《現代文學小說選集》的現代主義特色

郭 玉 雯

摘 要

《現代文學小說選集》是臺灣《現代文學》其中一位主將歐陽子,在1960-1973年,第一到五十一期,二百零六篇短篇中選出三十三篇的集子,其選擇大抵以符合「現代主義」精神爲標準,每一篇前面附有歐陽子「新批評」式的簡介。其中作品大致比《文學雜誌》(1956-1960)現代文學的草創期要先進,創新與實驗精神又比1977年《現代文學》復刊之後要來得強烈。每位作家只選了一篇,對於作品產量較多的作家雖未必公允,但此選集卻不失作爲臺灣最具「文學現代性」之短篇小說的典範,其中頗能彰顯現代主義文學的特色。本文試從三方面來討論此選集所具有的現代主義特色:一是多篇「呼應存在主義的課題」,二是相當「重視人物的心理描寫」,三則爲「鍛鍊語言講究表現方式」。

關鍵詞:現代文學、現代主義、存在主義、心理分析、反諷

《現代文學小說選集》的現代主義特色

郭 玉 雯

前 言

臺灣二十世紀六〇年代,以臺大外文系師生夏濟安與白先勇、王文興、歐陽子等爲主的文學家,爲臺灣比較不受政治勢力正面介入與影響,自主性頗強之文學創作與批評開疆闢土,奠下了戰後臺灣文學發展現代性之堅實基礎。以白、王爲主所創辦的刊物《現代文學》(1960-1984)在時間上剛好接續著他們夏老師的《文學雜誌》(1956-1960);這個承傳重要無比,《文學雜誌》的啓導與《現代文學》的發揚,將戰後臺灣文學真正推進到現代之中,成爲名符其實的「現代文學」。

從文學史的脈絡來看,表面上這兩個刊物在臺灣是異軍突起的,其實仍隱然 有所承續。一方面,日治時代(1895-1945)臺灣文學中的現代性已逐漸形成(透 過中日的現代文學,或日本的譯介而與西方現代接觸),然而此時期作品 1949 年 後遭國民政府禁絕,臺灣文學中的現代性發展歷程似乎就此中斷,但文學現代性 的需要與效應從十九世紀末到二十世紀中是「世界的」,「只是每個國家或文化」 甚至於各別作家吸納排拒、因應與磨合之道可能有時間與程度的差異,所以在追 求文學的現代精神方面,這兩個刊物實與日治時代諸現代派小說有暗中相通相合 之處。另一方面,《文學雜誌》與《現代文學》同時也完成了中國文學或中文寫 作的現代性,白先勇說:「六十年代,反觀(中國)大陸,則是一連串文人的悲 劇,老舍自沉於湖,傅雷跳樓,巴金被迫跪碎玻璃,丁玲充軍黑龍江,迄今不得 返歸,沈從文消磨在故宮博物館,噤若寒蟬。大陸文學,一片空白。因此,臺灣 這一線文學香火,便更具有興滅繼絕的時代意義了。」2不只是三〇年代前後的 新文學作家在六○年代被政治運動整垮,發軔於晚清的中國文學現代性--主要 是在傳統的書寫習慣中逐漸吸納西方十八世紀以來的各派文學特色,其實也是 「被壓抑的」、「未完成的」3。五四時代的「文學革命」主要是白話文的語體革 命,其目的是更爲廣泛的「文化改革;以白話文創作出好的現代文學需要時間, 可惜當時及後來中國政治社會環境不容許,所以「文學革命」未竟(包括胡適所 提倡的緩和的政治社會改革運動),三〇年代乃演變成「革命文學」, '文學成爲 宣傳無產階級革命的工具,四○年代更成爲抗日戰爭的精神武器。

1956年,臺灣大學外文教授夏濟安在《文學雜誌》類似創刊宣言〈致讀者〉

¹ 臺灣日治時代的黃星聰於〈論普及白話文的新使命〉一文中說:「我們雖然是生在一個小小的台灣孤島,總是我們也是宇宙間人類的一部分,既然是人類總要合世界人類的生活、要依天命發揮我們的個性,有了最高的文化生活。」見《臺灣》1923年元月號。

² 見氏著〈《現代文學》的回顧與前瞻〉,見歐陽子編《現代文學小說選集》(臺北:爾雅,1977), 頁 17。

³ 此處套用王德威與李歐梵的書名,一是《被壓抑的現代性——晚清小說新論》(臺北:麥田, 2003),一是《未完成的現代性》(北京:北京大學, 2005)。

⁴ 可參考見夏志清,《中國現代小說史》(香港:友聯,1979)第一章〈文學革命〉,頁 1-26。

一文中說:「我們不想逃避現實。我們的信念是:一個認真的作者,一定是反映他的時代表達他的時代的精神的人。……我們反對共產黨的煽動文學。我們認為:宣傳作品中固然可能有好文章,文學可不盡是宣傳,文學有它千古不滅的價值在。」「這幾句話將戰後臺灣文學的推向現代之要點揭示出來:一是不受政治左右派干擾的文學獨立觀,所以共產的煽動文學固然遭到反對,五〇年代臺灣的反共八股作品無形中也在摒除之列。二是現代文學不只被動地反映時代,同時也要主觀地表現時代精神;不止於客觀地描寫社會狀況,也要將時代對世界宇宙(包括空間與時間)、人類人性(包括命運與潛意識)的新認知,對現時現地的新感受表達出來。三是堅信文學的價值是恆久的,這種信念即來自於現代主義(Modernism),因爲「現代主義是在重塑浪漫主義的氣質,其主要的哲學特徵就是,它宣稱文學本身就是至高無上的、不可替代的認識形式。」「

1960年創刊的《現代文學》延續了《文學雜誌》而更往現代主義靠近,現 代主義是文學現代性最極致的表現,尤其在審美方面,所謂「我們有感於舊有的 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。這刀就文學的本位觀進行更好的發揚。總之, 此兩種刊物所提倡的是一種文學的「現代意識」,由此引發文學作品在內容、形 式以致於風格的現代化。「現代意識」雖由西方領導,但任何傳統文化文學在二 十世紀總得面對受制於固有模式而思突破的問題。。曾任《現代文學》主編的王 文興說:「真正推促現代主義藝術的原因,恐怕是歷史本身,也就是說,現代藝 術的形成是演變而成的,是自然形成的。「太多過多的文學史都把(現代文學) 演變說成是達爾文,產業革命,世界大戰等等的影響——其實這些都只是說到表 面理由而已,最先的,最重要的理由應該是打哈欠(厭倦舊的表現方式),有了 哈欠,才立意去變,然後,變時,才受到甚麼達爾文,產業革命,世界大戰的影 響。 - ¹⁰一方面立基於文學自身的求新求變之演化,另一方面這兩個刊物因爲編 作者大部分爲外文系出身,接觸了現代西方文學而獲得直接的啓發; "既著重翻 譯介紹其他國家的文學,自己的創作亦從中獲取充足的現代養份,使與自己民族 語言文學作交涉。二十世紀末的艾勒克 • 博埃默 (Elleke Boehmer) 說:「現代主

_

⁵ 見《文學雜誌》創刊號首頁。

⁶ 許俊雅曾論及:「夏濟安原先所倡導樸實的風格並未完全實現,其成就反而是介紹西方哲學和文學的觀點,爲當時教條化、庸俗化的文學潮流注入一股新潮,間接助長現代主義的聲勢。」見氏著〈回首話當年——論夏濟安與《文學雜誌》〉,收錄於氏著《見樹又見林——文學看臺灣》(臺北:國立編譯館,2005),頁432。

⁷ 見邁克爾 • 貝爾〈現代主義形而上學〉一文,收錄於邁克爾 • 箂文森編,田智譯《現代主義》 (瀋陽:遼寧教育,2002),頁 37。

⁸ 見《現代文學》第一期〈發刊詞〉,頁2。

⁹ 中國大陸一直到文革結束,傷痕文學與尋根文學短暫流行過後,八○年代才比較全面地展開現代主義的(稱爲「先鋒主義」)的發展,他們也並沒有所謂足夠的物質條件或中產階級的成立做爲背景,可見文學現代主義的興盛不一定與此有關。

¹⁰ 引言分別見〈現代主義的質疑和原始〉、〈淺論現代文學〉,收錄於氏著《書和影》(臺北:聯合文學,2006二版),頁 184、188-189。

¹¹ 不論是日治時期或戰後,本省或外省籍,臺灣多位現代派作家都說自己深受杜斯妥也夫斯基的影響,例如翁鬧、王昶雄、鄭清文、王文興、白先勇等。

義就是歐洲人在尋找替代性的意義,但是新生的殖民地文藝家確實也有功勞,他們在西方人眼中代表並證明了世界的多元性。如果不只考慮殖民地作家的參與,還看到審美方面新出現的交叉影響,則可以說現代主義只是文學中全球性文化互滲過程的一個開端,這個過程持續至今,仍然興旺發達。」¹²

《現代文學》並不排斥寫實主義,發行一年之後他們以「本社」的名義發表 的出刊詞裡說:「我們認爲,現代主義,與其說是形式,不如說是內容。假如有 一位作家,能克守佛樓拜爾的寫實規律,來描述今天的社會,我們也承認他是現 代主義者。」『雖亦著重「現代」生活內容的現實描述,但「現代主義」似乎是 《現代文學》更願意高舉的鮮明旗幟。14李歐梵在〈中國現代文學的現代主義〉 中,追溯臺灣《現代文學》的現代主義,認爲起源於中國大陸三〇年代上海的現 代派作家,例如象徵派詩人李金髮、戴望舒等,且明白地將臺灣的現代主義作品 歸屬於中國文學的脈絡中:「詩比小說搶先一步成爲臺灣地區現代主義的主流, 原因很明顯。紀弦爲(上海)戴望舒所主持下的氣數不佳的《新詩》雜誌的同仁 之一,在1953年(臺北)創辦新的《現代詩》雜誌,顯然又使20世紀30年代 那點微末的遺續復活起來。」15此爲訴諸有形的歷史遷動痕跡之說法,但對於日 治時代臺灣小說的現代性如何蘊育生成的歷史顯然有所睽隔。紀弦在上海確實曾 以「路易十」爲筆名發表現代詩,四○年代上海現代派女作家張愛玲曾說:「路 易士的最好的句子全是一樣的潔淨,淒清,用色吝惜,有如墨竹。眼界小,然而 沒有時間性,地方性,所以是世界的,永久的。」16「世界性」確實是現代主義 文學重要特質之一。王文興也說:「我絕對相信藝術沒有國界,也不要耽心會失 去自己民族的特色;在那個地方產生的藝術,它就是想儘量排除其本身的色彩也 都排除不掉。也不必以爲接受了西方,寫出來的產品就會變成西方的產品。 17

《現代文學小說選集》是《現代文學》其中一位主將歐陽子,在 1960-1973 年刊出的小說裡加以精挑細選的集子,其選擇大抵以符合「現代主義」精神爲標準,每一篇前面附有歐陽子「新批評」式的簡介。¹⁸其中作品大致比《文學雜誌》的草創期要先進,創新與實驗精神又比 1977 年《現代文學》復刊之後要來得強烈(七〇年代臺灣鄉土文學已然興盛且成爲主流),研究此選集能體會到臺灣戰後現代文學與日治時期的現代派小說在精神上是遙相呼應的,以及中國文學(或中文創作)的現代革命在實質上如何繼續往前推進。白先勇說:「六〇年代的現

¹² 見氏著 • 盛寧譯《殖民與後殖民文學》(香港:牛津大學,1998),頁 141-142。

¹³ 見《現代文學》第七期,以「本社」的名義發表的出刊詞〈現代文學一年〉,頁5。

^{14〈}現代文學一年〉中曾揭示三點:「一、他們不滿目下藝術界的衰萎。二、他們盡力接受歐美的現代主義,同時重新估量中國的古代藝術。三、他們的年齡,都在廿歲到卅之間。」見《現代文學》第七期,頁 4。

¹⁵ 見氏著《中西文學的徊想》(南京:江蘇教育,2005),頁53。

¹⁶ 見〈詩與胡說〉,收錄於氏著《流言》(臺北:皇冠,1968),頁133。

 $^{^{17}}$ 見李昂〈長跑選手的孤寂--王文興訪問錄〉,收錄於康來新編《王文興的心靈世界》(臺北:雅歌,1990),頁 68。

¹⁸ 現代主義在批評方面似乎與「新批評」脫不了干係,至少在臺灣文壇是如此。歐陽子後來爲白先勇《臺北人》寫了一本評論集《王謝堂前的燕子》(臺北:爾雅,1976)即臺灣「新批評」的代表作。

