頁73）

4 托爾斯泰著，許海燕譯，《伊凡·伊里奇之死》（台北：志文出版社，1997），頁137。

我把《伊凡·伊里奇之死》與〈死者〉兩個主人翁彌留時的內心活動並列，不是為了要比較哪一部作品的優劣，因為，這是兩個不同方向的書寫，作者關注的問題完全不一樣。《伊凡·伊里奇之死》書寫的是對死亡本身的經驗與思考，〈死者〉是利用死者彌留的心理活動書寫他一生的遭遇。對死亡的探索與思考，是存在主義哲學關注的課題，應該不會是信仰共產主義的陳映真關注的課題。

精神病

除了死亡，精神病也是陳映真小說中一個重要的情節。在〈文書〉、〈淒慘的無言的嘴〉、〈一綠色之候鳥〉、〈賀大哥〉、〈萬商帝君〉裡都有精神病患者，而且有幾篇是與死亡有關的。例如〈文書〉、〈淒慘的無言的嘴〉以及〈一綠色之候鳥〉。

〈淒慘的無言的嘴〉

〈淒慘的無言的嘴〉是陳映真1964年的創作，是和〈將軍族〉同期的作品。小說用第一人稱敘述，敘述者是個快要病癒的精神病患者。一日他在精神病院附近的火車軌旁散步，見到了一群人圍著一具身上有好幾處刀傷的女屍，這女屍是一個企圖逃跑的雛妓。回到醫院，敘述者想起《朱利·該撒》(*Julius Caesar*)中安東尼(Antony)的對白：「我讓你們看看親愛的該撒的刀傷，一個個都是淒慘、無言的嘴。我讓這些嘴為我說話……」。(洪範版小說集1：頁218)

莎士比亞的句子，經過陳映真的再創造，倒成了他小說中一個很好的隱喻。「淒慘的無言的嘴」用在那企圖逃跑而被殺害的雛妓身上，似乎比用在被刺殺的該撒身上更貼切，更震撼與感動人。敘事者在第二天例行檢查的時候，和醫生說了好些夢話，如：「夢見我在一個黑

房裡，沒有一絲陽光。每樣東西都長了長長的霉」、「有一個女人躺在我的前面，伊的身上有許多的嘴〔……〕那些嘴說了話，說什麼呢？說『打開窗子，讓陽光進來罷！』」（同前引：頁219）又如：「後來有一個羅馬人的勇士，一劍劃破了黑暗，陽光像一股金黃的箭射進來。所有的霉菌都枯死了；蛤蟆、水蛭、蝙蝠枯死了，我也枯死了。」（同前引：頁220）

陳映真這時期的作品基調依然是傷感絕望的，但是，從這篇小說的最後一個夢話來看，他對未來似乎並不十分絕望，雖然這只是夢話。

〈文書〉的安某

〈文書〉的小說主人翁是個殺人疑犯安某。他是個精神病患者，因誤殺妻子而入獄。小說的情節，主要是安某在自白書裡的自述。安某的自白書，有點像魯迅的《狂人日記》，是一個精神病患者的自述，但是他的自述讀起來比《狂人日記》「理智」。作為一個精神病患者，敘事者的腦筋一點也不混亂，除了後面的部分，敘事者因發現自己以前在軍中槍斃的竟疑是愛妻的哥哥，因內疚而開始產生幻覺外，大部分的敘事都是條理分明的，敘事時間也很清晰明朗，如果不是因為自白書裡一再出現那隻綠色眼睛的鼠色的貓，實在不像一個精神病患者的自白。這隻貓是陳映真在〈文書〉裡對死亡的精心設計。自從安某在10歲時第一次看見馮忻嫂吊在橫樑上的死亡場景後，只要有人死亡（不管死亡前或死亡後），安某就會看到那隻綠色眼睛的鼠色的貓。貓在這篇小說裡很明顯的是個死亡的隱喻，不過也可以看成是宣揚迷信，所以它絕不會「具有實在的社會意義」，或「鐫刻著客觀社會存在的烙印」。

〈萬商帝君〉

陳映真小說裡的精神病人物，除了〈文書〉裡的安某，〈淒慘的無言的嘴〉裡的敘述者「我」，其實還有〈萬商帝君〉裡的林德旺。描寫

精神病患者，不免要用到象徵、夢境，甚至潛意識。尤其是〈萬商帝君〉，陳映真對林德旺精神病發作前與發作後的書寫，裡面不僅運用了象徵、夢境，還用到一些類似意識流的敘事手法，這都是現代主義常用的技巧。也就是因為用了這些技巧，林德旺這人物寫得非常成功。雖然陳映真在敘述他創作歷程的〈後街〉裡沒有提到他接觸過現代主義文學，雖然他對現代主義的批評非常的嚴苛，但是，他小說中對現代主義慣用的技巧如此熟練，很難相信他沒有受過現代主義文學的影響。

結語

最後，我要說的是，我不是從事文學研究的學者，也很少寫文學評論，所以，今天我講的，只是一個普通讀者閱讀陳映真小說的一點感受與意見。陳映真曾經說過：

小說藝術性就是為我們思想服務的，我公開承認過我是個意念先行的作家，我公開承認我是一個文學藝術的功利者，我公開認為文學是思想意識形態的宣傳，我並不以為恥，問題是你寫得好不好……⁵

陳映真在小說上的成就是毋庸置疑的。但是，作為一個讀者——一個曾經受過現代文學影響，也受過七〇年代左傾思想衝擊的讀者，吸引著我的，倒是陳映真那些充滿傷感與絕望的，並不很顯著地宣傳他思想意識形態的作品；這些作品書寫的儘管絕大部分是「挫傷，自

5 2004年3月，陳映真在香港浸會大學有幾場演講，講述他的寫作與台灣的社會嬗變。在劉紹銘主持的那場裡，劉紹銘引用《文學世紀》對陳映真的訪問稿，引文為陳映真答古蒼栢的提問。見《印刻》雜誌，2004年8月號，頁35。

戕與病萎的人物」，卻充分地表現出他在文學創作上的激情與才華，也赤裸裸地流露出他真實的感情與欲望。陳映真或者並不十分滿意這時期的自己，但我個人覺得，對陳映真的文學生命來說，這時期的作品是非常重要的，恐怕比他後期明確地宣傳他的政治意識形態的作品重要。陳映真是個文學才華非常高的作家，他很會說故事；研究陳映真小說的人，如果受囿於他的文學理論，忽略他在敘事美學上的成就，只專注在他要宣傳的思想意識或意識形態裡做文章，是很可惜的。

作於2009年11月14日

重修於2010年9月1日

參考書目

陳映真(2001)《陳映真小說集》(1至6集)，台北：洪範出版社。

——(2004)〈後街〉，《陳映真散文集1：父親》，台北：洪範出版社，頁51-69。

趙遐秋(2007)《生命的思索與吶喊：陳映真的小說氣象》，台北：人間出版社。

逃離陳映真？

朱天心

這題目，是要加上問號的（因研討會的議程原刊載的並沒問號），這不是為了安全（如同狗仔雜誌的報導因證據不足只得在聳動的大標題後加個問號，以便在日後的訴訟中有迴旋空間），只因這一個月的密集讀完其他人的論文，我以為已不是想不想逃離陳映真，而是逃不逃得了？

我記得光興第一次邀我參加陳映真研討會應是2006年初時，之後這3、4年，我個人正也面臨到文學創作／社會實踐夾纏困惑（我從不敢像一些同行說的這兩者必定是彼此豐富深化且沒有矛盾的）的時期，不時的全面再重讀陳映真，我一改再改想說的，尤其2009年這一整年來，從年頭熱鬧到年尾的各種陳映真談論，我真吃驚原來他有如此多的地下黨人同志，他們掩護得還真好，從長期各自領域的表現真還一點都看不出他們對陳的理念夢想主張有任何小小實踐或甚至措意呢。

因此我談陳的心情變成極度複雜，左右都被「十幾年來的有意忽視他」／「地下黨人同志爭相述說與陳之淵源並致敬」擠壓到難有談論空間，所以我今天的談論可能會是「神聖羅馬帝國」（既不神聖也不在羅馬更非帝國），我可能不那麼陳映真，尤其我覺得兩個戰鬥力最強的

光興和趙剛已經對他思想部分著力甚多¹，我決定回到文學創作本行來談，並且希望接下來的發言用詞可以不被教科書式的要求精確，否則沒完沒了無法開始。

都說江湖上有兩派，一個是寫應然的世界，一個是寫實然的世界——我不得不用此腔，是想把這距離再拉開一些，拉往距讀者和創作者這側近些——從我開始接觸文學作品，唯不知道任何主義和流派的時候（我相信有很多純粹的讀者在他跨入文學閱讀時大多處於這情況），已隱約察覺到，文學對於真實（或現實）好像有兩種面貌的呈現，一種是在寫他理想中的世界，即便他是根植於現實的，可他似言有所指，有選擇性的做反映或呈現；另一派我則清楚肯定，他們力圖呈現的是我看得到的，是一絲不打折的真實；待我看的夠多了，心底常會出現一個不免戲劇化的結論：奇怪那些真實的為什麼如此難看，而那些不真實的（你幾乎知道現實中是不可能發生不可能存在的）卻是多麼的動人。

——後者說的是陳映真嗎？我可沒這麼說。還沒。

等我年紀稍大，也嚮往江湖，帶著自己小小的劍出來行走江湖的時候，不免略略會對其他也帶著劍走江湖，做同樣事情的同行好奇，好奇他們的動機，好奇他們是怎麼想的？

遲至此，我始終迴避用寫實主義和現代主義用詞，一、害怕掉入那個纏訟不休的學院討論中；二、我確實覺得除了每時代必定有的一些極富自覺因此有做實驗樂趣的作者，會把它當命題或考題練習，一般作者是並不那麼意識到流派主義（更可能是置身其中不自知），端看哪個上手就用哪個。也許這些主義流派在文學史的線性發展上有先後，但應不是作品進步或該被淘汰的檢查標準吧。

