

以「瘋」的自白探究現代主義小說之 跨文化比較研究

陳正芳*

〔摘要〕

阿根廷小說《隧道》首次以中文之姿面對台灣讀者是在 1990 年，十六年後（2006）能夠再度於台灣書市出版，實是中文讀者之福。這本小說為我們展開理解拉美文學的新頁，沒有魔幻的原鄉情調，而是融匯西方文化的中產階級生活景觀，雖然蒼白卻充滿當代知識分子的反省力。薩巴多結合了西方現代主義擅長使用的獨白和瘋癲元素，卻又另成一格的「自白」，正是在專權政體下以負面意識展開的「抗拒式」書寫。本文企圖藉此討論框架重新思索台灣的現代主義小說，在戒嚴時期看似冷感的作品，實則有其抗拒意涵，七等生的〈精神病患〉、陳映真的〈文書〉、〈淒慘的無言的嘴〉和施叔青的〈倒放的天梯〉展現了類同《隧道》的書寫形式。我將從辨識小說家的內部視野和外部環境中，思考外來思潮如何因應時代的需求被接收及轉化，並成為當代知識分子探討其生命問題的出口，以及如何促使這些作品成為小說家和他們那個時代創作的里程碑。

關鍵詞：自白、瘋癲、陳映真、七等生、施叔青、艾內士多·薩巴多

*國立暨南國際大學中國語文學系副教授

一、前言

1990年阿根廷小說《隧道》(*El Tunel*)首次以中文之姿面對台灣讀者，令人驚訝的是十六年後(2006)同樣的出版社(允晨文化)再次以相同譯者(陳純真女士)的譯文出版此書，或許是出版社終於取得版權，但在台灣拉美文學的翻譯市場，除了馬奎斯和聶魯達的部分書籍可以長銷外，其他作品常常是初版即絕版，《隧道》的再版，可說是一個異數。事實上，《隧道》讓作者薩巴多(Ernesto Sábato, 1911-2011)¹成為「開啓拉美『爆炸文學』(boom)的尖兵，吸引世界文壇轉而關注拉美文學的星火」，²西文版本再版不知幾回，也早有英、法、荷、德、日等三十幾種譯文，1988年西語導演卓維(Antonio Drove)更將之拍成電影，³可見此作重要。可惜在台灣的影響力並不同其文學地位，換言之，這本書在台灣仍是陌生的存在，更遑論能有多少相關評述。⁴儘管如此，台灣自譯的中譯本能再行出版，實是台灣讀者之福，⁵特別是可以帮助我們重思現代主義⁶在文學史上的吊詭意

¹ Ernesto Sábato 全名中譯為艾內士多·薩巴多，本論文取其姓簡稱之。薩巴多是拉美現代文學先驅。1911年出生，1937年獲物理博士學位，曾於法國居里實驗室工作，因此結識布魯東等超現實主義詩人及畫家。1945年完全投入文學寫作。其作品曾獲國際多項大獎，特別是在1984年獲賽萬提斯文學獎(此獎被譽為西班牙語的諾貝爾文學獎)。薩巴多有許多散文和評論文章，但一生只出版三部小說，分別是《隧道》、《英雄和墳墓》(*Sobre héroes y tumbas*, 1961)以及《地獄使者阿巴東》(*Abbadón, el exterminador*, 1974)，皆受到國際矚目。

² 見張淑英：〈隧道的出口〉，收入陳純真譯：《隧道》(臺北：允晨文化，2006年)，頁4。

³ 西語導演卓維(Antonio Drove)結集美、西知名演員如Jane Seymour、Peter Weller、Fernando Rey等，於1988年將之拍成同名電影。

⁴ 在台灣關於薩巴多的《隧道》研究僅有輔大莊郁菁的碩士論文《薩巴多《隧道》小說分析》(*Análisis de "EL TUNEL" De Ernesto Sabato*)，內容僅只於文本分析，採行的討論主旨多為國外已有的角度。

⁵ 拉美文學的翻譯大多由中國大陸轉進，其中兩岸文化思維的差異對台灣讀者藉翻譯作品認識拉美是有風險的，令人欣喜的是這部小說是由台灣譯者所譯，而且是以西班牙文直接譯成中文，非借助英文的二手翻譯。

⁶ 現代主義原是在十九世紀末由拉美詩人開展的文學運動，西文為modernismo。美國和歐洲的現代主義大約遲了二十年登場，是由繪畫、建築漸次發展出的文學理論，也取用和西文相同的名稱modernism，實際上，此歐美現代主義在拉美是以前衛主義(vanguardismo)稱之。但國際通曉的modernism均是後起的歐美現代主義，為了因應世

義，因為《隧道》正是體現多樣化現代主義書寫風貌的作品。⁷

《隧道》原書於 1948 年出版，是薩巴多的第一本小說。小說主要是從璜·巴布羅·哥斯岱爾（Juan Pablo Castel）——小說中的男主角的個人敘事出發。哥斯岱爾是一位憤世嫉俗的畫家，在一次畫展中，他遇見了這一生最瞭解他的人——瑪麗亞。瑪麗亞在其畫作——《母性》前注視良久，她看畫的眼神遠離了世界，彷彿瞭解哥斯岱爾想要表現的「焦慮與絕對的孤獨」。⁸於是在一次街頭巧遇後，哥斯岱爾便開始追逐瑪麗亞的行蹤。早做馮婦的瑪麗亞，無奈地遊走在瞎子丈夫、偏執狂畫家和好色堂兄三個男人的懷抱間，卻始終寂寞孤單。哥斯岱爾在激烈的愛情追逐中，越發沒有安全感，最終手刃瑪麗亞，是為結局。波折的愛情和暴力的結局看似大眾文學的老梗，卻採取了迥異於前的創作手法。1940 年代以前的拉美傳統小說著重在披露和批判社會的不公，薩巴多轉以分析人物心靈精神等內在層面的問題，企圖刻劃人的孤絕和隔閡，嘗試「挖掘人的境遇與問題」，以及「為人類找尋新的價值觀」，⁹而這些特質恰使《隧道》成為拉美新小說（nueva novela）的濫觴。

無可諱言地，拉美新小說的崛起與旅歐作家思想的裂變有關，二十世紀初的存在主義、前衛藝術和超現實主義等廣義的現代主義思潮即為契機。尤其是到了 1940 年代，傳統的寫實風潮已見疲態，拉美現有文庫需要尋求外援／源，前述文藝思潮自然成為力圖變革者的學習對象，但是拉美評論者強調這個階段的拉美文學不是前衛主義的追隨者，而是將達達、立體等主義用來當作解放的工具。¹⁰就小說發展來看，西方現代主義是「從瀰漫的危機意識中生長出來的」，是對數百年

局，許多拉美學者便以 modernismo 和 modernism (=vanguardismo) 作為兩個時期文藝理論的區隔。相關討論請見陳正芳：《魔幻現實主義在台灣》（臺北：生活人文，2007 年）。本文探究的現代主義是從眾的 modernism，為免混淆，本文談及的拉美小說乃以受 modernism 影響的「拉美新小說」為主。

⁷ 《隧道》被評為存在主義小說、具意識流風格，或是展現精神分析情狀，表現戀母情結主題等。

⁸ 本文小說《隧道》的引句，以陳純真的翻譯為主，另對照薩巴多的原文。見陳純真譯：《隧道》（臺北：允晨文化，1990 年），頁 21。

⁹ 有關拉美新小說的特色，見張淑英：〈二十世紀拉丁美洲文學〉，收入向駿編：《拉丁美洲研究》（臺北：五南，2001 年），頁 289-320。

¹⁰ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*. (Barcelona: Editorial Ariel, 2006), p.221.

文明遺產不再樂觀，受到現存壓迫感的驅使，要從空虛中創造新的藝術形式。¹¹ 拉美文學則是在這一波的文化衝擊之下，獲取了新的創作視野和技巧，「新小說」乃自創品牌，有趣的是兩個文學系統產生的文學干預關係，並非單向度的影響。換言之，當拉美新小說「反攻」歐美書市時，大家不是在讀卡夫卡、福克納、貝克特、卡謬和喬伊斯等人的複製品，而是波赫士（Jorge Luis Borges）、魯佛（Juan Rulfo）、柯塔薩（Julio Cortázar）、馬奎斯和薩巴多等人的創作。原屬於依賴系統和受影響系統的拉美文學，多少釋放了反向干預歐洲文學的能量，就因為這股能量，拉美文學得以躍居國際文壇重要席次。可見西方現代主義在拉丁美洲發展出的成果，不是單一地域的內部事件，而是在其回饋西方時，有了國際性的回響，對開發中國家更是深具意義。透過這層理解，我們將可以不在西化、橫的移植和文化霸權等論述左右下，重新思考這樣具全球文學干預的前衛運動如何改變台灣文學的體質，又造成了怎樣的知識轉型。台灣文學中的現代主義已積累眾多論述資料，我較感興趣的是著眼在拉美和台灣這兩個場域的比較，站在第三世界相同歷史經驗的角度來看，我想拉美文學吞吐西方文化的反省力量，對於重思台灣文學以現代主義之名所表現的政治態度，是極為重要的參照。阿根廷小說《隧道》是拉美當代文學史上，非常重要且具代表性的小說，我在閱讀之後，發現台灣小說在六〇年代現代主義影響下也流露了相似的文學氣息，故將以評述《隧道》為全文論點發展的起點和基礎，重探台灣小說的現代主義意涵，尋找同時觀照內在視野與外在環境的研究途徑，進行一次跨時空的第三世界文學對話。

二、政治冷感？抑或，政治抗拒？

台灣對拉美文學的引介可由寰宇出版《當代拉丁美洲小說選》（梁秉鈞譯）的 1972 年為始，然而最具影響力的譯作則要從遠景和環華出版諾貝爾文學獎叢書的 1981 年算起，呼應馬奎斯在 1982 獲諾貝爾文學獎，八〇年代確實興起一股閱讀拉美文學的小波瀾。馬奎斯效應在於擴展國人的文學視野，卻也侷限了國人的拉美文學認知，總以為拉美文學皆為魔幻現實主義（realismo mágico）之作，作品

¹¹ 李歐梵：〈中國現代文學的現代主義——文學史的研究兼比較〉，收入林耀德編：《當代台灣文學評論大系：文學現象卷》（台北：正中書局，1993 年），頁 153。

皆具反獨裁的政治現實感。¹²由此可知，台灣對拉美文學產生興趣的關鍵，比較是在第三世界的同盟位置。

首先將拉美文學放在現代主義脈絡下談的，大概是呂正惠教授。他以拉美為開發中國家之例和台灣比較，說明政治情勢不同，各個開發中國家在現代主義文學上的發展有別。他認為：「拉丁美洲抗議性的政治運動始終沒有掃除乾淨，他們的知識分子雖然在政治活動上受到了限制，但他們的政治現實感並沒有消失」，反觀台灣的知識分子卻在政治參與空間壓縮至零的情況下，喪失政治現實感。接著結論道：兩地的現代主義發展因而產生完全不同的風貌。在拉丁美洲，知識分子不能以現實主義的文學直接干預政治，但他們將政治現實感變形，「以神話和幻想的方式寄託在超現實主義身上，因而形成了舉世聞名的所謂『魔幻現實主義』」。¹³但在台灣，知識分子不是不敢談政治，便是缺乏政治現實感。於是台灣的現代主義，成就了壞的文學形式，亦即「蒼白的」、「不知所云的」、「『超』現實的夢魘」，好的形式，「就表現為無以名狀的、對自己社會的強烈厭惡與疏離」。¹⁴顯然呂正惠的拉美文學觀，側重在馬奎斯等作家的文學解讀。如果這是一篇以後殖民觀點出發的論文，是相當有說服力的，但是進入現代主義的脈絡來談，就有待商榷了。一方面，呂文依循社會學的角度觀察，淡忽了創作本質的問題，比方說拉美作家對敘事美學（*estética narrativa*）的需求。換言之，當現代主義文學在語言的創造性和創作表現的方式，如內省性與潛意識欲望等，對台灣既產生啓蒙的作用，如江寶釵所言，¹⁵也有文庫支援¹⁶的概念，如張錦忠所論，¹⁷這些不僅是台灣作家於創作上的需求，亦是拉美新小說崛起的一項成因。另一方面，拉美

¹² 拉美文學在台灣被接受的情形，可參見《魔幻現實主義在台灣》一書第三章的梳理。

¹³ 呂正惠：《戰後台灣文學經驗》（臺北：新地，1995年），頁28。

¹⁴ 同前註。

¹⁵ 江寶釵：〈現代主義的興盛、影響與去化——當代台灣小說現象研究〉，收入陳義芝編：《台灣現代小說史縱論》（臺北：聯經，1998年），頁134。

¹⁶ 呂正惠在〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉一文中提到政治上的反共意識形態，切斷了與五四文學的承繼，拒斥左翼文學的輸入。這個論斷其實也解釋了台灣當時何以文庫空虛的原因，也因此可以銜接張錦忠重探六〇年代的台灣文學，指出因缺乏語言求助現代主義的討論，他採取易文-左哈爾的文學干預理論，而有了文庫支援的說法。可惜的是，呂正惠的文章雖然意識到此點，卻未納入考量。

¹⁷ 張錦忠：〈現代主義與六十年代台灣文學複系統〉，《中外文學》30卷3期（2001年8月），頁103。

作家的政治現實感，比較不是能不能參與的問題，而是政治傾向不同，引發不同的創作理念。二十世紀前葉，共產主義和無政府主義都曾是許多作家擁戴的信念，放諸文學可簡化為兩派，一派是為藝術而藝術，另一派則是為戰鬥而藝術，實質上，兩派作品也不是如此截然二分，魔幻現實主義文學就是交融其間的產物。魔幻現實主義文學對政治現實的關切，本人已有論文析論，此處不再贅言，我想補充的是，魔幻現實主義只是拉美新小說的一種形式，簡言之，是當西方現代主義種子灑在拉美的鄉土、古文明和印地安原民部落而生長的；當落在城市、歐洲移民（殖民者）後代為主的國家，就以產生文明病癥，如荒謬、孤獨和焦慮，充滿形而上思考的作品為先。我認為要反應非古文明地區的拉美人所面對現代化的問題，是不可能矯情於魔幻現實主義的寫作。

薩巴多出生在以白人為主的阿根廷，他在年少時就與兄長負笈城市就學，不難想像當他以首都布宜諾斯艾利斯（Buenos Aires）為背景寫作《隧道》時，會是多麼努力於解開他個人與城市的糾結，小說沒有任何美洲神秘色彩，反而有著「蒼白的」、「『超』現實的夢靨」和「無以名狀的、對自己社會的強烈厭惡與疏離」。表面看來，這樣的小說怎麼會有政治現實感，若果不是，呂教授的邏輯就出現了問題，也就是在拉美文學用現實變形表達政治，以及對台灣現代主義文學缺乏政治這兩方面的斷語。事實上，施淑在〈現代的鄉土——六、七〇年代的台灣文學〉一文中，已經回應了所謂政治冷感的問題，她認為：在白色恐怖的威脅下，被迫沉默不等於對現實無感，對壓迫者或壓迫的體制馴服，反而是帶有「反諷的、敵對的意義」。¹⁸施淑的解讀算是最早對現代主義曲解、誤解與抨擊的反撥言論之一，到了九〇年代劉紀蕙更沿著民國的歷史軌跡，上啓三〇年代下至九〇年代，用了八篇論文細究台灣文學史中的負面意識書寫。¹⁹其中五篇是透過現代主義在台灣的引介，重新檢視日本殖民階段、國府白色恐怖和戒嚴時期的文學與政治的關係，比方她說：台灣前衛詩人「藉著西方與現代來批判本地的抒情與寫實傳統，實質上是借用現代主義來展現種種對抗意識形態的政治抗拒」，²⁰更清楚點明施淑的「反

¹⁸ 施淑：《兩岸文學論集》（臺北：新地文學，1997年），頁307。

¹⁹ 此八篇論文已結集在《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癡狀式閱讀》一書第三部分。這些論文企圖為現代主義文學在台灣文學史中被遮掩的命運發聲，所產生的效應相當龐大，陳芳明於21世紀出版的《台灣新文學史》，已重新為現代主義文學定位。

²⁰ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癡狀式閱讀》（臺北：立緒文化，2000年），頁254。

諷」和「敵對」是借用現代主義來展現的政治抗拒。²¹我認為現代主義的發展原就是要與寫實傳統區隔，這也是拉美新小說的發展路數，而其所存有的「政治抗拒」，固然有直指獨裁者的控訴題材，且大多為魔幻現實主義文學，但是也有像《隧道》這樣用個人的、非理性的、內在意識層面的呈現，來處理更深刻的包括愛、孤獨和死亡等宇宙性的議題。²²表面看來，雖然沒有強烈的政治批判，但創作背後的現實脈絡不可能沒有考量，薩巴多曾指出在 Uriburu 將軍的獨裁政權下，「沒有烏托邦，如何讓年輕人能在可怕的現實裡存活」，²³又說：「作家應當是他那個時代不被收買的見證人，用勇氣說真話，挺身反抗官僚主義……。」²⁴這也貼近劉紀蕙所說的「種種對抗意識形態的政治抗拒」，只是這樣的現實考量，倒是不必理解為陳芳明所說的「寫實」。陳芳明認為台灣六〇年代的現代主義小說「在內心世界的描寫方面，作家其實還是非常寫實的」，其理由在於他們的文學「反映了戰爭離亂的苦難，鄉土歷史的崩解，傳統人倫的傾斜」，而現代主義則僅只是使其作品「色澤與氣氛更為加深」的技巧。²⁵陳芳明意圖關照不論統獨的文學史論者，但除了滿足「本土情感」（黃錦樹言），反而容易模糊現代主義小說「脫軌現實」的特殊性。

無論如何，我們都不能否認作家們或是揚棄寫實、或是礙於政治現實，都有對當時代的歷史洞見，也因此我們看到兩造文學對話的起點。但是如果僅就「政治現實感」的層面進行討論，又恐怕落入民族主義的極端，像是詹明信將第三世界文學解讀為國家寓言，幾乎成為我們研究拉美的既定模式。拉丁美洲的國家屬性（national identity）問題是遠較詹明信的理論還要複雜，而其文學表現也在新小說出現後有了「爆炸」性的突破，甚至詹明信也認為拉美文學或許已成為世界文化舞台的主角，對第一和第三世界都產生難以逃避的影響。並從此例提出要以不同的方式考慮第三世界，因為各相迥異的文化都在言說不同的聲音，這些聲音不再是我們可以輕忽的邊緣。²⁶詹明信如此討論第三世界，是因為意識到「從第一次

²¹ 另外還可參考江寶釵、張誦聖、黃錦樹、邱貴芬等人對現代主義討論較具代表性的論文，都一致強調現代主義文學具有政治批判。

²² Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, (Madrid: Cátedra, 1985), pp.200-220.