代主義文學運動不僅在臺灣文學史上,在中國當代文學史上也是一個很重要的文 學現象。它可說是一次 Mini (小型)的五四文學運動。它對於文學的意義首先 在於藝術的自覺,儘管它同時包含了現代人對內心困惑的省察等內容,但最重要 的是,它使作家認識到文學是一門藝術。」¹⁹又說:「我們那時對五四的文藝, 那種已經形成了陳腔爛調的文藝腔,很討厭。他們開拓的精神我們很欣賞,創新 的精神,反傳統的、不受拘束的精神,很欣賞。」「基本上我想我們那時候是達 到了(創刊目標)。我覺得六〇年代對臺灣文壇相當重要。 120因國民黨政府刻 意禁絕,其實六〇年代的臺灣文學家並無法完整地看到中國新文學的主流作品。 除了紀弦帶來微弱的火苗之外,《現代文學》等於重新建立現代文學傳統,也確 實達到目標,不但成爲六〇年代臺灣文學的主流,也充分影響了此後許多作家的 文學創作,白先勇也說:「在六○年代崛起的臺灣名小說家,跟《現代文學》,或 深或淺,都有關係。」21甚至八、九〇年代成名的作家,也都受到《現代文學》 所提倡的現代主義之洗禮,例如張大春、朱天文、施明正等等。《現代文學》確 實培養了臺灣最優秀的作家,包括被歸類於「鄉土寫實」系譜卻不願的王禎和與 黃春明22,以及爾後從事階級與民族主義戰鬥的陳映真。23施淑說《現代文學》所 代表的現代派文學:「他們在文字的自覺,新感受力的開發,個人風格的探索等 方面,都有不容忽視的成就。經過時間的淘洗,這注意到語言形式,努力於『文 學性』的經營的創作手法,對光復後的小說藝術,對台灣現代文學傳統所起的作 用,是明顯可見的。」24

從《現代文學》第一到五十一期,二百零六篇短篇中選出三十三篇的《現代文學小說選集》,每位作家只選了一篇,對於作品產量較多的作家雖未必公允,卻不失作爲臺灣現代短篇小說的典範,最重要的是其中頗能彰顯現代主義的特色。本文打算從三方面來討論:一是多篇「呼應存在主義的課題」,二是相當「重視人物心理描寫」,三則爲「鍛鍊語言講究表現方式」。

19

 $^{^{19}}$ 見周伯軍〈文學的悲憫與溫情--訪白先勇〉,收錄於白先勇《樹猶如此》(臺北:聯合文學,2002),頁 259。

 $^{^{20}}$ 見劉俊〈文學創作的個人'家庭'歷史'傳統--訪白先勇〉,《印刻文學生活誌》第貳卷第柒期(2006 年),頁 77。

 $^{^{21}}$ 見白先勇〈《現代文學》的回顧與前瞻〉,亦收錄於氏著《第六隻手指》(臺北:爾雅,1995),頁 249 。

²² 王禎和或許更願意被歸爲現代主義作家?張誦聖說:「八○年代以來最值得注意的現象之一,是繼續創作不懈的一些現代派作家在這時期寫出了他們成熟期的作品,其中不乏篇幅較長的著作,如白先勇的《孽子》、王文興的《背海的人》、王禎和的《玫瑰玫瑰我愛你》,及李永平的《吉陵春秋》等。」見氏著〈現代主義與臺灣現代派小說〉,收錄於氏著《文學場域的變遷》(臺北:聯合文學,2001),頁 20。至於黃春明的小說,像樂蘅軍認爲除了寫實之外,更具有浪漫主義的精神(見氏著〈從黃春明小說藝術論其作品的浪漫精神〉,收錄於氏著《意志與命運》(臺北:大安,1992))。另有論者以爲臺灣現代主義的作品中,浪漫主義是其中一個面向。可參考朱立立《知識人的精神私史》(上海:上海三聯,2004)第三章〈浪漫性:台灣現代派小說的一個精神維度〉,頁 162-235。

²³ 陳映真早期小說像〈將軍族〉等即刊於《現代文學》上,其他如〈我的弟弟康雄〉、〈那麼衰老的眼淚〉、〈我的弟弟康雄〉等也都屬於現代主義的作品。

²⁴ 見氏著〈現代的鄕土〉,收錄於氏著《兩岸文學論集》(臺北:新地,1997),頁 307。

第一節 呼應存在主義的課題

在《現代文學》發表多篇小說,又是臺灣現代主義文學代表的王文興曾說: 「存在主義文學的特色,第一,是一種質疑的精神,或者說是一種否定的精神; 第二個特色,是濃厚的思考精神。…這些風格,已經被吸收到整個現代主義的風 格裡了。所以,存在主義已經是現代主義文學之中的主流。」25如果要說選集裡 的小說作品有何思想特色,最明顯的就是存在主義了。有關存在主義在西方的興 起, 牟宗三說: 「西方健康的傳統哲學, 二千年來其本質都是灑輯的、理智的, 或觀解的。而這些,正是『非存在的』。形而上學、道德、宗教,都變成理論的, 只把握住了一些原則。這也就是西方傳統哲學的特色和本質。存在主義卻是反傳 統,將傳統的哲學通通目爲『非存在的』。因爲傳統哲學不能正視人的歷史性、 偶然性、不安性、無家性,卻只憑抽象地去講那人的本質。」這存在主義的基本 見解是「存在先於本質」,人的存在並非先有一個固定的本質,而是在一個具體 的時空中依歷史條件逐漸形成他自己。訴諸文本,可以另一位臺灣現代主義小說 家七等生的名著〈我愛黑眼珠〉,其中主角李龍第所說爲證:「人的存在便是在現 在中自己與環境的關係,在這樣的境況中,我能首先辨識自己,選擇自己和愛我 自己嗎?」25所謂逐漸形成自己主要是透過自主性的選擇而來,所以只依循傳統 習俗或日常慣性而生活,並不能完成個人存在的真實意義。唐君毅亦曾解釋存在 主義的特色:「(海德格)整個人生哲學,不外說明人生是一被拋擲到世界者,通 常人在日常生活中之人生,都是不真實的人生。真實的人生要透過怖慄感,死之 預想,及良心罪惡之體驗,並發決心,以投射出人生之內在的真可能,乃能顯出。」

現代主義以存在主義做爲主流思想,首要意義即質疑任何既成之規制與見解;其次是揭露或表達人類的存在真相與感受,例如孤獨寂寞徬徨、對死亡的焦慮怖慄、日常生活不經思考的單調重複與因此衍生的空虛等。美籍學者威廉•白瑞德(William Barrett)說:「存在哲學真正表現了我們時代的思想,正如同現代藝術表現了我們的意象和直觀。……現代藝術已經拋棄了傳統視爲當然的合理形式。現代藝術不把人類看做希臘傳統意義上的理性動物,而看做別的東西。實體對藝術家來講,也不是西方傳統理性主義認爲可以個別或整體透徹了解的存有大鍊,而是遠爲難以駕馭的東西:晦澀、濃密、具體而終不可解的東西。到了理智的極限,我們遂面臨無意義;而今日的藝術家把我們日常生活中的荒謬、不可解釋、無意義統統展示出來給我們看。這種西方傳統的決裂使得哲學和藝術感到每一件事物都值得懷疑,都有待解決。謝勒說,人類之徹底變成他自己的難題,我

²⁵ 見氏著〈異鄕人——存在主義文學的特色〉,《王文興的心靈世界》,頁 126-127。

²⁶ 見氏著〈存在主義入門〉,收錄於氏與李達生等編《存在主義與人生問題》(香港:大學生活 社,1971),頁 6-7。

²⁷ 見氏著《我愛黑眼珠》(臺北:遠景,1986),頁 192。七等生亦曾自剖〈我愛黑眼珠〉:「我個人認爲『抉擇』是那篇正文(即〈我愛黑眼珠〉)更爲恰當的主題,但也不僅僅是如此,也許可以目爲『存在』。」見氏著〈維護〉,收錄於氏著《情與思》(臺北:遠景,1986再版),頁 185。

們的時代首開先例。所以,纏繞現代藝術和存在哲學的主題,乃是人類在他的世界裡的疏隔與陌生;乃是人類生存的矛盾、脆弱、與偶然;乃是時間對於已經在永恆之中失去錨碇的人類的重要而巨大的真實性。」²⁹

選集的首篇叢甦的〈盲獵--聽來的故事〉,「無疑的,是臺灣中國作家受西 方存在主義影響,產生的第一篇探討人類基本存在困境的小說。「30叢甦在後記 裡明言:「讀完卡夫卡的一些故事後,我很感到一陣子不平靜,一種我不知道是 什麼的焦急和困惑, ……也許在很早以前我就感到這個故事了。 131 (《現代文學 小說選集》,頁45)此篇寫一群人在黑暗的森林中手裡拿著槍打獵(暗示在人在 競逐場中總是追求著一些什麼),「我們看不見自己,也看不見自己的影子。」(頁 40) 顯示他們並不了解自己爲何身處其中,更不明白自己是一種什麼存在(不認 識自己, 連自己的影子都無法見到)。爲什麼打獵?如何打獵?目標在那裡?是 否眾人皆以爲有價值之物就追求?還來不及弄清楚這些根本問題,人就被拋擲到 如此混沌的黑暗裡向前盲目移動;更荒謬的是獵物尚未出現之前,幾處獵槍已經 「接二連三地打(到)自己人!」(頁 42)最後敘述者陷入「你們在那裡呀?在 那裡?沒有人回應,沒有人回應」(頁 43)的完全孤立境地。歐陽子曾評說:「作 者著意釀造一種焦急困惑、無助無能的夢魘氣氣;全篇語調有如發自黑暗深谷的 空洞回音。情節則屬『超現實』性質。小說主題在於探索人類根本的存在問題, 但作者亦知這是一種盲目的摸索,因爲不可能有人曉得答案。作者一再用『盲』、 『看不見』、『迷失』、『漆黑』等文字,暗示人類自我掙扎的盲目與無用;又以『古 老的日子』、『很久很久以前』、『白眉白鬚的老人』等語,影射這是人類自古以來 的永恆處境。」(頁39)

中國的文化傳統固然不完全視人爲理性的動物,但宋代以後由「理學」以至於明清「禮下庶人」的約束,儒教總是期待人成爲道德主體,盡其倫理之責任;只有佛道不斷提醒關於人生有限、無常又盲從之基本課題,《紅樓夢》第一回的「好了歌」,反覆唱著世人都嚮往自由自在之境,但仍被追求「功名」、「金銀」、「姣妻」、「兒孫」的欲望拖住了,窮極一生縱使僥倖獲取若干,臨死仍得撒手,注定一場空幻。十七世紀西方哲人巴斯卡(Pascal)說:「我們短暫的生命,脆弱處境的自然劫數,……可憐極了;如果仔細想想,沒有一件東西可以安慰我們。」³²來說明人類借由種種追求來逃避生命短暫虛無卻不能的困境。「巴斯卡對人類存在性質的最後判斷:『我一想到我生命的短暫,前後都被永恆吞沒;想到我佔有以及眼睛所見的小小空間,包圍在我不認識、而也不認識我的無盡空間裡;這時

²⁸ 見氏著〈述海德格之存在哲學〉,《存在主義與人生問題》,頁49。

²⁹ 見氏著•彭鏡禧譯《非理性的人——存在哲學研究》(臺北:志文,1977),頁75。

³⁰ 見白先勇〈《現代文學》的回顧與前瞻〉,《第六隻手指》,頁 254。

³¹ 卡夫卡是現代主義中相當重要的一位小說家,《現代文學》第一期王文興即規劃成「卡夫卡專號」,收有三篇外國學者評論卡夫卡的文章(〈現代小說中的信仰之轉變〉、〈論卡夫卡及其短篇小說、〉〈卡夫卡和湯姆斯曼的運動神話〉並三篇小說(〈判決〉、〈鄉村醫生〉、〈絕食的藝術家〉,叢甦的〈盲獵〉與此有所呼應。

³² 見《非理性的人——存在哲學研究》引,頁132。

我嚇壞了,並且奇怪爲什麼在這裡而不在那裡,爲什麼是此刻而非彼時?』」³³所以存在主義關切的課題並不是近代才突然出現於西方的,³⁴其見解猶如中國文化裡的佛道思想;³⁵只要文明積累到某一程度,這種真切的感思總會浮現,將被文化層層掩飾藏蓋的人生底蘊(孤絕、欠缺、脆弱)從根刨出,活生生地加以揭示出來。對於任一時某些敏銳善思的心靈而言,人生如夢的感悟可能隨時都會湧現,也不一定與時代有關。存在主義積極處是認爲人必須接受存有的不安、偶然與痛苦,「如其不然,他就不是人而只是東西,也不會具有人類超越既定情境的能力。」³⁶就像〈盲獵〉中敘述者說:「只當我感覺到嘶嘶的痛楚的時候,我才知道自己是存在著。」(頁 41)有痛苦的感受正是存在的證明。