1 見趙剛，〈頡頏於星空與大地間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉（收入本書上冊）；陳光興，〈陳映真的第三世界〉（收入本書下冊）兩篇文章。

所以，寫實主義為何會偏離或甚至放棄寫實，不再反(映)(真)實？
又或，反映真實、映真，是文學的第一要義？

過往，我的自問自答是，寫實主義的作者觀看和筆下的視角是制高的，如同上帝的無時無所不在，緣此，怎會忍不住操弄、形塑自己想望的世界(背離真實)。

現代主義作者的觀看位置是平視，甚至猥下的(作者自己往往就是病癥)，除了反映真實、揭露、懷疑、拆解、還能做啥？

人過中年，我漸漸多一層理解，也許這呈現的甚至是一種年齡狀態？年輕時離死太遠，心臟血管新鮮強韌，揭撕自己和他人的傷疤都來勁，你可眼睛不眨的逼視那殘酷的叫入神傷的現實。但年既長，也許你更知曉現實的強大殘酷，你討厭它，也不願、不能一走了之，你簡直的不相信生命是沒有目標、責任和意義的，於是在你面對有限的生命時間和寫作能耐時，你怎會不好好把握說出你心中的那黃金國度呢？(這是趙剛說的「話不能直說，人物不能白描，背景不能直鋪，而必須得寄寓在另一個形式中」？)

(儘管眾所周知陳「映真」是他孿生早逝的兄長名字，但也一定是他信念價值之投射。我讀他中後期作品，一路心中出現的卻都是陳言志先生)言志，是的。

類似的觀察陳光興也有言：是第三世界的批判知識分子們心懷黃金世界又得面對殘酷現世所共有的根本精神狀況。

(作為一名有經驗的讀者和創作者，20年前和現下讀到〈雲〉中文秀英日記，仍不免暗嘆：多麼的不真實，卻又多麼動人！)

求仁得仁，好吧，也許「映真」並不一定是某些作家的文學第一要義，但作為也憎厭現實的我，得替「映真」說上兩句：鑑別萬事萬物之差異並勇敢指出，應該是作家很重要的工作吧，而「真」「偽」在光譜之兩極，是故不斷的「映真」，無非是害怕那「偽」出現時眾人不察；另

此，我以為不能正視且根植於殘酷現世的黃金國度終將如絢爛的晚霞和一陣海風便足以吹散的沙堡。

然，「映真」又是何其艱難的事，多少人，終其一生就被無堅不摧，存在即真理的真實，給繳了械（墮落幹？）

不願對真實屈服，不過是為了要保護他的黃金國度吧。這我應沒厚誣他，因他最近一次公開發言（2004年3月於香港浸會大學）再次言明「我公開承認我是意念先行的作家，我承認我是一個文學藝術的功利者，我公開認為文學是思想意識形態的宣傳，我並不以此為恥。」

並還沒打算同樣如此做（將文學之事置於理念夢想主張之次位階）的我，可是因此想逃離陳映真？

得繼續岔題。我記得自12歲至今都一直是我排名前三喜歡的作家納布可夫（Nabokov）說過「我從來不參加俱樂部、不參加任何的團體、不示威遊行、跟大家喊同樣的口號，也從來不參加任何的簽名連署。」初看這段話時喜歡透了他酷斃極了的傲帥，因為除了「不參加俱樂部」一項，其他每一項我都做不到，要到2004年因為族盟（族群平等行動聯盟）一場，結識了在第一線做弱勢人權社運的朋友們及其伙伴戰友，我才徹底懂得納布可夫的那番酷語，並非倨傲，而是為了保護文學創作和自由空間（創作自有其內在邏輯，拒絕強者如統治者、市場大神，固然不易，但要拒絕弱者，或說不被政治正確、道德挾持，更難。前者，起碼有英雄之姿之名），再說明點，好比這裡有一句我們都熟悉的句型：他是一位善良正直樸實黝黑的農民。但我等現代主義養成的「壞習慣」和寫作內在邏輯，我必定會在其後加上「愛看電子花車、偶而打老婆孩子、廟前聊政治和職棒簽賭……」如此才可能是真實的、有血有肉的……，也因此我面臨到兩難，何忍傷害那些你關懷的對象，你尚未、讓他人有機會藉你作品瞭解那些被歧視被忽視被遺忘的，你就先給他們這麼一刀，不大大違背初衷？

我只能選擇不寫。其實這選擇這感覺一點也不陌生，20年前，我曾參加朱高正的中華社民黨3年，是我這輩子唯一加入過的政黨，社民黨的組成怪怪的，一些留歐回來的泛左翼年輕學者，加上大量的雲林、台南、嘉義農民和被侮辱的、被損傷的、被折磨的人。1994年的秋冬，我們和侯導曾包一輛九人巴在嘉南平原的廟會前、夜市前、誰家的四合院晒穀場、田間……侯導講老農年金，我講當時的國民黨勾結財團地主地方政客炒作土地變更地目（也是在那樣的場合，我第一次見到藍博洲），我記得其中兩次，在新竹市的天公壇和至今我仍不知是哪兒的一個小漁村港邊，四周人家全熄燈睡了，只有我和管燈光音響的，我對著黑暗仍講足它兩小時，那時確有那熱情，覺得哪怕那些人家窗後有一個沒在看電視的、一個被你吵到聽進幾句的，因此可能在投下那一票時改變了，不再投國民黨……，我靠這支撐，也靠我始終喜歡的〈趙南棟〉裡在獄中每日認真指揮著那不存在的樂團，而心中腦裡響起的樂聲比誰的都澎湃。

那段光怪陸離的際遇，始終沒出現過我的筆下（多年後，天文在她長篇《巫言》中倒寫了不少）²，理由，前頭說過了。

社會實踐，拉扯著我在文學上徬徨難以向前，我彷彿像一則童話寓言裡愛黃金的國王，某仙子應允了他可點石成金的願望，他開始樂瘋了，但等他想吃東西，烤雞也成金、飲水也成金、最後連他所愛之人也成一尊金石……。這很弔詭嗎？我關懷接觸的越多，能寫的就越少，尤其在我尚不能也不願像趙剛說的找到我自己「必須得寄寓在另一個形式中」的解決之道之時。

但，不管瞭不瞭解陳映真一生行事作為和心志的人都會同意，「為了黃金國度他甚至放棄了他原可在文學上更好」是他根本不在意不領情

2 見朱天文，《巫言》（台北：INK印刻，2007）。

的，因為他更像《春秋》中的干將莫邪煉劍，吳王得一奇鐵欲煉劍，找了名師干將、莫邪，但如何都煉不成，於是把頭髮指甲剪下丟進爐，象徵你的精神、心志之投入，但還不成，於是莫邪整個人投身入爐，劍遂成。

陳映真為了打造他的黃金國度，早將他的青春、他的繁華、他的文學，投進煉爐裡了。也許有些人（尤其今天在場的人）視為理所當然，但對於一個還安身立命、還沒對筆失去信心的我，必須說出文學界的損失。

但其實我又何其傾慕地藏王菩薩一樣的陳映真，地藏王菩薩發願：地獄不空、誓不成佛。——只要世間還有一人受苦，我小說寫得再好，有何用！

記得陳映真引過某日人說的話「好在我們的時代有矢內原（矢內原忠雄），否則日後我們的後代要怎樣看待這個瘋狂時代呢？」

我擅將矢內原換成陳映真，我得說，好在我們的時代有陳映真，不然我們的後代會覺得我們這一代人是怎麼了？！

陳映真的山路

會議發言草稿

藍博洲

為了今天的發言，我花在思索的時間，遠遠超過實際書寫發言稿的時間。我的困難在於身分跟立場的問題。

自從答應光興的口頭邀請的那天起，我就在想：究竟要談什麼？怎麼談？

10月19日晚上，我從馬克思的家鄉特里爾回到法蘭克福的旅店，看到光興催交發言题目的電子郵件說：「藍波，要作海報，拜託給個暫時題目。」為了不耽誤會議的準備工作，我於是給光興回信說：「題目暫定為〈承先啟後：作為統左派旗幟的陳映真〉。」同時解釋說：「多年前曾經寫過同樣主題的文章¹，也在《上海文學》的專輯發表過，你看合適嗎？」

回台灣後，我看到光興寫於10月21日的回信說：

藍波，多謝回音。

你的題目很好，但是想跟你商量一下：你《上海文學》那篇我們都讀了，很有意思，但是用「承先啟後」擔心有些人誤會是同一

1 見藍博洲，〈承先啟後：閱讀陳映真的一點雜感〉，《上海文學》2004年1期，頁73-76。

個東西，效果會打折扣。

這一次會議的幾個目的之一，是把陳跟魯迅左翼連起來，是否建議能用類似這樣的題目：作為歷史中間物的陳映真。

其實意思是一樣的，但是讀過你承先啟後的人，不會誤解成同一篇東西。當然，我們完全尊重你的決定。

9月台北會議你在場，我自己覺得我們這個會議要在效果上跟他們對話，期待你能重新揭示鈴璫花系列書寫的意義（這個部分似乎還沒人談），這樣可以讓整個台灣文學研究界自我反省。

趙剛寫了6萬字，我的還在最後定稿，讓你看看。我們這些人第一次寫文學，其實緊張，但是也很興奮，希望對得起大陳文學的複雜性。……保持聯繫。如果沒聽到你回音，就會用你自己下的題目。

老實說，讀了趙剛的6萬字論文和光興的第三世界論的未定稿²，讓我感到更大的壓力！我沒有什麼思想，也不曾受過嚴格的學術訓練，那樣的大文章，我肯定是做不來的！怎麼辦呢？連續抽了兩根煙後，我給光興寫了這樣的回信：

