

借象徵的方式： 王文興短篇小說人物分析

陳義芝

國立臺灣師範大學國文學系助理教授

提 要

王文興最受推崇的作品為1978年出版的長篇小說《家變》。在此之前他所創作的短篇小說，相對未獲重視。五十年來，王文興堅持的藝術理念一貫，《家變》所表現的存在境況、生存主題，在青年時期寫就的短篇小說，已多方探索；儘管篇幅、結構、情節不同，但作為一位「思考」型小說家的主題，早經確立。重視文字的精確獨特，講究文體的沉深穩重，追求詩的語言效果，借用象徵的方式，都是他短篇小說的特色。米蘭·昆德拉說：「所有的小說家或許只寫一種主題，用的卻是許多變奏。」王文興的短篇是其一生繁複藝術面貌的源頭，深具研究價值。本文藉精神分析學，針對王文興小說人物的表呈面向，試探王文興短篇小說的特色。

關鍵詞：王文興 存在 主題 詩意 象徵 精神分析學 原型

借象徵的方式：

王文興短篇小說人物分析

陳義芝

國立臺灣師範大學國文學系助理教授

一、王文興的小說源頭

王文興（1939-）最傳誦的小說，殆為 1978 年出版的長篇小說《家變》^①，經由幾個極「孤單」的角色，貼近平常生活的「家庭」舞台，以罪惡、羞恥、恐懼、憤怒、嫉妒、衝突等心理情境，探索各種存在的境況。昆德拉（Milan Kundera, 1929-）說小說家有三個基本可能：講述一個故事，描寫一個故事，思考一個故事。^②王文興的小說屬第三種，其情境非社會寫實，而為象徵。王文興自己說過：

（作家的）文字必需像數學公式的符號，字字有用，少一個不成，多一個也不成。^③

理想的讀者應該像一個理想的古典樂聽眾，不放過每一個音符（文字），甚至休止符（標點符號）。^④

① 1999 年文建會委託聯合報副刊舉行「台灣文學經典」評選，《家變》為三十本文學經典之一。

② 昆德拉（Kundera, Milan）：《小說的藝術》，孟湄譯（北京：三聯書店，1992 年），頁 136。

③ 王文興：〈「新刻的石像」序〉，《新刻的石像》（台北：大林出版社，1973 年），頁 1。

④ 王文興：《家變》（台北：洪範書店，1978 年），頁 2。

小說的文體應該像大提琴的音樂，又低沉，又成熟。……我對大提琴文體的熱衷，到今天不變。^⑤

王文興自述寫作習慣，是拿筆重複敲打桌椅家具，將聲音在紙上化成線條，然後再轉成文字，這些線條的要求，主要在聲音上。^⑥他要把握的是情感（emotion），不要裝飾性鮮明的人物，也不要熱鬧花稍的故事，要具備人類情感的角色，能解釋「為什麼」。他心目中的理想小說是「借象徵的方式」^⑦，「刻意追蹤詩的語言」^⑧，〈龍天樓·後記〉、〈家變·後序〉和〈淺論現代文學〉等文，對上述有關小說文體、語調、故事（附有神話精神的型類故事），皆有細膩剖析，讀者可覆按。

本文論述的小說不是《家變》，而是《十五篇小說》^⑨。《十五篇小說》為《玩具手槍》（志文版）和《龍天樓》（大林版）兩本舊作的合訂本，蒐集王文興《家變》發表前的短篇小說。書封蝴蝶頁寫道：

其寫作期間始於大學時代而終於留學時代之末期，觸及問題多樣而繁複，最能透露王文興堅持的藝術面貌。讀此十五篇，可知王文興的文學心路，艱難曲折，廣大悠遠，更足以揣測一個青年藝術家探索的血淚，體會他震撼人心的《家變》及《背海的人》之淵源。

這段文字出自詩人楊牧（1940-），帶有品鑒眼光，不能當作廣告辭看待。1967年楊牧

⑤ 王文興：〈家變·後序〉，《小說墨餘》（台北：洪範書店，2002年），頁92。

⑥ 林秀玲編輯：〈座談主題：與王文興教授談文學創作〉，《中外文學》第30卷第6期，2001年11月，頁374。

⑦ 王文興〈龍天樓·後記〉，《龍天樓》（台北：大林出版社，1970年），頁181。

⑧ 王文興：〈淺論現代文學〉，《書和影》（台北：聯合文學出版社，2006年），頁189。

⑨ 《十五篇小說》包括〈玩具手槍〉、〈最快樂的事〉、〈母親〉、〈草原底盛夏〉、〈大地之歌〉、〈大風〉、〈日曆〉、〈兩婦人〉、〈踐約〉、〈海濱聖母節〉、〈命運的迹線〉、〈寒流〉、〈欠缺〉、〈黑衣〉、〈龍天樓〉。本文標示的頁碼，依1979年版。

作〈王文興小說的悲劇意識〉，以「爲命運雕像的精神」，分析潛伏的生命悲哀、命運面目；指明貫連王文興小說題材的那條線是「一條命運的線」。^⑩原始人性的觀察，以及隱喻式的表現，的確是王文興成一家之言的小說風格。而《十五篇小說》又是這一風格的源頭。

「所有的小說家或許只寫一種主題（他的第一本小說），用的卻是許多變奏。」米蘭·昆德拉說。^⑪存在的探勘是王文興第一本小說的主題，也是他日後小說的變奏，每一個小說人物都成了探勘者，具有繁複的詩意表現，值得喜愛閱讀王文興的人再三品味。

二、王文興的小說特質

存在的不能承受之輕，是米蘭·昆德拉的主題，早在《玩笑》（1967）中就已發現，緊接著《可笑的愛》（1969）、《生活在他方》（1973）、《爲了告別的聚會》（1976）、《笑忘書》（1979）、《生命中不能承受之輕》（1984），無一不是這一主題的再現。

