

南 華 大 學

文學研究所碩士論文

成長與記憶之河—鄭清文小說研究

The river of growth and memory

—a research of Cheng Ching-Wen's
fictions



研 究 生：呂佳龍

指 導 教 授：陳明柔

中華民國 92 年 6 月 30 日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

文學系碩士班

成長與記憶之河-鄭清文小說研究

研究生：呂佳龍

經考試合格特此證明

口試委員：游勝冠

陳明柔

阮美慧

阮美慧

指導教授：陳明柔

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國 九十二 年 六 月 二十六 日

【論文摘要】

本論文〈成長與記憶之河－鄭清文小說研究〉以社會學質化研究中的紮根理論研究方法（Basics of Qualitative research），對資料（小說作品）進行觀察，並在資料（作品）中賦予概念性的編碼，透過概念與概念間的連結與建構，抽取出一個可解釋鄭清文作品的解釋性理論（「成長」與「記憶」），並配合小說中母題的量化統計，對鄭清文的創作階段重新進行分期，並試圖突破一些既有定論的未竟之處，重新賦予近年來蔚為風潮的鄭清文研究之下的新的詮釋角度與意義。本文第二章『第二章、追尋一條大河的源頭』中，第一節『傳統社會下童年經驗（記憶）』，將討論鄭清文生長的傳統農村與「鄉下人」的人情溫暖中，所構築的理想世界，對鄭清文的日後的思考與作品產生怎樣的影響？第二節『現代化知識層面的影響與衝突』，企圖探詢的焦點便集中在，鄭清文進入都市後，所感染到的知識氛圍與新吸收的現代知識，對他思考狀態的影響及改變。第三節，『《峽地》：傳統農村秩序與「現代化」價值觀的短暫融合』出版時間為 1970 年的長篇小說《峽地》，是第二節兩種價值系統衝突的延續，並可視為鄭清文作品進入七〇年代前的總結。『第三章、大河組曲的誕生與變奏』本章中，筆者追索鄭清文創作版圖中，主要文學意念，「成長」觀念的形成、變化與延伸。第一節中文先探詢「成長」觀念的形成，接下來則以作品對「成長」的觀念做出討論。同時，在以「成長小說」為作品的類型中，還劃分兩種層次，其一是訴諸於成年讀者的「人生成長」故事，其二則是以少年讀者與兒童為對象的「少年成長小說」與「童話」，本章將分別對這兩種類型的作品，進行探討與詮釋。本章的第二節當中，筆者主要對鄭清文「成長」觀念的變奏－「烏托邦」，進行討論。本文將對先探討催化作者「烏托邦世界」形成的力量，其次再以作品分析，鄭清文所創造的「烏托邦世界」具備何種特徵與性質。從上述的層面延伸，我們也發現，在鄭清文作品中，兩個重要的文學意念，「成長」與「記憶」同樣透過對「烏托邦」世界的追求，形成交疊與連結的部分，「成長」觀念導引至「烏托邦」世界的追求，「記憶」也因對「烏托邦」世界的追求而誕生。『第四章、流經都市與舊鎮的長河：反英雄的小敘述』為鄭清文創作的第三階段，起至 1971 年到 1987 解嚴前，此一階段鄭清文的寫作層面，題材更為擴大。第一節、『現代英雄萬萬歲？』主要探討鄭清文書寫現代人在都市、職場上的慾望與道德的作品群。第二節、『舊鎮民眾史』，以一系列小說，勾勒出社會變遷對一個小鎮的種種影響。「舊鎮系列」繪出的圖像，也是一幅想像地圖，而作家藉由這幅地圖紀錄、凝聚群體記憶。第三節，『邊緣人物的構圖』。第三階段起，鄭清文對社會問題的關注的層面更加拓寬，他以一系列「邊緣人物」（畸零人）的呈現，呈現他對社會問題的深入觀察，本節將觀注鄭清文如何呈現這些作品，他以何種態度面對這些社會問題。『第五章、污濁血河中的殒頂與重生－重構歷史記憶，政治小說的實踐與關懷』1987 年解嚴後，鄭清文幾乎以一年一篇的創作速度，寫下約十篇的政治小說，同時也完成有「消解與重建」意味濃厚的長篇《舊金山、一九七二》。第一節，敘述鄭清文在處理小說中的政治事件時的特殊視角，他以接近於「口述史」的歷史取材方法，將歷史材料從政治文獻的書面紀錄與統計數字的關注中，轉移到市井百姓身上，利用各種庶民敘述者的「記憶」敘述顛覆官方的「歷史記載」，作為重構歷史的書寫策略。第二節，鄭清文以截斷生命力的角色呈現，去譴責統治階層的罪惡，重新開創出八〇年代以後，台灣政治小說的新穎格局。第三節「去中國化」理論與小說的實踐，將先關注「去中國化」理論可能形成的因素、其次探討當作者的「去中國化」以小說實踐的方式成形時，所可能造成的問題。最後則說明本文研究的限制與不足之處，並為其他後繼研究者提出建言。

本論文承蒙
賴和文教基金會獎助
僅此致謝！

目 錄

第一章、緒論

第一節、研究背景	1
壹、研究動機	1
(一)、一個形成中的「鄭清文風潮」	1
(二)、「定論」不代表結論	2
(三)、在「記憶」中，追尋「成長」	9
貳、文獻回顧與研究方法	12
(一)、找尋評論者論述的縫隙	12
(二)、研究方法的思考與設計	17
(三)、鄭清文作品中的分期問題	19
(四)、鄭清文小說中主要意念的探討	23
(五)、與其他研究者的對話（相關於鄭清文小說作品的學位論文）	25
第二節、文本範圍界定	26
第三節、論文章節編排與提要	34

第二章、追尋一條大河的源頭

尋找、試探的渾沌世界	39
傳統社會下童年經驗（記憶）	39
(一)、鄭清文童年時期的新莊（舊鎮）	40
(二)、傳統社會的影響與制約	43
貳、邁向文學之路	48
第二節、傳統社會的道德體系與「現代性」價值系統的擺盪與衝撞	57
第三節、《峽地》：傳統社會的道德體系與「現代性」價值系統的短暫融合	66
壹、鄉下人（傳統社會下的人）的行為模式與「現代文明」的衝突	66
貳、烏托邦世界的萌發	69

第三章、大河組曲的誕生與變奏

第一節、序曲：成長的歷程	75
壹、「存在」困境的思索與突破	75
(一)、政治壓制下寫作模式的轉換	75
(二)、鄭清文與存在哲學的關係	78

(三)、詹姆斯·喬依斯 (James Joyce) 「靈示」(epiphany) 的啓發	86
(四)、從絕望到清醒，從自救到成長：(1967-1970) 的觀念小說	88
貳、成長，我們總要走過的路徑：鄭清文的成長小說	93
(一)、「成長小說」(Bildungsroman) 定義與類型	93
(二)、用生命長河體悟的成長：1971 年後的成長小說	95
(三)、幻滅是成長的開始：少年成長小說	99
(1)、鄭清文「成長小說」的分支：少年成長小說	99
(2)、對「教育問題」的關注與思考	101
(3)、踏入現實世界的門檻	105
第二節、迴旋與變奏：烏托邦世界的追求	108
壹、傳統社會、自然空間的破滅與烏托邦的成型	109
貳、童年記憶與烏托邦	113
(一)、融入台灣民間生活的童話	115
(二)、教育性質的童話	117
(三)、《天燈·母親》—空想的烏托邦世界	120

第四章、流經都市與舊鎮的長河：反英雄的小敘述

第一節、「現代英雄」萬萬歲？	126
壹、資本主義下的「商品化」與「疏離」的人格狀態	134
貳、真的只是跨國資本主義的問題嗎？	140
第二節、舊鎮民眾史	144
壹、舊鎮記憶與地方書寫	146
(一)、大水河	147
(二)、廟宇與舊鎮的房子	150
貳、記憶與變遷中台灣社會的對話	156
(一)、舊鎮都市化與人文景觀的投射	156
(二)、舊鎮記憶與台灣歷史記憶的接續	158
第三節、「邊緣人物」的構圖	154
壹、邊緣人物的處境	161
貳、《大火》燃燒之後	163
(一)、金錢利益下的受害者	164
(二)、「有關當局」，另一個導致罪惡的來源	165
(三)、生命意志的連結與激發	168

第五章、污濁血河中的沒頂與重生

—歷史記憶的重構，政治小說的關懷與實踐

第一節、「我們」記得的不是「這樣」！	170
壹、八〇年代政治文學的風潮與特質	170
貳、鄭清文解嚴前涉及「殖民情境」的小說	172
(一)、殖民記憶的批判與寬宥	174
(二)、對舊有體制的批判	177
參、鄭清文解嚴後的政治小說	178
(一)、離開歷史現場的口述記憶	179
(二)、記憶喚醒的抵抗意志	182
第二節、「我們」過不去的！	184
壹、生命停滯狀態的呈現	184
貳、心理創傷下的認知與記憶	187
第三節、「去中國化」理論與作品的實踐	193
壹、戰後文化衝突對台灣民眾心理狀態的影響	193
貳、「台灣意識論戰」的回響—從「本土化」到「去中國化」	197
參、鄭清文的「去中國化」理論	201
肆、《舊金山、一九七二》-「去中國化」的作品實踐	203
伍、〈中正紀念堂〉的「去中國化」與媒體批判	207
第六章、一首未完的大河組曲：鄭清文文學意念的統合性說明	212
壹、「成長」	212
貳、「成長」、「烏托邦」與「記憶」的連結	214
【參考書目】	217

第一章、緒論

第一節、研究背景

壹、研究動機

(一)、一個形成中的「鄭清文風潮」

1999年10月23日，台灣文壇默默耕耘的四十年的小說家鄭清文，以《三腳馬》的英譯本選集獲得「桐山環太平洋書卷獎」的國際肯定，這對他而言，無疑是遲來的獎賞。曾被評為「批評者的小說家」（郭明福，1984，頁93）、「誠實的作家」（葉石濤，1994，頁95），近年來並不寂寞，繼1998年出版短篇小說全集¹，1999年的獲獎，乃至獲獎後陸續發表的《燕心果》（重新出版）（2000.4）及長篇童話《天燈·母親》（2000.4）、文化評論集《小國家大文學》（2000.10）、長篇小說《舊金山、一九七二》²（2003.2）都受到更多的關注。長期以來，評論界有李喬、葉石濤、許素蘭等評論者對鄭清文作品的持續追蹤³；獲得國際獎項之後，鄭清文一時之間更成為學院內學術研究的熱門人物，截至目前為止，學院中以討論鄭清文小說為主學位論文，已達四本之多，若再加上獲獎後藝文界為肯定其文學成就，爭相所追贈的榮譽性獎項⁴，在在顯示鄭清文的身份，早已從早期不為人知的寫作者的角色，轉變成為代表台灣當代文學的極重要作家之一。

¹ 麥田出版的小說全集，由於版權與種種因素，實際所收作品，大約只佔鄭清文實際創作數目的1/3左右。

² 這部長篇從1990年起開始創作，大部分完成於1997年，最後一章〈天體營〉則發表於2002年，但出版時，訴求國族認同與回歸台灣的第九章〈祖母之死〉，與訴求性意識的覺醒及克服的第十章〈天體營〉順序則被互調，因此，可以說這部作品的主要理念在1997年就已大致完成了，而經筆者事後對鄭清文先生的確認，他亦說明最後一章完成的〈天體營〉的確是之後插入，主要是為了補充小說角色中對性意識覺醒的完成。

³ 如，李喬：〈壹闡提〉〈我最喜愛的書-校園裡的椰子樹〉、〈鄭清文《現代英雄》評析〉、〈鄭清文所建構的大廈〉、〈割墓草的女孩〉附註、〈成長的寓言--序《燕心果》〉、〈舊鎮的椰子樹〉收於《鄭清文短篇小說全集1-水上組曲》。許素蘭：〈在孤冷的冰山下燃燒—釋放鄭清文小說中女性的特質〉、〈發現鄭清文的台灣小說〉、〈找尋一座名喚新莊的舊鎮〉、〈無聲的訊息—從靜默之處解讀鄭清文的小說〉、〈走出性別的迷霧深林—李喬、鄭清文小說中的女性書寫〉、〈價值顛覆與道德內化—鄭清文童話集《燕心果》主題意涵的曖昧性〉、〈簸箕谷與大水河的意象交疊--小說家鄭清文的文學原型〉。葉石濤：〈評〈校園裡的椰子樹〉〉、〈這一年來省籍作家及其作品（下）〉、〈論鄭清文小說裡的社會意識〉、〈評〈報馬仔〉〉、〈誠實的作家—鄭清文〉。（以上為篇名，出處請見參考資料）。

⁴ 除了國際性獎項，鄭清文近年來也被授與不少榮譽的獎項，例如2000年8月「鹽分地帶文藝營」頒予『文學貢獻獎』，2003年3月獲「世界華文作家協會」頒發『終身成就獎』。

上述種種現象，對於一個創作四十餘年（同輩作家如黃春明、陳映真等作家，早在台灣文學史中佔有顯要位置，在評論界享譽盛名。），被譽為誠實而不取巧於讀者的作家而言（葉石濤，1994），無疑是可喜的。但這種變化的意義是什麼呢？一個經由國際性獎項鍍金的台灣作家的重新發現？或是本土意識的抬頭而使一個近年來積極張揚本土意識的作家聲名乍起⁵？還是文學運動內部的自主性篩選？短短數年間鄭清文從一個相對被忽略的作家，到成為台灣文學中的重份量的作家究竟透露出何種訊息？這些都是值得被關注與探討的問題。假使我們丟開文學美學層次以外的問題，只關注文學的本身，那麼在已完成的眾多學術論述中，是否具備充足的論述，這些論述是否足以撐起鄭清文在台灣文學史中的位置，或者仍有許多不足與等待重新挖掘與詮釋？仍需要交付時間的沈澱與後繼者的持續研究來證明。但既已有眾多「珠玉在前」，如何突破既有論述的觀點，是一件十分具有挑戰性的工作？因此筆者試圖先從一些看似已被作為「定論」的觀點切入，並對現有研究的未竟之處進行剖析。

（二）、「定論」不代表結論

首先、早期大部分評論者皆以單行本的發行，作為觀看鄭清文作品的界線，得出鄭清文不追隨潮流，堅定的以他個人的人文觀察與時代對話的「穩定性」論點，不過他們卻忽略一個問題——寫作時間與發表時間的差異⁶，所以當數本集子所收的作品，時間順序不明時，很容易以作品的穩定性勝過其變化性作出上述的結論。事實上，鄭清文是否真的缺乏轉變呢？假如我們以葉石濤與王德威評論做比較（兩人評論相差超過 20 年），葉石濤認為鄭清文的作品，具有西歐法國心裡分析派的特質（1968，〈評〈校園裡的椰子樹〉〉，頁 114），王德威則強調鄭清文鄉土寫實小說家的身份（1992，〈鄉愁以外的智慧〉，頁 115），那麼是何種原因造成他們之間的差異呢？或許可以解釋的理由之一是因時代變化所造成的轉變。意思是說，鄭清文作品風格的表現與時代環境的變化，仍具備相當密切的關係。1998 年以繫年編排的方式出版的『鄭清文短篇小說全集』，給我們一個更清楚的觀察方向。

⁵ 論者曾在網路上的文學評論見過這樣的惡評，論者指鄭清文的作品空有其名，之所以聲名乍起全然是因為政治正確的緣故。

⁶ 本論文中，若文句中以粗體加底線表示，皆為筆著所添加，主要用意在於凸顯筆者所強調的概念，但若原引用文句中，本以粗體或底線強調時，筆著會再另行說明〈台灣文學第一份書單〉，簡竹君記錄，時間：八十八年一月一日下午三時，收於陳義芝主編《台灣文學經典-研討會論文集》（台北：聯經，1999 年 6 月），頁 510-527。。

單以九〇年代以後鄭清文的文學創作版圖觀看，其中特別突出的即是「政治小說」的序列，除了超過十篇與政治相關的短篇小說之外，長篇小說《舊金山、一九七二》，更是屬於鄭清文作品中，相當特出的「異數」，內涵所談正是在九〇年代之後甚囂塵上的「國族認同」議題，若更進一步的將鄭清文在全集中因版權問題未收入的篇章，及其他未收入單行本的著作串連觀察，就可以發現他的作品仍然出現幾次可以清楚辨認的轉折，由此可見，鄭清文的作品仍然在穩定中求取變化，這些變化是否如同評論者所言，不因當代台灣社會文化的轉變產生重大影響？從上述解嚴後「政治小說」的有意識的寫作企圖來看，這些問題有必要再重新省思。藉由上述的客觀事實，對於所謂「缺乏變化」的說法，筆者是存疑的？若只遵循這個觀點，反而可能忽略會社會環境、思想潮流對鄭清文的影響，及作者因應時代變化所調整的文學信念與寫作策略之間的互動關係，成爲一種僵化的分析模式。

其次、長久以來絕大部分的評論者，都將鄭清文定位爲寫作「**純文學**」（意謂不涉政治、不含特定意識型態信仰）的作家，關注的層面亦大半集中文學作品的本身，強調鄭清文文學中書寫人性層面的文學普遍性，或者是感時追憶的的念舊情懷，分析其作品時大多從所謂的「純文學」的美學層次切入，這不但忽略了作者理念的深化與變化的動態性，還刻意迴避作者思考層面的**政治性（對權力運作關係的對抗與重新建構**，然而一旦作者的思考層面面臨被切割的命運，我們對於作者理念的鋪陳與掌握又會遺失掉什麼呢？

最後，由於作者長達四十年公務員的穩定身份，評論者討論他的作品時，常因著重對文學的關注，而將作者的身份抽離，但這種抽離是否恰當呢？事實上，文學不單只是作家關在書齋中所編織的幻想，它同時也是作者參與社會的行動，那麼忽略作者對文學領域以外的思考與意見，僅重視文學領域裏的內緣關係與研究，可能就無法捕捉作者思想的總體面向。

故綜和上述的思考與衡量，筆者決定選擇先跳脫作品本身的層面，將焦點鄭清文本人身上，思考被楊照指爲「孤鳥」的鄭清文，爲何在解嚴後，積極參與台灣社會及文化事務的重建工作，是什麼原因導致他的轉變（**或者是對自身潛藏已久的觀念做出說明**），這些轉變是否在他漫長的文學生涯中有跡可尋，是否對他的言論與作品造成影響？就此，鄭清文對 1998 年由文建會主辦、聯合報協辦，的「台灣文學經典三十」所提出的論述與質疑，是值得觀察切入的一例。

當時這個活動的流程，是由 7 名學術工作者及作家，圈選出 150 本涵蓋小說類（王德威挑選）、散文類（何寄澎挑選）、詩歌類（向陽挑選）、戲劇類（鍾明德挑選）、評論類（李瑞騰挑選），最後再由蘇曉貞、彭小妍補充選擇，總計 150 本作品，發函由各大專院校教授現代文學的教師圈選，總計發出 91 份，共回收 67 份，以排名前 54 本作為上述 7 位評審決選的依據⁷，最後擬定出一份爭議度極高的「台灣文學經典 30」的名單⁸。在接近世紀末所舉辦的活動，一方面是對台灣自日據時代新文學發展以來一個重要的回溯，一方面卻也顯露一個台灣文學的「身分認同」的問題，或者也可以稱為一個對文學解釋權的權力爭奪現象⁹。回

⁷ 〈台灣文學第一份書單〉，簡竹君記錄，時間：八十八年一月一日下午三時，收於陳義芝主編《台灣文學經典-研討會論文集》（台北：聯經，1999 年 6 月），頁 510-527。

⁸ 「台灣文學經典 30」其書單如下：

類型	作品及作者
小說類	白先勇《台北人》黃春明《籬》王禎和《嫁妝一牛車》張愛玲《半生緣》 陳映真《將軍族》吳濁流《亞細亞的孤兒》王文興《家變》李昂《殺夫》 七等生《我愛黑眼珠》姜貴《旋風》
詩歌類	鄭愁予《鄭愁予詩集（1951—68）》弦《深淵》余光中《與永恆拔河》周夢蝶《孤獨國》 洛夫《魔歌》楊牧《傳說》商禽《夢或者黎明》
散文類	梁實秋《雅舍小品》陳之藩《劍河倒影》楊牧《搜索者》王鼎鈞《開放的人生》 陳冠學《田園之秋》簡媜《女兒紅》琦君《煙愁》
戲劇類	姚一葦《姚一葦戲劇六種》賴聲川等《那一夜，我們說相聲》張曉風《曉風戲劇集》
評論類	夏志清《中國現代小說史》葉石濤《台灣文學史綱》王夢鷗《文藝美學》

⁹ 所謂文學的權力爭奪現象，筆者不僅以利益的角度出發，同時它也牽涉到一個對於文化認同的解釋權力。蓋爾那在《國族與國族主義》（台北：聯經，2001 年 8 月）一書中，指出當需要建立一個國族時，必須將高級文化與政治作為結合，進而形成一個單一、同質性高的作為主導性的高級文化，增進對國族主義的認同（參見頁 47-51）。台灣自解嚴開放之後，或統或獨或維持現狀的種種呼聲，其實反映的是一個國家認同紛亂的現況，而這部分同時延伸到文學與文化的層面。

我們可以舉近期的高行健與哈金為例，一個歸化法國籍，一個入籍美國同時選擇以非母語的英文創作，其實都表露他們對文化認同的態度，只是在台灣的各種場次的演講以及與讀者互動時，總不可避免的，一再被問及自身是否認同中國以及身分認同的議題，都高度反映出台灣社會對國

頭從重看事後的論爭，我們可以較簡略的區分為三種主要論述，一個是以強調以文學的藝術性為主（如杜十三、李爽學）的論述方式¹⁰，另一方面是以「台灣筆會」為代表等六個團體發表的聯合聲明¹¹，從本土論述與歷史傳承意義作為評斷標準的論述方式¹²。第三個論述意見，則是周芬伶提出，陳芳明附和的屬於折衷意見的「加法的台灣文學」¹³。被認為不依流派，向來在文學論戰缺席的鄭清文

家認同分裂的強烈關注的折射心態。

長久以來對於台灣文學的認定，似乎出現一個涇渭分明的現象，一部台灣文學的圖譜，其實是在各自的立場上，各自以其意識標準檢選合格的作家，藉以進入圖譜之列。因此當傳統官方的高級文化不再具有絕對的束縛能力之時，各種不同的高級文化形式，必然會涉入一場對於文學典律重新運作的明爭暗鬥之中，而隨著是否成為足以代表國族的高級文化的觀念進入，更形成一個從文化認同到國家認同的戰場，而這個在從前曾經被打壓的本土文化伏流，正式提高到作為高級文化認同的新興勢力，與其他勢力的一場對決。

¹⁰ 杜十三觀點有三：他認為「台灣文學」應該是所有生活在（過）台灣的、關懷台灣的作家透過文學的創作所累積文學的組合，而非僅是本省籍作家所寫的本土文學。其次，強調文學的藝術性，認為過分強調「意識形態」會影響作品的藝術性，第三則強調此次文學經典動機的正當性與公平性，應以寬闊的胸襟包容之，而不應有「排他性」的觀點。見〈台灣文學就是本土文學嗎？〉，《中國時報》1999年3月20日，第15版。

李爽學也以「藝術性」觀點出發，強調這次經典評選，是超越中國以及台灣地域主義的概念，「只問成就，不用出身」的準則，顯示「台灣文學」的寬容性。不過弔詭之處在於，李爽學對台灣本土文學發展的陌生與斷裂（如認為，《現代文學》的作家群作品，是台灣文學與世界文學接軌的先聲；以及認為葉石濤的《台灣文學史綱》，是受70年代鄉土派文學作品的啟發而創作等，都明顯忽略了歷史事實），而明顯的落實，「本土派」所抨擊對本土作家作品「陌生」的概念。〈鑼聲若響〉，《聯合報》1999年3月15號，讀書人版。

¹¹ 1999年3月19日由台灣筆會、台灣文藝、文學台灣、笠詩刊、台文罔報、台灣新文學等6個團體舉行「搶救台灣文學」記者會，集結了巫永福、鍾肇政、陳千武、李喬、鄭清文等40餘位文學界人士到場簽署，並發表聯合聲明：「一、行政院文建會公器私用，草率推舉「台灣文學經典」，竟交由備受爭議之報社副刊行之，該審查評定者偏於一隅一以反本土意識作取捨標準，本省評論家排除在外，選出作品多篇與台灣土地人民絕緣；自賴和、鍾理和、林海音以降，多數真正台灣文學名家名著被惡意摒棄，是以不知誰之「經」？何人在典？二、台灣雖然政治上宣稱解嚴，唯由國民黨滋養壯大之「文工」，經由自身繁殖已能獨立運作，繼續危害台灣文化、台灣文學。...三、台灣文學歷經「抹黑」。不成而「扭曲」之；不逞，而今則爭奪竊據之，可笑又可惡。特此譴責之，敬請社會大眾了解，並共同呵愛我台灣文學之名實。」參見《聯合報》1999年3月20日第3版。

¹² 筆者在此並無意扭曲兩照間論述為追求藝術性與本土歷史性的簡單對照，而是想指出，兩派論述的言論，在事實上都有各自的立場與意識形態，因此與其說是對於文學的觀念認知差異，到不如，更為務實的承認，這是一場關於文學解釋權的論述與對話。

¹³ 周芬伶教授主要是針對論文發表現場建中學生的提問？張愛玲的《半生緣》是否可以被選為「台灣文學經典」所提出的詮釋，認為台灣文學應該是用「加法的觀念」，她認為以張愛玲的小說在台灣文學界「傳播與影響」的能力解釋，而技巧性的將張愛玲納入台灣文學經典的範圍，參見《聯合報》1999年3月20日第3版。

(如被認為以鄉土寫作為主，卻在 70 年代鄉土文學論戰缺席)，在「台灣文學經典三十」出爐之後，接受訪問時，點出數個問題(如「經典」一詞的使用、評審方式的粗糙等)，並在 1999 年的《文學台灣》雜誌具體提出他的見解與抨擊¹⁴，這個提高發言位置與能見度的行動，似乎也說明鄭清文近年來，關懷對象的轉移。換言之，被楊照稱為「素人」作家的鄭清文，已經不僅僅是「素人」作家，而是具有特定文學信仰與意識行動的作家(如在 2001 年加入北社，以及在《新台灣》、《台灣日報》等雜誌、報紙發表政論性的批評文章)，當這些觀點落實在言論之時，即是加強「本土化」的精神與「去中國化」的內涵。不過，筆者無意以鄭清文後來的轉變，後知之明的推測，去觀看鄭清文小說四十年長河的定論，而是想從這個出發點去尋找這些可能被遺漏的蛛絲馬跡？

我們可以從他發表作品(小說)的刊物，作一番觀察，經筆者的統計如下：

雜誌名稱	發表總 篇數	報紙名稱	發表總篇 數
台灣文藝	23 篇	聯合報	24 篇
幼獅文藝	16 篇	台灣時報	12 篇
文學台灣	9 篇	中華日報	11 篇
中外文學	6 篇	中國時報(含徵信新聞報)	8 篇
純文學、新地文學、聯合文學	5 篇	民眾日報	5 篇
幼獅少年、文學界	4 篇	自立晚報、台灣日報(含連載的長 篇小說《大火》)	4 篇

往前追溯我們可以發現，王德威在他的文學觀察現象中所提出的涵蓋施叔青、袁瓊瓊、蘇偉貞、朱天文等人的張派(張愛玲)系譜，可以作為這個觀念的前驅，參見：〈「女」作家的現代「鬼」話〉，《眾生喧嘩》。及〈從「海派」到「張派」—張愛玲小說的淵源與傳承〉，《如何現代·怎樣文學》。另外，陳芳明在 1998 年 11 月《中外文學》發表〈張愛玲與台灣文學史的撰寫〉，就主張將張愛玲，寫入台灣文學史，於《聯合文學》(2002 年 1 月)發表的《台灣新文學史》第十四章中，也正式將張愛玲寫入《台灣新文學史》。

¹⁴ 鄭清文關於「台灣文學經典 30」的相關論述，共有 3 篇，分別是〈文學家的國籍〉、〈談聯合報選「台灣文學經典名著」〉、〈再談聯合報選「台灣文學經典名著」〉，皆發表於《文學台灣》(1999 年，1 月 15 日、4 月 15 日及 7 月 15 日)。他的主要論述有四。一是對「經典」一詞用字的討論。二是針對評審組合及評審方式提出抨擊。三是批評文建會為國家機構，卻不明「台灣文學」的內涵，而導致錯亂的後果與現象。四是針對由張愛玲選入「台灣文學經典」延伸的「加法的台灣文學」，指出其概念與邏輯不通之處。上述文章皆收入，鄭清文《小國家、大文學》(台北：玉山社，2001 年 1 月)。

清溪、大同半月刊、明道文藝	3 篇	工商日報	3 篇
文星、自由青年、皇冠、國語週刊、百合台灣、台灣春秋	2 篇	中時晚報	2 篇
華銀月刊、中華文化復興月刊、自由談、文藝、後備軍人、新文藝、快樂家庭、新少年、時報雜誌、家庭月刊、推理雜誌、新環境、拾穗月刊、百合台灣、滿天星	1 篇	新生報、中央日報、自由時報、美洲中國時報、成功時報、民生報	1 篇

從整體觀看，鄭清文總計在 15 份報紙、33 份雜誌（**僅計算小說部分**），發表過小說作品，從報紙、雜誌的性質觀察，在報紙方面有黨派色彩濃厚的官方報紙（《中央日報》、《中華日報》），發行量眾多的主流民間報紙（《中國時報》、《聯合報》、《自由時報》），也有區域性質濃厚、強調本土特質的報紙（《民眾日報》、《台灣時報》、以及曾由軍方接手，九〇年代中期後又改由民間經營的《台灣日報》）。至於雜誌方面更是無所不包，從官方（如《幼獅文藝》）到民間（如《純文學》），從純文學雜誌（如《中外文學》）到各式的綜合類雜誌（如《時報週刊》、《家庭月刊》），以意識形態光譜劃分，可以從早期保守反共的官方刊物（《中華文化復興月刊》、《後備軍人》、《清溪》）到 1990 年之後強調台灣獨立意識的（《台灣春秋》、《百合台灣》），依此觀看，似乎可以證明一般學者的觀察，鄭清文身上的確缺乏某種明顯的「集團性質」。

若我們選擇雜誌為出發點¹⁵，再深入思考，卻並非如此，如果以投稿 4 篇以上作為界線¹⁶，雜誌則減為 9 份。應鳳凰在〈人與雜誌的故事-文藝雜誌與台灣文

¹⁵ 從媒介體的性質分析，報紙通常影響層面較廣，在商業原則下，須顧及各階層的讀者，同時容易為國家機器所掌握而降低其主張的獨立性，而雜誌相對而言影響層面較低，讀者階層大致固定，而擁有較大的自主空間，但也容易因國家機器的打壓而喪失言論、出版的空間，因此在分析上選擇以雜誌為切入點，在於雜擁有較高的自主性。

¹⁶ 以 4 篇為界線，主要考量是，鄭清文曾經提及，只要邀稿，他通常不會拒絕（陳燁，〈樸實的生活家〉，《台灣文藝》，1992 年 12 月），因此，大量的雜誌或報紙，如果僅有一篇，應為邀稿的性質。換言之，除了這篇稿件之外，作者是否認同此份報紙、雜誌的立場、觀念、與意識形態色彩，並無法做出評量。但如果同一報紙或雜誌投稿達四篇（含四篇）以上，至少可以假設，作者對於雜誌或者主編者，具有一定程度的認同感（由於報紙與雜誌在媒介的影響力與性質的不同，因此需要再進一步作分析探討），我們可以已在 60 年代培養大量作家的《現代文學》為例，自 1960-1973 年的 53 期中，實際參與編輯事物以及雜誌社務的創作者，有白先勇（28 篇）、王文興（15 篇）、歐陽子（14 篇）、陳若曦（6 篇）、王禎和（3 篇）等，應可作為筆者推論的印證。

學的主潮)¹⁷當中，將台灣發行的雜誌分為四大主要系譜與兩小系譜。其分佈如下：

文學系譜	代表雜誌---與鄭清文小說發表篇數
軍中/官方文藝雜誌	新文藝、文藝創作、文壇
現代主義文學雜誌	文學雜誌、現代文學、中外文學（6 篇）、純文學（5 篇）、聯合文學（4 篇）
現實主義文學雜誌 （《文季》系列）	筆匯、文學季刊、文季季刊、文季文學雙月刊、新地文學（5 篇）
本土文藝雜誌	台灣文藝（23 篇）、文學界（4 篇）、文學台灣（9 篇）
校園雜誌	幼獅文藝（16 篇）、幼獅少年（4 篇）、明道文藝（3 篇）
大眾文藝雜誌	皇冠、小說族、推理（1 篇）

從她的區分看來，上述前三種系譜分別代表，五〇—七〇年代末的文學主潮，本土雜誌系譜則以伏流的姿態，從六〇年代中期開始，維持至今。從上述表格可以發現，鄭清文與三大文學系譜與一小系譜產生關聯¹⁸。從數量與實質上，鄭清文

參見〈回憶「現代文學」創辦當年〉，歐陽子，收於《現代文學小說選集》第一冊（台北：爾雅，1995 年 3 月九印，頁 25-34。關於作者篇數統計取自〈「現代文學」第一期至五十一期的小說目錄與作者索引〉，歐陽子編，收於《現代文學小說選集》第二冊（台北：爾雅，1996 年 12 月九印，頁 585-586。

¹⁷ 〈人與雜誌的故事-文藝雜誌與台灣文學的主潮〉，《聯合文學》，2001 年 6 月，頁 17-29。

¹⁸ 鄭清文與現代文學系譜產生關聯的雜誌，有《中外文學》，其中投稿的 6 篇，前 5 篇集中在創刊之後的 1974-1978 年之間，第 6 篇則是 1997 年以「資深作家為專題」邀稿的小說〈舊金山、一九七二-一九七四年的美國學校〉，兩者間似乎缺乏密切的關聯，接近發表刊物與投稿作者的關係。《純文學》發表的 5 篇作品集中在 1967-1971 年，兩者間的淵源可能在於主編林海音與鄭清文的情誼以及雜誌本身純文學的定位，另一個相關點在於「純文學出版社」幫鄭清文所出版的《最後的紳士》，但其中篇章並無作品刊載於《純文學》雜誌。

《聯合文學》中的 5 篇作品，扣除 1994 年 9 月「極短篇」專題，1999 年 4 月以「不同文學世代的小說家專題」邀稿的〈屋頂上的菜園〉，其餘 3 篇，時間相距甚遠，同樣近似於發表刊物與投稿作者的關係。

鄭清文與現實主義系譜產生關聯的雜誌是 1990 年-1991 年 8 月，僅有出版 9 期的雙月刊《新地文學》。這本雜誌以呂正惠主編，以現實主義的精神為取向，結合兩岸的知名作者與評論者，鄭清文同樣列名編輯委員，發表過 5 篇小說，接受過 1 次訪談，顯現鄭清文與《新地文學》較為密切的關係，但該雜誌為時甚短，並無形成重要的影響。

鄭清文與校園雜誌系譜產生關聯的雜誌，以《幼獅文藝》（16 篇）與《幼獅少年》（4 篇）為主，實際上兩者都屬於救國團所屬的刊物，但性質上以青少年為主要閱讀階層，官方色彩較低，同時鄭清文發表於此的作品，大多屬於成長小說、童話、少年小說等作品，可以發現是以青少年的閱

與本土文藝雜誌關係最為密切。除了投稿外，鄭清文曾長期參與《台灣文藝》的相關事務¹⁹，而《台灣文藝》（1977年10月）與《文學界》（1982年4月）也分別在1977年10月與1982年4月，以鄭清文作品作為專輯評論的對象。至於在《文學台灣》，鄭清文不但發表過小說（9篇）與隨筆（8篇），他也列名為編輯委員，擔任過由「文學台灣基金會」所創辦的「台灣文學獎」第五屆（2002年1月）的評審。更重要的是，鄭清文與本土雜誌系譜的關係，從創刊到停刊，都維持相當密切的關係。也就是說，鄭清文雖然與各種主張的文學雜誌維持相當的良好關係，但從上述現象來看，鄭清文認同的，始終還是重視鄉土經驗與歷史傳承的本土性雜誌²⁰。若我們以鄭清文的文學創作來看，他所呈現出的文學版圖，與本土性雜誌的理念亦是共通的，那麼他是怎樣落實他的信念呢？

（三）、在「記憶」中，追尋「成長」

齊邦媛曾經在『鄭清文短篇小說全集』的總序中〈新莊、舊鎮、大水河-鄭清文的短篇小說和台灣的百年滄桑〉（1998）指出，鄭清文寫作初時，可能本無意於書寫台灣四十年轉變的歷史，但持續寫作不綴，卻紀錄下台灣四十年社會變遷的歷史。筆者則寧願以更積極的觀點認為，鄭清文不但有意紀錄歷史，更透過細節敘述的方式，寫下他對這片母土的熱愛與記憶。記憶與敘述其實是一體的兩面，安德森關於「記憶與敘述」的概念，或許可以幫我們切入觀察這個問題，安德森以「嬰兒」的照片為例，當我們脫離了嬰兒期，進入青春期以後的心理與生理變化後，我們便已經不在「記得」關於嬰兒時期的事物，這些散落的記憶，必須透過他人的解釋與陳述，我們才能認可「嬰兒照片」中的人是我們自身，因此我們必須透過「敘述」來得到「認同」。這種現代人的「敘述方式」，同樣也適用於民族。人物與民族的敘述不同點在於，民族的敘述不同於人物的敘述有清楚的生死的界限，因此民族的敘述，往往採「溯時間之流而上」的方法來為民族立傳

讀者為出發點。總括來說，真正與鄭清文在思想上與文學觀念上密切相關的僅有《新地文學》雜誌，而真正發生密切關係的則是本土雜誌系譜。

¹⁹ 鄭清文與《台灣文藝》之關係可參見，張金墻《斷裂與再生--《台灣文藝》研究》（台南：台南市立文化中心，1999年6月）第四章第二節「《台灣文藝》的成員」，頁273-296。

²⁰ 鄭清文在《文學界》開辦時，曾為文慶賀，他認為在台灣特殊情況下辦的雜誌，不但可能賠錢，還可能遭到麻煩，但仍有一群人為台灣文學而努力，除了感到驚訝與振奮外，更希望它能成長與茁壯。參見鄭清文〈賀文學界〉（台時副刊，1982.2.19）收於鄭清文《台灣文學的基點》。另外關於這三本本土性文學雜誌的意義，可參見彭瑞金〈從《台灣文藝》、《文學界》、《文學台灣》看戰後文學理論的再建構〉，收於文訊雜誌社編印《台灣文學發展現象》（台北：文訊，1995年3月）。鄭清文〈賀文學界〉（台時副刊，1982.2.19），收於鄭清文《台灣文學的基點》（高雄：派色文化，1992年7月）。

鄭清文追尋的其實就是他生命歷程的過去，過去聯結的則是整個台灣社會斷裂、失憶的歷史想像。這個觀念也在他近年來的文字中表露無疑。他說：

現代有許許多多的作家，可能比過去任何時代都要多。他們有他們的生活，他們有他們的寫作重點，他們有他們的方法。但是，他們似乎沒趕上那個時代。我很重視那個起點，那個起點以前，以及那個起點以後。那是屬於我，以及我的同輩的。（《相思子花》序，1992）

時間是不斷流逝的。時間是抓不住的，把一個人的記憶紀錄下來，時間便停止了。（《天燈·母親》，後記，2000）

因為現在許多年輕人都不曾經歷過，但是在台灣的歷史上，那卻又是一個短暫而重要的時期。相關的紀錄多半是政治性的，民間的生活唯有透過小說來保存了。（〈相思舊雨-鄭清文和他的書房〉，孫梓評，2001）

就此而言，對於後現代思潮，種種對於質疑「客觀現實」再現的論述，在鄭清文的作品中，反而是一種失效或是無意為之的觀念，因此當作者以寫實「敘述」的方式紀錄下「記憶」，透過「記憶」的積累，形塑出共同文化的延續，可能就是鄭清文不斷強調的「文學就是生活、思想、藝術」的觀念根源之一。

但不論是的「舊鎮系列」小說，或是以童年、青年回憶性質的成長小說等厚植台灣歷史記憶的作品，實際都是在進入七〇年代後，才逐漸成形，也就是說，鄭清文日後不斷陳述的文學意念，至少在七〇年代之前，還稱不上作者關懷的重心，反映在文學評論者的觀察，亦是如此。我們可以三次評論界對鄭清文作品規模較大的討論，進行比較。首先是 1977 年《台灣文藝》以鄭清文作品為所做的評論專題，發表評論者有李喬（壹闡提）、彭瑞金、葉石濤、陳垣三等人，第二次則是在 1984 年《文學界》雜誌以『鄭清文作品』為主題所進行的文學座談，這兩次以鄭清文作品為主的文學活動，匯聚的焦點大都集中在在「人的悲劇」與

²¹班納迪克·安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》（台北：時報，1999 年 4 月），頁 222-224。

「人的成長」的意念上²²。第三次密集度較高的評論時間，則是 1998 年『鄭清文短篇小說全集』出版時，列名編輯委員的七位學者所寫的序文，不過此次大部分的評論者則將焦點鎖定在鄭清文書寫「記憶」與「台灣歷史」的關係。那麼從評論者關注焦點轉移的現象來看，鄭清文的文學意念就不像一般評論者所說的「恆常穩定」，而應該經過階段性的變化。

就作品觀察，階段性變化大約可以七〇年代為界，進行轉換，在《現代英雄》（1976，後改名為《龐大的影子》）一書中鄭清文以新舊兩種典型人物的對比，傳達出對因經濟急速變遷所喪失的傳統美德的喟嘆，其後的重要作品〈三腳馬〉（1979）對於某些所謂「三腳仔」的台灣人背負的歷史原罪，以文學的形式傳達出他的寬恕與理解，接續而來的《最後的紳士》（1986）、《滄桑舊鎮》（1987），乃至《相思子花》（1992），莫不積極書寫回溯台灣社會的歷史，而上述作品集的自序或其他形式的發言中（如訪談、散文等），作者也多次談到他想記憶歷史的企圖，因此透過上述的整體現象來看，我們就不難理解，評論者關注焦點產生轉換的原因。但遺憾的是，雖然「人的悲劇」與「人的成長」的主題呈現，是貫串鄭清文文學較早階段的重要意念，不過這個文學意念反而在日後作者及眾多評論者，不斷強調的書寫台灣歷史記憶中，相對的被忽略，若從日後的作品來看，這個重要的文學意念，不但沒有消失過，反而更被深化，成為鄭清文文學版圖中，最重要的意念之一。因此本文的企圖，既然是對鄭清文先生的小說作品進行全面的研究，自然也不能忽略在早期評論者所關注的焦點。

通過上述鄭清文作品評論的焦點回顧，我們可以發現其中所顯現的兩個重要關鍵主題－「成長」與「記憶」。這兩個主要的文學意念，便成為筆者研究鄭清文作品時的基本依據，不過大部分的評論者都以文學作品的閱讀觀察做出解析，筆者則想更進一步的透過量化的方法，來加以印證，之後再作進一步的文學分析，至於細節部分筆者會在研究方法中做出解釋與說明。

本論文的題目「成長與記憶之河－鄭清文小說研究」，目的在於彰顯鄭清文小說中最主要的兩個文學意念如何構成，透過連接這兩個環節，探討兩者間的承續與變化關係。「河」一詞的意象則借用評論者許素蘭的象徵，一方面點明鄭清文文學含藏的豐富性格，一方面則賦予「成長」與「記憶」兩者間的連續與匯流

²² 事實上，這也與兩次活動的參與者重複性有關，1977 年曾發表評論的李喬、彭瑞金、葉石濤，都參與這次的座談，觀察這次座談除了鄭瑞安醫師從心理學的角度思考外，大部分前述評論者所發表的看法亦與 1977 年所寫的評論相去不遠。

的關係。以下第二節則先從文獻回顧著手，將眾多評論者的觀點作一整合，重新思考這些觀點的侷限性，並以不同的研究方法來探索鄭清文小說的價值。

貳、文獻回顧與研究方法

相關於鄭清文作品的評論與短篇論述，由國家圖書館中的「當代文學史料」中查詢，總計超過有百篇，眾多的評述資料中，主要的仍是單行本的書評與單篇小說的評論，約佔資料的四分之三。單行本中較常被討論的作品是《校園裡的椰子樹》（葉石濤、壹闡提（李喬）、胡坤仲）、《現代英雄》（李喬，董保中、方瑜、《局外人》（葉石濤、黃娟）、《燕心果》（郭明福、李喬、岡崎郁子、許素蘭等）、《報馬仔》（季季、葉石濤），其它單行本發行時，也引起評論者的注意，如《春雨》（齊邦媛）、《相思子花》（王德威、陳長房、陳黎）《天燈·母親》（陳玉玲、張子樟等），不過上述評述皆屬於單篇或單本著作評論，較欠缺對鄭清文作品的整體關照。其餘的四分之一則對鄭清文的小說作品作較大幅度的論述與梳理。事實上，許多對鄭清文作品的論述時常出現矛盾與對立的狀況，這些矛盾與對立涉及的並不是各個批評者對創作者的不同詮釋，而是一些關於作家定位的一些基本問題的衝突，以下則將指出這些問題的存在，對此進行探討與克服。此外，上述眾多資料也啟發論者設定研究時的基本方向，下文也將一併對此做出說明。

（一）找尋評論者論述的縫隙

當評論者對一個創作者進行定位時，不可避免的會以創作者所呈現的內容與表現形式，參酌同時代文學發展及文學史上流派、文學類型等諸多條件，對作家進行評價與歸類，較早以寬闊的視野對鄭清文的作品進行觀察的文評家林柏燕（1966），以鄭清文早期的兩本小說集《簸箕谷》、《故事》進行分析，林柏燕認為鄭清文的作品「誠摯、踏實、可愛，而且幾乎沒有醜惡」，善於描繪鄉間自然，而將其歸併於鄉土文學的類型，林柏燕指出的鄉土文學的特質，在日後在王德威的評論中（1992、1998）也有所觸及，而做了進一步的延伸，王德威將鄭清文質樸的文學特性與創作手法，更上接至大陸三〇年代的鄉土寫實作家，他說「他（鄭清文）的師承，與其說來自契訶夫、莫泊桑，更不如說來自魯迅、臺靜農、沈從文所代表的正宗抒情寫實主義精神」（〈鄉愁以外的智慧〉，1993，頁115），從鄉土文學到寫實主義，兩位評論者在相差超過四分之一世紀的歲月後，仍然得出類似的論點，似乎可以證明鄭清文的作品在眾多論述者眼中「穩定性」以及擁有清

楚明顯的文學脈絡的論點，但事實不然，當六〇年代中期後，乃至七〇年代鄉土文學盛行時，寫作鄉土文學，並受到一定認可的鄭清文，在稍後的鄉土文學論戰與作家作品系譜中，鄭清文並不在其列，除了作者自承不喜歡「呼朋引伴」與「事務繁忙」之外，是否有其它因素影響？

鄉土寫實文學的定位外，亦有不少評論者將鄭清文的文學與舊俄、歐美的現代文學進行類比，林海音首先在〈台籍作家的寫作生活〉（1959）提出鄭清文的文學風格受到契訶夫與海明威影響，這個說法在日後也獲得鄭清文的正面承認。之後的葉石濤則指出「他用的是心理分析的手法，或詩樣的構成，尖銳的社會觀和時代意識，但不管形式如何，到頭來他所要表現的就只是現代人內心所發生的悲劇。...如果浪漫主義時代文學的特徵是倫理的，自然主義文學是社會的，唯物的，那麼現代小說是心理的，個性的。從這觀點而言，鄭清文是現代小說的旗手，有著較接近於西歐作家的分析的氣質。」（1968、〈評〈校園裡的椰子樹〉〉，頁114）而晚至鄭清文寫作越發傾向寫實表現的八〇年代，評論者蔡源煌（1980）亦仍將鄭清文的文學意念，與代表現代主義高峰的愛爾蘭作家喬伊斯發展的「靈示」（epiphany）觀念，進行類比。那麼我們如何去解釋這其中的矛盾呢？

就世界當代文學的發展而言，現代主義與現實主義並不全然是衝突或對立的，他們可能受到各個作家的重新融合與改造，成爲一種嶄新的文學呈現。但從台灣文學的發展來看，它們往往又被視爲對立的，並會因寫作內容與技巧的趨向而受到不同立場出發差異極大的評價（受到讚賞或攻擊），比如七〇年代持現實主義觀點的鄉土作家對《現代文學》作家群的圍剿，或是九〇年代後，隨著台北文學界對實驗化、學院化的形式美學追求的同時，亦不可避免的遭到以南方爲據點的本土文學界帶有強烈現實主義觀點的批判、質疑與詰問²³。但很幸運的，身兼兩種美學質素的鄭清文，卻能倖免其中而受到友善對待與好評，若深究其原因，是否只純然是鄭清文作品，文學品質上優良，或者是眾多評論者有其他特定立場與美學觀念的考量？考量之一，是題材與寫作傾向的正確性。意思是，鄭清文的寫作的鄉土題材與寫實的文學觀點，正巧符合了近代中國或台灣社會，一貫崇尚反映社會、反映人生的標準概念，運用現代主義的技巧只是增強文學的表現與感染力，並未染上現代主義的蒼白與虛無²⁴。考量之二，是身份的正確性，意

²³參見林淇瀆（向陽）〈「台北的」與「台灣的」－八〇年代以降台灣文學的「城鄉差距」，收於林淇瀆《書寫與拼圖》（台北：麥田，2001年10月）。施淑〈第三世界與島嶼台灣〉，收於蘇偉貞主編《時代小說》（台北：聯經，2002年1月）。

²⁴例如彭瑞金對鄭清文使用心理分析的評價，是認爲他切切實實的深入人的心理，而非如其他台

是說他的身份是純正的、是道道地地的台灣人，所寫的是大部分台灣人民的生活，而非特定階層或族群的生活²⁵。可惜的是，一旦涉及到政治或文學權力運作的問題時，評論者通常就將這些方面懸而不談，而淡化作者與它們之間的關係。

楊照對鄭清文的論述，就是個清楚的例子，他以「素人」的觀點為鄭清文做出定位，楊照說：「所以鄭清文的作品雖然一路參與了戰後台灣文學的發展，不時被評論不時被提起，然而卻一貫維持著浮流的性質，很難和任何一個明確傳統、流派啣接掛鉤，反而比較接近藝術上的「素人」。(1999b) 這種說法是否全無問題呢？基本上，楊照論述所提出的「孤鳥」或「素人」特質的三個前提分別是，**是否參與了某種文學集團、是否參與過文學論戰，最後才是鄭清文作品的文學呈現**，但這三個前提卻十分含糊，關於鄭清文是否缺少集團性，在第一節中論者已經證明鄭清文與本土雜誌與集團的關連性，不再贅述。其次，以是否參與文學論戰來衡量作家身份的論述就更難以成立，翻開台灣文學發展史，我們隨手就可以舉出眾多從未參與文學論戰的台灣作家，那麼這些作家是否全部可歸類為「素人」呢？因此若鄭清文之能成為「素人」，似乎純然只是他文學上所展現的特色，但如果「素人」指的是藝術創作上，缺乏相關的專業知識與訓練，而自行學習與摸索的藝術創作者，那麼從文學環境上來說，鄭清文同一世代的作家，若非有著特殊的淵源與背景，否則絕大部分的作家在創作的過程中，都面臨同樣的困境，那就是同時被斷絕的日據時代與五四時代的文學傳統，也就是說他們絕大部分至少在他們創作的初期，都只能依靠自身吸收相當有限的文學資源，而後再進行創作，雕塑出自身的文學風格與特色，那麼就此而言，「素人」顯然就不只鄭清文一人，而可能是一群人。

灣運用心理分析的作家都私淑了佛洛伊德理論，只做出表象的呈現，參見〈大王椰子-二十年來的鄭清文〉收於彭瑞金《泥土的香味》(台北：東大圖書，1980年)。實際上不只台灣有這樣的觀點，類似的觀念亦存在於對岸中國所寫「中國鄉土小說史」中，他們都指出鄭清文的文學成就，在於他對現代主義精神的探索人性的深層表現與技巧的融會吸收，參見丁帆等著：《中國大陸與台灣鄉土小說比較史論》(南京：南京大學，2001年5月)，頁305-306。陳繼會等著：《中國鄉土小說史》(合肥：安徽教育，1999年11月)，頁384-385、389。

²⁵關於這點，似乎是台灣文學近年來爭論不休，越來越難達成共識的問題。我們可以發現，在台灣文學的評論界，常因對美學觀念、族群、甚至是國家認同取捨的不同上，造成他們對作家與作品評價時的不同觀點。比如朱天心就曾質疑當台北市有意在中山南北路，設置的台灣文學步道時，鄭清文與陳萬益等人，選出的四十多位台灣作家竟然沒有她的父親(朱西寧)，而大感不平。參見朱天心〈《華太平家傳》的作者與我〉，收於朱天心《漫遊者》(台北：聯合文學，2001年3月)。但朱天心本人的政治小說，其實也曾遭受本土學界的質疑，直指她立場反動，而被黃錦樹形容為如同馬來華人「不是不認同，而是不被認同」的窘境。參見黃錦樹〈從大觀園到咖啡園——書寫/閱讀朱天心〉，收於朱天心《古都》(台北：麥田，1999年6月)。

因此問題不在於楊照的論述是否成立，而在於就在他思考鄭清文的定位時，倒果為因的邏輯－因為在鄭清文的文學裡、缺乏一種足以辨認、具有集團性質的意識型態信仰，因此證明鄭清文是「孤鳥」與「素人」，但問題其實應該反過來問，在大部分作品中極力淡化意識型態信仰層面的鄭清文，他的本身究竟有沒有對某些政治信仰層面的堅持，如果有，這樣的淡化處理，會不會掩蓋作者想特意彰顯的某些論述呢？

不只是楊照，稍早陳芳明（1998）對鄭清文的評論，也有近似的論述，陳芳明認為，由於鄭清文始終維持其在邊緣寫作的位置，沒有與台灣主流文學的立場有過一致性，反而使鄭清文的文學有更開闊的空間，甚至為強調鄭清文的「邊緣性格」，還作了某種切割性的論述：「鄭清文既然沒有主動與台灣意識的主張結盟，他的作品也就順理成章的保持其隱遁的角色與角落」（〈英雄與反英雄崇拜〉，頁 4）。若我們衡量這些評論的發表年代，以及參酌鄭清文發表於九〇年代的言論時，就很難對陳芳明與楊照的說法產生認同。

重點應該是，當鄭清文面對他所屬的「群體」及意識型態信仰時，願不願意將這些部分注入他的文學作品當中，以及注入時將如何表現，這才是問題的所在。此處涉及的是作家自主性的問題，楊照的訪談當中，鄭清文的言談表現出的是一個自主性極高的思考型作家，他說：「對於文學團體的活動，我較少參與，主要和我的個性有關，基本上，我習慣自己一個人，較不喜歡人多的場合。尤其，文學活動的場合多是表達一些和人相同的意見，對我意義不大」²⁶。經由這種自主性的態度的堅持與選擇，應該才是鄭清文不與同時代主流文學合流，不參與文學論戰與維持「邊緣寫作」的真正原因。

更積極的說，自主性還意味著個人理性的思考與主動性，這正是鄭清文文學

²⁶引自楊照〈冰山上的孤鳥〉，中國時報副刊，1999年7月16-17日。關於自主性的立場，亦可見於其他訪談與評論，比如日本文學評論者認為鄭清文寫作「純文學」與「創作型童話」，是有別於台灣主流文學的「異端」。或者是當鄭清文被詢問到與台灣各個時代主流文學的看法時，他說：「我的想法是寫自己到的事，該寫什麼就寫什麼，該怎麼寫就怎麼寫。有的則是不願意寫，譬如我可以輕易地寫些罵日本人的東西，但我認為有的中國人比日本人還壞，如果我不能大膽批評眼前的事實，那就不必去罵輕易可以批評的對象。這似乎是我個人的堅持，雖然不能自由表達許多題材，但至少要有盡量避免去迎合政策的自由。」參見王文伶〈靜裡尋真，樸處見美〉（新地文學，1990年10月），收於《鄭清文與他的文學》，頁160。另外，鄭清文對於簡約文字語言的選擇、對細節事物真實性的堅持等等文學呈現與思考，亦可作為他強烈自主性的佐證，因此從以上資料觀察，則可證明鄭清文是一個高度自主性的作家。

中最為獨特的特質，但在某些論述中，鄭清文及其文學卻又常淪為一種被動性的詮釋，無論是齊邦媛（1998）所述無意為之卻持續寫作而成的歷史圖像；陳芳明（1998）所言因處於「邊緣寫作」的位置，反而不經意完成的台灣庶民的歷史圖繪，或是王德威（1993）「靜觀人生」的論點，梅家玲（1998）指出的「感時憶往」的傷感基調，都一再的將鄭清文描繪成一個與動態社會隔離的被動角色，但如果鄭清文是一個自主性極高的作家，並且在他的對文學觀念中，有著濃厚實用性的觀點²⁷，那麼被動地去理解社會、等待社會現象的改善與變化，豈非又與鄭清文自主性的特質產生矛盾。

我們與其從作品呈現來思考鄭清文所彰顯的意念，倒不如換個方向詢問，他為什麼這麼寫？所以我們必須採取一種更為動態的觀察與分析方法，思考一個作家，如何以他的作品去診斷與回應這個社會對他造成的影響與衝擊。當然，一個社會的構成不是只有文學界，所以我們也必須跳脫過去只從文學美學層面來分析作品的立場，若受限於文學美學層面的思考，可能會形成觀看作者與作品的盲點，比方說如果我們不從政治意識運作的層面來思考，就很難理解為何王德威（1993、1998）會抽離鄭清文創作時具體的台灣歷史情境，積極將鄭清文上接大陸三〇年代的寫實作家系譜，進入華文文學史的範圍（或中國現當代文學史）；但另一頭的鄭清文，則透過各種發言與書寫，大動作撇清與中國現代文學的影響關係²⁸，進行種種「去中國化」論述的工程。

²⁷ 鄭清文對文學的看法，並沒有將文學獨立於生活與現實之外，在個人方面，他認為讀小說可以對於人生更清楚的瞭解，例如他藉《舊金山、一九七二》（台北：一方出版社，2003年3月）中陳有成讀小說所闡述的看法是：「小說裡面有很多人物，也有很多事件。那些人物，有各種性格，有各種生活方式，對於人生有許多不同的想法…讀小說，可以把人和人生看的更清楚。譬如說，你碰到一個虛偽的人，可能要花一年才能看出他的真面目。如果你看到一本小說，你看到了那種人的影子，你可能一個月，甚至一個禮拜就可以看出來了。」（134頁），就社會而言，他認為作家寫作最好能傳達給社會一個營養的觀念，而觀念的傳達還須具備現代意識，最好能去除舊時代的負面因素與思考，透過文學的力量，影響與教育成人及兒童。可參見〈社會的營養〉

（1989.9.24），收於鄭清文《台灣文學的基點》。〈台灣童話寫作的一個新動向〉、〈我對台灣兒童文學的看法〉、〈文學地圖〉等，皆收於鄭清文《小國家大文學》（台北：玉山社，2001年1月），另外鄭清文有意識的利用書寫記憶去重現台灣民間的歷史生活的思考，或是部分作品中，所融入的「去中國化」理論的呈現來看，都可證明鄭清文對文學的思考，的確有濃厚的實用性觀點存在。

²⁸ 鄭清文剛開始創作文學時，與絕大部分台灣作家一樣，面臨的是斷裂的文學傳統的困境，因此他師法的文學對象與養分大部分來自於歐美及舊俄的文學，至於他對三〇年代的文學，曾有一定程度的嚮往與好奇，但於七〇年代赴美實習銀行業務而有機會接觸時，卻無法認同，因此他自認為三〇年代的文學對他的影響極為有限。參見（王文伶，1990）

（二）研究方法的思考與設計

一個作家是整體社會的一份子，影響作家思考的介面，可能來自經濟結構、國際情勢、社會環境的變化，而不全然是與文學作品相關的文學活動。這意味著，如果作者沒有在某些著名的文學活動中現身或發言，並不表示他對這個活動沒有任何的思考或關注。就他的作品呈現也是如此，作者沒有立即針對一個社會事件或歷史變化做出書寫或發言，並不代表這是在作者的視野之外，而是可能作者採取不同的思考與態度去面對。因此當鄭清文習慣以一般民眾的日常瑣事，及人的普遍性基本行為，進行書寫時，我們更需要思考他選擇這些平凡人物與平凡事件的目的。社會學家 C·W·Mills (1959)，曾提出「社會學的想像」(Sociological imagination) 論點²⁹，他認為社會學家的任務便是找出日常生活與社會脈絡的關係。同樣的，若我們以這樣的觀點來看鄭清文的文學作品，應該也能透過他所書寫的平凡瑣事，找出去作者面對他所觀察到的社會現象時，提出的批判與因應。由這個方向去切入鄭清文的文學作品，不但找回鄭清文的主動性，更進一步的使他對平凡人物與瑣事的描寫落實在具體的台灣社會脈絡中，從而賦予這些日常瑣事更深刻的社會意義。

研究方法上，本文將挪用一些社會學的基本觀點，切入對鄭清文作品的研究。事實上，前段論述所談就基於一個社會學基本的假設，這個假設是人類的本思考與行為通常會由他所生長的社會所形塑，但反過來說人類也會因具備獨立的思考能力後，對有缺陷的社會提出種種改善的方法。這個原則自然也適用個人，一個作家會因為他所受到的文化、教育、乃至資源的取得與分配，而影響到他基本的人格對事物是考的判斷能力，但反過來說，他也會因為獨立、深度、理性的思考，從而對一些社會現狀提他的見解與抨擊與改善之道。當然社會學所思考的是一個社會的整體現象，它的方法論適用對象必須具備集體性，而文學研究也不宜淪為社會學研究的背景分析資料，因此在運用社會學的研究方法時，必須要有所修正。

一般而言，社會學的研究方法可分為量化與質化研究。量化研究通常是選擇

²⁹ 所謂的「社會學的想像」，意義是指我們如何藉由一些日常生活的層面，推及與聯繫到造成我們如何思考、選擇與判斷的社會脈絡。也就是我們的經驗不只是個人的，同時也與社會型態與社會結構有著密切相連的關係。參見王震寰〈社會學是什麼？〉收於王振寰、瞿海源主編：《社會學與台灣社會》（台北：巨流，2001年9月增訂版），頁8-9。

一個較大的社會層面，比如以社會階層、性別差異、宗教信仰、政治認同等諸多面向、利用問卷或大量訪談，取得一定數量的抽樣基本資料，藉由統計與分析數據推算母體，探討、解釋或「度量」某種社會現狀的存在意義，及其演變的可能趨勢。質化研究的概念則較為籠統，一般而論，諸如文獻研究、歷史比較法、深度訪談等運用量化研究方法以外的研究方法，都被歸入質化研究的範圍。質化研究關注的是，人們對某些議題或事物的感覺，並嘗試獲取人們看待事物的方法。質化研究與量化研究的不同點在於，相對於量化研究的集體性取向，質化研究更重視當事人在某個行動與過程中的主觀意願；而在資料運用偏向以訪談及文獻資料為主，利用文字與概念將資料編碼（coding），再透過對意義的理解與詮釋，彰顯社會現象的多樣性與脈絡性。³⁰

影響筆者研究方法的，主要來自質化研究中的紮根理論研究方法（Basics of Qualitative research），紮根研究法著重的是回到資料本身進行觀察，並在資料中賦予概念性的編碼，透過概念與概念間的連結與建構，從中抽出一個可解釋大部分資料的解釋性理論。只是這套方法，移植到文學研究時，必然遭遇到一些問題，首先大部分的社會學研究，即使是質化研究，也訴諸資料的普遍與集體性，因此單一作家是否適用？是必須要面對的問題。其次是，紮根研究法的資料，通常需要一定數量的訪談，再將訪談資料詳細的一一進行顯微檢驗，從中抽取概念，並比較其他訪談者的資料的差異，但如前一個問題所問的，筆者基本上所處理的是一個單一作家，處理的作品，通常是一種虛構，而非訪談經驗者的陳述，因此如何解決這些問題，便是筆者所要克服的。

對於上述的問題，事實上，仍可以克服。首先是，在進行基礎的資料（小說）處理時，筆者暫時先將作者排除，直接將作品依發表時間，對作品中的主要母題³¹進行的統計與分析（參見本章最後的附錄與圖表）。選取母題的目的在於，通

³⁰ 參見顧忠華〈社會學的理論與方法〉，收於王震寰、瞿海源主編《社會學與台灣社會》，頁 49-54。

³¹ 所謂的母題是指較小的文學單元，俄國形式主義文學理論者華西洛夫斯基認為，母題是基本的敘述單元，它所指的是日常生活或社會現實範疇中的典型事件（《二十世紀文學理論》，袁鶴翔等譯，書林，1998，頁 23-26。），後代學者將它定義為：「在文學作品中反覆出現的人類基本行為，精神現象及人類關於周圍世界的概念，諸如生、死、離死、愛、時間、空間、季節、海洋、山脈、黑夜等等」。母題的特點是，它是一個較小的基本單元，它還不足以構成一個完整的情節、故事或主題。其次、相對於主題而言，母題具備客觀性，通常主題是由幾個母題所構成，藉以賦予作者的意念，但母題基本上是客觀性的素材，端看作者如何去處理與構成。最後，由於母題的客觀性因素，因此影響母題發展的，通常取決於情境。（張鐵夫主編《新編比較文學教程》（湖南人民出版社，1997年8月。））但即便如此，母題的選擇仍須有一致性，故本文採取一個類似新聞事

常一個母題就代表一個較小的概念，通過對母題的辨認與檢選，實際上也就完成了在扎根研究中，對訪談資料的編碼動作。透過編碼動作的不斷連結與濃縮，最後則形成了作者最重要的文學意念（可以貫穿作者文學版圖的主要概念）。其次，我們再加入作者的身份，並依作者寫作年代，對上述作品的母題資料分析，進行排序。這樣的好處是在眾多的作品中，找出作者關注事物的趨向，藉由這個趨向去瞭解，在相應的時間裡，作者最關注的議題是什麼，可否與當時的社會現狀進行連結與思考，追溯作者的理念何時產生變化，及其變化的趨勢，而這些是否與前一節眾多評論者所觀察到的「悲劇與成長」、「記憶與台灣歷史」的兩個焦點能否契合，經過這樣的處理程序，便完成本論文的基礎工程，最後我們則回到文學作品的本身，思考同一個概念、主題在不同階段所呈現的變化，文學作品的表現形式與意念呈現等，最後構成本論文。

此外，如前所述，在一般論者的論述中，作者的身份經常被抽離，而以泛論的方式帶過，但若要理解作者真正的思考，這個層面其實是不可或缺的，因此鄭清文面對文學或者社會其他事物的發言與行動，都是必須納入觀察的範圍。經過量化的趨勢統計與質化的思考後，論者得以重新對鄭清文及其作品，得到新的思考方向與理解。

（三）鄭清文作品中的分期問題

我們首先切入的是作家的分期問題。一位作家創作四十年，從模仿、學習到奠定自我風格的實現，期間歷經轉變，向來為評論者所關心，較早對鄭清文作品進行分期的是彭瑞金，其後則有李喬的分期、與鄭清文自己以寫作階段的區分³²最後則是許素蘭的分期。以下筆者先以表格形式，說明是各評論者的分期。

件的選取方式，以「在什麼地方？什麼時間？什麼人？發生了什麼事？」也就是地、時、人、事，為選取的基本單位，之後再進行分析與統計。

³² 李喬在〈鄭清文的寫作歷程與小說特色〉（文學界，1982年2月）中，將他的作品進行分期，第一期是1958發表〈寂寞的心〉到1964年。第二期是1965發表〈永恆的微笑〉到1972年。第三期是1976發表〈雷公點心〉到1982年（此篇論文發表於文學界）另外，鄭清文先生在1990年接受的訪談中，將自己的作品分為寫作上的三個階段，他說：「一九六二年《文星》舉辦五週年徵文，我以〈我的傑作〉得到特選，這是第一階段。〈校園裡的椰子樹〉是另一個轉捩點。現在我也寫些小時候的情境，不要花樣檢簡單單地寫，回到更樸素的階段。」（王文伶，1990）。

評論者與 發表評論時間	分期界線與代表作品（集）			
彭瑞金（1977）	摸索嘗試期 （1958--1965） 《簸箕谷》、《故事》	醞釀轉變期 （1966--1967） 《校園裡的椰子樹》	創 新 期 （1968--1977） 《現代英雄》	
李喬（1982）	1958〈寂寞的心〉 到 1964 年	1965 發表〈永恆的 微笑〉到 1972 年	1976 發表〈雷公點 心〉到 1982 年	
鄭清文（1990）	（1958--1962） 〈我的傑作〉	（1962—1967） 〈校園裡的椰子 樹〉	（1967--1990） （未舉作品）	（1990--） （未舉作品）
許素蘭（1999）	嘗試摸索期 （1958--1962）	風格形成期 （1962--1987）	題材擴展期 （1987--）	

從上述評論者及作者自己的分期來看，在第一期當中，大部分評論者都同意以六〇年代中期左右，作為鄭清文創作第二期的開始，年份的劃分則略有不同，因此，我們大致可以同意以六〇年代的中期，作為鄭清文創作第二階段的開始。從六〇年代末期到七〇年代前期之間，包含彭瑞金、鄭清文自身、以及李喬都認為鄭清文的作品進入了新的轉變，那麼這個轉變的時期，就可視為鄭清文創作的第三階段。至於鄭清文近十餘年來的創作，由於彭瑞金李喬的評論發表甚早，自然無法涵蓋這個時期，但我們從鄭清文³³與許素蘭的分期當中，大概可以發現在八〇年代的末期，鄭清文的創作又有一次明顯的轉化，因此，我們可將其視為鄭清文創作的第四階段。

但在上述分期當中分期之中，除了許素蘭之外，大部分評論者並未清楚說明分期的原則，而通常以自身對於文學的敏感度，進行思考與區分，但這麼一來就喪失了客觀性的標準，筆者將對各分期者的分期標準進行思考，再通過質化的思考與量化的趨勢統計後，從新定義出從新定義出對鄭清文作品分期的界線。

經過筆者仔細對鄭清文作品的爬梳後，筆者原則上同意，上述評論者的觀點，六〇年代的中期的確是鄭清文一個明顯的轉變時期，但何處是界線，卻需要

³³ 鄭清文在 1990 年接受訪問時，說現在他回到更樸素的階段，書寫小時候情境的事，若以作品觀察，同於 1989 發表的作品〈髮〉與〈蛤仔船〉應該就是小時候情境的事情，那麼鄭清文自己的分期似乎就可再推前一年。

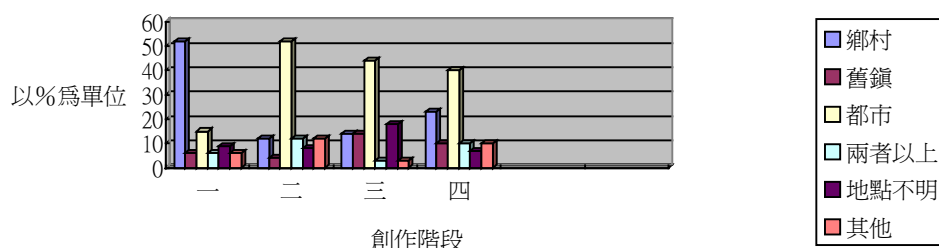
再深入思考。不論是作者或評論者都同意〈校園裡的椰子樹〉(1967) 是鄭清文早期最重要的代表作，那麼這篇作品是屬於延續性的作品，或是開創性的作品呢？向前觀察，以內容與寫作技巧看，發表於 1964 年的〈盲人之歌〉與〈死亡邊緣〉大概是鄭清文深入書寫現代人面臨生命困境的開始，但這兩篇作品其實缺乏一種鄭清文在日後作品中，人物自我救贖的思考，但從〈校園裡的椰子樹〉(1967) 之後，類似的意念就不斷的復現於其後兩、三年的作品中，就這點來看，作者是有意識的透過群組性小說的創作來闡述作者自身發現的理念，因此〈校園裡的椰子樹〉就可以看做是作者跨入另一個創作階段的開始。

若我們在針對小說中主題與題材來觀察，便不難發現這個群組小說大多探討的是都市人如何在面臨生命的困境之後，如何重新尋找到自我生命的道路，但這樣的探討大約在 1970 年的長篇小說《峽地》產生轉變，接續其後的作品〈龐大的影子〉(1971) 與〈睇〉(1971)，一篇以題材的創新，一篇則以拉長時間之流的歷史視野，突破過去作品的格局，無疑又開啓鄭清文文學版圖另一個豐富的圖像。同時這兩篇作品又分別成爲鄭清文七〇年代後「現代英雄系列」與「舊鎮系列」的開端，因此我們可以將 1971 當成鄭清文創作第三階段的起步。

七〇年代後，鄭清文以穩健而豐富的觀察視野，對他所見的台灣社會進行描繪與批判，他的創作題材雖然豐富而多變，對政治、權力運作較爲敏感而禁忌的題材、卻著墨不多，直到 1987 年台灣社會解嚴後，鄭清文的作品突然大量浮現有關政治議題的小說作品，他本人更逐步的涉入政治與文化批評的領域，從這些轉變來看，鄭清文在解嚴後，以新的政治與文化視野，再度超越過去他作品迴避政治的一面，因此，筆者再以 1987 年，作爲鄭清文創作第四階段的起始年份。就此筆者通過文本的觀察與評論者的意見，加上自身的思考，將鄭清文的創作劃爲四期，分別是(一)、創作第一階段(1958-1966)。(二)、創作第二階段(1967-1970)。(三)、創作第三階段(1971-1986)。(四)、創作第四階段(1987--)。這是筆者以鄭清文作品中質的轉變作爲劃分的準則，接著筆著則試圖透過母題量化的資料，進一步確認筆者對鄭清文作品分期的意義。

鄭清文的小說中，除了大量「負面行爲、情緒及情境」的母題設計外，小說中的背景設計(空間與時間)，亦是值得觀察的目標。我們先從小說的地點分佈著手：

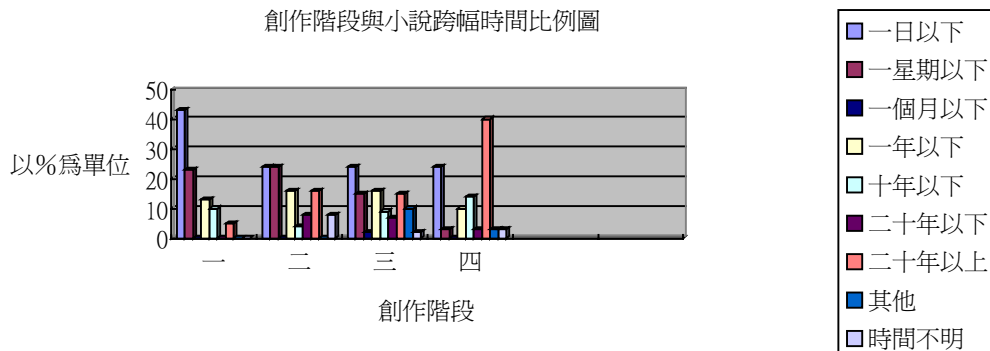
背景地點分佈與創作階段比例圖



從圖表中我們可以發現，創作第一階段（1958-1966）中，以鄉村為背景地點的設計佔有最高的比例，其後在進入第二（1967-1970）、第三階段（1971-1986）則逐步下降，直到第四階段（1987--）才又呈現上升的趨勢。以都市為背景的設計則在進入第二階段後，突然暴增，而後則逐漸下降。至於在創作第三階段中的以新莊為背景的「舊鎮系列小說」中的「舊鎮」也在第三階段有著明顯上升的走勢。若對照於鄭清文作品的發展，就能解釋為何在第二階段中，城市比例突然上升的因素，因為在這個時期，鄭清文是以城市人如何面對的生命困境與突破，作為這個階段的主題。而在第四階段中，以鄉村為背景地點的設計，再度呈現上揚的走勢，也與鄭清文有意書寫小時候的生活情境，有著密切的關係。

其次，我們觀看的是小說中的時間變化：

創作階段與小說跨幅時間比例圖



從圖表分析，創作第一與第二階段中，小說中的跨幅時間大約集中在一星期以下，而從第三階段開始，小說跨幅十年以上的比例逐步上揚，到了創作第四階段則大部分的作品是以橫跨二十年以上的時間所完成。筆者在前面分期的論述時，曾經提及鄭清文的作品在進入創作第三階段時，歷史意識的明顯深化，若我們從作品中刻意拉長的拉長時間敘述來看，這其實就是一種對歷史記憶的紀錄與追尋，因此筆者經由小說文本所歸結出的觀念，就可以由上述圖表的變化趨勢，強

化筆者論述的依據。

因此，透過對小說文本的仔細閱讀與觀察，加上以小說的量化統計後，筆者確信這樣的分期，應該能比較精準的捕捉到鄭清文文學版圖變化的面貌。筆者所區分的四個階段分別代表作者在不同時期的變化，本文將以這四個階段的文學分析，做為論文的主體。但「變化性」之外，作者仍有「穩定性」與「延續性」的一面，那麼這個穩定性的一面為何呢？

（四）鄭清文小說版圖中主要意念的探討

從眾多的評論觀察，對鄭清文作品的切入點時常將議題集中「人的悲劇」的思考層面上，評論者從「人的悲劇」的各種角度切入，提出不同的見解。鍾肇政（1966）、董保中（1978）從人際關係的接觸與疏離解釋悲劇的來源。葉石濤（1977）、彭瑞金（1977）以進入工商社會的文化與價值轉變，突顯鄭清文作品中「悲劇性」的形成。林瑞明（1982）、李瑞騰（1998）分別以台灣的殖民經驗與統治政權，說明鄭清文小說中的悲劇性質。若我們從母題的量化統計觀察，亦可發現，在鄭清文的作品中，對描寫人類負面情緒（如恨、哀傷、痛苦等）與行為（嫉妒、破壞、欺騙等）的確佔有較高的比例，而產生比例甚高的「悲劇性」小說，因此為論者及鄭清文常被提及的「悲劇性」，找到客觀數據的證明³⁴。

