

心靈的孤絕與流亡——論施叔青早期的小說

前言

施叔青是近代傑出作家之一，其小說從 1961—1997 年，可劃分為三個階段。第一階段以鹿港為背景，第二階段以海外為背景，第三階段為香港故事系列。歷來對於施叔青早期小說（即第一階段，包括《拾掇那些日子》、《約伯的末裔》兩本小說集。）的研究，有對於單篇小說的評論、對於單本小說集的探討，也有對於整個早期小說的分析，但這些研究大部份從施叔青夢魘似患了精神分裂症的小說世界，1[1]以探討出滲透著現代病態感的傳統鄉俗世界。2[2]或者有些評論者以傳統閱讀小說的方式來解讀施叔青早期的小說，而認為以鄉土為背景的小說，不須有現代意識，甚至把這些小說，歸為鄉土文學。3[3]筆者認為，施叔青早期的小說，不只是在表現滲透著現代病態感的傳統鄉俗世界而已，而是深入普遍人性，探索生命意義的作品。

在五〇、六〇年代，小說呈現有始以來最特殊的流亡圖像。會呈現這種情形與台灣的政治背景有關，尤其是外省籍的作家，出走大陸，倉皇來台，以流亡的心態，譜成了充滿歷史失落感的流亡文學。4[4]雖然施叔青並不是外省籍的作家，但其早期小說5[5]依舊呈現了流亡的圖像，因為這裡的流亡，並不只是指狹義的因戰亂、天災所造成的離鄉背景，而是推到自我放逐的精神流亡。人會自我放逐，是因為發現自我存在的荒謬感與孤絕感，唯有尋找出生命中的立足點，才能避免精神上的流亡。

1[1] 白先勇《約伯的末裔序》（大林文庫 1973 年）p4

2[2] 劉登瀚〈在兩種文化的衝擊之中——論施叔青早期的小說〉收錄於《那些不毛的日子》（洪範書店有限公司 1988 年）p4

3[3] 林柏燕〈評介《約伯的末裔序》〉《幼獅文藝》第 33 期（1971 年 1 月 p131-149）

4[4] 許俊雅《臺灣文學論——從現代到當代》（南天書局有限公司 1997 年）p228

5[5]目前施叔青的小說被畫分為三期，第一階段的小說以《拾掇那些日子》、《約伯的末裔》兩本小說集為主

再加上六〇年代，臺灣文學有一種新的突破，由白先勇等人所舉辦的「現代文學」雜誌，引進西方現代主義的思想潮流，為台灣文學注入了新生命。現代主義文學，崇尚「意識流」、「象徵」、「意象」、「隱喻」、「超寫實」等手法，而施叔青也受這股潮流的影響，其小說充滿著豐富的符號，白先勇評她此時的小說：「夢魘似患了分裂症的世界，像一些超現實主義的畫家（如達利 Dali）的畫一般，有一種奇異、瘋狂、醜怪的美」6[6]。

但是施叔青早期的小說，並不完全只是現代主義的，其實它還是有其寫實的一面，並受存在主義與政治現實的影響，充滿了苦悶的象徵與探索的意味。7[7]在諸多的影響下，使得施叔青此期的作品，文字充滿現代主義技巧，又不失寫實色彩，並且在當時環境特有的氛圍下，寫出不一樣的流亡文學。

本論文試著從施叔青小說中文字的象徵，勾勒出心靈流亡的圖像，以了解小說中對生命之探索。



一、夢魘的符號

現代小說語言的象徵性，不外乎是運用譬喻、隱喻、暗示……等法則將作者無形的抽象的意念，藉有形的具象表現出來，這也就是所謂象徵性。8[8]施叔青早期的小說中，就常常設計某些物像來貫串全文，以達象徵的效果：

	物像	象徵
壁虎	壁虎	性
約伯的末裔	蛀蟲	性

6[6] 白先勇《約伯的末裔序》（大林文庫 1973 年）p4

7[7] 廖炳惠〈近五十年來的臺灣小說〉《聯合文學》第 11 卷第 12 期 p131

8[8] 周伯乃《現代小說論》（三民文庫 1971 年）p21

凌遲的抑束	蝙蝠	死亡
紀念碑	紀念碑、棺材	死亡
泥像們的祭典	泥像	死亡
倒放的天梯	吊橋（天梯）	瘋狂
瓷觀音	瓷觀音	瘋狂

（一）性的掙扎：

「壁虎」是施叔青的第一篇發表的小說，這篇小說敘述一個成長的少女，第一次洞悉到性的可怕的毀滅力量，也顯露了一個生長在倫理道德家庭下的女子，她內心對性的掙扎。一個有威望門族的家庭中，闖入了一個外來者——大兒子的妻子，一個「如同赤裸的壁虎」，「生活在情欲裡」的女人，接著整個家庭由於這個外來的闖入者，迅速崩潰瓦解。大兒子墮落入情欲中，父親入獄，小兒子們離家而去，而故事中的少女，由於對大哥一種亂倫的迷戀，妒嫉的發了狂，拿起剪刀，向那個壁虎似的女人擲去。這個「壁虎」女人是性的象徵，是屬於動物世界，一種超道德的自然力量，一如狂風，如海嘯。

