

台灣現代主義文學潮流的崛起

張誦聖

德州大學比較文學系教授

中文摘要

本篇論文英文原版寫作於八〇年代末，藉由分析活躍於台灣五〇年代到七〇年代之間兩個不同世代小說家的作品，來探討現代主義潮流在台灣當代文學史上的意義。前半闡述「老一代」作家如何受到當時主導文化的制約，後半則試圖歸納現代派小說藝術形式的主要特性。文章目的在於論證現代主義潮流開啟了一個意義深遠的美學認知轉換及創作取向上的變革。切實理解這個「美學革命」如何展現於文本層次，應是探討更為龐大複雜的「現代性」議題所必備的基礎。

關鍵詞：現代主義、現代派小說、主導文化、美學取向轉換

The Rise of the Modernist Trend in Taiwan

Sung-Sheng Yvonne Chang

Professor, Chinese and Comparative Literature, The University of Texas at Austin

Abstract

The English original of this essay was written in the late 1980s. Through discussing works by two generations of writers active in Taiwan between the 1950s and the 1970s, it explores the implications of the Modernist literary movement in contemporary Taiwanese literary history. The first half of the essay deals with the ways writings of the “older” generation of writers were constrained by the politically instituted dominant culture at the time, while the second half describes key features in the new artistic forms introduced by the Modernist fiction writers. The purpose of the essay is to argue that a meaningful and far-reaching aesthetic reorientation occurred as a result of the Modernist literary trend. A solid understanding of how this “aesthetic revolution” took place at the level of textual production ought to serve as basis for more ambitious explorations of diverse, complex issues pertaining to “modernity.”

Key words : modernism, Modernist literary movement, dominant culture, aesthetic reorientation

台灣現代主義文學潮流的崛起

除了李昂和李永平之外，本文討論的現代派小說家大都屬於同一年齡層；四九年時，他們多半是十幾歲的年紀，爾後在六〇年代現代主義思潮影響下，走上文學創作的道路。¹基於文壇運作的普世法則，這些現代派作家在剛登上文學舞台之際，傾向於標榜自己和老一代作家之間的根本差異；而他們自己所界定的這些差異，如今已大體為評論者所接受。

第一個普遍的認定是：現代文學運動是對五〇年代反共宣傳文學的一種反動。的確，現代派的自由主義傾向使得他們反對政府提倡的「戰鬥文學」，並對作家們甘心助政府一臂之力的行為不予苟同。然而這種異議是針對著「文學政治化」的現象而發，並非意味著他們不贊同官方所持的政治立場。事實上多數現代派作家本身是堅決反共的，即便他們不見得願意為政府的威權主義背書。相對來說，老一代作家比較願意妥協，部分是由於五〇年代的政治控制較為嚴密。更重要的，這些作家大多數是四九年跟隨國民黨來到台灣的大陸人²，是國家機器文化動員的主要對象。

除了涉入政治宣傳，五〇年代作家的業餘色彩也經常受到疵議；而這個性質可以追溯到台灣特有的一個文學生產體制，即報紙的文藝「副刊」。副刊無可否認地是台灣當代文學活動的重要推手，然而基於它對能為大眾接受的文字產

¹ 本篇論文譯自 *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* 的第二章，“The Rise of the Modernist Trend”。該書於 1993 年由美國杜克大學出版社出版。

² 50 年代台灣文壇多半由大陸作家主導。1945 年台灣歸還中國後，國語取代台語和日語成為官方語言。由於這個語言障礙，當時已屆中年的台灣本土作家的創作活動大受挫折。另一個讓台灣作家噤若寒蟬的理由則是政治恐懼。1947 年 2 月 28 日台灣發生暴動，遭到國民黨軍隊的武力鎮壓，是為「二二八事件」；事件之後許多台灣知識分子受到嚴厲的迫害。

品的大量需求，不免同時助長了一種隨性、輕質的寫作風格，以及中層文化水準（middlebrow）的文學品味。文學寫作的專業素質降低，而藝術性與報導性文類之間的分際也變得更加模糊。現代派作家傾向於將文學視為一種高層文化藝術形式，認同於正統的文類概念，因此對這種環境下生產的作品所呈現的「中額」性格心生不滿，是不難理解的。

儘管五〇年代的整體文化生態不利於嚴肅文學的生產，若干具有文學價值的作品仍然值得我們給予更多的關注。更重要的，以本文的研究目標著眼，這些作品所呈現的傳統面貌提供了一個歷史脈絡，讓我們更準確地衡量現代派作家給台灣這個文學舞台所帶來的改變。因此本章前半部將討論老一代作家兩個重要類型的作品，傳統散文與寫實小說，以琦君、林海音、朱西甯、潘人木四位作家為代表；後半部則探討現代派作家所引進的幾種新的藝術走向，以歐陽子的作品為例加以闡述。

一、老一代作家與「主導文化」

傳統散文

四九年後台灣通行的散文風格和中華人民共和國大相逕庭。後者因意識型態之故，揚棄過去封建時代的仕紳階級文學，並在辭彙中加入大量便於動員群眾的白話政治用語。前者則有「文貴於白」的傾向，保留了許多古典語辭和傳統文學典故。無可諱言地，這個現象部分反映出國民黨政府的文化策略——企圖透過對傳統文化的提倡，來肯定自身作為一個「中國政府」的正當性。從實際的層面來說，台灣四九年後的主導文化格外推崇五四新文學的抒情傳統，已將文學寫作風格導至某個特定的方向。比如說，將徐志摩、朱自清的作品選入中學教材，使得前者華麗而具有歐洲異國風味的美感意識，和後者典雅洗鍊的傳統抒情感性，廣受喜愛。然而，經過不斷的摹倣複製，這類風格極易淪為空虛浮濫。

現代派作家所開啟的文學運動，部分起於對這種當代文風的反動；尤為他們所詬病的，是這種風格的華而不實、陳腔濫調、不精準和缺乏原創性。現代派小說家本身對語言的使用，便十分自覺地想要矯正這些缺陷。至於這個「語言革命」是否成功，自然因人而異，論者也可能有不同的意見。不過他們對當代寫作風格提出的挑戰，適足以凸顯出現代派與傳統主義者之間，存在著美學概念上的深層差異。

漢學家普實克（Jaroslav Prusek）曾經說過，傳統中國文學是一種精鍊、感性、優雅的書寫形式，「所有經驗都必須通過美的審鑑（*editorship of beauty*）……具備『文』（或『美』）的特質的作品，才被允許進入文學的殿堂——文學亦即是『文』——而所有邪惡、醜陋的情感都被排除在外」。雖然新文學已經取代了舊文學長達半世紀之久，然而在中國讀者和作者之間——特別是年紀較大的一輩讀者——傳統美學觀和「美的審鑑標準」依舊十分普遍。這些讀者對現代主義式美學不免產生反感。現代派作家經常透過對醜陋、聳動性，甚至敗德行為的描寫來警示讀者。他們極度關注人類心靈的幽微黑暗，不遺餘力地揭露倫理關係中的矛盾出軌，具有忤逆性而令人不安。下面將兩篇著名作品——朱自清代表新文學抒情傳統的散文〈背影〉（1925）和王文興的現代派小說《家變》——中對父子關係的處理做個簡單的對比，或許可以凸顯傳統主義和現代主義美學間一些基本的差異。值得一提的是，這兩部作品都具有相當程度的自傳性，因此更能顯示出作者如何運用兩種不同的美學框架，來書寫一些刻骨銘心的私密情感經驗。

〈背影〉的敘述者在撰寫這篇作品時，正為一種深切的自責所苦，後悔日前父親到車站為他送行時自己態度的不佳。當天作兒子的對年老父親言語的嘮叨和行動的迂緩笨拙表現出十分的不耐煩，如今一幕幕在筆下生動地重演——文章很快地被一種懺悔自責的情緒所籠罩。然而敘述者緊接著陳說：「父親近來健康衰退，其實是長年擔負家庭生計、奉獻犧牲的後果。」

