

《東華漢學》第7期；217-258頁  
東華大學中國語文學系 2008年6月

## 王禎和與林宜濤小說比較閱讀—— 以語言運用為主的考察

廖淑芳\*

### 【摘要】

在花蓮作家中，王禎和善以多語交織、雜燴式的的小說語言表現其對所在土地的多面觀察，一方面是其對鄉土的「寫實」，一方面也是對鄉土的「睥睨」。論者或謂王禎和的文字運用是一種對「鄉土」的翻譯。「這套雜燴語言不僅道出臺灣歷史的演進，更反映臺灣歷史裏，多種文化交錯、衝突、混合、一再蛻變重生的文化模式」。其翻譯的動力來自一種期待掙脫束縛尋求解放的庶民活力。

同樣的，在這個發展脈絡之下，九〇年代竄起的鄉土寫手林宜濤，同樣也是成長於花蓮，「其作品所反映出來的恣肆奔放的草莽性格，可能更甚於他的先驅者王禎和。」而這樣的繼承關係除來自於遊走在虛構與現實間的獨特想像力，及如魔法師一般在多重身份間轉換的說故事模式之外，其獨特營造的嘉年華語言風格也是其主要特色。

---

\* 成功大學台灣文學系助理教授

本文以為林宜澐另一語言特色在善於以「時語襲改」及「頂針換喻」的方式堆塑出一種對時代與社會的揶揄嘲諷與跳躍遊戲式的觀察，並將之擴大為其主要的創作手法。相對而言，王禎和的語言運用則偏向隱喻式的方式。

本文將嘗試由此出發，比較兩人語言表現形式的異同，以進一步探討兩人創作特色可能的關係內涵。

**關鍵詞：**王禎和、林宜澐、隱喻、換喻、時語襲改、頂針換喻

## 一、前言

在花蓮作家中，王禎和善以多語交織、雜燴式的的小說語言表現其對所在土地的多面觀察，一方面是其對鄉土的「寫實」，一方面也是對鄉土的「睥睨」。<sup>1</sup>呂正惠認為王禎和寫的多是「不堪的環境」下的「不堪的人」的命運，他對鄉土花蓮的感情是愛恨交織的。<sup>2</sup>而邱貴芬認為其文字運用是一種對「鄉土」的翻譯。<sup>3</sup>「這套雜燴語言不僅道出臺灣歷史的演進，更反映臺灣歷史裏，多種文化交錯、衝突、混合、一再蛻變重生的文化模式」，<sup>4</sup>其翻譯的動力來自一種期待掙脫束縛尋求解放的庶民活力。

同樣的，在這個發展脈絡之下，九〇年代竄起的鄉土寫手林宜濶，同樣是成長於花蓮，書寫被認為是王禎和「笑謔傳統」的主要繼承者。如王德威早在《從劉鶚到王禎和》一書中的即從中國文學脈絡將王禎和視為中國現代文學笑謔傳統的重要代表，<sup>5</sup>而另作〈苦中作樂——評林

---

<sup>1</sup> 參呂文翠：《狎睨故鄉——王禎和小說研究》（台北：淡江大學中文所碩論，1998）。

<sup>2</sup> 呂正惠在〈荒謬的滑稽戲——王禎和的人生圖像〉中的說法，參其《小說與社會》（台北：聯經出版社，1988），頁75-89。

<sup>3</sup> 參邱貴芬：〈翻譯動力下的台灣文學生產〉，陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張頌聖、劉亮雅：《台灣小說史論》（台北：麥田，2007），頁198。邱貴芬在文中謂其翻譯鄉土的概念出自李育霖，〈翻譯與地方文學生產——以王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》為例〉，《中外文學》第三十五卷四期（2006年9月），頁17-36，與陳芷凡：《語言與文化翻譯的辯證——以原住民作家夏曼·藍波安、奧威尼·卡露斯、阿道·巴辣夫為例》（新竹：清華大學台文所碩論，2006）。

<sup>4</sup> 參邱貴芬：〈發現台灣——建構台灣後殖民論述〉，張京媛編：《後殖民理論與文化認同》（台北：麥田出版社，1995），頁182。

<sup>5</sup> 王德威：《從劉鶚到王禎和》（台北：時報文化出版社，1986），〈從老舍到王禎和——現代中國小說的笑謔傾向〉，頁148-182。

宜澐的《人人愛讀喜劇》一文則認為林宜澐的《人人愛讀喜劇》中飽含「化悲憤為『笑話』的力量」，和王禎和早期作品笑中有淚的精神近似，<sup>6</sup>其次，王浩威也認為劉春城的《不結仔》和林宜澐的《人人愛讀喜劇》《藍色玫瑰》等等繼承了王禎和「這樣的寫實路線」，<sup>7</sup>另如郝譽翔〈怪誕嘉年華——林宜澐小說中的喜劇世界〉、陳佳琦〈現實與虛構之間的遊走——論林宜澐的小說〉、蕭義玲〈從存在的悲感析評林宜澐的小說世界〉<sup>8</sup>等都一致由「喜劇傾向」和「嘉年華」特質等指出兩人的類同。

就花蓮文學的脈絡而言，一個混雜著原漢文化、多種語言的台灣「邊陲」之地，指出兩個作家的相似與類同關係無疑有著相當的意義，不論當前越來越受重視的地域文化之「傳統」，究竟是一種「發現」、「發明」或是「再現」，<sup>9</sup>這一類同與相似特色的指出代表著一種具有「延續」意義的「傳統」的可能。

正如王浩威引用Stuart Hall在 *Identity: The real Me* 中所謂的認同具有的雙重性 (doubleness) 所言，文化認同「不是某種可以超越空間、時間、歷史和文化的已然存在的東西。文化認同來自某處而有其歷史……是會不斷變形，……我們被過去的敘事以不同的方式擺置定位，也以不同的方式將自己擺置在過去的敘事中。」

<sup>6</sup> 參《閱讀當代小說》(台北：遠流，1991)，頁98。

<sup>7</sup> 參王浩威：《台灣文化的邊緣戰鬥》(台北：聯合文學出版社，1993)，〈地方文學與地方認同〉，頁144。

<sup>8</sup> 分見《第一屆花蓮文學研討會論文集》(花蓮：花蓮縣立文化中心，1998)，頁241；《地誌書寫與城鄉想像：第二屆花蓮文學研討會論文集》(花蓮：花蓮縣立文化中心，2000)，頁129等。

<sup>9</sup> 關於傳統的發現、發明與再現，發現在強調一種全稱或全景式可以被「贖回」的傳統，發明則強調傳統為一「創造」的結果，而再現則指向傳統的可被發現，但不是全稱或全景式的發現，只是一種多重傳統中的部份再現，關於傳統的發明參E.J.Hobsbawn著，*The invention of Tradition*，中譯本顧杭、龐冠群譯：《傳統的發明》(南京：譯林出版社，2004)。

同時，文化認同由此也出現一是類同與延續，另一是差異與斷裂的雙重性。「我是誰——『真正的』我是多種他者的敘述互動形成的……認同本身就是一種創見（invention）」。因而，唯有在許多的差異上，認同才得以建立。<sup>10</sup>

按照以上說法，差異和類同俱為文化認同會出現的邏輯內涵，因為有差異，認同才得以建立，即認同就建立在差異之上。這大概已是目前談論文化認同時一個極為普遍的認知概念。然而筆者在此必須指出的是，這種差異，不是停留於一種絕對性差異的「認知」，而必然是一種在認知之後「進入彼此之中」，讓你中有我，我中有你才有可能，因此這種「差異」的發現，是試圖將絕對性差異變成內在異己它者的可能與嘗試。亦即，如果我們認為王禎和與林宜濤果真有一書寫風格上的繼承關係，不僅是要能點出其所類同，也必須從類同中區隔出其同中之異。筆者此文針對王禎和與林宜濤所試圖展開的同中之異的探討，也是建立在這樣的認知基礎上想要進行的。

關於王禎和與林宜濤的差異性，郝譽翔在〈怪誕嘉年華——林宜濤小說中的喜劇世界〉一文曾指出「其作品所反映出來的恣肆奔放的草莽性格，可能更甚於他的先驅者王禎和。」我以為這一觀察十分精準地點出了王禎和、林宜濤兩人在文學創作表現上可能的差別，而郝譽翔指出的「眾聲喧嘩」（heteroglossia）特質所針對的語言風格的運用表現，則可能是觀察兩人差異的重要切入點。以下即從王禎和和林宜濤的語言運用，嘗試指出，林宜濤作品草莽何在、恣肆奔放何在，為何可能甚於其先驅者王禎和？而這樣的「超越」可能又說明了什麼？

---

<sup>10</sup> 以上兩段參王浩威：〈地方文學與地方認同〉，《台灣文化的邊緣戰鬥》，頁130。所轉引Stuart Hall文字同見該頁。

## 二、王禎和語言運用再探討

關於王禎和對於語言運用的努力和小說書寫的功力，早在其成名作〈嫁妝一牛車〉已經聲名卓著，他大量加入對文字的扭曲、轉化、變形及加料，使文字呈現出一種「讓石頭回到石頭」<sup>11</sup>的「陌生感」。這些用法與文字至今仍讓人覺得新鮮特別，而其寫作的意圖從今天來看仍相當具有再深入探究的價值。以下從幾個角度來對其語言運用特色作說明：

### （一）扭曲錘鍊的語言修辭

如以下簡單的整理，其〈嫁妝一牛車〉至少有五種刻意杜造錘鍊的修辭表現：<sup>12</sup>

#### 1. 將文字加副詞語尾修飾：

- （1）餘音裊長得何等哪
- （2）村裡頭底人都這等樣地狹論得紛
- （3）怎麼忽然之間會計斤較兩得這般
- （4）男女平等得很真正底

#### 2. 詞彙句法上的倒裝調換：

詞彙上如：

- （1）伸手搜到草蓆底一方，盪空空，給百步蛇嚙到底情形，萬發駭驚得冷汗忘記出地跳高起來
- （2）近靠門口處，一張蓆頭都脫落了底草蓆展鋪在地裡

<sup>11</sup> 借用俄國形式主義學者余格洛夫斯基（Viktor Shklovskij）對語言如何脫出窠臼重獲生命的比喻。

<sup>12</sup> 以下五種修辭表現，主要參考成大台文系「現代小說選讀與習作」課程學生葉姿吟課堂報告，再由筆者加以歸納整理，特此說明並致謝。

(3) 姓簡底插身過來，狐味激刺鼻，臉上有至極喜悅底容形，  
尋著生路一般

(4) 多少容縱姓簡底一點

句子上如：

(1) 定到料理店甲頓薪底，每次萬發拉了牛車回來

(2) 像無近他若是，自他雄兇再不起來底後來

3.句中進用罕見字彙：

(1) 雙耳果然慷慨給全聾了

(2) 眼睛緊張地瞟到萬發這邊來

(3) 不知究看透出了什麼益善來

(4) 阿好揉他到屋角落去，……，眼睛不時瞟向姓簡底

(5) 大家都瘦骸骸，拳過去，碰著總是鐵硬硬骨頭，反疼了手，  
犯不著哪

4.變換詞性：

(1) 有錢便當歸鴨去，一生莫曾口福得這等！

(2) 這些是非他底

(3) 姓簡底衣販子和阿好凹凸上了啦

(4) 萬發一面食物著

5.誇張比喻

(1) 每句底句首差不多押了雄渾渾底頭韻，聽起來頗能提神醒  
腦，像萬精油塗進眼裡一樣

(2) 阿好傳簡底話到萬發耳裡，每個字都用心秤稱過，一兩不  
少，一錢不多，外交官發表公報時相仿

這些用法至今看來仍覺新奇有趣，其重點未必它們能因此達成什麼特殊的指涉功能，而可能只在讓人一新耳目，特殊的詞彙或比喻在全句中跌宕起伏，形成相當程度的晦澀或鮮明的效果。誠意的讀者在閱讀時必須要稍停下來默讀一下，尋思一番，才能完全抓到意思，如此自然也