「壁虎似的女人」是小說中的少女所憎惡的，因為她要的滿足、官能的快感、愛慾和青春，玷污神聖威望的家庭，使他們長年受心靈洗淨的家人，逃不出人的低卑的行為力量，而全部擔上了滅殺道律傳統的罪刑。少女雖然以剪刀向壁虎似的女人擲去，似乎以此行為結束了恥辱的擴長，但最後，少女卻也過著她從前所不恥的壁虎生活。

當夜晚我由我的丈夫極其溫柔地擁著我走到我們的臥房時，這種卑劣生物總停止他們的爬行，像是縮起頭圓睜斜狠的小眼特意對向我。

每當這時，我都會突然自心底賤蔑起自己來，我始而感到可恥的顫慄，最後終是被記憶擊痛。9[9]

小說中的少女，對於男女之間的情慾其實與她的大嫂一樣，「永遠熾燒著一種渴的饑餓」，但在道德信念的束縛下，她不敢去面對，於是造成她永遠的痛苦與矛盾，即使在往後與丈夫愛慾的日子裡，道德的陰影依舊跟隨著她。所以小說的最後一段如此寫著：

就這樣，我結了婚，可怪的是我竟過著前所不恥的那種生活。我現在只盼望，盼望著秋天趕快過去，那時，即使是廊下白牆上也不會有嘲笑我的可惡的壁虎了。並且最重要的，我需要毫無愧怍去接受我的丈夫的溫存呵！10[10]

對於性愛的渴求，在傳統道德下造成內心永遠的掙扎。本來引以為恥、並加以殺害的「壁虎」，如今反過來是嘲笑她的對像。

在另一篇小說〈約伯的末裔〉，則以蛀蟲來代表性的象徵。木匠江榮在一個充滿蛀蟲的木寮裡，與一個年輕的油漆匠，訴說起他以往的愛情故事。在第一段的愛情故事裡，他愛上一個買小菜的娼妓，當這個女子的男人被警察抓走時，江榮心中有著與「壁虎」裡的少女類似的想法：

警察抓走吸毒的男人，年輕的女子癡傻的站立著。剛才眼前那幕景象似乎來沒使她弄清處。她看來惺忪遲倦，還於情愛之流，男人被帶走的事實也清醒不了她。……呵！多少日子以來，一對同居男女躲在屋裡，以為縱樂就是他們生活的全部。結果男人不成人樣地

9[9] 施叔青《那些不毛的日子》（洪範書店有限公司 1988年）p2

10[10] 同前註 p7

被拖出來，年青女子現在來醉溺於昨夜的激情，不能自拔。好一個淒慘的下場，我心底痛快地叫著：活該。你們有罪，活該受罰。誰叫你們過那種無恥的生活？11[11]

「壁虎」裡的少女認為性愛無恥是因為受了傳統道德的束縛，而江榮認為無恥的原因，雖然也包含一些道德感，但最主要原因是來自於心底的嫉妒。這一幕情景，深刻地烙印在江榮的記憶裡，而影響他對愛情的追求。當第二段的愛情來臨，江榮不敢與荷子有肉體上的接觸，因為他害怕他會像那對同居男女一樣過著動物般的生活，然後自己會被墮落的生活漸漸啃蝕，最後落得像吸毒的男子下場，只剩乾癟的身體。認為情慾會破壞生活甚至肉體，所以江榮時時在意志與情慾中掙扎。但情慾這種東西卻無所不在、無法抗拒的。就好比木頭裡的蛀蟲，看不見牠們隱藏的所在，但卻無聲無息地佔據了房屋。而且情慾終會戰勝薄弱的意志，就好比蛀蟲終會使木寮倒下，獲得勝利。所以江榮時時在意志與情慾中掙扎。

(二) 死亡的恐懼

人們對於未知的東西總是帶著恐懼的，對於無法掌握的事情也同樣有著害怕，而「死亡」，既是未知，也無法掌握，更可怕的是它無法逃避。施叔青早期的小說中雖然沒有直接道出對於死亡的恐懼，但在小說的字裡行間所營造出的詭異、神秘、可怖的氣氛中，就會讓人有不寒而慄的感覺，彷彿死亡的陰影，就圍繞在人們的身邊。

氣氛最詭異、神秘、可怖的，莫過於〈泥像們的祭典〉這一篇小說，到處鬼影幢幢，彷彿鬼魂會跳出來與你對話一般。小說中的松子，本應該是天真無邪的小孩，但因為家裡開神龕鋪子，並且有一個收魂的奶奶，而使得她行為古怪、神秘，不同於一般的小孩。小說中的「我」就是被這一股神秘的力量誘惑著，再加上為了擁有一個松子家的泥像，於是進入了一個詭異的禁地。

