

小說館

閱讀當代小說

台灣・大陸・香港・海外

王德威 著

I2
W2

小説館〔60〕

閱讀當代小說

——台灣·大陸·香港·海外

王德威 / 著



远流出版公司

1. 2000年10月1日起，凡在我国境内销售货物的单位和个人，均须缴纳增值税。

小說館⑥

閱讀當代小說——台灣·大陸·香港·海外

作 者／王 德 威

發行人／王 榮 文

出 版／遠流出版事業股份有限公司

臺北市 10714 汀州路三段 184 號七樓之五

郵撥／0189456-1 電話／365-3707

傳真號碼／365-8989

發 行／信報股份有限公司

排 版／正豐電腦排版有限公司

印 刷／優文印刷有限公司

□ 1991 (民 80) 年 9 月 30 日 初版一刷

行政院新聞局局版臺業字第 1295 號

售價 160 元 (缺頁或破損的書，請寄回更換)

版權所有·翻印必究

ISBN 957-32-1359-1

司
賣
會
代
人
說

眾聲喧嘩

王德威著

閱讀的反叛

詹宏志著

倖存者的文學

黃子平著

王德威，國立台灣大學外文系畢業，美國威斯康辛大學麥迪遜校區比較文學博士。曾任教於台大外文系及美國哈佛大學東亞系，現任美國哥倫比亞大學東亞系副教授。著有《從劉鶚到王禎和：中國現代寫實小說散論》（時報）、《衆聲喧嘩：三〇與八〇年代的中國小說》（遠流）等。

小說館 [60]

閱讀當代小說

——台灣·大陸·香港·海外

王德威 / 著



遠流出版公司

小說館⑥

閱讀當代小說——台灣・大陸・香港・海外

作 者／王 德 威

發行人／王 榮 文

出 版／遠流出版事業股份有限公司

臺北市 10714 汀州路三段 184 號七樓之五

郵撥／0189456-1 電話／365-3707

傳真號碼／365-8989

發 行／信報股份有限公司

排 版／正豐電腦排版有限公司

印 刷／優文印刷有限公司

□ 1991 (民 80) 年 9 月 30 日 初版一刷

行政院新聞局局版臺業字第 1295 號

售價 160 元 (缺頁或破損的書，請寄回更換)

版權所有・翻印必究

ISBN 957-32-1359-1

批評者有從作品來批判作者的權利，作者也有從批評來批判批評者的權利。

——魯迅《且介亭雜文末編》

目次

序／王德威	15	
輯一 台灣作家		
感情困擾的認知與論斷	19	子于的《迷茫》
王禎和走錯了嗎？	21	王禎和的《玫瑰玫瑰我愛你》
峰迴路轉的「山路」	26	陳映真的《山路》
凸現了一則政治神話	28	黃凡的《反對者》
鄉土小說的夢魘	30	呂則之的《荒地》
新台北的浮世繪	32	黃凡的《慈悲的滋味》

花季的焦慮	35	李昂的《花季》
尼采的迴響	37	黃凡的《上帝們》
錯亂的人生舞步	40	李喬的《共舞》
「通俗劇」的世界	43	朱白水的《月光山莊》
小規模的奇蹟	46	李永平的《吉陵春秋》
移情？自戀！	49	李昂的《一封未寄的情書》
也是一位青年藝術家的畫像	52	郭強生的《作伴》
要發洩，還是要排泄？	56	林雙不的《決戰星期五》
人間喜劇	60	黃凡的《都市生活》
持續之必然？	64	蘇偉貞的《流離》

我記得什麼？	68	朱天心的《我記得……》
到底是「誰的」孤獨	72	郭強生的《說起我的孤獨》
說故事的方法	78	曾陽晴的《謀殺愛情的人》
怨懟的滋味	82	《小說潮》
越過顧影自憐的藩籬	91	朱天文的《世紀末的華麗》
苦中做樂	97	林宜溥的《人人愛讀喜劇》
躁動不安的城鄉即景	101	莊華堂的《土地公廟》
感傷的嘲諷	109	袁瓊瓊的《情愛風塵》
暴力與溫情	113	羊恕的《太平市場大事記》
一鳴不驚人	117	凌煙的《失聲畫眉》

小女到了台北？	121	林俊穎的〈大暑〉
愛的辯證法	123	楊照的《大愛》
速度的故事	128	黃凡編《海峽小說一九九〇》
輯二 大陸作家		
中華棋道，畢竟不類？	135	阿城的《棋王、樹王、孩子王》
打破鄉愁文學的迷思	141	莫言的〈白狗鞦韆架〉
尋找楚文化的根	143	韓少功的〈女女女〉
鏡底乾坤	145	史鐵生的〈原罪〉
吾土吾民	148	李銳的〈青石澗〉
大題小作	151	何立偉的〈天下的小事〉

回憶的罪與罰	154	余華的〈往事與刑罰〉
山區裏的殺機	157	呂新的〈雨季之食〉
「平靜如水」，還是暗潮洶湧？	159	鄭樹森編《哭泣的窗戶》
荒涼又美麗的一頁	163	蘇童的《妻妾成群》
趕路的哲學	170	李杭育的〈趕路〉
社會主義版的《駱駝祥子》？	173	劉恆的《黑的雪》
解除「毛文體」的魔咒	178	余華的《世事如煙》
錢鍾書後有傳人	183	葉兆言的《豔歌》
輯三 香港及海外作家		
追尋「歷史」的欲望	191	劉大任的《杜鵑啼血》、《秋陽似酒》

科幻與寫實的交集	197	張系國的《夜曲》
實驗風格的歷練	199	水晶的《沒有臉的人》
陰森的仿古愛情故事	202	鍾曉陽的《愛妻》
解「結」還需繫「結」人	205	薛荔的《最後夜車》
迷離繽紛的人生即景	208	袁則難的《烟花印象》
以理御情	212	西西的《手卷》
異鄉風華	215	蓬草的《頂樓上的黑貓》
在邁向巨星的年代裏	220	平路的《五印封緘》
從傳奇到志怪	224	施叔青的《韭菜命的人》
「臨陣」的姿勢	229	劉大任的《晚風習習》

儀式化的往日情懷	234	夏烈的《最後的一隻紅頭烏鴉》
都市風情	239	西西的《美麗大廈》
冰雕的世界	243	西西的《母魚》
又見留學生文學	248	鄭寶娟的《這些人那些人》
顛覆世界也顛覆自己	252	平路的《是誰殺了×××》
附錄		
落選者的聲音	259	
「遊記」·「歐洲」	267	葉維廉的《歐羅巴的蘆笛》
傳記，傳奇，議論	275	劉春城的《黃春明前傳》
鄉愁的歸宿	279	葉維廉的《一個中國的海》

千年之淚不輕彈

284

齊邦媛的
《千年之淚》

閱讀當代小說

——
台灣・大陸・香港・海外

序

王德威

這本書收集了六十三篇小說或與小說有關的短評。所論的作品多成於八〇到九〇年代的初期。這十餘年間，海峽兩岸及海外的華人社會經歷了劇烈的變動。作為社會的象徵活動之一，小說參與、銘刻了這種種變動，也在其中不斷改換自己的面貌。

我所討論的作家與作品，半數來自台灣，半數來自大陸、香港、及海外。這些作家在極不相同的政經人文環境下創作，而能藉台灣出版網絡的開展，有了交流或交鋒的機會。由此產生的衆聲喧嘩現象，為現代中國文學史所僅見。作家由「先鋒」寫到「後設」，由「解嚴」寫到「解構」，由「新時期」寫到「世紀末」，由「尋根」寫到尋找「新而獨立」的聲音

，在在見證小說此文類的活力，不容小覷。

本書所收的書評，多半曾發表於《中國時報》、《中時晚報》、《聯合報》、《聯合文學》、《中央日報》、《文訊》等報刊。由於體例的要求每有不同，執筆爲文時也必須多所因應。這些限制雖常使我有難暢其言之苦，但未必不是一很好的形式考驗。在閱讀及批評的過程中，我也儘量嘗試不同類型的作品及評論方法。褒貶讚彈，原是見仁見智的事。我對每位作家專志創作的艱苦，敬重則始終如一。

本書的出版，要再次感謝雨航兄的主催，及柯慈音小姐的編輯。我也要對齊邦媛教授這些年來的鼓勵與建議，表示感激；是她使我在治學之餘，對當代（尤其當代台灣）小說，產生持之以恆的關懷。

輯一 台灣作家

感情困擾的認知與論斷

——評子于的《迷茫》

書名：迷茫——錢巴列傳

作者：子于

出版：學英文化事業有限公司，一九八四年七月

知識分子對感情難題的取捨，是現代中國小說的主題之一。從三四十年代老舍的《離婚》、巴金的《寒夜》、錢鍾書的《圍城》，到目前蘇偉貞、廖輝英的作品，都各擅勝場。《迷茫》基本上屬於此一傳統。與前後兩輩作家相較，子于對兩性關係的刻畫或許不夠細膩，

但他的長處在於以喜劇手法白描人生無奈可笑的一面。

本書始於一年屈耳順的男子和一任性少婦的偶然邂逅，在人物、場景（俗不可耐的團體旅行）、行動（兩趟突兀的夜遊）的安排上，具見作者喜劇嘲弄之意，而副題「婁巴列傳」尤顯其自嘲嘲人的用心。但全書最耐人尋味的則是男女主角在二日內發展的關係，似父女、似師友，卻仍別有一番難以言傳的浪漫情懷。子于擅寫錯綜曖昧的人際關係，《迷茫》堪稱又一佳例。

本書結構精謹，〈天篇〉輕快、〈地篇〉沉穩，各以一夜遊為中心，藉對話及敘事觀點的迅速轉換，交代雙方繁複的感情經驗，而寫來舉重若輕，毫無煽情造作的痕跡。子于對書中感情困擾的認知與論斷，顯然承續了三、四十年代作家的態度，講求無奈卻理性的妥協。尤其子于輩的中年人歷經家國浩劫，對愛情更有份豁達知命的看法。但環顧今天波濤洶湧的感情世界，子于豈能無動於衷？而這也正是書中男女兩角自剖或互探感情癥結的重心。準此，我們毋寧說書中主角的迷茫到末了只是「暫時」告一段落，而子于本人的迷茫則似乎仍未有盡時。

王禎和走錯了路嗎？

——評王禎和的《玫瑰玫瑰我愛你》

書名：玫瑰玫瑰我愛你

作者：王禎和

出版：遠景出版社，一九八四年九月

拜讀龍應台教授批評王禎和近作《玫瑰玫瑰我愛你》一文後（見《龍應台評小說》，圓神）筆者有數點感想在此提出，以就教於龍教授。龍教授指出《玫瑰》書最成功之處是語言的運用，這確是不爭之實。但龍教授以為，作為一諷刺性喜劇而言，該書卻屬失敗之作：不僅

結構平淡，而且笑話誇大，尤其一些幾近色情的描寫，實在有傷大雅。龍教授的批評言之成理，也可能代表多數人的心聲。筆者覺得像王禎和這樣已享盛名的作家，只要安於一般批評界的讚美，再多寫出幾本像〈嫁粧一牛車〉式的小說，應不是難事。但他卻抱著「視罵如歸」的勇氣，寫出一本衆口交「謗」的作品，其間原因是出於他江郎才盡亦或別有用心，實在值得我們思量。其次，從文學史流變的觀點來看，我們把這樣的書應放在什麼樣的位置，也是筆者所關心的問題。

首先筆者想要指出，對《玫瑰玫瑰我愛你》這類小說我們無法用普通「教化性喜劇」(normative comedy)的尺度來衡量，而欣賞的重點也可能不在像蕭錦綿女士所稱的結構緊湊，時空經濟等方面。誠如龍教授指出，該書其實體製散漫、平淡無奇。然而王禎和寫作的方向，正是要打破傳統小說的格式，揶揄讀者的閱讀成規，庶幾達到他所謂「前無古人」的效果。職是，他編派的故事驚世駭俗，極盡荒唐突兀之能事；他的人物趨向平面卡通化而非生活化；他的敘述華洋夾雜，矛盾百出；而他所標示的小說「意義」更是曖昧游移，難求定論。我們如果用傳統諷刺文學的眼光來看此書，勢必要將「諷刺」二字的定義重加釐清，因為《玫瑰》書有太多的線索是在「諷刺」那些專事正經八百的寫作或找尋諷刺意義的作者與讀

者。王禎和自己說得好，他的書是部「限級」的笑話小說，目的只要「讓人間多一點笑聲」而已，明乎此，我們又何必苛求小說中的大道理呢？

但問題是王禎的小說是否真的沒有傳統可資依循，他的笑話是否真的能引起共鳴呢？在西方文學傳統中，早自希臘時代即有曼尼匹安式的諷刺文體，以極誇張繁瑣的方式來針砭時事、議論人物。作者行有餘力，更創造一系列的典型角色嘲弄社會群相；但此類文體最大的特色，則在堆砌排比，炫耀作者自成一格的社會知識。此外自文藝復興以降，大家如伊拉斯摩斯（Erasmus）、拉伯雷（Rabelais）等人更以極其荒唐滑稽的笑謔享譽於世。他們的作品固不乏諷刺之意，但道學式的諷刺卻早已包攝溶入作者對人生百態的好奇，以及其自身天馬行空般的想像力中了。在小說方面，塞凡提斯的《唐吉訶德》，史登（Sterne）的「崔思全·仙弟」均是早期的佳例，嬉笑怒罵、顛倒真假、無所不為。迄至二十世紀，這類文學更是蔚然成風，儼然為現代小說的重鎮。與此一傳統相比，《玫》書所經營的笑話與諷謔，反有小巫見大巫之感呢。

其次，這類作品所預期的閱讀效果也不同於一般文學。正如《玫》書給我們的感覺一樣，多半讀者可能會認為各種喧鬧笑謔太俚俗、太露骨，不但不使人感到好笑，反而讓我們扭

惛不安。但王禎和所經營的寫作「笑」果，一方面似在故意挖苦讀者左支右絀的窘態，一方面又似在挑逗讀者暫時放下禮教約束，以遊戲放任的心情，進入小說的幻想世界笑鬧一番。這樣「諷戲」讀者的寫作方式，是《玫》書與同類小說最具魅力的地方，但其易受人詬病之處，也可想而知。此無他，許多人念茲在茲的法理尺度均在笑鬧中面臨土崩瓦解的威脅。但最重要的是，藉著嘲笑「人」「我」之間共有的弱點與缺憾，王禎和暴露了人生複雜曖昧的一面，實難用法理道德來解釋。惟有我們讀者持著見怪不怪的態度，以尷尬或甚而忘我的笑聲才能包容涵蓋一切。準此，《玫》書不但「矯情」，反而是「嫁粧一牛車」中人道精神更上層樓的表現。

《玫》書有關身體器官的笑話，是龍教授最不以爲然的一點。但由上所述，我們乃知道種近乎下流的笑話實是攻擊矯揉造作的禮教最有利的武器。我們的身體生理器官原無可耻之處，但曾幾何時卻成了羞耻或猥褻的象徵，以及禮教鬥爭的戰場。筆者以爲王禎和煞有介事的誇張有關身體的笑話，不但「涉醜化醜化之嫌」，反而就是要貫徹龍教授「光明正大」的態度來就「事」論「事」。或者有人會認爲此與春宮作品已相去不遠，但讀過《玫》書者應可察覺，王禎和的嘲弄筆觸已將可能是色情的題材作了大翻轉；儘管葷笑話排山倒海而來，我

們所驚詫的不是王禎和色膽包天，而是他匪夷所思的想像力。在這一方面他的師承在西方是喬叟（Chaucer）、薄伽丘（Boccaccio）、拉伯雷（Rabelais），在中國則是據說寫了《肉蒲團》的李漁。

文學創作的方法原就是五花八門，而我們批評的依據也是見仁見智，與時推移，兩者都談不上絕對的對與錯。本文無意唐突龍教授的高見，亦不擬挾西洋文學以自重，或鼓吹似《玫瑰》書般的創作。但筆者以為面臨現代西方文學目不暇給的發展，我們在提昇國內小說的深度與廣度時，不但要有勇於突破以往寫實小說窠臼的作者，也需要一群兼容並蓄，心胸開闊的讀者。王禎和這條新路會不會是條「不歸路」，如今談來言之尚早，但他敢於冒險的勇氣，仍然值得我們重視。

峰迴路轉的「山路」

——評陳映真的《山路》

書名：山路

作者：陳映真

出版：遠景出版事業公司，一九八四年九月

陳映真近年的作品給讀者一種劍拔弩張的感覺。但《山路》的出現，無疑使我們有份峰迴路轉的喜悅。比起《夜行貨車》或《華盛頓大樓》，《山路》似乎有意沖淡意識形態上的尖銳感，也惟其如此，我們反得重新體認陳映真在政治關懷以外，或浪漫、或婉約的創作才

情。

本書蒐有十二篇新舊作品，題材風格互異，寫作時間的差距則長達二十五年。但既收入同一選集內，作品間自不免相互照映而綻現新意。讀者可發現陳映真的社會意識可謂其來有自。惟早年泛人道主義加宗教原罪式的焦慮（〈鄉村的教師〉、〈我的弟弟康雄〉），已凝聚為新作中取向明晰的理念。在〈故鄉〉中「我不要回家，我沒有家！」的魯迅式吶喊，亦化為《山路》裏對鄉土幽邃深沉力量的肯定。而陳映真一貫自省批判的風格，尤可在八篇以「我」為敘述聲音而觀點各異的作品中得見端倪。總體來看，《山路》流露一種明顯的懷舊情緒。但陳映真的鄉愁並不來自對故里風物的眷念，而是源於他對一段曾經獻身（或陷身？）於政治激情中的歲月，所作的歷史性追思。

《山路》是本書的開卷之作，也特別值得玩味。儘管陳映真否認其政治深度，但無可諱言的政治是該篇作品的主要動力。所不同於以往者，陳映真在此重現早期的浪漫情懷，得以將一政治事件與一愛情傳奇溶而為一。正因為《山路》中的角色對政治的執著至死不渝，他們將這一信念轉換為愛情奉獻時才顯得如此震撼纏綿。自矛盾的《蝕》以來，中國小說罕有將愛情當作政治隱喻描寫而不顯唐突者，《山路》因此尤使我們覺得彌足珍貴。

凸現了一則政治神話

——評黃凡的《反對者》

書名：反對者

作者：黃凡

出版：自立晚報社，一九八四年九月

《反對者》是部令人耳目一新的政治小說。它一方面承繼了近代中國政治小說（《老殘遊記》、《子夜》、《重陽》）的傳統，探索知識分子與實質政治間的關係，同時也企圖打破這類小說以往僅就時事作表面文章的局限。

藉一大學教授涉入性騷擾事件後的連串風波，作者暗示「政治」的複雜性實遠超過黨派間的撻伐。「政治」根本是我們調適各種人際關係的手段，也是我們斟酌思維行動的準則，其運作影響可謂無所不在。是故小說中每一人物都是政治齒輪中的一環，每一事件都有牽一髮而動全局的關連性。也因此，《反對者》中人物的曖昧關係，矛盾的言行，乃至替換頻仍的場景，非但不是弱點，反倒有助於暴露政治現象駁雜含混的本質。此外，作者在書中大量使用的政經術語及括號，似乎也暗示他刻意在陳述內外加插許多雜音，以疏離讀者與敘述者間的親和性——而這不也是種頗具政治意味的寫作姿態？

《反對者》既有歐維爾（《一九八四》）式草木皆兵的壓迫感，也不時流露卡夫卡式（被）迫害狂的荒謬訊息。但作者在營造角色間爾虞我詐、虛實變幻的關係時，基本上不脫十九世紀以來巴爾扎克派小說的傳奇色彩。與其說他揭露了一時一地的政治實況，不如說他凸現了一則支配你我意識卻又難見真章的政治神話。

本書本文前列有五位評審對《反對者》的評語。這些互相矛盾、各說各話的「判決」，恰好似身體力行作者在書中所揶揄的種種理念偏見及人際齟齬，讀來寧不令人（尤其是作者本人）啞然失笑？

鄉土小說的夢魘

——評呂則之的《荒地》

書名：荒地

作者：呂則之

出版：自立晚報社，一九八四年九月

《荒地》是部極具野心的小說。作者企圖在書中塑造一孤懸天外、墮落詭祕的封閉世界（澎湖），並進而描寫其中居民如何掙扎於傳統陰影（巫術迷信）與文明蠱惑（遷居、走私）間，逐漸扭曲變形，終至喪失人性的過程。

這樣的小說架構堪稱十分動人，但作者寫來卻似有力不從心之感。主要癥結也許在於小說包含了太多敘述材料與格式，卻乏適當消化剪裁之故。在書中，我們可發現自然主義強調「遺傳」、「環境」的宿命色彩，《百年孤寂》式的神話、超寫實筆調，福克納輩的天譴觀，青少年的啓蒙祭禮經驗，半下流社會火併煽情公式，以及卡夫卡《蛻變》式的怪誕情節等摻來攘往。這些素材如運用得當，確可凝聚成一風格迥異平常的作品。但《荒地》所呈現的視景卻似一轉速欠當的萬花筒，每每使我們有眼花撩亂、無所適從之感。

即便如此，《荒地》所代表的另一層意義仍不容忽視：正如其前言所示，作者顯然對以往鄉土小說喜強調的人道主義或鄉愁情懷，不以為然，而亟思揉合鄉土傳奇的質樸力量與知識分子的道德警覺，以探測人性幽深詭譎的一面。這不啻是為鄉土小說的寫作，另闢蹊徑，而作者細心經營的許多超寫實場景也因此顯得別有意義。小說的最後數章頗有漸入佳境之態；人物關係的突變，交織瘋婦的鬼魅行徑以及人獸易位的奇幻高潮，讀來既有司馬中原傳奇小說的興味，又兼具魯迅作品的尖刻陰森，作者用心之深切，亦由此可見一斑。

新台北的浮世繪

——評黃凡的《慈悲的滋味》

書名：慈悲的滋味

作者：黃凡

出版：聯經出版事業公司，一九八四年十月

黃凡的小說，不論科幻或寫實，均以表達強烈的社會關懷見長。此項特點我們由《慈悲的滋味》中亦可得見。本書收錄三篇作品，所探討的題材包括了社會慈善與偽善事業的衝突，公衆人物造型「包裝」內幕，電腦戰勝人腦的威脅，公害問題，中產商業社會人際關係的

冷漠，以及知識分子夾處其間的窘態等。總括來看，本書儼然可視為一部勾勒「新」台北人生活面貌的浮世繪。

在三篇作品中，〈憤怒的葉子〉描寫現代人面對電腦「迫害」而產生的焦慮病癥，題材鮮活但處理似嫌草率。〈慈悲的滋味〉則堪稱結構勻稱，面面俱到。然而仔細讀來，我們不難發覺〈慈悲〉文實不乏刻意討俏的情節佈局：像時移事往的感傷，青年初試禁果的激情，都市人情的澆薄，畸戀的情欲糾結等，在在都易使自居世故的讀者為之動容。黃凡塑造一中產背景出身，時而自省、時而憤世的第一人稱敘述者，使其轉圜於今昔兩個人事時空中相互印證批判。他並藉機嘲弄知識分子的自私與無奈，也因此避免了小說的濫情趨向。但故事幕後樞紐人物辛老太太的身世與贈屋動機卻處理得十分牽強。黃凡為了諷刺慈悲導致的後果，似乎沿用了自然主義小說的實驗手法：先設定某種情況，再投入各色人物，冷眼旁觀其反應，從而證明預設的觀點。如此作者批判社會的動機固然呼之欲出，但整篇小說卻顯得像包裝著寫實外衣的現代寓言。

與〈慈悲〉文相比，〈娛樂界的損失〉反覺痛快淋漓些。正因黃凡於此不再執著一矜持而又自嘲的敘述姿態，其對時事的攻擊反有一針見血之妙。寫商場的鬥爭，歌星登龍的祕辛，

以及名流訪問泰北的矯情，均見諱而不虐的功力，頗有晚清、五四諷刺小說之風，亦應屬全書最佳作品。

花季的焦慮

——評李昂的《花季》

書名：花季

作者：李昂

出版：洪範書店，一九八五年一月

包括曾經名噪一時的〈婚禮〉在內，《花季》蒐集了李昂早期創作十篇；且正如作者所言，其中不乏她至目前為止的最佳短篇。由這些作品我們可以得見李昂早熟敏銳的才情，以及對西方現代主義文學驚人的吸收力。不僅卡夫卡的迷離幻境於此重現（如〈長跑者〉），

卡繆、沙特式的荒謬英雄也找到中式翻版（如〈逐月〉）。儘管李昂曾熱中的存在哲學至今已屬老生常談，她所經營的意象情節也常失之虛浮，《花季》仍足以作為新進作家的示範教材。而熟悉李昂日後風格轉變的讀者，則無妨以一種善意嘲諷的角度，來回顧她初試身手時或嚴肅、或晦澀、甚或矯飾的種種姿態。

別具意義的是，《花季》為現代女性主義（而非女作家）文學的發展寫下新頁。從首篇《花季》起，李昂即勇於探觸女性對婚姻乃至人生所潛藏的惶恐與焦慮，並往往以性作為暴露此一情結的焦點。自丁玲《莎菲女士的日記》以來，李昂是少數正視且刻意挖掘是類題材的作家之一，也因此顯得特別易受爭論。書中某些角色跡近花癡式的幻想或恐懼或許引人側目，卻在在提醒我們中國現代作家的創作範圍及想像力又已跨入另一階段。此外李昂也嘗試由作品中為她所感受的困境找尋出路。本書以〈關雎〉作結，尤暗示作者希冀藉著古典文學的情境來澄清現代感情世界的齟齬。但對應近期的《殺夫》，李昂所憧憬的詩經男女相悅的境界，似乎仍是縈不可及。

本書附有施淑女教授極精謹的導論，不可不讀。至於李昂於序中自許為「魔幻寫實」的傳人，倒顯得有些畫蛇添足。

尼采的迴聲？

——評黃凡的《上帝們》

書名：上帝們

作者：黃凡

出版：知識系統出版公司，一九八五年九月

《上帝們》是本具有強烈反烏托邦意識的小說。比起黃凡稍早的《零》，本書不論在科幻視野的營造及情節人物的安排上，多已脫離《一九八四》的陰影，而能自出新裁。當然，全書輕描淡寫的政治諷喻仍是作者最拿手的好戲。

嚴格說來，本書三個中篇的題材均屬似曾相識。首篇〈上帝們〉開場氣勢不凡，科幻細節的描寫亦能引人入勝。但末段情節急轉直下後，雖予人如閱偵探小說般的快感，但作者對人事政情的批判卻嫌落入太輕巧的結局。〈戰爭最高指導原則〉暴露強權鬥爭的愚昧，成績僅屬不過不失。倒是〈皮哥的三號酒杯〉雖然格局簡單，作者卻能充分發揮其想像力，小一題「大」作」，使我們對「未來」（？）的大傳媒介、商業公害問題有所警惕。那只神秘莫測的酒杯掌握通篇人物的思維行動，儼然成為全文的主角。人爲物役，寧不可驚！

不知是否出自作者的巧思，本書最大的特色，應是三篇作品所構成之相互指涉的主題脈絡。黃凡將其角色或置於一無所逃遁的現實（如〈皮〉文）或置於一外星異族的世界（如〈上〉文），或以外星人眼光來看人類（如〈戰〉文），要之皆以扭曲陌生化的科幻角度來重新面對一些我們視而不見、習而不思的政經問題。在這方面他承襲了斯衛夫特（Swift）《大小人國歷險記》式的手法，寓諷刺於各種「美麗新世界」的對比投射間。

本書有一極其尼采式的書名，而作者對人類前途的大儒看法似也時隱時現。然而透過全書揮之不去的自省性敘述聲音，黃凡對「我們」世界的一切，豈真只能袖手旁觀？本書以否定「上帝」意義的序開始，卻以肯定「上帝們」存在的必要終。雖難免落入「實用主義」的

口實，但作者理性式的人文關懷不也呼之欲出？

錯亂的人生舞步

——評李喬的《共舞》

書名：共舞

作者：李喬

出版：學英文化公司，一九八五年十一月

儘管題材互異，《共舞》的九篇作品皆著眼於社會人際關係及角色的錯亂，而李喬的寫作策略則是以喜劇嘲弄的筆觸將其細剖或誇張。妻子與丈夫的情婦被選在同一場合翩翩共舞；冒充工廠老闆的領班嫖妓「巧」遇手下的女工；丈夫尷尬的面對妻子被強暴後所生的兒子

……在李喬的點染下，種種人生的無奈竟搖曳生姿起來，而於壓軸〈恐男症〉中達到高潮。被迫婚後「自動」辭職的女職員患了男性性器官妄想症，一時舉目所及，皆是「那話兒」——魯迅的「狂人」症候赫然有了八〇年代的女性版！而笑諷諷刺之露骨，則尤有過之。

然而就文字意象的經營來看，李喬的小說僅屬差強人意。半數以上的作品皆嫌文字生硬，佈局粗糙。如主打的〈共舞〉以先生罹患癌症倏然作結，實嫌突兀；首篇〈爸爸的新棉被〉講父女關係的易位，亦屬老套。所幸李喬在觀察世路人情以外，勇於憑添匪夷所思的幻想，使他較佳的作品得以擺脫寫實窠臼，自成一荒誕辛辣的風格。

此外本書有兩項特色值得注意：一、李喬對教育界怪現象的批判，上自校長老師門法，下至師生的身心壓力，皆有獨到之處。自半世紀前葉紹鈞一系列的教育諷刺小說（如〈倪煥之〉）以來，是類題材一向乏人問津。以李喬的背景，將來應可優以為之。二、李喬以性活動及性歧視的變奏作為一探社會各重關係衝突、壓抑、剝削的門徑，挑逗性及挑釁性均高。〈共舞〉與〈恐男症〉儼然有女性主義的基調；〈休閒活動〉暴露中學生在升學壓力下以偷竊獲取自慰式快感，筆鋒徘徊於教育、生理、社會問題而毫不牽強，確是佳作。

李喬的風格近年屢有改變。較諸史詩式的長篇如《寒夜三部曲》，筆者倒認為他的諷刺

小品更能引人入勝。

「通俗劇」的世界

——評朱白水的《月光山莊》

書名：月光山莊

作者：朱白水

出版：九歌出版社，一九八六年二月

「通俗劇」(Melodrama)指的是一種以情節取勝，兼具浪漫及煽情效果的戲劇(或小說)作品。曲折的故事，明顯的感情、道德衝突，典型的人物是其特色，而主題多不離世路人情的探討。劇界耆宿朱白水先生的《月光山莊》即可作如是觀。

論者每以通俗劇色彩太強的創作爲敗筆。原因無他，通俗劇簡化或誇張了人生現象，在招致唏噓或欣喜之餘，難有餘韻。然而有鑑於通俗劇作品廣受大眾歡迎，其隱含之美學及心理學動機實不容忽視；名家如狄更斯者更能把握其引人入勝的優點，營造屬於一己的視景。再推而廣之，何種戲曲小說不需通俗劇的設計？眼光有別而已。

以此觀點來看《月》書，或可得到較持平的結論。也許深受廣播電視劇的影響，朱的作品長於場景轉換及張力營造，卻弱於人物深度刻畫。像《四喜臨門》等作活脫是社教廣播劇翻版，了無創意。另外像《月光山莊》敘述一《簡愛》式的故事，而結尾之突兀濫情，則尤有過之。筆者較欣賞的是《女屋》、《秀雲與我》及《更殘漏斷》等三篇。三作皆有時移事往的故事，或兒女私情、或烽火戰亂，頗能發揮通俗劇取景述情的魅力。可喜的是，朱白水對以往女性困境的關懷有不俗的表現。講婚外戀情的欲望與絕望，絲絲入扣，卻多了一分過來人的矜持。《更殘漏斷》雖然情節頗有漏洞，但因性壓抑所引生的恐怖結局，在風格上頗有古典話本小說的神髓，值得注意。

朱先生寫愛情多爲悲劇，且不乏激情與暴力的暗示。由此而生的戲劇衝突必有可觀。但《月》書中諸作均倏然而止，頗令筆者覺得可惜——或許朱畢竟是名教中人？另外朱於跋中

也十分計較其作品的寫實程度。對應筆者所謂的通俗劇傳統，有心讀者應覺莞爾。文學創作的
的好壞未必取決於寫實與否；好的「說故事」者（梁實秋「序」語）一樣可擅勝場。總體而
言，本書成績僅屬差強人意。

小規模的奇蹟

——評李永平的《吉陵春秋》

書名：吉陵春秋

作者：李永平

出版：洪範書店，一九八六年四月

《吉陵春秋》文字細膩，寓意深遠，是近年難得的力作。有關本書經營象徵、排比結構的功力，已有朱炎、劉紹銘、余光中、龍應台等人的品評，均有可觀。在承認本書迥異流俗的特色之餘，筆者倒願提出不同觀點，以期擴大讀者取捨的餘地。

以特定城鄉背景，關係相屬的人物來串連單篇作品，使成大有機體的寫法，在西方始作俑者爲巴爾扎克。其後的左拉、喬伊思、安德森、福克納、加西亞·馬奎斯均是佼佼者。中國作家中魯迅、白先勇淺嚐輒止，倒是十餘年前子于的《喜棚》頗值推薦。準此，《吉》書的出現自有文學史意義。但徵諸全書對傳統原型、母題的倚賴，以及對有機式體例的執著，卻在在顯示李永平的創作觀看似前衛，實則保守。

本書受到學院內評者的青睞，亦可謂其來有自。它恰當示範了我們對「好」小說的種種要求：從迂迴輾轉的意象結構，到死生、罪贖、神魔、冤孽等主題的穿插，無一不備。李極其風格化的文字，尤足稱道。但正因各項安排（包括人物時空的混淆錯亂）如此精緻，也如此「似曾相識」。文學系師生在躍躍欲試之際，容易忽略本書「文勝於質」的傾向，以及各單篇表現上的好壞差異。

本書最受讚美處之一爲其若隱若現的情節佈局。筆者卻以爲當李永平刻意抽除明顯時空背景後，全書的主題安排反陷於空洞。換句話說，本書細膩晦澀有餘，卻總似缺少福克納、馬奎斯般源於深厚歷史感的魅力。或許本書的歷史意義，正來自於抹消、「玩弄」傳統銘刻時間、歷史的法則？依違於神話與寫實，現代與後現代的多重視景間，李永平的天地仍稍嫌

單薄。也因此，儘管本書的成就超過多數當前小說創作，仍只能視為一小規模的奇蹟。

移情？自戀！

——評李昂的《一封未寄的情書》

書名：一封未寄的情書

作者：李昂

出版：洪範書店，一九八六年二月

李昂近期的作品飽受議論，但評者的眼光多不離煽情誨淫等早不新鮮的話題。相形之下，她藉情欲所滋生的意識形態爭執，以及對風格的實驗與突破，無論成敗，均未受到應有重視。

比起《暗夜》等作，《一封未寄的情書》格局雖小，反易澄清李昂寫作企圖的現況。其中寓言及「非小說」為新嘗試，惜各失之單薄與瑣碎，不見出色。但寫寓言的李昂顯然別有所圖，值得讀者繼續追蹤。比較起來，全書最佳部分為四篇作品構成的情書系列。而其特色恰可以兩篇寓言的篇名涵蓋之：即〈移情〉與〈水仙花症〉的衝突與僵局。

書信體小說在西方其來有自，與《紅樓夢》同期的《克萊麗莎》(Clarissa)即是佳例。是類小說藉書信疾徐有致、切割時空的特點探觸人情世故，細膩婉約處較對話式小說猶勝一籌。李昂則據此另賦新意。基本上她採取了後設式筆觸，書寫謔仿情書傳統的情書，強化卻也玩弄情書寫作的特徵，自嘲嘲人的批判意圖因而不言自明。〈一封未寄的情書〉及〈假面〉二作藉場景虛實及文體交錯產生的對比指涉效果，尤有五〇年代西方「新小說」的趣味。

但特別值得注意的是，撇開表面傾訴的對象，這四封情書皆不妨看為主角寫給「自己」的對話；畢竟第一手的聽眾不是別人，而是自己。李昂總以「未寄」名之，更凸顯其自閉、自戀的傾向。儘管這些情書充斥移情全愛之語，但形式設計卻暗示無一不是水仙花症者的獨白。求移情而得自戀，這可能不只是李昂筆下中產階級感情世界的癥結，亦反映她目前取材

及風格上所始料未及的矛盾。也因此較諸《殺夫》的自溺或《暗夜》的平板，本書所別具的曲折曖昧現象，反倒更耐人回味些。

也是一位青年藝術家的畫像

——評郭強生的《作伴》

書名：作伴

作者：郭強生

出版：文景書局，一九八六年七月（後改由希代出版）

郭強生自高中開始創作，入大學後寫作更勤，並偶而嘗試以英文執筆。在大學畢業前夕將作品結集出版，自然是件有意義的事。蒐集在本書內的十五篇小說，大體上與作者本人成長的痕跡若合符節。套句喬伊思（Joyce）名作的標題，這些作品儼然烘托出「一位青年藝

術家的畫像」。

我以喬伊思早期名作的角度來審視郭強生的小說，實兼含褒貶兩層意義。無論就題材或風格言，郭的作品均透露著年輕早熟的訊息：因為早熟，他對愛情的看法（〈愛情〉、〈外找〉）、對生死的探觸（〈秋看〉），居然沾染著老辣滄桑的意味；但因為年輕，他也不免有小題大作、為賦新詞強說愁的時候（如〈夜之一角〉）。這兩種姿態所形成的張力，聳動迴旋，固然導致數篇作品的生澀感覺，但無可諱言的，也是他現階段小說最引人入勝的本錢。或有識者要批評郭強生的世界似嫌狹窄，確是事實。然而郭的佳處不在於他刻意找尋突破性經驗，反在於他謹守侷限，並信筆在圈內揮灑。於是，大專聯考果真成為人生寄託的終點；校園中的眉目傳情像煞地老天荒的前奏；一頓飯局，一位新老師的亮相都是生命中的傳奇。郭強生顯然好生體驗了青春期將盡的一刻，寫下或誇張、或感傷、或荒唐的點點滴滴。