西方存在主義之起除了質疑理性傳統與近代物質文明之外, 37與「上帝死了」 也有關;「宗教曾經是籠罩人類生活的結構,給人類一種意象和記號的系統,使 他能夠藉以表達對心靈完整的渴望。一旦失去了這種涵容的結構,人類不僅無家 可歸,甚至變成破碎不全的東西。」38當人無法再相信上帝時,如何去尋得存在 的完整意義?選集裡東方白的〈□□〉充滿著質疑與斥責上帝的聲音,當六年級 醫科生遇到要求陪同墮胎的陌生女學生時,脫口而出的是一連串的憤怒語言;「每 年總有幾個女學生由她們的男朋友帶來我們的醫院要求墮胎,我們不得不爲她們 服務;雖然那也一樣是犯法的……爲什麼人要訂出這樣愚蠢的法律來束縛自己? 誰製造出這種違反生物自然定律的道德?那是上帝的錯,上帝在每秒每分鐘爲人 類製造悲劇。」(頁 212)「你該恨上帝。」(頁 214)「『一顆被拋上空中的石頭, 如果它有知的話,它會以爲它在空中走的軌跡全是它自己的意志。』人類都是可 憐蟲,他們都是工具。上帝賞給他們歡樂以收獲祂預期的結果——繁殖,無窮無 盡的繁殖。不能再繁殖了,就立刻被拋棄。人類以爲這都是他們的意志,是因爲 結婚才生子;而其實是爲了生子才結婚。」(頁 215-216) 這種論調顯然來自於叔 本華(Arthur Schopenhauer),他主張萬物誤認自己的盲目生存意欲是獨立運作的, 而牛命的盲目意志在性衝動上表現最爲強烈,說到底其實都爲了種族延續。39

³³ 同前註,頁138。

³⁴ 瓦特•考夫曼說:「(存在主義是)每個時代的人都有的感受,在歷史上我們隨處都可以辨認 出來,但只在現代它才凝固成一種堅定的抗議和主張。」見氏著,陳鼓應、孟祥森、劉崎譯《存 在主義》(北京:商務,1987),頁163。

³⁵ 年宗三曾說明存在主義與佛道相通之處:「人並非生活在紅色或綠色的東西中間,而是生活在『可喜的』與『可憎的』東西中間。構成生活內容的並非一組認知上的性質,而是一組感受。……在這樣的觀點下,一切存在的對象,都被化爲感受對象,而被吸入於『情意我』中。對應地,自我亦呈現爲一情意感受的主體。這是哲學上一種理路;它提供許多學說及教義的基本假定。東方的佛教及莊子學說,都從這裡開始;現代西方的存在主義也是如此。」見〈存在主義入門〉,《存在主義與人生問題》,頁 26-27。

³⁶見《非理性的人——存在哲學研究》,頁 286。

³⁷ 近代因科學而帶來了豐沛的物質文明,「我們這個時代把無與倫比的力量集中在它外在的生活上,而我們的藝術卻企圖把內在的貧困匱乏揭露出來。」見〈存在主義入門〉,《存在主義與人生問題》,頁75。

³⁸ 見《非理性的人——存在哲學研究》,頁40。

³⁹ 可參考氏著,石沖白譯《作爲意志和表象的世界》(北京:商務印書館,1986)一書。

歐陽子說:「〈□□〉是一篇探索生與死,罪與罰,法規與人性等嚴肅主題的小說。」(頁 205) 男主角因爲要救另遭密醫非法墮胎的女學生,搶走血庫裡的血袋,但這卻成爲他失手殺死她的證據,法院往往就是如此荒謬。"最後他願意承擔一切責任,於監獄中關不到半年即因肝癌而死,在留給一位哲學碩士朋友的信裡,他坦承自己一年前已知罹絕症,「上帝判了我死刑(其實人類豈不同樣被判了死刑?)」(頁 234) 並希望朋友將這一段所記幾頁日記撕下燒掉,但他的朋友反而把男主角患病之前的八本日記扔進火爐,卻不斷翻看與保留最後記載他如何救助這位女學生與承擔密醫非法墮胎罪責的過程(日記原本可以證明男主角的無辜)。從結果來看,人類呱呱初落地之初即踏出步向死亡的第一步,或者說所有人類於出生之始即被判了死刑。然而存在主義認爲只有誠實面對死亡,才能完成自己的存在,男主角在得知自己罹癌後的所做所爲才具有意義,無條件助人與承擔他人之罪是人類彰顯存在的唯一途徑;朋友保留了男主角短暫卻別具意義的最後幾頁日記,卻將其先前冗長、隨波逐流的生活日記加以焚棄。

施叔青〈倒放的天梯〉也是「一篇具有存在主義色彩的作品,主題觸及人類 自我辨識的問題,以及個人的意志企求無限伸張,獲取絕對獨立的狂妄與掙扎。」 (頁 373) 篇中透過一位精神科實習醫師的客觀觀察與主觀想像,寫一位流浪在 東部從事油漆工作的病患潘地霖,某次爲了單獨漆一座鐵索吊橋而懸空三天,最 後返回地面而精神分裂的可能情況。故事分成三部分:第一節「醫學討論會」, 敘述精神院長主持討論該病例之情形,其實「精神病的醫療者——我們能解決的 問題是多麼的有限呵……」(頁380)」近代醫學最能代表科學技術的發展與權 威,但人類的心理神智顯然無法在顯微鏡下清晰呈現;其實誰又能對於人類自古 以來的根本精神的問題,譬如空虛無根、惑於虛榮等等心理能根本解決?第二節 「那個實習醫師的狂想之一———則神話」,實習醫師想像潘地霖一行油漆匠, 在呂昌的帶領下來到吊橋所在,「觸目所及,儘是四季鮮有變化的枯索景緻,以 及不帶一絲活氣的荒廢。」(頁 381)「彷彿回溯到歷史的開端,盤庚帶著他的子 民遷徙。」(頁381)至於那一座高縣兩山之間的鐵索吊橋,是否如同虹彩般象 徵著人定勝天的現代文明? 呂以話語激聳著由南部來的「流浪漢」潘, 夥伴們反 對又期盼地說:「難道你真想上去,你想充英雄嗎?」(頁385)潘在應允漆橋之 後「感到他的這一生彷彿就是爲這一刻而活。轉黯的天空呈現一片莊嚴。」(頁 386) 是生活太漫無目標,所以選定大家眼中的英雄形象來塑造自己?或受不了 壓力而屈服?潘地霖到底是真正的英雄?還是一時鼓足愚勇的凡夫?

第三節「那個實習醫師的狂想之二——潘地霖的獨白」,第一天,潘在日影中工作得起勁,吊橋如同倒放的天梯,可以一階階可通往天堂。「一陣虛榮的快感漲滿了我的胸口」,「我狂妄到想和太陽賽跑……」(頁388)並想起老祖母所說夸父追日的神話。第二天沒有太陽,潘失去工作的情緒,四周靜得像死,他孤

⁴⁰ 卡夫卡在《審判》一書中,主角 K 原本處於受人尊敬之地位。某日晨間,一位神秘陌生人突然進入其住所,宣佈他被逮捕了,隨後他被審訊,最後處死。審判過程中,K 一直不清楚他到底犯了什麼罪,逮捕他的權勢當局是誰。存在主義的作品常常出現這類無辜者被定罪的題材。

獨而寂寞,「人整個懸空,前、後、上、下,全然一無憑靠的擺盪不定。」(頁390)第三日,潘「想像自己終究不過是個被別人用線牽動的傀儡罷了。我已經懶於再表演了。然而我還是得抬著一副塗漆的面具,乾燥的風撕扯我面具後的皮膚,那一陣縮緊一陣的感覺使我猶如受著凌遲之苦。這是顫抖於無法辨識自己以外的另一種大懼怖。」(頁392)存在主義最重要的課題是人在現時現地是否能辨識自己,既不逃到過去與未來,也不逃避於人群中。在本篇裡,潘地霖經過做爲群眾中的一員,攀登眾人所仰望的絕頂,"最後孤獨無傍,卻發現這些都不是真正的自己,於是在空虛中迷失了,縱使返落地上,心神也無法再湊聚一處。

七等生的作品幾乎每篇都有存在主義的意味,⁴²代表作〈我愛黑眼珠〉雖不在歐陽子選集內;然而所選〈讚賞〉與〈我愛黑眼珠〉有類似之處。敘述者與雷是從學生時代起即要好的朋友,畢業後兩人都在小學任教,另一方面也共同從事一些活動如絹印等,關係親近譬若〈我愛黑眼珠〉裡的李龍弟與妻子晴子;雷出身良好又溫柔懂事,相當容易得到別人的肯定(亦如晴子)。敘述者與雷同時喜歡上一位已婚但美麗的女性,雷因爲這位女子曾與人私奔而加以批評(實因不堪家務之繁重),內心其實飽受情慾與道德衝突之煎熬,敘述者卻與女子維持比較自然的朋友關係。此女某夜因無車資回台北而求助於敘述者,她在言語態度上給予他身爲男子的尊嚴,使他「類似一個英雄正在想法解救一個多難的美女」(頁196)。雷也在場,看著敘述者爲女子張羅睡處,又向自己借錢送與女子,心中充滿難堪的嫉妒類若晴子(李龍弟將麵包與小花送給病弱的妓女)。敘述者與女共處一室,經掙扎而不亂,最終情欲得到洗滌而昇華爲悲憫之情,雷則在天亮時返回,「帶著一夜縱慾之下慘白的臉容」(頁199)。

〈我愛黑眼珠〉這種帶存在主義意味的作品似乎艱澀難懂,如果從存在主義的觀點來解讀其實清楚不過,像周寧說:「他(李龍弟)認爲,人,才是主宰,……透過死亡的威脅,體會到人到最後所能依賴的只剩下自己,所以,人最好能先『辨識自己,選擇自己和愛我自己』,在這兒,人與神已幾近合而爲一,所差的只是要不要『信仰自己』了。」⁴³同樣地,〈讚賞〉的敘述者超越世俗的的道德規範,給予弱者寬大的關懷與救助,顯示人才是自己的主人與立法者;在危急中,人是否能夠清楚的辨識自己該表現的精神(不畏人言),義無反顧地加以選擇,並堅定實行出來。「依沙特看來:人除了他意圖成爲什麼之外,一無所有;只有他自覺自己時,他才存在。因此他除了是行爲的總合之外,一無所有;除了生命之外,一無所有。因此沙特宣稱:『人只是一連串的行動而已,他是構成這些行動的總合、組織以及一整套的關係。』」⁴⁴〈讚賞〉的敘述者最後爬上別人都不敢的高煙

.

⁴¹ 此種描述頗符合西方哲學家尼采所說的情況:「群眾不了解何謂偉大,這不啻說他們不了解何謂創造。但他們對於一切大事業的表演者優伶,卻很能賞識。」見葉新雲〈從齊克果和尼采看反俗眾的『個人』〉,收錄於陳鼓應編《存在主義》(臺北:商務,1995),頁 277。

⁴² 他在小說集《來到小鎭的亞茲別》(臺北:遠景,1986)〈序〉裡說:「文學家的任務並不在提倡高調的生活哲學,也並不規劃什麼健全的倫理;但他的責任是批判現時的社會生活,更重要的是揭露人類生存(存在)的心象;他的生命在於創作。」

⁴³ 見氏著〈論七等生的〈我愛黑眼珠〉〉,收錄於《我愛黑眼珠》,頁 209。

⁴⁴ 見陳鼓應〈存在主義簡介〉,收錄於氏編《存在主義》,頁 12。

囱,並拒絕急需的三百元酬勞,顯示他只想挑戰恐懼,並不想爲錢出賣自己,末 尾他自評道:「我是有點傲慢的。」(頁 204)呈現了只有人才能實踐的存在意義。

林東華的〈哦!春子〉「一篇之主題,有點像東方白的〈□□〉,涉及到人類的罪。」(頁 245)敘述者是一位大學畢業,剛退伍找到工作,也才訂婚的年輕人。從「他討厭他的家,常常與母親吵嘴。」(頁 254)與文末「念著春子的名,像個被拘押的人犯,不得不走進教堂和他的冷感的未婚妻在上帝的面前註冊,領取一張『公然性交的執照』。釘在十字架上瘦瘦的耶穌突然抬一下頭,隨即無力地垂下去,再也沒有動彈過。」(頁 262)的描述來看,這位妻子應是母親爲他安排的對象。不止婚姻,他對剛找到的工作也相當不滿:「一想起白天要陪經理笑,陪課長笑,陪股長笑,陪客人笑,而笑僵了臉肌,而在心底一邊覺得自己卑鄙下流齷齪無恥骯髒的時候便一肚子火氣。」(頁 248)總之,這位青年逐漸滑入慣常與制度化的生活軌道,在尚未作出自己真正的選擇之前,已喪失樹立自己獨特而不可取代之機會。從存在主義的角度來看,「尼采說,群體形成的基礎是怯懦與恐懼——強者則本性上是獨立的。因此,一個群體重視一致與平等,憎恨差異與獨立性。所以群體道德傾向於凡俗,訴諸平庸。」45