當小說中的「我」發現泥像時，似乎與心裡預期的不同，而發出失望的聲音：

11[11] 施叔青《約伯的末裔》（大林文庫 1973年）p25-26

好殘破的泥像們。斷臂的、缺鼻子的，少了四肢的簇擠在一塊，孤立的成了一個小集團。像一排排小矮人，討人嫌的喧嘩著。好醜陋喔！12[12]

這些醜陋的泥像，沒有生命，就好比被奶奶收了魂後所剩下的軀殼。「奶奶說；人一死，魂收回來，剩下空軀殼，隨便草蓆一捲，讓它去爛……」所以這些泥像「被棄置於供桌不為人注意的角落」，總是任由它風化、殘破。

在另一則小說〈紀念碑〉中，就沒有如此恐怖的氣氛，而且有評論者認為，這是一篇「落實的佳作」、「正常的東西」，並且「看不到死亡的影子」。13[13]但筆者以為，「紀念碑」就是一個死亡的象徵。這裡所謂的死亡，並不是單指身體的死亡，而是包含精神的死亡。

〈紀念碑〉中的主人翁柯振茂，在鎮公所的日子「天天飄來蕩去，一無所成」被當成是廢物，這樣的生活彷彿行屍走肉，空有軀體，而失去了靈魂。身體確實還在運作著，但實質上已喪失了精神生命。突然有了設計鎮長紀念碑的機會，這無疑是給沉悶、了無生趣的生活，注入了新希望，彷彿生命就要因此而重生了。但故事的最後柯振茂確如此想著：

一種無形的力量硬拉住我，我想我不得躲回以前的生活中，我已經失敗無數次，這此我信心又動搖了。唉！畢竟我只是像一個逃學的孩子，外面的世界太大，太陌生。要闖需要勇氣，而我已經遍體鱗傷，再沒有戰鬥的力氣了，罷了，也許命運註定要我失敗。14[14]

終究，柯振茂無法改變行屍走肉的生活。這種生活繼續下去的結果就是漸漸地走向老死。

「紀念碑」在小說中有著非常重要的地位，它先引起柯振茂的希望，但最後讓柯振茂徹底地對生活失望，證明他只能過行屍走肉的生活，就好比紀念碑一樣，空有人形，而無生命。「紀念碑」在小說中還有諷刺的意味在，紀念碑本來的意義，代表的就是一種精神象徵，人死，但精神不死。在此反諷柯振茂，人雖未死，但精神已死。

12[12] 施叔青《約伯的末裔》（大林文庫 1973 年）p52

13[13] 林柏燕〈評介《約伯的末裔》〉《幼獅文藝》第 33 期（1971 年 1 月 p131-149）

14[14] 施叔青《約伯的末裔》（大林文庫 1973 年）p40

以上兩種象徵手法，所運用的物像，並沒有脫離傳統象徵的認知。但有時施叔青會在傳統象徵上，附予新的意義。

在〈凌遲的抑束〉中，它藉著一個浪子在妓女前的心靈獨白，來闡述浪子年少時那份「有罪的情感」，這份有罪的情感來自於浪子對於外祖母的一種性慾的愛戀，而對於外祖母的記憶則往往與蝙蝠這個影像牽連在一起。浪子對於蝙蝠的印象來自於，發瘋的母親在縫製的小白布人臉上，用黑墨畫上一隻大蝙蝠。當浪子第一次見到外祖母時，立刻把外祖母「端肥白圓大的臉」與蝙蝠聯想在一起。蝙蝠本來是畫在無生命的白布人上，如今會與外祖母發生聯想，可以說先告知了祖母即將死亡的訊息。果然，不久後，外祖母突然亡故，並且浪子赫然發現在外祖母「灰敗的死色的圓臉上彷彿隱現出一隻大蝙蝠的黑影形來。」

蝙蝠在傳統的象徵上，代表的是福氣的意思，施叔青似乎也沒有拋掉這傳統的象徵，故外祖母的臉是端肥白圓的福態。但蝙蝠本身那種黑暗、恐怖的形態，則用來象徵死亡，顛覆了傳統象徵。

（三）瘋癲的壓迫

在施叔青早期小說中原型的夢魘裡，除了性、死亡之外，還有瘋癲。

在〈凌遲的抑束〉中，施叔青顛覆了傳統的象徵，在〈瓷觀音〉裡，「瓷觀音」這個物像，也顛覆了傳統的象徵。「觀音」在傳統的象徵中，代表著慈祥、信仰、保祐，但在〈瓷觀音〉的小說中，卻是瘋癲的來源。〈瓷觀音〉中的李潔，在小學三年級時，曾用一條白色的絲絹，企圖去勒死自己，這種輕度的瘋狂行徑，久而久之就被人遺忘了。但在初中時卻舊病復發，復發的原因，作者如此寫著：

有人說，李潔再度復發的原因是起於她母親經年的詛咒，以及她家瓷器店中，一尊尊閃射出陰冰冰的白光，且漠然著臉容的觀音瓷像的刺激。15[15]

瓷觀音不僅是瘋癲的象徵，也是嘲諷的象徵。白先勇在施叔青《約伯的末裔》小說集的序中如此寫著：「在〈瓷觀音〉中，這三種力量（性、死亡、瘋癲），再度侵襲到人世，使人無助得像『仰天待斃的大海龜』，而那些瓷觀音卻變成了嘲諷的象徵，漠視著人間的苦難。」16[16]