造成一種讓文字「前景化」的「歧異」效果。<sup>13</sup>

## （二）各種差異語言與形式的交混運用

另外，文中除了一般白話、文言華文之外，還加入了大量福佬語（台語）、及極少部份的日語、英語、原住民語、廣東話的華文表記書寫，尤其其經常在小說後面隨文附註的福佬語翻譯更是一大特色。以一九六七年三月〈嫁妝一牛車〉一文為例，該文共有十五個註釋，如：註一「呷頓嶺底：吃頓好的」、註二「頭家：老闆」、註四「臭耳郎：聾子」、註五「半暝：半夜」、註六「厝邊：鄰居」、註七「羅漢腳：單身漢」、註八「三不五時：時常」、註九「月給：一個工資或薪水」、註十二「你爸：生氣語，如「老子我」、註十四「騙肖：混帳」等。<sup>14</sup>

這些語彙對熟習台灣福佬語的人看起來，大都全是稀鬆平常，有趣的是，王禎和卻煞有介事的加以註釋翻譯，更奇特的是，有些註釋翻譯的方式讓我們如今讀起來更有今昔判然今日何日兮的感慨。如註十二：「你爸：生氣語，如『老子我』」，「老子」據《正字通》一書，原是大陸江北到北方稱父親的說法，<sup>15</sup>這裡以「老子我」來作為翻譯註釋，說明這是「生氣語」。顯然在王禎和感覺中，當時大陸北方方言「老子」已是比台灣福佬人人盡皆知的「你爸」通行許多的詞彙。這不禁讓我們好奇，究竟是在什麼樣的欲望和動力關係下，我們最熟悉的「母語」竟然需要這樣被解釋？

<sup>13</sup> 此採用布拉格學派批評家穆可洛夫斯基（Jan Makorvovsky）所謂「扭曲傳統語言」（distortion of the standard language）以達到詩效果的「歧異」（deviation）觀念，參筆者所著《七等生文體研究》（台南：成大歷史語言所碩論，1990）。

<sup>14</sup> 這些註釋現仍都保留在各版本之中。

<sup>15</sup> 參《中文大辭典七》（中華學術院印），頁832。



其次，王禎和也常在小說開頭、敘述中間或最後加入一段詩句<sup>16</sup>、歌詞<sup>17</sup>、歌譜<sup>18</sup>、啟事<sup>19</sup>、大空格<sup>20</sup>、家庭收支表<sup>21</sup>、人物照片<sup>22</sup>，甚至以加粗加黑或連續排列同一詞彙並局部放大以加強該詞彙的視覺效果<sup>23</sup>等方式來達到引起注意的作用。

王禎和自己曾在〈永恆的尋求——代序〉說：

小說的媒體就是文字。最能表現作者風格的也是文字。因此個人非常喜歡在文字語言上作實驗。做實驗，不是為了標新立異，是為了這樣那樣把方言、文言、國語駢雜一起來寫，把成語這樣那樣顛倒運用，是不是更能形容我要形容的？更符合我所要的嘲弄諷刺？……用照片，比如在《美人圖》裡，說香港僑生像明星阿B，我就列一張阿B的照片……是不是比文字的描繪更直接生動？用兒歌「黑茶茶……」大量運用方言，是不是更近真實？<sup>24</sup>從這段夫子自道中，可以清楚知道，對於各種差異語言與形式的運用，王禎和完全是刻意為之，尤其是照片、歌譜、歌詞的嵌入文本，更說明了王禎和的小說創作中對視覺、聽覺性的強烈知覺。結合上面對他的扭曲語言、混用形式的探討，他的創作確實令我們好奇，這樣的強烈知覺究竟為何在王禎和的文學創作中發生？

<sup>16</sup> 中文或英文，如〈嫁妝一牛車〉開頭引Henry James亨利詹姆士〈The Portrait of Lady〉中的文句、〈寂寞紅〉開頭引元稹詩〈行宮〉、〈五月十三節〉引杜甫詩〈宿府〉、〈那一年冬天〉引朱敦儒詞〈朝中措〉等。

<sup>17</sup> 如〈兩隻老虎〉、〈香格里拉〉、《玫瑰玫瑰我愛你》、《人生歌王》、《美人圖》。

<sup>18</sup> 如〈素蘭小姐要出嫁〉、《人生歌王》、《美人圖》。

<sup>19</sup> 如〈兩隻老虎〉。

<sup>20</sup> 如〈寂寞紅〉。

<sup>21</sup> 如〈素蘭小姐要出嫁〉。

<sup>22</sup> 如《美人圖》中的港星阿B、歌手余天照片。

<sup>23</sup> 如〈素蘭小姐要出嫁〉。

<sup>24</sup> 王禎和：《人生歌王》前序（台北：聯合文學，1990）。

邱貴芬在〈翻譯動力下的台灣文學生產〉一文中對以上的問題作了不錯的說明。她從一九六〇年到一九七〇年代台灣政治高壓、社會卻加速進展，說明王禎和創作早期的六、七〇年代，常民社會正經歷一場劇烈的「語言與音像符碼的傳播變革」。她引據台灣行政院主計處資料，說明一九六〇年台灣平均每百人才擁有0.93具電話，然到了一九七五年，台灣電話機已逾一百萬具，電話成長率高居世界第一。而在這些加速進行的工業化、資訊化背景下，一九六〇年代台語片平均每年拍片近百部、而中影推出「健康寫實」的國語片（如《蚵女》、《養鴨人家》等）、香港《梁山伯與祝英台》掀起黃梅調熱潮、武俠片（《1967年的龍門客棧》風靡港澳新馬），再加上美國進口的好萊塢和日本電影等等，「可以說一九六〇年代的台灣常民社會正經歷一場劇烈的語言與音像符碼的傳播變革。這是向來強調一九六〇年代台灣戒嚴封鎖狀態的論述較為忽略的台灣社會面向。」<sup>25</sup>

筆者以為，這個觀察很可以讓我們理解所謂影像音像所可能造成的由視覺聽覺到語言書寫形式之間的聯結。以及和王禎和同處六〇年代那個時期的創作者共有的心理氛圍和感覺結構。

王禎和研究者高全之在一篇〈王禎和小說大陸蒙難記〉中曾針對王禎和小說〈素蘭要出嫁〉與〈伊會唸咒〉中若干特殊形式與詞彙在大陸《台港小說鑑賞辭典》一書中被任意刪除、剪略或改動的情形大加撻伐，<sup>26</sup>指出他們的改法「看似嚴謹實而草率」，同時他並以大陸作家魯迅亦曾在〈高老夫子〉中長方形圖像裡填入文字以呈現一張紅帖子，和老舍〈牛天賜傳〉裡畫個雞爪的圖像來代替字這些在小說文字

<sup>25</sup> 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張頌聖、劉亮雅：《台灣小說史論》，頁216。

<sup>26</sup> 如其中，家庭每月收支表、福佬語歌〈素蘭小姐要出嫁〉的簡譜和歌詞、及其中分段排列、字體逐漸變大變粗的「可是——可是——可是啊！」，另外是〈伊會唸咒〉中形容棒錘嗡嗡聲音的圖像被刪去等，單以王禎和的書寫為例，該書之粗糙錯誤者尚不止此，具體細節參高全之：《王禎和的小說世界》（台北：三民，1997），頁97-104。

敘述中以圖像提供視覺效果的例子，在將王禎和拉到和大陸最尊重的魯迅老舍等三〇年代作家一樣高度的同時，指責大陸學者對王禎和這樣藝高膽大勇於前衛實驗的作家，根本應該等同於對魯迅老舍的尊重，怎可如此馬馬虎虎輕易抹殺？

筆者在此體會到的是，或許「草率」一詞並不是造成這部《台港小說鑑賞辭典》書中王禎和小說語言與形式運用未受注意甚而妄加改造的真正理由，<sup>27</sup>或許真正的原因在，這些編寫者不像王禎和曾經面對充滿豐富而差異的視覺與聽覺傳播的年代，因而其對作家試圖透過文字去呈現與把握那深具撞擊力的物質性也嚴重缺乏敏銳與自覺度的緣故。

### （三）想像的重返——以母語「贖回」鄉土？

關於這種視覺、聽覺，音像傳播與語言文字創作之間的關係雖然只能透過想像去加以猜測，不過作家在創作過程中對語言運用的態度卻是可以加以考察的面向。呂正惠〈小說家的誕生——王禎和的第一篇小說及其相關問題〉一文曾注意到王禎和從最早的〈鬼·北風·人〉（1961）到〈來春姨悲秋〉〈嫁妝一牛車〉（1967）之間，中間間隔的五年只發表了〈永遠不再〉（1961）〈寂寞紅〉（1963）〈快樂的人〉（1964）等三篇作品，或許正說明王禎和當時一直找不到一種可以在他的人物刻畫、環境描寫，尤其是語言運用間找到一種最能統貫他的關懷的內容形式。<sup>28</sup>

如果嘗試探究這三篇還在摸索期的作品，尤其是兩篇前後改動巨大的〈永遠不再〉和〈寂寞紅〉兩作，<sup>29</sup>或許更可以看出王禎和之關懷與

<sup>27</sup> 筆者有如此看法的另一個理由是，高全之所指出的該書中對王禎和福佬語文字的改換看來確實都算符合意思，達到盡責的工夫。

<sup>28</sup> 呂正惠：《戰後台灣文學經驗》（台北：新地，1992），〈小說家的誕生——王禎和的第一篇小說及其相關問題〉，頁309-310。

<sup>29</sup> 據呂文翠所言，「考察其作品（指〈鬼·北風·人〉（1961）〈永遠不再〉

措意所在。

比如寫在〈鬼·北風·人〉半年後的〈永遠不再〉，<sup>30</sup>當時張愛玲拜訪王禎和花蓮的家時曾談到對這篇的感覺「你相當有勇氣，這山地生活，這麼特殊的背景，你敢用意識流的手法，通常，意識流是用在日常生活、大家熟悉的背景。」可見文中的意識流張愛玲也讀來覺得陌生不易接受，王禎和後來自己說「她一語驚醒我，以後再也不隨便新潮、前衛了。」<sup>31</sup>此作描寫一嫁給原住民棄婦芭娜的故事，全文幾乎全以意識流方式處理一段先生出門前後她心中的種種思緒心情，其中融合處理動態細節的第一人稱限制觀點，及置入個人獨白的第三人稱觀點，並將普通話與山地話錯雜運用，主要企圖勾勒這位山地女子既渴念與丈夫往日肉體的歡愛，又憤恨感傷丈夫今日的薄情寡恩的雙重情緒流動，其中試圖將芭娜初次性愛場面搭配山地狂歡節慶歌舞的「儀式化」寫法頗值注意。如呂文翠所說：