王文興《家變》裡的兒子被父親的老邁昏昧激怒得情緒失控，甚至於不讓父親吃完他自己的生日晚餐。父親戚然離家出走之後，兒子在驚嚇和備感罪孽

之餘，雖然展開了長期的尋父之旅，卻最終領悟到：事實上，父親不在，母親和兒子兩人的生活反而更為和諧、愉快、健康。

在朱自清的故事裡，作者剛一偏離「父慈子孝」的準則，便很快地提出一個「正確」的自我批判，這無疑是符合傳統主義的文類規範，及其所認可的道德性世界觀。相較之下，王文興冷酷而赤裸地剖析父子之間愛恨交雜的關係，則表現出一種現代主義的意識型態：呈現兒子感情的醜陋面，藉以破除社會建構的孝道迷思，並且理性地指認出實際上支配著我們生活的、無情的自然及經濟法則。

現代派作家透過文學來探究人性真實的激進做法，侵犯了較有傳統傾向的讀者與作者的秩序感。對這些人來說，文學寫作體現的是另一套功能。這套功能可以琦君的作品為例來進一步展示。

五〇年代的台灣出現了大量的傳統式散文，尤其是小品文和介於散文與小說之間的一種書寫文類，明顯地延續了較早中國大陸抗戰時期及戰後幾年的發展趨勢。³許多作者——如張秀亞、鍾梅音、徐鍾珮等——以散文名家，但很少人能與高知名度維繫了三十年之久的琦君匹敵。琦君作品的題材重複性頗大，二十多本集子中，童年回憶占去偌大篇幅，其中不乏以同樣人物和事件為中心的作品。即便是〈髻〉(1969)、〈阿玉〉(1956)、〈七月的哀傷〉(1971)和〈橘子紅了〉(1987)這些類似小說形式的作品，仍然具有濃厚的自傳色彩。事實上，就像《琦君的世界》這個書名所顯示的，琦君作品的無窮魅力正是來自於故事的講述者（讀者心中的琦君本人）所散發的歷史真實感。

琦君出身書香門第，父親早年仕宦於國民政府，琦君跟隨母親在鄉下祖宅渡過童年，過著當時極為典型的鄉間仕紳階級生活——這正是許多老一輩中產階級大陸人所共有的背景。這些讀者在琦君的作品中看到他們自己的過去：鄉村的童年歲月、大宅門裡逢年過節的喜慶熱鬧、跟著嚴厲的私塾老師背誦古書的枯燥乏味；然後，是到大城市裡西式學堂裡唸中學、抗戰時期離鄉背井的艱

³ 關於抗戰時期上海、北京散文的再度蓬勃發展，參見 Edward Gunn: *Unwelcome muse: Chinese literature in Shanghai and Peking, 1937-1945* (New York: Columbia University Press, 1980)。

苦經歷。琦君作品裡的主要人物，她的父母，也是這些讀者所熟悉的典型。父親是處在新舊交替時期的傳統中國仕紳，雖然具有讓女兒接受高等教育的開明心態，在自己的家中卻擁有舊式的父權地位，娶了兩門妻室，並且十分冷落身為元配的琦君母親。琦君的母親則篤信佛教，遵守傳統女性美德，凡事逆來順受。琦君作品的吸引力因此和四九年離鄉抵台的大陸人的懷鄉情緒有著密切的關聯。

除了懷鄉情結之外，琦君作品裡所描繪的文人傳統生活方式，體現出一個舊式的優雅典型：失眠的夜晚，隨手取來一本書籍翻閱（《三更有夢書當枕》是她的一本書名）⁴；友人來訪，沏一壺熱茶，吟詩互娛——文化涵養讓日常生活的平凡瑣事成為美感愉悅的泉源。而琦君本身的文學才份讓她在同年代許多以類似題材寫作的作家中脫穎而出。她的散文風格明白流暢，揉合了古典文學的豐富知識，和她對日常語言所具有的音樂性的敏銳感。琦君所接受的菁英式教育——她大學時曾受教於詞學大師夏承燾，而幼時家教是一位禮佛的飽學隱士——也無疑增加了讀者對她的尊敬。

琦君作品的主題層面屬於極其傳統的典型；下面我要用她一篇廣受讚美的散文〈髻〉來稍作討論。〈髻〉是一篇情節簡單的自傳性故事，其中敘述者（作者）回憶過去環繞著她的母親和父親年輕貌美的二太太之間緊張關係的一些往事。作者記得後者美麗的 S 髮髻無時無刻不在提醒著作者的母親，在這場爭奪丈夫感情的競賽裡，她是處於怎樣的一個劣勢。然而，在丈夫去世之後，兩個女人之間不共戴天的敵意卻消失了；在共同的苦難中，她們反而變成了朋友。這時，女兒原先的憤憤不平也已經緩和了。父母雙雙過世之後，她與父親的二太太同住，開始對這個腦後不再梳著漂亮髮髻、邁向暮年的女人產生了深切的同情。在故事的結尾，作者悲觀地感慨生命無常，人類的努力奮鬥終歸徒勞。

敘述者與母親二人都遵循著以和為貴的被動性處世原則。故事裡從未清楚地指認出真正的罪魁禍首——一個對女性不公的一夫多妻制——反而訴諸「溫柔敦厚」的美德，並以佛家道家的無為思想來消弭個人心中的悲悵。這部作品

⁴ 琦君，《三更有夢書當枕》（台北：爾雅，1975年7月）。

在當代極受推崇，無疑是因為它滿足了讀者對某種傳統文化價值的懷念。在這層意義上，這個故事或可和中國現代文學史中另外兩篇優異的傳統散文作品相提並論：朱自清的〈背影〉，及楊絳的《幹校六記》（1983）（後者是大陸女作家、錢鍾書之妻楊絳女士有關文革的回憶錄）。雖然三位作者都是滿懷哀矜之情，但是他們始終拒絕用社會歷史的因素來解釋個人的不幸。人為的不義，加苦於旁人——不論是受到冷落的妻子的怨懟、年邁老父的孤寂或是文革中更大的磨難——卻都在一種高貴的悲愴情懷中被消解，恰可以「哀而不傷」四個字來形容。

琦君在抒情散文方面成就不凡，但她的小說嘗試，除了少數例外，大多出現瑕疵。譬如短篇小說集《菁姐》（1956）裡的許多作品，為了呈現和她的散文相似的價值觀，不惜將人際關係單純化、角色理想化，使得作品流於煽情，說教意味過濃。很明顯的，使得琦君散文受到歡迎的傳統意識型態和美感機制，恰好與現代派努力推介的「現代短篇小說」的文類習規產生了牴觸。

寫實小說

由於老一代作家在成長時期多半接觸過魯迅、茅盾、巴金和老舍等人的作品，因此在寫作體例上大體延續了大陸五四時期和三〇年代的「寫實」傳統——一個源自十九世紀歐洲、而經過在地化的寫實主義。然而，基於政治的因素，他們必須（有意識或是無意識地）祛除那些可能冒犯四九年後台灣主導文化的寫實成分：有關革命和無產階級的素材成為禁忌；任何涉及階級意識的主題也在迴避之列。然而，由於文類習規的傳承透過諸多不同的管道，完全的壓制是不太可能的。值得從學術角度仔細探究的，是這些作家如何為了配合不同陣營的意識型態，採用若干文本策略，巧妙地改寫了中國左翼寫實傳統中的一些文類習規。

五〇年代出現了《秧歌》、《旋風》和《荻村傳》等相當優秀的「反共」寫實小說。這些小說本身有其重要性，可是由於故事的重心全然放置在中國大陸的共產革命，同時這幾本書的作者或者從未在台灣居住（譬如張愛玲），或者處

於台灣文壇的邊緣（譬如姜貴和陳紀澄）⁵，因此減弱了它們在台灣當代文學史上的重要性。從四九年後當代台灣文學史的角度來看，更具有研究價值的，是在五〇年代中期崛起、並持續在台灣文壇裡活躍了相當長一段時期的一批作家，像王藍、孟瑤、潘人木、林海音、聶華苓、彭歌、朱西甯、段彩華、司馬中原及鍾肇政等人。⁶

