

聯合文學

陳芳明文集 7

# 深山夜讀

陳芳明 著

## 陳芳明



台灣高雄人，一九四七年生。輔仁大學歷史系畢業，台灣大學歷史研究所畢業。從事歷史研究，並致力於文學批評與文學創作。曾任教於靜宜大學、國立暨南國際大學中文系，現為國立政治大學中文系教授、講座教授、台灣文學研究所所長。

近年編有《五十年來台灣女性散文·選文篇》(上)(下)。著有政論《和平演變在台灣》等七冊，散文集《風中蘆葦》、《夢的終點》、《時間長巷》及《掌中地圖》，詩評集《詩和現實》等二冊，文學評論集《鞭傷之島》、《典範的追求》、《危樓夜讀》、《深山夜讀》及《孤夜獨書》，學術研究《探索台灣史觀》、《左翼台灣：殖民地文學運動史論》、《殖民地台灣：左翼政治運動史論》、《後殖民台灣：文學史論及其周邊》及《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，傳記《謝雪紅評傳》等。目前正在撰寫《台灣新文學史》。



631762888

國立台灣大學圖書館



2829834

陳芳明文集 7

聯合文叢

428

# 深山夜讀



● 陳芳明 / 著

2829834



國立臺灣大學圖書館  
National Taiwan University Library

館藏掃描檔案僅供個人研究用途

# 目次

●深山夜讀(自序)……………007

## 第一輯 爲朋友的書寫序與評

啓開幽暗的窗口——序江文瑜《有言有語》……………015

苦城顏色——初讀徐世怡……………020

蒼老的獸——再讀徐世怡……………025

夜讀周芬伶——寫在《妹妹向左轉》之前……………030

中年新誕生——閱讀劉黎兒……………036

怒河之石——凝視林惺嶽……………040

音樂史的理想與建構——讀邱坤良《昨自海上來》……………047

當後殖民民遇到後現代——誤讀張大春《撒謊的信徒》……………050

當大地不再撕裂——為李家同教授《尋永不落下》而寫……………059

繼續燃燒的歷史——評楊照的《夢與灰燼》……………066

逝水蒼茫——林文義《手記描寫一種情色》讀後……………069

第二輯

閱讀的樂趣

從流亡到回歸——我與台灣文學研究	075
左翼文學在台灣	080
張愛玲文學的明與暗——從〈傾城之戀〉到《赤地之戀》	088
追尋張深切	097
召魂式	100
復活的張深切——導讀《張深切全集》	103
釋放囚禁的心靈——評河原功〈作家濱田隼雄の軌跡〉	109
為「台灣文學史的再思考」專輯而寫	112
殖民的傷痕·世紀的回眸——日據時期台灣小說選讀	117
迷人的六〇年代小說	122
從現代主義到後現代主義	126
文學經典與文學慶典	139
改寫生命與改寫歷史——楊孟瑜著《探險天地間：劉其偉傳奇》	142
改寫輓歌的高手——吳瀛濤的現代主義精神	144

第二輯

祛除巫魅——〈鬼界〉讀後	150
北島在南國	155
向高行健脫帽致敬	161
情到真處——觀果陀劇場《天龍八部之喬峰》	164
新世代的迎新與懷舊——袁哲生《秀才的手錶》印象記	166
閱讀台灣作家	
孤獨深邃的浪漫象徵——楊牧的詩與散文	171
撥霧見日是中年的心情	178
讀楊牧	181
在冷戰與後冷戰的年代	184
余光中曾是我的鄉愁——詩集《安石榴》讀後	192
她自己的書房——林文月的散文書寫	198
溫婉而古典——評林文月的《飲膳札記》	207
陳若曦的回歸與再回歸	210
從鹿港到香港	218
英雄與反英雄崇拜——論鄭清文的短篇小說	226

## 深山夜讀

陳其明

深夜校園裡的研究大樓如果還點亮著最後一盞燈，那一定是屬於我的。這五年來，我一直就是捨熄那盞燈的人。燈滅後，我走過長廊，拾階而下，消失在迷濛的黑夜。

自一九九五年以降，我曾經擁有過三個研究室；每個讀書的窗口，都分別座落在不同的山腰。第一個位在靜宜大學，從樓窗可以看到大肚山下的沙鹿小鎮，以及遠處蜿蜒在島嶼中部的海岸線。第二個位在暨南大學，研究室朝向有著斜坡的校園，也朝向橫嶺側峰的中央山脈。第三個位在政治大學，可以聽盡指南山中的蟲聲與水聲，也可以俯望木柵小城的重疊屋簷與曲折街巷。

不斷的遷徙，並沒有改變我夜讀的脾性。我越來越習慣於把自己囚禁在書房，那種自我封閉，猶似牢牢鎖在孤絕的城堡。關在那樣狹窄的空間，我的生命反而開闊起來。面對四壁

開創散文新可能——評陳大為的〈從鬼〉	232
評彭小妍〈論葉石濤《台灣文學史綱》〉	234
老作家的歷史喟嘆——評葉石濤的《從府城到舊城》	238
長巷裡的光影與聲音——戰後初期印象記（一九四五—一九四九）	242
寫在「女性與國族」專輯之前	245

架上高低不齊的書脊，我好像是面對遠方起伏不定的山脊。我容許群書包圍著我的魂魄，彷彿是讓群山鑄著我的肉體。天地之間，只剩下我與不知名的神祇與精靈相互對視，並且竊竊私語。書中的直行與橫行文字，牽引著我進入另一個世界。

對於靜宜大學，我至今仍心存感激。畢竟那裡為我回台後提供了一個穩定的書房。那是一個尺幅有限的研究室，全然不能放置我所有的藏書。不過，就是從那裡出發，我進入了一個近乎瘋狂的閱讀時期。抱持旺盛的精力，我癡狂地閱讀，閱讀，再閱讀。是什麼動力驅使我必須如此專注而全心？這個問題並沒有確切的答案。我頗知自己在政治運動方面所投入的二十年時光，這輩子無論如何都不可能追回。但這並不意味無法追回就會使我追悔。我從來不會後悔曾經有過的「革命歲月」，那終究是自己的抉擇。只是到了四十八歲時才回到學界，不免使我產生來日無多的急迫與焦慮。內心不時湧動著一股遲到感，催促著我必須再出發。就是帶著那樣一絲蒼涼的心情，我把自己押在孤獨的書房裡。

所謂孤獨，再也不是抽象的字眼，而是有著具體觸覺的存在。夜讀時，我面對著書籍，也面對書中隱藏的靈魂。我終於領悟到，兩點之間最短的距離是孤獨。尤其是在深山夜讀的時刻，唯寂靜與我同在。分不清楚是孤獨緊擁著我，還是我緊擁著孤獨，只覺得彼此如膠似漆，間不容髮。夜讀到星稀之際，我才真正體會到孤獨是一種遺忘，一種快感，一種頹廢。與孤獨相偕而行，整個充滿噪音的世界便自然消失了，我發現自己是唯一存活下來的

人。站在大肚山上的樓頭，看海岸線密佈的燈光，我就是唯一。無邊的夜空下，我孤守著一盞燈，進行著閱讀、構思與書寫。我開始重整自己的文學概念，也開始營造文學史的腹稿，並且也編寫第二天的課堂講義。我是那種可以同時做兩種或三種思考的人，常常輪流撰寫兩篇文章在同一個晚上。一旦投注於讀與寫時，便立刻沉溺在遺忘的深淵。忘情，忘懷，忘我，直到全部的心神都溶入閱讀之中。在靜宜時期，我至少完成了四冊書籍與二十餘篇論文，其中還不包括報紙與雜誌上的專欄。這些產物應該都是我旺盛閱讀的見證，當然也是我孤獨身影的鑑照。

編寫講義，從事研究，撰寫書稿，是我閱讀的三個任務。我的學生都知道，幾乎每堂課都會有講義發給他們。這些講義，包括大綱與參考書目，都是我授課時的根據，也是我日後撰稿的基礎。我的講義每年必須修改、訂正、補充。現在回首翻閱第一年的各門講義，看來是那樣粗糙而簡陋，真是愧對那些學生。然而，也正是由於他們的寬容，我才能夠在破綻百出的思考中不斷自我糾正。我有許多學術論文都是從講義改寫出來的，現階段正在撰寫的《台灣新文學史》也是以授課時的綱要為張本。縱然在最初幾年的講義有所殘缺，我確信給學生的知識信息應該是可靠的。對我而言，授課也是另一種遺忘。我以忘情忘懷忘我的態度，全心投注在文學的分析與解說。上課的演講，其實就是閱讀的延伸。讓平面文字化為想像的演出，化為情緒的釋放，化為對話的橋樑。

孤獨是一種快感，那無非是閱讀的昇華。遠離政治以後，我這樣的體會越來越深沉。背對著人間，背對著權力，背對著世事的浮沉，我獲得了前所未有的解放。思索我樂於思索的，書寫我樂於書寫的；在我的靈魂裡，沒有枷鎖，沒有包袱，沒有疆界。從靜宜遷徙到暨大，我更加縱容自己浸淫在孤獨的氣味裡。到埔里的路上，是一段漫長的駕駛。驅車之際，就是我孤獨旅途的延長。在荒蕪而寧靜的山嶺深處，隱藏著一個自由心靈的書房。

經驗了世紀末的九二一大地震，我對生死、愛恨、聲名看得更為透澈。人情的淡薄與道德的審判，再也綁不住我精神的遨遊。在廢墟裡，一冊一冊檢拾埋在瓦礫中的書籍時，我確信自己正在承受一場生命的洗禮。通過那樣的洗禮，我深深領悟到孤獨是屬於書房的。在崇山峻嶺的空間裡，我重新省視對文學的看法。文學不是服務，也不是附庸，當然更不是討好。對作家與作品的評價，絕對不能密謀，也不能共謀，更不能權謀。當我能夠把自己安放在一個自由開放的位置時，圍繞在作品四周的煙霧自然就消散了。而那樣的的位置，最是寂寞而孤絕。恰恰也正是尋找到那個位置，我竟然湧起了莫名的快感。

山中無事，僅有的波動都是來自閱讀。在暨大時期，我越來越分不清楚何為閱讀何為孤獨。面對著高聳的山脈，我體會到孤獨何其莊嚴，孤獨何其壯闊，孤獨何其森冷。我的閱讀方式發生了奇妙的變化，原來書中的世界，不再是文學的世界，而是一個靈異世界。紙背上印刷的油墨字體，竟然是一串串的符號、巫術、咒語、魔法、密碼。我的肉體彷彿受到作祟

與催眠，又好像受到巫師的驅魔，潛藏在內心的邪靈惡魂不期然被召喚甦醒。

追求學問，原就是在自我挖掘，自我發現，自我探索。因為自己就是殘缺的，就是不完全的，所以才需要去閱讀。設若沒有經過閱讀，沒有辨識書中的玄秘語言，我就不可能知道體內竟然監禁一隻未曾謀識的靈魂。面對那麼多的作者與作品，毋寧是在迎接不同的生命經驗。他們透過書籍傳達了陌生的、遙遠的、隔世的、隔代的信息。這些作者似乎住在另一個星球，在深夜裡拍打著未知的、不可解的密碼給我。從符號的節奏、律動、形狀、意象，我細細推敲著可能的企圖與意涵。從前在閱讀時，我總以為藉助考據與用典，可以追根究柢找到作者的原始動機。如今我始發現，一切的推敲都只是我對閱讀的再閱讀。

從書中的符號，我創造了淫蕩的慾望，構築了邪惡的圖像，醞釀了憤懣的情緒。這都不是出自作者的設計，而是來自我體內惡靈的反射。閱讀的過程，使我清楚理解到自己心理結構的複雜與奧妙。深山夜讀的時刻，我讓靈魂徹底裸裎，讓想像全然釋放，讓慾望迸發流淌。定義不明的精靈，在書中對我召喚，誘導我，引領我。面對著書中的文字，我也給予試探、捉摸、挑逗。那誠然是一個靈異世界，閱讀是一種虛妄，一種幻象，一種飛翔。然而，那樣的世界於我又是無比的真實，甚至較諸山外的人間還來得真實。閱讀到了這種地步，能夠不說我有多頹廢嗎？

從暨大遷徙到政大，距離台北都會更加接近，但是我的內心仍然鎖在深山之中。我依舊



把活動範圍侷限在研究室，依舊讓四壁的書架緊圍著我。更確切一點，我的全部活動不在書房，而是在心房。深夜的長廊，有我腳步聲的回響；然而，最大的聲音則莫過於我的心跳。寂靜的大樓如果還亮著一盞最後的燈，那一定是屬於我的。夜讀已經成為我僅有的城堡，我的思考、想像、演說、書寫、研究，都是閱讀的延伸。走過蒼茫的黑夜，拾階而上，穿越長廊，我再次捻亮書房的孤燈。

二〇〇一年二月八日聖荷西

第一輯  
……  
為朋友的書寫序與評。

## 啟開幽暗的窗口

——序江文瑜《有言有語》

江文瑜相約喝咖啡的那個下午，台北突然來了一陣暴雨。閃爍的雷電伴隨著四濺的水珠，猶似杯觥交錯，恍惚間讓我以為置身於一個神話的城市。文瑜在深巷等候已久，我為自己的遲到頗覺抱歉，只好把一切都歸咎於毫無預告的驟雨。我比文瑜還更期待這次的邀約，因我對她的思考之好奇遠勝她之於我。她領我到巷內一家未聞其名的咖啡室，氣氛極好，那裡煮的咖啡香味，也恰到好處。望著窗外沖刷的雨水，靜聆室內似有若無的音樂，更覺這個城市頗像一則神話。那次聚談果然使人愉快，但談的內容並不輕鬆，因為兩人都圍繞著當前台灣女性主義的議題交換意見。

台灣女性聲音痞啞過一段相當漫長的時間。她們沒有聲音，並非習於沉默，而是整個大環境不容許有發言的空間。從細微的抗議到龐沛的雄辯，耗費戰後女性長達四十餘年的光

陰。到了江文瑜這個世代時，台灣女性已累積足夠信心去追求更廣闊的言論領域。然而，這並不意味女性的生存條件從此不再艱困。恰恰就是由於被壓抑的女性開始意識到自我解放之際，男性政權似乎也產生了前所未有的危機感。男性權力的抵抗與防衛，也跟著女性聲音的釋放而漸次提高。文瑜和她的世代，可能比起前行代有更好的發言位置，但是她們肩負起的任務，以及遭遇到的阻礙，恐怕較諸歷史上的任何一個時期還要沉重。

我注意到文瑜的名字，是在報章雜誌。不過，真正認識她的思考方式，必須要等她完成編輯《阿媽的故事》與《消失中的台灣阿媽》之後。我頗知她編輯這兩冊書的用心。女性在歷史上之所以難以獲得發言權，乃在於她們從未有機會保存歷史記憶。記憶的喪失，使女性很難記取歷史的教訓。因此每個世代的女性總是要重蹈覆轍，總是被迫處於一個尋找不到出路的世界。文瑜編輯兩書的目的，無非是協助台灣女性啓開歷史記憶的窗口，可供窺探黑暗的祖母世代之女性命運。

文瑜自然比我還清楚恢復歷史記憶的重要性。男性政權常常告誡手無寸鐵的人民，應該避免歷史的錯誤。這種警告的目的，其實都是用來維護權力在握者的地位。在鞏固既得利益的考量下，凡有歷史紀錄，必然都屬於男性；至於與女性地位相關部分，都相當有系統、有策略地受到擦拭。對男性政權的反擊，可能需要更多女性參與思考。不過，在現階段，恐怕女性記憶的重建才是主要的課題。文瑜會從祖母世代的口述歷史開始做起，想必是注意到這

方面的迫切需要。

使我印象更為深刻的，便是文瑜受邀到靜宜大學所做的演講。當她答應我的邀請時，就已經表示要針對台語的問題做為主要內容。我以為是有關台灣本土母語受到壓制的命運，以及本土意識如何重構。五月她到學校時，竟然攜來了一些音樂帶，都是台語流行歌曲。這大概是文瑜讓我大開眼界的第一次。在那次演講，她向學生介紹了幾位台語歌手的專輯，包括黑名單工作室、新寶島康樂隊，與豬頭皮的笑魁唸歌。

我從未仔細考慮過，在現代的台語流行音樂中，暗藏了有關族群／階級／性別的問題。遠在海外時期，我就已經聽過黑名單工作室的音樂專輯。最初的直覺反應是，曾經受到欺侮的本土語言終於甦醒了。我甚至還樂觀假想，台灣土地上的所有母語將可獲得舒展的空間。我甚至還以為，國語、福佬語、客語、原住民語言平起平坐的時代即將到來。這當然是一廂情願的看法。特別是聽過文瑜的那場演講，我才體認到台語的當前困境。更為訝異的是，透過文瑜的分析，我發現了女性的聲音事實上還是受到扭曲與壓抑。

倘然新台語歌曲的出現，代表的是對舊有男性政權的一種顛覆力量，為什麼這類新台語音樂中的女性聲音仍然是拘謹的？文瑜極為銳利地指出，女聲偏向酷嗜使用國語演唱，正好凸顯出女性的顛覆性與批判性還不夠強烈。同時，新台語音樂中以男性為主導的創作環境之背景，使得處於邊緣的女聲角色無法同步進行徹底的音樂革命。

語言本身原就代表一組符號，一套價值系統。長期使用特定階級、特定性別、特定族群的語言，自然就會被套牢於語言的囚房之中，無論這樣的語言是屬於文字的或是聲音的。在國語政策當道的時代，語言的傳達往往以男性政權所服膺的民族主義或國家情操為主。台灣女性長久使用這種語言的一個後遺症，便是不自覺或情不自禁會去支持語言價值系統背後所代表的男性政權。當男性政權擅於宣揚民族主義之類的堂皇敘述時，使用者自然而然就傾向支持偉大、悲憤、壯烈等等龐碩的字眼與觀念。相對的，凡是涉及個人的權益與意願，在大敘述的陰影下，就變得特別細微而渺小。

女性命運之受到扭曲，女性角色之遭逢矮化，無非是長期暴露於男性政權的偉大語言之中。台灣社會開始跨入後戒嚴時期的階段，雖然有很多本土母語逐漸從男性政權的語言牢房釋放出來，在這些顛覆過程中，部分母語的研究者其實也漸漸在構築另一種屬於與男性政權同樣脾性的霸權語言。爲了顛覆舊有的大敘述，本土母語工作者也竭盡心力去營造另一個對抗型的大敘述。這說明了爲什麼舊體制崩解後，新體制重建時，女性角色之所以沒有得到改變的理由。

文瑜致力於女性歷史記憶重建之際，更進一步從語言陷阱的克服進行糾正，不能不說是相當高明的抵抗策略。自從在靜宜大學的那場演講之後，文瑜與我的聯絡就較爲頻繁，從而她的文字與思考就變成了我關切的重點之一。

閱讀她的文稿，就像在傾聽她說話，流利而清晰。這是她抵抗傲慢的男性政權的重要武器。頗使我動容的，莫過於她對原住民文化的加速沒落凋零所表達的焦慮。身爲女性，文瑜比起任何人還更警覺到原住民嘗盡的被壓迫滋味。一位女性主義者，倘然對原住民語言加速消失的事實漠不關心，那麼那也只是虛偽的女性主義者罷了。文瑜以她的行動爲台灣原住民說話，正好可以顯露她做爲一位女性主義者的身段。女性語言需要重建，原住民語言也需要恢復，所有處於文化邊緣的族群都能發出聲音時，台灣社會才有可能邁向免於霸權支配的恐懼的新境界。

文瑜邀我爲她生命中的第一本書寫序時，我的心情就像受到她邀我喝咖啡時那樣，充滿了期待，但又害怕無端惹來一場暴雨。有幸讀完她未出版的原稿，我發現自己在女性主義方面的思考還是相當粗枝大葉。深怕這篇序文可能在什麼地方不慎露出男性的傲慢尾巴或辮子，深怕自己發言之際又搶奪了女性的位置。然而，我畢竟還是覺得受到文瑜很大的恭維，我從她那邊得到的收穫不能不說是豐碩的。在未來爭取女性發言權的道路上，我願意擔任一位在旁搖旗吶喊的角色。我知道，面對大敘述時，無需以大敘述對抗。所有的大敘述，幾乎都是虛張聲勢的氣球，要戳破它，只需細微一根針。我希望自己就是那一根針。

一九九六年十月八日於台中

## 苦城顏色

——初讀徐世怡

徐世怡到達南斯拉夫的廢墟城市時，還是一位留學比利時的學生。那是一九九二年的事，南斯拉夫的烽火正熾，種族仇恨還在四處飛揚。到了一九九四年時，世怡已經學成歸國，並且在台灣已經有了工作經驗。她選擇在那年前往柬埔寨的另一個戰火下的城市，當時中南半島硝煙已熄，爭吵的歷史卻還未有答案。兩次的旅行經驗，使她不能不留下一些心影紀錄。她把這些旅行札記整理之後，就變成了現在這本《五彩梯上天堂》。

我閱讀她的這些文字之初，是在一九九四年還擔任民進黨文宣部主任的時候。那時，世怡也在黨部兼了一份差，她工作的地方是在外交事務方面，彼此很少有交談的機會。不過，我從旁知道她是台大城鄉所畢業的，對於都市空間的人文問題很關心。可能是這個緣故，我終於還是找到共同的話題與她交談起來。過了不久，她就攜來一份打好的文字給我，便是這本書有關克羅埃西亞的部分。

她的文稿很乾淨，還附有圖表，讀來可喜，並且還使我產生一份訝異。我驚奇地發現，一位專業於城鄉計畫的工作者，為什麼特別注意歷史與文化的議題？我總是持有一個刻板的印象，以為一位致力於都會空間研究的人，只要關心建築外貌的設計與空間美學的營造，便是盡到義務了。我所以會有這樣的偏見，無非是已經厭倦於台灣每個城市都過分擁擠不堪，而且也都毫無個性可言。我對台灣的建築師、營造業早已失去信心；我甚至還認為，台灣根本不存在所謂國土規劃的思考。我這種頑固的想法，在與世怡交談之後，才稍稍有了改變。

閱讀她的文稿時，知道她絕對不是為了觀光而到外國旅行。選擇南斯拉夫與柬埔寨這兩個世紀末的國家，做為她觀察的對象，想必有她的用心。台灣越來越向飽食而淫慾的社會發展時，島上住民已經有足夠能力到世界各國觀光考察。然而，許多台灣的旅行家到達外國時，如果不是變成採購團，就是淪為買春團。對於外國的文化傳統或歷史背景，台灣觀光客總是興趣索然。他們不知道文化成就就是可以學習的，歷史錯誤則是可以避免的。暴發戶型的台灣社會，反而忽略了歷史記憶保存的重要性。到了海外的台灣人，只不過是爲了揮霍自己的粗鄙與庸俗。世怡是相當警覺到這種文化現象的。她爲我們指出，有錢並不就等於幸福。在闊爺貴婦沉醉於歐美各國的物質文化時，世怡背逆這樣的潮流，決定旅行到地球上最邊緣、最被遺忘的角落去觀察。

她寫下的「難民營手記」見證的是 Zagreb 這個苦城的痛楚。以國際救援隊成員的身

分，世怡到達了克羅埃西亞（前南斯拉夫）。如果說這是一次心靈的探險，並不為過。在我印象中，這位愛笑而又容易臉紅的女性，如何鍛鍊一股不尋常的意志去面對人間慘境，無疑是一個謎。她相當清楚自己的身分，前往難民營絕對不可能去輸送同情，而毋寧是為自己尋找一個可以自我反省的機會。

戰爭終於壓垮了曾經被稱為「社會主義櫥窗」的南斯拉夫，戰爭也扭曲了多少崇高的人性與聖潔的文化。據聯合國統計，將近五萬名波士尼亞婦女，遭到塞爾維亞人俘虜並強暴，其中還有不少人因此而懷孕產子。所謂「戰爭孤兒」的定義，恐怕要重新思考了。世怡看到的難民營，是貧窮、病痛、仇恨侵蝕的地方，人性已被推到生命的邊緣線，戰爭難民終於失去了尊嚴，失去了希望，也失去了名字。世怡看到這些景象時，不能不將之用來與台灣社會比較。她的比較，不在強調台灣有多幸福，而在於批判浮華世界的台灣，事實上比起戰火下的廢城，還更不知道什麼叫做生命的高尚與尊貴。

我非常同意她在手記中所說的，救援隊其實不在拯救別人，而是要獲得勇於「自我批判的誠實」。她非常不願看到在別人的苦難中對照自身的幸運，相反的，應該通過人間的痛苦事實，來檢驗自己是否理解生命的意義。所以她認為，拯救別人其實就是在拯救自己。體會了存在於現實中的痛苦，才能夠使人性走向昇華。

這位城鄉工作者的觀點，教導了我們重新去理解「苦難」的意義以及「救贖」的精神。

到達難民營時，還是一位留學生的世怡，親自體會了什麼叫做殘破的國家，什麼叫做蕭條的社會。這些只有在歷史上找到的名詞，竟然活生生出現在她的眼前。可以確信的，這種經驗在她內心產生的衝擊，應該以雷霆萬鈞來形容，才更貼切吧。通過了這次救援工作的參與，世怡的心靈之宣告成熟，應無可懷疑。

世怡在一九九四年前往另一個被戰爭犧牲的國家——柬埔寨，她顯現的成熟筆調，完全反映在「閱讀一個城市」的手記裡。這次她沒有參加救援的工作，但反而能夠以更冷靜的眼睛去凝視歷經滄桑與浩劫的古城。一位投注在城鄉建築研究的知識分子，似乎比任何人還能看得出每座古蹟背後暗藏的人文思考。

遠在苦澀半島上的金邊市，世怡為我們留下她面對輝煌寺廟時的震懾心情：「人類被丟擲到這個行星的恐懼，需要一種看得到、外在的『偉大』來把翻滾不休的焦慮來遮掩住。偉大的建築讓我躲不掉它強大的震撼電波力，但在強力波隙之間，我卻瞥見偉大建築想擺脫的恐懼陰影。」（〈五彩梯上天堂〉）生活在地球上的人類，本身是渺小的，卻又不知生命將往何處去。於是，人類開始創造宗教來克服生命的恐懼；他們克服的方式，則是訴諸於偉大寺廟的彼岸建築。世怡站在廟堂的圍牆外瞻仰時，竟然把注意力放在人的脆弱，而不是建築的雄偉。她的透視力倒影在文字之中，使人讀來頗為動容。

曾經有過Killing Field（死亡之野）稱呼的柬埔寨，穿越了淒苦折磨的殖民地歷史。有

多少暴力、姦殺、槍決的事件，排山倒海掩襲了這塊毫不設防的古老國家。世怡以著悲憫的心情，以著銳利的眼睛，深情踏在充滿災難的土地。她終於還是為我們發現，失身千百次的金邊市還保留著尊貴的城市貞操。她目擊了城市角落的尋常人家，仍然保有天真誠實的生活，彷彿戰爭未曾發生。有誰能如此細緻捕捉到這種容易遭到遺忘的景象？這樣的觀察，豈是走馬看花的觀光客能夠獲致的。

世怡謙稱自己是在閱讀城市，事實上她是在細讀人類的文明與心靈。我喜歡她以從容不迫的筆調，深刻記錄了她走過的每一寸土地。看著苦難的國家，想著繁華的台灣，她的文字攜來了如此有力的自覺。台灣也曾經苦難過，但沒有像南斯拉夫與柬埔寨那樣淒慘過。島上的住民無須親身經歷一次痛苦，才證明歷史錯誤是隨時隨地會重演。飽食的台灣人，應該可以從這些生動的見證，得到心靈的啟發。

愛笑的、容易臉紅的世怡，帶引我們到從未旅行過的地方——南斯拉夫與柬埔寨。她讓我們訝異發現古城如何淪為苦城，也讓我們體會戰火廢墟中的生命是何等脆弱，又何等傲慢。人類創造文明，也殘酷毀壞文明。千迴百轉的歷史，再次證明國家機器與政治權力並沒有那麼偉大。多學習一份謙卑、多尊敬一些生命，歷史錯誤才能夠盡量避開。世紀末的人類地圖正在重新描繪，我們不能不注意這本書。

一九九六年九月十九日返台飛航途中

## 蒼老的獸

——再讀徐世怡

從地球的一個終端，徐世怡寄來一張風景明信片。潔淨卻飄忽的文字只在告訴我，衣索匹亞與台灣非常不一樣。我知道她又踏上了旅程，這回竟是停駐在荒遠、乾燥的非洲。衣索匹亞，好像不是一個地理名詞，而是屬於神話中的傳說。明信片的簡單消息，讓我得悉她在神話的國度裡過得很好，而且活得非常堅強。

徐世怡告訴我有關神話的故事，並非只有一個。結束了戰火中的波士尼亞之旅後，她在一九九六年又遠赴另一個戰爭下的廢墟，亦即柬埔寨的吳哥窟。在她的生命地圖裡，總是會出現一些遙不可及的城市與國家。所謂遙不可及，其實是指台灣島上住民的淡漠與疏離。在島外洶湧進行的歷史與戰爭，往往是台灣住民的記憶中呈現空白的部分。這種記憶上的空

白，正是神話存在的空間。世怡帶給我們許多故事，填滿了歷史失憶留下來的真空。

她是那種不安於室的女性。自從認識之後，我往往可以嗅到風塵僕僕的氣味。她在今春舉行婚禮，邀我擔任她的證婚人。前往她的慶典之前，我以為這位罕見的旅人，終於也有選擇定居下來的一天。她的新郎，是一位充滿智慧的荷蘭青年，同時也是一位富有想像力與創造力的劇作家。這對新人都酷嗜思考與寫作，兩人關心的領域也很接近。所以，我假想他們在婚後，如果不是住在荷蘭，便是落腳台灣。我的預期，結果證明是不正確的。他們告訴我，婚後就要連袂前往非洲。那場婚禮極為乾淨明快，恰如其份反映了她的人格與風格。婚禮，是她長途旅行中的一個儀式。儀式完成之後，她又偕著夫婿朝向另一次未知的探索。

她遠走他鄉之際，留下了一部文稿《獻神的舞慾》（台北：皇冠，一九九七）。古代的風，吹拂過中南半島，也濃烈地在她文字之間吹送。貌似旅遊札記的這部手稿，其實是一冊傑出的散文。歷史的光澤沉澱在古蹟的磚石與樑柱，也沉澱在她的散文之中。讀她的作品，不能不使人興起「念天地之悠悠」的喟嘆。她攜著現代心靈到達最荒遠的時間與最偏僻的空間，讓讀者監察人性的粗暴與謙卑。

從歷史的、地理的、文化的角度，她細緻描繪吳哥窟文明的興亡盛衰。在古代，人類非常清楚自己的卑微，他們尋找不到自我救贖的力量，所以必須訴諸神秘的宗教與無上的神祇。坐落在中南半島叢林裡的吳哥窟，並沒有在時間激流的冲刷下宣告沉寂死滅。人類的愚昧、無助與脆弱，都烙印在這古蹟裡的頑固石像、佛像與石橋。世怡的觀察，極為雄辯有力地揭示人的自私，為了合理化追求墮落與昇華的境界，人終於創造了神。她說：「有了神話，人世間的快樂、等待、惡毒、貪婪、友善、死亡、新生……都可以有了理由。這是大家的理由，也是祖先族人細細編繪的神話地圖。」雄偉的古蹟建築，是雄偉的人性慾望。古代的人類，比現代人還誠實，他們赤裸裸展示著自我的貪婪之慾，以整座牢固的吳哥窟。人類借用神的名義來拯救自己，卻並沒有成功。世怡以著這樣的文字刻劃著虔誠膜拜的後果：「任性的蒼生演著自己命定的戲碼，一疊腳步踏在另一疊腳步上面，疊疊誠心膜拜，也可以把太平盛世拜到倒地不起。」

世怡的文字，寫得那樣不經意，卻又極其傳神地寫出人類文明中永恆的脆弱。不是神不能拯救人，而是人摧毀了人。不是人創造了神，而是人掙脫不了體內的獸。我喜歡世怡反覆推敲人性中的多種結構。她冷冷注視著斷垣殘壁，端詳風化傾塌的石像，細膩揣摩每一古蹟藝術的暗示。在凝固的時間裡，她讀出了豐富的意義。那樣複雜凌亂的石雕建築，世怡冷靜理出一套解釋系統，揭露人之所以不能昇華的理由。在她通篇文稿中，我沿著她的文路去推敲，發現人不能被神所接納，乃是因為人不能戰勝自己的獸性。

吳哥窟絕不是一個地區、一個種族的興亡史，而是人獸交戰的具體而微的縮影。它是所有文明衰敗的一個重要詮釋，這樣的詮釋來到世怡的筆下，變成生動散文的營造與渲染。她



不僅僅在實地考察，而且還利用史料文字進行內在的分析。充滿歷史想像的她，以十三世紀末期中國特使周達觀所寫的《真臘風土記》為基礎，帶領讀者重回歷史現場，使已逝的氣味與顏色再次重現。我又看到她使用最流暢的思考重新描繪十三世紀中國眼中的柬埔寨。世怡寫到「異國人間」時，後殖民的思考終於流露出來。

「帝國之眼」的凝視，一直是後殖民論述中的重要議題。世怡透過周達觀的眼睛看到歷史上的高棉，卻也從同樣的眼睛察覺到中國的姿態：「從中心看邊緣，看到了別人，自己卻在對焦之外。兩腳可以越得了國界，兩眼可以收盡奇風異俗，一群人要進入另一群人未知世界的鑰匙孔，卻總是不容易打開。」人的自我中心，其實也是另一種獸性的存在。憑藉這份野蠻的獸性，中國人看到歷史上的吳哥窟，只不過是它豐碩的財寶與資源，至於柬埔寨住民落在中國人的筆下，反而變成異類的野蠻人。

戰爭長期侵襲這個莽林中的神殿，絕對不是為了朝拜，而是因為戰爭販子就像周達觀文字所伸出的貪婪舌頭那般，只不過是要舔舐這個神秘地帶蘊藏財富的滋味。戰爭販子永遠看不到自己的本性，從中古時代一直到二十世紀，烽火從未在中南半島熄滅。人類頂著諸神的名義，浩浩蕩蕩開進吳哥窟的神聖領土。在獸的眼中，神並不存在，從而吳哥窟神殿的意義也不存在。殿內殿外的藝術石雕，包括女體的舞踊、頭像的沉思，在獸的思考中是無足輕重的。繁華的吳哥，終於不能躲過沒落的命運，不也是拜賜獸性力量的催逼嗎？

我喜愛她的冷酷觀察，也喜愛她運字時透露的那份寬宏與曠達。自從她出版《五彩梯上天堂》之後，我深信徐世怡文體，已經為台灣文學開創了另一全新領域。試看她是如何以精確而立體的文字描寫吳哥的建築：「迴廊柱身的光面與深廊壁面的陰影，一個插一個地垂直排過去。就像鋼琴黑白鍵身的編排，一條受光石柱身旁邊就會有一條黯影；光與影、白與黑總是配對地牽手出現。」瞻仰古蹟，竟能出現音樂的旋律，這是她細微心靈的呈現。但是，她的作品之所以吸引著我，並不是因為她善於使用生動文字，而是因為她表現了深沉的人文關懷。

未曾在書齋裡向壁虛構的她，其散文之美不是索盡枯腸之後的產物，而是她身體力行，以生命體驗歷史之後的結晶。她寫出了吳哥的神、人、獸之相互消長。衰老的古蹟，在時間侵蝕下似乎抵擋不住更加衰老。然而，加速古蹟滅亡的，卻是來自人的毀滅力量。人的欲望，是一匹蒼老的獸。但是，徐世怡不是馴獸師。遠在地球終端的衣索匹亞，她的關心與呼喚縱然何等微弱；在閱讀她的文字之餘，我們能不攬鏡自照，看到自己的恥辱與羞愧？

## 夜讀周芬伶

——寫在《妹妹向左轉》之前

絕美，是周芬伶散文的風格。

台灣散文的抒情傳統，萌芽於五〇年代，成熟於六〇年代。從此，枝葉葳蕤，姹紫嫣紅；盛放的局面，迄今不衰。抒情散文，大約可分冷熱兩種文體。冷靜體散文，讀來猶如對著冰涼的鏡面，既可自照，又可鑑人。鏡象映出的，無非是內心思維的風景。熱情體散文，有如煨燒一爐炭火，不僅煽起作者的情緒，而且也挑動讀者的情感。台灣的散文作家，趨熱者居多；這可能與島嶼的風土人情有密切的關係。

周芬伶出現在八〇年代，屬冷酷型作者。她擅長使用寓言式的文字，兼具現實與夢境的雙重隱喻。第一次發現周芬伶，總覺得她身上有張愛玲的影子。細讀之後，才知道她欠缺張

愛玲的那種苛薄與嘲弄。至少，在周芬伶散文裡，可以找到張愛玲所沒有的氣質，便是機智、敦厚與柔情。

最早接觸周芬伶的散文，是在不能回鄉的日子裡。那時她還使用「沈靜」的筆名，散文集的命名正是《絕美》。最初給我的印象是晶瑩、清脆、冷冽。我在流放的歲月中，心情總是粗礪難馴。獲讀沈靜的散文時，不禁自問：這個時代還有如此細膩的心靈嗎？我不免多看了一眼。正是多看了一眼，我知道這種文體的作品，是我荒涼時光的滋潤。

我說周芬伶的散文有張愛玲的影響，可能不是錯覺。類似這樣的句子：「鐵道上的故事可以寫成一部轟轟烈烈的史詩。」（〈夢見青春之二〉）「女人的笑看起來不懷好意，卻是真情實意的。」（〈傾城之笑〉）「我很抱歉破壞他心目中的淑女形象，可見，女人的蹲有時亦會觸怒男人。」（〈姿〉）讀來頗有張愛玲的味道，自嘲嘲人，又帶著一股淡淡的悲憤。不過，這並不是她的全部。周芬伶並不喜歡耽溺於自我傷害的濫情之中。她之所以能夠保持冷靜的思索，乃在於她超脫了人性的幽暗，而在恰當的時機釋放過剩的情緒。張愛玲不樂於自我釋放，所以自囚於人性的相互傷殘，周芬伶懂得卸下枷鎖，散文裡自有一種救贖的力量。

她也許經歷過一段支離破碎的親情，細嘗過一段不堪回首的故事。在散文裡，出現許多父親意象或母親意象，並且也包括了她的弟妹。親情鍛鑄她的生命美學，悲涼中帶一份淒

美，衰弱裡夾帶一股意志。自有抒情傳統以來，親情一直是重要的主題。要在陳舊的題材中，翻新描述的技巧，無疑是一項困難的自我挑戰。面對浪子型弟弟的死亡，她看見那一個世代的頹廢，卻以冷酷的筆來形容。青春生命的墜毀，周芬伶以滿園腐爛的果實予以概括，讓讀者強烈感受到她的自我克制。（〈藍天，再見〉）

最後顯現重塑親情面貌的企圖，莫過於她以《妹妹向左轉》這部小說的營造。周芬伶的這部小說，事實上是以各自獨立的散文組織起來的。我寧可視之為一部散文的組曲，其中充滿了寓言式的情節。全書以一對姊妹的親情、愛情為主軸，輔之以家族的興亡的故事，使人讀來亦真亦假，如墜夢中。豐饒的想像，曲折的情節，似乎都在刻劃人的偏見，以及如何去認識它，並且釐清它。卷四的《玫瑰叛變》，便是一篇相當突兀的散文式小說。

