

當代台灣文學乃是一活潑潑的生態，想像力在其中獲得釋放，不拘一格，沒有所謂正統，也沒有邪魔歪道，故眾聲自由喧譁，各唱各的調，是之為

——「大虛構時代」

當代  
台灣文學  
光譜

郝

譽翔

著

時  
空  
大  
虛  
構  
時  
代

郝  
譽  
翔



作者照片攝影—彭康隆

台灣大學中國文學博士，現任東華大學中文系教授。曾獲聯合文學小說新人獎、二〇〇五年開卷年度好書獎、時報文學獎、台北文學獎、中央日報文學獎、行政院新聞局優良劇本獎等。著有短篇小說集《洗》、《逆旅》、《初戀安妮》、《幽冥物語》，長篇小說《那年夏天，最寧靜的海》，散文《一瞬之夢》、《衣櫃裡的秘密旅行》，論著《情慾世紀末》，劇本《松鼠自殺事件》等書。

由國家圖書館數位化、典藏

# 大虛構時代

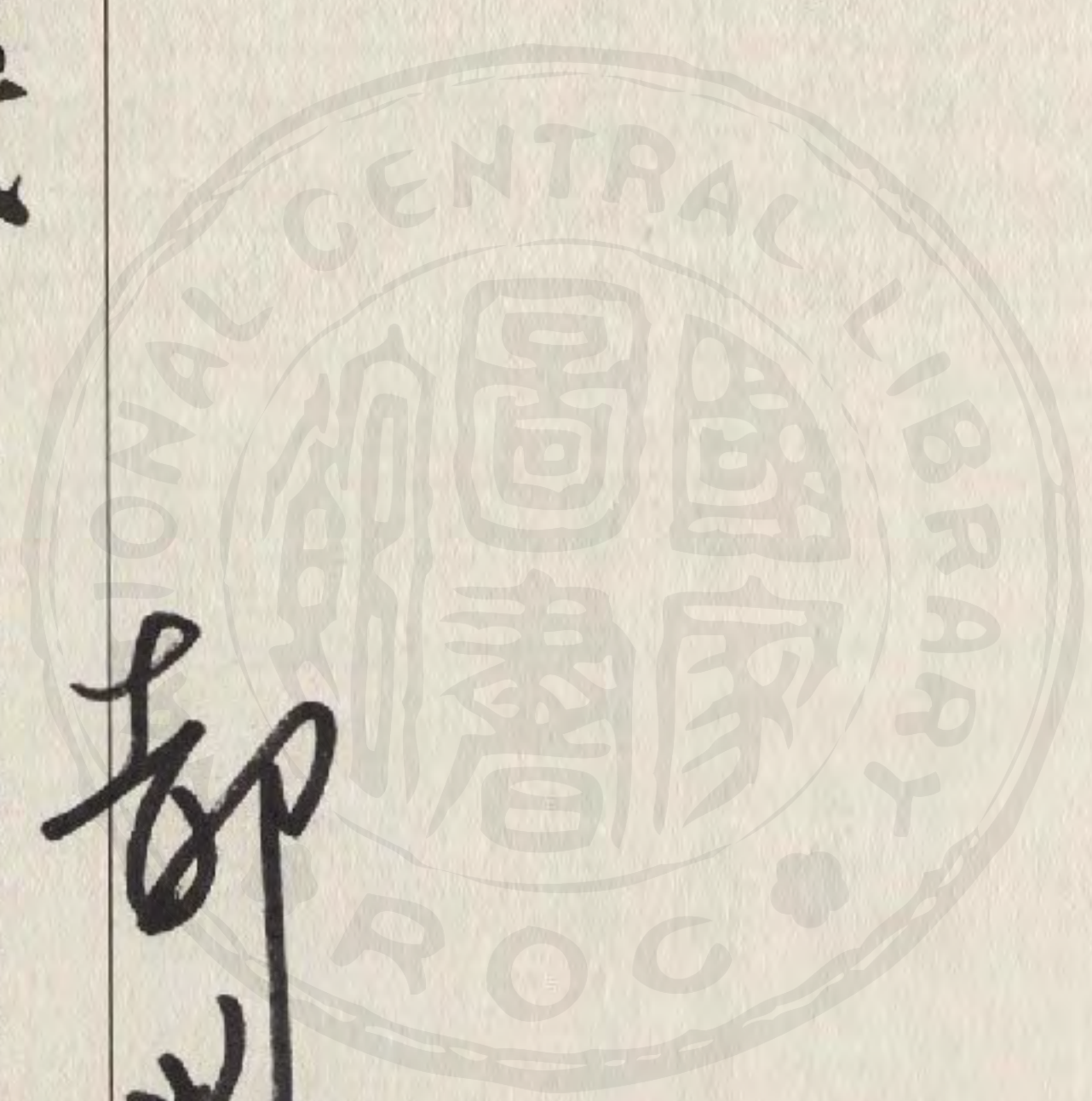
——當代台灣文學光譜

● 郝譽翔 / 著

郝譽翔

2012.5.19

2012.5.19





Handwritten text in Chinese characters, including the number "90" and other illegible characters.

## 大虛構時代

「大虛構時代」是楊牧《方向歸零》中最後一篇散文，因為「虛構」，故才能夠突破時空的限制，擁有最終的自由。而我在此則冒昧借用「大虛構時代」來作為這本論著的書名，也是想要指出：自從八〇年代以來，台灣文學乃是一活潑潑的生態，想像力在其中獲得釋放，不拘一格，既沒有有所謂的威權正統，也沒有遭受禁錮的邪魔歪道，故眾聲自由喧嘩，各唱各個調，是之為大虛構時代。

在本書的「輯一」中，收錄的是七篇論文，我嘗試收攏當前台灣熱門的幾個文類：自傳散文、政治小說、世代文學、飲食文學、海洋文學、旅行文學和區域文學等，分別撰文討論之，而所選取的研究對象，當然皆是我所心儀的作者或感興趣的時代，希望藉此更能呈現出台灣文學紛然並呈的面貌，並且發掘未來發展的可能。

「輯二」則是評論。我寫過的書評不計其數，耗費的心血，絕非外人可以想像。寫書評看似簡單，但其實絞盡腦汁，往往必須把一本厚達數百頁的書讀到通透了，才能將自己的心得濃縮在簡短的篇幅之中，既要求深入，又得要引起讀者的興趣，真是苦不堪言。但奇怪的

國家圖書館



003757038

是，我卻仍然無法拒絕寫書評的誘惑，甚至把它當成是一種智力的挑戰，彷彿是在跟高手過招一般，想方設法去破解作者所設下的機關，於是經年累月地鍛鍊下來，居然也悟得文學的奧妙之處，幾乎可以無入而不自得了。故書評本身就充滿了獨特的風格和樂趣，而我更樂於藉此和大家分享私房的閱讀祕笈。

「輯三」則是我對台灣文學出版的觀察。這幾年來，我持續為《聯合文學》、《文訊》、《誠品好讀》等雜誌撰寫年度出版報告，沒有想到在無意之間，這些篇章竟也可以串聯起來，而儼然成為了一部九〇年代至今的台灣文學簡史似的。這些文章中的批評、期待與預言，如今再度回顧起來，就彷彿是站在崎嶇的山路轉彎之處，往後看，路途雖然艱險，但畢竟從來不曾孤寂冷清。台灣文壇創作者前仆後繼的熱情與勇氣，其中必定有可記憶和珍惜之處，而這也正是我要把這些文章收錄在此的原因。

「輯四」則為四篇訪談，篇幅最短，但是對我而言，意義卻最為重大，也最值得懷念。這些訪談大多是在八、九年前進行，但他們言談之時的神情，或是場景，卻仍鮮活分明、歷歷在目。而我也深深慶幸曾經有過那樣的一段時光，那樣單純地信仰、聆聽與記錄著。至於當年對文學尚還懵懂一知半解的我，又是如何受到這些訪談內容的感召、激勵、鼓舞，甚至滲入我的思維與靈魂之中，而成為日後文學信念茁壯的養分呢，這應該又是另外一樁無法以言語來轉述的祕密了吧。

目次  
Contents

【自序】大虛構時代

輯一：論述

浪漫主義的交響詩

——論楊牧《山風海雨》、《方向歸零》、《昔我往矣》

我是誰?!

——論八〇年代台灣小說中的政治迷惘

論一九八〇年前後台灣新生代文學的發展

婉轉附物，迢悵切情

——論林文月《飲膳札記》

尋找一座島嶼

——論廖鴻基的海洋旅程

3

13

39

66

85

112

「旅行」？或是「文學」？

——論台灣當前旅行文學的書寫困境

怪誕嘉年華

——林宜濤小說中的喜劇世界

## 輯二：評論

青春不死

——論白先勇

他們都說，這是最快樂的事……

——論王文興

末世的聖徒

——論陳映真

當李龍第老時

——論七等生

在黑暗中，我見到了光

——李渝《夏日跼蹐》

魔鬼之必要，儒夫之必要

——施明正《島上愛與死》



她那宛如歧路花園的身世

——平路《何日君再來》

鬼聲啾啾的國族寓言

——李昂《看得見的鬼》

我們相逢在美麗的島上

——林文義《藍眼睛》

詩小說

——黃國峻《度外》

那訊息仿若天機

——廖鴻基《後山鯨書》

自由逍遙在天地之間

——蔣勳《美的覺醒》

說不完的故事

——唐諾《文字的故事》

沒有出口的文字迷宮

——駱以軍《我未來次子關於我的回憶》

華麗而幽暗的童話國度

——甘耀明《水鬼學校和失去媽媽的水獺》

夢境與現實的交相滲透

——王聰威《複島》

243

纖細而早熟的哀傷

——許正平《少女之夜》

247

書寫、超越與自由

——何猷瑞《線索》

251

尋覓，在生靈的地獄中

——寫在國家劇院《看不見的城市》演出前

255

最美的剎那

——漢唐樂府《洛神賦》

260

對酒當歌，人生幾何

——漢唐樂府《韓熙載夜宴圖》

265

## 輯二：出版觀察

穿越時光的泛音

——重讀一九九六至九八年《聯合文學》

271

小說「沒落」了嗎？

——一九九九年小說出版觀察

276

等待果陀

——站在世紀之交看台灣文學

預告二十一世紀的文藝復興?!

——二〇〇〇二年文學出版回顧

家族·女性·情慾

——二〇〇〇三年文學出版回顧

關於告別的，瓦解的，與正在誕生的……

——二十一世紀初的台灣小說

文字與電影的跨界對話

——二〇〇〇五年台灣的文學出版狀況

新鄉土小說的誕生

——解讀台灣六年級小說家

大探險時代來臨

——二十一世紀的數位烏托邦

#### 輯四：遇見大師

在秋日紐約見到夏志清先生

280

284

288

291

301

304

313

327

右外野的浪漫主義者

——訪問楊牧

唯詩真理是真理規範時間

——訪問楊牧

一窺狐狸洞

——李歐梵的閱讀天地



# 論述

輯一





# 浪漫主義的交響詩

——論楊牧《山風海雨》、《方向歸零》、《昔我往矣》

啊大海，我永遠的夢想，它每一方寸都反照著我童樨以來與日俱增的幻覺，搖盪著，浮沉著，純粹的虛構溶化在充沛恆久的質量裡，不可置疑的現實，牽引我，提示我，無論我怎樣強制以內斂和外放去追求光與熱，我的思想與想像，真與美，以及愛的給出和確定，終將無可避免地以她為我一生一世工作的最後之顯影，在她不可分解的浩瀚，深沉，神祕的檢驗下，我的是非將是絕對的透明：我或許將通過人間橫逆的鞭笞而智慧些許，並因此體會至大的快樂，在老去的時光，或者將發現，我原來一無所有。

再見，我說，你們是我的祕密。

——楊牧〈祕密〉

## 前言

何寄澎〈永遠的搜索者〉一文指出：楊牧「務求塑造獨特風格並開拓現代散文新境界，允稱現代散文最具知識良心與藝術良心的作家。」而此「良心」乃指楊牧繼承「古來中國健全的知識份子」和「歐洲文藝復興人」(Renaissance Man)的典範，故何寄澎又以「詩人散文」一詞，凸顯楊牧在現代散文史上的特殊地位<sup>①</sup>。「詩人散文」的定義或有爭議<sup>②</sup>，但卻頗能切中楊牧文學創作的核心，正如《一首詩的完成》中所說：

詩人應該有所秉持。他秉持什麼呢？他超越功利，睥睨權勢以肯定人性的尊嚴，崇尚自由和民主；他關懷群眾但不為群眾口號所指引，認識私我情感之可貴而不為自己的愛憎帶向濫情；他的秉持乃是一獨立威嚴之心靈，其渥如緒，其寒如冰，那是深藏雪原下一團熊熊的烈火，不斷以知識的權力，想像的光芒試探著疲憊的現實結構，向一切恐怖欺凌的伎倆挑戰，指出草之所以枯，肉之所以腐，魍魎魑魅之所以必死，不能長久在光天化日下現形。他指出愛和同情是永恆的。在任何艱苦的年代；自由和民主是不可能修正刪改的，在任何艱苦的年代。這些只有一個不變的定義——詩人以他的文字音聲的創造，必須參與其中賦予它不變的，真正的定義。(5—6)





《奇萊前書》——《山風海雨》、《方向歸零》、《昔我往矣》合集  
楊牧◎著  
洪範書店

這段話足以闡發楊牧所謂「文藝復興人」的概念：積極、奮進、批判、愛美，並相信人性的美善將是永恆的真理。而楊牧也曾表明：「狂狷的讀書人」——狂者進取，狷者有所不為——才是他最欽羨的典型<sup>③</sup>。

由於秉持典範，楊牧作詩為文，一貫精萃完美，放眼當代文壇，確實有其特殊地位。而若以此觀察楊牧作品，亦即發現：被歸於「自傳體散文」一類的《山風海雨》、《方向歸零》、《昔我往矣》三部書，乃是詩人結合散文、小說和詩的筆法，自述一位「文藝復興人」如何誕生、摸索與形塑的過程。因此這三部書，可以代表楊牧對現代散文如何在現實與虛構之中謀求契合點，鎔鑄具體與抽象，進行的試驗與探索，也可以表現楊牧寫作散文時，務求文體模式突破的精神。不論是在藝術的風格或形式上，都對中國現代散文境界的開拓與提昇，具有啟迪的作用。故本文便擬藉由討論《山風海雨》系列，以窺詩人成長的歷程，與詩的發端、成型，並嘗試指出，這三部書不僅是進入楊牧個人文學世界的重要門戶，也是現代散文史上不容忽視的作品。

## 一、山風海雨

楊牧在《年輪》〈後記〉中自述要採取「寓言和比喻」的形式，「寫一本完整的書，一篇長長的長長的散文，而不是許多篇短短的短短的散文」，並欲借此探索人類「表裡差異的問題」<sup>④</sup>。《年輪》一書固然是上述理念的實踐，但以之移觀《山風海雨》，亦再恰當不過，甚至可以說是楊牧此一理念更成熟的演練與展現。

《山風海雨》總共收有七篇散文，各自獨立成篇，但其實每篇之間又環環相扣，意念緊密串連，呼應主題，所以如果將全書視為一個不可分割的整體，將更能發覺作者經營的用心。這也使得《山風海雨》雖然名為散文，卻和一般零星成篇的散文集不同，堪稱是在楊牧所有散文中，除去《星圖》一書外，結構最為緊密繁複者。

就敘述觀點而言，《山風海雨》通書採取「我」——約莫入學年紀男孩的目光——去凝視、觀察外在的自然界與人事，所以文中此刻正在進行的「我」（孩童），並非等同於此刻正在執筆的「我」（成人），也就是說，作者虛構了一位孩童，並且藉由這樣一個虛構的位置，重新感受周遭的萬物。《山風海雨》的虛構性格，使得它不同傳統散文中以成年的「我」去回憶往事的敘事模式，反倒更類乎小說，因此書中所歷歷描繪的花蓮山川景物、風土人情，觀察入微，逼真寫實，但我們卻不妨視之是楊牧藉由文字去穿透回憶，以之再現、虛構、創造出來的場景。而藉由文字來「虛構」與「回憶」，亦正是楊牧另二部自傳體散文《方向歸

零》、《昔我往矣》的核心主題，此處暫不贅言，留待下節再予以討論。

因為敘事觀點的特殊，《山風海雨》形同小說，更宛如普魯斯特《追憶似水年華》，以文字穿越時空，構設出一個遠超乎孩童所能感受的縝密、精緻、細微的場景、氣味、聲音與色彩。譬如描寫阿美族村落特有的氣味：

起先我以為那是樹葉或者野草，或者是一種我未曾遭遇的花卉，或者甚至是飛禽掠過空中留下的痕跡，是兔子跳躍草地激起的塵埃。我想，這是什麼氣味呢？莫非就是檳榔樹長高的歡悅，是芭蕉葉尖隔宵沉積的露水，是新筍抽動破土的辛苦，是牛犢低喚母親的聲音。（54—55）

或是描寫阿美族祭典：

在傳統的節慶上，他們依然穿戴起古老的衣裳，美麗的頭飾，紅黑交錯編織的披掛，層疊的項鍊和流蘇，赤足在土地上進行他們的祭祀，崇拜他們無所不在的神祇，於他們合群的歌唱中讚美大自然，驅使一聲聲拔高的呼喚，和雷霆雨水的節奏相激盪，或者沉落下來，去接觸那寧謐安詳的旋律，好風吹過秧苗和池塘，吹過甘藷葉，吹過葫蘆架子，香蕉樹，煙草田，翻越茅草和鐵皮屋頂，去取悅他們無所不在的神祇，當月亮升上來的時候，我們聽見笛聲和鼓點，舞者赤足踏走在堅實的土地上，在澄清如水色的月光裡舞

成一個圓圈，兩個圓圈，三個圓圈，然後像漩渦一樣地散開，濺起晶瑩的水花，向四週發射出去，激越的精神充塞在重疊明滅的林木間，飛禽拍翅驚起，昆蟲噤聲，耕牛站起來又趴下，甩甩尾巴，慢慢閉上它們的眼睛又睡了，河岸上掠過一點又一點的飛螢。

(72)

楊牧在此透過歌聲／雷霆的聲響流動，進而擴散到自然界的植物，也透過月光的照耀，如水波驚起飛禽、昆蟲、耕牛和飛螢，最終達到人與自然界萬物的和諧共鳴，意象的繁複，完整，色彩，光澤，聲音，無一不足。而類似的精采段落，充塞全書，所以這豈僅是一個孩童的心靈而已？乃是成熟的詩人，透過想像、虛構，所竭力開發出來最為敏銳的感受，顯示出楊牧以文字敘事，鋪陳場景，捕捉視覺、聽覺、嗅覺的功力，而較諸前作如《葉珊散文集》、《年輪》、《搜索者》等，更顯見有了大幅的躍進，甚至我們也可以大膽地推測，這正是楊牧在《山風海雨》中刻意試煉文字的成果。

然而《山風海雨》更值得我們注意的，還在於它縝密的結構，仿如一首精緻的交響樂。

首篇〈戰火在天外燃燒〉，勾勒小城的靜與美，而戰爭在遠方已蓄勢待發。繼之以〈接近了秀姑巒〉描寫戰爭來臨，避難到山林，無所不在的死亡陰影，逐漸爬上幼稚的心靈，使得「我」頓時「體認到一種宿命的欠缺」。接下來〈他們的世界〉中便以這「宿命的欠缺」為主題，描寫原住民世界的美、善、樂天、勇敢，但又充滿著悲涼、憂慮與禁忌。故在〈水蚊〉中死亡的氣息更趨濃郁，「我」便在宿命的體認下，告別初戀，完成啟蒙。〈愚駭之冬〉則

寫「我」的入學，天真受到壓抑，被迫接受成人世界的虛偽、狡詐，而兵士陸續進駐這座小城。〈一些假的和真的禁忌〉再以透露著血腥、隱晦、污穢氣息的兵士開端，宣告一個充滿沉默的禁忌與死亡年代之來臨，而「我」必須反抗。故以〈詩的端倪〉一篇總結，說明詩如何因為肉體和精神的矛盾、震顫、疑惑而誕生，給予「我」從現實拔升而起的力量。所以就整體觀之，前一篇散文往往暗藏下一篇的端倪，並以此暗喻「詩」如何在一個童稚的心靈之中，發端成形，而文章旨意也就隨著全書的脈絡發展，越來越清晰浮現，如同是一首樂章的主題，在音符與樂句的鋪陳之中，越趨強大，壯闊，激越，顯赫。

究竟《山風海雨》的主題為何？正如前述楊牧在《年輪》「後記」中所言：「表裡差異的問題」，而所謂的「表裡差異」，則又可參照《搜索者》「前記」中所云：「通過文學的藝術整理，構成一種交替的指意，使內外的活動互相印證，使精神和自然的升沉互相干涉。」於是「表」與「裡」，「內」與「外」，「精神」與「自然」之間的交替、差異、對立或是融合，恆是楊牧從事文學創作之時，腦海中思索拉鋸的主題。這一主題到了《山風海雨》則出之以寓言，也就是說，藉由外在事件（表）或意象的交錯，以隱喻的方式來揭示、呈現內心的思索（裡）。楊牧在〈接近了秀姑巒〉中描寫遭到屠殺的牛，便是這一「表裡差異」主題的重要隱喻：

我已經第一次認識到死亡的恐怖，即使死去的只是一頭水牛；我聞到了人間暴虐的氣息，那氣息剎那間擴散開來，摻進農村表面的純樸。這山坳並不如我想像的那麼和平安

逸，不如我想像的那麼清潔。我開始在幼稚愚駭的心裡培養一份抑鬱和懷疑，在無聊的警報聲裡長大了不少。……我懷疑我的童年是不是已經隨著那屠殺而結束了？（40—41）

寧靜山林裡的一場血腥屠殺，在「我」幼稚愚駭的心中，造成「生」與「死」、「純樸」與「暴虐」、「和平」與「屠殺」、「表面」與「內裡」的矛盾、對立、衝突，促使「我」開始感到「抑鬱和懷疑」，而這便是詩人啟蒙的開端，也正是整部《山風海雨》的基本主題。

《山風海雨》藉由事件交織的繁複結構，反覆映現這一基本主題，使得它宛如一則寓言小說，涵融土地、種族、歷史、政治、詩等等的對立辯證，早已不再止於一位詩人的自傳，而是楊牧企圖涵蓋台灣族群政治歷史的寓言之作。此一結構設計的巧妙與縝密，我們若是借助音樂的概念，或許能夠更加清楚說明。在浪漫主義的音樂形式當中，特別重視「主導動機」（Leitmotiv, leading motive）的運用，作曲家以此貫穿作品，並且不斷變化造型，交織穿梭在旋律之間，以製造騷動的力量，強化兩極的對立，鬆動音響的表層，使它碎裂在顫動不已的不安之中。而且也由於「主導動機」所引發出來的一股內在張力，遂在音樂中創造出高度的激昂的情調，以及富有活力的氛圍。因此，相對於古典主義處處注視著凝聚性的要素，並且把內部結構引向集中的統一，而浪漫主義則恰恰相反，乃是處處尋覓著分化的、擴展的要素，以及醞釀著、萌發著運動膨脹的力量源泉。也因此，古典主義和浪漫主義具有相反的意志傾向：古典主義是向著主要的中心點全力逼進，而浪漫主義則是從核心奔流而出，向四

面八方氾濫、橫溢，然後湧向不斷增長的高潮<sup>⑤</sup>。

上述浪漫主義音樂的特色，有助於我們了解《山風海雨》的結構，如果說，「和諧的自  
然」是《山風海雨》的音響背景，詩人徜徉其中，彷彿可以與之溝通，並且再三表明：

我是聽得見山的言語的，遠遠地，高高地，對我一個人述說著亙古的神話，和一些沒有  
人知道的祕密。那些祕密我認真地藏心底。（25）

但此時詩人所感受到的「祕密」，尚還處在懵懂、曖昧不明的混沌狀態，需要一「主導  
動機」的加入，推進這份「祕密」向前開展。而在《山風海雨》之中，這一「主導動機」便  
是「暴虐的人世」，如戰爭，如屠殺，如死亡，如統治者的訓誡。起先它僅僅是一股幽微  
的、時隱時現的聲音，譬如首篇〈戰火在天外燃燒〉一文，「戰爭」為這塊寧靜美麗的土  
地，插入一個小小的突兀的雜音——帶著長刀的日本軍人，在崇山峻嶺的俯視下，寂寞的在  
小城的街道上漫步，於是在這篇文章的末段，楊牧以「颱風」來初步象徵「我」內心的不安  
與騷動。然而依附全書次序的開展，這份不安與騷動貫穿其中，更隨「主導動機」／「暴虐  
的人世」的反覆出現、加強、擴大、拔高，在「我」的心中不斷激起衝突和交響，乃至於到  
達未了的波瀾壯闊。因此，楊牧在全書的末篇〈詩的端倪〉中，以「大地震」作為重要象  
徵，不但與首篇的「颱風」相互呼應，更代表詩人內心所經歷過的劇烈震盪與洗禮，恰如書  
名「山風海雨」所能指涉的意象。

「暴虐的人世」這一「主導動機」，有〈接近了秀姑巒〉中的獵人「屠殺野獐」，動搖了「我」對自然的信念，使「我」不禁感到迷惘，緊接著在文章的第三段中再以「牛被屠殺」出現，使「我」因為「聞到人間暴虐的氣息」，而感到憤懣、懼怕、失望，導致了全文第四段中的「我」感到「一種宿命的欠缺」。感到「欠缺」，乃是詩人啟蒙的開始<sup>⑥</sup>，所以〈水蚊〉一篇，「死亡」成為無所不在的「主導動機」，溢出自然的表面，穿梭在字裡行間，並且已從自然界動物的死亡，轉移到「我」周遭的人物身上。林投姐，女鬼，吊死的女子，出葬行列的大聲嗆啞和鐃鈸，尋討替身的水鬼，於是「我」在甘蔗的甜香中告別初戀的小姊姊，也是對天真童稚的告別：

因為不成長，我這樣想著，淚水充滿了眼眶，它也就永遠不會變得脆弱，我就永遠不會受傷。

也許她死了，死在時間的懷抱裡。(100)

既已啟蒙，童真不再，從〈愚駭之冬〉一篇開始，「暴虐的人世」這一「主導動機」以更清晰的姿態浮現，甚至躍升成為主題，殘酷的教育體制，發出臭味的人體，在竹林中窺見的瞎子，女人，亡魂，好看的女老師突然消失，軍隊進駐，在殺伐之氣中瀰漫著誘蛇般的笛聲，使人不禁聯想起「吹笛人」這則童話——那一村子被笛聲引誘而埋葬掉的兒童。〈一些假的和真的禁忌〉中污穢的兵士，虛偽而嚴峻的教條，被壓抑的青春與性，更是「暴虐的人



世」這一主題拉拔到最高點。於是「我」重新向自然呼喚，以〈詩的端倪〉作為末章。大自然的呼嘯，是「天地有神，冥冥造化可以和我交感回應」（149），「證明天地間是有種形而上的威嚴」，而「那黑色的春天所提示給予我的正是詩的端倪。」（154—5）故因為「暴虐的人世」這一「主導動機」的加入、拉扯、共振與交響，終將全書推到最高潮，並且萌發出莊嚴的力量。

全書以「大地震」作結，而颱風、地震、山洪，是外在世界的澎湃洶湧，但又何嘗不是隱喻詩人內心世界的激盪衝突<sup>①</sup>？宿命的欠缺，愛情的不圓滿，殺戮，禁忌與制度，便如此與自然的和諧之美，產生出強大的張力，而在詩人的心中構組了一首恢弘的山風海雨的交響合唱。

## 二、方向歸零

《山風海雨》揭示「詩」乃誕生於山風海雨的交響，而到了《方向歸零》，詩人則已經有了明確的把握——唯有「詩」，才能以之超越現實的種種矛盾與橫逆，於風雨中淬鍊一己的意志。〈野橄欖樹〉一文中詩人說道：

我自覺已經領悟了愛與美，粗識神祕象徵，天地的眼神這一切靠近詩的概念。那時我以為我已經能夠把握這些概念，遂放縱地撩撥著幼稚的知性，沉潛到無底的黑暗世界裡

去，不斷在自我試探，磨難著。(9)

故《方向歸零》全書便在敘述詩人於十七歲的青春年紀，所經驗到那段「不斷在自我試探，磨難著」的歷程，換言之，也就是尋找「詩」的歷程。

在一個平靜、沉默而空洞的壓抑年代裡，一個被無意義的口號、標語所填塞的年代裡，「詩」遂成為詩人抵抗這一可鄙、可厭又充滿欺詐世界的祕密武器。故楊牧以《方向歸零》一書，揭示詩人如何突破嚴厲的教條與訓誡，如何奮起尋找「詩」，又如何恢復文字本來的面目，傳達人類心靈深處抽象的思索與感受。所以歸結全書的旨意，無非就是在「找詩」，或曰「找字」，藉以找回語言中那股遭受壓抑、扭曲的生命力，並且在這貧乏的現實之外，透過「詩」的手段，虛構出一座自由而豐美的祕密世界。楊牧將整本散文集命名為「方向歸零」，也表明了這層意義——一切都將回歸到原點，從零開始，在宇宙之間，重新展開搜索與探尋。

而這原點是一株介於太平洋和中學圍牆交界的「野橄欖樹」，標誌了詩人面向海洋，面向那一神祕、廣袤、深邃的世界，並立意躍身其中的積極姿態：

海面波浪大幅湧來，誇張地迴旋，又大幅流回去，而且持續不斷地向左右兩方翻騰，彷彿一首悲憫的長歌正引向遲遲不能出現的煞尾，預言著什麼亙古浩蕩的真理，曾經摧毀的，吞噬的，紓解的，慰藉的訊息。我以亟於成長的心靈去體會，想像，為自己整理出

一頁一頁交織顯現的畫面；我眼睛看海，心中想的竟然已不是海，而是些抽象的意念了，乙乙在畫面與畫面之間成型。（46）

海洋預言著亙古的真理，但相對的，在屬於陸地的這一邊，卻已經被統治者製造出來的標語、口號所淹埋，恍如巨大的災難，到處充滿了「比車輪還大的方塊字在鼓舞你去服從，去擁護，去實行，提醒你飢餓和屠殺等等抽象，甚至往往是虛假的概念——一些可恥的謊言」（13）。在每天朝會例行的儀式中，大家舉臂高呼莫名的口號，而書滿標語的傳單自天上飄落，覆蓋小城的每個角落，文字被曲解、扭轉、變形，如惡夢，如瘟疫，在陸地上氾濫成災。

因此楊牧在〈愛美與反抗〉一文中反覆陳說的，便在「語言」這一回事：自己的母語——台語被禁止了，而口操鄉音的外省籍老師，站在說日語和台語的台灣男孩面前，感到深深的疏離、寂寞，甚至不免恐慌，於是「語言」變成為統治者施行暴虐的手段，成為族群之間彼此傾軋、侮辱，甚至於肅殺的開端。而楊牧便是如此透過「語言」，描寫族群之間的隔閡與衝突：

古舊的屋舍整齊地排過去，在晨光裡自有一種傲氣，一種溫情；更遠是青山一脈，而青山後依稀凜然的，是永恆的嶺嶂，屬於桑巴拉堪山，柏托魯山，立霧主山，太魯閣大山，杜錚山，能高山，奇萊山。奇萊主山北峰高三千六百零五公尺，北望大霸尖山，南

與秀姑巒和玉山相頡抗，遠遠俯視我們站在廣場上聽一個口音怪異的人侮辱我們的母語。他聲音尖銳，口沫橫飛，多口袋的衣服上插了兩枝鋼筆。他上面那頭顱幾乎是全禿的，這時正前後搖晃，我注視他，看見他頭顱後才升起不久的國旗是多麼鮮潔，卻有一種災難的感覺。

忽然間，我好像懂了，我懂為什麼馮老師那麼悲哀，痛苦。

我甚至覺得我也悲哀，也痛苦。

國旗在飄，在美麗的晨光裡，在帶著海洋氣味的風裡招展，鮮潔的旗。奇萊山，大霸尖山，秀姑巒山齊將眼神轉投我們身上，多情有力的，投在我們身上，然而悲哀和痛苦終將開始，永生不得安寧。（36—37）

在這段文字當中，有本省／外省族群的對立、台語／國語的對立、統治者／被統治者的對立，更有一「和諧的自然」與「暴虐的人世」的對立，大自然是如此的恆久、尊嚴而慈悲，相對於人世間政權的流轉，殘暴無情，故詩人在自然的啟示之下，奮起與現實相抗頡，而在此時此刻，他才終於能夠體悟到：「藝術之力還來自我已領悟了人世間一些可觸撫，可排斥，可鄙夷，可碰擊的現實，一些橫逆，衝突。」（44）

故詩人投身虛構的文字世界之中，以書寫來抗拒、逃避現實，或者應該更準確的說，這並不是一種逃避，反而是一種積極的追尋——當一切文字都已經被蒙上意識型態的假面，成為統治者的謊言，奴役人民的工具，那麼我們如何能把這些文字釋放出來？讓它們獲得自

由，回歸原始，重新再與人類靈魂的幽玄處相召喚<sup>⑧</sup>？〈愛美與反抗〉的結尾有一段詩人「找字」的過程，楊牧以文字鋪敘抽象的心靈活動，追蹤，尋覓，馳騁，衝刺，如同屈原《離騷》般窮究八荒九垓，然後終於突破出混沌的意象，發現文字的嶄新秩序，同時也宣告一個真、善、美的新世界的誕生：

我看見代之而興的是一組又一組輝煌的星系，以有機的秩序排列在我前進的領域之中，光明，恆動，示我以萬種色彩和聲調，當我快速馳過，那無盡的星系也正快速以幾何級數繁殖，擴張，增大，陸續定位，這時我再度自我靈魂幽玄處聽見那訊息，準確不移的是愛，同情，美，反抗，詩。（58）

若以此與《山風海雨》的寫作技巧相比較：在《山風海雨》中楊牧所進行的文字試煉，乃是以之捕捉聽覺、嗅覺、味覺、視覺等等具體的風景，那麼，在《方向歸零》一書中楊牧所進行的文字試煉，則顯然已有不同，乃是以文字去捕捉思維運行、翻轉的抽象過程。譬如接下來的〈你決心懷疑〉、〈程健雄和詩與我〉、〈她說我的追尋是一種逃避〉等篇章之中，莫不在揭露一個年輕詩人，如何逃避政治的口號，背叛教科書裡的答案，而尋覓「詩」，這一「如此之主觀，絕對之主觀」、「如此之無中生有，絕對的無中生有」（92—93），這一跳躍、滑溜、倏忽來去而難以把握的抽象事物，並且如何以文字不斷地將它形塑，而它又在轉瞬間逸去，詩人又再度奮起捕捉的過程。

故《山風海雨》偏重具象景物，《方向歸零》則偏重抽象虛構，後者以《大虛構時代》一文作結，可說正是全書的最佳註腳。然而虛構並非架空，在《大虛構時代》一文中，「虛構」乃是以更加積極的姿態，介入現實，以之堅持政治反對立場的良心，不和任何官方政權妥協，駁斥謊言，抵制哀傷，體會悲憫，而這樣的姿態，楊牧說：「基本上是個安那其，一個無政府主義者」（173）。

於是詩人透過虛構的理想，扮演各種角色，或是作為森林看守人，或是礦業公司派駐南非的專家，或是燈塔管理員，或是戰地記者，但這一切，基本上都「是個安那其，一個無政府主義者」。因為有「詩」，所以擁有獨立完整的人格與良心，不受現實利害左右，不受教條束縛，不受謊言欺騙，這是詩的誕生，也是詩人的誕生，更是一個真、善、美的樂園之誕生。楊牧曾在《失去的樂土》一文的結論中說道：

有人在想像中為自己為大眾設計一個完美的國度，發而為哲學的結構，為詩的景象，我們不認為那想像的馳發是不著邊際的遁走，反而是充滿責任感的良心負荷。樂土的追尋和創造是文學的寓言托意，表現握筆人的生命力，肯定他超越的能耐，他的嚮往是一般人心嚮往的反映，直接而精緻；他所創造的世界容或與現實世界完全相異，然而這種相異正是它的根本意義。

以此來呼應《大虛構時代》的「無政府主義」，更能了解楊牧堅持以「詩」介入現實的

信念。楊牧《柏克萊精神》、《交流道》、《飛過火山》等散文集，針砭時事，寫作專欄，固然可以展現他「積極介入的人生态度」和「廣大的社會關懷」<sup>⑨</sup>，不過，社論難免只有一時一地的效力，相對而言，《山風海雨》這一系列散文，雖名為自傳，但展現出楊牧對於台灣，乃至於全人類的歷史、種族、文化之間永恆的矛盾衝突，所付諸的批判與繫念，而這無非就是「詩的真實」。

「詩的真實」來自於愛。詩人反對戰爭，愛慕美善，〈她說我的追尋是一種逃避〉中引但丁所言：

無論何時何地，每當琵亞特麗切出現的時候，我期待著她微笑的致意，那片刻，我覺得我絕不敵視天下任何人。慈善的火焰在我體內燃燒，這火焰足以焚去一切曩昔的忤逆。而且在那片刻，無論什麼人問我任何問題，我的面容必當是謙遜的，而我的回答無他，只有「愛」一個字。（139）

「字」因「愛」而生，而有了活力，接下來詩人以「豐饒的農莊」和「壯美的神廟」的意象，形容「愛」與「詩」結合的天堂，「而其基礎一律是愛，緊緊貼住大地，並且深入地內心幽邃處」（141）。這段文字描述詩人從抗拒現實，投身虛構，到發現愛，以建造起一座壯美的神廟，「詩」的力與美粲然完備，而《方向歸零》的核心旨意也於焉彰顯。

### 三、昔我往矣

《山風海雨》的敘事者「我」是一童稚男孩，《方向歸零》的「我」則是十七歲的青年詩人，到了《昔我往矣》一書，則詩人的敘事位置又已轉換，基本上，乃以一個成熟的詩人目光，回顧過去，追想昔日。因此，雖然人世間的暴虐殺伐依舊持續進行，甚至更加擴大，充斥了許多國度，但此時此刻，詩人心中所打造的詩的殿堂，早已粲然成型，宛如一曲壯闊的主題，於天際間升起。即使是面對肅殺，詩人也早握有了然的信心，因為「詩」是他對抗這一世界的祕密武器。

〈藏〉中「我獨立孤寂的宇宙」，逃離學校，划船入山谷深處，尋找一個完全只屬於自己的地方，詩人是如此渴望獨立、自由與寧靜：

啊請不要打攪，不要對我說話，微笑，蹙眉頭，不要讚美我的作品也不要提供反對意見，請退後一步，不要用你們的噓問支離我的佈署，局勢。我不需要那些。不要灌輸我天人合一，不要夢想我會為你們死背化學元素八十九種。請讓我休息，給我孤獨，給我面對自己的時間。我曾經這樣這樣，但你們就是不相信。我堅持我是那樣的，你們趕不及我思考的速度無從領略竟然反過來說不可能。看吧我都預備好了，飽滿的心神如燒得通紅的火盆，凡我視線所及聽聞所及，甚至於所有我幻想或可能或不可能觸及的，都一



一通過那高溫灼熱，在鐵鉗上反覆敲打，取得我許諾給它的形狀，並以那形狀規範它個別的內涵；我答應賦它以永恆擴充，超越的潛能。凡經我心神鍛鍊者皆如是。（36）

此一尋覓，出自於堅定的嚮往與志向。楊牧〈循行大島〉中便以一場接受大自然考驗的壯遊（grand tour），凸顯內心不懈怠的意志。青年詩人從枋寮騎腳踏車到台東，沿路一百二十五公里，循行海岸，山谷，肉體疲乏，精神挫折，但心理卻益發肅穆莊嚴，甚至感到一「抽象的偉大的感覺，快樂」（70）。而這一積極的意志，正是源自於楊牧指稱的「文藝復興人」——一種樂觀、尊嚴、熱情、愛美與充滿冒險、介入現實的精神，並且「因為這種愛的參與和筆的磨難，而證明一些自我完成的意義。」<sup>⑩</sup>〈循行大島〉中青年詩人的壯遊，便是經由參與、磨難，而獲得自我完成的隱喻，楊牧遂以這一意志貫徹了《昔我往矣》全書。

〈胡老師〉與〈來自雙溪〉，前者寫老師，後者寫友人，其實都是在寫詩如何賦予人類堅定的力量，以之穿透時空，超越人生宿命的無奈、憂愁和辛苦。來自湖南的胡老師，寫作小說，以編織和卻除鄉愁，然而這也同時對應了楊牧書寫花蓮的鄉愁：

然則鄉愁何嘗不是培育並時時滌洗我敏銳的心思之所必然，必要？這樣的心思精巧，博大，可能是無往而不利的，或許，何不導向更壯闊更英勇的追求，例如詩，例如藝術，例如科學，民主？（105—6）

文字乃因「鄉愁」誕生，而「鄉愁」又復因為文字獲得超越、洗滌，故「鄉愁」何嘗不是在培養穿越時空，放縱想像的能力？於是沈從文有了書寫湘西的《長河》、《邊城》，胡老師亦書寫了屬於自己的「長河」，而楊牧則有書寫花蓮的《山風海雨》、《方向歸零》、《昔我往矣》，他們三人形成對照，相互呼應，說明在人生宿命的缺憾當中，詩之存在之必然。

〈來自雙溪〉寫朋友的死亡，死亡這一事實固然可悲，但如何「教那頻仍來襲的傷逝哀思變為合情，合理」，甚至「因為謹肅付出而感受洗滌，安詳」(115)？惟有付諸文字一途。然而本欲「對過往之事的攫捕，歸諸文字系統，藉以告別，忘卻——並且冀思通過這樣的努力便有了再出發再突破的意願」(148)，無奈時間渺渺，忽忽遠走，消逝如電光炫目，故詩人反覆再三以文字捕捉破碎的意象，穿透記憶的混沌。在全文末了，以一隻來自海上的飛鳥，將要通過山脈斷崖、金光燦燦的峻嶺，到達奇萊作結，象徵以書寫通過窒礙想像力的雲層，而文字不但可以帶領人飛越空間，更帶領人穿越時間，進入永恆。

〈秘密〉是這二本自傳散文的總結。以「秘密」二字作為貫穿這三書的軸線，也指出文學本來就是極端私密的，屬於個人的世界，獨立不受任何外力干擾，所以才能自由，也所以才能顯現個人生命存在的獨特意義。從《山風海雨》開始，詩人便反覆訴說他如何建立起這一個私密的世界：「我是聽得見山的言語的」，「那些秘密我認真地藏心底」，然而那「秘密」尚在風雨激盪中，尚未全然清楚揭示。而到了《方向歸零》，詩人則積極奮起，把握這天地間神祕的象徵，高呼「啊偉大的滄海之神，高山之神，我終究必須明白，完完整整地領悟你們給我的啟示」(144)。

於是在《昔我往矣》的〈祕密〉一文，詩人回顧當年離鄉，內心詩的世界已然成熟完整，與宇宙山川相應，而那股在童年時無法辨識的原住民的氣味，如今也都能確切捕捉，並且描述，甚至在三十年以後，使用比喻和象徵的詩的語言去敘說。這一祕密的世界，如豐饒農莊，如壯美神廟，更如大海的飽滿，深沉，詩人在此「通過人間橫逆的鞭笞而智慧，並因此體會至大的快樂」（181）。所以楊牧以文字記錄的，豈止花蓮這塊豐美的土地？他更記錄詩因人世的橫逆而誕生，而萌芽，而茁壯，而超越現實，洗滌情感，穿透時空，與自然相通的歷程，為詩人心靈的成長，壯大，留下見證。

## 結論

楊牧〈記憶的圖騰群〉主張：散文必須是一件精緻的結構。總歸楊牧這三部自傳，可以證明他對於散文這一文類的信念與堅持，堪稱是個人散文創作的顛峰，而這三書描述詩人成長的過程，也是進入楊牧文學世界的重要門戶。「詩」這一主題在《山風海雨》的激盪中誕生，從《方向歸零》遁去現實，回到原點，重新尋找語言的生命，以構造一真、善、美的樂園，而以《昔我往矣》穿透時空，超越宿命，洗滌情感，證明自我完成的意義，並因此體會至大的快樂。書名「山風海雨」、「方向歸零」、「昔我往矣」，便已明白傳達詩之誕生，之形塑，之突破時空，臻於永恆的過程，也使這三本書脈絡分明，緊密串連成為一有發端、開展與收束的整體。

這三本書其實不止於個人自傳，更以一個詩人人格的啟蒙、成長、壯大，交織台灣歷史的變遷，族群的衝突，政權的交替，從日本殖民到二二八事件，到國民黨戒嚴年代的白色恐怖。在那政治高壓的肅殺年代裡，一顆「詩」的心靈如何因為「愛美與反抗」，而激盪，躍升，並以「詩」的方式建立起一個祕密的樂土。詩人尋覓文學之真實與美善的決心，抵抗醜惡現實的毅力，正展現了浪漫主義的積極意義：「向權威挑戰，反抗苛政和暴力的精神。」<sup>①</sup>

就文類而言，這三本書被歸類為「自傳體散文」，但是楊牧多變的敘事風格，隱喻，象徵，寓言，及其縝密的結構設計，使得它們早已脫離傳統散文的敘述模式，而融合小說和詩的技巧。林央敏〈散文出位〉以為「散文向詩出位，可以使文章更具美感；而向小說出位，能夠使文章更富戲劇性。」但他也以為：「文學就是語言的藝術，不必強分為詩或散文或小說。」的確，隨著文體出位的情形越來越開放頻繁，散文與小說的界線也就越來越曖昧模糊，甚至有沒有必要作文類的區分？或是開放的文學觀，反倒才能為文體注入求新求變的活力？這些問題都值得我們進一步思考。而楊牧自己亦曾經表明，文類的劃分在研究或創作上，都不免多餘。所以《山風海雨》系列究竟是散文？或是小說？甚至是詩？可能並非那麼重要的問題。不過，我之所以特別提出「小說」的概念，無非是想提醒讀者：傳統散文觀的狹隘，而散文原應是一最寬容、自由的文體，小說又何嘗不能算是其中的一支呢？

再以楊牧的散文為例，除去介乎評論與散文的《一首詩的完成》之外，其餘以風格區分，約有以下四類：一為《葉珊散文集》、《搜索者》、《亭午之鷹》，主題廣博，或抒情，或寫景，或憶人，或詠物。二為《柏克萊精神》、《交流道》、《飛過火山》等，評論現實，

楊牧則將它們歸於「隨筆」一類。三為《年輪》、《疑神》、《星圖》等抽象哲學思辯，充滿隱喻象徵，密度之高，無異於詩。四則為《山風海雨》、《方向歸零》、《昔我往矣》這三部自傳，幾與小說等同。由此便可發覺，第一、二大類不出傳統散文的範疇，但是第三類如《星圖》等，顯然是散文朝向詩體靠攏，而第四類自傳體散文，則融合小說的敘事技巧。於是楊牧以創作來實地證明，散文這一文體確實具有無限的彈性，正如他在《中國近代散文》中所說：

我們相信一個優秀輝煌的文學，一定是多樣多義的文學，內容與形式不受外力的拘束，自由發揮，殊途而同歸。

故文體模式和觀念的突破，才有可能為現代散文這一外表看似豐碩，其實內裡貧乏的文類，打開新的契機。

在後現代普遍感到真理瓦解、語言無效的悲觀聲浪中，楊牧以他的作品乃至生命，作為詩的見證。《疑神》中曾說道：「文學史裡最令人動容的主義，是浪漫主義。」（168）楊牧以浪漫主義的反抗與愛美，重新恢復我們對於語言、文學甚而人類的信心，使我們願意堅持人世間真善美之可能。這一知識份子奮進的道德良心，不僅可以標示出楊牧在現代散文史上所代表的特殊位置，更重要的是，對於所有關心文學的愛美者而言，又何嘗不是一深刻的福祉。

註釋：

① 參見何寄澎〈永遠的搜索者——論楊牧散文的求變與求新〉及〈「詩人」散文的典範——論楊牧散文的特殊格調與地位〉，這也是迄今為止，研究楊牧散文最重要的二篇論著。

② 如陳萬益講評〈「詩人」散文的典範〉一文時指出，若提出新的類型，可能會增加許多詮釋上的困擾等等。見《第一屆花蓮文學研討會論文集》頁一六三。

③ 見《柏克萊精神》〈自序〉頁七。

④ 「表裡差異」乃是楊牧創作時反覆思考的基本問題，正如何寄澎在〈永遠的搜索者〉註②處指出：「如果我們深刻體認到楊牧寫作積極求變的態度，則讀〈一九七二〉一文，於肯定其探討生命表裡差異之餘，自能肯定此一思辯可投射至其創作。」而本論文其後也將針對此一「表裡差異」問題，再繼續探討說明。

⑤ 參見 Ernst Kurth〈浪漫主義和聲及其心理基礎〉一文對於浪漫主義音樂結構的探討，尤以華格納的音樂可作為一典型代表。

⑥ 這一「欠缺」主題，可與王文興小說〈欠缺〉一篇相互對照，俱以「欠缺」作為啟蒙成長的關鍵。

⑦ 楊牧在《飛過火山》〈跋〉中說：「我從小對地震，海嘯，恐龍，火山之類的洪荒景象很著迷」，而「這份少年的幻想變成中年以後的象徵」，可見這些意象確實具有特殊的意義。

⑧ 楊牧亦曾以類似的概念，表示在世紀末許多流行的語彙，只要把它們擺在一個正確的位置，就能夠恢復生命，重新變得活潑有用，而他有信心可以拯救這些文字於水深火熱之中。見郝譽翔〈楊牧談詩——給年輕學子的詩祕密〉一文。

⑨ 見《柏克萊精神》「自序」。

⑩ 見《交流道》〈自序〉頁十一。

⑪ 見《葉珊散文集》序言〈右外野的浪漫主義者〉以詩人雪萊代表浪漫主義的第四層意義，便是在於「雪萊向權威挑戰，反抗苛政和暴力的精神。」

參考書目：

Ernst Kurth (1993)．〈浪漫主義和聲及其心理基礎〉，《音樂美學》，張洪模主編，王元方譯，頁一—五〇。台北：洪葉文化。

何寄澎 (1993)．〈永遠的搜索者——論楊牧散文的求變與求新〉，《當代台灣文學評論大系——散文批評》，何寄澎主編，台北：正中書局，頁三一五—三六六。

—— (1998)．〈「詩人」散文的典範——論楊牧散文的特殊格調與地位〉，《第一屆花蓮文學研討會論文集》，花蓮縣立文化中心編印，頁一五〇—一六三。

林央敏 (1993)．〈散文出位〉，《當代文學評論大系——散文批評》，何寄澎主編，台北：正中書局，頁一一三—一二二。

楊牧 (1977)．《葉珊散文集》，台北：洪範書店。

—— (1977)．《柏克萊精神》，台北：洪範書店。

—— (1979)．《文學知識》，台北：洪範書店。

—— (1982)．《年輪》，台北：洪範書店。

—— (1984)．《文學的源流》，台北：洪範書店。

—— (1985) · 《交流道》，台北：洪範書店。

—— (1987) · 《飛過火山》，台北：洪範書店。

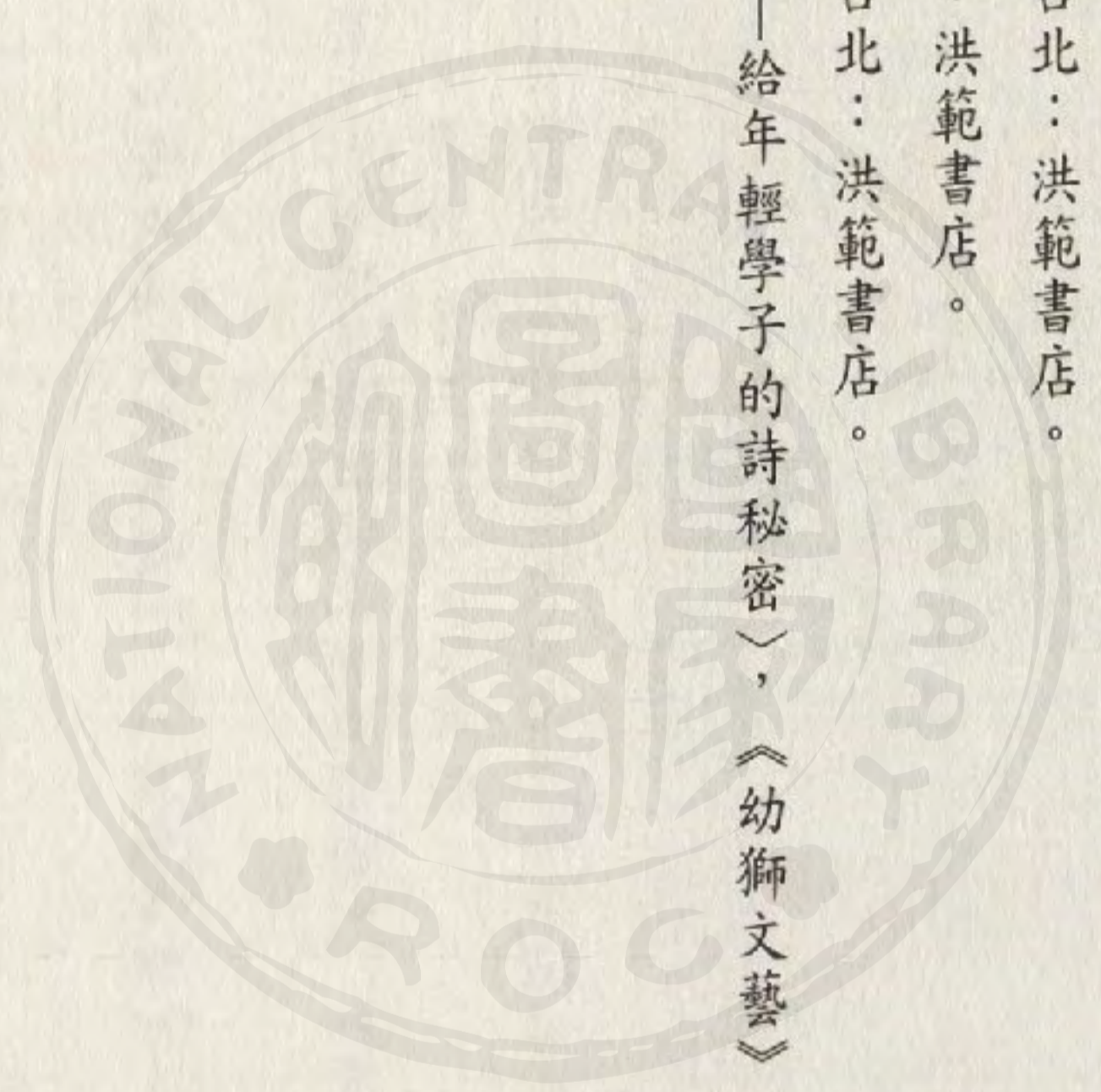
—— (1987) · 《山風海雨》，台北：洪範書店。

—— (1991) · 《方向歸零》，台北：洪範書店。

—— (1993) · 《疑神》，台北：洪範書店。

—— (1997) · 《昔我往矣》，台北：洪範書店。

郝譽翔 (2000) · 〈楊牧談詩——給年輕學子的詩秘密〉，《幼獅文藝》五五五期，頁四四—四九。





# 我是誰?!

## ——論八〇年代台灣小說中的政治迷惘

電視台巨大的陰影，彷彿一個無窮無盡的惡夢，一直延伸到街道的另一邊，整個世界忽然只剩下他一個人。

「我是賴索，我是賴索，我是賴索，」他結結巴巴地說，「我只想說，說，好，好久不見了。」

——黃凡〈賴索〉

他射精似的吐出話：「我存在，因為我反對，」全場又潮水似的發出快樂滿足的喊笑聲，如同阿雲獲得高潮之時，良久良久……

——朱天心〈佛滅〉

## 一、解構的年代

八〇年代是台灣文學史上一個值得矚目的年代，這不僅因為經濟的高速起飛，帶來社會形態急速變遷，同時更重要的是一九七九年美麗島事件之後台灣政治結構上的劇烈震盪，從戒嚴到解嚴，解除黨禁、報禁，開放人民赴大陸探親，到民進黨建黨，蔣家威權領導時代的終結等等，一連串政治改革接踵而至的結果，使得意識形態的箝制逐漸鬆綁，言論尺度大開，官方的文藝政策也從以往的「戰鬥文藝」，轉型成為「無政策的政策」，允許各種不同的觀念、聲音展現在文化界中（鄭明嫻 2011）。於是就在短短幾年內，文學創作者不再如過去臨淵履冰般，惟恐冒犯當局，被扣上莫須有的罪名，而是各家各派多能暢所欲言，一時出現百花爭放的熱鬧局面。

在作家得以盡情揮灑的情形下，「多元化」是論者對八〇年代小說所作的一致評語，然而在紛然多姿、各展風韻的文學作品當中，政治議題的突起卻普遍為人矚目<sup>①</sup>，這當然是受到社會空氣轉化的影響，以及風雲驟變的政治事件刺激的結果，但在另一方面，這種對於現實的關心與敏感卻是前有所承。呂正惠（1995a:75）指出：「八〇年代是七〇年代一切變化的繼續與深化」，並且區分兩個時期的不同，以為「七〇年代是新興勢力的激烈挑戰期，八〇年代是舊有體制的迅速瓦解期。就其表面而言，八〇年代的變化要遠比七〇年代來得深而且大。但從後往前看，八〇年代明顯是七〇年代的繼承和發展。」然而何謂七〇年代「新興

勢力的激烈挑戰期」？何欣曾將七〇年代的文學稱之為「使命文學」，這個名詞正好點出七〇年代鄉土文學運動中所具備的強烈現實關懷與反抗意識：它既起於批判學院的主流文學走向——現代主義，同時也大膽地向官方的文藝政策挑戰，這種由下層逆推上層的能量累積起來，終於在一九七七年鄉土文學論戰中朗現爆發，達到最高潮。七〇年代這種不與體制妥協的「反支配」精神，就是八〇年代所延續且再深化者<sup>②</sup>。

不過，這並非說鄉土文學的理想在八〇年代自由空氣下，便更能夠確立發揚，恰恰相反，自從一九七九年高雄事件之後，鄉土文學陣營因為理念的不同而分裂，有的「進入體制」，喪失了原先的理想性而成為庸俗的、懷舊的「鄉土文學」；有的則「走出文學」，與政治合流或直接訴求政治的手段（如楊青矗、王拓已投身直接參與選舉），所以直到八〇年代中期，鄉土文學已經沒有殘留下多少真正值得流傳的紀念品<sup>③</sup>。故同樣秉持「反支配」的精神，相對於七〇年代義無反顧的「挑戰」性格，八〇年代卻顯得猶疑茫然許多，政治開放後所釋出的多元言論，一時間似乎令人目不暇給，甚至無所適從，故呂正惠稱之為是「舊有體制的迅速瓦解期」。此時傳統的威權論述已經逐漸失去高高在上的光環，然而新興勢力除了質疑、再質疑，反對、再反對之外，無法甚至也無意另立新者以取代固有的價值體系。於是將七〇、八〇前後兩個十年相互對照比較之後，就可以理解為什麼社會風氣愈走向開放，取材於政治的小說相形愈多，但是除了林雙不、宋澤萊等少數作品仍然旗幟鮮明之外<sup>④</sup>，大部分小說多透過政治事件或政治環境的改易，來層層剝露過去／現在、虛／實的荒謬對比，和往來於二端的衝撞、矛盾、掙扎與迷惘。



《昨日之怒》  
張系國◎著  
洪範書店

如同蔡源煌（1989）所指：「一九八八年，台灣各方面的文化，無論是政治文化、經濟文化或社會文化，均表現出一個一貫的主題：恐慌」，這種恐慌來自「對於現行體制的不滿與不信」，而顯露出「由於某種潛意識的不安而反映在行為上的慌張和非理性」，於是在回溯既往，展望未來之際，不免漫生出何去何從的深深疑慮，故本文將嘗試就八〇年代小說處理政治議題的態度與手法討論，以釐清這股迷惘在文學上造成的特色、發展以及侷限。

## 二、認同：建立想像的社群

七〇年代末張系國以居美華人保釣運動為背景寫作的《昨日之怒》，點染海外知識分子渴望追尋回歸的原點——故鄉，但卻又在中國／台灣、左派／右派的論述之中沉浮翻攪，迷失無依，這種家國之「思」與「迷」，可以視為八〇年代小說書寫政治迷惘的開端。

《昨日之怒》男主角陳澤雄仰慕青梅竹馬的表妹亞男，她等於是澤雄理想的化身，然而卻一心嚮往美國，離開故鄉，投身異域追尋夢想，經過一場保釣運動之後，她方才覺醒到自

已處境的荒謬，最後在澤雄的迎接下回到故鄉的土地。小說中人物藉由地理位置的轉換來追尋自我定位，首先是台灣的首都台北，繼之是領導世界潮流的美國，當他（她）們不斷努力向夢想的中心靠攏時，卻又「丟不掉中國文化的包袱」（73），因此被異鄉人的弱勢地位與疏離感深深捆鎖住。這些人在美國或賣包子餬口（如葛日新），或在華人報紙上炒作無關痛癢的新聞（如施平），或成為以追求女學生自慰的資深大學教授（如吳寒山），他們平日退居社會的邊緣，終於在一場保釣運動中獲得空前團結，向主流中心奪取發言權。釣運領導人物葛日新便在眾人面前慷慨倡言道：「我們必須認識自己，認識這個世界，認識自己的國家」（127），而「認識」就是尋求定位，既然自我失落在這塊異鄉，那就只有透過民族團結，才能再重新建立起中心意識，以獲得身分的歸屬。因此釣運時，海外中國人一致為了國家放棄個人小我，遂成為保釣份子深深懷念與歌詠的一幕，以為「人只有在獻身這樣的政治運動時，活著才有意義，人生才有目標。」（171）

不過矛盾的是，保釣中眾人振臂齊呼的「中國」，卻只是架空在隆隆如雷的口號之上，就像是一個浪漫且巨大的幻想，吸納著無數個人投身其中。然而哪裡才是「中國」？大陸？台灣？或舊金山的中國城？於是國家／國族概念的混淆<sup>⑤</sup>，中國人／台灣人／海外華人重身分的糾葛，左派／右派／中間派的分裂，導致一場愛國保土的政治運動演變成爲「左右鬥爭，兄弟鬩牆的一場悲劇」（221）。當政治的口號幻滅落幕之際，小說以家鄉的甘蔗田（282）與竹林（18）召喚漂泊的遊子，提供一個回歸的方向，卻依舊傳達出只要植根土地，就能重新尋回自我的樂觀訊息。

《昨日之怒》雖然簡單地以回歸土地宣告結束，卻在七〇年代末期台灣社會風氣尚未大開的時候，藉由海外政治運動書寫出中國人／台灣人認同的困惑，而這層困惑在接下來的八〇年代裡，仍舊不斷以主題變奏的方式重複出現在與政治議題相關的小說當中，並且隨著政治局勢的開放，各個族群懷抱的不同訴求日益凸顯，隨之引發的認同困惑也就越加多重、糾結而複雜，已經不只限於「中國」(或「大陸」)／「台灣」兩者單純的對立而已。這就如同廖炳惠(1994b:320)所指：「中央與海岸，大陸相對於台灣，『我們』和『他們』的立場，此種範疇的劃分是相當唐突的，而且對許多方面而言都是謬誤的。首先，台灣人從過去一直到現今都始終沒有成為一個所謂完全和諧的『我們族群』，從殖民的歷史與族群之間的種種紛爭來看，並不曾有一個完全和諧而且能和外來者完全對立的族群意識形成。」因此「台灣文化自古以來便呈『跨文化』的雜燴特性，在不同文化對立、妥協、再生的歷史過程中演進。一個『純』鄉土、『純』台灣本土的文化、語言從來不曾存在過。」(邱貴芬169—170)

正因台灣歷史幾乎未曾擺脫被殖民的處境，造成多種身分的族群混居與遷移，而這種族裔散居(diaspora)的情形已成為後殖民論述興起後備受討論的課題。當某個種族因為外界力量或自我選擇分散在世界各地，這時散居的族裔生活在所處的社會文化結構中，但對於其他時空依然殘存著集體的記憶，遂在想像中創造出自己隸屬的地方和精神的歸宿，在這種情形下構成社群的特色已經不在於他們的真或偽，而在於他們被想像成什麼樣的模式，也就是形成Benedict Anderson所謂「想像的社群」(imagined communities)<sup>⑥</sup>。將想像的社群凝聚在一起的力量則是認同(identity)。Stuart Hall以為，「認同不是建立在固定的事物上，而

是建立在一個不斷變動的過程當中，不是『我們是誰』或『我們來自哪裡』的問題，而是我們會變成什麼樣子、我們被如何描述以及我們如何描述自己，所以認同是透過描述來構成的』（Hall, 1996:4），這時「身分認同就是一種描述，可以將我們塑造成新的主體，使我們得以發現發言的立場」（Hall, 1990:236—7）。而構成認同的「論述」（discourse）則是建立在「主體」（the subject）與「他者」（the other）的劃分之上，具有兩個顯著特徵：一、許多特質都被約化成一來代表人的本質；二、採上好／壞、美／醜、進步／落後等等對立的價值二分法<sup>①</sup>。

然而認同也是隨著歷史的推衍而變動不羈的，「我們被過去的敘事以不同的方式擺置定位，也以不同的方式將自己擺置在過去的敘事中」，所以認同就出現雙重性（doubletiness）：一是類同和延續，另一則是差異和斷裂（王浩威 130—131），前者是歷時性的歷史延續，後者則是共時性論述的往來辯證，那到底什麼才是「真正的我」（real me）？「我」並非一個單一旦永恆的面貌，而是存在於這些論述的互動與不斷變形之間（Hall, 1987）。故以此觀點審視八〇年代台灣小說的政治光譜，就會發現在開放社會多元論述的沖刷迴流下，追尋發言位置的「我」雖然一脈貫穿其中，但是卻不復《昨日之怒》回歸土地就能尋回「我」的單純樂觀，在八〇年代中「我是誰」這個疑問已隨著時空轉變而產生不同的答案，它們交織著多重國籍、面貌與身分，彼此互相滲透疊合又互相指涉、質疑、瓦解，遂組成了一首喧嘩熱鬧的後現代樂章，然而主旋律卻已然失落在不斷變形的歷史之間。

### 三、漂浮的土地、失落的原鄉

一九八三年平路獲聯合報第八屆小說獎第一名的〈玉米田之死〉，主題其實與《昨日之怒》非常近似，小說的主角陳溪山從台灣來到美國，與來自香港的妻子共同經營一段不愉快的婚姻，他在釣運中一心嚮往祖國，但經過釣運洗禮之後，回歸的夢想破滅，轉而想回台灣，卻不被妻子認同，只好以教女兒學中國字講台灣話，聊以解慰鄉愁，最後他選擇死在勾起童年回憶的玉米田之中（222），其實就是以死亡發出無聲的認同宣言。而小說中第一人稱的敘述者「我」與陳溪生遭遇類似，彷彿也受到陳的召喚似的（230），終於放棄婚姻回到台灣。這篇小說中主要的意象故鄉「甘蔗田」與象徵甘蔗田的「玉米田」，是陳溪生與「我」尋求自我認同的唯一方式，如陳溪生教導女兒去握住泥土，因為「那是世界上跟我們最親，最不會丟掉我們的東西」（224），一再反覆出現的田地意象也彷彿殷殷指示著他們回歸的方向。

