

## 從寫實觀點論四家小說

郭 玉 雯

中國現代小說不論是文學研究會所揭示的「人道的寫實主義」，或是左派的「批判的寫實主義」，甚至是現代派的「心理的寫實主義」，皆以寫實為依歸。<sup>①</sup>「寫」是語言的問題，「實」是真實的問題，從根本來說，「實」是否可以被「寫」？「語言的本質是歷史的，其活動行為常常是把活生生、多樣性的經驗，套入一些乾淨俐落、序次有定、經過減縮的框框裏。」「（語言）只是真實事物的『譯述』、『說明』、『解釋』，把真實事物減縮、改變、限制。」<sup>②</sup>所以語言文字所描述的真實已非原本。除了語言本身的限制外，操弄語言的作家，雖然都試圖描寫真實，但只要透過人類的心靈，例如記憶與夢、印象與感覺，也是無客觀的真實可言，因為這些意識產物會受到先天氣質與後天環境影響，而且它本身會生長、會變色，更會隨著時間改變，或增添或翦刪。換言之，只要通過語言與思維就無客觀的真實可言。所以現代小說中的「寫實」涵義不是在描寫或反映客觀的真實世界，它的真諦是在以一種有彈性有活力的語言與思維方式來重新「逼近」真實。有原創力的作家最重要的是從前輩的語言與思維的慣性房子裏走出來，「然後才可以走入『存在』的新屋裏。」<sup>③</sup>客觀

① 這些派別與其特色皆可參見夏志清先生「中國現代小說史」一書，友聯出版。

② 見葉維廉先生「語言與真實世界」一文，收於「比較詩學」一書，頁八九、九三，東大印行。

③ 同注②，頁九〇。

的現實世界只是小說的材料而已，作家必須從中提煉，用創新的語言與思維方式，才能重獲「逼近真實」的立足點，因為任何一種語言與思維方式經過一段時間後都會疲乏無力而無法逼近真實。所以「寫實」的歷史不是在固定的感思與描寫模式上發展出來的，能夠重新「逼近真實」的作品一定要在語言與思維方式上有所更新。要使小說有新的語言，必先有新的感思方式，反之也成立，欲使小說呈現新的思想，必先有新的語言，此二者同源於心靈的創造潛能，絕不能判分；所以作品之間需要革命，是語言革命，同時也是思想革命。寫實的真諦乃在「逼近真實」，每次革命自然以重新逼近真實為依歸，作家將以新的語言思想型態引領讀者再度逼近真實。要補充的是，革命往往非一人獨力能成，但時勢可以造英雄，在一種思潮或派別中，總有一些閃耀的作品如浪頭般高聳在海中，統領一時的風騷。本文試以魯迅、沈從文、張愛玲、張大春等作家為例，說明他們的作品如何重新逼近人生真實，以他們各自對真實的真誠了解，與如何表現這種真實的相異語言策略。

魯迅的小說一般被認為是「感時憂國」的代表，<sup>④</sup> 他自己在「吶喊」一書自序中，就鮮明的指出自己的創作動機是以文藝去「改變他（國民）的精神」，<sup>⑤</sup> 他對當時民性所表現的無知、野蠻、迷信、虛偽深感痛惡，希望藉小說造成戒鏡，使人民能夠聰慧、文明、理性、真誠。這是非常明顯的「文以載道」宣言，使小說淪為宣揚理念的工具。縱使如此，在「吶喊」一書各篇小說中，他的感思內涵與語言策略仍然要比一些以意識型態掛帥的作品，例如標榜為弱勢團體請命的社會小說、三十年代戀愛加革命的共產小說、臺灣五十年代的反共入股小說等等要來得高明。在第一篇小

<sup>④</sup> 最早提出這個詞彙的是夏志清先生，可參考①書附錄二「現代中國文學感時憂國的精神」。

<sup>⑤</sup> 見「魯迅全集」卷二，唐山出版。

說「狂人日記」中，他選擇了一種特殊的日記體例與反諷的敘述語調來表達他對傳統文化的觀感，縱使他是以一種狂烈的情緒、非理性的態度，對禮俗名教加以撻伐，但他顯然不認為被壓迫者在政治與經濟革命成功之後，社會即可和平，除非他們放棄「取而代之」的報復心態。「前幾天，狼子村的佃戶來告荒，對我大哥說，他們村裏的一個大惡人，給大家打死了；幾個人便挖出他的心肝來，用油煎炒了吃，可以壯壯膽子。我插了嘴，佃戶和大哥便都看我幾眼，今天才曉得他們的眼光，全同外面的那伙人一模一樣。」<sup>⑥</sup>明明是被迫害者，卻也學著迫害者殘忍的吃人手段，二者在精神上有何差別？作者希望被壓迫者起來抗爭，但更希望他們永不淪為另一羣壓迫者而陷入「以暴易暴」的惡性循環中，此種洞見已超越五四小說「誇大被剝削者苦況」、「暴露社會黑暗」、「剖析社會病態」的主題意識，弱勢團體需要哀憫與同情之外，更重要的是自我教育，否則，人人平等的黃金時代永不可能降臨。另外，像「阿Q正傳」中的主角，固然受盡剝削，但他所表現的封閉心靈、退縮精神、僵化的思考模式更值得深省，魯迅曾經說過，他創造這個人物，「實不以滑稽或哀憐為目的」。<sup>⑦</sup>至於「阿Q正傳」所採用的對傳記體例的嘲仿，其中自然也有語言策略的考慮；平凡百姓已取代英雄而躍上歷史舞臺，但他缺乏劇本，張皇失措，不但不知如何「生」，連怎麼「死」都不曉得，生命一片渾沌不清。按照魯迅的創作動機，他至少應該為阿Q指出明路來，或讓狂人堅持「不吃人」的原則，但小說結局恰剛相反，阿Q被送上斷頭臺，狂人加入「吃人」行列，但也因為如此，正可見魯迅對當時民性的癡愚、傳統的桎梏真實地感到改革的無望，與其自序所宣稱的改革願望正好相反。

