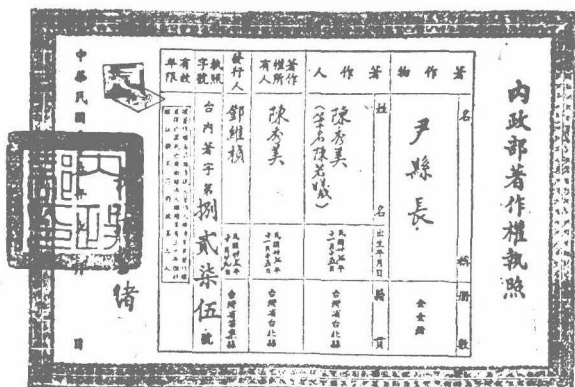


尹縣長
●
陳若曦





尹 縣 長

遠 景 叢 刊 30

著 者 陳 若 曦
 發 行 者 鄧 維 楨
 出 版 者 遠 景 出 版 社
 台北郵局 36-575 號信箱
 郵 撥：1 0 2 2 2 1
 發 行 所 遠 景 出 版 社
 台北市光復南路 260 巷 51-2 號
 電 話：7 1 1-7 8 7 1
 門 市 部 中 國 書 城
 台北市成都路一號
 印 刷 所 優 文 印 刷 廠
 台北市興寧街 24-9 號
 裝 訂 所 日 興 裝 訂 公 司
 定 價 新台幣 55 元 • 港 幣 9 元
 初 版 中 華 民 國 65 年 3 月
 二十一版 中 華 民 國 68 年 8 月

行政院新聞局登記證局版台業字第 0105 號

有 版 權 • 也 有 著 作 權

著作權執照號碼：台內著字第 8275 號

陳若曦的旅程

葉維廉

經過了那熱烈的內心的激盪的時期……漸漸在凝定，在擺脫誇張的辭藻，走進一種克臘西克（即古典）的節制，這幾乎是每一個天才者必經的路程，從情感的過剩到情感的約束。偉大的作品產生于靈魂的平靜，不是產生于一時的激昂。後者是一種戟刺，不是一種持久的力量。

劉西渭：咀華集

文化生活出版社，民國二十五年
十二月版一三〇頁

一、

陳若曦的短篇小說分爲兩個時期。第一個時期的作品在一九五八年到一九六二

年間寫成，多半在「文學雜誌」和「現代文學」上發表，作品有「欽之舅舅」、「灰眼黑貓」、「巴里的旅程」、「收魂」、「辛莊」、「喬琪」、「最後夜戲」、「婦人桃花」和「燃燒的夜」。第二個時期是她在中國大陸住了七年回到香港以後所寫的一系列短篇，現收入「尹縣長」集中。（一九七四年至一九七六年。）

當陳若曦發表她第一時期的小說時，我怎樣也不會想起上面劉西渭那段話。坦白的說，現在回顧起來，她那個時期的小說，雖然在題材上，有些地方呼應着五四初期的小說，如「反封建」、「反迷信」及對中下層社會受迫害的小人物的同情，但在表現上，幾乎與劉西渭的「擬定」、「節制」、「靈魂的平靜」背道而馳。她那個時期的小說，情緒激溢，語言誇張，着重戟刺，小說的進展被強裂的未受節制的主觀意識及偶發而具爆炸性的潛意識活動所左右，而這些文字現象又是由於她缺乏一種熟思的完整觀念的視界，作為她所批判或抗拒存在現實的準據。因而也無法構成強烈的悲劇意識。這和她第二時期的作品形成鮮明的對比。這個蛻變幾乎是傳奇性的，我們彷彿突然面對兩個截然不同的世界，兩個不同的作者。我們如何去抓住這個蛻變的演化痕跡？中間的一段沉默作了何種催化作用？這不一定是我們能够完全追蹤出來的。但我們如果細心的去讀，也會發現到有些早期的技巧，到了「尹」集的