雖然從表面題材來看，這些作家的小說充滿了對大陸家鄉的緬懷追憶，然而從一個更深的意義上來看，這些正是當代台灣政治文化生態的特殊產物。一方面，在處理過去的年代裡婦女的命運、傳統大家庭制的束縛，以及勞動階級和家庭僕婢的艱苦處境等題材時，他們毫無疑問地承襲了四九年以前寫實主義文學的解放思潮；然而在此同時，寫實主義文學的許多文類習規已經被重寫，它所挾帶的批判訊息也被舒緩或甚至予以置換。這些作家的右翼政治信念，以及對當前政府政策的擁戴，使得他們採用種種書寫策略來馴化寫實傳統裡的反叛精神，並將關注的焦點，從社會歷史的公領域，移轉到個人的私領域。

由於老一代作家的作品裡，充滿了外緣（源自於文學領域之外的）動機和政治妥協，使得嚴肅的文學評論者對它們的評價打了很大的折扣。下面選擇其中三位代表作家加以分析，並不足以適當地匡正這個偏頗的批評角度；我的目的是試圖針對這些老一代作家常被誤解的一個面向——更確切一點說，他們的作品傳遞或壓抑、消弭或改寫意識型態訊息的方式——提出論述，並指出這種妥協性的意識型態對作品藝術成就潛在的負面影響。

在《香火相傳》（The Unbroken Chain）這本台灣小說的英文選集中，收錄了林海音的小說〈春酒〉（1953，頁 68-73）。這篇作品描寫台北一些富裕的大陸人，藉著勾結國民黨官僚，坐享特權；敘述者對他們勢利的言行和「過客心

⁵ 這一點可能有爭議性，需要一個更精確的「文壇」定義。

⁶ 譬如林海音在 5、60 年代主編〈聯合報副刊〉及《純文學》月刊時，提拔了七等生、黃春明等多位現代派那一代的重要小說家。小說家彭歌是 70 年代鄉土文學論戰期間，撰文衛護政府官方立場的代表人物。70 年代末 80 年代初，多產的小說家朱西甯身邊聚集了一群才華洋溢的嬰兒潮一代年輕作家。他們後來創辦了一個出版社「三三書坊」，成為標榜「中國情結」的一個論壇。詩人痲弦擔任〈聯合報副刊〉主編長達二十餘年；70 年代中期到 80 年代中期，《聯合報》和它的主要競爭者《中國時報》的副刊所主辦的年度小說獎大大地提高了小說創作者的市場價值。

態」極盡諷諷挖苦之能事⁷。作為一個寫實作家，林海音的這則故事無疑是一個成功的例子。然而在她全部的作品中，能夠如此直言不諱，批判當代社會現狀的，其實是鳳毛麟角。她的作品中更為常見的是健康積極的人生態度，其典型代表是像〈綠藻與鹹蛋〉（1956）⁸那一類輕鬆幽默的家庭喜劇（《綠藻》正是林海音小說英譯本的書名）。

綜觀現代中國文學史，個人私有領域一直是自由派陣營作家的關注焦點。譬如，文學研究社提倡「為人生而文學」，新月社成員則以能夠幽默地品味「生活樂趣」著稱。林海音的實用主義精神，讓我們聯想起五四時期的女作家凌叔華；在她筆下，受到人生逆境考驗的女主角，經常不得不在「節制」和「世故」的美德中尋找心理平衡。她的許多以台灣五〇年代中產階級家庭困境為題材的故事中，都存在著這種妥協的基調。

其實，林海音以四九年前的大陸為背景的故事中，不時呈現出和三〇年代優秀寫實主義作家一脈相承的批判角度，可以〈燭〉（1962）和〈金鯉魚的百褶裙〉（1964）作代表。這兩篇小說富有戲劇性張力，動人地表達出女性主義的抗議精神，特別值得注意。

〈燭〉的主角是二十世紀初年，北京一個大戶人家的女主人。丈夫將一個僕人的女兒秋姑娘收作偏房以後，她就假托身體不適，長年臥床不起。作為一個大家庭的女主人，她的自動從日常生活和家務責任中退席，未嘗沒有惡意報復的意味——秋姑娘因此必須肩負家中所有雜務，外加服侍病人。在勞累一整天之後，秋姑娘回到自己的房間，丈夫耐心地等著她；而女主人這時正清醒著，妒火焚心，全神貫注地聆聽他們兩人調情的嬉笑聲。後來，臥病的女主人比任何人都活得長久，變成兒子家中一個人見人厭的贅物。總是縮躺在房間黑暗一角的老婦，陪伴著她的，是一小節燃燒殆盡的蠟燭，成為她自我煎熬、痛苦渡過一生的貼切象徵。

⁷ 著名台灣文學學者劉紹銘教授的文章裡再三提到此類早期台灣大陸人的流亡心態。

⁸ 譯註：《綠藻與鹹蛋》最早的中文版本是1957年台北文華文藝社版，1980年改由純文學出版社出版。

另一個故事的女主角金鯉魚是個婢女，十六歲時被收房成為男主人的姨太太，不久就生下一個兒子。這是女人一生的最高成就，相當於男人通過科舉考試獲取功名，也算是一種「鯉魚躍龍門」——這是女主角綽號的來由。然而，儘管她親生兒子是家中的獨嗣，享有優寵的地位，金鯉魚本人仍是一個身分低賤的侍妾，所受待遇和一般婢女並無不同。一直等到兒子即將成婚，金鯉魚認為她的地位這時總該獲得承認了。她心想，如今是民國時期了，人們應該享有一定程度的自由。她悄悄地給自己訂做了一套華麗的禮服：一件耀眼的紅緞「百襴裙」，上面用金絲線繡著喜鵲和梅花。根據舊有的禮俗，只有家族中真正的女主人才有資格穿著這種花色的禮服；金鯉魚不自量力地試圖提升自己地位的舉動十分輕易地就被擊敗了：女主人突然宣布，婚禮當天家裡上下所有女眷都得身穿新式旗袍——當時正在流行的時髦服飾。

林海音另外還有幾個題材類似的小說；像〈殉〉（1957），描述一位仍是處女之身的寡婦，甘願成為封建社會貞節禮法的犧牲品，以對小叔的單向仰慕來替代得不到的婚姻情感。林海音的自傳性故事集《城南舊事》（1960）裡也有幾個具有批判意味的片段，只是表現方式含蓄得多。〈燭〉和〈金鯉魚的百襴裙〉所以格外傑出，在於兩者悲劇性的寓意。小說人物對非人性化社會制度的反抗，雖然終究徒勞無功，甚至帶來自我戕害的後果，卻無疑是一種大膽的挑釁。此外，藉著刻劃中國父權制度下迂迴詭詐的家族政治，作者所揭露的，正是使得女人成為她們自己最大敵人的社會機制。林海音不以某個特定階級作為控訴對象，而是針對著壓迫性的社會制度提出批判。

然而，從這兩個故事的敘事框架來看，我們有理由認為，兩者都不夠資格稱為「批判寫實小說」。兩篇小說的開端和結尾處，女主角的孫子或孫女出場，不啻傳達出這樣的訊息：故事發生在一個已經過去了的年代。孫輩們對於祖父母那一代的女性所承受的不幸顯然懵然無知，這固然帶來某種戲劇性的反諷效果，但也同時向讀者保證，過去造成女性不公平待遇的那些歷史環境已經徹底消失了。如果說今天的社會已經遺忘了它自己過去邪惡的歷史，也正好說明它是一個更文明、更講求人性的社會。作者不把重心放在批判仍然遺留在當代台灣社會的封建心態，卻意圖增強讀者對現狀的滿意度。我們不難察覺，在主

題設計上，這些故事和中國大陸的「憶苦思甜」母題（不可忘記共產黨革命的好處，和「解放」前的艱苦日子）之間有微妙的雷同之處——儘管後者來自更直接的政治動員。兩個例子都顯示，批評中國的封建歷史經驗，可以達到肯定當代政治社會秩序的「正面」效果。