《可笑的愛》，第一篇〈搭便車遊戲〉與最後一篇〈艾德華和上帝〉，都玩「扮裝」遊戲，藉以逼視「自我認同」的脆弱，遊戲與真實人生的混淆，一些巧合與錯誤造成的可悲境況。小說著重的是人的內心想法，而不是生活傳記。這種內在心理存在於人性裡，屬非物質性系統，不管發生在何地何人身上，都在追問生存的嚴肅本質。王文興《十五篇小說》探勘人類境遇的表現與昆德拉的藝術信念相契會者在：

小說不研究現實，而是研究存在。存在並不是已經發生的，存在是人的可能的場所。是一切人可以成爲的，一切人所能夠的。小說家發現人們這種或那種可能，畫出「存在的圖」。^⑫

^⑩ 楊牧：〈王文興小說的悲劇意識〉，《掠影急流》（台北：洪範書店，2005年），頁159。

^⑪ 昆德拉（Kundera, Milan）：《小說的藝術》，頁132。

王文興畫出的「存在的圖」，明明有清楚的小說人物、時空架構，何以我們說他是寓言式、象徵性、非寫實主義的作品？何以我們能將他的小說人物編碼？如果說他的小說意指（Signifié，或譯所指）皆與生命道路、倫理文化有關，而其意符（Signifiant，或譯能指）有哪些經常性的關鍵詞，足以揭示人物的心理狀態？

學者柯慶明（1946-）說王文興的敘事手法是「寫實」與「象徵」兼顧，交響頡頏的表現：

一方面是明確的時空、甚至社會階層、自然環境的指涉，作為寫實的基本架構；另一方面，卻是經由：意象、象徵、語調、觀點，以對比或反諷的方式，呈現出遠超出寫實架構所能陳述的旨意來。¹²

昆德拉自剖《生命中不能承受之輕》的存在符碼，對於特麗莎是：肉體、靈魂、暈眩、軟弱、田園詩、天堂。對於托馬斯是：輕、重。¹³ 他沒有說明何以如此，象徵為何，讀者讀其小說，深究之，乃能挖掘相對應的符旨。這很像是解讀詩文本的態度。

每一個符碼都必須在經驗中構成，在文本中證實。

三、王文興小說人物分析

決定王文興小說藝術的質地，在其人物的意識活動，這些意識活動能引領我們探勘生命現象的構造。從人類學的眼光看，其人物心理，具人生普遍性，有原型模式的意義，不論恐懼、反抗、疏離、自卑、幻滅，都以典型的性格象徵反覆出現在不同的小說裡。緊附在故事情節後面的是代表人類共同經驗的心理殘跡，像是原始意象般包

¹² 昆德拉（Kundera, Milan）：《小說的藝術》，頁 42。

¹³ 柯慶明：〈六十年代現代主義文學？〉，《中國文學的美感》（台北：麥田出版公司，2000 年），頁 423。

¹⁴ 昆德拉（Kundera, Milan）：《小說的藝術》，頁 27。

孕著度日的悲哀。

王文興小說從來沒有歡愉的調性，總是冷肅、窒息，在個人的、家庭的，以至於時代局勢的災難中，表現人心受到的干犯，以及價值感的折磨。

《家變》的奧底帕斯（Oedipus）情結，在小說終結處昭然揭示。范曄已經忘記尋父的計畫，因為他已取代了父親，他從許多考驗中完成了這種轉變，他的身體狀況比從前任何時候都好，紅光滿面，而且有了「幾近於進入中年階段的身材」；母親的白髮也耀著柔光，呈現出「一股身體健康氣徵的白」。¹⁵母子重組了這個家庭，從被「父親」占有的形式中掙脫，終於轉變成兩人安適地「存在」於家中。范曄的父親明顯是范曄潛意識中自我的陰影。「陰影」就是自我的一個原型，根據容格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）學說，另外兩個，一是內在自我（內在特質），一是假面（人格面具）。¹⁶談王文興短篇小說的象徵，先從原型說起。

（一）無法表徵的原始害怕

陰影在夢中出現，屬於未知或所知甚少的潛意識個性，〈寒流〉中那個十三歲不到的孩子黃國華，沉湎於裸女像的想像，每晚遺精復在淫猥的恐懼中掙扎，迷失了回家的方向，直到有一天終於鼓足勇氣踏上那座長鐵橋，在火車追逐時亡命飛逃，跳下土堤，他打敗了夜晚車頭前額鑲了一門強力照燈的火車。火車是追趕他的「獨眼怪獸」，也就是他夜夜恐懼的生理衝動的化身。

汽笛又叫了，這次知道不是幻覺。但是他聽不出它是來自前方還是來自後方，他準備奔逃，但是向哪一頭跑？他壓制住胸口狂跳的聲音，傾注著全神，去捕捉它的方向。¹⁷

¹⁵ 王文興：《家變》，頁 194-195。

¹⁶ 王溢嘉：《精神分析與文學》（台北中和：野鵝出版社，1989 年），頁 61。

¹⁷ 王文興：《十五篇小說》（台北：洪範書店，1979 年），頁 159。

逃火車這樣的遊戲，因冒險而亢奮，是台灣 1950、60 年代鄉下孩子很多人都有的經驗。王文興寫黃國華對抗成長的焦慮，一開始就描述一群小頑童比賽穿越火車通行的鐵橋，顯然是有象徵意義：黑色的火車代表衝動，如同暗夜中性幻想衝動，同是成長必須跨越的障礙。男孩一度退出這遊戲，獨自尋另一條遠路回家，以致墜入難以自拔的溫柔誘惑。那一耽愛畫裸女，耽想和各種女人做愛的孩子，就是他的陰影。他必須集中全數的意志來抵抗，這一不自覺淹沒他的慣性。他試著走出封閉空間，不睡覺，以裸身承受寒流的苦痛，驅趕心理的魔咒。