²³ Ernesto Sábato, *Antes del fin*. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1999), p.57.

²⁴ Ernesto Sábato, p.63.

²⁵ 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年），頁348。

²⁶ 詹明信著，蘇仲樂等譯：《論現代主義文學》（北京：中國人民大學，2010年），頁229-230。

世界大戰到第二次世界大戰期間，他性的軸心已經置換了」。²⁷也正由此，我們要小心面對歐美現代主義時期的歷史語境。呂正惠曾言：二次大戰後，受到美國支持和影響的開發中國家，大力掃蕩國內的左翼知識分子，使得知識分子無法介入政治，就表現與社會疏離，便以現代主義取代了現實主義。²⁸這裡固然點出美國乃置換後的意識形態帝國主義，卻又牽引出一個弔詭的命題，亦即原要逸離政治霸權的知識分子會不會又落入另一個操控的意識？本文以《隧道》切入現代主義的議題，或許可以轉換他性的軸心（以美帝意識為對應），尤其是小說《隧道》展現的社會疏離感，並非作者無法介入政治，而是薩巴多的左翼精神，是被共產主義領袖史達林所斷傷，當政治認同披上一層迷霧，薩巴多必須更多思考的是人性的問題，因此小說以現代主義取代現實主義，恐怕是將政治問題化了。

我們知道評論《隧道》的文章大多從存在主義和心理分析的角度來探討人物和結構，又一致認為小說的中心主題是孤獨和無法溝通。²⁹無疑地，他性的軸性尚未轉換，如果拘泥在「舊」主義（存在主義、荒謬主義等）的討論，《隧道》只是阿根廷版的《異鄉人》（*L'étranger*），如何凸顯薩巴多用第一世界的文學語言，卻避免思想殖民而表現出拉美（或阿根廷）的在地性呢！這也是台灣研究者對現代主義文學干預的最大疑慮。³⁰《隧道》是以被判定精神分裂（*la esquizofrenia*）的畫家為主角和主導情節，敘事採取自白（*avowal*）語態，即見作者接收強勢文化的自我醒覺，或言之，看似擬仿現代主義小說常見的瘋癲與獨白，卻應從知識份子的「偽瘋」和自白來重新檢視。

²⁷ 同前註，頁 229。詹明信在這裡提及的「他性的軸心」是指一個普遍化的帝國主體與其不同的他者或客體之間的關係，所謂的帝國主體通常是美國，但在二次戰後，也可以是英國、日本，甚至像以色列這樣新興的宗主國核心。

²⁸ 呂正惠：《戰後台灣文學經驗》，頁 21。

²⁹ Chuang Yu-Ching . *Análisis de el Túnel de Ernesto Sábato*. (Taipei: Fu-Jen Universty, 2002), p.68. James R. Predmore. *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. (Madrid: Ediciones Jose Porrua Turanzas, 1981), p.15.

³⁰ 邱貴芬統整歷來的討論點出了台灣評論者的疑慮，她說：「問題不在於台灣現代派文學朝西方學習（中國的『五四』也朝西方學習），也不在於外來文化會斷傷了本國文化『正常』的發展，而在於外來文化所提供的概念是否可以成功地收納到『中國』民族主義的文學歷史敘述。」見邱貴芬：〈翻譯驅動力下的台灣文學生產〉，收入陳建忠等著：《台灣小說史論》（臺北：麥田，2007年），頁 212。

（一）瘋癲之於文學

「瘋癲」(madness, la folie, la locura)是心靈失序的一種狀態，外顯為譫妄、發狂、愚癡、歇斯底里等行爲。雖經幾個世紀的醫學研究，人們對瘋癲的根本成因還是一無所知。³¹的確，將瘋癲視爲疾病後，所有的醫療行爲都是減緩癥狀，而非藥到病除，甚且在預防醫學上也提不出絕對的病理因果關係。職是，瘋顛若非驅逐進入精神病院的副本世界，³²就會在現實世界轉化爲他者。³³

瘋癲之所以會被「排除在外」，固然是理性與非理性的對峙，還因爲瘋癲者執著於我思，阻絕了交流，無法溝通產生不／誤解，不／誤解衍生恐懼，恐懼造成非瘋癲者與瘋癲者的楚河漢界，所以精神疾病始終遊走在醫療體系的邊緣。文學雖然無法解決醫學上的難題，卻受惠其中，以瘋癲進行的疾病書寫，開啓了文藝發想的契機，從西班牙的吉軻德先生(Don Quijote)到魯迅的狂人，從楚狂接輿到莎士比亞的哈姆雷特，文學中的瘋癲形象不勝枚舉。若論何以一再複製瘋癲形象，甚而成爲典型，我以爲除了瘋癲本身的「故事效果」外，它還是作者愛用的隱喻或反諷，兩相加乘所以塑造出佯狂一類的瘋癲，譬如哈姆雷特、箕子之流者爲「避世之狂」，瘋癲成了「機變」之道、防禦的舉措；另還有如吉軻德先生、劉伶等之「忤世之狂」，藉由瘋狂行徑，或是形構英雄受難，以達針貶和反諷，或是對禮的抗拒。³⁴中西古典文學中的佯狂常常是一種裝瘋，近現代文學固然仍有沿用佯狂的瘋癲敘事，但是更多的是在病理上求實的瘡仔畸零人，小說人物是真被作者「搞瘋」了。

要討論當代文學的瘋癲形象，恐怕比之古典時代更要複雜，單就精神醫學羅列的精神病症細目，諸如神經衰弱、憂鬱症、厭食症暴食症、躁症、性變態、性倒錯、戀物癖、多重人格等等，就可衍生出更多的狂人樣本。先就拉美文學來看，

³¹ 關於西方瘋癲發展歷史可參閱羅伊·波特的《瘋狂簡史》和米歇爾·傅柯的《古典時代瘋狂史》兩書。

³² 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)認爲一旦患上肺結核和精神病，就會隔絕到療養院或是精神病院，病人便進入有著特殊規矩的副本世界。見《疾病的隱喻》(臺北：大田，2000年)，頁45。

³³ 他者的概念可追溯自精神分裂 alienation 的字源，拉丁文的 alienus 意指他者(other)。

³⁴ 避世之狂和忤世之狂乃借自錢鍾書語，見《錢鍾書論學文選》(廣州：花城，1999年)，頁200。另可見朱萍：〈中西古典文學中的瘋癲形象〉，《中國比較文學》總第61期(2005年第4期)，頁130-139。

新小說時期不僅具有瘋癲形象的創作大增，瘋癲形象也更為多樣化，若以瘋癲特質和在文學作品產生的作用分類，小說中的瘋癲形象大致為：精神分裂（alienación）、自戀狂、擁權之狂（獨裁者）、佯狂、殘暴癲狂、被逼成瘋、狂人作者的生命寫照、有邏輯的非理性內在、現實錯亂。³⁵再看我們熟悉的華文語系文學，也不遑多讓。王潤華研究五四文學時，發現五四小說中人物的「狂」和「死」出現率高得驚人，需要幾十萬言的專書，才能研究透徹。³⁶另外，在李依倫研究戰後台灣疾病書寫的專書中，作者選取了四十三（篇）部小說為研究文本，其中精神疾病竟佔了二十七（篇）部。如此多量的瘋癲書寫，不能只當作普通的人生現象描述，而是時代和社會的產物。因此，許多文本都是架構在社會寫實的基礎上，達其批判意圖，譬如：魯迅狂人是要反對吃人的舊封建禮教，日治時代的小人物瘋狂是要反抗殖民和突顯鄉俗小民的悲慘境域等，或者從反傳統的主題與小說藝術結合，演變為一種流行的「抒情敘事模式」。³⁷

如上所述，瘋癲之於文學在歷史的演進中，總有些意義被保留並深化如佯狂的機變之道，大體上隨不同時代語境及文化需求，而有新的意義，特別是對於小說敘事，瘋癲不再只是人物意象，而更可能是求變的寫作需求，此處的求變有在形式上、或意向上。換言之，接續抗議性的寫作用途，瘋癲之於文學的意義可能還要從再現性、表演性或藝術性等方向來看待。³⁸

（二）瘋癲與敘事

瘋癲敘事在台灣文學的多重表現是肇始於瘋癲形象在六〇年代的轉折。受到現代主義技巧和思維的影響，瘋癲是反省自我存在最佳的表達形式，傳統的或鄉俗的文學語境被都市化、教育普及等後工業社會取代，小說文本展現出迷幻型的風貌。此處借用丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）言及西方六〇年代小說充滿瘋狂意象的用語，他說：「這些小說在方式上是迷幻型的；許多主角都是精神分裂症患者。

³⁵ Dora Georgina Salamán Rocha, *La locura como identidad narrativa: El obsceno pájaro de la noche y El otoño del patriarca*, (Mexico: Universidad Iberoamericana, 2005), pp. 65-83.

³⁶ 王潤華：《魯迅小說新論》（台北：三民，1992年），頁28-29。

³⁷ 同前註，頁48-49。

³⁸ 有關瘋癲敘事在六〇年代及以降的台灣小說中的討論，已有一些論說，可參考鄭千慈、楊凱琄、李欣倫和劉思仿等人的碩士論文，本文不擬贅述。

精神錯亂，而不是精神正常，變成了檢驗現實的試金石。」³⁹當時美國正值嬉皮風潮當道，出生於戰後嬰兒潮的知識青年，高喊反戰、反體制，似乎影響了在世變（國民政府取代日本政權）之下出生成長的台灣青年，雖然六〇年代的台灣遠離戰火漸趨安定，但戒嚴體制下的肅穆氛圍，以及反共文學的制式發展卻可能引起部分創作者的「嬉皮」情緒，採行精神錯亂來檢驗現實，似乎成為迴避監控的最佳管道。至於《隧道》的成書時間為四〇年代末，雖與前述年代稍有距離，但是薩巴多經歷兩次世界大戰，面對國內的獨裁政權，似乎因緣於相似背景而採用迷幻型寫作，讓我們可以拉近時空差距，以之為追索台灣現代主義小說的比較基礎。

40

《隧道》是一個瘋癲者的故事，內中包藏的社會文化信息，固然是我們要發掘的，更重要的是故事怎樣被講述。首先，故事由主角所敘述，主角是一位癲狂的知識分子，這種介乎非理性和理性的人格特質讓敘事本身傳遞出非常有趣的信息，初步來看，故事的敘述就是知識威權性的解構過程，如何解構，以及為何要解構，就需要深度的釐析。我們可以先從小說的兩個敘事特點來談：一是小說採取後設語言，讓敘述者反身指涉小說的寫成。男主角（哥斯岱爾）在小說開始就明白揭示這是一本即將出版的書，他說：「當我開始講這個故事時，就曾下定決心，絕對不作任何解釋。我只想把我犯罪的故事公諸於世而已，沒有興趣的人，也就甬看了。」⁴¹另一為小說全文是男主角對心理醫生的自白（非醫病對話），一種單向的、無可溝通的自我展演。這是中西古典文學處理瘋癲議題見不到的手法，或許我們可以視之為現代主義下的敘事形式革新，因為意識流和心理分析小說都善用獨白（monologue），只是獨白體是假設一個無人傾聽的情境，小說人物內在意識的真實流露。《隧道》主人翁哥斯岱爾的獨白並非自言自語，而是有一「告解」的對象，是更接近西方的自白（avowal），只是在文本中的對象乃「無聲」地存在，仿若缺席。薩巴多結合了西方現代主義擅長使用的獨白和瘋癲元素，卻又別幟一格的自白，不只是風格的設計，它本身其實是主宰敘事模式和刻劃人物

³⁹ 轉引自趙一凡：《資本主義的文化矛盾》（臺北：桂冠，1994年），頁151。

⁴⁰ 雖然台灣接受西方現代主義的時機，最早可追溯到日治時期的二、三〇年代，但真正形成風潮、產生影響力的卻是五、六〇年代。其中五〇年代開始的現代主義主要是發生在新詩界，引發迴響的層面不及六〇年代，且文學史多以六〇年代設定為現代主義的勃興時期，故本文主要討論此一範疇的台灣現代主義小說。

⁴¹ 陳純真譯：《隧道》，頁19。

性格的構成原則。這一向為評論者所忽略的技巧是有著絕對的意義，它是構成《隧道》的美學實驗意向極重要的一部分，有待深入探析。

自白原指「一個人對另一個人的社會地位、身分和價值提供的擔保」，後來指「個人對自身行為或思想的承認」，天主教的告解儀式和仲裁法庭使用的手段皆源於此，而自白的最大功能在於「人們根據個人能夠或被迫講出有關自己的真實情況來證實一個人。」⁴²傅柯（Michel Foucault）在《性意識史》一書中，提到自白是西方社會產生真實最有效的手段之一，透過自白人訴說最難以開口或不可能講給別人聽的事情，人們相信深藏內心的真實亟欲得到表述，如果受到約束，便是受到權力的壓制。他並且提醒我們：「真實誕生的過程自始至終充滿了權力的各種關係。自白就是一個很好的佐證。」⁴³傅柯企圖說明的是性知識建構的權力運作，或言之，「性是傳授知識的基礎，而我們則在自白中透過強迫個人徹底講出自己的秘密，使真實與性之間聯繫起來。」⁴⁴相較言之，獨白是內心意識自由的闡發，其真實取決於聽者的信任與否；但自白是一種在權力關係下開展的言說形式，也就是說言說的陳述主體需要陳述對象的存在，而且是要強迫人進行自白的一級權力機構，對自白給予肯定、評判、懲罰、安慰等。透過這種言說形式，真實必須通過層層障礙和抵抗才得以表達，自白在此不受任何後果的制約，而使陳述主體產生本質性的變化，也就是說自白為陳述主體辯護，減輕他的罪過，使他從錯誤中獲得解放，使他得到拯救。⁴⁵《隧道》全文以第一人稱為敘事主導的聲音，這是哥斯岱爾向心理醫生口述殺人犯罪始末的聲音，其中雖穿插回憶裏人物間的對話與哥斯岱爾個人的夢境，但都是要襯托出主角對自身行為或思想的承認，一如作者所期望：「用第一人稱表達他的心靈，而非其他人的，甚至是作者的心靈意識。」⁴⁶乍讀之下，哥斯岱爾言明殺人的犯罪動機之後，將因自白為陳述主體辯護，而減輕罪過，獲得解救，但是哥斯岱爾在一級權力機構（心理醫生、監獄）的迫使下所進行的自白，其實並非赦罪之用，而是讓真實和抵抗得以表達。哥斯岱爾坦誠他的自白動機有二：一來是因為自己家喻戶曉，一定很多人想一讀究竟；

⁴² 傅科著，尚衡譯：《性意識史》（臺北：桂冠，1990年），頁52。

⁴³ 同前註，頁53。

⁴⁴ 同前註，頁55。

⁴⁵ 同前註。

⁴⁶ Ernesto Sábato, *Ernesto Sábato: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1984* (Barcelona: Anthropos, 1988), p.71.