不過，小說中「我」卻是一個從大陸流亡到台灣的學生，具有中國人／台灣人／美籍華僑多重身分，對「我」而言，大陸故鄉的回憶只剩下無窮盡的飢荒，永遠只是一片「遙遠而且模糊」的荒涼（231），於是記憶與遺忘不斷在「我」的身上交錯，「我」既無原鄉的泥土可以擁抱，回台灣也不可能獲得真正的回歸，因為甘蔗田畢竟不是大陸的青紗帳，認同的差異與斷裂就產生在兩個原鄉（甘蔗田／青紗帳）的並存中。故就此觀點來看〈玉米田之死〉



一篇的開頭與結尾，兩個部份都是關於「我」回台灣之後的描寫，但矛盾的是，開頭時「我」居住在齷齪凌亂如同廢棄墳場的公寓，了無生氣，結尾時卻又以「我」奔往綠燦燦的甘蔗田，作一甜美光明的收束，這一前一後不僅相互衝突，甚至形成諷刺的對比，不禁令人好奇作者立意為何？此時作者前後不一致的矛盾態度，似乎也不免搖擺於中國／台灣的往來論述，一方面「我」既被困在台北陰雨綿綿裡霉溼的小公寓，一方面卻又將認同的希望寄托在嘉南平原遼闊的甘蔗田，以為那是「我瑣碎生活裡最甘美的源頭」（233），然而這時的「甘蔗田」已經幻化為「我」那失去記憶的原鄉，嗅不到實際的泥土芬芳，不免流於是作者一廂情願構設出來的烏托邦。這也是這篇小說與《昨日之怒》最大的不同，比起《昨》回歸鄉土時的篤定踏實，〈玉〉中的土地似乎是建築在回憶上的虛構世界，兩個原鄉（玉米田／甘蔗田、甘蔗田／青紗帳）的形象不斷交織重疊，恍惚若夢，一觸即碎。

曾經實際投身保釣運動的劉大任，也多以回歸土地作為寫作的主題<sup>⑧</sup>，小說〈故國神遊〉一篇描寫誕生於大陸的曲漢生，成長於台灣，在美國成家立業，卻又一心繫念祖國，想回台灣受到妻子阻撓，夫妻仳離後，曲漢生帶著滿身傷痛回到大陸參與國慶典禮，卻不小心遺失身分證明，被當作陰謀份子囚禁起來。文中一節曲漢生漫長的獨白，直陳回歸祖國的渴望，而這份殷切的思慕出於代代相承的集體記憶，是先天存在且不容否認的，同時他也有責任要傳續給女兒關關：

我的河山。你的河山。也是關關的河山。你不能剝奪關關的錦繡河山。你不能。她血裡

有。關關血裡有錦繡河山。要給她看。讓她聽。讓她嗅。讓她踩。踩一踩江南的春泥。

……要讓她看讓她聽讓她嗅讓她摸。讓她血裡的錦繡河山化成指上的錦繡河山。（133）

曲漢生不僅執意要將這份「想像的社群」情感傳給關關，而且更要落實在實際的土地上，讓「想像」的地圖具體化為可觸摸嗅聞的國土，透過主體想像／現實世界二者相互疊合，試圖縫補起文化認同中的罅隙（fragmentation）（Grossberg 91）。但這種努力卻註定徒勞無功，等到曲漢生真正踏上了祖國大陸之後，他才驚覺到自己異鄉人的身分，孩童們對他吐沫辱罵（125），祖國對僑胞虛偽的熱情，想像中的原鄉於此刻全然渙散，曲漢生不禁仰天大喊這一切都是「騙局」（145），於是他在混亂中失去了身分證件，同時也是失去了過去所認同的自我，而「我是誰？從哪裡來？身居何處？」在一而再、再而三的質詢當中，他不禁啞然無聲，此刻監獄外「深溝壁壘、畫棟雕樑的紫禁城」竟成為他精神上揮之不去的枷鎖。

從《昨日之怒》視土地作為認同的方向，到《玉米田之死》中曖昧朦朧的故鄉記憶，到《故國神遊》中原鄉的徹底破滅瓦解，張系國《征服者》一篇更把國土幻化成為一座存在於想像世界的戰場，小說中敘述者「眼鏡」曾經誓言願將「骨灰遍灑中國的大地」，「以自己最後的殘燼，肥沃了祖國的田野」（119），但是在現實的衝擊下他的信仰早已毀滅。相對於喪失信仰的他，女友朱莉莉的姑丈任將軍則形成強烈對比，任將軍仍然醉心在征服南洋、一統中國的美夢當中，小說中反覆出現「南寧已無敵蹤」這句話，昔日戰事早已了結，但敵人卻依舊出沒在任將軍誓死捍衛的想像國土，於是最後「眼鏡」與任將軍一起搭著雲霄飛車，

向夢想裡的中國河山飛馳而去，以遊樂場（現實）／戰場（想像）這一充滿反諷意味的對比結尾。

「人若喪失自己的信仰，那還剩下什麼呢？」（119），「眼鏡」再三以好友 Long Long（象徵永恆的理想）死前的話質疑自己，當國家變成一塊漂泊於想像之海的浮土，烏托邦在夢幻的煙霧中蒸散，那自我何去何從？張系國《昨日之怒》中那份對於土地樂觀的信心，至此已經變得稀薄得可憐，彷彿唯有寄託在豐美的女體，「讓自己的骨灰遍灑在她赤裸的肉體上」（118）的時候，透過一腔焚身的個人情慾，才能夠重新見證到自己的存在。

#### 四、我們如何書寫歷史……

如果上述小說是構設出地理上的烏托邦，藉由土地的消亡來影射信仰的淪喪，那麼黃凡的〈賴索〉則是利用時代錯置（anachronism）的手法，打斷時序鎖鏈，將不同時空的事件並置在一起，彼此之間相互指涉、拆穿，歷史的謬誤與政治的虛構性格在這裡做了一次精彩的演繹，而所謂信仰也在眾聲喧譁（raznorechie, heteroglossia）間被徹底嘲弄並且顛覆掉。〈賴索〉一篇所展現出的獨特靈活的寫作手法，被視為是台灣政治小說嶄新形態的里程碑<sup>⑨</sup>。

小說中賴索受日本教育長大，困惑自己的身分是「支那人」抑是「台灣人」（ㄟ），他的父親幫日人工作，當日本戰敗投降後，頓失所依，不久，賴索加入韓志遠領導的台灣民主進

步同盟會，被捕入獄。身為一個台灣社會角落裡的無名小卒，賴索先後受到殖民者日本政府及國民政府的操控，而他唯一崇拜追隨過的韓先生，鼓吹台灣獨立解放，卻在三十年後搖身一變成為國民政府的擁護者，在電視上懺悔自己過去社會主義的信仰。於是在日本／中國／台灣層層論述剝落之後，賴索覺醒一切不過都是假象，這個世界就如同電視台一樣，是「現代科技融合了夢幻、現實、藝術、美、虛偽、誇大的綜合體」(31)，而賴索身陷在這座生產現代神話的迷宮內，四面玻璃鏡照射出不同的形像，光影重疊錯落，卻不知道哪一個才是真實的自己。

因此當韓先生早就遺忘了賴索時，賴索只能站在電視台巨大的陰影下，喃喃自語：「我是賴索，我是賴索」，這個舉動既是在告訴韓先生，更在對自己確認自己的身分，可悲的是此刻除了名字這個空洞的符名 (signifier) 以外，他別無所有，而真正的賴索究竟在哪裡呢？小說中如是描寫著：

那個飽經憂患、被糟蹋了的頭顱，正垂靠在塑膠軟皮的沙發上，在西餐廳柔和、曖昧、虛假的燈光下，彷彿生氣全無。凹陷的兩頰，覆在額頭上的幾根灰髮（禿頂黯淡無光）、鬆弛的皺紋、蒼白乾燥的嘴唇。這就是真正的賴索，內在力量消失殆盡的賴索，身為榮耀、進步、合作、天之驕子、人類一份子，醒著、睡著、悲傷、快樂深受七情六慾所苦的賴索。(26)

黃凡利用西餐廳「塑膠軟皮的沙發」與「曖昧、虛假的燈光」，襯托賴索衝撞於這充滿虛構與謊言的歷史之後的疲憊，在過去／現在的相互對照下，賴索不斷被歷史擺在不同的敘述位置，多重身分論述相乘的結果，使他的內在剝離成為層層了無生氣的碎片。在這篇小說中黃凡成功地以嘻笑怒罵的手法，消解了一切烏托邦論述的可行性，不過在一連串不斷質疑之後，在「這個不確定的年代，一切都不確定」，黃凡似乎註定扮演著如他長篇小說書名「反對者」的角色（施淑○），不斷在社會的邊緣奔跑穿梭，尋找不到落腳的位置。

同樣藉由描寫人物一生來反映台灣政治變遷的歷史，黃凡〈賴索〉以時序跳躍的手法，靈活拼貼台灣進入後現代社會後的認同困境，而八〇年代鄉土文學的繼承者吳錦發，則以〈叛國〉（獲一九八四年吳濁流文學獎）一篇回溯歷史的傳記性口吻，不僅揭露人物的特殊遭遇，也隱喻台灣這塊孤島的命運，被評論者讚譽是繼吳濁流《亞細亞的孤兒》之後描寫台灣人「孤兒意識」的一篇傑作<sup>⑩</sup>。小說以其名稱「叛國」作為主題，不過這時候「國家」的定義卻充滿了曖昧性，台灣作為一個長期被殖民者，永遠只能以「他者」（the Other）的身分在體制邊緣徘徊，喪失發言的身分與位置而被強迫消音。所以〈叛國〉便是藉由一個賣蕃薯老人的一生，來影射台灣歷史上身分認同模糊的可悲處境。小說中老人曾經歸化日本籍，是留日的高材生，後來受民族主義鼓舞赴大陸參加抗日工作，因此被日本視作叛國賊通緝，但大陸人又因為他來自台灣，所以視他是日本人的間諜，在無路可走的情形下他只好轉投共產黨地下抗日組織，結果不僅日本人通緝他，國民黨的「鋤奸團」伏擊他，甚至共產黨也懷疑他是叛徒，他只好流落中國境內，戰爭結束後被當作難民送回台灣，無奈這場悲劇尚未終

結，二二八事件中他被鄉民視為台奸，卻又被國民政府以叛亂罪嫌逮捕，坐了十幾年的牢獄。「分裂了的祖國，兩三個方面都說是我們的母親，但又都懷疑我們這些回去的孩子，我們到底要去抱哪一個母親呢？」（122）老人不得不發出這樣的悲歎，最後只好選擇販賣蕃薯，默默地渡過他的餘生。

〈叛國〉與〈賴索〉同樣描述歷史悲劇下的畸零人，他們在日本／中國／台灣論述的迷宮中打轉，追尋不到出口，只能安於做個邊緣人的命運，了其殘生，因此小說中並沒有指引出一條向上的光明方向或是贖罪途徑，向來為評論者所詬病<sup>11</sup>，然而這種批評是出自於一種唯恐中心主體（the subject）失落的焦慮，以為位居劣勢的「他者」具有「抵中心」（decentring）的傾向，要抵制以對方為中心觀點的論述，才有奪回主體位置、脫離弱勢邊緣命運的可能性（邱貴芬 174—175）。但是，當真正面對台灣妾身未明的曖昧處境時，除了回到歌頌人類愛的古老主題之外，似乎別無他法可以撫慰歷史鑄下的傷痕。陳映真〈山路〉就是一篇嘗試以愛來贖罪的作品。〈山路〉中蔡千惠甘願放棄千金小姐的身分，到貧窮的李家為媳，奉獻出她的一生，為哥哥向統治者出賣李國坤、黃貞柏的不義行為贖罪。蔡千惠臨死前使用典雅的日語寫下告白信，她是對「他者」身分的堅持，同時也是族群辨認身分的標記：

長時間以來，自以為棄絕了自己的家人，刻意自苦，去為他人而活的一生，到了在黃泉之下的一日，能討得您和國坤大哥的讚賞。有時候，我甚至幻想著要穿著白衣，戴著紅

花的自己，站在您和國坤大哥中間，彷彿要一道去接受像神明一般的勤勞者的褒賞。

(65)

千惠棄絕她統治階級的出身，而期望能夠以自苦的方式，反過來獲得「他者」認可，這種企求認同的焦慮，甚至使她享受到富裕的資本生活時深深感到罪惡，終至步上死亡一途。但弔詭的是，這裡的「他者」（李家）卻是因為來自中心主體（千惠）的奉獻摯愛，而得到了撫慰與認同的溫暖。

所以〈山路〉企圖藉千惠拋棄貴族身分的舉動來「抵中心」以提高「他者」的地位，但支持這項行為的唯一因素卻只是一份少女純純的孺慕之情，不免欠缺說服力，也隱隱可見作品背後所潛藏的沙文主義思想。同樣主題的還有第四屆「洪醒夫小說獎」蔡秀女〈稻穗落土〉：富家千金晴枝與出身佃農家庭的太熒自幼戀愛，但太熒因革命情誼娶了好友的妹妹英妹，令晴枝一生為情抑鬱落寞，而太熒直到死前卻仍然念念不忘革命理想（241），晴枝也在最終知悉太熒對她不渝的愛情，多年來的犧牲奉獻總算得到肯定，於是結尾又回到年輕的兩人手攜著手，共同走入黃金稻田的美夢（250）。在這些小說篇什中，「他者」既無力與龐大的現實抗衡、扭轉劣勢的命運，只得將理想寄託在不計較利害關係的無私愛情上，企圖以犧牲小我的救贖精神，穿越無情歷史洪流，搜尋一絲慰藉，但這又不免是陷溺在另一個以情感架設出來的烏托邦論述當中。

將人類情感進一步昇華為無私、博愛的宗教情操者，首推施明正的獄中小說，〈喝尿者〉

一篇倡言「基於人類愛，死者已逝，活著的人，都應該互助、互愛，以度過我們坎坷的生涯」（129），這種「人道主義」的精神一如吳錦發寫作〈叛國〉時的信念<sup>⑫</sup>，然而施明正更展露出作為歷史見證的決心：

打從十幾歲接觸到世界級的文學名著，和繪畫、電影以來，便深深地自許為，該為證明自己仍是人類之中，優異族類之一的中華民族無可奈何的台灣人的一個堅毅追求文明，創造文化的正面存在價值，便是鏗而不捨地，以自身的一切生存過程，作為實驗性行動美學的實證體，面對全世界各處所無的空間性（地域性）遭遇，和時間性（歷史性）的血淋淋洗練，那一波波排山倒海的衝擊，含淚堅忍地當個小丑似的小角色，以逗笑檢閱人員僅存的憐憫心，謹慎地舔潔時代與個人，遍體污穢的傷口，寫下它，繪下它，拍出來，震撼世界，並為證明我自由中國，不僅在經濟，也在文化方面，的確不遜於別國，也優於別處……（121）

他期望透過堅忍博愛的情操來證明中國人的優異性，見諸於事實時不免形成一種反諷，但卻又顯示出施明正個人悲壯的烈士性格，他與〈山路〉的蔡千惠或〈稻穗落土〉的晴枝都是時代巨輪下的悲劇英雄，但是巨輪無情輾壓，陳義過高的英雄早已被現實輾成紀念館中懸掛的相片，甚至成為某一套意識形態的背書，供人追隨瞻仰，而小說中將認同的複雜性簡化成為善／惡二分法的價值觀之後，其中隱含的霸權心態似乎又與中心論述合流不分了。



至於台灣開放大陸探親後興起的探親文學風潮<sup>⑬</sup>，也同樣期望以人類的情感來彌補時空造成的認同差異，譬如蕭颯〈香港親戚〉、薛荔〈春望〉或蔡素芬〈一夕琴〉寫法如出一轍，小說中的人物都是在大陸／大陸來台／台灣／香港等多重身分的衝突下相會，大家依賴不可抹煞的骨肉親情重新聚合，精神上也就獲得某種程度的救贖洗滌，譬如〈春望〉、〈香港親戚〉中因此盡到責任的父親，或是〈一夕琴〉中完成孝心的兒子，但是經過短暫的春天之後，大家最終仍要互相告別，各自回到原先的位置上去，團圓不過是一種暫時性的假象而已，認同雙重性所造成的差異仍然是一條難以跨越的鴻溝。就如同曹又方〈送君千里〉中男／女（大陸／台灣）在海外發生的短暫戀情，兩人相濡以沫，互舐傷口，但卻心知肚明終須道再見：

行李阻隔在我們之間。彷彿隔著一道荒涼的河水。可能是你所描繪的故鄉那一帶的長江吧？抬起頭來，我撞見了你瞳眸中的哀傷。一種疲憊而認命的哀傷。我突然明白此生再也見不到你了。（202）

曹又方以感性的女性口吻鋪陳一段兩地戀情，當浪漫的愛慾結束之後，兩人依舊各在天涯一方，沒有統一、也沒有回歸哪一方的夢想。但頗堪玩味的是小說中兩人以對比的形象出現，相對於來自大陸那健壯堅毅的、飽經文革折磨的、有賢慧妻室的男主角，女主角卻是一位美麗溫柔的、順從的、成長在台灣富裕社會的、婚姻不幸的台灣女子，這種描寫不禁暴露

出台灣人在追求認同的過程中，所展現出來的委曲求全的妾身姿態。

## 五、誰在說謊？麥當勞裡的新世代

一九八七年解嚴是台灣八〇年代社會轉變的關鍵，解嚴前後迥異的政治氛圍，使得文學界開始關注到兩代之間差異的問題。若相較於前述「抵中心」的焦慮與失落感，解嚴後的社會似乎視多元化為理所當然的現象，於是上一代所認同的使命已無法為下一代所延續，而依賴社會集體書寫的歷史，也就變成了個人可以任意虛構篡改的記憶。張大春獲一九八六年時報文學獎小說首獎的〈將軍碑〉，可說就是一篇處理「歷史」與「記憶」課題的先聲。〈將軍碑〉中的中國歷史只活在將軍記憶裡，然而對將軍的兒子而言，「那是您（父親）的歷史」，「而且都過去了」（19），已經不再存在現實當中，故將軍面對凝固一生功勳歷史的碑石時：

將軍看著兒子的兩個身影左衝右突，忽而分，忽而合，時而清晰，時而模糊；當下一陣天旋地轉，放開嗓子大喝一聲，挺起腦袋朝紀念碑撞去。也就在這一時刻，他聽見體內體外同時奔放出一陣轟然巨響，劈開一切糾擾纏祟的矛盾——他第一次相信、也從此解脫的東西。（31）

恆久且固定的碑石既被毀，信仰與認同碎裂成片片石礫，消散空中，從此歷史都在將軍的回憶與想像中發生，他可以任意穿透時空修改，因時因地制宜，不再受到認同的論述支配，而是如同兒子武維揚以演講來重新模塑父親的歷史一樣（28），反過來以論述支配這個世界。

若拿一九八七年陳映真〈趙南棟〉相比，同樣描寫在政治環境轉移下，上一代面對下一代時內心的失落感，陳映真筆下成長於資本主義社會的下一代卻是亟須拯救的失落的一群，他們不是被資本主義腐蝕心靈的趙爾平，就是沉迷毒品中髒污、蒼白的趙南棟，因此上／下兩代被簡化為崇高／墮落、苦難／享樂的對比。〈趙南棟〉最後安排代表母親角色的葉春美找到了趙南棟，把他帶回石碇老家好好照顧（149），陳映真欲挽救下一代免遭資本主義吞噬的苦心昭然可見，只可惜他簡化上下兩代之間鴻溝的寫法，使得拯救的企圖似乎流於一廂情願。相反的，兩代之間政治態度的轉化，在張大春〈四喜憂國〉中則有如嘉年華般喧鬧上演，一方違章建築區內有大陸來台老兵朱四喜不斷埋頭苦寫「告全國軍民同胞書」、有上國中的兒子喃喃背誦英語、有從花蓮買來的山地籍老婆古蘭花怪腔怪調的國語、有禱告主耶穌的王太太等等，當朱四喜挨家挨戶散發「告全國軍民同胞書」時，「反攻大陸」的口號與「上帝與你同在」的祝福聲、孩子的歌聲、口琴聲此起彼落，大家各自沉醉在各自的信仰中而達到一種荒謬卻和諧的樂章。張大春透過描繪一違章建築區內的族群，呈現社會轉型期出現的新舊世代交雜面貌，就在上一代還深陷在家國之痛的時刻，一個沒有受難者、沒有被擺佈者的新生世代，已經悄然成形了，於是新／舊兩代的對比為小說的政治議題開闢出一個更

為寬闊天地。

八〇年代末朱天心書寫《我記得……》一書，則展現她對於新世代政治運動的微妙觀察。〈我記得〉中主角「他」，從學生時代投身反對黨選舉運動，跳到台上用台語慷慨激昂演講，卻同時沉溺在與外省籍女友楊莉的性愛中不能自拔，數度徘徊在理想與現實間而感到「日暮多悲風」(55)，畢業之後，他徹底接受資本主義「異化」，投身商場，拼命攢錢交貸款，對他而言過去投注青春熱情的選舉運動，已經變成美國廣告中嬰兒穿著H牌紙尿布的選美一般(56—57)，於是碰到昔日戰友林桑，他也不禁自嘲：「我們現在有資格腐敗了」(65)，因為台灣變了，新興的族群漸漸佈滿大街小巷，已非他們所能辨識：

他們公司大樓對面就是一家麥當勞，不分晴雨假日的總是充塞著各式愉悅、進食的人們，整片透明玻璃牆使得整個建築看似像某種巨獸的縱剖面，裡面充斥的細胞分子如他的大德大勇、如石頭的學生們一樣讓他覺得異常陌生，彷彿他們是操另種語言、另種感情的族類。

「麥當勞」作為資本主義跨國經濟的象徵，而「認麥當勞做母」(56)的下一代臣服在龐大紅色招牌下，視「資本主義為必要之惡」(necessary evil)「(《十日談》75)，昨日年輕時的政治理想早已成為曇花一現，於是回顧青春的淡淡哀傷與今日在資本社會面前的俯首無言，幾乎成為朱天心政治小說的一貫主題。

朱天心筆下這群被資本主義異化後的族類，也視參與政治活動為一項投資，〈佛滅〉中「我存在，因為我反對」恰似政治活動的賣點，文化理論的明牌（王德威16）。故〈十日談〉坐了多年監牢的政治犯陳昌從獄中出來後，這個世界變化之快速已經陌生得叫他無法辨識，從過去左派／右派、大陸／台灣的熱烈激辯，到現在「誰都沒有轟然一聲的倒塌在社會主義或民族主義或資本主義或帝國主義之前哀哀求饒」（83），到行走於台北都會的新興世代只服膺在職業倫理（professional ethic）之下，「出錢的」是他們唯一效忠的對象（89），到不論住在地球哪一端的孩子，「都同樣喝 Similac 嬰兒配方奶粉，Gerber 牌嬰兒食品，Dundee 嬰兒用品，乃至尿布也同是 Pampers」（79），地球村的帷蓋已逐漸延伸過來籠罩住台灣天空的上方，那麼「真實的台灣」到底在哪裡呢？

中國人，總是不能了解現代國家的建立，不是以種族、文化、語言或宗教這些做基礎，而是用共同命運和共同利益作信念，中國人必須捐棄那種陳腐封建的成見。（92）

最能說明仰賴「共同命運」與「共同利益」結合的社群，非〈新黨十九日〉中的股票族莫屬，家庭主婦在股票市場的漲跌中獲得認同的快感，麥當勞這塊新世代所盤踞的場域也比「離心離德」的家更令人感到心安，於是當大家搖旗吶喊走上街頭的時候，彷彿去郊遊旅行般的興奮快樂，就在眾人你推我擠當中，獲得了前所未有的溫暖和光熱。所以朱天心所書寫的新世代政治，是〈佛滅〉中學生一方面上台呼喊口號，一方面下台討論實際的利弊效益；

是一場人人皆可參與的遊戲，只要熟悉規則者就足以從中獲利；是燃燒著永遠不能滿足的慾望的性愛，在一次又一次暈眩的結合中追求高潮。朱天心這種冷眼旁觀的政治立場或被批評是三三時期保守的主流心態的延續<sup>⑭</sup>，但若除去泛政治化的評語，正如詹宏志（9—10）指出的「見佛滅佛，正有為日益神話化的政治運動『除魅』的作用」，《我記得……》一書確實精彩地描繪出一幅台灣進入後現代社會後的眾生相，而這些人的面孔相信你我都早已熟悉。

將八〇年代台灣小說處理政治認同的角度如上一攤開，就會發現從延續七〇年代末期擁抱土地的渴望，到國與國疆界的逐步開放（如移民人口的增加、大陸台灣開放交流），國土原來不過只是一張想像中的地圖，烏托邦國度於此幻滅消失，到言論開放之後過去淹埋的歷史又緩緩浮出檯面，造成歷史／記憶、記憶／現實的交相指涉辨證，呈現出歷時性的七彩光譜，到台灣邁入後現代商品社會，麥當勞餵養長大的新世代轉而擁抱資本家。「我是誰？」似乎是一個越來越無解、但同時也越來越容易回答的問題：任何答案都沒有主從、沒有好壞、沒有對錯。於是當小說家逐步拋棄國家的威權、土地的限制、歷史的悲情、上一代的包袱之後，他們也開始樂於玩起「化妝」的遊戲，張大春寫於八〇年代末的《大說謊家》就是一場主角身分撲朔迷離的表演秀。故從八〇年代初受國家意識形態支配的論述，到末了轉而玩起論述的遊戲，八〇年代的小說可說越來越千變萬化，甚至戲耍遊戲規則而樂此不疲，已經為九〇年代的小說開闢了紛繁跳躍的寫作姿態。只不過小說家手上掌握的僅是越來越多的面具，至於內心，恐怕還須多事的讀者費心猜謎。

註釋：

① 如呂正惠（1995a:76）指出「八〇年代台灣文壇」最引人矚目的兩個現象是政治、社會小說的盛行和女作家的崛起。古繼堂《台灣小說發展史》中則將八〇年代台灣小說題材區分為七項，幾乎都環繞政治議題出發。關於台灣八〇年代政治小說詳見林耀德（1994）一文。

② 「反支配論述」詳見蔡詩萍（1995）一文的分析，但蔡文中以為八〇年代台灣文學界呈現出更鮮明的使命感，如鼓吹「台灣文化主體性」的刊物湧現、台灣文學史料的催生與編纂、評論獎的建立以及台語文學創作的提倡等等。不過，相較於鄉土文學支配七〇年代台灣文壇主流的現象來看，八〇年代文壇主流卻非那批亟欲建立「台灣文學霸權典範」的作家，諷刺的是當他們主張越激烈影響力就越小。所以八〇年代「反支配」的表現應為後現代社會的解構傾向，志在瓦解霸權而非建立一新典範。

③ 鄉土文學在八〇年代的走向詳見楊照（1995）、呂正惠（1995b）。

④ 如林雙不〈黃素小編年〉、〈小喇叭手〉、〈大學女生莊南安〉或宋澤萊《弱小民族》、《廢墟台灣》等等提倡人權作品，不過這些作品普遍有「說教與約化」的傾向（廖咸浩 1995a:204），多描寫扁平人物（如黃素、莊南安）而缺乏深層心理分析，故本文不予以討論。

⑤ 有關國家與國族之間的糾葛參 Ernest Renan（1995）及廖咸浩（1995b）一文。

⑥ 參見 Benedict Anderson（1983）。

⑦ 參見 Stuart Hall（1992）。

⑧ 劉大任《杜鵑啼血》、《晚風習習》、《蜉蝣群落》等都是類似作品，如〈杜鵑啼血〉藉由主角胡教授對大陸親人過去歷史的抽絲剝繭，刻畫追尋原鄉時的失落與原鄉的變色（赤化），但全篇情節

（如吃人心）矯作聳動，沉重的「去國懷鄉」憂思有時反而變成了劉大任（或這類題材）寫作時的包袱。

⑨ 林耀德（1994:144—146）以為黃凡〈賴索〉以「成熟意識流技巧」，「掘搜時代特質，掌握不同於前的書寫模式」，「正式開啟了八〇年代台灣政治小說史的序幕」。

⑩ 見吳錦發《消失的男性》所收〈附錄：吳錦發作品「叛國」討論會〉葉石濤的發言。

⑪ 同註⑩ 葉石濤以為「年輕的作家，將來創作的時候，可以留一條路給我們走，不要只是絕望，還要有希望才可以」，所以〈叛國〉的缺點是「沒有光明、沒有前瞻」；呂昱則提出：「如果『孤兒意識』是台灣人的『原罪』的話，那我們如何來贖罪呢？」。

⑫ 同註⑪ 中吳錦發引用《靜靜的頓河》中「在混亂和墮落的年代，弟兄們不要審判自己的弟兄」，希望能以人道主義的立場去看待過去歷史的傷痛。

⑬ 如在季季主編的《七十五年短篇小說選》（爾雅版）就一口氣選入三篇探親文學的作品，有蔡素芬〈一夕琴〉、薛荔〈春望〉、蕭颯〈香港親戚〉。

⑭ 黃錦樹（267—268）指出「從邱貴芬以共同建立台灣美好的未來為由對她所認定的自我放逐者朱天新的政治招魂」，到「何春在談論朱天心近期作時依然十分『主流』的把朱天心的『焦慮』定位為是源於她『對「立場正確」的一貫渴望』」、「不願被視為真正異議的、邊緣的，而總希望與主流（不管是過去的國民黨還是現在民進黨所代表的主流）站在一起」，朱天心似乎總難免被評者粗略地劃歸政治流派，而忽略其中歷史的縱深度。



- Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities*, London: Verso.
- Hall, Stuart (1987), "Minimal Selves" in *Identity: The Real Me*, London: ICA.
- (1990), "The Diaspora and Cultural Identity" in *Identity Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence and Wishart.
- (1992), "the West and the Rest: Discourse and Power" in *Formations of Modernity*, eds. Stuart Hall and Bram Gieben, UK: the Open University.
- (1996), "Who Needs 'Identity'?" in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay, London: SAGE Publications.
- Grossberg, Lawrence (1996), "Identity and Cultural Studies-Is That All There Is?" in *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall and Paul du Gay, London: SAGE Publications.
- Renan, Ernest (1995), 〈何謂國家?〉, 李紀舍譯, 《中外文學》二四·六: 四—一八。
- 王浩威 (1995), 〈地方文學與地方認同——花蓮文學, 或者, 在花蓮的文學〉, 《台灣文化的邊緣戰鬥》頁一二三—一五一, 台北: 聯合文學。
- 王德威 (1997), 〈老靈魂前世今生——朱天心的小說〉, 朱天心《古都》頁九—三二, 台北: 麥田。
- 平路 (1983), 〈玉米田之死〉, 李喬編《七十二年短篇小說選》頁二一一—二三六, 台北: 爾雅。
- 朱天心 (1989), 《我記得……》, 台北: 遠流。
- 邱貴芬 (1995), 〈「發現台灣」: 建構台灣後殖民論述〉, 張京媛編《後殖民理論與文化認同》頁一六九—一九二, 台北: 麥田。

呂正惠 (1995a) , 〈八〇年代台灣小說的主流〉, 《戰後台灣文學經驗》頁七五—九四, 台北: 新地。

—— (1995b) , 〈七、八〇年代台灣現實主義文學的道路〉, 同上書頁四九—七四。

吳錦發 (1986) , 〈叛國〉, 《消失的男性》頁九九—一三〇, 台北: 晨星。

施淑 (1992) , 〈反叛的受害者——黃凡集序〉, 《黃凡集》頁九—一二, 台北: 前衛。

林耀德 (1994) , 〈小說迷宮中的政治迴路〉, 《當代台灣政治文學論》頁一三五—一九九, 台北: 時報文化。

報文化。

陳映真 (1995a) , 〈山路〉, 《鈴鐺花》頁三七—六六, 台北: 人間。

—— (1995b) , 〈趙南棟〉, 同上書頁六七—一五〇。

曹又方 (1990) , 〈送君千里〉, 陳雨航編《七十八年短篇小說選》頁一七三—二〇四, 台北: 爾雅。

黃凡 (1992) , 《黃凡集》, 台北: 前衛。

黃錦樹 (1997) , 〈從大觀園到咖啡館——閱讀/書寫朱天心〉, 朱天心《古都》頁二三五—二八二,

台北: 麥田。

張大春 (1996a) , 〈將軍碑〉, 《四喜憂國》頁一一—三二, 台北: 遠流。

—— (1996b) , 〈四喜憂國〉, 同上書頁一二五—一四六。

—— (1997) , 《大說謊家》, 台北: 遠流。

張系國 (1982) , 〈征服者〉, 周寧編《七十一年短篇小說選》頁一一—三二, 台北: 爾雅。

—— (1991) , 《昨日之怒》, 台北: 洪範。

蔡秀女 (1986) , 〈稻穗落土〉, 亮軒編《七十四年短篇小說選》頁二二七—二五〇, 台北: 爾雅。

蔡素芬 (1987) , 〈一夕琴〉, 季季編《七十五年短篇小說選》頁二九三—三一八, 台北: 爾雅。

蔡詩萍 (1995)，〈台灣文學霸權論〉，《騷動島嶼的反抗論述》，頁一二三—一三八，台北：聯合文學。

蔡源煌 (1989)，〈一九八八年文化體檢：誰是大贏家？〉，《海峽兩岸小說的風貌》序，台北：雅典。

楊照 (1995)，〈鄉土文學的宿命困境——兼論吳錦發的小說〉，《文學、社會與歷史想像》頁一三五—一四九，台北：聯合文學。

詹宏志 (1989)，〈時不移事不往——讀朱天心的新書《我記得……》〉，朱天心《我記得……》序，台北：遠流。

廖炳惠 (1994a)，〈游離族群與文化認同——試論黃哲倫的《航行記》〉，《回顧現代——後現代與後殖民論文集》頁一六九—一九一，台北：麥田。

—— (1994b)，〈重寫台灣史——從二二八事變史說起〉，同上書，頁一六九—一九一。

廖咸浩 (1995a)，〈在解構與解體之間徘徊——台灣現代小說中「中國身分」的轉變〉，張京媛編《後殖民理論與文化認同》頁一九三—二二二，台北：麥田。

—— (1995b)，〈超越國族：為什麼要談認同？〉，《中外文學》二四·四：六一—七六。

劉大任 (1990)，〈故國神遊〉，《杜鵑啼血》頁一一一—一五二，台北：洪範。

薛荔 (1987)，〈春望〉，季季編《七十五年短篇小說選》頁一三五—一六二，台北：爾雅。

鄭明姍 (1994)，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，《當代台灣政治文學論》頁一三一—一六八，台北：時報文化。

蕭颯 (1987)，〈香港親戚〉，季季編《七十五年短篇小說選》，頁五九—一〇八，台北：爾雅。

## 論一九八〇年前後台灣新生代文學的發展

### 一

一九八〇年是台灣文學史上一個饒富意義的指標：在經過鄉土文學論戰、美麗島事件之後，台灣社會已經進入解嚴的開端，而經濟上則真正轉型為資本主義社會，外商投資與企業國際化都在八〇年代前後迅速完成，這不但宣示它是一個舊時代的終結，更重要的是，它也是一個屬於新生代的紀元<sup>①</sup>，在七〇年代末八〇年代初展露頭角的作家如朱天心、朱天文、張大春、黃凡、洪醒夫、宋澤萊、李昂等，多誕生於一九四九年以後，他們是沒有受過日本統治，沒有經歷戰亂，而在台灣這塊土地上跟隨國民政府長大的一代。在這樣一個新世代崛起的時刻，又恰逢台灣最敏感的政治變局，他們為台灣文學打開了一條什麼樣的道路？將是以下本文所要討論的主題。

論及一九八〇年前後的台灣文壇，發生於一九七七年的鄉土文學論戰不可不提，這股鄉土風潮的源頭最早可以追溯到七〇年代初期保釣運動、中美斷交等重大國際事件衝擊下，以及國內經濟不平衡發展所激發出抵抗帝國主義的民族自覺運動。雖然隔了幾十年之後再往前看，論戰雙方都有不知為何而戰的荒謬感，但無疑的經過一場論戰下來，受害最大的卻還是文學本身。這場論戰不僅沒有把鄉土文學推向創作的高峰（早在七〇年代初期陳映真、黃春明、王禎和就已經寫出他們的代表作），相反的，當大家亟力在為「鄉土文學」定義和正名的同時，卻也無意中窄化了鄉土文學發展的空間。

論戰期間，王拓力陳「鄉土文學」是「根植在台灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們生活的和心理的願望的文學」，所以「鄉土文學」就是「現實主義文學」，並且以為「鄉土文學」是「在七〇年代以後，台灣的社會和知識青年在國際姑息逆流沖擊下，普遍激起了愛國家、愛民族，普遍產生了強烈的反抗帝國主義的覺醒這個背景下產生的，因此，這樣的『鄉土文學』基本上是一種民族主義的文學。」<sup>②</sup> 根據這樣的定義，「鄉土文學」、「現實主義文學」、「民族主義文學」三者之間其實可以劃上等號，所以也有人稱之為是一種「國民文學」<sup>③</sup>。

鄉土文學固然標榜現實主義（即寫實主義），但值得注意的是，此「現實主義」植根在反帝國、反殖民的「民族主義」之上，所以「民族主義」才是文學創作的最高信條，這點從論戰雙方都不時引用三民主義作為盾牌便可知曉。故此時宣揚的「鄉土」，乃指以民族主義架構起的大中國概念，譬如蔣勳刊登於鄉土文學主要陣地《夏潮》的〈寫給故鄉〉一詩，以

老兵抗戰期間在中國四處串走的經驗，來寄託無限鄉愁，詩中「我們隔著迢遙的山河，去看望祖國的大地；你用你的足跡，我用我愁鄉的哀歌」，這裡的「鄉」顯然仍是詩人夢想中的長江與黃河。對於文藝政策長期受到政府主導的文學界而言，「民族主義」的口號應不算新鮮，但當它在七〇年代因應台灣政治時局而被喊得徹天嘎響，甚至被運用來攻擊現代主義作家是西方文化的「買辦」時，過度強調意識形態正確的結果，反倒為日後鄉土文學的發展背負上難以負荷的沉重使命。

誠如彭瑞金所言：在打完鄉土戰後，寫實文學本身的感想只有兩條，其一是文學無用論；其二是積極地以民族主義彌補現代主義離去的空闕，然而表面上義正辭嚴的凜然可能指向更空泛的主題<sup>④</sup>。就前者而言，企圖以文學改造社會，不僅錯估文學的價值，也扭曲文學的意義，但在論戰之中鄉土文學的大家黃春明，在寫出《鑼》等精彩作品之後，也公然懺悔並否認文學的獨立價值<sup>⑤</sup>；而以小說反映台灣工人處境的楊青矗，在大嘆文學無力之餘，也索性投身政治運動。至於那些在鄉土論戰中祭出民族主義大旗的作家，被許為社會的良心、文學的道德力量<sup>⑥</sup>，而現代主義派的作品則被指責為「淫書」<sup>⑦</sup>，就連唐詩〈楓橋夜泊〉也被牽扯入階級意識的爭辯當中，似乎不談論道德良心，就沒有資格去侈言文學。於是這樣的一場論戰，徒然暴露出台灣寫實主義文學的淺薄與簡化，而這點尤其為以後八〇年代的文學持續帶來了負面的影響。

鄉土論戰是一場沒有勝負或說勝負早定的戰爭，但在煙硝味十足的爭論中成長的新生代，我們很難想像會不受其意識形態所感染。從一九七六年起舉辦的兩大報文學獎得獎作品

多半可歸屬於鄉土文學之列，便可知當時流風所及。如以時報文學獎為例，現代詩獎項體例特別定為「敘事詩」，而獲獎作品有羅智成〈問聘〉、陳黎〈后羿之歌〉、向陽〈霧社〉、楊澤〈蔗田間的旅程〉等，這些青年詩人同樣以歷史中國或台灣為歌頌的對象，筆下構組的詩篇皆為超過兩百行以上的鉅作，頗能看出寫作此類敘事詩體的龐大企圖心。在上述作品當中，不論是對中國遠古神話的追溯，或是對於台灣歷史的探索，俱展露出宏偉的史詩氣魄，而這種特質在進入八、九〇年代之後，確實已寥若晨星、不復得見了。

不過，長篇史詩恰是一種適合吞吐磅礴熱情的文學形式，但若在亟需邏輯思辨的小說文類，尤其是在講究謀篇佈局的短篇小說裡，空泛的民族激情越多，可能就越難具有說服力。由於這些新生代青年在國民黨長期制式化教育下長大，普遍缺乏關懷現實的能力，加以反西化風潮，他們既揚棄現代主義的學院象牙塔，又欲一肩扛起鄉土文學的民族大義，呈現在作品中便成為校園男女夢囈式愛情加上濃郁鄉愁的古典詩詞，夾雜頗為突兀的愛國熱忱，聯合報第一屆小說獎得獎作品中就有三篇——黃文鴻〈沈情〉、朱天文〈喬太守新記〉、小赫〈功在杏林〉——如出一轍以上述公式書寫而成，而朱天心的〈采薇歌〉、〈愛情〉等作也多將國家文化政治等大題目，包納在一個「情」、「愛」的修辭裡予以解決<sup>⑧</sup>。〈喬太守新記〉中男主角慕雲「一句尖而銳：『大學生不知讀書報國，枉做了中國七十年代的知識分子。』」句尾一收，破了聲，如同裂帛」，儼然是校園裡道德良心的代言人，但對於那些尚為情愛所苦的青春男女而言，家國責任顯然只是新生代作家生命中一股不可逃脫與不可承受的輕盈。

在民族主義高張的旗幟下，知識分子被貶為西方文化的「買辦」，曾心儀〈我愛博士〉

對知識圈直截無情的撻伐，與陳映真〈唐倩的喜劇〉可說相互呼應，但卻缺乏〈唐倩的喜劇〉中對現代主義弱點的精確掌握，所以〈我愛博士〉過於情緒化的宣說與男女情愛的簡化，使得全篇只成為一個愛情的個案，無法達到作者所言「不信任知識圈，不對學術做盲目崇拜和迷信」的諷刺效果。不過從這些篇什當中我們也可以看到：七〇年代以後青年亟欲跨出學院圍牆，上山下海參與愛國保鄉的社會運動，他們捨棄自我，但卻又被吞噬到一個巨大的國族理想當中，最後面臨的無力、空洞與失落感，比起現代主義派的知識分子恐怕猶有過之。張系國〈昨日之怒〉描寫知識青年歷經保釣運動後國族理想的幻滅，最後寄託在回歸故鄉的踏實感上。但這股回歸土地的梦想在一九八〇年以後也被更大的現實打消了，而這個更大的現實其實就是鄉土文學所要奮力抵抗的敵人——資本主義，朱天心〈時移事往〉尤其有力刻劃出一代理想幻滅的過程，小說中的敘事者「我」旁觀女主角愛波隨著社會運動起舞，最終把自己獻祭成為手術台上冰冷的女體，字裡行間揮之不去的哀傷，已為後來〈我記得……〉等作品中對政治社會運動的無奈與嘲諷開啟先聲。我們不妨把此作視為朱天心步入成熟期的開端，然而這股青春理想燃燒之後的蒼涼，甚至成為朱天心日後作品的基調：一座老靈魂游移不忍離去的墓場。

## 二

鄉土論戰前後掀起的民族主義加上寫實主義文學風潮，最值得肯定的莫過於擴大了新生



代作家寫作的企圖與視野。正如宋澤萊自述，在他大學時期尚不知有鄉土文學，而過分耽溺於自我的內心世界<sup>⑨</sup>。換言之，這批新生代作家固然飲現代主義的奶水長大，但卻很快地揚棄了現代主義而轉向寫實主義，跨出學院藩籬，而將關心的觸角伸向社會。

立志為自己所生所長的土地上的庶民百姓立傳，成為當時許多新生代作家的宏願。洪醒夫曾經自述：「我本身生活在農業社會與工業社會轉型的時期，我願意忠實的記錄一些事，做這一階段的見證人。」他並在《黑面慶仔》的序言中道：

故事的背景大部分在台灣光復後的十幾二十年內，那時一般農民的物質生活都比較匱乏，知識水準也比較低，生活壓力很大，再加上那許多自古以來就輾轉相傳，他們也固執著去維護的愚昧的觀念在那裡作祟，使他們顯得更加窮困艱難，但他們畢竟誠懇、勇敢、強韌的生存下來，而且一代比一代活得更好，更有希望。使我非常關心。

農村百姓堅韌、誠懇的生命力，是作家寫作時關注的焦點，然而這份執筆記錄庶民歷史的使命感背後，則是由一股悲天憫人的人道情懷在支撐，如第三屆時報文學敘事詩獎陳黎〈最後的王木七〉以及焦桐〈懷孕的阿順仔嫂〉，竟不約而同選擇一九八〇年瑞芳永安煤礦災變作為題材，透過詩句詩人已化身成為鄉土庶民的代言者，而織羅出一首動人的哀歌。當然省籍不同，作家書寫的對象自然不同，本省籍作家以文字見證自己的家鄉土地，如李昂在一九七三年鄉土文學熱潮前便開始寫作的「鹿城故事」系列，到以探討傳統社會中婦女扮演的角

色與地位的《殺夫》，筆端都聚焦在鹿港這一方小鎮上面；而外省籍作家則多書寫周遭的小人物如老兵、眷村等失落原鄉者，如張大春〈雞翎圖〉等，記錄下台灣社會的另一個面向。至於社會底層的畸零人則是東年關注的對象（如〈大火〉一篇所描寫的出租閣樓中的工人、妓女等等），而黃凡則對於逃竄都市叢林的邊緣人最感興趣，他說：

我所有的小說好像都有一個共同的主題『卅年來中國的遭遇』，也許企圖和喬哀思的『都柏林人』類似。我希望透過這些作品，來表達我對這個時代的一些感受。<sup>⑩</sup>

而他筆下的人物也都是「程度不等的台灣『現代化』過程中的反叛的受害者」<sup>⑪</sup>。誠然，我們不能忽視主導這波寫實風潮背後的人道關懷，因為這種社會良心、道德力量才是所有寫作者共同的信仰，只是他們表現關懷的角度與方法有別——在洪醒夫筆下是為庶民生活史作「見證」，但到了宋澤萊的筆下則變成了替那些遭受帝國主義剝削、殖民的百姓「申冤」。對於宋澤萊而言，所謂寫實文學在台灣自有其特殊的意義：

如今我們台灣文學所謂的寫實主義是極其不類於原來法國巴爾扎克或俄國托爾斯泰的寫實主義內涵的。在法國，它是相應於新興的市民階級所產生的一種文學主義的，就是托爾斯泰的重要小說主角都還是貴族、地主、將軍之類的人物。但我們台灣所強調的寫實則是一種泛百姓的生活描寫，在日據時代賴和、楊遠、呂赫若這些人所創造出來，一開

始就被殖民地的文學性格所決定，反映著下層民眾的生活，帶有濃厚的反政治體制、反封建、反帝國主義的色彩。<sup>⑫</sup>

很顯然他的寫實主義文學觀乃是承繼王拓而來。作為鄉土文學行列中一個貫徹反帝國、反殖民的民族主義者，前有王拓、楊青矗，後有宋澤萊以及林雙不，而宋澤萊雖然以為他創作的高峰是《蓬萊誌異》，是他有意以自然主義的精神所寫下人類宿命的悲劇：

我的企圖是描寫一九七九年前，台灣的下層社會（農村、小鎮、港市）的真相，我拚命地想留下社會的見證，他們的畸慘超乎了中層以上社會知識階級所能想像之外，我以伸冤的心情在營建這些故事。多年以後，有許多人仍向我提及他們十分震懾於蓬萊誌異的淒測與靈思，我想他們不要忽略了，世界的真貌其實就是那樣的。

不過，當他所謂的「宿命」只是社會階級的區分時，他仍然還是以反帝國、反殖民的使命自負，這一負載神聖的使命感與人道觀的「使命文學」，卻造成了評價宋澤萊作品時的弔詭——他本身自許為創作巔峰的自然主義系列小說《蓬萊誌異》等，外界卻對其毀譽參半；而他自述為初期無意寫成的《打牛浦村》系列，卻受到最多的肯定與討論。宋澤萊長篇小說《變遷的牛朥灣》也是一個很好的例證，此作是宋澤萊費盡苦心蒐集材料寫成，雖有意架構出台灣社會轉型期的農村史，但小說中對於人物性格的簡化、機械化的公式書寫，以及對於

台灣政治經濟流於片面的議論，反而喪失掉了宋澤萊小說（如《打牛浦村》、《等待燈籠花開時》）中那種現實揉雜虛幻筆調所營造出來的豐厚空間。

再多的社會理想，可能也抵不過政治現實的無情，發生於一九七九年的美麗島事件，導致楊青矗、王拓入獄，使得鄉土文學一下凋零二位大將，而洪醒夫也在一九八二年車禍去世，鄉土文學陣營更形空虛，甚至日益消沉不起。然而鄉土文學的消頹究竟與美麗島事件有什麼樣的關連？呂正惠以為：「發生於一九七九年十二月的高雄事件（或稱『美麗島』事件），以及隨之而來的政治大逮捕，就文學而言，這不只限於七〇年代兩位典型的『使命文學家』楊青矗和王拓因參與政治而入獄，更重要的是，鄉土文學陣營從這時候開始分裂，同時使得七〇年代以來逐漸明顯的『意識形態掛帥』更加迅速的激烈化起來。」於是「作家把他現實關懷逐漸轉移到政治上去了。政治是一個更大的舞台，在這個舞台上，所有的關懷都要比文學來得直接而有力。」<sup>13</sup>

就當激進派選擇走出文學的時候，相對的，另一種傾向於保守的鄉土文學觀也就隨之興起了。本來，作家負有社會道德良心，乃是天經地義之事，但八〇年代的鄉土文學卻普遍犯了一種二分法的毛病，他們將世界區分為傳統／現代、中國／西方、農業／商業、鄉村／都市，並且將這二分法引申為善／惡二元對立的價值判斷，因此激進的革命者起身控訴資產階級的惡，而溫和的保守派則是大力歌詠土地的美好以及農業社會裡的傳統美德。一九八二年履彊寫作〈楊桃樹〉時便明白指出與王拓等人截然不同的文學觀：

我一直不願鼓掌，去讀那些刻畫鄉村小人物悲情性格淋漓盡致的作品，我以為文學工作者執意渲染昔時農村的貧窮、哀傷、慘澹，對農村是侮辱、污蔑、沒有良心、不公平的，無益於世道，有害於文學。我以為愛心和真實的體驗，要比信守拈來謔之諷之嘲之，博取讀者好奇，贏得外人對中國農村社會的誤解，要高貴許多。<sup>⑭</sup>

〈楊桃樹〉一篇主要透過農村／都市、傳統／現代、農業／商業等幾層對立組成，但最終所有的對立欲凸顯出來的，仍然還是一套長／幼有序、父慈／子孝的家庭倫理，這種擁護既存體制的保守觀點，可說已經與鄉土文學的本義大相逕庭。

當然，兩種不同的鄉土寫實——一是強調社會的人道關懷，另一則是強調傳統社會的主軸：家庭倫理——都只是各得寫實的一偏，各執自己所見到的「真實」而已。雖然早在論戰之初，王拓等人就再三陳述鄉土文學不是歌頌鄉土之美與依戀，不過性格保守的作品顯然還是較為社會上大多數人所接受，在兩大報文學獎得獎作品中，就頗不乏此類鄉愁的呼喚<sup>⑮</sup>，而且在台灣進入八〇年代社會以後，這類作品所提供鄉愁的懷想，反而更容易引起讀者的共鳴，於是從鄉土論戰開始便拉拔得極高的道德要求，在這個時候才算真正發揮它的影響力：一種溫馨的、純淨的、「無害」的、對現存體制高度認同的鄉土文學變貌興起，成為文學的主流。如此看來，七〇年代末至八〇年代初期，大概是台灣文壇中道德意識最為高漲的時期了，楊照把它稱之為「台灣文學行動原則（active）當道的時代」，「希望以文學為中心，塑建、傳達一套社會哲學，或者說一套行動改革的意識形態」<sup>⑯</sup>。當這種意識形態的正

確性從最初反帝國的民族主義，轉變成為頌揚傳統倫理道德時，八〇年代的寫實文學已經走入了一條保守而浮面的不歸路。

### 三

從七〇進入八〇年代，鄉土文學看似降溫，卻並不代表鄉土風潮也一併衰退，反之，我們看到更多青年以實際行動實踐鄉土時期的理想，大約有如下三種方式：一、獻身政治運動，如王拓、楊青矗等，而宋澤萊、林雙不也在美麗島事件後一轉文風，寫作犀利政論。二、從事大眾傳播媒體工作，一批優秀的青年作家被網羅進入報業，而《中國時報·人間副刊》、《時報週刊》等引領報導文學風潮<sup>①</sup>，吸引如馬以工、古蒙仁、李昂、張曉風等走入社會各個角落，撰寫報導文字。三、參與電影或電視工作，包括黃春明等作家的作品被拍攝成為電影，小野、吳念真、朱天文等人參與電影工作，以及三三集團諸人集體參與電視劇的編製。若與文學寫作比起來，投身政治或是大眾傳播媒體當然更能實踐社會參與的熱情；不過就另一方面而言，正如黃凡〈賴索〉中所稱電視台是個「現代科技融合了夢幻、現實、藝術、美、虛偽、誇大的綜合體」，彷彿是現實社會的縮影般，一旦被捲入這只龐大的宰制機器之後，欲改造社會的反倒先被社會給改造了。朱天心〈台大女學生關琳日記〉便描寫投身台灣新電影的青年在理想與現實之間的猶疑徘徊，而社會是個吃人不吐渣的黑洞，即使步步當心，也難逃被吞噬的終極命運。

因此進入八〇年代，隨著青年投身社會的舉動，鄉土文學所建構起的遠大使命反而逐漸煙消雲滅了，更諷刺的是，在文學界殘留下來的竟是如前所述鄉土文學中一股傳統的、保守的倫理道德觀，而這種現象的產生，可能與七〇年代末、八〇年代初報紙副刊的運作脫離不了關係。七〇年代中期以後兩大報副刊的突起，一時引領潮流，自然是關心文化發展者都不會忽略的重大事蹟，相對地，文學雜誌的質與量則急速萎縮下去。尤其在七〇、八〇年代之交《中國時報·人間副刊》與《聯合報·聯合副刊》由主編高信疆與痲弦改為主導性的企劃編輯後，透過報社豐厚的資本和無遠弗屆的傳播力，「副刊高」（高信疆）與「副刊王」（王慶麟）相互較勁競爭，雙方竭力吸收自己的學者和作家班底，不但網羅不少優秀作家進入報業，在培植新人上也不遺餘力<sup>18</sup>，於是二大副刊各霸一方，形成了文壇的兩大主要陣地。

當副刊揮別以往接受投稿的被動角色，而開始走入企劃性編輯的時代後，副刊編者背負了為讀者建構一種社會價值和世界觀的使命，而副刊主編不但費盡心思設計題目，並且競相在學術界創作界「挖角」，已經儼然形成一個七〇、八〇年代之交台灣最具代表性的「公共領域」(public sphere)<sup>19</sup>。不過，這卻只是副刊的一種理想化境界，事實上是報紙／副刊乃屬於大眾消費的產物，與文學雜誌靠著理想來凝聚社團的性格大不相同。因此，在八〇年代以後隨著台灣社會高度的商業發展，副刊無可避免要步入一條通俗、媚俗的道路，連帶產生的現象便是：與副刊緊密相依的文壇也逐漸走向商業化、都市化甚至「輕、薄、短、小」的消費取向。就以寫手競相追逐的兩大報文學獎來說，因副刊版面擁擠，文學獎幾乎成為青年作家嶄露頭角的唯一捷徑，然而文學獎的遊戲規則：包括文體的限制（如「報導文學」、

「極短篇」等都曾因文學獎的倡導而風行一時，字數行數的規定，甚至主題意識是否正確，使得文學獎透過媒體的操作形成一個主編、評審和參賽者所共同組成的權力結構<sup>②</sup>。當這套權力結構的機制越形複雜的時候，文學的自主性其實也就越形薄弱。

王浩威曾經指出：副刊與文學「真正的依附關係，反而是出現在七〇年代鄉土文學論戰以後，這是一件極其弔詭的事；學文學的主張呼籲走向人民大眾，卻同時是文學開始走向商品大眾。台灣社會商品化，文學雜誌在質、量和影響力的沒落，和鄉土文學主張的成功，這三者之間，是否有某種內在邏輯而共時發生呢？」<sup>③</sup>這個問題或許在八〇年代透過兩大報文學獎脫穎而出的一批女作家身上，可以嘗試找到一些解答。一九八〇年蕭麗紅《千江有水千江月》獲聯合報文學獎，接著便在上市場上持續發燒暢銷長達數年之久，這部小說的出現無疑是承繼鄉土文學風潮而來，小說中充滿了對於台灣傳統農村生活細節如飲食、諺語與生活習俗的描繪，然而作者卻只是透過鄉土這個題材，歌頌舊有的倫理道德觀念，對農村中人際親情的美化，甚至對青春男女之間純潔愛情的謳歌，構設出一個未經污染的鄉土伊甸園，其巧妙處有如鹿橋《未央歌》在抗戰期間的大後方所塑造出來一塊沒有煙硝戰爭的樂土，這對於處在日漸都市化的台灣社會而言，不啻提供了一個解慰鄉愁的烏托邦。這樣充滿鄉土風味的作品，雖然男女主角處處聲言「我們是有禮、知禮的民族」，但這種民族意識與鄉土文學以「民族主義」為根基的本意早已背道而馳，反倒走向了一條保守的傳統老路。

至於其他女作家如廖輝英、蕭颯等也在文壇掀起不小風潮。她們共同的特質都在繼承寫實文風，而內容多半歌頌社會變遷過程中固守倫理道德的女性，廖輝英《油麻菜籽》、蕭颯



《霞飛之家》、《唯良的愛》大抵皆是如此。在這批女作家群中，蕭颯的文風雖屬犀利敏銳，但《我兒漢生》一篇對於那些曾經獻身社會理想的青年而言，堪稱一大諷刺，她以一個母親的角色，訓斥罔顧現實、空談理想的兒子：

他是不是知道自己將來要做一個什麼樣的人？將來要作一番什麼樣的事業？裕德和我當初雖然並不是十分具體的知道這些，可是我們從不輕易懈怠，因為我們知道稍一鬆弛，你所有的夢想都必定成為灰塵。我想，這是很重要的觀念，我不知道漢生是否能夠了解，可是如果我現在教他，那是太晚了，因為這只是一種精神，而不是教材。

這段話傳達出一般中產階級努力謀生、奮鬥向上的心聲，也流露出對於現行體制的認同，以及對於體制外邊緣人的排斥，這與洪醒夫、宋澤萊甚至東年寫作農村庶民或是都市中的畸零人，心態上已截然不同。

這批女作家之所以興起，固然與七〇、八〇年代台灣社會激烈轉型所浮現的女性問題，以及國民黨刻意透過報刊拉抬女作家的聲勢有關<sup>②</sup>，不過，這些女性作家崛起的主要園地——副刊，可能才是更重要的因素。副刊本是屬於中產階級的讀物，「其考量點，厥在於讀者及社會集體思考的衡量」<sup>③</sup>，故反映出來的自然是中產階級保守的文學觀，一種適宜全家閱讀的軟性文學開始佔有一席之地，是一點也不奇怪的結果。於是這批閨秀文學把鄉土文學以來關懷的焦點由社會現實帶回到家庭倫理，並在中產階級興起加上報紙媒體強力運作之

下，適宜閤家觀賞的軟性文學日漸強勢，一直到張曼娟一部宣揚正統倫理以及校園男女純愛的《海水正藍》大賣，「其純正而溫情的程度遠超過七〇年代末期新型的女作家開始出現時的作品」<sup>②</sup>，台灣的寫實文學似乎越來越走向保守的一端而一逝不返。

既然寫實主義陷入如此窠臼當中，那麼黃凡的曖昧戰鬥<sup>③</sup>，八〇年代中期以後張大春的魔幻寫實、反寫實之作（如《公寓導遊》、《四喜憂國》），或是朱天心對於政治現實抱持冷眼旁觀的態度（如《我記得……》），似乎是擺脫這個道德包袱與使命感的唯一方式。不過，這一把鄉土論戰以來便加諸於寫實文學上的人道枷鎖，卻似乎要等到九〇年代以後另一批新生代崛起之時，才能夠真正的掙脫打開。

註釋：

①黃凡、林耀德編選《新世代小說大系》總序中提出：「所謂『新世代』在未被確切定義前，是一個因時空轉移而產生相對詮釋的名詞，在此我們以出生序在一九四九年之後的小說家做為編選的主軸，並以四五至四九年間出生者做為彈性對象，換言之，就是一般而言『戰後第三代』以降的小說作者群。」

②見王拓〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉頁一一九及〈鄉土文學與現實主義〉頁三〇二。

③如趙光漢〈鄉土文學就是國民文學〉一文所言，鄉土文學就是國民文學，是綜合民族文學、平民

文學、社會文學三種形式，以表達民族、民權、民生三大問題的文學。

④ 見彭瑞金〈八〇年代的台灣寫實小說〉，《台灣文學探索》頁二六二。

⑤ 見黃春明應政大西語系的演講稿〈一個作者的卑鄙心靈〉。

⑥ 蔣勳稱讚楊青矗、王拓為台灣寫實文學中的道德力量，並以為這是一條寫實主義正確的道路。見〈台灣寫實文學中新起的道德力量——序王拓《望君早歸》〉一文。

⑦ 如陳鼓應〈評余光中的頹廢意識與色情主義〉以及尉天驄〈文藝雜談——怎樣才能不是淫書？〉中對夏濟安、劉紹銘等現代主義派的批評。

⑧ 見楊照〈兩尾逡巡洄游的魚〉頁一六三對朱天心的評語。

⑨ 宋澤萊〈從「打牛浦村」到「蓬萊誌異」——追憶那段美麗·淒清的歲月（1975—1980）〉《打牛浦村》序頁九。

⑩ 黃凡聯合報第五屆小說獎〈雨夜〉得獎感言〈一個小小的感想〉。

⑪ 見施淑〈反叛的受害者——黃凡集序〉《黃凡集》頁一〇。

⑫ 同註⑨頁八。

⑬ 見呂正惠〈七、八〇年代台灣現實主義文學的道路〉頁五八、六〇。

⑭ 見履彊〈楊桃樹〉得獎感言〈沉鬱之外〉。

⑮ 如李昂一九七八年〈從兩大報文學獎首獎作品談起〉指出：台灣在鄉土潮流下，帶出一個相當嚴重的問題，就是培養出一種懷舊與感傷的情緒，使得農村被過度美化，而產生粗淺的劃分。

⑯ 楊照〈浪漫滅絕的轉折——評《我記得……》〉頁一五二。

⑰ 高信疆主編的《人間副刊》在一九八〇年二月二十一日推出〈風雲十年：文化十事〉特輯中特別

舉出「報紙副刊的突破」和「報導文學蔚成風氣」為文化十事之二。

⑱ 如聯副製作「聯副新人月」專輯，從一九七九年十一月六日登場，痲弦曾連續十五天在版上題獻祝辭給這些文壇新秀，可見對其重視的程度。

⑲ 見陳義芝〈二十年來的台灣報紙副刊：從痲弦和高信疆談起〉頁一八二——一八三。

⑳ 如黃凡在聯合報第五屆小說獎〈雨夜〉得獎感言中道他曾以〈最後的冬天〉和〈人人需要秦德夫〉參賽，最後未得獎的原因「據說是評審認為主題不夠正確」。對於文學獎的權力結構分析參焦桐〈兩報文學獎的風格與權力結構〉一文。

㉑ 王浩威〈社會解嚴，副刊崩盤？〉頁二四四。

㉒ 見呂正惠〈八〇年代台灣小說的主流〉對台灣八〇年代女作家作品盛行原因的分析。

㉓ 向陽〈還給文學傳播自主空間——對當前台灣副刊走向的一個思考〉頁二七。

㉔ 同註⑳ 頁九〇。

㉕ 高天生〈曖昧的戰鬥——論黃凡的小說〉頁二一五對黃凡評語為「表面上看起來批判力十足，處處都刀來槍往，可是深入探究，卻遍尋不著一個肯定點或否定點，致使一切的批判，都因缺乏立足點，而顯得零碎、尖銳和架空！」

參考書目：

王浩威，〈社會解嚴，副刊崩盤？〉，《世界中文報紙副刊學綜論》，痲弦、陳義芝主編，台北：聯經，一九九七，頁二三二——四七。

王拓，〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，《鄉土文學討論集》，尉天聰主編，一九七八，

頁一〇〇——一一九。

——，〈鄉土文學與現實主義〉，同上書，頁三〇〇——三〇五。

向陽，〈還給文學傳播自主空間——對當前台灣副刊走向的一個思考〉，《喧譁、吟哦與嘆息：台灣文學散論》，台北：駱駝，一九九六，頁二五——二九。

宋澤萊，〈打牛浦村〉，台北：前衛，一九八八。

李昂，〈從兩大報文學獎首獎作品談起〉，《書評書目》六十八期，頁一二——一八。

呂正惠，〈七、八〇年代台灣現實主義文學的道路〉，《戰後台灣文學經驗》，台北：前衛，一九九五，頁四九——七四。

——，〈八〇年代台灣小說的主流〉，同上書，頁七五——九四。

高天生，〈曖昧的戰鬥——論黃凡的小說〉，《台灣小說與小說家》，台北：前衛，一九九四，頁二〇五——二一五。

洪醒夫，〈黑面慶仔〉，台北：爾雅，一九七八。

彭瑞金，〈八〇年代的台灣寫實小說〉，《台灣文學探索》，台北：前衛，一九九五，頁二六〇——二八三。

尉天驄，〈文藝雜談——怎樣才能不是淫書？〉，《夏潮》第四卷第二期，頁六三。

陳鼓應，〈評余光中的頹廢意識與色情主義〉，《鄉土文學討論集》，尉天驄主編，一九七八，頁三七九——四〇二。

陳義芝，〈二十年來的台灣報紙副刊：從痲弦和高信疆談起〉，《世界中文報紙副刊學綜論》，痲弦、陳義芝主編，台北：聯經，一九九七，頁一五二——一七四。

黃春明，〈一個作者的卑鄙心靈〉，《鄉土文學討論集》，尉天驄主編，頁六二九——六四七。

焦桐，〈兩報文學獎的風格與權力結構〉，《世界中文報紙副刊學綜論》，痲弦、陳義芝主編，台北：聯經，一九九七，頁二〇八—二二八。

楊照，〈浪漫滅絕的轉折——評《我記得……》〉，《文學、社會與歷史想像》，台北：聯合文學，一九九五，頁一五〇—六〇。

——，〈兩尾逡巡洄游的魚——我所知道的朱天心〉，同上書，頁一六〇—七〇。

趙光漢，〈鄉土文學就是國民文學〉，《鄉土文學討論集》，尉天驄主編，一九七八，頁二八一—二九一。

《小說潮——聯合報第一屆小說獎作品集》，馬各主編，台北：聯經，一九七六。

《小說潮——聯合報第五屆小說獎作品集》，痲弦主編，台北：聯經，一九八二。

《小說潮——聯合報第六屆小說獎作品集》，痲弦主編，台北：聯經，一九八三。

# 婉轉附物，迢悵切情

——論林文月《飲膳札記》

## 前言

文人身兼美食家，在中國早有悠久的傳統。歷來文人以飲食入詩文者，不勝枚舉，如蘇軾、張岱、袁枚、曹雪芹等名士貴族，對於飲食的講究，每每令人歎為觀止。張岱《陶庵夢憶》卷八「蟹會」中云：

