

## 藝術的「具體關係」——阿城及其小說〈棋王〉

王文仁

臺東專科學校通識教育中心助理教授

### 摘要

藝術的「具體關係」是阿城在1990年代提出的一種藝術理念。旨在表明：藝術的創造有著「巫」一般的專業性。創作者在靜觀世俗的同時，也要能夠切進傳統文化的底層，逆尋超越的生命理境。

透過這樣一個理念，重新觀看阿城的成名作〈棋王〉，不難發現，這樣的一部作品不僅體現了阿城與那個時代知識青年普遍的文革遭遇，對「食」、「棋」、「武俠」等世俗文化的元素有著細膩的刻畫，也可以理解到，他正是透過「棋」這樣一種世俗的技藝，表明了藝術創作者對遙不可及理境的追求與寫作之心的隱喻。

關鍵詞：阿城、棋王、藝術的「具體關係」、世俗



# “The Embodiment of Relationship” of art: A Cheng and his novel “Chess King”

Wang, Wen-Jen

Assistant professor General Education Center,  
National Taitung Junior College

## Abstract

“The Embodiment of Relationship” of art is a theory A Cheng devised in the 1990s. Enumerating it points: the creation of art is a “shamanistic” professionalism. While quietly observing the mundane world, the artist must be capable of devolving deep into the root of traditional culture and surpassing the rational state of life.

Based on this theory, after we gain another glimpse at A Cheng’s signature work “The Chess King”, we notice that it not only embodies A Cheng, and the final outcome of the young intellectuals during the time of Cultural Revolution. A Cheng’s details describe the elements of popular culture, such as, “food”, “chess” and the “knight-errant”, and we come to a realization that A Cheng used mundane artistry “chess” as a metaphor of the art creator’s inaccessible pursuit for a rational state and the urge to write.

Keywords : A Cheng 、 The Chess King 、 “The Embodiment of Relationship” of art 、 mundane world



## 一、藝術的「具體關係」

誠如學者許子東所言，1977年以來相當多數的中國當代小說，都和文革背景有關。如何回憶和敘述文革的過程與細節，如何梳理和解釋文革的來源與影響，這是一個很少中國當代作家能夠忽視和迴避的問題。假如不先講述文革的故事，倘若不先給文革一個「說法」，很多作家便不能從文化、道德及道德觀的斷裂心創中真正「生還」，他們與傳統文化及「五四」的種種精神聯繫都很難延續。<sup>1</sup>當然，所謂的文革小說在創作動機與風格上可以截然不同：有的旨在立下歷史的見證；有的是對國家機器的控訴；有的則以文革為敘述背景，衍生出對形式的探索與深層文化問題的切入。從當代中國文學發展的脈絡來看，文革的敘述與回應，已逐漸演變成一種文學開啓的核心，一種不得不的敘述。「傷痕」也好，「尋根」也好，「先鋒」也好，似乎都迴避不了文革幽靈的召喚，以及相應的一種或多種的說法。

1985年，大陸的尋根文學風潮初始之時，阿城（1949—）發表了他的文壇處女作〈棋王〉<sup>2</sup>。雖然，作者表達了不願被單一文學流派框限住的想法<sup>3</sup>，可這部作品確實參與了尋根書寫的熱潮，因而被視為是重要的發聲之作。〈棋王〉先是在大陸引起矚目，繼之流傳海外，成為人人爭相一讀的作品。就藝術成就的層面上來看，不論學者對它或褒或貶，大多肯認〈棋王〉打破當時流行的浪漫主義和理想主義的風格模式，第一次將文革底下的知青生活，植入中國文化的背景之下<sup>4</sup>，對傳統文化精神的自覺與認同呈現出一種文化的人格魅力，在對文革的日常化的平和敘說中，傳達出對中國傳統（儒道）文化精神的認同<sup>5</sup>，因

<sup>1</sup> 許子東：《當代小說與集體記憶—敘述文革》，台北，麥田出版社，2000年，頁11。

<sup>2</sup> 〈棋王〉發表於《上海文學》，1984年第7期。

<sup>3</sup> 阿城：《閑話閑說》，台北，時報文化出版社，1994年，頁197。

<sup>4</sup> 嚴紅梅：〈「尋根」與「示根」—論尋根文學對傳統文化的表現〉，《大眾科學》，2007年第7期，頁111。

<sup>5</sup> 陳思和《中國當代文學史教程》，上海，復旦大學出版社，2003年，頁282。學者們現在大多肯認，《棋王》透顯了道家曠達與超脫的思想，並兼容了儒家「一簞食，一瓢飲」也「不改其樂」的執著和堅定。有關《棋王》對



而創作出一種有別於之前文革知青小說的新文學類型。至於〈棋王〉在敘事手法以及文字經營上的簡約精到，以及對王一生形象的生動描寫，也讓一輩的作家與讀者們大開眼界。

面對一連串的讚譽或以中華文化召喚的比附及詮釋，阿城本人倒也有些意見。他贊同「文化尋根」確實是〈棋王〉一個重要的出發點。1985年，在〈文化制約著人類〉中他就曾提到：「文化是一個絕大的命題，文學不認真對待這個高於自己的命題，是不會有出息的。」文章裡頭，阿城感嘆中國文學「尚沒有建立在一個廣泛深厚的文化開掘之中」，對賈平凹、韓少功、李杭育等作家一些文化探尋的嚐試，則給予了大力的讚賞。<sup>6</sup>多年後，在《閑話閑說》裡他又拈出王德威的說法，認為將他的小說當成一種傳統的延續，沒有小說自身的深度，這樣的看法實際上是懇切的。<sup>7</sup>只是，對於有些批評者將自己的小說直截地引向道家，阿城顯然有些意見。在1999年大陸新版的《棋王樹王孩子王》〈自序〉中，有著這樣的一段話：

