

老人書寫的「魔幻現實」

——以黃春明和王禎和的小說為例

陳正芳

國立暨南國際大學中國語文學系副教授

中文摘要

以黃春明小說中的老人形象進行老人議題研究，一直深受學術圈青睞，尤其其他那每一篇都是以老年人為主角的小說集——《放生》。《放生》收錄了十篇短篇小說，其中寫於 1998 年的〈死去活來〉、〈銀鬚上的春天〉和〈呷鬼的來了〉因具鄉野傳奇特色，放在主調為社會寫實的系列小說特別顯眼，也引人好奇如此異趣之作只是寫作技法的多元嘗試，抑或更為深刻的反思？

事實上，三篇小說的神祕經驗，似乎延續了上個世紀八〇年代在台灣勃興的魔幻現實主義（Realismo Mágico），只是小說以九〇年代後農村的老人議題為主，這就讓人不能不參照王禎和寫於 1983 年的〈老鼠捧茶請人客〉。王禎和的小說被視為有南美魔幻寫實風格，但與其他八〇年代同類作品不同，小說並未涉及政治或歷史議題，而是關注鄉村老人在都市的處境。有趣的是「獨居老人」在拉美魔幻現實書寫中占有重要地位，本文將藉由兩位台灣作家作品中的魔幻現（寫）實，重新思考老人議題的同時，也將借鑑拉美相關小說，進行跨域對話，再探魔幻現實主義在台灣的本土化。

關鍵詞：魔幻現實主義、黃春明、王禎和、老人書寫

The “Magical Realism” in the Old Man’s Writing: A case study in Huang Chunming and Wang Jenhe’s Novels

Chen, Cheng-Fan

Associate Professor,

Department of Chinese Languages and Literature,

National Chi Nan University

Abstract

The study of the images of the elderly in Chun-Ming Huang’s novels has been favored constantly by academic circles, especially the collection of short novels featuring the aged protagonists: “*Setting Free*”. Within the collection, stories such as, ‘Hover Between Life and Death’, ‘Spring on the Silver Whiskers’ and ‘The Coming of the Ghost’ which were written in 1998 are particularly prominent in the series of socially realistic novels for their rural legendary characteristics. They also draw people’s curiosity about whether works with such interesting and alternative flavors are just a diversified attempt at writing techniques or more profound implications that were hidden behind.

In fact, this mystery in the three novels seems to be a continuation of Realismo Mágico, which flourished in Taiwan in the 1980s. If anything is differently remarkable, these novels reflect the rural reality of the post-90s villages which makes Wang Jenhe’s “*The Mouse Serves a Guest Tea*”(1983) even more worthy of mentioning.

Unlike other magical realistic works of the 80s, Wang's novel, which has been long recognized in magical realism with South American style, is not concerned with political or historical events, but with the contemporary situation of the rural elders in the city. It is interesting to note that "old people living alone" plays a significant role in Latin American magical realism writing. By looking at these magical realistic novels of two Taiwanese local writers, the paper aims to rethink the issue of old people and conduct a cross-culture dialogue by means of the relevant Latin American novels and explore the localization of magical realism in Taiwan.

Key words: Magical Realism, Huang Chunming, Wang Jenhe, Old Man's Writing

老人書寫的「魔幻現實」 ——以黃春明和王禎和的 小說為例*

一、前言：

這篇論文的發想，源自〈銀鬚上的春天〉的閱讀。小說結尾的魔幻場景，令人思及上個世紀六〇年代盛行於拉美，且在八〇年代延燒至台灣的魔幻現實主義（Realismo Mágico）¹。

多年來，評論家視黃春明類此的魔幻書寫為神祕經驗，李瑞騰的評論應為濫觴。他在黃春明甫寫出〈死去活來〉、〈銀鬚上的春天〉和〈呷鬼的來了〉三篇小說²之際，即以「帶有一些神祕經驗」、「臺灣式的鄉野傳奇」³為其魔幻書

* 本文初稿宣讀於國立屏東大學主辦的第九屆近現代中國語文國際學術研討會：黃春明的文學與藝術（2021年11月26日），感謝匿名審查委員多所嘉勉，悉心匡謬，本文已作修改和擴增，謹此深致謝忱。

¹ Realismo Mágico 的翻譯，本人已在〈魔幻現實主義導讀〉一文討論過。見陳正芳，〈魔幻現實主義導讀〉，《意識流·魔幻現實主義》（台北：文建會，2010年），頁201-249。此處的名詞使用原則為：就文學理論來看，採「魔幻現實主義」翻譯；若就寫作技法，則為「魔幻寫實」；而在對應現實環境上，則如題目所設定的「魔幻現實」。

² 這三篇小說是黃春明寫完〈放生〉、〈戰士乾杯〉後十年的作品，分別於1998年的6月26日、7月13日和10月8-10日依〈死去活來〉、〈銀鬚上的春天〉和〈呷鬼的來了〉次序刊登於《聯合報》副刊，次年收錄於《放生》這本小說集。見黃春明，《放生》（台北：聯合文學，1999年）。

³ 李瑞騰，〈鄉野的神祕經驗：略論黃春明最近的三個短篇〉，《聯合報》，1998年12月6日，第37版。

寫定位，後繼者有從宗教的角度分析，如潘君茂、李海燕等⁴；有從鄉土文學開展論點，如陳建忠、陳惠齡等⁵，儘管探索的面向不同，都不脫鄉野、神鬼、老人三元素的交相思辨，其中最引我興趣的是陳建忠的〈神秘經驗的啟示與鄉土倫理的復歸——論黃春明小說中的人間、神鬼與自然〉一文。

陳建忠的論文試圖解決李瑞騰在評述前面三篇小說最終的疑惑：「然而說這些故事，除了持續關懷鄉土人物（特別是老人），記錄一些神祕性的鄉野經驗，是否有更深刻更嚴肅的意義」⁶。他視黃春明六〇年代小說〈青番公的故事〉中的神祕經驗，是將人物、自然和神鬼交融的鄉土對比機械文明的現代社會，點出理性和功利消蝕了鄉土中人性的美善，不過，此時的鄉土「對神秘經驗與民間傳統的作用，尚未被刻意強調」，只是藉由小人物的活動展露完整世界⁷的人間性與人情美（〈神秘經驗〉，頁 152-153）。到了〈銀鬚上的春天〉則是傳奇化的鄉野，亦即山川草木皆有靈，「人間則是一個帶有敬神畏鬼傳統的人間。」（〈神秘經驗〉，頁 164）基於此，他認為黃春明是「透過神奇的經驗來彰顯土地倫理與人情之美的筆法」（〈神秘經驗〉，頁 165）。換言之，後期小說的神奇經驗，則有「企圖幫我們贖回那美好的世界」（〈神秘經驗〉，頁 172）。毫無疑問地，陳建忠的論述為黃春明一反過去鄉土寫實的傳奇書寫提供深度的詮解，但其論文卻有若干文句，如「神奇的土地」、「傳奇化的鄉土經驗」等極為貼近魔幻現

⁴ 潘君茂，〈與神同行：黃春明小說〈銀鬚上的春天〉、〈眾神，聽著！〉中的神秘經驗啟示〉，《有鳳初鳴年刊》第 16 期（2020 年 7 月），頁 45-56。李海燕，〈宗教的異域，異域的宗教〉，《二十一世紀》網路版，總第 72 號（2008 年 3 月），（來源：<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0801095.htm>，2021 年 10 月 5 日）。

⁵ 陳建忠，〈神秘經驗的啟示與鄉土倫理的復歸：論黃春明小說中的人間、神鬼與自然〉，《台灣文學研究學報》第 7 期（2008 年 10 月），頁 147-175。陳惠齡，〈對鄉土小說焦距的微調與校準——論黃春明《放生》與鄭清文《天燈、母親》的後農村書寫〉，《東華人文學報》第 14 期（2009 年 1 月），頁 195-225。

⁶ 引文參見同註 3。

⁷ 此一「完整世界」原是黃春明對《鑼》這本小說集所描述的場域定義，後有徐秀慧評為黃春明塑造的「烏托邦」，因為這「不是一個客觀的表象世界」，而是黃春明「主觀意識所投射的意念世界」。陳建忠依循這個脈絡，認為黃春明早期的鄉土世界已有完整世界所需的元素：人間、神鬼和自然。引文見陳建忠：〈神秘經驗的啟示與鄉土倫理的復歸：論黃春明小說中的人間、神鬼與自然〉，《台灣文學研究學報》第 7 期（2008 年 10 月），頁 152-153。以下對此文之引用將在文末直接標註簡稱〈神秘經驗〉及頁數。黃春明的定義另見〈自序〉，《鑼》（台北：遠景，1983 年），頁 2；徐秀慧文字見徐秀慧，〈說故事的黃春明〉，「黃春明作品研討會」論文（北京：中國作家協會、全國台聯、中國人民大學華人文學研究所，1998 年 10 月），頁 8。

實主義的理念，甚至結論處說道：「黃春明以更大的憂慮，把人間、神鬼與自然融合為一的世界……以神秘經驗的方式喻示人們」（〈神秘經驗〉，頁 172），讓人不禁想到旅美智利作家阿言德（Isabel Allende）的言論：

文學上的魔幻現實主義在整個低度開發的世界，以各種表達的方式呈現。當此地的人們生活總是與各種形式的暴力和貧窮相連結，就必須在其超自然上找尋解釋和發現希望。現實是如此殘酷，以致於我們需要一個魔幻和精靈世界的避難所。⁸

黃春明寫作〈死去活來〉等三篇小說的年代，台灣早已脫離政治暴力（戒嚴）和貧窮，但是從鄉下老人的眼光來看，面臨孤老的現實仍是殘酷的，或許可以從超自然上找尋解釋和發現希望，不過，本文將不會如陳建忠僅以救贖的角度作解，因為這裡尚包括寫作技法的開發。正如葉石濤對馬奎斯（Gabriel García Márquez）獲獎，進而觀察到南美小說得到國際聲譽，最關鍵之處在「小說藝術上刷新了技巧，開拓了更廣更深的性靈領域。」⁹黃春明在技法上的嘗試實與拉美魔幻現實主義大家——馬奎斯息息相關。根據劉春城撰述的《黃春明前傳》，黃春明讀了馬奎斯的《百年孤寂》，「心胸開闊起來」，覺得「小說本來就應該這樣子寫」。甚至他寫〈呷鬼的來了〉是受到馬奎斯的提醒¹⁰。而後這篇劉春城於 1987 年所提及的〈呷鬼的來了〉就是後來刊登於《聯合報》，並被收錄在《放生》中的同名小說，無疑地，黃春明不可能自外於當時席捲文壇的魔幻現實主義風潮¹¹。

⁸ 轉引自固蒂也列斯（Bautista Gutierrez）之論文“El realismo mágico en *La casa de los espíritus*”（《精靈之屋》中的魔幻現實主義），中文為筆者所譯。參見 Bautista Gutierrez, Gloria, “El realismo mágico en *La Casa de Los Espíritus*”, *Discurso Literario: Revista de Temas*, vol. 6, no. 2(1989), p. 308.