醉蚶如琥珀，以鴨汁煮白菜如玉版。果瓜以謝橘、以風栗、以風菱。飲以玉壺冰，蔬以兵坑筍，飯以新餘杭白，漱以蘭雪茶。

其精緻奢靡的程度，連張岱本人也不禁嘆為「天廚仙供」，而連呼「慚愧慚愧」。袁枚



《飲膳札記》

林文月◎著

洪範書店

《隨園食單》中洋洋灑灑列舉烹飪的法則誠律，以求飲食的正味。李漁《閒情偶寄》則將食物分為潔淨（蔬菜）與嗜欲（肉食），甚至賦予道德意義，如以「正人」、「讜論」來比喻芥辣汁的滋味，足使「困者為之起倦，悶者以之豁襟，食中之爽味也。」但不論是張岱的風雅，袁枚的精緻，或是李漁的清高，飲食到了他們的筆下，都不再只是飽足口腹之慾，而是一種生命情調甚或人格的展現。

至於現代文學中以飲食入寫作題材而知名者，有梁實秋、唐魯孫、夏元瑜、遼耀東等人，執筆為文，莫不幽默博學，出入古今，品評餐館廚藝，不僅有豐富的人生閱歷，更有靈敏知味的舌齒與慧心，顯現出富貴文人所特有的生活情趣。近年則有盧非易《飲食男》一書，同樣出入古今中外典故，如同紙上的飲食博覽會，字裡行間靈活穿插諷刺、議論，風趣橫生，如以鮭魚嘲弄西方人的雙重標準，以茶觀看唐宋兩代不同的風華，都是值得玩味的精彩文字，將梁實秋以來藉飲食而諷喻的幽默小品推到高峰。在這一支以幽默諷刺為主的飲食散文派別中，林文月《飲膳札記》顯然另闢蹊徑，別出心意，以端正溫婉之筆，透過飲食來書寫人情的融洽調和。特別的是，此書不是客觀的美食議論，乃是作者親自入廚烹製調治的



經驗，而烹煮美食，如同烹煮文字藝術，如何將深厚情誼注入飲食之中，與他人共享，方是作者的用心處。

《飲膳札記》一書共收有散文十九篇，「跋言」云合「古詩十九首」之數，這裡篇數的相符絕非偶合，其實二者的精神亦相通，故以下本文便分別藉由古詩中「今日良宴會」、「努力愛春華」、「所思在遠道」三句，討論此書的寫作旨趣以及風格。

## 一、今日良宴會

張光直研究中國飲食文化時指出：中國是世界上最重視飲食的國家，周代以烹具（鼎）作為一國的象徵，許多儀式與飲食合而不分，甚至有關飲食的知識與品味，也往往成為評鑑紳士的標準。因此在飲食上，中國比其他文明展現出更為強大的創造力，可以就下列四項客觀的標準衡量之，一、量化的（quantitative），烹飪的素材以及菜餚種類。二、結構的（structural），在不同文化、不同場合中使用不同的食物。三、象徵的（symbolic），將飲食視為傳達訊息的媒介，在特定社交場合中傳達越多特殊訊息，結構的層次與對比也就越加複雜多樣。四、心理的（psychological），對於食物的期待、心理以及與眾人分享<sup>①</sup>。中國人依此四項發展出精緻而複雜的飲食文化體系，而飲食也成為社交生活中不可缺少的要件，其中所蘊含的象徵意義，早就遠遠超過舌頭所能品嚐。

故飲食在中國絕非滿足口腹而已，它更是一種社會語言，不僅溝通人我，同時也在界定

自我與他人的關係，是具有高度文化意涵的表徵，這便可以說明為何從古至今，文人多半專注於此道的緣故。李維史陀以為，食物從生到熟，也就是從自然到文化的過程，因此「烹飪」是自然轉變成文化的關鍵<sup>②</sup>。中國人對於烹飪之講究，往往一道菜得經煎、炸、炒、燉、煮等好幾道手續，才得以完成，這些看似無謂且繁瑣的過程，其實賦予了飲食一事豐富的文化（或心理）意義，而遠離了自然（或生理）的層次。以袁枚《隨園食單》為例，在「須知單」之外，還不厭其煩提出「戒單」，將烹飪視同冶煉珍寶、甚或藝術創作時的戒慎恭謹。於是，由如此精細法則與誠律組成的飲食結構，就如同羅蘭·巴爾特以「語言」(langage)和「言語」(parole)兩個概念所進行的探討：組成這套飲食「語言」結構的是(1)排除規則（飲食禁忌）；(2)有待確定的諸單元間的意指性對立（例如「鹹酸甜」對立）；(3)同時性（在一份菜的水平上）或相續性（在一套菜的水平上）的聯合規則；(4)用餐禮儀。而飲食「言語」結構則包括有關飲食製備和組配的種種個人或家庭的變體。這正像一種語言的「形式」按照某一說話者隨特殊信息的需要不同去進行自由改變和組合時加以體現的情況一樣，飲食的語言結構也是由某種集體用餐法或某種個別「言語」所構成<sup>③</sup>。於是隨著語言結構與「言語」的變動，飲食便成為可以不斷創造意義的符號。

如果說，在張岱的筆下，飲食是通往昔日繁華的符號，而李漁筆下，飲食則是指向道德養生，袁枚指向富貴，而唐魯孫以之回憶上海、北平，梁實秋、盧非易則以之諷刺世情的話，那麼，在林文月《飲膳札記》中顯然是更自覺欲將飲食符號化，成為溝通人我的語言橋樑。值得注意的是，在《飲膳札記》中，林文月不只是一個美食家，同時也是一個善烹調的

知味大廚，她說：

因為喜愛吃而自己漸漸琢磨，稍有心得之後，我的興趣卻轉而變成調製的過程，甚至於在乎別人享用我的手藝方面；相對的，自己往往只是用心於嘗試味道鹹淡稠稀，吃食享用的樂趣反倒變得不是那麼重要了。（5）

透過精心烹治的飲食，饗與他人，而藉由一道道佳肴，也就是一個個作者費心打造的符號，將他人與自我串連起一張人際的網絡，於是以佳肴之美旨為語彙，人我之間潛藏內心深處的情誼遂得以傳達。

宴客之目的，饗以佳肴固然重要，製造飲食歡談的氛圍更可貴，所以主人無須緊張慌亂，而且切忌披頭散髮做出一副辛勞狀。我寧可多花一些事前的準備工作，整裝停妥，從容與賓客共享歡聚之樂。（46）

飲食的美味，固然可以增添口腹的悅樂，然而如何使主客之間能夠從容共享歡愉，使深情厚意能夠獲得良暢的溝通，方才是一場宴會的真正旨趣。因此林文月在《飲》中所書所寫，不外乎二者，一為年節假日，如〈台灣肉粽〉、〈蘿蔔糕〉、〈五柳魚〉、〈佛跳牆〉等；一為宴客，如〈紅燒蹄參〉、〈芋泥〉、〈鑲冬菇〉等，至於宴饗的對象則為親朋師長，

而全書十九篇散文，正如同十九場歡樂的聚會，女主人透過文字委委述說如何精心架構十九場歡宴，但其實乃在婉轉記錄宴席中人情的濃郁與美好。

飲食既為文化傳遞的符號，溝通人我的語彙，那麼烹調食物的知味大廚，就如同精雕細琢文字的寫作者，其對應關係有如下表：

烹飪者	寫作者
飲食	語言
饗宴	作品

林文月既是烹飪者，也是寫作者，為二者身分的結合。書中她便屢將烹飪比擬成文學藝術的經營，如在〈潮州魚翅〉一篇中說道：

但文學藝術之經營，不也須時耗神費工夫的嗎？如果你能以藝術之經營看待烹飪，則這半天的工夫就算不了什麼了。（7）

不只在烹飪菜肴時耗神費時，即便是菜單的安排（依宴客對象不同而饗以不同菜肴），或是上菜程序的先後，亦即結構上的設計，俱頗見女主人的用心良苦：

我喜歡在宴客時製作幾道較費工夫的菜肴以示待客之用心，且另一方面，也因這些工夫

菜多半是費神在事先，所以反而省卻臨陣的慌亂。不過，一桌酒席之中，此類精緻的菜肴以不超過兩樣為宜，否則高潮迭起，反而不見高潮。這與寫文章的佈局，或繪畫構圖，衣飾穿著，乃至人生許多事務同理，總要有些疏落低調，才能襯托精華中心，否則徒然堆砌鋪張，令人眼花撩亂，反嫌庸俗。（124）

上菜程序的講究，在袁枚《隨園食單》「須知單」中「上菜須知」就已提出：「上菜之法，鹽者宜先，淡者宜後；濃者宜先，薄者宜後；無湯者宜先，有湯者宜後。」袁枚顯然是以口味作為安排菜序的依據，也就是以舌上感官為準。但是林文月不然，如同書中「跋言」所云：

通常在構想菜單時，我總會特別在上菜的先後順序方面多考慮，如何使自己能夠有充分的時間於座席上陪賓客說談，而避免完全陷身於廚房內。（153）

在口舌的美味之外，作者特別著重於心理抽象的感受，如何達到賓主盡歡，共享歡樂的時光，才是構想菜單或菜序的考量。所以若就上述「量化」、「結構」、「象徵」、「心理」這四個標準觀之，在林文月的飲食散文中四者均獲得高度的發揮，而且尤以後兩者「象徵」、「心理」的層面更為重要。

在《飲膳札記》中，林文月結合「烹飪者」與「寫作者」雙重身分，故此書也形同經過

雙重創作的過程，烹調食物是第一重創作，而回憶如何烹調，再將它化為文字，則是第二重的創作，二重都含有作者對於人事的深情厚意，彼此之間相互呼應，營造出一股悠遠綿長、耐人咀嚼的韻味來。〈台灣肉粽〉一文便是書寫此種情懷的典範，文章開始，首先追述昔日端午，家中母親教導包粽的熱鬧景象，接下來藉由包粽的舉動，一方面既追思往昔，一方面亦在享受與兒女之間歡愉的親情，然而作者筆鋒一轉：

今年女兒也出嫁了。兒女都離家遠去，各自擁有屬於他們自己的新家庭，固然令我欣慰；但頓形寂寞的家，不免又使我於佳節當前備添思念。這些時日以來，我正猶豫不知今年端午節是否仍舊要大費周章包粽子呢？粽子包好了以後，又怎能讓遠方的兒女分享到粽香和屬於節日的那種氣氛呢？或者於此不妨紙上作業，先假文字描述一番。（二）

如今兒女遠在他方，無法享受粽的美味，只好「紙上作業」，透過文字來追憶昔日團聚時的美景。烹飪與書寫，昔日與現今，時空雖已流轉，人事雖已變遷，但唯一不變甚至益發深遠的，則是記憶中所蘊藏的親愛與懷念。

「歲月流逝，人事已非」，才是真正促使林文月執筆為文的動機。但除了感慨時光飛逝，林文月所深深追念的，更在於歲月所積累的人我情意：

歲月不饒人，舊時年少已皆鬢毛霜白，飲食一事及令人頗有今昔之慨嘆，怎能夠不怵然

驚心！事實上，近一、兩年來，我居家宴客的次數，顯然不似往年頻仍了。回想自己從不辨蔥蒜鹽糖到稍解烹調趣旨，也著實花費了一些時間與精力，而每一道菜肴之製作過程則又累積了一些心得，今若不記錄，將來或有可能遺忘；而關乎每一種菜肴的瑣碎往事記憶，對我個人而言，亦復值得珍惜，所以一併記述，以為來日之存念。（3—4）

從「今昔之慨嘆」，到值得珍惜的「心得」和「記憶」，林文月的散文不僅扣準時光的主題書寫，又更加發揮溫柔敦厚的一面，而呈現出與梁實秋等人飲食諸作判然有別的文風。

人與人之間的關懷與和諧，形成林文月散文的特殊風貌，而人事的無常變遷，天下無不散之宴席，更令作者油然而生出無奈的感傷。物我的感傷，向來是林文月散文的核心主題，正如如何寄澎所云：

林氏的體驗為：生命是變幻的，也是美好的。人生如夢，世事無常，然而發生過的，經歷過的，卻又無比真實，卻可把握。一切的必然似皆偶然而來，一切的偶然也都似乎早已注定為必然。面對偶然，自不能不感受生命的奇妙與虛幻；體悟必然，又不免發現生命的具體與真實。人因此是渺小的，卻也是高貴的；生命因此是可感慨的，卻也是可珍愛的。<sup>④</sup>

這段話十分準確的指出林文月寫作的基本風格與情調：「感慨」與「珍愛」，這兩種生

命情懷貫穿起整本《飲膳札記》，也貫穿起林、飲食以及他人這三者。飲食乃是實體，落實一切人我共同經歷過的歡愉，然而歡愉卻是抽象的情感，那麼，究竟何者為實？何者為虛？正如同林在書中屢次提及自己透過記憶去嘗試烹飪，而回憶乃是不可捉摸的虛幻之物，烹飪則是具體實在的動作，但究竟回憶與烹飪這兩者，何為虛？何為實呢？「古詩十九首」中「今日良宴會」一詩，正可視為《飲》書最好的註腳：

今日良宴會，歡樂難具陳。彈箏奮逸響，新聲妙入神。  
令德唱高言，識曲聽其真。齊心同所願，含意俱未伸。

在美好的宴會之中，知音者共同歡聚，這種快樂言語難以形容，唯有憑藉音樂傳遞。不過接下來詩卻一轉，云「人生寄一世，奄忽若飈塵。」對於人生的匆促短暫興起無限的感慨，但卻也引發出對於美好時刻的珍愛。「感慨」與「珍愛」，林文月筆下的美食，正當如此視之。

## 二、努力愛春華

《飲膳札記》共書寫十九道佳肴，以十九篇文字合為一書，取「古詩十九首」之意。但正如林之前《擬古》系列作品，雖名「擬古」，但其實仍「巧妙地與作者的景況、情懷有了



一種緊密的聯繫」，乃是「托古以抒懷」<sup>⑤</sup>。所以在《飲》書跋言中，林雖自言此處取「古詩十九首」之意，是篇目上的巧合，但其實正如她《擬古》諸作，這絕非無意間的偶合，而是更有一層精神風格以及內在旨趣的相通。在《擬古》諸作中她襲取古人形式，而灌注以新的內容；至於《飲》一書，則恰恰顛倒過來，我們不妨看作是林以不同的形式——散文，繼承並發展「古詩十九首」的風格和主旨。

關於「古詩十九首」，劉勰《文心雕龍》中讚譽：

觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，迢悵切情，實五言之冠冕也。

若以這段評語移至《飲膳札記》一書，幾乎是再恰當吻合不過。乍看之下，《飲》書皆通篇質樸無華，不假修飾，素面與讀者相見，而林文月過去作品中反覆思辨的特質<sup>⑥</sup>，在此書中也轉被樸實的烹飪過程所取代。讀者但見她將飲食選材、烹飪的過程一一寫去，似乎無甚奇特之處，甚至連瑣碎的枝微末節也不放過，然而，正是這些細節，方顯現出作者對於生活的品味以及用心，是平生經驗與智慧的累積，如《香酥鴨》一文中云：

至於如何才能膽大心細手輕？也是累積經驗所致。似玄妙，實則頗自然，一言以蔽之，用心而已矣。（59）

炸香酥鴨的要領在於不慌不忙。（60）

幾乎每篇文章林文月都再三強調從容不迫的心情，這正如她將烹飪比喻為經營文學藝術，以從容的態度用心為之，使得飲食提升為一件賞心樂事的文化行為。

作者不但以從容的心情去體驗烹飪中的瑣碎細節，甚至在這些細微的動作中追思懷人。以〈水晶滷蛋〉一篇為例，在用棉線切蛋的動作當中，懷想起昔日觀察母親絞臉：

每回我做這個動作的時候，腦際總是一次又一次地浮現童年觀察母親絞臉的景象，遂有一種說不出的甜蜜的感覺蕩漾著。（54）

或是〈椒鹽里脊〉中藉由切肉的動作，懷念昔日故人的情意。這些細節是作者用心的所在，也是美食之所以成為美食的關鍵，同時更是富有高度象徵意含的語彙。

記憶或歡愉，使得烹飪這一行為具有值得記述的意義與價值，一如「古詩十九首」中「婉轉附物」的情思。所以《飲膳札記》重點不在食材如何挑選，食物如何烹製，而是在於作者對於人世的「感慨」與「珍愛」，所謂「言情不盡，其情乃長」<sup>①</sup>，以含蓄的筆法，藉外物委婉托出作者心中的所思所懷。故書中十九篇散文，多半以回憶起始，而文末也多半止於回憶。如就〈芋泥〉一篇而言，以回憶舅舅開端：

（舅舅）曾經對我笑說：「哈啊！就是這個味道，你外婆最愛吃的，你母親和姨媽也喜歡。台南人吃甜食啊，連螞蟻都會教他們給毒死的。」舅舅平日比較拘謹，不苟言笑，

但我記得他說這話時歡暢的神情。有時我不免想，味覺往往也可能引發一些鄉愁或深藏於心底的記憶的。（34）

並追述鄭先生、臺先生、許先生、孔先生幾位師長宴飲時，自然流露的真摯友誼。於是  
一道極甜極油極濃膩的芋泥，竟成為濃郁人情的表徵。而年節飲食，也是林文月喜歡著墨的  
題材，年節是中國人親友團聚、表達人際關懷的重要時空，在時序的輪迴中，人我或社群透  
過此一儀式產生互動，以除舊佈新，迎接未來，是一個充滿隱喻象徵的行為。而不管林氏書  
寫的是宴客或是年節，對於烹製食物細節的講究，司廚、買辦工夫的縝密，在在顯示出主人  
深厚的用心。這種情懷與「古詩十九首」中「庭中有奇樹」可以相互呼應：

庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。

馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴，但感別經時。

花朵固然美好，然而使得花之所以燦爛光耀的，卻是採花人心中那股久別經年的思念。  
同理，美食之所以能在舌齒間留下永恆的滋味，也正是那股長久縈繞於心的遙遠情愫，依託  
於飲食之間的緣故。

因此，如果李漁筆下的食物代表著生理、潔淨，甚至道德的寓意，如〈閒情偶寄〉「飲  
饌部」中先蔬食、穀食而後肉食，那麼到了林文月的筆下，卻正好反其道而行，從對於美食

的講究，到享受美食的歡愉，到懷人，然後更進一步推展，便是對於美好人世的眷戀。林文月在〈荷葉粉蒸雞〉一文便說道：

荷葉，無論在植物園，或在平安神宮，都以其獨特之姿態供人讚賞。而文人著墨，無論縱橫其莖或其葉，乃至枯莖殘葉，亦皆極能入畫；至於烹飪藝術，以荷入食，發揮其清香娛人，不也是對於荷葉的一種眷愛表現嗎？（139）

烹調如同藝術創作，都是對世上事物眷愛珍惜的一種方式。這正如學者指出，中國人對於飲食的高度講究，顯現出中國人的宇宙觀與生命觀傾向於正面肯定的態度，故積極入世享樂<sup>⑧</sup>。在林的散文中也是如此，她往往強調不怕違背生理，〈芋泥〉一篇中云：

上好的芋泥必須極油極甜極濃膩。我寧可嘗一小口這樣的芋泥，也不輕易吃一碗因講究衛生而減料的芋泥。（37）

甚至認為講究生理是相當令人掃興，甚至感傷的事情，所以講究美食，無疑是在大膽品嚐生命的可能與美好，青春的活力與熱情。

年輕的時候，參加長輩的宴會，不甚能了解何以每當一道嘉肴上桌，便有人道出不能喫

食的道理……卻總是圍繞著生理的問題而發；頗覺掃興。而今，自己年歲亦增，友輩之間飲食談說，竟也不知不覺間與往昔長輩們的話題相類。而費心耗時做出來的菜肴，已經不如從前那樣受到歡迎，有人舉箸猶豫，有人淺嘗即止，則又是另一種掃興。(3)

然而年華漸逝，美食當前卻舉箸猶豫，這種態度的轉變，毋寧令人在舉箸之外，格外感到時光的無情與滄桑。在〈紅燒蹄參〉中她便說道：

在我的菜單卡片上看到這一道菜肴時，不禁令我感慨繫之。已經好幾年沒有做過這一道菜了。主要的原因是今日中國人的飲食習慣已不尚大魚大肉，而傾向於比較清淡精緻的口味，再則是同輩友朋多已不再有往昔年少時的健壯身體，相對於年歲的增加，胃口也愈形減小，像這樣的大塊文章上桌，席間敢於舉箸者恐怕是不多了。不過，過去曾經受到朋友們喜愛的這一道菜肴，若不趁現在記述，久而久之，恐怕連我自己都會生疏起來，甚至於終將忘記也說不定。(19)

這道曾經使得朋友歡愉的菜肴，如今竟然成為席上的禁忌，只好改以文字記述，不僅是記下做法，其實更在記述那段「久而久之，恐怕連我自己都會生疏起來，甚至於終將忘記也說不定」的青春。

從懷人，到懷念青春，歌詠生之美麗，感慨時光之迅速，正是「古詩十九首」中相當重

要的主題。「青青陵上柏」一詩道：

青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。  
斗酒相娛樂，聊厚不為薄。驅車策駑馬，遊戲宛與洛。

人生既是如此匆促，何不把握時間，及時行樂？所以《飲》中多記敘歡樂的宴會、年節，頌揚生命的燦爛美好，然而時光無情，知音日漸凋零遠去，作者面對人事的變遷，也不免發出「一彈再三歎，慷慨有餘哀」<sup>⑨</sup>的感傷。古詩「別詩」云：「努力愛春華，莫忘歡樂時。生當復來歸，死當長相思。」字裡行間的愛與思，足堪說明《飲》書中最令人婉轉低迴的所在。

### 三、所思在遠道

由飲食進入回憶，其實在張岱、梁實秋、唐魯孫、遼耀東等人作品中已見端倪。張岱以寫作《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》回憶少壯穠華。梁實秋一再書寫北平，也無非是對過往的追憶，如《東安市場》一篇所云，北平變了，但「許多許多好吃好玩的事物也徒留在記憶裡，只是那塊土地無恙。兒時流連的地方，悠閒享受的所在，均已去得無影無蹤。」<sup>⑩</sup>故過去的事物雖然美好，但加上記憶以及時空賦予的美感距離，美好的程度反而越加深化，遠非

當下的現實所能比擬，而這份美好只能「徒留在記憶裡」。唐魯孫寫北平、上海的吃，也是如此，每每將台灣的吃拿來相互比較，然後感嘆今非昔比，唐魯孫曾說，自己所寫的「都是四十年前滬江往事，全憑記憶」<sup>⑪</sup>，早已不存在於今日的上海、北平，更不用說台北了。這種由今昔對比所興發的感嘆，與白先勇《臺北人》中「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」極為類似。因此，飲食在梁實秋、唐魯孫等人的筆下，其實相當於一種「反攻大陸」<sup>⑫</sup>不成，所衍發形成的「鄉愁」符號。而「鄉愁」，其實也是遼耀東書寫台北街頭小吃的主题。如遼寫即將面臨拆除命運的中華商場：

我們擠出個座位坐定，點了些菜和沙鍋小黃魚，舉箸四顧，座上的客人的飲酒歡笑、跑堂伙計的吆喊，彷彿時光倒流了數十年，店外車輛往來如梭，燈火燦爛，店內卻像壁上停擺的時鐘，永遠靜止住了。<sup>⑬</sup>

或是寫他在泉州吃到的傳統閩南小吃麵線糊：

店內相對寂寂，店外夜已深沉，隔街剛吃過的扁食攤子，一燈熒然，鍋中蒸汽飄散，濛濛一片，這情景彷彿在那裡見過的，也許是三四十年前，台灣南部鄉間的路店。不過，那已是很古早的事了。<sup>⑭</sup>

時光彷彿在充滿食物香氣的食店中靜止了，甚至倒流，使作者頓時陷入今夕是何夕的恍惚。透過時光交錯筆法來寫飲食，以表達淡淡鄉愁的片段，在上述諸家散文中比比皆是。

因此「鄉愁」可說是飲食散文中一貫重要的主題。林文月也有類似篇什，譬如〈扣三絲湯〉中從丈夫口述中，她揣摩上海城隍廟三絲湯的作法，果然一試便成，於是經由烹製一碗扣三絲湯，她彷彿回到記憶中的家鄉：

然而多年之後，我仍沒有去過那個城隍廟。離開上海那一年我十一歲，我隨著父母家人回到從未來過的故鄉台灣。日月飛逝，我從年少而成長而漸老，上海始終是我記憶中的故鄉。也曾有過幾次可以回去的理由和機會，但我心中有一種擔憂與懼怕，不敢貿然面對我童年許多珍貴的記憶所繫那個地方。韋莊說：「未老莫還鄉，還鄉須斷腸。」日本的一位近世詩人說：「故鄉，合當於遙遠處思之。」城隍廟的「扣三絲湯」果真如我所烹調出來的色香味嗎？如是我聞，但我不敢去求證。（94）

近鄉情怯，不如在遙遠處思之，以保留記憶中的完整與美好，故一碗三絲湯，無疑是作者親近故鄉的另一種管道。〈台灣肉粽〉一篇亦是藉由包肉粽來表達鄉情：

父親的籍貫是彰化縣北斗鎮，母親是道地的府城台南人，我們的家卻從來也沒有在北斗及台南住過一天，總是在上海、東京，乃至於台北諸大都市漂泊著，不過，母親倒是無



論在何地都讓我們嘗食著家鄉的口味，所以我們在成長的過程中，對於家鄉每每有一種遙迢的嚮往。又或者竟是透過味覺的尋求，我們依稀曾擁有過屬於心靈的家鄉的吧。

(69—70)

透過味覺返鄉，而飲食竟也成為維繫心靈故鄉的一種方式。

但《飲膳札記》中的回憶，不只於地理上的故鄉，更多則是繫之於人情。如前所言，一場歡愉的宴飲，是人我溝通的媒介，如魚翅之於父親，甜食之於鄭先生，蘿蔔糕、肉粽之於母親，而香酥鴨之於歐巴桑：

歐巴桑，我一直這樣稱呼她。其實，她有一個好聽的名字。她的名字叫做邱錦妹。邱錦妹平凡踏實地走完她八十六歲的人生，而今，她安眠於南投縣竹山鎮一處靜僻的山坡下。我和吃過我家香酥鴨的客人，一提到香酥鴨，總難免會十分懷念忠實憨厚的歐巴桑。(62)

透過飲食所引發的回憶，扣連起作者與他人交往的情誼。而這份不論對故鄉或對於他人的情誼，也透過飲食作為媒介，代代相傳下去。

林文月特別強調，烹飪並非習自食譜書籍，而是源於母親或他人的傳授，譬如「蘿蔔糕」一篇：

其實，現實未必要等到過年才能享食蘿蔔糕。在港式茶樓飲茶之際叫點一份，甚至市場上也有家庭式的製品可以買回，何須如此費時費神自己操作呢？日本有諺語云：「おふくろの味」（意即母親的滋味），雖然我已經略微改變了母親所製蘿蔔糕的滋味，但是，我喜歡在年節慶日重複母親往昔的動作，於那動作情景間，回憶某種溫馨難忘的滋味。

(117)

在烹飪之間，重複母親的動作，彷彿再度感受到母親的愛意，而復將此愛意傳達給下一代，飲食遂成為維繫家族薪傳的符號。有時則是得自於師長的自述，如「高湯」作法乃親聆孔先生口傳，「蔥烤鯽魚」中夾海帶的作法則得自鄭師母。有時則習自一位與家族或師友親近的廚子，如吉師的「佛跳牆」、孫廚的「鑲冬菇」、阿唐的「糟炒筍尖」等等。在這些學習或聆聽的過程當中，其實也等於進入對方生命中某種不為人知的底蘊，譬如〈口蘑湯〉一篇寫許師母：

很久以前聽過來自大陸北地的人談起口蘑，以及關於口蘑的鮮美，但是在台灣無緣享用，所以印象僅止於耳際罷了。我甚至於不知何故還記得許師母說過：「那口蘑裡頭的砂子啊，洗不清的，也只好吃下去了，反正是家鄉的砂土嘛！」也記得她說這話時候臉上的表情，大概是思鄉的表情吧。(十一)

透過美食，相當於是雙方某種生命記憶的交換，默契相知，於是美食遂成為族群（家庭或是師生）共同的語彙與記憶。

年節時分閩家共享的佳肴，最能勾起腦海中團聚時的歡樂，如林文月寫「佛跳牆」，這不僅是舅舅連雅堂最喜愛的一道菜，也是家人渡假時經常享用的佳肴：

父親平日忙於事業，只有在星期日才會有較多的時間與子女相處。我們往往會全家去北投的華銀招待所，一方面享受洗硫磺味甚重的溫泉浴，一方面也享用一頓豐盛的台灣菜。吉師在冬季裡，往往會為父親和我們準備這道味極濃郁的佛跳牆，雖然在其後的日子裡，我也在別的場合吃過同樣的菜，但似乎皆不及少女時代與家人同嘗過的吉師手藝高妙。（26—7）

因此「後來，我自己也試著回味往日的記憶去烹調這道閩南佳肴」，便是藉由記憶來具體重現過往的歡樂滋味：

而每當嘗食此道佛跳牆時，我總是會想起少時閩家饗用吉師手藝的快樂時光。雖然父母已經先後作古，姊妹兄弟也都分散各地，有些甜美的記憶卻是永不褪色，舌上美味之內，實藏有可以回味的許多往事。（31）

舌上的美味，其實來自於甜美的記憶，而甜美的記憶，也因為舌上的美味得以長存或再現。〈台灣肉粽〉一篇亦是如此，在每年端午包肉粽的舉動之中，重回童年的溫馨，並透過製作肉粽的動作將此份情感代代相傳下去：

儘管市面上這類應景食物已經專業化，到處可以買到現成的貨色，但我嘗試自己製作，可能是想藉以找回年少時代的溫馨記憶也說不定。而在我自己也有了兒女之後，每個年節，則又在他們興奮的表情中，彷彿也看到往日的自己。（71）

因此在林文月的筆下，不論是追思故鄉或是懷人，都經由烹飪的動作來婉轉傳遞，「或寓言，或顯言，或反覆言」<sup>⑮</sup>，無須特意刻鏤情感，而所思所懷，自然愈發的深遠綿長。飲食是族群共同的語彙與記憶，並非任何人皆可品嚐得之，所以美食也必須有知音共享，才能夠體會其中滋味的奧妙。在「椒鹽里脊」一文中，林文月以為這道菜的特色在於刀功，要知音者才能夠體會，她並且以音樂來比擬刀功：

如有韻律存在，而厚薄自能齊一，確乎奇妙。庖丁解牛，所謂「莫不中音，合於桑林之舞」，或者並不完全是玄虛之說。（67）

然而能夠知曉「韻律」的知音何在呢？這刀功的背後實含藏著深意。《飲》書中作者曾

屢次提及，「我的用心他們是知道的」，譬如〈潮州魚翅〉中精心烹調魚翅來宴請師長，而宴客的樂趣，「其實往往在於飲膳間的許多瑣碎記憶當中」(一七)只可惜「歲月流逝，人事已非」，而「知音解味的賓客也逐漸凋零」(一八)，教人如何能不惆悵，知音者如今何在？而此情亦如「古詩十九首」中「涉江采芙蓉」所云：

采之欲遺誰？所思在遠道。

美食固然可以透過烹調重現，但昔日相知的師長友人，卻已相距遙遠，欲再歡聚也不可得了，那麼滿桌佳肴，又復與誰人共享？「迴車駕言邁」詩云：

所遇無故物，焉得不速老？

故人不在，年華已老，在《飲膳札記》樸質的文字底下，其實含藏著綿長的哀傷，對過往人事的感懷，對生命美好的歌詠，互相交織成為動人的篇章。這不但承接林文月「真幻之際，物我之間」的一貫散文基調，並且突破《擬古》格局，上追漢魏古風，文字越見成熟精練，感情也越見醇厚悠遠，為飲食文學的寫作開闢出一番豐美的新天地。

## 結語

林文月《飲膳札記》以端正溫婉之筆，寫人情的融洽調和，在梁實秋、唐魯孫等人的幽默諷刺文風之外另闢蹊徑。林以飲食作為溝通人我的語言橋樑，全書十九篇，彷彿十九場作者精心架構的歡宴，透過美食佳肴，其實乃在婉轉記錄宴席中人情之美。然而人事無常變化，天下無不散之宴席，在無奈感慨之餘，林文月提筆為文，記錄人我之間共同經歷過的歡樂，故林既是烹飪者，也是寫作者，在雙重創作過程中，遂營造出一股悠遠綿長、耐人咀嚼的韻味。

《飲》書承繼「古詩十九首」質樸文風，「婉轉附物，迢悵切情」，乍看之下似乎平淡無奇，但其實以含蓄筆法，藉外物委婉托出作者心中的所思所懷。於是文章多以回憶起始，或多止於回憶，但不論書寫年節或是宴會，均可見林氏對於現世的肯定，以及對於生命的謳歌與珍愛，所謂「努力愛春華，莫忘歡樂時」，這使得全書雖有今昔之慨嘆，但卻都能哀而不傷，反倒煥發出一股堅毅強韌的生命力。

由今昔慨嘆所引發的「鄉愁」，雖是飲食散文中一貫的主題，然而林文月於鄉愁之外，更透過飲食味覺維繫心靈故鄉，甚至繫之於人情。所以透過書寫和烹飪飲食，正是一種人我之間文化傳遞、默契相知的過程，形成族群共同的語彙與記憶。這其中奧妙處唯有知音可以得之。但如今知音何在？綿長的哀傷，對過往人事的感懷，對生命美好的歌詠，這三者交織

成動人的篇章。《飲膳札記》一書以樸實的文風，出現在文學理論和創作日益踵事增華的今日，無疑是對古人的禮敬與古風的回復，正如文學史上不斷出現「復古」的呼聲，這對於現今散文的寫作，尤其具有莫大的啟示。

註釋：

- ① K. C. Chung, "Introduction", in K. C. Chung, ed., *Food in Chinese Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1977), 11—13.
- ② Roy C. Wood, *The Sociology of The Meal* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995), 10.
- ③ 《符號學原理》，頁八二—八三，收於《寫作的零度》一書。
- ④ 何寄澎〈真幻之際、物我之間——林文月散文中的生命觀照與胞與情懷〉頁二九三。
- ⑤ 見林文月《擬古》一書「自序」頁三—四。
- ⑥ 同註④文中以「反覆思辨的鋪陳」為林文月寫作方式的特點之一。
- ⑦ 沈德潛《古詩源》卷四評「古詩十九首」。
- ⑧ Frederick W. Mote, "Yuan and Ming", in K. C. Chung, ed., *Food in Chinese Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1977), 234.
- ⑨ 為「古詩十九首」中「西北有高樓」一詩中兩句。
- ⑩ 〈東安市場〉頁五七，收於梁實秋《雅舍散文·二集》。
- ⑪ 唐魯孫〈吃在上海〉一四八頁，收於《中國吃》。

⑫ 唐魯孫〈從梁壽談到北平的盒子菜〉頁二三三提到朱君毅寫〈大陸去來〉云：「其中有一段他說：『像梁實秋和唐魯孫筆下的那種吃法，即使在夢中也找不到囉！』雖然是短短一句普通話，照此推想，則將來反攻大陸成功，回到北平，盒子菜恐怕真正成為歷史上的名詞啦。」收於《大雜燴》一書。

⑬ 見遠耀東〈再走一趟中華路〉頁一一一，收於《出門訪古早》一書。

⑭ 見遠耀東〈出門訪古早〉頁一二四，《出門訪古早》一書。

⑮ 見沈德潛《說詩碎語》中對「古詩十九首」評語。

參考書目：

K. C. Chung, ed., *Food in Chinese Culture*, New Haven and London: Yale University Press, 1977.

Roy C. Wood, *The Sociology of The Meal*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

李漁，《閒情偶寄》，台北：長安，一九九二。

林文月，《飲膳札記》，台北：洪範，民八十八。

林文月，《擬古》，台北：洪範，民八十二。

袁枚，《隨園食單》，南京：江蘇古籍，一九九三。

唐魯孫，《大雜燴》，台北：大地，一九九八（六版二刷）。

唐魯孫，《中國吃》，台北：大地，一九九七（八版）。

遠耀東，《出門訪古早》，台北：東大，民八十七。

梁實秋，《雅舍談吃》，台北：九歌，民七十四。



盧非易，《飲食男》，台北：聯合文學，民八十五。

羅蘭·巴爾特著，李幼蒸譯，《寫作的零度——結構主義文學理論文選》，台北：時報出版，一九九一。

何寄澎，《真幻之際、物我之間——林文月散文中的生命觀照與胞與情懷》，《當代台灣文學評論大系·散文批評卷》，何寄澎編，頁二九一—三一四，台北：正中書局，一九九三。



# 尋找一座島嶼

## ——論廖鴻基的海洋旅程

海洋那般嚴格的試煉漁人的原始動物性格，卻又不斷的誘惑漁人下海的勇氣，如潮汐的漲退般，漁人宿命的在充滿希望與絕望的空隙間擺盪。

——廖鴻基，《討海人》頁26。

### 一、隔離、啟蒙、回歸

在廖鴻基的作品中，〈尋找一座島嶼〉是一篇獨特、詭異、跳躍，甚至有點晦澀難解的小說，與書中的其他篇什風格相去甚遠，所以也比較少受到論者的注意。不過，有趣的是，在〈尋找一座島嶼〉一篇中，廖鴻基卻已經點出了幾個日後在他作品中反覆出現的主題：離開、夢境、兩個自我的分裂、對話纏擾不休，以及無止盡的追尋和無止盡的疑問。而這些主

題到了二〇〇三年出版的《漂島》一書，則得到了最完整、最綿密的呈現，堪稱是廖鴻基寫作生涯的高峰。換言之，〈尋找一座島嶼〉雖然是這樣一篇在乍讀之下，令人感到有些困惑不解的小說，但我們卻不妨把它視為是一把開啟廖鴻基所有作品的鑰匙，並且從中讀出它的象徵與寓意。

〈尋找一座島嶼〉被收在同名的《尋找一座島嶼》一書中，然而本書文體有些混亂，大多數篇章應歸為散文，譬如〈黎明出航〉和〈死死去〉等等，而這些正是廖鴻基向來最受人矚目、也是最為人所稱道的一類作品：以海洋為題材的紀實散文。即使在廖鴻基的散文中充滿了戲劇衝突和張力，但是，論者仍然多著重在他作品中知性、知識的一面，以及他對於自然生態的記錄考察等等<sup>①</sup>，而相形之下，〈尋找一座島嶼〉這類擺盪在虛實之際、夢幻與現實相互滲透相生的小說，則往往受到了忽略。

〈尋找一座島嶼〉以「大頭風」作為主角，而在大頭風成長的過程中，內心經常會浮現出另外一股聲音，與自己對話，於是兩個分裂的主體相互矛盾，卻又相互安慰，相互尋求理解。伴隨著大頭風成長歷程的，還有許多莫名的遭遇，那些都彷彿是冥冥之中神祕的提醒，命運的殷殷訴說與召喚，或又像是一則隱藏在天地之間的隱喻，時時發出不明的訊息，然後幻化成為無數的夢境。在命運神祕的召喚下，大頭風終於決定從現實中離開了，他要進入一座又一座的島嶼，有時在山裡，有時在水澗，有時在沿海，從此開啟了他一生無止盡追尋的旅程。

然而，大頭風苦苦追尋的島嶼究竟是什麼呢？島嶼又位在哪裡？到了末尾，大頭風才終

於體悟到，島嶼原來全是虛構的，遠在天邊，虛無縹緲，所以任憑他怎麼樣努力，也到達不了。一次又一次的追尋，終究注定落空，但大頭風卻仍然選擇追尋下去，陷落在夢境與現實翻轉的邊際，離開，回歸，又再離開，又再回歸，不斷地朝前方啟程流浪。而啟程，竟成為支持他生命繼續前進的基本動力。

正如廖鴻基總是在作品中一再反問自己：為什麼要出海呢？作者並沒有給我們任何確切的答案，卻寧可把它歸究於一種不可知、不可解，然而其實更近似於小說中大頭風經常聽見的神祕召喚，那是一則夢境般的寓言，也是從內在分裂出另一自我的悄然浮現。因此，出海彷彿成為了他宿命的姿態，是生命必須存活下去不得不如此的必然。廖鴻基在〈尋找一座島嶼〉中說道：「我的夢是一艘船，是漂流著的，我需要用漂流的船，來尋找一座穩固港，我的夢才能停泊，我的漂流才能終止。」<sup>②</sup>必須「漂流」，才能「停泊」，這一看似弔詭不合理的邏輯，卻清楚說明了在廖鴻基的心目之中，這種「漂流」與「停泊」的關係竟然是以矛盾的方式，彼此互存，彼此相依，缺一不可。而類似的弔詭矛盾，也清楚顯示在廖鴻基的生死觀上：經過與海浪的搏鬥，他才看到了「死去後活轉過來的自己」，而「唯有死去才能活過來。」<sup>③</sup>

唯有死去，才能活過來；唯有漂流，才能停泊。

至此，海洋恐怕已經不只是廖鴻基逃離世俗生活的一種烏托邦想像，或是生命原鄉的美好投射了<sup>④</sup>。海洋更是一段生命必經的淬鍊歷程，啟蒙的探險之旅，英雄成長的儀式。而廖鴻基選擇從台灣的東海岸出海，進入太平洋，進入了這一段死而復生的啟蒙儀式之後，他

才能夠回過頭來，清醒地看到自己，「極端敏銳、敏感，有大病初癒死而復活的清明」<sup>⑤</sup>，並甚至以此看到台灣。

於是從早期的《討海人》、《漂流監獄》，到近期的《台11線藍色太平洋》、《漂島》，我們讀到了廖鴻基從渴望出海，逃離陸地，渴望與自我搏鬥的種種不安，徨惑，到了後來，他卻是越來越加顯得篤定踏實了，行文從容而沉穩。不管是在面對自我內心的嘈雜，人世的喧囂，或是台灣的現實紛擾之時，廖鴻基都越來越能夠回過頭來，大膽地透視內在的衝突，透視自己莫名迷離的夢境，並且擴而大之，透視著腳下這一塊他屢屢想要逃離的島嶼，進而透視著島嶼傷痕斑駁的身世。自我與台灣，至此已可相互隱喻。

換言之，從早期到近期，廖鴻基寫作成長蛻變的軌跡，清晰可見，而這也使得他的海洋書寫早已經跨出了紀實的、知性的範疇，而具有濃厚的象徵意義：這是一個生命的啟蒙之旅，同時也是一個島嶼的啟蒙之旅。這樣的旅程，正如同神話學者坎伯（Joseph Campbell）在對人類神話、悲劇或是史詩進行研究時，藉助原始部落的「通過儀式」（the rites of passage）來解釋。坎伯指出：在人們跨越生命中某些艱難的轉化門檻時（如出生、成人、結婚、喪葬等禮儀），原始部落往往會藉由正式且非常嚴格的隔離練習（exercises of severance），而透過這種練習，主人翁的心識與前一階段的態度、執著和生活模式將會全然切斷，而接下來，他將會有一段或長或短的隱退間隔，而此時制定好的儀式將會引介主人翁——一個生命的歷險者，進入一種嶄新的生命形式和感受中。因此，到了最後，當主人翁回歸日常世界的時機成熟時，他將會成為一個被啟蒙者，有如獲得再生一般。

坎伯並將上述「通過儀式」總結成為三個階段：「隔離」、「啟蒙」、「回歸」，而這便成為所有英雄旅程的三部曲，也是所有神話故事的原子核心。英雄從日常生活的世界外出冒險，進入了超自然奇蹟的領域，他在那兒將會遭遇到奇幻的力量，並且贏得決定性的勝利。最後，英雄將從神祕的歷險中回歸，帶著給予同胞恩賜的力量，回到他啟程的原點去。而這樣的過程並非表象，坎伯更進一步指出，這其實是一個內在的過程——英雄進入心靈深處，一一克服生命中晦暗不明的阻力，才能再度恢復那失去已久、為人遺忘的力量，最後將這種力量作為轉化世界之用。而這項功業一旦完成，生命便可以不再受時間的打擊，也不會在處處災害的可怕毀損之下，絕望的受著苦。坎伯並將這種力量生動地形容為：「在有形恐怖依然存在、痛苦哭喊仍舊擾攘的情況下，為一種無所不在、普遍支撐的愛，以及自身擁有不被征服力量的知識所貫穿。照亮無形之光的某種質素，在一般晦暗的物質混沌中，隨著漸增的喧囂聲突破而出。」<sup>⑥</sup>因此，「通過此一死而再生的過程，英雄回歸世界時，將會變成一個重生的、充滿創造力者。」<sup>⑥</sup>

散文家陳列曾於二〇〇三年，參與廖鴻基策劃之多羅滿號環繞台灣島巡禮整整一個月的航程，而陳列便將它稱之為是一種「通過儀式」，並說明這次漫長航程的意義：「通過某種儀式，通過一些禁制和阻隔，通過一些他造和自造的恐懼和疏離，通過屬於我們自己卻又完全陌生的水域，發現和體會一些訊息，並且盡量留下記錄」，而透過此一儀式，「我彷彿可以知道了若干海洋、水流、潮汐的祕密，時間的祕密，土地的祕密，以及漁港生活的祕密。」<sup>⑦</sup>因為禁制，因為疏離，所以才能了解潛藏在海洋、土地與生活中的祕密。故也正如

許悔之所言：「台灣人始終把海洋視為阻絕和禁忌，而總未曾把胸懷擴大，擴大到足以容納海——把海洋當作是一種激勵、一種啟示，足以錘鍊我們的意志。」而「透過海洋，台灣曾長期被外來殖民者主宰了命運，現在也只有透過海洋的洗禮和啟示，台灣才可以完整地解釋自己，掌握自己的命運。」<sup>⑧</sup>故這段充滿洗禮與啟示的海洋旅程：隔離、啟蒙、回歸，便構築成了貫穿廖鴻基寫作的基本脈絡。

## 二、跨界

廖鴻基海洋之旅的目的，從來就不只在紀錄海洋豐富多樣的生態，他既不是一個客觀的紀錄者，也不單純是一個環保工作者。換言之，在廖鴻基的作品中，主體的解惑、啟蒙，以及如何跨越固有的疆界，而與另外一個世界中的他者進行對話，獲得淬礪，並且學習聆聽啟示，恐怕才是航海者更加重要的任務。

正如 Dennis Porter 所言：「旅行來自對於烏托邦的欲求與理想國的想像建構，然而「旅行書寫除了記錄旅途的經驗表象，更重要的是建構作者的自我主體以及和他者之間的對話交鋒」<sup>⑨</sup>。同樣的，從廖鴻基的第一本書《討海人》開始，他的著眼點便在於自我主體的追尋：一個遠離陸地，出海與自然搏鬥的人，如何在艱苦的航行之中，重塑並且建構自我。於是在早期的作品中，廖鴻基的寫作核心其實環繞著人，他塑造了一系列的海上英雄形象，以海湧伯為中心，而周遭還有清波仔、阿山、康仔、旺盛發、福仔、粗勇仔等等，這些人物無

一不具有超乎常人的毅力和決心，也無一不是喜好孤獨，沉默寡言，選擇離群索居，寧可到海上過著與浪濤搏鬥的生涯。這種孤獨的海上英雄形象，很容易會讓人聯想到海明威的名作《老人與海》，不過，這兩者的情調卻大不相同<sup>⑩</sup>。在廖鴻基的筆下，這些海上英雄們的生命都因透過出海的儀式，而獲得了某種程度的實踐，完成，變得因此更加精進飽滿。他們只有在一次次的遠行中益發茁壯，而這也正反映在廖鴻基自己的航海歷程上。

論者早已經指出，在廖鴻基的作品中充滿了逃離陸地的強烈渴望。但究竟為何出海？他又能夠永遠逃離嗎？在出海的同時，疑問並不因此稍歇。《討海人》〈鬼頭刀〉一篇便反覆詰問自己，陳述心境：「出海的心情就像那隻躍起的飛魚，自由的在另一個世界裡飛翔，逃開陸地上的瑣瑣碎碎。」然而，他同時卻也清楚知道，出海僅僅只是一種暫時的逃避而已，到了最後，終究還是要回歸到原點：

漂浮在海面這一方搖擺不定的小小空間，只是一個暫時逃避的場所，在這個場所裡，陸地上複雜的人際關係僅存我與海湧伯單純的同舟情誼，剩下的就是人與大自然、人與海洋，那勿須言語，勿須技巧，嚴肅而直接的關係。<sup>⑪</sup>

這一暫時逃避入的空間／海洋，與原來的世界／陸地形成對比，廖鴻基屢屢強調兩個世界的差異，便在於「關係」的不同：陸地上是複雜的人際關係，充滿各種言說雜音，混沌曖昧不明；海洋上則是單純的人與海洋，連繫彼此的是無須言語的生存規則，清楚、直接而嚴



肅。至於「討海人」，便是在這兩個世界中不停遷徙，流轉置換，然而也正是因為有了兩個世界的對照並存，所以「討海人」反倒能夠對於原來的世界／陸地擁有更了然於心的體悟和寬容。《山海小城》〈秋冬〉一篇曾以候鳥來作比喻，說道：「遷徙型的動物它們擁有兩個生活領域——我的意思是說，他們擁有兩個不同的世界和一條連接兩個世界的過程——他們的生命有兩種視野，兩種感受。」<sup>12</sup>而這兩種視野並存的世界觀，顯然才是廖鴻基心所嚮往的。

故在海上，不是逍遙閒適，不是清風明月，不是自在遊賞，而是要剝落掉一切文明粉飾的外衣之後，直接回到生存最基本的殘酷戰鬥，而那種情境，更接近於原始的獸性與體力，那是赤裸的，殘忍的，血腥的，但卻又是無比清楚、直接而誠實，沒有一點點的模糊、做作或虛矯。故在殘酷中，我們反倒才能見證了宇宙的美與力，一種未被人類言語所美化的造物者的旨意。在《討海人》一書中，廖鴻基反覆書寫的正是海湧伯與海浪、鬼頭刀、煙仔虎的生死搏鬥，鏢魚，放棍，而在種種與大自然性命相搏的過程之中，他吆喝出最粗俗、最不堪入耳的髒話，血肉模糊的場景，更令人不忍注視。這是一場血腥的殺戮，殘酷的戰爭，背景則是波濤連天，充滿了抑鬱灰暗的色調。而討海人煥發起來的鬥志，也逐漸被激發成激昂的獸性，甚至於是魔性。在這場血腥的戰事中，或許殘暴，但卻無比純粹，因此廖鴻基是這樣描寫血的：而血，是一種「讓人安靜、也會讓人兇暴的神祕液體。」

《漂流監獄》中廖鴻基以漂浮海上的牢籠，比喻航行的船隻，而船上的自己無異是籠中之人：

籠子在我旅行寬闊海面時，它是一座永遠保護我的城堡，它讓我不必再忙碌、逃命，雖然它可能限制我的外表空間，但是它擴張了我的心裡空間。即使是監獄，它也會是座漂流的監獄。<sup>⑬</sup>

在監獄中反得自由，就如同「唯有漂流，才能停泊」，「死去才能活過來」一樣，又是一次矛盾悖論。然而在漂流監獄中，廖鴻基得到的是心靈的自由，而向來被禁錮在內心深處的自我，原始純粹的面目，也在此刻得到完全的釋放：「在海上，我感受到任性的自由和解放，那最原始的人性得以在這裡掙脫束縛無遮無藏。」<sup>⑭</sup>

在「花蓮沿岸海域鯨類生態研究計畫」成果結集的《鯨生鯨世》中，廖鴻基則更加清楚地將兩個世界切割開來：海洋與陸地，一個是簡單純粹的「黑白分明」的世界，而相對應的卻是，「人事的混濁和黑白模糊的是非」。<sup>⑮</sup>廖鴻基並將自己比喻成為海洋天使，宛如是一座橋，「讓岸上的朋友走過這座橋，看見海洋」，並且在這些海洋鯨豚的身上，找到了一種難以言喻的默契與溝通，解除原先的誤解，而相互遭遇、辨認、瞭解，相互召喚，並更進一步，於此一神祕的因緣際會之中，讀出一股潛藏在生命底層的激情<sup>⑯</sup>。從陸地到海洋，廖鴻基跨越疆界，在下水與鯨豚同游時，他甚至常產生一種自己可能是魚的錯覺：

我想拖延這難得同在海裡接觸機會，想拖延那沉靜、優雅、神祕、美麗的官感，我盡力衝刺。我可能忘了呼吸，忘了自己是陸地上的人，我兩腳併攏上下深擺打水，不知

不覺中我學著它們的擺尾姿態，我可能真的想當一條花紋海豚。⑩

渴望變成另外一種自己，或者更確切的說，是釋放潛藏在體內的另一個自己，或一個經常以夢境方式出現的自我<sup>⑪</sup>，於此〈尋找一座島嶼〉中的雙重的內在已清楚成型，浮現，可以自由對話轉換。

### 三、重建主體

然而跨界的英雄，必得要歷經百般的磨難與考驗，才能夠成功地獲得轉換。廖鴻基在〈死死去〉、〈脫困〉等篇中生動描寫上船之人的暈船經驗，那彷彿是瀕臨死亡的邊緣一般，不斷的嘔吐，或是冒險求生後的傷痕累累，甚而死亡無所不在的威脅，就像是一場必經的淨化儀式，而也唯有歷經這種「死死去」的折磨之後，才能再度活過來。因此受苦是必然的，跨界沒有捷徑。

不過，在二〇〇〇年後，廖鴻基的海洋書寫顯然邁入了另外一個階段，從此他不再如同「討海人」時期一般，充滿了逃離陸地的焦慮、疑惑與困頓，筆下的海洋也不再充滿了陰鬱灰暗、濃稠血腥的色調，在經過屢次出海航程的洗禮與再造之後，他開始舒緩、放鬆下來，不僅與海洋有了更加自如的相處，也因此擁有了從容迴轉的餘地，可以嘗試回過頭來。如同神話中歷劫歸來的英雄，廖鴻基回歸到土地之上，因為擁有了有一種嶄新的目光，嶄新的創造

力，以及嶄新的關注台灣的角度，他發覺，他曾經一度想要逃離的人世以及厭惡的島嶼，原來也有可能是一美麗的。

《海洋遊俠》一書是「墾丁國家公園鄰近海域鯨豚類生物調查研究計畫」的成果，從中便可以看出廖鴻基踏出家鄉，從東海岸走入台灣，同時走入台灣的歷史的決心。一九九八年春末，他第一次航行過墾丁海域，而那是一個發現台灣尾的航程，也是他首次「見識到台灣尾蘊含著的無窮勁力。」<sup>19</sup>從此「回家」的返鄉召喚，開始時時出現在廖鴻基的筆下。然而，這一塊在歷史上曾經豐美多姿的台灣海域，如今卻已經日益變得陌生，變得冷漠、疏離而貧乏，不論是近岸型瓶鼻海豚，或是大翅鯨，這塊昔日的天堂海域，都已經不再是他們的家園樂土。廖鴻基在歷史與現狀之中，反覆去追索彼此間的聯繫，相互對照，從《恆春鎮志》中獵鯨的報導，他挖掘出一段台灣早已不復被人記憶的富饒的過去，不禁發出感嘆：「我們這一代是無緣來彌補這一段，曾經發生在台灣尾海域淒愴的海洋史。」<sup>20</sup>於是從海洋的角度，廖鴻基看到了台灣在時間中的悄然變化，也看到了在斑駁貧脊的現實表面底下，其實曾經湧動過多少精采的生命與活力。而他便要如召魂者一般，將那些被遺忘的、已經隨風而逝的故事，以及那些被歲月之流淹蓋，因而靜默無聲的臉孔，全都一一召喚出來：

台灣尾這裡，妳將袖珍的一個區塊、一個區塊小巧玲瓏的顯現不同的生命現象——從貝殼沙灘、到岩礫海岸、到珊瑚礁礁塊海岸……不同等級的淺海到深海，錯綜複雜的各種洋流……在這裡妳都擁有。

這是台灣島的體質和特質——多種多樣——而妳又將這一切濃縮聚焦在台灣尾這裡。

從海洋的角度，重塑台灣的身世，至此，海洋已經成為台灣的隱喻，所以廖鴻基再道：「透過妳豐美、袖珍而多樣的展現，在這陌生的領域中，我謹慎摸索到妳陌生的真義——當我越接觸妳，越接近妳，越覺得對妳陌生。」<sup>①</sup>

二〇〇二年，廖鴻基又進行了類似台灣沿岸考察，對這塊他越是接觸，越發覺自己竟然不曾瞭解的土地。《台日線藍色太平洋》乃是他嘗試沿著東海岸行腳，從海與陸地的交界處，重新發現台灣面貌的可能。在書中，他回憶這樣的摸索、渴望與疑問，原來是在自己二十來歲時，一趟沿著花蓮海岸的孤獨漫長的行腳經歷，就已經模糊成型。他形容那一趟二十歲的漫長行腳，正是「一段自我整理的『苦行』過程，山脈和海洋幫助我、調整我——缺凹的漸漸填弔了、尖突的漸漸削磨了——讓我有回到人間重新來過的企圖和韌性。」<sup>②</sup>故這樣的旅程，並不只是在尋找「天涯海角」或「海角樂園」，而是超越了一般抽象的浪漫夢想，刻意要以自苦、沉靜的方式，透過絕對的疏離、隔離，然後才能夠「回到人間重新來過」。回來，以進一步挖掘土地的內在生命，解答大自然中山巒與海洋的隱喻，以及一種隱藏在表象背後的深遠旨意。而也唯有透過此一出走、回歸的旅程，困頓的生命才能獲得疏通解答，現實被遮蔽住的真貌，也才能霍然浮現。

離開，是為了回到人間，為了要從此擁有一種新的注視，一種新的言說的可能。故站立在海岸邊緣的廖鴻基，對台灣遂有了全新的敘述方式。譬如他以「如此纏綿悱惻的地質故事」來形容海岸山脈的誕生：那是歷經了千萬年沉睡之後的火山，突然爆發出洶湧的熱情，與台

灣本島所屬的歐亞大陸板塊劇烈碰撞，緊緊相依之後的結果。而他形容黑潮所流經東部海域，則是在海岸形成無數的海灣、海蝕洞、壺穴，更使得「海岸如一道狹長的展演場，裸露出山海間百萬年來的衝突與恩愛。」<sup>21</sup> 廖鴻基也發現了在山巒與海洋之間居住的子民們：「海岸阿美」，他們如何在山海的環抱之下，與大自然和平共處。這些都是廖鴻基在抽離之後，然後轉身，回過頭來，逼視這塊土地，逼視，一點一滴，看河口所洩漏出來的移民痕跡：

讓我為你們編號碼，我的年紀大了，我的記憶不好，記不得落落長你們每一個的名字。所以由北而南，你是12號溪、你是18號橋……你們一路走來都有不同的經歷、不同的故事、不同的情意……這些，我會一一傾聽、一一記得，這是20號橋的故事、這是24號溪的心情。<sup>22</sup>

從河口，溪流，然後是鹽寮、橄仔樹腳、水牛海岸、弄湧腳、水璉鼻、豐濱、石梯坪，到港口的部落，一點一滴，從日出，觀光客，海岸的戰爭，移民的故事，到鵝卵石，就在這些近距離的點滴逼視之下，廖鴻基遂寫出了不一樣的東海岸，不一樣的台灣，也實踐了一趟他洗滌內在、自我追尋的旅程。

這趟重建主體的旅程，在《漂島》中可說是推到了極致，這是廖鴻基航海生涯中的一次壯舉。他登上遠洋釣魷漁船，從高雄港西南向航過南中國海、穿越麻六甲海峽、跨過赤道、

斜越印度洋、旁過好望角、橫渡南大西洋……在阿根廷沿海漁場停留了十四天之後……返頭再橫越南大西洋於南非開普敦上岸，航期一共六十二天，航程約一萬四千哩。在這次的大旅行壯舉之中，廖鴻基其實是把台灣島嶼從台灣海峽、太平洋，再進一步推到世界的版圖之中，去省思台灣的位置，故正如賴芳伶所言，不論就形式或內容來說，《漂島》「窺遼地理空間的流動變化，和物理心理時間的快慢緩急，在其中兩相滲透，互為變向，導致廖鴻基的海洋書寫得以穿越他原有的界面，流向一更具探尋意味的漩渦」<sup>⑤</sup>。

換言之，《漂島》可以說是廖鴻基海洋寫作的高峰。在這本書中，我們不僅讀到了世界版圖中的台灣，也讀到了一個成熟的討海人，他如何在兩重、三重甚至是多重的世界之中，不斷地向前跨越，不斷地橫渡，無止無盡。這已經不只是陸地與海洋的對話而已了，而是正如廖鴻基對這段大旅行的描述：

不是你們想像的那樣……那是另一個世界。

不是我們想像的這樣……那是另一個世界。那是個島嶼斷裂分離出去的小島，島嶼漂流……那是個漸漸被大島遺忘的島嶼。<sup>⑥</sup>

一種嶄新的、遼闊無邊的世界觀，於此誕生，而這竟是過去廖鴻基作品中，所未曾出現過的視野。

也正因為多重視野的開拓，所以「夢境」——這一廖鴻基過去向來喜好描寫的題材，到

了《漂島》一書，才終於獲得最豐富的、也是最大膽、完整的呈現。在海浪的震動與搖晃之中，在無休止的向前航行之中，所有積壓在潛意識底層的夢境，都獲得了釋放，浮現。廖鴻基將大海稱之為是「夢的倉庫」、「夢的淵源」，而「恩、怨、情、仇在夢裡似乎都化做一團糊粥粥的平靜，海洋是否趁我航海的機會在化解我從岸上帶下來的疙瘩？」<sup>⑦</sup>

當有形與無形的界線，都在遠洋的航行中逐漸瓦解，消散之際，世界究竟有多廣？海洋究竟有多寬？台灣又有多小？這些問題，顯然都已經出現了更多可能的回答。而廖鴻基再度以夢境來比擬之：

海洋夢是一場又一場無底的沉落，航行的夢裡我常常張開手臂站立船尖如臨貼海面馳騁飛翔。舷邊濤聲切切，似夢非夢，我常常聽見她說：「航入我豐美的懷抱。」<sup>⑧</sup>

無底的沉落，無邊的飛翔，這便是遠洋出航的最大意義。《漂島》引用 Jonathan Raban 的說法，指出「居住在空間過於狹窄、人口過度擁擠、煙塵過度瀰漫、處處文明、處處人工化環境的現代人，多少都患了幽閉恐懼症，由於已經沒有荒野可供現代人以英雄式的孤獨來進行自我淨化的儀式」<sup>⑨</sup>，而遠洋出航，無疑就是這樣一場孤獨的淨化儀式：夢境的洗滌與化解，內在主體的啟蒙。於是從早期的《討海人》到《漂島》，這無疑是廖鴻基一趟歷經：隔離、啟蒙、回歸的自我發現之旅，也是一趟發現台灣的旅程，發現台灣漂浮於世界的海洋之中，擁有多重的無邊無際的想像與敘述的可能的旅程。



註釋：

① 如吳明益從「其身分與環境倫理觀的對應」角度，將廖鴻基的作品分為「討海人」、「尋鯨人」、「護鯨人」三階段等，著重其自然書寫和生態保育的層面。見吳明益《以書寫解放自然：臺灣現代自然書寫的探索》第九章「從討海人、尋鯨人到護鯨人」的討論。

② 廖鴻基，《尋找一座島嶼》，頁一三四。

③ 廖鴻基，《尋找一座島嶼》，頁一三五。

④ 如蕭義玲〈生命夢想的形成——解讀廖鴻基海洋寫作的一個面向〉一文便從烏托邦的角度，以為「海洋生活的體悟成為廖鴻基心中美麗世界形成的重要基石。」

⑤ 廖鴻基，〈勞動·陽光照汗水〉，《張老師月刊》頁六一。

⑥ 坎伯，《神話學》，頁九、二九、三三。

⑦ 陳列，〈一種通過的儀式〉，《臺灣島巡禮》，頁五。

⑧ 許悔之，〈台灣人的美好品質——序廖鴻基《鯨生鯨世》〉，《鯨生鯨世》，頁一四。

⑨ 見宋美瑾〈自我主體、階級認同與國族建構〉頁五。

⑩ 彭瑞金以為，廖鴻基和海明威不同，因為海明威在塑造自己，塑造心中的英雄形象，而《討海人》只在寫漁民，是漁民小說，彭瑞金，〈翻版的老人與海——期待台灣的海洋文學〉，《討海人》頁二四一。但廖鴻基顯然不只在客觀記錄漁民的生活，主客之間的辯證，才是廖鴻基筆下漁人的主旨。

⑪ 廖鴻基，《討海人》，頁一八。

⑫ 廖鴻基，《山海小城》，頁六八。

⑬ 廖鴻基，《漂流監獄》，頁四一。

⑭ 廖鴻基，《討海人》，頁一六五。

⑮ 廖鴻基，《鯨生鯨世》，頁五五。

⑯ 廖鴻基，《鯨生鯨世》，頁二五。

⑰ 廖鴻基，《鯨生鯨世》，頁一二一。

⑱ 如廖鴻基，《尋找一座島嶼》：「那黑色海洋裡游泳的夢，會不會是『他』在渴望一座島嶼？」，頁九九。

⑲ 廖鴻基，《海洋遊俠》，頁七二。

⑳ 廖鴻基，《海洋遊俠》，頁五六。

㉑ 廖鴻基，《海洋遊俠》，頁一七二—一七三。

㉒ 廖鴻基，《台11線藍色太平洋》，頁一二。

㉓ 廖鴻基，《台11線藍色太平洋》，頁一八。

㉔ 廖鴻基，《台11線藍色太平洋》，頁三八。

㉕ 賴芳伶，〈穿越邊界：廖鴻基流動的海洋書寫〉，《靜宜大學台文系自然書寫學術研討會論文集》，頁一四。

㉖ 廖鴻基，《漂島》，頁一六。

㉗ 廖鴻基，《漂島》，頁二六。

㉘ 廖鴻基，《漂島》，頁四二。

㉙ 廖鴻基，《漂島》，頁六二。

參考書目：

吳明益，〈以書寫解放自然：臺灣現代自然書寫的探索〉，台北：大安，二〇〇四。

宋美瑋，〈自我主體、階級認同與國族建構〉，《中外文學》二六卷四期，頁四—二八。

坎伯（Joseph Campbell），朱侃如譯，《神話》，台北：立緒，一九八七。

廖鴻基，《討海人》，台北：晨星一九九六。

——，《鯨生鯨世》，台北：晨星，一九九七。

——，《漂流監獄》，台北：晨星，一九九八。

——，《來自深海》，台北：晨星，一九九九。

——，《山海小城》，台北：望春風，二〇〇〇。

——，《海洋遊俠》，台北：印刻，二〇〇一。

——，《台11線藍色太平洋》，花蓮縣文化局，二〇〇二。

——，《漂島》，台北：印刻，二〇〇三。

——，《尋找一座島嶼》，台北：晨星，二〇〇五。

廖鴻基等，《臺灣島巡禮》，台北：聯合文學，二〇〇五。

賴芳伶，〈穿越邊界：廖鴻基流動的海洋書寫〉，《靜宜大學台文系自然書寫學術研討會論文集》，第

三場二：一—二七。

蕭義玲，〈生命夢想的形成——解讀廖鴻基海洋寫作的一個面向〉，《興大人文學報》第三十二期，

頁一七三—一九五。

# 「旅行」？或是「文學」？

——論台灣當前旅行文學的書寫困境

我們將不停止探索

而我們一切探索的終點

會抵達我們出發的所在

第一次認識那地方

## 一、「旅行」的「文學」、「文學」的「旅行」

近年來，旅行文學儼然成為新興的時髦趨勢。說它時髦，因為旅行乃是一樁台灣社會富裕之後才大量出現的產物，經過媒體與旅遊業者聯手強勢宣傳，旅行為日復一日的規律生活提供出軌的可能，並相對於貧乏的現實世界，旅行等於是在域外構設出一座充滿歡笑與驚喜