<sup>⑥</sup> 同注<sup>⑤</sup>，頁一六。

<sup>⑦</sup> 轉引蔡健「魯迅道路試探」一書中，「關於阿Q性格」一文，頁六，陝西人民出版社。

第二本小說集「彷徨」，他放棄了反諷的、嘲諷的誇張筆法，轉而為抒情的、悲哀的語調。在「祝福」中，他對貧弱婦女祥林嫂的同情溢於言表，老百姓的精神改造畢竟無法自行，他們必須仰賴知識分子，但像敘述者的四叔之類的舊士人，腦筋頑固、抱殘守闕，而且做了殘忍的「禮教吃人」之幫兇；至於像敘述者（即作者化身）這種新知識分子，本應負起責任卻又無力地逃避了，卑怯地躲在生活享受中而無視於弱者的求助聲。換言之，作者原先鼓動別人抗爭，此時卻發現自己「決不是一個振臂一呼應者雲集的英雄」，<sup>⑧</sup>他承認自己早已失去勇氣，又如何去改變現況？「祝福」所營造的歡樂氣氛也是一種反諷，但和嘲弄阿Q是不同的語調。魯迅可能驚覺到「吶喊」的姿態只是虛張聲勢而已，先前他對弱者表現了「怒其不爭」的激憤，在本篇中轉為「哀其不幸」的憐憫，尤其對知識分子的怯弱退避感到更深沉的心痛，革命英雄何其偉大卻難以企及！在「孤獨者」一篇中，魯迅將當時知識分子的困境作了沉痛的描寫，主角魏連殳憤世嫉俗，不滿世人之庸德敗行，但他無力改變又不願隨波逐流，終於將自我放逐以趨於毀滅，作了「哀莫大於心死」的見證。到了「傷逝」中，作者似乎徹悟人類的黃金時代永遠只是一種幻想而已，只要是人，就永遠擺脫不掉造化的無常。小說中的男女主角勇敢地向家庭與社會爭取到情感自主的權利，這是許多五四小說的最終結果，因為戀愛自由是當時革命裏的重要的一環，卻是「傷逝」開始的情節，換言之，革命成功不是結果而是開始。愛情革命只是人生浮面的泡沫，生活才是真實的戰爭。這一對熱烈勇敢的男女，無視於旁人的輕蔑與議論而同居一處。其實，他們並無法完全擺脫衆人之注目，在一起生活後，他們原先煥耀的愛情逐漸失色萎縮，理由很多：首先是感情基礎薄弱，當初所依賴的是一時的熱情，連示愛動

<sup>⑧</sup> 同注<sup>⑤</sup>，見「吶喊」一書自序。

作都是從電影上學來的，激動的情緒原本就易起易落。其次是生存壓力，「貧賤夫妻百事哀」，生活只剩覓食的最低層面，精神無法奮揚，因肉體消乏而導至精神的萎靡。還有日常生活的單調平淡，「加以每日的『川流不息』的吃飯；子君的功業，彷彿就完全建立在這吃飯中。」<sup>⑨</sup>這是生活的本質，絕對無法迴避的。最後使雙方精神崩潰而造成悲劇的根本原因是來自於人與人之間的隔閡，愛情的美麗虛幻轉眼即逝，人生的真相終究浮露出來——每個人其實都活在自我的牢籠裏，連「相濡以沫」的同情都缺乏，愛情變色為如冰的冷漠與殘酷的遺棄。「同仇敵愾」的革命熱情何其悲壯！但與現實生活相比又何其遙遠！在實際生活中，革命英雄連妻子都無力護愛。魯迅由怒憤、哀憐而感嘆，在本篇裏終究落入哀天地不仁之大悲中，不論是振臂吶喊或精神彷徨，最後總被無常徹底打掃乾淨。「吶喊」的魯迅以為改革是人生第一要事，後來發覺生活才是人生真實，顛覆掉傳統、痛斥民族劣根性只是消極發洩，並不代表文化與民性會自動地、積極地革新，而且可能引來更大的混亂與黑暗，所以「彷徨」的魯迅不僅思及革命破壞的問題，更想到生活如何建立的艱難情況。比較之下，後者更接近不可化約的現實真相。換言之，生活比革命更真實，作者在有意無意間將革命比為愛情，革命（愛情）的熱情將會迅速消散而無可憑恃，如何面對生活（婚姻）才是人生最真實的課題，那是需要智慧而不止是熱情而已。作者說：「此後雖然脫離了外國作家的影響，技巧稍為圓熟，刻畫也稍加深切，如『肥皂』、『離婚』等，但一面也減少了熱情，不為讀者們所注意了。」<sup>⑩</sup>感思的深刻和技巧的圓熟是一體的。「吶喊」中要激勵民衆響應革命，使魯迅採取了一種較為恣肆誇張的筆調，極盡筆鋒之能事，造成激切而尖刻的風格。如果含蓄才是暗示真實的最好方式，「仿

<sup>⑨</sup> 見「魯迅全集」卷四，「彷徨」一書，頁一五六。

<sup>⑩</sup> 見「中國新文學大系」第四冊，「小說二集」，頁二。

徨」的內斂自省語調，才能配合他對人生真實之體會。雖然他已失去熱情，但他更徹悟到人生裏還有許多宿命的限制與悲哀，遠非政治口號或革命事業可以解決。換言之，真實無法簡單地存在於顯豁的字辭之間，只能複雜地被深隱曲折的語言暗示著。「彷徨」的文字也比「吶喊」來得精省，頗能符合他的寫作原則：「寧可將可作小說的材料縮成素描，決不將素描材料拉成小說。」<sup>①</sup>他認為寫小說寧可刪去「可有可無」的贅字。