這將是論者關懷的中心，問題在於，眾評論者使用「悲劇」一詞，缺乏清楚的指涉與定義，在意義上傾向於一般概念上的「通稱」，為避免論析的陳述趨向浮泛，論者將「人的悲劇」的討論，設定為一種主要的「文學意念」，進行思索。換個角度看，鄭清文書寫大量的「人的悲劇」目的為何呢？他的摯友李喬，首先提出鄭清文的作品特色在於展示「悲劇的流程」（李喬，1982），指出悲劇的因果不是作者的著力之處，他是透過「悲劇的流程」衍生出他一生追求的思考--人如何在人的悲劇性之中，尋求自救之道？³⁵ 李喬更進一步指出鄭清文的作品另

³⁴ 請參見本文【附錄一】圖表說明。

³⁵ 在〈誠實與含蓄的故事〉一文中，鄭清文說明他的作品意涵，他說：「我覺得人本身就是一種悲劇角色，最基本的，人會死，死是一種悲劇，而人無可避免，現代人在知識方面有驚人的進步，他們可以登陸月球.....卻無法用以避免死亡，無法解決人類本身悲劇性的負擔。我寫悲劇是基於這種認識。我寫悲劇，並不在暴露，不在渲染，而是對著內心的感觸。由於我對人本生的悲劇性的認識，有時我也會自問是否有什麼自救之道。」，（洪醒夫〈誠實與含蓄的故事-鄭清文訪問記〉（1976），收於鄭清文《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》（台北：麥田，1998年

一項特質，在於描寫「得救的過程」，因此，鄭清文敘述「人的悲劇」的目的，一便是「人的成長」。論者將「人的悲劇」的經過轉換與調整後，以觀察它在不同時期、不同階段的展現。第一階段中，追尋「人的成長」的源頭，第二階段中「人的成長」成爲作者主要傳達的意念；第三階段是「人的成長」的分化與深化，至於在第四階段，鄭清文大量創作政治小說中，有一大部分反而將「人的成長」抽離掉，這樣的抽離有什麼意義，則是筆者探討的重點。

其次，第一節筆者曾說明，鄭清文的文學意念，七〇年代後，有著明顯的不同，那就是歷史意識的加深，鄭清文表現歷史意識的方式，是利用「回憶」與「記憶」的書寫，紀錄長時間的人事與歷史變化，這慢慢成爲他七〇年代後，作品的基本構成模式。同樣的，就如同「人的成長」的主題一樣，「記憶」的書寫也具備階段性。最初，記憶是與「人的成長」連結在一起的，然後慢慢的擴及社會領域（社會變遷），最後則走向政治領域。筆者也將一一對此作出說明。

最後通過「人的成長」與「記憶」這兩大文學意念的橫軸線，與作者創作的四個階段縱軸線，筆者得以交織出鄭清文文學的圖譜。但這同時又引發一個問題，一個作者主要文學意念的發展，可能是一個長達一、二十年的漫長過程；或者是螺旋型的發展歷程：在前一個階段中，已經出現的主題，雖已不是作者下一階段的重心，但仍可能在持續出現，或以不同文類（鄉土小說→鄉土童話），或者以不同轉化型式的結合（如添入濃厚歷史意識的成長小說³⁶、加入台灣鄉野傳聞的童話等），而使前一階段的主要意念，整合入此一階段的主要意念中。

關於此點，在鄭清文的創作中更爲明顯，他曾以「畫圓圈」來比喻他的文學創作，他會先畫出一個圈，然後致力於其中，等到行有餘力，再畫出第下一個圈圈。但鄭清文畫出的圈並不是各自獨立的，而是互有交疊，交疊的部分，便是鄭清文文學意念關鍵地帶，因此若要更清楚的看出這個意念的形成，處理上就必須跳出時間軸劃分階段的侷限，而以一个較長的時間跨幅，來呈現作者思考的階段性變化。從這裡，我們再來觀看「人的成長」與「記憶」是否必須以這樣的方式來處理？就「記憶」的意念來看，由於其作品群大致落在創作第三與第四階段，因此較沒有時間軸跳躍的問題。相對而言，「成長」的意念，卻無法迴避這個問

6月)，頁141。

³⁶ 一般而言，成長小說通常以一個發生在較短時間內的事件，作爲對主角的啓蒙，但鄭清文在七〇年代後的成長小說，反而將啓蒙時刻拉長至數十年以上，以長時間與外在環境的變化，來成就人的成長，做出不同於一般成長小說的呈現。

題，「人的成長」的意念，可溯源至創作第一階段，成熟於創作第二階段，到了第三、第四階段，它則分化在不同的文類中，因此若採取個別階段性的分述，反而可能在每個創作階段的重心中，淪為陪襯性質或岔出枝節一般，擾亂此一創作階段的重點，因此筆者在處理這個部分時，就以跨越時間幅度較長的處理方式，將「人的成長」的意念發展，做出統合性的詮釋。關於這個部分筆者會在稍後的章節編排中，做出進一步的說明。

（五）與其他研究者的對話（相關於鄭清文小說作品的學位論文）

接下來，論者想對近年來完成相關鄭清文的學術論著，進行對話與探討。學者許素蘭，在發表數篇以鄭清文小說為評論主體的論文之後，在 1990 年 7 月所完成的碩士學位論文《冰山底下的大河－鄭清文短篇小說研究》，提出對鄭清文短篇小說的詮釋，但或許因時間受限之故，許多問題的看法上，僅僅點到為止，缺乏更為深入的探討。同時，鎖定鄭清文的短篇小說為討論中心，放棄對童話與長篇小說的詮釋，在理解鄭清文的作品思想中，顯的美中不足。其次是一個研究者與作者間的對話關係，鄭清文在許多訪談當中，對自己的作品的創作意念有清晰明白的陳述，許素蘭討論鄭清文先生的作品時，透漏出一個問題？當研究者與作者過於貼近時，應如何處理？事實上，這個問題也困擾著論者，當一個作家，已經清楚的說出他的理念時，研究者究竟應否遵循作者的理念做詮釋，在經過一段時間的思索之後，筆者自問，有沒有可能在作者的理念之下，透過更細緻的詮釋與論析，挖掘出作品更深層的內涵，或是在較大的文學現象中挖掘時代意義，因此就形成了筆者建構這篇論文的出發點。

在許素蘭前後，學院從 1998 到 2001 年間，共出現 4 本（含許素蘭）以鄭清文作品為中心的學位論文。分別是詹家觀的《鄭清文小說中的社會變遷》與邱子寧的《鄭清文作品中的童年敘事》。詹家觀的論文，以社會變遷的角度，分別由政治（家國書寫）、經濟（城鄉變遷）、文化（傳統道德的改變），對鄭清文的小說作統整，在文本的閱讀上，擷取主題概念相近的小說作比對以及陳述，以作品故事發生的時間背景，進行排序討論。但跳脫文本產生的時間順序，使作品全部拉至同一個空間平面，反而將使作者文學意念的階段性變化消失，而我們也不易看出是什麼樣的時空環境，導致作者的關懷層面的轉移？對此本論文，採取的方法則是，以創作時間的縱軸為主，兩大主題群組的橫軸為輔，盡力避免上述狀況的產生。

邱子寧的《鄭清文作品中的童年敘事》，是以「童年」與「敘事」的理論切入觀察鄭清文的作品，作出別有見解的闡釋。邱子寧的論文在方法學上屬於關注文本內容的主題分析，他在研究動機中，說明台灣文學的研究，偏向外延研究，缺乏對文本的探討，文本往往淪為文學史料與論述的註腳。這提醒筆者思考應如何完成一本以文學論述為主的論文，不過在邱子寧的論文中，筆者也發現一個堪慮的問題？如果切斷作品產生的時空背景，固然可以關注於文本本身，但也出現某些歷史錯位或可能失效的論述。邱子寧結論中指出，鄭清文作品中出現的大量農村經驗（在地的特殊性），是一種在「現代化」與「全球化」的反抗，如果僅就鄭清文於 2000 年發表的《天燈.母親》觀看，的確可視為一種有效的詮釋，但若加入其他他所討論的篇章的發表時間，如《燕心果》一書內所有作品發表的時間在 1978-1984 之間，所謂『「全球化」的對抗』概念便喪失了其有效性，而使說服力降低³⁷，但就整體來說，整個論文在方法學以及思考上提供論者許多新的思考空間，成為論者在討論鄭清文作品的利基。

最後，在上述資料中有數篇是屬於深入訪談的資料，分別是〈誠實與含蓄的故事〉（洪醒夫，1975）、〈風格的創造者〉（黃武忠，1984）、〈靜裡尋真、樸處見美〉（王文伶，1990）、〈樸實的生活家〉（陳燁，1991）、〈冰山上的孤鳥〉（楊照，1999）、〈故事裏的故事〉（魏可風，2000）、〈相思舊雨〉（孫梓評，2001）、〈蓄積一座靈感的水庫〉（莊紫蓉，2002）對於了解鄭清文的生平背景與文學觀念，有莫大的幫助。針對文獻回顧之後，論者提出自己的設問與思考，期望在本論文的完成，能夠對自己的設問與思考，作出完整的論述，形成一本對鄭清文作品較完整全面的論述。

第二節、文本範圍界定

幾本以鄭清文作品為主的學位論文中，大多以鄭清文的短篇小說為主，對於

³⁷ 鄭清文所指出的「台灣缺乏自己的童話」，意義在於台灣由於出版社、作家、教育機關的忽視導致台灣只有外來的童話的意見，與近年來高度資本主義國家提倡「全球化」基於商品流動交換所導致的文化影響，並不能置於同一天平上討論。另外，邱子寧對於鄭清文童話中，如〈斑馬〉等篇章動物和諧共處的情形，指其為族群融合的象徵，亦有過度詮釋的情形（頁 134）。這些作品（主要指《燕心果》收入的篇章）創作的年代（1978-1984），所謂的族群紛爭的問題，尚不成為其問題。當時的台灣社會，縱使立場各異，但畢竟維持相當程度的和諧，而知識分子開始推動的政治運動，彼此間還存在著相當大的包容性，換言之，如果當時群族問題的衝突並不明顯，作者又何必藉書寫調和呢？

童話，有的不納入討論，有的則選擇性的作為討論短篇小說的輔助，至於鄭清文的長篇作品，多半被排除在外，這樣一來不但失去準確觀察鄭清文作品面向的廣闊性，也會連帶使作者思想的完整性，遭到切割。因此，本論文盡其可能的，將鄭清文所有原創性（鄭清文獨立創作）與虛構性作品（短篇小說、長篇小說及童話）納入本論文的研究範圍當中。另外，鄭清文有許多作品僅有發表，但未收入著作中，這些作品約略有近四十餘篇左右，由於數量不少，也需一併觀察討論。

【附表一】與【附表二】分別是作品（以小說為主）收入及未收入篇章的對照。

【附表一】（鄭清文著作（小說）及收入作品篇章—以在台灣出版為主）

書名	收入篇章	出版社	發表年份
本省籍作家選集-第三輯	水上組曲、死亡邊緣、芍藥的花瓣、漁家	文壇社	1965.10
簸箕谷（短篇小說）	寂寞的心、簸箕谷、我的「傑作」、老人、永遠的微笑、水上組曲、又是中秋、重疊的影子	幼獅	1965.10
故事（短篇小說）	芍藥的花瓣、魚家、路、晤面記、故事、我的傑作、一對斑鳩、吊橋、秋天的黃昏、又是中秋、退休、橋、缺口、姨太太生活的一天	蘭開	1968.6
峽地（長篇小說）		台灣省新聞處	1970.6
校園裡的椰子樹（短篇小說）	二十年、鯉魚、天鵝、門、理髮師、會晤、信、校園裡的椰子樹、蛙聲	三民書局	1970.11
鄭清文自選集（短篇小說）	一對斑鳩、水上組曲、又是中秋、永恆的微笑、姨太太生活的一天、校園裡的椰子樹、天鵝、秋天的黃昏、婚約、蛙聲、下水湯	黎明文化	
龐大的影子（現代英雄）（短篇小說）	五彩神仙、苦瓜、芍藥的花瓣、龐大的影子、鐘、寄草、父與女、雷公點心、黑面進旺之死	爾雅	1976.4.5
最後的紳士（短篇小說）	最後的紳士、秘密、堂嫂、玉蘭花、我要再回來唱歌、掩飾體、合歡、檳榔城、音響、婚約、姨太太生活的一天	純文學	1984.2
局外人（短篇小說）	雞、緞帶花、山難、黃金屋、戀生姊妹、三腳馬、門檻、雨、局外人、師生	學英	1984.9.10
燕心果（童話）	荔枝樹、鬼姑娘、紅龜粿、燕心果、蜂鳥的眼淚、麻雀	號角	1985.3

	築巢、鹿角神木、松雞王、松鼠的尾巴、泥鰍與溪哥仔、飛傘、斑馬、火雞秘使、夜襲火雞城、生蛋比賽、恐龍的末日、白沙灘上的琴聲、石頭王、十二隻鉛筆	玉山社	2000.4
大火（長篇小說）		時報	1986.4
滄桑舊鎮（短篇小說）	故里人歸、死狗放水流、尾叔、割墓草的女孩、結	時報	1987.6
報馬仔（短篇小說）	下水湯、升、報馬仔、祖與孫、不良老人、大廈、抖、餐車上、煙斗	圓神	1987.7
春雨（短篇小說）	清明時節、湖、在高樓、春雨、貓、女司機、花園與遊戲、熠熠明星、焚	遠流	1991.1.16
相思子花（短篇小說）	相思子花、秋夜、髮、蛤仔船、睇、阿春嫂、轟砲台、蚊子、重逢、來去新公園飼魚、贖畫記、死角	麥田	1992.7.1
鄭清文短篇小說全集1-水上組曲	寂寞的心、漁家、我的傑作、一對斑鳩、水上組曲、永恒的微笑、又是中秋、吊橋、姨太太生活的一天、苦瓜、黑面進旺之死、清明時節、湖、在高樓	麥田	1998
鄭清文短篇小說全集2-合歡	龐大的影子、睇、婚約、轟砲台、下水湯、故里人歸、重逢、蚊子、雞、女司機、音響、合歡	麥田	1998
鄭清文短篇小說全集3-三腳馬	我要再回來唱歌、黃金屋、結、檳榔城、三腳馬、門檻、花園與遊戲、舊路	麥田	1998
鄭清文短篇小說全集4-最後的紳士	堂嫂、秘密、最後的紳士、圓仔湯、局外人、師生、升、割墓草的女孩、死角、焚	麥田	1998
鄭清文短篇小說全集-秋夜	不良老人、熠熠明星、貓、報馬仔、髮、蛤仔船、來去新公園飼魚、秋夜、相思子花、春雨、贖畫記	麥田	1998
鄭清文短篇小說全集6-白色時代	咖啡杯裡的湯匙、元宵後、皇帝魚的二次災厄、花枝、末草、蝴蝶蘭、五色鳥之哭聲、楓樹下、夜的聲音、一百年的詛咒、白色時代、舊書店、放生、鬥魚	麥田	1998
鄭清文短篇小說全集別卷—鄭清文與他的文學	收錄鄭清文相關評論文章與訪談數篇，鄭清文所發表的散文、雜文數十篇，亦收錄少年小說〈紙青蛙〉	麥田	1998
天燈·母親（長篇童話）		玉山社	2000.4
樹梅集	小星星、貓咪貓咪、騙子、人與狗、驪歌、險路、誤會、孿生姊妹、仙桃、霧、早晨的公園、抖、大廈、毒藥、化中心	台北縣立文	2003.1

	春雷、請客、水仙花球、償		
舊金山、一九七二	長篇小說	一方	2003.2

【附錄二】未收入著作篇章

發表刊物	篇名	發表年份
聯合報	蛇藥	1958年6月10日
聯合報	甦醒	1958年8月9日
聯合報	月夜	1959年1月28日
聯合報	魚我所欲	1959年11月19日
聯合報	獵	1960年4月2日
聯合報	百合	1960年6月8日
徵信新聞報	打蚊記	1960
聯合報	黃昏後	1961年1月25日
聯合報	等待	1961年2月10日
中華日報	一顆風沙在眼裡	1964
中央日報	盲人之歌	1964年11月5日
台灣文藝	疏散大橋	1966
自由青年	迎送-上	1966
自立晚報	邂逅	1967
幼獅文藝	手術台的週圍	1967
青溪	一粒米	1967
中國時報	倦鳥	1970年8月8-25日
台灣文藝	青椒苗	1971年4月
中華日報	歸壁記	1976
快樂家庭	蛇婆	1977
幼獅文藝	豆漿店	1977年10月
幼獅文藝	捉鬼計	1977年12月
聯合報	夫妻	1981年1月23日
中華日報	烘肉的滋味	1984
聯合文學	龍獅拱珠旗	1986年4月
台灣時報	鬼妻	1987
自立晚報	美美理髮店	1987

自立晚報	女騎士	1987
新環境	牛屎鯽仔	1987
中華日報	水族箱	1988
中時晚報	普天同慶	1992
中華日報	在莒光號上	1993
聯合文學	心中的女人	1994年9月
百合台灣	押解	1997年4月
百合台灣	牽手	1997年9月
滿天星	暗光鳥塚	1998
幼獅文藝	祕雕魚	1999年1-2月
聯合文學	屋頂上的菜園	1999年4月
中國時報	土石流(收於彭小妍主編《八十八年度小說選》(台北：九歌，2000年4月))	1999年7月15-20日
文學台灣	精靈猴	2000年4月
聯合報	中正紀念堂命案	2000年4月15-20日
聯合文學	貓藥(收於陳義芝主編《八十九年度小說選》(台北：九歌，2001年3月))	2000年5月

以上著作發表出處、年份主要依〈鄭清文寫作年表〉(1998年之前)重製，收於《鄭清文和他的文學》，頁258-270。

以上作品總計有，短篇小說集十一本，短篇小說選集十一本，長篇小說三部，短篇童話，長篇童話各一部。從筆者所區分的創作階段來看，《簸箕谷》(1965)與《故事》(1968)，可做為創作第一階段的作品代表，另外長篇小說《峽地》(1970)年，雖出版於創作第二階段，但實際上從它的創作意念觀察，應是創作第一階段的延續與總結，因此本文在處理上，將其歸入創作第一階段，一併觀察與解析。

《校園裡的椰子樹》(1970)一書，可作為鄭清文創作第二階段的代表，我們可從中觀察出，鄭清文對「成長」觀念具體落實的時期。進入第三階段後，鄭清文的寫作範圍與題材更形擴大，他以「現代英雄系列」、「舊鎮系列」等系列性作品構成《龐大的影子》(1976)、《最後的紳士》(1984)、《局外人》(1984)、《大火》(1986)、《滄桑舊鎮》(1987)、《報馬仔》(1987)等作品，另外，他同時完成了短篇童話《燕心果》(1985)，一部份作品中，他也開始顯現出一種更為參與社會的企圖。創作第四階段裡，鄭清文延續以往的創作精神，對「成長」觀念，有著更新的思考，也逐漸著力於「政治小說」的創作，《春雨》(1991)、《相思子花》

(1992年)，以及《鄭清文短篇小說全集 6-白色時代》、長篇小說《舊金山、一九七二》、長篇童話《天燈.母親》中，都多多少少有著鄭清文對「政治意識」的思考與實踐。以下本文將循著創作年代，對這些作品，進行探討。

由於鄭清文作品的成書，較不同於其他作者的收錄方式（**不集中在一段較短的時間內**），一本小說集中，各個篇章創作時間幅度經常橫跨十數年，如《現代英雄》、《春雨》、《相思子花》等書，故在討論時，將以原發表時間為準。除此之外，一個較難以克服的問題是，鄭清文曾經說明過他的發表狀況，是屬於較為隨興所致的（陳燁，1991），發表並不侷限於哪種特殊的刊物或團體，手邊仍有大量積存未發表的手稿，所發表的作品，其完成時間與發表時間，有時可能相差數年之久。因此，對鄭清文先生的文學意念的轉變的詮釋上，必然受到這層因素的干擾，但就整體而言，當一個作家在同一個時期之間，關懷書寫的事物有較大的共通點時，這一層干擾的狀況，應該可以適當的被排除，這是論者在面對這個問題時，所採取的策略。

本文企圖對鄭清文的小說作品（含長、短篇小說及兒童文學作品）作全面的探討，在內容上傾向於對鄭清文作品的思想性研究，既然是思想性研究，自然要納入所要構成影響鄭清文思想的總和來加以探討，從生活上而言，他的生命歷程、他的經濟狀況、他的知識背景，都是必須予以考慮的方向。從作品上說，鄭清文創作過的散文、小說、文學評論、文化評論、政論、訪談、乃至演講稿，也不可或缺，但要完成這種繁複籌備工作，除了有實際上的困難，也並非筆者碩士修業年間所能完成。因此，生活上筆者所依據的資料，主要來自作者本身作品、評論者文章以及前人訪談資料，所提供的線索，進行解析。

事實上，構成本研究的基礎，主要還是來自於鄭清文創作的小說作品，筆者也在本研究中，排除了對非虛構性作品（散文、評論等）與非原創性作品（翻譯與譯作改寫）的討論，其中，對非虛構性作品，筆者主要以它們作為分析與解讀鄭清文小說的背景性資料。鄭清文有兩本文學評論集，及部分發表的散文，是討論其文學作品時，重要的參考資料。同時近年來，鄭清文從文學文化評論之外，更對政治現象提出他的批判與省思，這些散見於報章雜誌的評論文章，可以對鄭清文的近期作品，提供相對的思慮空間。

對於非原創性作品，筆者則採取不同的方式面對。由於鄭清文本身通曉英、日、法語文，因此他也翻譯過幾本國外作品，也曾受出版社之邀，改寫了不少童

話，這些是否構成鄭清文作品的一部份呢？值得更進一步的思考，我們先以表格整理的方式呈現鄭清文譯作與童話改寫的成果：

書名/篇名	原作者/譯者	出版形式	出版社/發表刊物	出版時間
〈妻的遺容〉	川端康成，鄭清文譯	報紙	聯合報	1958/3/7
〈清兵衛與葫蘆〉	志賀直哉，鄭清文譯	報紙	聯合報	1958/5/30
〈春之鳥〉	國木田獨步，鄭清文譯	報紙	聯合報	1958/9/12
《可愛的女人》	Chekhov, Anton Pavlovich 契可夫 鄭清文譯	小說集	志文	1975
《生的喜悅:如何克服神經質》	亞爾巴瑞茲(Alvarez, W. C.)，鄭清文譯	著作	鴻文	1976
《永恆的戀人》	Pushkin Aleksander sergeevich 尤金·歐涅金·普希金，鄭清文譯	小說集	志文	1977
《婚姻生活的幸福》	托爾斯泰 Tolstoy Lev Nikolaevich， 鄭清文譯	小說集	志文	1978
〈合家平安〉、〈風水〉、〈財子壽〉、〈寄生蟲〉收入《牛車》	呂赫若，鄭清文譯	小說集	遠景	1979
〈寄生蟲〉收入《牛車》	陳清榮，鄭清文譯	小說集	遠景	1979
彩色世界兒童文學全集 11：《荒野之狼》	傑克·倫敦 Jack London，鄭清文編譯	繪本	光復書局	1983
18：《毛希康族的末日》	鄭清文編譯	繪本	光復書局	1983
22：《獅王李察》	Walter Scott，鄭清文編譯	繪本	光復書局	1986
世界童話百科全集 2：《七隻鴿子》	鄭清文編譯	繪本	光復書局	1986
18：《愛麗絲夢遊仙境》	鄭清文改寫	繪本	光復書局	1986
世界兒童傳記文學全集 4：《席頓/杜南》	鄭清文、駱梵改寫	繪本	光復書局	1986
13：《愛迪生/達爾文》	林惠清、鄭清文改寫	繪本	光復書局	1986
19：《李文斯頓/伽利略》	丁羊、鄭清文改寫	繪本	光復書局	1986
彩色世界童話全集 10：《白玫瑰與紅玫瑰/愚笨的	1 格林，謝武彰改寫 2 巴吉雷，鄭清文改寫	繪本	光復書局	1986

巴布耶羅》				
21：《火絨匣/牧羊人和公主》	1 安徒生，林武憲改寫 2 貝伊修達恩，鄭清文改寫	繪本	光復書局	1986
22：《三顆檸檬》	巴吉雷，鄭清文改寫	繪本	光復書局	1986
30：《魔桌/夜鶯》	1 貝伊修達恩，原著鄭清文改寫 2 安徒生，周山山改寫	繪本	光復書局	1986
《草枕》	夏目漱石，鄭清文譯	小說集	光復書局	1987
《生活與人生》	Hesse Hermann，鄭清文譯	小說集	純文學	1988
〈山川草木〉、〈女人心〉、 〈逃匿者〉收入《呂赫若集》	呂赫若，鄭清文譯	小說集	前衛	1990
《台灣文學--異端的系譜》	岡崎郁子，鄭清文、葉笛譯	文學 評論	前衛	1996

從表圖中觀察，我們發現，鄭清文的譯作雖不多，但涉及層面很廣，從散文、短篇、長篇小說到文學評論皆有所觸及，至於在語言的層面上，更超過兩種以上的語言運用，因此對研究者而言，至少要具備通曉兩種語言以上的能力，才有可能原作與譯作及改寫間的差異指出，但筆者目前尚缺乏這方面的能力，因此僅能從筆者觀察到的問題作出提問。

不論是翻譯或改寫，雖非能直接表示作者的思想，翻譯與改寫的實際操作，卻隱含作者對文學的態度，若能將這方面的問題，一併進行思考與討論，自然能對鄭清文思想體系有進一步認識。舉例而言，鄭清文近期在「台灣日報」發表的專欄，提出語言中「抽象語言」與「生活語言」的觀點³⁸，或許可以作為他對「譯作」與「原文」的思考方向，提供線索，鄭清文認為「生活語言」當中有許多鄙下、俚俗的語言在經由文學虛構轉換成的「文學語言」（屬於「抽象語言」的範疇）之後，就被排除而形成雅致的、遠離民眾真實生活的一種書齋文字。當進行翻譯時，我們可以推想鄭清文在譯作上，可能更趨近於「生活語言」的層面上，進行對「生活語言」的實踐，比較清楚的例子，可以在鄭清文翻譯日據時代作家呂赫若的部分作品（《呂赫若集》，前衛，1991）與由林至潔翻譯的《呂赫若小說全集》（聯合文學，1995）發現其差異性。

³⁸ 鄭清文〈雅與不雅〉，台灣日報，2002年1月28日。〈文學與語言〉，台灣日報，2002年2月25日。從上述兩篇文章中，可以清楚看見鄭清文的論點，這個論點是由創作中的實踐所歸結出來的，我們可以從他對文學創作使用的儉樸詞語與運用的文辭修飾的呈現，找到此論點的根源。

不過值得思考的是，即使作者在翻譯過程中，凸顯了自我的立場，但這些立場，也不可能超出原作所限制的範圍，否則就會變成一種創作，那麼譯者與改寫者，究竟能有多少的「自主」權力，便是另一個值得思考的問題。即便筆者能克服語言層面的問題，但兩者之間黏膩的細微程度，似乎不是輕易就可以釐清的。從這個層面而言，鄭清文的譯作與改寫，究竟能否歸入鄭清文的作品，就有著極大的爭議之處，這也是筆者決定將「譯作與童話改寫」排除的主要因素。關於這方面的相關問題，只好留待日後，或者有能力者進一步探究與解決。

第三節、 章節提要與說明

本文的第一章先論述研究動機、界定研究範圍、說明研究方法及章節編排。

『第二章、追尋一條大河的源頭』中，本節的第一部份『傳統社會下童年經驗（記憶）』，將討論鄭清文生長的傳統農村與「鄉下人」的人情溫暖中，所構築的理想世界，對鄭清文的日後的思考與作品產生怎麼樣的影響？在鄭清文進入創作第三階段後，不論是以「現代英雄系列」對道德與慾望的質疑思辯，或是「舊鎮系列」以今昔之異，突顯世代交替價值轉換，都帶有一種屬於農村的、傳統的道德色彩性質，那這是否是作者衡量事物的唯一標準呢？或者作者仍有其他的參照價值作支撐？

創作第一階段，有數篇作品隱約呈現傳統農村的「封建與迷信」性質，〈我的傑作〉首先呈現農民儉樸的思考與現代化知識的衝突，並預告了農村世界日後變革的走向，這能否看成作者對傳統社會的批判呢？如果可以，造成作者思考變化的原因是什麼？第二部分『現代化知識層面的影響與衝突』，企圖探詢的焦點便集中在，鄭清文進入都市後，所感染到的知識氛圍與新吸收的現代知識，對他思考狀態的影響及改變。

第三節，『《峽地》：傳統農村秩序與「現代化」價值觀的短暫調合』出版時間為 1970 年的長篇小說《峽地》，是第二節兩種價值系統衝突的延續，並可視為鄭清文作品進入七〇年代前的總結。首先兩種是傳統與現代價值系統的衝突，在這篇長篇中暫時取得了融合點。其次是六〇年代思考的「成長」觀念的延伸——「烏托邦精神」，在《峽地》開始有了變化，並作為開啓下一階段，「烏托邦」觀念的橋樑，慢慢形成一個烏托邦觀念體系的存在。

『第三章、大河組曲的誕生與變奏』本章中，筆者想追索的是，鄭清文創作版圖中，主要文學意念，「成長」觀念的形成、變化與延伸。第一節中文先探詢「成長」觀念的形成，接下來則以作品對「成長」的觀念做出討論。創作第二階段中，關於「成長」觀念的作品（1967-1969），往往偏向對「成長」觀念，作「抽象」的詮釋，以「觀念小說」的形式落實。而 1971 年後的作品，則以比較貼近現實生活，拉進歷史視野的層次，對「成長」的觀念，以「成長小說」的形式展開書寫。同時，在以「成長小說」為作品的類型中，還劃分兩種層次，其一是訴諸於成年讀者的「人生成長」故事，其二則是以少年讀者與兒童為對象的「少年成長小說」與「童話」，本章將分別對這兩種類型的作品，進行探討與詮釋。

本章的第二節當中，筆者主要對鄭清文「成長」觀念的變奏，進行討論。鄭清文對「成長」的觀念中，個人的成長，是對自身的超越，當匯集所有個人成長時，則是社會的成長，一種完美社會的達成，也就是說一種對未來「烏托邦」社會的投射。第二節中，本文將對先探討催化作者「烏托邦世界」形成的力量，其次再以作品分析，鄭清文所創造的「烏托邦世界」具備何種特徵與性質。首先，是童年經驗與烏托邦世界的結合，這部分作品明顯帶有感傷的色彩，感傷之外，作者也對人類保持積極的希望。另外，如同「成長」的觀念一般，鄭清文也將「烏托邦」精神，推向少年與兒童身上，以自身有過的童年成長經驗與樂趣，向他們展開對話，本節也將對此做出詮釋。從上述的層面延伸，我們也發現，鄭清文作品中，兩個重要的文學意念，「成長」與「記憶」同樣透過對「烏托邦」世界的追求，形成交疊與連結的部分，「成長」觀念導引至「烏托邦」世界的追求，「記憶」也因對「烏托邦」世界的追求而誕生。

『第四章、流經都市與舊鎮的長河：反英雄的小敘述』，為鄭清文創作的第三階段，此階段橫跨時間最長，起至 1971 年〈龐大的影子〉的完成到 1987《滄桑舊鎮》的出版，此一階段鄭清文的寫作層面，題材更為擴大，在「自救與成長」的意念之中，自救的成分開始稀薄，而成長總是帶著無可奈何的生命情境，也就是在這點上，開始使他的作品題材與深度更為擴展。他將寫作的觸角深入社會各角落，由職場所衍生的道德問題，到社會變遷所展現的社會變動，及

其社會問題，在思考角度上，更避開「意念先行」的創作旨點，以平凡人的生活瑣事與人心的變遷，演練經濟轉變、社會轉變的歷史與當下記憶，產生穩定而豐沛的創作。

從這個階段開始，鄭清文的作品產生了，明顯的分化現象，歷史意識逐漸滲入到他的作品群當中。總括來說，這個時期的創作軸線，開始明顯沿著兩個方向進行，一個是「現代英雄」系列，一個是「舊鎮故事」系列，分別關注歷史變化下人心與社會的變遷，我們可以分別將〈龐大的影子〉與〈睇〉兩篇代表作品，作為這個階段的起點。本文的第一節、『現代英雄萬萬歲？』主要探討鄭清文書寫現代人在都市、職場上的慾望與道德的作品群。〈龐大的影子〉是鄭清文第一次入選爾雅版的《年度小說選》，在「鄉土作家」持續關注農村因文明入侵產生的轉變，與仍持索內心世界的「現代文學」作品的潮流之時，這篇作品無論是在當時的文壇上，或是就個人文學發展的歷程來看，都具有指標的意義。六〇年代之後台灣社會開始由農業社會轉向工業社會，社會變遷導致整個價值文明與道德體系的轉換。從整個六一七〇年代的社會脈絡來看，鄭清文在〈龐大的影子〉中精確的揭示，社會階層的新面向，與人性慾望的糾葛，提供當時的文壇一個觀察社會的新穎角度。

〈睇〉一篇在第三階段的創作中，拉開「舊鎮系列」的序幕，這篇小說〈睇〉可以看作是鄭清文脫離「靈示」方式「成長小說」的突破性作品³⁹。在第二節、『舊鎮滄桑史』，他試圖以一系列小說，勾勒出社會變遷對一個小鎮的種種影響，舊鎮跳出早年心靈烏托邦的美好世界，成為一個試驗人性的場景（王德威，1998）。這不同於早期鄭清文作品的自然圖像的呈現，「舊鎮系列」因之帶有濃厚的滄桑變化之感。「舊鎮系列」繪出的圖像，也是一幅想像地圖，作家藉由這幅地圖紀錄、凝聚群體記憶。從這個層面看，它們已經脫離知識份子帶有哀傷情懷的原鄉小說的傳統範疇，而呈現以「庶民記憶」為主的「短期歷史小說」。這是「舊鎮系列」小說的特殊之處，也是本節想探尋的重點。

³⁹ 在1969年〈黑面進旺之死〉，鄭清文開始以注重外在環境對於人物的影響，同時詳細的紀錄時代變遷所造成的事物改變，不過在黑面進旺最後死前的懺悔成長，仍然以「頓悟」的方式達成，而在之後的〈蛙聲〉、〈清明時節〉、〈湖〉、〈戀生姊妹〉等作品中，依然採取「頓悟」的形式。〈睇〉則是突破這種寫作方法的新里程碑。同時，〈睇〉所發展的三個的基礎寫作形式，在日後的〈故里人歸〉、〈局外人〉、〈三腳馬〉、〈春雨〉、〈相思子花〉等作品中，一再重現。

第三節，『邊緣人物的構圖』，第三階段的創作期，長達 16 年的時間，「現代英雄系列」與「舊鎮系列」顯然不能滿足於，一個作家對社會事物的關心。鄭清文對社會問題的關注的層面更加拓寬，他以一系列「邊緣人物」（畸零人）的呈現，呈現他對社會問題的深入觀察，如長篇小說《大火》的假釋犯，〈不良老人〉中退伍轉任公職的老兵，〈死角〉痛失愛女的殺人者，都一一顯示鄭清文將他的文學觸角衍伸到各個角落的企圖心，這同時也似開始積極思考政治權力，所能刻意忽略與壓制的層面，本節將觀注鄭清文如何呈現這些作品，他以何種態度面對這些社會問題。

『第五章、污濁血河中的沒頂與重生－重構歷史記憶，政治小說的實踐與關懷』，此階段由 1987（解嚴）至今，這一階段鄭清文最突出的是「政治小說」的創作。從台灣整個社會發展歷程來看，八〇年代之後是整個政治社會、文化情境的重大轉變，經過「鄉土文學論戰」與「美麗島事件」之後，整個社會陷入一種浮動、溶解的狀態，政治意識與民眾自主意識的高漲，對應於政治社會層面的變動，在文學發展的趨勢上則是政治文學的興起，大量的政治詩、政治小說自覺或不自覺的成為政治動員的一種能量。觀察 80 年代的政治小說可以發現兩個主要的方向，第一是檢視既有體制的權力關係對其展開批判或抵拒。第二是重新藉由書寫召喚歷史記憶與形塑族群認同。

從七〇年代末到八〇年代結束，鄭清文僅出現了少數幾篇的「政治小說」，較具代表性的是〈三腳馬〉（1979）、〈熠熠明星〉（1985）、〈報馬仔〉（1987）。三篇小說中〈三腳馬〉、〈報馬仔〉是對「投靠者」的人格探討。〈熠熠明星〉則對「萬年國代」的體制進行批判。1987 年解嚴後，鄭清文幾乎以一年一篇的創作速度，寫下〈來去新公園飼魚〉（1990）、〈贖畫記〉（1991）、〈普天同慶〉（1992）〈元宵後〉、〈五色鳥之哭聲〉（1993）、〈楓樹下〉（1994）〈白色時代〉（1995）、〈舊書店〉（1996）、〈押解〉（1997）、〈中正紀念堂命案〉（2000），與具有「消解與重建」意味濃厚的長篇《舊金山、一九七二》（2003 出版），鄭清文藉由種種的政治劫難事件，由日據到戰後、由二二八到白色恐怖、由半山到外省老兵，質疑統治階層的欺罔性，以及政治高壓對人性的扭曲。

本章的第一節，「『我們』記得的不是『這樣』！」在八〇年代一系列政治小說的寫作與發展後，在進入九〇年代後，鄭清文也以大量書寫的政治小說，呈現出他創作版圖的新風貌。如果我們將小說當作是一種歷史的敘述材料來看待，鄭清文在處理小說中的政治事件，接近於「口述史」的歷史取材方法，將歷史材料

從政治文獻的書面紀錄與統計數字的關注中，轉移到市井百姓身上，我們難以看到政治事件如何發生、如何結束？鄭清文刻意將衝突的現場拉離，以各種庶民敘述者的「記憶」敘述顛覆官方的「歷史記載」，作為重構歷史的書寫策略。

第二節，「『我們』過不去的！」，承續第一節的思維，小說中每一個曾陷入政治劫難的民眾，在鄭清文「自救與成長」的信仰中，幾乎得不到任何救贖，比較同時期作品在其他作品中，自救之道仍然可見，那麼這些放棄「成長」因政治而受害的人們？鄭清文所賦予給他們的意義為何？截斷生命力是以悲劇的難以超越，去譴責統治階層的罪惡，或是僅能在個人記憶中沉溺，卻無法喚回群眾失憶的哀傷呢？鄭清文展現八〇年代政治小說中記憶重構熱潮中無解的難題⁴⁰。

第三節「去中國化」理論與小說的實踐，本節將先關注「去中國化」理論可能形成的因素、其次探討當作者的「去中國化」以小說實踐的方式成形時，所可能造成的問題。主要討論的作品將以長篇小說《舊金山、一九七二》與發表於2000年4月的〈中正紀念堂命案〉為重心。

第六章『一首未譜完的大河組曲：鄭清文文學意念的統合性說明』則試圖將本論文中，針對分散在各章節中「成長」與「記憶」觀念討論與詮釋，作出一種統合性的說明，使讀者能更清楚的瞭解本論文的研究成果。最後則說明本文研究的限制與不足之處，並為其他後繼研究者提出建言。

⁴⁰ 八〇年代小說的「政治小說」中，常出現一種記憶與失憶的辨證關係，曾經參與政治而遭受迫害或身陷牢獄的人，重返社會常出現與「社會隔離」的狀態，而形成受害者敘述記憶，一般社會大眾失憶的社會現象，如黃凡的〈賴索〉、陳映真的〈山路〉、〈趙南棟〉、朱天文的〈我記得〉、〈去年有個浦島太郎〉，相關討論可參見陳明柔，《典範的更替/消解與八〇年代小說的感覺結構》私立東海大學中國文學系博士班論文，1999年6月。第四章「歷史記憶與政治的混聲合唱與變奏」。

第二章、追尋一條大河的源頭

在本章中，筆者首先追尋鄭清文的童年世界背景，並試圖指出童年鄭清文所處的傳統社會，對他的影響。其次、當作者進入現代都市後，經都市中所吸取的現代文明價值，開始與他的童年社會經驗產生衝突，衝突的出現，就是作者貫徹於寫作的出發點，作者如何面對，如何選擇，是本章的中心。最後本章將討論長篇小說《峽地》，指出作者如何調和兩種價值觀（傳統文明與現代文明），並陳述如何在調和失敗後，開啓下一階段的作品。

第一節、尋找、試探的渾沌世界

1945 年台灣收歸中國，經過經濟衰敗與文化衝突，導致二二八事件的爆發，也造成台灣社會精英死傷慘重。1949 年國民黨自國共內戰下慘敗，撤退來台，同時間約湧入 200 萬的外省移民，形成台灣社會特殊的族群結構。1950 年美國發表《對華政策白皮書》，採取袖手政策，台灣情勢岌岌可危，是時韓戰爆發，第七艦隊巡弋台灣海峽，台灣正式被納入美國防衛共產國家體系的一環，並在 1950—1965 年間以大量美援挹注台灣。台灣的國民黨政府在 1950 年代，因藉天時、地利之便，順利完成土地改革的政策，奠定台灣經濟發展的基礎。

政治上，蔣氏政權一方面以扭曲憲政法制確立其統治權與法統意義；一方面透過戒嚴令的發佈，大肆搜捕台灣社會的異議人士，使台灣的五〇年代成爲荒涼的白色恐怖時期。至於文學發展則基於過去在大國大陸時期的失敗經驗，積極箝制文藝的創作自由，通過高額獎金激發鼓吹「反共抗俄」文學。此外又透過，「中華文藝獎金委員會」與「中國文藝協會」的相繼成立（1950），發展綿密的組織網絡，成爲黨、政、軍控制文化思想的利器。五〇年代中期的「反共抗俄」文學，雖有官方系統的加持，但其違背文藝本質的意識形態創作，逐漸喪失其動力，不滿反共抗俄文藝傾向的知識份子開始發聲，《自由中國》（1949-1960）的「文藝欄」與夏濟安《文學雜誌》（1956-1959）都回歸純文學取向爲出發點，詩歌則有倡導現代派詩歌的《現代詩》季刊的創刊。

從戰後到五〇年代的政經事件與文學發展，一步步的將原本未經世事的鄭清

文，帶往不同思考的領域，就如同大部分的台灣民眾一樣，若非遭逢特殊歷史因素，戰後仍屬於農業時代的台灣社會，是不至於有著政治、經濟、乃至文化上的重大改變，但改變畢竟發生了，弱勢的台灣民眾在一個殖民政權離去後，竟然得重新承受一個類殖民政權的高壓統治，這無疑是一個可笑的結果。

但台灣民眾畢竟曾經在殖民政權下生活，面對統治者的高壓手段，自然有著一套應對以求自保的方法，即便如此，民眾也不是無知的，他們在私下也懂得對統治者種種的欺壓與瞞騙手段提出質疑與批評，這些種種來自俗民階層的認知與批判，來自來台特殊族群與台灣本省民眾的彼此間生活差異，慢慢的在鄭清文的心中，埋下政治意識的啓蒙種子，這顆種子在他進入都市接受更多的現代民主法治的觀念與思考後，在日後解嚴，言論日趨自由的時刻，有了更清楚的思考與表達。

不過在鄭清文初中之前的時期（日治時代結束之前），這些屬於政治、文化、歷史等較為複雜層面的事物、尚未對鄭清文的童年生活造成影響，在他的童年生活時期，玩樂才是他生活的重心¹，而影響他對生活的認知與認識的主要來自於他生活的環境。

壹、傳統社會下童年經驗（記憶）

（一）、鄭清文童年時期的新莊（舊鎮）

鄭清文出生在桃園的鄉下，是七個子女中最小的兒子，週歲時因祖母的堅持，過繼給在新莊開木器店，尚無子嗣的舅父，從此舅父變成養父，生母卻成了姑媽。（陳燁，1991）除了親屬關係的轉變，鄭清文的生命也轉向不同的方向，本來可能一生務農的他，因緣際會的來到曾經繁華一時的小商鎮「新莊」，在養父所開設的木器店的敲打聲與孩童們在大水河畔（淡水河）的嬉戲聲中，渡過了他的童年，而後進入鄰近的台北市讀書、工作，使他的人生走向了與生家兄弟不同的道路。即便如此，鄭清文並沒有切斷他與鄉下生母家的聯繫，每逢寒暑假時，他便會返回鄉下居住，在鄉下居住的日字裡，使他在小商鎮的成長過程中，

¹ 參見本文附錄二〈鄭清文訪談〉。

發現一種不同於商鎮的生活方式，同時也學習到許多基本農事與生活技巧（鄭清文，1998），但鄉居生活始終是客居與短暫的，鄭清文絕大部分的生活，仍是在新莊渡過，鄭清文曾以一篇報導文學〈新莊－失去龍穴的城鎮〉（1983）與散文〈大水河盼的童年〉（1986），描繪他的故鄉新莊，記錄新莊的歷史沿革與發展，及其面對的問題。

位於淡水河畔的新莊，有過輝煌的歷史，它曾是台灣北部地區重要的港口，各種貨物的集散中心，甚至比艋舺開發的還早，後來由於河道淤淺，新莊的地位漸漸的遭到艋舺所取代。鄭清文小的時候，距離新莊的全盛時期已超過百年了，在他成長的年代，新莊的輝煌歷史，除了大街上一間間可能超過兩百年的寺廟外，剩下的就是老一輩人的記憶。日漸沒落的新莊，雖然風華不在，但大河仍是新莊人生活的重心，它是新莊的交通要道，新莊人豐富的魚產來源，以及兒童們嬉戲游泳的地方。淡水河一方面帶來資源，一方面也帶來損害，除了颱風季節的水災，大河也成為新莊人向外發展的一種地理限制。新莊早期的歷史中，河的隔絕，導致兩岸旁的漳州人與泉州人互不瞭解，曾為此發生械鬥；日後台灣由農業轉入工業社會時，鄰近台北都會的新莊，也因河的阻隔，失去發展的先機，最後「新海大橋」的興建，雖彌補了隔絕的缺陷，仍抵擋不住新莊年輕人為求發展，紛紛外流的趨勢。

影響新莊發展的還有一條貫穿新莊、灌溉用的溝圳，由於灌溉需要，它底部往往高過於旁邊的田園，一般新莊人，也沒有想過在上面加蓋後利用的可能性，加上它又與淡水河平行，於是新莊的街道只能擠在中央，使新莊的發展受到嚴重的限制。

鄭清文童年時期，眼中所見的新莊人，由於地理的雙重限制，加上古老城鎮的迷信、保守的民情，於是造就了他們，愛好平靜與息事寧人的性格。愛好平靜與息事寧人的另一面，意味著不愛好變動，鄰近台北都會的新莊居民，除非特殊需要（如求學、生意），否則不會刻意前往台北都會。不喜變動的風氣反映在人的行為、思考上，就成為一種「習俗制約」的取向。在居住方面，新莊人篤信風水，認為新莊是「水蛙穴」、「竹筏穴」，兩種穴位都是指容易變動的地理形勢，因此新莊的居民，為怕發生變故，產生危險，很少有兩層樓以上的房子，形成新

莊房屋以平面長條型為發展的建築特色。當面對天災時，新莊人習慣以災厄的角度來看待，鄉鎮長老認為新莊歷史上的兩次大火災，都是上天的懲罰，一旦產生一些較不尋常的現象（如狗爬上屋頂），居民就忙著舉辦祈神消災的儀式。新莊人**息事寧人**的姿態，反映在對環境的認知上，便是對工業逐漸發展後，大量污染源的容忍與放縱，不論是對麥芽糖工廠排放的煙煤，或是淡水河裏有毒或排泄的廢棄物，新莊人即使不滿也會對此容忍，很少出現抗議的聲音。

一方面，新莊人雖然溫厚，卻喜歡講閒話，鄭清文推測新莊人喜歡講閒話的原因有二，原因之一是，大部分的人都互相認識，因此個人之間的事，就容易成為別人討論的話題。其次是，一般人都太閒，閒而無事，只好講別人的閒話來打發時間，而這也是一般農業或半農業社會的特色。

以上我們從鄭清文所勾勒的新莊，觀察他的生活背景，接下來我們將焦點拉向鄭清文週圍的親人、朋友，看看他童年經驗的人們，對他可能產生什麼樣的影響。首先是鄭清文的養父，他的養父是開木製家具店的老闆，沒讀過什麼書，卻有著生意人的節儉與精明，在木料取材時，他的養父會經過精密的計畫，以減少木料的浪費（莊紫蓉，2002）²。在新莊，養父的木器店生意十分興隆，底下有許多作木工的師傅，不過鄭清文的養父卻很討厭向日本人繳稅，總認為錢是他賺的，並機巧的逃避稅金的繳納；他的養父不識字，習慣以符號與台灣舊數碼記帳，卻是一本糊塗爛賬，還曾為此與日本稅吏發生衝突。（鄭清文，1998）然而，做生意精明有計畫的養父，在另一方面，卻缺乏前瞻性，他並不懂得子女教育的重要性，也不覺得讀書有什麼重要的，鄭清文幾次面臨升學或就業，抉擇人生路徑的時候，他的養父大部分持保留的態度，總期待鄭清文期繼承家業，直到鄭清文進入銀行工作，才打消這個念頭。（莊紫蓉，2002）

鄭清文的生父曾經在北部的礦場工作過，到了鄭清文有記憶時，已經是家中退休無事的老人，家中大小事悉由大哥作主。他的大哥是典型的農人，對於農事，時常有著創新的思考與想法。對於生母，因為早逝，除了知道待他（鄭清文）很好外，影響他的事，十分有限。一般說來，鄭清文的親族，絕大部分都是沒受過教育的農人，他們有著一般農人樸實、認真的性格，但對於教育、讀書這件事，

²莊紫蓉〈蓄積一座靈感的水庫－專訪小說家鄭清文〉，「台灣日報副刊」，2002年4月18-30日。

很少給過正面的影響。唯一重視過鄭清文教育的是他的養母，但她不幸早逝，養父娶的後母，是個短視的人，甚至爲了擔心可能遭到美軍轟炸，將未長成的小雞，全部殺來吃（鄭清文，1998）。

透過對鄭清文成長環境的檢視，我們發現，絕大部分生活在鄭清文身邊的親人與朋友，以不識字者居多，嚴格說來缺乏知識階級的存在，他們有的是生活的知識與技能，以及一般升斗小民的直覺。一般說來，總是溫順怕事與逆來順受的。這種背景下長大的鄭清文，自然而然呈現一種鄉下人對世事無知的「憨直」個性，幾件發生在他身上的趣事，可以反映他出的個性。國小六年級的時候，曾有一位同學，約鄭清文去台北市的書店「拿書」，並跟他說「拿書」不是偷書，沒有罪，於是鄭清文就傻傻的相信，「拿」了一本書回家（莊紫蓉，2002）。唸到了中學，鄭清文還看不懂在學校操場上放映的愛情電影，究竟在演些什麼？當兵時，他爲了要拜訪鍾肇政先生，就直接在電影螢幕上打著外找，「請出」當時正在看電影鍾肇政先生。即使到訂婚了，從外表到個性，仍一如往常，鄭清文的太太陳淑惠女士，見到鄭清文的印象是「長的土土的，標準的台灣庄腳人的模樣，憨直憨直的」。訂婚之後，他請當時仍是未婚妻的陳淑惠女士去看電影，看到一半，陳女士因受家庭教育的影響，覺得不妥而跑出來，結果，鄭清文還是看完電影才離開³。

從以上述資料來看，我們可以發現鄭清文在實際進入都市之前，對於農村與新莊之外的世界，可以說是相當陌生的，這種陌生，一方面可以說是傳統社會平靜生活的隔絕的影響，一方面則可以說對生活世界以外的環境缺乏認識，以爲世界就照著農村與新莊的生活方式運轉的，自然也很少去質疑或要求什麼。因此無論在日後，接受現代高等教育的鄭清文，是以質疑性的眼光來看待農業社會的世界觀（迷信、愚蠢），或是理智性的認同農業社會的生活方式（勤勞、節儉、樸實），但農業社會的種種生活特徵，都在鄭清文日後的文學創作版圖中，留下了重要的印記。

（二）傳統社會的影響與制約

³陳 燁〈樸實的生活家〉，《台灣文藝》，1992年12月。

如果我們採取社會學的角度觀察，所謂的生活特徵，就是一種透過行為、行動或思考所外現出來的社會共同價值觀。社會的價值觀，通常會因不同的區域或時代因素，產生不同的變化。相對於現代化社會的標準而言，鄭清文的童年時經驗中的生活，無疑是典型的傳統社會，因此他們的思考與行為模式，自然就呈現典型的傳統社會特徵。那麼傳統社會的特徵是什麼呢？經濟學家海根（Everett · E · Hagan），對傳統社會的描述是：

假如一個社會的行為方式代代相傳，很少改變，那麼這就是一傳統性的社會。在這個社會中，具備明顯的傳統主義色彩，及其他的特徵。人的行為受習俗而非法律所支配，社會結構是有階層性的，個人的社會地位通常是傳襲的，而不是獲得的。因此就世界史而言，在這種傳統狀態下，經濟的生產力很低。故簡言之，傳統的社會通常是：**「習俗支配」，階層性，身分取向及非生產性的。**⁴

上述中的四項條件中，「習俗支配」指的是社群的行為模式是依循傳統經驗的制約，而不依靠知識或法律。「階層性」是指因身份、種族、階級乃至經濟因素所造成的社會分層化現象，西方的社會中，階層性主要指的是資產者與勞動階級，在漢族的社會裡，則是以士紳階層與勞動階層的狀態呈現⁵。「身分取向」簡單來說，就是以血緣關係作為劃分人我界線的依據。最後，「非生產性」則意味著這種社群與外界的流通資訊、交換物資的機會較少，通常過著自給自足的生活方式。海根認為這四項因素建立在互為因果的關係上，但只要一個社會受制於傳統經驗的行為模式不改變，即使其他條件不存在，仍可稱之為傳統社會。海根說明一個人類社會，都不可避免的會有這四種因素的存在，但其強弱之別，則是決定這個社會的性質。傳統型的社會，大致可分為四種，分別是狩獵型的、捕魚型的、游牧型的，以及農業型的傳統社會。農業型的傳統社會對土地具備強烈的依賴性，在土地上耕種生活，不僅具備經濟自足的意義，同時有深刻的情感性與道德性，耕種被視為是一種有「尊嚴」的生活，經由土地所累積的資產價值及其身分

⁴Evrett E · Hagen, 《On the Theory of social change 》, p.5。關於海根的觀念體系及中文譯文亦參考，金耀基〈中國的傳統社會〉，收於金耀基《從傳統到現代》（台北：時報文化，1988年7月2版5刷），頁49。

⁵依金耀基的詮釋，中國社會（以漢族為主）所呈現的階層性，主要表現在仕紳階級與勞動階級，參見金耀基〈中國的傳統社會〉。

地位，遠高於其他經濟活動所獲得的資產⁶。

海根的四項條件說（「習俗支配」，階層性，身分取向及非生產性），是針對一般性傳統社會的通論，我們可以再以中國社會學家費孝通對漢族農耕型傳統社會的論述，幫助我們更進一步理解鄉土社會的生活型態。費孝通以「差序格局」說明漢族的鄉村社會的形成。「差序格局」是指由己身血緣關係，透過一層層親疏之別的結構，向外推展所建立的同心圓親屬團體（身分取向）。以父系血緣所拓展的小家族，是鄉村的基本單位，各個小家族的組合，便是一個農村社會。一般來說，變動緩慢是農村社會的特質，只要不受到外力的衝擊，在自給自足的狀態下，一般人生於斯、長於斯，從出生到老死，可能就離不開這個範圍的生活及思想型態（非生產性）。

農村生活的相對穩定，使他們只要獲取傳統的生活技能，就能應付農耕生活，面對生活的突如其來的變化性，總有年長、有經驗的長輩可以提供協助，尊重有經驗者（長者）的前提下，形成一種長老權威的統治（「習俗支配」、階層性）。農村中，男女雙方的關係基本上是合作性多過於情感性，他們擔負不同的工作，並負有教導同性別青年男女的責任。農村社會的道德體系是建立在家族之間彼此的熟悉感，是經由各個家族各自的道德標準，在長久時間的互相摸索認同後，達成默契，經過不斷的傳承，成為這個農村的禮俗，用以維持鄉村和諧的狀態（「習俗支配」）。各個道德體系的不同，導致各個農村社會，並沒有普遍性、一致性的道德體系；因此，農村的百姓對中性、普遍性質的法律，由於缺乏參與的陌生，帶有普遍的不信任感，遇到糾紛時，仍乞求於長老的裁決與論斷（「習俗支配」）。這樣的道德界線，對於外地來的人，尤為不利，當面臨熟悉感不足或發現道德信仰的差距時，易導致他們被排拒和懷疑，除非他們能以姻親型態融入其中，否則即使過了長久的時間，仍然會被視為外來的「客家」⁷。這大致是費孝通為漢族農村社會所勾勒出的輪廓。⁸

⁶同註 4，p56；77-78。

⁷ 參見費孝通〈差序格局〉、〈維繫著私人的道德〉、〈家族〉、〈男女有別〉、〈禮治秩序〉、〈無為而治〉、〈長老統治〉收於費孝通《鄉土中國》（香港：三聯書店，1991年8月）。

⁸ 在台灣的文學作品中，作家所呈現的農村型態，也具備著相同的特徵與情境，在鍾理和的〈原鄉人〉中，童年敘事者眼中的原鄉人，有著「不很體面」（賣蔘、鑄犁頭、地理師、算命先生..等，不是以農耕為主的工作）的生活技能外，還帶來不同的生活方式。「吃狗肉」的行為，成為區別原鄉人得瘡的證據，「我」則在「不吃狗肉」的條件下，區別自己與原鄉人的不同。鄭清文

上面我們檢視漢族傳統型農耕社會的結構與文化特徵，從細部看，雖然有地域及文化上的差異，但一般而言，這樣的觀察與分析大致也適用於台灣的農耕社會。以概念化的說法，可以將台灣傳統的農村社會描述為：「以農業為基礎的生態體系和經濟結構上，建立一種以親屬關係為社會網絡，以富貴貧賤區分社會階層，以四維八德為中心價值體系的社會。⁹」。若我們回到鄭清文的生活背景來觀察，桃園鄉下，無疑屬於典型的傳統社會；至於新莊，雖然是小商鎮，實際上也帶有農業社會的生活特色。早期新莊人依據傳統（習俗制約）的習慣，不喜流（變）動（非生產性）的特質，長老經驗的權威性，乃至經由行為所表現的，集體性的高道德標準：

在我居住新莊的三、四十年，宵小、賭徒或許有，殺人越貨卻極少聽聞。我家就住在街坊中央，後皆得人要走到前街來，不高興繞道的，就從我家出入，幾十年來，一直如此。有時，連晚上也只需掩前門，卻連一部腳踏車也沒失竊過。¹⁰

在在都具備傳統社會生活的特徵，這些特徵自然造就了，鄭清文樸實、「憨直」、簡單的「庄腳人」性格，以及習慣以「鄉下人（庄腳人）」眼光看待事物的方式（1997，楊照 a）。¹¹

從另一方面來看，對鄭清文性格產生影響的，自然還有童年時日本殖民者，以殖民觀點強制執行現代化的社會秩序，以及灌輸的生活道德教育¹²。他說：

也在他的晚期作品中（髮）（1989）處理過類似的情境。故事中，犯有偷竊癖的麗卿是金池從外地帶回來的的女人，她出現之前，村中不曾有失竊的事發生，面對這個重複犯錯的女子，他們不尋求法律的途徑，而以長者面前以公開「斷髮」的懲罰形式，完成道德審判的過程，夫婦則被驅逐這個村子。至於農民對土地的崇敬與依賴的生命型態，則可以透過台灣八〇年代作家洪醒夫的〈吾土〉（1979）中對他父母一代農民的描繪中，找到具體、清楚的印證

⁹ 文崇一〈台灣的工業化與社會變遷〉，收於中國論壇編輯委員會主編《台灣地區社會變遷與文化發展》（台北：聯經，1985年10月），頁4。

¹⁰ 鄭清文《新莊—失去龍穴的城鎮》（台北：省教育廳，1983年4月），頁44。

¹¹ 當然，從另一角度來看，日後鄭清文呈現的性格特徵，也可以說是一種理性的選擇，就是相較於「城市人」的生活信仰與態度，他選擇了「鄉下人」性格中，屬於好的一面。

¹² 當時的台灣的社會，遵循兩套社會規範，一個是根據傳統自發性的道德體系，一個是外來殖民者強制性的法律秩序，兩套法則同時並行。但對於一般的民眾，他們仍依賴原有的道德系統，不願意信賴司法。在日治時代的作家當中，賴和的〈一桿秤仔〉，質疑法律是為殖民者專設的法律。呂赫若的〈牛車〉中，運牛車的車伕集體推倒「禁止牛車通行」的石牌，象徵著對法律的質疑與抵拒。而吳濁流的諷刺作品〈陳大人〉，故事中警備補陳英慶，自認法律的權力凌駕道德，痛打舅父，則被母親視為「逆天」的行為，顯現母親對外來法律的抗拒。作者吳濁流以司法體系

日本人對學生的教育，很注重為人處事。當時坐車的機會不多，如果坐車時讓座給老人（當時還沒有讓座給婦女的觀念），有人向學校報告，第二天朝會時老師會給予口頭上的表揚。還有，老師教導學生做人要正直、老實、不能說謊。日本老師在這方面作得很好。如果做錯了，一定要向對方道歉，人家向你道歉了，就要原諒他。日本人的教育教很多這種禮節的事情，我覺得這樣的態度很好。戰爭後，這些東西改變很多。（莊紫容，2002）

當然，這些影響自然不是一成不變的，在接受現代知識的教育洗禮後，個性上，鄭清文雖保持鄉下人質樸的特質；在思考的層面上，現代知識的「理性」與「懷疑」卻也帶給他不同的啟發，使他慢慢的對傳統社會的習慣制約，產生質疑。不過，這種轉變，並不代表，鄭清文就此拋棄這些屬於傳統社會的思考模式，相反的，在鄭清文的往後的小說裏（特別是七〇年代後，開始經營的「現代英雄」系列小說），他對變遷社會中所產生的的人性與行為，很少以法律角度衡量¹³，而通常透過融合前述兩種道德體系（**台灣傳統社會的道德觀、日本道德化的生活教育**）的眼光進行批判與診斷，因此在鄭清文作品中的思考與提問，便時常帶有濃厚的道德體系色彩。

鄭清文的人生歷程中，正巧適逢台灣由農業社會轉進了工業社會，他個人也從傳統社會的限制，走向了現代社會的開放。新舊社會的轉變之間，不可避免的，有著各自的問題，某種程度上，我們可以說這是驅使鄭清文創作的起點。或者也可以說，鄭清文開始創作文學之際，他就面對這樣的問題，舊有的社會總有一些作者留戀的美好特質，但其中也隱藏著種種壓榨與迫害，兩者之間如何做出取捨？是出身傳統社會的他，如何面對傳統的問題。另一方面，鄭清文接受與追求「現代化」的新知識與社會時，面對「現代化」社會的種種弊病，又該如何避免？

的弊病，終結陳英慶的惡行，除了對日本殖民司法體制的抨擊外，還呈現農村人民以道德次序凌駕法律的農村性格。

直到台灣尚未進入「現代化」社會的階段之前，在傳統社會渡過童年的鄭清文，大致上也與上述大部分的人無異，遵循道德更勝過對司法的信任，但深入來看，真正內化在他身上的，除了當時一般民眾，生活中所遵循的傳統價值觀外，日本道德化的生活教育，也是不可或缺的一環。

¹³ 比如說在〈掩飾體〉中，敘事者對同事的脅迫從事性行為；〈合歡〉裡何火生的重婚與差點與女大學發生的性交易關係；〈煙斗〉中，下屬對上司的送禮（賄賂）。事實上，對於這些行為，都有相關的法律可以嚇阻，但鄭清文在面對這些行為時，他關注的始終是產生這些行為的道德困境，而非是犯罪的行為本身與法律懲戒問題。

是信仰人文精神的鄭清文，心中始終牽掛的信念。

鄭清文學的歷程中，「現代」與「傳統」則分別導向他文學歷程的主要意念——「成長」與「記憶」。「成長」的意念中，作者帶有濃厚的「社會進化論」觀點（相信人與社會都是不斷成長的），但事實上社會的演變，卻不全然如此，過去台灣社會在經濟、生活上的貧困，已逐漸消失。消失的同時，也使得一些美好品質的事物，跟著被遺棄而被近功好利、人情儂薄的社會關係所取代。於是當作者認知到這個部分時，「成長」依循「理性」與「自覺」持續增長的執著，慢慢的被一種「懷疑」的意念，作者開始意識到，過去台灣社會理所當然，認為的「現代化」思想與生活，雖然不可避免，但是不是就是一種「好的」方向？（「現代英雄」系列、「舊鎮」系列）。當這個疑惑一旦出現，作者以兩個方式來面對它。「成長」首先導向了「烏托邦」的性質，但這種性質是雙重的，一方面但有積極改造與引領的企圖（在「成長小說」的類型，具備濃厚教育性質的童話，作者近期對台灣國族的追求意念下，衍生的政治小說），另一方面卻也投射作者無力改變的社會困境，成爲一種接近空想的期望。（張揚善良人性的小說，《天燈·母親》）。

另一個面對「成長」的方式，則是回到「記憶」中，傳統社會美好的一面，以這好的一面，對當下社會的一種質疑。開始對「記憶」的著重，也意味著作者歷史意識的加深，從年輕時對歷史記憶的斷裂，進入一個曾經被淘空、置換的台灣歷史記憶的銜接（舊鎮系列小說）。在政治小說中，「記憶」則化成一種拯救自我的方式，如果小說人物不能在「政治迫害的記憶」中，找到或領悟到一種積極抵抗的力量，那麼就可能陷入一種生命停滯的靜止狀態，與現實社會脫節（這一方面自然也意味著對政權的消極譴責）。在以下各章節，筆者將通過對鄭清文的作品詮釋與理解，來追尋作者思考的脈絡與演變。

貳、邁向文學之路

1951年19歲的鄭清文在台北商職畢業，參加就業分發考試，進入台北的華南銀行。三年後，經由華南銀行的行員進修鼓勵辦法，在1954年考取台大商學系，正式開啓他邁向文學之路的大門。對於文學興趣的產生，可以追溯到鄭清文更小的時候。童年時期聽聞而來的勸善故事，引發他的興趣，進而朦朧的讀著通

俗演義，當在高二、高三所寫作文受到師長的鼓勵，更進一步奠定他創作的信心。大學時期的鄭清文，開始在舊書攤找尋著舊書，他說：「大部分的書是日文書，日本人回去時留下許多日文書，而日文書又比較沒有人管。一本日本新潮社的《俄羅斯三人集》，果戈理、契訶夫、高爾基，可說影響到我的以後的寫作生涯」。(〈偶然與必然〉，鄭清文，1998。)給他重大影響的，還有花了超過大學註冊費一半的托爾斯泰的《戰爭與和平》英文版，在學期間，他還閱讀了陀思妥也夫斯基、海明威等舊俄歐美作家的作品。大量閱讀的情形下，買書的錢是一筆不小的負擔，於是他嘗試投稿。鄭清文的第一篇作品〈寂寞的心〉(1958.3.13)發表在《聯合副刊》上，當時的主編者林海音，在眾多的官方、半官方的雜誌與副刊的夾殺當中，開啓純文學的路線。《聯合副刊》取決於純文學標準的做法，鼓勵眾多初初嶄露頭角的台籍作家。初嘗創作被人賞識的果實，鄭清文奮力投稿，在1963年林海音因故去職之前¹⁴，鄭清文投稿於《聯合副刊》的小說，計有18篇之多。總括來看，創作第一階段(1958-1966)，可以再以〈我的傑作〉(1962)區分為前(1958-1961)、後期(1962-1966)，前期作品的面貌顯的較為模糊、紛雜，貫串他第一階段前期的創作意識中，大致有三項主要的特質，這三項特質與鄭清文的生活背景，有著極大的關係。

(一)：由於家庭背景的關係，這個階段就如鄭清文所說，並未受到日治時代文學與五四文學的影響，是靠自己獨立摸索西洋文學路徑所形成，縱使鄭清文在1960年，就接觸到《文友通訊》省籍作家群的行列，但彼此更接近於文友相互砥礪的性質，起初，他並不清楚部分本省籍作家，曾經在

¹⁴ 1963年4月23日林海音因刊登〈故事〉一詩，被當局認為有影射政治高層的嫌疑，林海音隨即請辭「聯合報副刊」，撰寫人「風遲」則因此事件被裁定管訓三年。〈故事〉全文如後，「從前有一個愚昧的船長 / 因為他的無知以至於迷航海上 / 船隻飄流到一個孤獨的小島 / 歲月悠悠一去就是十年時光 / 他在島上邂逅了一位美麗的富孀 / 由於她的狐媚和謊言致使他迷惘 / 她說要使他船更新，人更壯，然後啓航 / 而年復一年所得到的只是免於饑餓的口糧 / 她曾經表示要與他結成同命鴛鴦 / 並給他大量的珍珠瑪瑙和寶藏 / 而他的鬚髮已白，水手老去 / 他卻始終無知於寶藏就在他自己的故鄉。」轉引自夏祖麗《從城南走來－林海音傳》(台北：天下文化，2001年4月)〈聯合十年 1953-1963〉，書中對此事的前因後果有詳細的說明。

日治時期取得的文學成就及其彼此結合的意義¹⁵。另一方面，鄭清文在自己摸索文學路徑的過程中，也在有意無意間，排除了中國文學系統對他的影響¹⁶，而造就他的作品在內在精神、形式風格上，有著較為不同於當時其他台灣作家所沒有的歐美文學的色彩。

(二)：出生於 1932 年的鄭清文，曾歷經日治時代末期的皇民化運動、戰後的二二八事件以及五〇年代白色恐怖對異議知識份子的鎮壓。後兩件事件的導致絕大部分台籍知識份子的噤聲¹⁷。這些伴隨著日後本土化過程所衍伸、高舉的政治意識，在他寫作初期卻不能被高估。一方面是當時對政權批判的訴求，易惹來禍端；二來，在事件發生時仍處於童蒙時期的鄭清文，可能透過鄰居親友的口耳相傳，隱隱約約的意識到上述事件的意義，而他開始創作時，也選擇將大部分稿件，投向以純文學為訴求的「聯合副刊」，但這究竟是一種對「官方樣版文學」的排斥，或是直接對統治者的不滿，時至今日卻有待評估。這可以從投稿的狀況來思考，在「聯合副刊」的管道受挫後，鄭清文並不排斥將稿件投向反共意識形態掛帥的官方、半官方的報紙雜誌¹⁸。此外，對於鄭清文而言，1960 年代表台灣自由主義精神的《自由中國》雜誌遭到停刊處分，與雷震被捕的重大政治事件，從鄭清文日後發表的相關資料中，似乎也找不到重大的影響¹⁹。對政治的疏離態度，

¹⁵在《文友通訊》集結台省籍作家之後，曾經在發行之中與停刊之後，各有 1 次及 2 次聚會，在 1960 年 7 月於鐘肇政龍潭家中舉辦的聚會，鄭清文也加入了這次的聚會。參見黃秋芳《鐘肇政的台灣塑像》(台北：時報文化，2000 年 12 月)，頁 95。關於鄭清文與跨語言一代作家的交往，可參見〈最後一滴墨水—悼念陳火泉先生〉、〈停雲與飛鳥〉(敘述對象為王昶雄)收於鄭清文《小國家大文學》(台北：玉山社，2001 年 1 月)。其中對兩位前輩作家自身在日治時代文學成就的低調、對戒嚴時期的恐懼心態及當初參與聚會的原因及狀況的說明。

¹⁶ 參見本文【附錄二】，〈鄭清文訪談〉。鄭清文談到他雖然受到中國通俗演義文學的啟蒙，但在開始創作時，就已經有意識的排除，至於其他的中國古典文學，則是因為大部分，受過日本殖民統治的台灣知識份子，在語言轉換的過程中，受到當時對中國語言能力的限制，而很少觸碰，對他們而言，幾乎屬於「天書」的古典文學作品。

¹⁷ 彭瑞金《台灣新文學運動 40 年》(台北：前衛，1997 年 8 月)，頁 90。

¹⁸ 從另一方面來看，當時發表園地的受線與貧乏，也可能是鄭清文不得不妥協的原因。1963 林海音因故去職，轉介到官方報紙的兩篇作品〈水上組曲〉、〈重疊的影子〉，一遭退稿，一個被主編的意志更動部份內容及篇名，可以窺見當時官方控管創作自由的心態。參見鄭清文〈偶然與必然〉收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》。

¹⁹ 當時戒嚴狀況下，台籍的知識份子，經過 228 事件與白色恐怖的陰影，對大部分的政治事件，大多沉默不語，通常在 1987 解嚴，擁有一定程度的言論自由後，才可能對當時的事件有所評論，不過這件震懾中外的政治事件，對於鄭清文而言，似乎影響有限，在解嚴後的論述中，他只提及

也反映在他的生活取材與寫作手法上，當時作品中的人物與題材，主要是針對身邊的小人物與隨手可得的事物，作為觀察的對象。這也相當不同於當時大部分具備日治經驗的作家，對於殖民時期生活的回顧與批判²⁰。

(三)：起初鄭清文開始投稿的原因，是基於經濟考量－投稿所能換取的金錢價值；創作文學出發點，僅在於興趣的經營與維持。創作小說之前，鄭清文實際上是以翻譯日本作家川端康成的短篇小說〈妻的遺容〉(1958.3.7)開始，(當時投稿的作品有散文、譯作與小說創作，以小說創作的數量最大)其後發表於「聯合副刊」初期的作品，皆與現實社會保持一定距離，展現出不涉及批判意念的人生圖繪。其中的因素，可能受到契訶夫「只做證人，不做評判」觀念的影響，其次，我們不能忽視在前述的生活背景與意識結構的影響下，起的關鍵性作用。這些特質聚集在他的初期作品中，便以一種「涉世未深」的態度呈現。意思是說，具有一種不固定寫作題材、思考不夠深入與勇於試驗的特質。

「涉世未深」的態度，反映在幾個層面上，首先是大部分的故事背景建立在開發較少的鄉村、海濱或山村。人物取材上則呈現多樣化與擴散性質，鄭清文輻射到所有可能觀察或虛構的對象身上，學習他尊崇的作家契訶夫，將文學建立在對廣大群眾的關心基礎上²¹。早期發表的小說中，書寫的層面，從農民、魚家、獵戶、公務人員、籃球球員、罪犯、失親家庭、白領階級等涵蓋各個階層，他所寫的絕大部分是善良、質樸、或接近愚蠢的角色，即使描寫罪犯的〈百合〉中的犯罪者，也具有善良的心，只是選擇錯誤的路徑。除了〈寂寞的心〉、〈簸箕谷〉等少數篇章，大部分都以第三人稱的觀點敘事，作者刻意使他自身的性格、背景隱沒，因此在故事與情節的推展中，作者顯然將自己定位在一個說故事的角色。

台大的學風自由，學生可自由閱讀《自由中國》雜誌，私下討論，但重大的問題，仍是禁忌（王文伶，1990）。而作者對事件本身並未作出相關的評論與意見。

²⁰ 如鍾理和的〈原鄉人〉、《笠山農場》、廖清秀的《恩仇血淚記》、李榮春的《祖國與同胞》，日治時代經驗都是相當重要的部分，書寫不同政權下的生活經驗，可能無意顯露出對前後政權的態度、觀感及評價。鄭清文日後不斷書寫的日治時代經驗，在他早期的作品中卻相當缺乏，1966年的〈迎送〉涉及太平洋戰爭末期的「皇民化運動」、1967年的〈二十年〉則敘述台灣青年南洋從軍的史事。這兩篇作品應該是最早觸及日治時代生活的作品。

²¹ 參見本文【附錄二】，〈鄭清文訪談〉。

透過他的眼光，我們所閱讀的可能是一個浮泛的生活紀錄〈魚我所欲〉；或是觀察、聽聞或虛構得來的極具感情色彩的故事〈小星星〉、〈路〉、〈老人〉、〈晤面記〉；有時則明顯來自於西洋文學作品的啓發，〈魚家〉中帶有海明威《老人與海》類似的場景，〈魚我所欲〉則受益於契訶夫早期短小、嘲諷性質的作品²²。

從作者的生活來看，一開始創作時，由於成長時期環境的穩定與封閉，對社會經驗的淺顯與歷史意識的欠缺，導致鄭清文寫作視野的限制，使他無法像他景仰的作家契訶夫一般，具備透視社會表面現象的底下，深層結構因素的能力，只能就他生活所認知的層面，選取一些小人物，以他們的生、老、病、死作為書寫的主題。〈魚家〉（1959）描繪為求生存在海洋中搏鬥的漁夫，他的妻子正面臨難產的生命困境。〈退休〉（1958）描述一個在籃球場不得志的球員，在退休的最後一場賽事，投入全幅的生命，企圖留下一個光榮的印記。作者初試啼聲的作品〈寂寞的心〉（1958）描繪女兒遠嫁、妻子早逝、孤獨父親的晚年寂寞心境。〈老人〉（1959）則透過一個寵溺兒子，到老卻被兒子、媳婦嫌棄的老人，只能與他的愛犬互相為伴的晚年境遇，帶出一個轉變中的社會問題。〈貓咪、貓咪〉（1959）透過以貓為藥引的事例，讓一個天真的小女孩提早看見了生命的折磨（祖母的重病）與逝去（貓咪的死亡）；〈晤面記〉（1961）則將焦點轉向長期臥病在床的婦人，她不但要忍受病痛的折磨，還要面對自己妻子、母親的地位，即將被另一個女子所取代的無奈與哀傷。

鄭清文早期創作中，另一個不斷反覆的主題，便是死亡與面對死亡。從作品內容來看〈簸箕谷〉、〈橋〉、〈路〉的內容都涉及死亡，〈我的傑作〉之後的早期名作，如〈我的傑作〉、〈永遠的微笑〉、〈又是中秋〉等，結局也是死亡，直到1975年，我們才在洪醒夫的訪問中，得知鄭清文對於「死亡」所賦予的態度及意義，但我們可以推論，「人生是悲劇，因為人一定會死亡」的命題²³，在他創

²² 〈魚家〉以台灣漁村為背景，其中在一老一少海中搏鬥的場景，與《老人與海》有相似之處；契訶夫早期的創作，如〈變色龍〉、〈一個文官之死〉等作品，通常截取生活的一個小片段，以誇張、諷刺的筆法描寫，〈魚我所欲〉便帶有這種特徵。

²³ 在〈偶然與必然〉一文中，說明他與鍾肇政對談時曾談到「人生是悲劇，因為人必定會死亡」的觀念，深獲鍾老的認同，而將他的《簸箕谷》列為「台灣省青年文學叢書」的第一本。此叢書出版於1965年，因此，我們大概可以推論，鄭清文對於上述命題的思考與定型，應可追溯至更早。

