

南 華 大 學
文 學 研 究 所 碩 士 班
碩 士 論 文



王 禎 和 小 說 創 作 風 格 析 論

研 究 生：林 增 益

指 導 教 授：陳 明 柔 博 士

中 華 民 國 9 3 年 0 6 月 2 8 日

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

王禎和小說創作風格析論

研究生：林 增 益

經考試合格特此證明

口試委員：趙 天 儀
李 素 玲

指導教授：陳 明 柔

所 長：陳 章 錫

口試日期：中華民國九十三年六月二十八日

論文摘要

這篇論文透過形式與內容的研究探討，來確立王禎和小說創作的風格。第一章我引用西方文學史及臺灣文學史來說明一個作家的形成是受時代、環境、人民與作家性格所影響。引申我研究王禎和的目的在還原作家創作意圖，探索作家的心靈，並以「君子不器」來引申王禎的成就是多方面的。

第二章試著分析影響王禎和小說的創作因素，我從他十八歲前生長的鄉土，到離開花蓮就讀臺大外文系階段，再論及時代文藝思潮的刺激。王禎和是「鄉土」與「現代」的兼容並蓄者，所以影響他的包括鄉土的生活與人事物，以及西方的寫實主義、自然主義、存在主義與現代主義。

第三章與第四章是王禎和小說創作內在意識的探討，分別從小人物代言的悲劇角度與社會關懷兩大層面來分析。王禎和的小說早期以卑微的小人物為主角，寫他們的無奈、悲涼、丑化的一面，有時喜歡用喜劇的筆調來表現悲劇的素材。我認真的試著分析小說的悲劇類型，小說中的人生態度與遭遇，然後綜合出他對人生悲劇面所要傳達的意念和目的。第四章則以王禎和小說從「小林來台北」文學風格的轉變為主。這時期他轉向社會關懷，有更明顯丑化、揶揄、諷刺的意味。分析後期作品所具的社會意

義，歸結出王禎和所要傳達的創作意念。

第五章則是從文學形式來探討。先從文字修辭來探討王禎和對於遣詞用字與鍊句所作的努力；其次因自然主義特別重視描寫能力，所以特別就描寫的技巧做比較全面性的分析。然後進一步探究他小說創作的結構技巧。這是一個作家獨特的表現方式，讓內容與創作的意識，透過藝術的形式來達到文學做為藝術的獨特特質。由於王禎和的勇於嘗試，使得他的語言呈現多元性的風貌，但也遭致正反兩面的批評，所以我試著以「尋找最真實的聲音」來為他的語言意圖做定位。

透過內容與形式的探究後，我在第六章試圖為王禎和小說的創作風格來做定位。首先是解決我所整理出的王禎和小說的四個爭論性的問題，還原王禎和小說創作的真正意圖與風貌。最後我以「人間文學鬥士」為標題來論斷王禎和小說的創作風格。綜合出六個重點。分別是

- 一、融合「現代」與「鄉土」開拓者
- 二、讓人間多點笑聲的喜劇高手
- 三、人道悲憫與社會關懷者
- 四、小說語言流的創造者
- 五、致力才華開拓的理想主義者

六、人間的鬥士

目 錄

第一章 一個作家的形成 時代、環境、人民、個性-----	01
第二章 影響王禎和創作的因素探原-----	10
第一節 作家離不開他的鄉土-----	10
一、傳說人物-----	11
二、童年生活-----	12
三、生活場景與事件-----	14
第二節 接觸外來的寫作技巧 台大外文系階段-----	16
第三節 文藝思潮的刺激-----	19
一、寫實主義-----	19
二、自然主義-----	21
三、存在主義-----	23
四、現代化 / 現代主義-----	26
五、美國訪問作家及其它-----	29
第三章 王禎和小說的人生意識與人道關懷-----	32
小引：創作的目的-----	32
第一節 王禎和小說的特質-----	33
一、不可磨滅的悲劇意識-----	33
二、悲劇的意義-----	34
(一) 在主義的悲劇-----	34
(二) 自然主義觀點：人都被不可測的命運所愚弄--	36
(三) 莊子的觀點：人因「自然、人文命限」	
與「好名爭利」而悲苦-----	37
三、王禎和小說中四種受限情境下之人物悲劇-----	38
第二節 王禎和小說中悲劇類型-----	39
一、人性中難以克制的缺點-----	39

二、人生難以負荷的枷鎖：生理的缺陷或異常-----	40
三、外在環境及命命造成之人物悲劇-----	40
四、生命無法安頓的挫敗-----	41
五、傳統群體意識形成緊箍咒-----	44
六、難以承受的社會黑暗面-----	44
七、社會制度不健全加劇悲劇的力量-----	46
八、社會變遷下的犧牲者-----	46
九、生命消蝕的無奈與悲哀-----	47
十、不同文化的衝突-----	49
第三節 王禎和小說人物的人生態度-----	49
一、為求生存而妥協-----	50
二、積極面對人生遭挫後的茫然無措-----	50
三、消極宿命的態度-----	51
(一) 認命中營造希望-----	51
(二) 宿命下的惡運-----	52
四、勇敢承擔命運的悲劇-----	52
第四節 王禎和小說人生悲劇的創作意識-----	53
一、對生命荒謬性的丑化表現-----	54
二、對人生卑微、苦難的同情與憐憫-----	55
三、同情小人物面對權勢的處境-----	57
四、揭露小人物對民間信仰的依賴-----	58
小結：透視生命的人道關懷者-----	59
第四章 王禎和小說的鄉土意識與社會關懷-----	61
小引：風格的轉變—由描述小人物際遇到社會諷喻-----	61
第一節 從王禎和後期作品探索社會意義-----	63
第二節 王禎和小說社會諷喻的創作意識-----	74
一、肯定鄉土文化的地位與鄉土人物的真心-----	74

二、對知識分子崇洋敗德之批判-----	75
三、反抗社會惡勢力-----	76
四、對理想社會的期待-----	77
第五章 王禎和小說的藝術手法-----	79
第一節 王禎和小說的文字修辭 -----	79
一、比喻-----	79
(一) 名詞釋義-----	81
(二) 用已知來譬喻未知-----	81
(三) 用具體事來譬喻抽象的道理或事物-----	85
(四) 用常見的事物來譬喻罕見特別的事物-----	90
小結-----	94
二、對比(映襯) -----	95
(一) 名詞釋義-----	95
(二) 時間上的對比-----	96
(三) 人物的對比-----	97
(四) 空間的對比-----	98
(五) 情緒(心理)的對比-----	99
(六) 事物的對比-----	99
三、誇飾-----	100
(一) 名詞釋義-----	101
(二) 誇張它大(重、多) -----	101
(三) 言其極小(輕、少) -----	103
(四) 對比誇飾-----	104
(五) 心情上的誇飾-----	104
(六) 感官上的誇飾-----	105
四、修飾語(形容詞、副詞)的巧用-----	106
五、顛倒用字-----	109

六、成語諺語-----	110
七、小結-----	117
第二節 王禎和小說的描寫能力-----	118
一、描寫是文學創作基本功夫-----	118
二、配（背）景描寫-----	120
三、性格描寫-----	125
（一）人物取名-----	127
（二）人物描寫-----	130
（三）心理描寫-----	133
（四）動作描寫-----	136
（五）情境描寫-----	139
第三節 王禎和小說寫作技巧-----	143
一、抓？法-----	143
二、時空壓縮-----	145
三、意識流-----	149
四、魔幻寫實-----	154
五、人物處理-----	157
六、對比手法-----	161
第四節 王禎和小說的語言藝術-----	166
一、尋找真實的聲音-----	166
二、正負面的批評-----	168
三、王禎和的意圖-----	171
第六章 結論：人間文學鬥士-----	176
第一節 王禎和小說的定位-----	176
一、王禎和是不是鄉土文學作家？-----	177
二、缺乏遼闊而深邃的思想與莊嚴的啟示？-----	182
三、賣弄語言？-----	183

四、粗俗鬧劇或諷喻喜劇-----	192
第二節 人間文學鬥士-----	198
一、融合「現代」與「鄉土」開拓者-----	198
二、讓人間多點笑聲的喜劇高手-----	200
三、人道悲憫與社會關懷者-----	202
四、小說語言流的創造者-----	204
五、致力才華開拓的理想主義者-----	205
六、人間的鬥士-----	207
參考書目-----	209

第一章 一個作家的形成

——時代、環境、人民、個性

一個時代有一個時代的文學，也許各領風騷數十年，或許數百年，然而沒有永遠屹立不搖的。這種文學進化的觀念，胡適先生早在他的〈文學進化觀念與戲劇改良〉中就指出：文學進化的觀念有四層意義，第一層總論文學的進化。他說：

「文學乃是人類生活狀態的一種記載，人類生活隨時代變遷，故文學也隨時代變遷，故一代有一代的文學。周秦有周秦的文學，漢魏有漢魏的文學，唐有唐的文學，宋有宋的文學，元有元的文學。三百篇的詩人做不出元曲選，元曲選的雜劇家也做不出三百篇。左丘明做不出水滸傳，施耐庵也做不出春秋左傳。」¹

這種文學進化的觀念可從文學史中得到證實。以西洋文學為例，由希臘神話故事、希臘悲劇產生偉大的詩人—荷馬²的敘事詩：《伊里亞特》和《奧德賽》。其後亞里斯多德創作《詩學》，他最有名的「三一律」：悲劇作品中的行動、時間、地點，必須統一。以及對悲劇的看法，幾乎左右了兩千多年的西洋文學。當西羅馬帝國滅亡後，群雄割據，有如中國春秋戰國一樣，戰亂頻繁，人民只好依附強者，形成封建時代，在這黑暗的中世紀，民間產生了所謂「騎士小說」。到中世紀末葉，出現了偉大詩人但丁³，他的名作《神曲》，論者認為在「整個歐洲所有文學之中，能與此篇比美的，也是寥寥可數，恐怕只有荷馬的敘事詩，歌德的『浮士德』，以及莎士比亞的戲曲而已」⁴。而但丁的神曲所傳達的是中世紀的基督教信仰，加上但丁的新思想，以及對現世的關心。

¹ 詳見《中國新文藝大系》 胡適主篇 喜美出版社 69.08.05 初版 頁 472

² 荷馬 (Homer)：古希臘詩人。約西元前九世紀的人，確切生存年代不可考。主要作品【伊里亞特】、【奧德賽】兩大敘事詩。

³ 但丁 (Alighieri Dante, 1265~1321)：羅馬詩人。主要作品有『新生』、『神曲』

⁴ 鍾肇政《西洋文學欣賞》 志文出版社 1979 05 再版 頁 53

到了十五世紀，由於美洲新大陸的發現，人們希望發現更多的新事物，接觸更廣闊的世界。而商人階級的興起，他們有了自由和財富，在民間開始各項藝術創作，他們開始盡其所能的來過現世的生活。文藝復興的時代於焉誕生。達文西⁵在繪畫方面獨領風騷，而代表文藝復興的文學作品，首推薄伽丘⁶的《十日談》，以及喬叟⁷的《坎特伯利的故事》。接著英國文學瑰寶的莎士比亞⁸出現，《哈姆雷特》、《李耳王》《奧塞羅》《馬克白》這些名作，也使他成為世界文學的瑰寶。⁹

從以上簡單論述，我們也可以發現，每個時期因社會或環境的改變，就會產生不一樣的文學作品。文學的確隨著時代風潮與社會變化而變遷，古今中外也皆然。

以臺灣新文學發展為例。由於中國大陸推動以科學、倫理、民主改造新中國的五四運動，它也是新文化運動，提倡白話文的語文改革主張和白話文學運動，

⁵ 達文西：(Da Vinci 1452~1519)：他是公認文藝復興的主要人物，但一生連中學都沒唸過。他的知識完全是透過觀察、自修以及提出適切的問題等方式累積而來的。他的繪畫<蒙娜麗莎>、<最後的晚餐>是西洋美術中最傑出的作品。他又是傑出的科學家、工程師。

⁶ 薄伽丘 (Giovanni Boccaccio, 1313~1375)：義大利文學家，主要作品《十日談》被認定是文藝復興時代的文學代表作。作者在自序中寫道：『造化是吝嗇的，對於柔弱的女子們，總不肯給與充分的慰藉，因此，我覺得有彌補造化缺憾的必要。為安慰戀愛生活中的女子們，我才打定主意，寫出這一百篇的故事或寓言，或史，或小說，可隨你的意思稱它。這是最近大疫盛行中，由七位妙齡女郎和三個青年男子在十日中道出的故事，並有女郎們歡樂中唱出的許多情歌。』本書因有許多褻瀆宗教尊嚴之處，曾一度被列禁書。詳見《十日清談》薄伽丘著 祥生出版社 民國六十三年三月初版 頁 1~3。

⁷ 喬叟 (Geoffrey Chaucer, 1340~1400)，有「英國詩人之父」的美譽。是英國十四世紀文藝復興初期最偉大的詩人，也是英國文學、語言和詩格的創始人之一。喬叟擅長以冷靜、溫熙、幽默的筆鋒，描寫人生的百相，堪稱英國寫實主義的開先鋒者。主要著作【坎特伯利的故事集】，主要是敘述一群停憩在倫敦南岸郊外客棧二十九個朝聖者，準備前往瞻仰坎特伯利鎮的殉教者托瑪斯·貝凱特之墓，為了排遣旅途中的寂寞，大家依序敘述自己所知的珍聞軼事。書中描繪中世紀英國各階層的眾生百態。喬叟筆下的男女都具有率真、大膽、敢愛敢恨的生命力。與現代的男女並無不同。詳見 坎特伯利的故事集 喬叟著 王驥譯 志文出版社初版 民國 68 年 10 月初版

⁸ 莎士比亞 (William Shakespeare, 1564~1616)，英國詩人、戲劇作家，是英國文藝復興的代表人物。重要作品有《奧迪賽》、《哈姆雷特》、《羅蜜歐與茱麗葉》、《李爾王》等。

⁹ 同註 4 頁 66~72

是影響臺灣新文學運動開展的重要因素之一。而真正主張建立臺灣新文學，強調以白話文為寫作工具的是張我軍。當時在北京讀書，他主張「建設白話文文學，改造臺灣語言」，與胡適的「文學的國語，國語的文學」主張相似。以張我軍為首的大陸留學生陸續轉載魯迅、郭沫若、胡適等人的作品，促使賴和、楊雲萍等以白話文文學為主的臺灣作家產生。開展臺灣新文學的發展。¹⁰

再以光復後臺灣文學來論述，更清楚的看出時代潮流與社會變遷的重大影響。一九五〇年代到一九六〇年代的十年間，臺灣文學完全由來臺大陸作家所控制，臺灣作家的作品既少水準又不高，未能承繼日據時代輝煌的新文學傳統。¹¹何以這時期的臺灣文學作家都忽略文藝創作，躲進庸庸碌碌的日常生活中做白日夢。依據葉石濤先生的分析，其原因有二。第一是面對語文轉換的艱辛，不容易運用中文寫作有關；第二是四〇年代到五〇年代的政治彈壓，也造成了省籍作家的畏縮和逃避。¹²

所以基本上一九五〇年代到一九六〇年代的臺灣文壇是以大陸來臺的第一代作家為主。¹³這時期的作品以反共小說為主流，並有懷念大陸風光或生活的作品，畢竟無法與臺灣這塊土地結合。何以造成這樣的原因？我們可以設身處地的去體會，大環境是整個政治需要使然，反共抗俄既是國家政策，又處勘亂時期，文學如何不為政治服務？另外是這些作家當然缺乏對臺灣這塊土地的認識，更遑論能了解這塊土地的生活和人心。這樣一面倒的現象，當然就會潛藏後來鄉土作家的崛起，並與之分庭抗禮的必然結果。

這階段的另個主流就是女作家輩出。由於時代險惡，動不動就會捲入政治風暴裏去，所以社會性觀點稀少，以家庭、男女關係、倫理等為主題的女作家大行其道。¹⁴成名作家繁多，如潘人木、蘇雪林、謝冰滢、林海音、郭良蕙、張秀亞、艾雯、孟瑤等。另一方面，鴛鴦蝴蝶派的小說也在這波逃避現實，躲進象牙塔做白日夢的潮流中誕生，這種小說延續到一九八〇年代都還有影響力，其中最有名

¹⁰ 葉石濤《臺灣文學史綱》 頁 19~24

¹¹ 同上 頁 86

¹² 同註 11

¹³ 同註 10 頁 88

¹⁴ 同註 10 頁 96

的當非瓊瑤莫屬了。

時間可能造成質變，隨著臺灣本土作家對於語文的熟悉，新一代受教育的知識份子產生；以及來台第二代作家的成長，臺灣的文壇邁入了不同的階段，產生多元化的風貌。

第一個變化可能是西方文學觀念與創作方法的大量移植。我們看呂正惠先生的分析：

從五〇年代中期，到七〇年代初期，台灣文學的發展和幾個文學雜誌有著密切的關係。這幾個文學雜誌在發行的當時，只是由一個同仁性質的小團體支撐下去，稿件主要由他們自己供給，經費由他們自己籌措，印刷業務由他們自己奔走；但是，他們的「成果」卻幾乎沒有引起社會大眾的注意。在「自生自滅」的狀況下，他們創造六〇年代台灣文學的主要部份，成為戰後臺灣文學的中堅。當我們回顧戰後臺灣文學的歷史，我們不得不承認這幾個文學「小雜誌」的貢獻。

這幾個雜誌，我們可以按照作品內容和人脈關係分成兩個系統：以臺大外文系為中心的《文學雜誌》和《現代文學》，和以尉天聰為編輯重心的《筆匯》、《文學季刊》、《文季》、《文學雙月刊》一系列短命刊物。前者可以說是六〇年代臺灣現代主義文學的主幹。後者則從現代主義潮流的影響下逐漸掙脫出來，從而發展成七〇年代鄉土文學和現實主義文學的先導。¹⁵

從這段分析，我們應可理解由臺大外文系和由尉天聰為重心的編輯同仁所創辦的文學雜誌扮演著轉介西方文藝思潮的角色。當戰後，特別在西方，由於人們感覺存在的荒謬與個人的無奈，存在主義的思想盛行。尤其自五〇年代以後，西方追求現代化，並將現代化的經驗透過各種管道推銷到第三世界國家。而在現代主義也像現代化一樣，成為世界思潮的主流，影響著世界的文學、哲學、藝術，雖然他們對現代主義也各有各的的解讀和定義。在這股現代主義的風潮中，在臺灣的文學界，也理所當然的被『橫的移植』過來。

五〇年代初期，在國民黨獨特的統治方式之下，台灣知識分子被迫陷入

¹⁵ 呂正惠〈文學「小雜誌」與六〇年代臺灣文學〉見《戰後臺灣文學經驗》頁 43-48

一種極為特殊的困境之中。由於他們不能關懷當前的政治、社會問題(或者只能以國民黨所允許的虛假方式來關懷)，他們雖然生活在這個社會中，但並不真正屬於這個社會。因此，必然的，他們不能作為某一具體社會的一分子而存在，而是作為普遍人類的一分子而存在。他們的思想與創作不是從「社會環境」的立場去發展，而是從「人間境況」的立場去發展。從批判的角度來看，他們因為被迫從社會中疏離(或「異化」)出來，他們只有面對自己赤裸裸的存在，而不得不考慮到自己的「存在問題」。

就是在這樣的社會背景與心理背景之下，他們很自然的就接受了西方的現代主義，尤其是戰後特別吸引西方知識界的存在主義。因為，從社會背景來看，西方現代主義也正是知識分子社會疏離的產物。西方和台灣的知識分子從社會疏離出來的原因及其具體行為雖然有所不同，他們對疏離現象的探討在深度上雖然有極大的差異，但疏離的『經驗』卻有某些類似的方面。正是這種相似性吸引了台灣的知識分子，導致了西方現代主義在台灣的流行。¹⁶

如前所分析，在政治的壓制下，以及「戰鬥文藝」的反共文學走入形式主義，缺乏臺灣本土的內涵，卻主導臺灣文壇的情況下，很自然的產生反動，知識份子很自然的採取和國際接軌，引進西方的寫作思潮和方法。於是自然主義、存在主義、現代主義就很自然的被引進，形成一股新的創作潮流，導致了西方現代主義在台灣的流行。這股風潮產生不少有特別成就的作家，對臺灣的文學當然產生重大的影響。

如果從「成就」上來看，《現代文學》最大的貢獻應該是：在它所提供的園地上，產生了幾個臺灣文壇的重要小說家，如白先勇、王文興、王禎和、七等生，並促成了陳映真的發展。《現代文學》以它所培養出的小說家陣容，不容懷疑的證明了它在六〇年代臺灣現代主義文學裡的中心地位。¹⁷

¹⁶ 呂正惠〈現代主義在臺灣〉見《戰後臺灣文學經驗》頁16

¹⁷ 呂正惠〈文學「小雜誌」與六〇年代臺灣文學〉見《戰後臺灣文學經驗》頁43-48

王禎和所以會成為臺灣現代主義的重要作家之一，就是在這種時代潮流與社會背景中應運而生。

第二個重大的變化當然就是鄉土文學的產生了。其實創作離不開鄉土、人民、生活。所以會特別標出「鄉土文學」這頂桂冠，應該是對當時風行的戰鬥文學，以及對虛無與無根的西方現代主義的反動，所開創出一條截然不同的創作之路。

五〇年代、六〇年代的大陸來台作家的作品，很少描寫臺灣農民和勞工的生活現實，即使他們描寫了農民和漁民也只限於大陸的原鄉，而且來臺作家都是依附權力機構謀生的，他們甚至對大陸低收入階層人民的生活很陌生，縱令他們有深厚的人道主義關懷和同情心，由於缺少了知識和經驗，他們所描寫的原鄉勞動人民的形象既模糊又不明確。他們不懂人間的疾苦。儘管此類文學也提供了一些訊息，也不難了解，但是以臺灣民眾的實際生活而言，實在是無法滿足心靈欲求的作品；這正如我們閱讀杜思妥也夫斯基和福克納的小說，很清楚他們作品世界裡所蘊藏的哲理，但對出現在小說世界的風土、人物的生活習慣等民族風格有些隔膜一樣。鄉土文學在七〇年代重新躍登歷史的舞臺，成為臺灣文學的主流，進而拋棄『鄉土文學』這個稱呼，變成臺灣文學，自有其歷史的淵源在。¹⁸

對於鄉土文學的崛起，呂正惠先生在〈八〇年代臺灣小說的主流〉一文中就很清楚的分析「鄉土文學」時代因素，在六、七〇年代臺灣面臨退出聯合國所帶來的政治經濟上的危機，引發有心人士開始從個人主義轉而關懷人民生活，關懷臺灣社會面臨的問題。簡單的說，就是由以西方現代主義為圭臬的傾向，轉而注意到臺灣本土生存所面臨的問題。

以這樣的角度來觀察過去的臺灣文學，人們於是就「發現」了黃春明和王禎和的小說，因為他們作品中的小人物，既是「鄉土」的，又是「民眾」的。他們的作品成為逐漸形成的「鄉土文學」最早的既成典範。這個時代氣氛，又轉而影響黃春明和王禎和，使得他們的新作較有意識的

¹⁸ 葉石濤《臺灣文學史綱》頁142

去表現臺灣社會中的階級矛盾和城鄉矛盾。同時，他們又和出獄不久的陳映真採取同一步調，發展出具有鮮明意識形態的所謂「殖民經濟」小說。

就這樣，創作上的黃春明、王禎和、陳映真，再加上評論上的唐文標、尉天驄、陳映真等人，無形中成為新的「鄉土文學」的核心，從而在臺灣文化界形成一個頗有左翼色彩的文學反對派。¹⁹

面臨退出聯合國的環境巨變，整個臺灣的知識界，包括文學界很自然的開始關心起這塊土地的命運，關心起人民，以臺灣鄉土人物為主的小說被重視，鄉土文學的興起，使得王禎和成為鄉土文學的典範之一。

從這樣的論述，我們可以知道古今中外幾乎無例外，那就是一個作家的形成，自有其時代背景或社會變遷，或時代思潮，或社會風尚，或創作潮流。當然也不能排除個人獨特的性格傾向。所以影響一個作家的風格自也不是單一因素。法國有名的文藝批評家泰納（Hippolyte Adolphe Taine 1828~1893）就認為：「一國的文藝就是其國民一切狀況的數學成果；個人的文藝並不是作者之隨興之所至杜撰出來的，而是外在原因的必然產物。」²⁰他把這個外在原因歸納成下列三項：

- A、人種：這裏是指人類生而具有的、遺傳的性質，此先天的性質因人種之不同而各有其差異；又者，通常氣質和體格亦有關連。
- B、周圍（milieu）：一個人投身此世，無論如何都不可能完全孤立，他的周圍固有山川草木的大自然，也有同種族的人類。從氣候風土以至他所接觸的社會狀態，無不與此人有著直接或間接的關係。換言之。自然（physical）與社會（social）的周圍狀況形成一種「地方色彩」（local colour），以一種特別的氣氛包圍著他，影響著他。
- C、時代：即形成該文學的時代背景。過去循著某種系統所發展而來的文學，一定也會受到新時代的影響。²¹

¹⁹ 呂正惠〈八〇年代臺灣小說的主流〉見《戰後臺灣文學經驗》頁 77~78

²⁰ 廚川白村《西洋近代文藝思潮》 陳曉南譯 頁 197~198

²¹ 同上註

這種說法在近代文學批評家普遍接受「個性即風格」的說法後，得到完整的補充。事實上，文學創作不能排除作家本身的個性影響創作的因素，因為做為創作的主體，作家的個性影響著作的風格，所以相同人種、環境與時代背景的作家，作品的風格也是各不相同的。

而每一個作家的創作生命更短暫，也許是當代文學的代表者、開創者或繼承者、發揚者；但生前也只能「各領風騷數十年」，或者「藏之名山」，落寞以終，直待後人肯定發現。而作家作品的影響可能比他有形的生命還久遠。所以一個作家的作品生命，也許是曇花一現，或許是整個創作風潮中的一份子，或許是開創先鋒，文壇的領導者。然而從他們不同的文學作品的分析中，我們可以肯定的說鄉土是作家創作的母親，而環境則是他創作風格的血脈。環境有大環境與小環境；大環境是整體統觀的影響，如當時的時代思潮、國際情勢到國家的處境、社會的現實狀況。而小環境則是直接影響作者的生活的環境、地方人文、人民的生活現況。當然最重要的，影響作家最重大的是自己。做為社會良心或人類愛的悲天憫人者，作家的獨特風格就建立在這種個性、人格及良知裡。所以我們想真正去探索一個作家的創作風格，必須去掌握所有影響作家的因素，尤其要真切的掌握作家創作的「心」，這當然不是一件容易的事。但是要真正了解一個作家的創作意圖與創作風格，捨此無他途。可是影響作家創作意識的因素，有些雖是隱晦而難覓的，但卻是影響創作風格的重要因素。這就是研究作家創作風格最大的盲點。

作為一個不願被冠上「鄉土作家」的鄉土作家王禎和²²，在那一陣子反共文學、西方文學與鄉土文學互相角力的時代裡，他可能開一個創作上的先河，但卻沒有集眾多榮耀於一身，也沒有建立起文學創作上屹立不搖的地位。就如同曾經領過風騷的許多作家都被遺忘一樣，王禎和在整個臺灣文壇也逐漸失去光環。尤其在文學逐漸在功利主義及速食文化下成為裝飾品，植根於鄉土的人道關懷的文學，在整個全球化的風潮裡已退居角落。個人再研究王禎和，只是想從王禎和的創作風格中了解作家的創作意識，還原作家的創作意圖，藉以探索作家的心靈，並藉以了解文學的無限與有限性。而不是單純的以意識形態來論斷王禎和是不是真正的「鄉土作家」。孔子曾言：「君子不器」；同樣的，一個成功的作家，它的

²² 王禎和一直怕被定型為寫方言文學的鄉土作家，請參考本論文第六章第一節〈王禎和是不是鄉土作家〉專論之引述。

成就是多方面的，他的創作意圖也是多層次的，絕非套上某種框框就能加以涵蓋。

韋勒克在《文學論》探討文學與社會關係就明確的說：「文學並不是社會學或政治的代替物，它具有它自己的存在理由和目的」²³王禎和的文學創作也絕不只是「鄉土作家」而已，他有更高的創作意圖和藝術上的成就。這也是我在討論王禎和小說的基本立場。

²³ 韋勒克《文學論》 王夢鷗譯 頁 177

第二章 影響王禎和創作的因素探原

第一節 作家離不開他的鄉土

王禎和於一九四〇年十月一日出生於花蓮，十八歲以前沒有離開過花蓮。花蓮，東部的重鎮，它有一個對外的窗口來打破它的封閉性——花蓮港。但它也如同臺灣各地一樣，隨著社會經濟發展，蘊含許多屬於這塊土地的故事。而作家獨特的感受力、觀察力，使他對生活的鄉土的人事物產生獨特的情感和解讀，影響著他的創作。誠如他的自述：

「我覺得一個作家應該寫他最熟悉的東西，只有這樣，他的作品才会有生命、有感情，才會使讀者有親切感，產生共鳴感……我是花蓮人，從小在花蓮長大，十八歲以前，沒有離開過花蓮，所以花蓮的風土景物，在我的童年與少年生活的回憶裏留下了極深刻的印象。我小說中的許多人物都是那個時候印象深刻的人、事、物的累積。他們的一言一行都是我從小看慣了的、熟悉極了的、澈底瞭解的東西，在我寫作的時候，一個個活生生地跳進我的腦海裏來……」²⁴

王禎和以美國著名作家佛克納、田納西威廉斯和中國有名作家老舍為例，強調他們寫的都是他的故鄉。王禎和如是說：

一個作家，能離開自己的鄉土嗎？一個作家絕離不開自己的鄉土，因為他要描寫的人、物、事，需是與生活息息相關的，需是他所關懷的鄉土、社會、國家。一離開自己的鄉土，就很難寫出好作品了。²⁵

熟悉的人事物，當開始寫作時，就會鮮活在作家的腦海中、思維裡，當做原創的人事物，再經過作家刻意的「加工」，或透過文字藝術加以「修飾」，無論是人物或場景就會成為小說的骨幹或生命。所以生活的鄉土是作家寫作上的母親，

²⁴ 高天生〈王禎和的寫作風格〉暖流雜誌 一卷二期 民國 71 年 02 月 頁 35~38

²⁵ 〈永恆的尋求〉，原為王禎和於 72.08.17「中國時報」第三屆文學週講稿，李瑞整理並發表於 72.08.18「中國時報」人間副刊。後收入《人生歌王》做為代序。

是題材的孕育者，寫作動力的來源。當我們討論一個作家的創作風格，自然不能捨棄具有「地方色采」的鄉土人事物。何況是擅於描寫地方鄉土小人物的王禎和呢！

一、傳說人物

王禎和小說中的人物，無論是聽來的或親身經歷，背後都有真實的人物。只是在創作過程爲了寫作需要，給予某些增刪，或者強化突出某項特點，以增強小說的效果。我們看他自己的說明：

貴福是我遠房親人，一生無所事事，飄泊不定，給我很深的印象。聽說年輕時，他曾打算跟一名婦女結婚，但他姊姊嫌那婦人曾做娼妓，勸他多考慮。他聽姊的話，沒娶那女人，也從此終身未娶。這段『傳聞』，讓我很自然地想到運用『伊迪帕斯情結』來解釋他與姊姊的關係。²⁶

而〈嫁粧一牛車〉的共妻的故事，也是他生活的鄉土傳說：

除了 小林來臺北、《美人圖》外，吸引我去寫小說的，是人物，是一批我聽過的、我見過的人物。他們的遭遇、言行、掙扎、痛苦，或是他們的荒誕行止，那給我很深很深的印象。十年、二十年、三十年，都忘不了，彷彿成了生命的一部分。比如《嫁粧一牛車》，那是我小學四、五年級的時候，從親戚口中得知這麼一個又辛酸又絕頂有趣的事——一個人為了免於挨餓，只得讓一個經濟能力較好的男子住進家裡，共同享用他的太太。²⁷

而《老鼠捧茶請人客》裡的人物和故事也是依據真實的事件爲骨幹。王禎和在〈永恆的追求〉一文中表明，這故事是十多年前從太太口中得知的。十幾年來，就像每天都記得要吃飯一樣，忘也忘不掉。

今年四月在《文季》發表的〈老鼠捧茶請人客〉，也是十多年前從太太

²⁶ 縱燕玲、李臺芳〈尋找真實的聲音——訪王禎和〉臺北評論創刊號 頁 28

²⁷ 〈永恆的尋求〉，原爲王禎和於 72.08.17「中國時報」第三屆文學週講稿，李瑞整理並發表於 72.08.18「中國時報」人間副刊。後收入《人生歌王》做爲代序。

口中聽來的。她講她一位同事，住在典型的公寓房子，夫妻都在上班，由婆婆在家裡帶著一個四、五歲的小孩。夫妻一上班，家裡就剩祖孫兩個老弱殘兵。一天祖母突然心臟病發，她準備跑出去看醫生，或是找隔壁的人求救，但才跑到門口，她就倒下去了。孫子看到奶奶忽然倒地，嚇得跑進房間，坐在床上，怎麼也不敢出來。他就這麼直挺挺在床上坐了三、四個鐘頭，一動也不敢動，直到媽媽下班回來，喊他叫他，他才下床，「哇」地一聲大哭出來。²⁸

人物是小說生命，不管是虛構或真實的人物，其實在作家創作時的人物原型，都是活在作家腦海中的人物，也許是一群人物的典型，也許是個別的人物，但都已經過作家加工處理。王禎和小說中的人物也是一樣，都是鮮活在他的生活中，他所處的社會。尤其鄉土傳說的人物對他早期的作品是更具吸引力。

二、童年生活

「寫自己最熟悉的」，這是作家創作法則中的不變法則，活在鄉土中的人與事，一定會在心中烙下深刻的印象。尤其童年的生活會形成人格的潛在特質，不但會影響日後心理發展，更會影響性格與處世的態度。由於童年的特殊生活體會，影響著王禎和在小說中對母親形象的塑造，以及孩子與母親間特殊的親情。

我三歲的時候，父親到廈門去做生意，這一去，就再也沒有回來。母親帶著我獨自生活，常常在欺凌與謾笑的日子中苦撐著，母親的堅毅與刻苦對我造成很大的影響。²⁹

堅毅而不畏橫逆的母親與刻苦向上的孩子，這似乎就是王禎和與母親的寫照，而在他的小說中，我們可以看到這種鮮活的形象。就以曾獲得中國時報第三屆小說推薦首獎的〈香格里拉〉為例。

這篇小說敘述寡婦阿緞要不要陪小全去考高中的經過。小說中阿緞這個寡婦

²⁸ 〈永恆的尋求〉，原為王禎和於 72.08.17「中國時報」第三屆文學週講稿，李瑞整理並發表於 72.08.18「中國時報」人間副刊。後收入《人生歌王》做為代序。

²⁹ 晴軒〈與生命對決——訪王禎和談香格里拉〉中國時報八版 68.08.08

把整個希望寄托在小全（孩子的名字）的身上。所以決定讓小全考高中，但臨出發時，本來答應要陪考的阿緞卻變卦了。因為潛意識裡，怕攔著生意不做而去陪考，會惹來鄰居嘲諷；為何有這樣想法？原來「知道伊是個死尪底（沒丈夫），厝邊鄰居與伊絕少往來」³⁰；去年過年利用零頭布料給小全縫一套新衣，就惹來計太太一陣訕笑：「阿緞腳倉（屁股）有幾根毛，都看現現（清楚），拿什麼腳倉做面皮。」³¹由於「伊再想想自己無男人依傍，家道又如此寒微，能和人爭什麼短長呢？只得事事都吞聲忍氣些吧！」³²全篇就描述一個寡婦如何「吞聲忍氣」，但也要孩子小全能出頭天，而小孩也體貼親心，要努力考取高中。有趣的是阿緞丈夫死時，小全未滿三歲；而王禎和父親一去不回也是他三歲時。而阿緞也像他母親一樣，常常在欺凌與謾笑的日子中苦撐著，而阿緞的堅毅與刻苦，同樣深深影響著小全。所以這篇小說其實有太多王禎和自己的影子。我們看看小說中的一小段敘述：

伊男人過去底時候，小全還莫滿三歲呢！那時美軍飛機天天來掃射、轟炸。伊帶著小全避難到鄉下底娘家。娘家境況也不好，無法給伊什麼周濟。³³

因此，童年的生活對王禎和來說，影響既深且遠，所以當他寫小說，寫到母親寡婦這個角色，都會賦予她剛毅刻苦形象。高全之先生也特別舉出王禎和小說的這項特色：

我在〈王禎和的小說藝術〉與〈痴情與貪生〉兩文裡曾列舉多位母親為例，指出以下兩項性質：其一，面臨危機之時這些母親都勇敢堅強；其二，這種受難而且勇敢的母親形象在王禎和小說世界裡重複出現。³⁴

王禎和與這些作家最大的不同之處在於他除了用母親的觀點說故事以外，還進入母親的思潮與情緒裡，設身處地體驗人生，-----很少作家

³⁰ 《香格里拉》頁 190

³¹ 同上註

³² 《香格里拉》頁 190

³³ 《香格里拉》頁 197

³⁴ 高天生（王禎和小說的母親形象）收錄於《王禎和的小說世界》頁 106

像王禎和那樣大張旗鼓地、熱情耐心地描寫患難母親的憂慮、孤單無助、驚慌害怕，以及奮爭力起。³⁵

我們可以十分肯定的說，這就是王禎和自己所述「母親帶著我獨自生活，常常在欺凌與謾笑的日子中苦撐著，母親的堅毅與刻苦對我造成很大的影響。」而這種影響不只影響他的人格，也影響到他筆下小說母親的形象的塑造。

三、生活場景與事件

《玫瑰玫瑰我愛你》是王禎和少數長篇小說之一，獲得不少文評家的青睞。小說描述越戰美軍到花蓮來渡假，爲了迎接美軍，花蓮籌設酒吧，並進行吧女訓練班的開訓及訓練過程。小說用詼諧嬉笑怒罵的方式來諷刺一個「笑貧不笑娼」的崇洋拜金的社會。

王禎和在接受丘彥明先生的訪問裡³⁶，提到這部小說的寫作動機：

一、二十年來我就一直想寫這小說。記得越南美軍第一次搭軍艦到花蓮渡假，全花蓮市都忙碌起來，有的準備歡迎，有的忙著賺美金，報紙更用頭條新聞、花邊消息報導美軍來臨。全市五彩繽紛，喜氣洋洋，最後讓花蓮人大開眼界的就是有座酒吧出現。酒吧，花蓮人聽都沒聽過，那裡見過哦！我那時年歲還輕，也和我媽媽一起去觀光。因為我們家住在街上，由於好奇，每晚都跑去「領教」。酒吧是竹子搭成的，在裡面做買賣的吧女「色膽包天」，看得我們這些土花蓮人都傻眼，還有她們坐在三輪車裡的那種「今日看我」的冶蕩，以及美國軍人、憲兵在酒吧裏外走來走去的神氣，給我很深的印象。從那時起，我就想把這小城一大事寫出來，寫了幾次都沒寫成，直到這一回。越南美軍是真到花蓮渡假，花蓮也真為他們的「迫切」需要設了酒吧。³⁷

從這段訪問談話，我們可以清楚的了解生活鄉土的事件和場景會存留在作家

³⁵ 同上註頁 107

³⁶ 丘彥明〈把歡笑撒滿人間〉收錄於《玫瑰玫瑰我愛你》頁 253~261

³⁷ 同上註 頁 255~256

的腦海中，一旦某種意念或刺激來觸發寫作的動機，這些事件、這些場景很自然的就一一浮上來，成爲寫作的素材。在王禎和的小說中，有相當大的部份是寫花蓮這地方的人事物，而故事所發生或人物活動的場景也都以舊時花蓮的街道爲主。劉玟伶先生在由花蓮縣立文化中心所舉辦的「閱讀花蓮文學系列講座 2」中，以〈涕淚交零寂寞紅——閱讀王禎和〉發表演講。他發現王禎和的小說都是以花蓮實際的地方爲場景。

在王禎和的許多小說中，都很明確的記載著有關花蓮的事物，例如：通說是他的成名作的〈鬼·北風·人〉這篇小說中，王禎和提到「花蓮市中山路最末段一帶污濁、雜沓的木造平房屋」——，這篇小說的時間是一個節日「三太公春秋」，地點提到「花蓮市中山路」、「城隍廟」、「花崗山」（也就是現在的花崗山運動公園、田徑場），相信這些都是花蓮人耳熟能詳、曾經走過的地方。

另外在王禎和小說裡也大量地提及花蓮的地形或建築物，例如王禎和個人自傳式的兩篇小說〈香格里拉〉和〈伊會唸咒〉，——這兩篇小說提到「中正路和明禮路交叉的花蓮病院」，描寫颱風來襲時，民眾被疏散到「中美戲院」（幾年前被燒，現在的遠東百貨旁），故事裡欺壓孤兒寡母、開書店的「章議員」，據說在花蓮也的確有此號人物。小說裡安排這個章議員死亡的地方，是花蓮「美崙縣長公館的下坡路上」，也就是美崙上坡道的地方。

〈玫瑰玫瑰我愛你〉這篇小說描述當年美軍到花蓮渡假建酒吧，也寫到「花蓮市中美戲院在中華路中段」、「中山路或台電公司旁邊或花崗山下的禮拜堂」、「亞士都、統帥飯店」。我也從這篇小說知道花蓮從前的風化區叫「溝仔尾」，這些地點，對於花蓮人來說，它可能就是童年玩耍的地方、當年約會的地方，或者是自己三叔公的二姨媽的大兒子家的隔壁巷子，閱讀起來應該是身歷其境、倍感親切的。³⁸

從以上的分析，我們更加肯定一個小說家離不開他的鄉土，一但離開他生活的鄉土，創作的生命可能受到衝擊而停滯。花蓮，王禎和十八年都未離開的土地，

³⁸ 劉玟伶〈涕淚交零寂寞紅——閱讀王禎和〉更生日報二十版 86.11.16 四方文學週刊 226 期

孕育王禎和初期創作小說的原動力。

第二節 接觸外來的寫作技巧－臺大外文系階段

從高中時代就喜歡上文學的王禎和，在一九五八年進入台大外文系就讀，很自然的接觸到了西方的文學作品與西方的文學表現技巧。在那個年代，臺大外文系移植西方的現代文學，介紹西方的思想，與當時以軍中為主的反共文學「戰鬥文藝」正形成兩個不同的鮮明風格，當然也與民間的「鄉土文學」有不同的風格。

又因為王禎和到臺北上大學唸的是外文系，所以在一個作家最重要的成長時期，便廣泛的接觸到西洋文學，他對西方現代小說、戲劇（尤其是奧尼爾及田納西威廉斯），以及電影都有濃厚的興趣及研究精神。而他的創作態度又相當開放而喜歡實驗，因此他又大量採用了西方現代小說、戲劇、電影的技巧手法，來豐富他小說的表現方式。³⁹

王禎和也敘述他在大學時期，接觸到戲劇作品，從而醉心西洋文學中的寫作技巧，然後運用西洋文學的寫作技巧來表現熟悉的題材、故事、人物身上，表現屬於自己鄉土的東西。

「……我在大二時讀了許多精彩的戲劇作品，特別對其中的尤金歐尼爾和田納西威廉斯的東西印象深刻……我覺得西洋戲劇中對人物、場景直接明快的表現手法是一般中國小說中最缺乏，也是我最想學的地方……我醉心西洋文學中的寫作技巧。尤其是西洋的獨幕劇，簡單的場景，完全透過人物的對照來敘述事情，多麼單純深刻。但是他們的鄉土、景物與我們卻是隔絕的。所以我要的題材、故事、還是要從我熟悉的人身上才能找得到……。」⁴⁰

同樣也是大二這一年，王禎和完成他發表的第一篇小說〈鬼、北風、人〉，這篇作品也促成他和女作家張愛玲的結識。這段機緣當然也影響到他的寫作。

鄭：你是從什麼時候開始寫小說的？

王：真正開始寫作是在大一下的時候。

³⁹ 白先勇〈花蓮風土人物誌〉收錄在《王禎和小說世界》序文 頁 12

⁴⁰ 胡為美〈在鄉土上掘根〉收錄於《嫁粧一牛車》附錄 頁 285~286

余：第一個作品大概就是「鬼、北風、人」了？

王：不是，大一下我寫一篇三萬多字的「胡琴嘆息」，沒有發表過。

余：接著才寫「鬼、北風、人」？

王：是的，「鬼、北風、人」是我正式發表的第一個作品。

王：大二寫的，「胡琴嘆息」是暑假寫的，而「鬼、北風、人」則是在大二寒假時完成的。後來在「作品雜誌」發表的「寂寞紅」（素按：收入「寂寞紅」小說集中時，已經過一次很大的修刪，而非原來面目。）大三開始寫，中間因為暑期軍訓，停了一段時間，到大四時才完成。我的作品可說很少哪。⁴¹

第一篇小說的發表便引起側目，白先勇先生曾以王禎和的小說為主題，選了一幅題名為「我要活下去」的素描做了一張大海報，在臺大文學院走廊張貼。後來他跟同班同學鄭恆雄跟杜國清正式參加〈現代文學〉的社務工作。⁴²接觸現代文學結識當時的年輕作家，以及接觸西方的文藝思潮，對他日後的創作應該是有更決定性的影響。我們來看呂正惠先生在〈文學小雜誌與六〇年代臺灣文學〉一文有關這段歷史的論述：

最早出現的是一九五六年九月創刊的《文學雜誌》，主要同仁是夏濟安、劉守宜、吳魯芹和侯健，其中夏、吳、侯三人都是臺大外文系的教授，夏尤其是這一雜誌的掌舵和靈魂人物。《文學雜誌》在第一期的「致讀者」裡談到創刊宗旨時說：「我們雖然身處動亂的時代，我們希望我們的文章並不『動亂』。我們所提倡的是樸實、理智、冷靜的作風。」又說：「宣傳作品固然可能有好文章，文章可不盡是宣傳」，「更重要的是，讓我們說實話。」從這些話可以看出，《文學雜誌》的同仁是想在瀰漫著「反共」和「戰鬥」氣氛的政治文學中為文學保留一塊「純正」的園地。在戰後的臺灣文壇裡，政治籠罩著一切；從政治的手中找回文學的

⁴¹ 〈文學對談五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉大學雜誌 70 期 62 年 12 月 頁 57~65
參與對談的人是尉天驄、王禎和、鄭臻，由余素擔任紀錄。對談時間是五十九年梢的某夜。
地點則是在尉天驄家裡。

⁴² 有關這段詳細敘述，詳見〈花蓮風土人物誌〉白先勇著 收錄於高天生《王禎和小說世界》序文 頁 1~3

自主性，從而讓文學走上一條比較健康的道路，這是當時文學界最主要的「階段性任務」。在達成這一任務上，《文學雜誌》有著不可磨滅的貢獻。

《文學雜誌》持續發行了四年，出版了四十八期以後，終於在一九六〇年八月停刊。就在《文學雜誌》停刊之前，夏濟安的一批學生在三月間創辦了《現代文學》。《現代文學》不但在時間上看起來恰好承接了《文學雜誌》，而且，實際上正是把《文學雜誌》所初步開創的工作盡最大的力量拓展下去。這個工作就是：臺灣文學的西化，特別是現代主義化。所以，《現代文學》的同仁在雜誌的前二十期裡，向臺灣的文壇提供了一批當時還很少人知道的西方現代主義作家及其作品，如卡夫卡、湯瑪斯·吳爾夫、勞倫斯、福克納、卡繆、沙特、維吉妮亞·吳爾芙、喬哀思、葉慈、艾略特等。以當時《現代文學》同仁的能力來說，他們的介紹工作當然不能達到完美的地步，但在六〇年代的臺灣文壇，像他們這種「規模」的「輸入」確實是絕無僅有的。

當然，如果從「成就」上來看，《現代文學》最大的貢獻應該是：在它所提供的園地上，產生了幾個臺灣文壇的重要小說家，如白先勇、王文興、王禎和、七等生，並促成了陳映真的發展。《現代文學》以它所培養出的小說家陣容，不容懷疑的證明了它在六〇年代臺灣現代主義文學裡的中心地位。⁴³

接觸當時的主流文學雜誌，甚至參與編輯工作，讓王禎和一則得以接觸西方存在主義、現代主義的作家和作品，這對年輕的學生兼作家而言，不但能滿足他的求知欲，更能從中體會不同的寫作觀念和技巧。文評家認為王禎和的小說，融合了自然寫實主義、存在主義與現代主義的技巧和精神，應是有跡可尋。另外〈現代文學〉也提供王禎和小說發表的園地，而同輩作家、文論家不斷切磋探討，應該也是提升寫作功力的泉源。因此，這段經驗對他在寫作上的影響力，自然具有決定性的影響。

⁴³ 呂正惠〈文學小雜誌與六〇年代臺灣文學〉收錄於《戰後臺灣文學經驗》頁 43-48

第三節 文藝思潮的刺激

作家從事文學創作，必然會和時代、社會的背景息息相關，當時的主要創作思潮更會影響一個作家的創作表現，除了少數獨領風騷，開創創作先河的人可能例外。但如果從反思的角度來思考，新的思潮往往是對舊思潮的反動，所以舊思潮其實也是開創的動力之一。尤其是在王禎和創作的年代裡，不願被反共文學束縛的年輕人，西方文學當然變成最好的創作食糧，從西方文學的創作方法來創新文學的生命。所謂「文學現代化」就成爲一種自然形成的趨向。王禎和也在這樣的背景下接受西方文學的影響。以下試著分析西方文學對王禎和小說創作的影響。

一、寫實主義

第一個影響王禎和寫作的西方思潮應該是「寫實主義」。當法國大革命與西方產業革命相繼爆發之後，人們對自由與未來充滿憧憬，於是一種不拘囿於現實，完全任憑想像力來虛構，脫離現實的文學，浪漫主義就這樣取代古典主義而興起。⁴⁴然而由於產業革命雖然帶來發展，卻也出現更多的社會問題，如人口過度集中城市，貧富懸殊，財富集中新的工商貴族，一般民眾反而過著卑下痛苦的生活；因而激起新的一波人道關懷。加上科學主義的興起，要求忠實的描寫人生的現實，尤其特別注意到下層社會小人物的困苦悲哀與掙扎。於是「寫實主義」成爲文學創作的主流。布魯克斯在《西洋文學批評史》上這樣分析：

廣義的說，寫實主義 (Realism)，是對十九世紀中葉，許多不寫實的傳統的一種反動。它反對歌德式浪漫故事，流浪冒險的故事，與寓言的幻覺故事；此外，它也反對古典的收斂含蓄與保守的道德觀念。一八五五年庫伯特 (Courbet) 舉行畫展，一八五六年佛樓拜爾 (Flaubert) 出版「包法利夫人」(Madame Bovary)，這兩件文藝界的大事，奠定了寫實主義為美學準則的地位，其適應範圍，不僅包括文學，而且還包括圖畫藝術。佛樓拜爾的寫實主義，著重於一個小說家的寫作程序與態度等

⁴⁴ 有關浪漫主義文學，鍾肇政先生把它歸納成三個特質：1、排斥理性、注重情感；2、反對規格化，喜多變化；3、憧憬杳遠的，無限的。詳見鍾肇政《西洋文學欣賞》頁 103~126

方面。在考察材料的時候，他堅持著一種科學性的遠離姿態，一種冷靜與審慎的考慮。⁴⁵

而王禎和先生到美國愛德華大學「作家工作室」進修時，曾自述他看了幾部日本導演小津安二郎的電影，他自己深受感動，並以小津安二郎寫實的風格為學習的典範。而事實上，王禎和的小說就是以小人物為主角，寫出他們的無奈、痛苦與掙扎。與小津安二郎的風格應是一致的。王禎和自己是這樣說的：

小津安二郎過逝得很早。他的作品都是以戰後初期的東京為背景，透過戰後東京市的小人物把那個時代特有的情感展示給觀眾。照理，他所表現的日本戰後景象，對當代年輕觀眾而言，多少只是一段模糊的記憶而已，似乎歷史的意義要大於藝術的震撼。

他的電影不但深深地感動著日本現代的觀眾，也深深地感動其他國家的現代觀眾。他的電影雖然是反映戰後的日本人，可是在他的苦心經營下，劇中人物的歡笑與哭泣、期盼與挫敗，超越了時間，超越了國籍，變成了世人的歡笑與哭泣、期盼與挫敗。透過東京市井街坊的一切，小津安二郎以活潑的、自然的，充滿生命力的寫實技巧，將他的藝術與社會廣大的群眾密密結合起來，而沒有走入「孤芳自賞」的藝術死胡同裏。從他的電影，我頓悟到生動的、活潑的、充滿生命力的小說藝術也當如是。

七、八年來，每當我提筆寫小說，心中就油然浮起小津氏的一部部電影來。我知道自己仍離那樣的藝術境界既遙且遠；但我會永遠地追求下去。⁴⁶

從以上的分析中，寫實主義反對浪漫冒險，也反對古典保守，注重底層小人物悲苦，反映人道關懷的風格，我們可以從王禎和以描寫鄉土小人物為主的小說中充分的感受這種風格。尉天聰先生對王禎和可說是知之甚深的好友兼知音，他

⁴⁵ 衛姆塞特與布魯克斯《西洋文學批評史》顏元叔譯 頁 417

⁴⁶ 〈永恆的尋求〉，原為王禎和於 72.08.17「中國時報」第三屆文學週講稿，李瑞整理並發表於 72.08.18「中國時報」人間副刊。後收入《人生歌王》做為代序。

在〈王禎和小說的現實意義〉一文之中，對王禎和小說的背景和表現人物的意識上做了如此的分析：

王禎和作品中的人物都是怎樣的呢？稍作統計，便發現那些是民國五十五年前後那個經濟轉型期中的一些居住於臺灣花蓮的一些小人物。這些人雖然秉持著原有的素樸的苦幹作風，然而，在資本主義的成長和滲透下，這些素樸苦幹的作風便在與外來的一些力量戰鬥中因大小懸殊而被扭曲得變了形。〈五月十三節〉中的羅先生、〈寂寞紅〉中的秦世昌、〈兩隻老虎〉中的阿蕭，都是這一類型的小商人和手工藝工人；而隨著資本主義的侵入，都市的土地便成了一項劫奪的對象，〈伊會唸咒〉和〈永遠不再〉等篇出現的，便是一些在土地和商品被劫奪中失敗了的角色。在這種社會轉變中，不僅一般的人與人的關係由和諧日趨於傾榨，就是這些失敗了的小人物的親友間，也漸漸變換了原有的倫理關係，在〈嫁粧一牛車〉中，萬發為了生存只好睜一隻眼閉一隻眼地讓妻子為人分享，在〈來春姨悲秋〉中，我們所感到的也是襲人的涼薄人情。在這種被侮辱與被損害之中，人們若不能阿Q式地自我解嘲，便只有無可奈何地忍受這些悲苦了。⁴⁷

從尉天聰分析中，我們發現王禎和〈五月十三節〉中在新的競爭中苟延殘喘的羅先生，〈寂寞紅〉中的秦世昌、〈兩隻老虎〉中的阿蕭，都是在新的工商社會中面臨挫敗的小商人和手工藝工人。他們的命運就像西方產業革命之後所呈現的社會問題雷同。這種以在經濟轉型過程中面對生活或環境改變感覺無奈和屈就現實的小人物為主的小說題材，正是寫實主義的重要特徵。因此，寫實主義的精神和取材及表現手法深深影響著王禎和是可以理解的。

二、自然主義

呂正惠先生在批評臺灣現代主義文學時提到白先勇先生：「就氣質而言，白先勇實在更適合當個現實主義小說家。他之所以『不得不』成為臺灣式的現代小說家，正證明了：現代主義已隨著臺灣的現代化而成為一種流行，白先勇也不能

⁴⁷ 王禎和小說的現實意義 尉天聰 民族與鄉土 民國 68 年 01 月 頁 187~190

自外於這種潮流。」由白先勇再引申到王禎和，他如此分析：

王禎和也有類似的情形，王禎和所受到的現代主義的影響可能要比白先勇稍微多一些。但本質上，他是一個頗有自然主義傾向的現實主義者。他的作品最後所呈現出來的是，現代主義與自然主義的奇異結合，但真正有價值的還是，他的自然主義感性所捕捉的東西。⁴⁸

當我們欣賞王禎和的小說，對於王禎和場景的精確描寫、人物細微的刻繪、性格鮮明的呈現，整個都是自然主義文學的精髓。自然主義文學在十九世紀中葉由左拉發表〈實驗小說論〉及〈自然派小說〉兩篇論文後揭開序幕，福樓拜、莫泊桑都是自然主義作家的代表性人物。

自然主義文學強調以科學的精神，忠實的描寫呈現社會的真實面。和浪漫主義的「為藝術而藝術」剛好背道而馳，自然主義可說是「為人生而藝術」。為了檢視王禎和的小說與自然主義之間的關聯性，我試著整理出自然主義文學的幾項特色。

- (一) 以科學的態度做客觀的描寫，作者不在小說中顯露自己；要哭要笑任憑讀者感受。而小說本身偏向病態的描寫，以揭露社會或人性的陰暗面；其次是以實際現象為題材，作家只是忠實的描述整個事件，使之再現。第三則是精緻細密的具體描寫。
- (二) 以嘲諷的態度來揭露人性的醜陋面。自然主義文學家認為自然派的作品只是事實的鏡子而已。他們只負責揭露事實，至於改革，則是社會改革家的責任。
- (三) 自然主義小說只是截取『人生的片斷』，取材自日常生活中的平淡瑣事，並以描寫為本位，不重視「故事本位」的完整結構。
- (四) 注重周圍背景或環境的描寫，因為無論人物或事件都各有個性或特色，而這都是受到外界影響而形成。因此只有精密的描寫外圍背景或環境，才能呈現事實的真相。
- (五) 注重個體特殊性的具象描寫，並特別注重地方色彩的表現，連帶對

⁴⁸ 呂正惠〈現代主義在臺灣〉收錄於《戰後臺灣文學經驗》頁 25

於方言與鄉音的運用，也特別講究。⁴⁹

從以上的要件來看王禎和的小說，早期所謂「鄉土小說」，無論取材或表現方法，對於人物的態度，方言的運用，無不符合自然主義小說的寫作原則。尤其對於人物的描寫、場景或環境的描寫都極具體鮮活，細微精密。（有關描寫部份，將另闢專章論述）

我們簡單舉王禎和自己的話來說明。他在接受丘彥明先生訪問的訪問稿裡，對於使用方言來表現時空背景及對人物採取「中間人」的客觀態度的說法：

丘：這部小說，您在語言的運用上也作了另一種突破，「中外古今」語彙夾雜的使用，很鮮活的讓時空明確的顯現出來。

王：我盡量把一個時代的語言寫出來，那是臺灣用的是日語、台語和國語。和現在的一九八三、八四的國語、台語不一樣，我想用對照的方式也許可能使那個時代鮮明的給推演出來。

我寫人物並沒有刻意去褒貶他們，每個人都有對的地方，但也有不對的地方。我覺得我們現代人，大部份都是中間人，我就想寫這樣有對也有錯，對對錯錯，錯錯對對的中間人。⁵⁰

王禎和對人物的態度始終是讓人物在事件中扮演自己，即使像〈嫁粧一牛車〉裡那個可憐的與人共妻的萬發，和人共妻的簡底，以及女主角阿好，作者並未刻意去貶損任何人，只是讓他們扮演他們自己。而王禎和小說中受到爭論的語言問題，其實這也是忠實呈現人物性格及地方的時空背景而已。基本上，我們認同呂正惠先生所論述的，王禎和的小說有太多自然主義的影響。

三、存在主義

經歷第一、二次世界大戰之後，人意識到生命的脆弱，人生的恐怖無奈，整個人心陷入悲觀與失望，苦悶與徬徨，充滿痛苦與無奈，對未來更感覺虛無與無助，存在主義就這樣應運而生。所以存在主義常被誤解為「悲觀」的主義。當然

⁴⁹ 詳細內容請參看《西洋近代文藝思潮》 廚川白村著 陳曉南譯 頁 165~253

⁵⁰ 把歡笑撒滿人間 訪小說家王禎和 收錄在一書附錄。頁 257~258

這是一種誤解。

當代法國存在主義大師沙特⁵¹對於別人攻擊存在主義的作品，說這些小說描寫卑鄙、軟弱、怯懦，甚至罪惡時，他提出了明確的辯駁，由他的論述中可以發現存在主義的積極面，和自然主義站在旁觀的地位完全不一樣：

由此可見，別人指責我們的畢竟不是我們的悲觀主義，而是我們的樂觀主義的嚴肅性。如果別人譴責我們在小說裡描寫卑鄙、軟弱、怯懦，以及有時甚至顯屬罪惡的人物，那並不只是因為那些人物確係卑鄙、軟弱、怯懦或罪惡。因為假定我們和左拉同樣表現那些人物的行為是因為他們的遺傳、環境、心靈器官的決定因素，他們就會自信滿滿地說：「你瞧，我們就是這樣，大家都束手無策。」但存在主義者在描寫懦夫時，還指出他應該對自己的怯懦負責。他並不是體內有一顆怯懦的心、肺或大腦才這樣，也不是因生理器官才這樣；而是因為他自己的行為使自己變成怯懦。氣質上倒是有所謂神經質，感覺無聊的脾性與爽朗的天性這些事。但是，脾性懶散的人並不因此而變成懦夫，因為怯懦是放棄或讓步的行為；而性情不是行動。一個懦夫要看他的行為而定。⁵²

