

廖咸浩編

八十四年短篇小說選

1995

歲次乙亥肖豬



第一輯 小說

八十四年短篇小說選

● 1995 年 12 月出版

爾雅出版社印行

廖咸浩編

八十四年短篇小說選

年度小說第二十八集



換更回寄請，裝倒、損破、頁缺有如書本

有版權・勿翻印
•••••

年度小說第二十八集

八十四年短篇小說選

定價 260 元

編者：廖 威 浩

發行人：柯 青 華

出版：爾雅出版社有限公司

臺北郵政三〇——一九〇號信箱

臺北市中正區廈門街一一三巷三十三之一號

電話：三六五四〇三六

郵政劃撥：〇一〇四九二五——

電話：三六五七〇四七

法律顧問：蕭雄淋律師

臺北市師大路八十六巷十五號一樓

印刷者：崇寶印刷廠有限公司

三重市三和路四段八九巷四號

電話：二八七六五二二

行政院新聞局版臺業字第〇二六五號
一九九六（民八五）年四月二十日初版

ISBN 957-639-186-5

生堯會：計設面封

廖咸浩

複眼觀花、

複音歌唱

八十四年短篇小說選的後現代風貌

一九九五年是台灣光復五十周年。這一方面象徵著半個世紀來的台灣文化發展已到了驗收成果的時候，另一方面種種跡象（如總統大選、兩岸關係等）則又顯示，這一年是台灣文化即將進入新紀元的前夕。能在這樣的關鍵時刻，編選爾雅的年度小說——介入台灣文化發展的最前線，實在是任重道遠而又何其有幸。回顧過去這一年的短篇小說創作，我們雖不敢說，這是有史以來最豐收的一年，但卻可以肯定的宣稱，這是戰後台灣短篇小說上最多樣、也最前瞻的一年。

今年所選的十篇小說，相當能反映當前的台灣社會。但這麼說並不意味著我相信「老馬克斯下層至上主義」與「小資產階

級寫實主義」混血產製的粗糙「反映論」。文學作品與社會的「反映」關係，其實應該指的阿多諾所謂的：作者總會在某種層面上與社會形成互動。因此，我們還是可以在我們過去一年最傑出的小說中，看到這些優秀的心靈，曾經如何領受以及回應社會的衝擊。

一 後現代思維紮根

從這十篇作品我們可以發覺，台灣小說終於從過去的包袱中破繭而出，給予了自己一個全新的面貌。這個面貌我們可以簡單的稱之為「後現代」。在台灣「後現代」三個字因為被過度濫用，而出現意義窄化、甚至有快速「退潮」的現象。因此，以它來描述去年入選的這些小說或者台灣當前思潮的走向，都必須先把「後現代」從通俗與保守的想像中搶救出來，才能進行。

說起「後現代」三個字，最常見的聯想就是，它是與「現代主義」(modernism)相對的思維與文化形式(表現)。因此，只要是現代主義的對立面，便是「後現代」。而最常見的範例往往是通俗文化中「無深度」且極端商業化

的表現。這類對「後現代」的理解使得許多人在說起「後現代」時，甚至有點尷尬。而保守的領域更是說時遲那時快的抓住這點，試圖給「後現代」致命的一擊。上焉者援引哈伯瑪斯，有力挽回狂瀾之心，而無一擊中的之力；下焉者結合老馬克斯與孔夫子，道貌岸然而毫無生趣。

但「後現代」沒那麼可怕，也沒那麼無所是事。在台灣（以及其他社會）對「後現代」所造成的誤解，多半是因為支持者與反對者都對它掌握不足，又急於表態（或趕流行、或反變動），因此而造成了「後現代」往往載不了那幾多情緒的責張，不得已只能留下一張「破碎的臉」。

對於台灣這樣原先「大敘述」（grand narrative）的宰制無遠弗屆的地方，「後現代」如若早夭，尤屬莫大的損失。所幸我們的作家們畢竟觸角比較敏銳。「後現代」在表面上受到的誤解，並沒有讓他們對於「後現代」帶來的思維的挑戰與創新的可能視而不見。

對「後現代」的誤解主要因為，類似以「後現代」為名的觀念既相關又不完全相同，常遭人混淆不清。所謂「後現代」（the postmodern），可以有幾種可能的指涉：「後現代性」（postmodernity）、「後現代時期」（the postmodern era）、「後