危險遊戲、蒼白的軀體，是組成黃國華這一小說人物的符碼，他墮入裸體女人、黑暗、淫穢、懊悔、無助、自我譴責的深淵。小說家敷演的「性遊戲」，是心魔是幻景，成長所遭遇而人往往不明其所以。弗洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）主張性本能說；叔本華認為（Arthur Schopenhauer，1788-1860）：性欲是生存意志的核心、一切欲望的焦點，是求生意志最完全的表現和最明確的形態。¹⁸黃國華的故事為這樣的生命哲學做了有力的詮釋。〈玩具手槍〉主角胡昭生也因性恐懼而激發出「求生」的潛能。胡昭生是一個陰鬱、蒼白著臉、愛讀書的文學院學生，在一群中學時代同學的生日聚會上，塊頭高大的籃球選手鍾學源用一把玩具手槍抵住他，逼他承認一段暗戀情節。一開始，鍾學源對他的歡迎方式就與別人不同：

他一把抓住這瘦小青年的肩膀，猛烈地搖撼他，對他說道：「啊！ 你怎麼越來越清秀了。」¹⁹

「清秀」通常形容女子。小說家用「清秀」一詞暗示胡昭生的內在自我（即陰性特質）；當這位青年陷入羞憤的沉思時，不自覺地咬起手指甲，咬得手指頭濕濡濡的。然後，通過夢境——「胡昭生覺得眼前這情景很像夢境，他好像掉在夢裡面」²⁰，呈

¹⁸ 叔本華（Schopenhauer, Arthur），《愛與生的苦惱》，陳曉南譯（台北：志文出版社，1974 年），頁 14。

¹⁹ 王文興：《十五篇小說》，頁 2。

²⁰ 同前註，頁 4。

現尷尬焦灼、困窘軟弱的性格。及至胡昭生被大夥揪住手臂，拿一把鋁質槍管亮晃晃的手槍對準臉，恣意開玩笑地嚇唬、羞辱過，乃興起以一人挑戰全體的報復衝動：

他看見鍾學源正站在當中，在馬如霖旁邊。他就一步跳到他面前，掏出了手槍，像夢魘似地高聲疾呼道：「鍾學源，舉手！你的末日到了！」²¹

這時候的他，興奮、激動得像一條復仇的毒蛇。這是原不屬於他的「衝動」，這是他的「陰影」。容格最親密的合作夥伴梵·弗朗茲（M.-L. von Franz, 1915-1998）在〈個體化的過程〉中說：「人們在與自己同性別的人接觸時，常常被自己和他人的陰影壓倒。」²²〈玩具手槍〉裡揮霍時間的那群人，包括坐在牌桌上的、聊天的、圍觀哄笑他的，全是壓倒胡昭生的集體要素。而這一瘦弱的青年又是如何被他的陰影抓住呢？答案：驚懼！當他被手槍戲弄，總是「眼一閉，頭一低，全身一衝跳起」，到開第六槍，甚至驚聲叫起來。胡昭生曾咬牙發誓叫自己無論如何不准動，但本能的、原始的害怕一次又一次背叛了他。

將近五十年前王文興描寫的這一群青年側面，依然是當代許多青年的人格化身。胡昭生這樣孤單的弱勢者，作為一渺小祭品，在各種社會群體裡都存在。

胡昭生暗戀楊玉梅，結果招到與楊玉梅打過 Kiss 的鍾學源拿槍「啊嚇」；胡昭生為了雪恥，伺機以同一把「鑲著塞璐珞象牙柄」的手槍想壓服鍾學源，但對方立得像一座山，胡昭生不敵現實情勢，終於手軟、暈眩、奪門而出，「投進廣大如海的黑暗裡，黑暗只一口，就把他吞掉」。²³胡昭生與〈寒流〉中的黃國華相同的生命符碼是：危險遊戲、暗中掙扎，以及想像中碰觸不到的女人。此外，則是雄性示威、作為男性象徵意義的手槍。

²¹ 同前註，頁 24。

²² 梵·弗朗茲（Franz, M.-L. von）：〈個體化的過程〉，《人類及其象徵》，榮格等著（瀋陽：遼寧教育出版社，1988 年），頁 148。

²³ 王文興：《十五篇小說》，頁 25。

這種由性慾挑動的「火乾未雨的企佇感」²⁴，是王文興成長小說很重要的描寫，《家變》105章范曄與父親共讀《花國艷史》，絕非虛筆。

(二) 掩不住黑暗的人格面具

「畏懼」這一表情符碼，在〈黑衣〉中，隸屬於秋秋那小女孩。王文興拿這小天使般的角色對照一張猙獰恐怖的怪臉，那張面孔躲藏在笑容及窺伺的眼神之後，那是一個身著黑布中國長衫的男子。小說中，除了由朋友對話知道此人姓晉，通篇都以「黑衣人」稱之。黑衣代表邪惡。他是活躍於學界社交場合、長於攀附的一個偽君子，靠抄錄外國文章擁有虛名，表面上談笑風生似乎頗討喜，骨子裡陰沉地暗藏勾當，嚇得小孩驚嚎噤噓。整個過程黑衣人明顯地是以「壓抑」的手段確保其身分。或以筷子敲打碗沿逗樂，或解下勞力士手錶和墨水筆想當禮物；取悅無效後，臉上雖仍掛著笑容，但三番兩次扮鬼臉。「笑容」是黑衣人混充的樣子，「鬼臉」則是本質的醜陋。「在壓抑中，被排除的、與主要道德價值背道而馳的人格內容和成分失去它們與意識體系的聯繫，變成了無意識的或被忘卻的」²⁵，這種無意識情結隱藏在人格面具背後，人格面具具有欺蒙性，黑衣人在學界竄紅的很多條件，都靠人格面具，包括：相貌甚英俊、甚善應酬、還有記者朋友為他大肆報導；尤其具有嘲諷性的事，抄襲一點國外的材料就被膚淺的社會認定為某某專家。當黑衣人做出第三張鬼臉：