從沙特這段話，我們可以感受到存在主義的積極面，人生沒有任何托詞，人生的意義要透過自己的行為來界定。而這行為不是單靠一個特殊情況或行動，而是整個人生行為。生命是要被活過才有意義，所以一個人的生命意義是自己賦予它的。這就彰顯做為一個人自我實現的可能性，一個人要為自己的人生負責，儘管人生是如此不幸或悲哀，甚至是虛無。陳鼓應先生在〈悲劇哲學家、尼采〉這本書的扉頁上為尼采式的悲劇下這樣的定義：

這裡所謂的「悲劇」，就是希臘式的剛毅悲劇，即意示人生充滿著荊棘，短暫而可悲，但能赴以堅苦卓越的精神，來開拓生命之路。人類儘管經歷艱難，仍不致淪入悲觀困境，在飽嘗人世苦痛之中，積健為雄，且持雄奇悲壯的氣慨，馳騁人世。如此以藝術的心情，征服可懼的事物陶鎔

⁵¹ 沙特（Jean-Paul Sartre 1905~1980）法國最負盛名之存在主義哲學家，一九六四年獲得諾貝爾文學獎，但卻拒絕領獎。著有《存在與虛無》，公認為不朽的哲學經典名作，另有小說《嘔吐》、《自由之路》等。

⁵² 沙特〈存在主義與人文主義〉收錄於《沙特隨筆》頁 121~122

美感，而引入於高超之境。⁵³

就像遭受天譴的薛西佛斯，諸神為懲罰他，命令他推巨石上山，到了山巔，由於巨石的重量，巨石又滾回山下。薛西佛斯又回頭望山下，走下來，重新推滾巨石上山，如此一次復一次。諸神認為對於薛西佛斯而言，再也沒有一種比徒勞無功和毫無指望的苦役更為可怕的刑罰了。但是存在主義哲學家兼文學家卡繆⁵⁴則認為：

薛西佛斯教導我們以更高的忠貞，否定諸神，舉起巨石。他也下一個「一切皆善」的結論。對他來說，沒有主宰的宇宙既不貧瘠，也不徒勞。石頭的每一個原子，夜色朦朧的山上的每一片礦岩，本身就是一個世界。奮鬥上山此事本身已足以使人心充實。我們應當認為薛西佛斯是快樂的。⁵⁵

卡繆的哲學精髓就是「荒謬」和「反抗」。存在主義哲學家總是認為人生充滿荒謬和無意義，而正因為認識人生荒謬和無意義，才能活得多采多姿。所以卡繆說：「生活就是活用荒謬，凝視荒謬。捨棄意識上的反抗，就是逃避問題。我們的哲學立場之一，就是反抗。」⁵⁶

人生充滿著難以理解的荒謬，同時面對人生的荒謬也要採取行動來反抗，不管最後的結果如何。這種精神，在王禎和小說〈素蘭要出嫁〉中也可以發現，人生對於辛先生充滿著荒謬、挫折與打擊，但他並沒有放棄，或者聽天由命。而是面對苛酷的命運不斷採取反抗的行動，雖然每次行動都帶來挫折。

女兒素蘭在大學聯考前竟精神異樣，從此災難不斷。先是為人寫春聯，然後為籌湊醫藥費，被銀行拒絕貸款，然後老梁替他招了三個會。在經濟越來越困窘之際，採取臨時退休的行動，好領取一筆退休金。退休後把剩餘的錢拿來投資大理石加工，眼看美夢快成真，誰知來個石油危機，大理石工廠倒了，又陷入絕境。

⁵³ 陳鼓應《悲劇哲學家尼采》扉頁

⁵⁴ 卡繆（Albert Camus 1913~1960）出生於阿爾及利亞，父親是法國人。曾獲得 1957 年諾貝爾文學獎。重要著作包括《異鄉人》、《瘟疫》、《墮落》、《放蕩與王國》。

⁵⁵ 卡繆《薛西佛斯的神話》張漢良譯 頁 143

⁵⁶ 同上 頁 21

總要再採取行動吧！這次換到山裡去守山林，素蘭也好轉，又去學打字，遇到想娶她的朱先生，兩個人結婚了。一切都顯得雨過天晴，順遂如意。誰知老天又開了個玩笑，姓朱的竟把素蘭鎖在後院的小木屋裡，精神病又復發。接到電報的辛先生心裡很急，冒著大雨下山，竟跌傷了右腿。腿傷惡化到開始水腫脹，最後挨了外科手術。面對一連串的挫折，只有大叫：「我真莫有用，我真莫有用，我實在真莫有用啊！」

〈五月十三節〉的羅東海，也是在面對一連串現代化過程所產生的社會變遷及經濟危機中，不斷的遭遇不可抗力的失敗和挫折的打擊，但是就是不投降，不斷的反抗，最後以傳統玩具店面對東洋玩具總匯的競爭裡，仍然奮力抗衡。

人生就是如此荒謬而多挫折啊！但不放棄而採取反抗的行動，就像薛西佛斯推滾著巨石上山。辛先生、羅東海雖然挫敗，但精神卻是堅毅而偉大的。這種精神正是人性潛藏的力量。我可以被打敗，但絕不投降。這種精神應該和存在主義是相通的。

四、現代化／現代主義

王禎和受現代主義的影響是文評家共同的想法，如在探討自然主義對王禎和的影響時，特別舉呂正惠先生的觀點。他指出王禎和比白先勇受到更多現代主義的影響。

第二次世界大戰之後，雖然歐洲的存在主義筆下的荒謬、痛苦、無奈、虛無充斥文壇，然而在一九五〇年代以美國主導的「現代化理論」開始推行到第三世界。尤其美國透過美援和軍售，貿易制裁等手段，使現代化成為一股擋不住的潮流。世界各國無不以歐美為標竿，追求所謂的現代化。這樣的結果，在發展中國家就產生「橫的移植」和「縱的繼承」的困境，崇洋媚外也成為一種時尚。尤其在追求經濟利益之時，拜金主義取代傳統的道德價值。同時在經濟掛帥的風尚下，舊時的企業，傳統的生活方式都受到嚴重的衝擊。尤其在世界經濟體系下，第三世界或發展中國家就陷入「殖民化」的宰制。當他們要發展西方國家所形塑及主導的「現代世界」時，同時也被迫去接受以及適應「現代世界」的規約和標準，否則就要承受極大的壓力。這種情形就產生社會發展的衝突，傳統價值觀念

的解體。⁵⁷新的資產階級的產生，帶來更多貧富不均與許多的社會問題。

對這股現代化產生省思的知識份子，面對機械、工廠，面對被量化、被物化的社會，產生了嚴重的疏離感，於是發展出極端個人主義的現代主義文學。什麼是現代主義文學，劉載福先生在《存在主義哲學與文學》一書中下這樣的定義：

所謂現代主義就是繼象徵主義之後而起的達達主義、立體主義、未來主義、超現實主義；存在主義等之總稱。⁵⁸

就小說而言，現代小說和十九世紀的小說迥異的。現代小說不是著重故事的敘述，人物的精細刻劃，他們描寫的是人類的情況。⁵⁹

從以上這段話，我們可以理解現代主義在文學藝術不同的領域或有不同的詮釋，然而就文學來說，現代主義的焦點已從關心小人物的悲苦無奈轉移到關心人類的情況。陳映真在「資本主義與西洋文學—文學社會體制的關係」的演講中⁶⁰，特別提到現代主義文藝思潮之所以產生，是因人在極度工業化後產生焦躁不安，被商品化後感覺喪失了自己。人被物化、商品化是當前極度工業化後人類共同的處境。

資本主義發展史的第四個階段是國家獨佔資本主義時期，時間大約是在一九三〇年之後，或者是二次大戰後開始。資本主義到了這個階段，經過了一九三〇年代最大的經濟不景氣，整個資本主義生產體制受到了極大的威脅，資本主義體制幾乎就要崩潰，而作為資產階級統治工具的國家機關，在這個時候就出面干預，起到了很大的作用，比方說三〇年代羅斯福總統的「新政」，就是經由凱因斯經濟政策，用國家機關的干預來維持資本主義，並且擴大它的發展。總而言之，為了解決戰爭或不景氣對經濟、對資本主義體制所產生的危機，為了讓資本繼續運轉和剝削，資產階級佔有的國家機關開始介入，一反十八世紀時那樣，國家機關基本上不干預，採取「自由放任」的態度。也因為國家的介入，資本變得愈加獨佔、愈加巨大，對人生活的影響也愈加擴大。生活在獨佔資

⁵⁷ 此段參考黃瑞祺《現代與後現代》一書所撰。

⁵⁸ 劉載福《存在主義哲學與文學》頁 47

⁵⁹ 同上 頁 48

⁶⁰ 聯合文學舉辦 二十世紀文學大回顧全國巡迴演講地十一場 90.11.06 日台北市立圖書館

本主義末期的人們常因為高度商品化、極度工業化而感到莫大的焦慮、躁鬱、不安、緊張、精神耗弱，呈現了現代人非常普遍的精神症狀，甚至喪失了自己。資本對人產生進一步的支配，人的商品化比過去任何一個時間都要徹底，在這樣的時期產生的一種新的文藝思潮，叫做「現代主義」。⁶¹

所以我們可以了解，現代主義是關心人類處在高度工業化被量化、被商品化所帶來的焦慮不安、精神躁鬱耗弱等處境。他們採用象徵、超現實的手法，表達對資本主義所帶來高度的發展速度、吵雜與高度異化的逃避或反抗。

呂正惠先生在〈現代主義在臺灣〉一文中指出：在臺灣，現代主義被和現代化等同起來。這和現代主義在西方是以表現資產階級病態為主的傾向不同。

五〇、六〇年代臺灣的現代主義者理所當然的就把現代主義和現代化等同起來。因為誰都在心中如此想，誰也沒有質疑過這樣的問題。也就是說，他們接受現代主義正如當時臺灣的民眾接受西方的現代主義那麼容易。經濟要現代化，生活要現代化，文學也要現代化，所以你要象徵，要超現實，要自動寫作，要意識流，如此等等。⁶²

在臺灣的現代主義作家與西方現代主義作家可能著眼點不同，西方可能放在揭露資產階級的病態，以及關心整個人類的情況；臺灣作家可能放在強大資本主義籠罩下社會或人民所感受的轉變、壓力以及對抗；或者是對社會的疏離與厭惡。然而現代主義表現的技巧，如象徵、潛意識、心理獨白、超現實、意識流等，則廣為現代主義作家所採用。

王禎和後來的小說，如〈小林來臺北〉，寫航空公司職員的崇洋拜金，拍馬屁，以利害掛帥的人生態度，以及對同胞的苦難一副莫不關心的現象。所選擇的題材，正是類似臺灣這種發展中國家現代化過程所面臨的社會困境。《人生歌王》也是時空壓縮，一下子回想登台表演的盛況，一下子又回到因槍擊案件逃亡的現況，不斷的時空交錯，不斷的場景交換，運用心理獨白長串不加標點的句子，就

⁶¹ 聯合文學舉辦 二十世紀文學大回顧全國巡迴演講地十一場 90.11.06 日台北市立圖書館

⁶² 呂正惠〈現代主義在臺灣〉收錄於《戰後臺灣文學經驗》頁 23

在時空交錯，回憶過去與現在的情境及進行中的逃亡，把林小田從被壓抑到成名，到遭黑道勒索，發生槍擊事件，被判七年徒刑的事件呈現出來。而〈老鼠捧茶請人客〉，則是運用鬼魂和現實交錯，以死去的阿嬤來做敘述觀點，時空一下子過去，一下子現在，一下子未來，小說完全以死去的阿嬤心理獨白為主，完全是超現實的題材，意識流的手法，接近「魔幻寫實主義」的表現方式。就像《百年孤寂》⁶³最慣用的魔幻寫實手法：通過鬼魂的敘述、回憶、對話，並打亂時空順序，再現死去的世界及人物，變現實為神話。是一種夢幻與現實錯置的幻化手法。這些都是可以證明王禎和受到了現代主義的影響。

五、美國訪問作家及其它

我們從有限的資料當中，發現王禎和受影響的中國作家有張愛玲、曹禹、老舍等，西方作家像福克納、歐尼爾、海明威，日本導演小津安二郎。而其中要特別一提的是一九七二年他受邀到美國愛德華大學「作家工作室」研習。目前沒有足夠的文獻來分析這次美國行對他的寫作產生重大的影響。不過我們發現，早期臺灣主要的作家幾乎都曾受邀，這個「作家工作室」對臺灣的文學應該有一定的影響，這影響應該包括王禎和在內。這個工作室原由美國人保羅安格爾於一九六七年成立，後來由臺灣出身的作家聶華苓主持。據說只要是小說、長詩、戲曲等創作或評論通過審核的話，即頒予寫作碩士學位。依據日人下村作次郎先生在《從文學讀臺灣》書中，有段簡單記載，從這段文字中可發現王禎和與這個作家工作室的關係：

根據《台灣與海外華人作家小傳》（福建人民出版社，一九八三年九月初版）中的記載，獲得此學位的作家，除前述之歐陽子、王文興、白先勇之外，尚有葉維廉、楊牧以及水晶等人，除了台灣作家之外，在日本頗具知名度的《慾望街車》作者田納西·威廉斯亦擁有此學位。

接下來將談談有關 IWP 的創立過程。此會是在安格爾的構想下成立的，並且藉由「作家工作室」來維持，之後孕育出聶華苓的夢想，成為 I

⁶³ 《百年孤寂》是加西亞·馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez）的名作，並因此書獲得 1982 年諾貝爾文學獎。馬奎斯另有名作《愛在瘟疫蔓延時》及《迷宮中的將軍》。馬奎斯慣用魔幻寫實的方法來寫作。

WP。至於資金方面，在創立初期，是由個人或企業的捐助，成立基金會，一九七〇年以後，美國國務院方正式撥款補助。

到目前為止，共有那些作家曾應聘前往呢？一九六七年第一區 IWP 所招聘的作家計有戴天（香港）及痲弦等十八位作家。隔年（一九六八年），陳映真雖也受聘，但由於在出國前遭逮捕，因此無法成行。之後到一九七八年為止，共有那些人應聘前往，就不得而知了。不過根據前面提到的《台灣與海外華人作家小傳》的記載，鄭愁予、秦松、林懷民、王禎和與尉天驄等人也都和 IWP 有相當密切的關係。⁶⁴

「作家工作室」對王禎和產生多大的影響，我們沒有足夠的資料來引證。我只讀到王禎和在《香格里拉》的自敘中提到兩度欣賞日本導演小津安二郎的電影，深受感動，他特別強調「一同觀賞約二十幾位來自不同國度的作家，看後幾乎沒有一人不熱淚盈眶，感動不已。愛荷華大學的學生對此電影的反應更是熱烈，甚至遠超出他們對瑞典的英瑪褒曼及法國的尚律高達二人電影的迴響」。⁶⁵

而小津安二郎電影以小人物為主角，運用寫實的手法，寫出小人物的悲喜、期望與挫敗；以活潑的、自然的，充滿生命力的寫實技巧，將他的藝術與社會廣大的群眾密密結合起來，而沒有走入「孤芳自賞」的藝術死胡同裏。⁶⁶小津安二郎的藝術手法正和王禎和以鄉土小人物為主角的小說藝術可說完全吻合，一是電影，一是小說創作，但藝術理念與手法卻是一致的，難怪王禎和會熱淚盈眶，感動不已。這種透過藝術和廣大群眾結合，以免走入「孤芳自賞」的藝術死胡同，應成為王禎和日後創作藝術的動力和準則。

從以上資料裡，我們可以進一步去推論王禎和和來自不同國家的二十多位學員中，必然對小說創作有一番討論，並得到某種程度的影響。所以才會有「六十二年，從美國愛我華大學國際作家工作室回來，進到辦公室，又是滿耳聽到談麻將、推牌九的聲音，很覺不舒適。〈小林來台北〉便在這種心境下寫出來的。」⁶⁷

⁶⁴ 下村作次郎《從文學讀臺灣》邱振瑞譯 頁 216~220

⁶⁵ 禎和《香格里拉》自序

⁶⁶ 同上

⁶⁷ 王禎和〈遠景版後記〉收錄在《嫁粧一牛車》頁 273

而且王禎和小說的風格由關懷個人轉變到社會關懷，也是從 小林來台北 開始。因此，在美國愛我華大學國際作家工作室探討文學的日子，對他的小說創作風格的轉變是絕對有影響的。

當我們在閱讀王禎和小說的文本中，發現在動態的敘述上，很像說書人的語氣，這或許就是他受到章翠鳳的大鼓詞影響。他在《嫁粧一牛車》一書所附的〈遠景版後記〉交代他在寫〈五月十三節〉時，曾專程去歌廳聽章翠鳳的大鼓詞，後來還買了唱本，很著迷。〈五月十三節〉的句型受到很大的影響。

從以上分析，我們可以看王禎和的小說創作既是鄉土又是現代的，影響他的有來自鄉土，也有來自生活環境，來自國內的作家，當然也有國內外的戲劇，國際的寫作思想潮流。希望這章分析，有助於了解王禎和小說創作的風格。

第三章 王禎和小說的人生意識與人道關懷

小引 創作的目的

王禎和先生在「永恆的尋求」一文中自述道：

在寫一篇小說之前，我總提醒自己：別忘了基本的是非和原則。我會問自己：你是站在什麼樣的立場說話？對於那些人，你該給予更多的關切和同情？而那些人又該給予譴責？寫這篇小說，我有什麼東西要與讀者共享？並且，是有意義的共享？-----如果一個故事不合乎這些標準，我就不會去寫，因為沒有意義。⁶⁸

作家寫作基本上都有創作的內在驅力，這種驅力就是作家寫作的目的或意義；即使是號稱完全寫實的作家也不例外，他們只是把自己深藏在作品的深處。誠如廚川白村在描述「自然派作品的特色」中就明確的指明：

當我們看一部作品時，切不可把它背後的思想及其中所描寫的人物事件，截然劃分為二，否則不管任何優秀的作品，亦無藝術價值。詳言之，我們必須要能瞭解：作者如何的通過事象、題材，而發抒自己的社會觀、藝術觀？或者作者如何根據自己的思想、人生觀，去安排處理書中的人物事件？這樣才能看出一部作品的藝術價值。⁶⁹

我想：對一部作品如此，對一個作家的藝術表現和價值定位，也應理當如此。所以做為探索王禎和的小說，如能從其小說背後潛藏的創作意識來深究，就更能掌握其創作的內在驅力！因此有關王禎和小說的創作意識，將分人道關懷與社會意識兩方面來論述。本章先就第一部份人道關懷來分析，探索在王禎和小說裡所呈現的人生百態，並從他的人生顯微鏡和透視鏡中，剖析他有那些關切與同情，

⁶⁸ 王禎和〈永恆的追求〉，原為王禎和於 72.08.17「中國時報」第三屆文學週講稿，李瑞整理並發表於 72.08.18「中國時報」人間副刊。後收入《人生歌王》做為代序。

⁶⁹ 廚川白村著 陳曉南譯《西洋近代文藝思潮》頁 203

透過小說創作，他要傳達怎樣的創作意識。

第一節 王禎和小說的特質

一、不可磨滅的悲劇意識

做爲一個作家，自然主義也好，現代主義也好，他的取材與表現手法；故事情節與內在結構固然會有所變化。然而做爲一個作家創作的動機及內在價值體系，關懷的人生及環境，必然有某種共同點，或者說有軌跡可尋。在王禎和的內心世界，正是映現了他對人生與社會的觀察，做爲一個平凡卑微的人，在這樣的社會中生活，所遭遇的種種辛酸、無奈、悲苦。在其作品背後，正有這樣深沉的人文關懷；絕非少數批評者所謂冷漠、消極。呂正惠先生在〈荒謬的滑稽戲——王禎和的人生圖像〉中歸納王禎和小說的基本精神是：

人的渺小、生命的卑微。遠在黃春明之前，他就以「小人物」來作為小說的主角，然而他的小人物跟黃春明的是多麼的不同啊！黃春明是藉著小人物來追懷即將逝去的農業社會的田園世界，王禎和卻透過小人物來告訴我們；人是可鄙的，生命是卑微的。荒謬滑稽、暗淡卑微，這就是王禎和早期小說所勾畫出來的人生形象。從這個角度來看，我們才能掌握到王禎和小說藝術的真精神。⁷⁰

而王禎和也認爲人性是永恆的真實，而文學就在描寫這永恆的人性。他認爲「文學之所以永恆就是描述永恆的人性，當時代的道德標準是否存留下來我們並不知道，但是永恆的真實人性是永遠不會抹滅的！」⁷¹

不論從評論者的分析或王禎和自己本身的陳述，都能指出王禎和小說都共同具有某種的人生悲劇意識，但是缺乏更全面而深入的剖析。本文嘗試在這方面做一個努力，希望能捕捉到王禎和筆下人生悲劇的多重風貌。

⁷⁰ 呂正惠〈荒謬的滑稽戲——王禎和的人生圖像〉文星 109 期 76.07 頁 32~36

⁷¹ 余素紀錄〈文學對談〉大學雜誌 70 期 62.12 頁 57~65

二、悲劇意義

王禎和寫出渺小人物的悲哀、無奈、矛盾與懦弱，呈現悲劇的多重風貌。王禎和自己也這麼說：

我總覺得文明與野蠻之間，在有些時候，文明總會敗下去，而且會敗得很糟。因為我生活在某種環境裏頭，所以有這種感覺。這種想法正是這個時代悲劇觀的縮影。⁷²

在文明與野蠻爭鬥中，野蠻可能會戰勝文明，也許因為人性中含有太多獸性的一面，獸性的一面往往佔據人們的思想意念，所以耽於官能肉欲，縱容自己於利得爭鬥之中，使人生呈現悲劇的暗影。

悲劇是王禎和小說的一個核心。那什麼是「悲劇」？我試著從下面分析中去揭開悲劇的面紗。

（一）、存在主義的悲劇

陳鼓應先生在其所著《悲劇哲學家—尼采》一書中，對尼采的「悲劇」做了詮釋⁷³。尼采認為人在面對艱難，不但不應淪為悲觀，反而應以藝術的精神超越苦難。卡繆利用「薛西佛斯的神話」來揭露人生是一種懲罰式的重擔，人生本就是荒謬的存在，但是可以「精神勝利」的方式來漠視懲罰的痛苦，像薛西佛斯一樣感覺快樂，因為他感受到「命運屬於自己，石頭為他所有」。沙特在〈存在主義與人文主義〉中，承認「我們所受到的指責是：強調一切人的處境中，一切可恥的因素；只描寫卑劣、下賤或鄙陋的現象，而忽略了人性光明面某些迷人而美麗的事物」⁷⁴然而他也強調，但存在主義者是要人們認清存在的荒謬與幻滅，讓人們看清命運的痛苦與不幸，以及人性潛藏的罪惡和弱點。所謂存在先於本質，生命如果不存在，一切都是沒意義的；而人生的意義要由自己的行動來決定。這

⁷² 余素紀錄〈文學對談〉大學雜誌 70期 62.12 頁57-65

⁷³ 陳鼓應《悲劇哲學家尼采》扉頁

⁷⁴ 沙特〈存在主義與人文主義〉見《沙特隨筆》頁105

是從否定來反思的哲學。所以人雖然在與命運的對抗中不可能獲勝，但不能放棄反抗；人可以被打敗，但不能放棄。悲劇哲學家叔本華認為人生是走向幻滅的過程。他說：

我們生涯的起始和終結，有何差異呢？前者是由熱情，迷想和樂欲的歡喜而形成，後者的結局是一切器官的破壞和死屍的腐朽。從健康和生活的享樂兩方面看，生命之始與終之間的道路，常呈下坡之勢。歡樂的兒童期，多采多姿的青年期，困難重重的壯年期，虛弱堪憐的老年期，最後一段是疾病的折磨和臨終的苦悶，很明顯的呈一條斜坡，每況愈下。這樣看來，生存本身便已是一種失錯，接著一錯再錯。

瞭解人生的幻滅是最正確的。能做如是之想，則一切問題都迎刃而解。

75

爲什麼瞭解人生的幻滅可以讓一切問題迎刃而解？這樣就可以讓我們更有勇氣面對不幸和痛苦。在叔本華的心中，人生就是不幸和痛苦的組合，然而也正因爲面對不幸和痛苦，讓我們的存在顯的有意義。

我們每個人都像曠野中的羔羊一樣，在屠夫的監視下做無知的遊戲。在春和日麗的風光中，我們忘記了狂風暴雨烏雲密佈的歲月。這就猶之乎當我們過的生活還算平坦時，就忘記了人生隱藏在平坦中的悲慘命運，貧窮、病痛、傷殘斷腿、眼盲耳聾，甚至失掉理性，有幾個人能逃脫這種命運呢？⁷⁶

人生的確有很多的不幸與痛苦，就像王禎和筆下那些小人物面臨各種不同的痛苦與不幸。而我們如何來看待這些痛苦和不幸呢？其實痛苦和不幸有時反而是激發生存意志的力量。叔本華就這樣認為：

人免不了要遭受不幸和痛苦，痛苦對人也有它的用處。這就像若沒有大氣壓力，我們的身體就要爆裂一樣。人若沒有艱難和不幸，一切的需要都能滿足，我們又會變成什麼樣子呢？如果人事事順遂，不勞即獲，傲慢和妄自尊大不使自己爆炸，也會使自己生命膨脹。一味任性的結果，

⁷⁵ 叔本華《叔本華論文集》頁 65~66

⁷⁶ 同上 頁 118

最後也將會變成瘋子。因此，某種程度的艱難和困擾，這對每個人來說，在任何時候都是必要的。這像船要直行必需有壓艙物一樣。⁷⁷

人生是充滿不幸和痛苦，人生也是走向幻滅。在與時間競賽中，人也註定是失敗者。然而這些不幸和痛苦卻是生存必需的。要勇於面對，而非逃避。這是存在主義的「悲劇意識」。

(二)、自然主義者的觀點：人都被不可測的命運所愚弄

自然主義和浪漫主義是基於完全相反的論點，浪漫主義強調靈性，故只見人性之美，不見人性之醜，追求精神層次。但自然主義則是機械的唯物的人生觀，他們只見人類動物性的一面，所以只見人性的醜陋，不見人性之美。自然主義的作家的寫作態度大都抱著袖手旁觀的角色，只注重挖掘人性的醜陋面，因為他們認為人類的生活就是官能的生活，基本上和動物性的生活並無二致，這是他們看人生總離不開「人生皆虛偽」的悲劇色彩。對此，廚川白村⁷⁸有這樣的分析：

他們不論以任何題目為題材，總帶著「不愉快的」成分。若是描寫兩性關係的話，將立刻會變成一種「娼妓論」，即使沒有這些不快的、淫猥的描寫，也必定附帶著痛苦悲觀的暗影。蓋以他們只見及事物的黑暗面而未見其光明一面。英國的哈代雖亦為自然主義的作家，但他的小說中的不快成分，要比法、俄作家少得多多，但字裡行間仍瀰漫著傷感的氣氛。他的小說，大都以戀愛為骨幹，其中不乏非常純潔，頗富詩意、完全離開肉慾的描寫，但結局仍落於「人生皆虛偽」的絕望厭世觀。⁷⁹

由於把人性看成和動物性無二致，所以人性受到官能所主宰，難以跳脫醜陋

⁷⁷ 同上 頁 119~120

⁷⁸ 廚川白村，日本著名的文學評論家和思想家，1880~1923；他是將歐美文藝思潮有系統的引進日本的最重要人物。主要作品《西洋近代文藝思潮》《出了象牙之塔》《苦悶的象徵》等書。

⁷⁹ 廚川白村著 陳曉南譯《西洋近代文藝思潮》頁 216~217

獸性的一面，所以人生就蒙上悲劇的陰影，感受到「人生皆虛偽」。對次，哈代（Thomas Hardy 1840~1928）則認為：正義善良不一定幸福，不當邪惡也不一定受罰，因為人是被不可測的命運所擺佈。他說：

宇宙是受它內在的一種潛意識所支配，祇因是潛意識，故在此支配下，正義的、善良的，也不一定能得到幸福的結局；而不正當的，邪惡的，也不一定受到懲罰。在這種潛意識支配之下，每個人都只有背負著不可測的命運而受到愚弄。⁸⁰

人生被不可測的命運所擺佈，人性流於官能獸性，人生皆虛偽，這些自然主義的基本觀點，形成自然主義作家帶著譏刺的態度，揭開人性醜陋和悲哀的面紗。這是自然主義「人生被不可測的命運所擺佈」的「悲劇」人生觀。

（三）、莊子的觀點：

人因「自然、人文命限」與「好名爭利」而悲苦

人生的悲劇有時是來自人的有限性。顏崑陽博士在《人生因夢而真實》一書中，依據莊子的思想做如此的分析：由時間而來的「無常」，與由空間而來的「孤絕」，是一切生命存在的必然限制，我們稱它為「命限」。另外，人們還不斷的以虛妄的意念，去鑄成一套一套無形的刑具，反過來用它彼此懲罰，或自我囚禁，這就是「人文命限」。在如此障礙處處的現實世界中，活著而不覺得悲苦的人，只有兩種人，一種是白癡，一種是聖人。這種悲苦的感覺，就是人生悲劇的來源。作為一個有限存在的個體，悲劇的來源一是來自生命的本身，另外是外在環境或社會規範標準所加諸而成。⁸¹

依據顏崑陽博士的分析：我們可以清楚的意識到人生悲劇是與生俱來的，也有後天環境形成的。對於生命的有限性，以及生活空間的侷限性，這是與生俱來，是任何人所無法突破的。一個人活著，不管有多大的本事，不管擁有多大的權力

⁸⁰ 鍾肇政《西洋文學欣賞》頁 137

⁸¹ 顏崑陽《人生因夢而真實》頁 8~16

或財富，都絕對掙脫不了生老病死這樣的「自然命限」。這是做為一個人的天生的悲劇。而人活在特定的時空背景的環境中，所生存的社會有許多的道德規範或流傳的傳統戒律，或一些特定的習俗，這些規範、戒律、習俗也會形成許多無形的框框，造成某些人物悲劇的來源。如王禎和小說中的「阿緞」，就遭受寡婦不祥的傳統習俗所壓抑。

人生是悲苦的，其中也包括人們好名多欲，造成醒時身體不得安靜，睡時為夢魘所驚醒，在人際之間招困擾，以心機虧損其生活，為雜念妄想而不安。而因而翻轉於焦躁，紛擾于不安，戰慄於恐怖。在沒有自我的惶惶然的生活中，事事與人對立摩擦，與人辯，與人爭，自耗身心，絲毫不察覺其迷惑。⁸²如〈寂寞紅〉裡的世昌，因為與人爭榻榻米的生意而陷入惶惶不安，最後遭受挫敗的痛苦。這是莊子眼中，人生悲劇的另個源頭。

三、王禎和小說中四種受限情境下之人物悲劇

高全之先生在〈王禎和的小說藝術〉中就分析出王禎和小說中有四種受限的情境，形成王禎和小說人物悲劇的來源：

第一種受限情境：個人在苦難人生裡謀生或反抗惡勢力的能力限制。這種受限情境裡的困境，來自外來的惡勢力。第二種受限情境應是先天性格的缺陷，不論形式如何，人物都無法自覺到他的性格缺陷，缺乏自省自覺的能力，造成嚴重的代價。由這些代價，可看出這種個性缺陷受限情境的悲劇意義。第三種受限情境是群體意識形態缺陷的限制。是群體無從自省自覺的惡性意識形態或社會行為，形成所謂的苛酷的社會現實。第四種受限情境是生命有限期的那個限制。生命的有限性，往往也是悲劇的源頭。⁸³

其實以上四種受限情境，第二種和第四種就是「自然命限」；第一種和第三種就是「人文命限」。人們碰及這些命限，就可能遭受莫可奈何的挫敗、苦悶和憂苦。這也應是人生無可奈何而如之何的無奈悲劇。

在第二節的分析中，我試著用第一節所說明的觀點來詮釋王禎和小說中各種

⁸² 有關莊子這個看法參考《莊子》 福永光司原著 陳冠學譯所撰

⁸³ 高全之〈王禎和小說藝術〉收錄在《王禎和的小說世界》頁 1~44

悲劇的原型，以及人物的人生態度，讓大家可以體會王禎和賦予小說人物的人生形象。然後找出王禎和透過這些小人物的人生圖象，想要傳達的創作意識。

第二節 王禎和小說中的悲劇類型

小說家透過他的作品來詮釋人生的風貌，當然，沒有一個作家可以掌握完整的人生世相。但是透過題材、情節、表現技巧，可以掌握作家心靈關注的層面，以及想傳達的訊息，所欲表現的人生。王禎和寫最熟悉的鄉土人物，寫出他們的卑微、無奈，或者呈現他們的缺點、缺陷，以表達做為一個人生活在現實社會，所可能遭遇的最基本的人性問題或人生困境。我試著以上述悲劇的分析，來對王禎和的小說做解析：

一、人性中難以克制的缺點

人在無法自主或自由意志選擇下，出生來這世間，除了環境因素造成困境外，每個人各有不同的缺點，或者說是人性的弱點；而這些缺陷與弱點，就形成自己受限的因素，生活為其所困，心靈為其所拘囚，於是人生就陷在如此的狹縫中掙扎。〈鬼 北風 人〉中的貴福，好賭、愛喝酒，無法獨立，只得依賴姐姐麗月，幫他顧店；又暗戀姐姐。所以當他發現年紀輕輕就沒丈夫的姐姐與木材商暗通款曲，就喝醉酒，收了貨款拿去賭掉。被生氣的姐姐趕走，最後還是又回來。我們可以說，貴福擺脫不了潛藏心中的缺點，他無法獨立自主，生性依賴，就無可避免的墜入命運的枷鎖中。

同樣的情形出現在〈快樂的人〉中含笑的身上，完全依附男人而活，要男人的錢來賭、喝、花，所以「十年裡到底有過多少使君隨侍左右，她說不上」，碰上綠珠這位妓女，心裡還「我在意什麼！長短我不是娼妓，要像那個妖精當暗門子去，死了乾淨，免去羞辱爹娘」。但到最後才感嘆「我的天呀！我這十年來的日子也一樣過的不堪，一樣過的萎縮啊！」如此依附著不同男人的女人，也註定生命的悲劇。

而像含笑這樣的女性，其實也是五、六十年代不少女性的縮影。無法獲得獨

立的經濟來源，社會也不給女性更多的發展空間，女性無可奈何的依附著男性，形成女性人生悲劇的來源。

二、人生難以負荷的枷鎖：生理的缺陷或異常

〈三春記〉裡的區先生，因為性無能，偏偏又遇上性飢渴的阿嬌，以至於抬不起頭來，被譏笑為「沒囊巴的」，什麼事都得聽阿嬌的命令使喚。他是阿嬌的第三任丈夫，經人介紹一個月後就「永結同心」了。結婚夜，區先生雖然平日勤練九九八十一兜，卻依舊紋風不動，好不容易剛要成就大事就回軟了。

心急的阿嬌為區先生買各種壯陽藥，無效；買美國仙丹，除了那晚「衛星果然升空」外，不多久還是「塗塗塗」，最後整個嘴都給補乾了，經過一番折騰，區先生動不動就被阿嬌罵「你這莫囊巴的？」「你這硬不上的。」晚上還不讓他睡床上。爾後還受盡各種折騰委曲，完全被阿嬌控制使喚。

結局前，區先生看到報紙醫院廣告，憤憤的說：「星期五我出差到台北，就找他們去！一定要找他們！妳等著看吧！我果然就那麼沒用？一輩子給你叫沒囊巴——」

我們在王禎和小說中看到區先生因無法滿足阿嬌的需要所產生的種種人生不可理解的荒謬，像這種人生困境，的確也是人生無法負荷的一種無奈的痛苦，在現實的人生中，夫妻間性生活是否和諧，也是人間衝突的導火線之一。依據各種統計數字都顯示生活在這壓力過大的現代社會，不少男性在這方面有相當大的困擾，我們不必諱言，這類困擾的確或多或少成為夫妻或家庭衝突的導火線，形成個人悲劇或社會問題。

三、外在環境及命運造成之人物悲劇

姚一葦先生在〈論王禎和的《嫁粧一牛車》〉中指出：萬發的悲劇是導因他自身外在環境所造成。他說：

然而「萬發」的悲劇，是由他自身以外的境遇環境、或命運所造成的，而不是由他自己的性格所造成的。境遇和命運之間的差距，有時很大，卻也有很相近的時候。作者為「萬發」安排了一連串悲劇的肇因：他種過「肺炎草」，卻被大水沖走了；他在河裡洗澡的時候，污水流入他的

耳朵，他又找不到一個好大夫，卻被一個婦科醫生把他的耳朵治成「八分聾」；他娶了一個嗜賭如命的「阿好」；在他出獄以後，他的牛車又撞了人……「萬發」終於悲嘆地說，他的這一切厄運，大約是因為「前世倒了太多的帳」的報應。

縱觀這一切致使他淪落到極端貧困的原因，沒有一項是因為他自己的某些特殊的性格所引致的。而這個悲劇性，卻是這個人物的一面。⁸⁴

當然，萬發最後無奈的接受「共妻」的事實，就人的自由意志而言，他可以有其它的選擇。但是從人物各種不幸遭遇來看，這種選擇是無奈的妥協，萬發缺乏反抗的行動，也許正是「無可奈何而如之何」的抉擇吧！

王禎和對這樣的人物他也有類似的說法：

「嫁粧一牛車」是很早就聽來的故事，那時他還很小，有一個親戚就有這種事，當時覺得好笑，到要寫時，才感覺到窮得沒辦法時，有時連人的基本尊嚴都無法維護。⁸⁵

維護自我的人性尊嚴原是每個人基本的人權，但當外在環境壓縮到連生存都成為問題之時，人性的基本尊嚴就暫時擱置了。這真是無奈的選擇。對於一個人來說，最基本的是生理上飽食的需求，如果這基本的需求無法獲得，就大部份凡人來說，維護人性的尊嚴就等於緣木求魚了。

四、生命無法安頓的挫敗

老莊思想強調「知足常樂」，知足是建立在為自己做人生的合理定位。所謂「合理定位」就是透過理性的分析：自己有能力來做什麼，然後又思考自己願意做什麼，最後再從環境中找出自己可以做什麼，然後選擇自己的路，全力以赴。

⁸⁴ 姚一葦〈論王禎和的《嫁粧一牛車》〉文學季刊 6 卷 57.02.15 頁 12-17

⁸⁵ 黃武忠〈人生嘲弄者—王禎和印象〉收錄在《臺灣作家印象記》頁 165~166

如果人生不能合理定位，人的身心與人生就無法安頓，如此就可能遭遇挫敗。像〈兩隻老虎〉所敘述四臺尺不到極矮的阿蕭，分了他爹底一些遺產，開起「大不同」皮鞋店，他出錢，皮鞋師父東海出力，兩人合夥。但阿蕭常被當夥計，客人都認東海為老闆，讓阿蕭很不是滋味。有一次東海與客人討價還價，阿蕭指責他「怎麼不問我一聲，就這亂殺價！」倆人起爭執，東海就負氣出走了。生意一落千丈，夥計也開始不想幹了；過了十多天，聽說阿蕭答應了許多優厚條件，東海又回到皮鞋店，從此阿蕭「是自日至暝都在房裡耗」，三五天才出來一次擺擺老闆的威風。後來阿蕭被發現晚上都去「溝仔口邊玩查某」，後來還「把溝仔口邊的阿花召應回來整日夜作陪他」。結果是「床上君子床下夫妻」，原來阿蕭得了淋病，怕傳染給阿花。帶阿花回店的事，令東海很不是滋味，一則阿花老在店裡盤桓，另外還得為阿花燒飯作菜。後來東海「做生意似乎有點懶不帶勁」，阿蕭也放話要找人來代替，以免店被搞垮了。不久因積欠貨款十萬元，被威脅停止供應材料，但阿蕭自信寫信回家可以要到十萬元，一點也不緊張。最後十萬元沒收到，各個外務員都來搬東西抵帳。阿蕭因一個外務員要搬「六尺寬大的櫥窗」，而動手要打對方，卻「出拳太猛，站腳不穩，人就砰一響，衝破玻璃，摔落地下」，被送去醫院。最後原「大不同」皮鞋店變成麵包店，而阿蕭回到家，「每天賴在床上，怎麼也不肯下來，而且什麼話都不說，只是白天黑夜，翻翻覆覆地在唱它那支---兩隻老虎，兩隻老虎---」

阿蕭沒當老闆的本事，又不懂做皮鞋的事，偏偏靠著遺產出資本和皮鞋師父合開皮鞋店，還玩女人，最後惹來皮鞋師的不滿，生意垮了，被外務員強搬貨物抵帳，結局是受傷住院，在家喃喃不斷的唱著「兩隻老虎」。這完全是人生不懂定位和選擇的悲劇。由於想做超出自己能力的事情，人生當然不能有效的安頓，結果當然就要面臨一連串的挫敗了。

同樣的悲劇出現在〈寂寞紅〉裡打鐵營生的世昌，他一心想開家大鐵店。原先父親在鬧區開家鐵店，生意興隆，留下不少房產，卻被母親「三雙來六塊去」而傾家蕩產。現在同妻女四人、弟弟貴福及媽媽住在郊外小木屋。

世昌當打鐵師父，教了兩個助手，卻不教弟弟貴福當大鎚手，只當拉風箱的，沒事還臭罵貴福。有次世昌太太告狀，說貴福大白天，一隻手放在罔市胸前亂抓起來，讓世昌火冒三丈，於是決定「房子給她（娘）和貴福住，爹留下的錢分厘不要」，「想搬到街上住，努力幾年，不難開像爹那樣的鐵店」。

可是當他搬出去後，真的蓋起「像爹那樣的鐵店」嗎？作者一下子就將時間拉到二十年後，形成一個鮮明且帶著諷喻的對比。

二十年後，世昌卻做起草蓆生意，有天聽相士相命：「看你相貌氣色本應大大做一番事業，只可惜犯了六沖，娶上敗家婆」要他『休妻再娶，要不也得找個妾小做將來打算』。後來捲入一場做草蓆的競爭生意，認識妓女阿彩。當時同行都笑他「憑他那間小店要做五百件的生意沒有那個屁股，吃什麼瀉藥！」但世昌執意「令爸就做給你們看！」還動念頭賣掉太太的手鐲。而在國姓爺千秋日，世昌和阿彩「放心地大行其事」，從此經常藉機和阿彩往來，還向阿彩許諾：做完這宗榻榻米生意，就帶阿彩上台北去。豈料距投標日三天，投標日期延二十天，數量增加三倍。於是又開始一場合縱連橫。世昌信心十足，太太罔市卻暗嘲他「連個草蓆錢都得變賣手鐲去應付，想獨拿這筆生意？哼！」當世昌興致勃勃的去找阿彩談納妾的事，才發現阿彩又在接客，氣得一巴掌飛到阿彩臉上，罵她『你下作！你低落！你賤婦！』惹來阿彩反唇相譏：「你那一間小坎店，令爸才不稀罕」，然後又聽到所有的小店聯合起來附和著對手，在大風雨中，世昌手裡的傘差一點給風吹跑掉。身上全被雨打得濕透。

世昌的悲劇當然也顯示出社會商場競爭的一面，他後來的失敗與其說是「敵不過對手」，不如說他不自量力。用好大喜功的心情，以小店去和對手競爭，還想「納妾」，所以可以說，他的失敗是無法合理定位的結果。

也斯在〈感覺溫暖外的風塵——談王禎和的作品〉中也提到：

「寂寞紅」一篇中的世昌，不像他弟弟貴福那樣窩囊，剛好相反，他是一個富有野心的人，或許這亦是他性格上的致命傷。他期望經營一家比他爹的還大的鐵店，結果並沒有做到。他遇到的人都比他世故，比方那查某阿彩，比方做生意的對頭何先生和眼鏡劉等，結果他娶妾的幻夢成空，獨攬榻榻米的生意凶多吉少，眼鏡劉等人也準備對付他。作者彷彿給這人物建立一個幻夢，然後在剎那間向他揭露一切的虛幻。「寂寞紅」結束時，世昌持著借來的傘，在外面風雨的路上走著，風極大，他的傘撐不住，渾身都打濕了。⁸⁶

⁸⁶ 也斯〈感覺溫暖外的風塵——談王禎和的作品〉洪範版《嫁粧一牛車》附錄 1999.10 頁 255~267

五、傳統群體意識形成緊箍咒

傳統社會留下的價值觀念或某些道德規範，往往造成活在那個環境中所有人物的緊箍咒，無法去排除避免，如果想去反抗，可能就是悲劇的來源。如〈香格里拉〉描寫寡婦阿緞的兒子小全要去參加聯考了，本想陪考的她，怕鄰居閒言閒語的，就不敢陪考了。因為「知道伊是個死痞底，厝邊鄰居與伊絕少往來」。因鄰居閒言閒語，不敢讓小全穿新衣，不允許小全在門口吃飯。當看到鄰居都陪孩子去考試，自己才覺得「應該陪他去一趟的」。見到隔鄰計太太，還因此被挖苦一頓的。可是她想到「無男人依傍」「家道寒微」「只得事事都忍聲吞氣」就因為「寡婦是不祥的」這種傳統觀念，壓迫得「阿緞」事事都得忍氣吞聲，無奈的受苦。

〈永遠不再〉篇中水雲阿兄的悲劇源頭來自婚姻，而更直接的源頭應是「桃枝」「伊厝的人」不將女兒「嫁賣菜賣肉的」，只得斷掉這份姻緣，一個禮拜後就娶了現在的阿嫂，且幫丈人賣豬肉，但不久吵翻了，就上山當採大理石的工人，將兩個孩子寄在水雲家，而且生活也過得不好。因此，他阿兄很羨慕他娶了一個好女人。「你比我有福氣啊！你娶了個好女人！」整篇小說就在兄弟分別娶了不同女人，產生不同命運。「當年你阿兄要是娶了桃枝，我看他現在也不至於----」，所以當他阿兄知道桃枝的父母「逼伊嫁給賣菜販仔！還是個死某的」，忍不住的說：「幹伊娘——伊厝的人——糟蹋伊一生，糟蹋伊一生。幹伊娘，弄得我今日狼狽到這款。」其實作者在暗示：受糟蹋一生的是水雲阿兄；當初「桃枝」家人如果不反對，也許水雲阿兄就可以和水雲一樣。而「桃枝」家人所以反對將女兒「嫁賣菜賣肉的」，也許也是傳統「門當戶對」的觀念吧！而桃枝最後嫁給「賣菜販仔！還是個死某的」，如果也是一種悲劇，這悲劇源頭除了父母承襲傳統價值的觀念外，「桃枝」本身也是受傳統「三從四德」的觀念主導，而不敢主動去爭取婚姻的自主權吧！

六、難以承受的社會黑暗面

面對惡勢力的挑戰、打擊與折磨，其實古今中外應該都難以避免，弱肉強食是生物世界「物競天擇，適者生存」的鐵律；這也許是人類殘存的生物性吧！但

配合聰明頭腦，以及權勢構成的惡勢力，恐怕是比生物性的弱肉強食更可怕吧！

如〈伊會念咒〉就是描述寡婦阿緞面對惡勢力的故事。丈夫死時，留下三歲兒子小全和小木屋子，阿緞靠裁縫為生，起初有位游先生相當照顧他們，卻因流言而搬到台北了。小全被街坊罵「沒爹的夭壽囡仔」、「偷漢婊子生的」而嚇得不敢出門，後來隔壁章議員要蓋大樓，一定要她賣地給他，但阿緞不願意賣，因此惹來許多風波，拆屋改建時，把所有磚塊泥巴往她家屋頂丟，又置之不理，結果一雨就漏水。颱風夜，幸好弟弟來救，但整個屋子已「連鼻子都塌成沒啦」。委曲的去找章議員解決，卻遭來羞辱；經過整修，卻被章議員檢舉是違章建築，逼迫市公所的人來拆除。大年初一去求章議員放她一馬。卻被罵「肖查某」，「叫警察來抓這個肖查某」。她氣憤的詛咒章議員「出門會給車子撞上」。正當她走頭無路時，傳來章議員騎摩托車給卡車撞死的消息，屋子不用拆了。於是街坊傳言伊曾和一位女道士學法，章議員可能被她念咒而死於非命的。

許振江先生在〈「伊會唸咒」中的神鬼意識〉中評論阿緞抗爭的勝利時說道：

王禎和不寫李議員因貪污事發或什麼罪惡而身入囹圄，安排神鬼識使其受咒而撞斃，一方面是希望人們會因此而警世，另則是希望建立起真正的法治精神，人們就不必再「禱神雪冤」，而祈求冤情大白！⁸⁷

我個人比較不認同這種「教化」的觀點，我認為作者所以安排章議員車禍死亡，正顯示出小人物面對惡勢力的無奈，他們所憑藉的最後一道防線，就是冥冥之中的天理昭彰了。這種現象，即使到現在，仍然時有耳聞呢！

而〈人生歌王〉中的歌手林小田，在導致他逃亡的槍擊事件中，黑道勢力的勒索是主因。當他拒絕黑道大哥的威脅勒索，換來的死亡的威脅和拳打腳踢，最後因「保鏢」（其實是阿華找來的朋友）眼見黑社會老大何老闆手握扁鑽要刺死林小田，情急下掏出鋼筆手槍，「砰！！」把何老闆一槍斃命。他被判刑七年，然後開始逃亡。如日當中的歌手頓成亡命客，就是黑社會勢力收取保護費所造成的結果。

這種「權勢」與「暴力」形成的惡勢力，也是當前社會的兩大毒瘤，其影響

⁸⁷ 許振江〈「伊會唸咒」中的神鬼意識〉小說新潮一卷二期 66.10 頁 283~293

層面是既深且廣的。

七、社會制度不健全加重悲劇的力量

當個人面對重大疾病或災害，是無法獨力去支撐的，所以越先進文明的國家，便制訂了各種社會福利制度，以協助個人面對衰老、重病及災變。

〈素蘭要出嫁〉描述退休的辛先生辛酸的故事。爲了給因大學聯考刺激而罹患神經病女兒素蘭治病及償還債務而提早退休，提早退休必須面臨交還公家宿舍和降低退休金。但爲了生計，只好提早退休。除償還債務外，並與別人合開大理石工廠，卻因台灣面臨經濟不景氣而破產，只得去擔任山林的護木工人。而出嫁後的素蘭因遭受虐待而舊疾復發，辛先生急著下山來看望素蘭，卻不幸跌斷了腿，自怨「讓大家這款去吃苦，我這個做爹的，真不是東西」。結果二女兒素芳得休學，當女工貼補家用；大兒子志鵬連禮拜天都得工作，害得無法成家；最後一家分崩離析，辛嫂擺地攤、二女兒去加工區。小說以辛嫂心理描寫來結尾：總有那麼多那麼多的千思萬慮將伊網住，不讓伊睡眠，不讓伊睡眠呀！而這一家人的悲劇源頭就是爲了治療素蘭的神經病。小說近結尾時，作者藉著辛先生手拿報紙，指著一篇介紹英國社會福利制度的文章。其中辛先生說道：「你知不知道最令我羨慕的是他們的公醫制度。他們有了病痛，從看病吃藥打針到動手術住醫院，一切費用，全由國家負擔，全由國家負擔！」然後又描述到『辛先生忽然嘆氣一聲，「如若—如若--」又嘆氣了一聲，怕會碰破一般的將報紙輕輕的置在床上，他底神情陡地蕭索起來，彷彿有千言萬語但一時間又說不上來的樣子。』

「如若--」，如若當時有現在的健保制度，也許辛先生就不用爲了素蘭的醫藥費而提早退休，接下來的苦難就不會接二連三的發生。其實仔細觀察我們的社會，若干制度或法令的因素，的確是現代人生活不得不面對的壓力與悲劇的來源。

八、社會變遷下的犧牲者

人活在環境中，環境的變化影響人們的命運。每當社會發生重大變遷之時，可能會產生一些新貴。但「有陽光必有陰影」，在變遷之中，一定會出現被傷害、遺棄的一群。社會的變遷形成個人悲劇的源頭。

如〈五月十三節〉主角人物是羅東海，開設羅記行，專門賣各式各樣的玩具，

傳統經營的手法；在隔鄰五、六戶的地方也開設一家「東洋玩具店」，卻採取削價惡性競爭來弄垮對手的手段，使得顧客不願上羅記行買東西，並與顧客發生糾紛，並造謠羅記行要倒店，使得羅東海氣出一身病。想以前羅東海也是「叫水能結凍」的人，還當上代議士。他在日據時代賣米；光復後專心做糖生意，卻因發生臺幣貶值，加上糖大落價而破產，羅東海被叫成「弄一咚一嗨」；好不容易東山再起，卻又面臨倒店的危機。在五月十三節的鞭炮聲中，危機與無奈正悄悄的籠罩著。

羅東海面臨的第一個危機：台幣貶值；當光復後幾年中，羅先生鬻去了米廠，一心做糖的生意。誰知道碰上台幣貶值。作者寫道：

那幾年台灣的經濟是沒有現在這般山穩，幣值浪起浪落著。後來四千圓的舊幣對換上壹圓底新臺幣。羅先生換來了一疊五寸來厚嶄新的新紙幣，是虧他賣了米廠獲來底幾袋麻包底舊鈔。⁸⁸

用賣米廠得來的幾袋鈔票，竟只換得「一疊五寸來厚嶄新的新紙幣」；但禍不單行，第二個危機馬上讓他宣告破產。第二個危機就是糖跌價。我們看作者的描寫：

曰「禍不單行」也是對底，裝錢的麻袋一空去了後，糖居然苦辣起來啦！一斤兩塊錢跌到用角和分來計算！接著羅先生將破產來宣告，用「一夜之間」的成語去形容那快速的樣子應是不會不當底。⁸⁹

總之，我們可以發現羅東海是當時社會變遷下犧牲者的總縮影，當大環境產生重大變遷，無法適應或轉型的人都會遭受不可抗力的挫敗。所以當臺灣由農業轉型到工商業，進一步追求現代化的過程中，像他這樣而產生悲苦人生的人，一定不在少數。

⁸⁸ 王禎和〈五月十三節〉見《嫁粧一牛車》頁 117

⁸⁹ 同上

九、生命消蝕的無奈與悲哀

人如同這世間所有生物一樣，存在是有限的，既出生就朝向衰老、凋零走去。當年老力衰，生存可能陷入心理與生理的雙重考驗與掙扎。如〈那一年冬天〉所描述的阿乞伯，他在退休後，年老無依，用盡了退休金，到處去投靠別人。最後他去替一個遠房姪女月霞看管租書店，但卻遇上許多租書不還的客人。尤其是小孩子。阿乞伯爲了應付這件事，決定嚴格地登記，推行新的規矩，還處罰偷書的小孩子，惹來鄰居的抗議，結果卻惹得人客逐漸不上門來了。整條街的人都齊起心來對付他，不租他的書。阿乞伯備受他人的指責，孤立；當阿乞伯終於想出起死回生的妙方——做中盤生意，把書批賣到鄉下去。無奈這時月霞已對他失去信心，決定把店盤讓出去。這對他真是一個最大的打擊！說了一句「那很好」，接著飯盒叮噹落下地，其它什麼都不清楚了——。心裡想著：我阿乞過關斬將——找事去吧？這麼大年紀了，那裡找事去——我阿乞——忽然兩行淚水從阿乞伯的眼裡汨汨地流下來。⁹⁰

這阿乞伯汨汨地流下來的眼淚，誠然是生命衰老後無奈的感傷淚水。在我們的社會逐漸邁向高齡化以後，類似的問題必須嚴肅的思考與面對，才能減少類似的悲劇反複的上演。

〈來春姨悲秋〉則又提出另一個老人問題：感情生活與婆媳間的衝突。守寡的來春姨，當把兒女拉拔長大，各自成家後，自己的感情生活反成爲婆媳間衝突的導火線；擁有的第二春又被閒言閒語，媳婦的挑撥是非，最後落得獨自悲秋。既無奈又感傷。其情節略述如後：

〈來春姨悲秋〉中的來春姨，三十歲那年她男人就過世了，留下三個小孩和困苦的生活；和她一起阿登叔，是沒有名分的夫妻關係。阿登叔的女人也很早訣去的，沒留下尺男寸女，胞兄把兒子過繼給他。阿登叔原在桃園礦山做了十五年會計，三年前帶著退休金和來春姨下山住在老二的家。如今兩人倍受來春姨二媳婦的冷落，本身又多病。阿福叔勸阿登叔去投奔瑞芳養子那兒，而他們卻面臨二十六年強如夫妻的感情割捨。爲了醫藥費和生活，阿登叔東借西挪才湊了五百元，惹來來春姨更深的自責。阿登叔無奈的想投奔養子家，來春姨只得去向二媳

⁹⁰ 王禎和〈那一年冬天〉見《嫁粧一牛車》頁182

婦要回當初阿登叔幫他們頂房子的三千元，但二媳婦沒錢拿不出。當來春姨病倒的第二天早上，阿登叔終於搭便車上瑞芳去投靠兒子。臨行，懼內的來春姨二兒子暗中去借一千四、五百元，一則清阿登叔積欠別人的債，另外給阿登叔帶走；留下來春姨獨自悲秋。

其實這不只來春姨心靈的無依，對退休的阿登叔何嘗不然。尤其在功利主義更盛行的今日，老年人的親情、感情問題，應會更加表面化、嚴重化。

十、不同文化的衝突

由於人際往來頻繁，不同種族，不同文化背景的人來往會越密切，勢必產生若干問題；婚姻帶來的問題，就是其中之一。在王禎和的小說中，這類問題較少涉及。僅是〈夏日〉一篇描述山地姑娘下嫁平地人產生的痛苦。

〈夏日〉(原名永遠不再)寫一個原住民女子芭娜「我怎這般沒眼睛，族裡的人我不要，偏偏嫁給他們平地人」。結果先生在外頭包妓女，忽略她的存在；生的孩子也被婆婆帶去養，一個人無所寄托，使她孤零零的在平地生活。過著相當痛苦的生活。

何以連自己親生的孩子，婆婆也不讓她帶。其原因是可以推想的。以平地人優越感，本質上是比較瞧不起原住民的，尤其若干習性是平地人所無法認同的。爲了怕影響後代，所以婆婆把孩子帶走。這種無依無所歸屬的悲哀，也是相當深沉且無奈的。

而這種現象，在目前「外籍新娘」日愈增多的情況，不同文化間所產生的衝突，複雜性恐怕遠遠超過〈夏日〉所披露的情況。這種不同文化間的衝突，可能會形成日後臺灣社會最棘手的問題之一。

第三節 王禎和小說人物的人生態度

當我們面對環境、生活或心靈的困境，人物的態度就是人生觀的具體表現，而結果可以說是代表作者的寄情寓意，也是作者創作的主題意識所在。爲了進一步了解王禎和透過這些人生悲劇面的呈現，到底在作品的背後，潛藏著怎樣的創作意識，個人嘗試從王禎和小說中的不同的角色行爲，來分析出主要人物對人生

所抱持的不同態度。

一、爲求生存而妥協

〈嫁粧一牛車〉中的萬發，經歷那麼多磨難，貧窮到連人的尊嚴都可以擱一邊，接受了「一輛牛車」以及每次的啤酒，接受「共妻」的現實。〈鬼、北風、人〉的秦貴福，好賭成性，又缺乏骨氣；當面對姊姊有了情人而妒忌，因而惹事被趕出去，還是厚顏的回到姊姊身邊。

〈快樂的人〉中的含笑，始終依附在被男子包養的生活中，所以「十年來到底有過多少使君隨侍左右，他說不上」。開始時，還瞧不起當娼妓的「綠珠」，到最後始悟自己「我也一樣的不堪啊！一樣的曖昧啊！哦！天！混這種日子，混這種日子，可憐！可憐！」⁹¹雖明知自身可憐，但爲了活下去，含笑也不改變這種依附男人的生活。

評論者認爲：〈鬼、北風、人〉描寫一個走投無路的青年秦貴福寄人籬下的辛酸和其本身的不肯上進的慵懶與懦弱。本篇的主題作者借易卜生的話予以點出：「人必須繼續生存，乃造成他的自私。」其實我們可以借用易卜生的口氣說：「人必須繼續生存，乃造成他的妥協。」

而王禎和面對這樣的情況，他自己也如是說：

「我寫完『嫁粧一牛車』後，看了好幾遍，每次都是邊看邊掉淚，我覺得自己真不應該如此嘲笑一個這麼可憐的人。但是後來想一想，當一個人窮過了一個程度以後，他的窮也就只變成好笑了。這樣想通之後，心裏才好過一些。」⁹²

二、積極面對人生遭挫後的茫然無措

面對外在環境的困境，即使明知力恐不逮，但仍憑著自身的生活意志來反抗，終遭受失敗而莫可奈何，茫然面對未來。〈那一年冬天〉的阿乞伯，退休後仍想有番作爲，最後連代管租書店也面臨盤讓，最後只落得一身落寞與茫然。心

⁹¹ 王禎和〈快樂的人〉見《嫁粧一牛車》頁41

⁹² 胡爲美〈在鄉土上掘根〉見《嫁粧一牛車》頁288

裡想著：我阿乞過關斬將 -----找事去吧？這麼大年紀了，那裡找事去 -----我阿乞-----忽然兩大行淚水從阿乞伯的眼裡汨汨地流下來。

〈五月十三節〉裡的羅東海同是這樣的悲劇性人物，經歷臺幣貶值、糖價直直落，終至倒閉。想東山再起，最後經不起商業競爭，再度面臨倒店危機。雖然仍然硬撐，但面對危機，已無法找到良策。

〈人生歌王〉裡的林小田則是勇於面對黑社會而遭受逃亡的厄運。在逃亡過程呈現對未來的不確定性。當人們獨力面對惡勢力之時，遭致挫敗的機率遠大於獲勝。〈伊會念咒〉的阿緞獲勝，還是基於章議員意外車禍身亡。所以作者似乎傳達小人物或一般人面對惡勢力的無奈與悲哀。

人生真的有這樣的無奈，在新舊交替時社會變遷的衝突情境，在年老體衰時的無奈與辛酸，在面對整體社會環境構成的惡勢力，有時並非靠人本身的意志所能改變，這種悲哀是極無奈的。