作的初期，已影響他的思考方式。〈路〉(1960)寫的是一對老夫妻，雖擁有深刻的感情，卻不願意讓子孫看笑話而壓抑自己，直到丈夫驟然死亡時才痛哭失聲顯露真情。這篇作品在「死亡」的設計上，除了證明老夫妻壓抑的深厚感情外，其中所彰顯「死亡」意義，似乎並不明顯。縱使作者創作的態度是嚴肅的，在書寫死亡的層次上，顯然在人生體驗、知識背景與文學創作的融合之間，還不足以求得深度的豐滿，死亡的確是個悲劇，讀者卻不易感知到「死亡」與「悲劇」之間連結的關係。遲至1965年的〈故事〉可能仍延續這樣的創作意識，終致失準的例子。作品的氛圍，沉溺於個人思親的情緒裏，文字上的大量描寫、排比性的寫作手法，也與他日後所闡述與慣用的文字手法不同²⁴。故事中，因替未曾謀面的姑母摘花，墜崖而死的年輕人，則更顯出「為死而死」設計上的失誤，反而模糊掉小說的合理的經營與發展。

另一方面，進入都市接受現代教育後的鄭清文，也開始在他的作品當中，顯現著一種過去幾乎不曾出現的態度——對傳統(習俗制約、長老威權)的重新思考，〈我的傑作〉(1962)之前，這樣的傾向，通常是以不自覺，或者疑惑的心理而呈現的。〈寂寞的心〉隱隱然的指向對父親(傳統權威)的反抗，敘事者的姊姊曾經因為父親對男方的要求與干涉，錯過一樁好姻緣，當第二次婚姻機會來臨時，她則不惜與父親衝突，堅持自己的選擇，但這樣的衝突，到頭來卻因為父親日記的洩漏，使父親的威嚴與權力又被化解為對於子女的不捨與疼愛，因此上下兩代的衝突，便成為一時的誤解。〈蛇藥〉(1958)隱約對傳統農村的迷信提出質疑，但很快的被許阿榮的自責所掩蓋。至於〈小星星〉(1958)一篇中，敘事者對年老的剃頭師夫婦的同情，不僅建立在對他們深厚夫妻情誼的認可，也建立在老夫婦注定沒有子嗣的預言(算命師的鐵口斷言)——一種無法對注定事物進行改變的接受(認命)的心態上。

但平和與認命的觀念，慢慢開始產生鬆動，到了〈簸箕谷〉(1959)一篇時，鄭清文明確的指出傳統力量的壓迫，敘事者與女方姻緣的破裂，來自於母親對迷

²⁴ 參見(洪醒夫〈誠實與含蓄的故事-鄭清文訪問記〉,1975)收於《鄭清文短篇小說全集-別卷一鄭清文和他的文學》(台北:麥田,1998年6月。),其中鄭清文曾提及,〈故事〉一篇是他個人偏愛的幾篇小說之一,其中有著對生母的思念,這可能是形成這篇小說有著濃烈情緒性的原因之一。同時此篇訪談鄭清文亦談及對文字語言的看法,總括而言,鄭清文強調他所選擇的是簡單、平易、樸實的文字風格,因為「簡單可以包含更多」。

信的執迷（女方太聰明了，怕不能長壽）所造成的悲劇，敘事者無力也無意去譴責母親的過錯，只能悄悄的逃離。〈路〉中，作者則以另一個角度思考**傳統制約**的問題，年輕時因為彼此深愛而不顧階級門第差異，甚至被**家長**掃地出門的年輕男女，到年老時，卻因老婦對自己**身份**（祖母）、**行為的堅持**（不讓子孫看笑話），使兩人最後的接觸，失去了機會，最終化老婦為痛哭與自責，呈現作者思考的層面，已經從擺脫傳統的束縛當中，更進一步的思考到，人要如何才能不在擺脫傳統後，最後又因思考的僵化，再度受到傳統的束縛。從這個層面來看，作者已經意識到不斷成長的這個重要意念，同一年稍早的作品〈橋〉（1960）中，作者書寫一個年輕喪妻的學者，如何在妻子早逝之後，擺脫哀傷，重新展開個人的生命歷程。這篇訴諸個人生命的成長歷程，到了〈路〉一篇，則擴大到了整個社會的層面，如何保持不被既有的想法與停滯的現狀圈限，於是「不斷的成長」，便成為作者日後探詢這個問題的出發點。

透過對上述作品的討論，我們發現鄭清文早期的作品（1962 年之前）通常有著較為濃厚的情感色彩，他時常透過社會裡一件件事件的描繪，一點一滴的捕捉平凡人的生活。一般而言，這些作品存在著不少問題。有時，在某些作品中（如〈寂寞的心〉、〈路〉、〈晤面記〉），鄭清文投入了過多的情緒，致使情緒的宣洩掩蓋了主題，而我們也很難在剝落其情感與情節之後，發現屬於日後鄭清文作品中理性思考的層面。另一方面，作者起初所秉持的「冰山理論」與「只作證人」的立場，一旦以某些社會現象為主題時，就會產生一些偏移（如，〈魚家〉中的貧困問題、〈老人〉中的孝道、〈路〉中的反抗傳統與傳統制約），在小說作品的推展上，鄭清文習慣在故事應該進入高潮時，嘎然而止，企圖給讀者留下省思的空間，一旦處理的不好，卻容易成為一種表面現象的圖繪，缺乏深刻的內涵。或者也可以說，作者雖具備深厚同情心與人道精神，但在某種程度上，尚未理性的意識或者是刻意迴避，造成上述人類悲劇的社會根源，因而使大部分的作品，顯的較為簡單與浮面，缺乏足夠的文學深度與厚度。

通過對上面作品的討論，我們可以歸納一些鄭清文早期作品所顯現的意義。我們發現，在第一階段前期，鄭清文多方的嘗試，雖使大部分的作品，趨向於浮面，不過我們可以在試探性質濃厚的選擇裏，發現他日後作品的走向。作者曾經

比喻自己的創作，像是蓄積一座水庫²⁵。這座水庫的蓄積，當我們回頭檢視這個時期的作品時，便顯的特別有意義。〈寂寞的心〉（1958）以壓縮時空的瞬間回憶文本，跳脫台灣寫實文學的平鋪直敘的技術法則，提供我們辨認鄭清文師法於歐美文學源流的軌跡。2000年入選九歌版《89年度小說選》中的〈貓藥〉來自於四十一年前的〈貓咪、貓咪〉（1959），對於小說的重新改寫²⁶，更提醒我們對作者初期作品的重估。〈甦醒〉（1958）一篇，敘述一個沉溺於玩樂、疏於課業，慘遭留級的青年，經過母親的憤怒與舅父的苦心勸導，終於回心轉意，努力向學。這篇作品的不算重要之作，最大意義在於指示我們，作者對青春期少年成長過程的關注，成為往後的少年**成長**小說的源頭。小說中，青年母親死亡後，企圖抬燈，怯懦的、畏縮的小女孩雛型，蛻變成1983的另一篇重要的少年**成長**小說〈割墓草女孩〉的原型。

〈橋〉（1960）是自我成長類型的小說，主角是一個年輕喪妻的學者，面對匱乏的生命，以積極投入學術工作，掩飾他的悲傷。最後，通過小姨的關懷與幫助，克服對死者持續不斷的悼念與對自我的折磨。這也是一篇以死亡為主題的作品，作者想陳述的是，死亡並不是生命的終結，它是一種面對自我的過程，如何在生命的重大困境下，尋求自己的出路？主角最後接受小姨的感情，代表一種對內心挫折的昇華。透過這篇作品所展示的意義，我們可以發現，鄭清文將「死亡」與「自我成長」命題的思考，初步連結在一起。遺憾的是，這篇作品對「自我成長」的過程還缺乏完整的展現，鄭清文又轉移到其他的題材與主題。轉移焦點的作品，有兩篇可以一提。一篇是〈百合〉（1960）；一篇是〈等待〉（1961）。

〈等待〉首先以都市職場的投機與競爭的法則，為諷刺的對象，它是鄭清文都市職場小說的源頭，這篇作品描繪出職場的陋習，同時呈現一種鄉村的道德秩序觀，七〇年代以後的〈龐大的影子〉、〈合歡〉、〈掩飾體〉、〈升〉、〈餐車上〉等作品，皆在這個類型的小說中有不同層次的展現，其中最大的差異之處在於〈等待〉一篇，其實較偏向情緒性指責的發洩，但七〇年代後的以都市職場為主的作

²⁵李欣倫紀錄整理：〈探測冰山底的溫度—與鄭清文的跨世代對談〉主席：焦桐；出席：鄭清文、張啓疆、楊翠、賴香吟，中國時報副刊，1999年8月18日。

²⁶鄭清文的初期作品中，許多在日後都曾經以相似的題材重新改寫，並賦予不同的主題與意義，除了〈貓藥〉與〈貓咪、貓咪〉外；〈老人〉（1959）與〈永遠的微笑〉（1965）；〈黃昏後〉（1961）與〈秋天的黃昏〉（1967）；〈簸箕谷〉（1959）與〈又是中秋〉（1965）也是如此。

品群中，鄭清文清楚的意識到整個經濟結構的轉變，對人類道德行為轉變所起的關鍵性動力，而以理性的觀點，對台灣社會所型塑的偏頗人格進行診斷，並提出可能改善方法。至於都市、職場小說的部分，筆者將留待第四章作更深入的討論與說明。

〈百合〉則以寡婦與罪犯兩個畸零人爲中心，顯現鄭清文對於邊緣人物的關懷，在創作第三階段，這類的主題被大量擴散開來，〈局外人〉、〈不良老人〉、《大火》、〈死角〉，到 90 年代〈髮〉、〈蛤仔船〉、〈楓樹下〉都可以聽見它的迴響。這個以邊緣人物爲主的社會構圖，筆者同樣將於第四章做出分析與說明。

通過對上面的論述，我們可以對這個時期的作品作一個總結。

第一、這個時期不論是從主題到題材，都具備多樣與變化性，大概除了以政治議題爲主的小說外，我們都可以在這個時期找到日後作品的起源。作者的大量實驗，其實是在尋找適合於自己的寫作方向，這些嘗試從他後來的文學歷程觀察，可以證明是有益的試驗。

第二、由於試驗的性質掩蓋過經營的性質，因此這個時期的作品，真正成功的並不多，創作的 18 篇作品中，僅有半數左右篇收入作品集，顯示不論是編者、作者都對這個時期的作品有所保留，數篇取自於這個時期重新改寫的小說，也說明作者的不滿之處。

第三、這個時期的小說「死亡與面對死亡」是作者關懷的主題。但嚴格說來，它們大部分是抒情性質的作品，缺乏鄭清文作品中的重要特質－理性思辨的深度。

第四、在文字的使用上，從〈簸箕谷〉與〈月夜〉等作品中，出現不少他後來極力避免無意義的、描述性、排比性、雕琢於文字的散文句法，這種文字的運用形式延續到 1965 年的〈故事〉及〈《簸箕谷》自序〉，仍可發現。足以顯示，作者對語言文字的思考與使用，在當時尚未形成「將最正確的字，放在最適當的位置」（洪醒夫，1975）的美學指導原則。敘事風格上，鄭清文已顯現出客觀立場，但強烈的感情色彩，有時掩蓋他的客觀立場，使作品缺乏說服力。

第四、從思考狀態來說，這個時期的作品是作者對鄉里社會心靈投射，在他所創造的世界中，是一個大致處和諧狀態的社會構圖，作品中的人物明顯的缺乏惡的意圖。在下個階段中，這種思考即將被打破，作者的平衡、和諧狀態將開始衝撞與擺盪。

第二節、傳統社會的道德體系與「現代化」價值系統的擺盪與衝撞

鄭清文第一階段前期的作品，大都以農村社會為背景，作品中的人物缺乏惡的意圖，展現一個有波動卻大致和諧社會狀態。經過兵役，結婚生子，復職工作的過程，讓他的人生經驗大幅拓展，與文友的互相砥礪創作，終於獲得成果。在他開始創作的第五年，以〈我的傑作〉（1962）獲得《文星》雜誌五週年徵文獎，更奠定他創作的信心。這篇作品，以一個美術教員個人的藝術追求，與淳樸農村群體道德界線的衝突，思辯現代與傳統的愛憎關係。這個主題其實並不陌生，日治時代就有許多作家都書寫過²⁷。呂赫若的作品〈藍衣少女〉（1936）曾經處理過相似的題材人物。原則上，兩人的創作應該不具備影響關係，不過我們可以比較，在一個相對穩定的農村或山村中，現代觀念與傳統觀念的對立，在不同作者、不同環境的處理下，有何差異。具有社會主義立場的呂赫若，承襲台灣二〇年代以來的進步啓蒙精神，在日治時代殖民地知識份子的養成背景上，一方面企圖珍視在異族統治下的漢族意識，一方面則無法忍受傳統陋習的存在，作品中對鄉土傳統通常交織著矛盾的立場。〈藍衣少女〉中，堅持「現代繪畫」立場的教師與蠻橫鄉民的對立，顯現呂赫若對於傳統道德界線的質疑，挫敗的藝術教師，被野蠻化的村民、虛偽的校長，更凸顯呂赫若對護衛傳統守門人的鄙夷。二十六年後，政權更替，留存於鄉村的傳統道德，起的變化並不大。但〈我的傑作〉中，對立的雙方，卻被扭轉過來。敘事者誘騙阿治裸體作畫後，我與母親的對話，清楚的呈現這種改變。

「你知道對一個女孩子是不能太隨便的。」

²⁷ 日治時代作家，面對傳統與現代的問題，通常匯聚到爭取個人的戀愛、婚姻自由、女性的悲苦命運來呈現這種衝突關係。如謝春木〈她將往何處去〉；吳天賞的〈蕾〉、〈龍〉；巫永福的〈首與體〉；呂赫若的〈台灣的女性〉、〈藍衣少女〉、〈廟庭〉、〈月夜〉等。

「我不這麼說，她怎肯讓我畫？我必須畫她，為了藝術什麼都可以犧牲的，甚至連我自己的生命。」

「為了藝術？我不知道你們的藝術是什麼東西。我們辛辛苦苦給你讀書，教你回來撒謊，回來欺侮自己的人。好吧，你們還是結婚了好，不然阿治有了長短，我這條老命也可以不要了。」

「不！至少我現在還不打算結婚。」（《全集》卷一，頁 48-49。）

我們可以發現在鄭清文的作品中，村民是淳樸善良的表徵，受過現代教育的「我」反倒成爲一個有人格缺陷的壓迫者。敘事者的心境，其實是分裂的，他眷戀故鄉美麗的鄉土，卻不認同故鄉的價值觀，爲求得自己創作慾念的滿足，犧牲一個年輕女子的性命。乍看之下，這似乎代表著作者對於「現代與傳統」的態度，是偏向於傳統的這一端。但卻不盡然，從另一個角度思考，村民對「裸女繪畫」出現的震撼與拒斥，又何嘗不是一種道德界線對阿治的圍剿，對阿治而言，除了一死，似乎別無他路。因此，這篇作品，便隱含著一種兩可性與衝突。要探究這種兩可性與衝突的存在，我們可能需要思考的是，是什麼原因導致這種兩可性思想的出現。我們在上一節中，試圖說明傳統社會的生活經驗，對鄭清文的思考模式，可能產生的制約與影響，但這種影響慢慢在鄭清文進入都市接受現代教育後，逐漸降低。

鄭清文成長在一個傳統穩定的農村（桃園鄉下）及大都市邊緣的小鎮（舊鎮：新莊），但仍偏愛回到鄉村，優遊自得的生活其中，很少懷疑傳統社會的生活知識與道德界線。他的家庭並非地主或智識階級，父母也不具備生活知識以外的知識背景，更無法提供他充足的資源，餵養他的興趣。所有的一切，在他參加就業考試分發進入華南銀行後，有了改變：

我高商畢業之前，沒有戴過手錶，沒有穿過皮鞋，沒有留過頭髮，也沒有打過電話。也是這樣，每一樣事物，對我都是新奇的。其實，初入社會，銀行本身就是一個新奇的世界。我開始接觸形形色色的人。（〈偶然與必然〉，收於《全集-別卷》鄭清文，1998，頁 8。）

進入台北都會工作、大學生活的歷練、自我教育的知識提升，開始讓他的思想型

態產生變化。

戰後第二代作家中，鄭清文及其部分同世代作家的出現，可以看作是一個不同文學階層的誕生。他們經由高等教育的途徑，改變自己的階層與出身，知識系統的變革是屬於後進型態，他們原本的生活環境與背景，不足以在他們的成長過程，提供不同的資源，使他們接觸生活環境以外的世界，只有日後在接受高等教育的同時，開始面對自我「知識系統」的貧乏，貪婪的吸收知識²⁸，當時的知識份子首先面對的就是台灣社會的發展問題，也就是對「現代化」實質要求的問題，它不單是技術層面的問題，還是文化層面的問題，它包涵民主的要求，思想型態、文學藝術的吸收與創新等議題。

我們可以回顧一下，他們吸收知識的過程的文化氛圍。從五〇年代到六〇年代中期，對知識份子較有影響與衝擊力的兩份雜誌，首推《自由中國》（1949.11－1960.9）與《文星》（1957.11－1965.12）。《自由中國》雜誌的出現，堪稱是國共內戰下的產物，1949年一群自由主義的知識份子胡適、雷震等人企圖透過辦刊物的方式，影響中共統治區下的人心，1949年末，刊物尚未發行，中國大陸情勢驟變，隨著國民黨政府撤退來台，《自由中國》轉移陣地，在台北發行創刊號。起初，《自由中國》與國民黨政府的密切關係，一度成為國民黨政府，裝飾形象的門面。其後，自由主義思想陣營與專制統治的國民黨政府，逐漸分道揚鑣，陸續對蔣介石政府在法制、司法、文化、政治、教育的專制作為，全面的展開批判，1960年《自由中國》陣營結合本土地方政治精英，企圖組織新黨，同年9月4日雷震、傅正以「涉嫌叛亂」遭到拘捕，國民黨政府的強力鎮壓，使二二八事件後的第一波民主運動，無疾而終²⁹。

²⁸ 這似乎是貧富資源的問題，鄭清文的同世代作家中的施叔青、白先勇、王文興等人，他們擁有較多的知識來源，也不必擔心經濟問題的存在；而陳映真、陳若曦、鍾鐵民及鄭清文本人，他們都出自於農工家庭，在生活貧窮的陰影之下，知識的養成在他們進入大學或學院以後，才有較多的機會吸取新的知識，這似乎也決定他們的寫作取向。可參見陳映真〈後街—陳映真的創作歷程〉收於《我的弟弟康雄》（台北：洪範，2001年10月）。鄭清文〈偶然與必然〉，收於《鄭清文短篇小說全集—別卷》。施叔青〈《那些不毛的日子》後記〉，收於《那些不毛的日子》（台北：洪範，1994年初版二印）。施淑〈論施叔青早期小說的禁錮與顛覆意識〉，收於《兩岸文學論集》（台北：新地文學，1997）。

²⁹ 李筱峰《台灣民主運動40年》（台北：自立晚報，1987年10月），頁55-86。

從往後的歷史意義及影響來看《自由中國》大致有三項重點。(1) 思想的啓蒙，主要表現在推展民主與科學，承繼「五四精神」價值，對傳統文化的批判。(2) 針對民主政治而發的政論，主要以憲法的法制為中心議題。(3) 對成立反對黨的呼籲與倡導。在思想啓蒙方面，他們承續五四的「科學精神」，通過西方理性與科學的精神衡量傳統文化價值，並將其對立為貧窮、壓迫、無知與矇昧的歷史，而意欲改造傳統。接續《自由中國》精神的是《文星》雜誌，創刊於1957年11月的《文星》標榜「文學、藝術、生活」的信念，在1961年前林海音、何凡等主編的《文星》偏重於文化、文學、音樂等新思潮與人物的引進。1961年李敖接手《文星》主編，重心遂轉至思想問題上，並提倡現代化與「全面西化」的價值觀，引爆「新詩討論」、「中西文化問題」、「青年與老年問題」等論戰，後兩項論戰充分發揮打倒偶像，反抗「長老統治」、批判舊傳統的啓蒙精神，1962年起更加入對社會現狀的抨擊，節節升高的言論導致《文星》被迫於1965年結束³⁰。《文星》雜誌、及其出版的著作在學生、知識份子中所受到的歡迎及重視程度，或許可以在1968年「文星書店」結束營業時的搶購風潮與國際媒體《紐約時報》、《經濟學人》的報導中，獲得印證³¹。

另外，我們可以參考當時一些文學性雜誌的宣言，《筆匯》(1959.5-1961.11)雜誌創刊號有一篇〈獻給讀者〉說明他們的立場：

做一個現代人，必須具有現代人的思想，如果每個人還把自己囿於『過去』的時代裡，沈醉於舊的迷夢中，無疑是走著衰微的道路，所以我們主張要現代化…現代化，乃文化發展的必然現象，亦即歷史的必然趨勢。這樣，就必須要介紹和批評了。(《筆匯》，1959年5月)

《現代文學》(1960.3_1973.9)的發刊詞則是：

我們打算有系統的翻譯介紹西方近代藝術學派和潮流，批評和思想，並盡可

³⁰ 韋政通〈三十多年來知識份子追求自由民主的歷程〉，收於中國論壇編輯委員會主編《台灣地區社會變遷與文化發展》，頁345-348，357-363。

³¹ 李敖《李敖回憶錄》(台北：商周，1997年9月一版61刷)參見「文星」、「星沉」兩章，頁219-224。

能選擇其代表作品。我們如此做並不是表示我們對外國藝術的偏愛，僅為依據『他山之石』的進步原則。（《現代文學》，1960年3月）

從兩份雜誌內容來看，他們都積極的譯介西方的作品、思潮及藝術流派。《筆匯》介紹的藝術流派有，野獸派、立體派、達達主義、未來主義、超現實主義和抽象繪畫等，評介的作家有紀德、波特萊爾、勞倫斯、卡謬和介川龍之芥等。《現代文學》則以「作家專號」介紹卡夫卡、喬伊斯、吳爾芙、海明威、福克納等著名西方現代作家。此外，紀弦提倡的現代派六大信條「新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承」³²的說法，或受到不少讀者、知識份子閱讀的「聯合副刊」，亦相當重視與世界文壇的接軌與介紹³³。從政治、文化、思想、文學的各種「進步」、「現代化」的呼聲，不論是全盤西化觀念的支撐，或是吸收世界文化以擴張視野的論調，都是當時對沉悶的、控管的社會，所呼籲的求新求進步的迴響，同時也帶有突破傳統社會的反叛心理。

鄭清文在大學期間，閱讀過《自由中國》、《文星》、《現代文學》等雜誌³⁴，他本身則是「聯合副刊」的投稿群之一。雖然，絕大部分的作家是疏離、規避政治的，不過，當時的文化氛圍使知識份子在面對傳統社會的認識上，很難不受到上述趨勢的影響。鄭清文在台大就學期間，校風的自由，使大部分的師生也不會刻意迴避台灣現狀與政治問題，這進一步影響了日後鄭清文對政治問題的思考與瞭解。另一方面，日治時代所奠下基礎的日文，進入大學後，積極學習的英、法文，也使鄭清文有能力透過不同的語言媒介，對世界其他地區的文化與文學發展，有著同步的認識，而這些知識與生活刺激則一點一滴的，匯聚出鄭清文理性思考的特質，使鄭清文的思考開啓了另一種新的層次。

1962年〈讀：《魯冰花》〉的評論中，鄭清文藉《魯冰花》具有天才繪畫的能力的少年古阿明，卻死在環境壓迫下的悲劇，陳述對保守狀態的看法：

³² 出自〈現代派信條〉第二條：「我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。」刊於《現代詩》第十三、四期封面，1956年2-4月。

³³ 夏祖麗《從城南走來－林海音傳》參見〈聯合十年 1953-1963〉，當時林海音分別委託幾名學者分區介紹世界文學，如施翠峰負責日文作品的介紹，何欣則負責歐美作品的譯介。

³⁴ 參見（王文伶，1990）的訪問，對台大生活的回憶；根據筆者的。

雨果說過，「只要有無智的存在，世界就是悲慘的」，古阿明已死了，但古阿明的死如果能給無智的人一點啟示，給頑固不化的人一點自省，世上也許可以少發生一些悲劇³⁵。

鄭清文開始思索，傳統社會可能衍伸的「悲劇」，「無智」是鄭清文提出的重要癥結，在日後他談到農村社會的特性時，除了純樸、辛勞、貧窮等傳統農村的層面外，「愚蠢」也是其中之一³⁶。不論是「無智」或「愚蠢」，都是「知識份子」透過理性思考的診斷詞彙。於是，在新吸收的知識與舊的傳統間，不可避免的產生衝突。〈簸箕谷〉（1959）是一個開始，面對母親迷信面相，反對結婚而遭致挫敗的悲劇，「我」選擇絕望的逃開，不去碰撞傳統的力量。〈我的傑作〉則讓衝突發生，直接面對這個問題。我們不妨將鄭清文〈我的傑作〉及其後的作品，創作上的改變，當成是傳統文化與現代性的知識價值系統的衝撞。從〈我的傑作〉後，鄭清文逐漸的以一種理性的面貌出現，相對於「無智」的傳統社會徵狀，是小說中不斷的思考與追問，去尋求答案或發掘問題的人物，用以彰顯社會現象與自我認知的對話。就像所有出身於傳統農業社會的知識份子，對於原本價值系統的抗拒一般，鄭清文也走向這個路程，不過，他似乎與其他擁護新觀念的知識份子不同，他仍然認同傳統社會秩序重要性，即便如此，問題仍然存在。面對這個問題，鄭清文試著以兩種途徑尋求他的思想出路。一條路是抨擊都市文明的墮落；一條是回到鄉村、自然，未開發的、淳樸善良的烏托邦的環境與色彩，追尋人與自然的和諧關係。（關於此點將於本章第三節說明）

城市所隱含的「現代化」知識層面，開啓作者新的思考型態。當他面對實際的都市生活，卻產生相當的落差，落差一方面來自「現代化」知識的許諾，在政治高壓與社會現實的壓制下，並沒有真正的實踐。一方面則是初入社會時的鄭清文仍保存著鄉村社會的心理狀態。然而，畢竟一個台北都會的社會狀態與結構，並不同於桃園的鄉下或是舊鎮，都市裏「適者生存」的競爭方式與道德標準，每一次都深深的撞擊著他的既有價值。因此，城市便被賦予一種非道德性與罪惡的

³⁵引自〈讀《魯冰花》〉，「聯合副刊」1962年6月11日，收於鄭清文《台灣文學的基點》，頁101。

³⁶楊錦郁〈訪鄭清文談農業時代的文學〉，《幼獅文藝》，1988年10月，頁6。

基調。他初期作品中，常出現的是一個離開都市不久，帶有農村社會淳樸特質的青年，進入一個都市的、市儈的現實世界，所產生的衝撞與不適應感。

〈等待〉(1961)可以作為例子，故事建立在敘事者(姐夫)的自言自語之中，他談論著如何巴結長官，修飾面貌，藉此求取職位高昇的方法。一個沉默、聽訓的青年，以無言的姿態表示著他的漠視，最終，等待的大老闆沒有出現，諷刺的逆轉結局，暴露了作者潛藏的、來自農村地、腳踏實地以忠厚老實為尚的道德觀。〈重疊的影子〉(1963)出現的則是一個不願意排隊等車的都市女教師，這個擾亂秩序的女子—秀枝，吸引著一個來自鄉村的青年醫生，兩人的觀念歧異，卻未婚同居。最終，敘事者發現自己不過是秀枝報復他人的工具，盛怒之下，掐死秀枝，葬送自己的前途。小說一開始，秀枝就被設定為一個犯罪引誘者的角色。從不排隊的行為到模稜兩可的道德觀，不斷欺瞞矇騙的行為，一步步引誘敘事者往毀滅的深淵走去。在秀枝身上，被賦予大量存在都市生活的陰暗面—謊言、報復、通姦與自毀，彷彿預示一個農村青年走進都市後，一但失足，必然遭遇沉淪、毀滅的歷程³⁷。衝突與不滿並沒有結束，隨著理性層面的提昇，鄭清文從外在行為的描述轉向內心思考的分析。

〈盲人之歌〉(1964)描述敘事者工作的地方，爆發一件挪用公款的弊案，犯罪者是一個平日深受器重的年輕女子。原本一件重大的監守自盜的事件，應該在塵埃落定後，成為事不關己地、員工閒聊的話題。這個事件卻不斷的激盪敘事者的心靈，將他逼至心靈秩序崩潰的邊緣，最終，使他獲得救贖的是，植根於傳統社會自力更生、不貪求非分之財的盲人夫婦家庭。從上述的小說作品中，我們可以發覺鄭清文在〈盲人之歌〉中利用理性思考的方式，取代前兩篇作品，嘲諷不滿的聲音，懲罰式的結局。進一步的自我探詢，企圖瞭解構成他對虛假、偽裝的都市現實世界，不滿與格格不入的原因，及其應該如何面對的方式，得以暫時恢復心靈的平靜。

「現代化」的腳步沒有停止，價值系統已產生裂痕，城市化過程逐漸展開，都市四周的鄉村、農田緩慢的消失。在前述結構下，鄭清文以一種雙重性的視角

³⁷這個女子的形象，可能來自於作者在高中時代搭公車上學時，親眼所見的一位不願意排隊的女高中生，她是一位立委的女兒，作者認為她顯現出的是一種統治者的傲慢心態，參見〈春雷〉1987年6月29日 自立晚報副刊，收於鄭清文《台灣文學的基點》頁367-376

出發，一方面以農村的道德觀察看都市，對都市的狡詐之風，感到質疑；一方面在都市理性、知識的層面中，察覺農村的封建保守性質。〈永遠的微笑〉、〈又是中秋〉是這種狀態的具現。〈永遠的微笑〉(1965)以象徵的手法，一個缺乏膽識、無智的老人，終其一生善良愚昧，任人擺佈的命運，來呈現傳統社會狀態的民眾，當缺乏新的生活技能，面對日趨複雜的社會，可能遭受的挫敗。具有開拓精神的兒子，依靠父親的積蓄創業而富有，城市生活的性格，改變他的生活哲學，富裕的房舍，奢侈的飲食，對窮親戚的排斥與作足面子的葬禮過程，頌揚了自身的成就。兩種性格的對照，呈現一個社會變遷進程中，兩者的成敗。〈又是中秋〉(1965)，可以看作是〈簸箕谷〉的改寫版，它們同樣敘述因迷信、無智導致悲劇的題材。一開始作者以充滿田園牧歌情調的筆觸，和諧的自然狀態，描繪農村男女的愛戀之情，小說進入中段，阿巧的斷掌，導致原本柔順慈祥的母親，展現瘋狂破壞的舉止。阿巧慘死後，阿生帶著同樣是斷掌的女兒，抗拒母親，離開農村，是一種背離他母體文化的呈現，改寫〈簸箕谷〉的非自覺心理，不留情的對傳統農村迷信展開批判。但這是一種不和諧的狀態。小說中，不論是身處於都市或鄉村，都流露出一不滿的層面，具現作者的思想困境，當兩種價值系統，都不足以求得圓融時，究竟該如何自處？

〈姨太太生活的一天〉(1966)是這個困境的突破，作者表明他的動機是透過「姨太太」角色的塑造，來批判「及時行樂」的行為。(王文伶，1990)這篇常被誤讀為寫實的作品，不是人生實景的反映，它超然於現實環境上，以虛構傳達觀念。作者對「觀念小說」的選擇，說明了文學擁有擷取的自由；文學如此，價值系統亦是如此，世上沒有完美的價值系統，但他可以自由選擇合理、有益的成分，不必照單全收，兼容並收的思考方式，成為他日後思考的主要座標³⁸。因此，作者得以調和擺盪在兩種知識系統間的困境，自由選擇所需的部分，將他的

³⁸這是作者面對一個急遽變化的社會，所採取的應對的方式。作者尊重與遵守傳統道德的價值，但他並不排斥智性發展與創新性的事物，他更清楚在社會變化過程中，變化將同時帶來好壞與價值觀的轉換，傳統與現代可能是對立的，也可能可以和諧共處，因此，也可以說，作者是比較早脫離於鄉村與城市對立的思考狀態，在他的作品《峽地》中，就讀於農校的青年，積極的以「科學」方式，提高自己的農地生產量。〈檳榔城〉中讀大學農業系的陳西林，讀書的目的，也在引入新的農業知識為鄉村服務，而不同於部分鄉土作家的作品以全然對立狀態來呈現兩者的關係。這個思考的層面大約在長篇小說《峽地》就已落實成形，而發表在1990年7月《台灣春秋》的〈沒有創新、哪來繼承〉則是以文化評論的方式，具體呈現他長久以來的思考。

文學版圖引入新階段。

同時，這篇小說是作者這個階段中，從無智狀態開啓存在思考的一座橋樑。寫作的出發點給我們一個暗示。對「及時行樂」的批判，可追溯至戰時，因害怕遭到轟炸，索性將未長成的雞鴨宰殺來吃的行爲。這其實是一種「無智」的展現。「無智」是因為愚昧無知，無智可以經由教育提升、改變，但選擇「無智」呢？〈姨太太生活的一天〉是這層思考的延伸。姨太太並不乏思考，她的獨白充滿對自身行爲的辯解：

我非常驚愕，妳的來信竟充滿著輕視與侮蔑，說我完全墮落了，把人的自尊踩在腳底下。你說就是每天吃番薯籤，也不願意做人家的姨太太。…你不要把吃番薯籤說的那麼容易，這正證明你根本沒吃過番薯籤，一點也不知番薯籤的滋味。至於我，我是吃過的。…不在不得已的時候，是不容易下口的。我覺得我們一點也沒有那種義務，把一輩子吃番薯籤看成一件樂事。（全集卷一，頁175。）

但所有的辯解，都指向吃、喝、玩、樂生活本能滿足上，敘事者通過種種利於自身的解釋法則，合理化自己的行爲。就作者來看這是一個自欺於「矇昧」的選擇，不願意擔負生命的重荷，不願意承擔深刻的感情關係，寧願以麻木的存活方式，放棄自我的生命表現，作為獲取快樂的路徑。這是鄭清文在第二階段「自救與成長」主題的逆反呈現，生命沒有困境，便沒有成長，困境是面對自我的方式，選擇避開困境，將永遠是一種停滯狀態。從「無智」到追究到對生命存在的本質思考，〈姨太太生活的一天〉可以視為〈校園裡的椰子樹〉的前趨型作品。

隨著對都市生活的逐漸認識與對農村封建傳統性質的發現，鄭清文開始慢慢體會都市化的必然過程。鄭清文創作的第二階段，他開始將問題轉向現代人的困境上，自我詢答與自然啓發成爲自我成長兩種路徑，持續影響著人物的思考方式與作品的結構設計。有時候事件的發生，人以自我的思考與成長得到頓悟〈門〉、〈苦瓜〉、〈信〉、〈會晤〉、〈天鵝〉，有時兩種途徑合流借力於自然的力量與自我的思考得到解脫〈校園裡的椰子樹〉、〈鯉魚〉、〈蛙聲〉，〈湖〉皆是如此，關於這些將在第三章進行具體的探討。

第三節、《峽地》：傳統社會的道德體系與「現代化」價值系統的短暫調和合

從創作階段而言，1970 年出版的長篇小說《峽地》屬於本文所劃分的創作第二階段。縱使如此，筆者認為《峽地》所呈現的思想狀態，是延續鄭清文六〇年代初期以來，傳統農村秩序與「現代性」知識層面，兩種價值系統從擺盪到暫時調和的具體展現。《峽地》是鄭清文的第一篇長篇小說，對於一向慣於書寫短篇小說的作者而言，長篇小說，自然是一種挑戰，除了自我挑戰以外，長篇的寫作，也可以視為鄭清文對過去作品的總結，與邁向未來的發展，以下將以兩個層面，討論《峽地》的意義。

壹、鄉下人（傳統社會下的人）的行為模式與「現代文明」的衝突

針對這篇鄭清文指出被更動過的作品（楊照，1999a），我們暫時拋開其中的結局或部分褒揚政府德政的文字³⁹不論，這篇作品仍可視為鄭清文作品的一個里程碑。整篇小說以緩慢改變的農村生態，反映農村社會的變革。小說以阿福嫂一家為主軸，她以童養媳的身分，嫁入陳家，婚後產下二子五女，但丈夫阿福卻因為另一個女子拋妻棄子而去。七名子女的人生分別遇見不同的難題，需要阿福嫂一一去面對，這些難題各自呈現社會結構變化的層面。大女兒月娥面對經商的丈夫，逢場作戲的外遇問題、三女寶桂則顯示受過教育，追求時髦與自我「都市價值」、小兒子炎坤代表的是對「現代知識」的信任與追求，後兩人不約而同的對「鄉下」有一定程度的厭惡，寶桂所厭惡的是鄉下人的泛道德保守態度，炎坤則對鄉下人所依據的傳統「經驗」，頗有微詞。

從這個層面而言，炎坤與寶桂兩個人物的意義，代表著抵拒「農村價值觀」的象徵。本章第一節中，筆者曾學者對傳統鄉村社會描繪的特徵（「習俗支配」，階層性，身分取向及非生產性的），彰顯鄉村社會結構，對鄭清文所造成的影響及其日後對傳統中負面價值的批判，《峽地》一篇中，鄭清文選擇他成長過程中，相當熟悉的農村社會，作為小說的背景，並透過對農村世界的觀察與描繪，自然

³⁹ 鄭清文曾在楊照（1999）的訪問坦承，他的第一部長篇小說《峽地》的結局曾遭到更動，而如果就其內容觀察，小說其中亦插入對當時政府從事農地重劃政策解釋、褒揚的言論，這些文字究竟是作者所書寫或是遭到編輯者的更動，仍待釐清，可見《峽地》，頁 48。

也有著對傳統社會的讚揚與批判之意。

從結構面出發，這個農村，大部分的民眾，仍以務農為生，生活的層面不離開這個封閉的村子（非生產性），即便是爭吵與爭執，也圍繞著農事而發生（水資源的使用）。村中，具備最大權力的是大地主兼任村長的邱明賢，「鄉長」的身份雖是選舉而來，但農民選邱明賢的本質卻不脫過去封建時代對當官的認知：「大家都不知道這和自己有關係，以為只要有錢就可以當。以前，我也以為選舉就是他們想做官的人的事，和自己一點關係也沒有。」（頁 132）有錢意味著官位，這自然與農村世界觀中的階層性質，有著密切的關係。農村雖然慢慢受到外在世界的變化與衝擊，但農民們主要的依循仍是過去社會所遺留下的傳統經驗，做為他們行事與區分是非的標準。

相對的，現代社會對事物的判斷通常訴諸於「理性」，從理性所延伸的中性規範則是「法律」，我們聚焦於村民對此兩項價值的認知與判斷進行觀察。小說中以三種典型的代表人物對「農地重劃」的態度，來呈現村中人物的不同思維。炎坤所代表的是「知識型」的農夫，他因就讀農職，學習到許多新知識，並嘗試將他的所學，運用於改善自家的農業生產，對於政府的「農地重劃」事宜，他抱持全面接受的態度，甚至要求自己扮演起「說服者」的角色，與村民進行溝通。相對炎坤對現代知識的信任，阿順伯則反映出一般「傳統型」農民對傳統經驗的敬重，及對現代知識的抗拒。炎坤與阿順伯討論「農地重劃」政策時的對話，最能反映兩者思考狀態的不同。

炎坤強調經過專家科學、客觀上的預測，即使農地因「農地重劃」少掉一部分，但透過農業生產結構與環境的改善，可從提高的單位產量彌補農地的損失。阿順叔對農業專家並不信賴，只堅持「我父親留給我一甲地，我死時也應該留一甲地，不是九分地。」（頁 59）他的話語透露對土地與傳統的認知與情感，情感性的堅持使他在看待事物時，缺乏理性的判斷「這件事，說起來只對邱家有益。凡是對邱家有益的，我都反對。」（頁 63），他對傳統的堅持也反映在農事上「每一次，他都照自己的方法，或者可以說是他父親的方法工作。他明明看在眼裡，人家在索草前施肥的，就是施一樣的量，稻子要比他茂盛的多，但他還是固執自己的方法，一年復一年。」（頁 86）。堅持以父親的方式工作，可以說是一種固

執，也可以說是一種對現代知識恐懼的頑抗姿勢。

比較起來，介於兩者之間的是阿福嫂，屬於「混和型」的農夫，雖然缺乏現代知識，卻並不堅持傳統的農作方式，她所需要的是變革農作方式的理由與解釋，當她認為可行時，她就能接受。所以她相當看重炎坤所學習的專業知識，願意信任他，甚至提供一部分的田地，作為炎坤實驗的對象。從這個角度來看，鄭清文從阿福嫂身上所表現出的一尊重傳統，吸收新知的態度，暫時找到解決新舊價值系統的不平衡狀態的方法。但筆者必須說，這是基於對物質發展的態度。更新的技術與制度，屬於可驗證的事物，農產量的提高是可以看的見的實際利益，但對於現代社會所提倡的以個人理性判斷、自我意識為出發點的新價值觀，中性的法律價值作為調節衝突的規範，農民顯然帶有如述社會學者（費孝通）所言，因缺乏參與而拒斥的心理。

思想開明的阿福嫂，縱能接受新的知識與技術，對於伴部分隨社會變化的新生事物，例如寶桂所遵從的追求個人生活價值的態度，仍持著保留的姿態：

「寶桂，妳要自重一點。妳已看不上人家，為什麼要和人家看電影、跳舞，為什麼要作人家的車？」

「他請我，我就去。他喜歡載我，我就坐囉。」

「寶桂，你是不是可以和他切斷？」

「為什麼要切斷，在工廠裏每天都要見幾次面。」

「那你可以換工作。」…

「我並沒有作壞事呀。」（頁 20-21）

相對於阿福嫂對農業知識的開放態度，遇到法律時，她就有所保留。阿福嫂所追求的公平與正義，是一種對破壞「公道」的追究，究責的場景裏，即便涉及刑事罪嫌，阿福嫂仍只希望邱明賢作戲道歉，還女兒清白，甚至不追究兩名長工的過錯。邱明賢不願道歉甚至賄絡、恐嚇警察，則使事件脫離道德規範的懲戒，進入法律程序處理。「她還是不願上法庭，她不是怕事，說起來這件是根本是她們自己的事。」（頁 170），阿福嫂沒意識到寶桂的事是件攸關公眾安全的事件，因此法庭上她所考慮的便只是希望寶桂作證時，不要因為仇恨陷害邱明賢，另一件關

心的事，則是邱家的稻作沒有人收成。

小說中深受其害的寶桂，也是如此，她平日抵制鄉村保守的價值觀念，隨事件發生後，她的自責仍來自母親平常所灌輸的價值觀：「早知道會有這樣的結果，為什麼不聽媽媽的話呢？媽媽早就說過，裙子不該穿的太短，太短了不成樣子，人家會說閒話！同時媽媽也警告過她，不該和何勇去看電影，去跳舞，用摩托車載進載出。」（頁 72），她的罪惡感與自責，與其說來自於母親與村人，到不說是整個農村價值觀的壓制，也就是說她過去的農村保守的反抗，是出於一種「叛逆」性質的行事方式，她的本身，從來沒有脫離農村道德觀念的制約，受害之後，自然也無法從法律觀點清楚自己受害的原因是他人的施暴，而非自己衣著的曝露。

至於其他村人對待此事的態度，則奠基於的泛道德觀念，因此當寶桂受到邱明賢的設計，奪走她的貼身衣物，並迎風招展插在阿福嫂的田裡時，平時不滿寶桂衣著與言行的村人，就在竹竿下討論與批評，卻絲毫沒有意識到，這是一件迫害人身安全的暴行（從法律的觀點），但當村人發現主謀邱明賢的行爲，逾越更嚴重的道德界線，他們便轉向支持阿福嫂。經過這次事件的村民，改變自己的思考，知道不可縱容惡人，他們思考的改變，不是來自於法律與公平的認知，而是基於過去受到邱村長實際壓榨所受到的損失。

故綜上所述，真正屬於法律層面的觀念，仍未在傳統的農村生根，這也代表，當鄭清文面對道德與法律時的隱藏與抉擇心理，我們可以說，依靠人類自身道德來維護的良善關係，更受到他的青睞。可以說，鄭清文對現代化發展，樂觀的一面，是建立在合理、善良的道德秩序得以保存的基礎上，一但這個部分發生動搖或是無法維持時，他對現代化、工業化所帶來的急劇轉變，就不可避免的轉向批判社會傳統價值的崩落與對往時美好記憶的追溯，催生了「記憶烏托邦」的出現。

貳、烏托邦世界的萌發

《峽地》一篇，主要重點在於呈現農村社會的變化，與調和都市文明進步價值與鄉村傳統價值，這種調和也隱隱然指向一種「理想世界」的嚮往。這短暫的

一刻出現之前，鄭清文的思考狀態，一直處於矛盾的狀況，前述的章節中，筆者曾指出當鄭清文面對新舊思想衝突的困境時，採取以抨擊都市文明的墮落，及回到傳統社會人與人、人與自然的和諧關係的兩種途徑，來維持他內心的平衡。前述的章節中，筆者曾討論過鄭清文擺脫衝突困境第一種途徑，本節中，筆者將討論鄭清文的第二種擺脫困境的途徑，並藉此延伸到《峽地》探勘作者「理想世界」的形成。

從 1962-63 年間的三篇作品，最能看出由衝突到平衡的狀態，〈我的傑作〉（1962）交織著傳統與現代的辯證，之後的作品〈重疊的影子〉、〈水上組曲〉⁴⁰則以一正一反的形式，求取平衡。〈重疊的影子〉以受過現代教育的醫生，毀滅的故事，呈現都市的罪惡面。〈水上組曲〉（1963）恰巧相反，小說中的渡船夫，在社會轉變的過程中，縱使跟不上時代的變化，他仍堅守崗位，默默從事自己的職責，不逾越自身的本分。渡船夫忠厚人的性格，是作者面對社會變遷的改變後，心中得以指引救贖的一盞明燈。即使傳統的美德開始淪陷，都市充滿罪惡，仍然有人能在變遷的社會，保持不變的美德。

〈盲人之歌〉（1964）面臨心靈秩序崩潰的敘事者，同樣在盲人夫婦家庭所代表的傳統社會美德中，得到救贖。暫時保持不變的，還有仍未遭文明污染的自然山谷與山谷中的人際關係。應該可以說，作者雖然在知識的層面上，接受了現代知識的洗禮，但他仍然相當留戀傳統農村社會的生活空間與型態，自然環境則成爲面對都市殺戮時，得以喘息的避風港，在 1965 年出版的第一本書《簸箕谷》的自敘，鄭清文以抒情的文字的表明他的心跡：

…每年，我總要回到鄉下一兩次。那裡有我的親人，有我的同伴，我要看看我度過許多歲月的地方，我了解故鄉的人物，我也熟悉山谷裡的每個角落。…

…現在，我已經遠離了遠隔市囂的鄉村。回去的機會不多了，但我對它不能忘懷。回去之前，我總覺得該多住幾天，甚至希望能長久住下去。

⁴⁰ 這兩篇作品都創作於 1963，因遭遇不同的命運，使〈水上組曲〉遲至 1964 年才發表於《台灣文藝》，參見鄭清文〈偶然與必然〉的說明。

…但每次都遇到一些意料不到的事，教我不得不離開。在離開的時候，我總想著不會再回來了。但當我穿過那些起伏不平的山路，走到了谷頂，就禁不住要回頭向那橫亘在腳底下的山谷投下最後一撇。當這熟悉的山谷近收在我的眼底，我所有的決心動搖了。我輕輕的說：我會在回來。

鄭清文所珍視的不僅只是山谷的自然景緻，還有從山谷的自然空間所孕育的傳統社會的人際關係，當這種情懷轉化成小說時，就不免帶有對美化傳統社會的烏托邦色彩。〈一對斑鳩〉（1963）以回到山中的敘事者，述說城裏人與鄉下人對彼此的好奇，儘管都市社會不斷的向前飛越，但鄉下人仍保有自己一套的生活哲學，當敘事者用手指著月亮時，敘事者與舅母的對話，清楚的呈現這種思考模式：

「你用手指它，它會割妳的耳朵，趕快拜一拜。」

「為什麼？我們老師說月亮像我們住的地方，只是小，沒有水，也沒有空氣。它怎能割掉我的耳朵？」

「不是割掉，只割一點，很痛。到了學校，妳要聽老師的話，但到這裡來，你就要聽我。趕快拜一拜！」（《全集》卷1，頁60）

山谷中的人仍樸實守分的過日子，科技與文明的標準，並未干擾他們的生活，敘事者對月亮的態度從質疑到接受舅母的說法，暗示作者對傳統社會、無害、天真思考狀態的珍惜，屬於都市文明人的敘事者，還在堂弟的帶領下領略大自然生活的美好與樂趣，小說最後兩人分別時，將一對斑鳩揚手一放的姿態，顯現人與自然和諧共處的狀態，更象徵都市人暫時脫離文明羈絆的飛翔。

〈吊橋〉中（1966），作者進一步強化他在〈一對斑鳩〉，所頌揚的傳統社會的人際關係。小說敘述林有信與王正雄兩個好友，想前往城市裏求學，但面臨經濟的困境，於是兩人決定暫時先犧牲一人留在山谷中工作，來供給對方求學的費用。隨著王正雄學業、人格上的成長，林有信逐漸的喪失自信，爲了重振林有信的信心，最後王正雄犧牲自己的感情，成全林有信與徐玉雲的姻緣，並將原本屬於自己的田地，全讓給林有信，遠離山谷到城市教書。作者藉由山谷中王正雄、林有信的友情，來描繪他心中人與人本該有的關係，兩人犧牲自我，成就對方的行爲，是對立於都市的爾虞我詐的人際關係的設定。

新舊思想衝突的狀況，創作〈姨太太生活的一天〉時（1966），暫時被懸置了，作者將他的創作意念，開始指向人的「成長」，但事實上，深深影響鄭清文的自然世界與傳統人情，並未就此消失在他的創作視野裡，相反的，創作第二階段中，自然環境通常帶有啓迪與救贖的意義，尤其對於長久處於都市的競爭與搏鬥的人，他們感悟重生的勇氣就來自於自然環境的啓發。〈鯉魚〉（1968）病後餘生獨自前往山中休養的高永霖，在山澗釣魚時，突然領悟到貪求的可笑；〈蛙聲〉（1969）發現乞丐欺騙事實的秋吟，頓悟來自於靜寂深夜中鳴叫的蛙聲、〈湖〉（1969）感情失敗企圖自殺的尤月仙，則在澄靜湖水一死一生的赴約過程，找回自己生存的意義。

珍惜「自然環境」與「傳統人情」的創作意識，在《峽地》中，依然可見，而且更指向一個可能達成的「理想世界」。對「理想世界」的塑造上，《峽地》是以「家」的衝突與回歸來實踐。一開始，阿福嫂家中發生一連串的事件與衝突，而這些衝突大部分是因為離開農村所導致。大兒子溪泉，因為前往都市唸中學的緣故，交上了壞朋友，為避開「不良少年」組織的影響，最後毅然選擇進入軍校就讀。大女兒月娥面對的則是，都市裏從事生意，風花雪月丈夫的欺負與暴力對待。相對於前兩者的被迫性質，炎坤與寶桂，就以一種「反叛者」的姿態呈現，兩人的反叛，都來自「現代都市」與「現代知識」對傳統農村社會的抗拒。

面對子女所面臨的困境，阿福嫂以她自身的方式，一步一步克服這些難題。克服難題的過程中，阿福嫂也充分顯現一個出身農村社會女子，面對問題與解決的方式，大女兒月娥的婚姻暴力問題，她告訴她「讓她打，反正打不死」，如果忍耐沒用便還手「但你是種田長大的呀，打就跟他打，他打你十下，妳總可以打他五下吧。妳打不過他，還可以踢他，可以咬他，不管用什麼方法。妳不能輸他。不管用什麼方法，妳要自己解決！」（頁23）阿福嫂的話語，透露著農民的認命與堅韌，看天吃飯的農民有著宿命的心態，即便碰到災害與災變，也動搖不了他們繼續奮鬥的心志，阿福嫂告訴月娥的正是農民面對生命困境所發展的哲學，憑著這套哲學，月娥終於解決了丈夫外遇的問題。面對女兒寶桂遭到羞辱的命運，阿福嫂仍以她正義對的堅持，喚醒了村中民眾的理性與良知，使惡人邱明賢伏罪。但如同上述的，追究罪責的目的，始終不在對惡徒的懲戒，而是一種「公道」

的追回，這也可視為阿福嫂生為農民，思想與意識上的侷限。

從另一方面說，阿福嫂雖然有著受限於環境侷限的傳統意識，她仍有接受新知的胸襟與勇氣，面對大兒子結交不良少年的問題，她採取「積極理性」的作為與她的導師聯繫，果斷的以轉學的方式，為溪泉的轉換學習環境，即使有一段時間，她的苦心並沒有得到溪泉的回報，氣憤之餘決意要溪泉回家耕田的決定，也在大女兒的勸告下，保持「理智」，仍給予溪泉再度接受教育的機會。在最後，面對溪泉報考軍校的抉擇，阿福嫂沒有阻擋，也給予了適度的「尊重」，終於成就了溪泉的「成長」。「理性」的判斷與抉擇，在面對小兒子炎坤堅持卻不協「現代知識」時，有著更成熟的展現。阿福嫂選擇傾聽、吸收「新知」，願意接受兒子對農作與農田改良的「實驗」，最後「驗收結果」，作為以後耕種的參考方向。這不但不同於一般鄉下農人，對「傳統經驗」的依賴與受限，更進一步而言，阿福嫂的行為，其實就是一種現代科學精神的展示。

前面的論述中，筆者提到，阿福嫂身上的尊重傳統與信仰新知的態度，是鄭清文得以調和新舊兩種價值觀的中界角色，這個中界角色，也為一度不滿於舊社會的保守與新社會自私的鄭清文，找到安身立命之處。也就在調合傳統與現代精神的阿福嫂身上，所有曾因「都市誘惑」或「都市價值」反叛或逃離的子女，在阿福嫂生日的當天，一一的由異鄉「返家」，「返家」的意義，則象徵一種從都市回歸到農村自然文明的態度。但這次的「返家」，不是重返「傳統制約」的農村社會，而是在「保存」與「創新」的前提下重返，小說最後，七個子女共同出資購買的電視，代表現代化的事物與傳遞訊息的來源，阿福嫂雖嫌浪費但仍高興的接受，成為村中一台共有的財產，其中的意義是對於現代知識的接受與傳播，也是改變農村傳統認知的方式。

寫作這篇作品當時，鄭清文對於兩種價值文明優點的調合，似乎充滿信心。他心目中「理想世界」就存在這其中，對作者而言，其實這並不是烏托邦的世界，而是可以達成的「理想世界」。但是，這個存在於當下的「理想世界」，在台灣急速發展與變遷的社會下，很快的面臨了破敗。終於，鄭清文也開始打造起他的「烏托邦」世界，理想中的世界，一個指向過去，一個指向未來。

第三章、大河組曲的誕生與變奏

本章中，筆者想追索的是，鄭清文創作版圖中，最主要的文學意念所在「成長」的觀念，第一節中本文先探詢「成長」觀念的形成，接下來則以作品對「成長」的觀念做出討論，由於「成長」的觀念，是貫穿整個鄭清文文學的中心，為使「成長」的觀念，能得到一個比較完整的詮釋，因此在本章中作品的討論，將會超過本文所界定的創作第二階段（1967-1969），進一步延伸到中期，乃至晚期的作品，但基本上筆者依然循著作品創作的年代進行探討，首先集中在，創作第二階段中的作品（1966-1969）進行討論，這個時期的作品，屬於「觀念小說」，偏向「成長」觀念「抽象」的詮釋。而1971年後的作品，則以比較貼近現實生活，更拉進歷史視野的層次，對「成長」的觀念，以「成長小說」的形式展開書寫。同時，「成長小說」的類型中，還劃分兩種層次，其一是訴諸於成年讀者的「人生成長」故事，其二則是以少年讀者為對象的「少年成長小說」，本章將分別對這兩種類型的作品，進行探討與詮釋。

本章的第二節當中，筆者主要對鄭清文「成長」觀念的變奏，進行討論。鄭清文對「成長」的觀念中，個人的成長，是對自身的超越，當匯集所有個人成長時，則是社會的成長，一種完美社會的達成，也就是說一種對未來「烏托邦」社會的投射。鄭清文「烏托邦」精神的產生，一方面來自作者從近代人文主義者，知識與概念的吸收，一方面則是過去在農村與舊鎮的自然與傳統空間中，童年美好記憶的催生，特別是台灣整體社會產生變化時，當人心已不再純樸，當自然環境已然摧毀，童年生活的美好，自然引發鄭清文對「烏托邦」世界的嚮往與書寫，而書寫便成為鄭清文對抗敗壞社會的一種武器。

第二節中，本文將對將先探討催化作者「烏托邦世界」形成的力量，其次再以作品分析，鄭清文所創造的「烏托邦世界」具備何種特徵與性質。首先，是童年經驗與烏托邦世界的結合，這部分作品明顯帶有感傷的色彩，感傷之外，作者也對人類保持積極的希望，在他的作品中，開始大量出現賦予人類和善與和些共處的社會關係，期望以文學的力量能對沈迷於金錢殺戮遊戲中的台灣民眾，進行導引。

同樣的，如同「成長」的觀念，以「少年成長小說」對青少年展開對話，對「烏托邦」世界的追求，也在成人讀者外，將訴求投向兒童讀者身上，以童話的形式，教育未來世界的主人翁。童話中，有一部份作品，帶有濃厚的教育性質，另一部份則融入台灣民間的生活與傳說，就此看來，這兩種寫作的模式，則分別是鄭清文「成長」與「記憶」概念的傳達。

從上述的層面延伸，我們發現，鄭清文作品中，兩個重要的文學意念，「成長」與「記憶」同樣透過對「烏托邦」世界的追求，形成交疊與連結的部分，「成長」觀念導引至「烏托邦」世界的追求，「記憶」也因對「烏托邦」世界的追求而誕生。因此，在長篇童話《天燈·母親》中，我們看見了，過往台灣民間生活「記憶」的書寫，也看見六指阿旺，如何克服生命困境，邁向「成長」，重新回歸社會的歷程。

第一節、序曲：成長的歷程

壹、「存在」困境的思索與突破

本小節共分為四個部分，首先思考是何原因導致鄭清文寫作方向的轉變。其次則探討鄭清文作品與六〇年代盛行於台灣的存在哲學與現代主義，可能產生的對應關係。再來，則以評論者蔡源煌從鄭清文作品中，所觀察到的「靈示」（epiphany）性質，對鄭清文作品中所形成的作用，進行剖析。最後則進入鄭清文創作第二階段（1967-1970）的作品，進行的觀察與詮釋。

（一）、政治壓制下寫作模式的轉換

五〇年代中末期，絕大部分的文藝雜誌與刊物，仍為「反共抗俄」的官方意識形態所籠罩。慢慢的出現一股以「現代化」為名，進行的歐美「現代主義」（Modernism）美學¹的介紹與標榜，從紀弦所領導的「現代派」詩歌、鼓吹現代

¹ 現代主義思潮大約自 19 世紀末開始，到 20 世紀 40 年代左右達到高峰，至今仍有巨大的影響力。包括戰前的象徵主義、表現主義、超現實主義、未來主義、意識流文學，及戰後存在主義文學、荒誕派戲劇、黑色幽默等，都屬於現代主義思潮的分支。現代主義思潮產生的原因，一般認為是西方經歷高度工業化、科學化、宗教沒落、世界戰爭等因素，因精神上的危機所衍生出的文

繪畫的「五月畫會」與「東方畫會」的成立，到呼籲從事「現代化」文藝創作的《筆匯》及《文學雜誌》，其中影響力最大的首推《現代文學》雜誌，創刊於1960年3月的《現代文學》雜誌，計畫性的以「每期專輯」形式，引進歐美的哲學思潮與文學作品，使當時台灣文壇的風貌為之一變，而《現代文學》雜誌所培養的作家群與作品，成為代表六〇年代台灣文學的主要傾向。評論者談到台灣六〇年代的文學作品時，通常指出當時台灣的內外環境，根本上缺乏歐美社會發展「現代主義」時期的社會背景與文學土壤，但因政經、文化背景因素，導致六〇年代知識界及文學青年，易於不加思索的接受西方所謂的「現代思潮與藝術」，因此六〇年代以現代主義美學精神所主導的文學發展，即使擁有主動抵抗官方美學的企圖，實際上只能是形式、風格大於深刻哲學意義的、斷裂式的文化移植與仿冒²，至於民族意識強烈的評論者，則更進一步的抨擊現代主義文學的寫作，是建立在美援的政經背景與對帝國主義美學標準的臣服或依附³，或者選擇現代主義美學的形式作為一種自我放逐或逃避台灣現實與歷史的方式⁴。

評論者對《現代文學》作家群選擇以「現代主義」為學習對象的原因，大多以此認知範圍進行探討。如果我們換個角度，從當時創作者的立場出發，應該更能幫助我們理解，他們為何會選擇以現代主義的美學精神，作為文學創作主要意

學思潮，它同時也受到非理性哲學、現代心理學的影響。在思想上，現代主義相當關注人的「異化」問題、其次是對19世紀推崇的科學理性思想產生懷疑，以審美意識上以求新、求變對現存制度與文化，進行批判與背離。藝術特徵上，現代主義強調表現內心生活與心理真實，具有主觀性與內傾性特徵，他們經常以隱喻、象徵、意識流、荒誕性等作為表現藝術的手法，並透過「以丑為美」、「反向詩學」，大量描寫死亡、罪犯、變態、瘋狂、瘟疫等醜陋事物，通過醜陋事物的曝露達到對美的追求，現代主義者也是反傳統的，因而他們相當熱中於對文學技巧、形式的實驗與革新，呈現與傳統小說截然不同的美學風格。參見徐曙玉等編《現代主義文學》（上海：百花文藝，2001年1月），頁1-22。鄒克魯主編《外國文學史》（北京：高等教育，2001年再版）下，頁100-105。熊玉鵬等主編《外國現代派文學辭典》（上海：上海文藝，1999年2月），頁66-69。

² 參見施淑〈現代的鄉土—六、七〇年代的台灣文學〉，收於施淑《兩岸文學論集》（台北：新地文學，1997）（台北：聯合文學，2001年6月）。李歐梵〈台灣文學中的「現代主義」及浪漫主義〉，收於李歐梵《現代性的追求》（台北：麥田，1996年初版）。

。張誦聖〈現代主義與台灣現代派小說〉，收於張誦聖《文學場域的變遷》、〈現代主義文學在台灣當代文學生產場域的位置〉，「現代文學與台灣文學學術研討會」，2000.6.2-3。

³ 尉天聰〈三十年來台灣社會的轉變與文學發展〉，收於中國論壇編輯委員會《台灣地區社會變遷與文化發展》（台北：聯經，1985年10月），頁457-468。陳映真〈現代主義的再開發〉，收於陳映真《知識人的偏執》（台北：人間，1988年）。

⁴ 葉石濤《台灣文學史綱》（高雄：文學界，1994年再版），頁113-116。彭瑞金《台灣新文學運動40年》（台北：前衛，1997年8月），頁115-120。

念及表現形式。《現代文學》的大匠白先勇，曾經對他們的心態作出分析。他認為遷台的第二代作家，由於不願接續父祖一輩的鄉愁與反共八股的意識形態，加上無法接續的三〇年代的優秀作品的精神。「因此，寫作生涯變成了困苦又孤獨的奮鬥，與「五四」時代的作家完全相反，這些作家為了避過政府的檢查，處處避免正面評議當前社會政治的問題，轉向個人內心的探索；他們在台的依歸終向問題，與傳統文化隔絕的問題，精神上不安的感受、在那小島上禁閉所造成的恐怖感，…。因此不論在事實需要上面，或在本身意識的強烈驅使下，這些作家只好轉向內在、心靈方面的探索」⁵。白先勇所描述的雖然是來台第二代的作家心理，卻正也整個六〇年代台灣整體的社會氣氛。

台灣本省籍的作家，不論是因懼怕血腥政治壓制或語言因素而噤聲的作家，或是同時被斷絕日治、五四時代文學資產的戰後新一代，皆有著類似的體驗。鄭清文曾談及他的『早期』創作，專注挖掘人的內心，來移轉感情與隱晦自己的思想，是因為政治高壓氣氛的緣故（王文伶，1990）。這樣的寫作策略，顯然與《現代文學》作家群的對人內心世界的挖掘，有著共通的背景與性質。那麼鄭清文與《現代文學》作家群的有無因緣呢？鄭清文自認沒有。實際上，1958年入營服役的鄭清文，早已脫離台大校園，與兩年後創刊的《現代文學》成員，絲毫沒有接觸的管道，他對《現代文學》成員作品，並不熟悉，至於《現代文學》所介紹的歐美作家作品，本已透過日文或英文閱讀過，或經介紹後找原文閱讀（王文伶，1990）。其次，《現代文學》創刊的同時，鄭清文已建立起與「文友通訊」的成員及部分台籍作家的情誼（魏可風，2000），他們以林海音主編的「聯合副刊」為主要的投稿對象，彼此砥礪創作，與《現代文學》作家群，有著截然不同的創作方向。因此，如果兩者創作意念上有相似之處，只在於因高壓的政治環境，而選擇書寫人的內心世界。訪談中，鄭清文並未對他所謂的『早期』作出時間定義，我們只有從他作品專注於「內心世界」的時期，找出大致的時間點。

就創作而言，鄭清文是幸運的，他的作品一開始就受到林海音的採用，並沒有如早期台籍作家，投稿時四處碰壁的困境，也由於過去生活環境單純與不涉政治的態度，早期投稿於「聯合副刊」的作品，都以安全的、不涉批判的立場書寫

⁵ 白先勇〈流浪的中國人－台灣小說的放逐主題〉，《明報月刊》1967年1月號，轉引自葉石濤《台灣文學史綱》，頁115。

農村小人物的生活樣態。換個角度看，他當時似乎也沒意識到政治壓力的存在，1963年寫成的兩篇作品〈水上組曲〉與〈重疊的影子〉，前者隱藏門第階級的差異，後者直寫都市社會中的欺騙與情殺，兩者都不自覺地挑動當政者的禁忌。讓鄭清文直接感受到政治箝制的，應該是來自於1963年林海音因刊登一首詩被迫離開聯合報的事件，事件直接影響到上述兩篇作品的發表命運，分別遭到不同報刊的退稿與刪改。這類事情並非單一事件，處於六〇年代的鄭清文，還因熱衷參與吳濁流的《台灣文藝》，直接受到「情治人員」的關心與詢問，而小說的發表與出版，更逃不過編輯、出版者對內容的猜疑、限制與更動。

故大約在鄭清文明顯感到到政治力壓抑時（1964-1972）的作品，就逐漸偏向探討人的內心世界。〈死亡邊緣〉（1964）、〈盲人之歌〉（1964）、〈姨太太生活的一天〉（1966）、〈校園裡的椰子樹〉（1967）皆以心理分析與意識流的寫作手法探求人的內心思辯，而〈校園裡的椰子樹〉獲得成功後的作品，更幾乎全致力於此，寫作的主題通常是以人面臨困境時的反應與處理方式，呈現作者對「自我成長」意念的追求。那麼，從這個期間的作品內容與寫作形式而論，應該就是作者所說的因政治壓制而轉換寫作模式的「早期」。如果政治壓制造成鄭清文的寫作趨向人的內心世界，是否仍有其他因素影響到鄭清文的寫作呢？

（二）、鄭清文與存在哲學的關係

上面的討論裏，我們說明因時代背景的因素，導致鄭清文以不同的寫作模式，來應對可能的政治壓力。那麼主導六〇年代台灣知識界的「現代主義」美學精神與「存在哲學」（Existential philosophy），是否也影響到鄭清文呢？整體而言，當時台灣作家都或多或少的受過「現代主義」美學的感染，即使他們吸收「現代主義」的養分，不見得來自《現代文學》雜誌，也不見得認同《現代文學》雜誌的創作路線，但由《現代文學》作家群引領的，對於語言、形式、內容、藝術技巧的實驗與創作精神，的確造成一股新的潮流。影響所及，就是以「鄉土」創作為中心的《台灣文藝》雜誌，所選出的「台灣文學獎」與「吳濁流文學獎」等得獎作品，也出現不少嘗試以「現代主義」精神與手法創作的「鄉土」小說。⁶至於鄭清文是否受到了「現代主義」美學的影響，答案是肯定的，從鄭清文的

⁶ 這方面作品如，鍾肇政〈骷髏與沒有數字板的鍾〉（1965）、〈中元的構圖〉（1966）；張彥勳〈婁

創作階段來看，六〇年代正好是他致力於文體創造與開發的高峰時期，從壓縮時空的〈寂寞的心〉；以現代詩歌風格創作的〈水上組曲〉；多重視角轉換的〈又是中秋〉、〈黑面進旺之死〉、〈清明時節〉、〈門〉；內心獨白的〈盲人之歌〉、〈姨太太生活的一天〉、〈花與靜默〉；以及心理分析與意識流的〈校園裡的椰子樹〉、〈蛙聲〉、〈信〉、具備類似電影蒙太奇的跳接手法的〈學生姊妹〉等文學技巧與積極探討人的內心世界、現代人困境的主題，都可證明他與「現代主義」美學精神的對應關係。除了「現代主義」的美學精神外，與現代藝術發展密切相關的「存在哲學」(Existential philosophy)，亦深深影響台灣的知識階層。那麼鄭清文與存在哲學間是否產生了關連？

「存在哲學」可以看作一種現代人處於人與自然的疏離感、理性知識許諾的破產、科學有限性的認知及宗教信仰沒落等危機感下，發展出的哲學⁷。西方的主流哲學傳統裏，通常注目於超乎現象界之上的「本質」或「觀念」，存在哲學一反傳統的將哲學由抽象的層次，移向人的真實存在狀況，關注人在崩解的現代社會所面對的生命經驗與具體情緒⁸。我們一般將齊克果、雅斯培、海德格、沙特、馬賽爾等哲學家稱作存在哲學家或存在主義者，雖然他們不見得同意這種稱呼，且彼此間的思想尚有不同的著重點與差異，但他們仍具備可稱之為存在哲學的共同特徵。第一是他們所使用的「存在」(being)一詞，與以往的傳統意義並不相同，指的是「人的存在」(being of humam)，其次他們的思想都以存有問題為中心，並以人的存有作為探討存有問題的出發點。最後他們企圖通過新的哲學闡述，將過去本質與現象二元對立的哲學傳統，融為一體，以存有統合兩者。存在哲學家認為存在哲學就是一種本體論(ontology)，我們要了解本質意義為何？就必須回到我們自身的存有經驗，透過自身與境域(horizon)的交融，在生存的行動當中形成自己的本質。所謂生存的行動是指人需要設計未來，在自由中對自己本身與當前處境作出期待，透過這個不斷投射的過程，人才得以認識自己，形成自身獨一無二的本質。⁹

的腳》(1966)；黃靈芝〈蟹〉(1969)；黃文相〈笑容〉(1970)等。

⁷ 唐君毅〈談存在主義哲學之起源〉，《文藝》，1960年2月，頁4-10。

⁸ 李鈞《存在主義文論》(濟南：山東教育，2001年2月第二刷)，頁2-10。

⁹ B.Delfgaauw《西方哲學》(台北：業強，1989年6月)，頁135-140。

這個觀念用沙特 (sartre) 的對「存有觀念」詮釋，就是由「在己存有」(Being in itself) 到「為己存有」(Being for itself) 循環交織的過程。「在己存有」是一件事物齊備的存有，是客觀的外在型態，所以它總是符合它的自身。「為己存有」則是一種意識的存有，人的意識始終是無定向的，所以能不斷飛越與超昇。人類始終想要在超越當前境遇之後，穩固我們的存在，但只要人類是清醒的，它就無法辦到這一點。這就是沙特認為人類情境中，焦慮與不安的來源¹⁰，從積極面來看，沙特強調人的存在與尊嚴在於自由選擇與承擔，但另一方面，永遠無法脫離的擺盪則導向虛無、荒謬的境域。

如果我們去閱讀台灣六〇年代的小說作品，就可以發現因為前述的閉塞、壓抑的政經結構與文化狀態中，使大部分作家對於存在哲學的理解，總是趨向於空虛與荒謬的情境。他們通常以象徵、暗示的手法，描寫人永恆的荒謬與孤獨（叢甦〈盲獵〉，1960；李昂〈婚禮〉，1968；施叔青〈倒放的天梯〉，1969）、對痛苦處境的背負與承擔（東方白〈□□〉，1965；七等生〈我愛黑眼珠〉，1967）、或者奮勇的投入某些事物，驗證自我存在的價值（張毅〈鷹揚之前〉，1963；七等生〈回鄉的人〉，1965），至於描寫焦慮、孤獨、疏離、遺棄的現代情緒與荒謬、死亡、虛無的人生境遇的小說，更是滿佈六〇年代的文壇。姑且不論這些作品是否全受益於「存在哲學」的思考，但我們仍然可以發現，當時以「存有問題」為對象的小說的確蔚為風行。

那麼這個時期致力書寫人的存在困境與成長的鄭清文，是否也受到「存在哲學」的影響呢？存在哲學家思考人的處境時，「死亡」常是他們匯聚的焦點，無論是齊克果、尼采、海德格、沙特等存在哲學家（或存在主義者），都曾對「死亡」這個命題作出具體的探討。威廉·白瑞德（William Barrett）分析存在哲學的起源時，「死亡」同樣具備重要的位置：

存在哲學是中產社會瓦解的產物。…個人從社會的避難所中被摔了出來。他不能用舊有的偽裝來掩飾他的赤裸。…他領悟到，自身的孤獨乃是人類生活無法避免的一面，無論那個自我在表面上如何被他的社會環境所包容。到最後，他看見每個人在自己的死亡面前孤零零，赤裸裸；然而最重要的事物總

¹⁰威廉·白瑞德《非理性的人》（台北：志文，1998年4月再版，頁235-237。

是痛苦中學得的，因為除非把他們壓迫在我們身上。…但是人類不到必要面對這麼一個真理的時刻，他是不會這麼作的。（《非理性的人》，頁 34）

以死亡作為認識自我生命的思考，在鄭清第一階段的作品中，我們就發覺它的存在——作者大量以書寫人面對死亡的反應，來賦予他所謂人是悲劇角色的意義，這個意念大約在六〇年代初期就成型，日後他多次表達對「人」的看法時，也不脫此基調：

我覺得人本來就是一種悲劇角色，最基本的，人會死，而人無可避免，現代人在知識方面有驚人的進步，他們可以登陸月球，可以製造許多效力驚人的東西，也會用來自相殘殺，卻無法避免死亡，無法解除人類本身悲劇性的負擔。我寫悲劇是基於這種認識。…由於我對人本身的悲劇性認識，有時我也會自問有什麼自救之道。（洪醒夫，1975）

我不是個悲觀的人，但我始終認為人生是一種痛苦。現實的社會充滿著不和諧，而人生的終極又是「死」。人不能擺脫死，所以人生本身便是一個更大悲劇。但人已生下來了，就必須活下去，而且要好好的活下去。…但每一個人，都必須尋找自己生活的路。（鄭清文，〈尋找自己、尋找人生〉，1979）¹¹

上述兩者的論述都指向在人類在現代社會發展下，仍無可逃避的終極情境——孤獨與死亡，並試圖在面對的路程中，找尋到面對真理或超越痛苦處境的理念。但理念的相似點，似乎仍不足以證明兩者間的關係，我們換個方式，先從評論者對鄭清文作品的討論切入。

鄭清文 1976 年所出版的作品集《現代英雄》，曾引來眾多評論者的討論，李喬（壹闡堤，1977）、董保中（1978）、方瑜（1978），都曾對這本作品進行分析¹²。

¹¹ 引自鄭清文〈尋找自己、尋找人生〉（1979）。類似表達對人生悲劇性的意念也見諸〈我的文學觀〉（1984）：「我也相信，文學要有理想，要有希望。人必定會死。這是人類的悲劇。這是人類的宿命。對一個人而言，確實如此。但是對一個社會，對整個人類而言，生的力量似乎超越了死。」，另外在多篇訪談裏，亦談到類似的觀念。

¹² 前述三個評論者書寫評論的時間雖都在 1976 年後，但他們討論的主要作品如〈苦瓜〉（1968）、〈黑面進旺之死〉（1969），皆是鄭清文創作第二階段的作品，因此我們可以將他們的詮釋看作

三人對鄭清文文學理念的詮釋，不約而同的指向「存在哲學」的意念。李喬認為鄭清文的主要理念是，人如何在困境中找到救贖的方法，但經由尼采(Nietzsche)說「上帝死了」，人無法藉由宗教獲得依附的理念，因此鄭清文找到的依靠的便只有人的自救。¹³

董保中指出鄭清文作品所呈現的是「一個人一生在與他人的關係上所作的一種 commitment (承諾、約束)，這種承諾就是痛苦、挫折與敗北的源頭與肇因。」但這種狀況是可能被超越的，他以〈黑面進旺之死〉為例說明：「黑面進旺和他意欲強暴的女人同死是具有象徵性的。因為死亡，至少在趨近死亡的時刻，他發現了與人『接觸』的可能，一種與其他人類有意義的關係。…進旺眼角的淚，提示了解脫的歡欣，從承諾的重擔下，獲得解脫」¹⁴。「commitment (承諾、約束)」的詮釋受益於雅斯培(Jasper)交通(communication)的觀念，他認為在過去的歷史裏，人與人在社會組織、及普遍共同的觀念裏，有一種密切存在的關係，但在今日這種分裂(disintegration)的狀態下，我與人之間，失去交通的能力，也失去了我與他人相關時才能顯現的「存有」，失去「存有」，我便成為空無(nothing)，唯有恢復我與人的交通，才能擺脫痛苦的情境。¹⁵

方瑜則奠基於董保中的分析，更進一步提高個人的主體性，他以抉擇與承擔，作為鄭清文作品的主要意念，他認為鄭清文所界定的「英雄」是能勇敢擔負自己的抉擇與後果的人，這與沙特闡述存在主義的觀念相吻合，沙特認為個人就是一種選擇，他以自身定義他的存在，在情境中行動、賦予意義與對自我負責：