芭娜的初次性愛，成為她進入陌生族群的犧牲儀式：與異族男子通婚、生子、服膺另一套倫理法則，正是她奔放內在原欲遭

---

（1961）〈寂寞紅〉（1963）〈快樂的人〉四作）前後發表出版的狀況，唯有〈快樂的人〉未曾刪改，維持原貌，其他三篇則都大幅刪改過。」，呂文翠：《狎睨故鄉——王禎和小說研究》，頁92。

<sup>30</sup> 見《現代文學》第九期（1961年7月）。此作非後來刊於洪範版《嫁妝一牛車》寫兄弟倆故事的〈永遠不再〉，而是同書中的另名〈夏日〉，此篇後有註明「原題名為〈永遠不再〉」，參王禎和：《嫁妝一牛車》（台北：洪範，1996），頁258。白先勇即認為文禎和對這篇的態度很值得研究。因為王在頭兩次結集出版，即金字塔版《嫁妝一牛車》和晨鐘版《寂寞紅》時都沒有選這篇，等到晨鐘版《三春記》時才把這篇小說收入，卻改名為〈夏日〉。白先勇認為「其實〈永遠不再〉十分切題，改成〈夏日〉倒反而浮泛了。」而另題用了〈永遠不再〉大概是捨不得〈永遠不再〉這篇名，但內容和題目其實並不很合。參白先勇為高全之《王禎和的小說世界》一書寫的代序，〈花蓮風土人物誌——代〉，高全之：《王禎和的小說世界》，頁18-19。

<sup>31</sup> 參邱彥明訪談王禎和，〈張愛玲在台灣〉，鄭樹森編：《張愛玲的世界》（台北，允晨，1989），頁24。

到禁錮的起始。但同時她的意識想望卻又不斷地逸出現實的羅網，反叛拘鎖她的文明法則。<sup>32</sup>

這篇作品心理細節過度腫脹，情節因果關係不夠明顯，或許無力凝結為足以造成效果的力道，加上張愛玲的品評，造成後來連王禎和都自貶此作為「一篇極壞的作品」。<sup>33</sup>而也如呂正惠所說：「這篇小說的徹底失敗證明他不能走正宗現代主義小說的路線」。<sup>34</sup>不過話說回來，這種將現代主義手法的嘗試放在一個他自己都不熟悉的山地人話語的經營上，除了說明他創作的用心，更說明了王禎和專注於「語言」的特質早已萌芽於心。<sup>35</sup>同時本文也同樣繼承〈鬼·北風·人〉中對如貴福般「不堪的人」命運的嘲弄，只是此文擴大人物心理層面的描寫，而相對較省略外在環境的不堪。

接著出現的〈寂寞紅〉是重新結合外在環境描寫和人物內心活動的作品，其語言的經營更值得關注。雖然〈寂寞紅〉被認為拖沓、冗長，仍是不成功的作品，<sup>36</sup>不過由於此作與之前的〈鬼·北風·人〉、與之後的〈來春姨悲秋〉中有同名人物，可以看出王禎和已有將其擴大為系列家族故事的意圖，<sup>37</sup>後來王禎和所以屢屢修改這三篇中相疊合的人物

<sup>32</sup> 呂文翠：《狎睨故鄉——王禎和小說研究》，頁92。

<sup>33</sup> 參尉天驄、王禎和、鄭臻對談，余素紀錄，〈文學對談：五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉，刊《大學雜誌》七十期（1973年12月），頁57-65。此作後改名〈夏日〉，已刪去末段，到1975年才收入晨鐘版《三春記》。

<sup>34</sup> 呂正惠：〈小說家的誕生——王禎和的第一篇小說及其相關問題〉，《戰後台灣文學經驗》，頁309。

<sup>35</sup> 王禎和曾在《嫁妝一牛車》〈後記〉中說，早在他還在軍中服役寫〈快樂的人〉這篇小說時，因為長期和充員兵一起生活，使他的台語成長不少，也使他開始注意到台語的美妙和活潑的地方。因此王禎和對語言的注重與應用早在寫作初期就開始。

<sup>36</sup> 呂正惠：〈小說家的誕生——王禎和的第一篇小說及其相關問題〉，《戰後台灣文學經驗》，頁309。

<sup>37</sup> 劉玟伶曾探討此一現象，《王禎和作品論》（新竹：清華大學中文所碩論，

形象，目的即為將他成長的故鄉——花蓮涵納進來，擴大經營為他的廣闊小說世界中世界觀的象徵。<sup>38</sup>因此，深究中篇〈寂寞紅〉的嘗試與摸索，其實最可以看出所謂王禎和的追尋所在。

本文原刊於1963年5月《作品》雜誌四卷五期，1971年經大幅刪改後（從約五萬多字刪成三萬字左右）<sup>39</sup>曾重新投稿於《文學雙月刊》第一期，<sup>40</sup>其中除情節結構的調動外，<sup>41</sup>主要是將張愛玲式的句子大幅刪除以接近台灣鄉土人物的真實。<sup>42</sup>據王禎和在一次對談中所言：

在〈寂寞紅〉我已嘗試要走這條路了，因為我認為非這樣寫不可，不這麼就好像少了什麼似的。<sup>43</sup>

同時，在同一場對談中他也強調：

1997），頁34-37。

<sup>38</sup> 不少論者曾注意到王禎和心儀美國南方作者威廉福克納，他的作品亦專寫自己的家鄉，而經營出一種具有獨特美國南方色彩的「地域文學」。

<sup>39</sup> 此為筆者自己的估算。

<sup>40</sup> 據呂文翠之考證，〈寂寞紅〉共經兩次改寫，一次為收在1970年10月晨鐘版《寂寞紅》中的〈書中共收錄〈那一年冬天〉〈永遠不再〉〈月蝕〉〈寂寞紅〉〈來春姨悲秋〉等五個短篇〉，當時已經大幅改寫，接近後來刊《文學雙月刊》第一期（1971年1月），頁118-151的面貌，但後來收錄在《香格里拉》一書中（1980年10月）的〈寂寞紅〉，即刊《文學雙月刊》第一期的那篇，又經過了小幅的修改。參呂文翠：《狎睨故鄉——王禎和小說研究》，頁40。

<sup>41</sup> 如主角世昌遇到算命先生一段由第一部份整個移到第二部份。

<sup>42</sup> 如呂文翠所舉一段阿彩考慮是否嫁給世昌的文字：「阿彩頭髮披下來，軟軟地如秋風飄飄。外面雨聲淒厲彷彿夜遊的女鬼在浪笑。床上的棉被疊得整整齊齊，被套新洗過，可是鮮豔的花色因著小雨，叫人看來驚扭萎縮。……雨下這般大，她猜世昌可能不來，就拿尼龍領巾縮亦將頭一紮，對鏡瞧自己風貌，嫵媚動人，又朝鏡中的阿彩擠眉弄眼，覺得自己是戲裡的王昭君、紅姑、西施、祝英台、王寶釧、柳金花……。」這段文字在八年後修訂的〈寂寞紅〉已不見。參《狎睨故鄉——王禎和小說研究》，頁40。

<sup>43</sup> 參尉天驄、王禎和、鄭臻對談，余素紀錄：〈文學對談：五月十三節——從紅樓夢談到王禎和的小說〉，《大學雜誌》七十期（1973年12月），頁57-65。

目前台灣的作家寫台灣，依我看來一點都不像是台灣人所寫的，每一字每一句，衣著舉動，以及那種味道都沒有，因此我想試著寫寫看。<sup>44</sup>

由前後版本的語言運用看來這裡的〈寂寞紅〉應該指的是他後來刪改的寂寞紅版本，初寫〈寂寞紅〉的1963年時，王禎和還是一個大四學生，模擬人物的台語創作還相當生澀，對台灣市井人物的風味尚未能完全掌握，自然在掌握人物心理方面還略有隔閡，但經過多年的寫作鍛鍊和小說家對環境人物的觀察，兩次修改以後的〈寂寞紅〉，情節上已顯得更為緊湊，明顯可見「台語對白」的純熟與進步。<sup>45</sup>同時，這種不斷在語言上刪修的努力說明了他從〈永遠不再〉以來致力於「語言」經營的用心終於逐漸在「模擬故鄉人物口語的真實感」這點上找到了落實的方向。

邱貴芬在〈翻譯動力下的台灣文學生產〉中認為王禎和這種不斷嘗試如何採用台語及把未有書寫表達系統的鄉土人物語言翻譯成華文，但卻是在阻礙流暢的華文閱讀的情形，說明的絕不是一種「鄉土寫實」，即「只因為要模擬鄉土人物的對話才使用台語」，而是連「敘述語言」本身「也大量夾雜台語，擾亂中文敘述的進行」。<sup>46</sup>確實，如筆者前面第一節所舉〈嫁妝一牛車〉之例，其「扭曲錘鍊的語言修辭」文例都是非對話性的語言，亦即都是在「敘述語言」的部份。這些相當程度擾亂了讀者閱讀流暢感的敘述語言看來確實絕非只想「模擬故鄉人物口語的真實感」。當時鄉土現實的台灣已成為一種「異質」的，被排除到「現代

<sup>44</sup> 同上註。

<sup>45</sup> 比如作於〈來春姨悲秋〉之前的〈快樂的人〉，發表於《現代文學》第二十二期（1964年10月），頁33-44，已開始比較能將台語的美妙與活潑之處用於作品中，不過如果比較更後期的台語運用，這篇的文字還是相當張愛玲風的，這點筆者與呂正惠在〈小說家的誕生——王禎和的第一篇小說及其相關問題〉對該篇語言運用的看法略有差異。

<sup>46</sup> 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張頌聖、劉亮雅：《台灣小說史論》，頁255。

化生活」邊境，是王禎和小說中敘述者及小說預設的讀者已有隔閡的、有距離的「台灣」，因而王禎和的翻譯鄉土，主要在母語鄉土已成為「他者」。鄉土或傳統對「王禎和」而言，因而已經是一種相當複雜而又難以釐清的情緒，因而這種他者必須透過「翻譯」途徑才能進入文化指涉符碼系統。邱貴芬因此認為「鄉土」絕非王禎和視為的救贖的來源。

