

現代文選

台灣現代文選

小說卷

林黛嫻 編著

台灣現代文選

小說卷

林黛嫻 編著

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣現代文選小說卷 / 林黛嫻編著. -- 初版二刷.
-- 臺北市: 三民, 2006
面; 公分. -- (台灣文學系列)

ISBN 957-14-4273-9 (平裝)

857.61

94006490

網路書店位址 <http://www.sanmin.com.tw>

© 台灣現代文選小說卷

編著者 林黛嫻
發行人 劉振強
著作財產權人 三民書局股份有限公司
臺北市復興北路386號
發行所 三民書局股份有限公司
地址 / 臺北市復興北路386號
電話 / (02)25006600
郵撥 / 0009998-5
印刷所 三民書局股份有限公司
門市部 復北店 / 臺北市復興北路386號
重南店 / 臺北市重慶南路一段61號
初版一刷 2005年5月
初版二刷 2006年3月
編號 S 832520
基本定價 陸 元
行政院新聞局登記證局版臺業字第〇二〇〇號

有著作權・不准侵害

ISBN 957-14-4273-9 (平裝)

編輯凡例

一、本文選延續《台灣現代文選》的編輯宗旨，除提供大學院校作為現代文學的教材之外，也期待能提供各年齡層的普通讀者閱讀，作為補充文學養分的精神食糧。同時為收納更多篇章，接續文選的選文精神，細分為《小說卷》、《散文卷》及《新詩卷》，全套四冊，以繁花盛開的精彩文選具現台灣現代文學的風貌。

二、執編本文選的主編皆在大學院校任教，教授現代文學課程，並在文學創作方面卓有聲名，《散文卷》由散文家蕭蕭主編，《新詩卷》由詩人向陽主編，《小說卷》由小說家林黛嫻主編。

三、為呈顯現代精神，編選範圍擴大至百年來在台灣發表或出版之文學作品，以名家名作為主，兼顧藝術性及可讀性，務期呈現台灣現代文學的發展脈絡及成績。

四、本《小說卷》共收錄小說十六家，由主編撰寫導言〈我們應當如何閱讀小說〉，

一方面介紹現代小說的發展，一方面分析小說文類的架構，同時以文選所收錄之作品佐證，讓讀者循此認識及體會一種品賞現代小說的樂趣。

五、體例上，每篇收錄文選中的作品皆含「作者簡介」、「作品賞析」及「延伸閱讀」，務期方便讀者欣賞、習作與研究。「作者簡介」呈現作家生平概略與整體創作風貌；「作品賞析」深入淺出導讀文本；「延伸閱讀」則條列關於選文的重要評論篇目及相關範文，提供進一步研究的參考。

導言——我們應當如何閱讀小說

這一代的青年學生，在複雜的原因（全球化、台灣經濟成長、出版業入行門檻過低、影像取代文字……等不一而足）造成閱讀環境不變之後，一個共同閱讀的時代已然遠逝，文學的邊緣化與小眾化同樣顯現在文學教育上，學子們對於現代文學的疏離與陌生，確實造成授業者之困擾。筆者曾經對同樣從事文學教育的友人反應學生對現代文學的陌生，得到的回答是：如果你是教授古典文學的人，恐怕無力感會更嚴重。因此在教授現代文學課程，筆者選擇不談艱深的理論與主義，認為文學史的闡述也可以生活化深入淺出，於是結合理論與創作，整理出幾個主要條目，一方面呈現現代文學發展的脈絡，一方面剖析小說文類的架構，誠如吳爾芙說的：「要理解一位小說家的創作過程，最便捷的方法不是閱讀而是寫作，親自品嚐一下遣辭造句的艱難與危險」。因此，我們在閱讀名家小說、理解台灣現代文學中小說文類的發展與演變時，學習一篇小說之形成，或許有助於我們去認識小說名家的風格是如何形成的。

一、小說是什麼？

簡單來說，小說是用散文寫成的虛構故事。

彭歌曾經給小說下的定義是：「小說是有的人物、有結構、有情節的創作故事。」王鼎鈞說：「小說是說故事的延長。」史丹達爾把小說定義為：「沿著公路移動的一面鏡子。」米蘭昆德拉也說：「小說唯一的存在理由就是說出只有小說才能說出的一切。」綜合來說，小說有結構、有情節、有的人物，是一種複雜的創作故事，而且是小說家透過他個人對人生、社會的特殊看法，以文學技巧表達的一種藝術形式。