三、消極宿命的態度

先民由於面對自然災變或人生挫折常有無力之感，所以消極宿命便形成共同的心理，產生所謂「萬般盡是命安排，半點不由人主宰」的說法。而在這樣消極宿命的人生態度裡，有的仍懷抱一絲希望，寄望命運有所改變，。有的完全任由命運安排。這樣的心理也反映在王禎和小說的人物中。

（一）認命中營造希望

宿命是國人一種普遍的心態，但這認命既不是完全放棄式的妥協，也不是茫然而不知未來的無奈，而是在生活中滿含希望，心靈寄托在一個可能實現的美好未來。他們面對自身及環境的受限情境，永不棄絕希望，不管這希望是否實現。就像存在主義者明知不可能獲勝，但要從行動中來肯定自己的存在。

〈快樂的人〉中的女娼妓綠珠，她把希望寄托在宗教信仰及來世上。每週要上教堂，還有個自稱是大学生的人愛著她。阿婆的話：「姑娘，只要你有一顆信心，主一定會看顧你的。」⁹³讓她在陰暗的世界中，仍可藉這點微弱的光明而活

⁹³ 王禎和〈快樂的人〉見《嫁粧一牛車》頁43

著。

而〈香格里拉〉中的寡婦阿緞，則把人生的希望寄托在兒子小全的身上，她面對的環境是「知道伊是個死衚底，厝邊鄰居與伊絕少往來」。一想到「無男人依傍」「家道寒微」就「只得事事都忍聲吞氣」。當她爲了小全的考試心急的她跑去隔鄰問章先生，卻被笑：「莫非你也要去競選美國總統啊！」這玩笑讓她悲痛的哭回家，對著兒子說：「娘什麼都能忍受，什麼都能忍耐，只要-----只要你將來有出息，只要將來能替娘爭一口氣」⁹⁴。這就是母親認命式的含苦茹辛，她的希望所在呀！

「天無絕人之路」，「天公疼好人」，「一枝草一點露」，相對於宿命逆來順受的態度，民間也有「善有善報」的信念，讓他們在困境中懷抱著希望，堅持著信念，並堅信希望終能實現，好運終能降臨。這樣的信念的確鼓舞著不少困境中努力奮鬥的人。

（二）宿命下的惡運

在王禎和的小說人物中，有因妥協而得以生存，有反抗命運而挫敗，有爲希望而在狹縫中存活。比較特別的是〈永遠不再〉裡的水雲的阿兄，接受桃枝家人不把女兒嫁給「賣菜賣肉的」現實，另娶他人，生活卻是排不掉陰影，一直活在挫敗中。最後桃枝家人卻「逼伊嫁給賣菜販仔！還是個死某的」，結果是大罵「糟蹋她一生，幹伊娘，弄得我今日狼狽到這款」。桃枝與水雲阿兄在面對現實，沒有反抗，無奈屈服，結果是悲痛的。從反面來思考，他倆應該是爲婚姻而積極爭取的，水雲美好的婚姻就是鮮明而有力的映襯呀！

民間普遍存有「宿命」的命定說法，「落土時遇到歹八字」，所以一生遭遇不好，就歸咎於命運不好，完全放棄人力也可改變命運的積極態度。當然這是個性比較懦弱，不敢面對困境去突破的人生態度。這樣的妥協而遭致更大的挫敗，應該也算事出有因。

四、勇敢承擔命運的悲劇：

人活在斯世，經歷厄運對某些人似乎是一種宿命，有的一敗塗地，對人生不

⁹⁴ 王禎和〈香格里拉〉見《香格里拉》頁211

是棄械投降，茫然以對；就是憤激怨世，怨天尤人。但也有人勇於面對，在不能自主的厄運中，積極的來面對人生的遭遇。〈素蘭要出嫁〉中的辛先生和辛嫂就是一個例證。

素蘭因大學聯考刺激而神經病，導致債台高築，辛先生以提早退休籌錢來應付。退休後，合夥經營大理石工廠，遇到石油危機，經濟不景氣，工廠倒了。抱著「天無絕人之路」的辛先生，在「遇見彎腰樹，不得不彎腰」的現實下，找到看守山林的工作。急著下山看舊病復發的素蘭而跌斷腿，最後腿部鼓膿而開刀，「總得要想出法子啊」的辛嫂做了「一個滿是辛酸的決定」，「不得不要求伊底子女」，結果考上高中的志海去機車店當學徒，念東海大學的素芳休學去加工區工作，大兒子志鵬連星期天都工作，無心成家，而辛嫂去擺地攤，行動不便的辛先生則寫春聯賺錢。一家人面對素蘭和辛先生的醫藥費，一家人都勇敢的承擔命運的試煉。這種人生態度與尼采的「悲劇」精神，可以相輝映。

王禎和的小說很細膩的表現小人物的無奈、辛酸與眼淚，在丑化、諷喻中表現對他們的關懷與同情。然而在他的作品中主角幾乎都是「挫敗」的，很少給人物成功的結果。而在〈伊會念咒〉中的寡婦阿緞，遭受章議員所代表的惡勢力欺凌，面臨拆屋的命運，卻因章議員的車禍意外身亡，讓她不必拆屋，不必賣地，保有自己的財產。這種勝利固然是彰顯阿緞的堅毅不屈，但是神鬼意識的冥冥報應，卻也是關鍵所在。堅強的對抗命運，自會天助神助。這種民間思想，普遍存在純樸的人民心中。也因為有這樣的民間信仰，所以也鼓舞著他們勇於面對苛酷命運的挑戰。

第四節 王禎和小說創作中的悲劇意識

如同本章開頭所引述王禎和的話，他說：寫這篇小說，我有什麼東西要與讀者共享？並且，是有意義的共享？-----如果一個故事不合乎這些標準，我就不會去寫，因為沒有意義。王禎和也自承：「文學之所以永恆就是描述永恆的人性，當時代的道德標準是否存留下來我們並不知道，但是永恆的真實人性是永遠不會抹滅的！」人性是永遠不會毀滅的，而小說中人性的表現是跨越時空種族國界。所以個人從王禎和小說悲劇的原型，探討構成小說人物悲劇的因子；進一步分析小說人物面對悲劇的過程及結果的態度，去了解王禎和小說中的人生世相；相信

這有助於我們了解王禎和創作這些小說的內在意識；他到底懷著什麼樣的意念來創作這些小說。個人試著去揣摩分析：

一、對生命荒謬性的丑化表現

王禎和小說中的平凡小人物，都是面對各種自身或外在的困境產生的挫敗，充份表現人生的荒謬感。西方存在主義者覺得人生充滿了荒謬性，王禎和先生也以他的作品詮釋了這種無奈矛盾的荒謬性。

林雙不在〈雙不齋談書—香格里拉〉中也論及這種荒謬性：

王禎和善於以獨特的文字刻畫小人物的荒謬感，〔香格里拉〕的五篇作品，都維持著這一貫的特色。小人物的悲哀是免不了的，在現實生活的掙扎中，卻往往表現出一種無可如何而又令人啼笑皆非的荒謬；精確地抓住這一點，王禎和讓小人物在他的作品裏重生。⁹⁵

那王禎和為何要讓這些荒謬性重生呢？王禎和在《香格里拉》的自序中以日本名導演小津安二郎的電影為例，指他掌握「劇中人物的歡笑與哭泣、期盼與挫敗」，目的在「將他的藝術與社會廣大的群眾密密結合起來，而沒有走入『孤芳自賞』的藝術死胡同裏。」⁹⁶

自然主義者的小說經常做醜陋獸性的描寫，然而他們並不是以能揭發醜陋獸性的人生面為主要目的，而是有嚴肅的創作目的。對此，廚川白村也有精闢的解析：

對人物事件採取事不關己的態度，作者往往藐視事物，挖掘人性弱點，努力暴露醜陋面，並流於譏刺。但自然主義者所以如此，並非刻意走向低級、卑賤，他們自認作品只是「反映事實的鏡子而已」；他們不是恣

⁹⁵ 林雙不〈雙不齋談書—香格里拉〉書評書目 93期 70.07 頁 60~61

⁹⁶ 王禎和《香格里拉》自序 頁 2~3

意的譏刺胡言，其中實充滿沉痛悲哀的氣氛。⁹⁷

基於這些論述，我們不難發現王禎和關懷小人物的無奈悲苦，是一個人道關懷者，在丑化戲謔的背後，的確可流露出「沉痛悲哀的氣氛」；透過呈現這些荒謬性，避免走入『孤芳自賞』的藝術死胡同裏，而將他的藝術與社會廣大的群眾緊密結合起來。

二、對人生卑微、苦難之同情與憐憫

自然主義的作家舉著文學的解剖刀，以呈現真實人生的黑暗面，其實背後都有著對人世的基本態度，絕不是「自然主義的筆下毫無關懷人類命運的悲憫與同情」。對此，尉天聰、王禎和、鄭臻、余素等透過文學對談有清楚的詮釋：

余：剛才我所說的對人生的和解態度，即是一種諒解或者理學上所謂（Impathy），正是對人生的卑微、愚昧、無知、折騰、苦難產生同情、憐憫、而非對人的抗衡、或者對於人生發動積極性的攻擊。也就是說消極地同情、憐憫之處，還展開嘲諷與批評。

尉：禎和的小說正是這種味道，我們就舉一些例子來看看呢。

余：就舉「嫁粧一牛車」中萬發這個角色怎樣？

尉：就萬發來看，你可以說是在嘲弄那個人；再如「來春姨悲秋」那個角色，「三春記」裏的區先生，看起來似乎與你我都沒有多大關係，完全小丑一據，但你細想當你自己醜態畢露時的情形，怎樣？

余：那也一樣是很難堪的囉，像「三春記」中區先生那種無可奈何的際遇，隨時可能發生在你身邊，甚至發生在我們自己身上。⁹⁸

這份對人生卑微、愚昧、無知、折騰、苦難產生同情、憐憫，也許正是王禎和企圖透過他的作品來與社會大眾緊密結合的創作意識。我們看看王禎和自己的

⁹⁷ 尉川白村《西洋近代文藝思潮》頁 214~221

⁹⁸ 余素紀錄〈文學對談〉大學雜誌 70 期 62.12 頁 57~65

說法：

「嫁粧一牛車」是很早就聽來的故事，那時他還很小，有一個親戚就有這種事，當時覺得好笑，到要寫時，才感覺到窮得沒辦法時，有時連人的基本尊嚴都無法維護。⁹⁹

當覺得人窮得連基本尊嚴都無法維護，基本上是一種悲憫同情，而非嘲弄譏諷。對此，王禎和有更清楚的說法：

「這除了涉及人生觀的問題外，還牽涉到了作者他所擅長表達的寫作方式，對我來說以戲謔、嘲諷的方式較能表現我內在對他們的關注及同情，如果我用其他方式，則會顯得十分吃力！」¹⁰⁰

戲謔、嘲諷的方式只是表現手法，目的仍然是表現作者內在對小說人物的關注及同情。因為「這些人物自小就活在我心裡，他們都是『活』的，慢慢在我心中抽芽成長，一旦有了適當的時機來表現時，我就把他們寫出來。」¹⁰¹

就像〈鬼、北風、人〉中的秦貴福，王禎和寫他是基於憐憫的態度，他說：當然，我寫東西都是基於一種衝動，只是還要追求用怎樣的技巧最能表現它。至於第二個問題，我想就以「鬼、北風、人」為例。我母親常提及這人說，這人將來怎麼辦，也沒有家眷，仍然是那麼流浪的人，我因此也常對他產生一種憐憫的態度。¹⁰²

白先勇先生特別讚賞王禎和的小說，他說：

王禎和的小說，也有洪一峰唱的這些臺灣老歌醇厚的鄉土感情（指舊情綿綿、悲情的城市），悲酸淒啞中，又透著綿綿不斷的溫馨。¹⁰³

憐老恤貧的同情心是王禎和小說中最可貴的特質，來春姨與阿登叔這對

⁹⁹ 黃武忠〈人生嘲弄者—王禎和印象〉見《臺灣作家印象記》頁 165~166

¹⁰⁰ 劉依萍〈戲謔反諷下的溫柔敦厚〉文學家第一期 頁 10

¹⁰¹ 同上 頁 11~12

¹⁰² 余素紀錄〈文學對談〉大學雜誌 70 期 62.12 頁 57~65

¹⁰³ 白先勇〈花蓮風土人物誌〉收錄在高全之《王禎和的小說世界》序 頁 10

相濡以沫的苦命老人，他們的黃昏之戀寫得實在動人。¹⁰⁴

其實這種悲憫的情懷，作者絕不會刻意去表現的；同時，作者透過人物、情節與藝術手法來表現悲憫的心思，也絕不是「孤芳自賞的」，應該說是要喚起更多人更大的悲憫同情，從而激發人文關懷與人類愛的情懷。

三、同情小人物面對權勢的處境

王禎和對小人物遭受到的磨難，態度不是冷漠的，雖然他採用喜劇的手法來寫悲劇，給人嘲諷的感覺。其實作家關心人物，自然也關心人物所處的社會。在王禎和的小說中，對老人退休後的無奈，老年人的情感，乃至個人無力面對社會變遷因而挫敗，面對權勢、黑道的惡勢力奮戰的無力感，透過小說的人物，呈現小人物身處社會陰暗面的悲苦、無助與莫可奈何，在在都顯示他對小人物處在強大權勢的陰影下的無奈，表達深刻的同情與人道的關懷。

許素蘭先生在〈試論王禎和小說風格的流變〉中就指出這種特質，他說：

「伊會唸咒」雖仍以寡婦阿緞個人的際遇為主，但本篇的重點，乃在於其與環境的對抗。「環境」對阿緞的干擾與迫害，主要來自兩方面：一、世俗觀念裏「寡婦」為不祥，再加上撓舌婦女的搬弄，使阿緞處處遭逢歧視，而處於孤立的地位。二、議員利用其金錢權勢，欺壓阿緞，使其生活面臨困境。而這兩種外在力量，都有其社會意義存在。¹⁰⁵

「素蘭要出嫁」所揭露的許多現實問題，諸如：升學主義之下的聯考制度、社會福利措施、小知識份子的無力感、知識的「功能」……等，更是撫觸了當前社會的傷痕，表達了作者對於現實的關注。¹⁰⁶

也有論者特別指出：

¹⁰⁴ 同上 頁 18

¹⁰⁵ 許素蘭〈試論王禎和小說風格流變〉文學界 71.07 頁 127~141

¹⁰⁶ 同上

王禎和開始創作的時候，正是台灣由農業社會向工商社會過渡的時期。這是一個充滿變數的歲月，社會中出現的各種問題嚴重影響著廣大民眾的生存，尤其那些生活在社會底層的弱小百姓，無不在生活的重荷中艱苦地行進。王禎和一開始就把創作的鏡頭對準了這些弱小人物，從各個側面表現了他們的苦難、奮鬥與希望。¹⁰⁷

從各個側面表現了他們的苦難、奮鬥與希望。這是王禎和在揶揄、丑化小人物之外，所呈現的同情小人物的處境。王禎和關心小人物處在強大權勢下的困境。他呈現了問題，揭開了苦難的面紗，喚醒人們的悲憫。至於如何解決現實問題的對策，我想這不是小說家的責任，當然也不能苛責「王禎和表現人物時一般是消極方面多於積極方面，只能憐其不幸，怨其不爭，缺乏一種催人奮發的力量。」

108

四、揭露小人物對民間信仰的依賴

在王禎和小說中，「老鼠捧茶請人客」描述死去的阿嬤死後靈魂不忍離去，這是運用了民間的傳說。民間對人死後靈魂依舊在，靈魂還會保佑子孫的說法深信不疑。這也給這些小人物有了來世的希望，或與死去親人保持陰陽兩界聯繫，而對祖先產生祭拜祈福的心理。而在「伊會念咒」中飽受章議員欺凌的阿緞，眼看就要「山窮水盡」，老屋就要被拆了，結果出現「柳暗花明又一村」，章議員在阿緞的詛咒後，車禍意外身亡。這種冥冥之中自有天理的報應觀，正是這小說關鍵之處。市井小民面對惡勢力，也許最後能憑藉的，就是這種意識。也許是無奈，但也表現王禎和的創作意識。事實上，市井小民面對人生困境，面對重重試煉，或者面對不可知的未來，這種「善有善報，惡有惡報」、「人在做，天在看」、「舉頭三尺有神明」的民間信仰意識，是他們心靈的明燈與希望所繫。也是傳統民間的「無形法律」。

而許振江先生在論述這種神鬼意識時，卻朝著「警世」與「期盼法治」的意義來分析，這種看法就不太符合鄉土寫實主義的精神，畢竟那是民間深信的報應

¹⁰⁷ 黃重添《台灣新文學概觀》頁 222

¹⁰⁸ 同上 頁 230

說。他說：

這樣低調的生命之歌，王禎和畢竟在堅持面對打擊，而只能忍受，不能反抗的扁屈的意志中，喊出了一句令人讚賞的「伊會唸咒」。抗爭的結果雖是勝利，但勝利的原因是耐人尋味的「神鬼意識」之作祟。總之，王禎和不寫李議員因貪污事發或什麼罪惡而身入囹圄，安排神鬼識使其受咒而撞斃，一方面是希望人們會因此而警世，另則是希望建立起真正的法治精神，人們就不必再「禱神雪冤」，而祈求冤情大白！¹⁰⁹

這樣的論述有其道理在，然而我覺得最後防線（神鬼意識）的效用，正彰顯小人物生活的無奈與悲哀；更表現民間傳統神鬼意識在小人物心中的力量。這才是王禎和創作的的基本意識。

小結 透視生命的人道關懷者

王禎和的小說寫活了身邊熟悉人物的歡笑與哭泣、期望與挫敗、對抗與妥協、悲苦與寄望，讓我們悲憫的情懷從閱讀中孳生，從而激發我們去關心身邊人物的掙扎與困苦，關心他們面對各種困境的挫敗與辛酸，感受他們心中在困境中所繫的希望。所以我們可以肯定的說，王禎和不只是像自然主義小說家那樣，拿著外科解剖刀，把人性醜陋、卑微的一面，冷漠而客觀的呈現出來，其實他帶著濃厚的人道關懷，讓我們觸及人生的醜陋黑暗面，激起同情與了解與高貴的悲憫情懷。

舒凡先生在〈他的寫作方向和方法值得讚賞〉一文中，肯定王禎和的人道主義色彩，他說：

就他個人的作品而言，在他的小說集《嫁粧一牛車》的序文裏，我曾表示過一些意見，諸如：認為他的寫作技巧活潑地兼用了西方傳統寫實主義與現代主義的長處，描寫筆觸又極為細微而精緻。又認為他的寫作立場和對待題材的態度。極富傳統農業社會的人道主義色彩，時而流露了

¹⁰⁹ 許振江〈「伊會唸咒」中的神鬼意識〉小說新潮一卷二期 66.10 頁 283-293

對理想社會的深沉盼望。這些看法，直到寫這篇短文的前刻，經過再一次的檢查後，使我繼續認為是有一定程度的正確性的。¹¹⁰

呂正惠先生在〈荒謬的滑稽戲——王禎和的人生圖像〉中也有近似的看法，他特別強調王禎和雖然在創作手法是客觀主義，但創作意識則是「投身其中，感受他們心靈與情感的興起與波瀾起伏」，他說：

王禎和是非常崇拜張愛玲的，也曾得到張愛玲的讚賞。表面上兩個人的作品千差萬別，但透過上面的比較，我們就可以了解到兩人的相似性。他們所觀察到的人生，雖然有「碎花圖案」和「荒謬木偶」之別，但觀察的方式卻是相同的：他們都在人生之外觀察人生，他們「隔岸觀火」，他們並未投入喜怒哀樂的洪流之中。他們小說中那種奇異的客觀主義，那種冷靜嚴酷對待人物的態度，都是源自於這種置身事外的觀察方式。其實個人認為更正確的說法應是：王禎和與這些小人物生命是相同的，心靈與精神是同一頻率的，他投身其中，感受他們心靈與情感的興起與波瀾起伏。然而創作之時，又能抽離，彷彿置身事外。所以他的創作意識應是「投身其中」，「感同身受」；而他的取材與創作手法則是契合自然主義的「客觀主義」。¹¹¹

基於以上的分析，我們體會到王禎和結合自然主義置身事外的客觀態度，也像存在主義者揭露人生的悲劇面與反抗不妥協的意志，但也注入現代主義對卑微小人物的關懷，尤其是憐老恤貧的傳統人性關懷。他為我們揭露了一些人生卑微、醜陋、不幸、挫折的一面，讓我們正視人生這些真實的面貌，激起我們的了解與同情，並激發悲憫的情懷。

人生是多層面的，王禎和為我們剖開人生的橫斷面，讓我們清晰而冷靜客觀的檢視，人生是什麼？對人生要採取什麼態度？要過怎樣的生活？叔本華說：「瞭

¹¹⁰ 舒凡〈他的寫作方向和方法值得讚賞〉婦女雜誌 103 期 66.04 頁 113

¹¹¹ 呂正惠〈荒謬的滑稽戲——王禎和的人生圖像〉文星 109 期 76.07 頁 32~36

解人生的幻滅是正確的，能做如是之想，則一切問題都迎刃而解」¹¹²王禎和爲我們揭露小人物的卑陋、渺小、無奈，讓我們透視人生的本質，正也可以給我們反思的力量，產生更多突破人生卑微的衝創意志。

¹¹² 叔本華〈生存空虛說〉收錄於《叔本華論文集》頁 66

第四章 王禎和小說的鄉土意識與社會關懷

小引：

風格的轉變：由描述小人物際遇到社會諷喻

任何國家的文學，每個不同的時期都各有其不同的題材與風格；對於作家個人而言，一生的創作在不同的階段也有不同的作品風格，題材及表現手法也會有所變異。王禎和自也不例外。王禎和早期扮演小人物代言者的角色，寫個人在社會轉型或個人生活上所遭遇的挫折與失敗，歡笑和眼淚，無奈和悲苦。然而到了後期，他寫作的題材有了明顯的轉變，轉而揭露社會黑暗面，表達對社會現象的關注、譴責與反抗。創作手法也由過去自然寫實主義注重描寫，採取客觀的地位，扮演旁觀者的角色，進而轉向意識流、心理獨白、時空壓縮。這種轉變，許素蘭先生在〈試論王禎和小說風格的流變〉一文中，有相當明確的分析：

從民國四十九年青第一篇作品「鬼·北風·人」，到民國七十年十二月發表《美人圖》第二部止，在漫長的二十一年裏，王禎和一共寫作了十八篇小說；綜觀這十八篇作品，若就其表現手法、內容取材，及作品內涵而論，王禎和小說風格大致有著如下的演變：

- 一、表現手法從重視戲劇效果，走向強調寫實色彩。
- 二、內容取材由以人物個人的際遇為主，轉為著眼於社會現象。
- 三、作品內涵由對生命、人性的揶揄與同情，趨於對社會、現實的譴責與抗議。

這種演變的分野，乃在於「小林來台北」一作。亦即在「小林來台北」之前，王禎和的小說，大致偏重人物個人的際遇，喜藉戲劇的手法，表現其對生命、人性的揶揄與同情；從「小林來台北」開始，則傾向於社會現象的捕捉，而以寫實的筆調，傳達其對社會、現實的譴責與抗議。

113

王禎和這種寫作風格的丕變，和整個大環境對他的刺激有關，當退出聯合

¹¹³ 見〈試論王禎和小說風格的流變〉許素蘭著 文學界第三期 民國 71 年 07 月 頁 127~141

國，知識份子轉而關心整個國家未來的命運，王禎和在美國作家工作室，一定也充分體察文藝思潮已從描寫小人物的自然主義，轉變為關心整個人類處境的現代主義。所以很自然的，他也轉而關心我們生活的社會，關心我們國家整體的處境，關心到大環境帶來人心的轉變。所以他才從偏重人物個人的際遇，表現其對生命、人性的揶揄與同情；轉而傾向於社會現象的捕捉，傳達其對社會、現實的譴責與抗議。

檢視王禎和的寫作年表¹¹⁴，《小林來台北》是民國六十二年十月發表的，這篇文章是他「六十二年，從美國愛荷華大學國際作家工作室回來，進到辦公室，又是滿耳聽到搓麻將、推牌九的聲音，很覺不舒適。〈小林來台北〉便在這種心境下寫的。」¹¹⁵以後陸續發表的作品計有民國六十三年五月的〈伊會唸咒〉、六十五年五月的〈素蘭要出嫁〉、六十八年八月的〈香格里拉〉、七十年二月的〈美人圖〉（這是長篇小說，由〈小林來台北〉發展而成）、七十二年四月的《老鼠捧茶請人客》、七十三年二月至五月的《玫瑰玫瑰我愛你》、七十四年十二月的《素蘭小姐要出嫁》、七十五年八月的《人生歌王》、八十二年五月的《兩地相思》（未完成作品）。尚有劇本未計在內。我們一一來檢視作品意識中有關的創作意識。

第一節 從王禎和後期作品探索社會意義

《小林來臺北》收錄在《嫁粧一牛車》中，透過「小林」這個從鄉下到臺北的航空公司服務的鄉下青年的經歷，寫出航空公司職員崇洋拜金，以及貪圖個人享樂，講究逢迎拍馬屁，缺乏人性關懷的醜陋面貌。小說篇末，小林正為張總務的女兒病得很嚴重，在用氧氣罩而流眼淚；卻只換來一句「人又沒死，哭什麼嗎！」，他們關心的是「馬太太的出境證辦出來沒有？」然後是打情罵俏一番，沒有半絲關懷張總務女兒的病況。所以當小林聽到辦完手續的留學生高興的說：「小姐，舊金山 San Francisco 真是人間天堂，不騙你，真是人間的天堂」時，小林忍不住的開罵。

幹你娘！小林心中突然大聲叫，你們這人！你們這人！¹¹⁶

¹¹⁴ 〈王禎和寫作年表〉見《兩地相思》附錄三 159~163

¹¹⁵ 見〈遠景版後記〉王禎和著 收在《嫁粧一牛車》 洪範書店 1999年10月初版五印 頁273

¹¹⁶ 〈小林來臺北〉 頁247

你們這群人，王禎和寫的人物其實是對社會的批判，以及一個知識份子對現代化過程，人們盲目崇洋的反感。更重要的是看到上層社會對國家前途危機的漠視，仍陶醉在歌舞昇平之中，做為知識份子的感慨與無奈。因為在民國六十年到民國六十二年間，是臺灣整個社會激盪與陷入危機的時期，民國六十年，美國留學生及臺灣的知識份子發起激烈的「保釣運動」。在西元一九六九年，聯合國亞洲及遠東經濟委員會提出報告指出：釣魚臺群島附近可能有巨量的石油蘊藏。在一九七一年四月九日美國國務院發表聲明，表示尼克森總統和日本首相佐藤榮作達成協議，美國將琉球以及包括釣魚臺列島在內的「南西群島」，於一九七二年交還給日本，此舉造成了臺灣社會（以大學生為主）強烈的反應，以及旅美僑界與留學生的抗議，而展開了海內外的保釣運動。民國六十年十月，政府宣布退出聯合國，而同年美國國務卿季辛吉也潛赴北平密談，民國六十一年美國總統尼克森訪問大陸並簽訂所謂的「上海公報」，同年九月二十九日，中日斷交。民國六十二年，季辛吉五度訪問中國大陸，簽訂互設辦事處的協議。因此使臺灣陷入風雨飄搖的危機之中。這也難怪當民國六十二年，王禎和從美國回來「滿耳聽到搓麻將、推牌九的聲音，很覺不舒適」。

吳壁雍先生在〈喜劇與悲劇——從《美人圖》到《玫瑰玫瑰我愛你》〉一文中曾提到王禎和寫《小林來臺北》的目的是「為了呈現台北某些人，因特殊的政治、經濟環境而形成的買辦心理和行為」。

王禎和並沒有把故事的重心擺在小林來台北之後的發展，而是讓我們經由小林的眼光去看他所服務的洋人航空公司內的形形色色人物。也就是說，王禎和的目的是為了呈現台北某些人，因特殊的政治、經濟環境而形成的買辦心理和行為，而非鄉下人來台北謀生所遭遇的問題。因此，小林本身幾無故事可言，他不過是借以反映周遭人物的一面鏡子罷了。故王禎和以戲劇化的手法來展現航空公司內上下兩個階層迥然相異的形象和心態。他曾說：「小說的進行，最好的是行動，而不是說明，只有用行動才會深刻引人，說明常常是很無力的。」¹¹⁷

這種看法倒很精確。不過如果以現代主義的觀點，在以美國為首的西方社會

¹¹⁷ 文星 109 期 民國 76 年 07 月 頁 37~41

大力行銷現代化，提出所謂賽跑理論，任何國家只要像美國一樣學習現代化，都可以達到美國的水準。在這種烏托邦的言論指引下，世界各國無不傾全力追求現代化，學習歐美或全盤西化，造成崇洋拜金，功利主義盛行。所以這種社會現象幾乎是開發中國家共有的特徵，而臺灣應該是特別明顯的地方。

《伊會唸咒》這篇小說，評論者不少，許素蘭先生的分析指出，這篇小說的重點在於阿緞個人與環境的對抗。

「伊會唸咒」雖仍以寡婦阿緞個人的際遇為主，但本篇的重點，乃在於其與環境的對抗。「環境」對阿緞的干擾與迫害，主要來自兩方面：一、世俗觀念裏視「寡婦」為不祥，再加上撓舌婦女的搬弄，使阿緞處處遭逢歧視，而處於孤立的地位。二、議員利用其金錢權勢，欺壓阿緞，使其生活面臨困境。而這兩種外在力量，都有其社會意義存在。¹¹⁸

有何社會意義？也許我們該進一步剖析。一個人生活下來，誠如顏崑陽博士所說：「作為一個有限存在的個體，悲劇的來源一是來自生命的本身，另外是外在環境或社會規範標準所加諸而成。」¹¹⁹除了這兩個來源之外，我覺得人還得面對天災地變的自然壓力，還要面對戰爭與人為的迫害。作者透過阿緞的故事，也許可以提供我們審視她面對困境的因素。一則是自身性格無力反抗，一則是社會觀念作祟，如「忠臣不事二主，烈女不嫁二夫」的時代，為了「貞節牌坊」，寡婦得終身守節。這種社會集體價值觀念，在過去的社會自有其無比的權威力量，面對這力量，絕大部份只有宿命屈服而已；另外便是人為的迫害。臺灣在實施民主的過程中，選民的素質不佳、選風的敗壞這是大家公認的現象，造成基層民意代表選舉賄選不斷，黑道介入控制選舉，所以民意代表的素質受質疑，形成黑金政治，官商勾結的現象是眾人皆知之事，不需多贅言。作者透過阿緞遭受章議員的種種欺壓，也只是不良民意代表的惡形惡狀的縮影而已。這種現象，在民國六十年代，善良百姓大都目不識丁，當然不如現在民智已開，可以採取一些方式來反抗。

¹¹⁸ 見〈試論王禎和小說風格的流變〉許素蘭著 文學界第三期 民國 71 年 07 月 頁 127~141

¹¹⁹ 顏崑陽《人生因夢而真實》頁 8~16

小說家絕不是社會改革家，小說家儘管透過作品揭露社會的黑暗面，或像解剖刀那樣銳利而冷眼旁觀，或大加撻伐，基本上他只扮演社會的良知，人類的良心或冷眼的觀察者而已。所以許振江先生在探討這部小說，一直以「法治」的觀點來論述，基本上是有誤用小說特質之處。看他的說法：

其實，「伊會唸咒」裏的法治精神仍然存在。只不過人物阿緞的背景太過黯沉，使得「法」成一面倒的現象。李議員借用「法」來制阿緞，使得對方更加無還手之力，所以「法」的善用與否？才是本篇神鬼意識的內涵。法治的先決條件一定要識字，阿緞並不具備這一條件：¹²⁰

總之，王禎和不寫李議員因貪污事發或什麼罪惡而身入囹圄，安排神鬼意識，使其受咒而撞斃，一方面是希望人們會因此而警世，另則是希望建立起真正的法治精神，人們就不必再「禱神雪冤」，而祈求冤情大白！¹²¹

在臺灣民間，因果報應之說深植人心，「神」是正義公理的維護者、執法者。這種對神力的依托，是臺灣早期安定社會人心的主要力量，尤其是不識字又無權勢的百姓。所以生病找「神」來醫，撞邪找「神」來化解，蒙受冤屈也請「神」來作主。因此阿緞在走投無路之際，「禱神雪冤」是必然之路。至於「神」是否真的執行上天報應懲惡之說，當然就無法科學論證了。但我覺得作者藉神力來懲治章議員，最大的諷喻是善良保姓面對惡勢力的無奈和悲慨吧！

《素蘭要出嫁》，許素蘭先生在〈「素蘭要出嫁」中辛氏家族的應變與體認〉一文中深入的分析：

王禎和的「素蘭要出嫁」發表於民國六十五年五月五日至七日，連續三天的聯合副刊；小說事件發生的時候背景卻是民國六十一年至六十四年之間（小說末尾作者附註：『辛家每月收支表』是以民國六十一年以前為依據的），而小說情節的開展，則由民國六十一年以後二、三年之中辛家所遭逢的事件連綴而成），這一段時間，尤其是民國六十三年，世界性的經濟不景氣、石油漲價、貨幣貶值……正波及我國，許多小型工

¹²⁰ 許振江〈「伊會唸咒」中的神鬼意識〉小說新潮一卷二期 66.10 頁 283~293

¹²¹ 同上

廠相繼停工，商場交易蕭條，再加上商人趁機哄抬物價，社會經濟突現混亂的景象，以至於直接或間接地構成國民日常生活的困擾，影響國民經濟、國民生活的正常發展和成長。面臨如此經濟波動的風潮，人們的思想、行為、或生活方式，勢必或多或少地由於外在的沖擊或內心的自省，而有所改變。王禎和選擇此一特殊的社會背景，做為其系列小說「秀才郎」的第一篇「素蘭要出嫁」登場的舞臺，並在附註裏，特地點出「民國六十一年」，當有其特殊的含意和旨趣。¹²²

如果要以王禎和的〈素蘭要出嫁〉，是在表現個人面對六十一年到六十三年間的石油危機的挫敗傷害，則似乎言過其實，畢竟這是辛先生所面對的人生困境之一，它所顯示的是個人除面對自身的問題外，許多環境或社會變遷的問題，都會加重個人的悲劇性。而石油危機所帶來的傷害，是他整個人生諸多挫敗的一環而已。

辛家的不幸既肇因於素蘭的疾病，如果我們的社會福利制度健全，像「英國社會的福祉」裏所說的英國：「有了病痛，從看病吃藥打針到動手術住醫院，一切費用，全由國家負擔！」素蘭能受到妥善的免費的治療，辛家將不至有傾家蕩產、辛先生退休生活無憑……等「屋漏偏逢連夜雨」的遭遇。因此，小說雖以「素蘭要出嫁」命題，素蘭的精神狀態且與辛家的境遇有著相互呼應的關連——若素蘭神智清醒，則辛家困窘的生活呈現轉機；若素蘭精神再度異常，則辛家美麗的遠景又宣告破滅——然而，事實上真正影響辛家生活的卻是社會環境。環境的力量，彷彿潛伏地下的伏流，隨時可能出現，也無處不在底掌握了辛家的命運！¹²³

這樣的看法倒一針見血的掌握小說的核心，一切的悲劇肇因於素蘭聯考前突發精神病，而辛家的一切努力就是要醫治素蘭的病。辛家整個家庭的命運就以此為核心。如果當時也有健保制度，因個人醫療問題所造成的經濟負擔，就不會如此嚴重了。如辛家所發生的家庭悲劇或許就不會發生，或許即使發生也不致於那

¹²² 許素蘭〈素蘭要出嫁〉中辛氏家族的應變與體認〉 小說新潮一卷二期 66.10 頁 271~281

¹²³ 同上

樣難以應付了。因此，王禎和這篇小說最大的社會意識就是展現社會關懷，期待一個理想社會的一部份。如最近引起社會喧騰的「一灘血」¹²⁴的故事，也是發生在需要先交保證金，缺乏完善的醫療制度下。這是某個特定時空背景下的產物。當然整篇小說表現的個人在面對一連串挫敗而不放棄希望，一再的採取行動來對抗，就像存在主義所強調的：人生的意義在行動，人生沒有托詞，即使遭遇挫敗或陷於不幸，但人可以反抗，不能屈服，就像薛西佛斯一樣，明知推巨石上山這件事是徒勞無功的懲罰，然而從過程中，他發現生命的充實與快樂。這也像存在主義大師沙特所說的：「活下去，除此無它，同時我又發現他的不快。」（有關這部份，已在第二章探討影響王禎和小說因素之一「存在主義」中有所論述）

〈香格里拉〉看來倒沒有特別的社會關懷層面的問題，這是王禎和刻劃母親形象的作品之一。我在〈影響王禎和小說創作因素〉中的「童年生活」一節有所論述。王禎和透過這篇小說，讓她母親的精神重現。而《美人圖》則是對社會充滿諷喻的小說，具有相當鮮明的社會意識。文評家對此篇小說的論述頗多。吳璧雍先生特別指出：《美人圖》兩章分別提出了政治和經濟兩個問題：

《美人圖》的兩章，事實上分別提出了政治和經濟兩個問題。當小林和老父為了保住祖上留下的幾分薄田，而付出畢生血汗的代價猶力不從心時，在台北的那些「美人」買辦卻唱著美國之歌，一心想移至美國去尋找「人間天堂」，這個對比代表著何等意義？而事實上，小林故鄉的破敗不是其老父獨力可以挽救的，還需要更大的力量，如政策的改變，才能獲致根本的解決。然而，晚清以來的媚外心理，並沒有因政治體制的改變和經濟的成長而減輕，反而買辦嘴臉更多，移民風潮更盛，這是什麼道理呢？王禎和以詼諧的筆法，儘量讓人物兩極化，以呈現出對比性的諷刺，是具有積極的意義。¹²⁵

¹²⁴ 「一灘血」事件是慈濟證嚴法師在三十多年前在醫院地上看到一灘血跡，一問之下方知一原住民婦女因無力繳交保證金八千元而無法就醫，使證嚴法師下定決心劑世救人。此一事蹟是慈濟人的範本，然因當事人醫生之子女提出誹謗官司，後證嚴法師被判賠償新臺幣壹百零一萬元，後證嚴法師決定放棄上訴。使喧騰一時的事件又告塵埃落定。此一事件詳見民國九十二年八月份各大報相關新聞報導。

¹²⁵ 吳璧雍〈喜劇與悲劇——從《美人圖》到《玫瑰玫瑰我愛你》〉 文星 109 期 76.07 頁 37~41

把《美人圖》看做〈小林來台北〉的延伸，基本上應該是對的。發展中國家在致力現代化，追求經濟發展的同時，往往忽略了重要的人文建設，使得政府變成賺錢的機器，人民變成賺錢的工具，當一切都「向錢看」時，唯利是圖和崇洋西化就變成社會人心的普遍現象了。這種現象當然會引起知識份子的憂心和反感。王禎和在病中接受林清玄先生的訪問就提到寫作《美人圖》的動機：

美人指的是一些嚮往美國，自認是高級華人的人；另一方面，「美人」是醜的反諷，指一些唯利的沒有人性的人。¹²⁶

根據王禎和對書名的闡述，就可以明瞭這部小說寫作的動機基本上有二：一是人性，小郭和小林與航空公司職員間的對比，小郭這個靠替日本人安排到北投泡妞的青年，最後爲了朋友小林的困難，把接受同性戀副理「蹂躪」得到的支票借給小林，這種傳統的可貴人性，在不是「高級華人」的青年身上找到了。這應該是王禎和肯定之處。也是他要借來諷喻高級華人唯利是圖的主題。當然，日本人來北投嫖妓，這個社會背景也具有其意義，但應該不是這一章的主題所在。其二，便是中美斷交前，流鼻涕航空公司計劃來個抗議美國總統卡特的活動的鬧劇，因每個人各有所圖，心中各懷鬼胎，有個人的打算，所以最後在一人一信簽名抗議活動，學貫中西的錢博士直覺是有沒有 C A I 的人混在裡面？知道記者會來拍照，一旦上報，「那我就別想在美國混啦！」；財務部經理約翰牛一看要簽名，就想到兩個月前已變賣家產，舉家遷到美國，只剩他孤家寡人一個，所以他一使眼色，陳出納便如夢初醒想到「啊！啊！我倒沒想到一倒沒有想到他們在美國的安全問題」。而「倒過來拉屎」這個主任忙著向人借身分證，因爲一人一次只能匯七百五十元美金，一年一人只能匯兩次，而「倒過來拉屎」就是利用這個方法把賣屋的兩佰萬元匯到美國去。總之，在發起愛國簽名運動這個時候，有的關心腋肢窩的毛有沒有刮，關心打麻將的糗事，關心色欲，關心自己的前途與「錢」途，關心在美國親人的安全，沒有人真正關心這個活動，最後連信都出現問題。

中美斷交是關係國家生死存亡之事，然而以航空公司爲代表的「高級華人」，不是拼命把家人和財產送到美國，留個安全的「後路」，就是一副事不關己的冷漠，只顧玩自己的麻將和搞男女關係，這當然是極大的諷刺，也是作者在嘻笑挪

¹²⁶ 林清玄〈戲肉與戲骨頭 訪王禎和談他的小說「美人圖」〉見《美人圖》附錄 頁 200

揄背後最深沉的悲痛，難言的無奈與悲哀。現代主義作品關心人類的處境為主題，而開發中國家的作家則可能在反強權、反殖民經濟，同時也關心在時代巨變中國家生存的問題。王禎和寫這樣的小說，絕不是單純的諷刺沒國家觀念的高級華人而已。許素蘭先生在〈試論王禎和小說風格的流變〉中就有此深刻的體認：

筆者以為，「素蘭要出嫁」所代表的意義，並不是方言使用的問題，而是一個作家懷抱現實的開始。尤其是其到目前為止，篇幅最長的兩篇——「美人圖」(一)(二)，更是捨棄了早期文字滑稽、語多諷寓，態度從敦厚的人性觀照，轉而更為尖銳、刻薄、毫不留情地挖掘社會病態。在那些幾乎是誇大、無節制的、對於「上流人士」的醜態描寫中，王禎和強烈地表現了一個醒覺者，對社會上敗德、奢靡、浮華……等精神墮落，及民族意識淪喪的不滿與憤怒。¹²⁷

〈老鼠捧茶請人客〉是運用魔幻寫實的方法，不斷以意識流的方式讓鬼魂來重現特定的情境。這當然不具社會意識。作者寫這篇小說，是在提出他對死亡的看法。

像在「老鼠捧茶請人客」中，我就想提出對死亡的另一個看法。我想說：人死後還能與這世界相通；死，並不是離開這個世界，而是能與親人更親近；死，並不是一切的終結，而是一切的開始。當然，在現實裡，對於人死後是否真能如此，我也仍然採取存疑的態度，但是，我並不放棄這樣的可能和希望。¹²⁸

人生的有限性一直是中外哲學探討的主要課題，存在主義者更把死亡當做哲學之門。作者運用這篇小說提出他的觀點，這種觀點和佛道的觀點相當接近。而《玫瑰玫瑰我愛你》，也是借越戰美軍到花蓮度假，為迎接美軍(金)，籌設酒吧，忙著訓練吧女的過程。高全之先生在〈王禎和的小說藝術〉一文中，以「群體智障」來解析：

王禎和小說世界裡，群體智障的極致，是引起爭議的〈玫瑰玫瑰我愛

¹²⁷ 許素蘭〈試論王禎和小說風格的流變〉文學界 3 民國 71 年 07 月 127-141

¹²⁸ 王禎和〈永恆的追求〉收錄於《人生歌王》代序

你〉。王禎和自己對這篇小說的解釋其實滿要緊。他說這篇小說的問題是「工商社會代來的『唯利是圖』、『大利滅親』。」他說像董斯文這種知識份子有時候「憑知識自以為是，講出的話，所做的事，往往有錯而不自知，有時甚至錯得離譜，在社會上產生誤導的情況」有錯而不自知，就是我們說的，沒有自省自覺能力的限制。這篇小說的群體並不限於知識份子，這個群體包括醫生、牧師、律師、議員，以及妓院老闆。這個故事沒有正面人物，多的是反面人物。所以故事裡沒有大不了的衝突與緊張，是個群魔飛舞、群丑橫行的世界。¹²⁹

與其說《玫瑰玫瑰我愛你》是諷刺一個笑貧不笑娼崇洋拜金的社會，不如說王禎和對知識份子的失望。從《美人圖》裡那群高等華人的假愛國，到《玫瑰玫瑰我愛你》裡以董斯文這個英文老師為核心的吧女集團，無不顯示對知識份子的徹底失望。真的具有人性，真的與這塊土地命運結合的是像小林、小鄺、張總務這些卑微的鄉土小物。這樣的對比正彰顯知識份子的唯利是圖，放棄對社會國家的責任。

〈素蘭小姐要出嫁〉這篇小說寫即將結婚青年小包因為看到報紙報導「手伐過度」會影響婚姻，因而怕不舉，到處尋求解救的方法。這除了反應青年人性教育知識不足外，並無特殊的社會意識。

〈人生歌王〉倒是反應社會現實的小說，把台語歌星受到排擠的現實和黑道猖狂，演藝人員受黑道宰制的情形披露無遺。

當林小田當兵三年回來，寶島歌王找不到工作了，因為老闆要他唱國語流行歌曲。但他堅持要繼續唱台語歌曲，因他自信台語歌曲不會是死路一條。試摘幾則對話：

「現在是鳳飛飛、鄧麗君的天下了，不再是你林小田了。我們現在都是出國語流行歌曲的唱片和錄音帶，不出台語的了。出了，你娘咧，準賠得血本無歸。」

「我就不相信唱台語歌曲是死路一條。我一定要繼續唱唱唱，絕不改唱國語歌曲。」「台語歌曲沒有死，只要有人唱一天，台語歌曲就活一天。」

¹²⁹ 高全之〈王禎和的小說藝術〉收錄於《王禎和的小說世界》頁 20~21

我們都喜歡台語歌曲。」¹³⁰

就是這樣對本土的堅持，林小田的演藝事業紅遍半邊天，每次的演唱都盛況空前，但也因此惹來黑道大哥的覬覦，想要康米相（佣金）。我們看小說中的片段：

西裝革挺的何老闆呸一聲把檳榔渣吐在地下。他揮起烏心木拐杖就喀喀地敲著地板。三名粗壯的青年打手耀武揚威向我逼近一步。我知道我知道又是黑道上的弟兄找上門了。他們不是勒索金錢，便是逼我為他們作秀賺錢。不給他們一點好處，他們是萬萬不肯罷休。報警處理，他們的爪牙那麼多，隨時隨地都可能殺害你。¹³¹

最近某黑道大哥假釋出獄，曾被手下槍擊的高凌風特別出面說明槍擊案件原委，中央社記者於九月四日發出這則電訊，試摘錄部份內容，以印證小說中的情節：

民國六、七十年代，台灣大型歌廳秀場多半是黑道兄弟壟斷操控，黑道和藝人之間充斥利害關係和恩怨情仇，「演藝圈黑影幢幢」成為當時的特殊生態。

當年紅透半邊天的「青蛙王子」高凌風，聲勢如日中天，秀場邀約不斷，後來被黑道當成搖錢樹，他為了自保，也找道上兄弟保護，未料和黑道的關係越來越牽扯不清，終於爆發震驚社會的槍擊事件。

在民國七十二年的時候，高凌風南下高雄藍寶石歌廳作秀，在回飯店的路上，他被黑槍射中大腿，而兩位行兇者就是楊雙伍的手下，輿論一陣譁然。

根據高凌風的說法，他曾有事找過楊雙伍幫忙，因此承諾只接楊雙伍的秀場，後來卻又去接別人的場子，所以得罪***，自此結下樑子。¹³²

¹³⁰ 王禎和《人生歌王》 頁 106~109

¹³¹ 王禎和《人生歌王》 頁 127

¹³² 詳見民國九十二年九月四日全國各大報

民國六、七十年代，台灣大型歌廳秀場多半是黑道兄弟壟斷操控，黑道和藝人之間充斥利害關係和恩怨情仇，「演藝圈黑影幢幢」成為當時的特殊生態。所以在那個年代，演藝圈黑影幢幢是不爭的事實。所以小說中林小田因不願被宰制，惹來黑道大哥率眾毆擊，在千鈞一髮之際，林小田的助手阿華為保護他免於被黑道大哥打死，發射鋼筆手槍射死何老闆，最後因「教唆殺人致死，林小田判七年」、「最高法院宣告維持原判，林小田服七年徒刑確定」。

所以我們可以簡單的說，《人生歌王》透過林小田對於台語歌曲的堅持，最後如日中天，來表達對鄉土的肯定。其次透過槍擊事件，表達了民國六、七十年代黑道介入演藝圈的歷史真相。這是林小田的無奈與生命的荒謬處，更是知識份子對這種社會現象的無力感，與內心的厭惡。

綜合王禎和從〈小林來台北〉之後的小說所呈現的風格轉變，與他先前表現小人物的卑微、無奈、掙扎截然不同，只可惜作者罹患鼻咽癌而早逝，否則應該在小說創作風格上會有更多元的轉變。而他這樣風格的轉變，其實和整個大環境也有密切的關係：

極端個人主義的西方現代主義文學(戰後文學)，在臺灣泛濫無度之後，有心之士曾大方地提出了一個新口號——要重新肯定寫實主義的重要性，只有通過這一認識，才可能振興又活又新的民族(本土)文學。這個及時出現的新主張，在諸如，美國大規模介入越戰、資本社會經濟不景氣——等客觀現實因素的影響下，確實為我們的文學界帶來了相當的提醒作用，於是：攝影者告別了裸女的胸脯，走進了安平舊街；作畫者離開了古根漢美術館，走進了林家花園；批評者丟開了塞尚的蘋果，去敲「洪通秘室」的門扉；小說作者擱下了西西弗斯神話，改寫起鹿港阿媽的故事；編劇者不再把莊子的思想硬裝入主耶穌的嘴裏，而把主耶穌的話語修正到適合莊子的舌頭...。粗表地看去，種種的現象似乎都預示了民族(本土)文藝即將復興的徵兆。

以現階段文藝方向的一些普遍問題做基礎，個別地來審視禎和的小說，其所堅持的民族(本土)寫實主義立場，在大方向上是值得推許的。而在實踐的過程中，又能夠批判地兼用了西方現代主義的寫作技巧，積極

豐富本土文學的面貌，在大方法上，也是值得推許的。¹³³

第二節 王禎和小說社會諷喻的創作意識

因此面對他這樣的轉變，我個人試著從他的小說的探討中，就社會寫實與關懷的層次上，得到以下幾點結論：

一、肯定鄉土文化的地位與鄉土人物的真心

像《人生歌王》裡林小田，不放棄台語歌曲的演唱，而終至成名；《美人圖》裡的小郭、小林、小鄺，具有不泯滅的人性，與真正愛鄉土；不像「高級華人」的假愛國與缺乏人性。

當以美國為首的「現代化」運動如火如荼向發展中國家大力推銷時，也將其核心觀念「反歷史傾向」、「背離傳統」行銷全世界，因此許多國家都面臨「橫的移植與縱的繼承兩難困境」。而整個社會思潮都傾向「全盤西化」，期望國家能因現代化而富裕繁榮。在整個全盤西化的過程中，反對傳統，忽視本土文化就成為顯著的現象。尤其臺灣又同時揹負「反共抗俄」的使命，為了國家需要而壓抑本土文化活動發展，曾有一段很長的日子，電視臺節目限定閩南語節目比率，黃金時段不得播出閩南語戲劇節目。所以台語歌曲與本土文化受到壓抑是不爭的事實。王禎和在《玫瑰玫瑰我愛你》中有段和這個事情相關的敘述：

待斯文到臺北電視臺工作，也不知為什麼新聞局就通令電視臺：閩南與連續劇晚上只能排在六時三十分至七時三十分，每晚不得逾越三十分鐘的範疇。換句話說每家電視臺美晚只能播半小時的閩南語節目，且必須安排於七點半「晚間新聞」前。¹³⁴

在這種情況下，當然也會壓抑到閩南歌曲的發展。《人生歌王》描述的就是這樣的社會背景。但是這期間仍然有不少臺灣的藝人堅持本土路線而成名，如文夏、洪一峰、鄭日清、郭金發、劉福助、黃西田、葉啓田等等。

透過王禎和的小說，我們明顯的發現受過西式教育的王禎和，在現代化的過

¹³³ 舒凡〈他的寫作方向和方法值得讚賞〉婦女雜誌 103 期 66.04 頁 113

¹³⁴ 王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》頁 145

程中，仍然保持對鄉土文化和鄉土人物的關注，在國際化與本土化成爲兩個極端的論爭中，王禎和有其脈絡可尋的思維，就是以本土爲體，西學爲用的態度，利用西方的文學技巧來表達對鄉土的關懷，對這土地的熱愛。所以他對鄉土文化或鄉土人物從不抱持貶抑的態度，而是讚揚他們堅持本土文化發展的精神。

另外，當中美斷交前後，社會上一波波的愛國活動，尤其知識青年的愛國心切，然而透視社會的深層，不難發現所謂「難民心理」與「假愛國」的荒謬行徑。而這些行爲不是發生在像小林、老張這些社會基層的人物，而是所謂「高級華人」，麻將照打，男女關係照搞，舞照跳，財產更變本加厲的移轉美國，家人想盡辦法來外移，根本就沒有與這裡的人民共患難，與這塊土地共存亡的心理。搞個愛國簽名活動，倒頭來，用英文寫的信竟有問題，連簽名也都虛應故事。從《美人圖》裡所描述航空公司這群代表性的人物裡，你可以發現王禎和想揭露的是什麼？他藉著這篇小說，想諷刺撻伐的是什麼？嘻笑嘲諷之餘，其實是內心深沉的悲痛啊！誰真正愛這塊土地？誰真正在乎國家存亡？對比的是我們也可以透過小說看出王禎和肯定小人物真正愛護鄉土的用心。

二、對知識份子盲目崇洋敗德的批判：

像〈小林來臺北〉以及《美人圖》這兩部小說，充分表現出對知識份子盲目崇洋的反感。尤其《美人圖》一書中，借著錢博士這個角色，充分諷喻知識份子錢博士拿的是 American Passport（美國護照）；要簽名抗議美國總統卡特，就擔心有沒有 C A I 的人混在中間；記者要來訪，又怕上報，因為怕別想在美國混了。最好笑的是他竟觀察到航空公司的兩位小姐腋下出汗毛時，竟表示「西洋婦女若要在公眾場合穿露肩衣服，一定記得把腋毛刮得乾乾淨淨。」而這個提議竟引起航空公司女員工的重視，還一起討論淨除腋毛的問題，到底刮或拔好，或者用脫毛劑比較方便。

對崇洋拜金最大的譏諷應該是對《玫瑰玫瑰我愛你》的英文老師董斯文了。他主持「吧女訓練班」，是整個吧女賣春集團的總教頭，爲迎接美軍好賺取美金而不顧斯文掃地。王禎和雖然把他喜劇化了，其實正是映襯他對這種知識份子的不齒與厭惡。尤其是對知識份子的敗德、墮落行徑的不齒與厭惡。

其實在整個現代化的過程，也造成整個社會價值觀念的改變和傳統道德價值

的解體。「外國的月亮比較圓」，而國人拿綠卡、做美國公民也成爲時尚。因此盲目崇洋的情況相當普遍。而由於追求經濟財富，一切「向錢看」的社會，忽略了人文素養的培養，「有錢萬事能」，爲了追求金錢，用盡各種手段方法，很自然的養成一個「笑貧不笑娼」的價值觀念。

透過王禎和的小說，我們可以看到一個作家對這種現象的揶揄與不滿。尤其對於知識份子的隨波逐流更充滿無奈的諷喻。

三、反抗社會惡勢力

在臺灣社會發展過程中，欺壓善良的惡勢力始終是一股巨大的力量，成爲人民無法抵抗的環境因素。政治上的是地方民意代表壓迫政府官員，爲他的利益而護航。官員敢怒不敢言，老百姓就無端受害了。〈伊會唸咒〉裡的章議員對寡婦阿緞得寸進尺的欺壓；《人生歌王》裡的何老闆強力勒索。而這些惡勢力在王禎和的小說裡都「惡有惡報」。〈伊會唸咒〉裡的章議員死於車禍，《人生歌王》裡的何老闆死於阿華的鋼筆手槍之下。這種情節安排充分顯示作者對這種惡勢力的深惡痛絕。

眾所週知，臺灣過去的幫派可分爲「本省掛」、「外省掛」、「縱貫線」。「竹聯幫」、「松聯幫」、「四海幫」屬於「外省掛」。他們與台灣的政商界建立良好的關係。而「本省掛」則泛指臺灣各地「角頭」組成的幫派，將「黑道」的事業合法化和多元化，控制著影視娛樂事業。臺灣部份基層民代或村里長由「漂白」的「角頭大哥」擔任，這也是眾所週知之事。而「縱貫線」指的是臺灣中部的黑道勢力，他們以剽悍聞名，並擁有強大的軍火。

過去包賭包娼、恐嚇勒索、收保護費是黑道份子的生存之道。過去各種秀場大都由黑道分子經營或把持，王禎和小說《人生歌王》就是描寫林小田受到黑道恐嚇收保護費。不過現在的黑道已知此道非生存之道，都走向合法行業來發展，形成各種「漂白」的管道。

而參選從政則是重要黑道份子的生存手段，可以進行合法掩護非法之道。除了黑道份子直接從政外，也有一些政治人物網羅道上兄弟來當保鏢、護身符，所以形成臺灣黑道份子與政治糾葛不清的關係。〈伊會唸咒〉裡的章議員惡形惡狀的表現，其實只是冰山之一角。

作家是社會的良心，對於善良百姓遭受各種恐嚇威脅自然深惡痛絕。王禎和筆下的黑道向演藝人員收取保護費，民代挾其勢力欺壓百姓或逞其私欲，這是臺灣社會普遍存在的現象。過去如此，現在恐怕也是有過之而無不及，只是手法翻新，方式有異罷了。而作家也只能反映這種社會現實，但如何處理黑道違法事件，如何替善良百姓主持公道正義，就不是作家的力量可及。而黑道的勢力會以各種不同的面貌出現，在一個民主國家的社會，恐怕也是難以禁絕的。這也是無奈的社會現實。

四、對理想社會的期待

發現人生的荒謬，但從不棄絕對人性的期待；發現社會的黑暗，從不放棄對社會的希望。王禎和的人或小說不是頹廢敗德的象徵。揭露黑暗，正因為對光明有所期待。在〈素蘭要出嫁〉裡的辛先生，面對精神病的女兒素蘭的醫療問題，產生系列的行動，也遭致一連串的失敗。包括導致經濟不景氣的石油危機，如果有好的社會福利制度，這一連串悲劇就可以減輕或化之無形。辛先生在面對一連串的打擊與挫敗裡，正說明一個理想社會必備的福利醫療制度的重要。當然，目前國內已有全民健保措施，正是王禎和小說裡的期待。

社會永遠是有缺陷的，永遠有貧富不均，永遠有強者和弱者，永遠有犯罪者和執法者，永遠有小人物在社會底層，他們要面對當時社會現實或制度帶給他們的生活壓力，形成生命的某種負擔。然而做為小人物代言者的作家，當他的眼光觀察到底層小人物的悲苦，悲天憫人的心理油然而生。很自然的透過小說中人物與事件來表現對改革現狀的期待。社會改革固然不是作家的責任，但透過小說家筆下人物的遭遇卻可以喚醒人們的重視，從而獲得改善。

文學反映社會現實，或忠實反映，或抨擊諷刺，或譴責揭露病態；或寄託理想，或寓言諷喻。隨著時代創作潮流及作家個人風格而不同。如狄更斯（Charles Dickens, 1812-1870）對貧窮和小孩的關注，而創作出《孤雛淚》；巴爾扎克（Honore de Balzac, 1799-1850）對資本主義金錢社會的揭露，而創作出《高老頭》《人間喜劇》；左拉（Emile Zola, 1840-1902）對社會不公的控訴，他的《我控訴》公開信，喚回法國人民的良心；托爾斯泰（Leo Nikolaevich Tolstoy, 1828-1910）對俄國舊社會的批判等等，而有名作《安娜·卡列尼娜》。他們的作品都具有強烈的社會意識，以人道主義的社會關懷為出發點，而創作出不朽的傑作。

當然，以王禎和短篇小說或幾部以社會諷喻的小說，或許難以和上述作家的
小說相提並論，然而小說家的「心」是一致的。王禎和在對社會現象丑化諷喻之
外，對理想社會也有期待。這倒也符合儒家溫柔敦厚的一面吧！

第五章 王禎和小說的藝術手法

任何藝術作品總離不開內容與形式，好的題材，好的創作主題，也需要作家透過藝術手法來表現，才能達到吸引讀者、感動讀者，並有效的傳達自己的創作意念。有關他的小說創作意識內涵部份，個人已在第三章及第四章中做深入的分析。而王禎和這位被評論者認為結合自然主義與現代主義，並且深受戲劇的影響的作家，在小說創作的形式方面，自也有他獨特而擅長的藝術表現方法。所以這章專就他在形式方面的表現來分析。個人將分成文字修辭、描寫能力、寫作技巧及語言藝術分別依序探討。期能與第三章、第四章之內容探討相互結合，完整的呈現王禎和小說創作的藝術風格。