⁹ 葉石濤，〈再論台灣小說的提升與淨化〉，《文學界》第 5 期（1983 年 1 月），頁 2。

¹⁰ 劉春城，《黃春明前傳》（台北：圓神，1987 年），頁 232-233。

¹¹ 本人於屏東大學所主辦的「黃春明的文學與藝術」國際學術研討會上，親身就教黃春明的閱讀經驗，黃春明表示非常喜歡馬奎斯的《百年孤寂》，也閱讀了《馬奎斯短篇小說選》，自承非常喜愛閱讀，拉美作品自然不會錯過。〈呷鬼的來了〉從來就只有一篇，在八〇年代開始動筆，當然與拉美小說的閱讀有關。

魔幻現實主義引介入台灣的重要契機，首推馬奎斯獲取 1982 年的諾貝爾文學獎，報刊雜誌大幅報導，帶有魔幻寫實手法的拉美小說順勢譯介到台灣¹²。繼而能在台灣受到廣大的迴響，除了洪範書局出版了一系列大陸八〇年代小說，其中包括受魔幻現實主義影響的大陸作家莫言、韓少功、鄭萬隆、賈平凹等人的作品外¹³，整個政治、經濟、社會的狀態，就如同紀大偉所言：「當時離奇情境畢竟提供沃土。」¹⁴順應這股熱潮在八〇年代出現不少魔幻寫實的小說¹⁵，多數被歸類為後現代風潮下的寫作模式，可說是在技巧上挑戰了七〇年代蔚為主流的鄉土寫實，但仍有少部分依違鄉土寫實的氛圍，加入魔幻寫實手法。因此，夾雜藝術革新或擴大本土文化面相的寫作，均顯示了「拉美的魔幻現實主義為前衛派和鄉土寫實派兩相對立的文學主張提供新的創作趨力」¹⁶。不過，王禎和寫於 1983 年的《老鼠捧茶請人客》¹⁷在分類上算是特例，因為被許俊雅評為「融合了現代主義的意識流和南美魔幻寫實小說的技巧」的鄉土小說¹⁸，描述的卻是台北都會的一樁意外，也就是住進都會幫忙顧孫的主角阿嬤，面對自己死亡卻無力安撫孫子的一段過程¹⁹。小說內容未展現八〇年

¹² 例如：《馬奎斯短篇小說選》、《百年孤寂》、《青樓》、《魯佛》、《當代拉丁美洲小說集》、《拉丁美洲短篇小說精選》等。見陳正芳，〈魔幻現實主義在台灣小說的本土建構〉，《中外文學》31 卷 5 期（2002 年 10 月），頁 136。

¹³ 另可見這一系列小說主編之一鄭樹森在小說集《八月驕陽》內的〈前言〉，亦有提到韓少功、莫言、李杭育的作品，均有嘗試拉美魔幻現實主義的手法。見鄭樹森，〈前言〉，收於鄭樹森主編，《八月驕陽》（台北：洪範出版，1988 年），頁 1-10。

¹⁴ 紀大偉，〈都市化的文學風景〉，收於楊澤主編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》（台北：時報文化，1999 年），頁 161。除了紀大偉的說法，還可以從第三世界文學、拉美反獨裁小說（許多都帶有魔幻現實手法）對應台灣資本社會有很大部分是與統治者利益結合，所以魔幻現實主義受到青睞，是因應現實環境的需求。詳細論述可參見拙作《魔幻現實主義在台灣》，（台北：生活人文，2007 年）之〈第五章〉，頁 190-240。以下引用本書引文將於隨頁註直接標明書名和頁數。

¹⁵ 這些作品可以分成三類，一是探索個人心靈的意識，採取荒誕與現實共生的技巧，達到反映社會現實體質的荒謬。二是採取魔幻現實的技法，從個人的歷史出發，投射一個在戒嚴時期無法言說的家國歷史記憶。三是透過對環境、政治、人權的關懷，將魔幻現實視為對台灣社會現實的反省（《魔幻現實主義在台灣》，頁 148-149）。

¹⁶ 《魔幻現實主義在台灣》，頁 147。

¹⁷ 《老鼠捧茶請人客》最早刊登於 1983 年 4 月的《文季》第 1 期，後收錄於《人生歌王》，本文稍後引用的小說內文出自遠流出版的小說單行本，因此以書名之符碼標示。見王禎和，《老鼠捧茶請人客》（台北：遠流，2006 年）。

¹⁸ 許俊雅，〈戰後台灣小說的階段性變化〉，收於封德屏主編，《台灣文學發展現象：五十年來台灣文學研討會論文集（二）》（台北：文建會，1996 年），頁 102。

¹⁹ 鄉土若是對立於城市，那麼，這篇小說就不該歸類為鄉土小說。然而王禎和對鄉土文學

代台灣魔幻寫實小說的主要特質，亦即涉及對政治、歷史記憶的質疑和嘲諷等，而是延續如〈小林來台北〉指陳鄉下人在都市生活的困境，《老鼠捧茶請人客》的鄉下人是老人，故呈現的是老人議題，而此關注點正可以銜接到黃春明以魔幻寫實完成的老人系列小說。

如上文指稱黃春明亦曾經受八〇年代拉美魔幻風，他也嘗試了相應的寫作技法，只是沒有刊登或出版，而是遲至九〇年代的尾端，在四個月內如雨後春筍連續三篇冒生於《聯合報》副刊版面。一如九〇年代以後嘗試魔幻現實主義技法的新世代作家²⁰，對於歷史記憶不以爬梳政治傷痕為寫作意圖，而是企圖回歸鄉土及童年記憶，找尋漸為人所忽視的本土現實，作家摻雜民間信仰、習俗，建構魔幻現實營造後鄉土文學，增加敘事的異趣。黃春明的三篇小說也可歸屬同類，只是乏人以此類別探究²¹。其實這三篇小說收錄在《放生》這個主調為社會寫實的系列小說集中，特別顯眼，也引人好奇。上文曾引台灣文學大老葉石濤對拉美魔幻寫實寫作的推崇，既是刷新了技巧，也是開拓深廣的性靈領域，以之解讀王禎和或是黃春明的魔幻寫實嘗試，都有了更深廣的探究空間，並且這些異趣之作的焦點都朝向老人，而老人問題一直以來都是最為社會寫實的層面，這裡卻呈現了不一樣的視角，很值得我們深思。此外，拉美魔幻現實主義小說亦不乏「獨居老人」，藉此本文將以魔幻現實主義為方法，藉由兩人作品中的魔幻現（寫）實，重新思考老人議題的同時，也將借鑑拉美相關小說，進行跨域對話，再探魔幻現實主義在台灣本土化。

較為寬放，他認為：「廣義的寫自己的國家，自己的社會，我想就很貼切，鄉土這兩個字這樣來解釋才有意義。」見劉春城，〈我愛·我思·我寫——探訪小說家王禎和〉，《新書月刊》第7期（1984年4月），頁13。

²⁰ 九〇年代新世代作家的魔幻現實寫作已有一些成績，目前的討論多集中在童偉格的《王考》或甘耀明的《殺鬼》這類新鄉土或後鄉土文學，其他諸如：袁哲生的〈秀才的手錶〉和甘耀明的〈尿桶伯母要出嫁〉，以及以鬼魅為主的魔幻寫實小說，如：袁哲生的〈天頂的父〉、〈計時鬼〉，以及甘耀明的〈魍神之夜〉也都值得從魔幻現實手法進行探究。此外，也有更貼近新世紀的關懷主題，譬如：經受後現代解構風潮後，面對拆解老屋、看向未來的都市生活，感到迷惘，而只能化做魔幻寫實的作品——張蕙菁的〈蛾〉，或者專擅自然書寫的吳明益，將自然環境視為一個生命體，非常應和魔幻現實主義的理念，他的小說《睡眠的航線》及《複眼人》最具代表，既承接了拉美和台灣前行者的魔幻現實手法和形式，卻又另闢蹊徑，挑戰創新的可能。

²¹ 廖淑芳在論文〈鬼魅、消費與往來——試析黃春明小說中的鬼敘事〉一文中，將〈銀鬚上的春天〉視為「魔幻寫實式的手法」，是難得的一篇，然全文偏重在奇幻敘事的角度。見廖淑芳，〈鬼魅、消費與往來——試析黃春明小說中的鬼敘事〉，收於江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009年），頁285-319。

二、重探魔幻現實主義

魔幻現實主義一詞的緣起、定義、發展及理論已有諸多討論²²，在此僅就二十世紀初繪畫的魔幻現實主義定義，連線霍夫曼（Ernst T. A. Hoffmann）的「現實童話」，再回返拉美文學對魔幻現實主義的定義及敘事特徵，以便切合本文對黃春明和王禎和相關小說的分析及申論。

法國藝術史學家克來爾（Jean Clair）在〈有關魔幻現實主義〉（*Sobre el realismo mágico*）一文指出 1919 年義大利畫家奇里訶（Giorgio De Chirico）已有文章使用魔幻現實主義這個概念，亦即在現實主義的現代形式中，用以表達繪畫符號中的「憂鬱」（melancolía），而非形而上（metafísica）繪畫的本質²³。他認為「每件事都有它的兩面性，一是日常的，為人熟悉；另一是幽幻、形而上的，暗藏在現實背後。」²⁴這個概念為德國藝評家侯荷（Franz Roh）所吸收，他在 1923 年於《嚮導》（*Der Cicerone*）雜誌將魔幻現實主義的概念應用在剛誕生的 20 世紀，認為「它意味著新的、拒絕延續的思想。」²⁵直到 1925 年他著書探討當時歐洲繪畫，書名標示了魔幻現實主義（magischer Realismus）一詞，並在書內更明確地定義為：「『魔幻』這個詞是對立於『神秘主義』，我要說神秘並非源自再現的世界，而是隱藏、搏動於事物背後。」²⁶這個定義，運用在繪

²² 早期學界對魔幻現實主義的研究大抵有回返在歐洲繪畫時的定義，藉以檢視文學和不同藝術的呈現（Weisgerber 1987, Menton 1993）、連結幻象的概念，檢視在拉美的發展（Chanady 1985, 1986）、視為批評術語的應用（Scheffel 1990）、結合後現代主義的理論建構（Jameson 1986, D'haen 1990, Volek 1990）、等同後殖民論述的討論（Slemon 1988, Baker 1991）以及將之視為後現代和後殖民的過渡（Hutcheon 1991）等。這些也是轉化魔幻現實主義評論的先鋒。參見陳正芳，〈臺灣魔幻現實現象之「本土化」〉，（台北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2002 年），頁 11-23 之分析。

²³ 本文在此重申魔幻現實主義的概念於 1919 年出現，並於 1923 年為侯荷所用，是為了修正台灣學術論文至今仍依從魔幻現實主義於 1925 年由侯荷所創的說法。引文請見 Institut Valencia d'Art Modern [etc.] D.L., *Realismo Mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* (Valencia: IVAM, 1997), p. 28.