——艾略特〈四首四重奏〉

的天堂樂園，有錢有閒足以支付一趟浪漫的海外旅遊，甚至成為中產階級彼此炫耀品味的標記。在這種情形下，當代旅行其實難以逃脫資本主義體系的操控，旅行背後就是龐大的資金運作，誠如第一屆華航旅行文學獎得獎作品集《國境在遠方》書背的廣告文案所說：

旅行除了異國之戀、信用卡、商務客艙、旅店 Check in、Check out，除了海灘、博物館、免稅商店、特產小吃，關於旅行的這一檔事，你還能怎樣回憶它？

諷刺的是，也正拜資本主義的強力催化所賜，「旅行」彷彿幻化為一個無遠弗屆的魔咒，不知不覺間已（或將）在二十世紀末與二十一世紀蔚然成風，堪稱得上是當今感染力最強的一種「全民運動」<sup>①</sup>。

在台灣因應這股熱潮興起的「旅行文學」，是否如許多出版家預言將為二十一世紀的文學打開一條新命脈？果如上所言，旅行已經變成一項時髦的商品的話，那麼這個訊息毋寧是讓人悲觀的。本是追求個人心智成長歷練的旅行，卻在二十世紀末被大量商品化，那麼旅行文學是否擺脫得了資本主義的如來掌心，而不向媚俗、流俗的大眾文化靠攏？就台灣舉辦過的幾次掀起熱潮的大型「旅行文學獎」看來，背後皆由財力雄厚的財團出資，配合媒體炒作，以高出一般文學獎數倍的巨額獎金，以及商務艙機票等誘人條件，吸引了大批不論是已成名作家或是一般民眾，執筆作文，奮勇角逐，其中也出現了一個相當有趣的現象，就是獎金越高者，參加的人越多，作品的質量也相形越佳。所謂重賞之下必有勇夫，這固然有助於

旅行文學這一文類的推廣與開拓，但是，在另一方面卻也暗示著台灣的旅行文學似乎在剛開始起步的時候，就已經充斥著揮之不去的濃厚商業氣息。

這幾次旅行文學獎的舉辦，是否帶來正面示範作用？或是因為獎項有關字數、文類等限制，以及評審口味的標舉，反而窄化了旅行文學的書寫模式？這些仍然有待繼續觀察。目前姑且不論得失，就在眾人競相書寫旅行文學的同時，也不得不激發我們再度去思考什麼才是「旅行文學」？「旅行文學」到底算不算是一個文類？<sup>②</sup>即使「旅行文學」在西方有悠久的傳統，而在中國不論古典或現代，「遊記」也早已成為文人必定寫作的題材，但就其發展歷史看來，因應不同時代而形成不同的旅行模式，也誕生不同的旅行意義，評論家甚至宣告在後現代社會中隨著觀光資源的過度開發，旅行已不再可能，而旅行文學這一文類也將隨之死亡消失<sup>③</sup>，那麼，在二十世紀末的台灣，旅行文學的發展空間究竟在哪裡？由於「旅行文學」此一文類尚未明確界定，為謹慎起見，以下本文將針對國內舉辦過的幾次旅行文學獎來進行探討，因為文學獎不僅是評審、主辦單位對於此一文類的定義與期待，對社會大眾而言具有示範性的作用，同時，從參賽作品中也可見到作者和讀者對於此一文類的認識，故本文藉此來反省台灣當前旅行文學所指涉的意義，並進一步指出可能面臨到的書寫困境。

「旅行文學」簡單的說就是「旅行」加上「文學」，但這兩者關係究竟如何？就過去幾次旅行文學獎評審過程看來，當評審在批評一篇作品時，經常提出有「旅行」而沒有「文學」，或是有「文學」但沒有「旅行」這樣的意見，彷彿「旅行」與「文學」是可以二分看待的事物。那麼，「旅行」與「文學」這兩者到底以何種方式組合、相乘，而形成一個新的

文類——所謂的「旅行文學」呢？漢寶德以為：「旅行文學首先是從旅行產生的文學，不是想像的遊記。」<sup>④</sup>因此，「旅行」是「旅行文學」中必備的基本元素。羅智成在〈好的旅行，以及好的文學〉一文中道：

旅行文學的內容應該是來自創作者個人旅行的體驗。藉由行動與觀察，我們和某個時空互動，並產生知性或感性的激盪——所以：旅行文學的作品讓讀者也經歷到一段有意義的旅行。（《聯合文學》167期，頁95）

這段話指出了「旅行文學」中經驗的重要性，因此他在評審旅行文學獎時以為：如果「抽離了旅行經驗，仍然能夠獲得那些感受和知識，這樣的作品我大概都不列入考慮。」他並舉例說明如下：

有一種是明明只有很少的旅行經驗，卻可以用很多愁善感或老氣橫秋的文字呈現，另一種相反，例如有寫乘坐噴射機，寫北極光，就是文字呈現再不理想，也因為經驗特殊而讀來有趣，這是兩種極端的類型。<sup>⑤</sup>

以這兩種類型相互比較，後者的成績顯然要超越前者許多，如此說來，「旅行」經驗的特殊、有趣，似乎要比「文學」書寫的技巧來得更為重要，也就是如何透過文字在紙上呈現

出一場多采多姿的旅行，才是構成「旅行文學」的基本要件。

旅行經驗的紀實固然必要，而這也是它與一般以虛構為本的文學作品不同之處，然而，這經驗卻非走馬看花的浮面經驗，或是枯燥無味的資料報導，席慕容便以為：

旅行文學介乎旅行和文學之間，應當追求盡量完整地體現旅遊生活與較新鮮的想法、感動，不單是宣傳式的導讀手冊或自身哲學式的反省與心境鋪陳。<sup>⑥</sup>

上述的「旅遊生活」與「新鮮的想法、感動」仍然偏重從經驗層面出發。「旅行文學」既強調經驗的重要性，那麼，接下來面臨到的問題就是：特殊的經驗是否就足以構成一個有深度的旅行？或甚至構成一部有深度的文學作品？過度強調經驗的結果，是否使得「旅行文學」背負紀實的包袱，而易於變成流水帳式的筆記？甚至輔佐以大量的地圖、照片來增加文字的可信度與說服力？這往往使得「旅行文學」與一般導遊手冊的界限相當曖昧不明。譬如現今書市上大量充斥的旅行書籍，有關於美食介紹、深度旅遊報導、咖啡館導遊、葡萄酒品嚐、百年旅館介紹、甚至於大量結合視覺圖像的導覽書，這些其實才是當今旅行寫作的大宗，然而是否都可以算入「旅行文學」的行列呢？如果可以的話，那麼「旅行文學」的界定將是相當寬泛的，如王美玲以為「所謂的旅行文學指藉有關旅遊報導之作品，包括旅遊手冊，或是學術性旅遊報導，或是文學作品中作家藉著自己旅遊之經驗，針對異國狀況之描述而寫成的旅行文學。」<sup>⑦</sup>以此看來，其實也無須冠上「文學」的字眼，或者以「旅行書」



(travel book) 來稱呼這些作品，可能才更符合實際的內容。

所以當深入討論「旅行文學」這個名詞的意含時，我們將發現在後現代社會中旅行資訊已經過度氾濫，不論是電視、廣播、報章、雜誌、各式各樣的旅行書，甚至電腦網路，無不大量炮製千奇百怪的異國經驗，在這資訊爆炸的地球村時代來臨之際，「旅行文學」的獨特性、發展空間甚至存在的必要性，到底是在哪裡？若要尋求答案，恐怕還是得掉過頭來回歸到「文學」這一點上思考，方才能賦予它更綿密的深度與更遼闊的向度。如上所言，「旅行文學」乃是一場「旅行／紀實」與「文學／虛構」兩端之間的拉扯，二者究竟孰輕孰重？下筆之際如何熔鑄虛實、拿捏分寸，而建構出一個揉和主體與客體經驗的「旅行文學」呢？也就是「旅行」如何「文學」？而「文學」又如何「旅行」？應該才是書寫者在追求一個新奇、特殊的旅行經驗之前，所必須先行思考的基本問題。

## 二、旅行是一件快樂的事？

「旅行」既被公認為「旅行文學」的出發點，然而怎樣才算是一場真正的旅行？從幾次旅行文學獎評審過程中，也可以看出評審們賦予「旅行」的定義。蔡詩萍以為「旅行應該是一件快樂的事」，所以「希望能夠建立旅行文學較為濃厚的平民性格，不要成為能夠掌握文字能力非常好的作家的專利。」<sup>⑧</sup> 在此已隱約有意將「旅行文學」導入大眾文學或通俗文學的路途，而有別於純文學的標準。大眾消費傾向自然是當今旅行文學在市場發燒的主要原

因，這也展現出後現代社會中通俗文化與菁英文化越界的典型特徵，並且似乎得到了大多數人的認可，譬如旅行文學獎評審之一石靜文也以為：「旅行是一件自然快樂的事，是否應該要有那麼多的使命感？」<sup>⑨</sup> 席慕蓉在〈祝福〉一文中便對「旅行」一事作了如下的界定：

旅行的意義在脫離日常生活的軌道、在撤除界線、在放鬆自我、在溶入他鄉、在嬉遊中的觀察與反省。（《國境在遠方》頁19）

而沒有包袱的輕鬆態度，「反倒能在旅途中摘取到非常鮮明純粹的印象」<sup>⑩</sup>。東年在擔任評審時也指出：「作為一個民間企業，長榮環宇文學獎的設置應該就是鼓勵旅行，增進旅遊和生活樂趣。」<sup>⑪</sup> 而羅智成也表明當他在評審旅行文學獎時，「採取的是較寬容廣闊的態度，並不進入所謂旅行反省或旅行文化學等等太深的層面。」<sup>⑫</sup> 以此觀之，當前台灣的「旅行文學」似乎是偏向於「大眾文化的時代」產物。

當然，「旅行文學」在台灣才剛剛起步而已，不宜以嚴苛的標準要求，並且所謂旅行的快樂，也不僅只是感官的愉悅，而是應當如蔣勳所言：

現階段台灣的旅行，在一定程度上有了自信，有了政治開放，經濟富裕，個人價值解放後一種迎向世界的開朗、健康，一種求知的積極，一種經驗自己，也經驗世界的大氣的愉悅。

所以「真正的旅行，是生命價值的印證，真正的『旅行文學』也一定是生命經驗的提高與擴大。」<sup>13</sup> 因為積極而開闊的經驗、生命境界的提高與擴大之後帶來的愉悅，才是旅行所獲得「快樂」的真諦。

在旅行文學獎的參賽作品當中，確實可以看到許多篇什都在描寫一趟快樂的旅行，字裡行間，莫不洋溢著面對一個全新世界的讚嘆、愛慕、驚佩與嚮往。譬如劉名崇〈耳目一新冰島行〉（《國境在遠方》，頁79—97），以許多驚嘆的語句如「此行的難得與可貴」、「美不勝收的奇景」、「精彩熱鬧，目不暇給」、「絕妙的畫面」，將冰島刻劃成一個美妙而令人難以忘懷的「世外桃源」。又如孫宗璜〈光舞：黃刀之旅〉中對加拿大北地極光的詠嘆：

一道強烈斜映天空的綠光，在幾十雙眼睛的注視下，忽然快速的跳動著，像走馬燈般轉成粉紅，又跳成紅色，我們還來不及發出讚嘆聲，一眨眼竟然又變回綠色，再跳成白色，轉瞬間消失的無影無蹤。短短的幾十秒，展現了極致的色彩變化，在我記憶的長河中，沒有一景足堪比擬。（《聯合文學》167期，頁60）

作者雖然只是一名跟隨旅行團的觀光客，但因為旅遊經驗的特殊與文筆的清麗，也被評審推崇是一篇生動、有趣的遊記。與此類似的還有曹致凡〈世界的角落〉（《魔鬼·上帝·印第安》），頁109—130），文中即使充斥著「導遊書說」的字眼，卻仍然不失為一段多采多姿的經歷。這些作品的共同特色就是描寫的對象多半為熱門的觀光景點，而作者則是拿著相機，

努力捕捉眼前美景的旅客，然後運用清淺易讀的文字，訴說一段栩栩如生的旅遊經驗，使讀者讀完全篇之後，也不禁悠然神往起來。

於是，許多旅行寫作者竭力以華美的文字鋪陳出一段特殊的美感經驗，如柯裕棻〈冬日遊牧〉以大量誇飾且浪漫的譬喻，誘導讀者去進入紐約的美：

紐約實在想不得，至今每每念及他的街道風致就忍不住眷戀嘆息，即使在最細微的記憶中它仍像冬日公園長椅上的陽光一樣清楚而且溫麻麻的。紐約也實在是去不得，一旦去過了，這身邊慣看的日月山川都變了個樣子，彷彿是年深日久忘了名姓的戀人，歸來乍見時另有熟識與陌生的百感交集。然而這樣也好，自此後發現了人世中有另一種魅惑的可能，可以作為夢想的海綿底層，吸納生活的沉澱物並且防止破滅時的衝擊，因而在日常煩囂裡產生了奇異的安適與知命。（《國境在遠方》，頁99）

紐約真是美，因極限而美。（同上引，頁101）

通篇以高度文藝腔的筆調竭盡所能書寫紐約的美，與前述諸篇文章相較之下，則以細膩的感受與華美的詞藻取勝。至於新生代散文好手鍾怡雯，更是舞文弄墨的翹楚，〈熱島嶼〉一文對於熱帶風情的重筆刻鑿，使人讀來也彷彿大汗淋漓：

我老覺得自己是一尾掛在雜貨鋪待沽的鹹魚，尤其是流出的汗被太陽蒸乾之後，身上便

像黏著一層薄鹽。這樣的土壤很快就滋長出汗斑。飼養著汗斑的皮膚，很像石灰岩縫隙的拖鞋蘭，它們長斑的黃色花瓣和我皮膚神似。我不得不羨慕島上居民的褐色皮膚，那金剛不壞的色澤，實在烘焙得恰到好處。（《魔鬼·上帝·印第安》，頁132—133）

繁複的譬喻以及擬人化的技法更為她所擅長：

雨停了，雲往長空散去。我步行到海灘，潮汐慵懶，不講理的小螃蟹四處橫行。夕陽是托鉢的老僧佇立在水平線上，袈裟染黃了零星的晚雲，海水開始低吟起最後小夜曲。

（同上引，頁142）

不論是在〈熱島嶼〉或〈蟒林·文明的爬行〉中大膽的遣詞用字，時見潑辣，配合濃冽的南洋風情，遂形成了鍾怡雯筆下所特有的詭譎奇麗的旅行書寫。

針對異國風情的旅行書寫固然多采繽紛、眩人耳目，可是在對旅遊地的讚嘆、愛慕、驚佩與嚮往之餘，書寫者經常在客觀的景物或事件上花去太多的力氣，而忘記了旅行的主角。換句話說，在大多數的旅行寫作中，我們幾乎很難見到旅者行走的身影——他們從此地到彼地，在迢遞旅程中漫衍出來的複雜情緒，或是疲倦，或是猶疑，或是失望，或是掙扎，可能都在過分強調旅行「快樂」或是客觀經驗的篇什中被一筆抹消了。那麼，旅行出走，究竟和到台北的一家異國餐廳品嚐美食，或坐在沙發上看電視的旅遊頻道，或觀賞攝影圖片有何不

同呢？過分強調異國風情的描繪，往往遮掩了旅行者跋涉千里的軌跡，以及旅者從此地到彼地的心路歷程。黃俊堯〈城市行走〉便提出一個頗切合旅行實情的詰問：

旅行在一個街渠縱橫，多時且人馬雜沓的城市，先前雄心欲吞象，想遍覽所有名跡的旅行計畫，往往領略三兩後，便疏懶地頹然就廢。（《國境在遠方》，頁160）

旅者的矛盾由此可見。耗費時光金錢，加上旅程中常有的不便與孤寂，究竟能換來些什麼？（同上引，頁165）

若人類閱讀旅行記述，旨在賞心怡情或自我教育，或滿足臥遊寰宇之旅的好奇，那麼現代交通工具的發達與聲光電子資訊媒體等的無遠弗屆，在在皆使旅行文學看來有些陳舊過時，亟待我們重新檢視<sup>⑭</sup>。於是我們不禁要問：旅行果真是一件快樂的事嗎？當我們可以輕而易舉在台灣街頭接受各種異文化的洗禮，甚至在電腦網路中漫遊世界時，提著沉重的行囊、辛苦奔波旅行的意義究竟在哪裡？這個疑問將不斷浮現在每一個旅者的腦海當中，並在旅遊的途中被反覆提出來質疑、辯證、再質疑。

正因旅行並不單純是一件快樂的事，所以許多作品由初履異地時的雀躍開端，到後來情緒卻逐漸降溫，甚至到了末了，不自禁的浮現悵然、疏離或厭倦的心境，而形成了心情由高走低、愈見潦草的一貫書寫基調。至於能夠逃脫這個基調的文章並不多見，鍾怡雯〈蟒林，文明的爬行〉（《國境在遠方》頁47—60）堪稱結構較為完整的作品之一，她以「原始／蟒林」

和「文明／城市」相互對比，由兩個世界的互相碰撞衝突，到後來透過旅者吞食蟒蛇肉的舉動，象徵彼此的跨界甚而交融，遂構成頗強的張力。故旅行的真正本意，不只是對異國文化的搜珍獵奇，更重要的乃是在於「行」，也就是「跨越疆界」的行為，對於旅者而言，一段歷經風霜的探索與異文化衝突的過程，其重要性可能要遠遠超越過景致奇麗的目的地。

由此再回到旅行文學定義本身，就廣義而言，旅行文學似乎可以將有關旅行的一切文字包括進來，但如果欲為旅行文學這一文類建立起更積極、更鮮明的反省意義，也即是更強調它的「文學」特質時，誠如楊澤所指出：

真正的旅行文學並不堆砌、亦不試圖為讀者消化旅遊手冊所提供的文史地圖與歷史背景；遠比「讀萬卷書」更可貴的，旅行文學的作者應該是一個立志「行萬里路」的人。<sup>⑮</sup>

在這裡我們看到「行」的重要性，旅者固然在面臨異國文化時，可能由衷的發出歌頌、讚嘆或驚奇，然而這時旅行的主體——一個「正在行走的旅人」，也即是結合「旅行者／書寫者」雙重身分的人，方才是構成旅行文學的關鍵核心。正如詹宏志所指出：

所謂的旅行文學，其實就是「旅行家」的文學，其中又可分為兩種，一為行能至遠的，我稱之為「硬派」旅行家，每次都把「旅行」這樣的行動視為從身體到意志的挑戰，也就是行動本身對他個人或旅行傳統構成挑戰的創意性路線，去一般人很難去得了

的地方，有了行動之後才有文學。另一為「軟派」旅行家，或許他們去的地方並不那麼特別，但是他們本身有很特殊的感性，對於異世界或異文化有很強的感受性和穿透的能力。<sup>⑬</sup>

不管是出生入死的搏命旅行文學，還是內斂深刻的異世界反省者，他們的旅行其實都不輕鬆，都不是休閒或尋歡的觀光客之旅，他們大都是意志堅定的尋覓者，追求內在或外在答案的人。<sup>⑭</sup>

當旅行是在追尋一場心靈的放逐、反省與思考，而不只是拿著相機，匆匆饕餮異國風景的時候，「旅行」方才有進入「文學」的可能性，而此時的「旅行」與「文學」也成為一體兩面之事——所有的文學作品可說都是一趟發生於人類內在的心靈之旅。因此「旅行文學」是以「旅行」作為手段進入「文學」的世界，是內在心靈的省思、洗滌，是心智、體力與耐力的考驗，而不僅在記錄外在的客觀經驗或事件。否則，旅行文學恐將如目前台灣的「報導文學」一樣——陷入「紀實」的報導與「虛構」的創作這兩極矛盾裡，而窄化了未來的發展空間。

以囊括華航旅行文學獎與長榮寰宇旅行文學獎首獎，而被稱許為「硬派旅行文學家」的舒國治為例，他的作品便呈現出鮮明的個人風格：在他筆下的敘述者總是處於不停的「旅行」當中，沒有一般觀光客汲汲尋覓特定目的地的焦慮，也沒有快速饕餮異國景物的貪婪野心，舒國治只是自然而然的流露出他一貫四處浪遊、行走的天性：



我總是徘徊。來香港既不為公事，又不為訪友，既不是購物之旅，又不是美食之旅。完全沒事。只是來，只是看，東張西望，只是走，大街小巷上山下海，只是換地方憑流，調景嶺、鑽石山；川龍、林村；南邊圍、西邊圍；大澳，石澳；油麻地、跑馬地；鴨寮街、鴨蛋街。而這當兒，看見一輛電車噹噹而來，車額寫著『堅尼地城』，跳了上去，開往哪兒都成。（《國境在遠方》，頁29）

在香港無所事事的漫步，與一般觀光團緊湊的旅程恰恰相反，就在「行」、「走」、「遊」、「旅」的途中，他的目光四處流動，不為追索什麼奇特景觀，而一任所有的風景自然飛來眼中。然而在不斷舉步的過程當中，他卻又同時在反覆質問自己：為什麼來到這裡？接下來又該往何處去？

如今是第八天，而我人還在香港。不知為了什麼，我一留留了八天。我必定是個閒之又閒的人。在香港，我究竟為了什麼？（同上引，頁33）

透過行走之間反覆的質疑、詰問，才慢慢揭露出作者眼中香港與東方、西方糾結纏繞的身世。因此在舒國治的旅行書寫當中，最特別的不是他對異地信手拈來的熟稔，而是把個人的行止與對周遭環境的觀察成功扣連在一起：

連著幾天的奔行馳射，會有幾個剎那，突然感到說不出的寂寞，甚至覺得自己到了全世界最寂寞的一個城市。每一條街道每一處大型商場每一個地鐵站皆逡巡著像我一樣庸碌奔行的人群，奔行往不知何是的途程。（同上引，頁10）

旅行遂變成是一段與人類、生存或是宇宙對話的過程。而〈遙遠的公路〉一文舒國治同樣以無盡漫遊的筆法寫成：

空荒與奇景，來了又走了，只是無休無盡的過眼而已。過多的空荒挾帶著偶一的奇景，是為公路長途的恆有韻律，亦譬似人生萬事的一逕史實。當停止下來，回頭看去，空空莽莽，唯有留下里程錶上累積的幾千哩幾萬哩。（《聯合文學》168期，頁27）

夏夜很美，餐館外停的車一部部開走，大夥終歸是要往回家的路上而去。而我正思索今夜宿於何處。（同上引）

我在路上已然太久，抵達一個地點，接著又離開它，下一處究竟是哪裡。（同上引，頁30）

常常幾千哩奔馳下來，只是發現自己停歇在一處荒棄的所在。我到底在幹麼？我真要這樣窮幽極荒嗎？（同上引，頁31）

漫無目的的地的旅遊、奔馳、行走似乎已經成為旅者的常態，而透過自我徹底的放逐，在

疆域與疆域之間來回擺盪、出軌，表面看似閒散，但其實內在思索的活動卻無時無刻停歇，是舒國治旅行書寫最為成功的地方。

獲第二屆華航旅行文學獎首獎的湯世鑄〈魔鬼、上帝、印第安〉，也是一篇重視旅行過程甚於目的地的作品：

當年的我，仍屬那種相信「格言」的年紀，為了奉行「行萬里路勝讀萬卷書」，遠遠地跑到南美洲到處「遊蕩」，成為當地人所謂的「背包旅行者」(mochilero)。(《魔鬼、上帝、印第安》，頁22)

背包旅行絕不是那種享受的、休閒的、觀光的旅遊，它是「身遊四方，心求一理」的旅行。(同上引，頁23)

「身遊四方，心求一理」這句話點出旅者永無止息的追尋。故湯世鑄也直言如果抽離了這段旅途中的經歷，「伊瓜蘇會讓我驚嘆，但絕不會使我震撼」(同上引，頁43)，所以「在其後的旅行中，我也看到了不少的雄偉奇景，但都不再有驚嘆號了！」(同上引，頁39)在這篇文章當中，湯世鑄固然在描述瀑布時，文筆「極其生動、傳神，令人有如履荒陬、如臨深瀑的現場感」<sup>18</sup>，但更重要的是他透過書寫，傳達出一個旅人在千里跋涉過程中的啟蒙與體悟：

印第安人所代表的一種人文關懷，與魔鬼咽喉所代表的自然力量，兩者竟巧合的結合在一起，對一個正在知識成長中的年輕人提出了許多問題。（同上引，頁39）

正如法叟（Paul Fussell）〈旅行／觀光〉一文以為旅行和觀光最大的不同在於：「旅行提供密度深邃異乎尋常的明晰和力道，讓情緒感受激烈經驗，與觀光不同的是旅行從來就不讓心靈得到舒解、慰藉和療癒。」<sup>⑩</sup>故真正的旅行是一場辛苦費力的尋索，這種尋索無須高山險嶺、窮山惡水，即使是在香港這樣現代化的都市中，依然處處考驗著旅人行走的腳步。也唯有如此，旅行的主體才能充分接受異文化的震盪、衝擊，並進一步彰顯出內在的意義與價值，而這也方才是一「旅行」跨入「文學」門檻時所必經的甬道。

### 三、越界出走的可能

或有人以為既然親身「旅行」，那麼必定有一「行走的人」的主體存在。其實不然，在交通工具日趨快速便捷、交通網路無遠弗屆、而旅遊指南又無所不在的後現代社會中，旅者的自主性到底剩下多少？在此地與彼地的景觀難分彼此之際，有何理由鼓勵我們記述異域的风景和人民？<sup>⑪</sup>當旅者費盡千辛萬苦，橫越崇山峻嶺、汪洋大海，企圖尋找這個世界的真相之時，卻常常可能只是在按圖索驥，再度印證原有的認知，複製已被大量複製的知識罷了。張惠菁〈日本行走帖〉中在出發旅行前，便已滿載如下的疑問：

旅程往往在開始之前就已經結束。出發前，日本就已經住在我腦中。那個我在幼時曾隨母親參加趕鴨子般的旅行團，成長後透過電視上的日劇、小書店的漫畫與媒體上對這個隔海鄰國的報導，不斷添枝加葉地長著細節的印象中的日本，透過旅行導覽手冊的提點，在我出發前就已經膨大到佔滿整個腦容量的空間。我還能在親履其地的旅程中怎樣去認識這個過度熟知的日本呢？（《魔鬼·上帝·印第安》，頁72）

「旅程往往在開始之前就已經結束」，這句話點出了當代旅行最大的困惑：越界出走的可能性到底有多少？當作者別具慧心，以對比的觀點如「靜與動」、「明與暗」、「生與死」、「靈與肉」來解讀日本歧異繁複的面貌之時，也不禁面臨到是否脫離不了既有資訊再整理的迷思。

如果「觀光」與「旅行」的不同點在於：觀光是對某個地點慕名已久的到此一遊，因此它是一種對既有印象的印證與反芻<sup>①</sup>；而旅行則更加著重整個旅遊過程的意義。那麼，目前絕大多數的旅行書寫可能都還停留在印證與反芻的「觀光」階段：旅人即使來到異地，攤開地圖與導遊書，按圖索驥，一一前往朝聖，但卻仍然馱負著舊有思惟的包袱，看似進入異域，其實彷彿是在參觀櫥窗展示品一般的疏離，註定「到屬於別人地盤的城市去，旅者於是只能認份地摸象，老老實實作一個局外的旁觀者」<sup>②</sup>的命運。如李國安〈你看！那是一座沒有火氣的城市〉一文中大力讚美京都：

京都的生命情調應該是屬於含蓄與靜謐。傳統的洗禮讓她沉穩內斂，自然的涵融讓她吐納平和，人的素養讓她行舉有節，傳統、自然、人文，三者輻軸交織，構成一個毫無火氣的空間。

礙於語言的隔閡，我只能安靜地看著京都事、京都物和京都人。（《國境在遠方》，頁219）

但到頭來旅人依舊是個安靜的旁觀者，而讚美之詞可能只在印證傳統對於京都形象的模塑。所以旅行之美，或者是旅行地點之美，是否早就在旅行發生以前就已經預先誕生了呢？鄭慧華〈巴比格〉（《聯合文學》167期，頁76—79）記載一個因印象派繪畫而聞名的小鎮，到處都有地圖指示大師們寫生、起居的景點。鮑利黎〈芳草天涯〉（《魔鬼·上帝·印第安》，頁171—187）則以文學家作為地標，在舊金山行走一場深度的人文之旅。這些篇章以充足的人文、歷史知識為基礎，但是否也面臨了只在「印證和支持過去的經驗，並加以串聯」、「考證」的危機<sup>23</sup>？

林銓居〈旅行的地圖——拉賈斯坦之夢旅〉（《魔鬼·上帝·印第安》，頁45—66）全篇連綴豐富的歷史典故，並融合導遊介紹，在真實與虛構之間來回擺盪，構成一趟百科全書式的旅行。但是，在積累大量的歷史傳奇、繁文褥典的情形下，是否反而淹沒了旅者與當下空間的即刻對話？而大量知識語言的複製與交涉，是否也使旅人身陷一座尚·布希亞（Jean Baudrillard）所指「擬像／擬仿物」的迷宮當中<sup>24</sup>，而無可自拔了呢？蔡文芳〈心靈的地圖〉

提出可能是絕大部份旅行者的深深困惑：

對於這一切而言，我只是個過客，注定除了照片和購自商店裡的紀念物品之外，無法在我的心靈上留下更深刻的印象，大概就只是確定了或是推翻了書本中對該地的描述——這樣的程度而已。（《國境在遠方》，頁245）

故旅行「不過是旅遊書上的文字和圖片的立體化而已」，可惜的是，作者雖然意識到絕大部份旅行只是重複按圖索驥的困境，但是卻沒有進一步去探究、嘲諷甚至瓦解旅行的虛偽性格。相反的，比較常見的是將旅行這一行為高度美化、浪漫化，甚至因為旁觀的態度，對於眼前的景物更覺得珍惜不捨，柯裕棻〈冬日遊牧〉便寫道：

我不過是個過客，是個觀燈看戲的人，與劇情不相干，時間到了仍舊要回家的，也因為知道這一切都是暫時的，更加愛狠了，每個轉折都不免低迴，在借來的時空裡營之不久長卻深刻的感動，那些歡欣雀躍彷彿都更強些，連海風都涼些，夜景更幻麗些，橋長些，月亮似乎圓些，自己還是自己，卻逐漸渺小。（同上引，頁100）

短暫如曇花一現的經驗顯得格外美好，如此一來，旅行地點到底為何，恐怕就不再重要了。劉叔慧〈前往遠方〉便道出「旅行」一事本來就給予人們逃脫現實、奔向遠方的幻想：

只要和旅行相關的一切，都讓我生發許多美麗的想像，好像在一個特定的時空裡，所有不願解決不想面對的人事，都暫時有了一個棲身之所，只要放縱自己像渴水的海綿一樣去吸取外界的水分，其餘的，等旅行結束再說吧。（同上引，頁223—224）

故旅行相當於「朝聖」的儀式，它具有脫離常軌的「中介」（liminal）特質，使人獲得跨越世俗、進入神聖境域的快感。Dennis Porter 也指出旅行來自對於烏托邦的欲求與理想國的想像建構，而「旅行書除了記錄旅途的經驗表象，更重要的是建構作者的自我主體以及和他者之間的對話交鋒」<sup>②</sup>。可是正如前述，大多數旅者雖有出走的夢想，但置身異國，卻仍然是個局外的旁觀者，與異文化的對話交鋒顯然極少出現在當代台灣的旅行文學中。李怡芳〈越南·父不詳〉便指出突破異文化隔膜的困難：

就如同我仍在書寫越南之旅一般，充斥著書寫的世界讓我們再也回不到初生之犢的時光，我們藉由文字、影像的書寫來建構我們的認知，透過這書寫，我們卻離世界的真實面貌越來越遠，也或許，根本沒有真實，沒有真實的越南，我看見的，只是我想看到的，你讀到的，也只是你想證實的。（《魔鬼·上帝·印第安》，頁153）

作者質疑旅行文學書寫過程中不可避免的詮釋暴力，也反省了旅行書寫本身的盲點、真實性與侷限。



正因「旅行文學」的建構充滿可疑的罅隙，故閻鴻亞在〈春天是一個女孩在夜晚的街角——愛爾蘭對話〉文後感想中直言旅行書寫中「紀實」與「虛構」二者微妙的轉化：

本質上這不是一篇遊記，而是一則寓言，反省旅行者的心態，所有的情節都轉化過了，除了美麗而傷感的愛爾蘭民謠。希望這樣的文章能在這日漸定型的文類中提供另一些可能。（同上引，頁225—226）

透過「反省」與「提供另一些可能」，企圖為旅行文學打開一扇不同的窗口。於是，從幾次旅行文學獎的舉辦中，我們看到當代台灣旅行文學的發燒魅力，但也看到其中書寫的僵局與困境，當然，也發現其中隱隱流露出來的反省聲音，只是這些聲音似乎尚被覆蓋住，未能盡情的舒展開來。因此本文最後嘗試提出下列三方面值得繼續開發的議題，以為參考：

（一）自傳書寫：所有的旅行必定有一回歸的終點，如許正平、孫梓評「私島」所云：

旅行以及計畫之外的旅行，到底是為了什麼？離開舊地的同時，是否也是一種靠近自己的回歸呢？（同上引，頁288）

所以旅行往往是一齣雙城記的上演，總在「出走與回歸，自由與束縛，互相拉扯，難以

平衡」<sup>②</sup>，而在這樣拉扯的過程中，從外在景觀的紀實走向心靈記憶的挖掘，旅行書寫其實就是一部作者的自傳，以此開鑿出旅行文學的深度。

(二) 新探險家：當極地都已被探險家開發殆盡以後，全球還有哪裡可以旅行？詹宏志在《千里入禁地》一書序文中指出一種新的旅行態度：

這樣的故事其實是當今旅行文學的其中一條主軸：旅行者懷抱著一種冒險情懷，發揮「哪裡困難哪裡去」的想像力，設計出一條足以讓主人翁顛沛流離的路線，再把自己遺棄於途中，讓事件發生，讓意識界佔領，讓主人翁浸染於異鄉異情之間，從中反覆思索觀照「自我」與「他者」的意義，這就完成了旅行者的任務。（《千里入禁地》，頁5）

旅行本就是一樁逃脫、叛逆現實的行為與考驗，與講究舒適、安全、便捷的觀光截然相反。不過在當前台灣的旅行文學作品中，仍然只呈現出大量複製的觀光膺品，至於探險犯難的精神尚未積極開展。

(三) 後現代之旅：一如本文開頭所言，旅行已被大量商品化，與大眾消費文化息息相關，所以我們也不容忽略一種後現代的旅行態度興起——當旅人蒐集世界各地 Starbucks coffee 或是 Hardrock cafe 的紀念品以為地球公民的標記，或許一種以城市商品為地標的新型旅行模式已經出現了。而其中我們又能以文學的角度去反省到什麼訊息呢？

註釋：

① 楊澤〈在文明的邊緣流浪〉，收於《國境在遠方》，頁一二：「旅行在今天，好比候鳥的遷徙，從北半球移到南半球，從南半球又飛回北半球，說穿了，其實是一種集體的度假儀式，一種感染力最強的『全民運動』。」

② 蔡源煌在第二屆華航旅行文學獎決賽會議中便提出：「其實令我很困擾的是：旅行文學基本上算不算是一個文類？」見《中國時報·人間副刊》，八十七年九月十五日。

③ 陳長房〈建構東方與追尋主體：論當代英美旅行文學〉頁三一指出：「批評家，如法叟和李德（Eric Lead）等人，相信生活在後現代的世界，寰宇觀光旅遊的經驗隨處可見，『旅行』的概念有必要重新檢視，傳統的『旅行』觀點逐漸消失；隨著實際旅行的死亡，虛擬實境旅行的誕生，真實旅行文學也隨之消失。」

④ 見第二屆華航旅行文學獎決賽記錄，《中國時報·人間副刊》八十七年九月十五日。

⑤ 見第一屆長榮環宇文學獎評審記錄，《聯合文學》一六七「縱橫天下——長榮環宇文學獎專輯」，頁二四，一九九八年九月。

⑥ 同註④。

⑦ 見王美玲〈談德國的旅行文學〉頁八。

⑧ 同註⑤。

⑨ 同註⑤。

⑩ 見第一屆華航旅行文學獎評審意見席慕容〈請再出發！〉，《中國時報·人間副刊》，八十六年六月二日。

⑪ 同註⑤。

⑫ 同註⑤。

⑬ 第一屆華航旅行文學獎評審感言：蔣勳〈生命的提高與擴大〉，《中國時報·人間副刊》八十六年六月一日。

⑭ 見陳長房〈疆域越界：論後現代英文旅行文學〉頁一五。

⑮ 同註①，頁一八。

⑯ 同註⑤，頁二五。

⑰ 見詹宏志〈硬派旅行文學〉，收於《聯合文學》一六七期「縱橫天下——長榮環宇文學獎專輯」，頁九八。

⑱ 見羅智成〈旅行文學是旅行的再出發〉對於湯世鑄作品的評語，收於《魔鬼·上帝·印第安》，頁一七。

⑲ 引自陳長房〈建構東方與追尋主體：論當代英美旅行文學〉頁三〇。

⑳ 陳長房〈繪製駁雜的旅遊地圖——論葛迪士「真相大白」的文字之旅〉頁三—四。

㉑ 見南方朔〈旅行有如閱讀〉，收於《魔鬼·上帝·印第安》，頁一三。

㉒ 見黃俊堯〈城市行走〉，收於《國境在遠方》，頁一六五。

㉓ 見第二屆華航旅行文學獎決賽會議記錄中評審對〈芳草天涯〉一篇意見，《中國時報·人間副刊》，民國八十七年九月十七日。

㉔ 如布希亞以為是「地圖肇生了領土」，而博物館和迪斯奈樂園都是「擬像秩序的完美模型」，見《擬仿物與擬像》一書頁一三—一九〇〈擬仿物的形構進程〉。

㉕ 見宋美瑾〈自我主體、階級認同與國族建構〉頁五。

㉖ 楊美紅〈梵谷的天空——普羅旺斯的回憶〉，收於《國境在遠方》，頁一三二。

參考書目：

第一屆華航旅行文學獎精選作品文集《國境在遠方》，台北：元尊文化，一九九八年。

第二屆華航旅行文學獎精選作品文集《魔鬼·上帝·印第安》，台北：元尊文化，一九九九年。

「縱橫天下——長榮環宇文學獎專輯」，《聯合文學》第一六七期：二〇—九九，一九九八年九月號。

白素記錄整理，〈第二屆華航旅行文學獎決賽會議記錄〉，《中國時報·人間副刊》，民國八十七年九

月十五日至十七日。

王美玲，〈談德國的旅行文學〉，旅行文學研討會「漫談各國旅行文學」座談會，頁八—一二，民國

八十七年十二月十三日，中國青年寫作協會主辦。

宋美瑾，〈自我主體、階級認同與國族建構〉，《中外文學》二六卷四期，頁四—二八。

陳長房，〈建構東方與追尋主體：論當代英美旅行文學〉，《中外文學》二六卷四期，頁二九—六九。

——，〈疆域越界：論後現代英文旅行文學〉，《中外文學》二九卷五期，頁六—三九。

——，〈繪製駁雜的旅遊地圖——論葛迪士「真相大白」的文字之旅〉，旅行文學研討會發表論

文，中國青年寫作協會主辦，民國八十七年十二月十三日。

席慕容，〈請再出發！〉，《中國時報·人間副刊》，民國八十六年六月二日。

蔣勳，〈生命的提高與擴大〉，《中國時報·人間副刊》，民國八十六年六月一日。

詹宏志，〈探險的火炬——讀丹斯格的《千里入禁地》〉，《千里入禁地》（尼克·丹斯格著，王凌霄

譯）導讀——五頁，台北：馬可孛羅，一九九八年。

尚·布希亞（Jean Baudrillard）著，洪凌譯，《擬仿物與擬像》，台北：時報文化，一九九八。

# 怪誕嘉年華

——林宜澐小說中的喜劇世界

## 一、發現嘉年華?!

巴赫汀 (M. Bakhtin) 汲取大眾文化中嘉年華 (carnival) 概念分析拉伯雷及杜斯妥也夫斯基等作品<sup>①</sup>，已經成為後現代解讀小說的一項重要策略。他以「眾聲喧譁」(raznorechie, heteroglossia) 描述在社會轉型期中各種文化與價值體系相互交流、對話、碰撞的現象，而小說正是呈現這種眾聲喧譁現象的最佳文本。通過戲謔模擬等手段，以及嘉年華會中誇大、誇張、暴飲暴食等縱慾構成的怪誕風格 (grotesque style)<sup>②</sup>，小說不僅把各種文學語言和類型融進自己的話語之中，也把社會的眾聲喧譁揉入其中，構成了小說話語的萬花筒<sup>③</sup>。

但是，反觀中國文學傳統，卻會發現要在小說這一文類中找尋眾聲喧譁的嘈嘈音響，可能相對困難許多。儒家禮樂文化的無所不在，即使小傳統庶民文化的發聲也顯然可見大傳

統宰制的陰影，早熟卻又早衰的社會結構恆常處於穩定的狀態之下<sup>④</sup>，其結果是大幅降低了各種階層之間對話或衝擊碰撞的可能性，因此學者也曾質疑中國是否真的有嘉年華精神存在<sup>⑤</sup>？揆諸小說、戲曲等這些出自市井文化的產物，總是無法擺脫大傳統道德教訓的收束，以致流於公式化的刻板書寫，色情小說再三以淫報申誠讀者，梁山泊好漢最終也難逃伏首金殿、接受皇帝差遣的命運，他們在一番恣肆放縱之後，仍然不忘回復成為一個繳械投降的順民。因此，雖然早在幾千年前《莊子》就大量藉由醜怪身體的發揚，來打破正統的廟堂文化（譬如《人間世》一篇以「支離疏」醜怪的形象來達到「支離其德」的目的）<sup>⑥</sup>，但可惜的是，這種無端無涯的放肆之言卻彷彿曇花一現，其後我們即使在《西遊記》中見識到一隻撒潑無賴、千變萬化的孫猴，或是上天下地、妖魔傾巢而出的《封神演義》，可是他們卻都逃不出統治者的如來神掌。如此一來，我們所能設想到中國文學傳統的嘉年華世界，恐怕還是極其有限。

以此觀點看現代小說的發展，就會發現嘉年華文體可能是頗值得期待或甚至已經表現突出的一支<sup>⑦</sup>。不論是《官場現形記》、《二十年目睹之怪現狀》等黑幕小說以誇大手法無情揭露社會的荒謬面，或魯迅《狂人日記》、《藥》中人吃人的血淋淋殺戮場面，或甚至《駱駝祥子》中老舍的「嘉年華式衝動，對暴力、非理性人生、以及死亡難以言說的迷戀與迷惑」<sup>⑧</sup>，這些作品都經由刻意渲染的筆端去震撼、動搖整個社會，語不驚人死不休，為文學添加了不少想像與行動的空間，不過多難的世局卻也迫使這批現代小說的先驅者陷入另一個桎梏——「感時憂國」的沉重載道使命裡，他們的頭頂上褪不去知識分子的光環，所以對於廣大

的庶民百姓則是一面擁抱一面憎惡，愛恨情緒交雜糾結。但是經過了數十年中國近代史的劇烈震盪以及西化思潮影響，思想空前解放，現代小說也因而邁入一更為遼闊寬廣的新天地中。王德威曾經指出「八〇年代中期以來的中國小說，在風格上最引人注目——或是側目？——的一點，大約就是個怪樣子」，並從「對怪誕的認知」(familiarization of the uncanny) 角度，分醜怪的敘述 (grotesquerie)、狂想曲 (fantasy)、鬼故事 (ghost story)、及動物寓言 (allegory) 四類來說明這種現象<sup>⑨</sup>。這詭譎多變的怪誕文風正是現代小說裡的一場嘉年華饗宴，大陸近年來備受矚目的幾位作家如莫言、余華、蘇童等都頗擅長此道。

反觀台灣，政治局勢荒謬演變，海島多元文化的碰撞，加之血液中潛藏的移民草莽性格，都在社會底層倘流成一股巨大的活力，只可惜台灣文學界不能擺脫追逐西方的習氣，除了鄉土文學作家曾經大聲疾呼關懷本土之外，此後，鮮少有人特意朝此方向耕耘，而關懷本土者又多漸漸走上政治的不歸路，文學界似乎再度被那些善於操作西方理論者所把持。故若回顧一下台灣小說發展的歷史，大約只有鄉土文學時期曾經努力書寫那絕大多數人口所生活的庶民世界，但鄉土文學作家反帝國主義經濟侵略、反封建的使命，卻彷彿五四時期文人的「感時憂國」，偉大的社會責任和過度的政治訴求，每每捆綁住想像力奔放的空間，而其中花蓮作家王禎和或許是較能掙脫束縛與解放庶民活力的一位。

於是依照這個發展脈絡看來，九〇年代竄起的鄉土寫手林宜濤，同樣也是成長於花蓮，其作品所反映出來的恣肆奔放的草莽性格，可能更甚於他的先驅者王禎和。哲學系出身的林宜濤，運用西方理論的能力自然毋庸置疑，不過，可貴的是他卻選擇反身擁抱所生所長的市



井，這正如同他離開台北這個大都會，返回故鄉花蓮定居一樣，不論是在小說創作或是在實際生活當中，林宜濤可以說都在進行一個大膽的嘗試與摸索：那就是放下大傳統（或核心傳統）知識分子的身段，而回歸小傳統（或邊陲傳統）<sup>⑩</sup>去探尋下層社會無拘無束的自由以及生生不息的韌性。這種背離主流文化的嘗試與回歸，也使得林宜濤在當代文壇樹立起個人獨特的風格：他正不斷地透過小說的書寫，尋找、或者更確切的來說是「發現」，那長久以來被主流文化視而不見並且消音了的嘉年華世界。

## 二、我說故事給你們聽……

林宜濤小說首先引人注意的應是他對「說故事」的癖好。他第一本小說集《人人愛讀喜劇》自序中已經言明：

十一、二歲時，一個冬天下午我看完電影回家，跟坐在榻榻米上做衣服的二姐說劇情：那兇手閃過一個影子，轉眼不見囉！留下三朵白花和一灘血跡，妳猜，兇手是誰？誰？……

敘述的樂趣遂成為他日後提筆創作的來源。所以當真正轉化為小說書寫的時候，林宜濤也習慣採取說書人的口吻，如〈爵士春秋〉一篇以「我說故事給你們聽」發端，在讀者面

前緩緩拉開一道又一道鄉野傳奇的序幕。這種承繼傳統話本小說而來的敘述模式，營造出濃郁的市井人情趣味，在鄉土文學作品中已經時有所見，但是林宜澐的作品卻顯然特別沉溺在說書——一種古老的庶民娛樂與文學傳播管道——的氛圍當中，所以即便是在寫作書面體的小說的同時，他也不會忘記提醒讀者要以「聆聽」的方式，去追隨敘述者那一股起伏於字裡行間的迷人聲調。

與傳統話本小說不同的是<sup>①</sup>，林宜澐絕對不安於做一個保持客觀距離的說書人，在他小說中的敘述者往往以紛繁跳躍的姿態展現在觀眾面前：有時他是以第一人稱的「我」作為敘述者，譬如〈傀儡報告〉中由「我」來報導一個藏匿於山林深處的吉野村，透過旁觀者的講述口吻而拉出曖昧朦朧的距離，為這個如真似幻的村落更罩上一層鬼魅的紗霧；〈弟弟〉及〈祖母腳踏車〉中則是以悠緩舒徐的語調，引領讀者透過「我」那感性的目光，一步步瀏覽歷史的風景；而〈下午茶〉中的「我」則走下舞台，與人群坐在一起，同時扮演聽眾和說故事者的雙重身分；〈爵士春秋〉的「我」則索性化身作為一位歷盡滄桑的老人，以淋漓盡致、華麗燦爛的自傳式話語，鋪衍出一段比傳奇更加傳奇的人生。至於某些「我」沒有發言的篇什當中，林宜澐依舊安排一個冷眼旁觀的窺伺角色，注視著整個事件的進展，例如〈王牌〉一篇以跛腳崙仔旁觀金花母子神祕的身世，〈鼓聲若響〉則透過「我」的朋友阿丁來訴說勤奮仔這個人物的離奇遭遇。

綜觀林宜澐小說中的敘述者有時採取冷靜客觀的口吻報導，有時卻又娓娓抒發一段充滿感傷的告白，有時甚至走入觀眾席中變成聆聽的一份子，與另一敘述者發生對話，有時甚至

變成了你身旁一位忽然打破沉默、滔滔對你訴說起人生閱歷的老人。因此，敘述者多重身分的轉換，使得這些小說不僅只停留在說故事的層次而已，林宜濤更大的企圖心在於藉由講述的方式窺視周遭人物，並藉由敘述／窺視的行為來進入人物的內心，玩起一場身分交換的扮演遊戲。於是當一切故事的發展都掌握在這敘述者／窺視者／扮演者的話語操作之下，即使現實人生有時而窮，虛構的話語卻都可以無止盡地繁衍下去。「故事比我的舌頭還要長」（《爵士春秋》頁86），林宜濤小說也充分發揮說書人故作懸疑的技巧，經常在高潮的時候嘎然中斷，以「且聽下回分解」的想像空間懸宕前方，而一個沒有終止的結局，就只等作者與讀者哪日有閒暇的時候，大家再一同坐下來泡茶開講。

其實中國講唱文學與戲劇表演不過一線之隔，而林宜濤在小說中樂此不疲的說書，同時也是在無止盡地扮演，享受千奇百怪面目輪番轉換的快感。楊照曾在《惡魚》一書的序言中指出林宜濤小說強烈的表演性格，「他所選擇的事件、場景、人物，都充滿了表演式的戲劇張力」<sup>⑫</sup>。而造成這種戲劇張力的原因來自於他慣於採用的敘事口吻，這種敘事的習慣同時也可以說是他創作小說的一種方式：當林宜濤以市井勾欄說書人舌燦蓮花的語言，誇張而豐富的聲調、動作等等敘述姿態出現時，聽眾／讀者目亂眩迷、瞠目結舌之餘，根本無暇也無意去追究事情的因果邏輯、真假是非，甚至道德倫理、公理正義，一切只是跟隨著說書人的語句起舞。林宜濤在《藍色玫瑰》序言曾以鼓手比喻小說作者，就頗能切合上述的情境：

鼓是顛覆的。從抓鼓棒的雙掌到鼓皮之間是一條充滿各種可能的戰線。一個好的鼓手因

為控穩了這條戰線而使得音樂的進行幸福美滿，反之，一個圖謀不軌的鼓手也可以在幾秒鐘之內輕易地毀滅掉一個樂團。而這樣一個深具革命潛力的位置在舞臺上卻始終不是聚光燈找尋的焦點。通常他被擺在後方的某個角落，以輕鬆無比的心情綜覽全場，而且完全知道眼前的一切是怎麼回事，當音樂開始時他便融入其中，以似存似無的角色介入全程，玩世界也玩自己（也因此我理想中的鼓手總是在揮動鼓棒時嘴裡微翹，帶有一絲詭譎的笑容），直到音樂結束，直到落幕。（7）

鼓手「綜覽全場」並以「似存似無的角色介入全程」，旁觀窺視並且加入扮演的遊戲，「用鼓聲帶領大家一起流轉」，這種位置正是敘述者／窺視者／扮演者多重身分的相乘，而「玩」的操縱與顛覆，則是處在這位置上時所能獲得的最大快感。

從《人人愛讀喜劇》中喜歡說故事的男孩，到《藍色玫瑰》指揮或顛覆全場的鼓手，林宜澧忍禁不住的捉狹戲謔性格，就像《惡魚》中那隻徘徊城市排水溝裡，一邊吹著口哨、一邊帶著微笑悠閒仰泳的鱷魚，或是《抓鬼大隊》那個快樂蕩遊人間的鬼，或是《蹲著等待地震》中一股隨時就會跳起扭扭舞的地震，只要他一出場，整個平靜的世界就會被搞得天旋地轉、人仰馬翻。所以市井裡的說書人固然是在「傳奇」，傳播前所未見的奇聞軼事，但由「誰」來說才是決定故事精彩與否的關鍵，而林宜澧便是一個充分懂得（或沉醉於）行使敘述魔力的說書人，在《聖清芳》中他說道：

但願我是個偉大的歷史詮釋家，可以在任何一個靜止的歷史畫面裡找到一千種意義。  
(61)

詮釋所帶來的馳騁快感，是林宜濤寫作的動力來源和樂趣所在，而他有多篇作品也就在這一股渾強的想像力四處衝撞之下誕生。譬如〈大颱風〉一篇，「我」在颱風夜裡住在鄉間旅館，屋外風雨呼嘯，而屋內的「我」則不斷幻想隔壁旅客的種種身分，可能是逃亡的情侶或是脫衣舞孀或是角頭老大或是富商等等，「一天下來，我已經在這搖晃的旅館裡解釋過至少四種版本的歷史」，小說結尾處遂道：

我想我永遠不能成為一個武斷果決的歷史學家，可以將一個風雨飄盪的大時代解釋得那麼妥貼、穩當。我只能在五坪不到的斗室裡，對著外頭一群晃過來晃過去的影子，不斷地猜測、臆想。我…… (117)

說書人口中的歷史有無限版本，幻化出講不完的傳奇故事，於是〈先生舒耐特〉中洋人舒耐特在張密的眼中可能是間諜，是竊賊，是殺手；〈世紀謠〉裡立法院某派系領袖被花柳科招牌砸到的相片，就至少有兩種不同版本的解釋；〈抓鬼大隊〉中的鬼被懷疑是匪諜、神經病、棄婦、夢遊症患者，甚至是一場金融風暴的先聲；〈蹲著等待地震〉則拼貼縣長、叩應的觀眾、旅館老闆、哲學教師等人對地震的不同反應。這些喋喋不休、眾聲喧嘩的話語，

不過是林宜澧遊戲之餘所製造出來的煙霧炮仗，至於真相到底為何？我們彷彿也看到他眨著眼、詭譎地笑著回答：「一切是真是假，只有鱷魚知道」（〈惡魚〉頁30）。

當然作者「無論如何總是可以全身而退，在落幕後像個世故的鼓手般安靜地離去」（〈鼓手的位置〉頁1—8），但林宜澧果真能帶著說書人事不關己的悠閒取樂態度麼？〈聖清芳〉中躲在閣樓講述余清芳故事的「我」，到最後歷史與自身的處境合而為一，〈愛情神話〉中觀看錄影帶的「我」，末了自己甚至變成畫面的主角，而〈始末〉中「我」不斷幻想公寓裡另外一個未曾謀面的女子，到最後自己竟然陷入深深的等待。所以小說中的敘事者往往從旁觀窺視的位置，到跨入自己虛構出來的茫茫字海，陷溺其中不能自拔，所以林宜澧在觀看別人的同時，也在觀看著自己，作為一個遊戲的設計者、操縱者，他其實一直和參加這場遊戲的人站在一起，未曾缺席。

### 三、惟音樂永不止息……

林宜澧創作小說如同一種表演，一種儀式<sup>⑬</sup>，是藉由語言帶領讀者離開日常生活、走進喧鬧嘉年華的過渡性手段，為嘉年華時空和日常生活劃開了一道分水嶺。而在這段嘉年華時空當中，一切固有的秩序被顛倒、翻轉，社會價值被重新提出來檢驗、解釋、批評，而新的倒反的秩序、價值則被假設性提出、表演，打破了社會文化階級所限定的角色和規範，故相對於日常生活的「常」，嘉年華是一段庶民文化打造出來的「非常」時空<sup>⑭</sup>，而這也正是

林宜澧小說與「現實主義」宣告分裂的起點：如此一來，他走的是一條與鄉土文學標榜的「現實主義」、「寫實主義」截然相反的道路。楊照亦曾指出林宜澧與鄉土文學大相逕庭之處：

「現實主義」、「寫實主義」強調用文學來記錄、反映真實人生。小說雖然是虛構的，但小說所要述說的卻是一般升斗小民日常裡有可能、甚至就正在發生的悲喜故事。林宜澧筆下寫的「小人物」卻往往都不在日常生活裡，他們在小說裡出現時，林宜澧總是替他們鋪設好了一個眾目睽睽的舞臺，他們自覺地在舞臺上表演著。<sup>⑮</sup>

林宜澧小說的舞臺是完全屬於庶民的舞臺，它或許可能不存在現實生活之中，但卻是一個遠離道德、法律、階級等束縛的烏托邦的投射，也唯有在這個現實結構粉碎瓦解的時刻，庶民澎湃的生命力才得以盡情地噴灑、發洩，社會使命、價值觀全被拋諸腦後，此時的一講話者與人群融為一體；他既不以人群的反對派面目出現，也不想啟蒙大眾、詛咒大眾或恐嚇大眾。他與大眾一同開懷笑……<sup>⑯</sup>，所以林宜澧宣稱：「這個社會本來就到處是鬧劇，你、我、他、你們、我們、他們，大家隨時都可以是主角哩！」（〈化妝〉頁160）。

當然，逃離現實，躲進嘉年華的哄鬧人群之中嘶吼，或許難免流於犬儒、虛無的心態。但嘉年華應不只是具有發洩和「社會安全瓣」的消極功能，這場發生於街頭的集體脫序與解放行為，特徵是笑聲、縱慾過度（特別是身體與身體機能的過度）、低級趣味、敗德以及墮

落，它不僅歌頌從流行真理、從已建立秩序中的暫時解放，同時也標誌著對所有階級身分、所有特權、規範以及禁忌的質疑，所以嘉年華其實提供了解除階級秩序與政治操作、道德規範等神話的工具。在林宜濠〈上車〉這篇小說中，就對這種階級秩序的微妙翻轉做了一次精彩的解構。〈上車〉中所描述的選舉嘉年華，本身就隱含豐富的結構辯證，嘉年華本應屬於民眾純粹自主自發的行為，然而選舉卻是一個由統治階級計畫、策動的事件，於是在這場被統治者營造出來的嘉年華「假象」中，人民以為自己是主人，手中握有選票就握有生殺大權，而昔日高高在上的統治者反淪為「懇請賜票」的「公僕」，不過〈上車〉小說中的「你」卻打破統治者／人民的疆界，「你」不只是一個搖旗吶喊的選民，還潛入立法委員的宣傳車上，熟悉而老練地接受「群眾連綿不絕的掌聲和滿溢著愛戴赤忱的呼喊」：

你發現四周的人影慢慢模糊，鼎沸的聲音緩緩轉弱，擺在你眼前的是一個正在剝落的世界。時間一分一秒過去，一分一秒過去，最後，你發覺你身處在一個空蕩蕩的宇宙，聲音不見了，人群不見了，張委員不見了，小女友麗珍也不見了，一切俱寂，唯我獨尊，呵呵，你這下可真是打從心裡頭認識到自己的偉大了。（99—100）

政治威權的神聖光環，就在「你」這個猥瑣的小人物和獨裁英雄形象合而為一的時刻，徹底煙消雲散。類似此種階級與階級之間的辯證、扭轉和瓦解，在林宜濠小說中屢見不鮮，甚至成為他描寫嘉年華場面的主題。又如〈當我們同在一起〉一篇，描寫訓導主任策動全校



大張旗鼓招攬新生，但如軍事作戰般縝密的計畫，卻被林宜濤不時在間隙處插入的註腳所推翻，以學校在「當我們同在一起」樂聲廣播的一段為例：

各位親愛的同學，非常非常（非常，非常……）歡迎大家蒞校參觀，在這即將從國中畢業，踏入人生另一階段的時刻，相信你們一定正慎重地考慮如何才能選擇一所好學校，以追求更高深的學問，更專精的知識（更多的把戲、更複雜的苦悶、更深刻的茫然……）。本校創校三十年，培育過無數傑出人材（一個牙醫師、兩個縣議員、三個鄉民代表、四個經理、五個組頭、六個角頭、一千個芭樂柳丁……），學風優良，設備完善，有理想，有朝氣，是您升學的最佳選擇。我們竭誠地歡迎您在暑假過後加入我們的行列，在這溫暖的大家庭中與我們一起生活、學習、成長（發牢騷、困惑、期待）。各位親愛的同學，當我們同在一起，我們的明天會更好，當我們同在一起，我們的前程會更燦爛。各位親愛的——（167）

括弧裡與正文截然相反的話語，把這充滿光明與感性的長篇大論完全解消掉了。而訓導主任洪中強（連這名字也是一個反諷：以「中強」對比他的緊張和軟弱）在面臨這麼盛大的場面時，也「實在忍不住心裡的激動和征露丸藥效漸退而隱隱發作的腹痛，他終於一個人躲到廁所裡，跟真的一樣地嗚咽了起來。」（168）這種藉由小小的動作而顛覆掉整體的解構技巧，正是林宜濤最擅長、也最讓讀者大呼過癮的筆法。

嘉年華「建立自己的世界反對官方的世界，建立自己的教會以反對官方的教會，建立自己的國家以反對官方的國家」，並經由對一切神聖事物的褻瀆和歪曲，不敬和猥褻，來「說明任何制度和秩序，任何權勢的地位都具有令人發笑的相對性」<sup>⑩</sup>。這種神聖世界與世俗世界的交錯連結，各種原本不相干的事物拼貼在一起，違背自然秩序的結果造成使人錯愕的怪誕<sup>⑪</sup>，目的不僅在滑稽取樂而已，更在顛覆我們對這個世界習以為常的認知，鬆動意識形態的樞紐。相信只要是讀過林宜滢小說的人，都必然不會忘記〈人人愛讀喜劇〉一篇所拼貼出怪誕、滑稽、荒謬進而解構的效果。脫衣舞團的老闆與舞孃是不見容於社會結構的邊緣人物，然而在小說中，他們這些平日被剝奪發言權的邊緣人，卻彷彿搖身一變成為「壯烈」的戰士，挺身與政府對抗，歌舞團的莊團長如威風凜凜的將軍走到讀者面前（「這時他身陷在一張暗紅沙發裡，肋骨兩旁的贅肉恰好可以靠掛在沙發扶手上，兩腿直統統地霸住茶几，和下巴檔連成一個V字，Victory，他隨時準備打贏人生中任何一場戰役」，「他希望他嚴肅的表情像畫裡的山本五十六或乃木這一類的日本將軍，中分頭，仁丹鬚，一排亮晶晶的銅扣從下巴到肚臍」）（39），至於脫衣舞孃組成的歌舞團走上街頭，則彷彿美國玫瑰皇后的花車遊行、聖清宮進香團、戴安娜王妃蒞臨；而小說結尾的時候，舞孃們在梅花進行曲中大跳脫衣舞的謝幕式，則將全篇推到最高潮，這時聖與俗混淆在一起同台演出，造成褻瀆威權的快感，也是一種反抗威權的創造性手段。所以小說中極力傾瀉的粗鄙俚語，誇大人體感官的醜惡（如描寫莊團長的蛀蝕牙洞可以將一根原子筆筆尖插進去掏殘渣，嘴裡噴射出大蒜味、煙臭味、檳榔味、火藥味等等），都是嘉年華舞台上群眾的搏命演出。而閱讀至此，我們也才

終於真正見識到了台灣庶民社會中那股打不死、壓不扁、踩不爛的堅韌生命力。

所以林宜澧筆下的市井小民並非沒沒無聞的平凡角色，他們平日遊蕩社會邊緣，但在嘉年華的時刻，他們毋寧更像是一個英雄，受到群眾加冕<sup>19</sup>。〈人人愛讀喜劇〉中的歌舞團長宛如悲壯的將軍，〈鼓聲若響〉中勤奮仔以震天裂地的鼓聲、吼聲怒斥人間的不公不義，彷彿頭頂光環、刀槍不入的耶穌化身，〈舞者王剛〉中王剛則化妝成一隻「額頭高聳、一個王字端放正中」的威猛獅子，〈假日〉弱小的妓女變成憤怒的大猩猩，抱起女兒，把禿頭政客咻地擲到九霄雲外，〈藍色玫瑰〉妓女戶的保鏢則搖身一變成為宣講聖經的神父。反之，平日那些道貌岸然的人物，到林宜澧小說則都被一一卸下假面，〈世紀謠〉中立院某派系領袖走在泌尿科林立的街道上，竟被花柳科廣告招牌砸到頭頂，〈虛線〉中縣議會的副議長賣麵包出身，僅靠一張與李登輝的合照步入政壇，〈化妝〉中的議員站在街頭幫忙推銷化妝品，卻被一個無名的小女孩搞得陣腳大亂、狼狽不堪，〈蹲著等待地震〉裡的禿頭縣長則站在超市門口帶領大家蹲下來，彷彿幼稚園中教唱遊的老師，至於〈惡魚〉中被一隻鱷魚耍弄得團團轉的市長，最後卻只能在百貨公司的遊樂場中與電動玩具搏鬥，孤獨的身影就「像個悲壯的武士，一個無意中被遺忘在遊樂世界一角的中年武士」。

當神聖與粗俗、高貴與卑賤這兩個世界的分界線開始模糊、搖晃，輕飄飄地一跨就過，〈預知搶案紀事〉中那參與銀行搶案演習的職員也會突然成為搶匪，太陽底下沒有什麼事不可能發生，也沒有什麼事是真的，沒有誰贏過誰，只剩下全能全知的上帝在高空發出冷冷的微笑。林宜澧這種絕不妥協的反叛哲學，同時卻又輕盈得幾乎沒有重量，〈聖清芳〉一篇

將輕鬆的漫畫和八百多人遭到槍斃的西來庵革命事件交錯呈現，除了顯示歷史的荒謬虛無之外，林宜濤也不忘提醒我們：

漫畫是另一個星球，那裡沒有地心引力，沒重力加速度，人因此都打不死搥不扁，簡單講，你如果到了這樣的境界你就可以為所欲為了。我相信保有這種幻想是人類一種高貴的品質，它一點都不比愛國、孝順、誠實等等道德條目來得不重要，漫畫讓我們高貴。

(54—55)

正因為輕得沒有任何重量，所以才能「為所欲為」，才能永恆不死。

或許這就是林宜濤所嚮往的生生不息的烏托邦世界吧，〈爵士春秋〉中他曾經這樣描寫：

快樂的音樂像一頂綴滿鑽石的華麗帽子，當它被拋向天空時，會在高高的我們的頭頂閃耀出一萬條交織的光芒。囡仔兄，靜靜聽，仔細想。那一萬條光芒會把快樂的我們像蜜糖加牛奶那樣子攪拌在一起，我們隨著甜美的漩渦打轉，打轉再打轉，不久之後我們融化無蹤。而音樂不止息：說話的鋼琴、跳舞的吉他、散步的薩克斯風、滾動的鼓、相互追逐的喇叭。惟音樂永不止息。(81)

以音樂象徵一個無限豐美、永恆的樂園，而這種境界不落言詮，唯有「音樂」可以與之比擬。「音樂」確實是林宜澧小說和生命中非常重要的因子，且看他如何形容音樂與心靈的纏繞：

我師父摩利桑的薩克斯風音樂是比歷史故事還要世故的寓言，伊的音樂總是如強光一般要穿透我的心靈，伊的音樂連綿不斷，纏繞不止，在我的青春時代，那是我心所痴迷最好聽的聲音。（79）

所以他的小說也如同音樂旋律的流轉、反覆、對位與和聲，是一首指揮眾人合奏而成的嘉年華樂章，即使其中拼貼許多醜怪、俚俗、怪誕的事物，但是林宜澧在細節上精細的渲染描繪，豐富的語彙，跳動的敘事邏輯，使得他的小說基本上仍然是燦爛壯麗的銅管音樂，而在無盡的樂聲飄揚中，讀者乘著一張文字織就的魔毯，跟隨作者手裡鼓聲的節奏四處飛翔。

註釋：

- ① Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His Word*, Indiana University Press, 1984. & *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minnesota University Press, 1984.
- ② Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His Word*, p.303.