大概是〈棋王〉裡有些角色的陳詞濫調吧，後來不少批評者將我的小說引向道家。其實道家解決不了小說的問題，不過寫小說倒有點像儒家。作藝術者有點像儒家，儒家重具體關係，藝術要解決的也是具體關係。若是，用儒家寫道家，則恐怕兩家都不高興吧？<sup>8</sup>

所謂「陳腔爛詞」，指的是〈棋王〉裡頭藉「我」、「王一生」與「撿

---

儒道精神可繼承，可參見蘇丁、仲呈祥：〈《棋王》與道家美學〉，《當代作家評論》，1985年第3期；東慶：〈中國文化與阿城小說〉，《中國現當代文學研究》，1990年第8期；周丹：〈阿城的文化之根—對儒道精神的探尋〉，《焦作師範高等專科學校學報》，22卷第2期，2006.6；李曉玲：〈論阿城小說中的道家文化精神〉，《現代語文》，2007年第7期等文。

<sup>6</sup> 阿城：〈文化制約著人類〉，《文藝報》，1985年7月6日。

<sup>7</sup> 阿城：《閑話閑說》，頁211-212。

<sup>8</sup> 1999年作家出版社版《棋王》〈自序〉，今轉引自《棋王樹王孩子王》，台北，大地出版社，2007年，頁7。



爛紙的老頭」之口所道出的一番道家陰陽調和、以柔克剛的話。也就是因為這一番話，使得諸多學者在解析這篇小說時很容易便往道家的方向去，表明阿城這部小說透顯的是對傳統道家自然無為文化的一種繼承與追尋。但作者本人卻有意指引出一種新的方向，要大家注意藝術創造工程實際上是比較接近儒家的，重視的是「具體關係」，解決的是「具體關係」。只是，什麼是藝術的「具體關係」，其表現為何？阿城在上述的文章裡頭沒有說透，不過他在他處所提出有關藝術的另一番說法，倒是可以幫助我們理解，什麼是藝術的「具體關係」。

在 1990 年代出版的一本論著中，阿城曾經談及藝術起源於巫的說法。<sup>9</sup>這樣的說法，實際上是西方的人類學家在研究原始習俗、藝術作品、宗教和巫術信仰活動間的關係基礎上所提出來的。強調事物的模仿或事物的圖像是「有靈」的，它們之間或因相似，或因有過接觸而相互聯繫、滲透、影響。由於這樣一種觀念，使得原始人為了實現自己的生存目的，為了實現自己的某些願望，創造並舉行了一些巫術儀式，以祈禱和保佑他們達到目的。阿城對這套說法的兩個重要的論述，正好可以說明他上述所提及藝術「具體關係」的兩個層次：一是，藝術在一開始的時候，就有一個實用性的目的存在，這種實用性使藝術與現實總是脫離不了干係。這種干係在遠古時期是對天與人事的請求，而在後來則發展成為文學、藝術理應透顯真實的基本看法。藝術創作所呈顯的，便是這兩者之間的「具體關係」。二是，就像巫有其不可取代的專業性，藝術文本形式的展現，以小說創作為例，創作者在書寫的過程中勢必面臨諸如故事、情節、敘述手法、文學話語等具體寫作技巧的問題。要成就一部好的文學作品，這些都是創作者須勉力思考、面對而不可逃避的「具體關係」。<sup>10</sup>

上述的兩點，前者牽涉到藝術與現實之間的連結與關係，後者明顯關乎藝術的創作理論。阿城在 1990 年代所提出的這樣一種觀念，顯

<sup>9</sup> 同註 7，頁 138。

<sup>10</sup> 就像阿城說的：「靈感契機人人都會有一些，但將它們完成為藝術形態並且傳下去，不斷完善修改，應該是巫這種專業人士來做的。」阿城：《閑話閑說》，頁 140。



然有助於我們從一個新的角度切入，重新去理解他的小說創作。尤其是 1999 年入選亞洲週刊「二十世紀中國小說一百強」的〈棋王〉，儘管已有不少論述的篇章，但鮮少有人從阿城自身的創作理論來進行剖析。本文的論題以及相應的論析，主要也是循著這樣的理路，藉由〈棋王〉此一最能代表阿城創作理路的作品，透尋其如何透過細膩的小說世界的呈顯，展露對文革現實的關懷與涵蘊藝術創作的想法。

## 二、「禮失求諸於野」的生命關懷與文化探尋

在論述阿城的小說創作時，〈棋王〉、〈樹王〉、〈孩子王〉經常被擺在一塊來談。原因不外有二：一是，這三篇小說都是以作者自身的知青生活體驗作為寫作的素材，放在一塊看，可以有所對照；二是，它們的篇名裡頭正好都有個「王」字，儘管完成的時間有段距離，但確實是阿城少數僅有的中篇小說，於是就這麼被按照發表的時間擺在一塊，成為《棋王樹王孩子王》。實際上，從創作的時間來看，〈樹王〉完成的最早，在 1970 年代的初期。彼時阿城剛寫就《遍地風流》裡的一系列短篇，開始嘗試中篇小說的寫作，難免就有著無法抽離的「撒嬌式的抒情」。<sup>11</sup>最晚發表的〈孩子王〉，阿城自認為是成熟期的一個作品，「寫得很快，快得好像是在抄書。」<sup>12</sup>這三篇作品，表面上看來〈棋王〉與〈孩子王〉的寫作時間較近，應有可相互發明之處，實際上〈孩子王〉與其他兩篇儘管在敘述上都採用第一人稱限制視角，可裡頭的「我」是所有事件真正的參與者，而後兩篇裡的「我」則主要以目擊者的角色出現，敘述視野的不同使得靜觀亂世的眼光要來得強烈了些。再加上，〈棋王〉與〈樹王〉都極力描寫了一位「禮失求諸於野」的英雄式奇人，而〈棋王〉中有關王一生與「我」的書寫的意圖及關懷，在〈樹王〉中已經可以略略目見。因此，要深入理解〈棋王〉，還得從〈樹王〉去找尋一些重要的線索。