秋秋就突然爆聲大哭起來；這驚動了各座的每一個客人。

大家都轉過頭來，問著是發生了什麼事。

黑衣人已即時換回他的笑臉，且縱聲大笑著，對大哭中的秋秋說：

「罪該萬死，罪該萬死，我不知道你開不得玩笑的。」²⁶

²⁴ 王文興：《家變》，頁104。

²⁵ 埃利希·諾伊曼（Neumann, Erich）：《深度心理學與新道德》，高憲田等譯（北京：東方出版社，1998年），頁12。

²⁶ 王文興：《十五篇小說》，頁185。

大夥並不確知發生了什麼事，這就被黑衣人的人格面具所欺蒙，黑衣人即時回應的言談動作，更是欺蒙最生動的注腳。世間有無害的醜，也有有害的醜，一個人容貌的醜並無礙其人格的完好；精神上的荒蕪固然醜陋，但並不醜惡，只有在德行上危害他人的才是醜惡。²⁷黑衣人的符碼是醜惡。《家變》裡范曄照鏡對自己承自父親的大風耳、母親的小嘴巴，以及小時候睡成長扁削齊的後腦勺，頗為憎惡。（49 章）這是無害的醜陋。當范曄的母親誣指洗衣婦偷了手帕，用極其尖酸苛毒的言語辭退她。（109 章）這就是有害的醜惡了。有關此倫理學的探索，〈黑衣〉可謂為《家變》的淵源。

〈命運的迹線〉裡，醜陋也出現在孩童身上，王文興描繪那「傷害」高小明的、會算命的孩子：「有一對骨碌不定的眼睛，一條過於尖銳的小鼻子，兩張乾裂脫皮的紅嘴唇，以及圓而稀落的耳輪」²⁸，善長說謊、偷竊，常作弊。但他學會看手相，臉上就多出一層權威的光采。這一層權威的光采為他戴上了欺蒙同學的面具。

相對於命相者的高小明，是一位離群者，體質衰弱、靈魂熾熱、意志固執。他的壽命線太短，算命者說只能活三十歲，他於是用刀片從掌心一直劃到手腕，幾乎割到動脈。心理上對死亡的恐懼導致真實生活中死亡的威脅。這篇小說的主題在：透視生命，展示羸弱者被命運反激的悲劇力量。悲劇何來？在於孩子手上那一條「壽命線」。社會共識那條線扮演了某種意義，手掌迹線變成命運的顯影。因此我們可以說掌紋即是命運的面具，掌紋欺騙了高小明，那些強逼高小明非伸出手來算命不可的同學，以及小說一開頭描述的入冬來颳起的寒風，都加強了悲劇的挾持性。

一個星期以後——高小明請了最長的一次病假——這孩子康復出院。從此，他左手的巴掌上留下了一條永恆不滅的疤痕，看來就跟那真的壽命線一模一樣。

²⁹

²⁷ 李興武：《醜陋論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1994 年），頁 42。

²⁸ 王文興：《十五篇小說》，頁 126。

²⁹ 同前註，頁 138-139。

這是〈命運的迹線〉的結尾。那一條疤詭異地變成長壽記號——不是真實的，是社會群體的人格面具底下的。這篇小說觀點之深入，結構之密實，教人驚嘆，而高小明這一小說人物的性格符碼：抑鬱、深沉，也深植人心。

(三) 超越因果性的行動

昆德拉有一則筆記，講述一個男人和一個女人相遇，彼此心儀，渴望共同生活。有一天到樹林裡採蘑菇，單獨在一起，很可以說出心底的願望了，然而雙方出乎意料地，除了沉默，「他們始終談著蘑菇，無能為力，失望不已。」昆德拉說，這個小故事像《安娜·卡列尼娜》最偉大的成就所揭示的寓言：它把人的行動中無因果性、無法估量甚至十分神祕的方面揭示了出來。³⁰短篇小說有限的篇幅無法細訴人間因果，以有限的情節想要有深遠的意蘊，就要有哲學的內容。自我的毀滅或拯救是超越因果性的行動，超越因果性的行動也就超出了寫實架構，就是回到「本質的洞察」、哲學的根本。王文興的小說以感官現象為表，而以變化的意識為裡，藉童騷式、直覺性的劇情對存在進行探索。《十五篇小說》中，〈最快樂的事〉、〈日曆〉和〈海濱聖母節〉，都是這一現象學的具體實例。

〈最快樂的事〉全文僅三百餘字，兩個沒有身分履歷、不見任何文字描述其容顏的男女，投宿於一座高樓的房間（可能是旅館），接近中午，男的醒來，在始終冰冷、空洞、灰濛、麻痺的氣候環境，他發覺做愛無法改變人生乏味的意識，且有骯髒作嘔之感。「這年輕人，在是日下午自殺。」³¹小說家沒有加諸任何概念，戛然收束在這一現象。生命的虛無，連性放縱也無法解救，只有自我毀滅一途。「死有主宰的權力。」德國神學教授雲格爾（Eberhard Jüngel, 1933-）說死亡統治因此不必有現實因果，而屬命運所管轄。³²

篇幅次短的〈日曆〉約八百字，寫一個健康快樂的孩子，因夢想暑假快快到來而

³⁰ 昆德拉（Milan Kundera）：《小說的藝術》，頁 55。

³¹ 王文興：《十五篇小說》，頁 27。

³² 雲格爾（Jüngel, Eberhard）：《死論》，林克譯（上海：上海三聯書店，1995 年），頁 5。

陷入推算日子的「黑洞」，他才十七歲，但他在一張白紙上為自己填寫的日曆，已推進到七十二歲。他沒有把握自己能不能活這麼久，僅僅一張紙便將全部生命的日子裝滿了。「突然，這個快樂的大孩子，伏到案上，嗚嗚地哭起來了。」³³ 小說結尾一如〈最快樂的事〉，訴諸具體經驗，沒有說明為何死、為何哭。但這兩個青年的生命體系都已改變。讀者根據這改變，略一思索即可洞察生命的關係：死相對於生，存在主義認為人是被拋入這世界的，現實中存在著恐懼、挫折、病苦和死，人在各種各樣可能中必須加以選擇。虛無是存在的展現，「死」如果看作一種覺醒，未嘗不是。

〈日曆〉中唯一的人物黃開華原本擁有的快樂其實存在著大惑，他所觀想的日子，每一天都是同樣的，只有數字符號而無內容，他是一個愛智者，所痛哭的不是生活裡發生了什麼令他哀痛的情節，是「存在」這一種狀況：生竟然是準備死。