然而，值得再辯證的是，如果「鄉土」不是王禎和視為救贖的來源，他又何需如邱貴芬所言的去「贖回」鄉土<sup>47</sup>呢？因而，我們在此必須指出，所謂的母語鄉土已成為「他者」，說明的是一種語言權力階序的已然成形，即中文（或說華語）是優位於王禎和所熟悉的台灣母語的，因而，王禎和事實上必需從「翻譯自身」中去贖回鄉土。從語言運用的角度，「贖回鄉土」因此涉及了作者與想像的讀者「創作」與「閱讀」之間的複雜心理操作。從作者創作的角度，王禎和的「對話」語言部份應該是一種「寫實模擬」，但「敘述」語言部份本身也大量夾雜台語，可能就是一種在「創造表現」中去達到「寫實模擬」的手法。就讀者閱讀的角度，這首先引起的可能是一種「新奇」，但也構成了一定的「閱讀干擾」，讀者無法以單一套熟悉的語言去進行閱讀。然後在「對話語言」部份，人物對話的台語仍以「模擬」的方式在進行，於是從對話部份反觀敘述，這形成一種「反觀看」，可能分裂出兩種不同的效果，對於懂台語的讀者，這是一個語言權力的反抗，對於不懂台語的讀者而言，因為連敘述也是無法被理解與觀看的，只有在整體的陌生感中反觀「敘述」本身，敘述成為需要重新被「置入括弧」的。如此，將語言視為「現實指涉」的工具載體的讀者必須回過頭來重視這種敘述本身所召喚的陌生的「他者」。原來被排除到「文化指涉符碼系統」邊緣的「母語鄉土」因而得到想像的「現身」，雖然，因為已無可以被重新回轉的「過去」可以被召喚、被贖回，因此，這種語言的嘗試帶來的終究只是

<sup>47</sup> 陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張頌聖、劉亮雅：《台灣小說史論》，頁237。



「化身」，而非「現身」，但是這多少達到既存的舊文化的重新撞擊，從而也相當程度達到掙脫束縛，開展出具庶民活力「想像性」的解放景觀。

這樣的「贖回」自然並非「原始的鄉土」，相反的，透過這種「想像的重返」，事實是它蛻變出一種新的多元混雜的鄉土性，是在對未來的嘗試及想像中「回到過去」。<sup>48</sup>借用班雅明的說法：「譯作不以原作為依據，不過它依據的不是原作的生命而是原作的來世（afterlife）」。<sup>49</sup>

王禎和曾自言，小說的語調是他經營的最用心的項目。常常他寫一篇小說為了找最合適的語調會找好幾個月，因為「語調不對，就像歌星唱歌沒有套譜，荒腔走板，不堪入耳」。<sup>50</sup>換言之，王禎和終其一生所努力追尋的，是如何在找到那個 key，那套譜，將六〇年代那充滿豐富而衝突的視覺符碼的社會，那已被「他者化」的母語鄉土，以雜燴語言的翻譯形式得到「想像的重返」。不幸的是，他的 key 越發越高，1983年的〈老鼠捧茶請人客〉<sup>51</sup>中描寫一位從鄉下到都市公寓居住的一個老祖母突然死亡後，因眼見親愛的孫兒驚嚇得呆滯癡傻無能安慰，因此靈

<sup>48</sup> 事實上邱貴芬在〈發現台灣——建構台灣後殖民論述〉中即曾提出王禎和的〈玫瑰玫瑰我愛你〉「不僅道出臺灣歷史的演進，更反映臺灣歷史裏，多種文化交錯、衝突、混合、一再蛻變重生的文化模式」，但筆者在此多所措言在於，對王禎和的書寫與鄉土寫實概念的關係是一個需要一再辨明的複雜問題。參張京媛編：《後殖民理論與文化認同》，頁182。

<sup>49</sup> 參〈譯者的任務〉，班雅明著，張旭、東王斑譯：《啟迪——班雅明文選》（香港：牛津大學出版社，1998），頁65。英文“Just as the manifestations of life are intimately connected with the phenomenon of life without being of importance to it, a translation issue from the original——not so much from its life as from its afterlife.” Marcus Bullock and Michael W. Jennings, ed. *Walter Benjamin Selected Writings Volume 1*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.3254

<sup>50</sup> 王禎和，〈永恆的追尋〉，《人生歌王》代序（台北：聯合文學出版社，1990）。

<sup>51</sup> 王禎和：《人生歌王》（台北：聯合文學出版社，1990），頁6。

魂無法安心飛昇的悲劇。筆者以為這故事中設定的公寓房子和祖母冰冷的軀體同樣僵固，斷然隔開了人與人溝通的可能，也說明了王禎和的鄉土追尋最終成了因虛無而只能傷悼的遙不可及的過去。

通過前兩節王禎和語言運用的說明，筆者嘗試提出其一方面經由扭曲錘鍊語言修辭希望一新讀者耳目，另一方面不斷以「母語」語言或其他語言的運用由意符指向意指，最終仍在努力逼近那已變得十分陌生，只能以意符的追尋去進行「想像的回返」的鄉土追尋之舉。而這種追尋呈現出的是對「想像的鄉土」一種「隱喻」式的語言運用型態。

羅曼雅克慎著名的詩功能理論提出的「隱喻」與「換喻」概念<sup>52</sup>為我們在解釋文學作用的產生時提供了很好的視角，雖然他的觀點比較容易在「詩」的文類上被探討和印證，但是筆者以為將這說法拿來觀察王禎和與林宜濤時，可以得到一種有趣的對比，即如果說王禎和的作品比較起來是「隱喻」性的書寫，那麼筆者以為林宜濤的創作都是在「換喻」式的語言運用中自由揮灑其想像，讓意義漫衍、遞變、遷移，讓想像飛馳，去圓滿人間最醜陋悲哀的事物。

### 三、變焦觀察林宜濤與林宜濤的變焦觀察

迄今為止，林宜濤共出版過六本書，<sup>53</sup>分別是一九九〇年遠流出版、目前為止引起最多探討的《人人愛讀喜劇》及一九九三、九七、九八年由麥田出版的《藍色玫瑰》、《惡魚》、《夏日鋼琴》等，另外是二

<sup>52</sup> 參Roman Jakobson and Morris Halle.*Fundamentals of language*, The Hague : Mouton,1971,partII.

<sup>53</sup> 據網路資料，林宜濤在《耳朵游泳》後另有《海嘯》、《藍低音》等著作，但俱未於一般市面見到。見網路版《東海岸評論》的編輯群像「林宜濤述描」部分。2007.11引於<http://www.eastcoast.com.tw/modules/tinyd0/print.php?id=3>

〇〇二年二魚文化出版的《耳朵游泳》及二〇〇五年大塊出版的《東海岸減肥報告書》。十五年中接續不輟的出版說明他一直不間斷於寫作，寫作應該也是哲學出身的林宜濤發現意義、寄託生存的主要方式。整體而言，第一本小說《人人愛讀喜劇》已經相當程度呈現林宜濤喜劇性的風格特質，第二、三本書中「街路人視角」的家鄉花蓮開始浮現成為其較明顯的書寫場景，也逐漸增多了些對政治與社會的嘲弄。其中《夏日鋼琴》明顯是一風格轉變之作，除南方朔在書前代序的〈一切堅固都融化成風〉一文外，似乎尚未見到更深入的探討，而出現在《夏日鋼琴》之後的《耳朵游泳》、《東海岸減肥報告書》二書則討論者亦罕。這說明的不是林宜濤後面的書寫不再值得一提，而可能是其風格已在前面三部著作中被辨認及固定下來。

值得注意的是，《夏日鋼琴》雖被南方朔以台灣「新小說」類比，<sup>54</sup>林宜濤卻在《東海岸減肥報告書》的封面內頁中的自我介紹詞將之歸入與《東海岸減肥報告書》一樣的「文集」而非「小說集」。<sup>55</sup>依此看來，林宜濤並不如王禎和一生以「小說」與「戲劇」的文類為書寫目標，而更崇尚「散文」此一文類「直見性命」的特質。

或許就在這一點上，我們可以看到林宜濤所謂的「恣肆奔放」之所在，他的書寫和王禎和相似，給人相當怪誕誇張的印象，比如前期《人人愛讀喜劇》中的與書同名之作〈人人愛讀喜劇〉就是以牛肉秀歌舞團闖入進香團這一化莊為諧的事件形成刺點，最後又滑稽突梯地在老板與警察的鬥法中，讓旗下女郎在梅花進行曲中「一絲不掛地，從幕後踏著昂揚步伐，像木馬屠城記裡那些詭計得逞的士兵一樣，隆隆隆全都衝殺出來」；又如〈假日〉一作中那從童年母親的欲情啟動中照見自身寂寞陰影的單身母親吳麗，在百貨公司遺失了自己的寶貝女兒芳芳時，變成

<sup>54</sup> 參《夏日鋼琴》，頁13-14。

<sup>55</sup> 林宜濤：《東海岸減肥報告書》（台北：大塊，2005），封面內頁。

了一頭「焦急、憤怒、粗暴」的大猩猩，「大猩猩吳麗龐大的身影將狹小的百貨公司樓梯牆壁擠裂，一條條裂痕像奔逃的蛇那樣從牆角往上鑽，伊沉重腳步發出的巨大聲響讓百貨公司如蘆葦般搖晃」「隨後伊推倒一排排的架子，在地板上踩出無數個大洞，匡噹鏗鏘的破裂聲竄入一整棟大樓的尖叫声中顯得無比淒厲」，這些將情境的反差對比莊諧並置或人物的心理矯揉誇飾局部放大的部份都是與王禎和風格極為近似的；然而，一個有趣的對比是，王禎和的書寫是越往後越強調了那誇張突梯的部份，而林宜濤則越往後越走向一種平淡疏散的風格，筆者以為，其間差異，可以從林宜濤開頭結尾篇章結構的經營作為考察的起點，並由此切入比較王林兩人語言運用的差異，以說明其同中之異。

### （一）同情或好奇？

首先是，林宜濤不少作品是從一樁小小的「意外」或「發現」開始的，如〈化妝〉開頭：

江明發一早出門之際，左邊眼皮撲撲跳了三下，有點和他開玩笑的意味，他直覺地皺個眉頭，隨後揉揉眼珠子，咒了句「幹」，頭往右一扭，朝地面狠狠呸一記清脆口水，算是完成驅邪趕魔的儀式，沒一會兒就將它忘了。這種事正像不小心打翻一杯牛奶或讓牙刷掉到馬桶裡，並不會真引起什麼災禍的。（《人人愛讀喜劇》，頁145）

