

南華大學
文學研究所碩士論文

《阿盛散文鄉野人物風情研究》

1977-1991



研究生：劉湘梅
指導教授：沈 謙

中華民國九十二年十二月二十三日

校所組別：私立南華大學文學研究所
畢業時間：九十二學年度第一學期
論文名稱：阿盛散文鄉野人物風情研究（1977-1991）
頁數：203
學位類別：碩士
語文別：中文
學號：89222514
研究生：劉湘梅
指導教授：沈謙教授
關鍵字：阿盛 人性 小人物 邊緣人 鄉土文學 行過急水溪 廁所的故事

論文提要

本論文凡一冊，近八萬字，含六章、二十節。以《阿盛散文鄉野人物風情》為研究對象，並將範圍介定在 1977 年至 1991 年間。成長於台南新營的阿盛，僅管因求學之故，來到首善之都台北生活，但是，故鄉的人、情、風、物才是他寫作媒材的主要來源。阿盛不以鄉土文學家自比，筆下的題材卻多描述與土地有關的鄉野人物風情，其散文作品不僅獲得台南在地文學獎項 - 「第八屆南瀛文學獎」的肯定，同時，也有多篇散文被收錄至高中國文課本及大專院校國文選，足見其散文作品受到一定程度的重視與藝術價值。

阿盛在散文作品中大量書寫對鄉野人物的描述及關懷，就本土研究來看，其筆下的鄉野人物是否足以反映生活在台灣這片土地上絕大多數人的成長寫照？是否足以反映文學作品的區域性及時代性？這也是本論文想加以了解與探索的所在。

就敘事藝術的表現手法來討論，阿盛散文作品可粗分為抒情散文和議論散文兩部份。其中，抒情散文又多取材於和故鄉經驗有關的鄉野小人物。僅管，文壇對於阿盛作品價值多所肯定，本論文仍希望透過具體研究與討論阿盛散文敘事藝術的表現，來重新了解阿盛藉由作品欲傳達的目的與企圖。

傳統中文系科班出身的阿盛，僅管有著「不規不矩求規矩」的散文特色，但是，本論文仍企圖發掘出作者潛意識下所受到的文學規範，從不同角度來研究討論與分析，將可更清晰的了解阿盛散文作品的特色及對讀者所產生之影響與價值。本論文的研究目的正是企圖由阿盛作品中，找出最足以代表其特色的部份 - 有關於鄉野人物風情的部份，再針對阿盛這個作家去說明他散文的特色、價值和影響。茲將本文各章節之大要，撮述如下：

第一章 首章說明研究動機、研究範圍、研究方法與步驟，研究旨趣與價值。

第二章 就阿盛散文鄉野人物中故鄉風物、都市經驗、生活事件，等題材類型分析出阿盛散文對小人物關注的層面與焦點。

第三章 探索阿盛散文書寫鄉野人物時的思想內涵，從記錄鄉土文化、冷諷暗喻批判社會、遙喚逐漸褪色的親情、同情社會邊緣人，關懷弱勢族群等角

度，作整理與探討。

第四章 針對阿盛散文書寫鄉野人物的敘事技巧，從組織結構、敘述模式、心理摹寫及形象塑造等面向，尋找阿盛散文的敘事藝術。

第五章 析論阿盛散文中鄉野人物風情的特色，從固守維護鄉土文化、反映社會真實面向、代言弱勢及邊緣人，掌握時代語言創新文句等面向，做全面的分解和全面探討。

第六章 最後總結全文，說明阿盛散文鄉野人物風情的特色及影響，同時揭示阿盛散文的價值。

阿盛散文鄉野人物風情研究（1977-1991） 目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機	3
第二節 研究範疇	7
第三節 研究方法與步驟	13
第四節 研究旨趣與價值	18
第二章 題材類型	20
第一節 故鄉風物	24
一、 農村生活的沈澱	25
二、 鄉老傳說的陳述	30
三、 成長記憶的溯往	36
第二節 都市經驗	44
一、 眾生百相的素描	46
二、 紅塵女子的哀歌	52
三、 都市社會的批判	57
第二節 生活事件	60
一、 時代背景的呈現	61
二、 新聞寫實的代言	64
三、 城鄉差異的吞吐	66
第三章 思想內涵	75
第一節 記錄鄉土文化	79
第二節 冷諷暗喻批判社會	86

第三節 遙喚逐漸褪色的親情	93
第四節 同情社會邊緣人	97
第五節 關懷弱勢族群	102
第四章 敘事藝術	108
第一節 組織結構	111
一、巧妙融合結構元素	113
二、靈活運用多樣視角	115
(一) 內聚焦視角	116
(二) 外聚焦視角	119
三、敘事時間的掌握	122
(一) 慣用逆時序	123
(二) 實驗非時序	125
四、敘事情節的組合	126
(一) 線型與非線型情節的運用	126
(二) 轉換型與範疇型情節的運用	130
第二節 敘述模式	132
一、敘述者類型	133
二、敘述話語模式	136
第三節 心理摹寫	143
一、白描直揭人性	144
二、心理存真反映	146
第四節 形象塑造	149
一、從生活中堆塑角色	150

(一) 人窮志高的黃藤	150
(二) 歧路人生的林秋田	151
(三) 時代悲劇的受害者	153
(四) 身陷風塵的春春	155
二、在城鄉間記錄人性	157
第五章 阿盛散文鄉野人物之特色	161
第一節 固守維護鄉土文化	162
第二節 反映社會真實面向	166
第三節 代言弱勢及邊緣人	170
第四節 掌握時代語言創新文句	173
第六章 結論	177
參考文獻舉要	183
附錄一 提心筆摹寫鄉野人物風情 - 訪阿盛話阿盛	190
附錄二 阿盛散文作品收錄教科書附表	203

第一章 緒論

台灣文學一直有名稱及屬性上的爭論，鄉土文學作家也一直有定位上不明的困境，葉石濤的《台灣文學史綱 八年代的台灣文學》指出：「在台灣新文學開展的初期階段，已經出現了台灣話文、鄉土文學等論爭」¹。根據葉石濤的說法，可見，在台灣新文學研究的初期，已經有了有關鄉土文學的一些相關論證。

在台灣文學作家的研究上，賴和、鍾理和、呂赫若甚至黃春明等人，一直是被關注的焦點，這群作家也的確在鄉土文學發展的過程中，有著不可抹滅的影響，不過，除了這群知名作家外，仍有為數不少的台灣本土作家，生於台灣、長於台灣，為文完全以台灣的鄉土人文、社會關懷角度，做為書寫的內容及寫作主要題材，葉石濤的《台灣文學史綱 六年代的台灣文學》也指出：「進入八十年代以後的台灣文學，歷經數次的變貌和爭執，已走向更自由、多元、寬容、巨視的立場；這由黃凡、呂則之、王世勛、王幼華、李昂、蘇偉貞、吳錦發、蕭颯、向陽、林雙不、劉克襄、阿盛、周梅春、許台英等詩人、作家的作品裡可以看出來」²。

根據葉石濤的說法，成名於文壇的阿盛，已屆而立之年（二十九歲），一九七八年三月一日，阿盛在聯合報副刊發表他的

¹葉石濤：《台灣文學史綱 八年代的台灣文學》台北：春暉出版社，1999年10月，頁171。

²葉石濤：《台灣文學史綱 六年代的台灣文學》，頁119。

作品「廁所的故事」，這篇極具鄉土童趣的作品，立即引起文壇的矚目，連當時遠在國外教書的詩人楊牧，都特別在同月三十一日，寫信給編者，謂：

阿盛先生的「廁所的故事」，真是一篇上乘的散文，質朴敦厚的鄉土文學。現代散文在臺灣的大地上茁長，自有它堅強典麗的生命；語言在我們的生活中衍生成型，勢必擺脫不合用的種種規矩。臺灣人能講道地的北京話當然不錯，但總是帶點土土的鄉音講「臺灣國語」更令人著迷³。

足見阿盛的散文，已引起當時文壇相當的注目，可惜的是有關於他散文作品的研究，一向都是被忽略的，所以，本論文擬以阿盛為對象，針對他散文作品中：故鄉風情，卑微人物和生活事件等鄉野人物風情作品作研究與了解。試就本論文的研究動機、研究範疇、研究方法、和研究旨趣，分節敘述如下：

第一節 研究動機

楊敏盛出生於一九五〇年四月，故鄉為台南新營，成長至青春正逢鄉土文學混戰開始階段。根據阿盛在其《散文阿盛寫作流年紀事》中載明：高中二年級，陸續以本名在臺灣日

³ 阿盛：《行過急水溪 不規不矩求規矩》台北：時報文化出版，1990年2月，頁4。

報、臺灣新生報、臺灣新聞報等副刊發表「自以為是小說」的文章⁴，而那些文章，據阿盛的說法，幾乎也都沒有留存下來。一九七七年楊敏盛自台北東吳大學畢業，同年年底，在中國時報人間副刊首度以筆名「阿盛」發表散文「同學們」，隔年，更以在聯合報發表「廁所的故事」一文，成名於文壇。

阿盛自寫作生涯開展之際，即用心書寫他所生活這塊土地上，一般人習以為常的人情、俗事及風物，而這些發生在大家身邊見怪不怪的瑣事，透過阿盛的觀察，再經由阿盛的書寫，即使是平凡人也有了不平凡的境遇。喜歡說故事的阿盛擅長用幽默風趣的文字和關懷心、同理心，刻劃市井小民的平凡生活，這些平凡人事的生活剪影，透過阿盛文字的巧妙運用，讓平凡的生命活出了文章之外，其中，對於鄉野人物風情的關注，更是其散文書寫的重點。

一九七七年阿盛正式從事文學創作，在西元二〇〇〇年的春夏之間，獲得台南縣南瀛文學獎首獎的殊榮，散文作品中的「火車與稻田」被收錄在（龍騰版）高中國文課本的第二冊，「腳印蘭嶼」分別收錄在（三民版）高中國文課本的第三冊及（南一版）高中國文課本的第二冊，「契父上帝爺」被收錄在（東吳大學）的國文選中，「急水溪事件」被收錄在（五南版）的大學國文新編，「十殿閻君」被收錄在（國立台灣戲專）的大專國文選中，同時還被改編成舞台劇及電視劇。阿盛作品既然受到如此的重視，奇怪的是，關於他散文創作的研究居然是

⁴ 阿盛：《散文阿盛——寫作流年紀事》台北：希代出版社，1989年5月，頁355。

零⁵。大家都對阿盛作品有一定程度的稱讚，而對於他散文作品的研究，卻未在學界受到廣泛的注意，現代散文相關的研究裡，也多半只是約略的一提，一個印象式的批評，鮮有人針對他散文作品的內容、特色予以深入的分析，更遑論其對當代散文創作的影響與價值。

個人於一九九四年參加阿盛開設的散文私淑班，親自向他學習散文的創作方法，對阿盛有一定程度的認識與了解。尤其對於阿盛散文作品中，鄉野人物的刻劃與描寫特別感興趣，正因如此，促成了個人想研究與了解阿盛散文鄉野人物風情的動機。

阿盛書寫散文以敘事為主，基本上是屬於敘事性散文的範疇，而且，其書寫的每一則故事都是來自真實生活的描述。阿盛散文中最大的特色就是對人性的深刻描寫，他自己在《散文阿盛 放心下筆大是好》中這樣寫著：

兩眼看著台北人，我並沒有拋棄當年足踏的土地。我努力的用文字描寫人與土地，我時時記得保持自小被教養出來的踏實樸素，也不介意偶或投身大城中的燈紅酒綠。我深切明白，要在人生路上行走，要在寫作路上行走，不能遮掩不看沿路展現的千般人文風情。

⁵ 個人決定研究阿盛散文中鄉野人物風情之際，學術界並無專書對阿盛的散文進行研究，在筆者完成論文前半年，才欣知清華大學鄭元傑同學，也以阿盛散文為研究對象並早筆者半年完成論文，為此，個人心喜阿盛散文已漸受學術界重視。因此就創作動機而言，個人進行研究阿盛散文之際，學界對阿盛散文研究尚未問世。

於是，我用筆記下昔日的、現實的土地與人，
而用心編織在文字之間的正是「人性」。⁶

和小說不同的是，散文的自由度優於小說，散文沒有制式的規範加以箝制，在文學的分類領域中，散文不僅面向豐富，包容性更大。詩人向陽⁷曾為文評述阿盛的作品謂其為：「不規不矩求規矩」⁸。作家苦苓也評述阿盛的社會批評就像綿裡針：

這種批評看似柔弱，其實反彈力最小，而且力量
持續不斷如棉裡針一般，以其所要達到的「效用」
來說，雖無急效，卻有長效⁹。

更有作家蕭錦綿稱阿盛是個道地的馬路作家：

他愛馬路，愛寫馬路事，留心馬路消息的人也都
愛他、愛讀他的散文¹⁰。

⁶ 阿盛：《散文阿盛 放心下筆大是好》台北：希代出版社，1989年5月，頁291。

⁷ 向陽本名林淇瀆，向陽以現代詩創作崛起於文壇，其後進入大轉捩過程中的台灣報界，先後擔任過《時報周刊》主編、《自立晚報》藝文組主任兼副刊主編、「自立報系」（《自立晚報》、《自立早報》、《自立週報》海外版）總編輯、《自立早報》總主筆，歷時約十四年。向陽自阿盛任職於中國時報即與阿盛共事，且私交深厚，由於這些緣故，其對阿盛作品的評論甚為中肯，有一定參考價值。

⁸ 詩人向陽在阿盛《行過急水溪》散文集序文中提及「擺脫不合用的種種規矩」正是阿盛及其作品的重要特色。

⁹ 苦苓：《如歌的行板 借阿盛的酒杯》台北：1989年3月，頁20。

¹⁰ 阿盛：《吃飯族 期待一個人間街王》台北：1988年8月，頁4。

阿盛的散文作品被改寫編、甚至被收錄至高中國文課本，自是有他足以被認可的成就。阿盛下筆盡是刻劃生活在大家周遭隨時常見的鄉野人物，在本論文中鄉野人物所指為生活在城鄉間的平凡眾生，這些人不是社會上的知名人物，也不是社會上的多金人物，阿盛用自己佈局規劃的期望，寫出自己的所見所聞，同時也寫出這片土地上，過去現在的不同。

個人感動於阿盛對其生長環境的用心與深情，這片土地也是生我育我的土地，所以，對於阿盛的作品有著特別的感受與體悟，個人期望透過本論文的研究來探索與了解：阿盛這些年來寫作了些什麼？是用怎樣的筆調如何寫成？用怎樣的創作態度來突顯他生活的時代意義？最讓個人關注的是：阿盛筆下的鄉野人物有何值得深思與探討的部份？為什麼阿盛筆下的主角盡是些現身大家身邊的鄉野人物？而這些人物在當時他所處的社會中及我們現在所生活的時代裡，是不是真能做為身邊人生百相的寫照？

個人曾經參與阿盛於一九九四年開設的第一屆寫作私淑班，對其背景有一些了解，有鑑於這樣一個人作品一直被長期的忽視，加上文學研究不可偏廢，台灣文學研究一直重視小說，個人決心在其作品中以鄉野人物風情特色的作品作研究對象，希望能夠去說明其藝術價值和特色的所在，尤其是其在散文方面的研究。透過這一一的研究與整理，對阿盛散文做具體的探討與了解，提供給往後有興趣研究阿盛散文的學人們，一些具體的參考。

第二節 研究範疇

散文文體本身就非常特殊，根據鄭明嫻在《現代散文類型論》的說法：

散文之名為『散』，不是散漫，而是針對其他文類之格律而言，詩、小說、戲劇各自發展成充份必要的嚴謹條件，已走進一個有負擔和束縛的發展軌跡，而散文仍然能保持它形式的自由。也因此，散文的伸縮性非常大，它的母性身份仍然保有其孕育出來的子孫之特色，所以，散文『出位』的可能性也比其他文類要大些。¹¹

根據鄭明嫻的說法，散文成為一切文類之母，當各種文類規範出的形式成熟後，便會脫離散文之列，另成一體，於是，散文書寫自由的特色，便增加散文內容的趣味，可以採韻文形式、戲劇形式、對話形式、小說形式，甚至可以採說故事的形式來表現¹²。這些書寫形式，阿盛在其散文作品中，運用的非

¹¹ 鄭明嫻：《現代散文類型論 總論》台北：大安出版社，1987年6月，頁22。

¹² 吳公調：《文學分類的基本知識》，湖北，長江文藝出版社，1982年。書中第五章提及：散文語言因為有內容的綜合性和寫法的多樣性而顯得變化多端，可能開頭來一個人物特寫，接著轉為抒情詩式的強烈的感情抒發，運用了很多的象徵手法和排語，甚至夾用韻文；可能自始自終摘錄人家的話語而自己「不著一字」，如魯迅的一些「集錦」式的雜文；可能用對話體、如魯迅的「犧性謨」；甚或用戲劇形式，

常自然，在《綠袖紅塵 乞食寮舊事》中，以戲劇筆法這樣寫了一段：

就如同二多年前的閩南語電影銀幕上經常打出的字幕，「經過三年後」，推算一下，是二十二年前，。

¹³

又以說故事的語氣寫了這樣一段：

天，這是什麼世界？這是民國五十八年對不對？收買簿紙的人要讓兒子去 - - 去 - - 去美國留學？而且這個收買壞銅舊錫的人還有個兒子在唸大學、有個兒子在讀中學、有個女兒在讀初中！此人到底有多少銀錢？

¹⁴

同樣是在《綠袖紅塵》散文集裡 夢裡花落 一文中，阿盛以改寫歌詞的方式，寫下了這麼一段：

記得當時年紀小，爸爸愛談天，我愛笑，時常我倆
併肩坐在榕樹下，聽老歲人講古、看雜技演出、說

但委實不是劇本，如「野草」裡的「過客」，也可能來一段新聞報導式敘述，轉為政論，再轉為曲折有致的類似小說的動人情節。散文語言的濃厚抒情性近乎抒情詩，敘事性取自小說的優長，而議論說明性卻又是吸收了政論文和應用文的特色。

¹³ 阿盛：《綠袖紅塵 乞食寮舊事》台北：前衛，1985年9月，頁54。

¹⁴ 阿盛：《綠袖紅塵 乞食寮舊事》，頁56。

天南地北、唱南管曲子，風在吹、鳥在叫，往往不知怎麼我們就睡著了，夢裡花兒知多少，直到媽媽搖醒，這才欠欠身，直直腰，回得家裡圍圓坐，吃頓飽。¹⁵

諸如此類文字的趣味性，在阿盛的散文當中，經常可見，就是如此脫離傳統的為文方式，讓阿盛的散文讀起來，豐富多變。不單是與阿盛私交甚篤的向陽，曾經為文說明阿盛的散文文風是：「不規不矩求規矩」。阿盛在《散文阿盛 土地沒有規矩》中也承認向陽這樣的說法：

歲月走過，在我自省的時候。我的個性兼有沈穩與浪漫，正如同我的作品，我不注重格律形式，我喜歡『不規不矩』的『我手寫吾口』 - 詩人向陽如是說我，他確實看得透 - 。人各有「體」，何必齊一？¹⁶

正因為人各有「體」，所以，書寫生活、記錄生活的阿盛散文，主角經常是芸芸眾生中的小小世間女子、小小世間男子及一些平凡得連臉孔都很難讓人留下深刻印象的不起眼人物。這群活躍在阿盛筆下的鄉野人物，說的就像是生活在大家周遭的鄰居、朋友，阿盛用放大鏡觀看世人百態，握手中筆盡書凡塵瑣事，為文不是全無章法，只是不為「規矩」所限，對於這樣的認知，阿盛有他的堅持：

¹⁵ 阿盛：《緣袖紅塵 夢裡花落》，頁 199。

¹⁶ 阿盛：《散文阿盛 土地沒有規矩》，頁 278。

面對年輕的學生，總要勸他們「打開心眼看文章」，如果有心創作，最好能不為「規矩」所限，並且勿利用文字「打高空」，別忘了自己所來自，別忘了腳踏的土地；土地是實在的，但是它沒有固定的規矩¹⁷。

阿盛自鄉鎮中成長，記憶中盈滿故鄉的點滴、老歲人傳述的故事及鄉里間穿梭的俚俗，北上求學後，記憶中的掌故衝擊著歷經冷暖凡間的人情世態，加上從學院訓練出來中文人的背景，阿盛用筆記憶故鄉，用筆記錄人物，人物就在大家身邊。大家忽略的事，阿盛用筆記錄，大家習慣的事，阿盛用筆寫出，大家視作平凡的芸芸小民，阿盛不僅一書再書，而且是大書特書：乞食婆、鹿港婆、買酒客、妓女、賣花女、當軍人的、花車女郎，父親、母親、家中的兄弟姊妹，左鄰右舍，每個人都是阿盛文章中的主角，鄉野人物的悲喜哀憐，阿盛在乎、阿盛關心。所以，大家重視的人，阿盛留給大家去記錄，大家不在意的人，阿盛一一為他們代言。

作家李弦在《散文阿盛 變中天地》中肯定四年中文課程的訓練對阿盛有加分的影響：

這段正統的中國文學教育，使他愛好文學的心能全然「遊於藝」中，其中展開的世界是中國的、文化的，具有遼闊的歷史視野。這是一件事實，中國文學的偉大傳統對於任何一位文藝愛好者，永遠是取之不盡用之不竭的活源。尤其對於一位以散文為創作職志的，中國文學

¹⁷ 阿盛：《散文阿盛 土地沒有規矩》，頁 278。

中的散文傳統足可引以為傲，是一種包容性強、抱負也高的文類¹⁸。

正因為散文本質的特質，及散文強韌的包容性，所以，散文與作者彼此的互動較一般文體更為直接，更貼近作者的思想內涵。阿盛來自南台灣急水溪畔的新營，北上外雙溪畔的東吳大學求學，面臨觀念價值的衝擊，於是，愛戀故鄉的阿盛為文多重故鄉人情、俗事、風物，其中，對鄉野人物的關懷每於筆尖流洩。

阿盛自一九七七年在中國時報發表散文創作，四年後，第一本散文集「唱起唐山謠」由蓬萊出版社代為出版，書中收錄阿盛四年間的散文創作。之後十年間，阿盛又陸續出版「兩面鼓」、「行過急水溪」、「綠袖紅塵」、「散文阿盛」、「如歌的行板」、「春秋麻黃」、「阿盛別裁」、「吃飯族」、「滿天星」、「春風不識字」、「阿盛講議」、「秀才樓五更鼓」及「心情兩紀年」共十四本著作，其中，「滿天星」、「春風不識字」、「阿盛講議」偏向議論式散文，「秀才樓五更鼓」為阿盛第一本長篇小說，因筆者研究焦點為阿盛散文中鄉野人物風情，所以，「滿天星」、「春風不識字」、「阿盛講議」、「秀才樓五更鼓」，這四本著作僅作參考，前九本著作及「心情兩紀年」則與個人所欲研究阿盛鄉野人物風情之題材類型、思想內涵、敘事藝術及修辭技巧相關，為個人重要參考文本。

就阿盛同時期的作家比較，阿盛出版的專書數量並不算

¹⁸ 李弦：《變中天地 - 阿盛的散文風格》台北：文訊出版社，1987年4月，後收錄在阿盛：《散文阿盛》頁14。

多，一九九一年之前，阿盛「我手寫我口」的以散文及雜文，傳達出他對生長土地的觀照、他對故鄉風物的情感、他對鄉野人物的關心及生活周遭平與不平事的看法。出書十年後，一九九一年出版的小說《秀才樓五更鼓》，是阿盛首度嚐試的長篇小說，之後，還接續出版了長篇小說「七情林鳳營」。這是阿盛顯現了他撰寫長篇小說的企圖，同時，也輕巧的與一九八一年首度出版散文專書《唱起唐山謠》，做了一個十年的區隔，這樣的寫作是有計劃、有準備的轉變，是好友向陽口中「不規不矩求規矩」的阿盛，為自己定的長程寫作計畫，在此之後，阿盛為文的焦點更傾向故事性的書寫手法，不同於前十年散文、雜文的書寫類型。

個人為凝聚本論文研究焦點，所以，在研究範疇上定了一些取捨的依據：一九八一年阿盛第一本散文專書應市，一九九一年，阿盛轉型寫作長篇小說，筆者所欲研究之文本多集中在一九八一年至一九九一年十年間，楊敏盛首度以「阿盛」為筆名，發表作品，就阿盛寫作生涯而言，實具有重要的象徵意義，而一九九一年出版的散文集「心情兩紀年」書中搜錄作品，多為一九八六至一九九一年間作品，共二十六篇，另含一九九一年作品四篇，所以，個人在研究範疇的界定上，往前推了四年，又往後加了一年，以一九七七年做為本論文研究範疇的起始年代，一九九一年作為本論文研究範疇的終止年代。

筆耕不綴的阿盛，至今續有作品問世，阿盛於二〇〇〇年在其第八屆南瀛文學獎首獎得獎著作《火車與稻田 - 阿盛散文選》自序中表示：

一九九〇年代之前，我的作品全為散文，之後，長篇短篇小說較多，目前有兩部小說《秀才樓五更鼓》與

《七情林鳳營》。¹⁹

本論文在研究其作品的時間點上，以楊敏盛首度以「阿盛」為筆名發表散文創作「同學們」之一九七七年起，迄一九九一年阿盛出版「心情兩紀年」散文集為止，其間所發表雜文「滿天星」、「春風不識字」、「阿盛講議」、長篇小說「秀才樓五更鼓」，與未及探討部份，且留待以後繼續研究。

第三節 研究方法

本論文的研究方法主要分成以下兩部分，一、是內容分析法，藉由內容分析法的研究，對阿盛文本的創作風格、創作心路歷程與相關背景，做一系列的了解。

至今仍筆耕不綴的阿盛，並持續其台灣第一個由作家創設的純現代文學私塾 - 散文私淑班的教學，而個人以阿盛散文中「鄉野人物風情研究」為主要研究對象，因此，本論文研究的文本範疇，設定在阿盛自一九七七年在報上以「阿盛」為筆名所發表的第一篇散文「同學們」始，至一九九一年所出版的「心情兩紀年」散文集，共計十本散文創作集為主要參考文本。

曾主編《笠》詩刊的李敏勇，曾經為一九四五年到一九九一年的四十五年間，為台灣戰後文學歷程描繪輪廓，其中，一九七七年到一九九一年是李敏勇筆下台灣文學的「發展

¹⁹ 阿盛：《火車與稻田 自序》台南：臺南縣文化局，2000年12月，頁8。

期」，從一九七七年的鄉土文學論戰以後，「台灣文學」這個名稱又逐漸復活起來²⁰。

李敏勇在《臺灣戰後文學反思 檢視戰後文學的歷程與軌跡》一文中指稱，在台灣文學的發展期(一九七七年~一九九一年)：

越來越多的台灣作家站在台灣的土地，以台灣這塊土地上人民為依歸，展現出蓬勃的文學樣相。

台灣作家、詩人，這時候已包括日據時代開始的好幾個世代，活躍在台灣文學領域裡，發展出各種不同形式的台灣文學²¹。

出身戰後的阿盛，因求學之故離鄉北上，進入五光十色的台北，社會的人世現實與故鄉的溫馨經驗，產生了認知上不諧調的衝突，所以，生活經驗多圍繞在故鄉新營的阿盛，排除了都會生活的爭名奪利，將筆下關注的焦點，集中在萬丈紅塵中的鄉野小人物，那些大家身邊來來往的凡人俗事，在阿盛筆下，全都活得有聲有色，活得不平凡。

同樣是生活在台灣這塊土地上，個人感動於阿盛對大地百姓的關注與用心，專事研究阿盛筆下鄉野人物風情。在研究方法上，本論文擬先就其作品內容分析，以確認阿盛的散文風格與概念。阿盛曾經表示：

²⁰ 李敏勇：《臺灣戰後文學反思 檢視戰後文學的歷程與軌跡》台北：自立報社文化出版部，1994年6月，頁23。

²¹ 李敏勇：《臺灣戰後文學反思 檢視戰後文學的歷程與軌跡》，頁23-24。

個人所見不免有偏，我不否認對某些種類散文有好惡，我所好者，知性的、故事性強的、富個人風格的散文；而所厭惡者，正經八百的、教條式的、幫閒文人的、唯美的散文。²²

這是阿盛自己的散文觀，事實上，這樣的觀點的確在其散文作品中處處可見，而阿盛對鄉野小人物的關注，更成了他文學作品的一大特色。作家蕭錦綿在《吃飯族 期待一個人間街王 - 看阿盛的散文 雜文》中也提到：

阿盛愛寫城鄉小人物，微不足道的「吃飯」事、「傷心」事、甚至「大便」事。在他筆下，「阿」字輩的人物，從「稻米」裡來，在「廁所」中去，都像太陽出山，天空落水那麼自然。²³

個人期望透過對阿盛文本的內容分析，用概念分析、敘述性描述、詮釋性分析及普遍化分析，逐一解析出阿盛散文作品中，書寫鄉野人物的用心，再就阿盛「唱起唐山謠」等十本散文集中，各篇作品內容做歸納與整理，以詮釋阿盛散文的特色與價值。

²² 此為阿盛在參加新加坡「國際華文文藝」，接受新加坡作家張曦娜訪問，談文學創作時，關於自己心目中好散文的看法。阿盛：《心情兩紀年 天地皆文章》台北：聯合文學出版，1988年8月，頁2。

²³ 阿盛：《吃飯族 期待一個人間街王》台北：希代出版，1988年8月，頁5。

二、是質性研究，質性研究可從兩方面來看，內在方面，將以文本創作發展的脈絡為主，縱向分層深入研究，做一完整而詳細的剖析。另以其創作風格為主，橫向比較並說明其散文作品對同時代人的影響，其次透過訪談記錄，將阿盛의思想和個人閱讀的感受，作一客觀的對比與探索，以析論作品完成抽離作者所賦與期盼的現象後，其所呈現的獨立意象，以及個人自己體悟的新生價值。

最後，再總結這兩方面的研究成果，以揭示阿盛散文特色與價值，並說明其對當代台灣文學發展，特別是散文方面的影響。

陳慧樺在《讀者反應批評理論——當代文學理論的眾聲喧嘩》序文中指稱：

巴特於一九六八年宣佈「作者的死亡」之後，文學研究已逐漸改觀，作者的「死亡」代表讀者的誕生。²⁴

作品一旦公開發表，作者和作品之間密切的關係是否真的就一筆勾銷？參考陳慧樺的說法：文本觀和作品觀最大的不同是作品是作者的產品，而文本所強調的則是讀者的參與生產，所以是生產（production）或生產力（productivity）。²⁵

²⁴ 巴特是歐洲重要的結構主義理論家，陳慧樺在《讀者反應批評理論——當代文學理論的眾聲喧嘩》總序中還表示：一個作家一輩子可能寫了不少作品，可這許多作品可能只是一兩個文本的變異；而且，根據巴特的說法，文本是游移的、衍生的，無法加以框住釘死，是讀者閱讀時創作出來的場域。伊麗莎白·弗洛恩德 ELIZABETH FREUND 著，陳燕谷譯：《讀者反應批評理論》台北：駱駝出版社，1994年6月，頁4。

本論文透過文本創作的研究，探索作家阿盛的創作性向，及題材類型的安排，同時，輔以對作家阿盛的訪談記錄，將作家創作的期許，與讀者閱讀的感受，作一明確的對比，這樣的研究方法，將可增加本論文與作者之間的互動關係，同時，也可使本論文更貼近作家及讀者的真相。

就研究的過程而言，本論文在研究步驟上：首先將說明研究動機、研究範疇、研究目的及預期結果，接著，再詳加解說採用的研究方法及步驟。

其次，就阿盛散文鄉野人物風情作品中的媒材類型特點，一一做分析與研究，其題材類型包括：故鄉風物的描述；卑微人物的關注，及生活事件的鋪陳做研究與分析；就阿盛散文的思想內涵中，找出鄉野人物風情關注的焦點，包括：鄉土意識；人性關懷；社會批判等角度去做分析，就阿盛散文的敘事藝術表現，尋出作品中的鄉野人物風情，包括：組織結構；敘述模式；心理摹寫及形象塑造等面向，一一做研究。同時，剖析阿盛散文中題材類型、思想內涵、敘事藝術之內涵和特色。

個人期望依此步驟，尋出阿盛散文中，有關鄉野人物風情之特色及阿盛散文之價值，並為日後有心研究阿盛散文之學伴，提供一番研究的淺見。

²⁵ 伊麗莎白 弗洛恩德 ELIZABETH FREUND 著，陳燕谷譯：《讀者反應批評理論》台北：駱駝出版社，1994年6月，頁4。

第四節 研究旨趣

阿盛在散文作品中，大量書寫對鄉野人物的描述及關懷，就本土研究來看，其筆下人物是否足以反映生活在台灣這片土地上絕大多數人的成長寫照？是否足以反映文學作品的區域性及時代性？這也是個人透過本論文的研究，想加以了解與探索的所在。

阿盛散文一直以敘事手法來呈現，今就敘事藝術的表現手法來討論，阿盛散文作品可粗分為抒情散文和議論散文兩部份。其中，抒情散文又多取材於和故鄉經驗有關的鄉野小人物。不論，文壇是否對於阿盛作品價值多所肯定，個人仍希望透過具體研究與討論阿盛散文敘事藝術的表現，來重新了解阿盛藉由作品欲傳達的目的與企圖。

傳統中文系科班出身的阿盛，僅管有著「不規不矩求規矩」的散文特色，但是，個人仍企圖從不同角度來研究討論與分析，以便更清晰的了解阿盛散文作品的特色及對讀者所產生之影響與價值，此也正是本論文研究旨趣之所在。

個人透過本論文之專題研究，希望能在鄉土文學作品之模式與界限裡，達到以下之成果：

- 一、 揭示阿盛散文作品之特色：身處在台灣鄉土文學論戰中的阿盛，用不同於傳統散文的方式，表達對故鄉的感情，及鄉野人物的關懷，透過本論文的研究，可以拋磚引玉，讓人注意到阿盛文作品的特色。
- 二、 探討阿盛散文作品之價值：在當代文學的研究多重小說，散文研究多被忽略，阿盛散文既受得獎肯定，

又被收錄至高中國文課本，足見其散文有一定價值與影響，期望透過本論文揭示阿盛散文在當代文學的藝術價值。

個人非常欣賞阿盛散文中對鄉野風情人物的關懷與描寫，在現今重名重利、爾虞我詐的現實社會，我們需要的是人性的光明面，在八卦新聞氾濫成災、政黨鬥爭層出不窮的環境，我們要聽的是平凡百姓的心聲，阿盛的作品，在十幾年前就關注了這些焦點，阿盛的作品，在十幾年間就凝聚了這些話題，阿盛的筆寫出的是社會的善、社會的溫情和社會中可值得慰藉的人心，這些阿盛作品中的鄉野人物、故鄉風物及生活事件，在普偏 e 化的資訊時代，依舊有他不退潮流的意義，筆者研究的目的即是企圖由阿盛作品中，找出最足以代表其特色的部份 - 特別是有關鄉野人物風情的部份，作為個人研究的主題。個人的目的 - 一方面是為了台灣的研究盡一份心力，同時，也可以提示一種散文研究的途徑。再是針對阿盛這個作家的研究，去說明他的散文特色，同時，說明他的價值與影響。

第二章 題材類型

無論中西，就文學作品的創作來看，皆屬於自發性書寫，到了後來，一群文學史家和批評家們，為了便於整理、研究，及教學參考，就嚐試採取自然科學的方法，把文學的作品，做了幾種分類，同時，在每一項分類中，找出一些共同的素質、特徵和原則，這些共同的組成因素，就成為了該種文類的充分條件。

一般而言，現代文學研究，多半將文體分成小說、詩歌、戲劇和散文等四大類型的文學作品。鄭明嫻曾在《現代散文類型論 總論》中提到：

散文是一種極為特殊的文體，居於「文類之母」的地位，原始的詩歌、戲劇、小說，無不是以散行文字敘寫下來的²⁶。

在西方，散文幾乎沒有自己的地位，多半是附屬在西洋文學三大文類之中，董崇選在《西洋散文的面貌》²⁷中就指出：西洋散文，依其定義的不同，可以從不同的文類中去尋找。可見，散文在西洋文學中並沒有受到應有的重視。

²⁶ 鄭明嫻：《現代散文類型論·總論》台北：大安出版社，1987年6月，頁22。

²⁷ 董崇選：《西洋散文的面貌》台北：中央文物供應社，1983年4月。

鄭明嫻表示，就我國散文發展史來看，清朝以前散文的範圍很廣，它不但包含文學作品，也包含一般的歷史著作、學術論文及各種應用文學等非文學作品。但是民國五四運動之後迄今所指的散文，則大抵限於文學性創作的作品。

先秦兩漢時代的諸子文及史傳文被認為是我國具有文學素質的正統散文之始，而唐宋八大家則是為散文創作締造了一個散文高峰期，明代歸有光的散文內容，漸漸走脫出古典散文的風格，而非常接近現代散文中的抒情、敘事小品，在題材的取樣上，除了古典散文外，與其發展並行之「筆記散文」，不僅可以說理、抒情、甚至日記、遊記、報導文學都可以散記成文，間接豐富了散文的活潑性。

阿盛出生於一九五〇年，當時，也正處於台灣社會脫離日本統治接受美援的轉型期，葉石濤指出，就台灣文壇的發展來看，五〇年代也可以說是散文盛行的時代，因為直到一九五四年，美國明確的告訴先總統蔣公不支持「反攻大陸」以前，國民政府的統治方式，大致都採一種強壓手段²⁸。因此，在人心緊張的時代，散文恰好反應了當時的空氣，不論是散文也好，小說也好，只要能馬上看完，立刻領會，氛圍就能讓人感到舒服痛快。

六〇年代的台灣文壇出現了全盤西化的現代文學傾向²⁹，

²⁸ 見葉石濤在《台灣文學史綱 五〇年代的台灣文學》高雄：文學界雜誌，1999年10月，頁85。

²⁹ 葉石濤在《台灣文學史綱 六〇年代的台灣文學》中指出：—1960年，正在台大就讀的白先勇，跟一群志同道合的同伴王文興、陳若曦、歐陽子、李歐梵等人創刊「現代文學」，而他們之所以主張「橫的移

在題材的取樣上脫離了台灣民眾的歷史與現實，於是導致了七十年代鄉土文學論戰，葉石濤認為一九七六年初，鄉土文學問題發生之時，已經演變成台灣文學與台灣社會路線問題的討論了。

一九七六年六月剛從大學畢業的阿盛，面對著論戰鄉土文學的餘波，覺得論辯再多，也比不上直接將對鄉土的關懷訴諸文字，於是阿盛將同班同學作為寫作藍本³⁰，以《同學們》一文正式投入台灣文壇，隔年更以一篇《廁所的故事》成名於文壇，在當時文壇備受矚目³¹。

儘管文壇對《廁所的故事》多採正面的評價，但就阿盛自己的看法，當初，以「廁所」題材為文，只是為了別於眾人對鄉土文學論戰的方式：

在所謂的鄉土文學論戰的尾聲，很多人質疑什麼是「鄉土」，怎樣區分、怎樣識別，大家辨證了一番也沒什麼結果，倒不如用作品來說明，一般來說斯

植」，和五十年代的文學環境有關。他們大都屬於來台第二代作家，幼、少年時在大陸度過。儘管他們對原鄉的幼少年的時代的記憶很清楚但在原鄉缺乏謀生的生活經驗來到這亞熱帶的新天地他們的生活脫離了一民眾的日常生活因此這塊土地雖給他們眾多新奇的經驗和印象但他們還沒有充份的時間紮根於這塊土地他們既不能繼承三十年代四十年代的大陸文學又無法跟這塊新土地結合只好大量吸收歐美現代文學潮流，在這外來的文學基礎中建立他們的文學王國，頁113。

³⁰ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

³¹ 除了楊牧稱此文為「上乘的散文」，今已成為阿盛散文的代表作。沈冬青指《廁所的故事》是阿盛用講古的方式，說著他自己的故事，說著他聽聞來的故事，這些故事生根在土地。詹宏志也提到從阿盛的《廁所的故事》到《兩面鼓》，阿盛證明匯入中國文學的傳統，並不需以犧牲本土性為代價。

土斯民，你就描寫你的土地，不必口號喊得震天響

³²。

不喊口號，提筆為文，阿盛覺得自鄉土文學論戰以降，作家們總算省悟到該付出較多的心意去注視腳踏的土地³³。就因為對土地有情，阿盛提筆為文在題材的取樣上脫離不了土地，在鄉野人物的書寫上更是與土地密不可分，生在台灣長在台灣從不以台灣鄉土作家自居的阿盛，寫的全都是跟台灣這塊土地有關的人、事、物。

來自農村社會從小聽老年人講故事的阿盛，聽出了興趣，成就了今日愛說、愛寫故事的阿盛。愛寫故事的阿盛，更愛敘說鄉野人物的故事，這些平凡得幾乎在你我身邊都找得到的人，是阿盛散文的主要焦點，同時，也是個人研究阿盛散文的主要對象。

放眼台灣文壇，除了寫作功能的觀點不同，形成不同類別的散文外，身為各種文類之母的散文，因為題材類型的不同，也豐富了散文書寫的主題與特色。個人嚐試將阿盛散文中所運用的題材概分成：故鄉風物、都市經驗和生活事件等類，茲就阿盛散文鄉野人物題材類型：故鄉風物、都市經驗和生活事件之特色分數節敘述如下：