敘述者初次去酒家就遇到春子,原本該是歡樂的場合,他卻「突然地感到自 己的悒落。……一種空虛落寞的孤絕感深深地包沒著他,他於是無端地悲愁起 來。」(頁 249、250) 完全被決定的人生使他欠缺生趣,隨時無端無由跌入憂鬱 的泥沼;在無望的當下,他對春子感到興趣,後來主動約她出來才知道她有個孩 子,「他看見孩子的左眼有點斜視,嘴角與她相同部位也長著一顆痣。」(頁 253) 意識到春子的小孩即將步上與母親相同的命運,而自己在剛退伍,走投無路時, 「便想過如果我是一個女人,我會容易出賣些。我也會下海,也會下火坑;從那 一刻起,我就了解,我就了解你們了。」(頁 260)在湧現同情的時刻,他還是 與春子發生了關係,「分辨不出是否最初就卑鄙地存有圖謀她的意欲。」(頁 258) 「我陪人家笑的時候覺得屈辱,而陪著你睡覺的時候卻想到了罪惡。」(頁 260-261)最後他仍像懦夫般拋棄懷了他的孩子的春子,回到他不敢真正離開的 舊路,做爲群體中穩定卻不快樂、無面目的一員,而春子「要把孩子生下來。她 說那樣便真正地得到你。她極愛著你的。」(頁 261)在敘述者出賣自己給家裡 安排的婚姻時,這個被輕賤的酒店女子卻以自己的方式表明了存在的選擇與愛的 勇氣,在被擺佈的人生中,無意間成爲存在主義式的英雄。「存在主義者認爲懦 夫使他自己成爲懦夫,英雄使他自己成爲英雄。」⁴⁶卑鄙、怯懦或罪惡,完全因 個人自己的行為造成,非先天使然,所以懦夫需承負自己的責任,並不能歸咎於 環境與他人。

王敬羲〈海灘上〉一篇也有反抗人生被安排的意味。此文描述一對年輕男女 秀儀與其未婚夫李傑夫在海邊的情形,重心放在女孩心情強烈起伏的細寫,尤其 是她從被他「埋葬」(頁 120、121)的沙堆中起身,不顧淺水處多破碎貝殼同尖

_

⁴⁵ 見陳鼓應〈尼采〉,見氏編《存在主義》,頁 107。

⁴⁶ 見沙特著・鄭恆雄譯〈存在主義即是人文主義〉,收錄於陳鼓應編《存在主義》,頁 315。

石的刺痛與割破,游向深海處,想要「精疲力竭才慢慢的沉下海底」的放棄生命的心理。她爲何如此充滿倦怠感而意欲赴死?「她知道海灘上李傑夫在等她——他是她的歸宿。他會做她的好丈夫,供給她所需要的一切——除去她一直尋找的那個父親。她應該愛他,愛他健壯的身子,高尙的職業,好天性,體貼……但她(也)因爲認識到他竟是她唯一的歸宿而恨他。」李傑夫是媽媽介紹給她,意思自然是找來做丈夫的,但「她說她寧願沉溺也不想通過他那種方式接受他的幫助,正如在生活上她寧願墮落也不想通過媽媽而去接受他的感情一樣。」(頁 125)爸爸死時她才六歲,從此她的生活似乎被這個死亡蛀空了,「死者屍骨已寒,活著的卻要去創造生活。」(頁 123)她非但沒有創造生活,還常感到極深的空虛(頁 123),她故意用墮落來回擊命運的安排,「喝酒、抽煙、打牌,同有婦之夫談戀愛,但媽媽完全不予置信,依然寵她,愛她,事事依她。」(頁 122)其中包括反抗她母親極力要去遮掩父親已死的這個永遠不可能彌補的欠缺與真實。死亡、空虛、無家性,有時越想逃避,就越擺脫不掉;女主角既已怨怒於父亡的命運捉弄,怎能接受母親所介紹的婚姻,徹底任憑擺佈?那不是更嚴重的自欺,更難拔出的墜落?

忻約的〈散弟哭了〉,「是一篇相當別緻的作品,風格有點像海明威:文字乾淨簡捷,語氣則故作單調,不置可否。此篇的作者,也像海明威一樣,擅長運用『節制語言』(understatement)。比如敘述散弟之決定自殺,就如同敘說家常便飯的事,完全無動於衷似的。散弟一方面想『嚐嚐身心給磨練時受苦的程度』,一方面卻又抱著極端的逃避主義,想以死亡來避免面對現實。」(頁 345)散弟好小就沒了媽媽,又是一份不能填補的空洞;他在高二信了佛,看是否可以帶來撫慰;更進一步,他想知道做人有多苦而報考訓練嚴格的醫科。然而大學聯考在眼前時,他卻想逃避而意欲赴死,更要好友(敘述者)陪同,想不到在爬上臺東大橋的橋柱之後,居然不敢往下跳,敘述者只好登攀高梯帶他下來,改變了原來旁觀的無所謂態度。存在主義雖然認爲「人所能作的最重要選擇是選擇死亡,因爲死亡的方式——如蘇格拉底和基督所示——最能揭示人的真正本質。」"但那是堅持自我所確認之真理的必然選擇,如果爲了逃避現實,自殺無疑是怯懦的;看朋友是否死的好(只因畢業考時同學都在作弊而不滿)更是不負責任的,敘述者終於以行動來證明當下承擔責任就是人生最佳選擇,如同沙特所說就因爲上帝已死,所以人必須作出自己的選擇並爲此負完全的責任。48。

第二節 重視人物心理描寫

白瑞德說:「近代哲學(自笛卡兒起的哲學),幾乎把人完全當做一個認知的

⁴⁷ 見戴維斯 • 麥克羅伊《存在的原始憂慮——存在主義的文學運用》(臺北:結構,1989),頁 52。

⁴⁸ 沙特在〈存在主義即是人文主義〉中說:「如果上帝不存在,那末至少有一個東西它的存在先於它的本質,這個東西存在於它的任何概念所能界定它之前。這個東西便是人。……無所謂決定論之存在——人是自由的,人即自由,另一方面,假如上帝不存在,我們也不被給予任何價值或命令以規範我們的行為。……自從他被拋進這世界時起,他已須對他所做的任何事情負責。」見

主體——當做一個記錄感覺資料、提出命題、理由、並且追求確定的理性知識的思想體;而不是當做這一切表面底下,具有生老病死煩惱的人。……我們若不是想看人的理性或認知的片段,而想看完整的、整體的人,這當然需要瞧瞧某些醜陋的事物。……若是沒有死亡、焦慮、罪愆、恐懼和戰慄、以及絕望,就不成其為完整的人。……近代深層心理學和存在主義同時崛起,並且原因相同,這在我看來,絕對不是巧合:因爲啓蒙思想把某些醜陋的事物丟進潛意識的深淵,而今弄巧成拙,它們終於逼得現代人去注意它們。」⁴⁹存在主義注重人類存在的真感受,特別是被理性擠壓到邊緣的非理性部分,至於被意識壓抑到潛意識部分的說法,實不得不歸功於佛洛伊德(Sigmund Freud),他所帶領的精神分析學派確實有助於對各種非常與正常之人類心理的深度挖掘。《現代文學》第三期即刊有湯瑪士•曼(Thomas Mann)討論〈佛洛伊德在現代思想史上的地位〉一文:「(佛洛伊德)強調本質與精神的愚昧面,將之視作真正影響生活的主要因素;將之撫育,助之成長,使在最富革命性的意味下代表世界之尊嚴,無意識的最高表現,超精神性、意志、欲望,或如尼采所說,超『理性』之『感覺』。」⁵⁰

選集裡的作品並不輕忽對臺灣現實的反映,但更重視挖掘與描寫人物心理的真實,包括種種的爭扎過程,尤其偏向深度掩藏與強力被壓制之情欲型態,因為其中的盲目衝動與社會道德規範的拉扯拒迎,更能呈現人生複雜與矛盾之面向。例如人與人之間授受不平衡的關係所引發的恩怨渾同,以及婚外情、師生戀、姐弟戀、同性戀、兄妹戀等等之心理與情態。王文興說:「尼采對過去價值觀的否定,無疑帶動了現代主義的質疑,他對超人觀念的鼓吹,也大大推助了現代主義的原始崇拜;而佛洛伊德心理的探索,摧毀了外在秩序的世界,對於慾情(libido)的體認,也與現代主義的原始崇拜息息相關。」⁵¹柯慶明則說:「六〇年代崛起的『現代』小說家們,在反映他們迥異於傳統的『現代性』之一,就是並非寫作『色情小說』,但卻以極爲嚴肅的態度來面對人類的『情慾』現象。……就在這種『現代』性的『流離』處境中,『情慾』對於一般不能有什麼大作爲的大都會小市民而言,就具有了他們生命中舉足輕重的意義,因爲這往往是他們所唯一能夠體驗或掌握的真實。」52李歐梵形容臺灣現代主義作家是「轉向內在,生活在感官、潛意識和夢幻經驗的個人世界中。」53寫實主義如果強調反映外在社會情況,現代主義則轉向內在,或者說外內相互牽動所造成的心象之塑造與描寫。

歐陽子的小說一向以人物的心理描寫之深細著稱,白先勇於其小說集《秋葉》 序文裡說:「她的小說人物並不是血肉之軀,而是幾束心力的合成。」"選集裡她 自己挑了〈最後一節課〉當代表作並加以評論:「是一篇結構嚴謹的小說,其中

鄭恆雄譯,收錄於陳鼓應編《存在主義》,頁304、309。

⁴⁹ 見《非理性的人--存在哲學研究》318、319。

⁵⁰ 此文由石不莊譯,引文見頁 10。

⁵¹ 見〈現代主義的質疑和原始〉,《書和影》,頁 183。

 $^{^{52}}$ 見氏著〈情慾與流離--論白先勇小說的戲劇張力〉,《中外文學》第三十卷第二期,頁 23 、 25 。

⁵³ 見氏著〈中國現代文學中的現代主義〉,收錄於氏著《中西文學的迴想》,頁52。

⁵⁴ 見歐陽子《秋葉》(臺北:晨鐘,1971)。

之心理呈現與戲劇效果,同樣值得注意。作者首先剖示主角的自欺心態,然後一步接一步,把他逼向不可避免的最後覺悟。小說結尾特具反諷意味。」(頁 289)此篇主角高中英文教師李浩然孑然一身,每年總會在班上找一兩個內向、沉默寡言的男生來偏愛,藉以渡過寂寞日子。這一年他特別疼楊健,也因此暗中觀察到後者可能在暗戀著女同學張美容,但她卻與隔座的王挺說說笑笑,李發現楊健常對兩人投以嫉妒、絕望、痛苦的眼神,爲此更加不可自拔,「他精神上對這孩子這種愛,這種關懷,強烈得幾乎使他能在內體上感覺出來。」「自己小時候,唸中學的時候,和這個孩子個性相同,寂寞,內向,沒有朋友?還是楊健和自己一樣,從小失去父親,孤苦伶仃?」(頁 291)這種感情可能具備著同性戀的基本形態,如白先勇所說:「就同性戀的特質而言,同性間的戀愛是從另外一個個體身上尋找一個『自己』(Self),一個『同體』,有別於異性戀,是尋找一個『異體』55。」

從另一角度來看,這也是一個心理創傷與補償的故事。李浩然老師無法得到 學生楊健的回應,只好繼續自欺,甚至想要和楊健的母親結婚,做爲他的父親以 取得與他產生長遠的關係,所謂「世界上任何一個父親對自己兒女,都不及他對 這孩子的愛。」(頁 294)但「她絕不是那種肯再再嫁的女人。而且,就算她肯 再嫁,他真要娶她嗎?」(頁 294) 李在幼時喪父、寄人籬下,曾喜歡一位叫張 麗玲的女孩,卻遭她鄙棄,自此「他不喜歡想女人的事。不知是自卑,是害羞, 還是憎惡,他總是不願想女人。(頁 292)女性使他身爲孤兒的創傷加劇擴大, 56所以他想透過單戀男學生來贖回過去的自己,甚至想要和楊健的母親結婚來挽 救未來。小說最後逼出了李極欲隱瞞的情感真相,他利用教師的權力大張旗鼓地 想爲楊健討公道,結果卻帶來更大的羞辱,連他謹慎保存二十年的師道尊嚴也完 全陪葬進去,「他從來沒有這般寂寞過。」(頁302)張新穎也說:「佛洛伊德等 的理論並不等於我們一開始就提出的歐陽子的心理觀念,這之間的極大差別在於 歐陽子突出強調了『畸戀』的驅動力:焦慮情緒下自我拯救的企圖。……〈最後 一節課〉師生同性之戀,都是出於這樣的心理動力。李浩然對楊健的隱秘心理, 本質是一種自戀:楊健就是年輕時的李浩然,李浩然不過是想借一種不可控制的 感情來抓回已經失落了的自我,讓這樣一種象徵形式來滿足虛幻的心理衝動。」