「吶喊」一書，魯迅提出「革命不可以暴易暴」之洞見，理想社會應徹底消除壓迫者與被壓迫者之區別，但他畢竟是為改革理念而寫，雖然沒有完成既定目的：他的主角人物結局通常是死亡，看不出改革的可能性；他的反傳統態度往往是激動、非理性的，如何引領讀者朝向文明與理性？但我們仍可將其歸入「文以載道」之行列——以小說批判現實並提供理想社會的遠景。「彷徨」裏，他充分意識到革命不能徹底解決問題，社會現象糾葛紛雜，權力與慾望、熱情與理性、理想與現實、出世與入世是人生永遠的彷徨，遠非政治層面的革命可用血刀加以釐清；而小說家如果真誠地面對人生而忠於所感所思，也不能提示一種虛幻的社會理想，將繁複的人生加以化約簡淨。魯迅在「彷徨」後不再寫小說，可見這本小說超越了他原本的載道動機，也超越了當代的革命意識，而能逼近人生真實，確是他能樹立為中國現代小說大師的依據。

沈從文的小說提示了另一種的典範，在他最好的長短篇小說中，具有類似於中國詩歌的抒情意境，讓現象自生自分，自合自落，作者幾乎完全從作品中退隱。他對當時社會崩亂的情形也很關心：「對現實不滿，對空虛必有所傾心。社會改革家如此，思想家也如此，每個文學作者不一定是社會改革者，不一定是思想家，但他的理想，卻常常與他們異途同歸。他

<sup>①</sup> 見「魯迅全集」卷六，二心集，「答北斗雜誌社問」，頁一六六。

必具有宗教的熱忱，勇於進取，超乎習慣與俗見而向前。一個偉大作品，總是表現人性最真切的慾望！——對於當前黑暗社會的否認，對於未來光明的嚮往。」<sup>⑫</sup>可見他也「感時憂國」，也對現實不滿而憧憬著「未來的美麗而光明的合理社會理想」，但他顯然要採取不同於當時批判社會與暴露黑暗的路徑，畢竟那些想要以小說來進行教育大眾的作者都未能達成目的。他的筆調從容含蓄，以「包容」的宗教情懷代替「鞭撻」的悲憤心態，因為悲憤只會引來絕望，惟有寬容才能撫慰心靈，守住人性最終防線。他認為作者縱使對現實絕望，也不應灰心畏難，「在極端貧困艱辛中，還能支持下去。」<sup>⑬</sup>在文學天地裏為人們保留一些信心與活力。如此的寫作動機是否會落入另一種「文以載道」？以小說宣揚宗教中愛與寬恕的道德意義？沈從文顯然避免了如此的窠臼，他的宗教不具形式也沒有偶像，或者說就是「自然」。他提示出來的人性與社會理想是「反璞歸真」，人只有回到心靈尚未被文明異化或被理念切割的渾全狀態，才有尊嚴可言，也才有美麗可言。「菜園」是他的短篇佳作，主題是一個清靜的田園世界如何被政治意識侵入而失落殞滅的過程，可能是他作品中最具批判意味的。天真的青年原本與母親過著耕讀的桃源生活，「夏天薄暮，這個富於林下風度的中年婦人，穿件白色細麻布舊衣服，拿把扇，樸素無華的在菜園外小溪邊站立納涼。侍立在身邊的是穿白綢短袴的年輕男子。兩人常常沉默著半天不說話，聽柳上晚蟬拖長了聲音飛去，或者聽溪水聲音。」<sup>⑭</sup>但就像所有長成後的年輕人，這個兒子開始嚮往外面的世界，想去北京讀書，母親說：「做人不一定要多少書本知識，像我們這種人，知識多，也是災

<sup>⑫</sup> 見「沈從文文集」，卷十二，「創作雜談」中「給志在寫作者」一文，頁一一〇，花城出版。

<sup>⑬</sup> 同注<sup>⑫</sup>。

<sup>⑭</sup> 「菜園」一篇見「沈從文文集」，卷六，頁二六一～二七一。

難！」這種超俗的清音並無法阻止年輕騰躍的想慾。隔了若干年，兒子帶著美麗妻子一同歸來，一對神仙眷屬樂壞了母親，以為兒子「反璞歸真」，重歸林下。直到兒與媳雙雙陳屍到教場的一隅，母親才知道二人皆是共產黨員，「做母親的為這種意外不幸暈去數次，卻並沒有死去。」生活還得持續下去，菜園改為花園，年年一片嬌豔，但菜園本質已被悄然更換。沈從文在本篇中對知識、政治，甚至對北京所代表的文化表現了戒懼的態度，這些東西可能導至心靈的嚴重分裂，引起種種的是非與對立，更可怕的是在爭論奪權的惡劣攻伐中，造成對生命的直接斲傷。但他並沒有責斥或批判這對年輕人，雖然腐爛的屍身與郎才女貌的強烈對比帶有一些反諷意味，但因為筆調含蓄，只描寫現象而不放入情緒，反諷轉成無限的悲憫，綿延在天地之間。從另一層面來看，青年投身革命理想也無從責備，當時情景是任何血性青年都無法迴避的，不論傾心於何種政治理想，他們的奉獻與犧牲是一種必然的宿命；只要他們是真誠無私的，在投身時所表現的熱情與勇氣，正是生命中最美麗動人的力量。理想不見得會實現、或實現之後離預想頗為遙遠，但這些青年在獻身過程中所表現的虔誠，使他們當下超越人的局限而展現一種神性之美。本篇的文體相當散文化，缺乏現代小說的嚴整結構，但就是在這種鬆散中，沈從文包蘊世間美醜仁暴的廣闊視野才能呈現出來。和其他反壓迫的抗議文學相比，他的感時憂國精神已臻於悲天憫人之宗教境界。在「貴生」一篇中，沈仍不失對代表權勢之官吏、有錢之財主的暗諷，不過他並非指責他們壓迫百姓，而是指出他們玩弄情感，糟蹋生命的可憐型態，他們將生活浪費在女色與濫賭上，卻從未真正體會愛情與豐足之美，雖有錢有權卻失去尊嚴，生命淪為無窮慾望之奴隸。反襯之下，主角貴生，一個貧窮的鄉下青年，才能真正尊重生命，享悅心靈的富饒與美麗。「貴生在溪溝邊磨他那把鐮刀，鋒口磨得亮堂堂的。手試一試刀鋒後，又向水裏隨意砍了幾下。秋天來溪水