³² 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

³³ 阿盛：《吃飯族 臺灣散文十年》台北：希代出版，1988年8月，頁168。

第一節 故鄉風物

阿盛的故鄉新營³⁴，是阿盛筆下，創作題材的焦點，位於南台灣的新營，日據時期，居民幾乎是依農維生。光復後，至一九四九年國民政府實施「三七五減租」，才廢除了新營高達百分之六、七十的佃租率，至一九五三年國民政府實施「耕者有其田」，佃農比率逐漸減少，到二〇〇一年底，訂約佃農的戶數僅剩下 183 戶³⁵，這樣的改變，其實普遍發生在台灣各個鄉鎮。

早年台灣社會面臨米價的不合理，也因為政府實施的各項土地改革，而有了合理的空間，農民生活因此普遍獲得改善。但是，發展工業所獲得的豐富薪資及利潤卻讓農村人口逐漸外流，改變了傳統農業社會的結構。

一九五〇年出生的阿盛從小在大雜院中成長，過往時代，經常是同姓人、同家族的人聚居在一個村落或是鄉鎮。阿盛的故鄉新營，也正是這樣的組織形態。以農業人口為主的新營，

³⁴ 新營市位於台南縣北端，約位在東經 120 度北緯 23 度間，於北回歸線以南 20 公里處，為嘉南平原的中心，屬「台南縣新營區六鄉鎮市」之一，位處新營區的西側，東面與南面隔急水溪分別與東山鄉、柳營鄉為界，西接鹽水鎮，北鄰後壁鄉，鐵公路交通方便，大體而言，其區域位置略當縣境幾何中心之北方。新營市原為明鄭屯田之地，明鄭原於現今鹽水鎮舊營里「舊營」設鄭屯田，後來擴大屯田區域，向東發展，約在今日新營市街東邊的「中營里」一帶，新設鎮於此展開墾拓，乃稱此地為「新營」，於 1920 年日據時代（民國 9 年）地方制度變革，改制為「台南州新營郡新營街」，戰後依此易名為「新營鎮」，1981 年 12 月 25 日因縣治的所在，升格改制為「新營市」，為縣內金融行政中心。

³⁵ 見內政部出版 91 年度《新營市統計要覽》。

帶給阿盛許多農村生活的回憶，家族群聚的模式，讓阿盛深自以為自小就有「責任」與「特權」聽老年人講故事。

我國向來以農立國，走出殖民傷痛的台灣，經歷過所謂的「日治時期」、「中美合作」和「自立更生」三個階段，這樣的記憶是許多老輩人的成長過程，戰後出生的阿盛，則用筆記錄了那些消失的歲月，就其書寫的故鄉風物題材內涵來看，主要有以下幾類：

一、農村生活的沈澱

本名楊敏盛的散文作家阿盛，於一九五〇年出生於台南縣新營鎮，在父親因為婚姻關係定居新營之前，阿盛的家族世居台南縣六甲鄉。因此，童年時期阿盛是繞著新營，循著急水溪畔成長，阿盛的散文作品也多是圍繞著新營農村生活的經驗在沈澱。

選擇與自身熟悉的鄉村經驗來書寫，是阿盛寫作初期的模式，這也是許多作家不約而同的寫作模式，不過，對阿盛來說，這樣的寫作，在隨性中自有他的計劃，阿盛認為：「他從事寫作，為的就是要記錄一些即將或是已經沒有辦法恢復的年代。」³⁶因為有這樣的「計劃」，所以，阿盛寫故鄉人、故鄉事以及故鄉情，書寫都市化之前的故鄉 - 新營。

鄭明嫻在《當代台灣文學評論大系（5）散文批評卷 散文意象論》中曾述及：

³⁶ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

心象是作家一種夢，是理性與非理性交雜、意識與潛意識相互融匯的心靈狀態，而意象就是將這種心靈狀態轉化為可以統計、可以計算、可以分析訊息的文學符號形態；因此進一步可以說，散文的心象美學就是以意象論為核心。³⁷

就因為這樣的寫作心情，借用鄭明嫻的說法，阿盛在散文作品中，對於「新營故鄉」的關注，應是阿盛實現夢境的一種摹寫。個人認同作家李弦在《變中天地 - 阿盛的散文風格》一文中對阿盛作品的觀察，他在文中表示：

阿盛在歷史的變調中成長，因而擅於寫變，這是他的散文另一迷人處。他同時也表示，如同戰後出生的一代，面臨共同的命運。阿盛就在社會、經濟結構急遽地變化中，從農村到都市，離開了祖傳的土地，到高樓林立的台北成為上班族的一員。就在機械的上班下班中，對於失落的土地形成一種依戀情結³⁸。

阿盛對故鄉土地的依戀，在他北上求學，生活在人情冷暖

³⁷ 鄭明嫻：《當代台灣文學評論大系（5）散文批評卷 散文意象論》為鄭明嫻總編，何寄澎主編，台北：正中書局出版，1993年5月，頁37。

³⁸ 李弦（李豐楙）所寫《變中天地 - 阿盛的散文風格》，於1987年4月發表於文訊月刊第29期，收錄於《阿盛散文》，頁17。

的台北都會後，變得愈來愈濃烈，因此，在其創作題材中，鄉村經驗佔了極多篇章。台北，對已經落戶深居的阿盛來說，除了不得不接受，就是引發更強烈的「念故鄉」之情。在其作品《天狼星的仰望》一文中，阿盛簡單表達了新營和台北的不同看法：

台北，人人走路都比新營人快一倍的台北，無法逃避水銀燈照射的台北，有錢也未必有閒情逸致的台北。³⁹

因為，對台北諸多事情的不認同，所以，阿盛企圖記錄留給他美好童年的故鄉。自農村成長的阿盛，取材也與其生長背景密切相關，他自己也表示：「早期鄉村的環境背景，自然孕育出以鄉村為題材的文字，那是我所熟悉」⁴⁰。阿盛一直強調文學作品脫離不了人和土地，因此，他提筆為文一直堅持「抓住人性做文章」的理念。在一九八三年之前，阿盛所寫的大都是鄉村經驗，也才出現了《廁所的故事》這樣膾炙人口的題材。阿盛自己對題材的選擇也有他個人選擇：

為什麼不寫身邊的人事地物呢？我所熟悉的是紅厝磚、舊廟庭，所看到的是稻田風景，麻雀和田鼠，

³⁹ 阿盛：《心情兩紀年》台北：前衛，1994年7月，頁134。

⁴⁰ 汪成華訪談阿盛談其寫作取材時，阿盛表達了自己的想法。見汪成華：此人筆下不留情 - 訪阿盛談寫作 台北：小說創作雜誌，1988年7月號，後收錄於《春風不識字》，頁11。

為什麼不寫呢？我童年所感動的，寫出來，年代和我相同的人會有感動，而沒有看過的新生代會記得

41。

的確，阿盛筆下的故鄉風物，因著早年時代背景的不同，還讀得到許多今日快要失傳的行業，在《姑爺莊四季謠》中，阿盛寫出了鄉下人稱「牽豬哥⁴²」的豬哥三，豬哥三和他的豬相依為命，豬哥三牽的是豬哥，是專門受雇到養豬戶家中配種的公豬，由這處走到那處，讀者透過阿盛的筆，可以看到昔日人趕豬走的有趣畫面：

公豬沒得斗笠遮陽，豬哥三手上有一支木杓子，長竹竿做柄，隨時可以從水溝裡勺水，往公豬身上潑，公豬體熱，日頭赤炎，水立時冒氣煙，遠遠看，黑色的豬，和褐色的人慢慢走，氣煙跟著豬和人移走，很有趣，至少我們這些孩子都覺得很有趣⁴³。

⁴¹ 陳輝龍訪談阿盛時談其對題材的選擇。見陳輝龍：《急水溪岸來的人》，台北：幼獅月刊 411 期，1987 年 3 月，後收錄於《阿盛別裁》，頁 257。

⁴² 約二十多年前，毛豬配種，一般都請飼養種公豬的業者，帶著種公豬親至飼養種母豬的養豬場中進行交配，目前則因大部分養豬場自己飼養種公豬，或直接購買仔豬飼養，而使毛豬配種行業，逐漸成為另類夕陽農業。數十年前，台灣經濟情況較差，許多農村家庭都以養豬當副業貼補家用，或補充子女教育經費，甚至還有人拿豬仔當「某本」或「嫁妝」，豬之為用大矣哉！當時家庭飼養毛豬的頭數不多，多則二、三十隻，少則一、二隻而已，部分家庭專門飼養仔豬出售，部分家庭則因不願向他人買仔豬，遂自己飼養母豬傳種。飼主在母豬發情時，一般都必須請種公豬業者帶「豬哥」前往交配，因而有「牽豬哥」的特殊行業。（摘自黃山高刊於台灣日報台灣風情版，2002 年 6 月。）

⁴³ 阿盛：《心情兩紀年——姑爺莊四季謠》台北：聯合文學，1991 年 10 月，頁 26。

三、四十年前的台灣社會，經濟情況仍然很差，很多的家庭就以養豬做為副業，賺錢貼補家用，也因為當時交通運輸都不方便，因此，種豬只好自己走到母豬窩，進行配種的工作。豬哥三從事的是大家口中所謂的「賤業」，但是在阿盛的散文中，豬哥三的為人處事可不低賤，低賤的是與豬哥三同姓的「議員興」楊進興。阿盛筆下的人物素寫即使悲苦，也讀得到輕鬆的一面，因為，阿盛擅長用詼諧筆法，敘說人世的冷暖哀榮，兩個同姓不同命的人物就對照出現在《姑爺莊四季謠》中：

姑爺里，老莊頭了，國姓爺朱成功的妹婿在此開莊立基，以是得名，這姑爺姓楊，我也姓楊，豬哥三也姓楊，差不多姑爺里的老戶都姓楊。都姓楊，命運各有短長。豬哥三靠牽豬哥討生活，議員興卻靠嘴巴過生活，一個夏天曬日頭、冬天打哆嗦，一個卻是辦事只開口，呼人像喝狗⁴⁴。

夏天曬日頭的「豬哥三」，在現代的台灣社會幾乎已經看不到了，但是，靠嘴巴過生活的「議員興」之流，儘管歲月春秋轉，卻仍然是只有多沒有少，阿盛用筆代言小人物的心聲、代言小人物的辛酸，卻也沒捨下小人物的奸險與卑劣。因為，阿盛覺得：

⁴⁴ 阿盛：《心情兩紀年——姑爺莊四季謠》，頁24。

寫作者不過是將所見所思所聞告知讀者，他的基本信念應該是良善的，從愛出發，而且態度要誠實，如此不管他描寫的是光明面或黑暗面，都沒什麼關係⁴⁵。

在阿盛題材類型的選擇上，小人物一直是阿盛關注的焦點，喜歡說故事的阿盛，也喜歡代別人說故事，就這樣，阿盛散文常讓讀者有閱讀短篇小說的錯覺。阿盛只是把他記憶中的故事說給讀者聽，所以，老娼頭「鴨母王」王才義，「議員興」楊進興，殺豬的「橫面吳」吳孝添，和「先生李」李德明，這些發生在新營的故事、出現在新營的主角，愛說故事的阿盛，用筆寫下他聽來的故事，就像他說的，年代和他相同的人會有感動，而沒有看過的新世代會記得。

二、鄉老傳說的陳述

有歷史的鄉鎮，就帶有歲月的傳說。新營，原為明朝鄭成功屯田之地，一個有三百多年歷史的城鎮，裡面寫滿歷史與傳說。愛聽故事的阿盛，也愛做記錄，兒時盡著聽故事「義務」，享受聽故事「特權」的阿盛，聽著家鄉老歲人樹下談天的內容，全成了阿盛書寫題材的來源。在「姑爺鄉里記事」阿盛寫故鄉新營，姑爺里是新營最古老的聚落，也是楊姓人家最多的聚落，文章一開始就套用「傳說 - 國姓爺」，「傳說 - 延平郡

⁴⁵ 楊錦郁訪談阿盛時，阿盛提出他寫作的心情。見楊錦郁：「抓住人性做文章」台北：幼獅月刊 411 期，1987 年 3 月，頁 250。

王」，這樣的開頭，阿盛自有他的說明：

說是傳說，因為我生也晚。對於老新營口中的故事，我從小到現在都未曾刻意去懷疑過，畢竟是家鄉老事，等如一首俗謠，縱是唱錯幾個音，又有何妨。⁴⁶

阿盛的散文作品中，出現大量老歲人口耳相傳的歷史故事，因為愛聽故事，所以，阿盛的散文作品，呈現強烈的敘事風格。就小說文類的特質來看，小說中的人物是虛構不存在的，散文則被認為不是虛構的文類，焦桐曾經在《八十八年散文選》的序言中提過：散文是一種記實文學，尤其是一種生活見證⁴⁷。這原是小說與散文間，不同的文類特質。受過學院正統中文訓練的阿盛，依著自己為文的特質，讓其散文作品「出位」不受文類制式規範，如阿盛自己所言：

故事性強，也許會與小說分不清界線，但我以為，
散文小說形式打成一體，是件好事。⁴⁸

⁴⁶ 阿盛：《綠袖紅塵 姑爺鄉里記事》台北：前衛，1985年9月，頁81。

⁴⁷ 焦桐：博觀約取的敘述藝術 - 序《八十八年散文選》收於焦桐主編《八十八年散文選》，頁17。

⁴⁸ 見阿盛《心情兩紀年 天地皆文章》台北：聯合文學，1991年10月。阿盛在參加新加坡「國際華文文藝營」接受新加坡作家張曦娜訪問，談文學創作時，針對張曦娜提問：阿盛心目中，好的散文應該是怎麼樣的？強調自己喜歡知性的、故事性強的、富個人風格的散文，他還強調寫作者應該多思考。

在阿盛的作品中，經常可以讀到一些鄉老歲人的傳說，阿盛覺得這是他比現在資訊世代年輕人幸運的地方，因為，在他小時候，家裡的長輩，年紀通常都超過兩三個朝代，經歷的事也就特別豐富，而當時小孩子能做的事彷彿就是聽故事，因此，阿盛比現在的小孩更有機會聽故事，也比現在的小孩能聽到更多的故事。

台灣從農業社會進步到工業社會，再到資訊社會，這是一種時代的趨勢，相對的，農村社會常見的三合院、四合院漸漸被透天樓房、公寓和大樓取代，每個人居住的環境獲得愈來愈多的改善，人和人的距離卻反而愈來愈疏離，現代的兒童，一個個與電視為伍，電視兒童的時髦用語應運而生，一塊玻璃螢幕就鎖住了兒童和電視節目，形成兩者間無法分割的關係。

阿盛兒時電視並不普及，在沒有五光十色娛樂選擇中，便經常在遊戲中接觸許多有智慧的長者，於是，阿盛的文學經驗很早就「存檔」了。在阿盛的散文中，讀者聽故事、讀故事，讀到了石頭羅漢、林秋田、鹿港婆和狀元厝裡老兵與狗的故事，這些沒有赫赫威名、家財萬貫老鄉人的故事，雖然，來自鄉老歲人口述的傳說，卻是阿盛對鄉情的關切，阿盛筆下書寫出來的人或物，在鄉野中成長，自成另一套人生哲學，阿盛在石頭羅漢傳中，說著羅漢英雄石頭一生的故事，其中，連帶著也寫出台灣資源被掠奪的無奈心聲：

九十年來，一直沒有人忘記慷慨的李鴻章，沒有人忘記那些信誓旦旦，據說是要與臺胞共存亡，並且

在發誓後馬上帶著老婆孩子銀兩悄悄溜掉的一批人，也沒有人忘記石頭羅漢⁴⁹。

羅漢的故事從清朝說到日本入據台灣說到了民國，於是，我們看到了艋舺早年的三多：寺廟三步有，女人滿街走，流氓多如牛。說石頭羅漢是傳說中的人物，在淡水重建街上的「羅漢武館」舊址，仍然是讓人看得到也摸得著，當年，羅漢躲入六甲楊二舍家中做長工，楊二舍也真確是阿盛的曾祖父，阿盛說羅漢也說台灣，羅漢的故事有傳說也有歷史，阿盛用小說體式的散文來傳述老歲人口述的故事。焦桐以為，散文是另一種真實⁵⁰，即使融合虛構的成分，也不影響其表述情感、觀念的藝術價值。

鹿港婆的故事是傳說也是歷史，發生在阿盛的家鄉新營，出身蕃薯市⁵¹的鹿港婆，是阿盛家鄉的傳奇人物，鹿港婆生了一兒一女，兒子林秋田從小受盡老師的冷眼相待，飽受惡人的剝削欺凌，形成憤世嫉俗的偏激性格，女兒林秋芬，從不向逆境妥協，躲過被出賣的惡運後，竟也努力的成為大學新鮮人，而鹿港婆始終是月琴彈彈撥撥，勸人為善卻勸不住自己的獨子。書寫對人性的關懷，一直是阿盛散文中最具吸引力的特色，在鹿港婆和林秋田都離開人世後，阿盛用筆記下了傳說與他們有關的故事：

⁴⁹ 阿盛：《散文阿盛 石頭羅漢傳》台北：1986年9月，頁124。

⁵⁰ 焦桐：博觀約取的敘述藝術 - 序《八十八年散文選》收於焦桐主編《八十八年散文選》，頁17。

⁵¹ 在阿盛作品中表示，新營一地用「蕃薯市」代稱娼寮妓館。

林秋田在學校的成績也不好。他有唱歌的天份，可惜生錯了時代，我讀小學那時代，會背誦國語課文的，會演算雞兔同籠算術題的，才是經常被老師摸頭拍肩的好學生，至於祇會唱歌的，那是老師經常用籐條敲頭打手的壞學生。林秋田當然是壞學生⁵²。

曾經，過往的歲月裡，升學主義掛帥，做學生的被填鴨式的教育，灌得沒了思想沒了主張，腦海中除了分數還是分數，林秋田，和大多數不會唸書不喜歡唸書的孩子一樣，愛唱歌的他，討好不了老師，所以經常和籐條為伍，失去老師愛的教育，又沒有一個完整正常的家給林秋田溫暖，因此，林秋田最後終究成為社會的問題。

阿盛，也自五十年代的威權時代走來，在那樣的時代裡，林秋田的故事在台灣許多鄉鎮都上演著，只是過程也許有點不同，只是結果也許有點不同，鹿港婆眼盲心不盲的彈起月琴唱起勸世歌，感動了阿盛，埋首書本努力唸書，卻救不回自己的兒子。時代帶給林秋田太多的不滿，就像他在小屋裡對阿盛訴說他的心事般：他恨貧窮，恨老師徹底摧毀他的自尊心，恨人世的勢利。林秋田心中對人世有太多的不滿，阿盛，不做說明不予解釋，他只是把兒時同伴的故事記錄下來，他只是把鹿港婆的傳說記錄下來。

擅於記錄，擅於說故事的阿盛，寫作題材信手可得，鄉老

⁵² 阿盛：《散文阿盛 十殿閻君》台北：希代出版社，1986年9月，頁213。

歲人的記憶，也是阿盛說故事給讀者聽的來源，在阿盛的家鄉有個古老的狀元厝，傳說的故事，是阿盛寫作題材的來源之一，曾經在阿盛家鄉流傳了一個長久以來的故事，儘管人們的寵物種類很多，狗始終被肯定是人類最忠實的朋友。在阿盛家鄉附近就流傳了一個跟狗有關的傳說。

愛說故事的阿盛，把傳說寫進了散文，故事是鄉人的傳說，但是，人、事、物卻隱約有著他的真實面，老兵墓塚在，老兵和狗的故事代代流傳，曾有四進大屋，六道護龍的狀元厝，如今還存在著兩進大屋、三道護龍，阿盛持續他的敘事風格，持續他對故鄉風物的懷念，狀元厝裡老兵與狗的故事就這樣從鄉老代代的傳述，化成阿盛筆下一段段鉛字，透過阿盛的筆，我們讀到了狗與老兵之間無法用言語形容的情誼：

根據目擊者的說詞，牠每天早晨跑出狀元厝，直奔急水溪對岸，到了新營街市，沿著騎樓慢行，一見麵包叼了就走。大人們說，有一次牠在一家餅舖前遙望許久，看似沒什麼心機，等到老闆端出麵包放在靠騎樓的木架上，人纔一轉身，黃土狗一躍而起

- 接下去不用說了⁵³。

⁵³ 阿盛：《行過急水溪 狀元厝裡老兵與狗》台北：時報文化出版，1984年11月，頁146。這是阿盛家鄉附近柳營鄉內所流傳的傳說，文章中還提到老兵死後，黃土狗仍然每天至新營街市叼一塊麵包放到老兵墓前，或許是黃土狗無法理解「死亡」的意義，所以黃土狗認為埋在墓地裡的老兵仍然需要麵包，所以，黃土狗學到了諸葛亮的忠心，每天帶回一塊麵包直到牠死而後已，阿盛平實的記下了這一段傳說，也讓讀者分享了老兵與狗的故事。

黃土狗對狀元厝裡的老兵真的很忠心，阿盛用筆，寫出了人性的關懷，老兵享受的是他應得的福報，在大家都嫌棄混身佈滿土疙瘩的黃土狗時候，只有老兵用真摯的疼惜來尊重黃土狗的生命，因此，黃土狗捨命相隨，阿盛從不做個人情緒與意見表達，以留給讀者更多的體會與感悟的空間。

阿盛散文有許許多多傳說的故事，阿盛強調自己散文不同於短篇小說最大的差別，就是他書寫的對象都有藍本。回到從前，新營乞食寮的傳說，阿盛依舊懷舊念舊的記錄與書寫，於是，武訓治學的外一章，讀者看到了乞食寮中，黃老藤人窮志不短的培養三個兒子出人頭地，讀者也看到「吃素吃到肚臍為止」的劉三升從有錢的「巨戶」屢屢作惡終致落魄破產。阿盛用筆記錄這些消失在過往的人與事，讓自己跳出文章之外，阿盛藉文字呈現島嶼成長的一個縮影。

三、成長記憶的溯往

回憶是每個人伴隨成長累積的資源，也是作家寫作題材最不假外求的題材。阿盛和家人親戚間的互動，是他成長過程中深刻的記憶，也是他寫作素材的藍本。鄭明嫻在《現代散文類型論·散文的主要類型》中提到，散文的基本特色之一，是作者的主觀色彩，早期對散文的範圍大多定在小品文，主要也就是在於小品文的作品產量最多，讀者也最多。

小品散文是阿盛早期作品的特色，在阿盛的散文作品題材中，成長記憶的書寫，在作品中大量出現，年少時的青澀初戀，大姐失戀的黯然，叔叔去來人世的轉述，穿麵粉袋上學，都

在文字的書寫中分享讀者與記錄。

相較於今日資訊世代的熱情奔放，阿盛運用文字上的趣味，傳述了六十年代青少年純純的愛，以自身的記憶與讀者做分享：

註冊那天，我遇見她。就那麼四目相接，很簡單，真的只是四目相接！此後，新營街市上少了一個小流氓，因為我自覺心中有了愛，不該再到戲院去結群打架，那是小孩子的作為，要談戀愛的人怎麼可以行事像小孩呢？⁵⁴

一般人常說的一見鐘情，在阿盛式的趣味中，四目相接就能擦出愛的火花，這同時也是阿盛擅長使用的幽默與逗趣。宋冬陽⁵⁵在評論阿盛的散文時，就注意到阿盛會將自己及家人的故事寫進文章裡：

一般人描寫自己的父母兄弟，往往隱惡揚善；描寫

⁵⁴ 阿盛：《心情兩紀年 舊情記》台北：聯合文學，1994年7月，頁137。

⁵⁵ 宋冬陽是陳芳明教授在書寫文學評論及歷史傳奇時採用的筆名。陳芳明畢業於私立輔仁大學歷史系、國立臺灣大學歷史研究所碩士、美國西雅圖華盛頓大學史學博士。美國臺灣文學研究會創辦人之一、美國「臺灣文化」總編輯。曾任民主進步黨文宣部主任、台北市文化局局長、靜宜大學中文系。現任政大中文系教授。早年以詩論聞名，以筆名陳嘉農，撰寫詩與散文；以筆名施敏輝，撰寫政治評論；以筆名宋冬陽，撰寫文學評論與歷史傳記。民國73年初在「臺灣文藝」發表一篇關於臺灣文學意識的作品，引起論戰，一時蔚為話題。學術則專攻南宋中國史，並研究日據時期臺灣左翼政治運動與文學運動，亦同時著手整理中國三十年代新詩史料，經常有散文、評論在國內發表。現任國立政治大學中國文學系教授。

自己的故鄉，則超脫不了「親不親，故鄉人；甜不甜，故鄉水」的格局。到了阿盛的筆下，所有狗皮倒灶、柴米油鹽，盡成文章。他利用幽默技巧與倒裝手法，寫出家人與家鄉的優點與缺點。

阿盛在《舊情記》中，依然保留了幽默的筆法。六十年代是一個不許學生談戀愛的年代，在那個逝去的年代裡，男學生得理平頭，女學生頂著清湯掛麵的髮式，學生不許抽煙、不許打撞球，還不許跳舞，犯了任何一項，教官都可以讓你記上警告或是小過，談戀愛更是萬萬不可。但是，那個少男、少女不懷春，在《舊情記》裡，阿盛為愛躲訓導人員，賄賂工友送情書，結果伊人沒看到，教官倒是一字不漏的看得完全，阿盛獲得了周日掃廁所的獎賞：

我賄賂一個工友，託他送信，此人自號鐵骨道人，年輕時被日本人刑求過六次，據他說沒有一次招供，事實如何無得證考，反正他收下我給的二十元拍胸自稱死間死不招掉，便自送信去了，他送信去了，送信給教官去了，我被記了一小過，兩個週日掃廁所。⁵⁶

初戀不容易成功，阿盛卻也沒有輕易放棄，儘管被自稱「死間」的工友「出賣」，阿盛還是努力博得伊人青睞，只是，當他發現找不到可信賴的人幫忙後，就親自出馬、親自送信，在

⁵⁶ 阿盛：《心情兩紀年 舊情記》，頁 138。

文字間，讀者一同分享了阿盛初戀的苦澀：

第十七次遇見她，終於下決心將信迅速取出，迅速遞出，迅速看她一眼，並且迅速跑開，也迅速跌一跤，迅速爬起來，慢慢走回家⁵⁷。

阿盛生動的描述自己年少懷春的忐忑，儘管伊人畢業後就失了蹤影，這段沒有結果的初戀，還是讓阿盛藉散文的筆記錄下來，生動書寫成長的記憶。初戀的失敗是許多人走上紅毯前的必修學分，阿盛寫農村經驗、寫鄉老傳說，也寫著任何世代都能體會、感受的人生學分，在《大姐》的故事中，阿盛寫的是失戀的故事，只是失戀的主角是大姐⁵⁸，阿盛口中的大姐，長得非常漂亮，追她的男孩非常多，因此，阿盛就成了大姐的義務信差：

大姐唸初二那年開始，我這個做弟弟的就經常替一些大男生轉達信件。第一次轉達信件之後，她緊張得發抖，一直吩咐我，不能讓爸媽知道，否則她再不借我墊板筆記簿什麼的，我說給我五塊錢就行，她回價三塊錢，外加一塊橡皮擦，我收了⁵⁹。

⁵⁷ 阿盛：《心情兩紀年 舊情記》，頁 139。

⁵⁸ 田新彬經常在報刊上報導作家的動態和寫作狀況，她在訪談阿盛時，記載著阿盛是七個孩子中排行第五個，就個人向阿盛徵詢後得知，阿盛有兩位異姓姐姐，而文中大姐並非阿盛大姐，代言的是表姐的故事。

⁵⁹ 阿盛：《行過急水溪 大姐》台北：時報文化，1984年，11月，頁 29。

阿盛替大姐轉信，大姐緊張得收下了，卻也擔心被爸媽知道，所以，用借筆記本做代價，要阿盛保密，還在唸國小的阿盛卻已經知道金錢萬能，在與大姐還價中，我們讀到的其實是一對姐弟的真情流露。阿盛大姐在經歷幾段變奏的戀曲後，對愛情失去信心，幾度拒絕愛神來訪，即使在兄弟姊妹一一婚嫁後，阿盛的大姐仍然待字閨中，阿盛在記憶大姐的感情時，用的是一種旁觀的文字，陳述出來卻是親情的關愛：

服完兵役，退伍返鄉，我這纔知道大姐傷心到什麼地步，她簡直像換了個人似的，下了班就躲在房間內，我沒敢強問她原因，因為我知道任何一件事一牽涉到愛情，就變得千頭萬緒，無從解析⁶⁰。

成長記憶中，阿盛熱情的說著家人的故事。來去人世浪蕩一生的叔叔，是阿盛家族中的「家寶」，在「人間浪子」中，阿盛轉述了父親長輩們記憶，與讀者一同分享叔叔精彩的奇情人生：

如果說，世上真有天生就註定是要到人世來玩一遭的奇人，那麼，叔叔一定是其中的佼佼者⁶¹。

阿盛的叔叔一出世就註定他不凡的人生，他在阿盛祖母肚

⁶⁰ 阿盛：《行過急水溪 大姐》，頁 31。

⁶¹ 阿盛：《行過急水溪 人間浪子》，頁 92。

子裡足足躲了將近十一個月，出生後又最愛生病，最愛打人，最愛哭鬧，最愛撒潑，也最得阿盛祖母的疼愛。遊走人世二十五年的叔叔，與阿盛從未謀面，叔叔的一生經歷，阿盛卻能朗朗上口，如同伴著叔叔成長，阿盛愛聽故事，愛說故事的特質，在《人間浪子》中，充份與讀者分享。在阿盛描述叔叔上小學的過程中，我們看到了六十年代以前，農村小孩兒時興玩的遊戲，橡皮筋、圖畫紙牌以及鬥蟋蟀，也會心於當時學生苦挨藤條的記憶：

五年級那一年，他一時興起，把老師的藤條拿到教室外，用磚頭敲碎，再把它拿還老師，結果老師用另一根藤條打他，差點就把藤條打碎⁶²。

挨藤條、打手板、躲督學，補習補得昏天暗地是六十年代之前，做學生的共同記憶，資訊世代的新人類只能想像，四十年代，五十年代的一輩卻裝滿回憶，阿盛一次又一次選入創作素材，讀者在字裡行間，讀著阿盛式的趣味：

第一個大志願就是想當老師，目的唯一，長大後要打老師的兒子⁶³。

⁶² 阿盛：《行過急水溪——人間浪子》，頁92。

⁶³ 阿盛：《心情兩紀年——藤條戰國》台北：聯合文學，1991年，10月，頁96。

也讀著阿盛記憶中與藤條奮戰的歷史：

挨藤條打真是稱得上是劫難。風乾的橘子皮，我們都像是。即使不脫褲子挨打，還是會痛得咬牙，惡補夜以繼日，人人身上都沒多少肉，肉少更受不住藤條，我們咬牙切齒啊，有個同學，四年級那一年，挨打時咬緊牙竟然咬得落兩顆牙，我立下志願要當老師，就是受了那件事刺激⁶⁴。

阿盛寫自己的初戀，大姐的失戀，之後，更把爸爸媽媽相戀的故事寫進記憶裡。在《愛的故事》中，阿盛的爸爸也是世間少有的奇人，十一歲就能把菜市場攪得天翻地覆，唱歌比賽卻經常得第一，二十歲到工廠幹副領班，卻在找人抬槓時，槓上了他未來的大舅子：

就為了這，跟一個人吵，一直吵到那人家門口，爸罵那人說話沒信用，是龜兒子，那人氣得大叫：「我是你的舅子！」根據後來的事實證明，上天明鑑，那人果然成了我大舅。事情說來很簡單，爸和大舅在屋外吵得不可開交，媽出來了，就這麼著⁶⁵。

阿盛描述家人時，從不隱惡揚善，文中阿盛寫著盛父調皮搗蛋的事做得不少，正經事也沒少做，特別是為了讓盛母安

⁶⁴ 阿盛：《心情兩紀年 藤條戰國》，頁102。

⁶⁵ 阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁20。

心，還撒了一個善意的謊：

爸去找算命先生，八字一合，大大不吉，女大男小，一犯沖；水性火性相剋，二犯沖；天運不符，命中帶煞，三犯沖。爸立刻跑去告訴媽，八字合過了，大吉大利⁶⁶。

中國人向來性喜算命，阿盛的父母也沒例外，一算算出大不吉，愛情的力量卻足以左右命運，盛父不僅安了盛母的心，還在之後的挫折裡，靠了阿盛叔公的鐵口直斷、及排命解運的為盛父當說客，才讓一對有情人終成眷屬。

阿盛寫下了父母相戀的故事，也記下了父母愛的羅曼史，就像文章中阿盛叔公所言：

「算命排八字，有時，只是唬人而已，真正重要的是，男女雙方是不是真心相愛」⁶⁷。

的確，在愛情的世界裡，實在不需要讓算命仙左右相愛的機會，而愛的喜悅，在阿盛的字裡行間，過關斬將，一一呈現。除了故鄉風物，讓阿盛提筆素材源源不絕外，居住台北的都市經驗，也是豐富阿盛寫作題材的來源之一。

⁶⁶ 阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁 22。

⁶⁷ 阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁 25。

第二節 都市經驗

來自南台灣的阿盛，有自己對社會的關照，阿盛和許多出生於戰後的作家一樣，小農階級的背景，成長於工商業化轉型的六、七十年代，他對文學的態度，始終是跟台灣這塊土地相連。個人非常欣賞阿盛在人物描寫上的著墨，阿盛筆下的主角，通常是出現在你我身邊原本不起眼的市井小民，就如同阿盛自己所言：「我省記起許多二十幾年來眼見的小人物，很想說些故事給你聽。」而這樣的題材類型，正是葉石濤在《台灣文學史綱》中所說明的鄉土文學：

由於鄉土文學並非屬於社會某一個特定階層的文字，所以它描寫的範圍頗廣，但佔大多數的民眾是勤奮的勞苦大眾。因此，它積極的寫農民、工人、漁民等在社會底層、掙扎的卑微人物。如王拓的描寫八斗子漁民，陳映真描寫的城市性的小資產階級和跨國公司，王禎和的市井小人物，黃春明的妓女，楊青矗的工人和工廠，都是這種寫作傾向的具體實踐。⁶⁸

這群生活在社會底層的小人物會出現在鄉間，也會出現在都市，阿盛跟黃春明、王禎和等人一樣都關注著市井人生，所

⁶⁸ 葉石濤：《台灣文學史綱——七十年代的台灣文學》台北：春暉出版社，1999年10月，頁152。

不同的是，阿盛筆下的人物更貼近許多隔壁人家、街頭常人的影象，況且，依阿盛的說法，這些人物都不是虛構的⁶⁹。儘管，阿盛的散文因為有很強的敘事風格，會讓人讀起來像短篇小說，但是，個人將阿盛散文與小說中人物、情節多為虛構的前提相比，阿盛散文作品即使不是自己親身經歷，也必有所藍本，這是阿盛撰寫散文與短篇小說最大的不同。

阿盛在寫作初期，題材多數描寫他的故鄉風物及童年經驗，北上求學，定居台北七、八年後，阿盛自覺對城市的觀察有一定的了解，因此，也將他的都市經驗與寫作題材相結合，阿盛曾經說過：

自己覺得在鄉下成長，等於根植在鄉下，而在城市過活，等於枝葉在此地，我沒有理由不去寫在城市看到的現象，但我在「綠袖紅塵」中均是用第一人稱的自白，為的便是不流於濫情，保持一份客觀。

70

即使批判也多採冷諷手法的阿盛，在《綠袖紅塵》中，阿盛選擇用第一人稱來保持自己的客觀，詹宏志卻持不同看法，他認為第一人稱易流於濫情，只不過，阿盛沒有真正讓第一人稱濫情，作為讀者，個人認為，阿盛選擇第一人稱的原因，是

⁶⁹ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

⁷⁰ 阿盛在接受陳輝龍訪談時，曾就其描寫城市生活的心情和觀點，做了上述的說明。此訪談記錄原刊於台北：幼獅月刊 411 期，1987 年 3 月，後收錄於《阿盛別裁》，頁 259。

為了能真實的陳述事實，而不加上自己主觀的看法，或是書寫個人較情緒化的文字，這是阿盛讓自己客觀陳述的企圖。

都市經驗，佔了阿盛人生的大半歲月，本論文所關注的鄉野人物，指的是生活在城鄉間的平凡眾生，這群人在阿盛筆下也出現在他的都市經驗中，他用眼觀察，用筆記錄，就其書寫都市經驗的內涵來看，主要可分成以下幾類：

一、眾生百相的素描

鄉村經驗與城市經歷相互衝突，使阿盛對人性的觀察較一般人更多了細心的關照，如同向陽所言，阿盛與一般作家最大的不同就是阿盛多從細瑣的人間俗世中掘取題材，身為阿盛的摯友，向陽在「不規不矩求規矩」一文中，曾對阿盛的散文題材做了一番精彩的描述：

我們看阿盛寫同學、談廁所、說民俗、訴情愛，以致於為人物「立傳」，皆從你我「司空見慣」中來。我們麻木的，他大書特書；我們淡忘的，他記憶鮮明；我們視如「舊事」的，他卻看成「新聞」⁷¹。

就因為對人性有如此細緻的觀察與體悟，所以，阿盛寫作的題材俯拾皆是，特別是對眾生百相的描述，這些左鄰右舍習見平常的人，在阿盛細心的映照下，個個鮮活躍然紙上，在《阿

⁷¹ 向陽：「不規不矩求規矩」——來看阿盛「行過急水溪」一文被收錄在阿盛：《行過急水溪》台北：時報文化，1984年11月，頁6。

盛別裁》卷二 小人物列傳 中，我們看到了一個個有血有淚的圓型人物。而 兩面鼓先生小傳 中，阿盛更型塑了兩面鼓及他的四個兒子，尚有望、但問財、都是命及全看你，這些名字詼諧有趣，實則含括都市中的百樣人性，提筆為文離不開人，阿盛用筆寫出他眼中看到的世界。

正統中文系的學識背景，阿盛彷彿胡適 差不多先生 寫下 兩面鼓先生小傳 ，胡適先生要揭露的是中國人凡事不求精確，什麼都差不多的馬虎行為，而阿盛要呈現的是社會上，他所看不慣的人事。諺云：「一樣米養百樣人」，在阿盛筆下，我們看到了社會上處處可見的兩面鼓先生：

奈脾性已成，上班則對上司唯唯，對同屬諾諾，對工友苛責，平時辦事不脫僚氣，差堪小任，年節奔走送禮如儀，卻無大用，見親友必炫得意，小有獲必驕其妻⁷²。

作家是一個向公眾說話的人，因此，文學也可以說是人性的作者跟人性的讀者之間進行的一種交往。離開故鄉，阿盛面對的是五花十色的台北都會，畢業後的第一份正式工作，是當時的台灣三大社之一⁷³，報社。報社的工作接觸的是非較平常

⁷² 阿盛：《兩面鼓 兩面鼓先生小傳》台北：時報文化，1984年5月，頁2。

⁷³ 七年代的台灣三社，分別是：報社、雜誌社及出版社，因當時報社蓬勃需要人才，許多作家早期多半都曾在三社工作，阿盛因 廁所的故事 一文，立足文壇，大學畢業後先教書，後被網羅至中國時報工作。

人更多，也讓阿盛更較平常人有機會，感受冷暖人情。

阿盛筆下的兩面鼓，代表的是一群人，一群讓阿盛看不慣，卻難以視而不見的人，這樣的人充斥在社會上的各個階層，對於選舉文化的變調，阿盛也讓筆下的王柏林來代言，喜歡造新詞的阿盛，替得了「大頭病」的王柏林，找了個立志爭得功名的理由 - 受村長的言語刺激，也讓王柏林失敗在台灣惡質的選舉文化中：

王柏林失望得腦神經差點絞成一團，據他的助選員說，一百元一張票而他撒出去的錢足夠買五百頭大豬，卻買不到五百個人的票。⁷⁴

阿盛於七十年代寫成此文，當時的選舉文化，買票風氣非常氾濫，三十幾年過去，台灣的選舉文化更加惡質，不僅買票風氣未曾稍減，口水戰、扒糞、惡意攻訐等各式各樣選舉花招，更勝於從前。

「錢」與「權」是許多人難以抗拒的人性弱點，選舉文化背後跟著的就是名利的糾纏，阿盛看到選舉的面像，也感受到社會上追求金錢的面像：

那些借錢選舉、當上代表議員的人，個個後來都很有錢！有權就有錢，劉木史得出這個結論，於是一頭栽進各類選舉⁷⁵。

⁷⁴ 阿盛：《阿盛別裁 打狗村長王柏林》台北：希代書版，1988年4月，頁111。

張雪映在《成見與意見 - 並探阿盛筆下的臺灣小人物》中曾經指出：任何值得傳誦的文學作品，它必須要有力地讓讀者內心產生了真切的感受⁷⁶。事實上，讀者可以透過阿盛筆下陳述的人物，感受到這些人物、情節在這個變相的大時代裡，與大家的親身處境有沒有相同，與大家的所見所聞有沒有雷同，在失落與堅持中，阿盛呈現了他的感受，少的是議論與批評：

對那些永遠認為鈔票尚未撈夠、騙錢仍需努力的商場潑皮們而言，早幾年的蔡二記是個值得拜為乾爺爺的財神。⁷⁷

阿盛不認同那些視「錢途」為「前途」的俗人，阿盛也不認同那些為求「錢途」不擇手段的人，但是，讀者看不到阿盛跳出來指正糾舉誰貪財不對，誰騙錢不對，阿盛選擇用筆呈現這樣的人物、這樣的社會，至於，對與不對，就由讀者自己寫答案。

曾經，台灣地區流行一句俚語：「台灣錢淹腳目」，台灣從農業轉型成工業，經濟起飛之後，社會呈現無窮的榮景與希望，但隨之而來的人性貪婪，人心腐化，才是阿盛選定這類題材的用心。