15[15] 施叔青《約伯的末裔》（大林文庫 1973年）p3

16[16] 白先勇《約伯的末裔序》（大林文庫 1973年）p7

而在「倒放的天梯」中，主人翁潘地霖因漆一座吊橋，結果造成精神分裂。那座吊橋在潘地霖的眼中像是一座「倒放的天梯」，他認為踏上橋板，能一階階通往天堂，但相當耐人玩味的是，天梯既然已經倒放了，如何上得了天堂。所以「倒放的天梯」引導的路，不是通往天堂，也不是通往地面，而是通往瘋狂之路。

施叔青小說中那些發瘋的角色，都是讓生活中源源不絕的痛苦，分分秒秒壓迫著神經，是生活的壓力與重擔令他們走上瘋癲一途。

現代小說的語言，已不在是傳統小說中的所謂準確性的表現，而是一種曖昧的、朦朧的、象徵的給出人類內在精神世界的嶄新的語言。這種語言不是給出一個貌，而是挖出人心底的真實，一種未曾過渡到理性世界的真實。17[17]而施叔青早期的小說，所呈現的就是這種語言風格，道出人心底的真實——對性的掙扎、對死亡的恐懼、對瘋狂的無可避免。

國立中央大學 二、心靈的流亡

National Chung Hsing University

創辦《現代文學的》的白先勇曾說：「《現代文學》創刊以及六〇年代現代主義在台灣文藝思潮中崛起，並非一個偶然現象，亦非一時標新立異的風尚，而是當時台灣歷史客觀發展以及一群在成長中的青年作家主觀反應相結合的必然結果。」這個客觀發展最明顯的現象是，二二八的白色恐怖與戒嚴令盤踞在粗啞的反共口號、反共懷鄉文學上，18[18]以及流亡政府所帶來的不安感。

1949年國民政府帶領二百萬軍民倉皇東渡，其中有不少知識分子出走大陸，以充滿流亡的心態，飽經憂患的感嘆和思念故土的心情，譜成了充滿歷史失落感的流亡文學的新頁。作品以文化鄉愁及無望痛苦掙扎為基調。這樣風聲鶴唳的環境，對一批本省籍年青知識份子來說，其苦悶、徬徨恐更無出口得以宣洩：反共文學沒有出路，流亡政權亦非其所認同的中國，當然認同中共體制下的中國亦有所不能、不願。此一失落感、流亡意識，恰與現代主義傳統的孤絕蒼涼主題密相契合，余光中說：「以表現個人內在為能事的意識流小說和超現實詩，似乎為作家提供一條出路。」葉維廉亦說：「我的希望要放在哪裡？古代已經離我們很遠了，而客觀世界已經支離破碎。」於是「在離開母體文化的背景下，很容易就使人進入一個內

17[17] 周伯乃《現代小說論》（三民文庫 1971年）p24

18[18] 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〉收錄於陳義芝主編《臺灣現代小說史綜論》（聯經出版 1998年）p121-122

心世界，去肯定一個主觀的世界裡。」於是西方文化成為流亡的逃遁途徑。
19[19]

施叔青早期的小說，在那個苦悶、徬徨、不安的時代下，走入了人的內心世界，也往西方文化的逃遁途徑，流亡去了。在早期的小說中，充滿死亡與瘋狂的影像，標示了孤絕的生命型態，繪畫出自我精神放逐的心靈圖像。

施叔青早期小說中的人物，有很多是離開家鄉，在外流浪的浪子，如〈凌遲的抑束〉中的我，在父親死後，「便關閉鐵舖，開始流浪」；〈約伯的末裔〉中的江榮，因為與母親不和，被趕出家門，而在外流浪；〈倒放的天梯〉中的潘地霖，棄家出走，以油漆為業，到處打零工；〈池魚〉中的王琨，從福建來台，一個人孤獨地生活著；〈紀念碑〉中的柯振茂，雖然仍在家庭，但在年少時，因為家裡開棺材店，「這環境就逼得他好幾次離家出走。」到了成家立業之後，仍然有逃家的念頭。

為什麼要遠離家鄉過著飄泊不定的生活，因為現實環境，逼得他們不得不往外出走。但這個現實環境的逼迫，不是因為戰爭或天災，而是來自於自身與環境的無法契和。所以會自我放逐，是因為自己與這個環境有了抵觸，這個抵觸的成立，往往是因為同處於這個環境的人們，對於「我」的不了解。所以往外出走，尋找認同「我」的地方，但尋找的結果，反而發現心靈越趨孤獨。

