

南華大學
文學研究所碩士班
碩士論文

黃春明小說中的老人形象之研究



研究生：吳榮鐘

指導教授：陳章錫教授

中華民國九十二年七月十五日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

文學系碩士班

黃春明小說中的老人形象之研究

研究生：吳榮鐘

經考試合格特此證明

口試委員：

蔡輝振

阮美慧

陳章錫

指導教授：陳章錫

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十二年六月十八日

論文提要

黃春明的《放生》，揭示鄉下老人缺乏照顧的大問題。其思想與寫作技巧都已成熟的他，在藝術上取得相當大的成功。但年輕時代的黃春明又如何看待老人？其塑造的老人形象在美感表現和《放生》中的老人形象又有何不同？本論文有三個重點：

一、思想觀點的探討：每篇小說都有作者的思想觀點，並且，其藝術表現也都受制於作家自身的思想觀點。所以，對作家的思想觀點之探討，有助於我們理解作品的內涵，並延伸至表現方式。在《放生》中的人生體悟，哀憐老人，鄉土之救贖，批判富裕的病態社會，現代親子觀，這些都和過去的作品有所不同。

二、圖式之美：本論文以佛斯特的《小說面面觀》和高友工先生的文學研究的美學問題為主軸對黃春明以前以老人為主角的小說創作，和《放生》做分析與比較。早期的圖式之美比較單調；《放生》中有的篇章，其圖式層面較為複雜。在「美感」和「快感」的表現上也有差異：早期的藝術和晚期的藝術呈現不同的價值；《放生》中所表現出來的美感，人生價值較高。

三、老人形象：就其篇章老人在其家庭社會所扮演的人格特質做個扼要的歸納。分四個小重點：

(一)情志上：就是每篇的老人，表現出來的感情與意志，進行描述。

(二)身體方面：描述其身體狀況或特徵。

(三)知識上：知識程度會影響一個人對事物的看法，表現在情志之上。

(四)長輩對下輩的態度：社會變遷後，老人的心境是否有所變化。他們對子孫的態度又是如何呢？做其簡單地描述。

黃春明小說中的老人形象之研究

目 錄

第一章 緒 論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究方法與步驟	2
第三節 研究旨趣	4
第二章 《放生》之前的老人形象（上）	6
第一節 北門街	6
第二節 青番公的故事	15
第三節 溺死一隻老貓	27
第三章 《放生》之前的老人形象（下）	40
第一節 魚	40
第二節 甘庚伯的黃昏	48
第三節 結 語	59
第四章 《放生》中的老人形象（上）	63
第一節 現此時先生	65
第二節 瞎子阿木	72
第三節 打蒼蠅	83
第四節 放生	95
第五節 九根手指頭的故事	108

第五章	《放生》中的老人形象（下）	113
第一節	死去活來	113
第二節	銀鬚上的春天	118
第三節	呷鬼的來了	126
第四節	最後一隻鳳鳥	136
第五節	售票口	149
第六節	結語	158
第六章	結論	163
第一節	思想觀點的層面	163
第二節	圖式之美的層面	166
第三節	老人形象的層面	169
(一)	附錄	172
(二)	參考書目	179

第一章 緒 論

1999年10月，聯合文學出版了黃春明的短篇小說集《放生》，它是作者以老年人為主角所創作的作品，觸及到我們社會上早已存在的人口老化的問題：老人何去何從？現在與未來，真的要在寂寞孤單中過這一生嗎？

該書一出版之後，一時洛陽紙貴，獲得廣大的迴響。茲就研究動機和方法與步驟以及研究旨趣概述如下：

第一節 研究動機

個人對本論文的研究動機有二：

第一是：黃春明發表《放生》之後，雖然造成轟動，引起各界熱烈地討論。可是以《放生》為主要文本的研究成果卻是寥若晨星，可舉者有二：以生死學的觀點，對《放生》做研究的有李亞南的《黃春明《放生》中之老化問題及臨終現象研究》，作者側重老人的心理、生理及臨終情境方面的探討；另一位是朱義全的《文化、社會與心境的投射——黃春明小說《放生》研究》，作者以文化的本位切入，研究《放生》的社會現象及黃春明對文化的繼承與投射。以上兩者的研究成果，雖各有千秋；但也有令人感到遺憾的地方：對於《放生》藝術層面的分析，他們做得相當少，常見文化與社會，老人的生與死，就是少了小說美學的析義，這是美中不足之處，也是筆者研究動機之一。

第二是：《放生》是一本以老人為主角的小說集，相較黃春明過去的作品，呈現了較多的社會意識。在蔡詩萍的專訪中，黃春明說道：「但隨著年紀漸長，思想慢慢成熟，寫作技術上就有更多的突破。」（黃春明：《放生》，台北縣，聯合文學出版，1999年10月，頁243至244）。作家這麼說，令人想到在他思想還不怎麼成熟的年輕時代，他是如何看待老人的？寫作技巧還不是很成熟的年紀，所描繪的老人和《放生》中的老人又有何不同？這都必須加以研究和比較，才能從中看出其變化，這也是本論文的研究動機之所在。

第二節 研究方法與步驟

本論文以黃春明小說中的老人形象為研究對象。所以，黃春明的其他創作如兒童劇、散文等，均只做為研究上的參考資料，本論文的研究方法與步驟如下：

一、界定範圍：本論文以老人形象為研究對象，首先劃分成兩個重點範圍：一是

《放生》之前的老人形象，從黃春明過去所有的小說作品中，尋找出以老人為主角的篇章做研究。二是《放生》中的老人形象。

二、研究重點：範圍界定之後，仍必須有一定的研究重點，因為即使只是一篇短篇小說可研究的東西實在不少，所以，一定的研究重點之限制也是必須的，在每篇的研究重點及名詞定義依次是：

(一)思想觀點：每篇小說都有作者的思想觀點，並且，其藝術表現也都受制於作家自身的思想觀點。所以，對作家的思想觀點之探討，有助於我們理解作品的內涵，並延伸至表現方式。

(二)圖式之美：佛斯特(E.M.Forster 1879-1970)在其《小說面面觀》說道：「我們從故事開始，然後人物，再進入從故事中引發出來的情節，現在是輪

到討論從情節中引發出來而又與人物或其他小說面有相輔相成作用的某些東西的時候了。這是小說的另一個新面，無以名之，所以我們只得從繪畫中借一個用語稱之為『圖式』(pattern)，」¹在另一頁他又說道：「圖式生自情，隨伴著情節有如一道光體隨伴在雲中，雲去之後，光還是可以看得見。美感有時就是一篇小說的型式，一本書的整體觀，一種聯貫統一性。」²佛斯特的論述中，我們給「圖式之美」下個明確的定義：從情節引發出來的各種人事物，包括情節本身，有其一種聯貫統一性。

(三)老人形象(figure)³：即是在每篇小說中的老人人物的人格特質，一個人的人格，照人格心理學者高登 阿波特(Gordon W.Allport1897-1967)所下的定義是：「個體內部的動態組織，藉由如此的心身系統來決定個人對所處環境獨特的適應形態。」⁴人格即包括心智及身體兩方面，對於每篇的老人形象，我們限制在家庭社會的範圍內做扼要的描述與歸納，在此，我們就給「老人形象」下個定義：老人於生活歷程中，面對家庭社會的人事適應時，所表現出來的獨特個性。又在其心智及身體兩方面，再扼要地歸納四個重點：

- 1.情志上：就是每篇的老人人物，表現出來的感情與意志，進行描述。
- 2.身體方面：就其每篇的老人人物，描述其身體狀況或特徵。
- 3.知識上：知識的高低往往會影想到一個人對事物的看法，而黃春明的小說人物大都取材於中下階層的百姓，我們亦有必要歸納其知識程度，因為它同時會表現在其情志之上。

註1：E.M.Forster 著，李文彬譯：《小說面面觀》，台北市，志文出版社，1990年5月再版，頁135。

註2：同註1，頁138。

註3：在張春興的《張氏心理學辭典》中，形象的定義有二：指知覺場地中所見到的輪廓清楚成為具體形狀的部分。指特定人物扮演社會角色所具備的人格特質。如父親形象、母親形象、教師形象等。本研究論文的老人形象取其第二個定義。（張春興著：《張氏心理學辭典》，台北市，東華書局股份有限公司，2000年12月修正版，頁255）。

註4：E.Jerry Phares 著，林淑梨 王若蘭 黃慧真譯：《人格心理學》，台北市，心理學出版社，1994年9月初版，頁270。

4.長輩對下輩的態度：社會變遷前後，這些老人人物對其下輩的態度是否有所變化？亦是我們觀察的重點。

基於上述範圍的設定及重點的限制，在黃春明的所有小說作品中，找其符合要求的篇章，並依照黃春明作品所發表的年代先後，逐篇有系統的分析其內容及其小說之美，扼要地歸納其老人形象。並在研究《放生》中老人形象時，適時地比較與分析。

第三節 研究旨趣

黃春明的作品歷久不衰，總能反映不同時期的社會變化，在這個變化中中下階層人物的掙扎與奮鬥。其優秀作品被譯成多國文字，他已是中外聞名的作家了。時代變遷和小說藝術風格的變化對作家而言，等於是一個成長的歷史紀錄。

一、文學是時代的產物，社會變遷對作家創作有何影響？

黃春明(1935-)，宜蘭縣羅東鎮人，屏東師範畢業，曾經做過小學教師、記者、導演。1956年發表第一篇小說《清道夫的孩子》（救國團幼獅通訊第六十三期）。1962年於聯合報副刊發表了《城仔落車》，受到當時副刊主編林海音女士的賞識與鼓勵，此後創作不斷，至1999年出版《放生》為止，這期間歷經四十三年歲月。在這四十三年間，台灣社會產生了很大的變化，在經濟上：由農業社會轉變到工業社會，再進步到科技資訊時代；在政治上：由動員戡亂時期到解嚴之後，一黨獨大變為民主政治。在家庭倫理上：國去農業社會三代同堂已不復多見，轉而小家庭居多。

這些大小變化，無疑地會衝擊到我們固有的價值觀念，所以，詮釋黃春明的作品內涵，就必須將黃春明的作品和台灣社會之變化做緊密的結合，方能解釋得更為清楚。

二、不同時期的黃春明，在「老人形象」刻劃上，其小說美感的表現有何不同？

歷經四十三年的創作，黃春明由少年變為老人了，這期間走過的時光，作者說道：「但隨著年紀漸長，思想慢慢成熟，寫作技術上就有更多的突破。」（《放生》，頁 243 至 244）。作家思想上的成熟和技術上的突破，其小說藝術就更趨於完美，人物的描繪當會更為圓潤。所以，將《放生》以前的老人形象與《放生》中的老人形象做比較，應當有所差異。例如黃春明 1967 年所發表的《溺死一隻老貓》，那時候的老人家阿盛伯，他 79 歲了，還憑著信念和堅強的鬥志和權勢戰鬥；但是，在《放生》裡的老人，都是一些老病人的形象。這種變化，也是作者的變化（作者已經 64 歲了）。詮釋其藝術風格的變化：筆者在《放生》前後的小說美感分析上，恐力有未逮，不能道盡其藝術風貌，這是本論文不足之處。

第二章 《放生》之前的老人形象（上）

2000年4月 皇冠出版社 出版了黃春明的所有小說舊作：『黃春明典藏作品集』共計三大冊，這三本書名分別是：《莎啞娜啦 再見》、《兒子的大玩偶》和《看海的日子》。在這三部書中尋找符合條件限制的對象。依其發表先後，分成上下二章，逐一論述。

第一節 北門街

在《莎啞娜啦 再見》一書中，個人找到了符合老人形象條件限制的最早的一篇小說 北門街。北門街 發表於1962年，故事中的老人阿塗是個道士，在戰後傾其所有的積蓄在北門街買了一棟破舊的房子，一家七口始得安頓。但他的大兒子清池經營日本製的西藥買賣，大概不合法被抓，一賠就十萬多。最後房子變賣，清池自殺了，一家人只能住在親戚家的農舍裡。種種因素，阿塗變成一個精神恍惚的人，最後他投火自盡。

黃春明在這篇小說並沒有說明阿塗的年紀有幾歲？但我們有理由肯定他的年紀已經蠻大了。作者寫道：「老頭兒一直緘默著。其實他已被十萬這個數目，嚇得癱軟下來了。」作者在同一頁又寫道：「老人家何嘗不同情他，也只有他默默的獲得父親內心的喜愛。但他不曾知道，而老人家也沒有覺得那種必要。」（黃春明：

《莎啞娜啦 再見 北門街》，台北市，皇冠出版，2000年4月，頁236）。作家用「老頭兒」和「老人家」來形容阿塗這個人，看來年紀已很老了。

本節下面文字將分為(一)思想觀點、(二)圖式之美、(三)老人形象三個層面來詮釋 北門街。

一、思想觀點

文學創作的表現形式和所描繪構築的世界，都受制於作家的思想觀點。在小說創作中，必須有特定的人物，作家藉著這幾位人物的運動形式，表達了他的思想觀點。最後，作品完成了，才達到審美價值屬性。

探討 北門街 作家的思想觀點，本小節從經濟背景、父與子和作家本人三個層面來分析：

(一)經濟背景：對於經濟背景的了解，有助於我們更了解當時社會生活情形和小說人物的內在性格。在這篇故事裡，造成父子衝突，清池自殺，賣掉房子，阿塗精神恍惚一年，導致阿塗投火自盡，這其中最重要的關鍵在於那十萬多元。情節的發展，也因為那十萬有起有落。但為了十萬塊，一個健全的家庭，竟然會賣掉房子，有二個特別重要的男人先後自殺。這在我們現代社會中會覺得這個家庭大有問題：搞不好這一對父子有精神疾病，才會如此。事實則不是如此，北門街 發表於1962年，民國51年那個時代，十萬元對一個農業社會的家庭來說等於是一筆天文數字。為此，父子爭執衝突，故事的情節⁵得以延續展開，至最後有

註5：同註1，頁75至76，佛斯特(E.M. Forster 1879-1970)的《小說面面觀》中，他區別故事和情節的不同，他說：「我們得對情節下個定義，我們對故事下的定義是按時間順序安排的事件的敘述，但重點在因果關係上。『國王死了，然後王后也死了』是故事。『國王死了，王后也傷心而死』則是情節，在情節中時間順序仍然保有，但已為因果關係所掩蓋。又『王后死了，原因不明，後來才發現她是死於對國王之死的悲傷過度。』這也是情節，中加了神秘氣氛，有再作發展的可能。這句話將時間順序懸而不提，在有限度的情形下與故事分開。對於王后之死這件事，如果我們問：『然後呢？』這是故事；如果我們問『為什麼？』就是情節。這是小說中故事與情節的基本差異。」

個落幕。

(二)父與子：黃春明在這篇小說中處理父子關係上，雖然全文不到三千字，但他描述得乾淨俐落，直接而簡潔。他寫道：「時日把人舊有的喜悅沖淡，另外新的衝動，要獲取新的喜悅來滿足，而這在年輕的一輩，顯得格外強烈。

『阿爸，』老大囁嚅的把後頭的話吞了進去。

『哼——』這種低調的鼻音也是為父的尊嚴。

『我們到裏頭，我有話同你商量。』小聲的。

老大先到裏面，把小弟們叫開，他們倆就坐下來談。

老頭子心裏感到十分懷疑；這孩子談話向來就不機密的，會是出了什麼岔子？看他樣子又是那麼沮喪。一種惡運的預感，閃電般地觸動了他的腦神經。」（《莎啞娜啦 再見 北門街》，頁 235）

這一段文字，寫清池做生意又失敗了，他向他的父親求援而他的父親本能地為了身為父親的尊嚴，「哼」了一聲，老大（清池）提及生意失敗，負債十萬多，他幾乎哭了出來。這十萬元，也把阿塗嚇呆了，沉默了很久，阿塗開始訓話了，黃春明寫道：「『當你要開始做這一行生意之前，我不是十叮嚀八吩咐地說：『清池啊——這種生意是做不得，靠這種發財的時機已成過去了。現在做是得不償失的。』想想看，當時我是不是這麼告訴你？你就不聽。看！現在，我管你——』話說到這裏被截斷了。

『我現在不是來聽你說教的！』清池猛抬頭，搥了桌子，氣恨的走出去。

他一時感到暈眩，前面的東西，都隱沒在黑暗中了。

這突如其來的打擊，雖沒把他擊倒，倒也夠沉重的了（《莎啞娜啦 再見 北門街》，頁 237）

父子並沒有再爭執下去，但是後來房子變賣還債，清池大概愧對家人也自殺了，黃春明寫到父子這一倫，略提到代溝上的問題。由於時空背景的不同所形成的價值觀念也互有差別。父子的衝突自古有之，屢見不鮮。父子這一倫理關係，

在文化上它居於「五倫⁶」之首，其重要性和古代的「父權社會」相聯結。尤其是農業社會，男人的位置遠比女人的位置還來得重要：男人負責勞力、戰爭，傳宗接代，女人說好聽一點是相夫教子，其時往往被當成生殖工具罷了，甚至要為男人揹負「不孕」的罪名。

黃春明寫這一對父子，並沒有在代溝上多做揮毫，而是在於那十萬的負債上，當兒子的氣憤地搥桌而去。

(三)就作家本人而言：北門街 於 1962 年發表，黃春明當時 27 歲，對一個三年制的師範生來說：扣除掉當兵歲月，他工作沒幾年。而且，他又是最早期的三年制師範生，那時候月薪僅有 500 元台幣而已。黃春明為了謀生，換工作勢所難免。他提到他的過去：

到了社會，特別是結婚移居台北謀生時，有幾次為了趕小說丟工作、換工作，使小小三口的家庭陷入困境。有幾次因為不能按時付一個月六百元的房租，為了避開二房東，大清早五點就出門在台北市到處亂逛，逛到九點進公司上班。」(黃春明著：《放生 自序文》，頁 13)。

那個時代多數人也在窮困煎熬之中，所以，在 北門街 的二位男人——在這一對父子的精神層面上，或多或少反映出當時窮人掙扎的痛苦情緒。

從這三個層面來看這篇小說，我們可以說作家所要表達的思想觀點（主題意識上）：在於寫「窮人」。雖然，這一對父子先後自殺，但那是文學表現的手法，在性質上：使我們憐憫窮人，憐憫這一家人。

二、圖式之美

一篇或一部小說一定要有人物，照佛斯特(E.M. Forster 1879-1970)的解釋：「人

註6：「五倫」是：「使契為司徒，教以人倫，父子有親，君臣有義，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。」（《孟子》滕文公（上））

物及一堆不是人物的各形各色的東西。小說家的工作就是調和這兩種力量，使其各有所適。」⁷人物有其虛構性，但與真實人相比，虛構的人物在小說中比真實的人物更為可愛。基本上，「小說是一藝術作品，有其自身法則，與日常生活法則不同，小說人物的真不真，只能依照小說法則去衡量。」⁸佛斯特認為這已是小說美學的課題，而且，他把小說人物區分成扁平人物(flat character)和圓形人物(round character)兩種⁹。

不論是何種類型的人物，人物由事件產生情節，人物於情節發展中的運動形式所描繪而成的「圖式」(Pattern)之美，是我們所要論述的。以下就以 北門街的敘事情節所滋衍的圖式，分為(一)倒果為因、(二)因果相生、(三)幻想等三層圖式，論述如下：



註7：同註 1，頁 93。

註8：同註 1，頁 53 至 54。

註9：同註 1，頁 59 至 61 佛斯特的《小說面面觀》中，他區別扁平人物和圓形人物，他說：「在最純粹的形式中，他們依循著一個單純的理念或性質而被創造出來：假使超過一種因素，我們的弧線即趨向圓形。」扁平人物的性格是「固定不為環境所動；而各種不同的環境更顯出他們性格的固定，甚至使他們在小說本身已經煙沒無聞之後還能繼續存在。」至於圓形人物，作者舉了薩克萊(William Makepeace Thackeray, 1811-1863)的「浮華世界」(Vanity Fair)中的夏普為例，「我們卻無以一句簡單語句將她描繪殆盡。在我們記載中，她與那些她所經歷過的大小場面血肉相連，而且這些場面也使不斷改變。原因在她消長互見，複雜多面，與真人相去無幾，而不只是一個概念而已。」照性格而言，扁平人物性格單一；圓形人物的性格較複雜多面，像見人說人話，見鬼說鬼話，較像我們現實生活中的人物。

(一)倒果為因的圖式

黃春明以「倒果為因」的技巧描繪成第一層圖式：從房子變賣，清池自殺後，主角阿塗呆坐於北門街口的消防栓上凝望發呆為止。在這一層圖式又可以細分成二個層面。是喜悅的層面：人物（阿塗）的回憶，作者敘事他傾盡所有的積蓄，於戰後買了一棟破舊的房子，從此，一家七口人不再居無定所。而且，地價上揚，房價也跟著水漲船高，他有他快樂的獨白。這對於一個窮苦人家第一次有了屬於自己的房子，對於身為一家之主的阿塗而言：他覺得已盡了很重要的責任，而感到有些得意；開始盤算著把房子前半部出租給別人開店，老大每月也能存個四、五百元，阿塗的一切夢想，竟然都實現了，黃春明這樣寫道：

「他的生活也略微寬裕起來，每天晚上，他都可有一碗酒和一碟小菜。飯後，他用牙籤剔牙，然後一杯清茶，香煙、散步、找朋友閒聊，或是看戲。要是說生活也能像藝術家，他常在閒聊的時間，退出自己的生活圈外，靜靜的欣賞著幾年來，苦心經營的作品，多少總有些樣子。而此時對於旁人的批評，是不會放在心上的。一件作品的產生，在作者的喜悅，除了完成的滿足，還有其他微妙的情緒。」（《莎啞娜啦 再見 北門街》，頁 235。）

阿塗一生中最感到幸福的時光，維持得很短暫，一切短暫的幸福皆因為清池的失敗而結束。是沉痛的層面：阿塗回憶著唯一令他歡喜的大兒子，因為急欲發財，卻摔得更重，負債所逼，清池向他的父親求救，但父子起了衝突。作者藉用對話形式，讓這兩位主角說出他們的心事。黃春明這樣描述清池：

「『我想』老大以為他沒有注意他的話。他大聲的：『阿爸！你聽到我說什麼嗎？』很快的，又後悔的緩和了語氣：『抱歉，我不該對待你這樣。但是我也是想替家裏多掙點錢，希望你不再工作。所以』老大接下去的哭了。」（《莎啞娜啦 再見 北門街》，頁 236。）

這是大多數窮苦孩子長大之後的心境，賺更多的錢使父母親的生活過得好一點，不必再工作。然而，人不一定能夠勝天，當天不從人願的時候災難亦隨之撲來，令人措手不及。當阿塗聽到清池的話之後，黃春明也描述了阿塗的反應：「『我早就看清楚了。你們兄弟老覺得道士的職業低賤、落伍，有了這種父親，你們在別人的面前，挺不起胸，抬不起頭來，實際上，你們都直接地靠我這一行長大。』」（《莎啞娜啦 再見 北門街》，頁 236 至 237。）

這種自卑式的反射，也呈現在一般的家庭大眾中，尤其是一群同學相聚時，哪一個同學他家的老爸在幹什麼的？往往成為人家羨慕或奚落的對象。阿塗的自卑是有其原因的；可是，他也說了一句符合心理反射的「自負」(egotism)的話：「你們都直接地靠我這一行長大。」至此，老阿塗又嘮嘮叨叨一番，清池聽得煩了，感到不是滋味。父子之間的情感，和母子之間的情感，那是有所差別的。在所有「父系社會」中，兒子對於父親的關係，會隨著年齡的成長而有所變化：有時候服從，有時候反抗。雙方面情感上的交流複雜紛疊，永遠都是無法解決的。而父親對於兒子的關係，好的一面是培養兒子理性、紀律、有成就；壞的一面是壓制、臣服，父親則像個暴君。最後，作者寫清池由哭到氣恨的搥桌子，而走了出去。

(二)因果相生的圖式

在這一層圖式裡，小說的節奏(rhythm)進行得很快。阿塗最愛的清池自殺了，全家人住進親戚家的農舍，老二仍在當兵，老三輟學，老妻憂病；阿塗則像失了知覺的人，行屍走肉熬了一年多。故事到此，如果不趕快做個了結，造一個出奇的情節來結束，小說的進行將更顯得僵硬而無生氣。出人意表的情節也考驗著作者的智慧。於是黃春明創造了「火」，他寫道：「火，像一隻大猛獸，伸出的舌舐著裁縫店，然後就把它整個的吞食了。西藥行也困於火海之中了。」《莎啞娜

啦 再見 北門街》，頁 239）。阿塗也來到現場，神經質式的衝進了西藥行，讓烈火燒掉他這一生。故事就到此結束，以死亡做結束，佛斯特對這種以死亡做結局的小說，似乎有些不屑。他在《小說面面觀》裡把這種邏輯的人當做是平庸的小說家¹⁰。這篇小說，人物太牽就於情節，的確有一點生硬；不過，以黃春明寫這篇《北門街》時年僅 27 歲。故事的進行不拖泥帶水，簡潔俐落，像切甘蔗一般。

(三)幻想的圖式

幻想也是小說的重要材料之一，作家往往將幻想和寫實、智慧、神話 等等相結合，創造出一流的作品。例如：死亡和出生，我們都不知道。但作家就是有權利使他的人物出生或死亡，尤其對死亡的處理，在小說作品世界中，可謂琳瑯滿目。佛斯特的看法是：「對死亡的處理則可車載斗量且五花八門；這顯示出它甚合小說家的口味。它之所以如此，原因是死亡可以簡潔整齊的結束一本小說。另一個較不明顯的原因是，在時間的過程中，他發現從已知寫至未知比從未知的出生寫至已知容易。在他的人物死亡之前，他了解他們。他在描繪他們既可就據實情又可憑想像；寫實與想像——最強勁的結合。」¹¹

做這種最強的結合——讓我們看看黃春明怎樣描繪阿塗的：「他出其警戒人員的不意，向著西藥行衝過去。猛烈的紅光中一個黑的人影倒下。火繼續的延燒著，片刻間，西藥行的屋頂也都塌下來了。熙熙攘攘的人頭，仰望一陣熱流的漩渦，捲起灰燼，一直往天上升」《莎啞娜啦 再見 北門街》，頁 239）

佛斯特是一流的大小說家，但他對小說家處理死亡或是以死亡做結束的看

註10：同註 1，頁 83 至 84，佛斯特批評說：「我想不出一般平庸的小說家還能翻出什麼新花樣。死亡和結婚是他連接情節與人物的唯一法寶，而讀者也期望他這樣做。只要死亡和結婚發生在最後，讀者才會覺得它是一本有頭有尾的小說。小說家，這可憐蟲，無論如何也得完成這件事，因為他也像其他人一樣需要生活。所以難怪小說中的敲鑼打鼓和釘棺材的聲音不絕於耳。」

註11：同註 1，頁 44。

法，不見得是唯一的真理。在我們研究文學上的美學問題時，常會面臨到「快感」和「美感」¹²的區別。小說家處理死亡問題，對我們讀者而言，也造成了這兩種效果。不管是哪一種效果，但在「美感經驗」上仍有其一定的地位。

三、老人形象

「老頭兒」阿塗是死了，討論他有沒有去死的必要，或該不該去死？未免多此一舉。阿塗，這個老人形象，我們由他在「北門街」所扮演的角色，歸納四點做結論：

(一)情志上：阿塗頗愛這一家人，而且很有責任感，甚至把所有責任（包括清池自殺）都攬在自己的身上。

(二)身體方面：沒有什麼疾病，只因兒子自殺和經濟上的打擊，精神耗損而顯得極度衰老。

(三)知識上：黃春明如此描述阿塗：「他有很多的知識，都是由天天勤於閱報而來。」《莎喲娜啦 再見 北門街》，頁 237)

(四)父對子的表達：雖有代溝，但他仍有充分的意志(will)表達他的看法，主要目的在於希望其兒子認同與服從。

註12：高友工：《文學研究的美學問題》，頁 153 至 155，照他的解釋，「快感」是「刺激 反應」的機械結構，高友工先生也把「快感」視同「美感」之一種，被包括在廣義的「美感」之中。這兩種有層次和性質上的區別。「快感」的實用價值較高，往往代替了「美感」的內在價值。「快感」缺乏一個「中介因素」(mediating factor)，使我們累積的整個經驗無法延續，它可以說只是一部分的價值，而非一個人的整體的價值。說起來，「快感」可視為「美感」的基礎，我們從小到大有各種不同的「快感」進入我們的體內，形成個人整體的「美感價值」。「快感」和「美感」雖有高下之分，「但它們之綜合為一相關的整體卻也不容忽視。」本篇文章收錄於學者李正治主編：《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》，台北市，學生書局出版，中華民國 77 年 11 月初版，頁 137 至 219。

第二節 青番公的故事

在《看海的日子》收錄了一篇 青番公的故事 ，1967 年發表於 文學季刊 第三期 。作者當年 32 歲。

故事是敘述吳青番的一生，當年洪水淹斃全家人；只有吳青番僥倖不死。之後，吳青番又回到「歪仔歪」來重建家園，不斷地與洪水搏鬥，從日據時代起戰鬥到國民政府播遷來台。最後，他勝利了，人也老了；而濁水溪的水流量也不像五六十年前那樣彷彿是奔騰的千軍萬馬；如今它像一位快要斷氣的病人。濁水溪上也蓋了一座橋，溝通了羅東鎮和宜蘭，不必再像以前要渡船才能往來。青番公是黃春明作品中最為健康開朗的老人，他的奮鬥史有一種人定勝天的涵義；對一個鄉下人來說，青番公的一生又可說是圓滿的人生。以下依從 思想觀點 圖式之美 老人形象詮釋這篇小說：

一、思想觀點

在 青番公的故事 中，作者所寫的吳青番，他的人生歷程，和台灣鄉下的社會演變緊密相連，在思想觀點方面，我們從人定勝天和祖孫親情兩個層面論述之：

(一)人定勝天

黃春明藉著吳青番的故事，表達了人與自然搏鬥的可貴的精神。像先民初移居台灣時筮路襤褸，披荊斬棘，在墾荒時期，人命藐小且脆弱，青番公的一生，就好比是先民奮鬥史的一個縮影。

黃春明寫吳青番當時全家遭大洪水沖滅，只存留他一人活著，那年吳青番才 21 歲，他和另一位倖存的寡婦阿菊順理成章地成親了。他們可以離開「歪仔歪」這塊傷心地，共創未來。可是，他們並沒有那樣做，他們留在「歪仔歪」，承繼祖先的毅力，依然和洪水搶土地。黃春明寫道：「雖然後來洪水曾經再連續來了好多次侵擾這個地方，而歪仔歪人的意志，和流不完的汗水，總算又把田園從洪水的手中搶回來。現在每一塊田都變成了良田了。」(《看海的日子 青番公的故事》，頁 93)。

在二十世紀，有一段時期人與自然搏鬥的課題一時成為作家創作的焦點，海明威(Ernest Hemingway, 1899-1961)的《老人與海》(The old man and the sea)就是其中的代表作。只是黃春明使吳青番和濁水溪的洪水戰鬥；與《老人與海》中老人在大海中捕殺大魚的情形有所不同。至少，在哲學上，《老人與海》較富哲思；可是 青番公的故事 卻較接近於鄉土生活的歷史，甚至於是大部分台灣河流的哀歌。哀歌是濫墾濫盜採砂石造成的，黃春明藉著青番公的口說出他的感慨：「『不要動。怕什麼？今天的濁水溪有什麼可怕，水流這麼少，就像一個病人要斷氣那樣奄奄一息的。以前的濁水溪，哈！流水之急啊，水面上都起了一層水霧，那聲音整年就像馬群在奔跑不停。做起大水來，這些地方只要你現在眼睛所能看到的地方，都變成大海那樣，一個浪一個浪把什麼都吞了。上至大埔、柯林，下至下三結這一帶都是濁水溪的大水路，一淹就是幾千甲的土地。』老人一談到濁水溪的語氣，就像在惋惜一位大英雄人物的晚年似的，想把這位英雄再從他的口裏活

現。『你想想看！幾千甲的土地，一個晚上就沉到水底，等土地又浮出來的時候，幾千甲地都給你擺滿了厚厚一層石頭。你現在看了這種水就怕，要是看以前的，包你倒栽下去。』

雖然，現在的濁水溪在青番公的眼裏，看起來像病人的喘息，事實上一公里寬的河床，中間有幾處沙洲，山裏的泥土混濁了整條溪水流向大海，這情景也夠壯觀了。在年幼的阿明看來，他是荷不起極其渺小感的恐懼心。」(《看海的日子 青番公的故事》，頁 102 至 103)。

這是 1967 年作者寫的一段感慨的話。現在重溫這段話，對於每逢雨季來臨時，對那些可怕的土石流，我們應該不會感到這是天災，而是人禍居多。

(二)祖孫親情

黃春明一開始便以活潑的筆調帶出青番公和他的孫子阿明二人。他們倆人幾乎形影不離，由白天至黃昏，由黃昏至黑夜，青番公甚至要說故事哄阿明睡覺。在夜裡青番公回憶那次驚心動魄的歷史，那時候大洪水沖來了，青番公的祖父希望青番趕緊逃生，不必管他。在那次生死關頭，千鈞一髮時刻，年輕的吳青番有極為可貴的情操，黃春明這樣描述當時的「祖孫親情」，那是動人的一幕，作者寫道：

「『阿公，你呢？』

『我你不用管，你還年輕，快跑！』

『阿公我帶你。』

『跑！跑』老人手拿著一根手杖，每說一字『跑』就往青番的身上狠狠的打過去。老人把手杖都打斷了，青番還是沒跑開。老人手拿著半截的手杖又連續打著：『你不跑我就打死你！』後來老人口裏說些什麼都聽不懂了，因為他們都哭得不成聲音了。青番的眼睛被阿公打破，頭皮的血淹得有點模糊，但神志還很

清楚，他強撐著想留在屋子裏的祖父往外面衝出去。外面暗得天和地都分不開，只聽那已經逼上來的洪水聲和人畜混亂的哀號聲，當青番在稍做方向的判斷的時候，水就沖到了。」(《看海的日子 青番公的故事》，頁 88 至 89)。

人有依戀移情的內在，青番公回想著祖父，寧可自己等死，也不願拖累子孫逃生，這對我們一般有感情的百姓來說：也會成為終生難忘的事。為此，青番公特別鍾愛他孫子阿明也是理所當然的事。而且，農業社會裡，男人對於家庭的傳承，是多麼的重要。青番公發自內心的欣喜，黃春明寫道：「小孩子已經睡著了。老人輕輕地把小孩子的腳擺直，同時輕輕地握著小巧的小腳丫子，再慢慢地摸上來，直摸到小雞子的地方，不由得發出會心的微笑；此刻，內心的那種喜悅是經過多麼長遠的釀造啊！那個時候，每年的雨季和濁水溪的洪水搶現在歪仔歪這地方的田園時，萬萬沒想到今天，會有一個這麼聰明可愛的孫子睡在身邊，而他竟是男的。他心裏想：人生的變幻真是不可料啊！誰知道五六十年前那時候的情形？棺材是裝死人，並不是裝老人啊！年老有什麼不好！」(《看海的日子 青番公的故事》，頁 86 至 87)。

七歲的阿明是男生，這使青番公更加地鍾愛他。他希望把田地都給阿明來繼承：「以後這些田都是要給你的。他們不要田，我知道他們不要田，只要你肯當農夫，這一片，從堤岸到圳頭那邊都是你的。」(《看海的日子 青番公的故事》，頁 81)。

這幾句話也道出了人口往都市遷移的隱憂，然而，為了謀生，即使是黃春明本人，不也移居台北討生活嗎？

二、圖式之美

青番公的故事 近一萬字，作者藉著青番公與阿明朝夕相處，回溯五六十年前大洪水的滄桑史，從此「歪仔歪」這個地方又得重新開始，到故事結尾時，

濁水溪近一公里寬的橋上倆位司機於其上爭吵，後面車輛的車主忙按喇叭。故事的節奏進行得奔放快意，活力十足，讓人覺得有一氣呵成的「快感」！今昔相映，定位點就在青番公 21 歲那一年。我們以過去圖式和現在式圖式來欣賞這篇小說。

(一)過去式圖式

在《看海的日子 青番公的故事》中從 88 頁至 93 頁，不到三千字的描述裡，居全篇小說的重要樞紐。這個樞紐位置頗有鄉野傳奇的色彩，包含四個涵義：

1.以時代而言：是日據時代。青番公 70 多歲了，回憶五十六年前慘絕人寰的一夜，當時吳青番 21 歲，以作者發表的年代(1967 年)來換算，約在 1907 至 1917 年，是日本據台的中期。

2.族長的權威：當青番公 21 歲時，日本統治台灣大約 20 至 30 年之久。當時法治還不是面面「俱到」，一切的是非紛亂，「德高望重」的老人往往是仲裁者，甚至會對異己就地正法。黃春明也寫出了殘忍的一幕：「秋禾這次雖然在大難中得到生還，但是歪仔歪的人公憤之下，雙手被綁著準備把他帶到濁水溪裏淹死。一個叫福助的老人對著大家說：

『你們的意思怎麼樣？』

『我們還是問問青番和阿菊的意思看看。因為這次他們兩家遇害最慘，只剩下他們兩人。』

當時阿菊並不在場，她比青番大六歲，丈夫和三個小孩也都被大水沖走了。老人又大聲問在場的青番：

『青番，你的意思怎麼樣？把他淹死呢？或者是把他趕走？』(《看海的日子 青番公的故事》，頁 91)

作者寫青番公放聲哭著說：「放走這條狗吧——」秋禾才沒有被大家活活地

淹死在濁水溪裏。先前作者寫青番公不願放棄其祖父而自己逃生，在此，又寫到他不願草菅人命。這樣蠻合乎人物性格（尤其是扁平人物的性格）。

3.人與動物的和諧相處：導致秋禾差一點被處死的原因是他殺了兩隻雄蘆啼鳥，還烤來吃。在洪荒時代，有些動物的舉動對人類有警告作用，大概是動物特有本能！而我們人類就缺乏這種本能。黃春明寫道：

「雄蘆啼是歪仔歪人忠實的報信鳥，每年不管是大小洪水要暴發之前，雄蘆啼每晚一定都在相思林那裏啼叫。因為那聲音很像蘆竹做的蘆笛聲，所以歪仔歪人就叫這種鳥為蘆啼鳥。村子裏的人一聽到蘆啼的叫聲，就知道提早防範洪水的來臨。要是這時候作物還勉強可以提早收的就提早搶收。」（《看海的日子 青番公的故事》，頁 91）。

在 1967 年黃春明所寫下的這段文字，很有先見之明。那時候沒有保護野生動物的法規，更不用提更遙遠的年代了。人與動物之間往往被我們人類所掌控，長久下來，地球上可貴的珍禽異獸或猛獸，大都面臨絕種的危機。尤其台灣島上的某些人士，從穿在他們身上的服飾皮件，到吃進肚裡的壯陽補品，總是永不滿足，在國際形象上，大受人批評。

4.宗教情懷：普遍的百姓總要有精神信仰。雖然，有的是迷信；但是，那種宗教情懷卻是日常生活所不可或缺的精神糧食。對於信鬼神的人而言：神明的力量永遠長相左右。故事中的吳青番同樣有那股宗教情懷，他所拜的神明是「土地公」，黃春明寫道：「等到番薯藤在畦間爬綠了歪仔歪的一個早晨，青番和阿菊備辦了清茶四果和金燭響炮，用謝籃裝著提到頂厝仔的土地公廟燒香。他虔誠的跪在案前，手捧著聖筭，閉著眼睛口裏喃喃地向土地公說：『土地公，我就是歪仔歪的吳青番，大水後新種的番薯受您的保佑已經長得很好，今天我夫妻倆特地備辦清茶四果在答謝，以後我們有收成的時候，我們一定用三牲酒禮來答謝。土地公，我們還有一件事想請您給我們指點，我們想養一頭母豬，不知您是不是贊成。土地公，您一定給我們指點，要是土地公贊成，請示聖筭。』說完就睜開眼睛，將

聖筭拜了拜，移到右手，很慎重的擲在地上。聖筭『喀啦』清脆的一響，馬上顯出一陰一陽來，青番臉露出笑容，口裏小聲地叫著『壽杯』！他往阿菊看了看，她還跪在案前沒禱告完。青番很快的俯身拾起聖筭，又捧在手中對著土地公唸唸有詞的說：『土地公，您要是真正贊成我飼母豬，請您再現一個壽杯。』說完又把聖筭擲在地上。這次又是一陰一陽壽杯。他雖然心裏十分高興，但是為了要飼養一頭母豬也得花四、五十塊，這筆錢使他有點不大放心，於是又捧著聖筭說：『土地公，您真的贊成我們飼母豬嗎？這關係著我們生活很大啊！我為了慎重，祈求您再應我一個壽杯。』聖筭一落地又是一個壽杯。青番樂得把阿菊的禱告岔開：『阿菊，土地公答應我們飼母豬了，擲了三次聖筭，三次連連都壽杯哩！』（《看海的日子 青番公的故事》，頁 92 至 93）。

在這一段落裡，展露了老百姓對神明虔誠的膜拜，「無三不成禮」，可見：神明的「意志」往往超過人的「意志」！

(二)現在式圖式

現在式圖式裡，就是祖孫朝夕相處，作者一幕又一幕的描繪呈現在我們眼前，有些部分的圖式，是有「預言」作用的：

1.老人啟示錄：黃春明寫青番公和他的孫子阿明形影不離，夜裡青番公講故事給阿明聽：「一個年輕國王曾經下一道命令，把全國所有五十歲以上的老人，統統送到深山裏準備把他們餓死。因為年輕國王認為老人根本沒有用，他們活著只有浪費糧食。當時有一個孝子的朝臣把年老的雙親偷藏在家裏奉養。恰巧這時候國家遇到困難沒辦法解決，而這位朝臣的父親想出了辦法替國家解開了難題。年輕的國王從這裏得到一個教訓，知道老年人的經驗的重要，於是馬上收回成命，使全國的老人又回到家園與子女團聚。」（《看海的日子 青番公的故事》，頁 86）。

「老年人的經驗」是重要的，對種田的農夫來說：經驗攸關成敗。這一則故

事中的小故事，是否也預言了作者日後關懷老人呢？！

2. 尊重生命的教育：藉著祖孫的對話，黃春明表達了人類與其他動物之間的感情，雖然，蘆啼鳥在青番公的心中有著特殊的意義。但是，他希望阿明也能尊重其他鳥類的生命，黃春明描述道：

