臺灣現代主義文學概說

柯慶明

一、前言

臺灣現代主義文學，在它興起之際，並未刻意或提倡某種「現代主義」(modernism)的理念，反而是泛泛的感覺或只是強調自己應配合當前社會的「現代化」(modernization)發展，亦當在文藝的領域「現代化」，因而往往強調自己所創作的就是「現代文學」、「現代詩」、「現代小說」…，以與「傳統文學」或「古典文學」…等有所區隔。在當時「現代」的用法，往往等於「當代」。當時社會所極力提倡的「現代化」，目標明確：就是改造以農業、小鄉鎮爲主的傳統社會爲，以工業製造、商業大都會爲中心，而充分融入國際經貿體系的現代社會。

但是這一波的「現代化」，與劉銘傳的始修鐵路，日治時期作爲帝國延伸的建設，有著基本的差異：一方面是世界已經經歷了極端慘烈，而且以原子彈轟炸廣島、長崎作結的第二次世界大戰，人類全體滅絕的命運，已非絕無可能的狂想，而是真實的夢魘。另一方面則是在美蘇兩大陣營對抗背景下進行的國共內戰，國民政府在大陸潰敗撤守臺灣，勵圖於人力物力總動員的現代戰爭中、後來則轉爲長期冷戰的國際情勢下，整頓再起。因而「反共抗俄」是社會動員的總指標，「現代化」的各種建設皆被納入其中。文學藝術上，黨政軍亦皆以「反共文學」與「戰鬥文藝」爲其指導原則。

由於「西潮」自晚清以來，一直是「現代化」取經的方向，拜「現代化」的美名，自新文學運動以來的向西方文學學習，亦可堂而皇之，以聲稱「橫的移植」之方式，繼續進行。對外國現代文學與思潮的譯介，自以與臺大有關的《文學雜誌》、《現代文學》，以至後來的《中外文學》等期刊，影響最爲廣遠。也就是在整體社會，經由黨政軍領導而締造出一股追隨領袖，反攻大陸的神話氛圍中，臺灣大學卻在傅斯年校長：「純粹的爲辦大學而辦大學」的主張下，維持了一個比較清明的人文主義與自由主義傳統，與此相應的則是《文學雜誌》創刊時主張該刊希望能夠被讀者「認爲這本雜誌還稱得上是一本『文學雜誌』」，「文學可不盡是宣傳，文學有它千古不滅的價值在」，其策略則除了鼓勵創作，重新評介中國古典文學外，最重要的是它們的能夠以學術的高度，持續的譯介歐美現代文學的思潮與其經典的作家、作品。因而提供了年青的寫作者，另一種學習的典範與創作思維的想像空間。

臺灣因而亦得以在部分日治時期的基礎，部分中國新文化運動的承續，以及重新輸入西歐北美的「現代」文藝中，逐漸發展出自己的「現代」文藝。與現代科學、技術、經濟發展、管理方式…等同時輸入的，是各種新興的藝術形態與表現，包括了：文學、戲劇、音樂、舞蹈、繪畫、雕塑、攝影、建

築、電影…。在這些以「現代」爲名的文藝發展中，各藝術門類往往是聲息相通的，例如小說家往往兼作編劇家，將其作品改編成戲劇、電影、電視劇，監製上演；戲劇或詩歌亦有意配上現代音樂、與攝影、電影，甚至加上舞蹈作平行的演出；小說家、人體模特兒也會蛻變成爲擅長編舞與演出的舞蹈家；詩人與畫家亦企圖探索共同的美學基點，系列地作跨界的對談，因而爲現代畫的理論與表現留下了見證；雕塑實品由木刻而銅鑄而與它的攝影同場展出；舞臺劇成功了之後搬上了銀幕，以另一種藝術形式重新詮釋、傳播；劇團的即興演出，搭配了新聞時事，亦轉成了每日演出的電視節目…遂在臺北小小的藝文圈內，共構了一個以「現代」爲名的潮流。

在文學的領域上，最早揭竿而起的是，以「現代詩」爲名，不僅是否棄了傳統的「舊詩」；更要超越源自浪漫主義與意象主義，五四時期的「新詩」。「現代小說」亦自覺的吸納象徵主義以降的技法，要超離五四以降的寫實主義傳統。「現代戲劇」亦在劇場上力求突破，甚至改變了先有劇本後有演出的習慣，在即興的演出中，創造了它後來追記的劇本。另外，詩人、小說家當然也會寫散文，但積習不改，造句遣詞或者像詩，敘事言情或許像小說，因而風格迥異於一般散文，自稱爲「現代散文」，大家也就不以爲異了。底下將依上述文類，分別簡述。