〈海濱聖母節〉寫一個歡慶廟會的悲劇。在那座濱海的高山之港，黑鷹在山頂終日盤旋，沒有人知道牠們的舉動有何意義，如同那位青年漁夫薩科洛，藏身在他擎舉的獅頭下，始則無人知他是誰，終則不能以「還願」及「好逞強」來解釋他何以要舞至倒地而亡。那麼重的獅頭他已舞完，也在聖母廟前還了願，他為什麼還要再舞下去，而且是以力盡氣絕收場？這不是人事因果能說明，只能以天命思索。王文興安排的場景在有生命出口寓意的港灣，一座神祕洞穴般的魚市場，薩科洛在媽祖（聖母）誕辰日獻身，回到睡眠狀態。

美國精神病理學家門林格爾（Karl Menninger, 1893-1990）談生命本能與死亡本能之間的妥協，有層次之別，黃鼠狼為逃離捕鼠機而咬斷自己的腳，這是自我承擔全部責任的毀壞行為，身罹癌症的人不堪疼痛折磨吞下毒藥，以及苦行之士殉道，甚至一些無目的的自我毀滅如酗酒者的酒精中毒，吸毒者的毒癮上身，都有合乎邏輯的行為理由。最後一個層次，則是不由主體所承擔的命運因素、環境因素所致。³⁴ 薩科洛的意外是在無意識中故意造成的，其悲劇性也就在此。

³³ 王文興：《十五篇小說》，頁 70。

³⁴ 卡爾·門林格爾（Menninger, Karl）：《人對抗自己》，馮川譯（貴陽：貴州人民出版社，1990 年），頁 7。

這三篇小說人物的共同符碼：受命運嘲弄、虛無，不論是內隱的或外顯的。

(四) 青春解密的焦慮

人在嬰幼兒時期受母性支配；成年後受生物性驅動，復以理性牽制。生物性的焦慮起始於青少年成長期，欲求與幻滅、躲藏與窺伺成為周期性生理。

〈欠缺〉中，愛上裁縫店女主人的男孩，只有十一歲，敏感、早熟無疑是他的本我（id）。小說以第一人稱敘事，男孩的愛情找不到任何人傾訴，只能對著一條他常去凝望幻想的河訴說。「懷著對溺斃的恐懼，獨自去尋求浮在水面的技術，但終未成功。」³⁵ 這就顯現了男孩的自我（ego）：能約束本我，在現實中不過於放縱，也不放棄平衡追求本我的渴求。河是愛情的伴奏，「溺斃的恐懼」和「浮在水面的技術」都是意象語。從「新萌芽的愛」到「愛情痛苦著我」到「覺得被冷待的悲傷」，男孩對那女人的私戀（躲躲藏藏的偷窺、打探）一直熱烈，只是漸而發展出絕望的憂鬱，與羞赧、妒嫉之心。小說末尾，裁縫店女主人暗地變賣掉店面，倒會、破產、偷偷地溜走了，男孩發覺這一個看起來外貌善良的少婦，害慘了幫他家熨燙衣服的那個老莪芭尙，老莪芭尙才是真正善良的婦人。男孩的超我（Superego）至是戰勝了本我：

我還眷戀我對她的愛情，我期望保存住牠。我閉攏上眼瞼，想像她的那張如白蘭花一般的面貌——然而每次我都會想起她的這一件缺憾，我便在那一張臉上看出醜惡來；花便枯萎的拘下了頭。³⁶

這是道德、良知做出的裁定。這一段愛情，王文興使用動物性的「牠」字代稱。男孩雖不會忘卻這一段戀情的始末，但他已忘卻那少婦的美麗。這件事給他的啓示是：「發現生命中有一種什麼存在欺騙了我，而且長久的欺騙我。」³⁷ 超我的具體意象是：

³⁵ 王文興：《十五篇小說》，頁166。

³⁶ 同前註，頁176。

³⁷ 同前註。

個自制的小男孩經此一事對生命有所感悲，眼中盛滿了盈盈的淚水。

小說字裡行間有一些英文式的語法，例如：「快樂是那一個孩子，他從床上跳下來。」³⁸「也許那時我悲傷的不純是一個女人的失望我。」³⁹無形中具有超出寫實架構的陌生化效益。

〈大地之歌〉也有走出性誘惑的幽暗洞穴的寓意。一個大學生在一家古典音樂茶室，目睹一對情侶激吻、抖顫、愛撫、喘息，而後整理亂髮、拉縐的毛衣，雙雙離去。

王文興筆下的這個大學男生，血紅臉孔、寬闊肩膀，有一顆孤獨痛楚的心，剛輸光母親寄給他的錢，無意中在那家茶室窺看了一幕活色生香的戲。小說名「大地之歌」，固然是用音樂茶室播放的樂曲名，未嘗沒有疊映馬勒（Gustav Mahler，1860-1911）創作《大地之歌》的形上課題。馬勒創作當時飽受焦慮憂鬱之苦，小說中的大學生一方面有金錢輸光的焦慮，一方面又有性事寂寥的落寞，那終日管絃之聲不絕如縷的洞穴帶有伊甸園暗示，大學生看到情侶調情，其誘惑如吃禁果，但他終究須走出「伊甸園」，走上吆喝擾攘的馬路，解決眼前切身的飢餓問題。以大地為名，應是王文興想傳示：這是人間大地恆存的現象。

解放情慾的呼喚，最見臨界意義的在〈踐約〉這篇。主角林邵泉大學剛畢業，過去四年身在寂天寞地的相思林校園，堅守清規戒律，而今考了留學考，等待服預官役，面對全新的生命階段，他即將變成一個完全新生的人。他對學者父親毫無創見的工作感到憤怒、憐憫⁴⁰，這和《家變》范曄囂怒於其父的矬陋⁴¹，如出一式。林邵泉即將要赴一個約，他正等待一封信的邀約，感覺喉底有一團東西，胸口有一團塊壘，這一個害怕陌生女生的二十三歲青年，有了性的自覺，他要去印證他所觀看的女性身體，把肚皮貼下去——在一家旅館裡加入一群青年的性愛（召妓）初體驗，他花掉積攢的一落鈔票，終於完成了成年禮：