時候，收到了極有效的發揮，譬如「灰眼黑貓」裏用外在氣候逐步的變化來反映事件的嚴重的層次，到了「尹縣長」裏便做到某種極具感染力的心理深度。這一點我們在後面有較詳細的審視。

因此，我們認為，要取得陳若曦「尹」集全面的了解，我們必需從她早期的作品出發，光是說她「客觀」「寫實主義」，說她「反共」是不够的，她小說中的戲劇與她意識形態的蛻變與成長是有着密切的關係的，我們必須在她世界觀的蛻變中，尋出她小說中最基本的生命靜靜的呼喊。

讓我們從她最早的小說「欽之舅舅」談起。我們認為這篇小說是失敗的作品，倒不是因為它缺乏新詞新境，也不是因為它充斥着陳腔濫調，在任何人的早期作品中，這都是無可避免的。却是因為她依賴着一種無法與外在現象對證的神秘世界作為她語言的發揮。欽之舅舅是一個傳聞中定型的神經質而沒有識見的詩人——哲學家——沉思者——瘋子——無故自我懲罰的人。敘述者所見的世界完全被浸在欽之舅舅和自然之間一種隱秘而極其情緒化的氣氛中，欽之舅舅與自然神秘的交往（如拜月）本身沒有任何深度的靈魂的探索，只有表面的怪異，而敘述者則用着一種夢幻的感受去渲染和美化眼中的世界：「日子過得像一篇散文詩，流暢、淋漓而美麗

。」把文藝裏建立的語言世界去塑造風景與人物：「花香樹影」「一聲細碎的鳥語」「月光像水似的瀉滿了一室」，完全不是由於事件發展的需要而描寫，它們既不反映主角的觀物態度，亦不映照事件內在行進的旋律，它們完全是作者未加靜瀟的一種主觀愛好的意象硬加在故事之上。人物的描寫亦如是。「欽之舅舅的文學和藝術非常好」，敘述者如此說，至於如何好，完全沒有讓主角的言行中流露出來，因而我們無法從欽之舅舅客觀的表現中感到他是一個真的知識份子，有思想，有識見，因而他在小說中的苦痛，不深刻，不實在，而是外在的情緒化。作者在迷惑於神秘引力（如本篇中的月亮）及神秘的破壞力（如「灰眼黑貓」）之餘，常常有意地把異乎尋常的怪異行爲、意識、現象誇張及神秘化，作爲她小說中的引力，在這個誇張及神秘化的過程中，她依賴着一個近乎「暴風雨」的狂亂的語言和律動：

月亮停在山谷的上空，兩個山峯之間，好像伸手即能摘得到。我滿心喜悅……正想呼叫着向空地跑去。突然，我提起的腳懸在空中，歡呼的音符停留在舌尖。一個移動的人影！我咬住手指，睜圓了眼睛仔細一瞧，這下子我張大了嘴巴也合不攏來。這高瘦的身材，抓着手杖，竟是我的舅舅欽之！他張出雙臂

向着天空，手杖正指着山谷上的月亮——這月亮似乎比我在湖邊所見的增大了
一倍——好像在默禱……他不知何時已放下手杖，把兩手交叉在胸前。半跪在
地上，呢呢喃喃地念着……呢喃的音調隨着逐漸變了，由輕緩而急促，從祈求
轉為哀訴。他的聲音越來越大，顯得非常激動，兩隻手輪着伸向空中，急促地
搖晃，嘴唇抽搐得更厲害。他迸出來的奇異音符像冰天雪地中餓狼的嗥叫，又
像野牛奔跑時的咆哮；那麼淒厲，像犯人受絞刑前掙扎的叫喊；那麼悲慘，又
像奴工營囚犯低沉的呼號。聲調愈來愈高亢，幾近乎失叫，接着一聲劃破空谷
的長鳴，他霍地跳起向岩石仆倒。我覺得一陣眼花腳軟……。