但「青年藝術家」畢竟得面臨成長的考驗。喬伊思以驀然回首的態度來重估青少年期各個轉捩點，憐惜包容之餘，尤多一種莞爾反諷的餘韻。郭強生年紀尚輕，行文當然缺少那份世故，但掩映在他作品中那種阿都尼斯（Adonis）式美少年的自矜與潔淨，卻終需更寬廣的題材來調和。這也許是他日後努力的方向。

在實際風格方面，郭強生大體承襲了張愛玲、白先勇的傳統。寫人情世故的曲折忸怩處，精緻冷冽，確是唯妙唯肖。像〈閒事〉講若即若離的人際關係，像〈西廂記〉講自作多情的求愛插曲，都能要言不繁的鋪陳某種人世風景。比較起來，他的中篇（像〈歌〉）就顯得累贅得多，而題材本身也未見新意。十五篇作品中，予人印象最深的是〈外找〉、〈作伴〉、與〈高三之外〉。〈外找〉是郭少數將觸角延伸到校外的作品；寫一段變質後依然若即若續的感情，外觀以從學校到社會的價值轉換，將所謂中產知識分子的心路歷程作即興式揭露，其尷尬栖惶之情，堪稱一絕。〈作伴〉描寫男校學生與一對姊弟「兩」段若有似無的感情，基本上已有雙性戀之暗示。但恰如前述，郭將其置於一似懵懂似有情的青春期世界，反使全篇發展合情合理，毫不牽強——這可能是郭始料未及的收穫。〈高三之外〉為全書野心最大的作品，剪裁稍弱，然作者顯然有所為而作，不容小覷。該作縱寫高中生活最吃緊的日子，兼又穿插男生成長中莽撞好奇的種種「事蹟」；娓娓序來，十分動人，並洋溢十足抒情詩格調，堪為全書壓卷之作。

貫穿郭強生大多數作品的那個敏感的、喜好文學的、易受傷害的大男生已順利的由高中而大學而畢業了。郭強生他自己將何去何從呢？在畢業前後回顧以往的心血，我們的青年藝

術家該是怎樣的心情呢？《作伴》帶給我們對郭強生無限的期許。

要發洩，還是要排泄？

——評林雙不的《決戰星期五》

書名：決戰星期五

作者：林雙不

出版：前衛出版社，一九八六年十二月

台灣政治小說的發展，近年來隨客觀形勢的轉變而益趨活絡。反對派的作家雖不見寵於主流媒介，卻總能號召一批忠實讀者。但以題材風格論，多數作品走的仍是涕淚飄零的老路，縱有一時的話題性，也難為我們留下深刻印象。《決戰星期五》以其戲謔喧鬧的筆調，事

關「生理衛生」的情節，誇張猥瑣的人物，出奇制勝，因此值得注意。

《決戰星期五》基本上有個「臭氣熏天」的情節。林雙不以他熟悉的校園生活為背景，描寫一男女合校的中學裏，女生如何受到校方歧視，而為如廁權展開奮戰的故事。吃喝事小，拉撒事大，為了「屎」道（？）的尊嚴，台籍教師林信介乃挺身而出，力敵校方當權派。這場「水肥」之戰當然有其弦外之音，按照林雙不的夫子自道，它象徵了「學生與教師決戰，教師與教師決戰，教師與校長決戰，島內與島外決戰，黨外與黨內決戰，還有最原始的，男人與女人的決戰……。」

作為批評現有政治體制的作家，林雙不的怪招果然是眾「香」發越，叫人消受不起。在現代中文小說裏，我們還真找不出一雷同的例子，把糞便的喻意，發展得如此淋漓盡致。由此產生的笑鬧，自然可觀。如果要掉弄書袋，我們可以注意林所經營的諷刺史詩或英雄詩（mock-heroic）的架構，在在頗具匠心。故事中的「糞」戰雖然難登大雅之堂，但根據各章節的標題，如〈改朝換代〉、〈水火交兵〉、〈約戰降旗後〉、〈最後的招安〉來看，則可知作者正似以「史筆」自居，要寫出一「正統」或官方歷史所不載的事件。可怪的是，林的「決戰」只是一天（星期五）裏的校園糾紛，而戰況再慘烈，也頂多落個屎積如山，尿流

成河罷了。

這樣的笑謔諧仿，大人先生們看了也許覺得輕佻無聊，其實自有其殺傷力。它內蘊嘉年華式鬧劇衝動，有系統的逆轉約定俗成的文學標準。它攻擊各類香噴噴的體材，污染顆顆加工漂白的純潔心靈，並調侃讀者的閱讀尺度。就此，林雙不嬉笑怒罵的寫作行為本身，已是頗具諷刺意義的政治姿態。《決》書第一章細細描述外省校長清晨「肚」有千千結的苦惱，正所謂佔著毛坑不拉屎的又一新解，讀來令人絕倒——或是氣倒。書內其他諷「而且」虐的笑話水準如何，亦可思過半矣。以生理新陳代謝的阻滯影射目前教育、行政、女權乃至意識形態的種種糾結，《決》書寫來儼然百無禁忌，而其對身體器官所施嘲弄，也只有數年前王禎和的《玫瑰，玫瑰，我愛你》差堪比擬。

但讀者在笑罵之際，也須注意到《決》書在形式與理念上所顯現的矛盾。林雙不有心寫作一個膀胱與肛門壓抑症的政治寓言，但他敘述的方法卻似染患了上吐下瀉的虎烈拉——「放」即不可收拾。《決》書有極具架式的開端，但自第二章後，林雙不就「忍」不住啦。藉著書中的英雄林信介之口（「信介」，好熟的名字？）他展開冗長累贅的政治批判、人道宣言。行有餘力，又安插一個第二代「外客」女孩擊鼓助威。林雙不要在書中表明自己的政

治立場，原來無可厚非。問題在他太不放心讀者的領會能力，因把肚裏的貨，不問好壞，一齊洩出。我們讀者忙著蹉渾水之餘，不免窮於分辨何者是他要諷刺醜化的，何者是他要頌讚美化的。他的英雄，絮絮叨叨，緊張亢奮，乍看竟也像個丑角，減弱我們對他的信賴。這樣的曖昧現象也可見諸於林下一部作品《大佛無戀》。果若林真有自嘲嘲人的勇氣，倒也為他的作品加添另一層趣味性。以《決》書而言，則可見「不正經」的笑謔已然滲入原本「正經」的政治控訴，兩相衝撞，竟引生林未必料及的反諷效果。鬧劇式寫作，看似放肆，畢竟仍有章法，得失之間，但憑運用之妙。

《決戰星期五》為逐臭兼「逐」臭之作，不可等閒視之。這篇書評寫得香聞十里，也算為藝術而犧牲吧？筆者可以了解林雙不寫作的政治策略，但仍要建議，上下不通也好，一瀉千里也好，都是消化不良的現象，也都需要一劑調理五內的良藥。

人間喜劇

——評黃凡的《都市生活》

書名：都市生活

作者：黃凡

出版：聯經出版事業公司，一九八七年一月（後改由希代出版）

無論就結構或意圖而言，《都市生活》均堪稱為近年中文小說中極具思辯潛力的作品。顧名思義，本書以都市為範疇，以發生於其間的人事為焦點，來展現當代社會的面貌之一。收於書內的八個中短篇作品各有一副題點明所關懷的層面，從商業、藝術、道德、政治、宗

教，到都市的「幼年期」、「少年期」、「成年期」，縱橫相交，恰為全書形成一立體架構，由此衍生的錯綜複雜關係，則為黃凡用心之所在。

黃凡對都市生活的描寫與批判，其實非自本書始，八年前初試啼聲的〈賴索〉及爾後的許多作品，早已沿著此一方向有所發揮。但對作者及此間小說界來說，本書的出現仍有深義。自七〇年代末期鄉土文學式微以來，繼起作家著眼城市活動者不在少數。這不僅意味文壇趣味的又一起落，也尤其顯示植根傳統寫實美學的作家如何受到政經變遷的直接影響。準此，黃凡並不能自外於這一潮流。但與眾不同的是，在捕捉都市舞台的片段風貌之餘，他也企圖賦予心目中的「都市」（台北？）一個視景，一種氛圍。這類自覺的企圖在西方不乏先例，如巴爾扎克、左拉的巴黎，狄更斯的倫敦，喬伊思的都柏林，卡夫卡的布拉格等，不一而足。在中國文學中，僅白先勇的《台北人》差堪一提，但白關心的是台北「人」，與黃的「都市」生活，即在破題上已顯見不同；「都市」本身正是黃著中的最重要角色。

然而指出黃凡構思的過人處，並不就表示他的小說完全成功。黃凡的篇幅有限、角度籠統，如果說他意在都市風情的即景抽樣，則篇篇皆是力作；如果說他要藉此展現大台北的風雲變幻，則全書顯得太單薄了些。不僅此也，黃凡也不能決定他的「都市」究竟是一個統攝

人群生活思維的運作體系，亦或是八〇年代一個政經活動的輻輳地點。兩者原可並行不悖，但在黃凡筆下卻皆點到為止，難見真章。

拋開這一架構問題不談，《都市生活》在文字風格上的狡黠冷冽，在人物情節上的幽默突兀，皆值得稱道處。儘管全書力求批判現代都市人的「浮誇」、「虛偽」及「感傷」（序語），我們所得見的卻是一幕幕的人間「喜劇」。黃凡的喜感不是來自刻意的插科打諢，而是源於對都市生活中種種錯愕荒唐的可能，所作的即興式誇張諷刺。〈晚間的娛樂〉將夫妻對宗教與性的幻想揉合爲一，應是近年極佳的閨房喜劇；〈回到往日的時光〉的「下水」結尾則爲神來之筆，而內蘊的感傷及憤怒，盡在不言之中。黃凡寫內向、神經質，且具自虐傾向的中產人物最是得心應手，像范樞銘、齊惠普這些角色的得意與失意，均予人啼笑皆非的荒謬感，張力十足。

但若論黃凡喜感的完整鋪陳，則非有關都市成長的三篇莫屬。〈不斷上昇的泡沫〉由小孩的孤寂、盼望與焦慮導出小小「風化案」，其實直觸成人世界欲望浮沉的要害，是篇外弛內張之作。另二作在敘述形式上的實驗與情節上的狂亂繽紛，則頗收互相指涉之效。尤其〈如何測量水溝的寬度〉的後設風格，迂迴憊懶，在投射一「都市」作家玩忽與悸動、自省與

虛誇的視景上，更是耐人尋味。

本書前附有「名家」推薦，封底自謂「震撼文壇」，不知是否亦回應都市文化生活「虛浮、誇大」的一面？黃凡的幽默感若能及於此，則全書自諷諷人，視野當更見深刻。

持續之必然？

——評蘇偉貞的《流離》

書名：流離

作者：蘇偉貞

出版：洪範書店，一九八九年二月

蘇偉貞的第十一本小說集《流離》包括了三篇不算短的短篇，〈流離〉、〈斷線〉、〈五月榴花〉，以及一個中篇，〈黑暗的顏色〉。這本選集再度呈現了蘇偉貞的一貫風格：蒼茫頹唐的情欲故事，清冷陰寡的敘述筆調，虛浮飄蕩的男女人物，讀來但覺涼氣颼颼，令人

暑意全消。筆者曾於他處提及蘇偉貞是台灣目前最重要的「女」「鬼」故事作者之一，此書堪爲新證。對自己的特色或侷限，蘇其實不乏自知之明。在書前序言中，她坦承曾爲流行一時的大陸熱所惑，終而了解題材及經驗的特殊性，不可強求。回首來時路，她乃以「持續之必然」作爲堅持個人風格的自許。

然而蘇的求變之心，未嘗稍減。幾個短篇裏，不但場景延伸到新大陸，對社會問題的關懷尤勝於以往。像〈流離〉企圖從青少年的眼光觀看婚姻離合的荒謬；〈斷線〉以留美少婦意外喪子的悲劇，檢討夫妻關係的蕭索枯寂；〈五月榴花〉寫失身、墮胎對女性性心理的鉅大影響；〈黑暗的顏色〉藉出獄犯人調適生活的艱難，暴露人我疏離的困境，各篇氣派及用心皆不小。另外〈黑暗的顏色〉嘗試男性第一人稱的自剖形式，也算是蘇有意創新的實驗。只是推陳出新，畢竟不易。三個短篇討俏處，仍舊是那些無根的戀情，鬼魅也似的女性。相形之下，蘇用力最多的〈黑暗的顏色〉反顯得顏色黯淡，不見凸出。

蘇偉貞的女性角色蒼白嬌小，但意志力堅強。在孤獨的人生旅程中，她們也曾追求刻骨銘心的愛情，結果卻多半不得善終。令人注意的是，這些小女人在大摧殘大挫折之餘，方纔自覺她們的韌性與驕傲。套句蘇在〈流離〉中的用語，她們恍如是「陰影中的發光體」，是

庸儒人生中的一群異類。《流離》中忽焉而來、忽焉而去的賈阿姨，《斷線》中隱瞞喪子消息的年輕母親，以及《五月榴花》中五度墮胎的希方，莫不如是。儘管談戀愛談得頭破血流，她們最終愛慕的對象是自己，不是別人。自戀的併發症是自閉甚或自殘，兩者多少都暗示了自虐虐人的快感傾向。自戀的另一症候是極端的潔癖；蘇的世間女子也許蹉在渾水中，但都自知「是一個清清爽爽的人不願意置身混淆。」（《流離》）

也就是因為這些因素，《流離》、《斷線》等小說寫的雖然是紅塵男女，卻少聞人間烟火味。一切的愛欲糾纏只成就了蘇派女性淒清孤高的姿態，一切的姻緣起滅只引發出此身此生毫不可恃的喟嘆。即使以情欲輪轉為題的《五月榴花》也是如此。與另一善寫女鬼式角色的施叔青相較，蘇偉貞的人物別有一層跡近孩童的任性天真，以及對性與愛的猶疑畏懼。就以《五月榴花》來說吧，女主角希方歷經至少五個男人的肉體關係與五次墮胎手術，聞之堪驚。但由蘇寫來，希方的欲海浮沉毫不見聲光色影，只有委屈求全的刻苦及冷漠。她的女性得不到也不適合婚姻關係。《斷線》中的女主角敷衍的結婚生子，卻「總算」離開了已有外遇的丈夫，滯留國外。兒子死後，她乾脆也「徹底地失去了行迹」。

蘇偉貞所營造的凌厲肅殺之氣，使她的愛情故事每有詭異恐怖的效果，迥異於一般軟玉

溫香的浪漫公式。但她企圖以類似的招數使用於〈黑暗的顏色〉時，卻好像施展不開。〈黑〉作的情節簡單，主要以一少小「離家」老大回的刑滿犯人來觀看人情冷暖，世事變遷。蘇的原意或是要塑造一充滿怨憎矛盾的「地下室人」，但她筆下的范先中太沒有稜角、太易引起我們的同情了。寫了這麼多冷靜乖僻的女性，蘇對她的范似乎母性大發，憐意叢生。這雖然使我們懷疑她的女性吃虧上當、猶自剛強的性格，是否竟是一種自欺欺人的面具？看來在《流離》一書中，男性不只是女主人翁、也是女作家的冤家，碰上了就沒輒。

男人與女人的戰爭是作家們寫之不盡的題材。蘇偉貞既是個中高手，「持續」是類文字想必也是未來之「必然」。《流離》中寫得最好的是〈斷線〉及〈五月榴花〉，兩者皆結合了冷冽的筆調及高度激情的故事，為蘇的愛情觀作了有力詮釋。筆者的感想是，「持續」可也，但何曰「必然」？如能經由自省已經定型的人物及情境，另覓「偶然」的變數，乃至「竟然」自嘲的可能，蘇偉貞道是無情卻有情的愛情小說，應可有更開闊的天地。

我記得什麼？

——評朱天心著《我記得……》

書名：我記得……

作者：朱天心

出版：三三書坊，遠流出版公司，一九八九年八月

朱天心的《我記得……》是今夏台北的一樁文學／政治「事件」。爲了一篇此中有人，而且活色生香的〈佛滅〉，文藝圈裏裏外外的感情拉近了不少。奔相走告者有之，願聞其詳者（就像我）亦有之。顰眉蹙首表態一番後，傳播「謠言」的快感，我們心頭自知。朱天心

的「陰謀」果然厲害。套句〈佛滅〉結尾的名言，她和免費幫她扯淡的一千人等，「射精似的吐出」千般是非，勁頭到處，讓志願被「施暴」的我們「潮水似的發出快樂滿足的喊笑聲，如同阿雲獲得高潮時，良久良久。」文學，政治，性……唉！阿彌陀佛，罪過罪過。

高潮過後，我到底記得《我記得……》寫些什麼呢？我記得朱天心要替台灣政治現況把脈，但我也記得她對飲食男女的研究好像更有心得；我記得朱天心把〈佛滅〉寫得葷腥不忌，但我也記得她「從政」前，在〈淡水最後列車〉上那段美麗與哀愁的日子；我記得書中她對政治的大儒態度，但我也記得嘲弄同時，她比誰都熱烈擁抱各種要嘲弄的事件；我記得老師告訴我，我也告訴學生，小說不管多麼逼真，也不能當真，但還是忍不住記得「人家」告訴我，朱天心這本書的幕後「真相」如何如何。我記得，連不該記得的，我也記得。

《我記得……》之所以是本值得注意的政治小說集，不只在於朱對目前政治人物或事件的醜化，而在於其強烈的（自我）顛覆性。此一顛覆性可以見諸作者於同一書內風格急劇的逆轉，對一般政治小說寫作守則的蔑視，對敏感話題的撫弄，對性格分裂角色的興趣，乃至對好事讀者牛肉秀式的挑逗與挑撥。終使書內的危機延伸到書外，而朱的原始意圖為何，已不堪聞問——就像〈佛滅〉中的英雄人物一樣。

朱天心對政治神話的打壓拆解，大抵沿循兩種策略。其一是以猥瑣枝蔓的敘述，滋擾看似清朗的政治行動及訴求。此一瑣碎的、庸俗的、女性的（？）敘述姿態其實師承有自：不是別人，正是張愛玲。其二是誇張性與死亡在政治意識中的宰制地位。作為一種似本能的原望，群眾政治運動暫時抒放了禁忌與壓抑。但「欲仙欲死」的解脫感，也必暗含了自我虛耗消溶的威脅。這兩種策略皆不乏可議之處，但無礙朱天心發展她由廚房到臥室的政治成人童話。〈新黨十九日〉寫家庭煮婦因股市得失而起落的黨政及性意識，〈佛滅〉寫反對派菁英耽溺於女性肉體的無能與無助，皆有可觀。而〈我記得……〉更藉死亡所象徵的虛無與紊亂觀點，反思意識形態由生成到潰散的過程，是如何狂野短促。這種性與死亡的視野，其實亦延伸到書內三篇表面與政治無關的作品，尤以寫戀童癖與自閉症的〈去年在馬倫巴〉為最。

對〈佛滅〉中反對派菁英的英雄式嘶喊，「我存在，因為我反對」，朱天心最狠的反擊大概是悄悄說，「我存在，因為我記得……」。一句「我記得」像是偈語，會為反對者帶出什麼公案呢？是存在主義式的「惡信念」，還是潛意識的性騷動？是節外生枝的花邊醜聞，還是良知良能的喃喃告白？是編織歷史的前言，還是癡人說夢的開場白？也因此，我要說朱的政治立場可以是反動保守（見詹序），但更可以是激進虛無。順著此一不斷自我分裂背叛

姿態，〈佛滅〉之後，我們「應該」記得〈去年在馬倫巴〉。後者似與政治無涉，但弔詭的是，藉一性變態「地下室人」的奇詭思潮，朱天心卻洩露了她荒謬且荒涼的政治景觀。

到底是「誰的」孤獨？

——評郭強生《說起我的孤獨》

書名：說起我的孤獨

作者：郭強生

出版：希代出版公司，一九八九年八月

《說起我的孤獨》是郭強生的第四本小說集。連同此書，郭強生在過去三年內已出版了四本作品，用功之勤，值得矚目。郭以校園文學起家，首本小說集《作伴》雖不乏習作氣息，但部分文字所透露的老辣世故，的確凸顯他早熟的才氣。其後的兩部作品，《掏出你的手

帕》及《傷心時不要跳舞》，風格依舊，而題材則自校園擴大至都市衆生相的描摹。從雅痞風花雪月寫到台灣家族滄桑，從慘綠少年寫到哀樂中年，郭勇於突破的決心，在在可見。然而躋身於新人輩出的文壇之中，出人頭地，談何容易。郭的努力似乎大於所得的迴響。新作以「孤獨」爲名，莫非在說明作品特色之餘，也暗暗點出他本人的感慨？

問題出在那裏呢？以《說起我的孤獨》爲例，我以爲郭強生不是不該或不會「說起孤獨」，而是還說得「不夠」，還沒說出個所以然來。近年崛起的小說族作家，不管有或沒有正字紅唇標記，其實背景多半相似，取材方向也大體雷同。他（她）們的文字輕巧俏麗，姿態或嗔或蹙，個個顯得才情可人。加上黏呼呼的故事。火辣辣的包裝，一時橫領書市風騷，倒也不無幾分道理。年輕是這些作者的本錢，但也極易成爲自我耽溺的藉口，使他們昧於經營更具深度的作品。對這樣的問題，郭強生已有自知之明。但脫胎換骨，需要時間，需要試驗。是以我們不妨以靜觀其「變」的態度，來看待像《說起我的孤獨》一作。

這本書包含了七個短篇故事，都圍繞著都市男女的錯綜關係打轉。寫人間情緣起落生剋，是郭強生的拿手好戲。他尤其擅長自掠影浮光的片斷經驗中，抽取或苦或甜的感情意義。書中的《錯頁》、《昨日情深》兩作，即是如此。《錯頁》寫曠男怨女表錯一夜情的尷尬，

以及尷尬之後的釋然與無奈，諷諷而不失溫馨，是頗可稱道的小品。〈昨日情深〉敘述一個舊侶重逢、時移事往的老套故事，但郭能夠就其中人物之一的形體損傷，預作鋪排，並以此帶出舊情不堪回首的主題；結局雖在預料之中，仍予人耳目一新的感受。相形之下，另一作品〈西風留舊寒〉則未免有匠氣畢現的毛病。一對正待發展第二春的中年男女，好端端的眉目傳情了半天，男的卻突然死於車禍。這不只讓女主角無言以對，也讓讀者瞠目結舌。郭是寫人生宿命麼？還是寫「行的安全」？篇名〈西風留舊寒〉過於溫吞，卻十足印證了文字及內容的走向。

書中的其他四篇作品稍長，郭的企圖心也較明顯。先談〈有他的城市〉及〈他是我兄弟〉。這兩篇故事各以一對姊弟或兄弟的成長遭遇，來指出中產家庭破碎後，所可能帶給子女の後遺症。兩作中的父母都不夠賢良，害得我們的小朋友自幼流離失所。〈有他的城市〉中的姊姊從國外繞了一圈回來，成了放蕩的女光棍；〈他是我兄弟〉中的哥哥力爭上游之後，竟走上了黑道不歸路。但這兩位人物的墮落不是小說重心之所在，他（她）們的作用是反襯出兩位弟弟的單純及惶惑。〈有他的城市〉中的弟弟一度沉湎於姊姊所介紹的酒色生活，甚至險為姊姊的男友所染指！〈他是我兄弟〉中的弟弟則眼見哥哥的沉淪而一籌莫展，終以死

別收場。

〈有〉及〈他〉作的結構儼然，可惜郭強生囿於情節、場面的「看頭」，未能對姊弟或兄弟間的關係，多作發揮。尤其郭似乎偏愛兩個弟弟的那種潔淨馴順的形像，使他們看來像是拒絕長大的男孩。這種「彼得·潘」式的情結其實未必是作品的缺點。如果再細寫弟弟對兄姊愛恨交加的原委，或是他們面對成人世界的好奇及恐懼，乃至他們何以不能或不願長大的癥結，郭都可能發展出更精彩的故事。相對的，也應會更強化其都市背景的象徵意義。以現有的結局來看，〈有他的城市〉好像猶待續集上場，而〈他是我兄弟〉的哥哥死得真有些不明不白。

郭強生的「彼得·潘」式人物到了另一作品〈三十郎當〉裏，算是有了較精采的表現。對頌讚青春的小說族來說，三十歲是了不得的「歷史」關口，是滄桑歲月的開始，更是中年危機的起點。這本來又是一套約定俗成的想法，郭卻幸能巧為運用，一方面寫三十郎當的角色們小題大作的姿態，一方面也透露他們暗自心驚的恐懼。全文以稍微誇張的筆觸，走馬燈般的場景，剪接一樁分分合合的婚姻故事，間且嘲弄男主角「被迫」成長的苦樂，十分討喜。如果郭於未來能持續是類的諷刺觀察，將不失為突破現狀的出路之一。

《被愛》是《說起我的孤獨》的開卷之作，講的是個空中小姐與午夜牛郎間的恩怨糾纏。這個故事相當具有新聞性。但郭強生寧願反其道而行，不賣弄男女雙方的情欲苟且，而專寫他們「無所爲」而爲的空洞行徑，取法乎上，可記一功。但我仍覺得郭校園言情的包袱未能盡除。我們的男女主角沾沾自喜的演練聽來俏皮的對白，或重複自認瀟灑率性的動作，只讓人有時光倒流的錯覺。郭畢竟太疼惜他的人物，即使是齷齪的故事裏，他們也出落得清爽白淨。讓我們的「空中」小姐下凡吧，讓我們的午夜牛郎發發「狼」性吧。郭是外文系畢業，應當還記得福樓拜《包法利夫人》中愛瑪·包法利自欺欺人的愛情遊戲，還有更要緊的，隱於其下的愚昧、貪欲、與兇險。似《被愛》般的題材，一定尚有可爲，郭強生何妨再試一次？

作爲文學主題而言，「孤獨」一向是個熱門領域。也因此，要說孤獨說得獨到，還真得費番功夫。《說起我的孤獨》各篇寫得均有一定水準，但說起孤獨時，郭強生實只說起了他「自己」的孤獨，未讓他的人物各盡所能。但「我的」孤獨果真只是「我的」嗎？恐怕未必。全書似又迴應著一種大家早已熟悉的「孤獨」聲浪，「孤獨」姿態。夾纏在這過與不及的弔詭間，郭強生要如何破解，將是我們拭目以待的好戲。這篇書評或許寫得嚴苛，但我以爲

以郭的文筆及抱負，應該可以更上層樓。針對他之所長，我個人有三點建議：一、以福樓拜、莫泊桑、契訶夫等人的短篇為榜樣，仔細體會世路人情的多樣性；二、磨練反諷的寫作角度，發揮異己的聲音。郭一向不欲與流行紅唇派作者認同。能否將計就計，來上一篇「紅唇已老」？三、先擁抱世界，再說起孤獨。

說故事的方法

——評曾陽晴《謀殺愛情的人》

書名：謀殺愛情的人

作者：曾陽晴

出版：遠流出版公司，一九九〇年三月

最近的小說市場頗為沉寂，《謀殺愛情的人》是少數值得注意的作品之一。作者曾陽晴雖然出身中文系，筆下卻頗有現代及後現代等「西學」的影子；行文造境，力求突破我們所熟悉的寫實窠臼。因此產生的閱讀障礙或驚喜，成為評價這本小說的主要關鍵。

《謀殺愛情的人》講的是個姊夫暗通小姨子的故事。這樣的言情好戲，從郭良蕙的《心鎖》以來，一直受到作家讀者的青睞。倫理的禁忌、情欲的誘惑、良知的煎熬，在在要使生活乏味的我們，怦然心動，甚至產生「雖不能至、心嚮往之」(?)的曖昧心態。但曾陽晴志不在此。他的小說藉著公式化的題材，自由發揮，成了一個集神秘傳奇魔幻寫實玩笑濫情於一爐的大雜燴。這樣的風格，促使我們重新思考傳統文學「談」情「說」愛的敘述模式，也使書名《謀殺愛情的人》平添一層反諷意義：與其說曾陽晴寫謀殺「愛情」的人，不如說他寫的是謀殺愛情「故事」的人。

「故事」以及敘述、解析「故事」的條件，的確是曾陽晴最終關懷的所在。小說以扉頁上「說故事人」的一句話，「我在這房子已經待了一百萬年，準備接受詛咒」始，以承諾「以後再回來時，一定要有更多更多說不完的故事」終。對曾而言，故事的虛構性及無限變化衍生的可能，正是我們探討「真實」人生的基礎。虛、實之別，原僅一線之間，而讀者、作者的主從關係，也不斷轉圜改變。讀者不只是單純的故事聽眾，更是「協助」作者述說故事的幫手。

曾陽晴說故事的方法，明顯受了晚近西方文學理論及創作的影響。他下了大功夫強調《

謀殺愛情的人》的後設性（一個關於說故事的故事），而全書對言情小說的嘲仿，和天馬行空般的敘述，也充分反映了後現代式的「遊戲」動機。不斷出現的第一人稱敘述聲音，表面掌握了故事脈絡，實則以其紛亂的言辭，暗暗瓦解傳統說部的本體迷思。就其極，曾對語言傳佈所持的玩忽心態，每每使小說成為浮動符號的集合。意義成為不能問問的謎題，形式的流轉「演出」，才是我們注意力所在。

但一部充分反映當代美學風向的作品，是否就一定是部佳作呢？在曾強調意義解構、「故事」凌駕價值的寫作前提下，對《謀殺愛情的人》這類作品作或褒或貶的評價，似乎已是無關宏旨的事。持異議的讀者大約只能自承慧根不夠、或心態保守吧。其實《謀》書所引申的評價問題，不只關係到作品本身，也關係到後現代現象欲拒還迎的批評尺度問題。《謀殺愛情的人》有不少精采的段落（如第四章），寫男主角偷情的章節尤其可圈可點。但「整體」（又是一個後現代的禁忌）而言，這部作品力道仍嫌不足。作者亟欲糅和嘲諷、魔幻寫實（師父、師兄的傳奇）、感傷言情等寫作模式，往往讓我們看了熱鬧，卻摸不著門道。他一方面放心不下讀者，不斷提醒我們他要「說故事」的用心，一方面又高估了讀者，在跳接場景、玩弄語言時顯得莫測高深。儘管後現代的作品抗拒類別化、儀式化的寫作批評傳統，一

些已成氣候的「大師」「傑作」（如蔡序所列），仍不免爲我們預設某種標記，作爲創作或欣賞的依歸。由是觀之，《謀殺愛情的人》雖力求顯現「嘲仿」（parody）的機智，但卻不脫因襲（imitate）的痕跡。尤其對應作者老師（台灣介紹後現代創作甚力的蔡源煌教授）導讀性質的序，全書習作的、師承有自的特徵，竟更加凸顯。

這樣的批評，並無礙《謀殺愛情的人》在此時此地出現的重要性。它代表後現代風格「國產」化的重要一步，也顯示青年作者充沛的創作潛力。我們希望很快讀到曾陽晴更成熟、也更具前衛性的作品。

怨對的滋味

——聯合報第十屆小說獎作品選評

書名：小說潮

作者：聯合報小說獎得獎作家

出版：聯經出版事業公司，一九九〇年三月

聯合報第十屆小說獎的獲獎作品已經結集出版，評審、主編、及作者的討論文字也一併收入。從長、中、短篇到極短篇，從海峽此岸到彼岸，從甄選到推薦，務求尺碼盡備、口味齊全。獎項種類的繁多，卻多少暴露參賽作品的質地猶待加強，雖名列前茅者亦不免。倒是

報業機構在藝術形式資訊如此複雜化的今天，仍持續推動「純」文學創作，其苦心值得敬重。

這次小說獎最吸引我的是台灣區作家入選的五個短篇。這五篇作品題材互異、風格亦自不同，但恰巧都在婚姻愛情上猛下功夫。像〈賣家〉寫離婚及同性戀問題，〈不知誰家的狗……〉寫閨房勃谿及偷情鬧劇，〈開刀〉寫女同性戀的罪疚與背叛，〈陸上的魚〉寫外遇及初戀，〈愛情機器〉寫自戀及放蕩的兩極性幻想。正是，訴不完的離合姻緣，寫不盡的癡嗔怨嘆。比較起來，大陸地區唐婕所描述的文革血淚，竟顯得有些格格不入。她的〈唱戲〉寫下放知青為營生餬口而遭遇的荒謬劇，關懷的是「飲食」，與台灣區作家念茲在茲的「男女」，或男男、女女，恰成對比。另一方面，推薦獎得主之一西西的「致西緒福斯」則儼似老「尼」入定；不耐人間烟火喧囂，專參石頭禪。面對台灣作家筆下的七情六欲，西西的頑石大約也要嘆聲「罪過」吧？

如果採取文學社會學的角度，我們可輕易看出這五篇作品的問題取向。〈賣家〉的作者顯然想點出紊亂的倫理秩序如何已危及「家」的組織、性別、甚或地緣穩定性。〈不知誰家的狗……〉藉著男女關係的變奏來說明資本主義症候群的一端。〈開刀〉直搗社會性角色遊

離變異下的種種後果：〈陸上的魚〉則以中產家庭內的畸戀，重新述說城市版「童年再見」式的故事。至於〈愛情機器〉則很奇怪的同時批判和耽溺於MTV式的映象人際關係。

在處理這些問題時，五篇小說作者的風格或感傷、或輕浮，各有所長。但在繽紛的敘述形式之下，他們的角色卻似乎分享了一種憤激嘲弄的心情。玩笑也罷，喟嘆也罷，總是躁鬱懨懨，自我糾結。這樣的情緒匯集成一股怨懟之氣，充塞字裏行間，在在引人側目。談論怨懟的感情或思維方式，原是尼采派哲學家的拿手好戲。前陣走紅的文化批評者詹明信(Jameson)曾據此續作文章，企圖自西方十九世紀的文化、文學敘述模式中，歸納出一套怨懟式(resentment)的創作及解讀文本法則。另外，鑑於最近巴赫汀(Bakhtin)的對話理論已有益見庸俗化之虞，持異議者乃有重提「怨懟的詩學」之舉，因成為顛覆對話理論的陰暗潛流(註)。

這篇短評當然無意東施效顰，搬弄名家理論來充場面。但既沿用怨懟一詞，瓜田李下，總不能不聊作表白。我的前提是，如果上述五篇得獎之作徵驗了什麼社會人際關係，怨懟的感覺也許是重要的線索之一。這幾篇作品都暴露了人間感情的某些死角或困境。但更值得注意的是，作者如何擺佈他(她)們的角色，來面對這些困境。不論老少強弱，這些角色皆隱

然感覺他們是現實環境的犧牲。然而他們的無力或不平卻每每成爲一種新的刺激，引誘他們施行代替性的、虛構性的報復。究其極，報復的對象未必及於他人，反倒迴射至角色的自身。由自嘲、自諷、甚或自殘，一逕成爲循環的煎熬。這些角色或咀嚼過去的創痛記憶，不能自己；或預思生命未來的顛仆，輾轉難安。但受苦的感覺可以是一種負擔，也可以是一種耽溺。怨懟的情緒可以成爲一種莫名的壓力，也可成爲一種虛耗的寄託。由此形成的弔詭現象，是這五篇小說最大的特色。

以首獎黃櫻〈賣家〉來說吧。這篇故事觸及了許多當前的社會問題，如離婚、單親家庭、房地產炒做等，但骨子裏要寫的實是一個失婚婦人如何「化悲憤爲力量」的經驗。嚴格來說，〈賣家〉的文字、人物刻劃都不算好，甚有評審所謂的濫情傾向。但如果我們細究女主角「悲憤」的因和果，則全作另有可觀之處。女主角的先生有了外遇，但對方不是她，而是他。這樣移情別戀的事件不啻是記雙重耳光。女主角離了婚，以出國賣家求現的口實買賣房屋，攫取精神及財力的新保障。在賣「家」的過程中，她的狡猾精明原不足取，但念及她的婚姻和她兒子的未來，我們能不多予同情？反諷的是，女主角口口聲聲一切是爲了愛，愛兒子，但她真正的動機何嘗不是怨，怨那「爲愛走天涯」的前夫。在綿綿無盡的怨懟中，她乃

能致力賣「家」大業，一次又一次的營造並拆散「家」的神話。她「事業」的成功，來自她對「家庭」最徹底、最大儒的嘲諷，讀來令人悚然。但我們的女主角也是賣家行動裏最大的受害者。她的生命其實離不開對家、對男性的追念；她的苦與樂皆繫於賣家的成敗上。由是觀之，賣「家」不只是商業行爲，也是一種自慰兼自嘲的儀式，遙指女主角心中不能（或是不願！）癒合的感情創傷。小說表面誇張的母子親情，反倒成爲她及作者自欺欺人的藉口。

張國立的〈不知誰家的狗……〉一反〈賣家〉感傷憤世的筆調，而代以輕佻的嬉笑怒罵。這篇小說尖諷圓滑，世故處遠勝〈賣家〉；不能拔得頭籌，只怕要怪張的題材缺少「感性」包裝，較難引得評者青睞。此作與數年前時報文學獎周腓力的〈一週大事〉有異曲同工之妙，都是以性的挫折與焦慮，帶出現代都市男女生活的危機；也都是以一猥瑣的、自作聰明的丈夫，作爲笑諷的焦點。張筆下的傑克有妻若虎，使他不但在事業上屈居下風，在床上也一籌莫展。整個故事圍著傑克的性欲問題發展，終引出偷情鬧劇。張的故事是傳統「閨怨」題材的逆轉。現代女性個個有爲有守，倒是丈夫們熬不住了只好「出牆」。小說寫來令人臉紅噴飯，蘊於其下的，卻是男性沙豬們一股張皇不平之氣。曾幾何時，我們的社會造就了一批批娘子軍，商場情場兩皆得意。像傑克這樣的凡夫俗子，註定要走霉運。小說的憤懣

之情，看似遊戲，實則事關男女權力的消長，以及物質社會中情欲的出路，不可輕忽。君不聞，「不知誰家的狗」汪汪亂叫，是思春？是傷懷？是憤世？在這男女「居然」平等的社會裏，男人簡直只好與狗看齊了！張國立的沙豬情懷，自嘲嘲人，功力絕不亞於當代沙豬之父張系國。