²⁴ 葉曉芍，〈巴爾蒂斯和魔幻寫實風格〉，《雄師美術》第 294 期（1995 年 8 月），頁 72。

²⁵ 轉引自《魔幻現實主義在台灣》，頁 17。

²⁶ 德文版本書名為：*Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*，筆者參照 1927 年在馬德里出版，貝拉（Fernando Vela）所譯的西文版，出處為：Roh, Franz, Fernando Vela trans., *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* (Madrid: Revista de Occidente, 1927), p. 11. 中譯見註 25，頁 20。另外，在林倩君的論文從德文版譯出的這段文字：「這種於存在中……所展現出的魔幻，會令人在平淡無奇的生活產生驚嘆。這種驚嘆，宛若是一片再生的、

畫上就是「現實與幻想、入夢與清醒、人類與動物等等的對立物皆可天衣無縫地相互過渡」²⁷。此外，這種求新的繪畫思維，另有被啟迪的社會背景：

繪畫史上狂亂的十年（1905-1915），面對的是不景氣與失控的新世紀的紛擾，於是包含奇里訶在內的許多義、德、法等畫家便提出「重返秩序」（*retorno al orden*），也就是將畫筆指向傳統，或企圖重新找尋新法則，此一現象因而激發出魔幻現實繪畫風格的作品。²⁸

由上所述，魔幻現實主義不僅是藝術的表現方式，還是一種對於所處世界的解釋，或者說「重返秩序」其實是一種對現世的重構，採行的不是桃花源的逃避精神，而是探索事物背後的神祕。之後，歐洲畫家為逃避戰爭及政治極權，遠走他鄉，其畫作和上述之理念輾轉進入拉美的文藝沙龍，促動藝術、人文的思辨，當然，其力道不若文學影響文學。比方卡夫卡（*Franz Kafka*）的作品，讓哥倫比亞作家馬奎斯驚艷，並助其解鎖創作的桎梏，甚而在獲得諾貝爾文學獎後，使得魔幻寫實一躍成為國際熱議的創作語彙。一直以來，大部分的學者即是順沿此一路徑解讀魔幻現實主義。近幾年，林倩君從德國的脈絡重探文學上的魔幻寫實，是另一種開展，或者說，卡夫卡固然影響了拉美作家的魔幻現實主義小說，那麼又是誰影響卡夫卡呢？

溯源指向十九世紀初德國晚期浪漫主義代表人物霍夫曼，此即林倩君論文的前提。林文探究了霍夫曼的小說《金罐》（*Der golden topf*），從中分析小說敘事情節，「真實與夢幻錯綜交織，主要是經由人物自身的主觀感覺將它們的交替並存表達出來。……小說中的現實世界與想像世界的場景轉換，經常是一種似自然流動的交替狀態下完成。」霍夫曼在此使用的手法異於早期浪漫主義作家偏

以新的方式徹底耕耘了的土地。我們會看到，人們將在它上面重新栽種各種不同的人生理念。」可視為理解定義的參考。引文見林倩君，〈找回失去的亞特蘭提斯：從德國晚期浪漫主義小說《金罐》溯源「魔幻寫實」書寫〉，《師大學報》63卷2期（2018年9月），頁53。

²⁷ Lutchmansingh, Larry D. 著，王祥芸譯，〈陳福善的魔幻寫實主義〉，《雄師美術》第268期（1993年6月），頁81。

²⁸ 《魔幻現實主義在台灣》，頁20。

愛幻想、內心建構神奇的意境，而是將超自然的建構與現實生活書寫並重²⁹。如同陳建忠等人評論黃春明小說的鄉野傳奇，是理想世界的投射，林倩君也從霍夫曼仕途受挫的際遇，解讀他「想以文學作品營建出一個新的、他所希冀與追求的美好世界」，小說涉及的亞特蘭提斯，即是他小說創造的「新神話」中所讚頌的理想國度。論文最後將《金罐》定位成「充滿神奇與魔幻元素的『現實童話』的魔幻寫實類作品」³⁰，這雖然與拉丁美洲的魔幻現實主義仍有些區別³¹，但在對應黃春明或王禎和相關小說，仍有參考價值，稍後將於文本分析中再論。

霍夫曼的小說《金罐》或可視為魔幻寫實之先聲，但在拉美文學研究者的眼中，這位德國浪漫主義大師的作品被歸類在幻象文學（lo fantástico）³²。筆者曾於重探大陸新時期小說時，透過檢視「誤讀」波赫士（Jorge Luis Borge），釐清魔幻現實主義文學和幻象文學的差異。從拉美古文明的地理分布和殖民時期黑奴引進的世界地圖分析，可得出「魔幻現實主義是有古文明的拉美國家之文學符碼」，而幻象文學則是「以白人後裔為主的阿根廷文學」³³。對應文學形式，則幻象屬於形而上、知識論、後設；魔幻現實則是「觸及拉美歷史、鄉土、神話、傳奇，並勾勒拉美風情民俗者」³⁴。幻象和魔幻寫實之辨／辯肇始於 1967

²⁹ 林倩君，〈找回失去的亞特蘭提斯：從德國晚期浪漫主義小說《金罐》溯源「魔幻寫實」書寫〉，《師大學報》63卷2期（2018年9月），頁55-59。

³⁰ 同註29，頁63-68。

³¹ 林倩君認為拉美的魔幻現實主義文學可視為是以霍夫曼為代表的德國晚期浪漫主義文學，在二十世紀的另一種、新的發展形式，就是用傳統民族文化的奇幻元素置換了浪漫主義傳統中的想像，同註29，頁69。姑且不論文中沒有任何研究拉美魔幻現實主義的書目，不知作者何以可以認定他們皆是對歐洲啟蒙運動及工業革命導致的壓抑個體性和片面強調理性思維的社會形態存有疑慮？甚而主觀認為拉美魔幻現實主義承續的是德國的浪漫主義，殊不知拉美作家阿斯圖里亞斯等人，即便與超現實主義者有過密切交往，都堅持拉美的魔幻現實主義有別於超現實主義，此外，拉美長期被西、葡、法殖民，十九世紀接收西方的浪漫主義文學，是無庸置疑的，若僅以德國的浪漫主義作解，恐怕是歐洲中心的觀點，有趣的是，魔幻現實主義之所以會在拉美產生，且受到後殖民論者青睞的重要原因之一，就是解消歐洲中心。

³² lo fantástico 的中文翻譯有幻象、奇幻、虛幻等，本文採幻象，但若是引文則從原作者之中譯。拉美幻象文學以阿根廷文學為代表，其影響源有歐美這個脈絡，霍夫曼則是重要的一員，尤其是他的〈沙人〉（*Der Sandmann*）「提供了阿根廷作家在虛幻文學方面不少的題材及深遠的影響」。見李素卿，〈阿根廷虛幻文學的遞嬗〉，《中外文學》31卷5期（2002年10月），頁37。

³³ 陳正芳，〈淡化「歷史」的尋根熱——重探大陸新時期小說的魔幻現實主義〉，《中外文學》38卷3期（2009年9月），頁128-129。

³⁴ 張淑英，〈專輯弁言——死生如來去，夢幻映真實〉，《中外文學》31卷5期（2002年10月），

年雷昂（Luis Leal）針對 1954 年福羅列斯（Ángel Flores）的文章提出異議。福羅列斯將幻象文學作家波赫士的《世界丑事》（*La Historia Universal de la Infamia*）視為魔幻現實小說，雷昂採用侯荷的定義認為魔幻現實主義應當：「不使用幻象文學或科幻小說善用的夢的主題、不扭曲現實或是創造想像世界……是表達現實的一種態度，透過通俗或文化的形式、詳盡或粗糙的風格、封閉或開放的構造」³⁵。其後，第十六屆的伊比利美洲文學國際研討會（1975）即以「在伊比利美洲的奇幻和魔幻現實主義」³⁶為主題進行討論，共有六十五篇之多的文章發表，多認同雷昂的區隔，幻象和魔幻現實之辯大抵有了共識。

筆者雖曾質疑雷昂將魔幻現實主義歸為現實主義，恐有「折損了原意是要揭露現實虛假層面的企圖」³⁷，但參照美國學者詹明信認同拉美的「現實主義」即是「魔幻現實主義」，這裡不僅是學理上的，更是現實的樣態，這可以是一種打破框架的思維，就如同有學者將魔幻現實主義文學的表現方式視為「變現實為神話」或者「變現實為夢幻」³⁸一般，是以現實為基底的求新求變，如此便應和了文學技巧的定義，亦即「讓不可能發生的不可思議事件出現在聲稱是寫實的故事中。」³⁹更重要的，魔幻現實主義之所以會在國際間引起極大迴響，都與其之於拉美的特殊本土意義有關。譬如大陸的尋根文學、奈及利亞作家本·奧克瑞（Ben Okri）的《飢餓之路》（*The Famished Road*），以及印度作家薩爾曼·魯西迪（Salman Rushdie）的《午夜之子》（*Midnight's Children*）等，都是不以保守、落後、荒涼或者貧窮的原鄉為恥，反而大力挖掘，讓一樁樁俗民日常的

頁 13。

³⁵ Leal, Luis, "Magical realism in Spanish American Literature" in Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris, ed., *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham, NC: Duke University Press, 1995), p. 121. 此處須要澄清的是魔幻現實主義的作品亦有夢，但不若幻象文學中夢是成就情節重要的元素，因涉及繁複，亦非本文範疇，有待他文再述。

³⁶ 此次研討會的成果結集成 Yates, Donald A., ed., *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica: memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (East Lansing, MI: Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975)一書。

³⁷ 《魔幻現實主義在台灣》，頁 64。

³⁸ 丁文林，〈魔幻現實主義與超現實主義〉，收於柳鳴九主編，《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁 377-378。

³⁹ 大衛·洛吉（David Lodge）著，李維拉譯，《小說五十堂課》（台北：木馬文化，2006年），頁 156。

鮮事浮出地表。詹明信在訪台期間，也指出他所感興趣的是「能夠掌握新的現實，創新意、立新言的那種」，而不是蘇聯或十九世紀當道的寫實主義，他認為台灣有本地古老的文化、後現代嶄新的科技、自己的古典傳統，若將之匯合，一定存有各種「未被名狀或描述過的現實待寫。」⁴⁰實際上，在本文所要探究的文本，充分契合了詹明信的期待。因此，進入文本分析時，將從「魔幻現實擷取現實產生的變異」⁴¹為主要的角度，將魔幻現實和幻象視為有奇幻元素交集的關係，而非魔幻寫實附屬幻象文學的關係⁴²。

參看拙作《魔幻現實主義在台灣》一書，當中梳理了拉美文學中的魔幻現實主義發展脈絡：先是從征服者對「新大陸」的神奇現實驚嘆連連，定名為前魔幻現實主義，繼而進入四〇年代，也就是魔幻現實主義在拉美的成形，最後是拉美文學的高峰，在此階段誕生了諸如馬奎斯、尤薩（Vargas Llosa）等台灣作家最熟悉、也最受影響的六〇年代的小說家⁴³。然而，四〇年代小說家的定義對於本文所要討論的文本最有解釋力，或者說四〇年代拉美小說家受到歐美超現實主義、現代主義等現代思潮滋養，長出富含在地元素的魔幻現實主義，如同台灣從拉美文學汲取魔幻現實手法的同時，找到本土特色諸如：華人傳統的超自然故事、民間神話和宗教故事，將它們轉化並寫出台灣的魔幻現實一樣，並以之為橋樑得以與前衛的反現實主義和本土主義、現實主義相聯繫，讓對立的寫作模式得以相互對話。