朱西甯出生於中國大陸北方一個信奉基督教的仕紳家庭，抗日戰爭時期加入國民黨軍隊，五〇年代中期，成為台灣最知名的軍中作家之一。朱西甯收於《狼》（1963）、《鐵漿》（1963）和《破曉時分》（1967）等集子裡的早期小說中，多半以三、四〇年代中國大陸的鄉間城鎮為背景。雖然朱西甯自己曾經透露，由於他相當年少時便離開家鄉，這些故事的場景多半是建立在對故鄉頗為模糊的記憶之上，但是有些評論者卻聲稱，朱的小說很容易被誤以為是三〇年代的作品。這個現象大可被視為「互文」（intertextuality）這個批評觀念的有力佐證；換言之，文學作品的生產，主要是受到其他文學作品的影響，而並非真正反映出作者對某些「客觀」現實的觀察。再者，儘管從表面上看，朱西甯的作品十分接近中國三〇年代的寫實文學，然而它們的意識型態內涵卻幾乎是完全對立的。

朱西甯小說的時空背景，讓人聯想到茅盾的〈春蠶〉和吳組緝的安徽故事系列。他們筆下的鄉民也正經歷著當時普遍存在的社會災難：土匪的侵擾、地主的剝削、貪官汙吏的壓迫，和農村經濟的整體崩潰。然而，儘管朱西甯的小說記錄了這些令人憂心的社會不安，卻極少進一步探索這些情況背後複雜的歷史因素。更為常見的是，作者把這些災禍的起因，歸咎於個別角色獨特的脾性、道德信念的衝突，或是命運的任意捉弄。小說中經常採用天真無知的敘述者（譬如小孩），也有助於作者對政治性議題不露痕跡的迴避。

譬如在〈破曉時分〉（1963）裡，官僚的猖狂與腐敗、土地擁有者的仕紳階級的道德墮落，並沒有被當作一個特定的歷史現象來批判，而是以黑色幽默的方式呈現，因為這些不過是一個少年啟蒙故事的舞台布景；而小說中的主角即將步入描繪得不怎麼逼真的荒唐成人世界。〈驢車上〉（1957）是一則幽默短篇，文中毫不觸及有關帝國主義、資本主義、階級剝削或異族侵略的主題，儘管很明顯的，是這些歷史因素迫使故事中姓車的一家人那樣的中國農民必須虧本賣

出自家的土地。故事把焦點放置在一個簡單的道德訊息上：鄰人有難，就該義無反顧地拔刀相助。這似乎意味著，單單依靠著個別人物的俠義精神，就足以匡正不義，讓貪心的地主受到應得的教訓。〈小翠與大黑牛〉（1960）處理一位年輕男子，不滿家人給他安排的婚姻，卻偷偷愛慕他的表妹。這個潛伏的婚姻悲劇元素，最終卻被一個不太令人信服的喜劇結局置換了。白芝教授（Cyril Birch）曾在論文中指出，朱西甯頗具盛名的小說〈鐵漿〉（1961）可以視為中國鄉民對現代化經濟來襲的盲目反擊。然而故事中對反覆無常的「命運」的加意凸顯，對舊式俠義風格的誇張呈現，在在顯示出作者最主要的關注，在於塑造強烈鮮明的角色，而不是以寫實主義的手法對一個歷史過程做出評論。朱西甯有時似乎故意將寫實主義的文類習規加以改寫，藉此表達他對銘刻於其中的左翼意識型態的不滿。

由今天的角度來看，朱西甯的小說有兩個特徵值得注意。首先，在一個很重要的意義上，朱西甯對共產革命前中國大陸土地的想像，以及他的作品中對四九年前寫實主義文學傳統——並不包含這類文學原有的意識型態印記——的互文指涉，係出自於一個年輕軍人對失去的故鄉深切的緬懷之情。因此，他對四九年前文學傳統的召喚，情感動機大於藝術動機。⁹譬如，朱西甯早期一篇故事〈也是滋味〉（1963）裡類似意識流的敘述中，將「紅龜」（紅粿，一種台灣人常吃，表皮染成紅色的米製糕餅）聯想成沾血的熱饅頭，明顯地指涉魯迅著名小說〈藥〉裡的主要意象。由於這個類比在這篇小說中全然不具有任何主題層面的功能，我們不妨把它理解成一個「記憶的姿態」（a gesture of memory）。

其次，在朱西甯使用較為純粹的文學效果——像是懸疑、戲劇張力、民間傳奇激發的虛構性情節、或是生動的黑色幽默和諷傲——來置換寫實文學的批判主題的同時，似乎也在自覺地發展著一個他個人的意識型態體系。在林海音的作品中，我們有時覺察她似乎在有心規避一些敏感的議題，自願地配合政府對文藝工作者的要求（例如她許多故事裡對社會「光明」面的描寫）；相較之下，朱西甯則是一位自發性的保守主義者。多年來，朱西甯發展出一套超越政府教

⁹ 朱西甯屢次公開強調大陸人流放到台灣之後的思鄉情感，並在 70 年代大力呼籲政府對 30 年代中國文學實行解禁。

條的意識型態框架，揉合基督教道德主義、「文化中國主義」和一個以未分裂的中國為前提的鄉土主義。舉例來說，七〇年代末期，朱西甯和一群年輕追隨者成立的文學社團，取名「三三書坊」（兩個「三」字分別代表基督教的三位一體以及孫中山的三民主義），具有顯著的意識型態標誌；他一九八一年的散文集《微言篇》，以感性的中國文化沙文主義頌揚古今華夏事物¹⁰；而朱的「鄉土主義」，儘管有別於台灣鄉土文學運動所提倡的「台灣中心」的地域主義，卻與後者一樣，傾向於浪漫化農業社會單純的價值標準，並譴責現代化對田園生活方式帶來的威脅。

朱西甯意欲發展自己的一套意識型態體系的企圖，在早期一篇廣受批評者注意的小說《狼》（1961）裡即可見端倪。《狼》描述一個孤兒被他不能生育的二孀所收養，卻因為初見面時不肯叫她一聲「娘」，而一直不被善待。後來，經過家裏離職雇工大轂轆的責備規勸，二孀回心轉意，悔悟自己的過錯。小說中，二孀和大轂轆之間的鬥法，和大轂轆用盡心機對付一隻屢次偷襲他家羊群的狡猾的狼的情節相互平行。在象徵層次上，這個故事明顯地指涉著基督教「善」與「惡」——分別由大轂轆與二孀代表——之間的鬥爭。小說裡的兩個角色具有鮮明的寓意：大轂轆鏗而不捨，對惡狼憎恨追殺，被讚揚為一種道德正義的表現；二孀的作為則集合了各種道德缺失：缺少慈悲心、不誠實，並且犯了通姦罪。然而，小說的結局卻意外地修改了這個「屬靈戰爭」的性質；作者頗難令人信服地揭露，原來二孀的所有邪惡作為，尤其是她的淫亂，都只源自一個動機：強烈渴望子嗣的慾望。如此，作者祭出了深植中國農村的傳統價值觀，將子嗣對女人的絕對重要性提升到了一個救贖性的地位。無論作者是否意識到，這個結局似乎呼應著五四作家沈從文的小說〈蕭蕭〉的結局：童養媳蕭蕭生了一個男嬰，儘管是姦情的產物，卻仍然大受夫家的歡迎，以致將媳婦原該受到懲罰的這件事，全都置之度外了。

¹⁰ 朱西甯對中國文化的溢美觀點似乎受到胡蘭成《山河歲月》（1975）、《今生今世》（1976）等作品的影響。胡蘭成是一位見聞廣博的記者，曾於抗戰時期在上海淪陷區替日本人工作；他是朱西甯最崇拜的作家張愛玲的前夫。

朱西甯的小說有幾處明顯的弱點：二孀的心理轉變突兀，難以取信；幾條主題線索沒有充分整合；某些情節的高度戲劇化有喧賓奪主之嫌（如大轂輾與狼鬥智的插曲儘管十分精彩，卻超越主題所需）。比這些缺點更令人不安的，是作者對某些「舊中國」鄉土習俗一廂情願的美化。

朱西甯版的新傳統保守主義與台灣戰後主導文化的正統略有不同；他過於感性的風格也不免對其藝術成就有所傷害。然而這些特質在四九年後台灣的一個特殊族群（即大陸來台的中產階級讀者）裡有一定的社會根源，也在相當程度上為八〇年代蓬勃興起、外省第二代作家熱烈參與的「文化鄉愁」風潮奠定了基礎。¹¹

