

小說中的線

范銘如

國立政治大學台灣文學研究所特聘教授

中文摘要

小說的基本內容講述的就是人物在這裡／那裡發生的故事和心情，路線是連通此處與他處的過道。小說中的路往往充當輔助性、次要性的空間，最基礎的功能是串場或後景。儘管路徑在敘事文學裡的核心地位不如定點來得明顯，依舊有不少家喻戶曉的精采故事是發生在路途中的。究竟什麼樣的小說會反客為主，將主要故事發生場所設置在道路上，為什麼？以下將先簡單說明作為輔助空間的路線在小說中的基本功能，接著再重點探討以途中作為主要空間的台灣小說通常會有哪些書寫主題或特徵。如此，方能對小說中路線的功能有較通盤而清晰的理解。

關鍵詞：空間、小說、敘事、形式

The Line of the Fiction

Fan, Ming-ju

Distinguished Professor,

Graduate Institute of Taiwanese Literature,

National Chengchi University

Abstract

The basic content of the fiction is to tell the characters' encounter and feeling from one point to another, and the line is the path through here and there. The road, what I also called line in this essay, usually is a subordinate or supplemental space, serving as linking or background, of the story. Although its position is less important than the point, the line occasionally serves as the main space in a few famous stories. What kinds of stories choose the line to be the main space instead of the point? Why? This paper will explain the fundamental function of line in the fiction, then to explore in details the themes and characteristics of Taiwanese fictions which locate the main space on the road. In so doing, we could have an explicit whole picture of the usage of line in the fiction.

Key words: space, fiction, narrative, form

小說中的線

如果在冬夜，一個旅人走在路上，是進京趕考、尋找金羊毛、探訪外祖母、還是去西天取經？中途會有奇遇嗎？如果邂逅的是佳人，遇到的是通幽西廂的崔鶯鶯、先騙財後從良的豔妓李娃、由愛轉恨的公主米蒂亞、還是復仇前先果腹的林投姐？假使有動物現身，會是意圖獻身的鬼怪狐仙、想吃掉小紅帽的大野狼、唐僧的弟子，抑或是桃太郎、桃樂絲、愛麗絲的同行夥伴。巨人或怪獸，會不會只是破風車幻想而成的？唯一確定的是，路上充滿了不確定性。旅人上路，同時揭開了序幕，引出古今中外故事無數。

小說的基本內容講述的就是人物在這裡／那裡發生的故事和心情，路線是連通此處與他處的過道。因此大多數小說傾向將重點情節發生的場所，也就是主要空間，設置在定點，諸如房間、家庭、學校、工作和娛樂場所等具有特定用途與範圍的小面積活動空間和單一功能建築體。既然路徑的一般作用是地點和地點之間的過渡，小說中的路往往充當輔助性、次要性的空間，最基礎的功能是串場或後景。許多時候甚至可以省略移動路線就直接跳接到下一個地點，隔行或隔段的空白即可替代路的功用。以定點為主、路線為輔的空間敘事傾向有其邏輯可循。畢竟小說空間的書寫模式跟現實空間裡的活動習慣脫離不了關係。人類的作息行動產生的所謂情節，通常會是在某個得以駐足停留的地點才能有時間發展，在暫時性、通道性質的路徑停留時間比較匆忙，難以發展出一連串情節。即使以道路為題的小說，或是道路在文本內具有關鍵象徵意義，也不盡然會選擇路徑作為首要空間。證諸陳映真的〈山路〉，雖將「路」納入篇名，而且以再三閃現的煤礦台車道暗喻崎嶇艱辛的無產階級運動，真實的山路只以

簡短的描繪篇幅和飄忽的意象出現在敘事之中。小說裡最主要的空間反倒是女主角因自責忘卻理想而癩病不治的醫院¹。

儘管路徑（陸路或水路）在敘事文學裡的核心地位不如定點來得明顯，依舊有不少家喻戶曉的精采故事是發生在路途中的。究竟什麼樣的小說會反客為主，將主要故事發生場所設置在道路上，為什麼？以下將先簡單說明做為輔助空間的路線在小說中的基本功能，接著再重點探討以途中作為主要空間的台灣小說通常會有那些書寫主題或特徵。如此，方能對小說中路線的功能有較通盤而清晰的理解。

一、線的基本作用

除非小叮噹的任意門發明成功，人類無法從單一物理地點瞬間移動到另一地點而不依循著兩點之間的通路前行。前進的路徑可能超過一條，路途可能迤邐漫長。抵達的時間越長、道路的接續組合越多條分歧，在猶如懸宕未決的過程中，人物要面臨的選擇思考、遭遇意料之外的人和事的可能就愈高。道路雖然是中介，卻比定點多出許多哲學性意義和戲劇性效果。因此，路線在小說裡不只是某些事件發生的場所，往往也蘊含某些寓意。

首先指出小說中道路意義的開路先鋒，正是引發敘事與時空型研究的批評大師巴赫金（M.M. Bakhtin）。在劃時代的〈小說的時間形式與時空體形式〉論著中，他幾次岔開論述主軸去談論道路的意義。在這些分散而簡短的段落中，巴赫金扼要提點，文學中的道路不僅止於交通功能而已，時而隱含著人生道路或者表示生命方向的抉擇。顯而易見的包括小說人物的轉折通常是出現在十字路口，以及離家遠行和歸鄉扣合著不同的年齡階段與心態。「人生道路這個隱喻跟小說中的實際空間旅程融合在一起。」²除了道路的寓意，巴赫金還注意到有一類型的小說，道路功能是跟情節密切結合的。道路主要是小說人物們相逢邂逅的場所。「在道路上（大道）中的一個時間和空間點上，有許多各色人物的空

¹ 陳映真，〈山路〉，《山路》（台北：遠景出版社，1984年），頁1-41。

² 巴赫金，〈小說的時間形式與時空體形式〉，《巴赫金全集》第三卷（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁313。

間路途和時間進程交錯相遇；這裡有一切階層、身分、信仰、民族、年齡的代表。在這裡，通常被社會等級和遙遠空間分隔的人，可能偶然相遇到一起；在這裡，任何人物都能形成相反的對照，不同的命運會相遇一處相互交織。」³在這種他特別稱之為「相逢時空型」的道路上，不同身分地位的人得以突破社會性的藩籬產生交集，各自的生命道路因偶然的交會突顯出異同，激發出對比與對話，改變或鞏固了原本的人生軌道。因此，道路時空型的相逢情節，不只隱喻了小說人物的人生方向，還具備社會性的縮影。

巴赫金的洞見非常具有啟發性，激發我們一連串的問題。可惜他的長文重點在於綜論幾世紀以來西方文學中幾大類時空型，無法於枝微末節處耗費太多篇幅詳做說明。種種疑問不妨讓我們自行從道路情節在敘事結構的位置開始釐清。究竟道路相逢情節在整個敘事線中的位置，是開頭、主軸、轉折或結尾？光是從中文小說的印證，輕易就能回答以上皆是。萍水相逢，可以是開頭的引子然後開展了接下來的故事，中國傳統的才子佳人小說往往是以道路上偶然的邂逅開啟浪漫的篇章；也許故事進行到了某種僵局危機，一個無巧不成書的路上巧遇化解了瓶頸，三言二拍中不少話本小說即是以冤家路窄的巧合讓情節峰迴路轉；張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉中男主角與紅玫瑰戀曲的正式句點，就結束在不期而遇的公車行進中⁴。