〈愛情神話〉開頭：

傍晚我等公車回家時，發現一個便當盒大小像土製炸彈的東西擺在人行道上的垃圾桶邊。（《藍色玫瑰》，頁118）

〈世紀謠〉開頭：

伊走過重慶北路某段騎樓時被一塊掉下來的花柳科廣告壓克力板砸到頭，伊霎那間爆發的、有巨大音量的哀叫聲吵醒了附近（包括賓館、自用住宅、個人工作室）至少十八對正在做愛中

的男女，其中有三個男人推開窗戶想一探究竟卻又迅速關閉。

（《藍色玫瑰》，頁149）

這些開頭往往只是生活中一個小小的「意外」，如〈化妝〉中「正像不小心打翻一杯牛奶或讓牙刷掉到馬桶裡，並不會真引起什麼災禍的。」尤其它如果不是發生在自己的身上，大部份人都如前面〈世紀謠〉中所言「至少十八對正在做愛中的男女，其中有三個男人推開窗戶想一探究竟卻又迅速關閉。」

但是如果你有著一點點的「好奇心」或「同情心」，你的行動可能就開始了。如〈愛情神話〉中的路人甲「我」本來也要隨意地走過了，因為「天色漸暗，路燈和霓虹燈和天上的星星慢慢都亮了起來。該吃晚飯了。一家川味牛肉麵店的香味像箭一般從我的鼻孔射進我的胃裡，我倒吸一口氣，將手按在肚子上拍拍：再忍一下等會就餵你吃飯。」但也許就在這一時引發的「同情心」下，「我」跑去拆了那個炸彈：「路上人多，多得像一池子的鰻魚。這讓我不免有點擔心，那個包了一層報紙的東西會不會真是一個土製炸彈？要真是就完了。它會把牛肉麵店、我的饑餓、一排的路燈和無數的行人全都炸得血肉模糊，而飛馳前來的救護車將會因為擁擠的交通而無法靠近現場。這糟糕透了，這想法必須立刻想個法子解決。」（《藍色玫瑰》，頁118）

〈愛情神話〉的結果是，「我」跑去拆了那個「炸彈」，而那「炸彈」其實只是一讓「我」照見自身辯證徘徊於「愛情」與「婚姻」尷尬處境的「錄影帶」。「同情心」原來往往出於人能夠由外物照見自身，可能當「同情心」毫無所得，「同情心」就被解成了「好奇心」，讓我們明白了「發現」本身似虛幻又似真實的「神話」本質：「我想我是等公車等昏了頭（我每天都嘗試用不同的方法度過等車的無聊時光，包括深呼吸、默背禮運大同篇、打密宗手印、原地跳躍、幻想、看報紙、找陌生人談資深國代等等），其實炸彈是不會放在人行道的垃圾桶邊的，這樣做太容易被發現，甚至可能就被一隻野狗叨走了。」（《藍色玫瑰》，

頁119)

然而，「神話」之為「神話」，正在它也給予人「希望」的可能。蕭義玲在〈存在的悲感〉中第一節曾經以「生活的變動：當暴風雨襲來……」提出過類似的觀察，她認為林宜濤作品開頭「往往是一段人生的暴風雨之開始」，這一造成「生活的變動」的「暴風雨」，往往「巨大」到「幾乎可以將一個人乃至整個社會的運作常態翻轉過來。」而暴風雨的來襲並不必然伴隨著對人原本美好生活表象的摧毀力量；相反的，「有時亦扮演著給予人在不幸無聊瑣碎的生活中希望的契機。」<sup>56</sup>換言之，我們期待「發現」，期待生命中的「暴風雨」，在於它雖有帶來災難的可能，卻也是「希望的契機」。

筆者以為，蕭義玲以「暴風雨」形容林宜濤小說開頭常出現的代表「生活的變動」的「意外」或「發現」，確實是一相當有識見的說法，也與筆者的觀察相當接近，但是，筆者以為「暴風雨」的意象固然相當有力地象徵著生活變動的本質，但也先在地預設了變動本身「悲劇性」的絕對，在暴風雨之中，希望只可能是生活中極少數的微光。然而，如果說林宜濤的「喜劇」書寫有其重大價值，也和王禎和有所不同，筆者認為重點或許在於他對「暴風雨」與「災難」之間關聯性的考察，有更為深入複雜和透徹超越之處。換言之，人如何猝不及防地被捲入「暴風雨」之中固然是他作品書寫的主要關懷所在，但既知生命總有「暴風雨」來襲（處於太平洋沿岸的花蓮，暴風雨又特別容易來襲），如何減少「暴風雨」的「災難」到最低，也成了林宜濤作品辯證的重點和值得觀察的所在。

## （二）偶然與必然

---

<sup>56</sup> 蕭義玲：〈從存在的悲感析評林宜濤的小說世界〉，《地誌書寫與城鄉想像：第二屆花蓮文學文學研討會論文集》，頁130。

比如，前面〈世紀謠〉以「伊走過重慶北路某段騎樓時被一塊掉下來的花柳科廣告壓克力板砸到頭」開頭的故事就在「是的，砰一聲關閉。這三個男人不想暴露在繼之而來隨時可能引發的街頭槍戰下，他們的憂慮完全合乎邏輯且富有時代精神」的文字後繼續推演在這「監控」<sup>57</sup>無所不包的現代社會「風吹草動」所可能帶來的「巨大後果」：

果然在這三個男人各自砰一聲關起窗戶後（還繼續作愛嗎？在這種亂世），銳利的警笛聲分別自三個不同的方向殺近，隨後是一聲吆喝（「不許動」、「手舉起來」之類數十年沒變的恐嚇語），四周空氣迅速被拉成一張緊繃的透明膠紙，路人走避，一個大肚腹男子趴到地上後又翻了兩個滾才調整好安全姿勢。……隨後，伊被三個攻堅的保全人員衝上前去像攬豬那樣死命抱住，伊的身子迅即淹沒在保全公司霹靂威武的藍色制服裡。（《藍色玫瑰》，頁149-150）

然而，這災難的發生其實須歸因於一連串的「偶然」：

而那天在伊走出醫院門口之前，恰好有一隻狗將大便遺留在五分鐘前一個小孩所丟棄的香蕉皮上面，這位派系領袖在被掉下來的招牌砸到頭殼之後的半秒鐘，便踩上了那塊香蕉皮，驚動了十八位作愛中的男女和火速趕來的保全公司巡邏組組員的叫聲便是這樣來的。（《藍色玫瑰》，頁152）

「有一隻狗將大便遺留在五分鐘前一個小孩所丟棄的香蕉皮上面」是偶然，「這位派系領袖在被掉下來的招牌砸到頭殼之後的半秒鐘，便踩上了那塊香蕉皮」是偶然。同時，「可是伊留下了一個姿勢，伊被花柳科廣告壓克力板砸到頭時留下了一個猥瑣的姿勢，那樣子大約像一隻受到驚嚇的猴子……尤其那相片中的男子是如此地與當紅的立法院某派領袖相似……於是這麼一張可以延伸出無限曖昧含意的畫面被一個十二

<sup>57</sup> 筆者在此採用的是傅柯對現代體制有如「圓形監獄」的概念。

歲的小男孩以眼鏡型個人攝錄影機拍下……並被他的父親發現而轉洗成一般照片之後，便迅速地在坊間流傳。」（《藍色玫瑰》，頁150-151）似乎也出於偶然。

偶然之發生表示非人力所可避免，不過這位某某立委最後被「發現」而「洗成照片」有個很大原因在他是「立委」，而且「某某不是在某某工程弊案中擺了某某某一道嗎？」因而，「事出必有因」，如果有如此壞名聲，這樣的遭遇說到底已非「偶然」可以解釋，而是「必然」會發生。雖然，由於「我們現今這個社會是最適合謠言（或謊話屁話鬼話）生存並使之長茁壯的環境」，「謠言究係由何處傳出還真是難以考證」（頁154），結局並不是這位某某立委栽了，而是被顛倒地解釋成一樁計畫縝密的政治陰謀，逼得敵對派系首長下台，立委自己的人馬大量進駐行政部門取代之。然而，這段遭遇畢竟曾讓這某某立委陷入危局，幾難脫身。

因而，〈世紀謠〉最後林宜濤以下列反諷的文字為故事結尾：「在二十一世紀的今天，我們這個體質那麼脆弱的社會，我們走路時必須隨時注意半空掉下來的招牌，否則下次可能會引發倒閣的危機」。其反諷性在於，這一指涉不僅是作為對社會的諷喻，甚至也反向地指涉自身。亦即，在充斥媒體暴力、政治暴力的「二十一世紀」，為惡雖不一定自斃，但想成為「大人物」而又不知反躬自省，則難保沒有陷身如此處境的可能，因為這才是這個世紀的「世紀謠」「必然」的真理。雖然，「大人物」也常常反敗為勝，但是，「偶然」卻有翻倒這種權力邏輯的可能，不知檢省者，「暴風雨」自然隨時可能來襲。

### （三）暴風雨、徵兆、戲劇與扮裝

如此，我們不妨將這「暴風雨」的概念轉成「徵兆」去理解，如〈化妝〉一作中因為視徵兆如無物，終於被一個小女孩折騰得不成人形，嚴重脫妝的江明發便是最好的例子。文中「江明發一早出門之際，左邊眼



皮撲撲跳了三下」，但江明發的反應不是稍微謹言慎行，而是「他直覺地皺個眉頭，隨後揉揉眼珠子，咒了句『幹』，頭往右一扭，朝地面狠狠呸一記清脆口水，算是完成驅邪趕魔的儀式。沒一會兒就將它忘了。」

這主要原因是：

他這一年來每天快樂地像隻黃鸝鳥，每當他那留著兩撇仁丹鬍子的醫師岳父找他喝兩杯時，江明發歡坐在岳家寬廣的客廳中，在金黃色的威士忌酒液遙想自己的前途，他的確幹得好極了，自從去年在一片硝煙、耳語、傳單、味素、香皂中當選縣議員之後，他沒事在路上會拍拍朋友的肩膀：「有什麼問題打個電話，兄弟嘛！哈！哈！哈！」（頁145）

得意忘形的江明發在賣化妝品的老闆娘幾句迷湯之後，不分對象、胡謔鬼扯地耍弄起他的膏藥語言幫忙推銷起化妝品，甚至連少不經事小女孩也不放過，「兒童乃國家未來的主人翁也乎，怎麼教怎麼大，吃什麼米就長什麼肉，這化妝跟練拳頭一樣越早越好，年紀大人，老皮不透風。」因為視徵兆如無物，終於被一個純真不經事的小女孩折騰得不成人形，嚴重「脫妝」。

換言之，化妝不純粹為了掩人耳目，也是一種自知自重的表現。在林宜濤的書寫中，人事的風風雨雨，紛紛擾擾主要都來源這自知自重的缺乏。如〈傀儡報告〉<sup>58</sup>中一心妄想從文欽師傅手中奪走神奇的尪仔王爺傀儡木雕，竟不惜綁架殺人，最終難免自取滅亡的左手李；〈祥貴傳奇〉<sup>59</sup>中中了千萬愛國獎卷後，在「義子」慫恿下異想天開地以為從此可以移民異地，徹底轉運、大享齊人之福，終究落得亡命下場的祥貴。他們的命運和下場都來自不能「定乎內外之分，辨乎榮辱之竟」<sup>60</sup>貪得