拉美六〇年代的小說是魔幻現實主義表現的高峰期，亦即這些作品除保有前一世代的印地安人或黑人傳奇、神話的鄉土色調，更加添了其他魔幻寫實的寫作元素，大致可概分為四點：一是如同魔幻現實繪畫中，「對立物皆可天衣無縫地相互過渡」般調和對立的人物、事件和場景。比方：人與鬼、文明與野蠻的界線消解，尚有仙術與宗教界線的模糊化。二是認同「非現實」存在的可能。

⁴⁰ 轉引自蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》（台北：書林，2009年），頁300。另外，他又言及馬奎斯和尤薩就是用小說展示自己國度的文化現實風貌。

⁴¹ 《魔幻現實主義在台灣》，頁64。

⁴² 在拙作中，有將魔幻現實和幻象以幾何圖形畫成兩種情況，一是大圓中有小圓，大圓為幻象文學，小圓為魔幻現實文學，亦即為附屬性質；另一個圖是兩個同樣大小的圓，中間有交集（《魔幻現實主義在台灣》，頁68-71）。

⁴³ 《魔幻現實主義在台灣》，頁31-60。

這裡的「非現實」強調其引發的「驚異」感，且源於合理的邏輯推衍，並非外力（如科技、魔術、魔法）介入所成。三是後設小說與後設式語言的應用。四是重新定位時間和空間⁴⁴。這些技法，尤其是與本文相關的前兩者，既是過往視為魔幻現實主義作品的特徵，應當不隨時代、地域而改變，只是我們要如何善用這些論述？並且在推衍這些論述的同時，又可觸發出何種當代思維？下文將深入文本的分析與比較，期待藉由拉美的文化經驗，更有討論台灣文化、歷史與社會互動的張力。

三、老人書寫與魔幻現實

（一）如何魔幻？怎樣現實？

綜結上文論述，〈死去活來〉、〈銀鬚上的春天〉和〈呷鬼的來了〉三篇小說中最能呼應拉美小說的當推〈銀鬚上的春天〉，這也是何以廖淑芳談黃春明小說的鬼魅敘事，僅提及〈銀鬚上的春天〉這一篇是「以魔幻寫實式的手法讓故事徘徊在似真又似幻氛圍中」，不過廖文僅點出小說的「魔幻寫實」性讓「每個人物都有具體人格與行動」⁴⁵，之後，並未再加以深究。實際上，這篇小說透過台灣本土的自然現象投射的生活和身心的狀態，其筆觸恰可與委內瑞拉小說家烏斯拉·皮耶特里（Uslar Pietri）⁴⁶的小說〈雨〉（*La lluvia*）⁴⁷和馬奎斯的〈巨翅老人〉（*Un señor muy viejo con alas enormes*）對讀。

⁴⁴ 參見《魔幻現實主義在台灣》，頁 76-84。除此之外，還有內部思想的批判精神，是「源自歐洲魔幻現實繪畫對資本社會的批判，在拉丁美洲更強化為反獨裁專制、反封建侵略，追求本土自主的民族精神，此一精神表現，在六〇年代的小說發展出一套建構或解構歷史的語言，而形成除了書寫技法，魔幻現實主義更重要的意涵」（《魔幻現實主義在台灣》，頁 75-76）。這裡所指的批判精神，很可以對應八〇年代在台灣生發的魔幻現實主義小說，但對於本文所要探究的文本，並無直接的對應關係。

⁴⁵ 廖淑芳，〈鬼魅、消費與往來——試析黃春明小說中的鬼魅敘事〉，江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009年），頁 290-291。

⁴⁶ 皮耶特里是第一位對魔幻現實主義定義的拉美作家，他認為：「在故事中支配，並且標示恆久的痕跡，正是人類的思考，一如存在現實當中的神祕。那是個富有詩意的否定和揣測的現實，因為無字可以形容，就稱之為魔幻現實主義。」原文出自 Uslar Pietri, Arturo, *Letras y Hombres de Venezuela* (Caracas: Monte Avila Editores, 1995), pp. 254-255（委內瑞拉的文學與作家）。此為筆者自譯。

黃春明的小說一開始描述落不盡的雨，導致棉被溼冷、黴出了菌菇，以及榮伯疼痛的關節，這些本是熱帶海島型氣候該有的景況，但是從首句「今年的春天一直落雨」到第三段末句：「落這麼久了，我就不相信你還能落多久。」中間又插入「雨還是一直落個不停」、「雨仍然沒停」（《放生》，頁 147-148），在短短的段落中，經由重複的天氣描述，堆疊出現實中無可控制的晦暗，正是拉美魔幻現實小說慣常的敘述手法⁴⁷，並且這樣的天氣往往伴隨災禍或苦難，譬如榮伯關節的疼痛。一旦天氣放晴，世界將回歸原初的運行，所以「孩子們的天地又回來了」（《放生》，頁 148），可是小說在此置入一名外型特殊（滿臉白鬚）的陌生長者，又彷彿是揭開現實背後的神祕，因為在小說裡無法明確看出老人來自何方，又去往何處，結尾的消失，再一轉鏡似乎暗示老人是土地公的化身。讀者可以推論的線索先是「恍惚間老人家的背影被小土地公廟擋了之後，像是一閃就不見了」，同時小孩「來回地找都找不到老人的影子」（《放生》，頁 155）。接著榮伯到廟裡「看到土地公神像前面的小石案上，掉了不少酢醬草粉紅色的花，稍抬頭，也看到土地公的鬚鬚上，綴了一些花。」（《放生》，頁 156）。此間榮伯看到的景象正是一種魔幻現實的表現，因為小說的現實場景中，鬚鬚上綴著花的是陌生老人，這是他在樹底裝睡時，小孩發明的遊戲，他們「把粉紅色的小花結綴在銀亮的長鬚上」（《放生》，頁 153）。之後，老人醒來朝村口走去時，「銀鬚上綴了許多粉紅色的小花，由老人的走動，由微風的吹動，有光影的閃動，好像也帶動了就近的風景生動起來了。」（《放生》，頁 155）。「老人走動」、「微風吹動」、「光影閃動」可以讓人聯想到小石案上何以掉了不少粉紅色的花，以及土地公又何以鬚鬚上綴了花。也因為這裡的曖昧手法，讓我們看

⁴⁷ 皮耶特里於 1935 年發表，這篇小說的運筆即是上文註釋所指的小說特色，如此說明了他為何採用「realismo mágico」一詞來界定拉美文學，並且被廣泛認定。

⁴⁸ 就雨的極端表現，黃春明的參照應該來自《百年孤寂》，該小說中多次以雨爬梳，最經典的就是第十六章寫到：「雨一連下了四年十一個月零兩天。霏霏細雨的時候，人們穿著整齊，以恢復的目光等著慶祝晴天的來臨，但雨的暫停只是雨勢增強的徵兆，……暴風雨把屋頂弄得七零八落，牆壁倒塌，香蕉林的殘株也連根拔起了。」接著馬奎斯寫雨後放晴的段落：「災難的倖存者，……都坐在街上曬太陽。……他們的心底卻似乎在慶幸自己的小鎮已恢復了原狀。」也可對應黃春明的寫法：下雨→災難→放晴，一切回到日常。兩段引文見馬奎斯（Gabriel García Márquez）著，楊耐冬譯，《百年孤寂》（台北：志文，1984 年），頁 298、311。但就小說以雨開篇的用法，本文以為援引〈雨〉和〈巨腿老人〉更具參照性。

到小說的魔幻現實主義有著認同非現實的可能，一如固蒂也列斯的解釋：「接受熟悉事物的反常、使真假事物都有效發生，就如將神奇和魔幻的事物視同日常生活正常的一部分。」⁴⁹

〈雨〉和〈巨翅老人〉的故事也是從氣候的極端表現開始。〈雨〉的背景是三〇年代的委內瑞拉，描述一個乾旱之地對雨的渴望，小說女主人翁聽到風聲掠過乾枯的玉米葉和樹葉，竟以為是下雨聲，因為一年沒下雨，「土地乾烈得就同粗糙的皮膚一般，植物的根部乾得像骨頭一樣。」⁵⁰而去年卻是「整個雨季下個沒完了。」⁵¹這一對面臨旱災束手無策的老夫婦，住家附近突然出現一個孩子，孩子不多話，卻能勾起老夫婦過往美好的回憶，一天，老先生四處找著小孩，邊喊著小孩的名字，雨水開始降下，小孩莫名的來到，現在又莫名的離去，無怪乎皮耶特里認為拉美人的世界充滿神奇，有著非比尋常，不可置信的意義。〈巨翅老人〉的神奇概念大致相同，小說的第一句：「大雨連續下了三天，貝拉約夫婦在房子裡打死了許許多多的螃蟹。」⁵²這是藉由失控的天氣呈現失控的生活場域，合理化巨翅老人在這戶人家的出現。由於鄰居認為這是天使，誘發眾人的獵奇心態，絡繹的人潮觸發貝拉約夫婦收取門票的點子，不到一星期，屋子就裝滿銀錢，直到一個不聽父母話而變成蜘蛛的女孩流動展帶走人潮。之後，囚禁老人的雞籠隨著時日既久，漸漸損毀，於是，他可以到處爬動，在最後一個冬天，瀕臨死亡。然而當天氣變暖，他竟然飛起來，飛離貝拉約的家。一樣是莫名地來到莫名地離去，兩篇小說中的外來者皆是個不可置信、神奇的存在，但他們不是奇幻文學中的天使，只是貌似平凡家庭的普通小孩和老人，雖然老人有翅膀，但小說中描述「翅膀的背面滿是寄生的藻類和被颱風傷害的巨大羽毛，他那可悲的模樣同天使的崇高得尊嚴毫無共同之處」（〈巨翅老人〉，頁 371），或者是在奄奄一息的冬天，當貝拉約夫婦將老人帶到暖屋過夜，才發

⁴⁹ Bautista Gutierrez, Gloria, "El realismo mágico en *La Casa de Los Espíritus*", *Discurso Literario: Revista de Temas*, vol. 6, no. 2(1989), p. 39.