信手即可拈來的大量文本例證顯示出，道路功能的彈性強大。道路不僅為故事內容拓展出許多的變數與發展，在結構上足以擔任敘述情節中起、承、轉、合的任一枝節。靈活自由的配置位置連帶讓敘事節奏產生無窮的變化。小說可以從路線出發到定點，也可以從定點上路到另一定點，讓原本固定的空間關係以及僵固在這些權力位址的社會關係發生流動感。路線連結至定點的順序更會變化出線點線、點點線、線線點等不同空間感的節奏與層次，讓空間的移動賦予情節與情境更豐富的美學律動。儘管如此，從這些實際文本的閱讀中可以注意到，不管在開頭、轉折或結尾，道路相逢即使有關鍵意義卻不是主要故事

³ 同註 2，頁 444。

⁴ 張愛玲，〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《傾城之戀——張愛玲短篇小說集之一》（台北：皇冠文化，1991年），頁 52-97。

內容。在多數狀況下，道路仍舊只是輔助空間，輸運角色至其他地點發展主要故事。既然作為輔助空間的路線功能如此多端，我們接下來的問題是，什麼樣的必要性需要將道路相逢作為主要內容，讓道路升級成小說主要空間的理由何在？

首要的理由必須是合理性。小說空間設置跟角色的活動息息相關，而且其合理性建築在作者和讀者雙方的認知默契上。作者要能說服讀者這個角色或那件事是可能發生在那個地點上的，故事的主旨才能夠突顯。道路做為主要空間，即使是文本隱含著某些哲學性隱喻，首先亦得有充分的理由。以巴赫金所言的相逢情節來說，讀者必須覺得這個相逢的確會發生、或更可能發生在道路上，而不是某個定點，接著才能感受到文本裡這個半路會晤的豐富意義。先舉一個發生在定點的偶然相逢說明。葉陶的〈愛的結晶〉敘述一個到處謀職碰壁的女性素英在公園的樹蔭下休息，不期然重逢公學校時期的同窗好友寶珠。素英是普通人家女兒，自由戀愛嫁給社運分子，兩人產下的愛的結晶卻因為貧病而致失明；寶珠則是富家千金，在父母之命下嫁給有錢卻風流感染性病的丈夫，無法生育。背景與活動環境殊異的兩人在日常生活中沒甚麼交集，畢業後失聯多年。若非偶遇，走上不同道路的兩人也無法得知同樣都逃脫不了女性的悲情；短暫的聚首傾吐後，可以想見又將回歸各自不幸的道路⁵。乍看之下，她們的社會性隔閡的確在「半路」重逢的狀況得到了克服，兩人的對話亦突顯出不同生命道路的寓意。嚴格細分，這個相逢的主要空間是設置在公園，是定點，而不是道路上。如此安排絕非偶然。畢竟難以想像日治時期的兩位成年婦女能在馬路上、有足夠的時間談論如此涕淚交零的私密話題，具有某些私密遮蔽的公共空間做為相逢地點方為適宜，即使是兩人半途上經過的公園。

下面兩篇的道路作為相逢情節的主要空間，考慮到故事的內容與所需的時間，則皆有其合理性。黃春明的〈玩火〉主要也是唯一場景設置在台北到宜蘭的平快火車車廂裡，小說幾乎沒甚麼情節，像是素描火車內常見的乘客類型與互動。一組是帶著稚子的小夫妻：一開始小孩無聊吵鬧、接著爸爸隨意摸出打

⁵ 葉陶，〈愛的結晶〉，收於葉石濤編譯，《台灣文學集》（高雄：春暉出版社，1996年），頁179-184。

火機給小孩分散注意力、然後就是媽媽指責爸爸不在乎安全，就像在任何車廂會看到的那樣親子對話。另一組是萍水相逢的陌生男女。下班返家的妙齡女子成功引起陌生遊客的興趣與搭訕，原意只是增添一筆放電戰績的女子在男子要求隨她下車時陷入難題。就在這對男女的調情陷入尷尬沉默時，車廂裡響起了媽媽責罵小孩終於被打火機燒傷的聲音。這個斥責猶如評論了那一對玩火的男女的弄假成真，也讓兩組不相干的線有了微妙的交集。原本各自獨立的車廂乘客，突然間變成了有互動涉入的全體。當車廂成為一整個可資彼此參照的社會性空間時，兩組人馬也忽然有了時間性的對照：未婚與已婚男女的不同生態及對話⁶。

一樣試圖呈現社會縮影的斷片，朱天心〈淡水最後列車〉更需要有合理性的空間來發展故事內容以及主旨。小說講述一個從淡水到台北通勤上學的高中生，邂逅了經常搭乘北淡線來回的奇怪老人，老人宣稱自己是建設公司退休老闆，近來被不孝兒子雇用殺手跟蹤。半信半疑的主角出於無聊與好奇逐漸與老人親近，同樣無所事事、同樣被主流社會忽視的一老一少每天在列車上作伴。直到某天老人突然消失，關心老人安危的主角才追查出老人的確是富豪，只是缺乏家庭溫情、長年寂寞中出現失智現象⁷。這篇故事企圖用涉世未深的年輕眼光去批評功利社會的現象，作者首先要解決的挑戰就是年齡、經驗、背景、興趣天差地別的老少如何跨越社會性隔閡產生交集，而且還要有足夠的時間培養出感情。串聯起台北淡水的火車車廂，的確合理地讓人生階段起步和尾端的兩人有了聚會的中介，在充分的通車時間和日復一日的累積下，才可能深入進展到能追問出作者試圖探討的核心問題。

從上述幾篇小說的說明中我們還可以注意到一個非常關鍵的特徵。線作為主要空間是不需要附屬於角色的身分或個性的，反而是要從其日常性與社會性的限制中突圍。這與定點作為主要空間的因素剛好背道而馳。我在他篇論文中曾詳細解釋，定點作為主要空間常常必須要跟角色的職業和身分有關係，牽涉到這個人物身分與個性延展出來的活動範圍是合理、可信的，因此故事或情節

⁶ 黃春明，〈玩火〉，《兒子的大玩偶》（台北：皇冠文化，2000年），頁201-207。

⁷ 朱天心，〈淡水最後列車〉，《我記得》（台北：遠流出版社，1989年），頁13-42。

會在此地展開。例如以家庭作為主要空間時涉及家族成員之間的問題，以辦公室為主要空間探討的是職場現象。假如說定點作為已然被編碼的空間秩序、定型化的社會位階與權力位址，線作為主要空間，不僅不受此限，反而得以脫離角色的身分限制、跨越社會位置的拘束。走出定點的規範藩籬，在路上的角色人物是處於一種動態（in motion）的狀態，離開某處又尚未抵某處的混沌未明中。空間的流動造成了秩序的破口，啟動了新的故事可能。相較於靜態的、秩序的點，線呈現的是充滿各種變數的動態性。線作為主要空間的關鍵考量是在小說主旨，而且這個主旨通常是圍繞著種種關於「路」的實況或比喻去設計。下文將兵分四路，由較早、數量最多的類型至最當代發展出來的主題，逐一具體析論台灣小說四種主要的路況。不管是任何一種，一旦讀者發現小說的主要空間是在途中時，約莫可以意識到某些改變或折衝即將上路了。

二、行路難

「行路難，行路難，多歧路，今安在？」李白這首古詩或許可以提醒早已習慣外出頻繁、移動快速的現代人，行路其實是充滿了各種危險與意外的變數。遙想在交通工具不發達的古代，離家往返不僅曠時費日，在通訊不便又缺乏精確地圖導航的旅途中，迷路或路況不佳都可想見，遑論還要克服客途的餐宿安排、難以預料的風土人情等等險阻。行道難，難怪古人安土重遷，呼籲不遠遊、遊必有方。既然道路兇險不宜久留，若有人長時間停留在原本僅是暫時性的通衢上，通常不是目的地發生狀況，就是無法決定目的地。簡言之，局勢不是已經產生變化就是正要發生變化。