潘人木的著名反共小說《蓮漪表妹》（1951）處理抗日戰爭前夕，左派地下學生在中國大陸大學校園裡的活動。這部書和三〇年代寫實主義文學有某些相似之處——不同處在於它運用來迴避粗糙的歷史事實再現的手法上。小說採用的是類似茅盾、丁玲這些左翼作家使用的寫實形式，企圖替一個複雜的歷史現象提出一套意識型態的詮釋，是四九年後回顧國共激烈內戰、丟失大陸這個重大創痛經驗的少數幾部文學作品之一。作為一個典型的冷戰時期作品，《蓮漪表妹》批判共產黨利用青年學生的愛國情操和虛榮心來作為它篡奪政治權力的工具。就主題來說，由於這本小說有一套預設的政治觀點，對歷史的描述偏於一面之辭，因此和許多其它中國寫實傳統的作品不啻患有相同的缺失（儘管兩者的意義型態內容背道而馳）。

然而，這部作品的真正缺點並不在於意識型態的取向本身。事實上，潘人木所表現出的中國普通老百姓對激進政治的忿慨，無疑是具有正當性的；像小說中父親一樣守法而支持溫和改革的中層公務人員，在中國大陸極左政權統治的年代裡，也正是備受迫害的一群。¹²（潘人木其他一些處理當代主題的故事，如〈哀樂小天地〉、〈鬧蛇之夜〉等，也是透過對主流儒家統治哲學——一種高

¹¹ 關於這個現象，請參閱筆者另外兩篇論文：〈袁瓊瓊與八十年代台灣女性作家的張愛玲熱〉，《中外文學》23卷8期（1995年1月）和〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，《中外文學》22卷10期（1994年3月）。

¹² 《蓮漪表妹》和潘人木後來的小說〈有情襪〉（1985）中所描寫的父親，似乎是以真實生活中潘人木自己的父親為範本。

度依賴士大夫良知和道德修持的哲學——的肯定，來闡揚這種保守的政治立場。這些小說中的人物秉持老式讀書人的堅忍操守，面對生計困難的窘迫歲月，令人聯想起沈從文抗日時期所撰寫的一些小品。其動機除了對國民黨政府的政治效忠，也無疑包含著對中國知識傳統裡某些正面特質的信念)。《蓮漪表妹》在再現歷史的功能上無法令人滿意，更重要的原因是它所體現的「中產品味」藝術視野——這種藝術視野是台灣商業性環境的產物，也是共產革命前中國大都市文化生態的延續。潘人木對生活裡的非理性力量 and 人性中的荒謬成分格外敏感，常常藉由「命運之不可測度」來表達她的人生觀照，和蘇青、張愛玲等四〇年代上海中產文學女作家一脈相承，而這些作家最是擅長將大時代裡的「歷史」作為都市浪漫傳奇的背景來處理。¹³《蓮漪表妹》中人物的淒慘命運、俏皮的對白和流行愛情劇的情節，使得作者探討歷史的嚴肅意圖被瑣碎化。夏志清教授曾經指出，三〇年代寫實主義小說經常受到僵化的意識型態教條、乾燥無趣的對話和冗長的篇幅所累，妨害了它們的可讀性。而《蓮漪表妹》的問題恰好相反：削弱了這部作品再現歷史的潛力的，正是它趣味性的中產流行小說文類特質。

潘人木的善於使用意外巧合和吸引人的故事情節，在她的短篇小說集《哀樂小天地》(1981)中往往製造出不錯的藝術效果。譬如其中一個常被收入各種選集的短篇故事〈夜光杯〉(1963)，將人生的「機緣」因素戲劇化呈現，產生的精緻反諷效果決不亞於莫泊桑的傑作。¹⁴

總之，老一輩作家的作品雖說並非缺乏藝術成就，但是他們的意識型態觀點深受台灣四九年以後保守的主導文化的制約。年輕一輩現代派作家的崛起，藉由他們自由主義的傾向和新的美學概念，不僅對老一輩作家的藝術視野、同時也對主導文化施加在作家身上的意識型態制約造成了一種挑戰。下面討論的是現代派作家在藝術範疇裡引發的種種轉變；這些轉變是本篇後面一些章節所要討論的、更為激進的文化批判的基礎。

¹³ 朱西甯在其《微言篇》(台北：三三出版，1981年，頁37)中曾經談論到潘人木和張愛玲的相似之處。

¹⁴ 〈夜光杯〉描述一位開古董店的父親讓一對兄弟尋找真正夜光杯的故事，情節見潘人木，《哀樂小天地》(台北：純文學出版社，1982年)。

二、現代派的新藝術形式

現代主義文學運動在台灣當代小說的形式和題材兩方面，都產生了極為重要的影響。就題材來說，現代派作家努力探索不同於傳統文學的人類經驗的新面向，一方面延續了二十世紀初期五四前輩們的努力，另一方面在深度上超越了他們。¹⁵在試圖理解、分析現代世界中人類經驗複雜性的努力過程中，他們心儀理性主義、科學主義以及嚴肅（儘管有時並不成熟）的哲學思維。就形式來說，如同晚近一些學者所指出的，早期中國現代小說家嘗試以寫實手法再現人生圖像的努力，經常受到作品修辭結構中隱含的主觀語氣的阻撓。因此，現代派作家為了糾正這項缺失，特別著重引進一種新的「客觀形式」。他們尤其喜歡巧妙處理小說的敘述觀點，藉以展示道德觀的相對性。由於這些形式設計主要以現代西方小說為楷模，《現代文學》雜誌一群出身西洋文學系的年輕作家，因此因緣際會地扮演了領航的角色。

李歐梵在評論白先勇、王文興、歐陽子和陳若曦等《現代文學》雜誌小說作家時說道：「以他們早期的作品來判斷，毫無疑問的，他們四位在風格上都顯示出自覺地受到西洋現代小說的啟發。尤其是王文興在風格和形式上是一位誠實的實踐者，雖然不一定時時成功。」¹⁶王文興小說在語言層次上的前衛性實驗，在後文中會更詳細地加以討論。如果想大體檢視過去三十年間，經由現代派小說家引介、並為台灣作家所廣泛吸收的新敘事形式，那麼歐陽子應該是一個最佳的出發點。

歐陽子的小說作品總共不超過二十來個短篇，寫於一九六〇到一九六七年之間，收錄於《那長頭髮的女孩》（1967）這部書裡。¹⁷由於她的小說特別注重脫離常軌的社會行為，和疏離的個人所經歷的心理危機，同時精準地掌握了美國大學文學系所推介的現代小說技巧規則，使得她成為台灣現代派小說的一個先驅。

¹⁵ 普實克（Jaroslav Prusek）曾經有過這樣的評論：五四作家儘管仍然具有很強的抒情和主觀傾向，不過他們同時也認真嘗試「將個人生活中更廣、更新的經驗範疇引進高層文學」。

¹⁶ 《現代文學》復刊 14 期（台北：現代文學雜誌社，1981 年 6 月），頁 27。

¹⁷ 《那長頭髮的女孩》中的大半小說已做過修改，並以《秋葉》這個書名於 1971 年由晨鐘書局重新出版。

值得注意的是，根據歐陽子的自述，她剛開始寫作時真正對她具有吸引力的其實是抒情感傷的文體。她早期喜愛的作家中包括冰心和張秀亞，兩位正好分別代表了五四時期的抒情流派和台灣五〇年代的傳統主義散文。直到大二上夏濟安教授的課，才大開眼界，成為「現代小說」的忠實信徒。夏濟安對現代中國文學感傷主義趨勢的有力批評，源自於四九年以前就已經流行的，知識分子對五四文風某些面向的檢討。從這個角度來看，我們可以說台灣戰後的現代主義文學運動和中國新文學傳統之間，其實具有錯綜複雜的連結關係。在夏濟安教授的影響之下，這些現代派作家不只對五四文學作品的浪漫理想化和感傷主義十分敏感，而且參照他們所熟稔的英美形式主義理論，進一步打鑄受西方影響的新文學創作形式，使得這些形式的內在邏輯得到更完整的展現。¹⁸鑒於現代派作家致力推廣的寫作技巧法則在型塑六〇年代以降的台灣小說上扮演了極重要的角色，歐陽子在短篇小說集《那長頭髮的女孩》的序文中對這些法則簡要綜述值得我們仔細檢視一番。