光興，題目可以改，但我不理解「中間物」確切的意思？所以，我想改為：〈陳映真的山路〉。

山路，可以是與他作品的呼應，也是對他所走的道路的隱喻。主要談他直面歷史經驗所造成的與同代人的差異，以及鈴璫花的系列寫作，最後是藉蔡千惠的質疑收尾。

2 定稿請見趙剛，〈顛顛於星空與大地間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉（收入本書上冊）和陳光興，〈陳映真的第三世界〉（收入本書下冊）兩篇文章。

只是，我不清楚：是該如同其他人，從個人的創作立場出發去談？抑或客觀的論述？最近雜事較多，也當設法寫成一篇嚴謹的文章。

請給我意見吧！

光興收信後，很快就給我寫了回信。他說：

好呀，題目很好，就叫〈陳映真的山路〉。

我主觀希望：你自己作為作家，如何理解、看待、承繼、批評他的山路歷程，從今天來看，在左翼歷史上的貢獻、限制，或是可學到啥？

這樣可以嗎？

最後還是得找到你自己最好的方式去談，我知道不容易，他跟你們太親密（所以也可八卦一下）。

總之，藍波，輕鬆點，放鬆有情感的表達。

這樣，事情就算定了下來。光興不再來信，剩下的——就得我自己去面對了。一直到坐下來書寫前，我還是花了很多的時間在想……。

閱讀陳映真先生作品的歷程及其對我的影響

現在，言歸正傳，請容許我回到後進的立場，談談陳映真先生以〈鈴瓊花〉為始的五〇年代書寫，及其對台灣左翼傳統起到的承先啟後的影響吧！

上個世紀八〇年代末的人間出版社〈陳映真作品集·出版緣起〉指出，在國際冷戰與中國內戰所造成的民族分裂時代的台灣，陳映真「一

直孤單卻堅定地越過一整個世代對於現實視而不見的盲點，〔……〕掀起日本批判、現代主義批判、鄉土文學論戰、第三世界文學論、中國結與台灣結爭論、台灣大眾消費社會論、依賴理論和冷戰、民族分裂時代論等一個又一個紛紜的爭議」（人間版作品集1-15：卷前頁3）。因為這樣，長久以來——「陳映真」——在台灣一直代表著一種奇特而複雜的文化現象。這種現象既反映著陳映真個人的傳奇性，同時也體現了台灣歷史與社會的矛盾。

1960年出生的我，其實也是眾多受到陳映真先生影響的文藝青年之一。因此，雖然我不該在這樣的場合談我自己，可為了解陳映真的作品對一整個世代台灣文藝青年的影響啟發，我想，首先，我還是應該談談我個人閱讀陳映真先生作品的歷程及其對我的影響。

我出生在苗栗鄉下一個客家工人的家庭，家裡幾乎沒有一本文學的課外書。因為這樣，我的文學啟蒙很晚，也很偶然，大概是在1975年秋天失學浪蕩的15歲左右。也就在那時我立下了寫小說的人生志業。

回想起來，第一次讀到陳映真先生的小說應該是在1978年高二快要結束的春夏之交，在一個準備報考美術系的同學的畫室，無意中翻到了發表於蔣勳先生主編的《雄獅美術》的〈賀大哥〉。³記得，那天晚上，原本要準備第二天的月考的我就被他那敘事迷人的小說所吸引，任由那枯燥的教科書讓窗外吹來的夜風隨意吹著……。

剛剛升上高三的某個刮著冷風的冬夜，同樣是在那個功課不好卻很會畫畫的同學的畫室，他又帶著一臉得意的笑容遞給我《第一件差事》和《將軍族》，同時指著《將軍族》，壓低嗓門說：「聽說這本被禁了呢！」⁴但是，這一次，為了貫徹自己考上大學的決心，我隨手翻了翻

3 〈賀大哥〉載於1978年3月《雄獅美術》第85期。

4 《第一件差事》、《將軍族》二本小說，於1975年10月由遠景出版社出版，《將軍族》一書後於1976年初即遭查禁。

那兩本以吳耀忠先生樸實的速寫作封面的小說集之後，還是把它們擱到一邊，開始複習無聊的功課。

第二年秋天，我僥倖考進台北近郊一所教會大學的法文系就讀。不久，南台灣發生了一場「高雄事件」。事件後的校園處於一種沉鬱的狀態。在思想和行動都沒有出路的情況下，我於是回到文學的世界，尋求心靈的慰藉與思想的出路。就在那種苦悶情境下，我自覺地系統地讀起日據以來的現實主義的文學。其中，尤其深深吸引我的則是陳映真的小說。

這樣，就在大學生涯的前兩年，從封閉、保守的客家鄉村來到台北都會的我，也一直過著小說家早期作品所描寫的那些小知識分子的精神苦悶的生活。那時候，在南來北往的旅途中，每當搭乘的縱貫線火車經過鶯歌小鎮時，內心總是不由地升起一股莫名的激動，望著過站不停的快車窗外急速流逝的風景，腦海裡自然就想起了這樣一句話：「——我不要回家，我沒有家呀！」（〈故鄉〉，洪範小說集1：頁57）而小說家筆下「那個栽著修剪得滑稽的矮榕的月台的故鄉小站」，鶯歌就在某種意義上成了我難以忘懷的文學風景了。於是我一方面在日記本上學舌地吶喊著：「我不要回家，我沒有家呀！」另一方面，也像康雄那樣幻想著「在烏托邦建立許多貧民醫院、學校和孤兒院」（〈我的弟弟康雄〉，洪範版小說集1：頁17）……。

1981年，勉強混到大三的我被要求接下學校文學社團的社長職務。與此同時，因為考上歷史系的楊逵的孫女也加入了文學社的緣故，我有機會經常利用假日到大溪拜訪楊逵，實際接觸到了一些神祕的「綠島歸人」，更聆聽了許多學校課堂裡聽不到的歷史與道理，從而擴大了我的思索與關懷領域。上、下兩個學期的任期內，除了經常找當時在學校兼課的蔣勳老師閒聊之外，我一方面有計畫地帶領社團的同學閱讀日據以來的現實主義文學，一方面也邀請楊逵、鍾肇政、陳

映真、尉天聰、吳晟和宋澤萊到學校演講；其中，陳映真先生就邀請了兩次。

由於「陳映真」在當時還是一個禁忌，第一次向學校課外活動組申請時卻以「此人不宜」之類的理由遭到否決；後來，因為社團指導老師的指點，再次以小說家的本名陳永善提出申請；這次，課外活動組的負責人雖然教訓說：「你們辦演講，怎麼不找個有名氣的人，卻找個沒聽過的人來？」終於還是蓋了通過審核的章。這樣，我終於如願請到陳先生到我就讀的那所大學講演。

眾所周知，作為一個小說家的陳映真先生總是在文章中提出：為什麼寫？寫什麼？以及為誰而寫的命題。我因為聯想到曾經讀過的卡謬一篇題為〈小說家與他的時代〉的文章，於是就自作主張地定了「小說家與他的時代」的講演題目。約定講演的那天傍晚，陳先生準時來到已經擠滿了喜歡小說家作品的同學、老師乃至於監聽的教官的學校的某個大演講廳。然後，我看到他說了一段簡短的開場白以後，隨即轉過身去，自然地擦掉原先寫在黑板上的講題：「小說家與他的時代」，另外寫上「大眾消費社會的文學家和文學」那樣的文字。

陳先生的那場講演在死寂的校園獲得了熱烈的反響。會後，許多識與不識的同學紛紛向我致意說那是一場非常有啟發性的講演；當然，也有一些人表示不以為然的敵對意見。後來，這場講演紀錄也整理出來，在校方所辦一份對外刊行的綜合雜誌上全文發表。我記得，應該就從那個時候起，作為小說家的陳映真經常地發表著批判大眾消費社會的文章與言論，並且強調作家應該努力在生活中有意識地抵抗人在消費社會中被商品所異化……。與此同時，我也認真地讀著他的「華盛頓大樓」系列的小說。

這樣說吧，在思想的成長上一路跌跌撞撞的當時的我，通過閱讀小說家對自己早期作品徹底總結與批判的《知識人的偏執》以來的論理

文章⁵，雖然也逐漸知道了要「從社會的全局去看家庭的、個人的淪落」的道理，可因為欠缺社會科學的理論武裝，我還是只能在找不到思想出路的現實生活中繼續懷抱著那種「康雄的」曖昧的理想，困處在他早期「憂悵、感傷、蒼白而且苦悶」的小說所帶給我的慘綠的個人的內心世界，走不出來。

因此，1982年冬天，當我為了抒解長期以來的思想苦悶而拿起筆來開始習作小說時，也就很難不受到陳映真先生早期作品風格的影響。很明顯地，在故事情節上，我寫的是一個跟康雄一樣有過跟少婦房東一段畸戀的青少年的故事，從而藉著小說主人公懺悔錄的告白來表達我從閱讀以來一直思索的關於存在的意義。

趙剛說——「安那琪」——因為某種奇怪的原因，在白色的年代中，竟然是唯一不被禁忌化的左翼名詞。事實上，就我實際的接觸經驗，不只是陳映真寫康雄的1960年代（我在作品發表的稍後才出生）⁶，或者是趙剛讀高中的1970年代初，一直到我大學畢業前後的反共戒嚴令尚未解除的1980年代初葉，帕米爾書店出版的《無政府主義》及克魯泡特金的自傳，都還是一些思想左傾化了而又閱讀不到馬克思主義經典作品的、參與當時的黨外運動的文藝青年的精神支持。而這樣的帶著濃重虛無氣息的「黑色青年」，就我所知，後來也就在看不到理想的複雜的黨外雜誌圈子打滾一陣後無可避免地墮落了。