二來是期望終會有人了解，僅是一個人也就夠了。⁴⁷

傅柯從十九世紀的自白發現真實經兩階段構成：「真實首先存在於自白的一方，但是它不完整，而且是盲目的；只有在聽者那裏才能最終形成。」⁴⁸聽者成了自白的詮釋者，發現真相的專家，真實在哥斯岱爾自白的同時給披露出來，並在聽者那裡形成，或言之，非經聽者的「翻譯」，哥斯岱爾意欲表達的也只是空洞的符號。哥斯岱爾期待的翻譯者，已有其人，只是「曾經有一個人，她能了解我，然而，她就是那個被我殺掉的人。」⁴⁹如此看來，哥斯岱爾的自白將是不完整的真實，然而值得我們注意的是哥斯岱爾的自白也是一本書，它終究是一個向讀者開放的文本，讀者要如何「翻譯」進而發現真相，讓此文本的研究有了極佳的闡釋空間。由於這是一個瘋癲的自白，接著，我們有必要再從瘋癲的角度來尋求自白的定義。

（三）瘋癲與真實

在傅柯考察古典瘋癲史的過程中，我們知道瘋癲與理性的對峙迫使瘋癲沉默，或言之，瘋狂在禁閉和隔離之下，是沒有發言權的，是理性秩序下的他者，即至現代瘋狂的自白也僅是臨床診療話語，在醫學的理性分析中被支解散形。哥斯岱爾的自白雖是從臨床診療出發，但是全書只有呈現問題，沒有提出解答，也就是說沒有醫生介入診斷，是一個直接與讀者對話的文本，也因為跨越了理性的審查而有某程度的自由。回到傅柯談論自白的脈絡，他探究的是性、權力、真實，雖然本文的自白涉及的是瘋癲，兩者卻有著微妙的關聯性，簡言之，性的禁言、扭曲和難以啓齒，與瘋癲被推離、放逐、禁聲的命運類同，在過去的精神醫療系統中，兩者有時甚至被含混交錯成相同的病癥。傅柯認為經由自白程序和科學言說，例如：聽訴、病理說、性潛伏性假說、對自訴的詮釋、治療的需要，形成了性意識，那麼瘋癲意識是不是也可經由自白程序和科學言說成形呢？或許接著我們還想問瘋癲意識的形成有何意義？表面看來，若非治療的需要，瘋癲意識的釐清和建構是沒有意義的，法律之於瘋狂的免罪判決可為佐證。但是如果我們將性比喻成底片的正片顯影（性具有普遍意義，它是所有人的秘密），那麼瘋癲就是

⁴⁷ 陳純真譯：《隧道》，頁 20。

⁴⁸ 尚衡譯：《性意識史》，頁 59。

⁴⁹ 陳純真譯：《隧道》，頁 20。

負片（是相對於理性的存在，是所有人的他者）。再深一層理解傅柯提及：主體概念（因果關係、無意識、對另一個主體的真實情況的瞭解、本身負載關於它自己尚不知道的一切知識）都在與性有關的言說中展開。⁵⁰或許我們也可以說在與瘋癲有關的言說中，展開了感官幻覺的意指功能，在試圖釐清它的無意識、相對主體的真實情況和一切尚不可知道的知識時，就像對進入睡眠和做夢之人的解析；清醒是白晝的我，睡夢是黑夜的我，我之所以存在必是兩者共存，因之瘋癲作為負面意識的價值，可以得到解釋。換言之，在自白的過程，我們要求瘋癲講出它的真相，我們還要求瘋癲告訴我們關於我們那個隱藏很深，我們自以為直接意識到的關於我們自己的真實情況。透過翻譯／解釋的告知（病理學、精神分析），我們告訴瘋癲它自己的真實；而瘋癲則透過揭露那些在我們身上隱藏的很深得東西，告訴我們關於自己的真實。⁵¹

何以瘋癲能揭露真實？盧卡奇（Georg Lukács）在分析現代主義的意識型態時，舉出許多知識分子在納粹時期「不過是在現象世界裡支持希特勒，而在偽裝的隱藏下，卻是希特勒秘密的死敵。」這種偽裝就形成謬西（Musil）等作家在設計小說人物的意義：人不是隨波逐流，要不便是一個精神病患者。這就指出了現代主義文學的中心問題，意即精神病理學的意義。⁵²這個問題被廣泛討論是從自然主義時期開始，精神病態的功用最早是源於美學上的需要，目的是要逃避資本主義制度下黯淡的生活，後來演變成針對資本主義的道德抗議，盧卡奇指出現代主義作家借精神病態表達抗議有著兩個內在的困難：一是對現實只有否定沒有批判，逃避到最後只有虛無；另一對現實的抗議只是空洞的姿態，不能提供任何方向的人生觀，充其量只是「以意識型態來補充他們的歷史地位罷了！」⁵³顯然盧卡奇認為現代主義文學以瘋癲作為抗議的策略是失敗的，相較而言，薩巴多筆下的知識分子用偽裝呈現的非病態人格分裂，已然不只是對資本主義的抗議，因為二十世紀上半葉的阿根廷，負載了第三世界才有的政經軍事等社會議題，文學上的瘋癲可以說是作者精神面的偽裝，通過分裂人格的多面向，或許才能接近所謂的真實。

瘋癲的自白就是人生的一種負面書寫，擴大層面來看，其揭露的真實就是意

⁵⁰ 尚衡譯：《性意識史》，頁 62。

⁵¹ 此處文字乃是轉化自傅柯所提出性「問題」中的兩套相互呼應的程序，同前註，頁 62。

⁵² 盧卡奇著，陳文昌譯：《現實主義論》（台北：雅典出版社，1988 年），頁 122-123。

⁵³ 同前註，頁 124-125。

圖揭示在國家（社會、機關、學校等）正常化集體動員下的「變異」。於是，我以為對自白的「翻譯」就是透過瘋狂意識展開的「癥狀式閱讀」，從中讓我們可以思考「創作者如何以極大的精力投注某一些經過變形而做為替代物的文化符號，展演出種種個人化的內在衝突」。⁵⁴

三、《隧道》以及三、四〇年代阿根廷的政治高壓

薩巴多是個嚴謹的創作人，他的小說寫作共有三本，每隔十二年才有一本小說面世，他常在下午燒掉上午所寫的東西，對文字的苛求可見一斑。薩巴多自承《隧道》是他唯一想出版的小說，何以作家如此看重這部作品？或許可在他晚年所寫的自傳《終了之前》（*Antes del fin*）略知一二。薩巴多萌生寫作《隧道》意念時，適逢放棄科學專事文藝的重大轉折，薩巴多有感於現實中的不安，便著手寫一個絕望得無法與人溝通的畫家的故事。透過他所言：「一部有深度的小說起於面對存在的限制，那是我們直覺死亡無所遁形所糾結纏繞的痛苦。」⁵⁵作者所面臨的精神危機讓我們可以區隔現代主義文學和鄉土寫實文學的瘋癲意識，換個角度來看，前者好發於知識分子，而後者比較是鄉俗小民。也就是說，面對存在困境，鄉俗小民在乎的是讓肚子溫飽的物質環境，而知識分子比較關心的是精神層面中個人和大我處境的衝突。薩巴多的小說就是要「表達面對時間危機、經濟和政治危機，但是主要是精神上的危機……哥斯岱爾象徵現代人的肉體和精神雙重痛苦。」⁵⁶

呂正惠在論述現代主義和台灣知識分子時說得好：他認為陳映真把知識分子的無力感當作基本事實呈現出來，「這種無力感是一個『歷史處境』的問題，而不是『存在處境』的問題」。⁵⁷他又說台灣的現代主義和五、六〇年代的政治環境有關連性，並從陳映真小說〈一綠色之候鳥〉的人物趙公了解到：「國民黨棄絕歷史與文化、土地與人民的政治形態和台灣知識分子不知如何自我定位的『存在

⁵⁴ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癥狀式閱讀》，頁 49。

⁵⁵ Ernesto Sábato, *Antes del fin* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1999), p. 101.

⁵⁶ Trinidad Barrera, "Ernesto Sábato: lo mágico y lo lógico," In *Ernesto Sábato: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1984*, ed. Ernesto Sábato (Barcelona: Anthropos, 1988), pp. 81-83.

⁵⁷ 呂正惠：《戰後台灣文學經驗》，頁 19。

困境』之間的密切關係。」⁵⁸單就呂正惠的論析，我們可以初步理解台灣現代主義下的知識分子是困鎖在小島的政治風暴圈難以脫身，但是薩巴多所困惑的不單只是阿根廷的政治現況，還有他在蘇俄和法國所經歷的政治理想崩盤。據此，我們或可假設《隧道》以存在主義為基本命題所探討的存在處境問題，應該是與薩巴多所面臨的歷史處境問題相關。

回到三、四〇年代阿根廷的歷史與文化語境，自 1930 年第一次軍事政變開啓了政爭序幕，國家似乎從此無寧日，1943 年裴隆將軍（Juan Domingo Perón）二度政變，並於 1946 年起擔任總統，國家看似統整了，但裴隆近十年任職的獨裁作風，讓許多知識份子因為異議被驅逐出境，薩巴多遂加入反裴隆派。我們注意到這是一個國家主體產生變化最劇烈的年代，有許多知識分子只顧自己利益，漠視專制政權剝削窮人的景況，又有副總統艾薇塔（Evita，裴隆之妻）號召工人一類的低階層群眾，動員他們，獲得支持。薩巴多就有著反裴隆，卻又支持裴隆夫人的矛盾情結。國際局勢助長包含阿根廷在內的拉美國家的紛亂，如：世界經濟蕭條（1929）、西班牙內戰（1936-1939）和爆發第二次世界大戰（1939-1942）等。都市快速發展，農村人口湧入，人我疏離的後工業社會，是迫使人民精神危機加劇的近因。阿根廷的狀況並非拉丁美洲的特例，類似的政治苦難，牽動所有激進的拉美知識分子。薩巴多在裴隆執政之前，已因抗議社會不公，傾向無政府主義者和共產黨員。大學畢業加入共青團，積極為工人請命，直至 Urriburu 將軍展開獨裁政權，始轉入地下組織，從此身遭窮困和逃亡命運。他的思想轉折在於批評唯物辯證，被黨送往莫斯科管訓途中，獲知史達林的恐怖統治。逃往法國後，他悲傷地從史達林腐化的解放運動中幡然醒悟。他認為獨裁主義沒有好壞之分，即便對資本主義進行清算，「也不該容忍任何對人這個物種尊嚴的侵犯，或任何仗著意識形態之名企圖辯解的行為」。⁵⁹換句話說，反抗權威的精神不應該是一種社會仇恨，所以薩巴多推崇托爾斯泰、雪萊、惠特曼、狄更斯、卡謬、易卜生、史懷哲等的烏托邦，這也是他的無政府主義根基，他自詡為孤立的自由主義分子，屬於卡謬期許的作家階層：「一個人不該置創造歷史之人於度外，而是去服務那些在歷史受苦的人。」⁶⁰從第一次政變的刺激到反裴隆，從全心投入的共產黨員到無政

⁵⁸ 同前註，頁 20。

⁵⁹ Ernesto Sábato, *Antes del fin*, p.62.

⁶⁰ Sábato, p.63.

府的自由主義者，薩巴多最痛苦的經歷乃在精神上被摧毀，但是他的存在危機感不只和國家的政治形態、地下組織棄絕公義等密切相關，還與他的巴黎生涯有關，其中最主要的影響來自超現實主義的刺激。

二十世紀初的拉丁美洲處於國家初步成形的不穩定期，許多知識分子因政治態度分歧被迫出走他國，巴黎成了拉美菁英的匯聚點，當中的阿斯圖里亞斯（Miguel Asturias）、卡本提爾（Alejo Carpentier）和烏斯拉·皮耶特立（Uslar Pietri）是三位早於薩巴多與超現實主義團體相遇的拉美重量級作家，超現實主義之於他們的最大作用在於觸發創作本土文學的新方向和敘事手法，換句話說，結合超現實主義與本土現實的魔幻現實主義概念於焉產生。⁶¹身為阿根廷人的薩巴多自然不能像前述三位拉美作家，用強烈地方色彩的創作方式反省西方文化給予的影響，誠如他在《作家及其魅影》指出阿根廷首都布宜諾艾利斯的居民是國際性的（*habitante cosmopolita*），而阿根廷文學的鄉愁一方面是彭巴草原，另一方面卻是移民（祖）父母的歐洲故土。⁶²他在巴黎的科學研究讓他反思人類將科技神化到一個地步——自以為上帝，「聲明他的掌控和把東西變形的意志。然而卻無知於他也將變形成東西。」⁶³超現實主義正好補強他的哲學觀點，因其價值「讓我們可以去探究一個虛偽的理性的極限，在此虛假當中提供我們一個新的生命形態。我們很多人因此得以發現真實的自我。」⁶⁴總體而言，來自家國的歷史處境引爆了薩巴多對存在的質疑，但在放眼西方的過程，讓他碰觸到的是更宇宙性的存在問題。《隧道》的寫作無疑地受到超現實主義的影響，前人廣泛討論的「三個夢」，充滿潛意識的暗喻，至於小說取樣瘋狂畫家，我認為就是要聯結超現實主義對理性的批判和發現真實自我的價值。我想補充說明的是，超現實派畫家多明加斯（Óscar Domínguez）深得薩巴多的欣賞，他應當是創作主角哥斯岱爾的靈感來源，儘管論者大多以為這個角色指涉的是作者。

薩巴多在晚年回憶時，認為「瘋狂又暴力」的多明加斯是護衛超現實主義運動真正價值的悲劇人物，「他的瘋狂，他的不按牌理出牌，在科學物理的狹窄世界是一個自由的空間。他的無拘無束能促進最瘋狂的事情發生。」⁶⁵我想此處薩巴

⁶¹ 陳正芳：《魔幻現實主義在台灣》，頁 38-39。

⁶² Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1987), p.61.

⁶³ Ernesto Sábato, *Antes del fin*, p.104.

⁶⁴ Sábato, p.72.

⁶⁵ Sábato, pp.69-70.

多讚嘆的「最瘋狂的事」，一方面跟自由的渴求有關，另一方面則要跟他的寫作理論對照來看。薩巴多除了將自己定位為無政府的自由主義者，他也多次撰文表達自由信念，更是推崇多明加斯自由揮灑的創作和生活態度。如果說失去自由的人最渴望自由，薩巴多渴望自由，正源於童年的壓抑經驗。薩巴多自幼父親管教嚴苛，母親反之，但是母親的過度保護卻讓他孤立於人群，他幾乎是在家中度過童年，他說：「我和小弟弟是通過窗戶看世界的，因為母親把我倆栓在屋裡，她是個特別強壯和聰明的婦女。」⁶⁶當然這個窗口讓人聯想到《隧道》裡牽動情節的《母性》畫作：「在那幅畫的左上方，有一扇小窗戶，望出去是一方小小而遙遠的景致；一片寂寥的海灘，及一個注視著大海的女人。」⁶⁷這畫彷彿弗烈德利希的《晨光中的女人》（*Woman before the Rising Sun*, 1818-1820）和達利《窗旁的姑娘》（*Girl at the Window*, 1925）的合體，或者說是對前行繪畫的摹擬和改造，就畫面來看，《母性》保留弗烈德利希的女人和達利的窗框與海景，使得畫中兩大元素（背對的女人和窗戶）得以展現意義。首先，畫中女性都是背影呈現，形成主體模糊，加上看的方向重疊於觀者的視線，觀者可輕易縫合於畫中人物，取代觀望主體，同時女人的視角都是投射到無限的自然空間，天我的對比除讓觀者感受自身存在的渺小，孤立的背影又使人同感孤獨。⁶⁸因此，當小說女主角瑪麗亞說：「有時候我覺得，我們似乎曾經一起生活在這樣的畫裏。當我看到『窗景』裏那個孤獨的女人時，我覺得你和我一樣，都盲目地在找尋一個人，一個無言的對話者。」⁶⁹我們更能看出與上述畫作互文所展現的張力。而就「自由」觀點來看，畫中的窗無異是個出口，相對於窗外的自由空間，窗景對立的是畫家／觀者置身的封閉空間。此處，我們不妨將繪畫視作符號的活動和論述的生成，因為「視覺符號不是模擬我們的視覺經驗，而是投射，是源自於原初環境的符號投射，此原初環境包

⁶⁶ 奧爾蘭多·巴羅內整理，趙德明譯：《博爾赫斯與薩瓦托對話》（雲南：雲南人民，1999年），頁112。

⁶⁷ 陳純真譯：《隧道》，頁21。

⁶⁸ 弗烈德利希的女人採逆光處理效果，充分顯現宗教的神秘性，如聖母般的超然之姿；達利主要強調的是妹妹的身影，窗外的風景因瞭望的人而有意義，誠如他妹妹後來表示：達利總是畫著靠在窗邊的妹妹，以至於風景永遠成了她本人的一部分，哥斯岱爾的女人和海景都是窗外的風景，有窗的框架卻沒有瞭望的人。