〈樹王〉的故事結構相當簡單：一群知青接到命令上山砍樹。李

<sup>11</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 6。

<sup>12</sup> 同上註，頁 7。



立是裡頭好讀書的人，對這份工作有著強烈的使命感。「我」是知青裡的一員，到山坳後與奇人蕭疙瘩結成好友。隨著情節的推衍，「我」漸漸發現蕭疙瘩與山上舖天蓋地的大樹有著奇妙的聯繫。從支書的口中知道，原來蕭疙瘩就是「樹王」。砍伐大樹後，蕭疙瘩病了，樹倒了，蕭疙瘩病死，被火化葬在山上。整篇小說最引人注目的，便是蕭疙瘩。他力大無窮，劈柴時就像庖丁解牛，磨出來的刀能砍大樹而刃不缺口。作為一個鄉野奇人，蕭疙瘩說不出大樹有何用處，就像傳統的文化價值在他眼中也只是恆常而不自覺的存在。他不善言詞，似無所求，但有所堅持而不屈。可這樣的一種堅持以及和自然為伍、渾然一體的理想價值，擺在除舊佈新與破除迷信的文革氛圍底下，卻註定要破滅。革命的大火終究製造出一個淒厲的場面：「萬棵大樹在火焰中離開大地，升向天空。……山如燙傷一般，發出各種怪叫，一個宇宙都驚慌起來。」<sup>13</sup>最終，只剩下「巨大的樹樁，有如人跌破後留下的疤」。<sup>14</sup>

論者以為，蕭疙瘩的品格和理想是民族傳統文化的代碼，理性、熱情的李立的思想 and 行為，則來源於啟蒙主義以來理性中心主義與狹隘的目的論意識形態帶來的畸形文化。<sup>15</sup>以「新」為標籤的現代化歷程中，除魅的必要性否定了傳統存在的意義及其必要性，作為傳統符碼的大樹在以「新」代「舊」的革命翻轉下，被視為毫無價值，只能留下一個巨大的樹樁，猶如跌倒後的傷疤。在文革猶仍火熱的 1970 年代初期，以蕭疙瘩這樣一個庶人作為「禮失求諸野」烏托邦懷想的描繪，來自於阿城在看待藝術的「具體關係」時，對「世俗」有了特別的觀照。他曾語重心長的指出：「中國文化的命運大概在於世俗吧，其中的非宿命處也許就是脫數百年來的禮下庶人，此是我這個晚輩俗人向『五四』並由此上溯到宋元明清諸英雄的灑祭之處。」<sup>16</sup>

攤看阿城的生命歷程，父親鍾惦棐是著名的影評人，五〇年代運

<sup>13</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 124。

<sup>14</sup> 同上註，頁 130。

<sup>15</sup> 趙映顯：〈重讀阿城的「三王」〉，《南京師範大學文學院學報》，2000 年第 3 期，頁 27。

<sup>16</sup> 阿城：《閑話閑說》，頁 105-106。



動中遭到整肅。在成長過程中，他早體會因身份有別前途殊異的道理。<sup>17</sup>文革期間，一俟「上山下鄉」的口號展開，先是去了山西雁北，繼之去內蒙古，再去到了雲南。在雲南一待就是十年，因為父親的關係，連個昆明藝校都考不進去。「大學恢復高考，亦不動心，閒時寫寫畫畫。」<sup>18</sup>十幾年輾轉大江南北，深入村野的經驗，阿城順心承受，與其說是對不利於自己的政治因素有了不免感嘆的自知之明，倒不如說，他是深刻的理解了生命的駁雜、文化的生氣，到頭來還得到世俗民間裡頭去尋。就像胡適、陳獨秀當年舉起文學革命的大旗時，要推倒、翻轉中國數千年迂腐、雕琢的古文傳統，只得搬出令人意想不到而新奇的玩意，大喊「民間文學」才是「活文學」。長期浸潤在鄉野之間的阿城，嫻熟於中國古典小說的傳統<sup>19</sup>，在確立自己的文學出發點時，也大有向五四傳統借鏡或致敬的意味。

當然，面對世俗或所謂的民間，不同的學者專家自有不同的觀看視野，或批判、或嘲諷、或解構，端看賦予世俗什麼樣的詮釋空間。在阿城看來，「世俗既無悲觀，亦無樂觀，它其實是無觀的自在。……世俗總是超出『觀』，令『觀』觀之有物，於是『觀』也才得以為觀。」<sup>20</sup>這段話聽來玄之又玄，用白話一點的方式來講，世俗之所以特別有可觀之處，就在於它無所約限，自然呈顯而不待人為，保留了廟堂裡所沒有的自在活力。這是宋元明清以來民間文學特別勃發的原因，也是五四一代之所以借用民間文學，作為改革文學傳統的一大要因。市井或是鄉野文化，作為正統思想論述的參照，質樸無文中開啓文革絕望裡的一線生機。庶人熙來往攘的世俗社會，多的是不登大雅之堂的粗俗，可遊蕩逍遙於世俗自為空間的阿城，卻看出其中有一股充沛的生命力：飲食男女、日常流轉，平淡中自有頑強與堅韌的不朽元氣。這股元氣的流通與壯大，實際上才是中國文化的根基，也是一代書寫者