現代文學的文類中，詩的文字精練、節奏講究，而且分行排列，在形式上一目瞭然，不致和散文、小說相混淆；戲劇有相當多的對白，有人物動作及佈景、燈光的說明，大體上也容易分明；至於散文和小說，似乎就會有見仁見智的情形出現，譬如余秋雨的〈長者〉同時入選八十七年年度散文選和年度小說選（一九九八年），又譬如張啟疆迭獲各大文學獎散文獎的作品《導盲者》出書時卻標註是小說集，類似的混淆相當程度困擾著文學研究者，基本上前述小說的定義已經賦予小說應有的特色，除非具有這些特色，否則不能視為小說，一些散文作品中融入許多小說筆法，那就要根據所佔的比例來確認它的文類身分。

二、閱讀小說的趣味

閱讀小說的方式絕對不會只有一種，可以當作文明的樂趣之泉源，也可以當作尋求自我精進的教育工具，同時也可看作是進入某種文化的門戶（即把小說看作是知識寶庫來研究）。筆者曾經讀到一篇報導，談到一位德國文學家說如果一個社會不讀小說，會有三個危險：一是沒有同情心，二是沒有想像力，三是沒有同理心。筆者對這個說法的詮釋是：我們在小說故事裡看到有人這麼生活，因此會以同理心去發揮同情心和想像力，為了不使我們的社會成為一個沒有想像力、同情心、不知道旁人為什麼要這麼做的冷漠社

會，所以我們要閱讀小說以品賞閱讀小說的樂趣。

三、文學的寫實主義

文學有各種主義，也有「沒有主義」（高行健的主張），筆者獨鍾文學的寫實主義，詩人惠特曼這句話最為剴切中肯：「只要適當說出事實，則一切羅曼史立即黯然失色。」小說家巴爾扎克很得當地把自己看成是「歷史的抄寫員」，而十九世紀寫實主義代表作家福樓拜則執於現實原則的追求。

所謂的寫實主義，一個嚴肅的小說家必須把自己嚴格限制在僅描寫有可信度的人物，生活在有可信度的環境中，然後參與有可信度（最好也要有趣）的事件之發生。好的寫實主義者，不僅是平凡生活的攝影者和抄寫者，更是文學的創造者。好的小說亦然。

四、現代小說的源流及發展

閱讀台灣小說，若執著於歷史立場，不可避免就會碰上文化認同與意識型態，而不管採取哪一種立場，對於文學來說，都可能會錯過一些優秀的作品，讓文學的歸文學，也許在敘述脈絡上會有點紊亂，但可能是最好的方法。文學本身會說話，小說作品中呈現的社會，已然讓閱讀者有一個歷史的觀照了。

雖然「小說」這個名詞要到班固的《漢書》才出現，而且是列在十家之末、九流之外，並且說：「致遠恐泥，是以君子弗為也」，但若從小說的敘事功能來看，在二千多年前中國古典文學中如《山海經》、《楚辭》等神話、寓言、雜錄、志怪等，已具備了小說的基本條件，因此從唐代的傳奇，宋代、元代的話本，

以及一些佛經故事，都是用白話俚語寫就，為明清小說盛世的到來奠定了基礎。

小說的發展到了晚清，由於印刷術的發達、新聞傳播業的蓬勃，使得閱讀故事性作品的需求大增，梁啟超寫了〈論小說與群治的關係〉，強調小說有「不可思議的力量」，足以支配人心，改良一代社會，他說：「欲改良群治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。」進入民國之後，胡適寫〈文學改良芻議〉，開啟新文學運動的序幕，此後，以白話文寫作的風潮更是為小說文類推波助瀾。一九一八年，魯迅〈狂人日記〉發表在《新青年雜誌》，是最有新文學代表性的短篇小說。

而處在日治時期的台灣，由於日本政府實施皇民化，讓台灣文學出現嚴重的斷層，雖然有些作家堅持用中文寫作，但因缺乏傳播管道以及無人蒐羅整理而散佚，但這段期間，台灣文學一方面吸納大和文明，一方面也因為憑藉日本眾多翻譯作品而與西方文化有了鍛接的契機，這些在一九四九年國民政府轉進台灣，全面引進中華文化之後，改變了整個台灣人文生態，卻也使台灣文學有了繁花盛開的五十年。近幾年，賴和、楊逵等作家以日文寫作的作品陸續有中譯本出版，可說把這段台灣文學的空窗期給補足了。