<sup>58</sup> 《人人愛讀喜劇》，頁49-70。

<sup>59</sup> 《人人愛讀喜劇》，頁87-111。

<sup>60</sup> 原文：「定乎內外之分，辨乎榮辱之竟。」見〈莊子·逍遙遊〉，嚴一萍輯、

無知的緣故。

問題是，橫亙在「表象」與「真實」之間的差距，往往不是「化妝」可以完全遮掩、美化、拉近或弭平。而是人如何面對時間日復一日不斷「重覆」「循環」的瑣碎、無聊、平淡，以及想像與現實巨大落差下「欲望」如何安置的問題。「化妝」就像「扮戲」，「戲」與「扮裝」作為一種平淡生活的補償，作為圓滿不斷來臨、永不饜足生存欲望的替代想像，因而也是一種必須與必要。不入戲者，戲仍然是戲，自己是自己；過於入戲，假戲真作起來，忘了原來的自己，快樂的戲也許也成了悲慘的災難。出入之間，未必有唯一的真理與邏輯，只是一種主流社會約定成俗的強悍暴力罷了。

#### (四)變焦鏡頭下的價值與公義

〈侏邏紀〉中那位從小在母親的呵護餵養中一直以為自己「漂亮得像蝴蝶」，「這世界有很多臭男生，他們看到米雪這麼漂亮，就會像蜜蜂那樣嗡嗡地圍繞在妳四周，……那些臭男生我們一個也不要」的米雪，終於胖得像一座山了。一個個男生看見米雪像看見鬼，使得米雪必須以貼小廣告援交來滿足自己想愛人與被愛的欲望。故事在扮成客人的警察逮住米雪時畫下休止符，但敘述者這時卻以貼近米雪心理的語言這樣說：

媽媽說得沒錯，男人最賤，比什麼狗啊豬啊的都賤。他們粗魯沒禮貌嘴巴講的跟心裡想的都不一樣，嫌貧愛富勢利眼，愛怎麼說就怎麼說，愛怎麼做就怎麼做，誰管他們了？這條子幹嘛打電話來？吃飽撐著，閒閒沒事幹不會去練習唱國歌？為什麼要來這裡騙人呢？（頁197）

在米雪心中，警察抓她的原因是「嫌貧愛富勢利眼」，是男性依據胖瘦

與貧富相互喻指代換來看待女性的父權邏輯，而且是違反她貼在尋人啟事上「無誠勿試」的「欺騙」。如此，以「侏羅紀」命題，既扣合小胖妹等於「恐龍妹」的形象，而且也在傳達一種相對於現代社會制度規約之外，另一種最原始自然的邏輯，而藉由純真米雪出於「你情我願」價值觀的強烈控訴，點出了入戲與出戲間，林宜濤對「公義」與「價值」難以定奪的徹底質疑。

由此，我們可以理解為何林宜濤的作品在人物與情節的繁華至極處往往在結尾又會將鏡頭迅速拉遠，讓人置入大背景中變得渺小化。如前面〈人人愛讀喜劇——一篇關於牛肉場的小說〉這齣牛肉秀歌舞團與警察追逐戰的戲碼最後，全部十一個女人在梅花梅花滿天下的歌聲中一絲不掛地出場奇觀中，觀眾由驚愕到跟從，「台上台下不久匯成一股巨流，在H市這無聊寂靜的夏天夜裡，彷彿就要衝破這戲院古老陳舊的屋頂，找尋一片無拘無束的天空。」

故事走到這裡原來可以是最荒謬怪誕的美妙完結，但林宜濤卻像有點蛇足地加入以下兩個段落：

稍後，在折返的兩位警察的嗶嗶哨聲中，莊團長從幕後衝出，站在警察前比手劃腳地大聲抗辯：「這不好嗎？梅花！梅花進行曲哪！那麼愛國的脫衣舞哪裡找？這不好嗎？這難道不好嗎？」

幕慢慢落下，觀眾一哄而散後，十八個女人的原地踏步聲也愈來愈弱了……。（《人人愛讀喜劇》，頁48）

這段「幕慢慢落下，觀眾一哄而散後，十八個女人的原地踏步聲也愈來愈弱」的結尾讓前面的熱鬧荒誕迅速歸入沉寂，主題的諷刺力道多少有點受到削減。

又如〈舞者王剛〉中人老心不老愛跳舞的老人王剛，在陰錯陽差地接到一張投錯信箱的年輕人扮裝舞會邀請卡後，決定只著件風衣就單身赴會，透過獅王頭面具的遮掩，王剛暫時忘卻老之已至，返老還童，不幸共舞的醉酒女孩不小心踉蹌跌倒，扯下他整排外套釦子，露出裡面空

無一物的最高機密，在一片聲討追打色情狂的混亂中，「王剛三步併一步，速度快過電梯地從八樓直達一樓，年輕人怕事鬧大沒跟著追。王剛不敢稍息，他在大門口將脹滿汗氣的獅子頭摘下，順手往角落丟，換上一張蒼老驚惶的臉孔，隨後步出大門，像剛打過消炎針那樣撫著屁股疾走。」

至此，我們感覺故事應可畫上句點，以保留王剛尷尬失措的形象。然而，後面卻還有以下一段：

八點一刻，靜夜星空賣麵攤子飄著淡淡麵香，霧氣已退，一切似乎都已遠離，王剛把一身黑色抓得死緊，慢慢朝家的那個方向走去，沒多久那身影就在夜色中消失了。（頁207）

這些非常沖淡的結尾在其作品中並非常態，但多半置於一些全文充滿喧譁鬧熱、誇張非凡的情節之後作為收尾，多少讓人覺得有些草草了事、虎頭蛇尾之感，因此這相對而言有些「奇異」的結尾無論如何絕非偶然，應有值得加以深究之處。

關於這點，收在其《惡魚》書中的〈人生——持續Zoom out的鏡頭〉一文，或許可作為解釋。故事是一個年輕時從業酒家的老邁女人與作曲家丈夫相識共處的一生，兩人婚後經營的唱片公司百貨行曾敗落潦倒到被搬貨抵債甚至代夫入獄的命運，情節在她平日對丈夫的卑抑敬仰與兩人面對生意潦倒外人逼債的橫逆時丈夫無助以對、她卻能潑辣回應的細節中穿插，到丈夫死亡又留下她一人為止。

其中值得注意的是，故事由亨利詹姆斯認為最不可靠的全知觀點寫成，讓人物內心時而出現時而消失，故事的時序也刻意切割而經常以部份遮掩的鏡頭方式去呈現，於是她家中的場景、她一旁照顧臥床丈夫的畫面與最後丈夫臨終前在家人忙亂哭號中，她卻彷彿置身「玻璃房子」內，眼前一無所有的情景，整個都顯得忽大忽小、若隱若現。故事最後將她的視線拉成全知敘述者的視線：

前方一無所有。當我們現在處於一千萬呎，幾乎和上帝一樣的

高度時，我們無限寬闊的視野裡真的是一無所有。（頁119）這完全呼應了題目〈人生——持續Zoom out的鏡頭〉所示，當鏡頭持續變焦縮小，最後我們失去了一切，在無限寬闊的視野裡也變得一無所見。文中有段文字清楚說明了本文書寫的題旨：

你如果站在一艘十外噸郵輪前面，拍下一張以你為主體的相片（可能是仰角，攝影者跪在你的膝前往上拍，你飛揚頭髮的背後有藍天白雲和郵輪上那根粗壯的汽笛），你應該會以為自己是個豪情壯志長過百萬條響尾蛇的有為青年。但如果攝影者搭上飛機，到天空拍下郵輪全貌，而你不過是甲板上千百個比一粒魚卵還渺小的乘客時，你便會認為自己的存在價值實與隔壁那隻小狗哈利不相上下。（頁113）

環境似乎大過於人，但環境也可以只是人的襯景，換言之，價值公義並沒有一定的標準，只看你調的是什麼樣的焦聚。這段文字充份表達出林宜濤透過書寫想傳達的「變焦鏡頭」下的流動價值觀。

亦即前面的〈人人愛讀喜劇——一篇關於牛肉場的小說〉和〈舞者王剛〉二作最後，人物為環境所含納的描寫，既可視為是人物大不過環境的渺小價值定位，也可以視為對人類遭遇羞辱或艱難境遇時無關緊要的態度。

而且，既然「暴風雨」之必來，不但可以早作預防；即使防避不及，也可以泰然處之。何況，人最終還具有一種誰也奪不走的想像力，就像可以載人飛翔的翅膀，總可以化「悲憤」為「笑話」。

#### 四、林宜濤語言運用——時語改襲與 頂針換喻的想像超越

如此我們從以上林宜濤變焦鏡頭下的價值觀進入到其驅遣語言、運用語言的特色說明，以與王禎和作一比較。

### (一) 時語改襲

首先，值得注意的是，林宜濤非常善於將目前通行的流行語加以變裝襲改，或者隨興嫁接。如其《東海岸減肥報告書》<sup>61</sup>中，他如此說明對於「後山花蓮」這「後山」一詞的看法：

這是台灣版的東方主義。「前山」看「後山」就好比那「西方」在看「東方」，薩依德式的感慨到現在還常常有機會在中央山脈這邊的山腳下出現。

……

在我看來這問題倒滿「後」現代的。

一旦「後現代」起來，那凡事就沒個準了。只要你心頭抓乎定，管線可以外露，內衣可以外穿，年夜飯以可以外包，都好，都可以啦。落花與牛車輪齊飛，吊燈共馬桶一色，多少大師的後現代裝潢不都是這樣搞的嗎？（頁9-10）

「薩依德式的感慨」當然指的是《東方主義》一書所指西方人眼中對東方「他者化」的想像與再現，他巧妙地移轉到台灣的「西岸」對「東岸」的刻板看法。而「只要你心頭抓乎定，管線可以外露，內衣可以外穿，年夜飯以可以外包」，更生動說明了「花蓮」「東岸」並沒有一定的本質，只看你如何去看待，如此，「後現代」不但保留了「管線可以外露，內衣可以外穿，年夜飯以可以外包」去中心的意涵，也增添了對西岸比較「現代」、東岸比較「傳統」的現實想像之外的另一重「『後』現代」意義，成了他解釋後山的最佳方式，而每個通行詞彙的意思都被他重新轉化改造，卻又精準地保留了它的指涉。

另外，「落花與牛車輪齊飛，吊燈共馬桶一色」融古典而又改用現代用詞，然這用詞只是相對的現代，事實上它挺具鄉土色彩地點出了我們對較「傳統」的東岸可能有的物質想像。

---

<sup>61</sup> 林宜濤：《東海岸減肥報告書》（台北：大塊文化出版社，2005）。

其次，又如〈臥遊〉一文，他如此形容「旅遊探險頻道」跟「我」的關係：

「旅遊探險頻道」跟我的關係越來越密切了。簡直就像貢丸湯裡頭貢丸和湯那樣地不可分。（湯說：「你給我兩顆貢丸，我給你一整碗貢丸湯。」旅遊頻道說：「你給我兩顆眼睛，我給你全世界。」）（頁250）