第一節 王禎和小說的文字修辭

文字修辭猶如文章之彩妝，消極是求文字的潔淨，積極的是求詞意更精確美妙，修辭格也相當多，但因本論文非專論王禎和小說的修辭學，故無法一一深入探討。僅擇其要者，分別是譬喻、對比（襯映）、誇飾（誇張）、修飾語詞、顛倒用字及成語諺語等方面來做初步的探討。尤其成語諺語部份，深入閱讀王禎和小說，發現它在這方面不但用得很精確，而且傳神又巧妙，文字遣詞鍊句的工夫如沒有達到很專精的程度，是很難有如此洗鍊的程度，這更可以驗證王禎和小說融入很多的閩南語文字，並非故意標新立異，也非迎合鄉土潮流，他只是運用「真實的聲音」來表現週遭人物所使用的語言而已。

一、比喻

《文心雕龍》〈比興篇〉談到比喻：

夫比之為義，取類不常；或譬於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事。宋玉《高唐》云「織條悲鳴，聲似竿」，此比聲之類也；枚乘《菟園》云「森森紛紛，若塵埃之間白雲」，此則比貌之類也；賈生《鵬賦》云「禍之與福，何異糾纏」，此以物比理也；王褒《洞簫》云：「優柔溫潤，如慈父之畜子也」，此以聲比心者也；馬融《長笛》云「繁縟絡繹，范蔡之說也」，此以響比辯者也；張衡《南都》云「起鄭舞，繭曳緒」，此

以容比物也。¹³⁵

從這段話，我們可以發現四類比喻，聲音、形象、心理、事物。董季棠先生在《修辭析論》一書也指出：

宋人陳騭在《文則》一書裡，把譬喻分成十類：直喻、隱喻、類喻、詰喻、對喻、博喻、簡喻、詳喻、引喻、虛喻。詳細但顯瑣碎。民初唐鉞寫修辭書，把譬喻分成明比和暗比兩類。明比是句中有譬喻詞（猶、如、若、好像、彷彿等，叫做譬喻詞）的譬喻。這分法明白，只是過簡。現在談修辭的，把譬喻分成明喻、隱喻和借喻三類。¹³⁶

而比喻的功能或原則，據董季棠先生《修辭析論》一書，可歸納出三項規準：

- 一、用已知的材料來說明未知的事物，使聽者、讀者明曉。¹³⁷
- 二、為了要使別人完全明曉，並產生一種共鳴共感的力量。抽象的理論和事物，最難使人明曉，所以要用具體的事物做譬喻。¹³⁸
- 三、拿眼前的事物來作譬，使聽者、讀者格外感到真切，語言、文字也就發揮更大的力量。¹³⁹

所以我們可以知道，比喻的要領是用已知來比喻未知，用具體來比喻抽象，用眼前常見事物來比喻不常見的事物，目的在使聽者或讀者能明白知曉，產生同感共鳴的力量。

以上的這些分析都是原則性的說明，比喻的好壞當然也牽涉作者遣詞用字的工夫，以及本身的創造性，尤其不能落入俗套，人云亦云。新興的語料或符合當前社會環境的時代或社會用語，尤不能忽略。當我們看王禎和的小說，常常被他生動而巧妙的比喻所吸引。賴松輝先生也有這樣的感受：

語言的戲謔可笑，只能造成語言滑稽，而小說中的人物就得形象化的描摹，才能顯示具體形像。因此，作者大量運用明喻、巧喻。形容阿尼基（大鼻獅）「彷彿臉膛上只長著一根秤錘似底鼻。」「黑面李是一根炭棒也似的。」矮仔姬的臉「黑兼青又兼黃和芒果皮簡直一樣。」作者將人

¹³⁵ 王更生注釋《文心雕龍讀本》下冊 頁 146

¹³⁶ 董季棠《修辭析論》頁 33

¹³⁷ 董季棠《修辭析論》頁 35

¹³⁸ 同上 頁 37

¹³⁹ 同上 頁 42

物儘量丑化，誇大他們身體某部分特徵，使這些誇大的特徵不斷出現，成為他們的特殊標幟。其次，形容「午後的溝仔尾像是空襲警報般」，「四大公司老板，一見老師就起立像站衛兵的阿兵哥。」這些巧喻似的修辭，「儘可能將兩個不相干的事物連繫在一起並找出他們的相似處。」這種充滿機智的聯想，引起人意外的感受，正是作者巧喻的妙處。¹⁴⁰

我試著以上述的分類，從王禎和小說中，選擇含有聲音、動作、外表、心理與事物五類的譬喻的文句，並從明喻、暗喻、借喻三個層面，以前述三項規準來做分析。

（一）名詞釋義

明喻在比喻中，是最常使用的一種。所謂「明喻」就是在正文和譬喻之間，使用「好像」、「彷彿」、「如」、「似」、「若」、「像」等等來連結，使人一看馬上知道是譬喻。這種譬喻的方式就是「明喻」。

所謂「暗喻」，就是在正文和譬喻之間缺乏明確的譬喻詞連接，有時用個「是」連結，有的連「是」也沒有，幾乎合而為一，分拆不開。不過雖然譬喻和被譬喻者之間是用「是」連結，但兩者必需是不相同的兩個人事物，只是他們之間有某種特性是相似的。如「我是老師」，這就不是譬喻；但如說「螞蟻是勤勞的小工人」，這就是「暗喻」。因為螞蟻不是工人，兩個不同的屬性，但他們很勤勞的特性則是相同的，就構成「暗喻」。

而「借喻」比「暗喻」又更進一步了。暗喻是正文和譬喻間用「是」連結，或者把譬喻詞省掉了；而借喻除把譬喻詞省掉外，更進一步的把正文也可省掉了，只留下一個譬喻詞來代表一切。

（二）用已知來譬喻未知

聲音基本上是抽象的，而且是大家不一定共有的經驗，所以要來形容譬喻就必須藉助大家在認知方面已經建立的常識，才能很傳神地表現。

來春姨和阿登叔壓低嗓門吱吱喳喳講一夜晚，而且把燈熄了，彷彿在很秘密地商量著革命一般。（〈來春姨悲秋〉頁 63）

怕被罔市聽到，在只用甘蔗板分離的臥室裡，講話用「商量革命」來比喻，

¹⁴⁰ 賴松輝〈「玫瑰玫瑰我愛你」書中的敘述模式〉文史哲論集創刊號 頁~62~75

創新而巧妙切。而用「彷彿」來連結，這是明喻形式。商量革命是殺頭的事，當然不能宣揚，而且要極秘密的商討，這是大家「已知」，卻不是共同經驗的事項。所以這是用「已知事物來說明未知事物」，譬喻聲音細小程度。

同樣性質的譬喻，但用社會性與時代性的用語來譬喻，就給人不露俗套的感覺。如：

提起姓簡底，阿好就必須「嗯」--「嗯」--地打通喉嚨，彷彿剛吃下多量底甜底。

以後在萬發底耳根前，阿好一話點到簡姓底鹿港人，像說起神明底名一般，突然口氣萬萬分謹慎起來。

阿好傳簡底話到萬發耳裡，每個字都用心秤稱過，一兩不少，一錢不多，外交官發表公報時相仿。（〈嫁粧一牛車〉頁 89）

阿好雖然和簡底暗通款曲，但對幾乎聾了的丈夫萬發仍存著顧忌，所以一提到簡底，總要小心翼翼。第一句用「彷彿剛吃下多量底甜底。」表示語調的不自然；第二、三句用「像說起神明底名一般」、「外交官發表公報時相仿」，表示講話的極其謹慎。把神明和外交官拿來比喻，真是巧喻。對神明說話和外交公報雖然使用對象不同，但大家都「已知」這兩者的性質都需很謹慎。拿來譬喻當然就很清楚的表達阿好說話小心謹慎的程度。這裡用了「彷彿」、「像」、「相仿」都是「明喻」的用語。

聲音有時是難以名狀的，所以要藉助摹聲字來表達。

像患著鼻竇炎的樣子，獨眼底客人儘是哼哼嗤嗤響。（〈五月十三節〉頁 105）

患鼻竇炎不可能是大家共有的經驗，但是就認知的角度，大家應該都能認知鼻竇炎患者說話的聲音。「哼哼嗤嗤」是摹聲字，用「像」連結也是「明喻」。

臉色、表情也是千變萬化的，口氣更是難以形容，除了摹聲字外，藉助生活上大家共同的認知事件來譬喻，也是相當貼切的。

「我們要來做什麼？」一個西裝革履，臉色墨黑得就像吃醬油長大的，扯開張飛的喉嚨，要吵架一般。（〈伊會唸咒〉頁 42）

吃醬油大的股長底聲音口氣就如在哄小孩一樣。「蓋個印！表示妳知道有這麼一回事，沒關係的，不會要你的命」（〈伊會唸咒〉頁 43）

第一句是建設股股長來通知阿緞房子被告違章建築的口氣，語帶威嚇的，想

恫嚇阿鍛；第二句是威嚇之後，察看現場之後哄著阿鍛簽名蓋章承認是違章建築的語氣，真是鮮明的對比，軟硬兼施，一副仗勢欺人與連哄帶騙的對比。用「扯開張飛的喉嚨要吵架一般」和「就如在哄小孩一樣」，這都是一般人認知的聲音大小或粗暴溫和的典型。

小說中有關動作的描寫，有些細膩的描寫是要依賴著想像，如底下的句子，肌紋間細微的變化非仔細的觀察是難以分辨。因此要用已經看過的已知事物來形容，使形象鮮明。

世昌把外衣脫下掛到椅背上。裏面只著背心，露著兩膀筋蓬蓬的肩肉，揮動間，肌紋明顯地上下左右著，彷彿湖上漣漪給風吹著的樣子。（〈寂寞紅〉頁 113）

這是描寫世昌打鐵時的動作，透過作者細微的觀察描寫，把肌肉的動態生動化。上句是極大的動作，此句是極細微的描寫比喻。兩者都有鮮明具體的形象，可見作者觀察和描寫極其用心。漣漪的波動與肌膚紋理的波動同樣是一波波一層層，且又很細微的。可見作者在比喻上的巧心。

外表或長相有時也很難形容描寫，尤其長相給人的感覺更是難以形容。這時用大家的常識來當譬喻辭，就可以給人清楚的印象了。

總之她一副長相左看右看，終覺像汽車的喇叭裝備到自行車上，大小不宜（〈快樂的人〉頁 30）

看似三十五有餘，四十不足的含笑，透過這樣的明喻，讀者大概可以感受到她的長相之不協調了。

味覺雖然不是抽象的，他也是大家應有的經驗，只是酸甜苦辣的程度很難表現，所以要透過大家已知的事物來譬喻，好讓讀者有清晰的感覺。

她一句話也應不出，喉嚨熱，像吞了大量的炒紅椒，一張口離海海在「笑」。（〈三春記〉頁 3）

阿嬌聽到應股長為她介紹第三任丈夫，也許是高興，也許是訝異，說不出話的感覺如用似觸電就俗套了，用「像吞了大量的炒紅椒」來明喻，就真實而有創意了。炒紅椒就可感受它的辣，何況是大量的紅椒，大家就推想可知了。

推想可知的事不只一樁，用已知的事情來取譬，就不必大費筆墨來描述了。

到臺北就診可又要一大筆費用，這費用----這費用像尼姑要孩子那裏撈啊？而辛先生又還沒有回來。（〈素蘭要出嫁〉頁 95）

「像尼姑要孩子那裏撈啊」，尼姑無法要孩子，這是已知的事實。辛嫂面對出嫁卻被虐待的素蘭，雖然極其不捨的帶她回家，然而面對需到臺北醫治精神病的龐大醫藥費，就像無底洞一樣的深不可知，求助無門啊！

無底洞深不可知，人的能耐同樣不可知，但用已知的自然現象來譬喻，不但清晰可知，文字上也增加動態的效果。

不過區先生底能耐可是江水東流，一去不回頭。（〈三春記〉頁18）

區先生無法英雄本色，心急的阿嬌給他進補而把喉嚨補乾了。喉嚨是回聲了，但英雄本色的能力卻像江水東流，難以挽回了。這當然是區先生的無奈與人生荒謬的根源。江水東流，一去不回頭，被用來借喻。

家家有本難念的經，苦處人人有，當事者不說，外人也難以一窺究竟。對於這些苦經，就只能用已知公認的事項來比喻了。

以後罔市對她的種種忤逆她都能保持絕然的靜默，有如染著諱疾不敢聲張的樣子。（〈來春姨悲秋〉頁:57）

染著「諱疾」當然是不敢輕易言宣了。當罔市反擊來春姨，表示來春姨還有兩個兒子，如嫌她不孝，那就請另外兩個兒子養她個七天八日看看。另外兩個兒子生活不像樣，這下來春姨啞口難言，當然只好逆來順受了。

取譬要創新，避免雷同當然是寫作法則，同樣的秘而不宣，取譬就不同了。

這十多天東海上那兒去？真像男女間底猥褻，東海不講，阿蕭也守口如瓶。（〈兩隻老虎〉頁193）

受不了嘔囊氣的東海負氣出走，大不同生意一日壞似一日，鞋師父要離去的意思已公開化，大不同面臨關店的危機。慌了手腳的阿蕭不知怎樣的找回了東海。他們之間談了什麼條件，就像東海去了十多天做了那些事，永遠都是秘密。用「諱疾」、「真像男女間底猥褻」這兩件事來明喻，因為常理推論，有這兩件事的人當然保守秘密，不敢言宣了。

也有一些無法衡量評估的事情到達的程度，只好拿眼前已知的事情來譬喻，這樣就不必多費唇舌來解釋了。

你們中國人不懂禮貌已到了無可救藥的地步，就像台北市的交通。（美人圖 頁169）

有些捷運的臺北交通好像有了改善，過去臺北的交通擁擠塞車是司空見慣的事，已經到了極其嚴重的地步。把臺北的交通和中國人的禮貌巧妙的連結在一

起，這種社會性的比喻有一語雙關的效果。不過臺北市的交通有了改善，中國人的禮貌卻不知是否比以前好。

和禮貌同樣不知如何形容的，就是選擇人或東西的標準，於是就拿大家都知道而且公認的代表來譬喻，這樣在溝通上就比較容易了。

我理想中的吧女，就如日本藝旦那樣舞文弄墨，唸歌跳舞，無所不通。

（玫瑰玫瑰我愛你 頁 168）

日本藝旦有個公認的標準形象，拿這個已知的典型形象來譬喻，標準就確立了。這也是為什麼未知事物需要已知事物來譬喻的原因了。

（三）用具體的事物來譬喻抽象的道理或事物

痛的感覺是無以名狀，很抽象的，所以必須藉助具體的感覺經驗來譬喻，所以這類具體的譬喻其實就是要以「共同的經驗」為藍本，才能喚起大家的共識而有所共鳴。

嘴裏嘶——嘶——著。彷彿他有傷口給塗上碘酒，一道又一道，一道又一道。

（同上頁 110）

羅東海面對兩人共三眼的客人討價還價不成，還丟下「你們快倒店」的話，氣得嘴巴說不出話，這種無形的傷痛如何具象化，作者拿生活化的素材來比喻，在傷口塗上碘酒是具體的共同經驗，用「彷彿」來連結，也是明喻的要件。

同樣是心痛的感覺，上一句是藉「聲音」來表現，底下這句則是藉著「動作」來表現，作者運用了「暗喻」的手法，把心痛如刀割的感覺表現出來。

一句話一把刀，四面八方地 割著來春姨和阿登叔。（〈來春姨悲秋〉頁 47）

當著親戚的面，罔市竟以家裡「現又放著沒干沒係的人在家裏供奉」為由，表示生活朝不謀夕，難怪她們不只心寒，更是心如刀割般淌血呀！

同樣是痛的感覺，在取譬上就不宜相同，這是作家創作必須注意之處，類似的事物要用不同的比喻，心痛如刀割是一種比喻，如針刺的感覺是另種譬喻，用「鐵爪抓心」的想像空間就更大了。

就如同一隻鐵爪抓住了伊底心，死力一揣，痛得伊淚差點流下來。（〈香格里拉〉頁 187）

被小全追問為何原先答應陪考，現在卻又不能去？阿緞內心的痛說不出來，

「就如同一隻鐵爪抓住了伊底心」，鐵爪抓心相對於針刺般，恐怕不只一個點的傷痛，還是整個的全面的痛楚呢！

心理的感覺的確相當抽象，鄉土作家的王禎和有時也喜歡拿鄉土的事物來譬喻，不過這類譬喻雖然有鄉土趣味，但如果沒有相同的生活背景，恐怕就難以體會了。如：

掛上電話，小林覺得責任比平時要大了許多，一顆心不免像麻繩淋了水緊縮上來。（〈小林來臺北〉頁 221）

張總務臨時來電表示因女兒生病要請假，並拜托小林一些公務。平時送文件跑腿的小林頓時覺得責任重起來。「像麻繩淋了水緊縮上來」，這種經驗過去鄉下人都有，但以現代人而言，恐怕難以體會出這比喻的巧妙了。

心理層面的喜怒哀樂怨懟等情緒的表現，總要找到貼切的譬喻，而用生活上的物件來取譬，是修辭上的竅門。

阿嬌認為自己功不可沒，要沒那芹菜汁，看他唱不唱，叫不叫！漸漸地將平日對順成寶珍的種種怨懟，盛得滿滿的垃圾桶，一倒提，全豁出來了。（〈三春記〉頁 18）

阿嬌平日對順成、寶珍的種種怨懟，就像垃圾擱在心裡，怪不是滋味的。如今自恃有功，當然把握良機，來個大掃除，把像垃圾桶塞滿垃圾的心全豁出來了。這個借喻把阿嬌的心理表現得相當貼切而傳神。

恐懼也是一種抽象的情緒，情緒的表現要讓人有「親臨其境」的感覺，取譬上就要注重情境所產生的具體效果。

伊猛然見到對往後生活的那股恐懼忽地變成了一頭兇猛的怪獸，在遠遠底所在，躡奔過來，同看伊——向著伊地。（〈素蘭要出嫁〉頁 78）

辛嫂面對辛先生投資大理石工廠倒閉，四處出去卻找不到工作，嘴裡雖安慰著辛先生慢慢找，但心裡卻盤踞著一頭兇猛的怪獸，不只是單單恐懼而已，而是要整個把她吞噬了。借用兇猛的野獸來譬喻心境，有著多重的象徵意義。

光亮的感覺也是抽象的，說不出來如何形容，也只能拿具體而有共同經驗的事物來比喻。

整個天地，在秋日的新晴的照映下，彷彿是裝著水晶窗櫺裏，滿眼底亮，滿眼底玲瓏。（〈來春姨悲秋〉頁 63）

幾天的雨後，天地在陽光下自然非常亮麗，來春姨在面對阿登叔要走的事決

定讓他走得漂亮，她的心頭突然也趕走多日的陰霾，臉上有幾分樂的情懷。用陽光照在水晶窗櫺的亮光來比喻，就可以讓人有具體的印象了。

東西光亮的感覺難以描寫，要藉助比喻，人臉上光亮的感覺同樣的抽象，沒有取譬就難以傳神的表達了。

諒是喝了麻油雞絲酒，麗月高聳的骨亮得似塗了一層紅色玫瑰油。

（〈鬼·北風·人〉頁 14）

亮的感覺本來就很抽象，塗上紅色的玫瑰油的感覺就不只亮度可以想像，連香味的感覺都呼之欲出了。

溫度的感覺同亮度一樣抽象，只得藉助具體可感的事物來傳達了。

陽光是一杯溫溫底開水，用來吞藥是恰恰好。（〈三春記〉頁:24）

對陽光溫度的感覺如何表現，總是隔層皮，可以用來吞藥的開水，這種溫度就可以感覺衡量了。陽光不是水，陽光與溫溫底水之間用「是」來連結，這是暗喻的基本形式。

聽到聲音的感覺也需要具體的經驗事物來比喻，生活上具體的經驗讓人格外感到親切。

每句底句首差不多都押了雄渾渾底頭韻，聽起來頗能提神醒腦，像萬金油塗進眼睛裏一樣。（〈嫁粧一牛車〉頁 93）

萬發聽到村裡村外議論著阿好和簡底同舖歇臥了，氣得將簡底東西從屋裡丟出來，迎面就將簡底用三字經狠狠的臭罵一頓。這是形容萬發罵人的聲音。眼睛塗上萬金油是大家普遍的經驗，用來比喻就將抽象的感覺明確具體化了。用「像」來連結，是明喻。

同樣是聲音的取譬，特性不同，取譬當然就不一樣。上句是描述感覺，這句是描述聲音的力道：

一個字一響銅鑼，轟進萬發森森門禁底耳裡去，餘音裊長得何等啊！

（〈嫁粧一牛車〉頁 73）

村人對萬發這個臭耳郎以為他全聾，其實只是重聽的他，聽到村人說難聽的話，心裡也會發火。一個字的聲音就像一聲響鑼那樣的清晰，震動他的耳朵，也震痛他的心。一個字的聲音和一響銅鑼雖無譬喻詞連結，這是暗喻。

同樣是暗喻，同樣是對說話的感覺，然而在不同的事件，就會產生不同的特性，取譬自然要不同。對這種不同特性的分辨掌握，是取譬的要訣。

有時記不來，就要求阿德再二再三講，務必一個字，一把利刃，在他心上深重劃一道，磨都磨不掉。（〈那一年冬天〉頁 161）

年紀很大的阿乞伯接受即將入伍的阿德「在職訓練」。阿德所說的每一字化做一道刻在心上的刀痕，很敬業又很專心的阿乞伯實在戒慎恐懼啊！

說話的樣子，因為事件、情緒的不同，所出現的情境就不一樣。如何呈現具體的情境，給讀者明確的感受，是譬喻的重要功用。而動作的呈現為了突出文字傳達的效果，強化文字的力量，我們也必須藉助大家共同的經驗來把動作具體化。生活中有很多共同的經驗就成為譬喻時選用的材料，讀來就格外熟悉鮮明。

也許是生氣，投擲手榴彈似地，他拎鞋的手用勁十分地向前一揮。（〈寂寞紅〉頁 112）

寂寞紅裡的世昌一心想要再創像父親以前一樣的鐵店，然而想到父親遺下的財產都被母親揮霍殆盡，一家人又靠他的小鐵舖營生過活。心裡自是十分生氣。這是形容他生氣的樣子。鞋子像手榴彈，用力揮出去。當過兵的人都投過「手榴彈投遠」，那是要拼盡吃奶的力量的。用「似地」也是明喻。

透過動作來表現人物的心理，這是作家常用的手法，王禎和也常用此方法，當他描寫鄰居對阿緞總是抱著奇異的眼光，好像要探聽什麼秘密似的，就巧妙的運用「具體的事物來比喻抽象的事物」。

拍拍手上的泥灰，然後雙手插在腰上，一雙眼睛望遠鏡似地東瞧西望，耳朵也彷彿像貓那樣地豎了起來測聽著八方。（〈香格里拉〉頁 194）

阿緞送小全去考試，正巧遇到計太太拿蓮藕給開書店的章夫人，章夫人尚未起床，就把蓮藕交給夥計，然後東張西望起來，彷彿要打探什麼驚天動地的秘密。用「望遠鏡似地東瞧西望」、「彷彿像貓那樣地豎了起來測聽著八方」這個明喻形式，把計太太的動作具象化；同樣也映襯著阿緞怕內心的秘密被拆穿。

動作的快慢用文字來白描，也很難具象化，拿個具體的動作來形象化就很鮮活了。當被人瞧不起的阿肖仔，連去溝仔口玩查某都得不到人家相信，情急之下就快速的掏出證據。

你們說我吹牛？你們看這是什麼？像武俠電影寶刀出鞘那般快，只見他往口袋一插一件傢伙便亮了出來啦！（〈兩隻老虎〉頁 196）

「像武俠電影寶刀出鞘那般快」，武俠電影的刀是來如風，去如閃電，很具體的畫面，用它來比喻是相當貼切的。只是阿蕭他拿出的竟是「一支像吹過氣的汽

球的保險套子」，換來的是更大的譏諷。不過這比喻活靈活現的，把人物心急的動作具體化、趣味化了。

同樣是快速動作的譬喻，王禎和也相當注重趣味化的譬喻，如描寫小林幫「垃圾桶」買有彩色的「小夜衣」，被老闆笑說「看你不過十七、八歲而已，就這知識貨，這款懂得吃酥的！」，小林相當窘，像自己光著屁股在大街上，當然就要跑得急急如風。這當然也表現小林還有鄉下人的純真羞澀。

付清了錢，小林一溜煙跑出店去，跑得那般急急如風，有若他是光著屁股恐怕人家撞見一般。（《美人圖》頁 15）

「有若」也是明喻的連接用語，這當然也是明喻。

好奇心也是相當難表現，畢竟心理是抽象的，如何把它具體化、生動化是相當重要的，但要找一個貼切的譬喻詞則是不容易的。王禎和小說就常拿時代性的事件來當譬喻詞，這當然是很貼切，而且具體又傳神。

聽到阿蕭帶回溝仔口邊的阿花，要看轉播太空人登月似地，我們連忙放下手邊的活，前額扣後腦趕到大不同來。（〈兩隻老虎〉頁 197）

用「看轉播太空人登月似地」想起第一次太空人登月的實況轉播，真是好鮮明生動的記憶，就像民國六十年代看三級棒球轉播似的，爭先恐後。當阿蕭爲了進一步證明自己是大人而非細漢囡仔，竟把阿花帶回店裡，大家在驚奇之餘，就爭先恐後來看個究竟。這段雖然有誇飾的味道，但把好奇心表露無遺。

外表（表情）的描寫要具象化除了做細膩的白描，很自然的會運用譬喻。要找到相似的表情也比較容易。

「囡仔兄，不要吵，行不行！」阿乞伯站了起來，將臉板得一似學校的訓導主任。（〈那一年冬天〉頁 167）

想來個維新運動的阿乞伯看到三個十歲左右的孩子來亂翻書，當場喝住他們，臉上露出訓導主任的表情。訓導主任傳統刻板印象就是嚴肅、不苟言笑，甚至望而生畏。

人有表情，物也有它的性貌，用來譬喻物的譬喻詞如果拿人的特性來形容，就增加了擬人法的味道。

玄色的鞋帶釘有玉色的珠扣；一腳一個扣，兩腳併齊，一對珠扣彷彿人死後翻白的眼睛。（同上）

人開始患糖尿病的來春姨，連床下擺著的牛皮拖鞋，都出現「彷彿人死後翻

白的眼睛」的一對珠扣。這據巧喻不只讓牛皮拖鞋具象化了，更是象徵來春姨晚年的悲涼。

古代的事物也可以拿來譬喻，不過要領略這樣的譬喻，就需要對古代事物有所了解，否則還是如隔霧觀山，朦朧矓罷了。

抽雪茄的章議員一直在噴煙霧，整張臉躲在煙裏霧裏，不讓人瞧見，彷彿在垂簾聽政。（〈伊會唸咒〉頁37）

章議員一直要逼迫寡婦阿緞拆屋賣地，表示他出的價錢已經太優渥了。當他說話時「整張臉躲在煙裏霧裏」，不只像慈禧太后躲在珠簾之後「彷彿在垂簾聽政」，其實心機才「高深莫測」呢！這也是明喻。

（四）用常見的事物來譬喻罕見特別的事物

作家平時就要細膩的觀察，並把觀察的印象儲存，當要描寫比喻的時候，這些常見的事物就可以拿來譬喻所要描寫的事物。這是寫作需要仔細觀察週遭事物的功用之一。

他趕緊閉上雙眼而重重的頭卻悠悠地歪落在右肩上，像隻打瞌睡尋好夢的老火雞。（〈鬼·北風·人〉頁19）

軟弱沒骨頭的貴福，依附姊姊生活的他，他的人生圖象也是軟弱無力的。用常見的印象，老火雞打瞌睡的樣子來明喻他的軟骨頭，形象是很鮮明的。

對同一個人物的描寫，取譬當然就需多推敲了。生活週遭不同的素材就成爲取譬的資料庫了。

他那約五尺半高細細瘦瘦的身子像軟骨樣地靠在玻璃窗櫺的木框上。交叉的兩手貼在胸前，兩隻腿也交攏起來一軟綿綿，扭扭彎彎，好像沒了骨般地。——上了太白粉的糯米糕。（〈鬼·北風·人〉頁5）

過年時節，家裡做年糕，在來米做的菜頭糕、肉糕是軟中帶硬的；而用糯米做的糯米糕則是軟軟的，吃的時候還要用筷子捲起來吃。這樣軟軟的就像沒骨頭的萬福，整個身子趴在那裡。這句是借喻。

要傳達一個畫面，一個比較特殊的畫面，當然需要藉助常見的景象來譬喻，否則讀者恐怕就無法體會作家的用心了。

陽光已經晒到走廊。自屋裏看出，四方的門框內一片白亮，就彷彿是電影銀幕似的，來往的行人就在幕上一會出現，一會又消沒了。（〈伊會念

咒〉頁 42)

陽光照在阿緞家的門框內，照映著過往人群，白亮的門框輝映著一群人來來往往，忽地出現又忽然消失。這樣特殊的畫面，就和「電影銀幕似的」映著不同的畫面特性相似。這是兩個不同的事物，卻有著相同的特性，並用「彷彿」連結，是很清楚的明喻了。

藉助常見的材料來譬喻特殊不常見的場景，讓讀者有清晰的畫面感，這樣就能產生「身臨其境」的真切感受，作家當然不能放棄這樣的取譬功能。

輪番上羅太太收晚，貨物便西雜東陳地起亂，從大火裏剛搶救出來一般。(〈五月十三節〉頁 103)

不服輸的羅東海整理東西是有條不紊，但輪到羅太太晚上收店的時候，收進來的東西就隨意丟置了。大火堆裡搶救出來的東西當然是無法形容的雜亂，這是大家常見的畫面，用來譬喻，讀者就由想可知那種場景了。往往夫妻就是如此的兩樣性子，奇妙的婚姻。這裡在句尾用「一般」，也是明喻的一種形式。同樣性質取譬，採用「一般」來當明喻句子結尾的語詞，底下也有一例：

家中來個半生不親的，也殺雞宰鴨迎大官一般。(〈寂寞紅〉頁 127)

世昌數落母親胡亂花費，把父親留下的錢揮霍一光。殺雞鴨迎大官是小事，這場景是熱鬧有餘的，但用來招待「半生不親」的就太不懂得節制了。

巧妙的結合兩件事物的特性，是譬喻傳神與否的關鍵，而用來譬喻的事物是否能換來讀者會心一笑，則是作者的匠心了。

以後罔市對她的種種忤逆她都能保持絕然的靜默，有如染著諱疾不敢聲張的樣子。(〈來春姨悲秋〉頁:57)

染著「諱疾」當然是不敢輕易言宣了。當罔市反擊來春姨，表示來春姨還有兩個兒子，如嫌她不孝，那就請另外兩個兒子養她個七天八日看看。另外兩個兒子生活不像樣，這下來春姨當然只好逆來順受了。被忤逆之事就像自己染著諱疾，秘而不宣了。

人物的外表不是抽象的事物，只是要運用白描的方法，無法表達得很傳神。所以得從常見的事物中來取譬。這樣讀者就能真切的感受人物特別的味道了。

「老張來了，叫他上來一趟。」說完就昂然無愧地挺著似屏東大西瓜的肚腹上樓去了。(〈小林來臺北〉頁 229)

經理 K·C·任(氣死人)不管老張為女兒的病奔走，只在意馬老闆家的事

有沒有辦。所以一聽老張請假，馬上命令小林。用「挺著似屏東大西瓜的肚腹上樓去了」來明喻，除描述體態外，另有暗示嬌態之意。

這種借常見的事物來突出特寫事物特性的方法，作家取譬時需要創新的聯想，讀者在欣賞之時，同樣需要有想像的空間，否則是很難體會作者的用心。

『貴福又抓起麗月的黑髮，在手心裡了一會，就拿到臉上擦過來擦過去，彷彿長長秀髮已是一面輕柔柔的細紗巾嘍！（〈鬼·北風·人〉頁 10）

記憶是鮮明而甜美的，當貴福的姊姊麗月將當新嫁娘時，貴福請姊姊做她的新娘，當然被姊姊當做「鬼話」，但在貴福小小的心裡，用姊姊長長的秀髮來撫擦自己的臉，感覺上不是秀髮，卻是輕柔柔的絲巾嘍！這輕柔柔的絲巾象徵貴福從小對姊姊所蘊藏的柔柔的愛意。這個暗喻又暗示對姊姊難言的感情。

同樣的用法也出現在同一篇小說，上一則是「以物來譬物」；下一則是「以物來譬喻人」，有「擬物法」的味道。

麗月把那木材商的手反握進自己的手心裏，還拿到自己的臉上擦著摩著，好似那一隻男人的手已化成了一面光滑柔軟的繡羅絹。（〈鬼·北風·人〉頁 16~17）

這是描寫貴福無意中瞧見姊姊麗月偷偷幽會的畫面。和上一句有類似的比喻。那男人的手不只好似「已化成了一面光滑柔軟的繡羅絹」，更暗示她的內心已完全臣服於這男人了，一種難以形容的柔情蜜意。

對特定空間的感覺不是每個人都有的感受，所以要藉助具有相同的，而且是常見的空間感覺來譬喻，就可以把不常見的空間特性給清楚的表達了。

白天晚上房間總灰濛得這一等，像個小防空洞。（〈香格里拉〉頁 180）

小全住的房間只靠板牆和天棚之間約三尺距離的空隙透進的一點弱光來照明，到了晚上灰濛的感覺，就像處在小防空洞中。把這個不常見的空間給具象化了。

特殊的動作當然也得藉助大家常見但又很特別的動作來譬喻。從戲劇裡來取譬，這也是創作常用的手法，喜愛戲劇的王禎和當然不會放棄這方面的材料。

阿蕭牽起阿花的手，一步一步 然有聲地向前走，平劇裡生旦的進場——咚得隆嗆——咚得隆嗆——（〈兩隻老虎〉頁 199）

被瞧不起的阿蕭這回帶回溝仔口的阿花，炫耀式的牽著她的手，一一介紹店內的師傅讓她認識，滿足了面子。走路的時候當然就很有架勢，所以就像「平劇

裡生旦的進場」。這裡沒有用「彷彿」、「好像」等明喻的連結語詞，也不見暗喻的形式，這是「借喻」。王禎和直接借用「平劇裡生旦的進場」來形容，並加上了「摹聲字」來加威助陣。

同樣的運用「摹聲字」，加上經常可見的畫面或動作來譬喻，有聲有色，就相得益彰了，產生的修辭效果，不言可喻。

「死囚仔！死囚仔！再罵罵看！再罵罵看！再偷偷看！再偷偷看！夭壽死囚仔——」

每講完一個「看」字，阿乞伯就刮小孩底臉，劈拍、劈拍、劈拍擊鼓伴奏的樣子。（〈那一年冬天〉頁177）

面對偷書又要阿乞伯把戲的小孩，不管他只六、七歲，盛怒之下那能理性，像打鼓伴奏般刮小孩的臉，這樣借喻把動作節奏、聲響都生動化了。

一個句子裡面，具有多個不同的取譬，傳達的意念就多樣了。

他底嗓門像個十歲小孩的，一拼命喊，聽著就像女人在尖叫。往往把客人驚嚇得拔腿就跑，還真以為碰上開黑店的孫二娘。（〈兩隻老虎〉頁187）

阿蕭的嗓門是很特別的，這樣特別的嗓門就要用常見的人物來取譬，使讀者能轉化這種特別的情境。小孩的嗓門尖細，像女人尖叫聲，既尖又細，當然是怪恐怖的，無法形容，就借用水滸傳裡開黑店的孫二娘，一聽到她的名字，大家當然拔腿就跑，大不同就像黑店了。這句有明喻，也有借喻。

每種行業的人都有他們獨特的象徵，因為人們常常見到這樣的景像，所以就習以為常的刻板化。看到這樣的人物就聯想到他代表的象徵意義。

他在解釋辦出國的手續。老是聽到他說第一……第二……第三……幼稚園老師叮嚀看小朋友明天上學校第一要帶手帕，第二要帶色紙……那樣一般。（〈永遠不再〉頁143）

貨運所的陳會計電話中向人解釋出國手續，像幼稚園老師那樣鉅細靡遺又一件一件細心叮嚀，幼稚園老師面對著純真卻稚氣的小孩子，當然要一件一件的解說清楚。可見這個人做事之仔細，難怪是擔任會計工作。

阿乞伯就讓月霞帶到路店先一番了解狀況，似聯考的學生，考試前夕，必須先去熟悉考場。（〈那一年冬天〉頁160）

這也是相同的手法，參加聯考是一生大事，所以考生一定很細心的先去察看

考場，以熟悉場地、路線、環境。阿乞伯找到顧書店的工作，既能謀生又可發揮所長，當然更是該慎重其事的大事了。所以和參加聯考的考生的心境並無二致呀！

對同樣一個人描寫，取譬上必須針對不同的情境或事件有所變化，文字才不會僵化。

他坐在小木桌後面，直腰挺胸，畢恭畢敬，學生第一天上課的模樣。（〈那一年冬天〉頁 166）

小學生第一天上課，新的筆，新的簿子，一切準備齊全，就等新老師來上課。阿乞伯面對第一天的新開業，摩拳擦掌般的準備衝刺，和小學生第一天上課沒兩樣。和上句不同的，這句是借喻。

特別動作有特別的取譬，而特別的特徵，如果借用特別的習慣用語來取代，也特別能傳神。

與陳會計說話時最喜歡歪側脖子，慷慨地供人瞻仰他腦後底地中海。（〈永遠不再〉頁 142）

男士禿頭是種煩惱，地中海就被用來借喻腦袋瓜中間沒有頭髮。這大概已經成爲人盡皆知的借喻了。

類似這種日常生活公用的習慣性用語，在說話時借動物的特性來取代，也是流行的用語。借用這些流行用語，讀來當然格外親切。

是我阿彩這個狐狸精迷住了你這隻金絲猴，哈！哈！（〈寂寞紅〉頁 155）

世昌與阿彩打得火熱的時候，一個當然是狐狸精，使盡個種妖媚的手段；一個自是金絲猴，迷失了本性，任阿彩玩弄於掌心。狐狸精與金絲猴都是以他們動物的特性來借喻。在描述時就直接取代了原先的白描。

小結

無法一一列舉王禎和小說中有關譬喻的句子，只能「以部份代替全體」的方式選擇部份句子，來說明王禎和如何取譬，他透過譬喻這個修辭法達到了什麼樣的效果，一個作家借用譬喻來美化文字，巧妙傳神的表達意念，具體呈現特殊的情境，讓讀者可聯想、可推敲、可體會，產生「身在其中」、「親臨情境」的切身感受，這是很重要的藝術表現能力。從王禎和取譬的多樣性素材，和貼切巧妙的

掌握被譬喻事物的特性，產生鮮明動人效果，可以看出作為一個作家，他是如何用心的遣詞用字。難怪有人會說，文學就是遣詞用字的藝術。

二、對比（映襯）

有關王禎和在小說創作上特別喜歡運用對比，將在本章第二節中以「對比手法」為題專門解析，那是小說情節結構層面的問題，而此處的「對比」，單純是鍊句時的遣詞造字的修辭技巧，兩者是完全不同的領域。而此節也僅是針對他小說中的部份內容引述說明，無法涵蓋王禎和所有的小說。

（一）名詞釋義

有關王禎和在小說創作上特別喜歡運用對比，在第五章〈王禎和小說寫作技巧〉中的第六節「對比手法」已詳細解析，此節僅是針對他在文字修辭的部份舉例說明。

對比，一般修辭學書把它當做「映襯」。董季棠先生在《修辭析論》第二章映襯這樣解析：

用兩種相反的事物，擺在一起，作對照的形容，以加強印象，這種修辭法，叫做映襯。¹⁴¹

映襯，一般修辭書，把它分為「反襯」和「對襯」兩類。反襯是用和這種事物相反的形容詞或副詞來形容這種事物。

至於對襯就完全不同，對襯是用兩種相反的事物，構成兩個或兩個以上的句子，做對比的說明，因而產生極鮮明的形象，給人極強烈的感受。有時雖也有諷刺的味道，但大部分都有莊嚴的意義。¹⁴²

黃永武先生在《字句鍛鍊法》一書則將此種方法稱為「襯映」。

用兩個比較性的詞彙或句子，相互對比襯托，使襯出的兩種情形，成為強有力的對照。這種辭格，叫做「襯映」

就句意上說，襯映可分為反襯與正襯二類，反襯是取相反的事件來陪

¹⁴¹ 董季棠《修辭析論》頁 51

¹⁴² 同上 頁 53

出正意；正襯是取相似的事件來陪出正意，但都是以比較性的詞彙或文句來襯托的。¹⁴³

如依以上的定義，本文所謂「對比」指的是「映襯」或「襯映」。目的都是要產生強有力的對照，使人有鮮明的形象，得到強烈而清楚的感覺認知。在實際寫作上，只要是兩個相反的事物都可以相互映襯，所以可以用來對比的項目俯拾皆是。然而比較常見有時間的對比、空間的對比、數量的對比、情緒(心理)的對比，人物的對比、情境的對比、事物的對比等等。以下是選取王禎和小說中的部份對比句，以說明王禎和在對比修辭上所下的工夫。

(二) 時間上的對比

時間上的對比大抵是古今的對比，以前(過去)和現在的對比，透過時間前後的襯映，可看出人物或景物、事理的變遷。

以前羅老闆聞聽君臨得這樣的口氣會勃然變顏，如今也耳熟能將一大口底不歡愜吞忍下肚。(〈五月十三節〉頁 104)

面對客人的一再挑剔，在「東洋玩具總匯」的威脅下，現在羅老闆只能選擇隱忍；不像過去生意鼎盛時那般氣勢。。這是利用「時間上的對比」。具體呈現人物心理的改變。

我們習慣常說「此一時彼一時」，這是時間的對比。不同的時機就會產生不一樣的情景。即使無奈，也只能無奈的接受。

生意大發底時分，顧客接踵莫斷來，直有搶購那形勢，且沒有什麼講價底。現在僅祇加多一家，客人反而不乾脆。東家西家來回轉，瘋發著了一樣。(〈五月十三節〉頁 115)

此一時彼一時，過去獨家生意大發和現在面臨多一家競爭而生意滑落後，整個形勢不一樣，客人的態度也截然不同。時間可以改變一切，所以透過時間來對比事物的改變，是具有特別鮮明效果。

過去人家東海哥！東海哥稱禮著。敗了勢的頭裏，便阿海！阿海叫起，也堪算把人待看為友。如今是名連著姓大呼喚，分明有非我類族的那一點意思，口氣淡輕得彷彿在提一種牙膏的牌名。(〈五月十三節〉)

¹⁴³ 黃永武《字句鍛鍊法》頁 69

頁 123)

過去得勢時，被人尊稱；現在落魄時，被人戲弄。羅東海變成「弄咚嗨」，連稱謂都有了不同的改變，世情冷暖可見一斑。這樣的對比效果，不只是句意鮮明，更涵蘊相當的人生諷喻在內。

時間真的會帶來不同的改變，整個風潮形勢都可能產生截然不同的現象，讓人措手不及。

現在是鳳飛飛，鄧麗君的天下，不再是你林小田的了。我們都是出國語流行歌曲的唱片和錄音帶，不出台語的了。(人生歌王 頁 107)

林小田當兵前是受人歡迎的台語歌王，到處登台受盡歡迎；那知道當兵三年後，受到政策的改變，國語歌曲取代了台語歌曲，整個形勢完全改變，讓林小田遭遇到巨變。

時間也造成人物心理的改變，久處芝蘭之室不覺其香，長居鮑魚之肆不覺其臭，習慣以後就不以為意，反而視為自然。

剛出獄那幾天裏，他會爾然紅通著臉，遇到有人指笑他。現在他底臉緒都不緒一會底，對這些人的狎笑，很受之無愧的模樣。(〈嫁粧一牛車〉頁 73)

習慣成自然，與人共妻的萬發初聽到別人的閒言閒語，會有臉紅的反應，現在則是受之無愧。畢竟形勢比人強，生活總要過呀！這種在時間的襯映下，人物對事件反應的對比，多少也透露著形勢比人強的極端無奈。

(二) 人物的對比

不同的人物，不只外表的穿著打扮不同，生活方式也不同，透過人物間的對比襯映，作家所要表現的意圖就昭然若揭了。

莊腳人一個銀錢是打起四個結，那能像臺北人用錢用水般地，嘩嘩啦啦，一點也不在意。(〈小林來臺北〉頁 230)

莊腳人和台北人的對比，從用錢的態度可以看出貧窮與富有之間的差距。小林的父親到遠地是借腳踏車來騎，臺北人是計程車來來去去。這種人物間不同的生活的對比，也可看出整個生活態度截然不同。

這樣的對比方式，在王禎和小說中經常可見，因為透過對比，王禎和隱含諷喻的寫作風格就自然呈現了。而王禎和筆下多小人物，透過對比，也才能看出小

人物的無奈和辛酸。

同樣是公司的職員，老張總務又怎麼會顯得那一等寒儉呢？人家計程車上下班，他是一塊五毛錢的巴士。人家中餐不是藍天便是百樂，他總是帶個簡單的便當。（〈小林來臺北〉頁 230）

人比人氣死人，但人與人還是會比較。坐計程車與搭巴士，上餐館與吃便當，身份當然有別。不同人的身上就看出不同的生活方式，但快樂與否就很難以物質來界定了。

對比也可以透過比喻來強化對比的效果，尤其人物間的對比，利用比喻除了形象鮮明外，文字更達到精鍊效果。

我家裡那個年紀跟妳相當，怪咧，你看起來像黃花女，嗑！她倒像個草地乞丐婆。（〈寂寞紅〉頁 156）

黃花女與乞丐婆的對比，不用太多文字來描述，形象就相當鮮明而突出了。家花不比野花香，野花的阿彩是黃花女，太太罔市是草地乞丐婆。這樣透過比喻來塑造形象的對比，讓我們更看清世昌的鬼迷心竅，色欲燻心自然就無理性可言。

（三）空間的對比

在同樣的時間，但在不同空間（地方）的人事物是截然不同的，透過空間不同人事物的對比，文字所要表達的意涵就不言而喻了。

臺北人要結婚要離婚要-----，真是簡單的似在泡生力麵！想想現在的家鄉，男人要成個家總得要跌撞個頭破血流方始勉力完成。（《美人圖》頁 17）

臺北這個地方的人和小林家鄉的人，對婚姻的態度是截然不同的。不同的空間就產生不一樣生活態度，連婚姻的觀念或行為都是有明顯的區別。像泡生麵般的容易與跌撞個頭破血流的辛苦這樣的對比是很鮮明的。當然這是表象，至於誰真正快樂，婚姻誰較幸福，就如寒天飲冰水，個人冷暖自知了。

選舉比造勢，所謂人多勢眾，尤其如果在相同的時間，卻在不同的場地進行造勢，就可比人氣來論輸贏了。

實在想不到會有那麼多人爭著來看我們的台語歌曲歌星演唱會。金都樂府一千個座位，每天都擠得滿滿黑鴉鴉一片。還有不少人買站票呢！藍寶石和今日歌廳都排出最大牌的國語歌星跟我們對抗，票價也訂得比我

們低好多，可是觀眾好少，門可羅雀的。(人生歌王 頁 111)

這是「人生歌王」這篇小說中描述台語歌曲受歡迎的盛況。透過在不同地方的人氣指數來看臺語歌曲比國語歌曲受到歡迎的程度。一個地方擠得黑鴉鴉一片，一個地方門可羅雀的。透過兩地情況的對比，誰的氣勢好，誰較受歡迎，就不必多費唇舌了。

(四) 情緒(心理)的對比

情緒是人物的一環，特別提出來分析，是著眼於它的獨特性，同一個固然會因不同的時空不同的事件而有不同的心理反應，就是同樣的時空同樣的事件，不同的人會有不同的情緒。心理反應涉及性格描寫，所以作家對於心理情緒的描寫特別重視，對比上亦然。

羅老闆講得越高興，她底難過越為海深。(〈五月十三節〉頁 119)

羅東海一提到公共建設就口沫橫飛，旁若無人，這叫羅太太聯想起先生當議員時講話的丰采，而如今只能對著她發牢騷。難怪羅老闆講得越高興，她的難過越深。整個「情緒的對比」是如此強烈而鮮明。

同樣的人，但情緒或動作常會判若兩人，尤其酒前酒後更是相去十萬八千里。藉酒不只可壯膽，可裝瘋，有時還真會「起酒瘋」，連自己醒時都不相信自己的模樣。透過對比，人物的個性就鮮活。

平常-----問他十句，他才回一句，總是那麼輕聲細語似在修鍊功夫極端珍惜丹田之氣。萬想不到它今天會這樣聲如洪鐘一鳴驚人，一桌的客人都放下碗筷聽他的。(〈兩隻老虎〉頁 203)

大不同店裡的李師傅酒下肚，仗勢著三分酒氣，話就多起來。把平日對阿蕭的不滿全吐出來。「如果不是衝著東海，令爸老早走路啦！」喝酒之後，成了兩個樣，這大概是很多人共有的現象。這種對比是很有說服力的。

(五) 事物的對比

事物有其大小，有其價值，不同的東西或事件的對比，同樣有其相當大的作用。

章議員所出底價錢簡直賤卑得可笑，彷彿他要買的是一條死豬，而不是房屋。(伊會念咒 p:37)

過去鄉下幾乎家家戶戶都養豬，是經濟的重要來源，肥碩的活豬當然是價高，如果是死豬只得賤價銷售。而章議員要買阿緞的土地，竟當做死豬的價格來買，當然是欺人太甚了。死豬和房屋當然不能相比，但這樣的襯映就可看出章議員仗勢欺人。

貨比三家不吃虧，也許比品質，也許比價錢，也許比造型，這就是拿兩樣事物來「對比」，誰有什麼優點就一目了然了

我們都是香港原裝進口，那裡像羅記行他們全是土貨，莫有一點芽信用！（五月十三節 頁 107）

「東洋玩具總匯」強調的是「進口貨」，羅東海的羅記行賣的是土貨。過去進口貨就是高品質的象徵，土貨難免粗製濫造。兩相對比，孰優孰劣立判。

人身上配件總是要大小相宜，才不會顯得突兀。但如果大小不相稱，就會產生對比效果。

甲級「夜來香」的母老總矮仔姬猛搖搖頭，一對大金墜子在小小的耳朵下晃盪盪打著鞦韆。（玫瑰玫瑰我愛你 頁 22）

矮矮的身軀，小小的耳朵，卻配上大金墜子，這就產生一個對比。對這樣裝扮的人物很自然產生好笑的感覺。這樣的對比具有很好的視覺效果。

三、誇飾

誇飾的修辭在文字描寫敘述上，是屢見不鮮。詩如此，小說如此，所以《文心雕龍》〈夸飾篇〉有云：

故自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存。雖詩、書雅言，風俗訓世，事必宜廣，文亦過焉。是以言峻則嵩高極天，論狹則河不容舸，說多則子孫千億，稱少則民靡子遺；襄陵舉滔天之目，倒戈立漂杵之論；辭雖已甚，其義無害也。¹⁴⁴

誇飾即使像詩、書、雅言這類古書也都使用這種修辭格，何況是文學作品。所以誇飾的文字修辭技巧是任何文學創作必有的修辭功夫，不可忽略。

¹⁴⁴ 王更生注釋《文心雕龍讀本》下冊 頁 156~157

（一）名詞釋義

王禎和小說特別喜愛丑化人物或諷喻社會現實，引此喜劇誇張的描寫本來就是王禎和小說的特色。但誇張不是隨意爲之，王更生先生認爲：就「誇張」而言，受兩個條件的限制：一、主觀上需符合所要表達的情意；二、客觀上須不致誤爲事實。¹⁴⁵

黃永武先生對於「誇飾」是這樣解釋的：以鋪張揚厲的文辭，來豁顯難傳的情狀，增強感人的力量，藉以聳動讀者的視聽，這種辭格，叫做「誇飾」。¹⁴⁶

黃永武先生更進一步指出：

「誇飾」主要是「言過其實」，而在形式上概略地可分為三類：一種是誇張它大；一種是極言其小；一種是以對比來襯映的。¹⁴⁷

另外一種誇釋，是心情上的誇飾。¹⁴⁸

除了心情上的誇張外，各種感官上的誇張，故意「言過其實」，達到意外新奇的目的。¹⁴⁹

綜合以上的說法，不管是心情或感官，或描述或形容或譬喻，利用故意「誇大其實」，以達到新奇意外的效果，使人的感受或印象深刻強烈。然而它必須符合所要表達的情意，更不能讓人誤爲事實。

王禎和小說的特色就是揶揄諷刺，將悲劇喜劇化，要給世人多一點笑聲，所以對人物難免給予丑化，因此對於「誇飾」的應用就特別下工夫。這是我們欣賞他的作品最大的感觸。個人也試著摘錄部份辭句來分析說明王禎和的誇飾技巧。

（二）誇張它大（重、多）

將一件事或一個物品或一個人的力氣等等做誇大的描寫，目的在加強語氣，使讀者目光焦點能集中在誇大的事物上，達到「語不驚人死不休」的聳動效果。

他拆屋蓋高樓，不但侵用伊的土地，而且拆屋的時候，還將伊厝底牆胡

¹⁴⁵ 王更生注釋《文心雕龍讀本》下冊 頁 155

¹⁴⁶ 黃永武《字句鍛鍊法》 頁 90

¹⁴⁷ 同上 頁 90~91

¹⁴⁸ 同上 91

¹⁴⁹ 同上 92

整得七零八落。簡直將伊厝的屋頂當著大垃圾箱，什麼髒物、泥巴、磚塊全往上面拋。弄得伊底房子一天到晚地動山搖也似地劈哩啪啦響。

（〈伊會唸咒〉頁 38）

寡婦阿緞拒絕了章議員要她幫搬家賣地的事，章議員就運用各種手段來步步相逼。這是描述章議員在隔鄰拆屋重建樓房，故意欺凌阿緞的情形。可以想見住在小木頭屋子裡，屋頂霹哩啪啦的恐怖聲響，恐怕比地動天搖還叫阿緞心驚肉跳。不過實際情況當然不可能像地動山搖那樣厲害。所以誇飾是用以突出內心的感受。

數量上的誇大，也能造成聳動的效果，把事情嚴重性凸顯出來。

小孩山崩地裂地哭號出來，哭號得一條街底人都出來探看。（〈同上頁 177〉）

偷書被抓的小孩，被阿乞伯像擊鼓伴奏般的刮臉，用「山崩地裂」來誇大他的哭聲，用「一條街底人都出來看」來誇大受所有人的側目，用意中表示這是重大的事，從此讓阿乞伯陷入被整條街上的人孤立的困境。

聲音也常被用來誇飾的對象，一聲吆喝，整個空氣都凝住了；張飛一聲大吼震得山搖地動，曹操嚇得從馬背上掉下來。誇大的描寫增加了文張的趣味。

黑豬車夫的嗓門像城門那樣寬那樣大，一個字一響鐘聲，噹，噹，噹，整個書店盪氣迴腸著他底音響。（〈那一年冬天〉頁 170）

講話的是綽號「黑豬底」的三輪車夫，這樣的嗓門和張飛把曹操嚇得跌下馬背的嗓門不相上下。所以阿乞伯連忙去找他要的書。這樣誇張的比喻，正襯托出人物的性格。像城門那樣寬大的嗓門是不可能的，但這個利用譬喻來誇張其大的誇飾語句，是言過其實，但卻能表現作者欲表達的情境，是很生動成功的誇釋。

同樣對人物「誇張它大」的誇飾，多少都是製造文句的趣味性，

章先生陡地縱聲大笑起來，兩排黃牙之間竟離得那般開，都可以投隻皮球進去了。（同上 頁 210）

阿緞突然跑去問章先生美國總統是誰，難怪章先生竟笑得如此放肆。這邊是放肆的笑，阿緞那邊是無法忍受的傷痛。誇張的描寫就是要映襯阿緞那種「緊摀住嘴不叫哭出聲」的委屈。這是「言其極大」的誇飾。

誇張它「大」，應該也包括「嚴重」、「淒慘」之類的程度。如各種災害受損

的程度，這類情形的描述運用誇飾，就更能感覺出它的震撼度。

颱風過去了，伊底房子——蓋在屋頂的鐵皮全給掀飛跑了，靠章議員書店的邊牆也頹傾了一大半。屋裡黃泥淤了五、六寸厚，沒有一件東西不被濡濕，沒有一件東西不被壞損。整個情形就如俗語所說的——連鼻子都塌成沒啦！（伊會念咒 頁 40~41）

連鼻子塌成沒啦！情形真的有過慘的。某些程度上，這樣的描寫是誇它損害的〔大〕，讀了同情與憤慨之心就油然而生。

（三）言其極小（輕、少）

把一件事或一個人描述成極小或極輕極少，多少就含有諷刺的意味了。

她有著像蒜的顏色的髮，稀落得一隻小小的掌心就可以握全的樣子。

（〈來春姨悲秋〉頁 46）

三千煩惱絲，頭髮真的是人生許多象徵。如蒜而非如墨的頭髮，當然象徵年華老去，何況再加上「一隻小小的掌心就可以握全」這樣的誇釋，更可見歲月催人老啊！

爲了讓誇飾產生意外驚奇的效果，常會利用生動而貼切的比喻，這樣視聽的效果就格外聳動醒目。

膚色可黑得像鍋底，人又瘦極，再加一身黑色的功夫裝，簡直就如一根炭棒。（《玫瑰玫瑰我愛你》頁 15）

「滿園春」總經理黑面李像碳棒的身體，也是四大賣春集團的首腦。這樣的誇張具有相當強烈的反諷。以色誘人的賣春行業，黑面李如炭棒的身軀，而她卻主宰賣春行業。這是「言其極瘦小」的誇飾，具有相當強烈的反諷意味。

用炭棒來誇飾人又黑又瘦；當王禎和描述到歌星胡美麗時，也是強調她非常的瘦，「像是用紙剪出來的」，這種瘦的程度是不堪想像了，真正「言其極小（瘦）」。

在錄音間裡胡美麗——月經老是不調的胡美麗——整個人乾乾扁扁平平坦坦像是用紙剪出來的胡美麗。（人生歌王 頁 89）

雖然「用紙剪出來的」來形容胡美麗，悖離了事實，然而讀者卻不覺得怪異，這就是誇飾的獨特修辭的效果。

（四）對比誇飾

有關對比，我們已分析過，對比本身就具有鮮明的效果，如果用它來誇飾，那樣的文字效果就更突出。王禎和喜歡將人物「丑化」，利用這種對比的誇飾，丑化的揶揄意味就更濃了。

哼！阿好豬八嫂一位，瘦得沒四兩重，嘴巴有屎哈坑大，呵！胸坎一塊洗衣板的。（〈嫁粧一牛車〉頁 80）

人沒四兩重，嘴巴屎哈坑大，胸坎如洗一板。這樣對比誇大的描寫，更家凸顯阿好之醜，「就不知那個鹿港憨中意她那一地處？」大概和他那股得天獨厚底腋狐味相投吧！所以看過這句人物本身對比的誇飾，你就完全接受作者的描寫觀點了。

同樣具有諷刺意味的對比誇飾，用面積小和數量多，面積小和東西大來做對比誇飾，更能彰顯誇飾的特殊意味。

囊巴大的地方，看板掛七、八塊，過幾天她鼻上也會掛一塊出來！不信你等著看。（〈同上 頁 115〉）

人在氣憤之餘難免口不擇言的粗魯起來，羅東海看到「東洋玩具總匯」招牌醒目且多，自然氣不過的諷刺起來，語帶諷刺的誇飾，鮮明的對比，也反映出羅老闆面對競爭的氣憤與不安心理。

大與小的對比，天地一沙鷗，天地之大，沙鷗之小，自然形成強烈的對比。如利用這樣的對比來誇飾，就更可凸顯極小（少）的特殊意義了。

總是聲聲吭亮，手揮著舞著，大得如許的議會廳總是深淵底靜，真彷彿是只存著她先生一個人，這萬代的天地間。（〈五月十三節〉 頁 119）

羅太太腦海中總留存著「叫水會結凍」的先生當代議士時的丰采，聚焦的是羅東海議堂上旁若無人的發言神態，而且無邊的放大。天地之間只有他先生一個人在發聲，這樣的孤絕丰采，正襯映著現在是無法忍受的落寞。

（五）心情上的誇飾

狀難狀之景，寫難寫之情，利用誇飾來描摹人物的心情，也可以產生動人的視聽效果。

水雲的女人整張顏面笑意煥發，連雀斑都像要飛出來，遍佈消息。（〈永

遠不再 〉頁 147)

以為桃枝訂婚是天大的好消息，水雲的太太當著大家的面宣佈，「連雀斑都像要飛出來」來誇飾水雲的女人臉上笑意，相當生動；但連心肝都要碎掉的則是曾經想娶桃枝的水雲的阿兄。

喜怒哀樂哭笑的情形最具有誇張效果，唯有藉助誇張才更能渲染這樣的情境，用「特寫鏡頭」抓住最能誇張的「點」，把它放大，效果就突出了。

在場的人都鬨笑起來，宋歪歪的嘴更是其位不正。陳出納也笑得一張臉尤其像具骷髏，沒有了眼睛，沒有了鼻子，只有兩排森森的白牙。彼特笑得最大聲了——哈哈——哈哈都要震破屋瓦了。(美人圖 頁 162)

笑到只剩牙齒，其它五官不見了，當然是把「笑」的特寫鏡頭誇大了；而震破屋瓦則是從「聲響」來誇飾。透過這種心情上的誇飾，整個「笑」果就呈現了。

(六) 感官上的誇飾

感官是人接觸外界事物的媒介，透過視覺、觸覺、味覺、聽覺、嗅覺上的誇飾，也可以創造新奇意外的效果，聳動讀者的耳目，產生感動的力量。

阿嬌頭一掉，轉進廚房裡，眉眼挑得高高，神鬼看了亦會膽寒的一副傲氣的形容。(〈三春記〉頁 27)