³⁸ 同前註，頁 172。

³⁹ 同前註，頁 176。

⁴⁰ 同前註，頁 86。

⁴¹ 同前註，頁 170。

他底頭髮，新剪過，兩隻耳朵底附近，現在已經掃除乾淨，而更觸眼底是，他原有底長髮已經一刀切去，現在留底是短短底水手頭。那一片短粗，乾燥底頭髮，像一片堅硬底衣刷。他底臉，似乎清癯了些，然而抹上了一層如橄欖油底褐色。那褐色，褐得十分均勻，像水一般刷過他底臉；他底眼睛，似乎比前更澄明，更漂亮了。⁴²

「堅硬」、「清癯」、「澄明」，代表林邵泉通過青春解密的試煉。他的焦慮隨一隻保險套的啓用而消除。王文興描述林邵泉最後回到家時的情景頗精采：「連著三底底午後滂沱大雨——亞熱帶溫暖底夏雨——令這一庭台北渡進了澄明底秋。」⁴³ 熱帶雨是男性的象徵，熱帶雨沖刷過後，空氣才得透明清晰。人生也是如此。

(四) 內在特質的觀照

前文已分析過陰影、人格面具在王文興小說中的映像，這一小節援用另一原型「內在特質」，也就是男性潛意識的人格化，與女性潛意識的人格化。〈母親〉中那位因失去第二個小孩（按小說中雖未明講，卻有暗示）陷於精神失常的「母親」，神經質、胡思亂想、易激動。她原是大兒子貓耳所依戀的母親，母子一起玩捉迷藏，臉頰貼著臉頰，十分親膩。但有一天貓耳不再喜歡自己的母親，他迷上另一個大人眼中不好的女人：「穿黑緞緊身的上衣，裸露著雪白的頸子和滾圓修長的白臂。她的上身，被黑衣包裹，像一朵杯形的花苞」，「一大把黑髮絲在她的頸後騷動地飛舞」，「她的手指甲又尖又長，塗了朱紅的蔻丹，光滑渾圓，像珊瑚耳墜。她的腳趾從涼鞋的透空裡露出來，也塗著蔻丹。」⁴⁴ 這一美艷形象竟強過母親的美麗，其吸引力恰似古希臘的海上女妖 Siren。王文興的詩性意象創造，以這一篇最教人嘆賞。母親言談心理的灰暗對映吳阿姨寬衣裸露的潔白。貓耳顛倒了兒時他找不到母親的迷藏遊戲，

⁴² 同前註，頁 104。

⁴³ 同前註，頁 103。

⁴⁴ 同前註，頁 32-33。

換成他隨時跑出母親所在的家讓母親找不到他。吳阿姨是一個離婚的女人，左鄰右舍不屑與她來往，唯獨貓耳這小男孩把她當成「仙女般」看待。受到創傷而精神失常的母親，是導致貓耳覺得吳阿姨對他具有無窮魅惑的對照。吳阿姨在小說家筆下以女人的「她」稱之，還念小學的貓耳是「他」，其間並無長幼輩份，只突顯了性別，吳阿姨變成貓耳渴望的對象。除了大樹下苦候，男孩的原始幻想映現在最後一段：

站在床的前面，她伸手剝掉上衣，褪下裙子。不久，她全身裸露，站立在臥室的中央。她潔白完美地站立著。他覺得從未見過甚麼比她更白。⁴⁵

貓耳是成長小孩的共同形象。吳小姐是花苞、蔻丹、渾圓裸露、刺蝟、金鳳的化身。天下母親的符碼則大約不出：擔心、衰弱、憂傷、空巢的威脅。

如果說〈母親〉一篇有陰性特質的表現，〈兩婦人〉就是陽性特質的表現。台灣光復初期，一個十八歲的台灣女孩違抗父命，與一個「穿黑色中山服」的外省男子私奔，結婚，十年後不幸如其父所憂慮，那男子果然另有一外省太太，逃難到香港寫信來求援。此時已有四個孩子的台灣婦人，妒火中燒，發出陽性特質中無情、堅毅的力量，王文興的意象筆觸如下：

妒嫉，如無數條底毒蛇，啃噬著她底心。她像一束熊熊熾燃底荊棘，她底頸，她底額，她底顴骨溫溫地發燒。……（中略）她衝進屋裡，再把那一封信拿了起來，她底粗骨底大手，將信捏成一隻結實底硬體。她走向開往廚房底門扉，推了進去，將這一隻紙球向一爐紅通通底爐火拋進。她望著爐火緩緩地，困難地，將這難以消化底東西燒竟。⁴⁶

婦人的心是一個爐灶，妒火與爐火交映。這篇小說意理嚴密，婦人與外省男人的

⁴⁵ 同前註，頁 33。

⁴⁶ 同前註，頁 76-77。

關係不被父親承認，現在她也不承認她的先生早前與大陸婦人的關係。她繼承了父親為保護自己權益任何狠毒手段都幹得出的膽量，撈起銅質水杓，兜頭兜腦像冰雹一樣敲在她先生身上；施展了有害的佔有手段，親自寫信回絕了那位陷於絕境的大陸婦人，並且封鎖先生的經濟，進一步要他辭去工作，變成一個無業的男人。這是妒嫉之外的人性指標：懼怕失去丈夫，占有變成負面的存在。她父親當年不准她嫁這男人，也是一種護衛自身情感與思想的占有。弗朗茲說：「恰如男人陰性特質的性格是由其母親塑造的一樣，陽性特質基本上是受到一個女人的父親的影響。」〈兩婦人〉刻畫情愛鬥爭，台灣婦人與其父都做出自我選擇。倒是小說中那外省男子，未在兩婦人中表態抉擇，只隨情勢浮沉，透顯出倫理之惡，變成一個貪閒墮落、痞子型的男人。⁴⁷小說因為有深刻的象徵，自然會導引我們從精神分析學的角度去看。