二、現代詩

假如暫時不計日治時期以日語創作的「風車詩社」與「銀鈴會」等傳承，那麼臺灣戰後，以中文寫作詩歌，自覺的尋求「現代化」的主張，可以說始自 1953 年紀弦主編的《現代詩》問世，宣稱要「使我們的所謂新詩到達現代化」，「務必使其成爲有特色的現代的詩」；接著紀弦發起籌備「現代派詩人第一屆年會」，於 1956 年初宣告現代派正式成立，參加者先後共計 102 人，並且在《現代詩》13 期封面刊出「現代派的信條」：

第一條：我們是有所揚棄並發揚光大地包容了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要的現代派之一群。

第二條：我們認爲新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。

第三條：詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之表現，新的形式之創造，新的工具之發見，新的手法之發明。

第四條：知性之強調。

第五條：追求詩的純粹性。

第六條：愛國。反共。擁護自由與民主。

第六條很顯然是因應當時政治情勢的說詞。關於第一條，紀弦在〈現代派信

條釋義〉中，列舉了自象徵派以降的各新興詩派，而「總稱爲『現代主義』」，姑且不論他的理解是否合宜，但卻是戰後文壇明白宣言「現代主義」的開始。由於對於「現代主義」的理解不同，並且對「新詩乃是橫的移植」、「知性之強調」與「追求詩的純粹性」等主張有所保留。覃子豪發表了〈新詩向何處去？〉加以批評，不但引發了紀、覃二人的論戰，事實上更擴大爲「現代詩社」與「藍星詩社」之間的論爭。

但即使覃子豪的論述較爲周至深入，「現代詩」的稱謂漸漸取代了「新詩」；而在基本形式上則紀弦以「內容決定形式，氣質決定風格」所辯稱新詩的「正路」，「必須使用自由詩的形式」，也漸漸爲大家所接受，遂放棄了自徐志摩等以降，爲新詩尋找格律與一致音韻形式的企圖。在那戰後悲愴苦悶的年代，「說」的節奏，似乎比「唱」的韻律，更具囁嚅心聲在告白上的直接與真誠。音韻的流利反而顯得浪漫輕浮，欠缺「現代」的實感。

因而「現代詩」在形式上的要求，就只剩下「分行」與「分段」等在視覺上的排列，(再進一步發展就成了「圖象詩」)，雖然後來所欲呈現的經驗，未必都再是離散與斷裂。但「分行」與「分段」，在意念與意象上所具有的「橫看成嶺側成峰」，因而構成的在「斷」與「連」；或「分」與「合」之際，同一詩句解讀時之涵具多重意蘊的潛能，卻仍使「現代詩」句以其歧義之曖昧(ambiguity)，成爲多義濃縮的精鍊文體，而與「散文」形成區隔。尤其人們越來越習慣於以攝影鏡頭(Camera Eye)，自張張照片、成組的幻燈片、…以至電影、電視、多媒體等，來認識、觀察、體會世界與人我的種種，這種「分行」、「分段」的手法，其實與我們當前的知覺習慣相合。因而這原是始自西洋詩調整其音步音節韻律的設計，遂視覺化而成爲「現代詩」的「含不盡之意，見於言外」的形式特質。

至於這種形式與內容的應合，我們可用覃子豪〈現代中國新詩的特質〉，舉爲例證，楊喚〈二十四歲〉略加討論：

白色小馬般的年齡。
綠髮的樹般的年齡。
微笑的果實般的年齡。
海燕的翅膀般的年齡。

可是啊，
小馬被飼以有毒的荊棘，
樹被施只無情的斧斤，
果實被害以昆蟲的口器，
海燕被射落在泥沼裏。

Y. H.你在那裏？
Y. H.你在那裏？

雖然覃子豪強調：「這首詩表現了中國青年對現實生活真實而深切的感受，道盡中國青年的遭遇。它反映出這個恐怖時代和中國苦難的現實。」但全詩僅有「象徵」性的片斷意象，而無一字道及「現實」。全詩以四個不相連屬，互無關連的意象：小馬、樹、果實、海燕，在第一段加上了修飾，作爲「二十四歲」之「年齡」特質的明喻；卻在第二段以分別遭受戕害，形成戲劇性的逆轉。第三段則重覆兩次以楊喚二字的英文簡寫，作「你在那裏？」的追問與召喚。基本是一種「真我」失落之後的追尋，甚至是招魂的呼喚。

「小馬」而具「白色」，除了跳躍奔馳的活力，自亦涵藏「白馬」王子，…等的旖旎夢想。「樹」而具「朝如青絲」的「綠髮」則充滿了青春的氣息，向上生長進取的精神。「果實」而「微笑」則反映一種期待成熟的自然喜悅。「海燕」的「翅膀」乃是它所可以遠翔高飛的動力與憑藉。四種比喻，使用的都是傳統詩語中的優美意象，雖然在景象與意涵上並無直接的關連，卻都足以反映正當青春年華的「二十四歲」時，生命充滿希望的各種美好。