『阿明，你要記住，長大了絕對不能打鳥，尤其是蘆啼。』

『你不是說沒有蘆啼鳥了嗎？』

『說不定以後會出現。還有白鷺鷥、烏鷺這更不能傷害。就是說你不種田了，也不能傷害這些鳥。阿明你會種田吧？』

『阿公，麻雀打不打？』

『也不要打，嚇跑牠就行了。』」（《看海的日子 青番公的故事》，頁 98 至 99）。

此外，「放生」一詞在本篇小說裡也出現過二次，作者寫道：「在大水來的前一個月，很多人都看到秋禾從山上撿柴回來時，還捉了兩隻雄蘆啼回來。當時有很多人勸他放生，但是秋禾不但沒把蘆啼放生還將蘆啼殺了烤來吃掉。」（《看海的日子 青番公的故事》，頁 91）

1987 年黃春明發表了單篇小說 放生（聯合報副刊）雖然主題意識有所不同，但能收轉化創造之效。

3. 未說完的故事：黃春明於青番公的故事末尾，有一則未說完的故事，那是關於「水鬼」的故事：

「青番公把撐篙插在水裏，把船拴牢，一邊看著橋上的爭吵，一邊又重新把濁水溪這裏早前的水鬼的故事，一則一則翻出來說給阿明聽：『古早古早，濁水溪有很多的水鬼，這些水鬼要轉世之前，一定要找人來交替，所以啊這些水鬼就』而這些水鬼的故事，從這一座大橋建起來，人們甩開撐渡不用以後，就很久沒人再提起了。今天統統又從青番公的口中，水鬼一個一個又化作纏小足的美人，在溪邊等人來揸她過水。」（《看海的日子 青番公的故事》，頁 104。）

1998年，黃春明發表了《呷鬼的來了》(聯合報副刊)，屈指算來，又經過了31年的光陰，作者對水鬼的轉化創造，有比較鮮活的輪廓了：

哪知道那個人影，竟從後頭追過來，哭著連聲叫喊伯父。這更叫 豬炎害怕，但聽她的哭聲可哀，回頭看她的人也怪可憐見的；是一位十二、三歲的小女孩。

「阿伯，求求你揹我過溪，家母病危，要我拿藥回家救她一命啊。天黑水急，我不敢一人涉溪過去。」

「你、你家那裡？」

「虹腳 朱珠羅成的女兒。」

豬炎雖然心裡仍有懷疑，但怕冤枉人家也不好。一口答應揹她過溪。但是有一個條件，他希望用網豬的繩索當作央巾綁著揹她。小女孩連聲說謝，趴在豬炎的背上，讓刮豬炎連著他的身體一塊綁緊。

當 豬炎揹女孩涉溪，水到胸前時，小女孩提在手上的藥包掉進水裡了。小女孩驚叫：「阿伯，我的藥包掉了！快點替我撿起來！」

豬炎是看到一包東西掉下來，但是他心想，這不就是水鬼的伎倆嗎？當我探身撿東西時，她就乘機壓我到水裡。他不理藥包流走，害怕地繼續往前涉水。但背後的小女孩不停地叫嚷，一直變成慘叫，甚至於用力想掙脫繩綁，同時也用她的雙手一會卡住 豬炎的脖子，一會試著用壓的想把他壓到水裡。 豬炎三步做一步拼，像一頭受到驚嚇的牛在水裡起浪，直往岸上跑。一到岸上，背上的女孩已不再掙扎了。 豬炎著了慣性似地止不住自己，直奔到家回頭把門一閃，才解開繩索。他順勢將肩膀用點力偏斜一甩，卡拉一聲，摔在地上的是一塊棺材板（《放生 呷鬼的來了》，台北縣，聯合文學出版，2000年2月初版，頁17至17L。）

31年後，水鬼再次「重現」(repetition)，在作者的生花妙筆下，她變得聰明許多，富有人性：她會訴諸人性中最美的同情心以博取人的同情而達到目的。

19世紀德國的大詩人海涅(Heinrich Heine, 1797-1856)寫過一首「洛麗萊」¹³的詩，洛麗萊是位女妖，那位女妖用她美貌和歌聲引誘男人，則訴諸於人性中原始的慾望。不論是東方水鬼或西方女妖，但同情心與原始慾望都俱屬永恆的人性。這類的神話故事是祖先偉大的創造發明，已成為人類精神重要的源頭之一，它是一種表達之感知。卡西勒(Ernst Cassirer, 1874-1945)說道：「神話的世界圖像最主要的特色，在於其把表達之感之安置一比事物之感知較為優越的地位之上。對神話世界而言，根本尚無所謂一嚴格意義的和一獨立意義的『事物世界』(Sachwelt)。因為對神話世界圖像來說，這些日後一切理論認知所要掌握的恆常統一性是仍然缺如的。在神話世界裏每一種形體都可能轉變為其他形體；一切都可自一切中變

註13：海涅 洛麗萊 是：

「傳說—
若來到這裡，
毫無來由地，
憂鬱即沁入心底。

黃昏，
逼近萊茵河面；
夕陽，
燃燒山的盡頭。

一個少女，
在岩上
用金黃的梳子，
梳金黃的頭髮。

一邊梳髮，
一邊歌唱，
歌聲裡，
彷彿具有奪人心魂的魔力。

船夫，
忘了操槳，
看不見暗礁，
只忘神地注視少女。

終於，
船翻人溺，
葬身波濤裏，
啊！洛麗萊。」(Heinrich Heine 著，陳曉南譯：《海涅抒情詩選 洛麗萊》，台北市，志文出版社，1993年5月再版，頁81至83)。

化而得。」¹⁴既然表達之感知，神話也就隨個人情緒的變化而有所變化了。31年前，那個水鬼是纏小足的美人，有一種挑逗男人要懂得憐香惜玉的味道，和海涅的「洛麗萊」比較相似。當黃春明老了31歲，他筆下的像13歲的水鬼，是有些老奸巨滑的。

4.打蒼蠅的招式：黃春明寫青番公打蒼蠅的武功，顯然尚未達到招招斃命的境界，他寫道：

「老人將媳婦的話聽在心裏十分高興，一方面他在找一個適當的角度，想怎麼打才不至於打到三界公的燈罩，而把蒼蠅在空中擊斃。他繞了過來說：『這隻蒼蠅也夠狡滑了。對了，有土豆鬆等一會我去菜園拔一點香菜來和』。

『我拔回來了。』

『好，好。就溫一瓶酒吧。』說完就將提得高高的蒼蠅拍子猛一拍下，因為太離開三界公燈的關係，沒打著蒼蠅。他很快的又在日曆上發現一隻，這次很輕易的連著日曆打下了蒼蠅。」（《看海的日子 青番公的故事》，頁101）

在作者的描寫下，青番公打蒼蠅的技巧，必須勤加練習。1986年，黃春明發表「打蒼蠅」（聯合報副刊），打蒼蠅的技巧，到了老人家（林旺欉）的手上，已經是神乎其技了：「一隻蒼蠅才著地，拍子緊接著落下來。蒼蠅死了。死得連蒼蠅自己都不知道。因為時間極短，事情發生得極快，死得像遇到偶發的空難，沒對象可怨。這樣的功夫，是老先生打啊打啊，一直打到上個月才修練出來的新招。」（《放生 打蒼蠅》，頁59）

綜觀「青番公的故事」，祖孫感情的刻劃上，我們感到「意猶未盡」。情節上，也沒有什麼出人意表的情節；但是，卻是這篇小說成功的地方。人物牽就於情節；這個人物必然以服務情節為目的，形同半個「死人物」。人物的自然發展，使得本篇小說生氣盎然且流暢奔放。人物與事件調和得很均勻，「快感」中有「美感」，青

註14：Ernst Cassirer 著，關子尹譯：《人文科學的邏輯》，台北市，聯經出版，中華民國79年11月第三次印行，頁65。

番公的故事 算得上是黃春明早期作品中的優秀作品之一。

三、老人形象

由 青番公的故事 中，吳青番這位 70 多歲的老人，我們歸納其形象是：

(一)情志上：青番公年輕時經歷與家人生離死別，又回到「歪仔歪」這個地方與自然博鬥，最後他勝利了。晚年三代同堂，含飴弄孫，在夕陽餘暉時帶著孫子在稻田中安插「稻草人」；天剛亮就帶著阿明走上田埂，看著玲瓏剔透的露珠。回顧這一生，這是深感圓滿的老人才會有的心境。美國的心理家艾瑞克遜(Erikson)把人生分成八個階段¹⁵，在「老年期」達到完美無憾，便能夠隨心所欲，安享天年。青番公就是如此。

(二)身體方面：青番公 70 多歲了，他還能撐一條鴨母船，到濁水溪撈沙，可見其老當益壯。

(三)知識上：吳青番和一般靠天氣吃飯的農夫差不多，敬神明而有點迷信，即使他想飼養母豬都得問卜神明同不同意。

(四)長輩對下輩的態度：青番公對下輩的態度，因為有其圓滿的人生，所以，他對年輕人不愛種田的感受，顯得瀟灑。反正子女不愛種田，由孫子阿明繼承，有何不好！

註15：這八階段是：(一)信任和不信(出生 - 1 歲)(二)自主和害羞、懷疑(1 - 3 歲)(三)主動性和罪惡感(4 - 5 歲)(四)勤勉和自卑感(6 - 11 歲)(五)自我認同和角色混淆(12 - 20 歲)(六)親密和孤立(20 - 24 歲)(七)生產性和停滯(25 - 65 歲)(八)自我統整和失望(65 - 死歲)在第八階段，也是人生的最後階段，這個階段的老人自我統整成功會有滿足感；可是，失敗了則會悲觀絕望、厭世、懼死、恨意、欲從相關的人得到報償等等。(E.Jerry Phares 著，林淑梨 王若蘭 黃慧真譯：《人格心理學》，台北市，心理學出版社，中華民國八十三年九月初版，頁 140 至 145)。

第三節 溺死一隻老貓

在《莎啞娜啦 再見》中，收錄了另一篇有關老人形象的短篇：溺死一隻老貓（文學季刊第四期），1967年發表，黃春明當年32歲。本篇小說的故事概要：阿盛伯居住的清泉村中有一口叫「龍目井」的，其冒出的泉水聞名。泡泉水對那些肚皮肥大的社會名流來說：有減肥功效，有助於健康。他們有的是醫生、教師、議員，他們籌集了三十萬元，想在龍目井的旁邊建一個游泳池。阿盛伯是清泉村的老前輩，79歲了，他反對建設游泳池，憑著他突然降臨在身的犀利絕倫的口才，一下子，阿盛伯成為村上反對建設游泳池的靈魂人物，他煽惑群眾和達官名流們周旋到底。他的口才很有煽動性，彷彿是神明的代言人，而村民也有人（他的老朋友）發現其不凡，後來他又帶領村民趕走營造商的工人，幾乎鬧出流血事件。村民都被帶到「街仔」的警局問口供做筆錄，放回來之後大家嚇得不敢再和阿盛伯站在同一陣線上。阿盛伯當夜天快亮的時候，警方才送他回家。最後阿盛伯眼看游泳池已動工挖土了，阿盛伯找上縣長幫忙，結果碰了一鼻子灰。

最後游泳池落成了，大家都有權利去泡泉水了。然而，在阿盛伯的心裡又怎麼想的？黃春明描述此刻的阿盛伯是這樣的：

「年輕人應該到田裡去工作的，有很多人把鋤頭放在一邊，望著裡面的奶罩和紅短褲在那裡構想而出神，這些阿盛伯都看在眼裡，心裡十分難受，他一邊受痛苦的煎熬，一邊在游泳池外徘徊了一陣。」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁196至197）。最後，阿盛伯脫光衣服，在眾目睽睽之下，他以一招「倒瓶式」往深水的地方跳下去，結束了他的一生。

阿盛伯這個人物，雖然他已經79歲了，年紀一大把竟然會為自己的信念至死不渝，在黃春明的所有作品中可說絕無僅有。

本節以作者的思想觀點、圖式之美、老人形象三方面來詮釋這篇小說。

一、思想觀點

在我們看《溺死一隻老貓》之後，我們不禁地會思索：黃春明到底以什麼心態創造阿盛伯（許阿盛）這個人，阿盛伯這個老人家又代表什麼意義？整個故事高潮不斷，奇峰突起，我們深深地被阿盛伯的行為舉止所吸引。直到阿盛伯去世之後，游泳池那方面關閉一天，而且門口橫披黑布幕，以示追悼。作者最後寫道：「但是，當棺材經過游泳池前，四周的鐵絲網還是關不住清泉村的小孩子偷進去戲水的那份愉快的如銀鈴的笑聲，不斷地從牆裡傳出來。」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 197）。

小孩子的笑聲彷彿在諷刺死去的人，在我們看來，對兒童而言：游泳池的功用遠比阿盛伯的生命還來得重要多了。有常識的人，他們的心裡都明白小孩是我們國家未來的棟樑。而阿盛伯呢？這麼一個相當老的老傢伙，他並不代表未來。但是，阿盛伯在本篇故事裡頭，因為有他精彩的演技貫串全文，所以，故事高潮迭起，毫無冷場。本小節試以作者的鄉土意識和政治意識來探討這篇小說。

(一)鄉土意識

要看作者的鄉土意識，我們就不能忽視阿盛伯反對建設游泳池的精神支柱。他的精神支柱同時也喚醒了清泉村民，使他們手握棍棒或劈刀，趕走營造商所僱來工地施工的工人。這股力量來源有三：

1.是傷地理：「清泉村所以人傑地靈，都是因為這口龍目井的關係。我做小孩的時候就聽我祖父這麼說的。」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 181）。阿盛伯把反對建設游泳池的理由推展到祖先那一代，使祖先與地理相結合，這是很高明的結合，也是最具煽動力的法寶。地理風水對民間的影響依然「很吸引人」，

有多少人希望他們的祖墳位居於「龍穴」呢！

2.是傷風敗俗：「當游泳池開放的時候，那些來游泳的街仔人，不管是男的女的，只穿那麼一點點在那裏相向，誰知道他們腦子裏在想什麼。我們清泉向來就很淳樸很單純的，這麼一來不是教壞了我們清泉的子弟？把我們清泉都搞濁了嘛！」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 183）。說這段話的人，是同樣「老」字輩，阿盛伯的朋友毓仔伯。「腦子裏在想什麼」！年輕人還沒有在游泳池泡泉水之前，老人家就先替他（她）們「意淫」起來了。

3.是龍目不安：「再說，讓龍目看了這些不正經穿衣服的男女也是不好的，這樣地龍整身都會不安起來。」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 183）。除了替人想，這些老人們也為神明（龍身）想好了，建了游泳池之後，連神明都會不安起來那還得了！

在上面這三個理由，傷風敗俗因時代的不同有所差別，這是阿盛伯那一代與年輕一代的代溝問題。剩下的二個理由自古以來就在民間盛行，對風水地理與神明之類的信仰，已是一部分善男信女的精神糧食，只要不為惡，樂與人善，宗教信仰沒什麼不好。但有些假宗教之名（或者說是教主吧），斂財，騙色，或利用教徒行一己之意志達成某種目的，皆令人感到不齒。我們重看黃春明這篇《溺死一隻老貓》，主角雖不敗德但有這種傾向。剖析如下：游泳池也是要建在龍目井旁邊，引其泉水利用而已。這推到一個層面來：有這麼好的泉水為什麼不好好利用？現在，清泉村不花一毛村民的錢，就有人籌集三十萬的台幣要建設一個游泳池，供大家使用又為什麼不可以？我們可以說阿盛伯基本上近似於義和團那類型的老人，又摻雜了狂熱的宗教性格。同時也是個思想固執又不怎麼聰明的老人，例如，他最後找上陳縣長，希望陳縣長阻止建設游泳池，未免笨了一點。事實上，要建設游泳池的，就是陳縣長的人啊！阿盛伯自己以為是村子裡的老長輩，可是他的思想和智慧，都可能帶領村上的愚夫愚婦幹下不可挽回的錯誤！他如果聰明一點，早就該舉雙手贊成了，並且列出以上三個理由，從中為村民訂下不錯契約，（像

小孩可以免費游泳，大人半價優待啦)。只可惜阿盛伯並沒有達到這種智慧和思想。這麼一個口口聲聲愛這塊土地的人，當他所有阻止建設游泳池的力量失去之後，剩下的也只有他自己了。昧於時代的變遷和社會思想的變化，加諸對風水與神明盲目信仰的激烈情緒，阿盛伯的下場將是悲劇結束。作者安排他在游泳池脫光衣服跳下去自殺，做最後的演出以結束這場鬧劇。我們不能說作者太過於殘忍，殘忍到讓個老人去自盡。實際上，就筆者的看法：阿盛伯甚至不如清朝末年的義和團，當年義和團的行為固然荒唐可憎，可是他們的著眼點是在抵抗帝國主義侵略中國！而阿盛伯呢？他在於風水，在乎於男人女人穿多少；他不在乎公共建設，更別提為清泉村的村民爭取更多而合理的利益，簡直是個思想頑固，毫無進步思想的老傢伙。作者給他一個滑稽的死法，出殯當天，棺材經過游泳池時，那時候「清泉村的小孩子偷進去戲水的那份愉快的如銀鈴的笑聲，不斷地從牆裏傳出來。」(《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 197)。讓小朋友快樂的笑聲來諷刺阿盛伯的死，由此看來，黃春明對阿盛伯也是有所批判的。綜觀阿盛伯所做所為，黃春明他所批判的是那種思想頑固的老人。以阿盛伯的行為，他個人不但是個沒有進步思想的老人，又帶領全村成人趕走工人，險些釀成流血衝突；他像一位教主，妖言惑眾，卻不為村民爭取福利的老頑固。另一方面就宗教信仰來說：對信眾也有警示作用，許許多多的「教主」，他們妖言惑眾騙財騙色的手段比起阿盛伯不知厲害多少倍。至少，像阿盛伯這樣一個老人，他為信仰而生亦為信念而死，他不屑幹不道德的事，人格上有其令人尊重的一面。

(二)政治意識

我們比較能接受《溺死一隻老貓》是一篇批判現實政治的作品，可由作者的親身經歷，當年的政治氣氛和政治人物的政治人格等三個層面來看這篇小說：其 1.，作者一生中有一位非常難忘的女老師王賢春，這位女老師對黃春明的鼓勵與

重視，使他逐步砌高自身文學的天分，就在一次上課中，王賢春被帶走了，而且被當局槍決掉。近五十年之後，黃春明回憶那一段歷史：「王老師當時的模樣，很像演民初電影裡面出現的姑娘。劉海的頭髮，瓜子臉上掛一副銅框的眼鏡，一襲陰丹士林藍色旗袍。王老師在課堂上被帶走了。又沒多久，據高中部的學長說，他們去參觀國防醫學院，好像在解剖室的那裡看到王賢春老師。」（黃春明：王老師，我得獎了，台北，聯合報，1998年9月22日，37版）。

這是作者的永難抹滅的經歷，對一個青少年而言，其恐怖很難想像！黃春明埋藏著一段對王賢春感懷有五十年之久，在他獲得國家文藝獎之後，他才在聯合報揭露此事。對「威權政治」下的犧牲品，其實也不只是王賢春一人而已！其2.當年的政治氣氛，在1967年那個年代，依然是威權統治的時代，強權勝於公理，一黨獨大，報國路線不一樣就被視同「異己」的氣氛下，所有的正義公理、民主自由，都壓縮在高壓統治之下，甚至於反抗者都被懷疑幕後有一隻「黑手」或勢力支援與操控。作者寫道：

主委和旁邊的人交談了幾句，阿盛伯就問村幹事他在說什麼？

『他說你很能說話啦，』幹事又替他們翻譯。

『不要那麼說，我只是據理說話，老老實實以理論理，情理是愈辯愈明，真金不怕火，你說對不對？』

『老阿伯，我有一句話要問你，請你老實講，到底你為什麼會這麼勇敢，並且這麼極力反對這件事，在背後是不是有人唆使你這樣做？』（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁188至189）

在那個時代抓「匪諜」好比撲殺野狗一般，對於習慣玩殘忍政治的政黨來說，這不過是家常便飯的事，在故事裡頭，阿盛伯幸好只是個迷信風水地理的老傢伙；如果換成一個知識分子在煽動群眾，也許是永遠地被「帶走」了。

其3.，政治人物的政治人格：現今政治人物把台灣搞得一團糟，我們不必感到很驚訝。在這篇故事當中，阿盛伯想到阻止游泳池的建設，唯有靠陳縣長了「他

還記得很清楚，陳縣長在競選時，冒著大汗來到清泉，曾經熱烈的和他握過手，口口聲聲拜託，並且答應他說：要是他當了縣長，以後他有什麼困難都可以找他解決。陳縣長的運動員也說：只有選他當縣長才是明眼人，因為他是不會開空頭支票的。阿盛伯不但自己投他的票，他還義務叫別人投他的票。那時他一直感動於他自己粗俗的手被一隻肥大而細膩的手實實地握住的感覺。」(《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 194)。

等到阿盛伯到了陳縣長的辦公室，接待的小姐早就告訴他最多只有十分鐘，十分鐘又能說些什麼。阿盛伯看到他一邊批閱公文一邊蓋印章，陳縣長連頭也不抬起來注意阿盛伯在說些什麼？最後阿盛伯被接待小姐帶到建設課，像一隻猴子被人耍弄一般，他覺得不是滋味，對那「一隻肥大而細膩的手」徹底絕望。在握手文化盛行的政壇，黃春明於 1967 年創造出那「一隻肥大而細膩的手」，三十五年之後，我們仍覺得很有永恆性。

二、圖式之美

溺死一隻老貓 的故事演進是這樣的：(1)阿盛伯結合了三種理由率先反對興建游泳池 (2)阿盛伯個人繼續反對興建游泳池，至死方休。在情節的發展上出現二個轉折點，第一個轉折點是：阿盛伯帶領村民反抗興建游泳池的那次，他們拿著木棍或劈刀趕走工人之後，全部被捕問訊，村民被放回來之後，村民嚇得縮在自己的家裡，不敢再和阿盛伯共同奮鬥，甚至有意疏遠他(保持距離以策安全)。第二個轉折點是：阿盛伯孤身一人，他感覺力量孤單薄弱，這時候他像一般愚夫愚婦，腦子所想的是想利用「官大權大」的陳縣長來「主持公道」，做最後的一擊；然而，他失望、絕望最後也走上滅頂之路。在悲劇之中，很有喜劇意味，以阿盛伯這片斷的人生而言我們可以用一句話描述殆盡：阿盛伯的生死皆是為了反對興建游泳池的信念！這正像佛斯特所謂扁平人物，在小說美學中，「扁平人物在成就

上無法與圓形人物相提並論，而且只有在製造笑料上才能發揮最大的功效，一個悲劇性的扁平人物令人厭煩。」¹⁶佛斯特的理論並非是絕對的真理；實際上，他自己也說：「在俄國小說中，這類人物甚少出現，但一旦出現，即助益極大。」¹⁷但在《溺死一隻老貓》的末尾，阿盛伯已經變得相當鄙俗的人了，他的兩眼都集中在年輕人對游泳池中穿紅短褲的構思之中，倒不如說他自己的心態就不怎麼健康，以致於自己胡思亂想。黃春明就讓他自己脫光衣服，以「倒瓶式」的姿勢往池裡跳，製造笑料上，阿盛伯這位角色發揮了最大的功效。

在這篇小說中，阿盛伯「他就是理念本身，他的生命即發射自此一理念的邊緣，或發射自此一理念與小說中其他因素衝撞時所產生的火花之中。」¹⁸這只是以小說美學的角度看待這篇小說的人物，在黃春明的筆力觸動中讓人感覺到快感。但我們不能忽略這篇小說的深度面向，因為阿盛伯所製造的笑料很有可能矇蔽我們的雙眼。我們不自覺中一直往下文看的同時，而其內在的「聲調」¹⁹，卻是造成我們往下文看的主因，在以人性為基礎下，阿盛伯唱出的聲調絕不是只是笑料而已，那是被統制者與統治者所磨擦出現的火花。這個聲調由反抗開始，反抗有其興衰，到最終的勝利或失敗所組成的，它不斷地激勵我們接近它，了解它。這也是我們所要詮釋的：

註16：同註1，頁64。

註17：同註1，頁60。

註18：同註1，頁60。

註19：同註1：在《小說面面觀》的第七章「預言」，頁111，佛斯特解釋這種聲調，他說：「它可以暗示任何與人情世故有關的信仰—基督教、佛教、二元論、撒旦主義，或者僅是一種人們對某種力量所表現的熱切愛憎之情。至於其中那一種最值得推介，則非我們關懷的要旨。這種暗示的含義深刻且將委婉的流露於小說家的語詞轉折之中。」

(一)反抗的開始

阿盛伯統合了三個理由，化成反抗者的精神信仰，在這一層圖式裡，我們再把它細分成二個層面來探究：第一個層面是清泉村的地理風水，作者做了重點式的概括。清泉村不久前被人發現有了泉水塘之後，街仔的名流中不乏有挺著肚皮的男士，他們風雨無阻的來泡泉水後，肚皮也消失了，如此一來，醞釀了興建游泳池的舉動。在這一層圖式，隱藏了作者想要表達的另一層意義——那就是這些紳士名流們的身分，他們雖然來自各種不同的行業，可是他們對清泉村民而言，是比較有錢的人，相較之下，產生兩個意義。其一他們不見得有權力說要建游泳池就能興建的；但憑其財力絕對可以籌得到錢，此其一也。其二，他們興建游泳池的目的在於為自己的健康勝於公共福利建設。在這兩個意義之下，以他們的交際廣闊，很快就深入縣府了。這是很自然的聯結：先是金錢勢力再聯結到權勢力量。這兩種力量的結合，先後踐踏了人性。阿盛伯最後找上了陳縣長，想拜託他出面阻止興建游泳池那檔事，他的絕望不只是他個人的絕望，那是自古以來所有被統治者的絕望。他找陳縣長幫忙，不過是自取其辱而已。

第二個層面是阿盛伯反對興建游泳池所持的理由。在這一層圖式裡，黃春明一開始的技巧是襯托式的：他先讓次要的人物先上場，四個老人就坐在清泉師廟的石墩聊天，直到午后三點多，那個平時最早來的話又最多的阿盛伯仍不見人影。後來阿盛伯出現了，並告訴他們要興建游泳池的事，一聽說要興建游泳池時，一開始有二位（阿圳和牛目）並不反對。可是，阿盛伯以他過人的口才，說服這幾個老人共同反抗興建游泳池。阿盛伯的口才就是那麼不得了，更可以襯映出那些有錢有勢的人的嘴臉，挺著肚皮的男士和那一隻肥大而細膩的手，金錢疊上權勢雙重在踐踏人性的可惡！以「王八蛋」打「龜兒子」，這是作者聰明的地方。

(二)反抗的興衰

黃春明創造出這麼一個伶牙利嘴而又能自圓其說，同時有著神棍氣質的老人。在人性的層面上，阿盛伯雖然在為自己的意志奮鬥，但也把全村的成年男士拉下水，有其可鄙的一面。但人能為單純的信念至死不渝的以行動奮戰到底，其精神層面是可貴的。笛卡兒(Desscartes,Rene,1596-1650)說過一句名言：「我思故我在。」²⁰但當我們面臨有反抗的必要性的時候，不能只會想而已，要化成行動才可以。卡繆(Camus,Allbert 1913-1960)他的力行哲學是：「我反抗，故我在。」這較具人格美的特質，卡繆在第二次世界大戰期間，與另一位「存在主義」(existentialism)大師沙特(Sartre,Jean-Paul,1905-1980)並肩做戰，共同抵抗德軍入侵，可謂知行合一也。在這一層圖式裡，許阿盛一鳴驚人的口才到帶領村民以武力趕走工人，然後被捕問訊放回為止，本小節以原故事進行的順序：「民權初步」和「第一回合」兩個層面加以論述：

第一層是「民權初步」，作者寫著開會的情形，在這一層圖式中，阿盛伯「突如其來」的口才，令村民歡聲雷動，他們不見得個個都很支持長輩的，可是他們折服阿盛伯的機智，甚致鼓掌助興，使阿盛伯說得更加激越昂揚，更有煽動能力，令在場的來賓深感驚訝。開完會之後，阿盛伯立刻被請到村長家和那幾個特別來賓見面。語言的隔閡，仍必須村幹事翻譯才能互相了解，特別來賓所想要知道的是阿盛伯在背後是不是有一隻黑手在唆使或支持他來反抗的。在他們的對話中有二層意義：其一，開會只是個形式而已，興建游泳池已是既定的政策，開會其實是在告訴清泉村的村民，游泳池非建不可。其二，阿盛伯幕後沒有任何一隻黑手在支持他，有的只是他個人的精神信仰，並且不只是信仰而已，他還為個人的信

註20：今道友信著，黃鄂譯：《存在主義美學》，台北市，結構群出版社，1989年11月初版，頁44。

仰付出實際的行動。『因為我愛這一塊土地，和這上面的一切東西。』（《莎喲娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 189）憑藉著這一股信念，阿盛伯逐漸成為神化為魔。

第二層是「第一回合」，一開始阿盛伯他們並沒有以武力趕走工人，而是盡量和他們周旋。可是警察來警告他們的行為已經觸犯法律了，使得阿盛伯覺得不是滋味。他感到很納悶的是：「為什麼別人來侵犯我們的行為會受到法律的保障，而我們的正義卻剛好相反觸犯法律？」（《莎喲娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 189）於是抗爭就更趨於激烈了、老人家回村裡發動那批人手舞劈刀、棍棒前來阻止，那些工人逃跑後，他們用火燒掉那些工人所留下的工具，取得初步的「光榮勝利」。可是武警一連來了十多個，很快地把他們全部逮捕，並帶到街仔的分局偵訊。在此，作者小心地描述抓「匪諜」的恐怖，這些村民簡直像嚇破了膽。作者寫道：「當晚很晚了，他們才有計畫的被放了出來。每一個人似乎都受了很大的驚嚇而臉都縮了。回到清泉後，這種緊張的情緒仍然沒有消滅，他們心裏始終牽掛那份留在分局的口供筆錄和指模，不知以後還會有什麼麻煩的事情發生。這種顧慮的恐懼心，反而回到家見了大小之後跌得更沉。」（《莎喲娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 190 至 191）。這些村民所受到的驚嚇可想而知：只要問訊的人說要把他們當匪諜一般定罪，然後槍決掉，有的村民很有可能當場尿出來！最終，他們一致指向阿盛伯，他們咬緊了是受到阿盛伯的蠱惑！而阿盛伯呢，他此刻成為神化為魔，已是個人神魔一般的綜合體，就連他自己也不怎麼清楚，他的「每一句話說出來都讓自己那麼驚奇，好比說有人特別來想改變他的觀念，問及清泉的水有多好？阿盛伯的眼睛就露出神奇的光彩，彷彿看到另一個世界地說：要是你能和魚說話的話，你問我們清泉裏的魚好了。不然你看看清泉的魚那種快樂的樣子，你即可以得到正確的回答。那不是我阿盛告訴你的。這種語句不但他自己，連在旁的人都有點迷惑」（《莎喲娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 191）。阿盛伯驚奇的言論，使他成為反抗群眾中的唯一「領袖」，這在村民都被放回之後，他仍然被留在局裡問訊。只是，問訊的人大概早已研判出這一次事件動機很單純，簡

單地說就是迷信問題罷了。但是，入了神魔的阿盛伯可不怕什麼問訊之類的。他告訴問訊的人，他反對興建游泳池的那三大理由，他早有誓死如歸的心理準備。我們不要考慮其他——回到我們自身問題上：假如我們有某種意念的話，而非什麼公益道德的事，而把自己的意念表達，尋求大家認同，這不見得是一件善良的行為，甚至於是邪惡的！阿盛伯糾合群眾滋事，險些造成流血事件，不過是把他的思想合理化而已，而這個正是邪惡之所在。像許多的神棍一般，他們有各種催眠式的技巧取信信徒，使之甘心奉獻一切；像一大群善男信女，在他們仰視崇高的神壇之時，在那一刻的同時，他們也逐漸淪為魔，一個熱愛鄉土的人，首先必備的人格特質應當是無私的愛心，絕不是像阿盛伯這種人，這種人其實有著可悲又可怕的內在：屬於那種為支持而支持；為反對而反對，是非不分，僅憑一股情緒，把社會搞得一團糟的人罷了。

(三)滅亡之路

上帝要使人滅亡必須先使其人瘋狂。在這個圖式中阿盛伯被放回來之後，對他最大的打擊就是那群和共同「起義」的村民不再支持他，即使他們的老友也消極起來。阿盛伯失去了群眾，失去了跟隨者，在他精神上，好比受了雷擊一般，整個人蒼老很多。這樣故事如果就結束，就看不出黃春明的寫作才華了。作者在最後的描繪敘述中，又有精彩的表現。我們將這一層圖式再細分成三個小層面來討論：

第一層是阿盛伯在絕望之餘，他突然想到陳縣長，在他的回憶裡陳縣長曾和他握過手，陳縣長的祖父叫陳大老爺，而阿盛伯的祖父曾經是他的佃農。阿盛伯滿懷希望，希望陳縣長能夠出面阻止泳池的興建。不過，他被冷落了，而且好像被擺了一道。陳縣長的表情顯然和競選時的親切熱情完全不同。那隻肥大細膩的手只顧著批閱公文和蓋印章，當阿盛伯和他說話的時候，陳縣長連抬頭注意一下

也沒有，看在阿盛伯的眼裡，此刻，可以說完全絕望。最後的希望變成完全的絕望。甚至叫接待小姐帶阿盛伯到建設課鬧笑話。這在建設課的官員眼中，也許阿盛伯不過是一個鄉巴佬，胡理取鬧而已，所以，也就把他當成笑柄了。然而，對阿盛伯這位清泉村的教主來說，他的心碎了。他只剩下他自己，他的信念成為致命的要害。而那隻肥大細膩的手是最後推他往滅頂之路行走的。作者在此向我們展現了權勢踐踏人性的可惡！事實上，一般老百姓在這些政客眼中，不過是騙選票的傻子耳。

第二層是阿盛伯回到原來鄙俗的老人，他的言論不再有人信仰了，在游泳池落成的那一天，他的神性也跟著消失，回到人性層面的阿盛伯眼裡所在乎的已經不是風水如何，龍身又如何不安了！他的三大理由，只剩下「傷風敗俗」這一項，作者寫下阿盛伯的不安：「年輕人應該到田裡工作的，有很多人把鋤頭放在一邊，望著裡面的奶罩和紅短褲在那裡構想而出神，這些阿盛都看在眼裡，心裡十分難受，他一邊受痛苦的煎熬，一邊在游泳池外徘徊了一陣。」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 196 至 197）。阿盛伯最後闖入泳池裏，脫光衣服跳入深水的地方，解脫了他這一生。這是個很有趣的諷刺：阿盛伯反對傷風敗俗，他自己卻做出傷風敗俗的事，也因此滅頂。像阿盛伯這麼一個有敏銳神經的人，先後遭受金錢與權勢的摧殘之後，能掙回一點人性尊嚴，恐怕也只有殉其所道了。在這一層小圖式有個不合邏輯的地方：在阿盛伯脫光衣服時，小姐們嚇得花容失色，男孩子拍手叫好；但阿盛伯滅頂之後，作者寫到：「當兩個小姐急忙跳下去把他拉起來，那已經遲了一步，阿盛伯只留一個名字，什麼都沒有了。」（《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 197）。往深水地方拉起阿盛伯的不應該是小姐，用男人似乎更為合情合理。因為小姐早就嚇得花容失色了，又何況這是 1967 年所發表的作品，當時保守的社會風氣，要跳下去拉阿盛伯上來的還是男人較合適。

第三層是小孩子的歡樂笑聲，在阿盛伯出殯那天，小孩子偷溜進去，又不用繳一元硬幣，正享受其泡泉水的快樂，哪顧得了阿盛伯是死還是活。阿盛伯的死

可是作者給他有個終了。平心而論，阿盛伯並非是一個有著開明思想的老人，像這樣一個富滿口才迷信型的老人，他沒辦法帶領村民走向更好的道路。因為他不是先知！否則也不可能在陳縣長尚未選上時幫他拉票。就小說的深度意義上，阿盛伯這號人物是作者用來批判金錢與權勢的重要角色。然而，作者也使他批判了自己，在保守之上，在迷信方面，這樣一個老傢伙對我們社會的改革和進步，其實是個阻礙。而孩童的笑聲，似乎是一股新生，一種希望，他們代表未來，他們是國家未來的主人翁。

三、老人形象

在論述完本篇小說之中，就其阿盛伯(79 歲)的形象，歸納如下：

(一)在情志方面：阿盛伯是個有信仰的老人，他為這個信仰付出生命。從另一個角度來看他，他的精神是可貴的，只是方向錯誤，甚至走火入魔，毀掉了自己，又差一點連累到村民和討生活的工人。他像宗教的狂熱份子；但是狹隘而盲目。

(二)在身體方面：還算健康，作者沒提到他有什麼小病。

(三)知識上：迷戀舊有的思想，是一個很迷信的人，乃至於都市的抽水馬桶都適應不了，「但是由他對抽水馬桶的陌生和隔閡，當晚他肚子裏逼著一股內壓回到清泉，一進門連話都沒說就直衝到豬圈裏的茅房。」(《莎啞娜啦 再見 溺死一隻老貓》，頁 194)

(四)長輩與下輩之間：除了為了他的信仰付出行動外，他絲毫不去妨礙年輕人在幹什麼，不過看到穿紅短褲的小姐在游泳池裡，他很痛苦。而年輕人看他好像是在看漫畫人物(扁平人物性格)，覺得很好笑。

第三章 《放生》之前的老人形象（下）

本章是《放生》之前的老人形象的最後一章。在上一章中，依照作者發表的先後逐一論述，本章同樣如此，並在最後一節中做個小結論：

第一節 魚

1967 年作者發表 *青番公的故事*，祖孫之間的感情刻劃得不是很深刻；1968 年 33 歲的黃春明發表了 *魚*（*中國時報*人間副刊），彌補祖孫感情的不足。本篇的故事大綱是：學木工的阿蒼惦記著祖父的交待：「買一條魚回來。」一日，他買一條魚掛在腳踏車的把軸上騎回山上，不料在途中，魚掉了而且被經過的卡車壓糊了。回到山上，阿蒼歇斯底里(hysteria)的情緒擾攘不停，儘管老人家相信他買魚回來，而在半路上掉了。由於阿蒼一直鬧嚷，阿蒼的祖父受不了阿蒼的無理取鬧，終於發起無名火，拿著扁擔追打阿蒼，從茶園追到刺竹叢。

我們在 *青番公的故事* 所看到的祖孫關係是活潑和諧輕快的，當時的阿明年紀只有 7 歲，尚不足以和青番公產生衝突(conflict)，實際上一個短篇故事也很難同時解決兩種事境。在 *青番公的故事* 顯然被青番公的一生所取代。當時的阿明只是故事的配角而已。讓我們覺得「意猶未盡」！黃春明他肯花費時間補寫

這一篇《魚》，同時把阿蒼塑成木工學徒，年紀上比阿明大多了。黃春明雖然沒有寫清楚，但我們可以判斷阿蒼的年紀和國中生差不多。大概家境困難，無力再就讀，所以小學畢業之後，就去學木匠。這在 1968 年那時代，窮鄉僻壤的窮家庭，小學畢業後不是在家學種田就是出外學一技之長，是極為尋常的事。阿蒼正值有理說不清的年紀，正好加深這一衝突的情景，在祖孫相處的情感上，作者表現得更為深刻。本節以作者的思想觀點，圖式之美和老人形象這三個層面探討這篇《魚》。

一、思想觀點

在作者這個層面而言，有他個人難言之痛。黃春明早年喪母，他的爸爸再婚，可是黃春明和他的父親及繼母相處得不是很好，他的感情依歸只好尋求他的祖父了。這告訴我們一個事實：一個健全的家庭對一個孩子的心靈有多麼重要！我們也可以說黃春明求學不順遂，從台北師範、台南師範到屏東師範一連唸三所才得畢業，這和他不穩定的情感有關，而這個不穩定的情感來自於他的家庭。真正陪黃春明成長的，恐怕只是他的祖父了。也因此，在黃春明所有文學訪談中，他很少提到他的爸爸及後母，反而是他的阿公。黃春明回憶一次坐火車至屏東師範時的經驗，那時他的阿公也來了，「我問他來做什麼？他不說來送我，卻說是來對時鐘的。要上車時，他從褲頭拿出一卷鈔票給我，那是他平常省吃儉用存下來的。」（《一個不良少年的成長與文學》，中央日報 2000 年 5 月 26 日，25 版）。黃春明的阿公把平常省吃儉用存下來的錢塞給他，可見他的阿公對他的關愛。同時，我們也看到他的阿公面對黃春明詢問時，那種不好意思的情感。這對於當時是一個「不良少年」的黃春明來說，他的阿公對他的愛護，溫暖他的心。黃春明年紀越大，越喜歡小孩，關心兒童，筆者以為和他個人的成長環境有絕對的關係。在《青番公的故事》中黃春明寫到生死關頭來臨，青番公當年 21 歲，他不顧生死，強措

著他的祖父逃生；後來青番公老了和他的小孫子阿明朝夕相處，這些都是祖孫親情的延續，本篇《魚》也是這個樣子：在祖孫親情的刻劃上更為成熟，已臻藝術「境界」。

二、圖式之美

這篇《魚》的故事的起因是阿蒼和其祖父，還有弟弟和妹妹共同生活於山上，很少吃到魚。所以，他的祖父希望在山下學木匠的阿蒼下次要「帶一條魚回來」。結果是：魚在半路上掉了，而且被卡車壓糊了；阿蒼回到山上，懊喪的情緒徘徊不已，導致他的祖父拿扁擔修理他。本小節分三個層面來說明：

第一層是山上的生活困難，在本篇故事裡，作者沒有提到阿蒼的父母，只有阿蒼的弟弟和妹妹以及他的祖父。（也許是一起出外謀生？也許不幸喪生？）所以，獨留祖孫在一起生活。阿蒼年紀輕輕就得去學功夫，以後想必還要照顧其祖父和弟妹的生活，現在就很困苦，不可遇知的未來仍是個未知數。在山上生活，以 1968 年的時代，交通上確實很不方便。在山上生活的窮困人家，要想吃到一隻魚也不怎麼容易，魚對於生活於山上的居民，算是蠻珍貴的佳餚。作者取《魚》這個篇名，魚是實物，同時也是象徵物：山上與平地，窮困與富有，魚與水不能分開，渴望與失望，對生活在山上的窮困人家來說，他們要吃到一條魚，除了下山就是請別人帶上去。魚對他們是一種虛物，由虛求實的辛酸歷程，是本篇故事動人的地方。阿蒼的祖父感慨地說：「『所以我不斷繞魚攤，一方面看魚，一方面看那一個魚販的臉老實。最後我在一攤賣鯉仔魚的地方停下來，向那個賣魚的女魚販子挑了一條鯉仔魚。我還一而再，再而三地說，要她秤得夠，千萬不要欺騙老人。她還口口聲聲叫我放心。結果買了一條三斤重的鯉仔魚，回到家一秤，竟相差一斤半！』老人的眉頭皺得很深：『一擔山芋的錢，才差不多是一條三斤重的鯉仔魚的錢。』」（《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 208）。阿蒼的祖父這麼說，