⁶⁹ 陳純真譯：《隧道》，頁129。

括政治、軍事、醫療、性、教育、知識系統的歷史環境。」⁷⁰如此一來，我們將不僅看到畫作表層的意涵，意即呼應主角哥斯岱爾對人性的質疑，⁷¹更重要的是畫作投射了薩巴多的童年記憶、接收的繪畫知識系統、⁷²阿根廷的政治環境和二十世紀前葉的國際趨勢，也由於上文分析過的歷史處境，我們確認了原初環境的符號投射就是專橫的、強暴的集體意識（包括科學界、裴隆政權、共產主義、納粹等），所以說孤獨、無言的對話者都是壓抑的反映。原本畫裡的窗可以是整本小說意欲逃逸的出口，但是有論者以為《母性》這幅畫的窗景對哥斯岱爾而言，最後以另一種悲劇呈現：他只能從牢房的小窗口看見一天的開始，⁷³似乎讓窗口象徵的自由，反向地投射現實的不自由。接著，我們就可以明白畫家多明加斯隱身於小說主角背後的批判性，亦即瘋狂而自由的多明加斯代表的是一種被框架限制後的顛覆欲力，所以哥斯岱爾在畫下窗景後，嘗試釐清他的人生觀，而冒出口的絕望：

我們這個小小的星球千萬年來，便是朝著虛無而去，我們在痛苦中生下來，成長、奮鬥、生病、忍受痛苦，也製造痛苦、吶喊，而終至死亡；人死了，卻又有繼起的生命，再開始這徒然的人生之戲。⁷⁴

我們就不能單從表層的、西方現代主義式的虛無感來解讀，而是如同台灣現代詩人讓「『西方』成爲一個宣洩狂暴與憤怒的藉口」。⁷⁵在小說第一章我們讀到哥斯岱爾坦承殺人犯行，但也同時張揚他的「反社會」意識：犯人最不侵犯他人、幹掉

⁷⁰ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癡狀式閱讀》，頁 38。

⁷¹ 哥斯岱爾在小說中，雖不清楚自己為何畫上這個窗景，但是他提到畫窗景的前幾天，讀到一篇文章，是有一個人，在集中營裏想討點東西吃，結果被迫吃了只活老鼠。這個故事在小說第一章哥斯岱爾已借之批判世界的醜陋，此處，故事再度呈現，是為了帶出人生虛無的想法。

⁷² 薩巴多傾心於繪畫這項藝術創作，先是在小說中呈現，後在其生活中實踐。薩巴多在巴黎工作時開始作畫，亦得畫家美名。薩巴多在一次談到畢加索等當代畫家時，指出他們的繪畫「吐露了我們這個時代深刻、最真實的心聲。」見卡達尼亞著，陳純真譯：〈在字與血之間（二）——訪薩巴多漫談繪畫和藝術〉，收入《隧道》，頁 188。若再由前述所引兩畫來看，或可歸類為他的繪畫知識系統。

⁷³ 張淑英：〈隧道的出口〉，頁 7。

⁷⁴ 陳純真譯：《隧道》，頁 51-52。

⁷⁵ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癡狀式閱讀》，頁 21。

危害社會的人是善事，而他最懊悔的事，就是沒趁自由時幹掉六七個他所認識的敗類。⁷⁶所以說唯有撤除「偽裝」，才能凸顯內在，而現代狂人哥斯岱爾的內在是要投射作者所面對的現實。那麼，哥斯岱爾所展現的情緒異常、暴躁、極度自信、固執、思想跳躍、想法誇張等精神徵狀恐怕是作家對現實抗拒的變形處置，而在文字上，以跳離、片段、重複、推翻重複等精神分裂式的敘事手法，固然有著超現實主義所強調的非理性拼貼、自由聯想和自動書寫的技法延伸，卻包藏作者獨特的創作理念。

誠如前文提到的副本世界和現實世界的他者，瘋狂之於薩巴多最大的意義在於自由的向度，也就是說瘋狂反映的不是我們所熟悉的現實而是另一個想像空間，一如薩巴多在某一次的訪談中說道，小說以第一人稱寫出是爲了「想把讀者拖進哥斯岱爾的旋風中，一個和所有妄想症患者無異的病態世界。」⁷⁷我們很清楚妄想的病態世界是一個天馬行空的世界，所有被理性命名和定義的物件被重新排列組合，想像元素的充斥其實意味創造性十足，此創造自由正服膺薩巴多堅持的「藝術是一種創造，而不是反映」，⁷⁸所以我們可以說薩巴多是要藉著瘋癲的「創造性」創造一個現實，因爲他相信：「創造出來的現實比之作爲根據的現實更爲長久和強烈。」⁷⁹這個觀點突破了鄉土寫實派所堅持的理念——「文學反映人生」，而讓我們重新思索現實是在創造的過程實存。想像是創造的基礎，瘋癲被視爲感官幻覺的一種，就是想像的極致表現，此處想像並非虛構，所以想像（創造）的現實是如同安德森將國家／民族（nation）以想像的共同體來解讀一般，哥斯岱爾自白的內心世界，既是感官幻覺裡的想像，也是形成薩巴多的文字想像，讀者就是透過小說的雙重想像認識作者眼中四〇年代的阿根廷都會人生。當然，想像的共同體還是一個隱喻，放在台灣的範疇就是「用來指出在另一種國際現實之中台灣自主空間的可能性：一個和主權國家體系壟斷的地緣政治現實不同的，建構在進步普世價值之上的道德世界。」⁸⁰（引自吳叡人）我以爲利用此隱喻或可解釋，薩巴多藉由哥斯岱爾的自白開創了自主空間的可能性，此空間不與地緣政治的現

⁷⁶ 陳純真譯：《隧道》，頁 16-17。

⁷⁷ 同前註，頁 170。

⁷⁸ 趙德明譯：《博爾赫斯與薩瓦托對話》，頁 92。

⁷⁹ 同前註。

⁸⁰ 吳叡人：〈想像我們的世界——安德森《想像的共同體》〉，《中國時報》（2010 年 5 月 9 日）。

實相同，而是透過具有普世性的現代人的精神危機，投射出拉美真正的現實，而此現實借取西方現代主義的哲學和技法得以表現，⁸¹根據多納德·蕭的說法，這種「表相的虛假現實」(el engañoso realismo de lo aparential)是拉美新小說的大宗。

82

《隧道》以虛無精神直指的不單是阿根廷的虛假現實，而是拉美各國城市文化的共相，烏拉圭作家歐內堤(Juan Carlos Onetti)於1939年出版的小說《井》(*El pozo*)似乎是薩巴多的引路燈。《井》是一位年屆四十的男子李納瑟羅(Eladio Linacero)花了一個晚上撰寫生平經歷的自述，男主角喃喃的告白，訴諸無人，小說處處流洩孤獨和隔離的情緒。⁸³在歐內堤的專屬網頁上，結論李納瑟羅代表了四〇年代的烏拉圭或阿根廷人——悲觀主義、懷疑論者、犬儒學派、理想幻滅者，此正可以解釋哥斯岱爾的形象定位如何呼應當時代的文化場域。歐內堤意圖揭示人的孤寂苦惱和對周遭世界的冷漠態度，是存在主義的思惟投射，可見西方現代主義浪潮來襲，提供拉美作家用新的方法表達對現實的反思，但在回應現代主義書寫是政治冷感或是政治抗拒的問題，我們還是須要回到薩巴多的小說。相較於盧卡奇對西方精神病理學在現代主義文學的評價，薩巴多表達了不安，卻還有用負面力量質疑現實的自覺，實是內在於拉美的第三世界意識。據此我們能夠以非西方的參考座標和思想資源，重新閱讀現代主義，特別是轉向台灣現代主義小說的比較，我們在六〇年代的《現代文學》和《文學季刊》發現類似《隧道》敘事的幾個短篇小說——七等生的〈精神病患〉、陳映真的〈文書〉、〈淒慘的無言的嘴〉和施淑青的〈倒放的天梯〉。⁸⁴看似巧合的相通，是不是更好討論接收西

⁸¹ 拉美新小說有很大比例以超現實主義和波赫士筆法來書寫的現實，我想拉美作家在此時期不採取鄉土寫實，除因傳統寫實形式的疲軟外，還因為整體生存環境的變遷，薩巴多看到反映在都會區的拉美現實問題是，大量的印地安原民遷往城市失去土地與自然的滋潤，他們非法打工生活貧困，傳統習俗早就喪失。所以薩巴多以為「當人分割了魔幻與邏輯的思想，便把自己放逐於最原始基本的組合之外，永遠切斷了自己和宇宙之間的和諧。」Ernesto Sábato, *Antes del fin*, p.120.

⁸² Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, p.213.

⁸³ 《井》的敘事筆法與《隧道》相近，但小說的獨白形式，與本文著重的自白有異，故不列為討論的主要文本，但可將主角視為一個典型人物，藉此再次說明《隧道》代表拉美現代主義文學的合法性。

⁸⁴ 〈倒放的天梯〉雖是以醫生的臨床報告以及報告引發的聯想剖陳病況，聯想的方式卻也是患者的自白；〈淒慘的無言的嘴〉記載大學生我離開精神病院前的生活體驗與反思，

方現代主義和受到影響的際遇呢？台灣小說尚未擁有國際聲譽，但是以瘋癲的自白析讀這幾部台灣小說，將會發現與《隧道》相去不遠的第三世界意識，以及如何與虛無、貧乏和去政治性的現代主義文學相區隔。

四、台灣六〇年代小說中的瘋癲以及白色恐怖

七等生、陳映真和施叔青三位出生介於三〇末、四〇年代中，同在現代主義浪潮湧進之際開始寫作，他們共同經歷了《文學季刊》的草創時期，也都迎受《現代文學》譯介的卡夫卡、卡謬、吳爾芙、佛洛伊德等具現代主義意識作家的衝擊，並依其思潮、形式等為文實驗。從二十一世紀回看，這三位省籍戰後第二代作家數十年的創作成果不僅豐富耀眼，也在台灣文壇各自成為典範，藉由目前大量的採訪、論述文獻和碩、博士論文詳實而縝密的整理和討論，我們已能輕易在腦海勾勒他們的文學形象：七等生的避世隱遁，陳映真的社會改革實踐，以及施叔青的女性觀照和國族史的回顧。

本文有興趣的是回到三位作家的早期創作，他們在此階段與現代主義文學的緊密關係，不僅對日後創作深具影響，也在承接源起於「逃難式的政治移民」的現代主義，⁸⁵卻又以其本省籍文化的養成，展現他們在接受外來文化思潮時，如何以自體本有的養／成分應接、同化或轉化新來的養／成分，借以揭櫫各自的問題意識。此外，若再從六〇年代歷史大環境對現代主義文學生產的影響源頭來看，我們還可以之為和拉美新小說作有效的意義聯結。根據柯慶明教授的分析，台灣的影響源頭大致可歸為：瀰漫的白色恐怖政治氣息，以思想和文字的審查制度壓抑知識分子；臺灣經濟正逢轉型，工業化改變生活機能，城市問題開始浮現；日本殖民後的臺灣，受大陸遷台的國民政府治理，產生了文化認同的危機。⁸⁶此處提及的政治壓抑、都市問題和認同問題都與薩巴多寫作《隧道》時相近，於是當我

文體採第一人稱，或可稱之為廣義的自白體。

⁸⁵ 用語來自楊照：《文學、社會與歷史想像：戰後文史散論》（台北：聯合文學，1995年），頁117。「逃難式的政治移民」指的是大部分現代派作家出身大陸，經歷過一次移民換位來到陌生的台灣島。他們的陌生不安不亞於工業化和都市化的衝擊，在心理層次確實和西方現代主義有相通之處。

⁸⁶ 柯慶明：〈六〇年代現代主義文學？〉，收入張寶琴等人編：《四十年來中國文學》（臺北：聯合文學，1995年），頁85-146。

們將《隧道》、〈精神病患〉、〈文書〉、〈淒慘的無言的嘴〉和〈倒放的天梯〉並置來看，或許可以初步說明薩巴多和三位台灣作家雖有著不同的文化養成，卻在相隔二十年的時空差異，其表達形式和思想語彙的距離會如此接近。然而，僅就七等生、陳映真和施叔青的小說深度考察，我們卻又會發現面對台灣文學思維轉型的重要歷史時刻，三人的關懷不同，卻都各成一格的批評話語與政治思考。

（一）瘋癲的自白和白色恐怖

根據台灣這幾個中、短篇小說的基本形式來看，雖說瘋癲的自白一如《隧道》是作品的主體，但是這些文本並沒有全然開放瘋狂的想像話語空間，而是另有理性的附加觀點對應。

〈精神病患〉⁸⁷共分三卷，從小說的第一句話：「按下錄音機的白鍵，賴哲森平靜而沙啞的聲音導入我們的耳朵。」⁸⁸和小說最後一段的第一句話：「……關掉錄音機，我們一時都處在傷愁的沈默裡」，⁸⁹說明了三卷都源自賴哲森的錄音自白，但這是一個多層次的自白，其下鑲嵌兩個自白，一是主角對精神科醫師告白在馬東的往事，自白內容即為小說第二卷，另一是在第三卷後三分之一處賴哲森殺妻後給警方的自白書。除此之外，小說首尾彷彿楔子和後記的兩個段落，告知聽錄音的人，即是賴哲森窩居二十年的精神病院之醫護人員。聽者原有翻譯自白的功能，此處似乎只是要點出賴哲森瘋了，而且瘋了二十年。七等生在後記說明賴哲森在海泳中尋死卻被鯊魚所食，雖有意用賴哲森僅存的頭顱指涉當代你我，仍嫌畫蛇添足，無怪乎後來的版本，這兩段落均遭刪除。儘管如此，對照另外三篇小說，我們卻發現作者們刻意附加的科學言說（聽訴、病理說、對自訴的詮釋、治療的需要），可以另外形構意義，且讓我們先分析其他小說的自白體再作論述。

〈倒放的天梯〉分成三個部分，第一部份「醫學討論會」是病例的學理探究，第二部份和第三部份是利用實習醫師的狂想具現病例的背景故事以及患者的心理機制，兩大段落看似想像文本，但我們知道精神病患的幻覺世界是非用想像無法

⁸⁷ 七等生的〈精神病患〉的初版和再版內容有些更動，譬如最後由遠景出版的《精神病患》一書，男主角賴哲森有兩次告白，一次是向心理醫生追溯在小鎮教書時的亂倫戀慕；另一次則是殺妻後，警方要求的供詞。本文主要探討的是六〇年代的台灣小說，故採行首次刊登於〈文學季刊〉的版本。

⁸⁸ 七等生：〈精神病患〉，《文學季刊》第2期（1967年1月），頁223。

⁸⁹ 同前註，頁272。

進入。因此，我們可以另外解讀施叔青以神話和獨白定位的第二和第三部分，或言之，相對於醫學會議對潘地霖病況的分析，實習醫師的狂想便是還原患者的自訴，迫於一級機構（醫院）給予的陳述自由，潘地霖的獨白應以自白視之。

陳映真的〈文書——致耀忠畢業紀念〉⁹⁰分為四部份：公文、報告、自白書和診斷證明書。診斷證明書是呈報上級文書的附件，並無實質的內容，只是讓小說形式更公文化，公文和報告採行政公文的體例說明小說主角安某身家背景和殺妻始末，相較之下，自白書延續五四以來狂人的抒情敘事模式，倒成了報告質疑之處，於是在文中或說「疑犯自少頗工於文藝」、「為其中仍多荒謬妄誕之陳述」、「見其精神異常」，又說「不足採信」，卻又「不無參考之價值」。⁹¹〈淒慘的無言的嘴〉是以一個大學生為第一人稱的精神病院生活講述，唯記述內容已屆療養末期，從小說中病人告知醫生作夢的對話，可知大學生的所言都可能是醫病關係中的自白。

如前文所言，自白是一種在權力關係下開展的言說形式，這四篇小說在文本中並呈陳述主體和陳述對象（或間接的聽者），表面上陳述對象對自白的確有給予肯定、評判、懲罰、或安慰等功能，但若思及傅柯所說的自白需藉由聽者的翻譯才得以呈現完整的真實，那麼三位作者卻是將陳述對象當作小說的反諷註腳。〈精神病患〉錄音中第一次自白，陳醫師讓賴哲森言說只是為了讓其平靜，對患者未來的存在憂慮感無能為力，第二次自白是因為警方無能完成較好的供詞，賴哲森向警方要求禮遇而親撰。〈文書〉中的報告將自白書視為不足採信的謔語，對安某犯下血案則以「疑犯勞碌終年，致精神異常所致」結案。安某參與內戰，走過巨大的歷史變遷，遭受到國族、家族乃至個人的創傷，均不為官方所見。在〈淒慘的無言的嘴〉一文中，當敘述我請求精神醫生為其解釋夢的意義，醫生只是說：「你現在已經不是病人，所以那些夢對我是沒有意義了。」⁹²在〈倒放的天梯〉裡，召開醫學會議的院長總在會議結束前證言人類精神將達到和平境界，每一次的精神病例研究「就是一種新鮮的恐怖」，描述潘地霖的病情，連天花板的日光燈都要嘖嘖稱奇，但論及醫療也只能說能力有限。我們知道自白或是自發或

⁹⁰ 陳映真的〈文書——致耀忠畢業紀念〉（以下簡稱〈文書〉）首刊於《現代文學》18期，民國52年9月，後收於《將軍族》，由台北遠景於民國64年10月出版，內容稍有差別。本文以第一次發表之內文為主要參照。