選集裡,〈鬼・北風・人〉是王禎和的第一篇作品,歐陽子的評論是「作者 勾繪呈現貴福對他姐姐麗月的不健康之曖昧感情,以及他那極度的依賴性和無能 的傾向,極爲逼真有力。貴福站立的姿勢,是『沒有骨般地』,『歪扭身體東靠西 貼』,這便是他性格的最適當的寫照。此篇地域色彩甚濃,也取用了一些方言成 語,傳達出真確感。作者也頗擅長製造小說氣氛。全篇陰森森的氤氳,正反映貴 福內心陰森森的感情糾結。」(頁63)作者在小說裡雖運用了鄉土的背景、人物

55 見氏著〈賈寶玉的俗緣:蔣玉函與花襲人〉,收錄於氏著《第六隻手指》(臺北:爾雅,1995), 百 96。

⁵⁶ 如果這真是同性戀的故事,男同性戀者原本即可能帶有若干厭女 (misogyny) 的傾向。

⁵⁷ 見氏著〈從焦慮開始〉,收錄於氏著《文學的現代記憶》(臺北:三民,2003),頁80。

與語言,然而目的非止於「社會寫實」——描寫小人物的卑微窘困或樂天知命, 王禛和鑽入人物的深層心理,窮究的是姐弟戀的情感起伏波瀾。貴福對姐姐麗月 的愛情不論健不健康,合不合倫常,它就是沒來由地發生了,「每每他口裡提起 或心中記上麗月時,心底就會湧現一股股隱隱約約,道不出名的快感。」(頁 73) 「隨即將手上的(麗月的)衣服提上來,死緊地蒙住他的臉。他的鼻子拼命嗅聞 著如像發了狂似地。」(頁 75)這份畸戀讓貴福無法走上婚姻之路,但也成爲他 唯一的情感歸屬。在窺探得知麗月有姘頭陳姓木材商人時,貴福的世界傾頹了, 他採用了最愚蠢的方式——將代收的款項花罄一空,又將陳姓商人教訓一頓,逼 得麗月把他驅趕離家。在走投無門的情況下,他發現自己沒有膽量就此放棄生 命,更怕死地感覺四方鬼影幢幢;既然去意不堅,他只得返回家門,並準備好一 套自我說服的藉口:「好不也就是壞?壞不也就是好?分什麼好壞!講什麼善 惡!到頭來總不免一死。……想活下去還理什麼善惡好壞!」在北風酷寒而人情 冷漠的世界裡,人人不也都似鬼般地非充分存在著?人人不也都自私地只顧慮自 己的情感而不管什麼對錯?⁵⁸

蓬草〈黑暗的靈魂〉一篇描述的是妹戀兄的故事,敘述者介於她的好友麗明 與阿立兄妹之間,三人之間有著曖昧的情愫。麗明、阿立自小便沒有父親,兄妹 兩靠母親含辛茹苦地拉拔長大;哥哥在預科畢業後爲著妹妹放棄就讀大學出來做 事,才二十多歲的年輕人背負著沉重的父兄責任。麗明「是一個好勝、固執而又 自負的女孩子,當然不算愚笨,但肯定不算太聰明。」(頁 530)她勉強自己日 間上大學,晚間去教夜校,卻因生活緊張忙碌,加上性情孤僻,沒法和朋友合得 來,終究演變成精神失常之病症。麗明哭喊著說:「別人全想謀害我,只有你、 媽媽和大哥對我好。」(頁 531) 敘述者因爲到家裡安慰麗明,與阿立逐漸培養 起男女感情,後來兩人到精神病院探視麗明時,遭到麗明的懷疑,「麗明要求哥 哥只要愛她一個人,像一個固執又妒忌的孩子一樣。這種潛意識以萌生了許久, 當她未患病之前,她有力量去阻撓它的滋長,但現在她害了病,可不顧一切地顯 露了。 $_{1}$ (頁 535)「大哥,你不會一輩子愛我的,你會離開我的。 $_{1}$ (頁 536)敘 述者常在夢中看到三人對峙,互相投以憂鬱的目光,「就因爲我們互相體恤,互 相原諒,便沒有法子不遠遠地分開了。」(頁 573) 兄妹戀是人類潛意識中積澱 許久的感情關係,遠在倫理形成以前。麗明對哥哥產生禁忌之愛,使精神疾病加 劇,更讓三人的靈魂全部籠罩在黑暗之中。佛洛伊德認爲西方文明是藉著壓抑本 能驅力建構起來的;在《文明及其不滿》一書中強調:「這個群體的力量以『正 義』自居,對抗那被視爲『粗野暴力』的個人力量。以群體的力量取代個人的力 量,此乃文明發展關鍵的一步。其特質就是,隸屬於群體的成員會箝制自身欲望 的滿足的可能性。」59個人原始的愛欲力量在文明的高度壓抑下無從躲避,只能 將箭頭指向自己。

陳若曦的〈辛莊〉、吉錚的〈僞春〉和馬健君的〈癢〉都是關於已婚婦女外

-

⁵⁸ 此篇開頭引了易卜生(Henriek Ibsen)的話:「One must go on living and it makes one selfish。」

⁵⁹ 見克利斯菲德•圖戈爾著,劉慧萍等譯《夢一場→佛洛伊德》(臺北:商周,2006),頁 136。

遇(包括實質與精神上)的敘述。〈辛莊〉是以丈夫的角度,其他兩篇則從妻子的立場來描寫,敘述觀點(point of view)的差異,代表對女性婚外情抱持的態度有所不同:以丈夫的角度是批判,從妻子的立場而言則爲同情。〈辛莊〉寫男主角辛莊爲了一家五口日夜顛倒地工作,無暇陪妻小,結果是自己累壞,動了大手術,妻子雲英卻和租借他們家客廳的長腳高在外面有來往,小孩也去都找高叔叔講故事。長腳高因爲避嫌搬出去,辛莊住院時還殷勤地去探病。返家後,辛莊從鄰人閒言閒語裡知道幾分,遂陷入焦灼不安、憂傷孤獨、燒灼般的懊惱與淒涼的心情裡,遭棄的感受動輒湧上心頭;更難堪的是眼見「沒有老」(頁59)的妻子晚飯後打扮得花枝招展要看歌仔戲,藉口和一位太太約好,其實是去會情夫;低能而懦弱的辛莊卻無法提出不希望妻子外出的要求,這個被生活閹割,爲家庭忙累幾乎掉命的丈夫無法得到妻兒溫暖的回應與感激,人生於是落到啞口無言,有家卻極端寂寞如同無家之境。

〈僞春〉寫沒有孩子的華裔主婦生活之空虛。女主角霏雯因爲丈夫終日在實 驗室裡忙碌,只能與丈夫的得意門生鍾磊出遊,兩人都喜歡文藝而相談甚歡,終 究只能留下悵惘的情痕。這個精神外遇的故事放在美國物質富足、環境整潔的背 景下,更襯出女主角心靈的孤獨無依。霏雯原來在國內唸的是文學,與留學生徐 其謨結婚,等丈夫讀完書當上副教授後,她便辭職在家準備生孩子,可惜造化弄 人,先前避孕後來想要卻無法如願。搬到加州樂活鎮(名字是個反諷),每日丈 夫去學校工作,「她呢?明天,後天,大後天,都一樣,守著這幢整潔得一塵不 染,一絲不紊的房子,這個家,沒有孩子的哭鬧,也沒有孩子嘻笑的家。」(頁 307)沒有孩子的家無法使她消耗多餘的體力,不老的丰姿也將丈夫兩鬢斑白的 形象比了下去,更可悲的是兩人之間愛情已消褪,「她自己的婚姻,表面上不能 說是不理想的,只是愛情變成爲最荒謬的兩個字。她會禁止自己想這些;生活表 面的充實和內在的空虛,一種摸不著邊的生存,生存,每一個人都是寂寞的,她 早已埋葬了十五年前那個愛夢,愛詩,愛美,和愛愛情的女孩子。」(頁 320) 羅思瑪莉·佟恩(Rosemarie Tong)論析並引述西蒙波娃(Simone De Beauvoir) 對婚姻的看法說:「女性從婚姻中所得到的無非是『缺乏壯志與熱情的平瑣乏味, 無目的地一天晃一天,生命就這樣輕悄悄滑向死亡而從不曾質疑它自身的目 的。』……婚姻所提供給女性的那種滿足、平靜與安全感是會掘乾掉女性的靈魂 的。女性因此再也不具備追求卓越的能力。」⁶⁰霏雯縱使有孩子,也只能以喧鬧 短暫地充填空虛?對她的自由與存在意義而言家庭生活都是一種犧牲?

存在主義者如沙特主張人應追求「自覺存在」(Being-for-itself)而不能自限於「自體存在」(Being-in-itself),後者是一種固定的、物質性的存在,前者則是一種會變動的、有意識的存在。⁶¹身爲沙特伴侶的西蒙波娃由此得到啓發,認爲女性也必須創造自己,「『自覺存在』的特性是自由,是永遠不斷的自我超越,今日之我、非昨日之我,明日之我,又將突破今日之我,我永遠在自我塑造自我創

60 見氏著,刁曉華譯《女性主義思潮》(臺北:時報,1996),頁 363。

⁶¹ 見劉崎〈沙特〉,收錄於陳鼓應《存在主義》一書,頁 221-239。

新之中。」⁶²現代主義主張個體性,反對集體的、毫無個人特殊性的社會角色扮演,或只是爲背負家庭責任而生活的消極存在。選集裡像〈癢〉也充分暴露已婚女性備感空洞的心理,比較特別的是情節動作完全在女主角的內心意識中進行,彷彿自導自演一齣心理劇。敘述者要求與出差的丈夫一同搭乘火車,就像以前度蜜月般,「她覺得十五年來她一直在等待一樣東西。究竟是什麼,她也說不確切。」(頁 434)其實她等待的是奪不回來的東西,譬如青春(「不要笑!不要招搖你的青春,我也年輕過的。」(頁 434));或者是從來沒存在的東西,譬如愛情(只因爲習慣一起上學,她和同班同學結婚)。她想像著自己逃離一成不變像機器般的家庭生活公式,不再如同一個轉了十五年的「音樂盒上的美人」(頁 432)。座位對面椅把上正坐著一個寬肩厚肌頗爲性感的年輕男子,帶著輕浮好笑的眼光看著她,又偷眼望向她的丈夫,彷彿看穿她虛寂無趣的、「自體存在」式的婚姻關係。原本該受辱的感覺卻因爲自己突感年輕起來而興奮著,甚至必須控制想站起來向年輕人走去底衝動,這種衝動不合情理,卻是走向「自覺存在」可能的第一步。當然,她不可能付諸行動,一切只是百無聊賴中的心情反叛與盲動而已。

沙特對於人與人之間的關係剖析得相當透徹,他「認爲人我永在衝突與矛盾 之中。人之顯露於我、或我之顯露於人、都是透過感官活動、當他人感覺到我時、 我經驗他人爲主體,當我感覺到他人時,我經驗他人爲客體,基於這種主客的變 化,乃產生了沙特所謂『愛』、『恨』、『虐待狂』、『被虐待狂』等種種心理現象, 所有這些現象都是矛盾衝突,矛盾衝突是人與人間一切關係的基礎。即如男女相 悦,也是不離衝突,沙特說,性欲不僅是一種要求生理滿足的欲望,更是『自覺 存在』(人)捕捉她人主體的一種深藏的衝動,自覺存在爲什麼要控制他人的主 體性?是爲了保護自己的主體性,以免成爲他人的對象,愛者與被愛者都感到同 樣的需要,所以,愛是不可能的。」63選集裡劉紹銘的〈烈女〉改編自《醒世恆 言》〈陳多壽生死夫婦〉,情節骨幹、人物都取自舊作,主題含義卻全然不同。原 來的故事讚揚了朱多福自我犧牲的精神, 64改作中強調的是她的強烈欲望,婚前 她已知道自慰的快活,嫁給多壽後,丈夫雖自慚形穢而不願歡好,但多福在一次 飲酒後主動求愛,多壽欲拒不得,事後又悔恨,怕自己殘缺之軀終將拖累妻子, 更恐懼產下也患有痲瘋的孩子。他離家出走想要死在廟中卻被尋獲,回家之後多 福依然悉心服侍,結果是妻子再次求歡,丈夫無法勉強,將她看成是一個陌生婦 人加以悶死。如歐陽子所言,這篇小說的意旨與原作全然相反,「小說中關於『性』 的描寫,更使故事變得『現代化』。」(頁325)此外,根據沙特以愛的本質是受 虐,而冷漠、欲望及恨的本質是施虐的見解,〈烈女〉所賦與這個故事的現代意 味是「夫婦之間沒有真正的愛可言」?多福與多壽之間的愛恨糾結,也可以說都 是爲了保護自己的主體性?