聞鬼色變，聞神色畏，現在連鬼神都膽寒了，可見阿嬌表情的恐怖了。從視覺而產生的誇飾，不得不讓人為阿嬌的嬌縱而側目，當然也要為可憐的區先生擔憂了。只因為爭論要拿錢幫兒子順成創業，竟惹來阿嬌一肚子不悅，男人倒真的命苦。

人物的描寫，觀察的媒介，往往是從視覺的角度出發。視覺所產生的印象，雖然鮮明深刻，但不若誇飾來得驚奇聳動。

小嘴巴噉得老高，一瓶許圓底鹿牌醬油都可以掛得上去。(〈香格里拉〉頁 182)

翹起來的嘴巴可以掛上醬油，視覺上的誇飾產生新奇效果。小全「怪」媽媽沒有在五點半以前叫他，因為還要把國語的講義看一遍。這樣的誇飾也表現小全的可愛。

擇來又抉去，客人依然委決不下置購那部妥切，挑媳婦想來也無過於這模樣底艱辛吧！（〈五月十三節〉頁 104）

挑東西當然不會像挑媳婦那樣慎重其事，用這樣誇飾的說法只是表示客人的挑剔與生意的難做罷了。這是從「視覺」的角度來挑選，恐怕這也只能從外觀來看事物的好壞，挑好的東西畢竟和挑好媳婦不一樣吧。

腹鼓大得這等樣子，他一定連自己那私處都瞧見不到了！（同上 頁 111）

得癌症的楊先生大概水腫吧！這樣誇張的描寫是「笑中有淚」。從「視覺」的角度來誇飾，大概和描寫重觀察有關吧！

」

四、修飾語（形容詞、副詞）的巧用

語言中最小的單位稱為語素，由語素構成的語詞就成為造句的最小單位。因此修辭被認為是遣詞用字的工夫。

一般而言，詞可以分實詞和虛詞兩大類。實詞在表達實在的意義，它包括了名詞、動詞、形容詞、數詞、量詞、代詞。而虛詞則是相對地不表示實在的意義，只是用來表示語法的關係。它包括副詞、介詞、連詞、助詞、嘆詞和擬聲詞。¹⁵⁰

而實體詞在文法上各有各功能，個人依據《寫作語法修辭手冊》所作的整理來說明。

名詞是表示人或事物名稱的詞；這包括人或具體的事物、抽象事物、時間和方位。¹⁵¹

動詞是表示動作的詞語，可以表示動作和行為、存在和變化，心理活動、使命、可能和意願、趨向、判斷等。¹⁵²

形容詞是用來表示人或事物的形狀、性質狀態的詞。¹⁵³

副詞用在動詞、形容詞的頭，表示程度、語氣、肯定、否定、估量、時

¹⁵⁰ 本段參考布裕民 陳漢森著《寫作語法修辭手冊》 頁 4

¹⁵¹ 布裕民 陳漢森著《寫作語法修辭手冊》 頁 7

¹⁵² 同上 頁 8

¹⁵³ 同上 頁 11

間、情貌、重複、連續、範圍、處所等。¹⁵⁴

基本上，形容詞修飾名詞；副詞修飾動詞、形容詞。在句子的構造中，各有其功能和相互的關係位置。然而像王禎和這樣的作家，爲了創新文句的特殊效果，可能會將名詞當形容詞，或把動詞當名詞用，或把形容詞當副詞。王禎和在〈永恆的追求〉一文中也寫到他喜歡這樣的實驗：

小說的媒體就是文字。最能表現作者的風格的也是文字。因此個人非常喜歡在文字語言上做實驗。做實驗，不日為了標新立異，是為了這樣那樣把方言、文言、國語羈雜一起來寫，把成語這樣那樣顛倒運用，是不是更能具體形容我要形容的？¹⁵⁵

動詞、虛詞掉換位置，把句子扭過來倒過去，七歪八扭的，我想要的語調終於出來了。常常，我寫一篇小說時，為了找合適的語調找了好幾個月。可是這是沒辦法的事，因為如果沒有找對語調，你即使花了九牛二虎之力，也是很難把作品寫好的。¹⁵⁶

文學是文字的藝術，任何企圖心強烈的作家，在遣詞用字不只要求精確達意，更在意於創新。因此在修飾語的使用就不拘泥於原來是動詞、名詞、形容詞或副詞了，而是打破原來的詞性，巧妙的變化詞性，讓文句產生更出奇制勝，巧妙創新的效果。由於這並不是這篇論文的主要部份，所以只各選擇幾則這樣的句子來說明，並將這些妙用的修飾語特別標示出來，讓大家體會王禎和對於修飾語所下的工夫。

（一）將形容詞當副詞使用

有時熬等三兩天就不見得有人仙逝，唉！這年頭人們死得沒有從前慷慨呀！人身不古呢！（〈嫁粧一牛車〉頁 87）

*「慷慨」是形容詞，但這裡卻當「死」的副詞。

¹⁵⁴ 同上 頁 18

¹⁵⁵ 王禎和〈永恆的追求〉《人生歌王》代序。

¹⁵⁶ 同上

萬發一大聲地「啊」起，示意聽不清楚，多少遮蓋過去了。能夠恰當地運用聾耳，也是殘而不廢底。(〈嫁粧一牛車〉頁 90)

* 「殘而不廢底」是形容詞，這裡成爲「運用」的副詞。

彷彿上了年紀，至少牙齒也該鞠躬盡瘁地掉落幾顆才是，不然會剋子剋孫，終生磨到死啊！(〈那一年冬天〉頁 165)

* 「鞠躬盡瘁地」應是形容詞，這裡卻成動詞「掉落」的副詞。

「神愛事世人」四個大字，每個字都寫得萬夫莫敵至剛至武的。(《玫瑰玫瑰我愛你》頁 15)

* 「萬夫莫敵至剛至武的」應是形容詞，這裡是做「寫」的副詞

(二) 形容詞當動詞用

姓簡底衣販子和阿好凹凸上了啦！(同上)

* 「凹凸」是形容詞，這裡當動詞用。

糖居然給苦辣起來啦！(〈五月十三節〉頁 117)

* 「苦辣」是形容詞，這裡當動詞用。

(三) 將名詞當動詞用

羞上來，阿好肚內底二氧化碳越是平平仄仄，仄仄平平得不可收拾，詩興大發相似。工作自然也給屁丟了。(〈嫁粧一牛車〉頁 87)

* 「屁」是名詞，但這裡當動詞用。

(四)、將名詞當副詞用

她一賣獲了錢，就和人君仕相輸贏看，不過很保密防諜底。(〈嫁粧一牛車〉頁 80)

* 「君仕相」是名詞，這裡卻拿來當「輸贏」的副詞

（五）將動詞當形容詞

雖是答應等樓房蓋好，就找工人來修理給折損得難以為情的伊厝底房頂和邊牆，但一直未曾派人過來。（〈香格里拉〉頁 39）

*「折損」應是動詞，難以為情應是形容詞，當成「折損」的副詞。「折損得難以為情的」當成形容詞。

有時當著大家，罔市俯身下去捧上羞縮在床下的尿桶，高高興興拿出去倒洗。（〈來春姨悲秋〉頁 60）

*「羞縮」應是動詞，這裡的「羞縮在床下的」就成為「尿桶」的形容詞

而腿肚上青蛇盤纏樣底靜脈瘤腫，現在是推心置腹地給區先生一覽無遺了。（〈三春記〉頁 18）

*「盤繞」是動詞，這裡卻成「靜脈腫瘤」的形容詞

五、顛倒用字

在王禎和的小說中，故意把詞語的字顛倒，以製造文字效果。但這種顛倒詞語的語式，以閩南語與華語（國語）的比較，閩南語的語法就常有這樣的現象。底下也是摘錄部份句子，並把顛倒之處用黑體標示，以了解王禎和遣詞用字的專心，而且不是故意扭怩作態。

泣哭了許久許久。（〈快樂的人〉頁 42）

不眼萬發地，姓簡底煙不離脣地抽噴看。天候有著涼轉底意思（〈嫁粧一牛車〉頁 90）

莫駁斥她好。火裏火發氣著，什麼齷齪底都會命拼著往外吐；萬發一大聲地「啊」起，示意聽不清楚，多少遮蓋過去了。能夠恰當地運用聾耳，也是殘而不廢底。（同上）

半響不吭就身弓著把眠床下一隻木箱唰地拖出來。(〈五月十三節〉頁100)

兩隻箱子給他氣火勃盛地踢回去，差一絲絲就倒翻了。(同上 頁101)

看他氣裏火發得這般，羅太太不敢膽壯去「又不是我放的，妳兇誰。」地辯他。(同上)

脾氣要洩發的樣子，羅老闆筷子狠響地丟置桌上去。(同上 頁119)

一下子棄丟，我放不下手。我實在放不下手(同上 頁132)

磨掌擦拳待命行動。(〈那一年冬天〉頁166)

原來她們在笑恥。(〈伊會念咒〉頁33)

章先生，我們母子在這裏住得很慣習，實在不願意搬動！(〈同上〉頁38)

她便躺下睡，也不去睬理在一旁吸著煙的阿登叔。(〈來春姨悲秋〉頁55)

阿福伯的那些話，她似乎都忘全了。(同上)

罔市尚能一片肉一尾魚規規矩矩地祀祭。(同上 頁56)

沒有別的可說，他總是這樣慰安她。(同上 頁57)

六、成語諺語

一般人可能以「寫鄉土」的閩南語作家來看待王禎和，事實上，王禎和既不

是社會改革家，也不是語言學家，更不是鄉土文化工作者，他只是一個有理想，並為理想不斷創新的作家。所以在語言文字的創造上，他也是反映生活在這塊土地上的人所使用的「真實的聲音」。因此他將在這塊土地上生活的人們所使用的語言都融為一爐，其中當然以做為「通話」系統的中文漢語為主要的文字。而在中文漢語中，成語諺語是整個漢語的精華，如果對中文漢語沒有精熟的使用或研究，是無法熟能生巧般的運用自如。所以以下我試著舉部份例子，讓我們了解王禎和對中文中成語諺語運用的嫻熟，可以證明他對於中文精熟的程度，他絕不只是「寫閩南語」的作家。因為這些成語諺語都是常用的，所以個人不做另外的詮釋。

（一）成語

讓月霞曉得他很是**足智多謀**，對他底將來應是**百利而無一害**吧！（〈那一年冬天〉頁 163）

彷彿上了年紀，至少牙齒也該**鞠躬盡瘁**地掉落幾顆才是，不然會**剋子剋孫**，終生會磨到死咧！（同上）

好的開始便是成功的一半，想來前途是**無可限量**吧？（同上 頁 166）

阿乞伯從驚愕中醒過來的時候，黑豬已**腳下騰空**，**不知去向**。又是一回出師不利。又是一回敗北。做事委實起頭難哦！（同上 頁 171）

見他們還是不言不語地**我行我素**著。喝開嗓門。（同上 頁 173）

驚愕過後，他趕緊**畢恭畢敬**地讓坐，討教姓名。接著**不厭其煩**地拿書與客揀選（同上 頁 180）

阿乞伯手袋在大衣口袋裡，直昂著頭，**高瞻遠矚**的神貌。到底**天無絕人之路**呀！（同上 頁 181）

看阿蕭整天在店裡踱來踱去，**唉聲嘆氣**，空有一番抱負的模樣。(〈兩隻老虎〉頁 192)

萬一只那麼**曇花一現**，排在後面的才不致於有**向隅之憾**。(同上 頁 199)

一個月後吧！阿嬌便和區先生**永結同心**了。(〈三春記〉頁 8)

他媳婦寶珍底嘴舌，便有此等**化腐朽為神奇**的本事。好在平時他常用朱子治家的格言來**訓戒懾服**「三姑六婆實為淫盜之媒。」不讓她有顯神通的機會。然而今夜他還是**有所顧忌**。(〈三春記〉頁 11)

不幫就算了！咒什麼**牛頭馬面**！**成何體統**！（同上 頁 27）

一直這樣**寅吃卯糧**下去，怎麼得了！簡直**不堪設想**底啊！（〈素蘭要出嫁〉頁 72）

深怕辛先生會責怪伊這款樣地去**拋頭露面**，未免太**不顧身分**啦！（同上 頁 73）

都弄妥當了，青年工人便**起身告辭**。辛嫂**千恩萬謝**地送他到巷口。(同上 頁 95)

當時我要是不聽那姓朱的**花言巧語**，今天素蘭何至於--何至於--唉！想到我們素蘭，都已經好得差不多了，那裏曉得就這麼眨眼間，便**判若兩人**，又受了這許多的委屈，想起來實在叫人**捶胸頓足**。好好的一個**伶俐可愛**，**冰雪聰明**的姑娘，眨眼間竟唉！（同上 頁 97）

一家人這樣分崩離析，**四分五裂**，總不是辦法。(同上 頁 106)

世昌**圖窮匕現**，**單刀直入**。(〈寂寞紅〉頁 140)

我恨不得他**成天成夜**的醉，醉得像死人也好，免得睜眼老見不到**不三不四**的把戲。(〈鬼·北風·人〉頁6)

現在可好，「垃圾桶」居然找到「倒垃圾」的，一個**物盡其用**，一個是**人盡其才**，這可真是天下**第一絕配**。想及此處，小林情不由己地莞爾一笑。(《美人圖》頁5)

(二)、諺語

我想他會變好，**一樣米飼百樣人**，誰曉得他會不會變好？(〈鬼·北風·人〉頁2)

將來貴福會不會有出頭的日子？**八仙過海，隨人變通**，誰敢料定？
(〈鬼·北風·人〉頁3)

古人說得好，**軟土深掘**。現在你見我落魄，沒活路可走嘍！由得你呼東喚西嘍！（同上 頁7）

你到底是男子漢，還是女人家？講話怎這般**曖昧不清**，**魚蝦不分**。（同上頁9）

你**四兩人講什麼半斤話**！早就跟你說過，早就跟你說過，我的一切犯不著你擔心。（同上 頁9）

站沒有站相，坐沒有坐相，成什麼男子漢！（同上 頁12）

圓會扁，扁也會圓，神氣什麼！（同上 頁19）

會生得子身，不會生得子心，我可管不住他的心。（同上 頁21）

一枝草一點露，我才不怕誰捱餓咧！（同上 頁23）

可妳總該聽過**朝為田舍郎，暮登天子堂**的古話。說不定他日我秦貴福就是-----（同上 頁 18）

一千銀不值四兩命，命好是不怕沒錢的----（同上）

哼！反正**吹牛不貼印花**。不過她何必要如此自己騙自己？〈快樂的人〉頁:39）

烏鴉笑豬黑（〈嫁粧一牛車〉頁 76）

再說我快五十了，怎麼也掙不來這麼多的錢。你沒聽過**四十不積財，終生窮磨死**。（同上 頁 78）

據說他們倆照舊泥裡倒，泥裡起得很精湛哩！**鬥氣的不顧命，貪愛的不顧病**（同上 頁 80）

生雞蛋無，放雞屎有！什麼事都叫你碰砸稀碎！（同上 頁 91）

向天公伯借膽了啦！欺我聾耳，----飼老鼠咬布袋（同上 頁 92）

那姓郭的，小人到這式樣！硬要**橫柴抬入灶**黑白來！（〈五月十三節〉頁 102）

乞食的要趕廟公，哼！也不想以前人家是當過什麼的？（同上 頁 110）

真有這麼多人**看一個影生一個子**的。也難怪大家疑心，他把店攪得垃圾那樣亂。（同上 頁 114）

有道是**勢敗奴欺主，時衰鬼弄人**。真地，人是失敗不得！（同上 頁 123）

我果然是這麼一個**食露水無路用**的？（同上 頁 132）

也說得對，有百年曆，是無百年主。等著吧！（同上 頁 133）

桃枝姊愛挑愛揀，揀來揀去，揀個賣龍眼。（同上 頁 147）

你看三十多的人了，還眼睛長在頭殼頂，真是哪！（同上）

我說滿飯好吃，滿話不好講。----伊厝的人，這回倒逼伊嫁賣菜販子仔！
（〈永遠不再〉頁 150）

本來預備講「一馬不能配兩鞍，一臣不能事二主」。（〈那一年冬天〉頁 168）

當初阿乞伯若是能夠一時風駛一時船地斟酌情形辦事，也許不致於觸犯眾怒得這等。（同上 頁 179）

吃人一斤，也愛返人四兩。得想出一個挽救的辦法方是。（同上 頁 180）

擺渡擺到江邊，造塔造到塔尖，怎麼他都不能袖手不管啊！（同上 頁 209）

真是烏龜吃大麥，蹭蹋糧食。（〈小林來臺北〉頁 228）

這種親戚，不生雞蛋，只拉雞屎，依我好勸，不同她再往來算啦！（〈三春記 頁 12〉）

靜靜的吃三碗公！寶珍才陰呢！（同上 頁 22）

房子給糟蹋到這一款樣，怎麼去修哪！簡直老虎吃天，無從下手！（〈伊會唸咒〉頁 39）

衝到門口就要去揍章議員這個猴頭老鼠耳。（同上 頁 46）

這款**沒血沒淚的花枝**，出門就得給車子輾死！（同上）

若是伊房子給拆了，要在原地再蓋房子，便是**和尚看嫁粧**，來世見啦！

（同上 頁 50）

七月鴨不知死，鬧到我這裡。（同上 頁 54）

地方上的醫生都**阿婆嫁孫女**，沒主意了。（同上 頁 68）

那款多的借銀，**一丈差九尺**，永遠都清還不了。（〈素蘭要出嫁〉頁 75）

快紡沒好紗，**快嫁無好婆家**，況且素蘭又曾患過病，一切都得慎重。（同上頁 86）

面對面鑼對鑼向伊巨細靡遺地陳說所見所聞。（同上 頁 92）

十二生肖都變透了，依然是走投無路。（同上 頁 102）

夫死又遇上凶大姑，壞運接二連三，頓時生計變得困苦這一款。（同上）

三年水流東，**三年水流西**，總有時來運轉的時候吧！（同上 頁 106）

都是娘她一人！**三雙來六塊去**，哼！那有不傾家蕩產？（〈寂寞紅〉頁 112）

這種人要能學項手藝，**真白母雞生黑蛋**。（同上 頁 114）

要他們**天天黑眼對白日**，不如大家分開些時候。（同上 頁 126）

看現現，**死坐活食**，講什麼賺錢！（同上 頁 127）

到街上住，你便能開像你爹那般鐵店？**觀音亭下想命**！（同上）

你眼裡還有沒有我這個阿娘？**雷公仔點心**。（同上 頁 128）

不想想她自己肚裡有孕了，**不存好死，也求個好生**。（同上 頁 129）

莫落得你笑我**賣茶講茶香，賣花說花紅**。（同上 頁 132）

我內人過門可**一是一，二是二**，沒什麼差錯。（同上 頁 134）

看人家**三更窮，四更富，五更砌大屋**，自己呢？（同上 頁 135）

算了，那些**鼠牛虎兔**的東西。（同上 頁 137）

你想死哪！沒賺錢的頭路，你也動腦筋。**歪嘴雞，想食好米**。（同上）

死店活人開，反正我有辦法鬧他們。（同上）

憑他那間小店要做五百件生意？**沒有那個屁股，吃什麼瀉藥**。（同上 頁 142）

緊事三分輸，急什麼啊！（同上）

阿緞腳倉（屁股）有幾根毛，都看現現（清楚），拿什麼**腳倉做面皮**。（〈香格里拉〉頁 190）

有幾仙錢就灶王爺放屁，那款神氣滿足啦！（同上）

七、小結

從王禎和的小說中，可以收集到相當多的語料，此章所呈現的資料，僅是其

中的一部份而已。而從這些語料中，可以明證王禎和對遣詞用字下了極深的工夫。更重要的一點，王禎和不只對閩南語用了很大的心力，對於中文的成語、諺語、修飾詞語，以致修辭學上的比喻、對比、誇飾都有極深入而巧妙的運用。從這些語料可以充分體會王禎和對語言文字真正的態度，把文字當成藝術，極力想創造出自己獨特的風格。所以對於遣詞用字，有他自己的藝術堅持。兼容並蓄的他，自有其寫作的態度和純粹文學藝術上的造詣，超越意識形態的藝術成就，才是做為一個小說文學藝術家值得自豪的創作藝術。所以我覺得王禎和勇於嘗試的精神，以及做為藝術家對於文字的堅持，是值得喝采和尊重的。

第三節 王禎和小說的描寫能力

一、描寫是文學創作的基本功夫

文學其實就是文字藝術，所以對於小說家來說，透過文字來做精確而獨特的描寫，也是作家創造獨特風格的必要功力。如何通過詳細的觀察，掌握事物的特殊處或人物獨特的特徵，用簡潔的文字給予生動的描寫，以呈現具體鮮活的形象，或特殊動人的情境。這種描寫能力是小說家基本的硬底工夫，馬虎不得。

莫泊桑在寫作上的老師福樓拜對他的影響很深，尤其在描寫上有很大的啓示，以下兩則是摘錄自莫泊桑在〈論小說〉一文中，有關福樓拜對他的提示：

才能是一種悠久的耐性——這乃是在長久地並且極為注意的凝視著自己所要表現的一切，以便從中發見一種還不曾被任何人見過和說過的狀態。在所有東西深處都還存在留著未曾被人接觸過的隱微之地，因為我們使用自己的眼睛時，總免不了會憶起前人對於我們所注視的東西的意見。極微的事物也存有少許未知的地方，去尋出來吧！為了描寫一道正在燃燒的火和一株生在平原上的樹，我們便得一直面對著這火和樹，一直到它們在我們眼中與任何旁的火顯得不同時才告停止。人們要這樣才會成為獨創的。¹⁵⁷

描寫要透過精細的觀察，體物入微，發掘特色外，還有發現前人未發現的幽

¹⁵⁷ 莫泊桑〈論小說〉見《莫泊桑傳》 頁 30

微之處，精確而簡鍊的描寫，掌握絕對不同的特性，成爲獨創的描寫。讓讀者可以很清晰的掌握事件的特性、人物的性格，福樓拜對莫泊桑的啓示，也同樣給許多後來小說家奉爲圭臬。自然主義流派作家在描寫上所下的工夫是相當深入而獨創的。

個人對於描寫特質的說法，歸納出下列幾項原則：

一、描寫基本上都是個別的：

任何一個描寫的人事物對於作家而言，都是獨特性的，都是與眾不同的。所以當莫泊桑請教福樓拜有關寫作方法，福樓拜就提醒莫泊桑要觀察入微，以做精確的描寫；文字要簡潔，而且要有獨特性。福樓拜這樣說：

學習觀察的眼光，到湧起興趣之前，花長時間仔細觀察。你要發現別人還看不見的東西。任何東西都有前人未發現的深刻之處，再小的東西都有未知的部份。不過觀察事物時，你忘不了別人以前所表現的詞句吧？

絕不能借用別人的東西，不但沒有用處，而且會使腦筋混亂，必需把它趕走。

獨創性是要有清澈鮮明的視覺，及與別人觀點不同的意識。一旦掌握它，就以一切方法發展它。看到乾菜店老闆，或抽著煙斗的守衛，就得捕捉他們與世界上任何乾菜店老板或守衛完全不同的態度、容貌和靈魂的微妙動態。必需用一句話就描寫出一匹公共馬車的馬與周圍五十匹馬不同的地方。記住，只用一句話。¹⁵⁸

二、描寫是具體的：

任何背景或人物性格的描寫，要有鮮明的意象，突出的造型形像，而不是籠統的概念，或模糊不清的意念。廚川白村強調「自然派一切均以直接經驗出發，偏重個體的具象描寫，使讀者一看便知與其它個體有所區別」。¹⁵⁹所以作家必須具有敏銳的觀察力，不能滿足於概念式的描寫。

三、描寫是生動的：

¹⁵⁸ 高爾德《莫泊桑傳》頁 114

¹⁵⁹ 廚川白村《西洋近代文藝思潮》頁 237

無論是景物或人物的動作、表情、心理的描寫，都不是平版的畫面，而是充滿著變化與連貫的畫面，就像電影鏡頭一樣，栩栩如生，生龍活虎般的生動畫面。

四、描寫要充滿暗示性：

文字至高境界是言有盡而意無窮，描寫不是素描，透過描寫，有言外之意，有弦外之音。可以讓讀者在欣賞之時，享受會心一笑的體悟，享受在創作的樂趣。

五、描寫是深入性的：

小說家描寫人物或事件，本身就有他的創作意圖，所以描寫要直貫內心，把人物內心思想情感的細微曲折處表現出來。所以心理描寫是小說家必須注重的項目。

當我們在閱讀王禎和小說的文本之時，就被他獨特的描寫所吸引，透過文字描寫，我們走進小說發生的場景，身臨其境的感受氣氛，也隨情境的變化而情緒起伏，得以走入小說人物的內心世界，一同感受他們的處境，同他們一起呼吸，一起悲苦。

以下是個人參考文獻，分成配景（背景）描寫與性格描寫兩大項，並以王禎和小說《嫁粧一牛車》與《香格里拉》所收錄的短篇小說為例來分析，期能忠實體悟王禎和描寫的技巧和用心。

二、 配景（背景）描寫

配景的處理在小說中佔有重要的地位，畢竟小說不同電影或戲劇，可以讓觀眾感受環境形成的氣氛，並凸顯人物的性格。小說必需藉之文字的描寫，才能讓讀者跌入小說的人物或事件的情境中。因此配景或場景的描寫也是小說的重要部份，特別是自然派的小說家對配景的描寫特具匠心。廚川白村也指出自然派對於周圍描寫的重視，他說：

小說通常包括三大要素：⊖人物。⊖情節。⊖背景（或稱周圍）。浪漫派著重第一、二項，自然派則傾全力於第三要素——周圍的描寫。「周圍」一詞的意義，就是泰納所說的：凡圍繞著該角色的一切，並使之受到影響變化的諸般事情的總結。科學方面謂之「環境」（environment），某種情況下，亦可用之與「氣氛」（atmosphere）同義。¹⁶⁰

¹⁶⁰ 廚川白村《西洋近代文藝思潮》頁 232~233

韋勒克在《文學論》第十六章〈敘述的小說之本質與樣式〉中對配景也有特別的論述：

配景就是周圍的情況 (environment)，而這周圍的情況，尤其是屬於家庭內景，可以看作換喻式的人物的現形。一個人的房子，就是他自己的外延部份 (extension)。描寫他的房子就等於描寫了他。巴爾札克仔細描述吝嗇鬼格郎德的房子，或仔細描寫伏蓋公寓，都不是多餘而無謂的。這房子恰好表現它的住戶，作為一種氣氛，示唆別人，住在裏面的必定是誰。那些小市民階級對伏蓋公寓的畏懼，直接挑動了拉斯狄納克的反感，在另一意義上，亦可說是伏特加的反感，這些畏懼一面襯托出高老頭的沒落，一面不斷交互地描述那偉大的對照。

配景還可作為一個人意志的現形。如果那是個大自然的配景，它還可作為意志的射影。自我分析的學者亞米爾 (Amiel) 說：『風景就是心境』。人與自然的關連，尤為浪漫主義者親切 (雖非絕對) 感到的。一個大發雷霆的、暴躁的主角衝進暴風雨裏。而爽朗的性情則似麗日和風。再者，配景又可作為強大的決定力——亦即環境，有如物質的或社會的因果關係，而為超過個人所能控制小我的力量。這種配景可作為哈代的埃格頓荒原或是劉易士的天頂。大都市 (如巴黎、倫敦、紐約) 在許許多多近代小說中，都是最具有性格的、實質的。¹⁶¹

配景 (背景) 的描寫可以是小說人物的外延部份，由房子可看出居住的人；配景可視做人物的意志，所謂風景就是心境；配景是環境力量。韋勒克的說法可以讓我們得到這樣的基本認知。

而國內的文學評論家在評論王禎和的小說時，比較少觸及他對配景的用心，許素蘭先生算是獨具慧眼，他特別推崇王禎和先生對場景的處理能力。

語言的誇張、變形，人物行為舉止的「可笑」、「荒謬」，所構成的「喜感」，是王禎和小說的特色之一；而善於利用場景氣氛的烘托，表達、

¹⁶¹ 韋勒克 華倫合著《文學論》頁 367~369

渲染人物的心境，則是王禎和充滿悲劇情調的作品感人的地方。如〈來春姨悲秋〉，王禎和利用秋天特有的蕭條與悲涼，寓寫來春姨備受媳婦忤逆、晚景孤獨的心境；〈那一年冬天〉則藉冬天的冷冽與嚴酷，將漂泊無定、四處棲息，有著頑強鬥志，最後仍被現實擊敗的老人，塑造成悲劇英雄的形象。在這兩篇作品裏，外在環境的氛圍，時時映射著主角的處境與心緒，寫作手法雖不似前述四篇那般鮮活、富有創意，其效果的表達，卻毫不遜色。¹⁶²

其實在閱讀文本之時，我就特別發現王禎和在他的第一篇小說〈鬼·北風·人〉就展現他利用環境的描寫來映襯人物心理的技巧：

一道淒濛日光穿進屋內，斜斜地射到草蓆捆上的一角。冬天裏太陽能暖烘烘地照耀，在花蓮是件難得的事，陰曆十到十二月間花蓮的天氣非常陰鬱，黑黑的雲塊老壓得低低，濛濛雨更不時地飄落，因此濕氣很濃重。像放在地上的草蓆最不耐潮濕，總要生上一層霉，厚厚白白很難刷得掉。現在外面射進來的陽光漸漸擴大了，慢慢地照全整大捆草蓆。隔沒多久，蓆上白霉消了濕氣，曬成粉狀，就冉冉飛揚起來，片刻一屋子都漫蒸著白色粉霉，顆顆粒粒，點點滴滴。空氣裏也散發著一股股淡淡鹹草味。貴福從地上站起來，慢吞吞地移步到草蓆捆邊，便踢掉磨得只剩下半截的木屐，盤起腿坐在蓆上，歪斜的陽光柔柔的照著他，他黃黃的臉稍稍現上紅暈，向下彎得深深的薄唇顯得又蒼白又乾，兩眼無神的眼睛向前瞻望。茫然又空洞。——妳不要再嫁，我也不娶女人，兩人在一起平平靜靜過完這一生一世，不是頂快活的嗎？¹⁶³

飛揚起蓆上白霉消了濕氣的粉狀霧，與貴福茫然又空洞的眼神，以及他內心強烈的希望，但卻是說不出來的戀姊情結，完全交溶一起。這樣的配景與人物性格、事件的發展完全相映襯，加深了貴福戀姊情結的虛無與無解。

而運用房子內部的配景來表示裡面住著那類型的人，同樣的〈鬼·北風·人〉

¹⁶² 許素蘭〈試論王禎和與小說風格的流變〉文學界第三期 71.07 頁 127-141

¹⁶³ 王禎和〈鬼·北風·人〉見《嫁粧一牛車》頁 18~19

裡一開始就有這樣的環境描寫：

花蓮市中山路最末段是一帶污濁、雜沓的木造平房區。麗月就住在那裡。她家房子的外觀倒算得過去，只是屋頂上的鐵皮太陳舊了點。屋內分前後兩段，前段充作店面堆滿著貨物，長長短短的掃把，大大小小的草蓆，形形色色的木屐，還有那隨處亂掛的棕衣。向門口處擺上一座失掉了門的中型玻璃窗櫥。櫥裏黑壓壓地塞滿了成串成堆的鞭炮、香燭、紙錢什麼的。後段是廚房和兩間套房，也很零亂。屋內很陰暗，烏雲天或下雨時，要是不扭亮電燈，簡直無法在裏面走動。這也難怪，因為屋子委實太低矮，天窗又開得少。

這帶地方白天非常喧嚷嘈雜，但一入了夜就很靜，尤其今晚所有的店鋪都早早打烊閉緊了門，黑沉沉的一片，什麼聲響也沒能聽到，只聞見那冷冽的北風在呼呼地吹。¹⁶⁴

試想想看，住在這種低矮陰暗房子，烏雲天或下雨時，要是不扭亮電燈，簡直無法在裏面走動。這不也暗示著房子主人生活的陰暗低沉，無法掙脫命運枷鎖的人生。天窗開得少，當然希望就比較薄弱。這樣配景的描寫是很講究環境與人物間的關係。

在〈來春姨悲秋〉這篇小說中，描寫阿登叔和來春姨兩個「大家在一塊都二十六年啦！雖說沒有正式名份，也強如夫妻一樣」的感情，卻因為媳婦罔市的冷嘲熱諷，不斷地製造問題下，陷入風雨飄搖之境。作者這樣描寫來春姨的住家：

他住的這條街，沒有幾家店鋪，早晚比較靜僻。房屋的形貌都差不多一個樣——進門迎面市供神位的紅漆高腳方桌，板牆上貼著觀音的彩畫，牆一過便是一間臥房。最後是廚房。毛廁兩三家合用一坑，誰都不願意擔當衛生的大任，彷彿大家都很客氣的模樣；因此氤臭會那麼理直氣壯地在這帶空氣裏往來自如。屋樑矮低，窗眼少，房裏很陰晦的，不論夏或冬。來春姨的臥間有一洞天窗，陽光穿過，留下一些明亮。昨夜風起，阿登叔搬凳子踩腳上去把它封密，房裏登時烏幽得可以。自明晃的門口轉進來，來春姨感到眼前黑糊，什麼都辨不真。費了些手腳，她才

¹⁶⁴ 王禎和〈鬼·北風·人〉見《嫁粧一牛車》頁2

安然坐上床。許久而後，她底眼才完全地適應這目前的黑黯。看她那得意的情懷，真叫人氣生氣死，退脫了拖鞋，她歪躺下去。我們還不至於上天無門，下地無路！你少這般跳樂吧！¹⁶⁵

同樣陰晦低矮的房子，偏偏又把一洞天窗封密，來春姨眼前黑糊的不只是房間的「烏幽得可以」，她的內心也感受到黑糊一片，她和來登叔的關係不也正陷入這樣的情境嗎？環境的描寫也充分暗示了這種糾葛的命運。「這兩年中拼力找良醫治病，她只為著一個目標——一個裝滿悽愴的。她要活得比阿登叔長，要在她活的時刻依規依矩治理阿登叔的後事。有她把持場面，諒罔市也不敢過份輕忽！她要是先他一步去了，一切的一切，唉！」¹⁶⁶然而連這樣的想法都無法實現，來登叔最後還是為了避免閒言閒語而離開她，去投靠他的兒子，來春姨獨留下不能輕易入夢的掛念。

〈五月十三節〉則敘述羅東海經歷不可一世的「叫水能結凍」的議員生活，後來卻碰上經濟不景氣，四千圓舊臺幣換一元新臺幣，然後又因做糖的生意也「一夕之間」將破產來宣告。人生是如此的不可臆測和掌握，面對大環境變化所產生的衝擊，只能無奈的接受。而如今開一家玩具店，卻又面臨「玩具總匯」的「東洋玩具店」惡性競爭，存心要弄垮他的店。人生又要面對嚴酷的挑戰，不服輸的羅東海（弄咚嗨）鼓起面對人生戰場的意志。作者描寫他努力重整店面的情景，把人物的意志性格活生生的映現出來。

店門全打開了。店外一大片亂堆著三輛車，電動搖籃、學步公雞車，三輪車、車輪子，店裏反而一片空曠，要清潔大掃除的模樣。一背汗濕，羅老闆一腳踹住矮紅木凳上橫放著底大木板的一端，另隻腳穩在地裏，弓身絲絲力出著地鋸。也莫有理會他女人在言語些什麼來。依牆釘座三層高檯子。最上層便一整排地列陳大型底乳母車，中層要將新型的美式帆布嬰兒車在那兒展覽著，得用透亮的玻璃布袋包起來，防阻風曬。最下層就將三輪車排陳在那裏好啦！這一邊打理個十全，再將怎樣布置起

¹⁶⁵ 王禎和〈來春姨悲秋〉見《嫁粧一牛車》頁 58~59

¹⁶⁶ 同上 頁 58

店鋪前面的事來一回深周底計量吧！¹⁶⁷

《快樂的人》是敘述十年裏到底有過多少使君隨侍左右，她也說不上的含笑與因家庭變故而賣春的妓女綠珠之間對比的故事。王禎和描寫她們居住的地方，大門始終鎖著，附近都是木造矮房，零亂、雜沓、浮囂的地區。象徵她們不見天日，零亂不安的人生。

被蒙住臉，呼吸不容易，含笑一心要入眠，懶得調整，等要昏騰入睡時，耳邊爾響起聲。她緊忙坐起，豎耳聽辨到底誰來啦？含笑披嘴聳肩炫示厭惡；八成是找妖精來的。哼！不明白的人，還以為我也是她的姊妹，冤枉（城門失火，殃及池魚？）。住宅分前後兩套房，含笑和她貴鄰居各據一間。住宅巍峙菜市场後頭。那地帶有兩溜子木造矮房，住居著小戶人家，零亂、雜沓、浮囂，終年沒有一會安聲。含笑她們這住宅，大門始終嚴嚴重閉著，長天大夜地。四舍街坊都奉它為廟，廁身中間的，就被慨然冊為善男或香客。¹⁶⁸

三、性格（個性）描寫

小說描寫除了配景的描寫外，對於人物「性格（個性）描寫」也特別重要，唯有透過「性格描寫」，才能讓人物的個性鮮活，成為小說中有生命的人物。有關「個性描寫」，也是自然派的重要特色。

理想主義以前的文藝，大抵以「美」或「豪壯美」一類的抽象概念為根本，描寫不分古今東西、歷久不變的一般人生樣相。然降至自然派作家，本諸自己的直接經驗，以忠實地描寫著眼前的事象或生活為要務，所表現的非為人生普遍的類型，而以個體為對象，故之，其作品表現出非常顯著的個性。¹⁶⁹

要之，自然派與舊式描寫的不同是：一者是理想主義的、抽象的、描寫類型的普遍性；另一者則是經驗的、具象的、以描寫個體的特殊面為主。

¹⁶⁷ 王禎和〈五月十三節〉見《嫁粧一牛車》頁 112

¹⁶⁸ 王禎和〈快樂的人〉見《嫁粧一牛車》頁 28

¹⁶⁹ 廚川白村《西洋近代文藝思潮》頁 236

有關「性格描寫」，我們來看韋勒克在〈敘述的小說之本質與樣式〉中的剖析：

性格描寫之最簡便的形式是稱謂。每一個「名號」都是有生命的，精靈化的（animizing）、個性的。

較老一輩的小說家，如司各特，他是用具體的形象之細描與心理及道德的分析同時並置而一一介紹其主要的人物。但是，這種限於一個方式的性格描寫會變成預定的標誌。有的就這標誌轉作一種扮演的或啞劇的意匠——如同狄更斯的作品，對於同一人物再出場時，總帶有一些代表性的脾氣、習慣姿勢、口頭禪等等。霍桑常用實物代表著人物的性格——例如琪諾比亞的紅花，韋斯脫維特發亮的鑲金牙齒。詹姆士自「金蟬」以後的作品也常在一個人物的象徵性詞令中看到其他人物。

性格描寫，有靜態的，力學的（dynamic）或發展的（developmental）。後者，好像特別適宜於長篇小說，如同《戰爭與和平》，但是較不適宜於戲劇。因為戲劇受限制於敘事的時間。戲劇（例如易卜生的劇本）能憑現狀而知其為何等人物，而小說則能指述其變化的經過情形，「平板的」性格描寫（這通常是複印著「靜態的」）是表現一種單純的特徵，似為有力的或社會上最顯明的特徵。它可以畫成漫畫或可以抽象為理想的標誌。古典派的戲劇（例如拉辛）就以此充作主角的性格。至於「圓滿的」性格描寫，如同「力學的」，則須要有空間和著重點，它常為某種見解或趣味而使人物突出，因此，它常與「平板的」作為背景的人物——亦即「配角」（chorus）相聯合。¹⁷¹

依據這樣的說法，我們試著從王禎和對人物取名、人物特徵的描寫、動作描

¹⁷⁰ 同上 頁 237

¹⁷¹ 韋勒克 華倫合著《文學論》頁 351~376

寫、心理描寫及情境描寫來探討王禎和對人物性格的描寫能力。

(一) 人物取名：

就像一般小孩出生取名一樣，小說家對於人物的取名往往也具有特別的用意，王禎和小說裡人物的取名和故事的主軸也有密切的關係。個人試著分析：

1、具有反諷的用意：

取名是藝術，名字也是人物的表徵，王禎和小說由於走喜劇諷喻的路線，所以在人物取名上，也有反諷之意。試著選取幾個人物來分析：

(1) 貴福

無論是〈鬼·北風·人〉或〈寂寞紅〉裡的貴福，他的人物性格正好和貴福相反。而他們共同的特色是缺乏獨立自主的力量，要依賴姊姊或哥哥來生活。

〈鬼·北風·人〉的貴福，戀姊情結的他，幫助姊姊看店或收帳。〈寂寞紅〉的貴福被哥哥秦世昌瞧不起，只給拉風箱的工作，還說只是爲了怕被媽媽說不照顧他，給他拉風箱已是天大的恩惠。他們的人生都是不堪的一面，那來「貴」與「福」？

(2) 含笑

〈快樂的人〉裡的含笑，理當幸福無邊，卻只是愚痴式的快樂，習慣被藏嬌的角色，十年來連多少使君隨侍在側也不知。這樣愚諛式的隨波逐流，用「含笑」來命名，反諷的意味就很明顯了。因爲她的人生是沒有希望的，只是強顏歡笑而已。

(3) 來春

〈來春姨悲秋〉裡的來春，只見悲秋之無奈，不見來春的喜躍。二十六年強如夫妻的沒名份的生活伴侶，在媳婦的興風作浪中也得勞燕分飛，生活裡更是得看媳婦的臉色，結局是失眠更加上掛念，秋是一日深濃一日啦！那不是春來的喜悅，反是秋來冬至的蕭瑟與悲涼。

(4) 萬發

〈嫁粧一牛車〉裡的萬發，應該是萬事皆發達的人，反而是個聾耳，事事不順的人，最後只能睜一眼閉一眼的與人共妻，換得一輛牛車來當賺錢工具，被整個村裡的人狎笑，生活是多麼悲苦而無奈，人生被壓縮到極端的困境，那是「萬發」呢！

（5）世昌

〈寂寞紅〉的世昌，該是五世其昌的人，他也有雄心重振父親的事業，無奈眼高手低，加上過份自傲自負，未能衡量本身能力，以致錯估形勢，想以自己的力量來對抗原來的草蓆集團，加上又迷信相士所言，迷戀妓女阿彩，最後人財兩失，孤身置身風雨中，遭致人生嚴重挫敗。他的一生從沒有昌盛過，所以取名「世昌」只是反諷而已。

（6）董斯文

「董」和「懂」諧音，「董斯文」應該是懂得文質彬彬的文化人。然而在小說中，他卻「斯文掃地」，成為整個迎接美軍賣春集團的靈魂人物。王禎和描寫它「身高只一六八點五公分，體重卻如重量級舉重選手的標準，又不運動，整個人圓圓滾滾，臀肥壯奇大」、「就不知悉是腸胃有問題，抑是天賦異稟，他經常晝夜不分地放屁如儀，有響的，也有悶的」。所以無論外型或他的言行，裡裡外外都不是斯文的人。

2、從諧音中表現人物負面性格命運：

王禎和小說筆下多鄉土人物，鄉土人物都以中文文字取名，卻往往用臺語來發音，常常形成有趣的「諧音」現象。而王禎和在小說人物的取名上，也特別利用「諧音」的意義來暗示主角人物的命運。我特別舉三個人物來說明：

（1）羅東海（硿咚嗨）

〈五月十三節〉的羅東海，不可一世時是「叫水能結凍」，失敗時是破產來宣告，連開個玩具店都被說成要關店了。「羅東海」變成「硿咚嗨」。「硿咚嗨」在台語就像東西懸著不牢靠，隨風搖來搖去，隨時有掉落的可能。所以「硿咚嗨」而羅東海的台語諧音就是「硿咚嗨」。而檢視他的一生，挫敗連連，命運真的是

「啉咚嗨」。所以這個名字正是他命運的縮影。

(2) 簡底 (幹底、幹仔)

閩南語由於是在民間口耳相傳，難免因人物的鄉土性而有低俗的口語。在〈嫁粧一牛車〉裡鹿港仔姓簡，他連阿好那樣醜且有狐臭，而且是人妻的女人，他都當做寶貝後，與萬發共一妻。這種行徑難免被人訕笑。「簡」在臺與諧音上有「幹」的意思。簡底諧音或稱『幹底、幹仔』，在台語的諧音上大概有兩層意義：一是他角色就是「性好漁色」；另一個則含有輕蔑的語氣，表示看不不起這種人。所以取「簡底」這個名字除暗示這個人物性好漁色，「幹」些不正經的角色外，也暗示他的行為將得到別人輕蔑訕笑的結果。

(3) 阿蕭 (阿肖仔)

〈兩隻老虎〉描述阿蕭這個大不同皮鞋店老闆的故事。由於他五短身材，加上沒有經營的能力，只負責出資當老闆，實際店務由製鞋師父東海負責，有時擺起老闆架勢，有時悶不吭聲，和東海不和，又結交煙花女阿花，得了淋病，最後欠債不還，整個店被搬空毀壞，人還被打得滿身是血。小說中描寫他的一些言行都讓人覺得像瘋子一樣。而「阿蕭」的諧音就有「肖仔」的含意。所以「阿蕭」的台語諧音就是「阿肖仔」，就是瘋子之意。這個名字也是他在整篇小說中所扮演的角色行為。

3、姓名就是人物性格或命運的縮影：

人如其名，坊間取名之風盛行，希望藉著吉利且符合五行規範的名字，能給他帶來好運。在王禎和為卑微的小人物取名中，也有「人如其名」作法，名字正是他的性格或命運的縮影。我也試著從王禎和小說中選取三個代表性的人物來說明。

(1) 阿乞伯

阿乞伯的名字當然是「乞」，「乞」含有「求」之意。〈那一年冬天〉這篇小說描述他在退休後用盡退休金，又無半個兒女，老伴又去世的阿乞伯，為了生活而南征北討的「求」工作，卻沒有一地呆上三個月，最後終於「求」到遠房姪女

賞給他看租書店的工作。本想可以發揮長才，得到安身之所，卻因「改革」而惹來是非，整條街人都不能接受他，也不來租書店租書。當姪女已決定把店面盤讓了，他只有錯愕的接受現實，老淚縱橫的說：我阿乞過關斬將-----找事去吧？這麼大年紀了，那裡找事去-----我阿乞-----忽然兩行淚水從阿乞伯的眼裡汨汨地流下來。不知身將安在何處的悲哀，晚境真的像「乞丐」到處「乞求」一樣，居無定所，心不安，身不安，三餐都難安。真的是名副其實的「阿乞伯」。

(2) 阿嬌

〈三春記〉裡的阿嬌，「三星伴嬌女，一生風月忙」，嘴巴一啓，一路眯眯笑著，就算氣頭上，也像風情萬種的笑瞋。爲第三任丈夫英雄不本色，到處尋覓藥方，還把區先生補過頭。一嬌縱起來，把先生的棉被、枕頭丟到地下，大罵先生「你莫用，你莫用，不配睡到床上」。先生準備幫助兒子順成創業，向阿嬌商量，只見阿嬌手中一枝掃把，一副荒江女俠的氣勢。這些描寫充分表現這類型女姓「嬌」縱的性格。〈三春記〉這篇小說就寫她「嬌縱」的性格。

(3) 辛先生、辛嫂

「辛」字含有「辣」、「傷」、「悲痛」之意。在〈素蘭要出嫁〉裡的一對苦命夫妻：辛先生與辛嫂，爲了醫治女兒素蘭的病及處理她的終身大事，整個人生真的很「辛辣」，面對一連串的打擊，最後不知如何面對命運。辛先生只能「悲痛」的大叫：「讓大家這款去吃苦，我這個做爹的，真不是東西」。而辛嫂則是「感傷」得「總有那麼多那麼多的千思萬慮將伊網住，不讓伊睡眠，不讓伊睡眠啊！」。兩個人的命運就像取名一樣，「辛辣」異常。

(二) 人物描寫

自然主義的小說家特別注重描寫，強調如「如臨其境」、「如睹其人」，對於人物的描寫也特別注重顯著的特徵、鮮明的形像。如同畫家的筆，作家也要透過摹寫來使人物呈現具體而生動的神韻，透過特徵來彰顯人物的性格。王禎和早期以小人物爲主的小說中，對於人物的描寫也是極爲細膩而生動、具體而深入的。我們選擇王禎和的小說部份人物的描寫來分析說明：

他很清秀，有些微像女人。他卷曲的黑髮，蓬蓬鬆鬆，有好幾落絡髮直

垂到額角上來。他的臉就這樣平白地給添上一筆凶殘的陰影。眉毛濃黑，眉心甚窄。略略上挑的眼睛，暗淡無光，而眼梢好似過長了點，乍看之下，他的一雙眼活兩隻小蝌蚪。蝌蚪沒多少時日，可就是青蛙囉！一水裏游，草上跳。然而他的兩隻小蝌蚪，等了三十四年，仍舊是蝌蚪，仍舊是小小的。成得了青蛙？他的鼻子倒很直挺，這是他臉上最好看的地方。嘴巴因小了些，就覺得沒男人氣。冷灰般的薄唇不知為何因由老閉得緊緊？他那黃黃的臉因喝了酒，血冒上來，就一臉子土紅，而眼睛也紅紅腫腫，滿佈血絲，像沒睡夠般地。他上身穿一襲暗藍的羊毛衣，沒開鈕扣，直接由頭上套下來。顏色倒沒什麼褪，只光彩已全失了。絨線也起了毛，幾乎每處都有一纍一纍的小絨球。毛衣的領口很低，托在裏面的襯衫就自然露出來。露出來的襯領，油膩膩的，骯髒得很。¹⁷²

沒客人時，他總是脫下木屐，盤著手，蹲在地板上。有時就乾脆蹲在地下，兩手肘抵在膝蓋骨上，兩個手掌托著臉，那神態直像在探望又似在打盹。站著的時候就歪扭身體東靠西貼，可就未曾有過一分一秒是直昂昂地挺立著。¹⁷³

這是王禎和對有戀姊情結的貴福的人物素描，透過這樣的素描，長得像女人，小眼睛、小嘴巴、薄薄的唇，一喝酒就滿眼血絲，像沒睡過的；襯衫油膩骯髒。這樣的人物性格是灰暗的，缺乏生命力。把貴福得依賴姊姊麗月生活，沒有辦法直昂昂挺立的性格表現在人物描寫之中。

麗月的頭髮理得整整齊齊，烏亮的髮叢，間有幾縷銀絲，在淡黃的燈暈下閃著稀稀亮光。她把前面劉海向上梳起，蓬了一個高高的髻，露出白淨的額頭，額上好像隱隱約約有了幾道細細的紋路。她墨黑的新月眉將略略上挑的眼睛烘托出一股凌厲風味。只不過眼梢末的魚尾紋清楚可見，又眼皮微微凹陷，眼神就顯得暗淡而深沉。鼻子倒是頂嬌小的，鼻端下有一顆綠豆般大的黑痣。「就是那一顆痣害她年紀輕輕就沒了丈夫！」別人在她背後常常這麼說。嘴巴也小小的，每當她笑或講話時，

¹⁷² 〈鬼·北風·人〉見《嫁粧一牛車》 頁5

¹⁷³ 同上 頁11~12

嘴兒周遭總起著皺。貴福不自禁地再把頭向裏偏一偏，兩眼深情無限地斜望麗月。——她也老了！¹⁷⁴

這是王禎和透過貴福的眼睛，看到麗月和那個木材商暗地裡談情的裝扮。人雖老了，但還「女為悅己者容」，不過暗淡而深沉的眼神也象徵麗月暗淡而深沉的命運：被認為剋夫，如今只能當個第三者。而且還不能見天日，光明正大的追求自己的感情。

五十外了，羅老闆看看還朗健若昔底，前面底頭髮倒是安份地落得精光，牙齒三兩顆堪算整齊的綴點在口裏，很不勝窘地。活去了這些長漫的歲月，症頭身上罹着。這總一定會底吧！晨曉起來，吹了風羅老闆便會不停咳咳起。莫論天候有多大底異變，白毛巾頸項上圍住是他起床第一緊要事。¹⁷⁵

長袖白襯衫著底羅老闆，老花鏡架看一鏈上緊一鏈釘，給鈍著了似地，小木梯嗯嗯呻吟起。背都濡汗了大片，他也莫打算剝去那長袖底襯衫。始終忌諱僅將汗衫來單身，眾人的面前；也從不願自己是短袖著底。往前當議員底年代，穿著整齊俱習成自然，現在是如何也更換不來。所謂積重也難返。¹⁷⁶

這是描寫從「叫水能結凍」變成破產挫敗「弄咚嗨」的羅東海的習性。白毛巾頸上圍著，從不撥去長袖底襯衫。暗示這個不改舊習，不願服輸的牛脾氣，雖然歷經挫敗，現在面臨批發的「東洋玩具店」的削價競爭，仍然頑抗而不服輸。

老張家門口那裏站着一位婦人，很是蒼老的一副形容，一顆又一顆米粒大小的汗珠從她鬆亂底髮裏滴滴下來，滴滴下來，彷彿就聽聞得出汗珠兒落地的響音：向前平望的雙眼。像遇到急事沒了主見似地呆癡得何等。灰暗底脣，如在默禱。不時喻動那麼幾下的。¹⁷⁷

¹⁷⁴ 同上 頁 14

¹⁷⁵ 王禎和〈五月十三節〉見《嫁粧一牛車》頁 101

¹⁷⁶ 王禎和〈五月十三節〉見《嫁粧一牛車》頁 123

¹⁷⁷ 王禎和〈小林來台北〉見《香格里拉》頁 231

這是〈小林來台北〉小說中描寫張總務太太在家門口左盼右等女兒送醫院的訊息，那種無助的神態。透過外表表情變化來表現人物的心理，以及面對不可知的未來。

阿源三十歲那一年就物故了，給車輾底。大家統將阿源的英年早逝歸罪他底一副破相——耳露骨，鼻露孔，嘴露牙，三露四露死於道路，說得一點不差。高瘦子生意大虧，房產給拍賣，聽人講，好像也還是長相不佳所致底。瘦單的身子——骨寒，額頭聚不開朗——眉寒，兩頰低塌——顴寒。有道是三寒四寒，榮華保難。這一回阿嬌自是不能不特別將注意集中在相貌這一方面。

他們坐在幽深的角落裏，四面都隔有日式的松花屏風。頂上一盞吊燈，水紅的燈罩下微微地浮泛著一圈紅光。區先生就在這浮光裡正襟坐著，臉上映著燈，滿面紅光，一堂好相！見他這般，又見他穩稱身地西裝著，阿嬌更是滿心悅愉。她所熟悉親近底人，似乎還沒有一個男子曾經有過穿西裝的經驗。高瘦子似乎也沒有過。區先生的額頭，髮禿得亮亮底，塗上了油一樣。阿嬌看著也滿心喜悅。常聽人言。「額高禿，財大發，不做也有吃！」真恨不得區先生的頭髮落一個光淨，交上萬年好財運。

178

這是〈三春記〉描寫阿嬌和區先生相親的情景。三任丈夫的長相，一個三露四露，一個三寒四寒，所以都短命而死。看到區先穿著西裝，額頭禿頭，阿嬌自是滿心歡喜。王禎和對人物的描寫精確、簡潔而突出，並從外表來映現人物心理，筆下自有一番描寫工夫。

（三）心理描寫

人物描寫除了外表特徵外，心理描寫也是重要的一環。人物所思所想、心理的轉換、心境的衝突，透過描寫，我們才能和小說人物一起呼吸，才能隨著人物的悲喜怨憎而深刻而感同深入，真正進入小說人物的內心世界。

就是他，一點也沒錯，就是那個姓陳的木材商，幹他娘，人腳，狗鼻，

¹⁷⁸ 王禎和〈三春記〉見《香格里拉》頁5

和尚頭也敢來拐弄我阿姊，好不知恥！他渾身血管裏的血好似都流入他腦裏。他直覺得他的頭脹得快炸開像一隻圓鼓鼓的汽球，稍微再吹點氣就會砰然碎裂。他將握緊的雙拳、提到胸前。我非揍死他不可！我非揍死他不可！他欲提步衝進廚房，可是他的兩腿卻如埋在土裏的木樁動彈不得。唉！他無可奈何地輕嘆一聲，雙手猝然垂落下去。緊繃繃的拳頭也遽然鬆張開來。¹⁷⁹

又不是我做的生意，我管它去！這裏的每一樣東西都不是我的，我替妳分什麼心！沒再往外亂跑的貴福又蹲在地上，兩手交抱，歪偏著頭，半閉起眼睛看望狹隘泥路上的行人。那個人碰碰妳的手，妳就那樣子沒體統？男人沒見過嗎？這樣不愛臉皮，活著讓人說話，到底有什麼意思！哼！¹⁸⁰

這是描述貴福看到姊姊麗月和木材商人私下往來的情緒變化。王禎和利用動作來表現心理，從心理來表現人物的性格。開始是氣憤的握緊雙拳，最後是雙手猝然垂落下去。只能蹲在路邊看著行人，罵給自己聽。這兩段描寫暗示依附姊姊生活，又不能道出內心戀姊情結的糾葛，只能躲在角落無奈的看著這一幕。不能接受但也無從反抗。透過這樣的描寫，把人物心理與性格全然表露無遺。

極力忍住眼眶裏的兩泡淚，貴福乾咧著底嘴似在哭又像在笑，一步一步慢慢地向世昌走過去，準備要和世昌雌雄一決的模樣，兩隻拳頭抓得緊緊。就要挨上世昌的那一瞬間，貴福猝然身一轉，急急地拿手背去擦眼淚，而後很傲氣地頭一挺，五六三十大步伐地走出去。¹⁸¹

同樣性格的描寫出現在〈寂寞紅〉裡的貴福，他必須在哥哥秦世昌的鐵舖當風箱手。被哥哥開罵：「腋窩下都長毛了，連鏈子也使得不三不四，想吃這行飯？我說算了吧！」心裏氣炸了，想狠狠地揍世昌出氣，最後和〈鬼·北風·人〉裡的貴福一樣，屈服了。

¹⁷⁹ 王禎和〈鬼·北風·人〉見《嫁粧一牛車》頁 16

¹⁸⁰ 王禎和〈鬼·北風·人〉見《嫁粧一牛車》頁 17

¹⁸¹ 王禎和〈寂寞紅〉見《香格里拉》頁 115

通常這時辰她早已出門和幾個七姊八妹玩牌，鬥龍，耍十胡去了。中午大家隨便在一個姊妹厝內大打桌圍，吃好喝好的；然後不是看歌仔戲去，便是刀來劍去地瘋賭一場；晚上便各自回府，嚴妝自，以待招呼。自她與四川老子緣份盡絕後，就決心不和眾姊妹來往，下意忌賭忌煙；可不一星期，她又跟她們交往了，不過每次去的時候，多了片刻的猶疑，回來的時候，多了一項抓心懺悔的勤務。信還不見送來，她很是焦躁，今天便打算不出門了：可是水唱飄失，弦歌輟斷；玉落金盆的叮噹，露滴牡丹的呢喃，遠遠逸飛了，她感應眼前的景物怎地變得如許煙霧迷離，如許不自然，若似她跳出了一個熟悉的天地，一個肌膚相關的，一個日夜懸念的。她猛然坐起：我得出門去，我得出門去！不然我會活活悶死！¹⁸²

《快樂的人》裡的含笑雖然自嘲自己「我在意什麼，長短他們都養得起我，他們都還是有一塊的人，我在意什麼！」然後批評綠珠是「長短我不是娼妓，要像那個妖精當暗門子去，死了乾淨，免去羞辱爹娘！」最後才感嘆「我的天！我這十年的日子也一樣過的不堪，一樣的萎縮啊！十年來，我的青春白白浪費了！」一個被男子包養，而且經常更換包養他的人，含笑的人生也是如此煙霧迷離，如此耐不住寂寞，如此的在麻將、煙霧間麻醉自己，如此在意肌膚相侵的肉慾生活。這段描寫，把她的一生，把含笑的內心世界，把她的性格全然濃縮在文字中。

叮嚀了小全好好看店，伊就上派出所來，涵蘊在空氣裏氏寒意比晨早是要減少了許多分，街上行人大部份還著穿夏季的服色。伊穿著毛衣，卻彷彿抵冷不過的樣子，連打寒噤，連路都似乎快走不動了。派出所離距伊厝左不過四、五百尺，伊竟走了一、二十分鐘才到。伊一進派出所，便心慌馬亂，全身不停地發抖。伊就這麼一直發抖股慄著，連回答警官底話都顛三倒四，不成句子。

一位青年警官看不過，忙給伊倒杯茶，一壁安慰伊不必驚恐，這根本不是什麼三堂大審，只不過是例行公事而已。伊這才稍微心定下來回話。

¹⁸² 王禎和〈快樂的人〉見《嫁粧一牛車》頁 37

〈伊會唸咒〉裡的寡母阿緞，和兒子小全過著很委屈又安份的日子，但爲了不賣房子而得罪章議員，被一再的欺壓，但始終不妥協。這段描述阿緞房子被舉發爲違章建築，去派出所應訊的情形。從這些情境的描寫中，把阿緞應訊的緊張心理表露無遺。同時透過這樣的描寫，把阿緞善良、好欺負，可以「軟土深掘」的形象表露無遺。正因爲她這樣的人，除了寄托詛咒的力量，又能奈何。整段描寫也正映襯章議員死於車禍，是冥冥中的天理。

在外頭摧眉折腰怨氣受太多了些吧！萬發和阿好在家裏經常常吵鬧著，嘴頂嘴地。給乞縮得這等形狀底生活壓得這麼地氣息奄奄，吵罵也是好底，至少日子過得還有一點生氣：打架倒莫曾發生。大家都瘦駸駸，拳過去，碰著盡是鐵硬硬骨頭，反疼了手，犯不著哪！¹⁸⁴