以線作為主要敘事空間的第一種類型，是以路上實際可能遭遇到的狀況去做文學性的引申比喻，例如流落街頭的窘迫與原因、路上的危險與冒險、路線的選擇與後果；有的文本是藉道路的顛沛類比現實的困頓境遇、有的卻以此逆旅反向張揚冒險與自由的精神。此類型的文學流傳久遠，文本的數量、主旨與演變都最多。單是從台灣小說的範例中又可以再細分為兩類母題。第一小類是討論為何或描述浪跡道途的境況，或者是半途上可能遭遇到什麼意外的凶險、

特別是危機時的處理方式與心理轉折。第二小類脫胎自英雄史詩的原型，以遇險犯難的挑戰做為自我成長的考驗，以及由此延伸但有所變化的女性版的自我成長。由於道路／戶外，性質上即是具有公共性的社會空間，這些文本某種程度上都會牽涉到集體與個人的關係或衝突，不過後一類的重點較為側重在個人的成長與蛻變。

描述路上流離與風波的敘述模式起源甚早，在台灣新文學發軔不久的 1932 年，即被楊守愚巧妙的用來諷喻日本統治下台灣人民的處境。小說〈瑞生〉一開始，主角瑞生就已經在市街上徬徨了。在大街上，他曾經短暫受聘過商家，失業後當起流動攤販又被警察取締罰款，然後又回復到沿街東奔西竄找尋工作的循環中。背負著鄉下老家賺錢期望的他，無顏返鄉也不好意思久住友人家中，眼見盤纏用盡，只好露宿街頭，飽受眾人的輕蔑與懷疑⁸。在這篇小說中，街道的重要性不言可喻。一方面就表層的故事安排，主角的工作、飲食和居住全在這裡；深層的原因是，市街不僅只是公共領域，更是公權力強力展示與管轄的空間。任何買賣消費甚或群聚議論等公私言談行為都必須通過警察大人的認可。主場景設置於此，正是將個人與大眾、商業與法律、統治者與被統治者的矛盾對抗的交會樞紐。瑞生的有家歸不得、窮途末路表面描寫的是台灣人在異族殖民下的處境，何嘗不無影射國族寓言用意。類似市街或十字路口的空間意象，是日治小說常見的政治暗喻，即使不是擔任主要空間的功能也隱含外部環境的指涉。熟識台灣文學的讀者定然立即聯想起賴和的〈一桿秤子〉。小說中主要空間雖然是秦得參的家，但市街上日本警察對小攤販的巧取豪奪、任意打罵監禁刑罰，才是讓主角體認人為刀俎我為魚肉的殖民者悲哀，決意捨命反抗的轉捩處⁹。

日治時期台灣人的流離失所、餐風露宿，在二戰結束初期並沒有立刻獲得解決。比起流浪街頭更嚴重的路的相關比喻——跑路，成為政治小說裡時常出現的場景。國民政府接受台灣後爆發的一連串政治衝突和血腥鎮壓，不只使得

⁸ 楊守愚，〈瑞生〉，收於施懿琳編，《楊守愚作品選集（下冊）》（彰化：彰化縣立文化中心，1995年），頁 259-279。

⁹ 賴和，〈一桿秤子〉，《賴和小說集》（台北：洪範出版社，1994年），頁 23-34。

返家的路途迢迢有的還開始了亡命天涯的跑路，葉石濤就有兩篇戰後初期的小說描寫進退失據的窘迫。〈歸鄉〉一開始先在渡海的船上，日治時期因為不見容於統治者而逃離海外的台籍遊子終於等到戰爭結束，熱烈盼望返鄉與妻子重逢。不料登岸不久就在路上看到一副投海身亡的女屍，竟然是苦等歸人無望的妻子。旅人喪失了唯一的家人，即使返鄉也等於無家可歸，原已為即將抵達的目的地化為泡影，旅人的客途無邊際的延長¹⁰。寫於1947年的〈三月的媽祖〉更明顯的是影射二二八事件。整篇小說只是描寫一個逃犯在跑路時的獨白以及逃跑的過程，並沒有交代主角犯的是什麼罪。然而隱微的從字裡行間透露出這是嚴重到讓執法當局要鋪天蓋地的緝捕、而且會株連親友的大事。他不是殺人犯，「但為了大多數生存的必要」、「殺死了那種人是等於做了好事的」原因，在他最後氣力不支倒地時，陌生的村民卻會願意讓他暫時藏匿¹¹。

跑路並非是不法之徒以及被迫受害者的專利，位高權重的主導階級一旦勢力不保，照樣如敗家之犬般恹惶奔竄。張大春的〈干戈變〉故事背景設置在古代，彷彿歷史小說的內容對大撤退的刻劃以及對敗戰將軍執念的諷刺似乎又隱隱有以古諷今的微音。小說主要描寫淝水之役慘敗後，苻堅急急撤退的狼狽，一邊回憶兩軍交戰的壯烈，一邊後悔不聽忠良勸阻。面對緊逼在後的追兵以及即將傾覆的政權，敗軍之將在退此一步即無死所的困境中猶懷抱著春秋大夢¹²。雖然〈干戈變〉與〈三月的媽祖〉的逃亡者身分和原因大相逕庭，相同的是，跑路同時代表的是路線的選擇。表面上，跑路似乎是無奈、被迫的無家可歸，深層裡卻又彰顯著一種寧可痛苦著拖延、僵持待變也不願順從歸化的意志。只不過，〈三月的媽祖〉代表的基層的、對執政者的反抗，〈干戈變〉反映的卻是當權者想要一統江山的帝王夢。

動盪時代中，不管是權貴庶人多少會遭遇到政治路線的選擇關口，承平時一般最容易碰到的狀況不過就是行路安全。張大春另有兩篇小說，一篇描寫走〈夜路〉，另一篇則描寫高空纜車停電時〈懸盪〉在半空中的眾生相。〈夜

¹⁰ 葉石濤，〈歸鄉〉，《三月的媽祖》（高雄：春暉出版社，2004年），頁67-73。

¹¹ 葉石濤，〈三月的媽祖〉，《三月的媽祖》（高雄：春暉出版社，2004年），頁87-96。

¹² 張大春，〈干戈變〉，《雞翎圖》（台北：時報文化，1990年），頁267-294。

路〉敘述一個夜歸的上班族，走在空蕩蕩的馬路上心裡止不住的忐忑：怕野狗、怕撞鬼，最後真正遇到的是宵小搶劫¹³。相較這篇用輕喜劇的方式諷刺最可怕最難提防的妖魔鬼怪是人，〈懸盪〉則以類似情況劇的危機表達人的善良面。小說情節很簡單，一車廂陌生人突然遇到纜車故障。懸掛在纜線中途，有的騷動、有的安然、有的開始設想最壞的狀況，最終在克服了一個小小窘境後達成某種同舟共濟的默契。敘述者從自憐如過河卒子般進退不得的孤絕感，到滋生同路人的親切感。當纜車再度行駛時，他和車廂裡的眾人交談熱絡彷彿一同參加團康活動的熟人¹⁴。這種在半途遇到突發危機時人生百態，起初自保自私到後來團結度過難關的敘事類型，其實在許多通俗電影與電視影集中屢見不鮮。特別是一些災難片，如早期好萊塢的《海神號》、《鐵達尼號》到近期韓國的《屍速列車》等，都是道路危機類型的應用與變化。即使敘事重點聚焦在驚險情節與視覺畫面，人性的溫暖至少會用來讓人物角色以及觀眾在緊張歷險過程時舒緩情緒的調節劑。