現代主義」(postmodernism)、或「後現代(作)風／表現方式」(the postmodernist style)。雖然這些類別不見得完全互斥，但也都不完全相同。

他們的意涵與彼此的關係大約可以略述如下：「後現代性」是一種思維的大轉變，與「現代性」(modernity)相對；現代性植基於「啓蒙精神」(enlightenment)，故「後現代性」顧名思義反映的是「反啓蒙」(anti-enlightenment)(更嚴格的講應是「超越啓蒙」)的精神(也就是李歐塔所謂「對最終解放的存疑」，以及對「大敘述的不再信任」)。「後現代主義」指的是一種文學藝術的「表現方式」(form of expression)。在內容與形式上都充分實踐「反啓蒙精神」，但基本上偏向宏觀政治(macropolitics)。也就是說，其所關心的議題仍類似「現代主義」，較著力於普遍性的議題(如人性、語言、主體等)，雖然關心的角度不一樣。「後現代時期」則可能指的是「現代性」或「現代主義」(兩者不完全一樣)影響力大幅衰退、「後現代性」或「後現代主義」影響力遽增的時期。至於「後現代(作)風／表現方式」則往往是自「後現代主義」藝術抽離其內容後的純粹形式，常常出現在當代的通俗文化中；運用得宜時，可使日常生活時有驚喜；運用浮濫，則易變成使人誤解「後現代」的頭號惡搞者。

由此可知，「後現代性」是「後現代時代」的主要精神，「後現代主義」的「文化生產」只是其重要表現形式之一，而沾染了「後現代（作）風／表現方式」的通俗文化，則常與「後現代精神」批判取向背道而馳，而屢遭後者的質疑。換言之，狹義的「後現代主義」，當然是「後現代性」主要（但並非唯一，也非處於絕對主流地位）的表達方式，但真正造成「後現代」之污名化的原因，則常是把通俗文化對「後現代」的挪用與「後現代（主義）」不加區分。

既然「後現代主義」不是「後現代時期」唯一（甚至最主流）足以反映「後現代性」的文化形式，表示還有其他眾多廣為流傳的思潮與表達，也能反映這個思潮、也屬「反啓蒙」的後現代文化形式。

這些後現代思潮——包括了女性主義、性別論述、後殖民論述、弱勢論述、後結構主義、日常生活論述、資訊理論——的後現代共同特色就是，都是從超越啓蒙的前提——對最終解放與大敘述的質疑——出發。但這些思潮和表達與狹義「後現代主義」也有所不同，其關鍵就在於前者「微觀政治」（micropolitics）的取向。也就是說，它們是把「反啓蒙」的精神，從議論普遍性議題落實到較為「社會」的層面。

在「後現代性」涵蓋下的這些各種思潮，以「反啓蒙」爲基礎，在個別的具體議題上，從事拆解「大敘述」的工作：女性主義針對父權體制的大敘述；性別論述針對性別刻板觀的大敘述；後殖民論述針對殖民論述的大敘述；弱勢論述針對霸權論述的大敘述；後結構主義針對人文主義大敘述；日常生活論述針對抽象理論大敘述；資訊理論針對舊式傳播理論之大敘述……。

但「後現代性」的基礎歸根究柢還是解構主義的精神。也就是說，在瓦解舊有大敘述的同時，這些反啓蒙的計劃，也貫徹反啓蒙的精神——並無建立新的大敘述的企圖。同時，又因爲不認爲「最終的解放」會輕易來到，因此，它們總是一再的自邊緣出發，進行不斷的解放工作。

當我們這樣了解「後現代」之後，我們就能清楚看出，去年獲選的這十篇小說可以說充分的顯示了，「後現代精神」已經在我們社會的各個角落紛紛紮根。這些小說依其「後現代性」大約可以分成五類：