清個透亮，活活的流，許多小蝦子腳攀著一根草，在水裏游蕩，有時又躬著個身子一彈，遠遠的彈去，好像很快樂。貴生看到這個也很快樂。」<sup>⑮</sup>這是大地之子的造型，他是大自然的一部分，和其他生命水乳交融，共享宇宙生機。他和一位潔淨純樸的少女互相愛戀，描寫得隱晦但反而襯托出愛情的曲折有味。就在愛情美麗的果實快要成熟時，貴生因為迷信女孩要十八歲以後才能過關，所以稍微遲疑了腳步，但此舉絕無損於對這分愛的虔誠專注，無奈命運弄人，就在遲疑之間喪失時機，女孩被嫁入權貴之家，貴生難以理解事情會如此演變，還壓抑著自己去幫助婚禮的工作，造成結構上的張力，最後他焚燒自己以及女孩父親的屋子，彷彿要為那場愛作一種死亡的見證，在熊熊的火光中，他的愛與恨終於一起釋放，還給了天地。試想這種題材在革命小說家手中會如何處理？首先，一定會極力醜化有權勢的財主，然後會製造有產與無產之間尖銳的對立，最後有產階級以不當手段獲得勝利，但無產階級也以激烈的手段加以報復而成功。比較起來，沈從文批判權貴但不窮兇惡極，還留給他們一些禮儀上、人情上的應當；何況他們已玩忽輕賤自己的生命價值，其本身就是最可憐可憫之人，何需鞭撻？至於貴生的迷信，作者也未加嘲諷為封建意識的遺毒，他既是純樸的鄉下人，某些古老的禁忌對他必定會有影響，就像大樹上的蛀蟲一樣自然。最後他作了相當激動的表現，但絕非報復，而是對自己的遲疑與女孩父親的矢志不堅表達了憾恨，否則他會去燒五爺的屋子。沈從文並不避諱愛與恨的激越性，愛既是發自人類原始的本能，就應讓它自然而真誠地流露出來，不需要矯飾遮掩，但愛不一定有良果，而且愛與恨是雙生子，或者說恨是愛的另一種詮釋，真誠的愛恨都能展現人類心靈的活力。沈自言是「用一枝筆來好好保留最後一個浪漫派在二十世紀生命取予

<sup>⑮</sup> 同注⑩，頁三三八～三六一。

的形式」，<sup>⑩</sup> 濃厚的情感素質總是被他以平常寬緩、延宕遲慢的語調轉化爲一種持久的專注，就像宗教一樣，在專注中逼近真神。浪漫的意義也是超越生死的，貴生以死來證明愛，來延續愛，完全打破生死二元的對立與辯證。在「三個男人和一個女人」中所詮釋的愛情也是如此，兩個小士兵和一個豆腐店老闆同時暗戀一位地方仕紳的女兒，社會階級的差距仍無法阻止三人盲目而無悔的投注，而且三人之間因共享此經驗而情誼愈厚，沒有奪爭猜忌。最後的收尾在結構上是一大逆轉與驚奇，女孩不知爲何原因自殺身亡，豆腐店老闆居然去挖掘新墳，盜走屍骸，「因爲聽人說吞金死去了的人，如果不過七天，只要得到男子的偎抱，便可以重新復活。」<sup>⑪</sup> 死亡不能阻斷任何精神的嚮往，女孩在山洞中被發現，「地下身上各處撒滿了藍色野菊花。這個消息加上人類無知的枝節，便離去了猥褻轉成神奇。」盜屍絕非心理變態的戀屍症，縱使令人不可思議，但在沈從文的筆下，已由猥褻轉爲美麗，由世俗轉爲超常。本篇小說末段他道出自己的創作心態：「我老不安定，因爲我常常要記起那些過去的事情。一個人有一個人命運，我知道。有些過去的事情永遠咬著我的心，我說出來時，你們卻以爲是個故事。」他的小說題材都來自真實的生活經歷，它不是無中生有的虛構，或者說他認爲生活本身就有許多不可解之處，比小說還要神奇。生命從來處來，往去處去，人無法解釋也無從左右，所以讓現象回歸自身吧！作家只是應現象邀請而提供如鏡的心靈與恰當的符號，現象永遠是自身最好的詮釋者。沈從文很少在小說中表現褒貶，他讓現象自陳自行，讓人物的情感得到自然的抒放。