<sup>17</sup> 施叔青：〈與阿城談禪論藝〉，《中國時報·人間副刊》，1987年7月19、20日。

<sup>18</sup> 阿城：《遍地風流》，台北，麥田出版社，2001年，頁33。

<sup>19</sup> 有關阿城對中國古典小說的浸潤，參見《閑話閑說》，頁39-156。

<sup>20</sup> 《遍地風流》，頁37。





在西來影響與反觀傳統下，替自己找到的觀看重心。是以，特愛在市井中靜觀的阿城也不免熱誠告白：

所謂中國文化，我想基本是世俗文化吧。這是一種很早就成熟了的實用文化，並且實用出了性格，其性格之強頑，強頑到幾大文明古國，只剩下了個中國。<sup>21</sup>

這樣一個世俗作業系統，還有自身淨化的功能。所謂世俗的自身淨化，就是用現實當中的現實來解決現實的問題。……悲，歡，離，合，悲和離是淨化，以使人更看重歡與合。<sup>22</sup>

把這兩段話，套用到上述阿城對藝術「具體關係」的說明，我們也可以有更進一步的理解。所謂藝術的「具體關係」的第一個層次，就是要用現實當中的現實，來解決現實的問題。解決的地方則要往那頑強、實用的世俗裡頭尋去，加諸一些自然可為的想像力，旁觀生命最卑微與實在之處的悲歡離合與其自身的淨化，以落實創作者的用心之所在。所以，在〈樹王〉與〈棋王〉裡頭我們都可以看到，那個做為著敘述者的「我」，都是靜靜地以旁觀者的姿態，成為小說中慧眼的中介者。

### 三、「食」與「棋」的本能欲求及精神搏鬥

〈樹王〉之後隔了近十年，阿城完成他的文壇處女作〈棋王〉。之所以把〈棋王〉作為踏入文壇的首篇作品，除了外在的客觀因素外，把〈棋王〉擺在阿城的創作里程碑來看，也是邁入成熟期前一個得意的作品。假如寫作〈樹王〉時，阿城對世俗的技藝還多所考量<sup>23</sup>，那麼〈棋王〉可說已經擺脫「撒嬌式的抒情」，穿梭在現實與虛構間，打

<sup>21</sup> 同註 19，頁 34。

<sup>22</sup> 同註 19，頁 57。

<sup>23</sup> 「世俗的技藝」為王德威〈序論：世俗的技藝—閑話阿城與小說〉論述阿城小說書寫時所用之語，強調其寫作的世俗性。



造文革下一個閒遊的武林棋俠，開創文革小說敘述的另一種可能。

小說一開始，場景落在火車上頭，外頭的車站萬頭鑽頭，亂得不能再亂，到處是送別或探身出去說笑哭泣的人。「我」卻沈靜的觀看一切，同時很快發現了一個精瘦的學生，更加冷靜沉穩地孤坐著，望見「我」便黏著要下棋。一會兒才知道，這人正是「棋呆子」，王一生。小說用「一生」這樣的命名方式，直截的會讓人有兩種聯想：一是，這樣的一篇小說是否具有一定的傳記性質。就像《紅樓夢》裡的賈雨春及甄士隱在某種程度上，代表了曹雪芹書寫的自傳與虛構性質。二是，透過此一角色，作者乃得以描繪出他們那一代人所共同遭遇的問題。小說開頭這樣的一段安排，使我們相信，阿城的意圖其實是包含了上述的兩種：

我的幾個朋友，都已先我去插隊，現在輪到我了，竟沒有人來送。父母生前頗有些污點，運動一開始旋即被打翻死去。……我野狼似的在城裡轉悠一年多，終於決定還是走吧。此去的地方按月有二十幾元工資，我便很嚮往，爭了要去，居然就批了。

24

與〈樹王〉對蕭疙瘩生平遮遮掩掩的寫法不同，〈棋王〉一開始就利用插敘的方式，把王一生大名鼎鼎的緣由交代一番。包括他如何與人串連被抓，如何替名手贏了古人又不肯拜做徒弟，到認識撿破爛的老頭。寫到老頭登場時，我們幾乎要看見武俠小說中經常出現的橋段：一名武林高手來傳授蓋世武功了。由此，回頭去印證小說一開頭寫的：「一個精瘦的學生孤坐著，手攏在袖管兒裡，隔窗望著車站南邊兒的空車皮。」<sup>25</sup>一幅大俠的奇貌不覺要映入眼簾。再對照後頭王一生從老頭兒手上拿到一個小布包，裡頭裝著手抄，邊邊角角補了又補的異書，到後頭與九人車輪戰的下起盲棋，實在很難不去聯想，阿城徹徹底底是把〈棋王〉當成武俠小說在寫。