〈嫁粧一牛車〉裡的萬發發現簡底和阿好的關係後，很生氣的發了一陣飆，鹿港仔簡底暫時離開後，萬發家裡的生活陷入困境，連阿好去應徵醫院的清潔工的工作，也被自己連五聲的響屁給「平平仄仄，仄仄平平」去了。這小段的描寫，把他們依附簡底提供的生活費過活的無奈心理給鮮活的表現出來。靠吵鬧來過活，掩飾著饑餓的困境。

（四）動作描寫

小說人物是活生生的人物，誠如王禎和自己所說，小說最重要的是行動，而行動本身就是一連串動作的連續。動作描寫可以讓人物更鮮活，讓小說更有生命，所以是小說創作相當重要的部份。王禎和在動作描寫上也是相當「電影化」，透過動態的畫面，連續的動作，呈現一個特別的情境。

向拉風箱的夥計使個眼色，夥計立刻將鉗子遞到他手裏。撚指間他已鉗起火炭內的刀置在鐵砧上，左手牢牢握住鉗柄，右手舉起小鐵鎚。站在對面的夥計，「嘿」一喊地掄起雷公鎚，準準地瞄住刀心猛錘下去。夥計大鎚一掄高，世昌便小鎚劈下去。叮噹，叮噹，大鎚小鎚。叮噹叮噹，

¹⁸³ 王禎和〈伊會唸咒〉見《香格里拉》頁 46

¹⁸⁴ 王禎和〈嫁粧一牛車〉見《嫁粧一牛車》頁 88

叮噹叮噹，有天我會跟爹一樣，有一口自己的舖面，開一家最大的鐵店。

秦世昌大鐵店。刀面翻轉過去，乾咳一聲。

「正中兩鎚。」

掌鎚的夥計一仰脖子，閃眼間噹噹兩響早掃下了兩鎚。¹⁸⁵

〈寂寞紅〉裡的秦世昌，一股腦的雄心壯志，怨他娘「三雙來六塊去，哼！那有不傾家蕩產？」罵弟弟貴福是「不肯吃苦，沒路用的是貴福」。他自己絕不是爸爸眼中「不中用，不肯吃苦，想靠這門手藝吃飯，那只有挨餓的份」。所以這段像說書般的動作描寫，把秦世昌想要有一番作為的人物性格表露無遺。正也因為這樣的性格，註定他日後孤注一擲的不願合作，想搶下草蓆的獨門生意，終於遭受嚴重挫敗的人物性格。

吳先生擎起油亮籤筒，左右晃了幾下，要客人抽出一根籤。客人沉吟半晌挑了一枝遞與吳先生。吳先生看了連聲稱好。隨後一面打開鳥籠，一面上一疊籤牌揣在掌心裏，將牌精湛地洗了洗，就在鳥籠開口的地方整齊地排開來。吳先生一邊喃喃唱唸：「秦世昌今年四十九農曆七月十九日卯時生。」從小布袋中掏出幾顆米，他撮起咀唇噓吹起來，一面將一顆一顆白米朝雀鳥嘴裏去去。金雀鳥樂得吱吱啾啾。一塞飽，牠就一步一偏頭走出籠外，兩隻晶眼流盼四顧，頃刻頭一垂，髓性喙起四張牌，傳到吳先生手裏。把雀鳥關回籠去，其餘的牌往桌邊一推，吳先生正襟危坐地把掌裏底牌一張張攤開來。¹⁸⁶

這也是〈寂寞紅〉裡秦世昌去問卜，命相者要他「休妻再娶，要不也得找個妾小作將來的打算」的情節。這是卜「鳥卦」的過程，王禎和把它描寫的相當生動。這段雖然不是藉此表現人物性格，但卻可看見王禎和觀察入微，描寫精確細膩而生動的能力

阿嬌聽了不作聲，掃把一揮便掃起地來，下狠力地。六尺多見方的客廳，四起著風塵。區先生最怕塵埃，常向小孫子們說風沙裏細菌多，吸入人

¹⁸⁵ 王禎和〈寂寞紅〉見《香格里拉》頁 113

¹⁸⁶ 王禎和〈寂寞紅〉見《香格里拉》頁 132

體，染病最易不過了。他趕忙又掏出手帕，大致地揀一處沒被噴嚏濕著的地方密緊地蒙上口鼻。睇他如此，阿嬌更是故意地大筆揮掃。忽然她腰一挺，掃把往地下攢去，衝口便是：「拿錢幫順成那個雷公點心，休想我會依你。」從掃把的拋甩到說話，中間不過一、二十秒，動作迅快，殺氣逼人，躲都沒法躲，荒江女俠的派勢了。¹⁸⁷

〈三春記〉裡的區先生，兒子順成想做生意，希望他幫忙，無奈財產過戶到阿嬌名下，當區先生告訴阿嬌「總應該扶他一把。當然還是要問你。帳戶都過了你的名。」王禎和便利用阿嬌揮動掃把的連串動作的描寫來表現阿嬌掌控著區家的大權，就如同「區先生還是英雄本色不來，而便秘卻是一天固頑一天」一樣，被阿嬌看成不中用的區先生，在阿嬌面前又始終英雄本色不起來，只好英雄氣短地任由嬌擺佈。於是阿嬌就作威作福起來，展開那「荒江女俠的派勢了」。這段動作描仍有說書的語氣和氣勢，顯見王禎和寫作上受到章翠鳳「大鼓詞」唱本的影響。

一個穿黑棉襖的女人，躺在地上，仰著臉，張開眼，就在沙發椅旁；一隻手舉向後頭，像在呼救，指頭屈就如溺水者的手慌亂裡要攫抓個什麼可以活命的；另隻手按在小腹那裡，死勁按在那裡；兩腿曲捲，似重傷倒地的拼命要掙扎起來——要掙扎起來。¹⁸⁸

這是《老鼠捧茶請人客》裡因心臟病突發死亡的老阿嫲看到自己當時的情狀，透過幾個簡單動作的描寫，把死亡阿嫲的「死狀」寫活了起來。掙扎著要起來的樣子，好像還「活著」的動作，不是僵硬的「屍體」。把阿嫲開始不認為自己已死亡的亡魂心境給描寫出來。

才邁出步子，伊就忽地「啊」一叫，腳差點點就踩到地上伊底遺骸啦！火急收腳退到原位去，一面若有所思地睇著地下的自家。總得移進我的房裡去才好！不然又給弟弟瞞到了，唔知要著驚到什麼地步咧！小心翼翼地繞過地上的家躑到屍骸頭後站定，便毛腰下去，伸手要去攙扶地上

¹⁸⁷ 王禎和〈三春記〉見《嫁粧一牛車》頁26

¹⁸⁸ 王禎和〈老鼠捧茶請人客〉見《人生歌王》頁7

的伊，好拖進房裡去。攙了幾次扶了幾次，地上底伊就是動也不曾動過！又去攙扶了好幾趟，地上底伊仍然動也未曾動過一絲絲！伊詫異非常。怎麼連動也未曾動過一絲絲？連動也未曾動過一絲絲？不管伊如何用勁，如何拼盡氣力，地上底伊就是就是動也不曾動過一絲絲！¹⁸⁹

當阿嬤已經意識到自己已『死』，她想移動自己的屍體到房裡，以免讓弟弟「著驚」（受驚嚇）。透過幾個動作，把人死後鬼魂無法自由和肉身的人交流的情形給描繪出來。作者這樣的描寫和《死後的世界》這本書作者訪問過「死而復生」或曾「瀕臨死亡」的人所作的描述相同。所以王禎和的這些動作描寫不是憑空捏造，仍然是有有依據。透過這些動作的描寫，把阿嬤疼孫的情感給表露無遺。

（五）情境描寫

人物處在互動的環境中，特殊的情境可以彰顯人物的性格，暗示人物的命運。所以塑造人物在其中的特殊情境，也是小說家應有的摹寫工夫。王禎和小說在這方面也有不少的著墨：

水嘩嘩啦啦地唱叫，叫唱得含笑心意恍惚。恍恍惚惚地她挪出方凳，倦倦歇坐了，手肘靠上桌邊，掌心支起臉腮，一手熟悉地探入煙盒剔出一支美絲涼煙另巍巍叨上唇邊。如是一晃一動，披肩的短大衣竟骨碌碌地往下滑。她低眼看去，衣服跌翻在一隻椅腳邊，慌忙彎身撿起，撲打了灰塵，翻看幾眼，還好沒什麼污著，便丟在桌上。點了煙，她深深吸了一口，薄荷浸透了她的五腑六臟，兩溪白色煙流始徐徐游向嘴外，下唇一翹，煙流游上，一股一溪地由她底鼻孔倒吸了進去。（倘使能夠，她願意任由人將她自裏翻耕到外的，如若此舉能一盡歡愛。）煙缸便在眼前，她不把煙灰點進缸裡，信手彈去，灰遍落一身，也不拂彈，只全力以赴咕她的美絲煙，菸絲焚盡，屍黃的濾嘴尚夾指間，她手一擺，棄向牆角去。¹⁹⁰

這是〈快樂的人〉描述含笑早上起床時的情形，一副慵懶貪戀的情境，透過這樣的情境畫面，可以很清楚的傳達這個人物性格，對人生完全沒有積極的想法

¹⁸⁹ 同上 頁 11

¹⁹⁰ 王禎和〈快樂的人〉見《嫁粧一牛車》頁 29~30

或作為，連煙灰都懶得彈，早晨還在想一盡歡愛的情事。難怪她十年來多少使君隨侍在側也不知道，反正又不寫一本轟轟烈烈的回憶錄。一個苟且偷生的人物性格躍然紙上。

兩張桌子隔遠的地方。有四、五個村人在那裏打桌圍，吆天喝地地猜著拳。其中一個人斜視萬發。不知他張口說了什麼，其餘底人立時不叫拳了，軍訓動作那樣子齊一地掉頭注目禮著萬發，臉上神采都鄙夷得很過底，便沒有那一味軍訓嚴穆。又有一個開口說話，講畢大笑得整個人要折成兩段。染患了怪異底傳染病一般，其他底人眼看也哄笑得脫了人形。一位看起來很像頭比他鼓飽了氣底胸還大底，霍然手一伸警示大家聲小點，眼睛緊張地瞟到萬發這邊來。

首先腴眼萬發底直腰上來，一隻手摳自己底耳，誇張地歪嘴巴，歪得邪而狠。¹⁹¹

這是描寫〈嫁粧一牛車〉裡的萬發拉牛車回來，會習慣性去料理店吃頓好的，而且還享用簡底送的酒。眾人以為他聽不見，其實他並未全聾。從這個情境畫面，可以顯示萬發雖然很不情願，但終究默認了與簡底共妻這件事，也不想去反抗，連對別人的譏笑都「很受之無愧的模樣」。充分顯露為了現實生活，選擇向環境妥協的性格。也正因為這樣的性格，與人共妻的事情就這樣被默認了下來。不管這人物性格是環境造成或先天個性軟弱之故。

約摸有三十分鐘的時間，羅老闆什麼都不能做，只失神地椅上坐。門外的陽光一寸寸向店裏放亮過來。店裏貨物紛沓著，像舞臺上亂堆著的景片，戲終了以後。馬路上來往底人仍很晨星寥落，僅豬販子自行車載著光白底豬肉呼哇呼哇風急火急馳聘過，消防車趕著打火的樣子。對過擺杏仁茶攤底，鴨嗶著嗓門：「茶哦！茶哦！」聽著就要斷沒了，然而卻又一聲續連起一聲。¹⁹²

〈五月十三節〉裡羅老闆面對東洋玩具店的競爭，明顯的在價格戰中屈居下

¹⁹¹ 王禎和〈寂寞紅〉見《香格里拉》頁 73

¹⁹² 王禎和〈五月十三節〉見《嫁粧一牛車》頁 109

風。兩個鄉下來的客人對於別人開價九十元，羅老闆竟要一百十八，所以丟下一句「莫怪東洋那老闆說，你們快要倒店」就走了，留下獨自生悶氣的羅老闆。這段情境描寫，戲終而馬路仍很晨星寥落，只有賣茶聲有氣沒力的一聲又一聲。這充分暗示羅老闆傳統玩具店的命運，如晨星寥落的不僅是戲終後的街道，也是像羅東海這樣傳統的店舖；如同茶攤傳來似斷未斷的聲音，也是羅東海內在的聲音，苟延殘喘的撐著，叫賣著。

阿嬌稍微過大底嘴，只要一啟，立刻有兩道紋路沿著鼻翅向唇邊浩浩蕩蕩地八字下來，一路眯眯笑著，旁人眼裏，就是她在氣頭上，也彷彿她是在那裏風情萬種地笑嗔，頭還稍許偏著。這也許是命帶桃花的緣故。阿源，她第一位先生，下葬那一時，粗麻頭蓋下她搗著兩眼，郎一聲夫一聲叫號，而露在眾人眼裏的兩片嘴，卻哭得那般離海海。好奇心重的親戚，借故走到她面前，一頭沒斤沒兩地慰安她，一頭用眼來無孔不入地審看，到底她是在哭還是在哈哈笑？有一位姓梁的大妗子還說快找醫生，莫非阿嬌這孩子傷心過度，哭笑不分了？¹⁹³

〈三春記〉裡的阿嬌，有著風情萬種地笑嗔，在第一任丈夫阿源的喪禮上，給人哭笑不分的感覺。透過喪禮這個情境描寫，把阿嬌不是那種「烈女不嫁二夫」的性格給烘托出來。命帶桃花的笑嗔，喪禮的哭笑不分，也暗示她「一生風月忙」的性格與命運。

一喝完「幹伊娘」，阿乞伯人已落到街心，兩隻手鷹爪那樣地這裏抓，那裏趕。口中燃放一串串的鞭炮：「死囡仔，死囡仔，夭壽死囡仔……」。小孩子小雞群似地這裏躲，那裏跑，嘻嘻哈哈，在興奮地玩著遊戲相似。幾個膽大的孩子，還故意跑到阿乞伯面前稍遠的所在逗他，等到阿乞伯上氣不接下氣地移近來，他們便一縱一躍移到阿乞伯的背後了。然後就調皮地拿手去拍一拍阿乞伯屁股彷彿說：「喂！喂！我在這裏。」候到阿乞伯急促著呼吸轉過身來，他們馬上猴子似地一躍又落到阿乞伯的背後去。其他較小的囡仔在稍遠處圍了一圈觀看這熱鬧的遊戲。每觀到阿

¹⁹³ 王禎和〈三春記〉見《香格里拉》頁2

乞伯撲了一個大落空，他們就興奮地叫嚷加油起來。

「阿乞伯，芭樂子，硬叩叩。阿乞食，桔拉羔，酸啊酸溜溜。」¹⁹⁴

「那一年冬天」裡的阿乞伯，退休加上老伴駕鶴西去，沒半個兒女，手上退休金又用罄，只好南征北討般的討生活，無奈沒有一處住上三個月。這次幫遠房姪女月霞看管租書店，想可以大展長才，面對小孩子偷書事件展開維新運動，無奈招來小孩的戲弄。人老不但被大人欺，連小孩也把他當做玩弄的對象，真的有些悲哀。這段阿乞伯抓小孩偷書的情境，利用聲音和動作，把阿乞伯讓小孩當猴子般耍戲的可憐樣，描寫得十分生動。而越生動才越見阿乞伯晚境的悲涼。果然這個也許可以長住下來的地方，最後也落得盤讓的命運，只有兩行淚水從阿乞伯的眼裡汨汨地流下來。「我阿乞過關展將-----，這麼大的年紀，那裡找事去-----」，結局是悲涼無助，就像被孩子戲耍一樣，人生也被命運耍弄著。

伊就要熄燈躺下，眼睛卻瞅到眠旻在一旁底小全身上什麼都沒蓋，畏懼他著涼，忙將他踢到衣櫥旁邊底毯子拉過一角覆在他腹上。如若在摸捻著心愛底珠寶，伊伸出一根指頭輕輕地怕碰破了什麼般地自他眉心那兒沿著鼻子慢慢劃行下來，經過了他像小花苞樣底唇，最後停在他圓圓底下巴那兒。孩子，你可曉得，娘這一生的指望都在你身上。指頭從他圓圓底下巴向上輕移，輕移，移過了花苞一般底唇，移過了輕軒著底鼻，又回至眉心那裏去。但只要考得上，娘便是做牛做馬，都一定會讓你唸去的。探下身來，在他底額上輕輕地親了一下，便熄燈睡下。¹⁹⁵

〈香格里拉〉裡母親阿緞含辛茹苦的與兒子相依為命，爲了兒子忍受各種嘲諷與折磨。這是描述小全要去考初中的前一晚，做母親的她徘徊在陪考與否的問題上。透過這樣的畫面，母親半夜起來爲兒子加被的情境。細膩的動作描寫與心理獨白，把阿緞的人物性格，母愛形像清晰的描繪出來。

從以上的分析，可以發現王禎和在寫作技巧上，尤其透過環境描寫來發展小說情節，塑造人物的性格，使人物躍然紙上，這是深受自然主義流派的影響，而

¹⁹⁴ 王禎和〈那一年冬天〉見《嫁粧一牛車》頁 176

¹⁹⁵ 王禎和〈香格里拉〉見《香格里拉》頁 189

他在這方面也的確用心而有成就。透過這些描寫，人物和創作意識就鮮活在小說的故事情節之中。這是我們閱讀王禎和小說深切感受的重要部份。

第二節 王禎和小說寫作技巧

一、 抓貓法

就小說的開頭而言，王禎和最擅長的就是『抓貓法』。什麼是『抓貓法』，我們看王禎和自己的解說：

有了人，有了故事，最傷我腦筋的便是怎麼呈現給讀者，也就是英文所說的 presentation。每當動筆安排情節，我就拿荷馬史詩的方式，做為基準點。他的方式是抓貓法，我們要恰當地、穩牢地抓住一隻貓是不應提牠的尾巴，也不應拎牠的嘴（牠也許會咬你一口）。我們更不應該抓牠的腳，那牠更有很大的機會咬傷你的玉手。最穩固的方法，便是抓牠的脖子。這是萬無一失的法子。脖子是在貓頭之下，軀體之上，也就是在全身三分之二的地方。捉住貓身三分之二的地方是抓貓最穩靠的方式，那麼小說的開頭就定在整個事件的三分之二處，那應該是最穩健的。如果你編年體似地，從頭直述下來，顯得平鋪直敘，也嫌單調，還顯得作者不是偷懶，便是沒有技巧。從三分之二的地方開始，從重要的地方起頭，（貓的脖子，應該跟人的脖子一樣，上通中樞，下連心臟，可說兵家必爭的重地），換句話說，從關鍵地方著手，從危機爆發那一刻下筆，一定是比較能夠引人入勝。如果開頭不引人，你怎能希望讀者讀完你的小說？不看完你的小說，你心裡想要說的又怎麼能夠傳達給讀者？¹⁹⁶

我們簡單的說，所謂「抓貓法」就是從關鍵處，從危機爆發處下筆，這個地方大約是小說三分之二的地方，然後再運用「時空壓縮」或回溯的方法，或「意識流」的手法，把過去的回溯和情節的繼續發展做時空的交錯壓縮處理，如此可以讓情節緊湊，使讀者很快的墜入作家所佈下的情境中，所有的情感與思緒都讓

¹⁹⁶ 王禎和〈永恆的追求〉人生歌王代序

作家駕馭，隨作家思路起伏。

王禎和自己用〈老鼠捧茶請人客〉來說明如何巧妙使用「抓貓法」。

例如四月發表的〈老鼠捧茶請人客〉，在時空上，雖然和我其他大部份作品相比，要拉得遠，但情節的安排，還是脫離不了荷馬的抓貓功夫。我是從祖母死了好一大會開始——如此就可以不必交代她是怎麼死——比如為她心臟病發，她急欲求救，寫她望著孫兒無能保護她含恨而死，通通省掉，直接從她死後孫子嚇得面無人色，呆坐床上落筆，以下便寫她這鬼魂如何想辦法安慰生者，保護生者，與生者交通，直到媳婦回來，小說才結束。這樣寫法，顯得相當簡潔（我自己這麼認為），而且寫起來，也相當順手，如果前面的三分之一也寫進來，那麼寫起來，不但礙手礙腳，而且前後不能呼應。¹⁹⁷

王禎和喜歡用「抓貓法」來寫小說的開頭，主要是受戲劇的影響。他在文學對談中曾提到「我的小說大都是深受戲劇的影響，都寫最 dramatic moment（戲劇化時刻）的事件，也就是寫一種 Crisis（危機）的前後，而且多數在一個場景（one Scene）中發展。」¹⁹⁸

把握危機的前後，戲劇化時刻，在一個場景中發展，讓情節緊湊，以抓住讀者的興趣，這樣的作法，跟王禎和在電視臺服務有關。

因為我是在電視界吃頭路，（不過與製作電視劇無關。目前大家都說電視節目不好，這可跟我沒關係。）雖然電視節目菜，但卻給我一個啟示：就是第一集要吸引人，尤其是第一集的前十分鐘更要吸引人，否則觀眾就要轉臺了，一轉臺就沒有高收視率，沒有高的收視率，就沒有廣告進檔了：也許是近墨者黑吧！所以我非常注意小說的開頭，一定想辦法吸引讀者，不讓他們轉頻道。我努力這麼去做，有沒達到效果就不知道。

199

¹⁹⁷ 王禎和〈永恆的追求〉人生歌王代序

¹⁹⁸ 余素紀錄〈文學對談〉大學雜誌 70期 62.12 頁57~65

¹⁹⁹ 王禎和〈永恆的追求〉人生歌王代序

其實從工業革命以後，閱讀小說不再是少數人的享受，然而由於生活繁忙，無法花費大量的時間閱讀大部頭的長篇小說，所以短小精悍的短篇小說興起。由於短篇小說具有鮮明印象與感覺強烈的特色，符合現代人不斷追求興奮刺激的特性。因此短篇小說大量被創作。而短篇小說是「省略筆法」的高度應用。需要作者機敏的掌握事象的特質，並以此為焦點傾注全力描述，其它瑣細之事則予以省略。因此每位小說家在開頭總是想盡辦法突出故事的焦點，以抓住讀者的心。王禎和的「抓貓法」就是一個成功的方法。

除了〈老鼠捧茶請人客〉外，我們可以找到以「抓貓法」來開頭的例子。如〈三春記〉，寫阿嬌的三度婚姻大事。開頭從「阿嬌第三度的終身大事浮現了」。公路局的應股長要介紹「男朋友」。然後一面回溯第一任丈夫阿源與第二任丈夫高瘦子，一面進行相親的事。然後遇到第三任丈夫區先生「英雄本色不來，而便秘卻一天頑固一天」²⁰⁰。阿嬌為區先生尋找藥方，卻吃藥過補而口不能言，後來也求香爐灰、芥菜汁等，可是「不過區先生底能耐可是江水東流，一去不回頭」²⁰¹，所以區先生從此被阿嬌譏諷「你裡外那點有用處」²⁰²。他看到臺北的醫藥廣告，只好寄望到臺北去找到重振雄風的辦法，不要生活在阿嬌的白眼中。這篇小說既寫阿嬌「三星伴嬌女，一生風月忙」²⁰³的故事，卻不從第一任丈夫寫起，直接從第三任寫起；回溯前兩任也只限於和描述第三任丈夫相關聯想而已。也是「抓貓法」的開頭。

二、時空壓縮

時空壓縮有別於傳統小說的直敘方式，把不同的人物事件集中在某個焦點上，這樣的聚焦作用可以凝聚不同的時空，使情節緊湊，形成吸引讀者好奇與閱讀興趣的戲劇效果。這在短篇小說中尤其被現代小說家所樂於採用。王禎和對於「時空壓縮」的手法也相當重視。他自己也這樣說：

至於時空的處理，我很受戲劇的影響。我很喜歡時空壓縮的處理方式，

²⁰⁰ 王禎和〈三春記〉見《香格里拉》頁16

²⁰¹ 同上 頁18

²⁰² 同上 頁73

²⁰³ 同上 頁1

固定在一個點上 事件盡力壓縮，因此人物的出場，事件的進行，我都盡量採用戲劇手法，盡量挑有戲的，有衝突性的，能引人注意的場面。每次寫小說，我都有寫戲的感覺。盡量用對話、動作，用場景來推動故事。我想這樣寫可能比較能接近現實。我們的章回小說，我們的金瓶梅，我們的紅樓夢，大都是採用對話方式。再看我們的世界，那件事不是通過人與人之間的對話來了解，來進行，來完成，到目前我還是認為這是比較能接近現實的寫法。

《老鼠捧茶請人客》，雖然也採用時空壓縮的方式，但我覺得這話不應該由我來講，這是有點和我以前的作品有不一樣的地方。我覺得我用鬼魂來做敘事觀點，時空方面忽然拉遠擴大，打破時空的局限，死了的人回顧以前——無限的往回看，正視現在——實實在在的面對現在，又前瞻未來——無限的，未可知的未來。一個不存在，不可認知的世界。²⁰⁴

王禎和的小說喜歡運用「時空壓縮」，把人物、事件聚焦在一個焦點或衝突點上，然後再運用聯想來貫串過去與現在，產生前後呼應、對比的效果。而這種「時空壓縮」是中國詩人常用手法，因為短短數行數句，有時要表現相隔遙遠的空間與空間，就要運用「時空壓縮」。黃永武先生在《中國詩學》設計篇中闢有〈詩的空間設計〉專章討論。其中與「時空壓縮」相關的有〈時間的壓縮〉²⁰⁵（其實寫的是時空壓縮）、〈時空的溶合〉²⁰⁶

黃永武先生在〈時間的壓縮〉這一節裡，特別舉王昌齡的〈出塞〉來解析。

再看王昌齡的出塞，時空的壓縮特強，造成全詩遒勁的張力。

秦時明月漢時關，萬里長征人未還，
但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山

一個唐代邊城的戍守者，望見塞上的明月與邊關，忽然想到明月照過秦代、照過漢代，現在照著唐代；這邊城防守過秦代的強胡，漢代的強胡，一直防到唐代的胡敵。把懸延數百年的滄桑史實，用「互交」的筆法，壓縮到一句詩裡。而秦代長征的人兒未還，漢代長征的人兒未還，唐代

²⁰⁴ 王禎和〈永恆的追求〉人生歌王代序

²⁰⁵ 黃永武《中國詩學》設計篇 頁 53~56

²⁰⁶ 同上 頁 70~72

長征的人兒又能有幾人生還呢？這種歸納式的繁複意識，包含了廣大的時空，又被壓縮到第二句詩裏，這古今一樣的關月，卻有不同的戍將；不同的戍將，卻有一樣的命運。除非是盧龍城的飛將軍在這裏，胡馬才不敢來度陰山。種種感觸，在當時的從軍者腦海裡只是剎那的浮光掠影，卻擴張成幾個朝代，宋宗元說本詩「悲壯渾成，應推絕唱」，森大來說它「調高響亮，壯彩四射」，實則是時空的壓縮，使詩句的強度與密度，到達了巔峰的境地，前人無以名之，或稱許它「橫空盤硬」（升庵詩話），或稱許它「意態絕健」（硯傭說詩），或者如宋森二氏的批評，實際上都是指詩的強度與密度。²⁰⁷

古詩是把時空壓縮在短短幾行詩句中，而小說則是突出事件的焦點，透過相關聯想、近似聯想、時間聯想、空間聯想來擴展時空而又能凝聚在作者掌握事物焦點或情節的敘述上。詩透過時空的壓縮來增加詩的強度和密度，小說則增加它的緊湊感和張力，這種方法的運用其實有異曲同工之妙。

而黃永武先生談到古詩的「時空的溶合」，把過去、現在、未來各種不同的時空，在新的秩序下重新組合，這和王禎和運用「時空壓縮」的處理方式，把過去和現在、未來聚焦在一個特別的描寫點或進行中的特別事件上，其實應該也是一致的。黃永武先生如此分析：

在一首詩裏，可以將真實世界中原本連續的時空予以分割，也可以將真實世界中分割的時空予以疊映。過去、現在、未來各種彼此不同的時空，可以在一個新的秩序下重新組合，這種技巧可稱之為時空的溶合。²⁰⁸

又如孟郊的薄命妾：

不惜十指絃，為君千萬彈。常恐新聲至，坐使故聲殘。

棄置今日悲，即是昨日歡。將新變故易，持故為新難。

全詩努力將時間進行的連續性加以分割，一會兒想到未來，把現在切斷；一會兒想到過去，又把現在切斷。這種分割的時空，又以錯亂的新秩序溶合在一起。全詩好像側重於時間的變化，但如果將詩中的情景表

²⁰⁷ 黃永武《中國詩學》設計篇 頁 53~54

²⁰⁸ 同上 頁 70

演出來，也極動人；先是纖纖玉手，努力地彈奏，把生命和力一齊湧到指尖上去，千彈萬彈，仍怕保不住妳的寵愛。為了這份隱憂，我常幻覺到今日的得寵者，會被明日的新聲所取代；今日的失寵者，是昨日彈奏新聲的得寵人，將新的去取代舊的，是何等容易，讓舊的回復成新的，是何等困難。而事實上，沒有一個舊的不曾新過，沒有一個新的會不變舊的！全詩將「新舊、舊新」二字顛來倒去地重複變換，使全詩硬生逝者如斯的時間匆遽感。²⁰⁹

整首詩凝聚在現在彈絃的女子上，一方面為君彈，覺君樂；然而又想到未來有新歡彈奏新曲，她的地位就被取代了。想想以前不是也這樣，現在被棄置不顧的，在以前也是新歡。然後感嘆將新變故易，持故為新難。不同的時間，不同的情況，不同的人，彈絃的此刻，整個不同時空的人事變化都凝聚在一起。

如張籍的感春：

遠客悠悠任病身，謝家池上又逢春。

明年各自東西去，此地看花是別人

作者現在站在謝家的池上，回想過去的悠悠歷程，預想明年的看花情景，這過去現在未來三個分隔的時空，被溶合到眼前的春光裏，人的聚散、花的開謝、世間的滄桑變化，在短短的四句中，有著良好的溶合效果。²¹⁰

時間點是逢春的現在，空間點是謝家池上，事件是賞花。聯想到的時間是過去，空間是到處飄遊，事件是身上有病。又從現在賞花的雅興想到明年此時各自分飛，空間不定，同樣看花這件事，卻是不同的人。整個不同的時空與事件就同樣凝聚在現在的賞花上。這樣的手法在王禎和的小說上也有類似的手法。

王：我的小說大都是深受戲劇的影響，都寫最 dramatic moment（戲劇化時刻）的事件，也就是寫一種 Crisis（危機）的前後，而且多數在一個場景（one Scene）中發展。

²⁰⁹ 黃永武《中國詩學》設計篇 頁 71~72

²¹⁰ 同上 頁 71

余：而且也儘量把時間壓在一點上。儘量在時間和空間上造成一種緊湊感，或者說是一種壓迫感。

王：這就是我的小說得之於戲劇的影響。我太喜歡戲劇了。²¹¹

《人生歌王》的開頭寫歌廳「歡迎寶島歌王林小田」的盛況，掌聲、歌聲交織；然而一下子跳到好靜的地方，他已逃亡躲到山裡兩天，住黑溼溼、沒有窗戶的工寮，跑到樹林大便，又餓。由餓又想到四弟下次上山會帶鮮魚豬肉來。又想到媽媽叫她帶小鍋子逃亡，真設想遇到。然後又想到媽媽的病、阿公老爸為他的官司不知哭了多少回。

其實這樣的敘述，時間是逃亡的現在，空間是山上的工寮，事件是逃亡的生活。在這樣的焦點上，把唱歌的盛況，逃亡前媽媽的準備、家人的哭泣，以及期待下次四哥能帶鮮魚豬肉來，全凝聚在這個時空與事件的焦點上。這樣的時空壓縮，不但可以讓情節透過不同的對比而鮮明突出，整篇小說的情節緊湊，不致散漫無章，小說的張力與強度密度就能夠表現出來了。《人生歌王》整篇小說就是這樣不斷利用「時空壓縮」的方法來完成的。

而〈老鼠捧茶請人客〉這篇小說，在時空的壓縮上，是王禎和努力嘗試的手法。王禎和是這樣說的：

〈老鼠捧茶請人客〉，雖然也採用時空壓縮的方式，但我覺得這話不應該由我來講，這是有點和我以前的作品有不一樣的地方。我覺得我用鬼魂來做敘事觀點，時空方面忽然拉遠擴大，打破時空的局限，死了的人回顧以前—無限的往回看，正視現在——實實在在的面對現任，又前瞻未來--無限的，未可知的未來。一個不存在，不可認知的世界，好像就這麼真真實實地擺在眼前了。（有無做到這點，就不是我能下斷語的。）²¹²

三、意識流

自從佛洛伊德開拓心理分析的領域之後，潛意識的觀念受到重視，各種表層

²¹¹ 余素記錄〈文學對談 五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉頁 57~65

²¹² 王禎和〈永恆的追求〉人生歌王代序

意識與裡層意識的研究也自然興盛起來。對於文學界而言，意識流的創作就開始被小說家所引用，所以「意識流小說」也就風行起來。何謂「意識流小說」？我們來看毛彬權先生的綜合論述：

「意識流小說」是西方二十世紀現代文學的重要流派之一。它發源於二十世紀的英國，20 至 40 年代，以美國為中心，興盛於歐洲各國。大家耳熟能詳的喬伊斯與吳爾芙都是意識流小說創作中的佼佼者。

「意識流」原為一哲學與心理學的用詞，首先在美國實用主義學者威廉·詹姆士 (William James) 的《心理學原理》(*Principles of Psychology*, 1890) 一書中出現。根據威廉·詹姆士的說法，意識流係指「在心智清醒的狀態下，知覺、思想與感覺的持續流動」。這種對於意識流動的描述，即是意識流小說中所使用的「內心獨白」(interior monologue) 的敘事手法，強調敘事者的內心活動與外在世界的相互連結。另外，心理學的觀點，也影響了意識流小說的發展。奧地利心理學家弗洛伊德 (S. Freud) 的精神分析，對於病患的內心探索，試圖以「自由聯想」(free association)，「讓患者談出招致疾病的體會，從而進行從而進行“心理”疏導，使患者清除錯亂的根源，從患者心靈深處把導致苦惱的“情節”發掘出來」。意識流小說便是透過「自由聯想」的心理運作，鋪陳故事的情節的發展。²¹³

王禎和運用「意識流」來創作小說，從〈夏日〉開始，《人生歌王》這部以臺語歌王林小田逃亡為背景的小說，也運用了意識流的方法，來做時空轉換描述不同的情境。〈老鼠捧茶請人客〉則接近魔幻寫實，但其中也是融合意識流的創作方法。我們先借用沈靜嵐先生的分析來做例證：

除了獨樹一幟的語言外，王禎和也善用西洋文學的技巧來豐富他的作品。當然意識流技巧的運用，對當時的《現文》作家而言是極為流行的文學寫作手法。而王禎和小說(夏日)就是完全以意識流為表現方式的文體。藉一個山地女人的內心獨白，來說明他和漢人男子的相戀與被棄的故事。語言夾雜有山地話，而這篇可能是最早觸及原住民/漢人之間的

²¹³ 毛彬權〈意識流小說的先驅—馬塞爾·普魯斯特〉暨大電子雜誌 2003.05

家庭、社會習慣與婚姻意識差距的作品。另外在(鬼)一文中的最後一大段，在描寫在外在環境(誤入陰森 森的山林地)與內心無助(為其姐趕出家門)的交相煎熬之下的情景，透過意識流的手法來勾勒主角內心的驚怖與恐慌。但這一大段的場面，因張愛玲有意見，故在集結出書時刷掉了。但至今仍有許多遺憾的聲音出現。²¹⁴

王禎和也自承在〈永遠不再〉(後改名〈夏日〉)嘗試過意識流的手法，雖然他自認寫得不是很成功。

後來再寫，則採用意識流的手法，寫了一篇極壞的作品，就是余素方才提到的「永遠不再」，發表在現代文學第九期，(最近寫的「永遠不再」恰巧也發表在文學季刊第九期上!)當時因為看了許多福克納(William Faulkner)和喬哀思(James Joyce)的作品，也想用意識流寫東西。但是，現在想起來，覺得那時都把意識流的方法用錯了，因為喬哀思的作品，或者其他意識流作品，一定要用在最熟習的事物上，如一個人的日常生活，或者看來不重要，實際上在主角心裏是最重要的事物上，而每句話看來零零亂亂，非常破碎，但有一種 Poetic Rhythym (詩版節拍)。我那篇小說最失敗的地方便是寫我最不熟的事——山地人的故事，而且太情緒化了。²¹⁵

意識流是寫內心交織的變化世界，不受時空限制的自由聯想，不受行動拘束的內層心思活動，在《人生歌王》裡也出現沒有標點的長句，就把不同的情境透過自由聯想聚合在一起。以下特別引用一段時空交錯的相當繁複，可以看出林小田雜亂的內心以及他的不同遭遇構成的「意識流」世界。

文夏的歌 彼個小姑娘 彼個小姑娘真正古錐有人講伊真美麗 五人
樂隊在演奏 文夏站在戲院的舞台上引吭高歌 文夏來我們村子隨片

²¹⁴ 沈靜嵐〈人生歌王--王禎和〉見《當西風走過—60年代『現代文學』派的論述和觀察》作者自費出版 83.06 頁 56~63

²¹⁵ 余素記錄〈文學對談 五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉大學雜誌 70期 62.12 頁 57~65

登台 他演唱電影裡的插曲還有他的名歌 台下坐滿了男女老幼站滿了人 文夏唱完歌向大家深深一鞠躬觀眾瘋狂拍手有人樂得直叫再唱一條再唱一條 幾名少女上台向他獻花 一大簇一大簇的玫瑰百合紫丁香 他抱著一大簇一大簇玫瑰百合紫丁香向大家說謝謝 觀眾熱烈鼓掌 我站在最前面我站在台口下 舞台高我一個頭 我十二歲我個子小小像八九歲老爸常笑我會老不會大 因為不會大我就可以隨著人群混入戲院不用買票 只要歌星到我們村子隨片登台演唱我都不會錯過我都跟在沒帶小孩的大人後面溜入電影院要老爸買票帶我看那是萬不可能家裡窮得那樣子 瘦削的文夏英俊的文夏深深一鞠躬大家熱烈鼓掌掌聲不斷 掌聲不斷 舞台比我高我仰起脖子看他唱彼個小姑娘 彼個小姑娘真正古錐有人講伊真美麗 忽然我看到我看到那個穿得一身亮晶晶的他就是我那個引頸高歌的他就是我那個接受獻花的他就是我那個寶島歌王就是我 就是我 就是我 寶島歌王林小田的歌大家都在講最有台灣味林小田的歌有正字標記的蕃薯味香噴噴聽了人就爽我老爸最愛聽他唸歌有一天他聽得歡喜人就睡著了嘿一睡睡到今天已經五年了還沒有醒起來 我拿著麥克風慢慢走出來 我的頭髮留得長長像披頭四 我的衣服亮晶晶像收集了滿天的星星滿天的星亮晶晶 我走到舞台中央 台下滿滿的擠得水泄不通的觀眾瘋狂鼓掌掌聲持久不斷 一連幾位少女怯生生走上台來獻花給我 玫瑰丁香紫羅蘭 我抱著花向觀眾道謝說晚安 我把花遞給主持人 我向大家說晚安大家好 晚安大家好 林小田 林小田是通緝犯林小田是寶島歌王是通緝犯是通緝犯是寶島歌王不甘心我不甘心給判刑七年給判刑七年律師幫我申請非常上訴申請非常上訴這段日子我要逃亡我要逃亡不能給警察逮去坐牢判刑七年三審定讞我不甘心我無罪我要逃亡我不能給警察逮去坐牢不要再想這個了 不要再想 睡個午覺吧 在這榕樹下多麼的涼快 這黃金似的草地就如一張舒適的床 好好睡一會吧 休息休息 不要再為官司心煩 山裡的空氣真新鮮 晚上又要吃生力麵了 受不了 睡吧 好好休息吧 好好休息吧²¹⁶

²¹⁶ 王禎和《人生歌王》頁69~71

想起文夏登台～台下站滿人～有人獻花～十二歲的我（林小田）站在最前面～自己個子矮隨著大人去聽歌不用買票～文夏引頸高歌唱彼個小姑娘～被獻花的是他也是我（林小田）～寶島歌王林小田有蕃薯味的正字標記的臺灣味～我老爸最愛聽他唸歌～一聽就睡着了～睡了五年都還沒醒～我的頭髮像披頭四，衣服亮晶晶～掌聲不斷，小女生獻花～我向觀眾問好～我是林小田～林小田是通緝犯～我不甘心被判七年～律師幫我提非常上訴～我不能被警察抓到～不要再想了，好好休息。

看著以上的分析，應該可以感受到逃亡時的林小田雜亂的心思，在他在榕樹下休息的那一刻，想到文夏在他的家鄉登台的盛況，想到小時候擠到台前看文夏登台，又想到爸爸窮得無法帶他去看登台，愛聽文夏唸歌的爸爸已死掉五年了。又從文夏在掌聲獻花的情境中，轉到被獻花風光的自己，然後又跌回現實，通緝犯逃亡的他不能被抓，律師正幫他提出非常上訴。透過這一小段心理獨白似的敘述，把林小田複雜的意識呈現出來。這樣意識流的手法讓我們領略林小田潛意識的紛擾與命運的糾葛。

而在〈夏日〉也是運用意識流的方法，已經在前面論述過，現在也舉其中一段意識流的心理描寫為例，可以看出芭娜面對丈夫不忠又面臨被離異，孩子被抱走，自己面臨被迫回到家鄉的複雜心思。

哈了一個呵欠，芭娜躺下來。玫瑰紅的毛氈在帳頂下的白濛光影裏，隱隱約約地閃現硝石燃燒時的鮮紫火焰。氈子蓋到胸膛，芭娜睜大眼珠向上盯望。哼！他們還以為我是死人咧！不曉得他們的詭計？孩子給我帶走，丈夫給我弄跑，然後就要我回去，回去跟阿馬，恩那一道過活，呵！呵！我真是個死人？輾轉翻騰了好一回，芭娜的身子側向一邊，毛氈自她 肩上滑落下來。緊身無袖的白紗襯裙有一搭、沒一搭地閃爍稀稀慘光。滾圓的臂膀影影綽綽地輝映琥珀似的紫翠光色。微凸的小腹不停地顛動，緩一陣，急一陣，一陣急，一陣慢。不行，不行，妳不能這樣子！攫取氈毯，一把擁進胸口。隨即一翻身，仰面躺下來。兩手拚命扳抓懷裏的紅氈。不能！強明你不能甩棄我！扳著抓著，捏著按著。哦！那腰上的酒窩！哦！那背上韌滑的肉塊！哦！那脅下又臭又酸的男人味！

哦！那桂花香的頭髮！哦 哦 哦 不能呀！妳不能甩掉我呀！絕對不能呀，揪住一角氈毯，她瘋子樣地向前翻滾，翻滾。滾上六、七圈，氣息喘喘地俯臥下來。玫瑰花紅的毛氈蛇樣地纏住她，又曲又長的髮亂擾擾地網著她的臉、她的頭。扭曲的手向前伸，痙攣的指頭像抓緊了東西樣地捲曲著。強明，你給我回來，你乖乖給我躺下來。白歐拉卡個蝶斯妄！把你的衣服除去，讓我睡在你的胸懷。快給我回來！強明，我不許你走開！聽見沒有？口一張，咬上肥軟的手肘。叫媽媽，叫媽媽，我是妳的媽媽，不叫？嘿！你不叫，我就打你，打死你！狠狠地咬下去，臉上肌肉痛苦地抽搐著。強明，你給我回來！你給我躺下來，你讓我親一下，你得把我的孩子帶回來。要他們叫媽媽，叫媽媽！哈！強明，你給我跪下來！你給我馬上死去！哈！強明，告訴你，芭娜不是死人！芭娜完完全全地活著。她突地張大嘴，微微仰起了臉，兩眼逼視前方。手肘上留一環深明牙痕。²¹⁷

芭娜躺下床的那一刻，想起將被迫回去跟阿馬一起過活，內心呼叫著「強明你不能甩棄我」；又想起「讓我睡在你的胸懷」；一下又想起孩子，希望他「叫媽媽，叫媽媽，我是妳的媽媽」；然後又情緒雜亂的叫「強明，你給我跪下來！你給我馬上死去」；最後竟把自己的手肘咬得留下「一環深明牙痕」。透過「意識流」，讓我們看見聽見芭娜內心的衝突與翻騰不已的情緒。

四、魔幻寫實

一九八二年，哥倫比亞小說家加西亞·馬奎斯以《百年孤寂》獲得諾貝爾文學獎之後，在六〇年代竄起的「魔幻寫實」手法再度受到重視。「百年孤寂」通過鬼魂的敘述回憶、對話來再現消失的死亡世界，把現實變成了神話。他把時空的順序顛覆搗亂，把夢中的描述，在現實呈現，結合了現實和夢幻錯置的手法。這種魔幻寫實的手法相關的問題到現在仍眾說紛紜。依據各項有限的資料，約可以歸納出這樣的定義：

²¹⁷ 王禎和〈夏日〉見《嫁粧一牛車》256~257

魔幻寫實是運用象徵、誇張、荒誕、時空顛倒、多角度敘述及電影蒙太奇的藝術手段，以自然奇特現象、幽靈作祟、迷信傳說及神話等題材，來表現人們在過去與現實交錯下的內心世界。有人認為魔幻寫實是將神話故事與現代派表現手法結合的藝術手段。

在〈老鼠捧茶請人客〉這部小說裡，王禎和也運用了魔幻寫實的方法，透過因心臟病突發死亡的阿嬤，描述了死後的現象；表現了阿嬤對嚇得發呆的孫子的情感。再現死前祖孫一起在家的情景。透過阿嬤的眼睛，看到死後的自己，自己如何亡故的。又想到自己先前接受身體檢查，身體還很硬朗，「還準備跟人家學舞劍舞紙扇咧！」又想到她老伴因中風過世，她最安慰的是沒有拖累兒子和媳婦。然後又回到死亡的現實，她踩過「她」自己的身軀，竟一點感覺也沒有。她試著移動自己，再怎麼用力也紋風不動，用手摸到土豆糖，一抓卻什麼也莫有。才又驚覺「怎麼變鬼變神成仙成佛了，反倒一點能耐也莫有？」想跟孫子對話，告訴他藏土豆糖的位置，但「伊孫子還是一點反應也無」。想撥電話給兒子和媳婦，撥來撥去還是沒用，只好坐在沙發上看著自己的遺體。

怎麼辦才好？想到兒子他爹病重時，又想正值美軍轟炸躲到山內，她生下大兒子，而孩子的爹在遠方吃頭路，怎麼辦才好？大兒子在美國，二媳婦講究衛生，只得留在老家，怎麼辦才好？

好不容易挨到媳婦下班回來，對她人工呼吸，才又發現「我的好媳婦，都是我慫，一直怕你嫌我髒嫌我拉撒，一直戰戰兢兢跟你住在一起，啊！我實在慫！實在慫！」最後看到弟弟「一頭倒進他媽咪的懷裡哇一聲嚎啕大哭出來」，她才「如釋重負地伊啊了一大聲」，「伊又淚水盈湧上來」，「這樣阿嬤就可以放心走了」。

這篇小說不但表現死去的阿嬤對孫子放心不下的親情，也描寫了死亡和生存的兩個不同的世界。像是民間傳說，又像神話，你也許覺得內容有點荒誕，但卻也表現了人性的真實面。

「死後的世界」一直是個神秘懸疑但大多數都不願碰觸，也無法經歷的問題。瑞蒙·模第²¹⁸他從一百五十個死後復生的個案中分析死後的世界。這一百五十個個案分為三大類：

²¹⁸ 瑞蒙·模第 (Raymond A. Moody): 美國人，曾獲哲學博士，後轉入醫學研究，開始研究肉

- 一、那些曾經被醫生宣佈、認定為死亡，人重新甦醒過來的人之經驗。
- 二、那些受到嚴重的意外傷害或疾病，曾經瀕臨死亡者的經驗。
- 三、由他人轉述的臨死者之感覺。²¹⁹

從這三大類，一百五十個個案中，作者摹寫了一個比較完整的概念：

一個人瀕臨死亡，當肉體解脫的一剎那，他聽見醫生宣佈他死亡的消息。接著傳來一種不悅耳的音響，彷彿是很大的鈴聲或蜂鳴。同時他覺得自己以極快的速度穿過一條又長又黑的隧道。之後，他驚訝地發現自己居然離開了原來的肉體，以旁觀者的態度，從某種距離之外看自己的遺蛻（屍體）。他看見醫生慌忙地盡一切努力以挽回他的生命，但是自己並不覺得悲哀。過了一會兒，他開始反省眼前發生的一切，他發覺自己雖然已經死亡，但仍然具有一個身體以及一種與原來肉體完全不同的「能力」。突然間，新鮮的事情發生了，許多人跑來幫助他，一瞥之間，他發覺那些人竟是自己已經死去的親友。接著，一個從未見過的可愛、溫暖而慈祥的希望之光在他前面出現，這光芒以一種不是聲音的聲音要求他回顧自己的一生，並幫助他將一生中重要的遭遇很快地映現眼前。在映現的過程中，他發現自己曾經好幾度遇到一些柵欄和邊界似的阻礙，而那樊籬則象徵了此生與另一生的分界。之後，他覺得自己必須返回原來的肉體，因為他死的時刻還沒有到。但是就在他做這個決定時，他又覺得多麼不希望回去，因為他已經看到了另一個充滿快樂、情愛與和平的世界。但是不論他如何想，瞬間他已經回到自己的肉體並復生了。復生之後，他想把自己的遭遇告訴別人，但是碰到了許多困難。因為他找不到適當的詞彙能形容那另一個世界，同時每當他述說時，總會受到嘲笑，從此他不再向別人描述，只埋藏在自己的心底，當然他的經驗深深地影響了他以後對死亡和生命的看法。²²⁰

體死亡後，靈魂存在的可能性。《死後的世界》出版，使他聲名大噪。

²¹⁹ 瑞蒙·模第《死後的世界》頁 23

²²⁰ 同上 頁 27~29

從這段描述再看看王禎和的〈老鼠捧茶請人客〉裡死者，並比對臺灣民間佛道教對人死後會「陰魂不散」、「頭七返家」的種種說法，應該可以感受到〈老鼠捧茶請人客〉所描述的情境不是作者憑空想像，自行無中生有的捏造吧！

五、人物的處理

佛斯特在《小說面面觀》一書中指出：小說的基礎是事實加 X 或減 X，這個未知數 X 就是小說家本人的性格，這個未知數也永遠對事實有修飾增刪的功效，甚至把它整個的改頭換面²²¹任何小說家對事實的處理可能不盡相同，然而基本上，大概也脫離不了這個原則。而這事實的處理，自然也包含故事的主體——人物的態度在內。王禎和先生在論述自己寫小說的原則時，也提到這個觀點。

我是寫他們，但不是畫他們。我是說，寫小說是創作，不是在畫肖像。佛洛斯特在《小說面面觀》裡，曾說創作是根據事實加 X 或減 X。這 X 是個未知數，你可以加上去，使人物更具生動活潑，你也可以減去，使他改頭換面。我寫人物，差不多也是這樣。另外一個原則是：不能妨礙情節，要讓情節發展順利。比如說《嫁粧一牛車》，原來人物是四肢健全，耳聰目明。我覺得這樣一個相貌堂堂的人，喜感不夠，悲哀感不足，請他當男主角，給人印象不會深刻，而且有礙情節的鋪張（人家不相信他會這樣那樣），這就如戲劇裡主角的型不對，無論怎麼認真演，觀眾總是不信服。於是我就——這倒有點像上帝一樣——這也可能是寫小說的一種樂趣——讓主角耳聾，讓他的男性不及格一點。我還有一個秘方，就是寫人物時，總讓他有缺點，有大家都不喜愛的缺點——比如身體臭，或者寡人有疾，或者斷袖癖。比如我現在正在寫的《玫瑰玫瑰我愛你》，男主角什麼都可以，就是愛放屁，無處不放，無屁不響（有時是不太響）。這有兩個好處：一是人家不會告你毀謗。他若真告你，你就可以舉出缺點來說：你難道真的是搞同性戀的嗎？你難道真的是無時無刻不在放屁的嗎？在那一方面你難道真是不行嗎？我相信他定不肯說是。第二，有缺點的人，可信度高，說服力強，容易取信讀者，你若把人物寫得十全

²²¹ 佛斯特《小說面面觀》頁 38

十美，讀者第一個反應是：那裡有這種人？²²²

從這段文字敘述中，我們可以了解，王禎和在描寫人物時，即運用佛斯特這個原則。而他為了容易取信讀者，讓人印象深刻，簡單說，就是為了讓小說人物形象鮮明而趣味化，王禎和習慣在人物上加上缺點，增加人物的喜感或荒謬。不過基本上這些人物大都是實實在在存活過的，而非完全憑空虛擬的。

我大半寫作都是先有人物，這些人物都實實在在存在過的，大都是小時候附近的鄰居，跟他們共處，這些故事耳濡目染，當時並不覺得怎樣，待我要寫小說時，他們便一個一個跳出來了。²²³

而這些人物並非達官富賈，或英雄美人，反而是社會上的邊緣人，或者是活在社會最基層的小人物。彷彿他們就是活在我們身邊的人。這和名小說家毛姆認為「小人物是吸取不盡的源泉。他們為你儲藏的驚奇材料是無盡的」不謀而合。

很多人心中總是想見見知名人物，我常懷疑這種人的熱情。就算你能夠告訴自己的朋友說，你認識許多位有名人物，但，這樣所得的威望只不過證明你自身微不足道罷了。知名的人物發揮一種技巧去應付所碰到的人。他們以令人印像深刻的假面具，在現世上拋頭露面，但卻很小心地隱藏起真正的自我。他們扮演著人們期望的角色，練習去扮演得很好，但是，如果你認為他們這種公開表演和內心的自我是一致的話，那你就是笨人了。

我愛慕，深深地愛慕著少數幾個人；但我是對人的一般性感興趣，並不是為了他們本身，而是為了我的工作。我並不像康德所教我們的，去把每個人的本身看做一個目的，而是把他們看做對我寫作可能是有用的材料。針對無名者的關心甚於對有名者的關注。無名者常常就是他們的本我。他們已經不再需要創造另一個人物來保護自己不受世界的威脅，或者使世界對他有印像。他們的特質更有機會在有限的活動範圍裏得到發展，既然他們從不在公眾的眼光中露面，也就不想要隱藏些什麼。他們

²²² 王禎和〈永恆的追求〉人生歌王代序

²²³ 余素記錄〈文學對談 五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉頁57~65

顯露出怪癖，因為他們從沒想到那是奇特的，而且，作家必須應付的畢竟是普通的人，國王、獨裁者、商業富豪，以我們的觀點看來，是令人無法滿足的。寫些關於大人物的東西常是誘惑作家的一種冒險，但是作家在這方面的失敗顯示出來，這些人物太異常，不能為藝術作品闢出一個適當的園地。他們無法被作家造成真實的人物。平常人物是作家們較豐富的一片田園。他們的出人意表與特獨性，以及無限的變化性供給了無盡材料。偉大人物老是一整塊；小人物才是一束矛盾的元素。小人物是吸取不盡的源泉。他們為你儲藏的驚奇材料是無盡的。²²⁴

就如同毛姆所說的，「無名者常常就是他們的本我。他們已經不再需要創造另一個人物來保護自己不受世界的威脅，或者使世界對他有印象。他們的特質更有機會在有限的活動範圍裏得到發展，既然他們從不在公眾的眼光中露面，也就不想要隱藏些什麼。他們顯露出怪癖，因為他們從沒想到那是奇特的」王禎和也習慣在小說人物的長相或性格或行動方面給人物製造「怪癖」。而當王禎和寫這些小人物的怪癖，其實不在挖苦或嘲諷，反而是一種「莫可奈何而如之何」的無奈式的同情。這種對人物的處理態度也許也是論者所謂對「人生的和解」的同情與悲憫。

余：剛才我所說的對人生的和解態度，即是一種諒解或者心理學上所謂的神入（Empathy），正是對人生的卑微、愚昧、無知、折騰、苦難產生同情、憐憫、而非對人的抗衡、或者對於人生發動積極性的攻擊。也就是說消極地同情、憐憫之處，還展開嘲諷與批評。

尉：禎和的小說正是這種味道，我們就舉一些例子來看看呢。

余：就舉「嫁粧一牛車」中萬發這個角色怎樣？

尉：就萬發來看，你可以說是在嘲弄那個人；再如「來春姨悲秋」那個角色，「三春記」裏的區先生，看起來似乎與你我都沒有多大關係，完全小丑一據，但你細想當你自己醜態畢露時的情形，怎樣？

余：那也一樣是很難堪的囉，像「三春記」中區先生那種無可奈何的際

²²⁴ 陳蒼多譯《毛姆寫作回憶錄》頁 14~15

遇，隨時隨地都可能發生在你身邊，甚至發生在我們自己身上。²²⁵
而許素蘭先生在〈試論王禎和小說風格的流變〉一文中，也有類似的看法：

「善意的揶揄」與「消極的同情」，正是王禎和前期作品所投射的，對於生命、人性的態度。王禎和未曾批判不貞的妻子阿好、佔奪人妻的商販姓簡底、忤逆婆婆的媳婦罔市、懦弱的貴福、萬發、區先生……等，但對於受丈夫遺棄、婆婆鄙視的芭娜（「夏日」）、婚姻不如意的水雲的哥哥（「永遠不再」）晚景淒涼的來春姨、身世蕭條的阿乞伯……，也都僅止於同情地陳述事件的始末，並未介入小說中，提出作者的見解。王禎和的冷漠，或許是對於生命的一種無可奈何吧？²²⁶

王禎和對小說的人物「未介入其中」，基本上就是保持客觀的立場，這種客觀的立場也是自然主義派的寫作原則。福樓拜要求莫泊桑在創作人物時要保持客觀，他說：

假如你想寫作，必須拋棄憐憫、愛情、憎恨。當然你會說那是辦不到的，但愈是拋得了感情，愈能成為優秀的藝術家。對事物愈是沒有感情，愈不會改變你的視覺，所以也就容易表現。閱讀自己寫的東西而流淚是很好，但邊寫邊流淚，一定是壞文章。必需虛構一個境界，自己則置身事外。²²⁷

另外對於人物也採用「誇張」的方法，誇大小說人物的缺點，如《玫瑰玫瑰我愛你》董斯文的放屁；〈嫁粧一牛車〉裡簡底的狐臭，阿好的「豬八嫂一位，瘦得沒四兩重，嘴巴有屎哈坑大」；〈兩隻老虎〉裡不到四臺尺身高的阿蕭；〈快樂的人〉裡的多少使君隨侍在側也說不上的含笑，一副長相左看右看，終覺像汽車喇叭裝備到自行車上；〈三春記〉裡區先生的便秘。這些誇大缺點的人物處理方式，正是王禎和處理人物重要特色。

²²⁵ 余素記錄〈文學對談 五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉頁 57~65

²²⁶ 許素蘭〈註試論王禎和小說風格的流變〉文學界 71.07 頁 127~141

²²⁷ 高爾德著 蕾蒙譯《莫伯桑傳》頁 115

六、 對比手法

修辭學上的對比可以使句子的意義更加鮮明，而王禎和小說運用對比的手法是主題意識的對比、情境的對比，使整篇小說不用特別說明，讀者就可以深刻而生動地感受到作者創作的意圖，感受作者所要傳達的意念或訊息或情感。

〈美人圖〉這部小說，在整個創作意識上就是鮮明的對比。小郭爲了替小林解決二哥結婚所需的兩萬元，把他被副理「奪去貞操」（副理是同性戀者）所得的兩萬伍仟元支票借給小林，放棄原先要買車的計劃。反觀航空公司那群高級華人唯利是圖，沒有人情味，當老張小林爲小鄺的心臟病而擔憂，副老總鐵公公竟只冷冷的說：「病發了，躺下來休息休息，罷看醫生吃藥，也一樣可以好的。」²²⁸性病王（業務部王副理）爲了張總務跑去看小鄺的病，委托兒子代他排隊辦簽證，也是一肚子不悅，竟說：「小鄺不過有點不舒服罷了用得著他這般瞎緊張嘛！真是越活越回去，要是這回耽誤了人家的簽證，那我可要他吃不完兜著走！」²²⁹把高級華人的冷酷無情表現無遺。而當小鄺死亡，張總務打電話給小林，電話那頭如此說：「趕明兒起，我再不去公司了。我看穿了，我去街頭賣獎券也強如在流鼻涕仰人鼻息，看人臉色！我受夠了這幫白鼻子！這群惡狼！我再不回去了！小林，就央煩你把我放在公司裏的東西收拾一下，有空就帶到我家來，成嗎？」²³⁰這樣的敘述，真是鮮明的對比。作者透過對比的情節敘述，所要表達的意念不說自明。

而當小鄺臨終前特別交代，放在抽屜裡的這個月薪餉還未動用，是要全數交給「愛國自強基金」的。對比航空公司發起一人一信抗議卡特的鬧劇，信用英文的，內容竟是告洋狀。愛國與假愛國，不言可喻。

與〈美人圖〉相似故事背景的〈小林來臺北〉也運用了對比手法，把鄉下的貧窮與都會的奢華做了鮮明的對比。

小林就在大門口攔了部車。司機一扳下表，就是六塊錢。六塊錢可以由小林的鄉下搭一小時的公路班車到城裏去，不一會兒，計程表就跳高到八元五角啦！小林想，到張總務家不知道要花多少錢！見公司的人，計