更襯托出魚在山上人家心目中的珍貴。他很想吃魚，就只能用一扁擔的山芋的錢來買，顯然斤兩有所差距，著實傷透了他的心。聽在阿蒼的耳裡，他謹記下次回來一定要帶一條魚回來。由此，故事的情節得以有較具邏輯性的發展。在我們討論過的上述幾篇小說中，黃春明有個「經驗模式」：當主角人物回憶往昔的事情，此一事件往往是最具關鍵性的因素。有了這一層回憶，故事的結構趨於嚴密，情節的延展因果相輔。本篇《魚》的發展。也是如此，有了阿蒼的祖父的傷痛回憶，才有了阿蒼的想像，他把魚掛在腳踏車的把軸上，一路上想像其祖父和弟妹看到魚的興奮表情，以至魚掉了都不知道。

第二層是阿蒼買一條鯉仔魚回來，學木匠的阿蒼大概又替其師父師母做了許多屬於學徒不該做的事，在其祖父送他下山時，作者有這樣的描寫：

老人說：

『吃得飽嗎？』

『——』

『他們打你嗎？』

『——』

『怎麼了？不說話？』

小孩低著頭飲泣著。

『不要哭了。要做木匠的人還哭什麼？』

小孩搖搖頭，用手把眼淚揮掉，『我沒哭。』但是他還是不敢把頭抬起來。（《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 205 至 206）。

寄人籬下當學徒的委屈，在作者簡要的敘述中，力透紙背，吃得飽的「飽」字，和「打」字，這兩字蘊藏著多少當學徒的辛酸與血淚。由此，我們可以推論到：當師傅願意把破爛的腳踏車借給他，阿蒼一定要有更多的付出。就阿蒼本人而言，才足以存夠錢買一條鯉仔魚回來。至此，魚由虛成實，故事也進入另一個高潮。雖然，那條魚在阿蒼回家路上被卡車壓扁了，但也因為如此，才有祖

孫衝突的情形，這時候魚由實成虛。虛實相輔相成，達到一定的藝術境界。柳宗元也曾運用虛實相映的技巧描繪山水，他寫道：

「潭中魚可百許頭，皆若空游無所依，日光下澈，影布石上，怡然不動，俶爾遠逝，往來翕忽，似與遊者相樂。」小石潭記。在這一段文字中，魚和影皆可視及的，但水也是可視及的；然而，水之明澈轉化成虛靜空靈的東西。柳宗元無一字寫水，卻把魚水相游之樂寫得活靈活現，富於藝術生命力。

第三層是由故事的演進，魚由眼睛所能見，手指所能觸摸的，藉由人物的運動形式達到心靈的層次，而成為祖孫之間所共有的「心中的一條魚！」，在這個歷程中，黃春明運用了人的感官：包括視覺、觸覺、聽覺，最後達到心靈的層次。這需要進一步分析：以下分成三個小層面來研究—

(一)老人的失望：先是阿蒼的阿公，他一擔的山芋的錢換一條三斤重的鯉仔魚，可是，他被騙了。魚的斤兩竟相差一斤半。這是第一個因素。老人家事後的心境黃春明寫道：

『他們搶了我一個擔頭的山芋，這種人簡直就是土匪。害得我回來心痛好幾天。說老實話，我一直到現在還不敢走進市場的魚攤哪！』(《莎啞娜啦 再見魚》，頁 209)

人如果過度的善良就是這樣變得很軟弱，真正怕阿蒼的祖父應當是那個不實在的魚販子，而非老人家本人。但是，魚也吃進肚子了，卻是一肚子的苦水。老人的失望加深了情節的發展的必然性，而且深化了人物阿蒼的內在感情，再怎麼痛苦的學徒生涯，他也要買一條魚回來給他的祖父吃。

(二)小孩的絕望：阿蒼堅忍地忍耐學徒的日子，他終於買一條魚要回來了，結果魚在路上掉了而且被卡車壓糊了。滿懷希望，遂化成泡影，這對一個純真的小孩打擊是很嚴重的，「一路上，他想像到弟弟和妹見了鯉仔魚時的大眼睛，還想像到老人伸手夾魚的筷子尖的顫抖。」在同一頁，作者寫此刻魚掉落被卡車壓糊的心境：「懊喪的阿蒼，被這偶發的事件，折磨了兩個多小時，他已不想再哭了。

回到山上，遠遠就看到祖父蹲在門口，用竹青編竹具。他沒有勇氣喊阿公了。」（《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 210）。實際上，阿蒼不敢去承認這是事實。他真的很希望手提一條魚回來，但這個證物卻沒有了。

（三）衝突的情結：累積兩種情感，壓抑之後再被放射出來；等於是累積兩個「因」，遂發為衝突之「果」，形成了情節。到了這一層次，小說也應該是結束的時候了。衝突與和諧是對立的，這正因為如此，衝突中隱含了和諧的意味。在故事裡頭，祖孫之間的情誼將因衝突的關係更為深化。阿蒼雖然哭了，但他看著他的祖父一副蠻不在乎的樣子，甚至以為老人家不相信他有買魚回來，暴風來臨之前，祖孫之間的對白蠻有趣的，作者寫道：

『我真的買回來了。』小孩變得很氣惱。

『我已經知道你買回來了。』

『我沒有欺騙你！我絕對沒欺騙你！我發誓。』阿蒼哭了。

『我知道你沒欺騙阿公，你向來不欺騙阿公的。只是魚掉在路上。』他安慰著。

『不！你不知道。你以為我在騙你』阿蒼抽噎著。

『以後買回來不就好了嗎？』

『今天我已經買回來了！』

『我相信你今天買回來了，你還哭什麼？真傻。』

『但是我沒拿魚回來』

『魚掉了。被卡車壓糊了對不對？』

『不！你不知道，你不知道。你以為我在騙你。』

『阿公完全相信你的話。』

『我不相信。』

『那麼你到底要我怎麼說？』老人實在煩不過了，他無可奈何地攤開手。

『我不要你相信，我不要你相信』阿蒼一邊嚷，一邊把拿在手裏的葫蘆

水瓢攆在地上，像小牛哞哞地哭起來。（《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 213 至 214）。

在這一段對白中，黃春明對於一個處在執拗年紀的阿蒼，心理的描繪可說入木三分。老人家最後拗不過阿蒼的無理取鬧，火氣一升就掄起扁擔一棒打了過去。故事就在追打中人停下來，故事也跟著結束。黃春明寫道：「老人一手握著扁擔，一手掛在刺竹，喘著氣大聲的叫：

『你不要再踏進門，我一棒就打死你！』

阿蒼馬上嘶著嗓門接著喊了過來：

『我真的買魚回來了。』

傍晚，山間很靜。這時，老人和小孩瞬間裏都愣了一愣。因為他們都同時很清楚地聽到山谷那邊的回音說：

『——我真的買魚回來了。』」（《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 214 至 215）。

透過以上三層的運動形式，這時候故事才告一段落。在衝突中，這一對祖孫都被山谷的回音震了一下，由聽覺遞入心的感覺；由那份吃魚的渴望化成空靈的心靈層次，由物象轉化為心象，達到「美感」²¹的境界。《魚》是一篇成功的作品，《魚》的發表，也代表了黃春明的藝術已臻成熟。

註21：同註 12，頁 181 至 182，高友工先生他闡述說明了「物感」到「心感」所累積形成的「美感」的歷程，而這個「美感經驗」由作者提煉出來，而我們讀者就是再經驗作者的「美感經驗」，做一項「感性過程的知性解釋。」「美感上」，高友工說道：「與『物感』俱來的『快感』無疑地仍然殘存於我們『心境』之中成為經驗材料。但最重要的是『心境』中形成的新的『形像』現在成了我們經驗的材料，因它而起的『感覺』、『情緒』、『認知』的種種心理狀態和活動作為一個整體是這新的『美感』的刺激，也是『美感』的對象。現在我們稱之為『美感』是因為它符合我們前面所提到的存在於『心境』之中的材料不但可以持續、自發；在自我的心境中，『經驗主體』此時的經驗對象是一同屬心境之中的『經驗客體』，所以他是獨立、自足的經驗。這實是一種『內省』或『觀照』。」

三、老人形象

討論完 魚 的結構美，我們還是對本篇的老人形象做個簡要的歸納：

(一)情志上：老人家和孫子孫女相依為命，雖然窮困，但頗為單純善良。很想吃魚，但魚掉了也能放開心胸；只是孫子阿蒼惹得他火大了。他還是有脾氣的，骨子裡他很心疼這些孫子女。

(二)身體方面：算健康，他拿扁擔追打阿蒼的一幕，黃春明有這樣的描述：

「阿蒼跑過茶園，老人跟著跑過茶園。阿蒼跑到刺竹叢那裡，急忙地在五六尺深的坎，跳到回家來的山路上。老人跟到刺竹坎上停下來了。阿蒼回頭看到老人停下來，他也停下來。他們之間已經拉了一段很遠的距離。」(《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 214)。雖然老人家追不到阿蒼，那是年紀器官功能退化所至。他沒有什麼疾病。

(三)知識上：基本上還懂一些數字，例如，他那次買魚回來自己再秤斤兩才發現被欺騙。但也襯出他的單純與可愛。

(四)長輩對下輩的態度：他也像一般阿公級的老人，對孫子女都特別的呵護，他也會教導阿蒼向人家學功夫要懂得忍耐，他知道阿蒼受了不少的委屈；可是，他仍希望阿蒼把最好的山芋帶去給他的師傅，半請求別人半教導自己的孫子。黃春明道：

「『還是帶去吧。』老人讓肩上的一袋子芋頭滑下來放在小孩的跟前。『袋子不要忘記帶回來。』

『不要！他們會笑的！』

『這是我們這裏最好的山芋哪！』

小孩抬起紅紅的眼睛望著老人搖搖頭。

『好吧！』老人氣憤的：『我寧願把最好的山芋餵豬，也不給碰我的孫子的

一根頭髮的人吃！」《莎啞娜啦 再見 魚》，頁 206）。這個老人並不會強求命令自己的下輩照他的意思去做。

第二節 甘庚伯的黃昏

在《兒子的大玩偶》中，收錄了一篇 1971 年發表的短篇 甘庚伯的黃昏（現代文學四十五期）。這篇故事概要：甘庚伯的兒子阿興於第二次世界時，好好地被徵調（台籍日本兵）到前線去，光復後甘庚伯到基隆港接他回來，因為阿興瘋掉了，而且幾乎像個白癡。這樣，甘庚伯夫妻耗盡一生在照顧他們的獨生子阿興。兩年前老妻去世了，剩下甘庚伯一人，他一方面要種田，另一方面也要照顧阿興，這對一個六十七、八歲的老人而言，是很大的精神折磨。本節依序由作者的思想觀點、圖式之美和老人形象研究這篇小說。

一、思想觀點

黃春明於 1971 年發表這篇 甘庚伯的黃昏，關於這篇小說的創作動機，2000 年 6 月，白先勇應東京大學的「日本台灣學會」之邀演講，他提到這篇小說，他說：「這篇篇幅頗短的故事，十分有力的闡明了台灣日劇時代殖民歷史的一段傷痛：二次世界大戰末期，台灣宜蘭老農夫甘庚伯的獨子阿興被日軍徵調到東南亞打仗，回來後精神失常變成白癡。小說便是描寫甘庚伯對待白癡兒子百般呵護的感人的故事。在黃春明的筆下，白癡的阿興變成了台灣人苦難得象徵，台灣殖民歷史也是『台灣現實』的一部分。」²²白先勇並且說這篇小說是一篇傑作。因為它是一篇血淚之作，所以，尤其感人肺腑。日本殖民台灣的時候，在第二次世界

註22：白先勇著：《樹猶如此》，台北縣，聯合文學出版，2002年11月初版，頁191。

大戰末期，戰爭吃緊，兵員不足之下，透過宣傳和利誘手段急徵台籍青年當軍伕，有的派到南羊，有的派到海南島，有的派去大陸。最後日本戰敗了，又僥倖地活著回到台灣來。

我們都知道：戰爭中炮彈都是不長眼睛的，尤其，當美國對日宣戰之後，這些台籍日本兵，他們所面對的是美軍的轟炸，生死邊緣的日子自然緊張萬分，熬不過那種折磨，精神崩潰是很有可能。故事裡，黃春明借用一位小孩阿輝，他回想第一次被阿輝嚇到的情形，那天晚上，小阿輝等七八個小孩去偷看阿興。黃春明寫道：

「這時候四周很靜很靜。牛欄那邊不時可聽到牛尾和牛蹄的動靜。阿興坐在一隻很簡單的床上。一隻很大的影子顯現在阿輝眼前。就這樣看得不知該做什麼的時候，非常突然的阿興喊叫起來。不停的喊著日本兵的立正與稍息的口令。這是他們經常在家裡，或是經過這附近時就可聽到的聲音。但是像這樣靠近，聽到這樣大聲，在他們來說都是第一次。」(《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 197)

就這樣，阿興從南洋回來之後，在他的腦海裡只記得『立正』和『稍息』，連自己是誰也不知道的白癡，如此白癡了二十五、六年。

在這篇作品又涉及一個人性中最深沉的愛！黃春明在這篇小說所表現出來的愛，絕不是以單一的親子之愛為景點在描繪展現的。雖然，老甘庚伯夫妻和阿興是親子關係，他們對阿興的照顧是理所當然的事。事實上，阿興已瘋成白癡，四十六歲了，還會脫光衣服到處跑，不但丟人現眼，又造成他們不少的麻煩，體力上，精神上，財力上，時間上，都是一輩子的酷刑。可是，他們夫妻倆還是照顧阿興一輩子。這正是使我們感動的原因，一個家庭裡的成員，如果在不犯法不違背道德，而是一般的意外或傷害或疾病等種種不幸事故，一家的人員有必要共同承擔這分不幸，這才算是愛的開始，愛的表現。這也是這篇 甘庚伯的黃昏成功的主因。

二、圖式之美

這篇小說的敘述技巧，黃春明運用得極為高明，一部分是小孩子阿輝的回憶，一部分是甘庚伯的獨白；統籌部分是作者一明一暗的敘述。這三部分的調和，構成一篇血淚之作。本節擬從這三個部分，依次分為阿輝與甘庚伯的圖式分析：

(一)阿輝的圖式

在甘庚伯仍在田裡忙的時候，阿輝跑到田裡來，他在甘庚伯的追問下，他說：「『我爸在廣興店子那邊，叫我跑來告訴你。說你，你家的阿興在店子街那裡瘋得厲害。』」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 180）。阿輝在本篇故事中，他雖非主角，但他很重要，我們把他分為「開啟者」與「結束者」的功能。由於他是一位小孩（小學五年級），藉著小孩子的眼光，呈現給我們真實的面貌。老甘庚伯一聽到他的兒子又跑出來，他自然會很緊張。黃春明藉用阿輝的反應，讓我們明白以下的內容，他寫道：

「阿輝馬上想到阿興光裸裸的在店子街那邊，嚇跑了許多女人的情形，突然忍不住地露出尷尬的笑容說，『瘋得沒穿衫沒穿褲子。』阿輝看到老庚伯似乎因為什麼痛苦掠過，而有點變形的臉孔，強制自己收斂了僵在臉上的笑容。」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 180）

有了阿輝的回想，我們不難明白阿興在店子街那邊發生了什麼事，以及甘庚伯急往店子街，他所要做的事，一定是想辦法幫阿興的下體遮掩起來，此內部之因，當有其果。甘庚伯趕到之後，父子相見，黃春明寫道：

「阿興見了老庚伯馬上就蹲在牆邊，把頭埋在雙膝之間縮成一團。老庚伯一手扶牆，一手插腰，把頭垂得低低的，在呼吸間每次吐氣的時候，幾乎都要碰到阿興的後腦勺。此刻他急促的喘氣未恢復均勻之前，是無法做別的事情。可是看

到跟前的阿興，並沒有什麼不對，也就安心得多了，不過不管他的呼吸多急，他想馬上換下自己的黑布衫，把阿興的下體圍起來。」(《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 183)。

在這個情節中，所生成的各個面向，都有助於小說美學的滋補作用。在佛斯特的論點中，情節是不招自來的美感：一種因果相生的美感。他說：「雖然小說中的任何東西—人物、景物、語言—都能有助於美感的呈現，但是美感的主要滋養物還是情節。」²³而滋養於情節的，在這個部分計有大人和小孩二部分。

小孩子部分：除了阿輝之外，有些野孩子出現了，他們對那位「缺乏」暴力傾向的阿興，可不懷好意，他們欺負他。在這方面，黃春明寫出一點「人性本惡」的一面：就是阿興已瘋成白癡了，他赤身露體自己也不會知道羞恥，已經很可憐了；但那些小孩子還是會去欺負他，照阿輝小學五年級而言，那些小孩子的年紀應當和阿輝差不多，他們不是不明白欺負別人是不對的；而是故意要欺負阿興，只因為阿興沒有「暴力傾向」。他們是如何欺負阿興的？黃春明寫道：

『你們這些野孩子，再留下來凌遲阿興吧！老庚伯來了！』

幾個半信半疑的小孩子，從拐角的地方探出頭一閃，一下子一窩蜂的散掉。那個人望著跑掉的小孩子：『好膽子就不要跑！有種就留下！』他轉過來對已經跑近的老庚伯說：『這些沒人教示的野孩子，仙喝都喝不聽。叫他們不要凌遲阿興，講了鳥子也不理。』並且指著地上的一些東西，『看，用爛芭樂啦，田土石頭粒啦，扔阿興扔得滿地都是。』(《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 182 至 183)。

小孩子是如此，但大人們是另一種心理：多數的大人在甘庚伯趕到之後，他們圍了過來，交頭接耳的說著，黃春明寫道：

而那些人的談話，也好像有意要讓老庚伯知道他們對他的關心。

『好久沒跑出來了呢。一年多都有了吧！記得好像是去年的祖師生拜拜的時

註23：同註 1，頁 138。

候 』

其他人好像從這一句話，記起了什麼好笑的事，很多人都笑出聲來。

『不過人家阿興是文瘋。才不像順安那個瘋伯 』

那個人的話還沒說完，又一個人搶著說：

『唷！說到順安的瘋伯，那可真駭壞了順安的女人。他動不動就抓女人家的奶，抓得女人滿街吱吱叫。』（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 183）

那些大人做這種比較，好像是在「安慰」甘庚伯一樣：至少，阿興是個「文瘋」。知道甘庚伯為人的，即使談不上深交，但是也有講公道話的時候，在甘庚伯帶著阿興走回家時，店子街人們的議論是：

『也只有遇到老庚伯這樣的人。人家瘋子是瘋子，但是給他養得勇健得很。』

『嘖！做人也是如此如此！像老庚伯做人這麼善良，命運卻這麼歹！』（

『就是。孤子來這樣，老伴又來死。』

『天實在是太沒有眼睛。 』

老庚伯又聽到另外一堆人說：

『瘋應該會好啊！人家某什麼人，也瘋得厲害，比起阿興瘋十倍。後來送去瘋人院關三個月，人家現在好叮噹。』

『噯唷！請神跳童乩，叫道師作法，老庚嫂去菜堂吃齋，西醫漢藥，松山瘋病院，任你講那一項老庚伯沒試過？他老人家勤儉累積，有一點錢就投到這無底洞裡去。』

『也真是的！』（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 187 至 188）

由旁觀者的議論，讓我們更加明白甘庚伯的為人。寫到此，黃春明又令其中一位老阿婆上場：

『阿庚仔。』一個與老庚伯同輩分的阿婆，以尖銳的聲音叫喊著。老庚伯猛一回頭。她接著說：『你家阿興未是瘋，你比它更瘋！』老庚伯突然楞了一下。那人又說：『你怎麼用麻袋和草繩圍阿興？』老庚伯經她一提，心裡也明白白了。『你

死！阿興才替你披麻帶孝還未慢咧！」路旁的人也都笑起來了。（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 188）。

老甘庚伯是不管這些的，他心裡明白，命運已走到這種地步，這些禮俗對他而言又有什麼意義呢？他說了一句悽愴的話：

『要是他真的會替我帶孝，那總算天有眼睛了。我死目也甘願瞞囉！』（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 189）。

故事寫到此，由因果衍生的圖式，阿輝一直是個「開啟者」，他跟隨著甘庚伯父子倆一同回家。這個時候，他們三人拐入竹抱小路，老甘庚伯時而對白癡兒子說話，時而自言自語，常忘了阿輝的存在。此刻，阿輝是個「結束者」：結束者像一雙明眸，看著甘庚伯父子相處的情形，直到故事結束。

在往後的敘述中，也就是我們要論述的「甘庚伯的圖式」。在「甘庚伯的圖式」裡，黃春明高明的敘述技巧中他運用了意識流和心理分析的技巧：採取「部分的限知觀點。」因為有阿輝，所以，敘述上也較為綿密。

(二)甘庚伯的圖式

在這一層圖式，是最感人的一幕，也是本篇《甘庚伯的黃昏》重心之所在。黃春明適度地運用了意識流與心理分析的敘述技巧，本小節擬從阿輝的層面與甘庚伯的層面進一步詮釋：

就阿輝的層面：他沿路跟著甘庚伯父子回來，他的意識有時候也會自我流動。黃春明寫道：

「阿輝望著他們父子的背影，又回到剛才的回憶，想起他第一次看到阿興，受到驚嚇的經過。

就是屋子裡熱得不能睡，外面又沒有一絲風的晚上，才和早稻差不多高的阿輝，緊跟在六叔他們的後頭，走捷徑穿過幾塊稻田。當然這只有在晚上才敢，不

然把穗粒碰落地，大人會打。穿過幾塊稻田，很快的就鑽進老庚伯的竹圍裡面來了。七八個小孩子像斥候敵人的陣地，悄悄的來到老庚伯的屋後。他們一眼就看到牛欄隔壁像大監牢的房子。那是一面連著房子的泥牆，三面用七八尺高，碗口大的刺竹竿，圍欄柵那樣圍起來。有些地方還用和刺竹差不多大小的樹幹替補。」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 193 至 194）。

阿輝的回憶，在這個層面上給我們了解到眼前這對父子一回家之後，阿興這個瘋白癡將會被甘庚伯關進去這間像「大監牢」的房子。因此，作家沒有必要在引領讀者再去看一看瘋子的房間和一般人有何不同？此段回憶是有「前呼」的作用。這篇小說的最後一段黃春明寫道：

「天很快就暗下來了，糶寮仔村的頭頂上，只有幾顆疏落的星子，淡淡的滴漏著星光。這個時辰，村子裡的人，都清清楚楚的聽到，老庚伯掄動鐵鎚，將長長的五寸釘一下一下深身地搥入刺竹筒，牢牢釘住關禁阿興的欄柵的橫梗上。時而還可以聽到日本兵吼著喊『立正』和『稍息』的口令，夾在重重搥擊的聲音裡面，教這晚風，吹進村子裡的人的心坎，特別覺得帶一點寒勁。」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 199）。

因為有了「前呼」，所以這段「後應」的描繪，在我們看起來，才不會覺得「突如其來」，無法接受。意識流之外，阿輝又有「心理分析小說」旁觀者的角色。一路上，甘庚伯時常忘了阿輝的存在，他老是對著他的兒子說話（其實阿興根本就不知道他的父親在說什麼？）阿輝是個部分限知的角色，他並不介入。我們才有更多的時間去了解甘庚伯父子，由人物的自我對話或獨白，我們進一步認識到甘庚伯的內心世界。

就甘庚伯的層面：甘庚伯一生的辛苦，除了得到別人的安慰外，他可說一無所獲。他的一生注定操煩至死。實際上，在長期操煩的歲月裡，有時也有怨怒的時候。甘庚伯像我們一般凡人，也有喜怒哀樂，面對一個永遠的瘋白癡兒子，黃春明有一段奇佳的描寫：

「老庚伯伸出左手，抓緊阿興那濃密烏黑的長髮，把深埋在雙膝間的臉孔，拉了出來扭向自己。然而，當他們父子的目光相觸的剎那，老庚伯教阿興那清秀的眉目，和那蒼白而帶有高雅的受難的臉孔時，大大的吃了一驚，使得內心那股緊壓，越發高漲了起來。現在他才發現，他從來就沒有這般靠近，而專神的注意過阿興的顏面。尤期在他觸及到，那一對清澈透底的，有如無任何雜念的稚童的瞳眸時，一陣冷震的微波，蕭然滑過脊髓，突然令老庚伯感到，自己萎縮得變成渺小的微粒，而掉落到那清澈瞳眸的深潭裡，教他覺得他的心靈已經接近到什麼似的，腦子裡一時落得空空，只是心裡那麼無助而虔誠又焦灼的直喊：『天哪！天哪！』」但是，這種一時令老庚伯對自己的肉體，無感無覺的境界，卻給阿興此刻無意牽動嘴角的笑紋，一下子給彈了回來。他放鬆了抓緊頭髮的手，有點怨怒的說：

『你這樣凌遲我還嫌不夠嗎？衣服到哪裡去了？』」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 184）。

在這一段敘述描繪中，甘庚伯的驚愕是為了什麼？沒有人能夠完全釐清，一個長年累月都在為兒子操煩的老人，第一次那麼近四目相會，老甘庚伯突然有一種無感無覺的狀態，也是極為自然的事。很快地，甘庚伯又回到現實了；只因為阿興嘴角的笑紋。雖然，甘庚伯有點怨怒，但那只是很短暫的。二、三十年的苦日子都熬過了，這也證明了甘庚伯是個很有「挫折容忍力²⁴」(frustration tolerance)的人，眼前只是在眾目睽睽之下，阿興赤身露體，老甘庚伯覺得很難為情。他的怨怒在所難免。

現在，他們三人從抱竹小路，走上回來之途。情節的發展可說是「峰迴路轉」。這時候，阿輝的功能便是旁觀者；而甘庚伯的功能正如同心理分析和意識流小說的獨白。黃春明寫道：

註24：同註 3，頁 270，指個人在挫折情境下能承受精神打擊而不致人格變態的能力。

「阿輝一邊走一邊想著。但是當老庚伯和阿興講話的時候，他覺得很好玩。於是暫時打斷思路，專神聽老庚伯對阿興說些什麼。

『你，』老庚伯想說什麼一下子又停下來。他深深地吐了一口氣，搖搖頭又沉默下來。但沒走幾步就開口了。『你知道你今年幾歲了？』他看看阿興。

阿興仍然是若無其事，自己做自己的，永遠是那麼自在。

『比死人更慘。瘋了又啞巴。但是人家啞巴也會巴巴叫啊！你這算什麼？』老庚伯很溫和的說。只是一直帶著無可奈何的樣子。

『你才不會知道你幾歲咧！你今年四十六啦——四十六人家命好的，已經做阿公了。四十六！』他又側著頭看看阿興。然後好像想到什麼，轉變一種認真的口氣，當著阿興不是瘋子似的說：

『阿興，你今年四十六歲了呢！』

停了一陣子，好像替阿興回答他自己：

『四十六好像四十六。六十四也一樣！』

他自己笑了笑。

『真的嘛！還笑什麼。』一種責備的口氣對自己說。

『我知道。我只是這麼說說罷。』他還是笑著。『我看你連我是誰都不知道吧。哼？』（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 190 至 191）

阿興只會說「立正」和「稍息」而已，但老甘庚伯還是一直對他說話，他的「自言自語」，形同是獨白。只是由這對父子演出來，父子之情也溢於言表。

另外，甘庚伯的回憶中也有兩個圖式：

第一個是「因果報應」的圖式：文中，有一段話是甘庚伯對其老伴臨終前的憂慮：

「這時，老庚伯突然由帶孝的話想到兩年前老伴死的情形。明明就要斷氣了，還十叮嚀八吩咐，叫我對阿興無論如何都得吞忍，以後才要保佑。『保佑！保佑個屁！保佑？』他自言自語地說。」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 189）

善有善報，惡有惡報，這種觀念在民間普遍盛行著。何況是親子之間的感情？

第二個是「宿命論」的圖式：在上個月阿興發瘋的時候，老甘庚伯到「大監牢的房子」為阿興打掃屎尿，期間，阿興跑走了，老甘庚伯發現之後喊破了嗓子在找他，黃春明寫道：

「結果在竹橋那邊找到了，那時阿興正站在竹橋的中央，手扶在把桿上拼命地搖。要不是老庚伯及時趕到，恐怕連人帶橋都會落到河裡。老庚伯一上來喝止阿興，舉起拳頭想揍他一拳，然而拳頭卻重重的落在自己乾瘦的胸脯。在一陣劇痛的刺激下，連續又搥了幾拳，使得老庚伯一時為自己的命運，怨嘆得淚都掉下來。阿興卻站在一邊，好像只有他一個人在那裡，什麼事情都沒發生。『你根本就不知道我是誰！』想起這件事，胸口還隱隱作痛。」（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 191）

「宿命論」其實和「因果報應」是相連的。能認同「因果報應」的百姓，相對地他們也較能接受「宿命論」的觀點。至少，在 1971 年黃春明那個時代，民間的看法仍然是那種「嫁雞隨雞，嫁狗隨狗」的保守觀念。婚姻都能如此，遑論沒有選擇權的親子血緣關係。老甘庚伯縱使也有怨嘆命運薄，老淚縱橫的一刻，然而，他仍再接受這種命運的安排，這是本篇小說的重點。這篇小說有二個重點：(一)是白先勇先生指出的台灣人民苦難的象徵。(二)是「愛」的最高境界不在於享受榮華富貴；而在於共享一切的不幸。有了深刻的愛，才使得這篇小說展放熠熠光芒。

三、老人形象

由 甘庚伯的黃昏 故事敘述，黃春明對甘庚伯的刻劃，依照前面所限制的條件，歸納出：

(一)在情志上：甘庚伯雖然面對無奈的命運，他仍然始終如一地照顧永不會痊癒的瘋兒子。這將耗費這一生，隨著歲月的積壓，他的精神層面也飽受折磨，變得要自我解嘲，自言自語，自我安慰；但他仍不放棄照顧一個可憐兒子的責任，散發出醇美的人性光輝。

(二)身體方面：甘庚伯雖彎腰駝背，但沒有疾病。

(三)知識上：像一般的農民，除了種田的知識外。他也是個相信鬼神的人。他對小學五年級生阿輝說的一段話是：

『那時候日本人最鐵齒，無神無鬼。我們莊頭想在頭條溪溝演一棚戲，無論怎樣都不允准。』，老庚伯又說：『阿興，要是消災破煞的戲，剛開始有一個黑臉出來亂蹦亂跳的那一場戲，小孩子千萬不能看。要是無意看到了趕快摘一片青葉子，銜在口裡就沒事。小孩不能鐵齒。』

阿輝又發覺老庚伯叫他又叫成阿興。他看面對地面走路的老庚伯。（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 197 至 198）。

(四)父對子的態度：甘庚伯對他的兒子阿興，只剩下自言自語和片斷的回憶。回憶中，阿興小時候寫得一手好字。父子二人也曾經計劃開墾荒地。黃春明寫道：

『阿興，你還記得嗎？』老庚伯望著路面：『我們兩人打算在溪尾的沙洲開墾的那塊地，現在給再添他們耕了，六分多地，人家一年一季土豆，一季蕃薯，一年笑兩次，笑得嘴巴咧海海的。』（《兒子的大玩偶 甘庚伯的黃昏》，頁 197 至 198）。

第三節 結 語

在《放生》發表之前，黃春明的所有作品中，由有二篇不得不割捨²⁵。因為這兩篇的人物主角最高年紀只有 50 歲，把 50 歲當老人看並不怎麼適合。

在以上第二章與第三章所研究的老人形象，總共有五篇，這五位老人皆屬男性，在故事中，這五篇的五位老人家皆是主角。這五位老人的老伴（老妻）很少露臉給我們知道。其中在《北門街》裡，阿塗的老妻只說過一句「阿塗——這麼晚你到那裏去！」，然後就沒了。在《青番公的故事》裡，青番公 21 歲和寡婦阿菊結婚後五、六十年了，可是也未在故事中現身。在《甘庚伯的黃昏》裡，甘庚伯的老妻兩年前去世了。在《溺死一隻老貓》和《魚》兩篇中，他們的老伴在哪裡？黃春明隻字不提，也可以說：老來孤獨吧！否則，阿盛伯就不必去跳游泳池自殺了。因為，既然以老人為研究對象，而且又採取嚴格的條件限制之下，總要關心這些老人家晚年的夫妻生活。但經過以上逐篇研究之後，我們發現的「白頭偕老」的晚年是一件空談。如果說女人死得比較早，這相較於台灣兩性的平均壽命統計所得的數據：女人的壽命比較長；這和黃春明早期的作品中的老男人活得比老女人還要久，形成有趣的比照。不過話說回來，黃春明也一定意識到他早期的作品中他處理老人人物的不公平「待遇」，因此，在以後《放生》中，我們也看到作家的轉變，這時候，老男人不再孤單了。雖然是被放生了，但有的還有老伴相依為命。

在知識層級這方面，這五位老人家的知識程度相差無幾：他們頂多是小學程

註25：一篇是 1962 年發表的《城仔落車》（聯合報副刊），寫祖母和孫子投靠女兒（當妓女而從良）的故事。但是「那祖母給人的印象約六十開外的光景，事實上她才五十歲。歲月和生活在她枯乾臉上，留下了很深的痕跡。」（《莎啞娜啦 再見 城仔落車》，頁 248 至 249）。年紀的限制不得不割捨；另一篇是 1969 年發表的中篇小說《鑼》（文學季刊第九期），男主角憨欵仔，「從他成人二、三十年來，他一滴眼淚都沒掉過。」（《莎啞娜啦 再見 鑼》，頁 102）。我們成人的標準早以約定俗成 20 歲。照理說：憨欵仔應當在四、五十歲之間。

度的水平。這是他們相似的地方。

在身體方面：這五位老人，幾乎沒有任何疾病，身體都算很健康。

在性格上：這是黃春明成功的地方，這五位老人雖然在知識和身體健康兩方面都差不多；可是，同樣是農夫的角色：青番公和甘庚伯截然有別，即使在山上生活種山芋那位阿蒼的祖父，他們三人也都不同。我們不會混淆他們。當道士的阿塗和迷信得幾乎近於宗教狂的阿盛伯，我們也可以清晰的辨別他們，阿塗沉默寡言；阿盛伯滔滔不絕有辯才。一個投火自裁；另一個跳水自殺。這五位老人全都放在一起，我們也能一一辨別他們的不同，而刻劃出這種差異性，都是黃春明傑出的地方。

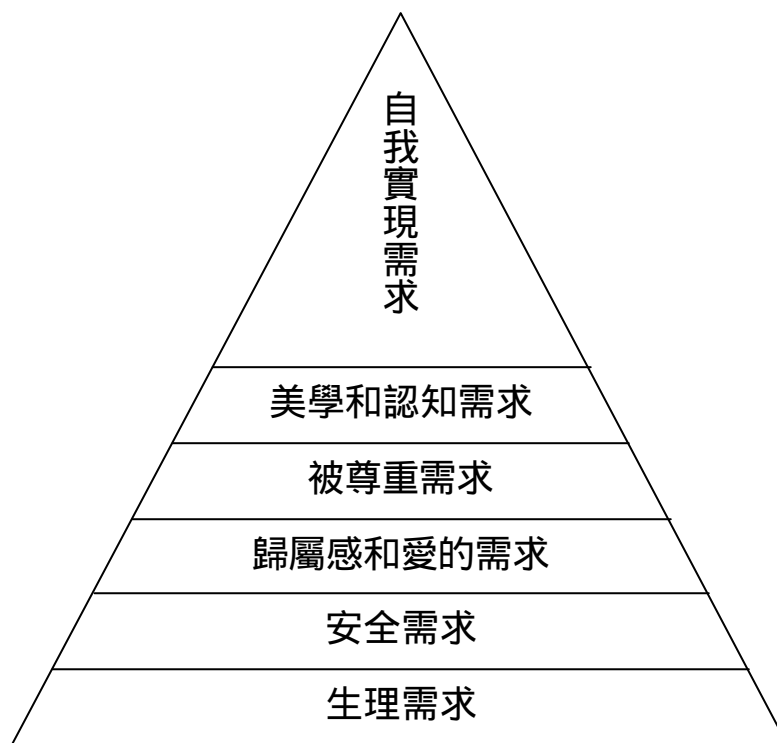
在人生路上：在這五位老人家的一生中，他們所追求的人生意義又是什麼？簡單地說：他們的追求層次並不高。以人本主義大師馬斯洛(Abraham H. Maslow,1908-1970)的「需求層次論」²⁶來看，他也做了一張表格，如下²⁷：

註26：同註4，頁208至210

馬斯洛的需求層次理論如下：

- 1.生理需求—包括對食物，水，性，睡覺和排泄的需求。這些需求和其他動物的需求並沒有不同。在我們考慮到上一層次需求之前，它們必須大致得到滿足。當然，我們有時可能會飢餓或渴，但這些需求持續性地不滿足會阻止我們晉陞到更高的需求階層。
- 2.安全需求—我們對結構，安全感，次序，避免痛苦和保護有需求。這些需求的重要性在兒童和不斷地感覺到迫切危險的精神官能症者特別明顯。
- 3.歸屬感和愛的需求—一旦獲得了生理和安全需求的滿足，親情和感情的需求就變得重要；這些都是有利的動機。不幸的是，現代社會的某些特徵（都市化，官僚作風，家庭連繫力的減少等）都導致在滿足感上有重大失敗。結果造成在其他事情間的疏離感，因而導致會心團體，心理治療等的盛行。
- 4.尊重需求—包含自我尊敬和由他人處得到尊重。我們需要感覺到自己是有能力、有價值的。同時，我們也需要別人承認我們的價值和能力。不能被自己或他人接受會導致自卑感和沮喪。
- 5.美學和認知的需求—這是成長需求，它們的滿足可將我們更推進自我實現的最終目標。它們包括知識的知覺，瞭解，善心，公平，美麗，次序和對稱。
- 6.自我實現需求—對於那些整體而言已滿足了前述需求的不尋常者而言，將處於追求自我實現的位置。這種人可以追求達到其所有潛能之實現。其目標是成為這個人所能成為的人。

註27：同註4，頁208。



這五位老人家，他們這一生所奮鬥的目標頂多達到「被尊重需求」的階段。這不表示作家黃春明故意如此，而是必須使人物符合身份，以中下階層的農民來說：他們的人生境界如果達到「美學與認知需求」的層次以上，那豈不是太不搭調，太虛僞了嗎？

事實上，中下階層的老百姓忙於討生活，賺錢養家，「望子成龍，望女成鳳。」根本就很少有充足的時間去進修，充實內涵。所以，當他們邁入老年的時候，他們會延續年輕時代的價值觀，不會有重大的突破；否則，就很瘋狂了，像阿盛伯那樣，有著可怕的辯才，但思想陳腐，並不怎麼令人討喜。他除了勉強做個娛樂觀眾的人之外，他還能做些什麼？在這些老人身上，每個人都有一股生命力道，外表上除了甘庚伯彎腰駝背外，其他人並無特別的「外觀」。他們的生命力和體力，在這方面黃春明倒幫了不少忙。現在，就做一個表格，列出這五位老人，它有助於我們研究《放生》參照比較：

篇名 類別	北門街	青番公 的故事	溺 死 一隻老貓	魚	甘庚伯 的黃昏
發表年代	1962	1967	1967	1968	1971
作家當時 年 紀	27	32	32	33	36
故事主角	阿塗	吳青番	許阿盛	阿蒼的祖父	甘庚伯
故事主角 年 紀		70多	79		67
故事主角 職 業	道士	農	農	農	農
身體方面	健康	健康	健康	健康	健康
外表特徵					彎腰駝背
知識程度	低	低	低	低	低
居家生活	一家乙口 責任感重	全家人 樂天知命	不詳	祖孫相處	照顧瘋 白癡兒子
有無老伴	有	無	無	無	兩年前去世
經濟條件	窮困	地主		窮困	不怎麼好
結 局	投火自盡	美滿的晚年	跳游泳池 自 殺	祖孫情深	父子情深
生 命 力	強	強	強	強	強
挫折容忍力	崩潰	最後的 勝利者	殉其所道	看得開	堅苦卓決

第四章 《放生》中的老人形象（上）

1999年 聯合文學 出版了黃春明的《放生》，那時候，黃春明已經64歲了。而台灣的經濟成就早被譽為是一項「經濟奇蹟」。「經濟奇蹟」之外，在蔣前總統經國先生晚年，他也在「政治」改革方面，取消了「戒嚴令」，他去世之後，民國七十七年一月，李登輝先生繼任總統，當選連任之後，於民國八十年五月一日廢止「動員戡亂時期臨時條款」。

結合了經濟奇蹟和政治改革，台灣的社會加速在變遷中。然而，要改變家庭成員的結構，政治改革的力量並不是很大。最主要的力量我們必須由農業社會轉型至工業社會來看。因為，在政治上各黨派各說各話，是非難分；但在經濟成就方面，這是大家所公認的，截至1986年黃春明以老人系列所創作發表的第一篇小說《現此時先生》為止，台灣的經濟改革與成就，總會在中等教科書²⁸出現，依年代整理如下：

(一)民國38年：實施土地改革，「三七五減租」、「耕者有其田」、「農地重畫」等政策。

(二)民國42年：實施六期四年的經濟建設計畫，每期均盱衡當時經濟情況，訂定明確目標。

(三)民國62年：實施著名的「十大建設」。

(四)民國68年：推動交通、工業、農業等十二項建設。

(五)民國69年：實施十年經建計畫，推廣貿易。

註28：參見國立編譯館主編《國民中學歷史教科書第三冊》，台北市，國立編譯館，中華民國79年改編初版，頁104至106。

(六)民國 73 年：又推出十四項重要建設計畫。

這些改革加上人民的苦幹，在經濟成就上打出一片天。經濟成就帶來社會的繁華，傳統與現代之分逐漸形成。同時也形成了不同的價值觀念。我們在探討黃春明 青番公的故事，那時候青番公的子女不愛那一大片田地，他才想把所有的田地都留給孫子阿明繼承。人口外移的情形十分嚴重，那是 1967 年的作品，作家發了先聲。又過了六年，學者吳聰賢指出台灣農民性格在蛻變，他分析這種蛻變情形，製成下表：