鄭明嫻在《現代散文》中曾表示：

⁷⁵ 阿盛：《阿盛別裁 不是壞人劉木史》，頁127。

⁷⁶ 張雪映：《成見與意見 - 並探阿盛筆下的臺灣小人物》收錄在阿盛《春秋麻黃》書中，台北：林白，1986年10月，頁22。

⁷⁷ 阿盛：《阿盛別裁 潑皮財神蔡二記》，頁122。

思想在文學中時常並不直接說出而是通過曲折的手法「折射」出來，讀者要從「折光」中領略。文學性愈強的作品往往「折射」愈繁複，讀者在柳暗花明之中尋尋覓覓真是趣味無窮⁷⁸。

讀者與作者之間，本來就存在著許多互動的機緣，透過閱讀文本，讀者能確實掌握作者寫作企圖，固然是最能完整呈現作者的思想，但是，折射性強的作品，也提供讀者另一番推敲的趣味。

看不慣都市中許多人的嘴臉，阿盛期許自己成為國家棟樑，所以，自許自己不該常動口動手，遇到看不慣的人事，阿盛動筆，因此，我們讀到了賴萬財的故事：

如果你在半年前勸賴萬財去做點正經事業，他可能會笑掉白齒。賴萬財忙著呢，十多年來，他搞標會又投資愛國獎券，比上班做生意還不得閒，再者，一大家子就這麼養活過來了，三棟房子陸續買下來了，這不夠正經嗎⁷⁹？

這是阿盛拋給讀者的問題，答案自然由讀者去填。台灣從流行愛國獎券、六合彩，簽賭大家樂，到現在由北市銀作莊，

⁷⁸ 鄭明嫻：《現代散文 現代散文的內視》台北：三民書局，1999年3月，頁198。

⁷⁹ 阿盛：《阿盛別裁 會頭會腳賴萬財》，頁114。

提供全民公開的簽賭，樂透彩券、及時樂、刮刮樂到四月初推出的四星彩，「賭」，在台灣已經有了「名正言順」的「合法管道」。

起會、標會、以會養會，養不起會就惡性倒會，這曾經是七、八年代，社會上快速累積金錢的方式，也是讓許多善良百姓一夜之間血本無歸的吸金手段。走過歲月，阿盛也記錄、也提問，只是，阿盛避掉了批判的字眼與不滿的情緒。

阿盛用他慣常的「幽默」筆法，帶領讀者閱讀他所感受的世界。「幽默」這兩個字是從十八世紀才轉化成美學概念的，原本「幽默」這個名詞源自於拉丁文 Humor，原來的意思指的是液體，到十六世紀才被引申成「不平衡的心理狀態、一種心境或古怪言行等」，而英國首先把「幽默作家」給寫進了文學史⁸⁰。

在阿盛的散文中，我們閱讀到各種人物的「所作所為」，阿盛正是用「幽默」的文風，來說故事給讀者「看」，同樣是在《阿盛別裁》中，我們還看到了，崇洋媚外的黃保羅，為子女改了洋名子，卻在死後，被子女一一改回了原本有點土、卻又不太土的中國名字，還看到鎂光燈下，小明星的悲哀：

為了成名，她也動過腦筋，甚至不惜與一個經常吹噓娶過三個紅歌星的肥皂廠小開「共同生活」，其間還鬧過可以在報紙佔三欄題的桃色新聞，同時也在社會寫實電影中大義凜然地為藝術犧牲，可惜的

⁸⁰ 見鄭明嫻：《現代散文 現代散文的內視》，頁 202。

是藝術不肯為她犧牲⁸¹。

阿盛寫小明星的沈淪，對女性他更有一番關照，報社的工作經驗讓他得以接觸人生百態，在採訪的過程中，他注意到一群被孤立的族群，她們不因為地位的不見容於社會就日漸減少，相反的她們跟著時代的脈動在走，只要有男人就有她們，而她們正是阿盛筆下的「綠袖子」-紅塵女子。

二、紅塵女子的哀歌

阿盛在報社的工作經驗使他有機會接觸到一些黑暗角落的故事，也因為有機會接觸到這些故事的主角，所以，阿盛嚐試在坊間充斥各種墮入風塵的版本中，呈現一些真實的面向。向陽認為《綠袖紅塵》中的作品，是三十多年來台灣散文界較有系統處理下層社會的作品，也相當能代表阿盛「對這人世間的許多觀照影像」。而阿盛也的確試著從不同的角度、藉由不同的敘述方式，探討下層社會的人性交雜，因為，要讓自己書寫時能心境超然⁸²，所以，在《綠袖紅塵》中，阿盛用第一人稱代言了紅塵女子的心聲：

很可能你曾在臺北街頭的某個角落見過我，但是不太可能看出我是做什麼的，別以為我們都一定有風

⁸¹ 阿盛：《阿盛別裁 走馬明星蔡投香》，頁117。

⁸² 阿盛在與陳輝龍的訪談中，曾說明書寫《綠袖紅塵》的心情，此篇訪談記錄收錄在《阿盛別裁》書中。

塵味，別以為我們都是艷麗而頭腦簡單的女人，也別以為我們都沒唸過幾天書，純粹用色相賺錢⁸³。

阿盛並不是第一個描寫妓女的作家，就如同阿盛並不是第一個把「廁所」當「主角」寫進文章裡的人，以妓女為書寫題材的作家不少，其中，又屬黃春明的成名作《看海的日子》最為出名，這篇小說還曾被改編為電影，由影星陸小芬飾演書中女主角 - 白梅。白梅，雖然是黃春明筆下一個虛構的人物，但是，透過黃春明對妓女的了解與模擬，讀者幾乎能感受到白梅這個小說人物的「真實」與「哀憐」。

散文跟小說的不同，就是散文是真實心情的描寫，而小說可以有人物、情節上的虛擬安排，在阿盛的都市經驗裡，風塵女子的故事，是他採訪時的真實個案，不同於記錄片用影像來呈現真實，阿盛用筆呈現他所知道風塵女子的真實面，這些來自鄉野、來自家變和各種不同理由墮入風塵的故事，是阿盛都市經驗中，重要的題材來源，在《綠袖紅塵》裡，阿盛代言了幾則真實的個案：

如如不多話，哀怨的流行歌她多半會唱，她是屏東人，高中畢業後，就到臺北來，在餐廳裡唱歌，有個外銷成衣商看上她，騙說要大大栽培她讓她上電視於是兩人同居不到幾個月，那個成衣商背了一身債，逃得無影無蹤，她卻莫名其妙成了開空頭支票的罪犯，坐了六個月的監牢⁸⁴。

⁸³ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁 132。

⁸⁴ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁 136。

「人生如戲、戲如人生」，電視劇情中，不稀奇的情節，阿盛用平實的方式，一一書寫人生。如如是個由屏東鄉下到台北工作的少女，只因為愛唱歌，讓有心人有機可趁，結果，在替人白坐半年牢之後，墮入紅塵。這是人性善惡糾纏的苦果，而身為弱勢族群的如如，獨自承擔了這樣的苦果。

阿盛經常強調許多人把他的散文當成短篇小說來讀，但是，他的散文特色只在於敘事性很強，故事絕不是虛構而皆有所藍本，即使不是親身經歷也是代他人言，而非憑空杜撰，在《綠袖紅塵》中，他就代言了紅塵女子的心聲。

女人在台灣社會一直被物化的很厲害，不論是報章媒體，視訊媒體，平面、立體廣告中，女人，在廣告產品的角色扮演上，經常都跟女性的「性感」或是「嬌弱」有關。在台北市正式廢除行之經年的「公娼」制度後，台灣的「公娼」走入歷史，「私娼」卻因「客源」的增加，而更加猖獗，猖獗的情況，由媒體經常報導大陸女子來台賣淫被補，或是，靖廬賣春女等著被遣返的消息中，輕易就能得到證明。

「賣春」的事實，在台灣輕易可見，法國還有條紅燈街，裡面的櫥窗女郎個個妖豔動人，如果缺了「買春」的對象，春光再燦爛也只是櫥窗裡的風景。在《綠袖紅塵》中，阿盛不以男性本尊轉述，採用代言的筆法，阿盛試著給予這些女子表達心聲的管道：

有些婦女很不諒解我們，我在公車上聽過兩個女人
談起舞女酒女應召女，她們一口咬定我們都是敗德

精，勾引男人，害人家庭⁸⁵。

隨著受教育的機會多元化，世事的灰色地帶越來越多，在文字間看得出阿盛是同情這些女子，但是，阿盛為了避免個人情緒及看法，試圖以代言的方式不滲入個人意見，阿盛，讓如同如自己說出自己的無奈：

天曉得，不管是在茶館、咖啡廳、西餐廳、舞廳或套房裡，全是男人主動要求，全是男人自己走進去的，我們要錢，是的，但我們付出了自尊，等於是用臉皮賣錢，我們內心的羞愧，沒有人同情，而同為女人，罵起女人來實在刻毒，比有些變態的客人還刻薄⁸⁶。

同如如所言，不論在任何賣春場所，幾乎都是男人主動要求、主動走進去的，而紅塵之外的女人，組織了家庭之後，幾乎都不能包容紅塵內女人的行徑。西諺云：「女人何苦為難女人」。這是一事的兩面，是與非，阿盛讓自己跳出評論之外，他眼中有紅塵內的好女人，也有紅塵外的惡女人，熟好熟惡，依然留給讀者自己去寫答案。

娼妓存在由來已久，很難有效解決男人尋花問柳的「惡習」。自然不是所有男人都向女人「買春」，但是，「買春」

⁸⁵ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁 137。

⁸⁶ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁 138。

的客人一定都是男人，這點倒是無庸置疑。「賣春」人有千百種「墮入紅塵」的理由，「買春」人卻只有一個最人性的需求——「性」，即使在描寫妓女的故事，阿盛的筆下，仍選擇輕描淡寫的帶過，而不作誇張的鋪陳。阿盛選擇這類題材，只是完整他的都市經驗，記錄生活在都市的邊緣人物，她們也是阿盛筆下的鄉野人物，阿盛清楚自己不是書寫所謂的「情色文學」，阿盛試著從訪問中做記錄。

經由報章媒體的報導，許多原住民少女，還未成年就被父母賣給老鴇，這樣的故事數十年來未曾根絕，美麗的山花一株株在凡間凋萎。在阿盛代言的女子中，秋秋就是被父母在她未成年時賣給老鴇的可憐山花：

秋秋長得普普通通，她是山地人，十四歲那年——十四歲，真的，老天有眼喔！她被父母賣了，老娼頭跟她父母訂了五年「合約」，付了十八萬元⁸⁷。

十八萬元毀了一個少女的一生，阿盛用筆寫出了秋秋的惡運，但也寫下了高二就失身，又不見容於家人的屏屏，一樣是墮入風塵，屏屏卻擁有相當的「自主權」，在屏屏的世界裡，男朋友強暴她，父母捨棄她，在茫茫人海中，錢與愛成了她一生追求的目標，只是她的方法讓阿盛筆下，同是天涯淪落人的「我」充滿不解：

她跟我太不同了，她做那種事的目的和我完全不一

⁸⁷ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁133。

樣，我如果不賺錢，父親一定不敢踏進醫院大門，而屏屏為了什麼？她寧願相信自己活在多少有一點愛的世界中，就因為這點，她走上和我相同的路⁸⁸。

「我」不懂的心情，其實正是許多讀者不解的部份，這段答案的空白，正好呼應了阿盛散文的特色，阿盛用筆書寫故事，卻不在文字上填註自己主觀的想法，他讓讀者有自我判斷的空間，這樣的風格跟傳統散文自我性很強的書寫有很明顯的區隔。

阿盛在《最後一夜》、《綠袖紅塵》和《墜馬西門》中，記錄了許多應召女郎的故事，其中，在《最後一夜》中，幾乎採取短篇小說的作法，讓讀者彷彿看到文文的咄咄逼人，看到春春的楚楚可憐，而阿盛只是隱身在文章之後那個搖筆桿的人。

在阿盛的台北經驗裡，形形色色的人、社會低下階層的人，全是阿盛書寫的題材，只是，阿盛也有看不慣都市人心的是非，於是，在阿盛書寫的鄉野人物中，有關都市社會的批判，阿盛依舊採取呈現而不直接批評的方式以文字做記錄。

三、都市社會的批判

阿盛在《阿盛別裁》自序中曾表示自己好議論，從鄉下

⁸⁸ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁 136。

到都市，阿盛看不慣人，也相信有很多人也不慣他，所以，他好議論，不過，他不動口議論，他動筆。在阿盛筆下，他也出了幾本議論集「滿天星」、「春風不識字」及「阿盛講議」等，不過，這幾本不在個人本次論文的研究範圍，所以，僅做參考。在個人研究阿盛鄉野人物範圍中，有些題材是阿盛對都市社會的批判，在《變金大仙馬泰雄》中，阿盛藉馬泰雄的故事來突顯現代人對金錢的需求，及馬泰雄賺取暴利的不擇手段：

他集中心思，乘機而動，打造金飾時能鑄銅就鑄銅，有利可圖時該賣美金就買賣美金，白市黑市的生意都插手，於是，即使台幣不升值，馬泰雄手上的臺幣也一直在增值。⁸⁹

阿盛並不認同這樣的做法及手段，於是，他在散文作品中採用「溫溫的刺」來述說馬泰雄的「變金術」，他用馬泰雄的「下場」來對馬泰雄的行為做「批判」：

銀樓的不能見光的買賣被拆穿，倒是有關緊要，更要緊的是「打金不鑄銅，損失就慘重」的祕訣被識破了⁹⁰。

阿盛仍是一貫不多做批評的說著馬泰雄的故事，用故事的

⁸⁹ 阿盛：《阿盛別裁 變金大仙馬泰雄》，頁 137。

⁹⁰ 阿盛：《阿盛別裁 變金大仙馬泰雄》，頁 138。

結局：

馬泰雄的傷心事不祇一樁，先是離婚了，不多久銀樓垮了，接著艷梅連「失禮」都不說一聲就走了，然後那班往日常常彎腰說謝謝的酒桌上的朋友的白眼都翻現了⁹¹。

來表達不滿現代人為謀金錢不擇手段的做法。在《美國土猴黃保羅》中，阿盛也針對現代人崇洋媚外的行徑，以說故事的方式來做批判。黃土猴因為自己的媚外行為，將一對兒女取了洋名字，而且，還一逕要求兒女媚外崇洋，結果兒女打心眼裡不認同，待黃土猴死後，不但在墓碑上書寫黃土猴的本名，同時，也一一改回了中國名字：

黃保羅是去年死的，家人遵照老祖母的指示，在他的墓碑上刻上「顯考黃公土猴」。而瑪麗與喬治，早就恨透了父親為他們取的名字，所以兩人都申請改換過，一個叫龍傳，一個叫梅華。楊珍妮則於最近剛改嫁，聽說因為極為崇拜歌仔戲演員，所以已正式改名為楊梨花⁹²。

除了對「驕銅」、「媚外」的行為不認同外，阿盛在《爪

⁹¹ 阿盛：《阿盛別裁 變金大仙馬泰雄》，頁138。

⁹² 阿盛：《阿盛別裁 美國土猴黃保羅》，頁113。

耙子林梁侯 中，也說出了都市社會的爾虞我詐：

林梁侯不是一個人，是三個人不過由於幹的是同一行且在未鬧翻之前往來密切所以並稱「三爪客」三爪者。⁹³

這林一一、梁二二及侯三三，全都是代名與化身，這些故事說的是社會現實中的是非，也是都市經驗中阿盛職場生涯中，聽聞而來及親身見聞的故事，對於，現代社會隱私權就如商品一般，被有心人以金錢價值衡量任意侵犯，阿盛也透過散文的陳述表達不滿。

從鄉村到都市，阿盛像許多離鄉背井的鄉親一般，受限於家鄉發展有限，而投身大都市謀生，差別只在於，阿盛在學生時代就開始適應都市生活，於是在成家立業之前，阿盛多了四年的緩衝期。生活在都市，阿盛一樣關照著生活在社會底層的人生百態，這群鄉野人物有可愛也有可憎，而選擇筆耕，則是讓阿盛在對都市生活不滿之時，多了一個「表達」的管道。阿盛書寫的題材中，除了對都市經驗有深刻的體會外，生活周遭發生的點點滴滴，也是讓阿盛書寫鄉野人物題材不絕的來源。

第三節 生活事件

就阿盛散文鄉野人物題材類型來分析，除了故鄉風物及卑

⁹³ 阿盛：《吃飯族 爪耙子林梁侯》，頁29。

微人物外，所佔篇幅較大者，當推「生活事件」等各類題材。在阿盛散文《行過急水溪》中，阿盛藉一樁修堤事件，寫出了五、六年代，台灣社會轉型的過程，從一九五八年鄉民決心整治急水溪，到一九八一年鄉民仍然無錢整治急水溪，經過二十多年的延宕，卻在選舉來臨、民代包工程時，順利而且快速的籌出了修堤的費用，阿盛用筆記錄了這樣的台灣經驗及這樣的人情世故。

這樣的經驗，即使生活在資訊世代的年輕人，也有著同樣的感受，始終沒錢鋪修的路面，選舉一到，一條條嶄新的柏油路面，就迫不及待為選舉造勢打前鋒，在阿盛的故鄉 - 新營，急水溪畔的鄉親，有錢蓋樓、修廟，擺流水席，卻籌不出修堤築堤的費用，直到生命財產遭受威脅，鄉人才驚覺不修堤築堤不行了。相較於這樣的社會觀察與生活事件，就其書寫生活事件的題材來看，又可分成下列幾項來書寫阿盛所關注的鄉野人物：

一、時代背景的呈現

在阿盛的作品中，我們讀到台灣一路走來的改變，戰後的台灣，歷經了農村崩潰、工業侵蝕和西方文化的衝擊，在這樣時代的變革中成長，阿盛對於土地，有他一貫的依戀與不捨，在作品中訴說對土地的感情，大約是每個寫作者都難以自主迴避的。那是一種沉澱了的懷想生活在變，人心在變，在「姑爺鄉里記事」中，阿盛說著自己兒時的記憶，捕麻雀、捉泥鰍、

捉金龜子，這是許多台灣農村子弟共同的經驗，烤地瓜、釣青蛙、打陀螺，放風箏，在電動玩具不流行，電視卡通不普遍，民生物資不充裕的台灣舊農村社會，這樣的童玩就是孩子們最開心的記憶。

在阿盛的文章裡，我們讀到了中美合作時期，小孩子都穿著基督教教會發放的麵粉袋製成的上衣，那一段胸前或背後印著「中美合作」大手圖案的清寒歲月，在阿盛筆下一一傳述下來，在《心情兩紀年 - 麵粉 神父 耶誕卡》中，阿盛寫著：

那是個困苦的年代，小孩子三天拿得到兩角零錢算
是很受疼的，白心番薯一台斤四角，甘蔗一台斤三
角，差一點的兩角也賣，鈔票最大面額是十元，新
衣服一年買一次，內褲就是外褲，外衣就是內衣，
補了又補，節儉嘛，那年頭大家都很節儉，節儉得
連麵粉袋都拿來改做成衣服。⁹⁴

這樣的過往，是資訊世代新人類無法想像的畫面，在阿盛的書中卻三番兩次的出現，阿盛在《春花朵朵開》中同樣傳述了那個年代：

九歲那年，鬧八七水災，連著好幾個月都吃泰國米
和那些基督教會救助的牛奶粉、玉蜀黍等。⁹⁵

⁹⁴ 阿盛：《心情兩紀年 麵粉 神父 耶誕卡》，頁126。

⁹⁵ 《春花朵朵開》於1979年1月原刊在中國時報「人間」副刊，後收錄在金文出版社「陽光小唱」及德華出版社「中國當代散文大展」，及阿盛的散文集《唱起唐山謠》、《行過急水溪》、《散文阿盛》等書中，《行過急水溪

阿盛筆下的台灣經驗，是現今四十歲以上族群的共同記憶，卻是新時代族群課本裡才有的記憶，阿盛在作品中關照了年長的族群，也沒有忽略年輕的族群，透過阿盛的觀察與書寫，我們可以看到城市和農村間消長的互動情形。

戰後的台灣，從農業社會轉型成工業社會，中美合作改善了農村經濟，透過阿盛散文的書寫，我們也閱讀台灣一路走來的時代背景，在「姑爺鄉里記事」阿盛描述了電視機對新營的改變：「電視機帶頭改變了整個新營，想來等同它改變臺灣任何一個鄉鎮。」⁹⁶的確，阿盛眼中新營的蛻變，正是台灣當時各個鄉鎮改變的寫照，阿盛用他的農村經驗，一件件說故事給閱聽大眾看。阿盛在《春花朵朵開》中說到：

民國五十二年，我唸初二，在城裡頭第一次看到電視機，那時候真是對新東西著迷萬分，每天中午用餐時間，總是偷偷溜出學校，跑到附近一家電器行看卡通波派，電器行老闆好威風，打開電視機之前，都要故意嗯嗯咳咳地，看看門口站著等候的一大堆老老少少，慢條斯理地扭轉開關，指東指西的吆喝觀眾後退一點，後退一點，我們這些聽眾也很聽話，從不敢回頂他⁹⁷。

》，頁 71。

⁹⁶ 阿盛：《綠袖紅塵——姑爺鄉里記事》，頁 83。

⁹⁷ 阿盛：《行過急水溪——春花朵朵開》，頁 74。

阿盛散文集中愛說、愛寫故鄉事，提筆為文盡書故鄉風物。透過阿盛的筆，我們看到他農村經驗的沈澱，讀到他鄉老傳說的陳述，也感受到時代背景的呈現，更明確的說，阿盛提筆的關切都放在他故鄉的這片土地上，雖然阿盛從不以鄉土作家自居，但是，阿盛和鄉土作家相同的是，阿盛有一塊具體的土地可以擁抱，在阿盛的散文裡，我們看到阿盛跟土地牢牢的結合在一起，在這塊土地上生活的人，阿盛用筆記錄與書寫。

二、新聞寫實的代言

報社工作經驗，讓阿盛有機會接觸到許許多多的新聞事件，也使阿盛比一般人對新聞的敏感度更強，於是在《墜馬西門》中，阿盛寫下了百歲祖母被兒女棄養的故事、高齡阿孀站壁的悲涼。

在阿盛的故鄉 - 新營，老歲人是鄉人的寶，可是，枝葉來到都市發展的阿盛，卻看到了百歲人瑞被文明拖累坐牢的無奈，在《變色的月娘》文中，阿盛在文章一開始就寫著：

一百零二歲的林簡氏老婆婆犯罪了，她在板橋家中聚賭抽頭。抽頭多少呢？牌局結束她拿一百元⁹⁸。

自前清時代就出生的林簡氏，用生命記錄歷史，但是，走過歷史絕想不到她會因為小於她歲數的一百元，而被移送法辦。阿盛心疼林簡氏滄桑的生命歷程，卻無奈於人世間諸事難

⁹⁸ 阿盛：《綠袖紅塵 變色的月娘》，頁 173。

言，於是這樣的新聞，阿盛用文字記下了對老歲人的不捨。

八年代的台灣社會，正遇上世界性經濟蕭條的情況，使得治安發生危機，但是，大致上國家仍然走上進步與欣欣向榮的途徑。只是過了中期之後，受到金融危機和工業改革的影響，社會狀況逐漸變得紛亂，阿盛經由一則又一則的新聞報導，體會了社會價值的扭曲，七十多歲的老婆婆，居然在進行拉客行為的現場，被警察當場抓到，阿盛無奈的記著：

枯葉一片片，飄零在燦爛的霓虹燈下。為了生不帶
死也不帶的陽世鈔券，高齡的流娼流行在街頭巷
尾，坐落在龍山寺裡的諸神都曾眼見⁹⁹。

隨著媒體的開放，許多聲音、許多現象，全都在版面字句間一一呈現，相較於新聞的平鋪陳述，阿盛在轉述報紙故事時，加添了許多關照與溫情，特別是在「墜馬西門」一文中，書寫了好幾則與老歲人相關的新聞。

跟著阿盛的筆，八年代老歲人的無奈，到千禧年的今天，無奈只有更多，悲歌只有更多，兒女棄養、流落街頭的事，報章雜誌上幾乎天天都在報導，阿盛早早就關注到這樣的角落，社會上物質生活日日進步，人心的教化卻從未成正比。這樣的現象，阿盛感受很深，所以，這樣的事件成了他創作題材的來源，他期望引起讀者對自己的長輩多多關懷。

媒體多樣化的資訊世紀中，媒體人的一言一行對社會都有

⁹⁹ 阿盛：《綠袖紅塵 變色的月娘》，頁181。

一定正面或負面的影響力，儘管作家以文字與讀者溝通，作家的筆也對讀者形成一定程度的影響。阿盛關照人性，他用敘事的筆法，轉述他心中的感受，卻不強調自己的看法，他的作品習慣留給讀者很大的思考空間：

很想問問什麼人 - 老阿嬤家中可有後生？若是
有，是不是多出一副碗筷就難以承肩？若是沒有，
誰來照看這些比民國歲數都大的苦慘老人？
最最難堪應是，老阿嬤終於又回到大牌坊正對面
如果，這種擔心化作鐵石一般硬的事實，定然麻亂
心弦的該是這人間所有的人。¹⁰⁰

是什麼樣的故事，讓新聞事件中的老阿嬤七十多歲了，還得當流娼糊口，阿盛不做新聞追蹤，對阿盛來說，那是記者的事，是社工組織的事，他用代言的方式，讓沒有看到新聞的讀者，也知曉這樣的人間事。阿盛沒有強調自己的主觀價值，用寫作讓讀者看到他對人世的關心、對人性的遺憾，及他對都會生活與鄉居生活不同的映照。

三、城鄉差異的吞吐

從大學時代就投入台北的都會生活，台北人步調急匆匆，講求分秒必爭，時間就是金錢，這樣的環境，與阿盛童年生活的印象是不同的，有了都市經驗再回溯童年時期的故鄉，阿盛

¹⁰⁰ 阿盛：《綠袖紅塵 變色的月娘》，頁 181。

調整了對故鄉回憶的美好，而更接近寫實¹⁰¹，儘管阿盛對台北生活不滿意，卻也發現離家前思念的故鄉新營，在都市化的過程中逐漸失去新營的特質：

作別鄉親，我帶著鄉音來到臺北與都市人爭逐，十多年來，一直不曾忘記故鄉的那些古老傳說。有時候遇見「臺北新營人」不免要談及新營事，慢慢地，我發覺有很多故鄉來的年輕人似乎不很能聽懂我在說什麼，直到去年年中，我到臺北市郊一所大學去參加座談，這才徹底醒悟 - 新營已經中性化了

¹⁰²。

北上後，阿盛回鄉的次數並不頻繁，對故鄉的記憶，也依舊與兒時無多大差別。隨著時代進步，許多鄉村風貌跟著改變，阿盛遇到來自故鄉的新營人，自然有種人不親土親的關懷，只是，阿盛熟悉的鄉中傳說，對資訊世代的年輕人來說，全是陌生未知的故事，這樣的衝擊，讓阿盛急於去記錄，記錄那些隨歲月消逝的故鄉人、事、物。時間的消逝，讓新營許多面向跟著消逝，故鄉的特質也在都市化的過程中消失了，所以，阿盛發出無奈的感嘆：

¹⁰¹ 阿盛在接受楊錦郁訪談時詢問他有了都市經驗時，再回顧鄉村，在觀點和心態上和剛寫散文時有什麼不同時表示：我想，看的比較多以後，可能會對以前的理念有一些修正，何況回憶本身也比較美好，所以現在再回頭寫鄉村的東西，可能會更實在。

¹⁰² 阿盛：《綠袖紅塵 姑爺鄉里記事》，頁 84。

「就如同鐵模子壓出來的雞蛋糕，這一塊和那一塊差不多樣子，新營和苗栗、中壢、嘉義等城鎮並無多大區別¹⁰³。」

來自新營的阿盛，心情跟多年前來自鹿港的歌手羅大佑一般，從台北回到鹿港，羅大佑找不到他熟悉的故鄉風貌，從台北回到新營的阿盛，一樣是找不到他熟悉的故鄉風貌，羅大佑用歌唱出他的無奈，而阿盛拿筆寫下他的記憶，在「春花朵朵開」裡，阿盛描述新營的轉變¹⁰⁴。雖然，阿盛筆下寫的是新營，但是，這樣的變化其實可以套用在早期台灣各個城鎮。走過日據時代，台灣的社會急遽變化，交通工具愈來愈多選擇，家家戶戶蒸年糕的傳統，被隨處林立的店舖小販取代。

時代不斷進步，傳統農家使用的爐灶，煮飯速度快不過電鍋、電爐，以往一年只能買一次新衣服穿的貧苦歲月，在民生資源豐富、物質選擇多樣的情形下，穿新衣不再是孩子們一年才能擁有一次的禮物，要買新衣也不再是一件奢侈的願望，就連休閒旅遊也有了更多的選擇，環島旅行不再稀奇，坐飛機更

¹⁰³ 阿盛：《綠袖紅塵——姑爺鄉里記事》，頁84。

¹⁰⁴ 「春花朵朵開」於1979年1月原刊在中國時報「人間」副刊，後收錄在金文出版社「陽光小唱」及德華出版社「中國當代散文大展」，及阿盛的散文集《唱起唐山謠》、《行過急水溪》、《散文阿盛》等書中。在文中阿盛描述了新營從農村都市化的轉變：城裡的馬路一條比一條新，房子一幢比一幢高，電鍋、電冰箱等等新奇東西一下子就出現了，路上的車子不斷增多，家家戶戶的器具也好像不花錢買似的經常添加。過年，多半的家庭都不再蒸年糕了，因為市面上有成堆成堆的製成品；爐灶不用了，煮飯煮菜有電爐電鍋；漂亮的新衣服到處都有，穿新衣再也不稀奇；年菜豐豐沛沛的，過了元宵還吃不完；村長每年春節都要辦旅遊團，旅途不再是定點來回，而是半島、環島，甚或是香港，大家都穿著西裝打領帶，回來之後也一定有談不完的見聞和自己的英雄事蹟。

成為鄉親們炫耀的話題。

新營的變，在阿盛的關注下，一一呈現在讀者面前，即使不是新營人也能從自己故鄉轉型的過程得到共鳴。

伊麗莎白 弗洛恩德 (ELIZABETH FREUND) 在《讀者反應理論批評》中曾指出：

假如對閱讀經驗或事件的描述不能（也從來沒有）同經驗本身相吻合，那麼，唯一可做的事就是提出一種啟發式的建構，或者是設想一種適於讀者扮演的角色。¹⁰⁵

在阿盛的筆下，他寫新營為的是記錄，記錄故鄉的純樸、記錄故鄉的轉型，同時，也記錄著台灣農業社會在物質文明介入後，所造成的改變。透過這樣的記錄，阿盛跟讀者之間，開了對話的窗口，台灣的改變是一種大環境的整體影響。而田地與農民間的互動，更是密不可分，阿盛並不特別強調台灣社會性格上的變遷，而是書寫他關切的這片土地，提起故鄉的純樸，阿盛在〈六月田水〉中有一段溫馨的描述：

以前啊，偷田水救稻子，威嚇幾句話，不要緊，水盆搵水還給原來的田，百年三五代住同村，鋤頭柄

¹⁰⁵ 伊麗莎白 弗洛恩德 (ELIZABETH FREUND) 著陳燕谷譯：《讀者反應理論批評 (THE RETURN OF THE READER) 》台北：駱駝出版社，1994年6月，頁93。伊麗莎白在書中針對斯坦利 費什提出的感受文體學，做了這樣的說明。

不會真的落在偷水人身上，日後見面仍是一張笑臉

106。

傳統種田人個性樸質，即便是遇到了偷田水的不平事，也會在對方搵水歸還後，一筆勾銷，他日再見面仍然是溫和相待。現在的社會就大不相同，走在路上不小心多瞄對方一眼，可能就招來血光之災，如果，早年農村這種溫和相待的心情，仍然出現在今日社會，流血暴力事件也就不會像今日這般頻繁駭人。

林淑貞曾在《台灣文學的界定與流變》中指出：

「鄉土文學」是指以特定地域為主的文學書寫，例如台灣地區即以書寫台灣地區所發生的人、事、物等為主要課題，摹寫的手法以寫實為主，內容以反映當地特殊的社會民情為主述。¹⁰⁷

阿盛從不以鄉土文學作家自居，但是，看阿盛的散文，鄉土生活盡現文中，在阿盛的散文作品中，關於故鄉風物的題材類型，多偏重在農村生活的面向，四十多年前的新營還保持著鄉村風貌，自小在農村長大的阿盛，世代務農，使他對土地有

¹⁰⁶ 阿盛：《心情兩紀年 六月田水》，頁 6。

¹⁰⁷ 林文寶/林素玟/林淑貞/周慶華/張堂錡/陳信元合著：《台灣文學》，這是一本論文合集，林淑貞在《台灣文學的界定與流變》論文中指出台灣文學的實質內容時做了這樣的說明，不過，論文中也強調：若以「鄉土文學」來涵括「台灣文學」，我們認為定義太狹隘了。論文中並沒有說明「我們」指的是那些人，頁 6。

著深深的眷戀，也因此阿盛筆下他能靈活掌握到早期農民生活的脈動，從〈拾歲磚庭〉中我們看到了阿盛對農家生活逗趣的描寫：

老人家最不放心小孩四方跑。稻穀曬乾了，一袋一袋裝起來，庭院掃了又掃，還是不免留下幾許穀粒在磚縫中；小孩都來，撿穀粒。彎著腰，蹲著找，一粒一粒的拾，手指構不到的，用細竹子剔挑，太陽曬得乾穀子，當然也能曬得頭手發脹，汗滴在磚上，磚一塊接合一塊，縫隙多如狗毛，睨一下身旁，從七十多歲到六、七歲的人都低著頭在找 看看天，天好刺眼，看看地，地熱如灶 想拔腳跑開，老人家望過來，頭上的清朝髻動了動，稀疏的髮下，脖子汗流可見，褪色的黑上衣布扣破綻可見 祇有狗沒任務，牠吐著舌頭哈哈喘氣，雞在啄米，吃飯真辛苦，老人家都這麼說 撿拾許久了，竹籃裡沒多少穀粒，手痠腳麻，大約站得起來也跑不動了 雞還在啄米 雙手如果像雞嘴，那該多好¹⁰⁸。

農村生活的和樂融融是阿盛童年最豐富的回憶，在阿盛筆

¹⁰⁸ 拾歲磚庭 於 1986 年 1 月原刊在中國時報「人間」副刊，後收錄在阿盛散文集《散文阿盛》及《春秋麻黃》中，阿盛用筆鮮活的記下了農忙的情形，記下了早年台灣農村愛物惜物的純樸，其實，是阿盛對文明社會附加的奢華不認同的表達，《散文阿盛》，頁 207。

下，農家的勤儉惜物，就像畫面一般躍然紙上，庭院上出現的是老歲人跟小孩童一起撿拾穀粒，不但是一顆一顆的撿，手指構不到的還拿起細竹子挑出來，真是一粒都不肯浪費。唐朝詩人李紳 憫農詩：「鋤禾日當午，汗滴禾下土，誰知盤中飧，粒粒皆辛苦」，在阿盛散文中，我們看到了中國人勤儉持家的美德。

來到都市發展的阿盛，看盡都市人奢華浪費的習性，家鄉的樸實是他感念的，透過阿盛的筆，個人也感動於鄉老歲人以身作則，親自佝僂著背，領著小孫子女，珍惜農作物，即使是滾落在溝裡的一小顆穀粒，老歲人都不浪費要將它拾起，這樣的美德，來自中國古老的傳統。

就如同作家李弦看阿盛散文，發現，新營這一市鎮，將會是台灣散文史上一值得懷念的地方¹⁰⁹。在阿盛的散文中，新營的確是讓他寫了再寫，記了再記的故鄉，新營就像阿盛在 姑爺鄉里記事 中提到的是個很平凡的小鎮¹¹⁰。但是，對阿盛來說，這個平凡的小鎮卻是他童年生活記憶的全部：

十多年來，我從未自稱是台北人，我的衣胞埋在新營，對他人而言，這沒有意義，對我來說，那等於是埋根，縱使我伸延枝葉到臺北，心中的根可沒移

¹⁰⁹ 李弦所寫 變中天地 - 阿盛的散文風格，於1987年4月發表於文訊月刊第29期，文中還提到：急水溪、乞食寮，以及那些人物、那些流傳土地上的歌謠，都是阿盛土地之夢中的的意象。

¹¹⁰ 阿盛在 姑爺鄉里記事 中提到：新營是個很平凡的小鎮，平凡得早上鎮北張姓媳婦生了個萬金，鎮南的人中午就差不多全知曉了。早期農村生活多半是雞犬相聞，太陽底下沒有新鮮事。

動過¹¹¹。

筆者借用作家蕭錦綿的話：寫作的人無不懷鄉念舊，阿盛在鄉懷鄉，依「舊」念舊，他的作品因此形成一股更為確實的力量。詹宏志曾指出：阿盛的散文，題材幾乎是隨手拈來的臺灣鄉民經驗，內容既土且鮮。好比在田間除草彎腰佝背，是臺灣鄉民再平常不過的動作與姿勢，阿盛用他的農村觀察與體驗，寫出了影像般的農事與農活：

要想除盡雜草，一憑除草劑是不行的，須得趴下身子，膝頭沒入田水中，手用勁，「撲」的一聲聲，跪著一寸寸往前移，體狀全似爬行的龜，那是千年不變的最好除草姿勢，也是半百年紀的人最覺苦痛的姿勢¹¹²。

姿勢苦是苦，田還是要種，草還是要拔，阿盛自幼生活在農村，臺灣鄉民的生活圖像，從他的記憶不斷出現，經過年歲的沈澱，對應著都市化的浮華奢侈，更顯出早年農村生活的質樸敦厚。

阿盛一直認為寫作本身是一種自覺，是一種對生活的記錄，所以，他的寫作素材就是和人有關的生活，以及一群生活在我們周遭的小人物¹¹³。因為這樣的寫作心情，所以，阿盛寫

¹¹¹ 阿盛：《綠袖紅塵 姑爺鄉里記事》，頁 88。

¹¹² 阿盛：《綠袖紅塵 火車與稻田》，頁 93。

¹¹³ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

出了 同學們 的人生起伏、 廁所的故事 的城鄉差距，以及 變色的月娘 中，一群群高齡阿嬤們在奢華都市中的悲涼情況，阿盛用文字傳達了他的不忍，藉由這樣的題材阿盛將對老歲人的關懷用文字傳達。

解嚴以來，言論尺度愈來愈開放，媒體視訊內容五花八門，人心價值扭曲得非常嚴重，社會上普遍掀起一波懷舊的風潮，阿盛散文的鄉土特質，在現今的社會，釀成了一種溫馨的人性關懷，不僅高中課本選入教材，大學教育中也選入教材¹¹⁴，阿盛散文的特質，在現今的社會風情中更多了人心教化的漸進功能。如同阿盛所言，他寫作中力求還原情境，基本上，平實記錄他們的平凡人生，當許多人的平凡人生拼排一起，一個時代大背景就會突顯出來¹¹⁵。

¹¹⁴ 詳見附錄一，劉湘梅： 提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

¹¹⁵ 詳見附錄一，劉湘梅： 提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

第三章 思想內涵

散文是中國文學中顯著而重要的一種類型，原因在於它多變化的本質和面貌，既不受主觀思想的壟斷，也不受客觀技巧的限制。鄭明嫻在做文學分類時，將小說、詩和戲劇等已經具備完整要件的文類別除後就是散文，認為散文是屬於一種「殘留文類」¹¹⁶。鄭明嫻同時指出，像報導文學、傳記文學等具特色的文學體裁，一旦發展成熟，會從散文的統轄下跳脫出來，自成獨立文類¹¹⁷。

七十年代報導文學果然如鄭明嫻所言，從散文的統轄下獨立出來，其中，「真實」是報導的第一要件，也就是說出現在報導文學作品裡的人、事、時、地、物都是可以通過「真實」的檢驗標準¹¹⁸，而當中值得注意的是，報導文學得以在七十年代蓬勃發展的催生者，是當時擔任中國時報人間副刊的主編高信疆。高信疆在一九七五年人間副刊的「現實的邊緣」專欄裡大力提倡「報導文學」¹¹⁹。

¹¹⁶ 見鄭明嫻：《現代散文縱橫論——中國現代散文芻論》台北：長安出版社，1986年10月，頁4。

¹¹⁷ 事實上，1978年起一連舉辦五屆「時報報導文學獎」培養了一批寫手後，「報導文學」一詞成了台灣的新文學術語。參見楊樹清：《報導文學的兩極對話——楊素芬〈台灣報導文學概論〉的源流說與文類界定》，收錄於楊素芬：《台灣報導文學概論》台北：稻田出版，2001年9月，頁9。

¹¹⁸ 楊素芬：《台灣報導文學概論——台灣報導文學的寫作題材類型》，頁111。

¹¹⁹ 楊素芬：《台灣報導文學概論——台灣報導文學的文類特色》，頁55。

鄭明嫻在《現代散文類型論——特殊結構的類型》也提到：

至於一九七〇年代臺灣興盛的報導文學，為有別於三、四十年代的報告文學，提倡者高信疆一開始就把它稱為報導文學¹²⁰。

阿盛於一九七七年大學畢業後正式有自覺創作的同學們，刊載在中國時報的人間版副刊，一九七八年更被報社網羅進入中國時報擔任編輯，而第一屆時報文學獎報導文學獎在一九七八年設立¹²¹，一九七九年阿盛即擔任副刊「人間」版的編輯，這樣的接觸使得阿盛在創作的內容上含容了報導文學的要件「真實」。筆者曾經教阿盛創作中是否有想像的成份，他認為這個部份是所謂的「藍圖」，阿盛強調他的散文跟小說最大的不同就是「真實」：