這些浪子在飄泊不定的生活中，往往投向女人的懷抱中，企圖從性愛上找到慰藉。如〈凌遲的抑束〉中的我在妓女戶裡流連不返；〈約伯的末裔〉中的江榮，對女性的軀體懷著一份幻想；〈池魚〉中的王琨，想要尋找一個女人共同生活；〈紀念碑〉中的柯振茂，在受到家及工作上的挫折時，就尋找他的情人廝磨。但在傳統束縛下，對性有著矛盾與掙扎，所以無法從性愛中找到救贖，「我」仍然是孤絕的自我。於是本來只是身體的流亡，在找不到救贖的情況下，又走上心靈流亡之路。心靈流亡之路的極限，導致精神上的出軌，而走向瘋狂。

〈倒放的天梯〉中的潘地霖，在眾人的侮辱下，被迫當上英雄，去漆那一座，無人敢上去漆的吊橋。本來潘地霖還為自己的英勇感到驕傲，但當油漆工人都走後，他意識到自己的孤單與寂寞，好像身處於沒有人類的恐怖中，他感到現實是一種闐暗的夢幻，一種不停的下墜，直到毀滅。最後他發現，自己只不過是現實的傀儡罷了！對於灰色生命的無可奈何，對於現實的無法逃脫，他只能選擇瘋狂。

19[19] 許俊雅《台灣文學論—從現代到當代》(南天書局 1997年)p228-229

在現實環境的逼迫下，男人有出走的机会，在遠離苦悶、徬徨、不被了解的環境下，跳脫一下，也許還不至於走上精神分裂之路。而女人，社會沒有提供出走的條件，所以一直被壓抑的結果，在沒有出走的情況下，就已經瘋狂了。如〈凌遲的抑束〉中的母親、〈瓷觀音〉中的李潔、〈約伯的末裔〉中老吉的女人。

小說中這些瘋癲的人物，無論男女，幾乎都是一些下層社會上卑微的小角色，他們沒有勳業功績，罕懷雄心壯志，他們只是屈辱地活著，痛苦而頑強的和命運搏鬥，直到連現實出路，一絲生機也無從尋覓時，他們終至絕望，以瘋癲來逃避人世的痛苦。

而逃避人世痛苦的流亡，推到最極至的表現是「死亡」，雖然施叔青早期小說中的主要人物，並沒有以死亡為結局，但在小說中卻一直充滿著死亡的陰影與氣氛。在這些作品當中，幾乎都會提到關於死亡的行業或人物，或直街描述出關於死亡或親見死亡狀態的事件。

National Chung Hsing University

〈紀念碑〉	柯振茂的父親開棺材店、磨豆腐的老頭病死
〈約伯的末裔〉	江榮的祖父開棺材店、掘墳工老吉、老吉女人弟弟之死
〈瓷觀音〉	棺木搬工、李潔為三舅媽送葬
〈泥像們的祭典〉	松子奶奶是收魂婦、松子奶奶為眠月村的男人收魂
〈凌遲的抑束〉	我為外祖母送葬、我妹妹之死
〈那些不毛的日子〉	我的二伯父是乩童、紀叔貞之死
〈擺盪的人〉	黃袍道士、王蝶難產而死
〈安崎坑〉	李元琴難產、王漢龍之死
〈火雞的故事〉	賣豬肉老頭之死

由以上的表格可看出，在施叔青早期的小說中，幾乎每一篇都會提到關於死亡的事情，而且善於透過寫作技巧（如前所提之象徵手法）來烘托死亡逼臨時的陰森氣息，營造出一個令人驚悚膽寒的死亡氛圍。這些死亡氣氛的刻意營造，除了透露對於死亡的恐懼之外，也一再提醒著人，死亡就在身邊，現實的生活在一步一步把人逼向死亡之途。

六〇年代的台灣，處於白色恐怖及戒嚴時期，所有知識的取得都脫離不了國家機器的干涉。處在威權體制的統治下，知識嚴密聯繫著與國家權力相關的文化傳統、歷史記憶、文學遺產、價值觀念。透過知識傳播與擴散的管道，國家成了一種論述。在社會結構裡，到處都可看見國家的代理機構，這包括學校、報紙、電台、警察、里鄰制度等等。這些機構所組成的網路相當周延密集，沒有多少人能夠躲避國家的存在。20[20]在這無可遁逃，時時受著監控的環境裡，台灣現代主義的作家，找到了一條可以脫離掌控的道路——「人的內心世界」。廖炳惠在廖炳惠〈近五十年來的臺灣小說〉中曾說：

「六〇年代的政治局面與經濟發展漸趨穩固，但是大致是閉門苦幹的階段，在文學的領域中，則顯現出自處邊陲的現代主義欲望，不斷由以外文系出身為主的學者、作家，努力吸收歐美的現代主義潮流，這些文人以夏濟安的《文學雜誌》及後來的「現代文學社」、《現代文學》為核心，發展出「形式」的現代主義文學，崇尚「意識流」、「象徵」、「意象」、「隱喻」、「超寫實」等手法，而對比富於較政治意味與文化批判的現代主義卻刻意迴避，因此現代主義往往是以橫面的選擇性移植，介紹進來再經轉化為另一種寫實的表達方式，藉著不談政治呈現出特殊的文化立場，最明顯的是將個人的私下領域、傳統家庭的再生結構、存在的幻滅危機當作重點，儼然是在社會歷史遭到壓抑或壓縮之後的第二度夢之文本演繹。」21[21]