是延續作者自創作第二階段後的討論。

¹³ 李喬〈鄭清文《現代英雄》評析〉，《台灣文藝》，1977年10月，頁151。

¹⁴ 此段話由方瑜所譯，參見方瑜〈抉擇與承擔－試論鄭清文的《現代英雄》〉(1978)收於《鄭清文與他的文學》，頁105。原文如後「that is the commitment one takes in one's life in relation to others. And, this commitment is the source and cause of suffering, frustration and defeat」、「but death seems to be the only meaningful choice. Because, in death, at least in the final moments of approaching death, he finds the possibility of human contact, a meaningful relationship with another human being...」。Maybe, the tear suggests the relief and joy for the final emancipation from the burden of a commitment.」。參見董保中〈Burden of Commitment and Cheng Ch'ing-Wen's Modern Heroes: Dilemma in Human Relations〉，《亞洲文化》，1978年春季號。

¹⁵ 雅斯培《智慧之路》(台北：志文，1996年1月再版)，頁21-24。

人的存在接觸各種遭遇，在世界舞台上出入，然後才限定了自己。…人不只是有自己決定的什麼，人同時也是自己在投入存在之後，希望自己成為什麼樣的人。人除了自我決定，自我塑造以外，什麼都不是。¹⁶

我們發現，如果上述鄭清文對自己文學意念的剖析與三位評論者的詮釋，都足以與存在哲學產生聯想的關係，那至少說明鄭清文的思想，的確帶有不少與「存在哲學」相似的意念。

相似的意念還見諸鄭清文小說的結構設計，鄭清文第二階段的作品中，如〈鯉魚〉（病後餘生）、〈天鵝〉（工作升遷與妻子死亡）、〈門〉（莫名其妙遭到開除）、〈信〉（感情與喪親之痛）、〈校園裡的椰子樹〉（情感受挫）、〈苦瓜〉（丈夫與情婦殉情）等作品裏，絕大部分的主角（人），一開始就面臨著某種重大的人生困境，使他們（人）在困境中，重新思考自我「存在」的意義。這種結構的設計，正好趨近於雅斯培（Jasper）對「終極狀況」（Ultimate situation）的詮釋。所謂的「終極狀況」指的是人無法逃避的「實在」（realities），人必定要遭遇矛盾、罪惡、痛苦或死亡之時刻「對於終極情境，我們的反應只是「困惑」（obfuscation）而已，如果我們真正理解了它們是些什麼，其反應則為絕望（despair）與再生（rebirth）。所謂「再生」者，是即我們藉著自己的「存有意識」（consciousness of being）的改變（change）而成為我們自己。」¹⁷鄭清文創作第二階段小說所呈現的主題，人必然要在面臨挫敗與痛苦的過程裏，從安穩、逃避、刻意忽視的人生態度，意識到人生的真實，進而反省過去生命（存在）的意義，並使自己從困境中超越的觀念，再次的使鄭清文與存在哲學的關係，產生連結。

那麼他與存在哲學的關係究竟淵源於何處呢？這似乎沒有明確的答案！鄭清文自承他哲學的書讀的並不多，較常提及的是羅素與尼采（兩位思想懸殊的哲學家），縱使尼采被認為是存在哲學的重要成員，但實際上影響到作者的可能僅有「上帝已死」的觀念，至於邏輯學家羅素，走的是西方傳統理性哲學的路線，他提供給鄭清文的則是「理性與懷疑」（孫梓評，2001），與存在哲學無涉。因此，

¹⁶ 沙特〈存在主義即是人文主義〉，收於羅素等《危機時代的哲學》（台北：志文，1989年3月再版），頁64。

¹⁷ 雅斯培《智慧之路》，頁14-19，引文出自頁14。

答案或許指向作者在創作初期廣泛閱讀的舊俄與歐美現代派文學的作品¹⁸。

他所閱讀的作家中，如福克納、吳爾芙、喬伊斯等人的作品，充分表現出現代情緒的孤獨、空無、混亂、破碎等特質¹⁹；而托爾斯泰、杜斯妥也夫斯基、沙特、卡夫卡、卡繆等人的作品，則被公認為具備存在哲學傾向的作家。那麼大量閱讀過程中，作者潛移默化的受到存在哲學影響的可能，就大為提高。舉例而言，鄭清文的一篇小說〈死亡邊緣〉（1964）與曾被海德格用來討論「存有」（Being）問題的托爾斯泰作品《伊凡·伊里奇之死》²⁰，有一段情節設計與思考死亡的模式，就相當類似。〈死亡邊緣〉描述一個三十歲的青年人，因病求醫，醫生隨意問診後，在他的病歷表下，寫下「Liver Cancer」（肝癌），過了片刻又在「Liver Cancer」後，加上一個「？」號，看似無意的動作卻使當事人由死到生走了一回。這暗示，對於當事者而言，「死亡」代表一個生命突然張開的、絕望的深淵，從「人可能會死亡」走向「我將要（to be）死亡」；但醫生所代表的理性科學分析，只不過把人當成一樣客觀事物來對待，對這個可能轉眼消失的生命，他的考量僅在於他要如何作出他的專業判斷。

這種思考，可能來自於托爾斯泰描寫伊凡·伊里奇生病時的心境：

對伊凡·伊里奇來說，只有一個問題是重要的：他的病境危不危險？但醫生卻對這個不適當的問題不予理會。從醫生的角度來看，討論這個問題是徒勞無益的，因此不必討論。當前要作的僅僅是考慮各種可能性——究竟是腎移位

¹⁸ 魏可風〈故事裏的故事—專訪作家鄭清文〉「自由時報副刊」，2000年3月18日，鄭清文談到他受到相當多的外國作家影響，除了他常提及的海明威、契訶夫、福克納之外，他因吳爾芙的《燈塔行》、福克納的〈老人〉啟發〈水上組曲〉，因赫塞〈青春，美麗的青春〉的放煙火場面，而有〈一對斑鳩〉的放鳥構思，因俄國作家 Babel 的〈鵝〉，而有〈雞〉。此外在其他的訪談裏，鄭清文亦不諱言自己的許多思考、取材的確來自於歐美文學的養分，但它通常經過適切的轉換與處理，成為自身的創作。

¹⁹ 盧卡奇認為由於現代主義作家，基本上認為人類的本質是孤獨與非社會性的，因此人類無法建立起與他人有意義的聯繫關係，而成為一種「非歷史的存有」，個人無法在抽象中，經由與現實的相互辯證化為具體的可能性，當抽象與具體的差別消失，人的內在就變成一種抽象的主觀，人格於是遭到瓦解，配合人格的瓦解則是外在世界的崩潰。可參見盧卡奇《現實主義論》（台北：雅典出版社，1988年10月）中對「現代主義的意識形態」的批判。

²⁰ 威廉·白瑞德《非理性的人》，頁215。

呢？是慢性黏膜炎呢，還是盲腸炎？不存在伊凡·伊里奇的生與死的問題，只不過是腎移位或盲腸炎這兩者之間的判定問題。（《伊凡·伊里奇之死》，頁 72）

如果〈死亡邊緣〉的確受到了托爾斯泰《伊凡·伊里奇之死》的啟發，那麼他應該也內化「在死亡面前，生命具有絕對的價值」的存在主義觀²¹，而我們的確在幾年後的小說〈睇〉（1971）中，發現它的存在，敘事者因為親眼目睹三叔的死亡，感到生命的崇高與尊嚴，從而卸下他對三叔偶像形象破滅後的鬱悶情結。當然，從觀念的根源上，鄭清文不必然是存在哲學的信徒，但不可否認的，在作者自身的思想發展外，存在哲學對「存在」探索的觀念，應該對作者這個階段的文學意念形成，起了相當具體的作用。

上述的推論，說明存在哲學對鄭清文應具備一定程度的聯繫關係，即便如此，他仍與台灣六〇年代接受存在哲學的其他作者不同，他對於「人類困境」的看法，並沒有落入當時「台灣存在主義式」的不安與絕望氛圍當中，他把握到的是「存在哲學」在對「自由抉擇與承擔」的積極面，從這個積極面開始，他更推向「成長」的意念。這個意念，首先來自鄭清文在童年、青年時期，經由鄉里人情事物中，所感染的頑強的生命力特質（彭瑞金，1977）。其次是給予他心靈依靠、蓬勃生機的自然環境山水（參見第二章第三節）。最後則承襲啟蒙時代以來的理性人文主義，樂觀期盼人類成長的許諾²²。但誠如雅斯培所言，面對人的終

²¹同上註，頁 134-139。

²²關於此觀念可見〈個人的力量〉：「真正的力量，不管大小，也不管在什麼地方，應該是人類孜孜向上的力量。」（1979年12月2日 民眾副刊）。〈悼佛洛姆〉「他在，《愛的藝術》中，主張人類雖然是大自然的產物，卻能以理性和自覺，超越它。排出貪欲和真愛的覺醒，才是人生的根本課。...佛洛姆的重要性，是在他不僅剖析人和社會的癥病，而且還企圖替人類找出救濟之路。（民眾副刊，1980年5月12日。）〈賀《文學界》〉：「自原始時代以來，人的內心經常有一股力量在蠕動。人在還沒有文字的時代，就有一股衝動。人要唱歌，要舞蹈、要繪畫。人在困苦時，這一股力量支撐著他們，使他們不致迷失。這一股力量，可能是人類謳歌理想的力量，也可能是期待明天的力量。這股力量，非常純樸，非常原始。因為在所有的動物中，只有人類有明天。福克納說，人不但要存在，而且要茁壯。這股力量，正是人類茁壯的力量。（台時副刊，1982年2月19日）。〈我的文學觀〉：「我不敢預測，人類將如何選擇自己的路。我也不知道自己是否有力量，但是我卻願意多用一些心力去闡述人與人的良善關係，並不限於一個家，或少數個人。我希望，這種關係能推廣到更大的社會。在那種社會，人與人的關係是建立在信賴與愛，而不是建立在懷疑和恨的基礎上。這個基礎，同時也是人類能期待更美好的將來

極狀況，人的反應不見得是「再生」或「成長」，「困惑」與「絕望」常常是我們的主要反應，要如何從困頓走向生長，是一段漫長艱辛的過程。

〈死亡邊緣〉(1964)中，疑心自己得到癌症(cancer)的主角，作者以醫生誤判的結局虛幻解決；〈盲人之歌〉(1964)則訴諸盲人家庭的良善品德，使敘事者混亂的心靈得以超越。看來堅持相信「人是向上的」的鄭清文，當時似乎沒有找到他的解答，如果應自我超越的「終極狀況」，總是借助外力解決，那麼作者就無法落實「自救與自我成長」的主要意念。如何將人類面對自我「存在」的痛苦與必然邁向「自救與成長」的觀念融合並存，持續困擾著鄭清文。問題在鄭清文自認是重要作品的〈校園裡的椰子樹〉(1967)中得到答案²³。這篇以心理分析、意識流手法，觀念小說的形式，「自救與成長」的中心意念，所統合出來的作品，便成為這一階段的以及往後部分作品的重要基礎。由這篇作品來看，串連起從「困境」走向「成長」的橋樑，可能來自於詹姆斯·喬依斯(James Joyce)《都柏林人》中所發展的美學思考「靈示(epiphany)」²⁴。

(三)、詹姆斯·喬依斯(James Joyce)「靈示」(epiphany)的啟發。

《都柏林人》中，喬伊斯創造一種逐漸彰顯故事內在核心意義的寫作技法，他利用這種技巧來顯示人物深刻、複雜的感情波動。通常在一篇小說的結尾處，主角會經由某些事件的引導，從中獲得啟悟，明白人生事物的本質。喬伊斯稱這種人物覺醒的時刻為「靈示(epiphany)」。²⁵綜觀來看，喬伊斯的「靈示」技巧

的基礎。..因為我相信，沒有一個人希望，人類本身將沒有明天。(《文訊雜誌》，1984年8月。上列篇章皆收於《台灣文學的基點》(高雄：派色文化，1992年7月)。

²³ 鄭清文在多次訪談當中，都會舉《校園裡的椰子樹》陳述他重要的文學發現，在於「自我的成長與自救之道」。參見(洪醒夫，1975)、(王文伶，1990)、(楊照，1999b)。

²⁴ 「epiphany」一詞由喬伊斯所創造，一般論者談論引用時，並無固定的中譯，而以其對這個字詞的理解，尋找對應的詞組，有譯為「神悟」、「精神頓悟」等，本文採用謝瑤玲的譯詞「靈」(《都柏林人》序)，台北：貓頭鷹出版社，2000年，頁6。)藉以區別佛教詞語「頓悟」意義上的不同。

²⁵ 「靈示」一辭源自希臘語，意為「顯靈」(manifestation)。這個用語是宗教性的，在基督教中指救世主耶穌的降臨，小聖嬰向東方三聖顯現的時刻；在古希臘戲劇中，它指的是神在關鍵時刻顯現，並主宰一切的場面。喬伊斯運用細節將許多類似的情境收集、處理、輯結、記錄成一本救世主顯現的書。所謂的救世主顯現，是指瞬間的精神表露，包含粗鄙的言語、手勢及心中某個難忘的片刻都是。對喬伊斯來說，藝術家是一位神職人員，把日常的麵包和酒，換成耶穌肉血。喬伊斯認為，彰顯神格並不重要，彰顯的「地方」--伯利恆--普通簡陋的馬廄--才是重要的事情²⁵。

有三個明顯的藝術特徵。第一、「靈示」的出現，與情節及小說人物的經歷密切相關，在「靈示」之前，人通常有意或無的經過漫長的心理過程。其次、「靈示」的瞬間，通常就是小說真正的高潮。最後、「靈示」需要外部環境的配合，透過某種情境或事件，使自我糾結的情感獲得重新認識²⁶。

若我們仔細觀察鄭清文在〈校園裡的椰子樹〉(1967)後三年間的作品，的確可發現意念鋪陳與表現上，有著與喬伊斯「靈示」相似的性質。評論者指出鄭清文的此階段的悲劇觀，建立在主觀「人的內心」的糾纏上，外在世界的影響，只是引發悲劇的一種契機(葉石濤，1977)敘述中所有的過程與磨難，其實都只為最後的「靈示」做準備(蔡源煌，1980)當主角人物內心的鬱結猛然打開(靈示)時，就是主角人物成長的開始。就此而言，作者的確利用喬伊斯的「靈示」技法為橋樑，合理化從「存在困境」走向「自救成長」的情節發展。一般現實的社會狀況，人可能因為無法逃脫外在世界的壓迫，導致墮落、沉淪、無路可出、終致滅頂的境況，假設作者書寫的是這一面，那就是所謂批判社會的寫實作品。但鄭清文顯然意不在此，他刻意降低外在世界所推擠的壓力，將人的困境根源於每個「個體」的內心，因此無論面對困境的過程多麼痛苦，只要主角在最後一刻，因為某種情境或事件，使內心的糾纏的結得以轉換，獲得一種新的「靈示」，不論主角當下領會到的是一種絕望、悲哀的情緒或是解脫、超越的心境，都是一種對人生事物真相的明瞭，能有一點一滴的成長，就代表超越過去的生命狀態，便具有「再生」的意義，這個基本觀念一形成，就構成此階段作品的意念基礎。

在此意念基礎下，鄭清文極力呈現主角會在某件重大挫折發生後，「必然」無時無刻思索造成困境的因素；某個時刻「必然」會因為某件事物的啟發，得以擺脫困境，「必然(理所當然)」的成長，這無非是作者理想的三段式論述。正常來說，三個『必然』的推展間，隨時可能因為某個環節的斷裂，偏向另一條路徑。更深一層來看，要上述命題的成立的前提是—『必然』必定會存在，實際上卻不一定。因此當「存在困境」發生後，是否會邁向「成長」，也就產生各種的可能。

在《斯蒂芬英雄》中，喬伊斯借主角之口，對此作出解釋：「他(斯蒂芬)以為精神頓悟(靈示)是一種突然的精神顯靈，它往往通過某種粗俗的言語或動作，或頭腦本身異常的意識活動，得以實現。他認為作家要非常仔細地紀錄這些精神頓悟(靈示)，因為它是最微妙、最短暫的時刻」參見 David Norris《喬哀思》(台北：貓頭鷹，1999年8月)，頁76-77。

²⁶李維屏《喬伊斯的美學思想與小說藝術》(上海：上海外語教育，2000年8月)，頁111-112。

但作者早已選好了一種，至於他解決這個問題的方法，便是運用上述「靈示」的技法來完成。然而，這條合理化「存在困境」到「成長」的直線，有時卻形成跳接的捷徑，為什偏偏因椰子樹「靈示」？為什麼非得是「蛙聲」而不是「蟬聲」呢？這些自然景物的突兀出現，與敘事者思考狀態突破的連結之間，其實缺乏邏輯上的必然性。²⁷至於〈湖〉、〈戀生姊妹〉因湖水、天光堪破死局，或〈會晤〉、〈清明時節〉、〈門〉、〈信〉糾結思慮的突然轉念，也存在類似的問題²⁸。故不論是基於椰子樹、蛙聲、湖水或其他狀態導致思慮的突破，既然它們擔負的功用（「接合劑」）是一樣的，彼此互換就不成問題。換句話說，它們都是激發「靈示」成長的工具設計，好壞與否則端看它與情節發展緊密結合的程度如何。因此儘管每個生命經驗的困境是獨一無二的，但它們必定能牽引當事者走向「成長」的路徑，那麼所謂超越內心糾結的「成長」並不來自生活的實景，而是先預設的哲理。如果我們以作者定義文學時的三個組成（生活、思想、藝術）中來觀察，這些作品就如〈姨太太生活的一天〉一樣，是一種思想展現的觀念小說。接下來，我們則進入鄭清文的小說作品，觀察他如何完成上述的意念。

（四）、從絕望到清醒，從自救到成長：（1967-1970）的觀念小說²⁹

我們當然也了解事實往往很殘酷，
但是難道迷惑就能夠帶來更多慰藉嗎？

一法·龐加萊

形式上，喬伊斯《都柏林人》中的「靈示」，通常以順敘的筆法進行，由隱藏到逐漸彰顯癱瘓、死滅、破敗高潮的過程。鄭清文則發展出自己的模式，「終極狀況」一開始就存在！接下來的是，人如何處理與面對、選擇與承擔、突破與

²⁷ 當然這種狀況，如果要稱之為佛家禪宗的「頓悟」，也無不可，但筆者傾向認為它工具性的意義大於「頓悟」的意義。

²⁸ 葉石濤評〈校園裡的椰子樹〉（《幼獅文藝》，1968年2月）時，曾疑問現實中有沒有如主角一般富於理性、堅強的女子，林鍾隆（《台灣文藝》「第四屆台灣文學獎特輯」，1969年4月）則認為〈門〉一篇有做作不自然、不「實在」的感覺。而筆者在閱讀中，如〈天鵝〉、〈會晤〉、〈清明時節〉等作品中，急遽的場景變化，也令筆者產生突兀與「超乎現實」的感覺。

²⁹ 「觀念小說」依作者自身的定義是：「有一個觀念就用小說的形式表達出來。…其實小說的表達，有時完全只是一種觀念而已，有一種觀念，而假設一種情況來表達，這種情況不一定就是事實。」轉引自郭明福〈風格的創造者〉，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》（台北：麥田，1998年6月），頁71。

成長，便是鄭清文探索的目標。〈校園裡的椰子樹〉(1967)的敘事者是即將升任講師的大學助教，但生來就擁有一隻如「鴨頭」般殘缺的右手，不但屢次帶給她感情上的挫敗，也成為他人攻擊她時鎖定的目標，這隻右手還象徵一種無法與人溝通（交通）的阻礙，無論在家庭或學校都遭到惡意的疏離。她一再的想突破這種困境，分別祈求過「知識」、「宗教」與「自我矮化」的情感，但仍無法緩和她接踵而來、挫敗的生命經驗，於是她掙扎在「墮落」與「誠實」中，既不願寂寞成為與人接近的理由，也無法擺脫缺乏慰藉的失落，在她接近崩潰的一刻，忽然看見長久以來默默佇立的椰子樹，帶給她新的「靈示」－「一張葉子的掉落，並不代表它的死滅，它代表母樹的成長…它們只是默默地、一分一寸、固執地指著一個方向，慢慢的成長著」。(《校園裡的椰子樹》，頁182)她意識到殘缺的右手，始終是存在的，但每一次殘酷的試煉，便逼視自我面對殘缺，如果每次注視自我的行動中，都有一絲絲的超越，就能提升自我生命的成長。

這是一種「絕望的清醒」（葉石濤語），通過每一次個體自由的選擇與承擔，將人的生命層次，拉到更深層的「自為存在」（從「活著」到意識到自身的「存在」），正是這種面對「存在困境」的清醒、理性的態度，使自救成為一種可能。作者寫作〈校園裡的椰子樹〉發展出的不依靠宗教、超越知識、以清醒的自我作為自救的哲理，更帶給他創作經驗上的「高峰體驗」³⁰：

至於在沒有宗教的國度裏，如何去找到心靈的慰藉？我在〈校園裡的椰子樹〉得到了答案，就是相信自己、相信自己的成長、超越自己。寫完這篇小說，我意外的發現，我好像找到了答案，我非常珍惜這個發現，因此特別偏愛〈校園裡的椰子樹〉，我認為這就是創作，這也是我創作的一個轉戾點。³¹

鄭清文創作〈校園裡的椰子樹〉後所帶來的喜悅與滿足感，除了將此篇創作當成他自身作品的重大轉折點外，它的主要意念－「相信自己、相信自己的成長、超

³⁰ 許素蘭《冰山底下的大水河－鄭清文短篇小說研究》私立靜宜大學中國文學碩士班，2001年7月，頁34-35。

³¹ 王文伶〈靜裏尋真、樸處見美〉，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷－鄭清文和他的文學》，頁161。

越自己」的答案，訴求的就是一種「自救與成長」的清醒哲理。我們可以這麼說，從〈校園裡的椰子樹〉完成後大約三年期間的作品，大約都是上述哲理的變形與延伸。換言之，就是作者利用各種使人積極追求，委身其中的境域，一一提出檢討，藉此反覆闡述他的哲理。

人會有各式各樣的境域，究竟何種境域才能呈現現代人所遭遇的困境呢？鄭清文鎖定的是「職業」與「感情」，職業代表的是現代人生活價值的運行軌道與經濟來源；「感情」訴求的則是工業、都市化社會，各自分疏的個體難以「溝通」的實景。現代社會中，職業（工作）從創造性的自我滿足，到謀取生活技能的基本能力，最後成為象徵自我實現（成就）的價值，於是能獲取更多金錢的報償、更高尚的名聲，更多的權力，成為大部分人追求自我的唯一目標，自我則掩蓋在此目標下變成機械性存在，很少人質疑過它所訂定的價值標準，是否就是生命唯一的意義。作者通過這樣的設問，對這些標準提出質疑與探討：當現代人由他自以為安身立命的工作既有價值中，被抽離出來時，他將如何面對？它能找尋到他真實的生命意義嗎？

〈天鵝〉（1967）中，作者以兩段式極端對比的情節，呈現王良和自我選擇的兩難，過去他與玉雲音樂相伴，過儉樸單純的生活分享彼此的生命，但他的始終不過是個科長；當他汲汲營營求的職位的升遷時，玉雲不喜交際的個性，卻成為一種阻礙甚至是負擔，直到玉雲即將死亡的片刻，他才恍然驚醒，他竟然放棄與玉雲間充滿意義的靈性交流，去尋求一種職銜、名聲上的滿足。玉雲死前殷切期盼聽到的「天鵝」一曲扮演「靈示」的關鍵，尋找音符卻是王良和自救的過程，當他一拿起小提琴，突然發現他的生命早就失去音符，如何找回喪失、遺忘的音符，只有靠他自己。斷斷續續的音符，使玉雲因病停止律動的身體，產生回應，當最後音符尋獲的一刻，就代表他與妻子生命間再次流通與接續，代表王良和超越庸俗生命的成長。

〈門〉（1968）與〈鯉魚〉（1968）兩篇作品，以一正一反的形式，闡述兩個依附工作價值的人所遭受到的存在困境。〈門〉裏，一向安分守己的白仁光，因為同情公司的反派，受到牽連，突然遭到開除。深沉、憤怒的挫敗感，充滿白仁光的心中，他可以跟其他兩個被開除的同事一起去藉酒消愁，他可以在辦公室憤

怒的對主管咆哮，他卻選擇清醒的思考：「前此，我在心理上可說完全沒有準備。我的內心在喊著，沉住氣讓他浮起來吧。這是我平生所遇到最大的敵人。誰是我的敵人？是對方？還是我自己？雖然我是赤手空拳，但我必須安安靜靜地面對今天所發生的事。（〈校園裡的椰子樹〉，頁 87）」最後，白仁光在孩子熟睡固執的面容中，獲得他的「靈示」。他決定安靜的面對挫折與困境，將憤怒化爲一種悲哀，他領悟到如果人生是好壞摻雜的整體，就讓這次的悲哀，教導自己進入認識真實生命的門徑，尋獲新的啓示。相對於被拋置出工作的白仁光，〈鯉魚〉中的高永霖一開始就熱烈的投入工作之中，他也獲得重大的回報，在公司的地位僅次於老闆之下，直到他忽然因一場大病倒下，才發現自己只有四十餘歲的年紀「與一段不斷升遷的歷史。除此之外呢？這是他以前從來沒有想過的問題，這一場病，的確使他改變了。」（〈校園裡的椰子樹〉，頁 40）因爲一場大病他從習慣的工作軌道，被迫拋擲出來思考自己的生命狀態。高永霖思考的過程中，給予他「靈示」的是自然山水所孕育的生機與玉良不同於城市爭名逐利、平和穩定的生命態度。遇見玉良的一段機緣，就如同那艘用手划的小船，渡化了他，使他對生命的有一種新的認識，進而懂得尊重自己與其他生物的生命。

職業制定人們對生活的觀感與態度，職業所帶來的分化、高低現象，更進一步使人與人之間產生隔閡，甚而貶低自己的價值。〈秋天的黃昏〉（1967）裏的吳校長，始終無法認同自己的兒子因荒誕學業成爲剃頭師，使自己處於孤寂與憤怒的狀態。拒絕與三子相見的固執想法，因他妻子的苦心勸導下逐漸鬆動，給予他「靈示」的是與他工作時間一樣久的老校工，當兩人一起在講台上接受全校師生鼓掌的一刻，老校工爲學校奉獻一生的時光，得到眾人的肯定，那是一生莫大的光榮，職業的貴賤並不影響人格的高低，老校工用此證明自己的價值。他的老三不也是如此嗎？他以自己的人格與創造的工作價值獲得其他人的肯定，爲何始終無法獲得自己的認同，最後兩人短暫的一面，終於使他超越過去對「剃頭師」職業的看法。〈理髮師〉（1969）中的永昌小學畢業後就投入「剃頭師」的行業，短短三年就可獨立作業的能力，更使大老闆們慕名而來，但永昌自從意會到自己的職業「剃頭師」所扮演的社會階層與社會角色時，逐漸對自己的職業有極大的不滿，甚至遠離都市，要求自己的妻子放棄理髮師的工作。理髮師最後脫離自己的困境，來自一個自己畫著髮型圖的青年。在青年口中，沒人剪的好的髮型在永昌的手裡輕易完成，那一瞬間永昌自己才明白，職業的貴賤好壞並不能贏得人們真

實的贊賞，真正專業技術的能力，才是人們評價一個人的真實標準。

鄭清文另一個作為人性考驗的境域是「感情」。〈信〉（1968）、〈會晤〉（1969）是以姊妹、母子親情為主軸，〈湖〉、〈戀生姊妹〉（1969）關注愛情中的背叛與失落。〈苦瓜〉（1968）、〈清明時節〉（1969）都以婚外情為背景，婚姻中的男方總在第三者的身上找到，無法從妻子身上獲得的生命「交流」，但苦於司法與道德的壓力，他們選擇以自殘來結束生命，擺脫困境。男方懦弱的走了，對於留在世上的女子，考驗才剛開始。她們之中秀卿選擇以自虐來報復丈夫的無情，自虐造成她生命巨大的困苦，亦使孩子受害。秀卿的困境在六個月後被克服，當她發現她可以依靠自己的力量完成洗衣服的工作時，她也脫離對丈夫與怨恨與憤怒，這一次她找尋到了生命「存在」的意義，得以重新面對自己的生活（〈苦瓜〉）。

靜宜與明霞兩人在建邦意外發生後，各自極端的方式來懷念建邦以及折磨自己，靜宜選擇迴避與其他人發生感情，明霞則活在猜測丈夫外遇對象的陰影中，在第三年清明掃墓的過程裏，靜宜在建邦的墓前省悟到自己既然要對過去告別，那麼多一刻少一刻，又有什麼差別後，輕盈的離去。明霞則被一年前承諾來年割草的阿木叔所啓發，阿木叔在短短一年內離開人世，他牽掛的是一年前所給的承諾，而承諾由他兒子完成了，自己卻在建邦逝世三年的日子裏，不斷的懷疑與憤恨，卻遺忘真實的悲傷，那麼她記掛的究竟是愛還是恨呢？建邦逝世三年後，她終於留下真切悲痛的眼淚。（〈清明時節〉）。

至於「職業」與「感情」之外的「境域」的作品，如討論道德世界崩潰與尋回〈蛙聲〉（1969）、析論人格發展的〈黑面進旺之死〉，也暗藏自〈校園裡的椰子樹〉以來「人必然成長」的寫作哲理。然而，作者似乎掉入固定模式的窠臼——**「以困頓的存在境域為開始，歷經「靈示」的時刻，最後以克服內心挫折、成長而結束」**。「致力劃圈」的結果³²，反倒侷限鄭清文文學版圖的發展，使他暫時陷入難以突破的格局。作者未必對此缺乏警覺，但或許對於苦思而來的哲理無法忘懷，於是他就藉助各種情節、人物設計與寫作技巧的使用，衝破這個侷限。文學

³²鄭清文將他的創作比喻畫圓圈，他創作不求貪心，通常畫了一個圈之後，就會致力其中努力耕耘。參見鄭清文〈畫圓圈—龐大的影子四版序〉（1977），鄭清文《台灣文學的基點》（高雄：派色文化，1992年7月）。

技巧方面，不論是〈湖〉裏利用內心思考推動情節的手法、〈門〉的多重敘事觀點，〈清明時節〉巧妙的視角轉換，或是〈黑面進旺之死〉中，用「我」的聲音來質疑尾叔敘述的設計，皆讓閱讀者得以在理性思辯的空間與「必然成長」的哲理中獲得新鮮感；若以內容、情節的突破而言，1969年是一個明顯的轉變點，〈黑面進旺之死〉召喚日治時代的歷史經驗，擴大「內心成長」的意涵；〈五彩神仙〉移向描繪城市人的生活價值觀；而〈在高樓〉裏的玉英，終於敗於感情挫折之下，不再成長，年末發表的〈戀生姊妹〉，則是對〈校園裡的椰子樹〉後，內心「靈示」階段的告別，當晶玲打開封閉的內心，撕破封窗的壁紙望向窗外的一幕，也暗示鄭清文將他的寫作方向從內心的糾結，朝向外在社會現象。其後探討金錢價值觀扭曲的〈父與女〉（1970）、描繪農村文化變遷的長篇小說《峽地》（1970），都是他對關注社會層面的新展現。

就如同哲學家對本質或存有問題的發問一樣，只要一開始就不可能停止探究，鄭清文對於人的「成長」抱持同樣的意念，暫時放棄「人必然成長」的理念，並不意味鄭清文放棄對這個問題的關心，他對於「成長」的探討轉向兩個方面進行，一個是以拉長的時間之流，回看生命變化的成長小說落實；一個則將「成長」的意念推向「少年成長小說」，推動對少年的啓蒙與教育。

貳、成長，我們總要走過的路徑：鄭清文的成長小說

（一）、「成長小說」（Bildungsroman）定義與類型

進入鄭清文另一階段的作品之前，我們必須先介紹作者日後慣用的文學類型－「成長小說」。西方「成長小說」（Bildungsroman）或「教育小說」（Educational novel）是由歌德、席勒等十八世紀德國理想人文主義者（Humanitätsideal）倡言理想美學基本信念下，發展出來的文學類型。這個基於理性精神所開啓書寫範式，目的在於引導個體進入社會化的規範，它們認為人可以經由教育、學習的過程，得到全人的發展³³。一般成長小說的基本精神與架構，通常以一個個體（人物、在兒童文學中經常以（動物）作為主角）經歷特殊事件後，從渾沌未明的精

³³ 王建元〈從美學到批判教育理論：後現代台灣小說與啓蒙小說嬗變〉，張錦忠譯，《中外文學》1995年4月，頁7。

神狀態中，得以發現自身，邁入一個複雜化的真實世界（成人世界）。換一種較為通俗的陳述，即是一個人物（或其他形式的個體），經歷過某些事件後，發現一些從前未曾得知之事，而使人物產生啓迪與成長。故「成長小說」一般以長篇的體裁，描繪主人翁從孩童時期、歷經少年、青年、成年、到進入社會等各階段的人格發展作為小說的主軸。長篇的「成長小說」通常會有一個使青少年人物產生關鍵轉變的「啓蒙時刻」，如果「啓蒙時刻」以短篇的形式完成，則稱之為「啓蒙短篇」(Initiation story)。³⁴一般說來，西方文學傳統的「成長小說」訴求的是書寫「具有『正面成長意義』的成長經驗」，但有論者指出在現代意識下，這種描述未必符合現況，現今的成長小說表現不全然遵循啓蒙時期所設定的成長小說標準，它有時承載更多社會的現實面與陰暗面，甚至帶有「反成長」的主題，因此他認西方傳統「成長小說」的定義需要作出修改，對生活「提出問題」的意識可以保留，至於「找到答案」則可不必，故他主張只要描述「成長經驗」的小說，就可歸類於「成長小說」。³⁵但這麼一來就使的「成長小說」的範圍，顯的漫無邊際。為使它的定義趨於緊密，我們採用巴赫金的看法，巴赫金認為應該嚴格區分出「人的成長」這個重要因素，他認為過去其他類型的長篇小說，通常排除人的變化因素，大部分的主角人物都處於靜態，缺乏運動的過程。但「成長小說」，則將人成為一項變數，用以推動小說的情節發展，使「**時間**進入人的內部，進入人物形象本身，擴大地改變了人物命運及生活中一切因素所具有的意義。」然而，人物的成長過程會因人而異，對此他從對真實歷史時間的不同把握上，區分出五種類型的「成長小說」。

第一種：純年齡循環型的成長小說。它是指在人的不同階段，會有的內在變化，而這些內在變化通常是重複性的。

第二種：與年齡保持聯繫的循環型成長小說。它勾勒出某一種典型的重複出現的成長道路，從年輕時的理想與幻想的態度轉變，成為清醒和實用主義。這類成長小說將生活和世界，描繪成每個個體必要取得的經驗，進而達到同一的結果。

³⁴ 參見鄭樹森對「成長小說」的定義，李文彬紀錄整理〈世界華文成長小說決選會議－尋找書寫的潛力與脈絡〉，《幼獅文藝》，1996年6月，頁8-9。但一般而言，「啓蒙短篇」與「成長小說」雖具備形式上的差別，但幾乎已被等同視之了。

³⁵ 廖咸浩〈有情無情之間－中西成長小說的流變〉，《幼獅文藝》，1996年7月，頁81。

第三種：傳記（或自傳型）的成長小說。它不具備重複性，在傳記時間裏，人通過一些不可重複和純屬個人的階段，達到成長。

第四種：教育訓誨型的成長小說。這類小說會以某種教育思想為基礎，小說的重點在於描繪教育的過程。

第五種：現實主義的成長小說。小說人的成長是在變化的、真實的歷史時間中實現的。與上述四種成長小說的不同點在於成長的是「人」，而不是世界本身，人基本上是被動的接受、適應、服從這個世界的現存規律。而此類成長小說則將人的成長與歷史變化交織在一起，人的成長也反映出一個時代的變化。³⁶

就類型來看，鄭清文較常使用的分別是一**第二種，與年齡保持聯繫的循環型成長小說。第三種，傳記（或自傳型）的成長小說。第五種，現實主義的成長小說。**前一種通常以「少年成長小說」為主，後兩種匯聚在以生命長流換得成長的「成長小說」。當然，這些類型所描述的定義與類型，並不可能與鄭清文的作品保持一致性，作者常使其融合並存，混入新的意念與形式。接下來，我們將要探詢鄭清文如何利用「成長小說」的類型，更新他的文學版圖。

（二）、用生命長河體悟的成長：1971 年後的成長小說

經過約一年的沉澱期，鄭清文重拾「成長」的主題，他將苦思所得的哲理，置入真實生活觀察，完成重要「成長小說」〈睇〉（1971）。〈睇〉關注的仍是「成長」，但當「必然成長」的前提被取消，探討生命成長的小說，便從「哲理」走入「生活」，使哲理走進生活的樞紐是「時間」，也可以說是「歷史」。它拋棄第二階段的直線捷徑，將第二期作品的思想中心「靈示」成長的歷程，拉進時間的長流，導入台灣本土的歷史意識，使這些「成長小說」更密切的貼近真實生活的運行。〈睇〉述說的是一個中年男子，趕回舊鎮奔喪，幸運見到小時候的英雄三叔，臨終前的一刻。回憶中，「我」以自傳敘事的形式，細細回顧三叔偶像崩塌的過程，其中轉變的關鍵是三叔販售私宰豬肉，遭到日本警察拷打與羈押，躲在警察局外的「我」，聽到三叔的哀嚎，在那一刻三叔與宵小、豬隻等同了，以後三叔在「我」的眼裏，逐漸成爲一個平凡、不堪的人。二十年後，三叔的生命接

³⁶ 巴赫金〈教育小說及其在現實主義歷史中的意義〉，收於巴赫金《小說理論》，頁 227-234。

近尾聲，哭喊著豬鬼索命，而後斷氣：

如果我沒有趕上最後的片刻，也一定會有人把三叔臨終的情景告訴我。那個時候，我也許會像以前一樣，感到偶像的崩塌，而且在痛苦之餘，還會多少帶點輕蔑吧。但當我看到了三叔的臨終，我再也不會有這種感情了。…我今天看到的，完全是一個有血有肉有骨頭的人，他就要離開我們。…不管是哪一種死，甚至於受刑的囚犯，都應該是一樣莊嚴吧。（〈全集〉卷2，頁53-54）

「我」以漫長生命經驗的回顧，見證三叔的衰老與死亡，在三叔掙扎死亡的面前，領悟到生命的莊嚴，同時足夠生命歷練也使「我」了解到，三叔在殖民社會下生存的艱困，從而了卻心中的遺憾。通過此篇作品，鄭清文將他對「成長」的思考層次提升至另一種高度，—「生命成長的歷程需要生命相應的長時間經驗，方可能得到真實的體認，而非只在於內心思考一時的突破」。在〈睇〉中，變化成長的不單是敘事者，還有政權轉換的歷史，時間化為兩種型態，一條展示著生命長河的成長，一條則是展示歷史的變遷，人在時間中成長，也在歷史中變化，這是混合現實主義與自傳型的成長小說。〈睇〉的出現，除了構成思維模式的突破外，它混和自傳（或傳記）經歷與歷史時間，也成為基礎的敘事時間模式。

首先，它會設立一個「定點」作為有意義的地理、歷史座標。其次，它有意識的拉長時間之流，紀錄「定點」人、事、物的變化。最後，「定點」常作為停滯的「歷史現場」，主角會在經過數十年的歲月之後，以「重返歷史現場」的形式，激發新的思考。往後鄭清文的許多作品，常以遇見故人或回到舊時「定點」，用回憶的方式拉開序幕，在當下現實與過往回憶的流變裏，敘述生命的滄桑、變遷與無奈。從這個基礎的敘事時間的模式看來，它無疑更貼近真實生命的發展，一般人面對挫折的心理過程，剛開始通常籠罩在極端的情緒中，慢慢地回歸理性，然後隨著時間的慢慢流逝，造成挫折的事件可能被壓抑、擱置或遺忘，某個時刻因為某件事物的觸動，又喚起這段記憶，此刻若當事者能有足夠的智慧與生活歷練，便可能獲得一種新的思考，但新的思考卻不必然導向「成長」，它往往需要更多的機遇來促成。

相對於創作第二階段，因「終極狀況」有意設置下，所出現的不斷思索自身

困境的知識份子。鄭清文 1971 年後的成長小說，也產生新的創作意識。既然現實生活中，每一項事物、每一個階段的考驗，都可能使人生改變方向，產生種種不同的困境，那麼能對自己的生命進行反省與成長的，就不單只是知識份子。他將更多的關注放在平凡小人物上，以自傳（或傳記）與融會歷史變遷的「成長小說」，敘述一個個平凡人物，如何越過挫折而生存。這些小人物不見得有知識份子繁複的內心思索過程，不見得能從哲學的高度探究自己的困境，但他們卻能以行動默默實踐他們對生命的重新認識，賦予對生命尊貴的意志，這無疑也是鄭清文心中鄉里人物頑強生命力特質的再現（彭瑞金，1977）。

〈舊路〉（1980）裏只有小學學歷的公務員陳西安，因為學歷不足的緣故，始終無法更上層樓。他升職的一天，卻是一種諷刺，他被派往遠處「升」為所長。憤懣不平的情緒遷怒於妻子，爭吵多日後，陳西安來到與妻子定情的指南宮，試圖平復自己的心境。卻碰巧遇見三十多年前的小學導師王老師，在一番對往事的對談與詢問下，才明白王老師打他耳光的動機，終於紓解過去生命的陰影與幾日來低落的情緒。〈局外人〉的「我」（1980），因受年輕時女友所託，前往參加她母親的祭禮，在三十多年的時光後，突然了悟女友母親高貴的殺人動機，但年輕時的執念與抉擇，擦身而過的姻緣，就如同那張抄下前女友電話的紙片，失手的隨風而去，無法追回。〈玉蘭花〉（1981）林清河的母親對丈夫累積三十多年的怨恨，即使丈夫臨死前，仍不願自己的子女去見他最後一面，最後在她扶持一個孤苦無依的老人過街行動裏，終於卸下的自己恨意。〈春雨〉（1990）的「我」前往貓空爬山的車上，碰見故人安民，二十年後的此刻，安民經歷婚姻的風風雨雨、妻子早逝的衝擊、領養孤兒的實踐，終於領悟到「人的生命不是一碗水，也不是一條水溝，……而是一條全屬於人類的大河。」（〈全集〉卷 5，頁 270）。

〈相思子花〉（1990）的阿鳳與永祥則因為階級差異與童養媳的舊習，失去結合的機會，四十年後阿鳳因為土地補償的緣故，獲得巨大的財富，財富與階級地位的逆轉，改變兩人過去所處的階級地位。然而，階級的泯滅依舊無法挽回錯過的生命，阿鳳只能以微紅的眼框、微笑的嘴角來承受。自〈睇〉後，鄭清文逐漸將造成生命的「存在」困境，交付給時間磨平，上述小說的主角透過漫長的「時間」與生命經歷，在某次機緣下產生新的思考，終於成就他們卸下痛楚的心境。但這卻非作者創作第二階段定義的清醒、理性的成長，反而呈現外在環境與歷史

變遷因素下，生命無可奈何的了悟與承受。

換個角度思考，除了不斷累積的生命經驗外，外在歷史環境與思想觀念的變化，也是引發他們新的思考，或得以超越苦境的關鍵，儘管她們需要以逝去的青春年華來換取。〈堂嫂〉（1981）悲苦的生命歷史，隨著父親、丈夫的死亡，兒子的搬離，而自行選擇接近菩薩的賣香工作，還因為靠近馬路值錢的土地，得以獲得小兒子的金錢奉養。〈我要再回來唱歌〉（1980）的婆婆，終於在媳婦敖成婆與觀念不同的時代，大聲唱出年輕時公婆禁止的歌聲。〈阿春嫂〉（1974）執意親自為丈夫送葬，惹來婆婆的憎恨，被驅離舊鎮並禁止兒子與她見面，最終也是時代變遷，婆婆入土，得以重歸舊鎮參加兒子的婚禮，但漫長的時間與生命歷練，有時仍無法平復過去的挫折與怨恨。婆婆過世後，阿春嫂拒絕回去送葬「本來她不想拒絕，人已死了，還有什麼好值得計較的？但，再想回來，她覺得和婆婆之間，已沒有什麼感情，送她也沒什麼意思。」（《相思子花》，頁 137-138）兩人斷絕的感情，面對死者已逝的情形下，更無接續的可能。人與人的相處，還會因殘酷的現實以更尖銳的型態對立。〈焚〉（1984）敘述的就是這種情形，鄧美芳與婆婆在丈夫墜機身亡後，住在同一個屋簷下，過著如戰爭一般的生活：

兩個人，同時愛一個人，強烈的愛著同一個人時，那兩個人為什麼非成為深仇大恨不可呢？愛的內涵就這麼單薄？…她實在不了解愛為什麼會轉變成恨？當愛的對象存在時，兩個人拼命爭奪，愛的對象消滅時，恨卻無法消滅。（《全集》卷 4，頁 247。）

婆媳兩人留在雙方各自設立的困境，無法掙脫，這樣的思索在鄧美芳到「野狗留置場所」有了改變：「不管是人或動物，生命與生命的接觸應該是一種喜悅，而非負擔，這是應該可以自由選擇的。」（頁 297）鄧美芳經過深刻的思考後尋求與婆婆的和解，婆婆卻更惡意的懷疑她腹中生命的來源，當一方想掙脫時，另一方卻不接納，生命之間的交流，就成爲一種痛苦的存在，鄧美芳可以選擇離開痛苦，環境卻圈限她一生繼續的面對。

〈放生〉（1997）則是一篇帶有「寓言」性質，對生命成長有另一種思索的小說。秀英與媳婦對立的婆媳問題，在媳婦換上癌症後，有了改善。面對命運遭

到病魔摧殘的媳婦，秀英與秀美兩姊妹，買泥鰍到公園放生，想替媳婦求福，到達公園時，水池卻遭人放毒，面對充滿毒素的水池，兩人放或不放成爲一種抉擇：「秀英今天出來放生，完全是爲了媳婦，她並不期待救回幾條魚就可以換回一個人的生命。她來放生是認爲人以外的生命也是生命。放生是對人以外生命的尊重。（《全集》卷6，頁262。）」放生究竟是放？還是生？秀英就此對生命有更清楚的觀照。而泥鰍的命運，或許是鄭清文對人類「存在」的一種象徵。泥鰍能活嗎？當人被置於一個突如其來的風暴中，他將如何存活？從上述作品來看，鄭清文漸次引入更深刻的社會觀察，處理人的「成長」問題，當「外在環境」與「人物內心」激烈衝突時，人是否「成長」則面臨更多的變數。

對第二階段的作品而言，「人物內心」的突破一直是個人可以選擇的自由，但當外界環境直接剝奪個人選擇自由的權力時，放棄自我生命的「成長」，便形成對剝奪自由選擇權的社會環境（如對國家機器的暴力）的抗爭姿態，而這個轉換的意念在作者的政治小說中，得到充分的演練與展現。除了政治小說外，鄭清文關注「成長」的變化，還存在於「成長小說」的另一個分支，那就是下一節我們將討論的「少年成長小說」。

（三）、幻滅是成長的開始：少年成長小說

（1）、鄭清文「成長小說」的分支：少年成長小說

我們在本節一開始，曾經對「成長小說」的定義與類型，作出介紹，同時我們也曾提及現今的「成長小說」，在現代意識下作家企圖越過理想主義的階段，以寫實手法敘述的更多社會的現實面與陰暗面。現代「成長小說」的形式表現，通常假設個體在事件發生之後，無論是深入了解世界的複雜性或是由沉陷的精神狀態走出陰影，個體是前進而非後退的。「前進」一詞在此處不代表是「進步」、「善」或是「向上」，而是偏向時間性的說法，個體在經歷某些事件與「社會化」的過程之後，將不再僅以過去的方式思考，因此它不會是後退的，同時被「社會化」的過程，不必然是「善」與「美」的意念，它同時含有「惡」與「醜」的成分。³⁷關於此點楊照也曾指出，台灣的「成長小說」普遍具有驚悚與傷痕的悲劇

³⁷參見王建元〈從美學到批判教育理論：後現代台灣小說與啓蒙小說嬗變〉，張錦忠譯，《中外文

性傾向³⁸。楊照的討論之外，陳映真處理五〇年代白色恐怖的〈鈴鐺花〉，以兩個逃學的青少年面對政治鎮壓的現實，開啓矇懂少年對殘酷政權的認知。而鄭清文書寫「人生成長」的〈土石流〉（1999）以拋妻棄子的林進發，在二十五年後歸家時，與阿娥母女互相的仇恨對立為主軸，彼此仇視的意念在土石流肆虐的一夜，因林進發犧牲自我生命的行爲裏得到化解。作者並不渲染林進發的神聖，他透過鄰人的敘述，呈現真實的林進發，在他逃命的一瞬間，首先只顧及自己逃生，跑了一二十步，才想到女兒而折回。原來，林進發並不偉大，他擁有的不過是一般人的意志，在一念之間善贏過了惡，如此而已。作者對這種懦弱的人格的书寫，是意欲提高人性思慮的真實複雜度。而諸如此類探究人性深度所衍譯的「成長小說」，在〈下水湯〉（1974）、〈死狗放水流〉、〈尾叔〉、〈女司機〉（1974）、〈檳榔城〉（1979）、〈門檻〉（1980）、〈割墓草的女孩〉（1983）、〈貓〉（1986）、〈咖啡杯裡的湯匙〉（1992）等作品中，卻似乎有所保留。我們與其質疑這些作品的深度，不如作者其他的「成長小說」，倒不如從另一個出發的作思索。

從所列作品觀察，我們可以發現這些小說訴求的對象，明顯的定位在青少年的身上，它的敘事角度則多出於青少年的視角。這些小說關懷的事物與層面，也聚焦在青少年時期所面對的問題。例如，同儕情誼、對異性的幻想與嚮往、升學問題的思考、真實世界的缺陷等。作者通過這些問題讓青少年進行思索、面對生活與發展自我認知。就此我們可將其界定為兒童文學中的「少年成長小說」的類型。少年成長小說的範疇中，啓蒙與成長的概念是相當重要的一個環節，當青少年在成長過程中遇上挫折，而使他得以反省自身的處境時，它開啓的就是邁進成人世界的一座大門。

如果作者的確是以青少年為出發點完成上列「少年成長小說」，那麼我們就能解釋「深度不足」的疑慮，這些「少年成長小說」所傳達的啓蒙與成長，訴求的仍是「正面意義的成長」，它能引導青少年讀者在進入社會後，成爲一種比較

學》1995年4月，頁9-11。王建元以後現代的角度指出，朱西寧的〈碰曉時分〉敘述主角社會化的過程，但主角卻是「學壞」，而不是「學好」，用以說明現代作家對西方傳統「成長小說」的改寫。

³⁸ 參見楊照〈啓蒙的驚悚與傷痕—當代台灣成長小說的悲劇傾向〉，收於楊照《夢的灰燼—戰後台灣文學散論二集》（台北：聯合文學，1998年4月。）

成熟的人物。換句話說，上述「少年成長小說」的目的，所指引的道路仍是符合成人社會期望的具體要求，而這恰巧符合巴赫金「成長小說」類型的第二種『與年齡保持聯繫的循環型成長小說』的定義。這類成長小說的特徵是，它將生活和世界，描繪成每個個體必要取得的經驗，進而達到同一的結果。

我們採用社會學的觀點，上述特徵傳達的就是一種青少年時期「社會化」(Socialization)的過程，所謂「社會化」指的是，個人經由與其他人交往與社會團體的互動過程裏，型塑自我概念，並藉由對社會團體規範的認識，調整自身的思考與行為，進而達到「個人」與「社會」連結的終身互動過程。³⁹但社會期待的、良好的「社會化」能力，會因環境因素產生不同的概念。換言之，社會期待與要求「一致」的觀點，並不必然對建立個體完整的人格與思考有正面助益，有時更形成一種無理的壓抑。因此，對鄭清文而言，寫作「少年成長小說」正面的啓蒙意義之外，他也試圖傳達給青少年對看似合理的社會期望，提出獨立思考的判斷與質疑。

(2)、對「教育問題」的關注與思考

台灣從六〇年代到七〇年代，開始面臨一連串國際處境的挑戰。許多作家同時受到這股熱潮的感染，在作品裡開始呈現對於「美、日」等國家以經濟殖民台灣的不滿，並在其中蘊含著強烈的民族意識。相對於鄭清文而言，從他的作品來看，他似乎仍然安穩的經營著小人物的作品，整個七〇年代的昂揚的民族意識與國際情勢的動盪，我們很難在他的作品中，找到相關的情景與時代反映。除了個人理性與避免參與政治事務的保身之道外，難道七〇年代的時代精神，對鄭清文絲毫沒有一點影響嗎？如果我們從九〇年代的長篇作品《舊金山、一九七二》來看，七〇年代的風風雨雨，在這部長篇小說的背景與氛圍，清楚的傳達這樣的氣息。因此，我們能猜測，鄭清文在七〇年代創作的作品中，的確刻意迴避了相關的時代意識，或者可以說，他並不臣服過去經由統治當局煽動、灌輸的民族意識

³⁹一般在青少年階段，形成社會化的來源，主要是家庭、學校與同儕團體。家庭所提供的主要是性別角色的學習與塑造個人成就動機。學校提供的是學科基礎知識與社會基本規範的學習，至於同儕團體則因年齡相近、生活密切而易於影響個體態度與行為。參見陳杏枝〈社會化〉，收於王振寰、瞿海源主編《社會學與台灣社會》(台北：巨流，2001年9月增訂版)，頁99-104。

情懷。至於導致他關注的焦點，並不類同於當時台灣知識分子的原因，首先可能來自作者深具「理性」個性、其次是鄭清文通曉英、日、法文，並不以中文為單一的知識窗口與來源，自然較不受當政者資訊壟斷的蒙蔽，加上他從事的工作又是必須與世界同步接軌銀行外匯部門，因此自然比當時一般台灣的作家，更具備國際視野，而 1972 年前往美國實習銀行業務的經歷，更擴大他新的生命經驗與思考方式。不過雖然鄭清文本身較具與世界接軌的優勢，但實際上在資訊、思想受到高度限制的台灣，他也很難吸收與台灣島內言論截然不同的思考方式，但在言論、資訊自由的美國，他更能真實的透視、了解到台灣的處境，各種不同資訊與觀念的交換，也一一戳破台灣本島內「一言堂」言論的謊言。而這些在當時受到的啟發與衝擊，也在九〇年代的《舊金山、一九七二》中作出清楚的呈現。

對於脫離學校教育的知識分子而言，可以依靠自修與吸收相關資訊的方式，來明白自身的處境。但對於仍受「洗腦教育」荼毒的人呢？鄭清文試著提出這樣的問題。九〇年代充滿政治意識的《舊金山、一九七二》，另一個關注的焦點，就是對台灣「教育體制」的抨擊。1974 年鄭清文發表一篇在分類性質上，可以歸類於「少年成長小說」類型的作品⁴⁰〈下水湯〉，其中充分顯現他對台灣教育體制的批判，對於教育問題的關注可以追溯到更早。早在 1962 年〈讀魯冰花〉的文評中，他希望小說能藉由傳統教育方式扼殺天才的結局，呼籲社會拋棄「無智」的思考與教育方式。1969 年的〈讀《癌症病房》〉他再度藉著書中引文，對共產社會建築在「恨意」與「美化政治體制」教育制度的批評上，表達自身對教育的態度。因此，當〈下水湯〉(1974) 中，出現一個向來只關心自己成績，在僵化的課本內容中，對社會其他事務漠不關心的無知青年時，應具有對當局「教育制度」批判與諷刺的意義存在。

當然，對於「少年成長小說」的寫作，不全然基於政治的原因。上述對兒童、青少年教育問題的關心也是其中之一，從鄭清文對子女培養多興趣與不限制閱讀方向的做法來看，他對子女的教養的確與當時一般社會教養子女的方式，有不小的差異。在 1974 年左右，他的子女開始進入了青春期的階段，將關注社會的焦點，一

⁴⁰ 事實上這類作品可追溯至更早，如 1973 年的作品，〈早晨的公園〉，以一逃學的青少年碰見公園清潔婦，因無意詢問一句話，而走向正途。及 1958 年的〈甦醒〉因熱愛運動荒廢學業的青年，終於因舅父的勸告與啟發，終於努力向學，都可看做具備正面成長性質的少年成長小說。

部分撥移到青少年的身上，也可以說是父親贈與青春子女禮物。⁴¹

我們回到作品本身來，台灣的青年學子接受教育的過程中，最痛苦的就是因唯一升學管道－「聯考制度」所衍生的種種問題。我們在上面提及在青少年時期「社會化」過程的主要來源是家庭、學校與同儕團體，它們擔負不同的職能，但在「升學問題」的面前，家庭放棄培養青少年良好的生活能力，只要求青少年全心全意的讀書。學校追求的則是升學率，並以男女隔絕的方式，限制青少年對異性的認識。至於同儕團體則在升學競爭下，以競爭意識取代合作互助的認知。當三種團體所提供的價值與信念幾乎等同時，青少年也就喪失考試之外的其他能力。〈下水湯〉(1974)中的紀有德，從小活在父母灌輸的考試至上的思考當中，從童年到考取大學的時間，他一直活在課本所構築的世界，離開真實的事物與人生。他的腦子裏除了課本知識外，另一部分則被不斷勝過別人的意志所填滿。這樣的生活，在聯考結束的隔天，發生變化，「但現在，好像一切都停止了。在昨天，他考完了最後一課，寫完了最後一個字，好像這個世界突然轉變了，變的和往日迥然不同了。…回憶過去幾年來在學業上的競爭，慘烈的戰鬥，他實在不了解這一個片刻，竟是這麼平靜。這實在太出乎預料，他心裡有一種類似悵然的感覺。(《全集》卷2，頁88。)」離開了不斷奮鬥的直線，他的生命被拋回現實的生活中，女學生的姦殺案，引動他壓抑已久對異性的好奇與性的慾念，然而，課本知識裏並未提供過如何與異性相處的課題，於是他習慣性的以「競爭」與「壓制」的行為，試圖博取女傭人素真的好感，卻不明白他的話語與行動，原來已對素真構成傷害。作者藉此點出擁有敏銳思考紀有德，因被封閉的環境與限制性的知識所侷限，最後反而缺乏了面對真實世界的基本認知與能力，作為喚醒不斷在分數中競爭的青少年的一面鏡子。

〈雞〉(1978)則將僵化的知識傳授，指向歷史與情感投射的領域。教授玲芝歷史的徐老師，因為提供不同的歷史視野，卻不容於聯考至上的校園鐵則，在黯然離去前的最後一堂課，道出他沉重的呼籲：「各位考的好並不是真正讀了歷史。各位只是死背歷史上的一些事或年代而已。我必須再重複一次，這不是歷史。(《全集》卷2，頁179)」爾後，徐老師的影像不斷的出現在玲芝的腦海裏，她

⁴¹ (洪醒夫，1975)收於《鄭清文與他的文學》，頁137。鄭清文分別在1961、1962、1964生下兩女一子，在1974年左右，長女及長子都步入了青春期。

用歷史成績大幅退步，來證明她對徐老師的認同。儘管玲芝意識到歷史詮釋的複雜，但真正影響她的是對徐老師帶有感情性質的偶像認同。為排除徐老師對女兒的影響，玲芝的母親想以親手殺雞的動作，提醒玲芝現實生活的殘酷，但母親卻失敗了。淌血歪頭行走的雞，還是由玲芝完成宰殺的動作，這卻無法證明什麼，只不過是最粗淺的生活本領，那麼不認同既有社會價值，放棄唸書的自己，以後會不會成為像雞一般任人宰割的對象呢？徐老師的下場，遙遙指向她的未來，於是她知道必須重回社會既定的價值與目標，但難道這種目標是真理嗎？她不禁覺得暈眩。玲芝的暈眩象徵著她跳出感情因素的反叛，真正意識到自我生命與社會價值的衝突。

「聯考制度」還是分化選擇與資源配置的標準，聯考失利的戰敗者，只能默默的被分數選擇，但更多有心向學的落榜者，也因資源的欠缺敵不過分數的淘汰。〈檳榔城〉(1979) 洪月華與陳西林雖然是農業系同學，他們對自己的學業，卻有截然不同的態度。陳西林身為農村子弟，考了三次大學，終於進入他一心嚮往的科系，他真誠努力的學習，將知識化為改善村中農產的動力。洪月華則是因聯考失利，從北部放逐到中部的都市女孩，她只求獲得大學畢業的文憑。兩人歧異的觀念，在踩稻頭的對話裏，化為衝突：

「出口工藝品的，這是暫時的，因為一下子找不到性質比較接近的工作。」

「這也很不錯。不過，我最近常常這樣想，很多想讀這種書的人，讀不到，有些人不想讀，也不必讀的，都擠進來了，佔去有限的名額。」

「有時，我也會這樣想。尤其到了最近，快畢業了，在找工作的時候遇到了許多問題，就更覺得如此了。我很明白你的意思，其實，我也時常覺得做錯了一件事。」

...

「那只是少數的幾個人呀。大部分的人，一畢業就改行。這種情形，不僅是個人的損失，也是整個社會的損失。」

「但，這又有什麼辦法呢？當初我也是很努力的呀。每個人都想要考好一點，每個人都覺得有學校讀，要比沒有好呀。」(《全集》卷3，頁163-164。)

兩人的觀念衝突，也代表兩種階層與兩種不同生命型態的對立，雖然從農業系畢

業，但真實的農村對洪月華而言，始終是陌生未知的世界。前往檳榔城是開啓她認識自我與不同世界的一場啓蒙之旅。她想像中浪漫風光的檳榔城，不過是座平實淳樸的農業小鎮，一時興起的踩稻頭也讓她吃足了苦頭，對於陳西林的情愫在經歷真實農村生活後，頓時清醒，她能過這樣的生活嗎？隨便唸個學校與科系的觀念是對的嗎？拿這樣的大學文憑又有什麼意義呢？這一切的疑問只能依靠她自己去思考與尋找答案。

然而，在大學考試裏失利的的原因只是努力不夠嗎？家長「望子成龍」的期望與壓制手段，恐怕也是原因之一。〈貓〉(1986)裏的三次聯考失利的偉成，有著刻意被壓制的心理創傷－女友立美車禍喪生的往事。但這樣的創傷並不被重視，他的母親只要求他把書讀好，其他什麼都不必管。對女友的思念與創傷，蠢蠢欲動的性慾，使他企圖從母親店中的女孩找到補償。母親發現偉成的行爲後，果斷的將三個女還辭退，並禁止他與新來的女孩靠近。這一連串爲了考試的措施，到頭來並沒有任何益處，聯考肯定是失利了，兩人退向不同的界線，母親徹底放棄對偉成的期望，而偉成則放棄自己走向封閉的世界。一切爲讀書的前提下，偉成喪失從死亡中認識生命的機會、喪失與異性互動的機會，最後也喪失了與人溝通的能力。在往後的生命裏，偉成能有完整的人格嗎？作者留下巨大悲觀的問號。綜觀來說，作者呈現「教育問題」的「少年成長小說」裏，所希望提供的是對青少年在符合社會期望的過程中，對既有社會價值的質疑與省思，建立自我獨立思考與判斷能力的理性認知。在另一部分的作品裏，作者想提供給青少年的則是真實世界的人生與現實。

(3)、踏入現實世界的門檻

關注教育問題之餘，作者將現實人生展現在青少年眼前，展開他們對真實世界的啓蒙與認知。生活所面對的，首先是經濟問題，過去青少年在家庭與父母的庇蔭之下，存活在安全無知的世界，但當經濟壓力直接壓向他們時，他們便踏入現實世界的門檻。〈女司機〉(1978)的雪花親眼目睹母親爲生活搏鬥的意志，使她得以跨越自我的無知與任性。〈門檻〉(1980)裏的高中聯考失利的明生，爲避開父親的諷刺與責罵，逃離家門，在舊鎮街上無所謂的漫遊。逃離家庭後，他最先經歷的，就是飢餓的問題，沒有能力自行解決飢餓的困境，說明他欠缺的經濟

能力，而同校同學林秋菊因工作受傷的一幕，則讓他領會生活的真實，沒有謀生能力的自己，又能從事什麼樣的工作？時代變遷下，父、母親仍爲了家中的生計，努力作著辛苦的打鐵工作，而自己呢？經過一天的思考，他終於明白自己應該在讀書與就業之中，作出什麼樣的抉擇。明生選擇回到家庭裏，盡自己的本分，但當家庭提供的庇護消失，青少年就必須以自己的能力去獲取生活的資源。

〈割墓草的女孩〉(1983)失去家庭庇護的小娟，只能不幸的通過慘烈的啓蒙儀式，提早進入混亂的成人世界。她爲了賺取金錢，必須面對著暴力的威脅與可能混有屍塊的泥土，最後她以堅強的意志，清除屍塊，也打敗野蠻的阿康，克服對暴力陰影的恐懼。小娟以付出自己的勞力取得生活資源，是她成長的證明，也讓她更珍惜生活的資源，但成人世界有著更殘酷的事實，那是階級與貧富的差距，而〈咖啡杯裏的湯匙〉(1992)的林仁和必須去面對這種問題，他爲了自己私立大學的學費，隨著二叔去作挑工，想要貼補家用；而外文系的學妹美虹則是衣著時髦，喜歡前往高級的餐廳，喝著奢侈的咖啡。兩個不同價值觀的人，在林仁和刻意迎合下，尙能相安無事，但林仁和經過勞累的一天，加上受傷疼痛的手指，美虹富家小姐的挑剔與任性，終於使林仁和忍無可忍而發了脾氣。林仁和的發怒，含藏著對他所處階級的羞愧與不滿，進入了成人世界的林仁和，要克服這個問題，這次似乎並不容易？要選擇什麼樣的路徑，朝向墮落或昇華？有沒有可能成爲〈龐大的影子〉中的另一個許濟民的翻版，或是默默的以自己的奮鬥開創出成功的果實，則是林仁和將要自我抉擇的人生道路。

要跨入複雜的成人世界，金錢問題只是其中一項，青少年還有許多關卡需要去克服。人生成長的路途上，面對生命生、老、病、死的變化，是青少年成長無法迴避的課題，有時生命會以痛苦的姿態顯現它的存在。〈死狗放水流〉(1978)的一群小孩，親眼目睹因爲吠錯權貴人物，遭到捕狗隊獵補，無辜喪生的一群狗。「庫瑪也躺在地上，四腳伸直。它的腹部還在輕輕鼓動。牠不停的張開嘴巴，好像要咬，也好像要嚥東西。從牠的嘴角，淌下液體。牠的眼睛閉著，眼眶紅紅的。《滄桑舊鎮》，頁50)」面對可憐的狗群，第一次意識到生命的脆弱與殘酷的小孩，失去了戲謔的歡笑。〈師生〉(1982)，王立平愛慕的林素月老師，想爲患病的老師作畫時，看見她殘缺的肢體「她的手腳都那麼的瘦，所有的關節都突露出來了。但是她的胸部是一片紅腫。他再看，一邊的的乳房和乳頭都沒有了。…他

急忙閉上眼睛，但是林老師的影像還是拂拭不掉。他明白了。林老師患的是乳癌。一邊乳房，可能是以前割掉的。另外的一邊是新發或復發的。（《全卷》，頁 167。）」繪畫裏幾乎完美狀態的林老師，真實生命卻以破敗的姿態顯現。

生命本身雖是殘酷的，但它仍可以引導成長，〈紙青蛙〉（1991）懼怕青蛙的陳明祥，看著青蛙爲了跳過寬廣的水溝，一隻隻掉入水溝，遭大水沖走，終於激發他幫助青蛙的決心，使他克服對青蛙的恐懼。它拯救了青蛙，也完成認識自我、克服自我的過程。認識生命還可能以青少年自身的劫難來實踐，〈緞帶花〉（1978）的宜真因癌症截肢，但生命不會是一種絕境，宜真失去了雙腳與虛假的感情，卻換來真實的愛意與對生命的重新認識與珍惜。〈山難〉（1978）的洪金英經過困在深山遍嚐孤獨、與飢寒交迫的苦楚，終於能明白陳明祥離開她去求救的判斷與抉擇，也體會日治時代，當南洋軍伕的父親困陷叢林深山，飢餓難捱的真實感受，進而對生命有更謙卑的認識。但成長不全然是苦楚，它仍有甜美之處，至少青少年可以開始有自己的判斷與選擇，並得以質疑既有的社會價值與家父制的權威。〈尾叔〉（1978）裏，寶華的尾叔，是被家族逐出的人。但年輕時荒唐的尾叔，現在自食其力的依靠撿破爛過活，對寶華而言，尾叔更是小時候她歡樂的來源。父親與家人的禁止，並沒有讓她忘卻對尾叔的思念，隨著寶華年紀增長，她從偷偷觀察到站在尾叔的眼前，親口叫他「尾叔」，作了一件她認爲該做的事。寶華得以擺脫父親好面子、名聲的無理偏見，而以自我的判斷，追求她所認爲正確的事物，則是寶華的自我成長的顯現。

整體而言，鄭清文寫作的「少年成長小說」，很少提供青少年「趣味性」，它提供的是更多的懷疑與理性的思考，透過某些事件或情境，作爲青少年了解自我、認識自我與突破自我的關口。但鄭清文仍遵循了「少年成長小說」訴求「正面成長經驗」的要求，多半的作品裏，青少年在對生活提出疑問之餘，也能找到他們的答案。事實上，這些「少年成長小說」與作者創作第二階段的觀念小說頗有相似之處，我們也可以看作是它的變相與延伸，但相對於創作第二階段，他所訴求的成長意義與面對的「存在困境」明顯弱化許多。他期望的是，青少年能建立自我意識的思考、對外在環境的關注與尊重生命的認知，賦予了更多的教育意義，這無疑也是因文類訴求對象的不同所形成的差異。另外，融入民間傳說，注重民間傳承作品的〈鬼姑娘〉、〈抓鬼計〉等童話，及強調台灣農村歷史記憶的《天

燈·母親》，都具備少年成長的意義，而青少年面向自我，邁向成長的身影，則更使鄭清文的文學版圖更為豐富。

第二節、迴旋與變奏：烏托邦世界的追求

我們在第一章的第一節當中，曾討論過從傳統社會離開的鄭清文，進入都市後所產生的不適應感，不適應感在於面對新舊兩種價值系統的選擇與衝突，問題在《峽地》中，暫時被解決了。或者也可以說，作者面對急速變遷的社會，仍然找的到作為心靈指引的依靠。依靠有兩方面，一個是仍保持綠水青山自然環境的空間（尚未面臨開發壓力的山谷或農村），一個是孕育於傳統社會空間所呈現的美德。兩個心靈上的依靠，歷經高度開發的七、八〇年代後，環境的毀壞，農村的凋蔽，都市化的不可逆過程，作者此刻所面對的人與人、人與自然的和諧關係隨社會經濟的開發產生質變。過往的自然與人文環境銷散在高速的消費社會中，除卻記憶與書寫，過去便無可挽回。

面對過去傳統世界的失去，鄭清文的作品裏，開始出現「烏托邦」的世界，這個世界剛開始時，是都市生活的避風港，然後是童年經驗的記憶，最後則來到童話的想像。烏托邦（Utopia）的概念，出自於英國十六世紀法官托瑪斯·摩爾（Thomas More, 1478-1535）的同名著作《烏托邦》中，這個詞語是由希臘語裡（Ou, not, 無）與（Topos, place, 地方）所鑄鑄的新詞，意指「不存在的地方」，從心理學上來說，它被當成一個美好的想像天地，是個人對立於真實世界的投射，可使個人在其中保持自我完整的形象與概念。⁴²另一方面，《烏托邦》所設定的政治理想國度則成為社會主義的源頭，在後代思想家的理論中，「烏托邦」則定義為某些社會集團將意識型態化為實際行動，並予以實踐的目標⁴³。因此，

⁴² 陳玉玲《尋找歷史中缺席的女人－女性自傳的主體性研究》（嘉義：南華管理學院，1998年5月），頁36。

⁴³ 曼海姆對烏托邦的解釋是將它與意識型態放置一起討論的，他認為對烏托邦或意識型態的界定是動態的，需視乎人從哪個視角（政治體系）觀看，他將維護既有的政治體系的思考型態視為「意識型態」，而另一群不服膺既有體制的社會團體所提出的思考型態，並追求及實踐的則稱為「烏托邦」，新的社會團體可能取代舊的政治體制，這時他們原本的「烏托邦」思考型態就變成「意識型態」，而之後則有另一個社會群體提出新的「烏托邦」，企圖對現有的體制產生變革。參見卡爾·曼海姆《意識型態與烏托邦》，（北京：商務印書館，2000年9月），頁196-209。

我們可以說烏托邦的精神是超越於現實世界之上，推動大眾追求一個更美好的生活目標的思考型態。⁴⁴在鄭清文的作品當中，「烏托邦」的性質，同樣具備雙重的特性，一個是作者面對高度工商業化社會的隔閡，意欲回歸自然與農村的心靈投射，一個則企求未來人類和諧共處的烏托邦社會。鄭清文筆下的「烏托邦」世界，並非不存在的，它其實就是作者記憶中的傳統社會生活，也就是過去台灣民間社會生活的歷史。

壹、傳統社會、自然空間的破滅與烏托邦的成型

第二章第三節中，我們曾經指出，鄭清文的文學裡，一直有一種對立於都市文明的自然烏托邦世界存在，這個世界是當他面臨一個競爭殺伐的競爭社會的心靈避風港，但鄭清文其實也知道，這個看似完美的自然鄉村世界，內部仍有許多不完美之處，在他創作第一階段的作品中，我們也時常發現離開自然、鄉村世界的身影，〈簸箕谷〉與〈又是中秋〉的主角，都是因為無法忍同傳統制約（迷信）的壓力而離開。〈寂寞的心〉則是為了尋求更好的發展（離鄉求學）；〈重疊的影子〉與〈疏散大橋〉則是因為都市人或都市物質文明的引誘。在鄉村，因為環境變化，也無法抵擋這樣的趨勢，鄭清文一度想以農村文化與現代文化的融合，使不完善的農村世界，趨向完美，他的長篇小說《峽地》裡，就企圖呈現這樣的思考。但隨著經濟的急速發展，環境的急遽變化，能夠指引鄭清文心中方向的兩個要素，傳統社會的美德與自然環境的空間，進入七、八〇年代的高度開發，同時面臨崩潰的局面。

隨著工業化的腳步及農村收入的降低，有更多的青、壯年離開鄉村投入都市的生產線行列，離開他們本有的生活模式，疏離原本農民所崇敬的，賴以維生的農田與土地。農村中原本與親友鄰里互動頻繁的悠閒的生活方式，在都市中變成以單一家庭為單位，鄰里成為單純的地緣關係，缺乏實際的互動。進入都市的農村勞力，必須重新學習工業化的生產技能，他們所面對的還有傳統自然空間的社會結構、人際關係及農村道德與價值觀的轉變，過去隨處可見的傳統社會型態的美德，快速的被追求個人利益與經濟效益的思考所取代，轉化成為一般人追求自

⁴⁴ 賀萊《現實生活的世界－烏托邦精神的真實根基》（長春：吉林教育，1998年4月），頁4-6。

我實踐的主要目標⁴⁵。大部分的個人汲汲於各自的崗位上競賽，過度競爭的結果，即使連簡單的生活禮儀都被遺忘了，插隊搶位子的人遠遠多過於靜候輪到自己的人，即使如此，總還有堅持與尊貴的人，得以證明良善世界的存在，就像那群默默排隊等自己上車的人⁴⁶，只要人們能用心去挖掘、探索與保存。「人類善良的本質，已逐漸淪喪是事實，但並未絕跡。…人類有善良的本性，但必須自己去尋求，自己去珍惜。（〈善良的本性〉，《台灣文學的基點》，1980，頁 261。）」未來的良善關係必須奠基於於現今人類行為的改善，未來烏托邦的期望，可以運用文學力量的影響來實踐。鄭清文說：

我不敢預測，人類將如何選擇自己的路。我也不知道自己是否有力量，但是我卻願意多用一些心力去闡述人與人的良善關係，並不限於一個家，或少數個人。我希望，這種關係能推廣到更大的社會。在那種社會，人與人的關係是建立在信賴與愛，而不是建立在懷疑和恨的基礎上。這個基礎，同時也是人類能期待更美好的將來的基礎。（〈我的文學觀〉，《台灣文學的基點》，1984，頁 182。）

描述人與人之間良善關係的作品，繼〈一對斑鳩〉與〈吊橋〉後，再度出現在作者的作品中，〈我要再回來唱歌〉傳達和樂的婆媳關係；〈夫妻〉敘述貧窮夫婦的恩愛；〈玉蘭花〉，闡述怨恨後的原諒；〈祖與孫〉描繪祖孫情誼，其後的作品如〈髮〉、〈蛤仔船〉、〈相思子花〉、〈秋夜〉，乃至具有強烈批判意義的政治小說作品，如〈來去新公園飼魚〉、〈贖畫記〉、〈五色鳥之哭聲〉等作品中，作者都以強烈的夫妻扶持之愛，來純化各種暴力所造成的痛楚。因此大約在七〇年代末期後，鄭清文的作品顯現更為強烈的人道主義色彩，人性善良互動的主題旋律不斷的迴響在他的作品中，成爲一種烏托邦的想像與期望。

美好的傳統德行與對人性善良的信仰，至少還可能依靠教育與人的善意互動維持下去，對於整體自然環境的毀壞，個人能影響的卻相對有限，只能依靠記憶

⁴⁵文崇一〈台灣的工業化與社會變遷〉，頁 27-32。黃俊傑〈光復後台灣農業農村與農民—回顧與展望〉，頁 283-290。皆收於中國論壇編輯委員會主編：《台灣地區社會變遷與文化發展》（台北：聯經，1985 年 10 月）。

⁴⁶ 鄭清文〈《龐大的影子》四版序〉，收於鄭清文《台灣文學的基點》，頁 147-148。

來保存。工商業的急速發達，城市化的規格迅速向外拓展，便利的柏油路與交通工具延伸到各個山村與農村中，反映在自然景觀上的則是地景的轉變。鄭清文的小說中，亦紀錄了地景的轉變。〈堂嫂〉（1981）的敘事者，紀錄著她堂嫂悲苦的生命歷程，也紀錄嶺頂的改變：

路在狹長的山巒之間，兩旁還有一些細長的耕地。土已犁翻，浸泡在水裏等待春耕。在田地間，有幾隻白鷺鷥走動覓食。…因為下雨，黃褐色的路已變成深紅褐色，…那時候，車輛並不多，車還未到，就先聽到隆隆的引擎聲，行人就避到路邊，怕車輪輾起泥水，潑髒衣服。（《全集》卷4，頁22。）