在長篇小說「邊城」中，<sup>⑫</sup> 沈從文仍保持對生命現象完整的擁抱，包

<sup>⑩</sup> 見「沈從文文集」，卷十，「水雲集」中「水雲」一篇，頁二九四。

<sup>⑪</sup> 「三個男人和一個女人」一篇見其文集，卷六，頁二五～四九。

<sup>⑫</sup> 「邊城」見其文集卷六，頁七三～一六五。

括缺憾與仇怨、不安與死滅，皆不失其存在的權利。在明朗清靜的化外之地，雖可免除戰爭、政治、文明的過度侵入，但其中的人事糾結複雜，有睽違、誤會、猜疑、勉強而求、兩難抉擇、愛怨夾纏，但就像大自然一樣，天候時而春和景明，時而斜風細雨，更有些時是狂風驟雨，只要不存機心去追求或逃避，都能展現生命的活力與美感。沈從文不是膚淺的樂觀主義者，只提供安謐幸福的虛幻，人既無法主宰命運，唯一能守住人的尊嚴的，就是不論在順境或挫折中，都要維持心靈的真誠，不被歡樂麻醉也不被痛苦淹沒。與其說「邊城」是田園詩或山水詩，不如說是現代神話，在小說中，作者提供了一種前文明、前道德的神話觀點，人的神性和魔性仍糾結在一處，互相承認、彼此包裹，而共同完成生命整全的呈現。此種未被概念與邏輯、是非與善惡劈削之前的生命是否更接近本然與真實？他顯然不贊成當時「文以載道」的文學觀，從道德的層面言，他認為生命的意義不在追求形而上的理念，而在生命本身所顯示出來的力量。換言之，他不以理念或任何意識型態去規範生命，他自己也說只對生命現象有興趣，離合悲喜，都有其動人處。從語文的層面而言，現象既不附屬於形而上的意義之下，語文就是現象之一，自能離合衍生，綿延無限，絕非載道工具。沈從文非常重視文字與形式，「用語言文學來好好裝飾剪裁，處理得極其恰當，才可望成爲一個小說。」「印象中保留著無數優秀藝術品的形式。」<sup>⑩</sup>他自己也以「刪改」文字聞名於文壇，總要不斷斟酌，就像他擅長玩味現象一樣。他以含蓄沖淡的語言、恰當的暗示手法，保持了物性天然的素樸，爲汎政治化、經濟化、物質化的現代文明，提示一種如何恢復生氣的契機。

張愛玲以女性特有的敏感與細膩，也有力地表達了她對人生的深刻感

<sup>⑩</sup> 見「短篇小說」一文，收於文集卷十二，「創作雜談」，頁一一四、一二七。

思。她的早期作品「傳奇」（短篇小說集）中各篇大致以言情為主，尤其是愛情。「傳奇」中所描述的愛情並不「奇特」，反而是過於人間性的，夾纏太多其他無關愛情的雜質。世間男女對愛情皆有與生俱來的憧憬，都希望能享悅愛情的純淨與美妙，但世事很難令人如願，因為環境是更為切身與真實的，要先求得生存空間才能顧慮愛情；通常在生存壓力下，許多人早已粉身碎骨，愛情遂成為永遠觸及不著的鏡花水月，終生只能幽怨的空望懷想。張愛玲放棄了「時代紀念碑」的大道理，只說愛情的小道理，但在實際生活中，小道理更能剖露人所刻意要掩飾的幽微心理。三十年代的共產小說雖以革命為主，仍不放棄添加愛情的香料，因為愛情是人類永不倦怠的話題，不過，既然是添加的點綴就無法深刻。張愛玲則是將愛情深深植在現實的土壤中，仔細地觀察愛情之花如何受環境影響而長成，最後又悲憫地看著花如何悽愴萎落，顯示了絕望之美。她對環境有一種洞察，一種體會，但不是屬於宗教上的徹悟，或者說只是理智性的冷然穿視，而在情感上卻依戀萬端，徘徊不已；愛情雖經過風吹雨打而變得「千瘡百孔」，但依然是世人與作者的最愛。她以繁複華麗的意象造成一個水晶世界，易脆冰冷，但透明美麗，顯示她對人生看得透亮，卻無法絕然引去。世間虛浮如夢，紛亂如麻，但世人也只有這一個世界，誠然，從無限廣遠的宇宙來看，人生的戲曲小悲小喜無非是悲劇，但舞臺上依然可以鑼鼓喧天，舞得生動，穿得華麗，熱鬧非凡；戲會散場，劇會落幕，但這更能使我們珍惜與沉醉在看戲的每一片刻，甚至帶著更悲憫的心情。「傾城之戀」<sup>20</sup>中的「二八」佳人白流蘇，為了生存而被迫重披戲服上演愛情劇，扮著男人心目中理想的「一個冰清玉潔而又富於挑逗性的女人」、「無用的女人」、「連發胖都不肯發胖」的女人，換言之，一個大男人主

<sup>20</sup> 「傾城之戀」見於「張愛玲短篇小說集」，頁二〇三～二五一，皇冠出版。

義眼中的理想情人。既然是爲生活而戀愛，表情動作中不免帶著卑抑的、低頭的、乞求的可憐心態，「我裝慣了假，也是因爲人人都對我裝假。」她也希望能真誠而不必裝假，但生存門檻橫臥在前，她根本毫無選擇餘地。至於大男人范柳原，固然是佔盡上風，完全由他來主導兩人關係的遠近深淺，但他知道流蘇之所以願意陪他玩這場遊戲，是因爲他可以提供生活保障，所以他的處境更爲可悲；流蘇至少可以辯白自己不得已的苦衷，柳原卻「有錢難買真情」。在一場場的風花雪月之中，他仍希望能獲得真正的愛情，「有一天，我們的文明整個的毀掉了，什麼都完了……流蘇，也許你會對我有一點真心，也許我會對你有一點真心。」「可是我要你懂得我！我要你懂得我！他嘴裏這麼說著，心裏早已絕望了。」純粹的真情只有在完全失掉社會背景，甚至在整個文明被毀掉後才可能存在，換言之，永遠只是夢想而已；世間的愛情被社會因素重重包裹，深浸在生活的泥塘裏，女人爲生活而愛固然可嘆，男人因爲可以提供生活保障而被愛也沒什麼值得誇耀，柳原不能自我欺騙，所以在一次次的追覓中，都帶著已預知不可得的絕望心態。這篇最「傳奇」之處是在太平洋戰爭的爆發，在一切都可能隨時毀滅之時，地老天荒的情境終於出現，「在這動盪的世界裏，錢財、地產、天長地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子裏的這口氣，還有睡在她身邊的這個人。」兩人相濡以沫地獲得了真愛，「這一剎那夠他們在一起和諧地活個十年八年。」張愛玲相當吝於給賦愛情恆久的價值，由此可知。男性在愛情中實不比女性享有更多的主宰權，雖然表面看起來女性往往處於被動的情況。男性因爲社會對他們的期望過高，於是就需要更徹底的社會化，也就是說他們的顧忌會愈多，縱使心中有真切的自我呼喚，但他們寧可選擇那個迎合世俗價值的假我。「紅玫瑰與白玫瑰」<sup>②</sup>中的佟振保，心中明明喜歡熱情冶豔的王嬌蕊，但礙於世俗