施叔青早期的小說就是在現代主義的影響下，以性、死亡、瘋癲等意象，寫出了人內心的苦悶與頹廢、孤絕與蒼涼，繪畫出一幅心靈流亡的圖像，來對抗政治的壓迫，反諷反共文學粗啞的口號。

20[20] 陳芳明〈挑戰大敘述——後戒嚴時期的女性文學與國家認同〉發表於〈戰後五十台灣文學國際學術研討會〉

21[21] 廖炳惠〈近五十年來的臺灣小說〉《聯合文學》第11卷第12期p130

三、生命意義的探尋

近代物質文明的壟斷和戰爭的摧殘，是刺激現代人心靈緊張、焦慮、恐懼、不安，以至懷疑、苦悶、徬徨、失落和虛無感等症候的病源，這些心理狀態也形成了現代人的精神特質。^{22[22]}雖然六〇年代的台灣，還未走到現代文明的尖端，但在現代化的過程當中，那些的現代文明病症，也在台灣社會漸漸浮現。再加上台灣當時高壓的政治，所謂的心靈緊張、焦慮、恐懼、不安，並不亞於西方國家，對生命的不確定感也許更有體會。施叔青早期的小說，即進入生命的底層，試圖尋找出生命的意義。

(一) 荒謬的存在

白先永曾經批評過：「施叔青的小說人物都是完全孤絕的畸人。」偏偏這些不正常的畸人又都「有其可怕的真實性。」（施叔青的「約伯的末裔」序）這也正是施叔青的小說能使人提撕猛醒，具強烈震撼力的緣故。「倒放的天梯」的現實性更是明切，作者有意把刺激的環境安置在邊遠荒僻的東部深山，藉一個油漆工單獨一個人倒懸身子油漆吊橋引發精神病，探討人類自我辯識、矛盾掙扎的問題。^{23[23]}

此篇小說共分三個大段落：以「醫學討論」、「那個實習醫生的狂想之一——一則神話」、「那個實習醫生的狂想之二——潘地霖的獨白」為標題。而第三部分為通篇精華所在。為便於呈現人物內在思緒，從一、二則的第三人稱觀點，改為第一人稱的敘事觀點，剖陳了人性的複雜與無奈。

潘地霖並不是自願去漆那一座吊橋的，他是被強迫成為一個逞強的英雄。在其他人的慫恿、刺激下，他終於下定決心，要做一般人所不敢承諾的大事，他內心激動，又高傲自滿，「他感到他這一生彷彿就是為這一刻而活。」當時「轉暗的天空呈現一片莊嚴。」這英雄式的驕傲與莊嚴，卻是走向瘋狂的最大諷刺。

第一天的漆橋，潘地霖慶幸自己「獨立自由」，能掙脫群體的羈絆，望著異樣安靜，恬然跨躺於兩個山窪之間的吊橋，它彷彿具有某種意義似

^{22[22]} 周伯乃《現代小說論》（三民文庫 1971年）p81

^{23[23]} 張素貞〈「倒放的天梯」——現代人的孤絕感與恐懼感〉

的，他直覺吊橋在他懸掛後傾的身軀上昂看來，是一座「倒放的天梯」。「倒放的天梯」這個意象，相當耐人尋味，天梯既然倒放，自然上不了天堂。作者在此似乎受了存在主義思想的影響，否定上帝的存在。

第二天，潘地霖先是陶醉於昨日燦爛的成果，有著強烈誇耀的慾望，但荒野間，僅剩他一人，他「笑得怪寂寞的」。突然他意識到自己處境的不堪，置身在吊橋的中央，整個人懸空，全無憑靠地擺盪不定。他渴望踏到地面，但卻又怕同伴的嘲笑，於是再度勉力撐持，「自心坎打了一個森冷的寒噤，顫抖於再也難以辯識自己的恐怖。」在這恐怖中，彷彿他已經意識到，現實是一種闌暗的夢幻，一種不停的下墜，一種身不由己的無奈，直到毀滅。這是施叔青對人類徒勞無益的掙扎的一種領悟與顫慄。²⁴[24]

在第三天，當他幾乎完成漆橋的工作時，他猛然想到自己只不過是被別人用線牽動的傀儡罷了！這種重大的發現，對他來講，是非常無情的打擊。他渴望爬下這具倒放的天梯，他不奢望天國的樂園，畢竟那是人們勾勒出來的美麗幻想；他也不奢望成為一個讓人讚嘆的英雄，畢竟那也是人們所附與自己的假像而已。所以潘地霖不願再當被別人用線牽動的傀儡，他要一步一步的走下來，但他已經身不由主了，腰間的皮帶牢牢地托住了他，令他動彈不得，只不過徒勞地做著掙扎的動作。終究，他還是一個被人用線牽著的傀儡。在無所脫逃的情況下，潘地霖只能「把自己扮演成一個更逼真、更稱職的傀儡吧！」當他發現自己是一個荒謬的存在時，於是他瘋了。