台灣光復初期的四〇、五〇年代，報紙雜誌乃至出書的作者，大都是隨國民政府播遷來台的大陸青年，他們遭逢家國巨變，作品中充滿了傷痛與鄉愁，這個時期的作品，大多是內容質樸的念舊懷鄉之作，同時，為數不少的軍中作家筆健如劍，開啟了反共懷鄉小說的時代特色。當然在嚴峻的政治情勢下，也有作家捨家國大敘述而著墨於兒女情長，為八〇年代的閨秀文學闢下新戰場。

文學潮流一方面受到時代變遷的影響，一方面也有自身興衰的必然性，六〇年代現代主義文學興起，便顛覆並取代了反共懷鄉文學的地位。一九五六年執教台大外文系的夏濟安、吳魯芹等人創辦《文學雜誌》

以鼓勵古今中外藝術交融、創作與理論並重的文學為宗旨，辦了四年後停刊，一九六〇年夏濟安的學生白先勇等繼承這個理想，創辦《現代文學》雜誌，在發刊詞中說明了他們對「想當年」的反共懷鄉文學的不滿，而要做一些破壞工作，來創造新的藝術形式和風格。雖然這份雜誌在發行五十二期之後停刊，但所發掘培養的作家如王文興、陳映真、王禎和、黃春明、陳若曦等人，在台灣文學史上都有了公認的地位，而現代主義文學的技巧與形式，即使到了九〇年代，仍然持續發揮影響力。

這些在現代主義思潮盛行台灣時從事創作的小說家，有些並不以現代主義的形式自滿，反而致力於描繪台灣社會，因此早在七〇年代鄉土文學論爭之前，就有「鄉土文學」一詞，指的是年輕的本省籍作家以鄉里題材創作的作品，一則有別於大陸來台作家的憶舊之作，再則對抗歐美現代文學日漸加重的影響。七〇年代的鄉土文學論戰，雖然沸沸揚揚，終究漸漸歇止，鍾肇政所說：「沒有所謂的鄉土文學，所有文學作品都是鄉土的，沒有一件文學作品可以離開鄉土」，可說為此論爭劃下句點，經此一役鄉土文學正式進入台灣文學的殿堂。

到了八〇年代，政治解嚴，文學的天空更見寬廣，如同林懷民的小說〈辭鄉〉、王禎和小說中〈小林來台北〉所描述，許多小林辭別鄉土，來到大城市發展，都市文學的新潮流已然興起，加上副刊文學獎所帶領的副刊文學，八〇年代的小說百花齊放。進入九〇年代，網路革命來報到，資本主義潮流、新世代文學、網路文學方興未艾，台灣文學何去何從，也許文學作品本身會給出答案。

五、小說的題材（主題）

作家在小說呈現的觀點就是主題，主題也是一篇小說的靈魂所在，同樣的主題如何從說故事的層次提到文學的藝術高度，作者在作品中呈現出什麼樣的觀點，就是一個關鍵。

小說家寫作小說的動機可能是小說家的社會背景、小說家的技藝水平以及小說家的心靈狀態，此三種因素互相激盪碰撞造成小說創作最圓滿的狀態。簡單來說，就是小說家有話要說，感受到內在不得不發的衝動，而許多小說作品，更可以看成是作者為了撫平他生命中的創傷而寫。小說不會只有單一主題，通常每部小說都有數個主題，愛情小說不只呈現作者的愛情想像，也有作者的社會觀點，只是主題有主有從，作者環繞著這些主題加以經營，成就豐富的篇章。

古今中外的小說內容千變萬化，但原始材料來源不外乎下列幾種：最基本的是來自作者個人的經驗、作者的見聞感知、內心深刻的體驗，以及由閱讀或傳播得來的二手資料，這些經由作者的觀察、想像和體驗得來的素材，還需要經過藝術處理的技巧，將素材轉化為題材，進而呈現作者的觀點。讀者常常喜歡探究小說家寫的是不是真的故事，是不是自己的故事？其實即使是作者自身的故事，還是會經過加工，佛斯特的《小說面面觀》這麼解釋：「小說的基礎是事實加X或減X」，毛姆說：「一個作家的特質，是他不是一個人，而是多個人，因為他是多個人，所以能創造眾多人物。一個作家是否偉大，往往以他擁有的自我個數而定。」狄更斯寫的是小說，不是自傳，雖然是從自己的生活取材，但只是運用得合於目的。想像與虛構是小說的必要元素，但我們在閱讀時，要注意的是作者欲呈現的觀點，而不是在意小說的真實或虛