因為他不是想像，因為他有藍本，我要說這個故事，我一定聽聞而來，或者是我有一個藍本，他有藍本可行。故事本身如果杜撰，它純粹是小說，我不是，我有聽聞而來，這聽聞，我做為一個敘述者，我可以好像旁觀者那樣敘述，也可以介入¹²²。

¹²⁰ 見鄭明嫻：《現代散文類型論——特殊結構的類型》台北：大安出版社，1987年6月，頁257。

¹²¹ 第一屆時報文學獎設立報導文學獎由古蒙仁獲得推薦獎，同年卻沒有設散文類。

¹²² 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情——訪阿盛話阿盛。

經常有故事可聽，喜歡聽故事也喜歡說故事的阿盛，不虛構故事，做為一名敘述者，他也會讓自己介入故事。阿盛出身於鄉野、成長於大地，用手腳接觸泥土，眼睛觀看的是完全開放的天空，因而他的心胸是遼闊而豪邁，阿盛自己也覺得鄉野是他生命中的主體，農村經驗是貫穿他作品的基調¹²³。

柯慶明在《現代中國文學批評述論 生命情調的分享 - 談文學欣賞》中表示：

文學創作不論是抒情文學的意在使讀者分享其生命情調（否則不必寫作）；或者敘事文學的出以分享他人的生命情調，基本上都可以說是一種走出自我中心的，消極的說是同情，積極的說就是愛的行動¹²⁴。

愛家人、愛鄉土的阿盛，藉由文學創作抒發他對家人的愛他及對土地的愛，因此，在他創作的文學作品中，對故鄉家人的記憶及對生活在土地上眾生的關懷，則成了他筆下一篇又一篇的故事。

俄國作家康定斯基（Wassily Kandinsky）在《論藝術裡的精神》中第一部份「一般美學」引言中提到：

¹²³ 李弦：變中天地 - 評阿盛的散文 收錄於阿盛：《散文阿盛》台北：希代出版社，1989年5月，頁14。

¹²⁴ 柯慶明：《現代中國文學批評述論 生命情調的分享 - 談文學欣賞》台北：大安出版社，1992年3月，頁287。

每一件藝術品都是它那時代的孩子，同時，在大多數情況下也是我們的感情之母。每一個文化時期都要產生它自己的、決不可能重複的藝術¹²⁵。

阿盛在他的散文世界裡，也用筆寫下這個時代中，屬於他自己、決不可能重複的藝術，阿盛以為：打破派別門戶，才見得到寬闊的文學平原，同樣地，打散文學體裁，或許可以使「平原」的樣貌更多元化¹²⁶。對於文學創作，阿盛很清楚自己要表達的是什麼：

我的文學主張是：既身為社會的代言人，就必須有作用在裡面。而文字的影響力可能是零，也可能是無限，提筆時就須抱持著審慎的使命感。¹²⁷

阿盛的筆，有俏皮也有嚴肅，無論是反映時代、反映人文、反映世情，用筆記錄是寡言的阿盛最直接的表達。

就敘事藝術的表現手法來討論，阿盛散文作品可粗分為抒情散文和議論散文兩部份，其中，抒情散文又多取材於和故鄉經驗有關的鄉野小人物，這部份也是本論文研究的主題。阿盛

¹²⁵ [俄] Wassily Kandinsky 著，呂澎譯：《論藝術裡的精神》台北：丹青圖書有限公司，1987年2月，頁33。

¹²⁶ 阿盛：放馬文學天地間 收入於陳幸蕙編：《七十五年散文選》台北：九歌出版社，1987年10月，頁10。

¹²⁷ 阿盛在接受汪成華訪問時，曾做如是表示，當日訪談重點，汪成華寫成此人筆下不留「情」-訪阿盛，閒聊寫作一文。

寫作至今，受到工作關係的影響，作品中以議論散文為多，其次為小品散文¹²⁸，議論散文重「人性」，而小品散文則多著墨於「鄉土」。

誠如作家向陽所言：「阿盛筆下寫的人物是島物島事，但絕不島氣」。出脫小島的格局，文筆不帶島氣，阿盛自己覺得一個作家的任務第一要專注於「所來自」的地方和人情的表述，以及自然充滿真情的作為。

阿盛散文從土地來、從生活來，藉著文字的表達，傳達了阿盛內心深處的情感。走過台灣走過歲月，阿盛的筆寫下了阿盛成長過程的心境轉折，也貼著台灣社會的脈動呼吸生活，個人試著整理阿盛的心情，從阿盛的散文作品中，分析出阿盛散文中有關鄉野人物風情深層的內涵，透過：記錄鄉土文化、冷諷暗喻批判社會、遙喚逐漸褪色的親情、同情社會邊緣人、及關懷弱勢族群的視角，分數節敘述如下：

第一節 記錄鄉土文化

以農立國的台灣社會，身後的歷史多從悲裡來，光復後出生的阿盛，雖然未曾經歷過日據時期的台灣生活，但是家中多耆老，愛聽故事的阿盛，聽著聽著也承傳了老輩人的記憶，只是他換了個方式以筆代言，依然將故事承傳後人，不同的是看故事的人不再限於新營鄉人，年年月月已擴大到台灣各地。

¹²⁸ 參見鄭元傑：《阿散散文研究》新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2003年，附錄二，阿盛散文作品篇數統計表，頁153。

阿盛因為求學之故，離開故鄉離開父母上台北求學、就業、結婚、生子，根還留在故鄉，枝葉已伸展到北台灣。於是，阿盛敏感於許多他自小慣見的事物竟然逐漸消逝，阿盛自覺不擅言辭，卻自信擁有清晰的文筆，於是阿盛寫下對鄉土文化的記憶，寫下那群讓他拋捨不下的鄉人、鄉事。

阿盛覺得自己出生時的背景是生活在南部，生理成長期未受阻礙，不過，心理成長期在受到都會生活形態的衝擊，有些價值觀至今仍未能完全改變，對阿盛而言，台北生活帶給他內心的衝擊經過了唸書階段的緩衝。阿盛是先唸書再就業，所以，唸書的時候就已經漸近的在適應台北，並且依著時代做選擇性的改變¹²⁹。

廁所的故事 是阿盛成名於文壇的作品，阿盛認為「斯土斯民」，在文學作品中應該描寫我們所熟悉的土地。也就是懷抱了這樣的自我期許，阿盛寫出了土地上所發生的人、事、物，用心記錄，用筆書寫。五十年代的鄉村，還沒有家戶衛生的觀念，蓋廁所對當時的農村居民而言，真不是件容易辦到的事，阿盛在 廁所的故事 文中就提到自己第一次使用衛生紙的記憶：

開始唸小學那一年，我第一次看見衛生紙，至於正式使用，是在小學二年級的時候，在這之前，解手後都是用竹片子或黃麻稈一揩了事¹³⁰。

¹²⁹ 詳見附錄一，劉湘梅： 提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

¹³⁰ 「廁所的故事」一文是阿盛繼1977年，以筆名阿盛在中國時報「人間副刊」發表「同學們」，隔年3月1日，再度以阿盛筆名在聯合報所發表的散文，之後，分別收錄在爾雅出版社「豆腐一聲天下白」、綜合月刊叢書「錦繡

現今四、五十歲以上的人，或許還曾經歷過用竹片子解手的歲月，四十歲以下的族群，就不曾有過這樣的經驗。早期生活的甘苦，是阿盛故鄉事的記憶，也是台灣早期農村生活的來時路。記錄鄉土事是阿盛創作的重心，也因為他來自農村，所以，信手攆來的題材都與他生活經驗有關，於是他經由最貼近大家生活的「廁所」走進農村的方式，記錄台灣農村生活蛻變的過程。阿盛藉由六叔、村長及衛生指導員的口，傳述村民與廁所互動的點滴，阿盛以他擅長的說故事方式，讓台灣早期生活面相及父、祖輩的記憶流洩在文字中。

阿盛散文特色之一就是與時代脫節，七十年代的心情，放在二〇一三年的今天來看，一樣是充滿了時代性，對資訊世代的年輕人來說，或許還能在世界流行的懷舊風及復古風中，去想像四、五十年前人們生活的甘苦。但是，那一段沒有鞋穿、沒有廁所可用的歲月，對資訊世代來說，只能從視訊媒體上一片鄉土熱的連續劇裡看看、想想。阿盛寫廁所的故事除了驗證鄉土文學，也記憶早年生活的面向，更希望資訊世代的年輕人要懂得惜福知福。

阿爾伯特·莫達爾是英美文學的批評家也是出版家，他在《心理分析與文學》中指出：

文學作品不再被視為與創作者無關的客觀產物，文

天地好文章」、爾雅出版社「萬紫千紅總是春」、梅華出版社「大家文學選散文選」、德華出版社「中國當代散文大展」、聯經出版社「聯副三十年文學大系散文卷」、希代出版社「感人的散文」，及阿盛的散文集《唱起唐山謠》、《行過急水溪》、《散文阿盛》等書中。

學作品只是依照某些規則寫成。它是個人的表達，
代表作者的整個人格¹³¹。

阿盛個人的生活經驗，成為他散文寫作題材的主要來源，
鄉村生活與阿盛人格發展有非常密切的關聯，於是，在阿盛的
散文作品中，經常看到他成長的記憶，而這樣的記憶也經常是
台灣人民的共同記憶。

台灣從一九五〇年開始，國民政府就接受美國的軍經援助，
直到一九六五年六月停止為止，總共超過了十四億美元¹³²。
在這段接受美援的歲月，基督教以發放麵粉的方式走遍了台灣
的大街小巷，阿盛的故鄉新營也見證了這樣的歲月。只是，「施
比受更有福」是中國人傳統的觀念，生活苦到必須要靠「外」
人來接濟，這樣的「身段」並不是每個人都彎得下腰，阿盛當
時年紀小，不會考慮到「彎腰」的問題，可是那些走過歲月的
老歲人，可就說服不了自己來彎腰，這樣的「人性」在阿盛筆
下娓娓被述說：

我鄉的基督教堂，很不討老歲人歡喜，雖說每年至
少一次分發麵粉奶粉，神父修女也都和氣隨緣，但
是，老歲人經常這麼說：排隊等吃食，到底像乞者

¹³³
。

¹³¹ 阿爾伯特 莫達爾著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》台北：遠流出版，
1987年8月，頁12。

¹³² 參見葉石濤：《台灣文學史綱 六十年代的台灣文學》高雄：春暉出版社，
1987年2月，頁112。

¹³³ 見阿盛：《心情兩紀年 麵粉 神父 耶誕卡》，頁125。

在資訊發達的現代社會，都還看得到乞食維生的人，時光隨著阿盛的筆回到那個困苦的年代，誰忍心取笑到教堂排隊等著領麵粉、米粉的人：

那是個很困苦的年代，小孩子三天拿得到兩角零錢算是很受疼的，白心蕃薯一台斤四角，甘蔗一台斤三角，差一點的兩角也賣，鈔票最大面額是十元，新衣服一年買一次，內褲就是外褲，外衣就是內衣，補了又補，節儉嘛，那年頭大家都節儉，節儉得連麵粉袋都拿來改做成衣服¹³⁴。

阿盛不用各種形容詞來描述生活的困苦，阿盛用最科學的數字表示台灣人民曾經歷過的貧困歲月。今日台灣社會鈔票面額以千元計，支票可以簽寫幾十億，對映回台灣仍受美援時期，銅板一角、兩角掉在地上都有人會搶著撿，阿盛用當時的物價對比著現在物質生活的寬裕，同時，將台灣早期農村生活的困苦做了最明白的傳達。

阿盛成長於六十年代經濟剛剛起飛的年代，他自身繼承了上一代的思想，因此，覺得這一代的年輕人對自己的土地認識得太少，也太過自私。為此，阿盛用筆來影響人心，讓這一代的年輕人認識土地與生活的感情。

阿盛認為傳統對散文的定義多偏向個人情感的抒發，他個

¹³⁴ 見阿盛：《心情兩紀年 麵粉 神父 耶誕卡》，頁126。

人卻傾向西方對散文的認知，也就是強調散文書寫應重策略及技巧¹³⁵。基於這樣的認知，阿盛嚐試了許多有別於傳統的限制與體例，放心下筆書寫他所關心的事事物物：

當我覺醒到應該回首捕捉一點什麼的當兒，時光已然消失在滾動的來時路。是悵然也是依戀，我祇能收拾些許潛藏已久的記憶，寫出來¹³⁶。

故鄉的生活經驗一直是阿盛寫作的主要題材，面對社會愈進步反而愈功利的現象，阿盛不想用口號式的呼喊來強調作家的社會責任，喜歡讓故事本身來說話¹³⁷，於是阿盛大量書寫早期樸實的農村生活及人性溫柔敦厚的故事，以對映今日人情如紙薄的現實，於是鄉土生活的記錄，反映了阿盛內心渴望脫離功利社會及找回人性良善的初心。

與「人」有關的事是阿盛散文寫作的重點，也是個人論文關注的焦點。在《唱起唐山謠》文中，阿盛提及幼時拿乾隆通寶做成毬子來踢，聽老歲人講國姓爺的故事，唱童謠去睡覺，曾經擁有的童年記憶，在阿盛出社會之後，更加明晰的成為他創作的泉源。

¹³⁵ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。鄭明嫻在《現代散文縱橫論 - 現代散文的寫作與欣賞》中提到了：現代散文的技巧在錘鍊上，還有許多可努力的地方，例如文字的密度、結構的緊湊、章法的變化、意象的美化、韻律的講究、感性的加強、氣氛的充足等等。

¹³⁶ 阿盛：《行過急水溪 - 歲月走過 - 「行過急水溪」自序》台北：時報文化出版，1984年11月，頁13。

¹³⁷ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

農曆新年向來是中國人一年一度的大節日，平日舊衣舊鞋的穿著，到了農曆春節時，做孩子最期待的就是穿新衣換新鞋。《春花朵朵開》記錄的是阿盛橫垮一、二十年的記憶，早年台灣社會裡兒童期待新衣新鞋的日子，阿盛寫著回憶也寫出童年期盼新年的喜悅：

老師在課堂上教我們唸「新年到，新年到，穿新衣，戴新帽」。回到家裡，阿母果真帶我去買了一套卡其服和一雙球鞋，我小心地收起來，擺在床頭，除夕夜眼睜睜地守著那套一年買一次的新裝和新鞋，捨不得闔眼睡覺¹³⁸。

諺云：「一寸光陰一寸金，寸金難買寸光陰」。已經逝去的歲月，再也喚不回來，於是阿盛寫下記憶也寫下早年生活的面向，在《拾歲磚庭》裡，阿盛生動的描述了農家和麻雀的互動：

厝角簷下還是可以住著，麻雀擺脫不掉與農人家的關係。牠們生蛋的能力依舊很強，祇是築窩生蛋的地方有了改變，瓦厝拆了，換成鋼骨水泥房子，棲息處換成荒野樹林；身在樹林，也不能忘情農家庭院，厝角鳥麼，覓食縱使不如早前方便，不跟定農

¹³⁸ 見阿盛：《行過急水溪 春花朵朵開》，頁 70。

家人，吃食依賴誰¹³⁹？

阿盛的筆總會有意無意的勾起一些人童年時期有趣或痛苦的經驗，而阿盛似乎也有意透過說故事的方式去詮釋時間線上的滄桑變化，生活總是愈來愈好，人情卻是愈來愈薄。

麻雀是農村景緻最常出現的小鳥，麻雀愛吃稻穀，所以，農人總是防著麻雀來搶食，只是，麻雀跟人一樣也得跟著時代走，瓦厝換了，麻雀就得有本事另尋棲息的樹林。阿盛定居台北之後，「故鄉」就變成一種圖騰，城鄉差異幾乎完全泯滅，那些曾經存在過也未曾有大變化的事物，竟在他北上十數年間變化大得驚人¹⁴⁰，因此，阿盛透過對故鄉的追憶，讓心中保有那份對土地的感情，也透過文字讓人物在字裡行間遊走。

第二節 冷諷暗喻批判社會

對阿盛來說從鄉村跨入都市，畢業後又直接投入台北的就業市場，更接觸當時尖端的報業環境，遠離家人隻身在台北的阿盛，當時許多心思逐漸受衝擊，在阿盛面對必要之善和必要之惡的衝擊時，無愧於沒有放棄在觀念裡比較良善的部份，因此，阿盛也發現到這是他在台北生活比較辛苦的部份¹⁴¹。

阿盛覺得歲月在提筆的時候走過，歲月在回顧與前瞻的時

¹³⁹ 見阿盛：《散文阿盛 拾歲磚庭》台北：希代出版社，1989年5月，頁209。

¹⁴⁰ 見張曦娜：《天地皆文章》，收錄於阿盛：《心情兩紀年》，頁1。

¹⁴¹ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

候走過，而他也從一個懂事不多的畢業生演變成有些世故的上班族人，只是他從未停過筆¹⁴²，這些過程與痕跡都明顯映在作品中：

因為我很多價值觀都跟人家不一樣，但是，我不管，我認為可以妥協妥協沒關係，不能妥協就算了，所以，我習慣寫作，寫作是一個可以發抒很多，包括理想也罷，情感也罷¹⁴³。

阿盛寫作時比較傾向讓故事本身來說話，很多道理就呈顯在作品中，阿盛認為人人都有社會責任，作家也是人人之一，因此在照看世情時，阿盛採取平視的角度，而不願俯看世情¹⁴⁴。

每個時代都有屬於當代的社會問題，這些社會問題有的會隨著時間的腳步消失，有些卻可能無法獲得改善，而阿盛來自於鄉間，所以，他對都市生活有許多的不適應：

比方說都會生活快節奏、以及太過功利，這一類比較主觀，可能我到現在還是沒有辦法接受，但我知道他存在¹⁴⁵。

¹⁴² 見阿盛：《行過急水溪 歲月走過行 - 「行過急水溪」自序》台北：時報文化出版，1980年2月，頁14。

¹⁴³ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

¹⁴⁴ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

¹⁴⁵ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

因為確實存在，所以，在行為和價值觀上，阿盛都做了些修正。在社會變遷的過程中，貧窮問題、色情問題、勞工問題、家庭與老人問題、都市問題、鄉村間的農業經濟問題等等，阿盛選擇用筆記錄、用故事表達。在《經過十年後》，阿盛將同學價值觀和理想的改變，呼應到社會現實和功利面，於是，阿盛筆下同學們的發展和際遇恰和社會的人情世故相互呼應。阿盛不強調個人主觀意見，在文字間書寫下對社會的批判。在《同學們》中，阿盛的同學王月琴曾經痛恨惡性補習，當了老師之後，卻開起補習班大賺惡補的錢，還嚷著：這社會，沒錢就沒地位，人家想罵就罵，想打就打，什麼良心¹⁴⁶！在王月琴的心裡，良心和社會地位成了反比，愈有錢就愈有地位，但是，愈有地位相對的也就愈沒良心。

就像阿盛所說：同樣的道理，看人見事，不能一定¹⁴⁷。在《急水溪事件》小城代表的功利和變相的人心，在急水溪修修停停期間，一次又一次被突顯。阿盛筆下的小人物不一定個個都有個名字，卻讓人刻刻都讀到「人性」：

臺灣錢固是淹腳踝，小城居民可硬是彎腰撿不到足夠修堤的錢¹⁴⁸。

¹⁴⁶ 見阿盛：《行過急水溪 經過十年後》，頁 82。

¹⁴⁷ 見阿盛：《如歌的行板 拋開一些面子問題》台北：林白出版，1986 年 10 月，頁 245。

¹⁴⁸ 見阿盛：《行過急水溪 經過十年後》，頁 150

不僅是小城居民有所顧忌，連紅塵外的佛堂執事都語出驚人的聲言堤防不該高過佛堂山門，理由是，我佛慈悲，擇此靈地，堤若擋門，大壞風水¹⁴⁹。

阿盛崛起文壇時正逢報導文學蓬勃時期，相較於報導文學的長期深入探究及追蹤社會上各種病態現象，同樣是關心社會關懷人性，阿盛選擇短筆「提綱挈領」的「突顯」問題，「冷諷暗喻」的「批判」社會。

本來可以完成的急水溪修堤工程，卻因為不理塵事的出家人，擔心風水被破壞而留下了缺口，結果保住了風水卻保不了平安，缺口還成了「幫凶」，幫著溪水不偏不倚的灌入出家人種的菜圃及山門和堂門，甚至於還造成更無法彌補的遺憾，好多供奉在靈骨塔裡的骨灰罈也被漂走了。

阿盛說著急水溪修堤的故事，卻是用冷筆批判社會轉型所遭逢的種種「病態」，阿盛不說社會喜慶宴客舖張浪費，只說故鄉裡喜慶宴客擺出三、四十桌酒席是尋常事。阿盛不說出殯送葬應莊重虔誠，只說出殯行列裡有十輛電子音樂車演奏最新流行歌也不怎麼稀奇。阿盛不說政治賄賂有違清廉，只以諷刺的口吻，指有人以「小人之心」揣測，縣裡急急撥下經費似乎與選舉有聯繫，可是代表們以「君子之腹」否定這類謠傳。

阿盛見不慣民意代表包工程的怪現象，便說有人以細民之猜度，某議員的大舅子的親戚的朋友，好像包了一些工程，可是議員們以大人之量澄清這類風言，阿盛筆下這些人物，與大

¹⁴⁹ 見阿盛：《行過急水溪 經過十年後》，頁 154。

家的生活非常貼近，在人性與現實間，阿盛一貫他冷眼看世界的態度，書寫這群生活在土地上的人物。

在急水溪事件中，一條急水溪修修停停經過了二十四年，台灣社會由農業轉型成工業卻是急急如令衝得很快，衝出了亞洲四小龍的名號，衝出了「台灣奇蹟」，創造了「台灣經驗」，卻也衝薄了台灣的人情，「有情有義」掛在嘴上比執行快，阿盛腳踏著土地來到台北，純樸務實的鄉村個性使他對都市各種社會亂象，及人心價值的偏差有深刻的感受，於是除了描述鄉人與鄉情的散文，他還寫了五百多篇的議論散文，惟議論散文不是本論文研究範疇，留待以後繼續研究。

李喬在《台灣文學造型 文學，永遠祇是形容》中提到：文學是諸種學術中，唯一進入人性裡面去研究人的學術¹⁵⁰。李喬同時表示，文學只是以語言文字來呈現生命一些景觀，不同於小說可以藉由描摹而映現生命的種種神態風貌，而強調文學，永遠祇是「形容」，文學不可能「解釋」什麼¹⁵¹。

關注鄉野人物的阿盛，面對各種社會亂像，他看得明白，在選舉的故事裡，阿盛誇張的渲染自家人參選的情形，暗喻社會亂象，在人性的曲折迴旋裡突顯種種選舉變態現象。

阿盛一九八一年已經感受到選舉的「惡質文化」，只是，這樣的「文化」走過二十三年，在二〇一〇年的今天不僅沒有改善，反而變本加厲，選舉花招更多，一片「非常光碟」¹⁵²相

¹⁵⁰ 李喬：《台灣文學造型 文學，永遠祇是形容》台北：派色文化出版社，1992年7月，頁31。

¹⁵¹ 李喬：《台灣文學造型 文學，永遠祇是形容》，頁31。

¹⁵² 「非常光碟」是2003年因應2004年總統大選而出現的「文宣」。內容採新聞剪接及演員參與演出方式，針對國親兩黨總統候選人做選舉的人身攻

較於阿盛在《選舉的故事》裡提及的選舉戲碼，間接也突顯過往社會裡心性純樸多了，即使有些壞心眼，倒也不會惡意攻訐漫罵。

阿盛的大伯競選縣議員，為了造勢，不但花錢請了愛打架惹事的宋江陣為他開道敲鑼，還得應付專挑吃飯時間出現的閒人：

我們必須隨時應付的還有番鴨村、牛頭村、貓尾村以及其他亂七八糟村陸續蜂湧而來的小尾流氓、乞丐，或者突然冒出來的五、六代以前有親戚關係的閒雜人等，他們通常是吃飯時間來到，拿些傳單離開天天如此¹⁵³。

敘事風格顯著的阿盛，書寫散文時常讓讀者有閱讀短篇小說的趣味，在《選舉的故事》裡，阿盛明著說著自家大伯競選的糗事，卻暗喻八十年代台灣社會選舉文化的各種醜態，阿盛恰符合李喬所言，未在文字間多做解釋，只是巧筆形容「參與」選舉的所見所聞¹⁵⁴。

在《二師在田》裡，阿盛回憶著四、五年級時的二位導師，一位將「社會價值」套在學生身上，於是立志學曾祖的阿盛，在受到老師再再的責罵後，也世故的大談立志當校長。阿盛端

擊，一、二集出版後造成社會搶購熱潮，第三、四集以後則受到智財權的限制無法取得合法銷售管道。

¹⁵³ 見阿盛：《行過急水溪——選舉的故事》，頁104。

¹⁵⁴ 李喬寫成《文學》，永遠祇是形容，時為1985年9月，52歲，而阿盛完成《選舉的故事》時為1980年1月，30歲。

的是「人性」，雖然說的是自身的經驗，卻也是許多人從小探悉大人期望而修正的「理想」。

在 藤條戰國 裡，阿盛明著說著中學時期惡補的「藤條」歲月，卻在冷諷中批判五十年代到八十年代「升學主義掛帥」的台灣社會惡補文病帶給讀書人做不完的惡夢：

我們時常在黑夜中「行軍」到屠宰場、糖廠廠房中補習，特別是夜裡，繁星滿天，路上到處有三幾座亂葬墳，磷火綠點點，習見平常¹⁵⁵。

阿盛執筆寫作始於鄉人鄉情，定居台北投入職場後，心理成長不若身體成長來得順利，看不慣聽不慣的事阿盛嘴上沈默，筆下卻從不略過：

在議論的時候，我的態度是會比較積極點，我會觀察當時的社會現象，文字就會比較犀利一點¹⁵⁶。

阿盛擅長寫小人物的故事，更擅長描摹這些成長於社會底層的小人物，一個個在時代變遷下扭曲與變型的心情與性情，「人物」是阿盛說故事的主角，在批判社會結構不健全、社會人心不良善時，阿盛慣常冷諷暗喻將社會不合理處呈顯，既警惕自己也得以提醒世人。

¹⁵⁵ 見阿盛：《心情兩紀年 藤條戰國》台北：聯合文學出版社，1994年7月，頁99。

¹⁵⁶ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

第三節 遙喚逐漸褪色的親情

故鄉新營是阿盛上大學前記憶的根源，因著就學的緣故，阿盛離開了家鄉，來到了處處現實的都會台北，就著都會的無情對應故鄉的溫情，故鄉的一切成了阿盛想留住的記憶，這些記憶都成了他最熟悉的題材，於是阿盛的好友向陽指阿盛也像所有來自中南部城鄉的戰後代一樣，書寫起回憶鄉人、鄉情的「回憶文學」¹⁵⁷。

因著就學的需求及城鄉之間的差距，阿盛也隨著哥哥姊姊的腳步離開了父母，離開了成長的故鄉。在唱起唐山謠阿盛提到：唐山的米穀欠收成，四季歹年冬，唯一的前途就是離開家鄉。家鄉在中國人心目中一直是最神聖的地方，在火車與稻田中，阿盛說了：我是不得不走，我肩負著父親執意認定的讀書才有出息的期望。阿盛不得不離開家鄉的心情對映著中國人不得不離開唐山的無奈，念舊、思鄉的心情在阿盛的文字裡，一個字一個字被鉛印出來。

離鄉背井是許多農村子弟迫於現實不得不妥協的結果，從新營來到台北，阿盛也是萬般不捨，這樣的心情書寫在六月田水中，佇立在台北街頭，失了親人依恃的阿盛居然迷惘於自己未來的方向該往何去：

¹⁵⁷ 見向陽：新營到台北 - 阿盛散文集《綠袖紅塵》序，收錄於阿盛：《綠袖紅塵》台北：未來書城出版，2002年3月，頁10。

終於你用火車載著母親沈重的心疼，半是迷惘半是情怯的在台北的大門前放下舊皮箱；你不知道如何選擇那些跑來跑去的阿拉伯數字，你甚至無得盤算，因為你不曉得自己要去何處，東西南北弄清楚啊，是的，可是它們在何方¹⁵⁸？

比較台北的繁華和新營的樸素，台北的複雜和家鄉的單純，讓阿盛連乘坐公車都陷入困境¹⁵⁹，這樣的困境肇始於兩種截然不同的生活環境。在阿盛的經驗裡，故鄉是個出門都會遇到親戚的地方¹⁶⁰，而台北卻是個到處會碰到「仇人」的地方，和台北人相處、受台北人欺侮，阿盛的感受很深：

我來到台北，在民國六十年代初，鄉下人進城，吃虧好似稻子吃田水，我逐漸發現，即使自己無意去惹別人，也會到處碰見「仇人」，原因不明，反正我唯一能明白的是：此地不是新營，是台北¹⁶¹。

阿盛離開了新營，也離開了朝夕相處的家人，但是，阿盛把根留在了故鄉，在都市發展的是他的枝葉，畢竟故鄉新營和台北對阿盛來說是兩種截然不同的生活空間。邱貴芬在 女

¹⁵⁸ 見阿盛：《心情兩紀年 六月田水》，頁 3。

¹⁵⁹ 阿盛曾在：《散文阿盛 放心下筆大是好》台北：希代出版，1989 年 5 月，頁 290 中提到，他第一次到台北時，曾經一天之內搭錯三次公車。

¹⁶⁰ 詳見附錄一，劉湘梅： 提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

¹⁶¹ 見阿盛：《心情兩紀年 心情兩紀年》，頁 44。

性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探 提到：

在西方從海德格以來的哲學傳統裡，空間經常被視為時間的反襯。時間隱喻流動、前進和成長，空間卻常常令人有固執一方、滯怠不進的聯想¹⁶²。

成長的過程讓阿盛累積了許多經驗，對故鄉新營的眷顧，卻似阻礙了阿盛對台北的認同，而事實上，阿盛為了求學離開新營，畢業後衡量現實狀況，決定留在台北，在適應上阿盛覺得沒太大的不適應¹⁶³。只是新營和台北對阿盛而言的確是兩處完全不同的生活空間與環境。

阿盛對新營有許多的不捨，在過去的社會裡同一個鄉鎮的人幾乎都是非親即故，離開故鄉就像與親人間拉長了距離，而故鄉最讓阿盛掛懷的就是阿盛年邁的母親：

我談不上孝，基本上我也非常沒有辦法做到孝順，那可能也是現代人的無奈 - 離鄉背景，一九九八年她走的的時候八十五歲，走的時候平平靜靜的，沒有折騰到子孫也沒有折騰到自己，也算福氣啦！她就在半夜，特別護士還餵她吃一次藥，她就走了平平靜靜¹⁶⁴。

¹⁶² 此文收錄在簡瑛瑛主編：《當代文化論述：認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》台北：立緒文化事業，1997年11月，頁6。

¹⁶³ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

¹⁶⁴ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

在阿盛的成長過程中，母親對他的影響最大。阿盛童年時捉麻雀換烤小鳥吃，回家還會怕母親察覺，這樣的心情阿盛書寫在《拾歲磚庭》中：

母親是那種堅持認為人不可以吃飽之外另有所求的勤儉婦人，吃飯時，偶爾不小心丟落了飯粒，通常第一個反應不是俯身撿拾，而是立刻觀察母親的臉¹⁶⁵。

阿盛筆下的母親是影響他日後人格發展的主要人物，而這樣的人物，正是許多早期台灣農村婦女勤儉的寫照。

關照鄉野人生，阿盛也遙喚自己的親人，在《尪舅遊龍記》中，阿盛對十一舅那一段離家被尋回的過程著墨許多也充滿感恩，在那個父權至上，從小又失了父親頂天的日子裡，阿盛與母親在家族裡立足是很辛苦的，卻因為阿盛十一舅的幫忙，讓阿盛和母親有了立足的地方：

外祖父是含笑歸天的，兩手各握一個古銅錢，入了棺材，在生之日，他聽了我尪舅一句重要的話：女兒也該分財產。我尪舅實踐了對我母親的諾言，他為我大姨、二姨及母親出了一口氣，我母親分得一些田產。而外祖父對我尤其顧及，破例特地留了一塊地給我，因為我是他內外孫中，唯一讀大學的，

¹⁶⁵ 見阿盛：《散文阿盛 拾歲磚庭》，頁 206。

而且讀的是中文系，他很滿意，就憑這一點，他在遺囑中載明，我可以繼承產業¹⁶⁶。

阿盛的外曾祖父是清朝的秀才，外祖父的漢文根底也很好，所以，唸中文大學的阿盛在其外祖父心中掙得了屬於自己的地位，同時，也掙得了屬於自己的自信。

鄭明嫻在《現代散文類型論 散文的主要類型》中曾提及

鄉情是人類的一種情結，只要有感情的人，必然擺脫不了它在心靈長久牽絆而引起的悲喜¹⁶⁷。

阿盛離開新營在台北生活，記憶卻一直與新營緊密相連，在作品中阿盛也經常書寫親人與鄉人，就像蕭錦綿在《期待一個人間街》裡所指的：寫作的人無不懷鄉念舊，阿盛在鄉懷鄉，依「舊」念舊，他的作品因此形成一股更為確實的力量¹⁶⁸。

第四節 關懷社會邊緣人

從新營到台北，阿盛的人生經歷過沈澱，對事物的看法也

¹⁶⁶ 見阿盛：《心情兩紀年 尪舅遊龍記》，頁 92。

¹⁶⁷ 見鄭明嫻：《現代散文類型論 散文的主要類型》台北：大安出版社，1987 年 6 月，頁 79。

¹⁶⁸ 原刊於自由時報「自由」副刊，1987 年 10 月。後收錄於阿盛：《吃飯族》台北：希代出版社，1988 年 8 月，頁 8。

有了不同的面向：

早期鄉村的環境背景，自然孕育出以鄉村為題材的文字，那是我所熟悉的。然後我在還能再塑造、再教育的年輕時候來到都市，發現城鄉差距很大，於是在內心裡沈澱、衝擊、極深的自我反省之後，風格也就不同了¹⁶⁹。

阿盛畢業後到報社工作，視野更開闊，接觸面也更廣，因為採訪之便，他接觸到生活在社會邊緣的應召女，採用不同的關照面，呈現應召女郎心靈底層的聲音：

秋秋有一次跑來我住的地方，進門就哇的一聲哭出來，倒在地板上一直抽搐流眼淚，不用問她，我也可以猜出八分，這一行的，難免會被羞辱，有些男人根本不在乎我們是不是人¹⁷⁰。

報社的工作拓展了阿盛的視野，與人的接觸也更為頻繁，於是形形色色的人在阿盛心中激盪成許多不同的聲音，在這些聲音中，阿盛敏感於一群隱藏在生活角落的聲音，世俗的話語稱她們是「應召女郎」，在中國文獻記載就是所謂的「妓女」。

楊素芬在《台灣報導文學概論 七 年代台灣報導文學興

¹⁶⁹ 見汪成華：此人筆下不留「情」-訪阿盛閒聊寫作。原刊「小說創作雜誌」，1988年7月號，後收錄於阿盛：《春風不識字》台北：號角出版，1991年1月，頁132。。

¹⁷⁰ 見阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》，頁132。

盛的原因》中指出：

在這個引領文學風騷的七十年代，除了詩與小說所掀起的大規模討論外，一向較為沈寂寡言的散文雖然未曾捲入論戰的風波中，卻也適時的摻入一腳，那就是報導文學開始進駐副刊版面，而且作品開始大量出現¹⁷¹。

楊素芬所指的副刊，正是阿盛任職的中國時報社的人間副刊，當時的主編是高信疆。就整個社會變遷的情況來看，報導文學所關切的議題是與整個社會經濟的貧富差距、人口遷移和城鄉差異等問題環環相扣，身處在這樣的氛圍裡，阿盛關照人的面向，也模擬了報導文學的雛形，從另一個角度來看應召女的人生：

我第一次聽到「綠袖子」這個名詞，就是芳芳告訴我的，她說，以前古時候，英國的風塵女人都穿綠袖的衣服。我真不敢想像，如果現在臺北市也這樣規定，會出現什麼場面¹⁷²。

在台灣應召是不能見光的行業，從事應召的女郎更是生活

¹⁷¹ 楊素芬：《台灣報導文學概論》台北：稻田出版，2001年9月，頁89。

¹⁷² 見阿盛：《綠袖紅塵》原刊《人間》副刊1985年5月，收錄於《綠袖紅塵》，頁139。

在不見容於社會的城鄉暗角。中國自古即對女子的貞操非常重視，阿盛經由採訪了解到這群生活在社會邊緣的應召女郎，並不像社會上普遍認知的全身沾滿風塵味，或只是頭腦簡單沒什麼知識賣弄身裁曲線的花瓶。在《綠袖紅塵》裡花名芳芳的女孩，就是唸了大學之後家裡接連被倒了兩個會，才遭遇家破人亡的悲劇而墜入風塵。

阿盛在關懷鄉人鄉情之餘，也乘著報導文學的風潮，深探應召女郎的內心世界：

我有兩個弟弟一個妹妹，我很喜歡看文藝小說 - ，坦白說，你們這些當記者的，有時候連新聞都寫不通 - - 我曾經想要當作家，你大概不會笑我，我雖然是做、做「這一行」的，但是我確實很愛看書¹⁷³。

阿盛筆下的春春，是《綠袖紅塵》書中，應召女郎的主要代言人，不同於電視媒體、報章雜誌的報導與書寫，阿盛呈現了應召女郎多種樣貌。

在故事裡，這群來自鄉野，來自家變的女孩，各自因著不同的理由墜入風塵，阿盛寫下她們的故事，而故事背後，六、七十年代以來的社會轉型，導致農村破產，都市墮落以及下層社會的人性交雜，一一都成了阿盛隱藏在故事背後企圖記錄與書寫的焦點和重心。

在阿盛敘述的人物中，林秋田的邊緣人角色非常鮮明。林

¹⁷³ 見阿盛：《墜馬西門》原刊《聯合》副刊 1985 年 6 月，收錄於《綠袖紅塵》，頁 145。

秋田是阿盛兒時的玩伴，同時也是讓阿盛感受最震撼的朋友，在林秋田不滿三十歲的人生裡，阿盛是唯一替他收屍的朋友，對於林秋田這樣的朋友，阿盛心中有許多的不平：

如果當年除了我之外，還有些人，例如老師、朋友、同學、新營人 能夠對他付出一點點愛與寬容，或者最低限度莫嘲諷刺激他可能他不會走上無尾巷¹⁷⁴。

在《十殿閻君》中阿盛寫過林秋田的故事，林秋田是乞食婆的兒子，從小功課不好卻很會唱歌，只是早年重視文憑的時代會唸書才是好學生，那時候不流行「行行出狀元」，所以阿盛說林秋田是生錯了年代，不會唸書的林秋田當然得經常挨老師的藤條修理，於是老師沒給林秋田機會、同學沒給林秋田機會、新營人也沒給林秋田機會，於是林秋田混流氓、混幫派，過著刀裡來槍裡去的生活，最後因為殺人被判死刑。

對於兒時玩伴如此下場，阿盛在《心情兩紀年》中寫下他對林秋田的心情：

我很少落淚，但是，乞食婆的兒子一生只有我這個朋友，從童少年起，大約全新營只有我不嘲笑他，他活了二十八歲，他殺過不少「仇人」，他是我鄉老輩口中的流氓，而我當年宣稱「退黨」之後，他

¹⁷⁴ 見阿盛：《心情兩紀年 心情兩紀年》，頁 45。

也沒來拖我繼續下水，他從未欺壓過真正善良的人，我極肯定可以證明這一點，以我的名字作證。

社會的價值觀對人的影響是非常大，應召女郎出賣老祖先口中最寶貴的「貞操」以賺取金錢，不論她們是出於自願或被迫，這樣的人生是不見容於傳統的社會秩序之中，耍流氓、混幫派也不是善良的社會中被容許的風氣，所以一樣得生活在社會邊緣。

阿盛來到繁華都市，面對許多傳統價值觀的崩潰，使他發覺農業社會與都會生活的懸殊落差，於是，他省記起故鄉玩伴的悲劇人生，也代言在陽光下生活的應召女郎，這群生存在社會邊緣的男女，不只是阿盛書中的人物，而是生活在社會各個角落，阿盛的筆沒有忽略他們，只是他們的未來阿盛讓他的筆留白。

第五節 關懷弱勢族群

自從七十年代鄉土文學論戰開打以來，台灣社會就出現了許多作家積極書寫農民、工人、漁民等在社會底層掙扎的卑微人物。如王拓的描寫八斗子漁民，陳映真描寫的城市性的小資產階和跨國公司，王禎和的市井小人物，黃春明的妓女，楊青矗的工人和工廠都是這種寫作傾向的具體實踐¹⁷⁵。

一樣是書寫社會底層的弱勢族群，阿盛記錄的是生活，是

¹⁷⁵ 見葉石濤：《臺灣文學史綱 七年代的台灣文學》台北：春暉出版社，1987年2月，頁152。

一群在社會底層討生活的人物素寫，這些人物沒有複雜的背景，也沒有曲折的性格，只是你我轉身就可碰觸的真實人物。阿盛自小在鄉村成長，認為寫作本身是一種自覺，是一種對生活的記錄，所以，他的寫作素材就是和人有關的生活，以及一群生活在大家周遭的小人物¹⁷⁶。

阿盛的故鄉新營有個破落的舉人宅，舉人宅裡發生過許多讓阿盛記憶深刻的事，有專收古錢的黃藤，有受黃土狗照顧的無名老人，還有受鄉人扶助卻數典忘祖的張福田。這樣的故事阿盛寫成了《故事杏仁》，文中張福田的母親叫杏仁，是一位患有「桃花瘋」的可憐女子：