傳統性格與現代性格之對照：²⁹

傳統主義(traditionalism)	現代化主義(modernism)
(1)情感(emotional) 宿命論 君權論 只求可靠者、不論才能 論事談交情	(1)理性(rational) 創造生命 民權論 選賢與能 實事求是
(2)低成就動機(low degree of needs of achievement) 萬般皆下品、惟有讀書高 固步自封	(2)高成就動機(high degree of needs of achievement) 動力神聖 冒險進取
(3)文化性(cultural) 饋贈行為 不求效率只求勤 自給自足式生產 生產本身是目的、是生命 自己生產者不計值	(3)經濟性(remunerative) 交易行為 企業精神 商品化生產 生產只是手段、為求利潤 自己生產者也計值
(4)有限資源(limited good) 不與天爭食 平時省吃儉用、拜拜時奢侈浪費 「聰明者吃愚、愚者吃天」(臺灣俗語) 「臺灣無三日好光景」(臺灣俗語)	(4)無限資源(infinite good) 人定勝天 量入為出 雙手萬能 前途無量
(5)鄉土觀念(familism) 安土重遷 多子多孫多福壽 五代同堂 父母在不遠遊	(5)大同世界(metropolitanism) 四海為家 家庭計畫 核心家庭 讀萬卷書、行萬里路
(6)人際交通(personal) 以退為進(disguised aggressive) 男女授受不親 面對面交通 自然結合(gemeinschaft)	(6)非人際交通(impersonal) 爽直(aggressive) 男女平等 大眾媒介交通 利益結合(gesellschaft)
(7)自我主義(egoism) 自掃門前雪、不管他人瓦上霜	(7)利他主義(altruism) 社區意識(community consciousness)

註29：吳聰賢 現代化過程中農民性格之蛻變，載於《中國人的性格》，李亦園、楊國樞編。中央研究院民族學研究所專刊乙種第四號。台北市，中研院，民國六十二年，頁 372 至 373。

在這張表格所列的項目大多數很有參考價值，這不能不說台灣社會的確起了變化。但是，有的項目筆者不能認同，傳統主義「有限資源」上說：「平時省吃儉用，拜拜時奢侈浪費。」與現代主義「無限資源」上說的「量入為出」的不同值得商榷。筆者長年於鄉間教書，就算經濟有多麼不景氣，但每逢節慶，再怎麼窮的學生家長還是會向別人借錢來大「辦桌」，這不叫做「量入為出」；而是傳統主義的延變。事實上，時代的變遷並不表示人性的變化更趨於完美，在「利益結合」的時代中，有的合作互助，共創雙贏；有的勾心鬥角，人性蕩然無存。人性真要改變，最重要的莫非「思想變化」；否則，百年之後還是這個樣子。

利益相結合的年代，同時也造成物質享受的心態，過去「笑娼不笑貧」，演變成今「笑貧不笑娼」。年輕一代的人急著往都市跑的因素很多，但也反映了一部份的事實。

在年輕人急著往都市跑之後，在台灣各地的農村，大多只剩下一些務農的百姓了，他們也會老，也會生病。他們好像是這個社會的邊緣人群，散見各地農村，成為特殊的社會現象。

黃春明的《放生》就是反映了這種社會現象，這是我們所要研究的。

照前二章的研究方向：我們仍然分成上下二章，在每一節的論述起點，還是依照小說發表的年代先後逐一論述。

第一節 現此時先生

距 1971 年的 甘庚伯的黃昏 ，15 年之後，1986 年黃春明發表了 現此時先生（聯合報副刊），當時黃春明已經 51 歲了。在《放生》的序文中他寫道：「可是，我想清楚的表示，我要為這一代被留在鄉間的老年人做見證。雖然他們沒有

一個是豐胸肥臀，我找了一部份老人，替他們拍了這一本寫真集。」（《放生 自序文》，頁 16）。他這麼說，有二個重點：（一）《放生》中的老人都是指鄉間的老人。（二）他找了一部份的老人，有他的選擇性。

作家把所要表達的內容說清楚之後，「這樣做十分危險，通常會導致讀者的興趣低落，養成其心智和感情上的惰性。更糟的是，易使作品尊嚴掃地，有如作家邀請讀者到幕後去作友好訪問，將各種材料的拼湊情形讓他盡收眼底」³⁰（而，多元文化的今天，一本書我們亦可做多元的詮釋，使其作品有尊嚴。

當我們打開《放生》之後的第一篇 現此時先生 ，老人上場了，現此時先生是個七十五、六歲的老人了，患有嚴重的「氣喘性心臟病」，他是村裡唯一識字的老人，二、三十年唸報紙給人家聽，開頭的第一句總是「現此時啊」！幾十年下來，現此時取代了他的本名。

今天有十三位老人在一起，現此時先生說起一則報紙上「佔邊角補白的小消息。」；「母牛生小象」引起眾人懷疑，想一窺究竟，眼見為憑。大夥兒便由現此時帶隊前往「蚊仔坑頂」途中，現此時先生氣喘性心臟病發作，一命歸西。本節依前例分成 思想觀點 圖式之美 老人形象詮釋這篇小說。

一、思想觀點

探討本篇 現此時先生 的思想觀點，可由二個部份來著手：老人為什麼聚集在一起與報紙報導的真與不真。聚集和孤獨是相反的；真與不真是對立的。所以，研究此篇 現此時先生 作者的思想觀點共分成兩個層面四個層次，分析如下：

註30：同註 1，頁 16。

(一)老人為什麼聚集在一起

本篇《現此時先生》十三位老人群聚在一起的畫面，在《溺死一隻老貓》短篇中也有相似的地方。發生地點都有一座廟，《溺死一隻老貓》是清泉祖師廟；《現此時先生》是三山國王廟；時間大致一樣：午后三點左右。他們都會反芻昔日的辛酸，有驕傲也有嘆息。不過《現此時先生》中的老人比較多，還有老貓老狗。不管黃春明有沒有從《溺死一隻老貓》獲得靈感而創作《現此時先生》；但是，《溺死一隻老貓》的主角阿盛伯絕不是「現此時先生」；而阿盛伯脫穎而出成為「領袖」人物；但《現此時先生》則與其他老友相等，是集體群象。阿盛伯滔滔不絕，富有口才；《現此時先生》頭腦也不差。阿盛伯為他的信念而自殺；《現此時先生》因為「氣喘性心臟病」發作而死在追查報紙報導是否為真的路途中。阿盛伯死時 79 歲；《現此時先生》死時 76 歲。本小節就分成「集體」與「孤獨」的層次來詮釋：

1. 集體的層次

我們討論過黃春明《放生》以前的作品中，所論述過的有關老人形象的篇章，這些老人家他們的知識層級不高，也沒有再去進修，充實內涵。所以，在馬斯洛的「需求層次」理論上，他們最高層次（境界）頂多達到「被尊重需求」的階段。在馬斯洛的度量表中最具關鍵性的是第五層次「美學和認知需求」。由於黃春明小說中的老人，他們沒辦法達到第五層次，所以他們的人生境界頂多在第五層次以下的四個層次中徘徊。然後，每況愈下，許許多多的老人會降至第一層次的「生理需求」的階段。像我們的老人年金（65 歲以上），就是如此：在滿足人生最低一層的生理需求（吃飯方面）。

2.孤獨的層面

在「美學和認知需求」以上，這是另一個層次「孤獨」(solitude)。《孤獨》的作者菲力浦 科克(Philip Koch)常用「涉入」(engagement)和「不涉入」(disengagement)兩個術語。³¹這都是指我們的意識層面介入與不介入的問題。然而，在「美學和認知需求」上的「孤獨」，我們必須進一步考慮到王國維的「人生三境界」：

「古今之成大事業、大學問者，不可不歷三種之階級：『昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。』(晏同叔 蝶戀花)此第一階級也。『衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。』(歐陽永叔 蝶戀花)此第二階級也。『眾里尋他千百度，回頭驀見，那人正在燈火闌珊處。』(辛幼安 青玉案)第三階級也。未有不閱第一第二階級，而能遽躋第三階級者。文學亦然。此有文學上之天才者，所以又需莫大之修養也。」³²

王國維的第一境界我們可以解釋心境中「孤獨」的開始，第二境界是「孤獨」中奮鬥的歷程，最後一個境界便是自我實現了。所以解釋馬斯洛「美學和認知需求」以上的層次理論，我們還是以「孤獨」結合王國維的「人生三境界」來詮釋比較適當。當然，在黃春明小說中的老人人物，是沒有這種境界的；這是作者誠實的地方。

出現在金字塔型的「需求階序表」，我們也會發現：越往下層的人比較多；而越往上層的人則很少。

註31：參閱 Philip Koch 著，梁永安譯：《孤獨》，台北縣，立緒文化事業有限公司，中華民國 90 年 2 月初版六刷，頁 80。

註32：王國維著，馬自毅注譯，高桂惠校閱：《新譯人間詞話》，台北市，三民書局出版，中華民國 83 年 3 月，第 26 則，頁 39。補註：第二境界當是大學者誤記，此應為柳永詞句。

(二)報紙報導的真與不真

在《現此時先生》這篇小說中，現此時先生帶隊前往坑頂察看母牛是否真的生出小象，因而導致他的氣喘性心臟病發作而死亡，這涉及到真與不真的層面。不真的層面太廣了，舉凡一切的謊言、虛偽、自欺欺人等。但「真」的層面有二個層次：

1.是真相（理）：這是理性思維後的知識論，成為大家所遵循的法則。

2.是真象：像故事中現此時先生帶一群老人前往報紙報導的地方，看看母牛有沒有真的生下小象？「牛」與「象」是不同的「象」。第二層次比較符合黃春明小說人物的身份。

二、圖式之美

分析過作者的思想觀點之後，我們已經明白此篇黃春明筆下的老人家的「需求層次」了。現在，我們進一步來看這篇《現此時先生》的圖式之美。本篇人物的運動形式其實沒什麼，只有從「三山國王廟」走到「蚊仔坑頂」，現此時先生卻死在路途中，故事到此結束。

故事都在靜態中一樣，時間彷彿都沒有在轉。這是作者技術上的一大突破，因為他把時間切割得極為細緻。在時間的切割轉換上，便敘述出一些事態。然而，時間是一種強度(intensity)，衡量這種強度，端看時間的價值性。³³它的價值性在一本或一篇小說中通常被分為內部時間和外部時間，內部時間又稱為心理時間，常是情節主線；而外部時間就是物理時間，它延續在內部時間中所有敘述的事態，綿繪情節所衍生的一切，故事才算圓滿落幕。

註33：同註1，頁23至24。

佛斯特強調時間的重要性，他說：「如果小說家想使時間不存在於他的小說結構中，就絕對不可能：他必須依循，不管多輕微，小說中故事的紋路而行；他必須觸及這條冗長無端的條蟲。否則，他就會變得不可理解，在這種情形之下，他就難辭蠢才之譏。」³⁴以下，我們就以內部時間所描繪的世界來研究 現此時先生：

本篇 現此時先生 所唱出的聲音，其實是「真」與「不真」，虛虛實實，引人注目。關於這種二元論調，老子曾說過：「信言不美，美言不信。」（《道德經 第八十一章》），指的就是真與不真，虛與實，真正的道理往往藏在這兩極之中。黃春明於內部時間所描繪的世界就是運用這種二元論；在這方面所描繪的圖式，我們要注意的有三個小層面：

第一層面是斬雞頭發誓：文中，作家敘述斬雞頭發誓的事件，但這些都令人懷疑。相信或不相信，候選人的真或不真。有一則故事，是這十三位老人中年紀最長的阿草說的：「我就看過。我那時還小，下莊有個媳婦想毒死婆婆，證據被捉到了，還是死不肯認。婆婆當天跪地頭髮打散，燒香責告天地邀媳婦斬雞頭。媳婦硬到底，雞頭落地，第二天就死了。屍體的兩隻眼珠子不見了，是被雞啄的，臉上和全身的傷痕，全是雞爪抓的，更奇怪的是，眼窩和爪痕，才隔天就長滿了屍蛆蠕動。」（《放生 現此時先生》，頁 23）。

這個故事同樣圍繞在真與不真之間。

第二層面是謊言與真實：謊言與真實之間，有時候令人臆測和揣思：「以我思想起來，現此時斬雞頭無應效的原因，就是斬來斬去，怎麼斬，斬的統統都是美國生蛋雞、飼料雞。現此時你們誰敢斬土雞看看？」（《放生 現此時先生》，頁 24）。

現此時先生於是編了一個「謊言」唬這些老友，但是「報紙說的！」這句話

註34：同註 1，頁 24。

擁有無上的權威，這些老友就是無條件相信他。

第三層面是報紙說的：現此時先生唸了一則報紙說的小消息：「現此時，福谷村黃姓村民，就是福谷村那個所在，有一個姓黃的人，其所飼養的母牛，日昨生下一頭小象的小牛。知道嗎？唷！現此時，這位姓黃的人，他所飼的牛母，昨天生一隻牛仔子，不像牛，像一隻小隻象。大家不要說話，下面還有。現此時小牛經過飼主小心照料，可惜隔日即告死亡。」（《放生 現此時先生》，頁 28）。

這則消息不得了，因為「福谷村」就是「蚊仔坑」（這群老人的家鄉。）大家起了懷疑，連現此時先生都感到大有問題 大家都僵住了。僵住的原因是他們全是本村的老長輩：誰家有養牛都知道，而且沒有一戶姓黃的！可是這一則消息卻是無上的權威報紙所說的。

弄到最後大家還是想算了作罷；但是，現此時先生邀各位老友一同走上蚊仔坑頂，看個究竟，他自己也走上了黃泉之路。從以上三個圖式分析之後，虛實的推進是這樣的：斬雞頭的發誓是個人式的；然後，由個人的真與不真推至廣大的報紙媒體，由小而大，虛實相連，在釀造人生的真與幻，聲音唱得極為低沉委婉，這是一首老人的哀調，風格近似於劉希夷的 代悲白頭翁³⁵，同享藝術的殿堂。

註35：劉希夷的 代悲白頭翁：

洛陽城東桃李花，飛來飛去落誰家？
洛陽女兒惜顏色，行逢落花長嘆息。
今年落花顏色改，明年花開復誰在？
已見松柏摧為薪，更聞桑田變成海。
古人無復洛城東，今人還對落花風。
年年歲歲花相似，歲歲年年人不同。
寄言全盛紅顏子，應憐半死白頭翁。
此翁白頭真可憐，伊昔紅顏美少年。
公子王孫芳樹下，清歌妙舞落花前。
光祿池台文錦繡，將軍樓閣畫神仙。
一朝臥病無相識，三春行樂在誰邊？
宛轉蛾眉能幾時？須臾鶴髮亂如絲。
但看古來歌舞地，唯有黃昏鳥雀悲。（衣殿臣編著：《歷代詠老詩》，北京，大眾文藝出版社，2000年1月第一版，頁99至100）。

三、老人形象

就文中所敘，我們還是歸納出老人的形象做個結論：

(一)情志上：現此時先生與他的老友們，老廟、老貓、老狗、舊農舍、舊報紙、小孩等相聯結，中間好像少了什麼。彷彿是被家庭隔開的另一個世界。他們的人生目標與家庭責任，都喪失了一樣；在等待中

(二)身體方面：文中的老人們，有幾個是關節炎的，最糟的是現此時先生，他患有「嚴重的氣喘性心臟病」！

(三)知識上：現此時先生是這十三位老人中唯一認識一些字的人，但他們都相信「報紙說的」相信了二、三十年。

(四)長輩對下輩的態度：由於人生目標與家庭責任都喪失了一般，上對下的態度，看不見有什麼態度。

第二節 瞎子阿木

瞎子阿木 發表於 1986 年的《聯合報》副刊，黃春明當年 51 歲。本篇的主角瞎子阿木，黃春明並沒有說他有幾把年紀；但是，黃春明 51 歲了，他眼中的老人，至少也要超過 55 歲；我們若再估算阿木的年紀就沒意思了。

故事是這樣的：瞎子阿木的女兒和土地重劃的測量工程師跑了。剩下阿木一個老人，他的雙眼近於全盲，日常生活很不方便，可說一團糟。他拜託過村長找人，終是音訊杳然；最後他向一位會作法的久婆請益，呼喚他的女兒秀英能夠回來。

本節擬從(一)思想觀點(二)圖式之美(三)老人形象三個層面研究這篇小說。

一、思想觀點

我們回想以前論述過得 北門街 和 瞎子阿木 做個比較。北門街 寫到父子關係，父子（阿塗和清池）之間的緊張氣氛：清池搥桌而去。但是 瞎子阿木 寫的是父女關係，是女兒秀英被瞎子阿木打過的；後來，她默默地和人家跑了，臨走時一句話也沒有說：大概怕再挨揍吧！

兒子與女兒何以有如此差別？從文化來看：父子這一倫是五倫之首，在封建時代，它和繼承權有關，像「父死子繼」之類的。可是，凡是由兒子繼承，則必須好好的教育他，使之能夠勝任；合乎父親的意志的兒子，基本上較能繼承父親的一切事業；不合乎父親的意志者，恐怕只能分到少部份的事業。父子之間的承繼問題真的有選擇性和服從性。孟子就說：「丈夫之冠也，父命之。」（《孟子 滕文公篇》）就是指做父親的以做大丈夫的道理在教育兒子，使他日後能夠承擔一切。

但父與女呢？在粗糙的五倫中，根本沒有父女這一倫。女兒的意思往往與婦女相同。每個婦女總要守「婦道」就好了，司馬遷寫道：「堯二女不改以貴驕，事舜親戚，甚有婦道。」（《史記 五帝紀》）婦女應該遵守的道理，未免太多了。在封建時代，女兒的地位就像拋物線一樣地被父母拋出去，每個墜落的地方，都含有一個特別的標記：父母繼承女兒的嫁出去前的一切；而兒子則繼承父母死後的一切。總之，父子與父女的疏密程度，由於繼承權的因素，在傳統的家庭中早被區分開了。

文學上，近百年內寫父子這一倫的傑作，不乏名家，像帝俄時代的屠格涅夫（Ivan. S. Turgenev, 1818-1883）的「父與子」已成為傳世的世界名著；乃至於屠格涅夫同時代的杜斯妥也夫斯基（F.M. Dostoevskiy, 1821-1881）的「卡拉馬助夫兄弟們」，都與父子這一人倫有關。

但是，寫父女這一人倫的文學傑作就很缺乏了。近四百年前，英國的大詩人

兼劇作家莎士比亞(William, Shakespeare, 1564-1616)寫過有關父女人倫的一齣劇本「波里克利斯³⁶」(Perices), 那位邪惡的父親安泰歐克斯(Antiochus)有三種身份: 父親、女婿、丈夫、他一人擔任; 他女兒同樣一兼三職: 母親、妻子、女兒。實在悖逆天倫, 知道祕密的波里克利斯(Perices)只好亡命天涯了。

欣見黃春明能以父女這一人倫寫這篇「瞎子阿木」。探討其思想觀點, 我們分為對父親的看法和對女兒的看法來詮釋。

(一)對父親的看法

在討論瞎子阿木的處境和心境, 隨著故事的進行, 我們必須注意到二個層面:

第一個層面是女兒秀英出走以前, 在秀英出走前, 曾經和土地重劃的測量工程師約會, 晚一點才回到家, 阿木就受不了了, 作者藉著次要人物口氣說道:「瞎眼木仔, 不是我愛講你」。村長的老爸爸插嘴說:「我沒長你歲, 也大你輩, 所以我才敢講你。我們莊子裡那裡還可以找到像秀英這麼認份的查某团子? 是你不知命好。有什麼天大地大的事, 那幾個晚上晚回來, 你就用拐杖頭把她打成那個樣子。你是不是忘了秀英幾歲了? 你不知道, 我告訴你好了。三十多了。早就該讓她嫁, 不然就給她招個女婿。你曾替她打算過嗎?」(《放生 瞎子阿木》, 頁 39)。

秀英出走前, 阿木這個當父親的, 可說是個身在福中不知福的老傢伙。黃春明對這類型的老人還是有些微辭的。

第二個層面是秀英出走之後, 阿木聽到村長的老爸那一番話後, 若有所悟, 黃春明寫道:「對, 對, 再講, 榮坤兄, 你再講。」阿木反而沒有先前的激動。他

註36: William Shakespeare 著, 梁實秋譯:《波里克利斯》, 台北市, 遠東圖書公司, 中華民國五十六年九月初版, 「莎士比亞全集」第 37 冊。

極力的懇求著說：「村長，你們碰到秀英儘管告訴她，說我希望她回來，我讓她打回去。真的，我是說真的。我這話是對大家說的，我，我要讓她好好打回去。只要她能回來，」(《放生 瞎子阿木》，頁 39)。

這時候，黃春明又讚美勇於認錯的阿木，有些老人家其惡劣之程度，是令人難以想像的，要他們自覺地向子女道歉認錯，還要讓其子女「扁」回來，簡直是癡人說夢話。但是，像阿木這種勇於認錯的老人，雖然是黃春明所選擇創造的人物。我們同樣讚美這麼一個老人。讓我們想到 19 世紀英國的喜劇大作家王爾德(Oscar Wilde, 1856-1900)的一句既俏皮又諷刺的話：「男人啊越變越老，絕對不會越變越好。」³⁷

對一個知錯又能認錯的老人，也就是越變越好的老人，黃春明對阿木是持正面的肯定。

(二)對女兒秀英的看法

故事中秀英並未現身，她的出走，經由村長的老爸責備阿木時，他所說的話，我們才明白的。

從孝順來看：秀英是全莊子中最孝順的女兒，只是阿木當時不知道惜福。

從年紀來看：秀英三十多了，到現在還沒有結婚，這是 1986 年(民 75 年)的作品。在現代 2003 年三十多歲未婚的女性多得是；可是，民國 75 年鄉下姑娘三十多歲還未嫁，算是罕有，皆因孝順之故，青春逐漸逝去。她的離家，簡單地說是在找尋她的幸福。有一段是阿木和久婆的孫子阿全的對白，表達了作者對秀英的看法：

「阿全！」

註37：Oscar Wilde 著，余光中譯：《溫夫人的扇子》，台北市，大地出版社，中華民國 八十一年十月，頁 22。

「木仔伯，我在旁邊。」

「我知道你在旁邊。我問你。你知道測量的人要不要念很高？」

「要啊！像這次來我們中埔做土地重劃的，有好幾個都是大學畢業再去考的。像戴組長他們都是工程師。其他的人」

瞎子阿木等不及的又問：

「你現在幾年級？」

「高中三年級了。」

「你要不要學測量？」

「我那有辦法，那是工科，分數要四百分以上才會考上。」

「四百分？」阿木根本不知四百分在聯考的水平是多高，他聽阿全的口氣，那好像很困難的一個數字，所以他把說出四百分的聲調往上提高是正確的。

瞎子阿木突然對測量隊有了好感。隨即他馬上聽到有人問他：「你家秀英那裡去了？」

「噢！秀英跟測量隊走了。去參加測量隊。」他帶著喜悅微笑著說。（《放生瞎子阿木》，頁 46 至 47）。

秀英離家出走，她並未再回來，她也不知道她的老爸阿木已有悔改之心。所以，藉由阿木的反應，表達了黃春明對秀英的看法，作家認同她追尋她的幸福。所以，在字裡行間，我們看不到責備秀英的語氣。秀英無聲無息地離家，蘊含著多少無奈的心情。

基本上，對於認錯後的阿木，和出走前後的秀英，黃春明對這一對父女的想法，我們用一個「憐」字做為結論。

二、圖式之美

本篇的圖式之美，我們要提到圖式的身緣地帶，有一種特殊的美：「節奏」(rhythm)，「節奏在小說中的功能；它不像圖案一樣永遠擺在那裏，而是經由它優美的起落消長使我們產生驚奇，新鮮以及希望等感受。」³⁸

佛斯特給節奏所下的定義是「這種節奏可以解釋為重現加上變化，並能以實例說明之。」³⁹

所以，在重現的人事物中，要加上變化，這樣小說才能為讀者帶來希望和新鮮的感受。

圖式生自情節，而情節又是因果聯結的，情節內也蘊藏著另一種小說美感：就是節奏！在分析本篇小說之前，我們得先分析它的因果層面，這篇「瞎子阿木」的因果層面有二個層次，而且第二個層次因為有第一個層次才發生的。試析如下：

第一個層次是秀英離家之前：她是個孝女，三十多歲了還沒有結婚，土地重劃的工程師來了，「他」和她約會，因為此，秀英晚一點才回到家，瞎子阿木氣不過就用拐杖頭打她，她才和情人私奔。

第二個層次是累積第一個因果所擴展開來的，秀英離家之後，瞎子阿木生活上陷入一團糟。

本篇小說的圖式之美就是伴隨著這二個層次而來的，打開圖式之美窗口的人是瞎子阿木，因為我們聽到他的呼喚：秀英一再重現，故事便不斷地展開。以下我們就以秀英的重現頻率，分成四次節奏來研究：

(一)第一次節奏

註38：同註1，頁152。

註39：同註1，頁153。

第一次節奏的發生：有一位令黃春明難以忘懷的名字又出現了，那位就是在北門街 經營日本藥失敗而自殺的清池，雖然年代不同，但名字一樣，個性也蠻相近的：

才走到剛才猴養咳嗽的地方，另一部腳踏車，向他這一邊騎過來了。他停下來注意動靜。迎面來的車子，騎得很急而吃力，車上的人並沒趕上自己的喘氣聲。瞎子阿木聽來者的幾口喘氣聲和車鏈的滑齒，馬上又由心底裡笑起來了。

「清池仔，猴養才下坡，」話沒完就被斬了。

「誰找猴養？我要去找秀英啦！怎樣？」清池很不高興的說。因為去鴨寮賭博的事，總是不希望別人知道的吧。

這一次，阿木不但笑不出來，連剛剛擁有過的愉快，一絲都不見了。他準確的面向著清池的背後，整個人都呆掉了。

一陣暈眩，心底裡浮現急切呼喚秀英的聲音。（《放生 瞎子阿木》，頁 37）。

在第一次節奏，作者隨即交代瞎子阿木曾經到村長家請求幫忙找秀英的情形，在他尚未大澈大悟之前，他對秀英和測量隊的人，頗有怨懣，黃春明寫道：

阿木深深的吸了一口菸，長長的吐出一團煙霧。他說：

「要是丟掉了也是命，死掉了也是命，不過、不過，，」只是他對現實的答案，感到心有不甘。不過事到如今，他不能不承認現實，另方面還想騙騙自己，以為同樣的問題多了，可能會出現另一種讓心裡好過一點的答案。他換一種口吻，給在場的人一種提示，希望事情由別人再來告訴他，或是聽到有旁人替他責備測量隊。「測量隊的人統統走了？」

「上禮拜都走了。」村長看看旁邊的人說。

「事情就是那麼湊巧，那麼奇怪！他們走了，我的乖女兒也丟了。」（《放生 瞎子阿木》，頁 38）。

女兒秀英和測量隊的工程師談情說愛，其實只是晚一點回來；現在秀英不回

來，和那個幸福的工程師的關係並非是絕對的。我們可以說秀英負氣出走，也可以說秀英被打得不敢再回來了。照村長的老爸所說的話，秀英的離家出走，和阿木的拐杖頭有絕對的相關！老人家希望旁人替他責備測量隊，還真是憤恨難消。不過，村長的老爸的一席話，瞎子阿木已經知錯而認錯了。

(二)第二次節奏

牽動第二次節奏的是祥雷，作家寫道：「這麼冷，快回去穿一件冬天的外衣吧。」祥雷看阿木外面只罩一件破舊的軍便服，所以才特別強調「冬天的外衣」。

「是啊是啊。」一想到冬天的衣服，就好像人家又提到秀英一樣，心又酸起來。要是秀英在的話，這那裡是問題。只是今年夏天，房子燒光，東西也都沒了。秀英先發落人把房子搭起來，其他東西慢慢補充，生活上也已經感到沒什麼不便。那知道，冬天才到，秀英就跟人跑了。那幾天她還說要帶他到城裡買幾件衣服哪。

由別人說冷，同時再想到秀英，這時才感到一股冷勁，從背脊散開。（《放生瞎子阿木》，頁 39 至 40）。

在第二次的節奏裡，冬天的外衣象徵著秀英，秀英離家了，阿木才覺得冷到背脊。這時候，秀英的溫暖使他回味，在第二次節奏的重現，如同佛斯特所說的，要加上變化，才能給人新鮮的感受。

接著，阿木來到莊尾了，隨著路過的人物對話，擴展本篇小說的容量。

(三)第三次節奏

在第三次節奏中，秀英的重現，作者又加上了變化。就在瞎子阿木行走中他又想起了秀英，黃春明寫道：「秀英，你很打拼我知道，人家說你很美，這我就知道了。真的嗎？」

「你管人家黑白講。」

「我想真的吧。不然為什麼好多人會這樣告訴我？」

秀英沒回話。

「我要是能看到你，不知有多好。」

這話講完沒幾天，秀英就沒回來了。

這次想到秀英，竟沒有怨恨，只有深深的惦念。同時，常隨秀英一併來到心頭的那一股悲傷，淡得幾乎不見了。心裡才有這一點發現，一下子又為剛剛回輝雄說：「冷？出來走動走動總比穿十件衣服好吧！」的這一句興奮起來。

瞎子阿木一邊走，一邊牢牢抓住心裡的那一份愉快，嚴苛自責自己無情。不然為什麼想到秀英，我已經不會像前些日子那樣痛苦？他這麼想著。嘴巴也喃喃咕咕地唸給自己聽：

「我為什麼是這欸？秀英才跑了，我還樂。我樂什麼呢？」話才說完，心裡還是莫名的樂著，臉上也對這一顆悲不起來的心，而莫可奈何地笑著。（《放生瞎子阿木》，頁 43 至 44）。

在第三次重現，秀英由冬天的外衣，變成一位貌美的女子，有了外表。遺憾的是阿木眼瞎，沒辦法看見自己的女兒有多漂亮。秀英應當是一個蠻漂亮的女子，因為很多人這樣說給阿木聽，這表示不是那種單方面的情人眼裡出西施的情形，而是事實。阿木想到有一個這麼美麗的女兒，他竟然感到很愉快。想要再悲傷再怨恨，悲不起來也怨不起來。

(四)第四次節奏

隨著節奏，小說的容量也跟著在擴大。最後，阿木向久婆請益作法，希望秀英能再回來。從久婆家走回來，是久婆的孫子阿全陪他走回來的，一路上，他又想起了秀英。他問了阿全，測量的人是不是要念很高的學歷？阿全告訴他要讀工科，大學聯考成績要四百分以上才能考上。阿木聽得出四百分以上絕對不是一件容易的事。這時候，阿木的心境在為女兒與考四百分以上的工程師私奔而感到喜悅：瞎子阿木突然對測量隊有了好感。隨即他馬上聽到有人問他：「你家秀英那裡去了？」

「噢！秀英跟測量隊走了。去參加測量隊。」他帶著喜悅微笑著說。（《放生瞎子阿木》，頁 47）。

在第四次節奏中，小說所擴展出的美的形態，尚有二個層面，這兩個層面都在表現目前的阿木，他的生活的確陷入一團糟！

第一個層面是：鋼筆墨水當做是香水。阿木到村長家打翻了一個小瓶子，他以為是香水，覺得很可惜，便把沾在手上的水往臉上抹，脖子身上都抹，村民見了都捧腹大笑。黃春明寫道：

愛看熱鬧的人，不希望阿木馬上知道。但是阿木腦筋一轉：「演戲？」心裡暗暗的叫了一聲，「啊！花臉？敢是我打翻的是鋼筆墨水？對！就是鋼筆墨水的味道。」阿木不吭聲，乾脆就站著讓大家樂個痛快。然後理直氣壯的說：「我不笑你們，你們還笑我。我眼睛又看不見，你們說是墨水，我說是香水啦！怎麼樣！」

《放生 瞎子阿木》，頁 48）。

第二個層面是：餵豬被豬絆倒。秀英離家後，餵豬的工作就落在阿木的身上了，一個瞎子在餵豬，弄得天翻地覆，自己滑了一跤，四腳朝天，阿木便哭喊秀英的名字。黃春明幽默地寫道：時值暗分，豬圈裡面更暗。阿木的哭聲驚動鄰居。

當他們趕來看時，有人驚叫著說「糟了！那一頭是瞎眼木仔？」《放生 瞎子阿木》，頁 50)。

由以上四次節奏所衍進的圖式之美，我們會發現阿木的心情起伏變化，其實是循序漸進的：第一次的節奏，阿木還是對秀英和測量隊頗不能諒解，後聽村長的老爸一席話之後，有所澈悟；第二次的節奏裡，秀英像冬天的外衣，使他有所回味，有所思念；第三次的節奏中，秀英才有了面容，人家都讚美他的女兒長得很漂亮，他覺得很愉快；到了第四次的節奏裡，阿木所關心的是女兒的幸福；和大學畢業的高材生私奔反而令這個當父親的阿木感到快樂；這時候的阿木才真正回到「天下父母心」的心靈層次。

阿木已由怨恨的心靈昇華至親子之情的思念，「在短短的兩個多月的時間裡，」《放生 瞎子阿木》，頁 43)。對瞎子阿木來說：他雖然沒有辦法看看女兒有多漂亮；可是，他已經有兩個多月沒聽到女兒的聲音，這兩個月對阿木而言，其實是漫長的歲月。

種種千愁萬緒，除了思念還是思念，黃春明最後寫道：

寅時的催促，，瞎子阿木不敢再怠慢。他拿起秀英的梳子抱在懷裡，口中喃喃的叫著：「秀英回來，秀英回來」向來就沒用過這麼動聽的聲音叫過女兒，也向來沒覺得叫女兒的名字會令他這麼疼痛和感動。到了叫第三聲，一股傾滿了感情將大聲呼喚時，另一股斂力鎖住喉頭，而使瞎子阿木最後叫出「秀英——回——來——」的聲音，在寒冷的空氣中顫然帶著無限的蒼勁。《放生 瞎子阿木》，頁 51)。

三、老人形象

在以上的詮釋分析之後，我們還得回到老人形象的「界域」(Horizon)中做幾項歸納：

(一)情志上：父女人倫，阿木最後關心的是女兒的幸福，由怨恨轉為思念。

(二)身體方面：眼瞎。

(三)知識上：迷信，知識水平低。

(四)父對女的態度：秀英未出走前，瞎子阿木的拐杖頭可是有夠狠；那時，他是自私的老人；當然，後來他有所轉變；但那已是秀英離家兩個多月的事了。

第三節 打蒼蠅

一九八六年黃春明 51 歲發表 打蒼蠅（聯合報副刊），但比 瞎子阿木稍晚一個月左右。

故事是這樣的：林旺欉和續絃的阿粉，五個月前他們的大兒子林炳炎讓他們住進一棟聽起來蠻昂貴住起來又不怎麼貴的樓房，叫做「湖光別墅」。三月間他們的大兒子林炳炎跪地求林旺欉，把地契和房契過名給他，好處理他的債務。林旺欉答應了，約好每個月的月初寄六千塊給他們兩個老人家當生活費；可是，時常有所拖延。

本節依序由 思想觀點 圖式之美 老人形象詮釋這篇 打蒼蠅。

一、思想觀點

分析這篇 打蒼蠅 的思想觀點，我們分成 追本溯源 人生悲劇兩個層面來探討。

(一)追本溯源的層面：這使我們想起第二章論述過的第一篇 北門街，1962 年發表，距今 1986 年，又經過了 24 年。作家當年 27 歲，現在 51 歲。當年 北

門街 的主題意識在於描寫窮人掙扎的痛苦，父子為賣房子還債起過衝突（阿塗和清池），之後，就不再有緩和的餘地，清池自殺，房子也賣了，阿塗一年之後，跟著投火自盡。父子先後皆因窮困而了結此生。我們的「快感」反應是「哀憐」這一家窮人，哀憐生活於困苦的人。

二十四年後，台灣的經濟改革和人民打拼，累積成舉世矚目的「經濟奇蹟」，老百姓的生活水平相對地提高，形成所謂的富裕的社會，「台灣錢淹腳目」也因此而來。有錢就是大爺，在企業家的眼裡：一個博士級的大學教授，幫他提皮包罷了。當然，和官商勾結也有很大的關係。我們的確是生活在富裕的社會；同時也是生活在追逐金錢永不滿足的社會。本篇《打蒼蠅》就是緣著這種社會面而作的。只是今非昔比，當年窮人父子先後走上絕路。24年後，新一對的父子也因債務的問題而必須面對，情況是有所不同，黃春明描述道：

從三月間大兒子跪地求他，把地契和房契過名給他處理台北的債務時，他只想不讓兒子去坐牢，至於林炳炎說到應急之後的轉機，他一句也不懂。但是約好每個月的月初，用報值掛號寄六千塊錢回來，做兩老的生活費的事，常有拖延。要不是三個女兒，這個一千，那個兩千的接濟，生活早就發生問題。旺欉埋怨著說：「七十多了。除了客兄公沒當，阿公、伯公、叔公、舊公、文公、同年公、親同公，還有，還有你說還有什麼公我沒當？就憑這些公和朋友弟兄的交陪應對，你說動一個月要應付多少生子、入厝、當兵、結婚、住院、喪事？」這一段話，像是一張稿子背起來的，沒有一個人聽旺欉有節有韻叮叮噹噹地敘說起來，不覺得既好玩又有點替他不平。但是當人家為他對林炳炎有所指責時，他又百般的呵護兒子。（《放生 打蒼蠅》，頁 60）

從這段文字中，我們與《北門街》做個比對歸納：

第一人物方面：都是父親與大兒子。

第二自由度方面：當年《北門街》的父親阿塗很了解清池在幹什麼，清池為所欲為的自由度有所限制，賣房子還債父子起過衝突。在《打蒼蠅》中，林炳炎

只要一跪，地契房契都有了；林旺欉根本就不知道「應急之後的轉機」是什麼意思，甚至於對他兒子在做什麼事業恐怕也一無所知。

第三金錢誘惑方面：北門街 的清池在他捅出大債務時，事前已經失敗過一次比較小的；他追逐金錢的原因實在是太窮了，父親只是個老道士，沒累積什麼財產；母親身體不好；清池後面又有四個弟弟待他提攜，責任感形成巨大的壓力使他鋌而走險。打蒼蠅 中的林炳炎，他沒有清池那方面的壓力，其父林旺欉有房契有地契。他的約定時常拖延，他的妹妹會接濟父母。這和 北門街 裡老三輟學幫忙家計又有不同。我們可以說林家是一個小康家庭，林炳炎追逐金錢，原因只是不滿足現狀罷了，他的行為正像社會上大多數競逐錢財的人，錢財的誘惑，並不像清池那樣有不得已的苦衷。

第四父親這方面：北門街 的阿塗深愛他的兒子清池；打蒼蠅 中的林旺欉也蠻愛他的兒子林炳炎。阿塗賣房子替清池還債，父子先後自殺；林旺欉把地契房契都給了林炳炎，夫妻倆住在「湖光別墅」，每個月等待著林炳炎寄給他們六千塊的生活費，期待與希望，失望與落寞，這兩種情況反覆在煎熬著，憂愁著。北門街 的阿塗身體狀況還不錯；然而，在 打蒼蠅 中，林旺欉憂愁型的心悸病逐漸形成。阿塗一死了之是一種悲劇；林旺欉面對不可預知的未來，也是一種悲劇。

到此，我們可以說 打蒼蠅 是在寫我們富裕社會的一種病態。

(二)人生悲劇的層面：生命脆弱，總是有那麼一天在等我們。二十世紀的英國大文豪蕭伯納(Shaw, George Bernard 1856-1950)說得好：「生命中有兩種悲劇：一種是不能從心所欲，另一種是從心所欲。」⁴⁰

在 北門街 時代，黃春明所體驗的悲劇意識：阿塗和清池父子，他們都有放不開也放不下的內在因素，死亡只是一個解脫，他們屬於「不能從心所欲」的

註40：參見方東美《科學哲學與人生》，台北市，黎明文化事業有限公司，中華民國六十七年十一月初版，頁 196。

悲劇！ 打蒼蠅 中就不同了，林炳炎在台北闖蕩江湖，徵逐錢財，捅出漏子只要一跪哀求（像在演戲），就有房契和地契在手，很有可能陷入無底的深淵；林旺欉則像被逼到牆腳，而內隱難伸，迴旋絕世。林炳炎之悲劇，將是從心所欲的悲劇；林旺欉的悲劇，則屬不能從心所欲的悲劇。父子二人，俱合兩種悲劇，文縷瑰奇，宏毅情遠，比起 27 歲時代，於 北門街 對生命悲劇的體悟； 打蒼蠅 已非同小可。

一、圖式之美

詮釋 打蒼蠅 的圖式之美，就其內容與人物方面，讓我們老是想起 北門街 的種種，揮之不去。本小節擬從人物的圖式和詩的高度來詮釋：

(一)人物的圖式

首先，我們把 北門街 和 打蒼蠅 的父子與事件做個簡要的對照表，如下：

類別 篇名	父子姓名	年代	家庭 經濟	情節	解決情形與最終結果
北門街	阿塗 與 清池	1962	窮困	債務	父子起過衝突，最後房子賣了。父子先後自殺，全家住進了農舍。
打蒼蠅	林旺欉 與 林炳炎	1986	小康	債務	當兒子的一跪，就取得房契和地契，在北部危機就是轉機中；當父親的則住在湖光別墅，處在不安的煎熬之中。

從這個表格來看，人物的互換與轉位過程，在佛斯特的圖式理論中，他稱這種互換轉位的人物圖式叫做「鐘漏型」(th shape of an hour-glass)圖式。就這兩篇小說，我們分成內部的和外部的鐘漏型圖式：

1.內部的鐘漏型圖式：對於鐘漏型的圖式，佛斯特舉了法國作家法朗士(Anatole France 1844-1924)的「泰絲」(Thais)為例，他說：

書中有兩個主要人物：禁慾主義者伯福魯士(Pophnuce)和妓女泰絲。伯福魯士居住在沙漠之中，小說開始時他已經獲得救贖而且生活快樂；泰絲則在亞歷山大(Alexandria)過著罪惡的生活。他有責任去拯救她。他們在小說的中心一幕中見了面。他成功了：因為與他的見面使她進了修道院獲得了救贖；然而，也因為與她見了面，他卻掉進罪惡之中。這兩個人物互相接近，交會，然後再分開，兩者行動之均衡幾乎有數學上的精確性。我們閱讀此書的樂趣也部分得自於此。這就是「泰絲」的圖式——其簡單明瞭實可做為我們這個繁複論題的一個好的起步。這種圖式既表現在依時間順序敘述事件的故事上，也表現在有關人物因果關係的情節上：這兩個人物因種種前因而無法分開，而又不知後果地走向他們的終結。⁴¹

在《打蒼蠅》之中，我們看到了：林旺懺為了不使自己的兒子坐牢，他把房契都給了林炳炎去紓困。而他們老夫老妻，每個月卻都在苦等那個不確定的六千元，生活在不安之中。

2.外部的鐘漏型圖式：把《北門街》和《打蒼蠅》做一聯想，當年《北門街》的父子歷經掙扎奮鬥，在窮困中不屈不撓，雖然自殺了，但他們奮鬥的精神成就了《打蒼蠅》中的父子，有房契有地契，有湖光別墅可住。如果說《北門街》的窮困是因，經過二十四年的奮鬥之後，那麼《打蒼蠅》就是果了，因果關係不就是情節嗎？做這樣的聯想與詮釋又有何不可！

(二)詩的高度

「屠格涅夫傳」的法國作者安德烈·莫洛亞(Andre Maurois,1885-1967)，談及

註41：同註1，頁135至136。

屠格涅夫(Ivan.S.Turgenev,1818-1883)的藝術，他說道：「至於詩的寫實主義，是指人類的生活並非完全以庸俗的細小事物而成立，另外還含有偉大的感情、不安、神秘、幻想等混合在內。」⁴²