不只「倒放的天梯」中的潘地霖是一個荒謬的存在，其他小說中的人物不也是如此嗎？「壁虎」中的少女在道得禮教的束縛下，永遠無法正視自己的慾望，而時時活在罪惡感中；「約伯的末裔」中的江榮，害怕會走向只有情慾的墮落生活，寧願受著慾望的煎熬，也不願追求愛情；「紀念碑」中的柯振茂，不敢積極地追求即將成功的希望，反而依舊過著行屍走肉般的生活。這些人的存在既荒謬又無奈。

（二）面對自我時的恐懼與痛苦

大部分人的行為與思想總是缺乏自主性，平常做一件事情，總要依據習慣；平常的行為總要按照規矩；其日常生活完全落在一個設定好的形式裡。人們很少去思考這些習慣、規矩、形式，是否合理？是否有意義？只是順應著這些體制生活，久而久之甚至認為在既定的模式裡才能得到保護，才能擁有自我。其實那並不是真正的自我。當有些人發現現實環境的虛無，自己存在的荒謬時，那無非是一種重大的打擊，必需接受現實環境的破敗、頹廢、苦悶、無情...；必需承認自己的懦弱、殘廢、孤獨、無助...。唯

²⁴[24] 聿戈〈我讀「拾掇那些日子」〉《書評書目》第19期（1974年11月 p90-95）

有面對現實環境時，才能面對自我。但看清事實是這樣的殘忍，所以面對心靈最底層的自我時，也就無比恐懼與痛苦了。

一個從睡夢中醒來的人，已經可以分清什麼是夢，什麼是現實，他不可能再把夢當成現實看待，所以〈倒放的天梯〉中的潘地霖，當他發現自己只是一個傀儡、只是一個荒謬的存在時，他「顫抖於無法辨識自己以外的另一種大懼怖」，他已經無法再回去以前的生活，最後只能以瘋狂作結。作者提供主角發病的環境，是在遠離文明社會的偏遠地方，發病地方的選擇，可以看出作者的用心，為了明切地表達許多深奧的理念，作者安排了富含意義的場景。歐陽子說：「文中『狂想之一』具有神話架構，作者以想像中天地初闢時的廣漠蒼涼景象，比喻我們世界如同『荒原』。又以『流浪』、『游牧民族』、『遷徙』等語，比喻我們的無根感。」（現代文學小說選集）作者讓潘地霖油漆一座高懸的吊橋，才能寄託人類的孤絕恐懼、騰空戰慄之感。25[25]

在另一則小說〈曲線之內〉，更以諷刺的方式，來突顯人面對自我時的恐懼與痛苦。〈曲線之內〉描寫一個社會系的學生侯謹，到盲童院找一些寫畢業論文的資料。但是，當她目睹那群不幸的小孩生活的情形時，她急著逃開，並且生病了。一般人對殘廢者抱持著同情心，侯謹卻領悟出自己心靈的殘廢。一般人為殘廢者表演，來顯揚他們的愛心，而侯謹卻難以忍受人們對殘廢者的折磨。在她眼中，這種與生俱來的殘廢，是造物主對人的最大侮辱，是一種永生的苦折。她對盲童們，何止是同情心而已！她感到自己就如他們一樣，那樣的殘缺不全，那樣地在眾人的嘩笑下，蠕蠕偷生。26[26]

作者有意把盲童院，比做現代人生活的環境，而盲童即是現代人。盲童因為看不見，所以必須依照別人的指示去做事，必須熟悉校園的格式以利行走。而生於現代環境的人們，不也是如此盲目的生活，不也是在同一體制下終老。而且還自以為受到最完善的保護，自以為世界是多彩多姿、完美理想。這種一廂情願的想法，只不過是自我欺騙。就好比盲童院裡五彩繽紛的遊樂場，「這兒的一切儘是為盲童設置的，為那些被迫滯留於陰暗裡，沒有顏色感覺地終其一生的孩子所設置的。眼前的多姿多彩該是件讓人苦笑諷刺吧！」27[27]一個看似完美的世界，其實它只是一種矇騙罷了！而人們並不會去察覺它的虛假，更不可能去對抗、推翻它，只能接受它，繼續自我欺騙。所以人們不敢面對自己心靈的殘缺，他要做的只是去應和這個世界的完美。就好比有些盲童們，明明看不見，但在寫一篇郊

25[25] 張素貞〈「倒放的天梯」——現代人的孤絕感與恐懼感〉《大華晚報》第10版（1984年10月15日）

26[26] 聿戈〈我讀「拾掇那些日子」〉《書評書目》第19期（1974年11月 p90-95）

27[27] 施叔青《那些不毛的日子》（洪範書店有限公司 1988年）p66

遊的作文時，「竟然是紅花綠葉，天空如何如何藍，風景又是怎樣優美……他們故易挑些眼睛看得見的事物來寫。」不敢面對自己的殘廢，強裝著與正常人相同。

這些自我欺騙與強裝的外表，都是不願承認自己的孤絕、殘廢，無法面對最底層自己的表現。而侯瑾在目睹盲童們的一切時，她不得不去發現自己心靈的殘廢，但她依然無法面對那個殘缺的自我，所以，立刻逃開了盲童院。但她痛苦地生病了，因為她意識到自己就要走進另一個更大、更畸形的心靈孤城。