第二段卻將「明喻」當作「真實」來處理，在「命運」逆轉的呈示中，出現了像「有毒的荊棘」、「無情的斧斤」、「昆蟲的口器」、「落在泥沼裏」等醜惡而令人不快的語詞與意象。其實反映了楊喚困陷在持續備戰之軍隊裏的窘境。由於國共內戰不僅是兩個黨派的爭權；更是兩種思想的鬥爭。因此，思想的灌輸與洗腦：天真無邪(白色)，自由自在的「小馬」，「被飼以有毒的荊棘」，生存的目的被凝縮到僅剩：效忠　領袖，爲黨國的利益犧牲。爲了訓練成服從命令的「兵」，即所謂「革命軍人」，原本各具姿態，自然伸長・生長的「個性」枝葉，都必須「施以無情的斧斤」，變成規格一致的木材。同時，軍中「昆蟲」一般的小角色，更是濫用他們在指揮系統上的小小權力，藉其「口器」，不斷以其粗暴的語言，對「兵」士們的自得、自在的人格與其成長，不斷的加以迫「害」騷擾。於是充滿鴻鵠之志，夢想飛翔於海闊天空的青春自我就「被射落」，不但無法奮飛而起，而終竟得深陷在汙濁的「泥沼裏」。這些惡運的「象徵」自然不必如此說死，但對在那個年代當過「兵」的讀者而言，讀來總是戚戚焉別有會心的。

個體遭受集體組織，來自四面八方對其自然天性的扭曲與迫害，正是「現代主義」的典型主題；同時使用了優美與醜惡或令人生厭的意象，詩語與非詩語，造成一種風格上更大的變化與廣度；形式上不相連屬的片斷意象平行並列，但卻間接喻示相同的主題；原是「明喻」的喻依意象竟然轉化爲表現的「主體」，形成一種突兀向化幻爲真的效果；然後經由二者的連接，更是形成近於繪畫上多重併貼的既多層又一面，繁褥壓縮的表現；第一段的存在樣態，轉折爲第二段中命運的變化，使詩歌的「抒情」發展，又兼具了「敘事」的性質；而第三段的突然宕開與重複的呼問，則又凸顯了另一層次的「主體」；使第二段的眾多「主體」頓成新出單一「主體」的多重「隱喻」；隨著意念的變化，自由的出入各種喻象的層次，形成一種因果上的豐繁、混亂…：這首看似簡單淺白的作品，不但意蘊深刻，而且充分反映了「現代詩」涵具

多重肌理，冶思想、敘事與抒情於一爐的特質。

這種將生存的感受，原當作「抒情」的表現，卻透過「知性」的觀照，轉成思維、意念，然後再以「幻想」(fancy)將以意象化、情境化，因而形成一種已然「知性」化，以理傳情，以境說理，富於思想性的「情・理・境」相融的詩意表現，亦見於許多其他詩人的作品，例如周夢蝶的這首〈剎那〉：「當我一閃地震慄於/ 我是在愛著什麼時，/ 我覺得我的心/ 如垂天的鵬翼/ 在向外猛力地擴張又擴張……　　永恆——/ 剎那間凝駐於『現在』的一點：/ 地球小如鴿卵，/ 我輕輕地將它拾起/納入胸懷。」像這樣的作品中，情感成爲被「知性」觀照的對象，成了「幻想」性情境表現的原始素材，反映出現代詩人更大的內省與自覺的傾向，而其精彩值得品玩處，則在它的「思理之妙」與「設境之奇」了。

雖然在「知性之強調」的辯論上，覃子豪主張「詩中的含意」，「非藉抒情來烘托不可」，但真正寫出純粹「知性」表現詩作的，卻不是紀弦而是覃子豪，例如他的〈瓶之存在〉，該詩由「瓶」之各種形象聯想入手，而終於完成其作爲宇宙論或形上學之終極實體的象徵作結，自然是現代詩中的鉅作，姑引其首段，以見其善於使用「弔詭」的「矛盾語法」(The Language of Paradox)，來經營其詩趣之一斑：

「似坐著，又似立著/ 禪之寂然的靜坐，佛之莊嚴的肅立/ 似背著，又似面著/ 背深淵而面虛無/ 背虛無而臨深淵/ 無所不背，君臨於無視/ 無所不面，面面的靜觀/ 不是平面，是一立體/ 不是四方，而是圓，照應萬方/ 圓通的感應，圓通的能見度/ 是一軸心，具有引力與光的輻射/ 挺圓圓的腹/ 清醒於假寐，假寐於清醒/ 自我的靜中之動，無我的無動無靜/ 存在於肯定中，亦存在於否定中」