越是冒險犯難，越能顯示英雄本色。沒有比明知山有虎、偏向虎山行更能表現男子氣概的。第二種一路上克服萬難、甚至特地挑戰人人迴避恐懼的危險，最後建立男性主體性的冒險之旅，是西方古典騎士傳奇的敘事原型，後來的朝聖（pilgrimage）故事以迄當代男性成長小說偏愛的時空型。巴赫金討論早期希臘小說以及其諸多變化型時指稱，即使故事裡的主人翁歷經漫長的時間與眾多空間的考驗，只是證明其人格或理想的不變性，十八、十九世紀以後的考驗小說才會把現實時間與世界跟人的成長變化結合在一起¹⁵。後期隨著西方帝國主義的擴張，是類小說更將男性的成長與探險連結上了殖民主義，成為種族優越論述的同謀¹⁶。在中文小說傳統中，《西遊記》應該是最接近希臘傳奇小說的時空型態，所有的時間與空間的考驗只是證明唐僧心志的堅定不移以及天命之不可違抗。日治時期日本作家諸如佐藤春夫的〈霧社〉時不時在踏查台灣的行程

¹³ 張大春，〈夜路〉，《雞翎圖》（台北：時報文化，1990年），頁114-132。

¹⁴ 張大春，〈懸盪〉，《雞翎圖》（台北：時報文化，1990年），頁9-30。

¹⁵ 巴赫金，〈教育小說及其在現實主義歷史中的意義〉，《巴赫金全集》第三卷（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁215-234。

¹⁶ 參見Phillips, R., *Mapping Men and Empire* (London: Routledge, 1996)。

中流露出男性統治者的優越感¹⁷。不過，爬梳任何國別文學並比較異同，或者論證文本再現與外緣勢力的互文關係，並非有限篇幅足以涵蓋的範疇。本文想聚焦的是敘事模式的基礎肌理，以免在徵述外緣史料枝節時模糊焦點。充分理解敘事形式的基本型態後，爾後方能更深入討論小說如何被使用、如何因時因地因人而調整變化。

職是之故，即使無須多提戰後跨海而來的男性（軍中）作家的身分以及文壇主流對懷鄉論述的提倡，單單從閱讀司馬中原的〈獵〉中都能聞到濃厚的雄性賀爾蒙，深得是類男性冒險勵志小說的真傳。小說敘述新手獵人石柱兒跟隨資深獵戶們去原野上打獵，雖然父親是獵人們中的傳奇，但是初出茅廬的他並不被大家看好。為了證明自己，他提槍隻身上路，深入野林挑戰獵殺惡狼的不可能的任務。第一次，他捕獲了一隻紅狐並邂逅一位美麗的小姑娘；第二次，他終於驚險地殺死為害鄉里多時的大野狼。他的英勇不只證明他更勝父親的才智膽識，也讓他贏得的小姑娘的青睞。滿載獵物而歸，通過了從少年成長為男人的考驗¹⁸。

在以男性為主導的文化文學想像中，男性是獵人與保護者、女性則是獵物或被保護者。半路上即使遇到豺狼虎豹，主角都有可能變成英雄武松，在通俗武俠小說中，主角甚至吃了或是馴服了這些奇禽猛獸後功力倍增；相反地，單身女性的行路安全幾乎是世代相傳的警語。李永平的〈好一片春雨〉延續此類亙古的想像邏輯，宛如不見奇蹟出現的現代中文版小紅帽。十三歲的小姑娘秋棠奉母命到鄰村探望姨媽，傍晚時分返家。熟門熟路的山徑上雖然斜風細雨，但是田野綠柳蔥籠、煙雨人稀、向晚天色暈濼，擎著油花紙傘，倒也寧靜喜樂。一逕詩情畫意的風景與心境隨著陌生男子的出現逐漸飄搖變化。小說將近結束時，男子乍然抖出沿路殺傷擄掠得來的錢財首飾，明白威脅小女孩乖乖隨他擺布，之前蓄意刻劃營造的盎然田園突然變成叫天天不應的洪荒。無預警間，無邊的黑暗覆蓋女孩燦然繽紛的前途，家已然是可望不可及的彼岸了¹⁹。

¹⁷ 佐藤春夫著，邱若山譯，〈霧社〉，《殖民地之旅》（台北：草根出版事業有限公司，2002年），頁149-190。

¹⁸ 司馬中原，〈獵〉，《加拉猛之墓》（台北：文星書店，1963年），頁193-226。

¹⁹ 李永平，〈好一片春雨〉，《吉陵春秋》（台北：洪範出版社，1986年），頁189-211。

毫不意外的，弱女子的形象絕對無法滿足現代女作家的性別想像，李昂初出茅廬的短篇〈花季〉就有別出心裁的調整。小說沒有任何情節可言，有的只是一個突發逃學的中學女生隨著花匠去花圃選聖誕樹，沿路上的種種心理幻想而已。說是幻想，其實更接近於性啟蒙之旅的探險。敘述者因為嚮往王子公主攜手共度聖誕節的浪漫而興起購買聖誕樹的慾望，她並未預料到花匠會殷勤地用自行車載著她離群去選購。原先她只認識到兩性的吸引力，一趟意外的孤男寡女的路程，她意識到了女性做為性對象的危險與暴力。對於女性身體的性意識同時啟動了她的女性自主性。當她思忖著遭受攻擊的可能性時，她因為相信自己身體的力量而選擇繼續旅程，「我是一名快跑健將，我不相信我會輸給那麼一個已近殘年的男人」²⁰；懷著恐懼又好玩的心情，她留心著沿途的地形路徑，處處設想逃跑的路線和搏鬥的工具。雖然故事平淡落幕、始終沒有出現惡霸狼虎，但是通過了此一性冒險的歷程，一個粗具女性意識的英雌隱然上路了。

從上述幾篇文本可以注意到路的兩個性質。第一，路的開放性與公共性伴隨著危險，而這種歷經空間的時間過程蘊含著對自我或社會的探索。第二，路的公共性與冒險性，使得道路在使用和文化象徵上偏屬為男性的社會空間。這兩種性質的連結，不僅讓沿路的自我探索成為古典到現代文學中的母題，甚至成為當代電影中具有代表性的次文類。上路 (hitting the road) 代表自由與探險，是美國拓荒歷史與神話的空間與行動象徵。公路電影是好萊塢類型電影傳達典型的美國夢，陌生的道路既展現出無限的開放性，無邊無際的盡頭處卻隱隱散發著對未知疆域的焦慮與緊張。公路電影內容形式眾多、美國的與歐洲的亦有區隔，但共同點是皆把道路隱喻成探勘生命意義和目的的途徑：「這趟旅行既是文化批評的，也是對社會和自我的探索。」²¹旅行不啻是探索、發現和轉變。許多批評者早已指出公路電影傳統上也是男性的電影。女性通常和家庭關係責任的意象結合，在地理上和社會移動上限制較多。上路則代表的遠離家庭、婚

²⁰ 李昂，〈花季〉，《花季》（台北：洪範出版社，1985年），頁5。

²¹ Mazierska, Ewa and Laura Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (London: Wallflower Press, 2006), pp. 4-5.