而小說呢？那是將所有人事物的組合，經過藝術之手，提煉至詩的高度。像我們看一流的電影一般，真正一流的影片都有其內在的詩意。因此，我們看李安的「臥虎藏龍」時，並不覺得只有武俠式的打打殺殺和瑣碎庸俗的愛情而已，整部影片看起來就像在看一首詩。小說藝術也是如此，一流的作品，就像一首詩歌。我們在「現此時先生」一節的論述中，提到虛幻的人生，人由幼童到老人，仔細回想起來，如夢一場。因此，我們將「現此時先生」比同劉希夷的「代悲白頭翁」。

本篇「打蒼蠅」，作者試圖調合了兩種悲劇意識，黃春明藝高膽大，但也展現出他對創作小說技巧上的突破與自信。高友工先生在「文學研究的美學問題」一文中指出：「真正要了解『美感經驗』得從『解釋』的方法和『觀照』的對象入手；我們需要一步步地探索如何把經驗的材料轉化組織為經驗的對象。」⁴³他並且指出材料解釋的四個層次：「直覺」的(intuitive)，「等值」的(equivalent)，「延續」的(continuous)，「外緣」的(contextual)，本小節亦依此四個層次逐一詮釋之：

1.直覺的層次

我們論述過「打蒼蠅」這一對父子的人物圖式，是「鐘漏型」的圖式。這個和因果關係有關。在大兒子林炳炎之外，我們不應該忘記，林旺儼還有一個令他感到「害怕」的老婆阿粉。黃春明寫道：

阿粉仍然還在睡。本想大聲嚷一嚷的，但話一逼到喉頭，心裡越害怕阿粉。不知道是從那一天開始的，不過阿粉變得不怕他是從搬到別莊來以後的事。當年

註42：Andre Maurois 著，江上譯：《屠格涅夫傳》，台北市，志文出版社，1990年3月再版，頁169。

註43：同註12，頁159。

續絃把她娶進來，雖然相差二十歲，不但不差什麼，還叫許多村裡的男人羨慕。哪知道到了他自己無法掙錢，身體各方面也衰退了的時候，阿粉才五十出頭，短短的身體肥壯得很，在巷頭說話，巷尾還聽得見。那個時常來的魚販，最讚美阿粉的身材。阿粉心花一開，不顧旺穰在後頭，她笑嘻嘻的說：「我老是老了，現在我的乳頭還是小得像箸頭。我也不知道，人家說乳頭小的女人，子女會孝順。」一聽到自己的女人，跟別的男人談自己的乳頭時，旺穰只有羞憤得往後溜了。但是，這句話太深刻了。一想起來就怕上加怕，理直氣也壯不起來。（《放生 打蒼蠅》，頁 67）。

在故事裡，林炳炎是從心所欲的悲劇；林旺穰是不能從心所欲的悲劇。黃春明又安排了老夫少妻的另一層悲劇，阿粉這個角色有夠狠，她不但有調和以上兩種悲劇的作用，又俱備催化不能從心所欲的功能：簡直是「摧枯拉朽」！

在高友工的文章中，直覺形象的美感，有的時候，我們的美感判斷，總是比較趨向韻律和對比，希望從中體現出和諧之美。

在本篇《打蒼蠅》中，雖然林氏父子有對比作用，但顯得極其矛盾；又阿粉這位女性；令老夫林旺穰深感懼駭！這三位形象的聚合，高友工有他的解釋：

該指出的是如果另一圈的人的「美」的理想是建立在一個「抗衡對持」的境界，以「張勢」(tension)為「美感」。那麼他們的「和諧」只是矛盾衝突過程中的一種暫時的「平衡」。他們對這個簡單的「花」或「紅」的形象的解釋也就可能反映了這種觀念。講「對持」就不免要有兩個可以「抗衡」的矛盾成分。簡單的「形象」可能沒有這種客觀條件，但在駁雜的解釋過程中，的確可以有意地發現若干對立、矛盾的成份；而在這些人的經驗中自然可以極力地強調，突出這種矛盾。於是一個對某些人說是「和諧，統一」的「形象」對另一些人可以是充滿了「矛盾」的「過渡和諧」。⁴⁴

註44：同註 12，頁 183。

這三位形象，在我們故事中，可說是感象的最基本的單位。故事的進行鋪衍，就是由這三個具有「抗衡對持」的基本單位，以張勢之姿，擴展而成。

2.等值的層次

照高友工的解釋：「『等值』結構原則表面上彷彿只適合於有『序性』的藝術材料，需要以『通性』組織為『圖案』、『節奏』之類『形相構式』，表現一種『形式美』，不適合於寫實的藝術表現方式，似乎也不適合文學了。首先文學並不只是寫實而已，而寫實又未必與形式衝突。」⁴⁵在小說美學層面所描繪的圖案，似乎不適合文學；佛斯特強調小說的圖式（圖案）之美，並不是僅止於描繪而已：圖式之美是「從情節中引發出來而又與人物或其他小說面有相輔相成作用的某些東西」⁴⁶「雖然許多批評家常常提到線條等等什麼的繪畫之物，他們其實並不十分清楚自己到底要說什麼。」⁴⁷佛斯特對批評家的挖苦；在美感體驗方面，和高友工的看法，頗有雷同之處。

詮釋 打蒼蠅 的等值層次，我們擬從「節奏」入手，因為節奏穿插於圖式美之中。節奏在 打蒼蠅 中亦可做為「形相構式」的開端。

在最基本的直覺形象中，有兩組「抗衡對持」的人物。一組是林旺欉與其妻阿粉；另一組是林旺欉與其子林炳炎。這兩組人物，在林旺欉的腦海裡，將不斷地迴旋而現，以下分成兩個小層面來分析：

第一層面是：對林旺欉來說，阿粉是續絃的，而且年紀相差二十歲，老夫少妻的典型之一。一開始林旺欉娶一個比他年輕二十歲的老婆，他在親友的面前還沾沾自喜哩！可是，當阿粉對魚販說及到她的乳頭小的事情，而且，當時林旺欉

註45：同註 12，頁 188。

註46：同註 1，頁 135。

註47：同註 1，頁 138。

就在她的身後，男人聽了尊嚴掃地，林望儼意識到自己年邁體衰了，他開始怕他的老婆。這是搬到「湖光別墅」後所發生的事。另一方面，林旺儼夫妻也有他們生活的點點滴滴，至少，在目前他們必須相依為命。

第二層面是：對林旺儼而言，他的兒子林炳炎不知道在幹什麼大事業，只知道他捅出一大筆債務，必須把房契地契拿去貸款抵債。約好六千元的生活費，又時常拖延。住在「湖光別墅」裡，不知道詳情的親友，還會以為林炳炎是個大孝子！事實上，他真的感到走投無路了。就從現實生活來說：每個月六千元給這對夫妻當生活費，就算林炳炎每月都能按時寄達到他們手中，六千元其實也不夠用：除了水費、電費外，還有婚喪喜慶，日常生活用品 實際上是捉襟肘見的。林旺儼就這樣，每天過著憂愁的日子，能醉就宿醉，管他「醉得跌破了頭住院」(《放生 打蒼蠅》，頁 59)。

於是，我們可以進一步歸納出二個重點：

1. 林旺儼對其老婆的懼怕。
2. 林旺儼對其兒子林炳炎所帶來永無止境的憂愁。

這兩種內心之痛，將會在林旺儼的意識中反覆出現，每出現一次，就像利刃刺入心頭一般，不斷地在累積與醞釀，最後流下老人之淚。

3. 延續的層次

我們歸納出「節奏」的兩個重點，將會隨著林旺儼的意識反覆重現。這個反覆重現的因素，進一步推展出一些人事物，達成情節。圖式伴隨情節而來，延續等值層次方面，高友工先生有他的看法：「『延續』原則所組成的是一種『表解』或『模式』，是以『模倣間架』來代表『關係』。」⁴⁸做為模倣間架的其實就是現

註48：同註 12，頁 185。

實世界。小說家就是從現實世界中的時空環境裡，憑他的藝術之手創造其作品。高友工對延續原則的看法，和佛斯特對圖式所做的解釋，也是不謀而合。延續原則建築在等值原則，我們可以說：等值原則是小說上的因；延續原則就把此因推行成果，達成因果關係，構成情節。

本篇 打蒼蠅 的種種描繪，就是建立在我們所歸納的那兩個「節奏」重點之上。

(1)林旺欉對其老婆的懼怕：這會拉出他們生活中的一些事情，夫妻間的勃谿和認同，都成為作家表現的重點：

極度焦灼和傷心的阿粉，見了旺欉來開門，心一安，馬上改口破口大罵：

「你不是死了！怎麼還不死？留下來氣死我！」隨手一個巴掌飛過去。

還有幾分醉意的旺欉，是夢，是事實，只在一念之間。接了一個巴掌之後，變化一念間的遊戲才結束。

「瘋了！」他不希望在別人面前，連一句反擊的話也沒有。

「瘋了？」阿粉馬上回應。

看了這樣的場面，鄰居們的緊張全消了。大家覺得好笑都來不及，輪不到講什麼話。年紀較大的鄰居，十分清楚這種鬥嘴，本來就是和好的前奏。

「誰叫你愛賭博！」老先生原來的一片歉意，換來咒罵，令他有點惱羞的叫起來。

「我，我不賭博，你叫我做什麼好？你講！做什麼好？」阿粉這時說話稍顯支吾，多少綻露內心感到理虧。

「我 」

阿粉不讓旺欉說話。她搶著說：

「你你你！你還不是一樣，從搬到這裡來，白天打蒼蠅，晚上就是喝酒，你還能做什麼？」(《放生 打蒼蠅》，頁 58)。

(2)林旺欉對其兒子林炳炎所帶來永無止境的憂愁：除了藉酒澆愁，閒來無事

打蒼蠅殺時間外，林旺欉已無工作能力再去賺錢了。每月的月初，他苦苦的等待那六千元：

又一部類似郵差的機車聲，從巷口掠過。他又失望的收回視線，剛想打的那一隻蒼蠅不見了。如果他對郵差不抱指望，機車聲對打蒼蠅而言就是騷擾。反過來對郵差抱著很大的指望時，蒼蠅的動靜就騷擾了聽機車聲。今天，尤其到了中午這個時候，他是沒什麼心打蒼蠅。他把耳風放得遠遠的，只要遠處有機車聲，他就望著巷口看。（《放生 打蒼蠅》，頁 60 至 61）。

對這種永無止境的憂愁，作家給他安排親友的「羨慕」和女兒的接濟，這都是知與不知內情的分別。

總結這兩種憂愁，林旺欉便時常想起這兩種憂愁所凝結的痛苦，壓心而來：

難過的事情像蒼蠅一隻接一隻地飛來，他想到阿粉賭博，想到阿粉向別個男人說她的乳頭小得像箸頭，想到 ，打糊了，牢牢地黏在地面。蒼蠅還是一隻接一隻地飛來，他想到炳炎仔，想到初三普渡，想到姓黃的那位警察，想到 ，想到自己的無能，拍答狠狠的打，令他難過的事情和蒼蠅，越打越多，永遠都讓他打不完。（《放生 打蒼蠅》，頁 69）。

我們把林旺欉的情況形容成一種憂愁型的心悸病並不為過，心悸病人，一緊張時，四肢容易因此而僵住，或者冒出冷汗來。本篇 打蒼蠅 的末尾，黃春明寫出了人性中那種隱微而神秘的感情，他再次運用了「節奏」，使郵差叫了林旺欉三次，好像是林旺欉的「三聲無奈」，他說不出話來，掉下無聲的老淚感動了一切。黃春明寫道：

「林旺欉掛號——，順便把印章帶出來。」

旺欉一下子沒有辦法站直。他在努力。當他聽到郵差第二次叫他的時候，他有了感覺了，不知是興奮或是緊張。他想大聲應聲，但是一股感動塞在喉頭，不是不能發出聲音，而是不敢，怕在郵差面前失態。他十分焦急，越急身體越緊得不容易站起來。

當旺欉聽到郵差叫他第三聲時，他只好撿一顆小石子往郵差丟過去。

新來的郵差轉過頭來，看到他問：

「林旺欉是你？」

旺欉頭一點，淚也掉下來了。（《放生 打蒼蠅》，頁 69）

4.外緣的層次

高友工論及內外緣的解釋問題，他說道：「『外緣解釋』即是以作品以外的種種因素介紹到我們解釋過程中以完成一個可供觀照的境界。因此可能有人以為前些層次的解釋為客觀的『析義』，這一層次的解釋則主觀的『釋意』。」⁴⁹他對持這種論點的新批評學派，頗不能認同，他說：「一個作品要能進入美感經驗之中，形成為一個使人感動的境界，總不免利用些外緣材料，是無須乎問其主觀與客觀的了。」⁵⁰其實詮釋一篇作品，外緣的詮釋永遠離不開作品本身。外緣的詮釋就是建立在作品之上，結合了作者創作有關的作品（包括其他作家類似的作品），與作者本人和時空背景，所做的「合理」的解釋。我們在前文就以「北門 觀看此篇 打蒼蠅」，列表比照。這篇作品構築了從心所欲和不能從心所欲兩種悲劇意識。經由以上的分析，人生之悲，作家表現了三種層次：

第一層次是：體力就衰，表現在林旺欉愛老婆又怕老婆的日常生活之中。

第二層次是：心力枯竭，表現在林旺欉愛兒子所付出的一切，雖然走投無路，他仍一再地為兒子呵護。

第三層次是：這個月寄來了六千元，而下個月林旺欉還必須面臨等待的煎熬；至於他的兒子林炳炎危機就是轉機，轉機亦會導致危機，危轉不停；體力就衰，心力枯竭，不斷地折磨下去，蒼茫無盡，終至生存的意志力崩潰為止。那時

註49：同註 12，頁 206。

註50：同註 12，頁 207。

候，我們自然會想到 北門街 那個投火自裁的阿塗。

黃春明於本篇 打蒼蠅 中，用他的藝術之手，創造出蒼茫無盡的悲劇境界！允為《放生》集子裡的扛鼎之作。

三、老人形象

對本篇 打蒼蠅 的老人形象，我們還是做個扼要的歸納：

(一)情志上：林旺欉對兒子的愛護對老婆的愛，都不容置疑。即使是老本也都給了兒子。

(二)身體方面：憂愁型的心悸病逐漸形成。

(三)知識上：程度不高。

(四)父對子的態度：沒有教育能力，根本就不知道他的兒子在說些什麼。我們可以推論：他甚至連兒子在做什麼事業都不曉得。

第四節 放生

一九八七年黃春明發表 放生 (聯合報副刊)，作家當年 52 歲。本篇 放生的篇幅相當於前三篇 現此時先生、瞎子阿木 和 打蒼蠅 的總和。不過，本篇內容相對地增多了。

故事敘述陸戰隊退伍的莊文通，因為抗議大坑畝受到化工廠和水泥廠的汙染，忍無可忍打了縣府的公務員，就因此因重傷害罪和妨礙公務被判刑入獄。

莊文通即將出獄，他的父母（莊阿尾和金足婆）照著他的意思：不必去接他出獄。他們準備一切，眼巴巴地留在家裡等著那一刻到來。本篇 放生 篇幅較大，以一般短篇小說來說，這篇小說快接近中篇小說了。我們還是依 思想觀點(一)圖式之美(三)老人形象進行論述。

一、思想觀點

詮釋「放生」的思想觀點之前，我們回到論述過的一篇「溺死一隻老貓」，1967年作家32歲時發表了這篇和政治抗爭有關的作品，那時候的主角是一位79歲的阿盛伯，作家對他有讚美也有批評，最後令他脫光衣服跳游泳池自殺；在「放生」裡，抗議的主角人物是剛從陸戰隊退伍的年輕人莊文通，女性同胞也許不知道在兵役法未修改前，陸戰隊必須當三年，而且體位甲等才可以。所以，莊文通那一拳捶下去，才夠資格構成重傷害罪。本篇和「溺死一隻老貓」相似的地方就在於金錢結合權勢雙重踐踏人性，作者再次唱出反抗者吶喊的「聲調」。相異的地方，在換人做做看的選舉中，新人當權後，好像也沒什麼改變，反而更糟糕。過去，我們看「溺死一隻老貓」，我們知道黃春明所批評的是哪個政黨裡的政治人物；「放生」就不同了，作家所批判的政治人物已不分哪個政黨，而更具全面性。

在這篇「放生」故事裡，莊文通因義坐牢，也牽連出親子之間的情感與教育上的問題；另一方面，莊阿尾和金足婆這一對老夫老妻相依為命的情形，作家也有所描寫，所以，在思想觀點的詮釋，我們分老夫老妻、親子之情和騙選票三個層面來探討：

(一)老夫老妻

鄉下人的老夫老妻，黃春明總是會運用既矛盾又相愛的情感來描述。在「打蒼蠅」中，因年邁體衰的林旺穰會怕他的老婆阿粉；在「放生」中，莊阿尾顯得比較強勢。衝突之後，我們來看看這對近七十歲的老夫妻的內心世界。黃春明寫老男人的反應是：

他不是怕金足，也不是討厭她，他怕的是，這個時候兩個人一碰面，不知對

方說了什麼、做了什麼而引起的意氣，他就是討厭這個。他考慮不該從前面回家。那個女人總是要說幾句話的，即使不開口，在肚子裡也會嘀嘀咕咕。他斷定金足會說：「好漢就不要回來！」只要他這麼一猜測，渾身就感到不舒服。尤其見了面，誰說話也不是，誰都不說話也不是的，那種尷尬勁真不好受。（《放生 放生》，頁 87）。

我們再看看黃春明描寫金足婆的內心世界：

金足婆一踏進門，第一件事情就是拿出一套老伴的乾衣服，好好放在進大廳就可以看到的長凳上。才放下去，馬上又拿起來。他想，這個死人筋都打了結了，什麼事情都為反對而反對。你要他換衣服，他偏不換。把衣服放回櫥子裡，才把櫥門關上，心裡又覺得不對。平時就替他準備衣服慣了，這次明知道他需要衣服，反而不為他準備。要是讓他反咬一口，豈不是冤枉。想一想，又把衣服取出來。考慮一下，把它放在床沿就當著折疊好的衣服，還沒收進櫥裡。如果對方怪她沒準備理他，衣服不就擺在這裡？對這一個進可攻、退可守的位置，好像下棋落準了一個子子。為了迴避和青面雷公照面，她到後頭豬圈繼續剝豬菜。（《放生 放生》，頁 87 至 88）。

他們兩個人都互相在迴避對方，這一對老夫妻還真有趣，在黃春明筆下，金足婆的性格顯得較為細膩，而莊阿尾就有點粗線條。光從這二段文字，我們也可以了解到金足婆了解莊阿尾勝於莊阿尾了解金足婆。俗語說：床頭吵床尾合。金足婆不像 打蒼蠅 裡的阿粉，也不會給莊阿尾戴綠帽；而莊阿尾也沒有去勾引良家婦女，他們很快就會復合了，又何況他們有個共同的期待：期待兒子莊文通回來。

(二)親子之情

一般人會以為在 放生 中，黃春明表達了父母對兒子無盡的愛，這是事實。

所以，我們也不必多提。有一個地方往往被我們所忽略，那是：父母如何調整自己去和已成年或思想成熟高的子女相處。這也是本篇《放生》的精微之處，我們看莊文通這個青年，還是從他的童年開始，黃春明寫道：

當文通七歲那一年，也就是他兩個哥哥和一個姐姐在州仔尾過渡船，和一些渡客溺死的那一年。阿尾改變過去對小孩子的暴躁，對文通特別溺愛。文通說他想要一隻田車仔。過後不久，阿尾就想盡辦法，捉了一隻田車仔給他。文通很喜愛這隻鳥。玩沒幾天，在一個早上，繩子一鬆，鳥飛掉了。他哭著要阿尾把鳥捉回來。那天早上，阿尾為了一頭生頭胎的母豬，整個晚上守在豬圈沒睡。文通來拉著褲管，要他去追回田車仔。（《放生 放生》，頁 121）

最後是莊阿尾用力把文通的手拉開，文通的胳膊因而脫臼了，莊阿尾對此歉疚萬分。這件事就塵封了三十年。

從龜山監獄回來，他看到田車仔，總有一股難以言喻的感覺，莊阿尾又抓了一隻田車仔，養在籠裡，當寶貝看。但是，他最後還是把牠放生了，而他的兒子莊文通也看到了。他只是看到而已，黃春明寫道：

阿尾自個搖搖頭笑起來。就在這時候，有個人影像躲著什麼閃入竹圍裡，當他們還沒看清楚是誰，那人開口就叫：

「阿爸！」

「文通！」金足婆驚喜的叫起來。

阿尾看了一下文通，劈頭就說：

「我捉到田車仔了！」

文通不了解他的意思。但是文通說：

「我看到你放了田車仔了。」

「你看到了？你怎麼看到的？」

「我在前面榕樹下看進來看到的。」

「你早就在那裡？」

「我看到田嬰，也看到警察，所以就等他們走才進來。」

「你早一點進來，我就不會把田車仔放走。」

金足含著眼淚，看著他們父子講話，心裡不停的唸著「南無阿彌陀佛」。(《放生 放生》，頁 122 至 123)

在這段對話中，有二層意義：

1. 莊阿尾塵封三十年前的往事，藉由捉田車仔，表達了父親深愛他的兒子莊文通。

2. 作家藉由莊文通對三十年前的往事已不復記憶，他已經 37 歲了，算是蠻成熟的。事實上，莊文通是個思想成熟的人，在牢裡他不讓父母去探監，也有他的用意：

「都是你寵壞的。你看別人，人家是多麼盼望家人去探監。只有這孩子跟人不一樣。見了他不安慰我們幾句不打緊，還怪我們常去看他。」金足說得心酸喉塞而停下來。

「難怪你要難過。連他這種話你也相信。」阿尾說：「他說這種話，你該知道他心裡面有多矛盾啊！他看我們兩個老人家，每次老遠跑去看他。你想這孩子忍心嗎？我認為文通比別人更會想。」

「孩子是我生我養大的，我當然知道。你以為我就是那麼傻，我啊，我只是」說到心酸處，語調也悲了。「我只是希望聽到他說一兩句好聽的話罷了。做母親的就是這樣，這樣傻！」(《放生 放生》，頁 84)

莊文通的成熟度，在他入獄之前是有跡可尋的，有三：

(1) 「那時候，文通說得一點也沒錯，說只有金光黨才會騙鄉下人。說得縣政府人和工廠的人都翻白眼。」他得意的說。(《放生 放生》，頁 98)。這是莊文通被政治人物一騙再騙的激悟。

(2) 當大坑畝的居民為維生跑去新竹南寮撈魚苗，和南寮人發生械鬥，有人死掉了，黃春明寫道：

文通他們，把被南寮人壓在海裡溺死的金澤，運回大坑畝安葬之後，他們年輕人談啊談地，談出一個結論。他們說，如果一定要拼個死活，那也該要跟工廠拼。工廠這些商人有議員做背景，那也要找出議員拼。總而言之，跑去南寮就不對。更不對的是，跟自己一樣辛苦撈魚苗的人拼命。有了這樣的結論，對象看準了，路痕更清楚了。有關單位不敢愛理不理，至少也虛應了一下。（《放生 放生》，頁 106 至 107）。

這段文字中，表示莊文通是個頭腦清楚的人，而非真的火爆浪子。

(3)在莊文通他們抗議工廠汙染之後，縣府也派人來取水樣，總共來了二次，第一次作弊，被餐館廚房裡做助手的少年知道，他告訴文通他們。第二次再來取水樣時，文通的朋友阿進把這件事抖出來了，縣府來的公務員不認帳，要阿進說清楚講明白。文通及時制止阿進：「你怎麼可以劈柴連柴砧也劈！」（《放生 放生》，頁 108）。

可見，他在盛怒之餘，仍然很細心地在保護提供消息的人，比較會為他人設想，而非莽夫一個。

從這三方面來看，我們必須結論：文通其實是細心且成熟的男人，頭腦也不差。他的成熟度恐怕連當父母的莊阿尾和金足婆都不一定能完全理解。正確地說：莊文通已經不需要父母照顧的男人了；反而是莊阿尾夫婦需要莊文通的照顧。這告訴我們，親子之愛，要適可而止。研究過這種親情的英國思想家魯易斯(C.S. Lewis, 1898-1963)他警告地說：「不懂得自我節制的親愛之情是危險的。如果我們不對親愛之情加以節制，那它將反過來加害於我們。」⁵¹他為我們指出教育子女的方針：「當我們可以說出『他們不再需要我了』這話的時候，就是我們的付出獲得回報的時候。」⁵²

對莊阿尾一家三人，我們已有更明確的認識了。

註51：C.S. Lewis 著，梁永安譯《四種愛》，台北縣，立諸出版，中華民國 91 年 2 月，頁 66。

註52：同註 51，頁 62。

(三)騙選票

論及騙選票，難免會使人想到《溺死一隻老貓》中「那隻肥大而細膩的手」，撫今與追昔：

1.追昔部分：反抗的開始，反抗有其興衰，最終反抗的老百姓失敗了。阿盛伯自殺；本篇莊文通一失手成重傷害罪入獄。情況雖有所不同，但吶喊的「聲調」都差不多。黃春明何以如此舊調重彈呢？也許是熱情吧？佛斯特是很稱頌熱情的，他說：「如果他有熱情，他可以成為一位偉大的小說家——那時技巧上多麼遲蠢拙劣，忸怩造作都沒有關係。可是，他內心熱情不夠，對鄉野村里也只有一種智性的喜愛：這對偉大的小說而言，是不夠的。」⁵³

2.撫今部分：熱情使小說家偉大，意思是小說家關心政治；而非熱衷於政治上的一官半職。平心而論：一個有一流作品的作家，他的大名和他那出色的作品，也許有可能傳世下去？用不著寫文章抨擊政客的嘴臉，浪費時間，歸因是不得已也！

過去國民黨一黨獨大，只要我們想罵政治人物，罵國民黨就對了。在本篇《放生》中，我們會發現黃春明批判現實政治的部份，已經擴展到黨外人士了！並且國民黨和黨外人士都差不多，脫離不了官商勾結！從此，我們可以明白：政治獻金與官商勾結其實是孿生兄弟，各黨各派都有。苦的是我們，從前罵一個國民黨就夠了！現在，我們竟然要罵那麼多黨才行！說實在一點：我們也沒有那麼多的時間和氣力。可是，我們又拿政客沒辦法。撫今部份：國民黨和黨外人士都官商勾結。黃春明於《放生》表達了現今更為惡質的政治文化！

註53：同註1，頁26。

二、圖式之美

放生 這篇小說中有二個因果關係：

一、是莊阿尾記起莊文通七歲那一年田車仔（黃鷺）跑掉了。事隔三十年了，莊阿尾早已忘記，他這次抓了田車仔放在籠子養，藉由這種不知道為什麼的衝動暗示親子情深，是感性層面。

二、是政客們連番地欺騙大坑畝的百姓。汙染水質，導致居民必須道到外地和別人爭撈魚苗，不幸有人死了。不過，莊文通他們細思之後，真正的仇家並非南寮魚民，而是那些有縣議員當背景的工廠商人，莊文通亦因此抗議而坐牢。這是理性的層面。

所以，詮釋本篇的圖式之美，本小節分為感性與理性兩個層面論述。

(一)感性層面

人世間的「情」是最難描繪的，尤其是親子之情，不但有血源關係又有養育的恩惠。由童年的無知到成年的衝突，千絲萬縷，很難鏤刻釐清的。本篇 放生的親子之愛，黃春明雖然也很想把這種情感寫清楚，不過，我們卻發現到他最後還是以「田車仔」來模糊。這樣做並不表示作者沒有天才，屠格涅夫的傳世之作「父與子」中，他寫到情人之間的理性和感性，實在曖昧難分：

「安娜，賽爾格葉夫娜，」巴扎洛夫連忙說道，「我第一件事就得使您放心。現在站在您面前的，是一個早已恢復了他的理性、並且希望別人也忘記了他的傻事的可憐的人。這次我離開的時間是很久久的；雖然您也會承認我不是一個軟弱的人，可是我想到您對我仍還懷著厭惡的心情的時候，我就是走了，心裡也會難過的。」

安娜，賽爾格葉夫娜深身地嘆了一口氣，好像一個人剛剛爬到高山頂上似的，她的臉被一個微笑照亮了。她第二次伸出手給巴扎洛夫，並且也回握了他的手。

「過去的事不用提了，」她說。「我尤其不願提它，因為從我的良心上說，我那時候也有過錯。倘使不算獻殷勤，至少也是別的。那麼簡單地說，讓我們還是像從前那樣地做朋友吧。那是一個夢，不是嗎，誰又記得夢中的事情呢？」

「誰記得它們？並且，愛情——您知道，只是一種純粹想像的感情罷了。」

「真的嗎，我聽了很高興呢？」

安娜，賽爾格葉夫娜是這樣地說，巴扎洛夫是這樣地說；他們都以為自己說的是真話。他們的話果然是真的，完全真的嗎？他們自己也不知道了，作者更不知道。可是他們接著又談了一番話，就像他們彼此完全信任似的。⁵⁴

本篇《放生》中，黃春明藉用一隻鳥摩寫莊阿尾的內心世界，我們分成二個小層面來分析：

1.由衝動開始：莊阿尾夫婦那次去龜山監獄探監回來，於村道莊阿尾看到田車仔在飛，田車仔就好像一種特殊而神秘的動物，吸引著莊阿尾。這種情感似曾相識，是一時衝動的反應，而非理性思維所喚醒的。莊阿尾一回到家後，下意識地捕捉田車仔，養在籠子裡。這由「物感」到「心感」開始，逐漸累積形成「美感」的歷程。

2.記憶深處：莊文通不希望他的父母去接它出獄，我們分析過他的思想成熟度，他不願父母去接他出獄，那是他不忍心看著兩位老人家奔波勞累。他自己也會回來，事實也是如此。但是，這一對父母無盡的愛使他們看不清楚自己的兒子已是個具有令人信賴的獨立自主的人格！他們焦慮地在家等待文通回來，竟然記錯文通出獄的日期！現在已經是文通出獄的第二天了，仍然不見人影；管區的警

註54：Ivan. S. Turgenev 著，遠景編輯部《世界文學全集 父與子》，台北市，遠景出版，中華民國73年3月再版，頁237。

察卻先來了，又走了。此刻，莊阿尾似乎有些失望。他連自己都不清楚在幹什麼，又回到原來那股衝動的情緒，這一次他卻把田車仔放生了，他才想起三十年前的往事。黃春明描述莊阿尾放生田車仔的情形：

阿尾還是沒聽金足的話，看那樣子，他根本就不以為有旁人在身邊。他蹲下來。田車仔更靠近他。他很輕易的就把田車仔捧在手裡。然後站起來，往外頭跨出門檻，下了屋簷下的階梯，走到晒穀場的中央。他停下來望著遠遠的天空，把田車仔輕輕的拋出去。田車仔順著被拋出去的方向，就在牠將要掉落的弧點上，展開翅膀，不偏不倚地往前昂首引頸的飛去。阿尾望著牠目送。直到田車仔變成一個不像什麼的小黑點，到看得見與看不見之間，阿尾從很深的凝望中，記起一件往事而叫他從發楞中醒過來。（《放生 放生》，頁 120）。

在莊阿尾捕捉田車仔來飼養，到放生之前，在這一段自己不知道為什麼要這樣做的長文中，黃春明以「田車仔」模糊了那種神秘的感情。在討論這一篇作者的思想觀點，親子之愛，我們引用過魯易斯發人深省的話，真的，當孩子不再需要父母，也是父母獲得回報的時候。莊文通他是回來了。

(二)理性層面

本篇 放生 比起 溺死一隻老貓 那一篇而言：內在所唱出的聲調：被統治者對統治者的不滿與反抗，基調上並沒有改變，反抗者到最後都失敗了。

本篇 放生 內容增多原因，除了多了親子之情的描述外；目前惡質的政治環境也是重要的主題。在這篇小說中，老字號的國民黨不缺席，連當時的黨外人士（未來的民進黨？）也上場了，還有唯利是圖的工廠商人，他們的背後有縣議員在做靠山。我們用理性層面來分析這些「聯貫統一」的圖式，對大坑畝的人民來說，那是他們一再被政治人物欺騙的結果：起初對政治冷淡了，再來就是完全不相信，再來就是抗議——用行動表達了他們的不滿。分析理性層面的圖式之美，

我們再分成三個小層面詮釋之：

1. 國民黨候選人：國民黨推出一位姓楊的校長出來競選鄉長，後來他當選了，一幹就八年，他真的實現了他的政見，但那是官商勾結的政見，結果工廠設立之後，汙染的問題也帶來了，可說禍患無窮。楊校長之所以能夠當選鄉長，以國民黨二十幾年來在大坑畧難得挖到一票的行情來看，他當選前的政見，是這一次奇蹟的主因。我們來看一看他的政見，黃春明寫道：

「宜蘭縣為什麼會窮？因為我們代代都是拿鋤頭種田的。在蘭陽平原裡又為什麼我們最貧窮？因為我們農不農，山不山，漁不漁。所以本鄉的年輕人都往外跑，到外地討生活！」

「羅東鎮為什麼比較有錢？因為他有四結中興紙廠、肥料廠、被服廠、製材所各種各樣大小的工廠很多。工廠使多少人有固定的收入，養多少人的家庭，使多少人的子弟有機會念書讀大學。

「你們大家選我當鄉長，我絕對有辦法在任期內，說服台灣最大的企業，來我們地方設廠。那時候你們的子女可以到工廠工作，賺的錢就是多餘的。俗話說『吃要吃好，做要輕巧。』就是這樣。還有，子女也不必到外鄉討生活，免得你們在家擔心。」

這些話，叫當時無黨無派的候選人，從他口中所喊出來的「民主」、「自由」、「平等」、「人權」都變成空洞的口號。（《放生 放生》，頁 92 至 93）。

國民黨候選人楊校長，他對大坑畧居民訴諸馬斯洛需求層次中最原始的生理需求，對窮人而言：生理需求（吃飯問題）是最實在的基本需求。我們會想起老百姓歡聲鼓舞，大喊「當選！」直接有力的宣傳口號，會給選民帶來「快感」反應！然而，工廠設立，汙染也跟著到來。

楊校長當選鄉長，一幹就八年，退休之後，還任工廠的高級主管，這時候，大坑畧的居民才驚覺受騙，他們未免太天真了。

2. 楊校長之後的黨外人士，他競選幾乎沒有任何政見，他唯一的政見就是當

選之後，要把工廠請走，如果請不走就要把你的工廠拆掉。一下子儼然如正義之化身，公理之代言人。黃春明寫道：

聽到這樣的聲音，長久以來受害最深，又無處申訴的大坑畝人，真的就那麼樣的再度瘋起來，自己的鎮長不選，跑過河去幫別人的鄉長候選人拉票。（《放生 放生》，頁 100）。

結果呢？這位黨外人士高票當選了，村長還請了野台戲來慶祝；為了終結國民黨那種勝利的滋味，為了拆掉工廠的願望能被實現。大家都在看新任鄉長，到底如何把工廠拆掉，他的一舉一動，都會引人側目：

第一年，鄉長說：「請一個大工廠走，跟請一個人走不一樣啊，沒那麼簡單。」這一點大家可以明白。應該等。

第二年，鄉長說：「上面已經知道這件事了，並且很重視。」

大家聽了很高興。可以等。

第三年，鄉長說：「快了。」

大家認為那麼多年都挨過來了，即使說慢，只要能把工廠遷走，時間倒不是問題。再等吧。

第四年，鄉長常常不在。主任秘書說：「根據專家學者的評估，這所工廠在我們這裡利多於弊。所以不要輕言趕走工廠。」（《放生 放生》，頁 101 至 102）。

莊文通曾經站台為人家演講助選，目的不在於一官半職，只在乎工廠拆不拆，走不走而已。可是，已經是第四年，鄉長常不在，卻用專家學者的評估來搪塞。黃春明接著寫道：

後來，有一天晚上，鄉長在羅東鎮的一家餐館，被文通仔他們碰到，在議論拉扯之間，跑去打電話叫警察的人，被人阻止了。那人說：「選舉又快到了，就讓這件事情爛，越爛越好，發臭越臭越好。就讓他們見報，就讓他們去傳。這樣對本黨才有利。」

第二天，報紙拿了文通罵鄉長的話，但只取半句當標題。「欺騙鄉下人，無

派無黨也是金光黨」。(《放生 放生》，頁 102)。

3. 國民黨是金光黨，無派無黨也是金光黨，好像少了什麼？因為他們像老鼠一樣地無孔不鑽。他們同時意識到有反抗者的壓迫，開這些工廠的老闆，他們的反應是：

他們聯合起來，成了更不可動搖的勢力。在這個縣內，他們勞軍捐獻第一，議員集體觀光考察他們助一臂之力，慈善活動不後人，各種大眾傳播機構的週年紀念，他們不忘刊登祝賀廣告等等。這一切所謂的公關，對大坑畝的人而言，沒有一樣辦得到的。(《放生 放生》，頁 105)。

這又是一篇金錢結合權勢在踐踏人性的作品。相距 溺死一隻老貓 有 20 年之久，反抗者都失敗了，所以，我們不必多提。倒是，黃春明他對政客人物的批判，隨著大環境的改變而改變：只要是政客，哪一黨都一樣！從中，我們要有深切的體認：對政治人物的高度不信任，才能使國家走向真正的民主法治之路。

三、老人形象

本篇的老人形象，歸納如下：

(一)情志上：不怕勞累，很想去監獄接兒子出獄，愛子情深。老夫老妻情愛甚篤。

(二)身體方面：莊阿尾受風寒，咳嗽不停。金足婆有耳鳴和偏頭痛。

(三)知識上：鄉下農民的水平，會燒香拜佛，會拜土地公等。莊文通回不回來，和神明無關。

(四)父母對兒子的態度：當兒子小時候是寵愛他；他成長之後，莊阿尾夫婦也很關心莊文通；但不會強逼兒子要如何做才行。

第五節 九根手指頭的故事

間隔十一年之九，一九九八年作家發表了 九根手指頭的故事（中國時報人間副刊），黃春明已經 63 歲了。

這篇的篇幅極短，可列入極短篇之林。故事是：住在山裡的蓮花小時候就常聽爺爺說手指頭的故事，她的爺爺少了一根大拇指。後來她的爺爺死了，蓮花十四歲那年，她又認識一位少了一根大拇指的老兵。那位老兵又做蓮花的爺爺。有一段不算短的時間老兵沒有再去找蓮花了。

當輔導會的人拿著老兵的遺書去找蓮花時，聽說蓮花又被賣到別的地方去了。本篇故事雖短，但我們還是堅持以(一)思想觀點(二)圖式之美(三)老人形象詮釋之：

一、思想觀點

詮釋這一篇 九根手指頭的故事 之思想觀點，我們分經濟因素和老兵的故事兩個層面來論述。

(一)經濟因素

在第三章的第一節我們論述過黃春明的一篇 魚，阿蒼和他的祖父及弟妹在山上生活。本篇 九根手指頭的故事 同樣以山上生活為描述所在地；同樣生活困難。蓮花從小「最喜歡爺爺抱她，家裡也只有爺爺有時間抱她。」（《放生九根手指頭的故事》，頁 126）。爺爺有時間抱她，那是他老了，沒有工作能力了。

另外，平地與山地的道路更順暢的時候，平地都市的工作機會和夜間的霓虹燈閃閃發光，就好比招魂一般：

山裡的年輕人，從山頂上像溜滑梯溜到平地，留下來的老年人也不多了。（《放生 九根手指頭的故事》，頁 126）

家庭生活窮困，蓮花很早就被賣掉當「雛妓」了。後來蓮花又被轉賣到別的地方，窮也。

(二)老兵的故事

在蓮花十四歲那年，一位說國語的老兵去蓮花那兒，蓮花脫光衣服要陪他。這位老兵說他要當蓮花的爺爺。他和蓮花的爺爺一樣：少了一根大拇指。老兵的故事我們會想到國共鬥爭血流成河的一面。那時候，兵員不足的時候，就像杜甫的詩句：「有吏夜捉人」石壕吏。老兵來台灣之後，有結婚生子的，也有娶不到老婆的，由於發生過「二二八事件」，許多本省籍的姑娘不願意嫁給老兵；就算願意，其父母不見得會認同。老兵單身年邁之後，情況就像本篇故事一般：他不要蓮花陪他睡覺，他希望蓮花認他當爺爺。老兵給錢，蓮花認他當爺爺，雙方都高興。最後，黃春明寫道：

老兵常去找蓮花講手指頭的故事，蓮花也把老兵當著爺爺一樣愛他。但是，有一次有一段不算短的時間，老兵沒去找蓮花說故事。等到有一天，輔導會和另外幾個老兵帶著斷指老兵的遺書來找蓮花的時候，蓮花已不在那裡了。她也沒回到山上。據說蓮花又被轉賣走了。（《放生 九根手指頭的故事》，頁 127）

一個是被家庭賣掉的少女；一個是無依無靠的老兵，他們共同的命運，就是「沒有家」。杜甫寫道：「人生無家別，何以為蒸黎！」無家別。跳脫 北門街時代憐憫窮人的窠臼，情不自禁地同情無家可別之人，是本篇的思想中心。

二、圖式之美

本篇的圖式之美，我們必須注意到「大拇指」。前後兩位爺爺，他們都少了一根「大拇指」，大拇指就像是個象徵物：失去大拇指在本篇故事裡形同失去了「家」！詮釋這篇小說的圖式之美，我們就分成第一位爺爺、第二位爺爺和想像之美三個層面來詮釋：

(一)第一位爺爺

第一位爺爺的身世，黃春明採用暗的處理方式。蓮花小時候就喜歡給她的爺爺抱抱，她的爺爺有說不完的故事。他少了一隻大拇指，大拇指暗示一個家的消失。作家並不直接說蓮花的爺爺是老兵一個；但我們可以合理的推論：蓮花的爺爺也當過兵，也許是台籍日本兵？也許是大陸來台的阿兵哥？但生活於山上，經濟情況一定不怎麼好！家境窘困，也暗示著蓮花未來的命運，她將失去一個家！

(二)第二位爺爺

第二位爺爺是位老兵，黃春明說了，同時也說明了她的第一位爺爺過世了。這位老兵原來是找蓮花「尋歡」的。蓮花當時十四歲，見到這位老兵少了一根大拇指，她不覺得怯怕，邊脫光衣服邊說她爺爺的故事。這位老兵不嫖了，他說要做蓮花的爺爺。黃春明寫這二位當時的對話情形是這樣的：