⁵⁰ 皮耶特里，〈雨〉，收於柳鳴九主編，《魔幻現實主義經典小說選》（太原：北岳文藝，1995年），頁 352。

⁵¹ 同註 50，頁 355。

⁵² 馬奎斯，〈巨翅老人〉，收於柳鳴九主編，《魔幻現實主義經典小說選》（太原：北岳文藝，1995年），頁 369。以下引文在文末直接括弧標明篇名及頁數。

現整夜呻吟的老人，「毫無挪威老人的天趣可言」（〈巨翅老人〉，頁 375），都顯示老人非神級的凡夫特質，可以說作者「設計謎樣的人物並非創造一則童話，而是在否定和揣測中加深現實的寫實度。」⁵³換言之，不管是忍受漫漫乾季的窮困生活，或者是苦惱打不完的螃蟹，保有神話思維的拉美民族需要這樣的神祕小孩和老人，讓他們得以在困境中，依然樂觀以對，這種精神即是得力於拉美的魔幻現實或者神奇現實⁵⁴。將此思維回扣到黃春明的作品，仍然可以切合陳建忠所以為的，「以神祕經驗的演繹，企圖幫我們贖回那美好的世界」（〈神祕經驗〉，頁 172），更何況黃春明看了《百年孤寂》，亦說：「小說本來就應該這樣子寫」⁵⁵，如今看來，他的書寫風格足以跨越國界與拉美對話。

此外，皮耶特里的〈雨〉，若是將老夫婦視為拉美現實，那麼小孩即是虛幻，並且充滿譬喻性，一則是作為老夫婦貧困生活和衰老生命的盼望，另則是作者呼應了拉美現實神奇的解讀⁵⁶。以此再解〈巨翅老人〉和〈銀鬚上的春天〉，都可以有現實和虛幻的對照，只是兩作都以老人為「虛幻」，老人不僅不是希望，還可能是問題。〈巨翅老人〉中的女主角埃麗森達在房子的每個房間都看到老人身影時，她不禁生氣大叫：「自己是這個充滿天使的地獄裡的一個最倒楣的人」（〈巨翅老人〉，頁 374）到了小說結尾，她看見老人飛過房子的上空，放心地舒了一口氣，「為了她自己，也是為了他。」她切完洋蔥繼續看著老人飛離視線時，馬奎斯寫到：「他已不再是她生活中的障礙物，而是水天相交處的虛點」（〈巨翅老人〉，頁 375）。如果將之對應到老人問題，這個小說的角度顯然突顯了傳統公婆和媳婦，或者兩代相處的難題。〈銀鬚上的春天〉中，如果銀髮老人對應的是土地公，就是神級化的人物，但黃春明刻意寫實這個角色，例如讓「這個人穿的衣服和我家阿公的是一樣」（〈銀鬚上的春天〉，頁 150）、或者假睡是怕「對小孩掃興，對自己嘛，膝下無孫，目前的情形何嘗不是天倫？」（〈銀鬚上

⁵³ 陳正芳，〈魔幻現實主義導讀〉，《意識流·魔幻現實主義》（台北：文建會，2010年），頁 220。當然由此還可見，拉美的魔幻現實和林倩君所論證的「『現實童話』的魔幻寫實」是有本質上的差異。

⁵⁴ 在此以多明尼加歌手格拉（Juan Luis Guerra）在 1989 年唱紅的歌曲“Ojalá que llueva café”（願天降咖啡雨）為例，整首歌期望的不只天降咖啡，還有木薯、茶、乳酪片、蜂蜜等食材，從中可以看見拉美魔幻現實的強烈在地性，以及面對窮困採取逆向思維的幽默感。

⁵⁵ 劉春城，〈黃春明前傳〉（台北：圓神，1987年），頁 3。

⁵⁶ 同註 53。

的春天〉，頁 153) 甚至「被內心的感動蒸餾出來的兩顆眼淚」(〈銀鬚上的春天〉，頁 154)，終於忍耐不住大打的噴嚏。廖淑芳利用小說中「平行對照」的描述，認為榮伯、銀髮老人和土地公「三者具有『交互指涉』的『疊映』效果」⁵⁷，或者說三個角色可能就只是一個角色——老人，如此一來，更可以證成黃春明轉化民間傳說的奇幻色彩，達至本土化的魔幻現實。至於這裡的「老人」議題，待下節再處理。

由於劉春城記載了〈呷鬼的來了〉受到馬奎斯的提醒，讓我們可以將之置放在拉美魔幻現實主義的脈絡下討論。如同前面三篇小說，小說正文⁵⁸也是以天氣開啟敘事。我們知道西方小說關注天氣是從十九世紀開始，一則是浪漫派詩作與畫作對大自然高度的崇拜，另一則是文學中的自我意識越來越強，天氣往往會影響自己對外在世界的觀感，所以在小說技法上，天氣是觸媒，人的情感可以投射在自然現象上⁵⁹。雖然這四篇小說的人物，多透過天氣表現了情緒，但是下不停的雨和始終不下雨的乾燥，更是神奇現實的展露，誠如秘魯學者安東尼歐·布拉博（José Fernando Bravo）所言：「這塊大陸是神話般的，自然景觀是豐富或者至少是誇張的，巨大的雨水，巨大的乾旱，所有都是巨大的，雲啊、天空、海、沙漠、原始森林、大草原乃至貧窮都是特大的。」⁶⁰〈呷鬼的來了〉將故事設定在梅雨季節，梅雨是台灣氣候的日常，陰陰綿綿，從五月下到六月，習慣或許讓我們不曾換個角度來看，不過，黃春明用「過了六月上旬還不見它收尾不打緊……雨越落越粗大」，帶出北宜公路的山區路段，「在這陰濕晦暗的淫雨中，才活顯出它的生命，顯得詭秘多端」（《放生》，頁 162），恰恰呼應了布拉博將拉美自然視為神話般的視角。延續「詭秘多端」的神奇現實，一是北宜公路沿途拋灑冥紙，另一是鬼故事的敘說，或者說，這篇小說既不在

⁵⁷ 廖淑芳，〈鬼魅、消費與往來——試析黃春明小說中的鬼敘事〉，收於江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009年），頁 292。

⁵⁸ 這篇小說的開始是一首詩，我所指的正文，是小說敘事的首段。

⁵⁹ 大衛·洛吉著，李維拉譯，《小說的五十堂課》（台北：木馬文化，2006年），頁 118。

⁶⁰ 這是針對卡本提爾提出的拉美神奇現實（lo real maravilloso）所寫的，布拉博還寫到：「如同世界上其他的農夫一般仰望天空，但是拉美的農夫卻害怕，數星期的雨水會帶走一切，或是數年的乾旱使村落荒涼。」〈雨〉這篇小說也處理了主角相同的情緒。Bravo, José Fernando, *Lo Real Maravilloso: en la Narrativa Latinoamericana Actual* (Lima: Ediciones UNIFE, 1984), pp. 20-21.

書寫技巧上，「讓不可能發生的不可思議事件出現在聲稱是寫實的故事中」⁶¹，又沒有在故事結構中「變現實為神話」或者「變現實為夢幻」⁶²。而是在描寫的技法和鬼魅的元素，可以勾連魔幻現實主義。

在北宜公路拋灑冥紙的段落，黃春明用黃蝴蝶比喻漫飛的冥紙，這是台灣某些崎嶇險路特有的景觀，路過其上，鬼靈的氛圍頓時湧現，因此，冥紙也有了靈氣：

那迎風起起落落飄飄紛飛的冥紙，在光影間化成黃蝴蝶飛舞得更為生動栩栩。要是有一段路靜，這些黃蝴蝶即停息在草地上，瞬息間又回到冥紙的原形，微微顫動著等待，下一陣旋風的來臨。（《放生》，頁 163）

這一段描述讓人思及拙作採用卡夫卡《變形記》來比較魔幻現實與幻象之差異，《變形記》中，人變甲蟲是不可逆的，因為「是從人（可知）的空間進入動物（想像）的空間」，而魔幻現實是基於現實而產生的變形，「來去自如，即為同一空間的無限延展」⁶³。黃春明的描述是藉助風讓冥紙變成黃蝴蝶，一旦無風又化為原形，頗有來去自如之意，而在北宜公路的翻飛和飄落遂形成了一個無限延展的空間。另一處有現實魔幻化效果的段落，是小羊一群人走訪老廟祝，老廟祝所看到的景象：

他看到成千上萬的白鷺，映著夕陽的紅光，在不知受到什麼驚擾，一下子紛紛騰空飛起來的樣子，卻變成熊熊的火焰，然後一隻一隻尋找枝頭停息下來的白鷺，又變得像尚未燒盡的紙錢，被氣流衝上天，然後又慢慢飄下來。（《放生》，頁 171）

成千上萬的白鷺彷彿巨大的雨水、巨大的乾旱，形構自然風土的神奇，接著變成熊熊的火焰，再變為白鷺，又變成紙錢飄下來，這樣的描述既可視作魔幻現實的筆法，又可連結到變形所延展的空間，包含了現在以及歷史記憶，而現在

⁶¹ 同註 59，頁 159。

⁶² 丁文林，〈魔幻現實主義與超現實主義〉，收於柳鳴九主編，《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁 377-378。

⁶³ 《魔幻現實主義在台灣》，頁 65。

已經沒有白鴿鷺。不過在白鴿鷺剛消失時，廟祝說道，若是深夜走到白鴿鷺城，「還會聽到上萬隻的白鴿鷺，受到驚擾時，一起鼓動翅膀飛起來的聲音，還會看到每一根竹枝被起飛時蹬跳而彈了一陣子的樣子」（《放生》，頁 172）。廟祝說得信誓旦旦，是因為這些是白鴿鷺的鬼魂，就如同侯荷、詹明信等人提出用新的眼光看世界，並非逸離現實主義，「而是隱藏、搏動於事物背後」⁶⁴的神祕，「鬼」是最有代表性的，其多樣稱謂如：幽靈、妖怪、鬼魅、撒旦、魔神仔、魍魎等，一般或指心靈上罪惡的啟動者，或從宗教上判定的陰間權勢，我們都不可否認確實有體質敏感者（陰陽眼）的靈體視見，如此一來，魔幻現實就不只是文字創生的文學，而是另類現實的切身理解，或者說，我們看不見不表示它不存在，魔幻現實的鬼魅不是奇幻的元素⁶⁵，而是現實的再現。因之，廟祝可以如此相信白鴿鷺鬼的存在。或者小說中，另一位說鬼的石虎伯，面對越來越大的雨勢，擔憂濁水溪旁的瓜田會遭做大水之殃，開始後悔說了剖豬炎呷鬼的故事，甚至在小說結尾聽到小羊一行人喊著「石虎伯」時，他會驚懼是「呷鬼的來了」。然而在全篇小說的敘事中，鬼魅只是前文界定魔幻現實和幻象交界中的奇幻元素，可以用來給台北人「觀賞」和「消費」的⁶⁶，對於讀者又何嘗不是呢？不過對於作者，可能還有另一層意義，正如黃春明讀完《百年孤寂》受到提醒之處，就是「我們也有許多可怕、可愛、善良、邪惡各種鬼靈精怪可寫」，這是找到不再重複傳統神怪故事而能寫鬼的理由，所以有白鴿鷺鬼，有水鬼，實際上代表的都是大自然的力量，據此可見其幽微的批判，因為小說中的鬼都沒了，源於人類對自然的迫害嗎？小說不曾明答，但黃春明曾說：「小孩怕鬼也沒有什麼不好，起碼可以叫他們對自然生出敬意，刺激一下他們學校教育封死了的想像力。」⁶⁷或可是一解。

⁶⁴ Roh, Franz, Fernando Vela trans., *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* (Madrid: Revista de Occidente, 1927), p. 11.