這篇序言開宗明義的對「感傷主義」加以譴責，將其視為整個現代中文文學的一個致命傷。在說明她的小說主題處理的是「人類的精神世界」之後，歐陽子列舉了幾項短篇小說寫作必須遵循的技術性規則。她引證亨利·詹姆士（Henry James）的「戲劇效果法」（scenic method）和亞里斯多德的「三一律」來強調「結構」在文學作品裡的關鍵地位，毋庸置疑地將「戲劇性呈現」置於「作者現身陳述」之上。接著，以她自己的作品為例，提出小說語言應當力求精簡，避免使用陳腐的表達方式和典故的主張。最後並指出，她在小說情節的安排上總是盡量刪減不相干的細節，也很少讓故事建立在不可能發生的巧合上。

「序言」的其它部分集中於介紹「客觀敘事」的修辭技巧。歐陽子主張，敘事的「語調」是作者傳達他（她）對主題和人物態度的一個管道；並且進一步指出，她自己多半採取中立、不含偏見的態度，因此讀者既不能將小說人物的觀點當作她的觀點，也不應該認為這些觀點必然就是「正確的」。最後，她以自己一篇小說〈近黃昏時〉（1965）為例來說明作者如何不參與做價值判斷的立

¹⁸ 大部分台灣現代派作家都曾赴美攻讀，特別是愛荷華大學國際作家工作坊的研究所創作班。

場。這篇小說針對同一個事件陳列三種不同觀點的敘事，其中沒有一種是完全正確或完全錯誤的。讀者必須用自己的判斷力，謹慎衡量比較，才能「正確發現事情的真相」（《那長頭髮的女孩》，頁4）。

這篇序言顯示的信念是：「小說為真實世界描繪出一幅公正無偏的圖像」不僅是可能做到的，也是合乎需要的；由此將可賦予讀者一個琢磨出自己的意見和道德判斷的特權。這個看法讓我們聯想起寫實主義文學再現的概念，似乎更勝於現代主義將文學視為「自我指涉性話語操作」的觀點。事實上，整個六〇年代，大部分引介西方文學觀念的評論文章都將重點放在一些基本文學技巧規則和評鑑標準上——一些在西方已被規範化而視為理所當然的規則和標準。顏元叔、朱立民、葉維廉等曾經接受美國學院訓練的權威學者和批評者，系統性地仔細闡發整套西洋文學法則的基本原理，對台灣文學創作和實際批評產生了莫大的影響。這種現象的發生其實不難理解：由於嚴格定義下的「短篇小說」（short story）和「長篇小說」（novel）這兩個新文學文類，是在二十世紀自西方傳進中國的；用中文寫作的作家因此渴望依據這些文類本身的遊戲符碼創作出優秀的作品，並且熱衷於得知這些文類的原初形式規範。這不僅可見於六〇年代的台灣作家，當八〇年代現代主派小說在中國大陸再度盛行時，也有同樣的現象。¹⁹然而，從另一方面來說，作家對外國文學符碼的挪用，必然會超逸出對基本技巧的掌握之外，而不可避免地捲入更為龐大、繁複的藝術和意識型態系統網絡。本文希望論證的觀點之一是，獻身於現代主義文學運動的幾位台灣作家，事實上已經從更深層的意識型態面向來挪用文學的現代主義符碼，而他們發展出的美學觀點也遠比歐陽子序言中所陳述的來得複雜。不過此處我們關心的，是現代派作家引介的技巧原則所產生的更為廣泛普遍的影響。我們將從兩個角度進行討論：第一，結合了現代科學有關人類行為的先進知識而建立的一套新的主題範例；第二，以新的形式傳統取代了老的形式傳統，在小說寫作形式上尤其偏愛「客觀敘事」。

¹⁹ 一個有趣並值得注意的現象是，高行健 1981 年的《現代小說技巧初探》在 80 年代初激起大陸文壇關於現代主義文學的熱烈辯論，其內容和 60 年代台灣現代派所推介的觀念極其類似。

心理學的應用典範

現代派文學作品中出現的一些新主題所以逐漸盛行，主要是因為它們對於渴望探測人類心靈黑森林的年輕作家們具有廣泛的吸引力。然而，由於不少六〇年代作家是出身中產階級的大學生，生活經驗有限，他們以來自閱讀書籍的抽象知識取代實際生活觀察的傾向格外強烈。歐陽子對不正常的人際關係特別好奇，顯然是受到佛洛伊德心理分析理論的影響。她另外有幾篇故事把戲劇性焦點集中在變態心理特徵突然揭露的那一刻。譬如說，在〈魔女〉（1967）這篇故事結束時，我們發現故事中的母親竟然終身被自己對秘密戀人的占有慾所支配，使得她無法和人產生任何正常關係。這項發現令人震驚之處，在於她的慈母形象成功地瞞騙了每個人。另一篇小說〈網〉（1962）中的年輕妻子無法和從前的愛人結婚，原因是兩人在感情上都具有一種被虐狂的傾向：雙方都極度渴望為對方作出犧牲，對彼此的感受太過敏感，乃至於互相折磨到了一個無法忍受的程度。歐陽子當然不是唯一對變態行為感到興趣的作家。其他年輕的現代派作家也多半寫過「後佛洛伊德中產階級」心理困境的小說。譬如王文興的小說〈母親〉（1960），處理一位神經質的母親對她十來歲的兒子產生一種類似情人的依戀。白先勇的〈香港，一九六〇〉（1964）則是描寫一位香港上層社會女難民的悲劇故事，她的墮落情慾，以及與流氓情人之間自我作賤的關係。這一類作品不勝枚舉，自然還包括水晶的小說〈沒有臉的人〉（1962）、陳映真的〈文書〉（1963）和其他許多作品。

現代派作家對形式的高度自覺，以及將文學視為自我指涉文本的態度到較晚的時期才逐漸發展成熟。由上述幾個例子可以窺見，台灣現代主義文學運動的早期作品多半都是寫實性稍弱的傳統形式小說，過於受到西方藝術或非藝術文本的啟發、影響。一向坦誠的歐陽子透露，她的小說〈魔女〉取材自美國一齣電視肥皂劇，而另一篇作品〈近黃昏時〉則是從她以福克納〈當我等待死亡〉（*As I lay dying*）為題的一篇期末報告得來的靈感²⁰。從歷史的角度來看，這種

²⁰ 見歐陽子的〈關於我自己：回答夏祖麗女士的訪問〉，收入其散文集《移植的櫻花》（台北：爾雅，1978年）。

模擬成分居多的心理小說，確實不如描述台灣當代生活的鄉土文學作品來得有持久性。

不過，從提升寫作技巧的角度來看，現代派作家則功勞匪淺：他們喚起大家注意在將文學素材轉化成藝術時所牽涉的種種機制，因此為更精鍊的形式革新奠下了基礎。白先勇曾引述夏濟安，強調在文學作品中「說什麼」沒有「怎麼說」來得重要。王文興甚至於更積極地主張：作家唯一需要關心的，是如何操縱讀者的反應。我們如果將這些藝術觀念放置到適當的脈絡裡，便能夠理解它們的重要性；也就是說，要從它們如何背離較為傳統的文學表現觀和敘事規範的角度來看。許多評論者責怪現代派小說家在藝術技巧上耗費過多精力，以致忽略了作品的主題內容，然而我們也可以說，這些在現代主義文學運動初期建立的心理小說典範，其實孕育了王文興、白先勇等人後來一些具有重要社會意涵的傑作。從正面的意義上說，這些現代派作家從閱讀西方經典譯著所獲得的替代性生活知識，以及他們在學院研讀的有關存在主義和佛洛伊德心理分析的書籍，為他們提供了從事深層心理探討所必需的辭彙和觀念架構——這是之前中國現代作家無法輕易享有的資源。