⁹¹ 陳映真：〈文書——致耀忠畢業紀念〉，《現代文學》第18期（1963年9月），頁78。

⁹² 陳映真：〈淒慘的無言的嘴〉，《現代文學》第21期（1964年3月），頁39。

是被迫都以講出有關自己真實的情況來證實一個人，儘管自白者被判定精神失常，他們都強調忠實報告自己的生活和感覺。反觀要求自白的一級權力者（醫生和警察）卻無視於話語中的真實，固著於對瘋狂的迷思，自成一套解釋（翻譯），其中作者賦予的嘲弄意涵，既顛覆了社會對瘋癲的價值判斷，也藉由科學言說和瘋癲自白的比照，引導讀者進入小說真正的批判意圖，進而解消了現代主義文學特有的疏離感。換言之，這些反諷註腳代替作者，提出對台灣五、六〇年代白色恐怖的批判。我們知道台灣的戒嚴時代，只要有人犯了通匪（泛指大陸的人事物）的政治大忌，包括收聽大陸電台、閱讀左翼書籍、與大陸親友通信等等，或者疑似通匪，就要接受審訊，撰寫自白書成了所有通緝者的夢魘。熬夜書寫，通常繳交後又受命再補資料，人們在偵訊自白的迴圈裡，即便真實說盡，也往往陷入神智虛恍的狀態。如此看來，台灣小說家採取自白的書寫竟有著折射白色恐怖的政治抗拒。

（二）瘋癲者的無家可歸和現實指涉

接著我們若從小說的內容來看，《隧道》、〈精神病患〉和〈文書〉的主要敘事結構為：精神崩潰→扼殺愛人（愛妻）→犯罪自白。三部作品的男主角都在瘋癲的狀態犯下殺人的罪行，他們最大的破壞在於摧毀一個完整的家，家的破壞瓦解了個人存在的基礎，作家運用如此強烈的意象，固然影射了各自對生存環境的質疑，但在象徵上令人想起盧卡奇曾言：「罪行與瘋狂是先驗的無家可歸的客體化」，一是在人類社會關係的秩序中，屬於行動的無家可歸；另一是在超個人系統的理想秩序中，屬於靈魂的無家可歸。⁹³盧卡奇從史詩和悲劇的形式點出：罪行和瘋狂通常是作為一種象徵，有時候還是「一個結局的象徵性表達」，⁹⁴這裡的象徵或是無家可歸都指向秩序的逸離，脫離正軌終至無家可歸。但若連結到現代主義文學的異鄉人，那種放逐、無根和飄泊不定等特質，正是小說主角哥斯岱爾、賴哲森和安某在行動和心靈上無家可歸的寫照，但是更進一步我們想問的是：何以放逐？何以無根？

⁹³ 盧卡奇著，楊恆達譯：《小說理論》（台北：唐山，1997年），頁34。

⁹⁴ 同前註。

1. 祖國是心靈的人間和暫歇之境

如眾家所評《隧道》是一個講述孤獨的故事，哥斯岱爾極度孤僻的生活態度就具現了這個主題，但是若就無家可歸的觀點來看，薩巴多乃是藉著哥斯岱爾極端的個人主義來凸顯無家的概念。我想先談小說中的個人主義，再從此闡發無家可歸的指涉。

哥斯岱爾的極端個人主義，其實是相對於集體性和組織化而來的，他曾表示非常討厭心理協會和畫家團體，週旋其中讓他見識到集團中的人性其實是更虛偽的，所以他只能退回個人世界，即使瑪麗亞是唯一了解他的人，她也只是哥斯岱爾自身的類像（alteridad），也就是說，瑪麗亞是哥斯岱爾的另一個我，除了小說第十三章哥斯岱爾曾表示瑪麗亞與他非常相似外，他在一次幻想式的沈思中更明確地點出兩人的相似性：「我們載沈載浮，像是在童年時光的夢中，我看到她騎馬奔馳，眼裏閃爍著迷惑，頭髮在風中飛揚，而我看到自己，在南方故鄉的病床中，小臉蛋貼在玻璃上，看著窗外的落雪，同樣也是一雙迷惑的眼。」⁹⁵因此，當哥斯岱爾發現瑪麗亞與其丈夫的堂兄漢德有染時，他失去的不僅是一個情人，而是他自己的一部份，早在小說第三十一章，哥斯岱爾就曾以自殺來恐嚇瑪麗亞，於是我們可以說瑪麗亞的被殺也是哥斯岱爾另一種自殺的形式。如此對「我」的強調，在回歸到小說的題目「隧道」的解釋中，有了最極致的表現：「這窄道的故事竟只是一個荒誕的描述，或只是我個人的理念，原來，僅僅只有一座黑暗、孤寂的隧道：那是我的，在那隧道中渡過的，是我的童年、我的青春、我的一生。」⁹⁶

因此，我們可以說薩巴多把歷史的、國家的、社會的，乃至家庭的議題濃縮到一個小我的個體。不提家國問題，因為無家可歸，為何無家可歸，因為國家（阿根廷）體制的問題、因為政黨（共產黨）理念的問題、因為人性的偽善等等，由於前文已有討論，此處不擬贅述。我們尚未論及的還有國家的屬性問題，也就是雙重認同，無疑地，拉丁美洲靠近西方的地理位置和境內大量的歐洲移民，讓他們在國家（特別是民族、文化）上的認同議題比之其他第三世界國家更複雜。簡言之，拉美境內的公民大多既非百分之百的歐洲人，也非百分之百的美洲人，拉

⁹⁵ 陳純真譯：《隧道》，頁 161。

⁹⁶ 同前註，頁 162。

美文學（特別是阿根廷文學）常有著雙重認同的困境。⁹⁷雙重認同走入極端常有無家可歸之感，所以在現實生活中的游離飄盪和心靈的無家可歸，讓薩巴多對祖國另有看法，他認為真正的祖國是「那個他一再從理想的旅行中回來之後的祖國，是這塊心靈的人間和暫歇之境，我們生活在這塊破碎的土地，相愛及受苦。」⁹⁸所以《隧道》採取罪行和瘋癲，不是一個結局的象徵表達，而是要在無家可歸的意象上，引導讀者重新思考家國的意義。

2. 重探意識底層，書寫精神自由

〈精神病患〉是一篇非常相似於《隧道》的作品，有趣的是兩篇作品的作者在生活品味上也有相通處，都喜好繪畫，都曾隱居山林，或許性靈相通，七等生藉由罪行和瘋狂也在表現一個人的孤獨和疏離，不同的是引發孤獨的契機，薩巴多是迷失在一個意識形態破產、現實世界又被撕裂的狀態，七等生只單純要反映自身的孤獨感。⁹⁹同是著眼於小我的個人故事，薩巴多的「我」只在畫家身分、童年經驗、城市生活中折射作者本體；而七等生的作品則一向有濃厚的自傳色彩，呂正惠就認為：〈精神病患〉的前半透露了作者任教九份國小和萬里國小的經歷，後半是辭了教職，在台北長期失業的精神狀況反映。¹⁰⁰相對於薩巴多用極端的個人主義來反向處理他對政治的關切，七等生書寫內心頹廢的個人主義，並非迂迴於國家機器的監控，亦非對國族有何使命感，而是揭開內心的黑暗世界，將內在積存的污穢洗滌清除。¹⁰¹張恆豪處理〈精神病患〉主角賴哲森和阿蓮談論自己是被迫成爲一個不快樂的外表個人主義者，認為七等生這種看似虛無的個人主義，「實則是以國家愛民族愛爲起點」，¹⁰²恐怕有待商榷。

⁹⁷ James Predmore, *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, (Madrid: Ediciones Jose Porrua Turanzas, 1981), p.6.

⁹⁸ Ernesto Sábato, *Antes del fin*, p.78.

⁹⁹ 七等生曾言年輕時（二十三歲），「非常的寂寞和孤獨。……沒有異性朋友，沒有甚麼值得安慰我心靈的事物。……」七等生：〈我年輕的時候〉，收入《七等生全集 7：銀波翅膀》（台北：遠景，1993 年），頁 161。呂正惠將之解析為「自我肯定上的艱難」，可歸因於身價卑微和身為師範生這樣的「次等」發展。呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，《文星雜誌》第 114 期（1987 年 12 月），頁 117。

¹⁰⁰ 呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，頁 111-122。

¹⁰¹ 七等生：〈我年輕的時候〉，頁 166。

¹⁰² 張恆豪：〈七等生小說的心路歷程〉，收入七等生著：《七等生全集 6：城之謎》（台北：

我以為七等生的孤獨不全然是五、六〇年代的政治所致，有部分與社會集體意識的建構有關，七等生成長的背景，是一個強調權威、階級和財富的社會，西方教育講究的愛和接納畢竟只是課堂知識，窮困的家境、失業抑鬱的父親和小妹被賣的際遇，只能將他推離社會主流。求學過程中，他的弱勢處境，更是讓他在歧視中備感孤獨，他曾寄情於繪畫，但在師範學校素描課被羞辱且孤立無援的經歷，使他「慢慢體會追求藝術的孤獨之路。」¹⁰³後來畢業任教，教學環境依然不友善，他的失望，以及在《文學季刊》因格格不入的人際挫敗，均加強了他的孤獨意識。於是，寫作成了自我安慰的管道。而他在小說中闡述個人存在的困境，不免述及的學校體制的明爭暗鬥和國家政體的壓迫¹⁰⁴成了解讀時代的蛛絲馬跡，或言之，七等生最大的批判在於外環境加諸給他的煩惱，他從己身出發的議論還是回到個人。所以在〈精神病患〉中，七等生沒有設定賴哲森的家庭背景，僅有的敘述是遺傳自祖父的梅毒，諷刺的是祖父卻是讓他斷子絕孫的家人。他孤獨的出場，最後以一顆泡在酒精瓶的頭顱下場，這種對台灣文化強調祭祀先人的叛離，是七等生的現代主義精神，也是小說無家可歸的表徵。換句話說，七等生藉由小說中罪行和瘋狂導引的無家可歸，比較是指涉制度層面的問題。透過他的自我書寫形式，我們發現他總是敢於展示不同於團隊（或體制）的理念，他的無法迎合也使他被拒絕，他或將自己推離人群，或被人群推離，都顯示出一個現代知識分子的獨立思維。然而，成長於鄉俗文化集體性仍屬強大和政治極權的年代，知識分子要全然表達獨立思考其實是很危險的，所以七等生的獨立思維是在於：「我永遠不會去接受人家要我寫這寫那，如果我不去寫自己想寫的，我就不寫。……我喜歡用自己的方式處理問題，我的這種態度等於讓別人來孤立我，我也有意地要過孤獨安靜的生活。¹⁰⁵二十一世紀的今日來看，竟然是比較趨近於解嚴後「只要我喜歡」式的個人自由意識。

儘管本文討論的面向不同，但僅以獨立（孤獨所引發的）觀點來評價〈精神

遠景，2003年），頁398。

¹⁰³ 七等生：〈畫舖子自述〉，收入《七等生全集10：一紙相思》（台北：遠景，2003年），頁203。

¹⁰⁴ 小說雖無具體的指陳，根據插入一小段作家桃園先生被誣告入獄的描述，我們不難做此聯想。參見七等生：〈精神病患〉，頁270。

¹⁰⁵ 七等生：〈中國文學討論會講辭〉，收入《七等生全集8：重回沙河》（台北：遠景，2003年），頁347。

病患〉，只是再次證明七等生的局外人特質，我以為藉此小說我們還要談的是這篇小說在七等生的現代主義文學創作中佔有前導意義，也標示了作家自身創作意識的轉折點。我們知道七等生在他的第一篇小說〈失業、撲克、炸魷魚〉已經嘗試異於傳統的詭奇語句，但是直到〈我愛黑眼珠〉，我們才看到七等生最成熟的「現代主義」寫作，或言之，從各種對現代主義褒貶的言詞幾乎都可對應到〈我愛黑眼珠〉，此作是七等生小說的代表，也是七等生文體的典型。〈我愛黑眼珠〉在文壇造成波瀾之前，其實〈精神病患〉已經預留伏筆，翻看文獻我們會發現於1967年先後發表的兩作在當時受到兩極化的評價，根據七等生寫於《放生鼠》的序言，〈精神病患〉在《文學季刊》第二期發表後，文季的夥伴對七等生「讚譽和鼓勵」，他們認為他「完全走對了路徑」，可是在第三期發表〈我愛黑眼珠〉後，「便引起他們的猜疑和失望了」。¹⁰⁶殊不知，對寫作〈精神病患〉時期的七等生而言，他的文風尚在摸索階段，我以為葉石濤評此小說在他的所有小說中最富世界性，正說明了〈我愛黑眼珠〉令人不解的現代主義技巧已經在〈精神病患〉中實驗了，不過葉老只說對了一半，因為他是將〈精神病患〉和魯迅的〈狂人日記〉、俄國的果戈里、莫泊桑和吉軻德先生等同來看，也就是說他沒有看出〈精神病患〉的世界性是更貼近心理分析、意識流、超現實主義等，而兀自強調小說主角邊緣人物的社會性。¹⁰⁷所以說當七等生採取超現實主義的自動書寫，透過「良知和自由的靈魂人物展現」寫出〈我愛黑眼珠〉時，我們或許可以明白賴哲森的自白所本為何，特別是七等生認為：「這種人物是每一個人最原初的形體，但卻被壓抑於現實生活的意識底層，這種原我像囚犯一樣地被拘禁被束縛，他們的唯一願望是爭取活躍的時空」，顯見超現實主義的啟發，而這種回到潛意識探索被表相遮蔽的真實，幾乎可以是對〈精神病患〉的罪行和瘋狂安排的另一種解釋。¹⁰⁸換言之，賴哲森檢視自我的過程正是七等生重探寫作心靈的一個步驟，以「精神病患」象徵不容於禁忌和偽善的痛苦幽靈作為小說主角，深度刻畫非理性的意識

¹⁰⁶ 七等生：〈序〉，《放生鼠》（台北：遠行，1977年），頁2。

¹⁰⁷ 關於葉石濤的評論請見葉石濤：〈論七等生的小說〉，收入張恆豪編：《火獄的自焚》（台北：遠行，1977年），頁6。另本文將〈精神病患〉的世界性和現代主義文學聯結，除從與《隧道》的比較討論可得，另外，呂正惠認為：「七等生未能效法果戈里和杜斯妥也夫斯基，而以卡夫卡為師，好像是有一點走錯路了」見呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，頁120。亦可作為本文論點的支持。

¹⁰⁸ 七等生：〈序〉，《放生鼠》，頁2。

層次包含夢境，因為這些投射了肉眼見不到卻無法否定的真實，並且由此思想的沉澱醞釀了〈我愛黑眼珠〉、〈私奔〉等後續的作品。然而，不以負面書寫表達國族議題的〈精神病患〉，是不是就不能列於政治抗拒之林呢？我以為陳芳明在《台灣新文學史》為〈精神病患〉找到一個很好的歷史定位：

如此灰暗而悲觀的論調，置放在戰鬥昂揚的反共論述脈絡裡，可能是反諷，更是一種褻瀆。然而在網羅森嚴的思想檢查之下，這樣的書寫卻是精神自由的最佳出口。¹⁰⁹

當然這裡所表現的「政治抗拒」已然不是文本內部的分析結果，而是文本外部取得的延伸意義；以褻瀆審查制度的角度對七等生的作品進行政治解讀，可能也是比較合宜的方式。

3. 失落的歷史敘述與沒有器官的身體

相對於七等生和國家政治、民族大義保持距離，陳映真從來就是一位懷抱強烈民族意識的作家，即便〈文書〉這樣一篇以精神病患自白為主軸的小說，也充滿了近代的中國歷史。由於陳映真深沉的社會責任和人道主義立場，要理解他的文學形式為現實主義是比較容易的，而他的政治抗拒更是不言自明，但是我們也不能否認現代主義在台灣成為風尚的五〇年代末對陳映真的創作產生影響，呂正惠將陳映真的小說分為自傳時期、現代主義時期、反省時期和政治小說時期，就是依據每個時期的創作風格。¹¹⁰陳映真投稿於《現代文學》的作品即為他的現代主義時期，因為小說「明顯地具有現代主義的風格」。¹¹¹然而大陸學者趙遐秋卻不以為然，她認為陳映真自始自終都是現實主義創作手法，引進浪漫主義、存在主義、象徵主義等一切有表現力的藝術手段，只是為了去補充、豐富他的現實主義創作的藝術手法。趙遐秋還表示，陳映真同意這個說法。¹¹²我想趙遐秋是從小說中的現實關懷著眼，其實呂正惠在評論陳映真的小說時也表示：「即使在現代

¹⁰⁹ 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年），頁398。

¹¹⁰ 呂正惠：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，收入《小說與社會》（臺北：聯經，1988年），頁55。

¹¹¹ 同前註，頁59。

¹¹² 趙遐秋：《生命的思索與吶喊——陳映真的小說氣象》（臺北：人間，2007年），頁166。

主義的最高潮，陳映真也不曾喪失他的現實敏感性」。¹¹³儘管如此，我還是想從現代主義時期這個角度來討論〈文書〉這篇小說，甚至我以為陳映真這種對西方文藝理論的拿來主義，恰是讓他在台灣現代主義文學的歸類中獨具特色。