⁶⁵ 若以前文提及的幻象文學代表波赫士的作品，確實較少以超自然的「鬼」將世界一分为二，但在志怪或哥特等奇幻小說，鬼是異類的存在，是生物的對立面，實與魔幻現實的鬼魅不同。

⁶⁶ 廖淑芳，〈鬼魅、消費與往來——試析黃春明小說中的鬼敘事〉，收於江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009年），頁 308。

⁶⁷ 劉春城，《黃春明前傳》（台北：圓神，1987年），頁 232-233。

鬼的生成與死息息相關，本文尚未討論的〈死去活來〉有一個段落觸及死後世界，這也是這篇小說中唯一可視為魔幻現實手法之處。林鎮山認為〈死去活來〉是黃春明最重要、最細緻的短篇小說之一，「敘述結構至為緊密、協調統合相當一致完整」⁶⁸，乍看確實無法聯想成魔幻寫實的作品。小說故事是八十九歲的粉娘被醫生宣告「老樹敗根」，生命正走向終點，於是兒孫達四十八人匆匆回老家奔喪，可是粉娘又活過來了，如此兩次確認死亡又活過來，讓兒孫疲於奔波，粉娘只好抱愧說：「下一次，下一次我真的就走了。下一次。」（《放生》，頁 143）如同無法一眼讀到內文的魔幻現實般，我們很容易一下就斷定小說是在批判親情倫理的疏遠⁶⁹，但正如林鎮山的分析，「黃春明勉力為我們勾勒了一幅豐富生動的臺灣歷史、社會、文化的變遷圖，也透過粉娘這個先行者，樹立了他一向所倡議的愛心與責任的典範。」⁷⁰此處觀點，正是本文以魔幻現實的角度討論老人命題的企圖，下個段落就從這個從陰府兜一圈回來的粉娘談起。

（二）在魔幻現實中探究生死永恆的生命課題

以二元論來看生和死、神（人）和鬼、貴與賤、少與老，總是前面的生、神（人）、貴、少為正面詞，死、鬼、賤、老為負面詞，因此，即便〈死去活來〉中的粉娘已是高壽，若是離世也是喜喪，但在第一次活過來時，粉娘「兩隻手平放在藤椅的扶手上，舒舒服服地坐在那裡，露出咪咪的笑臉，望著觀音佛祖媽祖婆土地公群像的掛圖。」（《放生》，頁 141）還是透顯著活著真好，而第二次粉娘進入彌留狀態，負責照顧老母的炎坤打電話給親戚時，大家都想確認是否舊事重演，炎坤總說：「我做兒子的當然希望和上一次一樣……」（《放生》，頁 142）意思是希望母親可以醒轉過來，繼續活著。這種生強過死的概念，是華人諺語：「好死不如歹活」的潛存意識，事實上，生死命題若採行拉美魔幻現

⁶⁸ 林鎮山，〈榕樹與竹園——再會黃春明的原鄉婦老〉，收於江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009年），頁 242。

⁶⁹ 探究黃春明老人書寫的碩士論文多採此觀點，或者羅際芳等人之單篇論文亦同。

⁷⁰ 同註 68，頁 250。

實主義小說來看，可如張淑英評魯佛（Juan Rulfo）的小說《佩德羅·巴拉莫》（*Pedro Páramo*）所言：「就是這種生死永恆的回歸力量讓魯佛塑造出人鬼共遊共處、游移陰陽兩界的小說，死是宿命，也是永生。」⁷¹那麼，對於黃春明的〈死去活來〉，我們就能更深層次的討論。

先就小說涉及魔幻現實手法的層面，是在於粉娘第二次的「死去活來」。該次因為撞期鬼月，早已過世的丈夫，對來到陰府的粉娘說：「歹月，你來幹什麼？」那是傳統大男人對太太父權式的說話語氣；她還碰到故舊阿蕊婆跟她抱怨，屋漏得厲害，小孫子怎麼不會不免唇？意思應該是後人不知維修祖墳，祖先沒辦法庇蔭子孫。這裡完全解消台灣民間宗教上的死人為大、死後成神（仙）的意義，而是如同拉美魔幻現實的鬼魅，亦即同類的存在，就是活著的人換成死亡的身分，最具代表性的拉美小說《佩德羅·巴拉莫》，視死者如常人，或是移居另一個世界，有時回返人間，如同回娘家一樣，並非鬼怪的存在。比照粉娘和先夫故舊的對話，可見相同質性，亦即陰陽並非兩隔，對老人或死者僅只是換個空間交流意見⁷²。如此一來，死並非結束，甚至有了馬奎斯所以為的：「沒有人能夠確切知道，死後的年限究竟有多長」，因此在《佩德羅·巴拉莫》中，「無法確切找到一個分界點可以明確區分生者和死者的界線。」⁷³粉娘一再「死去活來」，或許是一種模糊生死分界的可能，然而，常在學術討論被相提並論的王禎和，他在八〇年代所寫的小說《老鼠捧茶請人客》，可能更具有說明性。

《老鼠捧茶請人客》的寫作形式，雖被許俊雅宣稱「融合了現代主義的意識流和南美魔幻寫實小說的技巧」，但她並未詮解，因此，更多被認同的說法來自白先勇。白先勇認定這篇小說是意識流，他是從王禎和在《現代文學》譯介

⁷¹ 張淑英，〈生死永恆的回歸〉，收於魯佛（Juan Rulfo）著，張淑英譯，《佩德羅·巴拉莫》（台北：麥田，2012年），頁10。

⁷² 如果雷蒙·穆迪（Raymond A. Moody Jr.）所著的《死後的世界》（*Life after life*）可以視為理性的研究，他在瀕死經驗的個案中，整理出「他驚訝地發現自己居然離開了原來的肉體，以旁觀者的態度，從某種距離之外看自己遺蛻（屍體）」，見雷蒙·穆迪著，林宏濤譯，《死後的世界》（台北：商周，2012年），頁27。又或者羅伯茲·李亞敦（Roberts Liardon）所著的《我去過天堂》（*I Saw Heaven*），以見證人口吻描述具體看見死後世界，亦即〈啟示錄〉所揭示的天堂，都是魔幻現實意欲表彰神祕是隱藏和搏動於現實背後。見羅伯茲·李亞敦，林孝威譯，《我去過天堂》（台北：以琳書房，2013年）。

⁷³ 馬奎斯，〈憶魯佛〉，收於魯佛著，張淑英譯，《佩德羅·巴拉莫》（台北：麥田，2012年），頁19頁。

泡特 (Katherine Anne Porter) 的短篇小說〈棄婦吟〉(The Jilting of Granny Weatheral) 推論而得，因為泡特的小說內文主述一個在彌留期間的老婦人，以半醒半昏迷的意識流追述她年輕被愛人拋棄的痛苦經驗，因此王禎和的〈永遠不再〉是從中得到啟發，到了《老鼠捧茶請人客》終於全盤掌握〈永遠不再〉還沒有達到的境界，白先勇從意識流的觀點以為《老鼠捧茶請人客》寫的「是一位彌留老婦，靈魂出竅的故事。」⁷⁴但細就王禎和當時的寫作背景，他人已經罹癌，雖然這是一則他從太太那裡聽到的真實故事之改寫⁷⁵，他其實更想提出的是對死亡的另一種思考：「人死後還能與這個世界相通；死，並不是離開這個世界，而是能與親人更親近；死，並不是一切的終點，而是一切更好的開始。」⁷⁶王禎和的思考，或許從其罹癌，又或許從其自幼喪父而得，這種將小說與自我生命經驗聯繫的提案，實可對應魯佛的《佩德羅·巴拉莫》，一則是魯佛自幼父母雙亡，一則是《佩德羅·巴拉莫》的小說精神——「死是宿命，也是永生」。或如墨西哥諾貝爾文學獎得主帕斯 (Octavio Paz) 詮釋：「透過死亡才能回到最原始的伊甸園。」⁷⁷伊甸園即是最好的開始。除此之外，兩篇小說尚有內在親緣關係，在於王禎和閱讀過 1969 年發行的英文版《佩德羅·巴拉莫》⁷⁸。綜上所述，當他採取了異於過往的小說技法，寫下一個老太太死後意圖和孫媳交流的故事，我們就不能不從魔幻現實的手法來看小說的敘事⁷⁹。

⁷⁴ 白先勇，〈花蓮風土人物誌——代序〉，收於高全之著，《王禎和的小說世界》(台北：三民，1997年)，頁19-20。

⁷⁵ 王禎和，《人生歌王》(台北：聯合文學，2005年)，頁5。

⁷⁶ 同註75，頁12。

⁷⁷ 轉引自張淑英，〈生死永恆的回歸〉，收於魯佛著，張淑英譯，《佩德羅·巴拉莫》(台北：麥田，2012年)，頁10。

⁷⁸ 根據受贈於東華大學王禎和藏書的書庫書目，王禎和擁有多本具魔幻現實主義特色的拉美小說(包含許多本文所提及的作家或作品)，其中最多的是馬奎斯的作品。而且多是六、七〇年代(早於發行中譯本的八〇年代)出版的英譯本。至於魯佛的小說則有兩本，一為《佩德羅·巴拉莫》(Pedro Paramo)，另一為《燃燒的平原及其他故事》(The burning plain and other stories)。其他如前文提及洪範出版的具魔幻寫實色彩的大陸小說，王禎和亦有收藏，可見王禎和確實對魔幻現(寫)實投注過心力，如此或可補充歷來對於王禎和的外國文學影響。過去多從王禎和與台大外文系、《現代文學》的關係，以及白先勇、鄭恆雄、劉春城等人的評介，認為他的學思經歷受到歐美的現代主義、自然主義、寫實主義或超現實主義影響，只有少數點評到南美的魔幻現實主義，又僅指出《老鼠捧茶請人客》，未加論析。

⁷⁹ 雖然過往研究王禎和、八〇年代、和鄉土小說的論文幾乎沒有從魔幻現實主義來研究《老鼠捧茶請人客》，近幾年出現相關之碩士論文卻都為魔幻現(寫)實技法記上一筆，不過，

《老鼠捧茶請人客》全篇敘事由亡靈主述，也是小說的主角阿嬤，她原不知道自己死亡，一直到看見自己的屍體，才感受到自己的異樣。然而阿嬤持續在小說設定的現實空間活動、思考、回憶，甚至在鏡中看到自己，使得她的存在已不若傳統鬼故事強調的驚悚，而是如同《佩德羅·巴拉莫》之模糊了生死的界線。王禎和曾對此表示，自己採用的是時空壓縮的方式，因為使用了鬼魂做敘事觀點：

時空方面忽然拉遠擴大，打破時空的侷限，死了的人回顧以前——無限地往回看，正視現在，又前瞻未來——無限的，未可知的未來。一個不存在，不可認知的世界，好像就這麼真真實實地擺在眼前了。⁸⁰