③ 劉康《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》頁二一四（台北：麥田，1995）。

④ 見金觀濤、劉青峰《興盛與危機——論中國社會超穩定結構》（台北：風雲時代，1994）一書的討論。

⑤ 例如古添洪《由常入非常：中國節日慶典中的狂文化》評論（《中外文學》22:3:151—154）指出：中國慶典活動中組織人事安排反映著社區的尊卑身分，無法使參與者獲得階級泯滅感覺，反而是對社會階級的再肯定與再現。以及何翠萍《野台戲在民間節慶演出的意義》（東海大學、台灣省民政廳《民間信仰與社會研討會論文集》頁五三—六七頁，1982）也提出類似觀點。

⑥ 廖炳惠《兩種「體」現》（《回顧現代——後現代與後殖民論文集》頁二一一—二二四）一文以巴赫汀「醜怪」身體（the grotesque body）的概念來分析莊子與儒家文化的對立。

⑦ 王德威《世紀末的中文小說——預言四則》（《小說中國——從晚清到當代的中文小說》頁二〇一—二二八，台北：麥田，1993）指出世紀末中文小說的四個方向：「怪誕的美學」、「以詩入史的姿態」、「消遣並消解中國的姿態」、「新狎邪體小說的形成」，都具有嘉年華的傾向。

⑧ 王德威《荒謬的喜劇——《駱駝祥子》的顛覆性》（《小說中國——從晚清到當代的中文小說》頁五九—六九，台北：麥田，1993）。

⑨ 同註⑤頁二〇七。

⑩ 「大傳統」與「小傳統」為 R. Redfield 提出的概念，日人務台理作則翻譯為「高次元傳統」和「低次元傳統」，而社會學者葉啟政《「傳統」概念的社會學分析》（《社會、文化和知識分子》頁五七—八八，台北：東大，1984）則區分為「核心傳統」與「邊陲傳統」這兩個名詞，或許更能點出台北與花蓮的相對地理位置。

⑪ 陳平原《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大文化，1990）指出：「中國古代小說敘事方式的

單調，不應歸結於對山水自然的審美意識的落後，也不應歸結於漢語語法結構的缺陷，而應主要歸因於說書藝人考慮『說——聽』這一傳播方式和聽眾欣賞趣味而建立起來的特殊表現技巧，在書面形式小說中的長期滯留。」所以「只要作家還擬想著對聽眾說書，就不可能真正突破『以全知視角連貫地講述一個以情節為結構中心的故事』這一傳統小說敘事模式。」（頁二九四—二九五）

⑫ 楊照〈魔法師的生命哲學——序林宜澐小說集《惡魚》〉頁四。

⑬ Henry Sayre〈表演〉（《文學批評術語》頁一一四—一四一，杜玲玲譯，香港：牛津大學出版社）一文以「現場情境」來形容具有表演性格的作品所製造出來的特殊情境，對觀眾而言，「起著一種催化或轉化的作用（比如幫助他們建立新的角色和身分），因為它有助於產生一種集體慶典或集體成就感，並有助於確立一個共同的任務或目標，所以，可以說，這種表演與儀式大致相當。」而林宜澐小說也同樣具有這種「現場情境」的特質。

⑭ 李豐楙〈由常入非常：中國節日慶典中的狂文化〉（《中外文學》22:3:116—150）以「常」和「非常」來指稱大傳統儒家「禮樂文化」和小傳統「庶民文化」這兩種相互對立卻又妥協的文化觀。

⑮ 同註⑫，頁四。

⑯ 同註③，頁二七〇。

⑰ 同註③，頁二六八。

⑱ 參沃爾夫岡·凱澤爾《美人和野獸——文學藝術中的怪誕》（台北：久大文化，1991）對各時期怪誕定義的討論。

⑲ 嘉年華會中最高潮就是推選一個醜怪、卑賤的人物為王，為他加冕和脫冕。見 Mikhail Bakhtin,

Problems of Dostoevsky's Poetics, p.179。





# 評論

輯二





# 青春不死

## ——論白先勇

在台灣文學史上，白先勇是絕對不會被遺忘的一個名字。他三十歲左右寫成的小說《臺北人》，不僅在文建會主辦的「台灣文學經典」薦選中獲得最高票，而且也是《亞洲週刊》選出「二十世紀中文小說一百強」的前二十名中唯一的台灣小說。這些「經典」或「百強」的名單順序雖迭有爭議，但卻可以顯示出白先勇在台灣甚至在世界華文文學之中，已經佔有一席之地不容小覷的重要地位。

那麼，《臺北人》是否果真具有其他台灣小說所無法企及的藝術成就呢？還是如呂正惠甘犯大不韙的宣稱：白先勇是被高估了。若果如此，又為何會被「高估」呢？這兩極化的評價其實頗值得我們玩味思量。

歷來評論者對《臺北人》最激賞處，莫過於其中所展現的「宏大的歷史感」（余秋雨語）。白先勇在〈驀然回首——《寂寞的十七歲》後記〉文中也自述寫作《紐約客》、《臺北人》系列的動機，是因為「去國日久，對自己國家的文化鄉愁日深」，以及在《臺北人》一



《臺北人》  
白先勇◎著  
爾雅出版社



典藏版  
《臺北人》  
白先勇◎著  
爾雅出版社

書扉頁所題：「紀念先父母以及他們那個憂患重重的時代」，白先勇立意為苦難大時代作見證的用心，已是昭然若揭。

透過一群受歷史擺佈而漂泊離散的異鄉人，白先勇形塑出來的是一個沒落腐朽、步步淪入死亡的中國，故他以小說之筆，成為這一苦難歷史的代言人。夏志清便論道：「《臺北人》甚至可以說是部民國史。」而評論者也多據此以為白先勇是社會意識極強的作家，擅長捕捉各階級行業的大陸人在逃亡來台後二十年間的生活面貌。

不過，若是以社會寫實來評鑑《臺北人》，可能將大大的錯估了它的價值。事實上，《臺北人》是一部相當「非寫實」的作品，書中人物激烈偏狹，而且面貌幾乎一致，屬於沒落的王孫貴族或妓女者流，他們沉緬於過去的榮華富貴之中，逃避眼前的現實生活，又無法掙脫回憶的陰霾。歐陽子在〈白先勇的小說世界〉一文中便詳加分析，以為：

如果說《臺北人》止於寫實，止於眾生相之嘲諷，而喻之為以改革社會為最終目的的維多利亞時期之小說，我覺得是全忽略了《臺北人》的底意。

所以她將《臺北人》的主題命意分成三節來討論：「今昔之比」、「靈肉之爭」、「生死之謎」。這種二元對立的分析法頗能指出白先勇小說的結構特點。但是在這裡我則要更簡化的提出，白先勇小說所關注的焦點其實只在一個，那就是：時間。

「時間」是整部《臺北人》的命題核心。甚至包括白先勇早期《寂寞的十七歲》等作品，「時間」自始至終都是他小說的一貫命題。所以，與其說他是以《臺北人》去悼亡那個苦難的近代中國，還不如說他是在悼亡著那隨時光流逝，就從此一去不返的青春。這種對「時間」無可奈何的悲觀與焦慮，恐怕得追溯到《紅樓夢》這本影響白先勇甚鉅的古典小說，他簡直活脫脫的就是大觀園中賈寶玉的化身。

白先勇父親是抗日名將白崇禧，家境優渥，童年時他曾因肺病在家休養，與外界隔絕四年多，這養成了他日後柔弱、自閉、安靜的性格，而沉浸在書本的世界當中，使得他更加嚮往一個充滿陽光、熱力的青春生命，亦是他所固執追求的「美」的形象。白先勇曾經如此形容青春的美，他說：「有一次我看見一位畫家畫的一張裸體少年油畫，背景是半抽象的，上面是白得熔化了了的太陽，下面是亮得燃燒的沙灘，少年躍躍欲飛，充滿了生命力，那幅畫我覺得簡直是『青春』的象徵，於是我想人的青春不能永保，大概只能化成藝術才能長存。」

「青春」是生命，是美，而與「青春」相對的則是「衰老」。在白先勇的小說中，「衰老」簡直是一種可恥的醜陋與罪過。譬如白先勇早年就讀台大外文系時寫的〈金大奶奶〉或〈玉卿嫂〉，文字老辣，情節懸宕起伏，一點也沒有初寫者的青澀窒礙。在這幾篇作品當中，他選擇以小孩（容哥兒）純真無邪的聲音作為敘事觀點，去窺看外在的成人世界，然而這個成

人世界卻充滿了死亡、腐朽、衰老與詭魅陰森的氣氛。於是青少年／成人、過去／現在、光明／黑暗、純潔／罪惡、快樂／愁苦，在他的小說中成為可以互相調換的幾組二分法。

在他小說中的「現在」，也就是被趕出大觀園後的成人世界，往往是一個寒儉、蕭條、冰冷、罪惡的所在，如〈我們看菊花去〉一篇所描寫：

我們院子裡本來就寒儉，這十月天愈更蕭條；幾株扶桑枝條上東一個西一個盡掛著蟲繭，有幾朵花苞才伸頭就給毛蟲咬死了，紫漿都淌了出來，好像傷兵流的瘀血。原來小徑的兩旁剛種了兩排杜鵑，哪曉得上月一陣颱風，全倒了——萎縮得如同發育不全的老姑娘，明年也未必能開花。

一個凋蔽破敗、了無生機的園子，與此相對的，則是回憶昔日的光明與甜美。但是從前那個未經世事的純潔樂園，早已經永遠失去了。所以〈青春〉中老畫家竭力捕捉少年的身影，最終只能被烈陽曝曬死於岩上。

過去／現在、光明／黑暗、純潔／罪惡、快樂／愁苦的二元對立觀，在《臺北人》一書中更被發揮得淋漓盡致。《臺北人》的名篇〈遊園驚夢〉援引《牡丹亭》「皂羅袍」一曲：

原來姍紫嫣紅開遍，似這般，都賦與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。

良辰美景，轉瞬即逝，生命的凋零枯萎，如何能不令人怵目驚心？所以《臺北人》系列可以說是白先勇將「時間」推到極致的顛峰之作。在寫作《臺北人》時，他留學美國愛荷華，開始注重象徵、譬喻、意識流等文學技巧的運用。白先勇曾說：「我研讀過的偉大小說家，沒有一個不是技巧高超的，小說技巧不是『雕蟲小技』，而是表現偉大思想主題的基本工具。」可見他對於技巧的重視。而事實也果然如此，《臺北人》一書最大的成功處就在於他大量且圓熟的運用西方文學的象徵、暗喻、結構等手法，使得這些作品不僅能晶瑩如鑽，還能飽滿如珍珠。

〈遊園驚夢〉是《臺北人》中最精采完整的一篇小說。小說中透過戲劇的手段，巧妙結合成「古典」與「現代」、「往昔」與「現今」的兩個時空；而錢夫人與杜麗娘的角色也獲得完滿的呼應，使「夢」別具有兩層涵義：既是杜麗娘思春的夢，也是錢夫人的夢（潛意識的情感）。經由戲劇演出，錢夫人在「往昔」與「現今」中自由流轉，交織穿梭，意識流的片段把不同的時空串聯起來，構成強大的張力和迷離恍惚的夢境，擴大了讀者想像詮釋的空間。在〈遊園驚夢〉一篇中，現代主義的幾個重要文學技巧，可以說得到了適切的示範。至於象徵在整本《臺北人》中更是俯拾皆是，譬如〈一把青〉以「青」象徵青春，最後卻逐漸枯萎墮落；〈那片血一般紅的杜鵑〉以血紅的杜鵑花作為對青春的禮讚；〈永遠的尹雪艷〉中尹雪艷根本就是一個象徵人物，以白暗喻她為死亡的化身；〈花橋榮記〉的篇名則是對於一沉淪腐朽生命的反諷。這種種，都顯露出白先勇駕馭文學技巧已臻純熟的境地。

《臺北人》當然是白先勇寫作生涯的最高峰。可是正如文章一開頭所提出的問題，「宏

大的歷史感」在書中果真存在否？答案卻很可能是值得懷疑的。這也就是說，過去對於《臺北人》的評價或許都指錯了方向，因為白先勇並未對中國近代史作一客觀多元的剖析，而是一貫的感懷美好青春已經不再，樂園的失去，在死亡的惘惘威脅下逐漸消蝕腐爛。換言之，白先勇一直都在奮力抗拒的，其實就是衰老這一回事，而他也一直都是那個俊美可愛、拒絕醜陋現實，拒絕長大、衰老，拒絕被這個世界拖垮沉淪，而不願意走出大觀園的容哥兒。

青春不死。白先勇運用各種文學技巧，為我們打造出一座豐美的象徵花園，這方才是《臺北人》迂迴言之，再三惋嘆的所在。



他們都說，這是最快樂的事……

——論王文興

論到台灣文學界的詹姆斯迪恩，那麼最合適的人選必定非王文興莫屬。他似乎從未老去，鏡頭下一雙憂鬱而叛逆的眼神拒絕被捕捉，總是望向一個我們所無法企及的遙遠國度。

當然，這是純粹就作品來論王文興，如果真正見到作家本人，那麼又是截然不同的兩回事了。走在台大文學院的長廊，經常可以見到王文興徐緩獨行的身影，簡潔的裝扮，執教課堂時不疾不躁的談吐，儒雅的文人形象與他作品中的前衛大膽風格，似乎是非常矛盾的兩極。可是我卻以為這兩個矛盾面向的結合，或許正是台灣現代主義的重要特質——一個屬於知識圈的文人產物，極端的個人主義者，拒絕與社會現實溝通妥協，因此思考永遠走在行為的前頭。陳映真在小說〈唐倩的喜劇〉中，便曾對現代主義者侷限於學院象牙塔，面對現實生活的顛預無能，毫不留情的加以嘲諷和撻伐。而在鄉土文學論戰吵得火熱時，王文興一席「鄉土文學的功與過」演講，也引來台下聽眾一陣叫囂喊打。但是事過境遷，當社會運動的激情都已經隨時間煙消雲散之際，究竟誰才真正是台灣文學史上一位永遠的反對者呢？想來



《家變》  
王文興◎著  
洪範書店

想去，恐怕還是唯有王文興一人，以他對於文學的純粹信仰，徹底貫徹了現代主義的反叛精神。

和其他作家相比，王文興的作品可以說少得可憐。四十年來他只有四部作品：《十五篇小說》、《家變》、《背海的人》，以及停筆近二十年以後的新作《背海的人（下）》，產量雖少，但絕沒有人會以為他是一個偷懶的作家。這樣少的產量其實正說明了他對於文學有一種近乎潔癖的堅持，如同他在《家變》序中所說的名言：

任何文學作品的讀者，理想的速度應該在每小時一千字上下。一天不超過二小時。作者可能都是世界上最屬「橫征暴斂」的人，比情人還更「橫征暴斂」。

我曾經多次努力實踐這種閱讀的速度，但卻從來沒有成功過。每小時一千字，一天不超過二小時。王文興把文字奉若神聖的態度，已經將文學等同於「宗教」的境界，絕不允許凡人輕易褻瀆。

因此，許多論者都以宗教的角度去詮釋王文興的小說。正如張漢良所指：

在王文興的作品中，語言不再是傳達信仰的媒介，反而成了信仰本身。

語言文字是王文興殫精竭慮的著力點，但卻也往往成為他作品中最受爭議之處，甚至成為他和讀者分裂的起源，這在他早期的《十五篇小說》中，就已見端倪。王文興本人以為在《十五篇小說》中：

〈母親〉、〈草原底盛夏〉——尤其〈草原底盛夏〉——是可以使我掛幾許微笑的篇作，管別人怎麼想，愛怎麼寫怎麼寫。凡故事，人物，心理，全部去牠的。

不要故事情節，不管讀者是否可以消化，盡情進行語言的翻轉實驗，這對於王文興而言，是一場忠於文字的探索追尋，不受任何外在因素的干擾，然而對於讀者而言，卻是一場耐性、毅力與智力的嚴格考驗。於是喜歡者，將王文興作品視為字字珠璣；厭惡者，則以為通篇不忍卒睹，遂大肆詆毀攻訐，雖然王文興本人根本不曾理會過這些。

但這裡其實牽涉到小說的一個根本問題：如果小說是一項說故事的藝術，那麼，二十世紀小說所面臨到的最大難題，並不在於故事（亦即內容）的好壞，而是在於怎麼說，也就是創作者有感於寫實主義之不足，無法承載人生荒謬歧異的面向，所以「形式」成為二十世紀

藝術革命的軸心——唯有透過形式的開發與翻新，才能夠賦予內容更多的意義。而文學的形式無非就是語言，語言是每個人每天都在使用的媒介，看似容易，但也正因如此，如何務去陳言，避免陳腔濫調的窠臼，反倒是益發艱難的任務。因此，王文興極力開拓嶄新的語言形式，其中雖多藉助於西方作家如喬哀思、亨利·詹姆斯等人，但他在中文書寫領域所帶來的震撼與顛覆，放眼台灣文壇，至今仍然沒有人能夠及得上他的成就，更遑論去超越了。

「仄」字是王文興喜用的形容詞，譬如「仄巷」、「極仄的三級台階」等等，我們或許可以如法炮製，以「仄」字來概括他的語言風格。《十五篇小說》是他語言實驗的開端，《家變》集其大成，至於《背海的人》則是越走險峰，甚至已到不可解讀的地步。《背海的人》及其《續集》成功與否，見仁見智，尚可討論，不過可佩的是，對於寫作，王文興自始至終秉持著一貫的開闢、創新，以及無所畏懼的勇氣。《家變》無疑是他成熟的巔峰之作。朱西寧曾說：

如果說讀《家變》不習慣，這是很自然的現象。但是，讀者應該試著去習慣王文興，而不應該要求王文興來習慣讀者。

善哉斯言。正如王文興認為，遷就讀者是一種出賣自己的行為。這種對於文學的純粹信仰，使得他的小說語言如同發光的晶鑽，獨具超越現實的色彩、音響以及氣味。因此《家變》既是一部小說，又可以視作一部長詩。例如書中以阿拉伯數字2標示的一段：

風彎了樹。他在窗框密閉的室中，迎對窗子。背後響著父親與母親的動靜。房中一亮一晦，風把窗外遮護的桂花樹颳開的原故。枯葉讓颳風橫向吹刷。在桂樹深枝間，有頭文絲不動的鳥鵲兀止。

沒有故事，沒有情節，與前後文也沒有關連，看似多餘，但實如項鍊上不可缺少的一粒珍珠，密實而有光澤，與其他段落交相輝映出迷人的光與美。

必須注意的是，如前所言，形式的開拓絕非文字遊戲，目的乃在為作品帶來更為豐富的意義。劉紹銘便曾以「驚心動魄」、「異端」、「離經叛道」來讚譽《家變》，這不僅指它的語言文字的創新，更在於《家變》一書所揭示出來的人性之真實：「王文興面對人心真相之勇氣，為二十年來台灣文學所僅見。」這句讚語即使是到二十一世紀的今天，依然有其效力。王文興無視道德的藩籬，以扭曲的語言赤裸解剖人性的陰暗面，正是《家變》甚至他所有作品中最為動人的地方。

「性」與「死亡」是王文興作品中重要的兩條旋律，彼此交織，甚至互為反襯。在他筆下，「死亡」是人類宿命的悲劇，也顯現出人類可悲可憫的無知，而「性」則是啟蒙的關鍵，卻也是墮落沉淪的開始。〈欠缺〉一篇中愛慕鄰居婦人的小男孩，透過這段最初的戀情，才「新曉得了生活中攪雜有『欠缺』這回事，同時曉得以後還須面對更多『欠缺』的來臨。」。所以王文興透過「性」與「死亡」書寫人類的成長，也書寫成長中必得面對的缺憾與沉淪，無可逃脫的宿命陷阱。以此觀之，整本《家變》可以視為主角范曄的成長史，從他

幼時對父親的依賴，到最後趕走父親，取而代之父親在家中的地位，這段成長過程無非是佛洛伊德弑父戀母的「伊底帕斯情結」完美的演練。然而，世人是否也要如同伊底帕斯挖掉自己的雙目，來為自己的愚蠢盲昧而贖罪呢？王文興對於生命的終極哀傷與絕望，使得他寫下了「最快樂的事」這篇短短幾百字的作品：

他們都說，這是最快樂的事，*but how loathsome and ugly it was!*

這句話沉痛的揭露了人類的虛無與孤寂，而生命這顆被過多道德箴言所鼓脹起來的氣球，也唯有王文興才敢大膽刺破。

在鄉土文學論戰中王文興曾經說過：「文學的目的是在使人快樂」。這句話一度引起鄉土派的圍剿。然而，快樂究竟是什麼？快樂又何其稀少難得？若不是文學藝術所給予的光與熱，生命將會何等空洞？王文興這句話遭到的扭曲誤解，正如他的作品少人能讀一樣，先知者，總是得站在世界的另一端，默默承擔著寂寞。

# 末世的聖徒

——論陳映真

出身於宗教家庭的陳映真，曾在〈鞭子與提燈〉中記述父親對他說的一段話：

「孩子，此後你要好好記得：首先，你是上帝的孩子；其次，你是中國的孩子；然後，啊，你是我的孩子。」

他飽含熱淚聽受了這些話，並且以此成為一生的勉勵。而話中的「上帝」，陳映真詮釋為「真理」和「愛」，再加上其次的「中國」，這四者可以說就是解讀陳映真所有小說的重要關鍵。

對於這一點，或許有人會提出反對，因為陳映真向來被歸於鄉土文學陣營，他比較受到重視的幾篇作品如〈夜行貨車〉、〈上班族的一天〉、〈山路〉、〈鈴鐺花〉等，不是在批判帝國主義的經濟侵略，就是在控訴政治現實，有時甚至還在小說中夾入大量的政經議論，這

與前段所說的「真理」、「愛」的宗教情懷似乎是格格不入。但其實不然，乍看之下，陳映真的小說議論成分大於抒情，可是詳細究之，「愛」才是真正貫穿其中的根本生命情調，而這種「愛」，乃是奠基在對「真理」的虔誠信仰之上，一種無私無我、奉獻犧牲的「人道愛」，一如為眾生苦難而殉道的耶穌。

正因為如此，陳映真可以說是一個浪漫到骨子裡的作家，而也惟因浪漫，他才會被捕入獄長達七年之久，在鄉土文學論戰的政治高壓氣氛裡，仍敢倡言他的社會主義理想，並且在一九八五年典當房子創辦了《人間雜誌》，成為台灣報導文學的先驅。在台灣這樣一塊功利現實的小島上面，陳映真果然徹底實踐了浪漫主義的精神，故南方朔稱他為「最後的烏托邦者」。然而，這樣的一個知識份子形象，很容易使人聯想起五四時期感時憂國的文人，再加上六〇年代反戰所宣揚的人道與博愛，這二者綜合起來就是陳映真的最佳寫照。

陳映真與五四文人的相通之處是顯而易見的，尤其是魯迅，這不僅因為在戒嚴年代中，他因為偷讀魯迅而被冠以思想罪名；其實他的小說也與魯迅頗為類似，他們都滿懷著對於中國「新生」的理想，可是在此同時，卻又面對自己日漸破敗沒落的故鄉，不免湧起濃重的悲觀與感傷。這只要對照陳映真與魯迅的同名小說〈故鄉〉，就可以發現兩人驚人的類似之處。所以陳映真早期作品中的蒼白陰鬱，雖有其存在主義的根源，但更確切的說，應是一種與魯迅近似的在面對殘破現實、黑暗人生時，內心深處所自然而然的悲哀、無力與無奈。如同陳映真在〈將軍族〉這篇小說中所說：



此生此世，彷彿有一股力量把我們推向悲慘、羞恥和破敗……

而〈淒慘的無言的嘴〉也出現過類似的語句：

我的耶路撒冷又在哪裡呢？那麼剩下的便似乎只有那宿命的大毀滅。

純真美好的樂園既然已經失去了，腐敗的、無希望的、有罪的生活，環繞著其中的每個人物，於是獲得「新生」的唯一方法就是「死亡」。陳映真描寫死去的女人身體上的傷口，就像是一張張「淒慘的無言的嘴」，正呼喊著「打開窗子，讓陽光進來罷」，而〈將軍族〉中三角臉和小瘦丫頭也只能在死亡的一刻，才得以展現出莊嚴的光榮，這一不可避免的死亡結局，便構成了他早期小說中特有的慘綠、淒冷、蒼老、黯淡但又迷人的情調。

不過，陳映真與魯迅最大的不同點就在於：魯迅以嘲諷的態度來對待「新生」的無望，所以反倒更能深沉的揭示出人性悲劇的宿命；反之，陳映真所背負的神聖宗教情懷，卻一直驅使他想要透過「愛」來拯救人類，他在小說〈蘋果樹〉中說：

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，那時候拾荒的老李的眼病

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。

人類的幸福終究有一天會實現的，陳映真從來就沒有放棄過重返伊甸樂園的渴望，甚至到了後來，這種積極的態度越來越形強大，而壓倒了他原本濃厚的抒情感傷。

一九七五年，也就是他出獄的那一年，陳映真以許南村為筆名，發表〈試論陳映真〉一文，對自己早期小說中所充斥的消極、蒼白、無力、悲觀、宿命等等，予以嚴厲的批判，而大聲地做出如下的宣言：

克服和揚棄落後的大華夏主義和新舊殖民主義所殘留的被害者意識、孤兒意識或棄兒意識，重新建立我們在中國現代史中的主體的地位，昂揚地前進。

這一昂揚的姿態，使得陳映真從此告別了魯迅，而邁入一個嶄新的階段。他接下來陸續發表以批判帝國主義經濟為主的「華盛頓大樓系列」〈夜行貨車〉、〈上班族的一日〉、〈雲〉、〈萬商帝君〉，以及書寫白色恐怖的〈山路〉、〈鈴鐺花〉、〈趙南棟〉等作品，展現出他以小說積極介入社會現實的昂揚姿態，也將他的創作生涯推至最高峰。但是這些作品果真那麼成功嗎？這恐怕值得重新檢視。誠然，在這一階段的作品當中，我們可以看到陳映真

努力吸納社會議題，開拓小說題材的苦心，然而這並不必然代表他的成功。如前所述，「愛」乃是陳映真的根本生命情調，換言之，他所想要極力擺脫的早期作品中的抒情感傷，可能才是他最擅長的也最細膩過人的地方，所以當「感性」的陳映真，在處理政治或經濟等現實問題時，我們就會看到「理性」與「感性」這兩極在他的筆下左支右絀、甚而相互干擾起來。

以〈夜行貨車〉為例，如何解決美商公司的經濟剝削，恢復民族尊嚴？陳映真不從現實問題入手，而寧可選取了一個人類最原始也最浪漫的方法：愛情，在小說的結尾處，劉小玲與詹奕宏決定一同離開美商公司，攜手回到台灣南部鄉下的老家。這個結局成為全篇最不具有說服力的敗筆。又如〈上班族的一日〉，也以黃靜雄和小酒女Rose的愛情，來作為抵制帝國主義經濟侵略的救贖管道。小說中Rose一句「台灣男人都不敢愛」，顯示出陳映真往往以情愛去簡化社會問題的複雜性，而無法做出準確有力的針砭和抨擊，使讀者產生認同。同樣的，這個缺點也存在於〈山路〉、〈趙南棟〉等政治小說中。當陳映真企圖用「愛」來消弭世間的罪孽與醜惡時，這和他早期的作品並沒有什麼不同，甚至嚴格說來，還不如他早期〈將軍族〉、〈一綠色之候鳥〉等來得純粹且深刻。

姚一葦曾經頗犀利的指出：陳映真一方面是反文學的，認為文學虛幻而不切實際；但在另一方面，他是文學的，他具備一個文學家的一切性格，這點「因此形成他理性與感性間的矛盾。」（見《陳映真作品集》〈總序〉）的確，一個根本上「感性」的人，卻想要實際介入社會參與，進行政治經濟的「理性」批判，很可能就只是變成一廂情願的天真，或者矯飾。

不過，陳映真終究選擇了背上「文學為社會而服務」的十字架，奉獻出等同於宗教情操

的大愛，並堅信如此一來，必定可以為中國全體尋找到一條救贖的路途。如同他在〈六月裡的玫瑰花〉這篇小說的結尾處寫道：

他為無可置疑的民主、和平、自由和獨立而戰；他為合眾國傳統的正義和信念捐軀。他的犧牲為全世界自由人民堵塞奴役和反人性的逆流底鬥爭，墊上一塊有力而雄辯的巨石。

這種過於樂觀的天真，反而削減了他前期作品所刻劃出人性中某種不可改變的宿命，所自然產生出來的震撼力量。但作為一個末世中虔誠的聖徒，陳映真必然是被犧牲了，這又何嘗不是時代所造成的悲劇呢？也何嘗不是文學史上的悲劇？

# 當李龍第老時

## ——論七等生

歷來七等生小說所引起的爭議，大概除了王文興之外，無人能出其右。他們倆人的文字多被評論家譏諷為「不忍卒睹」，彷彿是患了「小兒麻痺症」；而他們的作品也多被指斥為是「悖逆倫常」，「離經叛道」，甚至是傳播「頹廢墮落」的毒素。但是種種批評仍然阻擋不了某些人（尤其是學院中的知識份子）對於他們的喜好，《家變》、《背海的人》、《我愛黑眼珠》、《沙河悲歌》等小說繼續在特定的讀者群裡被流傳歌頌著，以至於今天我一想起七等生，腦海便會浮現出黑夜裡台大文學院寂靜的長廊，彼時還是研究生的我們，就在蚊蠅飛繞的青燈下，捧著七等生的小說彷彿是救贖的聖經般虔誠地誦讀。

如果指斥七等生的小說充滿荒謬、欺瞞，並從情節的安排去推敲是否合乎常理，那麼，很可能就是完全錯看了這些作品。楊牧〈七等生小說中的幻與真〉開頭便指出：「幻想與現實同時存在於七等生的小說世界」，而「幻想對七等生而言，只是手段而已，它通過幻想之運作開發探討他親身體驗思維的現實問題。」因此，七等生的小說多應被歸為超現實的寓言

之作，作者藉由幻設出來的時空與事件，以更深入挖掘現實人生所含藏的蘊意。這些事件固然缺乏具有說服力的細節來支撐，但卻不過只是七等生欲表白自己意見的出口而已，無須過於考據追究。

不但如此，呂正惠在〈自卑、自憐與自負〉一文中也批評七等生「從來沒有創造出一部完整的作品」，使得「七等生的小說確實都有結構上的重大缺陷，所以他的作品不應單獨對待，而是應該組合成為一個整體。」這正如《七等生集》序言〈削瘦的靈魂〉所云：「他（七等生）的每篇小說好像各自獨立，實則它單獨存在時僅有充足與不充足、完整與非完整的差別。必需讀遍他所有的作品，才能較了解其創作意向，確切知悉其小說中的演化軌跡。」故若僅是把七等生的單篇作品析離出來討論，必定會發覺結構的失衡與情節的曖昧不明，唯有把它放回到七等生的所有作品之中，才能夠互相補充說明，而這可能才是閱讀七等生的正確方法，相信也是為七等生迷們所深深奉行的圭臬。

七等生的作品雖多，其實均是同一主題的迴旋反覆、變奏與重奏，至於貫穿這一主題的男主角，名字不論是叫做「亞茲別」、「李龍第」，或既是小說人名也是七等生本名的「劉武雄」，全都可以視為七等生的化身，也是作者與自我內在靈魂辯詰過程的具體展現。七等生在《離城記》〈後記〉中已明白說出：「我的每一個作品都僅是整個的我的一部分」，而「寫作是塑造完整的我的工作過程。」呂正惠和李瑞騰便不約而同認為〈致愛書簡〉的這段話，是瞭解七等生寫作理念的重要關鍵：

做為一個現代文學的寫作者的我啊，早就卑視那浮表的事件的記述的不能共鳴的事實，這使得我必須把心靈演化成形式，用幻想做內容直接來感應你，當你接住我的傳播的感應時，能使你從我的幻想再恢復到現實，那麼你看到的將不是發生在我身上的單獨的特殊遭遇，而是生命的你也同樣會遇到的普遍事實。

這段話中的「你」，當然是指小說的讀者，但同時也指涉七等生自己本人，透過「寫作一步一步地在揭開我內心黑暗的世界，將我內在積存的污穢，一次又一次地加以洗滌清除。」（〈當我年輕的時候〉）而「完整的我」就在他不斷反覆地書寫當中，逐漸的被模塑成型，淬鍊打鑄。

究竟七等生反覆以文字淬鍊打鑄的主題是什麼？簡單的說，他關心的無非就是「愛」而已。不論透過象徵、冥想或寓言，七等生所探討繁複尖銳的現實問題，追根究底，均歸諸於人類是否具有實踐「愛」的能力。就以最惹人爭議的〈我愛黑眼珠〉（1967）一篇為例，在一座冷漠疏離的文明城市之中，被物質與私慾所奴役的人類，早已經失去了愛人的能力，所以李龍第與晴子雖有夫妻關係，但卻只建立在脆弱不堪一擊的世俗倫理上。而洪水的來臨，顯然具有《聖經》中上帝降大水以洗滌世間罪惡的寓意，當人類面臨死亡暴露自私與醜惡之際，李龍第卻因愛的力量而益發沉穩安靜。他詰問自己道：「在這樣的境況中，我能首先辨識自己，選擇自己和愛我自己嗎？這時與神同在嗎？」此處的「愛我自己」，當指足以彰顯個人存在價值與意義的「愛」，以及其煥發出來的高貴光華。因此洪水的來臨，象徵李龍第

拔離世俗的韁索，從而獲得自我完整的實踐。當面對大水彼岸的晴子憤怒咒罵時，他告訴自己：「我必須負起我做人的條件，我不是掛名來這個世上獲取利益的，我須負起一件使我感到存在的榮耀之責任。」就在這一刻，李龍第變成了「亞茲別」，他再也不是晴子的丈夫，而選擇以對陌生妓女的「愛」來實踐存在的榮耀。當他見到晴子落水而流淚時，妓女問他為何流淚，他回答：「我對人會死亡憐憫。」又說：「我流淚和現在愛護妳同樣是我的本性。」這份出自於人類本性的愛與悲憫，才真正是〈我愛黑眼珠〉甚至七等生所有小說所欲追索的核心意義。

就表面看來，七等生在二十年後所寫的〈我愛黑眼珠續記〉（1988），反省批判台灣解嚴之後風起雲湧的社會運動，相形之下，現實感似乎增強了不少，不過仔細推敲，其實仍是前集「愛」的主題的延續，甚至更加明白的宣說。在〈續記〉中七等生以為「真正使人付出思考的是人性的問題」，而「真正使他惋惜的是這人性的墮落和淪為物具而使用，他想逃開的正是這種物化而廝殺的場面。」所以他對現實世界充斥的喧囂暴力深感不安，而唯有透過愛，人類才得以脫困：

愛就存在於這個個別差異裡而不僅僅選擇它的類同，就像它不是一時的權宜和婚姻，而是一種時間的痛徹瞭解，是對全生命的認知和關懷。它貫穿於各種現實行為的矛盾，有如統攝著各種色光和形狀的思考結果，它使現實寓居存在著一個恆久非現實的理念。



七等生追求的乃是一永恆貫徹的愛的本質，足以穿透現實喧嘩浮泛的假象。與其冷酷無情的面對現實，或是激烈的反抗現實，他寧可採取的態度是「靜默地關懷人類」，因為「我心不忍」（〈回鄉印象〉）。然而也就是這份「不忍」，使得七等生其實比誰都還要道德，就如同楊牧所說：「〈我愛黑眼珠〉乃是一篇具有深刻的道德警戒意識的小說。」

自然與文明的對立衝突，使得七等生選擇遠離城市人群，回歸山林田野，以此重尋人類的和平與和諧。他在〈幻象〉中說：「所謂自然天成之樣相是比一切維護和教養的美麗要高超完整」，而這「美麗和諧的世界，必須透過愛的實踐來完成。愛則必須有具體的對象，他並不相信「擁抱群眾」的博愛，因為這是「明顯的空言和泛論」，而「真正的愛是有明確的對象，必須找到一個，然後再找到另一個，一個一個逐一的去施給。」所以在七等生的小說中，女性往往是愛情實踐的對象，可是也因為對人性有著太多的不信任與失望，譬如晴子，譬如〈阿水的黃金稻穗〉中被丈夫殺死的劉俗豔，這些女性卻只帶來愛情的幻滅，最後七等生仍是孤絕抑鬱的活在世上，成為一個從俗世中徹底放逐的現代主義者。

不過，這一孤絕抑鬱的形象，終於在他最近出版的《思慕微微》中被打破了。在這本書中我們看到七等生終於找到愛的女神「菱仙子」，在她的面前他卑躬屈膝，自慚形穢，過去那個高傲孤絕的李龍第，早已經消失不見。這是因為李龍第找到了真愛呢？還是他已經老去，再也無力對現實憤懣，故在青春女體面前就輕易的妥協繳械了呢？

〈散步到黑橋〉中七等生說：「真理在時間中存在，所以我讓邁叟盡情地去號哭慟泣罷。」老去的李龍第，終於以時間換取到了人生的答案。

# 在黑暗中，我見到了光

——李渝《夏日跼蹐》

對評論者而言，《夏日跼蹐》具有相當的難度。任何解說的嘗試，都難免落入言詮，因此不但失去了李渝小說特有的朦朧曖昧，更侷限了讀者的感受空間。

在這種時刻，最能暴露出評論者的困境。有些小說很容易分析，因為有法則有理論（如女性主義後現代後殖民），彷彿是在套用數學公式，小說與理論相互援引，然而論者滔滔，就小說本身而言，對於這個世界所能開發出來的感性與目光，卻往往稀薄得可憐。有些小說則不然，它展露的獨異之姿，無法被置入某一脈絡或框架底下，但卻為我們拭亮眼，錘鍊並展延出語言與敘述的彈性，以及美的種種可能。

《夏日跼蹐》無疑屬於後者。李渝繁複又靈活的寫作技巧，在台灣小說中鮮有匹敵，是有志創作者的最好範本。但更重要的是，在理論雄辯經常淹沒小說的今日，讀李渝，讓我重新感到小說存在的意義，至高無上，別無其他的語言可以取代。

讀李渝的小說，讓人想起了印象派的畫作，輪廓陷落，事物的線條流動閃爍，光影循時



《夏日跣跡》

李渝◎著

麥田出版社

間的挪移而輝映，交織出紛然炫妙的色彩。李渝的藝術史學養，在創作中得到了良好的生發。《夏日跣跡》中兩篇〈尋找新娘〉，一個故事兩種寫法，兩相比照，便可見李渝用心所在。前篇的敘述線條紛碎，彷彿點描畫；後篇則反之，線條清晰明朗。我們不知這兩篇究竟孰先孰後，但我大膽以為，前篇才是李渝的正格，就如小說所言：「隱藏的實相，細膩的心情，能坦白的地方靠公開，祕密的地方靠保護，複雜的地方靠了解同情，以最完全的信任，在包圍了閣樓的黑暗和混亂中，被應允另一種事相，另一種存在，另一種世界。」（一一）

這不正是李渝的特色嗎？透過文字，她引領默契相通的讀者進入，進入這一黑暗卻又深邃豐富的國度裡，體驗另一種存在的可能，生命的昇華與超脫。

因此李渝不僅是風格的唯美，正如王德威以「鶴的意志」形容之，李渝更在以「說故事」／「寫小說」來為我們這一煩悶、瑣碎又沉重的日常生活，經營起一道「抵擋庸俗的屏障，保證了堅誠的同盟，帶領進入新的秩序」（二二）。換言之，透過文字的敘述推衍，閱讀的行為，作者與讀者構築起心靈相契的同盟，在文字的引領、敘事的引渡之下，飛升，超越了現實界的僵化與黏滯。

如此一來，小說的創作與閱讀，已近似宗教的境界了，宛如是一場渡引的儀式。〈無岸之河〉開章名義，討論小說的「多重渡引觀點」，而此「渡引」不僅是手法的表現，更是一場神聖的儀式，淨化、洗滌與救贖，昇華與寧靜，都因為小說的存在，才能夠獲得。李渝便是以類乎宗教的氛圍，如此形容「說故事」／「寫小說」的行為：「一柱天光溶瀉如泉，賜予了超現實的機遇，許諾了寓言的可能，帶領眾人躍升。述說故事的時間，它的影光消長，以及當你順著它往上所見到的天頂那塊方夜的幻動，現在都仍燦爛地洸漾在我的眼中。」

(53)

夜，黑夜，正是《夏日跼蹐》的基本主題。〈夜煦〉與〈夜琴〉都以「夜」為名。而此一黑暗是如此的純淨，皎潔，一點雜質都沒有，夢在夜裡誕生和延續，人與神與幽靈相遇，從幽冥中解放，重生，相親相愛，而故事便在這一個既黯淡卻又粲然的夜中，訴說傾吐，哭泣與耳語，在暗裡綿延滋長，擴大。於是我們不禁要想到魯迅的《野草》了。魯迅說：「只有我被黑暗沉沒，那世界全屬於我自己。」但魯迅的黑夜，多的是強烈的憤懣與絕望，相形之下，李渝卻是在黑夜中，為引頸長待的人們，點起了一盞微小卻堅毅的光。

「溫靜如玉」，是李渝給我們的第一印象，但萬萬不可忽略了，她筆下現實界的殘酷與肅殺。台灣的白色恐怖，是李渝小說一貫的背景，焦慮恐懼，荒謬失落孤寂虛無，生命的荒蕪，貧乏的現實，黯淡青春，反倒更襯托出愛與救贖的必要性。「在戒嚴的時代，你能做的是熱情地投入愛情。」(180)而寫大陸文革慘狀的〈江行初雪〉，不也是要透過玄江菩薩的悲憫與愛，才能撫慰這片古老土地上三千年來的辛苦與孤寂？

於是李渝讓我們在黑夜中，看見了光，「月光具有溶解的能力，一一解開禁忌，還能一路使不愛的人睡去，愛的人醒來。」（39）醒來，睜開了明澈的雙眼，聽到了大自然的呼吸，醒悟人生不過是一場寓言，然後終於才知道，什麼是安慰，什麼是愛。

除了蟲子的咬齧聲，在徹底的黑暗裡，樹說，倒有另一種聲音從不遠的地方傳來。是什麼呢？阿玉問。

哦，是海，海的聲音呢。

阿玉用手攏住耳輪，努力地聽。在漆黑的庭院的圍牆外，果然起伏著海水的聲音。孤寂的生活，也就略略有了些安慰。樹說。（274）

# 魔鬼之必要，懦夫之必要

——施明正《島上愛與死》

在台灣文學史上，施明正一直沒有受到應有的重視。

或許是被弟弟施明德의 盛名所掩蓋。施明正卻一再在小說中謙稱，和弟弟比起來，自己只不過是一個無用的懦夫罷了，而在一九八八年，他更是為了聲援施明德，絕食至死。如今已經快二十年過去了，台灣的時空環境不僅全盤改變，甚至是大大的逆轉，從過去的戒嚴，到今日的自由民主，以致於混亂失序，若是施明正地下有知，大概也要忍不住發出一陣陣的狂笑吧。

到頭來，真正的浪漫主義者、人道主義者和勇者的冠冕，究竟是要歸諸於誰呢？恐怕，還是得歸於早一步死去的施明正。

施明正寫小說，寫詩，畫畫，懂音樂，精通醫術，喜好運動和健身，他的長相俊美，戀愛、醇酒、美人，無一不能。他自稱：自己是現代詩盟主紀弦心目中的能詩、能畫、能酒、能戀的美青年，而且對於文學藝術、身材面貌、品德格調，均自視甚高。這樣愛美的形象，

在台灣文學中，我們幾乎找不出第二個人來，反而讓我立即聯想到的，卻是同樣自殺而死的、日本小說家三島由紀夫。

美的匱乏，以及因為愛美、追求美，所導致的痛苦，便成為施明正小說（乃至於他生命中永恆的主題。因此，讀施明正的《島上愛與死》，不應把它視做一本小說而已——《島上愛與死》的文字扭曲變形，結構也十分散漫、隨意，尤其越是到了後期的作品，施明正就越不把小說的規範放在眼裡。就小說而言，它幾乎是不合格的作品，然而，我喜歡《島上愛與死》，乃是它毋寧更像是作者本人的化身，一場自我的投影，文學藝術、人格、個性、日常生活，以及社會實踐，全都緊密的結合在一起，不可區分了。

透過《島上愛與死》的告白與懺悔，我們拼湊出一個在台灣戒嚴年代之下，困頓不安的靈魂，也讀到了台灣社會向來最缺乏的質素——敬畏、並且尊敬人類樸實、純真、正義、人道、公平、公正以及光明磊落落等等的德性，以及由這些德性所構成的、人際之間不偏不斜的均衡秩序。而施明正的死，不也正在預言：人類所追求的自由、和平與道德，是一項不可能完成的艱鉅任務嗎？果不其然，台灣民主的發展，非常反諷地，應驗了施明正先知先覺的目光，甚至再度證明了：孤寂與痛苦之必然。

許多人把施明正歸於現代主義的行列，而我卻以為，他恰好彌補了台灣現代主義論述中最弱的一環，也就是：如何對自由與規範重新檢視，質疑不公不義，對「偽道德」進行批判，並且更進一步，以「敗德」來做為追尋「最高道德」的手段，而從中再次肯定人性美與善、原罪救贖的可能。我以為，這才是現代主義精神最可貴的所在。



《島上愛與死》  
施明正◎著  
麥田出版社

施明正以「魔鬼」、「懦夫」自稱，但「魔鬼」又何嘗真是「魔鬼」？「懦夫」又何嘗真是「懦夫」呢？他的小說誕生在一個黯淡且殘酷的年代，卻充滿了悲憫與救贖的宗教精神。深刻的原罪，使得施明正發出了類似魯迅〈狂人日記〉一般的疑問：我自己被人吃了，可仍然是吃人的人的兄弟，我又何嘗不是在無意之中，成了吃人的一份子？

在〈遲來的初戀及其聯想〉這篇小說中，施明正則寫道：「本著大則以人類應俯視人類的可憐渺小，小則以個人良知經驗證之於蒼生之不易形成，多行體恤，則人類幸矣。」

從第一篇小說〈大衣與淚〉開始，施明正的父親施闊嘴，便成為他不斷書寫的重要象徵。施闊嘴是南台灣的傳奇人物，能文，能武，體態優雅，慈愛，注重教養，自律嚴謹，是施明正一心追隨的知識份子典型。他在父親身上見到了台灣人的良善，而父親消頹的暮年，也使他見到了台灣人如何受到所謂「祖國」的欺瞞。他回憶父親死前，曾經帶他上阿里山，對他說道：「我希望你能善用詩畫解剖人類的心靈，是的，解剖和治療人類的劣根性——愚蠢、憎恨、殘殺、猜忌。」因此，施明正從此投身於創作，透過行動、思索、再行動，來完成「我父酷盼我，自我完成的生之旅途（修煉）」。



然而，和父親生長在不同年代的他，也只能選擇了一條不同的路途——「魔鬼」與「懦夫」之姿，竟是成為抵抗一個偽善暴虐的政權時，最能夠接近「真理」的必要身分。



# 她那宛如歧路花園的身世

——平路《何日君再來》

平路是一位非常擅長選取議題的小說家，《何日君再來》也不例外。

這本小說探索一代巨星鄧麗君離奇猝死的真相，書一問市，掀起了不小的話題，而又恰逢台灣政治圈接二連三的緋聞風暴，於是眾人沸沸揚揚，所談所論，無非都是環繞著女性情慾與男性霸權、公眾輿論的矛盾糾葛。但我以為，《何日君再來》不止如此，它其實還潛藏著相當豐富的解讀空間。

首先，平路在小說中藉由一雙「間諜」／「偵探」的眼睛，在旁窺視、觀察、甚至想像，經由一封接連一封的調查報告，試圖敘述並且拼湊起鄧麗君的容貌。然而，若是抱著閱讀八卦窺私心態的讀者，恐怕就會大失所望了，因為讀過連篇累牘的報告之後，鄧麗君究竟是怎麼死的？為何而死？甚至死了沒有？小說不但沒有給予讀者任何答案，還開啟了一連串的問題。除了問號，還是問號，使人如墜五里霧中，而鄧麗君的面貌也就隨之更加模糊、朦朧起來。

我們不禁要問：小說中遺留了繁多的線索，但究竟指向何處？而那裡是否就是「真相」的所在？

但平路的回答卻可能是：沒有真相才是真正的「真相」，世界上所謂的「真實」，又有哪一項不是出於虛構？傳奇人物的豐富和迷人之處，其實正在於她／他的不確定性與曖昧性，才能激發人們無邊的想像。因此，平路刻意在小說中交織多重聲音，情報、劇本、手記、歌詞，眾聲喧嘩，試圖藉由意義的歧異與多端，開出生命中不可測知的黑暗深淵。

而這也說明了平路為何偏好推理小說這一類型。

從早期的〈玉米田之死〉、《是誰殺了×××》、《捕諜人》、乃至於近作〈血色鄉關〉，到《何日君再來》，平路屢屢在小說中化身成為「間諜」或「偵探」，這無疑是她最鍾愛、也是最慣用的書寫姿態。平路曾經說過：小說家不是「創造者」，而是「解謎的人」。當小說家拿起筆來，睜大了眼，搜索事物表層底下隱藏的奧蘊之時，不就形同是一位苦心解碼的「解謎者」嗎？唯一不同的是，小說家的「謎底」，絕非陷落於單一的意義，相反的，那是一座沒有終點、歧路處處的花園，而讀者們都將要迷失其中，並且因為沿途目不暇給、充滿暗示的景色，而感到前所未有的迷亂與遲疑。

就像在面對《何日君再來》的鄧麗君，甚至是《是誰殺了×××》的章亞若、《行道天涯》的宋慶齡、《百齡箋》的宋美齡，平路讓這些民國以來的傳奇女人，不再是一個可以被講述、被定型的女主角而已，她們的身影總是從紙端飄逸而出，而小說家的筆尖跟隨其後，眼看著就要追上她們的腳步了，但卻又在轉瞬之間，大霧遮蔽，只留下了依稀的蹤影。

其實，我們不妨把《何日君再來》視為《玉米田之死》、《在巨星的年代裡》的續集。這不只因為其中敘述者「我」的妻都名叫「美雲」，而《在巨星的年代裡》受邀為巨星作傳的「我」，也終於寫出了這本傳記，更重要的是，這三篇作品正代表平路為台灣尋根的歷程。從早期充滿迷惘與失落的鄉愁，身陷家國敘述的迷宮之中，到終於找到一股「女性的聲音」，以女性情愛記憶重寫男權的神話與歷史，平路筆下的女人，已經儼然成為「台灣」的隱喻——她們的身世，宛如一座岐路花園般的神祕國度。

# 鬼聲啾啾的國族寓言

——李昂《看得見的鬼》

李昂《看得見的鬼》表面上寫的是幽魂鬼怪的故事，但其實卻和一般的鬼故事大不相同。

一般的鬼故事通常著重在情節的曲折，懸疑，驚奇的出現，以及活者對於逝者恐懼之上。但是《看得見的鬼》顯然意在他處，在這本小說中，李昂採取的仍然是她長久以來一貫的書寫策略，甚至我們可以說，從早期《花季》、《殺夫》到最近《自傳的小說》，李昂的筆下本來就瀰漫著一股怪誕陰森的鬼氣，尤其是關於性愛與女體的描寫上，彷彿都覆蓋著一層揮之不去的死亡面紗。這使得李昂的情慾書寫獨樹一幟。因此，《看得見的鬼》可以視作是李昂這些年來情慾書寫的集大成之作，只是李昂這一回選擇以女鬼作為寫作的對象，便可以更加地放大膽去寫，於是也就寫得更鬼氣咻咻，更驚世駭俗，也更淋漓盡致。

在《看得見的鬼》中有大量描寫女體的文字，應是李昂歷來作品中所佔分量最重的，《北港香爐人人插》恐怕都要相形遜色。李昂帶領讀者直接逼視那些女屍／女鬼的乳房、陰

看得見的鬼



《看得見的鬼》

李昂◎著

聯合文學出版社

戶，遭到男人殘酷蹂躪的胴體上佈滿了累累的傷痕，畫面聳動，怵目驚心，然而禮失求諸野，當女人化為女鬼時，反而才能突破了一切禮法的限制，也才能跨越形軀的疆界，享受一場肉體的狂歡華會，經由情慾的快感獲得自由和新生。李昂寫出了女人被禁錮的命運，但也寫出了女人旺盛的生命力，死反倒變成了生，而女鬼也反倒見證了女人體內那股流轉不息、愛恨交織的情慾，迸發出來之時將是何等的石破天驚。

李昂寫下這部冥界女鬼傳奇，其中有原住民妓女鬼、從福建渡海來台的女鬼、台灣官宦世家小姐鬼、鹿城商家女兒鬼，藉由眾多女鬼的斑駁身世，牽引出台灣一頁又一頁的殖民、移民開拓史。李昂其實意在以此隱喻台灣的命運，又何嘗不也是像這些女鬼一樣？傷痕累累，百世千代以來深植內裡的憂傷，早已開枝拓葉地生長，終至盤據包圍整座島嶼。而這塊土地深深的幽怨究竟要從何傾訴？從何抒發？又要從何處才能獲得重生的契機呢？

李昂在小說的「自序」中說得語重心長，預言這座小島若喪失其獨立自主性，那麼假以時日，必只是汪洋中一偏遠小島，再度淪為「古荒服地」，而「如此鬼國，既不成國無有疆界；而其曾發過的聲音，既不在大國中心主體之內，只是界外鬼言亂語，亦只成鬼聲啾

啾。」看似末日景象，但李昂筆鋒一轉，卻說道：「正是因其為鬼，所以才「鬼趣鬼意豐沛盎然，變化多端，多姿多彩，值得大書特書。」如此一來，鬼國豈是死寂之地？眾聲喧嘩、無所不可才是它的真面目。李昂說：「女鬼的確做到女人做不到的。」以此為二十一世紀的台灣國族寓言。



# 我們相逢在美麗的島上

——林文義《藍眼睛》

就小說這個文類而言，林文義是一個相當晚熟的作家。

長期以來擅於以散文行世的他，在四十八歲才開始提筆寫小說，或許是因為生活經驗的積累，以及對台灣這塊土地認知的日漸豐厚，彷彿只有小說多變的敘事方式，才足以承載如此多層的意涵。因此，就在同輩作家普遍陷入中年危機之時，林文義的創作卻益加開闊起來，在小說中發現了一個新世界似的，以文字為刀斧，歡天喜地挖掘著，自由揮舞出各種角度和姿勢。

他的前兩部小說《北風之南》與《革命家的夜間生活》，前者是童年經驗的回顧，後者則是對政治環境的貼身觀察與批判，個人自傳色彩仍然濃重，寫作筆法也隱約可以看出散文延續的痕跡。然而到了《藍眼睛》，林文義已經成功的過渡轉換了，不僅利用多線交唱合聲的方式，架構起長篇的繁複形式，小說的內容與象徵，亦脫離抒情感懷，進而涵括起台灣的族群、歷史與身世，打開了向外展延無限想像力的時間與空間。更重要的是，《藍眼睛》不



只是林文義個人寫作生涯的里程碑，對於台灣當代小說而言，這部作品的出現，等於是在新的世紀之初，開闢出令人振奮且充滿期待的兩個面向，這兩個面向一是海洋，一則是旅行。而海洋和旅行，其實正是一體之兩面。

台灣是一個海島，但奇怪的是，我們幾乎在文學中找不到海洋的蹤影，這不知是否與農業社會安土重遷的習性有關，或是如小說家東年所言：「這是因為多次長期戰亂海禁而被蒙蔽的結果」。然而多年以來，只有東年曾經從海洋的角度去書寫台灣、觀察台灣，以海洋性格的開闊、包容、接納、流動不羈和冒險，去發現台灣族群文化竟是如此的複雜和多樣，而這才是這塊小島真正傲人的寶藏。故在《再會福爾摩莎》一書中東年以為：「將台灣歷史向前推進四百年，可以較貼切的看到台灣這海島，除了農業性格外，海洋、商業和悲壯的性格。這樣的台灣近代史的源頭，幾乎和世界近代史的起始同步。」

所以究竟什麼才是「台灣」？整個台灣文學史，無非就是在走一條發現台灣的道路。從日據時期新文學運動、三〇年代台灣話文與白話文之爭、皇民文學，到戰後現代主義文學、鄉土文學、後現代，乃至後殖民，文學始終是與政權的認同相搏鬥，在漫長的努力之後，政治的假面一一剝除，日本乃至中國的迷思也一一消褪，而台灣本島的圖形浮現，彷彿越來越加清晰了。但是，事實並不會如此簡單而樂觀，八〇年代解嚴後的本土化道路，卻是愈見狹隘，逐步陷入意識型態的僵局中，化為新政權的符咒。那台灣面對二十一世紀的新思考與新出路，到底在哪裡呢？

林文義恰是要透過《藍眼睛》這本小說，給予答案，正如東年所言，他將歷史推回到四

百年前，從海洋回顧台灣的命運，注視著那些從遠方乘風破浪而來的人們，如何與島上的原住民以及漢人相遇，他們之間有衝突，有戰鬥，但也有相知與相惜。於是無數個穿越時空的美麗相會，便揉合而成今日的福爾摩莎——我們的島嶼。

《藍眼睛》故事分成二條並行的軸線，敘述三個人物：日本女子汝靜、台灣女子寶美、以及從西班牙海軍叛逃的紀樊希。這三條故事線原本各自發展，隨著情節推衍，彼此呼應，終於逐漸靠攏，結合在一起，但這不是終點，他們又要朝向世界輻散出去。這就宛如是海上漂泊的人們，各自從不同的方位，抵達島上相聚，之後又要繼續前行，航向四面八方。而透過這三個人物的位移出走，小說家帶領我們跨越國家無形的疆界，重組地球的版圖，這才發覺彼此原來竟是聲息相通，甚至曾經血緣交流，來自於同一祖先。

相形之下，現代國界的劃分是多麼的狹隘、自困與殘暴。小說中汝靜的父親為琉球獨立而死，不禁令人聯想到台灣的命運，同樣是困窘於大國霸道的分割。正如 Ernest Renan 將現代國家定義成是一種「遺忘」：國族的成員以至於國家的子民，都忘記了自己的出身，因為文化背景太過複雜。而小說中的兩位女主角：汝靜和寶美的藍眼睛，不也正是在提醒我們，千萬不要簡化了自己身世的由來，而遺忘掉這場歷史上東方與西方的相遇，或許是出自於帝國的侵略，但卻也可能是出自於冒險、探索未知的勇氣，以及不同種族之間的相互對話、學習，相互發現，甚至相愛。

林文義小說多半以女性人物較為精彩，《藍眼睛》也不例外。書中的男性角色多流於平板，代表的是社會權力與秩序；而對女性，尤其是處在社會邊緣的弱勢者，譬如汝靜和寶

美，小說家則賦予極大的同情，對她們內心世界幽微之處，多有精彩的著墨。雖然《藍眼睛》以女性象徵被殖民者的書寫策略，稍嫌老套，但是我們也看到這些女性出身卑微，但卻都堅毅善良，她們已不再是十七世紀等待西方船艦前來的消極者，相反的，乃是以無比的勇氣，大膽跨越國界，追求心所嚮往的遠方。這些女人是二十一世紀的冒險家，在旅行中不斷位移、游動，與他者對話，並因此得以重新審視故土，甚至審視自我。

隨著旅行者的步伐，離開原點越遠，固有的秩序就越受到顛覆、激盪和挑戰，新的秩序於焉誕生，而在那一刻，也正是女性靈魂破繭而出的契機。朱天心《古都》、《漫遊者》，李昂《漂流之旅》、《自傳的小說》以及施叔青《兩個笑烈達·卡羅》，都一再藉由逃離的旅程，到達女性內心的幽暗深淵，並以之隱喻台灣這一塊屢被殖民史錯置的島嶼。至於林文義筆下擁有海水般美麗深藍雙眸的汝靜和寶美，更是選擇自由，四方遊走，嘗試所有新的事物。當她們越界出走、漂浮在空中之時，國家的版圖便已在她們的腳下鬆動，疆界融化，而海浪指引出遼闊的方向，女性的容顏從中浮出，如生之花綻現，開展出無盡的可能。

海水一般的深藍是台灣的祕密身世，只等待有人去閱讀它、指認它。就當我們相逢在這座美麗的島上。

# 詩小說

——黃國峻《度外》

《度外》是台灣難得一見的充滿詩意的小說。

通常不管作者或是讀者，在面對小說這一文類時，總會特別注重情節與對話的設計。但如此一來，難免犯了追求故事出奇制勝的毛病，而忽略了文學並非傳奇，所謂的「故事」，也不過是將這一齣複雜的人生簡化，成為：「最後公主和王子快樂的生活在一起」的公式罷了。

故黃國峻反其道而行。他從來不肯老老實實的交代故事，也從來不營造驚心動魄的駭人情節，乍看之下，他的小說甚至幾乎沒有情節可言，即使是有，也都被緊密的語言意象所沖淡、稀釋了，而成為如同浮雕一般的淡淡的背景。他偏好經營日常生活的細節，但以不落俗套的角度觀察、呈現，使得日常反倒展現出「非常」的光彩。而他又特別擅長以跳躍的筆法，快速剪接場景和人物心理，在快速的節奏中又出之以舒緩的語言，故全書娓娓寫來，不愠不火，含蓄隱約，貫穿著一種質地堅實的光澤與溫暖，這是黃國峻獨到的書寫特質，也使



《度外》  
黃國峻◎著  
聯合文學出版社

得他的小說正如張大春所說：「有一股不與時人彈同調的莊嚴氣派。」這對於一位寫作新人而言，尤其是非常難能可貴的事。

這一獨特的氣派，可能要歸功於黃國峻大量閱讀西方文學的結果。他的小說寫來彷彿全無台灣的氣味，若是把作者的名字掩去，讀者多半會把它誤認為是一本翻譯的作品。其實，台灣小說向來就受西方的影響，從六〇年代現代主義到八〇年代魔幻寫實、後現代、後設小說，乃至於九〇年代的情慾論述等等，但多半只見作家焦躁的模仿，再等而下之的，便是一窩蜂的跟風，學其皮毛。能夠如黃國峻這般不追隨潮流，細緻沉穩，且精確掌握西方現代小說敘事語言者，實在不多見。

我們很難將黃國峻的小說溯源歸類，也很難指出他的師承，但他小說中特殊的冷靜氣味，尤其讓我想起法國的「新小說」，在表面破碎的光影底下，潛伏一股密實的內在邏輯，而這是一種詩的邏輯。以全書壓卷的〈度外〉一篇為例，鮮少直說白描的語句，而是運用大量的意象、象徵和隱喻，交錯場景，藉此跳躍人物內心的抽象活動。因此黃國峻不以時間的順序來連貫場景，而是以情緒，如小說的結尾處以餐桌收場，但卻跳接讀書會：

他說：我們先吃吧。每當一個看法得到徹底陳述時，就彷彿有一塊透明的玻璃在他們之間越破越細小，那些聲音如漁網般撒張，將少許不悅的情緒一網打盡，書中的文意持續步行著，讀書會上聚精會神著，逐字逐句，一頁讀完之後，翻過去又是另一頁。

兩個不相干場景的連綴，反倒給予人言情不盡的想像空間，而這正是一般小說中難以塑造的詩意的空間。

黃國峻曾寫道：

為了收容這些思維懸浮在渺渺光影和重重時序的人們，於是街上挖開了一坑又一坑的咖啡館、書店、劇院、畫廊，以便他們不會掉入危險的空洞感中。

這段堪稱是他小說人物的最佳寫照。他們如剪影浮沉在縹緲的光中，不見具體的面貌，而評論者也不必強做解人，黃國峻既然捕捉了人類複雜難以陳述的心靈面向，便應留予讀者自己去細細咀嚼，這如橄欖一般苦澀卻又甜美的味道。

# 那訊息仿若天機

——廖鴻基《後山鯨書》

我熱愛大海，從骨子裡就愛。

我曾經旅行過許多地方，城市、沙漠、高山、海島……，但只有大海，海的氣味，海的密度和觸感，都已經深深地滲透到我的體內了，或者說，它根本就是與生俱來的一部份吧，所以每隔一段時間，大海便要浮現出來，召喚著我，回到它的懷抱裡。

唯獨大海，讓我感到不可抗拒的思念。

不過，奇怪的是，以前的我，並不知道自己喜歡海。如果知道的話，我可能會選擇去當一個海洋生物學家，而不是文學系的教授。但我又是如何發現自己和大海的神祕血緣呢？十年前，我來到了花蓮，居住在這座濱海的小城裡，才開始有機會去親近海，而在一個偶然的機會裡，我搭上了多羅滿的賞鯨船，由廖鴻基負責領航出海，並且解說。那一次，我們運氣並不是太好，除了飛魚以外，並沒有看到任何的鯨豚。不過，看到與否，其實一點都不重要了，因為從那個時候開始，我才發覺搭船並不可怕，而海洋又是如此的遼闊美好，讓我為之

著迷、瘋狂。

海洋彷彿有一種神祕的韻律和節奏感，就如同是人類的心跳，而當我發現，自己的呼吸和脈搏居然可以與海的節奏相互應和時，我幾乎感到自己的四肢無限地展開來了，與大自然和諧地融化在一起。而在那一刻，我簡直以為，我是一隻自在悠游在大海中的魚，或是一座安安靜靜、風雨不驚，漂浮在海洋之上的美麗的島……。

\*

從那以後，我便愛上了搭船出海。

我曾經多次搭乘賞鯨船，也曾拜託廖鴻基，帶領我和學生們一起出海。日後，我開始學習潛水，也特別喜歡住在船上，一住就是八、九天，住到不想下來。換言之，我對於船和大海的熱愛，其實是在花蓮、在廖鴻基的引領下，被無意中開啟的，而也是從廖鴻基的書中，我才逐漸學會了以海洋的角度，去觀看台灣這座島嶼，並且耐心注視海面的變化，傾聽海洋萬物的吐納和聲息。當在大海之中，與魚群、鯨豚相遇時，牠們那從容不迫又奧妙神祕的姿態，往往令我驚嘆，震懾到無法言語。而牠們所生活的世界，又是如此地深不可測，相形之下，人類只能算是地球上一個魯莽無知的幼兒罷了。

也因此，我一直都是廖鴻基的忠實讀者。透過文字，我追隨他航行的軌道，從花蓮、台灣島巡禮，直到遠洋大港。我本以為，他的航線將會繼續延伸到更遠的異國他鄉了，但沒想到，這一次，他又選擇回到了最初的起點：花蓮，清水斷崖，島嶼東部的邊緣，在這一片地理位置上雖然距離台灣人很近，但在心理位置上，卻是距離非常遙遠的神祕海域中，廖鴻基





## 後山鯨書

《後山鯨書》  
廖鴻基◎著  
聯合文學出版社

寫下了從最初到如今，他與鯨豚之間的美麗相遇。在這本《後山鯨書》中，廖鴻基拋開了科學的語彙，也突破了《討海人》、《漂流監獄》的憂鬱、困惑與掙扎，他以充滿詩意的靈巧之筆，純粹之眼，描刻鯨豚之美，而那美竟是如此透淨、靈犀，於海洋之中倏忽來去，彷彿是神的使者靈光乍現，挾帶著某種自天上而來的、令人費解卻又至關重要的訊息。

而那訊息，恐怕已經超越了科學所能解釋的範疇，因此它更像是一首詩，需要我們謙卑地聆聽。

《後山鯨書》寫出了台灣島嶼邊緣的盎然生氣，但它的結尾，卻也是令人無奈感傷的。從鯨豚、曼波魚到海中的所有生物，島上的人們似乎只在一味地消費牠們。假如，人類都認定牠們是經濟的資產，故可以盡情地捕食、濫殺，而從無一點敬畏之心的話，那麼，我們最終將會換得的，便是一個死氣沉沉、靜默無聲的地球罷了。但假如，我們可以從此多學到一點謙卑之心，而不再視自己是萬物之靈，便對其他的生物予取予求的話，那麼或許，我們就會有了一座很不一樣的島嶼。