這裏我們看到了現代詩人利用「象徵」，企圖表達他對終極存在體悟的哲思，也就是堅持「詩」，(而不僅只有科學)，亦仍是認識宇宙本質的一種方式。相同的「矛盾語法」的詩語，若用到情感的體驗上來，如夐虹的〈詩末〉的首段：

「愛是血寫的詩/ 喜悅的血和自虐的血都一樣誠意/ 刀痕和吻痕/ 悲懣或快樂/ 寬容或恨/ 因爲在愛中，你都得原諒」

則不但掌握了愛情本身的雙向兩面的本質，而且更是轉識成智的，通過深愛的體驗而達到了徹悟的智慧境地，這也算是一種特殊的「知性」的表現嗎？

紀弦雖然提出了「知性之強調」，他在創作上反而更具「抒情」性，只是他慣以滑稽駭俗的意象或比喻，來避免了陷入優美溫柔的浪漫情調，例如他的〈狼之獨步〉：

「我乃曠野裏獨來獨往的一匹狼。/ 不是先知，沒有半個字的嘆息。/ 而恆以數聲悽厲已極之長嗥，/ 搖撼彼空無一物之天地，/ 使天地戰慄如同發了瘧疾；/ 並刮起涼風颯颯的，颯颯颯颯的：/ 這就是一種過癮。」

就是以誇張戲謔的方式，正言若反的表達了現代詩人作爲社會邊緣角色的孤

寂、悽徨與徒勞，除了書「空」咄咄，孤「嗥」自賞，別無作用。這裏正是以「無意義」的表現，來對抗現代社會的無意義。因而現代詩的另外一個寫作策略，就是刻意的模擬自我經驗的生發歷程，而造成一種因果顛倒的錯覺，如洛夫〈石室之死亡〉的首段：

「祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住/ 在清晨，那人以裸體去背叛死/ 任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管/ 我便怔住，我以目光掃過那座石壁/ 上面即鑿成兩道血槽」

因爲猝死在戰地的坑道中，真的能夠顯示什麼命運的因果？被突如其來的墜石砸中，又能反映什麼神祕的天意？當死亡是如此輕易與頻繁之際，除了直接的經驗之外，似乎所有的因果解釋都是可疑，甚至是多餘的。而現代詩分段、分行的設計之適合這類主題與經驗的表現，正因猶如攝影鏡頭的焦點可以自由運轉與剪接，而打破其時間順序與因果關連。因而「蒙太奇」(montage)的表現手法，就一樣的成了現代詩之章句結構的語法。

這種「蒙太奇」手法，既可以如商禽〈鴿子〉詩中一再的，一方面將左、右手比擬成雀鳥，互依互偎，作了許多展演；一方面卻又不斷提起空中飛翔的鴿子、鷹鷲，因而在擬象與實體之間，形成一種戲劇性的對位，使意義成爲多重的放射與交響。亦可產生如林亨泰〈風景 No.2〉這樣的空間呈現：

然而海以及波的羅列　　然而海以及波的羅列

外邊還有　防風林的　外邊還有　防風林的　外邊還有　防風林的

透過橫直矩陣對峙，頗有兩軍對陣意味的圖示，反映的正是海波與樹林所象徵的自然與人工的差異和對抗。海波的順風侵襲海岸與岸上重重種植的「防風」林，不僅顯示了自然的威力；同時更展現了人們勇於對抗自然，爭地墾植的意志與宏壯。「現代」詩至此已經發展成多重示意的寫作文體，而且產生多種多樣的主題內容與風格表現。

三、現代小說

一九五六年《文學雜誌》創刊，夏濟安在十月的第二期上，發表了〈評彭歌的《落月》兼論現代小說〉，提倡師法享利・詹姆士、普魯斯特、吳爾芙夫人、喬哀思、福克納等人，創作「現代小說」。主張「用『主觀的現實』來代替『客觀的現實』」，強調「把握住故事中人物生活裡面最重要的一刹那的」「悟」等內心的「動作」，「運用『聯想』作用」，「以一運串心理的景象展示於讀者之前」等「意識流的方法」；同時提議「有意模仿音樂的作曲法」，「講究節奏，講究旋律的進行，講究主題的反覆呼應與發展」，「接近樂曲的結構」，並要求「把注意力轉移到象徵上去」，經營「貫串全書意象(image一就是心目中所看見圖畫)」。因爲「二十世紀小說是有意模仿詩的技巧的。我所謂「詩」，主要的是指象徵主義的詩」，他強調：「這一刹那的描寫，對於作者的文字技巧，該是一種考驗，一種挑戰。每一個偉大的小說家，幾乎都曾有過幾節超越散文而接近詩的描寫」，因而得「慎選…妥切的字眼，句法的安排上應…(場景)進行的節奏，下合…(人物內在)的心跳，運用明喻暗喻各種修辭技巧」，總之是重視文字表現，主觀經驗之深度模擬，甚於故事安排情節變化的一種小說寫作的方式。他在臺大外文系的教學與在《文學雜誌》上修改發表的小說作品，鼓舞了一輩的年青作家。