(五) 悲憫不完整的靈魂

王文興說過：〈龍天樓〉是篇象徵性作品。⁴⁸豈只〈龍天樓〉，〈草原底盛夏〉和〈大風〉也很明顯。這三篇的情節都是非常時期的經驗——生命瀕危、社會與自然的特殊情勢，逼使讀者重新思考人心、心性、行為的意義。昆德拉論小說對待歷史的原則，在歷史背景中，他只抓住那些能給他的人物創造一個有揭示意義的存在境況的歷史背景。⁴⁹王文興的〈龍天樓〉固然可以看作國共內戰的一個縮影、片面的集體境況，最主要還在於教我們看災難的體驗、對人性的干犯，加強我們的悲劇情感。小說由五段逃奔來台的故事組成，文長四萬餘，是一個長的短篇。「龍天樓」這座酒樓是座望鄉樓，而今鄉關不可企望，一群解甲的軍人剩一堆不堪回首的舊事相濡。關師長在山西太原崇善寺大悲殿目睹血腥屠戮，殘酷嘲弄了大悲之名，崇善寺反成了聚惡場；他死裡倖免，受到去勢的凌辱。魯團長從崇善寺撤往大同，途中受阻，結拜兄弟棄他不顧。秦團長棄守青城逃離途中，無法揹走負傷瀕死的親弟弟，乃親手砍下他的頭帶

⁴⁷ 同前註，頁 166。

⁴⁸ 王文興：〈龍天樓·後記〉，《龍天樓》，頁 181。

⁴⁹ 昆德拉（Kundera, Milan）：《小說的藝術》，頁 35。

走。查旅長變裝易容渡汾水回家，家已亡，回頭欲投崇善寺，崇善寺已被敵人占奪，且渡且走中最後上了岸離去。第五段故事是一支大悲無言的心曲，白髮如霜的段參謀自聚會開始至結束，一直微笑著面對大家，未說過一句話，當老長官要他說說自己的故事，他還是「展著他常持不變的微笑」⁵⁰，原來他被共軍擄去，囚禁三年，精神打擊失了語言能力。

〈龍天樓〉無所謂情節虛構與史實根據的問題，若當寫實小說看，自有許多不合於寫實的情節，它是一個須在人類學脈絡中思考道德承擔、價值衝突的課題。王文興肆意描寫的崇善寺慘叫哀嚎，究竟代表了多少醜惡的真相？一整個時代人的靈魂創傷能向誰定罪？看來不能，卻又刺激我們批判反省。像段參謀那樣「思考」與「感覺」分離的狀態，我們如何看待？像這樣一群遺民，而仍然可以大吃大喝，這是怎樣的一種無助補償，或是對生命玄祕的喟嘆！

人的苦痛不必在戰時；平時，於嚴厲的體制、嚴格的訓練中，也會經歷。〈草原底盛夏〉描述一隊士兵在野外酷熱的太陽下操練，那個被驕傲軍官掌擊腿踢而後罰站的青年，他反抗的看似軍官，實是誠律，是「太陽——一隻瘋狂，白亮，鬚鬣怒張底猛獸」⁵¹的死亡曝曬，他所追求的是「靈魂投了進去，便沒有止境地直往後飛，使人暈眩，使人戰慄底自由」。⁵²而一個更高、更強力的「存在」，是閃電宣示的天威：

一條銀色底樹根從天邊探下，彷彿它以自身恐怖得發抖來恐嚇人類，只一閃，便消失，回到那不可知，深不可測底境界。⁵³

王文興描寫雷雨過後的草原，空氣含著清新的水份，萬物寧謐地休憩著。被罰站的士兵的仇恨，也在夜晚大地如一位溫暖婦人胸脯的包覆下淡去。驕傲、自尊的軍官和反

⁵⁰ 王文興：《龍天樓》，頁249。

⁵¹ 王文興：《十五篇小說》，頁42。

⁵² 同前註，頁47。

⁵³ 同前註。

抗、仇恨的士兵，共有的孤獨符碼，在野地大雨裡顯現出來。

〈大風〉是求生的故事。三輪車夫拚命在颱風天討生活，儘管艱辛，他計較的卻不盡是收多少錢的生意，動了側隱之心，曾經收一塊錢也載一位可憐的「後車站的姑娘」，而且嗣後還不放心地放下工作，去報了警。

小說中有一條生命之河、一座生命之橋，大風、大水、大霧，這一趟，中年的三輪車夫直起身子踩蹬，鍊條幾乎踩斷，在潑辣的、使人呼吸都斷了的夜風呼嘯裡。橋燈的玻璃罩碎了，電線尖起嘴打胡哨，他感受到大自然靈魂的震動，實證了「悲劇特有的快感正是和災難相聯繫的。」⁵⁴去程，他車上載了一個客人，負了重，風吹不走，回程空車反而騎不動，只好下車推著走，他輕易地就說出一番人生道理：「多出一個人來，即使他成為你的負擔，他同時也是你的幫手」，「我背後拉著的是一輛空車，這空空的負擔卻有多重！」⁵⁵這思考出現在 1960 年代。1980 年代昆德拉《生命中不能承受之輕》第一章，詮釋的概念也是輕與重。

四、王文興的風格成就

前述小說，表現一個個角色在生存處境裡不可避免的遭遇。單獨看各自具備存在符碼，集合在一本小說集裡亮相，尤其有探究人類普遍境況（個體存在、人生意義、自由等人性）的意義。本文所說的符碼，有精神象徵的，也有作為字詞意象的。這些符碼的挑選可以是作者的，也可以是讀者的，未必是客觀的認定而是主觀的、內心的，所謂借象徵的方式，如同本文第二節昆德拉說的特麗莎和托馬斯。「偉大的文學家具有原始的眼力，能以藝術的形式將內心世界的經驗傳達到外在世界之中。」⁵⁶內在與外在會通參證者靠原始意象。