散文以父親的去世為楔子，並以他留下的遺言做為伏筆，故事帶出了一個漢人掠奪原住民的家族史。父親遺言將家產贈給一位叫張文明的人時，姊妹都以為張文明是父親的私密情人。周芬伶以著神秘的描述，使讀者以為這是一則傳奇性的愛情小說。最後才證明，原來張文明是被掠奪財產之原住民的後裔，父親為了贖罪，才在去世前決心把家產讓張文明繼承。文明是被掠奪財產之原住民的後裔，父親為了贖罪，才在去世前決心把家產讓張文明繼承。情節的高潮處，便是張文明拒絕接受這份財產，使得姊妹家族的財產失而復得。在如此小小篇幅裡，還穿插了一段沒有完成的青春戀愛事件。周芬伶成功地批判了漢人對原住民在歷史上有過的掠奪，甚至還不著痕跡寫出這位張文明比漢人還要文明。反諷的手法，能夠暗藏

在故事背後，正好可以反映她在創作技巧方面的聲東擊西效果，頗出人意表。

卷三的〈偉大的情人〉，也同樣凸顯了周芬伶的幽默與機智，表面上讀來，彷彿在強調台灣女性與中國男人相互不諧調，以致使夢般的愛情幻滅。骨子裡，全篇文字卻在批判男性的自我中心無論在那一個社會都是一樣的。愛情的幻滅，肇因於性事的不完美。而性事的缺憾，卻起於一件內褲的阻礙。共產社會裡穿著拳擊手式內褲的男人，遇到來自資本社會穿著蕾絲滾邊白色胸罩的台灣女性時，已經預告雙方難以契合之處。但是，使整個愛情事件毀滅的，則是男人無意中流露的傲慢父權。

整部《妹妹向左轉》，是一部充滿高度隱喻的寓言。「向左轉」的暗示，雖然有接受社會主義思考的影射，事實上是在強調一位朝向開放思考的女性必然遭遇到挫折。周芬伶不是一位戰鬥型的女性主義者，卻富有強烈的女性意識。她總是適時暴露男性的閉鎖與自我中心，也恰到好處地勾勒現代女性面臨的困境。向左轉的結果，固然不致一敗塗地，卻也付出了相當高的代價。她沒有某些女性主義者的矯情，在很大程度上，她還刻意保留女性的柔情，而且還細緻地展示出來。但是，她對男性文化的諷刺，也是毫不留情的。周芬伶的絕美，便是在欲言又止的地方非常自信地表現出來。

她的文字經營，成績十足傲人。幾乎每一段落，每一句子，都能使人徘徊流連：

某個夏日，看完長沙窰展，走到植物園的荷花池畔，炙熱的陽光照得恍惚如夢，十里風荷四面埋伏而來，有種騷動自地面而來，我的內在有一小塊在崩解，我無法描述其中的變化，只有讓自己陷入冥思之中。（今夜，心情微溫）

如此爽朗的字句，急馳般把記憶拉進了二十年前的時光。「我」變成了「她」，開始進行了一場自我觀照與自我解剖。二十年的歷練，使她透視了愛情的本質。半是幸福，半是憂傷，愛情可能不會淪亡，卻會垂老。她思考之深沉，遣詞用句之推敲，從下面的段落可見端倪：「我的生命圖形如許燦爛詭秘，今後你看到的我，將只是斑斕星點，在星點與星點之間，你可以連接一條虛線，但你終將失落我的軌跡。」神話般的想像，為文字的極限開闢另一層想像，這正是周芬伶拿手的散文技巧。

台灣散文的抒情傳統，也許在趨冷的路線上需要大量開發。過熱的文字，總是在訴諸情緒之後便完成任務，禁不起分析，更禁不起反覆咀嚼。冷靜的文字，則能使人攬鏡自照，發現生命的奧義。我在深夜閱讀周芬伶，愛極她的寒冷與清澈。在她想像的寓言世界，我如履薄冰，如臨冷鏡。讀她，也在讀我。在失落的地方，彷彿處身於懸崖深淵；在冥想處，則馳騁於想像的長空。鏡象就是心象，她的散文不時讓我暗自探照內心世界。陰僻奇巧是後現代主義者競逐的風尚。周芬伶並不標新立異，但她的批判，毫不遜於任何人。深夜時分，我收

拾她的文稿，捻熄桌上的小燈，天地立即昏暗。我的心眼，卻仍然可以辨識她留下夢的光澤。

一九九六年十月十二日台北

## 中年新誕生

——閱讀劉黎兒

走在東京大學的校園時，內心不免升起時空倒錯的幻覺。夾道並立的銀杏，在寒天晨陽下閃耀著亮麗刺目的金黃葉片。過於強烈的光線，折射到有著時間色澤的古老建築，立即溶化在柔和而溫暖的拱柱與石牆。那種有著莊嚴風格的樓尖屋瓦，使我聯想到台大文學院的規模。我突然有了一個結論：這種建築在東京稱為帝國風，在台北就變成了殖民風。對於日本的殖民史，我是有所理解的。但是，對於戰後的東京，則是一個我全然不知道的都會。

跨出本鄉十三丁目的赤門時，馬上就可感受到時間的節奏突然加快，地下鐵的電車起落有致地敲打著旅人的心房，更加使我有一種穿越時光隧道的錯覺。從帝國的年代急急馳進後現代的社會，彷彿只有一個圍牆之隔。我在世紀末的十二月到達東京，為的是參加一場有關

魯迅文學的國際會議。校園內的歷史氛圍，與牆外的高度資本主義生活，構成了互為嘲弄的敏銳對比。如果還擁有一顆年輕的心，也許我對這種歷史的照映會渾然不覺吧。但是，逐漸接近後中后期的我，不能不對時間的轉折跌宕持有過人的敏感。

在會議中，與劉黎兒重逢，於我自是屬於喜悅的事。她是台大史研所的後輩，相當知名的敏捷寫手。所謂敏捷，絕對不是誇張的修飾詞。在報紙上看到她來自東京的報導文字，就可知道她具備了非凡的嗅覺與非常的判斷。倘然我對東京能夠窺見蛛絲馬跡，她傳達的消息誠然提供了一些認識的基礎。兩年前，在東京與她初遇時，我總是把她當做幹練的記者看待。與她談話之後，我才知道那種印象絕對是錯誤的。她相當熟悉日本政界的動態，也深刻了解台灣與日本之間的互動關係。不僅如此，她的思考其實已融入日本的日常生活之中，對於東京的作家動態與大眾文學幾乎能夠如數家珍。我後來漸漸有機會閱讀她在新聞報導之外所寫的文字，那種驚艷的感受全然刷新我對她的印象。

劉黎兒文字的节奏，與東京都會的輕快旋律成正比。從她的作品，我已窺探到一個自己的年紀不能逾越的世界。東京是一個後現代社會，台北則是一個後殖民國度。受到歷史包袱的沉重壓力，我對於曾經扮演過帝國角色的日本，總是抱持莫名的警戒與恰當的距離。這不意味我很難欣賞日本的文化，而是由於歷史知識的經驗，以及年紀累積的差距，使我不能不採取一種遠觀的態度。讀歷史系出身的劉黎兒，想必能夠體會我的心情。

對日本歷史持有戒心是一回事，對東京文化的觀察則又是另一回事，閱讀她在《中國時報》人間副刊的專欄，我掩飾不了內心潛伏的感傷與悸動。我的感傷並非沒有理由，因為在她描繪的旖旎世界中，我已注定是要缺席的。新的價值，新的符號，新的書寫，在她筆下千奇萬幻地呈現出來。那樣的世界，透過網路、手機、電視的推陳出新才能存在。我的世界卻仍然對於人生目標或意義詮釋深信不疑。她的文字極其明快地告訴我，一個全然陌生的世代已經轟然到來，任何的抗拒都無補於事。我好像是站在時代的另一個遠岸，翹首眺望對岸正生動地發生變化，卻完全不能介入。

除了感傷之外，她靈活的文字使我隱然感受到自己的體內其實埋藏著另一個悸動的靈魂。劉黎兒對中年日本男人的頑強與脆弱揭露得相當徹底，她的文字多情而絕情，既能撩撥漸呈遲鈍的心，也能捻熄蠢蠢欲動的幻想。她分析的對象是東京都會，然而凡是沾染資本主義氣息國度的中年男性，似乎都可在她的作品中找到對號入座的位置，絕不僅止於日本一地而已。

我並不全然耽溺於她文字的挑逗與煽情。使人感到訝異的，乃是她對東京日常生活的熟悉。從吃魚的行為，一直談到銀座的夜生活。她娓娓道來，即使沒有任何東京經驗的讀者，也會情不自禁投身於那真幻不分的世界。如果沒有熟悉日本的風俗習慣與社會行為，絕對不可能鍛鍊出如此的文字。旅居東京十餘年的劉黎兒若無其事地討論日本的風情與愛情。她的

筆觸，已經到了微妙的極致。日本人的舉止、服飾、言語、人格，她能夠細膩地描繪刻劃，使人讀來如臨其境。

酷嗜壽司的她，兩度帶領我到東京的餐廳；一次在原宿，一次在銀座，即使都是短暫的聚會，卻已是足夠讓我開了眼界。她的智慧與行動，使她能夠在東京進出如入無人之境。我欣賞她的果決、明斷、審慎、穩重，更欣賞她在東京生活的投入卻不融入。她比日本人還像日本人，但她從未忘記自己來自台灣，所以也比台灣人還更台灣人。

因此，我對她是有所期待的。在關心日本的後現代文化之餘，我也希望劉黎兒能夠回到文學與歷史的領域。就像她積極挖掘中年男女的內心世界，期盼有一天，她也能挖掘歷史的奧秘與文學的想像。日益深入中年國度的劉黎兒，正要展露她冰山初現的才情。年來閱讀她的文字，更加相信一位新的中年女性作家就要加入台灣文學的行列。我以自創的東洋式句子來期待她，那就是「中年新誕生」。她帶來了新的感覺，新的想像，新的術語，當然也具有更大的能力帶來新的年齡與新的歲月。

二〇〇〇年二月五日台北

## 怒河之石

——凝視林惺嶽

有憤怒的激流，也有柔情的細水，都可在季節轉換中的濁水溪得到見證。夏日洪流奔馳而下時，浩浩蕩蕩，河岸每一寸砂石都受到無情的沖刷。秋後枯水季到來時，亂石纍纍的河床，向天無語張望，彷彿什麼都不曾發生。激情的與憂鬱的濁水溪，最後靜止凝住於林惺嶽的畫布。

在林惺嶽工作坊看到濁水溪系列的作品，是一九九二年返台以後的事。我從來沒有看過如此巨幅的油畫，八百號的寬長，頂天立地般拉開。好像自己的身體被推到濁水溪的奔流之前，我感受到大河噴濺起來的快意。喧嘩的水聲，又像停滯，又像湧動；時而震耳欲聾，時而空谷回音。那是我最貼近台灣怒河的稀有經驗。傳說中的長流，在林惺嶽的畫室裡游移翻

滾；隱隱釋出的生命力，幾乎無可抵擋。河的最前端，羅列著凌亂卻又暗藏秩序的頑石，恰可襯托濁水溪的細緻與壯闊。

我不能不凝視半浸在水中的石塊。咆哮的濁水溪，從群山深處蜿蜒直下，最後想必是爲了成就河床上的卵石之美。不捨晝夜的水流，用心擦拭每一顆石頭，鉅細靡遺。時間消逝著，季節遞換著，唯怒河之石在沉默中塑造各自的性格。日月精華，滲入了頑石的核心，淺白的、深黑的，都反射了台灣自然生命的不卑不亢。色澤不一的石頭，不也在成就林惺嶽的畫筆。紫色、綠色的石頭，鋪滿了河床，在他的眼睛，每一顆卵石，就是一個生命；既有生命的，便有不同的個性。林惺嶽尊敬每一個生命的存在，所以他以不同的顏色與光澤爲它們命名。

從年少時期以來，我就已無數次跨越濁水溪。在南北奔跑的旅途上，我總是投以匆匆的一瞥。穿越在我內心的長河，其實只是一個地理名詞。縱然我再多看一眼，濁水溪也只是給我蒼茫與荒涼的感覺。它是我的生命之河，但我未嘗細心眷顧。從林惺嶽的畫室出來，我開始思索什麼是土地的愛戀。愛，不是空洞的，更不是抽象的，而是在最細微的地方表達了最深刻的情感，林惺嶽在每一顆頑石賦以顏色時，抱持的就是那一份無需語言詮釋的愛戀吧。

遠在大學時代，我就看過林惺嶽的作品，耽溺過現代主義思潮的我，囫圇吞棗般吸收著翻譯的文學舶來品。那是六〇年代末期與七〇年代初期的階段，我嚮往的品味與風尚幾乎與

台灣這塊土地沒有銜接。懷著追求異國情調的態度，我看到林惺嶽超現實風格的作品。

苦澀、孤絕、荒謬，大約可以用來形容他超現實式的油畫。無知於繪畫歷史與流派的我，竟然對那時期的林惺嶽帶著莫名的好奇。凡是流行於現代主義風潮中的各種名詞，像夢魘、淒美之類的字眼，我都可以搬來套在林惺嶽的作品之上。林惺嶽之於我，全然未曾謀識。後來我離開台灣，接著又過著流放的生活，終於還是沒有獲得任何機會與他認識。在海外時期，如果有人提到他的名字，我照例都會說「那是一位超現實主義畫家」。自以為是的成見，讓我停留在青年時代的感覺之中。遠離自己的土地，使得島上的人與事都變成靜態的記憶。

到了八〇年初期，我在《台灣文藝》上看到林惺嶽在一場演講會的講詞，第一次發現他使用「本土化」的字眼。對於那幾年的台灣作家來說，這種說法並非是令人稀罕的事。不過，對畫家而言，林惺嶽似乎是開風氣之先。不過，我頗覺訝異，一位曾經被我定位為「超現實主義畫家」的藝術工作者，何時竟也產生思考上的變化？從未謀識的林惺嶽，難道也與我一樣，割捨青年時期對現代主義的狂亂與癡迷，縱身投入了時代的洪流？我並不清楚他是如何自我改造的，但是可以確知的則是在台灣的精神重塑過程中，我又得到了一位盟友。

歷史的狂流，在越過八〇年代之後，便急轉直下。所謂中華民族主義，所謂中國意識，都在短短數年內遭到強烈的挑戰。有人曾經指控台灣畫家過分沉湎在自我藝術的營造之中，

甚至責備畫家對台灣社會的抵抗運動漠不關心。這些錯覺與誤解，流傳過相當長的一段時日。我也是這樣認為的，特別是在翻閱日據時期的史料之後，我更相信如此。這種毫無史實基礎的偏見，在林惺嶽的追究下，逐漸得到釐清。

有關林惺嶽的信息越來越多。來自台灣的朋友，每當討論國內文化的流動時，總會有人提及他的名字。超現實主義的尺碼，已經不能再為他量身，我暗自告訴自己，也開始搜集林惺嶽的文字。我慢慢發現，他不只是一位畫家，並且還是一位美術史家。思考清晰，文辭雄辯，正是他的風格。未識的林惺嶽，成為競爭的對手。

說他是我競爭的對手，絕對沒有絲毫的誇張，我從一個大中國沙文主義者轉變為台灣主體論者，應該是時代使然。我揮別宋史研究之後，就已決心整理台灣政治運動史與台灣文學運動史。獲知他著手撰寫台灣美術運動史時，我便知道不能再寬貸自己的懈怠。後來我看到他寫的台灣美術史的文字，更加確信他是正經其事的。他說要以一百萬字寫成時，那簡直是在向我挑戰。我從來沒有建構百萬字歷史書寫的決心，不過，自我期許要追求一部文學史，則是無可否認。在我返台之前，林惺嶽也許已經寫完至少三分之一的篇幅了，我卻還是隻字未寫。

在認識他之前，我已經知道這是一位充滿信心的畫家。能夠與他結識定交，是透過好友陳永興的介紹。初次見面的印象，與我的假想並沒有太大的出入。他的言談，激切而熱情，



一如他筆下一瀉不止的文字。也是因為初識，我得以窺見他的「濁水溪」系列作品。在我的審美觀念裡，總以為酷嗜大格局的畫家都傾向於大敘述的主題。所謂大敘述，往往都是以壯美、崇高、光榮的形式出現。林惺嶽的油畫之筆，與他的寫史之筆，可以說是同條共貫。格局都非常巨大，然而細節都未曾忽略。

在美術史的撰寫方面，他旁徵博引，以翔實、周延的史料進行歷史重建。其中有考證，也有詮釋，但最重要的，他從不錯過細微的歷史。他的「濁水溪」連作，也同樣表現了這樣的精神。面對著他從地板頂到天花板的畫布，似乎必須從較遠的距離，才能掌握他寬闊的敘述。然而，即使貼著畫前觀察，更可發現他的每一寸落筆都是細膩而深刻。為什麼每一顆石頭都栩栩如生？為什麼每一株水流都活躍生動？沒有其他的理由，林惺嶽都注入了他的關切與情感，他不放過每一個細節。

濁水溪系列油畫，是史詩型的作品，但那不是粗枝大葉的史詩，而是每個生命都受到照顧的一種頌讚。然而，如果說他是一位寫實主義者，卻又未必。他使用的顏色，並不必然忠實於原來的景色，他以重新敘述、重新詮釋的方式，為濁水溪刷新了前所未有的定義。愛，不是空洞的語言，也不是粉飾的色彩，而是有情緒起伏與苦甜交織的呈現。在林惺嶽的作品裡，我看到台灣之愛。

回到台灣時，我頗知自己的歸來已是遲到。虛擲的時光，空白的記憶，斷裂的生命，是我返台後的複雜心情。林惺嶽從未在台灣缺席，所以他的油畫與文字總是我的心儀還飽滿。這樣說，對他其實也不公平的。有那麼多的知識分子也從未在台灣缺席，然而，在他們的思考與言談裡，台灣反而是缺席的。

林惺嶽開始重建美術運動史時，台灣社會還籠罩在戒嚴文化之下。當他為美術史寫下本土化的定義時，並沒有受到畫壇的歡迎。他的見識，也正是在那到處都有枷鎖的時代具備了獨到的意義。我在海外流亡，最大的痛苦是不能回鄉，但最大的快樂，則是不必受到權力枷鎖的羈絆。我終於覺悟必須追求文學的本土化，毋寧是對台灣歷史與台灣政治的研究而獲一致。林惺嶽在台灣，全然不能擺脫權力的干涉。他較諸當時的畫家與知識分子，顯然有著過人的勇氣。

他不是憑藉勇氣說話的人，閱讀他的文字，不能不為他的說理方式感到折服，更不能不為他搜集史料的態度感到驚訝。我第一次知道日據時代畫家對文學運動的協助，便是在他的文字中找到史實。我熟悉日據時期文學雜誌的內容，卻從未注意到楊三郎、李石樵為抗日作家所作的插畫。林惺嶽點醒了我的盲點，從而也使我對殖民地社會的抵抗運動，有了新的看法。從來沒有受過史學訓練的林惺嶽，不僅是我競爭的對手，也是我學習的對象。

台灣歷史主體的重建，並不能止於歷史研究者的努力，而是有賴各個領域的工作者分進合擊。美術家林惺嶽，不滿停留於畫室，不滿自囿於畫布。十餘年來，在文化評論上不斷發

出聲音。尤其對美術界的各種奇怪現象提出諍言。據說他的言論曾經使許多人不愉快，這是我相信的。還有一群保守人士視他為假想敵，這也是我相信的。然而，正因為有他的銳利語言，終於使許多怪誕的現象暴露了本質，也使一些不公平的事實得到了糾正。他的性格，好惡分明，就像「濁水溪」系列油畫中的石頭，性格磊落。這種性格，我找不到恰當的定義，只好稱之為怒河之石。

一九九七年二月台北

## 音樂史的想像與建構

——讀邱坤良《昨自海上來》

台灣研究曾經長期處在邊緣地位，而音樂史的研究，又在台灣研究中扮演更為邊緣的角色。這是可以理解的，微弱如星火般的台灣研究，在一九八七年台灣解嚴之後，才重新燃起了希望。在崛起之初，台灣研究集中於歷史解釋權的爭奪；那種身段，政治意義遠遠超過學術意義。因此，有關其他文化活動的歷史，自然就沒有過剩的注意力來關心。

音樂史的重建，在進入九〇年代之後，才漸漸展現蓬勃之勢。而許常惠傳記的出現，似乎稍稍遲到的了。邱坤良著的《昨自海上來》，趕在各界人士引以為憾之前，正式問世出版，這毋寧是令人喜悅的事。許常惠的名字，是戰後台灣音樂發展史不可分割的一部分。從他的生平起伏，可以窺見台灣音樂的坎坷歷程。

邱坤良，一位戲劇史的研究者；由於藝術領域工作的接近，與許常惠過從甚密。邱坤良與這位音樂家相知甚深，從而為他立傳之際，運筆如行雲流水，音樂家的風範與形象，既生動又活潑地呈現在讀者面前。要了解台灣音樂教育的抑揚頓挫，這本書為我們提供了一個攬鏡自照的機會。

邱坤良的撰寫方式，基本上是從細微的、不為人知的枝節寫起。一位來自彰化和美鄉下的少年，有一天竟然漂洋過海，到遠在歐洲的巴黎學習西方音樂知識。在本土文化遭受歧視排擠的時候，這位台灣土生土長的青年，是如何面對龐浦的歐陸文化傳統，這本傳記，有著極其細膩的描述。他有過徬徨猶豫，也有過自信滿滿，更有過他的憧憬與幻滅。只是邱坤良的筆觸，大都停留於表象的勾勒，而未曾深入傳主的內心世界。這位欠缺文化主體的音樂青年，必然經過精神的煎熬與掙扎。究竟，許常惠是失根般被吸納進入西方的文化傳統，還是自主性的、有意識的擷取歐洲的音樂精華，這本傳記顯然在這方面著墨不多。

返台以後的許常惠，一方面進行中國傳統音樂的探索，一方面從事台灣民間音樂的採集。當政治環境還未朝向開放的時候，許常惠的工作誠然具有過人勇氣之處。要評價他在戒嚴時期的功過得失，恐怕必須放在一個更大的歷史脈絡來觀察。他在音樂教育方面，任教甚久，因此他的影響力，也相對特別深刻。邱坤良在撰寫傳記之餘，似乎沒有給許常惠一個確切的定位。

在傳記的後半部，邱坤良集中於許常惠愛情生涯的追尋。經過屢次婚姻的失敗，許常惠在不同階段、不同年齡的情感消長，應該對其音樂心靈，有所損毀，也有所塑造。作者運筆至此，未嘗細探其間的幽微。

重建台灣音樂史，是惹人議論的工作。讀邱坤良的書，彷彿在閱讀台灣音樂的表情。至於音樂史所牽涉到的文化認同、族群意識、階級關係以及性別差異，還有待全盤去思考。邱坤良已經打開一個缺口，日後的研究想像都將從這裡流淌出來。

一九九七年十一月十三日台北

## 當後殖民遇到後現代

——誤讀張大春《撒謊的信徒》

1

恢復歷史記憶的風潮，正在台灣社會釀造形成之中。在一九八七年解嚴之前，凡有關台灣歷史政治的任何檢討與回顧往往被視為一種高度的政治禁忌。這樣的禁忌，自日據時期就已經延伸下來。無論是戰前的殖民體制，或是戰後的戒嚴體制，都對台灣社會所產生的歷史記憶抱持敵對與壓抑的態度。直到戒嚴體制崩解之後，潛藏於社會角落的模糊記憶才漸漸釋放出來。憑藉這樣的記憶，企圖重建台灣歷史的真相，自然是殘缺不全。

八〇年代以降的台灣小說，在很大程度上，偏向於歷史記憶的恢復或重建。所謂歷史記憶，並非只是指政治活動或文化傳統而已；曾經受到扭曲的情慾問題、女性議題、階級差異

與族群衝突等等，都可以劃歸為歷史記憶不可分割的一部分。因此，隨著戒嚴支配的終止，許多屬於人性與人權的思考，便次第甦醒過來。朱天心的《想我眷村的兄弟們》，平路的《行道天涯》，蕭颯的《返鄉劄記》，甚至包括楊照的《暗巷迷夜》，邱妙津的《鱷魚手記》，都是重建歷史記憶的文學表現。

究竟這些屬於歷史記憶的文體，到底在建構什麼？是否所有的記憶都完整無缺？這自然是值得深思的問題。將近百年的殖民體制與戒嚴體制，事實上已把原有記憶損害得出現了無數的空白。八〇年代以後的台灣小說所以顯得動人，乃在於作家都努力在填補這些空白處。他們有的根據史實來鋪陳想像（如平路），有的則利用想像來虛擬事實（如蕭颯）。幾乎可以說，從前在政治權力干涉下的記憶，已不可能完好地保存下來。近十年來，台灣小說變得特別迷人，就是因為歷史記憶留下的缺口，使得作家有了空前發揮想像力的機會。

張大春近日出版惹人爭議的長篇小說《撒謊的信徒》，也是順著重建歷史記憶的風潮而營造出來的一部作品。這部作品之引人注目，除了它保持張大春的詭異風格之外，最重要的乃在於它對當代政治權威之挑戰。

在這本書的封底，印有如下的幾行文字，足以協助讀者窺見張大春的創作企圖：「與其稱《撒謊的信徒》刻劃了某個集爭議於一身的政客，倒不如說它揭露了權力所誘發的人性惡質之源——懦弱、貪婪、傲慢以及無知；權力如何使擁有它和失去它的人屈服、攀附、獨斷

甚至盲目？這是每一個不肯撒謊的人應該追問的，也唯有在這樣追問的時候，人民得以超越領袖，歷史得以擺脫政治，信徒得以遠離政治，小說得以瓦解謊言。」如此扼要的介紹文字，正好透露了張大春的策略。他有意以虛構的小說解開實際的謊話。歷史發展的過程中，充斥著各種謊言製造者。特別是眷戀政治權力的追逐者，總是竭盡心智掩飾自身的角色、身分、動機，以達到攫取權力的目的。

## 2

《撒謊的信徒》中的主角是李政男，一位在太平洋戰爭期間留學日本的台灣知識分子。戰爭結束後，面對國民政府的接收，也歷經二二八事件與五〇年代白色恐怖，李政男對於新來的政權具備了深沉的畏懼與抗拒。這部小說，圍繞著李政男是如何在戰後初期參加讀書會，後來被約談，並且寫了自白書。最後經由不斷的「自新」，不斷的「自白」，李政男獲得了當權者的信任，並且開始邁向掌握權力的道路。在追逐權力之際，李政男不斷以謊話掩飾早期的政治活動紀錄，其間還經過「出賣」與「背叛」，才使他通往權力的道路豁然開朗。

這部小說自然而然都會聯想到當今的李登輝總統。張大春在自序中也強烈暗示他的影射：「耗費這樣一個小說家的心智和精力去寫一本讓大多數讀者認為是在影射一個材質庸劣、識見短淺的政客的作品，值得嗎？」恰恰就是透過了作者的自白，這冊小說的高度政治涵義才顯示出來。

從一開始，張大春就已經設定小說中的主角是「一個材質庸劣，識見短淺的政客」。因此，在重建回憶的各種場景中，李政男總是自然流露了他的笨拙與遲鈍。張大春的歷史呈現方式，全然是後現代的手法。換句話說，整部作品的時間流動，往往讓過去與現在同時並存；敘述者的語氣與觀點，不停地插入情節發展之中。

小說的敘述程序是這樣建立起來的。李政男接受特務頭子谷將軍的審判，而谷將軍則是接受上帝的操控，上帝的演出則又受到作者本身的支配。小說的荒謬之處，就在於谷將軍能夠透視李政男的過去與現在，更可以透視李政男的外在環境與內心世界。張大春的目的，無非是爲了顛覆這位政客的權力地位，遂經由特務的銳利眼睛來窺探李政男的生命真相。

張大春一再使用雙重敘述（double narrative）的技巧，一方面呈現李政男早年政治活動的事跡，一方面則凸顯他如何在特務監視、審問下開脫罪名。小說敘述中的兩個重要約談的日期是分別發生於一九五四年與一九六〇年。第一次約談證明了李政男參加讀書會，第二次約談反而證明李政男是一位無足輕重的人物。這一進一出，改變了李政男的命運。

李政男的自我救贖，乃是依賴了「出賣」與「背叛」。他的背叛事實，是李政男的兒子

李國章逝世後，在上帝那裡發現了紀錄。李國章訝異地獲知，李政男在一九五四年的約談中，於短短八小時內告訴特務「十二個名字、五個住家地址、三個聚會場所的詳細位置圖、七千六百四十六個字的自白書」（頁一七八）。由於有了這些口供，李政男參加的讀書會成員葉城松等五個同志，終於坐實了罪名而被槍決於馬場町。這筆交易，使得李政男獲得生命的保障，日後的權力閥門也次第為他啓開。

## 3

如果這部小說是以抵制權力中心的姿態出現，那麼張大春為李政男所塑造的形象與性格，可謂相當成功。這部小說的用心，從谷將軍的一段話就可一目了然：「他（李政男）是個笨蛋。我可以不討厭笨蛋，天下那麼多笨蛋我沒工夫都去討厭，那可討厭不完了。可是一個笨蛋有朝一日掌握了權力，而且是相當大的權力，這就很教人討厭了」（頁一〇二）。倘若「討厭」一詞可以做為抗拒權力來解釋，小說中李政男被刻劃成笨蛋、愚蠢、懦弱、畏懼，就不足為奇了。

然而，在閱讀這部小說時，也使讀者內心充滿了疑惑。倘然「出賣」與「背叛」一詞可以成立時，代表無上權威的上帝為什麼竟然是站在特務頭子的這邊？倘然上帝代表的是最後生命，並非透過特務之手，反而是透過作者的筆，問題就在於，作者把自己提升到與上帝同等地位時，為何要透過特務的權力來進行審判。小說中的上帝難道是上帝嗎？如果從台灣社會的現實來理解的話，特務的存在其實就是一種罪惡的化身。這樣的理解若是沒有錯，則上帝豈非撒旦的化身？

這部後現代小說的最高權威，事實上來自於作者本身。所謂上帝能夠全盤瞭解李政男的生命，並非透過特務之手，反而是透過作者的筆，問題就在於，作者把自己提升到與上帝同等地位時，為何要透過特務的權力來進行審判。小說中的上帝難道是上帝嗎？如果從台灣社會的現實來理解的話，特務的存在其實就是一種罪惡的化身。這樣的理解若是沒有錯，則上帝豈非撒旦的化身？

小說中的谷將軍本身就善於說謊，善於掩飾自己，正如小說形容的那樣：「而在老情報頭子這裡，個人的歷史以一種看似相反的方向在演化著：他在回憶中讓自己變成一個年輕時即已慈眉善目的特務；從容、寬大、能夠接納不同的意見，擁抱對立的敵人」（頁一〇一）。這樣機伶的特務，代表的誠然是一個邪惡的統治機器。這位貌似善良的情報頭子，他說的每一句話，做的每一動作，都被上帝全盤接納。上帝選擇與這樣狡猾的特務為伍，祂不是撒旦的化身又是什麼？

為什麼李政男要說謊？當他面對一個不義的威權殖民體制時，他有什麼理由必須誠實？把李政男的行為放在史實中的五〇年代台灣社會脈絡裡，就可理解他處境之困難。正如小說中顯示的，一九四五年日本投降，國民黨來台灣接收時，遠在日本的李政男即將被遣送回台之際，曾經說了這樣一句話：「當時想乾脆不回來算了，做台灣人真沒意思」（頁二三）。李政男的心聲，其實代表了當時許多台灣知識分子的心理狀態。李政男之所以說做台灣人沒意思，乃是因為在結束了日本殖民統治後，緊接著又迎來另一個近乎殖民式的威權統治體制。從這個角度來理解李政男的喟嘆，應該是符合台灣殖民歷史的性格。

從抵抗權力中心的觀點來看，李政男在戰後的言行並非屬於後現代，而是屬於後殖民的。後現代與後殖民的思考，雖然都在於抵抗權力中心，但二者最大的區別，乃是前者爲了解構主體，後者則是爲了重建主體。身處五〇年代高度反共時期的李政男，頗富社會主義色彩的信仰；當他面對一個充滿恐怖的刑求環境時，可以說極其人性地流露了他的怯懦心情。在接受嚴刑逼供時，倘然李政男毫無畏懼特務的恐嚇，那麼他的勇氣簡直可以比擬上帝。恰恰就是由於顯露畏懼、怯懦的姿態，才更能突出威權統治的可怕。

殖民式的戒嚴體制最使人畏懼的地方，莫過於李政男被迫供出十二位同志的名字後，威權統治者竟然將其中五人抓去槍決，然後把「背叛」與「出賣」的罪名轉嫁給李政男。一個製造恐怖與濫施屠殺的政權，可以不必承擔任何政治責任，反而手無寸鐵如李政男者，必須受到譴責與誣讟。果真如此，特務頭子谷將軍所代表的那個血腥政權，恐怕較諸日本殖民體制還要邪惡而無恥。

在獨裁者的淫威下，李政男採取各種不同的策略來抵抗權力的支配。他非常瞭解這個邪惡政權的本質。李政男被約談後吐露了如此的見解：「那個安全局局長說教我以後做教授就好了，不要再做公務員了。」「就是不要跟他們外省仔搶官位啦！」他更進一步憤慨表示：「老爸做皇帝，兒子也要做皇帝；老爸擔田水，兒子也要擔田水，本來就是這樣嘛！」（頁一二二）李政男的語言，頗能反映五〇年代台灣本地人的政治地位實況；而這個實況正是殖民統治的一個縮影。

在那個沒有出路的時代，李政男選擇參加這個威權體制。他刻意隱瞞自己的家庭生活，刻意掩飾早期的政治活動。他耐心、隱忍地介入了權力核心，終於掌控了這個體制的最高權位。在攀爬過程中，他以「笨蛋」、「愚蠢」的面具保護自己，才得以滲透到權力內部。從這個角度來看，李政男的演出豈是張大春筆下的「笨蛋」？一個受盡迫害的被殖民者，爲了顛覆霸權體制，竟能夠洗刷自己被扣的罪名，而一步一步接近權力中心。這種做法，無疑是

充滿智慧的。

整部《撒謊的信徒》，原是爲了嘲弄李政男的猥瑣性格。因此，作者放膽使用後現代手法塑造李政男的形象。然而，如果把李政男放在殖民史的脈絡來觀察，張大春的批判策略反而使李政男變成一位英雄人物。每當李政男說謊一次，就等於是對殖民體制進行一次抵抗。真正的笨蛋恐怕是那兩位蔣氏父子，以及他們參養的那位谷將軍。後殖民的重建主體，於此宣告成功；後現代的解構主體，證明是落空的。這大概是張大春始料未及的吧。

一九九六年七月靜宜

## 當大地不再撕裂

——爲李家同教授《幕永不落下》而寫

毀滅的力量，重重撞擊在群山環抱的校園。彷彿是來自天外的憤怒咆哮，搖撼著建築物的牆壁與門窗；彷彿又是傳自地底的痛苦呻吟，使整個地板與書櫥劇烈擺盪。那種毀滅的感覺無可抵擋，也無法抗拒。燈光在剎那間熄掉，看不見光線的室內陷入礫礫的轟隆聲中。我的肉體恍若在接受無名神祇的刑求與凌遲，被拋擲、被推擠，幾乎可以預知自己就要與周遭掉落的磚泥相偕俱亡。有生以來，第一次聽到死神的召喚，發生在一九九九年九月二十一日清晨一時四十七分。

那是我到達埔里的第二天。跟隨我到處流浪的書籍，也剛從靜宜大學遷徙到暨南大學。我的研究室窗口，面對有微微斜坡的校園。暮色襲來的時刻，所有的書已都一一上架，各自



守著恰當的書櫥。我以為這裡將是學術工作的新起點，計畫中的專書都將在這裡孕育誕生。坐在桌前，我第一次面對漂泊多處的藏書齊聚起來。直到深夜，仍然捨不得離去。將近清晨一時左右，回到了學人宿舍。又過了半小時之後，九二一地震驟然發生。

我嘗到了與死神擦身而過的滋味，也領略了山河變色後的苦澀。在微曦的早晨，整個大地仍然停留在餘震不止的狀態。懷著驚慌的心情，在校園裡與許多謀識與未識的身影領首招呼。漫步走到校門，我望見了校長李家同先生守候在警衛室門外，看到了他，我的心情才稍稍穩定下來。原來從地震發生後不久，他就立刻坐鎮在那裡。通往山下的環山道路已經崩塌了半邊，而且通往埔里小鎮的公路也已經隔絕，李校長知道整個學校陷於孤立之中。為了防止學生受到無謂的傷害，為了接收外來的任何信息，他決定坐在那裡。

我認識李校長，始於靜宜大學任教之初的一九九五年。那時我才辭去民進黨的職務，準備全心投入學術工作。與他最初的對談，我可以體會他的一些不安。畢竟我是政治色彩特別鮮明的人，意識形態與思維方法可能很難與學術環境結合起來。接受我的應聘，對他來說，也許帶有一種冒險的意味。然而，事後證明，我不僅適應了沒有絲毫掌聲的學術生涯，並且也變成他可以相互交談的朋友。

執著卻不頑固，率性卻不輕忽，認真卻不嚴肅，關懷卻不矯情，這些是李校長給我的印象。在地震後的連續兩天，他始終都未離開校門的守候。但是，這樣的堅持，並沒有使他忘

記對學生安危的關心。他立刻把校門口當作臨時辦公室，所有校內校外情況隨時都彙報到他那裡。陷於慌亂中的暨大師生，由於有神色自若的指揮，大致都穩定下來。我知道他在做最壞的判斷，如何使與外界全然隔絕的師生度過這場試煉。

我認識四年多的李校長，一直都是這樣處理事情的。在很久以後，我才輾轉獲得這樣的信息，他是李鴻章的後代。到今天，我一直未向他求證這項傳言。這當然不是很重要的議題。不過，在靜宜大學時，他曾經邀請我寫一篇有關張愛玲的文字發表於校刊，我才隱約得到一些旁證。對於他與張愛玲之間的親戚關係，我並不是很有興趣。我要說的是，他寫給我一張紙條來邀稿時，確實讓我感到意外。

他的專攻是資訊工程，在這個領域裡是一位相當知名的學者。我的一位朋友貢三元先生，在美國普林斯頓大學任教於電機系。在一次重逢的場合，他突然告訴我，李家同的研究非常傑出。我這位朋友是自視甚高的人，對任何人的評價不易輕許。他如此肯定李校長，我是相信的。這也是他要我寫張愛玲時，為什麼使我訝異的理由。在這個隔行如隔山的年代，知識分工的程度已經到了極為細緻的地步。很少有人願意跨領域去了解別人在做什麼；甚至很少人在同樣領域裡，願意在自己的研究專題之外去關心別人。李校長所寫的專書，在國際上享有崇高的聲譽，但他並未因此而自我封閉起來。

在他身上，我體會到什麼是知識分子的意義。在台灣社會裡，知識分子一詞恐怕是最受

誤解的。許多自稱知識分子的人，都認為那是一種身段，一種地位，一種特權。他們賣弄知識，是爲了向權力靠攏，或是爲了換取權力。他們以知識自恃，以爲可以鄙夷他者，欺負他者，威脅他者。知識分子成爲標籤，並且降格成爲品牌，等而下之者淪爲黨派。多次與李校長談話，我領略到知識分子是一種責任，一種關懷，一種情調。他介入社會，擔任義工。在默默中，他扶助了多少弱小者。從事這樣的工作，都是利用課餘休閒的時間。但是，他對時間的把握，並非只是投入社會而已。他又進一步涉獵人文書籍，廣泛閱讀文學作品。在學術研究之外，他又動筆撰寫大量文章。他的生命力，必定是別人的兩倍；否則，他無法在那樣有限時間裡完成無數的工作。