<sup>②</sup> 此篇見於小說集，頁五七～一〇八。

的成見，絕不敢娶她，他自己就是世俗大眾的最佳代言人，言行舉止莫不要求絕對地符合社會標準。在他心中，早就給嬌蕊貼上「壞女人」的標籤，雖然他真心喜歡與她共居同遊。後來他果然捨棄她，按照世俗標準娶了孟煙鸞這個「好女人」，也是一個乏味的婦人。這篇的情節造成一種「鐘漏型」的圖式，兩位女性在佟振保心中，逐漸地發生了位置的移轉交錯，他在嬌蕊另嫁後遇到她——正帶著小孩去看牙，一付賢妻良母狀，「在鏡子裏，他看見他的眼淚滔滔流下來，爲什麼，他也不知道。在這一類的會晤裏，如果必須有人哭泣，那應當是她。」他以爲的「壞女人」，因爲從他那裏獲得啓示轉成「好女人」；而他以爲的「好女人」煙鸞，因爲無法忍受丈夫的冷落和輕視，和一位裁縫可能發生曖昧關係，成爲一個有婚外情的「壞女人」；在這種結構中，佟振保被徹底嘲弄了，他如何能不流淚？是要做忠於自我的「真人」還是迎合世俗的「好人」，固然是人類永恆的選擇，但張愛玲筆下的女性，或許還有靈光乍現而真誠表現的時刻，而男性幾乎連掙扎的機會都沒有，他是帶著社會使命被誕生的，真切的自我在生下來時就已宣告消退，或者說在民族血脈的承續中，真我這個基因對男性而言是永不現形的隱性。張愛玲的觀察可以說相當悲觀，因爲她這些故事的背景是上海和香港，在都市文明中，人成爲經濟動物，生命被商品化，任何東西皆可論價交易，雖然這個真相被掩蓋在五光十色之下。就時代而言，照理說，舊的將去，新生在望；但事實完全不是如此，舊的文化中，令人依戀的終究保留不住，而令人厭惡的習性、成套的風俗禮儀與老生常談仍沉澱在民族的血液之中，揮之不去。時代又以巨型的身影遮蔽天空，以快速的力量橫掃地面，人們只能驚惶、待命，毫無選擇的權利。張愛玲一方面沉醉在「桃紅」、「碧青」、「葱綠」的古典氣氛之中，同時也在這些美麗光影裏看到死亡的陰影；對世人的小奸小壞、虛偽、裝腔作勢、不義、勢利，雖痛恨但可以包容與同情，頂多是痛惜而

已，於是沉迷與洞察、痛恨與同情交揉一體，在新舊交替的時代裏，描寫這種糾結不清的矛盾可能是更為真切的。<sup>22</sup>張愛玲後來的長篇小說「半生緣」與「秧歌」也是成就非凡，二者由絢爛歸於平淡，在淡漠中透著無限的哀愁。前者是描寫人在命運之前無言以對的悲愴，美麗的爱情只有一刹那，其餘的人生只剩無邊的悵惘與痛苦，彷彿只爲了那麼一點回憶而活，「中國舊式的門檻，有半尺多高，提起腳來跨進去，一腳先，一腳後，相當沉重。」<sup>23</sup>看似陳舊的觀念依然在新時代主宰著青年男女的命運，或者說某些觀念已成爲永遠的魔咒、殘酷的宿命，只要是人就無法擺脫。至於「秧歌」則是對共產制度下的農村男女，作了真切的描寫，這種主題算不算「感時憂國」之作？但比起反共八股小說，她的描繪顯得深刻有力。如果說「傳奇」裏主要是描寫都市燈影下蒼白自私的人性；「秧歌」則是寫人性的扭曲，生命被全然架空，剩下一副骨架，在人性缺席的荒原裏，跳著死亡之舞。在「傳奇」裏，空虛的浮生還顯示了若干轉瞬即謝的繁華，因爲張愛玲對現實之迫人，雖覺不忍，但仍興致盎然地觀看著；「半生緣」裏，她對萬象之流麗萬千似乎不再多作依戀，反而對造化之弄人，有著「同體大悲」的感傷。而「秧歌」中命運已具象爲共產制度，滲透到人生每一層面：生活空乏難繼、人情破產崩潰、人性變質惡化，連頹廢的美感都付諸闕如。張愛玲雖賦予鄉下人物如金根、月香等善良溫順的性格，也描寫了夫妻之愛與兄妹之情，但在嚴重生存問題的殘酷輾壓下，終究化爲灰飛煙滅；她也不避諱另一類的鄉下人如譚大娘等所表現的無知、愚昧與只求自保、不惜出賣親人的殘忍。像金根這些純樸實厚的農民，被逼到絕境還有抗爭的勇氣，至於譚大娘等人，就像他們最後所宰殺的豬一樣，死了以後還笑嘻嘻的，彷彿成了犧牲品還向劊子手含笑答禮。對於人