杏仁是怎麼將兒子養大的，我不清楚，陸陸續續從大人那裡聽到，大至上是說，杏仁還是住在老地方，她生下孩子之後，狂症似乎稍稍好轉一點，她懂得餵奶，懂得換尿布，經常有人會送她吃食衣物，當然，她仍是瘋的，有時候還是瘋得光著身體到處跑，特別是春天¹⁷⁷。

阿盛用短短幾句敘說著杏仁的瘋症，也用三言兩語把杏仁做母親的天性說得明白，杏仁再瘋也懂得照顧養育兒子，只是孩子大了不再依靠喝奶，於是乞食婆承接了餵養杏仁兒子的工作，四處向外乞討分食給杏仁的兒子。

¹⁷⁶ 見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

¹⁷⁷ 見阿盛：《心情兩紀年 - 故事杏仁》台北：未來書城，2002年3月，頁17。

杏仁的兒子有個好福氣的名字做張福田，張福田不僅會唸書、會考試，還經常拿獎學金，上大學前還拜了個有錢人做義父。只是，會唸書的人不一定有良心，有良心的人一定不會拋棄自己的母親及養育自己長大的恩人，而這些沒良心的事張福田一件都沒少做，杏仁、乞食婆先後過世後，張福田一直不曾再踏進舉人宅。

不同於阿盛記錄鄉野人物的悲苦，及被無情社會的折磨，故事杏仁是阿盛對人性無奈的記錄，也是阿盛對杏仁悲劇人生的憐惜，對於鄉中老歲人曾經稱讚的張福田，竟然不知報養親恩，竟然可以忘記其所來自，這樣不孝的人，張福田並不是唯一，從故鄉到台北，阿盛感嘆人性的脆弱，也疼惜杏仁的人生，於是阿盛不做批評，只是對像張福田這樣的人，發出了一個又一個的疑問：

我不知道張福田為什麼幾十年不認親娘，不知道張福田為什麼遺棄乞食婆，不知道他曉不曉得我們並不瞧不起杏仁，不知道他是否以為我們的格外稱許不值得珍惜，也不知道他究竟是怎樣一個人¹⁷⁸。

阿盛寫作向來是把自己的主觀意識隱藏在文字之後，對於杏仁的兒子張福田，阿盛為杏仁不值、為乞食婆委曲，但是，這就是杏仁的人生，也是張福田的人生，阿盛始終堅持：抓住人性作文章，他也明白的表示：以有限的筆，描寫無限的人性，

¹⁷⁸ 見阿盛：《心情兩紀年 故事杏仁》，頁21。

這就是寫作者的苦處¹⁷⁹。

「性善」、「性惡」自古就各有爭議，阿盛在《故事杏仁》寫下了人性純善的可貴，卻也記實了人性可惡的不恥，和杏仁一樣住在舉人宅的老兵與狗，也讓阿盛在書寫人性時留下了感人的篇幅。

離開原鄉，隨著國民政府征戰來台的軍人，脫下征袍之後就成了許多台灣在地住民口中的老兵。老兵來台幾乎都無依無靠，阿盛故鄉也寄住了這樣無依的老人，或許是語言的隔閡，也或許是生活習慣的落差，老兵一樣是住居在舉人宅，得到的援助卻及不上得「桃花瘋」的杏仁，只有一隻被他豢養的黃土狗，在他生病無法工作後，一直照顧老兵到死。

阿盛記得這樣的人，基於對人性的關懷及書寫人性，即使沒沒無聞的老兵，依然是阿盛筆下的主角，在《狀元厝裡的老兵與狗》透過阿盛的筆，我們讀到老兵像保衛失土一般的保衛他的菜圃：

在我記憶中，他不介意人家喊他什麼，也不介意誰吵了他，倒是我們都明白 - 他屋子門口那畦菜圃，不能被侵犯，不管是小孩、雞鴨、貓狗，一進入菜圃，必然會引來一聲大吼。

僅僅是一方小小的菜圃，成了老兵唯一能自主處理的領

¹⁷⁹ 見阿盛：《拋開一些面子問題 - 『如歌的行版』跋》收錄於《如歌的行版》台北：林白出版社，1986年10月，頁242。

地，於是，在老兵自己孤立的世界裡，除了黃土狗他連個說話的對象都沒有。

大時代的悲劇，一個故事一個故事的展演在台灣這個小島上，有請蝶仙 中，任教大學的老教授，一樣是守著海峽兩岸的血脈親情，一樣是受困於不同政權的阻隔，老兵與老教授都與阿盛有直接和間接的接觸，老兵和老教授卻都是大時代悲劇下的縮影，只是歷史的包袱太沈，阿盛跳過對政權的感知，只是說著一則又一則的故事，只是堅持著他對弱勢族群的關懷與記錄，記錄這些生活在他記憶中的人與事。

變色的月娘 中阿盛將心比心的寫下老歲人的無奈，一百零二歲的林簡氏因為在家中聚賭抽頭一百元，被無私的司法判了罪移送法辦，七十五歲高齡仍在賣口香糖的老太太，頂著滿頭銀絲，說著大人、小孩慣用的時代語言，一條一條的兜售，即使老太太忽然從戲院前消失了，記憶仍浮現在阿盛的腦海久不散去，阿盛關懷人生，使他注意到那群被社會忽略的老人，有的被鐵練捆住、有的被子女棄養，甚至有七十六歲的高齡流娼被警察捉捉放放。

阿盛將他對弱勢族群的關懷書寫在文字中。不同於阿盛寫作散文，大陸有個小說家名叫阿城，阿城一樣是書寫人生，作家蕭錦綿曾將台灣阿盛與大陸阿城兩者做比較，關於這樣的比較，阿盛也有他的感知：

我們兩個基本上是生活在兩個不同的政權，卻能有許多相近的特質，所以，有作家就把我們作比較。其實，我們各自擁有不同的中國經驗和台灣經驗，

但是，我們表達的都是對人性的關懷，以及一種對生活的自覺。我們兩個人基本上，寫的都是人性¹⁸⁰。

因為，落筆盡是關懷人性，阿盛書寫人物才能如此真切而又生活。

自新營到台北，阿盛隨著台灣社會的腳步在成長，對人間事的看法也屢屢因為經歷的累積而修正調整，阿盛自覺無法用早年被教養出來的做人概念去對付浮誇的台北人，於是他有意也無意不理會閒雜人事，讓自己默默漫行在文學世界¹⁸¹。阿盛不說人間是非，他以必要之善及必要之惡歸結百樣人生的種種人性¹⁸²。

身為作家阿盛自知作家有不得不扛起的社會責任，他也自述：寫文章的人不該「自我膨脹」，他的寫作原則即是「捉住人性做文章」這即呼應他的寫作理念 - 天地之間有文章，但凡人事皆可觀。

¹⁸⁰ 見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

¹⁸¹ 見阿盛：《散文阿盛 放心下筆大是好》，頁 290。

¹⁸² 見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

第四章 敘事藝術

作家鄭明嫻在《現代散文現象論 臺灣現代散文現象觀測》一文中表示：

有許多作者習用乾淨俐落、簡潔明快的語言行文。老一輩者如琦君、艾雯，中生代者如阿盛、林仙龍、履彊 等，仍然不失其質樸大方之文風¹⁸³。

她在文中同時指出，八十年代將散文與小說結合的作家很多，且此種行文風格早在八十年代之前就已出現：

早年如余光中、王鼎鈞、邵澗等人都有過實驗性的創作。在新世代中，阿盛、林彧、林文義、黃凡、簡嬪等人也不斷有創作¹⁸⁴。

阿盛自幼喜歡聽故事，書寫散文時，也採用別於傳統散文自述的模式而與小說結合。不過，阿盛強調自己早期寫的是散文不是小說，他認為兩者不同處在於其所書寫的散文皆有所藍

¹⁸³ 鄭明嫻：《現代散文現象論 臺灣現代散文現象觀測》台北：大安出版社，1992年8月，頁22。鄭明嫻在文中提到各年代散文風格特色，其中，舉例指出八十年代散文，許多作家在散文文字的運用過於搔首弄姿，舉阿盛等人文風做為例外之舉。

¹⁸⁴ 見鄭明嫻：《現代散文現象論 臺灣現代散文現象觀測》，頁36。

本，絕沒有憑空杜撰的部份。就阿盛散文來看，作品裡出現強烈的敘事風格，這樣的風格幾乎成了他散文類小說的特色¹⁸⁵。

阿盛曾在向王鼎鈞先生請益時表示：

我一直認為，文學是個天大地大的籠子，寫作者都離不開他的籠罩；那麼，游走在靠近散文這一邊，游走在靠近小說那一邊，或是來回游走在散文小說兩邊，都沒什麼不好，何必堅持畫清界限？這與畫分你我派一般無趣，文不出格，筆下多礙，勿必勿固乃能精彩。¹⁸⁶

阿盛的散文出位侵入到小說領域，依他自己的說法，是散文樣貌的多元化，阿盛的成名作《廁所的故事》雖然被楊牧推為散文中的妙品，但是，王鼎鈞針對作品中將「廁所」當人物、當主角的筆法，將其歸類近小說體裁。

法國學者熱奈特曾經在《敘事話語》一書中指出：

「廣義敘事」是指真實的或虛構的、作為話語對象的連接發生的事件，以及事件之間連貫、反對、重複等等不同的關係。¹⁸⁷

¹⁸⁵ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

¹⁸⁶ 見阿盛：〈胎生·卵生·蠶 - 向王鼎鈞先生請益〉一文。

¹⁸⁷ 熱奈特（Gerard Genette）著，王文融譯：《敘事話語 - 新敘事話語》北京，中國社會科學出版社，1990年。

簡單的說「敘事」就是用口述或是書寫的方式來講述事件的話語或是敘述本文¹⁸⁸。同時也可以解釋為：敘述事情，也就是把事情的前後經過記載下來。就散文的運用上，阿盛掌握了敘事結構的外緣，卻跳脫了敘事結構的規範。

楊義在《中國敘事學》一書中指出，所謂「結構」是一種溝通寫作行為和目標之間的模樣和體制¹⁸⁹。楊義將結構三要素分成：順序性要素、聯結性要素和對比性要素，這三種要素彼此互補短長，透過「順序」可以了解結構的模樣和層次感，透過「聯結」可以讓結構各部份的承接、轉折、組合、貫穿，形成整體，而透過「對比」就能讓結構參差變化，增添整體的生命感。

阿盛認為自己高中開始寫作時，敘事性格就很強。大學時期受到正統文學薰陶，又替他開了另一扇寫作的視窗。關於作品中強烈的敘事特色，阿盛也有他一貫的堅持：

有的人稱說書性格就是敘事性格，在我的作品裡面是比較強烈，我不認為散文中第一人稱就真是自己本身，因為，我也可以做代言人。我既然是說書人或者敘事者，我可以代他人說書、代他人敘事，但是，這些都會有藍本，很少是憑空或是子虛烏有，他多少都有影子¹⁹⁰。

¹⁸⁸ 楊雅琄曾在《吳研人與魯迅小說中的第一人稱敘事觀點運》論文中，詳述敘事觀點相關術語之界義，文中對「故事」、「敘事」和「敘述」做了詳細的分類。

¹⁸⁹ 楊義：《中國敘事學》嘉義：南華管理學院，1998年6月，頁37。

¹⁹⁰ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

阿盛承認自己作品裡的敘事性格比較強烈¹⁹¹，但是，他從不認為散文中第一人稱就必須是自己本人，他也可以做代言人，不過，他強調代他人敘事的部份，都一定會有藍本。

就筆者與阿盛訪談了解，影響阿盛散文風格的原因至少有以下兩點：一是中國古典的傳統文學，二是台灣本身的傳統。阿盛式散文的原創性極高，阿盛更堅稱自己不曾受過任何前輩作家的影響¹⁹²。

阿盛自己認為向陽形容他散文是「不規不矩求規矩」，簡單幾個字已傳達出阿盛散文的特色。在阿盛散文中，關於鄉野人物的書寫，是筆者此次研究的重點，儘管阿盛在寫作部份是好動的，筆者仍試圖從敘事學¹⁹³的角度，整理出阿盛有關於鄉野人物散文創作中敘事藝術的特色，以下將阿盛散文的敘事藝術略分為：組織結構、敘述模式、心理摹寫和形象塑造，茲分數節敘述如下：

第一節 組織結構

羅蘭·巴爾特曾在《寫作的零度》一文中指出：

¹⁹¹ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

¹⁹² 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

¹⁹³ 敘事學（法文 *narratologie*）一詞是由法國國立科學研究中心研究員托多洛夫在一九六九年出版的《十日談語法》一書中首次提出。俄國形式主義是敘事學的發源地。

古典寫作的統一性幾個世紀以來未曾改變；現代寫作的多樣性百年以來在文學活動中卻已擴增到無以復加的程度¹⁹⁴。

無論中西，現代文學的多樣性已是世界上共同的現象，阿盛的散文正合宜的出現在這樣的文學波流中。個人曾經請教過阿盛，在文章的組織架構中，是否有自己的「規矩」？關於這點，阿盛提出他的看法：

文章如何寫，呼應前一提問所答，我不太守規矩，向陽曾說我的作品是在「不規不矩求規矩」，他看出來我是「好動」的，在寫作方面¹⁹⁵。

阿盛在文字上好動，在敘事結構的組成上，也發揮了他好動的特質，在陳述故事時並未完全依循敘事結構的規範寫作。阿盛寫作不求規矩，為的是拓展自己作品的豐富性，因此，個人就阿盛在書寫鄉野人物作品的特色中，試著從下列幾方面歸納出阿盛寫作的組織結構：

¹⁹⁴ 羅蘭·巴爾特（1915-1980）是當代法國著名文學理論家和批評家，也是法國結構主義人文思潮的主要代表人物之一。羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）著，李幼蒸譯：《寫作的零度 - 結構主義文學理論選》台北：時報文化，1998年12月，頁25。

¹⁹⁵ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

一、 巧妙融合結構元素

楊義在《中國敘事學》中指出：結構之所以為結構，就在於它給人物故事以特定形式的時間和空間的安排，使得各種敘事成分在某種秩序中獲得恰如其分的編排位置¹⁹⁶。這裡指的是一種前因後果的安排，阿盛記錄台灣各地鄉野人物時，在敘述故事中，也看得出結構元素的融合，其中，順序性是結構得以成形的要素，阿盛在《散文阿盛 人間浪子》中說著叔叔的故事，阿盛說：

阿姑們是無法不談起叔叔的。自我開始懂事到如今我的年紀早已大過叔叔在世的日子，經常經常都能聽到阿姑們說到叔叔當年如何如何，從十一月懷胎到花蓮歸來，二十五年之間的許許多多故事，一次復一次的地在阿姑們的口中訴說，
。 ¹⁹⁷。

阿盛的姑姑們，不厭其煩的口述阿盛叔叔的往事，從阿盛叔叔在祖母肚子裡待了十一個月才出世、愛生病、不愛讀書，卻會背書、會唱歌，還會為了漫畫書裡的虛構人物離家出走，上山學藝。因為，有這些輝煌的往事，阿盛叔叔又是打破楊家單傳的家寶，所以，阿盛叔叔在家中特別受家人眷愛，即使不

¹⁹⁶ 楊義：《中國敘事學 結構篇第一》，頁66。

¹⁹⁷ 阿盛：《散文阿盛》台北：希代出版，1989年，5月，頁118。

在人世也依然鮮活在阿盛姑姑們的心中，鮮活在阿盛這群後輩的記憶中。

阿盛在《人間浪子》中，記載了叔叔的故事，在敘事結構上也依循了事情發展的順序而寫，同時，將家人對叔叔的癡疼做了敘事上的聯結，使得家人與叔叔之間的情感前後相互呼應，更對比出早期台灣社會「重男輕女」的社會形態，即使只是散文的形式，但是，文字間透露出的結構元素，仍然被阿盛巧妙的融合在文字之間。

這種巧妙融合結構元素的筆法，阿盛在書寫鄉野人物時，隨處可見，在《愛的故事》中，阿盛搬出他說故事的本領，仔仔細細的告訴讀者，父親追求母親的各種戀愛招數，當然，事出必有因，所以，阿盛說出了父親追母親的起因：

沒事的時候，他騎著腳踏車在街上逛，到處找人抬槓，惹是生非。就為了這，跟一個人吵，一直吵到那人家門口，爸罵那人說話沒信用，是龜兒子，那人氣得大叫：「我是你的舅子！」根據後來的事實證明，上天明鑑，那人果然成了我大舅¹⁹⁸。

因為有了阿盛父親跟阿盛大舅之間的爭執，才有了故事女主角 - 阿盛母親的出現，就著順序而來，阿盛接著說明：

事情說來很簡單，爸和大舅在屋外吵得不可開交，

¹⁹⁸ 阿盛：《行過急水溪 愛的故事》台北：時報文化，1984年，11月，頁20。

媽出來了，就這麼著¹⁹⁹。

阿盛父母結緣的因，在阿盛俏皮的文字中，清楚說明白，中間父親追求母親時的各種方式就將全篇故事做了合理的聯結，其中，還對比出迷信可以害人也可以助人的「彈性」。

在《綠袖紅塵 乞食寮舊事》一文中，阿盛說著老藤哥如何堅持收古錢、如何忍氣吞聲承受不平之氣、如何用心栽培孩子唸書，到最後老藤哥搬出古錢換成新台幣，故事才真相大白。阿盛透過事件的順序，將古老的故事彼此聯結，更對比出善惡終有報的千古名訓，劉三升終因堅持拆除乞食寮蓋公寓，公寓垮下壓傷工人而拖垮了自己的產業；拋夫棄子的老藤嫂在老藤哥發達後想分享富貴，被老藤哥潑了一身水後黯然離家。

阿盛說故事，說的是他家鄉的故事，卻也可能在你我家鄉上演，透過阿盛的筆，我們更省記起這百態人生的起落。阿盛為文不求規矩，文字間仍然明晰的書寫出敘事結構裡的規矩。

二、靈活運用多樣視角

視角是敘述方式運用的起點，在阿盛散文的敘事藝術中，多樣視角的運用，是他作品中的特色之一。

在敘事學的研究領域裡，關於視角的類型分法不一，就阿盛作品的特質來考量，個人依據法國學者熱奈特²⁰⁰的分法，採

¹⁹⁹ 阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁20。

²⁰⁰ 熱奈特是二十世紀法國結構主義敘事學的代表人物之一，其著作《敘事話

用了「聚焦」這樣的概念。據此，依照對敘事文中視野的限制程度，將視角分成三大類型，即非聚焦、內聚焦和外聚焦。

所謂「非聚焦」，又稱做是零度焦點，也就是傳統上無所不知的視角類型，白話來說彷彿是「上帝的眼睛」一般，作品中任何人物的心情、想法、處事動機、未來發展等等，沒有什麼是作者看不到、不明白的，這在傳統敘事小說中是慣常出現的書寫模式，但是在阿盛的散文創作中，卻未曾出現過，就如阿盛自己所說：我在寫作時極少採用「上帝觀點」，幾乎不用「全知」。²⁰¹

擅常描寫鄉野人物生活故事的阿盛，在人物視角的運用上排除了「非聚焦」的方式，也就是不做所謂上帝觀點的陳述，而讓自己保持旁觀者的陳述立場，因此，在人物視角的處理上，多採用「內聚焦」及「外聚焦」的視角來看待事件。

（一）「內聚焦」視角

所謂「內聚焦」指的是陳述人物所熟悉的境況，面對不熟悉的部份，則是保持沈默²⁰²，在這樣的視角限制下，敘述者不但不能介紹自己的模樣，也不能陳述別人內心世界的想法。在阿盛的成名作《廁所的故事》中，阿盛就是採用了這樣的視角做陳述，我們在文章中完全看不到阿盛對自身外表的描述，也未曾轉述文中任何人的內心想法。

語》是對巴爾特和托多洛夫等人研究成果的繼承和發展。

²⁰¹ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

²⁰² 胡亞敏：《敘事學 敘述》武漢：華中師範大學，1994年，5月，頁28。

廁所是社會邁向文明後，時代進步的產物，但是，在宣導廁所的好處，及力勸村民們蓋廁所的過程中，阿盛將敘述者的視角，固定在主體「我」的身上：

大人們的廁所在房間內，用花布簾圍住壁角，裡邊放著馬桶；小孩子們沒有限制，水溝、牆角、甘蔗田以及任何可以蹲下來的地方，統統是廁所²⁰³。

文中的「我」帶著讀者看到了阿盛故鄉裡「廁所」從無到有的過程。新村長承接著前任村長的工作，更積極的勸著村民要蓋廁所。鄰村有錢人到村裡收水肥，鄉裡舉辦中北部春節旅行，鄉民們破壞廁所的實況，阿盛都透過文中「我」的視角，陳述出來讓讀者透過文字跟著「看到」。

這樣「內聚焦」的視角，在《酒店關門我就走》中，阿盛也再次靈活運用，讓第三人稱敘述者 - 「他」，陳述了自己喜歡到酒店獨坐的心情：

他去算過命，相士不客氣地批定他註定無大運，一生平平。他說與朋友聽，朋友們加油添醋，為他嘆息，同時大吐苦水，罵這個社會太現實，罵世道太險，罵兒女不孝，罵老婆無德，罵別人欺壓。他受不了，受不了那種老相畢露的嘴碎，他寧願相信命，寧願多花點錢到卡拉OK店來獨坐，寧願將卡

²⁰³ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

拉 OK 店想成熱鬧而有人情味的無拘無束的酒店，但不願去面對那些與自己一樣境遇的朋友——他害怕在朋友的臉上照見自己²⁰⁴。

阿盛在文中，從頭到尾都沒有敘述「他」的外型和背景，只是透過「他」的視角，將所看到的人物、景物及「他」內心的想法表達出來。「他」喜歡佇留酒店是因為妻惡、子劣、世道陰險及社會太現實，旁人的想法，「他」無從得知，讀者也無法看出來。在「內聚焦」的限制下，使得「他」（文中的觀察者）只能看到自己在酒店裡所發生的事。

對於視角分類中「內聚焦」這樣的類型，也常被小說家運用，以造成死角或空白，目的是想獲得某種意蘊，或者是引起讀者的好奇心。在綠袖紅塵系列中，阿盛更廣泛運用「內聚焦」的三種類型：固定內聚焦型、不定內聚焦型和多重內聚焦型²⁰⁵，使內容更具可讀性。

在《最後一夜》文中，透過對話，讀者知道了春春為了錢去從事特種行業的故事：

我記得很清楚，是七十年六月，我再也撐不住這個家，開銷太大，會錢、學費、吃穿、醫藥費，都是我一個人負擔，債務也不能不還，我找到一家賓館，他們同意我去做。²⁰⁶

²⁰⁴ 見阿盛：《散文阿盛 酒店關門我就走》，頁 140。

²⁰⁵ 這是熱奈特就內聚焦的穩定性所區分的三種類型。

²⁰⁶ 見阿盛《綠袖紅塵 最後一夜》台北：未來書城，2002，3月，頁 124。

讀者也知道文文傷心離開春春的原因：

春春，問妳，妳真在律師事務所上班？妳說²⁰⁷。

文文見了春春，親耳聽春春述說完自己「做那件事」的始末，透過春春「視角」的呈現，讀者知道文文外形高大，而高大的身軀卻在確認春春從事的行業後顫抖且走不平穩，最後，送給春春輕輕的一吻後，一語不發的走了。

文中，文文出現的篇幅並不多，卻是促成春春自白的關鍵。於是，在文中我們看到了「不定內聚焦」的類型，阿盛採用了不同人物的視角來呈現不同的事件。

（二）「外聚焦」視角

除了採用「內聚焦」的類型外，阿盛常使用「外聚焦」²⁰⁸的視角。所謂「外聚焦」視角，指敘述者被嚴格限定只能由外部呈現每一件事，僅提供人物的行動、外表及客觀環境而不告訴人物的動機、目的、思維和情感。通常「外聚焦」視角多運用在短篇小說中，在「外聚焦」視角限制下，讀者只能閱讀到與心靈活動無關的表面形容詞。

阿盛與寫作結緣，緣起於自幼喜歡聽老歲人說故事，因為喜歡聽故事，日後，常以故事來記錄他所關注的人物及事件，

²⁰⁷ 見阿盛《綠袖紅塵 最後一夜》，頁122。

²⁰⁸ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

正因為此，阿盛散文作品中明顯的敘事風格，就成了阿盛散文創作的最大特色。阿盛說故事，很少處理到深入人物內心的問題。在《變色的月娘》中，阿盛以「外聚焦」的敘述方式，陳述了他視角聚焦所受到的震撼：

一位老太太，即使骯髒一臉也明顯可以看出許多老人斑的老太太；是那麼樣的弱小，是那麼樣的僵僵，頭髮是灰色的罷？黏附著一小團一小團的米粒泥塊，手指似烘乾的雞爪，腳，啊，腳，腳上掛的是，天爺，分明是粗過原子筆的鐵鍊²⁰⁹！

這樣的震撼，透過「外聚焦」的書寫，撼進了讀者的心，也帶給讀者許許多多的問號？是誰家的老太太？是那些不孝的兒女？是那間沒人性的養老院？阿盛沒有給讀者答案，只是把他所看到的事情，做真實的陳述。

在《乞食寮舊事》一文中，阿盛訴說了乞丐老藤哥用心栽培兒子出國留學的往事，阿盛看著老藤哥數十年不斷的賣著「壞銅舊錫」、看著老藤哥數十年不斷的收集古錢，看著老藤哥數十年不斷的忍受鄰人的鄙夷，文中讀者跟著阿盛的視角看到了答案：

老藤哥的現世錢不多，但是他擁有一袋龍銀通寶之類的古代錢，他在重要時刻搬出久藏的老錢，到大城裏換回大把的新鈔，他把黃金書送出國門，同時

²⁰⁹ 見阿盛《綠袖紅塵 變色的月娘》，頁177。

立即買地重建在劉三升告官之後被拆掉的家門²¹⁰。

讀者看到了老藤哥收古錢的智慧，卻始終看不到老藤哥內心世界的想法和情感，阿盛運用「外聚焦」的視角，呈現了一則又一則給讀者自我思考的空間，這樣的冷眼觀察，阿盛不讓自己做太多煽情的描述。

在《大姐》一文中，阿盛運用了輕鬆俏皮的文字，訴說大姐一直沒得到好姻緣的故事，或許是年齡的差距，或許是性別的不同，或許是個性的關係，阿盛沒問過大姐的想法，沒進入大姐的感情世界，卻一再敘述他看到大姐的表情、大姐的穿著及大姐的外觀行為，大姐為什麼在感情路上浮浮沈沈，阿盛只說故事，讓讀者自己串連答案：

那人和大姐是高中同班，當時正在唸大學，三天兩頭就寫信來，我看大姐等信拆信的樣子，就知道她是真正戀愛了。²¹¹

說故事的方式有很多種，可以介入也可以轉述，還可以加油添醋滲入許多自己的主觀意見。阿盛說故事有他自己的規矩，他嚴格的排除視角上「非聚焦」的觀點，不做全知的小說式書寫，在他的堅持下，散文跟小說最根本的差別，往往就是

²¹⁰ 見阿盛《綠袖紅塵 乞食寮舊事》，頁56。

²¹¹ 見阿盛《大姐》一文，原刊於1978年5月《人間》副刊，後收錄於阿盛《行過急水溪 大姐》，頁29。

真實與虛構的分野，真實的世界是無法採用全知觀點做敘述，在阿盛的創作中，我們看到了這樣的堅持。

三、敘事時間的掌握

中國敘述作品中有一句口頭禪是這麼說的：「有話則長，無話則短。」這八個字指的是敘事情節的疏密度，換句話說，情節愈豐富，時間的速度就進行的愈慢，如果，情節不夠複雜，時間的速度就進行的非常快。所以，掌握敘事時間的長短，也成了作者敘事重點和帶過技巧上的運用。

胡亞敏在《敘事學》一書中指出：

敘事文是一種具有雙重時間序列的轉換系統它內含兩種時間：被敘述的故事的原始或編年時間，與文本中的敘述時間。²¹²

在阿盛的散文作品中，他在敘述鄉野人物時，也內含兩種時間序列，一個是被敘述故事的原始時間，另一個則是文本中的敘述時間。本論文對敘事時間的分類，採用的是胡亞敏在《敘事學》書中的分法：逆時序與非時序²¹³，透過這樣的方式，去

²¹² 見胡亞敏：《敘事學 敘述》，頁 63。

²¹³ 胡亞敏所稱逆時序分成倒敘、預敘和交錯，非時序指的是一種自由的時間連接，他並不是沒有敘事時間，而是依靠故事的結構特點、事件的相似性、或者是物體的相對位置來組構作品，另外，鄭明嫻則將敘事時間分成：直線敘述、倒裝敘述、交錯敘述、扦插敘述及平行敘述。楊義則將敘事時間分成：倒敘、預敘、插敘和補敘。

探尋阿盛散文中，書寫鄉野人物時，對敘事時間的掌握。

(一) 慣用逆時序

就敘事學的觀點來看，逆時序²¹⁴主要分成三種時間運動的軌跡：倒敘、預敘和交錯。

不同於小說的曲折離奇，阿盛在散文作品中，除了敘說故事的脈絡外，在敘事時間的處理上，經常採用倒敘的技巧。以《行過急水溪》一書為例，二十一篇散文中，採用倒敘技巧的敘事手法，就佔了十九篇，僅《給芸芸考生的一封信》和《人鼠千秋誌》兩篇例外。這雖然不是就阿盛所有散文做統計，也可以在這樣的舉例中，感受到阿盛用心記錄過往人事的使命感。

阿盛說著過往發生過的事、過往受感動的人、過往聽聞的傳說、過往常見的生活及過往經歷的鄉土歲月，因為有著藍本，所以，在記錄的過程中，阿盛散文在敘事時間的掌握上，倒敘的技巧成了主要的時間處理方式。

因為，記錄時間經常是從過去拉回到現在。於是在《廁所的故事》中，我們讀到了這樣的起文句子：

²¹⁴ 胡亞敏在《敘事學 敘述》中稱：開端時間為起點的敘述稱為現時敘述，它與偏離這一敘述層去追溯過去或預告未來的逆時序構成一組對立。所謂開端時間指的是，敘事文開始敘述的那一時刻，一般指作品中第一段話語標出的時間位置。

開始唸小學那一年，我第一次看見衛生紙，至於正式使用是在二年級的時候，在這之前解手後都是用竹片子或黃麻稗一揩了事²¹⁵。

在 港都戀歌 一文裡阿盛起文做了這樣的敘述：

民國四十六年七月十一日在高雄港西方三哩的海面上一艘商船撈起了一具女屍²¹⁶。

在 經過十年後 阿盛將讀者帶回到他唸高中的心情：

唸高中時，我們纔十七八歲，正是天天夢見自己騎白馬馳騁在萬花叢中，或者是看了紅樓夢就以為是賈寶玉林黛玉的年紀²¹⁷。

在敘事學提到的逆時序運動軌跡中，倒敘的技巧依：時間、故事關係和功能的不同，又可以分成不同的技巧²¹⁸。阿盛靈活運用這些技巧在他說故事的時間上。在 港都戀歌 裡，阿盛藉一則過往的新聞帶出副分局長深藏心中的祕密往事，就敘事技巧來看，阿盛運用了整體倒敘的方式來追述這則往事。

²¹⁵ 見阿盛：《行過急水溪 廁所的故事》，頁 9。

²¹⁶ 見阿盛：《行過急水溪 港都戀歌》，頁 51。

²¹⁷ 阿盛：《行過急水溪 經過十年後》，頁 79。

²¹⁸ 胡亞敏在《敘事學 敘述》中指出，閃回（倒敘）依時間可分成：外部閃回、內部閃回和混合閃回；依故事關係可分成：整體閃回、局部閃回；依功能可分成：填充閃回、對比閃回和重複閃回，頁 66-68。

除了廣泛運用倒敘的技巧外，阿盛在幾篇實驗性²¹⁹的創作中，同樣也採用了預敘的技巧。在「最後一夜」一文中，阿盛以第一人稱方式，抽離自己主觀意見來轉述採訪事件，在標題中就預告故事說的是春春和文文最後一夜的交集，之後，春春依舊是陷入「賣春」的不歸路，而文文則是跟春春形同陌路。

在「酒店關門我就走」文中，阿盛也預敘了主角人物終歸是會離開酒店回到他的家，他可以拖延回家的時間，儘管他對家庭有諸多的不滿，但是，酒店關門就是他該離開的時間，此正是借預敘而先埋「伏筆」的手法。

（二）實驗非時序

在敘事時間的運用上，除了有逆時序還有非時序的書寫方式。從敘事學的觀點來看，非時序指的是一種自由的時間連接，他並不是沒有敘事時間，而是依靠故事的結構特點、事件的相似性、或者是物體的相對位置來組構作品，這類非時序的作品，目前，還沒有構成主流，不過，在阿盛的散文作品中，關於小人物的書寫，個人找出了這樣的實驗作品。

在「酒店關門我就走」的作品裡，阿盛除了採用逆時序的「預敘」方式說明了敘述者終會在酒店關門後離開，整篇散文創作中，阿盛並沒有指明事件發生的時間，阿盛符合了非時序的筆法，用文字敘述，讓讀者看到了敘述者的位置、也看到敘述者視角內所看到的酒店內人物、景物及用品，阿盛運用敘述

²¹⁹ 詳見附錄一，劉湘梅：「提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛」。

者和酒店裡人員互動，引發敘述者思緒與感懷來組織全篇，阿盛試圖在文法的規矩之外，建立出自己的規矩。

在「冤家路」一文中，個人也看到「非時序」技巧的影子，阿盛將敘述焦點圍繞在「東吳大學的冤家路」上，說明冤家路路名的由來、冤家路上學長姊、學弟妹們的戀愛故事，以及「冤家路」路名改與不改的爭議，筆者在作品裡幾乎看不到時間的流動，唯一顯現時間的因素就只有阿盛的觀察和時間的本身。

四、敘事情節的組合

阿盛散文強調真實，強調每則故事都有藍本，但是，阿盛也強調人生如戲，因此，在其散文關於鄉野人物的書寫中仍可尋出各種故事情節的安排與掌握，本論文採胡亞敏在敘事學中對情節安排的分類，分別就：線型與非線型情節的運用及轉換型及範疇型情節的運用，分析阿盛散文中敘事情節的組合。

(一) 線型與非線型情節的運用

阿盛散文濃厚的故事性，豐富了阿盛在記錄鄉野人物的可讀性。在敘事學中指稱的「故事」是一個抽象的概念，故事結構中包含了各種組成要素：情節、人物、環境和它們所構成的形態。為了集中探究阿盛敘事性散文的藝術焦點，有關人物、環境及彼此間構成的形態，在此暫不予以討論，個人試著就故事結構中最主要的元素 - 情節，透過情節的四種類型，來分析阿盛如何組合各種情節，以豐富書寫鄉野人物的生活與境遇。

在小說中，情節通常是作者設計的重點之一，但是，在散文書寫中，排除掉人為設計的部份，散文能呈現多少引人關注的情節，則是個人嚐試透過阿盛散文來做了解之處。阿盛寫自己、寫鄉人，寫著大家常見而疏忽的人情世故，阿盛強調自己寫作都有藍本可參考，因此，在故事內容上，就失去了設計的主導權。

在主觀條件的限制下，阿盛散文中有關小人物的故事情節依著真實事件本身的故事性來呈現，就情節的分類中「線型」又稱做故事型，指的是情節發展的軌跡。阿盛書寫親人、書寫卑微人物、書寫邊緣人物，書寫一個個在你我身邊都找得到，遇得見的人物故事，每一個人物都是故事的主角，阿盛為了記錄、為了關注，在陳述故事時，較常採取單線情節²²⁰，也就是將所有故事發展都繞著散文主角來做陳述。

在《愛的故事》裡，阿盛熱熱鬧鬧的寫著父母相戀的過程，儘管過程不是非常順利，但是，每件困難都是一發生就被解決，沒有錯綜複雜的情節，卻有很豐富的文字趣味在其中：

我們這些後生當然不難瞭解，叔公究竟為了什麼，肯大力湊合爸和媽，因為叔公在事後曾坦白他騙了外祖父，把八字亂排一通給外祖父看，而且他也作了解釋：「算命排八字，有時，祇是唬人而已，真

²²⁰ 見胡亞敏：《敘事學——故事》。文中指稱，線型又稱做故事型，是情節的形式分類。它標明情節發展的軌跡，顯示情節的組織關係。線型又分成複線、單線和環形三種子類型，頁130。

正重要的是，男女雙方是不是真心相愛」²²¹。

個人依著阿盛書寫散文的特質了解阿盛散文中，故事的趣味性跟真實事件成正比，因此，情節的複雜不複雜也跟事件的真實性成正比。透過阿盛的書寫，個人也看到了阿盛豐富的人生閱歷。

在阿盛的散文中，關於鄉野人物書寫，在故事的安排除了大量使用單線情節，阿盛也試著在保留真實的限制下，書寫出複線的模式，在《行過急水溪 港都戀歌》文中，阿盛在書寫這則久遠的殉情故事時，也嚐試複線的技巧，安排了幾則作為背景用的小故事，使得殉情的悲劇有了補充與說明的機會。

原本，阿盛只是想找幾則跟迷信有關的悲劇來撰稿，沒想到副分局長成了和殉情案有關的男主角，這不僅對阿盛當時是個震撼，今昔對讀者依然也造成了「原來如此」的答案揭曉。阿盛在聽完副分局長的敘述後，一次又一次的追問副分局長那個跑船的男人在知道女友為她殉情後，下落如何：

「後來呢？」我又問：「那個男的？」

副分局長又定定地看著我，窗外透進來的陽光照在他身上，他的胸章和眼中都閃著光亮²²²。」

阿盛在文中，並沒有指明殉情記的男主角是副分局長，可是在情節安排上，卻藉一則則小故事及敘述，來暗指真象，因

²²¹ 阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁 25。

²²² 阿盛：《行過急水溪 港都戀歌》，頁 60。

此，被陽光照耀的胸章閃著「陽光」，而陷入痛苦回憶的副分局長，眼中閃著的則是「淚光」。

在線型情節的模式中，故事一定有一個完整的結尾，但是，為了增加事件的可讀性，阿盛也嚐試了非線型的敘事技巧。在《散文阿盛 有請蝶仙》的結尾中，阿盛不提供符合邏輯的完滿結局，老教授透過蝶仙發現又有親人死了，從宗教的角度來看，死與生經常是相伴相生，親人過世故事並沒有就此打住，阿盛讓故事有了不同的結局：

這回，換是我一語不發，我根本不知該說些什麼。

對坐好久好久，我伸手要回木劍，起身欲行。他叫

住我²²³。

老教授的問話，讓結局彷彿成了另外一個故事的開始：

你信蝶仙嗎？學不學？

回頭看他，我忽然想起一件事。

我認識一個懂關亡術的人，老先生，改天陪您去？

關落陰您曉得？我有門路。

他木然的點點頭，隨即應了聲好²²⁴。

阿盛選擇了這種開放式故事結束的方式，不僅展現了情節

²²³ 阿盛：《散文阿盛 有請蝶仙》，頁 253。

²²⁴ 阿盛：《散文阿盛 有請蝶仙》，頁 253。

的多變性，也提供了讀者開放式的想像空間。

(二) 轉換型與範疇型情節的運用

在情節技巧的運用上，專家學者因著研究方便的考量，會就作品裡一定數量的共通性整理出許多文體的書寫準則，個人也嚐試就阿盛散文的敘事模式，在情節的技巧上做一些整理，除了初探出阿盛書寫散文採用了線型與非線型的技巧外，在情節的轉換²²⁵技巧上，阿盛也運用得怡然自如。

在《心情兩紀年 古瓷與老玉》中，阿盛輕鬆的運用閒聊對話的方式，書寫城市裡商販營生的心態，並帶出不實商人處理商品真假混目的營售技倆，在對話中帶著讀者一步步的揭開真相、一步步去證實阿盛想傳達的社會人生。

一對被古董商拍著胸脯保證是「明朝成化窯」的古董花瓶，在市價「六位數」的行情中，阿盛與古董商的對話，讓讀者發現了商品是真是假的真象：

壯漢直截了當：「兩萬元，先生，價錢可以商量。」

我差點就笑出聲，清清喉嚨，我只說：「喔，還合

理啦 - 下回再來看看」。 ²²⁶

²²⁵ 見胡亞敏：《敘事學 故事》。轉換型情節指情節由一種情境轉變為相應或相反的另一種情境，它顯示了情節在語意上的發展變化。轉換型情節大致有兩種趨勢：發現與對立。「發現」是一種逐步揭示或證實事件真相的情節類型，具有認知的特徵。「對立」則指由事件的對抗或事件向對立面轉化構成的情節類型，它的深層結構是二元對立，頁 136。

²²⁶ 阿盛：《心情兩紀年 古瓷與老玉》，台北：聯合文學，1991年10月，頁 172。

對古董花瓶略有行情的阿盛，在文中不解自問：我頭一次遇見拍胸脯保證可以鑑定古瓷器的人²²⁷。其實，古董商的謊言在兩人的對話中，已逐漸被發現，因為，價錢低得離譜，所以，阿盛用「差點笑出聲」表示對古董花瓶真假的質疑，妙在古董商仍不知「稱職」的扮演商人的角色，在阿盛問起壁櫥中的白玉時，古董商竟拿出「證據」證明自己認識報上的作家，而且保證玉是他店裡賣出去的，這回阿盛「笑出聲」了，因為，他告訴古董商：「我就是他」²²⁸。