離開靜宜大學之前的一個清晨，他邀我一起早餐。他喟嘆著今日大學生已經與自己的社會脫節，並且也與整個國際失去了聯繫。淡漠、冷酷、麻木，又豈止存在於現代青年之中。他說，許多大學教授已經喪失了讀書興趣，遑論研究精神。我相信他說的是一種學風的培養，一種風骨的孕育。倘然教授悖離了知識，又何嘗能讓新的一代變化氣質。在他談話中，我常常可以發現他閱讀了古典文學與西洋文學。有一次，他竟然還與我討論起日本作家遠藤周作，使我暗自汗顏不已。但是，他卻不自豪。對於新的學問，他始終抱持著莫名的好奇。在一次閒談中，他忽然問我，「陳教授，什麼叫做解構（deconstruction）？可不可以用最簡單的方式告訴我？」這位資訊工程專家，如此熱心的提問，使我不能不以敬謹的態度回

答。懷疑與質問，帶領他去探索許多陌生的領域。正因爲如此，也構成了他學術生涯中的迷人情調。

一九九八年初夏，我偶然與他相遇於校園。他忽然開口：「你是研究張愛玲的，你知道白流蘇嗎？」我當然知道，那是〈傾城之戀〉中女主角的名字。他並不理會我的回答，卻引領我到校園的一片青草地上。四周遍植的青綠小樹，在初夏的黃昏時分，綻放著一串串的小白花。他說，「你瞧，這些白流蘇都開花了。」他神秘地微笑著，彷彿與我建立起某種默契。讀書的境界應該就是如此吧。學問原就是解決人的問題，不管它叫做電機，或是歷史。既然是在解決人的問題，則學問就屬於生活的一部分；它變成了人生態度，並且也是一種尋常的心理狀態。與他對談，樂趣就在其中。他可以把許多奧祕的科學，說得穿衣吃飯一般；也可以把複雜的文學，解釋得一如柴米油鹽。

我辭去靜宜的教職時，未曾料到他同時到暨南大學就任。這項巧合，使很多人以爲我是跟隨他而去的。不過，冥冥中的這種安排，誠然使我內心感到喜悅。同在一個學校共事，我的信箱總是不期然會收到他傳遞過來的紙條或信件。他常常邀我到他的辦公室喝茶聊天，交換有關教育的看法，也相互抱怨一下政局的發展。他不拘小節，不限話題；交談時點燃的智慧微光，照例給我許多啓示與溫暖。

學界中人都熟知韋伯（Max Weber）的演講：〈學術做爲一種天職〉，強調個人的偏見

與政治立場，不應該高於知識的位階。從政治運動的工作回歸到學界之際，我對自己有過這樣的期許。這並不意味我對政治形勢的變化，從此保持疏離的態度。我只是換一個角度觀察現實的發展，關切而不涉入。李校長頗知我有自己的政治選擇，但是他總是含蓄表達對我的尊重。正是他散發出來那樣的氣質，我更加覺悟到學術有其尊嚴與尊貴。無論我在外面對於政治發表何種議論，一旦進入教室就必須對學問與知識表達謙卑。學習到這樣的態度，較諸從書籍中所獲得的還來得珍貴。

他曾經努力使靜宜大學朝著卓越的方向追求，接任暨南大學校長一職，當然也不會改變他的這種意志。我到埔里報到時，就陸續聽到校園的一些反應，李校長帶來了新的氣象。然而，九二一地震打亂了他的計畫。他準備在群山深鎖的荒地，鍛鑄一座學術殿堂。受到地震重挫的校園，迫使他必須做嚴肅的決定，當他選擇讓學生借讀台灣大學時，他的內心想必有過痛苦和煎熬。在那樣巨大的災難裡，他優先考慮到學生的安危與權益。一向樂觀開朗的他，終於在那樣沉重的時刻出現了疲態。

他從未預料，比地震還要嚴重的災難，竟然降臨在他身上。來自南投的民意代表公開對他抨擊，認為他不應該擅自撤走學校，主張暨大學生必須投入救災工作。這些自稱民主進步的國會議員，爲了向其選民交心表態，爲了表達他們的「鄉土之愛」，不僅質疑李校長撤校的動機，還進一步辱他的人格。我第一次見證了民主暴力的醜惡，也第一次體會到假借人民

之名的虛矯作風。在民主進步的旗幟上，我赫然瞥見可恥的印記。

可以想像的，對於學術尊嚴特別重視的李校長，絕對無法接受這種無以名狀的損害。面對比地震還要巨大的毀滅力量，他終於決心辭去校長的職務，使學校能夠免於政治的干擾與踐踏。一個社會對於這樣的知識人未能予以尊重，是一個不文明的社會。一個政黨對於這樣擔任長期義工的知識分子進行凌遲，無疑是一個粗暴的政黨。民主的神話，於此揭開了虛偽的面紗。

如今李校長遠離了行政工作，恢復成爲學校裡的一位教授，我時常可以看到他與學生漫步於校園，聚談於餐室。那樣的情景，使我強烈聯想到當年大肚山的靜宜記憶。他的談話如他的書籍，他的文字如他的爲人，可親、可敬、可喜。在我學術生涯的追逐中，能夠遇到李校長是幸運的事。他擁有權力時，從不遺忘社會中的弱勢者；他離開權力時，仍然不忘爲弱勢者發言。在撕裂的政治環境中，他保持完整的人格。當大地不再撕裂，他投入心靈重建的工作。

二〇〇〇年十月十六日政大

## 繼續燃燒的歷史

——評楊照的《夢與灰燼》

雄辯的楊照出版《夢與灰燼》時，再一次顯現他有意撰寫台灣文學史的企圖。這本書的副題是「戰後文學史散論二集」，很清楚是在延續他稍早第一集的討論，亦即《文學、社會與歷史想像》（台北：聯合文學，一九九五）。如果以文學世代而言，楊照應該是屬於戰後第四代的作家。不過，他對歷史的熟悉與涉獵，無疑已遠遠超越了他那一世代的格局。他不僅關心與自己一起成長的文學世界，並且也進一步觀照前行代作家的心靈與想像。

就像第一集的散論那樣，他在第二集討論的重點仍然放在小說史的發展方面。不過，這本書比較值得注意的是兩篇重頭文字，一是〈台灣戰後五十年文學批評小史〉，一是論楊澤詩作的〈夢與灰燼〉。這兩篇文章的重要意義，在於暗示文學史的討論不能只是停留於小說範疇的檢討，而必須注意到同時存在的詩與批評等文體。

楊照滔滔不絕寫出的批評小史，雖然都僅止於浮光掠影，卻頗能觸及每一階段的重要轉折。基本上，楊照對於文學批評所抱持的態度，固然在強調文本式閱讀（textual reading）的重要性，但他更偏重脈絡式的閱讀（contextualized reading）。所謂文本式閱讀，著重在文學作品的字質分析與符號解讀；而所謂脈絡式閱讀，往往強調作品背後的歷史背景與客觀現實，同時也不偏廢作家的生命經驗與價值觀念。楊照對於脈絡式的閱讀顯然特別重視。這是可以理解的，他的這種訓練，與他的歷史系出身的背景有非常密切的關係；而更重要的是，他把自己定位為「本土左派」，這就成為他批評理論的一個基調。

如果稍微理解楊照，就可知道他的「本土」具備了極為寬闊與寬容的定義。在台灣島上發生的一切文化活動，不論是原住民的、眷村的、客家的、福佬的，都是屬於本土不可分割的一部分。他的這種視野，與坊間庸俗的、嚴苛的本土主張，可謂劃清界線。尤有進者，他的本土並非只是要把一切文化活動的意義收編在台灣的范围之內。他既強調回歸台灣，但在回歸之後，仍然必須放手走出去。從這個觀點來看，他在檢驗文學作品與批評理論時，時時不忘以台灣的歷史經驗拿來相互印證，也時時能夠以較為新興的西方文學理論拿來相互參照。

楊照的左派，與他的台灣經驗是必須相提並論的。所謂左派，並非只是站在弱小者的立場來看待文學作品，同時也還應該從歷史結構與經濟社會基礎來考察作家及其精神。由於他

是左派的，所以他能夠保持一個「邊緣」的視野，表達他的批判精神。他的這種批判精神，表現在他對前輩批評家的抗拒。夏濟安、顏元叔、劉紹銘、龍應台等人的評論觀點，或多或少都受到楊照的批判。這些曾經被視為「主流」的評論者，並沒有得到站在邊緣立場的楊照之照單全收。

他對台灣經驗的透視是那樣深刻，以致在評論台灣本地作家如鍾理和、葉石濤、王禎和與舞鶴時，總會不禁流露出同情的理解。然而，他也並不是那麼固守著沙文主義式的本土，所以在討論張愛玲作品時，也展現了他兼容並蓄的才情。楊照寫了兩篇文章，〈在惘惘的威脅中〉與〈透過張愛玲看人間〉，以巨視方式總括了她在戰後台灣史上的重要地位。其中有辯護，也有申論，頗引人入勝。

文學史的建構，需要在主流的脈絡之外考察各種枝節。從這部散論，可以窺見楊照的細緻與博大。他注意重要作家之外，對於原住民文學、大眾文學、羅曼史小說也都能夠兼顧。這種點點滴滴的工作，相信是在為他未來的文學史撰寫做基礎性的準備。期待楊照能夠集中時間與智慧，從事一部較為完整的歷史敘述。以目前的成績來判斷，楊照的企圖已歷歷可見。他熱情的文字透露了強烈的信息：歷史並未成為灰燼，文學之夢則仍能熊熊燃燒。

一九九八年五月十八日聯合副刊

## 逝水蒼茫

——林文義《手記描寫一種情色》讀後

飄浮的時間，搖盪的心靈，填滿了林文義的散文。《手記描寫一種情色》，彷彿是他年少時期的延續。但是，仔細閱讀之後，才發現這位有著燦爛微笑的散文家，已漸漸在字裡行間鬆上一層憂愁的光澤，這樣的光澤，在他往昔的書寫中是難以發現的。沒有人生的歷練，沒有情愛的挫折，是不可能在他的文字裡沉澱如此的色調。

從事散文寫作長達二十餘年的林文義，跨過中年之後，開始省視自己。中年世界，迥異於過去青春期的濫情，他的散文能夠過濾多餘的焦慮與急切，而代之以緩慢的節奏與準確的文字，把最難的描摹的感覺傳達出來。他的感覺可能有些蒼老，也有些滄桑，但那是自然的流露，絲毫也不矯情。

使他蒼老的原因，在於自己的孩子日漸長大，而且他們也都正邁入青春期。〈長髮〉與〈童年照相簿〉兩篇散文，分別寫出了自己做為父親的心情。殘酷的時間，驅趕他遠離青草地帶，驅趕他投向不容回首、不堪回首的歲月。使他滄桑的原因，則在於現實的急遽變化。政治生態的轉變，不僅使許多舊友偏離文學的道路，也使自己的心境有了巨幅的改造。〈在鮭魚的路上〉、〈島嶼迷離〉等等的散文，透露他對政治的介入與疏離。

沉溺在記憶海洋之際，林文義並不急於把他的傷感傾瀉出來。他寧可使用迂迴曲折的暗示，層層剝開內心摺疊多瓣的情緒與思維，讓讀者也在不知不覺中墜入他構築起來的氛圍。熟悉林文義散文者，都知道他善於控制敘述的速度。猶似經營一首詩那般，在需要緩慢下來的時候，就立刻換行。有時候他的句子很長，讓讀者感受到情緒的流動。在恰當的時刻，他以不斷的分行取代之，使情緒能夠避開激切。

正因為他懂得控制速度，對於氣氛的釀造就顯得有利。醜惡的現實來到他筆下，往往化成一種疏離的、淡漠的風景。透過這種筆法，林文義終於能夠讓他的批斷獲得恰到好處的隱藏。他的文字裡，充滿了反諷與嘲弄，卻並不使人覺得過於尖銳。面對台灣社會，他有太多的憤懣與抗議。但是他知道如何紓解，從而達到昇華。

林文義寫情色、情慾、情愛，並不止於皮膚的感覺。這些主題背後都有著高度的性別議

題與國族議題。當他寫一位女子，極有可能是在寫他的時代，他的社會，他的國家。當他在探索肉慾，其實是在咀嚼曾經發生過的挫折與飛揚。林文義的散文，寫得特別沉穩。即使在書寫情色時竟是憂愁如許。

第一輯

閱讀的樂趣。

## 從流亡到回歸

——我與台灣文學研究

1

年輕時代的學術研究之於我，絕對不會存在過「台灣」這個名詞。在三十歲以前，我的少壯歲月全然集中於宋代中國的研究。那時候，我的野心極其巨大，希望有一天能夠寫出一部中國思想史。即使在今天中年向晚的記憶裡，似乎還殘存著當年激情的一絲餘溫。如果那份悸動沒有退潮的話，也許我還會繼續朝向那部構思中的鉅著全心去追求。事實證明，我並沒有寫出任何有關中國思想史的作品。即使是一部規模較小的宋史專著，我也未曾動過筆。



我之背叛宋史研究，全然是出自我思想與心情的轉變。這樣的轉變也曾經讓我苦惱一段時期。先是猶豫，接著是動搖，最後則全部放棄，宋代歷史終於變成我生命中的一則傳說。在一些自我批判的文章裡，對這段心路歷程的曲折變化，我已有過概略的說明。我現在投入台灣歷史與台灣文學的研究，並不再使自己苦惱，也不再使我的舊識感到訝異。回到台灣的三年時光中，從政治運動陣營過渡到學術研究領域，更加堅定我對台灣文史的執著。

台灣研究原來就是一片荒野。在一九八七年解嚴之前，何曾有人尊崇過島上的文學遺產？在解嚴前夕，台灣社會內部還發生了綿延數年的統獨論戰。那種對台灣本土文學壓制與抗拒的傲慢心態，簡直是無需掩飾的。至於在七〇年代以前，中國體制橫行之際，凡是涉及台灣的任何學問，不僅受到鄙夷，甚且還遭到全盤否定。在整個大環境的引導之下，我的思考自然就讓不出絲毫空間來容納台灣了。

對台灣的無知，並不意味台灣就不存在。我終於發現台灣時，島上的政局正開始進入翻騰的階段，而我也正被放逐於海外千里的異域。台灣，變成了我的想像，我的憧憬，我的飢渴。這一份遲到的學問，不免使我常常懷抱著無言以對的歉疚。我決心涉入台灣研究的領域時，心情已微近中午，鬢邊也漸染上星霜。

## 2

台灣文學遺產之豐饒，都是在我接觸之後才慢慢發現的。第一次閱讀的文學作品是吳濁流的《亞細亞的孤兒》，當時我正在北美的一座陽光城市埋首思索台灣的前程。我的一些朋友，只因表達了他們的政治理念而在台灣被捕坐牢；如果我也在台灣的話，相信也是躲不過同樣的命運。做為一位歷史的研究者，對於這種不斷發生的反覆現象，我不能不感到極度困惑。苦悶的心情，痛楚的思考，終於驅使我去閱讀陌生的台灣歷史與台灣文學。

《亞細亞的孤兒》這部長篇小說，便是在苦澀的時光中到達我的手上。吳濁流是一位日據時期的台灣知識分子；在時代的洪流裡，他也曾感受了身為一位殖民地人民的卑屈與壓抑。在那欲言又止的受創心靈裡，我辨識了被殖民者的情感、尊嚴是受到何等程度的扭曲。「台灣自古便是傷心之地」，這句話我耳熟能詳，卻不曾具體去理解。直到讀完吳濁流文學，我始體會所謂的傷心之痛，失身之苦，與淪落之恥。

日後在我所開的「台灣新文學運動史」這門課程時，每次講到吳濁流的時代與作品時，我總是不期然想到當年放逐異鄉的那種荒涼情境。那時，寄居在城市邊緣的一座廉價公寓裡；每次閱讀到深夜，我便強烈懷念獄中的朋友，以及日據時期心靈受到囚禁的前輩作家。

殖民地經驗使台灣作家喪失歷史記憶，也使他們欠缺想像能力；因此，他們的作品往往充塞緊張的心情，彷彿必須迫切而準確地表達蓄積已久的抗議。如果熟悉台灣歷史的話，就可發現不僅文學運動者懷有急促的思考，即使是政治運動者也總是抱持著立即而短暫的主張。我常常說，台灣文學是一種緊張的文學，並非是舒緩而從容的文學。

細讀台灣的文學作品，我才知道殖民地作家的歷史經驗，全然不同於一般記憶完整的社會。尤其像英國、法國那些擁有殖民地母國經驗的作家，他們使用的語言與敘述觀點，使人讀來就是雍容大度。他們還能夠適時流露人道主義的情感，彷彿生來就是要拯救苦難的人類。殖民地作家要自救，都已顯得力不從心，豈有餘裕表達從容的同情與想像？

台灣社會未能產生規模恢宏的文學，無疑是受到歷史格局的侷限。不過，這並不表示台灣不能誕生偉大的作品。理解台灣文學史的演變，為的是恢復曾經失落的歷史記憶，從而恢復對作家與作品的同情，並進一步恢復對整個殖民經驗的檢討。通過這樣的理解，才能夠體會台灣文學之所以如此悲愴的緣由。殖民母國的文學，之所以會出現經典式的偉大作品，在很大程度上，乃是其背後有一股無形的權力結構在支撐。形成經典文學的權力基礎，則是從剝奪被殖民者的文化資源而累積起來的。身處殖民地社會的作家，根本嚐不到任何權力的滋味，反而被放置在受到剝削的地位。正是處於如此的歷史格局之中，台灣文學史未能出現可以視之為「偉大」的作品，就不是值得訝異的事了。獲知文學史的真相之後，才不致於無端產生自卑。

## 3

海外飄泊的歲月，距離我已越來越遙遠，但經歷過的那一段苦悶，並未在內心消失。咀嚼過流亡的苦楚，方知回歸鄉土的甜味。恰恰就是有過放逐的經驗，我才認識到台灣文學受到排斥、受到貶抑的情境。為什麼我對女性主義文學抱持高度的關心？為什麼我對後殖民論述懷有強烈的好奇？原因是不難明白的，因為這些作品或理論與其權力邊緣的角色都有密切關係。研究這樣的作品，可以幫助我瞭解台灣文學之被迫放逐的緣由。

權力支配可能是暫時的，但文化的傷痛卻是持久的。我到海外之後，才知道台灣的存在；我過了三十歲以後，才開始研究台灣文學。這樣的經驗，不就是台灣殖民歷史的延伸嗎？不知道自己的歷史，錯誤的思考與情感便注定會一再重複；同樣的，不知道自己的文學遺產，自卑的人格與情結也將揮之不去。我終於回到台灣這個島嶼，也終於回到台灣文學研究的領域，應該可以視為流亡精神的一個終結吧。倘然在我的思考裡有一絲信心能夠重建，那應該是在研究過程中，台灣先人的掙扎奮鬥所帶給我力量的吧。

一九九六年四月二十五日台中

## 左翼文學在台灣

1

戰後台灣社會習慣於反共思考超過半個世紀以上，因此對於在島上曾經發生過的左翼文學運動，似乎沒有保留鮮明的歷史記憶。日本的殖民體制是反共的，戰後的戒嚴體制也是反共的；這兩個在種族上全然不同的政權，竟具備了同樣的極右法西斯精神。從一九二〇年代新文學運動的發軔開始，到一九八〇年代的戒嚴文化解除為止，在漫長的一甲子時光裡，有多少左翼色彩的作家浮沉過。然而，以資本主義思考為主流價值的兩個統治者，對於左傾的文學作品都採取敵意與壓制的態度。因此，在一九三〇年代出現的左翼寫實主義文學，以及一九七〇年代產生的部分左翼鄉土文學，到目前為止，都沒有得到恰當的評價。

即使在解嚴之後的世紀交會點，台灣社會似乎也還欠缺討論左翼思想的從容空間。這篇短文，集中於介紹日據時期左翼文學運動的作家及其作品。戰後一九七〇年代雖一度有左翼運動的出現，但其階級立場已被強烈的民族主義色彩所取代，社會主義的傾向並不像一九三〇年代的左翼作家那樣清楚。殖民地時期的左翼文學之所以值得注意，乃在於階級意識特別濃厚。在帝國主義者的支配下，台灣左翼作家的批判精神未嘗稍減。他們堅定信仰社會主義的思想，揭穿日本資本主義的現代化假面。當日本殖民者向全世界宣稱「台灣產業大躍進」時，台灣左翼作家以寫實的技巧，為歷史留下可觀而雄辯的見證。正因為有他們的作品存在，日本殖民體制的本質才徹底暴露出來。

何謂左翼文學？這個問題可以從兩方面來回答。就狹義而言，左翼文學是由社會主義信念特別旺盛的作家所寫出的文學作品。凡是在一九二〇、三〇年代崛起的作家，幾乎很少不受到社會主義思想的影響。他們大約讀過馬克思的《資本論》，並且也參加過讀書會或政治運動組織。在階級立場上，他們同情被壓迫的農民、工人生活處境；在美學精神上，他們傾向於寫實主義的批判態度。對於資本主義挾帶而來的現代化趨勢，他們採取抗拒的立場。就廣義而言，左翼作家還包括了無政府主義者，這樣的作家不一定像社會主義者具有革命性與戰鬥性，但基本上對於殖民體制與資本主義文化，表現得相當悲觀而絕望。屬於定義較為精確的左翼作家，可以包括楊逵、郭秋生、吳新榮等人；屬於定義較為寬鬆的左翼作家，則包

括賴和、王詩琅、王白淵、楊華、楊守愚、郭水潭、呂赫若、張文環等人。

2

要理解台灣的左翼文學，有兩個重要的事實不能不予以注意。第一個事實是，如果沒有左翼政治運動先做鋪路的工作，就不可能有後來左翼文學的崛起。因此，從一九二一年到一九三一年社會主義思想的傳播，便是為日後左翼文學從事奠基的工作。第二個事實，左翼文學在台灣的發展並非是孤立的現象，它是一九三〇年代國際左翼文學運動的重要一環。即使不討論歐洲、美國的左翼文壇，只是把焦點放在亞洲的話，也可發現日本、中國的左翼文學在當時是非常發達的。在一九三一年，中國左翼作家聯盟誕生的同時，日本也成立了日本普羅文化聯盟。這兩個團體分別與中國共產黨、日本共產黨保持密切的連繫。台灣作家雖然沒有台共在背後指導，但左翼文學的盛況也相當可觀。

一九三二年出現的東京台灣藝術研究會與南音社，一九三三年成立的台灣文藝協會，以及一九三四年誕生的台灣文藝聯盟，都足以證明左翼文學的發展橫跨了台灣各地的文學活動之中。這些文學團體的組成，事實上都是為了填補抗日政治運動被迫中止之後所遺留下來的真空。如果要認識左翼政治團體的興衰消長，目前可供參考的書籍有三種，一是盧修一著，

《日據時代台灣共產黨史》（自由時代出版社，一九八九，台北），一是陳芳明著，《謝雪紅評傳》（前衛出版社，一九九一，台北），一是簡炯仁著，《台灣共產主義運動史》（前衛出版社，一九九七，台北）。閱讀上述書籍，當可掌握左翼文學發展的背景，也可理解文學與政治之間的互動關係。

3

擁有「台灣新文學之父」尊稱的賴和（一八九四—一九四三），也是台灣左翼文學的重要奠基者。他參加過台灣文化協會，並且與台灣農民組合、台灣共產黨等政治團體維繫著密切而友好的關係。在殖民的陣營裡，賴和已是一位公認的可敬領導者。然而，他的重要性並不僅限於政治運動；在推展文學運動方面，他也是扮演了主導的角色。一九二六年他發表的兩篇小說〈一桿秤仔〉與〈鬥鬧熱〉，一方面從無產階級立場批判日本警察與資本主義制度，一方面則從現代化的觀點批判台灣人的民族性與封建性。他的小說等於是為後來的左翼文學定下了基調。

賴和文學的重要意義，在於他的階級意識極為清晰，同時也能夠分辨現代性（modernity）所帶來的解放與壓抑。從他的小說可以發現，所謂現代性，便是使台灣民衆

覺悟到理性文明的本质；通過理性思考的洗禮，而能夠對於封建文化的盲目與茫昧進行挑戰。但是，他的小說並非只是質疑封建傳統的落後而已；賴和頗知，日本統治者也利用現代化的假面，鬆動台灣人的文化主體，在國族認同上產生迷失，進而在思想上、經濟上進行全面鎮壓與掠奪。閱讀賴和小說，幾乎可以體會到殖民地知識分子的困境與掙扎。要評價台灣的左翼文學，就不能以一般的社會主義觀點來看待，而應該考慮到台灣社會的處境。

到目前為止，賴和文學的研究成績斐然。坊間能夠獲得的賴和作品，約有李南衡編《賴和先生全集》（明潭出版社，一九七九，台北），張恆豪編《賴和集》（前衛出版社，一九九一，台北），施淑編《賴和小說集》（洪範書店，一九九四，台北）。在研究方面，最重要的首推林瑞明著《台灣文學與時代精神：賴和研究論集》（允晨出版社，一九九三，台北），其次是彰化縣立文化中心編《賴和研究資料彙編（上）、（下）》（一九九四，彰化），以及李篤恭編《磺溪一完人：賴和先生百年紀念文集》（前衛出版社，一九九四，台北）。

由於有賴和做為前驅者，台灣文學才得以開展定義分明的左翼路線。這條路線的代表人物有兩位，一是小說家楊逵，一是詩人吳新榮。楊逵的批判精神與鬥爭性格，是日據作家中最為強烈的一位。在一九三二年發表《送報伙》後，便奠定了他在文學史上的地位。這篇小說值得注意之處，不僅是無產階級意識特別旺盛，而且是站在國際社會主義的角度宣揚跨越

國界的聯合陣線策略。楊逵小說的特色，便是他自始至終都表現了樂觀的、抵抗的精神。目前流傳較為廣泛的楊逵作品，包括陳芳明編《楊逵的文學生涯》（前衛出版社，一九八八，台北），張恆豪編《楊逵集》（前衛出版社，一九九一，台北）。值得注意的，莫過於彭小妍主持的《楊逵全集》編輯計畫。截至現在，《楊逵全集》已出版六卷，第一、二卷為「戲劇卷」，第三至六卷為「小說卷」，係由國立文化資產保存研究中心策劃，並由中央研究院中國文哲研究所主辦。《楊逵全集》將在二〇〇一年全部付梓完成，屆時楊逵的歷史地位必將重新改寫，而左翼文學史的面貌也預計能夠刷新。

吳新榮則是鹽分地帶詩人集團的領導人，他的詩作全然是以日文寫成，詩風頗具社會主義的寫實色彩。因為有他的奠基，台南縣濱海的貧瘠土壤上綻放了盛開的新詩花朵。在鹽分地帶的旗幟下，詩人成員包括郭水潭、莊培初、王登山、林芳年等。他們的詩既凸顯了鄉土精神，也強調了階級立場。對於資本主義體制的批判毫不掩飾，從而對殖民本質的揭發也非常露骨。更為重要的是，他們在批判之餘，並未捨棄詩藝的經營與美學的追求。吳新榮的作品有張良澤編《吳新榮全集》（遠景出版社，一九八一，台北）。共六冊，呂興昌、黃勁連編《吳新榮選集》，共三冊（台南縣立文化中心，一九九七，新營）。郭水潭部分，則有羊子喬編《郭水潭集》（台南縣立文化中心，一九九五，新營）。林芳年作品，收入林芳年著《林芳年選集》（中華日報，一九八三，台南）。另外羊子喬編《鹽分地帶文學選》（林白

出版社，一九七九，台北），是對整個有關此地區文學作品的鳥瞰，乃屬不可缺乏的參考資料。

無政府主義的作家王詩琅與楊守愚，近年來逐漸獲得重視。他們的小說也是從無產階級的立場出發，不過批判意識顯然沒有楊遠、吳新榮那樣高漲。他們的創作技巧近乎自然主義的手法，自我嘲諷的意味極為濃厚。王詩琅所寫的〈沒落〉與〈十字路〉兩篇小說，對左翼知識分子的反諷非常辛辣，而楊守愚完成的「跼壁系列」小說共四篇，更是對脫離現實的知識分子極盡諷刺之能事。在左翼系譜中，他們的文學特色獨樹一幟。施懿琳編《楊守愚作品選集（上）、（下）》（彰化縣立文化中心，一九九六），以及許俊雅編《楊守愚詩集》（師範大學出版部，一九九六，台北），是窺探楊守愚文學心靈的重要資料。張良澤編《王詩琅全集》，十二冊（德馨室出版社，一九七九，高雄），以及張炎憲、翁佳音合編《陋巷清士：王詩琅選集》（稻鄉出版社，一九九二，台北），則是研究王詩琅的最好參考作品。

其他左翼作家如郭秋生，在一九三〇年代初期鄉土文學扮演重要的旗手。在理論方面與創作方面都相當豐碩，但是有關郭秋生作品的收集，至今仍付諸闕如。必須直接尋找一九三〇年代的《台灣民報》、《台灣新生報》、《昭和新聞》、《台灣新聞》等報紙，以及《南音》、《第一線》、《台灣文藝》等雜誌，才能瞭解他的文學成就。在評價上較為複雜的作家如呂赫若、張文環，早期都具有鮮明的左翼色彩，後來則因一九四〇年代皇民化運動的影

響，風格有很大程度的轉變。張恆豪編《張文環集》（前衛出版社，一九九一，台北），與林至潔譯《呂赫若小說全集》（聯合文學出版社，一九九五，台北），都可以清楚辨認他們的心路歷程之起伏變化。

日據時期的左翼文學運動，並非只有階級鬥爭的意義而已，在國族認同上與性別議題上，也容納高度的想像空間。陳芳明著《左翼台灣：殖民地文學運動史論》（麥田出版社，一九九八，台北），已初步探討了這方面的問題。然而，更為深刻的挖掘與研究仍有待更多人參與。如果討論文學史忽略左翼作家的存在，這樣的歷史記憶重建仍然還是殘缺不全。如果討論左翼文學只停留在殖民者／被殖民者的對立衝突層面，則如此的探索也只是皮毛而已。左翼文學對台灣研究而言，依然是一片黑暗的森林，是一片廣闊的海洋。

一九九八年五月

## 張愛玲文學的明與暗

——從〈傾城之戀〉到《赤地之戀》

張愛玲之死，讓她又活了一次。一九九五年九月，她去世的消息傳抵台灣時，所有的媒體與張迷無不以各種形式祭悼她，懷念她。熱烈的告別式，並沒有送她離去，反而使她更長久駐留在台灣。幾乎每位接受過她影響的台灣作家，都承認他們在創作生涯中對她的迷戀或模仿。即使到今年（一九九六）十一月朱天文出版《花憶前身》作品選集時，也不能不表示她對張愛玲作品片段之記誦或反芻。在她遠逝之後，張愛玲文學顯得益發活潑生動。

文學史上所描繪的張愛玲，其重要性是逐漸累積起來的。第一位發現張愛玲文學，並且肯定其藝術成就的，當推現代文學的研究者夏志清。他撰寫的《中國現代小說史》，不僅承認張愛玲在五〇年代所寫的《秧歌》與《赤地之戀》是時代鉅構，同時也追認她在四〇年代汪精衛時期所寫的短篇小說是不朽之作。夏志清的文學史專書出版於一九六〇年代，從此以

後，張愛玲文學的地位便在台灣日益高升。

不過，在其歷史地位漸臻鞏固之際，她的作品產量並未隨著增加。攜帶她走入文學史的，卻是她早期的小說與散文。嚴格來說，張愛玲一生創作的黃金時期，只維持十一年左右；亦即從一九四三年二十二歲開始，到一九五四年三十三歲為止。在如此短暫的時間裡，她就完成了生命最重要的作品。惹人議論的短篇小說〈傾城之戀〉，可以視為她旺盛創作生命的起點，寫於一九四三年的上海。頗受爭議的長篇小說《赤地之戀》，則可視為她創作生命的頂峰，寫於一九五四年的香港。跨過這座高峰，她便不再有任何力量能夠突破瓶頸。文學史上傳誦的張愛玲，至此戛然而止。

## 隔離之為美學：〈傾城之戀〉

文學生命盛放於二十歲到三十歲的張愛玲，一生的命運都是孤絕的。她奠定名聲時，上海正在日本傀儡汪精衛的操控之下。當時整個中國土地浴火於戰爭煙幕裡，唯獨上海被認為是一座孤島。在這段期間，倘若張愛玲並不在上海，而是投入戰史之中，則中國現代文學史必然失去了一位重要作家；倘若張愛玲在這段時期也寫出抗日戰爭的作品，與同時代大部分作家那般為政治服務並吶喊，則中國現代文學史大約要拭去一頁重要的文學紀錄。張愛玲作

品的意義，恰巧就是與當時戰爭中的中國社會相互隔離，才能夠放射出奇異的光芒。

陷身於上海城市的她，未能與時代的脈動銜接。大環境的營造，為她建構了一個與中國社會迥然不同的生活經驗。張愛玲出身於封建式的望族家庭，自幼便已熟悉傳統父權的腐朽生活。她對沒落封建文化之厭棄，隨著年齡的成長而日益深刻。等到她能夠選擇文學形式表達她與父權家庭的決裂時，中國社會正好迎接一場侵略戰爭的到來。對她而言，父權家庭莫非是整個封建社會的縮影。因此，帝國主義者的侵略，等於是對父權制度的領土構成了生存威脅。青春少女時期的張愛玲，身處孤島的上海，旁觀大時代的變動，一方面窺探封建體制的動搖，一方面又避開捲入戰爭口號的洪流之中。她的早期作品便在這種隔離的狀態下誕生，使她從容塑造了淒冷絕豔的文學風格。

隔離 (isolation)，可以是一種心理狀態，也可以是一種藝術上的美學。那是與現實社會的距離感，也許並未全然切斷，卻又產生強烈的落差。她與戰爭的隔離，讓她有機會回顧中國社會的父權真相，更讓她有機會暫時避開父權制度的支配。張愛玲創作的〈傾城之戀〉，就在這種恍如切斷的心理狀態下釀造產生的。

〈傾城之戀〉之所以引起眾多的討論，就在於它與同時代的無數小說完全不同。抗日戰爭裡的中國作家，幾乎都被驅使去撰寫國防文學或民族文學。這種在砲火下提煉出來的作品，自有其高貴情操的一面；然而，人云亦云的作品，甚至相互模仿腔調的文學也大有入

在。千篇一律的口號、吶喊、教條，似乎淪為制式的複製。張愛玲在步伐一致的浪潮中，選擇相反的方向，揮筆解剖中國封建社會的黑暗。她之令人側目，就在其他作家渲染光明色調之際，她跨入黯淡的世界。

在日本侵略香港的時候，〈傾城之戀〉的故事於焉展開。張愛玲筆下的白流蘇，並非英雄人物，而只是一位尋常的、被遺棄的傳統女性。這位被休婚的少婦，回到娘家時，不但沒有得到家庭的同情，卻遭到兄嫂的冷言奚落，彷彿她攜回了家族的侮辱。白流蘇生命的轉折，出現在她果敢的離家出走。出走，是另外一種隔離的表現，也是張愛玲作品中的一種決裂的象徵。

對小說中的白流蘇來說，家庭不再是護衛個人情感的堡壘，而是封建社會歧視女性的戰場。白流蘇決定離開家庭，離開上海，投入殖民地異域的香港；這項行動無疑是切斷與父權社會的連繫。女性之擺脫權力支配，勇敢走向自主的道路，並非一朝一夕就可獲致。到達香港後的白流蘇，雖然無需面對立即的歧視，但是父權的陰影仍然存留在她邂逅的男性身上。這個背景使兩人在心理上都有較大的應對空間，至少沒有家族的羈絆，也沒有封建力量強烈牽制。

相對於上海沒落家庭的腐朽氣息，香港在白流蘇的眼裡卻是一個充滿流動生機的城市：「那是個火辣辣的下午，望過去最觸目的便是碼頭上圍列著的巨型廣告牌，紅的、橘紅的、



粉紅的，倒映在綠油油的海水裡，一條條，一株株刺激性的犯沖的色素，竄上落下，在水底下廝殺得異常熱鬧。」僅僅是如此簡單的景色描寫，就足以對照上海城市的停滯與窒息。

白流蘇與范柳原之間的愛情，無非是兩性之間的對決。有過洋化歷練的范柳原，並未脫離男性的優越地位。他希望白流蘇只是逢場作戲的對象，無需在這場遊戲中負起任何責任。白流蘇非常能夠洞察范柳原的用心，在行動與思考上自然是不免抗拒著。她所抗拒者，顯然是提防父權陰影的復現。這一對異鄉男女終於放棄了對決，彼此放棄了矜持與傲慢，因為，香港突然陷入戰火之中，生死問題超越了個人的歷史包袱，在死亡陰影之下，傳統父權的優越感，以及女性的自卑感都被驅散了。剩下來的，乃是他們兩人的相濡以沫。「他不過是一個自私的男子，她不過是一個自私的女人。在這兵荒馬亂的時代，個人主義者是無處容身的，可是總有地方容得下一對平凡的夫妻。」張愛玲的筆調寫得何等淡漠，卻頗能刻劃傳統男女獲得解放的合理出路。

〈傾城之戀〉的結局，集中於肯定白流蘇的愛情之宣告完成。張愛玲使用誇張的手法，勾勒這段平凡愛情的非凡意義：「香港的陷落成全了她。但是在這個不可理喻的世界裡，誰知什麼是因，什麼是果？誰知道呢？也許就因為要成全她，一個大城市傾覆了。成千上萬的人死去，成千上萬的人痛苦著，跟著是驚天動地的改革……流蘇並不覺得她在歷史上的地位有什麼微妙之點。」白流蘇在歷史洪流的沖激下可能是渺小的；然而，要完成一個平凡的愛

情竟然需要讓整座城市陷落，這正好點出了傳統父權力量之沉重而龐大。女性要得到愛情，就必須瓦解父權；父權之崩解，則有賴戰爭的爆發。戰爭終於發生，使白流蘇與父權社會全然隔離。一旦隔離的工作完成，女性的愛情也隨之完成。張愛玲建構的隔離美學，於此獲得飽滿而完整的詮釋。

### 疏離之為美學：《赤地之戀》

倘若〈傾城之戀〉是城市陷落來暗喻女性愛情之走向解放；那麼，〈赤地之戀〉的象徵則完全與之顛倒。《赤地之戀》乃是以中國政治之獲得「解放」來暗喻人性之陷落。從這個意義來看，張愛玲在汪精衛時期撰寫的〈傾城之戀〉，可以看到女性命運前景的一絲光芒。到了中國共產黨解放的時期，張愛玲小說卻讓讀者看到女性命運的一片黯淡。這一明一暗，豈非是張愛玲窺探人性與政治之間互動關係最為銳利之處？

中共建國成功時，張愛玲未及離開上海；她親眼見證了上海解放以後城市生活的實況。身為一位作家，張愛玲頗能感受一個父權體制是如何建立起來的，也更能感受這個全新父權政治比中國史上任何一個時期對女性的歧視還要嚴苛。政治權力干涉下的女性命運，從來沒有像自稱「解放人性」的中共統治還來得悲慘而痛苦。張愛玲幸運地在一九五二年以探親名

義離開上海到達香港，她終於擁有從容的空間來描寫中共解放後的農民生活。在香港，她撰寫了《秧歌》與《赤地之戀》這兩部小說，都是以土改運動做為故事的主題。

張愛玲撰寫這兩部長篇小說時，已經與中國社會是隔離狀態。更為重要的，她對中共政權也保持高度的疏離態度。所謂疏離 (alienation)，乃是指她所賴以生存的社會應該是耳熟能詳的，她所認識的中國百姓應該是非常熟悉的；但是，一個父權體制建立起來之後，她的生活環境反而淪為畸形的存在，不僅讓她陌生，甚至還使她恐懼。即使是張愛玲本人的生活，也必須揮別小布爾喬亞式的世界，全心接受勞動人民的改造。

