

新台灣和平基金會「2014 台灣研究博碩士論文獎」

建構與流變：「寫實主義」與臺灣小說生產

*Becoming-Realism: The Production of Taiwan Fiction*

論文作者：張俐璇（國立成功大學台灣文學系博士）

指導教授：陳昌明（國立成功大學中國文學系教授）

廖淑芳（國立成功大學台灣文學系副教授）

## 博士論文摘要

本論文的研究促發，主要來自於對台灣文學史書寫現象的省思：在 1987 年解嚴之際問世的《台灣文學史綱》，高舉寫實主義，給予反帝、反封建的寫實小說相當的評價；時至 2011 年、民國百年出版的《台灣新文學史》，則將現代主義昂揚的一九六〇年代，定義為台灣文學的黃金時代。寫實主義與現代主義，儼然是一組「此消彼長」的對立存在：前一個世代標舉寫實主義；下一個世代重申現代主義。現代主義與寫實主義，猶如「典範交替」於台灣文學史論述之中；但如是褒貶流轉，並無益於化解二者的對立，或者說，無益於釐清何以從鄉土文學論戰以來對立的定位。

職是之故，本論文重新思索：何謂「寫實主義」？

英文的 *realism* 一詞，在華文語境中有「寫實主義」與「現實主義」的兩種譯／義／異況。其中，「現實主義」自 1932 年馬克思主義者的中譯定調後，幾乎成為「左翼限定」用法；因此，本論文以「寫實主義」名之，同時囊括左、右翼思維。

本論文意圖說明的是：因為（殖民主義、民族主義、自由主義、社會主義）意識形態立場的不同，每個時代，都有「寫實主義」的倡議，並在小說書寫上，不斷變形「化身」。換句話說，因應不同的需求，所謂的「寫實」意識在台灣，擁有不同的想像、建構，以及展演、實踐的過程。

本論文概分六章析論「寫實主義」建構與流變的過程，以及與之相應的小說生產現象；各章並依序釐清「寫實主義」與「自然主義」、「現實主義」、「現代主義」等諸種思潮之間的異同關係。摘要如下：

## 第一章 序論

本章概述研究動機、問題意識、研究範疇、文獻回顧以及研究方法。首先，由兩項文學獎談起，分別是 2007 年《聯合文學》小說新人獎，以及 2012 年的諾貝爾文學獎。前者在決審會議上，有「新寫實主義」一詞的提出，以之取代「鄉土」與「本土」詞彙背後可能的藍綠對抗意涵；後者在莫言獲獎後，有中國作家協會對其「現實主義」創作路線的肯定，但同時也有得獎者自身對中國言論審查機制的辯護，間接令人質疑「現實主義」的精神底蘊。兩個文學獎現象只是重新思索「寫實主義」與「現實主義」的引子：「寫實主義」之名何以容易涵蓋「鄉土」、「本土」？「現實主義」何以仍具有統制的能量？兩個詞彙背後的差異為何？

其次，依序爬梳「寫實主義」概念在西方、中國與台灣的不同發展際遇；同時回顧當前台灣如何站在「寫實主義」、「現代主義」以及「文化翻譯」三方面的立場，「安頓」文學史書寫。最後是本文的研究方法：植基於後現代主義「問題化」的思維，「寫實主義」不再是鐵板一塊的詞彙；而其內涵的變遷，則有賴於文化唯物主義，把握「歷史化」的概念，以資觀察台灣小說發展的背後，諸種意識形態的角力。

大凡創作，離不開「寫實」的基底，即便是「現代主義」，在心理描寫的同時，仍有寫實的企圖。不過何以在台灣文學史書寫中，現代主義和寫實主義儼然壁壘分明，部分作家產生難以歸類的問題，例如白先勇，例如王禎和，例如七等生。又為何受到鄉土文學陣營愛戴的王禎和，不認為自己可以鄉土作家定位？何以在小說觀念上，重現代主義、輕寫實主義，成為隱性潛規則？「新寫實主義」又來自何處？為何而生？植基在前述研究上，本章指出文學史書寫的縫隙，提出諸多的「為什麼」，並藉由整個文學發展面的觀察，回溯作為後繼的當今現象，與既有小說觀念的來由。

## 第二章 殖民主義與リアリズム (Realism)

台灣現代小說濫傷於日本殖民統治時代，因此本章由大正時期、昭和前期以及決戰時期談起，亦即觀察從一九二〇年代至四〇年代，對於「寫實主義」的探索與現代小說的逐步構形。因此「殖民主義」是影響這個階段小說表現、寫實觀念，最主要的背景音。