阿盛運用「轉換」的情節，讓讀者發現古董商用來宣傳、證明的報紙，只是一種商場營生的手段，因為，報上作者就在眼前，可是古董商卻渾然不知，阿盛運用轉換的技巧，借用對話的模式，既傳達出商人做生意的千般心眼，也讓讀者在文字趣味中，得到豁然開朗的人生趣味。

除了轉換型情節的趣味外，在阿盛的散文中，個人也找得到情節分類中範疇型（典型化）²²⁹的情節。就故事情節而言，「癡情女子負心漢」是愛情故事中常見的範疇，在綠袖紅塵系列中，個人也隱約看見這樣的技巧，六位應召女郎，六種不同墜入風塵的理由，但是，在社會規範、傳統禮教的制約下，風塵女子逃不掉的悲劇，典型的在故事的陳述中，阿盛做了真實的呈現：

²²⁷ 阿盛：《心情兩紀年 古瓷與老玉》，頁 172。

²²⁸ 阿盛：《心情兩紀年 古瓷與老玉》，頁 173。

²²⁹ 見胡亞敏：《敘事學 故事》。範疇型情節指用為數不多的具有指代意義的概念或短語去規範、統轄情節。在這種類型中，序列之間的關聯是一種邏輯集合，情節被視為某一範疇的繁衍，頁 139。

我如今不敢預測屏屏如如芳芳虹虹秋秋她們將來會是怎樣，我自己也沒勇氣把自己比成火鳳凰。也許，也許吧我們可能會像一般利嘴的人說的那樣，永遠是「落翅仔」，也許，可能我們會養好翅膀的創傷。

。 230

紅塵女子典型的模式、典型的「困境」，阿盛也無能改善，只能在文字中，做最貼近真實的呈現。

依文體分類來看，散文和小說在結構上有許多結構不同的地方。阿盛散文自書寫以來，各評論家都稱阿盛散文有強烈的敘事風格，個人透過「敘事學」分類的歸納與整理，梳理出阿盛散文在組織結構上的特色，同時，將阿盛敘事技巧做分類，使讀者可清楚看出阿盛在散文書寫結構中的用心與佈局。

第二節 敘述模式

楊義在《中國敘事學》提到：敘事作品不僅蘊含著文化密碼，而且，蘊含著作家個人心靈的密碼²³¹。作品向來是作者心靈呈諸文字的一種表現方式，透過創作，作者可以和讀者分享內心的想法與感受，也可以透過文字將自己隱藏在文字包裝之中。因此，敘述模式的呈現方式，正是作者創作技巧的直接呈現。個人嚐試對阿盛散文中鄉野人物的敘述模式，做分類與整

²³⁰ 阿盛：《綠袖紅塵 綠袖紅塵》頁143。。

²³¹ 見楊義：《中國敘事學 視角篇第三》，頁221。

理，以理出阿盛個人心靈的創作密碼。

另外，在創作中必定有一位故事的敘述者，他可以是敘述文中陳述行為主體，也就是聲音或講話者，它和視角合在一起就構成了敘述，故事中沒有敘述者故事就無法組織和表達。

就分類來看，敘述者是作品故事的講述者，也是真實作者想像的產物，就術語上了解，指的是敘事文本中的話語。從另一個角度來思考，敘事作品中說話的人並不是生活中寫作的人，而寫作的人又不是存在的人。

除了敘述者和真實作者的不同外，另外，還有所謂的暗含作者。暗含作者是作品創作和交流中構成的因素之一，它是讀者從文本中建構而成的，也是讀者把握和理解作品的產物，是敘事文內的故事講述者。²³²

要探討敘述模式，以上的概念必須釐清。個人試著就敘述模式中的敘事者類型和敘述話語模式對阿盛散文中鄉野人物的敘述模式作分類與探討：

一、敘述者類型

就敘事學的分類上來看，敘述者可以細分成許多類型，有所謂的同敘述者和異敘述者²³³，內敘述者和外敘述者²³⁴，客觀敘

²³² 在胡亞敏：《敘事學 敘述》中有提及敘述者、真實作者和暗含作者之間的不同，筆者以自我理解的方式陳述，頁36。

²³³ 見胡亞敏：《敘事學 敘述》。異敘述者不是故事中的人物，他敘述的是別人的故事；同敘述者是故事中的人物，他敘述自己的或與自己有關的故事，頁41。

述者和干預敘述者²³⁵，甚至還有自然而然敘述者與自我意識敘述者等。

僅管分類複雜，但是，作者總會依著自己敘述模式的期望，在作品中做適當的運用。喜歡說故事的阿盛，寫著自己的故事，說著他人的故事，就敘事者分類來看，在作品中，他經常展現同敘述者的敘事模式，我們在《心情兩紀年 心情兩紀年》文中，讀到了阿盛陳述自己對台北、新營不同的感受：

我來到台北，在民國六十年代初，鄉下人進城，吃虧好似稻子吃田水，我逐漸發現，即使自己無意去惹別人，也會到處碰見「仇人」，原因不明，反正我能明白的是：此地不是新營，是台北²³⁶。

阿盛陳述的是自己的心情，自己的經歷，讀者透過阿盛這樣的描述，看見阿盛真實的一面，至於阿盛想保留的隱私部份，他自然會在創作時事先篩除，於是，在《行過急水溪 愛的故事》裡，讀者讀到了盛父追求盛母的經過，卻未曾在字裡行間讀到盛父心中的想法。這樣的表達方式固然可以視做阿盛在敘事藝術上運用的技巧，但是個人以為這是阿盛創作的堅

²³⁴ 見胡亞敏：《敘事學 敘述》。外敘述者是第一層次故事的講述者。內部敘述者指故事內講故事的人，即故事中的人物變成了敘述者。具有交待和解說的功能，頁 43。

²³⁵ 見胡亞敏：《敘事學 敘述》。客觀敘述者的基本特質是講述單純的事實，只充當故事的傳達者，起陳述故事的作用，不表自己的主觀態度和價值判斷。干預敘述者則與客觀敘述者扮演的角色相反，頁 46-49。

²³⁶ 阿盛：《心情兩紀年 心情兩紀年》，頁 44。

持，他一直在作品中保持客觀的角色，父親沒有告訴他心中的想法，所以阿盛只陳述親人傳述的部份，避免在故事中添加過多的「劇情」以「製造」閱讀的刺激。

忠實的陳述，是散文有別於小說的最大不同，阿盛在描述所見所聞的鄉野人物時，就選擇了真實的描述，於是，在《散文阿盛 契父上帝爺》中，我們讀到了這樣的親情：

上帝爺的臉好黑。祖父的臉也黑。我問過他，說是日頭最愛種田人，曬黑表示健康。可是我天天在日頭下跑跳，卻經常生病，祖父認為這是由於未得上帝爺庇祐，不但要趁早寄名在真武殿，還得吃香灰

237。

阿盛敘述著自己吃香灰的故事，敘述著祖父對自己的疼愛，這樣同敘述者的敘述技巧，最常被用在作者自己經歷過的事。而異敘述者的技巧，則被阿盛運用在聽聞而來的故事，《散文阿盛 石頭羅漢傳》一文是阿盛聽聞老歲人而得知的故事，主角石頭羅漢到底姓什麼？哪裡人？哪裡來？許許多多的問號，阿盛沒聽老歲人說明白，他也就不明白說，全篇故事說的是阿盛轉述的故事，阿盛不再是故事中的主角，因為他敘述的是別人的故事，當羅漢改名換姓躲進阿盛曾祖父家中，羅漢的遭遇讓阿盛筆下多了這麼一段描述：

²³⁷ 阿盛：《散文阿盛 契父上帝爺》，頁 188。

長工之中，有個石頭羅漢。依我祖父的追憶，羅漢在兩年的生涯裡，絕不對外人開口，他裝啞狗、裝跛腳、裝癡聾、裝老邁，不但保全了自己，也保全了我曾祖父的腦袋²³⁸。

這樣的陳述方式，也和客觀敘述者的限制是相同的，一樣是在講述故事，一樣是擔任旁觀的角色，只陳述見聞不介入故事，敘事風格的多變，在阿盛技巧的操弄下不僅還原故事的真相，也讓阿盛將自己真實的一面跟讀者分享。

二、敘述話語模式

除了將阿盛的散文書寫依敘述類型做區分外，個人也試圖透過阿盛在敘述話語模式的運用，掌握到阿盛描述鄉野凡民時的心情。關於話語模式²³⁹的分類，胡亞敏在《敘事學 敘述》中分為四種：直接引語、自由直接引語、間接引語、自由間接引語²⁴⁰，筆者研究阿盛在描寫鄉野風情人物的敘事藝術時，發現除了自由直接引語模式外，都被阿盛充份運用。

²³⁸ 阿盛：《散文阿盛 石頭羅漢傳》，頁126。

²³⁹ 見胡亞敏：《敘事學 敘述》。胡亞敏指話語模式係研究敘述與人物語言關係，也就是敘事文中人物語言的表達方式。這裡所說的人物語言不僅指敘事文中人物自身的講話和思想，也包括由敘述者轉述的人物的講話和思想，頁89。

²⁴⁰ 見胡亞敏：《敘事學 敘述》。胡亞敏指稱，直接引語係由引導詞引導並用引號標出的人物對話和獨白，自由直接引語係省掉引導詞和引號的人物對話和內心獨白，間接引語係敘述者以第三人稱明確報告人物語言和內心活動，自由間接引語係敘述者省掉引導詞以第三人稱模仿人物語言和內心活動，頁89-97。

自由直接引語模式是一種非常接近電影中所謂意識流的寫法。這種非常戲劇化的筆法，在阿盛書寫散文的模式中，個人並未被發現。

阿盛在寫鄉人、鄉事、寫世間俗事，最普遍的敘述模式就是直接引語，在《行過急水溪 廁所的故事》中，阿盛說到六叔搶著要第一個使用新廁所，因為多言被六叔賞了一巴掌，不甘心後跑到祖父跟前告了一狀，這時阿盛直接引用祖父罵六叔的話，不但呈現了祖父責罵中帶著的疼惜，也把老歲人記性不好的特質輕鬆的傳達出來：

祖父走出來，把六叔罵了一頓：「你吃飯爭第一，拉屎爭第一，為什麼英文只考了二十 - - 二十 - - 」，我說二十七分，祖父接下去：「二十七分！啊？」²⁴¹

英文考二十幾分？老祖父忘了，阿盛一旁嚷著二十七分，老祖父跟著唸之後，才發現分數怎麼「這麼低」，忘性加趣味，阿盛靈活的書寫出祖孫三代的情誼。

直接引語也被阿盛運用來突顯現實的人情世事，在《心情兩紀年 那個秋白梨爐》中，阿盛用一段和朋友的對話，揭示了股票族對金錢的態度，也對比出阿盛不隨俗的堅持：

我抬起頭，朋友指著放大鏡說：「你看到什麼？」

²⁴¹ 見阿盛：《行過急水溪 廁所的故事》，頁 11。

微笑、點頭，我說：「十二萬元，你真有雅興呀。」

朋友笑得很開心：「股票嘛，你知道，搞這玩意兒賺錢像撈水」。

這可聽了令我真不舒心，我一向承認「大富由天，小富由人」；也一向承認「人無橫財不富」之類老諺，但我不欣賞那種得意忘形的人²⁴²。

得意忘形的股票族不是阿盛欣賞的類型，他們卻是經常出現在大家身邊的人，阿盛不欣賞卻也不批評，只是直接引述，用文字說出阿盛內心的感受。

每逢佳節倍思親，在《心情兩紀年 地動那年春節》中，阿盛在春節時，因為思念父親而流淚，阿盛母親了解這樣的情形，總會安慰阿盛，只是言語間仍透露了無限的無奈：

母親深知這一點，她總是會在電話中說：「有什麼辦法呢？人世間有這樣的人²⁴³。」

阿盛直接引述母親的話，不僅保留了話語的真實性，也製造了另一種散文小說化的敘述效果。

人世間有各種各樣的人，個人小時候聽到「一樣米養百樣人」這句話，一直不能了解話中所傳達的意義，長大後明白話中的啟示，才發覺老祖宗的智慧真是卓見。世上人不只百樣種

²⁴² 阿盛：《心情兩紀年 那個秋白梨爐》，頁167。

²⁴³ 阿盛：《心情兩紀年 地動那年春節》，頁132。

，所以關注百樣人生的阿盛，在書寫人物時，即使是描述自己的父親也存在著不忍與無奈。

在《行過急水溪 廁所的故事》中，新村長拼命鼓勵村民建廁所，還勸導村民使用衛生紙，新村長和衛生員一一說明了常民使用竹片麻桿的危險，一來一往間，新村長自己替這樣的爭執做結論：

村長說：「統統有可能，不過，得破傷風的機會最大²⁴⁴。」

阿盛直接引述村長說的話，為的就是完整的轉述原話，讀者也可以看出新村長最終還是堅持他的看法比衛生員確實。

直接引語最好辨認的方式就是引導詞和引號，不過，處理人物獨白的部份，直接引語就看不到引號。在《心情兩紀年 藤條戰國》中，阿盛回憶唸小學的心情：

我們每天天未光就起床，除非颱風豪雨大到足以出人命，否則，不管天天天藍或天天天灰，總得上課到天天天黑²⁴⁵。

直接將想法引述出來，是阿盛在寫親身經歷時，最常用的模式，突破傳統的引述模式，阿盛也帶出了一些戲劇效果，在

²⁴⁴ 見阿盛：《行過急水溪 廁所的故事》，頁 12。

²⁴⁵ 見阿盛：《心情兩紀年 藤條戰國》，頁 98

《心情兩紀年 地動那年春節》阿盛毫不保留的描述了地震時找兒子的驚恐：

前一陣子，台灣大地震，我跳起床衝進兒子的睡房，不見人，我差點暈倒，又衝回臥室，只見兒子正睜大眼看著我和他母親，這小小子鎮定得很，頗似我當年²⁴⁶。

在這一段獨白中，阿盛護子親情迴盪在衝進衝回間，直接引述的話語顯現出他的焦急，直到看到兒子鎮定的在臥室裡看他，他才驚覺到孩子大了，而孩子的鎮定也讓阿盛了解已有子繼承衣鉢。

向陽口中「不規不矩求規矩」的阿盛喜歡嚐試許多實驗性的筆法，因此，個人在《綠袖紅塵 天星伴天涯》中，看到了阿盛另一種直接引語的筆法，沒有引導詞和引號，而用破折號代替引導詞和引號，透過這樣的敘述讓讀者讀到了走唱女和客人機械式的應酬對話，也讀到了走唱女心中真實的獨白：

- - 接下來，請各位來賓點唱，謝謝您的掌聲，謝謝。

- - 讀你！讀你！

怎麼點唱這種歌？她不免嘀咕。讀你個頭！

- - 好的，謝謝您，希望您多鼓勵，謝謝張老師，

²⁴⁶ 見阿盛：《心情兩紀年 地動那年春節》，頁132

讀你，請²⁴⁷。

阿盛運用這樣的敘述模式，將走唱女的心聲緊迫在與客人無奈的應酬聲中完整的表達出來。

阿盛靈活的運用直接引語的技巧，同時也穿插著間接引語的敘述模式。以直觀來解讀，間接引語像是個報告者，報告人物的話轉述給讀者聽，也留給敘述者非常靈活的空間，畢竟敘述者跟人物之間有一定的距離，敘述者只能化身代言不能代表人物。《行過急水溪 經過十年後》文中，阿盛在他服務的報社遇到了學生時期好議論的班花錢靜芳，沒想到應酬間，反而跟阿盛就理想的問題產生了一段爭執與對話：

談到理想的轉變問題，兩人火氣都大了，我指責她毫無當年本色，她說人生本是多樣多彩，何必本色

²⁴⁸！

人的價值觀念隨著年齡增長及現世折磨，常常會墮落迷失，阿盛代言錢靜芳的迷失，其實也突顯了阿盛對這樣人情轉變所製造的諷刺與誇張的效果。

在《綠袖紅塵 娘說的話》中，阿盛大量採用了母親的話，這種間接引述的模式是記錄也是另一種報告的意涵，說明阿盛自幼就受到母親身教言教的教誨：

²⁴⁷ 阿盛：《綠袖紅塵 天星伴天涯》，頁159。

²⁴⁸ 見阿盛：《行過急水溪 經過十年後》，頁86。

我抱怨餐餐吃那種勉強稱做飯的地瓜飯，母親抓起
我的新課本告訴我，要吃白米飯就不要讀新課本

249。

古有明訓：民以食為天。上小學的孩子十歲都不到，怎麼忍得了苦，但是盛母告訴阿盛要吃白米就沒有新課本，盛母明白只有好好讀書才有擺脫貧窮的機會，只有好好讀書才有機會天天吃白米，阿盛轉述母親說的話，並且將讀者帶入盛母勵言訓子的那個時空，這就是間接引語所造成的效果。

在間接引語之外，阿盛也嚐試了自由間接引語的模式。回顧自由間接引語在理論上被正式命名的時間是在西元一九一二年，當時是由瑞士的語言學家查理 巴利提出。其實在巴利提出前已經有很多學者注意到這種融合了「直接引語」與「間接引語」的特殊模式，只是直到巴利才賦與他明確的名稱。

巴利認為在這種文體形式中，敘述者保留了敘述者的語氣，在表達某個人物的話語和思想時，卻將自己置放在人物的經歷之中，在時間位置上也接受了人物的視角²⁵⁰。

在《行過急水溪 奇戀》中，阿盛敘述了一則聽聞且親身證實的奇戀，故事發生在一位九歲就出家修行的尼姑和一位大學生身上，當阿盛親自詢問庵裡的住持老尼，老尼面對這樣事實，完全改變了慈善的面容：

²⁴⁹ 見阿盛：《綠袖紅塵 娘說的話》，頁195。

²⁵⁰ 見胡亞敏：《敘事學 敘述》，頁97。

老尼姑不耐煩地打斷我的話，數說著他和她的種種不是，她背叛佛門，她玷污清規；他侵侮佛祖，他冒犯天德；她九歲就修行，不該動塵念，他是讀聖賢書的大學生，不該引誘我佛子弟，辱及自己的家楣；佛渡眾生，眾生紛紜，姦情最是大戒，紅塵都是大劫²⁵¹。

阿盛轉述了老尼姑的語氣，一句接一句的批評，短句接連著短句的責罵，跳脫出直接引語中只呈現故事中人物觀點的敘述模式及引導詞和引號的限制，生動的呈現人物主觀的視角。

阿盛書寫散文，隨著年歲的增長和生活經驗的累積，從書寫鄉人、鄉情，也記錄城市的現實，更用軟筆批評社會上一些病態的情況，阿盛的散文一直跟著時代的脈動前進，同時也記錄了阿盛想留住的鄉愁，阿盛對鄉野風情人物的記錄一直是筆者此篇論文關注的焦點，透過敘述模式的剖析，不僅驗證阿盛散文的確運用許多敘事技巧外，更明白揭示阿盛散文的敘事特色。

第三節 心理摹寫

文章使人想閱讀有許多原因，阿盛描寫人物不矯情的技巧和切入的角度，正是他散文使人想閱讀的原因之一。喜歡說故

²⁵¹ 見阿盛：《行過急水溪 奇戀》，頁38。

事的阿盛書寫人物取樣和選擇上一直有著自己的堅持。台灣社會從農業轉型到工商社會，人情由雞犬相聞冷淡到薄如紙片，這樣的變化，隨著台灣的經濟起飛而成正比，現代的社會充斥著現實與刻薄，凡事都把利字擺第一，這樣的轉變阿盛不想無奈的接受，因此，手中的筆成了阿盛表達情緒的媒介，也成了阿盛見證人性沈淪墮落的利器。

在阿盛書寫各樣人物時，他沒有忽略人物內心的想法，不寫小說卻游走小說的外緣，於是筆者試圖透過阿盛對人物心理摹寫的書寫模式，找出阿盛敘事藝術中掌握人性的方法與筆法。

一、白描直揭人性

從新營到台北，阿盛的生活一直跟人有密切的關係，幼時聽老歲人講古、成長過程中經歷許多人情世故，對於人性的描寫，阿盛有別於傳統小說的波瀾起伏，而採用不假修飾的白描筆法。白描的筆法是一種不直接描寫人物心理活動，卻能讓讀者看出人物內心活動的高明表現，衛琪在《黃繡球研究》中提到：

不僅張竹坡認為白描勾挑以簡馭繁的方式，更能入骨入化；魯迅也肯定白描的藝術美感、去粉飾、少做作、明快、簡詰、不拖泥帶水的描寫手法，啟迪讀者藝術想像的空間，達到渾然天成的藝術境界

252。

這樣質素的筆法，阿盛也採用來處理人物的內心活動，藉由對白、動作來傳達內心的訊息。 大姐 文中阿盛寫出大姐的感情經歷，大姐面對一段又一段不順利的戀愛故事時，在行動間就透露了內心的翻攪與混亂：

大姐再度勤於寫信，穿花衣服，是在我開始服役後不久。從新兵訓練中心放假回家那幾天，我看見大姐眼中又有了光采，那是一種祇有在戀愛中的男女眼中纔能發射出的光采。據大姐說，對方是個教師，我回部隊以後，每次他寫信給我，都要提到這個孩子王，我也寫信勸她好好把握，她回信說這回不會有問題。遺憾的是，問題終究是有的，大約一年左右，我調駐澎湖，大姐來信了，信寫得很長很亂，內容不必細表，結語是：弟，到底什麼叫愛情

253？

戀愛會使人美麗，使人做事起勁，阿盛的大姐²⁵⁴高中時就因為過不了情關而留級一年，一畢業媒人就經常來提親，媒婆

²⁵² 見衛琪：《黃繡球研究》，私立南華大學文學研究所，碩士論文，2001年，頁243。

²⁵³ 見阿盛《行過急水溪 大姐》，頁29。

²⁵⁴ 筆者曾向阿盛求證文中的大姐是代言表姐的故事。詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

來得再勤快，大姐仍執意與她自由戀愛的對象交往。

只是失戀的故事從此就陸陸續續跟著阿盛大姐，失戀的女人最是為情憔悴，衣著容貌也不再費心，直到阿盛大姐再度穿上花衣服、再度勤於寫信給阿盛，戀愛中女人的喜悅就在大姐的服裝及行為中被勾點出來。

透過阿盛的描述，雖然全文沒有提到阿盛大姐對失戀復戀的情緒處理，阿盛卻經由大姐的行為，直接揭露這樣的心緒。阿盛與大姐感情好到可以分享心事，大姐的個性也在喜形於色的表現態度上，吐露她個性純真的一面，就因為個性太純真，所以談起戀愛轟轟烈烈、興高采烈，一旦失戀就傷心欲絕、思緒紊亂，阿盛大姐一直尋找生命中停泊的港口，卻一再嚐到失戀的苦澀。

一句「到底什麼叫愛情」是阿盛大姐的疑惑，也是許多在情海中浮沈男女的心聲。阿盛不做矯飾描述大姐的外在改變和書信重點及最後苦悶的泣問，經由這種描寫心理狀況的模式留給讀者更多想像的空間。

二、心理存真反映

人物內心的活動除了透過白描的手法，經由對白、動作的轉述呈現之外，還可以經由語言、個性和行為讓讀者更貼近人物的心理狀態，這裡所指的人物不全等同於小說中的主角，而是阿盛每則人物故事描述的對象，可以是阿盛本人、可以是阿盛聽聞而來的傳奇人物，也可以是出現在大家身邊的各種人物。

阿盛描寫父母相戀的故事，因為盛父跟盛舅相罵，使得盛父對盛母一見鐘情，盛父為了追求盛母，不僅寫情書，到鎮公所要改年齡，到廟裡抽籤還要亂批八字，最後還一次又一次找盛母的父親吵架，前前後後有六次之多，為的就是要娶盛母：

他到外祖父家去，分派好了糖果，寒暄完畢，直接找外祖父談，並且吵了起來，吵架的詳細內容，當年在場的人如今已記憶不清，次數倒是媽記得很明白，總共六次，最後的一次，據爸自己說，最精彩，簡直可以媲美關公戰呂布，可惜，我當然是沒親自見到，所以無法詳述²⁵⁵。

這樣的過程真的不比電視、電影甚至小說的情節遜色。盛父為了討好盛母的父親，先禮後兵的分送小朋友糖果後，就切入主題找盛母的父親談婚事，可是老輩人特別重八字，盛父在年齡上就遇到關卡，自然是一次談一次吵，最後被嚴重警告不許再進盛母家。

盛父面對感情執著的個性反映在文字間，為此，阿盛寫下了盛父九歲賣棗子賺錢的故事，也就是這樣的個性才能造成日後戲劇效果的人生：

爸到二伯公家裡玩，空著手從大門進去，然後揹著一書包的棗子從後門溜走，二伯公在家裡找他吃中

²⁵⁵ 見阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁 23。

飯找得滿頭大汗的時候，他正在學校門口賣棗子給同學。那時候，爸九歲²⁵⁶。

九歲的孩子正是天真無邪的年紀，盛父卻已經懂得做「無本生意」，已經有了生意的眼光，盛父獨立且強烈的自我意識，就小就顯露端倪，也因為這樣的個性，長大後才會為了追求盛母，一關又一關無懼的面對，一關又一關用「直覺法」解決。

如此存真的反映心理，不只出現在阿盛描寫親人的個性上，在轉述老歲人口中的傳奇人物石頭羅漢時，阿盛也精彩的描述了羅漢的個性。石頭羅漢從唐山流浪到台灣，蓋了間「羅漢武館」，剛開始為了使武館興旺，石頭羅漢四處拜碼頭，只是沒人理他，於是山不轉路轉，石頭羅漢改變策略：

於是，他改變方式，邀人比劃武藝；於是，這庄打到那庄；於是，淡水打到艋舺；於是，過不多久，北臺灣的武館差不多全知道有石頭羅漢這個人；於是，羅漢大收門徒；於是，三天兩頭有人來踢館；於是，冤家多得跟淡水港的船一樣多；於是，有一天 - ²⁵⁷

古人常說打出一片天地，石頭羅漢是最佳的執行者，羅漢的豪氣從他打地盤的行為模式就顯現出來，個性上的莽直，使他仗著一股血氣之勇，打出自己的名號、打出自己的實力，打

²⁵⁶ 見阿盛：《行過急水溪 愛的故事》，頁19。

²⁵⁷ 見阿盛：《散文阿盛 石頭羅漢》，頁112。

出了許多拜師學藝的門徒，也替自己打出了不少收拾不完的麻煩。

石頭羅漢不甘心默默無聞的個性，造成他日後佔山為王的因果，也促成他日後參加八卦山大決戰，羅漢好鬥的個性也在文字間毫無保留的被披露。

阿盛不寫小說只說故事，但是，阿盛沒有忽略每個人物該有的個性及行為模式，敘事風格深，使得阿盛的散文小說化的傾向很突出，而阿盛在處理人物心理反映時，也是在真實的架構中，捕捉人物隱藏的心靈意識。

第四節 形象塑造

阿盛書寫散文不單說故事，也說著他對人間世事的感懷，而阿盛書中的人物，往往是協助讀者發現阿盛眼下心上關注世事的媒介。一般來說，在人物的描寫上，小說作品多半是捕捉人物的生活細節、描述人物的心理狀態，以豐富小說情節與內容。就人物塑造部份來看，散文不同於小說處為散文受限於篇幅的長度，人物的性格與特徵不容易在短文中被作者形塑。

個人研究阿盛筆下的鄉野人物，發覺阿盛關注人物都從生活中來，與生活緊密結合。阿盛經常代言這些生活中人，在其寫作的散文中人人都是主角，因此，個人期望透過敘事藝術的角度，對阿盛筆下的人物描述試做分類，以整理出阿盛突顯某些人物形象的用心和對人世人情隱含的提醒。

一、從生活中堆塑角色

有人的地方就會有故事，故事不一定感人故事卻多少有其存在的價值。阿盛筆下有故事也有人物，人物沒有赫赫的背景，卻可能出現在大家身邊。不同於小說將人物焦點固定在幾個主角身上去建構典型人物，阿盛掌握了幾個角色鮮明的人物，透過書寫反應時代的故事及社會現實，同時也反應即將消失的親情和鄉情。

（一）人窮志高的黃藤

乞食寮的黃藤，因為長命的秀才父親愛抽鴉片，把家運抽得一敗塗地，兩世都進住乞食寮。不過黃藤畢竟是讀書人的後代，人雖貧窮卻有大志氣，他收銅、收紙、收古幣，他更是乞食寮中唯一供養孩子出國唸書的人：

賺錢真是辛苦，老藤哥天天推著一輛兩輪木板車到市街上去，嘴裡永遠喊得是：「壞銅舊錫嘸？簿子紙倘賣嘸？」偶爾他也收購古幣，在那年頭，人們認為古幣不值錢，賣出去永遠會覺得收買這物件大概類如種稻不放田水²⁵⁸。

²⁵⁸ 阿盛：《散文阿盛 乞食寮舊事》，頁153。

黃藤收古錢，其實就預告了日後扭轉命運的機會，故事發生在民國五、六年代²⁵⁹。五十年代政府依靠美國的軍經援助，接連推行了好幾期四年經濟計劃，只是在政府害怕引進外資的顧慮下，使得台灣到了六十年代初期依舊停留在農業為主，工業剛起飛的狀態，不過那些被黃藤收藏的古錢隨著社會的轉型卻有令人刮目相看的價格，一直收古幣的黃藤心中早有盤算，他有計畫的累積古錢為的就是籌足供養子孩子出國唸書的錢，於是黃藤用古錢換現錢換回了大批新鈔供黃金書出國唸書，還重建了被劉三升拆掉的家門。

黃藤是阿盛筆下人窮有骨氣的人物代表，儘管文中對黃藤著墨不多，但是，黃藤經常到阿盛家中盯著門楣的表現，就突顯他的內心期望，期望自己兒子能代他光耀門楣。

阿盛寫黃藤不因他住乞食寮而另眼看待，誠如阿盛所言，我的故事講的正是一個不起眼的人物，因為黃藤的不起眼，所以，在阿盛筆下黃藤成了人窮志氣大的代表。

（二）歧路人生的林秋田

人窮不喪志終有成功的一天，誤入歧途要再走向正軌，就必須依靠堅定的決心，否則留給後人的也只是一篇悲劇，在阿盛筆下，兒時的玩伴林秋田恰是這樣的悲劇代表。

從以前到現在，結黨混幫派一直是許多輕狂少年的叛逆表

²⁵⁹ 阿盛在民國 73 年 12 月發表此文，文中指這是發生在 25 年前老新營的事，反推回去不精確的算，黃藤收古錢為五、六年代。

現，這樣的少年是社會中迷失的一群，幸運的人迷途知返，不幸的人就淹沒在現實社會的洪流中，阿盛身邊正有這樣的人物，他是鹿港婆的兒子 - 林秋田。：

鹿港婆大概沒想到，她天天勸人為善，反倒自己的兒子不走正路。林秋田加入新營大道公廟幫，時在我升上初三那一年²⁶⁰。

林秋田不是咬著金湯匙出生的人，他不知道父親是誰？出身番薯市的母親 - 鹿港婆僅管雙眼爛紅半瞎，卻必須彈唱維生，供養孩子成人，只是林秋田一再讓鹿港婆失望，最後母子兩人竟先後離開凡塵²⁶¹。

是非對錯在現世已經不能用絕對來判斷，而要找相對位置來判斷，阿盛早就領悟了這樣的趨勢，因此，在他筆下的林秋田行為模式有了相對的判斷：

林秋田雖是乞婦之子，可從不接受羞辱，這一點，我比誰都清楚，可惜，大流氓不認識我，不知該向我打探，要不然他不會傷得那麼慘。他的另一足被林秋田砍斷，活是還活著，可是活得有點回頭，他失了威風，沒錢過日子，祇好重操舊業賣油條²⁶²。

²⁶⁰ 見阿盛：《散文阿盛 十殿閻君》，頁 216。

²⁶¹ 見阿盛：《散文阿盛 十殿閻君》。文中阿盛提及林秋田行刑前鹿港婆就先過世，不久後林秋田也執行了死刑。

²⁶² 見阿盛：《散文阿盛 十殿閻君》，217。

他人口中的流氓，相對於鹿港婆卻是個孝順的兒子，因為鹿港婆受到大流氓強收保護費，於是，林秋田以流氓的方式教訓大流氓，將大流氓的腳砍斷，不過，這樣的暴力行為並不見容於社會，因此犯科逃亡對林秋田而言如家常便飯，卻也預告了林秋田的悲劇人生。

社會是一個大染缸，有人成功有人失敗，林秋田在阿盛筆下是一個自暴自棄的人物，他有很好的歌唱本事，只是在文憑掛帥的年代裡，林秋田沒有掌握人生正途走了岔路。時代進步了，這樣的人依然存在，阿盛關注到這群人物，於是林秋田二十九歲的人生，成了阿盛提醒其他迷失少年「莫入歧途」最震撼例證。

（三）時代悲劇的受害者

震撼的不只是現世的悲劇，大時代的轉變一樣也會讓一群生活在台灣這塊土地上的人，陷入無法抵擋的悲劇。

阿盛筆下就有這樣一位典型的人物，那是請蝶仙的老教授。老教授在公寓樓梯間一次又一次的請蝶仙，曾經讓阿盛誤當成神經錯亂的老漢，直到在東吳大學校門口遇到老漢才由學生口中知道他是教授，之後，又從教授口中知道時代刻在他身上的悲劇：

她也挨過鬥，為了有我這層關係，有這種搞法嗎？祇因她跟我結過婚，幾十年不見面，照樣牽扯

出來鬥，有這樣的民族嗎？我們這個民族到底是出了什麼問題？老百姓可憐，她是個見證，她念著我，表示人性還在，共產黨也殺不掉人性鬥得慘哪²⁶³，。

在國民政府撤退來台灣時，也從大陸帶來了許多軍人和新移民，許多人以為這是暫時性的遷移，把家中老小都留在大陸家鄉，沒想到一別四、五十年仍回不了家鄉，於是許多老兵在台灣一生孤寂，有些人則是在台灣傳承血脈，就這樣時代的悲劇在台灣社會由點至面漫延開來，阿盛筆下的老教授正是大時代悲劇的受害者。

阿盛書寫鄉野人物，名字反而成了次要的元素，在記錄這樣的時代悲劇，阿盛刻意忽略人物的姓名：

故事的起頭大約在三十年前民國四十三年大時的狂潮逐漸平息了下來，有一個剛脫下征袍的老兵獨自來到南部鄉下他無家可歸祇好住進一幢久已無主的古老大宅第²⁶⁴，。

目前，在台灣地區仍居住了許許多多的老兵，早年不同的政權阻隔了老兵返鄉的路，今日返鄉路通了悲劇卻依然是悲劇，阿盛記錄了請蝶仙的老教授也記錄了和土狗彼此照顧的老兵，他們都是時代悲劇下人物的代表。

²⁶³ 見阿盛：《散文阿盛 有請蝶仙》，頁 253。

²⁶⁴ 阿盛：《行過急水溪 狀元厝裡的老兵與狗》，頁 140。

(四) 身陷風塵的春春

放眼台灣社會充斥著檳榔西施、泡沫紅茶妹和鋼管辣妹，女性到了資訊發達的現代，被物化得更厲害了，阿盛書寫鄉野人物時，也關注到這群墮落風塵的女子。春春是阿盛筆下紅塵女子的代言人，為了讓春春這個人物更鮮明，阿盛將自己完全放在旁觀的角色，讓春春發言訴說風塵底層的誨暗與辛酸：

我有幾個朋友，做了幾年不想做了，賓館的人就威脅她們要把她們的事宣揚開來，她們好怕，躲起來，還是被找到，拿出錄音帶，說是要叫她們好看，結果只好聽話又回去做，這種事報警也沒有用的，我們是豆子，油榨乾了才得自由²⁶⁵。

中國社會一直以來談「性」都是禁忌，但是，針對男性對性的需求，女人靠性維生的方式從古至今一直存在，阿盛注意到這群人的存在，也試著從不同角度詮釋這群人的內心想法，於是，阿盛讓春春有表達的機會，正如大家所熟知的這群女子幾乎都是因為家計、因為缺錢走上不歸路，再不然就像原住民少女一般被父母賣了換錢。

錢與性讓這群女子墮入風塵，也因為錢與性讓這群女子不

²⁶⁵ 見阿盛《綠袖紅塵 最後一夜》，頁124。

見容於社會，阿盛筆下的春春從未介紹自己的形貌，讓春春不停的說，是阿盛形塑春春的筆法，春春背後揹負的龐大家計造成她為求快速賺錢而下海應召，看似千篇一律的理由，卻是大多數應召女子的真實寫照：

就在一年前，我記得很清楚，是七十年六月，我再也撐不住這個家，開銷太大，會錢、學費、吃穿、醫藥費，都是我一個人負擔，債務也不能不還，我找到一家賓館，他們同意我加入，隨時通知我去做，做，就是做那件事，。

阿盛筆下的春春是典型的為了家計淪入風塵的人物，這群人的未來操縱在老鴇手中，無論是自願還是被迫，風塵女子的悲哀任誰也無力化解，她們對傳統價值觀的扭曲，也讓這些為錢走上不歸路的女子，用人生寫成無法挽回的悲劇。

人物是阿盛散文關注的重點，阿盛也嚐試各種不同的筆法來記錄各種人物：信奉上帝爺的老人家，一次又一次依賴香灰照顧孫子，選舉靠買票的大伯，豬一批一批的賣，沒選上就是沒選上，熱衷選舉的王伯林，散盡家產的投入選舉，也只當上服務村民的村長，崇洋媚外的黃保羅，前腳剛入土子女就爭相把洋名字改回中國名，靠土地生財的李仔高，是阿盛筆下典型的田僑大戶。

研究阿盛記錄的鄉野人物，個人發現人物的姓名並不是阿盛書寫的重點，這些沒有名字的人卻是社會上百樣人物的縮影，散文的篇幅很短，阿盛卻能在短短的篇幅裡掌握形塑人物

的重點，阿盛懂得從生活中堆塑角色，因此阿盛筆下的人物個個呼之欲出，彷彿一轉身這樣的人物就會出現在身邊。

二、在城鄉間記錄人性

阿盛從鄉村到城市接觸到各式各樣的人物，對土地的情感落實在人物的描述中，對人性的領悟更記錄在文字的書寫中，於是阿盛在《同學們》文中，書寫了許多畢業即失業的角色，未出校門前，一個個都有遠大的理想，踏進社會才知道社會比學校複雜多了，於是人性在社會受到了考驗，當年立志當作家如今提著公事包洽商，當年不敢跟男生說話如今換上一張厚臉皮保險拉得不亦樂乎，大學畢業當小歌星、當工友甚至當推銷員，都不再是新鮮事，阿盛透過對同學職業的描述，鋪陳人性不光明及與現實妥協的面向，呈現功利社會的無情。

社會的無情跟時代的進步幾乎成正比，一樁急水溪事件，讓阿盛目睹了人性的自私，一道堤防修修停停折騰了二十多年，遠從徵地時地主的大敲竹槓到驚動廟方代表阻擾修堤，阿盛用事件記錄人性，人性的貪婪即使在純樸的鄉鎮也避免不了，而這樣的事件在社會上一直此起彼落的上演，只是換個模樣本質都相同：

小城居民縱使世面見得不廣，天性裡倒有某一點與大埠裡的飛車黨相近似，那就是即使眼見路上出車禍，頂多也是心跳三幾分鐘，減速十來公里，脈搏

恢復正常躍動之後，該怎麼踩油門還是怎麼踩油門

²⁶⁶。

阿盛處理人性經常借力使力，不說人貪只說小城居民為了妻兒任憑急水溪七彎八拐的流下去，不說佛堂是非只說有人看見骨灰罈漂走了、骨灰罈換新了，於是佛堂董事們不再阻擾反而主動協助修堤，人性的善惡清楚躍然紙間。

阿盛記錄發生在城鄉間的人性，其中「故事杏仁」記載了一則讓人鼻酸的故事，被乞食婆養大的張福田，非常用功的唸書、非常努力的搬離新營，更非常堅決的不與母親杏仁有任何連絡與接觸，直到母親過世，直到乞食婆過世，直到這些故事從新營人的記憶中消逝：

張福田在民國七十年畢業，正是這一年，杏仁過世，乞食婆堅持要張福田返鄉葬母，張福田拒絕²⁶⁷。

母親過世張福田拒絕返鄉葬母，扶養張福田成人的乞食婆過世，張福田依然沒有返鄉：

又兩年，張福田出國唸書，聽說到日本。民國七十五年，故鄉人告知，乞食婆過世，與杏仁一樣，張福田沒有趕回，她孤單的躺在杏仁墳邊不遠²⁶⁸。

²⁶⁶ 見阿盛《行過急水溪 急水溪事件》，頁 156。

²⁶⁷ 見阿盛：《心情兩紀年 故事杏仁》，頁 20。

²⁶⁸ 見阿盛：《心情兩紀年 故事杏仁》，頁 21。

這樣的人物不只出現在散文中，現世就真有這樣的人，走一趟老人院或是安養院，被兒女棄置不理的故事多得會叫人鼻酸，張福田從貧窮中翻身，一翻翻過頭忘了生育之恩、忘了養育之恩，忘了鄉人對他的重視，更忘了做人的基本道理。

在《綠袖紅塵 變色的月娘》中，一位被鐵練圈住腳踝的老婦，也承受著被棄養的悲劇，他有三個兒子，其中一位還是有錢有勢的名人，名人也是人，人性的弱點可以發生在任何人身上，在數典忘祖的人群裡，阿盛寫下了張福田的故事，棄養不知報親恩的人性從張福田身上看得端詳。