姻聘僱軌道，投身未知道路的文化意義。特別是公路電影裡的交通工具，不管是轎車或機車，都是機械，又是與男性意象結合的；女性一般只是駕駛座旁的乘客，擔任消極輔助作用的角色。1991年雷利史考特（Ridley Scott）的《末路狂花》（*Thelma & Louise*）是最有名的分水嶺，兩個女性輪流上駕駛座，從父權體制出發蛻變成爲亡命天涯的非法之徒²²。九〇年代以後女性公路電影增加不少，目的包括遷移的、冒險、逃避和再定位的，反映了女性的移動已經容易頻繁得多，從中上階層到中下階層都有，不過還是沒有像男性移動那麼容易²³。

雖然近年來台灣電影也出現較多做爲某種自我挑戰和認識台灣的公路類型，但是小說裡類似公路電影的文本並不常見，最具備公路電影精神反倒是見諸於聶華苓的女性主義小說《桑青與桃紅》。桑青與桃紅分屬女主角的舊我與新我。小說分由桑青的日記描述 1945 年的瞿塘峽、1949 年前後的北平、1957-1959 年的台北、1969 年美國的經歷與心理轉折；桃紅則由 1970 年的四封致移民官的信交代她自我命名爲桃紅後的行蹤。小說涵蓋的時空雖廣，基本上都是主角不斷在遷移逃離的過程。值得注意的是兩個敘述者現身空間的區隔。一直處於逃難狀態的桑青，出現的空間主要都是定點，而且是有某種封閉屬性的定點；由一開始擱淺在險灘的船上、被共軍圍城中的四合院、躲避通緝藏匿的閣樓以及美國的小鎮與移民局審問室。桃紅的主要空間則是無止境的線；她只有一開始出場的空間設置在點——家徒四壁的公寓房間，接著就是以搭公車、搭便車或步行的方式漫無目的的在美國的公路上奔走遊蕩²⁴。值得注意的是，一般美國電影中的公路形象屬於開放式空間，筆直無邊際的公路暗示著重新創造自我生命的自由與機會，主角傾向是個流浪者或叛逆者尋求自由或逃避，使用的交通工具多是私人轎車（敞篷）或重型機車²⁵。就流動的方式而言，桃紅比《末

²² 同註 21，頁 162-164。

²³ 其中許多女性公路電影著重的依舊是女性在路途中的危險性，有的直接隸屬於公路電影中的公路恐怖片次類型，參見註 21，頁 198-199。

²⁴ 參見聶華苓，《桑青與桃紅》（台北：時報文化，1997 年）。

²⁵ 同註 21，頁 4-5。不過美國公路即使隸屬各州政府卻是同一國境，歐洲公路則是由許多國家、文化和語言組合起來的公路，分屬不同的地理、政治、經濟邊境和習俗。相較美國文本強調的自由與個人，歐洲版的重點是在跨越國境或者穿越有落差的區域景觀，如城市到鄉村或不同區域的文化和特徵，或者是新生活追求，尤其是牽涉到移民的議題時。此外，歐洲主角多是一般普通百姓，為了工作、移民、交通或過節等具體理由而移動，

路狂花》協伴駕駛出逃的女主角們更獨立果敢。她的完全隻身上路，不僅代表她澈底棄絕所有的財產，更突顯她連私人轎機車的高速移動性所提供的安全庇護都不需要。大膽憑藉自己身體的力量與才智投身沒有法則規範的路途，領略變化萬端的景觀與人群。即使偶爾遇到驚險的路況與怪人，桃紅依然能夠安然度過。桑青在線狀的逃離過程中在定點的駐留，暗示她尚處於欲走還留的過渡，桃紅不停地換線切線的流浪象徵著游牧主體（nomadic subject）的彰揚。堪稱完全「上道」的台灣女性主義小說。

綜合以上兩種行道難的模式，不管是側重路上的顛波險阻或是以犯險做為成長的考驗，路途的實際功能與危險是小說引申隱喻的重要依據。路的公共空間性質以及主導空間實踐中的勢力，也會與小說主角代表的個體身分或隱或顯地形成對照架構，有時是證明社會與個人的融合依存、有時則是強調兩者的衝突矛盾。下一型將主要空間設置於路上的小說則是把路抽象化，以通路本身的相關性質類比某些生命價值路線的選擇過程。

三、人生路

第二種以路為主要空間的寫法是以路的中介隱喻，作一種人生處境的比喻。這一型有點像上一類的變形，有時主角可能在路上不明因素而彳亍踟躕，甚至遭遇到偶發、離奇、突兀、荒謬到難以言喻的危機，但重點都不在發生了哪些實際具體的事件。路的功能及其引申不重要，這一型側重的即是路本身的哲思性隱喻。從定義來看，路既是兩個定點的連通，線就具有未被定位、沒有歸屬、中間地帶的特質。兩造之間蘊含某種擺盪和猶疑的張力、中介兩種或多種想法文化取向的碰撞聚合，志同道合者得以殊途同歸，而道不同者分道揚鑣。路的遠近高下、通衢或迂迴的屬性又與生命中若干階段與狀態吻合。後者尤其是現代主義小說偏愛採用的空間形式。

朱西甯的〈驛車上〉沒什麼情節，基本架構只是主角老舅在返家半路上搭載著一個熟識的小氣地主，古道熱腸的老舅沿路鼓動地主發揮影響力阻止他的

佃農賣祖地給日本走狗。兩人脣槍舌戰推託拉扯的分歧無非是自掃門前雪跟熱血民族主義之爭。驟車慢慢地走，路上路旁皆為背景，小說的重心是兩個人分別代表的利己與利他的信念與做法，藉著不期然的同行相互爭辯摩擦，最後產生某種妥協或結果²⁶。這種以路作為中介，進行不同的價值和文化衝擊的寫法行之有年，上文提到朱天心的〈淡水最後的列車〉亦可歸為此一路數。

將路作為人生階段生命或心理狀態的類比，則是受到現代主義影響後常見的寫法。是類小說的人物通常不多、甚至就是只有主角一人，莫名間就置身在一個前不著村後不著店的路，孤身感受著陌生或疏離的異鄉感。七等生〈漫遊者〉描述一個服刑出獄的殺妻犯傍晚的時候出門訪友，他看著沿路的變化一路往市郊慢行。城內新的工廠與建設陸續興起，新的藩籬和鐵絲網占據地平線與天際線，郊外的自然景觀髒亂零落。極目種種意象先堆疊出他內在對外在環境的扞格，接著就以路人對他投來懷疑戒備的眼光，點破外在社會對他的拒斥。他原來漫步的目的地是朋友的家，不意尋訪的友人不是出嫁就是過世。無人認識歡迎他的結果意味著被接納的落空，以及孤獨狀態的延續。他只好再到山嶺的墳塚間尋覓，暗示著或許那裡才有他最終的同伴與歸宿²⁷。李昂早期的〈海之旅〉、〈長跑者〉以及黃春明極少數的現代主義小說〈城仔落車〉也都試圖用路途中的荒謬與迷惑類比生命的過程意義。李昂的兩篇小說一篇是女性主角要去海邊，然而在巴士似乎闖入某種神祕的禁區，一些奇怪荒誕的人陸續上下車，似真似幻的性／暴力／引力發生；另一篇則是男性主角不停地在迷宮般的森林奔跑逃竄，逃出森林的盡頭時迎來了扣下板機的獵人²⁸。寫實主義小說大將黃春明也曾用類似的手法嘗試寫過一篇現代主義的〈城仔落車〉。小說描述一對不識字不識路的祖孫搭車迷路，延誤了和女兒及未來女婿會合的時間。這個弱勢家庭終結苦難的轉機取決於未來女婿是否願意接納這一老一殘。無法抵達終點站就意味著幸福彼岸的延遲。當他們歷經種種找尋到達預定的目的地，是否能