由於是疏離的，張愛玲筆下的女性必須比傳統社會所扮演的角色還要更具耐性與戰鬥性。在父權支配下，女性不但認命，並且還更勇敢要迎接挑戰；在某些時刻，較諸男性還更為陽剛、堅毅。這種陽剛的女性，是在飢餓狀態中表現出逆來順受的性格。《秧歌》中的妻子，顯得淡漠、冷酷、無所謂；在丈夫要求吃乾飯的時候，妻子不在乎回應著。等到開飯時，丈夫看到的「仍舊是每天吃的那種薄粥，薄得發青；種子似的野菜切成一段段，在裡面漂浮著。」與他事先要求的那種「煮得硬一點，我要那米一顆顆的數得出來」的乾飯，全然兩樣。倘然男性的最低要求都不可能實現，那麼在中共父權窺伺下的女性，更不可能有絲毫翻身的機會。

《赤地之戀》描寫中共勞改時期青年男女下鄉的故事；《秧歌》則是勞改完成後的農村

故事。兩部小說合併觀看，凸顯了一個找不到出路的社會之窒息狀態。最可怕的地方，莫過於中共軍隊向人民開槍的事實。黨幹部囤積農民以血汗耕種出來的糧食，卻活生生讓整個農民陷於饑荒邊緣，最後迫使善良的農民必須以抗爭行動搶糧。人民解放軍終於對於解放的人民開槍，在《秧歌》裡寫得驚心動魄，其中最使人震撼的，便是小說最後的描述：「民兵們揮動著紅纓槍在紅光裡衝過。內中有一個民兵堅持著說剛起火的時候，他曾經看見一個女人在黑影裡奔跑，被他追著，一直把她趕到火裡去了。」被驅趕的女性，在浴火中才真正得到生命的解放。她死了，許多女性死了，許多善良的百姓死了，終於成全了一個父權高漲的中共體制。

相較於《秧歌》的曲折描述，《赤地之戀》的經營似乎來得遜色。張愛玲把故事重心放在男主角劉荃的身上，他參加勞改下鄉，他發生愛情故事，但是他最後遠赴「抗美援朝」去了。男性的命運，並不比女性還要高明。他們沒有任何的選擇，唯一擺在眼前的道路，便是完全服膺於政治的需要與政治的安排。劉荃與女友黃絹的戀愛，已不再神聖；相反的，他們的愛充滿了罪惡感，甚至還有背叛人民的感覺。為了符合「人民」的願望，黃絹變成中共幹部的倩婦，她以她的幸福換取劉荃生命的安全。人的尊嚴，愛情的純潔，在中共體制下，是那樣的背德而不潔。人格死了，愛情死了，生命死了，終於成全了一個全新的父權統治。

## 復活的張愛玲

張愛玲寫完《秧歌》與《赤地之戀》之後，似乎沒有繼續更出色的創作。不過，對一位傑出的作家而言，倘然作品是重要的，並不需要多產而豐收。世故老成的她，在二十歲到三十歲之際，就已經塑造了成熟的心境。在年少時期，她便能透視人世的蒼涼悲歡。世間沒有一件愛情不是千瘡百孔的，她在年輕時代就已經如此喟嘆。然而，要描寫的不是愛情，而是愛情背後的脆弱人性。

從《傾城之戀》到《赤地之戀》，張愛玲再三穿越於人性明暗的縫隙之間。她的筆觸冷酷悽慘，只為反射人的陰暗醜惡。只是，蒼涼盡處，並不全然絕望。就像《傾城之戀》那樣，人還是可以尋到光明的出路；只是要開啓一個時代的閘門，就必須勇於棄擲黑暗的父權。傲慢的父權不死，人的希望就有可能熄滅。張愛玲已經遠逝，她留下的生命思考卻永遠是生動的。她的不死，遺留在人間不盡不止的議論裡。

一九九六年十一月九日靜宜

## 追尋張深切

《張深切全集》即將在今年夏天出版。這部全集的完成，是現階段台灣文學研究者通力合作所獲得的一個成果。散佚在天涯海角的張深切作品，或深埋於異域圖書館的陰暗角落，或隱蔽於私人藏書的木櫃架上，幾乎都已陷入遺忘的狀態。這次以十二卷的完整面貌重見天日，意味著張深切的魂魄再次回歸台灣歷史的記憶之中。從北美、日本、中國、台灣收集的資料，終於能夠重建張深切的歷史圖像，應可視為一九九七年的文壇大事。

張深切（一九〇四—一九六五），是南投草屯人。他的重要性，在於參加了反日本殖民體制的政治運動與文學運動。在政治運動方面，他介入了一九二七年的廣東台灣革命青年團事件，呼籲中國應支持台灣革命。張深切因而被捕，入獄三年。在文學運動方面，他領導一九三四年台灣文藝聯盟的組成，開啓台灣新文學史上的恢宏格局，並創辦了作家陣容極為整

齊的《台灣文藝》。

凡是熟悉文學發展的人都知道，台灣文藝聯盟的出現，代表殖民地作家的一次大覺醒。爲了抵抗不公平的帝國主義體制，作家覺悟到必須集合多數人的智慧，並且以大衆文藝的策略，喚醒更多的民衆。這個運動的幕後推手，無疑是來自富有高度批判意識的張深切。他的文學信念，充分表達於一篇論文《對台灣新文學路線的一提案》：「台灣固自有台灣特殊的氣候、風土、生產、經濟、政治、民情、風俗、歷史等，我們要把這些事情，深切地以科學的方法研究分析出來，察其所生，審其所成，識其所形，知其所能，正確地把握於思想，靈活地表現於文學……。」這樣的見解，無疑爲殖民地台灣的文學，賦予極爲明確的定義。

基於對大衆文學的執著，張深切也投入了演劇運動。在一九三〇年代，他組成了「台灣演劇研究會」，實踐了他信奉「文藝大衆化，須從演劇做起」的理論。張深切在日據時期對演藝運動所下的功夫，就成爲戰後從事電影運動的張本。

張深切在文學史上所代表的意義，尙不止於台灣文藝聯盟的活動。一九三九年他遠赴北京，並與周作人同時創辦《中國文藝》。戰爭期間，張深切是少數幾位台灣作家與周作人有所過從。周作人投靠日本文學陣營的經過，很少有人能夠理解。張深切在其回憶錄《里程碑》有很貼切的說明，是了解周作人的一條重要線索。

到目前爲止，張深切的《里程碑》，恐怕是台灣作家中規模最大的一部回憶錄。這部又

名《黑色的太陽》的作品，橫跨二十世紀初期到中葉的歷史。凡有關台灣知識分子的政治主張與人文理想，都可在這部書找到印證。這是一部完整的心路歷程的紀錄，徹底反映了台灣知識分子的抵抗與挫折。台灣社會遭逢帝國主義、殖民主義、資本主義等等的侵襲從而島上住民的心靈也受到扭曲與傷害，使他們找不到自己的國家認同與文化定位。張深切窮畢生之力，追求生命與人文的理想目標，最後卻都宣告幻滅，而不得不以「孤獨的野人」自況。他的心情，幾乎可以與吳濁流的《亞細亞的孤兒》相互輝映。

在全集出版之前，特地擷取若干未爲民間發現的張深切作品。其中他在一九二四年、一九二五年分別發表的兩篇小說《總滅》與《兩名殺人犯》，係日本學者中島利郎教授在發行量極爲稀少的雜誌《櫻草》中發現的。這兩篇小說，無論在遣詞用字，或在創作技巧上，都已粗具現代小說的形式。對文學史的理解，此二作品有很大的幫助。論者恆將一九二五年劃入台灣新文學運動的萌芽期。在奠基階段，能有這樣的作品出現，已屬極爲可貴。

另外兩篇文字，選自張深切的劇本《邱罔舍》與回憶錄《里程碑》。從這些文字，當可窺見張深切之關心所在。他的作品頗爲豐富，有政治評論與哲學研究，更有文學創作與劇本撰寫。《張深切全集》還收納了他的日記、書信，以及珍貴異常的寫真相片。全集出版時，追尋張深切的歷程當可告一段落。不過，對於張深切歷史意義的挖掘與探索，現在才只是一個起點。

一九九七年四月十五日台中

## 召魂式

曾經是失蹤的、飄零的史料，在茫茫的時間迷霧裡忽然浮現時，常常會帶來無與倫比的喜悅。我參加《張深切全集》編輯工作的經驗，對於這種喜悅的感受，可以說比任何人還來得深刻。我開始尋找他的資料，是從海外著手進行的。那時，整個台灣社會還籠罩在戒嚴體制的陰影之下，有關本土歷史與文學的探索，仍然被視為高度的政治禁忌。張深切是一位政治運動者，也是一位文學運動者，生前著作曾遭到查禁，死後又被當權者刻意遺忘，他的事蹟與紀錄從此就被隔離於台灣的土地之外。我第一次閱讀他的作品時，內心升起了奇異的感覺，彷彿是面對一位陌生人。

張深切留下一部極為豐厚的回憶錄《里程碑》，總共有四冊，時間橫跨二十世紀初期到一九四五年日本投降。這是日據時期台灣作家中寫出篇幅最大的個人心影錄，也是見證日本

殖民主義在台興衰始末的最為強悍有力的證詞。我對台灣歷史的認識原來就很粗糙，因此面對《里程碑》這部作品時，總是不期然會興起閱讀外國史的錯覺。就一位在台灣成長的知識分子來說，我被帶領著走入曲折迂迴的歷史巷道。他讓我看到殖民地知識分子的悲歡與恩仇，也讓我領會了抵抗意志的飛躍與跌宕。讀完他的回憶錄時，正是我投入海外政治運動的前夜。我突然有了徹底的覺悟。原來張深切遭遇過的問題，並非是他個人的，而是屬於整個台灣歷史的。

我日後研究日據時代的歷史時，總不免要參考張深切的著作，那是因為他當年的活動範圍縱橫於台灣、日本與中國三個地方，與當時各個領域的知名人士均過從甚密，因此重要的歷史紀錄與政治人物都可在他的字裡行間發現。

我在一九八九年受到邀請參加《張深切全集》的編輯行列時，正在撰寫另一位左翼領導者謝雪紅的評傳。在寫書過程中，必須時常到加州的史丹福大學圖書館尋找資料。羅列在圖書館陰暗角落的台灣報紙與雜誌，相當完整地棲息於凝滯的時光之中。如果我未曾研究台灣史的話，可能會把它視為一座墓室；但是，我一旦啓開歷史之眼後，那簡直就是一座寶藏。在陳舊的雜誌《中國文藝》裡找到張深切在四〇年代北京所寫的文章時，我似乎窺見了台灣知識分子生存在日本與中國的夾縫中所流露的痛楚。

充滿著憂鬱的歷史情懷與苦悶的政治關懷，是張深切畢生的文字風格。這樣的風格，飄

散在台灣、中國、日本、美國的流浪書籍之中。我與黃英哲、張炎憲、廖仁義、邱坤良，透過斷簡殘編與隻字片語，緩慢卻篤定地把張深切的風格面貌，如拼圖一般漸漸匯聚起來。這樣的工作耗盡了十年的光陰，我們終於看到了一個較為完整的張深切歷史影像。我們以新書發表會的方式，讓張深切的魂魄回歸到台灣的土地。就在那時刻，我們分享了張深切那一時代見證者的喜悅，也分享了他的家屬的歡愉之情。十二冊的作品莊嚴地展示在會場，引起不少讚嘆之聲，那些聲音都在歡迎張深切撥雲見日的回家方式。

一九九八年二月十九日靜宜

## 復活的張深切

——導讀《張深切全集》

翻開台灣新文學運動的歷史，有一個重要的名字是不能忽視的，那就是張深切。進入三〇年代以後，台灣文學的發展開始宣告成熟。一個社會之所以能誕生成熟的文學，不僅是由於有客觀條件的催促，同時也是由於有主觀意願的追求。就當時的政治環境而言，台灣知識分子受到日本軍國主義的箝制，許多抵抗運動的團體紛紛被迫解散。因此，在失去批判的舞臺之後，無數知識分子不能不轉而投入文學的陣營。台灣的新文學之能夠擺脫政治附庸的地位，一躍成爲自主性的反殖民體制的抵抗力量，不能不說是拜賜於日本帝國主義擴張的刺激。但是，從另一方面來看，台灣作家在這階段已意識到要建構一種能夠反映社會現實的文學形式，從而藉形式來表達台灣社會意志之未嘗屈從，並且也藉豐富的文學內容來填補政治

運動被中止之後所遺留下來的真空。在壓迫與抗拒的互動過程中，台灣作家第一次想到要共同結合在一起，以集體的力量抵制殖民主義的侵蝕。提出這種團結構想的其中一位作家，非張深切莫屬。

倘然張深切是一個重要的名字，為什麼竟然沒有多少人能夠認識？這並不是令人訝異的事。台灣原來就是患有嚴重歷史失憶症的社會，對於歷史的進退與轉折從來便抱持健忘的態度。然而，還有更為重要的原因是，許多歷史人物的事蹟早已受到當權者的擦拭與焚毀，使人無法辨識過去的真相，張深切生前著作遭到查禁，死後其地位又未獲得平反，他的名字終於飄散在淡忘的時間中。然而，無論如何擦拭並遺忘，張深切的名字在歷史上所代表的意義是不能否認的。為了重新構築他的歷史形象，一群有心人在海內外同時展開鑄造的工作。經過將近六年的時光，這樣的努力獲致了一定的成果。讓張深切的精神復活過來，便是這項努力的一個目標。

《張深切全集》的出版，是現階段追尋台灣現代史料過程中的一大成就。由於政治的禁錮與時代的流轉，張深切遺留下來的文字終於發生嚴重的散佚；從而他的事蹟也消失在制式教育所造成的廢墟之中。隨著八〇年代以降台灣研究熱的提升，許多失落的和禁忌的名字，再次湧現於歷史記憶重建的風潮裡。參與日據時期政治運動與文學運動的張深切，便是台灣研究朝顯學道路邁進之際，頗受矚目的一位重要殖民地知識分子。這部全集的出版，不僅

可以使張深切的歷史地位撥雲見日，也可以廓清抗日運動史上一些未能解決的疑點。

張深切生在一個思想出路全面遭到封鎖的時代，從二十世紀的初期到中期，就像同世代的其他知識分子那樣，他從未見證台灣社會有任何獲得解放的機會。張深切的重要性，乃在於他投入了反殖民的運動，勇於探索台灣的命運。台灣抗日運動在一九二七年到達一個分合的關口時，他在中國廣州成立台灣革命青年團。透過這樣的政治活動，他第一次體會到文化認同的問題，也是第一次感受到殖民地知識分子的苦惱。他的苦惱，並沒有因時代的轉變而獲得紓解；恰恰相反，戰前戰後的政權更迭，使他對文化認同的問題有了更深沉的思考。

這部全集的重要性，在於呈現台灣知識分子面臨歷史轉型時期的內心衝突與矛盾。如何追求台灣的政治出路，如何開拓台灣的文化遠景，便是張深切從青年到晚年不斷在自我審問的議題。這種心情，正好可以說明他之所以一再介入公眾活動的原因。監禁與逃亡的生命，全然沒有阻礙他抵抗的意志。張深切之投入文學運動、演劇運動、電影製片運動，足夠為他的抵抗精神提出有力的證詞。

張深切在一九三四年糾合全島文學家成立的「台灣文藝聯盟」，無疑是參與政治運動受挫之後，繼續進行精神抵抗的行動。誠如他自己所說，這個文學團體的出現，既是「確保台灣精神文化的基礎」，也是「對異族表示堅毅不移的抵抗」。凡是對台灣文學史稍有涉獵的人都知道，這個組織是台灣作家陣容最為整齊的結合，其目的在於創造具備台灣特殊性格的

文學作品。

這項團結所做的努力，證明是成功的。三〇年代台灣文學之蔚為風氣，作家輩出，各類風騷，不能不說是台灣文藝聯盟的刺激所致。青年張深切在這段時期的思想臻於成熟，提出跨越階級、跨越意識形態的文學主張。在左翼文學高張的年代，他的文學觀有其獨到之處。張深切的想法，是可以理解的。他希望團結一切可以團結的力量，結合全體作家，對日本殖民體制展開密集而細緻的批判。作為聯盟機關刊物的《台灣文藝》，基本上對左右兩翼的文學作品均採取兼容並蓄的態度。這與張深切的主張，毋寧是相互呼應的。張深切懷疑「偏袒的、機械的、狹義的」抽象語言，主張文學應該與時代並駕齊驅，隨著「歷史的演進而演進」。站在被殖民的立場，張深切的民族色彩遠遠超過階級意識。相對於當時左翼文學的國際主義色彩，張深切的本土認同可以說是極為鮮明的。

台灣文藝聯盟在成立後第二年即告分裂，對張深切的文學理念不能不說是一大打擊。然而，他並不因此而動搖自己的文化認同。在文學活動之外，他仍然持續推動「台灣演劇研究會」，以實踐其「文藝大眾化，須從演劇做起」的信念。讓文化根鬚深植於民族的基層，絕對不能只依賴文字傳播；他認為通過戲劇的演出，才能有效喚醒民衆的政治意識與批判精神。

張深切對於從民間社會蓄積抵抗力量的作法，其實不在強調階級的路線，而在於以日本殖民統治所帶來的文化霸權作為主要批判對象。他的演劇運動，並不屬於娛樂性質，而是屬於抵抗意志的延伸。他的新劇經驗，以及他撰寫的劇本，與日後電影拍攝的活動都有密切的關係。台灣知識分子在殖民地社會形塑本土精神之際，拒絕接受外來的價值觀念，必然會從民衆生活中找到抵抗的據點。張深切對本土精神的追尋，始於知識菁英式的政治運動，繼之以聯合陣線式的文學運動，終而投入大眾式的演劇運動。這種有跡可循的思想發展，典型地反映了殖民地知識分子在喪失自主空間之後，仍然繼續以具體行動維護自我精神的一種努力。

收納在全集中的文字，頗能凸顯他心路歷程的轉折。值得注意的一個事實是，他敘述早期思想塑造的專書，竟都完成於戰後二二八事件的期間。他在逃亡藏匿時，完成了《我與我的思想》、《獄中記》、《在廣東發動的台灣革命運動史略》三書，想必有他的微言大義。凡是經歷二二八歷史悲劇的人，都知道那是台灣社會前所未有的浩劫。面臨整個政治危機與文化危機時，幾乎所有的讀書人都刻意焚毀自己的書信、日記、照片以求自保。張深切顯然超越了他同時代的許多意見領袖，不僅沒有擦拭自己的歷史，反而還積極保留過去的記憶。

危疑年代所產生的作品，往往比任何時期還更富深刻的歷史意義。張深切選擇在悲劇發生後立即動筆，以文字明志，以記憶抵抗；其中有不能言者，都在書寫的行動本身得到充分表達。戰後歷史的展開，是以鮮血與淚水揭起序幕。追求文化認同的張深切，在社會轉型階



段所目睹的苦痛，想必爲他帶來無比的幻滅。他留下日據時期殖民經驗的見證，無非是要讓後人知道歷史的錯誤不可重蹈。

當他覺悟到戰後的年代較諸日據時期還幽黯時，從此便遠離政治，而專注於哲學研究與戲劇創作。從消極的態度而言，張深切在戰後開始後半生的精神流亡。他不認同政治體制，保持疏離淡漠的身段；這種無言的抗拒，應可視爲批判精神的表達。從積極的角度來看，他藉劇本撰寫的方式，與台灣社會更爲密切結合起來。改編歷史事件與民間故事，其實正是延續他過去對本土意識的追求。政治的異化，使他更爲入世。當權者對台灣文化的封鎖與貶抑，終於沒有毀壞張深切的意志。

全集的作品，烘托了張深切的人格形象。穿越充滿傷害、扭曲與醜化的兩個政權，他並沒有機會看到台灣命運改造的契機。然而，無論如何殘酷的打擊，都只不過是在鍛鍊他的生命。在歷史的憤怒錘打之下，每一道斧斤都形塑了張深切的人格與風格。從天涯海角尋得的張深切的作品，終於完整地拼出他的歷史面貌。時間的激流，是一種沖刷，也是一種過濾。張深切作品禁得起歷史的檢驗與分析，這部全集問世時，他的名字持續在台灣世紀交會處熠熠發光。

一九九八年二月十二日台北

## 釋放囚禁的心靈

——評河原功〈作家濱田隼雄の軌跡〉

河原功先生的文章〈作家濱田隼雄の軌跡〉，焦點放在一九四〇年代濱田隼雄所寫的作品〈南方移民村〉。他以文學社會學的方法，把這部作品放在台灣殖民地的政經結構來觀察。從作品中可以看到，日本製糖會社，就像日本殖民地政府一樣，對日本移民施行掠奪與剝削。不過，就像河原功所說的，濱田對移民村的描述，並不是要探討日本殖民政府是如何粗暴與傲慢，而是肯定來自殖民母國的日本移民是如何在困難的環境中奮鬥並生根下來。因此，〈南方移民村〉絕對沒有任何批判的精神。它透過日本移民在殖民地台灣的開拓，而達到對軍國主義擴張的歌頌。在貧瘠困厄的移民村裡，日本農民竭盡思慮對抗風土病、病蟲害與惡劣的颱風。這種大無畏的精神，其實是可以與殖民政府在台灣拓殖的政策相互呼應的。

《南方移民村》固然揭露了日本農民遠離故鄉來到台灣的種種痛苦，在生地生疏的困難環境中終於以堅定的意志生根下來。從作品的表面來看，日本農民彷彿自生自滅，沒有受到政府的照顧。不過，小說的敘述也顯示出，日本農民再承受如何的痛苦，至少還可以受到台灣總督府的補助。而且，如果這些農民無以為繼時，他們還可以選擇離開移民村，回到日本的原鄉。日本農民不可能落到山窮水盡的地步，他們總是有靠山，同時也有退路。從這個觀點來看，濱田所要強調的是日本農民堅忍不拔的傳統精神，整部小說只在揭示濱田在戰爭期間對日本國策的配合。企圖要在濱田作品中尋求批判的精神，絕對是不可能的。

我補充河原功的論點是，他未能看到濱田作品背後更為深層的意義。身為具有殖民地經驗的知識分子，在閱讀濱田對日本農民歌頌之際，我想到的卻是日據時期台灣總督府欺壓之下的台灣農民。同樣是在戰爭時期，台灣農民並不可能像移民村裡的日本農民那樣幸運。在遭受病蟲害、水利不良、颱風侵襲的挑戰時，台灣農民絕對不可能得到總督府的補助。相反的，他們可能還會引來更為嚴苛的剝削。台灣這塊土地就是台灣農民僅有生存的地方，即使受到何等殘酷的制度迫害，他們根本不可能選擇離開，而必須與土地一起痛苦活下去。因此，對照於《南方移民村》日本農民的堅苦卓絕，台灣農民不是更應該受到肯定與歌頌嗎？但是，這種讚美的聲音在日本作家裡絕對不會發出的。

我要補充的另一點，便是從後殖民 (postcolonial) 的立場來觀察《南方移民村》的欺

罔。這部小說所描述的時間，記錄的是一九一〇到一九四〇年之間移民村的歷史。對台灣殖民地經驗稍微熟悉的人都知道，這段期間正是日本資本主義在台灣生根、萌芽、蓬勃發展過程的關鍵時期。如果只看濱田的作品，絕對看不到資本主義體制對台灣農民的欺侮與壓迫，絕對看不到戰爭期間台灣社會的荒涼景象，更看不到皇民化運動中台灣人心靈的痛苦與掙扎。《南方移民村》成功地轉移了日本讀者的焦點，使他們看不到台灣人的歷史。

河原功文中提到戰後濱田與左翼木刻家黃榮燦之間的對話。濱田受到黃榮燦的質疑，而對自己的皇民文學作品產生反省。問題在於濱田若沒有受到質疑的話，他會自我反省嗎？

河原功的這篇文章給我很大的啓示，那就是被殖民的知識分子絕對沒有保持沉默的權利。雖然河原功對濱田作品有所批判，但是，他的看法與我的立場還是有很大的差距。畢竟，河原功還是不能擺脫帝國之眼 (imperial eyes) 的觀察，所以只看到《南方移民村》中的日本農民，而我則看到在小說中缺席的台灣農民。皇民文學的討論，現在才在台灣學界慢慢展開。這方面的討論可能是遲到的，但是對台灣知識分子則有無限的啓發。台灣人在戰爭中被大和民族主義俘虜，在戰爭結束後又被中華民族主義俘虜。這種心靈上的囚禁，只有通過對歷史傷口的不斷正視與治療，才能得到釋放的機會。

一九九九年三月三日台中

## 為「台灣文學史的再思考」專輯而寫

台灣學術版圖的重劃，是在八〇年代戒嚴體制鬆綁之後而漸漸發生的。這種重劃工程的進行，速度可能非常緩慢，方向卻是篤定而清晰。在文學研究的領域方面，無論是中文系或外文系的學者，都開始把注意焦點轉移到台灣本土之上。中文系學者強調文本分析，外文系學者側重理論介紹；然而，雙方對於台灣文學的關切可以說是同條共貫。戰後半世紀以來，從來沒有一個時期像最近十年那樣，對於台灣文學的探索是如此密集而專注。這種研究的趨勢，事實上正在改變台灣學術的思考取向。學術不再是虛構的想像，而是具體的實踐；不再只是理論的演出，而是實際的操練。

撰寫台灣文學史的呼聲，也是在版圖重劃的要求下正式提出來。解嚴之初，有兩冊文學史立即問世，為台灣文學傳統做了基礎性的整理。那就是葉石濤的《台灣文學史綱》與彭瑞金《台灣新文學運動四〇年》。這兩部著作，代表著長期受到壓抑的思考，在獲得釋放之後的強烈回應。文學遺產的重現與歷史記憶的重建，是解嚴之後台灣研究的主要課題。葉石濤與彭瑞金的書寫本身，事實上已為戒嚴體制崩解後的台灣社會提出了嚴肅而有力的證詞。解嚴十年來，台灣文學的研究，逐漸由粗糙的狀態邁向精緻的境界，也由庸俗的吶喊邁向深刻而務實的鑽研。最能反映這種趨勢的發展，大致可以從兩個事實獲得印證。

第一，台灣作家作品的全集整理，已經蔚為風氣。張良澤在八〇年代初期編輯出來的《吳濁流作品集》、《鍾理和全集》、《王詩琅全集》與《吳新榮全集》，確曾為台灣文學的研究做了奠基的工作。在他的業績之上，近十年來已有大幅的增補工程繼續在進行著。高雄縣立文化中心出版的《鍾理和全集》，與台南縣立文化中心編輯的《吳新榮選集》，都已超越張良澤當年草創時期的格局。隨著今年《張深切全集》十二冊的出版，許多作家全集也陸續在蒐羅編輯之中，這包括《楊逵全集》、《張文環全集》、《龍瑛宗全集》等等的整理。

第二，文學理論的大量引進，使得台灣文學的探勘工作更為深化。十年前，台灣還未出現後現代主義、後殖民論述，以及女性主義等等的文學思考。如今，這些理論的實踐運用，已開啓了無限的想像。所謂「台灣文學」的定義，已不再是侷限於解嚴之前的抗議性政治意味，而是以台灣社會為主體來重新命名。由於有這些理論的啟發，學界終於注意到原住民文

學、眷村文學、女性文學、同志文學、環保文學的存在。必須把這些文學包括到台灣文學研究的領域之內，否則「台灣文學」的具體內容終究是殘缺不全的。

史料的大量出土，以及文學理論的大量介紹，已經迫使台灣文學研究者必須再思考文學史的史觀重建的議題。何謂台灣文學史，恐怕不能繼續停留在政治抗議的階段，而有必要更為務實地去注視作品的文本結構，同時也有必要更開放地注意到作家與作品的多元化事實。客觀的形勢，正在召喚台灣文學工作者應該換另一個全新的角度來回顧歷史。基於這樣的覺悟，本專輯的設計便是朝向新的想像與認識邀約一些學者共同來思索。這個專輯並未提供全面的考察，而只是抽樣性地針對文學史的重建進行嚴肅的再思考。

彭瑞金所寫〈葉石濤的台灣文學評論和文學史〉一文，乃是總結台灣文學史奠基者葉石濤的研究成績。這篇文章極其扼要地描述了葉石濤畢生的努力方向，是近年來不可多得的一篇史論。對葉石濤感到陌生的讀者，透過彭瑞金的書寫就可掌握許多未為人所知的評論性人格。把這篇文章視為葉石濤文學思考的一篇導讀也未嘗不可，不過，它也為過去的文學史撰寫工作做了論斷性的評價。

下村作次郎與黃英哲合撰的〈談戰前台灣大眾文學〉，既是對最新挖掘的文學史料予以詮釋，也是為台灣文學史上一段受到忽視的部分做了填補的工作。「大眾文學」是否可以劃入文學史的範疇，這是值得議論的開放議題。不過，如果從文化研究的角度來看，大眾文學

的內容其實也是文學史無可分割的一部。這篇文章的最大貢獻，就在於它喚醒了史家的注意。在現階段，台灣文學史的重建工作仍然還存在著許多空白的階段。面對這樣嚴厲的事實，台灣文學研究者能夠不抱持謙卑之心嗎？

彭小妍的〈何謂鄉土〉，跨越了統獨論戰的藩籬，為台灣鄉土文學找到新的詮釋空間。如眾所知，一九七七年的鄉土文學論戰區隔了官方文藝政策與民間文學創作的界線。從此，台灣作家更為確切地介入了現實社會與政治。不過，民間的作家並未解決「回歸鄉土」的問題。所謂鄉土，究竟是指台灣，還是指中國。這個懸而未決的議論，最後就變成了八〇年代初期統獨論戰的張本。彭小妍的這篇文章，並非想再度捲入意識形態爭論的漩渦之中，它的主旨乃在於指出，被認為是「統一」的陳映真作品，其實也是屬於台灣鄉土文學建構的重要部分，換言之，即使陳映真如何自我辯護，他的小說作品也已經被編入台灣文學史的脈絡裡。

陳芳明的〈張愛玲與台灣文學史的撰寫〉，企圖透過張愛玲在台灣在接受過程，重新建構台灣文學史的視野。張愛玲誠然不是出生於台灣，她的小說也未嘗有隻字片語及於台灣社會。不過，張愛玲對台灣戰後作家的影響，至深且鉅，甚至可以說注入某些作家的血肉之中。這是文學史上罕見的特例。張愛玲之受到重視，無可否認的，乃是通過主流媒體與主流學者的炒作。背後的權力支配，隱然可見。但是，張愛玲在七〇年代也曾遭到刻意的貶抑，這是不能忽視的史實。她終於在八〇年代後期於島上放射無限的魅力，無非拜賜了其作品文

本所暗藏的藝術力量。其他作家即使受到炒作，也無法進入歷史。這篇文章，毋寧是在呼籲以更為多元的視野來看待歷史，它只是一個想像開門的啓開，而不是決定性的論斷。

這個專輯在於強調，台灣文學史可能已經到了應該重新改寫的時刻。歷史原就是必須不斷改寫與再改寫，畢竟每個時代的客觀環境與思考方式一直都是變動不居的。世界歷史如此，台灣歷史更是如此。

一九九八年十一月中外文學

## 殖民的傷痕 · 世紀的回眸

——日據時期台灣小說選讀

重新閱讀日據時期的小說，彷彿又一次穿越傷心地的台灣。在這塊被損害的土地上所產生的文學，即使歷史變得何等遙遠，都可以留下來做為人類永恆的見證。通過殖民地作家的書寫，後來的讀者還是可以生動地窺見台灣先民的痛苦與掙扎。時間的腳步已經到達世紀盡頭，但是歷史的召喚並不因此而減弱。在時代交會的關口，回顧日據時期的小說，還是可以辨識台灣人民生活在殖民地社會的鮮明記憶。

二十世紀台灣小說的崛起，可謂相當遲晚。必須要等到一九二二年，才有謝春木（筆名追風）以日文寫成的小說〈她往何處去〉。不過，一般史家公認，真正成熟小說的出現，應該是以賴和在一九二五年所寫的〈鬥鬧熱〉與〈一桿秤仔〉為代表。一九二五年，對台灣社會而言，是相當關鍵性的一年。因為，日本資本主義在台灣擴張大致宣告成熟；也就是

說，台灣總督府對殖民地社會的掠奪機器完成了階段性的架構。象徵著剝削性格的台灣製糖會社，從這一年開始進行大規模的土地兼併與沒收。這種瘋狂性的侵佔，終於刺激台灣農民意識的覺醒，從而也促成近代式農民運動的大量展開。投入新文學運動的抗日知識分子，在出發之際就以日本警察為批判對象，便是因為他們目睹客觀現實之後而產生的文學思考。

被尊崇為台灣新文學之父的賴和，一方面積極介入政治運動，一方面則專注於文學作品的經營，並且以實際行動提拔第二代的文學家。如果賴和的時代可以視為啟蒙實驗時期的導師，則三〇年代在文壇登場的作家如楊逵、蔡秋桐、王詩琅、楊守愚、翁鬧、朱點人，應該是屬於在文字上嫻熟順暢，創作上具備策略的書寫工作者。第二代作家已經知道如何相互結盟，並且也理解到應該創辦專業的文學刊物。從《福爾摩莎》（一九三二）、《南音》（一九三二）、《第一線》、《先發部隊》（一九三三—一九三四）、《台灣文藝》（一九三四—一九三七），到《台灣新文學》（一九三五—一九三七）等等文學雜誌的出版，可以發現台灣作家在反殖民運動的投注，並不遜於二〇年代的政治運動。不過，他們的努力在一九三七年因日本發動侵華戰爭而被中斷。從此以後，一直到一九四五年日本投降為止，台灣文學開始遭到強烈的權力干涉。尤其是一九四一年太平洋戰爭爆發後，台灣總督府大力推行所謂的皇民化運動，因而產生了日後頗受爭議的皇民文學。呂赫若、張文環、龍瑛宗的小說，都烙下了這段時期的殖民傷痕。

綜觀日據時期的台灣小說，具備了幾個重要的特性：

第一，文學語言的使用非常分歧。在新文學初期，許多作家還有能力以中國白話文從事創作。例如楊雲萍、陳虛谷、楊華等人，都是白話文作家。不過，賴和則企圖混合台灣話與白話文寫成一種可以接近台灣民衆的作品。到了三〇年代以後，王詩琅、楊守愚、蔡秋桐、朱點人，也還是使用白話文，但是小說裡已大量滲透日文術語。楊逵與翁鬧似乎已喪失書寫中文的能力，小說全部以日文寫成。到了四〇年代中文被禁止使用之後，台灣作家只能以日文思考。呂赫若、張文環、龍瑛宗便是以日文創作的作家；他們的作品相當傑出，甚至還受到日本中央文壇的注意。

第二，作家的政治意識特別濃厚，這是因為在殖民地社會，知識分子對於帝國主義與資本主義的統治本質認識得特別清楚。他們自然而然站在被壓迫的弱小者立場，對於權力氾濫的殖民體制進行批判。正因為如此，小說中的階級問題往往很鮮明，從而帶有顯著的左翼色彩。也由於他們的作品與客觀的社會環境有密切的關係，作品常常具有寫實主義的傾向。

第三，國族與性別議題，一直是日據作家最為關切的。主要原因在於他們生活在強勢的教育與宣傳之下，因此文化認同與國家認同往往無可避免受到考驗。自覺性較高的作家，有策略地抗拒各種威脅利誘，維持自己的文化主體。不過，有些作家則不由自主地失去了警覺，終而在認同上發生了動搖與混亂。身為被殖民的男性作家，常常使用陰性化小說中的男

性，用以影射台灣被欺侮、被出賣的坎坷命運。這種陰性化的思考，是殖民地文學中屢見不鮮的。至於這種處理方式是否具備了女性意識，仍有待深入討論。

日據時期遺留下來的殖民地文學，至今還是屬於一片奧秘的黑暗森林。這並不是誇張的說法。由於語言的隔閡，以及台灣研究的起步過遲，縱然有那麼多人投入心力去探索，必須承認的是，在異族統治下的台灣作家心靈還是那樣幽微而隱晦。各種不同的政治意識，早已滲透在這些文學遺產的詮釋之中，這種現象對於新世代的研究不免造成困惑。

殖民是一時的，傷害卻是持久的。每位作家在面對陌生卻強勢的外來文化支配時，都各自具備策略去因應。因此，在同樣的歷史現場會產生不同的文本，原是無足訝異的。在殖民地社會的文學思考，往往受到作家的族群、性別、階級背景影響而有所分歧。在探討這些作品的精神時，已不可能只是停留在殖民與被殖民的關係來觀察，更不可能只是侷限在壓迫與反抗的關係上做為僅有的審美標準。每位作家的生存條件並不全然一樣，以致在面對殖民者時，只能選擇各自較為恰當的方式表達他們的思考。

編輯在這裡的小說，有些曾經被劃歸為所謂的「皇民文學」。僅僅依賴民族主義的尺碼來衡量這些作品，絕對不可能透視作家迷宮般的心靈世界。台灣文學研究需要突破現有的格局，重新凝視受到囚禁的自由意志。無需急著要對殖民地文學進行精神的審判。站在開放明朗的曠野，朝著黑暗森林做歷史的叫囂，並不能提升文學的心靈。何不勇敢走入時間的幽

徑，仔細觀察陽光不易照射的世界？在新世紀的地平線升起之前，新世代的研究者已鼓起勇氣對殖民地文學投以深情的回眸。他們的回眸，也向黑暗森林投以一絲光線。

在世紀末的最後一個終戰紀念日，編輯日據時期十位作家的十篇作品，對殖民時代的創痕做歷史的回眸，為的是要讓台灣的抵抗文化保留鮮明的記憶。參與這次小說導讀的學生，是我在靜宜大學、中興大學的研究生。帶領新生代去窺探殖民文學的光與影。我的心情既喜悅又沉重。喜悅者，乃是殖民地歷史文化的研究並沒有被新的一代疏忽或遺忘；沉重者，則是語文的障礙阻撓了他們對文學史的瞭解。經過這樣的整理，我更加痛切感到日文訓練仍有待加強。對於這群研究生，我感謝他們的協助。他們是來自靜宜大學的張燕萍、蘇慧貞、林純芬、陳修齊、邱雅芳、郭淑雅、伊象菁、許素蘭，東海大學的朱玉芳，以及中興大學的林燕珠。

一九九九年九月二十八日埔里大地震之後一週

## 迷人的六〇年代小說

現代主義文學在台灣史上發生過兩次，一次是在日據時期的三〇年代，一次是在戰後的六〇年代。這兩次的現代主義，彼此並沒有相互關連。第一次是由於日本資本主義在台灣擴張，帶來了現代化的運動，從而也刺激了現代主義文學的崛起。不過，由於日本殖民者對外發動侵略戰爭，遂造成第一次現代文學運動的中斷。第二次現代主義文學的形成，則是受到五〇年代美援文化的推波助瀾，終於使台灣作家在苦悶的政治環境裡紛紛開思想窗口，迎接西方文學思潮的湧進。

比較這兩次現代文學的成就，當以六〇年代的作品最為可觀。對台灣文學史稍微熟悉者，都很清楚許多台灣作家很少不受到現代主義的洗禮。戰後台灣小說之宣告成熟，不能不說是拜賜於這股西方思潮的衝擊。必須承認的是，現代文學在台灣の開花結果，其實也反映了外來霸權文化在島上的扎根。然而，從歷史演進的角度來看，倘若沒有現代主義的進口，今天台灣小說的風貌就沒有像現階段那樣繁複而豐碩。這種矛盾而痛苦的文化現象，正是全世界有過殖民經驗的社會都必然穿越的歷史過程。

現代主義小說，在西方乃是在於鑑照並批判工業革命之後所帶來的苦悶與疏離之都會生活。六〇年代的台灣小說，也是來自社會內部的苦悶與疏離；不過，這種情緒並非建立在經濟基礎之上，而是根源於整個政治局面的保守與封鎖。台灣知識分子之所以能夠全心擁抱現代主義，無非是藉這樣的思考方式來遁逃台灣社會的牢籠式的格局。無論是本省籍或外省籍作家，都同樣嘗到了歷史記憶斷裂的滋味。由於當時的知識分子，既不能繼承日據時期的台灣文學傳統，也不能追認三〇年代的中國新文學傳統；在文化失根的狀態下，他們的心靈開始了放逐與流亡的飄泊追求。而放逐與流亡，恰恰就是現代主義的重要主題之一。