\*

關於海洋，我雖熱愛，但只是一個連起步都還算不上的初學者。我仍然在摸索，學習如何與海洋的生物接觸，並且也經常懊惱於自己的莽撞和無知。我很慚愧自己缺乏耐性、毅力，雖然已在花蓮教書多年，卻遠不如我的同事吳明益對於花蓮山川的考察，更遑論如廖鴻基一般，為台灣的海域長期投注的莫大心力。廖鴻基經常讓我想起了珍古德，或是《迷霧森林十八年》中研究非洲高山黑猩猩的黛安·佛西，他們都不是學院訓練出身，但是對於生物的瞭解卻往往不亞於學者。或許，在動物的世界中，人類的知識不過就像是一隻掉落在黑暗的太空中的手電筒，而那光芒是何等的微弱啊，故不妨收起學術的傲慢，或是科學的自信吧，感受性的文字雖然抽象，但是它的真實度和真誠度，恐怕要更甚於一些冰冷的數據。

我始終不能忘記，幾年前，我到巴布亞新幾內亞的 Milne Bay 潛水，住在一艘小船上，每天傍晚，小船便會駛回到同一個海灣歇息。每當船要駛入灣內時，便會出現一大群約莫百來隻的海豚，快速地跳躍在海面上，朝我們而來，然後穿梭環繞在船的四周，一路伴隨著我們回到海灣。那群海豚從來沒有爽約過，而牠們的臉龐也總是帶著快樂的笑，興奮地迎接我們歸來。

不過，每當我跳下海去，想要追尋牠們的身影時，卻又是不可復得了。

德國籍的船長說，這群海豚已經住在海灣多年，牠們最喜歡追逐船隻的浪花，但卻從不許人主動靠近。

聽了船長的話，我仍不死心，果然，不管是背氣瓶，或是游泳，有時分明看見牠們閃亮的身影，就出現在前方的海面上，但我奮力游近，卻又在一轉瞬，就失去了牠們的蹤影。於

是我潛入幽暗的海水中，前方幾乎什麼也見不著，那無邊深邃的藍與黑，環繞著我，令我恐懼，也令我無力，但我知道，牠們應該就在那兒了，我伸出手向前，但卻在剎那間忽然瞭解到，原來這片海洋是屬於牠們的世界哪，而我呢，頂多只不過是懸浮在邊緣的邊緣罷了。

懸浮在邊緣的邊緣。

我遺憾地望著深深的大海，超過海面以下三十公尺，人體就幾乎不堪負荷水壓，但鯨豚不然，牠們卻可以潛到海底不知多深處，而在那裡，黑暗無光，卻是充滿了各種奇妙的生物，但人類對此幾乎一無所知。我體悟到了自己的侷限，但也莫名地感到激動了起來。因為，就在與海豚交會的一瞬間，這個世界已經非常慷慨地、並且充滿善意地，向我展現了它無比的容量，它寬宏的氣度，以及它不可言喻的美。它並沒有要粗暴地征服我，只是無言而溫柔地，告訴了我些什麼，那些話語，正如《後山鯨書》中所言：

地籟寫在土地上，天書飄在空中，鯨書，當然刻於鯨背、馱於鯨身。

來自遠方那座蒼翠小島的許多訊息，攜於遊行隊伍中，一趟趟繞境洄游。

那訊息仿若天機，肉眼可見的一筆一劃，全是密碼。

# 自由逍遙在天地之間

——蔣勳《美的覺醒》

在人生真善美的境界之中，最重要的，應該是「美」，因為有了真，有了善以後，才能夠有所謂的「美」，也才能夠去談美。所以美是何等重要、何等至高無上的境界啊。但弔詭的是，我們對於美的認知，卻又是最容易流於淺薄，也最容易被誤導，甚至還以為：美只不過是皮肉的表象罷了。凡此種種，都使得我們越來越不重視美，或者是說，我們所談論的「美」，其實往往並不是真正的「美」。

美的喪失，恐怕是現代文明衰頹的一大徵兆。

故蔣勳在《美的覺醒》這本書中，最重要的，便在於打破一般人對於美的兩種迷思。第一種迷思是：誤以為美是一種高深的知識、學問，譬如在大學課堂裡講授的「美學」，便是透過深奧的哲學辯證，以及抽象的術語，去追問到底什麼是「美」？而「美」又是從何而來？第二種迷思則是：以為美就是一種耽溺，就是滿足感官的慾望，所以美是縱欲，是極致的奢華，以使感官得到最大的享受和飽足。



《美的覺醒》  
蔣勳◎著  
遠流出版公司

上述的兩種迷思，第一種是把「美」知識化，理論化，用語言文字去收編美感；第二種則是把「美」肉慾化，膚淺化，表面化。而這兩種，都不是蔣勳所要說的「美」。

在《美的覺醒》第一章，蔣勳開宗明義，便點出，美，其實是蘊藏在我們每一個人體內的潛能，換言之，美，乃是一種與生俱來的天賦，而對於美的感受，也正是我們人類之所以為人，之所以具有靈魂，和一般禽獸最大的不同之處。但很可惜的是，在我們成長的過程中，卻慢慢喪失了對於美的感應能力，甚至到後來，陷入了上述對於美的兩種迷思當中，以致於捨本逐末，整個人變得越來越麻木，越來越沒有感情，想像力也就越來越枯竭了。而這也正是導致我們心靈停止創造，阻塞不前的最大原因。

所以蔣勳希望能夠透過這本書，去重新喚醒每個人體內與生俱來的，對於美的感受，故書名云：「美的覺醒」。因為此「美」無須外求，乃是我們本來就擁有的本能，只是它暫時睡著了，或是被我們遺忘了，而現在，我們要重新去喚起它。

其實，蔣勳這種談論美的方式，是非常符合東方的生命哲學，或是中國哲學的，所以很能夠引起大多數讀者的共鳴，認為美不再是一種高不可攀的事物，也不是貴族或有錢人的專

利品，而是：美存在每個人的身上，美存在萬事萬物之中，美不分階級，只要你願意去感受它，美就近在咫尺，垂手可得。而這種講「美」的方式，其實和儒家講「仁」，和道家講「道」，甚至和佛家講「禪」，幾乎是一模一樣，如出一轍的。

這也就是說，在《美的覺醒》中，蔣勳雖然是談美，但是透過美，他卻是打通了中國或東方的哲學，並且予以融會貫通。也因此他不再運用西方哲學，或是美學上的深奧術語，也不再運用任何理論的邏輯思辯，而是一再地強調，我們若要感受美，那麼就要先擺脫語言的束縛，和文字的限制，就如同道家所說的「道可道，非常道」、「忘言」，或是佛家的「寂靜涅槃」的境界，而將美還原到一種無可言喻、無可言說的感性之中，讓我們重新通過自己的身體，去感受一個獨一無二的美。

故蔣勳在《美的覺醒》中，不僅講美，更是多次徵引儒、道、佛的思想。它們的共同點便是，與其說它們是一種抽象的哲學系統，還不如說，它們更像是一種實踐的方式，它們重視生活的態度，遠遠超過了文字的推理。「不立文字，直見性命」，便是企圖破除文字的束縛，而使得心靈重新獲得自由的感受，重新回到一顆活潑的本心，可以照見無窮無盡的變化。而這種逍遙自適，無入而不自得的境界，哪裡能夠用有限的文字去述說它呢？於是「美」，竟是可以成為貫穿儒、釋、道這三家哲學思想的核心，甚至是它們所共通追求的最高目標了。

蔣勳《美的覺醒》乃是要回歸到東方的生命觀、宇宙觀，講求人與宇宙萬物、天地之間的和諧、相會，以及並存共生。他並不取西方的個人主義，也不取西方偏重的理性邏輯，而

是回到中國的抒情傳統之中，追求天人合一的默契與修為。

所以蔣勳說：美是一種智慧，不是一種知識。甚至，美更是一種修養，一種修為。譬如他用「呼吸」、「吐納」、「安靜」、「無言」、「空虛」、「自然」等概念去談美，以及美的感應等等，而這些概念，仔細推敲，其實都源自中國陰陽太極的養生之道，以此來涵養自身的內在。老子說：「致虛極，守靜篤」，這是神人修練的最高境界，而「虛」和「靜」，不也正是蔣勳在談美之時，所一而再、再而三提出來的核心概念嗎？而「虛」和「靜」，也竟然不是死寂的，僵固的，空無一物的，反倒是因為「虛」，因為「靜」，所以才能夠包容萬有，也才能夠飽滿盈足，而心靈，也才能夠掙脫了一切的束縛，重新回到原始天真的狀態，湧現出無窮無盡的生機。

然而，在以西方科學為主的現代教育之中，我們從小到大，在學校裡所學的，卻都是在透過語言，去對一切的事物進行分析和歸納，但語言有時而窮，甚至無法表達我們情感細微處的千萬分之一。於是久而久之，我們的感受力便漸漸地枯萎了，我們五官的味覺、觸覺、聽覺、視覺也一一變得遲鈍了。我們雖然學習到豐富的知識系統，但是，我們的感受力卻是嚴重倒退的了。「大人沒有情感！」這是多麼可怕的一件事情。而這也正說明了：為什麼我們總覺得天真的孩子，會遠比世故的成人要來得可愛、高貴許多，那便是因為我們喪失了人類最珍貴的天賦。故蔣勳所要做到的，其實不在為我們建立一套新的知識，而反倒是要進行破除，破除文明所加諸在我們身上的，種種不必要的侷限、枷鎖、成見和重負，因為這些都是累贅，都不是我們生命中固有的本源。

現代物質文明，有時候，不但沒有帶來好處，反倒是帶來了重重的障蔽，遮住我們一顆活潑明澈的本心。因此我們所要努力做的，並不是添加，而是去除，是如同佛家所言的：「時時勤拂拭，莫使惹塵埃」。

故蔣勳便是用「破除」的方式，逐一去論述味覺、聽覺、嗅覺、視覺、觸覺等，彷彿是要將我們五官上所蒙蔽的塵埃，一一掃除掉，好讓它們重新得以自由地呼吸，復甦，回復到一個沒有被污染的天然狀態中。

譬如在「味覺」一章，蔣勳便以為，酸、甜、苦、辣、鹹這幾種滋味，固然是舌頭上的味覺，但又何嘗不是人類精神的境界呢？但隨著物質文明的高度發展，生活的富裕，人類對於味覺的追求，卻往往是在刺激它，努力要將它填滿。蔣勳尤其批判時下流行的「吃到飽」，其實正代表了精神上的極度空虛與飢餓。故在味覺上，在飲食上，我們要如何拿掉一些過度的調味？如何清除不必要的雜質，就如同從自己心靈中，拿掉一些太過塞滿的東西，使自己回復到空的狀態？又如何讓自己的味蕾，回復到最為敏銳的感受？這才是最重要的一件功課。

這正是蔣勳在談論美食之時，和一般時下流行的美食散文，最大的不同之處。時下流行的美食散文，多半是極盡奢華縱欲之能事，但蔣勳卻不然，他寧可選其「空」，選其「無」，選其最平淡的滋味，並且於最平淡的滋味中，使自己的本真本性逐漸地展露。故蔣勳談「味覺」，其實，並不在談客觀的食物，而是在談主觀的感受，在談主體如何不受到外物的侷限，感到自由。而只要主體獲得了自由自在，那麼，一切事物就無一不是美好了。



至於「聽覺」，蔣勳也大致提出了類似的概念。他首先認為，聲音或音樂，其實是一種自然的存在，而在自然界中，到處都充滿了各式各樣的音樂，只等待一雙清明的耳朵去聆聽，去發現。所以人類發明樂器，就在發現這些音樂的存在可能。所以，我們並不缺乏音樂。甚至我們生活的周遭，已經被過度人工製造出來的聲音所污染了，所淹沒了。噪音太多，而重要的是，我們應該要怎麼樣回過頭來，整理自己聽覺的敏銳度，也就是對於聲音的敏銳度才是。而在這裡，蔣勳再度提出了「靜」，就和「空」一樣，先讓耳朵安靜下來，才能夠學會去聆聽，而第一個須仔細聆聽的事物，便是自己身體中呼吸的起伏。

蔣勳說：「所以真正聽覺的美，是尋找到自己的秩序跟節奏，尋找到自己身體裡面包括心跳、呼吸、脈搏所有的起伏流動，找到了那個秩序：就像『從容』這一個詞，指的是不慌不忙，你可以讓氣流通過自己的身體，好像身體已經變成一個圓形了。」而這就是聽覺的最美的境界：音樂，竟然就在我們自己的身體裡面，不假外求。

除了「靜」，蔣勳還根據樂器發音的原理，提出了「虛」：「如果你聽到一個人發出美麗的聲音，那是因為他知道自己身體裡面有空的部分，他也是謙虛的，『虛』這個字，才是發聲的重要部分。」而「虛」還不夠，更要自我的節制，他更進一步闡釋：「聽覺的美、音樂的美，或者藝術的美，有時候並不完全是自我的表現，反而是一個自我的節制：就是慢慢壓低自我的表現性，而達到非常純淨的境界」。

從「靜」，到「虛」、「空」，到「自我的節制」——這是一個恢復聽覺、尋找音樂的歷程，其實也是一個人如何回復純淨本性，以實踐美的歷程。而這一歷程不只在味覺、聽覺

上，也在嗅覺、視覺和觸覺上。譬如在「嗅覺之美」中，蔣勳主要在談花，談「花有比文字更美好的智慧，花有比語言更美好的智慧」，故在真正的花朵之前，我們往往「無言以對」，但卻已經感受到在生命底層裡，發生了極大的感動和變化。而視覺的經驗、觸覺的經驗，也莫不是如此。

故蔣勳的《美的覺醒》，是屬於東方哲學的抒情詩，格外讓我們覺得親切，並在現代文明的僵局中，帶來了清新的氣息。美不是感官的耽溺，而是心靈的昇華。美是平衡，是節制，美是平等，是自由與無限，或用莊子的話去比喻：美就是自由逍遙在天地之間。

# 說不完的故事

——唐諾《文字的故事》

《文字的故事》自出版後，便贏得各界近年來罕見的一致叫好。誠如楊照所言，唐諾表面上的隨筆式東拉西扯，其實隱含了建構一套文明論的野心。我們不妨稱之為這是一「唐諾的文字學」，充滿了他個人風格與俏皮趣味，要為甲骨文這一門生硬的學科，注入新的目光與活力。故不論是一般大眾或是學院專家，咸能在此書中獲得莫大的樂趣。

其實，早在一百年前現代中國的開端，五四文人首要的革命對象，就是語言和文字。那時他們的思考卻遠比今日更前衛大膽。流傳千年的國粹，竟是邁向現代化的沉重負荷，故傅斯年主張中國文字「野蠻根性太深」，「凡是漢字應當廢棄」；吳稚暉也說「中國文字，遲早必廢」；而錢玄同更激進，不但主張改行拼音文字，還說：「欲廢孔學，欲剿滅道教，惟有將中國書籍一概束之高閣之一法。」凡此種種，幾乎和秦始皇的「焚書坑儒」沒什麼兩樣了。回顧起來，五四文人真有點像是街頭飆車的少年，莽撞幼稚，但是不容否認，他們對於中國文字的反省與檢討，卻是千年以來破天荒的頭一遭。

可惜時移事往，五四的激烈爭辯已被人遺忘，我們又逐漸對文字安之若素，麻木不仁起來，就像卡爾維諾所說：「人類的語言患了一種瘟疫」。於是有關文字的這門學問，又退回到學院之中，成為一小撮人關起門來的考據。

想想五四，想想二十世紀西方語言學幾乎影響所有學科，如今的我們，漠視中國語言、濫用文字的程度，簡直令人吃驚。因此看到唐諾《文字的故事》時，不禁又喜又忌，這樣聰明絕好的題材，竟被他先行寫去了。

這本書大約可分作兩個部分。第一部份關於文字的產生，唐諾不依許慎六書（這套說法早就被推翻），而改提二階段論：「一、摹寫既存實相的象形階段；二、嘗試表述抽象概念的指事會意階段；三、大量造字的文字生產線出現，也是大造字完成的形聲階段。」（30）除了造字，要豐富文字的系統，更有賴「轉注」和「假借」，以意義的延伸、聯想或聲音近似，產生彼此之間的跳躍連結，於是文字的意義開始堆積、漫衍，駝載著時光的重負，不為人知的鄉愁。

至於此書的第二部份，則像是精彩的推理小說。唐諾在漫漫字海中搜尋蛛絲馬跡，還原古人的生活，這方面的見解尤其受到許進雄《中國古代社會》一書影響。唐諾開闢出幾條小徑，建立一個又一個的字群組，譬如在「尋找甲骨字裡的第一枚時鐘」一文，以古人對於時間的認知，勾勒出農林漁牧狩獵的生活，以及春夏秋冬的風景。「最本雅明的字」則從一個在大街上閒逛的人開始，觀看這眼花撩亂的市鎮：各式車輛骨碌骨碌走過，行商夸夸吹噓，市民的驚嘆、叫賣、犯罪和鬥毆，織布機發出流水聲，夾雜工事的夯土聲，宛然就是一幅歷



《文字的故事》  
唐諾◎著  
聯合文學出版社

歷在目的「清明上河圖」。

「低賤的字」揭露文字區分貴賤和階級的詭計，發現古人原始的生殖崇拜。「可怕的字」則由「醢」領軍，是一列嚴峻的殺戮與酷刑，實證了中國古代文化的黑暗與腐朽。「奇怪的「字」是文字引人遐想的尾巴。「簡化的字」則是一個字在時間中的奇遇。「死去的字」標示社會生活的變遷與權力的轉移。「捲土重來的圖形字」則呼籲我們要好好「保護文字」。

全書看似次序井然，但唐諾畢竟是本雅明「漫遊者」的信徒，分明行走在大街上，卻又東張西望，不時被兩旁的小巷所吸引，因此一路寫來，不斷離題出岔，一會兒要「讓本雅明先等著」，一下會兒又「回過頭」，時而歇下腳，說一個「柳暗花明」的故事，時而又讓波赫士、昆德拉、馬奎斯、托爾斯泰、張大春、女兒海盟、朱天心、朱天文、卡爾維諾，輪番上場。敘述的軸線生枝長葉，形同一座小徑處處的花園，也使得讀者的想像力跟隨著他天馬行空，自在奔跑。

至於文字學最重要的考據呢？唐諾說：「還好我們不是專業的教授學者，不必花腦筋負責解決這樣專業但無趣的問題，我們只要享受這些原始具象字形和今天我們理解的抽象意義

之間的美好聯繫就行了——」（77）。誠哉斯言。考據考來考去，本無定論，就連許慎的《說文解字》，也絕大部分都是胡說八道。但就在這份「胡說」中，才透露了我們對於文字與世界聯繫的殷殷渴望，彷彿在解讀一個綿亙千年的集體潛意識的密碼。

殊不知，許多學者一生窮經皓首，就為了找尋一個字的解答——這本身不就是一篇動人的故事嗎？故假如楊照所言，唐諾比許進雄更有建構一套文明論的野心，那麼，仍應考慮甲骨文詮釋的多種可能性，以免流於單一而封閉的想像。譬如「乘」字（94），在甲文中又作「𠂔」形，像一人跨立於樹木；「塵」的簡體「𡇗」（175）其實並非新造，為古代的俗體字；而「彖」字（17）在甲骨文中皆假為「山麓」，未見有作「轆轤」者。又譬如訛變，正是一種文字發展流動的有趣狀態，如「葉」（84）在甲文中作「𠂔」，本意為葉子，後來卻訛變為「世」。這其間又不知有多少祕密可說。

文字的故事何嘗說得完？身為中文人的我，卻要感謝唐諾使得中文系精彩起來，不但原本艱澀的文字學，變得可愛溫暖，就連《禮記》這種冷到不行的經書，竟也可與《紅樓夢》相提並論。所以故事還沒說完呢，世界仍然很新，等待著我們伸手去指，去考掘，去講述。

# 沒有出口的文字迷宮

——駱以軍《我未來次子關於我的回憶》

在駱以軍的這本新作中，我們讀到了濃重的張大春的影子，可以拿來與《聆聽父親》相互對照。只是這一回，時間並非往前追溯，而是要挪移到多年之後，彼時的台北遭共軍慘烈轟炸，淪為一片廢墟，而小說家則化身成為兒子，虛擬出一段又一段破碎、跳躍的關於父親的回憶。

將這些破碎回憶交織在一起的，仍是駱以軍承襲自張大春處的小說信念：這是一場說謊技藝的展演，無關真理，而小說家則形同是深諳詭辯術、偽邏輯、修辭雄辯術、或形名學與敘事理論的迷宮學者。因為我們所處的正是一個缺乏「活生生」經驗的年代，「一個經驗只能透過一座座如巴洛克建築的謊言的構築，以及將這謊言之設計圖攤開、分析、拆解……的攻防過程，傳遞到所有人腦袋中的年代。」

故在駱氏版本的「聆聽父親」中，駱以軍其實欲藉兒子之口，來瓦解父親，換言之，亦即瓦解他自己，這使得《我未來次子關於我的回憶》成了一本駱以軍個人的懺悔自贖之書，

屢屢浮現他對於內在世界誠實的逼視。不論是他的暴怒，他的困窘，他的時而憂鬱，時而倉皇失措，他的創作焦慮，以及他又如何因為缺乏教養和對人情世故之美的細微鑑賞力，因此小說的書寫永遠只能是「時光隧道兩端的遺跡」，「封閉內向的故事」缺乏一種可供延伸到當代的想像和熱情，而他又是如何著迷陷溺在「正片與負片曝光快閃的虛實世界兩邊」，任由夢的世界去點點滴滴滲透清醒的世界等等。甚至書內還提及，駱以軍曾在過去小說中書寫過的某個女子（這也正是他小說最惹人非議之處），但他在此卻又要再做一次辯解，試圖說明小說中虛實交雜的擬造，以及所謂寬恕、另一種翻轉的生命視景如何存在的可能。凡此種種，都使得這本小說成為一本充滿了駱氏自覺、自白和自我救贖的誠懇之作，最能暴露出他內心如「隕石坑累累」的月球表面的景觀，究竟已是何等的不堪、不安、繁複與躁動。

不過，駱以軍畢竟是詭辯的高手。它雖是一本誠懇之作，但當讀者正想為小說中父親的倉皇狼狽而不禁感傷時，卻又會猛然警醒：原來這不過都是兒子不可靠的記憶罷了，或只是一篇兒子多情的擬造。於是，駱以軍的真實面目又再度從文字的煙幕中閃躲開了。正如同小說開頭描寫的那場SARS爆發時的大逃難，人人戴上口罩，掩面猜疑，而如此的不信任與遮掩，以及末世來臨的惶惶危機感，導致一切都處在欲言又止的困頓與焦慮，遂構築成為這本叉路、歧出、斷裂無所不在的小說迷宮。一座駱以軍從〈降生十二星座〉以來始終都未曾走出的迷宮。



# 華麗而幽暗的童話國度

——甘耀明《水鬼學校和失去媽媽的水獺》

《水鬼學校和失去媽媽的水獺》雖是一本中短篇小說集，不過，全書的風格統一，都是具有濃厚鄉土風味的童話故事，因此我們不妨把它視之為是一部長篇作品：一部甘耀明大膽實驗，並且可以看出耗費了他甚多心血、而完成度相當高的長篇小說。

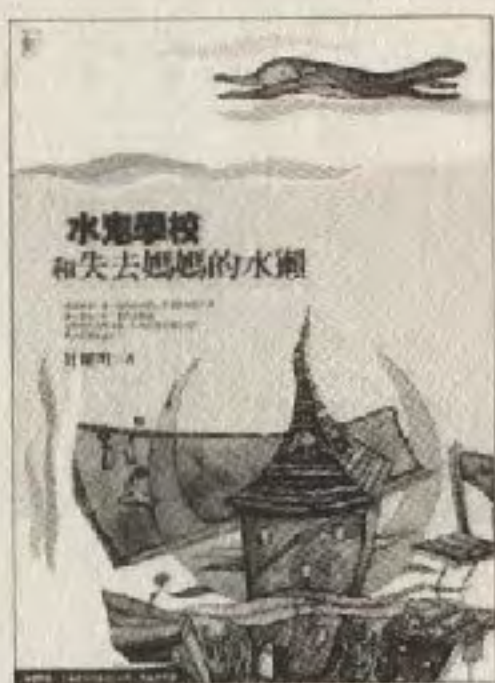
最讓我驚訝的是，這本小說所展現出來的豐沛想像力與濃重的文字密度，幾乎是自王文興、王禎和與舞鶴以來，近年來的台灣文壇所罕見。我曾經在一篇評論六年級小說家的文章中提到，甘耀明不愧李爽學所言的「千面寫手」的封號，而他和其餘同輩作家最大的不同便在於，他的小說面貌真是五花八門，既有青少年的成長故事，又有諷刺時事的政治鬧劇，甚至是老式的傳奇講古，也都被他寫得活靈活現，完全看不出來作者原來只是一個六年級生而已。換言之，甘耀明彷彿可以同時操作好幾種敘事語言，從客語、閩南語、現代中文到傳統章回小說的用語，一路寫來，得心應手，也因此他的小說書寫空間最為遼闊，經常讓人感到出乎意料的驚奇。

《水鬼學校和失去媽媽的水獺》正又是一本令人驚奇之作。

過去的甘耀明，固然可以在小說中熟練操作好幾種語言，但就像是輕而易舉地戴上別人的面具似的，熟練歸熟練，卻還沒有屬於自己的獨特風格出現。但到了這本《水鬼學校和失去媽媽的水獺》，甘耀明終於成功地創立了自己的語法，一種在第一眼時即可辨認出來的甘氏語言，華麗地、充裕自如且源源不絕地在字裡行間開展，使得這本小說的密度之高，用力之深，幾乎可以把其中的每一句都獨立拆解下來，置於案頭，細細賞玩它的構造，它的刻鏤，以及它那扭曲靈動、變化多端的線條。

讀甘耀明的小說，讓我不禁想起了觀賞彼得·葛林那威電影的經驗——繁複而造作華美的場景，極盡創作者雕琢之能事，而讀者在這樣的作品面前，可說毫無招架的能力，就連喘息的餘地都沒有，只能任憑一幕緊接著一幕的影像或文字將自己沖刷，流走。如此一來，甘耀明這本號稱成人童話的小說，其實便和一般的童話大不相同了，甚至我要稱它為是一種「偽童話」。

一般童話講求的是簡單的語言、明白的意旨、快速的節奏，以及清楚的敘事主軸，譬如：「壞心眼的皇后十分嫉妒公主的美貌，便製作了一個毒蘋果，騙公主吃下肚……」。然而有趣的是，甘耀明的童話小說卻採取了一個完全相反的寫作策略。他的語言相當迂迴晦澀，更近乎現代詩，譬如小說中描寫公雞的一段文字：「這公雞遺傳了聰穎，懂睡覺不蒙頭的養生之道，一顆紅艷的頭掛出稻包外，夢呢喃的呼著一泡霧氣，像一個開心暢快、自顧自煮沸冒氣的茶壺」，扭曲的語法使得意義變得曖昧朦朧起來，故充滿了聯想的空間。而透過



《水鬼學校和失去媽媽的水獺》  
甘耀明◎著  
寶瓶文化

這樣晦澀的語言，甘耀明並不企圖使筆下的人或物，如同一般童話中快速地行動，反之，他著意在細節的描繪上，甚至把細節放大，譬如他描寫小孩出門的一段文字：「揹起了小書包，我使勁的在地上乾泳，得躲過大人而扭過神桌、藤椅和電視機下頭，再游到廚房，手狡猾的賊一把米或半罐醬油，起身殺出後門。」這樣的描寫，使得小孩的動作彷彿在攝影機的鏡頭注視下，分解成為短促的片刻暫留，而充滿了斷裂的、被刻意放大後的美感。如果是換成一般童話的筆法，那麼將會是一套完全不同的敘事美學了，因為上述的大段文字，大可以被換成以下的一句話來簡單解決：「我揹起書包跑出門」。

於是《水鬼學校和失去媽媽的水獺》可說是甘耀明創作出來的新式童話，它的節奏緩慢，故事軸線被淹蓋，甚至模糊不清，然而相較於講求故事線性發展的傳統童話，甘耀明的童話卻應是放射狀的，渲染的，充滿了視覺效果的。就像是一本被翻開來的炫麗畫冊，其中豐富的細節啟發讀者的無邊想像，以及感受，感受那時間駐足的片刻，以及光影流淌於其間的纖美姿態。

王文興曾經說過，《家變》可以什麼都不看，就光看它的文字就好。同樣的，我覺得

《水鬼學校和失去媽媽的水獺》也可以什麼都不看，就光看它的文字就好。或許有人會質疑，小說中的語言是否符合孩童的口吻？但我卻以為這不成問題。童話本來就在描述虛構的世界，打破一切成規，而小說不也是如此嗎？甘耀明非常努力的在「不寫實」，將這個世界「陌生化」，而這也使得《水鬼學校和失去媽媽的水獺》宛如一個自足自在的國度，一座成人的迪士尼樂園，任何的誇張、吹噓與不合理，到此都會搖身一變，成為理所當然。

然而這卻是一座黑色的樂園，山林、鄉土與原野，如夢似幻，但都脫離不了死亡的陰霾。在甘耀明的小說中，我們再次看到六年級作家筆下的鄉土，絕對不是一個寫實概念的鄉土而已，它反倒更類乎於一種想像，一種象徵，甚至是一個夢境，其中或多或少都滲入了斷傷的經驗，肉體的污穢與掙扎。只是甘耀明並不耽溺，他將之提升為一種生命中不能承受之輕盈，以及隱藏在幽暗中的嘿嘿笑語。

# 夢境與現實的交相滲透

——王聰威《複島》

過去十年來，我們普遍面臨到一個困惑，不知該如何去指稱這十年來台灣小說的發展？或許，台灣的文學批評向來都太過於仰賴西方的理論和術語了，譬如六〇年代的現代主義，七〇年代的鄉土文學社會寫實主義，以及八〇年代的後現代主義，九〇年代的性別論述和後殖民主義國族寓言……，可是到了二十一世紀呢？在這個網路興盛、文學衰頹的年代裡，台灣的小說又要往哪裡去？

在二十世紀末，網路剛剛崛起的時候，大家對這一來勢洶洶，看似深奧，有點熟悉卻又陌生的媒介，紛紛做出預言，那時，彷彿以為二十一世紀的小說，將會受到網路影響很大，不僅是在網路上發表，更會以網路生活作為內容題材，甚至借用網路的形式，而走向數位化，發展所謂「超連結小說」等等。如今看來，這種預言卻是大錯特錯了，新生代的作家們不僅沒有「網路化」——網路所造成的社會現象和人際關係的改變，如虛擬生活、一夜情、網交、MSN……，似乎並沒有成為小說書寫的主流，他們不僅沒有寫最時興的網路世界，

還反而選擇了一條「倒退」的道路，倒退回到鄉土，回到了台灣的小市鎮，百姓們最日常的生活，甚至是台灣的歷史之中，譬如吳明益、童偉格、李儀婷、許榮哲、甘耀明、伊格言……，乃至於王聰威的這本《複島》。

這裡的「倒退」並無貶意，相反的，倒是一種嘉許，證明了老一輩們對於網路，實在太過憂心忡忡，以為年輕人從此就會著迷於虛擬的世界中，一去不再復返，事實說明了：年輕人文字的書寫並不會因此中斷，更可喜的是，二十一世紀的台灣小說還擺脫了過去的理論包袱，不再被艱澀的後現代、後殖民或是雌雄胴體、酷兒狂歡等所網綁，他們反倒可以用一雙清明之眼，直接注視著我們所生活的社會環境，注視著自己生命的起源，注視著位在這塊土地上的——一個小小的角落。泰瑞·伊格頓（Terry Eagleton）在《理論之後》（*After Theory*）中，便已指出了二十一世紀的「反理論」趨勢，他宣告後現代主義已死，而過去被文化理論所忽視、或是否定的，諸如：愛、邪惡、死亡、道德、形上學、宗教與革命……，才正是我們現在必須回過頭來，重新積極探索和逼視的領域。而如今，台灣文學的發展，不也恰好映證了泰瑞·伊格頓的觀察嗎？

對此現象，在二〇〇七年第二十一屆聯合文學小說新人獎的決賽會議上，評審們幾乎不約而同地提出「台灣新寫實主義」一詞來說明，而此一寫實主義，與過去七〇年代盛行的寫實主義不同。東年是如此定義的：「當整體作品題材和內容大量反映一般人的生活狀態，不極端粉飾人的個性，不刻意雕琢人的心理空間，而力求生活面貌的客觀細節和事實，作者不精心經營完整的結構，也不特意將情節戲劇化，而是遵照生活瑣碎事物和平凡故事的運

行。」也因此，新寫實主義不受理論的導引或束縛，也不刻意營造戲劇化的情節故事，它逼視生活的細節，展現社會中多元的面貌，它包容差異，帶來的不是社會寫實主義的批判或改革，而是理解、認識、關懷與同情。究竟這種轉變，是否與台灣近年來本土化的思潮有關呢？還尚待專家學者進一步的研究和釐清，但無論如何，這都是一個值得鼓勵和期待的轉變，它也許將會打破台灣文學小說越來越曲高和寡的僵局。

而王聰威這本《複島》，便應是此一趨勢下不容忽視的重要作品。王聰威最初給人的印象，大約就是小說家讀者網路八P中的一員。「網路八P」此一名號容易給人誤解，以為他們是自網路崛起，但事實上，八P如許榮哲、甘耀明、伊格言等，早已都是文學獎的常勝軍，只是企圖以網路為媒介，打開一條文學的生路罷了。網路八P曾經自問：「何以六年級文學創作者沒有所謂的浪潮？」但其實，他們卻恐怕已經在不知不覺中，走出了一條新路，而且那條新路恰恰與網路的虛擬世界無關。不管是有意，或是無意，他們均是不約而同地回到了土地，回到了生活，回到了細節，而在這條道路上，他們也不只是八人而已，還將會找到更多更多的同伴，一同打造出新世紀台灣小說堅實的道路。

也因此，《複島》讓我最感動的便是，我幾乎從未在台灣小說中讀過關於旗津的描寫，如此仔細，如此周延，又是如此沉穩。聰威寫出了海港的氣味，空中鹹濕的海風，無所事事的小人物們，軍人、老人、漁民、碼頭工、小販、少女……，作者沒有刻意凸顯或去粉飾他們的性格，反而使得這些人物渾然天成，彷彿從現實生活中走出，而沒有一絲矯揉造作。他們靜靜地坐在、站著、走著，隨著作者的文字鏡頭，出入於我們的視線之中，正如同生活裡



《複島》  
王聰威◎著  
聯合文學出版社

自然流動的風景。從〈奔喪〉到〈渡島〉，死亡的主題不斷重複出現在這本小說中，更使得這些風景彷彿也有了曖昧的深意，苦澀的滋味，而滲透入日常的點滴舉止。

或許，這本小說雖以「旗津故事」為名，但作者卻意不在說一個完整的、封閉的、戲劇化的故事，而更要捕捉人生流動的開放的真相，故不斷復沓交疊的時空，造成了意義延展的可能，也更曖昧迷離。如同作者在〈淡季〉中所言：「於是我的夢裡也交織重疊著許多的隧道，就只是鑽進夢裡，並沒有鑽出來。」

是的，沒有鑽出來，而只是在其中越鑽越深，鑽入此一看似有限、其實無限的人生。而這種企圖尤其在長達五萬多字的中篇〈渡島〉中表現得最為顯著，時間軸拉得極深、極遠，有時讀者都難免趕不上作者跳躍穿梭的腳步。但聰威既不在架構有嚴謹邏輯可以追索的史詩，那麼，我在此也不欲強作解人，讀者們便不妨享受《複島》中在過去與未來之間時空蜿蜒流動的美感，並從此捕捉作者以「陌生化」的筆法，由現實中切割下來片段風景，而營造出的一既陌生又熟悉的、更高層次的真實。



# 纖細而早熟的哀傷

——許正平《少女之夜》

在許正平的小說中，瀟灑著一股纖細而早熟的哀傷，這使得他和其餘的新生代作家顯得如此不同，一眼就可以辨認出來。

照理說，六年級的作家多半是喜好搞怪的，語不驚人死不休，譬如所謂的「網路八P狼」，擅長玩弄各種傳播媒體如雜誌、報紙、網路，甚至是經由轉寄再轉寄而得以無限擴散的Email，或是當前流行的快閃族來造勢，他們的文學行動和策略往往勝過理念，出場姿勢的誇張光芒也掩蓋過了作品。但究竟這批新生代作家們能否透過戲耍的方式，在網路當道、文學式微的今日闖出一番新局呢？我一直非常好奇。

然而，就在這個喧囂的年代之中，我們讀到了許正平安安靜靜的小說，卻不禁要眼睛為之一亮，發覺他竟是自成一格的了，全然不像是一個六年級的作家。許正平的小說中那種悠緩而寧謐的語言，獨自一人的優雅，不疾不徐，哀而不傷，反倒是更容易讓人聯想到五年級、四年級，甚至是在更早、更早以前，抽屜裡發黃的老照片，黑白電影，更讓人不禁要深

深地陷入到懷舊的情緒之中，回憶起某些業已消失在時光裡的甜美事物，某種真誠的抒情特質，某種關於美與善良的堅持，某種欲言又止的懇切，以及青春不再、樂園已失的惆悵。

其實許正平的年紀還不過三十，但他的小說卻偏好出之以中年人世故的口吻，或者更準確地說，應該是稱之為一種「擬中年」的口吻才對——他的「中年」極有可能會被真正的中年人立刻識破。因此在他筆下的人物，多半是擁有一張稚氣的臉孔，但臉孔底下卻是一顆被迫提早進入中年的心靈，他們彷彿是在一夕之間，直接從孩童轉成大人，而被硬生生地剝奪掉一大段青春。青春早夭。未老先衰。他們陷入在時光的夾縫之中，徬徨流離孤獨無助。就在這種「擬中年」的敘事中，許正平一再書寫著對於時間流逝的恐懼，拒絕面對庸俗醜惡的現實，而想要轉身逃回天真的童稚樂園，但卻又清清楚楚地知道分明已經無處可去了的矛盾。是的。已經無處可去。

許正平的「擬中年」哀傷可以往上追溯，在前輩作家們的身上找到血緣。他在〈少女之夜〉一篇，便引述了朱天心《擊壤歌》「總聽書中的小蝦嚷嚷活到三十歲就要死，那是一種盛開過就好的潔癖心情」，以及《假面的告白》中一直擔心自己活不過二十歲的三島由紀夫，「等到真正過了二十歲，倒反而有些不知所措了……」。而以費里尼電影《大路》為典故的〈大路〉，更能點出許正平小說中人物的基本情境。費里尼在《虛構的筆記本》中曾說，拍攝《大路》的靈感來源是女主角茱麗葉，而茱麗葉「是一名特別適於直接傳達小丑的驚愕、訝異、狂喜和可笑的憂鬱女演員。沒錯，茱麗葉是一名演員——小丑，貨真價實的小丑。」驚愕、狂喜、可笑和憂鬱，矛盾的情感融合在一張長不大的、孩子氣的圓臉上面，擠



《少女之夜》  
許正平◎著  
聯合文學出版社

出滑稽卻又蒼老的笑容。那是一個提早衰老的孩子，穿著小丑衣服的潔索蜜娜，她注定要與這個世界格格不入。她注定要去流浪。

流浪馬戲團是許正平小說中經常出現的意象，其中的狂歡與愛情，都早已預設了要走向悲傷的終點。

在小鎮上，我仍鎮日沉迷於流浪大夢，無法做一件人們所謂的正經事，我的腦子裡總是告訴自己要離開，要往他方奔去，彷彿好篤定人生本來應該如此，虛無，狂歡，做愛，愛，狂飆，自身體中生，從身體裡死。我們本來沒有住所，不需要去找一個，我們居無定所，只有身上的傷、的痛，是真的。——〈大路〉

這或許可以說明，為什麼在諸多費里尼充滿奇想的電影中，許正平卻特別鍾愛最最悲傷的一部《大路》了。在我們憂傷的馬戲團中，所有的華麗、歡笑與扮演，都無異是遮掩痛楚、以免掉淚的一種方式：因為只有身上的傷、的痛，是真的。

我的手向她的臀部滑去，聞到她的頸子上有一股少女才有的淡淡甜味，美秀沒有的，這  
個小淫娃，擁有一副幼齒的皮相，但骨子裡早該歷遍百劫千迴才是，我得喚出那本質裡  
的靈魂。——〈公寓春光〉

這是一個何等早衰的老靈魂啊。夏天已垂垂老去。道路指向荒涼的末日。青春是最後的  
一個道別手勢，就連愛情也無法將之拯救。讀許正平的小說，讓我不免要想起了岩井俊二，  
青春電幻物語：美麗的孩子們於人生中最美麗的時刻，卻如櫻花迅速凋萎在枝頭。

# 書寫、超越與自由

——何獻瑞《線索》

何獻瑞是我唯一一個在網路上主動認識的朋友。

兩年前，我因為要到吳哥窟自助旅行，所以花了很多的時間，在網路上搜索相關資訊，發現獻瑞（他在網路上的名字是：小眼睛先生）擁有非常豐富的旅行經驗，也很樂意幫助網友去解決問題。而他對於旅行的想法、敘述和態度，都往往能引起我的共鳴。所以破天荒的，我主動寫信給他，然後上他的網站，才發現他居然也寫作小說，也喜好文學和藝術。那真的是一次非常奇妙的經驗。我從來沒有想過，居然可以透過網路，在茫茫人海中認識了一個年輕的創作者。

我先是讀了他的短篇小說集，其中有些篇什已經相當完整，而有些則意念尚未發展完成，但總的來說，我卻可以清楚的感覺到，獻瑞確實是一個很特別的作者。他的小說風格和筆調，與一般的台灣小說有著很顯著的差異。他格外的冷靜，格外的沉穩，沒有套用理論的陳腔濫調，也沒有空洞的喃喃自語，或是連篇累牘的花俏、浮誇、煽情的文字。在讀完了他

的小說之後，我很難用幾句話去歸納它，也很難為它貼上標籤，予以分類。我想，這必定是因為在獻瑞的作品中，存在著某種台灣小說所一向缺乏的、陌生的元素吧，以致於我們很難在當下立刻做出評價。但是不管如何，他的小說中所流露出來的新鮮氣息，以及不矯揉造作的誠實、誠懇的態度，都讓我在直覺上感覺到非常的喜歡，甚至於認定，何獻瑞是一位值得我們期待的作者。因此，當我知道他的長篇寫作計畫之後，便相信他一定會繳出一張令人驚喜的成績單。

果不其然，在讀了《線索》後，我更加確定當初對他的直覺——獻瑞確實是一個不想跟隨潮流的作者，他的小說跳出了台灣文壇不成文的習規，彷彿是置身事外似的（他自謙自己沒有受過正統的寫作訓練，只是試著將過去的閱讀和生活體驗表達出來），但是，這倒反而彰顯出他個人的獨創性格，以及特殊而自在的思維脈絡。

《線索》全書分成二個章節，表面上看起來似乎不相連貫，但其實背後埋藏著複雜的網路——正如同小說名字所暗示的：看不見的「線索」，彼此之間絲絲相扣，彷彿是推理小說中處處留下的、若有似無的痕跡，將小說中不相干的人物全都牽引在一起。在這本小說中，沒有刻意討好讀者的故事，或是多餘的感性，但卻不缺乏魔幻的情節或場景，然而即使在最驚奇之處，何獻瑞也都不動聲色，以平實的語調寫來，彷彿日常人生本來就是一齣比肥皂劇更加誇張不實的戲劇。譬如，我們要讀到小說的最後才恍然大悟，原來第二章的主角「我」、「小皮」和「俊男」，其實分別是第三章、第二章和第一章的作者。也原來，這是一部相當「後設」的小說，而我們所讀到的文字，都是出於小說中主角的書寫，譬如由「俊男」



《線索》  
何獻瑞◎著  
九歌出版社

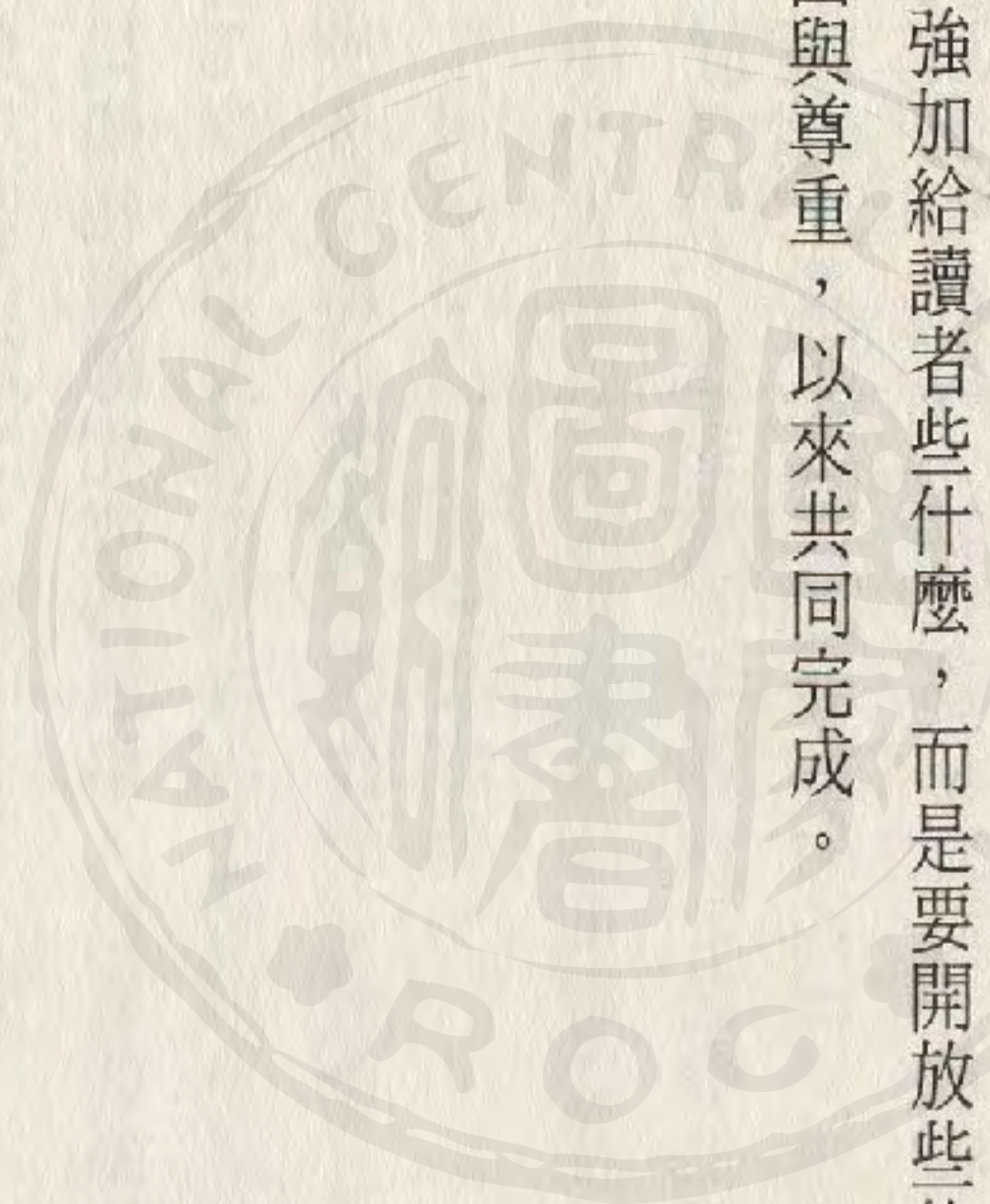
寫的第一章，乃是將生活環境見聞感觸轉化為故事，以客觀的態度去描寫，故事情節也比較豐富；而「小皮」寫作的第二章則是著重在自我內在的探尋；至於「我」所寫的第三章，則是試圖把第一章、第二章的故事全都吞嚥掉，因此到了最後，所有的故事都彼此消解，一乾二淨。

這些探究書寫本質的後設概念，對於那些只想看故事的讀者而言，無異是一大考驗，然而，這卻也是何獻瑞最真誠的思索——在我們的現實人生之中，不也是到處埋藏著看不見的線索，而直到有一天，我們才會恍然大悟其中的用意？

換言之，這本小說中種種繁雜的線索，其實都在追問一個根本的哲學問題：人的存在與自由。這問題或許很容易導向一個悲觀的答案，也就是二十一世紀人類文明已經無可規避的困境：在這樣的死胡同中，生命必然存在的痛苦、孤寂與折磨，到底意義何在呢？然而，何獻瑞卻在小說的末尾，勾勒出一種超越的可能性，而也唯有超越，才能夠為封閉的心靈打開出口，尋覓一條前進的道路。

在《線索》中，所有的人物彷彿都陷入在一種卡夫卡式的困境中，身不由主，也因此瀰

漫著一股冷靜而恐怖的氛围。但何猷瑞並不悲觀，在這場注定要痛苦的人生中，他指出了自由的重要性，而這也是唯一能夠解救痛苦的超越之道。小說結尾說道：「我寫這些稿子本來就是一種召喚，希望看的人能把我藉著文字所想表達的東西，透過閱讀轉為客觀存在。」而書寫正是為了「召喚了你的自由，讓你的自由讓你帶著你的情感、你的個性、你的經驗、你的成見、你的同情、你的價值觀來幫忙我完成這部作品。」這或許就是《線索》最特別的地方——因為何猷瑞從來不想要強加給讀者些什麼，而是要開放些什麼，在那裡，將存在無限的可能，並且需要彼此的自由與尊重，以來共同完成。





# 尋覓，在生靈的地獄中

——寫在國家劇院《看不見的城市》演出前

二〇〇五年，七月，我在杭州，坐在西湖邊上。白堤。斷橋。垂柳。已經不知道是第幾次回到西湖了，但每一回，風景自是不同，唯一始終不變的，竟是四周的遊人如織。我凝視著不斷變化中的西湖，不禁想到，七百多年以前，當來自義大利威尼斯的馬可波羅，在走過了世界上的無數座城市之後，《馬可波羅行紀》中最高讚賞的，卻莫過於杭州。馬可波羅形容它是一「世界上最富貴名麗之城」，城中溝渠交錯，水流淙淙，有大小橋樑一萬二千座，而它所供給之快樂，世界諸城無有及者，人處其中，自信為置身天堂。馬可波羅甚至形容：「生活在這座城市中的人們，也是同樣的美麗、優雅、富足，他們愛好清潔，慷慨慈愛，不但彼此謹守禮儀，更毫無嫉妒猜疑之心，而婦女們則衣絲綢而帶珠寶，孕育于婉婉柔順之中……。」

二〇〇六年，十一月，在紮營數日之後，我終於通過廣漠的無人地帶羅布泊沙漠，抵達樓蘭古國。那是一座隱匿在時光隧道之中的神祕城市，然而如今，卻只剩下幾堵泥牆，不堪

辨認的破碎瓦片，以及幾根尖銳乾枯的木枝……。

二〇〇七年，一月，我來到馬爾地夫，目睹各式奇麗之船隻往來，帆桅雲集，身材修長健美的水手，站在甲板上，注視著水上飛機以海鳥一般的輕盈姿態，降落在蔚藍的海面上，載起異國的旅客，飛向被美麗環礁所圍繞的豪華旅舍。然而，這個商旅頻繁往來的港口都市，也將要如同歷史上的亞特蘭提斯，成為一樁沉沒在海底的傳奇了。因為根據氣象預測，在不到半世紀後的未來，這個彷彿珍珠碎鑽般漂浮在印度洋上的島國，將被海水淹沒，而從此消失在地球的版圖中……。

這些年來，我總是從陌生的一地，奔波到另一地去，去見證那些曾經存在的，消失不見的，以及正在變化中的面貌，走得越多，卻越只感到幻滅與徒然——這一切的經驗，竟都只存在於此時的片刻罷了，既不存在於上一秒，也不可能延續到下一秒去。那麼，我到底為何而來呢？我是要追尋什麼？證明什麼？難道只在證明：原來，這一切都存在於一個旅行者一廂情願的幻想之中？又或者，正如同卡爾維諾在《看不見的城市》中所說：「當來自記憶的浪潮湧入，城市就像海綿一樣將它吸收，然後脹大。對今日齊拉的描述，必須包含齊拉的一切過往。」所以，對於我腳下的這座城市而言，我到底是一個粗暴的無知之人？一個自以為是的入侵者？疏離的異鄉人？或一個消費大把美金的觀光客？

又或者，我真正的身分，其實是一個逃亡者，一個自我判刑，注定此生要不停被驅逐、被流放到他鄉的逃亡者？而每當我從一處逃往一處，從一種生活逃往一種生活，從一座城市逃往一座城市時，我卻感到，事實上，我是從一個身分逃往另一個身分去。而新的推翻了舊

的，在瓦解與消失之中，新的秩序於焉建立，但這一切，終歸是即生即滅。

到了最後，只剩下一個不變的身影：匆忙奔走的旅人，沒有五官，沒有表情，沒有固定的姿態，只有滿載的記憶、想像，和無止盡的渴望而已。於是，一個聲音從那奔走的旅人體內浮出，那聲音安靜，從容，蒼老，沉穩，帶著一點點睿智，一點點悲傷，一點點尖刻，然而，卻又不失幽默和嘲諷的，提出他的質疑：你為什麼要東奔西走？你要往哪裡去？當你的旅行，只是為了證明雪確實是冷的，赤道確實是熱的，而沙漠確實是乾枯，大海又確實無邊無盡時，你這一切的旅行又有什麼用處呢？

這時，我才恍然大悟：原來，忽必烈與馬可波羅——《看不見的城市》中的兩個主要角色，竟只是同一人的兩面化身。忽必烈：不動的君主，位居在世界的正中央，坐擁龐大的帝國版圖。馬可波羅：來自海洋國度的旅行家，終其一生都在跨越疆界，不斷在抵達，但也不斷在離開與告別。忽必烈與馬可波羅，不動與動，回歸與出走，永恆與漂泊，穩定與不安，寧靜與冒險，這兩種對立矛盾的元素，卻注定要並存在每一個人的體內，相互牽扯，對峙，分裂，焦慮的拉扯、抗頡與解構。兩種極端的靈魂在彼此探詢，彼此猜忌，然而卻也彼此建構。

一個要問：你為什麼堅持出走？這是否只不過是一種懦弱與逃避？而你所說的那些城市，又是否只是出於謊言與虛構？你的記憶又是否可靠呢？又或者，原來你的說詞，原來都不過是一種藉口？一種自我欺騙？

另一個，則要試圖安撫內心晦暗、焦躁不安的帝王：你為什麼不走？世界如此廣袤，假

如你不親眼印證，你怎麼知道果然擁有如此龐大的國土？而城市本就是由慾望和恐懼而組成，難道他們就因此不存在嗎？當你靜坐在書房之中，凝視地圖，無盡的虛空，又豈不會突然湧上心頭？而察覺自己竟是一無所有嗎？

於是，旅行變成了一種宿命的姿態，不論到哪裡，都不會找到安身立命的家。這一旅程看似何等悲哀，但又是何等壯麗。在沈從文的《月下小景》中，便記載了一個關於旅行的美麗故事（尋覓）。有一群在深山旅店中萍水相逢的旅者，齊聚在昏暗的燈下，各自說起了旅行的故事。他們說道：有一個A國的王子，他不辭艱辛，拋棄美麗的家園和妻兒，只為了去追尋一個想像中的美好國度B國，但當他到達B國後，卻發覺B國的王子，也是同樣拋棄家園和妻兒，只為了前往另一個更為美好的C國，而C國的王子卻也同樣拋棄一切，不辭艱辛，只為了去追尋更加美好的D國……無止盡的離開與追尋，同樣的命運，卻在不同的國度、不同的城市與不同的人中輪番上演著，直到最後，當旅行者在經歷了二十五年的尋覓之後，才恍然大悟：譬如旅行，是為了要尋覓真理，追求理想，搜索我們的過去幸福，不管這用的是兩隻腳或是一顆心，在路中即或我們得不到什麼快樂，但至少就可忘掉了我們所有的痛苦。而旅行者這也才體悟到，自己漫漫長生的旅行，原來只是為了有一夜，來到一個深山中的旅店裡，聽到一個平凡的成衣匠，說了一個故事的幾句結論，他說：「我們若要活到這個世界上，且想讓我們的兒子們也活到這個世界上，為了否認一些由於歷史安排下來錯誤了的事情，應該在一份責任和一個理想上去死，當然毫不躊躇毫不怕！」

在旅行中，辨認生活的理想與責任，並從中誕生出莫大的勇氣，正如同在《看不見的城

市》末尾，馬可波羅對忽必烈所說的：生靈的地獄，它已經存在了，那就是我們每天生活在其間的地獄，也是我們聚在一起而形成的地獄，我們只有兩種方法可以逃離，第一種，就是接受它，並且成為它的一部分；然而第二種方法，就是在地獄裡頭學習去辨認，什麼東西不是地獄，然後，讓他們繼續存活，給他們空間。

而這就是旅行的唯一目的，學會去辨認，去面對，並從生靈的地獄中去召喚存活的勇氣。



# 最美的剎那

——漢唐樂府《洛神賦》

十多年前，我第一次聽到南管音樂，是在福建泉州的藝術節上。當悠緩的樂聲響起，卻是在掛滿了日光燈管的大體育館裡面，透過麥克風和充滿雜音的黑色大喇叭放送出來時，不是樂曲的韻味盡失，更讓我不禁懷疑起來：難道，難道這就是大家所傳說的中國最古老、最典雅的音樂嗎？

一直等我回到台灣後，無意之間，在某個夏日的下午，鹿港天后宮前，我才再度聆聽到南管音樂。那是一群滿頭白髮、而舉止優雅的老年人們，身穿著藍布長衫，坐在廟口，或是吹笛，或是彈撥琵琶，或是手擊拍板，清亮而不張揚的音樂，以不疾不徐的節奏，彷彿是微風吹動水紋一般，在廟的廊柱之間緩緩地搖盪開來。就在一剎那間，我迷上了南管音樂，駐足好久，都捨不得離開。

原來，南管就是應該要用這種古老的方式，才能夠展現出它那迷人的韻味啊。

非常幸運的，我在就讀研究所時，因為擔任曾永義老師和邱坤良老師的研究助理，所以



《洛神賦》  
演出團體◎漢唐樂府  
太古國際多媒體

有好幾年的時間都在做台灣戲曲的田野調查，也因此認識了不少戲曲界（如歌仔戲、布袋戲、北管戲、高甲戲、皮影戲、傀儡戲等等）的資深藝師，連帶地，看了不少的好戲。而這其中，讓我印象最深刻者，便是在台灣南管界首屈一指的「漢唐樂府」陳美娥女士和她的兄長陳守俊先生。

台灣戲曲有時是在國家戲劇院演出，有時是在鄉下廟埕廣場，有時則是在道士除煞的場合，但是，若和優雅、沉靜的南管音樂相互比較，這些從野台誕生出來的戲曲，很明顯的，多是偏向於庶民大眾的趣味，喧譁、熱鬧、活潑，很容易便會隨著時代的變化，而改變它的表演方式。譬如布袋戲變成了金光戲，歌仔戲也大量吸收流行歌曲、電子花車的舞蹈等等，而相形之下，南管卻顯得非常不同，它是一種文人品味的堅持，甚至是一種藝術心靈的涵養與修為，它的一成不變，它的古老，都在在看似與時代脫節，然而，它卻也是在與通俗潮流進行對抗，並且試圖找到一種足以穿透千年文化底蘊的形式、聲音與節奏。

多年來，「漢唐樂府」堅持的正是南管的不變，他們不靠聲光科技，也不需要時下流行的數位多媒體，因為他們堅信，那些科技產物並不能幫助南管，反而是對音樂的莫大干擾與

破壞。「漢唐樂府」的陳美娥女士，對於南管藝術的認真與堅持，可以說在台灣戲曲界絕無僅有。她不但自己演出南管，整理樂譜、填詞、編舞，甚至還研究寫書，發表論文，也因此，她真正懂得，南管的好處到底在哪裡？而什麼才又是這門藝術值得流傳下去的精髓？

我喜歡「漢唐樂府」，也正是喜歡它所堅持的南管的不變：在於文化的精粹、美感的極致，以及在每一個細節、分寸之間，都要展露出優雅與莊重的絕美姿態，而容不下一些俗世的糟粕或是壞品味。也因此，它是中國表演藝術之中最純粹、也是最登峰造極的美，而任憑俗世滔滔，卻依然故我。因此每當聽到南管音樂時，我就彷彿是脫離了喧囂的現實，脫離了眼前煩擾的時空，而墜入到一場古老朦朧的夢中。又或者，應該是說，聽到南管音樂，我彷彿是大夢初醒一般，這才發現，原來身邊的現實世界只不過是一場失去意義的、荒謬錯亂的夢。

南管音樂的節拍相當沉穩，雖然也有快曲，但是它規律的停頓，聽起來，似乎很不符合現代人所喜好的快速、多變化的節奏。然而，當我到「漢唐樂府」的排演場，觀賞《洛神賦》的彩排之時，我坐在陳美娥女士的身旁，靜靜地聆聽她以指腹撥弄琵琶，唱起為《洛神賦》舞劇剛填好的詞曲時，每一個音符，準確且俐落地從她的指腹之間彈迸出來，劃過空氣。在那一刻，我才突然知道了，為什麼古人會形容聲音如同裂帛。因為我清楚地感受到，南管特殊的節奏方式，使得每一個音符都變得如此的鮮明獨立，也因此充滿了飽滿的力量，柔軟，但卻又是強韌有力。這讓我不禁感覺到，音樂的發生，已經與藝術家自己本身內在的氣的運行融合為一體，而它甚至是一種呼吸的方式。

這種感覺真的非常奇妙。只有我在聆聽二十世紀現代音樂，或是爵士樂時，才有產生過



類似的感受。而南管音樂的美學與現代音樂，尤其是極簡主義，竟有著驚人的相通之處——這不也就是它最神奇的地方嗎？在中國最古老的藝術之中，竟然包含的是一股西方現代前衛的精神。他們都在努力使音樂回歸到最簡單的狀態，而讓聽眾得以從容地去觀察聲音的轉折。在現代音樂或是南管音樂中，音樂的行進狀態已經變成了一個環型了，像是在繞圈子旋轉，沒有頭跟尾的段落距離，這幾乎達到一種冥想的狀態，不是在表達喜、怒、哀、樂，而只是在聆聽與觀察，而人的知覺，也從自身超脫到外界去，成了謙卑的角色。

正如同我的好友H曾說：「現代音樂並非人類音樂的創見，而只是浪蕩多年後的返鄉。音樂在漫長的歷程中已經太疲倦了，後期浪漫派的浮誇膨脹，現代主義的偏執迷失，如今，人的聽覺已經受夠了爭執與紛亂，人需要一種超然於世俗之上的視野，像是一種東方的宗教。」在南管音樂上，我看到了這樣的美感方式，使人不禁感到擺脫思想的束縛，而在冥冥之中，產生一股巨大的力量在背後不受阻止地律動著，收伏人類躁動的心靈，撫平雜蕪的思維。於是就在這樣的音樂時間裡，我們才發現了一種讓心靈沉澱下來的可能：緩慢呼吸，抑揚頓挫，就像是在練習一場漫長的瑜伽。

一般人在聽音樂時，總只是在聽表面的旋律變化，但卻往往忘記了聲音的存在，而南管，卻是促使我們回到聲音最原始的狀態，如裂帛，如水滴，如風的運行，如氣的舒息。

而這幾年來，「漢唐樂府」不但致力南管音樂，還將音樂配上梨園戲的舞步，成為中國的舞劇。南管與梨園舞步的配合，更是將上述的美學，從聲音推展到人類的肢體韻律，發揮得淋漓盡致。在梨園樂舞中，舞者模仿懸絲傀儡的動作，所以每一吋肢體手足的移動，都彷彿

佛是貫穿著一條絲線的力量般，特別的凝聚，收斂，專注，而穩定的眼神與姿態，更令人感到一種為之屏息的美。

也因此，我覺得「漢唐樂府」選擇演出曹植的《洛神賦》，真是最恰當不過了。曹植《洛神賦》述說的是一段在洛水河畔的人神之愛，正發生在若有似無的片刻，偶然間的邂逅，愛情的萌發，但卻又在轉念猶豫之間，飄散得無影無蹤。這段無來由、也無結尾的愛情，唯獨留下了一個純然美感的剎那，而成為永恆。於是時間被凍結在這一永恆的剎那上了，凍結在一場天與地、神與人之間的情愛契合，也凍結在一個絕對孤獨的超現實夢境之中：因為僅有曹植一人，曾經見識到了洛神的美，並且體悟到愛的美好，而別無其他的旁人可以作證。

《洛神賦》所要述說的，便是如此獨一無二的純粹美感經驗。曹植在文章中大量運用「躊躇」、「忽焉」、「徬徨」、「離合」、「猶豫」、「飄忽」、「若往若還」等字眼，勾勒出來的，正是在一「含辭未吐」、「遺情想像」，似發、卻又未發的片刻。那是一個答案停留在唇邊，卻還沒有來得及說出口的、懸疑在半空之中的片刻。

而這，不也正是我們聆聽南管、觀賞梨園舞姿的感受嗎？曹植《洛神賦》以駢文方式，將聲律與文字之美發揮極致，而「漢唐樂府」的《洛神賦》，不也是要以音樂和舞蹈，來發揮人類所能感悟到的純美的極致嗎？安靜不語，不憤怒，不張狂，就在愛情中最美的一剎那，時間凝固了，停止了。在呼吸與呼吸之間，在愛的萌發與實踐之間，人生於此，獲得了一個雖然短暫的、但卻足以咀嚼一生的留白。

# 對酒當歌，人生幾何

——漢唐樂府《韓熙載夜宴圖》

「韓熙載夜宴圖」最迷人的地方，莫過於在描繪夜宴的歡樂中，卻又難掩一股淡淡的落寞與哀傷。

這幅名畫的主角便是韓熙載。他生於中國政權分崩離析，最為動盪的五代十國。而出身北方豪族的他，卻因為北方戰亂連連，故選擇到南唐為官，出任中書侍郎，但又因為北人的身分，故屢遭南唐後主李煜猜忌。韓熙載領悟到自己既然遭逢亂世，無法將滿腹的雄才大略，付諸實踐，那麼為了自保，便只好選擇飲酒為歡，以消極的方式來苟全生命。

也因此，在這幅「夜宴圖」之中，畫家顧闳中特別以韓熙載的視角出發，將宴會分成為五個段落：「聽樂」、「觀舞」、「歇息」、「清吹」與「散宴」，而更為巧妙的是，韓熙載雖然是身處畫面之中，但卻又彷彿是疏離在外，漠然地凝視著眼前的笙歌樂舞。而觀者觀畫，又是再透過韓熙載的眼睛，來欣賞這場華美的饗宴。故如此一來，由韓熙載再加上觀畫者所形成的「雙重視角」，便使得夜宴的樂舞，都彷彿是不真實的夢幻一般，燦爛奪目，但卻又



《韓熙載夜宴圖》  
演出團體◎漢唐樂府  
太古國際多媒體

飄忽、虛渺，而締造出一種神祕且特別的審美經驗。

事實上，自古以來，中國文學凡是寫到宴飲者，多半夾雜濃郁的哀思，尤其是身處離亂之世，人命朝不保夕，唯有秉燭夜遊，即時行樂，才能夠暫時消解心中的悲苦與愁悶。而這種由悲觀厭世轉趨飲酒享樂的思想，便是魏晉以來士大夫大多採行的生命態度。譬如曹丕〈短歌行〉中有云：「呦呦鹿鳴，食野之苹。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕。」於是就在最歡樂的時刻，竟又轉出人生如同朝露的虛無之感，以及不可斷絕之憂思。