我知道，在那樣的時代氛圍下找不到真正的思想出路的我很快也會步上後塵。

怎麼辦？

5 陳映真署名許南村，《知識人的偏執》一書，於1976年12月由遠行出版社出版。

6 陳映真署名然而，〈我的弟弟康雄〉，載於1960年1月《筆匯》1卷9期。

五〇年代的書寫

1983年3月，我寫的第一篇小說僥倖在《中外文學》發表⁷，從此步上寫作之路。

與此同時，我也看到了陳映真先生在政治禁忌猶存的年代勇敢地展開了他揭露五〇年代白色恐怖歷史的系列創作。在4月創刊的《文季》，他接連發表了小說〈鈴璫花〉與〈山路〉。⁸

我認為，到了1983年的〈山路〉，「從礦山蜿蜒著驚石山，然後通向車站的煤礦起運場的、那一條細長的、陳舊的、時常叫那些台車動輒脫軌拋錨的台車道」，已經不再是23歲的陳映真寫〈故鄉〉時想要遠離的那個有著「通到數十里外的礦山的台車軌」的破敗的故鄉的意象了，而是「一心要為別人的幸福去死」的革命青年理想寄託的「山路」的象徵了。

1983年7月，陳映真先生又在《鐘鼓鐸》雜誌發表〈綠島的風聲和浪聲〉，公開呼籲當局立刻全部釋放五〇年代被捕的政治終身犯。1984年元月，坐滿30年以上監牢的11名政治終身犯假釋出獄；他又進一步在3月號的《夏潮論壇》發表聲援最後兩名監禁已達33年以上的五〇年代政治終身犯（林書揚與李金木）的文章——〈打起精神英勇地活下去吧！〉。

通過陳映真先生的小說與報告，我第一次具體地觸及到長久以來台灣社會「夫不敢傳妻，父不敢言子」的恐怖政治的歷史源頭。我也因為這樣的啟蒙而開始有了想要進一步認識台灣歷史的渴望。

1987年春天，我終於正式加入了陳映真先生主持的《人間》雜誌⁹，

7 藍博洲，〈旅行者K〉，載1983年3月《中外文學》第11卷10期，頁112-124。

8 〈鈴璫花〉、〈山路〉二文，分別載於《文季》1卷1期（1983年4月）和1卷3期（1983年8月）。

9 陳映真於1985年11月創辦《人間》雜誌，至1989年停刊，共發行47期。

成為《人間》報告文學工作隊伍的一名小兵。那時正值二二八事件40週年，台獨派在街頭展開二二八奪權運動。基於認識台灣歷史的渴望，我選擇了陳先生策劃的「台灣民眾史」專題，作為我在《人間》採訪的「第一件差事」。

歷經台北的事件現場、台中、高雄而台南的盲目摸索採訪後，我寫完了第一篇關於二二八的報導，稿子交出去後很快就得到陳先生的批示：「Rewrite」。因為禁忌猶存，採訪困難，被退稿之後，我對這個主題感到無法做下去的深沉挫折，因而想要放棄，改做勞工或原住民的題目。但陳先生在退稿的同時卻習慣性地拍拍我的肩膀，鼓勵我說：「寫得很好，繼續做下去！」我心裡不以為然地想：如果寫得好，怎會被退稿？可他是總編輯，說了算——我只好回去閱讀前段採訪時新蒐集的材料，看看有什麼題目可做。終於在閱讀總政治作戰部出版的二二八小冊子時，我發現一個之前未曾聽聞的線索，經詢問林書揚先生而偶然知道了地下黨人郭琇琮的名字；再經一番尋訪之後，我真正地走入了長期被湮滅的五〇年代白色恐怖的歷史現場。

以〈美好的世紀〉為題的報告交出去之後的那年6月，陳先生又在《人間》雜誌發表了一篇震動人心的小說〈趙南棟〉。¹⁰ 7月，〈美好的世紀〉在《人間》低調刊出卻獲得超乎我的意料的反響。嚴格說來，那是台灣第一次比較完整地報導了五〇年代地下黨人的生命史（先前有另一同事相對零碎的蔡鐵城的報導）。這一次，陳先生給了我真正地肯定，又說，雜誌雖然不能每期都登這樣的文章，但要我一定要繼續寫下去！寫了〈美好的世紀〉之後，我知道我的長期找不到出路的思想已經找到了安身立命的出路了，彼時，我已經被那個時代的歷史與人物所吸引，而決心將我的人生投入挖掘這段被湮滅的歷史。我想，既然

10 〈趙南棟〉載於1987年6月5日《人間》第20期。

《人間》不能每期都登這類文章，於是就辭掉《人間》每個月3000元的專職，從此展開我的自由寫作的生涯。後來，我才側面聽到：因為在解嚴前夕刊登了〈美好的世紀〉，陳先生遭到警總的約談，《人間》也面對某種程度國家暴力的壓力。但陳先生一肩頂了下來，也從來不讓我知道寫作背後的政治恐怖從而因此退卻。

通過〈趙南棟〉，我們看到陳映真先生在更廣闊的歷史與社會背景下，一方面藉由更直接的牢獄生活的描寫，譜寫了一代革命者為理想獻身的慷慨悲歌；另一方面也以革命者後一代人的精神迷失與墮落為對照，對資本主義消費社會作了再一次的批判。

讀完〈趙南棟〉，又實際接觸了那段歷史以後，我當時有一個感想：我以為陳映真先生顯然已經通過這篇小說向歷史繳交了他個人的成績單。我很想知道，當小說的思想高度已經拉到那樣高的調性以後，接下來，作為小說家的陳映真還會寫出怎麼樣的小說呢？

1987年以後，島內外的政治局勢都有了一番驚天動地的變化，《人間》也在後來停刊了；作為小說家的陳映真也因為這樣那樣的因素，暫時停下了他那寫小說的如椽大筆。

1993年，台北六張犁公墓偶然出土了201個五〇年代被刑殺的革命者的墓石之後，陳先生又及時地寫了報告文學〈當紅星在七古林山區沉落〉。¹¹

如果按照趙剛的解讀，陳映真除了從〈鈴璫花〉到〈忠孝公園〉的晚期創作是以分斷歷史為主題之外，早期的〈鄉村的教師〉、〈故鄉〉和〈祖父和傘〉也是以本省左翼分子或老黨人在白色恐怖下的命運作為書寫的主題。¹²

11 〈當紅星在七古林山區沉落〉（1993年9月30日作）一文，載於1994年1月《聯合文學》第111期。

12 見趙剛，〈頹頹於星空與大地間：左翼青年陳映真對理想主義與性／兩性問題的反思〉

那麼，造成兩岸長期分斷以及日據以來的台灣左翼傳統斷裂的五〇年代白色恐怖的歷史，對陳映真個人，乃至於對台灣進步運動的發展有何意義呢？

承先啟後

在1993年12月發表的〈後街：陳映真的創作歷程〉¹³，我們看到陳映真第一次比較清楚地表白了他所目睹的這段歷史的印象：

在半夜裡被軍用吉普車帶走的級任老師。（後來寫了〈鄉村的教師〉與〈鈴璫花〉）

分別在鶯鎮和台南糖廠被人帶走的他家後院住的外省人陸姐姐兄妹倆。

就讀台北成功中學時，每天早晨在台北火車站看到的槍決告示和在告示上看見親人名字的民眾的悲痛……；以及不知來自什麼地方帶著幼兒的農村的老婦人在學校隔壁的青島東路看守所等待探監的情景。

我想，同樣的歷史場景，其他同年齡的同學，乃至於後來同樣在寫作的同時代的文學創作者們不可能沒有看見吧！差別恐怕就在於恐怖讓其他人刻意去迴避這樣的歷史，獨獨善感的青年陳映真卻敢於直面歷史吧！他寫道：

從看守所高高的圍牆下走過，他總不能自禁地抬頭望一望被木質遮欄攔住約莫五分之三的、闕暗的窗口，忖想著是什麼樣的人，在那暗黑中度著什麼樣的歲歲年年。（〈後街〉，洪範版散文集1：頁53）

（收入本書上冊）。

13 陳映真署名許南村，〈後街：陳映真的創作歷程〉，連載於1993年12月19日至23日的《中國時報》：人間副刊。

從後來的發展來看，青年陳映真這「不能自禁地抬頭望一望」於是就像著魔一般無可抵擋地吸引著他也要走進那「高高的圍牆」裡頭吧！

我們於是看到，在二〇年代以來的進步思想、運動與先輩們被徹底肅清的荒蕪年代，「突然對於知識、對於文學，產生了近於狂熱的饑餓」的大學青年陳映真開始透過台北舊書店街殘存的一些進步書籍尋找思想的出路。然後，在反共偵探和恐怖的天羅地網中，「命運不可思議的手」，於是「在他不知不覺中」，通過牯嶺街舊書店街的《大眾哲學》、《聯共黨史》、《政治經濟學教程》、《馬列選集》……等等禁書，在「思想、知識和情感上」「一寸寸改變和塑造」了這個文學青年，並且在他的「生命深處點燃了激動的火炬」。這樣，1968年5月，他也走進了他曾經「不能自禁地抬頭望一望」的那道「高高的圍牆」裡頭了。然後在判刑10年定讞後的1970年春節前，他終於在被移監「四面環山，被高大的紅磚圍牆牢牢封禁的」台東泰源監獄，「頭一次遇見了百數十名在1950年韓戰爆發前後全面政治肅清時代被投獄、倖免被刑殺於當時大屠的恐怖、在縲絏中已經度過了20年上下的政治犯。」（同前引：頁60）他激動地說，通過這些老政治犯，「他終於和被殘酷的暴力所湮滅、卻依然不死的歷史，正面相值了。」（同前引頁）這時候，對身繫監牢的青年小說家陳映真來說，那些在「五〇年代心懷一面赤旗，奔走於暗夜的台灣，〔……〕不惜以錦繡青春縱身飛躍，投入鍛造新中國的熊熊爐火的一代人，〔……〕再也不是恐懼、神秘的耳語和空虛、曲扭的流言，而是活生生的血肉和激昂的青春。」（同前引：頁61）