一九六〇年由白先勇創刊的《現代文學》雜誌，標誌著台灣文學朝向現代主義道路馳騁的一個重要象徵。從此開啓了文學史上精采的篇章，凡在當時受到肯定的作家，他們的作品在今天已都成爲學生必讀的經典。在刻劃流亡精神的作家中，當以白先勇與陳映真爲主要代表。白先勇的短篇小說集《台北人》，相當有系統地描繪流亡到台灣的外省中上階層之生活實態。這部作品使用了心理描寫與蒙太奇手法，寫出外省族群的猶豫與徬徨。他的另一部小說集《寂寞的十七歲》，則收入「紐約客」的系列作品，專注於探索流落在外國的第二代外



省族群之離散狀態。白先勇作品強烈透露了頹廢、腐敗，甚至是死亡的氣息。那種沉鬱的氣氛，典型地反映了悶局中的台灣社會。

陳映真小說中的死亡主題，貫穿他早期創作的思考之中。他的第一冊短篇小說集《將軍族》，頗能顯現台籍知識分子的孤兒心情。這部作品包括的幾篇重要代表作如《鄉村的教師》、《我的弟弟康雄》、《故鄉》與《將軍族》等，都徹底挖掘了失去主體性的民衆之擺盪與游離。他的第二冊小說集《第一件差事》，更是大膽揭露當時被視為高度政治禁忌的省籍問題。灰色的色調滲透每個故事的情節之中，幾乎可以說，在陳映真的這些作品裡，全然找不到生機與希望。

心靈的飄泊與隔絕，在七等生的小說裡也表現得相當極致，這位受到最大爭議與最多誤解的作家，並沒有受過任何外語訓練，也未有過留學經驗，卻寫出了極為前衛的小說。他擅長進行內心世界的探險，同時酷嗜使用冷僻的字句，為台灣文學開闢前所未有的想像與幻覺。他的《僵局》、《放生鼠》、《離城記》與《我愛黑眼珠》等作品，塑造了惹人議論的疏離而又隱遁的人物。特別是短篇小說《我愛黑眼珠》，即使置諸今日，仍然還提供了極其廣闊的討論空間。他探討人的價值與生命的意義，完全超越世俗的道德框架，終而創造了台灣現代主義思潮中獨樹一幟的批判精神。

相對於七等生的孤絕，來自花蓮的作家王禎和，則是以具體的現實世界為基礎，鑄造意識流的小說。不過，他很快就放棄了實驗性的作品，而開始經營小人物的繁複性格。《嫁粧一牛車》的撰寫，既有現代主義的衝突性格，又有寫實主義的批判傾向，是台灣小說史上的一個里程碑。他的短篇小說集《三春記》，便是融合現代主義與寫實主義兩種思考的代表作。他在日後寫出的《香格里拉》、《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》，都是這兩種思考彼此混融之後的再延續。

以宜蘭為寫作根據地的黃春明，早期也寫過現代主義式的小說，例如《男人與小刀》，但是，他很快就轉向寫實的鄉土文學之創作。在他的小說裡，可以發現他受過現代主義技巧的洗禮，卻從未表現流亡的精神，相反的，他的主題具體呈現回歸的意志。《青番公的故事》、《籬》與《莎啞娜啦，再見》等短篇小說集，都預告了日後七〇年代小說家所追求的方向。

現代主義思潮，曾經受到嚴厲的質疑。然而，文學史的發展，並非是作家能夠主導。大環境的營造，往往影響了作家的思維方式。何況，現代主義的衝擊，固然帶來了一些負面的影響，例如文學主體的淪亡。不過，從九〇年代的今天回顧，現代主義確實成就了不少傑出的作家，他們寫出的作品，至今讀來仍然還是深邃而迷人。

一九九八年十月十七日台中

## 從現代主義到後現代主義

### 現代主義的源起

現代主義來自西方。這個文學思潮，大約一八九〇年到一九三〇年是它的高峰，崛起的原因主要是受到工業革命與資本主義高度發展的衝擊。十九世紀中葉以前，歐洲基本上還停留在田園生活的階段，經過工業革命與資本主義高速的累積，很多農民被迫離開自己的土地，到大工廠工作，聚集在都市中，產生都會化的結果，大大地改變了人類的的生活。

田園生活的階段，人與人的情感都來自土地，因為世代代住在相同的地方，村落中的房屋雖然稀疏，人們的情感卻都很接近。而住在典型都市生活的公寓，我想你們大概都可以體會，人與人之間雖然只有一牆之隔，平時卻不一定會打招呼。人們距離得那麼近，情感卻

又那麼遙遠。人們被編入講求效率、時間控制的集體生活，人變成機器的一部分，人們的焦慮與苦悶來自明天的生產數字或上班時間的壓力。西方知識分子面對這樣的都會生活，開始回頭檢討人們的情感疏離與生命的意義。生命受到物化與異化的結果，許多人開始對人的存在價值產生懷疑，這是現代主義崛起最重要的原因。

現代主義是由於現代人厭倦了都市生活、厭倦人被物化而產生的精神批判，也是人與都會生活由於疏離感而產生的美學。西方最早批判現代生活的作家，是法國波特萊爾的《惡之華》，爲了抗拒都會，他過著紙醉金迷的生活，寫的是酒店、頹廢的夜。

六〇年代的台灣還是一個反共的社會，整個台灣還沒有進入正式的都會化，經濟還很蕭條，可是很多知識分子已經開始接受現代主義的思潮了。

那是一個禁忌很多的時代。早期聯合副刊主編林海音女士，就是因爲刊登了一首歌頌海島的詩而下台，那首詩的大意是：海上有座孤島，島上有個老人。於是老人就被指爲影射蔣介石。那時候寫詩不能夠出現「紅色」的旗子，也不能有「向日葵」，因爲向著太陽有可能影射爲毛澤東或他們的國歌（東方紅）。在那樣到處充滿禁區的年代，當時的知識分子都急切要尋找思想上、精神上的出口。

### 台灣的現代主義的發軔

知識分子不敢碰觸現實，也不敢批判嚴格的政治環境，戒嚴令與政治禁忌使得人與人之間產生了疏離、焦慮。五〇年代以後台灣開始受到美援文化影響，大量介紹美國的現代主義進入台灣，知識分子發現原來現代主義正可以為苦悶開一個窗口。相形之下，西方現代主義的焦慮來自資本主義，台灣的現代主義的焦慮卻來自政治現實。

內心世界的描寫與意識流是現代主義一個很大的特色。不能碰觸現實，不能碰觸舊大陸，不能寫台灣，那麼新大陸的美國剛好給了這樣一個思潮。所謂三度空間就是這麼來的：第一度是地理，第二度是時間，第三度是內心。三度空間才能構成人的存在。寫出內心被壓抑的恐懼感覺，西方最有名的現代主義作品就是卡夫卡的《變形記》。

如果台灣當時沒有那樣的政治現實，我們也很難接受現代主義這樣的東西。一九六〇年，台大外文系的一群學生，白先勇、陳若曦、王文興、歐陽子開始營造出現代主義小說。白先勇的小說《玉卿嫂》透過一個孩子的眼睛，觀察成人世界奇怪的愛戀。孩子的眼睛就像攝影機，沒有什麼價值判斷，鏡頭跟著故事發展。他的描寫方法是十分現代主義的，每次有重大事件發生時，那雙眼睛鏡頭就在場。

傳統小說有完整的頭（開始）、腰（過程）、尾（結局），連續不斷線性發展的三重結構。現代主義的描寫卻是跳躍性的，一個鏡頭接著一個鏡頭地訴說，並且認為客觀敘述是可能的，讓人物從現實世界抽離出來，以拼湊的方式寫成小說。也許從腰部開始寫，或從尾部開始寫，整個故事串聯的線則由讀者去銜接。

白先勇那個時期的作品有一個重要主題，就是「放逐」。「放逐」與「流亡」是很多現代主義作家一直在追求的主題。都市化隨著資本主義的發展不斷膨脹，人類永遠告別田園的生活，於是產生了時間上與空間上的「永恆鄉愁」。所以許多現代主義作家開始寫自己的流亡，《尤利西斯》就是這樣的作品。

「流亡」有兩種，一是肉體上的流亡（外部流亡），另一是精神流亡（內部流亡）。前者是因為這片土地上已找不到可認同的價值觀，所以到異鄉去尋找出路。可是，並非每個人都得以離開自己的土地。在肉體流亡不得遂行之際，現代人只好在自己的社會中從事精神流亡，波特萊爾就是一種精神流亡。文學上的流亡有多種描述方式，例如描寫發瘋的情況，乃是指精神狀態從正常到不正常，這是一種流亡，另一種描述是「死亡」，從有生命的世界進入無生命的世界，是流亡精神最極致的表現。

### 死亡與流放

如果以這種現代主義觀點來印證，那麼可以發現六〇年代台灣小說中的人物死亡率很

高，如白先勇的〈芝加哥之死〉、〈謫仙記〉都是，甚至〈台北人〉系列中也很多。〈永遠的尹雪艷〉，永遠美麗的尹雪艷帶給她的達官貴客們的，不是青春與生命的活力，而是死亡的預告，她是精神的象徵。這真是一篇了不起的小說，把死亡寫得最美。他的另一篇小說〈遊園驚夢〉更精采，所有的過去都是真實的，所有的現在全是虛構，完全以意識流的方式描述。

〈芝加哥之死〉裡面的吳漢魂與〈謫仙記〉中最美麗的女主角「中國」最後都是以自殺死亡。白先勇在告訴我們，他永遠回不去中國了，他夢中的中國已經消失。以現代主義的表現手法，徹底表達了他內心的流亡，可以說，台灣的現代主義小說在白先勇出現時到達成熟的境地。

陳映真與白先勇同樣在一九三七、盧溝橋事變那年出生的，兩人都是外文系畢業，從〈將軍族〉、〈我的弟弟康雄〉到〈鄉村的教師〉，陳映真的小說沒有一篇不寫死亡。〈將軍族〉寫的是外省老兵與台灣少女的戀愛故事，最後兩人覺得無法完成愛情，選擇雙雙自殺。後來他寫的〈第一件差事〉、〈一綠色之候鳥〉，都充滿了死亡的氣息。

王禎和早期的小說也相當黯淡，描寫一群花蓮小人物受到欺負的狀況。王禎和告訴我們，一篇小說要寫得好，必須從故事的三分之一開始。王文興則告訴我們，所有的文字一定要精煉，最好閱讀小說一小時不超過五百字，但是一天不超過兩小時。因為現代主義小說的句子都非常精簡，所以他要求我們要精讀，而他自己的書寫也十分精煉，〈背海的人〉就是如此，在二十年前寫出上冊，二十年後的去年（一九九九年）才出現下冊。對精確文字的追求，王文興給了我們很好的範例。

台灣有兩位「前衛藝術的後衛」，到今天還在寫現代主義小說，那就是王文興與七等生，後者在九七年所寫的〈思慕微微〉，完全是六、七〇年代獨白式書信體的寫法。一直到進入現代主義殿堂最年輕的作家施叔青，哪一位不受現代主義的影響？如果想了解六、七〇年代文學史而不讀這些作家的作品，就無法了解、掌握歷史的面貌。

從七〇年代鄉土文學論戰之後，他們一再被曲解為受到西方帝國主義的影響。從文化的意義來看，那個時代台灣文學的確受到美國文化的支配。但是台灣卻也有台灣的主體，在接受時並不是照單全收，而是把現代主義本土化、在地化。在借用西方的火種時，所採用的題材都是自己的。

### 出走的方式

王文興的〈家變〉寫的是一個父親的離家出走，白先勇的〈孽子〉是一個同志的出走。這些作家已經預告台灣到了七〇年代開始加速資本主義化，社會生活方式、價值觀念不斷在改變，小說家往往可以看出整個社會發展的方向，也能夠抓出問題核心。

另一位寫心理小說的高手歐陽子，她的小說集《那長頭髮的女孩》（後改名為《秋葉》），寫的是女性面對愛情時的各種心理反應。她小說中的女性，在愛情的權力結構中如何與男性抗衡，這時開始出現批判父權文化的素樸風格，但是當時的她還沒有女性主義的觀念，只是純粹地寫出她看到的各種現象。其中一篇《魔女》，寫一個繼母與孩子似乎快要發生戀愛的故事。

在那樣封閉的社會，人的情感被許多傳統限定，《魔女》已經在對封閉的社會表示最大的抗議了，所以那本小說集一度受到男性作家的集體批判，當時現代主義作家受到非常多的圍剿。六〇年代的情慾是不能觸碰的，現代主義則提供了發掘內心反應的管道。他們的突破，對保守的社會構成極大的挑戰。

查禁與圍剿的事實告訴我們，當時的社會不能寬容現代主義小說，更不能寬容其所表現出的主題。但是他們卻為我們的文學美學品味開闢了另一個空間。從六〇年代跨越到今天的文學，其中經過鄉土文學時期、民主運動陣痛期，台灣的小說家不斷尋找自己的主體，營造自己的主體。

### 本土的再生

從六〇年代的尋找精神主體，到七〇年代開始尋找現實環境的主體，那就是鄉土文學。

談回歸本土，從一九七〇年的釣魚台事件到一九七一年退出聯合國，一九七二年尼克森與中共訂定上海公報，直到七九年台灣退出聯合國，是台灣社會最危急的年代，知識分子開始偏離內心世界，而終於造成寫實主義的抬頭。

現代主義與寫實主義是非常不一樣的美學，後者是描寫外在世界不公平的現象，是中下階層傾向左派批判的美學；前者則是寫內心不平衡的情緒，是中產階級的美學。

在回歸精神中最大的代表人物恐怕就是黃春明了。在六〇年代末期他寫了《看海的日子》，小說女主角妓女白梅最後生下孩子那一幕，作者花了四頁的篇幅，要告訴我們一個新生命的誕生必得經過一段痛苦的過程。台灣經過流亡與放逐，再生並不是那麼容易。從六〇年代的那麼多死亡到七〇年代的再生，是「回歸」的一種描寫方式。

這麼說來，台灣文學的發展是相當辯證性的。整個七〇年代，王禎和寫花蓮，黃春明寫宜蘭，王拓寫八斗子，台灣新莊的鄭清文寫舊鎮的滄桑，桃園鍾肇政寫客家人茶農的故事，苗栗的李喬則寫出《寒夜三部曲》，彰化鹿港的李昂在那個時代寫鹿港的故事，雲林則是宋澤萊寫農民的故事，高雄的楊青矗則寫工人。

現代主義的流亡，以及鄉土文學的回歸之後，從六〇年代的輕工業到加工出口區，到八〇年代資本主義高度發達後出現工業園區，台灣的工業不斷在升級。從八〇年代開始，幾乎每一年外匯存底都是排名全世界第一，中產階級已經成熟。堅強的中產階級則會要求政治改

革，進而要求整個社會的風氣開放、思想多元化。

因此八〇年代之後出現了「紅唇族」小說，「小說族」與「薔薇類」之類的少女小說不斷出版，代表文學的消費意識已經出現或開始追求，因此對愛情的看法重新改寫。資訊與電腦的普及之後，沒有任何人可以一手掌控知識，不像六〇年代有那麼多的禁忌。四月時江澤民說要控制網路，只有愚笨的統治者才會如此宣告，因為任何會上網的人都了解，網路是無法控制的。

那麼思考獨立的時代到來，經濟起飛後消費主義信用卡文化開始抬頭，量出為入的觀念取代了量入為出的傳統，大賣場、連鎖店的文化，不斷有物慾在誘惑更大的消費，而這種文化對文學的影響越來越大，「薔薇類」類型小說完全是為了消費文化而設計的，文學的觀念從典藏到消費，當這樣的工業出現時，就代表台灣開始具備了後現代社會的徵兆。

### 後現代與後工業文化

消費型的出版，反映在勵志性、愛情指導性書籍的大規模生產。勵志性讀物應該要放在禮品店，而不應放在書店，在需要送禮時可以派上用場。林清玄的書，便是屬於消費性的禮品，是文化工業的產品。當林清玄個人發生問題時，大家顯然都相當失落。但是從後現代主義的觀點來看，他本來就是文化工業的製造商，以這樣的文化工業製造出滿足心靈寂寞人們

的閱讀。一種故事可以寫成好多種不同情節，大量生產與大量複製，只要商品達成任務即可。林清玄的個人並不一定要與他的產品等同起來，難道大家要求Hello Kitty的製造商也長得很可愛嗎？同理可證，何必要求寫勵志作品的作者也要品格高尚呢？後現代社會中的各種生產工業，包括歌曲在內，必須不斷地生產，否則將立刻被忘記，這種文化工業是沒有深度的。

另一方面後現代主義也開始對我們的文學產生很大的衝擊。從威權時代解放出來的台灣，慢慢開始恢復被壓抑的感覺的記憶。就像同志不敢說出自己的情慾，因而不會有自己的歷史記憶。在重建記憶時，會發現失憶症讓你的記憶裡產生太多空白，因此你會在那些空白處填補一些虛構的東西。

因此這個時期開始出現史實與虛構交織的作品，例如李昂的《自傳的小說》。自傳是「事實」而小說是「虛構」，這種並置兩種價值的現象則是後現代的另一種美學。後現代呈現出南腔北調、新舊雜陳的各種現象。換言之，任何價值都可以追求，對於文學而言，就是進入更高度想像的世界。

現代主義告訴我們可以挖掘內心世界，而後現代主義則宣稱連皮膚的感覺都可以述說，或重新安排。現代主義是對資本主義的抗拒，後現代主義則是對資本主義的接受。

## 前所未有的想像輻輳

台灣有幾位後現代主義作家，像張大春，他相當有才氣，《撒謊的信徒》告訴我們，多歷史是靠謊話寫成的，虛構的。而在小說家的眼中，權力其實是不值一觀的，即使貴為領導人，到了後現代社會也會成爲被嘲弄的對象，而且權力越大，被嘲弄的機會就越大。以後現代主義而言，所有的書寫都是虛構的。不論你喜不喜歡這部小說，它都告訴你，一個大虛構的時代已經到來了。

平路的《行道天涯》，寫的是孫中山與宋慶齡的愛情故事，這是更諷刺的一本小說了。孫中山走的時候留下了一位三十歲，情慾最成熟時候的妻子，她如何度過餘生？在男性撰寫的歷史上，都是英雄的、國體的、情操的、苦難的大敘述。但真正的歷史應該寫的是生命，平路寫的是肉體與情慾，相對於英雄式的大事件，她選擇寫最細微的皮膚觸感，以細微書寫的策略對抗男性所謂的大敘述。

相較之下，當然後者比較接近真正的人物歷史。換句話說，虛構的小說卻反而越接近真實。這就是後現代美學顛覆了過去我們所知的各種傳統觀念，所謂大敘述大部分是說謊，是權力在握者刻意去建構起來的。

第三部是施叔青所寫的《香港三部曲》。香港是殖民地、發生過一次大瘟疫，這些都是

歷史事實，但是其中女主角黃得雲的故事，從如何受到英國男性與中國男性的欺侮之後，終於建立了自己的主體，成爲三部曲的大河小說。

我所以舉這三部小說，主要在於說明，後現代主義使得我們的小說家進入前所未有的細微描寫的世界。這種細微的描寫似乎是虛構的，卻與生活最貼切。而後兩部小說一直在逼問我們：時代改變了，民主解放了，請問女性的地位改變了沒有？請問女性的命運是否被解放？

當然，我們還可以說到李昂寫的《北港香爐人插》，是「戴貞操帶的魔鬼」系列小說之一，寫的是台灣民主運動多位女將的故事。「戴貞操帶」是人爲的，而「魔鬼」卻是人內心的慾望，前者是男性文化規定的，而情慾卻不是人可以控制的，她質問：男性在改變歷史命運的時候，女性的地位在哪裡？

我們的歷史記憶正在重新建構，以後設的故事進行節奏互相對照。不論是黃得雲，或是宋慶齡，還是台灣民主運動發展史中的女性，都是平行對照的敘述。對照之後才會發現，往昔大敘述架構下的歷史真是索然無味，而且抓不到整個歷史發展的動力。此刻，女性記憶開始要取代男性記憶。

受到後現代主義的影響，到了九〇年代，出現「本土小說」、「眷村小說」、「原住民小說」、「女性小說」、「同志小說」，每一個領域都對抗原本固定而僵化的價值觀念，被

邊緣化的人群也開始抗拒所謂的主流價值。因此在這個時代作為「偉大的權力」，是很可恥的，因為那是每個人抗拒的對象。

### 新文化的來臨

在這樣的年代，我覺得很幸運的是，見證到整部台灣文學史從最封閉的階段，一步一步走向開放，從單元價值的年代走向多元化。因此我對台灣文學的發展非常有信心，也非常樂觀。而且我相信，二十一世紀的台灣，至少前一、二十年會是女性作家當道的年代，因為女性思考使得我們長期父權的單元價值觀念慢慢式微，而由於女性思考長期扮演的邊緣角色，所以放射出的聲音語言也是過去從未有的，所以相當精采。

可以說，新的文化正在形成，而我們應該做好心理準備，以迎接新時代的來臨。

二〇〇〇年五月聯合副刊

## 文學經典與文學慶典

到達世紀末端時，回顧歷史的欲望往往特別強烈。人類畢竟是屬於時間的動物，在某個階段或門檻，對於逝去的歲月與消失的事物，總是懷有無比的眷戀。歷史意識更為旺盛的人，在回望之際，則不止於懷舊，還會從發生過的經驗裡去尋找教訓並追求典範。世紀末的台灣也不例外，許多重建歷史記憶的運動正次第展開。文建會與《聯合報》主辦的「台灣文學經典研討會」，便是這股洶湧運動中相當醒目的大規模活動。

台灣文學能夠獲得如此熱烈的討論，在十年前或二十年前是無法想像的。曾經被視為高度禁忌的「台灣」，如今成爲各種詮釋的焦點，正好可以反映整個社會的開放格局。任何角度的歷史回顧，都很容易引起爭議。在研討會召開之際，一些質疑也紛紛提出。其中最值得注目的問題大約不出兩端，一是何謂「台灣文學」，一是何謂「文學經典」。這樣的爭論在



七〇年代的鄉土文學論戰中激辯過，也在八〇年代的統獨論戰中重演過。直到今天，仍然圍繞在「台灣文學」的定義上從事拉鋸戰，似乎也不是令人訝異的事。

新文學運動在台灣的發展，歷史還是過於短暫。因此，要在那樣壓縮的時間距離中選出文學經典，顯然是很困難的。誰的作品能夠成爲經典，也許還需要經過較長時間的過濾與沉澱。任何一部文學傑作，通常都要經得起不同世代的審視與檢驗。不斷的討論與不斷的解釋，不僅可以使文學作品所承載的意義充分開發出來，而且也可以使作品的創作技巧與思想內容成爲後世作家的召喚。經典，在文學史上是一種美學的塑造，同時也是一種風格的主導。從這個角度來看，入選台灣文學經典的三十部作品中，能夠升格成爲經典者，顯然還有頗多可議之處。

不過，這次爭論的重點集中在「台灣文學」的命名之上，似乎也反映了台灣作家的一些焦慮。有一種看法是，像張愛玲這樣的作家，既未在台灣誕生，也未有台灣生活的經驗，她的小說、散文更未反映台灣的現實，如何能夠成爲台灣的文學經典？還有一種看法是，某些詩人與小說家從未承認自己是「台灣人」，他們的作品有資格列入台灣文學嗎？這些問題，事實上充滿了政治意涵。誰能否進入台灣文學，彷彿有必要先檢查身分證。

歷史是胸懷寬闊的母親，也是公平的審判者。作家的受到接納或淘汰，也許無需在如此短暫的時間裡就下定結論。梵谷是屬於荷蘭，還是法國？畢卡索是屬於西班牙或法國？藝術

史家似乎對此並不在意，他們關切的是作品的審美與影響。美國文學史家在討論現代詩史時，也包容了英國的詩人在內。一個國家的文學史，如果使用排他性的方式來建立，只有使豐富的遺產窄化。與其爭論什麼「不是」台灣文學，倒不如討論什麼「是」台灣文學。包容力越大，文學史就越精采。即使有作家不承認自己是台灣人，他的創作經驗既然都是在島上孕育的，他自然就屬於台灣文學。至於張愛玲是不是台灣文學，其實是可以從她對台灣不同世代作家的影響力來檢驗。別除了張愛玲，則六〇年代以降的文學討論就會出現缺口。

我寧願以文學慶典的態度來看待這次的文學經典研討會。沒有一部文學史是可以壟斷一切的解釋，這說明了爲什麼歷史必須常常改寫的理由。一次經典研討會，並不能決定從此就鐵案如山，無可動搖。看到文學經典的評審選拔，我的內心自然是歡喜的。我更樂於看到不同的單位提出不同的經典書單，不同的歷史解釋。原因無他，我終於看到台灣文學不再是政治上的禁忌。

一九九九年三月十八日台中

## 改寫生命與改寫歷史

——楊孟瑜著《探險天地間：劉其偉傳奇》

劉其偉的生命探險，已經成爲我們這個時代的一個象徵。凡是他追求的，幾乎都可獲得實現。他畢生的努力，讓這個時代得到強有力的見證；見證到生命中沒有不可能發生的事。他抉擇的道路，與最初的设计全然走樣；他抉擇的職業，也與他最後的事業截然不同。從工程師變成畫家，從畫家又變成人類學工作者，他凝鑄了一個灼熱而不碎的意志。

他生命的轉捩點，應該是一九六五年他決定前往越南的戰場。從此，他的生涯就不斷出現關鍵的轉折。憑藉他在戰場工作所累積的儲蓄，劉其偉終於能夠選擇他喜歡做的事業。人到中年，往往是準備退休的時刻；對他而言，卻是他重新出發的階段。在邁過五十歲之後，他一方面從事繪畫，一方面則投入田野調查的工作裡。在這兩方面，他都卓然有成。

特別是在人類學的田野調查方面，劉其偉幾乎走遍了這個地球的偏遠角落。從訪問台灣

島上的原住民部落開始，他又遠赴菲律賓、中南美、非洲、婆羅洲等等被人類遺忘的地區，他馬不停蹄的走訪，已爲人類學開闢了廣闊的視野。

是什麼力量驅使他追逐新的知識？主要關鍵恐怕就在於對自己生命的好奇。他不斷自我挖掘對周遭環境的好奇，不斷開發自己對全新知識領域的興趣。他保持一雙專注而熱心的眼睛，無止盡地觀察。他也保持一雙生動而靈活的手，從未懈怠去做紀錄。

楊孟瑜的《探險天地間》，傳神地再現了這位活潑的、不知老之將至的學者。她的文字，極其忠實刻劃了一個拒絕氣餒、拒絕挫折的人格。就像劉其偉的精采生命那樣，這本書的每一頁也都鋪陳了他每一階段的跌宕起伏。劉其偉的不平凡，都建立在每一個細微的平凡之上。他從不教訓別人，因爲他發現沒有足夠的時間挖掘自我。以有限的生命，投入無限的追求，正是劉其偉的寫照。他更以身體力行證明一個事實：在生命中選擇做自己喜歡的事，便是一種幸福，《探險天地間》出版時，劉其偉已年過八十，他還在追逐下一階段的幸福。

一九九六年十二月二十五日聖荷西

## 改寫輓歌的高手

——吳瀛濤的現代主義精神

1

畢生完成詩作大約六百首的詩人吳瀛濤（一九一六—一九七一），以明朗的姿態告別人間。他遺留下來的最後一首作品〈天空復活〉，已昇華成為詩史上的一則傳說。纏綿在病床時，他所寫出的有力證詞，等於是向死神回報以漂亮的一擊。幾乎所有的作家與詩人，在面對死亡的挑戰時，往往不免帶有虛無精神的傾向。吳瀛濤反其道而行，走到人間旅途的終點之際，竟譜出節奏輕快的作品取代沉淪頹廢的輓歌，向台灣現代主義投以靈光乍現的回眸。

吳瀛濤對現代主義的執著，迥異於同一世代的其他詩人。他選擇離去的時間，正是鄉土文學運動發動的七〇年代初期。他無需像當時的詩人那樣，忙著改變自己的政治語言；也無

需跟隨文學風潮流行，高舉本土的旗幟為自己辯護。文學史上的台灣現代主義開始受到扭曲與誤解，便是以這段時期為起點。即使有些深受現代主義影響的作家詩人，在鄉土文學論戰後，極力竄改自己曾經在精神上受洗的歷史記憶。尤其是八〇年代台灣意識漸臻高潮時，無數詩人努力宣稱自己是屬於本土精神，毅然決然與現代主義劃清了界線。

但是，本土詩人的歷史是不是經得起檢驗？吳瀛濤以他一生的作品給予毫不矯情的回答：不是這樣的。從一九三九年構思《青春詩集》開始，他便是一位純粹的現代主義者。穿越了太平洋戰爭時期、戰後政治混亂時期，以及稍後的反共戒嚴時期，吳瀛濤始終保持冷靜、疏離、冥想的觀察。他讓自己化成一架攝影機，把內心風景一一映入詩作之中。他的創作經驗早就證明，現代主義已注入台灣本土文學的血脈裡。那些把本土當做道德式尊崇的詩人，刻意撇清與現代主義的信仰關係，毋寧是誤解甚至是矮化本土精神的禍首。

2

海洋、青鳥、藍空，是吳瀛濤在晚年病榻上的終極嚮往。在都會陰翳樓影下的詩人心靈，透過這三個隱喻，表達了他對城市困境與生命困境的強烈抗拒。嗅到死亡的濃郁氣息時，詩人突然調整他長年經營的悲觀淡漠的語言，為自己的幽黯生命重新命名並定義。寫於

一九七一年三月的〈天空復活〉，是他因肺癌手術之後的生命之歌。整首詩僅有十一行，分成四段，完全集中在囚禁與釋放的辯論意象上相剋相生。

兩組價值觀念全然相反的意象，支配著全詩的發展。一動一靜，一生一死，彷彿很機械，很規律；不過，強烈的求生意志，卻在正反辯論的發展過程中滲透流淌，第一段的病室與青鳥兩個意象，首先確立了這種內在的張力。「台大病室」是具象的，「生命之鳥」則是隱喻的。為什麼生命之鳥不能振翅而飛，因為詩人的肉體本身就是一間囚房。第二段立即點明，肺腫瘤構築了一座封閉的監牢。病室是第一重囚禁，病體則是第二重囚禁，如果靈魂要獲得釋放，就必須尋找逃逸的缺口。開刀無疑是啓開囚房閘門的象徵行動。第三段則是全詩的重要轉折：

被割開的胸腔

是一片晴朗的天空

是鳥曾走過去，又將要飛過去的輝耀境域

訝然的轉折，引導讀者去發現全新的視野。原來鎖在病體內部的，不是一座囚牢，而原來是一片晴朗的天空。他的內心，與病室外的天空，畢竟是聯繫在一起的。詩人顯然是在暗

示，他追求生命、追求自由的意志，自始至終都沒有動搖。如果把這首詩放回它的時代，隱中也散發了高度的政治含義。從現代主義的觀點來看，詩中的病體也可引伸到當時被戒嚴軟禁的台灣社會。生病社會，誠然也需要非常行動的開刀手術。不僅如此，身為都會的詩人，他也頗知城市是一座失色的囚牢，是失去天空、失去青鳥的空間。長久活在陰暗的都會街道，他也強烈意識到現代生活的病態。他在一九五七年所寫的〈夢想〉，也出現了如此的句子：

夢想，我一直在夢想的世界裡

夢想的世界裡有一片藍色天空

夢與現實之間的距離，存在著巨大的落差。這樣的落差，正是現代主義者表現其疏離的根源。深沉的悲哀是，詩人強烈感覺到，青空已經變成他永恆的鄉愁。然而，在晚年的病體初癒之際，天空反而不再是遙遠的嚮往，竟是他內心世界的廣闊空間之見證。如果再比較他在一九六二年完成的〈悲哀二章〉，更可體會〈天空復活〉的意義：

一個現代主義者，一個無神論者

而索然與失題的抽象畫相處  
徒然與瞑目的神像相聚

四十七歲，這一九六二年的春天是悲哀的

「失題的抽象畫」用來描繪現代主義者的心境，「瞑目的神像」則是形容他空虛的精神世界，都鮮明地勾勒他當年的雙重失落感。從表面看，六〇年代現代詩人的心靈是虛無的；但是，從現在的歷史角度來看，這樣無助的語言卻又充滿濃厚的時代意識。荒涼的靈魂，苦澀的聲音，是台灣現代詩人在閉鎖政局下的共同景象。只是吳瀛濤的語言顯得特別低調。然而，這位低調的歌手，在生命之最後驛站竟然改寫了自己的輓歌。〈天空復活〉這首遺作，變成了一支洋溢喜悅的頌歌。

一九七一年三月

那隻生命之鳥復活了

那片永恆的青空復活了

從青春時期到中年晚期，吳瀛濤一直是沿著虛無的路線摸索前進。在他眾多的作品中，

能夠尋到閃現光亮的詩句，可謂稀罕。必須等到生命的最後遺作誕生時，一顆開朗的靈魂才隨著誕生。對一位現代主義者而言，這可能是一種自我嘲弄；不過，這也可能是對他畢生嚮往自由的願望做了最恰當的詮釋。就像他在那段時期的另一首詩〈生命之鳥〉，便如此形容他身處的時代是「站在光榮而痛苦的歷史當中」。光榮隱喻他所接受的考驗與挑戰；痛苦，則是暗示他遭到的煎熬與折磨。正因為他通過了嚴苛的試煉，青鳥復活，青空復活，便是他生命力的回擊。

3

洗刷了現代主義者的悲哀與虛無，吳瀛濤以著得勝的姿態離開人間。他被割開的胸膛，是鳥飛過去的輝耀境域。有什麼樣的遺言，能比這首詩還更具雷霆萬鈞的衝擊？

吳瀛濤，台北市人。在現代詩藝的追求之外，他也是重要的民俗研究者。生前出版過《台灣民俗》（一九七〇），死後則留下一部《台灣諺語》（一九七二）。他的性格，充滿了民間的親切與寧靜；他的精神，則超乎庸俗的塵世。這位熱愛台灣文化的詩人，卻以現代主義者自居，較諸後來為本土而本土的詩人，他沒有任何虛飾浮誇的語言。他是現代主義者，他就是本土。

## 祛除巫魅

——〈鬼界〉讀後

1

穿越過一般巫魅的歷史階段之後，台灣社會逐漸恢復記憶的能力。曾經逃避歷史與逃避現實的知識分子，終於有勇氣面對傷痕累累的歷史，恰可證明社會心靈的洗滌與復健，再也不能受到權力的干涉。重建歷史記憶，是一種祛除巫魅（disenchantment）的工作，也是一種使心靈獲得淨化與昇華（sublimation）的過程。如果這種說法可以接受，則解嚴後「監獄文學」的大量崛起，足以印證台灣社會逐漸擺脫沉淪的思考，而朝向昇華的境界邁進。

所謂監獄文學，指的是台灣思想犯的回憶錄，以文學形式表達出來。自八〇年代以降，思想犯的作品不斷出現。稍早如謝聰敏的《談景美軍法看守所》、許曹德的《許曹德回憶

錄》，近期如楊威理的《一位台灣知識分子的悲劇：葉盛吉傳》、柯旗化的《台灣監獄島》（以上二書均為日文），都代表了時代受害者在心靈上的傷痕開始自我療癒。以小說形式來反映監獄的黑暗，較為知名者，有施明正的《告密者》與蔡德本的《蕃薯仔哀歌》。這些作品可能還不足以描述歷史背面的殘酷與悲慘，但已顯示曾經扮演受害角色的思想犯拒絕繼續受害。把受害的真相暴露出來，無疑是對濫用權力之統治者的最佳報復。

從這個角度來看，姜天陸的作品無非是在延續監獄文學的抗議精神。在《文學台灣》第二十期（一九九六年十月）發表短篇小說〈瘡·人〉之後，姜天陸開始系列作品的經營，集中於描寫戒嚴體制下特務文化的橫行。一旦他訴諸小說形式來發言時，一場新的抵抗運動於焉展開。

2

大量使用情緒的、憤怒的形容詞，是〈鬼界〉的特色。形容詞的堆積，可能近乎濫情，但也充分表現了他對自己所處時代的一個價值判斷。他的目的不在發洩餘憤，而在於營造整個歷史情境的氣氛。

噩夢與現實的交錯鋪陳，為的是凸顯人鬼不分的監獄世界。從「新生訓導處」的「新

生」一詞開始，思想犯已注定要被打入「猩猩」（「新生」的台語諧音）的動物生涯裡。姜天陸頗為傳神點出了鐵窗裡的囚禁心情，他們能夠活下去的力量，並非依賴意志，而是依賴不著邊際的想像。他的想像，最使人感到驚心動魄之處，莫過於夢回故鄉與假想式的冬至晚餐。小說以模擬與模仿的方式，盡情發揮想像。特別是囚犯們以集體創作的想像，進行了一場相當逼真的燉煮薑母鴨。他們的想像越豐富，越能反射出內心的飢渴。由於過份逼真，被禁錮的張力就越強烈。

整個鐵窗世界，就是一個人性競逐的角力場。從個人的夢遺，可以看出性生活的荒涼。從對統治者的謾罵，可以窺探他們內心的鬱悶。從出賣者的自責，可以發現人格的複雜。囚犯與囚犯之間的相互猜忌與懷疑，正好說明統治者分化伎倆的高明。

這篇小說並沒有一個主角，幾乎每位受害者都是故事的主軸，也是故事的旁支。敘述者「我」，除了表達思鄉的熱切之外，並不能看出他在故事情節中的份量。「我」僅是一位旁觀者。至於不斷自責出賣同志的賴福，只是以精神分裂的姿態出現。被稱為「預言家」的犯人，公開辱罵元首最兇的一位，竟然是大家一致懷疑的臥底線民。最後，「預言家」證明不是報馬仔，而是反蔣最為激烈的一位囚犯。另外一位犯人陳鵠的自殺，經過數次的未遂，終於完成死亡的追逐。這位服膺「自殺萬歲」的犯人，在遺言的字條上寫著「再救我者渾蛋」的字眼，足可看出他求死遠遠大於求生。

在生不如死的牢房裡，鬼界一詞尚不足形容其中之痛苦與凌遲於萬一。從「我」的敘述觀點，看到的現實都是顛倒錯亂。死亡反而變成了生機，對他們而言，陳鵠的自殺並非是死，而是「出獄」。

## 3

姜天陸的小說，基本上是屬於散文式的敘述。人物的描述，大多停留於印象式或平面式的刻劃。究其原因，在於情節的發展過於跳躍，未能使每位人物的性格獲得浮雕的機會。情節的跳躍，則又肇因於在格局有限的篇幅裡，容納過於強烈的野心。爲了照顧過多的人物，使故事發展不能不多頭進行，不免有顧此失彼的倉皇。

倘然能夠嘗試以後設小說的技巧，專注於一、二位人物的對話，再配合以夢與現實的交織，或許可以使故事的張力呈現出來。姜天陸既然有系列創作的企圖，這篇小說其實可以分裂成兩三篇作品來處理。這篇小說的長處，是故事的情節緊湊，速度明快；但是，這也是它的缺陷。

曾經對歷史的「平反」感到絕望的囚犯，對於自己的遭遇幾乎有強烈的敗北感。以他們當時的心情來看，「奢想歷史書上改三五個字」，簡直是不可能的事，何況是改造他們的命

運。歷史並沒有輸掉，顯赫一時的統治者，終於瓦解了。姜天陸爲〈鬼界〉寫下第一個字時，命運已經刷新。

一九九七年三月十七日台中

## 北島在南國

北島的詩，曾經跟隨八〇年代晚期發作的「中國熱」而介紹到台灣。這場麻疹般的熱，高燒過後就免疫了。但是，中國熱縱然退潮，北島的名字卻擱淺在台灣。每過一些時候，他的作品就被提及；議論雖淡，他之受到注意則無可否認。台灣詩壇討論他，應該是有理由的。