〈文書〉的現代主義形式乃在於瘋癲的自白和穿插在主線情節的夢幻／境，而前者的意義又是因為後者而建構的，也就是說小說夢幻／境成為主角在自白中被視為謔語的依據，而「瘋言瘋語」的自白正是精神放逐的一種現代主義特色。雖然《隧道》、〈精神病患〉和〈文書〉三部作品的殺人場景都與夢（幻）境交疊，但〈文書〉的安某卻不同於哥斯岱爾和賴哲森，後兩者在小說敘事上個體明晰，即使有夢境的呈現，也是用來闡釋小說人物在現實的不安或不滿足，一如佛洛伊德所言：「夢是一種（受抑制的）願望（經過改裝）達成。」¹¹⁴安某沒有具體作夢的經驗，而是在現實生活中偶遇如幻似夢的情境，作者最明顯的處理手法，就是借助一隻貓，烘托主角人生中的每一場悲劇，貓的象徵性甚至凌駕安某的男主角頭銜，實際上自白書就是從第一次見到貓下筆。第一節結語寫道：「大約便從那時起，這鼠色的貓便噬住我的靈魂了。他嗅去我的靈魂了。」¹¹⁵安某的自我因之定調在虛實擺盪的矛盾中。這個意象的處理有很多的討論，大致不脫這樣的結論：

那鼠色貓的無所不在，是在喻義被冤枉的鬼魂，對安某的緊追不放。而〈文書〉表現的則是，安某個人乃至家族的罪愆，其根源是那個時代，那個社會。那個時代、那個社會所形成的一種沉重的歷史壓力，致使安某精神裂變。¹¹⁶

鼠色的貓究竟是一種象徵？或是具體活物？如果是象徵，主角靈魂被吞噬即意味著主角精神分裂的肇始，就精神病學來看，安某罹患的是域外幻覺中的幻視，這是指病人看見人類感官所無法觸及的人或物。根據小說敘事，鼠色貓不斷於生活中再現，儼然真實存在之物。這個聳人聽聞的家族神話，彷彿鄉野傳奇，其中的幻覺場景因構築在真實事件形成超現實的意象。表面看來，安某是借助幻覺的虛

¹¹³ 呂正惠：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，頁 61。

¹¹⁴ 佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯：《夢的解析》（臺北：志文，1995 年），頁 90。

¹¹⁵ 陳映真：〈文書——致耀忠畢業紀念〉，頁 81。

¹¹⁶ 趙遐秋：《生命的思索與吶喊——陳映真的小說氣象》，頁 114。

幻性模糊掉非意志下的狂暴行爲，例如殺妻的行徑；深層看來，這是瘋癲本質中的抽象不可解，是一種心象的解放，若非夢幻／境的非理性空間，無以抒解現實給予的強大壓迫性。〈文書〉以一個投軍青年壓抑在大歷史的謬誤中，唯有夢的工作才能展現瘋癲的本性，重整他在現實的失落，不過，安某的現實已經逸離作者陳映真的六〇年代，而是一個更大的歷史框架，呂正惠依此直指〈文書〉是失敗的嘗試，「男主角因爲無法忍受過去的『罪孽』而發瘋，而這『罪孽』是整個民國史的縮影，這麼大的主題如何能在二十頁的篇幅中表達清楚？」¹¹⁷如果說〈文書〉在敘述國族歷史上太過淺薄，我卻以爲歷史是過去了，但是投射給如作者一般的知識份子卻是積累良久的失落夢魘，誠如安某的自白：

我便彷彿成了一個受賣身契束縛著的古奴隸，生活在毒惡的鞭笞之中。但在另外的一面，我的如火的怨毒在與日俱增地成長著，一層層地在我的心魂之底層沈澱著、堆積著。¹¹⁸

根據陳映真的創作歷程，我們知道「從二十幾歲開始寫作以迄於今，他的思想和創作，從來都處在被禁止、被歧視和鎮壓的地位」。¹¹⁹雖然寫作〈文書〉時，陳映真尚未坐牢，但是從他關心「大陸人在台灣」的議題來看，他的思想觸角遲早不能見容於失守大陸的國民政府。不同於七等生隱藏「家」的議題，陳映真在〈文書〉中不斷借用家的意象對應國家、社會和歷史大環境、但是他的「家」在嚴肅的歷史命題之下仍被瓦解，所以我們可以說陳映真借助罪行和瘋癲所指涉的無家可歸，再度印證是對國土和政權分裂的不滿，也是他失落感的源頭。當然陳映真因此所表現的國家認同就相當引人興味，一般而言生於日治的省籍作家，大多不是認同日本，就是排斥推行國語政策的國民黨政權，陳映真是兩者皆非，即使他對祖國失望，他的認同仍是中國大陸的祖國。陳映真的大中國情結在創作的表現上，以融合大陸人和台灣人的關係爲主，這應當與陳映真的人道主義有關，他曾說：「我的作品很早就對於在台灣生活中不同省籍的人的命運有一份執拗的關懷。對膚色、信仰、種族的歧視已不爲文明所許，何況對於同民族的弟兄呢？」¹²⁰〈文

¹¹⁷ 呂正惠：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，頁 62。

¹¹⁸ 陳映真：〈文書——致耀忠畢業紀念〉，頁 85。

¹¹⁹ 陳映真：《我的弟弟康雄（1959-1964）》（臺北：人間，1995 年），頁 23。

¹²⁰ 宇文正：〈訪陳映真談近作〈歸鄉〉第三問〉，《聯合報》（1999 年 9 月 24 日）。又陳映

書)的現實關切涉及中國近代史、台灣本地的族群融合以及國府遷台初期的政治環境，表面看來，作者用超現實結構的瘋癲者的自白，似乎解構了複雜的歷史現實，呈現了「無窮的沉淪與灰暗」、「現代主義式的虛無色調。」¹²¹但是小說主角安某與歐美現代主義萌生的生存困境迥然不同，陳光興回歸第三世界的殖民羞辱和戰爭暴力，視其「構成了社會身體的集體記憶，成為主體性的物質基礎」，如同「幽靈隨時附身，把各人緊密的帶回家族、國族歷史的暴力」，因此當「出身殘暴軍閥世家、藉戰場殺直屬長官、顛沛流離、淪為刑場劊子手、瘋殺愛妻，這些能夠匯聚在安某一身，何嘗又不是對第三世界地區極為壓縮的經驗的體現？」¹²²如此看來，陳映真對六〇年代政治現實的批判，不只是白色恐怖，更擴及了第三世界共通的歷史創傷和生存困境，所以說「精神病是第三世界的生存常態，不是變態。」¹²³另一方面，〈文書〉本該為不成功的現代主義時期作品，其價值被重新贖回，而其精神病書寫的模式，反而是「作家早期一次成功的實驗」。¹²⁴

〈淒慘的無言的嘴〉是同一時期陳映真另一篇的精神病書寫，被呂正惠評為「在當時是極為難得的佳作」，也是表現主題——「知識分子的失落感」較為成熟的作品。¹²⁵說到知識分子，本文處理的精神危機都是落在知識分子的角色上（畫家的哥斯岱爾、小學教師的賴哲森、出身書香世家的安某、大學生的我、代替潘地霖發聲的實習醫生），這也是前文提及現代主義文學中的瘋癲意識和鄉土寫實分野之處，也就是說知識分子重視的不是口腹之慾，而是理想的生產和實踐。知識分子既善於思想也喜於表達，或用言語或用書寫，總要有所抒解。如前所論，不管是阿根廷的四、五〇年代，或是台灣的五、六〇年代都有思想監控的政治運作，知識分子的苦悶可想而知，關於此點施淑在討論陳映真的早期小說有更為創發性的觀察。她以日據時代小資產階級知識分子的精英思想矛盾，解釋陳映真所說的市鎮小知識分子的思想問題，讓我們看到台灣三〇年代後，隨著現代化和都市的發展、戰爭的威脅、政治的高壓，在遠離農業大地，遠離自己母語的情境裡，

真的人道主義與他生長於基督教家庭和個人懷抱的烏托邦思想息息相關。

¹²¹ 陳芳明：《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年），頁391。

¹²² 陳光興：〈陳映真的第三世界：狂人／瘋子／精神病篇〉，《台灣社會研究季刊》第78期（2010年6月），頁236-237。

¹²³ 同前註，頁229。

¹²⁴ 同前註，頁231。

¹²⁵ 呂正惠：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，頁61。

「被排除於社會的支配性地位的台灣精英分子，只有朝向深化的方向發展，他們在行動上的自外，只有轉化為內在的自我流放」。¹²⁶要理解所謂的精英分子雖然可能會導向呂正惠的上層知識分子，¹²⁷或是張誦聖的菁英文學創作者，¹²⁸但我以為此處的精英思想正如施淑所指「爲了自己的出路，一方面小資產階級出身的精英分子們不得不扮演時代先鋒的角色，動員一切激進的、自由的思想成分，與既成秩序作猛烈的決鬥，但另一方面，他們又發現自己只能生活在一個與他們敵對的、而事實上又不得不與之圖存的社會。」¹²⁹也就是說本文所處理的文本並沒有陷入美帝意識型態的迷思，而是看到知識分子既有挑戰既成秩序的戰鬥心，卻又必須在生活的現實面與所處環境妥協，此種糾纏著憤怒和無奈的心緒，經由瘋癲的內心告白達到部份的解脫，所以說原應爲不足採信的謔語，反而因爲生發自知知識分子得以弔詭地充滿理性的哲思。

歷來〈淒慘的無言的嘴〉最多的討論，除了知識分子的失落感外，還有精神病患的醫病關係，小說敘述我在療養院的生活則是對社會的針貶，此說取其常人對比精神病院而得，但是標題的「嘴」卻乏人深究。所謂淒慘的無言的嘴是源於小說主角在散步中見到一具雛妓裸露的屍體，她的身子有許多鑿孔，這讓他想到〈朱利·該撒〉中安東尼說的話：「我讓你們看看親愛的該撒的刀傷，一個個都是淒慘無言的嘴，我讓這些嘴爲我說話……。」¹³⁰於是，他作了一個夢：「有一個女人躺在我的前面，伊的身上有許多的嘴……那些嘴說了話，說什麼呢？說：『打開窗子，讓陽光進來罷！』」¹³¹長出許多嘴的身體引人聯想培根的畫作，德勒茲援引阿爾多的「沒有器官的身體」（Le corps sans organs）來解釋培根畫作中

¹²⁶ 施淑：《兩岸文學論集》（臺北：新地文學，1997年），頁155-156。

¹²⁷ 呂正惠把台灣的知識界分為上層知識分子和下層知識分子，他採用這樣的分類是為了說明在台灣社會轉型的過程中，有些知識分子的成長和影響是比較艱難的。呂正惠：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，頁96。

¹²⁸ 旅美學人張誦聖認為非西方國家在建立知識系統時受著英文學觀主導，而此文學觀是受西方現代主義的影響，因此整體文化存在一個事實：「即『被動性現代化』對非西方社會當地文化發展產生的結構性負面影響，是既全面而又持久的。」見張誦聖：〈「文學體制」與現、當代中國／台灣文學——一個方法學的初步審思〉，周英雄等編：《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（臺北：麥田，2000年），頁28。

¹²⁹ 施淑：《兩岸文學論集》，頁155。

¹³⁰ 陳映真：〈淒慘的無言的嘴〉，頁37-38。

¹³¹ 同前註，頁38-39。

的身體是獨自存在，不需要稱為機體的器官組織。機體不是生命，它囚禁生命，身體是活的，感官感覺被直接紀錄在神經波或生命的感情中，它完全屬於肉體，所以沒有器官的身體是感覺形象。當感官感覺與身體聯結時，感官感覺將不再是再現性，而是真實的，比方殘酷性只是作用於身體上的力量活動或是感官感覺。因此沒有器官的身體在畫布上成爲一種幾何圖形，或是一種富有生命力的裝飾性圖形，它也見證了一種高度的精神性，只是這種精神性是身體的精神性。¹³²如此一來，我們將易於確認發生在身體上的精神性疾病，或言之，德勒茲不用靈魂這種超自然現象來解釋肉體的形而上問題，而是將身體去器官化，讓感官感覺替代身體，身體的有形詮釋感覺。德勒茲進一步用歇斯底里來爲沒有器官的身體命名，因爲他以爲在生命中，存在著許多沒有器官的身體的含糊處理方式，像是精神分裂、吸毒、酗酒……等身體的鮮活事實性。實際上，沒有器官的身體並不是沒有器官，只是不具備機體，所以被定義爲一個未確定的器官。沒有器官的身體不是由器官的缺席或是未定的器官來決定，而是由過渡性的器官來決定，所以嘴巴在不同的層次，或在同一層次不同的力量作用下，變成肛門。這個完整的系列，便是身體歇斯底里的事實性，我們可以看到攣縮、癱瘓、痛覺過敏或麻痺不停地在活化培根創作中的身體。這種歇斯底里式的觀測場所，讓我們看到沒有器官的身體和過渡性器官，在內在的或外在的「自我透視」現象中被看見：「這已經不是我的腦袋，但我感覺自己是在一個腦袋中，我看見，而且自己看見自己在一個腦袋之中……。」¹³³透過德勒茲的解讀，培根的繪畫教導我們一件事：人的存在不是建基於可見的物質性器官，而是身體的精神性，是來自感官感覺的感覺形象，也因此這些扭曲變形的身體，以歇斯底里的再現，是要超越再現，直接找出事物的在場感。

〈淒慘的無言的嘴〉中無數的開口（嘴）像培根的畫作到處放上眼睛，展現繪畫中的歇斯底里，嘴巴將不是一個固定的器官，而是多功能性的、不確定的器官，嘴巴將沒有器官的身體，也就是形象，視爲純粹的在場感。換句話說，真正的嘴巴已經脫離說話功能的有機質，他只是一種感覺器官，讓身體真實的存在。但是這樣解讀的〈淒慘的無言的嘴〉有何意義呢？劉紀蕙曾將文學場域視爲「沒

¹³² 德勒茲著，董強譯：《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》（廣西：廣西師範大學，2011年），頁47-49。

¹³³ 同前註，頁50-52。

有器官的身體」，而這個身體是「被有機之整體化工程所組織、導引或規範」，所以三〇年代的中國作家的慾望與自我認同受到文學場域內部動力的規範，被制約而朝向公共秩序。¹³⁴無疑地，劉紀蕙的研究成果可以讓我們更尖銳地看到小說針貶的社會問題為何，因為五、六〇年代的台灣作家同樣受困於文學場域內的規範和制約，施淑則是從「歇斯底里的處境」解釋六〇年代文學青年何以在來不及認識現代及現代性就以「困境、疏離（異化）、荒謬、沒有原因的反叛等等套語和模式思考、行動、創作」，¹³⁵也部分解釋了歇斯底里的身體書寫。在此身體之下，「淒慘的無言的嘴」一方面是相對於嘴巴的功能在精神性的身體作用下被解放出來，成了被壓抑的象徵；另一方面，卻又透過歇斯底里的感官感覺，讓文學場域這個身體，也是作家展現個體的形象，有了純粹的在場感，理性的悲觀因而轉變成精神性的樂觀，也避免了朝向規約的公共秩序。實質上「淒慘的無言的嘴」投射了陳映真早期小說的世界中，失去答案的問號，¹³⁶這也是陳映真在此階段對國家認同、社會意識、政治環境的提問。此外，在〈文書〉中我們嘗試解讀的無家可歸，在〈淒慘的無言的嘴〉有了比較明確作者個人的解釋，他在小說中間段落插入同學俞紀忠這個人物。俞紀忠滿腦子「美國的生活方式」，他常說：「離開總是好的，新天新地，甚麼都會不同」。¹³⁷這句話回應了稍早主角的憂鬱：「我的耶路撒冷又在那裡呢？那麼剩下的便似乎只有那宿命的大毀滅」。¹³⁸不管是新天新地或是宿命的大毀滅（末日）都出自新約聖經〈啓示錄〉，陳映真小說中對神學生的嘲弄描述，並非要反基督，這可以另寫一篇論文研究，此處暫且不表。單就〈啓示錄〉的引用，我們可以說他所企圖的是反省中國人的命運，因此當小說主角質疑俞紀忠的美國夢是漂泊，是放逐，俞記忠說了一句他無法反對的話：「我們都是沒有根的人。」沒有根的人是陳映真這一代知識分子的共同命運，所以瘋病治癒的小說主角從原本的無家（家庭）可歸，卻要進入另一層次的無家（國

¹³⁴ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癡狀式閱讀》，頁 180。

¹³⁵ 施淑：《兩岸文學論集》，頁 306。

¹³⁶ 施淑將陳映真早期小說如：〈我的弟弟康雄〉、〈某個日午〉、〈哦，蘇珊那〉、〈一綠色之候鳥〉等，解讀為「全是陳映真早期小說世界中的『淒慘的無言的嘴』，這些失去答案的問號，伴隨著重複出現的小說主題，像憂鬱症患者之一再重返折磨著他們的心靈災難」。同前註，頁 165。