散文中描寫人性比小說更重質不重量，阿盛筆下的鄉野人物都是真實在社會上尋得著看得見，阿盛離開故鄉北上求學、成家立業，人情的冷暖讓他感受深刻，於是他用筆記錄了城鄉間人性的各種面向，儘管人性中有卑劣奸險、巧取豪奪的劣根，卻也有溫柔敦厚、無私無我的良善。

阿盛在《綠袖紅塵 契父上帝爺》中，就陳述了許多祖孫相濡以沫的情誼：

我坐在真武殿的石獅旁，我知道吃香灰沒有用，我已是高中生，可是我真實無法忘記祖父對我這個憨幼孫的疼愛記憶，祖父與我同床九年，他不在乎我把腿攔在他身上，他牽著我認識了村裡的一切，他教會我跪拜祖先，他不允許大哥打我的臉，他說要看著我長大娶新婦，他答應我活到九十九歲，

大哥不明白香火袋與祖父之間的牽連²⁶⁹。

這雖是阿盛與祖父的情誼，卻也是人性溫馨感人的面向，祖父疼孫是人之常情，阿盛關照了多面向的人性，無論在城市在鄉村，人性都會在各個人物的行為中突顯出來。

散文的隨筆性質比較強，這也是散文不同於小說的特質之一，鄭明嫻曾在《現代散文類型論 序文》中提到：文學的創作在先，分類在後。她在序文中也提到，文學創作的產量到達某一種程度時，為了方便研究與整理，便會有約定俗成的表達方式與形勢結構，並且搭配特定的內容，類型便逐漸產生²⁷⁰。

個人認同這樣的說法，也認為並不是每篇創作都是作者套公式而為。阿盛從不設限在傳統的規範框架中創作，如同他早期創作被人當做小說，也有人視為散文，文體的分類他並不自限，他只是不用口用筆傳述自己對故鄉、對鄉親，對生存的空間及聽聞的傳說，以創作的模式做紀錄與表達。

阿盛創作散文便於記錄，記錄那些即將消失或已經消失的人、事、物及對鄉野人物的關注，儘管個人嚐試做了一些敘事藝術技巧上的分析與歸類，但是，那都是在阿盛完成的創作裡，尋到與規範相同的制約。阿盛迄今仍有自許的創作風格，阿盛在敘事藝術技巧的變化與用心，也經由研究與分析使阿盛散文中各個人物都活出了精神。

²⁶⁹ 阿盛：《綠袖紅塵 契父上帝爺》，頁72。

²⁷⁰ 鄭明嫻：《現代散文類型論 序文》台北：大安出版社，1987年2月，頁5。

第五章 阿盛散文鄉野人物之特色

葉石濤在《台灣文學史綱》中指出，一九七六年前半期開始，台灣文學界逐漸分成兩大陣營，爭論著台灣文學應走哪一條路線，什麼叫做台灣鄉土文學，直到一九七九年底高雄事件才告落幕²⁷¹。

鄉土文學論戰期間，支持鄉土文學者，把鄉土文學引申為關心社會、反映現實的寫作；反對鄉土文學者，反過來批評鄉土文學的地域性²⁷²。七十年代崛起於文壇的阿盛，感受到鄉土文學論戰的激情，選擇以作品說明對土地的依戀²⁷³，以作品做為鄉土文學論戰的另類辯證。

因為堅持這樣的創作動機，阿盛自寫作初期即在作品中大量書寫對土地的關照，及對鄉野人物的關懷。李光連在《散文技巧 散文的風格》中提到：

一個作家的藝術素養，如他所受的文化教育和美學熏陶各類知識的累積，對傳統的創作經驗和歷史的文學技巧的繼承運用等等，都會影響風格的形成，

²⁷¹ 葉石濤：《台灣文學史綱 七十年代的台灣文學》台北：春暉出版社，1999年10月，頁143。

²⁷² 見楊素芬著：《台灣報導文學概論 七十年代台灣報導文學興盛的原因》台北：稻田出版，2001年9月，頁102。

²⁷³ 詳見附錄一，劉湘梅：「提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛」。

這樣那樣規定其風格的某些方面特性²⁷⁴。

土地和人性是阿盛選擇書寫題材的主要考量，阿盛散文中對鄉野人物風情書寫的特色，是本章研究的重點，個人將針對阿盛散文中書寫的鄉野人物風情，分別就：固守維護鄉土文化、擴大社會關懷、關懷弱勢及邊緣人與諷喻批判社會等面向分數節敘述其特色如下：

第一節 固守維護鄉土文化

詹宏志曾指出：阿盛寫小人物的故事是有歷史的。從他民國六十六年發表散文《同學們》就已經寫起周圍小人物投入大社會的眾生相²⁷⁵。執筆至今二十多年，重人性與土地的阿盛作品中處處可見阿盛固守維護鄉土文化的特色。

阿盛寫作時觀察力顯得特別敏銳，這和他自小就生活在家族龐大的環境有關，在《放心下筆大是好》中他自言：

觀察人性，我的眼力專注敏銳，這一半得歸因於自小就被導示不能叫錯三叔或四伯；錯亂了人際關係，是老村中人認為大不得體的事；藉由如此的基本訓練，我學會了在都市中尋找人情，不論它是濃郁或是淡薄，畢竟同生一塊土地上的稻子，結穗也

²⁷⁴ 李光連：《散文的技巧》台北：洪葉文化事業，1996年5月，頁323。

²⁷⁵ 見詹宏志：《新營到台北 - 阿盛散文集《綠袖紅塵》序》，收錄在阿盛：《綠袖紅塵》台北：未來書城，2002年3月，頁20。

不會一樣多²⁷⁶。

阿盛來自急水溪岸，腳踩著土地追憶關懷身邊人事，紅磚厝、舊廟庭、麻雀和田鼠都是阿盛熟悉的生活經驗。

因為有人所以世人才多采多姿，因為有情所以世情才糾葛不清，提筆為文從生活中取材，從土地情感中選材，阿盛將創作緊緊跟土地牽牢，張貴芬在「女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探」中，曾經就「空間」與「鄉土」提出她的看法，邱貴芬認為：

一個地方並沒有固定的歷史意義，反而是一塊上面生活著利益衝突的不同社群的土地。「土地」想像可以是以介入的姿態，探討在這塊土地上曾經發生或正在發生的社群關係，想像不同勢力如何爭奪詮釋、界定這個地理領域主要指涉意義的活動²⁷⁷。

土地上因為有人在活動，所以變得有意義，這些活動累積人們共同的生活記憶及生活經驗，阿盛記錄的就是這些生活。

蕭錦綿曾經無奈於台灣社會的散文大多圈固在寫景、寫情

²⁷⁶ 見阿盛：《散文阿盛 放心下筆大是好》台北：希代出版社，1989年5月，頁291。

²⁷⁷ 見張貴芬：「女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探」，收錄在簡瑛瑛主編：《當代文化論述：認同、差異、主體性 - 從女性主義到後殖民文化想像》台北：立緒文化事業，1997年11月，頁6。

及自我呢喃的「身邊文學」，直到讀到阿盛的《同學們》及《廁所的故事》才驚訝阿盛為台灣散文開了一個新天地²⁷⁸。

作家都習慣從自己身邊的事物寫起，阿盛為文也沒有脫離這樣的起步。只是，阿盛的筆不僅記錄成長的來時路，同時，也記錄了台灣由農業轉型工業的來時路。

阿盛的成名作《廁所的故事》雖是阿盛為了具體表現什麼是鄉土文學而創作，但是文中對農村情境的描述，廁所在農村從無到有的過程，人情、人性質樸的描述，全都具現在文字間。

在《廁所的故事》中，阿盛提到新村長為了推行廁所的普及，在勸村人蓋廁所時，先「以身作則」的花錢蓋了四幢公廁，還到處「突檢」隨地大小便的小孩，阿盛用詼諧逗趣的文字，用俏皮滑稽的畫面，呈顯村長的純真與憨厚，而這樣的人物是生活中容易出現的人，只是，經歷的事情不完全一樣，但是，阿盛書寫小人物特色就在於每個人物都與大家一同呼吸，阿盛筆下的人物都是活生生的大食人間煙火。

阿盛描寫新村長倡導村民改用廁所的文筆掌握巧妙，描寫母親習物愛物的行為更是妙趣入理。五、六十年代，物資普遍不足，為了利誘村民改用廁所，鄉長大手筆在村民大會後送每人一把長柄豬鬃刷子，僅管衛生員特別交代刷子是用來清洗廁所，但是，在盛母觀念裡覺得廁所不重要廚房才重要，因此，好刷子用來洗刷廁所太可惜，便改放在廚房裡使用。阿盛採用短短的幾行字就把新政策推行不容易的困境點出，也藉由自己

²⁷⁸ 見蕭錦綿：《期待一個人間街王 - 看阿盛的散文、雜文》原刊：自由時報副刊 1987 年 10 月。收錄於阿盛：《吃飯族》台北：希代書版，1988 年 8 月，頁 3。

母親的行為，帶出傳統農婦勤儉持家的特性。

在《拾歲磚庭》中阿盛生動的描寫了農村老人、小孩彎腰拾米的趣味畫面，彎著找、蹲著找，手指構不到還用細竹子剔挑，這種惜物愛物的自然本性，是早期台灣所以能夠創造經濟奇蹟的原因之一，未曾經歷過這般歲月的資訊世代，透過阿盛使命感的記錄，可以從文字間找到過往歷史的生活樣貌。

無論是描寫新村長的傻勁，還是說著自己母親的儉樸，及鄉人鄉情的傳述，阿盛讓筆下的人物真實貼切的漫步在字裡行間。阿盛慣常透過人物的經歷描寫早期台灣社會的脈動及農村生活儉樸的面向。

高中三年，我都住在臺南，在那三年裡眼見的一切發展，確實使我這個鄉下孩子詫異，城裡的馬路一條比一條新，房子一幢比一幢高，電鍋、電冰箱等等新奇東西一下子就出現了，路上車子不斷增多，家家戶戶的器具好像也不花錢買似的經常添加²⁷⁹。

阿盛透過童年的視野描述台灣社會由農業轉型至工業的「畫面」，或許是因為脫離文明世界軌道太遠，國民政府撤退來到台灣，發覺反攻的路愈來愈遙遠便積極建設並改善台灣人民生活，只是腳步太急太快，以至於突然間許多人有經濟能力改善生活品質，但是，人心的貪婪腐化卻也跟著社會的腳步變本加厲的成型。

²⁷⁹ 見阿盛：《散文阿盛 春花朵朵開》，頁108。

阿盛筆下對於這樣的轉變沒有錯過，而且為文也一直緊扣著「人性」與「土地」，在同時期作家多專注文字華美，感性十足之際，阿盛的散文卻能經營出自己的風格，專挑世俗瑣事、卑微人物做題材，也使得阿盛散文中鄉野人物風情，特別與眾不同。

阿盛曾說過：我的寫作素材就是和人有關的生活，以及一群生活在我們周遭的小人物²⁸⁰，而且阿盛不隨部份作家起舞，尋找模仿的對象，阿盛覺得他比較會走自己的風格，寫的都是生活中隨時會發生的事。於是阿盛筆下的每篇故事，都沒少了人物的出現，都貼近大家的生活，形成阿盛筆下鄉野人物風情吸引人的特色。

誠如阿盛所言：我童年所感動的，寫出來，年代和我相同的人會有感動，而沒有看過的新生代會記得²⁸¹。觀看阿盛筆下的鄉野人物故事，也看得到鄉土文化的背景，在高樓林立的都市水泥叢林中，翻看阿盛的散文，會讓人對未來有信心，因為，人性本善是阿盛在堅持「人性」與「土地」等同重要時，最明顯的印證。

第二節 反映社會真實面向

文學反應人生、人性和時空情況，時代在變而人必須生存，生存在夾縫中的人，就發展出一種適應社會的機制。對於這些已存在的社會面向，阿盛用筆真實的陳述與反應。

²⁸⁰ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

²⁸¹ 見陳輝龍：急水溪岸來的人，收錄在阿盛《阿盛別裁》，頁257。

吳小林在《中國散文美學》中提到，歐陽修論散文美時，強調美和真的統一，主張散文藝術應和現實生活緊密聯繫、散文要真實的反映社會觀點²⁸²。擅長描述小人物的阿盛，作品值得再讀玩味，特色之一即是反映社會真實面向。

詹宏志認為阿盛散文在敘事上，不是聲嘶力竭的吶喊者，而是倒刮正削的冷諷者 - 他的文章質樸而不盡敦厚，妙趣中有些刺傷，是台灣文學中從來沒有的敘事風格²⁸³。在這樣的敘事風格中，真實的描述是阿盛一貫堅持的大原則，對於社會上種種現象，阿盛也在人物來去間將故事躍然紙上。

台灣從一九五四年簽定中美共同防禦協定後，建設台灣、提高人民的生活水準就成為國民政府的首要工作，而善用美援，也使得台灣在一九六五年前後就已經具備了以輕工業、加工業為主導的勞力密集的初期工業國家的規模，而一九六一年到一九七七年的十八年間，人口增加了一七倍，形成了台灣歷史上未曾有過的繁榮時代，到了八十年代台灣社會已經發展成為一個現代消費的社會，而且，資訊時代也跟著來臨，只是，八十年代也遇到了世界性經濟蕭條的危機，加上政治上「一國兩制」的主張，使得八十年代在進入中期之後，社會狀況就變得非常紛亂，台灣人民得面對現代工商消費社會的麻木不仁和腐敗²⁸⁴，這樣的時代軌跡，阿盛散文中依然選擇用人物及事件來記錄。

²⁸² 吳小林：《中國散文美學》台北：里仁書局，1995年8月，頁156。

²⁸³ 見詹宏志：《城鄉暗角的采風者 - 詹宏志評《綠袖紅塵》序》，收錄在阿盛：《綠袖紅塵》台北：未來書城，2002年3月，頁325。

²⁸⁴ 筆者整理自葉石濤：《台灣文學史綱》，頁138-173。

隨著大家樂的流行，許多純樸的農稼人也加入簽睹的熱潮，將一生勤苦的錢財寄託在渺茫未知的金錢迷思，「金錢萬能」成了當代人的悲哀。於是阿盛在物質生活無缺，人心缺了關懷與疼惜的現實面用故事做陳述，在介紹人物時讓生活自然走進讀者的心世界。

阿盛寫小人物向來有他獨特的表達方式，他擅長呈現時代變遷中，受到現實文明摧殘的人情及被物質文明腐化的人心。曾經溫柔敦厚的農民性格，受到文明社會的衝擊，原有的善良人性被扭曲，曾有的道德意識也在衝突與矛盾中互為消長，不做犀利文字批判的方式，阿盛選擇用人物以故事說出社會的轉型，藉人性的扭曲道出時代的更迭。

李喬曾在《台灣文學造型——文學，永遠祇是形容》中表達他所謂與人類同壽的作品：

從主題表達說：反映時代的真象，浮現其真實，然後超越時代限制，追尋前程，刻畫人性在「時代」下的變貌，呈現其有限與無限、悲苦與不可侮，促使人類覺醒，鼓舞信心²⁸⁵。

作家的責任並不是解決問題，而是反映時代的真象，浮現事件的真實面，阿盛喜歡用說故事的方式來關照人性，對於呈現社會真實的態度，阿盛接受個人訪談時也針對作家的社會責任表示：

²⁸⁵ 李喬：《台灣文學造型——文學，永遠祇是形容》台北：派色文化出版社，1992年7月，頁33。

我不想口號式的呼喊「社會責任」，寫作時，我比較傾向「讓故事本身來說話」，很多道理就在作品中，人人都有社會責任，作家也是人人之一，我的觀照角度基於此，非俯看式的，是平視式的²⁸⁶。

諺云：「由簡入奢易，由奢返簡難」這樣的道理，不需多做解釋人人明白。台灣社會從日本人手上取回自主權後，積極的寫下了亞洲四小龍的經濟奇蹟，但是，農業社會的純樸人心，卻意外的被工業社會的功利人心所吞噬，對於這樣的轉變過程，阿盛依然透過人物的視角帶出社會進步的過程。

在《春花朵朵開》中阿盛寫著自己的童年歲月，也寫出台灣這片土地上滄桑的變化：

高中三年，我都住在臺南，在那三年裡眼見的一切發展，確實使我這個鄉下孩子詫異，城裡的馬路一條比一條新，房子一幢比一幢高，電鍋、電冰箱等等新奇東西一下子就出現了，路上車子不斷增多，家家戶戶的器具好像也不花錢買似的經常添加²⁸⁷。

戰後出生的阿盛，跟著台灣社會由農業轉工業的脈動前進，農村的純樸是蘊孕阿盛擅寫鄉土文學的搖籃，而工業社會

²⁸⁶ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

²⁸⁷ 見阿盛：《散文阿盛《春花朵朵開》》，頁108。

的腐化與貪婪卻也影響了阿盛對人性價值觀的重新思考。曾經在升學掛帥的時代裡，補習和大考、小考成了做學生的夢魘，阿盛與千萬考生一同見證了那段歲月，於是在「藤條戰國」裡，我們讀到了存在都市與鄉村間的惡補文化：

天天天黑之後，補習才算開始而已。苦啊，三年之中，經常沒吃早餐，中餐由家人送到學校或預先帶到學校，晚餐也一樣，沒什麼假日，補習到晚上九點鐘、十點鐘，回家還得做家庭作業²⁸⁸。

在廢除聯考制度之前，惡補文化和升學掛帥的社會風氣，也造成許多社會價值觀的變型，所以，阿盛曾在「十殿閻君」和「心情兩紀年」裡，為文惋惜兒時玩伴因為不會唸書而被社會淘汰的故事。

有人的地方就有故事，阿盛聽故事也說故事，更擅長巧用事件導引主題。阿盛從不在作品裡漫罵，心上、眼下所見不平事也多採諷喻筆法批判社會，目的是真實呈現社會的面向，這樣的書寫，也成了阿盛作品的特色。

第三節 代言弱勢及邊緣人

阿盛說故事，不用奇特的情節來吸引讀者，他擅長說平凡庶民的故事，情節更是許多人都曾經歷過的事，阿盛非常擅長

²⁸⁸ 見阿盛《心情兩紀年——藤條戰國》，頁98。

用事件導引主題，在報社的工作經驗，拓展了阿盛的視野及人際的接觸面，更豐富了阿盛筆下人物的多樣化，阿盛在《世紀末的浮世繪 - 《七情林鳳營》自序》中曾言：

雖說不很喜歡都會生活，但畢竟台北已成為第二故鄉，我熟悉這個城市不亞於新營。所以，在我的作品中，許多素材源自「台北經驗」，認真說，二十餘年的台北居，對我的創作有相當正面的影響。特別是報社生涯。這是一個很前衛的行業，真正可以使從業人見多識廣，對於寫作者更是有益²⁸⁹。

筆者與阿盛訪談時，阿盛即提到，七、八十年代，台灣的三社 - 報社、雜誌社和出版社不僅培養了許多作家，講實際面也養活了許多作家²⁹⁰，這樣的都會經驗豐富了阿盛對人生的接觸面，也觸動了阿盛對城市邊緣人及弱勢團體的關懷，使得阿盛除了記錄童年生活以保存鄉土文化，大量書寫對本土社會的關懷外，還提醒社會對弱勢的重視，同時執筆為這群平凡人物挺身代言。

妓女、老人、乞丐和瘋女人，這群沒名沒利的社會弱勢，並沒有因為台灣社會經濟起飛，時代進步生活就獲得改善，貧困無依，衣食無著，甚至遭子女棄養的老人，都是阿盛筆下關

²⁸⁹ 阿盛：《世紀末的浮世繪 - 《七情林鳳營》自序》收錄於阿盛：《七情林鳳營》台北：九歌出版社，1998年6月，頁1。

²⁹⁰ 詳見附錄一，劉湘梅：《提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛》。

注的焦點。

由於報社工作的影響，阿盛有機會接觸到在陽光下像變色龍有保護色的妓女，及生活在陽光下沒能力自保的妓女。在《綠袖紅塵》系列中，阿盛成功的用不同的筆法及角度將妓女的生活做了不同面向的陳述，陳述的方式排拒煽情的筆法，而採代言的超然立場，讓人與事透過春春等五位不同背景的妓女，道出台灣社會中「錢」使人物化，使人性變形的樣貌。

傳統社會中，「性」不僅是禁忌的話題，還是關起門來小聲談的事。但是，隨著西風東漸，社會尺度的開放，「性」依然是飲食男女生活以外的生理需求，有需求才有妓女們生存的空間，於是以「性」謀生以便快速賺取大量金錢，幾乎成了許多妓女入行的肇因。

阿盛在現實中生活，透過工作接觸到這群人不同的面向，於是以筆代言的阿盛，也以筆真實代言了這群邊緣人的「心聲」，有別於大多數作家加上煽情的筆法或添註自己價值觀或框架道德規範在妓女身上，阿盛筆下的「真實」讓散文中的鄉野人物的血肉與情感更加自然的呈現。

李光連在《散文技巧 散文的風格》中表示：

一個散文家的獨特風格，不僅表現在他慣於使用的形式特點上，而且常常表現在他取材的特點和提煉主題的方向上²⁹¹。

都市經驗，讓阿盛調整了許多人事的價值觀，但是，該堅

²⁹¹ 見李光連：《散文技巧 散文的風格》，頁319。

持的部份他還是不會放棄，關於散文創作「人性」與「土地」是阿盛一再強調的重點，阿盛在《談得來最要緊 - 序《人間大戲臺》》中提到：

在寫作方面，我不亢也不卑，是凡人就說凡人的話，文體風格獨立自主，我深知物值或道德標準會因時代不同而改變，但，人性不會變²⁹²。

阿盛心中自有一把道德尺，筆下的人情世故他舉尺度量，看不慣的部份他提筆摹寫，於是在《故事杏仁》中阿盛描述棄母不顧的張福田，文起文落未曾出現苛責文句，卻巧妙以說故事的技巧，道出張福田的不孝與無情，也說出台灣社會底層弱勢者的無奈。

第四節 掌握時代語言創新文句

一個時代有屬於當時代的社會語言，在解讀前人作品時，掌握當代的語言特色，也是明晰作者作品的要件。阿盛很清楚在解讀作品時會產生的差距：

比方說現代人研究日據時代的作家，會產生一個問

²⁹² 阿盛：《談得來最要緊 - 序《人間大戲臺》》，收錄在阿盛：《人間大戲臺》台北：號角出版社，1993年4月，頁7。

題，早期時代背景不一定很清楚，透過文學作品去尋找的時候，有一個很大的落差，會用現在的觀念去推演當時寫作者的觀念和心態，這很容易造成誤讀，這個誤讀是不是研究者或是閱讀者他有絕對的責任？恐怕也未必，可能真的研究者年代距離他太遠了。²⁹³

在阿盛筆下的鄉野人物，生動處就在於阿盛精準掌握了時代語言，形成阿盛在描述鄉野人物的特色。詹宏志讚許阿盛成功的把閩南口語不著痕地化入中國文字中，而且是書寫有形有義看得懂的「臺語中文」²⁹⁴。也就是這樣用心的自我要求，阿盛散文讀來沒有讓人無法了解的「拼音臺語」，而能精準掌握語言的意義與內涵。

正統中文系出身的阿盛，之所以讓楊牧看到 廁所的故事 就讚許不已，除題材吸引人外，鄉土用語的恰到好處也替全文達到加分的作用，楊牧在寫給聯合報編者的信中就提到：臺灣人能講道地的北平話當然不錯，但總是帶點土土的鄉音講「臺灣國語」更令人著迷。

阿盛在 廁所的故事 中，新村長為了說明廁所的重要，先是說出「廁所就是生命」的話，接著還補充「廁所為成家之本」。這樣的時代用語，對於年少時期上課不僅得背青年守則還得考默「青年守則」的人來說，自然對阿盛改寫「青年守則」

²⁹³ 詳見附錄一，劉湘梅： 提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

²⁹⁴ 見詹宏志： 台灣版的老舍 ，收錄在阿盛：《阿盛別裁》台北：希代書版，1988年4月，頁43。

內容的巧思，發出會心的感動。

阿盛在成長過程中，因為父親經常缺席，使得他在大家庭中，更懂得如何「察言觀色」，在一次與外祖父的大膽應對中，阿盛為了展現他的「巧」，在外祖父錯唸他名字為「成也」時，明白正告外祖父：

我是盛也，不是成也，盛，人丁旺盛的盛，千字文中，似蘭斯馨，如松之盛，就是那個盛²⁹⁵。

這樣的巧思阿盛隨著年歲的增長愈來愈熟練，在散文書寫中，阿盛更巧妙運用在故事間。

文字造句成功，也使得阿盛描寫鄉野人物時，更能深入人物的內心世界，無論是說著自己的經驗還是代言他人的經歷，阿盛依著自己紮實的中文底子用生活造句，於是在《行過急水溪 人間浪子》中出現了「叔叔行蹤報告多得像水池裏的布袋蓮」、「頭低眉低地回到村子來」²⁹⁶這樣動人的句字，在《行過急水溪 選舉的故事》中出現阿盛大伯發表政見時「語不驚人死不休，話不中聽也要多」及選舉斬雞頭時的「這一次揮刀似乎沒有砍斷什麼亂麻」的阿盛式俏皮話²⁹⁷。還有在《散文阿盛 墜馬西門》中描述妓女背後的故事「平凡的也好，不平凡

²⁹⁵ 見阿盛：《心情兩紀年 魁舅遊龍記》，頁 88。

²⁹⁶ 見阿盛：《行過急水溪 人間浪子》台北：時報文化出版，1984 年 11 月，頁 98。

²⁹⁷ 見阿盛：《行過急水溪 選舉的故事》，頁 105-107。

的也好，一樣是眼淚」²⁹⁸這樣真切的句子。

正因為阿盛擅於掌握時代語言並且自創新句，在落筆處輕易可見阿盛用心，更成為阿盛書寫鄉野人物的特色之一。

阿盛堅持創作走自己的路，並且為散文拓展另一處視野。他的創作從生活中取材，書寫腳踏實地的鄉土文學，阿盛對世間總是採取一種「大看」的角度，他經常都扮演「觀察家」的角色²⁹⁹，落筆處處反映社會真實面向，他擅寫鄉野人物，他自言自己也是鄉野人物之一，因此，他沒有忘了寫下自己的故事，甚至還代言他人的故事，他代言城鄉暗角的邊緣人，也說著社會弱勢老人的辛酸遭遇，阿盛提筆摹寫鄉野人物風情，精準掌握時代語言，還原當時的社會現象，更創新文句，讓故事保留真實之餘，更增加閱讀的趣味，這些是阿盛散文的特色，更是阿盛散文貼近生活的方式。

²⁹⁸ 見阿盛：《散文阿盛 墜馬西門》，頁183。

²⁹⁹ 見蕭錦綿：「期待一個人間街王 - 看阿盛的散文、雜文」，原刊自由時報，收錄阿盛：《吃飯族》台北：希代書版，1988年8月，頁5。

第六章 結論

阿盛屬於戰後世代，進入文壇時正是鄉土文學論戰的尾聲，以書寫和人有關的生活，以及一群生活在我們周遭小人物為創作自覺，阿盛的筆未曾停過，只是受限於工作、生活的影響，作品產量時多時少，與同期的作家廖玉蕙、蘇偉貞、蕭颯、向陽、林雙不、古蒙仁和劉克襄等人相比，創作量並不多。

四十歲之前的阿盛創作作品以散文為主³⁰⁰，四十歲之後陸續有小說作品集結成書，惟這些創作不在本論文的研究範圍，留待日後再行研究。

沒有寫作計畫的阿盛，在書寫對鄉野人物的描述及關懷時，用心就像孩子一般真誠，而且對人世的認知是腳踏實地。移開以冷筆批判社會的議論散文不論，就本土研究來看，阿盛筆下的鄉野人物個個生活在鄉里民間，沒有一個是咬著金湯匙出生，沒有一個是名成利就，阿盛筆下的小人物，個個鮮活出現在大家身邊，他們卑微的生命故事，深植於阿盛基於鄉土經驗的敏銳感悟中。如宋冬陽所說阿盛將其散文的寬闊胸襟，反映在渺小事物的描寫，而他們正是在台灣這片土地上平凡庶民的生活寫照。

³⁰⁰ 阿盛在《山河歲月新詠史 - 《秀才樓五更鼓》新版序中表示，在1988年之前，他的創作多半是散文，但念念不忘要寫小說。於是他花了2年的時間將蘊釀多年的題材整理出來，用2年的時間完成第一部長篇小說。筆者以為就作品成書而言，阿盛小說作品問世是在40歲以後。

阿盛說著鄉人鄉事，說著童年成長的故事，不僅記錄鄉土事，同時，也記錄走入歷史的年代。蕭錦綿在《期待一個人間街王 - 看阿盛的散文、雜文》中說：

當你走在忠孝東路四段，分不出是香港、東京或舊金山時，阿盛的散文及時提醒迷惘的都會人 - 臺灣有過從前，從前的人一樣有愛有恨、能愛能恨、敢愛敢恨³⁰¹。

的確，從前是很有過去的，仔細的認識從前也很重要，這些重要的事，阿盛寫在故事裡、記錄在文字中，而這些過往已經消失或即將消失的年代，阿盛記錄在人情行進間。

阿盛的故鄉新營，也隨著阿盛的散文《火車與稻田》、《契父上帝爺》、《急水溪事件》、《十殿閻君》及《腳印蘭嶼》陸續被選入教科書³⁰²，而鮮活走進資訊世代的生活。阿盛筆下的平凡人事放在資訊世代的今日，一樣鮮活的出現存在，這正足以說明阿盛散文鄉野人物風情的確反映了文學作品的區域性及時代性。

另外，觀看阿盛敘事藝術的表現手法，其散文作品可粗分為抒情散文和議論散文兩部份。議論散文不在本論文討論之列，而抒情散文則多取材於和故鄉經驗有關的鄉野人物。陳義

³⁰¹ 見蕭錦綿：《期待一個人間街王 - 看阿盛的散文、雜文》，原刊自由時報，收錄阿盛：《吃飯族》台北：希代書版，1988年8月，頁14。

³⁰² 詳見附錄二，阿盛散文收錄教科書附表。

芝稱阿盛的散文是「農村鄉情的見證」³⁰³，這和阿盛從土地來，腳踏實地的個性有關，走過台灣鄉土文學論戰尾聲的阿盛，用不同於傳統散文的書寫方式，開拓散文書寫的天空，阿盛受的是正統中文教育的訓練，卻不自限於傳統散文書寫的規範，阿盛按照自己的方式讓心念漫行，放心下筆，寫了就算。

阿盛創作散文不注重格律形式，喜歡「不規不矩」的「我手寫吾口」，這樣的觀念他落實在文學創作中，於是阿盛的散文風格游走在散文和小說之間，差別只在於真實與虛構的增減。阿盛清楚自己散文書寫中使用了許多小說手法，這使得阿盛散文呈現不同的傳統散文的書寫風情。

楊昌年在《現代散文新風貌——小說體散文》中提到：

傳統的散文形式也緣於時代變遷而不斷變革；在讀者渴望新鮮，而作者冀求創新的交互心態中，並同時為了紓解工商社會的緊張氣氛人們已不再正襟危坐讀小說但又復酣迷於小說的完整形式，種種影響及交互作用下，乃促使所謂「小說體散文」的勃興³⁰⁴。

楊昌年認為五十年代，小說體散文得以發展在於工商腳步的快速，讓人心思變。從這樣的因果觀看阿盛散文的敘事風

³⁰³ 見陳義芝主編：《散文二十家 - 臺灣文學二十年集 1978-1998 序》台北：九歌出版社，1998年3月，頁13。

³⁰⁴ 見楊昌年：《現代散文新風貌——小說體散文》台北：東大圖書公司，1993年3月，頁130。

格，除了喜歡聽故事說故事，適應於社會閱讀人口的需要，及自身不想受制於散文書寫規範的期望，阿盛得以揮灑自己散文創作的風貌。

書寫散文強調真實，故事有戲劇性他表示是真實呈現不是刻意安排³⁰⁵，「人生如戲」是阿盛在觸碰寫作題材時的真實體驗，也是他願意與讀者分享的心情。阿盛在接受汪成華訪談時曾提到：

我自己成長於六 年經濟剛起飛的時代，繼承了上一代的思想。深覺目前社會前進的腳步很零亂，斷層得很厲害。這一代年輕人對自己土地認識得太少，也太過於自私，但既然文字能影響人心，寫作者就必需對社會負起相對的責任³⁰⁶。

這是阿盛在七 年代的創作心情，在二 三年阿盛接受個人訪談時提到：

我不想口號式的呼喊「社會責任」，寫作時，我比較傾向「讓故事本身來說話」，很多道理就在作品中，人人都有社會責任，作家也是人人之一，我的觀照角度基於此，非俯看式的，是平視式的³⁰⁷。

³⁰⁵ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

³⁰⁶ 見汪成華：此人筆下不留「情」 - 訪阿盛，閒聊寫作 原載於「小說創作雜誌」，後收錄於阿盛：《春風不識字》台北：號角出版社，1991年1月，頁13。

³⁰⁷ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛 。

阿盛剛進文壇，就注意到文字能影響人心，而讓故事本身來說話則是他一貫創作的態度。

阿盛始終認為自己在創作方面不太守規矩，勇於創新與突破，筆者嚐試尋找其敘事藝術方面的技巧，從組織結構、敘述模式、心理摹寫及形象塑造等面向，發覺阿盛創作是從文學章法中自尋出路，在制式的體例規範下，突破文體的限制生動有趣及入情入理的描寫身邊的人事，及都會環境中掙扎謀生的市井百姓。

阿盛進入報社前曾在私立學校教書，在接受筆者訪談時也直言不太願意去教那些小蘿蔔頭³⁰⁸，而在離開報社，翻身跳出「是非圈」之後，阿盛反而將醞釀多年的「私人講學」理念化為實際行動，於一九四三年成立了台灣第一個由作家創設的純現代文學私塾 - 散文私淑班，個人曾有幸受教於阿盛，儘管時間極短，仍體會出阿盛導引學生寫作的用心。

阿盛在《行過急水溪 歲月走過》中曾言：

離開土地，文字祇是虛幻的遊戲。現實的人世，實在得像那滴在土地上剝剝作響的西北雨，不能潤溼稻田的雨滴對稻田毫無助益³⁰⁹。

阿盛至今仍持續創作，作品雖不多，「人性」與「土地」

³⁰⁸ 詳見附錄一，劉湘梅：提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛。

³⁰⁹ 見阿盛：《行過急水溪 人間浪子》台北：時報文化出版，1984年11月，頁15。

是他創作一貫的堅持，這樣的堅持不會受到歲月的更改，更成為其持續創作的理念。文壇對其散文創作多所肯定，個人更透過本論文一系列的研究與爬梳，確認阿盛散文在鄉野人物風情的創作特色與價值，及阿盛散文創作的藝術表現。

阿盛的創作是值得肯定的，儘管得獎不多，依舊放心下筆創作，生活在土地上的阿盛，其多篇創作被選入教科書，這些作品經過時代的檢驗，肯定了作品更肯定了阿盛，個人專注於阿盛散文中的鄉野人物風情做研究，至於其餘部份，將留待以後繼續研究。

參考文獻舉要

(一) 文本

- 阿盛：《唱起唐山謠》台北：蓬萊，1981年9月。
- 阿盛：《兩面鼓》台北：時報，1984年5月。
- 阿盛：《綠袖紅塵》台北：前衛，1985年9月。
- 阿盛：《散文阿盛》台北：希代，1986年9月。
- 阿盛：《如歌的行板》台北：希代，1986年10月。
- 阿盛：《春秋麻黃》台北：林白，1986年10月。
- 阿盛：《阿盛別裁》台北：希代，1988年4月。
- 阿盛：《吃飯族》台北：希代，1988年8月。
- 阿盛：《行過急水溪》台北：時報，1990年2月。
- 阿盛：《春風不識字》台北：號角，1991年1月。
- 阿盛：《心情兩紀年》台北：聯合文學，1991年10月。
- 阿盛：《人間大戲台》台北：號角，1993年4月。
- 阿盛：《船過水有痕》台北：號角，1993年6月。
- 阿盛：《五花十色相》台北：號角，1996年7月。
- 阿盛：《七情林鳳營》台北：九歌，1998年6月。
- 阿盛：《銀鋸少年兄》台北：幼獅，1999年6月。
- 阿盛：《作家列傳》台北：爾雅，1999年12月。
- 阿盛：《船過水有痕》台南：台南縣文化局，2000年12月。
- 阿盛編：《百禽有情天》台北：躍昇，1986年5月。
- 阿盛編：《青春嶺》台北：號角，1987年1月。
- 阿盛編：《春秋台北》台北：書評書目，1987年8月。
- 阿盛編：《歲月鄉情》台北：書評書目，1987年8月。
- 阿盛編：《扶桑四季紅》台北：躍昇，1988年5月。

阿盛編：《新台北人》台北：希代，1988年11月。

阿盛編：《新小說人》台北：希代，1989年3月。

阿盛編：《一九八五臺灣散文選》台北：前衛，1996年2月。

阿盛編：《海峽散文一九八六》台北：希代，1997年2月。

阿盛編：《海峽散文一九八七》台北：希代，1998年8月。

阿盛編：《海峽散文一九八八》台北：希代，1999年3月。

（二）報紙論文

向陽：為阿盛敲邊-阿盛與兩面鼓 台北：台灣日報，1984年4月16日。

阿盛：打狗村奇人列傳 台北：自立早報，1984年4月6日。

方梓：阿盛冷眼熱心寫人生 台北：中華日報，1984年4月30日。

向陽：不規不矩求規矩-來看阿盛行過急水溪 台北：中國時報，1984年12月8日。

阿盛：急水溪事件 台北：中國時報人間版，1984年1月10日。

康原：驚心的散文-讀阿盛行過急水溪 台北：台灣新生報，1985年1月12日。

呂昱：土地失去後怎麼辦？-談阿盛的文學 台北：自立晚報，1986年9月3日。

阿盛：在下鐘馗 台北：聯合報，1987年8月8日。

曾文誠：為興趣而看書的阿盛 台北：中央日報，1992年6月26日。

邱婷：阿盛改行做起藝師來 台北：民生報，1994年7月12日。

賴廷恒：阿盛高就難調適將就戀鄉居 台北：自由時報，1996年7月9日。

阿盛：打工十年三五事 台北：自由時報，1997年7月10日。

黃莉真：阿盛的胡瓜之家 台北：自立早報，1998年4月27日。

黃莉真：被知識冷色的清明生活 台北：自立早報，1998年4月29日。

慕容華： 散文的故鄉-關於寫作者阿盛 台北：台灣新聞報，2000年8月7日。

(三) 期刊論文

林文義： 唐山是我們的歌 台中：明道文藝 66期，1981年9月，頁122-123。

郭明福： 成長路途中的淚與笑 - 評「行過急水溪」 台北：文訊雜誌 16期，
1985年2月，頁130-134。

苦苓： 新書看板 台北：文藝月刊 203期，1986年5月，頁80-84。

呂昱： 女郎墜馬的背後：試談阿盛的綠袖紅塵 台北：文學家 7期，1986
年5月，頁28-29。

李弦： 變中天地-阿盛的散文風格 台北：文訊雜誌 29期，1987年4月，頁
201-207。

黃武忠： 散文乾坤袋-阿盛印象 台北：文訊雜誌革新 12期，1990年1月，
頁97-98。

沈冬青： 搖鈴走世看台灣-創作看阿盛 台北：幼獅文藝 83卷第8期（512
期），1996年8月，頁4-9。

黃錦珠： 七情六慾與林鳳營-讀阿盛七情林鳳營 台北：文訊雜誌 155期，
1998年9月，頁26-27。

林淇瀆： 被忽視者的重返：小論知性散文的時代意義 台北：國文天地 13
卷2期，1997年。

林欣怡： 阿盛散文中的社會變遷 台北：國文天地 18卷5期，2002年10月。

(四) 學位論文

賴玲華：《周作人前期散文之研究》台北：私立文化大學中文研究所，碩士論
文，1992年。

邱佩萱：《琦君及其散文研究》高雄：國立高雄師範大學國文研究所，碩士論文，1996年。

林玉薇：《建立一座壯麗星系 - 簡媜散文研究》台北：私立東吳大學中國文學系研究所，碩士論文，2000年。

唐毓麗：《平路小說研究》嘉義：私立南華大學文學研究所，碩士論文，2000年。

邱佩萱：《戰後臺灣散文中的原鄉書寫》高雄：國立高雄師範大學國文研究所，博士論文，2002年。

衛琪：《黃繡球研究》嘉義：私立南華大學文學研究所，碩士論文，2002年。

楊雅琄：《吳趸人與魯迅小說中的第一人稱敘事觀點運用》高雄：國立中山大學中國文學系研究所，碩士論文，2002年。

鄭元傑：《阿盛散文研究》新竹：國立清華大學中國文學系研究所，碩士論文，2003年。

(五) 專書

葉維廉：《秩序的生長》台北：志文出版社，1971年6月。

洪順隆：《文學與鑑賞》台北：志文出版社，1979年9月。

梁啟超：《中國之美文及其歷史》台北：中華出版社，1980年2月。

李瑞騰：《說給你們少年聽 - 談起阿盛的散文》台北：蓬萊出版社，1981年9月。

宗白華：《美學的散步》台北：洪範出版社，1982年3月。

亞青：《現代文學評論》台北：東大出版社，1983年2月。

董崇選：《西洋散文的面貌》台北：中央文物供應社，1983年4月。

梁啟超：《中國韻文裡頭所表現的情感》台北：中華出版社，1983年9月。

王灝：《唱起唐山謠-改變中學生的書》台北：前衛出版社，1984年10月。

- 龔鵬程：《文學散步》台北：漢光文化出版，1988年4月。
- 鄭明嫻：《現代散文縱橫論》台北：長安出版社，1986年10月。
- 瓦西里 康定斯基著，呂澎譯：《論藝術裡的精神》台北：丹青圖書有限公司，1987年2月。
- 李豐楙、呂正惠、何寄澎、林明德、劉龍勳、賴芳伶、簡宗梧編著：《中國現代散文選析》（一）台北：長安出版社，1987年9月。
- 柯慶明：《現代文學批評述論》台北：大安出版社，1992年3月。
- 鄭明嫻：《現代散文類型論》台北：大安出版社，1987年6月。
- 阿爾伯特 莫達爾著，鄭秋水譯：《心理分析與文學》台北：遠流出版公司，1987年8月。
- 楊昌年：《現代散文新風貌》台北：東大圖書公司，1988年2月。
- 馮友蘭：《人生哲學》台北：天宇出版社，1988年9月。
- 朱荻：《當代西方美學》台北：谷風出版社，1988年12月。
- 李豐楙、呂正惠、何寄澎、林明德、劉龍勳、賴芳伶、簡宗梧編著：《中國現代散文選析》（一）台北：長安出版社，1989年1月。
- 王溢嘉：《精神分析與文學》台北：野鵝出版社，1998年9月。
- 林耀德、孟樊：《世紀末偏航--八十年代台灣文學論》台北：時報文化出版，1990年12月。
- 沈謙、徐聲泉、簡恩定、許應華：《中國文學導讀》台北：國立空中大學，1992年6月。
- 鄭明嫻：《現代散文現象論》台北：大安出版社，1992年8月。
- 蔡源煌：《從浪漫義到後現代主義》台北：雅典出版社，1992年8月。
- 林芝：《望向高峰——速寫現代散文作家》台北：幼獅文化事業公司 1992年12月。
- 簡政珍主編：《當代臺灣文學評論大系 5．文學理論卷》台北：正中書局：1993年5月。