²⁶ 朱西寧，〈驟車上〉，《狼》（台北：三三書坊，1989年），頁7-24。

²⁷ 七等生，〈漫遊者〉，《來到小鎮的亞茲別》（台北：遠景出版社，1976年），頁39-43。

²⁸ 李昂，〈海之旅〉、〈長跑者〉俱收於《花季》（台北：洪範出版社，1985年），頁91-109、111-142。

就得到預約的幸福²⁹？三篇的主旨雖然各自有異，不約而同的是運用找路的狀態，譬喻生命階段中的某種囚困狀態以及尋覓出口的渴望。

同樣是呈現現代小說常見的孤獨與荒涼感，袁哲生的〈送行〉用寫實主義寫法刻劃人生路上的萍聚離散。小說揭幕於某個無名的南部小候車站，夜半北上月台只有四組乘客：一組是兩名憲兵和上銬的逃犯、一組是父親和中學兒子、另兩組是少婦帶著幼女、還有提著雞籠的老婆婆。父子檔是刻意守候要與逃犯兒子搭同班列車北上，然而面對執法森冷的憲兵與尷尬緘默的大兒子，父親的關心只能透過替大兒子穿上脫掉襯衫來表示。大兒子在台北下車後，父子倆繼續坐到基隆終點站，這次換小兒子送別父親出海跑船了。趁著回學校前的空檔，小兒子約了同學見面打棒球，好不容易愉快一點的心情卻又被同學爽約而破壞，悶悶坐上公車回學校，卻又因為坐過頭而得自己走山路返校。整篇小說都是瀰漫著一股無法對話、再三分別、不斷落單的寂寥感。小說裡的父親與兩個兒子如此；老婆婆一直想求助憲兵與路人的指引，不識字不懂國語的她只能似懂非懂的在陌生旅途中狼狽找路；帶著幼女的少婦短暫與先生會晤後又被拋棄，一度留下女童讓中學生照看，兩個沒有親人在身邊的小孩在雨港清冷的候車室裡無聊的等待著少婦是否回轉³⁰。

這篇故事的人物形象和對話瑣碎尋常，小說哲思的寓托很大部分仰賴空間的設置。小兒子全程都在路途中，期間只有短暫停佇在火車月台與候車室——本質上是離別與離去的中途站。火車這看似自由移動的現代性科技，在塞托（Michel de Certeau）的詮解中，是被底下的軌道牽引的結構性工具。車廂內，旅客被安插在被編號的座位上，「就像印刷字體一樣，置放在井然猶如軍事順序的紙張上。這種秩序是一種有組織的體系，一種理性的寂靜」³¹。原想逃逸脫軌的大哥被憲兵抓回來坐火車移送入監，諷喻著法律規範的太上無情；但在人生的常軌中，第二重的諷刺在於，戀戀不捨父子分離、似乎留戀家庭團圓的父親，即將如常出海遠颺。行行重行行，親如父子兄弟、疏如萍水相逢的路人，

²⁹ 黃春明，〈城仔落車〉，《莎啞娜啦·再見》（台北：皇冠文化，1990年），頁248-254。

³⁰ 袁哲生，〈送行〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999年），頁98-111。

³¹ de Certeau, Michel, translated by Steven Rendall, "Railway Navigation and Incarceration" in *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 111.

即使短暫同行相伴，終須一別。但這還不是悲傷的終結。小說最後，公車坐過頭的小兒子連同車人都沒了，隻身走山路返校，宿舍暈黃的燈光似乎透出一種接納的溫暖。小兒子從在外閒晃到回歸團體呼應了一開始大兒子的脫軌又回復常軌，暗示著離與返兩種交互增衍的慾望。抵達目的地時，門口守衛的一聲詢問「誰啊」，猶如問出生命最底蘊的問題。不管經過的路途如何，作者似乎在問，最終我們都將面臨我是誰這個存在主義的命題。

四、沿路風景

第三種路的性質既不借重明喻也非關隱喻。路只是通路、過道，本身並不重要，重要的是路旁的事情、風景的變化或者街頭巷尾發生的事件。路比較像是輸送帶，是透明或隱形的工具性質。敘述者有點像是導覽員，敘述存在或曾存在的人物、歷史或地景。這種道路敘事的類型年代久遠，在西方中世紀騎士小說中出現類似的原型。巴赫金曾經分析過此類道路時空中有一個重要的特點，亦即道路在自己的祖國內延伸，而不是在異國他鄉。沿著道路風景揭示和展現的是本國社會歷史的多樣性，如貧民窟、渣滓、竊賊世界。儘管這些不同的風土景觀有時奇風異俗得有異國情調之感，那也只能是社會性的異地風味而非嚴格意義的異國情調³²。對於不熟悉西方文學傳統的中文讀者來說，乍聽起來似乎抽象玄虛。回溯中文說部的源起，所謂「稗官野史、街頭巷議」，不正是路上看來聽來的故事？道聽塗說，恰恰說明了路是中文小說發生與傳播的場所，只是它的導引屬性讓注意力集中在路上人事與景觀而忽略了此一空間的重要。

在楊守愚發表於 1930 年《台灣新民報》的〈十字街頭〉，明顯看得到馬路史家的社會批評功能。故事很陽春，敘述者我在十字路口看到一堆人聚集，湊近細聽才知道有個路邊小攤被無理的日本警察整攤踢翻，結果攤商去警察局理論反而被關進監牢處罰。一干路人就站在街上議論統治者的不是，直到巡查大人現身時才一哄而散³³。此處，馬路既是事發地點、也是某種不合法的公共議

³² 同註 2，頁 444-446。

³³ 楊守愚，〈十字街頭〉，收於施懿琳編，《楊守愚作品選集（上冊）》（彰化：彰化縣立文化中心，1995 年），頁 57-61。

論廣場。對於殖民時期以迄戒嚴時代不被允許享有集會自由的台灣人民而言，馬路猶如非法的輿論廣場。因為不合法而蘊含挑戰意味，而其開放空間的特性更具備流動性的優點，讓抗議者快速聚散。既然是在公眾場所被目睹或評述的事物，敘述者即使是第一人稱的評議也彷彿只是客觀的報導傳播，以田調的證詞提出另類的小敘述。

鄭清文的〈最後的紳士〉和王家祥的〈柴山 99 號公車〉兩篇時代、主題迥異，很少人會拿來相提並論的小說，就道路的敘事功能而論，實有異曲同工之妙。〈最後的紳士〉是老紳士從家裡出發參加朋友葬禮到返家，沿路上對市鎮的舊日景觀風貌人情的巡禮與追念。出門時他隆重地穿上年輕時吸睛的白西裝，如今過時且不合身的老紳士作派只讓他引來路人訕笑的注目。返往之間，時空場景猶如走馬燈的明滅。悼亡的漫遊，彷彿也是告別他過去喜愛或認同的良善，甚至預見著自己凋零。撫今追昔的懷舊情懷參雜對於時下社會家庭變遷的淡淡批評³⁴。如果曾經見證過的事物，可以運用寫實性的回憶來重現，那麼遠古的或者只存在鄉野奇談的風物該怎麼再現？王家祥的〈柴山 99 號公車〉應用魔幻般的故事，讓敘述者搭上深夜的列車，從當代都會的商業觀光區啟程，在沿線停靠中逐步認識高雄兩三百年來種族來往衝突、一路駛向密林深處的古代矮人族和巨人族部落。如真似幻地導覽了曾經存在或傳說中的柴山地貌、人種、物種與生態文化。一趟滿載著幽靈乘客的公車猶如夜半加映的觀光巴士，帶領讀者返觀被遺忘、甚至有考證難度的歷史與地誌³⁵。融合著方志、地誌與民族誌的懷舊行旅，似乎也只有召喚幽冥的力量才能穿越物質現實的時空障礙，重新見識歷史長河中的台灣文明發展。

無獨有偶，甘耀明的〈神祕列車〉也是運用虛實掩映的敘述講述一段禁忌的家族傷痕。小說的主角是一位少年，同樣搭乘夜半火車，他的目的是想碰碰運氣看是否能夠目睹一列阿公搭過的神祕列車。明明不見諸時刻表上，卻適時出現載他返家探望病妻的夢幻火車。一車上的乘客，恁是再厲害的鐵道迷，都沒人聽過不在班表車次上卻會深夜出現的謎樣蒸氣列車。車廂內意外地有個老