⁶² 同前註,頁 225。

⁶³ 同前註,頁 229。

⁶⁴ 朱多福寧死也要嫁自小訂親然而在十五歲得到癩病的陳多壽。婚後她任勞任怨,侍奉照護丈夫,但他並未覺得安適,反而更覺悲慘,三年後服食砒霜以結束痛苦。她將餘酒飲下,意欲同生死。結果砒霜剋制他體內的毒,兩人被救之後就幸福地生活在一起了。

人際之間施與受的問題可以看選集裡鄭潛石的〈寄居蟹〉與蔡文甫的〈裸〉。 前一篇的主題也可詮釋爲「啓悟」(initiation),主角阿龍的大哥一直是全家的中 心,在學校樣樣考第一,他也視之爲燈塔,指引著自己的人生方向。但阿龍初中 聯考失敗了,大哥來問他考得如何,他說不出話只掉下眼淚,大哥居然斥責著說 「沒出息!」(頁 176) 頓時他突然覺得從來不認識大哥這個人,「雖然他們的血 脈中奔流著來自同樣父母的血液,但他們仍祇不過是漠不相關的兩個個體。…… 他一直像寄居蟹似地,以大哥的成就爲外殼,隱藏著自己軟弱的裸體。現在他終 於覺醒了:從前那一具美麗的外殼祇不過存在於幻想中罷了,從來不真正屬於自 己。」(頁 176-177) 他甚至於陷入瘋狂的幻想裡:要是父母沒有生大哥,說不定 我就會像大哥一樣出色!除去他!等他拿著生銹的童軍刀要往大哥背後刺下去 時,「突然一種龐大莫名的空虛席捲去了他所有瘋狂的念頭。」(頁178)刀子被 大哥一腳踩住,他只能軟癱地回到房中,「夜裡,他夢見自己裸體躺在沙灘上, 無數食屍鳥猛撲下來啄食他的內,可是他無法驅開牠們。」(頁 179) 再怎麼親 近的關係都無法完全泯除人我的界限,當阿龍意識到偉大的哥哥畢竟不與自己相 干,甚至站在對立面而壓迫自己時已來不及,他終究是被活活剝下硬殼的蟹子, 只賸下空虛與軟弱,縱使殺了大哥也於事無補,這也是他突然歇手的原因之一 吧!

至於蔡文甫的〈裸〉,其中主角心理更爲複雜。胡劍雄是個落魄男子,「失業, 積蓄輸光,被房東趕出門。」(頁 187)陸高先前並不認識他,卻爲他繳飯錢、 付醫藥費、給生活費,屢屢伸出援手,「他似乎虧欠他點什麼——不是金錢,也 不是人情。」(頁 186)胡從一個小攤位,擴展成一爿百貨店,他想還錢給陸, 但總覺得該加點什麼才算公平,「因爲這樣遲疑下去,始終沒有把錢送還,而那 種負疚的感覺直到現在還沒有消除。」(頁 187) 他在不平衡的關係中一方面將 陸高當作假意的慷慨,另一方面也想加以考驗:一是自己心裡是否可以擺脫這種 依賴,二是繼續做壞事,挑戰陸高的極限在何處。顯然他失敗了,違反票據法加 上妨礙家庭,陸高來保他,又幫他東山再起;換言之,陸又勝利了,他永遠無法 在陸面前抬頭了。他想殺陸高,卻因陸讓他當一個分廠的負責人而不忍下手,循 環重新開始,其實是他心理的依賴感已底定,其他什麼認爲陸高傲慢、助人以求 得快樂、得意和自負、喜歡扮英雄等都是自己心理的「精神勝利法」。佛洛伊德 認爲人類的攻擊本能實在太強了,「人類對彼此的原始仇恨,導致文明社會持續 面臨崩潰的威脅。……所以文明才必須祭出各種手段來限制人類的攻擊本 能。……罪惡感源自被壓抑的攻擊性。」"沙特也說:「他人即地獄」,人與人的 關係不論愛恨都離不開自我與他者的對立與衝突。66

第三節 鍛鍊語言講究表現方式

66 沙特曾說:「當我試圖逃脫他者的掌握時,他者也正試圖逃脫我的掌握;當我試圖囚禁他者時,他者也正圖囚禁我……對具體行爲的描述永遠必須要在衝突的框架內進行。」見羅思瑪莉·佟恩〈存在主義女性主義〉,刁曉華譯《女性主義思潮》,頁 348。

⁶⁵ 同前註,頁137。

《現代文學》的核心作家倡議文字本身的鍛鍊與形構就是創作文學的主要目的。「王文興、王禎和、李永平三位作家都曾公開強調他們對語言極度執著認真的態度,未嘗不是表露出現代主義自福樓拜以降,將文學視爲純粹藝術,毫不妥協地與『形式』長期奮戰的一種專業藝術家的精神。擴大這個態度的哲學背景來看,西方現代主義在某種意義上多少是在『上帝死了』之後,以『藝術』取代『宗教』作爲一種人類認知追求方式的運動。」。「「上帝死了」正是存在主義者尼采的主張。等白瑞德也說:「浪漫主義的憂鬱,如我們在柯立芝身上所看到,正是人類發現自己脫離了存有;到了波特萊爾,憂鬱成了怨氣,並且採取了反抗的形式。它不僅對布爾喬亞社會的物質主義做一種社會的反抗。詩人在這種世界裡找不到真實,他必須到某種另外的領域裡去尋找。因此,波特萊爾才有『對當』的理論,根據這種理論,詩人必須在大自然中尋找神秘晦澀的意象,頗有點類似古代占星卜卦者。從此詩不僅是創造詩行的藝術,同時也是一種法術,用來達到某種更真更實的存有領域。詩成了宗教的代用品。」。現代主義文學以宗教的崇敬態度探尋存有的意義,並由此建立一個用文字砌成的獨立王國。

現代主義由詩歌開先鋒,但小說的發展方蔚爲大觀,至少在臺灣六○年代的的情形是如此,《現代文學》也刊有現代詩,但小說儼然是主流。如果小說原本就是表現人生的,那麼現代小說呈顯人生根本存在的問題即屬「本色」。「存在主義者常利用小說、戲劇、故事來闡明其思想。他們的目的即在把握住行動在成就時的真實存在。」[™]小說描寫人生的種種具體處境與心理感受,總比思想理論「真實」。反過來講,也因爲現代主義小說的創作而使存在主義盛行不已。現代主義文學的內容與形式在外顯化方面究竟有何特色?葉維廉說:「討論現代主義最常用的指標包括這些:在內容方面有:『異化』;『物化』;『片斷化』;『非人化』;『唯我論的主觀性』等等;在形式方面有:『邏輯的飛躍』(如羅列語法、語法切斷);多線發展;並時性結構和空間並列;意義疑決性;語言革命,這裡包括文字的獨尊,如『風格絕對論』、『文字即世界』、『語言自賞』,包括唯美是圖,如『美即宗教』說,包括意象至上主義(物象重於意念;具體重於抽象;反說明性演繹性文字);還有『多義性』、『晦澀』和『夢的邏輯』等等。」[™]

在小說的表現上,意識流是現代主義最明顯的手法,也就是所謂的「邏輯的飛躍」。選集裡白先勇的〈遊園驚夢〉即具此項特色。歐陽子評說:「〈遊園驚夢〉是白先勇的扛鼎之作,也被許多人譽爲中國短篇小說史上最精采的一篇傑作。此篇結構形式與主題含義,都十分艱深複雜;結構上,作者兼用客觀寫實與主觀『意識流』敘述,主題涉及我們五千年的中國文化,和基本人生問題。」(頁 263)藍田玉原本是南京夫子廟的崑曲名角,「真正的女梅蘭芳」(頁 269);但女演員沒有選擇的餘地,「你們這種人只有嫁給年紀大的,當女兒一般疼惜算了。年輕

67 見張誦聖〈現代主義與臺灣現代派小說〉,《文學場域的變遷》,頁 31-32。

⁶⁸ 見陳鼓應〈尼采〉,《存在主義》,頁 102。

⁶⁹ 見《非理性的人——存在哲學研究》,頁 153。

⁷⁰ 見張系國〈城堡、蠅、瘟疫〉,收錄於陳鼓應《存在主義》,頁 288-289。

⁷¹ 見氏著《解讀現代•後現代》(臺北:東大1992),頁3。

的,那裡靠得住?」(頁 274)嫁給錢鵬志將軍後,她的社會地位提高了,但不能登臺亮相,等於放棄可以展現自己才華、肯定自己存在的藝術生命;何況老夫少妻,正常的情欲也慘遭犧牲;與年輕的參謀鄭彥青只有那麼一次幽會,卻發現這是自己活過的唯一證明;本來等錢將軍過世之後還有可能,但鄭參謀果然不可靠,被藍田玉自己的親妹妹活生生的搶了去。有關女主角意識流的描寫發生在臺北寶公館的客廳裡,實夫人與天辣椒蔣碧月這一對親姐妹也演過類似爭奪的戲碼,⁷²而且繼續搬演著(現場出現了夾在兩人之間的程參謀)。對平常隻身躲在南部已不慣飲酒應酬的藍田玉而言,寶公館裡舊事故人依稀再現,加上鑼鼓笙簫齊全,她終因酒精麻醉作用,不由自主地跌入生命最大的創傷——再多榮華富貴都抵不了的刻骨銘心之愛與恨裡。在她恍兮惚兮的意識流動中,佛洛伊德《夢的解析》一書裡象徵「性」的騎馬、流汗等動作都出現了,此外,如「鉗子」、「卸掉樹皮的白樺樹」、「兎兒」、「白煙」也都是相關的象徵;其中還夾著錢鵬志死前枯白的面容,這或許是正派的女主角心中伴隨著外遇所產生的罪惡感,彷彿她該爲丈夫的死負起道義的責任。

「意識流小說的產生在某種意義上把『寫實』所意涵的模仿論推到了極致--但也因此而瀕臨崩潰的邊緣。這個敘述技巧的一個基本假設,是用單項前行、時間性的語言來模擬再現多向發展、空間性的心理狀態。從一方面看,以不合交法、無標點、跳接、插敘等方式來試圖對應人類複雜的意識活動,再現心理思維程序,是一種精緻的『模仿』。然而,從另一方面來說,刻意重組語言結構,賦與其新的形式邏輯,又恰巧凸顯語言本身的物質性,樹立了敘述語言不附屬於指涉對象而獨立具有的美學價值(意符、意旨的分離),是顛覆模仿論的一個重要步驟。」 "選集裡蔡文甫的〈裸〉也出現一段不加標點的意識流,"時示主角胡劍雄念頭之急切與混亂。意識流可以說是心理寫實,因爲任何人的心理一時之間可能都充滿各種意象或念頭的流動,所以無妨看成是寫實主義內向化與深度化;另一方面也等於是新的表達方式,「一個作家採用一個新的文學形式,並不僅僅等於襲用了一個新的表達工具,或在作品中加入一個新的組織成分,而是面對了一整套不同的意義符號系統,他必須馬上和這個新的意義系統產生對話。」 "5

內心獨白與意識流常被視爲同義語。王禎和的小說最喜用內心獨白,[™]〈鬼 •北風•人〉裡,麗月和貴福常常自問自答,彷彿每個人都關在自己的意識牢籠 裡,彼此無法溝通。選集裡泥雨的〈夏日〉展現了一位中學女生於火熱的午後, 坐在火車中等候車子啟動的內心獨白,也有一段沒有標點的成串印象與感覺的描 寫:「我整個地傾倒我咳嗽我感到臉頰的燙一堆從三稜鏡裡逃出來的陽光閃著七 彩的虰邊照射在牆上玻璃框裡的照片爸的眼睛在眼鏡後面跳閃鏡子鏡子裡的臉

⁷²「任子久連她姐姐的聘禮都下定了,天辣椒卻有本事攔腰一把給奪了去。……難怪桂枝香老嘆 息說:是親妹子才專揀自己的姐姐往腳下踹呢!」(頁 269)