「那你怎麼可以跟我睡覺？」

「當，當然。我們不能。」

「那你會不會說手指頭的故事？」

「我的手指頭也有很多的故事。」

「真的！」蓮花高興了一下，又不安的說：「那你還是要給我錢才可以啊。」

「我給我給。現在就給你。你快把衣服穿起來。」(《放生 九根手指頭的故事》，頁 126 至 127)。

後來老兵大概生重病，有段長日沒再去找蓮花了。他是死了，遺書由輔導會拿去要給蓮花，但蓮花又被轉賣到別的地方去了。故事雖短，卻像一首淒梗的哀音，無家之別，力透紙背。

(三)想像之美

在這篇 九根手指頭的故事 中，蓮花由一個爺爺傳到另一個爺爺，逐次發展下去，人與事件不斷累積組合成一本小說就是佛斯特所謂「長鍊型」(the shape of a grand chain)圖式⁵⁵。這篇小說有發展的空間，甚至也可以發展成「鐘漏型」圖式。

三、老人形象

本篇的老人有二位，但我們以老兵為主要歸納對象：

(一)情志上：無家之別，老兵認小雛妓為孫女。臨死交代他人轉達遺書。

(二)身體方面：病歿。

(三)知識上：不詳，(來台之老兵其中有的是大陸著名大學的)。

註55：同註1，頁 136 至 137，佛斯特舉了路伯克(Perey Lubbock)的「羅馬照片」(Roman Pictures)說明「長鍊型」圖式。這和觀光客差不多，走到不同的地方，看不同的景點，一點奇峰，一個事件接一個事件。他說：「任何作家都能寫一本『長鍊型』圖式小說一而在這種圖式與作者意欲製造的氣氛的適當配合。」《西遊記》就是長鍊型圖式的作品。但是，並不是每一本小說都能以長鍊型或鐘漏型來區分的。

(四)上輩對下輩的態度：雖然蓮花是雛妓，但他卻視同自己的孫女。把蓮花當做唯一的家人看待，頗疼愛她。

第五章 《放生》中的老人形象（下）

本章所要論述的方式，還是依照黃春明所發表的時間先後，單篇逐一討論。在最後的一節中，我們對《放生》中的老人做兩張表格，以供比較對照。

第一節 死去活來

死去活來 是一篇二千多字的小說，一九九八年六月發表（聯合報副刊），黃春明 63 歲了。

本篇主角是一位老樹敗根的粉娘，89 歲了，連續二次在醫院被醫生宣佈趕快回家，避免「死」在外頭。

第一次她在家彌留了一天一夜又醒過來了，她看到子子孫孫回來這麼多人，覺得很高興；因為有些奇蹟，全家大小也意外地笑起來。

第二次，她同樣彌留了一天一夜又醒過來了，這次回來的子子孫孫不像第一次那麼多人，從他們臉上的表情粉娘發覺有異，她反而向他們道歉說：「下一次，下一次我真的就走了。下一次。」（《放生 死去活來》，頁 134）。

本節依序(一)思想觀點(二)圖式之美(三)老人形象詮釋此篇小說。

一、思想觀點

作家以「死去」和「活來」為此篇名，本來就惹人注目。故事中的粉娘前後死了二次，活過來也有兩次，倒有些神秘色彩，不過這不是作家的本意。那只是他的文學表達的技巧而已。詮釋這篇「死去活來」的思想觀點，本小節分成文化源頭與變遷社會的性格二個層面論述之：

(一)文化源頭

這篇小說有點神秘，我們就以「神話」的開始回想我們的祖先。事實上，一開始，人與自然為伍，所有的神話就是以自然為取法膜拜，一代又一代地傳下來，那時候我們的祖先就將先前的經驗傳承給子孫的。雖然很幼稚，可是我們的理性就是從這種幼稚的神話中不斷地發展而來。在本篇「死去活來」中粉娘，就代表這個「家」的文化源頭。

粉娘彌留時刻，他們這些下輩回來，是回到這個文化源頭的「家」來。然而，這個文化源頭的「家」和一大堆內外孫之間呈現一種疏離隔閡的現象。這種現象持續下去，就會形成斷層。例如，有許多原住民為了討生活，夫妻倆帶著子女到都市做苦工討生活，過了幾年，他們的子女有的竟然不會說原住民的語言了。家庭結構的改變，在無形中，我們多元的文化有些部份也隨著消失了。

一個對自己文化源頭產生隔膜心態之後，他不再親切，甚至於關心自己勝於別人，能省麻煩則省。在粉娘第二次彌留時刻，他們不會關心老祖母還會再醒過來，多活一些時日！老祖母珍貴的生命對那些內外孫來說：好像死掉比活著更具實質的意義。黃春明描寫道：

炎坤請人到么女的高中學校，用機車把她接回來，要她打電話連絡親戚。大

部分的親戚都要求跟炎坤直接通話。

「會不會和上一次一樣？」

「我做兒子的當然希望和上一次一樣，但是這一次醫生也說了，我也看了，大概天不從人願吧。」炎坤說。對方言語支吾，炎坤又說，「你是內孫，父親又不在，你一定要回來。上次你們回來，老人家高興得天天唸著。」

幾乎每一個要求跟炎坤通話的，都是類似這樣的對答。（《放生 死去活來》，頁 133）。

從這些對話，我們不難明白孫子輩的人對這個「家」的源頭疏離有多嚴重！嚴重到幾乎不知道「愛」為何物！

(二)變遷社會的性格

社會急速在改變，表面上人的距離被縮短了。像現在，我們一般人大多數都有手機，這在二、三十年前，簡直是不可思議的事。然而，有許多價值觀也跟著改變了。社會變遷的漩渦中，人的性格，抵禦不住這種變遷洪流的人，他們的性格也會跟著改變。是好是壞很難說，我們曾提到現代主義人與人之間多多少少存在著利益相結合的一面。雖然，可能互相合作，創造雙贏；但也可能勾心鬥角，戕害人性。「利益」比什麼都重要，對現代人來說：利益的追逐，也增加幾分的競爭與緊張。在本篇故事裡，粉娘第一次彌留的時候，黃春明寫道：

她在家彌留了一天一夜，好像在等著親人回來，並沒像醫院斷的那麼快。家人雖然沒有全數到齊，大大小小四十八個人從各地趕回來了。這對他們來說，算難得。好多人已經好幾年連大年大節，也都有理由不回來山上拜祖先了。這次，有的是順便回來看看自己將要擁有的那一片山地。另外，國外的一時回不來，越洋電話也都連絡了。（《放生 死去活來》，頁 130）。

人在外面奮鬥，和老家不常聯絡就是這種情形。在外頭奮鬥總是離不開利

益，時常考慮到利益，時間一久，人也跟著麻木不仁了。

一九四七年卡繆出版他著名的小說「瘟疫」(The Plague)，藉由瘟疫，刻劃出社會衝擊對個人產生負面的影響。當瘟疫來了之後，位於地中海畔的一個小鎮，老百姓對災難的降臨，幾近於無知(ignorance)，普遍以為，它不會長久，很快就會過去；但恰好相反。無知表現在面對大環境的人格特質，有一種心靈的自毀，或者封閉自我，或者麻木不仁，疏離再疏離，並不會在愛惜自己的生命的同時去尊重別人的生命和珍惜曾經擁有的一切。乃至於如本篇「死去活來」的內外孫輩，他們的疏離感，其實只是變遷社會的性格的一種罷了！

二、圖式之美

黃春明創作「死去活來」，在技巧上，採取平鋪直敘的方式：和上一篇「九根手指頭的故事」一樣，由物理時間的進行，前後統一，並在第二次製造高潮！本篇「死去活來」，詮釋其圖式之美，我們分成兩個層面來析義，這兩個層面卻都和無形的「節奏」有關：老太婆彌留一天一夜之後，她又醒過來時總會告訴她的兒子炎坤，她肚子餓了！多麼無力的「節奏」！

(一)第一次節奏

粉娘第一次彌留時，全家大小四十八個人趕回來，家裡並不像辦喪事那樣令人鼻酸。「大家難得碰面，他們聚在外頭的樟樹下聊天，年輕的走到竹圍外看風景拍照。」(《放生 死去活來》，頁 130)。好像顯得喜氣洋洋，么兒子「炎坤裡裡外外跑來跑去，拿東拿西招待遠地回來的家人」(《放生 死去活來》，頁 130)。當粉娘甦醒過來，大家覺得莫名的好笑，小孫子吵著要回家，不要留在這個「家」了！他們回去的速度也真快。粉娘看到那麼多子孫，她一直很高興，很興奮，在

他們走後，黃春明寫著：

第二天清晨，天還未光，才要光。粉娘身體雖然虛弱，需要扶籬扶壁幫她走動，可是神明公媽的香都燒好了。她坐在廳頭的籬椅上，為她沒有力氣到廚房泡茶供神，感到有些遺憾。想到昨天的事；是不是昨天？她不敢確定，不過她確信，家人大大小小曾經都回到山上來。她心裡還在興奮，至少她是確確實實地做了這樣的一場夢吧。（《放生 死去活來》，頁 131 至 132）。

在這些文字中，作家勾勒出住在鄉下的老人，他們日夜盼望家人團圓，可是在過年過節的時候，總是空歡喜一場。所以，粉娘的感覺是確實地做了一場夢。

(二)第二次節奏

粉娘第二次彌留時，回來的人不再那麼多。多數接到通知的親戚，希望確認粉娘會不會再像上一次一樣。換句話說，粉娘不再醒過來，他們回來會比較值得一點；否則，又要「白跑」一趟，多麻煩。他們是真的白跑一趟了，當粉娘再度甦醒過來時，看到子子孫孫也有不少人再回來看她，她仍然感到很高興。但她頭腦還算清明，她看得出這些下輩們臉上的疑雲，彷彿她再活過來是不應該的。於是，粉娘向這些下輩致歉，甚至她以發誓的口吻說：

「下一次，下一次我真的就走了。下一次。」最後的一句「下一次」幾乎聽不見。她說了之後，尷尬地在臉上掠過一絲疲憊的笑容就不再說話了。（《放生 死去活來》，頁 134）。

故事就到此結束，事實也很難再擴展延續下去。雖然，節奏「終極表達中為小說提供了一種美的形態。這種美小說或可以它自己的方法表達出來。而這種形態就是擴展。」⁵⁶導致本篇《死去活來》無法再擴展下去的原因：就是老樹敗根！

註56：同註 1，頁 154。

生命力與體力在粉娘身上似已至終點，再走下去，粉娘會很疲憊，作家也很疲憊，讀者會覺得更無趣味！

前一篇 九根手指頭的故事 寫的是無家可別； 死去活來 寫的是有家懶得別。

三、老人形象

本篇的老人形象是：

(一)情志上：粉娘雖然身體虛弱，仍然起身燒香祈拜神明，希望她的子子孫孫「平安賺大錢，小孩子快快長大念大學。」(《放生 死去活來》頁 132)。終其一生，甚愛子孫。

(二)身體方面：老樹敗根，已如風中殘燭！

(三)知識上：程度低。

(四)上輩對下輩的態度：慈愛，沒有那種大老的權威。死去活來的第二次，還會向下輩致歉。

第二節 銀鬚上的春天

一九九八年七月，黃春明 63 歲，他又發表了 銀鬚上的春天 (聯合報副刊)

本篇故事概要：榮伯患老關節炎，下雨天一到老關節就一直作怪，不聽使喚。他每天早晚都會到村口的土地公廟燒香。

過沒幾天，雨不再下了，太陽也出來了。小孩子又跑出來玩了。他們到土地公廟旁的一棵榕樹下玩，可是，榕樹下早已斜躺著一位滿臉白鬚的老公公。小孩子們小心翼翼地靠近他，一開始他們都認為這位老公公不是這裡的人；但是，最後他們都認為他的長相很像土地公。本節照前例依序(一)思想觀點(二)圖式之

美(三)老人形象詮釋此篇小說。

一、思想觀點

銀鬚上的春天 和前面那一篇 死去活來 一樣，都有超現實的神秘氣氛。所不同的是：本篇的故事主角先由榮伯轉換至土地公，再由榮伯出面收場；並不象 死去活來 中粉娘，前前後後都由血肉之驅的粉娘來擔綱，她彌留後再甦醒過來，總會覺得肚子餓，那是因為她是血肉之軀的緣故。至於篇本 銀鬚上的春天 中的土地公，他是不必吃東西的，不過，他卻會掉眼淚！他因何掉眼淚呢？詮釋作者的思想觀點，本小節擬從人物變形和祖孫親情兩個層面來研究：

(一)人物變形

人物的變形同樣受時代的變化的影響，像我們的生活空間，我們的心靈，好像都受到某種程度的摧殘，而我們一般人在無形中慢慢失去那種既可愛又可貴的精神情操。問題是：我們又是多麼與這個變遷的社會水乳交融，儘管是作繭自縛，當我們發現不愉快的時候，我們卻仍在社會生存，我們需要它。於是，我們的人格就有被異化的可能。敏銳的小說家，為了表達他們的思想，他們也往往藉用人物的變形（不限於神話）傾吐我們精神上被折磨的悲愴。像卡夫卡(Franz Kafka, 1883-1924)的「蛻變」(Verwandlung)，男主角從夢中醒來，發現自己變成一隻大毒蟲，作家便以這隻大毒蟲的困境表達我們身處在這個大環境蹇躓擠壓的悲愴。

黃春明在發表 死去活來 時，粉娘就是另一類型的人物變形，不過還不是很完全。作家使她不完全成為人物變形的一種，表達了對我們文化的尋根上尚寄一些希望。另一方面亦可解釋成老長輩（文化源頭）與孫子輩的疏離感。本篇 銀鬚上的春天 就不同了，在黃春明的處理下，土地公在故事中所佔有的份量遠遠

凌駕於榮伯身上。人物雖然變形成神話題材，但黃春明所談的仍然和我們變遷的社會性格有關係。

(二)祖孫親情

在我們論述過的章節中，祖孫親情方面有 1967 年的 *青番公的故事* 及 1968 年的 *魚*。那時候的台灣社會，工業化都市化各方面，已經開始了，但還不是很完全。農村社會，還是可以看到三代或四代同堂的例子。

然而，目前已是科技資訊時代，真不可同日而語。在 *死去活來*，我們指出孫子輩對粉娘這個「家」的疏離感，粉娘最後的致歉，何嘗不代表作家對祖母與孫子輩親情的失望嗎？這一切都是變遷社會對家庭固有的結構所帶來負面的影響。因為，即使有三代同堂的例子，祖孫之間的感情也顯得生疏。現今的兒童很少從他們的祖父母學習到什麼家風之類的信仰或經驗。因為，他們從小就有寫不完的家課，就算家課做完之後，還趕著去補習英語，英語補完了，緊接著他們的父母親又載著他們去補音樂或學繪畫，充實到像個機器人。

當今社會有三代同堂的家庭，其實不多，早已經被小家庭掩蓋住了。在我們論述過的 *打蒼蠅* 那一篇，林旺穰和他的續絃阿粉就得相依為命。但是，如果老了一個老伴都沒有，如瞎子阿木的孤苦，*九根手指頭的故事* 中老兵的孤單，都是很淒涼的例子。回顧這些先前的論述，我們就發現黃春明寫 *銀鬚上的春天* 的中心思想了。當那些小孩子拿著酢醬花試著要結綴在這位老公公（土地公）的鬚鬚上，黃春明寫道：

開始的時候，他們會注意鬚鬚毛根的固定位子去將就它。本來要把花結上去就很難，又要將就位子，另外還沒輪到的夥伴，在旁推推擠擠真是難上加難。最後忘了鬚毛連肉，結得緊張的小孩，總是拽動鬚毛。輕的還可以忍一忍，重的話就得假裝要醒過來動一下身體，小孩子就會罷手後退。老人家知道，只要他醒過

來，這個遊戲就結束了，對小孩掃興，對自己嘛，膝下無孫，目前的情形何嘗不是天倫？（《放生 銀鬚上的春天》，頁 144 至 145）。

至此，我們可以說：在 銀鬚上的春天，黃春明藉由變形的人物描繪那種失落的祖孫親情，那種令人難忘的祖孫親情！

二、圖式之美

本篇敘述上神乎其技，要在人這方面找尋因果關係，只有患有關節炎的榮伯一人，他的日子就是早晚到村口的土地公廟燒香罷了。剩下的就是土地公和小孩，土地公因小孩的接近和小頑皮，他有喜極而淚的時候。所以，本小節分成榮伯與土地公二個層面做分析：

(一)榮伯層面

榮伯的層面很好解釋，理由是：黃春明寫得極少，榮伯的角色我們可以判定他是小說中的次要人物。但他的位置卻是不可缺少的。解釋榮伯層面我們再細分成直覺層次和傳移層次進一步說明：

第一直覺的層次：直覺的層次構成美感上的最基本的單位，這些基本單位在詩文或小說之中，它們的位置就是能使所有的形象聯貫統一，隨情節的發展調遞出圖式的光彩。「因此談『美』，統一完整的結構成了重要的前提；因為只有在這種完整結構下才能談它的內容構成『美感』的條件。」⁵⁷榮伯這個角色，在本篇故事裡頭，就具備首尾呼應的角色。我們現在想一下榮伯一開始就現身的場面，然後他消失了，然後土地公出現了，後來土地公又消失了，最後就結束了。這樣

註57：同註 12，頁 184。

的結構讓人起疑，一個活生生的現實生活中的老人不見了，最後由土地公做結束，怪力亂神做結束本就不合常理，人還是回到人的世界是應該的。所以，在最後的幾百字，黃春明又使榮伯現身，達成結構應有的美感條件。

第二傳移的層次：佛斯特說道：「小說中有兩種力量：人物及一堆不是人人物的各形各色的東西。小說家的工作就是調和這兩種力量，使其各有所適。這當然也是十分明顯的道理，但是，它是不是真的已貫穿於小說之中了呢？」⁵⁸佛斯特相當理解貫穿於小說中的所有的幻想的形式和不是人物的各形各色的東西，對讀者來說，一旦引入幻想的人事物，「它需要讀者的額外適應——就像你要去看一個展覽會的附屬表演，你除了得付展覽會入場費外，還得多付六便士的欣賞費。⁵⁹」
「所以幻想需要我們付出一些額外之物。⁶⁰」就黃春明於本篇故事中的描寫，榮伯是活生生的老人，土地公卻屬於非現實生活的「神話」人物。在土地公尚未現身時，黃春明已先為榮伯與土地公穿針引線了，榮伯每日早晚到土地公廟燒香，已經有一段時日，就算老關節炎發作，他是風雨無阻的，他經年累月的結果是：最近幾年，村人都說他的長相越來越像土地公了。他很高興，也以此為榮。（《放生 銀鬚上的春天》，頁 138）。

所以，當榮伯在故事中隱身而去的時候，土地公就現身了，當土地公消失時，榮伯就出現來接替。而這一切美感的體驗有賴作家的藝術之手：「這在藝術表現上就涉及了『外在世界』的『模式』外另一個『內在世界』的『模式』問題。即如一串簡單的外在傳移序列，在每次涉及到個人時，就立刻點燃了這個人的一系列的內在傳移活動。個人的創造活動更是這種傳移活動最值得注意的一種，它在一個層次上和外在的『模式』勾連；在另一個層次上實屬一內在的『模式』。」⁶¹

不論內外在世界如何勾連，但在基本的直覺單位——我們的小說人物上，幻

註58：同註 1，頁 93。

註59：同註 1，頁 96。

註60：同註 1，頁 97。

註61：同註 12，頁 197 至 198。

想的變形人物還要考慮到適合與不適合；否則，就老人家榮伯與其所燒香膜拜的土地公來看，在榕樹下現身的竟然是武松，這就沒有再提的必要了。

(二)土地公層面

本篇故事生動活潑又溫馨感人，最主要的地方是黃春明選擇了小孩子，這些小孩子還未能達到辨識真假的智力。藉用黃春明的話：「他們的年紀才學會綁自己的鞋帶，但是要把不同質料、把花梗和鬚毛結在一起是一件很不容易的事，何況笨手笨腳的年齡。」（《放生 銀鬚上的春天》，頁 144）。這些小孩子一開始見到榕樹下的土地公，他們能夠區別的是這樣子的：「可是，可是土地公穿的是戲服啊。這個人穿的衣服和我家阿公的是一樣。」「對。土地公穿靴。他是赤腳啊。」（《放生 銀鬚上的春天》，頁 142）。

但是，這些小孩子中有比較聰明的，他建議到土地公廟去求證一番，好平息所有疑慮。

他們真的去求證了。黃春明寫當時的情形是：

「我來看看像不像。」

小廟的廟門只能讓一個大人探身進去，小孩子兩個算是很勉強。有兩位小孩子已經先探頭進去看了。外面只聽到兩個在裡面的頭在對話。

「你看像不像？」

「是有點像，也有點不像。」

「那你覺得像不像？」

「不太像。」

「不太像？」另一個提高聲音問。

「有、有一點。」沒有信心似的。「不過現在又覺得很像。」

「好奇怪，」有點洩氣的，「你說很像時，我又覺得不大像。」

他們這樣的對話，外頭的小孩聽了，更急著想看。

「快點——，輪到我們看。」

那兩個還沒縮頭出來之前，外面的小孩已經在爭順位了。

當大家都看完了之後，他們的結論都認為那老人家不是土地公。只是有點像和有點不像，是他們以前沒見過的，不是村裡的人。（《放生 銀鬚上的春天》，頁 143 至 144）。

有點像和有點不像，黃春明掌握了兒童心理學，把兒童好奇可愛又有點不知輕重的心理與行為，表現得維妙維肖。黃春明又寫道：

他們又好奇的回到大樹下老人家的身邊。老人看小孩又回來，他馬上打鼾裝睡；他覺得小孩子很可愛很好玩，決定跟他們玩下去。小孩子們也這樣覺得，覺得這位半生不熟的老人好可愛好好玩。他們小心的圍過去。（《放生 銀鬚上的春天》，頁 144）。

現在「因」已經產生了，為了情節的需求，黃春明必須再創造一個「果」，這個「果」必須建立在有點像和有點不像的基礎上，達成聯貫統一，擦出圖式之美。這當然需要作者的智慧，他使小孩子突發奇想，拿著酢醬花走近土地公，天真地把酢醬花結在土地公的銀鬚上。而土地公雖會感覺到痛，但他選擇裝睡，享受這種天倫之樂。黃春明寫道：

在後頭還沒輪到手的小孩，一邊看人家笨手笨腳的在結花，一邊壓著聲音責罵人粗魯，要人輕一點。同時他們也在注意老人家臉上的反應。

「你看！他哭了。」有一位小女孩拍著正在結花的小孩的肩膀害怕的說。

大家的目光都集注在老人家的臉上。真的，兩顆晶瑩的老淚珠，就嵌在兩隻眼睛的眼角和眼屎擠在一起微微顫動。所有的小孩子都楞住了，並且同時心裡有些做錯事的自責。

「不是在哭吧？他的臉在笑哪！」這個小孩多麼希望這位陌生的老人家不哭。真的，雖然鬍鬚蓋住了老人的嘴角上揚的微笑，但是比先前更隆起的顴骨和

就近的肌肉，那是連嬰兒都看得懂的笑容。

看了這樣的笑臉，小臉孔的緊張也不見了。吃吃忍俊不住的笑聲，此起彼落的爆開。當然，此刻的情景，此刻的一切，老人家都很清楚，清楚到好像達到了一種飽和，他那被內心的感動蒸餾出來的兩顆眼淚，也被後頭湧上來的擠得搖搖欲墜；（《放生 銀鬚上的春天》，頁 145）。

我們看到了，在小孩子的認知上，土地公有點像哭又有點像笑。這時候，只有土地公內心的感動，這只是單方面而已，有必要進一步使小孩子也深受感動，才能達到摩寫祖孫親情的境界。

這時候，土地公的感動之淚經過鼻腔之後，害得他忍禁不住嗆起大噴嚏聲，小孩子嚇得趕快跑到大樹背後躲起來，黃春明接著寫道：

老人家連連打了幾聲噴嚏，同時也覺得裝睡裝得太久不敢動，身體覺得有些僵硬疼痛。他知道小孩子就在樹後，故意裝著不知道，他站起身，伸伸懶腰，然後朝小土地公廟村口的方向走去。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。

小孩子偷偷看到老人那種愉快的模樣，有一股莫名的感動醉了他們，使他們目送老人家遠去的背影，變得有些模糊，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。小孩子都跑出來追過去看，在小土地公廟，在竹叢，油菜花田裡面，回到大樹，再到小土地公廟，這樣來回的找都找不到老人的影子。（《放生 銀鬚上的春天》，頁 146）。

到此，小孩子也在感動，也在追尋。這時候，必須回到現實生活了，由榮伯來收尾。

土地公和小孩子的故事，就像是舊日農業時代三代同堂的祖孫之情。1998 年 7 月，黃春明發表這篇小說，對他曾經擁有過美好的祖孫之情而言，有點像在笑又有點像在流淚。這像是一首祖孫情深的輓歌。

三、老人形象

本篇的老人形象榮伯歸納如下：

(一)情志上：榮伯給村口的土地公廟燒香早晚各一次，雖然患有關節炎，但他始終如一。

(二)身體方面：年老又患了關節炎，下雨天一到，總會疼痛。而常會忘記他的計畫。

(三)知識上：程度不高（農家人一個）。

(四)長輩對下輩的態度：某方面蠻固執的，但也體諒家庭經濟，「家人要帶他去看醫生。他老人家怕花錢，硬說不用。」（《放生 銀鬚上的春天》，頁 138）。

第三節 呷鬼的來了

一九九八年 10 月，一樣是 63 歲的黃春明又發表另一篇和鄉野傳奇有關的小說 呷鬼的來了（聯合報副刊）。此篇的故事概要是：小羊載其妹小象及她的同學要到濁水溪畔的草寮裡，想聽老人家講「呷鬼的來了」的鬼故事。沿途，小羊為了使心儀的姑娘白珊欣賞他，他也不斷地講故事或編故事，牽扯出另一位老廟祝的事來。最後，天黑了，他們來到講鬼故事的石虎伯住的草寮堤防邊，此時，石虎伯正逗著他的患有蒙古症的外孫。當他聽清楚有一群人在叫石虎伯時，石虎伯驚叫起來，以為呷鬼的真的來了。詮釋本篇小說依序分為(一)思想觀點(二)圖式之美(三)老人形象三個部份。

一、思想觀點

黃春明於本篇「呷鬼來了」開頭時作了一首「濁水溪」的詩，這首詩其實已表達了作者的思想觀點。可是，我們還是就以前的他的作品順流而下的追蹤檢查，避免自圓其說過火之譏。以下就分成自然、人文與老人、年輕人兩個層面來詮釋：

(一)自然 人文

自然會形成人文思想：各種自然界的靈異現象，各種自然界所帶來的大災難，由於我們很久很久以前的老祖先，在他們還是光著屁股拿著木頭打野獸的時代裡，即使是自然界的自然現象，他們也會怕得呼告上天，或是躲在山洞裡。人類會「敬天畏人」，其實跟害怕自然有很大的關係，而我們今日的所有科技發明，莫不以操縱自然，征服自然為主。但也反證明延續了我們的老祖宗畏懼自然的基因，至於超自然現象，那更不用說了。

自然形成人文，時間一久，各代人物的表達感知各有不同的程度演變，形成一種神話系統，對我們的科學及哲學等各門學問思想啟迪很大。這個神話系統，其發展之步驟，已故哲人方東美把它分三層敘述如下：

「一、物魅。原人相信每個自然物都有一種活力或鬼魅寓於其中。某山有神，某水有鬼，某樹有精，某花有妖。在最初的時期裡，初民視山神之於山，水鬼之於水，樹精之於樹，花妖之於花，簡直是混同的一體。等到智力漸次啟發，遂把自然物之本身及其附帶的鬼魅略加分別，於是寄寓一物的鬼魅有時可變為遊魂。這些物魅亦有幾種屬性，可以識別：一、具有形體，故有飲食之欲；二、飄忽來去，終須託物而存；三、賜福降災，顯有好惡之情；四、智巧薄弱，聽受類驅遣。

二、人鬼。除卻物魅而外，尚有人鬼。鬼之化身附於人體，遂為人鬼。人鬼

亦有幾種神奇的能力，巫者之於禍福災祥，侃侃而說，甚且興雲作霧，降雨滋禾，驅神捉妖，都是託諸鬼力。原始民族相信游魂轉世，野鬼再生，亦是根據這種人鬼的神話。

三、神鬼。原人相信物各有魅，等到他們的生活狀況漸次複雜，所認識的物類逐漸加多，物魅之數因而激增，如再跟據幼稚的宿神論解釋一切物象，自是不勝其繁。因此他們漸把低級的物魅都歸到幾種較完備的，較簡約的神力裡。於是拱出一個山神統攝諸山的活力，一個川神統攝諸水的活力，餘準此類推。其後民智較高，甚且有攝諸於一神者，例如美國阿麻哈州土人統稱日神、電神、耶教之神為瓦堪達(Wakanda)。愛我華州土人統稱日、風、電諸神為瓦堪塔(Wakantas)，達可塔州土人統稱生命及一切有權力之物為瓦堪(Wakan)。」⁶²

這些神話就這樣隨著時代的不同由各代的祖先加工製造流傳下來，形成一個完備的神話系統。我們在第二章第二節論述過一篇 1967 年的作品《青番公的故事》，發生地點是濁水溪畔的歪仔歪，和本篇那些年輕人欲到達的地方一模一樣：「有人說要西西，有人叫肚子餓，就是沒有說歪仔歪到了沒有。這和開頭吵吵著要來，吵著要來濁水溪畔的草寮裡，聽老人家講『呷鬼的來了』的鬼故事的那一股抵不過的勁，似忽全沒了。說不定都忘了。小羊這樣一想，突然感到十分落寞。好在他對沈石虎老先生那一份特別的感覺，仍然對他有吸引力。沿著九彎十八拐慢慢滑下去，石虎爺爺的人、聲音、水鬼樣樣都湧上來了：」（《放生 呷鬼的來了》，頁 169）。沈石虎對小羊說過的水鬼的故事，在《青番公的故事》中青番公對著他的孫子阿明也曾說過，以前是纏足的小美人，要人懂得憐香惜玉，要人揹她過水；現在的水鬼會說家母病危，要趕快拿藥回家救她一命之類的話。從 1967 年到 1998 年，歷經 31 年，水鬼的形象也跟著有所改變，作家也老了 31 歲了。我們現有的保存下來的神話故事，就是這樣在演變之中，渠至最後定了型再流傳至

註62：同註 40，頁 19 至 20。

今。

黃春明在「濁水溪」一詩的第一段寫道：

『濁水溪
當我還沒見過你之前
你就從阿公的嘴裡流進我的耳朵
然而，好多個村莊
好多隻豬和雞鴨牛羊
好多叫天、叫孩子、叫救命的聲音
好多人和水鬼
全都卡在我的心底』(《放生 呷鬼的來了》，頁 152)。

人文與自然的關係，最先總是口耳相傳，累積變化而成的。好比黃春明詩中「你就從阿公的嘴裡流進我的耳朵」，在他 32 歲時他創造了 青番公的故事，在他 63 歲時又為我們寫下有關「歪仔歪」鄉野神秘經驗的這篇 呷鬼的來了。而這種人文影響，就是來自「阿公」這位老者。李瑞騰先生的序文中提到：「就在今年，我曾幾次聽到、看到他激動地談及老人問題。年初，《鑼》入選台灣文學經典時他接受蔣慧仙的採訪，提到：老人對於草木飛禽與地方文化非常熟稔，真是人文的活水源頭，但是老年人卻成了社會轉型下的犧牲者，生時缺乏關懷與福利，甚至死無人知，還遭狗啃。」(《放生 序文》，頁 7 至 8)。黃春明的這篇作品，既弔老者，又傷今日也。

另一方面的思考，自然會形成人文，再由老者傳遞；可是，當人破壞自然之後，又是怎樣的情形。在 放生 那篇小說中，嚴重的汙染，不只是不該死的人早死，連飛禽都很難生存，我們看一段對白：

「文通要回來的好消息，你比我更清楚。我是說政府要把出水口沿岸，一直到我們稻田這一邊，全部歸入鳥類保護區。」

「這是幹什麼？什麼好消息？」阿尾不了解田嬰說的話是什麼意思。金足也

一樣。

「就是說到了冬天，水鴨金翅仔、天鵝那些鳥飛來的時候，我們不能捉。」

「很少了，要抓都不容易。去年張了三張網，網到幾隻金翅仔也抵不過網子的錢。」阿尾說：「自從工廠設到這裡來，溪水變毒了之後，什麼鳥都不來了，還提什麼水鴨。」（《放生 放生》，頁 114）

當什麼鳥都不來了，或者說只剩下少數的鳥兒，我們再設置什麼「鳥類保護區」，頂多只是作孽過後再安慰自己罷了！當我們過度地破壞自然，鳶飛魚躍的景象也會變成一片荒涼。作家提到二十年前宜蘭鄉下叫二萬五仔的白鴿鷺城，藉由老廟祝的口吻說：「就是那一座竹圍仔。上萬隻的白鴿鷺一回來停棲在竹圍仔，整座竹圍就變成白色。遠遠望過去，就像一座白色的城圍，所以才叫做白鴿鷺城。」（《放生 呷鬼的來了》，頁 161）

這是二十年的舊事了，白鴿鷺在老廟祝的口中，牠們一下子被火燒光了，像燒盡的紙錢，白灰灰墜落。黃春明寫道：

「看！一提起白鴿鷺，就翻起雞皮。」老人家根本就不知道自己的魂魄，剛才出了殼似的，還叫年輕人看他的雞皮疙瘩。

「你剛才看到什麼嗎？」小羊問。

「那暗頭的日頭一照過來，整個白鴿鷺城就著火了，遠遠看就像燒一大堆的冥紙蓬蓬飛。現在都沒了。都沒了。」老人又想到什麼說：「白鴿鷺不見了以後，深夜有人走過那裡的時候，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。」

「為什麼？」

「白鴿鷺變鬼啊。」他信誓旦旦的說。

「現在還這樣嗎？」

「現在連鬼也沒了。」他的情緒一下子又低落下來。停一停又說：「現在什麼都沒了。」

老廟祝好像特別愛說「現在都沒了」。一說到「現在都沒了」的言語之間，有一份淒涼透人。因而在場的人都感染到一點若有所失的惆悵。（《放生 呷鬼的來了》，頁 163 至 164）。

人類不能與自然界的所有一切生物共存共榮時，到最後將是一無所有，要不然就是自食惡果。有個笑話是這樣的：有位女鬼專挑男人陷害，可是，有一天她遇到的那個男人竟然是『色』鬼，女鬼嚇跑了，現在連鬼也沒了。

(二)老人 年輕人

時代變化之故，年輕人往都市跑，鄉下的老年人留在原地看日出日落，一天又一天地過去，兩代人不再熟悉，要交談得好，必須和老人所熟知的故事有關，他會忘神地講述。小羊小學一、二年級時代，他父親為他拍了一組白鷺鷥作品。這是二十年前的事了。老廟祝會講白鷺鷥城的故事給他們聽，那是小羊的緣故。黃春明寫道：

「這裡是不是叫做白鷺鷥城仔？」

「是啊。你們找誰？」

「白鷺鷥。」

「白鷺鷥？」在老廟祝的印象中，好久沒人提到這裡的白鷺了。他除了覺得親切之外，還覺得白鷺鷥不見已久了，怎麼會有一群人跑來這裡問起。他笑起來了。（《放生 呷鬼的來了》，頁 160 至 161）。

老廟祝雖然病了一個多月，這一次有年輕人要聽白鷺鷥城仔的故事，他突然變得很有精神，為小羊他們講這個「神話」般的故事。後來老廟祝回家後又躺在病床上六天才死去。「那六天每天都在講白鷺鷥城仔和白鷺鷥的事。」（《放生 呷鬼的來了》，頁 169）。有年輕人聽他講最精彩動人的故事，他真的可以瞑目了。

致於沈石虎老先生，作家給他 70 多歲的年紀。沈石虎說故事的神態和老廟

祝差不多，黃春明寫道：

令小羊他們感到奇怪的是，老廟祝也好，石虎伯仔也好，當他們說鬼說得入神的時候，一點也沒有鏡頭意識，洗出來的照片，大部分都很傳神。他們甚至於懷疑，拍出好照片，特別是生活照片，運氣也是一個很重要的因素。至少老廟祝和沈石虎就是最好的例子。（《放生 呷鬼的來了》，頁 171）。

沈石虎就開始講起水鬼的故事，他繪聲繪影，聽者如癡如醉，等他說完之後：

頭一劈停了一下，那輕度白內障的眼睛，也都亮起來了。那不知誰說了很鄉土來讚美老人家，讚美「呷鬼的來了」這個故事。他們都覺得這讚美很恰當，他們一直在說好鄉土，很鄉土，純鄉土。

「阿伯，你真鄉土。」

石虎伯很不以為然，還覺得冤枉了，他對這些不速之客那麼客氣，為什麼還批評他？

「我按怎上土？」

小羊知道他誤會了，他趕緊說明說：

「阿伯，你誤會了，不是上土，是故鄉的鄉，本土的土，鄉土啦。」

「喔——，鄉土。你沒好好講，我聽做上土。是鄉土，不是上土。」

大家嘻嘻哈哈一場。但是老人家心裡還梗著：為什麼說我是鄉土。是褒獎呢？還是什麼？鄉土又是什麼意思的褒獎呢？老人家沒再問下去（《放生 呷鬼的來了》，頁 172 至 173）。

石虎伯不失鄉下的老好人，他對年輕人那麼客氣，為什麼還要批評他？這就是鄉下人的反應。

住在城市的人說你很鄉土，住在鄉下的人不知道什麼叫做鄉土！事實上，以城市為故鄉的人也可以說自己是鄉土。對「鄉土」的熱愛，亦隱含於這兩代人的對話之中。

石虎伯的疑慮代表著認知之間的問題。想要從老人家那邊獲得人文上的傳奇

故事，有耐性的良好溝通是很重要的。這種溝通之後所獲得的寶貴故事，正如黃春明「濁水溪」詩中的二句詩：

『我知道他們為什麼驚叫
但我不知道他們為什麼微笑』（《放生 呷鬼的來了》，頁 153）。
他們微笑與驚叫其實來自鄉土的根！

二、圖式之美

本篇《呷鬼的來了》的圖式之美，是在發動車子往歪仔歪石虎伯所住的草寮行走開始，直到到達目的地，在這段路程中，有小羊的「愛現」，有小羊說老廟祝告訴他們的故事，有小羊回憶沈石虎講的故事。但這些都和「超現實」有關。

圖式之美感，照佛斯特的解釋：「圖式生自情節，隨伴著情節有如一道光體隨伴在雲中，雲去之後，光還是可以看得見。美感有時就是一篇小說的型式，一本書的整體觀，一種聯貫統一性。」⁶³

黃春明於本篇故事中呈現了三個超現實的圖式，但這三個圖式都和駕駛人小羊牽連著，我們分小羊的愛現、小羊說故事和小羊的回憶三個層面做分析：

(一)小羊的愛現

為了追求車上的一位妹妹的同學白珊，車子是小羊硬著頭皮向二姊夫借來的。但這不是重點，重點在於他們的車子進入北宜公路後，從風路嘴到著名的九

註63：同註 1，頁 138。

彎十八拐這個路段，在本省蠻有名的，有名的原因是車禍多，死傷多，冥紙多，夜間的雨天自己一人開車經此路段，也許會令人毛毛的。黃春明寫下雨天時，不是車子在路中玩，而是路在玩車子，他說起這段路：

熟練地玩著各種各樣大小不同的車子，叫車子順著它彎曲的胳膊，讓車子滑過來，滑過去。要不是這樣，每天怎樣沿途都可以看到，幾處失手造成的車禍現場，和死傷的人員。還有為何儘管台北和宜蘭兩地的政府，各在路旁豎立嚴禁沿途拋撒冥紙的警示牌，始終不見絲毫嚇阻的作用。往來的卡車、野雞車和民間的小轎車，每一趟路或多或少，總要花四、五十塊錢，買一些冥紙沿途拋撒，向冥冥中看不到的好兄弟買路獻祭。（《放生 呷鬼的來了》，頁 154）。

作家一開始展現給我們看的就是違法撒冥紙的情形，可見這條路段的確是鬼影幢幢。而小羊呢！他在車上雖然會搞笑，但他還是盡量配合本路段鬼氣森森的需要。搞笑有所節制。

後來他就開始講從老廟祝聽來的故事了。

(二)小羊說故事

小羊說起已故老廟祝說起的故事，就是「白鷺鷥城仔」消失的故事，和鬼也有關係，而白鷺被火燒成紙錢，又是超現實的：

「火！」廟祝沒特別為誰說，他在驚嘆。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，卻變成熊熊的火燄，然後一隻一隻尋找枝頭停息下來的白鷺，又變得像未燒盡的紙錢，被氣流沖上天，然後又慢慢飄下來。而那規模是一座城圍哪。（《放生 呷鬼的來了》，頁 162 至 163）。

(三)小羊的回憶

小羊於車上自己回憶起沈石虎告訴他的水鬼故事。到此，我們可以見到這三個主要圖式，總算能夠聯貫統一。假設在最後這個圖式沈石虎說的故事是現實生活中老王打老李，因為老李欠老王錢卻不還。這就不協調了，也會破壞整體的美感。在這個水鬼故事中，我們曾在「青番公的故事」比較過，在此，又有變化了！因為當事人把棺材板燒成灰放在碗裡，倒滿酒喝進肚子裡了！

「之後，每當刮豬炎要涉水過濁水溪的時候，只要他第一腳踩到水裡，就聽到很多人在水裡奔跑的聲音，還帶著『呷鬼的來了——』的叫喊。但是第二年的某一天，當刮豬炎的家人有幾天找不到他的時候，他的屍體在出海口茅仔寮尾的地方被發現，那時候，他全身爬滿了螃蟹」(《放生 呷鬼的來了》，頁 172)。

現在水鬼已變成呷鬼了，水鬼也在改變。

三、老人形象

本篇的老人總共有二位，不過老廟祝已過世，老人形象的位置由沈石虎出任：

(一)情志上：長住於草寮的農夫，蠻健談的，「談濁水溪不談大水和水鬼，又能說什麼？當時要不是修輪胎的人來找他們，可能還會談得更晚。」(《放生 呷鬼的來了》，頁 173)。