李慧敏的〈開刀〉寫女同性戀者的痛苦告白，夾以宗教罪贖的意識，題材較新穎，文采則嫌乏善可陳。已有評審指出小說的人物性格及心理動機均待加強，誠是一針見血之言。當然，李以極度醜惡的腫瘤來外向化當事人的罪疚心靈，力道仍十分撼人。在雙姝怨般的情懷糾纏下，我們的女主角百難解脫，竟至身生惡瘤。身體儼然是宗教、倫理與性欲交相衝刺的最後戰場。身體欲望的束縛及解放，滿足及壓抑牽涉太多外在因素，由不得自己。小說中的女主角愛慕同性女友，亦有明白自戀傾向。但即便社會饒得了她，上帝（男的！）也饒不了她。她的惡瘤最後雖一刀割去，她的愛癡嗔怨豈能就此輕輕而逝？就此小說本可多加著墨，不是寫女主角如何懦弱無助，而是寫她如何必得由罪惡及自責的痛苦間，反思愛情的意義。「上帝」的罰大可視為傳統男性性道德的神化壓力，迫使她對女性感情作另一形式自我對話檢查。作者及主角太輕易接受宗教救贖，反暗藏阿Q式的自我譏諷邏輯。〈開刀〉徘徊在

數種可能發展上，而未深入一端，顯得有些虛浮。

浮現在〈開刀〉女主角胸前的病癥，已十足表達欲念、愛憎的象徵意義。但在葉姿麟的〈陸上的魚〉裏，感情的自溺更得要藉身體的自溺達到最高點。死亡成爲試探愛欲的極致考驗，也同時成爲天下滿懷幽怨的情人們，最後的抗議形式。〈陸上的魚〉寫兒童的初戀，以及成年人的婚外戀情。這兩段情原似一清一濁，涇渭分明，到頭來卻相互混淆，共指人間感情遊戲的險惡。葉筆下的兒童，與其說是個髻齡小兒，倒不如看作是個「小」大人，一個戴著兒童假面的侏儒。他和他爸爸的感情冒險，居然相互照映，而同於死亡邊緣鋌而走險。自殺一方面是自暴自棄的行徑，一方面卻包含自我成全的傲慢姿態，以對一己形體的摧殘，來嘲弄、瓦解一切人爲的社會禮俗規矩。對葉姿麟文中的小孩而言，身歷愛與死的誘惑，再目睹與爸爸畸戀的阿姨之死，毋寧是殘酷的生命啓蒙式。但作者的想法應是不知「死」，焉知「生」。了解了生命狂暴非理性的一面後，我們也許才甘於謙卑無奈的活下去罷？

博生的〈愛情機器〉把愛情關係下的怨懟哲學又帶向另一個境界。當「真實」的愛情耗盡或待尋之際，「愛情機器」恰巧可以應急充數，解決我們的欲望難題。可怪的是，使用、操作愛情機器時，我們自己也有逐漸變成愛情機器的危險。這篇小說略有科幻色彩，靈感覺

則出於風靡一時的MTV文化。孤獨無聊的都市看客，間間區隔的隱秘斗室，吞吐世界一切悲歡哀樂的螢幕，組成了變幻無常的「有情」天地。這是自閉兼自瀆性的娛樂形式，但另一方面，其所鼓動的想像又是雜亂兼縱欲式的。我們的主角迴旋在無盡的意淫迷宮中，自「怨」自「愛」，無以自拔。「真實」的肉體，血淚交織的情愛，都不過是稍縱即逝的映象。當我們的「女主角」終於現身說法時，她自己故事的虛實、性格的真偽其實已不重要。愛情只是人人會變的戲法，各有巧妙不同而已。〈愛情機器〉的作者是五位獲勝者最年輕的。但此作的犬儒基調，顯然顛覆了前篇各種感情經驗；其所內蘊的怨懟情結，既依賴又戲謔我們熟悉的傳統「愛情」公式，讀來令人不安。在驚佩作者冷峻的觀察、想像力的同時，我們但願她不要被自己所創造的「愛情機器」所吞噬，成爲一個遊走文字遊戲間的「無」情的濫情者。

擅於連鎖社會現象與文學創作的評者，也許會就這五篇作品大嘆資本、工商、後現代（？）社會的人我疏離，感情空虛。其實人心不古，非自今始。我們不必拿著幾篇愛情故事，大作文章。我所想指出的，只是這幾篇小說共同呈現了一種敘事特色，值得有心人再加推敲。海枯石爛、地老天荒的至情作品現在已不多見。看看新崛起的作家寫愛的怨懟，或怨懟的

愛，回味他們誇張由自戀到自毀的感情抒放形式，或許有助我們了解當代作者及讀者「談」情「說」愛的新趨向。由著這些敘事模式本身的改變，再思文學與社會文化的互動關係，將比貿然高唱文學「反映」人生的口號，更見深意。

註：F. Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell UP, 1981), 185 - 205; M. A. Bernstein, "The Poetics of Resentment", *Rethinking Bakhtin*, eds. G. S. Morson & C. Emerson (Evanston: Northwestern UP, 1989), 197 - 224。

越過顧影自憐的藩籬

——評朱天文《世紀末的華麗》

書名：世紀末的華麗

作者：朱天文

出版：三三書坊，一九九〇年七月

朱天文的《世紀末的華麗》堪稱是她個人創作路程的里程碑。這本小說集收有七個短篇，雖非絕無瑕疵，但篇篇觸及台北都會世紀末症候群的一端，頗見朱犀利的時代感。她眼中八〇年代末的台北是這樣的光怪陸離，卻又這樣的飄忽慵懶。那個反共抗俄殺朱拔毛莊敬自

強處變不驚的年代，可真是漸行漸遠了。新台北人一方面精刮犬儒得玲瓏剔透，一方面「如此無知覺簡直天真無邪近乎無恥」（〈紅玫瑰呼叫你〉）。在後現代的聲光色影裏，感官與幻想的經驗合而為一，又不斷分裂為似真似夢的片段映象。落翅仔作著三千年不醒的尼羅河大夢，公司紅唇族絕望的與漫畫裏的王子談戀愛；老牌青年導師給著一場又一場「聖靈佈道會」也似的演講秀，玻璃圈的「菩薩」疲倦的繼續肉身佈施；氣功師顫顫幽幽的與女病人「推心置腹」，模特兒脫脫換換的淨耗青春。就在這些欲望與絕望的遊戲間，世紀末的幽靈迤然降臨。

詹宏志以〈一種老去的聲音〉為題，為《世紀末的華麗》作序，一語道盡了朱天文現階段的特色。俱往矣，朱天文寫作《傳說》和《小畢的故事》的日子。十載紅塵歷練，她的新作透露著世故與蒼涼。但正因仍不能（或不願！）勘破層層業障，她字裏行間才是如此模稜周折、千迴百轉吧。朱本人對人間世的迷戀與迷惑，何曾下於她的角色？不是對官能世界的誘惑有著由衷的好奇，寫不出像〈肉身菩薩〉與〈世紀末的華麗〉那樣的欲海浮世繪；不是對時間及回憶的虛惘有著切身的焦慮，寫不出像〈柴師父〉或〈恍如昨日〉那樣具有「驚夢」意境的道德劇。我刻意使用「道德」二字，似與朱念茲在茲的頹廢風格恰恰矛盾。但我以

爲朱最好的作品掌握了這其間的二律悖反關係，乃能使她的世紀末視野，超越了顧影自憐的局限。

我也同意詹宏志所言，《世紀末的華麗》中最好的兩篇作品是〈柴師父〉與〈世紀末的華麗〉。〈柴師父〉明寫氣功師父柴明儀對年輕女病人的曖昧欲望，暗頌時移事往的無奈與悲愴。在推拿觸摸年輕無知的女體時，柴師父一次又一次的經驗著自我心靈的電擊。四十年來家國，三千里地江山，一腔血淚早成了一簾幽夢。台灣老婆台灣兒子台灣孫子，MTV牛肉秀附設練功看氣，蔣經國李登輝費玉青豬哥亮。柴師父的天地「神魔同昌共榮，人人任意而行」。但就在這最猥褻荒蕪的時分，柴師父見證生命最殘酷的剝復劫毀。「等待女孩像等待青春復活」，「等待女孩像等待有緣師徒」。柴師父卑瑣的欲望，豈正是靈肉交會，神魔一體！？

但〈世紀末的華麗〉才是朱天文更上層樓之作。這篇小說講年華已逝（二十五歲！）的模特兒米亞的情愛生涯，不事情節，專寫衣裳。朱天文對她原欲諷刺之世界的貪戀，至此和盤托出。她對服飾品牌、質料驚人的知識，重三疊四，排擠而來，成就如符讖偈語般的文字，逕自透露著秘教的玄妙與狎邪。米亞是個訂做的世紀末人物，一個金光璀璨、千變萬化卻

又空無一物的衣架子。而朱的小說自身，未嘗不可作如是觀。米亞（或朱天文）對服裝與形式的極致講究，掏空了所謂的內容，而沒有內容的空虛，正是〈世紀末的華麗〉最終要敷衍的內容。米亞和老得可作爸爸的老段有著露水姻緣，但「他們過分耽美，（常）在漫長的賞嘆過程中耗盡精力，或被異象震懾得心神俱裂，往往竟無法做情人們該做的愛情事。」模特兒的戀愛，「是」一種姿態，一個張愛玲所謂的「美麗的、蒼涼的手勢」。朱天文寫世紀末羅曼史，其纖美矯情處，由此可見一斑。

然而〈世紀末的華麗〉不只是朱天文紙上服裝秀。這篇小說談衣服，卻有意無意的擊中時代的要害。它讓我想起張愛玲散文〈更衣記〉裏的一段話：「時裝的日新月異並不一定表現活潑的精神與新穎的思想。恰巧相反。它可以代表呆滯；由於其他活動範圍內的失敗，所有的創造力都流入衣服的区域裏去。在政治混亂期間，人們沒有能力改良他們的生活情形。他們只能夠創造他們貼身的環境——那就是衣服。我們各人住在各人的衣服裏。」朱天文盡得張派真傳。她避談政治，卻在綾羅綢緞間，編織了一則頹廢的政治寓言。當她寫著MTV裏，一群台灣複製的瑪丹娜「跟街上吳淑珍代夫出征競選立委的宣傳車，跟柯拉蓉和平革命飛揚如旗海的黃絲帶」交相爭豔，或米亞戴著情人的蘇聯紅星錶，乘著霓虹廣告車，「火樹

銀花馳過高架路，繞經東門府前大道中正紀念堂「瘋狂兜風，那久經壓抑的政治潛意識，至此呼之欲出。是反叛，還是墮落？是昇華，還是浮華？不可說，不可說。

除了〈柴師父〉與〈世紀末的華麗〉，〈恍如昨日〉與〈肉身菩薩〉，一寫知識分子的物化心靈，一寫雅痞同性戀的飄零欲望，各有可觀。但我對另一作〈帶我去吧，月光〉別有興趣。不管朱如何的張致造作，她多少賦予前四篇作品中的角色某種殘存憧憬。世紀末的沉淪雖是宿命，卻因角色的自覺而點出啓悟的可能——不論這啓悟是多麼的靈光一現。〈帶我去吧，月光〉卻有一種歇斯底里的絕望。嚴格說來這篇小說寫得不能算好；它太冗長，而人物卻仍未發展完全。小說以年輕的上班族佳瑋的傷心戀史為主，以佳瑋母親探親之旅、難償舊愛爲輔。佳瑋談戀愛的對象有三，平庸的李平，神龍見首不見尾的香港客戶，還有漫畫裏的丁丁王子。小說最精彩處是佳瑋周旋這「三個男人」間，似幻似真的「移」情與「別」戀。這位小姐生猛的激情，真是如此「天真無邪近乎無恥」。相對於她母親四十年舊情綿綿，孰輕孰重，反倒難下論斷。小說的高潮是母女各成傷心人，母親慫恿睡匝月，佳瑋則失去了記憶能力。朱天文以小兒女式的筆調起始，卻終於述說一個恩情不再，回憶蕩然的故事。漫畫裏的癡癲愛恨和歷史上的生離死別原來是這樣接近，回憶與失憶、愛欲與妄想竟是如此不可

思議的混淆。朱天文世紀末的想像，以此最爲「兒戲」，也最爲令人驚懼。

苦中作樂

——評林宜澧的《人人愛讀喜劇》

書名：人人愛讀喜劇

作者：林宜澧

出版：遠流出版公司，一九九〇年七月

《人人愛讀喜劇》是近來頗為值得一讀的小說集。作者林宜澧雖是新人，下筆卻如同老手。不論是都市速寫（〈台北前線〉）、人物素描（〈祥貴傳奇〉）、還是鄉俚傳奇（〈傀儡報告〉），寫來都是有聲有色。其實本書既不標榜前衛風格，取材也多從「小」處著眼；

但林說故事的功力不凡，渲染鋪陳，在在引人入勝。這一特色，頗有幾分張大春的味道。

本書名為《人人愛讀喜劇》，已經點明作者的創作意向。所收十一篇小說雖不乏「原應」賺人眼淚的情節，卻都飽含化悲憤為「笑話」的力量。以《人人愛讀喜劇》為例。這個以牛肉場為背景的故事寫艷女郎的辛酸、露水姻緣的無奈，是個標準自然主義式題材。但到了林宜漂的筆下，卻成了讓人哭笑不得的鬧劇。牛肉秀的老板與警察大鬪法，窮極生智，竟讓旗下女郎在「梅花進行曲」的節奏下，「一絲不掛地，從幕後踏著昂揚步伐，像木馬屠城記裏那些詭計得逞的士兵一般，隆隆隆全都衝殺出來。」好一個透明梅花秀！還有誰能像這班女郎一樣，敞開胸膛，毫無保留地愛她們的國家呢？林宜漂諷而且虐的姿態，讓我們想起了剛剛過世的王禎和先生。王的《玫瑰·玫瑰·我愛你》寫六〇年代吧女「為國捐軀」，大賺越戰渡假美軍鈔票的英勇行徑，恰可視為《人人愛讀喜劇》的源頭。

王禎和早期淚中有笑的精神，也可在林較具悲憫意圖的作品如《夜巡》、《王牌》等中得見。這樣的作品乍看並不好笑，但林總能在現實的痛苦與荒謬之外，添加一層想像層次，從而超拔了寫實小說涕淚飄零的僵局。於是在《王牌》的結局裏，那對身陷火窟的苦命母子竟在烈焰中隨歌聲而去；而在《夜巡》中，我們富有正義感的青年敘述者「彷彿」看到了他

好友一家，歷盡一切劫難，在「午夜的馬路盡頭」，終又團圓。是的，人人「愛讀」喜劇。但林宜潔的喜劇是只能寫來讀的。現實與虛構的消長生剋，至此不言自明；而林對小說媒介的有限或無限可能，亦有極反諷的自省。

除了上述作品之外，林的幾篇都市小說也寫得妙趣橫生。〈台北前線〉以MTV式手法，拼湊都市人形形色色的遭遇。每一片段的角色都以M為名。所謂千人一面、千面一名，都市的衆生相如此不同，卻又如此相同。〈始末〉描寫一對分租公寓的男女藉便條傳情，卻從未見面。林塑造二人間的智慧角力，極富懸疑氣息。最後男女主角決定謀地相見。他們會見到彼此嗎？何以捨近求遠，不在「家」見面呢？小說戛然而止，予人餘意不盡。

但林宜潔作品最有潛力的一面，應是他數篇以人物為中心的小說。這幾篇作品凸出人性畸零醜陋的面貌，並糅合了前述的想像風格，頗能勾畫我們社會的怪現狀。〈化粧〉中那個腦滿腸肥、言不及義的民代，在化粧品發表會中與一小孩計較，終於演出一場混戰。此作以鬧劇始，卻一路發展成為詭秘的心理鬥爭好戲，不讓王文興當年的〈黑衣〉專美於前。〈先生舒耐特〉寫一個偏執狂的懼外仇外行徑，可歎亦可笑。而最耐人回味的應屬〈舞者王剛〉、〈祥貴傳奇〉、及〈鼓聲若響〉三作。三者都寫孤獨者的悲愴與憤怒、欲望與幻想。故事

在有限的篇幅內縱橫主角的滄桑往事與現實困境，也都藉不可思議的艷遇或奇遇，引生出另一片宜喜宜悲、可怪可驚的想像空間。妻離女散的祥貴中了特獎；孤苦伶仃的勤奮仔巧遇青樓佳人；而六十五歲仍酷愛熱舞的王剛，竟陰錯陽差地應邀參加一神秘舞會。生命是這樣不可測，喜劇與悲劇，欲望與絕望竟能共相而至。在處理這些人物的哀樂時，林宜濤糅合了他的悲憫與笑諷，世故與天真，確是動人。

王禎和曾說：「也許我看的傷心事太多了，總希望：只要可能，讓人間多一點笑聲。」《人人愛讀喜劇》亦恰可作如是觀。林宜濤初試身手，已是不凡。希望能讀到他更多的「喜劇」。

燥動不安的城鄉即景

——評莊華堂的《土地公廟》

書名：土地公廟

作者：莊華堂

出版：聯經出版事業公司，一九九〇年八月

莊華堂是近年頗受注意的新進作家，《土地公廟》是他首度結集出版的作品。新人新作，成績可喜。這本小說集共收有創作九篇。由鄉土人物寫到都市男女，由政治事件寫到情欲傳奇，莊華堂包容各色題材，實驗不同風格的努力，在在可見。

合而觀之，這九篇作品不僅襯托出八〇年代末期，台灣燥動不安的城鄉即景，也顯現作者置身其間，力求銘刻、定義各樣變化的急切姿態。此一姿態，有時難免來得突兀與誇張，影響作品形式的周延性；但也唯其如是，我們反得見證一位專志的青年作家，如何折衝於相異的敘事成規、矛盾的政治文化理念、與紛亂的現實素材間，找尋出路。《土地公廟》最引人注目處，往往不在於莊華堂觸及了什麼問題，或展現了什麼立場，而在於他在創作過程中，所不自覺顯露的矛盾與支絀。

以曾分獲大獎的〈土地公廟〉與〈祭典〉為例。這兩篇作品皆以客籍農夫阿坤伯一家的興衰為主線，側寫台灣農村的政經變動，人事滄桑。〈土地公廟〉強調農民對土地不可言說的愛與執著，對各種打擊的忍受與無奈。莊娓娓述來，真摯動人。小說高潮，敬天畏祖的阿坤伯夫婦在暴雨中奔向土地，成為肉身再現似的「土地」公婆，確能點出一股人神交會的宗教氣息。〈祭典〉則筆鋒一轉，莊華堂不再汲汲於苦中有樂式的農村素描，改寫阿坤伯的絕望與憤懣。農事凋零，連一向堅韌自持的阿坤伯都要宰殺他的老牛了。然而何其反諷的，他的屠牛之舉竟是爲了在又一場宗教儀式中，一表「誠意」！這場奉神明之名而行的祭典，因而在虔敬中有揶揄，膜拜中見意氣，與〈土地公廟〉中刻意營造的人間聖蹟，效果迥然不同。

。而阿坤伯在故事告終時，赫然登上了農民抗議的宣傳車，進行示威運動，更令人瞠目結舌。

〈土地公廟〉與〈祭典〉兩作所產生的對話關係，至此不言自明。識者或要批評〈祭典〉的結果，太過突然，因使全作缺乏〈土地公廟〉那種一氣呵成的氣勢。我倒以為兩作相較，〈祭典〉容或有更大的潛力。阿坤伯的造型其實我們似曾相識。自茅盾的老通寶（〈春蠶〉）到黃春明的青番公（〈青番公的故事〉），太多的中國老農曾為我們演述人與土地的故事。〈土地公廟〉唯一可觀處，是莊華堂將阿坤伯夫婦擬神化了；他把知識分子「鄉愁」加「鄉土」的情意結，因此發揮得淋漓盡致。〈祭典〉則顛覆這樣的安排，由神話中窺見歷史的虧隙。乘著宣傳車四出廣播抗議的阿坤伯也許不再「可愛」，但他性格的突變確實打亂了鄉土小說的成規，使我們意識到莊華堂畢竟無意再成為另一個黃春明；他的鄉土是八〇年代末的鄉土。遺憾的是，莊未對阿坤伯的行為及動機細作思考。究竟阿坤伯的抗議是單純的逼上梁山，還是一種名之為解嚴後的民主啓蒙「儀式」？究竟什麼是祭典？誰是祭典的真正犧牲或神明？莊對阿坤伯的同情，使他不能兼顧〈祭典〉的內蘊弔詭，也讓結局近乎「農民起義」的公式。

莊華堂另外兩篇鄉土小說，〈船歌〉與〈第八個蛋〉，亦寫得各有千秋。〈第八個蛋〉以小孩的眼光，描述農村人家卑微的欲望與挫折。莊用易碎的雞蛋來投射小男孩患得患失的心情，是一妙著。隨著故事發展，男孩注定不能吃到他渴求的雞蛋。但我們知道蛋終於打碎後，男孩的委屈，家人的誤解，才是故事的重點。此作寫成長的痛苦，認真細膩，只是整個架構酷似黃春明的〈魚〉，因此難謂凸出。〈船歌〉以抒情的筆調，記述一對母女的返鄉之行，並藉故鄉的景物，引出前塵往事。在有意無意的對談中，女兒逐漸了解母親半生悲歡，二人的隔閡遽然縮短。莊以古典三一律格式，平穩的展露母女親情，動靜得體，要言不煩，果然有他自許的電影風格。

鄉土、親情之外，莊華堂也嘗試處理愛情故事。〈秋月情事〉、〈母親的歌〉、以及〈丟掉報紙在街上〉都觸及畸戀問題。先談前二者。嚴格說來，〈秋月情事〉寫得不能算好。故事中的秋月遇人不淑，與阿郎暗生情愫卻又難通款曲。後秋月夫家遭劇變而守寡，阿郎則因受嫌而亡命他鄉。這樣的情節很可以鋪張成爲一齣情欲糾纏的好戲，莊寫來卻不見精彩。敘述者爲了交代前因後果，引進不少枝蔓的人物及場景；而他所營造的懸疑氣氛，亦顯得微弱。秋月及阿郎空有造型，言語舉動則乏善可陳。真正引起讀者興趣的，是小說的結局：秋

月與一男子陳屍荒山，衆人皆以爲是阿郎，待得近看，方知是鎮上另一無賴許逢春。這一結局的逆轉，固然滿足了懸疑的橋段，但毋寧說莊華堂要藉此表達情欲的險惡與不可測。秋月被壓抑的欲望苦尋出路而不可得，乃有最令人意外的私情。阿郎貌似莽撞衝動，竟更較秋月忸怩而多慮。直至小說最後，阿郎的妒火方化爲怒火，終至玉石俱焚。莊華堂意識到這其間的性挫折與幻想，還有相隨而來的暴力與自虐虐人傾向。但缺乏臨門一脚，使得全作面目模糊不清。

〈母親的歌〉也有類似的問題。莊華堂再次架構了一個原應更有可觀的故事：太平洋戰爭的末期、被拉伕的台籍戰士、行止曖昧的日籍軍官、四望無際的荒島、憂傷淒迷的「母親的歌」……，一切指向一個一觸即發的戰爭及愛情危機。但莊出入過多的主題對比間，很難面面俱到。台籍兵士與日籍軍官同性相戀，配合著太陽帝國的瓦解，荒島的孤寂，第三者的妒視，可以發展成一個頹廢的傾「國」之戀，一個殖民地 V.S. 帝國的政治寓言，一個亂世傳奇，甚或一個啓蒙故事。但莊的第一人稱旁觀敘事者似乎心有旁鶩，不能集中火力，追踪他所見所聞的愛情纏綿。等到美軍登陸，他的故事也幾乎擱淺。儘管如此，小說結局的場面，仍然驚心動魄。槍聲響起，我們赤裸的中日情侶相擁而倒，但他們被射殺了麼？莊華堂至

此扭轉他的視角，帶出更令人迷惑的一景，也將他極度浪漫卻凶險的愛情哲學，推向頂點。

莊的第三篇愛情小說〈丟掉報紙在街上〉格局較前二作小，成績卻駕乎其上。小說以一個沾沾自喜的中年歸國學人來觀察台北的都市生活。這位敘述者的話乍聽有理，但我們很快發現他的自以為是和他的男性沙文主義，正反映了他原欲批判的問題——他自己已成爲都市病癥的一個抽樣。除了部分詞句過分誇張外，莊華堂處理這樣一個人物，顯得得心應手。我們的英雄陶醉在他自營的羅曼史中，殊不知他調教出來的學生／情人，竟是棋高一著的新女性。「我」與W的戰爭是場男與女的角力賽，而每一回合的唇槍舌劍，都暴露著兩人之間權力的消長。當然小說的高潮最是令人難忘。「我」舉起了用報紙捲成的「紙棒子」嘶喊著「我知道怎樣測量妳下體的寬度。」W搶過紙棒，反擊道，「那是沒有用的」，「把那根紙棒，狠狠的攢在大街上，沒有發出任何聲音。」這裏的性暗示不言可喻。隨著被摔在大街上的紙棒子，我們英雄成了狗熊，他的男性權威不過薄如字紙罷了。這篇作品顯現莊華堂的戲謔才情，值得再接再厲。

最後要談到的是莊華堂的兩篇政治小說。熟悉台灣近十年政情的讀者，大可「對號入座」，在〈遮住陽光的手〉和〈別在黃昏之後點燈〉二作間，看到曾經喧騰一時的事件。但政

治小說畢竟不是政治新聞，也無從永遠依賴熱門話題的新鮮度。與其愷切的記錄某一事件的因由，揭示某種政治理念，不如探討在特定政治氛圍中，人與人的複雜互動關係，還有理念與行動、欲望與實踐間的種種交鋒。以這個角度而言，〈遮〉和〈別〉作對政治的批判，都失之浮泛，作者的立場也顯得一清如水。但就算莊華堂無意挖掘事物表象後，錯綜複雜的權力取予運作，他仍可秉持特定風格，強化他對某一事件的執念。比如說〈別在黃昏之後點燈〉透過小孩子的眼光，追溯一件殘忍的政治謀殺，就已顯現莊以清純見齷齪，由混沌探真相的安排。如能妥為渲染文中的恐怖(Gothic)氣氛(狹長的甬道，神秘的暗室，痛苦的家族秘密，死亡的威脅)，而不急於說明真相，該作將更為有力。同理，〈遮住陽光的手〉寫原住民的墮落與掙扎，少年死刑犯的怨悔與超脫，也似可依著已有的抒情筆調，再予著墨。莊目前的版本，集諷刺、教誨、譴責、感傷於一爐。喧囂之餘，只讓我們覺得「社教」意味，濃得化不開。

以極短的篇幅來評論莊華堂的九篇作品，其實並不公平。但如前所述，莊對社會現象的多重視野，已在本書顯露無遺，而他樂於嘗試不同的風格，必將成為他創作的最大本錢。莊目前的作品未必能完滿解決許多形式及理念的問題。但比起許多四平八穩的小說，《土地公

廟》所引生出的問題，反倒更能使我們意識到莊的活力與衝勁。希望他下一部作品，能夠更上層樓。

感傷的嘲諷

——評袁瓊瓊的《情愛風塵》

書名：情愛風塵

作者：袁瓊瓊

出版：洪範書店，一九九〇年九月

袁瓊瓊是台灣八〇年代初期，最具個人特色的女作家之一。她的短篇如〈自己的天空〉、〈滄桑〉不但因文采斐然，屢獲大獎，也早成為見證女性主義在台興起的重要資料。但八〇中期以後，袁的光芒漸斂。她的兩個主要長篇，《今生緣》與《蘋果會微笑》，都予人虎

頭蛇尾之感，另一方面，她側身電視肥皂劇圈中，儼然另闢了一片「自己的天空」。《情愛風塵》雖貌似新書，卻是袁早期精彩舊作的合集。書名「風塵」，巧妙的點出袁「談」情「說」愛，陌然慵懶的風格；而回首十數年創作之路，袁本人也不免風塵僕僕的感慨吧？

袁瓊瓊愛情小說的特色，主要在於嘲諷。台灣男女作家寫愛情者，可謂滿坑滿谷，但多數病於濫情。袁瓊瓊出入種種情愛題材間，卻能時時調整距離。她寫火辣辣的愛、濕篤篤的情，常常出人意表的抽身而退，或作冷眼觀、或效局外人，為筆下糾纏不清的故事，加添自嘲嘲人的向度。像〈自己的天空〉中淚人兒靜敏與丈夫一家人在嘈雜的餐廳中討論分居，卻突然意識到自己的婚姻其實一無是處，於是在佳餚美酒間，她竟破涕為笑，主動要求離婚。又像〈鄰家女兒〉、〈兩個人的事〉、以及〈風〉，都寫來得急去得快的一夕之緣。春夢了無痕，男方的無情固然令人不齒，我們那些女主角的自作多情，才是袁瓊瓊要諷刺（與痛惜）的重心。

袁瓊瓊的愛情故事多半是不圓滿的。但正因她的嘲諷才情，使這些故事居然有了喜劇的興味。再以前述〈自己的天空〉為例：離婚後的靜敏，是否就如女性主義家們所預期的「自立自強」起來了呢？靜敏先開手工藝品店，再拉保險，最後成了另一個男人的情婦。所謂「

自己的天空」，就是從丈夫另有新歡的怨婦，到自己成為別人丈夫的「新歡」麼？袁的小說為女性主義主題開闢了對話空間。即使在像〈燒〉這樣的恐怖故事中，黑色喜劇的氣氛，仍縈繞不去。故事裏的太太有極強的佔有欲，先生發了高燒，猶自關門「照料」，終使丈夫的病不可收拾，一命嗚呼。在往火葬場的途中，我們這位外貌清冷的未亡人，也已被欲火及妒火燒得不可救藥了。

但袁瓊瓊的嘲諷，也隱含了她創作觀的危機。除了前述的例子外，她也時常將嘲諷化為自溺的溫床，甚或是作品的「賣點」。小說本身寫的是什麼不再重要，關鍵是高潮中我們男女角色一個淒然或犬儒的姿勢，一種惘然的、無謂的氛圍。隨著這姿勢與氛圍，我們彷彿又聽到袁瓊瓊的訕笑或竊笑，但一切就此戛然而止。熟練了這一寫作的方法後，袁瓊瓊顯然無意再進一步探索人間男女的愛欲折磨，而求安於現狀了——正如她筆下的許多女性角色一樣。《情愛風塵》十五篇小說中，約有半數，皆是如此。像〈迴〉、〈江雨的愛情〉、〈流水年華〉等，皆可為例。

以情節模式論，袁瓊瓊對年紀稍大，已歷風霜（或風塵）的女人，和年紀較小的男人間的爱情遊戲，最為拿手。從〈自己的天空〉到〈兩個人的事〉，從〈江雨的愛情〉到〈無言

△，袁在在寫這種老女人小男人間，徵逐關係的無根與無償。這其實是現代中國小說裏相當凸出的素材，也極易引起女性主義讀者的注意。但袁寫來，逗趣有餘，潑辣不足。她有心為現代女性的心事，多闢出路，卻終在嘲弄玩世的煙幕下，將已經到手的精彩話題，輕輕帶過。她的女主角們結果都成了情場上的女性阿Q，而袁本人最多只能稱之為懶惰的女性主義者。

這篇書評以「感傷的嘲諷」為題，其實語帶雙關。感傷的情緒是愛情小說的主要基石之一，而嘲諷往往戳穿感傷所兀自編織、膨脹的愛情憧憬。袁瓊瓊最好的小說（如〈滄桑〉、〈自己的天空〉）都能把握感傷的心懷，兼寫世路人情的嘲弄。但當她掉轉矛頭，把一切感傷的情境，都看作是嘲諷的對象，她的小說就顯得單薄輕巧了。袁曾是我們最有潛力的作家，《情愛風塵》可為明證，但除了改頭換面的舊作合集外，讀者將更盼望能看到她的新作。

暴力與溫情

——評羊恕的《太平市場大事記》

書名：太平市場大事記

作者：羊恕

出版：遠流出版公司，一九九〇年十月

《太平市場大事記》是羊恕繼《刀瘟》之後又一本小說選集。羊恕的《刀瘟》曾廣受好評，甚至搬上銀幕。在新的小說集中，他延續了以往對人情（尤其是親情）齟齬的好奇，但視野更爲擴大，往往及於左右人情的歷史、政治動機。像〈太平市場大事記〉及〈手符〉觸

及省籍問題、〈磊城〉側寫軍眷文化、〈路標〉探討台獨威脅等，都是佳例。但羊恕所用的寫實模式，似乎不再能負荷題材的複雜性。他在模擬人間經驗之餘，對「寫實」文字本身權宜及權威性，未多作探討。而這一探討，我以為關係他未來視界的開拓。

羊恕的現實世界擺盪在兩個指標間：一方面是溫情，人與人間相互關懷、體恤的關係；一方面是暴力，人與人間相互傾軋、抗爭的行為。羊恕最值得稱道處，不在於他凸顯兩者間的對立，而在於他看出兩者互動的弔詭關係。像前此的〈刀瘟〉寫市井無賴的舐犢之情，刀光中見愛心，扞格中有涕笑，即頗為可觀。在短篇小說精緻的幅度內，他呈現暴力與溫情相互激盪下的僵局或變局，點到為止，而餘意不盡。但在《太平市場大事記》裏，羊恕處理的問題要較前複雜；暴力與溫情間的角度，因此需要更大的空間，才能見其真章。

以〈太平市場大事記〉為例，這篇作品以半歷史性口吻（「大事記」）敘述一個市場的滄桑，兼亦帶出敘事者童年往事的追憶。羊恕的用心不止於此，他更要寫一個新寡婦人的感情挫折、地方黑勢力的崛起、遷台大陸老兵的寥落心情。掩於其後的，則是五〇年代台灣社會結構變遷的事實。這一題材，十分討好，但如何寫得與眾不同，卻非易事。在老士官與角頭的爭鬥間、孤兒與寡母的親情間，我們需要更多的訊息，方能了解這些人間小事如何成為

「大事」。羊恕過分遷就董稚敘事者的眼界，不能營造一知識及時間（長少、今昔）的反諷距離，使全作的歷史動機，流於浮泛。

〈手符〉以大陸與本省小孩在四〇年代因「偶然」而結緣的經過，點出歷史、政治動盪的前奏。這篇作品具備相當精緻的人物象徵安排：迷惑憨直的台灣哥哥，「腐白」瘦弱的大陸「義弟」，兩岸來去的父親，妒意勃生的母親，都顯得各有深意存焉。所有親情關係隨故事發展而變得曖昧，充滿一觸即發的張力，終以一場暴力，暫時作結。比起〈太平市場大事記〉，〈手符〉的構思方式要老練得多。但本作篇幅較短，戛然而止的結局，尚多有發揮的餘地——或可作為一長篇的前奏？另一篇〈路標〉寫台獨工運與愛情牽引，則乏善可陳。該篇為軍中文學甄選而作，試圖以溫情開脫目前騷動的意識形態之爭，而不能對溫情本身所恃的意識形態有所警醒，顯得一廂情願，也暴露傳統寫「實」文學的弱點。

羊恕的〈磊城〉寫軍眷的方城之戰，〈月芽彎彎照溪床〉寫兄妹情深，一以喜劇取勝，一以抒情見長，均稱平穩。這本選集中最有潛力的兩篇作品，應屬〈翁氏昆仲〉與〈達達姆〉。〈達達姆〉由一女記者調查姊妹淘殉情事件起，一路抽絲剝繭，終於暴露女記者本身感情世界的空虛與無償。她對亡友的悼念，衍成對自己生命意義的反省與撇清。但亡友像大鳥

一般的慘烈飛逝，卻遠非她力所能逮。前者自戕的暴烈行爲，恰對女記者虛惘的自信與自欺，作了最無情的反擊。〈翁氏昆仲〉回到〈刀瘟〉的世界，唯羊恕以感傷取代了前作的喜劇反諷。小說中的兄弟其實均非善類，但在他們的世界裏，手足之情依然以最「不合理」的方式長存。羊恕以第二人稱「你」來作爲敘述角度，以乾澀的筆調寫出兄弟久別後的海灘重聚。刀光血影的往事，歷歷如昨，而兩人的心情，竟已微近中年。或許生活、回憶、時間本身才是最暴虐的存在，溫情終將爲時移事轉而銷磨。但羊恕在其中仍見證了些許價值，並努力將其銘記下來。這一時刻，代表了他作品最重要的主題。如何寫溫情而不濫情，寫暴力而力透現實經驗的侷限，是他未來作品的挑戰。

一鳴不驚人

——評凌煙的《失聲畫眉》

書名：失聲畫眉

作者：凌煙

出版：自立晚報社，一九九〇年十一月

懸賞八年，自立晚報的百萬小說獎終於由凌煙的《失聲畫眉》獲得。這部小說寫日益沒落的歌仔戲班生涯，兼及戲台上下的哀樂情仇，是典型的鄉土文學作品。自立報系一向標榜本土風格，《失聲畫眉》獲獎，倒與報社立場十分吻合。只是這部小說視野有限，技巧平平

，獲獎之後，早已引起不少質疑的聲浪。這篇書評無意對小說本身多作苛評。凌煙女士一方面樹大招風，一方面也確實力有未逮，邇來壓力一定不小。我所要討論的是《失聲畫眉》如何再次凸顯有關鄉土小說的迷思，還有作者和評審者經營或辯證此一迷思的洞見與不見。

台灣鄉土小說由楊逵、吳濁流等人首開其端，歷經鍾理和、黃春明、王禎和、宋澤萊等數輩作家，可說是台灣文學最重要的傳統之一。這些作家寫他們的故鄉如何經歷一次又一次的政治、經濟、或文化的衝擊，故鄉的人物如何在衝擊中掙扎或迷失，皆誠摯動人。在書寫鄉土同時，他們也一抒鄉愁之情：童年歲月的溫馨、家鄉舊俗的奇趣、俚巷男女的質樸、還有盛年不再的感傷，都是常見的主題。凌煙的《失聲畫眉》藉著戲班穿鄉過鎮的所見所聞，側寫傳統農村文化的沒落、生活及節慶儀式的質變，終以畫眉鳥失聲為喻，帶出她的遺憾與無奈。這一寫法，無可厚非，而凌煙的感慨，更是其來有自（親自下海的體驗！）。但從鄉土文學五十年的傳統來看，《失聲畫眉》表面似鳴新聲，骨子裏卻是陳腔舊調。