⁷³ 見張誦聖〈現代主義與臺灣現代派小說〉,《文學場域的變遷》,頁31。

⁷⁴ 見《現代文學小說選集》,頁 185、190。

⁷⁵ 見張誦聖〈現代主義與臺灣現代派小說〉,《文學場域的變遷》,頁30。

⁷⁶ 白先勇曾在〈花蓮風土人物誌--代序〉一文特別提及此點,此文收錄於高全之《王禛和的

在表演著可怕的孤寂在回聲都窒息的一幢空樓房的恐怖整個捲在金閃閃的熱流裡太陽光的芒刺在扎你!」(頁 238)她的生活表面上爲考學校而忙碌,但內心是虛寂的,母親常讓她一人守著空樓,父親則只賸照片留在牆上啞然對著她;她試圖與男家教溝通,與他玩著眼光捕捉與躲閃的遊戲,最後發現「我們之間卻隔著一個星球與另一個星球之間的距離,彷彿生物與無生物的對峙,……火車在單軌上飛馳,再也沒有叉道,它不會和別的支線交軌了。」(頁 242、244)孤獨與空虛既然是現代主義文學重要的主題,〈夏日〉全篇內心『獨』『白』的形式就是最切合的一種表現。

某些論者以爲精神頓悟也是意識流的表達方法之一:「頓悟因此具有了呈現世界本原性的意圖,成爲了表現這個『完整』世界的手段和技巧。作爲意識流技巧之一種的頓悟,是全面表達世界認識的精神感悟,否則,小說就不能成爲藝術。這實際上是對生活本身(包括思維、意識、精神本身)的藝術加工。喬伊斯自己的小說實踐正說明了他的頓悟說的精妙之處,在于現代小說能不斷發現隱藏在萬千世界(包括人心)背後的秘密,從而在更高的視野上完成藝術的使命。」"選集裡王文興的〈欠缺〉,敘述者寫自己十一歲春夏之際所經歷的一場啓悟;他對一位美麗而看來善良的少婦產生純稚之愛,且深深沉迷於自虐的單戀心理一一痛苦的快樂。這個少婦來沒多久就倒會,騙了附近許多人的錢,包括敘述者家裡洗衣服的莪芭尚(爲了給兒子上學所存的錢)。敘述者知曉後產生不能自已的悲傷與忿怒,感於生命中有一種什麼存在欺瞞了他。「自那一天以後,彷彿我多懂了一些甚麼,我新曉得了生活中攙雜有『欠缺』這回事,同時曉得以後還需要面對更多『欠缺』的來臨。」(頁 143)世界的真相原本即如此,敘述者在成長的心路歷程中乍然頓悟,終於發現隱藏在世界運作背後的秘密。

這篇在敘述者的選擇方面相當具有現代主義特色,也就是「不可靠敘述者」。 張誦聖說:「許多的所謂現代主義小說技巧,呈現在作品的表層結構上,如意識流、不可靠敘述者、反諷距離等,原是和現代主義一些基本認知形式和美學觀念脈脈相通的。」⁷⁸柯慶明也曾論及〈欠缺〉在這方面的表現:「敘述者的我與經歷事件的被述的十一歲的我,兩種年紀,兩種閱歷,兩種情懷,彼此交響辯證,不但形成了豐富而難以立即確指的意涵,而敘述者的癖性顯著,事實上其不可靠與不足信賴,亦一如十一歲時癡迷的他。王文興非常顯然並不願意就是以『敘述者』為其思想的代言人。這種透過『不可靠』的敘述者來敘事的手法,幾乎就是當時作者們意匠心營,一個更爲豐富複雜、層次繁多的藝術情感與作品的基本匠心。」 79少婦的美麗與善良都是十一歲的他主觀之投射,美麗猶可說,善良豈能由外表看出?對於成長之後的敘述者而言,看似對於小時候的癡心與受騙不以爲然,所以事後準備收心,聽從母親的話開始溫一點功課了,但頓悟之後是否比較快樂?

小說世界》(臺北:三民,1997)。

⁷⁷ 見王洪岳《現代主義小說學》(南昌:百花洲文藝,2004),頁97。

⁷⁸ 見張誦聖〈現代主義與臺灣現代派小說〉,《文學場域的變遷》,頁29。

⁷⁹ 見氏著〈六十年代現代主義文學?〉,收錄於張寶琴等主編《四十年來中國文學》(臺北:聯合文學,1994),頁 119。

成長以後,那種義無反顧,不計利害地將自己擲入而不求回報的迷戀心理是否再也不可得?

至於反諷,「在基督教上帝信仰幾乎喪失殆盡的現代社會,人對自身缺陷和 罪惡的認識與反思甚至批判,就不得不靠反諷了。……克爾凱郭爾將反諷定義爲 一種不受先前條件限制的自由、一種總是可以重新開始的可能性……針對這個定 義,米勒補充道:『克爾凱郭爾本來可以加上一句,說明反諷的巨大魅力在于使 我們擺脫了到達終點這一難以承受的負擔。』用美學的術語說就是反諷能使人類 笑對自身面臨的最大的醜——死亡的來臨。」 "選集裡陳映真的〈將軍族〉表面 寫出莊嚴卦死的場面,其實是對所謂風俗制度的殘忍,或流離失所的命運刻印在 小人物身上所造成的結果之反諷。「小說一開始,作者即以葬禮之進行,點出死 广的主題;卻又說,絢燦的天氣使喪家人們『也蒙上一層隱秘的喜氣』。如此, 作者一開頭就創造出貫流於全文的悲喜交合的語言氣氛。……作者描述男女主角 一同步向死亡,所採用的歡樂筆調,正反映他們二人由於終能互相陪伴著脫離悲 苦人世,而感受的內心狂喜。」(頁 145)死亡成爲快樂的事,諷刺現實人生的 痛苦已臻極致;這個處處壓迫窮愁獨苦者的世界,使得男女主角反而甘心面對一 般難以承受的死亡,「兩個人躺得直挺挺地,規規矩矩,就像兩位大將軍呢!」 (頁 161) 兩位相濡以沫的社會邊緣人終於可以擺脫不公不義的紅塵,在死後得 到尊嚴、自由與愛的可能性,「下輩子罷。那時我們都像嬰兒那麼乾淨。」(頁 161)

命爲自己找藉口想要擺脫背叛愛情的罪惡感,但「反諷」地,愈辯愈證明她現在所受一切(被現在的情人凌遲)正因之前她對病死的舊情人毫無痛惜之意。水晶曾自剖:「目前在創作的途徑中,我比較偏好表現的是揶揄(Irony),對比(Contrast),和象徵(Symbol)。」 ⁸¹這些都是現代主義喜用的表現方法,「Irony」即包括了譏刺與反諷;對比在〈愛的凌遲〉裡除了有今昔對照之外,還有老黑女人華克小姐與年輕的健康護士金小姐、舊情人宗侃的老實懦弱與新戀人亞陶的風流虛華,當然最重要的是生與死的主客易位,敘述者在宗侃生病時背叛了他,自己去享受生之喜悅;現在她自己躺在病床上,承受著新戀人的逐漸遠離,她恐懼自己將步上宗侃的後塵死去,彷彿因果循環一樣,凌遲他人者終被凌遲;愛的定義竟如沙特所說,只是「虐待狂」與「被虐狂」的交替而已。這篇小說還有幾個象徵:一是病房桌上的晚香玉,「那落花的聲音聽來使人心碎。……這晚香玉,卻是有聲的死。」(頁 108)二是白貓,在窗外睡覺,耳輪隨著聲音的方向而在徐徐轉動,「晴朗多風的午後,安詳的白貓卻靜不下心來睡覺了。」(頁 111)白

選集裡水晶的〈愛的凌遲〉,其中第一人稱的敘述者也是「不可靠的」,她拼

貓象徵神秘的超越者,耳朵如同接收器蒐集著生命無謂的循環與騷動的訊息。三 是帶露的青草,從青春的生命轉化爲墓草的青青,將生死連結在一起。「現實主 義注重理想模式(典型),現代主義注重深度模式(象徵),而後現代主義則追求

⁸⁰ 見王洪岳《現代主義小說學》,頁 122、129-130。

⁸¹ 見氏著《青色的蚱蜢》(臺北:文星,1967)序文,頁2。

平面模式(空無)。」 ***象徵確實是現代主義最重要的表現方法。

象徵是心靈能力的精華,所安排的意象雖具體但富有知性與感性的深度,連 接可見於不可見、物質於靈界,也將個人聯繫於容格(Jung)所說的集體無意識 (Collective Unconsciousness),所以現代主義文學作品中出現神話的片段就很自然 了。施叔青〈倒放的天梯〉中出現在精神病患潘地霖心靈裡的天空、深淵、黑色 大鳥、日影、水波等自然界之物,都由實際所見化爲永恆的心象,與追目的夸父、 遷徙的盤庚遙相呼應,整篇「狂想曲」的姿態宛如一則莊子的寓言。奚淞的〈封 神榜裡的哪吒〉更直接由神話改作而來,情節完全屬於「超現實」。白先勇說:「奚 淞的〈封神榜裡的哪吒〉,從中國傳統神話中,探索靈內不能並存的人生基本困 境。」83奚淞挪用《封神榜》的哪吒故事主要骨幹,加入了「四氓」這一個身為 哪吒書僮的人物,一方面讓他從旁觀的角度形容哪吒形象之完美與武力之神化, 另一方面,他又是哪吒「內心殘缺的形相化」(頁 449),因爲哪吒對自己的身體 力量產生的殺機深深懼怕著:「我多麼愛那些天空飛著的雁,林中無罣礙的獸和 我曾經有過的一些同伴,可是鳥獸成了屍體,同伴不是被我的力經驚走了便是受 到傷殘,我簡直不能測度出我有多大、多強、背叛我的、我自己的膂力。」(頁 448)換言之,在世上使他榮耀的體能正是他內心罪惡感的來源。更改的還包括 哪吒所殺的東海龍君三太子,原來不過是哪吒憤恨暴怒之下的一個犧牲品,到了 新作裡,他變成是哪吒「孿生於我水中的倒影」(頁 451),充分顯示其自戀的傾 向;哪吒跟他在水裡撲打幾下,三太子即帶著哪吒所送的紅紗巾死去,如此是否 又代表哪吒自恨的心理?將自我分成身體與心靈,前者充滿力之美卻盲動,後者 熱愛自由卻無處依托,愛恨之間產生很大的矛盾,再加上父母過度的期待,「他 們似乎不能正視我的存在,竭力以他們的想法塑造我,走上他們認許的正軌。」 (頁 445)哪吒自我的幾個層面描寫幾乎依循佛洛伊德的本我(id)、自我(ego)、 超我(super ego)的模式,象徵著人類永恆的掙扎,縱使是神也不能掙脫。

許多現代主義的小說都飛揚在現實之上,「以『小說敘述語言和指涉世界之間不穩定關係』為核心所作的實驗。』」挑戰小說語言模擬觀、敘述成規。」⁸⁴但細節描寫仍不得不訴諸寫實,「因而現代主義的運作必須先具有寫實性,『伺後才能將甫被喚起的現實意識重新涵納制服』。由此可見,繼法蘭克福學派之後,詹氏對西方現代主義作品的現實性和社會性的解釋是十分迂迴複雜的。」⁸⁵柯慶明也認爲六〇年代的文學作品之多意複旨來自於作者們有意構設的匠心,他們往往同時經營一個作品的「象徵與寫實層面,而這兩面的意旨,既分別獨立,又交相融滲,彷彿樂曲的對位手法,所以一方面是明確的時空、甚至社會階層、自然環境的指涉作爲寫實的基本架構,另一方面卻是經由:意象、象徵、語調、觀點,以對比或反諷的方式,呈現出遠超過寫實架構,所能陳述的旨意來。」⁸⁶即如前

_

⁸² 見王岳川《中國鏡像:90年代文化研究》(北京:中央翻譯,2001),頁 181。

⁸³ 見氏著〈《現代文學》的回顧與前瞻〉,見歐陽子編《現代文學小說選集》,頁 16。

⁸⁴ 見張誦聖〈現代主義與臺灣現代派小說〉,《文學場域的變遷》,頁30。

⁸⁵ 同前註,頁24。

⁸⁶ 見氏著〈六十年代現代主義文學?〉,《四十年來中國文學》,頁 118。

言所引王文興之語,在那個地方產生的文學作品,無論如何它一定帶有那個地方 的色彩,包括明確時空、社會階層、自然環境等。

選集中有一些寫實的作品,但總與古典寫實不同。於梨華的〈會場現形記〉, 明顯模仿晚清小說李寶嘉的《官場現形記》,但並不流於痛毀極詆、尖酸刻薄的 「譴責」,而是略帶辛酸與同情的「婉諷」。一位卜大正牌大教授「犯了一種『身 分不明』的苦惱;在中國人面前他以美國人自居,在美國人面前又不得不做中國 人,換來換去,有時連自己都糊塗了。」(頁 354)臺灣嫁到美國去當學者夫人 的「總覺得寂寞」(頁356),「來了當個不拿工錢的老媽子」(頁357),在推銷中 國文化的學術會議中,還得替丈夫應酬,給人娛樂消遣一下。所有角色皆顯出現 代移民, 甚至是現代人的基本困境——不論到那裡都有無家可歸的感覺。黎陽的 〈譚教授的一天〉也屬新儒林外史,只是在國內罷了。如歐陽子所說:「作者採 用不少的對比技巧,一方面將譚教授與夏辰白對比,另方面也把昔日師生之間很 可能存在的深厚恩情,與今日師生之間一般的浮泛交情,互相比照,引發一種不 堪回首的感觸。但作者的語調是溫和的,寬諒的,無可奈何的。」(頁 459) 其 實最大的對比在於主角譚作綱年輕時誠摯、熱情、容易激動,「你才儘寫真話, 真得叫人覺得不是滋味了,就說你的文章辛辣。」(頁 471)至於現在則是「低 著頭走路」、「卻總好像看不厭似的一個勁盯著腳尖前的路面瞧」(頁 460)。人性 的一般弱點被宥恕了,因爲變化正是人生常態?