⁵⁴ 利普斯 (Lipps, Theodor)：〈悲劇性〉，《人類困境中的審美精神》，劉小楓主編（上海：知識出版社，1994 年），頁 223。

⁵⁵ 王文興：《十五篇小說》，頁 63-64。

⁵⁶ 王溢嘉：《精神分析與文學》（台北中和：野鵝出版社，1989 年），頁 63。

王文興的小說是他的理論實踐，他的短篇互相滋育，在創作意識上並與長篇相互影響。葉維廉（1937-）說他是一個刻心鏤骨地磨鍊文字的小說家，每一次寫完一個短篇，總要咀嚼再三，朗讀再三始定稿。⁵⁷連每天寫多少字都有定律，都一以貫之，可見他寫作生命的完全照應，是最能代表《現代文學·發刊詞》⁵⁸所標榜的：「試驗，摸索和創造新的藝術形式」，「做一些『破壞的建設工作』（constructive destruction）」的人。其語調刻意糅合生命思索與現實語境，如詩一般的象徵、絕對講究的小說結構，都是王文興的風格成就。

尼采（F. W. Nietzsche, 1844-1900）論藝術家心理，揭示一個醉字，以提高整個機體的敏感性，在形形色色的各種具體的醉中，除性衝動、激烈運動的醉、春天的醉、意志的醉，還有一種「破壞的醉」⁵⁹，這是藝術創造，《背海的人》的文體也許可以「破壞的醉」的審美性觀之，但這已是另一個論題。

主要參考及引用文獻

- 王文興，〈龍天樓·後記〉，《龍天樓》，台北：大林出版社，1970，頁181。
——，〈「新刻的石像」序〉，《新刻的石像》，台北：大林出版社，1973，頁1-2。
——，《家變》，台北：洪範書店，1978。
——，《十五篇小說》，台北：洪範書店，1979。
——，《背海的人》，台北：洪範書店，1981。
——，〈家變·後序〉，《小說墨餘》，台北：洪範書店，2002，頁91-94。
——，〈淺論現代文學〉，《書和影》，台北：聯合文學出版社，2006，二版，頁187-193。
王溢嘉，《精神分析與文學》，台北中和：野鵝出版社，1989。

⁵⁷ 葉維廉：〈我與《現代文學》〉，《現文因緣》，白先勇等著（台北：現文出版社，1991年），頁79。

⁵⁸ 據戴天〈「毀」與「譽」〉：《現代文學·發刊詞》出自劉紹銘手筆。

⁵⁹ 尼采（Nietzsche, F. W.）：《悲劇的誕生》（台北：貓頭鷹出版社，2000年），頁495。

李興武，《醜陋論》，瀋陽：遼寧人民出版社，1994。

林秀玲編輯，〈座談主題：與王文興教授談文學創作〉，《中外文學》第30卷第6期，2001年11月，頁369-395。

柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，《中國文學的美感》，台北：麥田出版公司，2000，頁389-460。

楊牧，〈王文興小說的悲劇意識〉，《掠影急流》，台北：洪範書局，2005，頁159-167。

葉維廉，〈我與《現代文學》〉，《現文因緣》，白先勇等著，台北：現文出版社，1991，頁76-81。

劉紹銘，〈發刊詞〉，《現代文學》雙月刊第一期，1960年3月5日。

戴天，〈「毀」與「譽」〉，《現文因緣》，白先勇等著，台北：現文出版社，1991，頁82-87。

Barthes, Roland（羅蘭·巴特），〈符號學原理〉，《寫作的零度》，李幼蒸譯，台北：桂冠圖書公司，1994，頁135-212。

Franz, M.-L. von（梵·弗朗茲），〈個體化的過程〉，《人類及其象徵》，榮格等著，瀋陽：遼寧教育出版社，1988，頁136-209。

Jungel, Eberhard（雲格爾），《死論》，林克譯，上海：上海三聯書店，1995。

Kundera, Milan（米蘭·昆德拉），《小說的藝術》，孟湄譯，北京：三聯書店，1992。

——，《可笑的愛》，邱瑞鑾譯，台北：皇冠出版公司，1999。

Lipps, Theodor（利普斯），〈悲劇性〉，《人類困境中的審美精神》，劉小楓主編，上海：知識出版社，1994，頁222-233。

Menninger, Karl（卡爾·門林格爾），《人對抗自己》，馮川譯，貴陽：貴州人民出版社，1990。

Neumann, Erich（埃利希·諾伊曼），《深度心理學與新道德》，高憲田等譯，北京：東方出版社，1998。

Nietzsche, F. W.（尼采），《悲劇的誕生》，台北：貓頭鷹出版社，2000。

Schopenhauer , Arthur (叔本華) , 《愛與生的苦惱》 , 陳曉南譯 , 台北 : 志文出版社 , 1974 。

Using Symbols as a Method: An Analysis of the Characters in Wang Wenxing's Short Stories

Chen, I-chih

Assistant Professor

Department of Chinese National Taiwan Normal University

Abstract

Wang Wenxing's most highly regarded novel is "Jia Bian (家變)", published in 1978. His short stories written before "Jia Bian" are comparatively less noticed. All through the fifty years as a novelist, Wang Wenxing has been persistent in his artistic concerns. The themes appeared in "Jia Bian(家變)", i.e., human existence and their existential condition had actually all been discussed in a wide range in his short stories written at youth. As a narrator of "thoughts", his themes have been set early in his writing life, even though the length, the structure and the development of his stories might have changed; and the characteristics of his writing style, such as verbal precision and uniqueness, the exquisitely balanced writing style, the pursuit of poetic language effect, and the usage of symbols already appeared in his short stories. To quote Milan Kundera's words: "...perhaps all novelists ever do is writing just one kind of theme (the first novel) and its variations"; Wang Wenxing's short stories, being the source of his multifaceted artistic achievements, definitely require to be studied in depth. This essay, based on the theories of psychoanalysis, tries to explore the characteristics of Wang

Wenxing's short stories by examining the different aspects of the characters in the stories.

Keywords: Wang Wenxing, existence, theme, poetry, symbol, psychoanalysis, archetype