<sup>22</sup> 張愛玲曾說：「現實這樣東西是沒有系統的，像七、八個話匣子同時開唱，各唱各的，打成一片混沌。」見「流言」一書，頁四一，皇冠出版。

<sup>23</sup> 見「半生緣」，頁三九五，皇冠出版。

生景觀，作者收拾起那種玩味的態度，也不再塗抹鮮豔的色澤，因為那是一個荒涼的政治實驗場，不是繁華如夢的世界。至於共黨幹部，她也給予同情的描寫，像王霖當初是被黨的觀念吸引而願意做出真誠的信奉，這是當時許多知識青年的寫照，共產的社會理想畢竟非常誘人，但此種為農民奉獻的精神在農村暴動中，不免成爲一種自愚愚人的反諷，熱血沸騰的革命家被理想與現實之間的差距給嘲弄了。另一類像顧岡之類的機會主義者，見風轉舵卻能左右逢源，他們善於利用各種時機遂行個人私慾，在飢餓空乏的農村裏還能在背地裏飽餐獵色，作者也爲這些自私的知青作了生動的描寫。在本文中，張愛玲並不直接批評共產理念，她只是著眼於人性之常如何受到這種制度實施以後的影響，尤其是飢餓的問題，在人被迫回到原始覓食求生的鳥獸階段，還能「言」什麼「情」？她既不悲憤也不痛斥，仍保持她一貫「哀矜而勿喜」的客觀筆調，結果所透露出來的是比批判還有力的哀憐。先前她不寫革命與戰爭的題材，<sup>24</sup>專寫男女間的小事，因爲對她來說人間情事是最真實的，換言之，當時還有許多空間可以讓她「言情」；等到共產政權建立，制度「放恣的滲透於人生的全面」之後，她連「言情」的權利都被剝奪了，因爲民生凋敝成爲唯一的真實。她一再強調：「我只求自己能夠寫得真實些。」<sup>25</sup>「我以爲這樣寫是更真實的。」<sup>26</sup>「我確是愛好真實到了迷信的程度」<sup>26</sup>談男女之情，寫民生之多艱，加上參差對照<sup>27</sup>、細節描繪的筆法<sup>28</sup>，以及冷眼旁觀的敘述立場，張愛玲以

<sup>24</sup> 張在「自己的文章」中說：「我的作品裏沒有戰爭，也沒有革命。我以爲人在戀愛的時候，是比在戰爭或革命的時候更素樸，也更放恣的。」收於「流言」一書，頁二二，皇冠出版。

<sup>25</sup> 同注<sup>24</sup>，頁二一、二三。

<sup>26</sup> 見「赤地之戀」自序，頁一，慧龍文化公司出版。

<sup>27</sup> 同注<sup>24</sup>，「蒼涼之所以有更深長的回味，就因爲它像蔥綠配桃紅，是一種參差的對照。我喜歡參差的對照的寫法，因爲它是較近事實的。」頁二〇。

<sup>28</sup> 張愛玲喜愛描寫細節，造成一種臨場感，她說：「細節往往是和美暢快，引人入勝的，而主題永遠悲觀。」見「餘韻」一書，頁二一。

這些來表示她對「寫實」的忠誠信念。

張大春這個八十年代的年輕作家，以「顛覆」過去的寫實傳統作為行文策略，結果是重新為「寫實」作了詮釋、注入了活力、更替了新血。從前的作家至少認為他們已盡可能描寫了真實，張則宣稱任何語言文字的作品皆是虛構，「虛構」了對這個世界的「印象、感覺和解釋」，此中包括文學、政治、歷史、宗教、新聞報導等，只要是通過語言思維的解釋就沒有客觀的真實存在。以「走路人」為例，開章迎面而來的話就是：「我們永遠也不可能真正了解任何聽說來的事，或者人是什麼，或不是什麼。」「記憶和夢、歷史、……都是些你相信之後才真實起來的東西。」<sup>29</sup>他藉著一對現代人和另一對原始人的追隨關係來說明：所有的真實都是人主觀的臆想與信仰，換言之，每個人都活在自己的語言思維牢房裏，為自己製造真實。這篇的主角是一對標準軍人，心靈充塞著中心思想、國家觀念、政治立場與服從精神，也就因為是軍人，他們的意識牢房比一般人要來得堅固頑強。至於另一對山地人，「擁有超乎尋常的求生能力，精於狩獵，對山區有特殊而親切的了解，知道大自然賦予本島的每一個奧秘。」他們沒有任何意識的牢房，所以能與大自然互通聲息，彼此呼應。如此看來，文明人衍生出來的社會觀念，也就是與自然隔絕的「機心」正是牢房產生的根本原因。這對軍人對環境皆有算計，對一切事物更有防備之心，「每天都以戰爭訓練生命；在沒有真槍實彈的狀況的時候，我們給自己『假想敵』。」沒有敵人時也需要假裝一個才能活得下去，生命的維存居然必須繫於恐懼之上。他們在草原叢林之中顯然將大自然與山地人都當成敵人，時刻擔心會被吞沒消滅，但事實上，他們是自縛手腳，畫地自限，大自然不但供應他們食物，連山地人都有意無意地留下東西供他們享用；他們

<sup>29</sup> 「走路人」見於「公寓導遊」一書，頁四八～七一，時報出版。

對此非但沒有感謝，還更加猜忌與恐懼，以機心精巧地編織一些自以為是  
的理由。相對於山地人與大自然的和諧交融，文明人顯然是疏離的，除  
此之外，這一組軍人之間的關係也充滿矛盾，敘述者和老喬在倫理上是連  
襟，在職務上是長官與部屬，他們似乎有感情，因彼此為姻親而自然生發  
的親情；但這親情隨時會被職務的上下緊張關係侵蝕著，敘述者不甘於服  
從老喬的命令，時時要加以反抗，因為這種職務關係也不是自然的。至  
於那一組山地人之間的關係，「不借助什麼工具，輪流用對方的身體作  
踏板。」顯然是彼此不分高下的、平等的、融洽的。這一組山地人後來  
在敘述者和老喬的驚嘆中發生了神話般的情節，他們居然乘著芋葉帆飛走  
了，遠遠地飛出了邏輯與文明之外，就在讀者已經進入並深深相信這個故  
事時，作者採取了類似莊子「隨立隨掃」的語言策略，將讀者引出這個語  
言的牢房，在一進一出之間，讀者對任何語言構成物的本質遂有徹底的了  
解。最末，敘述者繼續質疑記憶的可靠性，以老喬沒吃過山豬肉來說明記  
憶被修改的情形，但讀者此時因為已經跳出了故事，所以對敘述者的話也  
無法相信，說不定不是老喬記錯，而是敘述者的記憶被自己修改了。至  
此，張大春完成了任務，他是以破解故事來講故事，以超自然的荒謬情節  
提醒讀者故事的本質為何；在了解語言與意識的陷阱之後，從而能夠對此  
有所警惕，才不會信假為真；換言之，隨時質疑各種意識與語言型態，反  
而可以擺脫陷阱而逼近真實。「將軍碑」一篇，<sup>30</sup> 作者描寫一名武將暮年  
關在自己意識牢房裏的情形，他一生感到最光榮的就是過去在戰場上衝鋒  
陷陣的日子，因此他常常跌入回憶中；但他的功業都建立在殺戮之上，並  
且是為服從命令而戰，不是因為了解對方有可殺的理由，所以此種榮耀感  
不是純粹的。另外，依戀著過去可以使他不必面對自己家庭生活的失敗，