我們必需承認這一段文字中的戲劇性，作者對於動速的層次有相當的掌握，但
這個律動是她主觀世界爲了小說而建立的一種意識與情緒的跳動，是一個和實在生
活經驗切斷而只能屬於藝術的世界，利用誇張的文字的跳躍推動我們進入，主角的
行徑及敘述者的感知程序，是依賴着作者所選擇的「異情異境」的極端變化。我們
並非說「異情異境」「絕境」「狂暴面」不可成爲小說的題材，而是我們移入這種
境象，及這種境象的顯露都應該有着適切的進展，語言越平常，發展越若無其事，

該境象的打擊力越強烈，越能激人回味、思索。語言表面的強烈，主觀情緒世界的表面戲劇化傾於刺激性的發作，不易持久。

「欽之舅舅」是陳若曦最早的小說，當然不能代表她第一時期的全部作品的面貌，我們只想拈出該小說中之依賴「異情異境」和語言上主觀的爆發。這個傾向在她那時期的小說中繼續的湧現，甚至在她那紮根在現實主義的「最後夜戲」中亦未曾脫離。這個傾向在「巴里的旅程」裏發展得最爲極端。

「巴里的旅程」完全是一段主觀意識的旅程，那五光十色的、切斷的、支離破碎而缺乏完整意義的、各不相關的場景，雖然是取自充滿着問題的現代城市的片斷，却完全是主觀活動意識的象徵場景，和外在世界幾乎無法相認。「巴里的旅程」是對存在意義很膚淺的追求，敘述者受着一種失落感的迷惘所左右，反映於表現形式的是語言的錯亂，這篇特別多「後設語」（例：流動的攤販爭攬生意——抽乾水後的池中無數泥鰍。）「後設語」是作者個人的語言遊戲，和故事的行進完全不發生關係，但它們却堵塞在中間。「巴里的旅程」完全依賴着每一個片斷的偏異突發的奇情，而利用着類似「欽之舅舅」的誇張狂亂的律動去推進：

霎時，尖叫、呼嘯、咒罵、嘲笑……排山倒海而來。豬仔的眼睛眨，狼犬的黃牙吡咧，吐沫星墜，頓足雷鳴，（按：竟似虛飾的四六文！），人們前仰後合，既驚嚇復憤怒……那膨脹、洶湧、憤怒的徒衆淹沒了他，漲潮般陣陣加高的喧嘩奪去了他的聽覺，千千萬萬鑽動的人頭分散了他視線的焦點。在搖晃不定的人潮中，他只瞧到「神」「人」「罪」不絕的，反覆的映現。天地也跟着旋轉、搖盪，人聲終成響雷。暴風雨挾着閃電，拔地而臨。一陣狂濤浪捲，巴里迷失了知覺。

再比較那不正常的患了自戀症的「喬琪」裏情緒洶湧澎湃的語言：

血液在血管裏逆流，衝激起浪花，心要跳出胸腔，而全身軟如爛泥。幾乎就在這一刹那，我覺得一道冰河橫衝掃下，急如雷電，立刻渾身冰冷得僵硬起來。我推開他，喘着氣，大聲喊着：不要！