施叔青早期的小說點出了人存在的荒謬性，寫出了人在面對最底層的自我時，那種恐懼與痛苦。而在這荒謬的存在下，如何面對自我？以免走向潘地霖的瘋狂之路，似乎唯有找出生命的意義，才能對抗這個荒謬的存在。但施叔青並沒有提供生命意義何在的答案，這須待讀者自己去思考。



施叔青早期的小說，其內容主要是表現個人的心理風暴。她此刻的創作深受現代主義、存在主義、心理分析的影響，藉西方主義的技巧，來描寫人類最底層的秘密，探求出人類最深層的孤絕。所以這一階段的作品風格，雖借重鄉土題材，可是小說的敘述模式卻充滿了現代主義美學的前衛色彩。她「推木積似的」創作方式，使她的小說表現出「夢及驚訝」的色彩。^{28[28]}她運用許多象徵手法，使她的小說，普遍地呈現性、死亡、瘋狂這三個主題。

在那個白色恐怖、戒嚴時期的六〇年代，外在的一切皆被政府所控制，唯有走入了人的內心世界，才有遁逃的感覺。施叔青嘗試以女性的視野來探討性壓抑的問題，凸顯傳統文化力量對人性的壓制。以充滿死亡與瘋狂的影像，標示了孤絕的生命型態，繪畫出自我精神放逐的心靈圖像。同時她也思考「人」存在普遍的處境，藉用小說的形式來探尋生命的真實本相。

人是不能脫離社會而生存的，但當你發現這個社會是一個荒謬時，你該如何抉擇？卡謬認為一個誠實的人，是一個忠於自己的人，他的所作所為，都依據自己的信念。如果他肯定這個世界是無意義的，那麼他必自殺；如果一個人只是逃避而不自殺，那麼他是在自我欺騙。對一個誠實的人來說，

^{28[28]} 魏文瑜〈施叔青小說研究〉國立政治大學 中國文學系 碩士論文
(87 學年度)

令他不自殺而繼續在這個荒謬的世界中存在、繼續忍耐事物的無理性的唯一理由，是他能夠感受到自己超越過世界對他所施的壓力。29[29]在施叔青早期的小說中，已經道出了人存在的荒謬性，但她並沒有強烈的指出，人須自殺或超越世界所施的壓力。她只是原原本本的寫出人生活的無奈與矛盾，為了避免心靈的孤絕與流亡，唯有尋找出生命的立足點。但施叔青並沒有為生命的意義做解答，提供答案是哲學家的任務，她只是提供思考的空間。

參考書目：

圖書

1. 施叔青《那些不毛的日子》（洪範書店有限公司 1988 年）
2. 施叔青《約伯的末裔》（大林文庫 1973 年）p52
3. 許俊雅《臺灣文學論—從現代到當代》（南天書局有限公司 1997 年）
4. 周伯乃《現代小說論》（三民文庫 1971 年）
5. 李天命《存在主義概論》（台北：台灣學生書局 1976 年）
6. 陳鼓應編《存在主義》（台灣商務印書館 1956 年）
7. 賀安慰《台灣當代短篇小說中的女性描寫》（文史哲出版 1989 年）
8. 楊國樞《現代社會的心理適應》（巨流圖書公司 1978 年）

學術論文

1. 陳芳明〈挑戰大敘述——後戒嚴時期的女性文學與國家認同〉發表於〈戰後五十台灣文學國際學術研討會〉

29[29] 李天命《存在主義概論》（台北：台灣學生書局 1976 年）

2. 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〉收錄於陳義芝主編《臺灣現代小說史綜論》(聯經出版 1998 年)

學位論文

1. 魏文瑜〈施叔青小說研究〉國立政治大學 中國文學系 碩士論文 (87 學年度)
2. 梁金群〈施叔青小說研究〉私立逢甲大學中國文學系 碩士論文 (88 學年度)

期刊

1. 林柏燕〈評介《約伯的末裔》〉《幼獅文藝》第 33 期 (1971 年 1 月 p131-149)
 2. 白先勇《約伯的末裔序》(大林文庫 1973 年)
 3. 劉登瀚〈在兩種文化的衝擊之中——論施叔青早期的小說〉收錄於《那些不毛的日子》(洪範書店有限公司 1988 年)
 4. 聿戈〈我讀「拾掇那些日子」〉《書評書目》第 19 期 (1974 年 11 月 p90-95)
 5. 張素貞〈「倒放的天梯」——現代人的孤絕感與恐懼感〉《大華晚報》第 10 版 (1984 年 10 月 15 日)
 6. 張素貞〈「池魚」——諧謔的人生小諷刺〉《大華晚報》第 10 版 (1988 年 7 月 1 日)
 7. 孫遲〈揭開象徵的面具——施叔青的「安崎坑」〉《幼獅文藝》第 32 期 (1970 年 12 月 p253-263)
-