- (1) 國族（情欲與政治；時空差異與政治態度；離散族羣的政治認同）
- (2) 資訊、記憶與真實（科技、資訊、記憶、主體、語言）

(3) 人性（戰爭、生存、人性絕境）

(4) 性別（女性身體、性別差異）

(5) 弱勢社羣（對同性戀／性異常的壓抑、對原住民的掠奪）

以下，我們將就這些作品的「後現代」意涵給予初步的討論。

二 後現代的表達紛陳

(1) 國族

台灣小說（以至台灣文學）的包袱中之最，無疑是國族的壓力。也難怪在這次的十篇小說中，有三篇都或直接、或間接、或顯、或隱的觸及到「國族」的問題。而這三篇共同的特色就是對國族大敘述的幻滅或最起碼是「反省」。而且更巧的是，這三篇又觸及的是三種不同身分的國族思考。〈好男好女〉以白色恐怖時入獄、而在最近出獄的（傾向中國民族主義的）左翼政治犯為主角，描寫他在出獄後，面

對舊有信念毫無市場時的無奈以及最後的絕望。故事並以時下的青年（從具理想色彩的新左翼知青到只知逸樂的速食少女）為對比，襯托出在時代的變遷中，大環境中理想氣質的逐漸剝落。李昂的〈戴貞操帶的魔鬼〉則寫的是台灣民主運動中屬資產階級（台灣民族主義）的這一支。女主角是政治受難者的太太，在先生入獄之後，代夫出征當選國代，並進而成為立法委員，甚至變成了受難者堅忍不拔的象徵（如「悲情的國母」）。但也就是因為背負了這些政治上的責任，她也不得不完全禁錮自己的情欲：「她作女人的情愛與性，永遠中止在她三十二歲的那年聖誕夜大逮捕」。作者用「戴貞操帶的魔鬼」這個兼具同情及些微挖苦的意象比喻女主角，的確對女性在反對運動中為了「國族」，犧牲「女權」的現象，做了入微的探討。但這篇小說的男主角，卻透露了其中的男性在豪氣干雲、勇往直前之餘，其實也有其內心的憂懼：

「我怕的是，我們很快會發現，所有的一切都在崩解，過去的犧牲，會變得毫不必要，也毫無意義。當新的時代來臨，妳，還有海外這些人，你們的犧牲……」

巧的是，這種心情，正好在〈好男好女〉男主角蘇先生的遭遇上獲得印證。這似乎意味著，不論是統或獨的國族論述，都遇到了新時代的挑戰。不過這兩種時不我予的情緒，都未必見得是對特定國族論述的全然失望。李昂的小說，顯然有意以情欲的深沉來對照政治的無常，自有其女性關懷的獨到觀照。而〈好男好女〉中蘇先生的困境，對該文作者而言則是理想主義的崩頹。雖然年輕人日漸遠離了蘇的情懷，但七〇年代初出生的作者卻仍對之懷著一絲跡近薛西弗斯一般的信念。

〈魚骸〉則是從海外華人的角度，深入探究無遠弗屆的中國民族主義。主角是大馬的華人，幼時大哥因參加馬共而失蹤，致使他對大哥及「中國」產生了一種奇特的迷戀。但同時（或許因為他知道了兄長的命運：並沒有回到中國，而是死在大馬的沼澤中）他自己卻因無法如兄長般狂熱的投入對現代中國的認同，而形成了一種反向的情緒：他來到了「異國」台灣，把自己藏在中國最早的象徵——龜甲——中，以「自慰」了卻餘生。這篇小說的男主角所遭遇的認同問題，比台灣還要複雜。台灣人自比中國的棄兒，但畢竟與中國關係一衣帶水，有更直接的體認。但就海外華人，尤其是遭受土著排擠的華人而言，由於他們已身不由己的處在「流離」

(diaspora) 之中，中國則是他們不斷「延擱／異化」(deferred／differed)、永遠無法企及的夢。他們一腔的熱血，往往換來的是「中國」對他們的無情（如主角的中學同學「長白山」等人，自願被遣送回從未謀面的中國而不知所終——許多在那些年代回歸「祖國」的華人，都在文革中慘遭迫害）。在兩頭無著又割捨不下（想像中國）的情況下，遁入等於是無生命的龜甲，似乎成了一種的宿命。而殺龜取甲的行爲甚至就成了這類海外華人無奈的寫照。