此處王禎和的設定，就是企圖讓死後世界「真真實實地擺在眼前」，也是一種模糊生死界線的刻意，如此勾連至《佩德羅·巴拉莫》這本被評為「不僅是胡安·魯爾福的代表作，而且也是魔幻現實主義的鑄範典模」⁸¹，自然將王禎和所期望的世界等同於一個魔幻現實的世界。《佩德羅·巴拉莫》的故事是一個兒子「我」回到出生地尋找父親的過程，小說一開始，主角「我」已經接近目的地可馬拉，遠遠望去的荒涼讓「我」起了疑惑，路人回答是因為時機不好，接著路人說道：「您會在這裡造成轟動，人們會為您大大慶祝一番……經過了這麼多年毫無人煙足跡造訪之後，能夠看到有人來到這兒，人們一定會興高采烈地手舞足蹈。」（《佩德羅·巴拉莫》，頁3-4）到了村莊「我」向一位太太問路，魯佛細細描述「我」對這個女人的評語：「我發覺她的音色是一般人講話的聲音，她的嘴裡一樣有牙齒，以及說話時會隨著震動的舌頭，而且她的眼睛也和這世上活著的每一個人的眼睛一模一樣。」（《佩德羅·巴拉莫》，頁9-10）既然就是千萬人中一樣的一個女子，何以作者要多此一舉地細加描述？因為

論者均未能好好發揮，比方林增益的碩論特安排一個小節處理「魔幻寫實」的技法，不僅未曾列出定義之資料來源，也未能在《老鼠捧茶請人客》找到相關技法的證據，殊為可惜。見林增益，〈王禎和小說風格析論〉（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年）。

⁸⁰ 王禎和，《人生歌王》（台北：聯合文學，2005年），頁9。

⁸¹ 陳眾議評述，〈作家作品簡介〉，柳鳴九主編，《魔幻現實主義經典小說選》（太原：北岳文藝，1995年），頁175。

隨著「我」接續遇到的人，「我」才知道她早已是亡魂，原來一路敘述父母過往的人，都是逝者，甚至到了小說中段，「我」發現自己已經死了。這種縈繞現實日常而把死人活寫的作法，在魔幻現實手法的創作上，魯佛算是第一人。當然魯佛如此書寫有著墨西哥內戰等政治、民族因素，但這不是比對《老鼠捧茶請人客》的焦點，而是如前文所述，魯佛自身對生死的體會，可以讓我們對王禎和的理念產生共鳴。魯佛曾自述父親和叔叔伯伯曾在戰爭中被殺身亡，「他們都是年紀輕輕就死掉，都在三十三歲時結束了寶貴的生命」，至於母親，則在父親過世六年後也去世⁸²。這種面對死亡、告別親人的深刻，即如王禎和罹癌所正在經驗的。

王禎和透過阿嬤如活人般地存在解消生死界線外，也如同黃春明抹除華人民間信仰中，人死成仙／神的想像，小說出現四次阿嬤質疑人死成仙／神的法力無邊，她只能嘀咕著：「怎會這欸樣？」、「人死了後樣變鬼變神成仙成佛莫有一點能力莫有一點用處？」、「什麼死後成仙成佛變鬼變神！全是騙人的話」等（《老鼠捧茶請人客》，頁 48-51、59）是落實現實的觀點和書寫，若是成仙成佛、法力無邊，那麼這樣的敘事，便是走幻象文學路線，因為奇幻塑造的是一個完全想像的空間，人們可以天馬行空，將自己縮身於另一個世界，一個完全想像的國度。魔幻現實並非超現實，超現實是超越現實，比方夢或者潛意識都是現實的超越，人們在當中找到那些隱而未現的內在意識。魔幻現實是現實的魔幻化，是現實的反面，所有不可思議的描述必須緊密貼合現實。

除此之外，阿嬤的形象跟黃春明的粉娘一樣，均有著「體恤、厚道、善良與尊重生命」⁸³的特質，如果說粉娘是一個「愛心與責任的典範」，那麼阿嬤絕對是跟得上時代的老人典範。孩子本是父母的產業，為人父母有責任照養看顧，這也是一輩子的責任，阿嬤為了兒子夫妻在台北居大不易，特地搬離老家來照顧孫子，兼管家務（例如：煮飯菜、曬棉被等），這是體恤。阿嬤為著媳婦講究衛生，不給孩子吃土豆糖、路邊攤，就把土豆糖藏起來，或者照媳婦的方法洗

⁸² 張淑英，〈塵世的哀愁〉，收於魯佛（Juan Rulfo）著，張淑英譯，《當代世界小說家讀本 36：魯佛》（台北：光復書局，1991年），頁 30-31。

⁸³ 林鎮山，〈榕樹與竹園——再會黃春明的原鄉婦老〉，收於江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009年），頁 251。

菜等，這是厚道。看到孫子因為阿嬤的死而驚呆，不斷想著可以幫助孫子恢復正常的方法：給土豆糖吃、唱童謠、跪下當老馬等等，甚至媳婦回來要給她急救，她急著說：「莫用管我！趕緊招呼弟弟去要緊」、「我這好媳婦，你就別哭了！」（《老鼠捧茶請人客》，頁 88-89）直到孫子哭倒在媽媽懷裡，她才如釋重負，獨白著：「能哭就好！這樣阿嬤就放心了！這樣阿嬤就可以放心走了！」這是善良與至死不休的愛。最後，阿嬤的新世紀思維在於她的尊重及愛惜生命。兒子擔心她的身體時，她說：「每日天未全亮就起床到外面去吹新鮮空氣，散步溜覽，大清早的景致實在乾淨，實在好！」、「你這阿娘還準備跟人家學舞劍舞紙傘」（《老鼠捧茶請人客》，頁 37）；突然暴斃，她也不自憐，雖然感慨沒辦法跟過去一樣過日子，但「走的這般高速這般俐落，伊想這實在是神明保庇」，更欣慰的是「無有連累到兒子和媳婦」，這樣的寬容源於照顧中風躺在床上的先生多日，若是換成自己，兒子肯定不懂怎麼伺候，若是讓媳婦「哪裡好意思麻煩伊給我捧屎捧尿洗身換衣服？那唔是太為難伊了嗎？」（《老鼠捧茶請人客》，頁 42）如此看來阿嬤把自己照顧好，並非利己主義，而是對兒媳的尊重。如此看來，王禎和在形式上或可聯繫拉美魔幻現實，但在老人形象的塑造，卻是本土文化的輝映。

因此，小說並非「健康寫實」的呈現，三代相處、婆媳關係、跨海思親、想念老家等問題，都是阿嬤心底唸叨的一句話：「怎麼辦才好？彷彿一生裡，伊經常講的一句言詞便是：怎麼辦才好？」（《老鼠捧茶請人客》，頁 68）其實小說並沒提出解決之道，這種三代相處的人際是最為複雜的關係，沒有血緣的夫妻、婆媳，卻必須是最親密的家人，若再論及兄弟姐妹各自婚嫁成立的家庭，那簡直是巨大的魔網。儘管如此，王禎和採取了魔幻現實手法，讓婆婆或老人的生存之道不致教條式的呈現，而是在談諧中（比方阿嬤差點踩到自己，如何呼喊鄰居、孫子都聽不見，想打電話、移動屍體都不能）顯露教化的意圖。最重要的是，解消對死亡的恐懼，讓死和生平等互惠，此處採行的方式與《佩德羅·巴拉莫》略微不同，因為阿嬤與家人的互動並非雙向，所謂的生死越界是以阿嬤為主，她（死者）就在那裡，看著「生者」的一切，並非民間傳說的陰

曹地府與天人永隔，也是前文所言：看不見不表示不存在。馬奎斯在《百年孤寂》裡寫到老祖母易家蘭瀕死之際，有一段有趣的描述：

「可憐的高祖母，」小雅馬倫塔說，「她已老死了。」

易家蘭很驚惶。

「我還活著！」她說。

「你瞧，」小雅馬倫塔笑說。「她連呼吸都沒有了。」

「我正在說話！」易家蘭大喊。

「她連話也不能說了，」小倭良諾說。「她像小蟋蟀死去了。」⁸⁴

由於兩位孫輩完全聽不見易家蘭說話，讓她預先感受「原來死亡就是這個樣子。」⁸⁵這個段落落在王禎和的作品，阿嬤已死卻只能在親人身旁乾著急。不過，王禎和不想讓阿嬤與家人疏離，所以死後的阿嬤不是成為庇佑子孫高高在上的神社，而是會陪玩的貼心阿嬤：「等阿嬤見過閻王，有了法力，阿嬤會常常回來看你，回來教你唸歌，回來變把戲給你看，回來帶你出去吃蚵仔麵線……。」（《老鼠捧茶請人客》，頁 95）當然這段承諾，彰顯王禎和的期待：「死，並不是一切的終點，而是一切更好的開始」⁸⁶，也回應了魯佛建構的「生死永恆的回歸力量」⁸⁷，據此解消的生死界線，更可以重新定義黃春明已有「完整世界」的鄉土，不只是盤旋在有無人間、神鬼和自然三元素，而是泯除三者位階關係的理想世界。

儘管如此，黃春明和王禎和在老人形象的本土構成上，套用前文所引林鎮山的分析，「為我們勾勒了一幅豐富生動的臺灣歷史、社會、文化的變遷圖」，以及透過這些先行者，樹立了作者「所倡議的愛心與責任的典範。」⁸⁸這和拉美小說的老人不甚相同，比方馬奎斯的〈巨翅老人〉裡，老人最後成為「虛點」。

⁸⁴ García Márquez, Gabriel, S. A. Primera ed., *Cien años de soledad* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988), p. 320.