一九六Ｏ年三月，他的學生們白先勇、王文興等創辦了《現代文學》，宣稱：「我們感於舊有的藝術形式和風格不足以表現我們作爲現代人的藝術情感，所以，我們決定試驗，摸索和創造新的藝術形式和風格。」一九六二年十一月，發表在《現代文學》的作品，重新編成《現代小說選》單行，王文興在〈序〉文上，強調「這些現代小說」：「多了一樣『現代』這箇東西，是『現代』使你不安，使你不悅，它和你的農業社會脫了節，它的坦白無隱使你不願正視」。一九六七年四月葉維廉發表〈現代中國小說的結構〉，聲稱：「中國(臺灣)的現代小說(過去十年間的小說)都先後在衝破文字的因襲性能而進入空間的表現(同時呈露)及節奏的雕塑」，提出了「這種以語言結構模擬內心世界的結構所強調的『動速』，起碼有兩種節奏。第一種我們可以稱之爲『映象的節奏』(指視覺意象)，第二種我們可以稱爲『心象的節奏』(指思路的節奏)」，因而主張對這種小說：「我們必需要認識作者用何種語言的結構(映象的節奏？心象的節奏？等等)去克服或調和何種主題的結構，然後再看其間是否達到了平衡及飽和。」由此可見，進入了「現代」的時期，小說寫作的藝術已經有了重大轉變，而其內容亦逐漸脫離了農業社會所形成的種種傳統理念，更爲「坦白無隱」，也令人「不安」、「不悅」，而不再只是「綺夢」的編織。

這種「不安」、「不悅」一方面來自寫作形式上的突破成規；一方面則由於選擇題材與內容，更加「坦白無隱」的面對當時社會的真實，不配合「國策」與封建或者革命的倫理，而投入「國王新衣」的編綴工作。因而「現代主義」文學長期以來，持續的同時受到左、右二翼政治意識型態論者的抨擊。在「現代小說」所反映的主題內容方面，首先是戰爭的殘害與流離的命運。

這些小說正創作在二戰(抗戰)與國共內戰之後，戰爭中人們所經歷的種種「邊際情境」，往往成爲經驗的背景，而結局則是流離在臺的生存情境；例如司馬中原的〈黎明列車〉，描寫一對彼此不知名的青年男女，自烽火下的大陸逃難來台過程，曾有三度的相遇，尤其第二次，在炮彈如雨的轟擊中，企圖攀爬上來臺的船艦時，他們共同經歷，「時間給我們一分鐘的生存和一分鐘的死亡」，「無數聲音在閃光的火柱中歌唱：生存生存生存！死亡死亡死亡！」，她被震入彈坑，他「從彈坑中拖起她」，上船後又失散。來臺在軍隊的營區匆匆看見又各隨部隊離去。八年後在火車上重逢，對坐而未交談，卻一起開窗讓一對飛蛾飛出車廂。因爲這一段往事的重行浮現，讓男主角堅定了他的留在軍隊，保國衛民的人生抉擇。全篇以片斷的回憶，交織黎明中列車內外的景象，充滿明喻暗喻構成一篇充滿寓託且多義複旨，華麗豐厚，猶如個人史詩的作品。

白先勇的《臺北人》皆以內戰敗後，流離在臺人士的境況爲內容，但在〈歲除〉中讓曾經參加「臺兒莊之役」的賴鳴升，雖然眼前生活消瑟，卻自豪的於歲末晚宴中露出右胸「碗口大，殷紅發亮的圓疤，整個乳房被剜掉了，塌下去成了一個坑塘」，並敘及他的團長「只看見火光一爆，他的頭便沒了，他身子還直板板坐在馬上」，作爲戰況慘烈的歷史見證。在〈一把青〉中則敘述空軍飛官的高陣亡率，以及連隊伙伴娶陣亡者之寡婦，以照顧其妻小的習慣。純情的女主角朱青，當其丈夫「郭軫在徐州出了事，飛機和人都跌得粉碎」時，痛不欲生；來臺之後卻成了玩世不恭，遊戲於眾多飛官間的大眾情人。即使並未陣亡，戰爭傷害的烙印，卻同時加在相關人物的肉體上與人格上。但是對於內戰與流離之集體苦難，描寫得最爲驚心動魄的作品，卻是王文興的〈龍天樓〉。該篇以山西的一群抗日英雄，卻於內戰太原失陷後各自以匪夷所思的經歷，遭遇包括人心渙散，軍隊譁變，屬下變節求榮，朋友背信棄援，敵人殘殺俘虜，饒命者亦加以宮刑，以至突圍時不願頭顱爲匪所辱而必須親斬弟頭，回鄉接眷者亦發現親人皆已慘遭殺戮，甚至先姦後殺…等等，終於逃到臺灣，十三年後聚會，爲老長官祝壽亦各敘劫難，互勉餘生。