中國是什麼？台灣是什麼？它們怎樣回答從不同角度呼喚他們的人？這是在後現代精神的觀照下，值得深入思考的問題。

這三篇小說在討論文化認同的同時，也觸及到了另外一個當代課題，就是「變動」問題。變動本來就是必然的。但是在當前的社會裡，資訊的流通、膨脹與汰換，往往是催生與加速變動的主要原因。這三篇小說的戲劇張力，有一大部分是來自對變動的恐懼與無奈。如〈戴貞操帶的魔鬼〉的男主角曾說：「台灣接著幾年的變化會很大，像我們這樣的人，搞不好離開台北一個星期，再回去，我們是誰、在作什麼都不重要了。一面〈好男好女〉的男主角也正是在資訊所造成的高速與無情的變動中，抑鬱而終。〈魚骸〉的主角的困境看似肇因於地緣，但其實也與資訊有密切關

係。主角與他的同學們對中國的了解都來自斷續的資訊（如魯迅巴金等人的斷簡殘篇）。當變動的世界使他確知無法「回到」他所想像的中國之後（「發現大哥死於沼澤」），他選擇了斷絕一切的資訊。

台灣這已相當後現代化的社會，資訊充斥不下任何先進社會，小說家對此的反省，當不只如上述，僅僅間接提到。這次選入的〈一位陌生女子的來信〉便直接觸及此一議題。

(2) 資訊、記憶與真實

〈一位陌生女子的來信〉所展開的敘事並無主角，或說主角是形形色色的男人。故事以接到一封不知名的女子來信開始，由收信男性的各種對信的反應，探討「信」這樣的文本對主體的意義。

「給你，給永遠不知道我是誰的你。」小說是這樣開始的。在「人稱學」（*deixis*）上，「你」當然是任何人都可以填充的代名詞。但是，這個代名詞的使用同時又具有阿圖塞所稱的「呼喚」（*interpellation*）的作用。「我」只有在被別

人以「你」呼喚的時候，才會意識到自己的存在。這篇小說的開始，遂已隱含把收信者「喚入存在」的意義。但另一方面，被「喚入存在」既意味著離開原先不知不覺、貧乏無味的生活，也往往也隱含著「風險」(risk)。一封來自陌生女子的信，立刻可以產生各種各樣令人不安的（有意思／可怕）聯想。

一封來信可以「重新確定」自己。但一封來路不明的信，「一口氣叫出千千万萬個『你』的化身」，而使得「單純的『她是誰』衍生為千萬個關係『你』的難題」。所有生命中曾經讓你「不安」過的這些難題，遂一一襲上心頭。

一封簡單的信，使受信者的「自我」在過多的資訊與漫漶的記憶之間，成了一個謎團。沒有主格的來信，固然反倒更讓人自以為成了世界的中心。然而，從另一個角度而言，信本身並無確定的來源，所喚出的記憶也未必可靠，成為中心就是成為龐大的不確定感的核心。

主角最終的「救贖」（若我們也能就這篇小說談救贖的話），便是從這封來信體悟出，「世界」是由資訊／文本的不斷累積所虛構而成，以及相對的自我的不確定性。

〈一位陌生女子的來信〉以信來喚出（真假難辨的）記憶中關於自己的情欲身

世，朱天心的〈上海之夜〉則從另一個角度來挖掘「記憶」與「自我」的關係。本文仿普魯斯特，寫嗅覺對記憶的喚醒。但較前者更深入處，則是對記憶的後設性思考。為什麼我們會允許那麼多的記憶埋葬或流失？當作者開始意識到：「我們會發現我們多麼害怕那些有意無意被喚醒的真實記憶，天啊它是與集體修改過並可以示人的記憶是多麼扞格、扞格到彷彿自己是一個叛徒似的」，「記憶有限」的意義也開始明朗：生存。我們不能面對太多的真實，因此，我們簡化、修改記憶。然而，在無法預知的狀況下，難以理性約束的感官會突然背叛我們，被埋葬的記憶隨之復活。這時候我們或許會發現，這些記憶固然有不堪回首的往事，但也有許多是雖不合時宜、卻美麗感傷至極。而且，當我們意識到「死亡」才是「生存」的終極情境的時候，記憶的角色為之霍然一變：真正用以超越死亡的竟是不虞匱乏的記憶！

就自我的不確定感而言，〈上海之夜〉與〈一位陌生女子的來信〉的嗅覺頗為相似。但在因應策略上，兩者卻又風格迥異：後者勇於接受「演出」的必然，前者則維持「老靈魂」對或然的「真實」的頑強鄉愁。