⁸⁵ 同註 84。

⁸⁶ 王禎和，《人生歌王》（台北：聯合文學，2005 年），頁 12。

⁸⁷ 張淑英，〈生死永恆的回歸〉，收於魯佛著，張淑英譯，《佩德羅·巴拉莫》（台北：麥田，2012 年），頁 10。

⁸⁸ 林鎮山，〈榕樹與竹園——再會黃春明的原鄉婦老〉，收於江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》（台北：聯合文學，2009 年），頁 250。

或者〈雨〉中的老人，在漫無邊際的山野尋童，卻發現「看到的已不是平常那個馴服隨和的老頭的影子，而是一頭受到某種自然衝動力役使的極怪的動物」⁸⁹。兩者的老人比較是缺乏人際的孤獨的存在，反映寫作年代的拉美早已脫離獨立，但仍有「獨裁、暴力、貧窮」嚴重問題，所以這裡的孤獨幾乎可與「獨裁」老人畫等號。比對〈銀鬚上的春天〉，明明設定的是沒有兒孫的獨居老人，黃春明投以春天、紅花、孩童、笑聲等生機勃勃的鮮明色彩，似乎沒有家累的牽絆，反而可以更加隨興，但是如同日本百歲阿嬤醫生的諄諄教誨，「無論物質生活多麼豐富，若是過著『對任何人都幫不上忙』的生活，是很寂寞的」⁹⁰，銀鬚老人顧念孩童玩性正濃，忍耐著貢獻他的鬍子就是讓自己「為誰做點事」的生活，這個複製民間宗教土地公形象的人物，與〈死去活來〉、〈呷鬼的來了〉及《老鼠捧茶請人客》的老人主角一樣，都是展示了一種符合本地文化傳統及反映本土生活習性的魔幻現實的老人書寫。

四、結論

處理黃春明的三篇具神祕色彩的小說，是筆者在魔幻現實主義研究之途的空缺，尤其是析論王禎和八〇年代的小說《老鼠捧茶請人客》，又開啟了台灣魔幻現實現象的另一扇窗。

藉著德國文藝系統的魔幻現實、拉美魔幻現實主義，以及魔幻現實與幻象的比較，本文覓得定義〈銀鬚上的春天〉、〈死去活來〉和〈呷鬼的來了〉三篇小說各自的魔幻現實手法：〈銀鬚上的春天〉是一篇典型的魔幻現實主義作品，特色在於「接受熟悉事物的反常、使真假事物都有效發生，就如將神奇和魔幻的事物視同日常生活正常的一部分。」⁹¹〈死去活來〉則是在粉娘從陰府回返的段論，呈現了解消生和死、神（人）和鬼二元對立的界線，彷彿「真實與夢

⁸⁹ 皮耶特里，〈雨〉，收於柳鳴九主編，《魔幻現實主義經典小說選》（太原：北岳文藝，1995年），頁365。

⁹⁰ 高橋幸枝著，卓惠娟譯，《100歲的我人生不勉強》（台北：三采文化，2017年），頁142。

⁹¹ Bautista Gutierrez, Gloria. "El realismo mágico en *La Casa de Los Espíritus*", *Discurso Literario: Revista de Temas*, vol. 6, no. 2(1989), p. 39.

幻錯綜交織」⁹²，粉娘總覺得兒孫齊聚一堂如夢般存在，或可再加上霍夫曼式的魔幻寫實概念，亦即「經由人物自身的主觀感覺將它們的交替並存表達出來。……小說中的現實世界與想像世界的場景轉換，經常是一種似自然流動的交替狀態下完成」⁹³。如此或可解消老、病、死的負面樣態，或者解消用此負面樣態突顯子孫輩不孝的批判框架，而以天降咖啡雨的樂觀面對孤獨和死亡，重思生死永恆的意境。〈呷鬼的來了〉的奇幻元素主要在兩則鬼故事中，一是小羊仿中國志怪小說，編造廟祝及廟的消失不見，另一是石虎伯說的「呷鬼的來了」的故事，因為兩則都是故事，是獨立的存在，並不是發生在小羊一行人的旅程或者石虎伯、廟祝的生活，因此，本文嘗試在描寫的技法和鬼魅的元素，勾連魔幻現實主義。換言之，小說利用敘述冥紙與蝴蝶的交相變形，白鷺→火焰→白鷺→紙錢的變形，形構了敘述語法上的魔幻寫實。而鬼故事中的鬼作為魔幻現實和幻象之間的交集，產製的最大意義，在於環境生態的批判，這也是延續自歐洲魔幻寫實繪畫對資本社會的批判，在拉丁美洲強化為反獨裁專制、反封建侵略，追求本土自主的民族精神等所具有的批判精神⁹⁴。

基於本文所分析的文本都牽涉到「老人」，筆者從明顯可見魔幻現實手法的《老鼠捧茶請人客》，以體恤、厚道、善良與尊重生命為主導元素，在小說中找尋例證，並藉此建構小說主角阿嬤的形象。透過阿嬤形象以及魔幻現實手法，結論王禎和小說中可能形成的教化力量，以及「生死永恆的回歸力量」⁹⁵，這是解消生死界線所得。其實文學反映現實，以老人為主題的現代文學已有不少成品，只是作品多從社會學的角度浮現問題或進行批判，創作便多採寫實的手法。因此，從王禎和嘗試不一樣的手法之下，我們再回推上述三篇黃春明的小說，或許可以藉由進入魔幻現實的情境，得以對照拉美魔幻現實主義小說亦常出現的「孤獨老人」⁹⁶，不管是本文討論的拉美文本，或者眾所周詳馬奎斯的

⁹² 林倩君，〈找回失去的亞特蘭提斯：從德國晚期浪漫主義小說《金罐》溯源「魔幻寫實」書寫〉，《師大學報》63卷2期（2018年9月），頁55-59。

⁹³ 同註92。

⁹⁴ 《魔幻現實主義在台灣》，頁26-28。

⁹⁵ 張淑英，〈生死永恆的回歸〉，收於魯佛著，張淑英譯，《佩德羅·巴拉莫》（台北：麥田，2012年），頁10。

⁹⁶ 感謝匿名審查人提出「孤獨老人」之說，本人得以重新釐清在魔幻現實的情境下，台灣

作品，如《獨裁者的秋天》，孤獨老人折射出獨裁老人的樣貌，是「國」的觀點，這和台灣在二十世紀老人書寫中，仍在乎家庭、鄰里的關係及互動，著重在「家」的觀點相去甚遠。如是之故，老人書寫的「魔幻現實」，讓我們看到寫作技法的挪用，也看到應用台灣在地脈絡所突顯的本土化魔幻現實主義。

參考書目

一、專書

大衛·洛吉 (David Lodge) 著，李維拉譯，《小說五十堂課》(台北：木馬文化，2006年)。

王禎和，《老鼠捧茶請人客》(台北：遠流，2006年)。

王禎和，《人生歌王》(台北：聯合文學，2005年)。

江寶釵、林鎮山編，《泥土的滋味——黃春明文學論集》(台北：聯合文學，2009年)。

封德屏主編，《台灣文學發展現象：五十年來台灣文學研討會論文集(二)》(台北：文建會，1996年)。

柳鳴九主編，《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》(台北：淑馨，1990年)。

柳鳴九主編，《魔幻現實主義經典小說選》(太原：北岳文藝，1995年)。

馬奎斯 (Gabriel García Márquez) 著，楊耐冬譯，《百年孤寂》(台北：志文，1984年)。

高全之著，《王禎和的小說世界》(台北：三民，1997年)。

高橋幸枝著，卓惠娟譯，《100歲的我人生不勉強》(台北：三采文化，2017年)。

陳正芳，《魔幻現實主義在台灣》(台北：生活人文，2007年)。

陳正芳，《意識流·魔幻現實主義》(台北：文建會，2010年)。

黃春明，《放生》(台北：聯合文學，1999年)。

黃春明，《籬》(台北：遠景，1983年)。

楊澤主編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》(台北：時報文化，1999年)。

雷蒙·穆迪 (Raymond A. Moody Jr.) 著，林宏濤譯，《死後的世界》(台北：商周，2012年)。

- 劉春城，《黃春明前傳》（台北：圓神，1987年）。
- 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》（台北：書林，2009年）。
- 鄭樹森主編，《八月驕陽》（台北：洪範出版，1988年）。
- 魯佛（Juan Rulfo）著，張淑英譯，《佩德羅·巴拉莫》（台北：麥田，2012年）。
- 魯佛（Juan Rulfo）著，張淑英譯，《當代世界小說家讀本 36：魯佛》（台北：光復書局，1991年）。
- 羅伯茲·李亞敦（Roberts Liardon），林孝威譯，《我去過天堂》（台北：以琳書房，2013年）。
- Bravo, José Fernando, *Lo Real Maravilloso: en la Narrativa Latinoamericana Actual* (Lima: Ediciones UNIFE, 1984).
- García Márquez, Gabriel, S. A. Primera ed., *Cien años de soledad* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988).
- Institut Valencia d'Art Modern [etc.] D.L., *Realismo Mágico: Fraz Roh y la pintura europea 1917-1936* (Valencia: IVAM, 1997).
- Roh, Franz, Fernando Vela trans., *Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* (Madrid: Revista de Occidente, 1927).
- Uslar Pietri, Arturo, *Letras y Hombres de Venezuela* (Caracas: Monte Avila Editores, 1995).
- Yates, Donald A, ed., *Otros mundos, otros fuegos : fantasía y realismo mágico en Iberoamérica : memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (East Lansing, MI: Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975).
- Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris, ed., *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham, NC: Duke University Press, 1995).

二、論文

(一) 期刊論文

- 李素卿，〈阿根廷虛幻文學的遞嬗〉，《中外文學》31卷5期（2002年10月），頁35-48。
- 林倩君，〈找回失去的亞特蘭提斯：從德國晚期浪漫主義小說《金罐》溯源「魔幻寫實」書寫〉，《師大學報》63卷2期（2018年9月），頁51-74。
- 張淑英，〈專輯弁言——死生如來去，夢幻映真實〉，《中外文學》31卷5期（2002年10月），頁10-18。
- 陳正芳，〈魔幻現實主義在台灣小說的本土建構〉，《中外文學》31卷5期（2002年10月），頁131-164。
- 陳正芳，〈淡化「歷史」的尋根熱——重探大陸新時期小說的魔幻現實主義〉，《中外文學》38卷3期（2009年9月），頁115-148。
- 陳建忠，〈神秘經驗的啟示與鄉土倫理的復歸：論黃春明小說中的人間、神鬼與自然〉，《台灣文學研究學報》第7期（2008年10月），頁147-175。
- 陳惠齡，〈對鄉土小說焦距的微調與校準——論黃春明《放生》與鄭清文《天燈、母親》的後農村書寫〉，《東華人文學報》第14期（2009年1月），頁195-225。
- 潘君茂，〈與神同行：黃春明小說〈銀鬚上的春天〉、〈眾神，聽著！〉中的神秘經驗啟示〉，《有鳳初鳴年刊》第16期（2020年7月），頁45-56。
- Bautista Gutierrez, Gloria, "El realismo mágico en *La Casa de Los Espíritus*", *Discurso Literario: Revista de Temas*, vol. 6, no. 2 (1989), pp. 299-310.

(二) 學位論文

- 林增益，〈王禎和小說風格析論〉（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004年）。
- 陳正芳，〈台灣魔幻現實現象之「本土化」〉（台北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2002年）。

(三) 研討會論文

徐秀慧，〈說故事的黃春明〉，「黃春明作品研討會」論文（北京：中國作家協會、全國台聯、中國人民大學華人文化研究所，1998年10月）。

三、雜誌文章

葉石濤，〈再論台灣小說的提升與淨化〉，《文學界》第5期（1983年1月），頁1-3。

葉曉芍，〈巴爾蒂斯和魔幻寫實風格〉，《雄師美術》第294期（1995年8月），頁68-75。

劉春城，〈我愛·我思·我寫——探訪小說家王禎和〉，《新書月刊》第7期（1984年4月），頁11-18。

Lutchmansingh, Larry D. 著，王祥芸譯，〈陳福善的魔幻寫實主義〉，《雄師美術》第268期（1993年6月），頁77-83。

四、報刊文章

李瑞騰，〈鄉野的神秘經驗：略論黃春明最近的三個短篇〉，《聯合報》，1998年12月6日，第37版。

五、電子媒體

李海燕，〈宗教的異域，異域的宗教〉，《二十一世紀》網路版，總第72號（2008年3月），（來源：<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0801095.htm>，2021年10月5日）。