四十年後隨著經濟的開發，嶺頂產生不小的改變：

現在，路是比以前寬暢多了，路面也早已鋪了柏油，…堂嫂屋後的相思樹林已伐開，建立一些工廠，成群棲在那裡的白鷺鷥也被逼搬家了。石階底下的那一凙泉水也改裝了水龍頭。本來，沿著石階路建蓋的幾間簡陋的平房，也陸續改建成兩層或三層的樓房了。（《全集》卷4，頁25。）

只追求高經濟成長率的片面思考，延伸到自然環境的則是恣意的開發與破壞⁴⁷，對於自然環境的毀壞，鄭清文有部分作品，就以逼真的場景的作為小說故事的背景，〈死角〉以河川砂石場為背景，敘述一個母親復仇的故事。〈土石流〉以九〇年代中期後的自然災害「土石流」的發生地點，延伸出一個家庭的愛恨糾纏關係。

⁴⁷七〇年代後，全世界開始思考環境保護的問題，落後世界環境保護運動二十年的台灣，遲至1987年才成立的環保署，1994年才針對重大投資案進行環境影響評估⁴⁷，而絕大部分的政府組織與一般民眾，仍欠缺對環境生態維護的基本認識與思考，任憑台灣自然空間與生態環境繼續毀壞。消費自然環境之餘，還有大量物質的消費與浪費，這反映在「平均每人每日垃圾製造量」上，由1981年一路攀升，到1997年到達高峰，至今仍將近1公斤⁴⁷，突然暴升垃圾製造量使得台灣的政府機制無法應付，於是大量的垃圾，被不肖業者運往山谷、河川棄置⁴⁷，任憑其污染台灣的山水。所有對於環境資源的濫用，讓台灣的自然環境，付出相當慘痛的代價，自八〇年代中期後，台灣主要的五十條河川，約近七成被污染（1987-2001年的統計）。河川成為盜採砂石、堆放垃圾及有毒廢棄物、排放家庭污水的渠道。海岸線遭到侵蝕、倒退與消失，長500多公里的西海岸線，九成以上築起水泥海堤，為的是防範海水倒灌。⁴⁷台灣全島的林野覆蓋率從20世紀初的80%，一路下降至52%，淺山坡地的原生樹種被砍伐殆盡，換上茶樹、果樹與檳榔樹，山林成為都市人回歸自然的遊樂地，大量的休閒、遊樂設隨意進駐，更加重山林環境的沉重負擔。參見楊瑪俐〈永續發展〉策略－跨世代建國藍圖、鄭一青〈垃圾的戰爭〉、狄英〈環境台灣迎未來〉、楊瑪俐〈山的眼淚〉皆收於天下編輯著《環境台灣》（台北：天下文化，1990年4月）調查數據可參考環保署網站 <http://www.epa.gov.tw>統計室90年版《中華民國台灣地區環境保護統計年報》。

毀滅的環境，對應的是毀滅性質的人性，兩篇作品不約而同用謀殺的情節設計，作為小說發展的主軸。

有時，作者則以相同地景的改變，控訴人們對自然環境的破壞。〈相思子花〉（1990），引導敘事者與阿鳳回歸過去，佈滿相思樹的小溪道呈現這樣的場景：「溪道兩岸的樹，比以前高大，卻比以前疏落。不管由於什麼原因，倒掉、砍下或枯死的樹，都沒有在補種上去。另外，堤岸上也有不少處坍塌或遭到破壞。溪道上，到處丟棄紙盒、易開罐和塑膠袋。有段堤岸，已堆滿垃圾，甚至有整套的沙發和完整的衣櫃。是有人把整車的廢棄物開到這裏來倒掉的吧。」（《全集》卷5，頁253。）而記憶中，這條溪道，有著不同的風貌：「那時候，小溪道兩邊的山坡還是一片山林，在山林間開闢了一些梯田。種在堤上的樹，幾乎把整個溪道蓋住，看過去像一條隧道。（《全集》卷5，頁244。）」破壞仍然沒有停止的趨勢，更加上政治人物移山倒海的政績「我曾經聽過高麗坑山的名字，《北郊群山導覽》中也有介紹，卻沒有來過，實在沒有想到第一次上來，整座山被鏟走了。…」被鏟走的山，沒有消失卻移到另一個山頭，面對這種景象，山友以挖苦、悲憤的心情，豎上「新高麗坑山」的木板，作者則沉痛的表示：「這不是一座山的誕生，而是一座山的死亡。」⁴⁸。山的死亡，也是自然環境、台灣人與台灣文學心靈的死亡：

當年，葡萄牙人從台灣外海經過，曾經讚嘆過這個美麗的海島。當時，他們從深藍的海洋看到的是，披蓋著蒼鬱森林的島嶼。如果有一天，這一些森林，從台灣這個島嶼消失，台灣將變成怎樣一個世界？我寫過童話，也說過有森林、有河川、有海洋，就有童話。實際上，童話的產生，森林多於河川，也多於海洋。…童話來自森林，來自海洋。一般文學也是如此。和海洋文學一樣，台灣的森林文學，也早已誕生了。對台灣而言，森林和海洋一樣，是非常重要的。它是台灣文學的故鄉，也是台灣人心靈的故鄉。（《小國家大文學》，頁170。）

世紀末的憂心言詞，早在七〇年代後的高度開發就種下惡果。從那時起鄭清文心

⁴⁸鄭清文〈民國新山〉原載1998年8月15日「自立副刊」，收於鄭清文《小國家大文學》，引文出自頁175。

靈上的兩個依靠，已開始塌陷，慢慢的他以文學想像重新打造、追求「烏托邦」企圖，越來越清楚的浮現出來。除了致力書寫人的良善關係，童年也賦予烏托邦期望的具體內容，童年記憶捕捉到自然環境未改變之前的模樣，人性良善關係的作品，則透過童話直接教育於兒童的純真心靈。

貳、童年記憶與烏托邦

上一小節中，筆者指出鄭清文擁有兩個心靈依靠，當他兩個依靠崩解時，他開始運用文學的傳達力量，訴求他的烏托邦的期望。烏托邦創作想像的泉源，更多的指向童年。佛洛伊德指出，人的白日夢（幻想、想像等精神活動），通常在「現在」、「過去」、「未來」三種時態中徘徊。精神活動會因「現在」的某些印象或場合，引發一種願望，從那裡回溯到兒時經歷過的事情（「過去」），創造一種未來的情景，代表願望的再次完成。⁴⁹ 一般而言，童年被視為一個創作者創作時的最重要的素材來源，作家對於童年記憶的描述，可以視為對童年失去的悼念。

童年時期的兒童可以自由自在的進行創造與遊戲，不用擔負成人社會的價值，但兒童畢竟要長大，於是會有越來越多社會化的規範，加諸在兒童身上，兒童則必須透過自身持續的剝奪與終結，來換取被社會的認可，這個過程通稱為成長。當一個兒童完全融入既有的社會規範時，他的童年就可以說是結束了。剝落自身的過程中，會伴隨著各式各樣的缺憾存在，因此創作者在進入成年之後，經常利用文學的形式來彌補成長過程中的缺憾，或在回憶童年的過程得到對某種「童年情結」⁵⁰的理解與原諒，⁵¹如〈睇〉（1971）敘述的就是這樣的故事。另一方面，由於童年擁有最大的自由度，因此成為快樂的泉源，當作家在面對不愉快或受到壓抑的現實世界時，常以童年的樂趣作為一種心理上的補償，或作為未來期望（烏托邦）的投射，鄭清文面對現實中不存的自然環境與良善的人性互動，「童年」與「烏托邦」就產生連結的關係，連結來自兩方面，一個經由對過往自

⁴⁹ 佛洛伊德〈創作家與白日夢〉，林驥華譯，收於伍蠡甫、胡經之主編《西方文藝理論名著選編》下（北京：北京大學，1998年3月），頁5。

⁵⁰ 在心理學中，「情結」一詞常指在心理發展的過程當中，在個體成長的過程中某些事物的體驗所導致的心理衝突，而這種心理衝突在發生到成年後，仍會持續的、無意識影響他的行為模式或思考型態的某種心理衝突。

⁵¹ 蔣風主編《兒童文學原理》（合肥：安徽教育，1998年4月），頁28-30。

然景觀的重建，敘述其中的人與人、人與自然的友善共存。一個則以童話創作的方式，直接教育兒童，維持人類友善關係的各種美德。

鄭清文童年意義的書寫除了是一種「烏托邦」的重構，還兼具歷史記憶與社會變遷的再現。展示社會變遷的「舊鎮」系列小說，因時間的流逝，產生種種不同的轉變，舊鎮旁的大水河（淡水河）是伴隨作者渡過童年的重要景觀，當大橋接通板橋與新莊兩岸時，也等於童年的消失，渡船在經濟效益喪失下，慢慢絕跡於大水河畔，種種的開發與破壞則導致大水河的污染與惡臭，於是人們逐漸疏遠與河流的關係，兩者的疏遠顯示的是整個社會人心與結構的轉變。童年記憶裏，河流未被破壞的原始面貌，及許多大水河邊的童年樂趣與見聞，開始反覆的以散文、小說、報導文學、童話的形式出現在鄭清文的書寫之中，利用文字來捕捉逝去的自然景觀與童年時光的用心。

〈睇〉(1971)敘述當時大水河的情景，那時大水河兩股支流匯留的四股尾，有著又黃又大的蛤蜊，還有鯰魚、鯉魚、鰻、鯽魚、蝦子等各式各樣的水產，三叔因常前往那個敘事者嚮往而神秘的地方捕魚，成為敘事者小時候心目中的偶像。隨著經濟的發展，地勢的開發與轉變，四股尾的方位，最後蓋起兵營般的房子。跟隨自然景觀轉移的則是人心價值的變異，與對自己土地、親友的背離。〈轟砲臺〉(1974)的敘事者回到離開七年的舊鎮，想起他的阿友阿炎以及發生在大水河邊的童年往事，那時大水河的兩岸，沒有高聳的堤防，有的是一大片種著番薯、花生的泥沙地，敘事者在那次獵兔被逮的經驗中，真誠的感受到好友阿炎患難與共的情誼，經過許多年之後，緊靠都市的外圍的舊鎮成為台北市的衛星工廠城鎮，好友阿炎一聲不響的移民美國發展，作的是他在台灣鄙夷的賣豆干工作，好友真摯的情誼隨舊鎮的景觀與人事變遷而流逝，敘事者沉重的失落只能依靠記憶中的美好來填補。

以童年記憶或片段來作為對自我成長的認知或追憶往昔的作品，慢慢演變成具有強烈歷史意識的社會變遷小說，對於大水河自然景觀的重現則成為散文，部分童話的背景。在長篇圖畫書《新莊—失去舊鎮的城鎮》(1984)、〈大水河畔的童年〉(1987)裏，作者細細紀錄淡水河的本有風貌、豐富的魚產及舊鎮人民與河流的關係，兩篇作品的結語，都感嘆著開發與污染的緣故，使人們遠離河流，

深沉的聲音，還有對過往生活的追憶，於是，童話便成為烏托邦的下一個出口。

（一）融入台灣民間生活的童話

河流代表的自然景觀與童年記憶，慢慢流入兒童文學的版圖。以台灣農村為背景〈抓鬼計〉（1977）敘述的青年阿旺抓女鬼的故事，青年阿旺為了剷除溪邊作怪的女鬼，毅然的挑下抓鬼的責任，背鬼過河的過程中，阿旺同時受到河流與女鬼作怪的考驗，最後，阿旺戰勝女鬼，但他想起母親的話「要害一條生命容易，要救一條生命困難」，放過由大鱸鰻化的女鬼。這篇童話融入眾多台灣農村鬼神觀念的信仰與價值，如對母親的孝思與珍惜萬物生命的思考等，成為台灣現代童話⁵²裏，較為特異的存在。隔年的兩篇童話〈鬼姑娘〉與〈紅龜粿〉中，皆以類似的農村為背景特殊的神鬼信仰（眾鬼、土地公、觀音媽等）構成，但作者更賦予台灣民俗中超自然現象的正面意義，如在〈紅龜粿〉（1978）中，阿和走過一段墳墓所見的眾鬼描述，其實無異於一般村民的生活，只是他們更執著於生前所犯過錯的懺悔，或對於生前無法滿足事物持續的哀嘆，阿和祭放的紅龜粿的路程，擔負兩種任務，放紅龜粿的行動是台灣民間社會裡對眾鬼的敬畏與哀憐的觀念呈現；阿和對眾鬼的巡禮則帶有理解與調停的意義。

〈鬼姑娘〉（1978）的阿城擁有一顆誠摯的愛心，這顆愛心讓他在拯救白姑娘、消滅黑姑娘的過程中，學習、克服自己的懦弱而成長；其他的兩篇作品，同樣賦予主角，以自己努力與堅持，完成除惡救善的行動與自我成長的實踐。但是，上述明顯以台灣民間社會為背景的童話，在一般評論者眼中，如〈鬼姑娘〉，善惡同體的鬼姑娘；〈抓鬼計〉化身復仇與「抓交替」⁵³的民間傳說；〈紅龜粿〉阿和殉情童養媳等情節設計與觀念，經常受到質疑⁵⁴。但評論者可能忽略台灣民間

⁵² 一般而言，童話可粗分為「古典童話」與「現代童話」，「古典童話」包含兩個層面，民間童話與距離現代時間較久的創作童話，如格林及安徒生童話，「現代童話」則是指在現代意識下，有意為兒童創作的童話。

⁵³ 台灣民間傳說中，如果人的死亡，不是壽終正寢或病死，而是死於意外或自殺，便無法投胎轉世，於是冤魂必須抓另一個人來頂替它的位置，才能投胎，這就是所謂的「抓交替」。

⁵⁴ 如野渡〈趣味和完美的尋求——「燕心果」讀後〉〈成長的寓言——序《燕心果》〉（《國語日報》1987年5月31日）。李喬〈兒童文學的文化角色——兼評鄭清文《燕心果》童話集〉（中央日報，1984年3月14日）亦有類似的見解。

社會生活的實景，上述的情節設計與觀念呈現，在台灣民間社會的生活裏，並不難找到類似的淵源關係，化身復仇與「抓交替」的民間傳說，是台灣民間社會對因果報應的認同。阿和的殉情則顯示，台灣民間社會對童養媳及女性名節的壓制，與遵從長輩與向父母事孝的價值觀（「他曾經告訴她，只要母親一死，他就沒什麼掛慮，就可以和她去。」（《燕心果》，頁40）），至於善惡同體的觀念，我們也可以在台灣民間宗教信仰的認知中，找到基礎。⁵⁵換言之，如果一個成長在台灣鄉下的小孩，對於這部分的民俗思考與觀念，並不致於感到難以理解或陌生；而對成長於都市的兒童則提供他認識台灣民間文化的機會。這呈現作者對民間思考與智慧的尊重，他企圖透過台灣的民間生活創造童話⁵⁶，賦予台灣民俗傳說新的教育意義，同時傳遞與保存台灣民間的生活記憶。他在〈鄉土文學與民間傳承〉中指出：

民間傳承，就是用口傳的方式，把民間的制度、習俗、傳說、歌謠、信仰以及神話等，加以傳遞和承受。對於鄉土文學的寫作，這些民間傳承是一個很大的寶藏，它可以添加鄉土色彩，展現出地方特色，也可以活潑作品的情節，豐富作品的內涵。（《鄉土與文學》，頁457）

民間傳承，來自古老的往昔，也是生活文化的最原始部分。這些東西，有的仍相當粗糙，有的只是一些斷片，有如從地下挖出來的骨陶器碎片。它不完整，卻是無價的珍寶，甚至是歷史的一部分。（頁461）

⁵⁵ 台灣民間信仰普遍的存在，善惡同體、存乎一念的觀念。佛教「送子觀音」的故事，說的就是送子觀音由吃人子女的夜叉，受到佛陀點化，成為送子觀音的過程。台灣民間信仰中的媽祖身旁的千里眼、順風耳，原本都是作惡的妖怪，後遭到媽祖收服，成為她的左右護法。其他如，玄天上帝，腳踏蛇龜二精，臨水夫人陳靖姑收服的十一位妖女等，原本都是妖精，但在經過收服之後，就跟隨主神進入神祠，受到信眾的參拜。〈鬼姑娘〉中的黑、白姑娘是人與鬼的混種，因此具備善良與邪惡共存的特質，但是最後白姑娘大意滅親、犧牲自我的義舉，同樣換來村民的敬意。因此，我們可以發現在台灣民間社會裡，對於善惡的看法，並非是對立的，而是共存的，如何去惡行善，才是台灣民間社會思考的重點，鄭清文在談論此篇作品的創作時，亦說明，他的思考重點不在「除惡」而在如何「救善」。

⁵⁶ 以台灣民間社會為背景的小說，尚有〈蛇婆〉（《快樂家庭》，1977年6月）以台灣特有的蛇類為故事中心，敘述一個女性因謠言受到村人排斥的故事，有濃厚的因果輪迴觀念。〈鬼妻〉（《台灣時報副刊》，1987年2月3日）以台灣的冥婚習俗為背景，敘述冥婚家庭鬼妻與正妻的家庭糾葛。

因此，鄭清文利用童年記憶所創造的烏托邦圖景，不但還原了未變遷前的自然景觀與農村價值系統，更企圖在還原的過程，融入台灣民間的社會與文化意識，而使童年烏托邦的呈現與台灣歷史產生重要的聯繫。

(二)、教育性質的童話

如果說具有舊鎮背景的童話作品帶有對台灣歷史的記憶與懷念，那麼在另外一部分較不具明顯時空背景的童話中，就明顯有更多的教育意義。鄭清文收於《燕心果》中的十九篇童話，有多篇敘述群體之間的關係，這些創作於敏感年代的作品，因涉及兩個群體或族群的關係，常引來論者政治寓言的比附⁵⁷。但筆者則寧願放棄政治詮釋，將他們視為引導兒童成長的童話。其支撐點在於童話中的重要內涵，林文寶指出，童話有四個基本的內涵，分別是「兒童」、「故事」、「想像」、「趣味」，「故事」與「想像」是構成文學的基本模式，但是它的視角必須受制於「兒童」。創作者訴求的對主要是兒童，作者須以純真的童心為出發點，創作童話，為了能吸引兒童，「趣味」是不可少的要素⁵⁸，《燕心果》中充滿童趣的童話，如果純就政治寓言的角度來詮釋，則易使作者創作童話的意念與本質，產生混淆，另外就筆者的理解，從當時鄭清文所創作的童話、發表的小說與相關言論來觀察，他的政治與國族意識並不突出，群體所指涉的概念，應是人與人而非針對族群與族群考量，因此，作者對於群體關係的書寫，顯然需要從其他方面來考量。

學者認為兒童文學功能，在於橋樑的作用，橋樑的意義是「溝通」，是兒童與時間（現實、歷史、未來）、群體（大人或兒童）的精神橋樑。⁵⁹當幼童脫離

⁵⁷ 鄭清文《燕心果》所收的童話集中在 1977-1985 年間，其間經過許多政治、經濟的重大事件，如、鄉土文學論戰、美麗島事件、中美斷交等，八〇年代開始亦是台灣黨外運動風起雲湧的年代。引發政治比附的則有岡崎郁子：〈鄭清文－為台灣兒童文學啓開創作童話的新頁〉鄭清文譯，收錄於《台灣文學-異端的系譜》（台北：前衛，1994 年 1 月）。邱子寧：《鄭清文小說中的童年敘事》台東師範學院兒童文學研究所，2001 年 6 月。李喬〈兒童文學的文化角色－兼評鄭清文《燕心果》童話集〉。三人對於鄭清文童話都帶有不少的政治詮釋，岡崎郁子認為許多鄭清文許多童話作品都在影射蔣氏，邱子寧則以小說內容說明作者是基於族群融合的立場而寫作，李喬則從文化的角度切入，強調文化與「本土」關係。

⁵⁸ 林文寶〈可圈可點的胡說八道、入情入理的荒誕無稽－釋童話〉，收於許建崑主編《認識童話》，（台北：天衛文化，1998 年 12 月），頁 19。

⁵⁹ 蔣風主編《兒童文學原理》，頁 57。

幼兒階段（0-6 歲）進入兒童階段（6-12 歲）時的重要課題，就是學習該怎樣融入群體。如何引導兒童對群體的認識，進而與群體建立良好的互動，是作者追求與理想的目標，亦可說是建立一種烏托邦的期待。前文曾提及，鄭清文以書寫人與人的良善關係，來寄望未來人類烏托邦的出現，這是對成人讀者的文學純化作用，對於兒童，鄭清文則利用童話的形式，來引導兒童對各種良好德行的與群體生活的認知。從正面著手，未來烏托邦的建立，首先在於培養兒童對萬事萬物的同情心與仁慈心⁶⁰。對於兒童讀者而言，媽媽是最貼近自己生命的人，當兒童閱讀到〈鹿角神木〉（1980）裏的小鹿，因無法忘懷死於獵人之手的母親，最後於化為神木的故事，就能引發兒童的同理心與對生命的尊重。對生命的尊重後，兒童還需要學習對於物質的愛惜。〈十二支鉛筆〉（1982）中，作者藉著被老師當成禮物送給學生，而有不同命運的十二支鉛筆，來提醒兒童讀者對於物質的愛護與珍惜。另一篇作品〈石頭王〉（1983）裏，小熊對石頭由亂踢到愛撫的行為，影響其他跟著小熊作同樣動作的小動物，石頭如果有一天真的成為寶石，便是來自於大家對石頭的珍惜與愛心。當兒童能對自己身邊的事物，產生珍惜與愛護的心理，他們就會擴及自然界的生命，也能瞭解愛護自然界的環境。環保故事〈白沙灘上的琴聲〉（1984）以白鯨魚為了清除沙灘垃圾，身陷險境的故事，來提醒兒童愛護與珍惜自然環境資源。

擁有對萬事萬物有感同身受的心後，再來兒童要面對的是與群體的關係。要融入群體之中，以自我為中心的負面性格是必須先去除的。〈松雞王〉（1980）自負的倒飛特技，讓他贏得國王的王位，卻擋不住雪橇的利爪。〈飛傘〉（1981）的小白兔不聽父母、朋友的勸戒，使自己深陷危境。〈麻雀築巢〉（1983）中一群聒噪自負的麻雀，模仿老鷹作著巨大的鳥巢，最終受到老鷹的懲戒。如果凡事以自我為中心，不拋棄自負、傲慢的負面性格，不但可能使自己陷入危險或致命的路徑，也會造成群體之間的衝突。〈火雞密使〉（1981）與〈夜襲火雞城〉（1985）分別以火雞與孔雀的戰爭，來說明自負與驕兵必敗的道理。火雞因自負於美妙的歌喉，遭到孔雀的算計，孔雀則驕傲於自己的美貌在圍城之戰爭慘敗，但兩者發動戰爭的原因，卻只是不能容忍他人優點而爭戰，顯的相當可笑。〈松鼠的尾巴〉（1981）說的是飛鼠與松鼠鬥爭與存亡的故事，飛鼠以「人工移植」的方式，將自己的尾巴，接到松鼠的身上，本想讓松鼠行動不便，結果松鼠不但沒有因為笨

⁶⁰ 鄭清文〈我對兒童文學的看法〉，收於鄭清文《小國家大文學》。

重的尾巴受到束縛，反而善於利用，成為他們逃避飛鼠追捕的利器。〈泥鰍與溪哥仔〉（1981）敘述因洪水暴漲而來到池塘的溪哥仔與泥鰍一同生活的故事。溪哥仔因為不能融入池塘的生活環境，又自負的不肯聽泥鰍的勸告，終於成為白鷺鷥與烏秋佳餚。上述這些童話的共同點，都是因為自負與驕傲的性格，影響到他們與其他群體的不良的關係。那該怎麼樣培養群體之間良善的關係？答案是互信與合作。

去除負面性格的第一步，要對自己的言行負責，擴及旁人的則是履行承諾自我的承諾。〈燕心果〉（1982）的燕子媽媽為了帶給海狗會飛的果實，即使遭受欺騙，犧牲自己的生命，還是完成自己的承諾，承諾代表的是一種對自我言行負責的表現，立下與接受承諾，是兩個個體互信的開始。〈荔枝樹〉（1979）中的阿昌與阿旺，因為爭奪介於兩家之間荔枝樹的荔枝，導致兩家人的反目成仇，甚至砍掉荔枝樹，不相往來。一天兩個小孩在挖掘荔枝樹殘根的過程中，碰在一起，於是兩人各自回報家人，將象徵隔閡的土牆拆除，彼此見證荔枝樹與友誼的再生。原本小孩子的意氣之爭，卻因為成人的介入，使的事件更為複雜，最後仍因小孩的純真，解決兩家不相往來的困境，鄭清文有意藉此顯在成人世界與兒童世界之間的差異，來諷刺成人世界的機心與讚揚兒童心智的純潔。

〈斑馬〉（1982）敘述黑馬與白馬的族群紛爭，他們為打倒對方，情願卸下了自己的角，來換取獅子的合作，但最後的命運卻是遭到獅子的大量吞噬，兩個族群終於明白彼此合作、互信才能換得生存，而同意分出自己的一半顏色來共同生活，從此他們有了新的保護色與互助合作的觀念。從上述作品的形成過程來分析，如果說作者的確具備政治意識的思考，那他並不如岡崎郁子所言，是直接利用童話來諷刺當政者或對政治事務作出評價，而應該說作者是致力於突破舊有傳統與融入現代觀念的引導，並利用台灣森林、海洋可見的代表動、植物，來完成他對創作本土童話的構成基礎，基礎首先建立在培養兒童的同情心與仁慈心，擴及自然與物質則是維持與珍惜；擴及群體的是合作、互助與信任，當這些層次一一達成時，最後才是對於本土的愛護與認同。

另一方面，層次分明的烏托邦道德體系重建過程裏，作者注入他自身的道德、價值判斷標準。上述童話，如〈飛傘〉的小白兔、倒飛的〈松雞王〉、〈麻雀

築巢)自負的麻雀群,都因為作出超越自己本分的事,受到懲戒,但誠如許素蘭所質疑的,小白兔飛上天空,或是松雞王的倒飛特技,都可以看作是一種創新、突破性的表現,而不見得是一種逾越本分的作為⁶¹。於是我們發現,教育性質濃厚的童話裏,作者顯然由一個客觀的說故事者,成爲一個帶有價值判斷的「勸善人」,我們也較少讀到來自於童話主角自身的努力,通常這些童話的結尾,都帶著道德訓誡的尾巴,童話主角所擁有的創新自由,相對的被削弱,代替的是作者的引領的價值判斷。作者肯定的是〈生蛋比賽〉(1983)的母雞來亨嬌,她腳踏實地的作足各種準備,不斷訓練、準備自己,她不偷機取巧的努力生產。我們透過上述正反面書寫的故事發現作者所傳達的基本價值是——「**默默的努力,盡自己本分的事;腳踏實地,不做非分之想的觀念**」,這將我們帶回鄭清文所信仰的農村體系價值觀,意思是說,我們再度發現鄭清文引導兒童進入群體與良好道德認知的觀念,依然是農村傳統美德與人際關係的折射,所有的觀念,呈現某一種農村保守的性格。

故不論是透過台灣民間生活爲背景,或是教育性質濃厚的童話,所創造的烏托邦,他們都沒有脫離作者童年時光所感受到的自然景觀與人情價值,甚至我們能說,烏托邦所投射的不是未來,而是過去。兩條創作路線,在近期作品《天燈·母親》,產生變化,教育與道德訓誨的性質,同時被泯滅,取而代之的是原始、渾沌不分,沒有價值判斷的世界。

(三)《天燈·母親》—空想的烏托邦世界

《燕心果》(1985)一作出版後,一度致力於童話創作的鄭清文,慢慢減少其童話產量,可能的原因在於當時台灣整體的社會環境,進入一個相對開放的時期,當政治力量的壓制趨緩,民間力量便開始爆發,政治制度與社會發展成爲作家主要關心的議題。鄭清文也是如此,解嚴前與政治保持相當距離的鄭清文,在解嚴後漸次展露對政治的關心,政治小說成爲他創作的重心,進入九〇年代後,鄭清文成爲致力於「去中國化」論述的一員,並逐年拉高政治發言的層次。除了數十篇的短篇政治小說外,九〇年代的鄭清文更著手完成一篇長篇《舊金山、一

⁶¹ 許素蘭〈價值顛覆與道德內化—鄭清文童話集《燕心果》主題意識的曖昧性〉《全國新書資訊月刊》,1999年9月,頁6-8。

九七二》，這部長篇小說有著建構「國族寓言」的小說內容與創作意識，又是「去中國化」論述化為文學作品的一種展現。接續《舊金山、一九七二》後的長篇童話《天燈·母親》（1997），在2000年出版後，引來評論界相當多的關注，大部分的評論者都集中在，作者細節描繪農村烏邦托的概念上。

那麼，筆者想問的是？剛開始致力於「國族建構」的鄭清文，為什麼要創造出一個淡化一切社會背景農村的烏托邦世界呢？從兒童文學的文類作解釋外，應可接續筆者在上面的論述，烏托邦世界的成型與落實，有著漫長的演化過程，這個過程從傳統農村出發，又返回農村。關於此點，鄭清文長篇小說的發展，就是極佳的例子，四部長篇正好形成一個循環，《峽地》（1970）是以青年時期變遷中的農村為背景；《大火》（1987）關注的是城市畸零人的生活；《舊金山、一九七二》（1990-2001，未出版）背景是政治信仰各異的海外舊金山；《天燈·母親》則回歸到童年時代的農村。

就理念的邏輯發展觀察，《舊金山、一九七二》宣示擺脫認同迷障，走向「台灣國族」，但這終究是政治上的理念，走向真正的「台灣國族」會是個什麼樣的世界，我們並不清楚。但作者似乎以《天燈·母親》中，一個曾經存在於台灣社會的四〇年代的時空，作為「台灣國族」可能和平共存的實景。

《天燈·母親》因而串起過去及未來，過去顯現於童年時光的「台灣農村生活」，未來則指向「台灣國族」社會的烏托邦預期。童話中，頗具深意的設計是阿章伯與阿泉伯之間的戰事，係出同源的兩人，因為利益的衝突，造成兩方人馬不斷的爭吵，影響所及，動物間生存機制的食物鏈網，更加入門戶之見，田裡的稻草人、火金姑、青蛙、蛇、甚至是蚊子都加入戰局，使兩方人馬，衝突不斷。這段情節設計指向台灣史上的「漳、泉械鬥」，兩個因族群與利益衝突，無法和諧共處的悲慘史事。兩派人馬的恩怨，在為老牛送行的場景中，得到和解，食物鏈的機制遭到打破，麻雀、烏秋跟老鷹；老鼠與貓；青蛙與蛇，都不再追捕對方，因為「今天，大家都是朋友」，被阿秀與阿旺攏在一起的兩個稻草人「開始，它們走路會跌倒。因為他們的步伐很亂，本來雙腳應該一腳往前，一腳往後，它們卻有時一起往前，有時一起往後。阿旺與阿秀，把稻草人的手也綁在一起了。四隻手就變成兩隻手。這樣子，可以幫助它們調整步伐。不過，頭是不能綁在一起

的。幸好，他們很快的了解，雖然有兩個頭，想法卻是要一致的。他們要了解，現在必須合作，不能再敵對了。」（《天燈·母親》，頁 147。）如果賦予這段話政治詮釋，我們可以說它是針對來自於不同族群、不同生活與思考背景的人，如何共同生活在一塊土地上，一起奮鬥合作的思考。能弭平與跨越族群的是阿旺與阿秀代表的無私的包容與愛。

關於此點，陳玉玲以心理學的角度，指出阿旺與阿秀具備「聖嬰」的特質，擁有純潔的、超越各種界限的愛心，使他們能溝通與化解對立，讓各種動物得以和諧。⁶²我們也不妨說，阿旺與阿秀還代表著台灣這塊島嶼，在數百年來，她無私的容納各種動植物與族群，默默的承受它們間的爭鬥與衝突，然後隨著時間一一撫平它們的傷口。這也是台灣歷史發展的記憶，不斷的碰撞、吸收與融合，作者在〈《天燈·母親》後記〉說：「我寫農村，並不只是我個人的記憶，它也是許多台灣人的共同記憶。我用童話的方式寫它，是希望更多的台灣人，能在較早的年齡接觸一些台灣的事和物」（《天燈·母親》，頁 210）歷史的記憶，提供我們重溫與學習那個和諧共處的年代，也使不同生活背景與意識形態的族群，能夠溝通與了解彼此的成長背景，倪端以閱讀的親身經驗，陳述他的感想：

同樣在一個島嶼上的孩子，一樣有孩提時代的記憶，卻常常出現不同的版本。…我是在所謂外省第二代的環境下成長的一員，以為生活的天地裡，一切就該照某種方式進行。但是《天燈·母親》著墨許多個人曾經稍稍探索的過往，它擴大了一直以來我所疏忽的無知的版圖，滿滿的補充了孩提時代遺失的另一塊烏托邦！⁶³

關於台灣各族群間的記憶，因為書寫得到擴大，促進彼此的和諧，並因理解彼此的生活而認同這塊土地。

從《天燈·母親》的內容觀察，這本長篇小說集合鄭清文過去的種種文學特質，相對的，它也拋棄一些農村價值的道德訓誨。首先是《天燈·母親》中許多

⁶² 陳玉玲〈論鄭清文的《天燈·母親》〉，收於鄭清文《天燈·母親》（台北：玉山社，2001年1月），頁 193。

⁶³ 倪端〈用另一種方式飛翔〉「聯合報讀書人版新書金榜評介」，2000年5月30日。

情節、理念的設計，都延續《燕心果》短篇童話集的色彩，〈紅龜粿〉裏墳墓眾鬼的場面；〈石頭王〉小熊帶領踢石頭的動作；乃至是〈火雞密使〉與〈夜襲火雞城〉中，摹寫的火雞叫聲，都在《天燈·母親》裏得到累積與加強，尤其對各種動植物聲音的摹似，帶領我們重返農村的真實環境。

其次是，作者在他的作品中，一貫追求的「自我成長」歷程，阿旺的出生是以母親的生命所換取，從小就背負剋母的陰影；加上手上多出的第十一指，同儕的欺侮，使他逃離學校，除了死去的阿公與友伴阿秀，阿旺與一般人的關係是處於隔離的狀態，在此種狀態下，如果偏向不好的人格發展，可能就會形成如〈三腳馬〉中的警察曾吉祥，以權力壓榨同胞來獲得自我尊嚴的滿足。幸運的，阿旺「聖嬰」的人格特質使它能與各式各樣的動植物、無生命體成爲良好的朋友，在大自然中獲得他在正常人類世界所能得到的溫情，但人類畢竟要不斷的經過「社會化」(socialization)的過程，來獲得人格及學習與社會團體互動，阿旺在大自然中優遊自得，實際只是推緩他的成長過程而已。現實世界的衝擊仍會不斷朝向阿旺襲來，阿公的死亡讓他真正品嚐失去親人的滋味，阿公逝世後代表阿公人格與記憶的老牛，暫時舒緩阿旺的阿公的思念。衝撞接續來襲，忠實的老牛因年邁無法在從事工作，必須賣出換取能耕作的新牛，阿旺用盡一切努力仍無法改變既定的事實。

牛販牽牛離開的那天，伴隨著各式動物送行的過程中的和諧畫面，阿旺又再面對一個震撼，「農人會疼惜牛，牛販卻不一定」。留在阿旺內心的疑問，再次動搖阿旺對理想自然世界的認知。促成阿旺成長思考回歸社會群體的最後一次斷裂，來自於阿旺無意撿到的天燈，本來阿旺撿到天燈，只想愉悅母親，沒想到他所撿到天燈竟可以帶領亡靈，脫離苦境。現實世界會有自己的軌道運行，想讓母親快樂的心願，卻意外地幫助母親超脫，阿旺也就此失去親近母親的機會。這是切除依賴母親斷裂的痛苦過程⁶⁴，斷裂使阿旺自己意識到，必須重新回到現實世界，繼續他的學習，於是他決定切除多餘的指頭，回到學校讀書。從逃離到回歸，阿旺在個人選擇與環境衝擊下，重新面對他個人成長必須突破的困境。鄭清文的文學生涯裏，正視自己所面對的問題與困境，努力不斷的克服，是作者一生所追

⁶⁴陳玉玲〈論鄭清文的《天燈·母親》〉，收於鄭清文《天燈·母親》，頁197-199。

求的文學理念，我們再次在《天燈·母親》中發現這個理念的實踐。

但不同於〈捉鬼計〉、〈紅龜粿〉、〈鬼姑娘〉裏的積極承擔，阿旺個人成長的歷程，成爲一種被動的型態，他被動的接受現實的衝擊，然後面對，其中透露被「社會化」無可奈何的態度，這種態度同樣指向工業化後的農村。鄭清文試著以視覺、聽覺、嗅覺、觸覺及各種農事的描繪來紀錄早期台灣農村的生活，記載栩栩如生的農村生活，但過去作者珍惜的農村道德價值體系與人際關係，卻相對的被架空，在阿旺的以童真與自然爲價值中心的思考裏，人世與自然界的種種爭端，都可以被化解，即使有族群融合的暗示，卻也代表鄭清文真正的走進了一個無國界的、空想的烏托邦的世界。

意思是說，鄭清文以傳統農村所投射的烏托邦，不論投向過去或未來，已經在整體社會結構的變化下，真正成爲一種幻夢，被破壞的自然空間與傳統農村社會的淳美人情，都不會再回復。因此，《天燈·母親》帶有濃厚哀愁的感傷，有著無法復現的無力感，留下的只有個人的記憶與悵惘。他的喟嘆在眾多的評論中，得到相對的呼應，尤其是曾經經歷農村生活的讀者，現實環境裡，自然與童年都不見了，因此閱讀大都導向空想的烏托邦，抽離歷史的實景。

當記憶（歷史）成爲空想的烏托邦，或回歸人類心靈的「樂園」，歷史就將消散，相對於不明時空背景的《天燈·母親》，著重歷史記憶的鄭清文，在〈貓藥〉（2000）裏，改變寫作策略又帶我們重回歷史的實景。〈貓藥〉敘述阿旺阿公臥病在床，到逝世的過程。鄭清文利用各種細節，如美軍飛機轟炸、替日本軍做工事、南洋出征等事件，定位出太平洋戰爭末期的台灣。殺貓取藥、闖雞、「辭土」、「哭路頭」等生活情狀，還原台灣人生活的實景，也利用記憶的紀錄已逐漸消逝的生活歷史。這個以橫跨台灣日治末期到戰後十餘年，二十年左右的歷史，將成爲鄭清文未來創作的重心（孫梓評，2001），這則是鄭清文引領我們脫離對「空想烏托邦」的想像，重新認識台灣庶民生活，進而記錄歷史與認同本土的用心與企圖。

第四章、流經都市與舊鎮的長河：反英雄的小敘述

我的重點毋寧是，假若不是作為個人，而是從集體的層面來看，這些男男女女正是主要的歷史行動者。他們一言一行並非無足輕重。他們能夠而且已經改變了文化與歷史的樣貌，關於這一點，二十世紀比歷史上的任何時期更形顯著。¹

鄭清文的創作進入七〇年代後，對社會問題的關心有逐漸增強的趨勢（葉石濤，1977），當然這並不代表作者從前對於社會發生的各種問題，採取不聞不問的態度，而是指他創作的方向，從聚焦於自身的內心自省與價值衝突的問題，再次地移向外在社會的變化。在第三章與第四章中，我們曾指出他創作的趨向，在第一階段中，他所面對的是發生在新的知識與舊的傳統的衝突，這種衝突主要發生在他對兩種知識系統的認知，而這個衝突曾經短暫的被解決過，而後再次困擾作者成為他創造烏托邦的動力。第二階段中，鄭清文則因為政治的因素，將他的重點轉向探索人的內心世界，並受到存在哲學思想的影響與激發，定位出「成長」的主題，成為貫穿這一階段及日後作品所追求的重要依據。在進入創作第三階段後，他的關注焦點便鎖定在經過產業結構轉變的七〇年代到八〇年代，台灣由農業社會逐漸轉向工業社會，再變成消費社會的各種變化。

創作時間長達將近二十年的第三階段裏，鄭清文書寫的所有人物，無一不是所謂的尋常人物，圍繞他們所產生的故事則是平凡人物生活的日常瑣事，對此陳芳明以「平凡英雄」與「反英雄」的特質，概括鄭清文這一階段的人物，同時指出由於無意追求歷史「大敘述」的觀點，反而迴避了不實的時代喧囂聲；在邊緣的、尋常人物的生活裏，見證了戰後台灣的歷史（陳芳明，1998）。陳芳明雖精確掌握鄭清文作品所欲傳達的意念，但他的論點似乎將鄭清文推到一個被動的社會位置，成為無意識的觀察者。然而，從論者的觀察，鄭清文並非被動的呈現與擷取社會百態，他毋寧是更積極的以三組系列的小說，模塑社會結構的變遷下，整個價值判斷與道德體系的移轉，他利用「現代英雄」系列小說，彰顯台灣民眾的集體性格，並寓以農村價值體系的批判；「舊鎮系列」小說關注的則是社

¹ 艾瑞克·霍布斯邦（Eric Hobsbawm）〈前言〉，《非凡小人物－反對、造反、爵士樂》（台北：麥田，2002年11月），頁2。

會變遷下，台灣歷史、地理與人文景觀的變貌，並以文字書寫的敘述作為傳遞台灣歷史記憶的方式。第三個系列小說，關注的則是社會轉型後，所遺留的種種問題，透過社會弱勢族群、罪犯、來台老兵、資深國代等特殊人物的面貌的描繪，使他更進一步的參與台灣社會的問題。筆者以下則分為三節討論這三組系列小說，討論這三組小說意欲傳達的內涵與思考。

第一節、「現代英雄」萬萬歲？

史家霍布斯邦（Eric Hobsbawm）在他的著作裡指出，二十世紀歷史發展最關鍵的社會變革與趨勢，莫過於小農的死亡。直到二十世紀的八〇年代，除了薩哈拉沙漠以南的非洲、南亞、東南亞大陸及中國外，絕大部分以農業耕作為主的地區，農業人口莫不迅速的下降原來的 1/3 或者更低，工商業的比重則逐漸上升，進行「都市化」、「工業化」的產業更替。這項變化的影響是，當農村青年一個個離開農村，大量的聚集於新興的市鎮與都市，以謀取更高的生活報酬時，他們也順勢脫離過去人與土地自然連結的血脈，形成一種新的社會認知，改變了舊有的生活秩序與觀念體系²，那麼處於東亞邊緣的台灣社會，是否如歷史學家所論述的歷史變化形勢，由農業社會體系走入工、商、服務業為主的社會體系呢？這是可以確認的，從台灣的產業結構來看，在 1951-1960 年間，台灣農、工、服務業的產值平均值比重，約為 1:0.8:1.6³，扣除廣義服務業⁴的部分，可以發現在五〇年代，農業：工業的比重大致相等，而農業略高於工業，這可歸功於 1949-1953 年期間國民黨政府致力於土地改革、適宜的農經發展政策，加上農民的勤奮，而使農業產值大幅提升，奠定了台灣穩定的經濟基礎。

國民黨政府所從事的土地改革，亦使大地主原本靜置的土地資本轉入工商業

² 艾瑞克·霍布斯邦（Eric Hobsbawm）〈社會革命：1945-1990〉，《極端的年代》（台北：麥田，1998 年 12 月。），頁 434-444。

³ 10 年產值平均值的計算，以主計處的公告數據為準，計算公式如下 $(n_1 + \dots + n_{10}) / 10 = N$ ，平均產值比重則以農業產值為基準相除， $ex \cdot NI/NA=0.8$ ； $NS/NA=1.6$ （A 指農業，I 指工業，S 為服務業，並取小數一位四捨五入），以下各階段的平均產值比重，皆依主計處公告數據及前述計算公式計算。

⁴ 依中華民國主計處的統計，包含批發、零售、餐飲業、金融保險及不動產業皆歸入服務業。

的投資，開始啟動台灣經濟結構的變化⁵。自 1950 年末起，國民黨政府採取以輕工業的出口，取代傳統農產品的外銷的政策，這個政策適切捕捉到當時已開發國家正將勞力密集的產業，轉往工資廉價的開發中國家，自身致力於資本與技術產業提升的趨勢，此時的台灣，因經濟政策得宜，加上美援挹注與海外資本投入，工業得以發展迅速，在 1961-1970 年間，台灣農、工、服務業的產值平均值比重，為 1：1.4：2.2，工業產值已超過農業，呈現產業結構已逐漸轉型的變化。六〇年代高速的經濟發展，最先呈現的則是民眾平均收入的增加，GNP（平均每人國民生產毛額）由 1960 年的 154 美元，到 1972 年達到 522 美元，進入戰後經濟起飛的階段，而經濟官僚以出口導向的策略，也導致台灣的市場結構逐趨向「二元化市場結構」，一是以國際市場為主的大量中小企業，二是以內銷為主，受到保護的大企業⁶。

相對而言，長期以「農業培養工業」的政策，卻使的農業發展自六〇年代中期後逐漸顯露疲態，台灣的農業產值在 1969 年產生首次的負成長⁷，並一路下降，在 1971-1980 年，台灣農、工、服務業的產值平均值比重是，1：3.9：4.2。到 1981-1990 年，農業產值已下降至個位數，而進入九〇年代，工業、服務業所能創造的平均產值，則是農業產值的 11 與 19.5 倍。這個現象，反映在農家所得總額的則是 1970 年後，在農家非農業所得的比例，首度超越農業所得，並逐年增高，到 1980 年已達 3/4⁸。換言之，當進入八〇年代，即使是農家，他們的總所得的 3/4，多半是來自於農村多餘的勞動人口，轉入工、商、服務等其他行業的所獲取的薪資。

從經濟數據的整體變化來看，我們可以作一種可能的推想，在六〇年代中期以前，台灣社會仍是以農業經濟為主，農家從耕種所獲得的收入，仍可供應家中

⁵ 馬夢若 (Ramon H. Myers) (1973)〈台灣經濟的發展〉，呂孝德譯，收於金耀基等著《中國現代化的歷程》(台北：時報文化，1990 年 11 月初版 6 刷)，頁 318-319。

⁶ 這是指民間私人企業而言，此外在台灣市場之中，尚有許多政府獨占性及專賣性的企業由國民政府所掌控。如提供基礎工業設備的省自來水處、台電，提供交通運輸、通訊的台鐵、台汽、中華航空及中華郵政、中華電信，乃至民生需求品、菸、酒、糖、鹽，都屬於專賣性質的國營企業，上述的三種企業形式則共同構成台灣社會的市場結構。

⁷ 陳孔立主編《台灣歷史綱要》(台北：人間，1996 年 11 月，頁 388-398。統計數據可參考行政院主計處「社會指標統計資料」，<http://www.dgbas.gov.tw/>。

⁸ 可參見行政院主計處資料「所得總額之來源」。

2/3 以上的開支，因此子女跟隨父母務農的機率，一般說來是較高的，但七〇年代之後，由於農業收入的大幅降低，對農家成年子女而言，與其選擇留在家中繼續務農，期望老天爺的賜與面對產銷制度的剝削，倒不如選擇進入經濟榮景下，充滿機會的都市；而對自認一輩子務農難以翻身的農民們，他們通常也樂意見到子女，藉由教育升學或進入都市發展等管道脫離原來的身分與階層⁹。也就是說，藉由經濟結構的轉變與持續擴張的經濟成長之下，台灣民眾開始擁有的生活機會（life chance），去達成個人或整體社會所期望的共同目標與價值。（如，個人成就的滿足，生活狀況的改善，財富的持續增加等..），通常這些共同的目標與價值的設定，是來自現代國家「農業」進入到「工業」的「現代化」歷程中，世界共通性的心理（思想、觀念、態度、動機、性質等）變化作為支撐。

總括而言，這些變化大致朝四個方向進行，首先是人本思想與態度（humanistic attitude）的增強，這項變化是指社會整體對人的本然價值與平等待遇的的認知提高，並對人的潛能、意願更加尊重。隨著人本精神的提高，個人取向（individualistic orientation）也隨之增強，個人取向外現出來的特徵是強調個人尊嚴，忠於自我感受與自我實現，對傳統社會壓力有較大的抗拒能力。第三個蛻變方向，是對社會變遷的適應能力增加，人們懂的提高個人行為的可塑性，形成一種較善變的氣質。最後一點則是，在「現代化」的過程中，個人主觀上的幸福感，會因現代化程度的提高隨之增強，而與社會科學理論學者，所提出人類會因現代化進展更不快樂的預測產生落差¹⁰。從四項的變化來看，前兩項變化可說是思想型態的改變，我們可以看見過去在農業社會中，家族運作與群體意識的觀念，逐漸讓位給從人本主義為衍生的個人意識，而後兩項毋寧是因經濟結構改變所呈現的結果。

更深入觀察，支持台灣民眾幸福感增強的關鍵，還在於因快速經濟成長，直接受益的財富增加，這點從 1961-1987 年間平均國民生產毛額（GNP）平均以五、六年為一週期倍增的經濟數據可得到印證¹¹，因此奠基於財富增加、生活大幅改

⁹ 黃俊傑〈光復後台灣的農業農村與農民：回顧與展望〉，收於中國論壇編輯委員會《台灣地區—社會變遷與文化發展》（台北：聯經，1985 年 10 月），頁 283-284，288-290。

¹⁰ 楊國樞〈中國人的蛻變〉，收於金耀基等著《中國現代化的歷程》，頁 400-401。

¹¹ 統計數據可參考行政院主計處，<http://www.dgbas.gov.tw/>，「社會指標統計資料」，「平均每國民生產毛額」一項。1971 年為 443 美元，1976 年為 1132 美元，1981 年為 2699 美元，1987

善，導致主觀上幸福感的增加，便不難理解。既然國民黨政府透過威權體制的手段與國家機器的動員，灌輸台灣社會全面投入「只求經濟」的發展哲學，那麼一般大眾積極追求的無非就是透過更勤奮的工作，換取更高額的報酬與個人成就；反過來也以經濟成長的數字與持續增長的財富收入，作為衡量政府施政的主要標準¹²，忽略了其他包含社會、文化、歷史、環境保護等層面。換言之，台灣社會在短短數十年內經歷了飛躍性的經濟發展，已經重新磨塑出一套不同於傳統農業社會的，新的社會價值，而主導這個價值的則是以資本主義運作體系為中心的價值判斷，因此不論台灣社會在九〇年代之前，是否為成熟的、完全開放的資本主義市場，但資本主義市場機制與價值觀念，卻已然深入台灣社會思考與人格結構當中，成為一種普遍的信念。¹³

七〇年代後，台灣社會的各式問題，如國際地位的喪失、鄉村經濟的貧困與窮敗、傳統道德秩序的崩解、本土歷史、文化的破壞與斷層，到自然環境資源的毀壞，一一喚醒知識份子，對隱藏在高度經濟發展下社會問題的關注，產生積極參與、改造政治、社會、民族的狂熱意識。反映在文學界，則有懷抱強烈使命感的鄉土作家，透過直接批判的寫實手法，突顯經濟躍昇下，社會弱勢族群的問題，扭轉了台灣文學的發展方向。事實上，從六〇年代末期到八〇年代初期，關注台灣鄉土與社會的文學，莫不將焦點集中於資本主義滲透台灣整體社會結構時，可能引發的問題。

黃春明的〈鑼〉、〈溺死一隻老貓與其他〉關注的是資本主義技術導向的問題，敘述當新的社會技術取代舊有的社會技術時，慘遭技術淘汰的人所將面臨的困境。宋澤萊的「打牛瀆村」系列，將焦點放在資本主義中產銷制度與行銷控管的部分；楊清蠶的「工廠人」系列，鎖定資本主義中因人事成本控制而被剝奪合法勞工權益；至於陳映真則以「華盛頓大樓」系列小說，控訴跨國資本主義的經濟、文化入侵，造成身處其中慘遭金錢閹割，或因「異化」瘋狂、失去人性本質的人。

為 5298 美元，大約每六年成長一倍。

¹² 彭懷恩〈中華民國現代化的過程與問題〉，收於金耀基等著《中國現代化的歷程》，頁 267-271。

¹³ 關於人格結構的思考，可參見佛洛姆討論社會「性格」的等相關著作，《逃避自由》（台北：志文，2000 年 7 月再版）、《自我的追尋》（台北：志文，2000 年 4 月再版）、《健全的社會》（台北：志文，2002 年 12 月新版）。

儘管上述作家莫不積極的以參與社會改造工程的志向寫作，他們的作品更受到眾多讀者的歡迎，不過對一般執著於「打拚賺錢」的台灣民眾而言，除非自身就是參與其中的知識份子，或是本身屬於經濟發展而受害的一員，不然，純就經濟角度而言，面對台灣邁向「現代化」歷程的逐步富裕的觀感，比起過往的貧困年代的生活，無論如何是好的太多，何況從經濟起飛的六〇年代中期，到普遍富裕的八〇年代之間，台灣的貧富差距並不大，算的上是均富的國家，也有效的紓解社會不同階級間的衝突¹⁴，因此在鼓勵競爭、接近均富與政治壓制的前提下，眼看一小部份人過著痛苦的生活，或面對不那麼自由的社會、政治環境，便是整體受益於經濟發展的民眾，暫時可以忍受的事實。於是，在眾多鄉土作家的眼中，他們很容易的，就成為資本主義制度，資產階級與剝削者的共犯，這一群人自然也逃不過作家們的譴責與諷刺。王禎和的〈小林來台北〉中，他們是取著洋名、說著半調子英文、面對別人的困境，無動於衷，缺乏血肉的一群人；王拓的〈金水孀〉中，他們是進了都市之後，計較於金錢與自身利益，將父母恩情，擱置一旁的現代知識階層。

擁有強烈農村道德觀的鄭清文，面對這群通常只關注自身權益，而不惜犧牲別人的「新社會中堅」，自然也不例外帶有如上述作家一般質疑的眼光，但他不同於其他作者的地方，在於他以社會診斷的角度，思考這一群人身上所呈現的社會現象，來取代當時鄉土作家，直接賦予文學工具化的使命及義憤填膺忿式的激情批判。換句話說，這一群隨台灣經濟發展而受益的俗民傭眾，在社會變遷的過程中真的扮演的就是這樣的角色嗎？他們有著什麼樣的思考與生活？有什麼困境與痛苦？相對的被忽略，而成為大部分鄉土作家，為弱勢族群發聲的對立面來呈現。然而，這一群所謂的「現代英雄」，其實才是台灣社會整體人格結構的呈現，他們同樣受制於資本主義社會結構下的操作，同樣脫離不了資本主義社會心理層面的異化與疏離的困境，因此在這樣的思考下，鄭清文便有意識的選擇了他們作為突顯當代台灣社會風貌主要的參考座標。

¹⁴統計數據可參考行政院主計處，<http://www.dgbas.gov.tw/>，「社會指標統計資料」，「平均每戶可支配所得」一項。從 1966-1990 之間，最高所得（20%）與最低所得（20%）可自由支配的所得，平均在 4-5 倍之間，在 1976 年低甚至為 4.18 倍，比起當時任何資本主義國家，都更為均富（參見陶涵《蔣經國傳》（台北：時報文化，2000 年 10 月），頁 363。）而自 1991 年後，則逐漸增長到 5 倍以上，2001 年則高達 6.39 倍。

〈龐大的影子〉是鄭清文第一次入選爾雅出版的《年度小說選》，這篇作品無論是在當時的文壇上，或是就個人文學發展的歷程來看，都具有指標的意義。它首先將我們帶進一個新的、都市的社會體系，這個體系是由「家族性的中小企業」所構成，主角人物的職稱，不再是「村、里長」和「農民」，而是「董事長」、「常務董事」與「秘書」。小說所傳達的意含是，為求自身利益，不擇手段，游移在「外國公司」與「家族企業」之間，臣服於資本化的人物，與游移在自我尊嚴與道德意識的主角，兩者之間的衝突。融入上述六〇年代以後的社會脈絡來看，鄭清文精確的揭示了，社會結構的新面向，與人性慾望的糾葛。這在當時的文壇上，提供了一個觀察社會的新穎角度。

若從鄭清文個人的創作歷程來看，曾因政治影響的因素，一度將作品轉向書寫個人「內心成長」的鄭清文，在 1969 年又將他的眼光移回社會問題，如果往前推看，大約在 60 年代末期，作者已充分感受到由農業轉入工商業社會，大規模的新舊價值觀衝突，包含〈五彩神仙〉(1969)、〈父與女〉(1970) 以及長篇小說《峽地》，都是這方面的呈現。〈龐大的影子〉無疑是一篇更為成熟的作品，日後鄭清文以台北都會、職場為中心的作品，共同構成的重要作品群，就被稱為「現代英雄」系列。(洪醒夫，1975；陳芳明，1998)。「現代英雄」系列作品群大致有幾個特色，它們集中在於七〇年代到 1987 年解嚴，從工商業的成熟到服務業的崛起之間，所涉及的範圍主要是經濟的轉變導致社會結構、道德觀念的移轉以及資本主義社會下，人所面臨的困境與問題。

透過整個工業化過程的累積與變化，呈現轉型的社會變遷與社會體系中，資產階級的文化發展與生活方式。馬庫色 (H·Marcuse) 分析資產階級文化，包含著兩個層面一個是精神的文化，一個是物質的文化，他們是互相對立而發展起來的，精神的文化涵蓋更高的價值，它們是自然和科學的精神、藝術與宗教。物質的文化的特質是：

主要描寫金錢，買賣和商業（把它們寫成是「存在著的」，在宗教及倫理上都是允許的價值）；父親作為一家之長和企業之主的主宰經濟和「精神」的作用；權威教育（以便再生產這種功利主義的目標，並使之內在化）。資產階級唯物主義的全部「生活風格」包含有一種工具主義的合理性，這種合理

性和自由的傾向是相背的，是貶低性行為的，是貶低婦女的，並以上帝和買賣的名義進行著壓制。¹⁵

總括來說，它們是建立在交換價值的層面上，以父權家長制作為整個社會文化的主軸，並通過權威教育得以確保，同時它以工具價值壓抑人的心理與生理的自由。鄭清文發表於 1971 年的作品〈龐大的影子〉及其之後主題相似的作品，不能不建立在當時台灣轉型的、物質的文化的基礎上。這些作品大多發生在都市的背景中，經濟的交換行為往往主導著人的行為，其中涉及的是「職業的升遷」(〈龐大的影子〉、〈煙斗〉、〈升〉)，「交易行為」(〈合歡〉、〈掩飾體〉、〈餐車上〉、〈蚊子〉、〈大廈〉)，「消費行為的轉變」(〈五彩神仙〉、〈雷公點心〉、〈大廈〉)，在上述書寫因經濟行為導致人類「物化」的作品中，作者通常將他的主旨放在道德行為的層次，作出他對社會觀察的批判。

實際上，作品中的經濟問題到頭來，往往變成道德問題，小說人物的設計上，鄭清文經常透過一個來自於鄉村或仍保持傳統秩序美德的觀察者或敘事者，對另一個當下社會人格代表提出思考與質疑，〈春雷〉(1977) 一篇當中，高妙英與陸啓川在等待公車時，明明有著充足的位置，但身為高級知識份子(大學生)的陸啓川，卻扶著高妙英，大搖大擺的想「插隊」上車，他們的行為遭到糾舉後，陸啓川不但不知反省，反而更以「學歷」的高低(「連聯考都考不上的夜校生，神氣什麼！」)，來合理化自己的行為，這樣的行為使的高妙英感到無比的羞愧，在經過不斷的省思後，決定結束兩人的交往關係。「她知道自己所花的代價太大，但如果從結果回想過來，這卻是值得的吧，她覺得要人家看得起自己，就必須看得起自己。」(《樹梅集》，頁 256)。高妙英的抉擇為自己贏的尊嚴，但畢竟是未經世事的堅持，尚未踏入現實社會的高妙英，以最高標準的道德方式完成她對自我的認知。一旦進入真實的社會環境，這樣的堅持，必然的受到衝擊。〈龐大的影子〉中，扮演質疑者角色的是白玉珊，在許濟民排擠農婦的一幕裡，白玉珊感到強烈的震驚，她「實在不敢相信自己的耳朵，但是這些話的確是許濟民親口說的。她知道這一句話是半開玩笑，卻想在開玩笑中，謀求實現的作法。白玉珊突然有一種感覺，她面對著他，好像面對著千仞的深谷，自內心害怕起來。」(《全集》卷 2，頁 16)，震驚的一幕，逼使白玉珊必須與謊言與拖辭來擺脫許濟民的

¹⁵ 馬庫色(H·Marcuse)《反革命與反叛》(台北：南方，1988年1月)，頁73-74。

追求，也使白玉珊感到極度的不安與愧疚，這是驅使白玉珊「否定」許濟民的原因，但當許濟民以姻親的形式，重新回到公司，並企圖逼迫白玉珊離開時，白玉珊有了同樣的機會（董事長的追求）達到否定許濟民的目的時，她的意志也不禁動搖起來。

〈掩飾體〉（1979）一篇中，鄭清文繼續推展這個主題，一旦有機會，人是否會成爲一個犯罪者呢？尾隨「騙吃者」離開的徐天佑，在逮到勒索林玉芬的機會時，也幾乎做出「禽獸」的行爲，最後一刻，他停下了他的惡行，陷入了極度煎熬的思考：「她，她是一個婊子。不錯，她是一個虛榮的婊子。但他自己呢？他自己又是什麼呢？他威脅她，詐騙她。他覺得他並不比她好的多。不管她爲什麼目的而出賣靈魂，他都沒有資格鄙視她了。…現在，他覺得他連那個騙吃騙喝的人都不如了。他詐騙和欺侮的，是一個年輕的女孩子，是他的同事，是一個可以作他女兒的人。（《全集》卷2，頁224）」，徐天佑訴諸於道德自我質疑的痛苦，在〈餐車上〉（1983）一篇中，宋志宏從兩個時代出賣肉體女子的比較（痛苦與歡愉），呈現他對「道德觀念」的轉移與社會「進步」的看法：

這二十多年，變化實在太大了。有人說，這是進步。不錯，某些部分，的確有長足的進步。愛河邊的違章建築已變成大樓，難道這不是一種進步，從某些方面來說，的確有進步。出賣肉體的人的心情，和一般職業婦女上班的心情似乎沒有什麼兩樣。至少他個人的感覺是如此的。這也是一種進步吧。（《報馬仔》，頁227-228）

這究竟是「進步」或「退步」呢？鄭清文的心中，其實有著清楚的標準，但這卻是一種「時代變化」不可抵擋下的趨勢，面對這種趨勢的蔓延，鄭清文提出一種「自我道德與意念的堅持」，作爲回應社會變化的方法，在上述作品中的敘事者或觀察者面對急功近利的社會，不可避免的會受到誘惑與考驗，最後如何面對與抉擇則是敘事者自由意志的考驗。於是，我們發現作者再次延伸「創作第一階段」與「創作第二階段」的思考中心，不同於創作第一階段屬於作者個人面對兩種價值觀念的衝突，這次他所面臨的是整個社會的變遷，是社會整體價值觀的轉換。他說：

一個時代，應有一個時代的特質。既然標明了「現代」兩字，就應該能代表這個時代的特質，有正面，也有負面。這些特質，往往是隨時代而推移的。由一個時代，推移到一個新的時代，必定有些進展，但也經常丟掉一些美好的品質。…原來的書名（指《現代英雄》），涵蓋太大，反而使得作者的意圖更為模糊。用《龐大的影子》這一篇小說做書名，是因為或者更能透過其中的人物，看到時代的本質，也正好包含了正負兩面。¹⁶

換言之，到《龐大的影子》這部作品結集之前，作者就有意識的透過人物形象的呈現，來闡明時代變化的特質。變化所顯現出的人物特質及鄭清文所探詢便是因經濟變化導致的社會變遷與傳統道德秩序崩潰帶來的各種問題，呈現他對台灣社會的深刻觀察與批判，鄭清文首先切入的就是，在二十世紀資本主義社會中，一切「商品交易化」的社會形式與「市場指向」¹⁷的人格特徵。

壹、資本主義下的「商品化」與「疏離」的人格狀態

「現代英雄」系列小說的開始，鄭清文首先切入的焦點，是傳統美德喪失的問題，〈五彩神仙〉、〈雷公點心〉針對的是都傳統農村「節約」與現代都市「浪費」的價值觀差異、〈父與女〉陳述的則是因金錢價值的改變，使傳統倫常關係破滅的社會現象；〈抖〉呈現的則是進入都市社會中，不可避免的「欺騙」與不受歡迎的「誠實」的辯證關係。這些作品，其實仍延續著，作者早期進入入都市社會時，感受到的農村價值觀與都市價值觀衝突的思考。

慢慢的，作者開始脫離個人層面的道德堅持，從更大的社會結構去看待這樣的問題，〈龐大的影子〉（1971）以資本主義混合著家族企業的現代組織形式，標明每一個主要角色的社會位置。當許濟民只是公司積極栽培的新人時，他以追求白玉珊（**董事長秘書**），作為接近權力核心的手段，許濟民的人格缺陷使白玉珊拒絕了他的追求，日後許濟民以姻親形式（**董事長女婿**）從回公司接掌大權（常

¹⁶ 引自鄭清文〈《龐大的影子》四版序〉，收於《台灣文學的基點》（高雄：派色文化，1992年7月），頁146。

¹⁷ 此觀念來自於心理學家佛洛姆，他認為二十世紀的最主要的人格特徵，便是受到資本主義的影響下，著重的是交換價值而非使用價值，致使人類也將自己當成是一種商品，以個人價值當成一種交換價值的人格，這種人格，他稱之為市場傾向。參見佛洛姆《自我的追尋》，頁60-70。

務董事)進而否定白玉珊時,曾被董事長追求的白玉珊,也重新考慮她能否再以姻親的形式(擁有股份的董事長夫人),再度否定許濟民。於是,兩個人之間的競爭,就以資本主義邏輯中,商品交換的形式來達成他們想達成的目的,商品就是他們自身。這樣的競爭關係,〈大廈〉(1977)中,再度出現。這次,人雖然不是商品,驅使他們追求的卻是商品(物質)的擁有,於是明華便以購買商品的能力,作為衡量她生命的尺度,最終陷於慘烈的金錢(股票)遊戲中,嘗盡苦果。

商品交換的模式,也滲入到人對情感的取捨標準上。〈龐大的影子〉中的許濟民,尋找女友的條件,是衡量女方與她的家庭能帶給他事業上多大的幫助,以情感換取事業的機巧心機,最後的確讓許濟民,順利的當上了公司的常務董事。〈鐘〉一篇中的尚儒,為了自己的私利,決定與資助他出國深造的呂家小姐訂婚,悍然放棄了為他獻身的和美與她真實的情感。〈蚊子〉一篇,作者表達的是男方入贅女家的苦楚與社會困境,但在某種程度上,仍是一種將自己當成商品的交易,對家中大小事物,皆失去發言權的邱永吉,名義上雖是一家之主,卻是被閹割與自我閹割的角色,平常在上班偷閒的時刻,偷偷的影印色情雜誌,下班時故作正經的走過西門町的情色場所,偷瞄一眼,然後快步的離去,當大女兒尋求他交男友的意見時,痴呆的沈默。曾經,邱永吉也為了一個重要客戶的女兒的相互傾慕,企圖放棄他因入贅所得來的一切,最後迫於現實的壓力(大客戶將存款轉移至他家銀行),仍回到原初所扮演的角色,繼續過著卑瑣的生活,曾經短暫的、可以不用被商品交換模式操作的一刻,多年後仍似蚊子鳴叫一般縈繞著邱永吉,縈繞著繼續被閹割的百無聊賴的人生。

〈雨〉(1981)一篇中,林永信對婚姻對象的選擇的基礎,仍然是一種購買商品的形式,一如人在挑選商品時,總選擇外表好看,內容充實,價格實惠的產品一樣。林永信雖與玉雲談的來,但「可能是因為學歷的關係,也可能是因為她長的很平凡,一個平凡的身材,平凡的臉孔,和平凡的名字,一直沒有想到兩個人結合的事」。(《局外人》,頁177),他選擇書靜作為結婚對象的因素,是書靜有著「高度適當的身材,白晰的皮膚,勻稱的臉龐,還有那種神秘雅致的名字,以及較高的學歷」(頁178)。兩人婚姻的結合,與其說是建立在感情的交流,倒不如是建立在互相利用的物質基礎上,林永信以外表的優勢選擇書靜做為伴侶,同樣的書靜也在林永信身上,找到提供金錢支出的價值,於是他們之間的配偶關

係，便被一種互相利用的交易關係所取代。空虛的情感關係，使林永信沈溺於與陳太太的一種蜻蜓點水式的短暫愛情遊戲中，這場遊戲裡，可以使雙方空虛的感情，得到一刻賓主盡歡的快慰，在下一刻，在以交易關係所構成的婚姻裡，雨水依然無止盡的繼續滴濕林永信的衣服，在他已經濕冷的心中，一片片擴散。

〈煙斗〉中，人再次的將自己成爲一種商品，這次人與「煙斗」價位等值，張敬強揣摩上意的花大錢煙斗，目的在於換取覬覦已久的位置，他認爲前一次的自己的失敗，是煙斗送的不夠名貴，自然換取不了理想的位置，但這次張敬強同樣踢到了鐵板，問題不在於商品交換的邏輯出錯，而是主角忽略了秦副總經理的個人癖性。作者藉由一個小差錯，對於崇尚商品交換的邏輯思考，開了一個諷刺性十足的玩笑，藉由這個玩笑作者又將資本主義的「在地性」表露無遺，資本主義社會講求的競爭與理性投資（理性評估是否能獲得最大利益），但在台灣社會中，有時使資本主義制度逸離常軌的，卻往往是「人情」的因素。從〈煙斗〉以人情賄賂左右的升遷資格，到牽親引戚獲得公務員職位的〈升〉，乃至〈龐大的影子〉、〈合歡〉中綿密發展的家族企業體系，莫不呈現獨特的「台灣式」資本主義風格，也對台灣當代的家族企業體系中的不公平與不合理的「陳規」、「陋習」，做出強烈的批判。

。

〈合歡〉（1979）是鄭清文將商品交易化的社會關係，表達至極致的作品。何火旺是一個事業有成的成功企業家，對他何火旺而言，一切的對象，不論是婚姻、感情、美術，甚至是人命都可以依靠金錢換取或補償。他的第三姨太太，是以賣身的方式，委身於他。女兒的婚姻，則是建立企業聯姻的交易基礎上。因公受傷的值班警衛，選擇在大發國際大樓跳樓的女學生，金錢補償是他可以滿足、安慰其親屬的唯一手段，金錢力量也是一種同情的施捨，爲兒子前來求職的舊識，何火旺可以在刁難一番後，然後給予有力的援助，證明自己不計前嫌的氣度。至於對美術品的收藏，何火旺不是想提昇自身的文化素養，更不是爲了對藝術品的喜愛，只是聽從兒子的建議，目的在於投資未成名藝術家的作品，一旦他們成名，這些作品的身價隨即暴漲，這是最前瞻性的投資。花錢解決所有事物的性格，卻不代表何火旺是個慷慨的人，相反的，何火旺認自己是「又有錢，又小氣的那種人」。相信金錢力量的另一方面，便是要求金錢與對等事物的等值。一旦所付

出的金錢，得不到確切的回報，便是他動怒的時候：

「報告董事長，第二廠工人盜賣原料一案，如何處置？」人事部經理陳木新近來報告說。

「按照規定辦理。」

「按照規定就要開除。」

「那就開除。」

「他們都是很好的工人，都表示後悔。」

「按照規定辦理。」

「現在工人很不好請，尤其是熟工。」

「飼老鼠咬布袋，還算好工人？按照規定辦理。」

...

「萬一上報，就有麻煩。」

「你們怎麼老是怕上報？」

「現在財務部的人，正在和外國銀行商談一筆大額貸款的事。」

...