二戰期間的臺籍日本兵，在戰後雖是還鄉而非流離，但損傷並不稍減，例如陳映真〈鄉村的教師〉中主角吳錦翔戰後自南洋歸來，因洩漏了自己在戰地吃人肉的經歷，而被村人視爲異類，終於自殺。黃春明〈甘庚伯的黃昏〉，則敘述甘庚伯的獨子阿興，戰後自南洋歸來卻發瘋了，往往「瘋得沒穿衫沒穿褲」而遭孩子們以投擲石塊加以「陵遲」，甘庚伯只好在阿興仍持續的以「日本兵吼著喊立正與稍息的口令」聲中加以圈牢監禁。「戰爭」對於許多受害者而言，仍然沒有結束。

戰亂流離之下，身歷其境的人，往往被連根拔起，在形影相弔的孤絕中往往只有陷溺於情慾的淵藪。白先勇〈香港一一九六Ｏ〉，以灣仔夜市爲背景，寫原爲師長夫人的余麗卿在師長被砍頭掛在城門上後，改名換姓寓居香港，卻與「躲在灣仔閣樓頂的吸毒犯」，「滾在一堆」，沈溺在「像亞當和夏

娃」,「讓我們的身體緊緊的偎在一塊，享受這一刻千金難換的樂趣」中，不能也不肯自拔。這裏未必在指責女主角的背德，描寫的反而是家國破碎所導致的哀莫大於心死：舊有的社會體制崩潰之餘，相關的禮教倫範頓成無所附麗的荒謬。剩下的僅有孑然一身的當下此刻，身體內的原始情慾，反而成了最後的一根稻草。

即使未立即肇因於戰亂，光是流離於異邦異鄉，在原初的理想突然喪失其意義或吸引力之餘，主角們所剩下的往往就是這根稻草。白先勇以「謫仙」爲名，先後寫了〈謫仙記〉、〈謫仙怨〉，前者的女主角李彤身經國亡家破的悲慘遭遇，雖勉強以放浪形骸度日，終於還是以跳河自殺，完成了她的「威尼斯之死」。後者的女主角黃鳳儀，卻在相約赴美的情人變節，傷心之餘，成了湮沒在紐約，享有「一種獨來獨往，無人理會的自由」的吧女。同樣的，〈芝加哥之死〉中的吳漢魂，犧牲一切只爲求取博士學位，母喪不歸，女友嫁人，雖然學位到手，卻無限空虛，在一場偶然的情慾接觸後，更加失望，終於預想自己「死於芝加哥，密歇根湖」：肯抓住或不肯繼續抓住這根稻草，竟成了這些傷心人的生死關鍵！

對於情慾的正視，正是現代小說重要的主題內容之一。王文興分別以三篇小說勾勒了情慾啓蒙的三個階段。在〈母親〉這篇充滿實驗意味 (在極短的篇幅裏，同時書寫了以敘事者觀點描寫的充滿母子象徵意象的夏日外緣場景，母親意識流的內在獨白，與以近於詩句或電影分鏡方式，描寫她的男孩，到鄰居離了婚的吳小姐家玩)的作品中，將其高潮停格在甫上小學一年的「貓耳」，在兩人皆無意中，於吳小姐換衣的過程，初度看到了女性的裸體：「電風扇吹開了通往臥室的綠花布簾。　吳小姐在臥室。　站在床的前面，她伸手剝掉上衣，褪下裙子。　不久，她全身裸露，站立在臥室的中央。　她潔白完美地站立著。　他覺得從未見過甚麼比她更白。　」 因而得到了性的初始啓蒙。在〈欠缺〉裏則由敘述者回敘他在十一歲上初中之後，暗戀新街坊的裁縫店的女老闆，僅管對方已有年齡和自己相若的兒子，仍不改其思慕，直到她吸金捲逃，使他發現自被「她那一張美麗而慈善的臉」所欺騙，因而「新曉得了生活中攙雜有『欠缺』這回事」，發現了愛與罪的可以有糾結。在〈最快樂的事〉，則直寫一個「年青人」在經歷了初次的性經驗之後，卻深覺失望，並未感與到「最快樂」，而有醜陋與厭惡的感覺，結果自殺。更牽涉到了愛與死的主題。