<sup>24</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 10。

<sup>25</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 11。



我們知道，「武俠」原是中國特有的一種文化現象，在數千年的演化過程中，俠義崇拜早成為普遍性的民間文化心態，俠義精神也內化為一種傳統的民間美德。武俠小說中的「俠」，實際上是一種民族化人格境界的象徵，在他們身上體現著民族文化的精髓：理想人格的追求和傳統的道德規範。而他們的「武」，則是俠者搏擊、格鬥、克敵制勝的手段。阿城在這裡借用這樣的敘事模式與文化符碼，自然有向中國傳統致敬的因由。只是，王一生實在不同於我們一般在武俠小說中所見的俠客，武功博大精深、豪氣干雲，始終在幹著驚天動地的偉業，談起纏綿悱惻的愛情，可他確確實實具備了與時代抗爭的品格。他抗爭的不是一己之仇怨，不是門派的武林霸主之爭，而是整個文革時代、環境以及自我的命運。<sup>26</sup>

與蕭疙瘩相同的是，王一生出生也苦，母親原是窯子裡的人，過世後後爹不行了，只好下放農村。小說中，他的形象是精瘦、單純、甚至近乎呆愚的，但是他大智若愚的性格，卻比力大無窮的蕭疙瘩更有一種柔性的戰鬥力與破壞力。地區棋賽開始，王一生因為老是請假出去被攔阻不得參加。腳軟走後門幫他，卻被他給婉拒了。王一生選擇在賽後向前三名挑戰，最後演變成與九人同時下盲棋。從這樣的行為表現，可以看出他那種世俗靜默而強悍的精神力，是如何在骨子裡騷動，在故事裡潛行。如果再細細循著「我」的視野，觀看這位小說裡頭大名鼎鼎的奇俠，可以發現，王一生專注著的總歸只有兩件事：一是「吃」，一是「棋」。整部小說所圍繞、談論、書寫著的，也就是這兩件事：「現實演義」與「英雄傳奇」<sup>27</sup>。這一俗一雅，一實一虛，前者讓「俠」出入於世俗之間，有了與現實人性貼和的魅力，後者則使「俠」高深莫測，更具武林高手出俗的神秘色彩。世俗與超越，現實與理想，在小說中兩者並存，相互輝映，棋呆子王一生也才能在文

<sup>26</sup> 蕭玉華：〈一幅「道」家的素畫像——《棋王》中王一生形象探析〉，《韓山師範學院學報》，24卷第4期（2003年12月），頁69。

<sup>27</sup> 阿城曾經說過，《棋王》裡頭包含了「英雄傳奇」與「現實演義」兩個部份。而它用以演繹這兩個部份的，就是「棋」與「食」。《閑話閑說》，頁210。



革的大波大浪中保持超然的姿態，靜默而不失堅持地與社會、環境濤浪相抗衡。

在小說裡頭寫吃（餓），寫得令人印象深刻，阿城算是少數而精到的一位。〈棋王〉中寫吃的部份格外引人注目，尤其是對王一生吃的動作細節，以及對吃的想望與談述，從一開頭就精細、纏雜得要人不可不正視。故事前頭，「我」在車上與王一生對談，說到自己一次一天沒吃東西，王一生開始不捨的追問：「一點兒也沒吃到嗎？」而後又接著問何時吃到了乾饅頭，第二天吃了什麼，儘管「我」不大願意講這些細節，他還是堅持要弄清楚，甚至斤斤計較是不是真的一整天沒吃。王一生對吃的這種骨子裡的堅持，恐怕來自阿城對生活極其現實、瑣碎一面的穿透力，這種面對現實的態度既是文革一代人真切的體驗和觀察，也來自作家對大時代下人類「本能」的詮釋。

「本能」原是弗洛伊德提出的一個理論觀念，他認為，本能是推動個體行為的內在動力。人類最基本的本能有兩類：一類是生的本能，另一類是死亡本能。其中，生的本能包括性欲本能與個體生存本能。個體生存本能指的是與個體的生存相關聯的一些本能，比如自我保護、飲食等，其作用是保存個體的生命。根據小說的描寫，王一生生存的環境正是不幸的文革世道，困苦的家庭與難上加難的中國社會，家與國的雙重窘迫使得他從來就深感於生存的迫切，並形成精瘦的外貌。這直接導致了他對飢餓有著深刻的體認，之於吃則有著極為專注、虔誠乃至於講究的態度。小說中「我」對於他的這種行為反應觀察得相當的透徹：

我看他對吃很感興趣，就注意他吃的時候。列車上給我們這幾節知青車相送飯時，他若心思不在棋上，就稍稍有些不安。聽見前面大家拿飯食鋁盒的碰撞聲，他常常閉上眼，嘴巴緊緊收著，倒好像有些噁心。拿到飯後，馬上就開始吃，吃得很快，喉結一縮一縮的，臉上繃滿了筋。常常突然停下來，很小心地將嘴邊或下巴上的飯粒兒和湯水油花兒用整個兒食指抹進嘴



裡。若飯粒兒落在衣服上，就馬上一按，拈進嘴裡。……吃完以後，他把兩隻筷子舔了，拿水把飯盒沖滿，先將上面一層油花吸盡，然後就帶著安全抵岸的神色小口小口地呷。<sup>28</sup>

王一生對吃的專注，除了顯露在行爲的虔誠與精細，也表現在對西方經典文學作品傑克·倫敦《熱愛生命》、巴爾札克《邦斯舅舅》，以及中國民間五奶故事的詮釋與評價上。他討厭傑克·倫敦「把一個特別清楚飢餓是怎麼回事兒的人寫成發了神經」<sup>29</sup>，知道「光窮吃不行，得記得斷頓兒的時候，每頓都欠一點兒」<sup>30</sup>。努力琢磨過「我」說的幾個故事後，最後得出這樣的一個結論：