構。

六、小說的結構（佈局）

巧妙佈局使小說的故事更具可讀性，小說家依據小說故事的單純或複雜，結構上可能採取順敘法、倒敘法、參差法；在鋪陳的時候又可能運用單線式、多線式、複合式、串球式、散亂式的結構型態，為吸引讀者的注意，小說的開場尤其重要，日本作家小泉八雲說過：「絕對不要在開頭的地方開頭」，有些小說可能一開始就介紹主角，《白鯨記》開始時這樣寫道：「我叫做伊斯麥爾。」普魯斯特的《追憶逝水年華》這樣開始：「許久以來，我都習慣很早上床。」狄更斯的《塊肉餘生錄》一書中這樣介紹大衛考伯菲爾的出場：「我是否將成為我自己一生的主角，或是將由其他人來主宰我的一生，本書將有交待。」白先勇《永遠的尹雪艷》第一句話是「尹雪艷總也不老」。

小說的結構是使作品成為小說的必要條件，通常小說結構至少要具備四大要點：開場、過場、高潮、結局。開場要能掌握要點，既具有吸引力，也有暗示性，如前段所舉例；結局則可以像一首五言絕句，要含不盡之意，見於言外，如〈掏出你的手帕〉結尾時，主角想掏手帕時卻發現「手帕留給小喬了」。高潮要由過場中自然發展形成，通過高潮（或說衝突）之後，人物的心理可能有所轉變，並且要餘波盪漾。極短篇的結局往往在高潮之後戛然而止，長篇小說則可能有許多高潮，所謂一波未平，一波又起，牽動讀者的心情起伏。

七、小說的敘述觀點

小說的敘述觀點，是指說故事的角度，讀者是跟著說故事者的角度來看故事的，用我們看電影來比喻，就是透過誰的鏡頭看事情的發展。古典小說的說故事者就像說書人，大多採用全知的觀點，也就是說故事的人對於故事中的人物的言行、情節的始末，無所不知，簡直和上帝一樣，全知全能。但此種第三人稱全知觀點，讀者的參與感比較薄弱，所以作者通常會選擇一、兩位主要人物做深入內心的刻畫，其他人物則做比較簡略的描寫，好像山水畫中遠近之分用色彩深淺來分別一樣。

有些小說用第一人稱「我」來說故事，這是第一人稱自知觀點，如果「我」只是個旁觀者，並不是主角，那就叫做第一人稱旁知觀點。另一種用第二人稱敘述觀點的寫法，比較特殊也比較少，有的敘述語調就像內心獨白，對於小說主要人物的言行、心理都瞭如指掌，其實就和第一人稱沒有兩樣，改用第二人稱可能就是要拉開讀者的距離感，讓讀者可以冷靜旁觀，減少故事的衝擊力道；有的雖用第二人稱，但完全描繪人物可見的言行，其實和客觀觀點沒有兩樣。

作者衡量題材及所要呈現的觀點，選擇適當的敘述觀點，一旦選定了，就為小說家的紀律所約束，要儘可能維持到底，高行健的《一個人的聖經》採用了多種敘述觀點，文中的「他」和「你」是同一個人，但在章節的轉換上仍有一定規律，使讀者不致發生混淆，高行健得了諾貝爾文學獎之後，有讀者告訴他，看《一個人的聖經》時，是先把「他」的部分全部看完，再回頭看「你」的部分，這種奇特的閱讀法，連創作者都驚奇不已，可見敘述觀點的運用，只是作者選擇一種和讀者溝通的方式。

八、小說的人物

人物是小說主題能否合宜呈現的關鍵，沒有人物描寫，小說就會退回平鋪直述的散文故事。吳爾芙引班奈特說：「一本好小說的基礎在於人物的創造，此外別無其他，我認為所有小說都在處理人物角色的問題，也就是都在表現人物角色。」小說人物和小說一樣，都是取材於現實生活，但又是經過想像而虛擬的，作者在小說中刻畫的人物即使很個人化，但基本上還是有其現實基礎的共通點。佛斯特將小說人物分為圓形人物和扁平人物，圓形（或立體）人物複雜多面，必須費較多筆墨才能表現，而扁平人物又稱類型人物或漫畫人物，顧名思義，是按照一種典型塑造的，可以簡單描繪清楚，個性分明固定，容易辨認。一篇小說裡，若圓形人物太多，不僅作者敘寫功力可能無法照顧，也會模糊焦點，讓讀者弄不清楚主角與配角，但若都是扁平人物，則易流於表面，缺乏深度。通常視篇幅而定，一篇小說最好是一、兩個圓形人物，其餘則搭配一些扁平人物。