黃春明的〈甘庚伯的黃昏〉到了七〇年代不免被歸類爲鄉土寫實,然而根據樂蘅軍的分析:「黃春明在運用現實題材時,固然像一個寫實者那樣認真,可是他在現實景象之上浮現的異樣情調,卻是一種縱情自我和追求極致的浪漫精神。」「甘庚伯是明顯地處在一個非常孤絕而裸露的極端情境裡的。雖然比起護井的阿盛伯,他老人家處境並非是旦夕之間的考驗,可是老甘庚伯的是一種持續性的,甚且是永恆無解的困境;在人生不剩絲毫,什麼都失去了之後,還要用他佝僂的老脊背,漫漫長日地馱負著他根本無從了解的命運。」⁸⁷現代主義小說喜歡將人物擺在一個由於際遇或命運而落入的極端情境中,從存在主義的觀點來看,「遠離了常規、傳統,和安全事物(之後),這時我們便受到空虛的威脅。」⁸⁸甘庚伯顯然沒有墜入空虛之中,而是「在一望無垠的廣袤大地上,人類的一切行爲都自然地化去了它的敵意,成爲人生之所當然。所以甘庚伯的命運和心情在小說的自然視境中,完全是內外相融、主客合爲一體的。」⁸⁹黃春明展現的現代手法其實是兼具寫實與浪漫的,若純以鄉土寫實視之難免失焦。

結 語

《現代文學小說選集》表現了現代主義文學基本的特色。雖然不見得每一篇都直接演練存在主義的課題,然而都關切人生具體存在的感受,質疑一般習以爲

⁸⁷ 見氏著〈從黃春明小說藝術論其作品的浪漫精神〉,收錄於氏著《意志與命運》(臺北:里仁, 1992),頁 454、476。

⁸⁸ 見《非理性的人——存在哲學研究》,頁72。

⁸⁹ 見氏著〈從黃春明小說藝術論其作品的浪漫精神〉,《意志與命運》,頁 458-459。

常的所謂人生意義,思考著生與死、罪與罰、瘋狂與理性的問題,注目於人與人之間主客體、愛與被愛、虐與被虐的關係,呈露著人根本的有限與孤獨之困境。現代主義等於是站在「現代」(Modern)的角度來重新思考與表現「存有」,「早在哲學家能夠思想存有之前,詩人就已目睹到存有。他們以詩歌的言辭,唱出我們這個時代的前奏曲。」⁹⁰文學傳統在近代的變化,主要盛行的文體已由詩轉成小說,然而對存有與存在的課題始終關注,這或許也是現代主義小說追求語言詩化的理由之一。⁹¹二十世紀對人性最爲革新的看法而對文藝作品有重大影響的,實不得不歸於佛洛伊德對人類潛意識的深刻揭示,現代主義小說就因爲偏重人物心理描寫使作品意義變得複雜,充滿歧異與矛盾,但偉大的藝術作品原本都是難以窮究的,就像好的詩歌作品往往介於可解與不可解之間。從表現的方法來看,平鋪直敘確實不夠應付現代的思想觀念與小說人物心理之糾結,所以意識流、內心獨白、不可靠敘述者、反諷、象徵、寫實與超越現實的混合等等,種種試驗與摸索不斷出現,且每種表現方法都有深刻的哲學根據,這也意謂著:現代主義小說強調「文道合一」的理想,鼓勵小說家追求文字的煉爐同時也是思想的煉爐之境。

引用書目

- 1. 黄呈聰,〈論普及白話文的新使命〉,《臺灣》元月號,1923。
- 2. 歐陽子編,《現代文學小說選集》,臺北:爾雅,1977。
- 3. 白先勇、〈《現代文學》的回顧與前瞻〉,亦收錄於白先勇《第六隻手指》,臺 北:爾雅,1995。
- 4. 夏志清,〈文學革命〉,《中國現代小說史》,香港:友聯,1979。
- 5. 夏濟安、〈致讀者〉、《文學雜誌》創刊號,1956。
- 6. 許俊雅,〈回首話當年--論夏濟安與《文學雜誌》〉,收錄於許俊雅《見樹 又見林--文學看臺灣》,臺北:國立編譯館,2005。
- 7. 邁克爾 貝爾著 · 〈現代主義形而上學 〉 ,邁克爾 箂文森編 · 田智譯 《現代主義》 ,瀋陽: 遼寧教育 · 2002 。
- 8. 王文興〈現代主義的質疑和原始〉〈淺論現代文學〉、收錄於氏著《書和影》、 臺北:聯合文學、2006 二版。
- 9. 艾勒克•博埃默著,盛寧譯,《殖民與後殖民文學》,香港:牛津大學,1998。
- 10. 本社,〈現代文學一年〉,《現代文學》第七期,1961。
- 11. 李歐梵,〈中國現代文學中的現代主義〉,收錄於氏著《中西文學的徊想》, 南京:江蘇教育,2005。
- 12. 張愛玲,〈詩與胡說〉,收錄於張愛玲《流言》,臺北:皇冠,1968。

-

⁹⁰ 見白瑞德《非理性的人——存在哲學研究》,頁 140。

⁹¹ 羅門曾讚美臺灣現代主義代表作家王文興的長篇小說《家變》「將『詩』的質素大量注入小說 語言」,見氏著〈家變座談會〉,《中外文學》第二卷第一期(1973年6月),頁 170。

- 13. 李昂、〈長跑選手的孤寂--王文興訪問錄〉、收錄於康來新編《王文興的心靈世界》、臺北:雅歌、1990。
- 14. 周伯軍、〈文學的悲憫與溫情——訪白先勇〉、收錄於白先勇《樹猶如此》、 臺北:聯合文學、2002。
- 15. 劉俊,〈文學創作的個人`家庭`歷史`傳統--訪白先勇〉,《印刻文學生活誌》 第貳卷第柒期,2006。
- 16. 張誦聖,〈現代主義與臺灣現代派小說〉,收錄於氏著《文學場域的變遷》, 臺北:聯合文學,2001。
- 17. 樂蘅軍、〈從黃春明小說藝術論其作品的浪漫精神〉、收錄於氏著《意志與命運》、臺北:大安,1992。
- 18. 朱立立、〈浪漫性:台灣現代派小說的一個精神維度〉、收錄於氏著《知識人的精神私史》、,上海:上海三聯,2004。
- 19. 施淑,《兩岸文學論集》,臺北:新地,1997。
- 20. 王文興、〈異鄉人--存在主義文學的特色〉、收錄於康來新編《王文興的心靈世界》、臺北:雅歌、1990。
- 21. 牟宗三、〈存在主義入門〉、收錄於氏與李達生等編《存在主義與人生問題》、香港:大學生活社、1971。
- 22. 唐君毅、〈述海德格之存在哲學〉、收錄於牟宗三與李達生等編《存在主義與 人生問題》、香港:大學生活社、1971。
- 23. 威廉·白瑞德,彭鏡禧譯《非理性的人——存在哲學研究》,臺北:志文, 1977。
- 24. 瓦特•考夫曼著,陳鼓應、孟祥森、劉崎譯《存在主義——從杜斯妥也夫斯 基到沙特》,北京:商務,1987。
- 25. 叔本華,石沖白譯《作爲意志和表象的世界》,北京:商務印書館,1986。
- 26. 葉新雲,〈從齊克果和尼采看反俗眾的『個人』〉,收錄於陳鼓應編《存在主義》,臺北:商務,1992 增修二版一刷。
- 27. 七等生,《來到小鎮的亞茲別》,臺北:遠景,1986。
- 28. 七等生,〈我愛黑眼珠〉,《我愛黑眼珠》,臺北:遠景,1986。
- 29. 周寧、〈論七等生的〈我愛黑眼珠〉〉、收錄於七等生《我愛黑眼珠》、臺北: 遠景,1986。
- 30. 陳鼓應,〈存在主義簡介〉,收錄於氏編《存在主義》,臺北:商務,1992。
- 31. 陳鼓應、〈尼采〉、收錄於氏編《存在主義》、臺北:商務、1992。
- 32. 沙特著 鄭恆雄譯〈存在主義即是人文主義〉,收錄於陳鼓應編《存在主義》, 臺北:商務,1992。
- 33. 戴維斯·麥克羅伊,《存在的原始憂慮——存在主義的文學運用》,臺北:結構,1989。
- 34. 沙特、〈存在主義即是人文主義〉、收錄於陳鼓應編《存在主義》、臺北:商務、1992。

- 35. 柯慶明,〈情慾與流離--論白先勇小說的戲劇張力〉,《中外文學》第三十 卷第二期。
- 36. 白先勇、〈《秋葉》序〉、收錄於歐陽子《秋葉》、臺北:晨鐘、1971。
- 37. 白先勇、〈賈寶玉的俗緣:蔣玉函與花襲人〉、收錄於氏著《第六隻手指》、 臺北:爾雅、1995。
- 38. 張新穎、〈從焦慮開始〉、收錄於氏著《文學的現代記憶》、臺北:三民、2003。
- 39. 克利斯菲德 圖戈爾著,劉慧萍等譯,《夢一場→佛洛伊德》,臺北:商周, 2006。
- 40. 羅思瑪莉·佟恩著,刁曉華譯,《女性主義思潮》,臺北:時報,1996。
- 41. 劉崎、〈沙特〉、收錄於陳鼓應等譯編《存在主義》、北京:商務、1987。
- 42. 張系國,〈城堡、蠅、瘟疫〉,收錄於陳鼓應編《存在主義》,臺北:商務, 1992。
- 43. 葉維廉,《解讀現代•後現代》,臺北:東大1992。
- 44. 白先勇、〈花蓮風土人物誌--代序〉,收錄於高全之《王禎和的小說世界》, 臺北:三民,1997。
- 45. 王洪岳,《現代主義小說學》,南昌:百花洲文藝,2004。
- 46. 柯慶明、〈六十年代現代主義文學?〉、收錄於張寶琴等主編《四十年來中國文學》、臺北:聯合文學、1994。
- 47. 水晶、〈《青色的蚱蜢》序〉、、收錄於氏著《青色的蚱蜢》臺北:文星、1967。
- 48. 王岳川,《中國鏡像:90年代文化研究》,北京:中央翻譯,2001。

Modernist Features in

A Selection of Modern Literary Fiction

Yuh-Wen Kuo

Abstract

A Selection of Modern Literary Fiction is made up of a selection of thirty three short stories chosen by Ou Yangzi, a major figure in the publication of the Taiwanese

publication *Modern Literature*, from the first issue to the fiftieth issue of the aforementioned publication from 1960-1973 in all 206 short stories. All the selected pieces were selected to conform to the concept of Modernism, and each piece has an attached foreword by Ou Yangzi in the New Criticism style. Most of the works selected can be considered to be more progressive than *Literary Review* (1956-1960) in its founding years of modern literature, their spirit of innovation and experimentation can also be seen as perhaps even more intense than the works printed in the resumed publication of *Modern Literature* after 1977. He chose only one piece from each writer, which although may not do justice to those writers with a greater output, can certainly be considered as a paradigm of Literary Modernism in the short story genre, with the strong modernist features manifested within the works. This thesis attempts to discuss the modernist features of this selection with regard to three aspects: the first aspect is the echoes of existentialism found in many of the pieces, the second is the emphasis on psychological description of the characters, and the third takes into account the particularity of the appearance of language within the selection.

Key Words: Modern Literature, Modernism, Existentialism, Psychoanalysis, Satire