(二)身體方面：有輕微的白內障。

(三)知識上：程度不高。

(四)長輩對下輩的態度：對別人蠻客氣的，對智障的孫子會罵他，也會逗著他玩。

第四節 最後一隻鳳鳥

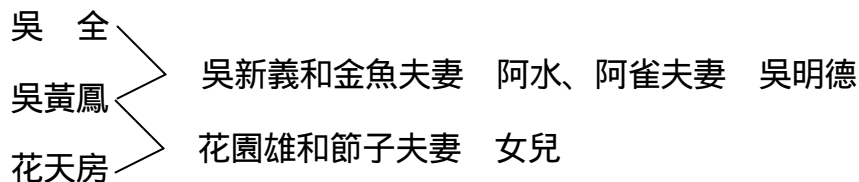
一九九九年四月，黃春明於《聯合文學》發表 最後一隻鳳鳥 ，作家當年 64 歲。

本篇的故事概要：冬山河上游的河岸，於重陽節當天，舉辦為期三天的放風箏比賽。今天，也是吳新義一家人大團圓的日子，吳新義興奮地拿著土雞肉追著小孫子們，要給他們吃。他的大兒子阿水走過來告訴他有電話。這通電話是吳新義同母異父花國雄打來的，同時也牽扯出吳新義的身世：生父吳全是不是真的被後父花天房所毒死的？吳新義的母親吳黃鳳真的是為了吳新義的溫飽才再嫁給花天房嗎？她說她想回來是真的嗎？吳新義到板橋要接他的母親吳黃鳳回來宜蘭時，他發現他的母親吳黃鳳竟然都認不得他了。

詮釋本篇小說依序(一)思想觀點(二)圖式之美(三)老人形象三部份分別論述。

一、思想觀點

本篇 最後一隻鳳鳥 是一篇家庭人倫的重要作品！我們先把這一篇的主次要人物（包括已死的）做一個表格：



在這一個表格從未現身的吳全，我們還是提一下，因為他的早死，導致吳黃鳳必須改嫁，這也造成吳新義有一段很長的歲月過著悲慘的生活。吳全之死，據吳黃鳳只記得前半生而忘了後半生的說法，吳全是被毒死的，兇手不是別人，正

是吳新義的後父花天房。照常理推論是很有可能，因為吳黃鳳長得很漂亮，93歲時吳新義到板橋看她時，「正好他昨天向家裡的人說的，他相信伊一定還很好看。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 212 至 213）所以，好色又凶殘如花天房之流，殺人奪妻是很有可能的。這種推論既合理又可增加我們閱讀這篇小說的興趣。

由於這是一篇家庭人倫的重要作品，就故事中所涉及的部分，我們分為夫婦之愛、父子之愛、兄弟之愛和母子之愛四個層面加以論述：

(一)夫婦之愛

吳全何時死的？我們不知道。但吳黃鳳改嫁給花天房的事，在本篇故事中也有一定的份量。吳黃鳳改嫁給花天房之後，後來他們搬到板橋，在吳新義的記憶中：

花天房在樹林養一位叫烏肉的女人，被母親知道。母親當時只問他有沒有這一回事，就被花天房揪在地上踢打，新義去護母親也被打。因為護母親，勇氣也大，新義說：

「我母親那一點讓你嫌！講乖，家裡那一件事不是伊做。講漂亮絕不輸別人！」

本來盛怒的天房聽了新義這麼說，竟然笑起來。他說：

「漂亮什麼用，一塊像棺材板，我又不是豬哥騎椅條」

黃鳳從地上很快的站起來，跑到後頭去。

「怎麼？不敢聽是嗎？人家烏肉在床上，敢講乜講，講垃圾話仔。嘿嘿嘿」他看楞在那裡的新義說：「你還年輕不懂。像你母親這種查某人，去吃菜做尼姑最適當。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 209 至 210）

從文化史上來看，孟子所謂的「夫婦有別」有他的重要的指向：至少，可防止亂倫。夫妻為一體則在《儀禮 喪服》出現：「『夫妻一體也。』」又云「『父子首

足也，夫妻胖合也，昆弟四體也。』夫妻各為半體而合為一體，好像很平等，其實不然也。在古代中國的婦女地位大家心裡有數，她們是嫁雞隨雞，嫁狗隨狗，隨丈夫的貴賤，《魏書 宗室傳》云：「夫貴於朝，妻榮於室。婦女無定，升從其夫。」夫妻之間的情愛深淺，似乎和她所嫁的男人的貴賤有關，但也不是絕對的。可是，卻可反映出古代男人的地位一定在女人之上。當然，也讓男人養成了大男人主義的一面。像本篇的花天房，老婆那麼漂亮，又認真做家事，我們可以說花天房也是大男人主義一個，像很多庸俗的大男人主義者，總是離不開肉慾與在外面養女人。

我們不鼓勵男人都如此，但我們要鼓勵男人有一個最低要求：想風流就不要結婚，結了婚就不要風流！這些話同樣也可以適用於現代女性。結婚如果不再神聖，結婚幹嘛！

(二)父子之愛

父子之愛的歷史在我們的文化中和繼承權有關，包括傳宗接代、勞役、戰爭 這些往往成為約定俗成的男人的工作。當然，男人的地位優於女人，非但中國如此，世界各國在古代歷史大多是如此。本篇 最後一隻鳳鳥 中的父子之愛，我們細分花天房與吳新義和花天房與花國雄兩個小層面論述之：

1.花天房與吳新義：花天房是吳新義的後父，他對吳新義的愛，談不上父子之愛！這和花天房好色有關，他要的是吳黃鳳的美色，而吳新義小時候等於是拖油瓶一個！這又與繼承權有關，吳新義並不是他親生的兒子。「花家過去，在當地因為有一點財富也算有點頭臉，」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 191）。等到吳新義能賺錢之後，花天房對他好像是食髓知味，進行壓榨。甚至沒錢就打。吳新義給他錢的理由是：「我是希望他拿了錢，就不要打母親。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 198）。話是這麼說，吳新義仍是把他當父親看。他的一切表現，很像孔安國的

話：「君雖不君，臣不可以不臣；父雖不父，子不可以不子。」 古文孝經序

2.花天房與花國雄：花天房凶悍，可是本身卻沒有嚴謹的立身標準：打老婆、打吳新義、嫖妓、養女人 他的人格特質已趨向極端自私那一類型的人。就是說：老子可以亂來，你們要乖一點。應該說：花國雄他們五位兄弟是怕花天房這位父親的凶悍凶殘，在台灣他們不敢亂來，可是到日本「留學」時，他在當時就表現出那種「乃父之風」了，他在經濟窮困的時候，向他的大哥吳新義求救，吳新義賣掉老婆金魚的金飾，到日本去替他解決問題，黃春明寫道：

那一次金魚拿出她所有的金飾，讓吳新義去日本解決國雄的問題。當新義見了國雄，才知道問題比想像的嚴重得多。國雄不但沒上大學，還在一家小酒館捧一位叫節子的小酒女。小酒女還懷了孕。

「國雄，三年來家裡寄來的錢，除了你說學費、生活費等等，你還多要的，我都偷偷寄給你。你就是這樣花掉？」

「大哥，你千萬不要讓父親知道。我們再花一點錢可以弄到一張文憑，回到台灣我就可以賺錢了。」

「節子的問題怎麼辦？」

「這一件事有兩個極端；要她打胎和解，需要一筆錢。不過她家是窮鄉青森縣的鄉下人，好講話，可以少花一點錢。另外，我打算娶她回台灣。娶一個日本人也和文憑一樣，人家會尊敬我們的。」國雄還得意的笑著。

「你這個人真無恥！」

「大哥我知道我錯了。你就幫我這次，一次。我永遠永遠記住你的恩情。你知道嗎？我總覺得你更像一位父親。」

「不要亂說話！」

吳新義回到家一算，國雄在那裡欠的債，和需要解決的費用，算算竟然把金魚的金飾全部賣了，還得賣掉一間房子。但是不動產的名份又是花天房的。為了了這一件事，新義先斬後奏，賣掉宜蘭北門的一間房子，才讓國雄在日本多混一

年，表示大學四年畢業。節子墮了胎，又把她娶回來。（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 201 至 202）。

到此，我們明白了，花國雄的行為表現和吳新義有對比映照的功能。顏之推說道：「夫風化者，自上而行於下者也。自先而施於後者也，是以父不慈則子不孝，兄不友則弟不恭，夫不義則婦不順矣。」（《顏氏家訓 治家篇》）。花國雄在日本「留學」的行為，還真的是「父不慈子不孝。」

(三)兄弟之愛

兄弟在孟子的文章中提到的是：「長幼有序。」（《孟子 滕文公上篇》）。為人兄長者，有時候要代行父職。像花國雄對吳新義講「你更像一位父親！」那是吳新義能及時為它解決困難所致。由於同母不同父，他們相處的情形，同樣受到繼承權的干擾。那一次，花天房死後，吳新義去為母親吳黃鳳做八十祝壽，被花國雄拒絕了，為了土地，花國雄幾乎是冷血的！黃春明寫道：

「阿爸，你怎麼這麼說？你明明知道我們不會這樣做。」阿水說：「天快暗了，回羅東的班車只剩下兩班，」

新義一聽，心急的跪在花家門前、猛敲打門板：「我不管！你們花家如果不讓我見我的老母一面，我要在這裡跪到死。」

阿水他們想把新義扶起來。他不肯起來。花家過去，在當地因為有一點財富也算有點頭臉，所以國雄為了面子，開了門出來，目的是要向紛紛圍觀過來的人解釋。他對新義說：「起來起來，我們受不起。雖然你我同母不同父也算是我的大哥。起來起來。」新義有點高興，以為對方答應了，並且還承認他叫大哥。那知國雄話還沒講完。新義伸手想握住這位算是大弟的手，他把手移開，又把話接上去。「你免來這套，提籃假燒金。你知道黃鳳我的老母親外家那一頭，因為丁絕，有一筆一甲多的土地在茅仔寮，由伊來承受，你就要來替伊做生日，」

「你到底是在講什麼？」新義一時反應不過來，不過覺得全身的血液都湧到頭上來。

「我講什麼？我講你鯽魚仔釣大鯽啦！講什麼？」(《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 191 至 192)。

兄弟為爭奪財產反目，新聞報導太多了，我們不必多提。但是，在本篇故事裡，花國雄顯然誤會吳新義的意思。其實，論輩份吳新義是長兄，又是吳黃鳳在當地所生，花家兄弟怎麼不怕呢？13 年之後，才在電話中向吳新義說是誤會，其實也是誤會。但是當時的花國雄怎會拒絕大哥為八十歲的母親祝壽呢？

(四)母子之愛

本篇故事中的吳新義可謂「大孝子」一個。我們分成三個層面來論述：

1. 慎終追遠：當在電話中花國雄說吳黃鳳要回來和他一起住，他的兒子阿水和孫子明德都有一些顧慮，但是，吳新義的決定是這樣子：

「阿爸，你真的要把阿媽帶回來跟你住嗎？」阿水有些顧慮。

「你們說呢？」吳老先生反過來問大家。看看沒人能回答這問題時，他說：「我知道你們很難做決定。對我來說，這個問題很簡單；我是伊兒子，伊說要回來跟我住，我只有說好。並且你們再想想看，伊現在不知道自己是住在誰家，在那裡？所以找到我，一心想回來。我想麻煩一定有，可是誰叫我是伊的孝子？」

「其實我們也不是反對。如果照顧母親也是子女的責任，他們花家不應該在這個時候才把阿祖送回來給你照顧。說難聽一點，你也欠人照顧。」當老師的明德說。

「沒問題，走一步算一步。往好處看，我們吳家是大團圓哪。今天重陽節我們拜祖先，吳家的祖先都回來了。你們大大小小也差不多都回來了。我的母親，你們的阿媽也好，阿祖、阿太也好，今天都連絡上了。這不是大團圓？」吳老先

生顯得很愉快。「我們吳家的祖公仔，還有我的牽手你們的阿媽有靈，才會在今天把我們湊在一起。」(《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 208)。

吳新義的孝順可用曾子的話做解釋：「慎終追遠，民德歸厚矣！」《論語 學而篇》

2.知父母之年：吳新義雖然被花天房趕出家門，但是，他時時刻刻記住母親的生日，又要為她祝壽，盡人子之孝。孔子說過：「父母之年，不可不知也；一則以喜，一則以懼。」《論語 里仁篇》，花家大門對吳新義而言，是形同隔世一般的隔絕，但他時時記住老母的生日，希望及時盡孝。

3.勞而不怨：孔子在 里仁篇 又說道：「事父母，幾諫；見志不從，又敬不違；勞而不怨。」在吳新義身上，他對老母親沒什麼好幾諫的。他知道吳黃鳳改嫁給花天房全是為他好，雖然事與願違，但是，他心理明白，吳黃鳳的悲慘也是他的悲慘，在晚輩的眼中是：「老父親思念母親之情，是晚輩他們從小就耳聞祖母是怎麼養育父親，也目染父親為了祖母在花家不受欺辱，做了多少的忍讓和犧牲的。」(《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 191)。

二、圖式之美

這一篇的圖式之美，因為重陽節，有冬山河上游的河岸放風箏比賽，而且吳新義全家大團圓。當板橋的弟弟花國雄電話打來，吳新義被他的大兒子阿水叫他去聽電話，從大媳婦阿雀那邊接過電話開始。故事被劃分兩種時間在進行：在吳新義家內正廳所進行的是心理時間，敘述長達半個世紀的辛酸往事；正廳以外放風箏比賽所進行的是物理時間，隨著主持人麥克風說話的次數，我們把這種一次又一次的重現當做是「節奏」；在正廳所進行的心理時間長達六、七十年的血淚往事，總是以「預言」的聲調在進行，進行這種聲調的有兩種歌聲：一是吳新義寬容仁慈的延展性；另一個是花家的邪惡之心！在本篇的故事中，少了邪惡的

激盪，故事將很難再進行下去。所以，在最後吳新義到板橋花國雄家要接吳黃鳳回宜蘭，他發現花國雄與節子夫婦照顧吳黃鳳還照顧得不錯，並當面向他們說謝謝，故事進行到這裡，花國雄的轉變也許受他的妻子節子所影響才趨向善的？但可以肯定的一點：邪惡的化身花天房已死去 13 年了！

善惡二元對立，在本篇故事中卻交織一個家庭人倫的憂傷歷史。雖然，到最後故事中的善的力量增強了，善的力量有掩蓋邪惡心靈之勢！但是，黃春明在故事的末尾所要表達的絕非是陳腔濫調的正義戰勝邪惡，他的救贖方式是另一種聲調——他唱出的是「鄉土」的歌聲。在詮釋本篇 最後一隻鳳鳥 的圖式之美，我們分為花天房、花國雄和吳黃鳳三個人三個層面來詮釋：

(一)花天房的層面

花天房在本篇小說雖然已作古了 13 年，但他的重要性不容置疑，沒有他，本篇小說的美學面會變得很微弱，失去許多光彩。文學內容的承載量不一定要善，因為文學也是一種藝術，或者說當今世上最複雜的一種藝術！邪惡之心自然也應包括在文學藝術之中。同時邪惡有助於小說情節的進行。佛斯特論道：「通常邪惡在小說中都是較弱的一環，它不是僅被視為行為的不當就掩映在神秘氣氛中。對大多數小說家而言，邪惡祇能表現在性行為及社會層次上；或者，邪惡祇是一種面目模糊之物，因而以特殊的形式加上詩意的暗示才是適當的表現方法。他們少不了邪惡，邪惡對他們是一種恩慈之物，因為它的存在可以幫助他們小說情節的進行。」⁶⁴

在 最後一隻鳳鳥 中，花天房所表現出來的邪惡計有：

1.性行為：貪癡於吳黃鳳的美色。在吳黃鳳 93 歲時只記得前半生的失智情況

註64：同註 1，頁 127。

下，說她的丈夫吳全其實是被花天房毒死的。雖然不是很可靠，但頗有「暗示」作用。人為性，所謂的姦夫淫婦，殺人奪妻奪夫是有的：像《金瓶梅》中潘金蓮和西門慶，武大郎不是死得很冤枉嗎？對一個庸俗的男人而言：在性行為方面，一個老婆是不夠的。尤其有錢有勢的男人，三妻四妾，也當做是家常便飯！故事中的花天房他們搬到板橋之後，他的色心並不改變，很快地就在樹林鎮養了一位叫烏肉的女人！在這件事之前，他先把吳新義趕出家門，亦證明了惡棍之精明。

2. 社會層次上的暴力行為：對一個家庭來說，家長代表了一家之主。在農業時代，實乃封建時代父權極致之延續。像花天房的時代，其實仍是父權極致延續的時代。他對吳黃鳳沒有愛只有肉慾；他對吳新義同樣沒有愛但有的是予取予求的暴力：不給錢就打；而吳新義考慮到老母親的處境，他總是給花天房錢。可是，他也時常被花天房修理，幾乎一看到他，吳新義就害怕。吳新義的長子阿水記得很清楚，黃春明寫道：

「阿爸—阿爸—！」有一天早上，讀高一的阿水到車站搭火車通學。他從台北來的下車旅客中，看到比人高出一個頭的花天房時，他倒轉頭匆匆忙忙的先跑回家，未進門就叫嚷著。大人在屋裡聽到小孩子這般驚叫，自己心裡也著了慌，慌得有點莫名的生氣的叫罵出來。

「無啊，你是狗幹到了是不是？叫那麼大聲！」

「阿爸，花天房又來了，你緊走！」經阿水這麼一說，家裡一團忙亂，在餐桌上吃稀飯，準備上學去的一桌小孩，也沒心吃飯，幾個小的被勾起過去的經驗嚇哭了。

「緊走！跑到外頭去。快，不要找皮帶，褲子先用手擋一下。」吳太太說。

「不行，出去會被看到。我上樓拱躲到柴堆後面。」他一邊說，一邊把斜靠在牆壁上的梯子翻過來，梯子的頂端就跨在樓拱口。他急著爬上去，然後他一邊很費勁的把梯子拉上去，底下太太幫忙往上推。梯子才收上去，外頭逆著光，一個高大的黑影已經踏進門了。

「彼箍死人義仔在那裡！給老子爬出來！」花天房目中無人，如入無人之境。新義的妻子金魚，帶一群孩子擋在門內，輕聲哀求著說：「義仔透早就出去了，拜託你不要再打他了，他不堪再打了。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 183 至 184）。

「幾個小的被勾起過去的經驗嚇哭了。」誰說要表現「暴力美學」非要流血或拳腳相向不可呢！光憑這句話就把花天房的兇殘和泯滅仁慈的行為表現得淋漓盡致。

花天房的行徑最後還是被鄰人化解了。他之所以很蠻橫，那是他自認為是吳新義的父親之故！論輩份，花天房是吳新義的母親吳黃鳳所改嫁的老公，也算是「父親」！

在父權強盛的時代中，父親的淫威有時令人難以想像：他們以為父親打兒子也是天經地義的事。

在本篇故事裡頭，不只是吳新義怕花天房，連花天房的親生大兒子花國雄也很怕他。吳新義到日本為花國雄解決困境時，花國雄對吳新義說的話：

「大哥，你千萬不要讓父親知道。我們再花一點錢我可以弄到一張文憑，回到台灣我就可以賺錢了。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 201）。

「大哥我知道我錯了。你就幫我這次，一次。我永遠永遠記住你的恩情。你知道嗎？我總覺得你更像一位父親。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 202）。

一個浪子在他無恥的時候，有時候，也會講出他內心的話。

在我們論述的前面的所有章節裡，到目前這篇 最後一隻鳳鳥 為止。黃春明總算給我們寫出這麼一個惡棍型的老人，使人覺得蠻新鮮的。

(二)花國雄的層面

花國雄的五位兄弟都不是什麼好東西。在這篇小說中唯獨現身的花國雄，同樣在「邪惡」的化身花天房的汙染下也有他的行為表現；至於日後照顧老母照顧得不錯，這種心靈上的改變是很神秘的，但花了幾十年的時間，才有某種程度上的變化。

由於花國雄的緣故，本節的圖式之美也牽引出吳新義和金魚夫妻真摯感人的一幕！所以，在花國雄這個層面，我們再細分成三個小層面來解釋：

1.假留學：花國雄到日本留學，其實是去日本吃喝玩樂泡馬子的，一玩就是四年。但是，錢從何而來？花天房？花天房一定會想到吳新義的。所以，花國雄在日本所花的錢，絕大部份是吳新義夫妻一再地支助他。這一對夫妻在夜間私語，有其動人的一幕，黃春明寫道：

金魚從新義的手中抽出雙手，反過來把丈夫的雙手合在一起握著。她輕輕的將額頭壓在他的頭蓋骨說：「我能嫁給你這款的人，是我前生世修來的福氣。世間要找到像你這款人，可以說少之又少。但是好人做到底也是要有一個程度。你也知道，你後父花天房在樹林那裡，也養了一窩七八個頭嘴；那裡，這裡，還有我們自己都是靠你這個吳新義。說你是三頭六臂，但是現在開始你漸漸堪不起。蠶仔小的時候，幾片桑葉就可以養牠三、四十仙，等牠長大要織繭之前，你摘桑葉摘也來不及讓牠吃。同款，你義仔一個人這樣下去，骨頭也會被嚼了。天房打你，你就給錢」

新義越聽心越酸，不只淚水，鼻涕也淌下來。「我是希望他拿了錢，就不要打母親。」

「這我都知道，特別是你的事，都會遷怒到老母的身上。」

「我們的母親真可憐啊！」說著泣成聲來。

「好了好了，不要讓小孩子聽見。天打灰了，你整晚沒睡，躺下去睡一兩小時。我要起來煮稀飯，小孩子要上學了。」

新義倒不是聽金魚的話，他躺下去用被蒙著頭，在被裡哭起來。金魚拍拍被把一口氣嘆得長長的，長到幾將氣絕。（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 197 至 198）。

2. 爭財產：事隔三十年，花天房死了，吳黃鳳 80 歲時，吳新義至板橋要為老母祝壽，但被花國雄拒絕了。理由就是那一甲地，吳黃鳳繼承了一甲地，花國雄是虎視眈眈的，他哪能容許吳新義接近吳黃鳳，這蠻符合他從年輕時代就愛花錢的性格！

3. 心靈的轉變：花國雄與節子夫婦能把他們的母親照顧得不錯，因素是多方面的；但與罪惡的巨靈花天房的去世佔有很大的關連。其次，他曾受惠於吳新義，又發現吳新義真的不是為了那一甲地，才為母親祝壽；也許他受了日本老婆節子的影響？但他總算有改變。依常理而言：一個八十以上的老人，子女如果不好好孝順，有的不用一年的時間就差不多了。又何況多活了 13 年！當吳新義至板橋花國雄家看他的母親吳黃鳳，「吳新義走近去，站在吳黃鳳的正背後，他看到母親的背，也看老母親的正面。正好他昨天向家裡的人說的，他相信伊一定還很好看。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 212 至 213）。

這表示這 13 年來，吳黃鳳受到不錯的照顧；否則，一定會很難看，搞不好像一位巫婆！

(三) 吳黃鳳的層面

吳新義決定至板橋帶他的母親吳黃鳳回宜蘭侍奉，故事又換回物理時間進行了。在心理時間所進行的是一種善惡二元對立，最後善佔了上風。但在心理時間的吳黃鳳她也不堪了，因為長久以來受著花天房的無形有形的欺侮，她的智力趨向遺忘痛苦這一邊。在物理時間所進行的已非善惡二元對立了，而是吳新義必須去接受吳黃鳳；因為吳黃鳳想要回宜蘭，大概從花天房搬去板橋那一刻起，在潛意識裡頭早就埋下了！她好像只記得她的兒子吳新義的名字，她要來接她回宜

蘭！她只記得很久以前的吳新義和欺騙她一輩子的花天房！救贖的方式就是擁抱故鄉。黃春明寫吳黃鳳像一位小女生，天真地想要回宜蘭故鄉，這就是鄉土之愛。黃春明說過：「人在青春期難免迷失變壞，但如果懂得真正去愛自己家鄉，再怎麼壞，終究會被土地喚回的，因為土地就像母親一樣。」（《放生 空氣中的哀愁》，頁 247）。黃春明寫吳黃鳳自己走出門的情形：

「好，你們說會叫我的憨義仔來帶我回家，結果騙我，隨便叫一個人就要帶我走。我才不傻，我被花天房騙一次，我已經學聰明了。沒人帶我回去，我自己也會回去。我一出去叫手車仔帶我到渡船頭。到了渡船頭，渡公蘇慧槌就會用船帶我到菜瓜棚下，前面那一塊竹圍裡面，就是我們家。」她看裡面沒人理她，因為電視聲音開得很大，沒人聽見。她又叫：「頭家啊，真多謝，真勞力，我要回去了。」說完，她打開門，就往車水馬龍的街上走出去了。（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 217 至 218）。

由善惡二元的描述至故鄉救贖，故事亦到此結束。

三、老人形象

有父母在，做子女的不可言老。所以本篇的老人形象只剩花天房和吳黃鳳。但花天房已死，就由吳黃鳳做代表了。歸納如下：

- (一)情志上：為兒子溫飽，不惜改嫁；為兒子能犧牲一切，晚年懷抱鄉土。
- (二)身體方面：失憶嚴重。
- (三)知識上：水平低，在日據時代沒讀什麼書。
- (四)母對子的態度：是無盡的愛。即使對和花天房所生的花國雄他們也一樣好。

第五節 售票口

64 歲的黃春明，在《放生》中他為老人做見證的最後一篇 售票口 ，一九九九年六月發表於《聯合報》副刊。

故事是這樣的：八天前火生仔想來替兒子春木買車票，但是久年的咳嗽奪走他的命；老里長旺基很早就來排隊買車票；可是，已經有一、二十位老人比他更早到，他又回去了，心臟病發作死亡；七仙女飯店的老闆也來買車票，先前派人拿一張小椅子來佔位置，等他人到之後，發現小椅子被踢得四腳朝天，滾到牆角那邊。這位肥胖的老闆就想插位，於是擠呀擠，大家都不讓他插位。七仙女老闆最後好像羊癲瘋發作，癱倒在地，口吐白沫，一命歸西矣。本節照往例依序(一)思想觀點(二)圖式之美(三)老人形象詮釋本篇 售票口 。

一、思想觀點

本篇 售票口 是黃春明自 1986 年 3 月 現此時先生 發表老人系列作品的最後一篇。從 1986 年 3 月至 1999 年 6 月，又過了 13 年 3 個月。這期間作家一邊在為老人做見證一邊突破自己的創作技巧。當然，他也認真冷靜地思索老人的問題，並試圖尋找出正確的答案。本小節擬從社會變遷的影響和教育問題兩個層面探討本篇的思想觀點：

(一)社會變遷的影響

我們曾在「死去活來」的論述中，提到社會變遷會對人的性格和各種價值觀念造成很大的衝擊。人也會產生某種程度的疏離感。尤其對於一個四代或三代同堂的家庭來說，社會變遷無形中在摧毀這種家庭結構。僥倖存在的，我們在「死去活來」也說過了，那些內外孫好像和粉娘之間不怎麼熟悉，即使第二次粉娘彌留時，他們竟然會擔心粉娘會不會再醒過來！那也是一個生命呢！而且也有血緣關係，人何以變得如此冷酷無情！

因為，改變舊有農業社會最主要的因素：就是生產力的改變，一個人的工作量遠不如一部機器的工作量，在這種情形，人的競爭與工業革命同時平行發展。不只是人與人之間產生某種隔閡，家庭結構也跟著生存與發展慢慢在解體。等到大家都發現之後，卻已經來不及了。

以今天台灣的居家百姓，能三代同堂以上的家庭，其實不多，而是小家庭最多。黃春明的「售票口」為《放生》中的最後一篇，他一定思考過這個問題，他在為老人做見證的時候，他發現基本問題之所在，他說：「這些老者，當他們年輕時，上有高堂，不必去學校接受知識的洗禮，就自然知道對父母行孝；下有子女，再貧困的年代，也咬緊牙關把子女養大。這種現象當然有部份歸咎於個人忘恩負義的不孝行為，但整體觀察起來，這和現在社會結構的轉變有很大的關聯。」（《放生——空氣中的哀愁》，頁 243）。

結構是相當複雜的，但最基本的原因還是生產力的改變。隨著時代的變化，各種生產力（含科技）也在變化，年輕人為生存發展，還有結婚生子，養育子女多方面的考慮，為了生存找有發展的地方，其實也是人性使然。總不能留在鄉下當農夫吧，現在的農夫就是因為生活困苦才會走上街頭的。

在本篇「售票口」中，黃春明藉由退休的小學校長說出了時代不同的重點，他寫道：

「人的眼光要放遠，要有世界觀。只有這樣，你才能看清楚發生在你身邊的，

或是發生在你身上的大大小小的事情，」想了想，「對了。才不會大驚小怪、叫什麼時代變了、天地顛倒反了。」不管辭是否達意，這樣的話語，讓他覺得冠冕堂皇，四平八穩。也因為如此，就算聽不懂的人，也只好敬畏他。（《放生 售票口》，頁 234）。

另一個問題也來了，就是生產力的不斷在變化，年輕一代人不得不在都市奮鬥；但逐漸年老的父母是否有意識適應新的生活環境的必要。這個問題，早在 1967 年《溺死一隻老貓》中，就埋下了伏筆了，阿盛伯對抽水馬桶適應不良，強忍一包大便由台北趕回來宜蘭清泉村解決，那是何等堅持百忍的事：「但是由他對抽水馬桶的陌生和隔閡，當晚他肚子裡逼著一股內壓回到清泉，一進門連話都沒說就直衝到豬圈裡的茅房」（《莎啞娜啦再見 溺死一隻老貓》，頁 194）。

這也反應出老人家適應都市生活的問題，又豈只是適應馬桶而已。現在老人在全台各地的鄉村成為一種特殊的社會現象，完全把責任推給做子女的是不公平的。事實上，我們的孝道觀念已有幾千年之久，不是一個社會變遷就能摧毀殆盡的。有許許多多的子女，也很盼望他們能留父母在身邊，多加照顧。然而，鄉村與城市生活環境完全不同，舊有的觀念與新觀念之間又存在著矛盾與衝突，也有很多老人選擇留在鄉下；至少，他們有一些老朋友，有共同的話題得以消磨時間。本篇《售票口》黃春明也寫出這些老人的心理，他寫道：

「說一樣米飼百種人，一點也沒錯。老校長家的超博士也是孩子，進財仔家的阿兵哥也是孩子，剛才擔蝦仔趕早市的年輕人也是人家的孩子。唉！」金池說完了嘆了一口氣。他最近和老伴才從美國回來，原來計畫在加州老三那裡住一個月，然後再到德州老四那裡住一個月的。沒想到兩個禮拜不到他們就回來了。回到台灣又不敢一下子就回到宜蘭老家，預定在台北的孩子家，最起碼也得住上一個月。那知道，連台北兒子家也沒法讓二老住滿一個禮拜。硬著頭皮回到鄉下，見了朋友和鄰居，只說是老伴水土不服。其實，到了那裡和他們想像的全不一樣。簡單的說他們是痛心哭著回來的。（《放生 售票口》，頁 238）。

的確，有些老人家依靠在都市的子女，他們有的是真的痛心哭著回到鄉下的。這是兩代人的共有的問題，只要是親情人倫，講誰是誰非未免過於武斷。結構性的問題，是時代變遷所至，英雄豪傑都無力挽回，況於一般凡夫俗子！黃春明藉著老校長講出老人的悲情，因為，連黃春明本人，他也在做老人生涯規劃了。作家寫道：

「我們還活在這個時代，這個時代是年輕人的時代，也是我們的時代。」老校長又要說教了：「觀念。觀念最要緊！」（《放生 售票口》，頁 238）

(二)教育問題

面對時代所帶來的巨大變遷，教育的重要性相對地提高。我們今日的社會各種不好的一面，固然和傳統的價值觀念有關；然而，適應一個新時代卻和當前的教育問題有關。那時候，我們的社會環境由農業轉入工業時代，我們的教育制度一方面以培養科技人才為主要；另一方面就是政治宣傳。如今，經濟上取得成就；可是富而好禮者卻不多。趾高氣揚的有錢人，他們認為有錢就是大爺，大學教授對他們來說只是替他們提皮包的罷了；而政治環境更糟糕，政客所爭的往往是政權；而非以全國百姓的福祉做優先抉擇！基本上，台灣的浮夸是教育問題所產生的。因為，在教育政策上一開始就缺乏深謀遠慮，所以，我們的老百姓普遍缺乏人文素養。其實，良好的人文素養，同樣會受社會變遷的衝擊；但是，會維持一個最低限度，不至於更加惡化下去。

「歷史研究」(A Study History)的作者湯恩比(Arnoid J. Toynbee,1889-1975)曾經以「回應」與「挑戰」指出我們歷史的變動與創新。而這一切在教育的啟示有其重大的意義，他指出未來教育的三大知識，這是我們所要深思的，他說道：現在每一個活著的男女老幼，都是生活在一個面臨兩個極端問題的世界中，要麼學習共同生活，不然就只好在太陽系中眼看它種族滅絕，人類整個種族或其成員，

都不能無視於目前人類所面臨的境況，我們若不想毀滅自己，就得面對它，要面對它應付它，我們就得先了解它，而要想去了解它，就等於說我們每一個人，必須對至少三種博大的知識體系，要有多多少少的認識，這三者就是：非人性的知識，關於人類本質的知識，以及對自有人類歷史以來，所創造過、傳遞過、修改過，和摒棄過的局部而短暫的文化——有些比較原始，有些比較高級——的性質和歷史的知識。正式教育的最起碼工作，在今天已經是一項可觀的工作，每一個孩子都必須經過一段正式與非正式的嚴格教育，才能成為我們新世界中有用的公民⁶⁵。

誠如 售票口 中的老校長的那句話：「觀念。觀念最要緊！」

二、圖式之美

本篇 售票口 的圖式之美，是在當天的物理時間進行下，由三位老人先後死亡所交織生成的。這三位老人我們確定他們都死了，是在 售票口 最後的三行字：

第八天後是農曆的好日子，鄉裡有三處路段的路中間，臨時豎起牌子，上面寫著「告別式，車輛請改道」。那一天的清晨近五點的時候，火車站售票口前的老年人，都在談火生仔、老里長和七仙女的事。說他們的子女都回來了。（《放生售票口》，頁 240 至 241 ）。

詮釋本篇圖式之美，亦依次分為火生仔之死、老里長旺基之死和七仙女之死三個部份論述之：

註65：湯恩比(Arnold J. Toynbee) 歷史回顧看教育 (Education in the Perspective of History)，這三大知識之一的非人性知識，就是指理工科學。人類本質的知識範圍有人類學、心理學 等屬於人文科學的部門。湯氏希望我們的教育能平衡發展，而且，提高教師的地位。他的文章收錄於 Plato 等著，廖運範譯：《教育的藝術》，台北市，志文出版社，1990年 8月再版，頁 165 至 190。

(一)火生仔之死

火生仔之死被安排在本篇「售票口」的前面，直至被送往醫院急救為止。在文章的末尾，我們才知道他真的死了。在不滿六頁的描述中，火生仔與玉葉倆為老夫老妻身體狀況並不怎麼好，而且他們的兒子孫子都在外地。火生仔擔心他們回家探親之後要回北部，坐火車會沒有座位，或者說一旦沒有座位，子女們都不回來了。黃春明曾說過老人的心境：「台灣社會變遷很快，與我父執輩同一代的老者，往往被留在台灣某一處的山區或鄉村，終日期盼子女能抽空回來探望，無奈晚輩總有千萬個無法返家的理由。於是有的老死無人知，直至屍體發臭；甚而有的屍首還被狗給吃了。」（《放生 空氣中的哀愁》，頁 242 至 243）。

黃春明在描述火生仔夫妻，體驗死亡時刻，他是正面的，面對現實的，不像「北門街」的阿塗神經質地往火堆衝；也不像「溺死一隻老貓」的阿盛伯脫光衣服跳泳池殉其所道；也不似「現此時先生」的主角現此時，三言兩語就結束了。在本篇「售票口」中，黃春明體驗生老病死的層次，有他別緻的一面，他寫道：

玉葉用破風箱的聲音說：

「我看，不要去了。等天亮我打電話給他們，說沒買到票。要不要回來，隨他們。你不要去買票了。外面冷死人。」

「苦他沒時、時間回來，你卻。」咳嗽由不得火生仔說完，又咳了。心裡很惱怒。

「叫你不要開口說話，你偏不聽。」老伴移身過去拍他的背。他一時覺得此人嘮叨得討厭，把身體一扭，閃開老伴的手，表示不讓她拍，不稀罕她的關心。為了賭氣，那知道這麼一扭，腰閃了，整個人像觸電，中了定神法一樣，僵在那裡動彈不得。但是咳嗽不停，每咳一聲，全身就彈一次，每彈一次，閃腰的地方就疼痛得不得了。火生仔癱臥在冰冷的地上，除了腦筋由得他去生氣，身體的部分只有由它怎麼咳怎麼痛，根本就沒法抑制，連想叫苦叫痛都不能。整個人像一

隻被撈上岸的蝦子，一弓一鬆地彈動不已。老伴試著扶他，卻連動都不動。自己使了力氣，氣喘就加劇。最後她留了一點力氣叫救命。但是，不仔細聽也不容易聽清楚。她叫：「救、救 救人 」每一個字都得呼吸一次，並且呼吸又是那麼困難。（《放生 售票口》，頁 207）。

我們又會想到佛斯特的譏笑：「幾乎沒有什麼事物，小說不能從『日常死亡』中取而用之；也沒有什麼事物他不能就情況需要而想像出來。這座未知之門對他常開。假使他有足夠的想像力，而且不想帶給讀者一點什麼『死後』」的信息的話，他儘可與他的人物同入斯門。」⁶⁶

人生有生老病死，自然而亡也；小說有其小說法則，這一點佛斯特這位大小說家知道得比一般人還清楚。只要依小說法則進行，人物之死如同生老病死一般，並無不可。我們說《北門街》是一篇缺乏美感的作品，那是作者還算年輕，情節綁住了人物，乾脆放一把火燒掉一切的痛苦！黃春明似乎對《北門街》另一位自殺的年輕人「清池」這個名字還真的念念不忘，《瞎子阿木》中又出現了；在本篇《售票口》（頁 231），清池又回來了。

(二)老里長旺基之死

火生仔夫婦被送往醫院急救，生死難測。故事進到另一位老里長旺基身上，老里長的情況比火生仔還糟糕：他有心臟病，他沒有老伴了。他也要替兒子買車票，但清晨五點起床，並不是太早而是太晚了。因此，他到車站時已經有一、二十位老人在那邊等了。

在出門前，他彷彿聽到亡妻的叫嚷：「你這個生番，這麼冷再怎麼趕也得多穿幾件，泡一杯熱的喝一喝才出門啊」（《放生 售票口》，頁 228）。

註66：同註 1，頁 45。

到了車站之後，已經有人在談論火生仔他們二老。

老里長旺基的現身，我分兩個層面來論述：

第一層面：再一次經驗死亡，藉由對亡妻的思念，使老里長有時候講出來的話，旁人都不知道他在說什麼。黃春明用這種神秘的美感經驗，消除了老里長和老校長之間尖銳的對立。

第二層面：映照作用，這時候大孝子清池出現了，和現代老人當「孝子」呈現鮮明的對比。黃春明寫道：

「是他母親有福氣啊，小孩大了還能留在身邊。那像我們還得來這裡為他們排車票。」

「這個時代的孝子和我們那個時代的孝子不一樣了。這個年輕人是屬於我們那一代的孝子。沒了，沒地方找了。」

「是阿，到了這一代剛好反過來。什麼時候讓它顛倒過來都不知道。當知道的時候已經就反過來了。」說的人無奈的笑著，聽的人也一樣笑著。但是不管冒著這一天的嚴寒，或是雨天來車站排隊買預售票的老年人，沒有一個是不情不願的，並且還抱著深深的期盼。（《放生 售票口》，頁 232 至 233）。

現代「孝子」中還包括要到部隊探望兒子的一對夫婦！

在老旺基買不到票再回去之前，他又提到亡妻的話，我們不難明白黃春明在本篇 售票口 是以「死亡」在建立美感的：老里長的行為舉止，自然而然讓我們想到火生仔夫婦，他們被送至醫院急救都有救嗎？還是兩個人都會死？或是一個人被救活另一個人送至醫院前已無生命跡象！從火生仔夫婦到老里長旺基的描述，黃春明雖有面對現實的描寫，但真正死了的描述，還保持一定的神秘氣氛。

「死亡」已成為小說中的「節奏」—「節奏必須在適當的間隔，倚靠作者個人突發的本能才能獲至。節奏的效果非常高妙，不必對人物有所削切即能臻達，

而且他使我們對小說外的結構不至要求過份。」⁶⁷

的確，我們不能對這篇小說的結構過份要求。事實上，前六頁都在描寫火生仔夫婦，到他們被送到醫院急救為止。至此，可以獨立成極短篇來看。因為，以「死亡」為節奏，在此就有擴展作用，它必須聯貫統一，完成圖式之美。所以，在以後的描述中，真正死給我們看的人總要出現。

(三)七仙女之死

七仙女飯店的大老闆，他也是為買車票而來，他事先派人拿一張小椅子來佔位置，阿財告訴他排在第四個位子，介於丁財和文進之間。但沒有人會承認他有這種權利，早就把小椅子踢到牆腳裡面。於是，他們開始爭，黃春明寫道：

「喂，七仙女，你睡得暖暖的，然後找個椅頭仔一放就算排了隊。那有這樣的事。」老校長開了口，其他人也紛紛表示不滿。

「我、我們阿財，透，透早就來排了。」七仙女氣得舌頭打結。

後頭的人故意擠丁財。丁財和文進貼得緊緊的，肥胖的七仙女根本無法插隊。這時老人家像小孩，擠得好笑，貼緊也好笑。七仙女的嘴唇發黑了。沒一下子的功夫，腿一軟，整個人就癱倒在地上，口吐白沫，渾身痙攣顫動。

有人馬上向前要扶他。有人喊不能扶，要他躺著等救護車。候車室一時像螞蟻窩被打動，有往外跑，有往裡鑽的。等救護車來時，七仙女已經不再顫動了。（《放生 售票口》，頁 240）

七仙女真的完了，這篇故事也接近尾聲了。末尾，黃春明提到「第八天」，這是我們的風俗，人死後七天（頭七）過後，就是第八天了。火車站售票口前，這些尚在人間的「老孝子」所談論的三人是火生仔、老里長和七仙女。我們可以

註67：同註 1，頁 153。

明白：至少，火生仔得老伴玉葉被救活。其他三位老人則完成了小說圖式美所要求的聯貫統一性。高友工論述過：「很多的感性材料實是一個『連續體』如同一色彩的深淺有序，以至逐漸溶入另一色彩的領域。所以這個『連續體』即因我們分析組合的本能而形成像稜鏡後的分光的色彩，有它內在的次序和組織。」⁶⁸以死亡為節奏，就是本篇《售票口》內在的次序和組織。

三、老人形象

本篇《售票口》的老人有一、二十位，在整體上：他們都是現代的孝子。老的老，死的死；不過，我們還是選擇一個比較特別的老人為代表。那位退休的老校長，是我們分析過所有老人形象中知識層級最高的一位，本篇的老人形象就由他擔當。歸納如下：

- (一)情志上：望子成龍，望女成鳳，無怨無悔。
- (二)身體方面：沒有疾病。
- (三)知識上：思想開明，跟著時代在跑。
- (四)父對子：選擇了做現代的孝子，其兒子的成就讓他感到光榮。排隊買車票算得了什麼。