《失聲畫眉》技巧上的缺失，部分評審者已經指出。全書雖架構儼然，但卻因要交代的線索人物過多，顯得浮光掠影。歌仔戲班特殊的營生形式，還有女性演員的同性戀恩怨，原是極討好的題材。可惜作者心有旁鶩，在哀嘆原鄉不再、清音難尋的前提下，未能作更細膩

的處理。

全書最突兀的角色，當是作者本人的化身，慕雲——一個家庭、教育背景良好，因熱愛歌仔戲而逃家下海的少女。透過慕雲，我們看到目前野台戲演出的怪現狀，而她的失望，亦可想而知。小說以慕雲悵然隨雙親離開戲班作結。這位慕雲小姐為鄉土藝術而獻身，其志可嘉，其行可勉。但在嗟嘆歌仔戲墮落時，她（及作者）似乎只看到戲班媚俗譁衆的惡果，而未及思考「媚俗」與民間表演藝術間素來相生相剋的關係，以及「媚俗」在目前歷史文化空間的特別表現方式。小說僅以高蹈的鄉土情懷，遮掩原極複雜的社會動態，自然顯得單薄。

《失聲畫眉》另有一層問題，不可不提。凌煙的作品，強調「親身」體驗的結晶。從書內所附作者粉墨登場的彩色照片，到小說中人物亦赫然出現在照片中，我們似已逐步進入一個虛實不分的世界——果真人生如戲？但凌煙又志不在此。她在自然主義小說、報導文學與半自傳奇情故事間輾轉，時有精彩片段，但終不能作更周延的表現。這一問題提醒我們，究竟鄉土文學是一種血肉相連的切身告白，還是衆多文學敘事模式之一種？究竟是懷鄉的「內容」，還是懷鄉的「姿態」本身，才是作家琢之磨之的對象？凌煙的作品強調「第一手」的、「現場」的描寫，何以讀來但覺似曾相識？「尋根」、「故鄉」、「泥土」、「寫實」等

字眼用多了，未免有流於另一種「空談心性」之嫌。如何對這類問題續作思考，是凌煙這般專志作家的下一步挑戰。

鄉土小說的動人處之一，是作者藉原鄉的情懷，投射一清純理想的政治、歷史或人文視野。準此，《失聲畫眉》以歌仔戲的由盛而衰，恰可演述「鄉土」的日漸斲喪。但凌煙可曾想過，歌仔戲的生涯，可能「從來」就是坎坷的，「從來」就是有齷齪卑俗一面的。而更弔詭的是，原鄉的失落，往往是鄉土小說家的預設，而非結論；在面對時間的流變時，新不如舊、今不如昔的嘆息，更可成爲一種自我設限的、甚或自作多情的末世觀。我無意否定凌煙小說所暴露的殘酷現實，但以爲九〇年代的鄉土小說，在立論、視野上都應較前更爲細密，也更具自我批判性。

《失聲畫眉》之所以不能一鳴驚人，凌煙的寫作經驗不足，固是原因之一，但她對鄉土小說的觀念與實踐，不能「推陳出新」，恐怕才是真正的癥結所在。

小艾到了台北？

——評林俊穎的〈大暑〉

篇名：大暑

作者：林俊穎

發表：《聯合報》；後收錄於《大暑》，三三書坊，一九九〇年十二月

以新人新作的標準而言，〈大暑〉的成績極其可喜。在有限的篇幅內，作者鋪排了一看似簡單、實則繁複的故事。人物生動，文采炫人。小說描寫一因負債而潛來台北的家庭，如何因應都市生活的哀樂點滴。林俊穎不僅寫活了城鄉經濟生活驟變的種種，也娓娓道出市井

男女的情欲掙扎、升斗小民的卑微奮鬥、傳統女性的辛酸蛻變，還有少年初識的朦朧欲望。尤其引人注意的是，作者將這些題材溶入六〇年代的台北氛圍中，一景一物，俱足挑出一種屬於「都市」的「鄉」愁情景。相對於我們習見的鄉土作品，顯有不同。

小說著墨最多的是家庭女主人澄惠及她的女友秀津。澄惠的腴腆敏感對照秀津的潑辣豪放，寫來討好。及至後者紅杏出牆事洩，兩人疲於應付時，我們方猛然驚覺作者對女性的同情與寬容，原來無分軒輊。小說高潮以死亡及生產（流產？）作結，劇力十足。澄惠的性格及最後遭遇，每每讓我想起張愛玲《小艾》裏的小艾。事實上，作者對俚巷風情所作的描寫，對暗含兇險的人生所興的感喟，也頗見張派真傳。如何見好即收，將是下一步的考驗。

我對作者筆下所營建的舊日台北，獨有興趣。那是一個悸動燥鬱的台北，一個形將蛻變為國際都會前的台北。從澄惠的眼裏，我們重又看到那都市漸顯昏黃的前身，喧嚷而儉俗，和張愛玲的上海畢竟不同。而從世紀末的角度回顧澄惠一家人當年狼狽奔入台北的情境，我們對〈大暑〉的人事，自不免平添一般俱往矣的蒼茫感觸。

愛的辯證法

——評楊照的《大愛》

書名：大愛

作者：楊照

出版：遠流出版公司，一九九一年三月

楊照是台灣這幾年最被看好的新銳作家之一。他的短篇已結集出版者有《蓮花落》（圓神）、《吾鄉之魂》（時報）等，其中不乏取材尖銳、風格緊俏之作（如〈黯魂〉），早已贏得好評。《大愛》是楊照的第一本長篇小說，這本小說長達四百四十一頁，時空縱跨台灣

近二十年涕笑擾攘的政治史，而以一群年輕人追尋、定義「大愛」的真諦，為情節主要依歸。在以輕薄短小是尙的書市裏，像《大愛》這樣厚重的作品的出現，本身已是異數。楊照不願隨俗的野心，亦由此可見一斑。

大愛的故事圍繞著五個男女角色發展。這幾個角色有的來自台灣中下階層，有的出身高級大陸軍眷背景。在成長的過程中，他們聚散離合，見證政教體系的輾轉運作、品嚐人間情欲的詭變顛仆。但更重要的是，他們折衝於意識形態的圖騰與禁忌間，企圖為自己，也為家國，重新定義安身立命的源頭。這樣的題材，其實似曾相識。三十年代的茅盾（《蝕》），四十年代的路翎（《財主的兒女們》），五十年代的楊沫（《青春之歌》），七十年代的靳凡（《公開的情書》），八十年代的劉大任（《浮游羣落》），戴厚英（《人啊，人！》）等，都曾以漫長的篇幅，紀錄、思考類似的問題。上焉者成就了動人心魄的政治小說，而下焉者則樹立了革命加戀愛的樣板公式。

我刻意勾勒這樣一個以大陸為中心的小說傳統，對楊照或許是一種挑釁。無論就政治或小說美學立場而言，他顯然皆不願被納入這一主流傳統內。但我以為認識這一傳統，我們才能更瞭解《大愛》所表現的突破與侷限。我們目前常見的反對派小說，多在控訴政權不義、

揭露歷史血淚上作文章。這型小說的政見容或不同，但表達的方式竟與它們原欲批判的那些反共或擁共小說，如出一轍。《大愛》的可觀處，即在於楊照努力避開這一窠臼。全書以錯綜的人物關係，細膩的言談辯證，來試鍊、推衍政治理念與情愛表現的理想境界；跌宕曲折、峰迴路轉，不以行動取勝，而以思辯見長。這種仿哲學理念小說的寫作法常使楊照陷於難圓其說的僵局，但對他及細心讀完全書的讀者而言，仍不啻為一場艱苦但難得腦力震盪經驗。

什麼是楊照所謂的「大愛」呢？小說裏的人物汲汲營營追逐「大愛」，並賦予其種種定義。大愛是一種歇斯底里的激情之愛，是一種不必說抱歉的犧牲之愛，是一種雖不能至、心嚮往之的理想愛。或者如角色之一在書末所述，「事實上根本沒有『大愛』這種東西、這種事！」。這些定義相互激盪，代表楊照不斷自我琢磨、質詰什麼是愛的苦心。但以本書所呈現的各種可能而言，我以為他仍有些我執，不能突破。他的「大愛」有時顯現基督教式打破凡間偶像的超越崇拜，有時卻顯現存在主義式擇善固執、摒斥「惡信念」的悲劇姿態。「大愛」有時像是我們現在常說的「缺席的、無從言傳的（歷史）動因」（absent cause），有時卻又成為無所不在的神秘統攝力量。「大愛」雖不能在此一歷史時刻實踐，但每一角色的

躁鬱與悸動卻是凸顯「大愛」充分且必要性的反面教材。我願相信楊照對這一種可能，都保持懷疑批判態度。「大」愛如此膨脹，已有大而失當之虞。它的終極導向或將是黑格爾式的絕對理想論，霸氣十足的包容（？）所有辯證聲音；或將是虛無主義式的延異論，不斷延擱否定愛的終極實踐可能。兩者實在是一體之兩面。

在人物和情節的構成上，《大愛》的表現優劣互見。小說的第一人稱敘述者是一個單純而有浪漫氣質的省籍青年，也是故事的男主角。隨著他對一個世故多變的外省女孩二十年的迷戀，我們得以參看「大愛」的各種變貌。這一場愛談得辛苦，而楊照最後的問題是，這樣的苦戀何以發生，所為何來，如何了斷？我們不難從這裏看出一則政治寓言。但就愛論愛，楊照所刻畫的這兩個角色面目模糊，不足以承膺他所要表達的愛情或是政治理念。兩者時世故、時天真，也許是楊照原來的設計，可是寫來卻不見精彩。令我印象最深的反是民族主義者邵強。他曲折的經歷，神經質的個性，不可救藥的理想抱負，還有他恐怖的瘋狂下場，是近年台灣小說寫革命家角色難得的佳例。邵強許多長篇大論的篇章，有人也許會譏為冗贅，我倒認為是楊照寫理念小說的獨到之處。在結構方面，由於全書篇幅極長，題材衆多，楊照的剪裁安排工夫，有不少可議之處。他以夢與現實穿插剪接，一面解決了部分時空跳接問題

，一面也點出小說顛覆現實的用心：夢境是政治潛意識角力的空間。但夢作得太多，或夢中又有夢，難免有過猶不及之弊。小說的第十二章的四層夢中夢，寫得就像謎中謎，特技表演的意味太濃。小說的終局數章，則有草草收場之嫌。

《大愛》這樣小說的出現，代表九〇年代小說家描寫政治的新起點。以《大愛》行文造境的想像幅度而言，下列三部西方小說，可供楊照參考。福婁拜的《感傷教育》曾對浮游政治與激情間的亂世男女，作了極反諷的觀照；杜斯妥也夫斯基的《附魔者》曾對那些真真假假的革命家及其主義，作了尖銳的揶揄及反省；湯瑪斯·曼的《魔山》則對一次大戰前，歐洲思想界的浮動升沉，作了最戲劇化的演述。楊照希望由小說中創造一新而獨立的聲音，他《大愛》之後的動向，令人更加注目。

速度的故事

——評黃凡編《海峽小說一九九〇》

書名：海峽小說一九九〇

編者：黃凡

出版：希代出版公司，一九九一年五月

年度小說的編選，在台灣出版界已行之有年。爾雅版的年度小說選已有二十多年歷史，堪稱招牌最老。最近幾年，希代及前衛版的小說選也急起直追，各自標榜不同的風格。前者實驗性強，後者則以抗議精神取勝。這些不同版本的小說選相互較勁，為台灣小說的發展，

留下多音歧義的見證。

希代公司九〇年度的小說選仍由黃凡主編，共蒐小說九篇。其中三篇（〈台灣奇蹟〉、〈速度的故事〉、〈底片〉）出自兩大報及《聯合文學》文學獎，三篇（〈總統的販賣機〉、〈杜莎的女人〉、〈八月〉）出自希代公司「內舉不避親」的政策性利益輸送，台灣文學生態的現狀，由此已可見一斑。選集的編製，原本就牽涉美學口味，讀者取向，乃至意識形態消長等諸多因素；所謂見仁見智的標準問題，原是意料中事。有心讀者若能在欣賞單篇作品以外，尋思編者及出版者的編選策略，倒不失為額外樂趣。

這九篇作品中，令我印象最深刻的是楊照的〈我們的童年〉及賀景濱的〈速度的故事〉。楊照的作品近幾年極被看好。〈我〉作寫兩個炒作股票的女人，「公」餘之暇，交換童年經驗。童年往事夾纏在加權指數中娓娓道來，感傷諷刺，兼而有之。但楊照的過人處，是將「童年」擬人化，並藉此營造「童年」印象中，聆聽火車呼嘯而過，或與火車賽跑的高潮經驗。火車快速的奔馳，不僅帶來「童年」心目裏的極樂震顫，也成為誘發「童年」（性？）欲望的神秘力量。楊照以散文詩化的筆觸，寫一去不回的童年；以嘲弄寫實的口吻，寫兩個股場夥伴「消費」童年的種種。或許股市的狂野起落，正喚出童年震顫印象的極致；或許童

年往事的哀樂，早成為後現代文化的促銷商品。楊照包裝及拆解童年及股票神話，的確別具慧心。賀景濱的〈速度的故事〉有異曲同工之妙。他以科幻小說的架構，寫生命在超速運轉後，所呈現的不可思議的向度。生死悲歡這些人間羈絆固然不值回顧，就連敘述、連鎖這些人生課題的文字語言形式，也面臨瓦解的命運。然而追尋極端速度可能帶來生命的超脫，也可能導致終極的虛耗。賀景濱的小說，因此顯露它基本的道德關懷。

平路的〈台灣奇蹟〉及徐尉平的〈冰棺傳奇〉把這一與時間挑戰的速度遊戲，放置在一更廣闊的歷史或科幻時空中。在〈台灣奇蹟〉中，台灣政經文化怪現狀急速膨脹，在短短幾年內，竟能蔓延世界各國，成為不可思議的超級黃禍。當美國國會議員在廟堂之上大打出手？當中共的坦克在趙傳〈我很醜，可是我很溫柔〉的歌聲裏，開向天安門示威的學生身上，世界「台灣化」的成果，歷歷可見。而究竟這是台灣新紀元的開始，還是台灣世紀末的表徵？徐尉平的〈冰棺傳奇〉則以科幻角度，探討人類操縱生命，扭轉時間單向性的試驗。這是一篇類似「回到未來」式的作品，情節架構也許並不新鮮。但置於台灣此時此地觀之，小說中提及的各種「延擱」生命、「贖回」歷史的手段，無疑又多添加了一層政治寓言的向度。惟作品結尾嫌教條化；如作者意在反諷，則功力仍不足。

黃凡已是老將，這幾年的創作有減少的趨勢。〈總統的販賣機〉一本黃所擅長的都市小人物狂想曲，寫一個走投無路的推銷員，如何突發奇想，藉著總統玉照大發橫財的故事。全作繫於後現代主義所謂政治、文化商標化的構想上，「賣點」不錯。但我以為黃凡寫來鬆散，使小說除了搏人一粲外，缺乏楊照作品那樣更逗人深思的深度。林耀德的作品向以實驗性強，敢說敢寫為特色。〈杜莎的女人〉可為一例。這裏有屍姦症、有戀童癖、有拜物狂，色香俱全，保證讓純情讀者側目。林耀德最終要寫的是男人與女人間無休止的欲望與權力戰爭。但〈杜莎的女人〉過於執著語出必驚人的譁眾效果，對性變態者的癥結反不能作更細膩的探討，頗為可惜。林耀德對男性性心理的描摹，在女權主義高漲的今天，未嘗不是一個有挑戰性的出路。假以功夫，成為男性的李昂，或未可知。

本書其他三篇作品，表現均屬不過不失而已。于桑的〈埋狗〉寫棄婦怨，今靈的〈八月〉寫都市女性與山地作家之戀，故事性均強，但也止於是個好聽也常聽到的故事。駱以軍的〈底片〉寫的就是如何說故事的故事，企圖心較前二者為大。但後設小說迄今我們已看了不少，是故〈底片〉的文字雖生動，全作的效果，難謂凸出。駱是新手出招，後勢看好。

作為一本選集而言，前所討論的四篇關於時間、歷史的「速度」的故事，最能代表其特

色。邁進九〇年代的台灣，將走向何處？行駛於暗潮洶湧的時間、歷史之流上，台灣如何才能掌握速度？在此同時，「我們（大家）的童年」是否真已一去不返？些許感傷，無盡騷動，這是否正是台灣小說世紀末的症候？

輯二 大陸作家

中華棋道，畢竟不頹？

——評阿城的《棋王、樹王、孩子王》

書名：棋王·樹王·孩子王

作者：阿城

出版：新地出版社，一九八六年七月

近一兩年大陸小說界新人輩出，以海外迴響而論，阿城可謂集「衆愛」於一身。他的「三王」小說在台上市暢銷，尤可視為海峽兩岸文學競爭的一大突破。有關「棋王」等個別作品的析賞讚嘆，已經屢見不鮮，倒是因此而引生的文學史流變問題，尚未有人注意。

由魯迅等人奠基的現代中國小說傳統，三〇年代初期曾蓬勃一時。即使抗戰前後，依然有作家如張愛玲、錢鍾書、艾蕪、路翎等人憑佳作充實此一傳統。但四九年以來，文學與政治的纏繞愈演愈烈，竟至使海峽兩岸的作品，由小別而成大異。在與三〇年代作品幾近隔絕的限制下，台灣作家（尤其是五〇年代以後）的成長，不論現代、鄉土，均有自起爐灶的意義。另一方面，中共文學則一秉毛的「延安談話」符咒，真正成為政治附庸。老作家苟能倖存，已自暗幸，何敢言再創佳作？至於後起之秀的表現，自《青春之歌》（楊沫）到《金光大道》（浩然），實在乏善可陳。所謂「三〇年代文學」不僅對台灣作家讀者意味著不可碰觸的神話，對大陸的文藝青年，其實又何嘗不是如此！

也就是在這一回顧性的角度下，阿城的作品來得分外使人興奮。「傷痕文學」的發展，亦因此有了更寬廣的餘地。阿城的作品哀而不怨、敘放有致，對文字的斟酌尤其婉約素樸，已為方家屢屢論及。在風格上，他呼應由葉紹鈞、沈從文等所代表那種沉謐敬謹的胸襟，但感懷之深、視界之廣，恐猶有更勝前人一籌之處。《棋王》中藉傳統棋局的象徵，延伸出盛衰成敗、世事如棋的感喟，以及仁人君子守成達變的艱辛，的確烘托出一幽遠的歷史視野，引人深思。《樹王》中的伐木濫墾、斲喪天然的暴行，與《孩子王》中的教育淪落，而百廢

待此一舉的憂慮，恰又形成另一對照，爲十年樹木、百年樹人的老話，提供最怵目驚心的實例。同書中另有兩則較不爲人道的短篇，〈會餐〉及〈樹椿〉，寫得亦是各有特色。尤其〈會餐〉寫農場因陋就簡的歡宴，幾無情節可言，但阿城以白描方式營造一極具印象主義式的喧鬧場景，化平淡爲神奇，是全書最具詩意的一作。

筆者視阿城重拾三〇年代的小說之精神，並不因爲他誇張某些傳統特點。事實上，三〇年代文學本身即是一駁雜的綜合體，難以用一二人的風格的形式概述之，遑論意識形態的糾結。然而阿城的作品重現了前輩作家對文字暨「文學」的信念，爲中共文藝歷來所僅見。五四到抗戰期間的小說，在語言素材上不如阿城者多矣，但即使濫情粗糙的作品，依然可以其涕淚喧囂，豐富一個時代的文壇百態。相形之下，中共前三十年文學的宣導煽動意圖，容或更見明顯劃一，卻終不及三〇年代作品那般聲強氣壯。此無他，「文學」本身並非超歷史的抽象建構；在不同的政教氛圍內，「文學」的定義、內容「品級」及影響範疇亦有不同的因應形式。以我們所熟悉的美學觀點而言，「文學」不啻自大陸消失了三十年。準此阿城的過人處，實不在於發明了一兩個新象徵或技巧，而更在於回溯到幾被大陸作家遺忘的「文學」言談模式中去思考寫作。這一模式不叫作「社會主義的」寫實主義，而是稍帶浪漫色彩的、

以廣義人道主義起家的寫實主義。

寫實主義所內蘊的種種理念及美學信條，過於繁複，不是本文討論的重點。但若以三〇年代作家所示範的一些特色著眼，我們乃可見阿城作品所依循的痕跡。阿城對文字的琢磨，除了個人的稟賦之外，也另有一層政治意義：在毛的文學魔咒逐漸消失之際，作家對文字語言所滋生的興趣，代表了一新思維方式的前奏。〈棋王〉說書式的遣詞造句與其他更劇烈的實驗（如王蒙的「意識流」，戴厚英的多元敘述觀點），應予等量齊觀。阿城自謂受到沈從文、魯迅等風格的啓發，也可爲覆按；他相信只有以最確切的文字形式，而非教條語錄，才能反映現實生命，傳達寫作的意旨。此外，〈棋王〉等作亦一反樣板文學的主題人物窠臼，以小人物的個別遭遇，透視時代的變動影響。敘情述景，務求生動逼真。至於從簡單的事物中，投射生命意義的「象徵」（如〈棋王〉的棋賽、棋子；〈樹王〉的大樹；〈孩子王〉的字典；〈樹樁〉的山歌），更是阿城優以爲之的技巧。對比、伏筆、反諷等的安排，則猶其餘事。要之，正如許多評者所云，阿城作品端的是在「爲人生而藝術」的前提下，不失對形式的苦心經營。讀者閱罷，都覺得「學到了」一些生活生命的道理，但又妙在「盡存不言之中」。

然而，讚嘆阿城文字深邃有力，乃至他的下棋哲學爲「中華棋道，畢竟不類」之餘，評家讀者也易陷入一種鄉愁式閱讀習慣，忽略了是類作品的限制。海外華洋讀者翹盼大陸佳作多年，一朝「中州正韻」乍出，又是如此中規中矩，誰不願鼓掌叫好？對台灣讀者而言，政治的因素尤使我們的反應矛盾卻又熱烈，而海峽兩岸的文學競爭至此儼然又入另一階段。事實上，對照台灣近三十年的文學傳統，阿城所展現的風格題材非但不能列屬空前，也不能視爲「惟一」的取向。早十年前，鄉土文學已有類似發展（像詹明儒的〈進香〉、黃春明、王禎和等的早期作品）——阿城的作品之被大陸讀者稱爲「尋根派」，又豈是偶然。文學的高下，當然不能取決於創作時間的先後乃至題材的雷同與否。阿城受到歡迎，自有如前述的過人之處。但筆者在此所要強調的是，〈棋王〉之類的作品，不論如何周延精緻，實仍不出三○年代感時憂國的流風遺韻，算不得美學或理念上的典範性突破。我們有十足理由傾倒於阿城的才情風骨，但若若以此爲現代小說的正統「中華之道」，未免故步自封，小看了傳統複雜的發展可能。

這樣的論點，難免有干犯衆怒之虞。但筆者以爲其對台灣小說的創作和欣賞，實有莫大的意義。多年來我們政經文教各類言談知識領域，大體不脫「中原」、「故土」是尙的迷思

。面對大陸新秀的壓力，（文學的）中原神話的有效性終於受到新的考驗。邇來已有不少讀者質實然附和大陸作家如何「體大思精」的說法，即可看出端倪。實則文學欣賞的標準本難有定論。與其強調我們承繼傳統的一貫性，不如更轉而發掘傳統原生就的多元性。是故在推崇阿城之外，台灣文學數十年來日新又新、勇於突破的一面，實有賴讀者與作者更進一步的注意與珍重。

打破鄉愁文學的迷思

——評莫言的〈白狗鞦韆架〉

篇名：白狗鞦韆架

作者：莫言

發表：《透明的紅蘿蔔》，新地出版社，一九八六年八月

以〈紅高粱〉系列作品而廣受重視的莫言，筆觸敏銳，意象華麗。其風格之繁複多姿，與另一作家阿城之恬淡簡約恰成強烈對比，而同為運用現代中文之能手。莫言自鄉土出發，以略帶自傳性質之〈紅高粱〉、〈狗道〉、〈紅蝗〉等作，重為中國農民、土地營建譜系，

視野龐大，關懷深切。此外，莫言亦對知識分子與農民間的往還，有獨到體會。如〈白狗鞦韆架〉、〈爆炸〉等作，無疑上承魯迅等二、三〇年代作家的人道精神，而能另抒新機，點出其間的矛盾齟齬，予讀者無限低迴之餘地。

〈白狗鞦韆架〉描述知識分子返鄉，再遇兒時舊識的一段傷心之旅。其架構實源於魯迅式的「返鄉」小說，如〈故鄉〉、〈在酒樓上〉、〈祝福〉等。魯迅寫「我」與閨土、祥林嫂間難以跨越的障礙，道盡多少年來知識分子與農民間的「無言」情結。及至莫言筆下，此情結更為外向化，農婦的盲，其夫其子的啞，不僅是殘缺的形體標記，也正暗示階級背景的差距，何曾在無產階級社會中泯除？

小說最後，「我」與農婦狹道相遇，後者強向其索歡，以求生個「能說話」的孩子，既富個人逾越禮教禁忌的欲望，也遙擬瀰漫社會的機會主義。莫言的農民以肉體的直接要求，揶揄、困窘知識分子紙上談兵的習慣；以低鄙的、嘉年華式的狂想，挑釁知識分子的高蹈姿態。當魯迅「救救孩子」的吶喊被「落實」到農婦苟且求歡的行爲上時，我們看到八〇年代大陸作家最奇特的反思潛流。魯迅以降所示範的那套人道寫實論述，亦因之暗遭瓦解。

尋找楚文化的根

——評韓少功的〈女女女〉

篇名：女女女

作者：韓少功

發表：《第六部門：八十年代中國大陸小說選四》，洪範書店一九八八年七月

韓少功是近年大陸小說尋根派的主力之一。他的作品雖出入於鄉土風物之間，卻能不為一時一地的感傷或追念所囿。自早期以文革人事為背景的〈藍蓋子〉、〈歸去來〉等作起，

韓即展露其經營場景、鋪陳象徵的才具。〈爸爸爸爸〉及〈女女女〉等作則溶合其對鄉俚滄桑的歷史認知，以及根植「楚」文化傳統的神話想像，交織出一幕幕亦幻亦真的人間悲喜劇。除此，韓少功對鄉土以外的素材亦勇於探索，如〈火宅〉等，嬉笑怒罵，極富批判精神，亦足見其人創作力之深廣。

〈女女女〉寫「嬰」，即楚文化中的姊。敘述者以他年老獨身，精神日益失常的姑姑為焦點，追記其生命最後一程逐步「非人化」的可詫可歎事件，不僅為一披著寫實外衣的怪誕小說，而且引伸豐富神話迴響，為大陸新小說所僅見。韓少功的文筆綿密曲折，機鋒處處。西方魔幻寫實的影響雖隱隱欲現，但他終能維持一己的風格，不徒為奇詭的花招所惑。小說最後以瘋婦退化如猴、猝然而死作結，令讀者不寒而慄。而她的死兆使得地撼山搖，蟻鼠竄逃，頗有天地洪荒，盡止於斯的氣勢。韓少功諧仿史詩或英雄詩的用意不可小覷，但他同時也對歷經重重憂患的一代「小」人物，作了最弔詭的敬禮。

鏡底乾坤

——評史鐵生的〈原罪〉

篇名：原罪

作者：史鐵生

發表：《鍾山雜誌》，一九八八年一月

過去十年，大陸小說界能人輩出。才氣縱橫者固不乏人，名過其實的也不在少數。在海外讀者熱心鼓吹下，頗有一類作家遊走四方，享盡風騷。相形之下，史鐵生的境遇毋寧是寂寞的。他的作品雖持續得到好評，但近年數量偏低，且風格愈有曲高和寡之勢。而他的腰腿

於文革期間癱瘓，更使他的創作天地侷限斗室之間；不說「遊走」，連行走的本事都無緣一試。

然而史鐵生並不因殘而廢。十餘年來他蝸居陋巷、勉力筆耕，時有佳作問世，題材風貌亦決不囿於一端。像早期的〈我遙遠的清平灣〉及〈插隊的故事〉，追記文革知青遭遇，筆鋒流轉處，盡見真情。又像稍後的〈關於詹牧師的報告文學〉、〈午餐半小時〉，調理黑色幽默，笑中有怨有淚，為難得的諷世作品。八六年的〈命若琴弦〉，以老少走唱瞎子的辛酸為經，一則代代相傳的治盲偏方為緯，舖陳一撼人心弦的故事。史以琴弦的鬆緊張弛，喻生命過程的絕續起落，全作傳奇中見哲理，感傷中有激情，最是可觀。

〈原罪〉延續了〈命若琴弦〉的主要關懷。史鐵生不只寫「殘疾」的人，更要寫「人」的殘疾（見施叔青專訪，〈對談錄〉，時報，八九，頁二七四）。故事中的主角十叔自頸部以下全身癱瘓。纏綿病榻間，唯一生活訊息來自七面鏡子相互折射出的外在世界。鏡裏乾坤，虛實交替。十叔由此看遍（？）人間風月悲歡，亦由此編織出一則又一則浪漫神話。但是鏡花水月何能盡贖生命悲苦？十叔的神話成為對一己命運的最大嘲弄。小說以作者追懷童年往事的口氣，細述十叔的希望與絕望，周遭傾聽「神話」之孩童的懵昧與天真。說故事與聽

故事者間的關係，亦由十叔、作者，而及於你我。十叔最後的命運不問可知，但他所背負的「原罪」緣何而起？緣何而終？此一問題，縈繞全作，成為作者、角色、及讀者共同的重擔。

〈原罪〉果若觸及了什麼「神話」，則此一神話正如文中的折射鏡般，內蘊層層弔詭。〈原罪〉寫人的障蔽及人生的虛惘，也同時寫了障蔽下的靈機，及虛惘中的希望。據此，全作成為史鐵生個人處境及創作的寓言，更遙擬大陸社會政治的膠著狀態。史鐵生在極其有限的天地之間，營建並自剖重重疊疊的生命視景。胸襟開闊、文思清奇，值得我們重視。

吾土吾民

——評李銳的〈青石澗〉

篇名：青石澗

作者：李銳

發表：《中國作家》；後收錄於《厚土》，洪範書店，一九八八年十月

大陸尋根文學崛起於一九八四、八五年，頗曾風靡一時。作家所鋪陳的鄉野視景，如莫言的山東高密，韓少功的三湘楚地，鄭萬隆的白山黑水、張承志的戈壁大漠，都為讀者留下深刻印象。尋根的意義不只在於追尋文化歷史之淵源，更在於剖析人性人生之曲折。尋根作

家的佼佼者，除了行文造境力反以往官樣文學的框架，尤能掌握生命的常與變，對筆下的斯人斯土表現獨到細緻的觀察與感情。

李銳的「呂梁山印象」系列作品，亦可作如是觀。與多數尋根作家經歷類似，李銳於文革期間赴山西呂梁山區邱家河村插隊落戶。艱困的農村生活使他頓悟政治憧憬的不可恃，荒涼的黃土、粗鄙的農民亦重新淬鍊他對生活與命運的敬謹看法。誠如李所言，他的作品既不奢求微言大義，也不耽溺人道高調。「人之爲人是一種悲劇，也是一種幸運。這悲劇或是幸運，乃出於一個同樣的原因——就是一種不甘。」而作家所能作的，無非是把呈現其中的一驚嘆與錯愕」略表一二而已。（〈生命的報償〉，《厚土》，洪範，頁二七七）

〈青石澗〉一作，的確印證了李銳蒼涼謙卑的寫作哲學。荒僻不毛的山鄉，執著愚頑的農民，苦悶糾結的情欲，僵滯扭曲的禮俗，構築成一跡近宿命的封閉世界。李筆下的牧羊漢貧無立錐之地，苟且成婚，已是萬幸。然而我們的主角畢竟不能甘於有「孕」在先的新婦。這一點對命運的「非分」要求，這一點「不甘」，竟然使他無視己身的卑微無助，而執意奮力一搏。由此引生出亂倫、通姦等醜聞，終致家敗人亡。〈青石澗〉缺乏傳統悲劇的雄渾視野及人物，但全作自最齷齪落後的人生情境中，發掘種種無奈與反抗的淒淒痛苦，開闢之間

，自有無限「驚嘆與錯愕」，令人低迴不已。

李銳的題材，原屬自然主義。但他能於暴露衆生苦相之餘，另添抒情韻味，因使〈青石澗〉一作陡生始料未及的詩意。全作以青石澗之自然風景始，間歇點染數場浪漫情節，而以青石澗之自然風景終。李銳的有情觀點，並連連出入主角的內心世界，隨其輾轉煎熬。知青作家寫農民，每有過與不及之弊。李銳則大膽將一己感情融入主角心中。貫注七情，賦予血淚，而毫不嫌造作。非有誠懇虔敬胸襟，不能得也。尋根文學固然紮根鄉土，但真正細寫農民的佳作並不多見。李銳的〈青石澗〉及呂梁山系列其他作品，因而更值得注意。

大題小作

——評何立偉的〈天下的小事〉

篇名：天下的小事

作者：何立偉

發表：《鍾山雜誌》，一九八九年一月二號

何立偉曾是大陸「尋根」文學的好手之一。他的文字素樸精練，題材則立求自平淡中見真章，是廢名、沈從文、汪曾祺以降，又一抒情寫實作家。但在「尋根」文學高峯期，何立偉的表現，不能超過韓少功、莫言等人。他對清淡風格的講求，往往成為他的侷限。這一侷

限，隨著近作《天下的小事》系列作品的發表，才有了改變，令人耳目一新。

顧名思義，《天下的小事》不外是要藉倏眼即逝的「小事」，來觀察人生百態。但何立偉以小見大的用心，實不難察知。全文由五篇近乎寓言的短篇貫串。這五篇作品以輕描淡寫的筆觸，敘述一些令人見怪不怪的「小事」：籌備經年的「世紀歌劇」，竟只演給三位觀眾；孤獨鋼琴家的演奏引來各種崇拜，卻發現他的「孤獨」才是眾人「消費」的對象；P先生爲了實現一場自求解脫的夢，反倒陷入現實的夢魘；戴眼鏡教授出門四分鐘時間內，竟失了一切的傢私；還有一頭野牛走出草原的謠傳或臆想，居然勾起了一城居民的恐懼與欲望。這些故事由何立偉道來，就像演述軼聞軼事一般，不見聳動，唯存幽默。但細細讀來，卻另有一股荒謬嘲諷之情，油然而生。

這些故事烘托出一個頗具超現實意味的社會舞台。舞台上的主配角耍弄著戲劇化的姿態，時而演出令人匪夷所思的情節，似夢似真，擾人心懷。然而舞台上真正的角色，是一群群潮水般的「群眾」。「群眾」或化身爲擁塞在世紀歌劇門外的記者和戲迷，或爲仰慕鋼琴家的路人，或爲強迫P先生加入狂歡的人群，或爲窺伺教授的鄰居，或爲陷入集體歇斯底里的小城居民。他們喧嚷卻又冷漠，招搖卻又卑怯；由他們所匯集的力量，四下衝撞而又盲無頭

緒。在這風暴也似的群眾之流中間，我們見到了幾幢孤獨的影子，可能是藝術家，是知識分子，是獨裁者，但更可能是群眾投射的幻象，膜拜的圖騰——就像那頭走出草原、走入城市的野牛。〈天下的小事〉因此間接透露了文化批判的訊息，對專事以群眾為基礎的政治、社會理念（無論共產或民主），提出莞爾又無奈的審視。

但故事所含的一切燥鬱、騷動、狂想、與危機，都只是「天下的小事」而已。何立偉的文字仍然一清似水，眼界卻較「尋根」時期開闊得多。尤其配合著自繪的插圖，他的小說更別具看圖作文的興味，逗人深思。在八九年大陸文壇作品中，的確特具一格。

回憶的罪與罰

——評余華的〈往事與刑罰〉

篇名：往事與刑罰

作者：余華

發表：《北京文學》，一九八九年二月

余華是近兩年來最值得注意的大陸作家之一。他的作品風格多變，題材常新，而主要特色有二：一、他對歷來以寫實是尚的中國文學，有深刻批判，並進而實驗不同的文字與敘述可能；二、他對時間及歷史運作的變幻與欺瞞，見解獨特，並據此發展一對話意味強烈的人

生視景。此二特點，可以見諸余華對古典話本的嘲仿（〈古典愛情〉），對武俠小說的新詮（〈鮮血梅花〉），對生命暴虐面的儀式化處理（〈河邊的錯誤〉），對回憶、幻想、時間錯綜關係的敷衍（〈世事如烟〉）。綿互其下的，則是他對「敘述的欲望」，與「欲望的敘述」二者絕續分合的無盡演繹。

〈往事與刑罰〉一作，恰可為佳例。小說中的陌生人亟欲緣時間之「路」，回溯如烟往事。他的「旅行」，將時間空間化，使原似不可捉摸的回憶之網，具像為詭秘蒼涼的探險地圖。陌生人所要找尋的一九六五年三月五日，既是明白的時間路標，也是恍惚的記憶關口；既是意義預設的終站，也是意義潰決的起點。回首往事前塵，因成爲一項充滿弔詭的行動。如小說中陌生人與刑罰專家的循環辯證關係所示，往事是誘惑，也是刑罰。回憶驅策二人在痛苦中求歡樂，在自毀中找救贖。

從人物與情景來看，〈往事與刑罰〉強烈的使我們想到卡夫卡的〈流刑地〉，在其中旅行家與軍官圍繞著那架笨拙而恐怖的行刑機器，演出了一場關於現代人荒謬處境的黑色喜劇。余華據此另闢蹊境。他擺脫卡夫卡式的喜感，代以頗富抒情意味的感傷與自嘲。尤其重要的是，他對中國歷史的關懷，未曾因故事本身的寓言化而稍歇。文中的重要歷史標誌，如一