九、小說的情節

小說作品的故事，就是情節，我們說一篇小說好看，通常指的是故事性強。一篇小說中有許多情節，這些情節的安排，使得故事的發展有衝突、高潮、懸疑等，來吸引讀者持續看下去，所以每個情節的安排都有必要性，如此小說的佈局才緊湊而有變化，一篇小說情節的安排，通常是開場、糾葛、衝突、和解、衝突、糾葛、平復、結局，視篇幅而在這些一個又一個高潮中發展情節。也有一些散文化的小說淡化情節，

也許事件本身平淡無奇，但著重人物心理層面的刻畫，或身邊事物場景的描繪，淡中有味，也是另一種情節的表現。

十、小說的場景

我們在看電影或舞台劇時，最先映入眼簾的畫面就是一個場景。精心設計的立體畫面可以不費筆墨說很多話，小說的場景若費心經營，同樣可以不著痕跡提供許多線索。諸如作品的時代背景，哪一個時代的人物穿哪一個時代的服飾，說哪一個時代的語言，想著哪一個時代的心事，都是有紀律的，黃春明的〈兒子的大玩偶〉並沒有點明是哪一年哪一地發生的故事，但讀者卻可以從主角的言行及周邊場景的描述知道那是七〇年代台灣小鎮的風景。

場景的描寫是人物之外的另一個重點，如果是小場景，可以直接用文字描寫，如果是大場面，那就要設計如何去攝取鏡頭，有時拉開來照顧遠距離的全景，有時採近距離的特寫鏡頭。小說場景除了文字描寫外，也可以用人物對話來表現。場景的選定與變換，是為了情節的推展或完成，每一個場景的轉換都應該是自然的而且是有意義的。

十一、小說的語言文字

小說既然是虛構的散文故事，大體上小說家已具備純熟的文字運用能力，這裡談小說的語言文字是在文字流暢的基礎上，也就是不止是通情達意，而更要經過提煉、創造，使之具有藝術性，同時要能展現個

人風格，有的小說家的文字簡練，有的華麗，有的繁複，讓讀者一眼就能辨識出，就是建立了自己的文字風格。

小說的文字還有一個鋪陳功能，寫方塊文字，要在短短的篇幅中表達主要意旨，所以要十句話當一句話寫；寫小說要有情境，有氣氛，有前因後果，所以要一句話當十句話寫，這就是鋪陳，但鋪陳不是拖沓，小說藝術性的展現就在於冗長的描述仍然讓讀者覺得有趣。

小說既然有人物，當然會有對話與獨白，這些對話不僅是表達人物的心聲，還可以表現人物的性格，以及讓情節順利推展，人物的語言可以和作品的語言一致，也可以做調整，譬如作者在描述時使用的是自己的語言文字，但在人物對話時，卻以符合人物身分及心情的語言，這些轉換與使用，都要自然而可信。

伊莎貝拉阿言德形容小說的情境：「每個人拿到的字不能夠一樣，否則就形同詐欺。每個人都會得到一個專屬於他專用的字眼，而且擔保全宇宙再也沒有別的人會以相同的方法使用它。」小說的語言文字不只是在為小說人物說話，也是在為作者說話。

十二、我們應當如何閱讀小說？

維吉妮亞吳爾芙在《普通讀者》最後一篇〈我們應當怎樣讀書？〉中說：「我想強調一下標題末尾的問號，即使我能夠為我自己回答這個問題，答案也只適用於我而未必適用於你，一個人能給另一個人提出的關於閱讀的唯一建議，就是不要聽取任何建議，只需依據自己的直覺，運用自己的理智，得出屬於你自己的結論。」本文亦當作如是觀。我們對於閱讀小說的唯一建議，就是不要聽取任何建議，只需依據自己

的直覺，運用自己的理智，得出屬於你自己的結論。當然，這個建議的基礎是建立在閱讀完這篇序論之後。

參考書目

1. 王鼎鈞，《文學種籽》（台北：爾雅），二〇〇三年
2. 許建崑等主編，《寫作教室》（台北：麥田），二〇〇四年
3. 齊邦媛，《霧漸漸散的時候》（台北：九歌），一九九八年
4. 張素貞，《現代小說啟事》（台北：九歌），二〇〇三年
5. 維吉妮亞吳爾芙，《普通讀者》（台北：遠流），二〇〇四年
6. 葉石濤，《台灣文學史》（高雄：文學界），一九九六年