陳映真青年時代的戰友劉大任在最近的一篇文章總結地說：陳映真和他，在文學方面，基本都是魯迅的道路；在政治方面，基本反映「內戰延續論」的觀點；但都「不能代表當前台灣的主流」。然而，他們卻都堅信：「非主流終有轉化為主流的一天」。¹⁴

14 劉大任，〈蒙昧的那幾年：懷念與映真一道度過的日子〉，《人間風景·陳映真》（台北：

可我以為，儘管「道路」和「觀點」是一致的，彼此之間在如何看待新中國的革命問題上還是不同的。正因為有過那樣直面被湮滅的歷史的經驗，我想，陳映真後來才會有不同於他那一代人的發展與堅持吧！設若他在被捕前也去了美國而不是到那「高高的圍牆」裡頭，那麼「受到激動的文革風潮的影響」的他，恐怕也很難擺脫文革以後的歷史發展所帶來的疑惑與失落吧！如果不是有過不同於同代人的生命經歷，後來的陳映真也許不過只是另外一個自我流放海外的「蜉蝣群落」吧！

從台灣近現代左翼運動的歷史長河來看，歷史恰恰在這裡讓陳映真扮演了一個承先啟後的角色。

山路

眾所周知，陳映真是台灣統左派的一面旗幟。他的中國心源自於他在青少年時期閱讀了魯迅的《吶喊》。他曾經說：「魯迅給了我一個完整的祖國」。

1979年的「高雄事件」，讓台灣知識界的民族認同繼1947年的二二八事件而再度分歧。在此之前，陳映真已經敏感地意識到問題的嚴重性而表達了他的憂慮。

就在我剛上大學的1979年10月3日，陳映真「第二次被調查局拘捕，36小時後始釋放。」然後，我們看到他在同年10月的《美麗島》雜誌（政治光譜基本屬於獨派）發表了一篇描述歷劫經過的報告：〈關於「十·三事件」〉。文章最後，陳映真語重心長地寫了這樣的一段話：

我深深地感覺到我的事業畢竟在文學工作上。〔……〕我自知我在

文學上的成就是微不足道的。馱負著與我的才能不稱的關愛，我決心不論今後的生活多麼艱難，我要把這隻筆獻給我所愛的中國和她的人民。（〈關於「十·三事件」〉，洪範版散文集1；頁33）

與此同時，在新出版的小說集《夜行貨車》的序文中¹⁵，我們又看到陳映真再次強調：

在中國，和在古老的亞洲一樣，一切不屑於充當本國和外國權貴之俳優妾妓的作家的命運，是和寫一切渴望國家的獨立、民族的自由、政治與社會的民主和公平、進步的人民一樣，註定要在侮辱、逮捕、酷刑、監禁和死亡中渡過苦難的一生。〔……〕

〔……〕

是的。物質生活基本上公平和充裕；精神生活上不虞組織性的謊言和神話教條的壓迫；政治上充分的自由、民主；國家完全的獨立；民族從帝國主義下獲得解放……這一全中國人民共同的、不可壓抑的、不容妥協的願望，就是海峽兩邊中國作家自己的願望。他們決心不惜犧牲性命，為實現這一民族共同的願望，和全中國人民一道，奮鬥到底！

（〈顛覆而困乏的腳蹤：《夜行貨車》自序〉，人間版作品集9；頁27-28）

沒有人會懷疑陳映真所指的中國是革命的社會主義新中國。但是，陳映真對改革開放以後的中國也不是沒有質疑的。

我們都知道，1983年8月，陳映真先生藉著〈山路〉的主人公蔡千惠對文革後的中國革命提出過這樣嚴厲的質疑：

15 《夜行貨車》小說集，於1979年11月由遠景出版社出版。

不為別的，我只關心：如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死，和您的長久的囚錮，會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……（〈山路〉，洪範版小說集5：頁88）

作為革命先行者，陳明忠先生在尚未公刊的一篇題為〈我對文革從贊成到困惑質疑的心路歷程〉的文章中，開宗明義，針對蔡千惠的質疑回應說：

驚恐可以承受，牢獄可以坐穿，但對於把自己的理想完全寄託在彼岸的革命之上的紅色黨人來說，大陸革命乃是自己行動的意義之源；大陸革命一旦墮落則無異於生命之水的乾涸。這幾乎可以說是台灣五〇年代地下黨人的最後一道心理防線。

大陸的革命墮落了嗎？這個命題恐怕就是陳映真所要經常回去面對的「山路」吧！

在1993年12月發表的〈後街：陳映真的創作歷程〉，我們看到陳映真是這樣回答蔡千惠的質疑的：

從政治上論，他認為大陸與台灣的分裂，在日帝下是帝國主義的侵奪，在韓戰後是美帝國主義干涉的結果。台灣的左翼應該以克服帝國主義干預下的民族分斷，實現民族自主下和平的統一為首要的願念。對於大陸開放改革後的官僚主義、腐敗現象和階級再分解，他有越來越深切的不滿。但他認為這是民族內部和人民內部的矛盾，從來和反對外力干預，實現民族團結與統一不產生矛盾。（〈後街〉，洪範版散文集1：頁65-66）

然而，市場經濟的發展規律是不以人的主觀意志而轉移的。隨著開放改革的進一步深化，矛盾肯定也將一天比一天的激化。做為統左派旗幟的陳映真還是不能不「與時俱進」地時時反問自己：大陸的革命墮落了嗎？

2001年7月1日，中共總書記江澤民在慶祝中共建黨80週年大會上的講話提出，在工人、農民、知識分子、軍隊、幹部之外，也應該把包括私營企業主在內「承認黨的綱領和章程、自覺為黨的路線和綱領而奮鬥，經過長期考驗、符合黨員條件的社會其他方面的優秀分子吸收到黨內來」。

蔡千惠如果還活著，想必依然還要因此而痛苦地向貞柏桑質疑：

「大陸的革命墮落了嗎？」

針對江澤民的七一講話，陳映真先生在2001年秋冬號合刊的《人間思想與創作叢刊5：因為是祖國的緣故……》，製作了一個「兩岸爭鳴」的專題，他在專題的編輯前言指出：

1980年以後，大陸開放改革的政策登場後，海內外台灣左派統一派出現分歧，開始就改革開放路線「左」乎「右」乎的問題，陷入苦悶。今年「七一」講話後，這個苦悶更形悒積。¹⁶

在「兩岸爭鳴」的專題中，我們看到，作為陳明忠先生所云的「台灣五〇年代地下黨人」的代表人物之一、繫獄34年7個月的林書揚先生——他也可以是蔡千惠提問的對象「長久囚錮的黃貞柏」的原型——卻以其畢生為社會進步而付出一輩子青春的代價，及其深刻的馬克思主義理論修養，回答說：「個人的初步認識，基本上是肯定的。」¹⁷

16 載《人間思想與創作叢刊5：因為是祖國的緣故……》（人間出版社，2001年），頁124。

17 林書揚，〈有關七一講話中的生產力論〉，《人間思想與創作叢刊5：因為是祖國的緣

在這裡，我們也可以理解：這是作為被啟發者的蔡千惠（自發的左翼陳映真）與為革命的理想付出絕對代價的革命者黃貞柏（陳明忠先生所云的「台灣五〇年代地下黨人」），對時代發展的不同感受與理解吧！

作為一個後進，我沒有足夠的認識能力來論斷大陸的革命是否墮落了。這裡，我只能從一個長期從事調查研究與寫作這段歷史題材的文字工作者的身分與立場來尋索；我的思索只能是蔡千惠所質疑的命題：「如果大陸的革命墮落了，國坤大哥的赴死，和您的長久的囚錮，會不會終於成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然……」（《山路》，洪範版小說集5：頁88）。

馬克思認為，在進入共產主義社會以前，人類終究還沒有進入真正的歷史。

人，包括1937年出生於日本帝國主義統治的殖民地台灣的陳映真，畢竟還是台灣歷史的產物。而歷史的終結，往往要超越個人生命的單位長度的。

我的實際接觸的經驗告訴我，對陳明忠先生所云的「台灣五〇年代地下黨人」而言，既便「大陸的革命墮落了」，國坤大哥的赴死，和貞柏桑的長久的囚錮，也絕對不會「成為比死、比半生囚禁更為殘酷的徒然」！畢竟當歷史走到他們的面前的時候，他們抉擇了他們做為一個理想主義者應該走的路；即便理想不一定能在自己的有生之年實現，或者曾經一度實現後來又遭到遺忘或背叛。因為他們對歷史進程的認識，對社會公平的真理的堅信，應該使得他們能夠深刻體會「道路是曲折的，前途是光明的」這句話。

我也相信，只要台灣社會「新殖民地」的基本性格不變，資本主義的生產關係不變，那麼，階級社會的矛盾就將以這樣那樣的形式暴

露；這樣的話，勢必會有想要解決這樣的社會矛盾的新一代青年起來反抗。陳映真——因此絕對不會是人們嘲諷的台灣「最後的馬克思」的！畢竟，他所走的路是前有古人後有來者的啊！只是，資本主義全球化的凶猛時潮恐怕就是我們當前和未來要共同邁過的山路吧！

2009年11月14日午後完稿於江西省宜春市溫湯鎮明月山下安源樓

陳映真對我們意味什麼？

侯孝賢

陳映真的研討會，不管是討論或類似相關的，我都會出席，這次的會也是之一。

這令我就一直在思考，「到底我跟陳映真有什麼關係？」

最初是還在解嚴前，我想拍他的小說〈鈴璫花〉，我跟天文、吳念真約了陳映真在「明星咖啡廳」談。那時他勸告我們拍他的小說可能會被關，因此後來就不了了之，而我費了很大的力氣去擺脫這樣一個拍攝的想法。直到解嚴以後，1987年蔣經國去世，我們還是拍了以二二八為背景的《悲情城市》。

我是1947年生，陳映真是1937年生，這10歲的差距非常非常大。他在那段時間裡看到了一些無法從腦中去除、一生都跟隨著他的東西，對我來說是完全空白不知的。假使我在他那個時代出生，我也不知道我將會如何改變？！