²²⁸ 王禎和《美人圖》頁178

²²⁹ 同上 頁179

²³⁰ 同上 頁192

程車上班，計程車下班，城裏的人畢竟比莊腳人有錢多多。啊！莊腳人自早至冥不停忙碌，為著也只是一張嘴，其他那敢奢想去！為了省六塊錢，他爹都是借隔壁厝邊的腳踏車，騎兩二小時的崎嶇山路上城去。莊腳人一個銀錢是打起四個結，那能像臺北人用錢用水般地，嘩嘩啦啦，一點也不在意。²³¹

而會不會洋文，在航空公司以洋文為重的機構裡，受重視或待遇也有明顯的不同：

公司的職員，怎會這富樣富裕？他們又不種田，也不耕地。還有同樣是公司的職員，老張總務又怎麼會顯得那一等寒儉呢？人家計程車上下班，他是一塊五毛錢的巴士。人家中餐不是藍天便是百樂，他總是帶個簡單的便當。老張到公司也快十年了！怎麼會——他原來在某公家機關也還當個小主管的。大家都說老張差只差在不懂洋文。如若他懂洋文，恐怕現在早已經是個主任，和汪太太，倒過來拉屎，屁屁真平坐平起了。連剛來的幾個年輕小伙子，不上幾個月光景，薪資就多老張上來。人家會講會寫幾句洋文，受公司器重嗎！十年裏老張的薪水只調整過四回；最後一回還是三年前——用一句他自個兒常說的「天寶年間」的事呢！²³²

而人事的更迭，造成人際關係的變易，也會形成今昔截然不同的結果。

聽說馬老闆當年看重老張在警總有熟人，辦理出入境比旁人有法子，才拉他到公司。進到公司，他便負責辦理客人的出境證。果然比任何人都神通，明天要走的旅客，他絕對有辦法在一日之內辦妥一切手續。三年前吧！他那一位熟人給調差了，老張就像甩過幾回的手錶一樣從此不靈光了。從此就罩不住啦！經理氣死人便常在背後嘀咕：

「老張，怎這麼虬！一張出境證一個禮拜都辦不出來，搞啥搞！」²³³

²³¹ 王禎和〈小林來台北〉見《嫁粧一牛車》頁 229~230

²³² 同上 頁 230

²³³ 同註 169

〈人生歌王〉這篇小說，作者運用了時空壓縮和意識流的手法，而在時空壓縮中，一下子現在逃亡的窘境，一下子過去臺上的風光，形成強烈的對比。小說開頭是林小田在歌廳演唱的盛況，連演了兩個多禮拜，一張三、四百塊的門票，依舊場場爆滿，五彩的燈光，美麗的伴舞群，熱烈的掌聲。然後就像〈賣火柴的女孩〉，火柴一亮，美麗的幻境；火柴一滅，冰冷的現實。鏡頭馬上轉到逃亡的工寮，連半個人影也見不到，還要光著屁股在樹林裡「出恭」（拉大便），天天泡生力麵吃，挨餓受凍。這是多鮮明的對比。

同樣是星星滿天的夜晚，現在孤伶伶一個在野外，婉芬妳在那裡？嫁人了嗎？同樣是星滿天的夜晚，在圓山飯店吃法國菜，喝葡萄酒，穿西裝打領帶，窗外可以看到滿天的星星，「燭影裡，妳臉上一片桃紅，衣服上一朵朵粉紫的茶花化著喜樂樂的洋紅。婉芬，妳直像是一個小新娘。」浪漫美麗的星夜與孤單冷清的星夜，對比著內心無比的思念。

而〈五月十三節〉裡的羅東海，原先經營米廠，又做代議士，是「叫水會結凍」的人；誰知遇到新舊臺幣的金融危機、經濟不景氣，破產之後經營傳統的玩具店，難敵現代化批發的「東洋玩具店」。羅東海就成了「弄咚嗨」（像盪秋千一樣）。整篇小說就是一個大對比。「叫水會結凍」與「弄咚嗨」截然不同的對比，正顯示個體生命面對時代與社會的變遷所帶來的無奈。

〈永遠不再〉裡的水雲和阿兄兩個的命運也是一種對比，水雲娶了個好女人，所以省吃儉用，也有一個屬於自己的家。但他阿兄的婚姻不幸，沒娶到想娶的女人，婚姻不幸，到山裡採大理石，只得把孩子託給水雲帶。

「你比我有福氣啊！」他阿兄嘆了一口氣，沉重得異樣，過了許久許久，方補了一句：「你娶了個好女人」²³⁴

你娶了個好女人，我沒娶到我想娶的好女人，就造成兩個不同的命運，你幸福，我卻不幸，就是這樣鮮明的對比。

〈快樂的人〉整篇小說也是架構在兩個女人間的對比，含笑與綠珠，同樣是

²³⁴ 王禎和〈永遠不再〉《嫁粧一牛車》頁 139

依附男人而生活，但一個是妓女，一個是不時變換對象與人同居的女人。但兩個人的心境是不同的。含笑是煙賭不忌，綠珠假日必上教堂；含笑是隨波逐流，而綠珠則充滿希望，有一個大學生要娶她。我們可以從小說中的描寫發現這兩個女人之間不同的對比，當然兩人內心也是截然不同的對比。

王禎和對含笑有以下這樣一段描寫，從這描寫中可發現含笑周旋在一個接一個男人之間，習慣這樣被金屋藏嬌著，不管有沒有明天：

十年裏到底有過多少使君隨侍左右，她說不上（十年夢，屈指堪驚？）。印象深的倒有兩位：當她懸軍北上，給人幫傭，有位做藥材買賣的，很中意她，替她找房子，津貼她生活。不上周年，這做藥材買賣的遽然他離，不復倦歸。此後很自然地她就一個一個地和眾香客廝守不斷。藏嬌她的都是些手上有點頭寸的商賈，而都很能明哲保身地不敢貿然進出暗街。另一位是上個月才拆夥的四川人，因他是含笑結識的唯一內地人，滿嘴的「格老子」，「錘子」，加上分飛不長，記憶還新，餘皆不復醒記了。現在這位姓劉的履新不久，將來也許會被她忘記？也許會幸運地教她眷念無辜？記不記得，不妨礙什麼，她又沒打算寫部轟轟烈烈的回憶錄。²³⁵

以下是綠珠和阿婆的對話，王禎和透過這段對話，讓我們了解綠珠雖是妓女，然而卻抱著從良的希望，也信守著和對方的貞節。內心充滿快樂的希望。她和含笑是不同的對比：受環境逼迫墜入苦海卻懷抱希望與自甘墮落後的隨波逐流的對比。

「你看這就是他贈給自家的胸花，自家一直都戴在身上（感君纏綿意，妾繫紅羅襦？）你知道，阿娘喂！上禮拜六，他向我說，從前也有一個漂亮的女人叫綠珠。那位綠珠是個唱歌的，嫁給一個很有錢的商人。後來她男人給人坑害死了，別人要搶她做老婆，她就跳樓自盡，保著貞烈的名聲。他問我是不是知通這故事？阿娘喂！我看了那麼多忠貞節義的戲，怎麼就單沒看到這故事，想是他胡亂編綴的。他又說如果有一天他也給人害死了，問我是不是會去愛別人？我說我就去跳樓自盡，跟他一

²³⁵ 王禎和〈快樂的人〉《嫁粧一牛車》頁 31

起死，保著貞節的好名聲。他聽了喜歡得不得了，說要設法搭救我，要娶我。」綠珠的聲音逼高到無可再高的地步，似乎也要讓天上的父聽到這興奮的消息。「阿婆！你聽聽看！他要娶我！阿娘喂！他要娶自家！哦！大學生的太太，不簡單呢！」

「姑娘，這是主的恩寵、主的恩典。姑娘，這麼說，你望後的日子也可以過得跟別人有個相較了。」²³⁶

〈來春姨悲秋〉裡的來春姨，面對生活的起落，以及她與媳婦罔市之間不和的關係，王禎和也利用對比的手法來反應來春姨無奈的心境。

掃了一眼桌上底菜，她更不能自禁地火發起來，——明曉得我是忌吃甜的，儘買這等放了糖的東西，三盤菜 一碟甘草醬蘿蔔，一碟甜豆，這兩樣她舐不得點滴，只那一盤油條她可以受用。然而她又最憎嫌吃油炸的。鍋蓋一掀，隔夜飯泡煮的粥！經年服藥，來春姨底胃——照她底話描述吧！——早磨薄啦？忌諱生冷，連熱過的剩飯餘湯，都會使她肚子難受，似這般粗惡的飯菜，要在一年前，她連盼望一眼都嫌太費事。那時幾下裏她就著人帶來豬肝、鹹蛋、棘膽汁、海鮮什麼的，便和阿登叔歡歡喜喜吃食起來。而今一筆退休金儘花在她病上，再應付不起這等的喬張做致啦！每想著與吃有關的細節，她便時常與自己說有錢的時刻到底兩樣哩！剛下山時，一個年一個節她都主張要過得規模。連個不常聽到的小神的生日也得雞鴨地膜拜頂禮。直到後來患了病，她方不得不對眾神明寒儉一些。到最後她竟也能夠將那些往時對她重要得何等的媽祖娘娘的千秋安逸地給遺忘。只是逢上初一、十五祭祖的晌刻，她還記得敦促罔市。起初罔市尚能一片肉一尾魚規規矩矩地祀祭，以後竟拿水果餅乾來充代了。看不順眼，來春姨指責過她一次，當面地。當面不頂話的罔市跑去借了鄰婦的一根長舌播傳她四面閃看刀鋒的回答。²³⁷

高天生先生在〈論王禎和的寫作風格〉一文中也指出王禎和在對比上所下的

²³⁶ 王禎和〈快樂的人〉《嫁粧一牛車》頁 40

²³⁷ 王禎和〈來春姨悲秋〉《嫁粧一牛車》頁 55-56

工夫，他說：

然而，我們如果更深入一層探討，便會發現王禎和運用的對比手法，並不僅止於外在的排比形式而已；我們發現在其出神入化的靈手運作下，有些作品已突破外在語言形式的限制，進入內在意念和情境的對比，從而將實體的對比提昇到抽象對比的境地，一方面呈現出作者獨特的自我形式，一方面借著「嘲弄」也把作者思想理念傳達給讀者。「兩隻老虎」便是很典型的作品之一，基本上阿蕭這個畸零人（四台尺不到的身體，一張似十歲小孩底臉），和他的合夥人，在造型上就是一種強烈的對比，而阿蕭的四兩人要做半斤事，也是一種對比，而阿蕭為了確認自己的地位所做的種種行為及結果的適得其反，在整篇小說中更形成「動作的對比」，以及給予人一種「滑稽」的感覺。並且，在這「滑稽」中，亦摻雜著作者欲傳達給讀者的傷感意味。誠如姚一葦所說：「當滑稽中注入了傷感的氣息所給予觀眾的便不是一種『單純的笑』，而是複雜的笑；不是明朗的笑，而是曖昧的笑；在笑的聲中混和了眼淚；在笑過之後我感到我們不應該笑，而應該代之以哭；我們似乎應該同情他們，而非嘲笑他們；或者我們不是在嘲笑他們，而是在嘲笑自己。」²³⁸

從對王禎和寫作技巧分析裡，可以發現一個小說家的藝術手法是多方面的，做為一個小說藝術家固然有其創作的意識驅力，然而如果沒有適當而巧妙的藝術手法來表現，小說家腦中的意識只是抽象的概念，無法落實到具體的人生圖象來呈現。所以內容與形式是兩條平行的軌道，作為一個作家都要不斷體察人類的處境以表現深刻的內容；也要創新獨特的表現手法，才能使自己的創作走出獨特的風格。

第四節 王禎和小說的語言藝術

一、 尋找真實的聲音

小說創作的藝術表現，語言與文字修辭佔有重要的地位，所以任何一位小說

²³⁸ 高天生〈藝術的奧秘第七章論對比〉 時報雜誌 頁 88-90

家都會致力於文學語言的創造與文字修辭的工夫。王禎和在小說創作上也一直在追求「追求真實的聲音」。他自己這樣說：

小說的媒體就是文字。最能表現作者的風格的也是文字。因此個人非常喜歡在文字語言上做實驗。做實驗，不是為了標新立異，是為了這樣那樣把方言、文言、國語羈雜一起來為，把成語這樣那樣顛倒運用，是不是更能具體形容我要形容的？更符合我所要表達的嘲弄諷刺？把主詞擺在後面，懸宕性和緊張性，是不是比正常的句子高一點？用照片——比如在《美人圖》裡，說香港僑生像明星阿B，我就列一張阿B的照片，說那個「倒過來拉屎」愁眉苦臉、痛苦無比的模樣，就像余天唱歌的表情，句子底下，就放一張余天唱歌唱得簡直要他命的照片……是不是比文字的描繪更直接生動？用兒歌，「黑茶茶……」大量運用方言，是不是更近真實？²³⁹

同樣有這樣的小說藝術的追求，諾貝爾文學獎得主高行建先生就強烈主張「嚴肅的作家需要創造自己的文學語言」。他在訪問香港中文大學時以〈文學的語言〉發表專題演講，他這樣強調：

我首先把文學變成一個自言自語，我寫作的時候並不考慮市場，也不考慮一個實益的功利，但這個自言自語對我來說非常必要的，因為如果我自言自語的話，我就感覺到，如果我沒有語言表述的話，我的思想就停止了、感受就停止了，所以如果人們要確認自己的時候，他就必須去塑造語言，或者塑造別的表述手段。因此我感覺到，這種感受，講一個故事已經沒有必要，在當今的文學裡，對我來說，去講出一個故事或者怎麼去講出一個故事，我已經沒有興趣。有興趣的是什麼？就是深刻的、準確的表述自身的感受，這是有意義的事情，而一旦去這麼做的話，就會發現這個表述是如此的困難，要準確的表述是如此的困難，而表述得生動又邏輯更困難，這些問題都提出來，都成為我們稱之為文學語言的問題，因此文學語言的問題實際上是一個活的、語言的、不斷的廢止和創造的東西，這就是作家，如果說他還有一點為解決世界而帶來的什麼

²³⁹ 王禎和〈永恆的尋求〉見《人生歌王》代序

東西，我想就是這種文學語言的創造。²⁴⁰

因此在這一章，要專門來探討王禎和先生在語言方面所做的努力。如果忽略一個小說家在這方面的努力，是難以建立一個成功的小說家所具有的獨特風格。而在王禎和小說的評論中，語言也是最受爭議的部份。然而他一直強調，他努力在尋求「真實的聲音」。

我這麼變來變去，目的是在找一種真實的聲音，來呈現故事。我非常不喜歡約定俗成的文字，總認為它像目前國語電影的配音。每部電影的男女主角的聲音，都一樣。請問你們能認出或描繪出林青霞、秦祥林或許冠文、鄭少秋的聲音嗎？你能嗎？一定不能。他們的聲音都是由別人配的，甚至由一個人配好幾個人的聲音。

因此看他們的電影總覺得假，因為我們聽不到他們的真實聲音。因此，我常想：金馬獎頒最佳演員獎時，應當把獎一分為二，一半給演員，一半給配音的人才公平；因為聲音也是重要的表演技巧。

尋找真實的聲音來呈現故事，一直是我努力的目標。找尋真實的聲音，除了前面提到的「偷聽」外，我還努力唸前輩作家的作品。從前輩作家的心血中，學習他們怎麼用真實的聲音來塑造角色。尤其曹禺的作品，我很入迷，背了很多。雖然他的作品深受尤金·歐尼爾的影響，但仍是讓人尊敬的。在他的劇本裡。我聽到北平居民的嗓音，北平居民表達意念感情的真實聲音……。另外，我也常向孩子們學習，從他們的口中，學得最新潮的語彙。有時甚至用棒棒糖、巧克力等去討好他們，哄他們多說。像好跌、好菜、坑（讀如巧一尤）錢……都是從我孩的口中學來的。²⁴¹

二、正負面的批評

王禎和努力的想追求「真實的聲音」，這是致力於創新的作家努力的重點，但也因此可能遭致反面批評。王禎和在《玫瑰玫瑰我愛你》這部小說中，所獲得

²⁴⁰ 見聯合報 2001/01/31 諾貝爾文學獎得主高行健香港中文大學演講摘要

²⁴¹ 王禎和〈永恆的尋求〉見《人生歌王》代序

的是兩面評價。龍應臺小姐認為「如果王禎和不是「嫁粧一牛車」的作者，「玫瑰」這本書就根本不值得一評。但是他曾經寫過那樣優秀的作品，我們就憂心忡忡，不願他走錯了路，成為中國文學的損失。「玫瑰」是一條錯路。」她的說法是這樣的：

這部不好笑的喜劇有另外一個嚴重的問題——語言的問題。姚先生認為把一句英文翻譯成「內心對內心，屁股對屁股」是件很「滑稽」的事；蕭先生認為王禎和的創作「喚醒了語言的靈魂」。我倒覺得「嫁粧一牛車」的一流作者受到了錯誤的鼓勵而「走火入魔」！

王禎和製造「滑稽」的另一個方法，是以很猥褻的語調與態度來講人體的器官及某些功能。董斯文放屁的習慣、矮仔姬的乳房、張律師的「腎虧陽虛」，都被當做很好的事來說。第十三章中，手淫、包皮、陰莖等等，不厭其煩的重覆描寫。「撒嬌」一詞的臺語發音特意寫成「塞奶」。人的體肉、器官、與功能其實都是非常自然、光明正大的東西，作者卻把他們髒化、醜化，用以逗笑。事實上，放屁有什麼可笑？「翻洗包皮」有什麼可恥？王禎和錯把粗話當作幽默。

在創作中靈活的運用方言俚語是很好的事；下流話因藝術所需也可以有很重要的地位。「玫瑰」是本壞小說並不因為它用了不堪入耳的語言，而是因為這本書裏，語言的賣弄、玩弄取代了所有其他的技巧。作者似乎就為了表現他在語言上的小聰明而寫這本小說；小說所需要的深度、發展、人物的雕刻，全都不顧了。²⁴²

龍應臺小姐批評王禎和「錯把粗話當作幽默」，「爲了表現他在語言上的小聰明而寫這本小說；小說所需要的深度、發展、人物的雕刻，全都不顧了」；而賴松輝先生在〈『玫瑰玫瑰我愛你』書中的敘述模式〉一文中則有完全相反的看法，

《玫》除了採用多重觀點外，亦運用多種語言，使書中成了華洋喧囂的場面。書中使用的語言有：台語、國語（含白話文和文言文、成語）、客語、山地語、日語、英語，還有一些奇特翻譯語。一般對話多採台語，斯文老師和龜公鴉婆對話，則台語、國語、日語、英語交互使用，五音

²⁴² 龍應臺〈王禎和走錯了路——評「玫瑰玫瑰我愛你」〉中央日報 73.10.25 第十版

雜陳。描寫場景或事件多用白話文敘述。

但就語言的成就而言，能夠運用靈活的鄉土語言，表現出鄉土風格，黃春明、宋澤萊所運用的台語敘述文字，也有相當成就。而王禎和和真正語言特出處，似乎不在此，他不僅運用生活化寫實的語言，也試著發展自己獨特的敘述語言。就語言語法的實驗創新，王文興和王禎和可能是最下功夫的兩位作家。就閱讀慣性而言，王文興的文字已經扭曲了中文的成規慣性，造成閱讀障礙。王禎和則仍遵循某些中文的語法規則，但卻刻意出奇形象化，因此我們仍能在陌生中領略他語言的趣味。²⁴³

「不僅運用生活話寫實的語言，也試著發展自己獨特的敘述語言」、「遵循某些中文的語法規則，但卻刻意出奇形象化，因此我們仍能在陌生中領略他語言的趣味」賴松輝先生肯定王禎和先生在語言方面上的成就。姚一葦先生更直指王禎和小說中的語言「只有恰當不恰當的問題，沒有粗俗不粗俗的問題」，他在〈我讀《玫瑰玫瑰我愛你》〉一文中，肯定語言的獨創性：

王禎和的小說我絕大部分都看過，他的語言是獨創的，混合了台語、國語、英語、日語，特別是台灣化的日語，是一種非常複雜的混合形式；而且他有時也夾進文言，可以說很多地方是神來之筆。王禎和在處理他的語言上是下了極大功夫，絕不是隨意寫出來的，可以說經過千錘百鍊、思考又思考，目的是盡可能的來製造喜劇的效果。在這裡我特別要說明，小說中的語言，是要切合一個人的身分的，就是什麼樣的人說什麼樣的話。----所以好的小說是讓我們看不同的人在那裡活動，而不是一個人在那裡活動。所以從語言上來講，沒有什麼粗俗不粗俗，如果這種語言是用在大學教授身上，那當然是不對；如果文詭譎的語言用在一個沒有教養的人的身上，那同樣是失敗。在這裡，就是董斯文才會說出他那種話，只有他的語言才會像翻譯小說，因為他是在英語的環境裡訓練出來的，這不是稀奇的事。我們也可以想像得出，像大鼻獅會講出什麼話來？所以這裡只有恰當不恰當的問題，沒有粗俗不粗俗的問題。²⁴⁴

²⁴³ 賴松輝 〈『玫瑰玫瑰我愛你』書中的敘述模式〉 文史論集創刊號 民國 79.01 頁 62-75

²⁴⁴ 姚一葦 〈我讀《玫瑰玫瑰我愛你》〉 見《玫瑰玫瑰我愛你》代序 頁 9-10

小說表現當時社會環境下人物所產生的事件，自然要符合當時的人民生活情況，語言的使用也不能例外。台灣的社會本是移民型社會，加上外來影響，所以王禎和「混合了台語、國語、英語、日語，特別是台灣化的日語，是一種非常複雜的混合形式」；這是忠實反應當時社會的現況，對於一個作家而言，這種努力是藝術的堅持，創作上的理想，我們對他的批判誠如姚一葦先生所說「只有恰不恰當的問題」。

三、王禎和的意圖

其實王禎和本身也注意到語言所可能產生的問題，他一面尋找真實的聲音，一方面也避免產生語言上的「隔」，兩者如何找到平衡點，在臺灣這個移民型的社會，加上歐美文化影響，日據時代留下的日語，語言本來就多元而複雜。作者既要追求語言文字的真实性的，又要避免因不同語言所可產生的「隔」，需要下很大的工夫。所以王禎和比較喜歡在敘述上用「儘量保持它的味道」的國語，而對白儘量採用「音和字相近相配，且能教人看得懂，教人能去領略它的味道」的臺語：

鄭：原來你寫「鬼、北風、人」的時候用的是國語，到了「快樂的人」便大量地使用起臺灣話——。

王：（搶著說）我並沒有全部用臺灣話，只是在為求取某種效果纔用。我認為如果全部用臺灣話的話，會造成一種語文上的「隔」。好像有一本小說叫「海上花列傳」（這本書我沒讀過，但見了不少別人引出的片斷。）完全用蘇州話寫的，必須很費力纔能看懂。如果我完全用臺灣話寫，一方面造成語言上的「隔」，而且也顯示作者對語文沒有創造力。在敘述上，我仍主張用國語，但不用流暢的國語儘量保持它的味道，而在對白上儘量採用臺語，但那種臺語都用音和字相近相配，且能教人看得懂，教人能去領略它的味道。²⁴⁵

從以上這段話，我們可以看出王禎和的致力於創造他小說世界的語言，這種

²⁴⁵ 余素記錄〈文學對談〉大學雜誌 70 期 62.12 頁 57~65

對小說語言態度的堅持與努力，我們也可以在諾貝爾文學獎高行建先生的身上發現到。所以我們可以肯定的說，一個成功的小說家必有他的獨特的風格，而創造屬於自己的語言風格，就是形成他獨特風格最重要的部份。高行建先生於民國九十年二月四日在臺北的演講就指出：「我的創作可以歸納為『語言流』」；並強調：「我認為要尋找活的語言時，語音、語調非常重要，甚至有時遠遠超過修辭。在我的文學寫作裡，我要求語言能訴諸聽覺而喚起生動的感覺。我作品的初稿，往往最生動的感受，都是說出來的，錄音之後再加以整理。」

他是這樣說的：

我的寫作回到語言本身

如果要說我在文學創作上有什麼追求，經過這一番回顧後，我發現愈來愈逆向於文學自身，而愈來愈排斥干擾文學的外部條件，如政治、社會條件以及附加在文學上其他非語言藝術的因素。我發現在這幾十年的寫作中，愈來愈趨向轉向文學的內部，即語言的藝術，因為，可以說文學唯一的表現手段是語言。我的寫作卻回到語言本身，這不是指文本的語義、語言的結構、語法的分析，或哲學分析，而是要藉語言來達到「真實」。「真實」首先從感知出發，而不是從文本、語言出發，它也並非是所謂的唯物論或唯心論的那種分野。在文學藝術創作上，主體和客體的真實，通過審美，都達到統一而表現在作品中。我的創作可以歸納為「語言流」語言，確切地說，它還是人的感知的一種表述。也可以說語言即意識。我在自己的創作中對語言的追求，逐漸可以清理出一個脈絡來，即我所謂的「語言流」。-----。

所有的語言，如果要加以表述，都受到語法的限制。如果把詞句任意連串，實際上只是一堆詞，不能構成一種感受，這是無法朗讀、無法傳達的，讀者很難直接接受，很難喚起共鳴。所有的感知、體現的詞，要通過語法的結構，變成流暢的句子。這個句子是自己可以感受，而持同種語言的人也可以感受。只能在遵守語法規則的條件下，來進行創作。

要找一個生動的現代漢語是非常困難的。在我找尋的過程中，我發現有兩方面要避免，第一要避免歐化。歐化破壞了這種習慣感知的方法，那

是比較不靈活、缺乏生動表現力、離口語較遠的漢語。另一方面，我又避免成語和套話。雖然它是漢語的結晶，可是它所傳達的感覺是約定俗成的，表達不出此時此刻新鮮的個人的感受。

我認為要尋找活的語言時，語音、語調非常重要，甚至有時遠遠超過修辭。在我的文學寫作裡，我要求語言能訴諸聽覺而喚起生動的感覺。我作品的初稿，往往最生動的感受，都是說出來的，錄音之後再加以整理。

246

而王禎和先生爲了尋找「真實的聲音」，也是苦思焦慮才能符合自己的要求。在這方面，高行健先生是在找「一個生動的現代漢語」；而王禎和要在臺灣這個特定的時空背景下，如此多元又複雜的語言環境下，找到符合小說人物或小說敘述的語言語調，困難度應該是更高的。不過雖然如此，藝術上追求語言的真實應該是一致的。我們來看王禎和是怎樣做到的：

語調的問題，是我寫作時常困擾我的問題，因為語調不對，就像歌星唱歌沒有套譜，荒腔走板，不堪入耳。記得我寫〈三春記〉時，寫了二千多字，始終覺得不對勁，寫了又撕，撕了又寫，最後只好暫時停筆不寫。那時我就發現，毛病是出在語調不準確。後來我讀了《醒世姻緣》，讀完後豁然開朗，發現〈三春記〉所需要的，就是像《醒世姻緣》那樣快節奏的俏皮語調。確定了這個語調，寫起來就順手多了。又像為《嫁粧一牛車》時，已經寫了五千多字，我還是覺得沒有把我想要營造的那種怪誕、荒謬、悲涼、好笑的意思表現出來。並且，這樣的意思必須讓讀者在閱讀時，一邊讀一邊慢慢思索、體會，於是我就試著把一些主詞、動詞、虛詞掉換位置，把句子扭過來倒過去，七歪八扭的，我想要的語調終於出來了。常常，我寫一篇小說時，為了找合適的語調找了好幾個

²⁴⁶ 高行健〈我的寫作〉見聯合報 2001/02/05 由陳維信、吳婉茹 記錄整理，高行健訪問臺北公開演講。

月。可是這是沒辦法的事，因為如果沒有找對語調，你即使花了九牛二虎之力，也是很難把作品寫好的。²⁴⁷

這是一個小說家的堅持，高全之先生在討論王禎和小說的求變的企圖有三，其中第三個方法，就是「大量使用故事人物的日常用語：國語、英語、日語、廣東話，以及重要的臺灣話。」²⁴⁸高全之先生歸納王禎和小說語言有三個目的：

王禎和小說語言的首要目的，是他自己所說的：「尋找真實的聲音來呈現故事。」他曾說《嫁粧一牛車》的小說語言目的是營造一種「怪誕、荒謬、悲涼、好笑的意思」

王禎和小說語言的第二個目的，是為臺灣社會的日常用語，特別是臺灣話，以書寫的形式留下紀錄——也許是歷史的痕跡，也許是現時語言風貌的保存。

王禎和小說語言的第三個目的，是他自己說的：「讓讀者在閱讀時，一邊讀一邊思索體會。」換言之，是減緩讀者的閱讀速度，強迫讀者思考體會。²⁴⁹

高全之先生的歸納中，我們也可以體會到王禎和先生真正的用心，尤其他在小說語言上，並非趕時髦或故意標新立異，其實他有相當嚴肅的藝術要求和社會的使命。小說家創造或安排許多人物，每個人物都有不同的教養身份，性格不同，用語自是不同，這也是作家要尋找「真實的聲音」，以表現人物獨特而真實的一面。別林斯基在論人物與環境的關係中特別指出：

現在俄國長篇和中篇小說所描繪的不是罪惡和德行，而是作為社會成員的人，它們描繪了人，也就描繪了社會。正是因為這個緣故，現在對長篇和中篇小說以及戲劇的要求是每個人物都要用他所屬階層的語言來

²⁴⁷ 王禎和〈永恆的尋求〉見《人生歌王》代序

²⁴⁸ 高全之〈王禎和的小說藝術〉見《王禎和的小說世界》頁 33

²⁴⁹ 同上 頁 33~35

說話，以他的情感，概念，儀表，行動方式，總之，他的一切都能證實他的教養和生活環境。²⁵⁰

對於讀者或評論家而言，或由於本身習慣性用語的差異，難免產生所謂「隔」的問題；又由於認知上的差異，對於若干實驗或創新的語言用法，難免產生觀點不同的批評。然而做為一個小說家，在他創作之時，必然會努力去創造他自己藝術上獨特的風格，而這風格的建立，語言文字本身就是重要的要素之一。所以對於王禎和尋找「真實的聲音」，對語言藝術的存真與創造的努力，應該給予高度的評價。

²⁵⁰ 華諾文學編譯組《文學理論資料匯編》頁 320

第六章 結論：人間文學鬥士

第一節 王禎和小說的定位

一個作家費盡心思在藝術的創作上，無不想建立獨特的風格，並且為這個理想而努力不懈，無怨無悔。然而他的努力未必完全成功，或許走入孤芳自賞的藝術死胡同。然而，站在批評的角色，不是拿另外一套的標準來批判，而是設身處地的去了解他創作的意圖，他獨創的表現方法或語言文字，給予合理的評價和定位。所以莫泊桑在〈論小說〉這篇文章就特別指出：一個名實相符的批評家，應當祇是一個沒有傾向，沒有偏愛，沒有熱情的分析者，並且像一繪畫的鑒定人一樣，祇應當品評人家所請他鑒定的藝術品的藝術價值。他這樣說：

「請照著你的性質，用最適於你的形式，寫出些漂亮的東西罷。」

藝術家嘗試著，就是成功，或是失敗。

批評家祇應當評斷那經由努力所產生的結果為何；卻沒有權力管到傾向的。這事早已提過許多次了，卻非永遠重覆著不行。²⁵¹

所有的著作家，包括維克多、雨果和左拉都一樣固執地要求一種絕對的、不容有所爭辯的創作權力。換言之，創作即是照著他們各人對於藝術的見解，想像或觀察的權力而來。才能是由獨創來的，而獨創性乃是一種特殊的思想、觀察、理解和判斷的方法。可是，那些想照著從自己愛讀的小說得來的思想去給小說下定義，並設立若干不變的創作規則的批評家，始終都和帶來一種新方法的藝術家的氣質鬥爭著。一個名實相符的批評家，應當祇是一個沒有傾向，沒有偏愛，沒有熱情的分析者，並且像一繪畫的鑒定人一樣，祇應當品評人家所請他鑒定的藝術品的藝術價值。他那什麼都能接受的理解力，應當把他的個性完全除去，使得他能夠發現並讚揚那些如站在常人地位是他所不喜的，但在評判者的地

²⁵¹ 莫泊桑〈論小說〉黎烈文譯 見《兩兄弟》頁17

位，他得理解的書籍。²⁵²

在這一節中，我嘗試從各種爭論中來為王禎和的小說定位。這當然非定論，我只是透過分析、引用、論述來建立我的觀點，也許算是王禎和小說的解讀者吧！

一、王禎和是不是鄉土文學作家？

人們一談到王禎和的小說，就直接的說他是鄉土文學作家；然而在一些臺灣鄉土文學作家的定位中，有人卻把他排除在外。王禎和到底是不是鄉土文學作家？

王禎和對這個問題有他自己的看法，事實上，任何一個作家的創作就如同一國的文學史的縮影一樣，每個時期有獨領風騷的文藝思潮和不同類型的作品，作家窮其一生，也有不同的創作時期，不同的藝術突破或關懷的主題。作家本身不願被定型，這是絕對可以理解的。王禎和解釋他的看法：

我很怕自己定型，教人家一提到「王禎和」便以為一定是寫方言文學的，因此便想寫點新的東西，同時又讀了些書，當然也會改變一些。寫小說誠如天驄方才說的，要教人相信，每件事都是扯謊（喬哀思說的），要教人相信便需要一點技巧，但寫多了之後，總覺得令人煩膩，教人不喜歡，便想寫點新東西。同時，我看到費里尼的電影介紹，他們的作品都像是夢幻，沒有東西在，且這般夢幻都有點怪怪誕誕，很 Fantastic 那樣，但我覺得把那種怪誕揭掉之後，便是一種很真實的東西，對人生的感覺、情操的最真實寫象。我的「月蝕」就在這種情形之下寫出來的。

253

王禎和努力以西方的文學技巧，特別是自然主義和現代主義的方法，來寫他熟知的人物和事件，也正因為這樣，他不被列入臺灣文學的宗烈祠，某些層度的被排擠。東年先生就有這樣的看法：

無論王禎和怎麼想自己是不是一位鄉土作家·來自台灣後山的花蓮·這

²⁵² 莫泊桑（論小說）黎烈文譯 見《兩兄弟》頁19~20

²⁵³ 余素記錄〈文學對談〉大學雜誌 70期 62.12 頁57~65

地區有史以來就是懸掛在台灣進步發展的邊陲和背後，他的作品表層，描繪小人物在貧苦地區的生活，當然免不了會有鄉土文學的面貌鑿痕、體質和精神。有些自認為台灣文學之正統宗師或主流之山頭霸主，會挑剔王禎和的現代主義成分，特別是現代主義中精神分析的這一支流專注於台灣人性底層的黑暗面，不把他放進「台灣文學」的宗烈祠；這種大約是出自於情感上的不認同，當然也是矯枉過正的。鄉土文學的發展不是台灣地區所獨有的，那是世界走進現代上引起的大地反撲。在當代許多國家的文學界中都同步發生這種地區主義的思潮，以人道主義悲天憫人，也探索人性的弱點、挫折、暴力和罪惡，而以滑稽古怪的姿態來加以表現也多能聞見。²⁵⁴

而臺灣文學的前輩葉石濤先生對王禎和的看法，稱讚他是「最真摯的一位作家」，因為他對紮根鄉土一直沒有懷疑和徬徨。

在六〇年代以白先勇為主的「現代文學」派的作家大多跟臺灣現實社會脫離，相當有濃厚的「無根」和虛無。土生土長的陳若曦和歐陽子也並不例外。在這一群作家中惟有王禎和一直沒有懷疑和徬徨，紮根於鄉土，寫這塊土地上卑微人物的掙扎和遭遇，敏銳地反映了時代社會的變遷。他是那六〇年代的文學旗手中，最真摯的一位作家。²⁵⁵

其實以整個地球是個地球村而言，中外文學互為影響是必然的，尤其是強勢的西方文藝思潮挾著現代化的力量，更是影響全世界。王禎和，臺大外文系的學生，受西方的影響是必然的。然而，王禎和畢竟是生活在花蓮，在臺灣這塊土地上，他所關心的是臺灣地區的人民命運、社會現況，這也是必然的。賴松輝先生的看法就很中肯。他這樣說：

我以為，王禎和是很中國的中國人，同樣外文系畢業，他和王文興卻是不同的兩型，王文興接受了西方小說的影響，接受得泰然自若，如魚得水，而王禎和，只在他隨順自己所傾向的中國去寫，才能真正的發揮，

²⁵⁴ 陳長房〈寓悲憫於笑紋〉見《臺灣文學經典研討會論文集》頁102~120

²⁵⁵ 葉石濤〈評「人生歌王」〉文訊月刊 30 民國 76 年 06 月 頁215-218

西方小說能給他的，僅是技法上的表達。²⁵⁶

同樣的觀點出現在林耀德先生的〈現實與意識之間的蜃影〉一文中，林耀德先生如是說：

如果認定王禎和的鄉土小說在六〇年代已粗具規模，那麼他的鄉土小說所看守的領域就遠較七、八〇年代所確立的「鄉土」來得涵容寬廣。其中所顯而易見的是西方現代小說的影響，王禎和通過鄉土的素材「本土化」了這些影響。²⁵⁷

從小說的寫作藝術來說，西方的小說家在表現技巧上是不斷在變化與進步的，取別人之長補自己之短更是追求藝術創作該有的態度，故步自封只會自外於時代潮流。王禎和以西方的寫作技巧來表現鄉土的題材，應該是值得讚賞的。針對王禎和的作品評論，有些評論者往往很不經意間受到意識型態的影響；但以意識型態來論問題，往往就容易以先入為主的看法來論斷。大陸學者黃重添先生就特別強調，王禎和是對資本主義腐蝕人們心靈的批判，這種看法和「不把他放進『臺灣文學』宗烈祠」一樣具有先入為主的意識型態。以下是黃重添先生分析了〈嫁粧一牛車〉、〈五月十三節〉、〈寂寞紅〉、〈素蘭要出嫁〉，並做出這樣的結論：

這就是在資本主義經濟衝擊下台灣底層社會廣大民眾的生活狀況。不僅如此，隨之而來的資本主義思想意識和生活方式也無時無刻不在腐蝕著人們的心靈。王禎和的小說從批判的角度反映了這方面的內容。²⁵⁸

我覺得王禎和是不是要戴上「鄉土文學」的桂冠，並不是那麼重要。往往是某些流派因擁有這樣的作家而成名，而非作家去攀龍附勢而加強自己的地位。簡單說，作家是因有成名作品而自有其地位，而非加入某種流派而成名。這是一個相當基本的問題。所以我覺得白先勇先生舉魯迅、福克納、喬哀斯為例，說明作家與他生活的鄉土本是息息相關。作家生活的鄉土是創作的泉源，現代與鄉土本

²⁵⁶ 賴松輝〈『玫瑰玫瑰我愛你』書中的敘述模式〉文史論集創刊號 頁 62-75

²⁵⁷ 林耀德〈現實與意識之間的蜃影〉見《當代臺灣小說評論大系 3 小說批評》頁 384~385

²⁵⁸ 黃重添〈擅寫「弱小一群」的王禎和〉見《臺灣新文學概觀》頁 224

非對立，而王禎和正是結合鄉土與現代的小說家。白先勇如是說：

臺灣文學界一直有一個看法，認為「鄉土」與「現代」是對立的，互相排斥，不能相容。王禎和的小說對這種看法恰恰提出了反證。二十世紀中國現代小說的開山鼻祖是魯迅。魯迅的小說寫的多為他故鄉紹興的風土人物，是道道地地的紹興鄉土，但他卻又是當時中國最現代的作家。魯迅熟讀西方文學，尤其是俄國小說，他是第一個把契可夫一脈相傳的西方現代短篇小說的形式，成功的引介到中國小說裡來的作家。在魯迅的小說中，「鄉土」與「現代」也是完全契合的。我們今天讀《彷徨》、《吶喊》，仍感到歷久彌新，我想不僅是其中的鄉土人物、社會意義，更可能是因為這些小說的現代精神及藝術成就。美國最偉大的小說家迄今恐怕還得算是福克納（William Faulkner）（他也是王禎和最心儀的西方作家之一）。福克納寫的全是他家鄉密西西比的鄉土故事，但他的小說技巧及文字風格卻有劃時代的獨創性，完全是現代主義的。福克納的小說根植鄉土而又能超越鄉土，達到普遍性宗教的悲憫憤懷，他的小說之所以能產生這樣大的震撼力量，就是因為他創造出一套繁複的小說文字技巧，極有效的表達出他作品深刻的內涵來。西方現代主義最前衛的作家喬哀斯（James Joyce），青年時期離開故鄉都柏林，終其生居留法國，沒有再回愛爾蘭，但他的小說所寫的全是「都柏林人」，是十足的愛爾蘭鄉土，他那本現代主義的鉅著《尤里西斯》（Ulysses），全篇用意識流寫成，一天的故事寫了七百多頁，點點滴滴，全是都柏林的風土人物，這本小說如果沒有深厚的愛爾蘭鄉土做為根基，是難以立腳的。在這些中西文學大師的作品裡，「鄉土」與「現代」不僅不相悖，而且還相輔相成。王禎和的作品亦如是。如果將「鄉土」的意義提昇擴大為一個民族文化的基本根源，那麼，一個有民族特色的作家，也必然是「鄉土」的。如果「現代」解釋成為創新求變的時代精神，那麼，不甘受拘於僵化的傳統習俗的作家，也必然會嚮往「現代」了。²⁵⁹

法國現代小說家馬金尼於民國九十年二月曾到臺灣訪問，主辦單位安排他與

²⁵⁹ 白先勇（花蓮風土人物志）見高全之《王禎和的小說世界》頁12~13

葉石濤先生對談。馬金尼是生長在俄羅斯的法國作家，而葉石濤先生先生則是台灣代表性的小說家、評論家，他們兩個都有跨文化經驗。在主持人李敏勇先生主持下，兩個人對「政治國度與文學心靈」的對談中，有一段話可用來作「現代」與「鄉土」非對立的證明。

李敏勇（主持人）：首先介紹對談會兩位主角，生長在俄羅斯的法國小說家馬金尼，從小就從外婆的法國經驗、故事中憧憬法國，以此為題材的《法蘭西遺囑》得到了法國龔固爾獎、梅第西獎，並有多國譯本；葉石濤先生則是台灣代表性的小說家、評論家，由於大時代的變遷，他從日文轉變為中文寫作，在語言的轉換上，也跨越了兩種系統。

李敏勇：許多讀者一定想知道，同樣不是在單一文化中成長，另一種文化對兩位的寫作歷程和成長經驗有什麼影響？

葉石濤：我認為廣泛閱讀世界文學是作家的基本修養，知道世界文學的潮流才能跟著時代走。老一輩作家喜歡「為台灣打拚」、「為台灣土地與人民寫作」，新一輩作家對那些口號沒興趣，喜歡發揮自我，所以現在有各類型小說，這是文化的一部分，我不反對。只是年輕作家比較辛苦的是要面對資本主義的陷阱，如果只想寫暢銷書、賺錢、賺名聲，那是被資本主義物化、欲化，我只反對為功利寫作而已。

馬金尼：記得前幾天到故宮參觀時，導覽員曾解釋中國古代詩人有文人与詩匠兩種，文人作詩是對美學形式和生活風格的追求；詩匠則是以此為生，他們作的詩很像時下的流行文學，沒有個人風格、消費品式的創作，在世界哪裡都可以讀、可以寫。相較於這種「世界化」，我比較欣賞另一種能保存自我文化、民族特色的世界化，比如莫泊桑的小說，寫的是法國諾曼第地方性的特色，卻可以帶動全球性的情感。²⁶⁰

廣泛的閱讀世界文學是作家的基本素養，才能領略新的創作技巧；然而在寫

²⁶⁰ 馬金尼與葉石濤跨國座談〈政治國度與文學心靈〉見聯合報 2001.02.24 簡竹君記錄整理

作上能以表現地方性特色，卻可以帶動全球性的情感；創造自己獨特的風格。這豈不是王禎和在稱許小津安二郎以東京「小人物的歡笑與哭泣、期盼與挫敗，超越了時間，超越了國籍，變成了世人的歡笑與哭泣，期盼與挫敗。透過東京市井街坊的一切，小津安二郎以活潑的、自然的，充滿生命力的寫實技巧，將他的藝術與社會廣大的群眾密密結合起來，而沒有走入『孤芳自賞』的藝術死胡同裏。」王禎和追求的小說世界應該就如同馬金尼稱許莫泊桑所說的「比如莫泊桑的小說，寫的是法國諾曼第地方性的特色，卻可以帶動全球性的情感。」

經過以上的分析，你還想不想自陷於王禎和是不是「鄉土作家」的爭論呢？

二、缺乏遼闊而深邃的思想與莊嚴的啓示？

許素蘭先生在〈試論王禎和小說風格的流變〉中指出「王禎和未能在作品中，含蘊更遼闊而深邃的思想，終究是一種缺憾」，他說：

我們所期待於王禎和的，並不僅止於是一位成功的文字駕馭者，而是能在作品裏寫寫深刻思想、具有壯闊胸懷的偉大作家。到目前為止，王禎和已在他的小說裏，表達了他對卑微、平凡小人物的關懷與同情，提示了人生中無可奈何的宿命感，同時也捕捉了時代的脈搏，反映出現實社會的面貌。儘管如此，前期作品裏所表現的關懷與同情，卻祇是一位作家所應具備的基本條件之一，王禎和未能在作品中，含蘊更遼闊而深邃的思想，終究是一種缺憾。而後期作品中對現實的鞭笞，雖能引起讀者的共鳴，但是情緒發洩過後，卻讓人感覺作者的內涵是薄弱的——作品的深度，並不單單維繫於文字表面的詼諧、諷刺，應在其背後所含攝的。

261

王禎和的小說寫小人物的悲苦，反應社會現實，缺乏背後的莊嚴的啓示。這樣的批評，應該是一種更大的期待，更深的期許，本是無可厚非。王禎和到目前為止，仍稱不上世界性的作家，這也是事實。黃武忠先生在王禎和病中訪問後，

²⁶¹ 許素蘭〈試論王禎和小說風格的流變〉 文學界 3 民國 71 年 07 月 127-141

也提出同樣的期許：

以期待的心情，對王禎和的小說創作，提出兩點建議：

(一) 希望他能從故鄉的小人物走出來，擴大小說的描寫層面，從鄉村走入城市，從個人的經歷拓展到整個社會，乃至於關顧全人類，事實上王禎和已朝此方向努力，只是稍嫌不足而已。

(二) 中國社會維持著儒家的傳統，有著溫柔敦厚的特性。王禎和的作品，多半有嘲弄人生，對人生嘲弄本無可厚非，但是〈美人圖〉這部作品，有人認為尖酸刻薄。尤其在病中遭受過磨難的人，對人生的涵容態度，應更為寬廣寫實，不宜再有尖酸刻薄的冷言譏諷。但是基本上我仍同意王禎和小說中的一貫風格——對人生的嘲弄——，唯不希望他下筆過分尖酸刻薄。²⁶²

然而每個作家都有他關懷的人生層面和社會現實，也有當代的文藝潮流。當文學從浪漫主義到自然主義，小說戲劇的題材從想像到關心小人物的悲苦。所以探索小人物，成為小人物的代言人變成文學的主流。另外短篇小說所能處理的大概都是「人生的片斷」，不像長篇小說那樣可以俯瞰全人類、全世界。王禎和整個小說創作受限於罹患鼻咽癌而早逝，使得他長篇小說的創作有「出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟」的無奈。然而我們就王禎和的短篇小說偏向於描述小人物，尤其是社會底層角落的悲苦人物，表現悲天憫人的情懷，仍然是持肯定的看法。

三、賣弄語言？

龍應臺小姐對於〈玫瑰玫瑰我愛你〉這部小說的語言問題有很嚴厲的批評，她對於王禎和「以很猥褻的語調與態度來講人體的器官及某些功能」及「錯把粗話當作幽默」表達憂心忡忡。（我們在本論文第七章第二節已有引述）²⁶³

龍應臺小姐認為王禎和在《玫瑰玫瑰我愛你》這部小說中，最大的敗筆不是使用不堪入耳的語言，而是「語言的賣弄、玩弄取代了所有其他的技巧」。這樣的說法，吳璧雍先生有有類似的意見，但吳先生的重點放在王禎和「將台語醜化

²⁶² 黃武忠〈人生的嘲弄者——王禎和印象〉見《臺灣作家印象記》頁 169

²⁶³ 龍應臺〈王禎和走錯了路——評「玫瑰玫瑰我愛你」〉中央日報 73.10.25

和低俗化了」，這樣的作法「糟蹋了漢字和祖先的語言」。

而《玫瑰》最受人議論的，莫過於語言問題。有人認為王禎和「喚醒了語言的靈魂」(頁二八一，蕭錦錦「滑稽多刺的玫瑰」)，有人卻以為「王禎和錯把粗話當作幽默」(《龍應台評小說》頁八一)。沒錯，《玫瑰》是「把台語、國語、雜種化的英語、日語炒在一起；下流的髒話和正經的日語互不避嫌」，以「大雜燴的語言反映一個大雜燴的社會」，然而，如果不斷地以「文字遊戲」來達到「滑稽」的效果，事實上也失去了喜劇的藝術價值了。《美人圖》中，我們已可見王禎和文字遊戲的傾向了。《玫瑰》則更加「走火入魔」。誠如龍應台所說：「偶爾一次把『Pause』翻成『潑死』，或許能達到逗人一笑的目的。可是樂此不疲的一再把酒名說成『幹伊娘』，把『早安』說成『摸奶』，把『人民』說成『屁股』，不但令人生厭，而且是很廉價的笑料，和廿年前粗製濫造的台語鬧劇沒什麼兩樣」。

其實這部小說的語言問題最令人寢食難安的，還不只在於它屢以猥褻的態度來述說人體器官及功能，王禎和也將台語醜化和低俗化了。方言文學並不是不能寫，而是不能以偏差的「語不驚人死不休」的態度改變了文字的意義。本來在漢語系中，雖有各種不同的語言，但文字都是相同的漢字，也就是說，不管你是以台語、北京話、客家話、福州話、廣東話、上海話來讀，其意義都是不變的，而且，原則上每一種語言都可找到相應的文字，不一定非用「音譯」不可。如果台語經常是以像「撒嬌」一詞寫作「塞奶」的方式來表達，則台語的傳神之處就顯現不出來了，而且也糟蹋了漢字和祖先的語言。²⁶⁴

王禎和是不是「語言的賣弄、玩弄取代了所有其他的技巧」，他的作法是不是「將台語醜化和低俗化了」、「糟蹋了漢字和祖先的語言」。我們姑且先不做論述，先看看其它各家的看法。首先針對龍應臺小姐的「語言的賣弄、玩弄取代了所有其他的技巧」，我們來看看評論家對〈玫瑰玫瑰我愛你〉這部小說寫作技巧的分析：

²⁶⁴ 吳璧雍〈喜劇與悲劇——從《美人圖》到《玫瑰玫瑰我愛你》〉文星 109 期民國 76·07 頁 37-41

王禎和念大學時就喜愛西洋戲劇，後來又從事影視的編導工作，和他的其他作品一樣，《玫瑰玫瑰我愛你》的結構亦採用戲劇的懸念、回敘、突轉、發現、穿插等處理方法，使之人物、事件、場景都相對集中。王禎和在談這部小說的寫作時說：「本來小說是計劃從訓練妓女成吧女一直寫到美軍來了，吧女怎麼招待伺候這些美軍，酒吧老板怎樣‘迫害’吧女……。下筆開始寫，就大幅更動了，只集中筆力來寫這個叫全花蓮人耳目一新的酒吧懷孕成胎的過程。」

王禎和講的這個更動顯然指結構方面的問題。

《玫瑰玫瑰我愛你》譬如一齣獨幕劇，時空極為簡單。故事的發生只有短短的幾小時，吧女訓練典禮就要在這天九時半舉行，故事從九點不到，四大公司經理出現寫起，直到典禮完畢結束。地點是「憚醫生他老媽的得恩堂」，一座五十多坪大小的洋灰平房。至于作品所要描寫的主要事件，如美軍就要來度假，籌辦「吧女訓練班」的經過，如何接待美軍等，都是通過人物的對話，用回敘的方式加以表現。這是一種戲劇結構形式，作者將故事發生的時空壓縮得如此精簡、集中，無疑加強了藝術的張力與效果。另外，作品在營造典型環境時，也作了類似戲劇場景的安排。王禎和筆下所展現的場景，尤其注意參差對照，以襯托事件的矛盾與人物性格。例如，小說開頭就寫了「得恩堂」的周圍環境與內部布設。它位于花蓮市中的綠燈區，「很給在此區域犯淫的人們一個悔罪的方便」，使很多人「既有偷犯淫戒的險處，又有得救重生的喜悅」；在教堂裏，「差不多每張椅子都老弱到需要入土為安了，而門旁的奉獻箱是老當益壯孔武有力得很」；還有像「『神愛世人』四個大字，每個字都寫得萬夫莫敵至威至福的，彷彿不讓它愛一下都不行的」；奉獻箱後面的書架，「像個患重病的人，隨時都有扑倒的可能。架上的燙金聖經、歌本、福音……卻又冊冊新鮮」。而在教堂門外的十來尺處，是舊式廁所，「蹲在上面，臭氣蠻沖鼻的；頭一低下，還可以分明見到滿坑的糞和蠕動不停的白色蛆」。這個環境描寫和戲劇的場景相去無幾，把讀者引進特定的氛圍中，使之有身臨其境之感。而「吧女訓練班」的開訓典禮，就要在這樣一個地方舉行，作者的用心也清晰可見。其一，教堂標榜的「神愛世人」和董斯文一伙的坑人構想形成了鮮明的對照，

諷刺意味極深；其二，董斯文一伙的骯髒交易如同茅坑糞便一樣臭不可聞，在人們眼裏，這群拜金狂就是一些在糞坑裏蠕動不停的白色蛆，具有強烈的象徵意義。

又如，關於錢議員公館的描寫：這是一座建造沒幾年的三層樓房，每一層都四十來坪，沒有會客廳。二及三樓是住家，親友造訪或打算求他幫助的生意人，在二樓款待深談；來客打牌的在三樓，那張麻將桌、麻將燈、麻將牌，應有盡有，唯獨缺書房；一般民眾，在一樓服務處會見。這段描述，正是通過三層樓不同用處的參差照應和玩麻將與缺書房的強烈對比，襯托出錢議員的為人、心計和不學無術，發揮了場景的作用。

總之，《玫瑰玫瑰我愛你》的結構吸取了戲劇的表現技巧，顯現出不同于我國小說傳統結構的藝術風貌。台灣文界評論說：“王禎和全面採用戲劇的手法來處理時空、場景與事件，使得小說形式的《玫瑰玫瑰我愛你》，看起來就像戲劇。”²⁶⁵

黃重添先生肯定了王禎和把整個事件壓縮在短短幾個小時之內，「時空壓縮得如此精簡、集中，無疑加強了藝術的張力與效果」；並稱許這部小說的結構，「《玫瑰玫瑰我愛你》的結構亦採用戲劇的懸念、回敘、突轉、發現、穿插等處理方法，使之人物、事件、場景都相對集中。」。對於小說場景的塑造，黃重添先生也認為「作品在營造典型環境時，也作了類似戲劇場景的安排。王禎和筆下所展現的場景，尤其注意參差對照，以襯托事件的矛盾與人物性格。」「這個環境描寫和戲劇的場景相去無幾，把讀者引進特定的氛圍中，使之有身臨其境之感。」從這篇分析之中，我們應該可以肯定王禎和在這部小說的寫作技巧是下了很大的工夫。

姚一葦先生對《玫瑰玫瑰我愛你》這部小說也做了技巧上的分析，他也肯定了王禎和「處理場景的能力」及「使我們有一個反省的機會」。這多少可以回

²⁶⁵ 黃重添〈多刺的“玫瑰”與冰冷的“小寡婦”——《玫瑰玫瑰我愛你》與《小寡婦》比較隨想〉
臺灣研究集刊 1986年 頁91~95

應龍應臺小姐有關「語言的賣弄、玩弄取代了所有其他的技巧」的看法。

王禎和筆下的人物雖是被誇張了，甚至被扭曲了的，但他們都是真實的。就是說，這些滑稽人物的背面，實際上都是現實的人物，他們的慾望、他們的性格、他們的舉止、他們的一言一笑、他們的意圖，可以說都呼之欲出，所不同的，作者把他們滑稽化了。所以像這樣的小說，當然是一個時代的真實反映。我們打開今天的報紙，平心靜氣的來想一想，我們報紙上登載的那些事情，都是真實的。既然我們可以容許我們的社會發生這些事情，我們當然更容許我們的小說家通過想像來描寫，何況描寫出來的還不及那些刊登出來的新聞的百分之一。

王禎和的處理情境也是喜劇的手法。這裡我想舉兩個例子。

當然首先要說明的是在這小說裡佔了很大篇幅的吧女速成班的開訓大典。

這個開班大典放在教堂之內舉行，由憚牧師娘領導大家唱「來信耶穌」開始，接著佈道和唸主禱文，然後是演講，最後由憚頌主再唸一次主禱文結束。這裡，我要說明的：首先，這個「開訓大典」是放在一間教堂內舉行，把牧師的佈道和利用妓女來賺取美國大兵美金兩件事連在一起，這就形成不倫不類的情境，正是喜劇常用的手法，一般稱之為「乖訛」(Incongruity)。蓋凡屬「不倫不類」的情境就產生兩種情境間的對比，從這對比之中我們可以了解作者嘲笑的意義。因為一個賺取美軍金錢的事，和一個莊嚴的宗教儀式，實際上是兩回事，從這裡就反映出在極端商業化社會中的宗教性質。其次，我要提出的，作者如何控制場面。這個場景，係把書中的所有人物集中在一起，作者要表達這些人物的不同反應和想法，要同時照顧台上和台下，能如此有條不紊，委婉道來，而且儘可能製造笑料，保持他的一貫風格，當然不是容易之事，當可以充分看出作者處理場景的能力。作者除了用正面的手法來處理像開訓典禮這種場景外，同時他還用另外一種手法間接的來交代事件。舉例來說，大鼻獅把他這天的經過，用口述的方式，來講給他的姘婦阿恨聽。因為通過大鼻獅的口說出來，也就是通過他的知識條件、理解能力，從

他的觀點來敘述這件事情，就顯得非常有趣，和滑稽化了。這裡面包括的各種誤會，都是可能的，毫不牽強。如：“Nation to Nation, People to people.” 在他聽來就變成「內心對內心，屁股對屁股。」諸如此類。由此可以看出，董斯文的一些東西在通過大鼻獅的口裡說出時就被扭曲，這種扭曲的方法，也正是一種喜劇的方法。

最後，我要總結上面我所說過的，我認為王禎和這部作品，雖然採取了小說的形式，但實際上是一部喜劇。這部喜劇可以說繼承了喜劇的傳統，從莫里哀、蕭伯納一直下來的這個傳統。我們不要忘了，像這樣的作品我們不能只看到他嘻笑怒罵的一面，我們要看出從他嘲弄的背後所表現出來他對於人類的關懷。我說一個作家，一個真正的作家，總希望我們所生存的社會，變得更美好，我們生存的条件、我們的想法、作法變得更合理，所以喜劇是一面鏡子，我們在這個鏡子之中，我們看出他們不同的嘴臉，看出了他們的言行舉止，我們在看的時候很可能是發笑，但是我們笑過之後如果想一想，我們應不應該笑他們？我們是不是還應該憐憫他們？同時我們在笑他們、憐憫他們之餘，再看看我們自己，我們是不是也笑了我們自己？是不是也應該憐憫我們自己？我覺得我們閱讀一部文學作品似乎可以採取這個態度，讓我們通過喜劇的這面鏡子，使我們有一個反省的機會。²⁶⁶

至於王禎和小說裡語言賣弄的問題，實在是見人見智。然而文學本是反映現實人生寫照，小說人物的語言要能充分反映小說人物的身份與背景。而對於臺灣這個移民型的社會，本身就是各種語言的大熔爐，在民間的生活語言中本就國臺語（母語）、日語、英語等大雜燴，粗俗話與文雅語言共存。尤其是母語部份由於在民間廣為流傳，大部份是未受教育者所廣泛使用，所以語言的土裡土氣或近乎粗俗，也是它的基本特色。而追求真實是自然主義所要求的藝術準則，語言上的真實自也不例外，所以王禎和一直在強調「追求真實的聲音」，我們對於他的努力或者是嘗試，都應給予掌聲。至於用字或語音的問題，畢竟他只是文學家，

²⁶⁶ 姚一葦〈我讀「玫瑰玫瑰我愛你」〉見《玫瑰玫瑰我愛你》頁7-10

不是語言文字學家，所以如有商榷之處，應該是可以理解的。鄭恆雄先生對於王禎和尋找真實的聲音就站在肯定的立場：

從〈鬼·北風·人〉、〈嫁粧一牛車〉起到《美人圖》、《玫瑰玫瑰我愛你》，王禎和一直在刻意創造一種揉合不同方言或語言的文體。他創造這種文體的目的，我想，主要是要如實的表現各種社會背景的人物。這些社會上不同階層的人物，使用不同方言或語言，湊在一起，就像在進行合唱，有時和諧，絲絲入扣，有時齟齬，卻充滿謔趣。《美人圖》這一本小說的文體是王禎和文體的一個里程碑，非常成功的融合了國語、臺灣閩南話（以下簡稱「臺灣話」）、廣東話、英語和日語，達到謔趣橫溢，入木三分的刻畫效果。²⁶⁷

姚一葦先生對於王禎和在小說語言創作上認為「只有恰當不恰當的問題，沒有粗俗不粗俗的問題」，因為「語言像性格一樣，像行為舉動一樣，必須要符合這個人的身分地位、他的工作環境、他所受的教養，以及這個人的性格」。有關姚一葦先生的說法，詳見本論文第七章第二節。²⁶⁸