你在車上給我講的兩個故事，我琢磨了，後來挺喜歡的。你不錯，讀了不少書。可是歸到底，解決什麼呢？是呀，一個人拼命想活著，最後都神經了，後來好了，活下來了，可接著怎麼活呢？像邦斯那樣？有吃，有喝，好收藏個什麼，可有個饞的毛病，人家不請吃就活著不痛快。人要知足，頓頓飽就是福。

31

在時常遭受的飢餓中，王一生理解，偶爾的、輕度的饑餓只會讓人「想好上加好」、犯「饞」，而極度的饑餓將會威脅生命。出於保命的本能意識，他必須在有限的客觀條件下，極盡所能的對抗饑餓：一望見食物出現便有些不安，一吃起飯來就得「一個渣兒都不剩」、「將油花吸盡」、「帶著安全抵岸的神色小口小口地呷」。這種動物性本能的極致刻劃，既是王一生個人的生命際遇，也代表文革那一代人普遍的心路歷程：長時間的飢餓以及對生命最底層的本能欲求。只是，生命在消極的求得最低限度的滿足後，必然也有不知足的、積極

<sup>28</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 19。

<sup>29</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 21。

<sup>30</sup> 同上註，頁 22。

<sup>31</sup> 同註 29，頁 31。



的生命欲求。透過這種需求的追求與滿足，人也才能夠「安其身、立其命」，證明自己的存在而不被洪流所淹沒。王一生的欲求，或者說，阿城為那個時代所能找到展露生命欲求的方式，就在他對棋藝的追求與癡迷上。

王一生的棋藝啓蒙是幫印刷廠疊頁子時偶然發覺的一本象棋書，看了些日子後，自己用硬紙剪了副棋到處跟人下。下起棋來可以興奮得不吃飯，還能邊疊頁子邊想一路棋。母親逝去前，給了他一個裝滿牙刷把兒磨成空白棋子的布包。之後，王一生就帶著這個布包在江湖上闖蕩，直到遇上撿爛紙的老頭，從那裡拿到一本異書，還學了一番道家陰陽調和、以柔剋剛的「四舊」大道理。棋路，這也才通了。阿城在故事中間，搬出一番道家無為的大道理，除了有向中國傳統文化連結的意圖，自然也有一番獨到的人生體會。人生如棋，星羅棋盤間常見人間可為與不可為的大道理。就像老者說的，棋局千變萬化，「棋運不可恃，但每局的勢要自己造」<sup>32</sup>。這「造勢」說到底，還是儒家入世的積極進取，在破敗與困苦中也還是要為自己的人生找尋一條通路。現實的通路不可得，那麼只好找上不用消耗物質條件、不會影響生命欲求的棋道。棋盤中自有人生，又超脫人生，一來對人生亦有所啓發，二來大可解現實無明之苦。是以，阿城也才會安排王一生在火車上對著「我」說：「何以解憂？唯有象棋。……何以解不痛快？唯有象棋。」<sup>33</sup>把「棋」當成了解決現實不滿的精神皈依與救贖。

王一生從老者那學完棋藝後，小說安排他與腳軟下棋，同時得知半年後有場地區大賽，勸王一生屆時千萬得參加。在這之後的半年內，王一生大江南北推敲棋藝，地區大賽時雖一度被阻攔參加，但最後還是與九人大戰盲棋，獲得空前未有的勝利。小說中安排他與九人大戰的場景，彷彿金庸小說《倚天屠龍記》中一代宗師張無忌在光明頂力抗各大門派，顯現出高深莫測的境界：

<sup>32</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 25。

<sup>33</sup> 同上註，頁 19。



王一生孤身一人坐在大屋子中央，瞪眼看著我們，雙手支在膝上，鐵鑄一個細樹樁，似無所見，似無所聞。高高的一盞電燈，暗暗地照在他臉上，眼睛深陷進去，黑黑的似俯視大千世界，茫茫宇宙。那生命像聚在一頭亂髮中，久久不散，又慢慢瀰漫開來，灼得人臉熱。<sup>34</sup>

阿城安排這一場九人的車輪戰，下的是「盲棋」。精於棋道的人都知道，要與九人同戰，已是不可能，更何況還是盲棋，這只能是武俠小說的橋段。更誇張的是，比賽一起，場外竟聚集了千餘人。這些人原搞不清是什麼事，後來知道是棋賽，於是看戲般熱熱鬧鬧的聚在一起，就地拿起八張大紙做棋盤，弄起了實況轉播。比賽中間，這一大群看比賽的人，在「我」的眼中「一個個土眉土眼，頭髮長長短短吹得飄，再沒人動一下，似乎都要把命放在棋裡搏」<sup>35</sup>。這個時刻，原本消極出世的棋道，儼然成了一場嘉年華會式的精神搏鬥（Carnavalesque）。九局連環與盲棋的不可能，恰恰反映出那個時代的庶人對現實改變的無力，與超越本能羈絆的生命追尋。

透過「我」有限的視角，我們看不清王一生拼鬥的實際樣貌，而小說的重點本不在深奧的棋步，作者阿城既不懂棋也無須懂棋。緊要的是，一場怎麼看都不可能成立的比賽，所有人聚焦的眼光，一切的不可能都將在瞬間被催化為可能。小說的最後，八人出局，地區冠軍的老者被攙扶著走出求和，對著癱軟的王一生說了一番「匯道禪於一爐，神機妙算，先聲先勢，後發制人，遣龍治水，氣貫陰陽，古今儒將，不過如此……中華棋道，畢竟不頹」<sup>36</sup>的恭維話。至此，精瘦的王一生終而用精神力克服了肉體的苦痛，打敗「九人」、「盲棋」等不合理的挑戰與考驗。滿山滿谷看棋的人則點頭嘆息，勝利使他們暫時忘卻了時局的困苦，內心獲得一種前所未有的淨化——那是世俗裡頭在衣食之外潛藏著的生命理境的超越，亦是亂世中一番閒適的生存智