我成長的背景是在高雄鳳山，在那裡安安穩穩長大，因為逃學和不務正業，接觸的電影、傳統戲曲、武俠小說，才累積了日後多種奇怪的思想與淵源，因此成為導演、因此有2003年「族群平等行動聯盟」那一場由我擔任召集人。

在這樣成長背景的差異下，我也奇怪自己為什麼會想拍陳映真的小

說？最近才重讀過他的小說，感受又和先前看不太一樣了，以我習慣從電影拍攝的角度來看，他的小說是非常難拍的，例如〈鈴瑤花〉的內容幾乎都是過去式，到最後才變成現在進行式，這是很困難的拍攝手法。

講了這麼多，我的重點是「陳映真對我們的意義到底是什麼？」——對現代社會、對我這樣的一個人、對在座的你們這些年輕朋友是什麼？我認為還是最根本、最簡單的他的「人格」，反而不是架構在這之上的組織或者信念。我不懂他到底要幹嘛，但是卻相信他這個人，就好比我在早年認識他，可能他拿槍我也跟著拿槍了！你會相信的這個人格，它是在無意間養成的，這個道理類似我最近跟藍博洲談起我怎麼會成為導演，其實我也不知道，就如我剛才講過的，我年輕時接觸的電影、戲曲、小說，整個人不自覺就被各種藝術型態、藝術造型改變了。

所以你們討論到陳映真的思想，我認為思想跟文學只是表達形式的差異。文學上的表達可以是非常過癮、非常動人的，但是思想可能很簡單，連自己都沒辦法清楚表達，是從小就受感染的直覺。

我們想想看現在的台灣，我認為是非常慘！這樣的慘來自結構性的問題，政客、行政系統或者是民意代表都一團混亂；所有基於個人利益的混亂都是無解的，看不出來有改變的契機。我也曾試圖改變這樣的狀態，但是根本不可能，沒有人跟你一起做。這一點我跟鄭村棋討論過，台灣所謂的百姓從日據時代一次、國民黨一次、民進黨一次，到現在已經乖到不行、不敢出聲音了。因此假使陳映真更年輕、還在這個時代裡，而且走的是相同的路子，我不知道他會要怎麼做？！他的那個時代——早我差不多10年——不知道為什麼比較好，雖然客觀環境上它其實正在戒嚴，又是時時有可能被抓。但那時好像有一種空氣，而現在又是另一種空氣：媒介不同、資訊太多、價值觀太混亂。

因此在當下的狀態，我真的不知道我們在這裡討論陳映真的思想跟文學，它在實際的效果上有什麼作用？因為這也是我做不到的，我的電影沒什麼能力。所謂能力的意思不是指拍電影本身，而是去組織建立一個機制。我簡單舉例說明機制跟結構組織的重要性：嚴長壽去圓山做不到一年就退下來，因為那是公家單位，它舊有的組織是很難切除、整頓的；台鐵的做法就是遣退舊有人員來重新組織。我會強調這一點，是因為這些年來累積的心得和想法，除此之外毫無辦法。儘管這方面在10幾年來都不受重視，但我還是堅持在做，比如我這次辦青年金馬電影學院，一百多個人應徵，只錄取了16個，他們的參與非常非常熱烈。這背後傳達的意義是：個人所有的能量、潛在的思想、對這個世界的態度，只有當你從實際的專業技術面紮根時，才有呈現的可能——這也是之前提到的思想跟文學——你若沒有一種表達形式，思想再清楚都沒辦法呈現出來。陳映真的表達形式就是「文學」，他的小說有他的一種能量，這種感動力量可以透過小說形式直接影響到我，這也是我今天來這裡的原因。

我認為這是一件不容易的事，對我而言，我一直有自覺要保持自己的直覺，我的做法是永遠保持在第一線跟現實碰觸，在碰觸當中不斷而柔軟的修正和微調自己的認知。面對客體，以謙遜和樸素的心，觀察客體、捕捉客體、呈現客體，而把裁判留給觀眾，這就是我的電影能做的。多年下來，這也形成我對世事的態度和判準，因此我對各種事物的理解非常清楚，只要一接觸，很快就能夠掌握核心跟整個結構。

我跟陳映真其實是同一類人，只是生長在不同的時間、不同的環境。假使我身處在他那個時間、那個環境，際遇可能比他更慘；因為我個性比較急，比較急也比較容易出事。陳映真的小說從來沒被真正拍成電影過，我自己在不同時間點看他小說的感受都不一樣，但是我

應該還是會拍的，尤其〈後街〉很有意思的，其實就是他的寫照，我比較喜歡拍像〈後街〉這樣的文學作品。他的〈麵攤〉也很過癮，因為表達簡約，反而空間非常大、非常飽和。我跟藍博洲也在討論，要不要從日據時代把這些人物一個一個製作成影像，這樣做的原因在於：台灣所剩的價值就是這些——就是移民不停來到台灣，在這過程中留下非常奇特、屬於個人抒情跟言志的部分。

我們來到邊緣後，更能清楚認知與大陸中心間的差異，因為身處中心就很容易被集體化，便看不清楚自己。我與中國大陸的接觸，尤其電影方面，我的作為是：怎麼樣能豐富他們的電影的多元性並抗拒好萊塢。我非常清楚大陸電影體系的嚴密，但麻煩的是它同時就很固執跟不了解。那邊的電影同行很多都像打江山一樣，他們的硬體建構非常完整，而且也知道時間的緊迫性，但是他們在內容上就毫無辦法，他們的電影要怎麼能更多元、更紮實，我有興趣的是這個部分。

再來就是訓練人才，我公司的基本團隊，其中最年輕的都差不多相處10年了，相處最久的是30幾年，平均大概20幾年。我的意思是，有時候會不知道年輕人哪時候能夠成器，我不會緊迫盯人，等有一天你再看他時，他已經可以了！這是我看將來10年的可能性。所以在今天陳映真的討論會上，總要自己給自己一些承諾。過去的10幾年間，我承諾過很多，也都有所接觸，最近幫舞台劇建立剪接跟整理資料的系統，這一類的合作都是。

就說到這裡。謝謝。

陳映真的視野

韓少功

勢利是日常生活中的現象，其實也是歷史和文化的一大秘密。很多後發展國家一旦勢利就自卑和自殘，就有殖民化或仿殖民化的心態史。比如當年日本一心「脫亞入歐」，為什麼，勢利。「新歐洲」比「老歐洲」更追隨美國，為什麼？勢利。中印、中韓、中越之間最多口水仗但各方網民又大多高看西方一眼，為什麼？還是勢利。當一些讀書人在文化亂相面前不得其解的時候，某個農民大伯卻可能一句話就把事情說透。

勢利也有變形。就像高攀豪門一時沒攀上，氣起來噴血叫罵，罵聲中也伏有心虛氣短。某些民族主義的撒嬌和耍橫就是這樣來的。

魯迅先生的最可敬之處是不勢利。雖然他也有過盲點，罵過中醫、京劇、漢字一類，帶有啟蒙主義的激進派胎記，但他既同右派過不去，也同左派過不去，既撻伐腐朽的文化「辦子軍」，也憎惡時髦的文化「西崽」，有時候勢單力薄地四面迎敵，以至鬧得橫眉冷對惡相難免，少了一點文士騷客在花草或古董面前的優雅。但他對受壓迫受侮辱的群體從無惡相，對筆下的農民、女傭、車夫、義俠等無不充滿溫情，字裡行間流淌著「俯首甘為孺子牛」的一腔熱血。因此，他的理論算不上嚴密體系，小說的規模也不夠大，但他成為中國現代文化靈魂

式和旗幟式的人物，其不勢利或說「硬骨頭精神」就是最大理由——這也是一個極貧、極弱、極亂的社會裡最難得的心靈遺產。

陳映真是從魯迅進入文學的，對底層小人物的關切、同情、觀察、表現構成了他投入寫作的基本動力，也是五四新文化運動在台灣的一脈薪傳。〈麵攤〉裡的傷痛，〈我的弟弟康雄〉裡的憂患，〈將軍族〉裡的淒美和悲壯，與其他不少台灣作品一起，曾在上世紀八〇年代的大陸文學圈不脛而走。魯迅式的眼界和筆法，通過陳映真以及同道的手筆在台灣落地生根，傳承了文學的忠直和溫暖，也使他推動的「鄉土文學」有了精神引領。我是在大陸「尋根文學」論爭以後才知道台灣「鄉土文學」的，並產生了相當的好奇。後來我才知道，「尋根」與「鄉土」初衷相近卻境遇各殊：與「鄉土文學」相對位的西方現代主義，在台灣一度強勢甚至具有官方背景，而大陸的「尋根文學」卻與西方現代主義不無交集，甚至在某些長官眼裡是一夥共犯，於是在清除「精神污染」時同遭打壓。遇上台灣統獨議題升溫，「鄉土文學」的行情突然被綠營拉抬，「鄉土」幾同「台灣」的同義詞而與「中國」形成政治對峙。但「尋根文學」以西方文明為對話者，其「中國」背景和抱負，卻可能為台灣某些綠營人士不爽。從根本上說，文學其實是不宜「流派」的，一旦抱團列隊齊步走，就可能閒事多於正事。「鄉土」和「尋根」不過是意味著一種眼光向下的姿態，一種紮根本土資源的努力——而且必定是各有各異的努力。諸多政治化的捆綁打包，不論是「赤色滲透」還是「精神污染」，不論是「去中國化」還是「再中國化」，與作家們在窮鄉僻地的各自發現其實並無太多關係。文學是多面體，是多解方程式。因是之故，陳映真以其七〇年代至九〇年代的創作和論辯，既反對政治打壓，也防止政治劫執，在我看來正是堅守了「鄉土文學」的原道和大道，表現出一個文學家的獨立品格。