「公共關係部的那些人在做什麼？」

「但，有些記者講不通。」

「把那些人換掉！」

「不能換，他們已經做的不錯了。」

「連個記者都沒有辦法對付，還搞什麼公共關係？」（《全集》卷2，頁258-260）

一切對象都以金錢作為交換物的邏輯，仍會有出錯的時候，何火旺收集美術品，自己卻無法辨別藝術品的好壞；以金錢換來第三姨太太季青，雖為金錢出賣自己，對何火旺反而有著最深刻的情感，偏偏他執著於金錢的力量，無法以金錢以外的形式表達自我的感情，何火旺雖期望深刻的情感，自己卻畏懼對情感的付出（因為無法以金錢來換算與衡量），於是當他面臨檢視自我感情的壓力時，便轉向另一個女子，尋求一種不帶壓力（**情感的交流與承諾**）形式的情感慰藉。

雪萊頓飯店的女大學生，正好是他證明的對象，對何火旺而言，女大學生的

身體並不是他所渴求的事物，他念念不忘叮嚀女大學生要「相信」他，這「相信」意味的不是彼此的信任，只是企圖證明何他過去所崇尚的以金錢做為商品交換的邏輯思考並沒有出錯，「相信他」便能得到兩千塊。隔日清晨，明明可以輕易拿到的兩千塊，女學生卻失約了，這帶給何火旺深沈的失落感，幾乎是對他過往信念的摧毀，如果金錢不是達不到他所要的目，那麼生命的意義，除去金錢外，還有什麼呢？鄭清文在小說的最後，仍給予了開始懷疑起金錢力量的何火旺，一種得以獲得救贖的空間與力量－自然，何火旺看見公園裡鋸樹的工人，喚起他兒時爬樹的記憶，在缺乏金錢、物質的童年裡，他曾經在合歡樹下，得到了最溫暖的慰藉，而此刻何火旺在鋸樹的工作中，找尋到一種重拾自我生命的能力，這是一種對以金錢交換形式生命觀，徹底的否定，但重拾人性本質的生命能夠持續多久，我們在何火旺從樹上跌落的身影，仍然看不見確切的答案。

以資本主義邏輯操縱的社會，也引發人的疏離感，更導致生命的淺薄，在上述作品當中，大部分人的生命，都顯的一成不變，他們的人際關係，也處於一種疏離的狀態，彼此之間，缺乏一種能夠良善互動的關係，除了生活基本食、衣、住、行的需求，與不斷的想賺取更多金錢，獲取更高位階的職位外，他們的生命，更缺乏任何可取之處，僅只是作為一種機械性的生活存在。他們如何面對生命呢？〈蚊子〉(1977)中的邱永吉，喜歡在下班後，漫無目的的走在西門町閒逛，在看看商品櫥窗，與人潮擠來擠去中，獲得一些生命的活力。〈花園與遊戲〉(1980)的人物，將生命的意義虛擲在無謂的猜測當中。〈黃金屋〉的張金福則以偷窺與操控他人的作為，來為自身無趣的生命尋找一種樂趣。表現疏離感最強烈的首推〈音響〉(1979)，楊玉磐，在大學裡擔任講師的職位，他將生命完全投入在音響的配備與享受中，開始是失去與人交往的興趣，而後則是對真實自然狀態的隔絕，他寧願聽錄音而來的雷聲與鳥的鳴叫聲，也不願意走出戶外，感受自然存在的狀態，使他幾乎退化（進化？）到封閉的、機械化的人格狀態。楊玉磐的音響室，其實正是現代都市人生活狀態的實景，一層層包圍自我的種種商品與物質，使人們完全忘記自我的存在，彷彿如洋蔥一般，當以金錢與物質附加的事物被剝除後，最後人自己也將消失。當楊玉磐在最後一刻，走出他的音響室，聽到母親對自然狀態（「聽香」）的描述，而感到疑惑時，「自然」也就開啓他，對被疏離與機械化的生命的重新認識。

就如同〈合歡〉的結局一般，我們再次看見，作者高舉著「自然」的力量，對沈淪的人性，形成一種召喚與回歸的力量，在第二章當中，筆者曾經指出傳統社會與自然對鄭清文的影響，這些影響一方面塑造了鄭清文的性格，一方面他也試圖抗拒傳統社會的不合理之處，但作者仍從那些生長環境中，感受到一種富有人情與友善關係的社會與自然環境，當作者開始面對台灣工業化、資本主義化的社會變化時，傳統社會與自然空間的價值，便成為他抗拒的利器。創作第一階段時，他是以傳統社會的美德批判都市的罪惡。在創作第二階段的作品裡（〈校園裡的椰子樹〉、〈蛙聲〉、〈湖〉、〈學生姊妹〉、〈鯉魚〉），在主角們一一陷入絕境時，自然則化為一種靈光引導與觸發他們，找到自我生命的力量。

進入七〇年代後，隨著自然環境的變化與毀壞，鄭清文卻不再那麼樂觀的看待自然或傳統社會所提供的救贖能力。尤其當一個個來自於鄉村的青年男女因種種因素，踏入都市之後，他們的行為模式，也不免隨著都市交易與競爭的價值而同化，失去了原有的質樸。許濟民看不起車上衣服污濁、沾滿泥土的老婦，卻遺忘了他自己也是來自於鄉村，來自於農村泥土所培養出的現代社會菁英。〈仙桃〉（1972）一篇中，原本計畫以一到兩年的犧牲，進入都市「賺食」，來報答父母養育恩情的阿娥，進入都市後卻不再回來，只有偶而一次返鄉的時候，正好碰見曾經相戀的戀人根木叔，在根木叔的眼中「她穿著很時髦的衣服，手上挽著手提包，腳上穿著高跟鞋。如果不是她對他打招呼，他實在不敢認她」（《樹梅集》，頁116。），外貌衣著上的差距，進一步加深他們之間的距離「她想和他說話，但他覺得她太耀眼，不敢和她接近。她問他為什麼不到外面走走，他不知道她這一句話的真正意思，但他還記得她說這句話的神情。回家以後，他一直想邀她出去走走，但他不敢開口。」（頁116），那次會面的幾個月之後，阿娥舉家遷走，再有沒有下文，有人傳說她在北部當了人家的小老婆，有人說她在南部過著困苦的日子。相對於阿娥進入都市後生命際遇的變化，根木叔則是停留在不到二十公里長的鐵軌上，每日來來回回的渡過他平凡固定的生命，呈現兩人因不同地點（都市、鄉村）與際遇，所形成的生命差異。

〈重逢〉一篇中，農村時，張水源與玉梅因為家中田水的紛爭，失去結合的機會，日後玉梅為著金錢因素，下嫁於當公務員的丈夫，進入都市生活。幾年之後兩人在街邊重逢。幾年都市生活的歷練，讓來自於農村的他們都沾染都市「商

品化」的習氣。這個行爲首先表現在張水源將奶粉（商品）饋贈給玉梅的動作上，在鄉下曾經質疑都市人用金錢買賣婚姻的張水源，進入都市後，同樣以物質的贈與作為一種表現情感與與訂定約定的方式。

玉梅也是如此，她曾經以獻身張水源的莊嚴儀式，來對抗由外在世界入侵農村的金錢力量，但進入都市後，長久的艱困生活，對於物質的渴望與擁有，一一使玉梅過去的堅持的界線產生鬆動，幫傭的雇主金先生，以物質的攻勢，也取得預料之中的效果。當金先生將金太太的一件淡黃色帶紫色格紋的洋裝送給她時「她有一種感激的心情，抬起頭來望他。他的眼睛緊盯著她，發出異樣的光」（《全集》卷2，頁169）。小說最後玉梅雖把持住自我，沒有犯下逾越的過錯，但鄭清文似乎更清楚的意識到，當處於一個完全變化的社會價值觀下，堅持自我的困難與可貴。

〈掩飾體〉（1979）、〈餐車上〉（1985）裏，鄭清文進一步的強化這部分的信念，同時他也藉這兩篇小說的創作，與七〇年代台灣作家常有的「民族主義」信念，進行對話。

貳、真的只是跨國資本主義的問題嗎？

1971年美、日兩國，在歸還琉球群島的過程中，一併將釣魚臺劃歸於日本，輕忽「中華民國」主權的做法，引爆台灣海內外青年知識分子的不滿，揭開七〇年代台灣知識分子，積極參與政治的序幕，那同時也是一個中華民族意識高昂的年代。經過一連串的外交挫敗、國際地位的喪失，與將整體國家資源投入工業的政策，而導致的農村凋蔽現象，引發知識份子的關心與批判，發出正視台灣的土地與現實的聲音，這樣的聲音也在台灣不同的作家作品中得到呼應，黃春明、王禎和、王拓為首的鄉土小說作品，都顯現它們相似的命題與關懷。批判的聲音不只對內，還朝向外，黃春明的〈蘋果的滋味〉（1972）、〈莎喲哪啦，再見〉（1973）與〈我愛瑪莉〉（1977），陳映真的〈夜行貨車〉（1976）、〈萬商帝君〉（1980）、〈雲〉（1982）、楊清彙〈升遷道上〉（1977）等作品中，他們針對當時與台灣經濟體系密切相關的美、日等經濟大國，對台灣社會與人民的剝削、踐踏，與臣服於美、日跨國公司下部分受雇者的自我矮化，提出尖刻的批判。上述觀念的顯現當然可

以在當時臺灣所處的風雨飄搖的環境，國際地位的頓挫，與激烈的熱愛國家、民族與鄉土之間找到相對的根源。

但除了控訴其壓迫效果之外，這些作品往往參雜濃厚的民族主義情結，小說人物的設定，通常以壓迫者與被壓迫者對立的狀況出現。壓迫的形式，不見得以殘酷的面貌出現，有時是作為跨國資本主義的共犯之一，有時是透過小人物突如其來的受惠於外國人，顯示其地位上、階級上、甚至是精神上的差距性，用諷刺的形式加以表現。黃春明的〈莎啞哪啦，再見〉藉由敘事者與大學生的對話中，以阿 Q 的精神勝利法，藉翻譯之便，大大的修理日本買春客，求取自我的滿足；〈我愛瑪莉〉則近乎刻薄的筆法，懲戒喪失民族自尊的買辦型人物陳順德（大胃·陳）。陳映真的〈夜行貨車〉，透過受雇於跨國公司的林奕宏最後的反撲與憤怒，爭回險被閹割的民族尊嚴。楊清轟的〈升遷道上〉帶有「非屬同族，其心必異」的一種「排外」與「不信任」的情緒，當侯麗珊無法忍受林進貴的壓榨與蠻橫，而決定向洋老闆舉發他的罪行時，在一念之間：

她望著「總裁室」，想裡面坐在大辦公桌後高級轉椅上的那個洋老闆：金絲頭髮，高鼻子，眼睛深凹黃濁，白皮膚上長滿金絲汗毛——洋人總裁！林進貴是他器重的廠長，他們利害相關，他不可能聽你的；他不能代表正義。尤其他是一個外國人，找他不如找藍瑞梅！（《楊清轟集》，頁 216-217）

這種帶有情緒性的思考模式與作品呈現，在銀行外匯部門與外國友人、客戶長期互動的鄭清文顯然並不認同這樣的看法¹⁸，跨國資本主義的進入，的確影響台灣

¹⁸ 鄭清文自述童話寫作的動機時，說明他是受到黃春明期望台灣作家多為台灣孩童，寫一些作品想法的影響，而開始創作童話。但鄭清文與幾位文友原本拜訪黃春明的目的是為了希望他能多寫一篇關於鄉土的小說，這個期望應是針對黃春明改變創作意識後的作品，所引發的動作。參見鄭清文〈我對兒童文學的看法〉，收於鄭清文《小國家大文學》（台北：玉山社，2001年1月）。另外，彭瑞金針對黃春明小說的評論，亦有類似的看法，參見〈我不愛瑪莉〉，收於彭瑞金《泥土的香味》（台北：東大圖書，1980年）。

另外，在〈樸實的風格〉（1980）一文中，他以德國同業珍惜「紙類」資源，作為引子對台灣浮誇、揮霍，重視包裝的習氣，提出批評，並高度肯定德國人的樸實的行為，或者在〈由小奠基〉（1982）中，褒美日本人對研究事物紮紮實實的認真精神，都可以看出，他比較能「理性」、「客觀」的看待外國公司與外國的文化，以上兩篇皆收於鄭清文《台灣文學的基點》。

社會的思考、行爲的模式，但台灣民眾價值觀的改變，卻不能全推給跨國資本主義。一個社會現象，不可能由單純的兩極對立所構成，不論是跨國資本主義的壓迫，或是以其他形式的所呈現的壓迫行動，都只是某種社會狀況的投射，鄭清文試圖在上述作品，貫嘗呈現異族壓迫者/我族被壓迫者的二元對立下，深入挖掘其他隱含的可能性？他改變敘事結構與情節的方式，以另一個觀察點切入，拉進他自身的思考命題－「道德價值與自由意志的抉擇」，作為別於其他作家作品的呈現。

〈掩飾體〉(1979) 故事開始於一個二十餘年仍然以欺騙的方法，到處遊走於喜宴中的人拉開序幕，徐天佑在那個人身上感受到困惑與不解，在無法獲得答案之下，不斷的思考自身的空虛與處境。一路上的都市景觀與街景，透過各種的商業交換行爲，滲透著人們的行動、作為與思考，這些都表現在街頭人物的無所事事，粗暴的行動中。敘事者來到了象徵都市運轉中心的台北車站附近，在跨國的、巨大的希爾頓飯店前，發現會計課的林玉芬，與外國人搭訕的作為，從而感到羞辱與憤怒，他以威脅相逼的技倆，逞其獸慾的方式，來紓解比自己年紀大上十歲，卻能輕易受到女子青睞的外國人，並證明自己與外國人有著同樣消費五星級飯店的經濟能力。但徐天佑最後並沒有成功，他的自由意志與道德信仰使他中斷他的獸行，趕走了林玉芬，卻再也無法驅離他對自身墮落行爲的痛苦。小說中，作為壓迫者的外國人，實際上並沒有任何的不軌的越界作為，他直接拒絕林玉芬的邀約；反倒是作為**同胞**的徐天佑，透過卑劣的方式想紓解自身的受挫。敘述結構與意義的改變，顛覆了上述作品中，民族主義式的思考與呈現，回歸到作者從第二階段創作階段以來貫常思考的命題－人自由意志的選擇，因此在這篇作品當中，人的自由意志才是主控事件的因素，在壓迫與被壓迫二元對立狀況之外，作為一個人，他所擁有的自由意選擇，難道不是該被追究的因素？

問題的思考延伸至〈餐車上〉(1985)，宋志宏同樣是從事國際貿易的相關工作，外國買主在採購電子零件（80年代台灣起步中的明星產業）的商業行爲完成之後，南下高雄購買遊艇，來自於高雄的宋志宏，自然而然的成爲陪客。在夜晚的宴會當中，敘事者得到一個大獎，那是一場酒客與歡場女子征服和被征服的性遊戲，宋志宏放棄這個遊戲，在第二天趕回台北的火車的餐車上，見到了另一個場景，兩名日本男子與兩名台灣女子的狎弄行爲，未知的情況下，宋志宏不斷

的揣測兩名女子的身分，二十幾年前的記憶被勾連起，一個曾經苦於經濟壓力、發育不全的年輕妓女，與現在兩名年輕女子形成強烈的對比。如果說出賣自身的身體曾被視為下賤、卑微的工作，那麼為何這兩名女子，反而感受不到其愁苦？鄭清文藉由小說人物宋志宏的思考，隱隱然指向的是社會價值觀的改變，價值觀的改變，卻不意味人無從選擇，自由意志的掌握，是可以改變的方向，既然如此，就不能全以外國人或是他們所帶來的跨國企業文化，作為指責的對象，或許他們的確帶來一些偏差的觀念與作法，這些偏差與作法，在具有選擇意識的能力下，難道不能自我進行篩選與檢測，而加以排除。因此透過作者理性的重新思考，便指引出更為「理性」、客觀的思考方向。這也是在同期相關類型的作品中，鄭清文個人思考的獨特之處。

即便不用有「民族主義」的角度，將問題推回個人自由意志的抉擇，徐天佑與宋志宏的社會處境，並沒有改變，他們仍處於以「交換價值」為判斷的台灣社會，他們的堅持仍更是少數中的少數。因此，鄭清文在讚揚他們的可貴處之餘，也顯現他對整個社會觀念改變下，人性淪落的憂心，能不遭到商品化社會價值同化與墮落的人，究竟能有多少，他們又能持續多久呢？在前述〈龐大的影子〉中的許玉珊〈掩飾體〉的徐天佑與〈餐車上〉的宋志宏，縱然在最後一刻終於堅持他們對道德觀念的界線，但他們也一再面臨猶豫不決的困境，而上述作品常出現的懸置結局，就亦發凸顯這個困境的難解。

透過對上述作品的描述，我們的確發現陳芳明所謂的「反英雄」特質，陳芳明的論述，除了饒富政治意義的暗示之外（陳芳明，1998），也暗示著在層層的交流機制中，英雄不再的現實。如果說英雄的定義是擁於變革現狀，並引導眾人追求更好的生活方向，那麼這樣的英雄，在「現代英雄」系列的小說中，確實是死滅了。但正是這些心靈空虛、身不由己，掙扎困頓的「現代英雄」們構成與扭轉台灣社會的風貌，而這一群被一般鄉土作家敵視的資本主義的「共犯者」，我們終於在鄭清文的筆下，發現他們的苦楚與無奈。

在相對消極與刻意批判的一面外，鄭清文也在創作同一階段的其他作品中，對看似無法扭轉而偏差的社會價值觀，進行回應。在一部份作品中，鄭清文以積極與消極的烏托邦概念，完成一系列的作品群（詳見第二章第二節「烏托邦世界

的追求」)。另一個部分作品中，他積極的從被斷裂的文化與歷史當中，謀求一種出路，因而有濃厚歷史記憶的舊鎮系列小說。最後則是以「邊緣人物」的處境，作為一種批判政權與參與社會的行動，也為創作第四階段，積極參與文化改造與創作政治小說的發展，立下了基礎。

第二節、舊鎮滄桑史¹⁹

物質文化交換使用的運作中，膚淺的文化層面，必然的導致鄭清文尋求它的更深層的因素與思考。歷史意識的欠缺與斷層，可能是在交換價值的社會結構中，首先被拋棄與喪失的，它也可能正是文化淺薄與價值觀轉換的根源。那麼，台灣的文化在轉型成長的過程中是否遺忘了什麼？記憶是鄭清文對抗遺忘與變遷的方式。在緩慢成型的思考意念中，鄭清文回到他成長經驗的舊鎮（新莊）——一個原本以手工業與商業為主要經濟模式的小鎮，開始書寫它的歷史變遷。

對於「舊鎮」的書寫，我們可以追溯到〈水上組曲〉，這篇因政治因素而導致命運有些曲折的作品，當它順利發表於1964年發行的《台灣文藝》雜誌時，距離它的創作時間（1963）已經過一年左右，在前一年（1962），《文星》雜誌舉辦「五週年紀念徵文」時，鄭清文以〈我的傑作〉，得到他創作七年來（1958），第一個文學獎項上的肯定。寫作〈水上組曲〉時，鄭清文三十三歲，他的人生在不久前，進入了另一個階段，1960年退伍後，回到華南銀行復職，於同年結婚，並於稍後有了子女。相對於鄭清文人生的變化，1962年後，也是台灣工業開始成長，經濟開始起飛的一年，跟著經濟的進步，社會變化一點一滴慢慢的浮現，舊鎮也逃不過類似的命運，正緩慢的改變它的面貌。〈水上組曲〉以一個在不久的未來，即將被淘汰的行業——渡船伕，與他戀慕的女子卻無疾而終的故事，開啓「舊鎮」系列的序幕，這個古老的城鎮，仍然遵循著種種傳統經驗的制約（習俗制約），跨越不了的職業與門第界線，阻擋了渡船伕追求自我情感的可能性，但一開始舊鎮扮演的仍屬於空間地理學上的意義，一個故事發生的背景，它的存在提供的是「古老」與「大河」的舞台，也具備了河鎮的「普遍性」意義。

¹⁹ 本文所稱的「舊鎮」系列小說，是以比較籠統的方式來概括的，若作品中出現「舊鎮」一詞，或是有明顯特殊的場景，屬於「舊鎮」所有，本文皆劃入「舊鎮」系列小說的範圍。若就此看來，「舊鎮」系列小說是鄭清文作品中，屬性最為豐富的一部份作品，它涵蓋了成長小說、少年成長小說、政治小說等各種類型的作品。

慢慢的，從六〇年代中期到七〇年代間，舊鎮的存在，已經從空間意義移向了時間意義。「舊鎮」從一個不太變化的古老城鎮，逐漸面臨到金錢力量的改造與侵蝕。〈疏散大橋〉（1966）一篇中，原本與大城市因河隔絕的小鎮，在「疏散大橋」開始興建時，產生改變，鄰近大橋旁的土地不斷上漲，人也因為金錢力量而改變：「她家發財了，很簡單，也很方便地，以前用甲買進來的土地，現在卻要用坪計算了，其中還有一部份並不是拿錢買進來的。」驟然的富有，改變了大部分人的生活，女孩子搭起三輪車，臉上塗著不合時宜的胭脂，還戴上了長手套。男孩子則是穿起西裝，騎著摩托車，約著女孩子，到燈火輝煌的城市裡看電影。大部分的人，都遺忘了「土地」是用來「耕種」的，任憑它們長出荒草，儘管主角阿腰仍保有對於耕種土地的堅持與崇敬，但仍然阻止不了，將逐漸被鄰近都市同化的「命運」。這也是鄭清文著眼於「舊鎮」當下變遷的開始。

開始關注當下社會變遷的同時，鄭清文也將他的書寫經驗，上溯到更久遠的時間，曾經在他作品中所缺席的日治時期經驗，開始被召喚出來。〈二十年〉（1967）的南洋軍伕經驗與〈黑面進旺之死〉（1969）崛起於日治時期的黑道傳說，都標示著，他開始追索在政治壓制與時間洪流中，已經逐漸斷裂的歷史記憶。〈黑面進旺之死〉之後，「舊鎮系列」小說開始逐漸成型，但作為故事背景的舊鎮，除了時間流逝的展現，所關注的層面還未深入到歷史意識當中。

進入七〇年代後，〈睇〉（1971）的出現在內容與形式上都產生了突破，在內容中，他延續著成長小說的基態，加入了濃厚的歷史意識，標示著長時間（二十年）與政權的轉移。〈睇〉的形式則提供提供三個基礎的敘述形式。第一，「舊鎮」一詞，雖早在〈水上組曲〉一篇出現，但其意義還未被放入歷史意識的視野，而較傾向是以寫實的筆觸，所紀錄故事環境。而「舊鎮」在〈睇〉一篇中，則可以看出清楚的歷史與地理的座標中，實際指涉的「定點」對主角人物產生的影響。第二，這個「定點」有意識的以拉長時間之流的敘事，紀錄它因社會變遷產生的人、事、物的變化。第三，這個「定點」往往作為停滯的「歷史現場」，主角在經過數十年的歲月之後，以「重返歷史現場」的形式，產生新的啓迪，了卻心中的疑惑，有所成長。就此，〈睇〉可以看作是鄭清文脫離「頓悟」方式「成長小

說」的突破性作品²⁰。歷史意識的逐漸加深，使成長小說逐漸往短期的歷史小說的方向偏離。鄭清文開始以文字書寫的意圖記錄他生命歷程中，持續在變化的舊鎮，但與其說是「記錄」，我們更不妨可以說鄭清文是以一個虛構的方式，投射出一個關於「舊鎮」的「意象地圖」，並藉由這個方式，對急速失去的台灣記憶與文化風貌，進行召喚，或者更進一步的說，他是以型塑舊鎮的社會變遷，探詢自己的歷史，探詢已被遺忘的、拋棄的台灣本土的歷史。

以下我們將從兩個層面，探討「舊鎮」系列小說的意義。

壹、舊鎮記憶與地方書寫

地理學和文學都是有關地方與空間的書寫。兩者都是表意作用 (signification) 過程，也就是在社會媒介中賦予地方意義的過程。…文學裡陳述替地方經驗提供了類似洞察。如此一來，我們可以轉而求諸小說，探索其中所喚起的地方感，或是所謂地方的文字描繪 (word-painting)。這種召喚性敘述讓地理學者得以探查場所精神 (genius loci) 也就是某個地方獨一無二的「精神」。²¹

1977年彭瑞金對鄭清文的評論中，對鄭清文的「舊鎮系列」，稍有不滿，指出這是走回過去書寫範圍的老路，這一方面可能是因為「舊鎮系列」剛開始成形，彭瑞金無法預知「舊鎮系列」的日後面貌，一方面則是關切寫作內容的彭瑞金忽略了鄭清文在「舊鎮系列」中，細緻的地方書寫，所召喚出的「場所精神」。鄭清文利用文字召喚的書寫匯聚在兩種地理景觀上，一個是舊鎮的自然景觀大水河（淡水河），一個則是舊鎮的人造景觀—廟宇與房屋，透過兩者的交相呈現，塑造了屬於舊鎮特有的地方風貌與情感經驗。

²⁰ 1969年〈黑面進旺之死〉，鄭清文開始以注重外在環境對於人物的影響，同時詳細的紀錄時代變遷所造成的事物改變，不過在黑面進旺最後死前的懺悔成長，仍然以「頓悟」的方式達成，而之後的〈蛙聲〉、〈清明時節〉、〈湖〉、〈嚮生姊妹〉等作品中，依然採取「頓悟」的形式。〈睇〉則是突破這種寫作方法的新里程碑。同時，〈睇〉所發展的三個的基礎寫作形式，在日後的〈故里人歸〉、〈局外人〉、〈三腳馬〉、〈春雨〉、〈相思子花〉等作品中，一再重現。

²¹ 引自 Mike Grang 《文化地理學》（台北：巨流，2003年3月），頁59-60。

(1) 大水河

「舊鎮」是鄭清文從小成長，居住過三十餘年的地方，在「舊鎮」系列小說中，他藉由對舊鎮地理景觀的描繪，彰顯舊鎮特殊的地理結構與形勢，在舊鎮的地理分佈上，呈現著這樣的景觀：

在戰爭結束之前，舊鎮只有一條長長的街道，由東向西，南邊是大水河，北邊是灌溉用的圳溝，圳溝過去是一片水田，和水田中央劃過的縱貫公路，公路旁邊是零星的建築物。((故理人歸)，《全集》卷2，頁128)

特殊的地理結構，也影響了舊鎮人的生活，「舊鎮」小說系列，最重要地景的首推大水河（淡水河），由於緊鄰河水，大部分的舊鎮人的生活與水息息相關，不論是男人們捕魚、女人們洗衣、小孩們遊玩，乃至交通，都缺少不少河水的存在。河水的景觀更是構成與推動舊鎮故事情節的主要場景。

〈水上組曲〉中，時而溫柔，時而肆虐的大水河，扮演著整篇小說的關鍵所在，在大水河氾濫的時刻，渡船伏在拯救遭水沖走的民眾時，體驗到自然無情與生命脆弱的恐怖，但也成就了他的英勇；河水也是渡船伏的傷心之地，每日藉由渡船之便，他可以藉機窺伺正在岸邊洗衣的女子，排遣相思。但自卑於身份低下的渡船伏，在河水氾濫的一刻，所完成英雄成就，能改變自己的命運嗎？似乎沒有，浣衣女子成了「先生娘」，只留下渡船伏，烈日下因河水發冷顫抖的身體。

河水流過悲哀，也留下歡樂與美好的記憶。(睇)(1971)中，河水扮演神秘而危險的場所，它也成就三叔成為敘事者「偶像」的推進力：「四股尾是什麼地方，我到現在還沒去過。也許就是大水河兩股支流匯和的地方。由於水路時常改變，河水稀鬆，河岸上到處步著沙陷。…因為四股尾的不可企及，那些又大又黃的蛤蜊，以及在河邊補到的各種魚，如鯉魚、鰻、鯰、鯽魚、蝦，有時也有鱸魚，三叔已在我的心目中塑成了一種偶像。」(《全集》卷2，頁49)。模塑「偶像」的大水河，也催生著朋友「患難與共」的記憶。

〈轟砲臺〉(1974)中，返鄉探友的敘事者，在廟口的轟砲臺活動裡，勾起

他與阿炎童年往事的回憶。那一日，豆乾阿炎邀「我」前往大水河對岸的泥沙地獵兔子。那片土地其實是農人們種植蘿蔔、蕃薯與花生的農地，但阿炎堅持有兔子，於是在黑狗庫洛的「幫忙」下，蕃薯一條條的被耙出來。但不幸的，兩個孩子的胡作非為，卻被農人當成小偷，在農人抓人的一刻，雖然阿炎逃走了，但最後，他仍選擇回來與「我」共同面對與受罰，本來還在怨怪阿炎的「我」，心中泛起了無限的感動：「尤其是當他的手碰到我的手的時候，我已忘掉了害怕，甚至忘掉了手的疼痛。我緊緊的抓住了他的手。那是一種感激，也是一種許諾。如果那農人要處罰我們，我們願一起受罰，如果那農人肯讓我們替他修復蕃薯園，我們也願一起盡力。」（《全集》卷2，頁78）但不論是多甜美的嚮往或記憶，人一旦成長，環境一旦變化，總避不了轉變。成為偶像的三叔在「我」成長的過程，一吋吋的崩塌。曾經知心相交的阿炎，也在「我」重返舊鎮時，才知悉他早已在半年前移民美國，作著他最厭惡的豆乾生意。於是，記憶就成爲一種悵惘的情緒，只能遙想、追憶與感傷。

除了美好與感傷的一面，大水河也呈現醜惡卻積極正面的意義。〈尾叔〉（1978）中，因爲行爲放蕩不羈，被寶華家人逐出家族的尾叔，在外浪跡一段時間後，重返舊鎮，作著撿拾破爛的工作。尾叔雖回到舊鎮從事卑微的、自立更生的工作，卻更令寶華的父親感到蒙羞，禁止家族的人與尾叔來往，甚至連尾叔結婚時，寶華的父親也沒有前去祝賀。但對於寶華而言，尾叔則是她童年歡樂的來源，隨著年紀的成長與心智的成熟，使的寶華開始思考與質疑父親的禁令，究竟是一種堅持，還是一種無理的固執。再過一年，寶華就要面臨升學的競爭，若是分發到外地，以後見到尾叔的機會將更少，於是她決定今天來看望尾叔。尾叔居住的地點曾經是舊鎮垃圾堆的所在地，現在則是貧窮人居住的荒地。「一走出新興街，就可以看到尾叔的房子，是搭在舊垃圾堆邊緣的矮屋，屋頂蓋著撥浪型的洋鐵皮，還用磚頭秘密的壓著。大概是因爲這個地方靠近大水河，風要大一些，怕屋頂吹掉的吧。（《滄桑舊鎮》，頁55）」，這沿著大水河岸的矮屋，是大部分舊鎮人迴避前來的地方，除此之外，它還散發陣陣的惡臭「寶華一走近，就聞到那股強烈的臭味，好像是發霉，也好像是發酸，更難聞的是發臭的魚腥味。」（頁60），於是當寶華最後克服對沿著大水河岸荒地的恐慌，以及這個場所散發的出惡臭，勇敢的走到尾叔的面前，獨自面對尾叔冷漠而銳利的目光，喊出「尾叔」時，她的生命也因爲自我勇敢的抉擇，邁向了自我成長的第一步。

大水河見證了個人生命的惆悵與成長，同時也見證了歷史事件的存在。他從舊鎮人生活其中的大水河，慢慢的成爲象徵台灣人命運的見證者。（三腳馬）

（1979）中，在大水河邊，執意以日本儀式結婚的警察曾吉祥（皇民化運動）與吳玉蘭父親堅持用「自己」（台灣）的儀式的衝突對話，顯現當時在殖民狀態下，台灣人的困難處境，而曾吉祥的堅持更凸更顯出他被殖民者洗腦的美夢：

在台灣，還沒有這種例子。寶貴就寶貴在第一次。你可能還不知道。政府正在計畫推廣皇民化運動。以後，不但要按照日本的儀式結婚，還要拜他們的神，還要改姓名，…要徹底的皇民化，最好也要改個姓。日本現在以把南洋的許多地方佔領過來，以後我們都要去南洋，那地方太大了，我們要去當指導者。（《全集》卷3，頁188-189）

但美夢終於破碎了，日本戰敗，曾吉祥懦弱的逃離，留下他的妻子獨力承擔，最後放逐自我終生悔悟。

大水河作爲歷史事件的見證者，也延續到鄭清文近期（1987－）的作品中。〈一百年的詛咒〉（1995）裡，內港人（新莊）因爲蕃仔兵的入侵，四散逃逸，在那時，原本從事賣豬肉的雷發，趁亂打劫，潛入阿昌伯的家，還搶奪阿昌伯夫婦的財產，而後則循著大水河無人看管的小竹筏，逃離內港，從此發跡，奠下了雷發伯龐大家族的基礎。在這篇作品中，鄭清文顯然有意藉由雷發伯家族史的發展，鋪陳台灣百年的歷史的企圖，而助雷發逃離內港的大水河，則是雷發伯家族遭受詛咒命運的開始。在〈一百年的詛咒〉中，大水河扮演的是啓動報應命運的鎖匙，到了〈押解〉（1997）一篇時，它則將人推向生命的結束，這篇以一群無知小孩的眼光，看著因政治事件（二二八事件或白色恐怖）遭到軍警押解的無辜青年，一去未知的命運的作品。透過兩岸隔絕的河水，分隔開了阿炎與他的未婚妻，也分隔了台灣人從此被壓抑隔絕的記憶，直到近半世紀後，才在作家的記憶書寫中重現。

於是，通過以大水河鋪陳的場景裡，我們看見了，作者童年時光的喜悅與成長以後憂傷，看見生命的卑微與成長，最後我們則看見了，在大水河裡台灣人受

挫的命運與歷史，與作家企圖接續台灣歷史的努力。

(2) 廟宇與舊鎮的房子

大水河是舊鎮主要的地理景觀之一，同時也由於大水河的影響，使舊鎮成爲一個重要的商港。

很久很久以前了，從福州、汕頭、廈門」來的帆船，可以直駛到舊鎮媽祖廟對下去的河邊。那些龐大的，裝滿奇貨的帆船，可直駛到舊鎮的河邊，在那裡裝卸貨物。舊鎮就自然變成了一個市集。當時，聽說舊鎮是全台灣屈指可數的商埠。(〈水上組曲〉，《全集》卷1，頁72)

到鄭清文成長的年代，舊鎮的繁華已經結束了。因爲泥沙的淤積，舊鎮已無法擔任商港的功能，逐漸成爲一個以商業與手工業爲主的小鎮。舊鎮也因爲開發的早，留下眾多開發早期的歷史古蹟。特別是擔負民眾守護與信仰功能的廟宇就成爲舊鎮最重要的人造景觀。「舊鎮是一個古老的城鎮，有人把他形容為女人的纏腳布，既臭又常。長是事實，但一點也不臭，只是老，老的向一塊長滿綠苔的巨岩。…。這裡，有的是古老的廟，全鎮最雄偉，最堂皇的建築物，也就是那些廟，那些古老的廟。(〈水上組曲〉，《全集》卷1，頁72)。大部分的廟宇，如王爺宮、三國王廟、媽祖宮、關帝廟等，都位於舊鎮唯一的一條大街上，即使不在大街上大眾爺廟，也仍然香火鼎盛。廟宇構成舊鎮人生活的重心，節慶的時候，人們會匯聚到廟的附近，參加各種活動，即使平日，也不例外。它也是舊鎮人活動與聚集，展現人格與活力的所在地，鄭清文以圍繞著廟宇爲中心發生的人、事、物，完成了他對舊鎮俗民生活的紀錄與感嘆。

〈門檻〉(1980)中，聯考失利的明生，因承受不了父親的冷嘲熱諷，逃離了家門，在外四處晃蕩。不知覺的來到了關帝廟的門口，那裡因爲要演戲已經聚集了許多攤販與老老少少，正等著戲的上演。但明生所看見的卻是真實的人生，十四五歲的女孩子想著吃飯，忘了換戲服，卻被另一個年紀大的戲子，教訓了一巴掌，使化好妝的臉，再度哭花。前一天，他看到的是一個一邊打扮，一邊掏出奶餵奶給小孩吃的戲子。這一切看在明生的眼裡，才提醒他真實生活與書本人生

的不同。提醒他生活真實的還有廟前攤販米粉湯、炒麵、魯肉飯與炸雞捲的香味，與他開始感到飢餓的肚子。遊蕩與飢餓間，在他尚沒有能力面對真實人生的疲累與痛楚時，明生終於正視，他一直逃避的抉擇，認真的思考起未來要走的路與方向。

選擇朝向知識份子道路前進的明生，提高他未來更多的生命機會，但俗民有俗民的生活，生命機會的拓寬，也視乎當事人自身的選擇，〈最後的紳士〉裡，透過阿壽伯的雙眼，鄭清文為我們展現舊鎮人性格的另外一面，關帝廟面前擺衣服攤的，是三先生的孫女，三先生是舊鎮最後的秀才，孫女也讀過大學，但她卻選擇在關帝廟廟前擺攤，大聲的叫賣，靠著她的雙手，把她父親十幾年前敗出去房子，再高價買回來。面對生活的逼困，三先生的孫女，不但要大聲叫賣，她也懂得咒罵與打架，曾經被其他攤販打的眼眶黑腫，還掉下一顆門牙，但也就是她的堅持與不服輸「現在，只有她家門前，攤販不敢去擺攤子」。在阿壽伯看不慣的眼睛裏，三先生的孫女，以她自己選擇面對生活的方式，完成了她自己對自我生命的肯定。

如果說廟宇的周圍，影養著舊鎮人生活物質的層面，那麼廟宇本身所供奉的神明，便是舊鎮人精神上所依靠的所在。但舊鎮的居民對廟宇的崇敬與禮拜，還呈現俗民生活追求的分別與追求性，香火鼎盛的廟宇多半是能提供平安、健康、財利的神祇。門庭冷落的則是位於大水河邊的文昌廟，比起其他的寺廟，文昌廟的規模算是最小「除了每年考季，有少數鎮民前往行香之外，平常很少人進去。」（〈結〉，《全集》卷3，頁58）從對神社的認可上，也可以看出舊鎮居民追求俗利與對知識的忽視，在〈結〉一篇當中，林英明的母親面對著冷落文昌廟，曾發出這樣感嘆：「舊鎮，以前也算是一座文化城，出了不少讀書人，真想不到一座文昌廟，經常關著大門。」舊鎮人對知識忽略的另一面，就是往往以古老的傳統古老的思考方式，來判斷事物成敗之間的關係，或著藉由神靈懲戒的恫嚇方式，來教養下一代，這樣的思考方式，經由一代一代的傳承，嚴重的影響到人對自我的認知與判斷，〈結〉中，阿盛參加「撞過火」儀式的前一晚，由於對性的好奇，阿盛還拉著阿明偷看女人洗澡，兩人頑皮的作為，隔日卻成為他們兩個心中的重擔：

他曾經聽大人說過，參加撞過火，心要清，神才會保佑。在別的地方，有人因為齋戒不徹底，在撞過火的時候，跌到火堆裡，被活活燒死。阿盛做了這種事，並定會遭受到懲罰吧。阿盛會不會被火燒死？早上，他叫阿盛不要參加，阿盛罵他膽小。但他看的出來，阿盛好像也很害怕。（《全集》卷3，頁54）

於是兩人在有預設前提的恐懼下，阿盛果然因為猶豫不決而燙傷，阿明則親眼看見阿盛受到「神明懲戒」的驚恐下，由樹上摔落，更造成他日後對性的恐懼心理。

廟宇除了擔負著舊鎮人心靈的守護與「監視」外，它的空間也是舊鎮人凝聚地區情感的所在地。〈轟炮臺〉（1974）中，敘事者回到舊鎮時，縱然舊鎮已經因大環境因素，有了不少的改變，認識的人也寥寥可數，但轟炮臺與猜燈謎的活動，仍然年年在慈祐宮舉行，來參加的民眾，也將廟口前庭擠得水洩不通，儘管隨著時代進步，禮品有些變質²²，但並沒有因為整體大環境的變化，而失去這個傳統凝聚舊鎮人的情感的民俗活動。

凝繫舊鎮居民的民俗活動，繼續存在著。但廟宇內在精神的莊嚴性，卻漸漸的影響不了舊鎮人的思考，〈結〉當中，曾經因不遵守齋戒禁令，恐懼神明懲罰的阿明與阿盛，在時代變遷下，卻因舊鎮人對利益的過份追逐，漸漸的失去對神明的敬畏，〈最後的紳士〉中，就在媽祖宮廟的前面，賣水果的小販，公然的將壞的水果以掉包的手法賣給阿壽伯父女，等到被發現時，不但先撒謊否認，最後又惡言相向。在阿壽伯的記憶裡，水果小販的父親，是一個老實到可笑的工友，沒想到他的兒子卻做出這樣的事情。更令人震驚的是，水果小販的行為還連結到一個共犯結構—警察，兩者之間約定一個月開三張罰單，彼此共利，於是就在媽祖可見、可聽、可聞的範圍，老實人的兒子，與應該是導正社會風俗的警察，爲了私利，持續上演著欺騙與虛偽的戲碼，心中再也沒有對神靈畏懼的顧忌。

時代改變了舊鎮人對信仰的認知，也改變不少舊鎮固有的事物，其中也包含房屋的格局。早期舊鎮房屋的格局，除了受限於地理環境外，也受到許多古老傳說的影響。這些傳說主要來自於風水：

²² 參見鄭清文〈失去龍穴的城鎮—新莊〉（1983，台灣省新聞處），頁36。

以前，在舊鎮有一種傳說，說舊鎮的風水是竹筏穴，洪水一來，河水高漲，四周變成一片澤國。舊鎮像是一隻大竹筏，在風雨中擺盪，不可以蓋樓房。而實際上，也有人不相信，在街上蓋起了樓房，不是家道中落，便是兇事連連。（〈最後的紳士〉，《全集》卷4，頁63）

大部分的舊鎮人，是寧願這樣相信的。既然不能往上發展，只好變通的向平面發展，因此在建築結構上，形成特殊的風貌，〈圓仔湯〉（1982）中，鄭清文寫到：「阿仁的家和一般舊鎮的房子一樣，寬一丈八，常有十丈以上，分成三落。」舊鎮人通常將前落當成店面或工作坊，中落主要是大廳，後落一般則當成臥室或倉庫的空間，這是一般舊鎮房屋的格式，「但由於舊鎮的房子，都是長而窄，常常在中間隔開，把一幢分成兩截，成為兩家。」因此房子是否全屬於一家所有，就會變成衡量屋主身份與地位的標準。〈故里人歸〉中，曾經在舊鎮因為休妻案，轟騰一時的張百福醫生，因為醫術退步，在病人日益減少的壓力下，以替戒毒病人打針的危險工作，抒解經濟壓力，不幸的是，一個病患因此死於張百福醫生的手裡，醜聞發生後，更無立足之地，於是張百福醫生夫婦選擇回舊鎮居住。張醫生其實是有私心的，一方面自然是迫於現實的無奈，另一方面則想要以自身的落拓與衰敗，來為過去的自己贖罪，以及懲罰造成前妻自縊身亡的妻子秋霞。他歸鄉後透過行動，向妻子秋霞展開挑釁，外出的時候，和他的妻子秋霞，為了出門向從哪一邊走，發生了口角：

「我要出去一下。」張百福醫生站在後門。

「你急著出去獻醜，讓人知道你已衰敗著回來？」

「我要出去。」

「要出去，就從前門出去。」

「前面以租給人家。」

「那是我們的房子。」

「到現在何必再堅持這一點面子？」他說，頭也不回地走了。

暫時贏得勝利的張醫生，想以衰敗來證明自己的報應，經過三十多年，除了少數的人，已沒有人記得此事，透過走後門貶低自己的行動，徒然顯的可笑。

在舊鎮，與眾不同的房子，通常也作為身份或抬高自己身價品味的表徵，〈最後的紳士〉中，阿壽伯家的房子，就是單獨一幢，格局四四方方，事實上它是仿照法國式的建築物。這棟屋子，著實也為當時喜歡自詡為英法紳士的阿壽伯，添加不少光彩，如今因為兒子競選鄉長失利，負債累累，可能要將房子賣出償債，過去阿壽伯的規矩、風流與派頭，就如同死去的好友金德一樣，走入歷史，埋進墳墓。

〈局外人〉中，秀卿的家也有較為特殊的空間結構：「舊鎮的一般房子，是一丈八或丈六寬度，乘上長度多丈的長條型，分成兩落或三落。但秀卿的家，入口和一般的家一樣，是一丈八的店面，但走進前落到了一個天井，就往三方向展開，形成一個深宅大院。…過了天井，就可以看到通往三個方向的門階，從這三個門階進去，就是蜂窩般的迷宮，有些相連，有些隔開，構成一座複雜的大居宅。」（〈局外人〉，《全集》卷4，頁132），能有這樣特殊的房屋結構，自然與秀卿家的背景有關。「秀卿的父親在鎮上開一家碾米店。在農業社會裏，碾米店縱不是地方上的首富，也往往是那個地區的中心，他們站在農人與消費著之間，既可賺錢，也可以認識多方面的人。」（頁134），複雜的房屋結構，也體現出複雜的家族關係，許不清的房間裡，大部分住的人都是與秀卿家有親戚關係的人。而就在這如迷宮，怪異的大宅院之中，也有過鬧鬼的傳聞，如今還發生了一件命案。死者是性格怪異，嗜錢如命，卻愛裝窮的秀卿的二孀婆。事件發生後，嫌疑最大的是二孀婆憎惡的三個媳婦，但她們三人有著不在場證明的確實證據，加上在戰後的年代，因為警力資源與辦案手法的欠缺，這件案子最後不了了之。案子雖然結束，敘事者卻明顯感到兇手尚未伏法，真正的兇手的線索，不斷的指向秀卿的母親。壓力與恐懼下，敘事者藉故遠離秀卿，在兩人最後一見面時，秀卿的問題證明了敘事者的猜測。時光一去三十年，秀卿的母親最後仍因癌症過世，敘事者在前往舊鎮捻香，回程的歸途中，終於靈光一現的領悟到，秀卿母親高貴的殺人動機，但一切已難以挽回。

在舊鎮，特殊的房屋結構，發生著特殊的事件，但一般舊鎮人的生活，仍是樸實無華的。前面筆者曾介紹過舊鎮房屋使用的一般格式，由於房子的前落，一般做為店面或工作的場所，而中、後落則是起居的空間，因此舊鎮人民自然而然的將工作與生活結合在一起。〈門檻〉中，聯考失利的明生，早晨在父母親的打

鐵聲中醒來，走到家中的前面，想以打鐵的工作，挽回一點尊嚴，但他仍然失敗了，回到房間裡，卻又被打鐵聲吵的無法讀書，於是在明生的眼裡，家庭是造成壓力的來源，壓力來自生活（打鐵工作）與未來的選擇（讀書或工作），因而家庭就形成驅使明生走入人群，歷經現實人生洗禮的助力，也在經由類似啓蒙漫遊中，不再逃避未來抉擇的問題。

工作與生活的結合在〈圓仔湯〉（1982）中，有著更特殊的意義。阿仁的父親阿福叔是開設木器店的師傅，如同〈門檻〉一般，工作坊就設在「家」的前落，在前落從事各種木器加工的師傅，大部分都是阿福叔的徒弟。既然徒弟們都是在「家」的屋簷下工作，他們之間的倫常關係，就有著類似於家庭結構中，父子情誼的關係，師傅同時具備著師長與父親的威嚴，徒弟的入門時候，就要分擔師傅**家中的家務與雜事**，即使學成了，也不能與師傅在同一個地方開店，這是對師傅的尊重，兩著之間的輩份關係，更不可能讓徒弟與師傅平起平坐，或做出什麼要求，因此當阿福叔的徒弟阿盛，唆使其他徒弟集體要求增加工資時，就大大觸犯的阿福叔的禁忌，在阿福叔的認知裡，這不但是背叛，更帶有「弑父」的意涵，於是阿福叔在盛怒之下痛打阿盛，並將他逐出「家門」，始終無法原諒阿盛這個人與他的行爲。

若我們從阿盛日後的行爲來看，他藉由標學校桌椅的工作，不斷的挑釁阿福叔的動作，則是想藉由工作證明自身的能力，向師「父」證明自己能力的存在，這一場接近父子衝突的戰爭，有福叔敗了，敗給比他年輕機巧，先他一步想到「偷工減料」的阿盛，慘敗失望與憤怒之餘，阿福叔終於認可了阿盛的能力，這能力其實也來自師傅的傳承²³，而終於由被逐出「家門」的阿盛發揚光大。

阿福叔與他徒弟的關係，是「家庭」倫常形式的延伸到工作領域的展現，相對的，工作領域也入侵了家的版圖。阿仁的家中，前落的工作坊，是工作的地點，即使是中落的大廳，兩旁也被經由工作作的產品（洋衣廚、桌櫃、佛桌、八仙桌）所圍繞，大廳的上方空間，是作為存放木料與貨品的倉庫，而懷孕的阿英則在大廳中作著油漆八仙桌的工作。工作侵入「家」的生活領域，也侵入家的傳承關係，

²³ 小說中，在日治時代的阿福叔，曾因日本人要求祭祀日本的神明，而破口大罵，但最後，整個村莊的神龕卻是由阿福叔包工下來，趕工完成的，這也是阿福叔著眼於利益的須為與卑鄙之處。

有福叔希望阿仁能繼承「家業」，但阿仁選擇了教育的事業，於是傳承家業的責任，便由媳婦阿英擔任起來。阿英是有福叔親自挑選的媳婦，主要的因素是喜歡阿英裁玻璃時的精細與算計，這個優點對於做木器的有福叔而言，是相當有利於「家業」的發展，因此嫁入有福叔家中的阿英，便負有承擔家業的重責，即使有著容易遭漆咬的敏感體質，也不得不繼續著油漆的工作。由此可見，在〈圓仔湯〉一篇中，鄭清文藉著舊鎮房屋的特殊型態結構，所催生的人際關係鋪，陳出一個「父子衝突」與時代變化、人心便亦的舊鎮故事。

有時，舊鎮的房子的作用，也是見證時代變化，人心變異的證物。在舊鎮早期，因為人們相信風水，而有不宜蓋高樓的傳統，在地價影響下，已沒有人在乎。〈最後的紳士〉中，阿壽伯眼裡所見，原本低矮的舊鎮房子，紛紛蓋起了高樓，狹長的街道與聳高的建築，壓迫著每個走過的人的神經。而阿壽伯自己的，曾經在舊鎮金光耀眼的房子，經過舊鎮三十年的發展，房子本身並不值錢，值錢的只是土地。這樣的改變不只在大街上，〈睇〉裡，曾令敘事著迷神往的大水河的四股尾，蓋起一棟棟的國宅。〈局外人〉裡，秀卿家那片神秘如迷宮的大宅地，也蓋成了四層樓的公寓。改變的建築結構，也改變了人與人之間的關係，秀卿家改建後的公寓，已不是由親戚所構成的聚集區，而是一個個陌生的家庭。陌生，成為一個個返回舊鎮遊子的共同感觸，〈故里人歸〉的張百福醫生，找不到知道自己往事的人，〈轟炮臺〉的敘事者，碰不到一個熟人。

於是，舊鎮改變了，所有的一切皆不再相同，鄭清文只能有他的記憶中去尋訪與虛構。越過強調時代變遷的舊鎮故事〈最後的紳士〉（1981）、〈圓仔湯〉（1981），當作家再度書寫時（〈髮〉，1989），則回到了舊鎮未改變前作家的童年時代，書寫舊時代裏有福師夫婦的真摯情誼。

貳、記憶與變遷中台灣社會的對話

（一）、舊鎮都市化與人文景觀的投射

舊鎮人的習性，原本是不愛好移動的，但處於台北都會的周圍，隨著都市化過程的發展，舊鎮失去了他本來的風貌。「都市化」過程當中，台北市具備著宰

制（dominance）的地位，它本身是地價的最高點，然後逐漸向外遞減。舊鎮在新的「行政區域」劃分上，更名為「新莊」，成為台北市郊區的衛星城鎮。在競爭與宰制的過程當中，同時也發生了侵入（invasion）、承繼（succession）的過程。侵入指的是，原本地方舊有的產業與居民，遭到新移入的產業與人群取代的過程。承繼則是侵入過程的完成，原有的居民完全遭到另一種居民或產業所取代。²⁴也就是說，在台北市的同化當中，舊鎮漸漸的失去了本有的地方風貌，影響舊鎮人民生活的大水河，被提防隔絕在外，因風水傳說而不敢興建高樓的舊鎮居民，抵不過地價的誘惑，紛紛蓋起與都市相似的公寓建築群。但，蓋起的公寓大樓，住的是卻不是畏懼風水傳說的舊鎮人，而是一群群以台北都會為中心，新遷入的移民。就如同我們在前一小節，關於舊鎮故事的敘述當中看到，舊鎮徹底的改變了，它先遭到都市中金錢力量的入侵，改變了他們對物質的認知，然後是地方道德觀念的變質，他們不再懼怕傳統與神靈的力量，最後則是整個舊鎮被都市來的人群與產業「同質化」的過程。於是，舊鎮不再是獨一無二的舊鎮，而只是一個個台北都會的延伸，賦予舊鎮居民的特殊地方情感，已然消失，「場所精神」，已然消散，留下的只有作者的記憶。

面對消失的舊鎮，「記憶」不是沒有力量的。對於舊鎮的悼念，使鄭清文在舊鎮系列中，投射更多的屬於舊鎮特有的人文景觀，這是鄭清文以「異質性」的地方經驗對抗都市中「同質性」都會經驗的最後努力。首先是以廟宇為延伸的宗教儀式的描繪。〈轟炮臺〉中（1974），鄭清文以文字記錄屬於舊鎮的特殊活動：

上元夜，我回到舊鎮看轟炮台。轟炮台語猜燈謎是舊鎮的年例。拿一支煤油桶，在四堵各挖一個十多公分的圓窗，在慈佑宮前的廣場上，豎起桂竹，把他高高掛起，民眾聚集底下，手裡各拿著香條，或銜著一根煙用以點燃爆竹，瞄著沒油桶的圓窗拋了上去，爆竹拋進煤油桶裡爆炸，就可以得到一份獎品。那些獎品都市附近農民和市販所捐贈的，有蘿蔔、白菜、竹筍，也有魚，甚至也有鍋桶晚盤之類的東西，價值雖然不高，卻是人人可以提供。主辦人依照獎品的價值，把他們一一掛在慈佑宮的門柵上，再根據這些獎品的價值，依序把煤油桶越升越高。（《全集》卷2，頁73）

²⁴ 章英華〈都市化、社區與城鄉關係〉，收於瞿海源、王震寰主編《社會學與台灣社會》（台北：巨流，2001年9月增訂版），頁575。

另外一篇作品〈結〉中，鄭清文同樣的以詳述活動細節的文字，紀錄著由舊鎮中，因廟宇信仰所延伸出的人文（「撞過火」）活動。這些活動的本身，就是一種凝聚舊鎮人民認同舊鎮與召喚情感的儀式，而鄭清文藉著文字的書寫，再次的將它投射到因環境變遷而四散的舊鎮人的心中。

鄭清文另一個以文字記錄的則是與舊鎮居民息息相關的行業細節，〈門檻〉中，作者記錄下了，手工打鐵業在舊鎮的發展與沒落。〈圓仔湯〉中，則是精細的描繪木器行的工作環境、設備與工作的細節。但書寫舊鎮常民生活的細節，不僅是為舊鎮的地方特色作傳，他還指向了過去台灣社會生活的本身。〈睇〉展示給我們的是一幅台灣民眾生活的真實圖景與習俗。

我趕回故鄉舊鎮時，三叔尚未斷氣。依照本地的習俗，三叔已被移到廳邊。病人被移到廳邊，表示家人對他已絕望了。三叔躺在用兩快門本攏在一起上面鋪著草蓆的臨時床上，廳頭的神明公媽都用扁蘿遮蓋著。我走進大廳，那裏已圍了許多親人朋友和鄰居，正在等著三叔斷氣。（全集卷2，頁41）

這些過往生活的場景，已不會在出現在台灣民眾的眼中，我們眼中所見的是電子花車，排場盛大的黑頭車隊，一幅幅政要的輓聯，但失去了對死者誠摯的哀悼。於是當作者以文字的書寫與塗抹，將這些場景與儀式一一復現時，文字的本身就散發出一種召喚的作用，凝聚起每一個台灣人的認同與記憶，當這份記憶無限擴散時，台灣民眾對過往生活的記憶，將是一種台灣人民建構與瞭解自我文化的過程，追尋自我文化的本身，就能抵抗因為經濟、政治等種種因素，而形成的淺薄、膚淺，失去文化記憶的社會。

面向生活外，鄭清文也面向歷史，但在台灣統治政權的刻意壓制下，台灣社會的歷史總是斷裂的，接續它，是鄭清文書寫舊鎮故事的另一個目的。

（二）、舊鎮記憶與台灣歷史記憶的接續

我們的自我感覺和與別人的互動，都是因為我們有記憶，因為我們的大腦可的架構，它使我們可以成長，一直到老都可以改變。假如記憶喪失了，好像阿茲海默症中那樣，我們就失去了重新建立過去歷史的能力，結果，我們失去了與自我接觸即與別人接觸的能力。²⁵

人需要記憶才能從過去的個人歷史中，將自我建立起來。同樣的，一個社群、一個國家也需要過往的歷史，藉以型塑它目前的存在，但對於因統治政權而被剝奪歷史記憶的台灣人而言，屬於架構於台灣人自身的歷史並不存在，它存在的是有利於當政者的說詞，由於歷史本身是無法自我發聲的，它只能依靠後人的詮釋與解讀，但沈默的歷史，往往遭到有心人的置換、變動與竄改，於是如何呈現不同於統治當局欽定的歷史，便成為作家們的挑戰。挑戰是面對真理的堅持，但也往往帶來危險，在壓制與監視無所不在的年代，作家們因為不能挑戰現在，只能選擇過去的歷史來質疑，因此在大部分舊鎮故事所接續的歷史記憶中，鄭清文的批判，目光對準的總是日本殖民者。

鄭清文第一個以舊鎮歷史為背景的小說〈二十年〉(1967)批判的就是日本殖民政權的作為，它陳述殖民者以戰爭為名，將台灣子弟兵，送往南洋，卻又任其自生自滅，最後落得彼此吞噬同伴的淒慘處境。但其實那是不可言述的歷史，聽聞「我」記憶的女主角，在得悉丈夫死亡的實情後，便陷入精神崩潰的狀態，從此「我」不敢再提及我的記憶，而關於這樣的歷史，便塵封在個人的回憶與崩潰的心志中。〈黑面進旺之死〉(1969)中，作者以一個崛起于日治時代，沒落於國民黨政權的黑道人物傳奇作為這部作品的核心，其中，鄭清文曾一度處及政權轉移時的社會面貌，但這個嘗試，很快的又再度縮回，終於成為一個因母親強人意志要求下，誤入歧途青年的傷感故事。

〈睇〉(1971)，也是一篇「成長」與「殖民處境」息息相關的作品。童年時代的敘事者，面對三叔英雄形象的幻滅，他的認知中，並不包含對殖民政權的質疑，但在歷經數十年年後的人生閱歷後，今天在將近死亡的三叔身上，再度搜尋屬於三叔的記憶，透過對記憶的重新梳理與理解，他終於能領悟到，三叔遭受警察以刑罰對待時，從監牢裡邊傳出的那一聲聲哀嚎的意義，那不僅僅是肉體上的

²⁵ 引自史奎爾、肯戴爾合著《透視記憶》(台北：遠流，2002年8月三刷)，頁20。

痛苦所發出的聲音，其中還有著心靈受辱的慘叫，那是處於殖民情境下，整體台灣民眾的哭叫。於是，敘事者過去的既定認知，便透過記憶產生了修正，使他曾經匱闕的生命經驗，受到填補。前文中曾提及，自〈睇〉一篇後，以記憶回到某一定點與特定事件下，重新獲得領悟的基礎敘事模式，這個敘事模式在〈睇〉中所扮演的是個人認知經驗的重新修正，而在〈三腳馬〉中，它扮演的則是個人生命歷史與台灣歷史的接續。

鄭清文大約在七〇年代開始，嘗試以文字書寫（「舊鎮系列」小說）的方式紀錄台灣歷史的變遷，不過，在七〇年代開始書寫的企圖，仍然停留在「個人記憶」或是「群體記憶」的紀錄，這是說「舊鎮系列」小說，所展示的歷史記憶，更接近於「舊鎮」的地方誌，那是屬於舊鎮人的群體記憶。但從〈三腳馬〉起，鄭清文開始意識到更大的面向，對李喬與陳千武描寫日治時期太平洋戰爭經驗的《孤燈》與《獵女犯》兩書的評論中²⁶，他開始將個人的、群體的記憶連接到「台灣」這個符碼上，於是原本屬於被疏忽的、壓制的、過去的少數人記憶，便透過文學的方式凝聚成爲台灣人的共同記憶。〈三腳馬〉便透過個人這樣的書寫方法，將主角曾吉祥個人的生命史，化爲整個台灣殖民史的縮影。

但曾吉祥逃離舊鎮之後選擇以對自我的隔絕，則象徵他對歷史記憶的迴避，大部分的台灣人，對歷史記憶也是如此，不論是因爲無知、遺忘或遭到壓制，就如同日後因污染，遭到舊鎮人用提防隔起的大水河一樣，它的存在，對生活並不重要。因此，當「我」因爲對一隻三腳馬的好奇，而意欲探訪這個人時，「我」與曾吉祥曾共同擁有，卻因著各式理由遺忘、忽略，或者無法忘卻的歷史記憶，就因此被串連了起來，使台灣被斷裂的歷史記憶，成爲一條連續的歷史軸線，一旦這條軸線開始被思考、被教育、被尊重與被愛護時，也許才能找回台灣人對這片土地的認同與愛意。

這是解嚴之前，鄭清文受制於政治壓力而選擇，以舊鎮故事來回憶與批判日本殖民時代的歷史，解嚴後，鄭清文則以政治小說，直接批判一度讓他無聲的統治政權，這個行動，成爲鄭清文創作第四階段裏，最引人注目的新風貌，本文也

²⁶ 〈孤燈〉原載 1980 年 1 月 21 日「民眾副刊」，〈獵女犯〉原載 1985 年 5 月 28 日「台時副刊」。收於鄭清文《台灣文學的基點》。

將在第五章中，做出更充分的說明。

第三節、邊緣人物²⁷的構圖

鄭清文的作品中一向不乏邊緣人物的存在，最早出現的是 1960 年的〈百合〉，這是一個經濟犯罪者與他相愛女子的故事，但故事的本身，只能算是一種對社會諸多面向的描繪。之後，鄭清文慢慢的將邊緣人物，作為一種對生命啓發的角色出現，有時候他是對主角人物思想迷惑上的「示現」(〈盲人之歌〉, 1964)，有時他則將困境推向主角人物，成為他自身命運的考驗，〈校園裡的椰子樹〉(1969)、〈孿生姊妹〉(1970) 兩個女主角的生理上的殘疾，是催化她們面對生命困境與邁向自我成長的催化劑。部分以具備心理陰影的主角的作品，如〈苦瓜〉〈信〉、〈湖〉、〈苦瓜〉、〈清明時節〉等，心理上的陰影，也扮演類似的功能去推動主角生命的「成長」。

剛開始，人總還有自由選擇的意志，但進入七〇年代後，以邊緣人物為主角的作品，在創作意識上，產生了變化。社會事件的推動力，取代了人的本身，人被迫成為社會事件的扮演者。這個創作意識的改變，代表的是鄭清文，對社會問題關注與參與的開始，一個推動個人命運的社會事件本身，代表一個深層的社會問題，造成社會事件的主要來自於兩個層面，一個是經濟，一個則是政治。

壹、邊緣人物的社會處境

一個邊緣人物的形成，自然與他的社會處境，產生相關。對於一個人而言，能夠影響他生命際遇與生命機會的原因，主要來自於經濟與政治的因素。前述的「現代英雄」系列中，本文曾指出，資本主義觀念體系對台灣民眾的認知與影響的層面，進行探討。資本主義觀念體系在不同類型人物的身上，卻代表不同的意義，偏向「中產階級」的「現代英雄」們的身上，那自一種表徵自我身份的認同與追求，作者明顯的對他們有著不滿與諷刺，但在「社會底層」的「邊緣人物」身上，他們則代表競爭失利下，生活資源極度匱乏的一群。

²⁷ 筆者，所謂的邊緣人物指的是，被一般社會認知排除在正常人物之外的人，他們可能是犯罪者、遊民、生活在社會底層的貧民、鰥、寡、孤、獨、或具有生理殘疾、心理殘疾的人，他們通常無力改變自身的處境，或者極力想進行改變但最終仍遭到社會環境的侷限，而無路可出。

〈夫妻〉(1981)一篇中，敘事者第三次看見一個在垃圾堆當中，撿拾腐爛水果的女人，好奇心的驅使下，敘事者偷偷跟著她，其實她並不是真的沒有錢，她買了一個饅頭，既然如此，她為甚要撿拾腐爛的水果來吃呢！在米粉攤的面前，敘事者終於發現了真相，原來夫婦兩人的貧窮，只能夠讓他們買一人份的食物，而太太甘於去吃腐爛的食物，使車禍後的丈夫能得到較佳的營養。問題指向貧窮，敘事者的好奇帶領我們窺見，積極在金錢謀求生活外的另一種生命的姿態，他們甚至沒有追求金錢的能力，但他們有著追求金錢人生中，不能獲得的情感飽滿度，生活可能是痛苦，即使貧窮，仍有著貧窮的美滿與快樂。

〈死角〉一篇中，貧窮並不會對陳麗娟一家造成任何影響，她的父母雖然依靠撿拾破爛為生，但他們非常勤奮，感情也和睦，陳麗娟則是品學兼優的好學生。一切美滿在陳麗娟與她父親意外慘死在砂石車的巨輪下後，產生改變。陳麗娟的母親阿春透過謀殺的手法，殺了林秀卿，報復可能間接造成陳麗娟父女雙亡的砂石場主人—林秀卿的父親，最後選擇自殺。這個悲劇事件本身，並未在警方的追查中，發現兇手，但兩位學生的導師古正美，卻意外的在抽絲剝繭的過程中，挖掘出事件的真相。真相卻不能代表正義，阿春固然殺了林秀卿，她自身也以命相抵，選擇對真相的沈默，代表古正美對現實世界的質疑。

陳麗娟與她父親的死又怎麼說呢？貧窮沒有打敗他們對生活的樂觀以對，意外卻使得這個家庭支離破碎，這難道沒有值得追究的因素。有，這個因素直指統治政權。陳麗娟父女的意外，導因於砂石車的橫行，但砂石車的橫行卻來自砂石場的建立。面對一再造成村民性命財產損失的死亡道路，無論是透過多少民意代表的陳情，總沒有實際解決的方案，推託的理由在收購兩旁道路經費的不足，但實際的理由則是開採砂石行業的特殊性，這種需要特許的行業，而在利益均沾下，從民意代表、機關人員到黑道，綿密的黑白網絡關係，自然構成砂石車業著的肆無忌憚，而人命則成為統治政權安撫地方勢力與利益共構下的犧牲品。

政治因素也促成其他邊緣人物的出現，〈三腳馬〉中的曾吉祥，因為鼻梁上的缺陷，成為大家訕笑的對象，日後他借用殖民統治者分化的警察權力，作威作福一段時日，最終則以終生贖罪來表示他的懺悔。〈不良老人〉(1984)中，宋元

生是從北方來台的老兵，他有著統治政權當局，賦予的社會工作與地位，但他的內心，其實是痛苦的，長期以來統治當局灌輸的「一年準備、兩年反攻、三年掃蕩、五年成功」的意識型態信仰，使他自絕於台灣的社會之外，也使他自絕於情慾之外。一個低能的女孩，造成他生命型態的改變，點燃他的情慾慾望，也點燃他的思鄉之情，這個女孩成爲他女兒與情慾對象的綜合體。最後，女孩生命喪失，他一度有焦點與目標的生命，再度崩潰。刑警無意間「不良老人」的罵詞，罵出了統治當局賦予他們的社會假象，於是他們終於認知到自己的一生，不過是統治政權欺弄善良百姓下的一員，也點出部分來台群族，自我隔絕絕於台灣社會的真實面向。〈熠熠明星〉(1984)中，看似擁有巨大權力的「萬年國代」老立委的馬兆魁，其實是個心理極度扭曲的殘疾者，他拒絕著一切的新興事物，卻總堅持自我的「合法」代表性，放棄不了早已過氣自身的陳舊，遭遇當政者的「警示」與「挫敗」後，最後仍執迷的相信自己是天上的星宿轉世，在在顯的荒唐可笑。

從對邊緣人物的構圖裡，我們開始發現鄭清文對社會挖掘與關注社會問題的積極身影。而接下來延續邊緣人物爲主角的長篇作品《大火》中，則爲這樣的意圖與寫作方向，奠定了更清楚的意志。因此我們也可以從這些文學作品中發掘與解釋，進入九〇年代後，積極參與文化與政治活動的鄭清文，並非是一種突發性的轉變，而是一種緩慢的「延續性」的轉變。

貳、《大火》燃燒之後

從〈故里人歸〉看起來，除了早期勾勒就時情懷的優點之外就剩下一個老故事了。鑑於現代英雄的風采，為額不把下一個圓圈化在台北大稻埕呢？

這是彭瑞金在 1977 年所發表的〈大王椰子〉中，對鄭清文未來創作方向的期許。十後後，鄭清文則以台北都會爲背景的長篇小說《大火》對彭瑞金的建議做出積極善意的回應。《大火》透過都市中，各自隔絕的生命個體與邊緣人物的彼此接納與連結，完成鄭清文對「生命大愛」與「成長」意志的重新詮釋。從結果來看，我們可以將這部作品當城是鄭清文創作第三階段，作品的總和。他有「現代英雄」系列中，對資本主義人格的剖析，有對「邊緣人物」中，對「有關當局」批判的延續，最後則是作者「烏托邦」概念中，以「愛」與「善良」爲基礎，進

而串連人類生命的追尋。以下本小節將以三個層面，對此做出探討

(一)、金錢利益下的受害者

「現代英雄」系列中，鄭清文以資本主義滲透人格結構的一則則故事，揭露台灣因急速經濟發展所形成的「競爭」、「疏離」、「空洞」的生命景象，這些生命景象的推動力，主要來自人們將自身生命等同於「商品」的思考模式。這個思考模式，在主角周金生身上，再度呈現。小說以周金生假釋出獄，重新回歸社會的一幕，開始這個故事。他因開車不幸撞死一名老人，遭到過失傷人罪的判決，但隱藏在他心中的事實是—他是他的老闆陳江河的代罪羔羊。當時，陳江河開車撞倒人之後「陳老闆立即下車，也叫他下車。那時候，路上很少行人，也可能沒有人看清楚。陳老闆對他說他沒有駕照，怕問題更大，要求他把今天的是承擔起來，並開出了條件。」(頁 29)，周金生在金錢利益的吸引下，接受老闆開出的條件，但事實上，真正使他承擔罪責的因素是他的一顆善良的心。他「當時的第一個反應，或者第一個意念，並不是為了錢。…當時，如果」可以跪，陳老闆也會向他哀求吧。這才是他真正答應老闆的真正理由。實際上，他也沒有答應，只是沒有拒絕而已。(頁 30) 起初，周金生的善良，也換來老闆的誠心對待，老闆依約給予金錢報償，並時常關注他在欲中的狀況，但慢慢的情況有了改變。直到出獄後，周金生才知道，老闆早已因商業失敗，惡意捲款潛逃，連之前以周金生為名的存款戶頭，早被提領一空。他的善意當老闆面臨個人私利時，便遭到犧牲與遺忘，而原本期望的金錢報償也落空，周金生以他的不拒絕與自由，企圖以自身換取報酬，但這種以自身成為商品的資本主義的人格模式，最後卻也面臨資本主義下，另一種以追求個人私利的前提而擊敗，於是他只能成為一個因金錢利益追求下的邊緣人物，而他的身份，出獄的罪犯，成為他被社會排擠與拒斥的標籤，更造成他質疑與怨恨這個社會開始，直到陳秀娟與她兒子阿欣的出現，才有了轉變。

相對於周金生因仍具善意，陳秀娟的丈夫，吳良培則是資本主義邏輯下，「競爭」的受害者，但受害卻來自他本身對於財富的貪求，起初，吳良培甚受他老闆的器重，在金錢利益驅使下，為贏得更多的金錢報酬，他離開的原本的公司，並帶走部分的客戶資料，使他的事業獲得基礎，當他一步步邁向成功時，他的

老闆也向他展開報復。在吳良培身上，鄭清文以他熟悉的商業領域，更進一步的勾勒商業競爭世界中，設計、陷害、的醜陋面向。導致吳良培入獄的因素是違反票據法，吸引他進入老闆陰謀的則是一信用狀。

信用狀原本是買方作為支付賣方金錢而藉銀行信用所開出的依據，但完全取決與買方權力的信用狀，在吳良培前任老闆的與香港仔設計之下，成為陷害吳良培的工具，最後，吳良培因此入獄，但他不只受害者的身份，在一連串的經濟網絡中，他也成了下游廠商的加害者。吳良培因社會價值的模塑，使他選擇了過於急進的手段，想快速獲得金錢的報償，但最終遭遇了失敗，成為服刑人、鰥夫、腦性麻痺兒子的父親，出獄後吳良培的遭遇，是我們可以預見的，他將成為另一個在台灣社會浮浮沈沈的邊緣人物，但會不會如同周金生因為陳秀娟的出現，而使生命獲得救贖與啓示，卻是我們無法預知的事。

透過《大火》中，主要角色的遭遇，我們發現鄭清文再度循著「現代英雄」系列中，對資本主義社會的人格呈現，做出進一步的探討，除了主要角色外，《大火》中，與何美雪曾有一段情緣的連重貴、陳秀娟的同學黃麗華，都有著相似的人格結構，連重貴以賭金價值的大小，衡量鴿子的生命；黃麗華則不斷透過物質的追求與消費裝飾的方式，來對自己產生認同。但不同的是，相對於「現代英雄」系列對中產階級的關注，這次鄭清文將他的焦點，擺在「邊緣人物」的呈現上。

但，真的只是資本主義的罪惡嗎？難道引進、貫徹、使資本主義信念合法化的政權，難道沒有值得追究的因素，鄭清文透過《大火》進一步的展開他的思索。

（二）、「有關當局」，另一個導致罪惡的來源

《大火》中，政權先以「監獄」的形象，顯現他醜陋的面目。這個與社會隔絕的地方，是政權合法行使暴力的象徵形象，其中自然有著因違反社會秩序或犯罪行為而被收押的人，這些人並不是鄭清文關注的重點，他關注的是造成犯罪者動機背後的社會處境。「監獄」利用高聳的圍牆，將「善良」的人與「犯罪」的人「隔離」開來，但在《大火》中，監獄裡是「善良」或稱的上善良的人，而在圍牆之外，設計陷害、捲款潛逃的人，仍過著飲酒作樂與幸福安逸的日子。「監

獄」之中，慣於對犯人做出人格上的虐待與損害，罪犯面對的是用鐵條與鐵絲網住的囚車、武裝警衛的「護衛」、監獄管理員的吆喝與從「狗洞」裡推進來的食物。監獄也是人與人暴力相待的場域，有時有權力者，會脅迫其他罪犯做工、清洗便器、私刑、甚至是當成發洩性慾的工具。「在那種情形下，囚犯想求解脫的方式，往往會走兩種極端，一種是力求不再犯規，不必再受罪，進而爭取假釋出獄。另外一種，是不顧一切，想反抗，至少心裡是如此。…結果往往演變成惡性循環，而導致更悲慘的結局。」（頁 180）對這個社會而言，監獄本身就是一種恥辱，監獄中的每個環節，從高聳的圍牆、荷槍的警衛、從管理員到典獄長的態度，都是以一種泯滅人性尊嚴的前提出發的。這個前提呈現了一般社會控制對犯罪者的刻板認知，但它的出現還帶有著政治因素。因為「**有個官員說過，罪犯就是罪犯，還有什麼尊嚴可言。**」。面對著毫無尊嚴的監獄，周金生選擇了第一種方式，離開監獄，重新投入一個自由的社會。

離開監獄之後的周金生，以為他即將脫離而不再回返的環境，這個環境卻以另外的形式出現，監獄有新的名字，它叫做都市，它是由「有關當局」藉由種種國家機器資源的使用，所形塑而成的。剛踏出監獄的周金生，帶著殘留僅存的自尊，走進了社會，它看似是自由的，但其實它有著如同監獄一般的類似處。當周金生坐上公車時，一塊粗糙的薄木板，吸引了他的目光，上面寫著，「下車拉鈴，人人有責，謝謝合作，否則…」，一時之間，周金生他以為自己回到的監獄，這種央求中帶著威脅的口吻，與監獄中管理員的有何差異呢？但對大部分的人而言，根本無關痛癢，因為這種說話的語氣，早就存在於每個都市人的生活當中，它散佈在街道口、巷弄間、公共場所與學校，對著汽車、垃圾、人與狗，大聲的咆哮著「請勿…」的身影。

彼此缺乏「尊重」之外，都市本身就是一種「隔離」的狀態，它隔絕了人與人之間的交往，隔絕了心靈的開放與寬容，成為一個充滿自私與冷漠的社會。面對越來越冷漠的社會，為維繫政權的合法性存在與威嚇效果，**有關當局**，進一步的泯滅對人性的尊重與認知，並透過官方掌控的大眾傳播媒體，達到對一般民眾灌輸與洗腦的目的。因兩樁銀行搶案而被槍決的八名罪犯審判過程前的輿論過程，彰顯了有關當局罪惡行為的縮影：

報紙上，一再表示這八個人罪大惡極，死有餘辜，尤其是，判決還沒有定讞之前，有些報紙已在鼓勵速判速結，有些甚至明白的說，趕快處決掉。這是不是已到了輿論影響判決的程度？是不是已造成了這種氣氛，以造成眾人喊殺的地步？…在他的感覺中，是官方指導輿論，輿論影響司法。(頁 221)

一個想要改善社會風氣的政權，他要培養的不是應該是「重視生命的觀點」嗎？但在有關當局的眼裡，這似乎不是重要的事情，重要的是，能對社會大眾有個交代，能將犯罪者的社會處境，推回犯罪人自身的道德因素，於是這只是社會中少數個人的偏差行為，而不是面對**有關當局**統治下，社會不滿的反撲。事實上，構成《大火》中的周金生這段思考與質疑的來源，可追溯至發生於台灣八〇年代初的美麗島事件，當時針對這件造成台灣日後重大民主進展的歷史事件，**有關當局**的處置方式，就與小說中槍決八名罪犯的過程，如出一轍。面對這種現象，鄭清文曾以一篇題為「人文精神的教育」，對新聞報導中，一個可能是大學生的觀眾，輕易喊「殺」的思考，提出質疑。²⁸經過數年後，當鄭清文再度將這種思考注入他的作品，而以更尖銳的形式題問時，我們也能此發現鄭清文從盡量迴避政治，到更積極參與政治的改變。

《大火》中，鄭清文藉故事對有關當局的質疑，並不只如此，小說中，還融入發生於八〇年代台灣社會中，豐原高中大禮堂倒塌的重大意外事件，對**有關當局**，作進一步的苛責。「不錯，這是不可能的，但是實際上，卻已經發生了，就在眼前，又是偷工減料所造成的災禍吧。」人禍雖未明言，但卻直指**有關當局**，它是公家教育機關與包工商的利益勾結所造成的後果，而小說最後，燒去大片違章建築與陳秀娟生命的大火，也隱隱然的指向有關當局的作為。²⁹若從這個層面來看，《大火》中種種對有關當局的質疑，也是鄭清文進行「邊緣人物」系列小說中，對政治因素探討的延續，但在《大火》中，我們可以更明顯的看見，鄭清文以文字對有關當局的強力批判，因此在創作第四階段後，當鄭清文選擇以「政治小說」做為創作的重心時，毋寧是一種自然而延續的發展。

²⁸ 參見鄭清文〈人文精神的教育〉(民眾日報, 1980年5月8日), 收於鄭清文《小國家大文學》。

²⁹ 《大火》中的違章建築雖為指明地點, 有可能是指「中正紀念堂」。坊間流傳過一種說法, 許多違章建築的拆遷, 曾因居民的抗議而延宕多時, 但最後常因大火燒毀, 而順利拆除, 至於放火者, 通常指向有關當局的外圍組織。

(三)、生命意志的連結與激發

我們在上面曾提到《大火》中的都市，其實是另一個監獄的翻版，只是它的有關當局以另外一種不那麼激烈的形式，進行社會的控制。但「隔離」狀態，依舊存在。在連重貴的鴿子籠裡，在癌症病人方先生有限空間的公寓中，在處處排擠社會邊緣人的空間裡。除卻空間外，人們也以隔離的態度，來面對自己，周金生，有著不能向眾人說出的頂罪一事；陳秀娟有著無法向丈夫透露的隱藏心事；何美雪面對的則是越來越無法言語的方先生，與言語中充滿欺騙的連重貴。難道面對罪惡的都市，人們就任憑擺佈而放棄生命的意志嗎？鄭清文在《大火》中，並沒有放棄他過去的文學意念「成長」，只是這次他不再以一種個人超越自身的角度去呈現，以生命之間的彼此連結，使愛與善良擴張到更遠的地方。第二章第二節中，筆者曾經提過，鄭清文所追求的烏托邦世界，在望向未來的烏托邦中，鄭清文期望以人的善意互動來達成他對人類社會的美好期望，這樣的觀點，正好落實在《大火》各個主角人物間的生命關係。

周金生原本因老闆陳江河的欺騙，一度陷入自暴自棄的困境裡，在陳秀娟的鼓勵與幫忙下，重新找到工作，與惡劣的生活境遇，進行抵抗。因為在陳秀娟的身上，他看見了「善良的本質」。周金生的生命因為陳秀娟的啟發，重新散發了光彩。他自身也牽引起何美雪的生命，因為何美雪在周金生對待阿欣的態度中，發現不參雜任何雜質的「無償的付出」，這使何美雪在方先生最後死亡的時刻，以自身的肉體，為方先生即將前往的世界，獻出最誠摯的祝福。

小說末了，陳秀娟為拯救行為能力不足的孩子，喪生火窟，失去了牽引起這條因為愛與善良所聯繫的線的源頭，但愛一旦出現，一旦對彼此的生命產生連結，它就不會斷裂，更進一步的，它將使這一條線拉的更長更遠。何美雪與周金生，面對即將失去照料的阿欣，決意組成一個以愛為基礎的家園（幼稚園），這次受到他們牽引的是周金生的母親，過去她以種種理由否定著周金生、否定著陳秀娟與阿欣，但在今天，她說：「阿生，你們要開托兒所，我可以幫你們洗尿布。」對生命真摯的愛，能夠感染與改變這個冷漠的世界。

大火燒去了一個人的生命，但它燒不了鄭清文對人類生命意志的肯定，〈春

雨》(1990)中，生命更排除子嗣的迷思，而邁向人類生命的大河。即使在日後，鄭清文書寫因政治暴力而喪失「成長」意念的政治小說中，人類彼此生命的善意、互動、與扶持，仍將是人們能面對殘暴政權的唯一力量，這力量不會滅絕，不會斷裂，但必須「人類自己去尋索，自己去珍惜」。

第五章、污濁血河中的沒頂與重生

一重構歷史記憶，政治小說的關懷與實踐

第一節、「我們」記得的不是「這樣」！

壹、八〇年代政治文學的風潮與特質

1979年12月10日，《美麗島雜誌》的黨外人士在高雄市舉辦「世界人權紀念日」大會，大會舉行過程中與政府鎮暴部隊發生衝突，國民黨政權藉此趁勢展開圍剿的行動，使黨外菁英人士幾乎被一網打進。1980年的軍法大審經由電視媒體的轉播與報紙的轉載，使民眾能進一步了解黨外人士的訴求，態度開始由批判轉為同情，同年審訊過程的2月28日，被審訊人林義雄的母親與兩名幼齡的女兒，遭到殺害，使部分台灣民眾、知識分子對的國民黨政權的殘暴本質，有更深刻的認識，這種不滿直接回應在1981年12月的中央民意代表的改選上，包括「代夫出征」的美麗島家屬（如周清玉、許榮淑等）及辯護律師團的高票當選。在「美麗島事件」後潰散的黨外資源，在上述中央民代改選時，重新集結重整，獲得勝利。由此，八〇年代以「美麗島事件」為開端，掀起了社會改革及群眾運動的序幕，並影響八〇年代台灣文學的發展。

「美麗島事件」與「林宅血案」同時凝聚、形塑眾多知識分子與作家的認同體系，使他們積極投入台灣這片土地的社會改革與社會運動¹。進入八〇年代的台灣，彷彿走向一個崩解狀態的社會，經由國民黨政權追求高經濟成長的「現代化」與「資本主義化」過程，逐漸在八〇年代開花結果，相應於經濟工業化、居住都市化的實質，知識與國民所得的提升，造就新興的中產階級，產生相應於「現代化」要求普遍參與的民主意識。另一方面，台灣社會在過去追求高經濟成長，忽略、壓榨的惡果，開始一一浮現。農工階級與上流社會貧富差距的擴大、治安與環境的惡化、女性的自主意識與弱勢群群的發展，消費意識的提升，使台灣社會進入高度社會動員的狀態，各式各樣的抗爭運動，持續發生。社會的動員與抗爭在八〇年代晚期，有了實質的進展。1986年黨外人士成立「民主進步黨」成功。1988年7月的解嚴，結束世界政治史上最長的戒嚴體制。88年解除報禁，