九五八年一月九日、一九六〇年八月七日、一九六七年十二月一日、及一九七一年九月二十日等，無一不提醒我們那些銘刻瘋狂、殘暴、與虛飾的歲月。這些日期也許並無所本，也許若有所指，但都透露著余華與當代歷史對話，營造個人時序表的用心。藉著他迷離多端的敘述，分崩的往事重組，湮沒的記憶再現。只是敘述的力量真能完成歷史麼？或僅能標明歷史難以求全的缺憾，以及（敘史）欲望無由鑿足的痛苦？當刑罰專家在故事結尾自尋了斷後，他「完成」了往事的「意義」（一九六五年三月五日），但也截斷了時間及生命之流——而這正是他的「刑罰」。余華的故事，寓意幽遠，感喟深沉，值得重視。

山區裏的殺機

——評呂新的〈雨季之瓮〉

篇名：雨季之瓮

作者：呂新

發表：《鍾山雜誌》，一九九〇年三月

九〇年代的大陸新秀作家中，除了已具氣勢的余華、蘇童等人外，呂新亦頗值得注意。呂新來自山西，可以納入賈平凹、李銳、曹乃謙一系晉陝作家的傳統觀之。這些作家以他們貧瘠荒涼的家鄉為背景，寫那裏的農民百姓世世代代的掙扎、他們卑微的欲念、及渺茫的前

途，筆觸蒼涼遒勁，自不同出身南方的余華、蘇童等人。呂新的短篇〈哭泣的窗戶〉曾由鄭樹森選入八〇年代末大陸小說集中（洪範），〈雨季之瓮〉代表了他創作的又一嘗試。

〈雨季之瓮〉仍以呂新所熟悉的晉北山區為背景。但一反〈哭泣的窗戶〉中的那種抒情、感傷的風格，呂新以極自覺的「說故事人」的聲音，敘述家鄉不可思議的往事。風塵僕僕的天涯歸人，日夜醞釀為生的中年婦人，四鄉飄泊的造磚師傅，共同釀造了一樁飽含情欲兇險的謀殺故事。作為敘述者，呂新不再供給我們事件的全貌，而以時空秩序交錯，敘事觀點切換的方法，寫出了一個「支離破碎」的故事。此一結構上的設計，使他能以極短的篇幅，掃描那個閉塞的鄉野，頑固的民風，還有幽禁其下、不可言說的情欲悸動。當然，呂新的閃爍其辭也反映了事件難以捉摸的本質。

八〇年代末期以來，大陸作家在糅合古意盎然的故事與前衛創新的敘事手法上，已屢有佳績。蘇童、格非等人皆可為例。呂新的〈雨季之瓮〉因而不能說是空前。但他對地方風物的敏銳感受，對蹇蹇鄉野人物的心理探討，仍有力的呈現黃土高原風砂下，一齣齣原始人欲糾纏的悲喜劇。呂新的努力，值得肯定。

「平靜如水」，還是暗潮洶湧？

——評鄭樹森編《哭泣的窗戶》

書名：哭泣的窗戶

編者：鄭樹森

出版：洪範書店，一九九〇年六月

台灣書市近幾年引進了不少大陸文學作品，但以編選水準而言，大多止於有樣學樣、隔海唱和而已。洪範出版的《八十年代中國大陸小說選》系列，因此特別值得注意。這套小說選的前後兩位主編西西與鄭樹森，創作、治學態度一向嚴謹，在篩選作品的過程中，常能別

有所見，絕不人云亦云。在他們的引介、編輯下，八〇年代的大陸小說乃能面貌常新、精彩紛呈。

鄭樹森所編的《哭泣的窗戶》是這套小說選的第六集，收錄八〇年代末期的中、短篇佳作十篇。書出於天安門事件周年之後，讀來不免讓人有花紅柳綠、俱皆往矣的感嘆。一般人常以八五、八六年為大陸「新時期」文學的高峯。作家從阿城到莫言，從殘雪到韓少功等，的確佳作頻仍，各擅勝場。相形之下，八七年初自胡耀邦垮台、「反資」運動登場，百家爭鳴的現象明顯收斂不少。但鄭以為，此一時期的作家仍有傑作湧現；政治低氣壓反使部分作品以更細緻、更曲折的方式，揭露現實。尤其新秀如余華、格非、蘇童、葉兆言的表現，並不讓上班車的「新秀」如莫言等專美於前。八九年六月的血光之災，才使八〇年代的大陸文學，畫下了最遺憾的句點。

為了秉持新人出頭的原則，鄭樹森刻意排除前此已收入選集的作家。像是公認為近兩年最具潛力的余華，即因此不再於《哭泣的窗戶》中露臉。但是有鑒於余華的迅速蛻變，難免使人有欲窺其進境而不得的遺憾。除此之外，鄭的選集可說是佳作如林；編者書海尋珍的努力，功不可沒。

由《哭泣的窗戶》中，我們得見帶有地方色彩，刻畫人情世故的作品，仍佔大宗。曹乃謙〈到黑夜我想你沒辦法〉系列小品，上承汪曾祺的風格，寫卑微人生的無常與無奈，極其緊俏。田中禾的〈書舖冉〉及楊爭光的〈萬天門〉亦循此一風格，而以特定人物或事件素描爲重心。格非的〈青黃〉、蘇童的〈平靜如水〉、及葉兆言的〈最後〉則野心較大。他們或凸顯敘述格式與現實洪流間的辯證關係，或探求歷史陳述與幻想、回憶間的曖昧交流，或處理個人意欲於社會壓力下的不盡變貌，在在可觀。另外查建英的〈獻給羅莎和喬的安魂曲〉堪爲大陸留學生文學的代表。查的風格以綿長繁複取勝，結構接近中篇；〈獻〉文是她繼《叢林下的冰河》後又一力作。

在這許多作品中，最值得注意的是近來大陸作家的內向化表現。以往作品大開大闢或澎湃尖銳的勁道不復得見，取而代之的，是較內斂自覺的風格。政治的壓力固爲主要因素，但喧嘩之後的沉潛，未始不是文學創新的手法之一。蘇童的作品題名〈平靜如水〉，一語道破此一時期作品的弔詭。該發生的都發生了，世事看來「平靜如水」。但在表面的平靜之下，壓抑的欲望，扭曲的人性，錯亂的秩序，早已滙成洶湧的暗潮，蓄勢待發。八九年的夏季風暴，豈是偶然？

準此，我們大可細品多數作品對個人身體及欲望所作的象徵性發揮。在一個極其壓抑封閉的政治社會體系中，不止人的欲望無從發洩，連有血有肉的身體，也終將淪為生理機器。謝友鄆的〈血秧子〉寫貧農爭相賣血的醜態，〈白羊〉寫年輕男工為女領導「獻身」的恐懼，只是比較明白的例子。曹乃謙的〈到黑夜我想你沒辦法〉、蘇童的〈平靜如水〉、格非的〈青黃〉各以錯綜的方式，描寫「人欲」去，「天理」亦不存的社會怪現狀，所述無不令人驚詫低迴。而呂新的〈哭泣的窗戶〉尤其扣人心絃。小說寫一個因政治因素失學的山區青年，如何在婚姻與生活的困境中踟躕掙扎。青春已經蹉跎，才智已被浪費，婚姻已經失敗，前途已經注定。當我們的主角放牛之餘，失神的望著學校破敝的窗戶，傾聽著單調的烏鴉聲與書聲，驀然意識再回首已是百年身。由此我們彷彿聽到八〇年代末作家最「平靜」的嘆息，最抑鬱的哭泣。

荒涼又美麗的一頁

——評蘇童中篇小說集《妻妾成群》

書名：妻妾成群

作者：蘇童

出版：遠流出版公司，一九九〇年九月

在政治變動的影響下，大陸新時期的文學來得急去得快。自七九到八九年，十年之間居然已成就了好幾「代」的作家。從傷痕到反思、從尋根到先鋒，果真應了各領風騷三五天那句順口溜。八七年「反資」運動開始，原本沸沸湯湯的文藝現象一下沉寂不少，莫言、韓少

功、殘雪、馬原之後，似乎不再見大開大闔的作品。但事實上年輕作家仍然不乏人才，只是創作的方向又有了轉變。其中佼佼者余華的作品已爲評者注意，以次的格非、蘇童、葉兆言也都看好。本文只談蘇童，主要因爲他的近作充滿世紀末情調，易與台灣朱天文的《世紀末的華麗》一書引發聯想，形成有趣的對話關係。

蘇童生於一九六三年，想來年紀的差別就要讓五字頭的朱天文自嘆老矣。近幾年他的作品不少，但以台灣替他出的中篇小說集《妻妾成群》（遠流），最能引起注意。朱天文擅寫現在，看現在如何就要凋零爲過去；蘇童則擅寫過去，看過去如何壟斷、延宕現在的到來。兩人的作品實爲世紀末時間觀一體之兩面。在風格上兩人都是寫實主義的信徒，對世路人情有無限好奇。但歷史的危機意識「逼」得他們加速認識表象世界的虛浮，從而撼搖了他們仍留戀不已的現實基礎。在這樣的時間與敘事、認知模式的夾縫裏，他們退縮到自我構築的小世界裏。他們有了鄉愁——不是出於對土地的懷念，而是來自對肉體銷磨、意義散失的憂懼。

收集在《妻妾成群》裏的三個中篇，〈妻妾成群〉、〈罌粟之家〉、〈一九三四年的逃亡〉，都氾濫著這虛脫卻精緻的鄉愁症。三個故事都發生在遙遠的三四十年代，一個淫猥潮

濕、散發著淡淡罌粟幽香的時代。而故事中最引人注意的角色，都是耽美且倦怠的男人。或老或少，這些男人過早的衰頹並喪失生殖機能。換個角度看，他們從未真正成熟，根本就像張愛玲所謂「酒精缸裏泡著的孩屍」。(一九三四年的逃亡)中的陳文治，在十月的熏風麗日裏，拿著日本望遠鏡偷窺農婦在稻田裏分娩；在嬰兒落世的光中，「陳文治軟軟癱在樓頂，他的神情衰弱而絕望，下人趕來扶擁他時發現那白錦緞褲子亮晶濕了一片。」又如〈罌粟之家〉的小地主劉沉草，離校五年後「已不再清俊不再憂鬱，他膚色蠟黃，背脊像蝦米一樣弓起來，遠看和他的地主父親一樣蒼老。」或像〈妻妾成群〉中的陳佐千，娶了四房妻妾後身上終於「發生了某種悲劇」，「像經過了爆裂終於鬆弛下去。」欲力消頹，雄風不再。蘇童寫陽痿的恐懼，閹割的威脅，儼然成為世紀末性意識的病態表白。

在三個中篇裏，〈妻妾成群〉最為讀者熟知。這個故事寫少女頌蓮因家貧志願嫁給半百富戶陳佐千為妾，原是控訴封建淫威的最佳題材。但蘇童反其道而行。我們的女英雄對豪門之內的情欲世界，有著驚人的適應力。她在妻妾爭寵的鬥爭中，絕非省油的燈。蘇童寫沒落大戶的世派，顯然有張愛玲〈金鎖記〉的影子，但在處理人欲的貪婪與扭曲時，他最重要的靈感，還是出自《金瓶梅》吧？陳佐千不能滿足頌蓮的欲望，而陳的兒子卻是有心無力：「

老天懲罰我，陳家世代男人都好女色，輪到我不行了……我怕女人。」飽暖思淫欲，但〈妻妾成群〉裏的男男女女到最後好像把思淫欲的力氣也耗盡了，剩下的只有絕望與瘋狂。

蘇童的〈一九三四年的逃亡〉則筆鋒一轉，模仿起家族演義小說。故事中的我上溯家族滄桑，努力追記父祖一輩的事蹟，卻輾轉訴說了一個淫冶的、狂縱的亂世奇譚。只要比對莫言的《紅高粱家族》，我們即可看出蘇童志不在召喚一史詩般雄渾蒼朗的格調。他所專注的是家族崩解前的情欲悸動，歷史消弭前的傳奇徵兆。一九三四年是個災年，地主陳文治收藏少男精血的白玉瓷罐散發著瘟疫之源，小農陳寶年晉升為城市小資產階級。天災蔓延，人祲橫生。而這一切竟烘托出一邪媚恣肆的縱欲氣息。死亡成為慶典，墮落帶來歡樂。歷史的位置使我們不再能清楚的刻畫什麼發生了，什麼沒有發生。蘇童把毛澤東《湖南農民運動考察報告》與故鄉的暴亂相提並論，把祖母棄家投向地主的懷抱與家族的病態繁衍合而觀之。一九三四年的「逃亡」是一個世代的結束，更是開始。蘇童攪擾著時間及回憶的亂流，將現在也視為過去夢魘的延伸，再難翻身。

但在《妻妾成群》一書中，野心最大的還是〈罌粟之家〉。這篇小說延續了〈一九三四年的逃亡〉對歷史的「意淫」，但企圖更為曖昧。時序到了一九四九年的前夕，中國現代政

治大風暴正蓄勢待發。而在這南方的罌粟之家中，敗德淫蕩的罪愆仍自繁衍不息。荒唐跋扈的地主從罌粟田裏累積財富，妖嬈的姨太與家僕狂縱的媾和。永遠飢餓的白癡，睡眠惺忪的貓眼女兒，神出鬼沒的土匪，生著龐大生殖器的長工，還有那蒼白憂鬱的少主人——劉沉草，共同組合了一個神秘而虛耗的世界。兄弟相殘、骨肉陌路，在罌粟花萬紫千紅的掩映下，一幕幕的好戲正在上演。「歷史發展到一九四八年起了諸多變化，家國興亡世事風雲有時發生在人生一瞬間。你說劉沉草在這段歷史中是斑駁的一點，你還可以說劉沉草是四十年代最後的地主。」

蘇童顯然對這位末代地主有難以言傳的興趣。劉沉草姣美倦怠的面孔，疑雲重重的身世，自暴自棄的宿命觀念，凸現了當代大陸文學少見的頹廢英雄角色。沉草缺乏生命欲力，他最耽愛的姿勢，大約是「在一片心造的雨聲中蜷縮著，看見自己幻變成一隻黃蜂躲在罌粟的花苞裏吸吮著，嘴裏一股熏香，他的睡眠總是似醒非醒。」然而在這似醒非醒的當兒，革命已然天翻地覆的鬧將起來，「新」的時代就將來臨。

蘇童寫〈罌粟之家〉，在在可以看到福克納及加西亞·馬奎斯的影響。但更有意義的事，是比較劉沉草與他三、四〇年代可能的前身。沉草的家世與性格讓我們想到端木蕻良《科

爾沁旗的草原》寫九一八，結束於一前瞻性的復國神話，《財主的兒女們》寫抗戰，結束於共產革命到來的憧憬。不論丁寧或蔣念祖的行徑如何，他們可說實踐了左翼作家筆下「歷史」命定」的角色。而劉沉草呢？罌粟之家的少東在革命「後」仍鬼魅也似的飄蕩著。他的繼續存在成為新社會最奇詭的壓力。革命家廬方奉命撲殺沉草，終於在陳年罌粟花麵缸中找到他。以下的這一幕足以說明蘇童頹廢美感之一端：

沉草好像睡著了。廬方把頭探到缸裏，看見沉草閉著眼睛嘴裏嚼嚥著什麼東西。「你在嚼什麼？」沉草夢囈般地說，「罌粟。」……廬方把沉草抱起來，沉草逃亡歸來後身體像嬰兒一樣輕盈。沉草勾住廬方的肩膀輕輕說，「請你把我放回缸裏。」廬方遲疑著把他又扔進大缸。沉草閉著眼睛等待著。廬方拔槍的時候聽見沉草最後說，「我要重新出世了。」

好一個「我要重新出世了。」被罌粟花麵沉浸蝕骨的劉沉草被槍斃於一九五〇年底。四十年了，「重新出世」的他於今何在？〈罌粟之家〉的結局不像了斷了一個舊世紀，卻像宣言舊世紀的蠱惑，從未稍離。蘇童極風格化的文字，將現代史最混亂的階段之一，寫成了曖昧的輪迴故事。

蘇童個人對文學史有獨到的見解。他羨慕八〇年代中期「先鋒」派作家的成就，嘗自勉「真正的先鋒一如既往」。然而「先鋒」派洶湧的風潮實已成既往。在世紀末作「先鋒」真是充滿弔詭。世紀末的先鋒是率先奔向時間永劫的深淵，還是帶頭衝破時間虛幻的魔障？朱天文與蘇童分在海峽兩岸衝刺著。他（她）們吟哦頹廢、詠嘆感傷。衛道之士大約又要磨拳擦掌了。但我以為這兩位作家的頹廢感傷另有文章，不可小覷。是褒是貶，他（她）們已為世紀末的中國小說，寫下了荒涼卻又華麗的第一頁。

趕路的哲學

——評李杭育的〈趕路〉

篇名：趕路

作者：李杭育

發表：《新地文學》，一九九〇年八月

李杭育是大陸尋根文學的健將之一。他的作品曾以《最後一個漁老兒》為名，在台結集出版（洪範）。李的作品以清新雋永見長，既不同於阿城、汪曾祺的散淡，又不同於莫言、韓少功的纏麗。在高手如林的尋根運動中，自有其獨到之處。

李杭育作品的風格，在近年有明顯的轉變。鄉土尋根式的寫作模式，顯然已不能滿足他的視野；而天安門事件前後，愈趨紊亂肅殺的政治、人文氛圍，想來也逼使他重新思考文學創作的主客觀條件及因應策略。李九〇年的作品〈趕路〉，恰可視為一佳例。

〈趕路〉乍看之下，似極平淡。全作只有一個角色、一樁行動：一個三十出頭的漢子奉父命趕路到某處辦事。隨著這個角色的疾步前行，我們看到了單調的田野風景，也間接獲知他瑣碎的心事。要把這樣單調的題材寫得有趣，不是易事，而李杭育果然能從平淡中顯功夫。透過第三人稱內心獨白式的文體，李的敘述者以亦賓亦主的角度，觀察外界，也觀察自己。他不依賴尋根文學常標榜的山鄉奇觀，也不誇張人道主義文學的溫情與義憤，全作以平實素樸的聲音，白描一個八〇年代末普通人忙碌而無意義的一天，他的白日夢、他的浪漫欲望、還有他種種可親或可厭的官能機制反應。

然而這平實素樸的故事，畢竟另藏玄機。我們這位趕路的漢子儘顧邁步前行，卻不知怎的，總是繞回到一處破落農莊；一堵牆上隱約的「打倒四人……」標語，證實漢子似已迷路的疑慮，卻也點出了他壓抑的政治潛意識。這漢子何以不斷繞回這堵牆邊？他的迷路是「趕路」下的必然，還是偶然？他一天的路趕下來豈竟是徒勞？

我們當然可以將全作當作一則政治寓言來讀。細查文中的蛛絲馬跡，李杭育亦似意在於此。但超越了這一政治的寓言閱讀層次，〈趕路〉更是一篇精彩的心理小說，一個「看來」並不荒誕的荒誕故事，一個光天化日下的卡夫卡式夢魘。

近七十年以前，魯迅曾寫了一齣獨幕劇《過客》，在其中也有一位趕路者——過客。這一過客形容萎靡，步履蹣跚，不知從何而來，亦不知去往何處。他拒絕施捨，不肯停歇。這過客的「執著」固然可感，而他的「執迷」也透露著悲劇英雄式的宿命。七十年了，李杭育筆下又寫出了一個在路上的中國人形象。從五四到六四，中國人的這條路走得好辛苦，也好像總不到頭。究竟李杭育的趕路者會落到魯迅過客般的下場？還是他能另找到出路？〈趕路〉一作，因此充滿了對歷史（及文學史）的感喟與嘲弄。

社會主義版的《駱駝祥子》？

——評劉恆的《黑的雪》

書名：黑的雪

作者：劉恆

出版：新地出版社，一九九〇年十月

大陸作家劉恆自一九八五年起發表小說，以鄉土作品如〈狗日的糧食〉、《伏羲伏羲》（電影《菊豆》原著）等見知於文壇。《黑的雪》首次於一九八八年（北京工人出版社出版）問世，是劉恆的第一本長篇小說。與前述「尋根」式作品不同的是，《黑的雪》場景移至

北京，人物則由農民化為個體戶商販；由此而衍生出的城市人文景觀，最爲值得注意。但劉恆作品中所一向專注的人與環境間相互異化、扭曲的問題，則於此未嘗稍變。

《黑的雪》的主角李慧泉是個棄兒，由養父母撫育成成人。及長，以好勇鬥狠聞名，終被捕勞教三年。故事以李出獄回家始，寫養父母已雙亡的他如何掙扎重新做人，如何週旋今昔各色朋友，如何暗戀一淺薄的小歌手的經過。全書情節單純，但所鋪陳的當代北京中下層社會即景，鮮活動人，堪稱大陸城市文學的佳作。劉恆紮根於鄉土，但不爲（狹義的）鄉土尋根文學所囿，因此可記一功。

我們看《黑的雪》，至少可從兩個角度下手。第一，不論人物、語言或主題，《黑的雪》都強烈使我們想到三〇年代作家老舍的作品，此中文學史傳承的關係，頗耐追尋；第二，這本小說所描寫的個體戶商販，是八〇年代大陸經濟奇觀之一。這些個體戶的出身及行徑，還有他們與社會主義制度的畸型依存關係，自爲動盪中的大陸社會，提供有力註解。

先談第一點。劉恆對人物情節的掌握，以及對北京風物的白描，活脫是老舍八〇年代的傳人。二者語言風格的形似，猶不在話下。老舍擅寫城市小人物的顛仆遭遇。他們的奮鬥及失望，也許微不足道，但卻足以點出一個無償的社會環境，一股抑鬱的政治潛意識。老舍最

著名的小說《駱駝祥子》（一九三七），值得在此一提。《駱駝祥子》講的也是個棄兒的故事。孤苦的祥子只有一個願望：擁有一輛自己的洋車。但在一個不義的社會裏，這樣的一個願望居然成爲荒謬幻想。祥子三次得車，又三次失車。每一次的得失經過，不僅代表他與社會「交易」的讓步與失敗，也更暗指他人格逐步墮落疏離。祥子願意也能夠做一個安分要強的洋車夫。但歷經種種劫難，他落得妻小皆亡，一無所有。我們最後看到他流落北京街頭，爲「故」都各式殯葬儀式，權充行屍走肉的排場。

恰如祥子，《黑的雪》中的李慧泉也想力爭上游。過去已經不堪回首，未來或許尚可一搏？但何其不同的是，祥子仍有洋車作爲生活的指標，李的努力，自始即充滿虛無懷疑色彩。儘管身處卑微，祥子與李慧泉均保有一種道德與性的潔癖。他們自視高人一等，不願與社會同流合污。但到頭來他們的高蹈姿態成了笑柄，任由社會捉弄摧殘。祥子失「身」且失車，最後家敗人亡；李慧泉苦苦追求一個貌似清純、實則世故的小歌女，終於自取其辱。所謂嚴肅的生活意義，原只是笑話一場。兩作在自然主義外觀下，皆掩藏一黑色喜劇潛流，最爲令人心悸。祥子的墮落仍有脈絡可循，李慧泉的結局則荒謬得無以復加。他莫名其妙的在小巷遇劫，還被捅了幾刀，最後倒臥雪地，奄奄待斃。

《黑的雪》與《駱駝祥子》的比較，帶引我們進入第二個閱讀角度，探問這本書與現實大陸社會的對話關係。《駱駝祥子》寫於抗戰前夕，恰凸顯了社會、政治矛盾衝撞的最高潮。批評家已指出祥子的個人主義，還有他潛隱未發的「準」資產階級的欲望，是他致命的悲（喜？）劇缺陷。《駱駝祥子》所透露的許多問題，均因抗戰軍興，未及為老舍本人及讀者續作追尋。但我們都還記得小說曖昧的結尾：「體面的，要強的，好夢想的，利己的，個人的，健壯的，偉大的，祥子不知陪著人家送了多少回殯；不知何時何地會埋起他自己來，埋起這墮落的，自私的，不幸的，社會病胎裏的產兒，個人主義的末路鬼！」

《黑的雪》寫於八七年鄧小平反資產主義階級自由化運動方興未艾之際。實行了近四十年社會主義之後，大陸的資產風於八〇年代颳起。李慧泉作為一個體戶商販，正是這一風潮的典型人物之一。他的工作游走合法與非法邊緣，他的利潤要讓廣大「人民」聞之眼紅。究竟是社會主義造就了他這樣的新階級，還是他正腐蝕社會主義堅實的基石？何以在社會主義的新中國，居然有李慧泉這樣虛無的個人主義興起的餘地？果真個人主義是重又席捲中國的資產意識的副產品？老舍半世紀前寫《駱駝祥子》，多少憧憬著社會主義式遠景。劉恆寫了一個類似祥子的故事，但他所提出的問題，遠比老舍更為辛辣複雜。八〇年代的「祥子」李

慧泉漫無目標的游蕩北京街頭。夾處於社會與資本主義、個人與集體意識的盲流間，李的痛苦或要更甚於祥子。

《黑的雪》結束於一場荒謬的暴力與死亡「等待」間。對於李慧泉這樣人物以及他所代表的社會問題，暴力與死亡是最無情但也無奈的解決。《黑的雪》於一九八八年出版，我們在八九年六四鎮壓事件之後看這本書，不禁要為書中已自透露的盲亂血腥氣息，嗟嘆不已。也因此，《黑的雪》所暗含的歷史訊息，尤較《駱駝祥子》急切深沉。

解除「毛文體」的魔咒

——評余華的《世事如烟》

書名：世事如烟

作者：余華

出版：遠流出版公司，一九九一年二月

余華是八〇年代末期崛起的大陸小說家中，最受矚目者之一。關心大陸文學走向的評者，每喜以八〇年中期的「尋根」、「先鋒」等運動，作為評價的指標。「尋根」與「先鋒」作家如阿城、莫言、韓少功及馬原等，也的確為前此教條掛帥的文學，產生了大破大立的影

響。八七年反資產階級自由化運動後，蓬勃的創作空氣似乎凝冷下來。然而一群年紀更輕、思維風格更前衛的作家，卻已蓄勢待發。余華、格非、蘇童、孫甘露、葉兆言等的創作，在在引人側目。若非八九年天安門事件的發生，他們現在的成就或知名度，應不讓「尋根」、「先鋒」作家專美於前。

在八〇年末崛起的大陸新銳作家中，以余華的步調走得最快最遠。自一九八六年〈十八歲出門遠行〉後，余華以他多變的語言、飄忽的情節、奇詭的人物，一次又一次扭曲創作的成規，奇襲閱讀的尺度。他的實驗雖非篇篇必屬佳作，但所產生的震撼效應，每每讓我們尋思良久：刺激余華之類作家的美學及意識形態動機為何？他的作品在天安門事件前夕完成，代表什麼樣的文化文學史意義？他的前衛姿態對台灣的作者讀者，可有新的衝擊？

以中篇〈世事如烟〉為例，在這樣一幽雅感傷的題目下，我們卻看到了一個充滿偏執、虛妄、與暴力的人生即景。主要的人物或以阿拉伯數字，或以職業稱號（算命先生、接生婆）命名。他們鬼魅也似的聚散，既乏緣屬，亦缺目的。隨著少女4一連串的詭異行徑，我們瞥見灰衣女人的意外、肇生意外的司機的個人奇遇、老人7的病恙等情節，接踵而來。這些情節人物交互穿插割裂，又似匯向一個命運多舛的算命先生，終而不了了之。余華的故事，

果然「如烟」，絮絮縷縷，若有頭緒，卻又難以捉摸。

熟悉新小說理論與實踐的讀者，當然可指稱余華的文字風格，並不能算是獨創。但相對於大陸四十年來的敘述傳統（包括已經蛻變的「尋根」及「先鋒」文體），余華作品所顯現的暴力與任性傾向，堪稱得未曾有。我所謂的暴力，不只指的是余華故事中對死亡、肢體的割裂、虐待與被虐待狂等母題的迷戀，也指的是他對所謂優美流暢的文字文體，所作的切割、撕擄，與凌虐。余華純粹訴諸個人觀點與想像的筆法，對過去那以「群眾」是尚的傳述法則，尤其是一大揶揄。弔詭的是，沉浸在極端個性化、風格化敘述中的余華，竟不自覺的顯出一種新的權威聲音，一個使讀者或拒斥或迷惑或驚懼的聲音。這孤獨卻傲慢的聲音，雖然時時面臨著自我瓦解的設計，卻必然仍對我們構成閱讀的威脅。

而余華強調，這樣的敘述，這樣的聲音，才是通往「現實」的不二法門。在《世事如烟》的序裏，余華急切的指稱所謂現實，早已物化為一不明所以的混沌。作家唯有在擺脫現有語言障礙後，才得自混沌中窺見清明。這篇序與李陀為余華另一本小說集《十八歲出門遠行》（遠流，一九九〇）所作的序〈雪崩何處〉，堪稱為天安門事件前後，最重要的文學宣言抽樣。李陀直指現實之所以難現「真實」，乃因「毛文體」的魔咒，仍未盡除；余華則以作

品的實踐，尋找消解「毛文體」的法則。由是觀之，〈世事如烟〉這類的小說，不再是後現代的文字遊戲，而是現階段大陸歷史詮釋運動的表徵之一。

除了上述的〈世事如烟〉外，本書另收有四篇中短篇小說。〈偶然事件〉藉著一偶發的兇殺案件，舖陳了一個並不偶然的案外案。全作以書信貫串，終而使原本素不相識的寫信者與收信者，捲入血案。本篇是全書趣味性最濃的作品。余華出入偶然與必然，宿命與非命的生存條件中，很能表明他對現實世界表象的懷疑態度。〈此文獻給少女楊柳〉則又別出心裁。小說一方面回到歷史，寫一九四九年國共戰爭時期，南方一小城中為國民黨軍官所秘置的十枚手榴彈，多年來逐一偶然引爆，卻仍有一枚下落不明。另一方面故事圍繞青年敘事者與一名喚楊柳的少女的愛情追逐。青年與楊柳的故事初看單純，繼則愈益雜沓矛盾，乃至彷彿重複。小說的結構本身亦呈音樂賦格曲式般的迴旋。在此所謂的敘事邏輯，其實早已危機四伏，充滿一觸即發的爆破力；而故事中的事物，仍施施然的在慵懶的日光下，在平靜的時間流程中，迎向不可知的命運。此作以一歷史事件作襯景，而又重現、複製歷史的各項動機。余華以那最後一枚手榴彈的下落作引子，探討時間、空間交錯形成的種種機緣，使全文極具思辨張力。

《世事如烟》中另收兩篇愛情故事：一名爲《愛情故事》，一名爲《古典愛情》。《愛情故事》寫愛情的墮落，婚姻的蕭索，具寫實意味。《古典愛情》擬仿話本小說，鋪張書生夜遇豔鬼的傳說，很能討俏。但余華在倩女幽魂的框架上，又加上亂世荒年人吃人的恐怖插曲，使全作導向怪譚式故事，顯得突兀。此作顯示余華想像力的繁複，但斧鑿之痕亦時時可見，反不如《愛情故事》的質樸。

余華自謂「一部真正的小說應該無處不洋溢著象徵，即我們寓居世界方式的象徵……理解並且與世界打交道的方式的象徵。」誠哉斯言。唯有當作家認識小說作爲一社會性「象徵」活動的一種，他對現實的觀察，方不流於簡陋的反映論；唯有當作家體念小說象徵過程的「社會」性，他的個人視野，方不致簡化爲自我陶醉。余華的小說與大陸八〇年代末期浮動不安的人文景觀合而視之，因此更有意義。當然最後的諷刺是，八九年後，大陸文藝事業日益緊縮，余華小說的傳佈（或「與世界打交道的方式」），竟是有賴台灣出版界之助。世紀末中國文學交流的複雜現象，此或可見一斑。

錢鍾書後有傳人

——評葉兆言的《艷歌》

書名：艷歌

作者：葉兆言

出版：遠流出版公司，一九九一年五月

葉兆言自一九八〇年初開始發表作品，至八〇中期受到重視。在當代大陸作家中，他與余華、蘇童、格非等人齊名，同為勇於探勘、突破小說疆界的健將。《艷歌》是葉兆言首度在台結集出版的小說集，共收有中篇創作三篇：〈艷歌〉、〈去影〉、〈最後〉。這三篇作

品一寫柴米夫妻的哀樂生活、一寫少年男子的情欲教育、一寫小說家的後設創作遊戲，都能展現葉兆言豐沛綿延的敘述風格，以及冷雋突兀的黑色幽默。

論者每喜強調葉兆言小說實驗性較強的作品，我獨以為葉在運用「保守」的寫實手法時，反更能一顯身手。守成與創新，原毋須隱含優或劣的價值判斷。以《艷歌》中的〈最後〉為例。這篇小說沿用了前幾年風行一時的後設小說模式，寫一個作家與筆底人物的錯綜關係。作家本人的情感波濤，與他故事中角色的欲海歷險，交相指涉，的確十分討好。也因此，此作曾蒙編者青睞，收入文學選集中。但縱觀海峽兩岸這幾年層出不窮的後設小說，我以為〈最後〉只能算是不過不失的「應景」作品。葉雖圖創新，卻似乎未能走出自己的路來。

談到後設小說，當代作者與評者都不免徵引西方範例。殊不知早於三、四〇年代，中國作家已在後設的門檻上張望過。最著名的例子像沈從文的〈燈〉，以一盞燈連繫小說內外、讀者與作者層層相屬的弔詭關係；或像錢鍾書的〈靈感〉，寫一有名無實的作家貶下陰間後，與他所創造的一群（氣體虛浮的）人物重逢的鬧劇。這些作家拆解現實，質疑小說成規的嘗試，在斯時寫實主義感時憂國的風潮中，實屬空谷足音。葉兆言的〈最後〉，因此不妨置於此一小傳統觀之。葉的笑謔與諷刺尤可與錢鍾書對應。〈最後〉以兇殺案起，以殺人犯被

捕受刑止，夾以情欲的詭譎兇險，原是煽情十足的故事。但這一切也只是作家筆下的「故事」，是創作欲望與神秘靈感間角力的籌碼而已。作家的寫作遊戲隨角色被處決而戛然告終。但到底作家的故事，或寫作家寫故事的〈最後〉，寫得「好不好」呢？這類評價問題，是我們閱讀後設小說的死角，值得有心人細細推衍。

我將葉兆言與錢鍾書相提並論，主要的著眼點倒是在葉的另兩篇作品，〈艷歌〉與〈去影〉。〈艷歌〉寫一對高級知識分子夫婦的感情變奏，在在讓我們想起錢的《圍城》後半段，及短篇如〈貓〉等作。葉兆言那種冷雋犀利的筆鋒，在此發揮的淋漓盡緻。男女主角由相識到相戀到結婚到交惡，雖曰是個性的缺憾使然，也有太多偶發因素介入。葉一路寫來，不事賣弄，卻能將一對凡夫俗女的感情消長，鮮活地呈現眼前。葉並不像錢鍾書那般刻意炫耀學問或急智，但他維持了錢所擅的喜劇反諷格調，將一原本毫不足觀的家庭勃谿，賦予笑中帶淚的深度。

葉兆言的另一作〈去影〉應是整本小說集最精彩的一作。〈艷歌〉寫來流利可觀，題材本身畢竟不具太強的挑戰性。〈去影〉的野心則大得多。這篇小說以文革中期為背景，主人翁遲欽亭（與〈艷歌〉男主角同名）年紀輕輕，迫得下工廠勞動。遲置身一群女工中，情欲

乍開卻又苦無出路，嘗以偷窺女工沐浴一解飢渴。葉寫遲的性幻想及他的畏縮緊張，同情中有揶揄。但除遲欽亭外，他更創造了一母性角色——遲的師傅張英。張英年逾不惑，過來人矣。遲的苦悶，一一看在眼裏，終於決定以「身教」代替言教，點化遲欽亭。兩人間的曖昧著墨不多，但場場令人莞爾感動。這段關係原以張英「教育」徒弟另一種人生知識開始，終不能侷限於純感官的經驗。兩人的感情若有似無，而同時遲又開始追逐另一年紀相若的女工。待文革結束，遲復學返校，一切恍若春夢了無痕，而遲已兀自跨過了生命最重要的門檻階段。

〈去影〉乍看十分瑣碎，但葉兆言說故事的本領不可小覷。在文革那樣一個天翻地覆的歲月裏，什麼樣有血有淚的題材找不著？葉卻能在工廠的卑微角落裏，發掘了一個少男成長的故事。他寫青春期的情欲，寫母性愛的包容，寫周遭世界的嘈雜與變異，絲絲入扣。他好生把握了寫實主義描摹細節的信條，塑造了一段苦澀但卻值得回味的文革生涯片段。

《艷歌》的序中為書名釋義：艷即楚方言中的歌，又有滑稽和好笑的意思。觀書中三篇作品的特色，葉所言不虛。序中葉又自付創作的目的與意義，頗值一觀。台灣（遠流）版蘇童與余華的小說亦有深刻動人的自序，顯現大陸作家對寫作的自我期許與客觀現實的批判，

均極具思辨潛力。這也使我們對大陸小說在八九年後的發展，仍能抱持樂觀的信心。

輯三 香港及海外作家

追尋「歷史」的欲望

——評劉大任的《杜鵑啼血》和《秋陽似酒》

書名：杜鵑啼血；秋陽似酒

作者：劉大任

出版：遠景出版公司，一九八四年七月；洪範書店，一九八六年一月

對關心現代小說的讀者而言，劉大任其人其文，都是一項傳奇。他的作品，筆觸沉鬱雋永，興寄跌宕蒼茫，在文壇裏一向獨樹一幟；而他的經歷波折起伏、涕笑擾攘，屢經傳鈔渲染後，竟自成爲作品以外的「作品」，甚或其他作家的創作題材。劉大任的魅力，一方面來

自個性文采的凸出，一方面也印證了當代知識分子與政治、文學間，相互交錯的緊張關係。這篇短論，僅就劉的兩個短篇小說集，《杜鵑啼血》（二九八四）與《秋陽似酒》（二九八六），稍作發揮。