³⁴ 鄭清文，〈最後的紳士〉，《鄭清文短篇小說集》（台北：麥田出版社，1999年），頁79-105。

³⁵ 王家祥，〈柴山 99 號公車〉，《金福樓夜話》（台北：小知堂，2003年），頁131-172。

人搭乘過一班神祕列車，那是大陸逃難潮中父親把十歲的他綁在火車頭邊跟著疾駛了一天一夜、奇蹟似逃離獲救的車。老人口中逃離家鄉的火車顯然並非是少年阿公搭乘過的返家列車。少年父親的記憶中也有一班神祕列車。某次家族例行往返新竹台中的假日之旅，當火車在爬坡段龜速慢行時，長年藏匿山區躲避通緝的政治犯阿公，突然綁著一身的野薑花自野地奔竄而出、追上火車、跳進車廂，送給一向只能隔著車窗玻璃遙寄思念的妻兒。阿公的現身，終於讓父親理解為什麼貧窮的母子們不惜舉債坐火車旅行、而且指定坐在窗邊的疑惑。少年知道的家族歷史版本中，阿公後來被特務散播阿嬤病危的謊言誘騙落網，自此監禁在火燒島上直至夫妻天人永隔。究竟，阿公訴說的神祕列車是真實存在抑或只是希望中的鵲橋呢？少年的鐵道行不在於驗證，文本中的三輛列車——阿公的神祕列車、父親家庭閃聚的車廂、陌生老人的逃難火車，各自引領出兩岸近代政治中家族分離破碎的傷害史。火車載著讀者，行駛在一段段被遺忘、被掩蓋的歷史軌道上，這個不愉快的過程即是小說通往的目的地³⁶。

政治衝突造成的家庭與歷史的傷痕並非台灣獨有，伊格言的〈拜訪糖果阿姨〉為暴力與殺戮型塑出廢墟似的人類文明。就像小說的時空座標一如題目指涉的童話故事，設置在模糊不明的國度，在一條人車罕至的偏僻路上父親牽著小兒子要去探望糖果阿姨，父親哄騙著又累又渴又不耐煩的幼兒繼續往前走。直到故事結尾，謎底才揭曉，原來他們是要去精神療養院探望被內戰時血腥武力逼瘋了的母親，為了減緩小孩心理的負擔，父親讓小孩暱稱已經無法識人的妻子為糖果阿姨。就像童話故事裡會出現的景物，沿途上他們經過了小村莊、矮矮門戶裡走出來的老人、小羊群、動物園的遊樂區；然而那是戰火肆虐後斷垣殘壁中倖存的獨居老人、草木不足已餵食的飢餓牲口、泥水牆面塗裝的遊樂設施。在父親回想中浮現的幼兒園，是與妻子逃難途中經過、充滿被炮彈轟炸

³⁶ 甘耀明，〈神祕列車〉，《神祕列車》（台北：寶瓶文化，2003年），頁16-29。同本小說中另有一篇〈迷路公車〉，此篇小說跟王家祥的〈柴山99號公車〉有所雷同，一樣是一輛看起來就很不真實的公車在遊晃。車上有來自不同時空的乘客，有古裝打扮的劍客、日本軍官、搖滾樂歌手、農夫、學生、老師以及穿夫子裝的老學究。不過漫無目的在都市行駛的公車並非為了地景巡禮，而是在迷途的暗黑人生旅途中梭巡方向的現代主義式象徵。此篇的道路作用與〈神祕列車〉不同，屬於本文歸納討論的類型二。參見《神祕列車》，頁237-251。

得肢解散落的幼童軀體，嚴重導致妻子精神狀態解體崩盤的人間煉獄³⁷。這一篇仿寫童話敘事的黑色寓言，帶領讀者目睹的是野心爭鬥後環境、文明、家庭與個人的浩劫。在現實的夢魘森林中，幸福快樂歡笑的欲求只有在童話傳說中找到永恆的可能。

在這個類型裡最複雜也最具野心的當推朱天心的〈古都〉。小說中稍微稱得上情節骨幹的僅是，17歲時的同窗好友睽違多年後約了敘述者我在京都會晤。文本的第一部分因而敘述屬我的青年和童年年代的台北景觀；第二部分主要敘述獨自等待友人到來的我在京都的巡禮，時不時因某些相似的符號回想起台北，直到確認友人到而提前返台；第三部分則在返台後被誤以為是日本遊客，決定將錯就錯，假裝日客拿著標示日治時期台北的現代日文地圖遊覽³⁸。誠如許多學者的評論，這篇文本主要是做台北和京都做雙城互涉比較。細緻一點的說法是三個時期的台北圖像，當代的、青少年時代的、以及日治時期的。敘述者分區描述所遊所見景緻，由空間的美醜喜惡暗藏對時代的評判，歸結出退步的史觀。三個時空的台北評價每況愈下，愈當代愈不堪。不管是因為都是開發或政權文化的轉移，越來越墮落嗆俗的台北城離京都原型的美感與文化越來越遠。京都雖然是文本中最高的城市指標，在敘事之外的常識基礎是，古城京都不過是仿照唐代長安的複製版。鑲嵌在台北地景的古都原型，究竟是京都還是長安呢？然而一個時代的城市地景取代了另一個時代的地景，一層一層的刮除疊覆之後，理想原型早已淹沒模糊。漫遊者在層層時空梭行後，遂迷所向路，桃花源於焉失落、理想國終不復返。

不管是馬路實況轉播、歷史事件和人物的流變、權力爭奪更迭中地景文化的翻覆重寫，作為主要敘事空間的道路本身是隱性的。道路只是附屬於主角或敘述者的腳步，連背景都稱不上。甚至作為前景出現或發聲的小說人物只是充當導覽員的功用，旁觀的景、事、物看似流動的布景或背景其實才是敘事故事中的重心。相較於前兩種路線的功能，第三種類型的路的重要性更低；不過，或許最能反映日常生活中我們使用道路的態度，踩在腳底的不會看進眼底。

³⁷ 伊格言，〈拜訪糖果阿姨〉，《拜訪糖果阿姨》（台北：聯合文學，2013年），頁27-63。

³⁸ 朱天心，〈古都〉，《古都》（台北：麥田出版社，1997年），頁151-233。

五、文脈與迴路

第四種的線路是做為小說情節的後設比喻，跟物質現實中的道路與其譬喻脫節。換言之，第四型針對的是小說敘述主線、支線、單線或複線進行的藝術形式類比。文本中雖然也出現道路或旅途，指的卻是形式布局的自我反涉（self-reflexive）的後設性敘述。這波影響台灣後現代小說的時空概念主要是波赫士（Jorge Luis Borges）的《歧路花園》（The Garden of Forking Paths）和卡爾維諾的《如果在冬夜，一個旅人》（If on a Winter's Night, a Traveler）等開創出來的敘事路徑。波赫士的《歧路花園》展現了一個敘事的迷宮，故事外有故事、情節中岔出情節，每個文本像是斷裂的時空切片，又像是由不同詮釋路徑串聯而成的有機體³⁹。卡爾維諾的《如果在冬夜，一個旅人》則以旅人的行程比擬閱讀的歷程，靠著或顯或暗的敘事線索引導，拼湊出系統性的真相。旅途開始，接著即是一連串的路口，在困惑、解惑、離開、重返、再疑惑再釋惑等意義懸置未明的追尋過程。每一個文本既像是陌生的旅途又像是其他文本的複本，時空切片的無限連結⁴⁰。不像一般的寫實小說藉由直線的情節（或者輔以若干小支線）通往固定結局，後現代的小說粉碎單一故事時空場景以及詮釋的封閉性，取代之以無限的敘事迴路以及選擇性。對於文學和時空概念的大膽挑戰，打開了再現模式的新格局，吸引了許多台灣小說家加入實驗。不過回到本文聚焦的主要空間的範疇來說，需要指出的是即使是上述這兩本標榜「旅人」、「歧路」的經典著作，並非每個短篇都將路線當作主要場景。不管線作為主要或輔助空間、作為實際空間或者象徵空間，更意味深長的啟示在於，後現代小說時空型態的混沌曖昧甚至模糊了點與線的界定。因此這種類型雖然晚近出現，也是台灣小說中目前為止運用篇數最少的一型，本文還是另立一類以此為指標性的觀察。