¹³⁷ 陳映真：〈淒慘的無言的嘴〉，頁 35。

¹³⁸ 同前註，頁 33。

家)可歸,讓整篇小說的深意回扣到我們所認識的陳映真,一個總是有著與國族命運相繫相生的寫作動機的作家。但受存在主義的影響,誠如施淑所言:「陳映真的破滅了的烏托邦,他的小說世界,負載著的或許正是漂泊在歷史和現實中的失去了行動力量的台灣精英分子的憂鬱」。¹³⁹

4. 厭女心態下的男性心靈投射

走筆至此,儘管我們看到陳映真和七等生對現實有不同的思考軌跡,但小說裡的知識分子同樣展現了憂鬱的感情意識,有趣的是在〈精神病患〉、〈淒慘的無言的嘴〉和〈文書〉這三個文本中,憂鬱的陰柔感性都有以陽剛的暴力和死亡來彰顯的對比性。由於小說中暴力的客體是以女人為主,而且都真實地死亡,我們還可以大膽假設這裡面隱含了一種男性論述,若是回到小說的事故現場,我們發現暴力產生於夢與現實交融的情境,那些扭曲變形的女體,令人聯想到超現實主義繪畫。昆斯里(Rudolf Kuenzli)在〈超現實主義與厭女心態〉中剖析男性超現實主義者在面對女性人像時,「懼怕閹割,懼怕自我的消解。爲了克服他的恐懼,他將女性人像變成物戀對象,他扭曲、毀容、操縱她;他名副其實地、男人一般地粗暴對待她,以便重建他自己的主體,而不是他自己的『不定型』。」¹⁴⁰誠如前文的分析,我們感受到小說中男主角的內心世界是孤立而封閉的,倘若再以厭女心態的角度來看,似乎更能理解何以要扭曲、毀容似地敘述這些受害的女性。換言之,這些女性並非作品中的主體,而是一種心理投射,在重建自己主體的同時,似乎也反映了男性知識分子在時代悶局中的無根、漂流,以及無確定感。

(三) 施叔青的(非)女性與(非)政治

相形之下,施叔青的〈倒放的天梯〉雖也是以男性爲小說主角,但她的女性作家身分似乎讓她在相同的敘事結構(瘋癲的自白)下,呈現不一樣的批判角度。檢視施叔青的創作之路,大致如同陳芳明所言:「穿越過六〇年代的現代主義,七〇年代、八〇年代的女性主義,九〇年代的後殖民主義。幾乎每經過一個轉折,

¹³⁹ 施淑:《兩岸文學論集》,頁165。

¹⁴⁰ 這裡援引超現實主義的理由,一則是超現實主義是現代主義思潮的一脈,二則小說夢境中的女性軀體極有畫面感,遙相呼應了二十世紀初的超現實藝術。引文見昆斯里著,林明澤、羅秀芝譯:〈超現實主義與厭女心態〉,收入吳瑪俐編:《超現實主義與女人》(台北:遠流,1995年),頁39。

她就創造出生動而迷人的小說。」¹⁴¹施叔青與時俱進的寫作方向，或許是呼應台灣文學發展的主流軌跡，也或許是由她的創作而奠基的分門別類，總體而言她是個敏感而有自覺的作家。換言之，她在早期的創作，就顯露了當時尚不成氣候的女性意識，以及對鄉俗生態的關懷。〈倒放的天梯〉是施叔青早期、也是現代主義時期的作品，這篇小說以瘋癲的潘地霖為敘事發展的核心，雖不至於有著女性主義和後殖民主義的批判角度，卻仍有她的鄉俗記憶和模仿男性／主流文學的女性視角。施叔青的現代主義文學已有許多的論文討論過，其中白先勇稱其小說世界是「夢魘似患了分裂症的世界……以一種奇異、瘋狂、醜怪的美」，小說人物都是「肉體上、心靈上或精神上受過斷傷的畸人」，小說主題為「死亡、性和瘋癲」，以及小說主調為現代主義加上鄉土色彩，不僅施淑以為大致符合施叔青作品的表現，還是後續評論者反覆使用參照的論述基調。¹⁴²〈倒放的天梯〉確實蘊含白先勇評述的許多特質，卻又有別於其他小說加入女狂人、鹿港（小說創作的土壤）或童年經驗等元素，例如：〈壁虎〉、〈盜觀音〉、〈泥像們的祭典〉、〈凌遲的抑束〉等。〈倒放的天梯〉非常之「男性化」，不管是主要敘事人稱、小說人物或是事件的發生儼然男性世界的縮影，也去作者歷史的「個人化」，所以研究這篇小說反而能夠開啓另一扇理解施叔青及其時代的窗。

首先，〈倒放的天梯〉深受存在主義影響，顯然和《文星》雜誌在六〇年代對此一思潮強力引介和書寫有關。存在主義在台灣勃興的社會動因與戒嚴政治休戚相關，之於施叔青，則是當時自己很不快樂，情緒無名低落，選擇寫小說打發時間。¹⁴³其次，在探問人生意義和生存價值的同時，寫下〈倒放的天梯〉還與她熱衷運用象徵這一種藝術方法有關。¹⁴⁴根據作者本人的說法，這篇小說是「以一座橋搭建的過程，來象徵希望的建立。」¹⁴⁵日後的讀者卻有不同的解讀，視〈倒

¹⁴¹ 陳芳明：〈情慾優伶與歷史幽靈——寫在施叔青《行過洛津》書前〉，收入施叔青：《行過洛津》（臺北：時報，2003年），頁1。

¹⁴² 施淑：《兩岸文學論集》，頁165-168。

¹⁴³ 見施叔青：《回家，真好——原鄉的變調》（臺北：皇冠，1997年），頁200-211；施淑：《兩岸文學論集》，頁169。另呂正惠將五、六〇年代青年知識分子感受存在困境的因素，區分為高壓的政治、過度超前的現代化教育，以及自由戀愛的不順利，其中對於愛情的考量或許是一個可能的因素。見呂正惠：《戰後台灣文學經驗》，頁33-34。

¹⁴⁴ 白舒榮：《以筆為劍書青史——作家施叔青》（台北：遠景，2012年），頁47。

¹⁴⁵ 施叔青：《拾掇那些日子》，（臺北：洪範，1988年），頁44。另施叔青還提到：「我試著

放的天梯〉為施叔青早期小說將鄉俗世界與現代主義結合得比較好的劉登瀚教授，他剖析潘地霖的生存困境稱其為「從物質到精神都被社會『虛懸』起來的孤獨者」，並從中指稱「人生也和吊橋一樣，是一具倒放的天梯，使自己處於永遠達不到地面的虛懸之中。」¹⁴⁶稍晚有論者認為光復大陸的理想沉寂，政治一片肅殺之氣，存在主義引發的文化危機感，「讓小說家感受到一種有如身處吊橋一般，極端虛懸緊繃的氣氛，便藉由倒放的天梯的象徵和整個小說的動作，來和當時的世界觀相呼應。」¹⁴⁷新世代的研究生認為吊橋「象徵被理性社會關係排斥在外的潘地霖無法通往天堂，而是走向地獄」，此論是呼應沙特的「他人就是地獄」，也就是說「個體做出每一個看似自由的選擇時，實際上多少受到他人的影響，同時影響著他人……。」¹⁴⁸三則論點各在八〇、九〇年代和本世紀初發聲，三位作者出生不同世代，他們的觀察顯現某程度的歷史距離，新生代是從文本脈絡找尋釋義，不過天堂的概念可能來自張素真的論文；¹⁴⁹林積萍回應解嚴後「解」文學的歷史觀，比較是認識論下的文化符碼解讀；劉登瀚採取同樣生命經驗的高度，釐析施叔青那個年代或者包含她自身的生命提問，所以他把潘地霖擺盪在深淵上的虛幻感，解讀成潘地霖的幻覺，以及造成「他精神分裂的環境的普遍象徵」，最後結語道：「透過一個精神病患者，我們看到的則是整個社會的精神病癥。」¹⁵⁰有趣的是，不管論者是以甚麼角色讀取小說的象徵意涵，都無人看出施叔青原本樂觀的指涉，而均一地指出小說是困頓的、無依的人事蒼涼。或許施叔青的異國婚姻讓她的國族意識，不是強烈的一中或台獨。有別於妹妹李昂強烈的政治傾向，

用象徵，那段時間，我真熱中於運用這一種文學上的寶物。」見《拾掇那些日子》，頁31。

¹⁴⁶ 劉登瀚：〈在兩種文化的衝撞之中——論施叔青早期的小說〉，收入施叔青：《那些不毛的日子》（臺北：洪範，1988年），頁7。

¹⁴⁷ 林積萍：〈試驗、摸索與創新——談《現代文學》小說創作特色〉，《問學集》第5期（1995年9月），頁138。

¹⁴⁸ 楊采陵：《家鄉的三重變奏——從空間語境和身體意識探究施叔青的台灣書寫》（新竹：清華大學台灣文學所碩士論文，2009年），頁27。

¹⁴⁹ 張素真的論文寫道：「天梯既然倒放，自然上不了天堂，存在主義哲學便肯定自我的創造，否定上帝的存在。」見張素貞：《細讀現代小說》（台北：東大，1986年），頁299。

¹⁵⁰ 這又與趙遐秋評〈文書〉中安某精神異常的角度相似，這是不是說明了大陸學者對台灣六〇年代的認知有某種共識或刻板印象？或許可以另文再作探討。

她的鄉俗世界是從個人成長過程的紀錄和記憶著眼，這是頗具女性特質的敘事角度，她對社會現實的關懷，也是從女性視角出發，誠如施淑所言：「施叔青早期小說中的激情的、瘋狂的女性群像，及與之相對的萎縮的、影子似的男性角色，或許正是對日薄西山的中原傳統父權文化深沉的、漂亮的一擊。」¹⁵¹至於作者原意是要「象徵希望的建立」，在小說進行的過程，似乎一步步被拆解，但是小說收束時希望並沒有成空，而是轉化成一種頓悟，在「第三日」（亦即小說的尾聲）主角潘地霖意識到自己像個傀儡，「一切都爲了表演」，¹⁵²文起文末兩次重述的這句話似乎讓陷於瘋癲的主角清明了起來，這也是論者常會忽略之處。

根據醫院的病例分析，我們很容易認同潘地霖是在油漆吊橋的工作中，導致精神崩潰，可是從表演的角度來看，妥協於現實的主角，反而藉由瘋癲揭示了真實，這是一種對工頭和工作夥伴的諷刺，恰恰呼應了盧卡奇出現代主義文學的瘋癲是一種偽裝。施叔青渴求的希望，似乎是個不需表演的現實空間，這又讓我們憶及薩巴多對超現實主義嘉許之處，就是因為超現實主義可以讓我們「去探究一個虛偽的理性的極限，而從這虛假中提供我們一個新的生命形態。我們很多人因此得以發現真實的自我。」如此一來，透過「倒放的天梯」頓悟的「表演」意涵，讓〈倒放的天梯〉所批判的現實比較著重在個人生命經驗的感觸，這或許由於施叔青對於大學時期的創作，自以為沒有像黃春明、陳映真等人那樣反映社會的視野。¹⁵³但是換個角度看，個人與他人和環境共存的困境卻是跨越歷史時空限制的普世生存課題，更重要的是，藉此考量反而讓施叔青的想像書寫和當時的男性書寫區隔開來，也讓那個「發現真實的自我」另有「發現女性」的潛藏深意。

或者正如施淑所論，施叔青以「擺盪現實邊際的畸零人物，正象徵著她自己被禁錮自男性中心的權威秩序下的離心的、無處可歸的窘境」，¹⁵⁴此處彰顯的是女性無立足之地的無根，於此，我們還可視之爲拓展了現代主義文學以男性爲主的政治視角，簡言之，前文男性作家採行瘋癲而衍生的無家可歸，之於陳映真是感嘆國家分裂的無根，之於七等生是漂泊心靈的無根。兩位男性作家的無根不只是文本內部的感受，也是他們進行創作的動力，擴大言之，這也是現代主義文學的特色之一。施叔青的作品也有無家可歸的呈現，然而弔詭的是她卻自承「沒有

¹⁵¹ 施淑：《兩岸文學論集》，頁 180。

¹⁵² 施叔青：〈倒放的天梯〉，《現代文學》第 39 期（1969 年 12 月），頁 74-75。

¹⁵³ 白舒榮：《以筆為劍書青史——作家施叔青》，頁 47。

¹⁵⁴ 施淑：《兩岸文學論集》，頁 173。

根了，就沒辦法寫東西」，¹⁵⁵白先勇和劉登瀚也相繼在評論中提到：鹿港那個鄉俗社會是她創作的土壤（根）。〈倒放的天梯〉雖沒有鹿港的明確指涉，但是這是以潘地霖為主軸的小說，世居楓村祖屋、妻未受教育、以乩童驅鬼取代精神病醫療等鄉俗視域構成主角的身世，依此或許可將之歸為根植土壤的寫作，只是在此土壤中開出的卻非鄉土寫實的花，而是現代化過程知識分子自我辯證。或許正因為此，整篇小說形成異於前述其他小說的詭異形式，一方面，台灣村民說著存在主義式的語言，這種突梯的文化交融彰顯六〇年代台灣受到西方文化強力影響的事實。¹⁵⁶另一方面，小說看似非女性和非政治的敘事，實則充滿現實關懷，這可從小說主角為何上天梯再作說明。根據小說提供的背景，主角似乎是因為離開故鄉、經濟困難、尋求自信等理由上天梯，當然這些原因可以是現代人的心理問題，如前面分析過的幾種討論。但是回到台灣戰後軍人復員過程和經濟重建的歷史背景，其實也是其他第三世界區域藉軍政合一建構國家主權獨立的過程，施叔青在此以出身鄉土的透視，讓泛論的現代人問題，回歸到台灣／第三世界的場域。

五、知識分子的時代之聲

六〇年代臺灣現代主義小說的討論多不勝數，實在沒有必要錦上添花，但是藉由阿根廷小說《隧道》的瘋癲自白形式，我們看到翻轉既定模式的可能。一直以來，這本小說人物的自白都被以「獨白」來處理，這是附會於西方現代主義的討論方式，實際上，若不以被迫講出真實的自白來析讀，我們看不到第三世界文學在迎受外來語碼時的自覺意識。有趣的是，由自白體出發，再結合瘋癲的敘事，讓本文所討論的小說，亦可視為存在主義和心理分析的小說。根據蔡源煌的說法，在意識到現代主義之前，台灣五〇年代最重要的西方思潮是超現實主義，六〇年代是存在主義。¹⁵⁷適巧拉美新小說所受到的西方影響也以這兩者為最，這說明了

¹⁵⁵ 白舒榮：《以筆為劍書青史——作家施叔青》，頁 183。

¹⁵⁶ 劉登瀚指稱施叔青的小說「是一個滲透著現代病態感的傳統鄉俗世界」，見劉登瀚：〈在兩種文化的衝撞之中——論施叔青早期的小說〉，頁 4。但就〈倒放的天梯〉而言，小說看不出有營造病態感的鄉俗世界，而是用現代主義的文字呈現的鄉土。

¹⁵⁷ 蔡源煌、呂正惠主講，陳明德紀錄：〈從西方文學的衝擊看台灣現代文學的現象〉，《問學集》第 1 期（1990 年 11 月），頁 108。

二十世紀世界大戰期間和冷戰後的人類遇著的生存瓶頸需要存在主義的脫困，以及意欲破繭而出衝破現實（寫實）藩籬的傾向。作家們將兩者落實到創作中，用瘋癲的自白形式可能出於偶然，但更可能是受到閱讀西方現代主義文學所形成的集體意識驅策。

換言之，瘋癲的自白是來自非理性思維的實驗，我們知道非理性的思維常有解消框架的功能，正如法國超現實主義詩人布魯東（André Breton）認為瘋狂者不過是受到自己想像力之害，不遵守某些規則，他們耽溺在錯覺、幻覺等的狂言亂語，是有其深意的。¹⁵⁸而這種在精神上不被拘禁的自由，如同超現實主義者所提出的「自動書寫」，藉由解消意識或理智的束縛，才能真實表達內在，對於本文探討的作家們，以瘋癲所展現的超現實主義精神，一方面使其達到創作的新的面相，另一方面，則是在形式的「超」現實偽裝下言說面對自我和歷史困境的時代感受。

無疑地，存在主義煽動的絕對是知識分子的思想，薩巴多、七等生、陳映真和施叔青應當是在閱讀存在主義喃喃自語的獨白中，覓得轉介自身被壓抑的生命經驗的方式，但是不管是《隧道》，或是〈精神病患〉、〈文書〉、〈淒慘的無言的嘴〉和〈倒放的天梯〉，我們卻讀到比獨白這種對現實只有否定沒有批判的更激進的意義，換言之，來自瘋癲的自白讓我們從負面意識的價值了解到創作者意欲展演的個人化衝突，以及如何呼應家國、民族或是性別的關懷。薩巴多的《隧道》是從哥斯岱爾瘋狂追愛到身陷囹圄的孤獨意識，表現出退避到極端的個人主義，這是他一路成長的心靈寫照，更是他在政治關懷中的澈悟，他成為孤立的自由主義份子是因為不管是執政的或是在野的，一旦把反抗權威等同於社會仇恨，何來正視人類尊嚴。薩巴多為我們展開理解拉美文學的新頁，沒有神奇、魔幻的原鄉情調，但在融匯西方文化的都會中產階級中，他的瘋癲意識卻勾連更複雜的屬於第三世界的精神面向，不管是後殖民或是殖民後，重壓其上的歷史傷痕和政治暴力，都是知識分子無盡的苦惱之源。七等生、陳映真和施叔青也在小說中表現了強烈的孤獨感，雖然沒有切身的歐洲經驗和黨政信仰的價值崩解，但是他們接收西方現代主義，有自己的理解方式，對於政治信仰的一路堅守也反映了第三世界知識份子的堅持。如是之故，七等生等作家固然很能因應存在主義的熱潮，不約而同的空虛苦悶，也能感同心理分析的認知用瘋狂失序反映現實，但身為殖