此外，任何作家在進行虛構想像時，必然反映出個人生活裡的私密幻想，而這些幻想又與他們在社會化過程中遭遇到的種種問題息息相關。因此，儘管年輕現代派作家的作品在藝術表現上不見得成熟，卻仍代表著個別作者嚴肅面對實際上困擾著他們的心理陰影的努力。例如在歐陽子的作品中，一個人的自我認知和公共形象之間的落差，似乎是一個相當特殊的關注角度，不斷被投射到小說情感張力最強的戲劇性時刻裡。她的〈魔女〉、〈半個微笑〉（1960）、和〈最後一節課〉（1967），都將重心放在個人私密的卑鄙念頭意外曝光，被人識破時的毀滅性心理創傷。這個主題很容易被視為作者內心潛在焦慮感的投射。歐陽子另一篇廣受讚揚的小說〈花瓶〉（1961），故事表面上是寫一個嫉妒心很強的丈夫，為了戰勝自己的自卑感而費盡心機施展的計謀，竟被當場拆穿而導致極大的羞辱。從心理分析的角度來說，這個故事可以解釋成作者試圖以自虐

的形式，將縈擾不去的夢魘投射於具體情節的演出。²¹王文興的小說，如〈欠缺〉（1964）、〈命運的跡線〉（1963）、〈寒流〉（1962）和〈日曆〉（1960）等，處理少男如何啟蒙，初次認知到成人世界的愛情、宿命、性和無法逃避的死亡，一再顯示出作者心靈如何被有關「生命存在根本意義」的意念所盤據困擾。王文興後期的作品中對這種心理糾纏有力度更強的處理。而夏志清教授也曾指出，白先勇借用西方文學經典的語彙來表達個人經驗中極為私密的願景。對另一個優秀的現代派作家水晶來說，屈辱的主題再三出現，顯示出作者對造成疏離的社會環境的敏銳反應，以及在功利價值主導一切的現代世界中，重新肯定人性尊嚴的渴望。

如果說早期現代派小說多半在主題營造上缺乏原創性，這些作品仍然反映出對作者個人生命具有高度意義的的某種真實。儘管這種心理學探索相當平凡無奇，作者也未能提出引人矚目的詮釋角度，但是年輕的現代派作家們真摯勇敢、誠實無懼的自我剖析，確實在台灣的文化版圖上開拓出一個新領域。他們這些努力重新界定了人類行為的「正常性」，因此對作為四九年後台灣文化主軸的傳統倫理規範和保守中產心態形成一種挑戰。從這個意義上說，早期現代派作品毋寧是為台灣現代主義文學運動成熟階段中更為激進的文化反省作了鋪路工作。

「再現客觀現實」的理想

現代主義推廣的形式特徵中最值一提的，是作者和文本之間距離的拓寬。從某種意義來看，現代派作家師法西方現代小說的努力，應該被視為是延續了中國現代文學史裡一個普遍趨勢，逐步由傳統「表現論」（expressive view）邁向「摹倣論」（mimetic view）的文學觀。他們排拒感傷主義，對隱密複雜的心

²¹ Sally Lindfors 的博士論文《私人生活》（*Private Lives*）中對歐陽子作品中自我認知的問題有極佳的討論。

理面向格外有興趣，顯示出個人情感已經不再是文學的起源或肇因，而是可以站在超然客觀的立場加以觀察的對象。²²

現代派作家對特定學派的西方文學概念相當熟稔，他們一方面排除「文學再現」只是選擇性記錄作者的個人經驗或對他人活動的觀察，這類過於簡單的看法，另一方面卻強調作家可以根據主導人類行為的普遍法則「再創造」各種生活事件的這個抽象概念。因此，歐陽子寫道：「我的作品內容，常是敘述並解析一個人在某種情況下，面臨某種難題時，會起怎樣的反應，會做怎樣的抉擇。他之有此反應，做此抉擇，一定有其必然的道理，而這道理常可從他的環境、他的過去、或他的天性中，追溯得出，分析得出」（《那長頭髮的女孩》，頁2）。這種以臨床分析的模式、將小說看作個案病歷的概念所產生的作品，自然與接受傳統藝術概念的創作有相當大的不同。

許多學者曾經指出，包括備受尊崇的魯迅在內，中國現代小說作家普遍偏愛關閉性的主題結構，認為在一定程度上作家有義務明白表達對某些道德立場的認可。然而，現代派作家卻認為無論是哪一種明示的教誨企圖，都是對讀者想像力的侮辱，因此總是力圖撥開封閉的敘述結構。方法之一是強調作者和角色之間觀點的差異；歐陽子因此認為有必要提醒她的讀者：「小說角色的觀點，並不代表我本人，也因此不必一定就是對的」。

現代派作家主張好的文學作品必須避免主觀價值判斷，保持「客觀」——同時充分認知到這種客觀性只是一種藝術姿態或偽裝。因此，故事應在作者不現身介入發表意見或直接說教的狀況下展開，不過小說的每個細節實際上還是受到作者的掌控，而對技巧的操縱——主要是情節和象徵結構——最終目標仍在於有力地傳達特定訊息。儘管這些訊息並不能膚淺地解讀為道德說教——因為現代派作品的一個重要主題意涵正是揭示傳統道德觀的相對性——但是無庸置疑地，它們仍然是指涉著人類行為的道德範疇。

一個不容忽視的事實是，「主題的開放性」（thematic indeterminacy）和「道德無涉論」（moral disinterestedness），雖然是西方某些現代主義流派的特徵，在

²² Marston Anderson 的《寫實主義的侷限》（*The Limits of Realism*）對 1949 年之前中國現代文學裡的寫實主義有詳盡的論述。

台灣現代派作品中並不顯著。許多台灣的現代派作家，或許基於一種高度自覺的理性世界觀，在創作初期傾向於將「客觀呈現」定義為作品釋放事實證據的方式、或作品再現的「真實」在情節中展開的機械化過程。因此，他們似乎對曾在西方早期現主義作品中占有關鍵地位的「知識論置疑」(epistemological incertitude)並非特別敏感。下面將以歐陽子的小說〈近黃昏時〉來說明這一點。

〈近黃昏時〉這部小說並列三種不同角色的觀點，敘述一個複雜的三角關係如何導引出一樁謀殺未遂的案件。吉威是一個二十歲出頭的年輕人，余彬是他瀟灑標緻、「有著嫩白頸背」的摯友；麗芬則是吉威的母親，雖然年華老去，卻風韻猶存。余彬雖然和麗芬之間有段戀情，卻準備離開她，前往另一個城市。在余彬把他的決定告訴麗芬之後，遇到正在外面花園等候的吉威，兩人吵了一架，最後吉威用一把雕刻刀對著余彬的大腿之間深深劃了兩刀。小說呈現給讀者的是三段獨白：麗芬、吉威和事件的目擊者王媽各自描繪出事件原委，提供了三個截然不同的故事版本。

讓麗芬感到忿然的是，她那些年輕的戀人總是跟她學到做愛藝術之後，便一個個棄她而去；雖說和其他戀人比較起來，余彬相當被動，「骨子裏一點兒熱情都沒有」。從她的獨白中，透露出她之所以過著自暴自棄的生活，是因為長子童年時意外身亡，在她的心理烙下深刻的創傷。她感覺到吉威近來總是兩眼不離地監視她和余彬，時時溜動著「冷冷的，懷恨的眼睛」，因此她認為吉威企圖殺害余彬就是為了表達他的恨意，以及對她的報復。

從吉威的敘事中，透露他並不怨恨母親從來不曾愛過他；相反地，他具有明顯的伊底帕斯情結，反而懇求余彬不要離開他的寂寞的母親。在事件發生之前，他和余彬本來是一對同性戀戀人。余彬開始和麗芬交往、戀愛，顯然是為了證明他也能過著正常、異性戀的生活；而對吉威來說，似乎藉著余彬間接得到一種和母親之間替代性的親密關係。他試圖不讓余彬離去，失敗之後，曾經懇求余彬「讓我們回到過去的日子」，但是兩者都遭到余彬拒絕。在極端絕望和嫉妒之下，吉威於是想要閹割余彬，而不是要殺害他。