在中國，他被劃歸爲「朦朧詩」；在台灣，他則被部分人士視爲「現代派」。這種誤讀（misreading）的現象，一方面可以說明他的風格之難以定位，一方面也正好可以顯示他的作品內容充滿了歧義性，不過，無論各種解釋有多紛雜，有一個能夠確定的事實是，北島作品全然迥異於所謂的共和國文體。

共和國文體所要求的美學，乃是整齊劃一的形式，是能夠接受政治權力指揮的樣板。這



種文體的最高精神，無非是全體主義 (totalitarianism)，集體主義 (collectivism) 普遍主義 (universalism)。在政治權力的誘導或威迫之下，幾乎每位作家都必須服膺毛澤東的延安文藝座談主張，都必須接受「放諸四海而皆準」的文學紀律。自一九四九年中共建國以來，至少到文化大革命結束以前，中國的文學成就簡直是繳了白卷。稍有自覺的作家，在未能找到出路之餘，無不積極追求精神流亡。沈從文之遁入歷史研究，老舍之厭世自殺，都是此類流亡的典型。

北島這個世代出現時，中國文壇已淪於滿目瘡痍的境地。如果說，他們是在廢墟中站立起來的，並非是過於誇張的說法。中國青年詩人徐敬亞以「崛起的詩群」形容他們這一代的詩風，顯然是對四九年以降的共和國文體提出批判。他們厭倦了缺乏想像、相互抄襲、精神雷同的新詩創作方式，從而也開始抗拒忠誠式、屈服式的文學思考。穿過荒地經驗的中國青年詩人，毋寧是具備了高度的危機意識，相當警覺到集體、集權是如何對作家心靈構成嚴重的侵蝕與傷害。

北島以新詩形式挖掘自戕，頗像六〇年代台灣詩人的現代派風格。台灣現代詩運動，無非是反共文學氾濫之後所產生的一種反動。爲了衝出政治權力構築起來的思想囚房，台灣現代詩人選擇向內心世界進行探索。台灣詩人最後並未尋找到出路，因爲當時客觀的政治環境並未容許啓開任何門戶。相形之下，北島新詩的誕生，則是孕育於文化大革命浩劫的土壤之

中。即使沒有文革的爆發，中共政治力量的惡用與濫用，已經相當成功夷平了所有的文學思考。尤其在文革結束之初，整個古老的中國大地，都陷落於徬徨、恍惚的精神狀態之中。

冰川紀已經過去了，

爲什麼到處都是冰凌？

好望角發現了

爲什麼死海裡千帆相競？

這是北島〈回答〉一詩向他的時代提出質疑。這不斷被引述的詩行，有很多人都錯過「好望角」與「死海」的意象之矛盾衝突。好望角，代表一種希望地平線的升起；死海，則是暗喻寂靜的中國社會。這首詩，完成於一九七六年周恩來去世後發生四、五天安門事件之際；真正發表時，卻在鄧小平復出之後。可以理解的，北島以他敏感的嗅覺，已經知道一個新的時期就要到來。他所喟嘆的是，中國社會的生命力仍然停留在「死海」裡競逐，而未能看到希望的到來。

正是懷抱這樣的心情，北島才更放膽向無聲的中國進行吶喊。不過，北島的呼號，絕對不是共和國文體式的口號。恰恰相反，他經營纖細的情感，築造個人的心靈，鍛鑄鮮活的意

象，鏤刻靈巧的文字。他一出手，立刻震動了中國大地。以細微對抗粗糙，以個人拒絕全體，以鮮活抵制雷同，以靈巧阻遏死寂，正是北島作品的策略。他的新詩，絕對沒有陰謀，使用的完全是陽謀的手法。

具體而言，他的詩乃是公開對四〇年代以降的新詩傳統表示厭倦。他不再接受集體主義的美學觀念。北島反英雄、反傳統、反權力中心、反政治干涉。他的「反」，以流亡的主題來表現：

我只能選擇天空

決不跪在地上

以顯出劊子手們的高大

——〈宣告〉

這種表現方式，非常不適合社會主義國度的閱讀方式。忠誠式的讀者，終於感到憤怒，因為他們不習慣這樣的表現手法。社會主義讀者期待的是歌頌與讚美，至少在詩中可以發現光明與力量。但是，他們赫然發現這樣的句子：

讓我走進你的心裡

找到自己那破碎的夢

——〈橘子熟了〉

使他們更為震驚的，竟然詩中尋找不出長久以來所賴以生存的政治信仰。代之而起的，卻是如此的情緒：

你的愛

都已成爲鏡中的火焰

消失在另一個

更孤寂的世界裡

——〈無題〉

北島向中國大地揭示，「破碎的夢」與「孤寂的世界」確確實實是存在的。這種意的凝鑄，絕不是來自中國社會已具備現代性，而是來自社會主義制度遺留下來的虛無與荒謬。舉世滔滔，所有的聲音都在歡呼英雄，追悼英雄時，北島以冰冷的聲音清醒宣稱這是一個沒有

英雄的時代。

台灣之所以會議論北島，也許是誤解他與台灣現代主義有血緣上的關連。這種誤解，當然是嚴重的錯覺。不過，他之值得重視，應該是將他置放於歷經政治動亂的中國文壇脈絡之中，這樣才能清楚認識他的作品意義。北島不是邊緣性作家，但他非常自覺要掙脫中心的束縛。他見證主流文化的危機，因此他選擇精神出走。他的作品，不是現代詩，而是批判詩；不是朦朧詩，而是透明詩。台灣社會之接受北島，應該從這個觀點去理解。畢竟，台灣早就是一個「出走」的社會，比任何中國作家還更清楚什麼是邊緣性的思考。凡是抵制權力中心的作品，都會受到注意。北島在南國，正好彰顯了這個意義。

一九九六年五月三十日台北

## 向高行健脫帽致敬

背對著冷酷漠然的中國，高行健迎向溫暖歡呼的世界。他的文學成就受到最高榮耀象徵的諾貝爾獎肯定時，他的祖國完全視若無睹，他的同胞則完全被阻隔於消息封鎖的土地。高行健向世人投出友善微笑時，內心想必滲出了一絲淒涼。

一個國家是否達到文明的程度，可以由作家是否受到恰當的尊重來檢驗。一個社會是否具備最低的人權標準，也可以從文學作品是否得到應得的尊嚴來衡量。在這兩個問題上，答案是立即而明顯，中國政府全然不及格；不但不及格，而且還到了可恥的地步。朱鎔基說，那是一位法國人得獎。身為國家領導人，不僅拒絕承認高行健的文學造詣，甚至進一步拒絕他的公民權。這位有著凶悍表情的當權者，發表這種粗暴的談話時，正在訪日的途上，並且也正站在一群錯愕的日本公民面前。政治的野蠻，權力的傲慢，赤裸裸呈露在朱鎔基面部的

每一條皺褶與青筋。

誰是真正的政府？最後的審判還並未到來。中國新華社指控，諾貝爾獎頒給高行健是有政治目的。新華社又說，有資格獲獎的中國作家還多得是。這種指控，正好顯現了中國領導人的政治用心。新華社的文學修養能夠與諾貝爾獎委員會比擬嗎？江澤民與朱鎔基能夠決定那位作家可以獲獎嗎？做為國家的傳聲筒，新華社的廣播丟盡了中國人的臉。他們企圖羞辱這位獲得國際承認的作家，但是每一句羞辱的話都使中國矮化成侏儒。

一位作家就是一個政府，一部作品就是一個城堡。作家與作品，不能輕易接受庸俗政府的審判。作家自有他的靈魂，作品自有它的生命，絕對不是粗魯的權力可以肆意染指的。高行健在接受頒獎時，以〈文學的理由〉為題發表他的演說辭。對於中國，他說：「作家倘若想要贏得思想的自由，除了沉默便是逃亡。」他的沉默，便足以對當權者表達了最大的輕蔑；他的逃亡，則是對中國領導人的最大唾棄。在思想上獲得自由，作家的精神王國便宣告獨立了。作家透過他的作品來發言，比起北京透過新華社來發聲，顯然是尊貴了太多太多。歷史就要證明，高行健的名字將被牢牢記住。至於誰是朱鎔基，誰是江澤民，後世歷史家恐怕還需要耗費工夫去考證。

中國的版圖是那樣遼闊無垠，竟然沒有空間容納高行健。高行健回答記者的訪問時說：「並不一定要回到中國，才是中國，我就是中國。」這是相當淺顯的道理，卻暗藏深刻的批

判。被迫流放到千里以外的異域，中國作家的生命才復活過來。這是中國的不幸，還是作家的不幸？高行健的漫長放逐旅途，追求的唯自由而已。失去了自由，出賣了自由，作家的靈魂便枯萎了。中國曾經出現長達四十年的文化廢墟時期，那是因為有太多作家以自由換取政治交易而導致的結果。歌德派、凡是派的作家，至今又身在何處。

高行健帶給台灣文化界太多的啓示。他很遙遠，因為他並不生長在台灣；他很接近，因為他的書全部都在台灣出版，小小的台灣，容納了這靈魂如此龐大。他的作品在中國被查禁燒毀時，台灣為他開啓了窗口。他的榮耀，台灣也應該可以分享。兩岸價值取向的抉擇，因高行健的出現，而分明了界線。

然而，作家既是獨立的政府，就無需向任何權力靠攏，高行健在得獎後，仍然維持那份疏離與謙沖。只有那樣，他才能維護完整的自由。他的完整，對照了權力的殘缺；他的沉默，也正是對權力投射無言的批判。僅此一點，值得向高行健脫帽致敬。

二〇〇〇年十二月十二日台北

## 情到真處

### ——觀果陀劇場《天龍八部之喬峰》

歷史是虛構的，劇場是想像的；但是，在歷史縫隙中，在劇場舞台上，為人間顯現的情感才是真實的。果陀劇場演出的《天龍八部之喬峰》，以出人意表的舞台布景，與錯綜複雜的劇情安排，只為了告訴觀眾一個重要的主題：問世間情是何物？

國家是虛構的，種族是想像的，唯情感才能跨越疆界，跨越藩籬，跨越時間。劇中的喬峰，人格撕裂於契丹與宋人之間，情操緊繃於正統與異端之間。當他游走於江南塞北之際，整個命運都在逼問他：應該效忠於宋朝或遼國？存在他體內的那份情感，滾燙炙人，刻骨銘心；但是國家認同卻千方百計分裂他完整的愛。

這齣改編自金庸武俠小說《天龍八部》的劇情，頗能顯現編劇者王安祈的慧眼。她在這部複雜的小說中，擷取其中的精華，成功轉化為生動的演出。她的敘述觀點，都緊跟喬峰的進出而層層鋪陳。她顛覆中國歷史中的漢人中心主義，把邊緣角色的契丹提昇到與宋人平起平坐的地位。宋遼兩個種族縱然何其不同，但雙方領袖對於權力的追逐並無二致。在權力支配下，一位充滿真情的男性，被迫在虛偽的國家情操之間做一選擇。當喬峰不能選擇時，命運的悲劇便不能不發生。歷史的飛灰塵埃落定時，國家王朝已經滅亡，但是殘留下來的真情卻不斷在叩問後世：除了愛，沒有什麼可以取代生命的價值。

繼《淡水小鎮》演出之後，果陀劇場又立即排練了《喬峰》，其藝術生產力使人分外訝異，使人更感意外的是，每位演出者，顯然都超越了《淡水小鎮》的成就。飾演喬峰的柯叔元，頗有大將之風，令人不敢相信他就是《小鎮》之中的陳少威。同樣的，飾演阿朱的林奇樓，竟然一改《小鎮》中的純潔，搖身變成刁蠻的黠慧姑娘。角色轉換的成功，恰好可以證明他們的敬業。

《喬峰》一劇觀後，我突發奇想，不要讓阿朱死，不要讓喬峰自殺，如果編劇者要顛覆「救國救民」之類的堂皇敘述，也許可以改編金庸小說的結局。讓喬峰在宋遼的戰火煙塵中抽身而退，鄙夷地捨棄爭奪權位的宋王、遼王。然後，走入北方林中。如果阿朱不死，或讓阿朱返魂歸來，讓他們活在風吹草低見牛羊的境界。這樣的個人情感追逐，遠勝人間的血肉相拚，恐怕才是真正的顛覆吧。

一九九六年八月五日台中

## 新世代的迎新與懷舊

——袁哲生《秀才的手錶》印象記

袁哲生是新世代作家，他的小說卻瀰漫著濃郁的懷舊病。置放在世紀末與世紀初的文學景觀裡，袁哲生作品所展現的歷史記憶誠然令人訝異。在台灣社會的急遽變遷過程中，已經消逝的許多感覺、聲音、味道，竟然都完整地保留在他的小說裡。收在他的新書《秀才的手錶》有三篇小說，讓讀者能夠生動地感受到已經被人遺忘的情調與色調。通過小說的人物與事件，可以讓人窺探到跨入都會生活以前的台灣。

台灣社會的都會化，是最近二十年的事情。因此，袁哲生的歷史記憶也並非屬於古老遼遠的事。「對現在的懷舊（nostalgia for the present）」，乃是後現代文化的一個主要特色。現階段台灣是不是後現代社會，是一個值得辯論的議題。不過，資本主義在近二十年的加速擴張，則是不爭的事實。受到資本主義的衝擊，消費社會在台灣的形成已經變成無可抗拒的

趨勢。許多生活態度、思維模式、價值觀念、語言表達等等文化行為，在短短數年內都立刻變成了古董式鄉愁。老歌重唱、故事新編之所以蔚為風氣，無疑是受到消費文化的引導。

跨過八〇年代以後的台灣，社會發展的速度不斷加快。許多新鮮的事物都迅速變成陳舊的記憶。曾經迴響在農村的本土語言，也隨著歷史節奏的昇高而逐漸消失。袁哲生的小說，藉著少年的成長經驗，企圖重新呈現戰後台灣的變遷軌跡。與其說《秀才的手錶》是少年成長小說，倒不如說作者對於逝去的歲月懷有強烈的鄉愁。那逝去的歲月，可能是六〇年代，也可能是七〇年代；時間背景並不是那麼清楚，但是那些屬於舊日的社會底層的本土語言，隱隱讓讀者感受到一股歷史的召喚。

袁哲生所呈現的台語，令人強烈聯想到黃春明的素樸風格。他小說中所呈現的小人物，則又勾起讀者對於王禎和的懷念。他的語言之帶有素樸風味，乃在於那些聲音大致流傳在都會崛起前的鄉野之中。黃春明式的對話，在小說情節裡偶爾可以發現到「神似」。袁哲生對於小人物、小事件的敘述，辛辣中帶有悲憫，戲謔中又夾纏著同情。王禎和式的喜劇，往往使《秀才的手錶》產生了靈魂的顫慄，造成讀者無意中的共鳴。不過，何者是黃春明式的，何者是王禎和式的，並不是重要的關切。比較重要的是，袁哲生為什麼要那樣寫？

書中所收《秀才的手錶》、《天頂的父》、《時計鬼》等三篇小說，揀取字正腔圓的福佬語，其中有俚語、諺語、髒話，不一而足。沒有經歷過那樣的時代，絕對寫不出那樣的經

驗。做為新世代作家，他能那樣寫；誠屬奇蹟。袁哲生寫出的台語，較諸坊間的一些台灣運動論者還要準確。更值得注意的是，每一種語言、語氣、語調，都能夠塑造小說人物的性格，因此讀來栩栩如生。他會那樣寫，難道只是在憑弔逝去的社會，難道在為歷史編織一首輓歌嗎？恐怕不是如此。

面對著千奇萬幻的晚期資本主義社會，見證了強調變裝、越界、模擬、複製等等的後現代文化，袁哲生小說致力於追尋台灣社會的原型。在浮游、擺盪的歷史發展過程中，他的小說顯然要提醒讀者，曾經有一組烏托邦式的農業社會，確確實實在這組島嶼上存在過。他的小說人物看來純樸，甚至是愚蠢的；但是每組人對於生命與生活是那樣執著，投入而認真。這樣的筆調，尖銳地指向人情淡薄、人性多變的都會文化。

袁哲生以懷舊的方式來批判當代。他的小說結構有時會出現失焦的狀態，但這並不足以構成缺點。他有足夠的潛能去鑄造更為龐大，更具企圖的小說。懷舊是一種歷史鑑照，批判力是旺盛的。比較讓人關心的是，袁哲生如何開拓更大的版圖，在當代的都會場景裏，進行直接的批判。

## 第二輯

# 閱讀台灣作家。

## 孤獨深邃的浪漫象徵

——楊牧的詩與散文

迷戀過希臘文化的榮光，傾慕過英國的唯美傳統，嚮往過愛爾蘭歷史的生與死，鑽研過晚明的斜陽美學，楊牧的文學生涯誠然有過多重的轉折，唯潛藏在他生命裡的浪漫主義精神，則始終如一。從早期《水之湄》啓航，到近期《時光命題》的生命探索，楊牧彷彿經歷了一場廣漠浩瀚的飄泊。或竟如他自己承認的，這是一個無政府主義者的漫長旅途。但是，細察每一時期的作品，都可發現其靈魂深處都存在著終極關懷與理想彼岸。他抗拒所有的人為傷害與權力干涉，追求的是博大無私的情感世界，以及奮進不懈的生命情調。

同時從事散文與詩的藝術之雙重經營，使楊牧的創作格局，就像余光中那樣，顯得特別磅礴而多姿。余光中側重斤斧雕鑿，楊牧則訴諸行雲流水。當他早年使用葉珊筆名時，就已經朝向生命中的一個大象徵去追逐、去經營。這個大象徵容納了時間的流動跌宕，情愛的起



伏興衰，生命的美醜榮枯。當他介入世俗時，就全心投注於世間親情與愛情的描摹。當他鎖進自我的孤獨世界時，他便刻意釀造時間與生命的抽象隱喻，進行形而上的心靈探險。

因此，要認識楊牧的文學思維，大約可以循兩條軌跡去辨識。也就是從介入與超越兩種取向，來觀察他在散文與詩方面的營造。他的散文，可以分成兩組類型（如果不致過於機械）來探討。入世取向的作品，如早期的《葉珊散文集》，中期的《搜索者》、《飛過火山》、近期的《亭午之鷹》，以及他自稱的「奇萊書三部曲」：《山風海雨》、《方向歸零》與《昔我往矣》。偏向於抽象思維的散文，包括《年輪》、《疑神》、《星圖》等等。這些作品集中於追尋內心世界的冥想，以及對於生死的疑惑與領悟之反覆摸索。然而，這兩種不同發展方向的散文，並不全然可以截然分割。現實的指涉與心靈的鑑照，是楊牧文學思維的兩個面向。在他的創作歷程上，這雙軌的發展頗有辯證的意味，相剋相生，互為表裡。

他的早期散文，呈露纖細敏銳的情感。似乎人間的任何事物都可以引起無盡的感動。然而，他不執著於表象的描述，而是在庸俗的現實中發現深刻的意義。收在《葉珊散文集》的〈給濟慈的十二信〉一輯，便是在生活經驗裡體會人生真與美的存在。年少時期就有如此透視的能力，過早地預告了一位青年作家的成熟。真與美的憧憬，在早年時期大約是屬於愛情的追求。但是，他並不停止在情緒宣洩的層面。他已經學習到如何自我過濾、自我沉澱，使靈魂的悸動化為一種生命的昇華。

確立了真與美絕非稍縱即逝的感動，而是持久牢固的信仰，青年葉珊與中年楊牧開始進行無盡止的對話。最為清楚的證據，便是他在一九九三年出版《疑神》一書。這部作品，既非單篇散文的收集，也非吉光片羽的札記。閱讀《疑神》時，必須視之為一個整體。他綿密地展開了對「神」這個符號的探測。神是一種超乎渺小人類的存在，同時也是一種謙卑生命的反射。既超越又世俗。神是虛妄，也是希望；神是空洞，也是力量。如何使文學充滿希望與力量，端賴創作者如何看待不知名的神祇。然而，《疑神》輾轉探索的，則是生命的真與美，而非庸俗的廟宇與教堂。對照他早年對真與美的感受，近期的楊牧顯然已可以在萬事萬物中提煉藝術的意義，而不只是狹義的愛情而已。

他說：「文學和藝術所賴以無限擴充其真與美的那巨大、不平凡的力，我稱它為詩。」他以詩取代神的地位，便可見其藝術追求的企圖。楊牧散文，偏嗜與他的靈魂對話。對話，便是一種辯證的形式。自傳體的散文三部曲《山風海雨》、《方向歸零》與《昔我往矣》，表面上好像是文學回憶錄，其實是透過對話的方式，追索早年的神秘記憶。他的自傳，絕對不是為了恢復年少時期的記憶，而是藉在故鄉時期的成長經驗，觀照生命中歡愉憂愁，為他長期所關切的真與美重新定義詮釋。三部曲的格局，早已超越坊間回憶錄的範疇。虛構與事實交織交融，全篇讀來，猶如虛擬實境。欲窺探楊牧美學的形成過程，自傳體的三部曲是最好的切入途徑。

楊牧的雙軌思維，也同樣可以印證在他詩藝上的投注。一九九五年出版《楊牧詩集》第二冊時，他在〈自序〉裡說：「我絕不懷疑詩在那種無畏、亢奮的生命情調所能提供的見證，乃是一種完整、自成體系的動力，循環迴轉、綿綿不斷，並且指向無窮。」於他而言，詩之所以能夠取代神的位置，原因就在於此。如果仔細觀察楊牧的藝術營造，就可輕易發現他偏愛做爲一個詩人遠勝過散文家。詩這種文體的位階，顯然是置於散文之上。閱讀他的散文，可以與作者偕遊，分享他的想像與奧秘。但是，讀他的詩，彷彿經歷一種冒險。雖然楊牧不是像超現實主義者那樣酷嗜自動語言的表現，他的詩作是屬於飛躍性的意象演出。詩行之間，往往需要讀者親自參與。在聯想切斷的地方，在思維懸宕的地方，有賴讀者使用想像的虛線或輔助線予以銜接。初讀者，直覺上會告訴自己這種詩很不好玩。然而，一旦領悟到如何參與之後，楊牧的詩往往帶來一種無上的愉悅。

在戰後的台灣新詩傳統中，楊牧是爲抒情詩奠定基調的開創者之一。就像他的散文那樣，早年的詩集《水之湄》、《花季》與《燈船》，大致沒有偏離對愛情的頌讚，對時間的喟嘆。成長的憂愁，往往在詩中以情緒流動的方式表現出來。抒情，並非只是情緒的宣洩，而毋寧是對人間的各種情愛給予定義、命名、詮釋。楊牧在這方面所下的功夫，至深且鉅。《燈船》是他新詩創作的關鍵轉折。因爲，他寫這部詩集時，已開始海外流亡放逐的歲月，生活的歷練，以及生命的體會，使他對情感鍛鍊有了更爲縱深的踐履。他漸漸擺脫具象的羈

絆，而能夠藉用抽象的聯想馳騁於詩行之間。一九七四年至一九八五年完成了《北斗行》、《禁忌的遊戲》、《海岸七疊》、《有人》等四冊詩集。

如果把詩集《有人》，與後來的散文集《疑神》相互對照，當可發現楊牧對人的關切，遠甚對神的質問。極高明而道中庸，是他中年以後詩創作的重要性格。在入世與出世之間，他已經能夠掌握其中的分際。特別是《有人問我公理和正義的問題》一詩的誕生，他以抒情的語氣，表達對世俗政治的態度。這首詩，頗有葉慈的風格，然而又不盡然。他刻意疏離激情，層層剖析自己的思考，並且對殘酷現實中的爭執與辯論寄以最大的同情：

我看到淚水的印子擴大如乾涸的湖泊

濡沫死去的魚族在暗晦的角落

留下些許枯骨和白刺，我彷彿也

看到血在他成長的知識判斷裡

濺開，像炮火中從困頓的孤堡

放出的軍鴿，繫著疲乏頑抗者

最渺茫的希望，衝開窒息的硝煙

楊牧寫出了知識青年為政局所困的迷惑。所謂公理與正義的問題，其實是在絕望的生命中找到希望。他不正面提供確切的答案，但通過循環的自我詰問，當可獲得啓悟。楊牧完成此詩時，他的抒情其實已邁入另一精進的境界。就像他在詩集的〈後記〉說：「我對於詩的抒情功能，即使抒的是小我之情，因其心思極小而映現宇宙之大何嘗不可於精微中把握理解，對於這些，我絕不懷疑。」生命的哲理，能夠如此抒情演出，顯然已為新詩開闢了更為深遠的格局。

以無政府主義者自居的楊牧，絕對不是虛無主義者。之所以能夠說得這麼肯定，乃在於他的作品裡充滿了堅定的理想與信念。長年自我放逐於異域，使他在台灣的社會發展過程中形同缺席。台灣文學經歷過新詩論戰、鄉土文學論戰、統獨論戰，楊牧從未參與過。在一般人眼中，他似乎對世俗的台灣表現得極其淡漠。

然而不然，在他魂魄深處，對於故土的眷戀恐怕比在歷史現場的許多本土人士還來得深刻。如果把故鄉的影像從楊牧詩中抽離，則他的《有人》與《疑神》的立場就失卻依據。他不是逃避者，而是孤獨者。台灣社會中的傷痛與損害，楊牧可能從未使用憤怒的口號表達他的心情。不過，他默默把他的所感所見，化為詩篇，鍛鑄為昇華的藝術。這種實踐，不同於吶喊與口號，而已經為台灣保留了更為深層的感覺。

浪漫主義的精神，往往被誤解為濫情或傷感。楊牧的詩與散文，反覆為浪漫主義重新定

義。無論他早期所憧憬的濟慈，或近期所景仰的葉慈，他們的詩風對楊牧都頗有啓發。不過，受到台灣人文傳統的影響，楊牧的浪漫精神絕對是屬於本土的。浪漫，是一種高度的想像，一種理想的追逐。進入他的浪漫世界，當可分享真與美的情愛，而更重要的，可以體會生命的憂鬱與果敢。他的心靈探險是那樣孤獨而深邃，正因為如此，許多希望、昇華與救贖，也隨著探險的歷程而次第浮現。

一九九九年十二月十七日埔里

## 撥霧見日是中年的心情

霧在陸續後退，水漬留下  
 不能想像最遠最冷的地方或許是  
 剛飄過一些新雪的山谷，那就是  
 它這時悄悄歸去的地方  
 那就是了  
 這時水澗對岸傳來一陣小獸的輕呼  
 羞澀的足印淺淺留下，讓來年  
 新照的日光辨識它  
 是霧行過的痕跡嗎這冰涼的迷航

曾經猶豫飛過我們的簷角  
 搖響風鈴一串，又狐疑張望  
 自點頭示意的七桿紫竹  
 轉身離去，是它  
 而高處那微明是它不免怨懟的眼神  
 當我們共守一座山坡上的小樓  
 霧在陸續後退，水漬留下

——楊牧〈完整的寓言·十二月十七日與小名對霧〉

人過中年，倍加珍惜親情，也更加愛戀自然景物的嬾遞。  
 這首詩，清楚反映了詩人透明、寧靜、幸福的心境，當他與兒子坐對冬天的晨霧時，彷彿要透過稚齡的眼睛，來觀察季節默默的移動；又好像希望孩子能夠從冬景的變化，來體會父親的心情。

楊牧與兒子小名，想必是並肩坐在樓頭，一起瞭望整個山坡的霧氣，也一起迎接一個新的日子的到來。他嘗試使用童話敘述的方式，揣摩孩子對新鮮世界所懷抱的好奇。霧，原是屬於神秘的，是無可捉摸的。但是，在父親的引導下，孩子似乎可以發現水霧到處留下了踪

跡，從小獸的足印，到簷角的風鈴，霧氣飄過時惹起了許多不可解的情感。那份情感，如霧般，毫無定形，然而那確實是可以感受的秘密，唯他們父子能夠分享。

父子親情，可能是很庸俗的。但是，經過詩人的過濾、提煉，竟然昇華為季節流動時無可分割的一部分，來年新照的日光，不是尋訪舊有的霧氣，而是為某年某日父子共守的清晨寫下全新的定義。楊牧的心情，有中年人的凝重，但因為有孩子的陪伴，卻變得豁達開朗。他看到的，不是迷航的晨霧，而是時間沉澱之後湧來可喜的歲月。

## 讀楊牧

在深夜，剛剛完成一篇分析楊牧詩作的論評後，我強烈懷念七〇年代與他初次相遇的台北。未識楊牧之前，我已熟讀他早期的作品，那時他的筆名叫做葉珊。凡是那個年代的嗜詩者很少不讀葉珊的。楊牧離鄉後第一次回到台灣時，年紀才過三十，頗具睥睨一切的姿態。那時我才剛從研究所畢業，寫了一些得罪不少前輩詩人的批評。對於楊牧，我未嘗輕啓冒犯之心。

我記得是在台北的一家飯店與他見面，相談甚久。之後，我邀他來家裡過夜。楊牧欣然同意，未料他睡了不久，即要求離去。原來他無法忍受我家的早熱，在半夜我滿懷抱歉地讓他倉皇回到原先投宿的旅館。這段記憶，楊牧或已遺忘，不過，我仍牢記。因為，從那晚之後，我便開始與他維持了此後二十餘年的情誼。

楊牧的詩風，是台灣抒情傳統的重要奠基者。現代主義思潮在六〇年代、七〇年代橫行於台灣時，他仍堅持浪漫主義的風格。我與現代詩的接觸，並非始自楊牧，但是，經過二十餘年的文學追逐，我從前偏愛的許多詩人，都漸漸偏離了我的興趣。楊牧作品則是少數的詩人中，未曾減低我的注意。如果必須找出一個理由來解釋原因的話，那大約是我也是一位浪漫主義者。

與楊牧的交往，當然不會只是停留於友誼的取暖。隨著歲月的消逝，我閱讀楊牧作品的熱情未嘗淡化。到現在為止，他已完成十二卷詩集。最近的一冊《時光命題》，將於年底出版。他的前八冊，分別合訂成爲《楊牧詩集Ⅰ》與《楊牧詩集Ⅱ》。這兩冊厚厚的合集，曾經跟隨我旅行。從美國到台灣，從台北到台中，是我不定生活中的穩定閱讀。長途的飄泊經驗，往往使人的感情與思考陷於焦慮與不安之中。我之所以會閱讀楊牧，原因在於他能夠在流放歲月裡表現出從容安穩的情緒，而這樣的情緒飽滿地倒映在他詩中。

讀楊牧，其實就是在讀我自己。我在海外的流亡時期，前五年都與楊牧在同一城市的同一校園。我看過他的飛揚時光，也目睹他在人生的低潮階段。這些起伏的生活，都停留在他的詩集。透過他曲折隱晦的字句，我仍然能夠感覺到那段時期的光熱與寒涼。

異域的寂寞生涯，是那樣的困難。楊牧嘗試在跌宕、擺盪的流動生活中，建立他的文學信仰，並且爲這樣的信仰，從未間斷地努力追求。青年的葉珊，對濟慈有過深深的迷戀；中

年的楊牧，則執著於對葉慈的探索。無論是濟慈或是葉慈，都有強烈的浪漫主義情調，雖然葉慈是公認的二十世紀的西方現代詩的前驅。我會接觸西方現代詩作品，一方面是受到余光中的啓發，一方面則是受到楊牧的誘導。我仍將持續閱讀楊牧，持續閱讀一股堅持的意志，一份燃燒的熱情，一顆柔軟的心。

## 在冷戰與後冷戰的年代

現代主義思潮在台灣的傳播，曾經發生過至深且鉅的影響。凡是在六〇年代、七〇年代卓然成家的文學工作者，無不受過現代主義的洗禮。但是，經過一九七七年鄉土文學論戰之後，現代主義開始遭到批判，以致這股一度澎湃洶湧的思潮所受的誤解與曲解，日益加深。許多迷戀過現代主義的作家，紛紛與之劃清界線，彷彿視之為洪水猛獸。然而，從文學史的觀點來看，現代主義開創了台灣文學全新風格的事實，則是無法否認的。站在世紀的末端回首環顧，就可發現最積極投身於鍛鑄並重塑現代主義精神的台灣作家，當首推余光中。

戰後引燃現代主義火種到台灣的先驅行列裡，余光中是其中之一。早期浸淫在浪漫主義的餘韻，特別是延續五四時期新月派的流風，余光中完成了《舟子的悲歌》、《藍色的羽毛》、《天國的夜市》、《鐘乳石》等詩集。把這四冊詩集置放在五〇年代的歷史脈絡中，

仍有其不平凡的意義。歷來討論詩史者，過於偏重紀弦傳遞現代詩的歷史角色，而忽略了在反共文學臻於高峰的年代，台灣社會其實也潛藏了另一種浪漫主義的思考。余光中早期詩風就已開始表現繁複的想像與譬喻的技巧，而感性的熱情與知性的冷靜也相互交織於詩行之間，倘然沒有經過浪漫主義的試煉，就很難建立他在稍後所經營的現代主義精神。在撰寫《鐘乳石》期間，正是夏濟安主編的《文學雜誌》起步介紹西方文學之際。余光中的現代主義傾向就在這冊詩集中呈露出來，清楚預告了他日後追求的方向。

所謂現代主義，在西方原是源自工業革命的勃發與資本主義的成熟。都會裡的中產階級逐漸意識到自己淪為機械生活的一部分，遂產生無法言喻的焦慮與苦悶。現代主義文學便是在描述現代人如何逃避狹隘的社會現實，也是在刻劃人類內心的意識流動，並且也在自我省視中探尋生命存在的意義。然而，這樣的現代主義到達台灣之後，卻有了相當程度的轉化。在整個改造過程中，余光中正是扮演了重要的角色。

五〇年代末期的台灣社會，事實上仍然還是受到高度政治權力的干涉。知識分子的內心如果存在著所謂的焦慮與苦悶，那絕對不是來自資本主義的影響，而應該是來自戒嚴體制的掌控。余光中在反共政策當道的年代向現代主義汲取詩情，自然寓有消極抗議的意味。不過，從他的詩作來看，可以窺見他並非全盤接受西方的文學思潮，他與同時代詩人截然迥異之處，就在於並不完全迷信現代主義的一切。

余光中對現代主義的改造，在台灣文學史上有其特殊意義。從二十世紀的全球觀點來看，現代主義通常被視為西方殖民主義的再延伸。如果這個看法可以成立，則現代主義對台灣社會的衝擊，無疑是新殖民主義的一次再挑戰。在五〇、六〇年代之交，許多詩人紛紛向現代主義棄械投降之際，余光中展開前所未有的既接受又批判的工作。當其他詩人模仿西方作家的「斷裂」與「疏離」等等負面精神時，余光中反其道而行，利用現代主義的技巧，從事「銜接」與「救贖」的嘗試。

斷裂 (rupture)，指的是在美學上與傳統切斷關係，重新尋找新的感覺與思維。跨入六〇年代之後，詩壇開始出現「自動語言」與「純粹經驗」之說，可以說是全面向現代主義學習並模仿的徵兆。余光中經營《萬聖節》、《天狼星》、《五陵少年》與《敲打樂》四冊詩集時，他一方面挑戰古典美學，一方面則又從中國傳統文學中尋找想像。同樣的這些作品中，也可以發現余光中耽溺於意象的懸宕與內心世界的挖掘，但同時又對現代主義的過於悖離與背叛的美學進行抗拒。這說明了余光中在當年參加新詩論戰時，為什麼必須要為現代詩的立場辯護，同時又要與同屬現代陣營的詩人爭論的原因。他的雙面作戰，恰恰凸顯了批判性地接受現代主義的態度。

疏離 (alienation)，則是指與主流價值文化保持一定的距離，甚至是刻意自我逃避。在反共時期，現代主義的疏離顯然是對戒嚴體制的一種反諷。但是，逃避的風氣一旦盛行

時，詩人就與整個社會現實全然脫節了。余光中拒絕跟隨流行，反而是面對著當時政治上的壓抑，使用隱喻、象徵、拼貼的技巧，批判保守腐朽的文化。從而，透過批判的態度，放棄自我逃避，而訴諸於自我救贖，也正是因為這樣的追求，而終於爆發了他與洛夫之間的論戰。余光中的《天狼星》受到洛夫的批評，便是這冊詩集現代不足，傳統有餘。被詬病為不夠虛無太過貼近現實，也許某些現代詩人引以為恥。余光中為此提出他的雄辯，為詩史留下可供議論的空間。如果以早期所寫《降五四的半旗》與稍後發表的《再見，虛無》相互印證，則可理解余光中的詩觀在六〇年代已相當成熟地建立起來了。

要觀察余光中現代詩創作在六〇年代的重要轉變，就不能不注意他的兩冊詩集，亦即《蓮的聯想》與《在冷戰的年代》。前者，是古典美學的再整理；後者，是現代史經驗的再過濾。余光中曾說《蓮的聯想》是他的「新古典主義」時期。當他如此自我定位時，等於是對同時代的現代風潮提出正面的回應。他毫不掩飾地向宋詞美學擷取精華，而且極其放膽地在傳統的旋律與節奏中耽溺。這冊詩集自然不是完全襲仿詞學的藝術，同時也不是承續浪漫主義的格律形式。余光中獨創一種「三聯句的形式」。採取正反合的辯證結構，讓句子與句子之間相生相剋，使讀者產生跌宕連綿的錯覺，而終於製造了生生不息的意象聯想。新古典美學的熔鑄，對余光中或對整個詩壇而言，是一個深刻的啟發。中國文字特有的聲音、色調、嗅覺與觸覺，從未受到如此高度的開發。余光中以他靈敏的想像，既在詩中渲染文字的



魅力，也在散文裡釋放語言的能量。他縱情符號與意義之間刻意扭曲重塑，卻又不全然放棄傳統文學所負載的潛在信息。他掌握了文字的流動性與跳躍性，但也不輕易割捨其中連續與漸進的性格。

這種對現代主義所強調斷裂的傾向，誠然是一嚴肅的宣戰。不過，值得議論的尚不止於此，六〇年代末期出版《在冷戰的年代》，余光中正式放棄疏離的態度，投入歷史的觀察，對中國近代的挫折經驗予以檢討反省。余光中自己說過：「《在冷戰的年代》是我風格變化的一大轉捩，不經過這一變，我就到不了《白玉苦瓜》。」在台灣社會陷於悶局的時期，現代詩人大多避開政治與歷史的觀察，汲汲於對自我深層意識的挖掘。由於歷史與政治充滿太多的高度禁忌，挖掘自我可能是尋找出路的一條途徑。在那苦悶的年代，這其實也是屬於精神上的自我放逐。余光中在這段時期，選擇了介入現實的態度。縱然他的介入，還是有時代侷限；特別是從現在的觀點來檢討，介入的深度是很淺的。但如果放在當時的文化脈絡來考察，自然就顯現他的格局與其他同輩詩人非常不一樣。

對現實的觀察，使余光中開始發展出兩個方向，一是他的懷古與懷鄉，一是他的台灣經驗。長期以來，他同時受到讚美與批評的作品，便是對中國的懷念與歌頌。尤其在七〇年代鄉土意識崛起後，這種美學經營逐漸引起爭議。在爭議的漩渦中，圍繞的一個問題便是他屬於「本土文學」嗎？在淒厲的七〇年代，官方文藝政策與民間文學思考發生正面衝突時，本

土論的聲音有其深厚的歷史淵源。由於余光中發表《狼來了》以後，已被視為是為官方立場發言，從而他的作品也被歸為現代主義的陣營，以致他在那段時期的詩風受到忽視。

鄉土文學論戰的功過，坊間已有定評。余光中在這個問題上始終保持沉默，但在他內心想必也自有一番論斷。然而，要理解他在這段時期的藝術追求，還是必須回到作品本身來觀察。他在七〇年代出版《白玉苦瓜》之後，非常清楚地理出了美學方向。詩集裡所收《車過枋寮》、《霧社》、《碧湖》等詩，足夠預告台灣經驗已成他詩中的重要主題。對於本土論者來說，這似乎還不夠本土。因為，余光中對於中國歷史文物的眷戀，以及對中國傳統文學的重新詮釋，似乎不是本土論者所能接納。