<sup>30</sup> 「將軍碑」見於「四喜憂國」一書，頁一一～三二，遠流出版。

他一生執著於將軍的意識型態，對妻兒也抱持命令指使的威權態度，結果是妻子被逼而死，兒子被迫而反，作者為男與女、父與子、文與武、新與舊、恩與仇、生與死的糾結矛盾作了生動的描繪，人生原本不是二元的完全對立，而是辨證性的攪和為一體。將軍不但常常回到過去，也偶而逃遁到未來自己的葬禮上，觀察別人如何為自己蓋棺論定，他在乎歷史的評斷，關切傳記家如何記載他光榮的事蹟，但非常反諷的是，他聽到一些虛浮的、不真誠的讚美，這令他反感；至於他在戰場的一切，連他自己都在修改記憶，那麼誰能為他寫歷史？所謂的「事實」根本就是神話，早已落失，又何處去尋？他在悲痛絕望之餘，「挺起腦袋朝紀念碑撞去。」這也是一種神奇的情節，他如何在自己的葬禮上再次死亡？因此作者是以虛幻寫「歷史」這個貌真實假的神話，所謂文字與真實、虛構與歷史就像榮耀與罪惡、功勳與殺戮很難完全畫分得清一樣。張大春表面上質疑歷史的定義，嘲諷所謂客觀真實的存在，此舉反而將歷史中糾結矛盾、超越褒貶的現象還原歸位了；而且真實這一虛幻還會繼續存在於人類的主觀心理之內，就像將軍刪掉或製造的回憶與期望，在他的意識中卻是真實無比的，除非反省與質疑，才不會被困在任何自以為是、自以為真的意識與語言型態之內。

「走路人」是對傳統講故事手法的嘲弄，作者往往是製造真實的人；「將軍碑」是對民國以來的寫實小說加以反諷，寫實主義者經常以為自己在寫現代史，不論左傾或右傾，其實都跌落在偏見與不見的禁錮之中。至於「四喜憂國」<sup>⑨</sup>是對中國現代小說「感時憂國」的精神做了滑稽突梯的譏刺。朱四喜這個從大陸撤退到臺灣的老兵如何憂國？憂患意識是否為臺灣人民必要的牢房？人生是否沒有絕對的憂喜可言？試看朱四喜所遇到的人生四大喜事：一為「洞房花燭夜」，應該很浪漫，但他與古蘭花這位山

<sup>⑨</sup> 同注<sup>⑧</sup>，頁一二五～一四六。

地姑娘的結合，充滿勉強的成分，還要動用拳頭綑綁等暴力，毫無情趣可言。而四喜最崇拜的朋友楊人龍，還因縱慾過度而被人活活害死。二為「他鄉遇故知」，遇到識字的楊人龍，不識字的四喜對文字變得盲目的崇拜，其實文字未必能帶給人幸福，還可能帶來災禍。四喜對楊人龍這麼有學問的賢人，居然死於縱慾的情形一直無法釋懷，他不了解知識可能完全是身外之物。三是「久旱逢甘霖」，結果是颱風淹大水，將平日辛苦經營的房子泡得不成樣，此後四喜反而變成一個滿懷憂忡的人。四是「金榜題名時」，四喜在楊人龍死後，一直想寫「告全國軍民同胞書」登在報上，因為他們共同崇拜政治偶像，以及偶像慷慨有力的文字。他不願信教，但絕不肯放棄祭拜祖先，其實不論是上帝、祖先、政治偶像的崇拜都是一種宗教，而宗教也是「在你相信之後才成爲真實」的事。既崇拜總統，那麼總統的文告就是天下文章第一，尤其是文告中那套耳熟能詳的說教模式，更嚴重影響四喜的心理，成爲不可解脫的魔咒。最後，報告不肯刊登，四喜自己花錢印了四千張，當作商品宣傳單一樣發送給不見得願意拿的人家，與頭版刊載的光榮實在有相當大的差距。小說最末，四喜在憂患意識的牢房中，唯一嚮往的可能就是天上更美的家鄉，似乎此生已無法擺脫，只能期待來生了。就像莊子的寓言、卮言、重言等語言策略一樣，張大春操弄文字的工夫是一流的，而且他操弄的不止是文字，還有文體與敘述模式，演義體、新聞報導體、魔幻式、寫實式等等。他既不遵循寫實傳統，對於所謂故事的邏輯性、情節的有機性、結構的圖式美等規範，就常常加以嘲仿、顛覆、超越，反而使寫實的言說模式更加擴充且有力。他也不尊奉「文以載道」的精神，還一再提醒讀者語言與意識型態皆爲牢房，使人永遠無法觸及真實（道）；除非徹悟二者之本質，才可能走出牢房。小說就是小說，提供了虛構的樂趣，增加讀者對人生各種現象的玩味，就像莊子謬悠荒誕的言說態度，遠比莊重慎肅的說教模式更有可能逼近真實。