依照王媽的解釋，吉威會在一氣之下，拔刀殺害自己的最好朋友，「不過是他痛恨邪行，想護著公道」，以及想要維護父親的名聲。她的敘事也提供了較多

事情經過的細節，幫助證實了讀者對於麗芬本身具有強烈自戀情節的懷疑：她寵愛死去的大兒子，因為他繼承了自己美麗的外貌；而老二吉威卻長得像她丈夫。

這個故事明顯地採用了一個「羅生門」式的設計，來傳達「真實具有多重面貌」的訊息。²³黑澤明利用這項設計，在電影《羅生門》中提出「『真理』永遠在時間中消失」的哲學洞見，理由是電影中對同一事件作出不同描述的三個敘事者各自擁有牢不可破的主觀意識。這三個人之所以「說謊」——不論是故意如此或身不由己——絕非僅只是出於無知。事實上，這些謊言是被敘述者的自我利益所驅使，或起於自我中心的盲點；導演以極具說服力的方式將這些普遍的人性特點彰顯出來。藉著強調「就個人意識來說，真理具有極高的不可參透性」，這部電影對「存在的焦慮」這個常見的現代主義式主題，賦予極大的張力，也同時表露出對人類認知可能性的深刻質疑。

雖然歐陽子也同樣強調每個人在詮釋同一段經歷時，不可避免地會受到某些先入為主的想法的制約，她的故事結構卻和偵探小說更為類似；只要得到足夠的相關資訊，讀者便能自行還原「事件的真實像貌」。小說的三個敘事所以呈現出不完整的真相，或者是因為敘事者缺少對某些關鍵事實的知識，或是因為敘述本身閃爍其詞。當讀者拼湊這些散亂的線索後，便很容易找到一個十分接近「事實真相」的完整故事。歐陽子相信有一個故事的「原初相貌」存在，顯示出她真正的關切點，是經驗主義定義下「說故事」的過程，而不是「人類能否理解真實」所牽涉的認識論問題、或者是「敘事行為」本身的意涵。一旦這個原初故事被挖掘出來，小說中事件的前因後果便一目了然，因此，整個閱讀過程提供給讀者一種知性的滿足，而非激起哲學性的沉思。

歐陽子的敘事設計滿足了另一種主題功能。她的小說多半採取單一敘事視角，呈現一致性的語言意識（如〈近黃昏時〉裡個別敘事者所採用的敘述觀點），而刻意避免多重觀點的混雜；相異的觀點多半透過不同的角色來傳達。這種敘事設計讓歐陽子得以有效展開她所偏好的主題：自我欺瞞、自我疏離的個別人

²³ 這裡指的是黑澤明導演的電影《羅生門》，改編自芥川龍之介的小說〈竹藪中〉。

物，如何被自己偏差的現實認知所禁錮。這種侷限，和黑澤明電影裡所描繪的、來自於普遍人性中「自我」的陷阱不同，是一種病理特徵。因此，儘管「真實」的原初輪廓超乎故事人物的意識範疇，其他人物角色，或未捲入事件中的旁觀者，卻可能輕易得知。歐陽子故事的戲劇性效果，於是來自於已知（或容易推知）的真實與遭到特定（而通常十分極端的）心理矇蔽的個別角色之間的張力。身為故事創作者的作家，享有絕對的權力，似乎並不被意義生產過程中牽涉的種種問題所干擾。

早期現代派作家相當自覺地將作品的敘事形式賦予豐富的主題意涵，並且用心地操控故事的敘事觀點。雖然這不見得是西方現代主義文學的特有關注，然而現代派作家對形式和內容之間對應關係的認真探索，無疑替中文小說劃出一個新的創作畛域。例如王文興的《家變》透過精心的形式設計——兩條相互交叉的故事軸線、主角和敘述者之間觀點的刻意混淆——傳達出重要的主題訊息。在《台北人》故事系列中，大量的平行手法在白先勇建構的精緻象徵系統裡扮演了關鍵的功能。自然，有些現象不免讓人感到詫異和遺憾：在這些作家高度熱衷於製造戲劇性情節的同時，似乎對作者在文學再現過程中所扮演的專斷性角色種缺乏自省——或許這可以解釋某些現代派小說裡情節安排的機械化傾向。不過也正是這種對文本形式的高度自覺，使得那些企圖心較大的現代派作家日後得以攀向更高的藝術成就，創造更多「作者取向」(writerly)而非「讀者取向」(readerly)的文本，甚至於脫離「摹倣論」的典範，而以文學作品的文本和指涉對象之間的分歧為基礎，作出更大膽的創新嘗試。

對文壇所產生的影響

六〇年代以降，現代派作家所成功推廣的主題及形式創作習規，幾乎被台灣大多數嚴肅的小說創作者奉為圭臬，而這種新的小說形式必然將較為抒情的散文創作推向邊緣。即使像林文月、莊因、張曉風、方瑜、王孝廉等和現代派作家屬於同一世代的散文家們，多少仍維持著傳統的寫作風格，然而更多的創作人才卻將精力投注於新型態小說的錘鍊。甚至於像陳若曦、陳映真、黃春明

和王楨和這些具有強烈社會意識、並曾公開苛斥現代主義意識型態的作家們，也無疑和現代派作家分享著類似的文學認知；譬如偏好情節本身的戲劇性呈現，避免作者的介入，以及傾向由心理動機詮釋人物行為等。

七〇年代末期，台灣文壇益趨多元，然而現代主義文學運動的整體影響仍然到處可見。李昂、東年、黃凡和顧肇森等戰後嬰兒潮一代的年輕作家擅長處理個人價值與傳統倫理規範之間的衝突，卻仍對生命的意義和存在主義式的焦慮等議題持有相當的興趣。雖然說，這些年輕作家們並不像早期現代派一般，將文學創作當作一種「智性的追求」，不過他們已然充分吸收了現代派引進的文學技巧，尤其是有關小說敘述的「客觀原則」。他們的作品結構精鍊完美，有如雕塑品，往往凌駕於他們的前輩之上。²⁴

現代派小說的發展所產生另一個深值注意的影響，是菁英與流行、現代主義式與傳統主義式的品味之間，趨於兩極化的現象。雖然在長達十多年的時間裏，現代派作家經常在報紙副刊發表作品，但是他們之間若干人越來越強的美學主義傾向，加深了和一般讀者之間的鴻溝。七〇年代後期以降，許多嬰兒潮作家因為在報紙副刊發表作品而知名度大增；差不多在同一段時間，王文興在《中國時報》副刊連載的《背海的人》，卻因為使用「俚俗粗鄙」的語言，冒犯了中產階級讀者的品味而被迫停止。傳統主義者與現代派之間的緊張關係較為微妙，也較少被公開論及。然而毫無疑問的，這兩個陣營中最具有權威的批評者之間，對於文學品鑑標準的看法，存在著深刻的分歧。歐陽子私下閒談時，提到學生時代頗具啟發意義的一個插曲：她大一時寫的一篇詞藻華麗、富有感傷情調的作文，受到國文老師由衷的誇讚，夏濟安教授看了卻大不以為然。傳統主義者對王文興《家變》和《背海的人》鮮少例外的負面反應，進一步證實了這個文學品味上不容忽視的差異。²⁵這些意見之間明顯的二分現象，是四九

²⁴ 80年代，戰後嬰兒潮一代醞釀一股抒情散文的復甦風潮，陳幸蕙、愛亞、林清玄等知名作家的作品可視為代表。這個風潮與「張愛玲熱」幾乎同步發生，可理解為一種對「抒情感性」有意識的推崇。關於這個嬰兒潮作家文學潮流與老一代作家之間的關係的初步討論，可參考〈袁瓊瓊與八十年代台灣女性作家的張愛玲熱〉，《中外文學》23卷8期（1995年1月）。

²⁵ 這個結論根據過去15年來的私人訪問和各種公開發表的意見而得。

年後台灣文壇誕生了一個新美學取向的佐證。而這個美學取向的改變，正是現代派作家成功地挪用了一整套對文本生產和接受具有強力主導效應的創作習規、主題範例的結果。