故我大膽地以為，漢唐樂府選擇「韓熙載夜宴圖」作為題材，演出結合南管音樂與梨園舞蹈的舞劇，恐怕也不僅是南管、梨園與繪畫上表面的相近了。

在《韓熙載夜宴圖》中的「聽樂」，琵琶橫抱，而「清吹」一段又是簫管，樂隊的形制與樂器的古老，都與南管音樂有著驚人的近似。我們甚至可以猜想，韓熙載夜宴時所聆聽的音樂，應該是非常接近南管音樂的了。而在舞蹈上，漢唐樂府也嘗試融合許多敦煌飛天的姿勢，以及梨園的科步，試圖再現唐宋之際中國的舞蹈精粹。漢唐樂府可以說成功地讓「韓熙

載夜宴圖」這幅將近一千年前的名畫，動了起來，活了起來，將無聲轉為有聲，將靜態轉為動態，再現於二十一世紀的觀眾面前。

但應該不只是如此而已。

南管音樂的特點，就在它清麗悠揚，但卻又揉雜著一股淒楚哀傷，彷彿將要高亢嘹亮，但又忽然曲折低迴，而其中，便藏有耐人咀嚼的無限情思，徘徊在音符與音符的頓挫之間。所以，我總是以為，南管音樂彷彿是不屬於現世的，它更像是一道引領我們脫離現實紛擾的長廊，乾淨，簡潔，靜謐。而漢唐樂府的《韓熙載夜宴圖》，舞台的處理手法也多偏幽暗與簡單，人物的表情更是肅穆莊重，以梨園舞步上場，模擬沒有生命的戲偶。如此一來，這場夜宴便沒有杯盤狼藉的場面了，沒有紅磨坊的歌舞喧鬧，更沒有酒池肉林、殘餚冷炙的縱欲狂歡。漢唐樂府最成功的地方，就在它以藝術的手法，表達出了「韓熙載夜宴圖」中歡樂的表象，但卻又能在舞台上凝聚出「對酒當歌，人生幾何」的無奈、疏離與哀傷。

於是，在南管音樂和梨園舞蹈的結合之下，漢唐樂府的《韓熙載夜宴圖》格外具有濃厚的儀式氣氛，也使得觀眾彷彿是走進一個集體的夢境之中。而在最為嬉鬧的時刻，也透露出了人物內心的猶疑與退止。在一靜與一動之間，漢唐樂府成功地再造一幅如夢似幻的夜宴圖——舞台上的人物彷彿都是穿越時空而來，忽然間，從畫布上歡樂地活動起來；但在下一秒，他們似乎又會被凍結在某個時空之中，回到了原先的、沉思的靜止狀態。



# 出版觀察

輯三





# 穿越時光的泛音

——重讀一九九六至九八年《聯合文學》

一九九六年，我正在讀博士班，從抽屜中拿出一份擱置許久的小說稿，匆匆加上結尾後，印出來，寄給《聯合文學》。數月後，在某個早晨，我接到當時總編輯初安民的電話，告知我得到新人獎。掛上電話後，我呆呆地坐在客廳地上，夢想許久的事情一旦成真，卻只剩下木然的感覺。

那時，我只知道我終於要告別一個階段了，一個躲在深夜裡埋頭苦寫，而那些文字最終都被丟進了字紙簍裡的階段；一個寄出稿子後，便要苦苦守候文學獎的結果，內心一方面充滿了對自己的厭惡、羞愧，一方面卻又是無可救藥的自傲自大的孤獨階段了。如今回想起來，得到聯文小說新人獎，其實歡喜是很稀薄的，而更強烈的感受卻是告別，告別了過去的一切。不過，那時的我卻還不能夠知道，原來我的創作生涯就要從此開始，而這也將成為我生命中最難以承受、卻又脫卸不去的負荷。

回顧一九九六到九八年的《聯合文學》，其實還頗為熱鬧。張大春專欄「小說稗類」以

大師之姿，議論中西古今的小說藝術，一時間被文藝青年們奉為規臬。而張小虹寫「穿衣祕笈」，解讀川久保玲、高弟野（Jean Paul Gaultier）、魏斯伍德（Vivienne Westwood）等服飾帝國密碼，掀起一股流行文化論述風潮。許多重要小說也紛紛選擇《聯文》發表，董啟章《地圖集》、朱天心〈古都〉、李昂〈彩妝血祭〉等，都是作家個人生涯中最具分量的代表作。這時的《聯文》，儼然是台灣活力最為旺盛的文學集團，至於我們五年級這一輩作家呢，才不過是剛冒出頭來，雜誌上偶然出現的黑白照片的青澀臉孔，在表面上故作張狂的文字底下，隱藏的卻是一股顫抖的聲音。我們還在掙扎惶恐著，不知自己該用什麼樣的姿態出場。

但那時已經有些人走得比較前面了。駱以軍開始陸續發表《妻夢狗》，並隱約透露出他從九六年至今一貫的書寫主題：妻、兒、母親、父親，編織起那份在黯夜中無限滋長越來越形龐大的家族史，「聆聽和言說宛如一場暴力相向又膠漆纏綿的性愛探戈」，發出「故事吞食著故事咯滋咯滋的聲響」。而一九九七年三月號「作家臉譜」專欄裡，成英姝則寫到在繼第一本小說《公主徹夜未眠》之後，年初她又完成了新的長篇小說，「重寫了兩次，倒不是要求自己什麼，只是希望持續地寫。所謂的文學越來越不被看好了，作為一個寫作者，如果還秉持著什麼原則的話，其理由便是不希望如此有趣的東西輕易被糟蹋掉。」

所謂說「故事」的衝動、「希望」以及「有趣」之類的抽象概念，在年輕創作者的身上，顯得既強烈，又清楚，而那或許是支持一個躁鬱不安的生命，得以繼續勇敢活下去的唯一動力。於是在一九九八年六月號的《聯合文學》，出現了一個標題非常偉大而堂皇的專輯



《聯合文學》140期  
一九九六年六月號  
聯合文學出版社

——「跨世紀青年小說家作品大展」。跨世紀，這是多麼恢弘響亮的口號啊，彷彿是要以青年之姿，舉麾披荊斬棘，無所畏懼，大膽衝破時間的橫逆。

是啊，對於一個年輕人而言，時間不就是最大的資產嗎？好像永遠花費不完，不會走到盡頭似的。在這個專輯裡，收錄了駱以軍、袁哲生、蔡素芬、紀大偉、賴香吟、林明謙、鍾文音、章緣、黃國峻和我的作品。袁哲生在以「我」作為第一人稱的小說〈父親的輪廓裡〉，是這樣寫的：「國三那年，是我生命中的第一個難關；當時，在我不覺生命有何可喜的腦筋裡，的確曾經生起過自殺的念頭。我不知道父親是否經歷過聯考的壓力，不過，在那沒完沒了的一年裡，的確只有父親曾經察覺到我想死的念頭。」而這篇短短的小說，以後來父親失蹤，繼而突然車禍身亡告終，在結尾處袁哲生寫道：「我的眼前又恢復成一片黑暗。我坐在床沿，緊握雙拳，心中重又燃起了一股想死的念頭。」就在同期「跨世紀青年小說家」專輯裡，黃國峻的小說〈泛音〉則是這樣寫的：「關於那件他大概沒有辦法再去寫的樂曲；每當他一想拿出來寫，就覺得沒有辦法寫完的樂曲。他沒有勇氣去看它走向哪樣的結尾。這件荒廢下來的曲譜，一定會打消讀懂它的人的盛情，不必了，不會有人從這片衰殘中生得什

麼信念的，不會的，即使是他最親信的人。」

一首沒有辦法寫完的樂曲，無由誕生的信念。被凌亂棄置在五線譜上的孤單音符，突然間失去了彼此的聯繫，失去了勇氣，也失了去重心，而寂寞地懸浮在半空中。懸浮在時間與時間中的，看不見的縫隙。

請原諒我必須大段地引用他們的作品，因為在寫這樣一篇回顧一九九六到九八年《聯合文學》的文章時，除了憑藉他們寫下的文字，我不知要如何才能夠再回到那個時空，那個已然煙消雲散，不能夠再親眼目睹的場景，逝去的年華。關於勇氣，希望，關於說故事的衝動，有話不得不想要對人訴說，而透過這一本每個月固定發行一次的，被裝訂在一起的薄薄紙頁，黑色的鉛印文字，然後謙卑地跟隨在前輩大師們縱橫議論之後，在那裡不死心地，甚至帶點不安地小聲小聲地反覆說著的言語。

被風吹散了而模糊掉的細碎的耳語。耳語。被凝結、被埋葬在時光的巨石當中。但是我站在二〇〇四年的夏天，執起刀剗，雕刻時光，當生活中的雜質都一一剝落之後，那些耳語卻又會清晰地浮現出來。真誠而不加修飾。它們才是時光中不死的魂魄。

然而，我畢竟還是無法用一種美麗、溫馨、平順的心情去回顧。我試圖要以最客觀中性的筆調，去完成這一篇文章，卻又屢次不能夠控制自己的筆端，它忍不住要洩漏，這些年來生命所對我們開的巨大的玩笑。那好像是在目睹一個年輕的生命，好不容易告別了懵懂的青春，就像是唐吉珂德一樣，終於整裝待發，向這個世界出發了，我們自信滿滿，將要帶回來一整皮囊的神奇歷險故事，尋找浪漫的騎士精神，重回一個美好的黃金年代。但事實上，置

身在鐵器時代的我們，卻注定只是一個愁容滿面的騎士罷了，路程才開始走沒幾步呢，箭已折損，馬也癩了，而且發現：根本就沒有什麼神奇的歷險可說，這一切不過是可笑的幻想罷了。

最後，我想用黃國峻（泛音）的一段文字，來作為這篇情緒不穩的文章結尾。這段話如同穿越時光而來的私密的鼓勵，無形的相互打氣。他說：

非要有信心不可，相信自己足以真實地使想像力從它們之間達到彼處，那兒是另一群人，他們這一類人不同於其他人，就像醫院裡的人，和醫院之外的完全不同。在他們身上似乎有著一個倉庫，那兒有專供他們擺放那些私下自己抱得緊緊的、但見到人就收起來的東西的空間。

# 小說「沒落」了嗎？

——一九九九年小說出版觀察

小說沒落（或說墮落）了嗎？這是個老掉牙的問題。幾乎在每個年代（即便是公認台灣小說鼎盛期的七、八〇年代），關心文學的人士莫不憂心忡忡反覆詰問：文學是否越來越媚俗了？而高貴的讀者們究竟在哪裡？所以站在世紀之交，憂慮小說發展的前景，其實無甚新意，也不能為下一世紀帶來什麼文藝復興。小說越來越難賣，是不爭的事實，而年度小說選也差一點遭到腰斬的命運，不過，我們卻願意去承認文學本身自有一股堅韌的生命力，而它如何在日新月異的科技時代存活下去，並且與多元文化和數位媒體進行對話整合，才是真正值得觀察的課題。

觀察一九九九年台灣小說的出版，可以歸納出以下幾個現象。首先，承繼上年度「情色熱沸」的風潮，世紀末大家最感到興趣的，除了身體之外，還是身體。但文學不是裸體寫真，如何以身體作為出發點，揭露並且批判歷史或社會殘酷之現實，女性作家在此已展現出不容小覷的潛力與野心。黃碧雲《烈女圖》便以「我婆」、「我母」以及「你」，書寫香港女

人的百年孤寂，語言破碎錯亂，敘事暴烈哀傷，透過夢魘般的氛圍，「鋪展命運，宛如憎怨的、譴怒的，女人的《舊約》」，堪稱是本年度情慾文學的重量級力作。

至於由情慾延伸的同志書寫，雖然在台灣逐漸退燒，但是小說家藉此挑釁倫理道德和社會禁忌，卻也更見成熟犀利。李昂情色小說集《禁色的暗夜》以同性戀為題材，體檢社會（包括小說家本身）的種種性禁忌，雖為舊作，但選擇此時此刻出版，頗具有文學風向球的意義。而新生代女作家曹麗娟與陳雪，也紛紛為同女小說交出漂亮的成績單。曹麗娟《童女之舞》刻繪女同性戀的心靈世界，陳雪《惡魔的女兒》則以精神分析觀點，釋放在父權陰影下遭到扭曲與禁錮的女性自我。至於大陸彼岸的女作家們，在同志書寫熱潮中也不缺席，《鏡與水——大陸女作家女性之愛小說選》收有虹影、嚴歌苓、陳染等作品，不過就如同書名「女性之愛」的曖昧模糊（同性愛？異性愛？親情？友情？），相較之下，批判的力道顯然不如台灣作家來得淋漓暢快。

值得一提的，還有幾位文壇新姿，均是以女性細膩筆觸見長，所書所寫則多死亡與性愛、罪惡與救贖的糾葛，她們不約而同在本年度推出第一本小說集。黎紫書《天國之門》具有馬華文學濃冶詭譎的特點，凌明玉《愛情烏托邦》則為典型台灣都會男女的情愛寫實。而近年來備受文壇矚目的張惠菁，以《惡寒》讓讀者一次飽覽兩個得獎中篇。她的敘事流暢靈活，卻又處處瀰漫村上春樹式的冷漠與疏離，頗能發揮新世代生命中那股不可承受之輕盈，是跨世紀最值得期待的小說新秀。

其次，「經典」在世紀末成為沸騰一時的話題。《亞洲周刊》提出「二十世紀中文小說

「一百強」名單，而文建會主導的「台灣文學經典」選拔，更掀起了不小風波，甚至引發立委的質詢抨擊，吸引鎂光燈聚焦的程度，幾乎與「香爐事件」不相上下。姑且不論「經典」二字的意涵和正當性，但在理論術語氾濫的今天，對於讀者和習於寂寞的作家而言，能夠使文學重新回歸到文學本身，去正視經典作品不可抹滅的價值，也未嘗不是一大福音。姜貴《旋風》、《碧海青天夜夜心》因此重回書市，與久違的讀者見面。而經典作家也持續邁向個人創作的顛峰，王文興殫精極思十餘年的《背海的人（下）》，是語言與形式實驗的極致，而甫獲國家文藝獎的黃春明，也推出新作《放生》。他們的作品不僅叫好也叫座，更是文學不死的最佳明證。

文學不死，「經典」必須後繼有人。聰明善變的野孩子張大春，終於結束說謊的遊戲，以《尋人啟事》素描人事，以《城邦暴力團》開闢武俠與歷史小說的新格局，展露出豐沛多樣、源源不絕的創造力。而新生代小說家駱以軍《第三個舞者》，「性愛探戈」式的故事互相吞食蔓衍，是充滿想像力的敘事高手。袁哲生《寂寞的遊戲》則以一貫節制、含蓄的筆調，書寫文明底層的寂寞。至於原住民文學則有夏曼·藍波安的第一部長篇小說《黑色的翅膀》，描寫達悟族面臨的矛盾與衝突，也為多元文化這門當前顯學提供一重要的文本。

其三，大陸文學熱潮雖然早已消退，但出版社仍不惜血本引進王小波《時代三部曲》，這位被譽為「中國現、當代小說史上的第一人」的小說家，下筆狂熱大膽，對於台灣讀者而言，應有耳目一新的感受。以《飢餓的女兒》蜚聲國際的虹影，則根據史實文獻撰寫成《k》。大陸暢銷作家二月河的歷史小說，也在書市引起不小的迴響，而具有滿清血統的作家



林佩芬推出六巨冊《努爾哈赤》，是否可以在台灣開闢出一條歷史小說的新路，則仍然有待觀察。

最後，可能也是今年最熱門的話題，就是以網路小說《第一次的親密接觸》、《ELEVEN之戀》一炮而紅的痞子蔡。他崛起於新新類型的網路世界，但卻不脫傳統男女邂逅的羅曼史公式，清淡、甜美又帶點痞味的風格，頗投時下所好。朱少麟第二本小說《燕子》，書寫更為流利圓熟，人物形塑更趨夢幻，不但銷售數字拉出長紅，也在網路上引起熱烈的擁戴和討論。網路是二十世紀末誕生的巨大怪獸，可以預見未來人類必定逃不出它的掌控與操弄。目前網路的前景似乎一片大好，人人均可在這個開放的空間內一圓作家夢，但如何去蕪存菁，不致淹沒在愚昧的大眾洪流之中，恐怕才是網路文學面臨的嚴苛考驗。

總結一九九九年小說出版的幾個面向，有結合歷史與現實批判的情慾書寫，有經典的重生與形塑，有大陸小說持續注入刺激，也有新新類型的網路文學旋風，那麼小說真的沒落了嗎？其實文學不是大眾事業，如果有偉大的創作者出現，一位足矣，就可振衰起蔽，引領百年的榮景。所以只要有人堅持寫下去，我們就必須樂觀的相信，在二十一世紀小說絕對有無限的可能與生機。

# 等待果陀

## ——站在世紀之交看台灣文學

二十世紀，就整個中國文學史看來，雖不過短短百年，但卻是台灣文學誕生的伊始。這一百年來，姑且不論總體的成績如何，單看寫作者不斷求新求變的企圖，以致文學變革之劇烈，就要令我們深深地感到驕傲，這確乎是台灣島有史以來，收穫最為豐碩的百年。

啟蒙，是二十世紀對於台灣最大的貢獻和意義。在這一百年當中，台灣文學的發展大約可以十年作為分期。二〇年代新文學運動，是台灣民族意識和本土自覺的發軔。三〇年代第一次鄉土文學論戰，掀起白話文與台灣話文之爭，表面上看來，雖是語言之爭，但無非是要更進一步的詰問：台灣的民族與國家認同，究竟應何去何從？緊接著，隨著二次世界大戰局勢的緊繃，皇民化運動如火如荼在島嶼開展，皇民文學固然竭力向天皇效忠，但如今讀來，皇民作家們翻騰於「支那人」、「台灣人」、「日本人」的曖昧身分，那股埋藏在字裡行間的「我是誰」的孤兒意識，仍然令人嘆息動容。

一九四九，台灣關鍵的一年，統治權易主，思想霸權仍如緊箍咒一般，甚至越收越緊，

只是換了一套咒語內容，就是想要底下的腦袋永遠處在淨空的狀態。不過，文學自有它頑強的生命力，它以各種可能的方式萌芽竄長，仍然是以十年作為標誌：五〇年代的反共文學，六〇年代的現代主義文學，七〇年代的鄉土文學，八〇年代邁入後現代的多元化，到了九〇年代，則一切崇高論述全都讓位，唯剩情慾大顯身手。

然而以十年作為一期的劃分，絕對不是把前後截然切斷，兩不相干。分期，往往只能活在文學史的教科書上罷了。一九八七年，台灣解嚴，彼時的我，剛從高中畢業，進入大學，對我而言，台灣也就從此進入了一個完全不同的世界。然而在解嚴以前呢？我還能夠清楚記得，小學時母親帶我去看電影《藍與黑》，整個戲院都為林黛演的唐琪掉眼淚。當一九八〇年我進入國中，考完月考，同學就相約到士林戲院看黃春明的《兒子的大玩偶》。吾生也晚，六〇年代風靡一時的現代主義、存在主義狂潮，我所能趕上的已是嬉皮殘存的一絲餘風，只好在書包裡放上幾本志文出版社的叔本華和卡夫卡，趁著週末的日子，溜到師大附中看侯孝賢的《風櫃來的人》，還有柏格曼的《假面》。十六歲的我們，把台灣島所經歷、記憶過的一切，五〇年代、六〇年代、七〇年代，還有我們自己正在創造的八〇年代，全部不管三七二十一，拿來揉成了一團，只顧囫圇吞棗掉一段懵懂的青春。

但那才是最美好的歲月，沒有文學史的理論辨證，沒有流派的禁忌劃分。然而一九八七年後，真正屬於我們（一九六五至七五年出生者）的時代來臨了。許多台灣文學的前輩作家，在八七年解嚴之後，發揮更加充沛的創造力，朱天心、朱天文和張大春等人，都要從此才算成熟，變成了一個老靈魂。但新的一輩也已經蠢蠢欲動，預備在九〇年代大展丰姿，成

英姝、駱以軍、紀大偉、陳雪、邱妙津、張惠菁、吳鈞堯、張瀛太，書情寫慾，各有擅場。但情慾不只是年輕人的專利，朱天心《我記得……》早從情慾書寫政治、乃至青春理想的失落，而朱天文《荒人手記》、蘇偉貞《沉默之島》、李昂《北港香爐人人插》，甚至七等生《思慕微微》、舞鶴《鬼兒與阿妖》，更直接演繹情慾的種種可能性，為世紀末綻放煙火絢爛的華麗。

一九八七年，是台灣本土化真正落實的開端，而文學也從此丟掉沉重的家國使命，得以放肆的暢所欲言。台灣文學的發展，固然與民族、國家認同有著千絲萬縷的關係，但當本土化已經得到相當程度的實踐之後，接下來必須要面對的，就是如何世界化的問題。在這方面，我唯恐台灣畫地自限，反倒落在大陸之後了。因此新的世紀來臨，積極與大陸文學界溝通、對話，相信對於評論和創作都將大有助益。甚至不單是大陸，還有香港，或海外華裔文學（如馬華文學或美洲華裔作家），都應是華文寫作圈的一部分。台灣如何跨出海島，與國際串聯，成為世界的公民，才是二十一世紀面臨的最艱難考驗。

網路或許是個很好的思考起點。網路無國界，世紀末網路文學方興未艾，痞子蔡以輕薄短小的網路小說，竟能紅遍台灣與大陸。或許有人忿忿不平，大呼「網路無文學」，不過，文學若是不主動介入網路這一新興媒介的話，劣幣驅逐良幣，將是必然的事實。同樣的，旅行文學是世紀末的另一新寵，跨界旅行不僅是娛樂、消費，更是時尚，無奈在媒體和出版社的大力炒作下，目前的旅行文學仍然教人失望。

回顧二十世紀，啟蒙讓後世受惠無窮，可惜的是，越往二十一世紀，文學（尤其銷售量）

彷彿越往下沉淪，所以新的世紀是否將會帶來文藝復興？我不敢斷言。但我總以為，文藝復興不是全民運動，就如同五四也僅誕生在具有遠見的一群文人手上，如今二十一世紀來臨，是否也會出現這樣的一群先行者，帶領台灣文學走向另一個高峰呢？果陀究竟會不會到來？過了而立之年的我，其實並不那麼悲觀。



# 預告二十一世紀的文藝復興?!

## ——二〇〇二年文學出版回顧

二〇〇二年將近尾聲，原先景氣復甦的預期，證實已然落空了，而且還在持續墜向谷底。不過，回顧這一年的文學市場，卻似乎未被經濟拖累，反倒展現出驚人的樂觀，出版社如印刻、二魚文化、一方等相繼成立，而網路文學的聲勢也愈加浩大，文字創作者一時成為各方爭相邀稿的寵兒。感謝天，但願這不是曇花一現的榮景，而是真正預告了二十一世紀的文藝復興。

就翻譯文學而言，今年書市有四大現象值得注意：一是哈日風潮，二是旅行文學，三是引進第三世界文學，四是推出作家全集。前兩者緊扣的是時下的流行脈絡，而後兩者則有助於拓展文化的視野，厚實文學的基礎。

台灣哈日已經不止一年了，年初台北國際書展更推至高峰，標舉今年為「日本年」。旅日作家劉黎兒頻頻出書，儼然變成哈日的教主。辻仁成、江國香織則被包裝為俊男美女作家、十項全能的新典範。柳美里、大江健三郎等作品持續在媒體的催化下發燒。柳美里

《魂》、《生》自述產子及同居人抵抗癌症的過程，大江健三郎《換取的孩子》剖露伊丹十三自殺之謎，這股日本「私小說」現象，也延燒到台灣，被一批以駱以軍為首的五年級「內向世代」作家所津津樂道。

二十一世紀的「全民運動」，非旅行莫屬，就連執政的民進黨都要搶搭這一班列車，在黨部設立了旅行閱讀中心「V1492」，殊不知此「1492」乃帝國主義之象徵，可見絕大多數人的旅行觀，恐怕還停留在蒙昧混沌的階段，都應該要讀一讀馬可孛羅出版的「當代名家旅行文學」與「探險與旅行經典文庫」系列，透過西方旅行家深切的反省與自我辯詰，好好思考一下旅行究竟是怎麼一回事。「英倫才子」艾倫·迪波頓《旅行的藝術》，便為我們示範了一個新世紀的全新旅行態度，正如《時代雜誌》所言：「如果這本書的背後有個幽靈，絕不是馬可孛羅，而是普魯斯特。」

至於今年最值得愛好文學者喝采的，應是大塊文化推出的一系列第三世界小說。來自加勒比海島國的女作家牙買加·琴凱德《我母親的自傳》和《安妮·強的烈焰青春》，強烈傳達出殖民再加上女性角色的雙重疏離感，阿瑪杜·庫魯瑪《阿拉不是一定要》則靈活穿插非洲土語，處理西非部落的內戰議題，麥可·翁達傑《菩薩凝視的島嶼》描述斯里蘭卡內戰的盲目屠殺。「九一一」事件後，回教文化成為顯學。魯西迪《魔鬼詩篇》與奈波爾自傳體小說《抵達之謎》對伊斯蘭的批判，充滿了爭議，但爭議的浮現，或許正是通往認識的起點。旅法的黎巴嫩作家阿敏·馬盧夫《巴達薩的旅程》，便透過旅行者的眼睛，重新巡禮地中海古文明。這些作品為台灣讀者開出了一個前所未見的新世界，而其中的國族與後殖民情境，

更可做為台灣尋求本土化的參照點。

另一可喜的現象是：台灣的翻譯向來偏好炒作短線，鮮少有魄力進行大師經典譯作，但拜兩岸交流所賜，今年書市一口氣推出了多位大師全集。如《波赫士全集》、《托爾斯泰小說全集》、《三島由紀夫文集》、《川端康成文集》，悉採用大陸譯本，在兩岸出版的良性互動下，讀者畢竟還是最大的贏家。

翻譯文學的成果斐然，而回顧今年的中文創作，亦是老幹新枝，各有耀眼的表現。因為文學出版社一時林立，出書大增，經典重出成為盛事。張大春《公寓導遊》、《四喜憂國》、朱天心《古都》、《想我眷村的兄弟們》、林懷民《蟬》、平路《樁哥》、張貴興《賽蓮之歌》紛紛再度面市。新銳作家許榮哲、何致和、許正平、李欣倫也都交出了人生的第一本書。

平路《何日君再來》登上暢銷書排行榜，總算證明文學並不必然寂寞。簡嫫《天涯海角》締造了她個人創作生涯的顛峰，提升了散文這一文類可能到達的高度。兩本史詩巨著的誕生更令人振奮：朱西甯《華太平家傳》與藍博洲《藤纏樹》，一外省、一本土，足以豐富台灣多元的族群史。號稱「漫畫世代中的鋼鐵硬派，訓練優良的叛逆份子」的盧郁佳，推出小說《愛比死更冷》，融合推理、恐怖、浪漫神話於一身，開闢中文小說前所未有的風格，是一條值得期待的新路。

而今年的現代詩則搖身一變，變得非常的溫柔多情，李宗榮、羅葉、陳義芝的詩集都既美麗又浪漫，絕無一點現代詩的艱澀孤傲。然而變得溫柔的不止是詩人，楊照也從政治回歸文學的懷抱，以《為了詩》重新拾回詩的感動，揭露詩所給予他的祕密的幸福。而現代詩壇



兩大祭酒紀弦與楊牧，則同在今年出版了傳記：《紀弦回憶錄》及小說家張惠菁執筆的《楊牧》，合而讀之，一部台灣的現代詩史便呼之欲出。

文學的盛事還不止如此，二魚文化以大手筆推出一套《台灣現代文學教程》，囊括了小說、散文、新詩、報導文學等文類讀本，九歌則有「新世紀散文家」系列，所以這一年來，創作者還真不寂寞。在經濟的寒冬籠罩之下，文學為我們點燃光與火。這是二〇〇二年台灣人的幸福，或許文藝復興真的不是一個遙遠的口號，它已然在我們的身邊悄悄發生。



# 家族·女性·情慾

——二〇〇三年文學出版回顧

近年來，或許因為政治急遽變遷，所引發的鄉愁與認同的不確定感，台灣作家多把寫作聚焦在家族乃至國族之上。張大春、駱以軍及鍾文音便不約而同地，都選在今年度出版了以家族史為題材的小說。邁入中年的張大春，似乎不再喜歡「撒謊」了，這一次他改以為人父、為人子的誠懇態度，寫出了一本安安靜靜的《聆聽父親》。駱以軍受到奈波爾書寫印度而啟發的《遠方》，則透露出這位五年級最被看好的小說家，未來寫作的主要方向。但若說《遠方》寫的是「想像的鄉愁」，那麼鍾文音《在河左岸》則寫的是札實土地，娓娓道來家族的遷徙移居，透過母女之間糾葛的情感，勾勒出淡水河的美麗與哀愁，應該是作者截至目前為止最豐厚的一部作品。

如此一來，彷彿大多數的文學人正埋首於一件工作：一點一滴、慢慢補綴起台灣百衲被般的繁複身世。於是過去舊作的重新整理出版，也再度照亮了我們記憶中的幽暗角落。施明正短篇小說集《島上愛與死》是一則被時間遺忘的傳奇。《李永平自選集一九六八—二〇〇

二》則揭示了作者個人一段徘徊於婆羅洲、台北與神州大陸之間的生命旅程，何處是原鄉？何處又是異鄉？這兩本小說集重出，不但點出了島嶼的曖昧鄉愁，也使得台灣的現代主義論述更加完整深刻。

有趣的是，在台灣創作圈中早已降溫的女性和情慾書寫兩股風潮，卻似乎遲至今年，才轉而延燒到翻譯小說的出版上。幾位二十世紀重量級或諾貝爾獎得主的女小說家，都有作品在台出版。今年年初，一方出版社推出由鄭樹森教授編選的「世紀文學」系列，便以「百年女作家」打頭陣，引介吳爾夫、萊辛、黛萊達、赫爾曼等人作品。台灣讀者對吳爾夫並不陌生，然而在麥克·康寧漢小說改拍成的電影《時時刻刻》鼓吹下，吳爾夫又儼然成為話題。至於同樣被視為女性文學先驅的萊辛，在台出版的重要譯本不多，此次由范文美教授精心翻譯《我如何最終把心給丟了》與《一封未投郵的情書》，總算可使讀者比較深入地認識這位英國重要的女小說家。

而首度被譯介到台灣書市的，還有兩位女性諾貝爾獎得主：義大利小說家黛萊達以撒丁尼亞島為背景的《惡之路》，與美國黑人作家童妮·摩里森援引非洲口述傳統中迴旋敘事策略，揉雜魔幻與寫實技巧的《寵兒》、《爵士樂》，以及囊括英語世界多項文學大獎，被公認為加拿大最好的短篇小說家艾莉絲·孟若《感情遊戲》。因為電影《長路將盡》廣為人知的艾瑞斯·梅鐸，則有獲布克獎的小說《大海·大海》問市，展露了這位熱愛海洋的女作家遼闊自由的內心世界。在這波女性小說的風潮中，大陸作家也沒缺席。殘雪向來就是先鋒文學中的先鋒，《五香街》大膽的文字與敘事風格令人咂舌；而在北京熱賣的張抗抗《作女》，

也讓我們一睹大陸在邁入資本化之後，新一代女強人的風采。

除了女性，情慾也是今年出版熱衷的主題之一。號稱西班牙百大經典的《露露》，結合性愛與暴力的蘇珊娜·摩爾《正中下懷》，以及艾芙烈·葉利尼克《鋼琴教師》，都堪稱是女性情慾的經典之作，赤裸剖白女性特有的幽微感官世界，恣肆衝撞肉慾與想像的極限。其實，情慾一直都是文學不可或缺的核心，以此來檢驗人類的道德與文明。從古老的法國愛情傳奇《愛的春藥：崔斯坦與伊索德》，到亨利·米勒《在巴黎的屋頂下》、安東·伯吉斯《發條橘子》，以及驚聳程度直逼史蒂芬·金小說的麥克·尤恩《初戀異想》，充斥著亂倫、縱慾、變裝癖、戀童、邊緣性癖好、血腥、敗德與變態，而這些作品的出版，無疑又把台灣的情慾尺度往前推進了一大步。

最後，值得一提的還有小說家葛拉斯以及今年國際書展的主題：捷克文學。葛拉斯在《蟹行》與《消逝的德國人》中，對德國的民族性格有著深層的反省與檢討，而捷克文學也同樣具備如是自省特質。雖然相關的翻譯仍嫌不足，但至少引進了小說家赫拉巴爾《過於喧囂的孤獨》、《我曾侍候過英國國王》，諾貝爾獎詩人賽佛特的回憶錄《世界如此美麗》，米哈·伊維《六封布拉格地鐵的情書》以及在捷克聲譽卓著、深具批判性的伊凡·克里瑪《布拉格精神》等等。台灣向來對於東歐共產世界十分陌生，除了米蘭·昆德拉之外，幾乎一無所知，然而在讀了這些捷克作品後，我們才恍然大悟，原來過去的誤解有多麼的深，而昆德拉其實並不能代表捷克。因此，身為一個小小的島國，台灣開向世界的窗戶顯然還是不夠多面，不夠寬闊。

# 關於告別的，瓦解的，與正在誕生的……

## ——二十一世紀初的台灣小說

猶記得在二十世紀末，其實也才不過是幾年前的事情罷了，「世紀末」的概念被喊得震天價響，小說家們紛紛著書，預言文明廢墟即將來臨。不過，轉眼之間，我們竟也順利地跨過了千禧的門檻，彷彿一步就來到了二〇〇四，而念茲在茲的是未來二〇〇八，甚至是更久以後的事了。如今還會有誰再去記得，所謂「世紀末」的惘惘威脅呢？甚至連二十世紀都已經被遙遙地拋在腦後，成了前朝的遺事。

在如此快速變動的時代中，要討論二〇〇〇年至今不到五年間的台灣小說概況，將是一件相當有趣，但也是困難度頗高的工作。有趣的是，佇立在這樣一個世紀之交、承先啟後的關鍵性時刻，我們就彷彿是當代文學史的見證者，親眼目睹了台灣在短短幾年之間，因為政權輪替（相當於歷史上的改朝換代）的結果，整個社會的思維與認同，都因此掀起了驚天動地的大變革，而文學界當然也不可能置身事外。這種變革到底是好呢？還是壞呢？沒有人敢驟下斷論。但無可否認的是，這條改變的道路已經越來越清晰成形。而改變既是必然的，並

且改變的速度是相當劇烈的，甚至因改變而引發的價值體系的崩潰、瓦解，一時間似乎也不可能獲得重建。在這樣混亂的狀態之中，想要釐清近五年來台灣小說發展的方向，無疑是相當困難的，對於評論者尤其具有高度的挑戰性。

不過，面對這項困難的工作，我不免要感到非常好奇：如果從文學史的角度來看，這五年來絕對是一段值得大書特書的時期，是否一場文學史的更遞早已經誕生了？而在變革與混亂之中，是否也有某些事物或者思維，正在悄悄地死亡？成為時代的尾巴，而劃下了它告別的句點呢？並且在這些事物死亡的同時，是否也釋放出來一些文學新生的空間，以及轉換的契機？

我以為，所謂抓住時代的尾巴，並以蒼涼而美麗的手勢畫下告別句點的，恐怕便是一批王德威所說的「後遺民寫作」的行列了。「遺民」這個詞彙聽來新鮮，但其實是文學史自古以來，每逢改朝換代就必然會發生的現象。一批前朝的知識份子，在政權以及文化正朔更替之際，面對道統不再的現實，而失去了原先的發言位置，以致於輾轉流離在邊緣，與當下的社會產生了強烈的疏離感，甚至是不吐不快的滿懷怨懣。王德威便挪用此一文學史固有的現象，試圖說明世紀之交台灣小說的發展。他認為：「近年台灣文學史的研究裡，有關移民及殖民經驗的書寫已經引起廣泛注意。相形之下，遺民意識以及遺民文字仍有待更進一步的思考。顧名思義，移民背井離鄉，另覓安身立命的天地；殖民受制於異國統治，失去文化政治自主的權力；遺民則逆天命，棄新朝，在非常的情況下堅持故國之思。」而在比較「移民」、「殖民」和「遺民」之後，王德威進一步指出：「台灣由於當下國族政治情勢使然，

遺民與殖民的悲情常被大量渲染，遺民意識則被視為保守懷舊的糟粕。但對於嚴肅的台灣文學及歷史研究者而言，遺民文人所銘刻的家國創痛、歷史糾結，是台灣主體建構不可或缺的部分。」<sup>①</sup>

我之所以不厭其煩，援引王德威提出的「後遺民寫作」概念，乃是因為按照這個定義，那麼台灣以「眷村文學」作為前身的「後遺民寫作」，在二〇〇〇年政黨輪替，而眷村圍牆也一一瓦解之後，看起來，似乎在政治上是處於劣勢的一方，儼然成為社會主流之外的弱勢、邊緣者。不過，在小說的版圖上卻可能是恰好顛倒，這批可以歸屬到「後遺民寫作」行列的小說家們，以朱天文、朱天心、舞鶴、駱以軍為主，在文學雜誌、媒體以及出版上仍是位居主流，堪稱得上是台灣目前最為活躍，也是最具有攻擊火力和憂患意識的文學集團，不可輕忽。

揭開台灣二十一世紀「後遺民寫作」開端的，非二〇〇〇年朱天心《漫遊者》一書莫屬。《漫遊者》以介乎散文和小說之間的筆法，描述朱天心失父（包括天父、國父、啟蒙之父）的感慨，而這不僅是一部對父親的悼祭之書，也是一部對於外省族群，所謂「遺民」的悼祭之書，字裡行間充滿了強烈的流離，以至疏離、怨懣的情緒。寫作至此，當下的現實已經宛如一場夢幻，故小說中再三呢喃自語：「不是真的，不是真的，我們來此居住，我們只是來睡覺，只是來作夢。」<sup>②</sup>

朱天心脫離現實，脫離台灣島，往外漫遊至八荒九垓。而朱天文採取的也是類似策略，姊妹兩人失去重心的游離姿態，幾乎如出一轍。朱天心選擇的是「漫遊」，而朱天文則是以

「巫」自居，長篇小說《巫言》已經完成了大半。但究竟何謂「巫」呢？《荒人手記》中的「荒人」，其實便是「巫」的前身，只是「荒人」畢竟還是置身於人類之中，與人為伍，而「巫」則是乾脆徹底表明決絕的心志：自己已是非人了。朱天文為「巫」做出了如下的定義：「在光譜上，如果左邊是巫，右邊是社會化」，那麼「巫」便是「非人，不是神不是鬼，更不是動物。不知生亦不知死故亦沒有自我意識的動物，著實比人可喜多了。想來想去無以名之，只能相對於人，名之為非人。」<sup>③</sup>

站在左邊的「巫」，其實和左翼強烈的社會參與、實踐不同，因為「巫」反倒是極度閉鎖的、孤立的，甚至拒絕與社會發生對話。或許正因為朱氏姊妹所標舉的是「漫遊」、「疏離」、「反社會化」、「非人」等等的特質，所以非常奇特的，竟然可以與舞鶴這一本土作家微妙地聯繫在一起。

在王德威羅列出來的「後遺民寫作」者中，竟出現了與外省族群本來搭不上邊的舞鶴，而這背後聯繫的邏輯，不免顯得有些矛盾、弔詭。舞鶴既非出自眷村，小說中也素來看不出對大中國主義有何嚮往，而《餘生》一書，更是站在原住民角度批駁漢人沙文，凡此種種，與「遺民」所奉為圭臬的中原信仰，豈止是扞格不入，簡直是相互對立。不過，令人訝異的是，不僅王德威將舞鶴列入「後遺民寫作」的一員，就連朱天文也將他視為是左邊「巫」的同盟者。

與其說是「後遺民」，不如說舞鶴從《餘生》到《鬼兒與阿妖》，一貫都是輾轉流竄在社會的邊緣，以畸零者、殘餘者、倖存者的姿態出場。如此一來，「鬼」、「妖」何異於



「巫」？若是借用舞鶴〈調查·敘述〉一篇所言，他們都是社會中「瘡嘴仔仙」一類的人物。因此「遺民」恐怕還不如「餘民」二字，才更能夠妥貼詮釋出他們的小說美學。至於駱以軍《遺悲懷》、《月球姓氏》、《遠方》，也可歸屬到上述的「遺民」／「餘民」行列之中。正如王德威引用黃錦樹的說法，指出：「駱以軍的書寫來自於一種『本源的棄』的情結」，而「在找尋出路時，駱以軍將『本源的棄』敷衍——也延異、偽託——為『歷史的棄』。因此《月球姓氏》中他誇張外省第二代孤臣孽子的姿態，不過是避重就輕的寫法；他還不能碰觸那悲傷的致痛點。」而一直要到《遺悲懷》時，駱以軍才是真正以文字作為媒介，「學著在『漫漫長夜』摸索前行，學著排遣像潮水般去而復來的悲傷，是倖存者後半生的功課。」<sup>④</sup>

值得玩味的是，從朱天心、朱天文、舞鶴到駱以軍這四位台灣近年來重要的小說家，結盟成為一支壯大的寫作隊伍，而維繫彼此的，其實並非「遺民」所心心念念的前朝信仰，而是一套以否定為肯定的價值觀：「夢」、「巫」、「鬼」、「妖」、「棄」，從此遂將頹廢、畸零、流離的小說美學偏鋒，推到了極致點。不過，這樣的偏鋒到底還可以向前走多遠呢？這才恐怕才是「遺民寫作」／「餘民寫作」所面臨的最大考驗。

在「後遺民寫作」行列中，王德威卻漏列了一個張大春。張大春去年出版的《聆聽父親》備受各界推崇。這本小說寫的雖然是父親，但張大春透過對兒子講述家族故事，喃喃訴說的，卻是那不可耳聞目見的遙遠故鄉山東，勾勒出一幅二十世紀前半段中華民國現代史的縮影。在這本小說之中，沒有一九四九年中華人民共和國建國的歷史，更沒有台灣史，其中關

於台灣的描寫，頂多只是童年生活的剪影罷了，因此張大春所努力透過文字捕捉的，其實是一個早就不存在了的王朝，僅僅活了三十幾年的短命的國度。就像他在《聆聽父親》中所說：「到我這一代上，祖家只是象徵——在很多人眼裡，它甚至只是個病徵而已——祖家似乎是舊時代、舊體制、迂闊的制約、陳腐的價值、沒落的文化……一切應該急速揮別的惡夢總集。在另一端，憂心捍衛著這象徵的人會這樣告訴你：它是根、它是來歷、它是飲水當思之源，它是不容踐踏遺棄的記憶。事實上，這並非咱們張家所獨有的一個矛盾。近世中國，大約就在被迫打開大門之後讓所有的家庭都不得不面對這一點——人們不得不用種種的形式離家、出走。」<sup>⑤</sup>

這才是真正的「遺民」感慨吧——那些種種，竟然都是前朝的事了，舊時代，舊體制，已經不復存在的政權、法統、父祖，一個早就被共產黨政府所推翻，在國際舞台上銷聲匿跡，而今又在台灣這座小島被本土思潮所取代的「近世中國」，究竟要如何在下二代的身上得到延續呢？「遺民」雖然是台灣主體建構中不可或缺的一部份，但我也必須坦白說，如果回到文學史本身，那麼不論是在哪一個時代，「遺民文學」都只能是一陣蒼涼而哀淒的尾聲罷了，他們不是前瞻的開端，而是一個結束的句點，或許把這個句點畫得漂亮一些，壯烈一些，醒目一些。但是與當下現實脫離的結果，它卻難免要受到先天的侷限。

至於馬華小說這些年來也有豐碩的成果，李永平《雨雪霏霏》、張貴興《猴杯》、《我思念的長眠中的南國公主》，以及黃錦樹《由島至島》，都是企圖龐大、意蘊深厚的鉅作。馬華文學的歷史情境和國族認同，遠比台灣外省或是本省作家更加的複雜、難解，因此發展出的

是一套獨特的書寫脈絡。過去因為政治局勢的緣故，馬華作家多半是在台灣留學，就業，發表創作，甚而定居，也由此形成了台灣文學中不容忽視的重要一環。但在進入二十一世紀後，台海兩岸的環境已有了重大變遷，馬華與台灣文學的關係，是否也會隨之發生變異，而發展出一股新的馬華書寫呢？值得論者注意。

台灣小說走入新的世紀，最令人振奮的還是在政治與社會的劇烈變革下，固然一時動盪，但卻也釋放出了更多詮釋與想像的可能、縫隙以及模式，為台灣書寫打開了一片遼闊的空間。地球村的概念，跨越海洋的大旅行，都成為小說家重新認識台灣、探索自我內在的一條管道。李昂《自傳的小說》藉由追蹤謝雪紅的生平，從台灣到日本、俄國、大陸，是跨越國界的旅程，同時也是人生的行旅。施叔青《兩個芙烈達·卡羅》也有異曲同工之妙，藉由書寫墨西哥女畫家芙烈達·卡羅，進行一趟遊走歐洲、拉丁美洲各地的旅行，拼湊出芙烈達的混血身世，同時也在隱喻台灣這座島嶼的命運。施叔青在小說中提出耐人尋味的詰問：若把地圖倒轉過來，台灣是否就可以不再受大陸的威逼，自由飛翔？而在世紀末一片頹廢享樂聲中，台灣重生的力量又在哪裡？由海洋角度重塑台灣的，還有林文義的《藍眼睛》小說中透過三個人物：日本女子汝靜、台灣女子寶美、以及從西班牙海軍叛逃的紀樊希，三人各自從不同的方位漂泊過海，抵達台灣這座小島，短暫相聚之後，又要繼續前行，航向四面八方，朝世界輻散出去。國家的疆界於此化為無形，地球的版圖也於此獲得了重組，而台灣的身世也不再純粹，因此得與世界纏繞在一起，混血駁雜，充滿了各種想像與變化的可能。

打破疆界，自由飛翔，大抵是小說家對於新世紀台灣的最大期許。李昂在新作《看得見

的鬼》「自序」中說得語重心長，她預言這座小島若是喪失其獨立自主性，那麼假以時日，必定只是汪洋中一偏遠小島，再度淪為「古荒服地」。因而「如此鬼國，既不成國無有疆界；而其曾發過的聲音，既不在大國中心主體之內，只是界外鬼言亂語，亦只成鬼聲啾啾。」這段話看似悲哀淒涼，一片末日景象，但是李昂卻筆鋒一轉，說道：正是因其為鬼，所以才「鬼趣鬼意豐沛盎然，變化多端，多姿多彩，值得大書特書。」如此一來，島嶼鬼國豈是一塊死寂之地呢？眾聲喧嘩、無所不可、無有疆界，才是它本來的真面目。而這或許就是台灣所特有的活力吧！於是黃凡寫下《躁鬱的國家》，一語道破台灣社會的本質，這本質曾經帶領台灣創下經濟奇蹟，但是否也會引領全民走向一條瘋狂的道路呢？

不過，相對於前輩作家恢弘的國族想像，年輕世代小說家的寫作姿態，卻要顯得輕盈許多。鍾文音《在河左岸》及《愛別離》二書，可以看出她的寫作已經臻於成熟，情感充沛的文字加上文學藝術的知識，以及豐富的旅行經驗，把台灣島往外擴充至世界各地，別具一股台灣作家少見的龐大的收容力。而袁哲生《秀才的手錶》、《猴子》與《羅漢池》一系列小說，則開闢新穎的鄉土風格，既沒有三〇年代日治時期台灣鄉土小說的斑斑血淚，更沒有七〇年代鄉土文學打倒帝國主義經濟侵略的義憤填膺，袁哲生的鄉土反倒是充滿了輕快的幻想，既不申冤，也不控訴，而是在童話式的天真之中，揉合了成長所帶來的世故。阮慶岳的《林秀子一家》、《哭泣哭泣城》又是另外一番鄉土變貌。而頗出乎人意外的是，新生代作家如童偉格《王考》、許榮哲《寓言》、《迷藏》、伊格言《甕中人》、甘耀明《神祕列車》、張耀升《縫》、振鴻《肉身寒單》、高翊峰《肉身蛾》等等，也都可以歸屬到新的鄉土書寫行

列。在他們的小說中，幾乎找不到一般人誤以為的新新人類生活：酒吧、一夜情、網路，顯然這些新生代作家們已經走出了一條不同的寫作道路。而從袁哲生、阮慶岳到童偉格等等，將會開創出什麼樣的新鄉土風格呢？非常令人期待。

以上便是我對這五年來台灣小說的籠統心得。我之所以花費比較大的篇幅討論「後遺民寫作」，是因為我覺得那是承續上個時代的尾聲，比較容易獲得定論，但也應該從此告一段落了。至於一些具有開展性的創作思潮，我倒還在持續地觀察中，一時無法做出結語，那是因為它還在變化無窮，內部裡的生機蓬勃，隨時就會爆發出驚人的活力來。

最後我想要說的是，二十世紀台灣的小說一直擺脫不了國族的認同，以及意識型態的包袱。如今到了二十一世紀，大家或許可以輕鬆一下了吧，何不就回歸到小說本身，想想說故事的樂趣以及文字的迷人之處，到底是些什麼？在這種情形之下，我其實更私心偏愛一些無法被歸類，甚至令評論者難以置一詞的小說家，譬如李渝，譬如黃國峻。

李渝《金絲猿的故事》及《夏日跣躅》寫作筆法的精緻、內斂與成熟，可以說在近年來的台灣小說中難得一見。而那是一種會讓多數評論者啞口無言的小說。有些小說非常容易分析，因為有法則，有理論（譬如女性主義、後現代、後殖民），而評論者只要把理論拿來，彷彿是在套用數學公式，小說與理論相互援引，論者滔滔，但就小說的本身而言，所能開發出來的感性與目光，卻往往稀薄得可憐。但有些小說卻不然，它展露的獨異之姿，無法被置入某一個脈絡，或是理論框架底下，但是卻可以擦亮我們的一雙眼睛，錘鍊並展延出語言與敘述的彈性，鑿開了曖昧混沌的現實，挖掘出人性如黑夜一般的深度，以及美的種種可能。

李渝的小說便屬於後者。她在小說中的一段話，應很能夠點出文學存在的本質：「隱藏的實相，細膩的心情，能坦白的地方靠公開，祕密的地方靠保護，複雜的地方靠了解同情，以最完全的信任，在包圍了閣樓的黑暗和混亂中，被應允另一種事相，另一種存在，另一種世界。」<sup>⑥</sup>

而黃國峻的小說也是如此。我們很難將《度外》、《盲目的注視》、《是或一點也不》溯源歸類，也很難指出他的師承，但是他卻真正建立起一套自己獨到的敘事語言，表面上看來似乎跳躍破碎，但內在卻潛伏著一股密實的邏輯，無法用別的说法所取代，而這正是一種詩的邏輯，也是小說最迷人的地方：小說的存在是為了粉碎成規，喚起新鮮的感受力，小說是在對太陽進行質疑。我一直相信，這才是小說這門藝術終極且不變的核心，而它也將對二十一世紀的台灣小說充滿啟迪。

註釋：

- ① 王德威，〈後遺民寫作〉，《印刻文學生活誌》第十三期，頁一一二。
- ② 朱天心，〈出航〉，《漫遊者》頁八三，台北：聯合文學。
- ③ 朱天文，〈站在左邊〉，《印刻文學生活誌》第十三期，頁九一。
- ④ 同註①，頁一三二。
- ⑤ 張大春，《聆聽父親》頁一六〇，台北：時報。
- ⑥ 李渝，《夏日踟躕》頁一一一，台北：麥田。

# 文字與電影的跨界對話

——二〇〇五年台灣的文學出版狀況

大抵而言，今年台灣的文學創作顯得比較沉寂。雖然幾位重量級作家仍有新作出版，如施叔青延續女性與後殖民議題的《驅魔》，或是黃凡的短篇小說集《貓之猜想》，朱天心紀錄貓族的《獵人們》等等，卻皆非個人突破性的力作。至於五年級作家黃錦樹《土與火》乃是他一貫馬華書寫的延伸，《我未來次子關於我的回憶》則是駱以軍為過去的小說創作做出總結，蔡逸君《我城》、柯裕棻《冰箱》皆屬清新可喜的小品。而小說家轉寫散文，交出了不錯的成績單：如張惠菁《你不相信的事》、鍾文音《中途情書》以及師瓊瑜《寂靜之聲》等等，不論是市場性或文學性，均有口碑。新生代作家則屬童偉格《無傷時代》、許正平《少女之夜》、甘耀明《水鬼學校和失去媽媽的水獺》和李佳穎的《不吠》最受注意，後續力值得我們觀察。但總括說來，今年的文壇似乎未見大格局或開創性的作品出現，也就缺乏了一點令人振奮的新鮮感。

相對的，大陸和香港的作家似乎展露出蓬勃的活力。近六十歲才開始寫小說的姜戎，以

《狼圖騰》一書在兩岸熱賣，也掀起不小的話題，姑且不論此書的藝術成就如何，光是從狼的角度立論中華文化，便可算是一樁創舉。當前大陸文壇首屈一指的小說家王安憶，則推出新作《遍地梟雄》，一洗昔日海派的舊貌，寫出了二十一世紀上海城市夾雜在新舊之間的巨變，堪稱是個人寫作生涯中重要的轉折點。山西黃土高原農民作家曹乃謙的《到黑夜想你沒辦法》，題材雖未見新意，但他大量運用方言土語，反倒寫出了一種獨具生命力、實驗性與現代感的中文。余華沉寂十年之後推出的《兄弟》一書，毀譽參半；另一南方作家畢飛宇獲魯迅文學獎的《玉米》，同樣以情節明快、故事通俗取勝，賺盡讀者熱淚，故兩人的作品在大陸書市和影視傳媒中均是炙手可熱。

至於年輕一輩的作家如董啟章《天工開物·栩栩如生》三部曲，號稱是華人世界難得一見的百萬字長篇小說，目前僅出版了第一部，雖然仍是嘮嘮叨叨、破碎拼貼的董氏風格，但他的寫作企圖已是相當驚人。而大陸的小說新秀馮唐《萬物生長》以及韓寒的《長安亂》，下筆熟極而流，不能自休，病在累贅，但卻也呈現出大陸新生代作家紮實的寫作功力，而這一點，恐怕是台灣所不能企及。

今年的翻譯文學中最叫好叫座的，應屬《深夜小狗的神祕習題》，就如同去年的《少年PI的奇幻漂流》一樣，因為故事簡單、充滿想像力，所以廣受民眾歡迎。除此以外，今年並沒有引介新的重量級作家，如《黑夜之後》的村上春樹、《流轉之海》的宮本輝、《聖彼得堡的文豪》的科慈、《LOVE》的童妮·摩里森和《女情人們》的艾芙烈·葉利尼克，都是早已為台灣讀者所熟知。值得一提的是，因應席捲全亞洲的「韓流」，今年國際書展特別



引進韓國暢銷作家李文烈《人的兒子》，其中深刻的宗教思維與權力辯證，令一向對韓國文壇陌生的我們，不禁大開眼界。

不過，對於影痴而言，今年卻是大豐收，許多精彩的電影原著小說出版。巴斯卡·雷內《編織的女孩》細膩深邃，動人之至，絕對不亞於電影。高見廣春《大逃殺》刻畫國家寓言和暴力美學，更遠比電影要豐富許多。《在烏蘇里的莽林中》是俄國自然文學的經典作品，也讓我們一窺黑澤明獲得奧斯卡最佳外語片的原著面貌。史蒂芬·金《四季奇譚》、菲利普·羅斯《人性污點》以及安妮·普露的《斷臂山》，都是小說和電影各享有聲譽，兩者皆美。不僅如此，導演寺山修司的散文集《幻想圖書館》，博學、聰穎、幽默，更讓我們看到導演搞怪狂想的另外一面。文·溫德斯的《一次》，則有如看了一齣光影交錯的紙上電影，生命中的偶然邂逅，都因為文字和影像而穿越時間，獲得了永恆。這些文字與電影之間的跨界對話，才應該是今年文學出版最值得喝采的一件事情。

# 新鄉土小說的誕生

——解讀台灣六年級小說家

近年來，台灣文壇陷入了一種奇怪的現象。

文學獎多到數不清，幾乎每個縣市、每個大學都有，一年發出去的獎金和評審費，不計其數。而且不僅文學獎項，據說，台灣每年的書籍出版量也是相當驚人，數字已經直逼幅員廣闊、經濟實力雄厚的美國。所以如果一個外國人初來到台灣，看到這種出版蓬勃的現象，一定會大吃一驚，以為台灣是一個充滿書香的寶島。

但是，真相果真是如此嗎？

身在其中的人，便很能夠理解其中的尷尬與矛盾。文學獎變多了，反倒是稀釋了得獎者的能見度和重要性。至於看似繁榮的出版業，更像是一顆吹脹的氣球似的，不知到哪一天就要爆破？事實上，出書量大，對於文學可能只有百害而無一利。現在一本新書上市，頂多維持兩週的壽命，之後就要被退書，堆在倉庫角落，最後只能回收變成廢紙，而慘一點的，甚至連問市的機會都沒有，就這麼無聲無息地消失掉了，而作者多年來的苦心經營也就付諸流

水。

在書市快速淘洗、資訊過度膨脹的情況下，身為六年級的小說創作者，處境真是備極艱難。他們看似出書容易，而且多有豐富的文學獎經歷，但不管頭銜再顯赫，如今小說的銷售量，卻恐怕遠遠不及台灣八〇年代四年級小說家剛出道時的十分之一吧。因此我必須首先表明，對於當前六年級小說家的成績，我只有喝采，以及鼓勵。因為台灣當前年輕的一輩，還能夠持續創作已經算是不容易了，而且若不是有他們這一群稀有的新新人類，那麼，台灣的文學種子也幾乎要滅絕了吧。

不過，六年級小說家最令我佩服的是，比起哀鴻遍野的五年級來，他們確實具有更為強大的生存能力，可以在困窘的現實中尋找一條生路。而網路是他們新闢出來的戰場，在這個戰場上，他們是自己的主人，不管是四年級或五年級，都沒有置喙的餘地。但如此一來，也就出現了一種有趣、甚至令我困惑的現象。

譬如「網路小說」這個詞彙，我們通常是拿來指稱六年級以降，譬如痞子蔡、藤井樹、敷米漿等人的小說。誠品舉辦「最愛小說一百」活動，甚至特地闢「網路小說」一類，把他們與魯迅、白先勇等名家並列，可見網路小說的重要性。那麼其他六年級的小說家呢？那些具有顯赫的文學獎資歷，也同樣出入各大文學網站的，能否能算是網路作家呢？譬如許榮哲、伊格言、高翊峰、張耀仁、甘耀明、王聰威等，他們甚至組成了聯盟，號稱是「網路八P狼」，並且出版了一本《愛情六P》，模仿當前流行的「網路小說」，透過四十二種愛情姿勢，讓讀者遇上愛情，誘發愛情。他們是否果真能夠一新「網路小說」的耳目？搶攻網路的

戰場，使「網路小說」不再與「通俗羅曼史」劃上等號？甚至使得「通俗」這個文類也能翻出新意，就像納博可夫一樣，創造出精彩好讀的「偽羅曼史」呢？我非常期待他們可以顛覆網路，創造出一個截然不同的新世代小說觀。

不過，目前「網路八P狼」的戲耍大業才剛開展，一時間，還看不見成績，而網路也還是屬於通俗羅曼史的天下。因此這批六年級的小說家們，仍然有著揮之不去的濃厚的文學獎氣息，譬如他們的小說多半具有沉重而嚴肅的主題，出之以華美的語言，並且展現繁複的寫作技巧。他們雖然已經隱約締造了自己的個人風格，但是因為多半只出版第一本小說，所以還處在一個摸索、試驗、成長與蛻變的階段。放眼中外偉大的作家們，他們的第一本小說通常是寫作生涯中最不重要，也是最不具有風格的一本，甚至與作家後來的寫作成就無關。所以，我其實不願意根據他們的第一本書，便做下任何評斷，頂多只能提出一些粗淺的想法與觀察罷了。而必須說明的是，我以下論及的六年級小說家們，將不包括紀大偉、張惠菁和黃國峻，因為依照寫作起步的時間看來，他們應該歸到五年級行列才對。

如此一來，若就目前已在文壇嶄露頭角的六年級寫手論之，我認為童偉格是其中最為成熟的一個小說家，而且是相當驚人的成熟，甚至比起四、五年級的前輩，也都不遑多讓。

童偉格最讓我吃驚的，還是他對於語言的高度掌握，沒有冗贅的敘述，也沒有喃喃自語的毛病。而且他的小說敘事相當明快，沒有多餘的場景，時間的切割與轉換，也都顯得十分嫻熟自如，這對於年輕創作者而言，實在是很難能可貴的一件事。而最近，我觀察到童偉格小說的創作方向與風格，又似乎與他的第一本小說《王考》頗不相同，他未來的發展值得我

們期待。

至於在《王考》這本短篇小說集中，則以獲得聯合報文學獎短篇小說大獎的〈王考〉成績最為突出。童偉格熟練地鎔鑄文言和台語，敘述一則家族的鄉野傳奇，雖然偶爾可見馬奎斯魔幻寫實的影子，不過，童偉格還是成功地打造出一個台灣本土版的百年孤寂，而且語言精鍊，充滿了濃厚的詩意。整本《王考》的小說題材幾乎不離鄉土，尤其是描寫故鄉的小鎮，以及家族中的父祖伯叔。不過童偉格的鄉土小說，卻可以說是自成一格，截然不同於七〇年代黃春明、王禎和與陳映真的反帝國主義、反經濟殖民的鄉土小說，也相同於蕭麗紅的《千江有水千江月》中的浪漫烏托邦，更不同於八〇年代張大春《四喜憂國》的俏皮、諷刺和戲謔精神。在《王考》這本小說中，反倒是處處充滿了死亡與失落的陰影，彷彿是不可抗拒地陷入到一個時間與時間的夾縫之中，指針卡住，故人物倉皇流轉在夢境與現實的邊際，而生與死儼然成為一體之兩面，記憶斑駁成為不可拼湊的殘缺碎片。

童偉格筆下的新鄉土小說，我們如果勉強要找出一個傳承的脈絡，那麼恐怕可以上推到袁哲生。袁哲生《秀才的手錶》以降的作品，都可算是開啟二十一世紀台灣鄉土小說的先河。童偉格以鄉土書寫時間，正如袁哲生念茲在茲的「手錶」：一個彷彿是超現實主義達利畫作中，垂掛在樹枝上的軟綿綿的錶面。因此在新鄉土小說中，一種時間的新刻度便於焉誕生了，它如夢似幻，虛實難辨，它既天真又世故，它是地理與時間交叉重疊的核心，也是一個終極的祕密，串連起所有人生存與死亡的祕密。

有趣的是，除了童偉格之外，六年級小說家竟然多半選擇鄉土作為題材，頗出人料想之

外。新新人類不是整天上網，打BBS，玩電子遊戲，泡酒吧，搞一夜情嗎？可是在台灣六年級的小說中，卻幾乎找不到上述的事物。而當大陸同輩小說家大談特談「下半身寫作」的同時，台灣的六年級生也幾乎完全無意於書寫情慾。這到底是為了什麼原因呢？

我一時也找不到解答。這應是未來文學史家必須解決的一個問題。不過，我想或許這是一種物極必反的回歸。也就是為了這個原因，六年級小說家筆下的鄉土，絕對不是一個寫實概念的鄉土而已，反倒更類乎於一種想像，一種象徵，甚至是一個夢境。

譬如同樣也寫作鄉土小說，並和童偉格一樣出身外文系的張耀升。他的文字比起童偉格，要來得清淡自如許多，節奏也比較舒緩，但有時候難免就會不夠紮實和緊密。他的第一本小說集《縫》中，要以〈縫〉一篇的完成度最高，或許是因為篇幅較短，便避免掉了鬆散的毛病。不過，他和童偉格的文字風格雖然不同，但是筆下的鄉土，卻一樣是充滿了斲傷的經驗，死亡的黑洞與暗影，彷彿是亡靈處處，只是張耀升比較著重個人化的抒情。

正如張耀升以希臘神話中翅膀被融化而墜落的「伊卡勒斯」作為隱喻，而張貴興在序言也針對「伊卡勒斯」指出：「殘破的文學天空，臭氧層滿目瘡痍，聖嬰灼人，南方震盪，煙霾掩滅天地，有如鴻蒙出開，有人燒丹煉汞。」儼然勾勒出一副末日的景象，而張耀升筆下的鄉土確然如此，人物彷彿都是拖負著長長的影子，鑲上黯淡的黑邊似的，一不小心，就會被吸入死亡的黑洞之中。而這個黑洞中，一如〈縫〉裡面祖母隱身的黑暗閣樓，時間與空間都變成是可以任意扭曲，或是折疊的模糊線條。因此，張耀升最成功的地方，便在於他寫出了人物內心中無可言說的孤獨，以及死亡迫近之時的絕望與寒冷。

具有類似鄉土風格的，還有伊格言的《甕中人》。這本小說集分成兩個部分：「黯滅」與「長流」，兩者的風格大不相同。「黯滅」這一部份的文字抒情悠緩；而後者則是刻意營造出詭魅的氛圍，描寫的對象雖然是鄉土，但卻具有一種強烈的視覺感，以及透過特殊的疊句形成的音樂感，這使得小說的時間彷彿是被凍結在濃稠的陰暗水底，一個變色了而微微扭曲起來的鄉土世界。伊格言同樣再造了鄉土的時間刻度，正如駱以軍序言〈借來的時光〉所指稱：「『時光之鐘在她（們）身上瘋狂旋轉』，我這即是伊格言小說中時光疏離而他每每要執拗地將時間喊停之祕密。」

伊格言也極力書寫一個變形的鄉土，譬如寫性愛纏綿之景：「他覷見，暗晦微光的靈明厝內，他與她的軀身，目睛一睨時，竟盡皆螻蟻重蛆竄爬，血肉食蝕，腐壞退化成兩具棕灰乾枯的身骨……」，精心透過文字鏤刻出一座鬼魅的世界，而其中對情慾幽暗纏綿及變態的耽溺，更可謂是得到駱以軍的真傳。

童偉格、張耀升和伊格言表面寫鄉土，其實意在寫時間。不過，吳明益的《虎爺》卻大不相同了。《虎爺》寫的也多是鄉土題材，譬如服役、民俗、商場，或是山林田野，因此無可置疑，理當歸入鄉土小說的範疇裡。不過，此鄉土並非童偉格筆下暗影幢幢的鄉土，因為《虎爺》中多雜入散文筆法，景物也偏向於紀實，文字平實，口語生動，人物的面貌宛然在目，捕捉了世界的多元面貌，故《虎爺》的成績反而在此。吳明益在自序中說道：「《虎爺》裡的小說，或許都只是某篇小說的「前奏」而已，而那某篇小說是在「組構成一個較長人生的可能」。確實，就《虎爺》看來，其中蘊含的素材相當豐富，而不妨視之為是作者為將來的可能」。

寫作長篇的預作準備。

至於被李爽學封為「千面寫手」的甘耀明，果然無愧於這個封號。他也是擅長書寫鄉土的多元面貌。我們在《神祕列車》這本短篇小說集中，幾乎找不出重複出現的題材。換言之，甘耀明的高明之處，就在於他小說的風格真是五花八門，有的是少年成長故事，有的頗有童話味道，有的是諷刺時事的政治鬧劇，有的卻又是傳奇講古。而且他竟然可以不斷地轉換語言，從客語、閩南語、中文到《上關刀夜殺虎姑婆》的傳統章回小說用語，似乎一路寫來，都能夠得心應手。甘耀明雖然可以出入各種題材和語言，但問題在於，如果把每篇小說獨立分開，縱然是寫得四平八穩，但卻比較缺乏新意。因此我以為甘耀明還在找尋一種自己的聲音，而他最近都在致力於寫作客語小說，這應才是他最佳的寫作位置。