<sup>34</sup> 同註 32，頁 67。

<sup>35</sup> 同註 32，頁 63。

<sup>36</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 67。



慧。阿城一番「食」與「棋」的世俗觀，在〈棋王〉中可說發揮得淋漓盡致。

#### 四、世俗技藝與藝術的專業性

阿城的〈棋王〉之所以能夠在 1980、90 年代引起熱烈的迴響，名列二十世紀中國小說的一百強，除了本身書寫議題的爭議性，也在於阿城對小說獨到匠心的經營。〈棋王〉讀來行雲流水，文字簡約鮮活不帶雕飾，這沒有障礙的閱讀經驗，其實來自於刻意的講究與實在的鍛鍊。從《閑話閑說》中，不難發現阿城對中國古典世俗文類——尤其是小說——的重視。阿城在該書中，信手拈來中國小說的發展史，從《史記》生靈活現細節筆法，筆記的隨記隨奇，到宋元「說話」的發達。談到明清兩代的通俗小說時，更是一部部點出它們的特色，考量這些小說對現實的取材、想像力的加入，以及筆法上的細膩。他還點出，〈棋王〉的語言樣貌無非是「話本」變奏，細節過程與轉接暗取《老殘遊記》和《儒林外史》，意象取《史記》和張岱的一些筆記<sup>37</sup>。

值得注意的是，在談到《紅樓夢》時，阿城用了比其他書多一倍的篇幅。他反駁胡適《紅樓夢》沒有價值的看法，肯認其確確實實是一部世俗小說，並且直言《紅樓夢》之所以能夠成為中國古典小說的頂峰，關鍵還在於將詩的意識引入小說。所謂「詩的意識」，指得是《紅樓夢》寫出了世俗關係的「象」之上，更深層的「意」。這種深層的穿透力，使得它有別於以前的小說，達到一個小說發展的高峰。<sup>38</sup>阿城本身似乎頗得意於這樣的觀察，他曾自坦自己在寫作《遍地風流》系列短篇時，因為「詩」腔外露了，而深以為戒<sup>39</sup>。我們觀看《遍地風流》

<sup>37</sup> 《閑話閑說》，頁 211。

<sup>38</sup> 阿城說：「詩是什麼？『空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上』，無一句不實，但聯綴這些『實』也就是『象』以後，卻產生一種再也實寫不出來的『意』。……曹雪芹即是把握住世俗關係的『象』之上有個『意』，使《紅樓夢》區別於它以前的世俗小說。這以後差不多一直到『五四』新文學之前，再也沒有出現過這樣的小說。」同上註，頁 136。

<sup>39</sup> 同註 37，頁 136-137。





系列的小說，文字大多簡約凝鍊，多有接近於詩的用語，部份篇章著重於以象透意，而不重視情節的推衍與故事的講述。這些文字雖然讀來有時不免艱澀，但從阿城少作對文字的精心要求，已經可以看出日後在〈棋王〉等作中流暢有力的經營。

《閑話閑說》中在捻出詩意這個為文的要點後，阿城緊接著談論的，就是上面所提及藝術起源於巫的看法。從詩的意識連結到藝術的起源，阿城直指詩為中國文學發展的核心，藝術需要心誠也要手段。立基於此，他進一步申論了藝術專業性的問題：「靈感契機人人都會有一些，但將他們完成為藝術形態並且傳下去，不斷完善修改，應該是巫這種專業人士來做的。」<sup>40</sup>將阿城的這番話，擺在文革結束後的時代語境，特別有值得玩味之處。

論者如王德威曾經指出，阿城一輩作者在文革之後，踩著政治機器的碎片，經營一種文字手工業，一面遙想「巫」的工具性，一面強調其溝通有無，給予形式上的神通，也強調藝術專業性的存在。他認為，在阿城的語境裡，強調巫的專業性說白了就是「做什麼得像什麼」，技與藝既分不開，也表明了寫作作為一種文字工藝，應與世俗其他技藝等量齊觀。<sup>41</sup>寫作是否應與世俗其他技藝等量齊觀，或許還有討論的空間，但阿城看重寫作的技藝，追尋象外意境的展現，卻是事實。在論述中他自覺的強調，寫作切不可落入某某腔調套式<sup>42</sup>，翻檢自己歷年的小說創作後，「覺得三個時期各有一篇，足夠了。其他的，重複了，不應該再發，有些篇……連我自己再看過之後都生厭惡之心，有何資格去麻煩讀者？」<sup>43</sup>此種寫作的自覺與對技藝的追求，加上沒有為發表而寫作的習慣，使得阿城始終給人惜墨如金的印象，對他的盛名也就停留在《棋王樹王孩子王》的階段。