「本土文學」是把僵硬不變的尺碼嗎？在威權體制的年代，本土乃是相對於當時虛構的中國想像及其延伸出來的霸權論述而存在。不過，在八〇年代解嚴之後，本土不應該再以政治意義來理解，而應該從文化角度給予較為寬闊的意義。凡是在台灣社會孕育出來的文學作品，都應屬於本土文學。倘然本土文學不是意味單一價值的觀念，則不同背景出身的作家所寫出的文學作品，就必然有不同的美學表現。余光中的懷鄉懷古之作，乃是他個人生命經驗無可分割的一部分。正是有台灣這塊土地，才提供了那樣的空間寫出那樣的作品。倘然，他的詩作不能被認同為本土文學，則整個台灣文學史都必須改寫，而且必然是很難下筆。

強烈的懷舊一直是余光中從年輕到近期的重要題材。利用時空的落差，他創造了一個可

觸及卻又無法企及的想像格局。七〇年代以後完成的《與永恆拔河》、《隔水觀音》、《夢與地理》、《紫荊賦》、《安石榴》與《五行無阻》，更見證了他在情感上的成熟飽滿。幾乎任何題材都可入詩，特別是在九〇年代，他更把親情做最細緻的處理，不但寫自己的妻子，也寫出嫁的女兒，甚至他的孫兒也成爲詩中人物。

《安石榴》的出版，似乎是向台灣的土地傾訴內心的情緒。從《埔里甘蔗》到《台南的母親》，在流動的聲響中聽見島嶼的脈動。不過，文學作品絕對不是交心表態，倘然是爲了符合一種固定的標準來創作，則何異於思想檢查？

曾經參加論戰也曾經受到議論的余光中，文學生涯橫跨半個世紀，他從事的書寫工作，包括詩、散文、評論與翻譯。在文學史上受到肯定的，仍然還是他在現代詩方面的成就。他曾經說過，要成爲一個時代的重要詩人，就必須長壽，而且多產。就產量而言，他已完成了十七冊詩集。在朋輩之中，足以睥睨。在現階段，余光中已宣稱要與歷史競賽，要與永恆拔河。這場對決，顯示了他不滅的意志。

很少有一位詩人，在冷戰的年代就受到矚目。到了世紀末的後冷戰年代，他的作品仍然還受到重視。可以預言的是，跨過七十歲以後，只要他每出版一冊詩集，就必然是台灣文學的重要事件。爲什麼是重要事件？因爲這是他與時間角逐之際所繳出的成績單。我在年輕時期就已開始閱讀余光中作品，他的作品與我的年歲一起成長。我與他的相聚，分手與重逢，

事實上也意味著台灣文學史從冷戰年代跨向後冷戰時期的一些心影。如今重新閱讀余光中，更能體會他的壯志與垂老。我所理解的余光中，其實還是我不能理解的。對他的生命，我仍充滿罕有的好奇。閱讀他，重新閱讀他，再三閱讀他，正是我撰寫台灣文學史的課業。

## 余光中曾是我的鄉愁

——詩集《安石榴》讀後

最早聽到余光中的新詩朗誦，大約是我大學二年級時的一個夏日。就在台北的耕莘文學院，當時還有一位台灣大學的西班牙籍教授也參加誦詩。至今，仍然印象深刻。在生命深處，往往會不期然傳來一些遙遠的召喚；這樣的召喚，可能是鋼琴的音符，可能是情人的低語，可能是母親的叮嚀。縈繞於耳際腦海的熟悉聲音，總會使人的情感變得脆弱，甚至還會催人掩泣。大二那年夏夜的一場詩朗誦，也昇華成爲我生命裡的一陣召喚。我已分不清是哪一個日子，但牢牢記住有那樣一個清澈的夜晚。我記住它；因爲，從那晚之後，我開始了此後十年在余光中詩中的沉迷。

他的詩，攜著我從二十歲走到三十歲，一般充滿了失戀與熱戀的歲月。我在愛情與學術道路上的浮沉，不斷有余光中的聲音在伴隨。他的分行藝術，成爲我成長過程中的依賴。我

耽溺於他詩中的行內韻與行尾韻，浸淫於他所塑造意象之千迴百轉的照映。那時，他正漸漸脫離《蓮的聯想》的新古典主義時期。猶記得在花蓮服役期間，收到他寄來的《敲打樂》與《在冷戰的年代》。在苦澀的軍中歲月，因爲與這二冊詩集對話，使我驅除不少內心的荒涼與寂寞。一九七四年，離台前夕，他的《白玉苦瓜》適時出版；這冊詩集終於也放在行囊裡與我一起遠航。

余光中的新詩生涯，應該是以《白玉苦瓜》最爲飽滿而成熟。在海外的不眠之夜，我暗自誦讀他的《碧湖》、《霧社》，也一再細吟他的《車過枋寮》與《慈雲寺俯瞰台北》。他的詩成爲我的鄉愁，他的詩行變成了我的時光隧道，讓我熱切渴望著台北城與台灣島。

後來，我在雜誌上讀了《放風箏——贈芳明》這首詩。不久，《放風箏》又以英譯發表於Rendition的期刊裡。台灣對我的召喚，在這個時候幻化爲熾熱的引力。然而，在我發現自己的靈魂越靠近台灣時，余光中作品反而變得何其疏離。其中最爲重要的關鍵，恐怕是我見證了台灣社會正在穿越鄉土文學論戰的烽火。在報紙上，我捧讀著余光中所寫的《狼來了》一文。文中的每字每句不再是召喚，而是一針針的刺痛。我站在三十歲的生命分水嶺，回望成長時期的種種歡愉與苦痛。內心的惆悵遠遠超過了憧憬，我意識到自己即將走向另一個山頭。對於余光中的迷戀，我不能不毅然捨棄。

進入壯年、中年以後的時光，我縱身投入台灣文學與台灣歷史的領域泅泳。我沉潛得越

深，對於台灣島嶼的虧欠感就越巨大。經過這種情感的過濾與沉澱，我已比較能抱持冷靜的態度看待余光中的作品。那時，我與余光中已經音信全斷，但對於他發表的每一首詩，仍如年少時期那般剪存。他出版的每一冊詩集，我也持續不斷閱讀品味。

對於跨過《白玉苦瓜》以後的余光中，我感傷著，他的創作力似乎出現了落差。讀著他先後完成的詩集《與永恆拔河》、《隔水觀音》、《紫荆賦》、《夢與地理》，讓我懷念的仍然還是《在冷戰的年代》前後的作品。他後來使用的技巧、意象、聲韻，似乎都在重複他最旺盛時期的模式。寶刀未老，但姿勢已呈傾斜。我感傷的，是爲了他，也爲了我自己。

在靠近五十歲的邊緣，我再度讀了他的新作《安石榴》，余光中的第十六冊詩集。同樣在這個島上，我不見余光中已久矣；只是常常在報紙、在雜誌與他的作品不期而遇。讀著他鏗鏘清脆的句子，我就知道他仍然具備了充沛的生命力。住在南島的他，浴在我故鄉的陽光下，都把我懷念中的風土人情寫入詩裡。這些作品都是他跨越六十歲關口之際的心境反映，我不能不另眼看待。

余光中自稱《安石榴》是反台北的。如果從題材來看，這句話是可以接受的，幾乎他所有營造的詩行，都與台北城市保持疏遠的距離。不過，如果從技巧與思考來看，他並未擺脫生活於台北時期所形塑的方向。鄉愁，依舊是他的主題。

在台北時，他懷念江南；在香港時，他眷戀台北；在高雄時，他回望香港。這已經成爲

余光中倚重的情感。距離可以產生美感，這無疑是相當傳統的創作方式。他的詩之所以讀來穩重，並且耐人尋味，毋寧是他利用時空的落差所造成的錯愕。猶如張愛玲所說「參差的對照」之類的手法，余光中一直是擅長此道。這冊詩集，充滿了時間的痕跡與歷史的色澤，就像他以往的詩集那般。因此，從這個角度看，我並不覺得他是反台北的。特別是他重複著長期以來的「母親意象」，例如「后土」、「胎兒」、「傷口」等等，我更強烈感受到余光中其實並沒有反台北。

我喜歡他寫出自己的年齡：那種自我調侃，那種暗暗反諷，較諸早年，還更入骨。例如〈高處〉的詩行：

當一切的嘴啊都已吵完

就讓他脫下這世界吧

像脫下穿破的舊鞋

睡前，在他的牀下

以「舊鞋」隱喻前半生艱辛、坎坷的旅程，也暗示整個擾攘世界之禁不起時間的考驗。這樣的詩句，恐怕才是真正的反台北，才是他真正靈魂的暴露。我更喜歡他在〈後半夜〉寫

出的句子：

前半生無非水上的倒影

無風的後半夜格外地分明

他知道自己是誰了，對著

滿穹的星宿，以淡淡的苦笑

終於原諒了躲在那上面的

無論是那一尊神

對生命的參透，對命運的灑脫，在詩行中我都可體悟到，余光中在走向晚年歲月時的那份自然與自信。早年的豪氣盡斂，晚年的心胸舒放，應該是他為台灣新詩追求的新境界吧。

《安石榴》詩集裡，不乏失手之作。他的失手，淪於過多的言詮。詩中的第一輯，大抵屬於此類。然而，無論如何讓我挑剔，對於他創作不懈的生產力，我還是暗自感到心驚。朝向七十歲高處不斷攀登的余光中，曾經以「愈老愈年輕」來形容過詩人葉慈。在台灣詩史上，我相信他相當自覺是一位重要詩人；因此，這種自覺使他必須「與永恆拔河」，必須與前代、同代的詩人競賽。

余光中作品伴我走過逝水年華；他的詩是我的追憶，也是我的鄉愁。二十年未見，我仍聽見他躍動的脈搏，也清楚聽見他抑揚頓挫的新詩朗誦。倘然這是鄉愁的延續，我寧可讓它留存在生命的深處。

## 她自己的書房

——林文月的散文書寫

三種不同的文化氣質匯集在林文月的散文書寫中，一是台灣歷史的餘韻，一是中國傳統的薰陶，一是日本文化的流風；這些都構成了她散文性格的重要基礎。從早期的散文集《京都一年》，到最近獲得推薦的《飲膳札記》，清楚呈現她文化思維的混融與多元。林文月可能是戰後第一位中文系的台灣女性學者，然而最初的思想啟蒙卻是從接觸日本文化開始的。她自己的家族又具有台灣儒學的淵源，如此繁複的生命歷程，不僅影響她的學術關懷，而且也塑造了她的散文風格。

已經不只一次耳聞其他讀者對林文月散文的評語，認為她的作品頗具東洋風，這種看法背後，好像是說她的思考有些親日。聽到這種評語，並不令人過於訝異。東洋風是台灣歷史發展過程中一段無可分割的經驗。凡是穿越過日據時期的人，都無法避開殖民風的薰染。所

謂東洋風，是殖民風的變相說法吧。在上海日本租界出生的林文月，原籍是台灣彰化人。中國、日本、台灣的三重文化結構，便先天地鍛鑄於她的生命深處。如果說她的文字裡帶有東洋風，那應該是指她的中國文學思考，強烈受到台灣歷史與日本文化的衝擊。不過，這並不意味她的思考毫不設防。在殖民氛圍的租界地成長的人，能夠洗脫強勢文化的影響，而終於建立自己的風格，必是有相當艱苦的掙扎。林文月散文的獨特風味，便是生命裡文化三重結構的自然呈現。

在她的單篇散文中，已不只一次提到在上海虹口時期的童年生涯。從戰爭末期到戰後的台灣接收，她的文字頗能反映歷史轉型時的台灣人尷尬處境。林文月初識政治變局的險惡，便是從混亂的國族認同出發。她相當生動地描繪了年幼時期的迷惑，對於自己的身分未能有確切把握。尤其是日本投降時的一幕。亞細亞孤兒的情緒躍然紙上：

民國三十四年八月，日本宣布無條件投降。我們那一區的日本居民，有一天被召集到廣場上。一個表情嚴肅的里長模樣男人叫大家安靜，因為無線電台要廣播「天皇陛下」的重要聖旨；並且要大家低首恭聆。不多久，日皇沉痛地宣布日本戰敗，向盟軍無條件投降。先是一陣騷動，接著，我聽見此起彼落的啜泣聲，後來又逐漸變成一片哀號聲。男人在哭，女人在哭；大人在哭，最後，孩子們也在哭。不知什麼時候開始的，我發覺自

己竟也跟著大家好似很悲傷地哭起來。(《說童年》、《讀中文系的人》)

泛黃而黯淡的記憶，之所以能鮮明保存下來，乃在於這種認同的困擾在童年時期伴隨著她一起成長。因為，緊接下來中國政府的接收，使她的日本人身分突然變成中國國籍。在戰勝國的這邊，她被迫嘗盡戰敗的滋味。她的家開始遭到上海居民的襲擊，遂不得不倉皇遷回台灣。然而，故鄉並不是立刻全心迎接她，因為她被稱呼為「半山仔」。這個名詞，與她在上海處於「小東洋鬼仔」與「支那仔」之間的困境比較，更加顯現了台灣歷史的苦澀。

在林文月的散文裡，常常可以發現台灣女性的家族史與國族史的相生相剋。由於她掌控文字的速度不疾不徐，猶如攝影機的運鏡頭，非常細膩地把時代轉換的情緒流動傳達出來。在記憶暗巷裡，她擅長借助文字投射一些幽微的光線，使消逝的、被隱藏的影像重現。(《上海故宅》便是一篇典型的後設散文，她透過友人寄來的相片，重新建構溫馨而又混亂的童年生活。她的筆相當瑣碎地拼貼不連貫的記憶，彷彿帶領讀者走入一個陌生的歷史情境。她訴說的是家庭生活格局的細節，卻能夠使讀者窺探巨大的時代。

即使是受到劇烈的衝擊，她總是能夠過濾多餘之情緒，使文字始終維持平衡、安詳、寧靜的狀態。她的散文集《午後書房》代序〈散文的經營〉，提到自己的創作經驗說：「散文作者在安排文字的時候，也應當有充分的主宰權去一方面布置我們所需要的部分，另一方面

割捨我們認為會干擾主題的一些枝節。」她強調的是剪裁與割捨。然而，她所割捨的當不止於文字描寫而已，其中自然還包括了情緒與想像。如何組織、編裁成爲可觀的格局，就成爲她散文經驗的重要課題。她的作品很少看到綺麗華美的文字，而大多是訴諸於平淡、紮實的素描。

在散文創作裡，耀眼奪目的文字是比較容易追求的。而且也較爲容易吸引讀者的注意。林文月的平實文體捨去突兀俏麗想像，而完全建基於專注、誠摯的情感。牽涉到家族親情的散文，她往往在細微平凡的地方製造小小的震顫。無論是寫她的外祖父連雅堂，或是她的母親，甚或是自己的子女，她循著生活中的小事件，逐漸建構她寬宏的情感。她爲外祖父寫過一部《青山青史：連雅堂傳》(台北：近代中國出版社，一九七七)，便全然擺脫傳統書寫方式。這本傳記可以視爲一部長篇散文來閱讀，縱然她引述許多史料、文件、書信，卻未有坊間傳記文學的那種枯燥乾澀之感。她從第一章連家的原鄉馬兵營開始寫起，一路保持輕緩的速度，重新釀造昔日的情境。直到最後一章《青山青史各千年》爲止，她始終沒有放棄抒情的想像，在飽滿的思慕景仰語氣裡，釋放了一個家族近百年的沉默聲音。那不僅僅是一部家族史而已，而且也是一部豐碩精采的台灣文化史。身爲連雅堂的外孫女，她並不掩飾自己對於這位台灣史家的膨脹感情。即使運用了一些誇張的形容詞，她仍然能夠恰到好處地形塑連雅堂的人格。特別是對於連雅堂的生命轉折點，她的傳記都生動地勾勒了歷史形象。

就像她在刻劃一九一二年時三十五歲的連雅堂，她以緊湊的節奏描述：「在連雅堂個人而言，民國初建，病體初癒，是值得加倍慶幸的事情；何況抑鬱的冬季已過，明媚的春光當前，起自久卧的病榻，重握筆管之前，他覺得自己需要一段緩衝的生活，所以他計畫一次較長期的大陸之遊歷。」筆觸極其輕快，雖是描景，卻能夠深入傳主的心情。連雅堂大陸之行的動機、背景，立即交代清楚。傳記書寫尚且如此活潑，則她其他散文作品的精神幾可推見。閱讀這冊傳記，可以參照她的另一篇散文〈馬兵營之行〉，完整地拍攝她撰寫傳記時的內心風景。

透過家族記憶的重建，林文月與台灣島嶼的曲折命運便牢牢聯繫在一起。她偏離長期以來的悲情訴求，捨棄憤懣、痛楚的語言，朝向歷史隧道謹慎辨識曾經有過的愛與死。她的溫婉與纖細，一反過去的激情吶喊，使得歷史敘述得到昇華的空間。然而，她的目的並非只在求史實之真而已，她也同時在營造情感之真。親情化為文字時，她彷彿在傳染尊貴的情操，那不是屬於私人所占有，而是能夠讓讀者分享。

親情的表達，卻不只是集中在家族的主題。偶然的聚散，仍然能寫出她溫暖的心。收在散文集《交談》（一九八八）的〈臉〉，讀來令人怦然心動。在驅車前往家庭聚會的路上，無心發現並行的另一輛計程車車窗露出一張女童的臉。在行行又止的短暫旅程上，她與這位女童突然開始比賽凝視對方。「她一動不動地望著我，無法形容那表情，彷彿是冷漠的，又

像是好奇的，甚至是關切的，卻終究給人十分平靜的感覺。」她不厭其煩地看著女孩，也不辭辛勞地猜測女童的心思。幾乎在每次車子停止而並排時，她便忍不住去想像小小心靈的情態。閱讀這篇文章時，讀者不免也跟著作者產生焦慮。事實上，女童依然是未知的女童，真正起伏的心情卻是屬於作者的。利用移情的技巧，林文月非常成功地呈現她博大的關懷。同屬這篇散文的另一章〈腳〉，寫的是她熟悉的女兒。這位已經成熟的女兒，在母親眼中反而變得陌生。從一雙裸足，到女兒胴體的展現，她的文字微微透露著不安與驕傲，溫泉之行，未有任何風景的映照，卻讓母女之間的含蓄情感自然散發渲染。

林文月的文學世界，乃是從個人擴張到家族，由家族銜接到歷史，自歷史記憶扣緊到文化脈絡。在母親與學者的雙重角色之間，她頗知如何維繫著均勻與平衡。舒緩的節奏，流露在家庭的生活，也同時貫穿於她的學術生涯。她的學問專攻是在六朝文學，然後向下推及唐朝。即使是閱讀她的論文，仍然也可以體會到一種平靜的旋律在文字裡流動。究竟是六朝風骨影響了她的文風，還是她的先天氣質影響了論文性格？似乎很難分辨這樣的問題，可以肯定的是，她在追逐學問之際，從未投入一般庸俗學者的迂腐世界。在恰當的關節，她仍然不忘注入豐沛的感情。最早的碩士論文《謝靈運及其詩》（一九六六），就已經建立她文情並茂的風采。其後的《澄輝集》（一九六七）、《山水與古典》（一九七六）、《中古文學論



叢》（一九八九），研究的是極為荒僻的魏晉時代，但是她的抒情風格卻能搖醒沉寂的世界。

在她的學術生涯中，最重大的工程莫過於日本文學巨著《源氏物語》的中文翻譯。以長達六年的時間，專注於兩種文字的過渡與跨越，這不能不視為林文月生命中的龐大自我挑戰。〈我怎麼開始翻譯《源氏物語》〉一文，最能洩漏這項工作的辛苦，她說：「我先用白話文翻譯了幾段，認為不夠典雅，於是重譯以文言，企圖造成唐人傳奇那種效果，可是文言的譯文看來十分生硬，與日文的迂迴纏綿情致相距甚遠，遂又以白話文繼續翻譯。」可以推見的，全心翻譯這部作品時，必然是被兩種文字盤據整個魂魄。不僅如此，翻譯之餘她又補之以注解，而這需要具備廣博的學問與忍耐的心情。一九七八年初譯完成時，幾乎可以說是台灣學界的一大盛事。

如果想要理解她如何與日本文學開始接觸，恐怕又必須從虹口的租界地時代追溯起。不過，較為關鍵的，大約是在日後的日本進修之行，獲得了觸媒。《京都一年》（一九七一）這部散文集，就已充滿了各種隱喻與暗示。然而，這又不足以解釋她的翻譯工程之起步。欲知她與日本文學的互動關係，就不能不了解她在中文系的浸淫。《讀中文系的人》（一九七八），也許能夠說明她學養的累積。但這樣還是不夠的，知識的累積，並不可能造就她情感

豐富的書寫。《遙遠》（一九八一）、《午後書房》（一九八六）、《交談》（一九八九）、《作品》（一九九三）、《擬古》（一九九三），顯然就是她學術歲月的情感滋潤之見證。沒有這些抒情的基礎，她的論文與翻譯就不可能讀來典雅而甘甜。

親情、愛情、友情、鄉情是她文學的全部，但也是她學術的總和。直到《飲膳札記》出版時，林文月的人間風貌才更為徹底呈現出來。她以治學的方法，來敘述割烹之道；她以料理製作的過程，來表達待人處世之道。在廚房與書房之間，林文月不改其溫暖緩和的節奏。她是熱情的學者，卻是冷靜的作家。在黯淡愁苦的地方，她總是能夠發現積極明朗的一面。她不憤世，而代之以悲憫；她不崇尚華麗，而汲汲營造平淡。在點滴細微處，她展現了寬宏博大的心懷。她從未出奇制勝，而是徐徐圖之。閱讀她的散文，有歷史的縱深，有情感的浩瀚，有想像的飛翔。這一切都來自她擁有自己的空間，擁有她自己的書房，沒有什麼干預的力量可以搖撼她。

## 溫婉而古典

——評林文月的《飲膳札記》

林文月的文學生涯橫跨三個領域，亦即古典研究、散文創作與日文翻譯。三個領域有其各自的思考方式，但細察作品內容，則可發現其中的風格面貌頗有相通之處。在經營不同書寫時，她都同樣投入了專注、從容、細緻的精神。因為專注，所以她的每一篇文章都有一個重心，行文之間從未偏離主題，永遠讓讀者有跡可循。因為從容，所以她的文字速度總是不疾不徐，使讀者能夠體會到神閒氣定的滋味。也因為細緻，她往往能夠深入每一件觀察的事物，左右推敲、鞭辟入裡，讓讀者不知不覺沉浸在她的想像世界。《飲膳札記》正是她風格的延續，卻有更為出人意表的演出。

這冊散文一共收錄十九篇文字，全部都是有關庖廚的事情，每篇散文就是一份食譜。全書始於〈潮州魚翅〉，終於〈五柳魚〉。從文章的題目，到內容的描述，簡直毫不涉及所有

的風花雪月，而完全集中在瑣碎的人間煙火。如此書寫，似乎無法引人遐思。對於任何散文作者而言，這種創作方式極為危險；只要稍微失手，很有可能淪為柴米油鹽之譏。林文月從險處下筆，竟獲得上乘的效果。在台灣散文傳統中，這應該是一個異數。

如果純粹當作食譜來細讀，也能在神遊中享有口腹之慾。書中的每篇文字，幾乎都帶給讀者很大的期待，彷彿循著散文發展的軌跡，最後一定可以見證豐美的茶館上桌。然而，林文月的文字絕非止於食譜。她的做菜，就像做學問，就像釀造文學作品，就像在追求最高的藝術。從最初的構思，到作料的採購，一直到佳餚的呈現，每一步驟都暗藏了作者的用心。從表面看，那是微不足道的細節；但骨子裡，卻顯現了作者的虔誠、敬業與真摯。在字裡行間，恍然窺見了作者待人處世的風格。閱讀食譜，竟能帶來喜悅，這是不可思議的事。

正因為作者的心思特別細膩，所以在敘述時，文字的速度相當輕緩。那好像是慢動作的電影，跟隨運鏡的移動，每一幅畫面都讓讀者看得非常仔細。緊緊盯住每個動作，作者循循善誘的身影歷歷在目。這時有種錯覺油然而產生，好像她並不是在談論飲食，反而像是在告訴讀者，一份作品是如何醞釀、如何生長、如何完成。

然而，林文月又不只是在議論食物。每篇文字背後，都沾染了濃郁的情感色彩，其中容納了鄉情、親情、友情、愛情。她重視的並不在佳餚本身，而是佳餚製作過程中對於情感的憧憬與珍惜。尤其是台大中文系的師長臺靜農、鄭騫、孔德成，都在她一筆帶過的素淡描繪

中加深了讀者的印象。每一份食譜背後，都隱藏無數的記憶。食物只是媒介，人事聚散的甜美與感傷，才是這冊散文集企圖保留的。

細微而枝節的書寫，與傳統的宏偉、雄壯的美學相比，恐怕得不到恰當的注目。林文月反其道而行，背叛大敘述式的經營，在庸俗的廚房尋找庸俗的題材。她記錄下來每一字、每一句，卻都是真實的人生。這冊散文的絕美，就在於它的平凡。對於習慣偉大思考的作家來說，這份作品是一反諷。現實中的喜悅與憂愁，無需訴諸瑰麗的詞藻。在魚肉的腥味裡，在菜蔬的淡香裡，在爐灶的煙灰裡，都可鑑照人情與人性。精誠所至，生命便可獲得提升，就像《飲膳札記》那樣，寫的是瑣碎雜事，卻因作者的專注、從容、細緻，終於呈現她自然的氣質：溫婉而古典。

## 陳若曦的回歸與再回歸

1

陳若曦在一九六〇年與《現代文學》成員同時出發時，從未預見到自己日後將投入漂泊的天涯。台大畢業之後，她立即跟隨那個年代的留學風潮，遠離家鄉到異國深造。海外知識分子常懷家國之思，但憧憬的目標並不盡相同。有的懷念文化的中國，有的信仰政治的中國。出身台北的陳若曦，嚮往的則是社會主義的中國。政治理念在她的內心滋生時，似乎也決定她往後漫長流亡的方向。她的流亡精神是多面的，而這也構成了她在七〇年代重新寫作時的重要主題。

在台灣受教育時，陳若曦並沒有機會認識台灣，她與同時期的讀書人一樣，在各自的思考中虛構不同的中國圖像，而且也在靈魂深處營造不同的西方想像。唯一被遺忘的，反而是她所賴以生存的台灣社會。六〇年代崛起的現代文學中，如果有所謂流亡精神的話，那麼台灣的教育體制誠然提供了最好的孕育溫床。如果現代主義思潮在台灣可以視為一種運動的話，陳若曦的投身介入顯然是由整個大環境所造成。她與自己的土地發生疏離，並非是主動追求而獲致的。她到海外讀書期間，終於釀造了強烈的回歸心情。對於現代主義運動而言，這無疑是一種告別與割捨；但是，對於台灣這個原鄉來說，她無疑是走上了更為流亡的道路。

從西方的文化環境回歸到東方世界，在六〇年代可以說是逆向的行動，其中自然富有果敢的意志。但是，從一個以反共為國策的資本主義國度投向社會主義的國家，就不能不具備非凡的膽識與過人的勇氣。一九六六年，陳若曦與夫婿到達北京時，中國文化大革命適時爆發。她面對的並非只是在思考上從右傾調整為左傾，而是更要面對一個動亂的中國。這種中國的現實，與她長期所構築的中國想像幾乎是截然迥異。來自反共社會的台灣，陳若曦迎接了生命中前所未有的風暴。

因此，觀察陳若曦的文學生涯，似乎不能以抽離的方式來討論她的作品，而必須放在當時的政治、歷史的脈絡中來檢驗。一個現代主義者變成社會主義者，在審美觀念上起了怎樣劇烈的變化，顯然是討論陳若曦作品時不能迴避的課題。

2

從一九五八年發表第一篇小說，到一九六二年出國為止，是陳若曦參加《現代文學》陣營的時期。她在這段時期的小說，最大的特色乃是以現代主義的創作技巧來描述神秘而陳舊的社會。現代主義受到最多的誤解，便是被指控這種文學思潮全然使台灣知識分子淪為西方文化的殖民地。如果仔細考察《現代文學》的作品，就可發現陳若曦那一個世代已經開始在改造現代主義的風貌了。將她的小說拿來與同時期的白先勇、陳映真、王禎和等人來比較的話，當可清楚看見一個特色，那就是他們一方面接受現代主義的洗禮，一方面卻把小說主題集中在舊社會的轉型與崩解。白先勇的《玉卿嫂》如此，陳映真的《鄉村的教師》如此，王禎和的《寂寞紅》亦復如此。以同樣的眼光來看待陳若曦，自然也能夠辨識她的創作方向。不斷受到討論的《灰眼黑貓》，正是現代技巧與傳統社會相互結合之後的一個產物。

「在我們鄉下有一個古老的傳說：灰眼的黑貓是厄運的化身，常與死亡同時降臨。」這是《灰眼黑貓》起首的第一句，也是主導整篇故事發展的重要隱喻。在陳若曦的早期小說中，大多充滿了晦暗的色彩。在作品裡，使人看不到救贖的力量，只有一種無法挽救的命運在流動。如此悲觀而下降的世界，事實上是青春時期陳若曦內心的一種反射。死亡、幻滅與

噩夢構成了她早期文學的主調，而這樣的主調與當時苦悶的政治環境確實有相互呼應之處。

在六〇年代成長起來的作家，顯然在自己的土地上尋找不到思想的出路。雖然在作品中可以看到陳若曦表現了對中下階層人物的同情，並且也流露對社會與土地的關切，卻不必然意味著她獲得了精神的解放。她在周遭人們的身上，探索到的則只是淡漠與失望。《婦人桃花》表面上好像是一則救贖的故事，其實背後卻暗藏了悲哀與亡逝。從現在的觀點來看，她所寫的現代小說並不盡然是成功的；不過，收入《陳若曦自選集》的早期作品，非常飽滿地描繪了當時內心的荒涼與空虛。以意識流動的方式與象徵的技巧來描寫台灣現實，既屬現代主義，也屬寫實主義。把她的作品排列起來，能夠窺見她當時的用心良苦。如果只訴諸寫實主義的技巧，她可能會落入「暴露社會黑暗面」窠臼，而這不是反共年代的政治環境所能容許。恰恰就是因為注入了現代主義的技巧，才使她能夠直書內心的焦慮與苦悶，從而又呈現了社會的真實面貌。這種文學上的改造工程，似乎不能以輕忽的譴責予以貶抑。

3

現代小說中的死亡與幻滅，毋寧是對社會感到失落的一種象徵。陳若曦的失落感，自然是無法認同存在於台灣的政治環境。因此，死亡的隱喻，幾乎等於是指向她內心的自我放

逐。然而，她的自我放逐並不是在小說中完成的，而竟是以具體的行動與台灣社會徹底決裂。從一九六六年到一九七三年，她親身經歷了中國文化大革命的造反年代。在現代小說作家中，敢於選擇這種高度流亡生涯的，唯陳若曦而已。不過，對她自己而言，流亡的反面則是回歸。她向西方文化告別，也同時向作為西方文化的下游台灣告別，回歸到她夢寐以求的烏托邦。

事實上，陳若曦營造的烏托邦，無非就是台灣的中國教育之延伸，只是，她未曾預料所謂理想的彼岸，從來都沒有存在過。整整七年的回歸中國的經驗，只不過在於證明那是另外一種災難式的流亡。一九七六年她在北美洲完成的《尹縣長》等系列小說，相當雄辯地告訴台灣讀者中國社會主義的虛偽與欺罔。

《尹縣長》以降的政治小說，已再也不能使用現代主義或寫實主義等簡單的名詞來概括。因為，那是以生命與鮮血換取的文學作品，其中人格的扭曲與人性的變形，較諸支離破碎的現代主義美學還更使人感到驚心動魄，也比起嘶聲吶喊的寫實主義美學還更使人感到痛心疾首。陳若曦捨棄了虛無想像與文字雕鑿，使用乾淨俐落的素描手法，直接呈現她的中國經驗。

為什麼離開中國之後的陳若曦，選擇平鋪直敘的方式來取代過去那種暗喻、象徵的技巧？這是值得注意的問題。在她的回歸時期，親眼見證的社會到處所浮現的故事，比起一般

小說家所能構思的世界還要精采。《晶晶的生日》、《值夜》、《任秀蘭》等等短篇小說，其實不再是小說，而是活生生的事實，她只是讓事實呈現出來，就變成繁複且充滿暗示的小說了。對小說（fiction）而言，這種書寫本身誠然帶有強烈反諷與顛覆的性格。如果德希達宣稱「一切的書寫都是虛構」可以接受的話，那麼這句話放到文革時期的中國，正好產生相反的意義，亦即一切的虛構都是事實。

《值夜》中的老傅，是典型的中國知識分子。被下放到農場後，他有這樣的告白：「文革初起，破四舊，我燒毀了全部的舊版書。後來新作家也一個個倒下來，我清理都來不及，乾脆借了一部拖板車來，自己把它們拉去破爛收購站，當廢紙賣了，每斤四分錢。從那以後，除了《毛選》，我沒買過書。」陳若曦擅長使用簡潔的口語，其熟練的程度幾乎可以用精省來形容。在這段陳述裡，沒有任何贅字，也沒有過剩的喟嘆，卻把一位知識分子的沒落與屈辱生動勾勒出來。反智的社會主義體制，背叛革命、背叛人民、背叛理想。然而，這種威權體制竟把所有不符黨的意志的無辜百姓，以「革命」罪名予以下放、改造、羞辱，而終至剝奪了生命與人格的尊嚴。

從《尹縣長》（一九七六），到《老人》（一九七八）、《歸》（一九七八）為止，是陳若曦復出文壇後，創作臻於顛峰狀態的作品。每一短篇小說，都造成相當巨大的震撼。但是，她並不是為了反共而從事文學創作。相反的，她只是要證明社會主義的理想國是未曾誕

生的。人的生命被損害了，意志被折斷了，烏托邦的追逐終究歸於徒然。陳若曦一度被當做反共作家，顯然是很大的誤會。那種被誤解的滋味，在五〇年代的張愛玲也是品嚐過的。

陳若曦的小說發表時，已相當早熟地向台灣的知識分子宣告，政治上的意識形態已經到達黃昏的時分。她的作品受到熱烈議論之際，也正是台灣發生鄉土文學論戰的高峰時期。不是由於她的作品衝擊之下，而使得許多台灣作家不再對中國存有幻想，這個問題值得深入探索。不過，她的中國經驗使自己的政治認同產生動搖，則是不可否認的事實。毫無疑問的，意識形態對她可能越來越不重要。怎樣回歸到具有人性自由的世界，成為她文學思考的重要關切。台灣圖像在她對中國社會主義幻滅之後，又重新浮現在心中。

4

在她的創作旅程中，如果第一階段的現代主義時期，能夠以流亡精神來概括的話，則第二階段的政治小說，毋寧是再流亡的詮釋。這兩個階段，全然找不到任何的認同，而是連續不斷的幻滅與死亡。如果要尋求她的身分認同，可能必須等到一九八〇年代她發表短篇小說〈路口〉與〈向著太平洋的彼岸〉之後。

陳若曦對社會主義失望，並不意味她放棄對中國的認同，只是跨越八〇年代之後，她的作品才開始出現台灣人的形象，同時也表現了對台灣民主運動的關心，就在這段時期，她以負面的文字描繪海外的台獨運動，從而在有意無意之間，塑造中國女性優於台灣女性的形象。陳若曦以文學家的角色介入台灣的政治運動中，正好凸顯了知識分子的尷尬處境。她非常熟悉中國歷史，卻對台灣政治的歷史發展感到陌生異常。每當提到分離主義者時，一個親日的大男人形象就活躍於小說之中。每當台灣女性遇到中國女性時，姿態與身段就顯得格局失常。她會有這樣的書寫策略，似乎說明了回歸台灣之前，還未曾理解這塊島嶼曾經受到損害與欺侮的歷史經驗。

直到一九九五年返台之前，陳若曦的注意焦點停留在海外華人的生活之上。她的創作較諸七〇年代的政治小說，稍呈頹勢。她的認同在中國與台灣之間來回擺盪，這可能對她不是重要的問題，否則在〈路口〉之後，她應該還可以寫出更為傑出的作品。國族議題漸漸在文學思考中淡化，是否意味在她內心得到了合理的解決，這仍然有待觀察。

回到台灣以後，她的文學創作並未像過去那樣蓬勃生動。走過了半生，繞過了半個地球，漂泊的浪子終於回到故鄉。她的旅程，彷彿在為台灣的戰後史做詮釋。天地無論如何廣漠，能夠接納她的，畢竟是台灣這塊土地。穿越了舊大陸與新大陸，陳若曦的再回歸恐怕是日後文學生涯的再出發吧。

## 從鹿港到香港

從現代主義時期就撐旗出發的施叔青，創作迄今已有三十餘年的歷史。她的文學生產力，始終保持穩定的速度；每隔一、二年就有作品出現。與六〇年代同一世代的作家比較，施叔青恐怕是豐收的小說家之一。不過，把她劃入六〇年代的行列，似乎並不恰當。她的年齡可以說比現代主義的浪子們還要年輕許多。她的文學生涯是那樣長，率爾將她歸為某一時期的作家，都是過於粗糙的。值得注意的是，她的小說隨著年齡的增長而越寫越精采。從文學史的觀點來看，施叔青創作歷程的轉折，頗具高度的文化意義。

把她的第一冊小說集《約伯的末裔》（一九六九）與近期的長篇小說《香港三部曲》（一九九四—一九九七）並放比較，就可發現其間的變化，其實是暗示了女性身分的轉型。施叔青自己在《情操》（一九八六）的自序說過，她的創作可分為三個階段：「早期擅長挖

深隱秘、幽暗的心靈糾葛，是慘綠少女對人世間的驚詫與夢魘；第二階段寫婚姻，現在大概算第三階段。」這樣以三段論來概括自己的文學經驗，似乎也是一般文評家的看法。不過，施叔青並沒有把第二、第三階段的創作風格說得清楚一些。對於一位有著四分之一世紀寫作歷史的作家而言，任何階段論的詮釋，都不免是危險的，這也包括作者本人在內。只是施叔青的自我分析，頗能顯現一位女性作家內在思考的巨大變化。

伊蓮·蕭華特（Elaine Showalter）在《她們自己的文學》中討論女性文學史時，指出女性作家的成長過程大約都會經歷三個階段。第一階段的書寫，大致是屬於陰性的（feminine）。這種陰性的書寫，往往是對主流或男性文學的模仿。在此階段的女性主體，可以說是隱而不見。第二階段的思考，則是屬於女權的（feminist）。女性作家開始自覺到女性身分的存在，作品的內容則漸漸滲透抗議的聲音。第三階段的作品就回歸到女性的（female），透過文學生產的展現，女性主體已經成為作品的主要關切。如果蕭華特的見解是可以接受的，藉着她的解釋來印證施叔青的小說，應該也是可以成立的。

早期現代主義的作品，或者如施叔青自稱的「少年時代」小說，幾乎都在表現她內心世界的徬徨、混亂與騷動。《約伯的末裔》與《拾掇那些日子》（一九七一）這兩部小說，正是她追逐現代主義精神的具體證據。她在鹿港小鎮的成長經驗，充滿了濕霉、黯淡的記憶。那種鬼氣森森的氛圍，日後就構成她現代主義思考的主要成分，在現代主義到了需要重新評