《人間》雜誌於上一個世紀八〇年代發表我的中篇小說〈爸爸〉，

是我與他的第一次聯繫。¹據我所知，他曾熱心幫助很多大陸作家在台灣發表作品，也極力向大陸推介台灣作家，頻繁來往於兩岸，顯示出一貫的中華視野，從而與某些台灣同行形成了區別——我就遇到過這樣一位，當時她用熟練無比的漢語向我大嚷：「中國在哪裡？中國是什麼？我不知道。」其實，我並不贊成大中華主義的傲慢，也深知族群關係後面歷史差異、文化差異、制度差異、權益差異的複雜性。但身為一位漢語寫作者，佯裝不知中國大概算不上聰明。與世界上其他所有的古文明不同，中華文明是幾千年來唯一沒有中斷和散失的文明，實乃一大奇跡。與南亞、東南亞、中東、非洲、美洲、澳洲等地的情況不同，中華族群是世界上極少數幾個避免了西方列強殖民化（除台灣等少許局部）的族群之一，而且歷經近兩百年的衰弱，正以蓬勃活力重返世界舞台中心，使全球公眾陷入一片驚疑——這同樣是奇蹟。中華，是一個遠未完成的大故事。顯然，清王朝、國民黨、共產黨等等的功過，只有放在這個歷史大框架裡才能得到恰當評估，才能呈現出清晰意義。眼前紛繁萬狀的制度與人性、傳統與時尚、得失與恩怨、學問與生計，也只有在這一個歷史大框架裡才會有方位感。換個方式說，這好比旅行：一個旅者可以不要旅伴，甚至很討厭旅伴，這沒什麼；但如果一個旅者因此而失去方位感，氣呼呼地人左我必右，或人前我必後，則可能離目的地越來越遠。正是在這個意義上，陳映真跳出「冷戰」和「內戰」的思維模式，是一個目光遠大的旅者，一個富有歷史感的文化遠望人。在我與他僅有的一次交談中，他強烈反對「獨派」的偏執，但也不吝批評大陸的很多惡政與亂相。他熱情期待兩岸交流與融合，卻也警惕「統派」名下的投機，比如權貴化、私利化、暗箱化的政治交易……正是在這個夜裡，我感覺自己重逢了〈麵攤〉裡的少年陳映

1 〈爸爸爸〉，載於1987年8月《人間》第22期，頁124-138。

真，進一步感觸到他對故國家園的千絲萬縷牽掛——那正是歷史感的必要支點。

中華視野當然離不開世界視野。長期以來，所謂世界似乎只是歐美富國的別稱，並不包括一大批苦於戰亂、貧困、流行病、生態危機的後發展國家，不包括閃閃摩天大樓之外各種「沉默的多數」。陳映真寫作「華盛頓大樓」系列，恰逢美國版的現代化和全球化蔚為大勢，幾乎被主流知識界奉為救世福音。台灣很多菁英借「冷戰」中的結盟關係，先一步編織了美國夢。時隔30年，大陸很多菁英也西裝革履、散裝英語、心繫山姆、魂牽哈佛，學會了向資本主義致敬——「文革」紅色噩夢不過是從反面促成這一逆轉，因此從某種意義來說，也充當了間接的推手。接下來，即便聯合國有關機構多次宣布很多國家和不少階層比以前更窮，即便發生了俄羅斯經濟崩潰、東南亞金融危機、以及日美歐的衰退，即便環境惡化、道德滑坡、民族和宗教紛爭升溫等非GDP事件觸目驚心，但資本救世的神話仍在很多人心裡熠熠耀眼。在這種情況下，陳映真一頭扎進傷痛和屈辱的群體，以「華盛頓大樓」系列作品對跨國資本展開詳盡觀察和深入批判，實為罕見的異數，對大陸同行們來說尤似當頭棒喝。拉開時間的距離來看，當年他的這些作品，幾乎構成了一場單槍匹馬的遭遇戰，在華語文學界無疑處於破題和先聲的位置。

忽然間，幾百隻藍色、白色、黃色，分別標誌著不同勞動部門的帽子，紛紛地、靜靜地舉起，在廠房、在宿舍二樓、在裝配部樓頂、在電腦部門的騎樓上紛紛地舉起，並且，在不知不覺間，輕輕地搖動著，彷彿一陣急雨之後，在荒蕪不育的沙漠上，突然怒開了起來的瑰麗的花朵，在風中搖曳。（〈雲〉，洪範版小說集4：頁114）

這一段〈雲〉裡的動情描寫，很容易讓人想起馬克思(Karl Marx)，想起他的《資本論》(*Capital*)以及對工人階級的謳歌和期許。人們當然可以問：馬克思的「階級鬥爭」模式足以解釋全球化時代的新現實？在階級分析的維度之外，是否還需要文明、民族、宗教、行業、性別等更多維度，以便對當下文化與人性的全部複雜性表現出更多審慎？以文學投入這種社會揭露和抗爭，是否涉嫌倉促、越位以及急於事功？……這些疑問當然為陳映真的探索預留了更大空間，也構成了對他的後現代式挑戰。事實上，他後來既辦新聞性雜誌，也寫懷舊性小說，就是全方位地應對挑戰，在現實廣度和歷史深度兩方面一再艱辛拓展。在這一過程中，馬克思當然是他的思想資源之一。但馬克思的幽靈並不是獨獨造訪於他，據本世紀前夕多種民調資料，早在2008年全球性金融海嘯撲來之前，《資本論》就一直是西方民眾普遍看重的理論經典，排名不是第一就是第二。²可見馬克思仍是這個世界最為廣遠和頑強的幽靈，階級以及階級衝突仍是不時襲上人們心頭的真實感受，當然也是文學不可迴避的刺心懸問。在這個意義上，陳映真的「華盛頓大樓」系列誠然不可取代其他視角，但重新展開這種視角至少比刻意關閉這種視角更接近誠實，也更需要勇氣——這對於後發展的國家或地區來說也許尤其如此。

陳映真是一個我交往很少的同行。讀過他的幾本書，還有他主編的一堆雜誌，就算是我的粗淺瞭解。兩岸已經分隔很久了，已經久至幾代人的時光。據說不同地域、時代、族群、制度裡的文化，相互溝通起來是極為困難的，以至海峽兩岸至今還有很多作家覺得對方的文學不易進入。這是一部分事實。但奇怪的是，儘管有些習語、閱歷、

2 如英國劍橋大學1999年進行「千年第一思想家」的評選，結果是馬克思位居第一；在2005年英國廣播公司進行「最偉大哲學家」的評選中，馬克思以近28%的得票率高居榜首，而名列第二的休謨僅獲票12%。

生活情境的差異，陳映真於我而言卻從不難懂，甚至常常給我一種熟悉感。一如我從來不覺得與千年以前的墨子、孔子、老子有什麼「代溝」，從來不覺得與萬里之外的托爾斯泰(Leo Tolstoy)、卡夫卡(Franz Kafka)、佩索阿(Fernando Pessoa)有什麼「族溝」或「國溝」，不管在哪裡的陳映真其實就像我的鄰居、我的同事、我的同桌、我的兄弟，不用太多交往也不會覺得對方生疏。相比之下，倒是我身邊某個作家的「玄幻小說」或者「豔情小說」，常常讓我讀得如同天書，不知道它們在說什麼。

這是我的一點感覺。

2010年6月

討論與對話

初安民 主持

簡于鈞、蘇淑芬 錄音整理

孫歌 | 我想問四位文學家同一個問題就是，其實在剛才你們的表述裡邊，有一個不一定是矛盾，但是微妙的差異，就是「怎麼看陳映真的文學創作？」英培安先生強調說我們不要太意識形態地去看陳映真，其實更應該看他文學上的貢獻；那麼朱天心在另一個極端上說，我們文學界把陳映真獻出去了；侯導似乎是在這兩者之間，而且是用比較曖昧的方式說，恐怕一個人要在他個人的能量範圍內，要對這個世界有所貢獻，所以什麼時候我們都不要忘記文學這樣一個本位（就侯導來說呢，是電影）；藍博洲先生似乎比較複雜，他好像同時肯定幾種態度。因此我想問你們四位同樣一個問題，我不知道應該怎麼表述這樣一個問題，因為這是我個人的一個困擾，就是說「陳映真先生的創作是不是可以分成思想和文學？或者說是不是可以分成思想文學與政治行為？」這當然是一種比較容易理解的分析模式，但是也可能還有不那麼容易理解但更接近於現實的複雜狀況的另外一些分法？因為我們這些在學院裡訓練的人直覺在退化，知能也在退化，我們覺得最大的希望可能在「作家」的身上，所以我想聽你們四位怎麼正面地對待這一個問題。

藍博洲 | 就像天心一開始講的，江湖上有兩派吵個沒完的問題，事實

上也不是這樣。陳映真他是一個歷史的產物。我後來才了解，我一直念念不忘要寫小說，才發現自己根本沒有能力寫作，沒有那個才華，尤其跟陳映真比，他天生有那個才華。他從來沒想過要當一個小說家，他是沒辦法不得已而為之的。所以他的寫作，我認為他三個是結合的，當然主要還是政治，他想幹的是列寧或者毛澤東做的事情，可是時代讓他就只能當一個小說家陳映真。或許天心認為說，社會實踐跟寫作是可以分開的；但事實上，像陳映真或者我們這種人，認為寫作跟社會實踐是要一致的。因為社會實踐，所以我們有另外一種寫作，比如說關心工農，我們看到的工農不是只有黝黑的這部分，另外我們還看到他簽六合彩的部分，這裡面就會有一個最本質上的不同。如果陳映真不把自己捐出去的話，那我想他也不是陳映真；他如果不把自己付出在這個社會實踐上，我想他也不是我們會尊敬的陳映真，更不用講追隨。