這幾年來屢獲文學大獎的許榮哲，小說的題材也大抵環繞在鄉土。不過，相較於童偉格等人充滿死亡與失落的鄉土觀，許榮哲從《迷藏》到《寓言》所打造出來的國度，卻是要顯得輕盈、幽默許多，絲毫不見悲情與愁苦，反倒是充滿浪遊的天真之感。「哀而不傷，戲而不謔」，應該就是許榮哲小說的最好註腳。他總是依靠想像，以及童真的惡作劇，試圖拯救現實的侷限與貧乏，這就好像是一場捉迷藏的遊戲，或者是一則寓言，反倒為這個窒礙混沌的世界，開鑿出了一扇又一扇新鮮的窗口。因此《寓言》看似有一個嚴肅的主題：美濃水庫抗爭事件，但卻被許榮哲寫得充滿了插科打諢，透過二個浪遊少年，帶領讀者重新認識美濃。許榮哲堪稱是六年級小說家中最具有喜劇精神的一位。

六年級小說家多半是出身學院，譬如甘耀明、許榮哲和李儀婷，都是出自東華大學創作





《流動的郵局》  
李儀婷◎著  
聯合文學出版社

研究所，而伊格言、許正平念中文所，童偉格念戲劇所，除了吳明益已在中文系任教外，他們多半還在接受學院訓練，生活經驗難免受到侷限。相形之下，高翊峰就顯得非常特別了。他法律系畢業，當過酒保、爵士舞者、電視編劇、時尚雜誌編輯，他的生活經驗可說五花八門，這或許培養出一種獨特的觀察力，而使得他的小說最長於捕捉社會的日常情境。譬如《肉身蛾》這本小說集，故事往往從生活中不起眼的一個切片開始，然後進入到社會邊緣小人物的內心世界。高翊峰寫得尤其出色的，竟是一些女性角色，把中年女人的腐敗與哀傷描寫得相當深入。

另外值得一提的，還有李儀婷和許正平。李儀婷即將出版的小說集《流動的郵局》，得過大獎的〈郵路〉、〈達布的來信〉和〈流動的身世〉，都是在處理原住民題材，描寫現代對於傳統部落的衝擊，以及部落面臨年輕人的流失和觀光化的危機。這是一個值得繼續開拓的題材，但可能還得需要更多的田野來補充。許正平即將結集的短篇小說，名為〈少女之夜〉。他可能是六年級小說家中唯一不走鄉土路線的一位。他的散文寫得流暢優美，而唯美的風格似乎也延續到了這本小說集中。華麗的哀傷，青春的輓歌，都讓人不禁想起了朱天文

《世紀末的華麗》。

最後我要談的是，最近新出版的《帕洛瑪》，作者是六年級末段班黃柏源。他和前面提及的小說家完全不同，他喜歡玩弄後現代的書寫策略，可以看出濃厚的艾可、波赫士、卡爾維諾，甚至張大春到黃錦樹的影子。黃柏源是一個相當聰明的作者，試圖把時興的文化理論東方主義，放到小說之中，但是否成功呢？恐怕有待質疑。總體而言，這是一本招數繁複的聰明小說，但是一路讀下來，卻像是對文壇前輩的致敬之作，難免缺少了一些個人的創意。不過，黃柏源還非常年輕，在如此豐富的文學知識下，未來的發展，仍值得我們期待。

# 大探險時代來臨

## ——二十一世紀的數位烏托邦

「科技始終來自人性！」這已經快變成一句陳腔濫調的口號了，濫調到幾乎沒有什麼人會去懷疑，科技和人性有何矛盾之處。不過，有趣的是，如果我們讀讀科幻小說，便會發現，其中普遍瀰漫著一股悲觀的末世預言，所以科技真的是來自人性嗎？或者，當世界越來越被科技所無孔不入的穿透時，人性也越來越見稀薄扭曲呢？而數位時代的興起，是否又更加速了科幻小說中末世來臨的腳步？

假定生活中源源不絕的創意，必定要回歸到人類的本性，才有可能萌芽、迸發，那麼，科技到底是在扼殺人類文明的創造力呢？或者，正如十七世紀的工業革命一樣，它已然開啟了人類歷史上前所未有的新頁，也因此，一切的生活態度、思考模式都要隨之發生一百八十度的大翻轉？要回答這個問題之前，我想先從最近非常熱門的大前研一《OFF學》談起。

大前研一的《OFF學》將人生切割成為兩塊：工作「ON」和休閒「OFF」。而他也特別強調，所謂的「OFF學」並不是現在流行的另外一個概念：「慢活」(slow life)。確實，在

這個快速競爭的現代社會中，倡言「慢活」，實在是有一點望梅止渴、不食人間煙火，除非你是含著金湯匙出生，或是中樂透的幸運兒，或乾脆看破紅塵，全無一點慾望了，否則人生想要「慢活」，談何容易呢？故大前研一的「OFF學」不是「慢活」，而是在倡導休閒玩樂的重要性，因為玩樂「不但沒有成為工作的阻礙，反而還有助益」，而懂得玩樂，才是真正的一「人生的達人」。

看大前研一《OFF學》苦心教誨大家如何「玩」，我卻不禁要感到深深的悲哀起來：現代人到底是怎麼了呀？居然不知道怎麼「玩」？照理說，玩樂不是人的本性嗎？回想小時候，大人不都是拿著藤條，責罵我們：要用功一點、快一點、不可以貪玩、不可以偷懶……。結果沒想到，人過中年以後，上述的責罵卻全都要顛倒過來：不要太努力、凡事慢慢來、要多去玩耍、要想得開……。而我也發覺，周遭朋友最大的焦慮竟然不是來自於「工作」，而是來自於「不工作」，就不知道該做什麼才好？人生如此的顛倒轉變，真是一種有趣的現象，而這也無異說明了一件事：在社會化的過程之中，人類的天性——玩樂，已經被無情的、一點一滴的剝奪掉了，久而久之，人類已經異化成為一架冰冷的機器，卻還渾然不自知。

人類的藝術，其實有很大一部份便是起源於遊戲。也就是說，幾乎所有的動物都在透過玩樂的方式，去認識並且呼應周遭世界的無窮奧妙。因此現代人喪失的，恐怕已經不只是玩樂的能力了，更是自由自在的想像力以及創造力，而這也正是大前研一「OFF學」之所以要努力倡導「玩樂」的最重要原因。不過，假如整個社會大環境不思改變，那麼，人類想要

重拾活潑開放的心靈，卻仍是遙不可及，而我們也可以透過以下的一連串假設，來印證數位科技的時代似乎正在與人性背道而馳。

譬如，人性應該都是熱愛自由的。但當前的社會卻是把我們推向工作，以及更多的工作。科技越發達，人類並不會更省事，只會更忙碌，而打開 PDA 的行事曆，若發現那天的事項空空如也，還會不由得感到一陣悵然若失。又譬如，人性應該都是追求階級解放的。然而拜科技所賜，當前的社會卻出現了一批新貴，使得階級之間的鴻溝越形擴大，而這也可能是最糟糕的地方：因為科技絕對沒有帶給人類平等，更不能讓「地球是平的」（此種說法宛如天方夜譚）。恰恰相反，日新月異、快速淘汰的資訊，使得一批沒有辦法掌握新知（亦即所謂知識經濟）的人，頓時淪為廢物一般，被社會無情地剔除出去。

不懂得網路、藍芽、iPOD、MP3、BLOG、BBS、MSN、PPT、GPS、CPU，儼然是今日的文盲，無法和別人進行對話，遑論競爭。如此一來，以科技區分出來的階級，簡直是比過去封建時代的貴族／平民、甚至資本主義的富人／窮人階級，還要來得更加可怕、令人絕望：因為平民只不過是運氣比較差，這輩子投錯胎罷了；窮人還可以鄙夷富人們唯利是圖、滿身銅臭味。但如今，數位科技的門外漢卻只能夠自哀自嘆：一定是自己不夠努力，所以才會跟不上時代，發不了大財。我在許多長輩的身上，便看到了這種嚴重的「跟不上時代」的焦慮感。我的父母屢次向我說，想要去學電腦、學上網。唉！他們都是七、八十歲的老人了，看電視和報紙已嫌吃力，還要上網作什麼呢？他們又不使用 email、網路聊天，更不在網路上購物。但任憑我如何苦口婆心解釋，都沒有用。我那滿頭白髮的父親，甚

至語重心長的告訴我：「不會上網，就不是現代人了呀。」我的天！我只好告訴他，如果真的非要上網，也不需要去學，只要打開電腦即可。但是兩位老人家卻仍然堅持：電腦是一件非常深奧的玩意兒，非得繳錢去補習班上課不可。

看到老人家的焦慮，我非常難過。然而科技所帶來的無形壓迫與恐懼感，早已悄悄籠罩在生活中的每一個角落。我的家中客廳有一座櫃子，專門擺放各種說明書，已經塞到爆滿出來。而我每次新買一支手機，最頭痛的事情就是：必須把厚厚的、如同天書一般的說明書，從頭到尾研讀一遍，不懂的地方反覆咀嚼、思考再三……天知道，我讀諾貝爾獎的小說都沒有如此認真過。我常常想，將來鐵定會出現一種寫作班：「說明書寫作班」，專門教人如何寫作流暢、易懂的說明書。而我也可以肯定地說：台灣的大多數人家中所收藏的說明書，絕對要比一般書籍多出許多。

又譬如，人性應該都在追求永恆、穩定的幸福感，那麼數位科技所帶來的，卻是恰恰相反的感受：產品不斷推陳出新，新的概念、古怪的名詞輪番湧現、消失又湧現。正如霍布斯邦在《極端的年代》中所指出：這個時代還有「藝術」嗎？還有所謂的「永久性的偉大作品」嗎？在二十世紀後期與消費者工業的經濟利益結合之下，「大眾消費的最高利潤，即來自倏忽及逝的短暫流行，以及以高度集中卻為時甚短的使用為目的立即大量銷售。」而這，也正足以說明我在面對高科技時的矛盾心理。我是一個非常念舊的人，一樣東西使用久了，便會產生感情，然而，以這種抒情的心態去使用數位產品，卻只會變得荒謬可笑，並且不合時宜。但我到現在還是一直想不通，為什麼當一個人清楚知道：自己買的手機不到一年，價錢

可能就會跌了一半，甚至變成廣告單上買一送一的贈品時，竟然還會心甘情願的掏出錢來買它呢？數位科技產品的價值，和放得越久才會越好的老古董，簡直是不成比例——前者是快速的向下沉淪，而後者則是緩慢的向上提升。所以事物的價值到底要如何去衡量？或者，這一切也都不過是一場金錢與數字的遊戲？

不論如何，當前的世界確實已經被科技分裂成為兩半了：數位的中心世界，以及非數位的邊陲世界。我曾經到過一些偏遠的國度去旅行，譬如東普寨、巴布亞新幾內亞，而那兒的人民都異口同聲告訴我：賺了錢以後，最想要去學電腦。而當我到 PP 島去潛水時，島上的男孩更是對我的新款手機愛不釋手。這些非數位的邊陲世界，顯然正滿懷著渴望與憧憬，急於去加入進步的另外一邊。這也不禁讓我聯想到十五世紀後的大航海時代，西方殖民者以優勢的槍砲彈藥，征服世界的各個角落，而如今，殖民者雖然不再拿起武器了，但卻是以 Microsoft、Yahoo、Nokia……之姿出現，更全面，更有魔力，也更加令人無從抗拒。

這種不可抵擋趨勢卻令人文學者憂心忡忡。

尤其當文明的創意與活力，必定來自於對人性的理解、體貼與掌握，那麼，數位科技時代卻難以釋放人類心靈的生機。《大崩壞》的作者賈德·戴蒙，長期對人類社會進行宏觀的考察與思索，他在獲得一九九八年美國普立茲獎科普書獎的《槍砲、病菌與鋼鐵——人類社會的命運》一書中，便比較原始社會（以新幾內亞為代表）與文明社會（以歐、美為代表）的差異，說道：「這些新幾內亞人比起歐洲人或美國人，一般而言更聰明，更機警，更有表達能力，對周遭的人事物也更感興趣。……新幾內亞人不受文明之害，不像工業社會大多數

的孩子，都在不利於心智發展的環境中成長。」至於賈德·戴蒙所謂的「不利於心智發展的環境」，則包括了我們所熟悉的電視、網路、電動玩具等等，而在這些科技產品的環繞之下，人類往往只是被動的、消極的接受訊息，而不思去主動的積極參與。

我曾經因為潛水，到巴布亞新幾內亞去，雖然只有短短十天的停留，但卻已充分感受到巴布人的不同。他們非常願意與人親近，充滿了好奇心，並且對攝影鏡頭毫不畏懼（這點和西藏人非常類似）。透過他們靈活、清亮的眼神和開朗的笑容，我很能夠理解賈德·戴蒙為什麼會說出：「紐幾內亞人比我看過的任何一個族群，都更具有好奇心和實驗精神。」然而這樣的發現，卻也讓我們這些自詡來自於文明社會的人，不禁為之慚愧和氣餒。無獨有偶的，在我近年來最喜歡的一部鉅著：史學大師巴森的《從黎明到衰頹——五百年來的西方文化生活》中，也同樣對於二十世紀下半期做出最為負面的評價：「電腦網路空間則是人類好奇心、時尚、饒舌和貪婪大匯演的熱鬧場面。全球資訊網對常民性格有何影響，尚難論定；但它已使那種缺乏活力的生存狀態（坐著、盯著）更加普遍，個人因此更為隔絕孤立而擴大。」也因此，巴森作出如下的結論：在資訊看似更加發達、方便的現代，我們卻已經很難再找到一位智識界的人物，可以與前代的偉大人物（如達文西、牛頓、愛因斯坦）一一並列。

人類的心靈似乎正在面臨巨大的衰頹，已不容我們再去遮掩美化。但假使文明已經踏上了一條不歸路，那麼，這到底是一個無底的困境？或仍然有脫困而出的生機？在二十世紀初期，攝影與電影的科技以驚人之姿出現時，班雅明便在《迎向靈光消逝的年代》中預言：



「有人曾說：『將來的文盲是不懂攝影的人，而不是不會書寫的人。』但是一名攝影者若不知解讀自己的照片，豈不是比文盲更加不如？」在班雅明這段話中的「攝影」一詞，擺到今天，完全可以置換成為「數位科技」一詞——一個現代人可以不會寫字，但是不可以不懂數位，因此「將來的文盲是不懂數位科技的人」。然而，也正如同班雅明所說，假如我們不知如何解讀科技的意義，那麼，人類將會掉落到一個被技術所操控的陷阱之中，一個只滿足於「經由技術改變的感官感受」，而這也將會使得人類「變得疏離陌生，陌生到可以經歷自身的毀滅，並且竟以自身的毀滅做為一等的美感享樂。」

這恐怕才是科技帶給地球最大的災難。我同意班雅明所言。我也一直覺得，數位科技其實具有無限的潛能，但是過度重視技術面（譬如多少畫素、容量、空間、型號）的結果，反倒限制了無窮想像的可能。也因此，唯有離開技術層面的討論，而直指邏輯思考的顛覆與再創造之時，數位的潛能才會被完全釋放出來。而它究竟具有哪些可能呢？首先，我以為數位科技帶來的是人類表達上的自由、語言的自由，而這將對文明史產生重大的改變。

許多人對於網路上的火星文很有意見，認為是亂七八糟，回到「野蠻」的象形文字年代。可是，象形文字又何曾「野蠻」？它其實記錄的是一場人類對於宇宙天地的最初感動，直接、具體而且新鮮，一點都沒有陳腔濫調的包袱。而語言最重要的，莫過於表情達意，當我們對於周遭事物的感受，已經豐富（或是新穎）到原先的語言不足以表達之時，那麼，新型態語言的出現，不正是人類想要喚回感受能力與創造力的徵兆嗎？再以MSN為例。MSN的語言宛如是一場語言的嘉年華會，光怪陸離，五彩繽紛，讓我們解脫了文字的束縛，而

找到一種充滿個人風格的、開放的表達方式。想想看，原來「笑」這一個概念，可以不用「笑」或「smile」這些字眼來表達，而可以自己去創造，運用各種稀奇古怪的字母、顏色、圖案和動畫，這會是多麼有趣的一件事啊。而MSN的圖案也同樣在不斷更新中，就像文字一樣，當一個圖案使用多了，它就會變得陳腐，但MSN的好處卻是：大家在網路上都勇於創新，沒有包袱，所以反倒展現出源源不絕的活力來。它的語言壽命往往非常短暫，更換的速度超快，但這又有什麼關係呢？庶民文化的特色不就是如此嗎？但它的活力卻必定會鬆動體制，衝擊體制，為僵化的體制帶來彈性，注入新血。

五四時代的白話文革命，便是庶民文化鬆動體制、為語言注入新血的最好例證。如果沒有白話文，那麼中文想必早已僵死。但白話文也絕對不是憑空出現的，更不是被胡適一批知識份子發明的，而是在民間早就醞釀了幾百年之久，以民歌、小說和戲曲做為它的載體，才逐步的發展成熟。如今，數位時代的來臨，正為白話文帶來了一座能量更加自由充沛、也更加豐富的空間，而語言求新求變的腳步也必定會加速。這對於人類的書寫與表達，絕對會產生有前所未見的啟發意義。我甚至可以想像，假如小說家王禎和活到今天，那麼他的經典作《玫瑰玫瑰我愛你》一定不只是國、台、英語混雜而已，還會充滿了各式各樣的網路用語、MSN的可愛圖案、周杰倫的歌、阿姆的饒舌曲或者周星馳……。

其次，數位科技將帶給我們的是時間上的自由。過去，人類的時間觀是單一而直線的，但這種線性的思考也恐怕將要全盤顛覆。這到底是不是一件好事呢？許多人批評，現在的年輕人受到網路的毒害過深，多是採取跳躍性、圖像性的思考，毫無邏輯可言。言下之意，似

乎是對跳躍性思維頗多貶抑。不過，跳躍就果然不好嗎？正因為數位科技的誕生，人腦正從單線的邏輯思維，逐步走向多元開放，這也好比是音樂中一首獨奏曲和交響曲的差別，多元、跳躍與矛盾，顯然是更加困難龐雜，而非退化。換個角度來看，這種跳躍、多元、曖昧多變的形式，不也正是詩歌、小說、甚至一切藝術都在渴求的境界嗎？拉丁美洲魔幻寫實大師波赫士的名作〈歧路花園〉，寫於一九三〇年代，小說中的主角崔本是個中國人，而他立志要創作一本在時間上不斷分叉、沒有盡頭，宛如迷宮一般的小說。我相信波赫士絕對沒有用過電腦，也不知道人類在幾十年之後，會發明虛擬網路這個玩意兒，但他在〈歧路花園〉中所描寫的這本無窮無盡的「夢中之書」，不也正是在今天大多數人的生活中，不可一日或缺的網路世界嗎？

如今的網路小說，多只是在網路上發表，但敘事的邏輯與思維模式，卻與傳統小說沒有什麼兩樣。因此，我們到底有沒有可能如同波赫士所說，利用數位的特質，創造出一種不受傳統的單線時間網綁、而能夠指向多元開放的小說呢？其實國外早已有許多「超連結小說」出現，但在我個人有限的閱讀經驗中，似乎都還不算成功，也不夠有趣。我想，這應該不是數位的問題，而是人腦在一時之間，還無法掙脫過去的束縛，自在的去駕馭如此複雜的多線結構。然而，這並不代表將來就不可能。我們也陸續看到一些類似的成功作品出現了，譬如電影《駭客任務》、《羅拉快跑》等等，無不是奠基於數位的思維之上，而展現出一種新的說故事的方法。我甚至要大膽臆測，在不久的未來，小說、電影、詩歌等文類的區分，均要消失不見，而會有一種新的綜合藝術型態代之興起（一如二十世紀的電影藝術），那種藝術

將會比較接近目前的電子遊戲：它具有開放的結局、有故事、情節、聲音、畫面，它可以有無窮盡的讀法，就宛如是一座龐大的迷宮，一則宇宙之詩的隱喻……。

最後，我認為也是最重要的，便是數位所帶來的空間上的自由，而這將會繼工業革命之後，為人類的生活空間締造全新的可能。現代人絕大多數居住在城市——典型的工業革命產物之中，它雖然便利繁榮，但也無疑成為人類身體與心靈的苦悶牢籠。巴舍拉的《空間詩學》便指出城市空間的侷促性，在於：大城市的居民都是活在一層層疊床架屋的盒子裡，而不同的房間，組合成的不同的生活機能，機械化的塞入同一個平面的樓層之中，欠缺縱深，而人的私密空間，也因此從每一個角落逃逸而去。不過，上述這種都市牢籠卻將會因為數位科技的興起，而全然的改觀了。

只要坐在桌前，打開電腦銀幕，一個人馬上就可以從居家的盒子中逃逸了，逃到一個又一個、漫無邊際的虛擬世界中去。公寓樓房中所不存在的「縱深」，如今已被電腦所開啟。甚至不只電腦銀幕，就連液晶面板等，都可以不只是單向的播放畫面而已，而是轉化成為一個使人可以去主動建立資料庫的平台，譬如輸入自己拍攝的數位照片，便可以輕易的更換畫面，為居家建立出不同的空間感等等。而這也將會使得過去平板的、冰冷的、封閉的、一陳不變的公寓樓房，變得立體多重起來，拉出縱深，任人自由的出入，甚至去創造、去改變。如此一來，水泥樓房的牆壁也將會因此而崩潰四散，那些被困鎖在都市牢籠、長達數百年之久的人類，都將會得以被釋放出來，而重新回到千年以前，那一個流浪、逍遙的游牧時代。

我多麼希望，如同我這般不安於室、喜歡胡亂行走的性格，可以拜數位科技之賜，成為

二十一世紀新興的游牧民族。到那時，將不只是都市空間中具有多重的縱深，可以任人出入，而是更進一步，只要我們能上網，手機收得到訊號，那麼，在世界上的哪一個角落都可以為家。不論是在自己的公寓中，在喜馬拉雅山邊，在天之涯、海之角，只要一條虛擬的線路將我們彼此聯繫在一起，那麼，我們永遠都可以假裝自己還在，並在此同時，又消失到世界上的任何一個角落去。我們將會保有個人的自由和隱私，但又可以輕易完成家庭、社會或工作上的群體的責任。

假如數位真能給予人類創意，那麼它最大的功績，便在於過去某些傳統的束縛，都在一點一滴的消失之中：語言的法則消失了，時間的線性邏輯消失了，空間的疆界消失了，社會角色扮演的束縛消失了。我多麼期望有一天，學校、政府機構或辦公室，都可以關起門來，因為只要透過網路，人們便可以上學、洽公和執行業務。到那時，我們生活中「OFF」(休閒)的時刻將會大幅度的提高，甚至大前研一所說的「ON」和「OFF」的界線，將再也難以劃清——因為隨時都是「ON」，也隨時都是「OFF」了。當種種界線消失，使得一切事物、思維都可以彼此滲透，流淌起來的話，那麼，人類必能如火山熔岩一般，醞釀出一股新的動能。

我想像，生活在二十一世紀數位科技中的人類，不應只是坐在玻璃帷幕的辦公大樓裡，或是電腦桌前，而是因為有了上述的自由之後，我們都可以大膽的走出門去，成為游牧民族，甚至是一位新時代的探險家。在十八、十九世紀，唯獨有錢有閒的貴族，才有足夠的本錢去蒐集資料、籌備人手，到世界最偏遠的角落去探險，然而如今，一位具有膽識與求知慾

的背包族，都可以輕鬆在網路上解決這一切的難題：他們都將因為數位科技的幫助，而成為一位帶著電腦和手機、隨時都可以上網檢索資訊的哥倫布、麥哲倫、斯文·赫定、阿拉伯的勞倫斯……。

而新一波的大探險時代，或將因此來臨。

當然，我們也可以預見，這世界上某些尚未被數位淹沒的國度，正在快速的崩毀之中，而處於弱勢的他們，對於嶄新的科技顯然毫無招架之力，一如當年他們的祖先，對於西方探險家的船堅砲利和傳染病毫無招架之力一樣。不過，當如今人人都可以成為探險家時，我們或許不會再犯前輩探險家傲慢的錯誤了，而會更多了一些學習的空間，去認識自己，傾聽世界多元的聲音，而我們的思維也將更有彈性、更謙卑，更能夠尊重文化的差異與族群的認同感，如是一來，我們才更能夠去述說：何謂人性。

輯四

# 遇見大師





## 在秋日紐約見到夏志清先生

剛進入九月的紐約，地鐵從四十二街的時代廣場出發，前往哥倫比亞大學。當車廂轟隆隆地如同閃電一般，穿梭過曼哈頓的地底之時，我從背包中拿出《中國現代小說史》，再度攤開來溫習，如果以「朝聖」兩字，來形容我此刻既興奮、又忐忑的心情，是一點也不為過的。早在學生時代，夏志清先生的《中國現代小說史》、《中國古典小說》就是文學系學生必讀的經典，而哥倫比亞大學更是我深深嚮往的海外漢學重鎮。如今終於來到了這塊夢土，我心中不免充滿了無可言喻的激動與惶恐。

中午，哥大東亞系主任王德威教授從繁忙的系務抽身，帶領我穿過校園，他一再向我說明夏先生是一個熱情而健談的人，相信訪問一定可以順利圓滿。果然，一踏入餐廳，就見到夏先生已經等在那兒了，臉上溢滿笑容，朝我們迎來。才一坐定，還來不及等我開口，夏先生已經連珠炮似地說了一大串，他說《阿伊達》馬上就要在紐約開演，陣容堅強，他特地排了兩個多小時的隊伍才買到票，他開心地連說好幾次：「這真是太幸運了」。緊接著，他又

談起前些日子在中國城看京戲，觀眾卻鬧哄哄地亂成一團，令他心痛得無法再看下去。接下來話鋒又一轉，說到電影以及音樂，他回憶小提琴天后慕特到哥大演出時，還只是一個妙齡少女，夏先生一邊說，還一邊用雙手做出拉小提琴的動作，眉飛色舞的樣子既鮮活又逗趣。

不過短短的幾分鐘之內，夏先生的談話就已經幾乎囊括了紐約各式的表演藝術。不僅如此，他的國語帶著濃重的蘇州腔，不時冒出成串的英文字句，所以一頓飯下來，我的耳朵只忙著追逐那些在空中飛也似地叮嚀流過的話語，幾乎不容有喘息、思考和回應的空間。不過，這也使得我原本懸吊的緊張心情頓時輕鬆了下來，只慚愧自己所知太少。夏先生在表演藝術上驚人的嫻熟與喜好，其實在他散文《雞窗集》第二輯「迷上電影也看戲」中有過詳細描述。他甚至說：「早在中學時代，我最感興趣的一門學問是美國電影」，而且他生平發表的第一篇文章談的主題也是電影。他看電影，不僅對明星有興趣，對導演、製片人、攝影師、編劇全都有興趣，而這份對於「人」的興趣，也使得他的身上自然而散發出一股親和的活力。這時，我才發覺，文學恐怕只是夏先生學問中的一小部份罷了，而「人生」這本大書，才真正是他取之不盡、用之不竭的寶庫。

而這就是夏先生，臉色紅潤，目光炯炯有神，總是帶著笑意，不但對於後輩不吝讚賞，對於自己更是充滿了無比信心，於是他說：「像我這樣 charming 的好人實在是不多了呀。」說完，他不禁又得意又頑皮地笑起來，

飯後，我們散步到他的住所，距離哥大不過是三五分鐘的路程，就位在一條安靜的巷內。紐約是他一生中定居最久，也最喜歡的城市，近年來因為心臟病的關係，更不輕易離

開，他喟嘆著：「紐約真是好呀，可看的東西一輩子也看不完。」顯然是對自己居住的地方滿意極了。而在他身上，我也彷彿見到了紐約的質素——一股兼容並蓄，旺盛的生命力。

這或許可以說明，為什麼夏先生以一個接受西洋文學訓練的學者，卻能在短時間內完成一鳴驚人的《中國現代小說史》，而成為中國現代文學研究的權威。其實不論中西，夏先生一貫對自己的文學品味和審美眼光深具信心，當年，他大膽而且準確地評論作家優劣，如今回顧起來，仍然禁得起時間的考驗。在這一點上夏先生格外自豪，他說：「現在的批評家都不敢論斷作品的好壞，但是文學批評如果不能區分好壞的話，那又有什麼作用呢？這才應該是最基本的功夫。」然而，這份品味與美感的養成，正仰賴於生活中不厭涓滴的累積。

夏先生是一個充滿活力與好奇的文學人。在他那處處擺滿了各式維他命罐的家中，他熱心地為我張羅茶和糕點，還不忘記提醒我，一定要多吃健康食品，以補充體力。「你必須使自己保持在最佳狀態。」他一邊笑稱自己可以當營養專家了，一邊肯定地說，「你必須把生活發揮到極致，使自己的生命重要，並且有用，而不是苟延殘喘，因為我們要成為的是歷史的一部分，而不止是動物史而已。」

當然他也不免要感慨生命的短暫和渺小，「宇宙之大而人類之小啊，地球在宇宙中不過是如一粒塵土。」他搖頭嘆息，但是這卻不曾阻礙過他對於美好事物的渴望。對他而言，生活就是積極地去與時間進行對抗。所以夏先生特別重視一個人有沒有著作可以傳世，因為這才是唯一可以與時間相抗衡的方法。也唯有使自己具備源源不絕的創造力，而不人云亦云、隨波逐流，才能夠獲得永恆的生命，除此之外，任何外在的財富、名利則都是虛假的。至於

對於寫作者，夏先生給予了有力的忠告：「要勇敢而努力地經驗人生，失敗又有什麼關係呢？Just do it.」

說到這兒，夏先生不免又想起了張愛玲，他以為張愛玲最大的致命傷，就是她後來對於人類失去了興趣，否則以她的才華大可以好好發揮，只可惜張愛玲中年以後便將自己閉鎖起來。所以夏先生對待生命的態度相當開放、自由，他以為：「一定要去經驗人生，沒有什麼事情是不可做的。經驗對於寫作而言太重要了，不過，女性先天上受到了許多束縛，比起男人，確實是比較吃虧辛苦。」

熟識夏先生的人都知道他向來特別憐惜女性，恰如《紅樓夢》中的賈寶玉一樣，女兒是水作的骨肉，要懂得欣賞，更要懂得尊重。對於現代文學史上幾位傑出的女性，沒有獲得相對的重視，他為之叫屈，而蘇雪林就是其中之一。「說起蘇雪林，她才真正是研究現代文學的先驅者。我的《中國現代小說史》就是受到她啟發。而且蘇雪林不但文章好，學問也大，《屈賦論叢》是真正了不起的著作。」至於《中國現代小說史》中沒有評論蕭紅，夏先生最是懊悔不已，「蕭紅實在是個好作家呀。可惜那時候受限於材料而疏忽了，真的是很不應該。」

關於張愛玲，或許是太多人談論她的緣故，而夏先生自己也曾多次寫過文章，記述他與張愛玲的書信往來，故反倒沒有太大的興趣去談論張愛玲了，不過經我這麼一問，卻又不禁勾起他對於往事的記憶。他說：「我在上海曾經見過張愛玲一次，可是那天我根本沒把她放在心上，反倒是站在她身邊的劉金川小姐，才是真正叫我難忘。」說完，夏先生就又迫不及

待起身，找出他所寫的〈初見張愛玲，喜逢劉金川——兼憶我的滬江歲月〉（刊於一九九九年三月二十一、二日《聯副》）一文給我看。接著又覺不夠，夏先生還走到書房，從抽屜裡翻出一封當年他寫給劉金川的情書，薄薄的紙箋已然泛黃，上面密密麻麻地寫滿了五頁的蟹行英文。

「妳看，劉小姐當時已經有未婚夫了，我只是暗戀她而已，可是卻有這樣巨大的熱情，這真是一段純潔又浪漫的愛情啊，現在有哪一個年輕人能夠比得上？」此時，夏先生因回憶而興奮緋紅的臉龐上，忍不住露出微笑，午後的陽光穿透白紗的窗簾，寂靜而溫暖地落在他的肩膀上。

當年夏先生才二十四歲，大學剛畢業兩年，沒有交過女朋友，在一個文藝聚會上對劉金川小姐一見鍾情，無奈這段思慕沒有結果，半年後，夏先生寫下這封情書寄給她，劉小姐卻將原信退還，在傷心失望之餘，三年後夏先生乘船赴美讀書，便將這一封信連同信封一起帶在身邊，保留至今，已經有五十多年了。信上熱情洋溢的字跡卻依舊清晰可見，只是年華已逝，佳人老去，而青春的浪漫與美好，卻因這封信而得到了永恆。夏先生的英文典雅華麗，在此我不揣淺陋，權充翻譯一小部份，以見青年時代的夏先生如何沉浮在愛情的痛苦與喜悅之中，經歷一次又一次無望的掙扎徘徊：

一份愛情，誕生於一場文學聚會，而在信紙上持續滋長，飽受各種情感的反覆煎熬，從戲院相遇的痛苦，到最終的絕望，以及繼之而來的期盼等待，這是一份對我而言永恆

不滅的愛情。幾乎一整年的時間我費力幻想，而今我不僅接受妳的靈魂以及軀體，任何一刻妳細微的動作，甚至妳膚上纖小的毛髮，對我而言都深具意義。從妳的談話中我知道妳對我並無感情，而事實可能是我太過敏感，任何妳給予我的一點點暗示，都對我產生了巨大的撞擊。某個星期日，我幾乎什麼事也沒有做，除了想妳。在妳房外等候妳上鋼琴課，故意忘記妳可能將忽視我的存在，而我得到是如此死寂的靈魂，以至於我幾乎無法支撐自己。……

對於一個局外人而言，熱情總是荒謬的事，但對於一個看不見的靈魂、一個蒙受痛苦的心靈來說，它需要的不是嘲笑，而是憐憫；不是厭惡，而是慈悲的關愛。……

知道妳對我的實際態度，知道妳對我多麼仁慈和耐性，我感覺羞辱和孤獨，無疑也有感激。因為妳是如此溫和地避免去傷害我的感情。妳是我遇過最仁慈的女孩，最吸引我的，而且一直如此。妳自然而耀眼的舉止，一部分是自內在生發的優美，一部分是來自攀登心智平衡的頂點，而妳的靈魂如水流動，開放且自由。……

我勇於想像但怯於行動，這也是為什麼我立即被妳吸引的原因。妳樂天、不拘泥且和諧的天性，都為我所渴望卻缺乏。如果妳降尊紆貴，恩賜給我一點妳的甜美和光明，那麼我將變成一個更加快樂、完整和自然的人。但所有的想法卻都是枉然。……

我記起了濟慈的句子，表達他生命至高的愛，「我每日每夜渴望死亡能將我帶離這些痛苦，然而我又渴望遠離死亡，因為死亡將破壞那份痛苦，痛苦總比空無好。」我對自己如此說。若沒有經歷痛苦，就不會覺醒到生命與愛。……

採訪結束的時候，已經將近六點了，天氣忽然變冷，夏先生連忙找了件毛衣，讓我添上，並一再開心地拍著我的肩說，以後我們就是好朋友了。臨出門前，他仍然不忘叮囑我一句，要好好把日文和英文學好啊，語言是認識這個世界的管道，實在是太重要了。

沿著逐漸亮起燈光的街道，我穿過倉促的人群，走進地鐵，身上裹著的毛衣越來越暖和起來。地鐵月台上有個中年黑人忽然開口唱起了〈Yesterday〉，然而昨日，昨日已經如流水般走了呀，一時間，我忽然感到一種溫暖的哀傷，就在這座即將步入冬季、人來人往的熙攘城市中。



# 右外野的浪漫主義者

## ——訪問楊牧

剛接觸楊牧時，多半會覺得他是一個神祕而嚴肅的人。

有人稱他為「學院派詩人」，這種說法或許有部分的正確，但也只有部分的正確而已。正確的是，若談到對於文學的關注、投入與尊重，台灣文壇鮮少有人可與之比擬，這確實得歸功於學院長期的訓練和陶養，並且提供了一個絕對安靜的環境，使得詩人可以畢生浸淫在文學的世界裡。不過，「學院派」一詞，未免簡略了楊牧作品所展現出來的多樣面向，無論詩、散文、評論或是專欄，楊牧對於台灣土地和住民的關懷，才是詩文中最動人的力量。

當被問及「學院派詩人」這個稱謂時，楊牧的回答是：「不討厭」。然而我卻以為，「浪漫主義者」一詞，恐怕才更適用在楊牧的身上。一九七七年，楊牧在洪範版《葉珊散文集》自序曾以「右外野的浪漫主義者」為名，述說浪漫主義的四層意義，以及對於個人文學心靈成長的啟發。他心儀愛爾蘭詩人葉慈，而葉慈，也正是自認為「最後一個浪漫主義者」的詩人。一九九二年，楊牧在《疑神》一書中，再度說明：「文學史裡最令人動容的主義，



是浪漫主義。」如今二十世紀已經過去，楊牧是否仍舊秉持同樣的信念呢？

楊牧的回答當然是肯定的。他並試著說明「浪漫主義」的意義，絕非一般通俗的認知。他說：「我所講的浪漫主義，是歐洲文學史上十八世紀中到末葉的浪漫主義，原本嚮往的是，中世紀羅曼史（Romance）所富有的那種冒險、勇敢、進取、愛美的精神，而在十八世紀末年，新的世紀即將就要開始，大家同時也在嚮往新世界的誕生。所以浪漫主義不是中文所講的浪漫，而是一種自覺的反叛，想要追尋現實世界所缺乏的那些東西，而這種反抗往往是對權威的勇敢挑戰，所以我才會說浪漫主義，其實是非常令人動容的。」

這種反抗的精神，簡而言之，就是「疑神」。楊牧還舉了普羅米修斯盜火的神話為例，彼時火被神祇專斷，人類沒有火，於是普羅米修斯盜火，反抗天帝的威權，造福人類。而宙斯因此大為憤怒，把他綁在高加索山崖上，命令禿鷹啄之，永無休止。到了十八世紀末，詩人雪萊重新改寫這則神話，以磅礴的長詩描寫「普羅米修斯被釋」（Prometheus Unbound），藉此反抗天帝的威權。雪萊的叛逆疑神，就是浪漫主義精神的表現。楊牧說：「從這個角度說來，應該大家就會同意，這確實是文學史上最令人動容的主義。」

而此時的我們，同樣面臨新舊世紀的過渡階段，一個全新的紀元就要惶惶開展。楊牧以為，在這個時候來談兩百年前的浪漫主義，仍然是有效而且有意義的。「因為那是讓所有精神不會變舊、不會腐敗的一個動力，而所有文學藝術創作，乃至於科學都需要它的存在、激勵。」楊牧說，除此之外，他也實在想不起來還有什麼主義，可以如此鼓舞一個人探索未知、勇於創新的魂靈。

「當然，浪漫主義再往上推，便是文藝復興。」楊牧說：「文藝復興是非常了不起的，尤其我現在年紀大了，回過頭來檢驗，可以看出文藝復興對我的衝擊之大。而浪漫主義之後，則是二十世紀初的現代主義，從吳爾夫到葉慈，差不多在半個世紀裡，艾略特創造了『荒原』，龐德也揚棄舊有格律，依照自己的耳朵，找到了英文裡的自然音韻，喬哀思也是如此。總括說來，這些對我都有很大的啟發。」但可惜的是，到了二十世紀後半期，就再也沒有任何文學主張具有如此深厚的影響力。

從楊牧的談話中，可以發現他相當重視文學史。知古可以鑑今，歷史上這些偉大的文學心靈，如何透過詩的方式，來解決他們所面臨的生存困境與難題，而這種種，同樣也可以對應到我們今日的處境。其實不談西方，光看二十世紀初中國的五四，就頗值得我們深省。楊牧特別推許五四的文人，他說：「當時的知識份子，如魯迅、周作人，甚至徐志摩，都能夠寫漂亮的文言文，可是他們卻捨棄不用，強迫自己用生澀的白話文去創作，這真的必須具備很大的勇氣，才能為文字建立一個新的次序。而且他們也果真作到了，譬如周作人，從文言文下手，脫胎成為白話文，既保持古文結構上的美感，又兼具幽默與趣味。所以我真的認為，我們必須以新的眼光來重看五四文學的成就與意義。」

楊牧求新求變的企圖，促使他多年來創作不輟。相信有很多讀者好奇，究竟在諸多作品中，楊牧自己最喜歡和滿意的是哪一部呢？他笑著說：「我最喜歡詩吧。我很少看自己的散文，只會把詩拿來重讀。」至於最喜歡的作品，楊牧的回答則是：《時光命題》。也就是最近出版的詩集。楊牧說：「有時說起來好像開玩笑，但的確最喜歡的就是昨天寫的，或甚至

是明天要寫的。」

雖然很少重讀舊作，不過，熱情的讀者，常引起他對自己作品的新發現。說到這裡，楊牧站起身，走到書架前，找出了《一首詩的完成》。他一邊翻尋書頁，一邊說，曾經有位讀者，寫信給他，信中抄錄這本書中的某個段落，並且感謝楊牧寫下了這些文字。而有時，楊牧也忘記曾經寫過這些，然而透過讀者，他回頭審視自己的作品，又萌發出新鮮的感動。

也有人說，楊牧的詩最難懂，其中交織了繁多的意象、象徵和隱喻，相當考驗讀者的耐心。楊牧也承認這一點，他從來不會因為去某地遊玩，就即興寫詩。寫詩對他而言，是嚴肅且認真的事情，即使要表達的是輕盈的主題或風格，他也必定耗費心血完成，以達到理想中的輕盈。所以相對的，讀者當然也要花費心神力氣，才能領悟到躲藏在詩背後的至美，而不是相應以草率淺薄的感性。

如果想要探究楊牧創作詩的奧祕，《山風海雨》、《方向歸零》和《昔我往矣》可能是最好的註腳。這三本散文向來被歸為自傳，但其實裡面穿雜大量想像虛構，許多片段都不禁令人聯想起普魯斯特的《追憶似水年華》，也展現出楊牧精湛的敘事功力。這三本書中頗多對政權的批判和指控，如二二八、白色恐怖、族群傾軋等等，但這些主題卻很少在楊牧的詩中出現，為什麼呢？楊牧說：「這就是為什麼我要寫詩，又寫散文的原因了。就像是歐陽修，他寫嚴肅的策論，也寫詩，寫詞，寫墓誌銘，可以同時操作很多種不同的文學形式。所以面對不同的內容，就以不同的形式來表達。」

那大家一定又好奇，楊牧接下來會帶給我們什麼樣的驚喜？他仍在持續進行新的寫作計

劃，但是卻不願意多談，這是習慣，至於別人研究他的論文，他也往往不加意見，保持中立，因為創作本來就是一己私密的花園。台灣生活的忙碌，再加上擔任東華大學文學院長的行政工作，偶爾也讓他覺得喘不過氣來，不過，他回台灣這幾年，已經陸續出版散文《昔我往矣》、詩集《時光命題》以及翻譯《葉慈詩選》、《暴風雨》，而東華大學也步上軌道，規模大抵確立，今年送第一批畢業生走出校門，楊牧感到滿意和欣慰，他說：「我覺得我能做的，都已經完成百分之九十以上了。」

在故鄉花蓮創設東華大學，固然是楊牧返回台灣的主因。但他向來十分強調知識份子的良心，重視社會參與，除了學院之外，他對台灣這幾年的變化有何感想呢？楊牧的說法是正面且樂觀的，他說：「目前台灣走的路是不會錯的。對於原住民、老兵等弱勢族群，我們已經有了一定的尊重和重視。法國大革命時倡導的『自由、平等、博愛』，基本上，我們已經享有相當的『自由』與『平等』了，接下來應該要講的，就是『博愛』。孫文先生當年不論走到哪裡，所寫的字就是『天下為公』和『博愛』，這是很不簡單的。現在大家權謀太多，反倒把最重要的『博愛』給遺忘了。」

然而「博愛」二字，又令我想起楊牧在《疑神》中曾說：「守住疑神的立場便是自由，不羈，公正，溫柔，善良。」這幾個詞彙，便可以解說楊牧所有的作品，也可以解說楊牧的為人——博愛，自由，不羈，公正，溫柔，善良，一個永遠的右外野的浪漫主義者，在花蓮的海岸山脈與中央山脈之間，也在台灣的最後一片淨土上。

# 唯詩真理是真理規範時間

——訪問楊牧

詩本身不僅發現特定的細節  
果敢的心通過機伶的閱讀策略  
將你的遭遇和思維一一擴大  
渲染，與時間共同延續至永遠  
展開無限，你終於警覺  
唯詩真理是真理規範時間

——楊牧〈論詩詩〉

研究室的窗外是靜謐的花東縱谷，無聲無息的雲停駐在山的腰際，而花蓮的雲總是特別低，低得彷彿可以隨手攫來似的，一切就如同電影的停格畫面，然而遠處又有事物在悄悄移動著，細看之下，原來是兩個捧書的學生，沿著人行道相互嘻鬧，可是隔著遙遠的距離和一

層玻璃，此刻的室內什麼也聽不見，只有兩壁站立的書與人正在進行一場文學的對話。

我按下手邊錄音機的按鍵，楊牧院長開始思索著，關於我剛剛提出來的第一個問題：形式。

之所以提出「形式」這個問題，一方面是因為在創作過程中，形式可能遠比內容更加棘手擾人，另一方面則是楊牧詩集裡也屢屢提及對形式的探索，甚至《一首詩的完成》中特別以〈形式與內容〉一章來討論。那麼，我們究竟應如何面對「形式」這一非常抽象且流動不羈的概念呢？

楊牧認為：「形式與內容其實是分不開的。」正如在《一首詩的完成》中他說：「形式須由內容決定，內容則有待形式下定義。」但形式與內容這兩者的關係又是什麼？楊牧嘗試舉例來說明：「內容如果是比較莊嚴宏大的，譬如我們最近經歷的九二一地震，想要表達那種地動天搖的震撼，可能就要選取一個比較壯闊的如史詩般的形式去呈現。但是，如果內容是比較輕盈的主題，如愛情，那麼可能就要選取一個類似詞體的形式去呈現。北宋的例子可能最容易瞭解的。北宋的大詩人大概都可以同時操縱好幾種不同的形式。當他們想要議論的時候，就使用上書策論體，譬如〈賈誼論〉，如果以詩議論，可能就採詠史詩的形式。但如果寫的內容是朋友送行，那麼就用近體詩。如果寫的是抒情題材，如愛情之類，就用詞體，譬如蘇軾悼念亡妻的『十年生死兩茫茫』，或歐陽修寫『月上柳梢頭，人約黃昏後』等等。所以簡單的說，就是什麼樣的主題，就需要什麼樣的恰當形式來包裝，表達。」

因此形式不是死板的，死板的是規律。對於現代詩這一自由度最高的文體而言，更要脫

去古典規律的包袱與限制。究竟現代詩的形式特質在哪裡？楊牧以為：「現代詩的形式是相當自由的，尤其現在已經不講平仄行數的規範，所以每一首詩的完成，都是在找尋一個最恰當的傳達形式，不僅是透過詩的聲音，還有顏色，這顏色不單指色彩，還指一種風格或是光采之類。對於莊嚴宏偉的主題，就希望能夠找到符合那種聲調和顏色的字句，使人感覺到字句本身的重量，譬如前面所說的地震，字句本身就要能呈現出巨大的震撼力。所以現代詩的創作者面對如此多元的內容，幾乎沒有什麼不可以入詩，有的莊嚴肅穆，有的則稍縱即逝，都必須找到合乎的形式以最適切的展現主題。」

說到這裡，楊牧再以蘇東坡為例，他以為蘇東坡的偉大之處在於開拓詞體的形式。他說：「蘇東坡幫詞開拓了一個新的領域，這是他聰明的地方，可以說詞這個詩體從晚唐五代以來發展一百多年，才真正出現一個詩人能夠把它作好好的發揮和使用。詞在李後主、溫庭筠、韋莊的手中，已經定型，因襲成風，詩人們都沒能好好利用這個新的文體，真的要等到歐陽修、蘇東坡、黃庭堅這些詩人出來以後，才發揚了詞體的生命力。而近體詩和古體詩也是一樣，都是在北宋時獲得翻新，所以北宋詩的成就是非常了不起的。」

和古典詩歌相較之下，現代詩是一種最自由的文體，但最自由的同時也可能是最困難的所在。楊牧說：「現代詩沒有韻書、韻譜可以讓你照著填，有格律反而容易寫。譬如明朝，誰都可以作詩，寫送朋友就是『天山』、『輪臺』，可是明朝根本誰也沒去過『輪臺』，只是一味抄襲唐詩的意象。而現代詩最大的挑戰就在這裡，現在誰也不相信朗朗上口、符合押韻的就是詩，而形式這回事，也變成掌握得到就掌握得到，掌握不到的就沒有，這就好像六朝

的詩人作詩，還沒有平仄格律這回事，因此捕捉詩的音韻就像是捕捉靈感，來了就來，去了就去。等到平仄發展到唐朝，已經定型，詩人就是照填而已，不用靈感，只要照格律填出來的就是一首詩。所以六朝的人作詩必須靠自己的耳朵去尋找音韻，而現代詩的挑戰也是如此，就好像回到沈約那個時代，必須不斷磨練自己，找到自己的音效和音樂，這比起依照韻譜來作詩，還要更有意義，因為是自己創造出來的形式，而不是僵化沒有生命的格律。」

不過，正因現代詩賦予詩人極大的自由，所以初寫者反而更難入手，甚至容易造成詩歌腫脹渙散的毛病。對於這點，楊牧倒是充滿樂觀。他認為雜蕪並不可怕，因為裡面具有年輕人的創造力。楊牧最感到開心的，就是收到青年學生寄給他的詩刊，裝訂都別出心裁，譬如他最近收到一份菱形的詩刊，設計非常可愛，根本無法放在書架上，可是卻充滿了表現力和創造力，而這點就足以掩去雜蕪的毛病，因為剪裁本來就是最困難的，需要長時間的淬鍊。

楊牧不僅珍視年輕學子的創意，自己也一直努力實驗開發新的文學形式。既寫詩也寫散文的他，有時難免會遇見一個題材，思考到底要用散文或詩來寫比較好，然而他感到興趣的卻可能是更高層次的問題：天底下到底有沒有一種無法被歸類的形式？也就是沒有形式的形式？《年輪》，以及根據《年輪》一些意念發展而成的《星圖》，其中交織了數條線索，這兩本書的特殊形式就是他刻意創造的結果，既像詩又像小說又像散文，連他自己也不知道應該歸屬於哪個文類。楊牧說：「譬如說《離騷》，有些學者認為《離騷》根本沒有結構，但我說，沒有結構就是它的結構，因為它所要呈現的本來就是一個價值顛倒混亂的世界。又譬如喬哀思《尤里西斯》，連續幾頁沒有標點，也是一種對於新形式的追求。所以如果找對了一



種形式來表現內容，一下子衝擊到讀者的閱讀，就可收事半功倍的效果。」

雖然楊牧大膽實驗新的形式，以開拓文類出位的各種可能，但是曾經流行一時的後現代詩風，例如圖像、拼貼等等技法，卻似乎都沒有在楊牧的詩中出現。這是什麼原因呢？楊牧回想了一下，才笑著說：「的確，我的詩中很少出現這些東西。」他接著解釋說：「因為不太需要那樣作，那樣反而會使文字失去它原有的功能。文字本身就具有張力，不需要排成圖像也可以凸顯出來，如果功力高的話，應該可以達到相同的效果，所以我不太那樣作詩。其實很早以前如林亨泰就已有圖像詩，而讀英詩時也知道十七、十八世紀詩人常作圖像詩，還有更早以前，蘇東坡也早作過類似的玩笑，非常有趣。但他是前前現代了，絕對不是後現代。總之，我覺得文字是肥的瘦的強的或弱的，都不應該變成這樣的使用。」

如今新的世紀已經降臨，千禧年變成最熱門的話題，然而楊牧在《時光命題》〈後記〉中卻說這是一個沒有理想主義者的世紀末，更壞的二十一世紀將要到來。對於這個說法，楊牧笑著說：「那是當年離開香港科大時說的話，現在已經很久不曾想過這個問題了。二十一世紀不知道會不會比較壞？」他沉思了半晌，才說：「我現在可能比較不那麼悲觀吧。不過，顯然二十一世紀台灣的寫作方式，一定會越來越脫離掉大中國的格調語法。有些人會討厭現在流行的文字，但我卻覺得很好。有時我收到中學生寫來的信，千奇百怪的語言，我都覺得妙不可言，真是太好玩了。有些人不喜歡這些新的語言，甚至指責用法不對，但我以為沒有什麼不對，只要把它們擺在最好的位置，就會變得活潑而有用。譬如現在從網路、電影或是日本流行借來的文字，我以為一百個字中至少有八十個我可以拯救它們於水深火熱之

中，使它們活起來。如此看來，二十一世紀還是蠻好的，只有那些末流的、恐慌的、註定要被拋棄的老頑固，才會去擋住這些新的文化現象。」

顯然楊牧對於未來的世界充滿樂觀，對文字遊戲也抱持肯定的態度，但是在肯定之餘，他非常堅持「不可輕浮」、「格調要高」。他說：「我想有兩個字在此刻必須恢復來談的，那就是『格調』，也就是宋人所講的『格調』。格要高，調要高，偶爾唱個小調無所謂，但就是要唱高調，尤其我們以文學為本科本行，本來就是要講格調。」

九〇年代以來，很多人都感覺文學沒落了，可是楊牧不同意，他認為現代詩無論如何是一個具有活力的文類。他說：「解嚴前兩三年詩壇的確有點沉寂，但解嚴以後又活起來了。至於現在流行的網路詩，與現代詩並不衝突。越來越多好的年輕詩人出現，學生詩刊也非常非常活潑，我常回信給他們鼓勵。所以詩不能說是沒落，翻閱一下《全唐詩》中的詩人也不算太多，而且其中絕大部分都是很好笑的詩，互相抄襲亂寫，唐代還算是詩的盛世呢，所以現在不需要太悲觀。」楊牧也非常鼓勵年輕人自己創辦詩刊，「有些老詩刊氣氛很不好，都快變成同鄉會了。當年《創世紀》、《藍星》創辦時那批人也都只有二十幾歲。所以要就辦新的詩刊，不用復刊。」

楊牧的說法，相信必定會讓所有的年輕詩人為之一振。其實，楊牧向來十分獎掖詩壇後進，過去他曾在痲弦的邀約下，替聯合副刊選登詩稿，選的全是當時尚未成名的青年學子的詩作，如向陽、楊澤、羅智成、焦桐、陳黎等等，而現在他們都已經成為中生代詩壇的主力。一九九六年，楊牧返回故鄉花蓮東華大學任教，看著學生日益成長，就在這塊曾經孕育

他的土地上，更是一件樂事。《昔我往矣》一書末了，楊牧曾經回想當年離鄉時不過是個十幾二十歲的青年，與故鄉的山川大海一一告別，而現在我便引之為這篇訪問的結尾，以見一顆開闊而豐美的文學心靈，它那永恆的探索、思考、追尋。

啊大海，我永遠的夢想，它每一方寸都反照著我童稚以來與日俱增的幻覺，搖盪著，浮沉著，純粹的虛構溶化在充沛恆久的質量裡，不可置疑的現實，牽引我，提示我，無論我怎樣強制以內斂和外放去追求光與熱，我的思想與想像，真與美，以及愛的給出和確定，終將無可避免地以她為我一生一世工作的最後之顯影，在她不可解的浩瀚，深沉，神秘的檢驗下，我的是非將是絕對的透明：我或許將通過人間橫逆的鞭笞而智慧些許，並因此體會至大的快樂，在老去的時光，或者將發現，我原來一無所有。

再見，我說，你們是我的秘密。

——楊牧〈秘密〉

# 一窺狐狸洞

——李歐梵的閱讀天地

雖然頂著哈佛大學知名教授的光環，李歐梵卻以為「學者」不過是他扮演的一个角色而已，他坦陳自己從來就不願意做大學問，或是成為大師，那麼他究竟想做什麼呢？「一隻道道地地的『狐狸』。」李歐梵說，這時他的嘴角上不禁溢出一抹愉悅的笑容。

此語甫出，四座皆驚，不過，李歐梵接著解釋道：「與『狐狸』相對的就是『刺蝟』，所謂刺蝟就是指那些守著某家學說、跟隨某個師派，並且以此建立一套完整體系的人。但是狐狸恰恰相反，狐狸什麼也不信，他不拜任何人為師，這裡跳跳，那裡跳跳，旁敲側擊，靈活運用。而我就是這樣一個狐狸型的人物。」

聽他悠閒道來，彷彿做一個狐狸型的讀書人相當自在愉快，但若沒有紮實的根基做為後盾，又如何能夠跳躍在學問的叢林之中呢？面對這個問題，李歐梵流露出他對知識的執著與熱情：「所以我會告訴年輕人，要真心問自己，到底讀書的興趣是在哪裡？如果不喜歡讀，那就不要讀也沒有什麼關係。可是若是真的有興趣，那就要讀自己感到興趣的東西，不必盲

從某個學派，因為老師的功用只在指點，就像我的學生都是我的朋友一樣，我從來不把他們當作徒弟。」

因此李歐梵讀書，目的不在於成立學派，純粹是出於一股對知識的熱愛，而這把湧自內心深處的火炬，早在他的青春歲月時就已經點燃。他回憶自己小時候是別人眼中的書呆子，除了打打籃球之外，剩餘的時間就是看書和看電影，尤其那時候受到觀念新派的父母親影響，特別看了許多外國翻譯小說以及希臘神話，還有一些雜誌，旺盛的求知慾，也使得他匍匐閱讀了各種各樣的雜書。不過，文學心靈的真正啟蒙，卻還是要等到在台大外文系求學的時代。

「其實，當初我選擇進入外文系，目的是想要當外交官。沒想到唸了之後，受到同班同學王文興、白先勇的影響，就對文學開始著迷起來。那時我看了大量的文學書籍，尤其是原文小說，只要遇到不懂的生詞就抄下來背。還記得我大一暑假看的是《亂世佳人》，現在想起來都很懊悔，竟然花了三個月的時間去看一本不怎麼樣的小說。」回想起那段初入文學殿堂的青澀歲月，李歐梵不免興起些許感嘆。但是四年大學生涯下來，他在台灣大學圖書館挖掘到不少寶藏，譬如日據時代收藏的英文本莫泊桑全集，底下還附有日文的詳細注釋，他都一本一本精讀，以及海明威的小說，甚至邱吉爾、愛森豪精彩的演講詞，也都一字一句背誦在腦海，這點點滴滴，為他奠定下紮實的西洋文學基礎。

在美國執教大學期間，李歐梵的專業領域轉向中國現代文學，從晚清到當代，不論台、港、大陸都在他的研究範圍之內，而目前，他則偏重在海峽兩岸三地文化，亦即當代多元地

域文化的比較。在李歐梵的眼中，中國從來就不是一個大一統的文化，它的種族、宗教都是多元並呈，紛然燦爛，所以歷朝歷代努力達成的大一統，不過是一套意識形態的運作，藉此建立國家的神話而已，反倒淹沒了不同地域多元文化的豐富性。故中國文化的版圖應該要如何繪製呢？他並不贊同民族國家的模式，而以為：「移民帶來文化的互動，以及貨物商品的流通，造成過去以政治背景出現的民族國家模式，已經被新興的市場經濟行為所取代了。所以我的理想是以城市，比如香港或是台北，為中心發展的一個多元多地域的世界。」而這種城市中心的文化觀點，在李歐梵新近完成的著作《Shanghai Modern》（《上海摩登》）中獲得淋漓盡致的詮釋，這本書以四〇年代的上海為主題，其中觀照的層面不僅包括文學，還有電影、建築、甚至經濟消費等各層面，以及上海和香港之間的關係，牽涉的議題不限於文字書寫的文學作品，更擴大到生活各領域之中，可見他嘗試透過解析一個城市的龐雜風貌，來勾勒出現代中國多元文化的活潑生機。

正如同文化研究的範圍無所不包，李歐梵讀書的方式也是一樣，只要相關的書籍就一網打盡，累積下來，閱讀量可說相當驚人。他謙稱是以非常不科學的方法在讀書，而最愉快的閱讀經驗，就是曾經躲在芝加哥大學圖書館的斗室中，整整看了三年的書，從早到晚，每天把架上的書拿來放在桌上，一本接一本看，慢慢地，那些原本艱澀難懂的理論書籍，竟也就豁然貫通了。李歐梵曾經如此描述他當時讀書的景況：「我一句句的讀下去，腦海裡時而映現出窗外的鐘樓和高塔，又不禁感受到不少芝大學術上的遊魂——當年在芝大烜赫一時而今已作古的名學者——在樓畔徘徊，於是我又好像得到一點激勵似的，繼續讀下去。」既有前

行的大師相伴心靈，圖書館古老的芬芳滲入他渴求知識的鼻息，縈繞不去，因此不論在芝加哥或是哈佛大學，李歐梵都一定要求緊臨圖書館的研究室，好坐擁一城的書香寶藏。

然而這位自稱躲在「象牙塔」中的「書呆子」，絕不是一頭栽進文字堆中，就忘了自身的處境。李歐梵讀書，出發點仍是為了解決自我生命上所碰觸到的難題，所以目前最能夠引起他興趣的，就是晚明與晚清這兩個時期。為什麼呢？他解釋道：「我感覺到知識上、精神上、甚至感情上最大的危機就是世紀末。二十世紀眼看就要結束了，別人都在展望二十一世紀的來臨，但我卻剛好相反，我要回溯自己知識的前身。因為沒有回顧和檢討的話，再怎麼往前看都是沒有意義的。我常常在想，我生在二十世紀中，活在二十世紀末，這個意義到底是什麼？世紀末是一切東西都發展到了盡頭，要面臨轉折的關鍵，而在中國歷史上出現類似時刻的，就是晚明和晚清。晚明是西學第一次進來，對中國造成衝擊，知識份子也起而對儒學大力抨擊。晚清更是各式各樣危機出現的時刻，在強而有力的西化風潮下，那時的文人無不懂憬一個二十世紀新中國的誕生，但是，又有誰能預測，緊接新中國而來的卻是一連串的戰爭、文革和二二八種種殺戮與苦難呢？」於是面對不可預知的未來和紛擾的過去，這份世紀末的情懷，更加強了李歐梵一探晚明、晚清的決心。

在西方學界，李歐梵具有漢學家、文化研究者等多重身分，享有極高的學術聲譽，但是他卻以為這不過是角色扮演而已，真實的自己與這些角色都有一段距離。那什麼才最貼近他的內心？李歐梵選擇了音樂，家中CD的收藏量幾乎超過藏書，他甚至說：「我的內心世界幾乎是音樂造出來的。如果沒有音樂我就活不下去。」至於聽何種音樂，端視情緒而定，現

在他反覆聆聽的是理查·史特勞斯的《最後四首歌》及馬勒《大地之歌》，至於貝多芬的弦樂四重奏，對他而言則太過痛苦反不忍卒聽。

夜深時，李歐梵喜歡點燃一盞燈，讓音樂旋律觸動心靈底層最柔軟的角落，在這個時候他是孤獨的，這種無法以言語形容的感受，無人能夠理解，只有自己自嘲，喃喃嚙語，但是他卻覺得很快樂。他說：「我的孤獨是略帶一點哲學與美學的，是屬於我個人的。而孤獨的境界也可以說是讀書的最高境界吧，可以使自己超脫時空的限制之外，然後與書本的作者或是音樂家交流。在交流時我也不必顧慮作者本人怎麼想，因為這一切都只是在我的想像中進行。」說著說著，李歐梵也笑稱自己越來越情緒化了，就像他近來以張愛玲《傾城之戀》中范柳原的口吻提筆寫作小說，藉由范的懺情錄來貫穿香港半世紀的變遷，就在一封封第一人称書信體的動人剖白當中，他那不同於學術研究的細膩感性涓涓流露。

這就是兼具知性與感性的李歐梵，一個畢生浸淫在學問「象牙塔」中的知識分子，但他卻不蒼白，不僵固，只是以書築起一座堡壘來拒絕庸俗的現實，故反能創造出一個更加貼近「真實」的藝術世界。李歐梵讀書只為讀書，這種純粹的知性愉悅也使得他洋溢一般文人所缺乏的閒適與幽默，故他每每自嘲自己的書房是「狐狸洞」，而他蜷縮在洞中胡思亂想，滿口嚙語，不足為「道」。果然，他這飄飄似仙的讀書樂趣，又豈是常人所能領會得了？但是我們見其人，也不禁對那方玄妙的天地悠然神往起來，咸信讀書的美與樂，就涵藏在這個無限廣袤的「狐狸洞」之中。



聯合文叢 427

## 大虛構時代——當代台灣文學光譜

作者／郝譽翔

發行人／張寶琴

總編輯／許悔之

執行副總編輯／杜晴惠

執行編輯／李香儀

視覺總監／周玉卿

美術編輯／林佳瑩

校對／李香儀

法律顧問／理律法律事務所

陳長文律師、蔣大中律師

出版者／聯合文學出版社有限公司

地址／(110)台北市基隆路一段180號10樓

電話／(02)27666759・27634300轉5107

傳真／(02)27491208(編輯部)、27567914(業務部)

郵撥帳號／17623526 聯合文學出版社有限公司

登記證／行政院新聞局局版臺業字第6109號

網址／<http://unitas.udngroup.com.tw>

E-mail:unitas@udngroup.com

印刷廠／鴻霖印刷傳媒事業有限公司

總經理／聯經出版事業公司

地址／台北縣新店市寶橋路235巷6弄5號7樓

電話／(02)29133656

版權所有・翻版必究

初版日期／2008年9月 初版一刷 第一次

定價／380元

copyright © 2008 by Yu-hsiang Hao

Published by Unitas Publishing Co., Ltd.

All Rights Reserved

Printed in Taiwan

國家圖書館出版品預行編目資料

大虛構時代／郝譽翔著. -

初版. -- 台北市：聯合文學, 2008.09 [民97]

352面；14.8×21公分. - (聯合文叢；427)

ISBN 978-957-522-786-9 (平裝)

1. 台灣文學 2. 文學評論

863.07

97015279



郝譽翔 \_作品在聯文

《洗》

NT\$ 200

《逆旅》

NT\$ 180

《那年夏天，最寧靜的海》

NT\$ 280

《幽冥物語》

NT\$ 250

《情慾世紀末》

NT\$ 200

《初戀安妮》

NT\$ 250

國家圖書館



003757038

的文學理論，不玩弄空洞  
的學院術語，不只是理性的閱讀，更  
要有解謎—探究竟的好奇、渴望與熱  
情。**《大虛構時代》**將要帶領讀者直  
探當代台灣文學的虛構迷宮，從地誌  
書寫、飲食文化、政治認同到世代交  
替，從前輩大師到新生代寫手，從經  
典之作到二十一世紀出版市場觀察，  
**郝譽翔**——化身成為文學時空的導  
遊，鑽入一條又一條以文字構築而起  
的叢林小徑，揭示交織其中的繁複紋  
理，並且一一拆解書寫好手的各路  
招式，分享個人私房的閱讀秘笈。

彷彿是一場在作者與讀者之間無聲無息地流動著的、  
竊竊私語的盛宴，於子夜時分舉辦的一人派對，  
佐以創作、閱讀、懷疑、追求、公理、正義……，  
以及溫暖與寂寞、愛與美的終極課題。

建議類別：散文集 | 台灣文學 | 文學評論



ISBN 978-957-522-786-9 NT\$380