《杜鵑啼血》與《秋陽似酒》在形式上有明顯的不同。前者所收的作品篇幅均較長，且故事性較強，後者的作品則貌似散文速寫，以詩意取勝。兩作因敘述形式上的變化，所可能暗示作者心態、理念上的轉換，值得我們細思。《杜鵑啼血》中的故事，由軍旅生活的追憶寫到海外遊魂的遭遇，由大陸探親的血淚寫到異鄉飄泊的無奈，各有千秋。但在最精彩的作品中，劉大任都採用了類似偵探小說的模式，以懸疑事件或待解的問題開場，一路追根究柢，務求發掘真相。像〈杜鵑啼血〉裏，作者為偵查一從共四十年姨媽的下落，不惜千里回鄉，蒐集資料，訪求故舊，終於勾勒出一段驚心動魄的精神病患檔案。又像〈蛹〉裏的海外歷史學者，滿懷衝動的為岳父追記當年種種風雨；或〈長廊三號〉裏的建築師，一頭栽進一位藝術家之死的迷陣裏，苦思原委。當然，最引人注目的是〈紅土印象〉裏的學生，因感於「依賴先生而營造的內心世界，有崩潰的危機」，而要求先生驗證「新發掘的感官世界」，卻終不能無惑於入伍後所親歷的性與死亡事件。

劉大任爲什麼一遍又一遍的寫作半偵探小說式的故事？他在追蹤什麼？他到底找到他的答案了嗎？在《杜鵑啼血》中，他似乎企圖運用（虛構）敘述的力量，爲生命中未完也完不了的混亂事件，編織本事，找尋源頭。然而他經由故事所演繹出的答案卻總是似是而非，令人喟歎之餘，徒增猶疑。這一探秘解謎的欲望甚且成爲一種執念，一種夢魘，困擾劉的角色和劉的讀者，但也更困擾著劉本人吧？歷史的造化，意識形態的誘惑，政治運動的激情，乃至個人的愛憎，交織成紛亂綿密的命運之網。浮沉其間，誰能得窺真相？而驀然回首之際，曾在眼前的人事哀樂，竟已成漸行漸縵的過眼煙雲。〈紅土印象〉中的學生曾想藉氾濫的感官欲望，補償真理真相之不足，而劉是否也曾想從文字虛構的寄託中，重溯歷史、時間的障蔽因緣呢？欲望與文字浮動變衍，兩皆不可賴，劉大任（或他的角色）卻一意要由其中打通出路。他的嘗試注定要以困惑或失望收場。他的半偵探式小說因此成爲一種鄉愁的姿式，對可望而不可及的過去，作出一次又一次的無償回顧。杜鵑啼血，其聲已竭，其情方殷。劉大任的每一個故事其實都重複著同一主題。但在他「想」說的和他「能」說的故事間，總似有一段差距，而這差距，卻反諷的造就了他小說最動人的力量。

《秋陽似酒》在敘述方式上則另起爐灶。一反《杜鵑啼血》中那種綿密幽遠的風格，《

《秋陽似酒》中的故事都濃縮成爲印象式、片段式的隨興文章。這當然絕不意味劉的嚴肅創作態度已有改變。恰相反的，他顯然力圖以不同的抒情觀物方式，突破《杜鵑啼血》所隱含的困境。在《杜》書中，作者「一方面覺得自己像被一隻有力的手捉住了一樣的焦灼無助，一方面卻又覺得自己終於很理性地在給自己發掘這個問題的涵義而暗自興奮著。」（〈蛹〉）但在《秋》書裏，劉大任不再汲汲於解謎探源的工作，而代之以對浮光掠影的生活，對變幻不定的自然，一種「小心翼翼」的欣賞或包容。謂其小心翼翼，實因劉的基本關懷何嘗稍變！只是他顯然立意把前此急於揭曉的問題，重行化爲隱喻符號，隨時琢磨，而又不囿於一端。

於是由《杜鵑啼血》的外延旁證式的寫實敘述，劉進而發展一充滿自我投射意味的散文詩化敘述。楊牧提及劉早年創作的散文詩以及目前的詩化小說作品，內裏精神，一脈相承，實是一針見血的觀察。從〈白樺林〉到〈王紫其〉，再到〈冬日即景〉、〈驚春二題〉，劉的有情自然讀來在在令人動容，而內蘊的「過去」或「歷史」壓力，依然影影綽綽，無所不在。的確，與其說詩化的意境移轉了劉的執念，不如說反更使其凝鍊濃烈。人與自然、形式與內容、現在與過去間表面和諧，其實潛存種種危機，一觸即發，令人隱隱不安。最明白的

例子是〈羊齒〉，一方面延續了劉對欲望的耽溺姿態，一方面諷刺今昔生活的異同，一方面竟又求回歸純淨的詩與自然的寄託。暗潮洶湧，最是可觀。小說最後，果然以詩作結：

習慣於潮濕溫潤

習慣於腐熟習慣於無塵

暖風吹過

光照適度

便一羽羽抽出——

均衡對稱而又不失其參差錯落之美的

綠色的不安

這「綠色的不安」、並不自然的自然，適足以點明《秋陽似酒》的總體風格。

對劉大任這樣歷經風雨的作者，寫作不是兒戲。書寫是重新參與、詮釋一段歷史的必要手段。歷史是我們活過的悲歡離合，但也是一條意義罅隙，一個理念謎題。對劉而言，可能

更是一道或榮或辱的傷痕。填縫解謎、療傷止痛，需要勇氣、需要想像，也需要時間。劉大任的作品寓意豐富，但其與歷史間久久不散的辯證糾纏，最能打動我心。

科幻與寫實的交集

——評張系國的《夜曲》

書名：夜曲

作者：張系國

出版：知識系統出版公司，一九八五年一月

科幻小說在國內受到重視還是最近幾年的事。在少數卓然成家的作者中，張系國可算是佼佼者。這固然得力於他個人深厚的自然科學背景，但他擅於「說故事」的本領卻更不容小覷。

《夜曲》蒐集張系國的近作八篇，其中有兩項特色值得重視：第一，在關心自家文化的前題下，他力圖創作具有中國風貌的科幻作品；第二，他顯然也希望自科幻角度，對世路人情再作考察。前者如〈陽羨書生〉，將古典傳奇與未來科技糅合爲一，而又落實於現實社會的批判上，可謂匠心獨運。或如〈第一件差事〉重寫包公探案模式，且與陳映真同名小說遙相呼應，亦有可觀。相形之下，後者如〈虹彩妹妹〉及〈綠貓〉等，對現代男女感情的描繪則顯得似曾相識，未能充分發揮科幻吸引力。

也因此儘管《夜曲》中不乏珠玉之作，就全書來看，總覺格局嫌小，有欠餘韻。張系國也許受制於短篇小說的形式與讀者的領會能力，但他對現實社會的強烈關懷，尤其使他不能（不願？）去營造一更縹緲深邃的科幻世界。當然，即使是最玄怪的創作亦無法脫離歷史時空的侷限，科幻小說畢竟是「我們」社會的產物。但張系國多數作品似乎太牽就寫實層面，無形中減低了科幻小說那種因疏離效用而產生的美學誘因。倪匡的「機關佈景派」或許不足爲訓，但他之受歡迎似乎也不能完全歸咎於讀者品味低俗吧。

本書附有張系國與王建元教授對科幻文類的討論，雖屬難能可貴，亦予人熱鬧有餘，精彩不足之感。比起張系國其他作品，本書成績應屬平平。

實驗風格的歷練

——評水晶的《沒有臉的人》

書名：沒有臉的人

作者：水晶

出版：爾雅出版社，一九八五年十二月

這本書是水晶廿年前的舊作重刊，但其多變的實驗風格仍讓我們感受深刻。像〈當年〉罕見的第三人稱敘事法（〈愛的凌遲〉），跳接場景所產生的紙上蒙太奇效果（〈命運的婚宴〉），以及引起爭議的意識流筆觸（〈沒有臉的人〉）等，讀來莫不予人歷久彌新之感，

而這也間接顯露我們文壇風格的轉換，步調何其之緩！

但水晶創新風格的努力並不就意味他的作品俱爲佳構。總體來看，正如書名《沒有臉的人》所示，本書缺乏一份頭角崢嶸的氣勢，顯得影影綽綽。其癥結至少有二：一、水晶對形式的琢磨可能病不在太過，而仍在不及。書中多處依然受制於寫實主義的訓練，強在故事合理性或象徵反諷明確性上作文章，因而使作品欠缺現代主義以還那種玩忽險巇的複雜感。即如夏志清推崇的〈瞎里里瞎里〉在陳述一荒謬意識的主題之餘，亦僅屬力作，而非傑作。二、取材角度獨特但皆淺嚐輒止。《異鄉人》式的失落、命運的撥弄、情欲的掙扎等題材縱有不俗的表達方式，仍失之浮泛。比較可觀的是〈死信〉、〈快樂的一天〉等數篇；這些作品揭露情欲與禁忌衝突，總有些揮之不去的罪惡感縈繞其間，反倒頗爲撩人。壓卷〈謫仙記〉碰觸性倒錯及性凌虐的幻想，遙指白先勇的《孽子》式世界，但水晶過分渲染宗教墮落與救贖意象，卻使全篇顯得累贅矯情。

即便如此，筆者仍願推薦本書。六〇年代現代派作家的心血，怎是日後鄉土寫實風潮一聲「洋化」、「貧血」就抹殺得了的？有鑒於多數作家讀者仍沉迷於老式寫實窠臼中，水晶之類的作品提醒我們，當年曾有一批作者力求與西方現代主義交鋒，以開拓其美學乃至意識

形態上的想像力。其所顯現的張力及缺點，亦頗堪回味。

與水晶同期的白先勇憑《台北人》享譽近廿年，《沒有臉的人》此番能有機會「露臉」嗎？

陰森的仿古愛情故事

——評鍾曉陽的《愛妻》

書名：愛妻

作者：鍾曉陽

出版：洪範書店，一九八六年一月

鍾曉陽的筆鋒穩健流麗，寫情寫景均稱婉轉周折。數年前以《停車暫借問》一作一鳴驚人，其早熟的才情只有初寫《花季》的李昂差堪比擬。然而或囿於識見經驗，以後的作品善則善矣，讀來總覺「張」腔太重，難有一己風格。鍾曉陽想必早已意識此一限制，近作中力

求突破的痕跡屢屢可見；《愛妻》一書中的四篇小說即可作如是觀。

《愛妻》的四作均以人間男女的愛恨癡嗔爲主題。這類題材固然討好，但極易淪爲陳腔濫調，雖大家亦不能免。鍾曉陽的過人之處，即在於自現實經驗中重新凝聚古典戲曲說部的情韻，使人陡生悠悠今古，不移者唯情而已矣的況味。像《愛妻》一作，活脫的是現代《浮生六記》，不僅悼亡懷舊的風格令人發思古之幽情，人物行動的塑造亦恍有軌跡可尋。然而填充全作骨肉的，則是鍾曉陽得自民間話本的靈感：香港的「芸娘」是製餅師傅，現代「沈三白」是旅行經紀；外加一個外遇的插曲，使全作雅俗並備，既渲染才子淑女的傳奇佳話，又不忘匹婦匹夫的警世姻緣，的確要令讀者耳目一新。另外《盧家少婦》亦隱有話本小說乃至筆記傳奇的線索，而《良宵》一作更將粵劇《帝女花》唱詞溶入字裏行間，堪稱匠心獨運。

張愛玲受教於《紅樓夢》，鍾曉陽顯然有心另闢蹊徑，自更廣闊的文學傳統中找尋資源。但《愛妻》帶來的驚喜仍難掩飾鍾本人視野的狹仄。除了因情愛而生的折衝來往外，她的作品尙乏張愛玲等那種世故深刻的大家風範。中篇《愛妻》及《盧家少婦》兩作因顯得鋪陳過長，已有瑣碎纖巧之虞。如何在擅用古典題材之餘，再力求增益對多樣人生經驗的想像或

探測，可能是轉變中的鍾曉陽最大的挑戰。

《愛妻》另有一項特色亦卓顯鍾曉陽現階段的興趣及困境，即對歌德式（Gothic，或譯怪誕）小說文類的練習。四篇故事中儘管皆本於現實，卻均有一種鬼魅般的陰森色彩。《愛妻》中的兩個女主角望之不無《聊齋》淵源，而《盧家少婦》的陰森巨宅及僵屍似的活死人，《柔情》裏神祕的感情牽引，乃至《良宵》中新婚之夜對性及死亡的聯想，更是佳例。女性作家寫怪誕小說在西方不乏先例，我們的張愛玲及李昂亦曾有此傾向，但仍以鍾的《愛妻》最為明顯。以近年女性主義的角度來看，怪誕小說往往透露了女作家想像中幽閉的恐懼及自虐或虐人的心理張力，其社會學涵義不可忽視。筆者雅不欲以這類看法限制鍾作的意義，但以爲類似《愛妻》般的故事其實很可以續加發揮，另成一類浪漫風格。以此觀之，鍾曉陽的「膽」識尚不夠大。她的人物徘徊人鬼之間，取捨兩難。其結果是淒厲不足，貧血有餘。沿著本書已有可觀的怪誕風格，鍾曉陽也許可再行試鍊，則得於當代作家中獨創新意，或未可知？

解「結」還需繫「結」人

——評薛荔的《最後夜車》

書名：最後夜車

作者：薛荔

出版：洪範書店，一九八六年九月

初閱薛荔《最後夜車》的印象，約可分為兩端：一為敏銳的新聞性，一為焦灼的歷史感。她的近作如〈最後夜車〉（海峽兩岸的愛情）、〈春望〉（三通問題）、〈雪地〉（墮胎及一胎政策）、〈失去的龍〉（美籍華人雅痞離婚案）、〈西江月〉（滯美過氣政客的死亡

）等，無不顯示對政治社會變遷的關注。但在捕捉當前流行話題之餘，薛荔猶不忘一抒頗具史家興味的感觸。誠如其所言，「國家的分裂」和「自我的流放」，是她羈旅異鄉、久難抒解的「心結」。「中國『結』」不僅是本書的序名，也是薛荔用心最深的主题，這個「結」賦予全書一股低迴抑鬱的基調；但深沉若此，也隱隱形成作者創作的束縛。

中國「結」的主题在現代小說中淵源久矣。自劉鶚、魯迅以來的「感時憂國」傳統，是五四以降文學的正宗。即便談論海外華人的種種故國之思，我們也可從老舍的《二馬》一路數到於梨華、張系國、劉大任等人的作品。在這一名家輩出的傳統裏，尋求突破，不是易事。據此，薛荔努力寫作的成績，已屬難能可貴。但正因過於執著明白的歷史訊息，她的情節主题每現刻意為之的痕迹，動人有餘，深度不足。

以曾獲獎的《最後夜車》為例，薛荔以分自海峽兩岸赴美的男女戀愛故事為骨幹，側寫中國政治動盪對青年人的影響，十分討好。薛荔對家國分裂的感喟不可謂不深，但在唏噓悵惘之後，我們難見更細膩或更具思考性的觀照。歸根結柢，全作不脫亂世兒女、異域情鴛的模式。《春望》是近來「探親文學」（盧非易《人生》、劉大任《杜鵑啼血》、李渝《江行初雪》、蕭颯《香港親戚》、朱西寧《黃梁夢》）的又一典型。處理親情乖違、人世流離的

場面，收放有序，然僅得不過不失而已。〈雪地〉以平行跳接的方式，細述墮胎對婦女的傷害，儼然有女性主義的關懷。薛荔的感憤溢於言表，行文造境卻實嫌單薄了些。至於〈西江月〉則似與白先勇〈國殤〉、〈冬夜〉式作品，作接力賽跑。

薛荔所長者也許並不在陳映真等所誇讚的歷史抱負（見陳序）。她的〈失去的龍〉是個中國的《克拉瑪對克拉瑪》故事，已經顯出其人別有見地。但全書最佳者應屬〈夜樹〉。〈夜〉作寫少女與家庭學校的齟齬，青春期的幻想與恐懼，步步為營，以迄最後憤怒而諷刺的結尾，迷離撼人。薛荔所特有的鬱憤感傷格調，在此才算盡情發揮。尤其迷漫全作的怪誕意象，恹惶驚悸，決不亞於李昂的一些早期作品。

就全書而言，薛荔堪稱為有心的作家。但在中國「結」形成的網絡中，她的作品趨近一相當保守的感傷寫實風格，難免有作「結」自縛之虞。「分裂」或「流放」當然是多數中國人所關切的問題。但膨脹一時一地的感慨，畢竟也是一種自我抒解的方式，更可能簡化了歷史的駁雜性。以薛荔的嚴謹作風，用心當不止於此。如何跳出急切的寫實範疇，並將個別經驗納入一更寬廣灑脫的史觀，應是她可致力的方向。

迷離繽紛的人生即景

——評袁則難的《烟花印象》

書名：烟花印象

作者：袁則難

出版：聯合文學出版社，一九八七年七月

《烟花印象》的四則中短篇小說分以香港、美國為背景，寫海外中國社會的形形色色，喜怒嗔癡，各有可觀。袁則難是一極用心的作者，各作品中意象場景的安排，人物事件的塑造，多能顯出細膩經營的功夫。但特別值得一論的是他因由文字敘述格式的取捨，所間接流

露的意念情結；輾轉開闢，往往較呼之欲出的象徵或行動更引人深思。

以與書名同步的〈烟花印象〉為例，這又是一篇有關婚姻關係疏離，情感外弛內張的速寫。袁有心藉狄斯耐樂園的一夕喧嚷歡笑，暴露現實人生的無奈蒼涼，進而暗示「樂園」的得失虛實，或僅祇是一念之間的轉換？看出「樂園」升沉的悲歡，或烟花散盡、燈火闌珊的感喟其實不難，袁利用「妳」字所僞託的「二」人稱觀點，纔更點出現代人主體意識分裂的危機。敘述者以「妳」字進行自我內心獨白，亦賓亦主，時遠時親，無異暗諷一己言行思維的種種矛盾，以及無所逃遁的自我疏離僵局。但袁的感傷更勝於他的批判意圖，通篇所見，仍不脫巧婦拙夫的幽怨情懷，因不免「浪費」了敘述聲音已自洩漏的矛盾關係。

〈狷狂歲月〉是作者耗時三年的力作，以滯美華人聚散離合為主線，一抒懺情懷舊的塊壘。這類題材容易討好，但正因人人得以爲之，反難見突破。以袁則難的敬謹態度，寫來亦僅屬不過不失。爲了將烟花印象般的散漫往事串連成一可資追溯的具體敘述，袁不惜安排過多的巧合及典型人物、事件。化印象爲實體，塑往事爲「歷史」，袁的確寫出不少感人場面，然而在膨脹的異鄉流放情結支配下，全作所凸顯的畢竟仍是一保守而有限的感時憂國風格。

筆者樂於推薦的是另二篇列入「香港傳奇」的作品，〈鴉的季節〉及〈馬〉。袁謂之「傳奇」，果有深意存焉：兩作不僅以香港為背景，觀察十里洋場的怪現狀，且更能自其間凝聚一特屬香港的氛圍，賦予人、事一「其當若是」的基調。換句話說，香港面貌固未必盡如袁所見所述，但卻能因袁作而呈現一風格化視景。晚近以來，施叔青已將香港「寫」成一世紀末都會，頹靡幽麗。在袁則難筆下，我們則得見一充斥通俗悲喜劇的香港，一個搬演世故、金錢、政治的大舞台。

「作戲」不只是這兩作中人物的行為準則，也竟是其敘述結構的特色。〈鴉的季節〉不啻是齣情場如商場的港式喜劇。拋開你儂我儂的俗套。袁則難坦然的在金錢中看到愛情，由商戰裏定義人生。他的角色（尤其是女性）口才便給，行動潑辣；即使一曲鳳求凰也得夾在算盤起落聲中譜出。或有人譏此為寡情，筆者倒以為袁是以包容莞爾的心情，寫下港式愛情的外一章。

較之〈鴉的季節〉，〈馬〉堪稱為野心之作。全文以獨幕劇形式，處理數組男女間政治、商業意識與感情的轆轤。亂中有序，十分不易。尤其袁側寫港商與大陸買辦的折衝來往，可為邇來日趨重複的「三通」式文學借鏡。大陸客間的階級矛盾，對應香港妹間的爭風吃醋

，寫來莊諧並備，五味雜陳。恰與〈猖狂歲月〉相反，〈馬〉不再汲汲於統合歷史性感觸，而以濃縮的空間，展現香江一時一地的紛亂即景。也正因此，反倒點染出「拒絕」歷史的香港所扮演的歷史角色。袁在狹小的場景內，排列組合人物關係，端的是暗潮洶湧，一夕數變——香港人生，豈竟若是！最終以具象徵性的三彩馬俑墜落停格，戛然而止，「不了了之」。袁的小說境界，自此更上層樓。

以理御情

——評西西的《手卷》

書名：手卷

作者：西西

出版：洪範書店，一九八八年三月

西西的小說有兩項主要特色：一為取材幅度廣闊，風格新穎多變，卻絕不流於賣弄玄虛；二為以理卸情，不事浮誇，卻使作品別有一番睿智超拔的情懷。

以《手卷》的開卷之作〈浮城誌異〉為例。全作根據大師馬格里特的十三幅名畫來「借

題發揮」，並連屬成章。既收圖文相互指涉之效，尤予畫作一嶄新詮釋。文內浮城種種，恍有軌跡可循，耐人回味，而西西之歷史感觸，早已深入字裏「畫」間，堪稱難得一見的寓言小說佳作。其他如〈這是畢羅索〉，運用現代資訊媒介之一的衛星電視轉播，連鎖遠在天邊的球賽激情與個人憶舊悼亡的感喟，即近即遠、亦真亦幻，充分顯露作者的巧思。〈肥土鎮灰闌記〉重寫古典傳奇公案，轉換新觀點，抒發新議論，莊諧並備，而戲味十足。西西出入各種素材筆調間，不為各種新舊文學主義、口號所囿，宜乎作為新進作家參考的範例。

西西的作品亦不乏人道主義的關懷。〈手卷〉一文寫黑市大陸居民的一線生機，焦灼之情，躍然紙上。另外〈虎地〉寫滯港越南船民的漫漫等待，〈名字阿扎利亞〉寫南非的種族衝突，〈瑪麗個案〉及〈肥土鎮灰闌記〉寫撫養權問題，均在在顯示其寬闊包容的胸襟。邇來不少作家只能「心懷故土」，而不願或不能「放眼天下」；所謂人道主義，難道果有地域種族之別？尤可貴者，西西身居「浮城」（？），卻能心不浮、氣不躁。她筆下的故事，篇篇原可成為賺人熱淚或導生義憤的源頭。但西西用心遠過於此。表達情緒好惡之餘，她還能以知性態度，摸索思辨問題的來龍去脈，因使作品呈現難得的靜定機鋒。

西西以〈像我這樣的一個女子〉而廣受注目。數年來編譯創作不斷，且屢有佳績。像她

這樣的一個作家，並不多見。獲得時報推薦獎，實屬實至名歸。

異鄉風華

——評蓬草的《頂樓上的黑貓》

書名：頂樓上的黑貓

作者：蓬草

出版：圓神出版社，一九八八年三月

海外作家的創作一直是當代中國小說的主力之一。原鄉的失落、人際的隔膜、時空的睽違等主題，每在異國文化背景的襯托下，成為這些作家的拿手好戲。久而久之，海外華人文學形成了一套獨有的言語敘述模式，一方面提供讀者各色轉手風土資料，一方面也預設不少

「本該如此」的情緒反應——海外文學不談孤獨、疏離、流浪者幾希！正因此，如何在已有的模式下推陳出新，細膩刻畫異鄉華人面貌與心境，乃成爲後起作家的一大考驗。

旅法小說家蓬草的近作《頂樓上的黑貓》，應算是一十分可喜的努力。這本書蒐有七五至八七年的短篇創作十六篇，其中三分之二都是以法國的華人社會爲重心。蓬草自謂關懷「一閃又一閃的生活光片」（序），而她最好的幾篇作品確也以印象式的速寫見長。像是與本書同名的〈頂樓上的黑貓〉，寫蝸居閣樓的女留學生與一隻神秘黑貓間的感情牽引，似遠還親，疑幻疑真，在象徵設計及敘述口吻上都表現了一種簡賅流麗的風格，極其討好。以貓來投射感情幽微抑鬱的角落，或以貓的角度來窺伺人類關係間的來往起伏，在東西方小說中可謂其來有自。與法國文學略有淵源的愛得格·坡，早年蟄居法國的海明威，都有作品凸現人貓間的詭秘象徵關係，更不提法國女作家柯蕾（Colette）那篇膾炙人口的中篇〈貓〉，以及日本夏目漱石的《我是貓》。無巧不巧的，我們的錢鍾書在四〇年代也寫了個以「貓」爲名的短篇，敘述夫妻間的齟齬，下文將再論及。以此觀之，蓬草的黑貓實有意無意的踏入了一個東西文學象徵相互指涉的小小網絡，爲我們的閱讀，增添了另外一層樂趣。

黑貓見首不見尾，使得觀察黑貓的敘述者也患得患失起來。人貓之間的敵意與愛憐，何

嘗不遙指海外遊子內心一角的欲望與恐懼，影影綽綽，總難落實。蓬草其他以海外人物爲主的故事，其實可延此線，續作解讀。〈桃花人面〉中有輕微妄想狂的流浪藝術家，追逐居留卡的居不易（〈居不易〉），總是徘徊「羅浮宮外」的老巴黎陳叔，藏身中東餐館，甘爲賤役的「五陵少年」（〈古斯古斯〉），不都是輾轉逃避、撥弄、或尋覓心中那頭黑貓的犧牲者？甚至〈都靈市的馬撒奴〉一作，講的雖是個意大利工人的浪漫幻想，也要以他對花都的回歸，作爲憧憬的最後目標。異鄉風華，是歸宿？是淵藪？恰如人飲水，冷暖自知。於此時，蓬草的黑貓早已躡足貫串來往各作之間，爲我們提供一極有利的視角。

除〈頂樓上的黑貓〉外，〈居不易〉一作也值得我們作進一步詮釋。此作以羈流異國，一事無成而又進退兩難的中國人居不易爲主角，乍看無甚特殊。對居而言，如何通過層層關卡，好能暫時居留於法國是其生命中最重要意義。全作以居汲汲營營的找門路、拉關係爲主，尖刻點出某類海外華人苟且偷安的窘態。生活的目的與手段混爲一談，感情的起伏全繫於居留證的取得與否，居不易，「居」不易，蓬草的人物素描顯已有寓言意味。然而此作輕快冷雋的筆觸，才是引人的關鍵。它最讓我們想起蕭紅抗戰期間未完成的《馬伯樂》，兩者皆採取了「小題大作」的方式，揶揄角色的猥瑣無聊，卻又能在嘲諷之間，透露因無奈而生

的喜感。

蓬草另外數篇有關海外華人的故事，像〈家在香港〉、〈會夫記〉、〈我們去看瀑布〉等，則或因要舖陳過重的理念意見，或因要照顧過多的人物背景，顯得不如前述者精謹。〈會夫記〉諷刺鍍金華人欺世盜名的醜態，令人莞爾，但斧鑿之痕畢現；〈家在香港〉寫港人求去，遊子有家歸不得的尷尬處境，取材平淡，處理亦不見出色；〈我們去看瀑布〉寫海外華人理想的失落與沾沾自喜的生活形式，已有不少前例可循，所以讀來頗令人有似曾相識之感。倒是〈蟬〉一作中，蓬草描述一對藝術家夫婦感情的從有到無，笑鬧中有緊張，勃谿中見感傷，尚有可觀。此作場景、人物的對比及安排，可與錢鍾書的〈貓〉相互映照，而蓬草剪裁的功夫則遠過於錢。

《屋頂上的黑貓》中還有三篇以孩童的經驗與眼光寫就的故事，足資一談。〈柿子〉的野心最小，主要是藉童稚的觀點揭露閩粵一帶終身不婚，以姊妹相往的一群職業女傭，如何面臨歲月老去、生計窘迫的困境，以及日益澆薄的社會人情。如果蓬草不自囿於眼前的批判或同情，此作很可以繼續發展，探觸這些女傭情感及生活形式上的特殊表現。但我們的小說敘述者卻一秉老成的人道主義聲音，述說了一個標準的童年往事式故事，因使成績平平。蓬

草似乎意識到這類文字敘述者「聲音」與「視野」間不盡相合的矛盾處。然而在另二篇作品中，她非但不圖掩飾，卻反其道而行。她誇張其間的距離，竟因此形成一獨特風格，甚為可觀。〈長風的市街〉一作即自小男孩面對死亡的心情，相當「成熟」的看出人間關係的複雜。此作也許仍有無心插柳的可能，但〈紅木馬〉則充分表現蓬草力求突破的勇氣。全文架構於一已死男孩的獨白上。藉著他陳述「自選」死亡的動機及分析，我們驚見其對生死離合的看法，有著成人所不及的世故與滄桑。小男孩最後決定擺脫血肉皮囊的束縛，獨乘紅木馬「往雲間飛去，直至聲沉影絕」，浪漫中透著怪異，十分耐人尋味。儘管葛拉斯(Grass)筆下那拒絕長大的小孩(《錫鼓》)，可能是蓬草騎小紅馬的小孩之前身，我們還是可稱道此作所流露的實驗精神，已打破了《城南舊事》型傳統擬孩童敘述典範。至於蓬草自〈魚〉以來迷戀的死亡主題，很反諷的，也至此有了一個比較「可信」的交代。

本書各篇水準稍有參差，但蓬草觀察世路人情，有其獨到之處。類似〈頂樓上的黑貓〉、〈紅木馬〉之類的作品如能繼續湧現，則必更為文壇所重視。

在邁向巨星的年代裏

——評平路的《五印封緘》

書名：五印封緘

作者：平路

出版：圓神出版社，一九八八年四月

《五印封緘》蒐集了平路的五篇近作，由科幻傳奇到後設影射，各篇對形式意涵的試煉，皆有引人思辯之處。較諸稍早獲獎的《玉米田之死》、《椿哥》等作，果然別有進境。《玉米田之死》寫華人失落異鄉的困境，雖有詹宏志所謂的「大將之風」（序），畢竟只延續

了幾十年來海外作家自認拿手、而島內讀者視為當然的那套言談風格。《椿哥》則致力揭露小人物（才有的？）人性光明面，貌似謙抑，實則不無濫情之嫌。

平路顯然意識到是類小說的限制，亟思突破。與書名同步的〈五印封緘〉走的就是後設小說的路子。故事情境與閱讀狀況混雜不分，迷離幻境與真實人生若即若離，天啓式的預言與通俗小說影劇的陳腔濫調交互穿插，在凸顯了後設作品的註冊商標。然而平路寫來固然錯綜繽紛，卻每有易放難收之弊，即便是訓練有素的讀者，恐亦不易摸清頭緒。另外一篇〈按鍵的手〉以人腦淪為電腦製品的危機意識作文章，富科幻色彩，兼亦有人格分裂或妄想狂式心理小說的趣味。可注意的是，平路汲汲於微言大義，其筆下的這位雅痞電腦專家竟不脫魯迅的狂人色彩。只是她將當年的禮教換為如今的電腦「吃人」，悚動有餘，卻不能就魯迅那種躁切的道德政治意識動機，作更進一步的思考，是故不免予人一空泛的人本主義感覺。

比較起來，《五印封緘》中的另三篇作品雖不強調形式的實驗性，反而更有可觀。〈罪名〉獨出心裁，以文革為背景，以同性畸戀為骨幹，交織出一充滿激情與暴力的傳奇故事。平路的用心當然不止於此，在這樣題材下，她更想將情欲的轆轤與政治的紊亂、家族的淪落與個人（性與意識形態的）原罪焦慮聯結起來，並探討其道德的曖昧性，十分動人。台港大

陸有關文革的作品滿坑滿谷，但如〈罪名〉般出入群眾、個人欲望與禁忌的嘗試，尚不多見。雖然平路誇張人生如戲的幾處段落，有蛇足之弊，但全作氣勢凌厲，較大陸作家張賢亮題材相近、而格局舒緩綿密的《男人的一半是女人》，自是別有一番風貌。

《五印封緘》中寫得最好的兩篇，仍屬〈在巨星的年代裏〉及〈郝大師傳奇〉。對熟悉海外華人社會的讀者，此二作各以某力捧女星的名醫及「人見人愛」的法師為主角，正是此中有人，呼之欲出。然而平路志不在寫諷刺影射小說。在名醫熱中製造巨星的計畫裏，在法師普渡衆生的符咒間，她看出因緣的取予、名利的升沉、欲念的行止竟是如此千迴百轉、複雜萬端。名醫與大師亦何嘗不如你我一般，翻滾於孽海紅塵中，找尋歸宿。巨星與製造巨星者環環相扣，衍生成為人間一條無盡爭逐的欲望鎖鍊。兩作的文字或犬儒、或憤世、或懷疑、或感傷，終化為一股大悲憫的情懷，喟然而止。論者或謂平路行文，議論重於感情；我倒以為〈在〉、〈郝〉二作筆鋒「常帶」感情，充分顯示平路得自十九世紀末由托爾斯泰至康拉德一脈的寫實文學影響。職是，〈按鍵的手〉中電腦專家抱頭驚呼「恐怖啊，恐怖啊……」，迴響了康拉德《黑暗之心》的高潮，也總結〈在〉、〈郝〉乃至〈罪名〉等作情緒開闔的極致。

平路對創作的執著，可自書前書後的序、評、專訪、後記得見。令人莞爾的是，她對「完美」小說的追逐實驗，其甘苦深處，竟有如筆下製造巨星的郝醫師，或惶惑自身巨星價值的郝大師。郝醫師的自嘲、郝大師的自戕，多少暗示了藝術家患得患失的求全心態。而平路〈五印封緘〉及〈後記〉玩忽的、自我瓦解的後設風格，是否也顯現一己與小說形式搏鬥的最新策略呢？也因此，《五》作雖未竟全功，但對作者自身的意義要大過其他。對平路而言，在「巨星」的年代裏，所有堅實的意義都化為流動遞嬗的符號，她書寫風格的改換，亦有意無意印證此一看法。在「巨星」的年代裏，她打破我執的路走得辛苦，但也足以為台灣大陸各家巨星及製造巨星者，留下一個批判的歷史註腳。

從傳奇到志怪

——評施叔青的《韭菜命的人》

書名：韭菜命的人

作者：施叔青

出版：洪範書店，一九八八年十月

施叔青的新作《韭菜命的人》共收小說七篇。以題材言，〈晚晴〉、〈最好她是尊觀音〉、〈相見〉、〈黃昏星〉四篇大抵因襲前此「香港人的故事」中（《情探》、《懷細怨》），施對市井風情的好奇、對繽紛物欲的耽溺；頹靡幽麗，早成一格。另三篇〈都是旗袍惹

的禍》、《韭菜命的人》、及《妖精傳奇》則另屬「香港新移民系列」。何謂「新移民」？投奔東方花都的大陸同胞也。他們的顛仆命運、蹇促生涯，自是香港生活的又一景觀。這七篇作品未必代表施創作的最佳表現，但既分屬兩個主題系列，而又同現一書，其間所生的對照齟齬，倒頗可一觀。

白先勇稱「香港人的故事」為一系列「傳奇」（見「序」）。的確，施叔青筆下的香江男女，個個浮沉於情欲金錢的輪迴間。上焉者遊戲徵逐，「嘆世界」嘆到百無聊賴，下焉者尋尋覓覓，無從輾轉，每每成為冤孽的犧牲。施的香港絢麗多彩，但轉眼之間，卻變作陣陣鬼火燐光，繁華卻也淒清。施所構築的視景，充斥世紀末式的機巧、頹廢、與肉欲衝動。可取的是，在墮落沉溺的深處，她常能藉自嘲（或嘲人）而召喚一道德角度的自省，雖非意在批判，卻能成就悲憫戒懼的感嘆。

《韭》書中的四篇香港人的故事，只有《最好她是尊觀音》仍維持了施一貫的格調。寫露水姻緣的狂亂，寫物欲縱橫的風險，下筆毫不留情。施拿手的男女吸血鬼式人物，虐人兼且自虐，遊走瘋狂的邊緣，的確令人悚然。這樣的故事施固優以為之，但一再寫來，難免有舊調重彈之虞。另一方面，《晚晴》、《相見》兩作，雖看出施另闢蹊徑的努力，成績卻僅

屬平平。〈晚晴〉寫中年港婦返鄉，重續早年鴛夢的浪漫欲望，〈相見〉寫老同學重逢後鉤心鬥角的把戲，小處皆不失分寸。但施的問題是，與「鬼」的交道打多了，她突然想作菩薩了。〈晚晴〉與〈相見〉的尾聲，都顯出施急於「渡」人的設計。可惜香港世界的癡嗔怨妒何其志深，她筆下的救贖未免來得過於輕巧。至於〈黃昏星〉一文，寫「香港」與「大陸」之戀，延伸問題較多，稍後再論。

《韭》書中三篇「香港新移民」系列作品，也許只是施新寫作計畫的開端。在敘述方式上，這三篇作品一反以往施無所不在的眼界與聲音，代之以偽報告文學式的採訪筆觸。這一素樸的敘事姿態，其實難掩採訪與被採訪者內裏的騷動與相互衝撞，也因此使故事更加可觀。如果說「香港人的故事」在聳慄之餘，仍不乏浪漫傳奇的色彩，「新移民」的血淚史則以「怪」(grotesque)取勝，成為現代版的志怪奇談。施叔青毋寧是抱著蒐羅小玩意的業餘消閒式心情，來從事她的採訪。這一姿態誠屬輕浮，卻很反諷的成了她的特色。與多數「異鄉人」的公式作品相較，施對她的新移民們少有同情或義憤；她的自矜與「消費意識」或正是「港」味兒不自覺的流露？