- 何寄澎主編：《當代臺灣文學評論大系·散文批評卷》台北：正中書局，1993年5月。
- 李豐楙：《當代台灣文學評論大系 - 散文批評 變中天地》台北：正中書局，1993年5月。
- 鄭明嫻：《現代散文構成論》台北：大安出版社，1994年4月。
- 陳義芝編：《簷夢春雨——當代台灣十二大散文名家選集》台北：朱衣出版社，1994年5月。
- 胡亞敏：《敘事學》武漢：華中師範大學，1994年5月。
- 伊麗莎白 弗洛恩德著，陳燕谷：《讀者反應理論批評》台北：駱駝出版社，1994年6月。
- 林淇瀟：《第一屆台灣本土文化學術研討會論文集 戰後台灣文學初論：一個「文化研究」向度的觀察》上冊，台北：師範大學，1995年。
- 吳小林：《中國散文美學》（一）台北：里仁出版社 1995年7月。
- 吳小林：《中國散文美學》（二）台北：里仁出版社，1995年7月。
- 李光連：《散文技巧》台北：洪葉出版社，1996年5月。
- 龔鵬程：《臺灣文學在臺灣》台北：駱駝出版社，1997年3月。
- 龍協濤著：《讀者反應理論》台北：揚智出版社，1997年3月。
- 史蒂文 柯恩，琳達 夏爾斯著，張方譯：《講故事 - 對敘事虛構作品的理分析》台北：駱駝出版社，1997年9月。
- 簡瑛瑛：《當代文化論述：認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》台北：立緒文化事業有限公司，1997年11月。
- 楊義：《中國敘事學》嘉義：南華管理學院，1998年6月。
- 羅蘭 巴爾特（Roland Barthes）著，李幼蒸譯：《寫作的零度 - 結構主義文學理論選》台北：時報文化出版，1998年12月。
- 朱光潛：《文藝心理學》台北：開明出版社，1999年1月。
- 鄭明嫻：《現代散文》台北：三民出版社，1999年3月。

- 葉石濤：《台灣文學史綱》高雄：文學界雜誌，1999年10月。
- 劉紀蕙主編：《藝術、文類與符號疆界》台北：立緒文化事業有限公司，1999年12月。
- 游喚、張鴻聲、徐華中：《現代散文精讀》台中：五南出版社，1999年9月。
- 葉石濤：《台灣文學史綱》台北：春暉出版社，1999年10月。
- 柯慶明編：《爾雅散文選第一集》台北：爾雅出版社，2000年7月。
- 沈謙、趙衛民、張堂錡編：《文學創作與欣賞》台北：國立空中大學，2000年10月。
- 楊素芬：《臺灣報導文學概論》台北：稻田出版社，2001年9月。
- 沈謙：《獨步，散文國 - 現代散文析論》台北：讀冊文化事業有限公司，2002年10月。

提心筆摹寫鄉野人情 - 訪阿盛話阿盛

作者：劉湘梅

與阿盛結緣於報上一角小小的寫作招生短訊，讓我有緣成為阿盛寫作私淑班第一屆的學生，在羅斯福路的公寓大樓裡，小小的客廳擺上活動桌椅，課就這麼上了。

認識阿盛以前，並不知道阿盛的散文才華，只是他開課的時間我配合得上，想學寫作的我就這麼走進了阿盛的散文世界。認識阿盛以後，發現溫溫的他非常自信，阿盛的散文有溫情有批判，但是，批判的用字不傷人也不傷情，難怪苦苓會說阿盛的議論散文會像綿裡針。我特別喜歡阿盛對人物的關注，阿盛筆下的人物都是與庶民有關的人事，在他散文中，有錢人只是配角，平凡庶民才是主角，而他書寫小人物的散文趣味介於童書和抒情散文之間，讀著讀著總能讓人在輕鬆間，吸納阿盛天性中的質樸與敦厚，因為，阿盛筆下的人物都是生活在凡塵與大地一同呼吸、一同生活，只是，謀生能力因為不同的生活遭遇而又不同的呈現。

真正向阿盛學散文的時間只有三個月，師生緣卻如孱孱流水般從不間斷，搬到南部後生活上的不適應，讓我更念著不適應都會生活的阿盛，經常在電話中跟他交換適應不同環境的心路歷程，在分享與交談中，阿盛一貫他的冷靜與務實，讓我從他的言語中吸收到他的生活智慧與人生觀。

來自鄉村的阿盛提筆為文都有心中的盤思，每落一字他清楚知悉自己想傳達的心情與意念，為文中「人性」與「土地」更是他下筆的焦點與重心。有機會跟阿盛就他筆下鄉野人物風情的特色閒聊，在這樣知性的分享中，阿盛筆下人物的生命及阿盛創作心路的途程，得以明晰具現在對談文趣間，以下是與阿盛訪談記錄：（作者劉湘梅簡稱：梅，阿盛簡稱：盛）

*

*

*

梅：您認為從七 年到八 年之間的散文作品可以分成幾類？

盛：大致來說，那段時期的文章可以分成兩個概類。一種是屬於「抒情創作」類，一種是屬於「議論」類，像是「春秋麻黃」、「綠袖紅塵」、「行過急水溪」、「散文阿盛」、「心情兩紀年」都是屬於抒情類，另外像「吃飯族」、「春風不識字」、「如歌的行板」、「船過水有痕」、「人間大戲台」、「阿盛別裁」、「滿天星」就比較偏向議論。

梅：那些人影響您的文學創作？那些文章風格對您有關鍵性的影響？

盛：我比較喜歡古典文學，這是我們傳統文化部份，我本身受中國古典文學訓練較多，在這個部份基礎也打得比較紮實。另外，我的鄉村經驗對我文章的影響也很大。

梅：所以，您在文字的駕馭方面就是來自古典文學？

盛：是的，從另外一個角度來看，我們的中國經驗和台灣經驗又是兩種不同人生體會，所以，像詹宏志曾經想替我的文章做分類，但是，很難清楚的歸類。我不像大多數的作家一樣有所謂的師承於那一派。我認為寫作本身是一種自覺，是一種對生活的記錄，所以，我的寫作素材就是和人有關的生活，以及一群生活在我們周遭的小人物。

梅：這就是早期您在文章中特別關注鄉野人物的原因。

盛：一般作家都會尋找模仿的對象，我比較會走自己的風格，寫的都是生活中隨時會發生的事，像馬克吐溫這類的大文豪，寫的也只是一些生活上的記錄，在密西西比河的生活經驗。這些都不是師承什麼大家，只是把他生活中的經驗用文字描繪出來，那些都是一些很簡單的生活經驗。所以，我有自己的想法，有自己想要書寫的對象。我主要是記錄一種人性的關懷，我的文章比較偏向一種宿命的思考，而且，我也會去經營不同於同期作家的寫作特色，這不必去模仿誰，所以，我不會讓自己落入一種框架之中。

梅：曾有人將大陸的作家阿城跟您做比較，您的看法如何？

盛：我們兩個基本上是生活在兩個不同的政權，卻能有許多相近的特質，所以，有作家就把我們作比較。其實，我們各自擁有不同的中國經驗和台灣經驗，但是，我們表達的都是對人性的關懷，以及一種對生活的自覺。我們兩個人基本上，寫的都是人性。

梅：在大學以前還有那些經驗讓您覺得比較特別，是促使您想要寫文章的動機？

盛：基本上，我開始創作源起自高中時代，當時我開始投稿，不過，作品都沒有留下來，我自己也當那些是一種「為賦新辭」的作品。在自覺的部份，一九七七年開始，像是「同學們」裡面就描述了許多對人性關懷的部份。

梅：您在「同學們」所描述的都真有其人嗎？

盛：那篇「同學們」只是改名字而已，其中，只有花甘妹有把故事變更一下，其他差不多就是那樣，都是大學同學。寫的時候才剛畢業沒多久，幾個月而已，大家還在浮浮沈沈的。

梅：在您的抒情散文作品中寫的都跟人的生活有關，不同的人不同的故事，您如何累積那麼多的人生經歷？

盛：我想，每個人都有各自的人生經歷，很多事要靠自己去體會，也就是要懂得閱讀，去閱讀人生，閱讀各種不同的事、物和景，也就是一些和人有關的生活。

梅：那些人物的描述，都是您的生活經歷，這些經歷和您在報社採訪有關嗎？

盛：跟報社的經歷不能說完全沒有關係，這些經驗也提供給我很多可貴的

寫作素材。

梅：您當初讓大家印象最深刻那篇「廁所的故事」，是怎樣的動機讓您選擇那樣的題材而且寫得那麼可愛？

盛：基本上，我從事寫作，為的就是要記錄一些即將或是已經沒有辦法恢復的年代。在四、五十年代的農業社會，廁所並不普遍，所以我想記錄那個消失的年代，記錄人性，同時記錄人生，這也是因為我的自覺而有的想法，就寫作的角度來思考，我比較偏向宿命的思考，再加上對人、事、物的閱讀，及對人性的關懷。

梅：您覺得為什麼在發表「廁所的故事」之後會引起這麼大迴響？

盛：應該這麼說吧！很少人把他拿來當文學的素材，大概都只是當玩笑之類，我是很正經把他當文學素材。另外，當時正遇到鄉土文學論戰的尾聲，很多人質疑到底什麼是「鄉土」？怎麼區分？怎樣的去識別？等等，大家辯証了一番，也沒什麼結果，倒不如用作品來說明。一般來說斯土斯民，你就描寫你的土地，不必口號喊得震天響。當然，有很多人會提出各種詮釋，像詹宏志的解讀，楊牧的解讀，各種各樣的解讀多半傾向正面。

梅：可是在議論的時候就沒有宿命啦？

盛：是，在議論的時候，我的態度是會比較積極點，我會觀察當時的社會現象，文字就會比較犀利一點，要觀察人、事、物，在其它部份我就比較偏向一些小故事。

梅：您自己比較喜歡看的書是那一類？

盛：我什麼都看，因為我也寫雜文，所以我閱讀的範圍很廣，從這些書報、雜誌上也可以作為寫作素材的參考。廣義的閱讀包括了閱讀各種事物、景和人，要能在觀察中獲得自己的體會，這樣才能得到不同的感受。

梅：在許多評論您作品的作家中，您覺得誰比較了解您？

盛：向陽！因為，向陽一直在關心、記錄我的寫作情況，其它像很多寫序的作家，如李昱、李弦等，也是對我比較了解的。

梅：您的散文中似乎比較習慣用第一人稱的方式書寫？

盛：我本身有說書的敘事性格，在散文書寫上也就比較偏向敘事風格，這樣就會侵犯小說的領域，因為，我文章中的敘事性格很突出，比較容易被規畫為小說類。事實上，他們也不知道如何來歸類我的文章，有時候會當成小說，有時候又定義為散文，我個人則是不喜歡作品被歸類，不過，因為寫作的敘事風格強，所以，經常被歸類成小說類或準小說類。

梅：您文章敘事性格較強的原因是有計畫的嗎？

盛：我是有企圖走出自己的風格，比如說：羅蘭、琦君她們的文風就比較偏向抒情。我一向不喜歡接受固定格式的安排，我會營造自己的風

格，而且，都是在我的計劃之中。

梅：您當初在寫散文的時候，題材為何都關注在這些鄉野人物身上？

盛：基本上，跟我出身的成長背景比較有關，當然，這樣的鄉村經驗衍生，比如說我到都會來，我也寫了一些都會的東西，這些都會的作品照樣可以歸納在鄉村經驗的範疇裡，基本上我的出生成長背景及我的人格養成都在鄉村嘛！我看待事情看待都會看待生活，基本上都會用一種屬於我的出生成長背景的眼光去看待。

梅：您開始書寫散文的時候，有受到那些作家的影響嗎？您曾在文章中提到芥川龍之介，文風有受他影響嗎？

盛：那是喜歡，那是在寫作之後，我自己喜歡，不是我在寫作之前模仿或是參考他的作品。我幾乎沒有受到某一個作家或是某幾個作家的影響，這一點也是詹宏志他們在評論我文章的時候滿強調的一點，他們認為這是滿獨特的。基本上而言，真正影響我寫作的是中國古典的傳統文學，及台灣本身的小傳統，也許這兩者所影響比妳剛提到的受某一個作家、或是某一篇文章的講法要來得大，換句話說我自己的原創性比較高啦，我的原創性被評論者認為是很大的一個特色。

梅：在古典文學和台灣傳統之間您如何把兩者融合跟平衡？

盛：在我青少年時期，古典文學我就很喜歡，後來又唸的是中文系，我想在寫作的時候，特別是中文系出身的背景經常就運用舊有的文學，也是經過消化吸收，並不是直接拿來運用，這點在林文月的作品呈現的很清楚，她也是唸中文系的，作品一看就知道是中文系的背景，這在簡媜的作品裡也很清楚，還有廖玉惠、陳幸惠都是中文系。比較獨特的一點是，中文系作家比較大量出現都集中在一九七〇年代。因為，在這之前大學裡面不大注重現代文學，那些老先生們認為現代文學作品算什麼？但是，以目前來講整個觀念已經調整過來，現在各大學裡只要有文學院幾乎都有開現代文學的課。以前只有東吳和淡江各開了一門課，但是，現在的情況是完全不一樣，換句話說中文系以前比較強調古典文學，到了晚近一、二十年來，慢慢的現代文學才受到應該有的重視，改變非常的大，因此，中文系作家在戰後這一代幾乎是大量出現，在這之前一面倒都是外文系所謂的台大幫，那一些強調現代文學的作家都稱之為台大幫。奇怪的是在一九七〇年代反而中文系新生這一代就出來了，他們認為古典文學是很好，但是我們現代人也有現代人的文學，和老先生們的看法不一樣，創作本來就應該掙脫那種束縛，我們不能說只有古典文學好，現代文學不好，現代文學還得經過自己來撰寫，現代人才能有現代人的文學。當然，我們這些讀中文系特別是現代文學的作家，幾乎都很重視中國傳統文學，得到養份再來吸收，這是和其它科系不太一樣，非常不一樣。

梅：您出生在一九五〇年，五〇年代也是散文剛盛行的年代，那時候的文

學環境中本土作家還不多見。

盛：一九五〇大概是從大陸過來那一批，比如說琦君、羅蘭等等，日本人剛走，我們這一批還接不上，在日據時代求生存的那一批人他不懂北京話，也不習慣所謂的中文，他能寫的就很有限啦，所以，有一段是空白的，小說還好，散文幾乎是空白的，大概到了一九七〇年代，戰後的這一批才出現，他們有自己時代背景，那五〇跟六〇年代，基本上就是來到台灣那一批人，他們在寫，到我們戰後這一代出現的時候，基本上我們也可以使用古典文學重新做一個思考，並且可以流利的使用中文，你剛所提到的五〇和六〇年代這些作家基本上都是從大陸過來，小說也要到王禎和、黃春明他們的出現總算填補了從戰後到那個時期的一段空白。

梅：自從碩人出生以後，您的任何書或是網路上的資料只要需要圖片的，您都會抱著她合照。

盛：因為這是記錄她的成長，我大概一九九六年之後出的書裡，每本都有她，像包括高中教科書，還有就是大學教科書有選用到我的作品的，我一樣都是用到她的照片，所以現在很多在大學裡面或是高中裡面他們都認得碩人，他們反而不一定會認得我。

梅：在作品裡面可以看得出您很愛您母親。

盛：怎麼講呢！我談不上孝，基本上我也非常沒有辦法做到孝順，那可能也是現代人的無奈，離鄉背景就是怎麼講，一九九八年她走的時候八十五歲，走的時候平平靜靜的，沒有折騰到子孫也沒有折騰到自己，也算福氣啦！她就在半夜，特別護士還餵她吃一次藥，她就走了平平靜靜。

梅：比較起來您好像很少提到父親喔？

盛：喔！很少，可能有些心理上的因素吧，可能想得比較多吧！怎麼講，他是一個比較不是那麼負責任的父親啦。

梅：喔！這樣子，不好意思，我會不會問到不該問的？

盛：不會。這樣了解沒關係，這無所謂。

梅：請問您的兄弟姊妹有幾位，因為我從您的作品裡面很難去判斷。

盛：對，因為在寫作上不管是散文或小說我們不能要求作者全部告知，就實際上而言，我有五個兄弟包括我自己和兩個姊姊。

梅：您的大姊真的是像您書上描寫的嗎？

盛：大姊喔，其實是講表姊啦！把她轉換一下，角色轉換就變成大姊。

梅：請問您最喜歡的古典小說是那一本？

盛：我喜歡古典白話小說，就是章回小說。如果真要說的話，是醒世姻緣，這本書不被廣泛的了解，它是胡適大力提倡的一本章回小說，另外，儒林外史我也很喜歡。

梅：從南部上來在都會生活適應上您是否有遇到調適上的問題？

盛：當然，現在回頭看，以南部而言，我們現在講成長分成生理成長期和
心理成長期，所以，可能有些價值觀到現在不能完全改變，稍微修正
是有可能。出生時的背景是那樣的，並不是說完全改變，跟著會適應
時代，您就會跟著環境在變，我是先讀書，讀書大概也就漸近的在適
應。那個時候，我想都會生活要適應，應該是沒有問題，真正有問題
的可能是內心世界，包括價值觀啦！這一類的事情會比較困難，可能
必須承認到現在很多事情我都適應不良，比方說都會生活快節奏、以
及太過功利，這一類比較主觀，可能我到現在還是沒有辦法接受，但
我知道他存在，我也知道他是必要之善、必要之惡也好，他真正存在
你就自我修正一下，自我修正一下也是必要，這裡面難免就會有衝
突，包括我在就業期間，那時候我寫了文章，報社就來找，那是報社
正蓬勃的時候，大概需要人才，跟我同時期的很多作家都進去了，台
灣的作家多半在三社待過。報社、雜誌社、出版社這叫三社，台灣的
三社培養了很多作家，或者，講實際點是養活了很多作家，其實到現
在恐怕也是這樣，只是現在各行各業比較多，就業機會比較多，以往
工作不多，要嘛就去教書，我不太願意去教那些小蘿蔔頭，說真的我
不太願意。所謂的適應問題應該是沒有。「都市機能」我有一段緩衝
期，就業也就理所當然，我也是很辛苦在調適。尤其是報業，真的是
很尖端的一個行業，我又是剛畢業鄉下小毛頭，台北沒有認識一個
人，完全是一個人，反正一個人適應就完全適應，所以很多價值觀念
也就這樣，必要之善跟必要之惡，坦白講很多觀念我自己認為比較良
善都沒有放棄，這可能是我比較辛苦的一點，也是我比較要面臨適應
的部份，因為我很多價值觀都跟人家不一樣，但是，我不管，我認為
可以妥協妥協沒關係，不能妥協就算了，所以，我習慣寫作，寫作是
一個可以發抒很多，包括理想也罷，情感也罷，這方面可能啦，可能
比一般人佔便宜也在這裡，寫作不久就成為所謂的作家，一般來講台
灣社會對作家還滿尊重的，基本上還好，我的很多衝突產生的挫折並
不會很大，只是我有某些堅持罷了。

梅：您的散文風格小說化的傾向非常明顯，裡面書寫的故事有沒有想像的
成份？

盛：我們不能稱他是想像，可以用「藍圖」。所謂「藍圖」是經驗中曾經
有過，但是，不是自己本身的經驗，也許聽聞而來，這些聽聞而來的
可能不是我們自身所經驗的，所以，有時候我在寫作的時候，文中那
個我會介入，我同時要扮演一個說故事者，同時要做為一個故事中
人，這種可能性也有。換句話說，我把文中這個我，替換成一個特定
的角色，等於說我介入了，有的是真的我介入了，有的未必我介入。

梅：您是說散文的部分雖然說比較傾向寫自己，但是也會有一些小說筆
法？

盛：問題就在這裡。我很多作品是被當成短篇小說來讀。基本上，敘事性格比較強的散文很容易被當成短篇小說來看。在戰後代的作品裡面，這個特徵很明顯，就是散文侵略了小說的領域，也就是說小說化的問題。這裡面牽涉到單調的文類劃分，可能是沒有辦法說清。事實上，包括齊邦媛老師翻譯的台灣小說，她經常把我的作品當成短篇小說來翻譯，所以分類其實不是那麼重要。台灣這幾年散文的確侵略到小說領域很多，他不再只是扮演從前人家分類的散文規範，這樣的情況其實不只是我，很多作家都如此，角色的轉換也就是文中那個我，是單一人稱的我，未必完完全全要是真實生活中的我，我也會代別人說故事，就是說我變成一個代為說故事的人，我本身可以變換成很多角色，可以是什麼時期的我。在我們的觀念裡，我們不太願意說散文就只能像，我們當然不好意思說散文就是像一般的那樣，為什麼散文就只能那樣寫呢？不見得啊，散文可以嚐試很多的寫法，特別是戰後這代不願意框框，以我的來講，我的敘事性格很強，這點很重要，我這個愛講故事的人也可以是扮演某一個時期的人，也可以是我真正時期的人，這裡面可能實際上我侵略小說很多，或者是我使用了很多的小說手法，不再是像以往你們所認知的散文一樣，單一的個人，真正是個人的那樣。因為他不是想像，因為他有藍本，我要說這個故事，我一定聽聞而來，或者是我有一個藍本，他有藍本可行。故事本身如果杜撰，它純粹是小說，我不是，我有聽聞而來，這聽聞，我做為一個敘述者，我可以好像旁觀者那樣敘述，也可以介入。所以，他們最常論到我的作品的特色之一，就是敘事性格非常強烈，也就是說小說化的傾向很明顯。就我個人來講，並沒有在下筆的時候預設我現在要寫散文還是寫小說。以前我是真的沒有這樣的觀念，我就寫我的，就這樣很多作品被當成小說我也沒有意見。

梅：您的報社經驗跟您的敘事風格有沒有關係？因為您的作品敘事性格很強？

盛：這個傾向在我高中時期就很明顯了，我那時候就有一些作品，只是我沒有把他列為正式寫作的開始，高中時期也發表過很多，只是我沒有把他列為正式、有自覺、有系統的一個寫作時期，那時候，敘事性格就很強，到底那一個是因，那一個果其實很難去論。有的人稱說書性格就是敘事性格，在我的作品裡面是比較強烈，我不認為散文中第一人稱就真是自己本身，因為我也可以做代言人。我既然是說書人或者敘事者，我可以代他人說書代他人敘事，但是這些都會有藍本，很少是憑空或是子虛烏有他多少都有影子。

梅：您小時候喜歡去說故事嗎？

盛：喜歡聽故事，只是後來說給別人聽。

梅：小時候喜歡聽？那是有什麼人可以說給您聽呢？

盛：以往那個年代我想你知道的。當小孩子的幾乎他的責任就是聽故事，那時候真的聽了很多很多，多半都是長輩在說。那時候，鄉下地方也沒什麼娛樂，講起來是完全沒有娛樂，現在想起來是很佔便宜，以現在來講，吃飽飯就看電視。以往鄉下地方人際之間的互動坦白講比較濃厚，也比較有閒去聊天，大概吃飽飯沒事就去聊天，就講故事。早一輩的人，大概都是歷經兩三個朝代，早一點的連清朝人都有。我家鄉有人 1890 出生的到 1960 才 70 歲而已，台灣都還沒有割讓，所以我們小時候看過的清朝人不少，他們都經歷過兩、三個朝代，當然他們活那麼久，經歷過那麼多事情，有很多事情都可以講。台灣真正改變是從「1970 年」開始，整個人際關係社會結構幾乎是翻天覆地的改過。電視在當時扮演很先鋒的角色，直接進入你家客廳把所有人都綁住了，人際關係就比較僵也徹底的改變，包括鄉下地方也是這樣，在鄉下，人與人的關係也變得相當有距離。電視綁住了每一個人，電視扮演的角色真的很值得研究，它真的是扮演一個科技先鋒的角色，他可以進入任何一個人的家庭，他可以給你很多樣的情境可能，但是他同時隔絕掉很多東西，包括人跟人之間情感的連絡等等，就一小塊玻璃他就可以隔絕掉你很多。

梅：您文章中提的祖太，都是真有其人？還是說別人的故事？

盛：有的是別人，有的是自己的長輩，在過去的社會裡，同一個鄉鎮的人幾乎都是非親即故。

梅：您成長的家鄉是大宅院嗎？

盛：是大雜院不是大宅院，大家都各有房子，大家就七零八落的圍起來，以前蓋房子不像現在是整齊劃一，他蓋的可能會面向東，可能會面向西，但是他會有一個沒有次序的次序，以前的社會不管是部落也好，鄉鎮也好，都會有所謂的公共場所，一個小社區他也會有一個公厝，通常以廟當做一個公厝，這個地方是誰都不可以佔有的，是屬於大家的，那是滿古代的一個傳統，台灣農業社會延續了下來，所以，你看現在有所謂的公厝、公廳那是家庭單位，如果是家族的話他會有一個公共的地方，誰都不能買賣不能佔有，但是，婚喪喜慶他會用到。現在，很少保留這個，但是鄉下還有，都市裡頭是不可能，因為都市土地很貴，你如果把他閒放在那裡，家族裡總會有人不答應。在台北如果黃金路段還擱在那裡，主要就是持分的問題，只要有一個人沒有蓋章就不行。鄉下地方也有這種問題，不過不那麼嚴重，大家講一講就好了，如果是在小村落地方那種公共的場所都保留得很好，沒有人會去破壞那個規矩，因為人人都有房子住，不像台北不一定是人人有房子，在鄉下是人人都有房子，房地也不貴，所以，迫切性就沒有那麼嚴重。非親即故牽牽扯扯坦白講，要嘛親戚，要嘛朋友，小地方嘛才多少人口，這一輩沒有關係上一輩也會有關係。小時候我們被帶出去

認人，一定要弄清楚，就算沒有真正的姻親或什麼關係叫長輩也一定要叫叔叔，所以，鄉下地方牽牽扯扯有時候也麻煩，一件事情有時候會鬧得很大，一個人的事情有時候會牽扯到一整個家族。在台北一個人的事情只牽涉一個，這各有利弊，也不能說那種好那種不好。

梅：您寫文章會有您自己的想法，可是我們看作品的人也會有自己的想法。

盛：這裡牽涉到兩種主觀，第一、寫作者也是主觀的，所有的文學創作藝術都是主觀的，排除掉主觀大概就沒有文學創作和藝術。用攝影機拍下來就不用畫家啦！畫家畫淡水每個人各有特色，他取材的角度不一樣，同樣的角度他畫出來的光影不會完全一樣、色彩也不會完全一樣，這理念和創作滿類近，寫作者不想書寫的部份會排除。照相機拍下來鏡頭裡什麼都有，這裡面是很客觀的，藝術家就不同，他是主觀的，寫作者也一樣，不能排除主觀，閱讀者本身也有主觀，因為他是另外一種個體，他有思想，當你文本呈現的時候，變成兩種主觀的疊合，如果是純粹的牴牾，他沒有共同點，就互相敵對，兩種主觀疊合度愈高，表示共鳴度愈大，有的幾乎可以密切的結合，這經驗你或許也有，有的文章你可以讀的跟作者一樣很高興、很悲哀，這表示兩種主觀疊合度很大。共鳴愈大在解讀作品的時候比較能夠捉到作者的精神部份。比方說現代人研究日據時代的作家，會產生一個問題，早期時代背景不一定很清楚，透過文學作品去尋找的時候，有一個很大的落差，會用現在的觀念去推演當時寫作者的觀念和心態，這很容易造成誤讀，這個誤讀是不是研究者或是閱讀者他有絕對的責任？恐怕也未必，可能真的研究者年代距離他太遠了。我們舉例來講，現在二十幾歲、三十幾歲的人去研究日據時代這些人，時代實在差距太大，研究的時候可能有些時代背景都很難弄清楚，比如說我們當時代的人講一句話我們都懂，但很可能後世的人就不一定懂，那是時代語言，時代語言在看古典白話小說時我們往往會發現這種情況，很多時代性的語言一不小心就會誤讀，何況文學作品，現代文學作品也一樣可能被誤讀，閱讀者包括研究者都算廣義的閱讀者，如果詮釋跟原作者不同的時候，這時候我們只能建議就文本而論，最上上策你找得到作者你可以問他，上中策就文本來論，文本呈現什麼，你就詮釋什麼，儘量避免用自我主觀的去解說作者的原義，我們只能就文本來論，因為他白紙黑字沒有錯。像你剛才發現的這個大姊，你就文本而論可以提出來差別在那裡，你有作者可以問，如果換成研究的作者你不認識沒辦法去請教他的時候，你在論述的時候應該怎麼講，你在做研究的時候發現文中的親戚關係，有些人會有點不太一樣，你據實以告，你不必推測他什麼原因，只需要說我研究者發現這一點，就文本而論就是上中策，不管你研究任何人，你找得到作者那絕對是上上策，這比一般研究者來說你的研究就更權威啦，因為你找得到作者，那就第一手就

沒有任何人可以駁你，你在論文中就可以說你跟作者談他怎麼的講，研究如果是第二手的話很多人都可以提出質疑，因為你引述非原創者，這裡面可能會有爭議。

梅：您方便說說您家裡的事嗎？

盛：我的故事乏善可陳。我的家庭比較不那麼平常。小時候，我的父親比較不負責任，他那時候入贅給我母親，我母親招贅我父親有兩個原因，第一、她的前夫病死了，很年輕就病死了，那時已經生了我兩個兄姊（他跟我們不同姓）通常，入贅有幾種原因，一種是繼承香火，第二種是保產，第三種是她喜歡。舉個例子來說，吳念真姓吳他弟弟姓連他是吳皮連骨，所謂吳皮就是說表面是姓吳是吳家的，但是他事實上姓連是連家的骨肉。我父親本來住六甲，我在新營出生，因為我父親入贅到我母親新營這邊，他們兩個人的情感如何當然都已經過往我們也就不再論他，我們當小孩的坦白講有時候會覺得...我們也覺得滿滿難過的，他兩個經常吵架啦，他兩個脾氣都不好，最糟糕的是二次大戰結束以後，那時候我還沒出生，我有一個同姓的哥哥已經出生，戰爭才結束，國民政府才剛接收，在改朝換代之際，我母系那邊的親人不知道用了什麼方法讓我母親蓋章，放棄了繼承，這點很糟，這點可能造成我父親跟我母親情感上一個很大的...不知道用什麼形容詞才好...找不到形容詞可用，我母親生前很少提這件事情，我們也不太問，坦白講都已經是那樣，因為那是在我出生前的事情，坦白講我們問也問不出個所以然，但確確實實就是那樣因為我的兄弟姐妹都比我清楚。在我的作品裡面有很多父親的形象，有時候我會迴避掉我自己父親的形象而借用親戚或者什麼人父親的形象，但是也有一部份屬於寫實的，在我描寫我父親實際的情況，分散在好多篇裡面。莫泊桑的短篇小說有很多我認為以台灣的定義來講都可以定義為散文，他經常喜歡用第一人稱，這個第一人稱有時候是這樣，有時候是那樣，這是我提出來論證我作品有小說化性格的印象，或者說敘事化性格印象，因此，早期有牽涉到我父親這個地方，我往往會迴避掉並且借用，因為那是我不太愉快的一段經驗。一直到我讀大學接到電報，在台南被發現時已經走了，他最後一面我都沒有看到，他被找到已經耽擱了一段時間才被通知，我又在台北，趕回去已經被火化了，我的兄弟有的見到了，他們說：你沒有見到，你就幫他撿骨灰啦！最後一面，只有我一個沒有見到，只有我一個在台北，我回去之後就只有見到骨灰，我有寫過，這篇叫做「碎裂的骨灰」我沒有把它收錄在作品集裡面，可能是我潛意識裡面不太願意去碰觸這個問題。

梅：請問您抒情散文中，執筆多關懷鄉野人物，就您所謂自己親身經歷及代他人轉述，在心理陳述方面，您如何掌握與表達？

盛：所謂鄉野人物，我自己也是其中之一，由於生長在南台鄉下，眼見的

或聽聞的人物，往往會存留在心中，他們很平凡、不起眼，但活生存在過，他們較質樸，較接近人生的真實，(我不喜歡所謂大人物，正因為就我認知，虛矯多過實相)，所以，據實刻畫親眼所見的，其二，推演聽聞而來的。不論親歷或轉述，除了人名地點因必要而修改之外，儘量維持人物特性，迴避主觀好惡。時代背景方面，力求還原情境，基本上，平實記錄他們的平凡人生，當許多人的平凡人生拼排一起，一個時代大背景就會突顯出來。

梅：請問您在代言 白玉雕牛 中老人及 狀元厝裡的老兵與狗 的故事，是否在心中有主角形象的安排？

盛：白玉雕牛 與 狀元厝裡的老兵與狗 是寫實，一在台北，一在南台，所以沒有形象安排的問題。兩文中的「我」都是寫作者的「我」，都不是代言，是我自己碰到的事，在文中或實事中，我都是配角，而兩位主角原就是那樣。

梅：散文跟小說最大的差別是小說虛構的成份非常明顯，您在書寫 綠袖紅塵 故事系列中，如何完整陳述春春心中掙扎的心聲，這部份跟小說全知的筆法有何不同？依您的看法這算是代言式的散文嗎？

盛：綠袖紅塵 系列都是代言式，沒錯。我並未使用全知觀點，而是轉換角色。將執筆的「我」抽離，文中的「我」成了敘述者，這只是手法不同，「春春」是敘述者，他當然可以完整表達內心世界，而執筆者透過相當程度的了解（如訪談），之後加以整理，那是「得知」而非「全知」。我經常實驗各種寫法，這系列也是實驗作品。

梅：您的 打狗村奇人列傳 中，每個人物幾乎都以嘲諷的筆法書寫，這樣的寫法如何與短篇小說區隔？抑或是您也覺得他就是短篇小說？

盛：打狗村奇人列傳 較類近一般定義的小說，嘲諷是刻意的。我說過，一向我不太重視文類區隔，那會令人在下筆時綁手綁腳，在上次你的提問中，我已問答過其中理由，我再強調說明，我在寫作時極少採用「上帝觀點」，幾乎不用「全知」，至於是散文是小說，那已不重要，重要的是寫出了這些我們生活周遭的人物。

梅：您是否有自覺的表達您陳敘故事的模式，在行文中是否有自覺式安排故事內容？

盛：敘述故事，我沒什麼固定的模式，你可以自我作品中發現，我用很多方式寫「人」，這自覺當然是有的，至於故事內容，我並不想依自己意思去安排他人，「文學性的誇張」是有的，那是文字，而內容則儘量存真。

梅：新營印象，記錄了許多您聽聞與親身經歷的故事，對於生活在土地上的鄉野人物描述中，您是否有思考到作家文章的影響力，而在故事的安排上，做一些戲劇方式的敘述？

盛：對於鄉野人物的描述，其方式在前問中已說明白。如果故事有戲劇性，

那是它本身即有戲劇性，不必是我安排出來的。我愈來愈覺得所謂「人生如戲」這句老話千百年不變，是有道理的，人生再怎麼平凡，你都可以從中發現戲劇性。一般人常說：「啊，這社會簡直是一場大戲」，沒錯，真實人生中的戲劇性恐怕多過於「戲劇」，這是我的生活體驗，提供參考。

梅：從新營到台北，寫作提供您表達心中感受的管道，您的生活經歷如何影響您寫作的思慮及觀事的角度？

盛：在故鄉時期與在台北時期，我的感受都呈現在作品中，城鄉經歷當然影響了我的寫作思考及觀事的角度。如果你仔細分析一下，一九八十年代中期前後的作品，（例如 廁所的故事、春花朵朵開與稻菜流年、火車與稻田）兩時期顯現了很不同的基調，前者是追憶的、歡愉的、詼諧的，後者則是深沈的、喟嘆的。從鄉村跨入都市，許多心思逐漸受衝擊、迴蕩，以至於沈澱、省思，其中痕跡十分明顯映在作品中。

梅：用說故事的方式來關照人性，您在架構一篇故事時，是否會思考作家的社會責任？

盛：我不想口號式的呼喊「社會責任」，寫作時，我比較傾向「讓故事本身來說話」，很多道理就在作品中，人人都有社會責任，作家也是人人之一，我的觀照角度基於此，非俯看式的，是平視式的。

梅：傳統上對散文作家的認知，書寫的內容都偏向個人生活隨想、個人情感流洩，也就是以自己為書寫的對象，讓讀者經由作家的散文，認識與作家本身有關的人、事、物，但是您書寫的散文，因為敘事風格的特質很強，所以，小說化的意涵也比較強，這樣的「出位」是如何嚐試？抑或是如何的堅持？

盛：傳統上對於散文的認知，大概已不能定位如今的散文。清華大學中研所鄭元傑的論文《阿盛散文研究》中，我對這一點有說明，他也提出我的散文觀，可以參照。「出位」是有意圖的，我不願被前人的觀念縛住。書寫「小我」未必不好，但我有意書寫「小我」以外之外的很多「小我」，這就與前人不同，是「破格」，向陽、李昱、李弦，詹宏志等人論過這點。

梅：在文章的組織架構中，您是否有自己的「規矩」？

盛：文章如何寫，呼應前一提問所答，我不太守規矩，向陽曾說我的作品是在「不規不矩求規矩」，他看出來我是「好動」的，在寫作方面。

梅：可否說說您自寫作迄今的感受及期許？

盛：寫作至今，二十餘年，自認小有成績，大成就是談不上的，那還得靠日後持續努力。我一直認為「文無第一，武無第二」，天生喜愛文學，只有向前行，我仍會創作散文、小說，這有部份是因為我別無他技，有部份是覺得不能辜負上天（這樣說無一絲驕意）。二十多年了，感

受說不完，期許呢，但願自己能更自在的在字海邊「拾貝」，莫太辛苦，那也就心足了。

梅：請問愛的故事真是您父母相戀的故事嗎？

盛：的確是的。不過，既然妳研究的是鄉野人物的部份，就不需要強調不是我父母，因為，作者有時會保留真實，對於不想披露的部份會借用藍本。中國傳統對散文的定義是人完完全全的記錄，但是，人物的情感會變，要寫這個人物好不好，人還在就得換個人物來寫。故事中，情感是真、故事是真，稱呼也就變得不重要，是其次再其次的事。因為寫作者經常會有所侷限而不敢動筆，所以，必須要拋開以前觀念上的束縛。借用藍本不表示虛構，西洋定義散文重策略及技巧，即運用策略達到本來想強調的人。陳萬益和沈謙都有西洋散文觀，可以看他們的西洋散文小品，西洋散文小品不能用古典散文的標準來看，唐宋八大家文以載道，一輩子只寫幾篇散文，現代散文的題材豐富，所以不能用傳統散文來約束，古代只寫幾篇可以，但是陶淵明例外，他寫五柳先生傳、桃花源記，五柳先生是代言陶淵明自己的事，至於，桃花源記則是陶淵明心中的渴望，這在現代是不行。

梅：渴望也能算是散文嗎？

盛：渴望是描寫心理的希望，以西洋散文觀來看就是一種策略和技巧，最早的應可以追溯到司馬遷寫《遊俠列傳》，明明寫的是古人，卻每個人都像親眼所見。就西洋觀點來定義散文，散文是可塑性最大的文體。

*

*

*

每個作家都有心中的夢，這些夢或許是悲憫的夢，或許是教化人心的夢，也或許是現實中渴望完成的夢，阿盛也有自己創作的夢，筆是他實現夢境的媒介，透過如此深入的訪談，阿盛筆下對創作的夢、對小人物的夢，身為讀者的你是否看見了。

附錄二：阿盛散文作品收錄教科書附表

編 號	收 錄 教 科 書 處	篇 名
一	高中國文第二冊（龍騰版）	火車與稻田
二	高中國文第三冊（三民版）	腳印蘭嶼
三	高中國文第二冊（南一版）	腳印蘭嶼
四	大專國文選（國立台灣戲專）	十殿閻君
五	國文選（東吳大學）	契父上帝爺
六	大學國文新編（五南版）	急水溪事件