實際上，阿城對於自己的創作的目的與理念，或者說藝術「具體關係」的第二個層次，始終相當的清楚，也老早就在他的小說裡頭交

<sup>40</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 14。

<sup>41</sup> 《遍地風流》，頁 24-25。

<sup>42</sup> 《閑話閑說》，頁 197。

<sup>43</sup> 同註 40，頁 7。



代清楚。讀者如果有心，循著另一個不同的角度來看，不難發現，阿城的〈棋王〉寫的雖然是對棋藝的追求，但講的何嘗不是寫作者對寫作技藝的追求。阿城原初的創作經驗，起於中國當代出版的黑暗期，寫作原不是為了發表，更多的是將世俗之間的體會，藏諸文字而澆自己心中之塊磊。就像王一生迷象棋，待在棋裡舒服。就是沒有棋盤、棋子兒，在心裡也能下，不礙著誰的事。寫作之於出身不好，對外尋不得發展空間，只能在鄉村成爲一名遊蕩者（flaneur）的阿城，在文革呼天喊地的大火中，自能找到一處偏安而無人干擾的園地。〈棋王〉中，撿爛紙的老頭對王一生開導的那一番無爲與造勢的話，歷來學者多往道家或儒家思想解讀，強調其博大精深，對中國傳統思想有著銜接與召喚，筆者則獨以爲，在這召喚布幕底下潛藏著的，實際上是阿城對自我寫作歷程蛻變與領悟的深刻告白。

小說裡頭，撿破爛的老頭以陰陽之氣相交相遊，初不可太盛，太盛則折，直指王一生的棋藝太盛，強調必須以柔化之，使對手入其勢。這講的也是寫作的初學者幾乎都會遇上的問題。氣之太盛便往往犯上「撒嬌式的抒情」的毛病<sup>44</sup>，卻又無法成其勢，往往借用「套」法，學用某某腔來鋪陳寫作，以爲如此便易於成文。結果就像老頭說的，「雖可算出百步之遠，但無勢則不成氣候」<sup>45</sup>。下棋要贏，講的是造勢的學問。勢需先明，小勢導開，大勢含而化之，勢式則相機而變。爲文也需要講勢，勢需先明，立其意，先從小處著手開頭引發讀者閱讀之興趣，再逐漸切入主旨核心，將人物、題材逐一包攏進來，事件連著事件舒攏展開，結構自然完整而無破綻。如果寫到一半發現勢已不明，那麼再寫作下去也只有「玩」的份，結構散亂自然不可能寫出好的著作。由此反觀〈棋王〉一文的結構技巧，不也是先從火車上一個鬧轟轟中的小棋局開始，點明了作爲主觀世界的「我」與客觀世界的王一生相識的背景關係<sup>46</sup>，刻畫出了王一生的逗趣傻勁，而後以棋藝與人生

<sup>44</sup> 「撒嬌式的抒情」爲阿城對《樹王》這篇小說所犯毛病的評價。

<sup>45</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 26。

<sup>46</sup> 有關棋王中「我」所代表的主觀世界與王一生所代表的客觀世界，參見施叔青：〈與阿城談禪論藝〉，《中國時報·人間副刊》，1987年7月19、20日。



的大勢，展開一連串人物與事件的收攏。架構既明，文章也幾乎一氣呵成，在結構與敘述的轉折上看不出硬接死套的破綻。

另外，文章中有一段，王一生問到老者，棋道這麼好，怎麼還幹撿破爛的事營生。而老者所說的答案，實際上也是阿城對寫作這檔事之於人生的深刻告白：「老頭歎了一口氣，說這棋是祖上傳下來的，但有訓——『為棋不為生』，為棋是養性，生會壞性，所以生不可太盛。」<sup>47</sup>對照於現實中的阿城，寫作之於他自有其家學淵源，而現實中父親早年即遭到文革的整肅，之於「生」自然也不可能太盛。於是，寫作成了養性，文字的棋盤耕耘起來不如天下事的複雜。棋藝與小說同為小道，易學難精且經常被視為無用的技藝，但是在文革那樣宏大而處處充滿壓抑的文化語境下，不也別開生面的開啓了一條通往精神烏托邦的大道。從所有參與戰事與觀賞這場嘉年華會的人，都把命放在裡頭搏，就可以感受到強大的世俗力量是如何劇烈且暗自的湧動著。阿城在〈棋王〉中安排了這樣一場下盲棋的九戰連環，其武俠小說的片段也可以視為是所有寫作者，對書寫那遙不可及理境的最終追求，即寫作之心的隱喻。這個看似不可能的理境，最終竟然讓那再憨傻不過的王一生給達成了。是以，阿城才會讓他在贏了那樣的一場比賽後，無可壓抑嗚嗚地說了一番：「媽，兒今天……媽——」<sup>48</sup>這既是阿城為文革一代文人所找到的生命宣洩之口，不也是替自己生命遭遇所為阿 Q 式的精神勝利法。

雖然，我們不見得能夠同意，藝術必定等同於人生的想法，但是藝術與人生的曲折相似或主客觀的關照，確有如阿城藝術「具體關係」所言的奇妙連結。

就像小說中的王一生，最後拿下了這一場幾乎是不可能的比賽。現實中的阿城也因為〈棋王〉這部小說，奇蹟式的在文壇上一舉闖出了盛名，儘管已過了二十個年頭，至今仍為人所津津樂道。進一步來看，小說中的老者棋藝曠世難逢，但到頭來不過是個撿破爛的；現實

<sup>47</sup> 同註 45，頁 26。

<sup>48</sup> 《棋王樹王孩子王》，頁 69。



中的阿城寫作之藝亦可稱之為佼佼者，卻也甘心沈浮於藝術理境的追尋而不求盛名。或許早在寫作〈棋王〉的當刻，阿城已為我們表明，小說既有人生現實一定的穿透力（生的本能欲求與精神搏鬥），同時也是藝術創作者理境的描摹與追尋（世俗技藝與藝術的專業性）。二者缺一不可，因為它們都是創作者不可忽視的藝術的「具體關係」。