於是，「爲了恐懼再耽溺下去，真會與行屍無異的生活方式，年初我從半山走了下來，

給自己一個找訪大陸新移民的題目，穿街走巷，回到人群當中。」（〈都是旗袍惹的禍〉）

「下山」的動機爲的是解悶。施對採訪對象的身世背景僅抱著應酬式的熱誠；她有興趣的不是這批人過往的苦難，而是當下展露在他們身上特有的人世風情。〈都是旗袍惹的禍〉中那位年逾耳順、孑然一身的老太太，可真與她八十歲的「氣功師傅」有些曖昧？這樣挑逗性的疑問，遠遠要蓋過施描寫老太太坎坷身世的初衷。〈韭菜命的人〉裏那位一再遭受命運播弄的工人，表面像是個八〇年代的「駱駝祥子」，但對施而言，他的不幸與無能幾乎透露著宿命的「奇觀」氣息。最明白的例子當然是〈妖精傳奇〉。施純以閒嗑牙的、輕薄好事的興奮語調，來舖陳這個聽來的女老千的故事，其喜劇效果，頗爲難得。女老千長袖而不善舞，貌似威風八面，手腕卻決不玲瓏。她是白先勇旗下尹雪艷的遠親，但少了當年十里洋場的歷練，要在香港這個陷人坑立下字號，談何容易！與「香港人的故事」中那些艷鬼相比，北邊兒來的撈女，充其量只是些橫衝直撞的妖精。施的世故自矜心態，於此不請自來。

《韭》書的壓卷之作是〈黃昏星〉。這篇小說有著「香港人的故事」般的畸情架構，場景卻換到了北京。在九七大限的煙幕下，我們美人遲暮的女英雄也得一路北上，找尋她的北京之春。香港女鬼需要北京畫家「鮮色的血，注入她熟透了的、疲倦的內裏」。「從來她的

新生必須經過男人來完成」。這場戀愛，談得曖昧。然而激情終究不能湊成兩者的苟合。「一夜遊」式的邂逅換了場景，只會變得生澀難堪。作為一個愛情故事而言，〈黃昏星〉其實已嫌濫情，但在《韭》書裏，該作卻儼似位於施叔青兩個系列作品的交點，促使我們視其為一寓言故事，並摩娑其下的歷史及政治動機。施叔青是誇張、想像種種人間欲望氾濫與窒礙的能手。〈黃昏星〉以男女情欲的勾搭始，卻引意識形態層次的取予糾纏，是《韭》書最耐人尋味之作。頹廢的枕邊遊戲暗指忸怩百態的政治對話，欲退還進，半就半推。後事如何，猶待下回分解。施的香港傳奇或志怪各有可觀，我獨以為〈黃昏星〉式的題材或更能開闊她未來的創作視野。

「臨陣」的姿勢

——評劉大任的《晚風習習》

書名：晚風習習

作者：劉大任

出版：洪範書店，一九九〇年一月

〈江嘉良臨陣〉是劉大任最新小說集《晚風習習》中的一個短篇。江嘉良是大陸桌球國手，廣東中山人，二十二歲登上世界男子單打冠軍的寶座，且是一九八五年到八九年排名第一的種子球員。但八七年蟬聯世界冠軍後，江的表現即現疲態。強敵環伺、新人輩出，他的

奇招頻遭拆解。八九年的世界大賽，江是否能重振雄風，尙未可知。江嘉良參賽，氣勢一向懾人。此番臨陣，自是有備而來。但叱咤之間，已多少有時不我予、孤注一擲的氣息了。

〈江嘉良臨陣〉是篇新聞體的小說，與劉大任過去的風格顯有不同。劉穿插各種事實與數據，兼寫中國桌球史的一頁滄桑。全作望之短小，揮灑起來，卻大氣磅礴。劉儼然將桌球快短準狠的精神，帶入他的寫作風格了。〈江嘉良臨陣〉也是一篇寓言小說。江的球技固然精湛，但對手藉錄影、專業報導之便，早把他「研究得通體透明」。所可賴者，唯有他綿密的毅力及捨命般的臨陣架式。勝負如何，猶未可知。這間不容髮的臨陣時分，是蓄勢待發，也是困獸猶鬥。球場之上，竟透著絲絲悲劇終場前的殺機：詭譎卻寧靜。而劉大任的寫作狀態，也莫非如是？他的序自述創作感懷，只得「掙扎」二字。信然！

《晚風習習》的另九篇小說裏，最引人注意的應推中篇〈晚風習習〉。劉以此作，追憶他父親生前的種種，以及逝前返鄉探親的悲喜遭遇。這篇作品共分五十節，所暗含年齡的玄機，暫且不表。全文娓娓敘述父子之間半世紀的分合因緣，最是可感。劉有意將父親的形象，擴充爲一代渡海來台的知識分子的寫照。他們的家國糾結、他們的潛存欲望，遠比想像複雜。〈晚風習習〉一作，因不止於悼亡而已，也透露劉上溯歷史、鑽研父親一代人內心境界

的企圖。

筆者在另一篇文字中，曾提及劉大任作品習見的兩種模式：詮釋式（hermeneutic）的，以偵探小說的興味，藉物觀象，抽絲剝繭，推衍事件的真相；寓意式（allegorical）的，以物托喻，不再窮究本源，只求反襯事件所喚起的氛圍，以及隨之而來的感喟（見〈追尋歷史的欲望〉）。兩者隱含劉銘記、理解歷史的不同策略，暫可以《杜鵑啼血》及《秋陽似酒》作代表。在〈晚風習習〉一作中，則可見劉交錯運用此二模式，一方面由回憶與遺物串聯父親的生平，解答往日的懵昧；一方面藉眼前的景物，投射時移事往的悲愴。於是，在重臨父親「洋房」後山的小徑時，劉終於解開了其間風景之謎。而在吉光片羽的隨想與印象中，他也一再體認追尋時間與生命意義的無償銷磨。

劉大任的作品素來強調感官意象，《晚風習習》亦不例外。他藉性及身體的隱喻，揭露人間風景的齟齬，值得有心人繼續研究。〈下沉與昇起〉、〈白髮的白〉，與〈重金屬〉等作寫異鄉的孤絕、人事的不可恃，內裏皆是欲感十足。尤其〈下沉與昇起〉所述婚姻的蕭索，外遇的罪咎，原是習見的題材。但劉大任以詩般的性意象渲染欲望的壓抑與恣肆、「下沉與昇起」，輾轉蠢動，百難發洩；由自溺到自毀，俱足令人心驚。這也使該作脫離婚變小說

的框框，而成爲一篇有強烈寓言傾向的自剖。小說最後，男主角逐漸意識自己劫數未了，反生另一種從容姿態。當他緩步跑回家，重新面對婚姻枷鎖時，何嘗不是一種「臨陣」的姿態？〈晚風習習〉中，年少的兒子因撞見父親亢奮的裸體，還有父親某夜旅宿的一度春風，而認識生命最大的誘惑。這一誘惑，微妙的支持也威脅著父子間的關係，甚至不因父親的死亡而稍減。劉寫父親所遺歡喜佛及雞血石給他的震撼，複雜感人。是王文興〈家變〉以來，寫父子關係少見的佳作。

在劉大任六〇年的「少作」〈溶〉中，有如下的一段話：

我不知道我要划向何處，而前面確有什麼在期待著似的。我的雙臂劃著弧，接近橢圓的弧，一道又一道，它們好似彼此割離而確實相連，那裏面隱藏著我的力量，我清晰地感覺出新的秩序悠然展開，而力量便油然湧出。必然會有新的局面，必然地；我將被影響，被吸取，被毀滅……我緊握著這種力，我不得不這樣，因為這是唯一放在我手中的事物，沒有什麼可資選擇。

這段話，應是劉大任「臨陣」哲學的早期寫照。在八六年的〈下沉與升起〉中，劉大任藉主角之口寫下一個夢。在夢中，他與一頭大肚大頭的怪獸，共囚於一黑牢中。怪獸隨時欺身欲吞噬他的身體。而他迫得以一又又乾草暫緩怪獸的威脅。乾草用盡，他只有「一又擲去同時自己已經連人帶又統統吸進了怪獸肚中。然後是一片昏黑。然後他發現根本沒有自己，只有怪獸。」這是「臨陣」者最奇詭的夢魘，最無奈的結局麼？徘徊在世紀末的歲月裏，在「流水」與「怪獸」的挑戰中，劉大任寫著他的「下沉」與「升起」。未來的他何去何從？劉大任「臨陣」，萬千讀者正屏息看著。

儀式化的往日情懷

——評夏烈的《最後的一隻紅頭烏鴉》

書名：最後的一隻紅頭烏鴉

作者：夏烈

出版：純文學出版社，一九九〇年四月

《最後的一隻紅頭烏鴉》是本具有強烈懷舊風格的短篇小說集。儘管取材各異，作者夏烈追懷前塵往事，回首異鄉情緣、烽火亂離的動機，未嘗稍變。從部分作品的題目，像〈城南少年遊〉、〈年輪〉、〈虞美人〉、乃至〈最後的一隻紅頭烏鴉〉，夏烈對青春流逝的依

戀、時移事往的感傷，已可思過半矣。這種因依戀感傷而生的「悲情」風格，誠然動人，但在我們的文學傳統中卻早有脈絡可尋。尋求突破，並不容易。作者在抒發個人的真性情之餘，如果不能對時間、歷史相因流轉的痕跡，作更細膩的思考，難免會將作品導入一種安穩的敘述姿態、一種因襲的寫作儀式。

和本書同名的作品〈最後的一隻紅頭烏鴉〉，就是這樣的一個例子。故事圍繞著一個身陷重圍的逃犯發展，夾述他貧困的家庭背景，兒時的兄妹親情，以及走上江湖不歸路的無奈。現實人生的險惡，固然是夏烈的著墨所在，但他更熱衷描寫的，還是逃犯那清純的、去而不返的童年往事。「過去」就算不堪、也不值得回首，在充滿詩情的筆觸下，也能化為鄉愁的資源。時間的流逝被有意的視為墮落的指標，今昔的對比儼然點出道德價值的消長。不僅如此，夏烈更藉著那隻罕見的紅頭烏鴉，將不可捉摸的「過去」賦予具體象徵。這紅頭烏鴉凝聚了逃犯的兒時回憶，但也何嘗不是他和夏烈膜拜「過去」的圖騰？當槍聲響起，逃犯擊落烏鴉，自己也中彈而亡之際，夏烈的故事戛然告終。在表面的淒愴場景下，這一結局多少也透露作者自身不得不然的寫作情境：死亡是截斷時間與敘述之流的決絕辦法。

夏烈力求將往日情懷儀式化、具象化的努力，在其他作品中也可得見。早期的〈白門再

見》（附錄一）中，那群小男生傾慕的女孩被化爲一道白門，〈獵戶之星〉中的手足深情，在回憶裏濃縮爲「夜觀天象」一景，而我們男女主角的故國之思，也只有在琵琶合奏時，稍得抒解。我無意批評作者運用場景或象徵來重溯時間、歷史的方式——成功的例子在世界文學中俯拾皆是；而夏的〈白門再見〉就是一個很動人的故事。但在〈最後的一隻紅頭烏鴉〉或〈獵戶之星〉裏，作者卻似乎耽於討俏的意象，忽略或逃避使時間、歷史流變之「所以若是」的更複雜因素。想當然耳的巧合、賺人眼淚的情節，更使這些故事急速淪入我們已熟知的窠臼，物化爲傷逝懷舊的樣板演出。

比較值得注意的是〈城南少年遊〉一作。這篇作品自傳性極強，但不妨視爲作者回顧往事，擷其菁華所改寫的「故事」。全文追憶他童年來台，兀自成長的經驗。娓娓道來，親切生動。尤其篇名呼應了作者母親（林海音女士）以北平爲背景的《城南舊事》，自然有意喚起讀者併列兩作，細品其間異同的興趣。由北京城南而至台北城南，多少家國遷徙，歲月滄桑，盡在不言之中。而成長的苦樂、異鄉的風物，點滴盡成文章。但我們容易忽略的是，此作已戲劇性的顯示了夏烈的「鄉愁」，不僅來自一己生活的體驗，也來自同類（母親的！）作品的傳承；不僅出於內燃心情的映照，也是一種學而得之的寫作姿態。只是夏無意就此二

作間經驗、文體、時空背景的相互反射性，多作發揮，使得〈城南少年遊〉的成就，並不能超出《城南舊事》。

夏烈藉他人作品來抒發一己塊壘的傾向，亦可得見於〈年輪〉，在其中川端康成的《雪鄉》就被用來為他的愛情觀作註。另外〈虞美人〉的故事則基本架構在李後主的〈虞美人〉詞上。事實上，收於書後附錄的五篇少作，正可說是〈城南少年遊〉等文的「前身」。夏回溯既往的習慣，非自今始。如何就此發展時空視野較繁複的作品，將是他未來的挑戰。

在目前的作品中，〈虞美人〉及〈獵戶之星〉代表了夏烈開拓題材的部分嘗試。前者藉一對久別重逢的師生，側寫台灣政治即景。身為「老賊」的老師有擺不脫的國仇家恨，而事業有成的學生則日益為反對黨的目標所吸引；再穿插一段生離死別的愛情故事，使全作頗有看頭。夏烈受白先勇〈冬夜〉一類作品的影響，不言自明。只是《台北人》的時代早已過去了，九〇年代前後的台灣，變化太大太快，不是夏所能夠掌握。文中老人與學生間意識形態的衝撞，經濟、社會地位的對立，寫得未免忸怩作態，徒顯作者有心無力的弱點。所可稱道的，唯有那刻意營造的感傷氣氛，和那段〈虞美人〉詞。〈獵戶之星〉則徘徊在政治寓言與瓊瑤式言情傳奇間，兩難落實。故事中的兩個兄弟，分離數十年，卻隔著太平洋愛上同一位

華僑女士。夏烈有心用海峽三角戀來凸顯一些剪不斷、理還亂的政治情結，卻墮入了愛的呢喃而不能自拔。失落了「故鄉」、「童年」、與「過去」的主角們，只能在現實的漩渦中打轉，難求解脫。故事末了，社會主義的哥哥放棄愛人，遠赴前線（「毫不利己，專門利人」？），而資本主義的弟弟則留在美國，與他差點琵琶別抱的未婚妻合奏琵琶。這樣的安排，實顯突兀；對女主角何去何從的處理，尤易引起女性主義者的異議。

本書以《最後的一隻紅頭烏鴉》為名，但不妨視為中西小說中「最後」傳統（《最後的一場電影》、《最後夜車》、《最後的紳士》、《淡水最後的列車》）的「最新」產品。夏烈的文字，情真意摯，但對過往時間歷史的看法，卻暴露一模稜心態：他一方面不斷汲取往事，延續回憶，另一方面又急切為往事、回憶寫下「最後」的句點。依從著不可逆式的線性史觀，他的視角因而顯得侷促；而他的感傷，也難見自省的新意。

都市風情

——評西西的《美麗大廈》

書名：美麗大廈

作者：西西

出版：洪範書店，一九九〇年六月

《美麗大廈》是一本描述都市生活的小說。全書以香港一棟老舊的電梯公寓——美麗大廈——為背景，速寫大樓上下擁塞而嘈雜的生活點滴。作者西西是我們熟悉的名字。她對人生百態的獨特觀察，以及對文字形式的多樣實驗，一向受到矚目。《美麗大廈》寫七〇年代

的香港，但書中所傳達的那種悸動繁雜的「都市」氛圍，對九〇年代的台灣（或台北？）讀者，應該不會陌生。在「都市文學」風行一時的今天，《美麗大廈》這樣的「舊」作（一九七七年寫成），實可視為黃凡的《都市生活》或張大春《公寓導遊》之類作品的前驅。

《美麗大廈》的命名，源於一項「美麗」的錯誤。大廈原名「梅」麗，經過西西的文友以訛傳訛，竟然使這不「美」的現代大雜院「美」起來了。全書的趣味，由此開始。美與不美，是一字，也是一念之差的事。西西把握了這一竅門，才能化儉俗為傳奇，從紊亂中見秩序。全書共分十章，並無情節起伏可言；所交代的人事，亦多屬雞毛蒜皮的家常。但經西西點染穿插，卻自能引生妙趣。從大廈管理員到各色住戶，從電梯到安全梯，人人皆有戲分，處處可成舞台。配合各章不斷轉換的敘事觀點，南腔北調的對話聲音，一幕幕讓人眼花撩亂的生活趣劇，於焉來到眼前。大廈本身也許不美，但其內居民的人情之美，才是西西的重點。

讀《美麗大廈》不能不令人想到西西另一部以城市為背景的小說——《我城》。《我城》較《美麗大廈》早完成，實驗性也更強些。兩作寫的都是香港，照西西自己的說法，《我城》「屬於開放式」，而《美麗大廈》「近乎封閉式」（〈後記〉）。的確，《我城》游移

於不同的時空情境，連綴香港城即景而不為「城」的地理界限所囿，往往使人有意外的驚喜。批評家何福仁將《我城》比擬為文字構成的「清明上河圖」，更凸顯了該書的視覺效果。但《我城》過於執著所謂「移動式敘述」，每見易放不易收的瑕疵。西西汲汲追求富有童趣的詩化意象，亦時有故作天真之虞。究其極，《我城》的「我」愈益膨脹，終而遮掩了「城」的光彩。

《美麗大廈》的視野較《我城》要小，但西西的觀察與技法卻更圓融成熟。這棟大廈當然是香港中下層社會的縮影；樓面雖小，卻不覺西西所謂的「封閉」。如果《我城》展現了「清明上河圖」手卷的綿延敘事特性，《美麗大廈》則不妨視為一立體化的「上河圖」，在極有限空間內，凝聚、交織各種生命可能。西西快速切割拼貼大廈生活片段：防盜演習、互助大會、家庭麻將，混雜著飯菜的異香、甬道的霉濕、以及種種來源共鳴的喧囂，構成一齣聲色味俱全的好戲。第四章寫身分不明的大人物蒞臨訪問，完全用印象式的筆法寫成，居然頗有詩意；第八章寫大廈電梯故障後，居民在亂中重組生活秩序，反諷與幽默相互呼應。西西的口氣時寫實、時抒情、時笑謔，變化緊湊，而她的筆鋒所及，無一不是我們城市人所喜所惡的閒雜事端。所謂的都市風情，此或可見一斑。

再回到前述「上河圖」河的意象。相對於傳統經濟地理常與都市共存的特徵——河流，《美麗大廈》又一次展現了它的現代感。支配串連現代都市運作的，不再是河流，而可能是電梯！《美麗大廈》即始於「我」搭乘電梯的晨間儀式。電梯連貫了大樓上下的活動，吞吐住戶的哀樂。電梯的空間是狹仄的，電梯裏的人際關係是隨機的、短促的。但沒有了電梯，大廈的生活勢必停擺。從《美麗大廈》的中段起，我們的電梯就有了故障。這一故障給予西西大好機會，審視大廈生態的劇烈改變。第五章居民摸黑爬樓梯的情景，思之令人莞爾。而我們這才驚覺，作為城市有機體的一部分，我們的功能何其有限。小說最後，那久修不癒的電梯在暴風雨夜中，突然緩緩開啓了它的閘門：電梯原來自有生命節奏，美麗大廈終於顯現她自己的「性格」。這神秘的一刻，帶出了西西對她所熟悉的城市與建築最迷人的感情；也為當代都市神話，寫下了極風格化的註腳。

冰雕的世界

——評西西的《母魚》

書名：母魚

作者：西西

出版：洪範書店，一九九〇年九月

《母魚》是西西又一部中、短篇小說合集。其中有些作品早在七〇年代已經寫就（〈星期日的早晨〉、〈阿髮的店〉等），有些（如〈休憩公園的午後〉）則是近作。閱讀這些作品，我們不禁要再次驚訝這位香港女作家的創意與才情：在海峽兩岸分別狂飈鄉土文學或革

命浪漫現實主義的年月裏，西西已爲十年後的「先鋒」、「後現代」潮流，預作鋪路的工作。她對世界文壇的敏銳感受，及對小說形式的努力實驗，勢將爲七〇及八〇年代的文學史，留下重要的一頁。

由於西西創新的脚步走得太快，她的作品曲高和寡，原是可以理解的事。但我以爲在形式變化之外，另有促成讀者對西西「不親」（不是「不喜歡」）的原因。西西眼觀世界，心懷衆生，筆下無一事一物不可入文章。以《母魚》中作品爲例，〈致西緒福斯〉寫石頭悟道，〈宇宙奇趣補遺〉寫塑料怪獸玄想，都是佳例。但西西的風格，如用傳統批評語彙來說，近於「清奇」或是「清冷」。何以熱愛生命的西西，總寫出尋常涕笑以外的超然或漠然？我以爲這「冷熱」之間的對比，以及隨之產生的閱讀張力，是任何對西西有興趣的讀者，都不可忽視的問題。

在以往評西西的文字裏，我曾讚美她對敘事風格的講求，對濫情公式的迴避，爲當代小說的喧囂，注入一種理性的聲音。但閱讀更多西西的作品後，我懷疑她的矜持也許有其幽黯面；她清涼遒勁的風格，也許遙指一種自我壓抑而非超脫的境界。前幾年轟動一時的〈像我這樣的一個女子〉，因此值得再思。故事寫一個在殯儀館擔任化粧師的女孩子，如何在所愛

的男友及工作間絕望的掙扎。女孩的痛苦及無奈，值得同情，但她戀屍症的傾向，更令人不寒而慄。作家與作品間的關係，當然不能畫上等號。我所要強調的是，作品所引發的多層意義，使讀者與作者的對話，每每更趨繁複多姿。

從這個觀點來看與書名相同的〈母魚〉，我們不妨多注意作者藉母魚所投射的對生育及生殖的焦慮。久婚不育或是未婚而孕在此成為女性自我意識消長的「生理」探測器。而西西作為敘述者的態度卻是曖昧的。由同情到超（漠）然，小說拒絕完全涉入人的或是魚的世界。究竟西西是悲憫還是撇清？小說最後一躍成為「頭」生「作品」（或是嬰兒）的自白，雖然形式足以炫人，卻也巧妙掩飾西西對生育（或是創作）無可奈何的憧憬及挫折感。

《母魚》中的〈南蠻〉寫退休教師胡不夷的故事，頗有些自傳意味。但西西越是強調胡的瀟灑及率性，我們越是感到胡的「努力」及不自在。小說以胡與駱馬「南蠻」的友情作結；人獸相知，固是溫暖，仍不免透露一絲落寞的氣息。而西西這一情結，以中篇〈阿髮的店〉發揮得最為淋漓盡致。阿髮是一個特立獨行的女子，她的店陳列笨重的家具、樸拙的手工藝自製品。店小而無名目，貨只賣與識家。這大約是西西的理想世界了。阿髮一針一線的作出無數小人、小樹、小房子，其間自有奇趣。她最近的工作是受雇縫製一個有許多小口袋的

大口袋。且別問口袋有何用，構想、量製口袋的過程，才是意義的重心。阿髮的店及工作，顯然是西西有關創作寓言的延伸。

而〈阿髮的店〉中最撼人的情節，是有關阿髮與一業餘冰雕師的友誼。冰雕玲瓏剔透，但卻絕不能長存：作品完成的時候也就是作品分解、消融的時候。冰雕的作品是亮麗卻又奇寒蝕骨的。小說高潮裏，冰雕師以冰塑酒杯，盛以美酒，與阿髮共享。這一酒暖冰寒的時刻，也許適足說明西西小說形式與內容間的交錯關係吧？冰雕師對他作品和觀眾的態度，值得我們再思：在冰雕的展覽會場上，

「人們將會什麼也看不見。他們會說，這是什麼樣的雕刻呀。他們會掉轉頭去，找尋一些比較落實的東西。而你並不是爲此而工作的，不是爲著一個寬廣的展覽場，不是爲了來觀看的群眾，也不是爲了持著一隻筆的人在那裏把你研究。你說，是因爲這樣，所以你是快樂的，你沒有困擾。」

這段話似乎恰恰印證了西西本人的創作哲學。但西西果真能如此無礙無滯麼？暖酒寒杯，是

酒先溶化了杯，還是杯先沖淡了酒？這是西西小說世界的弔詭，也是西西最大魅力的所在。

又見留學生文學

——評鄭寶娟的《這些人那些人》

書名：這些人那些人

作者：鄭寶娟

出版：洪範書店，一九九〇年九月

鄭寶娟在一九八七年底赴法進修前，已是台灣略具知名度的女作家。她的文筆流利世故，所關懷的題材雖多屬情愛風塵，總能時有新意。但夾在女性危機意識作家（如廖輝英、李昂）及來勢洶洶的紅唇族作家間，鄭似乎難為自己的作品找到定位。赴法後的鄭寶娟乍經文

化衝擊，眼界自然開擴很多。新作《這些人那些人》正可爲一例證。

《這些人那些人》是一本留學生小說。故事的背景是法國昂熱城，時間爲一九八七年十月至八八年十月。在這一特定的時空下，鄭敘述一群來自海峽兩岸的留學生聚散離合的種種。這些留學生雖然同文同種，但是四十年的政經乖離，早使他們的精神面貌截然有別。「我們」這些人和「他們」那些人一旦經由命運安排，共同投身異鄉艱困的環境中，會有什麼樣的可能發生呢？有人學而不留，有人留而不學，也有人學而後留。這些決定後的政治、感情動機，尤其耐人尋味。鄭寶娟寫留學生情歸何處的選擇，不遺餘力。我們看到有人難捨糟糠，有人另結新歡，也有人覺得異國鴛鴦。更有人大談兩岸情，儼然要以愛情的果，來償政治的債。所有這些情節最後都歸結到中國人的政治處境及文化認同問題。海外思故土、異鄉論國是，這類跡近儀式化的行爲深深感動鄭寶娟，終於她發現「自身的頑強的中國人的屬性」。

留學生負笈海外，發現「自身的頑強的中國人的屬性」，非自鄭寶娟始。七十年前的魯迅及郁達夫已爲這個問題苦思不已。魯迅棄醫從文，據說是留日期間，重新體認了中國人的屬性問題。郁達夫的留日學生學業感情兩無著之餘，投海自盡。走前的一句話：「祖國呀祖

國，我的死是你害我的！」（〈沉淪〉）至今餘音嬈嬈。三〇年代老舍的《二馬》寫旅英中國人的困境，笑中帶淚，苦中有樂，更爲日後的留學生文學樹立典範。至若六、七〇年代，隨著台灣留美狂潮而產生的留學生文學，從於梨華式的涕淚飄零（《又見棕櫚、又見棕櫚》），到《趙寧留美記》式的嬉笑怒罵，外加白先勇《芝加哥之死》式的感傷、張系國《昨日之怒》式的鬱憤，可謂洋洋大觀。八〇年代如查建英的大陸留學生文學興起，則猶其餘事了。

在這樣一個傳統下寫留學生文學，的確有點吃力不討好。即使如鄭寶娟這樣有才的作者，寫《這些人那些人》也至多出落得不過不失而已。鄭有一項絕佳的題材前人所不能及：兩岸中國人四十年後海外又相逢。但在鄭的筆下，一切因此滋生的問題都淡化了。鄭的觀察其實頗敏銳，她寫台灣來的小夫婦的打拚奮鬥，大陸留學生歸與不歸的痛苦抉擇，海外華僑相煎何太急的醜態，還有「台灣」、「中國」問題的辯論，都面面俱到。只是鄭似乎急於運用「關愛的眼神」來看她的人物及他們的處境。在民族感情的籠罩下，她擔待了許多原應更鋒利、更難堪的問題。我們的留學生一幫幫的穿梭於書中，除了學業外，似乎只有吃飯與談國是才能把他們凝聚一塊。鄭寶娟調侃的寫到（海外）中國人對吃有一種宗教情操，其實可以

大作文章的，但鄭顯然對此居之不疑，致使全書在一場又一場的餐會後，輕輕收場。

在寫留學生愛情方面，最精彩的部分正是鄭下筆最不容情之處。她寫大陸留學生朱俐與葛正慧間因實際利益而結合的過程，初不無批判之意。朱俐夾在回國與男友重續前緣或留法與葛正慧投奔自由的選擇間，兩難討好。而她甘以肉體的代價，穿梭分居日本、法國的男友間，雖曰現實之至，卻自有一股韌性。這對角色，原是邊配，但相較書中其他貌似悲壯，實則虛浮的情侶，反顯得特別引人注目。

《這些人那些人》在結構上以中國的節氣來分章節，可算有新意。但隨著節氣周而復始的流轉，本書自我封閉的特質，卻也凸顯出來。除了上學、打工還有小小豔遇外，「這些和那些」中國人竟組成了一個如此堅實的海外中國小社會。而在二十四節氣起承轉合下，是否這個小社會就這樣歲歲年年的過下去了？這本書結束於八八年十月中，那場驚天動地的天安門事件仍未展開。六四之後的海外留學生怒吼過了，示威過了。但再之後呢？是否又回到了從春分到寒露，吃國飯、論國是的生活儀式中呢？果真如是，《這些人那些人》很反諷的透露它本身的歷史訊息：海外的「這些人那些人」是「中國」最狂熱的消費者，也是「中國」最忸怩的逃避者。

顛覆世界也顛覆自己

——評平路《是誰殺了××××？》

書名：是誰殺了××××

作者：平路

出版：圓神出版社，一九九一年四月

平路從事創作有年，產量不多，但每次出手，必有新招。從早期聯合報首獎的〈玉米田之死〉，到〈椿哥〉、〈五印封緘〉、〈郝大師傳奇〉，以迄再獲聯合報首獎的〈台灣奇蹟〉，平路的進境，有目共睹。《是誰殺了××××？》蒐集了平路三篇近作：劇本〈是誰殺了

×××？》，小說〈台灣奇蹟〉以及〈人工智慧紀事〉。三作都能顯示她解剖台灣政經人文現象的膽識，和她淬鍊文學形式的巧思。

合而觀之，這三部作品觸及了台灣社會三個主要層面。〈是誰殺了×××？〉見證強人不再、衆聲喧嘩的解嚴後政治景觀；〈台灣奇蹟〉嘲諷奇詭紊亂、颶風洶湧的經濟活動；〈人工智慧紀事〉揭露男權主義當道、科技迷思主導下的感官世界。平路也意識到這三個層面交互影響運作的事實，經過她的點染穿插，乃使各篇作品的喻意指涉，更加繁複有趣。平路對形式的實驗，同樣盡心竭力。〈是誰殺了×××？〉的戲中串戲，〈台灣奇蹟〉的抒情／幻想／議論集錦，〈人工智慧紀事〉的科幻嘲仿，無一不求藉形式的革新，打破現有文類及敘事的體制。

先從〈是誰殺了×××？〉談起。這個劇本企圖重新詮釋蔣經國／章亞若的情史，取材十分討好。但平路志不在作翻案文章；她母寧是想藉著這聳動的題材，探討每一歷史事件後，所凝聚或壓抑的公私動機。徘徊在必然及偶然、陰謀論與機緣說之間，蔣／章之戀的悲劇結局不再只是「偉人」生涯中，不足爲外人道也的插曲，也可能是波濤起伏的政局裏，一個久經隱藏的有機環節。平路利用戲中戲演員與導演間的感情及認知糾葛，把蔣章之戀撲朔迷

離的一面，又包裝了一次。這類真假交錯的演出形式，其實讀者並不陌生；賴聲川的《暗戀桃花源》就是一例。平路最具匠心處，倒是顯現於她對「是誰殺了×××？」這個台詞，所作的巧妙延伸。在一個政局動盪、意義崩失的年代裏，「是誰殺了×××？」竟可成爲一句切口、一樁公案。它像無根的戲言，卻勾起了我們對政治最根深柢固的恐懼與好奇；它像沒品味的玩笑，卻搖指高壓權力神秘而兇險的運作形式。

但〈是誰殺了×××？〉不無瑕疵。劇中冗長的獨白及解說場面，充分表現了平路本人有話要說的衝動。然而戲畢竟是得演，而不是說，出來的。平路真正擅長的，還是小說。〈台灣奇蹟〉的視野之廣、想像之奇，又一次證明她創新與批判的能力。這篇小說寫台灣的政治、經濟、文化「奇蹟」侵入美國（及全世界），造成最新一波黃禍，處處充滿末世奇觀：美國的國會鎮日上演群架馬戲，各色洋人男女爲六合彩及股票明牌瘋狂；龍發堂在海外有了分枝企業，林雲大師的密宗成了華府顯學。平路娓娓道來美國「台灣化」的歇斯底里經驗，時驚奇、時感傷，煞有介事。最難能可貴的是她奇想皆能有所本。藉著她對台灣和美國政治及思想界嫺熟的知識，平路堆砌、置換台灣和美國經驗，似是而非，令人絕倒。〈台灣奇蹟〉之獲大獎，不是偶然。平路的例子也說明政治小說仍應是大有可爲的文類；但在血淚控訴

或口號喧囂之餘，又有多少關懷政治的作家能夠靜下心來，擴張一己及異己的視野，並在文字上推陳出新？

〈人工智慧紀事〉貌似科幻小說，卻隱含極鋒利的男女權意識的對話。這篇小說寫男科學家與所造的女機器人之戀，基本架構脫胎於比格米利安（Pygmalion）塑造理想女體雕像的希臘神話，也不乏瑪麗·雪萊的《科學怪人》影子。平路以女機器人的角度，敘述她（它？）與男科學家無可奈何的羅曼史。當機器人的智慧日益增長，科學家只有相形見绌。小說的高潮在此姑且賣個關子，令人著迷的是，當我們的機器人「移情別戀」，自行幻想夢中情人時，她是與「現實」愈益脫節，還是越來越接近繁複的「現實」？或她越來越像個人，或更不是人？是誰定義什麼是人？五〇年前茅盾的短篇〈創造〉，曾以寫實手法，講了個類似的「改造女人」故事。不同的是，對茅盾而言，「智慧」指的是馬克思主義，而女主角由非人轉為人的關鍵，在於意識形態的選擇。此一兩性間（廣義的）政治角力題材，在平路的科幻筆觸下，又有更細膩的演述，值得對「殺豬」文學有興趣者，細細體味。

張系國為平路新書作序，強調她作品的「顛覆」潛質。南方朔亦曾推崇平路「拆解」各項迷思的用心。「顛覆」也好、「拆解」也好，無非說明平路創作強烈的自我反省、對話的

能力。正因平路不願視任何現象或題材爲當然，不肯自限在某一特定的思辯邏輯，她乃能在拆解客體世界之餘，也顛覆質疑一己立場的基石。她的創作姿態，使她時時暴露於題材或風格的「危機」中。但意識這一危機，從危機中找轉機，也正是一個專志的政治小說家必備的條件。

附錄

落選者的聲音

第三屆「聯合文學小說新人獎」分別由〈慌城〉及〈單程車票〉得到短篇推薦獎及中篇類的第一名。另一中篇〈黑暗裏不斷抽長的犬齒〉則因取材獨特、風格辛辣世故，而由評審決議授予推薦獎。三篇小說特色各異，一朝榮得大獎，勢將不會寂寞。倒是落選的作品，除非特別受到青睞，恐怕就此銷聲匿迹。優勝劣敗，原是競賽的自然法則。但被摒除在圈外者，除了所謂實力問題外，也間接卻有效的反映了由「獎」所代表的文學「權威」、價值取向所在。故評審塵埃落定後，回顧落選而非當選者作品的種種，也許更有助於我們反思評審「權威」的成規或成見如何運作，兼可為遺珠者預留一對話的餘地。

這次決選入圍的十七篇短篇小說，有六篇以晚近大陸經驗為背景，且皆不脫傷痕文學餘韻。〈歷史的偶然〉和〈誰是兇手？——她的一生〉暴露文革前後大陸社會醜陋的人際關係，控訴不義、泣血傷懷的動機躍然紙上。但在舐舔傷痕之餘，我們難見兩作對這幾十年的腥風血雨，有任何深刻的反省。傷痕式的作品曾經震撼海內外的讀者，但衆多過來人重複訴說駭人的血淚，卻能使原本深懷同情義憤的聽衆亦覺索然！這就不能不令人三思文學寫作與閱讀過程中，道德負擔與藝術要求的消長了。魯迅〈祝福〉中的祥林嫂身遭不幸，她的苦難在一再傳述後竟成為聽衆的笑柄，恰可作為我們讀、寫傷痕文學時，反躬自省的範例。

〈小鎮的第三件大事〉雖亦以大陸卅年動亂為背景，在包裝上則顯見功力。唯此作處理童年往事的題材時，在在墜入感傷自憐的窠臼，使故事中的一對亂世兒女看來總覺似曾相識。作者刻意著墨的畸戀，亦因而顯得有氣無力。〈餘生〉以老人院中數位老者的交叉關係，編織出一幅縮影的社會即景，而各角色不堪回首的經驗不時淡入字裏行間，尤使全作深具歷史縱深野心。令人以為憾者，是作者未能掌握已經架構儼然的佈局，繼續發揮，反讓原本平淡中見真情的主題，只流於浮光掠影的敘述而已。

另外兩篇作品〈山連著山〉及〈海岸〉不約而同的連結性與政治，企圖自身體原始欲望

的抒張、壓抑、或扭曲，透視意識形態的束縛及恣肆。〈山連著山〉寫下鄉知青所面臨的感情問題及流民的猥瑣肉欲，有極具張力的表白。尤其小說開場數節所描述的粗獷猙獰景象，深深予人自然主義式的宿命視野，可記一功。唯作者行文草率，終不能使全文在性欲的嘶喊糾纏外，作更細膩的心理素描。與此恰相對者是極端風格化的〈海岸〉。該作藉來自東西兩岸，背景截然不同之男女的一夜感官遊戲，探討兩者政治潛意識起落轉折的過程，確較傳統傷痕作品高明得多。女主角於狂縱愛撫間，回憶、詮釋早年被摧折的性／政治欲望，寫來頭頭是道。然而正如評審李昂所指出，作者有意無意間套用了《廣島之戀》式的敘述甚至映象公式，難免要遭依樣畫葫蘆之譏。或許作者若採反諷角度，寫一個嘲弄《廣》式戀情的故事，更能表現其筆下女主角徬徨而又矯情的模稜心態。

在其他入圍決選的小說，〈戰場安魂曲〉及〈灩紅美人蕉〉各以宗教（基督教、佛教）教義出發，闡述作者個人的體悟。這類的作品向來不易為之，兩作的出現勇氣可嘉。比較起來，〈戰場安魂曲〉偏向寓言故事，其中士兵一角的思想行止均似為《聖經》作見證，全文雖平穩卻乏創意。〈灩紅美人蕉〉野心較大，作者欲以一株芭蕉悟道的經過，參看衆生法相的因果輪轉。但文字方面實嫌晦澀，不知這是因評者的慧根太淺，還是作者已掉入文字障中