我在房裏走來走去，四壁的畫像對我嘲弄，譏諷。為什麼今夜兩個我要敵

對呢？呵，我覺得唇乾舌焦，腰肢酸痛，我的頭化成千斤閘，壓得我喘不過氣來，我的心像一片古戰場，滿受槍斃刀宰。啊，疲乏，我零碎，疲乏……

作者讓神經質的情緒擴大，膨脹，淹沒了血肉可感的客觀的現實。

但陳若曦是熟識血肉可感的客觀現實的，如「灰眼黑貓」寫在封建迷信社會裏犧牲的文姐，如「收魂」中寫環繞着迷信與死亡之間的同情與反諷，如爲了生活的重擔而「陰陽顛倒」、勞累入院、妻子紅杏出牆，而落得迷惘自傷的辛莊，如「最後夜戲」中歌仔戲女角金喜子遇人不淑誤入吸毒之途的悲憫命運，無一不是含有批判精神的寫實主義的作品，我們或者可以說，這些作品仍是後來「尹」集中樸實無華之表現的種子。但事實上，這些作品有許多地方是受着上述的傾向所左右的。如我們提的「奇情」「絕境」，大都主宰着這些作品。我們手上沒有資料證明陳若曦曾否細讀「陰森大師」艾嘉·愛倫·坡的象徵作品，但她迷惑類似的神秘氣氛，如「灰眼黑貓」在氣氛的層次上幾乎像愛倫坡的「大黑鴉」那樣，一層一層把黑的氣氛加深，把出場的人物都作了「可怕的扭曲」，把死亡的必然性——甚至可以說粘性緊握不放，如影隨形，而使其其他在此氣氛中出現的事物人物都帶上表現主義的

可解不可解之間的象徵。小說中的黑貓是顯著的死亡的化身了，但田中突現的老太婆，「額上纏了一塊黑紗」，在小說中出現的時候，可以說是一種氣氛的元素放射着暗示死亡的可能。

這種在「欽之舅舅」裏便湧現的神秘力量——包括欽之舅舅超乎常人的心電感應——一再以別的形式流露或隱藏在「收魂」與「婦人桃花」裏。換言之，即在作者寫客觀現實的時候，仍然將之置於一個獨特的主觀意識活動裏。在陳若曦第一時期的小說裏，「辛莊」和「最夜後戲」可以說最紮根在客觀的世界裏，但兩篇都不斷的讓潛意識的洶湧取代、佔有。辛莊是一個日夜爲生活而奔波的工人，但由勞累入院後，他的神經質竟似一個過於敏感的詩人：「看完戲的人蜂湧地趕過他，呼叫喧鬧着，像一派海潮捲向他。天地忽然被拉向兩個極端，他似乎被扔在當中，搖盪，滾翻，抓不到什麼。一忽兒在漩渦中，浮沉，打轉，越轉越深，終於撞到海底。」同樣地，在臺上唱歌仔戲的金喜子，幾乎在每句臺詞之間便被記憶和昏亂的潛意識所淹沒，沉入另一個世界裏。一般來說，「最後夜戲」在客觀世界和主觀意識世界之間來往無間配合有致，其最大的原因是語言的逐漸凝定與控制：「現在，她覺得四肢無力，渾身開始軟綿綿起來，只想蹲下來或躺在地上，捉住一樣什麼東西，

捏得緊緊的，咬它一口。她感到胃開始收縮，翻騰；眼睛愈來愈迷離；腳微微顫抖，盡了最大的努力，也只能讓它們暫時不脫離地面。」

「不脫離地面」好像無意間爲陳若曦暗藏了一句諾言。十一年後的陳若曦的文字每一個字都依附着現實生活的客觀經驗，「尹」集裏把以上所列的一切意識形態完全割切乾淨，不給它們作任何主觀發揮的特權，要它們作生活經驗的服務員，這個蛻變在現代中國小說史上可以說是個奇異的現象。

二、

當陳若曦離開美國「回歸」中國大陸的時候，我竟然想起了法國象徵詩人藍波（Rimbaud），這並非因爲她的作品似藍波，而於藍波寫了幾年令人眩目驚異的詩以後，便完全放棄寫作，隨探險隊和商旅消失在亞卑仙尼亞，（雖然他最後是病死法國領土上。）陳若曦也認爲寫作不能擁抱生命，必需投入行動與生命的本身？她要把五四給她的批判精神和年青的生命力發揮？有一點是肯定的：如果「灰眼黑貓」裏的阿青說：「阿蒂來信要我回家，我却厭惡再看到或嗅到那山村的一切。我想着：有一天我的脚步站穩了，我要把她接來。讓年輕的遠離那偏僻而窄人的鄉村