如此，括號中誇張地將極為過去流行的電視新聞廣告詞（給我一分鐘，我給你全世界），加以替換改造，又與極為平常的食材相互影射，讓人不禁聯想，作者寫作當下，或許正喝著貢丸湯，或者正想著喝貢丸湯。

以上這些帶著學術氣與生活味的文字，偶而可分別見於一些書寫者筆下。但是像他如此連綿搭用的則不多，帶有一種極為隨興消費的色彩，比如〈溫暖的商業及其他〉一文：

布希亞說，廣告讓我們覺得幸福，大概是這個意思。……德不孤，必有鄰，廣告說：感冒了，打噴嚏了，快去買康德六百。胃痛了，就吃張國周強胃散。買賣房子，請找信義房屋。想去巴黎喝咖啡，不妨搭長榮航空會講台語的飛機。無聊的話，大夥兒相招來去好樂迪唱歌。肚子餓了吃麥當勞。渴了就喝古道烏龍茶吧。點點滴滴，鉅細靡遺，它無所不在到讓我們幾乎忘了它的存在，而不知不覺沈浸在它所帶來的幸福和安全感中。<sup>62</sup>

這段文字以連綿的廣告商標：康德六百、張國周強胃散、信義房屋、長榮航空、古道烏龍茶等及其令人耳熟能詳的廣告詞形成一種隨興消費這些廣告文字的「廣告感」。然而，後面緊接著，林宜濤開始問一個極為嚴肅的問題：試想有一天如果我們拿掉我們日常生活的所有廣告……，那麼那樣的安靜和死寂是不是令我們畏懼呢？同時，他也開始提出他的看法，「商業是我們欲望的延伸，我們因為想吃糖所以去買糖，因為想

<sup>62</sup> 林宜濤：〈溫暖的商業及其他〉，《東海岸減肥報告書》，頁34。

住得舒服所以去買屋。人如果沒有欲望，這社會大概不會有商業活動，反過來看，人如果有無窮的欲望，那所謂的商業活動，便會龐大成一個可以吸入各種罪惡的大黑洞。」而小城花蓮什麼都有，五臟俱全卻又都規模不大，維持著樸素的商業活動，不必要的雜質不會進來，人的欲望在這樣的情境中會受到比較合理的對待，無需壓抑也不致膨脹。

如此，林宜澐以隨興消費式的廣告詞開端，卻提出他對小鎮商業的好處卓有見地的嚴肅辯證之見，正如前面「變焦鏡頭下的價值與公義」一節說的，他沒有特定的價值見解，沒有重商或反商情結，將熟悉的商業廣告語言隨興地、連綿地搭用嫁接也是一種消費。但從他的論述中，卻可以發現他試圖說明商業給我們帶來亂象，卻也讓現代人生活在幸福與安全感之中。因而，我們畢竟是需要商業的，就像「我們畢竟是需要一些聲音的。」

王國安曾以「文字的普普藝術」稱呼林宜澐這一不避通俗、廣告、商業的語言運用風格：

在林宜澐的小說語言中，會有藍寶石歌廳，會有豬哥亮，會有嬌生嬰兒痲子粉，會有桂格燕麥片、牛頭排沙茶醬、爽達潤喉糖、德利豆腐乾，而其《東海岸減肥報告書》更像是一本花蓮店家介紹的旅遊報告書了。而細審之，林宜澐此一有著哲學碩士學位的「知識份子」，將商品及廣告詞這種「商業化文化」化為小說語言這種「高級藝術」，不正說明林正是一個文字的普普藝術家？<sup>63</sup>

這一說法可謂非常清晰地地點出林宜澐運用通行俗語，並置雅俗的主要特質。「時語改襲，隨興嫁接」這種漫無章法的「腦筋急轉彎」，對於技巧不高的寫手，也許會有無法恰當融合轉化，讓作品流於輕薄的危機。

---

<sup>63</sup> 王國安：〈後現代的林宜澐·林宜澐的後現代——林宜澐小說論〉，第七屆兩岸中山大學中國文學學術研討會（高雄：中山大學，2005年11月），頁14。



但林宜濤語言運用的特長在於，他的用詞並不真的是天上地下、古今中外，而是集中於現代社會的時間空間中仍然通行可辨的詞彙或文句，只是加上對意義的巧思轉化，讓看來範疇不同、斷裂無關的詞彙以任何可能的邏輯去聯結，<sup>64</sup>而堆塑出應有的張力來。

## （二）頂針換喻

更進一步說，真正能融鑄其天馬行空想像力的原因，在於他讓語言維持著意義的框架，將喻依不斷頂真延伸，而又在必要之處「秘響旁通」換喻轉向。比如〈侏羅紀〉中那位胖妹米雪在颱風關在家裡的下午於鏡子前發現自己原來已經「胖得像座山」了時，文字如此往下發展：

這一切都是真的。颱風登陸那下午，家裡鏡子裡面那個龐大的裸體是真的。

一塊塊逐漸在米雪身上突起增長的贅肉是真的。眼下這男人是真的。米雪整個人都是真的。男人看了小廣告之後打了電話過來也是真的。米雪的世界裏沒有假的東西，媽媽說，米雪最好心腸了，在街上看到乞丐一定要給錢，不管他是真的還是假的，米雪給的一定是真的錢。可很多人並不這麼想，這個世界好像遠比我們想像的還要複雜。（〈侏羅紀〉，頁193）

這段文字將事件的發生以連綿而出的「是真的」「是真的」頂針延伸，<sup>65</sup>讓如前所論的全文邏輯由其中逐漸發展然後走上內在的分岔。米雪那個裸體照鏡是真的、肥胖是真的，然後到「眼下這男人是真的，米

<sup>64</sup> 康德有十二範疇之說，去說明量、質、關係、樣態等概念的形式：如量：單一、殊多、全體；質：實有、否定、限制、實體與依附體、因果、相互、可能與不可能、存在與不存在、必然與偶然等，學哲學的林宜濤也許也從其中受惠。

<sup>65</sup> 從修辭學上，這樣的句型可能被理解為「排比」句型，但就意義上是一種詞彙與意義交疊推展的方式，因此以頂真稱之。

雪整個人都是真的。男人看了小廣告之後打了電話過來也是真的。」文字提醒我們她已開始以她真實的身體進行援交，這時讀者的心情由同情轉為驚慌失望。然而，從「米雪的世界裡沒有假的東西」以下，故事又開始有了轉折，為後面米雪值得同情的下場預先鋪排，但也讓原來合一的邏輯開始走上岔路。「媽媽說，米雪最好心腸了，在街上看到乞丐一定要給錢，不管他是真的還是假的，米雪給的一定是真的錢。」

故事最後，米雪被偽裝成嫖客的警察帶走時，心裡哭著想找爸爸的情節讓故事達到最高潮，她的純真無辜換來的狡詐欺騙使讀者感到同情和憐憫，她的坦誠無欺是真的，「無誠勿試」的小廣告是真的，出賣身體也是真的。但她的世界裡真的沒有假的東西嗎？其實，讀到上面所說的連綿而出的「是真的」、「是真的」當下，我們已經明白她的童年夢想是假的，很多臭男生追是假的，一個也不要理也是假的，米雪其實活在一個由母親為她築起來、一點也不真實的空幻世界裡。

再如，〈夜巡〉中全文描寫打大鼓的敘述者的樂隊夥伴阿畢充滿敗破殘影的家人遭遇，是從一場慶典遊行開始的：

遊行時學校樂隊走最右邊最後一個位置，這裡角度好、風水好，我可以像個棒球捕手一樣綜覽全局，……我除了把掛在腰際的小鼓依照青仔教練的指示操得鎮天價響之外，其餘的精力多半用來觀察兩旁路人的臉孔和我這些隊友們的腦袋瓜。後腦袋瓜不見得就沒什好看，上次國慶日，當禿頭輝在眾目睽睽之下失手將指揮棒朝司令台甩出去時（嚇死那些少將上校縣長什麼的），我清楚看到他後邊脖子湧出一團冷汗，而後一個人縮得像頭僵死烏龜！……是好玩極了。

今晚更有趣，……

阿畢他家跟這世界一直都像是沒什麼關係。他家在永安街底靠堤坊邊的一條暗巷子裡，從巷口望去就一團黑影，渾渾噩噩不像間房子，那巷口一整天裡總隨時有幾隻野狗咬著垃圾蕩來蕩去，跟巷子裡阿畢左右鄰居那些老人一樣地蕩來蕩去（他們老

是用濃濁而帶痰的聲音說話，每次我往阿畢家走時，會讓他們深邃的眼神看得渾身發麻），夏天一到，太陽會把巷子裡泥土路面上的陰田曬成滾燙的焦腥味，而海那邊飄來的風會纏著附近魚貨拍賣場的魚腥把這一帶弄得像發臭的廚房。他家白天跟晚上一樣黑，我一次把正在小隔間裡裸著身軀睡午覺的阿畢叫醒，漆黑的房間內我就只看到他眼裡那一絲絲的光，如果是女人的話，我就說那叫做哀怨，真的！我他媽的可憐的阿畢。我可憐的阿畢這時正擊著大鼓指揮我們一千人馬的腳步往前走，這一支賣力傳達著進步繁榮安定和諧友誼互助國際化自由化民主化等等狗屁倒竈訊息的隊伍，現在就要繞過舊車站前的圓環（這裡起碼站了兩百位揮動著中美兩國國旗的小孩，一個個都臉蛋紅撲撲地教人想捏一把），走進萬頭鑽動的市區，大量的鞭炮會竄到美國妞的裙底下爆炸，把整條大路炸成一個歡樂的野戰場。果然，十分鐘後我在大路上看到了一個沸騰的台灣嘉年華會。我相信市長在大路兩旁商店預先掛了五十串以上的鞭炮，這向來是有點年紀的政客所喜歡用的技倆，他們喜歡製造煙霧，讓自己和他的擁護者陶醉在爆裂聲和煙硝味中。（我幾乎閉著眼睛就可以看到我們市長正站在吉普車上對兩旁的市民揮手致意，他心裡可能正用英語喊著：Oh! My people, my people……）阿畢還好，他穩穩地敲著大鼓，鼓聲咚咚，和他的心跳一樣沉穩。（《人人愛讀喜劇》〈夜巡〉，頁164-165）一切似乎都快過去，阿畢一家正一步一步走向他所害怕的底線，一次月考前他跟我在鹽寮海邊喝老酒，他嘴角自嘲的笑意進在鹹濕的海風裡，他說：「我家像個泡沫，吹口氣就破了。」我那時躺著，覺得一整個天空都是他的悲哀。今晚整個天空都是歡樂。