第六節 結 語

在論述完《放生》這十篇小說的老人形象。我們還是回顧一下我們所論述過的老人形象：

- 一、情志上：這十篇的老人，基本上他們的情志雖然愛家人，但由於某種程

註68：同註12，頁187。

度的疏離，他們對家庭的責任感好像被拋在另一邊。勉強只能期待：像《放生》中的莊阿尾夫婦根本無從去理解他們的兒子的獨立人格；《打蒼蠅》中的林旺欉也是一樣，他不知道什麼是危機就是轉機，表現得最好的反而是《售票口》那一、二十位老人，但在寒冷的冬天的清晨四、五點就起來替子女買車票，情何以堪！大體上，他們對子女和內外孫的關愛，都是永遠的。不過，特別一提的是《最後一隻鳳鳥》的花天房，他以惡棍型的姿態出現，在我們論述過的作品中絕大部份的老人都是善良的；但花天房的出現，讓我們覺得新鮮許多。

二、身體方面：病人一大堆，我們另做表格會更清楚些，如表一和表二。

三、知識上：在知識層級這方面，大部份的老人的水平依然不高。但有一位小學的退休校長，算是我們討論過所有的老人形象中，他的程度排第一。

四、長輩對下輩的態度：《瞎子阿木》中的阿木把女兒秀英打跑了，後來阿木向旁人認錯並做見證，他要讓秀英打回來。《最後一隻鳳鳥》中的花天房，對吳新義予取予求，又暴力相向。《老兵於九根手指頭的故事》中本來想嫖妓十四歲的蓮花，結果成為蓮花的爺爺。《現此時先生》中沒有描述到兩代人相處的情形。

《銀鬚上的春天》中土地公現身，哀孤單一人無親，傷既逝祖孫親情。在《最後一隻鳳鳥》中的吳新義其實已有 77 歲了，但 93 歲的老母吳黃鳳還活著的時候，他仍然是媽媽的孩子。大致上說來，《放生》中的老人對子女的愛仍然深刻無怨。此外，在夫妻感情方面，他們在困境中大多能互相扶持，情義真摯；除了那萬惡以淫為首的花天房例外。現在我們就以五篇為主，分別做二個表格歸納這些老人形象：

表一：

篇名 類別	現此時先生	瞎子阿木	打蒼蠅	放 生	九根手指頭 的故事
發表年代	1986	1986	1986	1987	1998
作家當時 年 紀	51	51	51	52	53
故事主角	現此時等人	阿木	林旺穰夫婦	莊阿尾夫婦	老兵
故事主角 年 紀	76	不詳	70多	70左右	不詳
故事主角 職 業	沒事做	不詳	沒有了	農	退役老兵
身 體 方 面	現此時：氣喘 性心臟病，其 餘有關節炎	瞎子	憂愁型心悸 病逐漸成型	莊阿尾：咳 嗽、感冒。 金足婆：耳 鳴、偏頭痛。	不詳
外表特徵		瞎子			少一根 大拇指
知識程度	低	低	低	低	不詳
居家生活	不詳	與女兒 住在一起	與老伴 相依為命	夫妻相依為命 等兒子坐牢歸 來	無家別
有無老伴	不詳	無	有	有	無
經濟條件	沒事做		陷入困境	還過得去	不詳
結 局	死亡	女兒和 別人私奔	憂愁度日	兒子文通 歸來	老兵病死，留 有遺書給蓮花
生 命 力	弱	弱	弱	還可以	弱
挫折容忍力	低 有的看得開	希望女兒 再回來	很有可能 崩潰	還可以	認蓮花 為孫女

表二：

篇名 類別	死去活來	銀鬚上的春天	呷鬼的來了	最後一隻鳳鳥	售票口
發表年代	1998	1998	1998	1999	1999
作家當時 年紀	63	63	63	64	64
故事主角	粉娘	榮伯和 土地公	老廟祝 石虎伯	吳黃鳳 花天房	退休校長 等人
故事主角 年紀	89		石虎伯 70多	吳黃鳳 93歲	火生仔 73歲
故事主角 職業	農	農	石虎伯農		
身體方面	老樹敗根	榮伯關節炎	石虎伯 輕度白內障	失憶症 頭殼有問題	火生仔：尿失 禁、關節酸痛久 年咳嗽 玉葉：氣喘病 老里長：心臟病
外表特徵		像土地公	白內障		
知識程度	低	低	低	低	小學校長 例外
居家生活	與兒子 在一起	不詳	與家人 在一起	住板橋 兒子家	孤單或夫妻 相依為命
有無老伴	早死	孤單	不詳	早死	有的有 有的早死
經濟條件	地主	不詳	勉強	小康	還好 有的不錯
結局	死去活來	土地公 也哭了	老廟祝 死亡	花天房 13 年 前死了，吳黃 奉失憶嚴重	死亡者：火生 仔、老里長旺 基、七仙女
生命力	弱	弱	弱	弱	弱
挫折容忍力	向子孫致歉	勉強掙扎	老廟祝死亡	失憶嚴重	服務子女

在這兩張表格中，就生命力而言：大部份的老人都呈現衰弱的現象。生命力的激揚在知識層級低的人其實和身體強弱有直接的相關。在《放生》中的老人，他們的身體狀況已經是老樹敗根了，所以，死的人還不算少。在討論《放生》以前的章節中，死去的老人有 北門街 的阿塗及 溺死一隻老貓 中的阿盛伯，但他們皆非身體狀況衰老病死！就前後的老人之死，《放生》中的老人死亡較接近現實老人的形象：自然病死，總是較自然一點。

第六章 結 論

論述完所有的有關老人形象的作品。在最後的結論中，我們將進一步檢討其中相異與延續的地方。畢竟，從黃春明1962年的《北門街》至1999年6月的《售票口》為止，老人形象的延續變化長達37年之久，黃春明又成長了37年，到《售票口》發表那一年，他本人也已經64歲了。社會變遷也歷經了37年，現在還在變。但不論怎麼變化：我們研究的主題卻和黃春明個人及他的作品相關。套用孔子的話：「溫故而知新，可以為師矣。」《論語 為政篇》。我們得回顧我們論述中所界定的重點範圍，溫故以知其變化之所在，所以，本章論述的重點必須回顧到思想觀點、圖式之美和老人形象三個層面來探討。

第一節 思想觀點的層面

我們曾經劃分的研究範圍：《放生》發表之前黃春明小說舊作中的老人形象及《放生》中的老人形象，所以，本小節就這兩個部份的思想觀點進行研究。

一、《放生》之前老人形象的思想觀點

我們回顧所製作的表格，我們發現到這五篇所論述過的小說，作家當年的年紀是 27 至 36 歲，也是人生中生命力最為旺盛的時期。作家當年創作這五篇小說，在這五位以老人為主角的身上，我們同時也感受到這五位老人有一股勁揚的生命力道，從作家的描述中散發出來，體力亦顯得充沛，即使那位在《北門街》中投火自裁的阿塗，其速度亦出奇地迅捷，這和他一大把年紀，終年行屍走肉的情況很不相稱。那麼，這五位老人，作家藉著他們表達出什麼觀點：

- (一) 北門街：作家藉由阿塗與清池的自殺，表達了窮人掙扎的痛苦情緒，好像窮到山窮水盡的時候，一死了之，等於「解脫」吧。雖然，我們會為他們父子自殺感到哀傷；然而，我們同時受到一股情緒所衝擊。《北門街》賣房子的故事，幾十年之後，又出現於《放生》之中，那時，吳新義賣房子救他同母異父的兄弟花國雄。黃春明寫道：「新義先斬後奏，賣掉宜蘭北門的一間房子，才讓國雄在日本多混一年，表示大學四年畢業。」（《放生 最後一隻鳳鳥》，頁 202）。
- (二) 青番公的故事：故事中的青番公生於日據時代，作者表達了部份鄉野傳奇的故事，這篇小說很有活力，為以後的創作埋下伏筆。
- (三) 溺死一隻老貓：這是一篇攻擊權勢與金錢雙重踐踏人性的作品，阿盛伯像個有正義感的小丑，又像個極度迷信的教棍；作家對他既批評又讚美，雖「快感」居多，卻是一篇有深刻思想的作品！
- (四) 魚：刻劃祖孫感情，是一篇成功的小說。
- (五) 甘庚伯的黃昏：這篇作品在抗議「美國荒謬，日本無理！」是為保釣運動

而作的，同時也表達了深刻的愛。

二、《放生》中老人形象的思想觀點

《放生》中計有 10 篇小說，從作品發表先後共計 13 年之久(1986-1999)；黃春明由 51 歲邁入 64 歲了。台灣社會也由傳統的農業社會進步到資訊科技時代；社會的變遷也導致價值觀念的改變。黃春明仍然是黃春明，但閱歷更深，思想更為成熟的他，在創作老人形象的思想觀點和《放生》之前的思想觀點又有何不同呢？---

- (一) 現此時先生：作家刻劃了一群老人，他們和家人有某種斷層，只有老廟老貓老狗陪他們；作家發表這篇作品已經 51 歲了，對於生命的體悟想必更為深刻，所以，也表達出一種人生如夢的感慨。
- (二) 瞎子阿木：作者藉由父女關係，表達了老人缺乏家人照顧的一面。但作家並不批評這位女兒，因為她算是孝女！父女這一人倫，是很新鮮的題材！也許黃春明認為現代社會中的女兒比兒子還來得孝順！
- (三) 打蒼蠅：這一篇小說和 北門街 那篇有映照作用，作家對病態的富裕社會進行批判；在人生悲劇意識的體驗上沉鬱蒼茫，是一篇了不起的傑作。
- (四) 放生：擴大了 溺死一隻老貓 抗爭範圍；在父子之間、老夫老妻之間的感情都有細緻的描繪。為環保而抗爭是過去所沒有的，抗爭的主角由年輕人來擔任。
- (五) 九根手指頭的故事：藉由雛妓蓮花和老兵的故事，表達無家之別的同理心！
- (六) 死去活來：作者表達了社會變遷之後，過去多子多孫多福氣，一片水乳交融的情感已不復存在，而疏離得嚴重，做孫子的甚至會擔心老

祖母再活過來，而使他們白跑一趟。

- (七) 銀鬚上的春天：發表這篇作品時，黃春明已經 63 歲了；他表達了對舊日農業社會三代同堂祖孫親情的思念，像是一首輓歌。
- (八) 呷鬼的來了：由二位老人為主角，表達了人文源頭的重要性。這篇鄉野傳奇的神秘經驗和 青番公的故事 中的青番公那時代，有著繼承與創新。
- (九) 最後一隻鳳鳥：這篇作品，最後表達了以鄉土為救贖的思想，在父子、夫妻、母子、手足等方面的愛也有深刻的描寫。本篇大抵集合了善惡二元論的思想。
- (十) 售票口：由一群老人在寒冬清晨四、五點起床為返鄉探親的子女買火車票的情形，作家表達了時代變化之後，觀念隨著時代走，人也許會活得比較快樂。

比較：在《放生》中，作家所表現的思想觀點和過去的作品，就是有少部份相似，但也能創新。在《放生》中的人生體悟，哀憐無家之別，批判病態的富裕社會，鄉土之救贖，親情之疏離，現代親子觀，這些都和過去的作品有所不同；社會變遷前後同樣以老人為主角的作品，其思想觀點竟有如此之差異！

第二節 圖式之美的層面

就以這十五篇以老人為主角的小說，我們還是劃分成《放生》之前和《放生》中老人形象的圖式之美來討論：

一、《放生》之前老人形象的圖式之美

在接受蔡詩萍的專訪中，黃春明說起他年輕時代和上了年紀後，創作時的不同，他說：「過去和現在的作品固然有所不同，但不一定是超越，年輕時的創作彷彿泉湧，一氣呵成的感覺很好，那正是生命力的表現。不過，當時的創作中個人的感性較多，不似年紀大了，懂得將情感收斂壓制，且不煽情，多留給讀者一些想像的空間。」（《放生 空氣中的哀愁》，頁 244）。他這麼說，其前後小說創作的美學層面是否有所不同呢？我們還是回顧我們所分析的作品：

- (一) 北門街：這篇小說的美學層面是「快感」罷了！窮人想賺更多的錢，歷經失敗，然後父子因賣房子還債起衝突，結局是夢碎人亡。
- (二) 青番公的故事：這篇小說有著日據時代的鄉野傳奇，也有青番公老年的生活寫照。筆調上快意奔馳，給人快感享受；各部份調和的相當均勻，很有美感。這篇小說有預言性質；為以後《放生》創作留下伏筆。
- (三) 溺死一隻老貓：這篇小說的美感呈現過於薄弱，反而快感居多，但它內在的聲音，是一篇偉大的小說。
- (四) 魚：由「物感」進入「心感」的美感歷程，美感來自於因果關係（情節）自身。成功的地方是作家採取制約手段，簡潔而深刻。
- (五) 甘庚伯的黃昏：這篇小說的敘述技巧相當高明，但各個層面都能聯貫統一，美感呈現出共享一切不幸的偉大之愛，也是台灣人民苦難的象徵。

二、《放生》中老人形象的圖式之美

我們進一步來看從黃春明 51 歲起，他所經營的圖式之美是美感多還是快感多？—

- (一) 現此時先生：虛與實的層面都能統一，寫作技巧已到自然境界，呈現出虛實人生的美感。
- (二) 瞎子阿木：以「節奏」做為聯貫統一，呈現出一種形態之美。
- (三) 打蒼蠅：以「張勢」為「美感」，提煉至蒼茫無盡的悲劇之美。
- (四) 放生：以田車仔統一了三個圖式層面：夫妻之間、親子之間和惡質的政治環境。
- (五) 九根手指頭的故事：雛妓與老兵相聯貫成無家之別。
- (六) 死去活來：以死去活來為「節奏」做為聯貫，擴展形態之美。
- (七) 銀鬚上的春天：實的榮伯是一個層面；虛的土地公又是一個層面；實虛相聯，哀逝祖孫親情。
- (八) 呷鬼的來了：聯結了三個超現實的圖式。
- (九) 最後一隻鳳鳥：圖式層面複雜：有夫婦之間、親生兒子與非親生兒子、母與子、同母異父之手足，這幾個層面都和家庭人倫有關。
- (十) 售票口：以上三個老人之死為時序節奏，圖式的聯貫亦建立以此形態美之上。

比較：同樣以老人為主角的作品中，《放生》之前的圖式之美比較單調，大都集中在某一個設定的主題意識之上；即使是青番公的故事，聯結了日據時代青番公與其祖父之情，和現在身為祖父的他和孫子阿明相處的情形。在家庭人倫上，《放生》中有的篇章，其圖式層面較為複雜。其「美感」表現上也有所差異，最大的不同點是：《放生》中所表現出來的美感，人生價值比

較高。這應和作家的人生閱歷，思想成熟有絕對的相關！所以，在《放生》中，透射出一絲絲的哀傷之美。

第三節 老人形象的層面

在前面各章節的論述中，我們以老人在其家庭社會所扮演的人格特質做個扼要的歸納，現在，就我們所歸納出的幾個重點再進一步分析比較：

一、情志方面：(一)從親子方面而言：這些老人們所表現出來的沒有什麼不同，他們都希望自己的子孫都有成就，表現出濃厚的感情，並沒有因為社會變遷之後，那種天下父母心的信念也跟著改變。有一個例外的老人是花天房，他對非自己的婚生子女吳新義就不相同，但那只是個例外。

(二)從生存意志而言：在《放生》之前的老人中，有阿塗和阿盛伯二位老人死亡，他們的死亡是出於個人的意志，尤其是阿盛伯的自殺，超乎我們的想像！但在《放生》中的老人，他們屬於老化病死，較為自然。

二、身體方面：在《放生》之前的老人，其身體狀況都相當硬朗，我們在第三章的第三節就製作過一張表格，這些老人大抵都沒什麼疾病，就算外表彎腰駝背的甘庚伯，67歲的他跑起來像在飛一樣。在《放生》中的老人，他們的身體狀況我們在第五章的第六節也製作了二張表格，這些老人的病名一大堆，而且，活得並不怎麼快樂。

這是《放生》之前和《放生》中的老人最大的不同之處，甚至可以截然劃分開來。此外，在《放生》之前的老人篇章之中，從作者的筆調敘述中流露出一股源源不絕的生命力，這在《放生》中是沒有的。這種不同之處，似乎和黃春明個人有關，因為他也會老，在我們討論過《放生》之前的五篇作品，作家的年紀從 27 至 36 歲；而《放生》中的作品，黃春明創作年紀由 51 至 64 歲。

三、知識方面：在我們討論過所有老人之中，這些老人的知識程度並不怎麼樣，大多集中在小學程度或者根本就沒有上過學校。在這些老人中也有一個例外的：是那位退休的小學校長。知識程度不高，所表現出來的外在行為最明顯的地方，可以在宗教方面找到相同的實例。《放生》之前的老人像青番公，他早就在拜土地公了；在《放生》中的榮伯老人，他也在拜土地公；拜神明對這些知識程度低的老人，往往會轉化對子女的寄望之上，從中獲得一點心靈的安慰。但是，學術環境培養出來的退休校長，他掌握到時代變遷，觀念也得調整的重要性！所以，表現在家庭社會的行為上，那位退休的小學校長，也是最看得開的一位！

四、長輩對下輩的態度方面：態度的表現其實和情志與知識環環相扣的。這和認知及整個社會變遷有很大的關係；我們還是簡單列出兩個不同點，就以家庭人倫為例：

(一)親子關係：在過去農業時代，父母與子女的關係，較受傳統思想的約束，做父母的好像都知道自己的子女在做什麼，在想什麼；可是，社會變遷之後，自由獨立的思想在身為子女的腦中發酵，以致使這些鄉下的老人對自己的子女不是很了解。打蒼蠅 中

的林旺欉根本就不知道他的大兒子林炳炎在說什麼做什麼！《放生》中的莊阿尾夫婦，也不了解他們的兒子莊文通。《瞎子阿木》中的秀英，最後為自己的幸福離家出走。

(二)祖孫關係：由於家庭結構因社會變遷起了重大的變化，祖孫之間的感情不再親密，或者說三代同堂的家庭更少了。因此在《放生》中，祖孫親情呈現明顯的疏離感，黃春明反映了這種現象。

(一)附錄：黃春明的創作年表暨當年度文化界學術界政界重點摘要：

資料來源(一)皇冠出版《黃春明作品典藏集》(二)葉石濤《台灣文學史綱》(三)錦繡出版社《台灣全記錄》。

一九五六年 發表第一篇著作 清道夫的孩子 (救國團幼獅通訊第六十三期)。

詩人紀弦創導「現代派」詩社。

「自由中國」推出祝壽專號 (胡適、徐復觀等人分別撰文對蔣中正及執政黨提出檢討和建言。)

「文學雜誌」創刊，夏濟安主編。

一九五七年 發表 小巴哈 (新生報南部版)。

「自由中國」的砲手殷海光發表 反攻大陸問題 ，分析出短期反攻大陸可能性並不大。

「文星」雜誌創刊。社長蕭孟能。

「藍星詩選」創刊。覃子豪主編。

一九六二年 發表 城仔落車 (聯合報副刊) 北門街 玩火 等多篇小說。

李敖於「文星」雜誌發表 給談中西文化的人看看病 ，引起一場中西文化論戰。

胡適博士去世。

「傳記文學」創刊，主編劉紹唐。

一九六三年 接連在聯副發表 胖姑姑 、 兩萬年的歷史 、 把瓶子升上去 、 請勿與司機談話 、 麗的結婚消息 、 借個火 等小說。

瓊瑤發表自傳式長篇《窗外》。

一九六六年 發表 男人與小刀 (幼獅文藝) 照鏡子 (台灣

文藝); 十月, 加入 文學季刊, 於創刊號發表 跟著腳走, 爾後每期均有作品發表。

洪炎秋發表 不顧人情味, 不怕得罪人 (自立晚報), 呼籲老民代辭職。

「文學季刊」創刊。尉天驄主編。

一九六七年 發表 沒有頭的胡蜂 (文學季刊第二期) 他媽的, 悲哀! (台灣文藝第十五期) 青番公的故事 (文學季刊第三期) 神、人、鬼 (劇本, 文學季刊第三期) 溺死一隻老貓 (文學季刊第四期) 看海的日子 (文學季刊第五期) 相像 (文學季刊第五期) 等作品。

「純文學」創刊, 主編林海音。

一九六八年 發表 癩 (草原雜誌第二期) 兒子的大玩偶 (文學季刊第六期) 魚 (中時人間副刊) 阿魁尾與警察 (仙人掌雜誌) 等重要作品。

「大學雜誌」創刊。

「中國時報」創刊。

一九六九年 發表中篇小說 鑼 (文學季刊第九期)。

出版第一本小說集《兒子的大玩偶》(仙人掌出版社)。

思想家殷海光去世。

一九七一年 發表 甘庚伯的黃昏 (現代文學四十五期) 兩個油漆匠 (文學雙月刊第一期)。

保釣運動。

退出聯合國。

一九七二年 發表 蘋果的滋味 (中時人間副刊)。

關傑明發表 中國現代詩人的困境 (中時人間副刊) 引發現代詩論戰。

「中外文學」創刊, 主編胡耀恆。

一九七三年 發表 莎啞娜啦 再見 (中時人間副刊)。

名核子物理學家泰勒博士訪台。

唐文標展開現代詩批判。

「現代文學」停刊。

一九七四年 發表 下消樂仔 (中外文學二十期) 小琪的那一頂帽子 (中外文學) 往事只能回味、屋頂上的蕃茄樹 (中時人間副刊) 出版小說集《鑼》、《莎啞娜啦 再見》(遠景出版社)。

「中外文學」出版現代詩專號。

一九七五年 出版小說集《小寡婦》(遠景出版社)。

蔣中正去世。

「文學評論」創刊。

一九七六年 出版台灣民謠記事《鄉土組曲》(遠流出版社)。

油畫家廖繼春去世。

林語堂博士去世。

丁肇中獲得諾貝爾物理學獎。

作家吳濁流去世。

聯合報文學獎成立。

一九七七年 發表 我愛瑪莉 (中時人間副刊)。

戲劇家俞大綱去世。

哲學家方東美去世。

民謠作詞者許丙丁去世。

鄉土文學論戰展開。

一九八三年 發表 大餅（文季文學雙月刊第一期）。

小說 兒子的大玩偶、小琪的那頂帽子、蘋果的滋味 改編為『兒子的大玩偶』三段式電影（中國電影公司），吳念真編劇，侯孝賢、曾壯祥、萬仁分任導演。小說 看海的日子 改編成同名電影，黃春明自行編劇，王童任導演。

自立晚報百萬小說徵獎。

「台灣詩季刊」創刊。

「台灣文藝春秋」創刊。

「文訊月刊」創刊。

「詩畫藝術家」創刊。

畫家李梅樹逝世。

名物理學家吳健雄偕夫袁家驛回國。

名作家無名氏抵台定居。

國畫大師張大千病逝。

散文家吳魯芹病逝於美國。

名作曲家江文也病逝於大陸。

一九八四年 小說 莎啞娜啦 再見、兩個油漆匠 由黃春明親自改編、導演，搬上銀幕。

台灣新文學之父賴和獲平反。

「聯合文學」創刊，病弦主編。

一九八五年 發表 愕然的瞬間（皇冠雜誌） 出版『黃春明小說集』（皇冠出版社），包括《青番公的故事》《鑼》、《莎啞娜啦 再見》。

作家楊逵逝世。

「人間」創刊，發行人陳映真。

一九八六年 發表 現此時先生、瞎子阿木、打蒼蠅（聯合副刊） 從「子曰」到「報紙說」（皇冠雜誌）。

諾貝爾物理獎得主楊振寧首次返台。

民進黨成立。

李遠哲獲諾貝爾化學獎。

一九八七年 發表 放生、琉球的印象、等待一朵花的名字（聯合報副刊）。

鄉土畫家洪通病逝。

作家梁實秋病逝。

一九八八年 發表 我愛你、小三字經、老三字經、戰士乾杯！等隨筆與小說於中國時報人間副刊。
出版《瞎子阿木—黃春明選集》（香港九龍文藝風出版社，葛浩文編）。

蔣經國去世。

一九八九年 出版散文集《等待一朵花的名字》（皇冠出版社）
出版《黃春明電影小說集——兩個油漆匠》（皇冠出版社）
發表散文 夜市、地震（中時人間副刊）。

侯孝賢新做「悲情城市」獲威尼斯影展金獅獎。

陳映真「人間」雜誌叫停。

大陸國畫大師劉海粟訪台。

一九九 年 出版文學漫畫集《王善壽與牛進》（皇冠出版社），
發表『毛毛有話』系列於皇冠雜誌。

發表散文 一票、解嚴、恆春一號（中時人間副刊）

李登輝當選第八任總統。

漫畫家葉宏甲病逝。

國學大師錢穆逝世。

作家王禎和逝世。

名將孫立人將軍病逝。

一九九二年 主編語言教材 本土語言篇實驗教材—河洛語教學手冊、錄音帶、本土語言—河洛語系注音符號簡介（宜蘭縣政府）

我與南韓斷交。

一九九三年 出版 黃春明童話（皇冠出版社），包括《我是貓也》、《短鼻象》、《小駝背》、《愛吃糖的皇帝》等五本撕畫童話，編寫兒童劇本《稻草人與小麻雀》。

「喜宴」獲柏林影展最佳影片（李安執導）

陳凱歌導演「霸王別姬」獲坎城影展金棕櫚獎。

一九九四年 發表散文 羅東來的文學青年、童詩 停電、我是風（中時人間副刊），劇本 戰士，乾杯！（聯合文學）

蔡明亮執導「愛情萬歲」獲威尼斯影展金獅獎。

「多桑」獲義大利都靈影展最佳影片。

一九九五年 發表 SOS，請救救小孩吧、先做一個好讀者、不感動的不寫、那一股衝動還在 紙上對談回應讀者（中時人間副刊）

哲學家牟宗三病逝。

名女歌手鄧麗君病逝。

一九九六年 發表詩作 菅芒花 (中時人間副刊)。

李登輝、連戰當選我國首屆直接民選正副總統。

一九九八年 發表散文 王老師，我得獎了 及久違的短篇小說
九根手指頭的故事 和『老人系列』死去活來、
銀鬚上的春天、呷鬼的來了 於聯合報副刊。

女畫家陳進逝世。

蔡明亮執導「洞」獲坎城費比西獎。

一九九九年 發表小說 最後一隻鳳鳥 (聯合文學) 售票口
(聯合報)。

散文 用腳讀地理、老人寫真集 (聯合報) 和
蕭蕭一起玩現代詩 (自由時報) 陶淵明先生，請
坐 (中時人間副刊)。

詩作 一位在加護病房的老人、一個老人的中秋
記憶 (自由時報) 及兒童劇劇本 愛吃糖的皇帝。

出版小說集《放生》(聯合文學出版社)。

女作家蘇雪林病逝。

香港《亞洲周刊》評選「二十世紀中文小說一百強排行榜」揭曉。第一名
是魯迅《吶喊》；台灣作家入選者有 28 本。入選的作家包括白先勇、陳映
真、王文興、吳濁流、高陽、黃春明、賴和、王禎和、柏楊、鍾理和、司
馬中原、鍾肇政、姜貴、林海音、朱西寧、朱天文、朱天心、施叔青、李
昂、瓊瑤等人。

雲門舞集藝術總監林懷民獲菲律賓 麥格塞塞獎 之新聞、文學及創意傳
播藝術獎。

本年度 9 月 21 日，7.3 級強震猛襲全台。

(二)參考書目

A . 與黃春明相關文本

(1)黃春明小說集

《放生》，台北市，聯合文學出版社，1999年10月初版。

《看海的日子》，台北市，皇冠出版社，2000年2月初版。

《兒子的大玩偶》，台北市，皇冠出版社，2000年2月初版。

《莎啞哪啦 再見》，台北市，皇冠出版社，2000年2月初版。

(2)黃春明個人論述與雜感

羅東來的文學青年，中國時報，台北市，1994年1月6日，39版。

先做一個好讀者，中國時報，台北市，1995年3月11日，39版。

不感動的不寫，中國時報，台北市，1995年3月18日，34版。

王老師，我得獎了，聯合報，台北市，1998年9月22日，37版。

用腳讀地理，聯合報，台北市，1999年3月18日，37版。

陶淵明先生，請坐，中國時報，台北市，1999年9月2日，37版。

一個不良少年的成長與文學，中央日報，台北市，2000年5月36日，25版。

(3)學者專家的評論

姚一葦：論黃春明的「兒子的大玩偶」，《現代文學 48期》，1972年11月。

林懷民：傾聽那呼喚 黃春明小說的隨想，《書評書目 15期》，1973年7月。

王安祈：黃春明和他的小說，《書評書目 15》，1973年7月。

江放：失去的桃花源，《書評書目 15》，1973年7月。

- 雲鵬：被命運播弄得一群，〈書評書目 15〉，1973年7月。
- 柳南城：「莎啣哪啦 再見」與「鑼」，〈書評書目 15〉，1973年7月。
- 吳靜吉：莎啣哪啦 拜拜 黃春明演作的根源，〈書評書目 15〉，1973年7月。
- 林海音：這個「自暴自棄」的黃春明，〈小寡婦 序〉，台北市，遠景出版社，1975年2月初版。
- 陳芳明：黃春明論詩，〈詩和現實〉，1977年2月。
- 蔡源煌：小人物的面具 試論黃春明小說中的表意衝突，〈中華復興文刊，10卷9期〉，1977年9月。
- 洪醒夫：黃春明印象記，〈台灣文藝 66期〉，1978年10月。
- 齊益壽：一把辛酸淚，〈我愛瑪莉 序〉，台北市，遠景出版社，1979年5月，再版。
- 李元貞：從聖化的妓女評「看海的日子」，收錄於《解放愛與美》頁129-132，台北市，婦女新知基金會出版部，1980年1月初版。
- 林毓生：黃春明的小說在思想上的意義，收錄於《思想與人物》頁385-397，台北市，聯經出版公司，1983年8月初版。
- 張素貞：黃春明的「甘庚伯的黃昏」 瘋子的老奴，收錄於《細讀現代小說》頁305-313，台北市，東大圖書公司，1986年10月初版。
- 梁明雄：論黃春明的鄉土小說，收錄於《中國文化大學中文報 82年2月》頁361-374，1992年2月。
- 李瑞騰：黃春明小說中廣告的分析，收錄於《文學的出路》頁245-263，台北市，九歌出版社，1994年9月初版。
- 李瑞騰：老者安之？ 黃春明小說中的老人處境，收錄於《第二屆台灣本土文化國際學術研討會論文集》頁281-291，師大人文教育研究中心出版，1996年。

唐淑貞：談黃春明戰士乾杯一文，〈《中國語文》474期〉，1996年12月。

(4)專訪與座談

張國立專訪：黃春明的「白飯」理論，〈《中華日報》〉，台北市，1986年5月21日，11版。

蔡詩萍專訪黃春明：空氣中的哀愁，〈《放生》附錄〉，台北市，聯合文學出版社，1999年10月初版。跨千禧智慧交談座談會，台北市，聯合報，1999年12月4日，14版。

(5)學位論文

陳嘉煥：《自我與面具：黃春明小說的比較文學研究》，淡江大學西洋語文研究所碩士論文，1995年。

徐秀慧：《黃春明小說研究》，淡江大學中國文學研究所碩士論文1997年。

梁竣權：《黃春明及其作品研究——文學、社會和歷史的交互考察》，中央大學中國文學研究所碩士論文，2000年。

劉早琴：《原鄉、北進、回溯——黃春明小說研究》，東吳大學中國文學研究所碩士論文，2000年。

朱義全：《文化、社會與心境的投射——黃春明小說《放生》之研究》，南華大學文學研究所碩士論文，2002年。

(6)專文報導

陳文芬：小說創作險境重重，〈《中國時報》〉，台北市，1997年12月26日，23版。

古碧玲：文學武陵人：黃春明，〈《聯合報》〉，台北市，1998年10月1日，37版。

顏崑陽：這樣的台灣社會，這樣的黃春明，中國時報，台北市，1999年9月29日，37版。

黃春明新作放生，省思高齡化社會，聯合報，台北市，1999年10月13日，14版。

董成瑜：黃春明鑼聲再起，中國時報，台北市，1999年10月21日，41版。

施 淑：艱難的敘述，聯合報，台北市，1999年11月8日，48版。

B . 專書

(1)文學理論

E.M. Forster 著，李文彬譯：《小說面面觀》，台北市，志文出版社，1990年5月再版。

陸志平、吳功正：《小說美學》，台北市，五南圖書出版公司，1993年11月初版。

李正治主編：《政府遷台以來文學研究理論及方法之探索》，台北市，學生書局出版，1988年11月初版。

金健人著：《小說結構美學》，台北市，木鐸出版社，1988年9月初版。

楊恆達編譯：《小說理論》，台北市，唐山出版社，1997年7月初版。

Virginia Woolf 著，瞿世鏡譯：《論小說與小說家》，台北市，聯經出版社，1990年12月初版。

Roland Barthes 著，溫晉儀譯：《批評與真實》，台北市，桂冠出版社，1998年2月初版。

Robert Scholes 著，劉豫譯：《文學結構主義》，台北市，桂冠出版社，1992年5月初版。

J.Hillis Miller 著，郭英劍等譯：《重申解構主義》，北京，中國社會科學出版社，1998年11月第1版。

王國維著，馬自毅注譯，高桂惠校閱：《新譯人間詞話》，台北市，三民書局出版，1994年3月初版。

(2) 哲學與思想

方東美著：《科學哲學與人生》，台北市，黎明文化事業股份有限公司，1993年6月4版。

殷海光著：《思想與方法》，台北市，水牛出版社，1986年5月出版。

今道友信著，黃鄂譯：《存在主義美學》，台北市，結構群出版社1989年11月初版。

C.S.Lewis 著，梁永安譯：《四種愛》，台北縣，立緒文化事業有限公司，2002年2月初版五刷。

Philip Koch 著，梁永安譯：《孤獨》，台北縣，立緒文化事業有限公司，1999年3月初版四刷。

Ernst Cassirer 著，關子尹譯：《人文科學的邏輯》，台北市，聯經出版，1990年11月第三次印行。

吳汝鈞著：《胡塞爾現象學解析》，台北市，台灣商務股份有限公司，2001年11月初版。

(3)社會科學類

常若松著著：《人類心靈的神話》，台北市，貓頭鷹出版，2000年11月初版。

張春興著：《現代心理學》，台北市，東華書局出版，1996年12月初版。

張春興著：《張氏心理學辭典》，台北市，東華書局出版，2000年12月修正版。

E.Jerry Phares 著，林淑梨 王若蘭 黃慧貞譯：《人格心理學》，台北市，心理學出版社，1994年9月初版。

M.Scott Peck 著，游琬娟譯：《邪惡心理學》，台北市，張老師文化事業有限公司，1999年10月初版5刷。

E'mile Durkheim 著，許德珩譯：《社會方法論》，台北市，台灣商務出版，1999年1月台二版一刷。

陳秉璋、陳信木合著：《道德社會學》，台北市，桂冠出版，1988年4月一版。

(4)文學類

Heinrich heine 著，陳曉南譯：《海涅抒情詩選》，台北市，志文出版社，1993年5月再版。

林鬱主編：《海涅語錄》，台北市，智慧大學出版社，1991年12月初版。

Albert Camus 著，孟祥森譯：《瘟疫》，台北市，遠景出版社，1987年12月6版。

Ivan. S. Turgenev 著，遠景編輯部：《父與子》，台北市，遠景出版社，1984年3月再版。

Andr'e Maurois 著，江上譯：《屠格涅夫傳》，台北市，志文出版社，1990年3月再版。

Albert Camus 著，鍾文譯：《異鄉人》，台北市，遠景出版社，1987年12月6版。

Bertrand Russell 著，蕭瑞松譯：《幸福之路》，台北縣，輔新書局，1982年6月再版。

Franz Kafka 著，金溟若譯：《蛻變》，台北市，志文出版社，1991年8月再版。

Oscar Wilde 著，余光中譯：《溫夫人的扇子》，台北市，大地出版社，1992年10月初版。

白先勇著：《樹猶如此》，台北縣，聯合文學出版，2002年11月初版。

衣殿臣編著：《歷代詠老詩》，北京，大眾文藝出版社，2000年1月第一版。

余秋雨著：《藝術創造工程》，台北市，允晨文化有限公司，2001年1月初版。

F.M.Dostoevskiy 著，耿濟之譯：《卡拉馬助夫兄弟們》，台北市，志文出版社，1989年10月再版。

葉石濤著：《台灣文學史綱》，高雄市，春暉出版社，2000年10月再版。

William Shakwspeare 著，梁實秋譯：《莎士比亞全集》，台北市，遠東圖書公司，1967年9月初版。

劉再復著：《生命精神與文學道路》，台北市，風雲時代出版，1989年11月初版。

(5)教育類

林生傳著：《教育社會學》，高雄市，復文出版社，1994年5月增訂版。

中華民國家庭教育學會主編：《家庭教育學》，台北市，師大書苑，2000年1月初版。

教育部社會教育司主編：《老人教育》，台北市，師大書苑，1991年12月初版。

吳聰賢主編：《成人教育思想論文集》，台北市，師大書苑，1992年11月初版。

高強華著：《社會變遷與教育革新》，台北市，師大書苑，1988年7月初版。

教育部社會教育司主編：《成人教育與國家發展》，台北市，師大書苑，1992年6月初版。

E.M. Standing 著，徐炳勳譯：《蒙特梭利與兒童教育》，台北市，及幼文化出版股份有限公司，1995年3月四版。

Erich Fromm 著，孟祥森譯：《愛的藝術》，台北市，志文出版社，2000年9月再版。

Erich Fromm 著，陳琍華譯：《理性的掙扎》，台北市，志文出版社，1983年8月再版。

邱天助著：《老年符號與建構》，台北縣，正中書局股份有限公司，2000年5月臺初版。

Plato 著，廖運範譯：《教育的藝術》，台北市，志文出版社，1990年8月再版。

周建卿著：《老人對社會家庭應如何適應》，台北市，中華日報 1985年8月。

Richard A. Kalish 著，張隆順譯：《老人心理學》，台北市，桂冠出版，1987年3月再版。

江亮演著：《台灣老人生活藝術之研究》，台北市，蘭亭書店，1988年3月初

版。

江亮演著：《老人的社會生活》，台北市，中華日報，1993年2月初版。

張鐘汝、范明林著：《老年社會心理》，台北市，水牛出版有限公司，1997年3月初版。

內政部統計處：《中華民國九十年老人狀況調查報告》，台北市，內政部統計處，2001年10月

徐立忠著：《老人問題與對策》，台北市，桂冠出版，1989年1月初版。

張純元主編：《中國老年人口研究》，大陸，北京大學出版，1991年10月初版。

陳肇男著：老年三寶《老本、老伴與老友》，台北市，中央研究院經濟研究所，1999年7月初版。

立法院國會圖書館主編：《老人問題》，台北市，立法院國會圖書館，2000年2月。

J. William Worden 著，李開敏等合譯：《悲傷輔導與悲傷治療》，台北市，心理學出版社，1999年11月初版。

黃德祥編譯：《諮商與心理治療》，台北市，心理學出版，1989年5月4版。

詹火生編：《迎接高齡社會的挑戰》（年亞太國際老人照護研討會論文集），台北市，財團法人厚生基金會，1998年8月初版。

(6)文化類

劉小楓編：《中國文化的特質》，北京市，三聯書局，1990年2月初版。

孫隆基著：《中國文化的深層結構》，台北市，唐山出版社，1991年5月。

Jeffrey C.alexander & Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校：《文化與社會》，台北縣，立緒文化事業有限公司，1997年9月初版。

錢穆著：《歷史與文化論叢》，台北市，東大圖書公司，1989年10月3版。

梁漱溟著：《中國文化要義》，台北市，五南圖書公司，1991年8月初版。

韋政通著：《中國文化概論》，台北市，水牛出版社，1983年8月初版。

勞思光著：《中國文化要義新編》，香港，中文大學出版社，2000年初版。

錢穆著：《中國文化史導論》，台北市，台灣商務出版，1993年5月初版。

尹靖主編：《中華文化大觀》，台北市，天津社會科學院，1992年3月初版。

徐文珊著：《中國文化新探》，台北市，大中國圖書公司，1984年9月初版。

劉長林著：《中國系統思維》，北京，中國社會科學出版社，1990年7月初版。

馮天瑜、何曉明、周積明著：《中華文化史》，台北市，桂冠出版，1993年5月初版。

邵台新、戴晉新、嵇若昕、黃湘陽、宋德熹、宋光宇編著：《中國文化史》，台北市，大中國圖書公司，1998年8月三版。

金耀基著：《中國社會與文化》，香港，牛津大學出版社，1992年初版。

劉其偉編譯：《人類文化學》，台北市，藝術家出版社，1994年11月再版。

何新著：《藝術現象的符號 文化學闡述》，北京，人民文學出版社，1987年8月初版。

莊錫昌、孫志民著：《文化人類學的理論架構》，台北市，淑馨出版社，1991年2月初版。

陳昭瑛著：《台灣語傳統文化》，台北市，台灣書店，1999年7月初版。

陳耕著：《台灣文化概述》，福州市，海峽文化出版社，1993年11月初版。

李喬著：《台灣文化造型》，台北市，前衛出版社，1995年7月初版。

黃美英著：《台灣文化斷層》，台北市，稻香出版社，1996年9月再版。

中國論壇編輯委員主編：《台灣地區社會變遷與文化發展》，台北市，中國論壇雜誌，1989年8月三版。

(7)神話與民俗

J.G.Frazer 著，劉魁立編：《金枝精要—巫術與宗教之研究》，上海市，上海文藝出版社，2001年1月第1版。

陳其南著：《文化結構與神話》，台北市，允晨文化公司，1991年11月初版。

澁原通好著，李文祺譯：《台灣農民的生活節俗》，台北市，台原出版，1990年7月初版。

片岡巖著，陳金田譯：《臺灣風俗誌》，台北市，眾文圖書股份有限公司，1994年5月二版。

(8)其 他

戴國輝著，魏廷朝譯：《台灣總體相》，台北市，遠流出版社，1989年9月初版。

黃文雄著：《台灣人的價值觀》，台北市，前衛出版社，2000年7月初版。

李涵宇著：《遠離中國文明危機》，台北市，商周出版社，1997年10月初版。

國立編譯館主編：《國民中學歷史教科書第三冊》，台北市，國立編譯館，1990年改編初版。

李亦園、楊國樞編：《中國人的性格》（中央研究院民族學研究所專刊乙種第四號），台北市，中研院，1973年。

楊國樞、葉啟政主編：《台灣的社會問題》，台北市，巨流圖書，1986年11月1版。

戴月芳、羅吉甫主編，馬怡山、葉美珍、梁永安、陳清敏、黃中憲、黃寶月、李國安、黃熾霖、林倩如、林玲玲編輯：《臺灣全記錄》，台北市，錦繡出版事業股份有限公司，2000年3月續增訂版。