，讓那年老的隨着腐朽的舊制度——帶着它所造成的罪惡——在地的一角沉淪下去吧！」但巴里（如阿青）離開了鄉村走向支離破碎的神經質的城市不但沒有「站穩」了，而且無法將碎片拼合爲完整的意義。陳若曦離臺赴美到「回歸」中國本土的旅程，第一步先發現了資本主義及工業社會下用「貨物價值」的觀念來衡量人的價值所產生的強烈的互相隔離與個人主義；要獲得完整的意義，首先要割棄她的「巴里」，她「爆發性、情緒化」的自我。她最後的回歸大陸彷彿是輔助了她破斧沉舟地把殘餘的過去完全切斷，爲的是追求真實與生命、意義與事件的擬一不分，也許她第一次了解到完整的視界，完整的國家觀念及社會組織無法在夢幻與美麗的語言中獲得，更無法在缺乏對完整的認識的情況下，從徬徨與吶喊裏求取，必需把思想——冷靜熟慮地摒除私慾擁抱大我的思想投入實際的行動。

我們在本文之先，說陳若曦第一時期的小說缺乏了一種完整觀念的視界作爲她批判或抗拒存在現實的準據，因而也無法構成強烈的悲劇意識。悲劇的產生是：當真實與生命分離，當主角不斷從破碎的經驗中徒然的要求意義而被毀滅了。但有人或許會問：巴里所看見的不是破碎的世界嗎？不是真實與生命的分離嗎？喬琪的失落不也是生命與意義的分割嗎？文姐、辛莊、金喜子不是被一個不完整的社會制度

毀滅了嗎？巴里的旅程不是對意義的追求而迷失了嗎？這些當然是構成悲劇的素材，但真正的悲劇意味必須產生在一個完整的視界與其支離破碎的現象之間的對峙與牽持。在「巴里的旅程」和同期的其他小說的背後並沒有一個作者冷靜思慮過、而她堅信不移的完整世界觀或社會制度。「巴里的旅程」投出了無數的人生的問題，但沒有一個是有深刻的答案的，其他小說裏所暗藏的對社會制度的抗議只是一種抗議，至於抗議後面所應該流露（但並非說明）的某種完整的信念是完全缺乏的，這或許可以解釋爲什麼她要依賴神秘不可解的異境作爲她小說下碇之處吧！

俗語說，愛之愈深痛之愈切，光是一個純理性衍化出來的完整觀念仍然是不夠的，作者必須由信到愛，始可以顯出小說裏所呈露的幻滅破碎的強烈悲劇意味。「尹縣長」集中小說的感動力便是來自一個作者強烈地信仰的完整世界觀（但被作者完全冷靜地隱藏着的視界）突然地（但她不願意相信會發生的）解體。

我們必需在這裏對所謂「完整的世界觀」的問題加以解釋。所謂「完整的世界觀」，往往因人而異，因重點而異。我們可以如道家或近期現象哲學派從存在現象的本樣出發，認定人只是全現象界的一個構成元素之一而已；我們可以如宗教家肯定世界的主宰爲上帝（這一點在二十世紀中恐無法再現）……但對一個關心社會的