¹ 張文智《當代文學的台灣意識》（台北：自立晚報，1993年6月），頁46-53。

言論自由獲得進一步的保障，蔣經國亦於同年逝世，蔣家政權終告結束。1992年終止「動員戡亂時期臨時條款」，台灣自此進入一個新的時代。

在文化及文學層面，台灣社會陸續經過「邊疆文學」、「台灣文學定位」、「台灣意識」等問題的討論，使過去隱藏的不同認知，漸漸浮出檯面。主張「本土化」概念的作家，面對政治與文學的關係，亦因「文學本位」與「政治本位」而有不同的創作立場，但雙方不約而同的將目光延伸至政治，導致大量的政治文學的產生。從「美麗島事件」後，政治詩開始大量出現在《笠》、《陽光小集》、《台灣詩季刊》、《春風》等詩刊，部分政論雜誌，如《八十年代》、《夏潮論壇》、《台灣新文化》等，也特闢篇幅刊載。新生代的詩人對現實社會的使命感，使他們認為敢於批判當局、衝撞體制的詩，就是一首好詩的必備條件，逾越尺度的言論則引來當局的查扣。影響所及，《台灣文藝》、《陽光小集》透過「政治詩專輯」，以筆談與座談的形式，對現代詩人發出關懷現實（政治）的呼求²。

政治意識與群眾的街頭運動之外，一般民眾的生活，則演變出新的型態，富裕之後的台灣社會，以「消費」行為構成生活的重心，舉凡各式娛樂、流行產業皆蓬勃發展。至於類同的都市化的景觀，導致特殊地方感的消失，高速的資訊更替則讓民眾於時間的間隙當中，產生了歷史的斷裂感，這些八〇年代特有的認知結構，則透過政治小說的形式，書寫、紀錄下來³。重要作品如，黃凡〈賴索〉（1979）；鄭清文〈三腳馬〉（1979）、〈報馬仔〉（1987）；施明正〈渴死者〉（1979）、〈喝尿者〉（1983）；李喬〈小說〉（1982）、〈泰姆山記〉（1984）；陳映真〈鈴鐺花〉（1983）、〈山路〉（1983）、〈趙南棟〉（1987）及「華盛頓大樓」系列小說等。此外，老一輩作家如葉石濤、鍾肇政、陳千武；中生代作家劉大任、郭松棻、陳若曦，新生代作家張大春、楊照、宋澤萊、林雙不、吳錦發、藍博洲，原住民作家田雅各、女性作家朱天心、平路等，他們各自探索不同的政治領域，皆留下精采的作品。

² 焦桐〈政治詩〉收於焦桐《台灣文學的街頭運動——一九七七一世紀末》（台北：時報文化，1998年11月），頁152-157。

³ 陳明柔《典範的更替/消解與台灣八〇年代小說的感覺結構》（私立東海大學中國文學系博士論文，1999年6月）參見第三章〈八〇年代的文學語境〉。

綜觀八〇年代政治小說有兩個重要的層面，第一是對歷史記憶的重新挖掘，企圖建立新的歷史記憶與重塑台灣人精神。他們從日治時代、太平洋戰爭、二二八事件、五〇年代白色恐怖的歷史記憶，到對當下現實的權力關係運作，提出觀察與批評。第二則是藉由小說文本的構成，批判既有的社會運作體制，如林雙不致力於農村沒落與教育界問題；陳映真關注「人性」在美日跨國經濟體系下的「異化」過程與五〇年代白色恐怖的探索；八〇年代末期的朱天心則干犯眾怒，直指政治荒謬、欺蠻的本質。作家的理想的積極層面，卻因為整體背景而出現特異的場景。

如前所述，當作家積極的挖掘歷史，參與政治，但進入八〇年代的台灣社會，是一個已經「失憶」而以「消費」為主的生活型態。於是，小說中「政治犯」的出現，是為過去的荒蕪年月作見證，卻同時成為群眾政治另類的「消費」對象，沉重的「歷史記憶」淪為政治犯的「個人記憶」。大眾化「消費」的不只是「歷史記憶」，還有抗爭活動的本身。當群眾爭取人權與各式各樣的權益時，他們一方面冒著被捕的危險從事抗爭，一方面則沉醉於群眾運動的狂熱與暢快⁴，這些種種現象的描繪構成了八〇年代台灣政治文學的特有面貌。

貳、鄭清文解嚴前涉及殖民情境的小說

從本文所劃分的創作階段來看，鄭清文大量書寫政治小說，仍在 1987 年解嚴後。可能的因素，誠如論者所言，八〇年代政治文學蔚為風潮的時期，早一輩作家心中仍存留著戒嚴時代的陰影，深怕惹禍上身，導致他們在發言中多半迴避政治，偏向「文學性」的問題⁵，積極提倡「人權文學」的宋澤萊，曾對此現象發出不滿之聲，質疑老一輩作家的人格與作品風骨，並痛批老一輩作家的文學為「老弱文學」⁶。對於政治事務的低調，鄭清文也是其中之一。1980 年他以一篇題為〈人文精神的教育〉的評論，指出在「美麗島軍法審判」的媒體立場與大學生激烈言論的不當（嫌犯最好判死刑），藉此說明台灣社會「人文精神教育」的

⁴同註 3，第四章〈歷史記憶與政治的混聲合唱及變奏〉。

⁵游勝冠《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：前衛，1996 年），頁 320-328。

⁶宋澤萊〈呼喚黎明的喇叭手－試介台灣新一代小說家林雙不，並檢討台灣的老弱文學〉，原作於 1985，收於林雙不《小喇叭手》（台北：前衛，1991 年 11 月）。

缺陷與不足⁷，迴避掉對國民黨政權無理鎮壓、軍法審判的批判，相對於眾多新生代的知識分子與作家在「美麗島事件」後，對政治的投入與關心及相關的激昂言論，鄭清文顯得相對保守，在「美麗島事件」後到解嚴前，鄭清文所發表的文學或文化評論，仍謹慎的侷限在「文學評論」、「人生觀」與「社會價值觀」的層面。

實際上，戒嚴時代鄭清文有幾次親身體驗到戒嚴體制的威逼感，一次是吳濁流開辦《台灣文藝》前，遭情治人員「詢問」與吳濁流的交往情形。另一次是隱地主編警總刊物《後輩軍人》所邀的稿件〈誤會〉(1969)，被告知作品可能「有問題」。他的作品也曾遭到改動，〈重疊的影子〉(1963)篇名被改爲〈得到的〉，長篇小說《峽地》的結局則從悲劇變爲喜劇。另外，摯友文心、文學前輩林海音及眾多文友，都曾或多或少的受到政治壓制⁸，因此使鄭清文如同老一輩作家一般，一向採取「不關心」及「獨立」面對政治問題的立場⁹。直至1989年，一篇比較李喬與吳濁流文學成就的文章裡，他仍然表示自己是重視「文學遊戲規則」的人，但對於能以冒著生命危險，將文學作品賦予高度使命的人，更抱著敬仰之情¹⁰，暗示鄭清文雖認同作家對政治的關心，但他仍強調文學「品質」的重要性，因此，面對政治文學在解嚴前濃厚的抗爭性格的意識與心態，似乎也不符合鄭清文選擇的寫作方向。

故在解嚴前，鄭清文眾然作品繁多，政治小說在鄭清文的文學版圖當中，始終只有少數篇幅，每篇的間隔甚久，且其主題亦不全然以政治爲主。解嚴前直接涉及「政治權力」運作的小說，約有七篇。分別是〈迎送〉(1966)、〈二十年〉(1967)、〈睇〉(1971)、〈寄草〉(1974)、〈三腳馬〉(1979)、〈熠熠明星〉(1985)及不太爲人所知的作品〈龍獅拱珠旗〉(1986)。從內容來看，〈迎送〉、〈二十年〉、

⁷ 鄭清文〈人文精神的教育〉，原刊於「民眾日報」，1980年5月8日，收於鄭清文《小國家大文學》(台北：玉山社，2001年1月。)

⁸ 參見鄭清文〈偶然與必然〉，收於鄭清文《鄭清文與他的文學》(台北：麥田，1998年6月。)。〈文學素養〉，收於鄭清文《小國家大文學》。〈悼文心〉、〈悼施明正〉、〈台灣文學之路〉，收於鄭清文《台灣文學的基點》(派色文化，1992年7月。)楊照〈冰山上的孤鳥〉(中國時報副刊，1999年7月16-17日)。

⁹ 鄭清文〈偶然與必然〉，收於鄭清文《鄭清文與他的文學》，頁12。

¹⁰ 鄭清文〈文學作品的社會性與藝術性〉，原出自1989年6月4日《首都早報》，收於鄭清文《台灣文學的基點》。

〈寄草〉、〈睇〉及〈三腳馬〉涉及的都是日治時代的殖民統治經驗，時間則完成於八〇年代的「美麗島事件」前，與八〇年代有特定意識與抗爭意義的政治文學，並不相同。〈龍獅拱珠旗〉則以遊覽者的身分，碰見一對象徵殖民者的英國老夫婦，對過去大英帝國榮耀的執迷，脫離了台灣本島的歷史經驗。因此，真正具備上述台灣八〇年代政治文學性格的，只有〈熠熠明星〉，它的批判對象是被供為「政治法統」的萬年國代。

（一）、殖民記憶的批判與寬宥

從台灣的歷史經驗出發，日治時代末期的太平洋戰爭，一直是台灣人記憶中，揮之不去的夢魘。不論「皇民化時期」光榮的「志願兵制度」（1943）或是戰末時期吃緊的徵調（1945），身為殖民地的台灣人民，都被捲入一場殖民宗主國所發動的戰爭動員。當時日本人徵調台灣青年，大約佔台灣青年（16-25歲）總人數的三分之一，加上殖民者以各種名義徵調的青年，戰後流亡海外的實際數字，更接近台灣青年總人數的二分之一¹¹，以當時台灣總人口而言，幾乎家家戶戶的青年都有可能被徵調，成為戰爭的炮灰。因此，對戰爭經驗的集體記憶，不斷的出現在戰後的台灣文學中。

戰爭先造成的是貧窮，鍾理和的眼中的〈阿煌叔〉，由勤勉的勞動者，在「人越作越窮」的怨嘆聲下，成為無所世事的自暴自棄者。阿煌叔的行為被一般村民判了「沒救」的評語。作者並未明說究竟是什麼原因造成阿煌叔的墮落？可能的原因之一，是戰爭導致家鄉的「死光與賣絕」。阿煌叔面對於戰爭的無力，他以「懶」的行為來控訴戰爭的痛苦。描寫太平洋戰爭經驗，則有陳千武的〈輸送船〉（1967）他敘述的是，前往南洋輸送船上補充兵員的悲哀與美軍轟炸的慘況。劫後餘生的，有陳映真〈鄉村的教師〉（1960）曾經參與太平洋戰爭，幸運返台的青年教師吳錦翔，因學生入伍的惜別宴上，酒醉發狂，吐露曾經啃食人肉的事實，最後在村人異樣的眼光中，選擇自殺。

類似的瘋狂症狀還有黃春明〈甘庚伯的黃昏〉（1971），甘庚伯的兒子阿興與

¹¹ 林繼文《日本據台末期（1940-1945）戰爭動員體系之研究》（台北：稻鄉，1996年3月），頁225。

李喬《寒夜三部曲—孤燈》(1979) 彭燈妹的三子明森，他們發瘋的原因同樣是南洋戰爭的經歷。從上述的例子得知，台灣作家經常以「懶散」或「瘋狂」的形式，來暗示戰爭狀態對人性的毀滅與挫傷。鄭清文兩篇涉及南洋戰爭的小說，同樣運用類似的型態來表現。

〈二十年〉(1967) 述說南洋戰爭期間，與鄰鄉陳吉祥結為好友的敘事者，時常與陳吉祥談論新婚的妻子美珠的事，因而對美珠充滿遐想與愛慕。戰後敘事者從南洋歷劫歸來，陳吉祥卻死於戰場，原本隱瞞陳吉祥死因的敘事者，一日在美珠的逼問下，說出陳吉祥如何喪生的經過。當時，不堪日軍凌虐的台灣兵逃亡山中，食物極度缺乏的情況下，屍體開始成為食物來源，最後人則成了獵物：「他們每個人一手拿著刀，一手提著飯盒，也不問那個人是否死了，抓起刀就把腿骨肉先行割走，血一直流了出來。」(《校園裡的椰子樹》，頁 24。) 其他人也一擁而上，陳吉祥迅速的遭到分食。敘事者因為飢餓的緣故，勉強喝了一口湯，成為分食陳吉祥其中的一員。事實的真相，美珠無力承受，精神徹底崩潰，進入精神病院治療。二十年後，美珠在醫院病逝，戰爭的痛苦，並未結束，美珠的女兒玉雲步上母親的後塵，成為精神病院的新成員。作者借用暗示手法，書寫戰爭危害擴散性及長久性。

〈寄草〉中不事生產，依賴妻子寄草賣淫過活的清海，同是戰爭與殖民軍國主義教育的犧牲者。赴南洋前的清海，是個肯學肯作的少年，戰爭結束後，軍國主義教育的餘毒，逐漸發散，清海開始不斷講述著戰爭時期的經歷，自認為「在他這一輩子最有意思的，就是他參加戰爭的那一段時間」、「他說現在的事件太平靜了。他一再表示沒有任何的事情可以和那短短的一兩年經驗相比」。(《龐大的影子》，頁 118-119。) 精神上的改變也改變他的人格，他從一個溫順的青年成為一個動輒施展暴力的加害者。¹²實際上，這亦是殖民者徵調兵源，時機上 (timing) 所預期的結果，從徵調的年齡 (16-25) 分析，這些青年他們從小就受制於帝國體系的教育思想，距離台灣社會 1920-30 年代的社會運動，已產生脫節，加上動員的多半是農村或原住民等知識程度較低的青年，因此最易於形塑與灌輸軍國主義的「意識型態」信仰。¹³清海的脫離不了軍國意識的無知，及其

¹²林瑞明〈悲憫與同情—鄭清文的小說主題〉，收於《鄭清文集》(台北：前衛，1993 年 12 月。)

¹³同註 11，頁 226。

連帶命運受到拖累的寄草與子女，無非是拜殖民者所賜，鄭清文藉此對殖民者提出辛辣的批評。如果軍國教育的灌輸，可以使台灣青年沉溺於為天皇犧牲的榮耀，那麼在殖民地的社會擁有殖民者所賦予的權力，更使一般人無法抗拒，尤其對於遭到歧視與欺侮的人，「曾吉祥」的出現，就是如此。

「三腳仔」（告密者，或與統治階層合作的人）一直是台灣作家經常書寫的人物角色，從日治時代到戰後作家，「三腳仔」都被設定為謾罵與批判的對象。但在〈三腳馬〉（1979）裡，鄭清文從另一個角度去理解依附者的心態，他設定一個臉部有缺陷的男孩，遭到嘲弄而走向權力的路徑，最後以充滿哀傷三腳馬，刻劃出贖罪意義作結。從內容來看〈三腳馬〉述說的是「三腳仔」的故事，但我們也不妨說，他述說的對象還擴及「皇民作家」或以其他形式認同殖民者的人。〈三腳馬〉寫作同年，遠景出版社，出版「光復前台灣文學全集」，其中不選「皇民文學」作品，並在編輯項說明是對御用作品（皇民文學），無言、寬容的批判。當時「皇民文學」的出現，一度引發台灣文壇的討論，大部份的論點仍不脫對「皇民作家」民族精神的質疑與批判，顯見台灣社會長久受制於反日與中華民族精神教育，將歷史的重荷歸咎於「三腳仔」與「漢奸」的思考盲點¹⁴。鄭清文思考的問題是，當脫離殖民情境的後代人，以後代的歷史解釋或個人的道德標準，對於歷史小人物憤怒與批判，是否存在著正當性？過去我們習於加諸於「背叛者」的重責，來證明我們的高尚，但在殖民情境下，究竟被殖民者能有多少種選擇？選擇在如今被我們視為錯誤的行為，是否就不能原諒？¹⁵鄭清文更試著去提問？一個臉部有缺陷的人，為何同時受到殖民者和自己同胞的羞辱，讓曾吉祥邁向權力

¹⁴林瑞明〈騷動的靈魂－決戰時期的台灣作家與皇民文學〉，收於林瑞明《台灣文學的歷史考察》（台北：允晨，1996年7月。）以民族抵抗精神為主的討論，可見曾健民〈台灣皇民文學的總清算－從台灣文學的尊嚴出發〉；陳映真〈精神的荒廢－張良澤皇民文學論的批評〉皆收於《清理與批判》（台北：人間，1998年12月）。

¹⁵1979年陳火泉因自譯發表於「民眾日報副刊」的〈道〉正引起當時知識份子對「皇民作家」身分與認同的檢討，他自身也曾為文辯護過，但當時的大多數的台灣知識份子，仍無法脫離對他「民族主義」式的攻擊。當時認識陳火泉先生超過二十年的鄭清文，雖在當時沒有表達過它的看法，但從〈三腳馬〉的意念來觀察，鄭清文並不贊同以「民族主義」精神出發的批判。1999年陳火泉逝世，在對陳火泉先生過世後的紀念文章，亦有類似的觀點，他認為陳火泉當時的身分就是日本人，在「皇民化」的手段下，它只不過是一個普通的文人，用一篇小說表達自我的心跡，這可能也是當時部份台灣人的現況。不應該因為時代價值觀的變異，而受到過份的苛責。見〈最後一滴墨水－悼陳火泉先生〉，收於鄭清文《小國家大文學》。

之路。

殖民政府提供機會，讓曾吉祥自願成爲權力奴役，但逼迫他附和殖民者的殖民地社會，又具備什麼樣的文化意義？究竟是殖民者追求強者的教育精神，或是台灣社會對殘缺之人的歧視，形成的後果？因此，相對於其他作家或知識分子的嚴厲以待，鄭清文選擇了原諒。他設定一個「傾聽者－我」，讓曾吉祥（及所有懺悔的犯錯者）訴說自己的懺悔與過錯，「傾聽者－我」則在歷史情境前看見一個真實人物的樣貌，而後選擇輕輕放下馬的動作，代表「傾聽者－我」對過去犯錯「三腳仔」及同一類型人物的寬容與理解¹⁶。

從對殖民者的批判，到對殖民依附者的原諒，鄭清文在進入九〇年代之前，已完成他對日本殖民記憶的批判與清理，進入九〇年代後，他關心的則是戰後黨國體制權力的運作與發展。

（二）、對舊有體制的批判

台灣自國民黨政府遷台以來，以 1948 年制定的「動員戡亂時期臨時條款」凌駕「憲法」的運作，導致司法、立法、行政與軍權，均握於蔣氏政權手中，由於蔣氏政權管轄領土不及中國大陸，於是在大法官釋憲下，「中央民代」不但不具備「任期限制」的問題，還一舉成爲「政治法統」的象徵。眾所皆知，中央民代是以定期改選的任期制，來反應最新民意，因此與時代「脫節」的「中央民代」一向是分析台灣政治發展時，不斷被檢討的對象。「中央民代」的問題，從五〇年代的《自由中國》雜誌到七〇年代的《大學》雜誌，乃至八〇年代的黨外陣營及政論雜誌，皆是如此。對於八〇年代喊的如火如荼的「全面改選中央民代」議題，鄭清文也以文學形式作出了貢獻，這就是解嚴前，最具備政治批判能量的〈燿燿明星〉（1985）。

此篇小說以含蓄、諷刺的筆觸，紀錄「資深」立委馬兆魁的生活。他總是斤斤計較於「立法委員」與「監察委員」代表權力的不同，慣於享受立法委員職銜

¹⁶ 許素蘭《冰山底下的大水河－鄭清文短篇小說研究》（私立靜宜大學中國文學碩士班，2001 年 7 月），頁 47。

所帶來（或要求）的特殊禮遇，更輕視名字沒有文化底蘊的「春美」，至於當代社會的轉變，從立法院審查中的「優生保健法」到春美參與的婦女運動他也樣樣看不順眼。馬兆魁身上所呈現的，大概日後鄭清文「去中國化」理論中，對中國文化所批判的自負、傲慢與特權意識等缺點的集合，其中最被突出的，無疑是與當代社會的「脫節」。不論是在對「優生保健法」的立場，或是對春美女性權益的限制，都顯現這種狀態。

「脫節」的不只有馬兆魁，他的姊姊馬天琴也當了三十幾年的「國民大會代表」，其髮型與衣著，仍「停留」在大學時期的外貌，未作變改，更何況是腦袋！

「脫節」與「停留」的涵義直指他們倆人所代表的身分。沒有任期與民意壓力的中央民意代表，自然無法也無須體察民意的需求，更在蔣氏政權的操控下，淪為行政系統的橡皮圖章，但更諷刺的是，與時代脫節的思考，不但無法幫助執政黨的政策，更淪阻擋政策的包袱。於是，賦予萬年國會政治法統的蔣氏政權，終於面臨阻礙，阻礙的不是對政策內容的歧異，甚至不是千絲萬縷的利益糾葛，而只是停滯的僵化思考模式。這是鄭清文藉與時代脫節的「資深中央民代」，提出他對「萬年國會」思考的批評。〈熠熠明星〉以文學形式對舊有體制批判，代表台灣高壓體制的逐漸鬆動與鄭清文更進一步的重視社會參與的面向，隨著解嚴到九〇年代後，鄭清文擴大他的新領域，這個領域以結合文學與更多社會參與的作品，豐富作者的文學版圖，也可以說是他自七〇年代的作品以來，一個比較清楚的重大轉向。

參、鄭清文解嚴後的政治小說

1987年7月15日總統府發佈「解嚴令」，結束自1949年5月20日以來長達三十八年的戒嚴體制。台灣社會正式邁入民主化的進程，知識分子與作家在言論空間，較為自由的空氣中，真正說出他們心中的所思所想。1987年集合台灣本土作家的「台灣筆會」（1987.2.15）所發表的成立宣言（《台灣文藝》，105期）可以視為一個典型。宣言中，列出八項文化改革的重點。這八項主要的訴求分為兩個部分，第一個部分是要求具體落實言論自由與資訊自由的相關權益。第二個部分是要求重視本土文化的呼聲。「台灣筆會」更藉由當時接辦《台灣文藝》

(1987-1990)，提出作家及文學，應積極參與社會改造、政治改革的訴求¹⁷。

長期對於政治事務保持低調的鄭清文，是筆會創始成員的一員，並在同年發表長文〈春雷〉，這篇經由立法院「母語風波」所引發的文章，具體的對統治當局的語言政策，提出批評。隔年的〈台灣文學之路〉(1988)則批評官方對台灣文學的壓制，兩篇文章除了對政治壓制的發言外，也闡述對「台語」的文字化及運用「生活語言」的看法¹⁸。從兩篇文化評論不同以往的尖銳程度，應可看作是鄭清文逐步涉入政治領域的宣言。解嚴後，鄭清文的政治小說，呈現以兩種不同風格書寫，一個是代表批判風格強烈的政治小說，如長篇《舊金山、一九七二》及部份短篇小說（見本章第三節），另一個是以民間傷痛記憶的挖掘，譴責過去統治者的相關作為。

（一） 離開歷史現場的口述記憶

戒嚴體制下，被壓抑的不只是「台語」，還有所有以「中國正統」體制所排斥的本土文化及記憶，更進一步的是利用國家機器及教育體制，剝奪台灣民眾對自己土地及歷史記憶的認知。以形塑國家認同及民族認同的「歷史教育」來看，從1945年後，台灣的歷史教育一向以「中國」（歷史課本的稱呼是「我國」）為中心，相關於台灣歷史的部分，都以片段、零碎化的形式，散佈在中國的近、現代史當中。與「歷史教育」息息相關的是歷史學術資源的分佈，從大學歷史系的課程設置，到歷史研究所博、碩士論文的取向，皆以中國的近、現代史為中心。關於台灣歷史的研究與教學，雖在解嚴後逐漸獲得重視，但總體而言仍處於弱勢的情形（至1998年，2008篇博、碩士論文的統計，中國史佔73%，台灣史佔15.9%，外國史佔11.1%）¹⁹，而以「國文」取代「文學」的文學教育，也不離此性格。

¹⁷ 張金墻《斷裂與再生－〈台灣文藝〉研究》（台南：台南市立文化中心，1999年6月），頁258-259。

¹⁸ 鄭清文〈春雷〉，原載於1987年6月29日「自立晚報副刊」，〈台灣文學之路〉原載於1988年11月《台灣文藝》，皆收於鄭清文《台灣文學的基點》。

¹⁹ 彭明輝〈台灣地區的歷史研究機構與歷史系課程（1945-2000）〉、〈台灣地區歷史研究所博、碩士論文取向：一個計量史學的分析（1945-2000）〉、〈台灣歷史教育與歷史教科書（1945-2000）〉，收於彭明輝《台灣史學的中國纏結》（台北：麥田，2002年1月）。

面對國家機器的動員與洗腦，八〇年代的作家常利用文字書寫被抹滅的記憶，重新引領民眾去認識過去歲月的夙殺氣氛與真實場景。相較於八〇年代政治小說，處於體制抗爭場景或身處於歷史事件點的寫作方式，鄭清文以「離開歷史現場與抗爭事件」的手法，重新出發。〈報馬仔〉(1987)中，陳保民形態醜陋的出現在銀行年度股東大會的上，跟隨他對銀行不滿的的自言自語中，我們開始知道，他曾擔任過日治時代的「特別高等警察」。接下來，我們還在他回憶裡，知道在「二二八事件」中，他扮演「告密者」的角色。經由現實(時)場景與回憶的對照，曾顯赫一時的陳保民，隨著時間的流逝，逐漸被遺忘，記得過去歷史的，只有他自己，沒有人在乎他過去的「豐功偉業」，曾經供他顯耀的歷史場景，也遭到大部份人的遺忘。

從〈報馬仔〉後的政治小說，作者大多沿著類似的敘述模式展開。小說結構的設計上，通常以今(現實(時)場景)昔(個人記憶)交相對照，讓敘事者或當事人在不經意的言談或回想中，勾勒出政治事件的模糊面貌，至於事件的細節，我們仍然一無所知。由於小說情節缺乏對「歷史事件或場景」確切資料的描寫，因此我們無法得知，歷史事件的完整面貌，所能依靠的只有民間平凡小人物的回憶，但是這些回憶往往是零碎的、片段的，甚至是變動的，故在性質上，這些人物的回憶資料，對於閱讀者而言，相當類似於「口述史」的歷史資料，當我們閱讀時，不論我們相信或質疑回憶者的說辭，都只能試著相信它，並逼迫我們檢視既有的或被灌輸的歷史框架，開放空間容納它的存在。

現代歷史學的研究中，「口述史」方法論的提出，是相對於官方、權力者、大型機構的文獻資料而存在的，它對於後者有強烈的批判效果，它的出現暗示著我們，可以從不同方向與角度對歷史事件的進行解讀與解釋，具備平衡歷史觀點的效果，更提供不同階級和族群發聲的權力。²⁰鄭清文顯然有意識的使用這種民間「口述史」記憶的效果，去提醒我們既有歷史框架的不足之處，因此，在官方說法與族群集體記憶的包圍中，我們被迫循著當事人的敘述，重新檢視我們所認知或刻意遺忘的歷史。

²⁰ 保爾·湯普遜〈過去的聲音－口述史〉，張旅平等譯，(瀋陽：遼寧教育出版社，2000年3月)。頁6-7。

鄭清文從一系列政治小說主角人物，對台灣社會發展的重要階段的回憶，向我們既有的記憶提出挑戰。戰後台灣人的集體記憶裡，對於接收軍隊軍紀的敗壞，留下種種惡劣的印象與文字紀錄，士兵開著十輪卡車，到處亂闖壓死無辜路人「市虎」現象，仍持續停留在曾經歷戰後混亂時期，一部份的民眾的心中²¹。但是〈贖畫記〉(1991)的張仰修告訴我們，他的父親是爲了閃避路上的狗，撞死路人，成爲軍方舉起「亂世用重典」祭旗的第一個人與最後一人，被槍斃於撞死路人的現場。罪不致死的軍官，成爲「軍方」平息群眾憤怒的代罪羔羊，從此「市虎」的現象，徹底消失。這個例子說明，統治階層對於任何危及自身權力時，所清除、壓制的對象時，不會因爲本省人或外省人，產生改變。但這樣的記憶，在台灣民眾的心中，已被激憤的集體記憶所遺忘，它卻是寡母幼子真實痛楚的記憶。在對過去政治受害的重新省思中，作者試圖呈現戰後台灣社會的混亂情況，重現當時來台的外省群眾，因政治無端受害的記憶，重新融入台灣人群體記憶中所遺忘、忽視的部份。

關於台灣戰後的種種文化與政治衝突中，作者以另一種模式，重新拼湊不同民眾對事件的認知與記憶。〈來去新公園飼魚〉(1990)阿和在寒冷的夜裡，被憲、警、特衝突務人員從床上拖下，強行帶走，從此三十餘年，音訊渺然。從靜默無言的受害者及其家屬的記憶中，我們找不到清楚線索，可以說明阿和被捕的原因，而大部份屬於「政治迫害事件」的遺族受害記憶，總是不斷出現相同的場景，寒夜的逃亡、特務、軍警的追捕與一去不回的無辜民眾，憤恨往往指向外來的統治階級及族群。但關於政治事件中，無辜民眾的被捕，還有另外一部份的記憶：

當時，有人找他去，只要他點點頭，或搖搖頭，就可以救一個人的生命了。生與死，就只差那麼一點點，而那麼一點點，那麼重要的一點點，完全是操在他的手裏。他還記得，當時，不知有多少人在他面前哭過，不知有多少人，跪在他的面前求過，有人送黃金給他，有人要他把女兒娶回家，有些做人妻的，還自願現身給他。…(〈報馬仔〉(1987)，《全集》卷5，頁143-144，)

阿山婆說，你不能逃，也不必逃，你把話交代清楚，好的機會，不是常有的。…

²¹ 如呂傳勝的口述資料，參見美麗島事件口述歷史編輯小組編《走向美麗島—戰後反對意識的萌芽》，(台北：時報，1999年11月)頁248。

林火川的死，可以說是由於歷練不足。至於產業，那市政府指派他來經理的，他能夠不接受嗎？…（〈元宵後〉（1993），《全集》卷6，頁52-53）

加害者陳保民、姜民新的回憶中，我們發現殘酷的事實，說是加害者，其實他們並未具備真正的統治權力，他們只是統治階層曾經用來使用的棋子，於是原本在「政治迫害事件」中的「族群衝突」與統治階級清算的惡夢，遭到橫跨兩個殖民政權的「三腳仔」與「半山」記憶的嘲笑，那是他們發跡富裕的起點。我們不得不開始省思，面對歷史混亂的年代，本省民眾的群族記憶遺失了什麼？究竟誰是加害者？誰又是真正的受害者？被分化、挑撥的仍是可憐的無辜民眾，藉此，作者將矛頭指向統治階級的作為。

我們發現的還不只是如此，透過各種民間「口述」的記憶，我們知道孤獨的來台老兵，被哄騙、煽動刺上「反共復國」的事實（〈楓樹下〉），我們知道戒嚴時期下的告密文化（〈舊書店〉）及軍方海防隊權力的蠻橫（〈白色時代〉），我們知道去檢舉的十月一日（中華人民共和國的國慶日），還未取下「普天同慶」標語的機關，能拿到一大筆檢舉獎金。（〈普天同慶〉）我們還發現在七〇年代，民族主義熾烈，國家鼓勵大學生「投筆從戎」的年代，原來有因訓練成績不佳，被活活打死的軍中暴力事件（〈五色鳥之哭聲〉）。透過上述種種「口述」記憶的小說，我們察覺鄭清文在政治小說中，不但試著去挖掘被遺忘的台灣歷史，還提醒我們在台灣歷史被「神聖化」、「凝固化」時，所可能帶來的排除作用，他試圖說明唯有真實尊重與面對台灣社會中，正視所有政治事件帶來的斷傷，各個族群的記憶，並採取寬容及互相了解的立場，才有可能建構台灣真實的歷史記憶。

（二） 記憶喚醒的抵抗意志

如果慘痛的記憶，沒有打倒政治受害者，那麼「它」就將激起抗拒統治階層與拆穿政治神話的意志。張仰修以不掛上「偉人的肖像」，表達他對統治階層的蔑視（〈贖畫記〉）；林永和成爲「二二八事件」受害者的家屬代表，要求國民黨政府道歉與平反（〈元宵後〉）；明德則流亡葡萄牙，不認同島嶼政權的統治合法性（〈白色時代〉）。因此，記憶除了消極的傷痛，它還具備積極衝撞的喚醒意義。

〈楓樹下〉(1994)的老兵老張，一生因中國內戰而輾轉流亡台灣，住在楓樹下的違章建築，喜歡餵食野貓，卻討厭野狗。敘事者的女兒因為喜歡野貓的緣故，與老張一度相當親近。老張離家多年後，偶然輾轉得來的家書中，得知母親病重，他冒著兩岸禁止往來的禁令，企圖潛返回大陸。可能導致危險的，還有在反共復國激昂的年代，跟大部份的老兵一樣，受到煽動與威逼，刺下了反共的標語。在他的記憶中，我們發現他討厭狗的原因「他不喜歡狗，是因為狗只懂得聽從主人的使喚。上面的人，要他們效法岳飛，要他們做一條忠貞的狗」(《全集》卷6，頁114。)回到大陸的老家中，才得知老母早已病死，家族要他回來的原因，只是貪圖他的金錢，甚至在他面前上演「母女為錢反目」的戲碼。

他念念不忘的家鄉千年楓樹，在土法煉鋼的年代被砍下當作燃料，青年摯友則因護樹的舉動勞改下放。記憶中統治者宣揚的美夢，經過故鄉之行的洗禮，老張「才徹底了解以前當局所建構的神話，而授田證便是這個神話之中的小小的一個環節」(頁118。)命運終其一生受到兩岸統治政權擺佈的老張，將「戰士授田證」與遺物留給沒有任何血緣關係的外人，而不願給在另一個極權統治下，貪婪與欺騙的親友，暗示他對政治醜惡的絕望，他最終信仰的是人性，那是三個曾與他一起餵食野貓的女孩，在他死後，敘事者的女兒決定將這筆錢捐給慈善團體，則象徵著他對台灣這塊土地的奉獻與回饋。如果一個孤獨於台灣社會的老兵，需要一生的時間，才能脫離黨國信仰的神話，那麼獨立的思考與廣泛閱讀，可以讓人更快的被喚醒。

〈舊書店〉(1996)販賣舊書的方昌明，因基於對知識的熱愛，總希望能更多的人閱讀「戒嚴時代」所謂禁書的好書。不幸的是，戒嚴時代獎勵的密告文化，導致他入獄八年。造成他出獄後保守、猜疑顧客的恐懼心理。入獄八年的唯一好處，是他被迫閱讀獄方所提供的三民主義，卻因緣際會的在過去知識與三民主義的比較中，發現三民主義抄襲各家學說的事實，最令人震驚的則是在反共大旗下，三民主義原來有不少的思想，源於馬克思的共產主義精神。於是，他開始有別於統治者洗腦教育的清晰思考「政治，只有權力中心，沒有思想中心。思想中心只是為了統治者的方便，刻意營造出來的。」(《全卷》6，頁238)與方昌明相對的則是研究所畢業，教授三民主義，奉三民主義為世界上最完美思想的月琴。對她而言三民主義是一種信仰，但隨著蔣介石的死去，她的「思想中心」卻

有土崩瓦解的危機。鄭清文藉著兩個知識分子的對照，巧妙的諷刺統治當局「洗腦教育」的可笑，當時屬於高等知識分子的月琴，竟愚昧的將信仰當成思想，而盲目的膜拜屬於統治者所創造的「思想中心」。相對而言，高中沒有畢業的方昌明，在廣泛閱讀自修閱讀中，避開「洗腦教育」的污染，反而能清楚的拆穿統治階層「思想中心」的騙局，並成爲月琴思想上的導引者。因此，方昌明政治冤獄八年的記憶，便帶有啓蒙、喚醒的積極性質，引導他走向清醒與自覺的路途。

從這兩篇的作品看，作者消極紀錄民間記憶的寫作路線，逐漸帶有更積極對抗的意義。應該說，這兩篇作品是「口述史」小說與「去中國化」長篇小說《舊金山、一九七二》的合流作品，它們比「口述史」小說，具備更積極的政治批判意義，但在美學層次的經營上，仍然相當遵守文學作品的準則，尙未發生政治意識壓倒文學經營的缺陷。兩篇小說的寫作手法與形式，其實是回歸到解嚴前〈熠熠明星〉（1984）的寫作方式，但更突出政治意識。就閱讀者的立場而言，如果文學作品要求的是創新與突破，那麼這兩篇作品，只能說是題材上的更新，而重蹈八〇年代的政治小說的特質與風格，因此，我們應該可以說，鄭清文政治小說的作品中，應以「口述史」系列同時具備突破與創新的小說，最能彰顯他在政治小說中的獨特與獨創性。

第二節、「我們」過不去的！

壹、生命停滯狀態的呈現

林耀德討論 80 年代的政治小說的論文中，曾對鄭清文的作品〈來去新公園飼魚〉，提出尖銳的批評，認爲其作有表態、醜化影射外省人、恨意難消的仇恨情緒，更不利於族群的融合²²。許素蘭則對此問題做出解釋，她認爲林耀德有過度詮釋的嫌疑，她從作者的性格、散文及評論中學證，指出小說中反映出的是鄭清文對破壞公共秩序的人的質疑。²³當我們再度進入文本觀察，小說中的福壽姆，的確帶有強烈的恨意與驚懼，這一方面表現在對想幫忙她過街的憲兵的詛咒

²² 林耀德〈小說迷宮中的政治迴路〉，收於鄭明俐主編《當代台灣政治文學論》（台北：時報文化，1994年7月），頁155-156。

²³ 許素蘭《冰山底下的大水河－鄭清文短篇小說研究》，頁51-52。

與排斥上，一方面則對自己的生命即將喪失，兒子卻遲遲未遭釋放的哀傷與憤恨當中，但是這種恨意不全然針對於外省人，應該是針對以統治權力抓走其兒子的黨國政權，顯現的強烈情緒。我們不用在意於林耀德對於鄭清文「表態」的質疑，而是想問，一向在其小說中，展示成長態度的鄭清文，為何在大部份政治小說，放棄他的理念？在同一年，他以〈春雨〉及〈相思子花〉，讓我們看見了人性所能展現的無私的大愛與寬容，但是我們卻看到福壽姆持續不斷的恨意。對於政治小說，鄭清文迴避掉八〇年代的政治文學風潮，卻在九〇年代做出別有懷抱的呈現，我們試著去詢問與挖掘其中的意義。第四章中，筆者曾經說明貫穿鄭清文的文學主題中，「自我成長」的重要性，鄭清文曾多次的提出如果企圖超越人生的悲劇，不斷的生長，是可以突破的一個途徑。因此對於鄭清文而言，生命的最壞狀態，不在於生命經驗的風暴與挫折，而在於如何「超越與成長」。當生命不再成長，就處於一種最糟的狀態。鄭清文對於停滯狀態的厭惡，不單表現在文學上，也反映在他對文化、政治的看法。（這也是鄭清文「去中國化」理論的基點，關於此點將於下節說明）但在他大部分的政治小說中，人物的心智發展與生命狀態，卻多半是停滯的，也就是說，作家選擇他最不滿的生命停滯狀態，作為對政治權力損害人性的深沉抗議。

從上節所論述的小說中，真正具備「覺醒及成長」意義的小說，只有〈楓樹下〉與〈舊書店〉，其他所有作品的主角人物都是停滯狀態的呈現。四篇日本殖民經驗的小說〈二十年〉、〈寄草〉、〈三腳馬〉、〈蛤仔船〉（1989）主角或所述及的主要對象，以不同的形象呈現生命的停滯。〈蛤仔船〉的有福孀以不吃不喝的蔭乾死亡，殉情於因殖民暴力喪生的有福師。〈二十年〉的美珠以瘋狂的形象，承受丈夫慘死南洋，屍體遭到同伴分食的戰爭經驗，創傷並未隨著她死去消失，獲悉真相的女兒玉雲接續她的瘋狂狀態，進入精神病院。〈寄草〉中的清海，因成長過程中被灌輸錯誤的皇民意識，導致戰後只存活於往日的榮光當中，除了陳述南洋戰爭事蹟外，便無所作爲。

被灌輸錯誤意識，沉溺昔日榮光的還有〈熠熠明星〉中的馬兆魁、〈龍獅拱珠旗〉的英國老夫婦、〈報馬仔〉的陳保民，〈普天同慶〉的吳遼生。對於權力的擁有與失落，展現最精采的則是〈三腳馬〉，作者細細描繪曾吉祥由弱者變強者，施虐於同胞的過程。賦予曾吉祥權力來源的殖民政府一旦喪失，曾吉祥必須面對

的則是權力喪失後，尊嚴的折損與替他謝罪致死的髮妻，最終他只能逃入山區，放逐自我於人群之外，終生刻馬自贖。〈元宵後〉的半山老人姜民新他自認「不是為了榮華富貴，只是為了保全自己」，於是在二二八事件後，向當局「交心」，過了一段長久榮華富貴的日子，直到兒子生意失敗，女兒遠走美國，淪為沉溺於過往回憶當中，孤苦無依的老人。這些人的共同點都在於，曾經主動或被動獲得權力（power），對於依附權力中心所帶來榮耀、尊貴與便利，仍無法忘懷，於是，當他們權力喪失時都僅能存活於過去，疏離真實的生活。

從心理學家佛洛姆（Fromm）的分析，這些人本身就具備施虐（sado）－受虐（masochistic）的極權主義性格（authoritarian character），他們的性格裏有著依賴權力，崇拜權力的基本傾向，喪失自我的獨立性，把權力當成力量（strength）的表徵，諂媚有權力者，而看不起無權力者，只有藉由權力欲的滿足來掩蓋自身的自卑與懦弱²⁴，他們有權力時便呼風喚雨，等到權力失去時就退縮到原本卑弱的狀態，或沉溺停滯在過往的榮光。但這些隱藏的極權主義性格，其實是在殖民情境（或類殖民情境）的強勢政權下，被點燃引爆的，故作者便將他的批判延伸至統治階層，批判統治階層藉由「意識型態」信仰的灌輸，透過釋出部份權力給予被統治者，以欺詐與分化的手段，取得部分具備集權主義性格的被統治者，忠心效力的權力運作法則。因此，鄭清文雖然延續日治時代以來，不斷被書寫的人物形象「三腳仔」，但他的重點並非以道德的姿態辱罵，而是深入探討統治者權謀的政治權力運作下，所導致毀壞、扭曲終至停滯的人性面，作為對強勢殖民政權最深的苛責。。

統治階層底下，真正能分享權力的被統治者，仍然只是少數。絕大部分的民眾，多半只能任由當權者操縱其命運。莫名其妙被冠上匪徒之名的阿和（〈來去新公園飼魚〉）；殺雞儆猴遭到槍斃的軍官（〈贖畫記〉）；拖累部隊訓練成績，被活活打死的孫光雄（〈五色鳥之哭聲〉）；海邊寫生遭到憲兵驅趕、毀壞畫作的明德（〈白色時代〉）。因內戰離鄉的老張（〈楓樹下〉）；遭人密告販賣禁書坐牢的方昌明（〈舊書店〉）無一不是任由統治階層，不可質疑無上權力所玩弄的無辜生命。身邊摯愛的親人莫名其妙的消失，不知生死、槍斃或不明死因，留給生存的人是

²⁴ 郭永玉《孤立無援的現代人－佛洛姆的人本精神分析》（武漢：湖北教育，1999年11月），頁156-165。

無限的哀痛和停滯的生命狀態。

〈來去新公園飼魚〉福壽姆家中數十年不動的擺設與簡單日常飲食與不修邊幅的外表，她唯一感到興趣的是盯著客廳阿和的放大照片「我看他，哭他，才算活著。我要天天看他，我要多看他幾眼，只要我還活著。」（《全集》卷5，頁192。），這是福壽姆唯一存活的意義。張仰修的母親，對於丈夫的慘死，選擇以繪畫的方式，企圖描繪她心中的悲痛。卻將她深鎖在過往記憶的悲痛中：

「她作畫的時候，都是把門關起來的。她不讓任何人看她作畫，包括我。我不知道她是怕我感染到那種悲愴的氣息，還是不想讓我知道我的家庭曾經發生過那麼大的不幸和不名譽。…」（《全集》卷5，頁297。）

直至臨終，張仰修的母親仍企圖掩蓋事實，將生命經驗中的重大創傷，隨著自己的死亡長埋黃土當中，不願恐怖的記憶，留到下一代。（〈贖畫記〉）。

〈五色鳥之哭聲〉（1993）的孫先生突然接到兒子死於軍中的噩耗，短時間內「頭髮掉了一半，剩下的也很快的變白了」，過著在敘事者眼中喪失行為能力的生活，所能依靠的只有妻子，他的妻子突然過世後，他的生命徹底喪失意義，一個人孤獨的在山上沉默的喝著悶酒。對他而言「喝太多？其實，喝多，喝少，已經沒有什麼區別了。」（《全集》卷6，頁99。）剩下來的生命，只有等死。〈白色時代〉（1995）的明德，雖逃離戒嚴體制的台灣，卻逃離不了戒嚴時代暴力壓制對他畫作與人格的損害，終究無法回歸生養他的台灣土地，寧願在與台灣風土、氣候相似的葡萄牙流放自己。透過以上的文本描述，我們可以發現作者試圖虛擬（或紀錄）一個個和樂的家庭與戀人，只因統治者為鞏固自身的權力基礎的考量下，無端的毀壞、犧牲眾多生命，及造就的各種生命呈現靜止狀態的人物，作為他對統治政權的苛責。

貳、心理創傷下的認知與記憶

上述的小說文本中種種生命停滯狀態的呈現，如果從心理學的角度來解釋，應可視為一種病症徵狀的呈現，在心理學的專有名詞是「創傷後壓力異常症」。

如果我們在前一節所強調的是作者藉由類似「口述史」寫作的方式，呈現種種小人物的民間記憶，藉以對抗官方的記憶，那麼在本小節當中我們所要探討的就是，作者在對政治事件下，受創者的「創傷記憶」的挖掘，在解嚴前的作品，如〈二十年〉、〈寄草〉，作者曾經以前述「瘋狂」、「懶散」的形式，作為對日本殖民者的控訴，解嚴後的政治小說，鄭清文繼續延續這個方向，探索極權統治下人性心理的損傷。

朱蒂斯·赫曼(Judith Lewis Herman)在《創傷與復原》²⁵(Trauma and Recovery)一書中對心理創傷的描述是：

心理創傷是無力感所導致的一種痛苦。受創的時候，受害者在壓倒性的力量下陷於無助。如果此力量是天然的，我們說是「天災」(disasters)；如果力量是其他人所為，我們說是「暴行」(atrocities)。創傷事件壓倒了使人們產生控制、連結、意義等感覺的正常關注系統(system of care)(頁48)

一般而言，心理創傷的共同要素是「強烈的恐懼、無助、失控和毀滅威脅的感覺」，通常會導致這種「創傷後壓力異常症」的經驗，來自於超越一般生活認知的特殊事件，如上所述，一類是天災或特殊災變後的餘生者，另一類可能導致心理創傷的則是「人為暴力」，包含戰爭經驗、性虐待及強暴事件、極權統治下的政治逮捕與拘禁，及親眼睹的暴力事件所產生的後遺症。²⁶

表現於行為的「創傷後壓力異常症」的症狀可分為三類：「過度亢奮」

²⁵本節的觀點大部分得自於本書，並旁及部分心理學著作，由於此本書涉及的範圍甚廣，許多觀念分散在各章當中，本文在敘述時則試圖將重要觀念統整其中，不再其中加注。但若引述本書中的文字，則於其後標明頁數。

²⁶一般人面對類似的事件都會有可能的相似的反應與恐懼，但是否造成創傷則視乎這個事件，有沒有超過受害者的壓力「臨界點」，也就是說，同一件天災或暴力事件，可能對一個人造成嚴重的心理創傷，在另一個人身上卻相對輕微而不形成「病症」，由於一般人難以理解兩人中的差異，因此對心理受創者，並無法感同身受，甚至予以敵視，這也是心理受創者，無法得到足夠的社會支援的主要原因。創傷事件發生的過程中，由於逸離以往的生活經驗，導致他們對以往所認知的社會價值與信仰系統的崩潰，隨之而來的則是安全感的喪失及與外界社會「失去聯繫」。

同時，創傷事件壓倒的受創者關注系統，導致他們的記憶、認知與情感失去統合的效力，在連結中產生斷裂的現象。如，受創者可能有憤怒、恐懼的情緒，卻不記得創傷的事件；或是清楚記得事件，卻呈現情感麻木的態度，還有一種可能的現象則是記憶的片段化現象，使創傷事件中的認知、情感與記憶朝向不同的方向發展，使創傷事件得以暫時受到壓制。

(hyperarousal)、「干擾」(intrusion)和「壓迫感」(constriction)。²⁷如果我們觀察鄭清文政治小說人物的心理狀態，可以發現相當多上述的行為與情緒反應。前述的〈來去新公園餵魚〉中福壽姆看見憲兵的場景，就是典型「過度亢奮」行為的呈現：「快，快，快推過去。我不要那些夭壽仔來碰我的輪椅！」(《全集》卷5，頁196)，福壽姆所想到的仍是三十多前，半夜破門而入逮捕兒子的警察與憲兵，儘管憲兵熱心的幫忙老夫婦穿過馬路，福壽伯強調幫助他們的人並不同於當年那些憲、警，但福壽姆仍然堅持著他們「攏總同款」，同時怨恨的咒罵著他們。同樣的，這種對外界有著「過度亢奮」的傾向也反映在《舊書店》中販賣禁書遭人密告，慘遭八年牢獄之災的方昌明身上，出獄後仍回到舊書店工作：

他的想法還是一樣，有些書，雖然是禁書，也應廣為流傳。不過，他處理的辦法和態度都有了很大的改變。他先把所有的人當作敵人。不是敵人就是朋友的想法是危險的，不是朋友就是敵人的想法，才是安全的。這是他所處的社會告訴他的。這不是真理，卻是教訓。(《全集》卷6，頁224。)

作者雖然將這樣的想法，歸諸於社會狀態所造成的現象，但我們也不妨說，曾受到極權政治拘押與恐懼經驗的方昌明，已經帶有某種程度，對外界強烈懷疑與警戒的創傷心理，或者我們也可以順著作者的思考來延伸解讀，從更寬廣的角度來看，方昌明的恐懼不單是受創者的「個人恐懼」，而是在高度戒嚴、密告文化與種種對平民百姓騷擾的恐怖政治下，造成的普遍性的心理創傷傾向與「集體恐懼」現象，從這個意義上來說，〈白色時代〉中逃離台灣的畫家明德，選擇遠離自己故鄉，寄身於異鄉葡萄牙的行為，應該可以看作是一種自我保護的行為模式，同時顯現他對島嶼政權的異議與拒絕心理。

「干擾」的症狀反應中，受創者經常性的出現受創回憶的片段，在〈來去新公園餵魚〉福壽姆從他們夫婦出門，到在橋上餵魚的短短幾個小時間，福壽姆不

²⁷「過度亢奮」反映的是對危險的持續預期。「干擾」則反映無法忘懷受創時的經驗與印象。「壓迫感」則說明受創者徹底放棄與無能無力的麻木狀態。這三種狀態並非是各自獨立存在的，而視個別受創者可能產生不同的組合及不同階段的反應。通常受創者在創傷事件後，可能先處於一段時間的亢奮反應期，對於外界保持著強烈的警戒感，在過了一段時間後則呈現「解離狀態」(「解離狀態」指的是部分受創者會在受創經驗發生後，自行在腦中分泌一種類似嗎啡的分泌物，使受創者得以暫時性的得到平靜的狀態，多數無法自行得到「解離狀態」的受創者則可能尋求酒精或藥物的麻痺來尋求暫時平靜的狀態，而外現行為的則是當事者對於造成創傷的事件形成漠然或隔離的反應)壓抑的麻木感，多數的受創者會擺盪在這兩種情緒狀態中，無法求取平衡。

斷回想的阿和被捕的記憶，叨叨絮絮的詢問福壽伯關於阿和種種問題。

〈贖畫記〉張仰修的母親則以繪畫的形式，不斷復現丈夫被槍斃的記憶。她的畫不同於一般淡化情緒的國畫，她刻意的濃化畫中的感情成分。但它所呈現畫面「有一隻站在竹支上的嗶囉，張嘴向天啼叫著，嘴角還淌著血。仔細一看，那隻嗶囉的腳，已被竹子夾住，就是南部用來抓伯勞的鳥仔踏。雖然牠張著翅膀猛拍，也是無法逃脫的」（《全集》卷5，頁287）。另外的一張畫，畫的是死於一攤血泊中的一對帝雉。至於其他的畫作，畫面充滿著陰暗、無奈的氣氛，不管是人物或動物的表情，都是痛苦與悲哀的，從她的畫作中，我們看見她的反覆出現的心理創傷。有時「干擾」會以「夢境」的形式來顯現，但這些夢境，通常是受創事件的重演或衍伸狀態。福壽姆在夢中所見的阿和「連內褲都沒有穿。他是我兒子，沒穿內褲也沒有什麼關係。…我雖然不完全相信夢，我卻很害怕。聽說他們以前槍斃人，都要把全身剝的精光？」（《全集》，頁201）。

〈五色鳥之哭聲〉的孫姓夫婦則「見到」（夢境？）兒子，返家發出聲響「我們去問神，神明說光雄以轉世為一種鳥了，是一種很美麗的鳥。光雄生前愛漂亮，這一點也是符合的。以前，光雄也太軟弱了，也太老實了，不然，可能也不會變打死的。他應該強猛一點。」（《全集》卷6，頁94）。從「夢境」的內容來看，都是受創者意識中對創傷事件內容的重演或延伸。「夢境」不斷「干擾」受創者的現實生活，它使福壽姆暫時遺忘的受創事件重新被喚起，並引發上述其他的行為徵狀。孫姓夫婦則利用轉世化身的說法，企圖重新覆寫他們的受創記憶，使真實中死於軍中暴力的兒子光雄，得到一個「復活」的機會，暫時紓解受創的記憶。但這並不是一種真正治癒的過程，孫姓夫婦兩人共同編造的記憶，隨著孫太太的突然喪生，破壞了這個共同構築安慰彼此的「神話」，更加深孫先生的痛苦經驗，使他進入情感麻木的徵狀，成為放棄生命意志的人。

當「干擾」的症狀消失後，麻木或壓抑的症狀就成為接下來的反應，受創者不再受到驚嚇，可以回到日常的生活型態，但是創傷事件的負面效應仍然存在。他們會自認自己過著行屍走肉的生活，有時甚至回想受創經驗來擺脫他們的麻木與壓抑感受。之後，隨著受創記憶中主要意義的消失，失去創傷事件的根源，壓抑性的症狀將不太容易被察覺出來，它的持久與廣泛的效果，則容易被誤診為人

格性的特徵。與外界的疏離與失去溝通，致使這些受創者大部分過者隱居的生活，遭到記憶磨損、無助與恐懼感的綑綁與折磨（頁 68-69）。上述〈五色鳥之哭聲〉孫先生的在妻子死亡後的麻木狀態，〈來去新公園飼魚〉中福壽伯夫婦的生活型態，及福壽伯自我壓抑的表現。或是在〈贖畫記〉中張仰修的母亲，無法對任何人言談的孤獨、恐懼感，當她試圖以繪畫形式擺脫她的壓抑狀態時，所召喚出來的仍然是心中揮之不去的恐怖記憶重繪。

相對於被害者的記憶，鄭清文對加害者的心理狀態，也有細致的描寫。根據當代認知心理學的研究，人的「記憶」不只是一種被動收集資訊的動作，當記憶系統運作時，記憶者透過過去知識系統所儲存的知識，對新吸收的資訊進行分門別類的儲存程序。簡單的說，記憶者透過主動建構的過程，同時進行著建設及再建設，並選擇與解釋新接收的資訊。在主動建構的過程中，新的資訊會以記憶者賦予事件的意義，進行事件細節的修正，使適應可能面對的狀況。²⁸因此，當記憶者面對自己不願意面對的記憶，常使用各種方式使它得以壓制或變化，在上述的作品中受害者麻木的「解離狀態」或編寫「轉世為五色鳥」的記憶，都是這種狀況的呈現。同樣的，加害者基於對自己犯下罪行的過去行為，也往往透過記憶改寫的方式，使自己的動機得到合理化的過程，降低或擺脫自身的罪惡感²⁹。〈報馬仔〉中的陳保民當面對別人質疑他在二二八事件後，害死自己的同胞時，他回應，自己「只分好人與壞人」，並自辯也救了不少人。〈一百年的詛咒〉中的雷發伯，因兵災打劫阿昌伯夫婦發跡，在日後夢見阿昌伯夫婦討命時，仍一再的否認自己的罪行，只強調「火不是我放的」以博取自己的心安。最明顯的例子，則是〈元宵後〉中的姜民新的說辭：

他有害死林火川嗎？當時，軍政人員問他，他只是說了實況而已。他不能不回答，更不能不說實話呀。難道說實話也是錯誤的嗎？緝捕命令是軍政人員簽發的，判決也是軍政人員做的。這樣，還能說他是害死林火川？（《全集》卷 6，頁 52。）

相似的自圓其說言詞，還有「他是個半山，必須作一個選擇。…色彩不分明，是

²⁸ 吉列安·巴特勒等著《心理學》，韓邦凱譯（瀋陽：遼寧教育，2000年3月），頁33-37。

²⁹ 普利摩·李維《滅頂與生還》參見第一章「關於罪行的記憶」。

很危險的。你還必須交心。…你必須看清楚誰是統治者。」(《全集》卷6,頁53。)但是接下來的思考,卻將他真實心聲曝光了,原本想暫時走避的他,在妻子「好的機會,不是常有的」鼓勵下,毅然作出交心的動作,並換來日後生活的榮景。

接下來我們要詢問,鄭清文深入描繪創傷者的記憶,究竟具有什麼意義。朱蒂斯·赫曼在闡述心理創傷的研究的歷史時,曾說明「心理創傷」研究本身就是一個政治的問題。當一般人無法理解時給予支持時,心理創傷研究,就無法順利建置起來。造成大部分心理創傷的事件,對於受創者或這個社會而言,許多是不宜被公開討論的,如強暴與兒童性虐待事件,有些則視當時的社會規範與社會認知而有不同的設限,如極權政治下的社會言論控制及戰爭狀態下的社會認知。只有當社會了解到造成受創者「心理創傷」的事件,是應該予以譴責並提供足夠的社會資源及力量,進行了解支援時,受創者才有可能得到真正可能治癒的空間。因此,對於潛抑、解離、否認等作用的產生,不單是受創者個人的病症,同時也是整個社會意識的病症(頁16-17)。

通過上述鄭清文的政治小說的觀察,我們發現所有的受創者,他們一致受到整個社會的漠視,從戰後、二二八事件、白色恐怖乃至戒嚴時代,由於政治的壓制,他們往往是無言的,因為缺乏可以言說、溝通、論斷是非的對象。造成他們認為遭受到這樣的對待是自身的錯誤或是恥辱,而形成一種「反事實思考」的傾向,³⁰福壽姆認為兒子的被捕是愛多管閒事(〈來去新公園飼魚〉);張仰修母親認為丈夫的死是一種恥辱,不敢對兒子言明(〈贖畫記〉);孫太太認為自己的小孩不夠勇猛,不然不會被打死(〈五色鳥之哭聲〉)。這些言論與想法中,我們都發現統治者所灌輸的社會價值已內化在他們的價值觀中,使他們失去對統治政權無理行為的思考。因此,鄭清文一方面呈現的是極權政治狀態下,受害者家屬的長久性心理創傷;一方面則透過對受創者的漠視,重新檢討在極權統治下,個人與社會遭到收編、馴化所造成整體社會意識的傷害與失憶。

透過上述作品的解讀,我們發現鄭清文藉由加害者與受害者身心狀況與記憶

³⁰ 所謂的反事實思考是指,當某件事發生後,當事者通常會思考在事件發生前所做的判斷或行為,作為自己應該可以預防事件發生的想法,而會以如果當初我怎麼樣,就不會引發某些事件的思考模式,舉例而言,比如自殺者的親友,常會以自己忽略自殺者的某些動作或行為,才造成死亡的悲劇的思考模式而對自己產生自責。通常這種違反事實模式的思考,非常容易對悲劇性事件週邊的人,產生極大的自責心理,甚至可能引發「憂鬱症」一類的精神官能疾病。

的對照，重新開發出 80 年代政治小說格局的新領域，並在其中結合自身長久以來的美學思想，成功的塑造鄭清文創作第四階段的重要作品群。但，在 90 年代逐漸涉入政治領域的鄭清文，在一部分的政治小說中，則有著全然不同的展現。下一節，將對這些作品及鄭清文的創作理念，進行深入的探討。

第三節、「去中國化」理論與小說的實踐

前兩節當中，我們指出了鄭清文在處理政治小說上的態度與美學表現。接下來，我們要討論的是鄭清文政治小說中的另一個面向。九〇年代逐步涉入政治、文化批判領域的鄭清文，部分的政治小說中，融入了自身的政治意念與文化態度，這些觀念層次的主張，密切的貼近「本土學界」在解嚴後「本土化」論述中，更為激進的層面。我們可以稱這個層面為「去中國化」的理論。用「去中國化」一詞來敘述鄭清文的部分理論與作品，可能導致一種誤解，尤其在當前台灣部分政客與媒體操弄民族認同的混亂時刻，更易於將「去中國化」一詞，打成狹隘本土化的見解與意識型態偏見。問題是，「去中國化」的內涵的確是如此嗎？

如果我們不能理解這些理論建構的背景？及其這些思想產生的來源？又不願進入「去中國化」的理論脈絡？我們要如何去批判「去中國化」的理論，使用「去中國化」這個受爭議的詞彙來代表他們對「中國文化」的看法，是企圖將「去中國化」由被污名化的狀態中提煉出來，加以看待。以下本節將敘述「去中國化」理論可能的形成原因，並從鄭清文的文學、文化評論與作品中，說明鄭清文如何將「去中國化」的意念，融入文學創作之中，而這樣的創作方式，產生哪種問題。我們可以從兩個觀點去討論「去中國化」理論的可能形成的因素。第一是，回到戰後初期、到 1947 年的二二八事件後，本省人與外省人文化衝突的場景。第二則是 80 年代，台灣社會的知識分子對「中國意識」與「台灣意識」的認知與辯論。

壹、戰後文化衝突對台灣民眾心理狀態的影響

日本戰敗後的台灣社會，雖然一度飽受美軍轟炸的摧殘，但整體而言，台灣在日治 50 年期間，從硬體的建設觀察，鐵、公路、港口的完備，供水與電力設

備的充足，足以支應各式輕重工廠的需求，各地區象徵性的建築物，如總督府、各都市的車站的完成與使用，都足以說明台灣的工業化、現代化的成就。政府機關雖然大部分高階工作日本人佔據，但在管理與制度方面，極具效率、吏治清明，少有貪污犯罪的情事發生。在日治 50 年的統治下，到戰爭結束前，台灣民眾擁有極高的識字率，及具備高素質的法治精神與觀念³¹，不論是其原因是畏懼日本人的高壓統治，或是「對日本人的精神道德的競爭」³²，都顯示台灣民眾所具有的現代公民素質。當時的雜誌曾如此描述台灣的社會狀況：

在台灣，中國政府不只可以發現一團引領佇立的期望空氣，而且又面對著一作豐富的自然資源。…尤有進者，島上還有兩個優良的港口和健全的交通網，一個可供應到窮鄉僻壤的進步電力設施。…長期以來，它始終是一個現代化且效率高的作業系統，台灣人雖然不曾佔據過任何企業的重要職位，但他們還是習慣於機器和高度作業模式的工作，…日本人也曾從事於島民的基本教育，使的台灣的識字人口佔據一個相當高的比例。因此當中國機關一到，他們不只有一個滿佈資源的富庶島嶼而且又有一群足夠用來推動復原和民主工作的人民。³³

台灣民眾在脫離日本 50 年的殖民統治後，對祖國的熱烈歡迎與讚賞，一心一意成為三民主義的模範省。當民眾發現陳儀的行政長官公署，仍依循殖民體制設立，宛如總督府再生，接收人員更直接進駐日人交接後的高等職位，牽親引戚，四處安插，搶佔滯台日人的官舍房廳，而台籍民眾卻仍舊維持低階職位，甚至殖民時期的薪資差別待遇，也一如既往，不滿的情緒隨之高揚³⁴。加上政治貪污、文化差異、經濟不佳、軍紀敗壞等各種因素，使得台灣民眾對祖國的熱情頓時冷卻，抨擊之聲四起，從議會質詢、報刊報導乃至於作家以反映現實社會的文學作

³¹ 賴澤涵、馬若孟、魏萼《二二八事件－悲劇性的開端》，參見第二章「日本統治下的台灣」。

³² 吳濁流《無花果－台灣七十年的回想》（台北：前衛，1990 年 11 月第四刷），頁 160-161。

³³ 原篇名〈Kuomintang Rule in Formosa〉，《Amerasia》，1947.5。翻譯重刊於〈國民黨在台灣的統治〉，佚名譯，翻譯重刊於《台獨》月刊，1977 年 2 月 28 日。收於陳芳明編《台灣戰後資料選－二二八事件專輯》（台北：自立晚報，1991 年 3 月），頁 90。

³⁴ 參見戚如高〈光復初期的臺灣省行政長官公署制〉，《民國檔案》，1992 年第 1 期。鄧孔昭〈光復初期的行政長官公署制〉，《臺灣研究集刊》，1994 第 1 期。唐賢龍〈台灣是變的主因〉，選自唐賢龍《台灣事變內幕記》（南京：中國新聞社出版部，1947），收於於陳芳明編《台灣戰後資料選－二二八事件專輯》，頁 22-88。

品，都顯示台灣社會，已接近衝突邊緣³⁵。直至 1947 年 2 月 28 日以緝煙血案引爆的群眾運動，迅速蔓延全台。台灣民眾起初由激於義憤到升高為要求自治與政治改革的呼聲，逐漸觸怒統治當局，另一方面，存在於國民黨內的派系衝突、亦利用台灣智識階層與民眾對國民黨政治格局的無知，竭盡分化、挑撥之能事，令事態擴大³⁶，導致陳儀與蔣介石決定派兵強力鎮壓。經過一場血腥的屠殺事件之後，絕大部分的台灣民眾與知識分子紛紛緘默，開始不理會政治；少部分信仰社會主義的知識青年，轉而投入地下活動；另有部份人士，則遠走海外，鼓吹「台灣獨立」的政治信念³⁷。

回顧戰後，從「祖國的觀念」到「祖國的實感」的落實，各種因文化隔閡及統治階層的弊病，導致的巨大落差。使台灣民眾對於「外來接收者」產生種種的負面印象，如（1）官場上貪污腐化、牽親引戚的作風（2）日常生活行為的放縱與散漫（3）駐台軍人的敗化軍紀（戒嚴時代的軍、警、特務則是蠻橫、多疑、目無法紀的心態）（4）統治者的優越、特權意識³⁸等。總括而言，當時接收人員普遍給台人的觀感是缺乏法治精神、高度道德化的態度與對制度規章的遵守，換言之，仍舊是處於一種未開化、封建狀態的社會性格。《民報》社論的反諷批評，

³⁵文學作品如呂赫弱的 1946 年的作品〈冬夜〉，簡國賢的劇作〈壁〉、蘇新的〈農村自衛隊〉等，都預示台灣社會衝突一觸即發的可能性。可參見陳建忠〈被詛咒的文學—戰後初期（1945-1949）台灣小說的歷史考察〉，1997 年 12 月 24-26 日「台灣現代小說史研討會」論文。葉芸芸〈試論戰後台灣知識分子期文學活動〉，收於台灣文學研究會主編《先人之血、土地之花》（台北：前衛，1989 年 8 月）。

³⁶ 陳翠連《派系鬥爭與權謀政治—二二八悲劇》第四章「派系鬥爭與二二八事件」（台北：時報，1995 年 2 月）。

³⁷ 戰後台灣知識界進入死寂的狀態，楊遠在 1948 年 3 月 29 日「新生報」的「橋」副刊上的〈如何建立台灣新文學〉，對此現象提出抨擊與勉勵，他說：「然而我們目前瀕於飢餓，特別是精神上的飢餓，這就是因為台灣文藝界的不哭不叫，限於死樣的靜寂，如果這樣的狀態在繼續下去，我們除掉死滅之外是沒有第二條路的..」，收於陳映真、曾健民主編《1947-1949 台灣文學問題論議集》，頁 43。至於投入地下活動的知識分子，其中最著名的是日治時代著名作家呂赫若。在海外從事台灣獨立運動的，我們可舉王育德為例，在二二八事件期間，他的胞兄王育霖慘遭殺害，1949 年因深感危機，取徑香港，潛逃日本。1960 在日本創立「台灣青年社」，鼓吹台灣獨立並發表以台灣為研究對象的論文、政論、小說、隨筆等，「台灣青年社」經過數次更名，成為「台灣獨立聯盟」為日本境內的最影響力最大的台獨團體。參見黃昭堂〈王育德全集總序〉，王雪梅〈王育德夫人序〉收於王育德《台灣海峽》（台北：前衛，2000 年 4 月）。

³⁸ 李筱峰〈戰後初期台灣社會的文化衝突〉，收於張炎憲等主編《台灣史論文精選》下（台北：玉山社，1996 年 9 月）。

具體的顯現這種對立的文化衝突：

自祖國來臨的大先生們，時常說我們奴化，當初我們很憤慨，不知指什麼為奴化，現在我們已經了解了，奉公守法，即是奴化，置禮義廉恥於度外，才能夠在這個「祖國化」的社會裡生存³⁹。

《民報》社論對於存活過兩種政權的民眾而言，毋寧是切中要害的，二二八事件的發生，更加深台灣民眾對來台大陸人及其文化的歧見，更甚者，如彭明敏的父親經二二八事變後，死前昭告族人已有中國人血統為恥⁴⁰。這種劇烈心態的形成，其實是將國民黨政權及統治文化等同於中國人及中國文化的誤解⁴¹。事實上，戰後國民黨政權並無法有效控制中國大陸，各地方的接收人員及種種接收時的不法情事，時有所聞，效率不彰、貪污腐化使國民黨政權在群眾中的統治基礎迅速崩潰⁴²。台灣民眾何其不幸，被迫捲入國共內戰，成為國民黨政權敗走中國大陸的最後根據地，並在其統治基礎穩定後，以戒嚴下高壓政策，強行灌輸虛構的中國正統文化與法統地位，泯滅台灣社會衍生的歷史、政治、文化的自主意識。對台灣民眾而言，隨著戰後**蔣政權統治結構的特殊性，及親身接觸或者種種聽聞而來負面印象的傳播，成為台灣民眾或智識分子對中國人、中國文化的批判來源**。一般而言，這些負面印象的批判都停留在民間社會的耳語傳播，直到解嚴，許多作家、文人才得以卸下心中的防線，書寫或出版他們內心的真正的想法，上述在戰後時期文化衝突與接觸的負面印象，和所有曾經被壓抑、刻意忽略的史實與記憶，都被重新召喚出來，連結到解嚴後對國民黨中國文化體制的批判⁴³。

³⁹同上註，原出自 1947 年 2 月 19 日《民報》社論，〈可怕的心理破壞〉。

⁴⁰ 彭明敏《自由的滋味－彭明敏回憶錄》，第四章「一九四七年二二八事件」（台北：李敖出版社，1995 年 7 月），頁 71。

⁴¹所謂的誤解是說，在戰後當時，中國文化及其土地所孕育的國民黨政權及統治性格，並不同中國文化的全部實質，而是屬於其中負面文化的一部份。換言之，從國民黨政權在大陸的失敗，至少證明，國民黨政權及統治文化在中國人的心中，並不見得受到認同。另外，中國文化，原則是相當含混的詞語，究竟包含哪些實質內容，屬於何人、何時、何地、何種情況及何種意識型態的發言，都會導致中國文化內容的變換。

⁴² 史景遷《追尋現代中國－革命與戰爭》（台北：時報，2002 年 5 月），參見第 18 節「國民黨的崩解」。

⁴³ 我們只要翻閱大部分經歷戰後時期的台籍人物，以回憶戰後為主的相關著作、文章，都不斷出現類似的觀感與記憶。如吳濁流的《無花果》、《台灣連翹》；吳新榮的《吳新榮回憶錄》；葉石濤的《一個老朽作家的五〇年代》；彭明敏《自由的滋味－彭明敏回憶錄》；葉榮鍾的《葉榮鍾日

貳、「台灣意識論戰」的回響—從「本土化」到「去中國化」

六〇年代末期起，台灣的國際地位開始動搖。1971年1月「釣魚台歸屬的爭議」，引發在美留學生的示威與國內知識分子響應的「保釣運動」。同年10月，在國際壓力下，中華人民共和國正式取代中華民國在聯合國的席位，台灣當局被迫退出。其後，中國大陸與美國透過乒乓外交與季辛吉的密訪北平等互動，尼克森隨即在1972年2月訪問大陸，並發表上海公報。同年9月，中國大陸與日本建交，我方立即與日本斷交。一連串的外交挫敗，使中華民國的國際地位倍受挑戰，國民黨政府缺乏積極作為，唯一可作的是加強鞏固台灣內部的統治基礎。1972年3月21日蔣中正再度當選第五任的中華民國總統，5月任命蔣經國為行政院長，正式宣告蔣氏政權的延續。在民間，與此密切相關的是台灣島內《大學》雜誌從事的「書生論政」及其各大學的中的抗議示威活動，顯現當時知識分子對中國（台灣）現狀的關心。在文學的發展上，作家開始回歸到中國（台灣）的社會現實，一方面有強調民族精神、現實主義傾向的文學雜誌《龍族詩刊》、《文學季刊》的創刊，接續而來的是關傑明、唐文標引爆的「現代詩」的論戰及陳映真、尉天聰等人對六〇年代《現代文學》作家群的圍剿。落實在作家筆下，則是對關懷台灣社會現實農工階層的鄉土小說、批判跨國際公司的反美、日經濟、文化殖民的作品。一方面則是重新挖掘、建立日治時代文學與史料，使日治時代作品能夠出土與中譯、鼓舞了日治時代的作家重新復出⁴⁴，所有對台灣社會現實的關注，匯入至1977年夏天的「鄉土文學論爭」，從此進入台灣文學發展分水嶺的階段。七〇年代末期的「鄉土文學論爭」，嚴格說來是一種官方與民間的意識型態鬥爭，舉著正視社會現實與中華民族大旗的，以《夏潮》雜誌為中心集結的民間立場，是官方的主要抗衡者，但其中亦有不同的伏流，葉石濤發表於1977年的〈台灣鄉土文學史導論〉提出「台灣意識」一詞概括台灣文學的性格，受到陳映真的抨擊、指責為「用心良苦」的分離主義⁴⁵，但在當時官方的圍剿下，兩者並未就各

記》等，都有類似的記憶。

⁴⁴1972年關傑明發表〈中國現代詩人的困境〉、〈中國現代詩人的幻境〉，及1973年唐文標連續在《龍族詩刊》、《文季》、《中外文學》發表〈詩的沒落〉、〈僵斃的現代詩〉等引發「現代詩」論戰。

⁴⁵葉石濤〈台灣鄉土文學史導論〉，原載於《夏潮》1977年5月。陳映真〈鄉土文學的盲點〉，原載於《台灣文藝》革新號，1977年6月。皆收於尉天聰編《鄉土文學討論集》（台北：遠景，1980年）。

自的立場，進一步的再作討論，這個潛伏的問題則在八〇年代正式引爆。

進入八〇年代後，潛伏於台灣社會的認同意識，以不同的型態出現與討論，從詹宏志的「邊疆文學論」、南北作家「第三世界文學」與「台灣文學」的觀念歧異，到李昂所提出「台灣作家的定位問題」一步步使台灣社會走向認同分裂的狀況⁴⁶。1983-84 發生於黨外雜誌的「台灣意識論戰」，是台灣的知識分子從文學定位延伸至政治理論層次的問題討論。論爭的重點是「中國意識」與「台灣意識」的不同認知。簡單來說，持「台灣意識」論者的主張「台灣意識」是生根於台灣，與台灣民眾生活息息相關，所發展出來的基於對台灣歷史與土地的關懷座標。「中國意識」論者則認為「中國意識」是深藏於中國人千年的歷史、文化所產生的民族記憶及情感。「台灣意識」僅僅是台灣部分小布爾喬亞階級知識分子，散佈的一種反華意識，或是一種恐共意識的心理折射。「中國意識」論者最常提出的說法就是，「台灣意識」的發展固然有其歷史、地理、文化的因素支撐，但「台灣意識」應放置在「中華意識」或「中國意識」的下位來看待，在「中國意識」的前提下，「台灣意識」還不具備獨立性格及意義⁴⁷。我們或許也可以說，「台灣意識」論戰中雙方論者的分歧，仍延續著台灣戰後的歷史經驗的性質。即是在兩岸長久隔絕的狀態下，對「祖國的觀念」與「祖國的實感」之間的差異⁴⁸，對「台灣意識」論者而言，遙遠的祖國並不存在，他們關心的是他們生長、生存的土地—台灣，或者期望台灣成為真正的「祖國」。而「中國意識」論者對於「祖國」認同，實際是一種觀念上的性質，誠如李敏勇所言：「潛藏在台灣的部分對社會主義大陸中國的認同；部分來自於社會主義概念的認同，而部分則來自台灣統治

⁴⁶ 關於 80 年代初期的「本土化」問題，可參見陳芳明〈現階段台灣文學本土化的問題〉，收於施敏輝編《台灣意識論戰選集—台灣結與中國結的總決算》。游勝冠《台灣文學本土論的興起與發展》。楊清蘊編《台灣命運與中國結》。