未被社會所允許的性經驗，帶來濃厚的罪惡感，甚至自殺以自懲。白先勇的〈寂寞的十七歲〉中第一人稱自白的敘事者，對自己的初次與同性，也是唯一的性經驗充滿罪惡感，焦慮自己臉上會刻下「墮落之痕」，而存心逃避明日的「結業式」。〈遊園驚夢〉中以擅唱崑曲而嫁作權傾南京錢將軍填房的錢夫人，在南京時與丈夫的隨從參謀，有了「只活過那麼一次」的外遇經驗，但罪惡感與絕望，亦足以使她的嗓子在酒宴唱〈遊園驚夢〉時啞掉了，即使丈夫去世，來到臺灣，依然無法再唱。陳映真〈我的弟弟康雄〉中敘述者的

弟弟康雄因未能堅持自己的理想，又與有夫之婦有染，因而自殺。作爲敘事者的姊姊，則放棄父親、弟弟的理想，選擇富貴，嫁入豪門。愛與罪，生與死，道德理想與情慾現實，遂糾纏難解，成爲極是動人的故事。

由此也產生了一些反映倫理序位之變異的名作，王禎和的〈嫁妝一牛車〉中趕牛車的萬發，迫於生計先是默許可能與妻子阿好有私情的成衣販子姓簡底租住家中，到了因牛隻發狂傷了路童入獄出來，竟然接受姓簡底頂給他一臺牛車，而定期以出外餐飲的方式，容許妻子與對方的性愛，在村人的非笑中，過著形同租妻的生活。對於「餓死事小，失節事大」的古訓，作了悲哀而無奈的否證。七等生〈我愛黑眼珠〉中原本依賴妻子工作生活的李龍第，在突起的洪水中救了一名生病的妓女上屋頂，正好用原爲妻子準備的雨衣、麵包、香花救助贈予她。妻子目睹他們二人的擁抱，多所呼喊。李龍第卻以「我須負起一件使我感到存在的榮耀之責任」而置之不理，令妻子欲泅泳過來而被洪流沖走。李龍第不斷藉「情境倫理」以取代「名份倫理」的論述，在內心自辯，不但反映了人物複雜的感性分割，也對傳統的「名教」提出另一種的質疑與顛覆。

朱西寧〈鐵漿〉中孟昭有還活在「以父之名」生存的世界，自以爲喝鐵漿爭包鹽槽，是庇蔭兒子，但初期的風光，卻只令他養成抽大煙的惡習，火車通車後更因此傾家蕩產，死無葬身之地。正以「現代」情境確證了「傳統」觀念的過時，不僅無用而且有害。黃春明〈兒子的大玩偶〉中身爲父親反而以兒子的存在找到了可以忍受爲了在「現代」社會謀生而必須異化之痛苦的意義與支撐，作「兒子的大玩偶」反過來成爲他生存的價值。在〈看海的日子〉中，妓女梅子亦因生育後，抱了孩子在坐火車時得到讓位，而自覺身份轉移，獲得新的生存意義。

但也許最具代表性的「現代」小說是王文興的《家變》，不但形式上化整爲零，成爲編號與字母兩系列片斷的交織，文字風格新異而富詩意；內容上則由父親(而不是孩子)的離家出走，牽引出主角范曄由小時對父親之崇拜親近，而在成長過程逐漸轉爲疏遠、鄙夷與排斥的心理演變；父親離家出走後，雖多方尋找並無收穫，終究是取代了父親在家中的位置。反映的不僅是核心小家庭的興起，導致家內權力關係的變化；更重要的是社會身份之不再由家庭決定，導致的「倫理」關係的位移，尤其社會升遷的開放，使子女往往比父母更爲適應不斷變化的「現代」社會，不論在社會地位或知識上遠勝父母。「現代」的涵意，正來自對「當下」之「情境」的掌握，不論是不斷累積取代的知識，或持續演變的社會情勢的掌握，越來越成爲生存之所必須，意義與價值之來源。

四、現代戲劇

劇本的創作，雖然其原初的意圖是爲了劇場上的演出，但因已然蘊涵了

所有與「文學」相關的要素，因而亦可通過「閱讀」來加以欣賞。正如我們未必有機會欣賞《竇娥冤》、《暴風雨》的演出，但卻都可以經由「閱讀」欣賞關漢卿、莎士比亞的才華與智慧。但大體而言，國人較少「閱讀」劇本，尤其是當代劇作的習慣。因而現代劇作的寫作與出版皆受限制，在數量上遠遜於小說。在有演出機會時往往由小說家自行改編爲劇本，如白先勇的《遊園驚夢》等劇作皆在演出後方才出版。王禎和自〈素蘭要出嫁〉起，即遊走於小說與劇本間，許多作品，皆在共同的架構下踵事增華，轉體互注。《人生歌王》更是先有劇本後有小說。他們終究仍以小說家知名。