每個作家因為所受的影響不一，觀點可能互異，所以對於語言文字的使用，自有他自創的一套法則，做為他藝術創造的規準。所產生的文字效果，當然也會影響他的藝術生命。王禎和對於這一點是有所認知和警覺的。所以在〈文學對談〉這篇記錄性質的文章中，他特別強調「我並沒有全部用臺灣話」，「因為這樣會造成語文上的「隔」」；「在敘述上，我仍主張用國語，但不用流暢的國語儘量保持它的味道」；「在對白上儘量採用臺語，但那種臺語都用音和字相近相配，且能教人看得懂，教人能去領略它的味道」²⁶⁹

蔡松輝先生在〈『玫瑰玫瑰我愛你』書中的敘述模式〉一文中，就道出王禎和有別於其它作家的語言風格，認為王禎和「仍遵循某些中文的語法規則，但卻刻意出奇形象化，因此我們仍能在陌生中領略他語言的趣味。」²⁷⁰

²⁶⁷ 鄭恆雄〈論王禎和《美人圖》的意圖和文學效果〉中外文學 19 卷 9 期 民國 80 年 02 月 頁 10~31

²⁶⁸ 姚一葦〈我讀「玫瑰玫瑰我愛你」〉見《玫瑰玫瑰我愛你》頁 9~10

²⁶⁹ 余素記錄〈文學對談〉大學雜誌 70 期 62.12 頁 57~65

²⁷⁰ 詳見第七章註⑤

蔡芳定先生在〈王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》的小說藝術〉一文中特別指出「豐富奇特的小說語言」是王禎和小說的一大特色：

王禎和的小說語言向以豐富奇特著稱，不僅能熟練地運用台語、國語，還能兼用其它方言、古語，巧妙利用諧音效果，刻意創造一種揉和式的文體，來增加作品的幽默感、滑稽性，強化作品的表現力。這種語言技巧，在《美人圖》、《嫁妝一牛車》中已經發揮奇果；在《玫瑰玫瑰我愛你》中更是出神入化。小說中的語言型態，主要有二大特色：華洋夾雜的混用及敘事者今不同昔的搶白或插話。²⁷¹

王禎和在他的小說創作歷程中，透過語言表現了文化層次的問題。許琇禎先生對王禎和小說的語言有更進一步的深入研究，他在〈多言的文化衝突——王禎和小說研究〉論文中，發現了王禎和小說語言的歷程和意圖：

「語言」不但是一種溝通傳達的工具，它更是文化現象的重要表徵。王禎和小說的多語言使用，除了「寫實」的考量外，很重要的原因，即在於對台灣多元文化的觀察和思考，從〈嫁妝一牛車〉、《美人圖》到〈玫瑰玫瑰我愛你〉，王禎和在小說中雜用的各種語言，其實正是台灣社會文化發展三階段的縮影。寫作〈嫁妝一牛車〉的六〇年代，國語不只是一種通用的語言，它還是強勢文化與階級的代表，王禎和寫「萬發」這樣一個在生活競爭中被淘汰的社會底層人物，台語所具有的意義，其實更含蘊著它本身在所屬的文化中，所居處的那種自棄絕望又不平的位

置。

到了《美人圖》這部以七〇年代中美斷交為背景的小說，王禎和企圖表述的是都市文明與後殖民文化結合主導下的台灣社會。這個階段的強勢語言及文化由「英語」所取代，因此這篇在人物及主要情節上脫胎於〈小林來台北〉的長篇作品，開始呈現出民族意識對外來文化的抗拒和批判。

至於八〇年代與《美人圖》相異的本土小說〈人生歌王〉，王禎和則以

²⁷¹ 蔡芳定〈王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》的小說藝術〉中國學術年刊 第十七期 85.03 頁 337

描寫台灣本土語言為對象，一方面呈現了台灣本土特有的日據殖民遺形，另一方面也從台語歌曲的執著與愛好中，揭示了他對台灣的深刻情感。事實上，〈人生歌王〉的多語言，是被內化於台語系統的多語言，王禎和在這部小說中，以不同於其他作品的嚴肅筆調，來刻畫那位有情有義，具有堅強意志的台語歌王「林小田」，暫時脫離了他一向關注的階級與文化衝突，但是正因為〈人生歌王〉對本土語言的體察，才使得九〇年代的(玫瑰玫瑰我愛你)，得以將前兩階段的多語言文化加以純熟的鑄。在(玫瑰玫瑰我愛你)這部以「妓女受訓班」為主體的小說中，王禎和不但用語言區隔出社會階級的屬性，而且展示了在「一致媚外」的前提下，因階級差異而形成的不同文化認知及取向。像董斯文這位外文系畢業的老師，他所使用的英語化中文，其實相當程度地延續了《美人圖》裡作者對崇洋心理的批判，而且經由所謂的「買春」揭示了台灣文化所處的後殖民地地位。-----《玫瑰玫瑰我愛你》的多語言表出，可謂確切地反映了九〇年代台灣社會文化的複雜性與失根性。²⁷²

從以上幾位評論家的看法中，我們可以肯定王禎和絕無意「把粗話當幽默」，也不會是「語言的賣弄、玩弄取代了所有其他的技巧」，更不是故意「將台語醜化和低俗化了」、「糟蹋了漢字和祖先的語言」。而在整個小說語言運用上，有他發展脈絡可尋，更有他對文化的意圖，透過小說語言的運用，將臺灣面對各種文化間的矛盾、反抗與融合做了事實的反應。有關「語言賣弄」這個問題，陳長房先生在臺灣文學經典討會發表的論文中，就很直接的指出「不少評家反對王禎和以及同類型作家恣意揮灑，濫用禁忌語言和打破文字圖騰，馴至喪失語言與文字原就具備的震撼力。此論實係庸人自擾」。這應該是會獲得大多數文評家的認同。

打破語言文字的藩籬禁忌的文學作品，確實具有鉅大的震撼力。這種突破，一則須維持原作的完整，又得驚醒懵懂無知的讀者意識。而一位理想的讀者或評論者，必須既存懷疑的態度，暫且擱置個人對語言文字既定的成規或準則，並且讓自己浸淫在此突破禁忌形成的震撼下仔細體會。讀者必須壓抑個人的好惡、悲喜，冷靜洞悉作品刻繪的驚怖景觀。

²⁷² 許琇禎〈多言的文化衝突----王禎和小說研究〉中國學術年刊 第二十期 88.03 頁 559-561

不少評家反對王禎和以及同類型作家恣意揮灑，濫用禁忌語言和打破文字圖騰，馴至喪失語言與文字原就具備的震撼力。此論實係庸人自擾。

273

有關「語言賣弄」的問題，論述至此，應該是清晰可辨。王禎和追求「真實的聲音」的努力，在他的小說藝術創造中，應該是形成他獨特風格的主要部份。我們所應評論的是他的努力到底到達何種程度，而非去否定他所做的努力。而他畢竟是一個文學家，有關閩南語做為漢語語系的一支，由於它是非通話系統，長期以來一直停留在口耳相傳的母語體系中，所以它的語言文字，在臺灣這個特殊的環境中所形成的問題，包括語言文字現代化、標準化的問題，應該是臺語語文界或語言文字學家該努力研究的。小說家僅是忠實寫下「真實的聲音」，無關「糟蹋了漢字和祖先的語言」的問題。我想這樣的說法應該是相當客觀的。

四、粗俗鬧劇或諷喻喜劇

王禎和在小說創作上喜歡使用諷喻的手法。諷喻與嘻笑怒罵、尖酸刻薄可能只是一線之隔；所以諷刺喜劇和粗俗鬧劇也是一線之隔。如果藝術處理不嚴謹，或者寫作的態度有些偏頗，諷刺喜劇自然就很容易流為粗俗鬧劇了。對於這些爭論，也出現在王禎和的小說評論之上。吳壁雍先生對於王禎和的《玫瑰玫瑰我愛你》這部小說，就有和龍應臺小姐類似的看法；他就認為王禎和「原來擅長的戲劇化描寫反而隱而不彰」、「為了博得讀者的笑聲而過度賣弄語言，卻使小說失去了藝術立場，更何況王禎和也沒有好好運用其擅長的技巧，使小說淪為粗俗的鬧劇」。他是這樣說的：

如果《美人圖》還算是喜劇，雖然其中亦不乏令人哀惋的場面，但畢竟是以喜劇的手法暴露或醜化社會現象，而提供人反省的機會和產生諷刺的作用。那麼，《玫瑰玫瑰我愛你》就該算是一齣鬧劇了。《玫瑰玫瑰我愛你》的情節也很簡單，不過描述吧女訓練班的源起、籌備到典禮開始的經過罷了，結構分成三部分，第一章是現在——教堂裏馬上要開始的

²⁷³ 陳長房〈寓悲憫於笑紋〉見《臺灣文學經典研討會論文集》頁 115~116

吧女訓練班；第二到第十三章是回溯——說明訓練班的來龍去脈；第十四章又接回「現在」——典禮開始。前後就寫一個禮拜內的事情，主題依然是諷刺中國人上上下下崇洋媚美的心態。但是否有如姚一葦先生所稱的可以「看出從他嘲弄的背後所表現出來他對於人類的關懷」，則有待商榷。也許王禎和是有這樣的動機，但小說並沒有達到他預期的效果。小說中所塑造的幾個主要角色，是充滿了喜感，像愛放屁、愛咬文嚼字的英文老師，也是吧女訓練班的籌畫人董斯文，脫褲子競選的錢議員，有斷袖之癖的醫生惲頌主，以及四大妓院的龜公鴛婆：大鼻獅、紅毛大姊、矮仔姬、黑面李等。作者都儘量朝著誇張的目標去描寫，使他們每一個人都滑稽到不盡情的地步，這大概就是作者所說的：「儘量朝『標新立異』、『前無古人』的目標」吧！（頁二七四）讀者也許真的十分「驚奇」，但不斷地誇大、故技重施，也容易使讀者疲乏而失去了逗笑的功能。何況從小說的技巧而言，王禎和似乎也失去了昔日細緻的風格，他甚至不惜一再使用打電話獨白的方式，長篇大論地交代故事情節，他原來擅長的戲劇化描寫反而隱而不彰，實在是很大的敗筆。

王禎和希望《玫瑰玫瑰我愛你》是一部喜劇化的諷刺小說，但為了博得讀者的笑聲而過度賣弄語言，卻使小說失去了藝術立場，更何況王禎和也沒有好好運用其擅長的技巧，使小說淪為粗俗的鬧劇，難道那個寫出「嫁粧一牛車」的王禎和退步了嗎？²⁷⁴

什麼是「鬧劇」呢？從資料中找到兩個說法：（一）鬧劇可能是世俗劇諸種形式中最有趣最重要的，在法國獲得最充分的發展。鬧劇缺乏宗教或說教的因素，但顯示人的惡根性之可笑面。（二）關於「鬧劇」的定義，俄國美學家車爾尼雪夫斯基（Chernyshevsky）提出的說法是這樣的：「當滑稽只限於外在行為和表面醜態時，這就叫做『鬧劇』。」被丟到臉上的派、追打、身份的錯亂、踩到香蕉皮跌倒等，種種誇張化的肢體動作，再加上劇中人物口中源源不絕的笑話就可以組成鬧劇了。」從這兩個說法，可以得出這樣的結論，鬧劇通常缺乏嚴肅的

²⁷⁴吳璧雍〈喜劇與悲劇——從《美人圖》到《玫瑰玫瑰我愛你》〉文星 109 期民國 76.07 頁 37-41

主題意識，只透過誇張性的肢體動作和表面的醜態，來製造笑料。

同樣以「鬧劇」來批評《玫瑰玫瑰我愛你》的還有楊照先生，但楊先生以「台灣文學史上少見的冒瀆鬧劇」來論述，但他不是以「粗俗」來看待，楊照先生卻認為：

王禎和寫來幾乎完全不見任何道德負擔，用性與色情與粗俗暴露，挖掘出了存在於台灣社會新舊、土洋不同階層文化間的不協調狀態，用誇張手法諧仿、顛覆了自己以前也曾運用過的鄉土語彙、鄉土情懷，結果是比其他任何作品都更大膽、更直接地展示出台灣作為一種拼湊式的文明，錯亂卻炫目的特性。²⁷⁵

而我們看《玫瑰玫瑰我愛你》這部小說，雖然是以「性」為核心，描述人性拜金主義及美軍來臺渡假尋找「性」需要的真實面。其中連自己親生的兒子都想讓他來接同性癖好的美軍，以賺取美金的荒唐事件。但他所呈現的技巧及主題意識，我們已在「賣弄語言」這一節申述過。王禎和絕不是為製造鬧劇而製造鬧劇，至少在寫作之時，有他自己對藝術的堅持。我們看丘彥明先生訪問王禎和的記錄〈把歡笑撒滿人間〉，就記載著這樣的歷程，我們從訪問稿可看出一個作家對寫作的主題意識及藝術上的努力突破。作者寫這部小說是要諷刺「工商社會帶來的『唯利是圖』、『大利滅親』」的社會現象。在小說藝術上「我盡量朝『標新立異』、『前無古人』的目標跑去，想給讀者不同的驚奇」。在語言上是「盡量把一個時代的語言寫出來」。在實際寫作上，「每章寫的時候都花了很多時間，有時候為一章怎麼開頭，一兩個月搞來搞去都搞不妥貼」。在寫作態度上抱持和海明威一樣的心態，「對於一個真正的作家，每一本他寫的書，都應該是一再努力去開拓他才華的另項全新的開始。他永遠要為他所未曾成就的境界或為別人曾經試過，卻未嘗成功的境地努力以赴。」而他創作這樣的喜劇還有一個目的，他以日本導演小津安二郎一生沒結婚，但卻拍電影歌頌家庭幸福和美滿為例，強調他一生歷盡滄桑，所以「我不知該怎麼說，也許我看的傷心事太多了，總希望：只要可能，讓人間多一點笑聲，就是小小的一響，也是好的呀！」²⁷⁶

²⁷⁵ 楊照 〈臺灣文學史上少見的冒瀆鬧劇 王禎和的《玫瑰玫瑰我愛你》〉中國時報 88.04.20

²⁷⁶ 丘彥明〈把歡笑撒滿人間〉見《玫瑰玫瑰我愛你》頁 260~261

這部小說所以被批評為粗俗鬧劇，恐怕和全書以「性服務」為核心價值而有不少傷風敗俗的想法有關吧！就像呂正惠在〈荒謬的滑稽戲——王禎和人生圖像〉一文中所批評的：

但《玫瑰玫瑰我愛你》就完全不同了。這是最粗俗的自然主義，既找不到早期那種客觀而精細的「解剖」，又缺乏道德意識的平衡，簡直是不忍卒讀。本來在小說開頭部份，敘述者的聲音還相當穩健，而具有批判力，如：三個禮拜前，衛生所到學校放映了一部有關香煙與肺癌的影片。恐癌至極的他觀看到一半就嚇得——請容許用雖粗俗但卻比較準確的比喻——差點屁滾尿流。影片一映完，他即壯士斷腕地宣佈自今而後不再和香煙發生關係。但後來這聲音逐漸消失，只剩下男盜女娼的直接「演出」，這本小說就不堪聞問了。²⁷⁷

就這點來說，如以現在的社會現實面來看，有些父母為了金錢將親生女賣給人口販子去做賣春的工作，大陸妹冒著生命的危險擠在狹小的魚船暗艙中偷渡來臺，即使發生悶死人或丟棄海中以逃避查緝，但仍然是絡繹不絕的偷渡來臺，也是為了賣春轉取皮肉錢。有時候，貧窮是種魔咒，驅使者人們為了金錢去做令人不解的事。如果以現在越演越烈的社會買春賣春的種種亂象來看，王禎和筆下的現象就不是故意捏造，他只是將社會的縮影集中在這部小說呈現出來。小說是社會具體而微的縮影。但有關把社會的醜態顯露，難免引來負面的批評。這點我們可以用小說家毛姆的話來當做論述的佐證：

人與人之間並沒有很多的不同。他們是偉大和渺小，美德和罪惡，高貴和卑賤的雜燴。有些人有更大的性格力量，或者更多的機會，所以在某方面，較能自由地運用他們的本能，但潛在的方面還是相同的。我並不認為自己比大部份的人更好，或更壞，但我知道，假如我寫下自己生活中的每種行為和每個掠過我心中的思想，那麼，世界上的人就會認為我是一個邪惡的怪物了。

我懷疑，一個人檢討他自己的思想時，怎麼還能厚著臉皮詛咒別人。我們大部份的生活都花在幻想裏，而我們越富想像力，這種幻想就會越多

²⁷⁷ 呂正惠〈荒謬的滑稽戲——王禎和人生圖像〉《小說與社會》聯經 77 年初版頁 88~89。

彩而生動。我們之中有多少人，能在我們的幻想自動地在自己面前記錄而呈現給我們看時，面對著那些幻想呢？我們應該慚愧得抬不起頭。我們應該叫著說，我們不會真的那樣的低下，那樣的邪惡，那樣的微小，那樣的自私，那樣的猥褻，那樣的勢利，那樣的虛榮，那樣的傷感。然而，真的，我們的幻想，就像我們的行動一樣，是我們的一部份，假如有一個存在體知道我們最內心的思想，我們就不但要對我們的行為負責，也要對我們最內心的思想負責。人們忘記那些在他們自己心中徘徊過的可怕思想，而當他們在別人身上發現那些思想時，就發怒了。²⁷⁸

我們當然不能拿這段話來「反擊」批評者，引用的目的是說明許多敗德的行為或念頭，可能存在社會每個角落，或不少人的內心裡，當我們批評王禎和的小說呈現出敗德的行為或想法時，是不是該去檢驗存在或浮過人心頭的雜念，可能有更多類似的現象。就像小說中錢議員為選舉露屁股的「鬧劇」，現實社會中可能沒有這樣情事，但比這更荒謬的行為卻是屢見不鮮。我們透過這樣的小說，聯想到其它的現象，這應該是讀者在欣賞小說的另一種欣賞的創造或應有的聯想吧！其實即使寫實主義的小說也不可以是社會的完全複製，它只是接近社會事實的「藝術的真實」。所謂「藝術的真實」我們可以借用莫泊桑在〈論小說〉一文的論點來說明。

「真實有時是可以不像真的。」

寫實主義者，倘若是一個藝術家的話，他不會企圖把人生的平凡面顯示給我們，而會把比現實還要完全、還要動人、還要可能的幻影展示在我們面前。

並且人生是由最歧異、最出人意外、最相反、最不調和的事物所組成的；它是粗野，沒有秩序，沒有聯絡，充滿不可解說的、沒有條理的、矛盾的、應當歸於「各種事實」一類裡的災難。

²⁷⁸ 毛姆《毛姆寫作回憶錄》陳蒼多譯 志文出版社 66.01 再版 頁 53

所以藝術家既選定了它的主題，便祇能在這充塞著偶然和無聊之事的人生裏，採取對於他的題材有用的特殊事情，而把其餘一切拋在一邊。²⁷⁹

文學上的真實不同於真實事件的真實，因為文學要「採取對於他的題材有用的特殊事情」。諾貝爾文學獎得主高行健也認為「在真實面前，創作有個唯一不可逾越的尺度，一個價值的標準。我以為真實是最重要的。文學創作本身是個虛構。但是我們所說的這個真實，跟新聞所說的真實是有區別的，是人生存背後的那個真實的感受，內心感受的真實也是一種真實。」²⁸⁰要體會這種內心感受的真實就是走入作家創作的內心世界，超越事件，體會作家創作意圖。這種解析應該會有助於解讀王禎和在扭曲、醜化、諷喻人物背後的創作意圖，以及他所企圖表現的內心世界。這個世界絕不是故意製造「粗俗鬧劇」，而是有嚴肅深刻的創作意圖。

它與(美人圖)的不同之處，除了(玫)書在嘲諷風格上的更為成熟外，最大的轉變是不再以對立或對抗來處理中西文化的問題，所謂的「中國意識」，不但不存在於小說之內，甚且被相當程度地涵融於地方本土的概念之中。也就是說，在王禎和這部以五〇年代花蓮為背景的小說裡，西化的正當性與必要性，幾乎就是九〇年代台灣社會的縮影。一如本土文化在九〇年代的發展，固然因為政治解嚴而有了自由的空間(如大身獅出神入化的各種語言台語化)，然而本土文化被籠罩於龐大西化下的弱勢地位，卻仍然與六〇年代無異，甚且過之。小說結尾在代表西方文化的教堂場景中，齊呼：「因為國度、權柄、榮耀全是你的，直到永遠，阿門」，可以說是對台灣文化全面被殖民的悲觀寫照及嘲弄。²⁸¹

這是許琇禎從「多語言的文化衝突」的角度來觀察，《玫瑰玫瑰我愛你》是「台灣文化全面被殖民的悲觀寫照及嘲弄。」作者寫這部小說，深處應也有相當深刻的反映知識份子的無力感與內心深沉的無奈。

²⁷⁹ 莫泊桑〈論小說〉見《兩兄弟》頁 24~25

²⁸⁰ 高行健與龍應臺電視對談〈異鄉、故鄉、文學、文化〉中國時報 人間副刊 2001.02.09

²⁸¹ 許琇禎〈多言的文化衝突---王禎和小說研究〉中國學術年刊 第二十期 88.03 頁 561

王禎和這部小說《玫瑰玫瑰我愛你》，是否是「粗俗鬧劇」，看完這分析，理該知道我們認為它不是粗俗鬧劇的論點了吧！

第二節 人間文學鬥士

王禎和到底是一個怎樣的作家？從前面幾章的分析論述中，我們可以感覺到，可能無法用一句最簡單的話，如「鄉土作家」、「自然主義小說家」、「現代主義小說家」、「語言的創造者」、「人道主義者」、「悲憫的小說家」、「喜劇作家」等等。因為王禎和一直在努力完成「未曾成就的境界或為別人曾經試過、卻未嘗成功的境地」。他廣泛吸取西方文學的各種表現技巧，以及中國傳統的小說語法技巧，並以臺灣這塊土地的底層的人民悲苦及社會問題為小說素材，建立他獨特的小說世界。「一項新的開始，新的挑戰，有沒有成功是另一回事。」畢竟擔當人性最大的可能，全力以赴創造自己小說的風格，然後把評價留給讀者、評論家或以後的文學史家來論斷了。

一、融合「現代」與「鄉土」的開拓者

鄭恆雄先生在〈論王禎和《美人圖》的意圖和文學效果〉一文中就指出王禎和廣受西洋名著的影響，所以「往往各種主義兼容並蓄，熔各種技巧於一爐」。

王禎和所閱讀西洋名著甚多，從寫實主義到後現代主義都有，所以他的小說也往往各種主義兼容並蓄，熔各種技巧於一爐。例如他寫〈鬼·北風·人〉的時候，讀了不少自然主義作家如史特林堡（A.Strinberg）及歐尼爾（E.O'Neill）的作品，所以這篇小說不免帶有自然主義的色彩，描寫個性軟弱的主角貴福不得不為了生存屈服在環境之下。這篇小說即使在寫貴福守寡的姐姐麗月和情人約會時，也毫無浪漫氣氛可言，因為約會的地點竟是麗月家裏雜亂的廚房，所以也有寫實主義的精神。呂正惠在〈小說家的誕生〉見《聯合文學》一九九〇年十二月一九頁）一文提到廚房幽會這一景說，「這可以說是王禎和自然主義風格的極端例證」；個人則以為這一景更接近寫實主義。至於貴福離家出走黑夜誤闖花岡山那段鬼氣森森的情景，則頗有超現實主義的魔幻風格。而這篇小

說中使用的人物的內心獨白，又很有現代主義的味道。王禎和後來的短篇小說，大致或多或少有這四種主義的影子，但是他卻以其獨特的文體和鄉土材料把這些不同主義統一起來，自創一格。所以爭辯王禎和的小說屬於哪一種特定的主義恐怕不易有結論。從〈嫁粧一牛車〉以後他又發展出黑色幽默的技巧，這種技巧後來大量運用於《美人圖》和《玫瑰玫瑰我愛你》，創造出後現代嘉年華會的場景。²⁸²

從鄭恆雄先生的論點中，我們可以找到王禎和小說的一項特色：「其獨特的文體和鄉土材料把這些不同主義統一起來，自創一格」。這類觀點，我們在本章論述王禎和是不是鄉土作家時，已提到不少相同的觀點。如賴松輝先生就認為「西方文學給予王禎和的只是技法的表達」；林耀德先生也認為王禎和「顯而易見的是西方現代小說的影響，王禎和通過鄉土的素材『本土化』了這些影響」。舒凡先生也認為「以現階段文藝方向的一些普遍問題做基礎，個別地來審視禎和的小說，其所堅持的民族（本土）寫實主義立場，在大方向上是值得推許的。而在實踐的過程中，又能夠批判地兼用了西方現代主義的寫作技巧，積極豐富本體文學的面貌，在大方法上，也是值得推許的。」²⁸³。劉春城先生也認為：寫實主義的心腸，自然主義的筆觸，現代主義的意識流和南美的魔幻寫實的手法，也許是王禎和小說技巧最重要的部份，當然，其中還有王禎和自己的。²⁸⁴

王禎和自己的，當然就包涵他所關心的生活的鄉土人物、社會、事件。高天生先生在論述〈論王禎和的寫作風格〉中也認為「從某個角度看，王禎和的小說可以說是個奇特的結合體—最鄉土的題材以及最西方的表達技巧。如果和當代作家做個比較，王禎和這個小說家更是文壇上的異數。」²⁸⁵

總的說來，在台灣現代小說家群中，像王禎和這般死守善道也算得上是個特例，初始時以西洋戲劇的寫實技巧，融匯特殊的鄉土感受，而成就一獨特的寫作風格。二十年來，不管外在文學潮流如何演變，論戰如何激烈，他總是執著，虔敬地固守著自己的陣地，「威武不能屈，富貴不

²⁸² 鄭恆雄〈論王禎和《美人圖》的意圖和文學效果〉中外文學 19 卷 9 期 民國 80.02 頁 10-31

²⁸³ 舒凡（他的寫作方向和方法值得讚賞）婦女雜誌 103 期 66.04 頁 113

²⁸⁴ 劉春城〈王禎和的文學生涯〉《聯合文學》七四期 79.12 頁 70~86

²⁸⁵ 高天生〈論王禎和的寫作風格〉暖流雜誌 一卷二期 71.02 頁 35~38

能淫，貧賤不能移」，「行其所當行，止於不能不止」，他孜孜不倦的努力成果，顯然已為台灣文學的後續者奠下一塊色彩鮮明的里程碑！²⁸⁶

王禎和自己也說：

我在大二時讀了許多精彩的戲劇作品，特別對其中的尤金歐尼爾和田納西威廉斯的東西印象深刻……我覺得西洋戲劇中對人物、場景直接明快的表現手法是一般中國小說中最缺乏，也是我最想學的地方……我醉心西洋文學中的寫作技巧。尤其是西洋的獨幕劇，簡單的場景，完全透過人物的對照來敘述事情，多麼單純深刻。但是他們的鄉土、景物與我們卻是隔絕的。所以我要的題材、故事、還是要從我熟悉的人身上才能找得到……。」²⁸⁷

因此我們可以到的第一個共識：王禎和結合了西方文學的表現技巧與臺灣地區社會，尤其是花蓮的鄉土素材，創作了小說創作的獨特風格。他也是「鄉土」與「現代」；「自然寫實」與「社會關懷」；「心理分析」與「魔幻寫實」兼容並蓄的小說家。一個融合時代思潮與鄉土意識的開拓者。

二、讓人間多點笑聲的喜劇高手

在王禎和的小說創作中，從早期寫小人物的悲苦，傳達人生悲劇的意識；轉而關懷社會，寫出社會轉型期的弱勢者的反抗與內心的無奈；然後以諷喻的方式，藉喜劇的手法，寫出存在社會及人內心的弱點，或者揭露社會的黑暗面。他的創作風格並非一成不變。然而基於「讓人間多一點笑聲」，即使看來讓內心沉痛的題材，他也以喜劇的手法來達到諷喻的效果。所以不少評論家就將王禎和視為「喜劇的高手」。張大春先生就認為：

無疑地，王禎和的寫作歷程是沿著悲／喜、感傷／滑稽、寫實／荒誕這些有著對比兩極的軸線左右擺盪，直到《人生歌王》之後，《美人圖》和《玫瑰玫瑰我愛你》終於底定了他坐落於「讓人間多一點笑聲」的詔

²⁸⁶ 同上

²⁸⁷ 胡為美〈在鄉土上掘根〉見《嫁粧一牛車》頁 285~286

站位置。在這個位置上，王禎和既不『高高在上』地『關懷』；也不矯揉造作地謙遜，而是（正如他自己所說）他和「小人物」們一起（以相同的品味）發現著『自己的滑稽』。²⁸⁸

存在主義大師卡繆認為人生是荒謬的，而王禎和卻以「發現自己的滑稽」來看人生，即使荒謬醜陋的現象，王禎和也用滑稽的另一雙眼睛來扭曲人物的長相、習性、性格，藉以從歡樂中來透視這些現象。因此姚一葦先生就肯定王禎和是「喜劇的高手」。他如是說：

王禎和是一個喜劇的高手。這部小說雖非採取戲劇的形式，但是他筆下的人物都是丑角，係屬於正統喜劇的人物；正統喜劇人物也就是亞里斯多德所謂不如常人的人，比一般人來得低下，換言之，就是醜化了的人物。這種醜化的方式是多方面的，包括一個人的外型、一個人的行為動作，以及一個人的語言……。王禎和的處理方式是把他筆下的人物加以誇張、加以扭曲，使他們「醜陋」。²⁸⁹

王禎和透過扭曲、醜化、誇張來嘲弄小說人物，從嘲弄中來製造歡笑，將創作的主要意圖掩藏在嘲弄裡，讀者必須進一步去感受同身受，深入體會，才能大徹大悟他在文字背後潛藏的創作意識。有關這種「嘲弄」的手法，姚一葦先生有深入的解析：

我們知道這種嘲弄的意義，是喜劇的正統表現方法，也可以說是喜劇的精神的發揚。在喜劇裡，我們常常在發笑聲中暫時的忘掉背面嚴肅的意義，這個我們可以在古往今來的戲劇裡找到例子。譬如像流行於中世紀法國的 *Sotie*——所謂的「傻子劇」，劇中人戴上驢頭的帽子，掛上大耳朵和鈴嚙，一經驢子化（丑角化）了之後，就連當時的教皇都敢於諷刺。在西方是如此，在中國亦然。我所知道的，我國平劇名丑劉趕三，當年在清宮演出的時候，有時連慈禧太后都敢於譏諷，這種精神正是喜劇的

²⁸⁸ 張大春〈人人愛讀喜劇——王禎和怎樣和小人物「呼吸著同樣的空氣」〉聯合文學 7 卷 2 期 頁 60-69

²⁸⁹ 姚一葦〈我讀「玫瑰玫瑰我愛你」〉見《玫瑰玫瑰我愛你》頁 3~4

傳統，所謂「寓莊於諧」。²⁹⁰

因此我們可以肯定王禎和從發現人生負荷著許多的悲苦，希望製造一點笑聲的意圖，他把悲劇潛藏在「寓莊於諧」的喜劇裡。黃重添先生直指「王禎和小說的另一個主要特點是悲喜劇的交涵。也就是說，用喜劇的形式反映悲劇性的內容」²⁹¹張大春先生也認為：

結論也便自然而然地變成「王禎和在悲劇視野之下展現了喜劇的活力」或是「王禎和成功的經營一種『悲喜劇』的類型」；因為隱藏在那些荒誕的、可笑的、諷諷的、嬉鬧的材料之下，我們還可以「找到」嚴肅的「悲憫」來「提昇」王禎和作品的地位。²⁹²

從以上的論述，我們也可以得到結論，王禎和是個企圖化悲苦為歡樂，為人間製造多一點笑聲的「喜劇高手」，從這可看出他對人世的「悲憫」態度。而這種喜劇並非單純的鬧劇，其實蘊含嘲諷，將悲恨或批判用喜劇的形式來表現。

三、人道悲憫與社會關懷者

評論者認為王禎和小說的明顯特色，就是對悲苦小人物保持高度的關懷和同情，即使揶揄他們，也抱著不捨的態度。許素蘭先生認為王禎和前期作品偏重人物個人的際遇，喜藉戲劇手法，表現其對生命、人性的揶揄與同情。所以「善意的揶揄」和「消極的同情」，正是王禎和前期作品所投射的，對於生命、人性的態度。²⁹³

這種觀察，許琇禎先生從文化的角度來看王禎和的小說，有進一步的體會：

我們從王禎和小說對台灣文化的觀察及思考中，不難見出他徘徊爭執於本土、中國與西方間的矛盾。從早期的以階級對立為出發點的社會批判及吶喊，到反西化風潮的國族意識，以及八〇年代對本土情感的著墨，王禎和的小說在意識變遷中，仍有一些共同之處，那就是：他對於那些

²⁹⁰ 同上 頁2~3

²⁹¹ 黃重添《臺灣新文學概觀》頁227

²⁹² 同上

²⁹³ 許素蘭（試論王禎和小說風格的流變）文學界 71.07 頁127~141

與土地密切相關的市井小民的生活，總是充滿著關愛和同情；而相對於這些看似卑微卻真實自然的小人物，王禎和所大力嘲諷的則是那些被都市文明所操縱的知識分子及中產階級。《玫瑰玫瑰我愛你》的出現，其實正是王禎和本土情感與社會觀察的總和，他的多語言一方面是多文化，多階級的表徵；另一方面通過這種多語言間的矛盾衝擊，他也揭示了處於都市與西方邊緣的本土情感，正面臨著如何強大的壓迫和挫折。

294

呂正惠先生對王禎和關注小人物特質，也認為值得注意和讚賞。他這樣說：

「客觀」講，王禎和的小說具有一些明顯的特點。首先，他的小說一貫的以「鄉土小人物」作為描寫對象。他描寫這些人物的態度與風格和黃春明差異極大。但誰也不能否認，是他和黃春明引發了人們對於台灣社會發展過程中卑微的小人物的同情。作為一個深受現代主義洗禮的小說家，王禎和這種「先天性」的傾向無疑是值得注意和讚賞的。²⁹⁵

我們先前已對這個觀點陳述相當多的意見，因此不再對這個大家共認的特點費筆墨。我們可以很肯定的說，王禎和對小人物的關注，引起讀者為悲苦無奈人物的關注，進而引發同情和悲憫，所以我們願意說他也是透過小說寫作，表達「人道的關懷」，所以他也是「人道悲憫者」。

至於對社會的關懷或以現代主義為主的對人類各種處境的重視，包括現代化人心的疏離、傳統的衝擊，甚至社會價值觀念及人性的改變，在王禎和後期的小說中，評論者都已發現這樣的轉變。這樣的轉變擴大了王禎和小說創作的層面。然而對一個正值轉變的作家而言，上帝跟他開了一個大玩笑，讓他得到鼻咽癌。雖然他極力向病魔挑戰，並且對寫作努力不懈，然而終究於一九九〇年九月三日中午心臟衰竭而去世。享年五十歲。以王禎和如此對寫作風格的堅持，我們深信給他多活時日，會有更有價值的作品產生。無奈他的人生已劃下句點，徒留下臺

²⁹⁴ 許琇禎〈多言的文化衝突----王禎和小說研究〉頁 561

²⁹⁵ 呂正惠〈現代主義作家，還是鄉土小說作家—王禎和〉中國時報 27 版 86.10.11

灣文學界的殷殷期待和無限遺憾。

四、小說語言流的創造者

而語言是王禎和風格的重要部份，也是最受爭議的部份。他把國語、臺語、原住民語、英語、廣東話融為一爐，尤其是閩南語的部份著墨甚多。如果拋開主觀意識或先入為主的觀念，我們對於一個作家勇於嘗試，找出他的小說人物最真實的聲音，最真切語言的努力，應該是給予高度的評價的。至於因為他使用的語言影響讀者接受的程度，產生「隔」的問題，那也是作家本身自己要去面對的問題。我們的批評應該是就他努力的程度，以及所創造出的成果來論，而非用我原先的標準來評論別人的努力是否符合我的愛憎，符合我的標準。莫泊桑就特別強調評論者應當以作家所特別強調的「藝術價值見地去加以批判」。他說：

我們必需以同等的興味承認這些非常歧異的藝術理論，而對這些理論所產生的作品，則需一面漸漸地接受孕育這些作品的一般概念，另一面則從它們的藝術價值見地去加以批判。

否認一個作家創作一部詩或寫實主義著作的權力，即是想要逼迫他改變牠的性質，排斥他的獨創性，不許他使用自然所給予他的眼睛和智慧。

責備他把事物看得美或醜，渺小或偉大，優雅或兇惡，即是責備他只合於這種或那種的方法，而卻沒有一個和我們一致的視覺。

祇要他是一個藝術家，就讓他照著自己的意思去自由理解、觀察、並構思罷。當我們批判一個理想主義者時，我們得先置身於詩的狂熱境地，然後才能證明他的夢乃是平庸的、凡俗的，或者是還不夠瘋狂與壯麗。

可是如果我們批判到一個自然主義者時，我們便得給他指出在那一宗事上，人生的真實和他書裡的真實是有所不同的。²⁹⁶

²⁹⁶ 莫泊桑〈論小說〉見《兩兄弟》頁 21

諾貝爾文學獎得主高行健先生對於融入各地方言於小說寫作中也是持肯定作法，也是他創造「語言流」的努力重點。只是大陸地區是各地的方言，不像臺灣是個多語系的社會，除了漢語語系，還有南島語系及各種外來語。然而作為一個作家，王禎和的努力和高行健是相同的。何以高行健會受到稱頌，而王禎和卻受到部份人的批判。我們來看一段高行健來臺灣訪問時接受訪問的紀錄稿：

問：《靈山》、《一個人的聖經》裡「不行」這個詞，經常出現，讀來不習慣，請問這是大陸方言還是普通話？

高行健：「不行」這個詞，因為我在南京長大，可能跟南京官話有關。除了南京，因為在北京待了三十多年，北京話也是我主要的寫作語言。此外，我生在江西，會江西話。我還會四川方言、湖南方言，加上我母親是紹興人，這些方言都可以融入我的寫作中。我曾說，尋找一種現代漢語（現代華語），意思是可以把各種方言吸收、豐富到現代語言中來，但有一個條件，必須是不說這種方言的人聽來也能接受，如果把只有說這種方言的人才懂的說法或語彙直接引入的話，恐怕不妥。²⁹⁷

吸收各種方言，豐富到現代語言中；讓多數人能懂的方式。這也是王禎和對於小說語言的態度。如同高行健先生把自己的文學創作當做「語言流」一樣，我們應該肯定他為小說語言風格的努力，也應給予相同的評價。所以我們說，王禎和是個努力不懈於追求真實聲音的「小說語言流創造者」。

五、致力開拓才華的理想主義者

就王禎和的小說創作而言，說他是鄉土作家也罷，自然主義作家也罷，或是現代主義作家也罷，其實王禎和不只怕被定型為「寫方言文學的」，他更不斷在創造表現的方法，誠如他引述海明威的話：「每一本他寫的書，都應該是一再努力去開拓他才華的另項全新的開始。」所以他運用西方或世界文學的各種表現方法，心理分析、意識流、魔幻寫實或中國的章回小說、大鼓詞，都是他努力尋求

²⁹⁷ 高行健訪問臺北以「我的寫作」發表演講，並接受現場聽眾提問，本文是高行健對問題的回答。由吳婉茹、王開平、鄭瑜雯 紀錄整理，2001.02.05 聯合報

突破，自我超越的途徑。他受影響的層面是廣闊的，他不斷吸收各種古今中外的文學養分，來滋養小說創作的生命。他既不願被定型於「寫方言文學」的，自然也不會願意被定型為「自然主義」或「現代主義」。我們也許可以說，他的文學創作是「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同」。從不同的角度都可以給他「定位」，但卻都只看到他的一面，而非全部。如果老天不開玩笑，我們相信王禎和小說的真正風格還在形成中，而我們現在所閱讀的王禎和小說是「夭折」的作品。真正王禎和小說的風格可能就此確立，也可以說存在讀者、評論者的想像中，一個沒有成型，還在孕釀中的生命。

一個人活在斯世，時間永遠是可畏的壓力，在有限的生存時間之內，要追求無止境的藝術理想，可能永遠無法達到他的目標。另外更可怕的是時間會讓人的記憶轉淡，會改變價值觀念及時興風尚；時間會淹沒歷史英雄事蹟，同樣也會淹沒作家的努力，使他喧騰一時的作品逐漸被遺忘。王禎和不會是例外。這也是一個人存在的真實無奈。短篇小說家毛姆就有同樣的體會觀察：

我寫時必須把自己看做是一個重要人物；而老實說，我是重要人物——對自己來講。對我本身來講，我是世界上最重要的人；雖然我並沒有忘記，無論如何我是不重要的，這甚至不用考慮像「絕對」(absolute) 這樣冠皇的概念，而只要從普通常識的觀點察看就足夠了。假如我不存在的話，宇宙並不會有兩樣。雖然我寫作的時候，好像必須賦予我的某些作品以意義，但我的意思卻只是：有機會提到我的作品而能夠從事任何討論時，我的作品有重要性就夠了。我想，很少有嚴肅的作家(我的意思不僅是指寫嚴肅事物的作家)能夠對他們死後作品所遭遇的命運完全漠不關心的。使人想起來感到舒服的，倒不是人們可能達到不朽的問題(文學作品的不朽，任何狀況都有，但幾百年後就等於書房的不朽了)，而是一個人的作品可能被日後的人有興趣地讀著且在他的國家之文學歷史裡佔有一席之地，不論那席地是多小。但我卻以懷疑主義去觀察這種適度的可能性。在我的生命裡甚至看到過，文學世界裏比我更騷動一時的作家沉入默默無聞之境。我年青時，喬治·梅雷狄斯(George Meredith)和湯瑪斯·哈代(Thomas Hardy)似乎無疑的確定會永存不朽下去。但他們對今日的年青人已經不再大有意義了。無可懷疑的，有時會有批評家尋找一個題目去寫一篇有關他們的文章，而引起各地的讀者到圖書館去

借一兩本他們寫的小說。²⁹⁸

而王禎和本身也感受到文學存在的危機，尤其是現在新興媒體，網路無遠弗屆的傳播，各式新奇刺激的事物吸引著大眾的眼光，文學何處去？這就成爲一個耐人尋味的問題。王禎和自己也這樣說：

過去，特別在西洋，文學是一種認知的工具，地位很高，因為它能夠爲時代，爲歷史作見證，能替人類的困境尋找出路。

但是，近數十年來，由於社會型態與價值觀念的改變，我們面臨了社會的多元價值的分歧，資訊的爆發，高速的工商業化，結構主義，功能理論等等。這些複雜的潮流，有意無意的也把小說帶向一種偏向實用功能的路上去。面對這種空前未有的變化，想透過文學形式試圖對人生、社會尋求一種整合性的前瞻與透視，似乎變得越來越困難艱鉅。這對我們這一時代的小說創作，是一項很大的挑戰。怎樣使萎縮至實用功能的小說回復到往昔爲時代作見證的崇高地位，以宣揚人之美德，提高人的情操？我想，這是值得我們共同去看、去想、去研究的。²⁹⁹

王禎和雖然也憂慮文學(小說)退居到實用功能上，文學的地位正面臨挑戰。文學何處去？這是一個重大的問題。然而做爲一個小說家，王禎和戮力於創作才華不歇止的開拓與文學藝術的突破，這是無庸置疑的。這也是我們從他的作品中，可以相當真切的感受到的。所以我們也可以說他是「致力開拓才華的理想主義者」。

六、人生的鬥士

對於王禎和小說創作，或者他面對人生，尤其在病魔纏身中，仍能戮力寫作，我個人均表崇高敬意。因此在本篇論文的結語，我要借用諾貝爾文學獎得主詩哲泰戈爾的名句：

讓生時麗似夏花，死時美如秋葉。

王禎和一生致力於小說創作，既不爲金錢寫作，也不特別迎合某種意識形態

²⁹⁸ 毛姆〈毛姆寫作回憶錄〉頁 19~20

²⁹⁹ 王禎和〈永恆的追求〉見《人生歌王》序

而寫作，他為一個作家的天賦與良知而創作，即使罹患鼻咽癌，他仍然以諷喻歡笑的態度向這厄運開玩笑，企圖給人間多一點的笑聲。就像薛西佛斯一樣，明知是無法真正獲勝的人生重負，然而挑戰命運，掌握活著的當下，以行動來詮釋面對厄運的不屈，以及果敢的衝創意志。從而證明生命的存在。「在患病三年中，他依然繼續他在電視臺的工作；依然一字一字從事寫作，完成了短篇小說〈老鼠捧茶請人客〉、長篇小說《美人圖》、十二萬字新長篇小說《玫瑰玫瑰我愛你》，譯了二十多萬字的《英格麗褒曼：我的故事》，編了六萬字電影劇本《嫁粧一牛車》」³⁰⁰。這樣以行動來寫人生意義的王禎和，雖然他的人生只有幾十寒暑，或將與草木同朽，被浩瀚的歷史所掩藏，然而他所表現的精神和生命力，正是偉大的大自然生命力得以不斷綿延傳遞的核心精髓所在。所以個人不只認為他是忠於自己創作，努力不懈的小說家；無疑的，他也是人生勇敢的鬥士。

³⁰⁰ 丘彥明〈把歡笑撒滿人間〉見《玫瑰玫瑰我愛你》頁 253~254

參考書目：

一、王禎和小說：

- 01、人生歌王 聯合文學出版社 1993.07 二版二刷
- 02、香格里拉 洪範書店 1995 08
- 03、美人圖 洪範書店 1996 03
- 04、兩地相思 聯合文學出版社 1998.06 初版
- 05、玫瑰玫瑰我愛你 洪範書店 1999 07
- 06、嫁粧一牛車 洪範書店 1999 10

二、相關的碩士論文

- 01、王禎和小說研究 李宜靜 指導教授李瑞騰先生 私立東吳大學中國文學研究所碩士論文 民國 83 年 6 月
- 02、狎昵故鄉——王禎和小說研究 呂文翠 指導教授楊澤 淡江大學中國文學系碩士論文 民國 87 年 1 月

三、各類專書

(一) 西方文學

- 01、存在主義哲學與文學 劉載福著 普天出版社 1968 03 再版
- 02、西洋文學批評史 布魯克斯原著 顏元叔譯 志文出版社 1972.01 初版
- 03、十日清談 薄伽邱著 祥生出版社 民國 63.03 初版
- 04、莫泊桑小說選 法、莫泊桑著 黎明譯 宏業書局印行 民國 64.03 再版
- 05、西洋近代文藝思潮 廚川白村著 陳曉南譯 志文出版社 1975 12 初版
- 06、莫泊桑傳 高爾德著 蕾蒙譯 志文出版社 民國 65.08 初版
- 07、西洋文學欣賞 鍾肇政著 志文出版社 1979 05 再版
- 08、坎特伯利的故事集 喬叟著 王驥譯 志文出版社 民國 68.10 初版
- 09、西洋文學研究 柳無忌著 宏範書店 民國 71.11 二版

(二) 中國文學

- 11、白話文學史 胡適著 樂天出版社 民國 59.11 再版
- 12、文心雕龍讀本 上下冊 劉勰著 王更生注釋 文史哲出版社 民國 75.11 再版

(三) 臺灣文學

- 13、當代臺灣作家論 何欣著 東大圖書有限公司 民國 72.12 初版
- 14、台灣作家印象記 黃武忠著 眾文圖書公司 1984 05 初版
- 15、臺灣文學風貌 李瑞騰著 三民書局股份有限公司 民國 80.05 初版
- 16、台灣新文學概觀 黃重添等著 梅鄉出版社 民國 81.03 初版
- 17、七十年代台灣文學研究 周永芳 81.06 自費出版 81.06
- 18、台灣文學新論 陸士清著 復旦大學 1993.12 初版
- 19、當代台灣文學評論大系(一) 文學理論 正中書局 簡政珍編 民國 82.05 臺初版
- 20、當代台灣文學評論大系(二) 文學現象 正中書局 簡政珍編 民國 82.05 臺初版
- 21、《當西風走過—60 年代『現代文學』派的論述和觀察》沈靜嵐 作者自費出版 83.06
- 22、臺灣小說與小說家 高天生著 前衛出版社 1994 年 12 月新版一刷
- 23、小說家的誕生 呂正惠著 新地文學出版社 1995. 07
- 24、戰後臺灣文學經驗 呂正惠著 新地文學出版社 1995 年 7 月第一版 第二刷
- 25、臺灣文學的本土觀察 林瑞明著 允晨文化實業股份有限公司 民國 85.07 初版
- 26、臺灣文學的歷史考察 林瑞明著 允晨文化實業股份有限公司 民國 85.07 初版
- 27、台灣小說發展史 古繼堂著 文史哲出版社 1996 10
- 28、從文學讀臺灣 下村作次郎著 邱振瑞譯 前衛出版社 1997 年 2 月初版 第一刷
- 29、臺灣文學與『臺灣文學』 周慶華著 生智文化事業有限公司 1997 年 8 月初版一刷

- 30、臺灣文學史綱 葉石濤著 文學界雜誌 民國 87.04 再版
- 31、當代台灣文學評論大系(三) 小說批評 正中書局 簡政珍編 1998 年 9 月第二次印行
- 32、臺灣文學研究 龔顯宗著 五南圖書出版公司 民國 87.12 初版一刷
- 33、臺灣古典文學與文獻 東海大學中國文學系編 文津出版社 1999 年 1 月一刷
- 34、台灣文學經典研討會論文集 陳義芝主編 聯經初版事業公司 1999 .03
- 35、臺灣文學經典研討會論文集 聯經出版事業公司 陳義芝主編 1999 年 6 月初版
- 36、臺灣文學與時代研究 林瑞明著 允晨文化實業股份有限公司 民國 88.12 初版四刷

(四) 文學、哲學及相關論著

- 37、叔本華論文集 叔本華著 陳曉南譯 志文出版社 民國 58.12 初版
- 38、悲劇哲學家尼采 陳鼓應著 臺灣商務印書館 1972 03 增訂二版
- 39、薛西佛斯的神話 卡繆著 張漢良譯 志文出版社 民國 61.01 初版
- 40、人生的智慧—悲觀哲學家 叔本華著 張尙德譯 61.03 初版
- 41、叔本華選集 叔本華著 劉大悲譯 志文出版社 民國 63.11 初版
- 42、出了象牙之塔 廚川白村著 金溟若譯 志文出版社 民國 65.10 再版
- 43、文學論 韋勒克著 王夢鷗譯 志文出版社 1976.10 初版
- 44、毛姆寫作回憶錄 毛姆著 陳蒼多譯 志文出版社 66.01 再版
- 45、小說創作論 羅盤著 東大圖書公司 民國 69 年 2 月初版
- 46、沙特隨筆 沙特著 張靜二譯 志文出版社 民國 69.07 初版
- 47、莊子 福永光司原著 陳冠學譯 三民書局 1992 02 七版
- 48、解讀現代、後現代 葉維廉著 東大圖書有限公司 民國 81.03 月初版
- 49、從現代到當代 鄭樹森著 三民書局股份有限公司 民國 83.02 初版
- 50、人生因夢而真實 顏崑陽著 漢藝色研文化事業 1999 .08 初版十九刷
- 51、現代與後現代 黃瑞祺著 巨流圖書公司 2000 年 4 月初版一刷
- 52、沒有主義 高行健著 聯經出版事業公司 2001 年 1 月初版

(五) 文學創作方法及修辭論著

- 53、小說面面觀 佛斯特著 李文彬譯 志文出版社 民國 65.03 再版
- 54、文學理論資料匯編 上中下 華諾文學編譯組編 華諾文化事業有限公司
民國 74.10 台一版
- 55、修辭析論 董季棠著 益智書局 民國 74 年 11 月三版
- 56、字句鍛鍊法 黃永武著 洪範書店 民國 75.01 初版
- 57、文章例話卷三 修辭 周震甫著 五南圖書出版有限公司 民國 83.05 初版
一刷
- 58、小說結構 方祖燊著 東大圖書公司 民國 84.10 初版
- 59、寫作語法修辭手冊 布裕民 陳漢森著 書林出版有限公司出版 1999 年 6
月一版六刷
- 60、中國現代散文理論 現代散文研究小組編 蘭亭書店 民國 75.10 月
- 61、王禎和的小說世界 高全之著 三民書局 1997.02 初版
- 62、鍾肇政回憶錄 鍾肇政著 前衛出版社 1998.04 初版第一刷

(六) 其它

- 63、死後的世界 瑞蒙模第著 微夫選譯 星光書報社總經銷 1980·11

四、單篇論文

(一) 期刊論文

- 01、姚一葦 論王禎和的『嫁粧一牛車』文學季刊 6 卷 民國 57.02.15 頁 12-17
- 02、評介「嫁粧一牛車」 林柏燕 幼獅文藝 民國 58.11 頁 194~206
- 03、文學對談 五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說 尉天聰等 余素
紀錄 大學雜誌 70 期 民國 62.12 頁 57~65
- 04、他的寫作方向和方法值得讚賞 舒 凡 婦女雜誌 103 期 民國 66.04 頁 113
- 05、王禎和小說的現實意義 尉天聰 婦女雜誌 民國 66.04 後收入《玫瑰玫瑰
我愛你》頁 275~279
- 06、在鄉土掘根 胡為美 民國 66.04 婦女雜誌 後收入《玫瑰玫瑰我愛你》頁
281~291

- 07、「素蘭要出嫁中辛氏家族的應變和體認」 許素蘭 小說新潮民國 66.10 頁 271~281
- 08、王禎和小說的排比結構 蔡源焯著 小說新潮一卷二期 民國 66.10
- 09、「伊會唸咒」中的神鬼意識 許振江 小說新潮一卷二期 民國 66.10 頁 283~293
- 10、「嫁粧一牛車」的社會關懷與人性分析 張恆豪 小說新潮 民國 66.10 頁 261-269
- 11、王禎和小說人物與語言 尉天驄著 小說新潮一卷二期 民國 66.10 頁 257-260
- 12、荒謬的滑稽戲——王禎和的人生圖像 呂正惠 文星 109 期 民國 67.7 頁 32~36
- 13、餘音繞樑——王禎和「香格里拉」 季季 書評書目七十八期 民國 68.10
- 14、雙不齋談書—香格里拉 林雙不 書評書目 93 期 民國 70.07 頁 60~61
- 15、王禎和寫實意識與嘲諷筆法 鄭雅云 文藝月刊 151 期 民國 71.01 頁 111~116
- 16、論王禎和的寫作風格 高天生 暖流 一卷二期 民國 71.02 頁 35~38
- 17、試論王禎和小說風格的流變 許素蘭 文學界 民國 71.07 頁 127~141
- 18、〈藝術的奧秘第七章論對比〉 高天生著 時報雜誌 民國 72.02.13 頁 88-90
- 19、往生命本質探所的道理邁進一再讀王禎和的作品 尉天驄著 文學家第一期 民國 74.10 頁 6-9
- 20、多刺的“玫瑰”與冰冷的“小寡婦”《玫瑰玫瑰我愛你》與《小寡婦》比較隨想 黃重添 臺灣研究集刊 1986 年 頁 91~95
- 21、王禎和的語言實驗 聯合文學第三卷第八期 民國 76.06 頁 209~210
- 22、評人生歌王 葉石濤 文訊月刊 30 期 民國 76.06 頁 215-218
- 23、喜劇與悲劇—從《美人圖》到《玫瑰玫瑰我愛你》 吳璧雍 文星 109 期 民國 76.07 頁 37~41
- 24、評「人生歌王」 葉石濤 文訊月刊 民國 76.06 頁 215-218
- 25、「玫瑰玫瑰我愛你」書中的敘述模式 賴松輝 文史論集創刊號 民國 79.01 頁 62-75
- 26、人人愛讀喜劇 王禎和怎樣和小人物「呼吸著同樣的空氣」 張大春 聯合

- 文學七卷二期 民國 79.12 頁 60~69
- 27、現實與意識之間的蜃影 粗窺一九八〇年以前王禎和的小說創作 林耀德
聯合文學 七卷二期 民國 79.12 頁 42~50
- 28、消費文明下的屈辱和憤怒 談王禎和的〈小林來台北〉 尉天驄 聯合文學
7卷2期 民國 79.12 頁 38~41
- 29、王禎和的文學生涯 劉春城 聯合文學 7卷2期 民國 79.12 頁 70~86
- 30、外來文化／「逼死」(V S)【對抗】本土語言／文化 解讀王禎和的《美人圖》 鄭恆雄 聯合文學七卷二期 民國 79.12 頁 51~59
- 31、論王禎和《美人圖》的意圖和文學效果 鄭恆雄 中外文學 19卷9期 民國 80.02 頁 10~31
- 32、戲謔、反諷下的「溫柔敦厚」 劉依萍 文學家第一期 頁 9~11
- 33、閱讀王禎和的「伊會念咒」 趙夢娜 東海岸評論 54期 民國 82.01 頁 59~62
- 34、從同名人物談王禎和的系列小說 劉玟伶 文學臺灣 13期 民國 84.01 頁 225~242
- 35、〈王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》的小說藝術〉 蔡芳定 中國學術年刊 第十七期 民國 85.03 頁 327~348
- 36、文學往何處去 從現代到後現代 姚一葦 聯合文學第十三卷第六期 民國 86.04 頁 36~42
- 37、〈尋找真實的聲音----訪王禎和〉 縱燕玲、李臺芳 臺北評論創刊號 1987.09
- 38、喜劇的諷喻--「美人圖」五版代序 胡為美 原載「文藝月刊」一六一期 後收入《美人圖》代序 頁 1~11
- 39、〈多言的文化衝突----王禎和小說研究〉 許琇禎 中國學術年刊 第二十期 民國 88.03 頁 553~616
- 40、淺談臺灣新文學 傳統中國文學電子報 第二十期 1999.9.20
- 41、意識流小說的先驅—馬塞爾·普魯斯特 毛彬權 暨大電子雜誌 2003.05

(二) 副刊論文

- 42、評王禎和的「寂寞紅」 一本富有濃重台灣氣味的小說 戴維揚 中華日報 民國 61.07

- 43、〈與生命對決----訪王禎和談香格里拉〉晴軒 中國時報八版 民國 68.08.08
- 44、小調譜成的文學新曲—評王禎和的「香格里拉」李歐梵 中國時報 民國 68.10.24
- 45、戲肉與戲骨頭 訪王禎和談他的小說「美人圖」 林清玄 民國 70.02.10 中國時報人間副刊 後收入《美人圖》附錄 頁 199~202
- 46、美國美國我愛你 鬧劇《玫瑰玫瑰我愛你》的荒繆寓意 東年 民國 72.08.20 中國時報《人間副刊》
- 47、小說的方言使用—兼談楊青矗「工廠人」王禎和「嫁粧一牛車」黃春明「莎啞哪拉·再見」之用語比較 黃武忠著 自立晚報 民國 72.10
- 48、王禎和走錯了路 — 評「玫瑰玫瑰我愛你」 龍應台 中央日報 民國 73.10.25
- 49、談《美人圖》 杜享翰 民國 73.07.17「大華晚報」後收入《美人圖》附錄 頁 203~206
- 50、淺談王禎和的香格里拉 黃世裕 大華晚報 民國 74.07.17
- 51、用嬉笑面對刻薄的命運 談王禎和幾本著作 應鳳凰 自立早報 民國 79.09.06
- 52、現代主義作家，還是鄉土小說作家—王禎和 呂正惠 中國時報 27 版 民國 86.10.11
- 53、涕淚交零寂寞紅—閱讀王禎和 劉玟伶 更生日報二十版 民國 86.11.16 四方文學週刊 226 期
- 54、正典一百 臺灣文學史上少見的冒瀆鬧劇 王禎和的《玫瑰玫瑰我愛你》 楊照 中國時報 民國 88.04.20
- 55、高行健〈我的寫作〉見聯合報 2001.02.05 由陳維信、吳婉茹 記錄整理，高行健訪問臺北公開演講稿。
- 56、〈異鄉、故鄉、文學、文化〉高行健與龍應臺電視對談 中國時報 人間副刊 2001.02.09

(三) 會議論文

- 57、寓悲憫於笑紋 陳長房 收錄於臺灣文學經典研討會論文集 陳義芝主編 聯經出版事業公司 1999.06 初版 頁 102~120) 講評意見 東年 頁 118~119

(四) 序文或選集論文

- 58、危機時代的反抗文學 舒凡 [嫁粧一牛車]自選序 民國 64.05 頁 1~5
- 59、論小說 莫泊桑著 黎烈文譯 收錄於《兩兄弟》代序 志文出版社民國 65. 08
初版 頁 16~32
- 60、從老舍到王禎和一現代小說的笑謔傾向 王德威 《從劉鶚到王禎和》民國
75.06.30 頁 148~182
- 61、王禎和的「嫁粧一牛車」——無可奈何的悲涼境遇 張素貞 《續讀現代小
說》 東大圖書出版 頁 275~285
- 62、感覺溫暖外也風塵--談王禎和的作品 也斯 洪範版 《嫁粧一牛車》附錄
1999.10 頁 255~267
- 63、刻劃卑微小人物的歡喜哀愁 張素貞 《續讀現代小說》東大圖書出版 民
國 82.03 頁 255~206
- 64、「人生歌王」--王禎和 沈靜嵐自費出版 收入《當西風走過》—60 年代〈現
代文學〉派的論述和考察 民國 83.06 初版 頁 56~63
- 65、我讀《玫瑰玫瑰我愛你》姚一葦 收入《玫瑰玫瑰我愛你》代序 洪範書店
1999 07 頁 1~11
- 66、把歡笑撒滿人間—訪小說家王禎和 丘彥明 收入《玫瑰玫瑰我愛你》附錄
洪範書店 1999 07 頁 253~261
- 67、滑稽多刺的玫瑰—細讀王禎和新作《玫瑰玫瑰我愛你》蕭綿綿收入《玫瑰
玫瑰我愛你》附錄 洪範書店 1999 07 頁 263~278