小說家來說，所謂「完整的世界觀」，呈現在社會組織上的，首要的應該是文化、經濟、政治成爲一個完全不可分割的整體，三者互爲表裏。這原是最基本的社會組織的條件，在原始社會裏，歌者、獵人、部落分子是同一個人，所有的文化活動（儀式劇）是他們經濟、政治的骨幹，如狩獵是爲了全族人的生活，全族人共同參與的儀式劇是爲達成狩獵的目的，因而也是爲達成穩定部族的目的而演出的——沒有個人靈魂自我爆發的呼喊，生命、意義是一體的。其實我們傳統裏理想的（我要強調「理想」二字）儒家思想也是要三者互爲表裏的，只是到了政治家的手裏才分了家。在西方的社會組織裏，由於強調貨物交換的價值，強調弱肉強食的競爭，文化完全是經濟和政治的副產品，甚至是多餘的累贅，詩人和小說家要不斷的站出來用種種的方式來肯定他們的存在意義與價值，統治者是任你去說，但不會把文化視爲精神的領導，甚至不會視爲政治經濟發展的助手。社會主義向陳若曦所提供的正是剔除了個人主義而可以達到文化、經濟、政治三者互爲表裏的希望（至於到了大陸後目睹制度化所引起的分裂、甚至破產却是後話，也是構成她小說裏強烈悲劇意味的關鍵），在當時，她的信念是強烈的，她要爲這個完整的世界觀服膺，要把她微薄的學識投入偉大的建設裏。「那時，支持着他的不單單是一腔愛國的熱血，還有

美好的理想，爲了這個理想，他熬夜攻讀列寧和毛澤東的著作，作了多少筆記」（「值夜」）爲了「爲別人活着，爲中國老百姓做事」（「尹縣長」）而頓覺自己的渺小，個人主義之骯髒。我們說，她的信念是強烈的，我們還可以從反面的事件看出來，「尹」集中的回歸知識份子常常有忍辱負重的感覺，晶晶的爸爸，「他迢迢千里而來，如今鬱鬱不得志，只希望寄托在下一代，看他生在紅旗下，長在紅旗下，盼望着將來能成爲八億衆生中的普通份子，不措任何思想包袱，平安無事地生活下去。」（「晶晶的生日」）他寧願把個人的要求退到最謙卑的願望，可見其原始信念之深。同樣地，耿爾認識了小晴以後，他想「如果能和血統工人的小晴結合，不但自己的思想改造有脫胎換骨的可能，就是子女身上也將流着工人階級的貴族血液——有比這個更有意義嗎？」（「耿爾在北京」），雖然「貴族」兩字帶有反諷的意味，但作者曾經深信脫胎換骨的需要及意義。我們說過：愛之愈深痛之愈切，我們必需要從這個完整的信念及其挫折之間的互相牽持中去認識「尹」集的根本表現力。但在討論這個之前，我們還需指出這個信念對陳若曦的正面影響。

完整視界的追求，需要冷靜、專心一志的思辨，一旦做了決定，便是信念的開始。這個思辨過程的分析力，使得陳若曦成爲一個成熟的知識份子，對事物的觀察

，有了清明的掌握，不讓情緒湧溢所左右。另一方面，社會主義的思想方法，強調科學精神與邏輯思維的辯證。這種思維的習慣在沉默了十一年的陳若曦的小說裏產生了極其健康的結果：凝定與節制，乾淨樸實，只說經驗或事件需要她說的，有時只點到而止，讓人去感到背後的戰慄。如果我們想在「尹」集中找出如第一個時期小說裏一些美麗、機智或富有詩意的文句，我們幾乎找不到。她的風格，尤其是在「尹縣長」裏幾乎是報導文學的風格，不參與任何個人的主觀的意見。她任事件演出我們的眼前，由我們去感覺到其中令人不寒而顫的情境。

「尹縣長」是陳若曦離開大陸以後的第一篇小說，也是她寫得最好的一篇，幾乎做到完全的客觀。這篇小說是描寫敘述者在偶然的一次機會裏看見一個紅衛兵小張，清算一個對共產黨忠心耿耿的縣長（小張的一個遠親）。這篇小說最獨特的地方是敘述者的身份與立場的不確定；我們知道他不是黨員，雖然他來自北京，他好像有點同情尹縣長的遭遇，但他不形於色，而且當事情轉急尹縣長來請教這位「北京來的同志」時，他却沒有表示他對文化大革命的看法，他只「背誦如流」地報告從報紙上得來而不甚了解的說法，一方面他又好像站在黨的方面，因為他開始好心勸尹縣長「要相信黨的政策，相信羣衆，更相信『批判從嚴』，但『處置從寬』」：