當劇場逐漸盛行「反戲劇」或「後現代主義戲劇」之際，似乎只有姚一葦仍然堅持「爲文學戲劇奮鬥到底」，因他對自己的劇作強調：「如無機會演出，亦可當做文學作品來閱讀」。張曉風的劇作皆爲基督教藝術團契的定期演出而寫，但卻因其原爲散文名家而獲得出版機會。另外在演出之後，更有劇本問世，則有汪其楣與賴聲川等。他們的劇作，基本上皆已走出「寫實」的表現，在結構上亦往往呈片斷併貼，平行並列的形態，都是複雜多元的主題意念之同時併呈，重於單一情節發展意蘊之發掘的表現。在更自由的使用劇場空間與表演方式的「現代」手法下，題材則一方面反映當代情境；一方面重新詮釋古典的文史素材。藉傳統經驗與現代感性之融合，而以「我們一同走走看」的試驗心情，邁向前途未卜的「現代」情境。

姚一葦的劇作，從《來自鳳凰鎮的人》起，即一方面書寫流離情境；一方面則歷經自我意義的追尋，而以忘我之真愛作爲回歸的契機。雖然風格表現略異，到晚年的《重新開始》，仍然反映了類似的主題。只是導致離散的是「現代」觀念與「知識」術語所造成的疏離與迷失。自我追尋與社會壓力，不論在古典題材的《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《馬嵬驛》或當代背景的《紅鼻子》，幾乎總在質疑愛情以至否定婚姻。而以個人作爲群體救贖之「獻祭」的情勢或企望，則先後出現於《紅鼻子》、《馬嵬驛》與《申生》。在時代的橫暴下，古典劇如《傅青主》裡的滿清入主；當代劇如《一口箱子》中，群體對放射性鐳錠的追索，都逼迫使人放棄「自我」的堅持，而傅青主、阿三、以至於申生都自始至終，抵死守護，申生、傅青主皆流芳後代，阿三則不免枉死。反映的是當代的集體主義洪流更加嚴峻？還是藉藉無名的小人物，本來對於護衛自己的「人格」與「認同」就是更加無助？我們是否只能以《X小姐》中，X小姐的不斷喪失記憶，才能在這多變的「現代」社會生存？

由於舞臺共同參與的儀式效應，戲劇往往更能象徵性的呈現社會的集體處境。現代劇作，對於臺灣社會的定位，往往多所著墨。一是避秦的「桃花源」，如張曉風的《武陵人》與賴聲川等的《暗戀・桃花源》；另一則是國際間的「孤兒」，如汪其楣引申自《亞細亞的孤兒》的《人間孤兒》。但是在張劇中，進入「桃花源」的黃道真分裂爲三重的人格，竟然視「桃花源」爲「麻痺了靈魂」「消滅了決心之「次等的幸福」、「仿製的天國」，而宣稱：「我已不屬於這低劣的歡樂，我寧可選擇多難的武陵」。而賴劇亦呈明居世外「桃

花源」;「暗戀」世上雲之凡的矛盾情境。《人間孤兒》的系列作品，除了強烈的土地關懷，亦充分反映無法整合的文化認同危機。從事文學出版的劇作家(或團體)不多，但亦自有深刻的反思。

五、現代散文・結語

散文仍是社會上寫作與出版的大宗，但哪些才是「現代散文」？迄無定論。一些詩人如余光中、楊牧，以詩語的修辭與詩境熔鑄的方式寫作散文，但徐志摩何嘗不如此？朱自清亦有其寫景如畫的〈荷塘月色〉。至於像張秀亞〈不眠之夜〉:

> 杯口邊，醞釀著一股咖啡的香味，像是一個幽靈，在惡作劇的磨難著我…
> 唉，我的長髮，是糾纏的、叢密的枝葉，裏面，像藏著多少亂鳴的鳥雀…
> 我的血液，也在歌唱，像是才溶的無數道溪流…

這樣的寫作方式，算不算就是「現代散文」？至少她沒有宣稱那是「詩」。至於像張曉風〈一個女人的愛情觀〉中：

> 愛一個人便是小別時帶走他的吻痕，如同一幅畫，帶著鑑賞者的朱印。
> 愛一個人就是橫下心來，把自己小小的賭本跟他合起來，向生命的大輪盤去下一番賭注。
> 愛一個人就是讓那人的名字在臨終之際成爲你雙唇間最後的音樂。

它與「詩」，尤其是「現代詩」的區別，究竟何在？只是它的「分行」，沒那麼清楚？「現代」文藝的跨界表現，不斷逼迫我們對文類的性質，重作定義。葉維廉乾脆在同一篇內，不分行的散文與分行的詩平行並列。誰說姜白石的詞一定比詞前的小序更具「詩」意？那麼，將散文寫得具有「詩」味，就一定算是「現代」散文？這個問題，迄無定論。但當時各種「文類」的作者，都在求新求變，力求有所突破，確是事實。或許這就是「現代主義」之所在了。