賴香吟的〈愛麗絲夢遊仙境〉顧名思義，是取材自知名童話故事作敘事形式的後設互涉。小說裡的第一人稱我，是一位編劇，試圖編寫一個類似《愛麗

³⁹ 波赫士於 1941 年出版的《歧路花園》三年後再版時與《杜撰集》合併改為《虛構集》，詳見波赫士著，王永年等譯，《波赫士全集 I》（台北：台灣商務印書館，2002 年），頁 571-700。

⁴⁰ 參見伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《如果在冬夜，一個旅人》（台北：時報文化，1993 年）。

絲夢遊仙境》(*Alice's Adventures in Wonderland*)的故事。根據路易斯卡羅(Lewis Carroll)原版的故事，愛麗絲在樹蔭下作夢，夢中她掉進一個樹洞然後進行了一連串的旅途，見識了各種奇怪的人事後悠然醒來。但是，小說裡這個愛麗絲跑著跑著竟然跑到辛朵蕊拉的房子裡變成一天到晚操持各種家務勞動的灰姑娘，而且雖然盛裝參加了派對，王子始終沒有循著玻璃鞋的線索追來⁴¹。也就是說，愛麗絲的情節開端卻莫名岔出接上了灰姑娘情節的中段。無法將錯亂的線導回原始設定的編劇，無能再推展出新的情節和結局。困在童話故事裡走不出、醒不了的女主角，既沒有迎來王子一起過著幸福快樂的人生，更沒有歷經奇異旅途的淬鍊後繼續進行自己的旅途。日復一日的重複與等待猶如無盡的夢魘，流逝的青春與歲月最後成為唯一的真實。

兩個故事亂套的結果是，小說原來預定的本事變成了殘局，快樂的童話變成一則殘酷寓言、一則存在主義的小說。混淆了兩個童話故事，也反思了幾種故事類型以及情節模式的預設。《愛麗絲夢遊仙境》是以線為主要空間，強調在路上的流動、一關又一關冒險的女性成長故事，〈灰姑娘〉則是以定點為主要空間的婚戀故事。兩個原本循線皆能走向快樂結局的故事也在某一處線路斷掉後，雙雙轉變為悲劇收場。無法有效連結的故事線，以及缺乏線路連結的定點，猶如從象徵體系的鏈結中鬆脫，解構了類型文學預定的結局與意義。如果說線的是變化、變動、動態與連結，定點代表的是穩定、同質、靜態與封閉，賴香吟將由線主導的故事變成以定點為單一主場的手法，不讓兩個女性喜劇互文後成為警示女性的恐怖故事。更重要的是，就本文的宗旨而言，這篇短文清楚地為我們展示了點和線在擔任主要空間時的不同特質，以及點線次序組合對小說角色和主旨的關鍵性影響。

六、結論

在小說空間的配置裡，線大多時候是居於輔助性的功能，作為人物定點與定點間往返歷程的連結。定點與路線的來往時間以及連結方式既讓較為靜態的

⁴¹ 賴香吟，〈愛麗絲夢遊仙境〉，《霧中風景》(台北：印刻出版社，2007年)，頁71-87。

空間注入時間的多種意義，也讓敘述的頻率與張力產生更靈活的動態變化。由於定點是具備特定用途與範圍的活動空間，範域內的舒適性、安全性與認同性意味著某種同質性、封閉性與規範性。一旦線反客為主、作為敘事場景的主要空間時，通常暗示踏出定點所代表的種種常規的偏離。即使主角出發的時候以為是朝著一個可知的定點前進，途中卻可能因著自願或不自願的因素走向不同的路徑，在停頓、轉折、衝突的分岔路口中反思社會空間與人生道路的合理性，最後也許是再次確定定點的意義以及返回常軌的慾望，也許是選擇了背反的方向。不管是對個人成長、對社會景觀、對敘事結構定規的思索，線以其流動性與不可預期性補充了定點缺乏的小說效果。本文梳理析論的四種以路線作文章的台灣小說不過是較為鮮明可辨的類型，至於其源頭、變化、各種時代中不同路線及交通工具的使用，皆是尚待開發的研究議題，期待對未知路途感到好奇的研究者接續上路。

參考資料

- 七等生，《來到小鎮的亞茲別》（台北：遠景出版社，1976年）。
- 王家祥，《金福樓夜話》（台北：小知堂，2003年）。
- 司馬中原，《加拉猛之墓》（台北：文星書店，1963年）。
- 甘耀明，《神祕列車》（台北：寶瓶文化，2003年）。
- 朱西寧，《狼》（台北：三三書坊，1989年）。
- 朱天心，《我記得》（台北：遠流出版社，1989年）。
- ，《古都》（台北：麥田出版社，1997年）。
- 伊格言，《拜訪糖果阿姨》（台北：聯合文學，2013年）。
- 李昂，《花季》（台北：洪範出版社，1985年）。
- 李永平，《吉陵春秋》（台北：洪範出版社，1986年）。
- 佐藤春夫著，邱若山譯，《殖民地之旅》（台北：草根出版事業有限公司，2002年）。
- 施懿琳編，《楊守愚作品選集（上／下冊）》（彰化：彰化縣立文化中心，1995年）。
- 袁哲生，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999年）。
- 陳映真，《山路》（台北：遠景出版社，1984年）。
- 張大春，《雞翎圖》（台北：時報文化，1990年）。
- 張愛玲，《傾城之戀——張愛玲短篇小說集之一》（台北：皇冠文化，1991年）。
- 葉石濤，《三月的媽祖》（高雄：春暉出版社，2004年）。
- 葉石濤編譯，《台灣文學集》（高雄：春暉出版社，1996年）。
- 黃春明，《兒子的大玩偶》（台北：皇冠文化，2000年）。
- ，《莎啞娜啦·再見》（台北：皇冠文化，1990年）。
- 鄭清文，《鄭清文短篇小說集》（台北：麥田出版社，1999年）。
- 賴和，《賴和小說集》（台北：洪範出版社，1994年）。
- 賴香吟，《霧中風景》（台北：印刻出版社，2007年）。
- 聶華苓，《桑青與桃紅》（台北：時報文化，1997年）。

Italo Calvino (伊塔羅·卡爾維諾) 著，吳潛誠校譯，《如果在冬夜，一個旅人》

(If on a winter's night, a traveler) (台北：時報文化，1993年)。

Jorge Luis Borges (波赫士) 著，王永年等譯，《波赫士全集 I》(台北：台灣商

務印書館，2002年)。

M.M. Bakhtin (巴赫金) 著，白春仁、曉河等譯，《巴赫金全集》第三卷(石家

庄：河北教育出版社，1998年)。

de Certeau, Michel, translated by Steven Rendall, *The Practice of Everyday Life*

(Berkeley: University of California Press, 1984).

Mazierska, Ewa and Laura Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and*

the European Road Movie (London: Wallflower Press, 2006).

Phillips, R., *Mapping Men and Empire* (London: Routledge, 1996).