侯孝賢 | 這個問題蠻簡單的，意思就是不同時代。你說我現在會為什麼而拍電影？我說不明白，但是我就是會拍。假使今天給我一個陳映真的小說題目，叫我一定要拍這個，我絕對會拍得不一樣，因為我並沒有陳映真那個時代的壓力——也不是壓力，就是那種環境吧。我假使在他那個時代，跟他同年齡，假使也跟他同樣的一個背景的話，我不知道會否跟他一樣——當然電影是不可能，因為電影不是一個人的事。所以到今天我來講，我感覺陳映真真的是不同的時代，所以就像博洲講的，他是歷史產生的，他已經沒有辦法說像我們現在那麼奢侈，可以把創作跟你面對的世界做一個切割；這個切割的意思其實是另外一種意思，這意思就是說當你面對創作的時候，你其實面對的是多徹底。這個是我們喜歡的，沒辦法。明明知道這樣會有效或者是對某種狀態的人好一點，但是我們沒辦法放過自己，所以我感覺這是時

代的不同。

朱天心 | 我不那麼針對地回答。在讀陳映真的東西的時候，雖然我們都知道「映真」這個筆名的來源，是他9歲時候死掉的小哥名字。沿用這個名字好像他哥哥也跟著他一起繼續走這個人生，可是我想除了這層意義之外。另外，他也非常地喜歡「映真」這兩個字，這是他文學上很重要的一個理念吧。可是，我常心裡頭會擅自把他「映真」這個名字改掉，改成「言志」，我覺得他更是陳言志先生，我會覺得他的小說言志得多。

講到文學、藍博洲剛講的內容，其實，想起好幾年前我們跟鄭村棋有一次已經快到翻臉的辯論（我沒有加入辯論，可是我目睹鄭村棋跟初安民的辯論）。我記得那一次我們在說，要不要大家都下去選舉的時候——因為人人都要跳下去選，最後的結果其實就是藍博洲下去選——那時候我也自己再三這樣自問；我就記得初安民當時覺得說，「你就讓天心去寫小說吧，現在寫小說的人也不多。」可是，我記得鄭村棋就會對這個說法打很大的問號（其實現在大家都在場，我也不宜幫他們重現當時那樣的場景）。今天也許大家會覺得已經在這樣的氣氛裡頭，我為什麼還要這麼地全全護住文學那一塊、那麼在意那一塊？我想是因為好像相對隱約的感覺是有一個更有意義的事情在這。我大概多少會覺得，自己是文學的人，要是不幫它辯護還有誰會幫它辯護呢？我說的甚至不是這麼了不起的信念或是什麼——莫怪很多時候，會覺得文學隨時可以丟了就跑，其實有更大更好的行業、更好的收入的時候，也會很多丟了筆就跑的人——但我自己大概念茲在茲、很耿耿於懷，就是站穩了或是站著不跑的那個部分，始終到現在，我想心情上是這個樣子吧。

英培安 | 我這次來最大的收獲是，更了解多一點的陳映真。起先是我為了出席這個會議，閱讀陳映真的東西，以前是看得很模糊，比較清楚的是看了〈忠孝公園〉。我們新加坡也有很多寫實主義的人，老實講，這些朋友我都覺得他們的小說寫的不好。他們說，「你不一樣，你是現代派的，我們是寫實主義。」我說，「什麼叫寫實主義？你們看一下陳映真的〈忠孝公園〉」。

不過我後來再看他前面的東西，就發現，陳映真小說的佈局，非常有意識地知道自己要做什麼，而且要傳達什麼他非常清楚。我覺得做為一個作家，太清楚自己要傳達什麼東西，總是有一點缺陷。我反而喜歡他前期的一些東西，發現他當時的心情、他為什麼要那些人死、為什麼要怎麼樣……我還清楚為什麼那些人就是死，死得不明不白也要死。像〈山路〉裡的主角可以不必死呀，但這種悶悶不樂的死，好像是陳映真的死法。我去比較一下托爾斯泰，他們怕死的，每天都想為什麼會輪到我死？雖然這些人都是要死的。但是，畢竟我們不是陳映真。

還有一樣，我之所以又是現代派又是一個左派，就是因為我看納布可夫(Nabokov)的東西，中學的時候也看魯迅。那時候我們就遺憾魯迅他總是寫短篇小說、中篇小說。魯迅的小說寫得真好。我去中學教小說就是拿魯迅來教，在當時他能夠用各種不同的敘述觀點來敘述，而且象徵等等用得很好。我就告訴同學，如果你要看寫實主義，你就看魯迅。但是我們總是遺憾後來的他就打筆戰，花了很多精神精力去搞那些東西幹什麼呢？他應該寫一個長篇小說嘛，是不是？但是我們不是魯迅，也不是活在那個時代的魯迅；所以我想，我們不是陳映真，不是活在那個時候的陳映真。就是說，這個是不是陳映真？他想要做他的東西，我們不能很遺憾有些他應該做的為什麼他不做呢？就是這樣子。

王墨林 | 剛剛聽侯導這樣講，我想有個問題就是說，陳映真小說裡面他描寫的男主人公或女主人公，我覺得都很像電影中男女主角長的樣子，男的都有一種男子氣，女人有一種女人的味道。而且他小說的描述我覺得有很多是藝術電影上敘述的一種凝煉、還有固定的那種描述手法，可是為什麼侯導會覺得很難拍呢？因為我覺得在第三世界，很多導演像希臘或者是像伊朗，他們都會拍這種跟政治有一點關係，可是又不是那麼政治，它其實跟愛情又有關係等等之類的，我覺得中國根本都不拍這種電影，那韓國也不拍，也沒有。我覺得華人電影是需要有這樣子的一種電影出來，為什麼侯導覺得很難拍而不拍？

侯孝賢 | 其實那個完全是電影的反應——為什麼？——我們找不到以前人的樣子。意思就是，沒有那種環境，沒有那個人、那個時代的臉。你說〈鈴璫花〉那兩個小孩跟那個老師，我想電影就會完全毀在這上頭，那也是我唯一的沒有辦法弄一個形式就能夠通過，主要是人不像。那種臉是什麼臉？我知道是怎樣的臉，但問題是現在沒有，因為那時代不見了。那你說：為什麼要這樣子？只要拍類似，或者你找很像的就好了。但是沒辦法，那就是我的固執。我通常只能說找到一個人，感覺他有某種特質，然後我來想要拍成什麼？怎麼拍他？怎麼把他這個特質叫出來？然後，怎麼符合他的背景？甚至我拍《最好的時光》，它中間有一段拍的是日據時代，其實是講閩南話，我沒有辦法教人講閩南話，因為根本沒時間，而且那個閩南話他們要學到以前那個時代的閩南話，詞彙什麼的完全不一樣。我不知道為什麼我會這麼固執，但是沒辦法，就這樣。我基本上不是透過這些演員，來傳達要傳達的某種功能或某種意義。所以我感覺這方面，其實時代不一樣了，我們可以這麼奢侈，但陳映真是沒辦法。這裡面很明確的就是時代不同。因為我真正電影的——姑且用美學來講，對我來講這是最根本

的，要從這裡開始，而不是說為了某種目的一定要做到。

所以我剛講跟博洲要聯合拍台灣從日據時代以來的這些人物，但假使我們是30年後要來做這件事情，那施明德算不算呢？對我來講是很有意見的，沒辦法，因為我認識，所以這就是問題。但是我假使不認識他呢？他是在日據時代的人，那我要用什麼角度？這其實就跟剛剛天心講的一模一樣，沒辦法。因為你年齡越大，接觸越多人，很複雜的狀態之下，你越看清楚很多事情。就像過個幾十年現在繞回來，回到我們最年輕的時候看的片，我們那時看了很感動的片子——舉一個例子，李建發全傳，黑白的一部片，我們小時候看，好看得不得了、感動得不得了，感覺很過癮；後來萬仁跟吳念真他們找來看了，卻失望得不得了——那個時候跟現在是不一樣的。但是我感覺這個傳遞的其實是精神，我們看了對我們其實是有用的。就像我不建議我小孩子一定要看什麼書，沒有。我塞他們書，訓練他們看，是從武俠小說開始，不然沒有辦法吸引他們。所以基本上不能拍的原因，我感覺是我個人的問題，其實就跟今天討論陳映真的題目很像。

林深靖 | 對於文學創作跟政治行為或政治行動之間的關係，我記得我看過一個訪問陳映真的紀錄片，他最後有提到一句話，大概是講他坐牢之後出來的一個覺悟，就是說他要繼續用心去創作，因為下一次國民黨再抓他的時候，不只是抓到一個人，而且是抓到一個作家。這句話裡面其實蘊含了文學跟政治其實有某種很微妙的關係，當你是一個好的文學家的時候，你的權威是可以轉移的。也就是說，如果侯導不是一個那麼知名的導演，如果朱天心不是一個這麼受歡迎的小說家的話，那族盟基本上它的組成可能就缺乏了很多應有的分量，或者缺乏很多社會應有的關注。

其實對很多文學家來說，尤其像陳映真，在第三世界的文學創作

者會把一種革命的小調，當革命事實上沒辦法去進行的時候，沒辦法到叢林裡面去打游擊的時候，那個筆、那個文字，很自然地就會把它用來當武器。就像墨西哥那個蒙面人躲在叢林裡面所講的：My weapon is my only pen，我的文字就是我的武器。所以我覺得像陳映真這樣一個作家來講，一方面這是一個文學，它可以把文學的成就作為一種政治權威的轉移，這是一個部分；當然它不是權力，但是一種權威的轉移。另一方面就是說，其實在創作裡面，他其實潛在地作為一個革命者，甚至是一個游擊隊員，他把他的文字甚至是當成一顆顆的子彈在處理。

初安民 | 我們在幾年前跟藍波（藍博洲）去到北京看陳映真先生，生病前最後一次看到他步履蹣跚地打開門，那時候心情非常激動跟無法自語……，今天很高興在這樣的場合裡面去談，我相信陳映真先生在北京應該很高興，謝謝大家。