⁴⁷ 持此種觀點的論述，以陳映真、戴國輝為代表，關於這次論爭的內容，可參考施敏輝所編的《台灣意識論戰選集—台灣結與中國結的總決算》。

⁴⁸ 在 1983-84 年的論戰當中，兩岸的接觸，基本上仍困難重重，究其實，能夠親身體認對岸中國實質的人士，為數不多，以《夏潮》雜誌為中心的「中國意識」論者，如居住在台的陳映真，旅日學者戴國輝，實際上缺乏「共產中國」的親身體驗，在發表的言論中，也會來上一段批判共產中國的言論，他們多是一種基於「文化認同」戀慕、產生的「祖國觀念」。在論戰之外，實際生活過「共產中國」的陳若曦，親歷文革風潮而逃出，以文學作品揭發真相，其作品卻仍被台灣官方視為反共樣板。至於，兩岸開放交流之後，以「中國正統」為價值中心的群體，仍有「文化中國」與「政權中國」認同上的區分，簡單說就是，能否認同中國共產政權的區分。

當局灌輸的龍圖騰的認同」⁴⁹。「中國意識」與「台灣意識」的論戰，不單涉及文化層面的認知，它還正式宣告台灣社會的知識分子對台灣未來走向的熱烈思考。隨著台灣社會的解嚴、民主運動的發展，「本土化」的訴求逐漸引發社會的關注，台灣文化、歷史、文學相關的活動與書籍的出版⁵⁰，「本土化」論述的建構，都緩慢改變，經由國民黨虛構的中國文化型態。台灣中「去中國化」理論⁵¹的可以算是「本土化」論述的一環，或者也可以說是對「堅持」或「被馴化」成中國文化正統論的一種回應。對於台灣內部奉中國正統文化為主的論述，不論是詹宏志消沉的對「遠離中國」的恐懼與不安：

邊疆文學。這一詞深深撼動了我，那意味著遠離中國的中心，遠離了中國人的問題與感情……我們這些熙來攘往的文化人，豐宴川流的文壇，孜孜矻矻創作活動，這一切豈非都是富饒的假象？⁵²

或是陳映真積極的要「去除島氣，向著更寬廣的歷史視野」的說法⁵³，引發許多具有「台灣意識」的台獨派及本土知識分子的不滿，紛紛以各種形式對此展開清除與反擊⁵⁴。台獨論者王育德以文學評論，點出部分支持中國文化正統論者的投

⁴⁹ 〈祖國的夢想與現實—從兩首詩看台灣人中國意識的變遷〉，原載《台灣春秋》第六期，1989年4月號。引自於李敏勇《戰後台灣文學反思》（台北：前衛，1992年6月）頁129。

⁵⁰ 解嚴後，許多出版社如「前衛」、「自立晚報」、「人間」、「稻鄉」、「時報」等出版社都較為大量而持續性的出版討論台灣問題的著作，自90年代後，從228史料的公佈到各種以「台灣文學、文化、社會」為對象的研討會，也逐漸增加。對此，知識界有部分人士則以「台灣□□的顯學化」來描述「台灣學」蓬勃發展的情形。

⁵¹ 「去中國化」論者常與主張「本土化」論者重疊，所討論的問題層面有時也大同小異。我們可以說「去中國化」論者，是所有「本土化」論者中更為激進的一種論述，他們更積極的從實際的文化、文學、哲學等問題著手批判，企圖清除負面「中國文化」及「中國體制」。相關的論述眾多，如宋澤萊〈從「興票案」看中國人的貪污文化〉。李敏勇《戰後台灣文學反思》。彭瑞金《歷史迷路、文學引渡》，李喬的〈文化台獨論〉、《台灣文化造型》、《文化心燈》。林央敏《台灣人的蓮花再生》。黃文雄《台灣人的價值觀》等著作。相對來看，部分「本土化」論者的立場則較為溫和，他們重視台灣本土及所有產生自台灣本土的優良作品，對審視中國文化的態度則較為寬鬆，如陳芳明、邱貴芬等人，他們對外省族群的文學或中國現、當代文學仍保持一定程度的關注。

⁵² 引自詹宏志〈兩種文學的心靈—評兩篇聯合報小說獎得獎作品〉。

⁵³ 出自陳映真〈向著更寬廣的歷史視野〉，原載1984年6月《前進》週刊第12期。收於施敏輝編《台灣意識論戰選集—台灣結與中國結的總決算》。

⁵⁴ 關於「台灣結」與「中國結」的問題，一直在台灣社會不斷的引起討論，眾多學者都曾針對這個問題發出相關的意見。90年代較有代表性的是，1995年的《中外文學》上刊登陳昭瑛對台灣本土化運動質疑的論文，引來邱貴芬、廖朝陽、廖咸浩等學院學者，對此反覆辯證與討論。另

機心態，並指出縱使中國的四千年歷史的燦爛文化，遠比台灣四百年歷史屈辱，來的更誘惑人，但不代表台灣不能從現在開始努力，創造出燦爛的文化⁵⁵。李喬則利用小說〈耶穌的眼淚〉，對此心態展開揶揄：

因為彼想起「在迦太基」的思考模式－談問題，提看法想法，甚至自然科學，人文科學的議題，只要過程中忽略了「羅馬底」，「羅馬的態度」，那麼無論所件所提多有人類普同性或世界性，有些個「文化帝國」的代言者必然評之曰，此人此說，心胸狹窄，眼界不高，格局不大！而迦人卻愧然俯首……⁵⁶

藉此，我們可以大致理解，雙方論者對中國文化的思考面向。整個「去中國化」理論，至少包含幾個層次，**第一，是針對國民黨政權，在台灣所虛構的中國文化體制及附和者的批判。第二，拆解中華人民共和國統戰策略下的發言。第三，是追求台灣文化的自身主體性。第四，則是對於上述留存於台灣社會的種種論述，進行清除的動作。**從理論的層面來看，前三項與「本土化」理論略有重疊，第四項則是「去中國化」論者的主要目標。就此，「去中國化」論述與「批判中國文化」是不同的，台灣曾經出現許多批判中國文化特性的書，如柏楊的《醜陋的中國人》及龍應台的《野火集》等蔚為風行的著作，但他們本質上是認同於中國文化企圖透過批判，求其改善，是台灣的知識分子對於「**在台灣**的中國文化」發展上的焦慮與期待。對於「去中國化」論者而言則全然不同，他們認為中國文化是一種陳舊如「爛泥」、「醬缸」的大陸文化，台灣社會有幸經由不同文化接觸與日本五十年的法治統治，已經將這種文化幾乎清除殆盡，但戰後的「接收人員」與大陸移民又重新帶來充滿負面特質的中國文化，使台灣人及台灣文化，再次的受到污染，故批判「中國文化」的旨在於清除惡習，將台灣從已被污染的狀態中拯救出來，並學習世界各地的優良文化，台灣人及台灣文化才有「蓮花再生」（林央敏語）的可能。另外，如果從「去中國化」論者的思考與心理層面來考慮，他

外，如陳芳明與陳映真兩人間的論爭，自 80 年代就開始，1999 年末，陳芳明發表於的《台灣新文學史》時，又在《聯合文學》雜誌，又重新展開一場筆戰，並擴及「人間」的編輯群、國內學者呂正惠等，至今未歇。

⁵⁵ 王育德〈回歸祖國帶來什麼－陳若曦的徬徨〉，原載於日本《台灣青年》1980 年 11 月-1981 年 1 月。吳品慧譯，收於收於王育德《台灣海峽》，頁 162-164。

⁵⁶ 李喬〈耶穌的眼淚〉，原載於《文學台灣》，1999 年 7 月。收於《李喬短篇小說精選集》（台北：聯經，2000 年 11 月），頁 274。

們過去所見的中國文化，的確充滿著負面的特質，不論是戰後台灣威權體制下，傷痛與不滿的歷史經驗，或是與對岸人士的親身、或間接接觸所感受到的政治打壓（更精確的說，應該指向國民黨的政黨文化及統治特質，以及共產中國所培訓的學者、留學生的言行舉止），都是一種根源於落後、停滯的中國文化人格呈現。由於對這種負面的文化特質的不認同，使他們企圖尋求一種乾淨、美好、獨立的「台灣文化」因此在理論建構與發表論述時，就不可避免的帶有「台灣獨立」政治信念的投射。

參、鄭清文的「去中國化」理論

鄭清文所發展的「去中國化」理論，具有相同的背景因素與觀念，1990 年的文化評論〈沒有創新、何來繼承〉⁵⁷成爲具「去中國化」理論指標性的一篇文章。這篇文章由批判當時風靡台灣社會，以介紹中國大陸文化的電視節目開始，鄭清文認爲這些節目刻意將表演性質的文化，如貓熊騎單車、懸空倒茶的特技，抬高爲中國文化，並在旁白裡大加讚揚，用以矮化、抹滅台灣文化的存在。「然而，什麼是文化呢？文化是生活的智慧，由族群普遍接受，普及而流傳下去的。」（頁，162。）他認爲從正面來看，中國文化由於歷史悠久，自然累積不少有智慧的文化，但由於守舊、停滯不動的特質，缺乏對文化的創新性。至於負面的文化，就更加的不可取，如纏小腳、「飲食文化中的殘忍性及不合理性」，其中「最大的負面文化可能就是從帝王政治、軍閥政治等專制政治，一脈傳承下來，而到目前還無法完全脫離的權與利的分贓式保守政治。」（頁，163。）因此，作者質疑這些守舊的、不符合現代生活的負面文化，是否在現代社會中有值得學習的必要性。他認爲文化，不但是傳承，也必須是創新。新文化必須建立在現代人新的生活、思想與技術的進步當中，而不是懷想著一個歷史悠久的文化傳統中停滯的、保守的負面文化。

從 1990 年到 2000 年鄭清文陸續寫不少文章⁵⁸，提出相似的見解與抨擊，使

⁵⁷ 1990 年 7 月《台灣春秋》的文化評論〈沒有創新、哪來繼承〉，引自《小國家大文學》，亦收於鄭清文《台灣文學的基點》。

⁵⁸ 〈文化大魔咒〉（1990）、〈活標本〉（1995）、〈贖罪〉、〈二〇五〇年〉、〈窮兵黷武〉、〈口號文化〉（以上皆 1999 年）、〈國恥〉、〈十億豆花〉、〈白皮書〉、〈北京牛〉、〈黃河的出口〉、〈外交休兵—老鼠和貓的遊戲〉（以上 2000 年）收於鄭清文《小國家大文學》。

「去中國化」的論述更加清晰。必須說明的是，鄭清文對中國文化的批判所針對的是負面文化的部分，至少在整個七〇年代，他並不全然否認中國文化的價值⁵⁹。九〇年代初期，他所強調的是「中國文化」由於仍殘留許多負面的特質，因此不應作為台灣社會的參考學習的「唯一價值」。至九〇年代中、末期，他對中國文化的批判則是放在世界文化的格局下來衡量，他認為中國文化自漢代獨尊儒術後，已喪失先秦時代的自由思想風氣，千餘年來成為只述不作的停滯文化，即使至今仍以政治思考掛帥，缺乏理性與創新的特質，因此，中國文化的參考架構被推向最邊緣（或許，也可以說缺乏參考價值）。

接著，他認為台灣社會在政治層面上，雖然已經獨立，但在文化上仍受制於停滯的中國文化。所以，他更進一步的提出「中華中毒」、「小國家大文學」⁶⁰等觀念釐清台灣文化（包含文化、歷史、文學）與中國文化的關係，並主張、勉勵台灣文化**應徹底脫離中國文化的影響**，從台灣多元的族群、地理、歷史等性格出發，創造更富有生命力及創新性的台灣文化。從針對中國負面文化的抨擊，到主張徹底棄絕與中國文化的關係，突顯鄭清文對台灣文化的主體性的重視程度的加深。此外，從九〇年代初期集中對文化層面的批判，到九〇年代末期乃至政權倫替後，逐漸加重所指對象（如連戰、宋楚瑜、江澤民、朱鎔基等）的政論文章，顯見鄭清文的文學事業在邁向四十年後，已開始由社會的旁觀者成為社會的參與

⁵⁹ 大約在七〇年代，鄭清文對中國文化的看法，並不全然充滿負面，至少對中國的文化典籍與思想家，仍具崇敬之心，在〈尋找自己、尋找人生〉（1979）中他談到創作〈門〉（1967）這篇作品時，苦思所尋得的道理，原來在孔子的思想當中，早就開啓這一扇門，那就是「不遷怒、不二過」的觀念，在洩氣之後，他開始尋找理由，經過思考後，他雖不認為自身受過儒家思想的影響，但可能在整體文化的耳濡目染下，受到感染而不自知。

赴美實習歸國後，發表於《台灣文藝》的〈旅美雜感〉（1973.10），曾提及美國人對植物園植物的分類與解說的細節上，反而實踐了孔子《論語》中的「正名」觀念，在紀錄一件事情時，他還以《老子》並舉，說他喜愛《老子》的神秘色彩，與從反面事物瞭解正面事物，或從矛盾中尋找合理的哲理，但對於台灣社會而言，孔子《論語》中的「正名」觀念，也許才能對台灣不注重基礎知識與懶散的社會風氣有所改善。

經筆者實際求證於鄭清文先生得知，鄭老師認為他當時已經對上述哲學家的思想產生懷疑，但表達的仍不夠確切，直到後來他發現中國哲學的最大問題在於它的理想性太高，缺乏實踐的可能性，反而就成爲一種虛飾的文化觀念（因為做不到，所以大家乾脆就不做了）。參見附錄三〈鄭清文訪談資料〉。

⁶⁰ 關於這部分的論述可參見《〈小國家大文學〉自序》、〈中國文化在台灣檢討會〉、〈文學地圖〉、〈小國家大文學－日台研討會〉、〈二十世紀史〉、〈中華中毒〉、〈賀李喬獲榮譽博士〉等篇章，皆收於鄭清文《小國家大文學》。

者。如果我們由這些言論觀察，就不難發現九〇年代的鄭清文，逐漸滲入政治的傾向，從而解釋，一向被定位於敦厚、理性的鄭清文作品，為何在部分政治小說中，有時會出現直述、激情的文學表現方法及濃厚的「去中國化」言論。

肆、《舊金山、一九七二》-「去中國化」的作品實踐

從 1990 年到 2000 年，台灣社會歷經本土化的逐漸落實，1996 年的總統及海峽兩岸的飛彈危機，2000 年的政權輪替等變化。在九〇年代開始鄭清文論述「去中國化」理論時，《舊金山、一九七二》這部融合文化差異、教育問題、性慾啓蒙、國族、政治意識的長篇小說，也在同年 12 月發表第一章〈萍水〉於《新地文學》。這部長篇小說，總題為《舊金山、一九七二》，每章各有一個小標題，目前有 10 章，類似 10 個短篇，可各自獨立閱讀。作為長篇時，它以林秀枝的角色與「去中國化」的概念，統括這些短篇。從小說的背景觀察，1972 年正好是作者赴美（舊金山）實習銀行業務（約 6 個月）的一年，在實習期間還曾前往紐約、波士頓、倫敦、巴黎、羅馬等地旅遊。在思想、旅遊禁制的年代，前往歐美先進國家，無疑的拓展鄭清文的見聞，除了感受到美國家的對自由與法治的認知、歐洲國家對歷史、文化的重視外⁶¹，一些長久執著的理想，也遭到打破。例如，作者對近代中國及三〇年代現代文學的嚮往⁶²，在美國得以親身接觸、閱讀的經驗中，感到幻滅（王文伶，1990）。背景設定為 1972 年，不僅作為作者個人經歷成長的註解，它其實還是一種有意義的歷史時間點設定。如前所述，1970 年後，台灣由於一連串的外交處境，引發當時知識分子對中國（台灣）前途的關心，同時

⁶¹ 鄭清文有兩篇關於歐洲遊歷的作品，〈義大利印象記〉（《明道文藝》，1976 年 8 月）、〈巴黎行〉（「中央副刊」，1976 年 6 月 12 日）收於《小國家大文學》。

兩篇有對當時遊覽心態的描述，其中對巴黎、義大利的文化藝術成就，及重視歷史資產的態度，留下深刻印象，但也對部分現象提出批評。至於對美國的觀感，因沒有相近時期的資料，我們僅能從《舊金山、一九七二》的小說描述中，加以觀察，小說中作者對美國的言論自由與守法精神，在小說敘述中呈現讚揚的態度。

⁶² 在 60 年代至 1972 年間，鄭清文對近代中國有一定程度的嚮往，除了想閱讀戰後因禁書政策錯過的中國 30 年代文學之外，他還曾經想透過日本作家所書寫的中國來了解近代中國的發展，但因為困難重重而作罷。鄭清文〈一個心願〉，「民眾副刊」，1982 年 3 月 5 日。收於《小國家大文學》。

也轉換成一種空前狂熱的民族主義精神⁶³，鄭清文特意選擇 1972 年前後的時間，一方面回顧七〇年代的場景，對國民黨政府所從事的行為展開批判，並改寫籠罩於七〇年代的大中華民族意識的思考，將焦點回歸當時隱身不見，生發於台灣土地上的精神與人民。一方面則對九〇年代被對岸與台灣統派簡化、置換、收編的歷史、文學論述展開對話⁶⁴。

除了有意義的歷史時間點，選擇「留學生文學」的文學類型，顯然也值得注目⁶⁵。六〇年代的出國熱，曾經是鄭清文批判的對象，1967 年的〈缺口〉裡，女主角眼看所有的好友，一一出國，各自婚嫁，自己卻因無法通過托福考試，而苦悶的留在台灣，最後爲了出國，寧願犧牲自己真實的感情，隨意的嫁給一個留學返台的留學生。鄭清文顯然是借這篇小說，質疑當時部分熱衷出國的人的盲目心態。我們的疑問是，既然曾經對留學生的文學與現象，發出過質疑之聲的鄭清文，爲何 90 年代時，反而也寫起留學生文學呢？

⁶³ 楊照認爲在台灣的 70 年代，大多數知識分子雖關心台灣的現狀，但他們投射的對象是「中國」而非台灣，因此，稱 70 年代的知識分子，因對「中國現狀」的熱烈關注，而引發的狂熱情緒的狀態爲民族主義論述鼎盛的時代，並不爲過。楊照〈「發現」中國－台灣的七〇年代〉，收於楊澤編《七〇年代－理想繼續燃燒》（台北：時報文化，1994 年），頁 133。

⁶⁴ 關於對岸中國的論述，近來較具代表性的是 1999 年澳門召開的「中國意識與台灣意識學術研討會」，大部分與會中國學者從血統、語言、傳統、歷史以及現代政治學的理論詮釋「中國意識與台灣意識」兩者間的關係，但由於大部分中國學者所提出的論述，都是基於「中國統一」的立場出發，因此對於在「現代國家」的概念下，台灣是否因源自漢人的歷史傳統、使用近似的漢語，就必然不可脫離中國？或者就歷史發展而言，中國是否能保持永久的統一型態（就歷史而言，中國大陸，始終處於分分合合的狀態），皆略過不提，換言之，他們直接否定未來歷史發展的其他可能性，導致論述上的客觀性，有所不足。可參見夏潮基金會編《中國意識與台灣意識論文集》（台北：海峽學術，1999 年 6 月）。

⁶⁵ 在台灣文學中，六〇年代的「留學生文學」一直是種特異的風景，他們很多是隨著國府來台，再輾轉出國的戰後移民。在心理上，他們失去了真正意義、實質上的「祖國」，因此多半有流亡、漂流的心態，題材以求學、打工、婚姻、戀愛爲主，作品主題則顯現徬徨、失落與不安。形式上混雜著遊記、小說。他（她）們常細細描摹不同的異域風光，帶領身受禁制的讀者，遊覽留學地與感受異域新奇或苦悶的生活。但其實能夠出國留學的意義，還象徵著類似「赴京進考」的榮耀，他們在貧苦的台灣社會，成爲當時台灣社會人人稱羨的對象，這群留學生通常具有一種優越意識，一方面批判著部分留學生「過於洋化」的醜態，一方面則在返鄉、歸國的經驗中，質疑台灣社會的「庸俗化」。

隨著時代的改變，以女性作家個人生活爲主力的六〇年代留學生文學，在七〇年代產生一些改變，許多海外留學生，因中國（台灣）國際處境的緣故，將關注的眼光轉向民族與社會作家，如劉大任、郭松棻、李渝夫婦都曾參與保釣運動，並以親身投入政治運動的經驗，寫下相關的作品，如郭松棻的〈草〉，張系國的〈紅孩兒〉、《昨日之怒》等「留學生文學」，都能找到當初各種政治活動的蹤跡。可參見齊邦媛〈留學「生」文學〉的討論，收於《千年之淚》台北：爾雅，1990 年 7 月），頁 149-153。

這無疑也是一種顛覆「留學生文學」的寫作策略。《舊金山、一九七二》雖然融合六〇—七〇年代的「留學生文學」類型與外貌，以女性成長的故事為主線，又融入發生於當時的政治運動與事件，虛擬七〇年代的留學生處境。但這是一本「偽裝的留學生文學」，或者可以說是「反留學生文學」，除了作者缺乏真正的留學生經驗外（僅是實習6個月的銀行業務），文本內處處呈現瓦解「留學生文學」類型的趨勢，也就是改寫或模擬「留學生文學」的類型，置入新的內容與主題。例如，《舊金山、一九七二》的主角並非是一個無根、漂浮的「邊際人」，她有一個思念而可供回歸的場所—台灣。在愛情上所她追求到的，脫離個人情愛的糾葛，而擔負著戒嚴年代，台灣獨立的政治信念。至於遊覽異域的所產生文化衝擊，作者則以理性的分辨思考，突顯與拆穿台灣島內的謊言與騙局，取代一般「留學生文學」對異域的浪漫綺想。

從創作時間觀察，它畢竟是作者九〇年代的創作產物，因此一開始，它似乎就成為「去中國化」理論的展演場地。小說中，第一章第一個場景就是描寫戰後，部分擁有特權意識外省移民的心態與作為。小說人物的安排，則分別代表當時社會不同的典型人物。美國舊金山留學的林秀枝，是一個在台灣曾受過「洗腦教育」，喜歡赤腳踏著泥土，帶有台灣「土氣」的女孩。她的父親是典型的國際商人，在七〇年代混亂的台灣，要林秀枝留學的目的，只為了日後能否取得綠卡、庇護家屬及方便作為台灣財產轉移的人頭帳戶。與林秀枝最親的是她的祖母，她是一個倔強、勇敢的鄉下女性，是林秀枝思念與回歸台灣鄉土的動力。另外，她認識的兩個的男性留學生當中，一個是由國民黨提供經費、收集海外學生動向資料的職業留學生，馬中。一個是有強烈的正義感，積極推動台獨運動的陳有成，最後他成為林秀枝選擇的對象。此外，還有一些人物，分別在不同的層面，激發她從事各種思考的引導者，如她的同居人嚴叔玲代表飄游無根的外省族群；韓國人金順熙、日本人宇津木則令她省視各民族之間的差異；同學貝絲與珍妮教導她，正視對性的態度；同性戀者湯姆則讓她明白，不同性向族群的生活。

作者這部小說的主題，是藉由遠離台灣島內的舊金山為場景，將女主角林秀枝置身於海外分裂的政治信仰運動中，衝撞、動搖她在台灣中被矇騙、灌輸的既有價值。林秀枝海外聽聞的種種混亂的資訊，呈現一種可供選擇、分辨、眾聲喧

嘩的去殖民寫作策略，讓各種的資訊擾亂，使霸權式的唯一論述權力失效。林秀枝了解並回歸「回歸母土－台灣」的過程，則暗示林秀枝由未知、蒙昧到自我意識的選擇，確立台灣主體性的象徵。更進一步的說，「國家認同」的問題，並不足以對林秀枝造成困惑，林秀枝呈現的是作者素樸的「認同觀點」，也就是對於生養她的土地－台灣，撫育她的長者－祖母，自然而然產生的歸屬與認同感，就像她在喜歡打赤腳的行為，是基於台灣環境潮濕的自然反應。所有海外加諸於她的種種政治信仰，只不過進一步提供她的思考與辨識能力的養成。因此，當馬中（惡、霸道、虛偽）／陳有成（善、理性、真誠）的兩個角色以「他者」的對立型態出現時，林秀枝最後的抉擇，便是我們可以預期的。

作為一本「出走與回歸」意味濃厚的國族建構小說，作者有時過於突出他的「去中國化」理論與政治意識，而不可避免的犯下七、八〇年代作家的通病－（如受制於民族主義黃春明、陳映真；政治意識強烈的林雙不、楊清蟲等作家）－作品「意念先行」的缺陷。對此，我們可以舉例說明。整部小說中，幾乎每個章節都有批判中國負面文化的言論，甚至達到汨濫的程度，如第三章〈唐人街〉發表時 22 頁的篇幅，有超過 1/3 的篇幅，是以批判中國負面文化所完成的；有時小說人物對蔣政權體制及中國負面文化的批判，也常一發不可收拾。事實上，這部作品雖然將小說背景設在七〇年代的舊金山，但從文本內容解讀，作者從未離開九〇年代台灣的具體情境。陳有成分析的台灣在美國的人的三種心態：

第一種，認同中國大陸。他們說中國，就是中華人民共和國。…他們對它抱著無限的期待。中國的所作所為都是對的。…他們相信，不久中國就要併吞台灣了。這種人，以大陸去台灣，再由台灣來美國的人居多。對這些人而言，台灣不是他們的歸宿，只是他們來美國的跳板。

第二種，是吃國民黨奶水長大的。他們完全接受國民黨的理論。…他們仍然認為蔣介石是中華民國的正統。…這種人，將繼續倚仗國民黨的權勢，繼續享受既得利益。其中，有一部份人並沒有真正信仰。

第三種人，主張台灣就是台灣，不是中國。這種人主張台灣應該獨立。…第三種人之中，有一部份人，希望台灣獨立，卻不敢明說。因為他們考慮到底

台灣上有親友，以及將來還要回台灣去。（《舊金山、一九七二—金門橋》，1996年8月，頁93）

與其說是七〇年代台灣在美人的認同選擇，不如看作是作者對台灣九〇年代，認同分裂的建構與投射。其次、小說人物的思考、言談也與作者九〇年代發表的文化、文學評論互相交融。因此透過這層理解，我們才能明白，小說中不時插入對中國負面文化批判的意義。

這些批判對準的不單只是當年台灣當局建構的法統神話論述，它還對準對岸中國的蠻橫作為，及孕育兩岸統治集團所推崇的母文化—中國文化醜陋本質的揭露。因此，《舊金山、一九七二》中，所有的批判動作其實可看作九〇年代後，作者「去中國化」論述活動裡，利用小說形式實踐而落實的一環。這其實是相當可惜的，我們能理解作者關懷政治與追求台灣主體性的用心，但從小說藝術的觀點來看，插入大量的文化評論或政治評論作為傳達「去中國化」理論的一種手段，對比於前述的政治小說而言，作者從一個「敘述者」轉變成「傳道者」，反使作品充滿「傳道」的意味。誠如鄭清文討論托爾斯泰的文學作品時，對《復活》的不滿一樣⁶⁶，文學可以「傳道」，但如何將「傳道」的文句以更文學的形式表達出來，或許是我們對作者所能期待的。

伍、〈中正紀念堂〉的「去中國化」與媒體批判

台灣自九〇年代中、末期，新聞媒體的氾濫與惡性競爭之下，許多議題被大量簡化，以二元對立的設定模式，全天候的連線追蹤，將大量具有衝突性的新聞事件介入民眾的生活，或是以 call-in 的方式，鼓動民眾的加入。等而下之的，則是逾越新聞專業的精神，未經證實求證，以臆測、甚至是虛構的事件，刺激收視。媒體的氾濫需求形成大量政客的激情演出的舞台；部分新聞平面記者則穿梭各種政論性節目，違反媒體中立原則，散佈個人的政治信仰與意識型態，而以缺乏理性、意識型態作祟等詞彙，醜化不同陣營及意識型態相異的團體。「去中國化」經由現今媒體、政客的型塑，已被污名化，部分主張「去中國化」的民間人士，長久以來的文章、評論與呼求，被簡述成爲一種欠缺理性的、意識型態作祟的負

⁶⁶ 鄭清文〈文學與傳道〉，「民眾副刊」，1999年4月16日，收於鄭清文《小國家大文學》，頁70-71。

面詞彙。而不管其具體思考脈絡為何？提出的主張與見解是基於何種背景產生？

政治、文化認同的混亂，也影響學術與文學的發展。1999年由文建會委託《聯合報》主辦的「台灣文學經典三十」的活動，其後的發展，僅僅是一場認知不同、各說各話、爭奪台灣文學詮釋權的論戰，隨著時間煙消雲散。身為「去中國化」理論建構者的一員，1999年鄭清文在「自由時報」副刊專欄，延續他九〇年代以來「去中國化」的思考，並相繼提出「中華中毒」、「小國家大文學」的相關概念，2001年則在「台灣日報副刊」專欄以比較的角度從語言、文學、文化、進一步延伸論述他的「去中國化」理論。

然而，就如同上述一般，這些理論常被媒體視為偏狹的意識型態概念，成爲一種微弱的聲響，因此，鄭清文開始對媒體企圖左右民眾思考的現象提出批判。發表於「聯合副刊」的〈中正紀念堂命案〉（「聯合副刊」，2000年4月14—19日）具有「去中國化」與批判媒體的雙重主題。選擇「聯合副刊」，是個相當有趣的問題。九〇年代中期後，因涇渭分明的認同立場，《聯合報》的意識型態與報導取向，被「本土派」視爲統派平面媒體的代表，而有不少針對性的發言。曾擁有國民黨政資源挹注的《聯合報》，在它的發言與作爲上，的確較貼近國民黨（官方）意識型態的立場。其中在七〇年代末的鄉土文學論戰中，它提供大量版面給官方立場的文章，如引爆論戰的〈不談人性，何有文學〉（彭歌）、〈狼來了〉（余光中）等扣帽子嫌疑的篇章⁶⁷，留下以大眾傳播媒體的資源，攻擊「鄉土文學」經典作爲的惡名。而上述由《聯合報》主辦的「台灣文學經典 30」活動裡，因忽略了大量本土文學的重要作品，也引來本土學界的大聲撻伐與抗議。就鄭清文自身而言，自〈堂嫂〉（1981.6.23）一篇後，已有將近 20 年的時間，不曾將稿件投往「聯合副刊」，卻在近 20 年後發表於不同政治立場的「聯合副刊」，似乎也帶有某種挑戰、暗示的絃外之音。

小說背景的中正紀念堂，是台灣威權時代典型的產物，被民間戲稱爲「中正廟」的紀念堂，堂內上層拔高的空間，僅僅一座蔣介石先生的大型塑像，兩旁則有憲兵站崗，供民眾瞻仰。堂內下層則以國家公共空間，展示國民黨的相關歷史文物。在外觀上，中正紀念堂模仿中國北京的天壇，在結構與構圖上，稍加更改。

⁶⁷ 焦桐〈文學傳播〉收於焦桐《台灣文學的街頭運動——一九七七—世紀末》，頁 222-223。

堂前不種一顆樹木，淨空的廣場，則類似中國古代皇權心態設計的宮廷廣場，基於防堵刺客的安全考量（現在淨空的空間，則成為各式大型活動的最佳集散地）。作者選擇這樣一個象徵權力的空間讓其發生「第一件」命案，顯然具有消解威權空間的意義。小說主角王吞雲，是一個進入新聞行業不久的、專跑社會新聞的記者，他受到組長的指派，前往採訪發生於中正紀念堂的命案。作者藉由尋找屍體與採訪的過程，帶領讀者巡遊中正紀念堂週遭，王吞雲邊走邊回憶來自於父親一輩的，關於領導中心種種聽聞：

父親還有其他的故事。一個北一女中的學生，從總統府前面經過，伸手掏手帕，手一舉起，一個子彈打穿了她的手心。另外的一個故事，一個電氣工人，在電線桿上工作，伸手拿腰帶上的工具，一槍打過來，就像打鳥一般，把工人打了下來。...父親說過，蔣夫人是用牛乳洗澡的，所以皮膚又白又細嫩，是中國第一美人。

這些傳聞的出現，扮演著批判過去領導中心的政治人物的種種作為，鄭清文除了藉著傳聞批判政治人物外，他也設計了兩個人物的現身說法，呈現經過洗腦教育所殘留於部分「信眾」身上的封建意識。一個是沉迷於金門炮戰回憶的老人：

「現在的年輕人，就是不讀書。堯、舜、禹、湯、周公、孔子，而後朱熹、王陽明。孔明、李白、唐太宗李世民都不能算。而後就是國父和蔣中正總統。」說到蔣總統，老人整個上身都拉直了。」

「台灣，最不足的就是沒有文化。不要說別的，台灣連一個神也沒有。媽祖、關公，統統是大陸來的。你知道嗎，現在蔣總統已成神了。他叫『興漢尊者』。順便告訴你，國父也成神，叫『復漢使者』。蔣總統也是大陸來的，不過他是在台灣成神的。這是台灣人的福氣。你知道嗎？」

另一個則是大老遠跑來想證明老總統是皇帝：「北京，故宮大和殿的飛簷上，也是十一個走獸。你知道，那是皇宮呀。皇帝才能用十一個呀。蔣介石是皇帝呀！」鄭清文透過這些人所殘留的中國古代皇權封建意識，連接蔣介石等領導中心的作為與洗腦教育。如前所述，經過日治時代的台灣民眾，他們基本上認為本省民眾

擁有較高的現代法治精神，在戰後的本省民眾與外省族群的所產生的文化衝突，則是起因於中國所帶來的負面文化，如貪污、腐敗、落後與缺乏現代法治的精神。因此，這些連結直接指向中國文化中的負面特質，暗示經由中國負面文化，所孕育的政治人物所帶來的弊病與傷害，透過政治人物、封建的政治文化為實例，進行「去中國化」清理與批判的動作。

記者王吞雲環繞中正紀念堂一圈，卻始終沒有人知道命案發生何處？沒有受害者與凶案現場。缺乏資料與證據的情形下，他的上司只要求他寫一篇報導回來。陷入困境的王吞雲，得到了她同為記者的女友，龍寶寶的幫助，龍寶寶的言論呈現了部分劣質媒體的心態：

「人家要你跑社會新聞，是人家看得起你。你跑社會新聞，就要調整一下心態。明星的緋聞可以上頭版，把總統選舉都擠下去了。你要知道讀者的趣向，社會大眾只看社會新聞，所以連電視都要遷就他們。寫社會新聞，也是一種創作呀。是不是？」

她直接寫了兩篇報導，一篇以聳人、虛構的文字，以屍體憑空消失為內容，敘述中正紀念堂發生離奇命案；一篇則持平報導她所得知的真實狀況，她還可以再編造第三篇。這裡顯示出來的作者對媒體從業人員的質疑態度，依照新聞媒體的專業精神，持平報導真實狀況應是記者的職責所在，但龍寶寶可以輕易誇大的虛構一則不實的新聞，將新聞報導當成小說創作，而理直氣壯。另一方面，當兩人一面討論殺人事件新聞稿的寫作，一面卻在撫摸胸部、大腿與說著挑逗性慾的言詞時，也大大違背身為記者的應有專業認知。於是，這篇小說在「去中國化」與媒體批判之間的連結，便導向媒體的職業倫理與專業程度，當記者可以利用虛構的文字，捏造未經證實的新聞時，那麼對所謂的「去中國化」的文化批判又能有何種程度的深入了解？如果沒有深入理解這些文化批判的內涵，而在無知的狀態下任意以「非理性」等各類負面言詞的批判，又如何能成立呢？因此，這篇小說就如《舊金山、一九七二》一般，利用小說的形式，來直接回應作者所欲對話、批判的對象。但實際上，他所產生的問題，也與《舊金山、一九七二》相似，那就是在情節設計與主題間，都帶有意念先行的缺陷，使這篇小說，明顯的具有對抗性及工具化的痕跡。

總體而言，透過上述小說的論述與分析，我們可以發現作者企圖將「去中國話」的概念，融入於部分的政治小說當中，但其成就與美學層次，相比於前兩節所論述的政治小說，則遜色一籌。一篇好的政治小說所具備的能量，不需激情、直述的批評言論，也能撼動人心，發人深思。如前述的〈五色鳥之哭聲〉全篇對權力運作的批判，以少數的言語帶過，卻將受害者及其家屬無端身處於權力犧牲下的恐懼、無奈，表現的動人心弦，就是極佳的例子。如果鄭清文以較為含蓄的、收斂的文學形式，轉化其思想概念的進入其中，則成為較成功的作品。帶有寓言性質的政治小說〈精靈猴〉(2000)，以虎山、猴山分喻兩岸的政治狀況，三群猴群之間的歧異比喻台灣內部的認同問題，及分裂狀況所可能導致的後果，作了一次有趣的文學展示。從文學閱讀者的角度而言，我們可以提出這樣的建議，如果鄭清文的使命感，使他必須融入他的政治理念在小說當中，那麼或許可藉由類似〈精靈猴〉寫作形式的文學設計，達到傳達的政治意念的效果，應可避免上述的部分政治小說，淪為因「意念先行」設計上所導致的缺陷。

第六章、一首未譜完的大河組曲：鄭清文文學意念的統合性說明

創作四十餘年的鄭清文，1998年出版「短篇小說全集」，1999年獲得「桐山環太平洋書卷獎」後，短短數年之間，成為學院中最熱門的研究對象，幾乎以一本一年學位論文的速度，快速累積的研究成果，補足了過去學院中，對鄭清文作品的忽略與錯過。這個現象的發生，不能不說是個奇蹟，奇蹟的本身來自於對鄭清文作品的遲來肯定，也來自台灣文學界，對「本土性」台灣文學的認知與覺醒，不論從那個層面來看，都是值得慶賀的結果。但以鄭清文創作時間之長，作品數量之豐富，每一本學位論文，以各種不同研究方法對鄭清文作品進行解析時，自然有其獨特之處，也不免各有圈限之處，筆者挖掘與填補這些隙縫之處，是意欲對縱多珠玉在前的論文進行挑戰，同時也再一次的去挖掘埋藏在鄭清文文學大河底下的其他面向。

以下，本章將筆者將對構成鄭清文文學作品的兩個重要文學意念，進行統括性的說明。

壹、「成長」

文學呈現思想，對鄭清文而言，思想來自於生活的本身。生活面對的是一個真實而變化的世界，現實世界塑造鄭清文的個性與態度，反過來說，鄭清文也以其身為知識份子的情操，以文字為工具，對這個不完美的世界進行抵拒與期望。站在這一點上，文學是鄭清文與真實世界的對話，觀察這互動對話的過程，也就是本論文建立的基礎。

串連起鄭清文與現實世界互動對話的，是貫穿他文學版圖中，最重要的兩個文學意念－「成長」與「記憶」，兩個意念，源自於生活背景的模塑、現代知識文明的吸收與現實世界的觸發。首先出現的，是「成長」的意念，它導源於童年生活所見，農民對困現環境不低頭與積極奮鬥的精神，導源於知識背景中，人文主義者對人類成長的光明期盼，最後因政治與高壓環境催化而生。

創作第一階段（1958-1966）中，「成長」的意念是一種點綴的存在，它作為新舊價值（傳統文明與現代文明）衝突的主旋律下，一個面對生命困境（主要是死亡）與「傳統制約」，如何超越，如何抗拒的意念存在。簡單的說，只要在死亡面前，不被打倒，就是一種成長；只要在第一次突破傳統後，不斷突破，就不

會遭遇停滯。這種極簡生活哲理的推論，在創作第二階段當中產生改變。創作第二階段（1967-1969），是「成長」的意念正式落成與持續探索的時期。這時期「成長」以「自救」貫穿整個階段，鄭清文透過種種考驗人性存在的境域，對人類如何成長與超越，做一種哲理性的闡述，他認為，如果成長不是經由自身所領悟到的意義，那麼這樣的「成長」就缺乏其價值。

到了第三階段（1971-1987），作者有了更多的人生體驗，他逐漸走出第二階段中，他所堅持的理念，「成長」跳脫哲理性的詮釋，轉向更真實的生活。生命的變化與外在環境的轉變，是促發「成長」的主因，個人可能有追尋「成長」機會的自由，但人畢竟脫離不了整體社會，如果整體社會無法給予支援，成長就變成一種相當艱辛的過程，它可能需要漫長的歲月來達成這個目標，也可能終生無法完成。此後，「成長」不再是一種只依靠思考突破能解決的問題，而是漫長生命本身的了悟、承受與超越。另一方面，鄭清文並不放棄成長的任何可能性，於是他更將他的範圍，向下扎根到青少年與兒童當中，以少年成長小說啟蒙青少年，其中鄭清文特別關注，台灣特殊教育體制，所引發的怪異現象，並希望透過文學對青少年讀者的觀念做出導正。關於青少年的成長問題，鄭清文也關注到另外的面向，其中有青少年成長時，必會遭遇的「生、老、病、死」的相關問題，也有他們從父母的庇蔭中脫離時，所面對的經濟、社會階層差異等問題，鄭清文試圖在其中灌輸一種理性的認知與思考，並期許他們能在進入真實社會後，盡一份改善社會的動力。

「成長」走向「少年成長小說」，也走向「童話」。以雕塑台灣民間生活與俗民信仰的童話裡，鄭清文在各個主角身上，賦予一種挫折—積極承擔—成長的敘事模式，他期望兒童能依靠自身的善心與勇氣，迎向生活的挫敗，以此作為對兒童「成長」觀念的訴求。

到第四階段（1987—）裏，政治小說成為鄭清文這一階段創作的潮流，他仍將「成長」的意念導入，將「成長」結合「歷史記憶」與「創傷記憶」的方式，作出不同的展示。不過，在這個階段鄭清文顯然認為人在可以有自由決定的條件下，才有擔負自身決定與承擔責任的可能性，但政治暴力所造成的傷害，卻很難用「成長」來克服，事實上，在此狀況下的生命意志，多半是一種對政治暴力的臣服與對道德正義的放棄。因此在政治小說中，鄭清文選擇以「成長」的相反面「停滯」，對政治暴力進行消極而深沈的控訴。面對沈重的「歷史記憶」與殘暴的「創傷記憶」，固然有受害者就此生命停滯，但也有受害者由此而覺醒，進行

起身拆穿、殘酷政權的罪惡，這麼一來痛苦「記憶」就變成一種喚醒抵抗意志的動力，從而有了積極再生的意義。

鄭清文的思想中，「成長」的意義，從個人的層面，是指超越自己的過去；從社會層面，則是一種不斷「進步」與「創新」的過程。哪麼如何喚醒昧於政治壓力的受害民眾，對個體而言，是自我的覺醒，對群體而言，則是清除「停滯」的文化，從鄭清文的視角，「停滯文化」所意指的就是「中國文化」，因此大約在九〇年代之後，「去中國化」理論逐漸成為鄭清文文學與文化版圖的重點，他也不斷的透過各種發言場合，加以闡述。原因正是，鄭清文相信當個人得以覺醒，當「停滯文化」得以去除，當這個社會真正有了認同台灣本土的共識，那就是台灣人可以真正邁向一個「進步」社會，建設獨立自主與燦爛台灣文化的開始。

貳、「成長」、「烏托邦」與「記憶」的連結

鄭清文「成長」的主旋律中，它出現了變奏，變奏的曲目是「烏托邦」，「烏托邦」的成形，主要來自於鄭清文童年時期生活背景的自然空間與人情之美。一開始，「烏托邦」並不叫烏托邦，而是存在的「理想世界」，它就在〈一對斑鳩〉、〈吊橋〉裡的山谷，那裡有著人與人之間心有靈犀的默契，有著人與人之間的互助與犧牲。鄭清文的意念中，只要那裡還存有青山綠水的自然環境，還存有人情醇美的互動關係，那裡就是「理想世界」，未過渡開發的七〇年代以前的台灣，它仍四處存在。它可以是都市人爾虞我詐之後的避風港，可以是都市人身心受創的治療地。但鄭清文也知道，這個「理想世界」其實存在著不少缺陷，主要是「傳統制約」的壓力，《峽地》（1970）中，鄭清文樂觀的相信，只要適度的結合兩者，這個「理想世界」，將更加的完美。

但鄭清文錯了，現實世界沒有朝「理想世界」的目標前進，它前進的是一個墮落的、腐化的、急功近利與自然環境敗壞的世界。於是，「理想世界」的碎裂，便由「烏托邦」來取代。從「成長」出發，「烏托邦」指向未來，未來的人性，可以依靠善良意志的傳達來達成，因此鄭清文作品中，有對成人傳達善良意志的大量角色出現，有對兒童培育良好習性的「教育童話」誕生，這一切都朝著未來「烏托邦」的世界而預備。最後，「烏托邦」同樣來到了政治與國族的層次，也期望一個和諧與彼此尊重的「台灣理想國」能在不久的未來實踐。

「烏托邦」承接「成長」也連結「記憶」。「記憶」指向過去，與「烏托邦」

首先相連的是「童年」，童年的失落與歡笑，成長的興奮與感傷，透過「舊鎮系列」一一再現。慢慢的，個人私密的記憶，走向台灣人們背負的歷史，一段段影響個人生命進程的卻被中斷的記憶，透過重返「定點」的形式，得以接續，貫串個人生命的歷史背景，也在個人生命記憶接續的同時，找回一條完整的歷史軸線。「記憶」更投射，台灣種種時代變化，與持續失去的常民生活面貌，而唯有透過文字的書寫與留存，這些屬於鄭清文私人領域的記憶，終於得以重新復現在台灣民眾的心中。

「記憶」保留歷史，也造成創傷。政治受害者因創傷而歿頂是一種譴責，政治受害者因創傷而覺醒，是一種抵抗。人對政治暴力的自我覺醒與追討，最終成就的是個人的「成長」也是社會的「成長」。創作第四階段當中，「成長」與「記憶」的交相演奏，為台灣當代的政治小說，譜出一種新的風采。

但「烏托邦」並沒有消失，有著總結氣勢的長篇童話《天燈.母親》，「記憶」記錄了台灣失去的農村面貌與生活，「烏托邦」打破自然界食物鏈的循環，生命與無生命的界線，成為結合、青蛙、蛇、鼠、麻雀、烏秋、與阿旺、阿秀、稻草人為牛送行的奇妙隊伍。最後，阿旺送別母親，切斷第六指，重回學校的抉擇，則讓我們看見了「成長」。「記憶」、「烏托邦」與「成長」在《天燈.母親》裡，我們看見了完美的結合。

大河組曲，仍然持續演奏著，這未譜完的樂曲中，主要的旋律聲，卻逐漸低沈，取而代之的，是另一種旋律的響起。

近年來，逐步涉入文化與政治領域的鄭清文，以他對台灣社會的認知與使命，持續的推展他的理念。但身為讀者的我們，總不免擔心，一旦過份投入政治領域時，對他文學創所可能帶來的衝擊，從質的部分來看，由於熱衷對政治理念的推展，鄭清文的一部份作品中（特別是政治小說），我們的確發現了，一些過去鄭清文文學創作中，罕見的、激切、直述的批評力道，這讓我們回想起，七〇到八〇年代，一部份具備高度使命感的作家，如黃春明、陳映真、王拓、林雙不作品中的缺陷，但畢竟仍屬少數，在未來的創作方向上，如何在其中進行取捨，是作者個人抉擇的問題。

從鄭清文的創作歷程來看，最早他聚焦於思想中新舊兩種價值的衝突，再到對個人與人類生命成長的關注、時代變遷的弊病、社會文化的批判，最後則是對

統治政權的拆穿與質疑，鄭清文對社會的關注是一步步漸進的，解嚴後的時刻，他選擇了政治小說作為他創作第四階段的主要重心，從那時起，我們就似乎可以預見，從淒風苦雨中靜觀人生與社會變化的椰子樹，慢慢的跨出雙腳，走出社會，走進人群，積極的以他的行動去喚醒社會大眾的改變，那麼不論他的選擇將會是什麼，我們都將以仰視的角度觀看，為他堅持而不變意志發出喝采。

但我們期待，那首以「成長」與「記憶」譜出的大河組曲，仍然能為著讀者，繼續演奏、演奏著。

【參考資料】

(一) 鄭清文著作

《省籍作家選集—第三輯》(台北：文壇社，1964年10月。)

《簸箕谷》(台北：幼獅書店，1965年10月。)

《故事》(台北：蘭開書店，1968年6月。)

《峽地》(台北：台灣省新聞處，1970年6月。)

《校園裡的椰子樹》(台北：三民書局，1970年11月。)

《鄭清文自選集》(台北：黎明文化，1975年12月。)

《龐大的影子》(原名現代英雄)(台北：爾雅，1976年4月。)

《新莊-失去的龍鎮》(台北：省教育廳，1983年4月。)

《最後的紳士》(台北：純文學，1984年2月。)

《局外人》(台北：學英，1984年9月。)

《大火》(台北：時報文化，1986年4月。)

《滄桑舊鎮》(台北：時報，1987年6月。)

《報馬仔》(台北：圓神，1987年6月。)

《春雨》(台北：遠流，1991年1月。)

《相思子花》(台北：麥田，1992年7月。)

《台灣文學的基點》(高雄：派色文化，1992年7月。)

《故里人歸》(台北：台北縣立文化中心，1993年6月。)

《鄭清文集》(台北：前衛，1993年12月。)

《鄭清文短篇小說全集 1-水上組曲》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說全集 2-合歡》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說全集 3-三腳馬》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說全集 4-最後的紳士》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說全集 5-秋夜》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說全集 6-白色時代》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》(台北：麥田，1998年6月。)

《鄭清文短篇小說精選》(台北：麥田，1999年6月。)

《燕心果》(台北：玉山社，2000年12月。)

《天燈·母親》(台北：玉山社，2001年1月。)

《小國家大文學》(台北：玉山社，2001年1月。)

《樹梅集》(台北：台北縣立文化中心，2003年2月。)

《舊金山、一九七二》(台北：一方出版社，2003年3月。)

(二)、參考書目

(甲)、(一般論著)

丁 帆等著：《中國大陸與台灣鄉土小說比較史論》（南京：南京大學，2001年5月。）

中國論壇編輯委員會主編：《台灣地區社會變遷與文化發展》（台北：聯經，1985年10月）。

天下編輯著：《一起走過從前（1945-1988）》（台北：天下文化，1990年4月）。

天下編輯著：《環境台灣》（台北：天下文化，1996年9月初版5刷）。

王拓：《金水孀》（台北：九歌，2002年增定初版3印）

王拓：《望君早歸》（台北：九歌，2002年增定初版）

王德威：《眾生喧嘩》（台北：遠流，1988年）。

王德威：《如何現代·怎樣文學》，（台北：麥田，1998）。

王育德：《台灣海峽》（台北：前衛，2000年4月）。

王禎和：《嫁妝一牛車》（台北：遠景出版社，1984年3月12版）

王振寰、瞿海源主編：《社會學與台灣社會》（台北：巨流，2001年9月增訂版）。

台灣文學研究會主編：《先人之血、土地之花》（台北：前衛，1989年8月）。

李筱峰：《台灣民主運動40年》（台北：自立晚報，1987年10月）。

李 喬：《台灣文化造型》（高雄：派色文化，1992年）。

李 喬：《文化心燈》（台北：富春文化，1999年7月）。

李 喬：《李喬短篇小說精選集》（台北：聯經，2000年11月）。

成長與記憶之河－鄭清文小說研究

李歐梵：《現代性的追求》（台北：麥田，1996年初版）。

李敖：《李敖回憶錄》（台北：商周，1997年9月一版61刷）。

李維屏：《喬伊斯的美學思想與小說藝術》（上海：上海外語教育，2000年8月）。

李鈞：《存在主義文論》（濟南：山東教育，2001年2月第二刷）。

吳濁流：《無花果－台灣七十年的回想》（台北：前衛，1990年11月第四刷）。

宋澤萊：《打牛浦村系列》（台北：前衛，1994年1月初版3刷）。

林央敏：《台灣人的蓮花再生》（台北：前衛，1988年3月）。

林雙不：《小喇叭手》（台北：前衛，1991年11月）。

林繼文：《日本據台末期（1940-1945）戰爭動員體系之研究》（台北：稻鄉，1996年3月）。

林瑞明：《台灣文學的歷史考察》（台北：允晨，1996年7月）。

林淇漾：《書寫與拼圖-台灣文學傳播現象研究》（台北：麥田，2001年10月）。

何寄澎主編：《文化、認同、社會變遷-戰後五十年台灣文學國際學術研討會》（台北：文建會，2000年6月）。

何兆武、陳啓能主編：《西方近代社會思潮史》（北京：教育，2001年9月）。

美麗島事件口述歷史編輯小組編：《走向美麗島－戰後反對意識的萌芽》（台北：時報文化，1999年11月）。

邱貴芬：《仲介女人、臺灣》（台北：元尊文化，1997年9月）。

周英雄、劉紀蕙主編：《書寫臺灣》（台北：麥田，2000年1月）。

馬 森：《燦爛的星空》（台北：聯合文學，1997）。

金耀基：《從傳統到現代》（台北：時報文化，1988年7月2版5刷）。

金耀基等：《中國現代化的歷程》（台北：時報文化，1990年11月初版6刷）

施叔青：《那些不毛的日子》（台北：洪範，1994年初版二印）。

施 淑：《兩岸文學論集》（台北：新地文學，1997）。

許建崑主編：《認識童話》（台北：天衛文化，1998年12月）。

高九江：《啓蒙推動下的歐洲文明》（北京：華夏，2000年1月）。

柳鳴九主編：《從現代主義到後現代主義》（北京：中國社會科學，1994年11月）。

張文智：《當代文學的台灣意識》（台北：自立晚報，1993年6月）。

張恒豪等序：《台灣文學全集--別冊》（台北：前衛，1994年1月）。

張子樟：《閱讀與詮釋之間—少年兒童文學評論集》（花蓮：花蓮縣立文化中心，1995年6月）。

張炎憲等主編：《台灣史論文精選》下（台北：玉山社，1996年9月）。

張金墻：《斷裂與再生—《台灣文藝》研究》（台南：台南市立文化中心，1999年6月）。

張誦聖：《文學場域的變遷—當代台灣小說論》（台北：聯合文學，2001年6月）。

郭永玉：《孤立無援的現代人—佛洛姆的人本精神分析》（武漢：湖北教育，1999年11月）。

夏潮基金會編：《中國意識與台灣意識論文集》（台北：海峽學術，1999年6月）。

徐光國：《社會心理學》（台北：五南圖書，（1999年9月初版2刷）。

成長與記憶之河－鄭清文小說研究

徐曙玉等編：《西方現代主義文學》（上海：百花文藝，2001年1月）。

陶東風：《後殖民主義》（台北：揚智，2000。）

黃修己：《20世紀中國文學史》（上、下）（南京：中山大學，1998年8月）。

黃文雄：《台灣人的價值觀》（台北：前衛，1993年8月）。

黃秋芳：《鐘肇政的台灣塑像》（台北：時報文化，2000年12月）。

黃春明：《莎叻娜啦，再見》（台北：皇冠，2000年2月初版）

黃春明：《兒子的大玩偶》（台北：皇冠，2000年2月初版）

黃春明：《看海的日子》（台北：皇冠，2000年2月初版）

黃春明：《等待一朵花的名字》（台北：皇冠，2000年2月初版）。

彭瑞金：《泥土的香味》（台北：東大圖書，1980年）。

彭瑞金：《歷史迷路、文學引渡》（台北：富春文化，2000年10月）。

彭明敏：《自由的滋味－彭明敏回憶錄》（台北：李敖出版社，1995年7月）。

彭明輝：《台灣史學的中國纏結》（台北：麥田，2002年1月）。

游勝冠：《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：前衛，1996年）。

尉天聰編：《鄉土文學討論集》（台北：遠景，1980年）。

陳芳明（施敏輝）編：《台灣意識論戰選集－台灣結與中國結的總決算》（台北：前衛，1988年9月）。

陳芳明（施敏輝）編：《台灣戰後資料選－二二八事件專輯》（台北：自立晚報，1991年3月）。

陳芳明：《典範的追求》（台北：聯合文學，1994年2月）。

陳芳明：《左翼臺灣》（台北：麥田，1998年10月）。

陳芳明：《後殖民台灣—文學史論及週邊》（台北：麥田，2002年4月）。

陳映真：《知識人的偏執》（台北：人間，1988年）。

陳映真：《我的弟弟康雄》（台北：洪範，2001年10月）。

陳映真：《唐倩的喜劇》（台北：洪範，2001年10月）。

陳映真：《上班族的一日》（台北：洪範，2001年10月）。

陳映真：《萬商帝君》（台北：洪範，2001年10月）。

陳映真：《鈴鐺花》（台北：洪範，2001年10月）。

陳映真、曾健民主編：《清理與批判》（台北：人間，1998年12月）年6月）。

陳映真、曾健民主編：《1947-1949 台灣文學問題論議集》（台北：人間，1999年9月）。

陳翠連：《派系鬥爭與權謀政治—二二八悲劇》（台北：時報，1995年2月）。

陳義芝主編：《台灣文學經典-研討會論文集》（台北：聯經，1999年6月）。

陳 剛：《大眾文化與當代烏托邦》（北京：作家，1996年9月）。

陳繼會等著：《中國鄉土小說史》（合肥：安徽教育，1999年11月）。

陳順馨：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》（合肥：安徽教育，2000年10月）。

焦 桐：《台灣文學的街頭運動—一九七七—世紀末》（台北：時報文化，1998年11月）。

葉石濤：《臺灣文學史綱》（高雄：文學界，1994年再版）。

葉石濤：《台灣文學的悲情》（高雄：派色文化，1990年1月）。

董恆巽：《海明威評傳》（杭州：浙江文藝，1999年12月）。

楊青矗編：《台灣命運與中國結》（高雄：敦理，1987年7月）。

楊青矗：《楊青矗集》（台北：前衛，2000年6月初版4刷）

楊澤編：《七〇年代－理想繼續燃燒》（台北：時報文化，1994年）。

劉紀蕙：《孤兒、女神、負面書寫》（台北：立緒文化，2000年5月）。

齊邦媛：《千年之淚》（台北：爾雅，1990年7月）。

鄭明俐主編：《當代台灣政治文學論》（台北：時報文化，1994年7月）。

歐陽子編：《現代文學小說選集》（1977.6）第一冊、第二冊（台北：爾雅，1995年3月九印）。

鍾肇政主編：《台灣文學獎作品集》（台北：鴻儒堂，1977年8月。）

鍾肇政主編：《吳濁流文學獎作品集》（台北：鴻儒堂，1977年8月。）

鄒克魯：《外國文學史》上、下（北京：高等教育，2001年再版）。

曹靖華主編：《俄蘇文學史》第一卷（鄭州：河南教育，1992年7月）。

費孝通：《鄉土中國》（香港：三聯書店，1991年8月），原出版於1947年。

賀 萊：《現實生活的世界－烏托邦精神的真實根基》（長春：吉林教育，1998年4月）。

蔣風主編：《兒童文學原理》（合肥：安徽教育，1998年4月）。

熊玉鵬等主編：《外國現代派文學辭典》（上海：上海文藝，1999年2月）。

（乙）、翻譯著作（以英文姓氏排列）

廚川白村：《西洋近代文藝思潮》，陳曉南譯（台北：志文，1985年10月。）

Lucius Aelius：《歐洲文藝思潮論》，李正寧譯（高雄：綺音，1975年7月再版。）

班納狄克·安德森（Benedict Anderson）：《想象的共同體-民族主義的起源與散佈》，吳叡人譯
（台北：時報，1999年4月）

Chester g. Anderson：《喬伊斯》，白裕承譯（台北：貓頭鷹，1999年8月。）

Bill Ashcroft 等著：《逆寫帝國—後殖民文學的理論與實踐》，劉自荃譯（台北：駱駝，1998年
月。）

包曼（Z.Bauman）：《立法者與闡釋者—論現代性、後現代性與知識份子》，洪濤譯（上海：上海
人民，2000年11月。）

威廉·白瑞德（William Barrett）：《非理性的人》，彭鏡禧譯（台北：志文，1998年4月再版。）

巴赫金：《小說理論》，白春仁、曉河譯，（石家莊：河北教育出版社，1998年6
月。）

丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）：《資本主義的文化矛盾》，趙一凡等譯（台北：桂冠圖書，1994年
3月初版3刷。）

Elleke Boehmer：《殖民與後殖民文學》，盛寧、韓敏中譯（瀋陽：遼寧教育，1998年11
月。）

Pierre Brunel：《十九世紀法國文學史》，鄭克魯等譯（上海：上海人民，1997年11月。）

Ken Browne：《社會學入門》，王振輝等譯（台北市：韋伯文化，2000年9月）

艾倫·布洛克（Alan Bullock）：《西方人文主義傳統》，董樂山譯（上海：三聯書店，1998年3月重印。）

吉列安·巴特勒（Gillian Butler）：

佛留達·麥克馬納斯（Freda McManus）：《心理學》，韓邦凱譯（瀋陽：遼寧教育，2000年3月）

Edward Chancellor：《貪婪時代》，齊思賢譯（台北：時報，1999年3月。）

契訶夫（Anton P. Chekhov）：《契訶夫小說選》，汝龍譯（台北：桂冠圖書，1996年1月。）

保羅·康納頓（P.connerton）：《社會如何記憶》，納日碧力戈譯（上海：上海人民，2000年12月。）

Bernard Delfgaauw：《西方哲學》，傅佩榮譯（台北：業強，1989年6月。）

泰瑞·依格頓（Terry Eagleton）：《馬克思主義與文學批評》（台北：南方，1987年9月。）

佛洛姆（E.Fromm）：《愛的藝術》，孟祥森譯（台北：志文，1991年12月重排版。）

佛洛姆（E.Fromm）：《自我的追尋》，孫石譯（台北：志文，2000年4月再版）

佛洛姆（E.Fromm）：《逃避自由》，莫洒滇譯（台北：志文，2000年7月再版）

佛洛姆（E.Fromm）：《健全的社會》，鄭谷苑譯（台北：志文，2002年12月新版）

加爾布雷斯（J.k.Galbraith）：《不確定的年代》，杜念中譯（台北：時報文化，1998年7月出版6刷。）

Mike Grang：《文化地理學》，王志弘等譯，（台北：巨流，2003年3月。）

蓋爾納（Ernest Gellner）：《國族與國族主義》，李金梅等譯（台北：聯經，2001年8月。）

- 海明威 (Ernest Hemingway) :《海明威談創作》，董衡巽編選 (上海：三聯書店，1992。)
- 艾瑞克·霍布斯邦 (Eric J.Hobsbawm) :《極端的年代-1914-1991》，鄭明萱譯 (台北：麥田，1998年12月。)
- 艾瑞克·霍布斯邦 (Eric J.Hobsbawm) :《民族與民族主義》，李金梅譯 (上海：人民，2000年9月。)
- 艾瑞克·霍布斯邦 (Eric J.Hobsbawm) :《非凡小人物—反對、造反、爵士樂》 (台北：麥田，2002年11月。)
- 詹明信 (Fredric Jameson) :《晚期資本主義的文化邏輯》，陳清僑等譯 (上海：牛津大學，1997年12月。)
- 詹姆斯·喬依斯 (James Joyce) :《都柏林人》，馬新林譯 (台北：貓頭鷹，2000年2月。)
- 卡爾·雅斯培 (Karl Jaspers) :《智慧之路》，葉頌壽譯 (台北：志文，1996年1月再版)。
- 肯德里克 (S.Kedrick) 等編：《解釋過去、了解現在—歷史社會學》，王辛慧等譯 (上海：上海人民，1999年月。)
- 阿倫·林區 (Aaron Lynch) :《思想傳染》，張定綺譯，(台北：時報文化，1998年8月。)
- 盧卡奇：《現實主義論》，陳文昌譯，(台北：雅典出版社，1988年10月。)
- 卡爾·曼海姆 (K.Mannheim) :《意識形態與烏托邦》，黎鳴譯 (北京：北京商務印書館，2000年9月。)
- 大衛·麥克里蘭 (David McLellan) :《意識形態》，施忠連譯 (台北：桂冠圖書，1997年12月初版2刷。)
- 馬庫色 (H·Marcuse) 《反革命與反叛》 (台北：南方，1988年1月)。

Jay Taylor (陶涵):《蔣經國傳－台灣現代化的推手》，林添貴譯（台北：時報文化，2000年10月。）

David Norris :《喬哀思》，劉婉俐譯（台北：立緒文化，1998年2月。）

尼采 (F.W.Nietzsche):《上帝之死》，劉崎譯（台北：志文，2000年11月重排版。）

Neil Postman :《童年的消逝》，蕭昭君譯（台北：遠流，1994年。）

羅素 (Bertrand Russell) :《羅素短論集》，梁祥美譯（台北：志文，1998年12月再版。）

沙特 (jean-paul sartre) :《沙特文學論文集》，施康強等譯（合肥：安徽文藝出版社，1998年4月）。

丹尼爾·沙克特 (Daniel L. Schacter):《記憶七罪》，李明譯（台北市：大塊文化，2002年5月）。

Anselm Strauss

Juliet Crbin :《紮根理論研究方法》，廖梅花等譯（台北市：濤石文化，2001年12月）。

史奎爾 (Larry R. Squire)

肯戴爾 (Eric R Kandel) :《透視記憶》洪蘭譯（台北市：遠流2002年8月三刷）。

托爾斯泰 (Lev .N.Tolstoi) :《伊凡·伊里奇之死》，許海燕譯（台北：志文，1999年7月。）

保爾·湯普遜 (Paul Thompson):《過去的聲音—口述史》(瀋陽：遼寧教育出版社，覃方明等譯，2000年3月)。

雷內·偉勒克 (RENE Wellek):《批評的概念》，范振中主編（北京：中國美術學院，1999年12月）。

薩伊德 (Edward.W.Said) 等:《後殖民主義文化理論》，劉象愚主編（北京：中國社會科學，1999年4月）。

丹尼斯·伍德 (Denis Wood) :《地圖的力量》，王志宏等譯（北京：中國社會科學出版社，2000

年 5 月。

維吉尼亞·吳爾芙：《論小說與小說家》，瞿世鏡譯（上海：上海譯文，2000 年 12 月）。

（丙）學位論文

邱子寧：《鄭清文小說中的童年敘事》，台東師範學院兒童文學研究所，2001 年 6 月。

許素蘭：《冰山底下的大水河—鄭清文短篇小說研究》，私立靜宜大學中國文學碩士班，2001 年 7 月。

詹家觀：《鄭清文小說中的社會變遷》，國立政治大學中國文學系碩士學位論文，2000 年 6 月。

陳明柔：《典範的更替/消解與 80 年代小說的感覺結構》，私立東海大學中國文學系博士班論文，1999 年 6 月。

（丁）評介、評論、單篇論文

王德威：王德威：〈鄉愁以外的智慧評《相思子花》〉，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》（台北：麥田，1998 年 6 月。）

王德威：〈聽「香」的藝術〉，收於《鄭清文短篇小說全集 2-合歡》（台北：麥田，1998 年 6 月。）

方 瑜：〈抉擇與承擔-論鄭清文《現代英雄》〉台灣時報，1978 年 11 月 16 日，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》（台北：麥田，1998 年 6 月。）

李 喬：〈壹闡提〉〈我最喜愛的書-校園裡的椰子樹〉，《書評書目》，1973 年 5 月。

李 喬：〈壹闡提〉〈鄭清文《現代英雄》評析〉，壹闡提，《台灣文藝》，1977 年 10 月。

李 喬、喬幸嘉：〈鄭清文所建構的大廈〉，《台灣文藝》，1977 年 10 月。

李 喬：〈割墓草的女孩〉附註，《七十二年短篇小說選》（台北：爾雅，1984 年 3 月。）

李喬：〈成長的寓言--序《燕心果》〉，中央日報，1984年3月14日收於《燕心果》（台北：玉山社，2000年12月。）

李喬：〈舊鎮的椰子樹〉收於《鄭清文短篇小說全集 1-水上組曲》（台北：麥田，1998年6月。）

李喬：〈文化台獨論〉，《台灣文藝》，1992年7月。

李筱峰：〈戰後初期臺灣社會的文化衝突〉（1991.12），收於《臺灣史論文精選》，張炎憲編（台北：玉山社，1996年9月。）

李順興：〈美麗與窮敗：七〇年代臺灣小說中的農村想象〉，「臺灣現代小說史研討會」1997年12月。

李瑞騰：〈文學中國：以臺灣文學為中心的思考〉（1993.3），李瑞騰，收於《文學的出路》（台北：九歌，1994年。）

李瑞騰：〈衝突：化解，或者更形惡化〉，收於《鄭清文短篇小說全集 6-白色時代》（台北：麥田，1998年6月。）

李欣倫紀錄整理：〈探測冰山底的溫度—與鄭清文的跨世代對談〉主席：焦桐；出席：鄭清文、張啓彊、楊翠、賴香吟，中國時報副刊，1999年8月18日。

宋澤萊：〈從「興票案」看中國人的貪污文化〉，《台灣新文藝》，2000年3月春季號。

宋澤萊：〈從經濟壓迫到族群壓迫到國族壓迫—試介吳錦發高超的寫實文學〉，《台灣新文藝》，2000年春季號。

林鍾隆：〈評「選」〉，《台灣文藝》「第四屆台灣文學獎特輯」，1969年4月。

林柏燕：〈評介鄭清文的小說—兼論小說的本質〉（1969.3），收於林柏燕《文學探索》（台北：書評書目，1973年9月）。

林瑞明：〈悲憫與同情—鄭清文的小說主題〉（198.4），收於鄭清文《鄭清文集》（台北：前衛，

1993年12月。)

林瑞明：〈以生命的熱情觀察人生、描繪人性的觀察家—鄭清文的文體與風格〉，收於《鄭清文集》
(台北：前衛，1993年12月。)

洪醒夫：〈誠實與含蓄的故事-鄭清文訪問記〉，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的
文學》(台北：麥田，1998年6月。)

季 季：〈報馬仔〉評介《七十六年短篇小說選》(台北：爾雅，1988年7月。)

岡崎郁子：〈鄭清文—為台灣兒童文學啓開創作童話的新頁〉鄭清文譯，收錄於《台灣文學-異端
的系譜》(台北：前衛，1996年6月。)

亮 軒：〈祖與孫〉附註，《七十四年短篇小說選》(台北：爾雅，1986年4月。)

馬 森：〈性與關於性的描寫—評〈舊金山、一九七二—一九七四年的美國學校〉〉，《中外文學》，
1997年3月。

唐君毅：〈談存在主義哲學之起源〉，《文藝》，1960年2月。

莊紫蓉：〈蓄積一座靈感的水庫—專訪小說家鄭清文〉，「台灣日報副刊」，2002年4月18-30日。

彭瑞金：〈大王椰子-二十年來的鄭清文〉，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》
(台北：麥田，1998年6月。)

黃武忠：〈風格的創造者〉，收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》(台北：麥田，
1998年6月。)

郭松芬(郭松棻)：〈沙特存在主義的自我毀滅〉，《現代文學》，1961年7月。

郭明福：〈冰尖人生下的真相-試談最後的紳士〉收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他
的文學》(台北：麥田，1998年6月。)

孫梓評：〈相思舊雨-鄭清文和他的書房〉，中央日報副刊，2001年8月6日。

梅家玲：〈時間、女性、敘述〉，收於《鄭清文短篇小說全集 4-最後的紳士》（台北：麥田，1998年6月。）

邱貴芬：〈是後殖民，不是後現代-再談臺灣身分/認同政治〉，《聯合文學》，1995年4月。

邱貴芬：〈從戰後出其女作家的創作談台灣文學史的敘述〉，《中外文學》2000年7月。

許素蘭：〈在孤冷的冰山下燃燒—釋放鄭清文小說中女性的特質〉，《台灣時報》，1994年7月23日。

許素蘭：〈發現鄭清文的台灣小說〉，收於《鄭清文短篇小說全集 5-秋夜》（台北：麥田，1998年6月。）

許素蘭：〈找尋一座名喚新莊的舊鎮〉，台灣時報，1994年12月4日。

許素蘭：〈無聲的訊息—從靜默之處解讀鄭清文的小說〉，「淡水工商學院台灣文學研討會論文」，1995年11月4日。

許素蘭：〈走出性別的迷霧深林—李喬、鄭清文小說中的女性書寫〉，「台灣筆會女性文學會議」論文，1996年12月22日。

許素蘭：〈價值顛覆與道德內化—鄭清文童話集《燕心果》主題意涵的曖昧性〉，《全國新書資訊月刊》，1999年9月。

許素蘭：〈簸箕谷與大水河的意象交疊--小說家鄭清文的文學原型〉，「中央日報副刊」，2000年4月3日。

野 渡：〈趣味和完美的尋求—「燕心果」讀後〉《國語日報》1987年5月31日。

倪 端：〈用另一種方式飛翔〉，「聯合報讀書人版新書金榜評介」，2000年5月30日。

陳垣三：〈追尋-鄭清文的文體〉（1977.10），收於《鄭清文短篇小說全集-別卷—鄭清文和他的文學》（台北：麥田，1998年6月。）

陳雨航：〈〈髮〉評介〉，《七十八年短篇小說選》（台北：爾雅，1990年6月。）

陳 燁：〈樸實的生活家〉，《台灣文藝》，1992 年 12 月。

陳芳明：〈現階段臺灣文學本土化的問題〉1984.1，收於胡民祥編《臺灣文學入門文選》（台北：前衛，1989。）

陳芳明：〈英雄與反英雄崇拜〉，收於《鄭清文短篇小說全集 3-三腳馬》（台北：麥田 1998 年 6 月。

陳芳明：〈殖民主義與民族主義〉，《文學臺灣》，1998 年 10 月。

陳芳明：《臺灣新文學史》1-14 章，分別見於《聯合文學》1999 年 8.9.12 月，2000 年 1.2.3.5.9 月，2001 年 3.5.6.8 月，2002 年 1 月。

陳映真：〈鄉土文學的盲點〉（1977.6），收於《中國結》（台北：人間，1988。）

陳映真：〈以意識型態代替科學知識的災難〉，《聯合文學》2000 年 7 月。

陳映真：〈關於臺灣「社會性質」的進一步討論〉，《聯合文學》2000 年 9 月。

陳建忠：〈被詛咒的文學-戰後初期（1945-1949）臺灣小說的歷史考察〉，「臺灣現代小說史研討會」1997 年 12 月。

陳昭瑛：〈論臺灣的本土化運動〉，《聯合文學》，1995 年 2 月。

陳恆嘉：〈夜寒星光冷-五 0 至六 0 年代省籍小說家的出現〉，「臺灣現代小說史研討會」1997 年 12 月。

陳玉玲：〈論鄭清文的《天燈.母親》〉，收於《天燈.母親》（台北：玉山社，2000 年 12 月。

陳玉玲：〈我要回來唱歌〉導讀，收於《台灣文學讀本二》（台北：玉山社，2000 年 12 月。

游 喚：〈80 年代臺灣文學論述之質變〉（1992.2），收於林耀德編《當代臺灣文學評論大系-文學現象》，（台北：正中，1993。）

楊 照：〈鄉下人的本色〉a，中國時報副刊，1999年7月16日。

楊 照：〈冰山上的孤鳥〉b，中國時報副刊，1999年7月16-17日。

詹宏志：〈兩種文學的心靈－評兩篇聯合報小說獎得獎作品〉，《書評書目》，1981年1月。

董炳月：〈歷史風俗畫與心靈備忘錄〉，《幼獅文藝》，1995年1-2月。

葉石濤：〈評〈校園裡的椰子樹〉〉，《幼獅文藝》，1968年2月，收於葉石濤《葉石濤作家論集》
（台北：三信出版社，1973年3月初版）。

葉石濤：〈這一年來省籍作家及其作品（下）〉，《台灣日報》，1968.12.27-1969.1.2。

葉石濤：〈論鄭清文小說裡的社會意識〉，《台灣文藝》，1977年10月。

葉石濤：〈評〈報馬仔〉〉，收於《走向台灣文學》（台北：自立晚報，1990年3月）。

葉石濤：〈誠實的作家－鄭清文〉，《展望台灣文學》（台北：九歌，1994年8月）。

葉石濤：〈臺灣鄉土文學史導論〉（1977.5），收于胡民祥編《臺灣文學入門文選》（台北：前衛，
1989。）

葉石濤：〈接續祖國齊帶之後〉（1990），收於林耀德編《當代臺灣文學評論大系-文學現象》（台
北：正中，1993。）

葉石濤：〈臺灣文學本土化是必然途徑〉（1994），收於《展望臺灣文學》（台北：九歌，1994）。

葉石濤：〈日據時代新文學作家的文學教育〉《聯合文學》，1995年1月。

葉石濤：〈世界文學的寫實主義與台灣新文學的寫實主義〉，《文學台灣》，2000年4月。

葉芸芸：〈試論戰後初期臺灣智識分子及其文學活動〉1985.1，收于臺灣文學研究會編《先人之
血，土地之花》（台北：前衛，1989年8月。）

應鳳凰：〈人與雜誌的故事-文藝雜誌與台灣文學的主潮〉，《聯合文學》，2001年6月。

廖清秀：〈豐收的一年〉，《台灣文藝》「第四屆台灣文學獎特輯」，1969年4月。

廖朝陽：〈中國人的悲情-回應陳昭瑛並論文化建構與民族認同〉，《聯合文學》，1995年3月。

廖咸浩：〈「台語文學」的商榷-其理論的盲點與有限〉1989.6，收於《當代臺灣文學評論大系-文學現象》，林耀德編，（台北：正中，1993。）

廖咸浩：〈一種後臺灣文學的可能〉，《聯合文學》，2000年8月。

雷驥：〈關於「元宵後」的隨想〉，《八十一年短篇小說選》（台北：爾雅，1993年3月）。

齊邦媛：〈新莊、舊鎮、大水河〉，收於《鄭清文短篇小說全集 1-水上組曲》（台北：麥田，1998年6月）。

蔡源煌：〈鄭清文的第一人稱小說〉，蔡源煌，《中外文學》，1980年5月。

隱地：〈鄭清文〈姨太太生活的一天〉（1966.1）〉，收於《隱地看小說》（台北：爾雅，1981年6月）。

鍾肇政：〈實至名歸〉，《台灣文藝》「第四屆台灣文學獎特輯」，1969年4月。

鍾肇政：〈血淚的文學、掙扎的文學-七十年臺灣文學發展縱橫談〉，收於《別集》（台北：前衛，1994。）

龔鵬程：〈本土化的迷思-文學與社會〉1996.4，收於李瑞騰編《評論二十家》（台北：九歌，1998。）

魏可風：〈故事裏的故事—專訪作家鄭清文〉，「自由時報副刊」，2000年3月18日。

島田謹二：〈臺灣文學的過去、現在和未來〉1941.5，葉笛譯，《文學臺灣》，1997年4-5月。

亞瑟·米勒（Arthur Miller）：〈悲劇與常人〉收於《亞瑟米勒戲劇研究》，張靜二著、譯（台北：書林出版社，1989。）

沙 特 (Sartre)：〈存在主義即是人文主義〉，鄭恆雄譯，《現代文學》第九期「沙特專輯」，1961年7月。