是這樣子的，我小學五年級開始在鼓隊裡披著一條紅色披肩神氣活現地打小鼓，長久下來，我的鼻子已經可以分辨出不同節

日所滲透出來的不同味道，就像端午節你聞得到粽香，中元節時你會被滿街雞鴨魚肉的香味引得飢腸轆轆，而中秋節隨手抓一把空氣都會有豆沙甜味一樣，我深深明瞭像今晚這種遊行會有怎樣的氣氛。在隊伍還未出發之前，這城市已經備妥各種動作等著去串連出一個快樂的社會事件，一個讓人人都因此相信這社會真是那麼快樂的社會事件。懂嗎？他們把條件都擺好了，都有人只給你一顆蛋跟一湯匙沙拉油時，你除了煎蛋，還能變出什麼花樣呢？

今晚他們擺出來的，除了美國妞啦啦隊和我們這個三十人組的高中樂隊之外，還有兩路ENG拍攝人員，六七個不定點出沒的攝影記者（那些影像會出現在上級視察時的市公所簡報和胖市長競選連任時的文宣海上），十三個穿著制服的獅子會會員，八輛警用摩托車，一片旗海，兩廣醒獅團，熱情洋溢的播音小姐……總而言之，這必須是個歡樂的夜晚，必須是也一定會是。

（《人人愛讀喜劇》〈夜巡〉，頁167-168）

以上標黑者可以看出林宜濠刻意用頂真推進的情境，一步步將阿畢家的孤獨悲哀和慶典遊行的豐饒歡樂加以對比，如此當敘述者說「阿畢還好，他穩穩地敲著大鼓，鼓聲咚咚，和他的心跳一樣沉穩。」時，我們感覺這種沉穩其實搖搖欲墜，涵義複雜；而在這對比之下，另外一邊那貌似歡樂的遊行場面，表面上花花綠綠，五顏六色，卻只是一種假象。

然而，在這頂針推進當中，遊行的意義也在一與多的數字的數字對比中具有比「假象」更為複雜的意涵。城市的遊行只擺出來一種可能，就是「歡樂的假象」，但因為只有這種可能，所以當重新省思「一整個天空都是他的悲哀」換成「今晚整個天空都是歡樂」時，那歡樂未必完全是虛假的，因而遊行中打著大鼓的阿畢可能真是「沉穩」的，因為這遊行，使他必須沉穩也只能沉穩以對。

〈夜巡〉的結尾是敘述者敘述完阿畢一家或凶死或逃離、或自閉或賣淫的悲慘境遇後，竟然在激情歡樂完的遊行後夜晚變得空曠無人的街

道上，看到阿畢他們一家人正在馬路上的盡頭處共進晚餐：

快八點了，這趟遊行就要結束，兩位市長在個自踢了十八次大腿像猴子那樣扭擺了臀部並且分別親吻故啦啦隊長的臉頰之後回到吉普車上……我想我有點倦了。我想我大概被這一晚上炫目的歌舞弄昏了頭，又覺得四周的人群慢慢模糊，一個個像隱身在蒸氣裡的精靈那樣飄忽不定……

我想我是真的昏了頭。

我竟然看到他哥赤著上手手夾一片醃漬的蘿蔔咬下，安靜的臉龐掛著滿足的笑意。他弟端起一大碗湯，咕咕喝到肚裡，待他放下湯碗，用手掌抹掉嘴邊油脂時，烏黑亮麗的眼睛閃爍著聰慧的光芒。他姊白衣黑裙，清純乖巧地幫大家填飯夾菜，她永遠像玫瑰那麼美麗。阿畢也回家了，他大鼓卸下後放在桌旁，從他姊手中拿下一碗熱騰騰米飯，他坐下，在碗裡澆了三碗的魚湯，他抬頭往我這邊看，看到我了嗎？阿畢。

美滿家庭對阿畢已不可得，但是敘述者透過遊行快結束夜巡的「想像」讓一切不可逆者皆可逆，不可能的都變成可能，「遊行」至此意義全出，它可能虛假，卻也是一種釋放想像的可能，在「昏了頭」之際，「他們的動作緩慢而優雅，此時那角落是這黝黑城市裡唯一的光亮」，遊行的意義至此被轉移。因為沒有遊行就沒有夜巡，而世間的不幸在「遊行」到最後「夜巡」的想像中才誕生新的可能，是一種需要被再轉化與重新詮釋才能產生的希望。這裡轉化的關鍵在那所謂的「昏了頭」之際，那惚恍中人類對現實與想像處境的態度翻轉。

因而，林宜濤的「頂針換喻」是繼承上面對「時語改襲」更進一步由詞彙到篇章的發展，透過緊密的思維編織，將表面上信手拈來不拘格套的事物翻轉倒置或推衍移動，讓意義變化流動，主要卻是要帶出他不斷變焦辯證的思考與見解。

## 五、結語

以上，筆者非常粗略地歸納王、林兩位台灣重要喜劇聖手各自偏向「隱喻」與「轉喻」的語言運用，「隱喻」追尋的是與時間的對應關係，「轉喻」追尋的是與空間的對應關係，由於王禎和最終追尋的是一種鄉土的「贖回」，其難免失之於重；相較來看林宜濤強調對現實的想像與超越，在變焦鏡頭而又持續Zoom out的觀點下定位現實，難免失之於輕。這或許也說明為何前面所提王禎和一生以「小說」與「戲劇」的文類為書寫目標，且越寫越誇張嘲諷的緣故，小說寄寓了他試圖去把握現實的無盡追尋，而他對花蓮的現實本身的態度卻是愛恨交織的；相對的，林宜濤寫到後來似乎更崇尚「散文」此文類，畢竟散文更具「直見性命」的特質，而林宜濤相對而言對花蓮的現實本身的愛意，也比較不必透過小說的各種形式包裹去掩藏。

一般而言，我們把王禎和稱為戰後第一代鄉土小說家，而林宜濤則是第三代鄉土小說家，如果這樣的說法是有意義的，表示，他們除了共有的誇張喜劇風格之外，一定還有「代」際流變的時間區隔所形成的差異。邱貴芬提到王禎和的年代是個農轉工各種視覺影像大量傳播的年代，文字如何轉化承載那樣的現象對作家自然產生一定之影響，換言之，語言如何將這樣充滿新興的豐富性與矛盾性，且正逐漸被現代化擠壓到邊緣的母語花蓮的各種視聽感官經驗捕捉下來，現有文字的承載能力可能是非常不足的，這因此勞動王禎和努力遣用文字去「隱喻」與想像地趨近那鄉土；但到了林宜濤的年代，資本文明高度發展，影像視聽意義過盛，文字翻空出奇也早已不足為怪，林宜濤筆下的花蓮鄉土就像被早已逃不開現代體制的台灣人在有限之下創造轉化的某種可能，即想像力的開發與對生存意義與態度的流動移遷。換言之，如果說王禎和的年代，鄉土是個充滿被排除的、陌生複雜的、難以釐清情緒的符號，在這「不堪」的鄉土環境中的人物如呂正惠所說也多是「不堪的人」；則

在林宜濤的時代，鄉土則已然展現出它的有限卻比較清晰的可能面向，那就是人雖為環境所限，人卻可以自知自重及「想像力」去順應或改造環境，去轉化和開發出鄉土的無限可能。這應該正是前面郝譽翔所謂林宜濤顯得更為草莽、恣肆與奔放的原因。

廖咸浩在《耳朵游泳》序〈最後的鄉土之子〉中對林宜濤在當代的寫作有一看法與定位。廖咸浩認為：

也許因為林宜濤這個世代對舊的世界仍有記憶（一如朱天心、王家祥等），而知道現代化所進行的「文化大革命」有所盲目、有所匱缺。面對現代化迷思即將趁全球化之風潮建立全面壟斷的最後關頭，心中不免著急。因此，自己也無法如六、七年級者，對現代化迷思主導的商業性「後現代狀況」安之若素。故林宜濤嘻笑的筆調之後總是深沉的悵憾，……但作為年級相仿的讀者對此我是可以理解的。因為作者所寫人物皆是最後的鄉土之子，而我們也都已是最後的鄉土之子。<sup>66</sup>

筆者以為，此說雖為深刻的觀察，卻忽略了林宜濤所代表的真正價值，因為「鄉土」原來即一流變的觀念，從來沒有一個完全純真無瑕的美好「鄉土」存在或可以去回返，由農村到城市，只有有嚴肅的寫作者存在，他們至少就為我們保留下那不同時代鄉土的意義和樣貌。林宜濤的故事或者顯出後現代的輕盈，但正如卡爾維諾《給下一輪太平盛世的備忘錄》所言，「輕」絕非不具意義，甚而有意義的「輕」是我們這新的時代所需。

王禎和與林宜濤的比較是一份有意義與價值性的工作，作為具有相似風格的兩位花蓮作家，我們不但可以藉比較去了解其相同之處，進一步挖掘其同中之異，更可以深刻認知時代差異作用在兩位作家身上產生的意義，同時讓我們發現這兩位都出身花蓮的作家，以喜劇的方式為各

---

<sup>66</sup> 參《耳朵游泳》（台北：二魚文化，2002）序。

---

自的年代寫下台灣最具辯證的深刻故事，這或許正說明了這一離更像「中心」的台灣西岸相形「邊緣」的花蓮其實隱藏著台灣最具潛力的鄉土資源與能源。



## A Comparison of the Novels of Wang Chengho and Lin Yiyun—From the Perspective of Language Practice

Shu-Fang Liao\*

### Abstract

Among Hualian writers, Wang Chengho is known for his exploration of heteroglossia in novels as well as his observation of the local life: on the one hand he represents his homeland in a realist style, on the other, he belittles it. As critics have argued, the heteroglossia in his works reveals the process of Taiwanese history, reflecting the intersection, contradiction, and hybridization of multiple cultures during its course. His works thus function as a translation of ‘the local,’ based on his expectation of the liberating energy of the vulgar.

Writing in a similar style, Lin Yiyun, grown up in Hualian, emerged as Wang’s follower at 90s. Compared with his predecessor, Lin’s ‘wildness’ shown in his works goes even further. The comparative relationship between Wang and Lin does not only root in their imaginative writings wandering between the virtual and the real and their skills as story tellers, skipping between multiple perspectives, but also in their characteristic carnivalesque language style.

This paper argues that Lin’s other language strength lies in his creative appropriation of terms in vogue and employment of ‘Ding-Zhen metonymy’, which contributes to his playful observation and ironical representation of the society at a particular era. In comparison, Wang tends to employ metaphors.

---

\* Assistant Professor, Department of Taiwanese Literature, National Cheng Kung University

Based on this argument, this paper aims at a comparison of Wang and Lin's language styles, probing into the possible relationship between the meaning productions of their works.

**Keywords:** Wang Chengho, Lin Yiyun, metaphor, metonymy, appropriation of terms in vogue, Ding-Zhen metonymy