¹⁵⁸ 布魯東著，丁世中譯：〈第一次超現實主義宣言（1924）〉，收入柳鳴九編：《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年），頁238。

民後第一代的作家，他們的個人感受也反映了台灣六〇年代所面對的政治和歷史命題。然而，以現代主義式的精神病書寫除了點出集體性的社會癥狀，還是小說家個人創作的機轉。

〈精神病患〉既表現了七等生的局外人特質，也影射了他個人初就業的生命故事，最重要的是，他以二十世紀中葉的「次等」知識分子超前展現了屬於二十世紀末都會式的獨立思維，這種忠於自己對政治現實的冷感，其實是對現實的抗拒，他的抗拒並未隨不同的政治環境改變，他持續用超現實筆調才能書寫被壓抑於現實生活的意識底層。因此，〈精神病患〉產生了雙重的意義，一在於它有別於當年反共論述的戰鬥文藝，形成精神自由的書寫出口；另一在於此作乃七等生重探寫作心靈的過渡，自我創作意識的轉折。

〈文書〉和〈淒慘的無言的嘴〉同採瘋癲書寫，卻是呂正惠評論陳映真在現代主義時期，可作為優劣參照的文本，他以「現代主義短篇小說的象徵架構只能處理『情境』，而不能處理『過程』」，¹⁵⁹說明兩文高下的比較關鍵。本文同意〈文書〉在大歷史敘述的輕簡潦草，但是用公文框架瘋癲的自白恰似作者以真實自我對抗國家整體化工程所組織、導引或規範的公共論述，這種諷諭模式不僅遙相呼應了〈淒慘的無言的嘴〉中用嘴巴的感官感覺取代身體（被有機整體化的文學場域）的針貶價值，甚且在八〇年代的政治小說看到延展出來更具體的批判如：李喬的〈告密者〉和張大春的〈透明人〉。更重要的是，複雜的歷史身世和主角的發瘋，對應了二次戰後第三世界的精神狀況，讓我們看到蒼白的語言敘事之下，對於現實政治更為深沉的抗拒。

〈倒放的天梯〉是以反面寫作的態度，即是將一樁事件用想像的方式（「神話」、「獨白」）還原事實，解構主流（寫實）的書寫，又從描述男性場域及其畸零人物景觀解消強固的父權文化。基本上，此作的非女性空間和非理性邏輯（瘋癲）展現六〇年代罕見的女性意識，另外，藉助存在主義的辯證讓小說中的鄉俗和本土世界產生時空逸離的錯愕感，是現代主義影響下的產物，也間接反映戰後台灣復員過程和經濟重建中，鄉民所面對的生存困境和精神危機。最有意思的，則是小說以「表演」的頓悟哲學，讓原本虛懸的、悲慘的人生課題有了解釋的出口，也就是說，在瘋癲的偽裝下，我們反而看到被掩飾或者遮蔽的真我。

過往被台灣論者視為缺乏現實感的現代主義文學，有很大的比例是外省作家

¹⁵⁹ 呂正惠：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，頁 61。

的作品，本文討論的小說均出自省籍作家，正好讓我們重思以現代主義筆法「偽裝」的政治冷感，是一股時代之風。當我們以為外省作家的流離經驗使其作品無根時，別忘了陳映真等出生日據的戰後第一代作家，在經歷政權易主和國府治台的流亡心態，難免也有失根的悵然，更遑論軍事獨裁監禁人民思想所引發的孤獨感。¹⁶⁰以之思考薩巴多言說孤獨的背後成因，也是從相似的政治背景衍生而出：阿根廷政權更迭的頻繁和粗暴，庇隆的獨裁和西班牙殖民遺留的身分認同問題，知識分子被迫流放的例子比比皆是，本文藉由盧卡奇的「罪行與瘋狂是先驗的無家可歸的客體化」，已有詳細的論述。尤可注意的是，研究《隧道》和台灣同類型小說的異同，或是薩巴多、七等生、陳映真和施叔青的距離，讓我們得以辨識到小說家的內部視野和外部環境，無論是因為共振或是對現實的抗拒（庇隆政權和白色恐怖）採行外來思潮並內化的機制，最重要的是如何探討經過戰亂和政局丕變下知識分子的生命問題，有意思的是，現代主義的文學干預成為作家們早期創作的養分，套用陳光興的理解：「所謂正常人過度為社會規約所駕馭，算計很多……，只有瘋子能夠甩開種種羈絆，突破分際，不顧情面地直接說出些真話。」¹⁶¹本文所討論的文本不僅以瘋子為主題，還是瘋子的自白，或許更能凸顯當中的「真實」，這裡的真實提供給我們的並非歐美資本主義衝擊下的晦澀語言，而是第三世界作家面對政治、歷史和現實的噤聲，尋找話語的出口。無疑地，這些小說不僅是知識分子的時代之聲，也是作家個人，以及那個時代文學創作的里程碑。

¹⁶⁰ 陳芳明對此也有一番說明，他是以自由主義的觀點來談：「充分追求高度自由的文學想像，是具有自由主義傾向的作家，無論本省外省，都一致憧憬的。」見陳芳明：《台灣新文學史》，頁318。

¹⁶¹ 陳光興：〈陳映真的第三世界：狂人／瘋子／精神病篇〉，頁261。

引用文獻

- 七等生：〈精神病患〉，《文學季刊》第2期，1967年1月，頁223-273。
- _____：〈序〉，收入《放生鼠》，台北：遠行，1977年。
- _____：〈我年輕的時候〉，收入《七等生全集 7：銀波翅膀》，台北：遠景，2003年。
- _____：〈中國文學討論會講辭〉，收入《七等生全集 8：重回沙河》，台北：遠景，2003年。
- _____：〈畫舖子自述〉，收入《七等生全集 10：一紙相思》，台北：遠景，2003年。
- 王潤華：《魯迅小說新論》，台北：三民，1992年。
- 白舒榮：《以筆為劍書青史——作家施叔青》，台北：遠景，2012年。
- 宇文正：〈訪陳映真談近作〈歸鄉〉第三問〉，《聯合報》，1999年9月24日。
- 朱萍：〈中西古典文學中的瘋癲形象〉，《中國比較文學》總第61期，第4期，2005年，頁124-152。
- 江寶釵：〈現代主義的興盛、影響與去化——當代台灣小說現象研究〉，收入陳義芝編：《台灣現代小說史縱論》，臺北：聯經，1998年。
- 吳叡人：〈想像我們的世界——安德森《想像的共同體》〉，《中國時報》，2010年5月9日。參考網址：<http://www.readingtimes.com.tw/readingtimes/ProductPage.aspx?gp=productdetail&cid=mccb（SellItems）&id=BD0049&p=excerpt&exid=40329>。
- 呂正惠：〈自卑、自憐與自負——七等生「現象」〉，《文星雜誌》第114期，1987年12日，頁116-122。
- _____：〈從山村小鎮到華盛頓大樓——論陳映真的歷程及其矛盾〉，《小說與社會》，臺北：聯經，1988年。
- _____：〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉，《戰後台灣文學經驗》，臺北：新地，1995年。
- 李依倫：《戰後台灣疾病書寫研究》，台北：大安，2004年。
- 李歐梵：〈中國現代文學的現代主義——文學史的研究兼比較〉，收入林耀德編：《當代台灣文學評論大系：文學現象卷》，台北：正中書局，1993年。

- 林積萍：〈試驗、摸索與創新——談《現代文學》小說創作特色〉，《問學集》第5期，1995年9月，頁125-145。
- 邱貴芬：〈翻譯驅動力下的台灣文學生產〉，收入陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著：《台灣小說史論》，臺北：麥田，2007年。
- 施叔青：〈倒放的天梯〉，《現代文學》第39期，1969年12月，頁59-70。
- _____：《拾掇那些日子》，臺北：洪範，1988年。
- _____：《回家，真好——原鄉的變調》，臺北：皇冠，1997年。
- 施淑：《兩岸文學論集》，臺北：新地文學，1997年。
- 柯慶明：〈六〇年代現代主義文學？〉，收入張寶琴、邵玉銘、痲弦編：《四十年來中國文學》，臺北：聯合文學，1995年。
- _____：〈七等生小說的心路歷程〉，收入《七等生全集6：城之謎》，台北：遠景，2003年。
- 張素貞：〈施叔青的「倒放的天梯」——現代人的孤絕感與恐懼心〉，收入《細讀現代小說》，台北：東大，1986年。
- 張淑英：〈二十世紀拉丁美洲文學〉，收入向駿編：《拉丁美洲研究》，臺北：五南，2001年。
- _____：〈隧道的出口〉，收入陳純真譯：《隧道》，臺北：允晨文化，2006年。
- 張誦聖：〈「文學體制」與現、當代中國／台灣文學——一個方法學的初步審思〉，收入周英雄、劉紀蕙編：《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，臺北：麥田，2000年。
- 張錦忠：〈現代主義與六十年代台灣文學複系統〉，《中外文學》，第30卷3期，2001年8月，頁93-111。
- 陳正芳：《魔幻現實主義在台灣》，臺北：生活人文，2007年。
- 陳光興：〈陳映真的第三世界：狂人／瘋子／精神病篇〉，《台灣社會研究季刊》第78期，2010年6月，頁215-268。
- 陳芳明：〈情慾優伶與歷史幽靈——寫在施叔青《行過洛津》書前〉，收入施叔青：《行過洛津》，臺北：時報，2003年。
- _____：《台灣新文學史》，台北：聯經，2011年。
- 陳映真：〈文書——致耀忠畢業紀念〉，《現代文學》第18期，1963年9月，頁77-90。
- _____：〈淒慘的無言的嘴〉，《現代文學》第21期，1964年3月，頁29-39。
- _____：《我的弟弟康雄（1959-1964）》，臺北：人間，1995年。

- 楊采陵：《家鄉的三重變奏——從空間語境和身體意識探究施叔青的台灣書寫》，新竹：清華大學台灣文學所碩士論文，2009年。
- 楊照：〈文學的神話·神話的文學——論五〇、六〇年代的台灣文學〉，《文學、社會與歷史想像：戰後文史散論》，台北：聯合文學，1995年。
- 葉石濤：〈論七等生的小說〉，收入張恆豪編：《火獄的自焚》，台北：遠行，1977年。
- 趙一凡：《資本主義的文化矛盾》，臺北：桂冠，1994年。
- 趙遐秋：《生命的思索與吶喊——陳映真的小說氣象》，臺北：人間，2007年。
- 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的癥狀式閱讀》，臺北：立緒文化，2000年。
- 劉登瀚：〈在兩種文化的衝撞之中——論施叔青早期的小說〉，收入施叔青：《那些不毛的日子》，臺北：洪範，1988年。
- 蔡源煌、呂正惠主講，陳明德紀錄：〈從西方文學的衝擊看台灣現代文學的現象〉（座談會），《問學集》第1期，1990年11月，頁104-118。
- 錢鍾書：《錢鍾書論學文選》，廣州：花城，1999年。
- 卡達尼亞著，陳純真譯：〈在字與血之間（二）——訪薩巴多漫談繪畫和藝術〉，《隧道》，臺北：允晨文化，1990年。
- 布魯東（Breton, André）著，丁世中譯：〈第一次超現實主義宣言（1924）〉，收入柳鳴九編：《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》，台北：淑馨，1990年。
- 艾內士多·薩巴多（Sábato, Ernesto），陳純真譯：《隧道》，臺北：允晨文化，1990年。
- 佛洛伊德（Freud, Sigmund）著，賴其萬、符傳孝譯：《夢的解析》，臺北：志文，1995年。
- 昆斯里（Kuenzli, Rudolf）著，林明澤、羅秀芝譯：〈超現實主義與厭女心態〉，收入吳瑪俐編：《超現實主義與女人》，台北：遠流，1995年。
- 傅科（Michel, Foucault）著，尚衡譯：《性意識史》，臺北：桂冠，1990年。
- 奧爾蘭多·巴羅內整理，趙德明譯：《博爾赫斯與薩瓦托對話》，雲南：雲南人民，1999年。
- 詹明信（Jameson, Fredric R.）著，蘇仲樂、陳廣興、王逢振譯：《論現代主義文學》北京：中國人民大學，2010年。
- 德勒茲（Gilles, Deleuze）著，董強譯：《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，廣

西：廣西師範大學，2011年。

盧卡奇（Lukács, Georg）著，楊恆達譯：《小說理論》，台北：唐山，1997年。

_____：〈現代主義的意識形態〉，收入《現實主義論》，台北：
雅典出版社，1988年。

羅伊·波特（Poter, Roy）著，巫毓荃譯：《瘋狂簡史》，台北：左岸文化，2004年。

蘇珊·桑塔格（Sontag, Susan）著，刁筱華譯：《疾病的隱喻》，臺北：大田，2000年。

Chuang, Yu-Ching. *Análisis de el Túnel de Ernesto Sábato*, Taipei: Fu-Jen Universty, 2002. (La tesis de Licenciatura)

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Ariel, 2006.

James R. Predmore. *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, Madrid: Ediciones Jose Porrua Turanzas, 1981.

Liberman, Arnoldo, Liberman, Mónica & García Martín, Luisa. “Conversación con Ernesto Sabáto”. In Ernesto R. Sabáto ed., *Ernesto Sabato: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1984*, Barcelona: Anthopos, 1988.

Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. (la primera version:1939) Barcelona: Editorial Seix Barral, 1985.

Pablillo. “El pozo de Juan Carlos Onetti: elementos para su análisis”, <http://www.onetti.net/es/descripciones/pablillo>.

Quiroga de Cebollero, Carmen. *Entrando a «El Túnel» de Ernesto Sábato: análisis e interpretación*, Puerto Rico: Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1991.

Sábato, Ernesto R., *Antes del fin*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1999.

Sábato, Ernesto R., *El túnel*.(la primera version:1948) Barcelona:Editorial Seix Barral, 2003.

Sábato, Ernesto R., *Ernesto Sábato: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1984*. Barcelona: Anthopos, 1988.

Sábato, Ernesto R., *El escritor y sus fantasmas*, (la primera version:1963) Barcelona: Editorial Seix Barral, 1987.

Sábato, Ernesto R. Selectiones. *Lo mejor de Ernesto Sábato: selección, prólogo y comentarios del autor*, Barcelona: Seix Barral, 1989.

Salamán Rocha, Dora Georgina. *La locura como identidad narrativa: El obsceno pájaro de la noche y El otoño del patriarca*, Mexico: Universidad Iberoamericana, 2005.

Shaw, Donald L.. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1985.

Trinidad Barrera, “Ernesto Sábato: lo mágico y lo lógico,” in *Ernesto Sábato: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1984*, ed. Ernesto R. Sábato, Barcelona: Anthropos, 1988.

The Avowal of Madness: A Cross-Cultural Comparative Study of Modernism Novels

Chen, Cheng-fan*

[Abstract]

The Chinese translation of the Argentinean novel *El Tunel* was first published for Taiwanese readers in 1990. Re-published 16 years later, in 2006, this novel introduced Taiwan readers to a different kind of Latin-American Literature, one which shuns Magic Realism, and reflects a bourgeois life style tinted with Western culture, pale but keen and rich in the self-reflections of contemporary intellectuals. Ernesto Sabato integrates soliloquy with madness, two distinct elements of Western modernism, to give shape to his own unique avowal, through which he eloquently expressed resistance to dictatorship in his writing by conducting his discourses from the perspective of negative ideology.

Taking a comparative literary approach, this article examines the political reality of contemporary literature in Taiwan. The seemingly indifferent tone in the novels written during the period of martial law embodies the essence of resistance. The selected short fictions of Qi Deng Sheng, Yingzhen Chen, and Shuqing Shi share the same forms of expression and critical discourse with *El Tunel*. Focusing on anti-social behavior or thinking depicted in the stories, this article examines how the authors adopt foreign ways of thinking and assimilate them into local resistance discourse. This paper will identify the inner visions, social context and biographical context of the three authors. Also, this article will point out how Western thinking is drawn upon and accommodated to contemporary needs and thus re-contextualized. Through this process, the three authors explore problems intellectuals encountered during wartime and throughout periods of political transition. Ultimately, this research will reveal the significance of the selected fictions in regard to the biographical situation of the three authors as well as

*Associate Professor, Department of Chinese Languages and Literature, National Chi Nan University.

to periods of political transition in Taiwan.

Keywords: avowal, madness, Yingzhen Chen, Qi Deng Sheng, Shuqing Shi, Ernesto Sábato