估的今天，施叔青在六〇年代所完成的作品誠然值得議論，稍微熟悉台灣現代文學者，都知道現代主義是在美援文化的強勢支配下被迫接受的。西方現代主義的產生與資本主義高度發達中的都市中產階級息息相關。台灣在六〇年代的都會文化尚未蔚為風氣，而中產階級（或小資產階級）也還未全然成熟，因此對於現代主義的接受，不免是過於早熟。台灣的現代主義者，並不純然表現他們在都市中的苦悶與焦慮；他們大多只是利用這種西方的文學思潮，表達在思想上的尋找不到出路的抑鬱情緒。白先勇、陳映真、陳若曦，都是如此，年紀稍輕的施叔青自然也不例外。從十七歲發表〈壁虎〉而登上文壇的她，一直到二十七歲，才結束對現代主義的耽溺，始終都眷戀著鹿港所帶來的想像與情緒。鄉土想像與現代精神的結合，是施叔青早期小說迷人的地方。

鹿港固然是渺小的，但題材卻是相當豐富，為什麼施叔青竟然都集中在與死亡有關的意象經營？血肉、棺木、黑紗、墳穴、殯葬、噩夢、鬼魂等等的聯想，幾乎都充塞在少女施叔青的內心世界裡。這種黑暗幻夢式的描寫，當然與現代主義的模仿有密切的關係。恐怖的異象，往往是精神分裂的一種投射。她刻意在小說誇大蜘蛛、蝙蝠等等醜惡生物形象的隱喻，無非是爲了製造瘋癲、狂亂、歇斯底里的效果。然而，僅是把她早期小說形容成「爲現代主義，而現代主義」，則是一種過分簡單而又過分曲解的說法。

她早期的風格，顯而易見的，現代主義遠勝過女性主義。但是，從女性的思考來看，那種自傳體的書寫似乎對主流文化有著一定程度的抗拒。中原的、漢人的、儒家的、男性的思考方式，支配著整個戰後台灣。所謂主流文化，其實就是不折不扣的父權文化。施叔青選擇陰翳的、支離破碎的古老世界來描寫，偏離民族大義的國體，而投向情慾流動的女體，對於中原意識的男性當權者而言，即使沒有積極批判，至少也寓有消極抵抗的意味。這種陰性書寫的文化意義，似乎伴隨著台灣社會的日益開放而更加彰顯出來。

鄉土想像在施叔青的文學生涯中佔有極爲重要的位置。她離鄉背井到台北讀書，終於成就了她在現代主義時期的書寫工作。之後，她又遠離故里，到紐約繼續深造，這是一九七一年到七七年之間的階段。這段時期，她開闢了第二階段的書寫，作品包括了《牛鈴聲響》（一九七五）、《琉璃瓦》（一九七六）、《常滿姨的一日》（一九七六）。結束紐約的求學生涯，隨著夫婿到香港旅居，前後長達十六年。就在這段時期邁向她第三階段的創作，這也是她的文學臻於顛峰狀態的時候。七冊小說集《懷細怨》（一九八四）、《情探》（一九八六）、《韭菜命的人》（一九八八）、《維多利亞俱樂部》（一九九三）、《她名叫蝴蝶》（一九九三）、《遍山洋紫荊》（一九九五）、《寂寞雲園》（一九九七）等，就是撰寫香港系列故事的成績單。其中的最後三部，亦即《香港三部曲》更是成爲港台兩地學者爭相議論的焦點。無論是台北故事，或是紐約故事，或是香港故事，時空的變化何等巨大，但鹿港的影子卻常常在小說中浮現。

長期處於流離失所 (diaspora) 的狀態，使得施叔青的鄉土與國族認同變得特別重要。那彷彿是她心靈的寄託，也是她思考的泉源。她在紐約時期發表的《擺盪的人》，非常清楚表達了一位台灣女性作家扮演文化邊際人角色的焦慮。從女性的漂泊經驗，她開始重新建構自己的文化主體；也由於思索主體的問題，她也注意到了自己的女性身分。

紐約時期的小說，有別於她在台北所寫的現代主義作品。在早期小說中，女性角色很難擺脫被支配、被安排的命運。她所塑造的女性形象，往往是與瘋狂、發病、噩夢等等無助的行為銜接起來。在這些角色身上，看不到多少自主的意願。但是，到了紐約時期的書寫，呈現現在讀者眼前的女性，逐漸與男性展開對峙緊張的關係。在家庭生活中的丈夫，開始以負面的角色游走於行文之間。施叔青也承認，這個時期的作品「完全是從女人的角度出發」。留在故鄉的女性，與遠走他鄉的女性，一旦走入婚姻的生活時，經驗是截然不同。在異國的家庭生活中，女性並沒有任何退路。婚姻發生危機時，簡直就是背水一戰。這種處境，施叔青想必是見證過許多。正是在那樣的流離心境下，國族與女性的雙重主題便在小說中自然呈現出來。

整個大環境的挑戰，激發了施叔青強烈的女性意識。她很少提及自己的文學思考與七〇年代美國女性主義運動究竟有何關係，不過，她的女性意識會受到周遭思潮的衝擊與波及，顯然是無可避免的。她寫了很多逆來順受的女性故事，不快的家庭，不快的婚姻，往往是肇

自男性的傲慢粗暴。因此，施叔青固然在於凸顯女性的弱勢地位，但她對於父權文化的抗議，讀者已經可以具體感受。

國族與女性的議題，是在紐約時期孕育釀造的，但真正開花結果，就必須到香港時期才發生。香港是一個高度資本主義侵蝕的社會，是加速現代化的殖民地城市，資本主義的文化邏輯，便是一切的事物都可換算成商品進行交易。甚至人格、身分、名譽、地位、尊嚴等等，其實都可折合成為現金來顯示其價值。尤其是處於無政府狀態的殖民地社會，最高的權力表現，都是透過經濟支配而建立的。施叔青到達香港，面對著繁華而浮華的城市，那種文化的衝擊力量無疑是雷霆萬鈞。身為女性作家，親眼看見赤裸的權力交易，不能不對於被極度邊緣化的殖民地女性給予深切地關注。香港系列故事，其實就是殖民地女性的眾生相。

在資本主義的社會裡，女性的身體早已淪為商品。那種階級壓迫，較諸農民、工人所受的不公平待遇，有過之而無不及。然而，處在資本主義化的殖民地社會裡，女性承受的不僅僅止於階級壓迫與性別壓迫，並且還有另外一層的國族壓迫。性別與權力的關係，是施叔青在香港前半期作品的重要主題，特別是《懷細怨》與《情探》，處處可以看到女性情慾的氾濫；只是那樣的情慾，並非出於女性的自主意願，而是被整編到資本主義的文化邏輯之中。

國族認同的問題，在施叔青香港後半期的小說中，是一個非常鮮明的題材。更令人注目的是，她的國族議題並非只牽涉到英國殖民者，對於日後即將入主香港的北京政權，施叔青

有著異於常人的憂慮與恐慌。這種心理上的巨大轉折，當以一九八九年天安門事件的爆發為主要關鍵。長期觀察香港女性，並且也書寫她們的故事，使得施叔青對於政權轉移過程的女性地位不能不特別注意。《維多利亞俱樂部》的完成，足以預告她在後來的書寫方向。

《香港三部曲》趕在一九九七年寫成，背後的政治意涵當然是不言而喻，北京在一九九七年接收香港，是不是可以使殖民地地位獲得翻身的機會，施叔青持有高度的懷疑。放膽而露骨地把女性身體與殖民地命運等同起來，無非是爲了對男性權力提出強烈的批判。香港的歷史與女性的歷史，在小說中同步進行，不能不使讀者發出喟嘆。在強權的假想下，殖民地的地位是可以隨意安排的；而在父權的假想下，女性的身分也是可以恣意處置的。無論是帝國主義或是男性沙文主義，都是屬於主流文化中的當權派。《香港三部曲》的女主角黃得雲，經歷了兩場露水鴛鴦式的愛情，一位是英國白人史密斯，一位是中國男人屈亞炳。國族與階級當然完全不同，但是一旦涉及男性權力時，史密斯與屈亞炳的脾性簡直是同條共貫。施叔青能夠從歷史角度切入女性議題，並且把這個議題置放在性別、國族、階級的脈絡中進行故事的敘述。她的經營，已經把九〇年代的台灣女性書寫推向全新的境界。

施叔青的文學生涯，並不能只是以小說作品來概括。在戲劇研究與藝術評論方面，她的成就不能忽視的。當年從鹿港小鎮登上文壇時，也許她懷有各種夢幻的憧憬。但是知識累積與生活歷練，鍛鑄了她日後的文學思考。她的文學呈現了女性身分的游移不定與女性心理

的桎梏不安。她的文字，其實就是女性肌膚的感覺，創傷與痛楚都在其中。通過想像與書寫，施叔青在台灣文學史上的位置越來越清楚。文學生產力特別旺盛的她，正以傲慢的姿態迎接新世紀的挑戰。無論下世紀的思潮如何演變，可以斷定的是，施叔青仍然是台灣文學的重要旗手。

## 英雄與反英雄崇拜

### ——論鄭清文的短篇小說

鄭清文的文學生涯，持續到今天已長達四十年。與他一起出發的同世代作家，在現階段仍然投注於創作的，可謂寥若晨星。在戰後文學史上，像他這樣創作意志堅定，而創作產量穩定的作家，少之又少；但是，他所受到的注意，卻是相當稀薄。他的位置之所以沒有得到應該得到的重視，原因其實是不難理解的。

在戒嚴時期，鄭清文的小說題材總是沒有偏離本鄉本土的人物與事件。台灣社會停留於封閉階段之際，盛行過屬於主流的反共文學與現代主義文學。這些作品基本上並不是以台灣社會為主要關切，但是在發言的分量上卻是來得豐碩而龐大。在那段期間，鄭清文的創作精神顯然並沒有與這些主流交會過；從而，他的作品釋放出來的聲音，自然就無聞於當時的批評者。進入七〇年代以後，台灣意識與本土聲音日益升高，鄭清文並沒有因為文學風潮的轉

變而搖旗吶喊。本土文學逐漸獲得主流位置之際，他仍堅守自己沉默卻極其辛勤的立場。鄭清文既然沒有主動與台灣意識的主張結盟，他的作品也就順理成章地保持其隱遁的角色與角落。解嚴以後，台灣文學突然打開了一個多元卻混亂的局面，各種不同顏色的旗幟揮舞於眾多的媒體與作家之間。鄭清文還是維持一貫的素樸風格，不追逐風尚，不高張艷幟。在創作心思與技巧不斷翻新的今天，他依舊持續他長年以來對人與人性的觀察。

鄭清文的創作歷程顯示，在戰後文學史上的每個階段，他都與各時期的主流文學維持疏離的關係。正因如此，他的作品就很難受到主流批評家的眷顧。不過，沒有被編入主流的脈絡，並不意味他就是不重要的作家。相反的，隨著時間的流逝，鄭清文作品的文學意義與歷史意義將篤定彰顯出來。

由於始終都堅守著邊緣的位置，他反而獲得了一個較其他主流作家還更開闊的空間；他的思考與書寫，全然無需迎合主流的風潮，因此也就不必受到主流格局的限制。唯其是邊緣的，他所看到的人物與景象，也是一些被視為主流的作家所看不到的。從出發之初，鄭清文似乎就沒有追求任何所謂「大敘述」的企圖；然而，長期的營造與累積，使他的作品在不經意之間變成了戰後台灣社會發展的歷史見證。

在沉默寂靜的角落，鄭清文投射著銳利的眼光，在尋常的事物裡發現不尋常的意義；而那樣的意義，幾乎不可能引起多少人的注意。他在《現代英雄》的〈自序〉裡說：「人或者

可以分成兩種，插隊搶位子和靜候輪到自己的人。我沒有見過涇渭分得這麼清楚。我看到了人的莊嚴和尊貴，我感激也感動。」如此簡短的一段話，頗能反映他對整個人生的觀察。他對那些在候車站爭先恐後的人表示深惡痛絕，卻對靜靜排隊的善良乘客致以最大的敬意。這種明暗善惡的對比，也許就是主導著他創作時的美學。透過這樣的美學，就可理解他塑造的小說人物為何是淡漠的、平凡的，並且是毫不出色的。

使鄭清文感動的人物，是那種堅守崗位，敬業盡職的尋常百姓。他的觀點，恰好與歷來的「英雄史觀」劃清了界線。傳統史家對歷史解釋的態度，往往以為人類歷史總是由少數幾位英雄與少數重大事件所構成。這樣的英雄，如果不是人格上完美無缺，便是體格上健壯雄武。他們似乎支配著歷史發展的方向，似乎也是複製著各種思想典律等等的道德規範。在英雄史觀中，真正承受歷史苦難的一般大眾完全不可能得到恰當的看待。時代消失了，延續歷史力量的群眾也隨之淪亡了；留在歷史紀錄上的，卻只是幾位崇高、果敢的人物而已。

鄭清文的創作美學，顯然與這樣的英雄史觀背道而馳。在歷史的縫隙中，穿梭過多少被遺忘的人物。他們可能不是英雄，也可能未曾參與任何重大的事件；但是，歷史的任何轉折或起伏，都很有可能在他們生命中產生巨大的衝擊。要觀察歷史的力量在人類的靈魂鏤刻深重的痕跡，恐怕難以在英雄的紀錄裡發現，而應該在小人物的生命中去尋找。這些被認為是庸庸碌碌的匹夫匹婦，才是歷史傳承軌跡的負載者。在人格上升時，他們遵奉著先哲先賢所

訂下的行為規範；在靈魂墮落時，他們遭到社會現實的道德審判。只有在他們的生命歷程中，才足以彰顯人格的光明與黑暗，人性的堅毅與脆弱。他們不是空議論的人，而是真正追逐希望、失望、絕望的歷史人物。

浮沉在人性海洋的渺小人物，恐怕才是鄭清文心目中的英雄。他以數十年的歲月營造這些人物的性格與言行，乃在於透露強烈的信息，所謂英雄，是在柴米油鹽與食盡人間煙火的日子裡產生出來的。他的這種態度，從傳統的大敘述觀點來看，無疑是反英雄崇拜的。在他筆下，到處都是英雄，卻到處都是反英雄的。

為什麼他筆下的人物都是屬於英雄式的？凡是細心閱讀鄭清文，都可發現他的小說充滿了濃厚的歷史意識。幾乎每篇作品都橫跨了不同的歷史階段，短則二、三十年，長則五、六十年。時間激流的沖刷，足夠使人受到扭曲變形，也足夠使人迎接試煉考驗。在他的小說中，時間的轉換特別迅速，從而人物的性格、身分與地位也跟著消長進退。

令人動容的〈三腳馬〉，便是以反英雄的筆法塑造了一位歷史遺忘的人物。在殖民地時期有過風光歲月的警察，卻因時代的轉型而在戰後台灣社會受到唾棄。歷史是相當嘲弄的，在繁華的盛年他睥睨故鄉的一切，在凋零的晚年則遠走他鄉嘗盡孤獨的滋味。小說中，作者並不扮演審判的角色，更不立下任何是非標準，而只是透過老人的敘述，鋪陳人生的盛衰興亡。如果有歷史悲劇發生的話，老人並非是悲劇的製造者，然而他必須承擔歷史所留下的

苦果。

同樣的悲劇也發生在〈報馬仔〉裡，不過，這篇小說是以反諷、帶有戲謔的方式演出。台灣社會縱然脫離了殖民地的歷史經驗，卻總是還有人活在支配與被支配的夢魘裡。依恃日本殖民勢力的報馬仔，亦即坊間所稱的線民，在戰爭結束數十年之後，無法捨棄即使是微不足道的權力滋味。老人的悲劇（或喜劇），虛構了一個玻璃迷宮，然後自我囚禁其中，耽溺於無盡無止的夢境。

流動的年華，變幻的時代，淹沒多少歷史人物。鄭清文刻意要保留的記憶，正是時間長河中的瑣碎與點滴。綜觀他的小說創作，大約是沿著兩條主軸在經營，一是「現代英雄」系列，一是「滄桑舊鎮」系列。前者強調歷史的變貌，後者著重於時間的原貌。舊鎮是鄭清文的文學原鄉，所有的人間善惡，都是從這個小鎮衍生渲染出來。他把自己的故鄉視為理想與幻滅的交錯地帶。在小說中，舊鎮猶似充溢母性的地方，所有的浪子最後都要回歸到他們的母體。舊鎮也像是一個檢驗人性的場所，使帶有幽暗性格的人，遠走他鄉，或是秘密回鄉。〈門檻〉與〈故里人歸〉的書寫方式，正好可以印證他的美學。

他的小說人物，幾乎每個人的面貌都是模糊的，生活的行為模式也彷彿不是那麼清晰；但是，性格的特徵卻是十分明確。閱讀他的作品，都可以看到鄭清文透過對話的安排與情節的鋪陳，專注於性格的形塑。這種書寫方式是可以理解的，也頗符合他反英雄崇拜的立場。

畢竟面貌的刻劃，僅適於英雄式的營造，而尋常人物的五官特徵似乎無需在意。他小說最關心的，不是人面，而是人心。〈厄叔〉、〈最後的紳士〉、〈舊路〉、〈局外人〉、〈掩飾體〉、〈龐大的影子〉……等等，全部都集中在人性的探索。驚濤裂岸的歷史背景好像只是用來裝飾的；真正波瀾壯闊的，竟是看不見的內心活動。鄭清文的文體冷靜而冷酷，猶如手術刀一般，銳利而明亮，挖掘出來的內心世界，比起外在現實還更繁複多變。他不訴諸激動的吶喊，也不藉用騷動的情緒。他酷嗜小津安二郎式的靜態鏡頭，反而捕捉了歷史場景中常常被輕易放過的人生百態。

創作橫跨四個文學世代的鄭清文，自始就是以反英雄的姿態在文壇登場。他不以重要作家自居，也不描寫重要人物。他的文風，可以使用「簡明清澄」一詞來概括，但是他的世界則不是外人能夠輕易窺探的。他的創作生命，有人形容為冰山，有人視之為長河，用詞不一，但都是在描繪他碩大無朋的創造力。在戰後文學史上，幾乎每位作家跨過五十歲的門檻之後，產量便日漸式微。鄭清文卻是一個例外，他好像還有無限的資源等待去發現。他無需崇尚奇巧，也無需求助冷僻，整個台灣社會就是他生命的泉源。他可能不是冰山，而毋寧是一座火山。火山爆發前的寧靜，使人期待，也使人焦急。鄭清文的短篇小說歷程，不斷把這樣的寧靜拉長。歷史在測試他，他也在測試歷史。這座火山可能不必選擇爆發，但是，他的灼熱與活力可能也不必懷疑。

## 開創散文新可能

——評陳大為的〈從鬼〉

文字是一種符號，而符號則又是一種迷宮；它放射出來的意義，常常使人感到困惑混亂。不過，倘能專心沉浸於迷宮世界，在疑雲重重的曲徑中摸索探測，則往往能夠在神秘的符號中找到豐富的想像。陳大為的〈從鬼〉，是一篇充滿突兀、令人錯愕的散文，他把個人追求符號的經驗，寫成知識成長的歷程；化平面的文字為主體的知覺與觸覺，頗能引人入勝。

每個人的知識累積，都是從符號的建構開始。由於符號負載的信息相當繁複，一個字，一個詞，都暗藏豐富的意義。凡是偏愛文字的人，總是在符號裡尋找其中的歧義性。這篇散文，以字典癖為主題，彷彿是耽溺於文字遊戲。然而，每次翻閱字典，就是一次前所未有的知識啟蒙。與其說那是對字典的迷戀，倒不如說是對符號的沉醉。抱持對文字的高度好奇，

陳大為養成了探索字典的脾性。這種脾性的形成過程，正是他的心智不斷膨脹的寫照。

很少有人能夠在枯燥的字典中尋找想像。利用符號衍生符號，是所有書寫工作者的思考習慣。無論是隱喻或轉喻，無論是望文生義或斷章取義，都在證明文字有其迷人之處。陳大為在一般人耳熟能詳的思考行為中，發現靈光，終而利用字典演化成為一篇值得一讀的散文。這種功夫，等於為散文創作開啓了新的可能。符號之為用，卑之無甚高論；如何巧妙運用，存乎一心。陳大為的散文，頗多神來之筆。過分經營，則淪為矯情；欠缺想像，則淪為乾涸。此文的想法與運用，可謂恰到好處。

## 評彭小妍〈論葉石濤《台灣文學史綱》〉

《台灣文學史綱》在一九八七年二月的出版，代表台灣的歷史書寫有了重大的轉折。在此之前，絕大多數的歷史作品，都是以中國史為中心。即使是有關台灣歷史的書寫，也都是以中原史觀來詮釋。在台灣的歷史研究，基本上都偏離了台灣社會的主體。因此，葉石濤先生開始著手整理文學史綱時，其實已經預告了一個新的思考就要孕育成形。

彭小妍的這篇論文，相當精確的指出，「這部著作最重大的意義，在於台灣文學本土化的使命感」。從葉石濤的著作來看，行文之間建立台灣史觀的企圖，可謂歷歷在目。不過，什麼是「本土化」的定義，論文中似乎並未明確討論。如果注意到《史綱》的出版是在台灣解嚴之前，就可推測當年有頗多所不能言者。從今天來看，也許可以從動態的眼光來看本土化的意涵。

沒有一種文學本土化的運動是凝固不變的。《史綱》提出本土化的訴求時，就已突破同時代許多本土論者的格局了。論文中引述葉石濤的觀點時，特別提到他對本土化運動的自我批判：「過分注重本土現實及社會性觀點的文學，難免也會產生一些弊端；亦即失去較寬廣的、世界的立場來分析鄉土問題的巨視性看法，以及歐美現代文學嶄新思想的吸收和容納。」在閱讀《史綱》時，必須注意到這樣彈性而又開闊的態度，亦即葉石濤所說的，「走向更自由、多元、寬容、巨視性的立場」。把握了這點，大約就等於掌握了他的文學史觀。所謂本土文學或台灣文學，其內容是不斷在生長、在擴張的。在日據時代，由於殖民統治的箝制，台灣文學乃是相對於日本文學而存在的。到了戰後，台灣文學則是為了對抗戒嚴體制的高壓而延續了日據時期的抗議精神。解嚴以後，威權支配的時代已經過去，台灣社會的真實內容呈現出來，台灣文學的內涵變得豐碩而精采。不同階級、不同性別、不同族群的文學，終於釋放各自的能量，使得本土化成為葉石濤所說多元而自由的爭鳴現象。

我非常同意彭小妍所說：「如果有文學反映出移民心態（例如懷舊、無根與放逐的痛苦），應該也是反映了台灣社會『現實』的一部分，反映出台灣境內某一類族群的心聲。如果說反映少數族群的聲音就不算反映台灣現實，那麼我們就是不願意正視台灣的現實和歷史的這一部分。」這樣的語言，在二十世紀末已經全然開放的今天表達出來，仍然值得深刻思考。



這一年多來，我正集中精神在撰寫台灣文學史。在很大程度上，我必須承認受到葉石濤史觀的感召。他的《史綱》，既包容了張愛玲的作品，也記錄了許多外省籍作家的成就。他評論的態度也許有所偏頗，但至少不會將他們的作品全然排除於台灣歷史之外。這應該是他的本土化史觀的具體實踐吧。

最近以來曾經聽到一些說法，認為某些作家不承認自己是「台灣人」，他們的作品就沒有資格納入台灣文學史之中。其實，這並不是過分離奇的事。在歷史上，有許多被貶謫的文人，常常沒有得到應有的注意。時代改變之後，他們的作品又獲得重新評價。以周作人作品為例，在戰後初期一直到中共建國成功之後，始終都被視為「漢奸」文學。所有的文學史著作裡，周作人從來就是缺席的。然而，到了八〇年代以後，中國國內的自由空氣開始瀰漫，周作人文學的研究逐漸蔚為風氣。在現階段，有關中國現代文學史的書寫，周作人已經成爲一個無可忽視的名字。

台灣的一、二位外省作家未能承認自己是「台灣人」，並不意味他們就不是台灣文學。他們的文學思考及其釀造出來的作品，既然都是在台灣社會孕育的，自然就是這個社會的經驗產物，也是這個島嶼歷史發展過程中不可分割的一部分。撰寫大河小說《浪淘沙》的東方白，在海外羈留的歲月長於在島上生活的時光，那麼他是不是台灣作家。施叔青完成的《香港三部曲》，是她在香港旅居十年的重要作品，難道要將之劃入香港文學嗎？如果「本土文

學」代表的是一種教條的、僵化的尺碼，硬是要以排他的方式來建構台灣文學史，則可以預見的，戰後大約有一半以上的作家都必須從歷史清除出去。這種做法，等於是另一種變相的思想檢查與血統檢查。從前，「台灣」是一種高度的「政治禁忌」，如今則又變成另一種高度的「政治正確」。歷史難道淪爲嘲弄的標尺？

我認為，彭小妍的論文已經觸及葉石濤的重要思考，而這樣的思考即使在今天還是值得學習的。這並不是說，《史綱》是一部無懈可擊的著作。事實上，他的這本書還留下許多縫隙與缺口，而這正是以後的文學史研究者需要去填補的。我常常覺得，歷史應該是一位公平的審判者。文學史的篩選，重視的是作品本身，而不是作者的身分證。藝術到達一定的境界時，誰在乎梵谷是不是荷蘭人，誰在乎畢加索是不是西班牙人？

今日有關台灣文學史的討論，仍然還是充滿了焦慮。這是因爲台灣文學是屬於殖民地文學，國族認同的議題就顯得特別緊張。我看待歷史，不會僅集中在短短的一、二十年，而是放寬到五十年，以至一百年的幅度。現在被視爲經典者，可能會被取代；曾經被貶抑的，也可能有一天會升格爲經典。以歷史的角度來看待文學經典，心情就不致過於緊張了。

一九九九年三月二十日台中

## 老作家的歷史喟嘆

——評葉石濤的《從府城到舊城》

提出書寫台灣新文學史的觀念者，葉石濤並非是第一人。在他之前，前輩史家黃得時、王詩琅等就已經以具體行動從事撰寫文學史的工作。不過，真正把這份艱難工程當做畢生的志業，則始自葉石濤。沒有他的堅持與投注，台灣新文學史不可能成爲一門嚴肅的學問；沒有他的努力經營，這門學問也不可能堂堂進入學術殿堂。葉石濤從文學史的構思，到蒐集資料，到記錄歷史，可謂不捨晝夜。他本身，就是台灣新文學史上的一則傳說。

歷史記憶的重建，在葉石濤的文學追求中佔據相當重要的分量。對他個人而言，歷史記憶可分兩種，一是台灣文學史的撰寫，一是個人回憶錄的構築。有關文學史的部分，除了寫出一部《台灣文學史綱》之外，他逐年發表的文學評論或讀書心得，其實都可視爲他砌造文學史過程中的一磚一石。至於回憶錄的部分，他寫過《府城之星，舊城之月》的系列散文，

後來都收入他的《文學回憶錄》。他也寫過《一個台灣老朽作家的五〇年代》，仔細描繪了白色恐怖時期因思想問題而入獄的經驗。然而，涉及到他個人記憶的文字，並不僅限於上面這兩本書。如果熟悉他全部的作品，就可知道每一冊結集的書都容納了零散回憶的文章。甚至他的小說《紅鞋子》與《台灣男子簡阿淘》，幾乎都是回憶的延伸。凡是屬於簡阿淘與辜安順兩位虛構人物的系列小說，隱約都可以窺探到個人的身影。

葉石濤分別在今年八月、九月出版的《追憶文學歲月》（九歌）與《從府城到舊城》（翰音文化），無疑是延續了上述的歷史記憶之書寫工程。自八〇年代以後，特別是一九八七年的解嚴，他出書的速度與分量越來越提升。那種蓬勃的生產力，不免帶有一股傲慢。倘然考慮到他現在的年紀，一位超過七十五歲的作家，仍然還保持如此旺盛的產量，簡直是目中無年輕的一代。在他同輩的作家中，也幾乎沒有人能夠望其項背。

隨著世紀末的到來，台灣社會的歷史意識變得特別濃厚。在世紀交會的時刻，回顧與前瞻的工作已經成爲現階段的主要文化現象。正因爲有這樣的背景，葉石濤寫出的每篇文字便值得注意了。誠如他自己所承認的，他每本書都缺乏「統一性」，「既雜且濫」。不過，葉石濤還漏提了一點，那就是他常常會重複自己的論點或記憶，而且重複的地方有時還出現矛盾。有些使用的字句，都犯了老生常談的毛病。每當提到自己的年輕時代，他就使用「紅顏少年」來形容；論及太平洋戰爭時，就說那是「戰鼓笳聲」的年代；記起台南那片故鄉的土

地，他會以「牛乳與蜜汁流淌」來描繪。然而，必須強調的是，這些都沒有影響他作品的重要性。

府城指的是台南，舊城則是指左營。這是葉石濤一生的雙城記，所有的文學活動、政治思考與教書生涯，大約都沒有離開這兩個古老的城鎮。《從府城到舊城》與《追憶文學歲月》所呈現出來的，是一位市鎮小知識分子的生命經驗，也是一位台灣新文學史家的畫像。形容他是小知識分子，乃是他的文字從未提及任何偉大的抱負或使命。在他辛勞追求文學理想時，也未曾享有任何顯赫的聲名與地位。他是一位小學老師，卻因思想上的交友而被捕。《我所認識的台共》，最能反映戰後初期知識分子的困頓心境。形容他是新文學史家，便是他的回憶錄留下來許多不為人知的紀錄。對於後人有意重建文學史時，這些看似瑣碎卻又稀罕的歷史札記，都有助填補缺口與漏洞。《離台前的王育德》、《舊文人·新知識分子——葉榮鐘》、《地方文史工作者的先驅和權威——林曙光》，彷彿只是浮光掠影的描寫，實則提供他可貴的觀察與評價。收在《追》書裡的《我的故舊好友(一)》、《我的鍾理和經驗》，都足以反映他投注於重建文學史工作之際的一些心影錄。

葉石濤的回憶，則又不僅僅是他個人生命歷程的部分反映，並且也是整個台灣文學環境變遷的證詞。在字裡行間，往往會流露出他的史學態度與見識。在一定程度上，不可否認的，他對大陸籍作家表現著疏離與抗拒。這是他生命中一種習慣的思考方式。然而他也強

調，台灣文學具備了多族群的風貌。《台灣文學的多種族課題》一文，事實上也正是他近年來思索的重要課題。更為重要的是，他也逐步開發自己與中國古典文學接觸的一些記憶。《日治時代〈紅樓夢〉在台灣》一文，就是他心路歷程中的重要片段。從這樣的覺悟出發，葉石濤也開始呼籲應注意台灣本地的古典文學傳統。所以，他的回憶錄絕對不是一冊平淡無奇的帳本，其中有他的思想突破與視野擴張的企圖。

循著他文字的軌跡，自然也給讀者帶來蒼涼與感傷。《從》書裡的《退步老人，貓，狗和粉鳥》，與《追》書裡的《我的老化，我的病史》，都可窺見他對生命與歲月流逝的黯淡心情。在抵達世紀尾端的時刻，讓我們看見一位奮鬥的老人抗拒時間凜凜之風的身影。彷彿遙見他孤獨地站立在迎風的分水嶺上，發出沉重的歷史喟嘆。感傷畢竟是無法避開的，但是，他從未放棄。正因為他沒有放棄，我們在他的回憶文字裡就獲得更多。

## 長巷裡的光影與聲音

——戰後初期印象記（一九四五—一九四九）

火光，硝煙，爆炸，嗚笛的聲音靜寂下來，戰爭年代也跟著結束。那是一九四五年八月以後的事了，整個島嶼沉浸在燠熱的盛夏，蟬聲響徹街鎮，彷彿沒有任何事件發生。只是島上的住民剛剛從驚惶甫定的日本投降陰影走出，分不清自己是屬於戰敗國還是戰勝國。一種不安的、不確定的情緒在空氣中流動，每顆心都知道戰爭確實遠去，卻不知道即將迎接的會是怎樣的時代。

不久，街上開始出現奇異的旗幟，人人都奔走相告。那是青天白日旗，對於熟悉紅色太陽旗的島人來說，不免是感到陌生。再過不久，島上陸續可以聽見北京話、福州話、上海話與浙江話。穿著中山裝的公務員，與穿旗袍的官夫人，也不時映現在台灣人的眼裡。在殖民統治下，已習慣自己的母語與日語思考的台灣人，漸漸發現語言的聲音已有複雜多元的趨

勢。衣飾的追求，有祖國的本色，也有異國的情調。遭受過皇民化運動的台灣社會，在最短期間內就必須面對繁複的文化景象，人人的心情有著期盼，並且也夾帶著焦慮。

深夜的長巷，依稀傳來叫賣聲，也有各種不同的腳步聲，木屐、皮鞋、軍鞋、布鞋回響在四〇年代戰後的夜空。各種聲音、氣味、色調匯集在一個壓縮的時空，似乎已經預告不同風情的文化就要活躍在這塊瘡痍滿目的土地上。思想活動也展開了另一種活潑的姿態，原先是日本軍國主義的聲音響徹島上各個角落，嚴肅而充滿殺氣的思想檢查也曾經支配了全體島民。戰爭結束，有一種解放的感覺。右派的自由主義，左派的社會主義，已經在戰後的青年世代之間蔓延流傳。

如果偶然路過街頭的書店，當可發現曾經是排滿日文書籍的店鋪，開始被來自上海的中文書籍報刊所取代。中文與日文相互翻譯的書籍，呈現了濃厚文化過渡的色彩。收音機播放出來的音樂，仍然還有日本的旋律，但是中國的流行歌曲也伴隨著流淌於奇妙的氣氛裡。站在街尾巷口的行人，都在比手畫腳交談著。外省人不懂本地的語言，對於日語又懷有莫名的痛恨。台灣人則拚命學習國語，又對捲舌的發音不靈光感到遺憾。亟需掙脫廢墟景象的台灣社會，有太多的歷史包袱必須卸下，也有太多的新鮮事物要去了解。

然而，了解是一種辛苦的學習過程。文化落差的事實存在於不同族群之間。了解與誤解是不同文化相遇時必然會發生的。本省人與外省人之間的最大緊張根源，恐怕是民族主義與

國家認同的問題。本省人認為來台的外省公務員姿態過於傲慢，而外省人則認為台灣人過於帶有強烈的東洋風。比手畫腳的溝通方式，逐漸轉變為拳打腳踢的衝突對立。原來文化的理解與諒解竟然是那麼困難，不同的價值觀念終於沿著本省、外省的族群界線而嚴重撕裂。一九四七年二月二十八日爆發的流血事件，是戰後台灣企圖接受多元文化而遭到的一大挫折。

自由主義、社會主義的思想逐漸退潮，另外一種看不見的監視網開始撒下來，整個島嶼進入全新而莫名的緊張狀態中。戰爭遠離，內部的冷戰卻又引燃。日語書籍徹底從市面消失，東洋風的語言、音樂、服飾也隱逝於文化風景線。島上的住民開始懷疑，殖民體制已經一去不復返嗎？知識分子在內心築起了堅牢的囚房，把自己的思想監禁在靈魂深處。他們秘密組織讀書會，閱讀屬於禁書的左派文字。巷子裡依舊傳來木屐與皮鞋的聲音，四〇年代的天空卻不再明朗。

二〇〇〇年三月二十五日誠品書店講稿

## 寫在「女性與國族」專輯之前

發表在《文學台灣》的四篇論文，是靜宜大學中文研究所學生的部分成果。這三年來我在靜宜、中興、政大研究所開授的課程包括「現代性與台灣左翼文學」、「現代主義與戰後台灣文學」、「後殖民論述與台灣文學」、「後現代主義與台灣文學」等。這些課程的設計，分別與國族、階級、性別的議題有很密切的關係。我希望新生代的研究者，能夠突破舊有的格局，使台灣文學討論的範圍不斷擴張。

歷來有關台灣文學的研究，大多圍繞在以本土性、台灣意識為中心來進行。這種現象是不難理解的。第一，由於台灣文學是殖民地文學，要檢討殖民經驗中的重要遺產，無非是要在文本中尋找抵抗文化的精神。離開了抵抗的內容，殖民地文學似乎就顯得黯淡。這說明了台灣文學研究者為什麼會特別注意本土性的原因，只要文學的本土性越強烈，則與殖民體制

的界線會劃得更清楚，從而抵抗性格也會更鮮明。第二，戰後長期存在於島上的戒嚴體制，基本上如同日據時期的殖民體制。在以中原為取向的強勢文化支配之下，凡屬本土的歷史、文化、語言都受到刻意的貶抑。這種權力干涉，刺激了台灣知識分子的強烈抗拒。因此，對於文學遺產的檢討，在過去十年中都特別高舉本土文化的旗幟，藉以批判並對抗戒嚴體制所挾帶而來的虛構中國意識。

本土意識的強調，對於台灣文學研究已產生至深且鉅的影響。從各大學開設有關於台灣文學的課程來看，正是台灣意識論者持續努力所獲得的結果。不過，當本土的觀念逐漸受到普遍接受之際，文學研究似乎也到了一個需要更為深沉思考的時刻。如果本土只是停留在意識形態的階段，把抽象的本土懸為最高的美學標準，則對於台灣文學的內容很難有更為透徹的開發。基於這樣的理解，新世代的研究者已開始學習如何通過文學作品的考察，探測社會內部的矛盾與衝突。在本土的旗幟下，有多少暗藏於文本的信息受到掩蓋並忽視？本土意識是不是可以完全呈現島上住民的共同意志？「女性與國族」專輯收入的四篇論文，便是針對這些問題提供新思考的一個嘗試。

邱雅芳是以日據時期的女性作家辜顏碧霞的長篇小說《流》為探討重點。這部在皇民化運動期間產生的作品，清楚顯現女性對國家認同的混亂。郭淑雅的論文，針對反共文學時期的女性作家聶華苓，說明威權時代下的女性之流亡精神。伊象菁討論的是台灣原住民女性的

認同困境。許素蘭對於郭松棻的二二八背景小說之女性形象，有更出人意表的討論。從這些作品來看，都是包容在台灣文學的脈絡之中。然而由於時空的變化，以及性別的差異，幾乎每位女性對於國家認同的議題都有不同的回應。這個事實顯示，台灣文學不能再以簡單的「本土」一詞來概括一切。如果本土只是以男性觀點來詮釋，就很有可能排斥了許多台灣女性的情緒與感受。

這個專輯，不在顛覆舊有的本土論，而在於豐富本土論的內容。偏頗的、專斷的語言，顯然不是新世代研究者所能接受。他們以審慎的態度重新評估文學內容，即使只是一個小小的學術創見，都代表了台灣研究的想像空間已然刷新。

一九九九年十月十四日台北

國家圖書館出版品預行編目資料

深山夜讀／陳芳明著．二版．-- 臺北市：

聯合文學，2008.09

256面；14.8×21公分．--

(聯合文叢；428) (陳芳明文集；7)

ISBN 978-957-522-790-6 (平裝)

1. 書評

011.69

97016499

聯合文叢◎陳芳明文集⑦

428

## 深山夜讀

作 者／陳芳明

發行人／張寶琴

總編輯／許悔之

叢書副總編輯／杜晴惠

執行編輯／李香儀

視覺總監／周玉卿

資深美編／戴榮芝

校 對／馬文穎 張清志 陳芳明

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／臺北市基隆路一段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 銷／聯經出版事業公司

地 址／臺北縣新店市寶橋路235巷6弄5號7樓

電 話／(02)29133656

版權所有・翻版必究

出 版 日 期／2001年3月 初版

2008年9月25日 二版一刷 第一次

定 價／320元

copyright © 2007 by Fang-Ming Chen

Published by Unitas Publishing Co., Ltd.

All Rights Reserved

Printed in Taiwan

ISBN 978-957-522-790-6 (平裝)

《本書如有缺頁、破損、裝幀錯誤、請寄回調換》



國立臺灣大學圖書館  
National Taiwan University Library

館藏掃描檔案僅供個人研究用途