而不能自拔。接近寓言故事體的尙有〈華生醫師〉及〈揩起一口井逃生〉。前者採後設形式，敘述一神性與魔性相生相剋的小鎮傳奇，寫得中規中矩，卻像〈戰場安魂曲〉般，總似缺少令人耳目一新的靈光。〈揩起一口井逃生〉因襲了歐威爾《動物農莊》的構想，以一群聒噪的青蛙來看天下大事。台灣政治、社會上的一些問題，從退職到環保，盡入作者筆下，令人莞爾。文中另有一線情節，寫一神經質的「觀蛙」者如何因應、敘說蛙兒春秋，立意絕佳。但作者顯然不能就兩線故事作出較適當的糅合或衝突，結果爲各說各話，而且含混不清。即便如此，我以爲此作潛力深厚，作者何不就原題再改寫一次？

寫實風格依然是參賽小說的主力。但戲法人人會變，各有巧妙不同。〈父親的遊戲〉寫成年後日漸疏離的兄弟，因父喪而重聚一處。各人心懷鬼胎，卻在無意間因父親一束寫給自己的信簡，而了解老人暮年的悲哀與無奈。這篇故事著重賣點——即兄弟發現父親的信，但隨之而來的結局實不新鮮。兄弟因「父親的遊戲」而悔悟言和，溫暖有餘，卻好似電視劇的高潮。全作設計的意味太重，易成爲俗稱「情節劇」的翻版。〈鳳山皇帝〉則是一篇鄉土發跡變泰故事。兩個主角淪落天涯的兄弟之情，精靈古怪的童年遭遇，各奔前程的辛酸挫折，浮沉社會的悲歡怨憤，舊友重逢的滄桑感觸，無一不備。但要在短短篇幅中容納這許多好戲

，作者顯然力有未逮。小說前半部堪稱流暢，之後即因情節繁重而有顧此失彼之虞。如何尋思較精緻的敘事方式，避免平鋪直述所導致的累贅感，應是作者努力的方向。

〈鬥魚〉又是一篇我們習見的臥房戰爭式故事。男人與女人間的勃谿，或冷或熱，永遠能吸引我們的興致。然而正因太多作家熱中是類題目，要寫得與眾不同，並不簡單。文中的鬥魚是很好的象徵，可是正如〈父親的遊戲〉中的信一樣，設計的痕跡仍歷歷在目，有經驗的讀者恐怕早可料到故事的發展及結局。〈熱鬧的事〉較〈鬥魚〉更見功力些。作者以極不熱鬧的筆觸反寫婚姻愛情的喧嚷，家庭關係的異變，可取之處不少。這一型作品沾染了電影《童年往事》的敘述法則，以景代言，以今昔的切割排比重組回憶的真諦。唯〈熱鬧〉一文在剪裁的分寸上，時有過與不及之弊。尤其童年部分稍嫌凌亂冗長些。寫主角微近中年，驀然回首的茫亂心情，棄之可惜、食之無味的感情經驗，則是最能引人之處。

短篇中的〈黎民的周末〉及〈小鄉一大事〉是寫實類作品中極可稱道的兩作。作者在語言的掌握上皆自信而務實，吃虧的是，說教的意圖呼之欲出，影響作品的情景鋪展。〈黎民的周末〉顯係出自熟悉香港生活者的筆下。全文以黎民（百姓？）一個周末的遭遇，反映香港在九七大限下的慌亂與惶惑。由生活的擾人細節到經濟、政治的顧慮，步步逼人，甚得三

○年代作家如路翎、吳組細等人「露骨寫實」(hardcore realism)筆觸的真傳。黎民最後的死路一條，乍看突兀，卻頗富道德象徵意味。作者不妨參考吳的〈天下太平〉一作，即可知〈黎民的周末〉尚可寫得更「歇斯底里」些，以預設最後的悲慘高潮。〈小鄉一大事〉以六○年代台灣南部的小鎮為背景，以脫衣舞團的煽情表演為事件，嘲弄鄉俚百態，兼感喟小鄉必然轉變或墮落的命運。全文以見怪不怪的平實語氣，追記一場「驚天動地」的大事，其間張力，不問可知。最精彩處為作者細細交代歌舞的進展，以及最後一「脫」的緊張時刻。舞孃脫遍四方，看盡百態；她的冷與觀眾的熱，恰成對比。而這名妖姬實是「鄉土」版的永遠的尹雪豔，挑逗著男人的欲望，為轉變中的農村帶來一絲荒謬與頹廢的訊息。可惜作者太不放心讀者的領會力。小說頭、尾的道德訓話，為畫蛇添足的古訓，寫下最佳例證。

中篇小說部分成績較短篇為佳。除獲獎的二作外，最為評審看好的是〈在山上演奏的星子們〉。這篇小說寫同性戀者間的生活形式及人際關係，外似平淡實卻暗潮洶湧，很是不錯。尤其作者揣摩圈中人的姿態及言談標誌，每能抓住要點而刻意放大，使一般讀者能有「應該如是」的逼真感，正是寫實文學的正宗表現。但也因作者如此投入，不能為他的敘述者營造一適當距離，使全作陷入一種自溺和自戀的氣氛中。作者當然有絕對的自由寫出這一自溺

和自戀的情緒，可是若無反省自嘲的能力，終將使我們的注意僅及於他寫作的姿態而非他筆下角色們的姿態。

〈一把刀的故事〉及〈無根夢〉又是大陸移民作者的傷痕文學作品，其限制已如前述，毋需贅言。〈紅色三號〉以泰國為背景，描寫兇殺犯的一段心路歷程，亦多少帶有宗教啓悟氣息。此作或許難於獲得評審注意，但其娓娓詳言的敘述風格，刻意排弄的巧合機運，還有明白的異國情調及宗教救贖主題，實上承早年許地山小說的精神。獨樹一幟，不容忽視。〈天水長流〉寫兩個女人一生相互較量、扶持的複雜關係，是很討好的題目。作者的問題和〈鳳山皇帝〉相似，都是瞻前而不能顧後，無法在情節與人物刻畫上，求取較平衡的佈置，以致使全作難逃浮泛之弊。除此，在女性主義風氣已開的今日，似〈天〉作所顯示的女性觀點，毋寧仍有值得思考的餘地。究竟什麼是女性間的關係？傳統男性社會所定義的價值表現，從婚姻到經濟立場，似乎仍深植這一小說的敘述角度中，使其為女性說話的初衷，顯得曖昧。

落選者的聲音，因此各有興寄與發揮，不應只被視作一種混沌的集合，襯托得獎者的光彩。是這些聲音的出現，才使文學獎競賽顯得百家爭鳴，相互激越。也因為這些聲音的參與

，才使評審在篩選的過程中，不斷反省修訂取舍的標準。「遺珠之憾」已成競賽後的陳腔濫調，但細細想來，難免不讓評審者暗自心驚。我好像在掌聲之後，聽到落選者中也有對抗的反響：是不服，是失望，是怨妒，還是嘲笑？喊喊喁喁，總是縈繞在那座孤單的「獎」的四周。

「遊記」・「歐洲」

——評葉維廉的《歐羅巴的蘆笛》

書名：歐羅巴的蘆笛

作者：葉維廉

出版：東大圖書公司，一九八七年四月

《歐羅巴的蘆笛》是葉維廉歐遊的散文與詩合集。除〈卡斯提爾的西班牙〉一文外，全書大抵根據葉氏一九八四年夏旅歐所聞所思而成。其行脚由德入法，再跨海赴英，繼之以法南地中海勝景，而至義、奧，終於匈牙利。歐洲菁華，可謂半卒於斯。葉氏擅詩，兼治比較

文學；以詩人兼學者之心壯遊歐陸，或徜徉山水，或尋訪古蹟，或自抒塊壘，發為文章，果然各成天地，引人深思。在本文的篇幅內，筆者不擬對各篇文字所述之風景人物，重作介紹，但求從大處著眼，討論《歐》書在文類及主題上所可能展現的話題，並由此揣摩葉氏所努力的方向。「遊記」、「歐洲」正是掩映於這本新歐洲遊記下的兩大關目。

在中西文類傳統裏，遊記固屬「小道」，但數其淵源，亦是其來有自。從柳宗元到徐霞客，從馬可波羅到拜倫，不過是信手拈來的例子。遊記所內蘊的種種文學理論問題，包括了作者觀點、造型的創作，「異鄉」情調、行程的描摹，準認識論式的風土史料報導，乃至意識形態的牽引，過於繁雜，不能在此詳論。但自較明確的文學史情境來看，則《歐羅巴的蘆笛》不啻代表現代中國散文「歐洲紀遊」項下的又一新猷。五四以來知識分子心繫歐洲的情結是不難瞭解的。作為「西方」文明的基地，「現代」政經文教模式的先驅，「歐洲」不只是一地理名辭，也暗涵了文化及理念上的新價值觀。早在留美滯美風潮之前，赴歐遊學考察已是一代中國新青年課表上少不了的花絮。徐志摩、朱自清去過，巴金、周恩來也去過。他們在文藝或政治上的「歐洲經驗」將成為日後傳奇，雖然在同時另有數萬華工曾在後援歐戰的名義下，默默的「西遊」，而後又默默的歸來或老死異鄉。

對葉維廉輩的學者文人而言，歐遊的意義顯已由「取經」（如梁啟超的《歐遊心影錄》）轉而成爲「還願」。數十年文字圖像頌之記之的結果，不論是巴黎羅馬，或是萊茵多瑙，實已深植現代中國讀者作者的想像中。尤其葉氏浸潤西洋學術多年，「歐洲」種種更可謂似遠實近，早成其生活修養的一部分。「歐洲」的魅力依舊，只是在葉的筆下，一種印證的、反省的歷史觀照已儼然可見，與他所極力著墨的「靈犀互通」式美感經驗相互僵持。如何衡量取捨不同的「歐洲」印象，往往成爲全書的張力所在。

我們且先以一本早期的歐遊作品爲例，來參看葉著的特點。在朱自清的《歐遊雜記》（一九三四）中，作者對歐洲城市勝蹟的描寫，僅可以「粗略」一語蓋之。這並不意味朱心存敷衍。相反的，他必曾努力累積可供讀者臥遊的資料；即使錄自指南，亦聊勝於無。於是萊茵的傳奇、威尼斯的典故、巴黎的街景，一一付諸割記。世故的讀者或不免爲朱的倉皇行程及疏漏而莞爾。但奇怪的是，在拮据的翻譯地名中，在模糊的風景意象間，該書竟能透露一種異國情調，影影綽綽，卻使人心嚮往之。遊記之異趣，或可若是？然而《歐遊雜記》式的文字可一而不可再。多少朱的後續者仍抱著逛大觀園的心情速寫歐洲，實僅徒落人云亦云之譏。

比起半個多世紀前的《歐遊雜記》，《歐羅巴的蘆笛》真可謂是大異其趣。當年輾轉歐陸城鎮，忙不迭記錄彼邦文化一鱗半爪的中國文人，如今已換為客居「新」大陸的學者。歐洲的山水文物不再是全新的異域奇觀，而先已淬鍊為胸中丘壑的基石。我們閱《歐羅巴的蘆笛》不難為葉氏的文學歷史知識所傾倒。反值得注意的是，葉氏之遊是闔府同樂，是駕著自租的小轎車馳騁於各國的高速公路上。憑弔古蹟也好，探訪林泉也好，葉總能如數家珍般盡傾眼前的詩情畫意。在僕僕風塵的行色外，因別存一種顧盼怡然的自信與世故，這正是求之朱著《歐遊雜記》而不可得的特徵。

意識到一般遊記的窠臼不易突破，葉顯然好生利用了一己之所長：一為學識，一為詩才。半數以上的文字讀來恰似散文詩。像〈讓景色擁有我們〉活脫是遙擬印象派繪畫的光影筆意，試以文字捕捉法國洛蘭平原的悸動色彩。像寫巴黎與塞納河兩岸的風貌，葉延伸「河」的意象，使全文成為對文明文化源起的沉思禮讚。散文盡處，更以詩歌代之。〈巴黎地下火車的一日〉依稀有龐德的影子，而感喟各自不同；康橋過渡，〈讓他撐船吧，我們好重新歷驗志摩的夢〉，追念使徐志摩「由經濟學家突變而為詩人的草地」，輕吟淺唱，一掃〈再別康橋〉的「傷涕夢啼」。但正因由葉矜持自省的風格，那曾迷煞五四詩人的「康橋」或「歐

洲」，或已成一去不返的傳說。

葉對歐洲文學藝術的熟稔，亦使他在行踪之下，另外營造了文學之旅。萊茵的古堡不只讓人一開眼界，也引伸出歌德、賀德齡、雨果、拜倫、叔本華等「前輩」的文學隨想。塞納河畔的漫步，海明威、喬伊思、史坦兒、龐德、戈底葉、波特萊爾的影子，似相左右。當然最引人注目的是〈讓我們隨著詩的激盪到英國〉。自初見多華海峽起，葉的文筆即纏繞實景與詩歌之間，彷彿魂縈舊夢，依稀眼前。從安諾德到蘇子美，從古詩十九首到莎士比亞，更不提喬叟、霍金斯、濟慈等人。「書本上的認識，詩人的句子，他們所記的意象、活動、事件，忽然完全具體化了。」如若搬弄理論，葉的英倫之遊正是文義相互指涉（*intertextual*）的佳例，但筆者毋寧相信，葉更別有所寄：在文學吟誦中所喚生的美感經驗，雖隱然肯定了歷史的存與逝，但也反芻了時空的界限，投射一亦虛亦實、物我相照的境界。

這一觀點可說巧妙的內蘊於《歐》書的敘述結構之中。本書正中〈卡斯提爾的西班牙〉其實是按照作者七二年的詩與筆記補成的。時光轉換的痕跡可以得見。當時「五歲的灼」一晷已成青年，而葉所拜望的西班牙大詩人浩海·歸岸（Jorge Guillen）也已逐波而去。但葉仍將西班牙一章穿插於原不相屬的旅程中，乃使《歐羅巴的蘆笛》另外衍生敘事的秩序。咫

尺天涯、得失寸心，《歐》書所錄畢竟是詩人的心路歷程，純屬「文學」的遊記！葉氏卡斯提爾〈空靈的褐原〉之旅應是全書的高潮，但這趟行旅實是「澆／虛／御／風」，在時序以外，山色有無間的追認。然而也就是這四顧蒼茫的褐原牽動了葉氏最深刻的生命感觸。他所賴以回應古老歐洲大陸的，竟是蘇子的千古感嘆：「自其變者而觀之，則天地不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。」

葉維廉的歐洲經驗因此反映了他互照互省的比較文學觀。但如前述，這一美感觀念不是弭除歷史包袱的空無境界，而是持續參照「不同」的歷史因緣而臻至融貫的理想。葉代之嚮往東西美感交匯的可能，已迹近現象學式的靈光初透。像描寫古城提里爾，他寫道：「我們沒有留下什麼，也沒有帶走什麼。但如水銀燈的一閃，那些在燈光下亮起的事物，將永遠留在我們的記憶的底片裏。在適當的時刻裏，擦一根火柴，亮一盞燈，我們又可以重新看見。」而另一方面，葉氏顯然有心反省歷史去來的軌跡，俾免簡化了感知外物的範疇。葉引蘇東坡對天地「變」與「不變」的對照條件式感懷，也許差堪說明他個人的寄託，兩者是原須相剋相生的。

然而筆者不能無惑的是，葉的遊蹤與遊記究竟是在繼續湧現的歷史中完成。物我參詳、

今古融通的目標豈真能無窒無礙的展開？葉不時的在中西文學情境裏表達感受：西班牙農民與艾青筆下的中國人民；〈最晚的晚餐〉與李白的詩句，「屈平詞賦懸日月／楚王台榭空山丘」；莎翁商籟與古詩十九首，都是佳例。但他是否仍得應對「西方主義」的誘惑呢？

相對於薩伊(Said)的「東方主義」(Orientalism)一語，西方主義(Occidentalism)源於筆者的杜撰。但正如薩氏指陳西方文學史料中種種對「東方」想當然耳的迷思，葉氏的遊記多少也反省(或反映！)了我們對「歐洲」約定俗成的觀念。他的行程到底是沿著傳統歐洲的風景線前進。他陳述了萊茵古堡及英倫王室之後的血腥歷史，但卻毫不遲疑的把法國原野放在「印象派」大師的視景下觀賞。拜訪了歐化的詩人徐志摩所流連的康橋，我們鮮記得小說家老舍、散文家蕭乾曾任教的倫敦大學亞非學院。「藍色」多瑙河的神話是消失了，但還有多少「歐洲」的符號左右我們對她的印象呢？如葉所記，一群羈留海外的中國人，在米蘭八月的星空下，聽著半懂不懂的義大利文歌劇，而戲碼竟是「中國風」的《杜蘭多公主》！東方西方，這其間千迴百轉的歷史文化政治轆轤與嘲弄，居然在〈古堡夜聽杜蘭多〉一節中洩露無遺。筆者論「西方主義」並無貶意，亦暫不涉及薩伊「東方主義」所揭櫫的「權力」讓渡問題，但卻願就此回顧歷史影響與印象美感交流中，種種不由人意的齟齬，兼誌半

個世紀以來我們所承自「歐洲」的龐大文化財產。

據此，《歐羅巴的蘆笛》不只是單純的歐遊心影錄，也間接暗示了現代中國文學有關東西
西方印象及經驗的又一場對話。

傳記，傳奇，議論

——評劉春城的《黃春明前傳》

書名：黃春明前傳

作者：劉春城

出版：圓神出版社，一九八七年六月

現代中國文學的發展蓬勃繽紛，但獨乏有關作家行止的傳記性論述。魯迅、蕭紅等的生平得與作品齊名，畢竟只是特例。劉春城的《黃春明前傳》為當代台灣作家立傳，雖然不屬空前（已故老作家楊逵的傳記應為先例），但以黃的成就及名氣論，本書的出版仍極具文學

史意義。

傳統傳記文學的寫作，不外編排傳主的言行事蹟，羅列可資敷衍的史料，以求重現傳主生命的「重要」時刻。作為歷史敘述的一種，傳記易予人信而有徵的逼真感，而傳主私人生活的點滴起伏，更易滿足讀者一窺究竟的好奇心。但在客觀抒寫人事的表相下，傳記仍是一種「創作」行為；從作者對傳主生平資料的取捨，到觀點事件的重組，無不暗含美學乃至意識形態上的信念。這些問題其實雖「自」傳亦不能免。為古人立傳，似猶可「自說自話」，為今人立傳，則眾口紛紜，不啻將傳記文類內的種種對話衝突，凸顯至歷史最表面的層次。劉春城於《黃》書序中提及本書未經黃春明「授權」的問題，以及跡近辯解式的告白，皆可不妨視為傳記寫作在理論上的兩難表徵。

劉春城對黃春明半生創作生涯的描述，基本上包含了三個相互連屬的層次。全書不只可視之為一部未完的作家傳記，也是一本以作家本人為「主角」的寫作「傳奇」；不僅此也，劉更企圖藉黃春明的例子，驗證一己對文學及人生的議論。得力於與傳主及其親友的舊識，劉的確提供不少黃春明青少年生活資料，包括了早歲喪母的影響，由台北唸到屏東師範的「轉」學典故，謀生與創作的艱辛等，娓娓述來，很是動人。但正如任何傳記一樣，《黃》書

也必內蘊一套敘事取景的法則。在劉的筆下，黃春明是深具人道關懷，兼有浪漫氣質的原鄉人。他對土地的摯愛、對人性救贖的信念，是他創作的動力。姑不論這樣的作家「典型」是否已落入十九世紀以來人道主義作家的俗套，劉引用了沈從文、福克納、馬奎斯、（早期）海明威等作家與黃相提並論，無疑暗示了某種原鄉傳統的淵源。由此，劉更進一步尋找黃春明作品與鄉土經驗相輔相成的軌跡，諸如青番公、白梅等角色，〈鑼〉及〈城仔落車〉等事件，儼然皆其來有自。生命與文學，傳記與傳奇至此相互印證，合而為一。

在介紹黃春明創作理念的同時，劉春城也琢磨出個人對文學的定義。他對黃的好評，實亦可看為對一己文學理論的肯定。基本上，劉是正統寫實主義觀的信徒，強調「修辭立其誠」，以及文學反映、批判人生的目的。他徵引林毓生、陳映真、何欣等人對黃的評語，以一種超乎地域界限的鄉土之愛為黃的（或多數名家的？）重要特徵。這樣的議論固然言之成理，但仍予人空疏之感。「土地」與「愛」可以是作家靈視的根源，卻不能保證作品的成就。劉及多數評者對黃春明的讚美容或點出了黃的過人處，但也未嘗不給黃帶來諸多限制，形成揮之不去的標籤。

作為傳記／傳奇而言，本書文字生動流暢，可讀性極高。劉的議論，亦可視為「一種」

文學批評觀的總結。黃春明果將有「後傳」或「全傳」乎？「前傳」的出版不僅打開為當代重要作家作傳的前例，也促使我們再思「傳記」此一文類的多義性。

鄉愁的歸宿

——評葉維廉的《一個中國的海》

書名：一個中國的海

作者：葉維廉

出版：東大圖書公司，一九八七年七月

葉維廉教授向以詩及藝文評論見知文壇，相形之下，他的散文則較不為讀者注意。事實上葉以詩人之筆談情說理，往往靈機自抒，別成一格。《一個中國的海》恰可為一佳例。這本選集蒐錄了葉氏八〇年代前後的作品二十七篇，分為五輯。其中部分作品文字的佳妙處，

已由王文興教授以「散文詩」一詞延伸討論（見「附錄」），毋需在此贅述。我所關懷的是綿延書內的鄉愁主題。這篇短評希望描述葉如何處理這一主題，行有餘力，則求「借題發揮」，探討鄉愁情結與鄉愁寫作間的應對關係。

我所謂的鄉愁須從寬定義。鄉愁不只代表一種寫作的內容，更是一種寫作的姿態。在是類文字中，作者或緬懷故里風物，或追念童年往事，或撫思故舊親朋；隱於其下的，則是時移事往的感傷，近鄉情怯的尷尬，以及一種盛年不再的隱憂。時空的移轉是構成鄉愁情懷的要素。今昔的對比，新舊的衝突，在在體現了時間銷磨的力量；另一方面，情牽萬里、夢斷關山，己身的飄零放逐也引生了空間的懸宕感觸。然而在回顧文學史上浩浩蕩蕩的鄉愁式作品時，我們也不禁得莞爾承認，鄉愁自有其寫作的傳統與方式，也預期讀者應有的情緒反應。作者所思念的人或事早已渺然難尋，思念人事的作者（及作品）反而成為我們注意的目標。究其極，鄉愁的歸宿不再是那去而不返的故人故里，而實在是敷衍這一切的回憶想像，以及其發皇於外的文字符號。

以這樣的觀點來讀《一個中國的海》，我們乃能自葉維廉的散文另尋一層意義。試看書內五個專輯的標題，〈臺北與我〉、〈鄉情的追逐〉、〈美國東行記事〉、〈故鄉事〉、〈

懷念》，葉的念舊思鄉姿態，已可思過半矣。首輯以〈我那漸被遺忘了的臺北〉破題，細述「當年」初履斯地的興奮與惶惑，「當年」的克難生活、純美戀情，「當年」的詩酒酬酢、笑語喧聲，無不令人動容。只是一切的人事風華於今俱往矣，作者本人也早成異鄉異客。我們只能借助回憶，「進入時間的甬道，重溫一切美的形式吧」。葉的回憶之網，持續延伸。或存或歿的老友，風雲一度的「現代文學」，均紛紛再現字裏行間，見證往日情懷。然而回憶是一種永難饜足的欲望，也是一件無從了結的「創作」。因緣而起的幻象，何能填充原鄉情切者的永恆空虛？於是葉維廉不得不感嘆「時間無情的破毀」了。

《一個中國的海》第二輯蒐錄作者徜徉南台灣種種印象。當台北已經淪為現代文化的都會，南方的漁港農村、晨光夕影仍能依稀喚起作者的「鄉情」。一反第一輯平鋪直述的格調，此輯各文詩意漸盛，佳句疊出。王文興教授所讀的散文詩作，或詩化散文，盡現於此。果真「鄉」的召喚，是如此真切自然，使葉的文風因不然而變？反諷的是，第二輯以〈境會物遊與愛〉作結，其中作者明白指出台灣其實不是他的第一，而是第二（甚或第三）故鄉。好一個「權把他鄉作彼鄉」！葉對台灣的一往情深，固然來自他對斯人斯土的「愛與關懷」，但我仍要說從鄉愁傳統而言，他的文字已暗暗自我暴露原鄉想像的位移（廣東—香港—台

灣」與置換（第二「故鄉」）。他果真能在台灣（南部？）重拾鄉夢嗎？他果真能在「懷鄉」與「放逐」的異鄉文學題材外，「抓住我心中的根，抓住屬於我的境與物」麼？南台灣的美景是否仍是一個中介的幻影，指向又一場追逐鄉情的文字／想像遊戲呢？

由是觀之，《一個中國的海》第三輯的美東行腳，與第四輯的長安古都之行，竟與作者的南台灣與五〇年代的台北，形成一條相生相剋的原鄉幻影鎖鍊。每一個地點都羈留了悵惘與懷念，每一處居停都許諾了期望與等待。這裏的弔詭當然是，儘管明知往事不堪回首，像葉般的作者卻沉湎於一再探本溯源的企圖，以及隨之而來的失望。他們的作品因此形成一自閉及自足的循環，喃喃重複著那已失的過去。不僅此也，到底「過去」是怎麼回事已無關宏旨，那重複敘述的本身才是我們傾聽思索的對象。盛唐的長安也罷，普林斯頓的校園也罷，五〇年代的台北也罷，都是成就葉本人驀然回首的場景罷了。而我們也從他寫作的姿態，而未必是寫作的題材，「暫時」一圓我們自己無所寄託的鄉情。

鄉愁不只顯現於對故里事物與情境的懷念，也驗證於對故人的追思。《一》書第五輯盡為悼亡之作。作者摯愛的母親、岳父、西班牙鴻儒浩海·歸岸、美學家朱光潛、以及名學者吳魯芹等，都在時間無盡流逝的過程中，先行而去。葉對故者的蒼茫敬謹之情，於各文中表

露無遺。尤值得注意的是，他將悼母文字，列於輯首，標題是〈母親！你是中國最根深的力量〉。「母親」與「中國」儼然代表作者生命最神聖的意義象徵，也是啓動他鄉愁文字的基本媒介。全文情深意切，固不待言，但作者所最亟於說明的，竟是「滿胸話語，說也說不盡，不管我如何說啊，都會把你的形象減少。我的文字無法表達你偉大的沉默中所含孕的生命深度，和中國的滿溢著我胸膛的歷史。」「母親」、「中國」、「故鄉」的魅力，豈非因位於文字所注成的《一個中國的海》之彼岸，使我們無從回歸、表達於萬一？我們所能說能寫的，只有我們說不盡寫不完的遺憾——我們永遠的鄉愁。

《一個中國的海》之所以值得注意，因此不僅祇於葉維廉澎湃的文采以及誠懇的個人經驗告白，它也爲文學寫作中「一」種文字與題材間的弔詭現象，提供了精彩的實例。而我們若因應書中對往事故人的悵惘，對時間劫毀的憂慮，再思葉教授文學理論常強調之情境交會、物我相忘等超越觀點，更可體會其中曲折的對話關係。

千年之淚不輕彈

——由齊邦媛教授的《千年之淚》談起

書名：千年之淚

作者：齊邦媛

出版：爾雅出版社，一九九〇年七月

千年之淚是什麼樣的眼淚？淚因何而下？如何流起？可有盡時？

任何閱罷齊邦媛教授《千年之淚》的讀者，不能不有此一問。這本研究現代中國小說的評論集寄託深遠，筆觸蒼涼；所流露的感性風格，在近年以冷硬是尚的批評圈中，難得一見。

。本書以《千年之淚》為名，已然寓有深意。我們的文學文化，其實不缺眼淚。多年以前，劉紹銘教授就曾以「涕淚飄零」四字，為現代中國文學作註。但千年之淚，何可輕彈！一味耽溺小悲小喜，眼下恩仇的作者，無法寫出真正令人動容的作品；而未曾看盡繁華起落、世事徵逐的讀者和評者，也無從自筆墨間見證人生的大驚慟、大悲憫。《千年之淚》典出《杜詩鏡銓》所引王嗣爽評〈無家別〉語：「目擊成詩，遂下千年之淚。」詩史的悲愴，聞之戚戚，果能力撼千年，而齊書對家國與文學歷史間的關懷，亦因此不言可喻。

本書主要範疇是一九四九年以來的台灣文學。由五〇年代的反共到八〇年代的女性文學，由留學生到鄉土小說，均有專文觸及。如前所述，作者用心最深處，是「詩」與「史」間的互動關係。面對數十年來擾攘動盪的中國政治社會，任何有心創作的作家，不能、也不忍無動於衷。發為文章，或激憤、或沉鬱、或感傷，往往情溢乎辭，辭勝於理。識者或謂之粗陋，但作家所自膺生命不可承受之「重」擔，實有其道德邏輯之必然。前此夏志清教授曾以「感時憂國」一詞，來描述五四文人的歷史負擔。夏文發表於六〇年代初期，對一九四九年後的文學現象，僅點到為止。四十年倏爾已過，而國事紊亂，似仍未有盡時；齊書於此時此地引導我們回顧四九年後的台灣文學、歷史因緣，除了呼應夏的「感時憂國」傳統外，更多

了份獨立蒼茫的感慨。

熟悉當代文學理論的讀者，或要對本書的方法學有所質疑。的確，《千年之淚》立論毫無花俏之處，既乏解構的機巧，亦缺後現代的玩忽。但如果我們承認這是一個衆聲喧嘩的時代，本書所發的聲音，自然有其立場。齊先生出身外文系，她對文學功能的體認，固然反映了傳統國學視詩如史的信念，也顯示十九世紀西方自阿諾德（Arnold）、泰恩（Taine）以降人文訓練的影響。

當歷史秩序崩頹，政教機構解體的時候，文學被視為重組回憶，救贖理性的重要手段。歷史與虛構間的轆轤，文字與意義間的遊戲，都暫時存而不論。由托爾斯泰等寫實主義大家所示範的史詩式小說，隱隱在《千年之淚》的背後，樹立了言談敘事的典範。從鹿橋的《未央歌》到李喬的《寒夜三部曲》，齊書所論的作品，也必得置於這一典範下，才凸顯其意義。

在分辨《千年之淚》的理論背景之餘，更有思辨價值的工作也許是勾勒該書所引發的一些問題。細心的讀者不難發現，齊先生對五〇年代的作家與作品，著墨甚多；她對以懷鄉爲主的題材，也頗爲重視。從文類來看，長篇敘事小說則顯然在書中佔了上風。這樣的傾向不

禁使我們要問：在海峽兩岸熱烈交流的今天，重彈反共文學的老調，豈非裏外皆不討好？在「城市」文學方興未艾的時分，「鄉土」尋根是否已嫌過時？而對照快速閃動的MTV式映象文化，誰能再有工夫閒磕一本動輒十萬字的小說？但《千年之淚》所標明的立場果真是如此保守落後嗎？

只有當我們放棄僵硬的開明／保守，新潮／過時等二分成見，才能為《千年之淚》這樣的書作適當定位。齊的反共姿態誠然令人「發思古之幽情」，但比對八〇年代初期的大陸傷痕文學，能不令人慨嘆歷史的嘲弄，何其之快。作為一種意識形態，「反共」可以將文學轉為宣傳工具，但也同樣能激發出驚心動魄的政治作品，解嚴後各種政治小說紛紛出籠，反共文學當年所有的憤激與喧囂，洞見與不見，居然重現許多「進步」作品中，怎不令人莞爾？依照省籍的背景，齊教授追懷彼岸河山，原是順理成章的事。但她對台灣這塊土地的感情，其實更甚於前者，也超越了城鄉之別。除了認同鍾肇政、李喬筆下斯人斯土，她早已肯定陳千武、田雅各、林雙不等「前衛」作家的成就。硬要以省籍、政治信仰來為《千年之淚》貼上標籤，容易錯過了書內蘊積的自省與抗議意識。近年台灣文學頗以輕薄短小是尚，齊書推薦長篇作品，不僅著眼於形式的包容性，尤重其所代表的一種寫作信念與史觀。一本評論文

集不能挽狂瀾於既倒，但齊書爲文學史紀錄一式微的文類，重估其價值，自有不肯隨俗的執著——「保守」也可成爲一激進姿態。

在此我願就上述政治與鄉土二類文字，續作討論。五〇年代的文學素爲文學史家所忽視。理由不外教條意味太濃，而文字、敘述形式粗糙，這樣的評價，即便屬實，也已不能滿足今天文學作爲一象徵性社會活動的需要。我們毋寧更希望探討，「反共」、「抗戰」等敘事言談格式如何凝聚而成？作家與讀者如何就一政治理念與事件，詮釋、辯證文學與「時代」的關係？在「抗戰」、「反共」的大轟下，還有那些文學、文化活動曾遭壓抑或曲解，甚或「應運而生」？《千年之淚》所列舉的作家與作品，如姜貴的《旋風》、陳紀澄的《荻村傳》、張愛玲的《秧歌》等，如今讀來，仍充滿了形式與理念的糾結。而在目前意識形態狂飆的時空裏，作家如何取捨題材、衡量尺度、抒放感情，也依舊是「當令」的話題。重估五〇年代文學，此其時也。

特別值得注意的是有關《未央歌》與《蓮漪表妹》的兩篇專論。《未央歌》寫抗戰期間，一群西南聯大學生的愛情悲歡。書成於抗戰末期，卻於五〇年間，走紅台灣。《蓮漪表妹》則是反共文學的代表作，寫共黨的邪惡，戰亂的悲慘，確是不遺餘力。齊書並列此二作，

已饒富對話趣味。二者皆描述「烽火邊緣的青春」。但卻出落得如此不同：《未央歌》中的俊男美女，成長於烽火而不食人間烟火；《蓮漪表妹》中的純潔學生則一朝失足，卻遭無限劫難。兩作何者更真切地「反映時代」呢？齊教授謂《未央歌》與時代「若即若離」，一語道破她的困惑。《蓮漪表妹》呢？何以讀者寧取《未央歌》的虛構，而與血淚凝成的《蓮》書保持「若即若離」的態度？無論逃避或批判政治，是否兩書竟反映了「一」種意識形態的兩端？排除非此即彼的批評，這類的問題或能使我們再思政治小說的複雜性。

《千年之淚》的另一重點是對鄉土小說的討論。鄉土小說的傳統，早自魯迅、許欽文的作品開始，歷經沈從文、蕭紅、艾蕪、沙汀等作家的增益，可謂代有傳人。五〇年代渡海來台的作家，緬懷故土種種，落筆成文，乃掀起又一波鄉土熱潮。朱西甯、段彩華、司馬中原等，均是其中佼佼者，而以司馬視野之龐大、想像之豐富，最可稱道。《千年之淚》中有兩篇文章論司馬的早期傑作《狂風沙》與《荒原》，對其中史詩般的悲愴格調與華麗曲折的象徵體系，各有獨到的分析。我們今天在稱道大陸作家如莫言的風格時，不妨回顧司馬中原早期作品的成就，也不妨思考何以他筆下的鄉土曾經充滿有血有肉的人，而今卻落得非狐即鬼？莫非鄉愁漸縹，鄉情已遠，活生生的回憶只餘鬼影幢幢？

相對於司馬中原，齊書另專文討論了兩位台籍作家，林海音與李喬，因此爲「鄉土文學」的論式，更添新義。林海音原籍台灣，卻成長於北平。對她而言，這第二故鄉的魅力，可能更較前者爲強。《城南舊事》以抒情的筆調，追述「異」鄉（？）風物，兼記童年哀樂。遙遠的北京城，縹緲的兒時情，相互烘托出極動人的鄉愁情懷。也使我們驀然省悟，「回憶」中的故鄉，的確是「另一個」地方，一個我們既熟悉又陌生的「他」鄉。《城南舊事》以地理的位移，生動地點出我們鄉愁想像的置換與昇華，有心者大可繼續研究。

具有強烈本土意識的評者或要指出齊書對土地的關懷，不脫中原心態。但循著司馬中原與林海音的作品，《千年之淚》最後一篇論述的，是李喬的《寒夜三部曲》。這部長達九十萬言的巨著寫早期移民的艱辛，農家開墾的困蹇，乃至日軍侵台及拉伕的痛苦；浩浩蕩蕩，跨越了近一世紀的台灣史。我們今天常談對土地的關懷；能細細「讀」完《寒夜三部曲》這樣的作品，已經是一種具體行動的表示。而齊書開宗明義的文章〈時代的聲音〉，根本以連雅堂、吳濁流等人所形成的傳統爲依歸。超脫中原／海隅的地域劃分，齊書看到天地不仁的事實與人性尊嚴的堅韌。曾經多少烽火離亂，權力遞嬗，又有什麼樣的黨派標記口號，能羈絆一位作者和一位評者間共同的人生感慨？齊先生讀李喬的《寒夜》因此不只限於作品的評

估，兼亦對一己的歷史信念，有所表白。

《千年之淚》不輕彈。本書醞釀了二十多年才有成，已呼應了書名的沉重感。這二十年來，我們由戒嚴到解嚴，三不到交流；由開發中到開發，現代到後現代，可謂波濤起伏，變化多端。然而回首千載烟塵，我們可曾想過這短短的二十年將會留下什麼？在喧嚷殘暴的兵災政爭間，作家默默記載著蒼生的點滴血淚。這些作品見證了什麼？改變了什麼？歷史能給予我們什麼樣的回應？《千年之淚》的淚，是悲憫的，也是寂寞的。

閱讀當什麼人說

我所討論的作家與作品，半數來自台灣，半數來自大陸、香港、及海外。這些作家在極不相同的政經人文環境下創作，而能藉台灣出版網絡的開展，有了交流或交鋒的機會。由此產生的衆聲喧嘩現象，為現代中國文學史所僅見。作家由「先鋒」寫到「後設」，由「解嚴」寫到「解構」，由「新時期」寫到「世紀末」，由「尋根」寫到「尋找」新而獨立的聲音，在在見證小說此一文類的活力，不容小覷。

王德威

ISBN 957-32-1359-1 (827)



9 789573 213598

K1060

NT\$160