### 第一節 自然主義與寫實主義

自然主義可以說是寫實主義的強烈化、具體化，以及狹窄化；固然「惡名昭彰」，但對於「寫實主義」概念的形塑，終究留下重要遺產：細節寫實的方法。日本在 1868 年明治維新後，大量傳播西方文明，其中包括了法國左拉的自然主義，理論的譯介再加上日本中世文學傳統的演繹結果，在 20 世紀初期，發展出沒有結構可言的「私小說」體裁。1913 年日本「大正政變」後，文壇在世界文化風潮的驅動下，形構了三大文學主潮：新浪漫主義、白樺派理想主義，以及新思潮派新現實主義；俱是對此前自然主義以及私小說的反動。在此「大正文化」的脈絡下，出現了兩篇台灣文藝評論：甘文芳〈現實社會與文學〉(1921) 和張梗〈討論舊小說的改革問題〉(1924)，皆是對「寫實」觀念與方法的摸索：前者針對「有閑文學」反對自然主義；後者則認為自然主義是改變舊小說的利器。兩篇論文的對話對象不同，對自然主義觀點差異生成的理由，也源自於兩個不同脈絡：日本「大正民主」思潮，以及對台灣的「殖民統治」。在甘文芳的論文，係受到日本文壇影響，崇尚的是新理想主義以及新現實主義，認為書寫人生斷片的自然主義，容易落入瑣屑主義的陷阱；而在張梗的論文，則著眼於台灣舊小說書寫現象，認為自然主義的細節寫實，可以一改舊小說多「奇聞」與「奇觀」的傳奇色彩，更為貼近人間世。無論是甘文芳的新浪漫主義、張我軍的新理想主義與新現實主義，抑或是張梗的自然主義，其實都是面對台灣問題的「現實」，所提出的寫實策略。只是前兩者是在大正文學主潮思考「台灣文學」；而張梗更聚焦於「台灣現代小說」。本節討論現代小說三篇：鷗〈可怕的沈默〉、追風〈她往何處去〉、賴和〈一桿「稱仔」〉，作為台灣現代小說初始的三種語言文字書寫形態觀察：文白夾雜、日文書寫，以及中國白話文加台灣話文。

### 第二節 昭和前期寫實觀念與小說語言

所謂的「現代小說」，在西方文學觀念裡，是相對於韻文詩歌形式的「散文敘事」作品。而現代小說的主要功能是「鉅細靡遺的描寫」，因此散文敘事「語言」在小說中扮演著重要角色。在英國小說發展的最初，面臨的是文字優美或用

語粗俗的問題；在台灣現代小說，牽涉的則是殖民地語言的「混雜性」(hybridity)。在新文學運動開始之前，台灣因為歷史的進程，已然存在著三種書寫系統：漢詩文、台語白話字、日文。而這三種書寫系統隨著殖民地社會對「寫實」追求的三種方式：以張我軍為代表的中國五四寫實觀念、以郭秋生為中心的台灣鄉土寫實意識、楊逵結合蘇聯「社會主義現實主義」以及日本新感覺派「心理描寫」的「真實的寫實主義」；發展為三種小說書寫語言：「殖民地漢文」化的中國白話文、「帝國漢文化」的台灣話文，以及日益普遍化但需以「振假名註記」的日文。換言之，雖然張我軍推動中國白話文的本意在於向中國主流靠近，但是殖民地的現實，還是讓台灣小說為了「寫實」，走出有別於中國與日本的敘事語言：殖民地漢文書寫。

例如同在 1926 年、白話文改革後出現的新小說：懶雲（賴和）〈鬪鬧熱〉、雲萍生（楊雲萍）〈光臨〉以及張我軍〈買彩票〉，同樣以白話文書寫，卻分別是夾雜福佬話的白話文、「帶有日本味道的白話文」，以及中國白話文的體現。中國白話文的台灣在地「演繹／異」，也間接說明了它所意圖「寫實」的局限，因為雖然文言文是封建舊知識分子的寫作工具，新知識分子改以中國白話文書寫，但相同的是「貴族化的傾向，未能打進廣大民眾裡」；因此其後有台灣話文的倡議，以及黃石輝的台語小說〈以其自殺，不如殺敵〉（1931）實踐。不過，無論是羅馬字或是新造漢字，都有其殖民地「現實」的問題：即便意圖以台灣話文作為小說的敘述語言；但是因為日常生活中和製漢語的充斥，最終於是走向「帝國漢文化」的台灣話文。例如郭秋生雖然倡議台灣話文書寫，但在台灣話文論戰之後發表的小說〈王都鄉〉（1935），既以中國白話文為書寫基調，又夾雜著「不具（殘廢）」、「退治（消滅）」、「無難（沒事）」等和製漢語。

社會的變動引發思潮的變化，思潮的變化繼之影響並重新調整了「寫實」的內涵。在 1931 年九一八事變後，法西斯主義已漸凌駕二〇年代的左翼思潮；這也使得「寫實」觀念從小說功能到書寫語言的討論之外，有「創作方法」／寫實路線上的辯證。1934~1935 年間，劉捷先後發表〈新文學運動的批判〉、〈創作方法之片段感想〉，從日文二次翻譯蘇聯的「社會主義現實主義」。蘇聯在斯大林發表〈論經濟建設的新任務〉（1931）演說後，面對工業建設和農業集體化的「當前任務」(tasks of the day)，拉普的心理現實主義被批評為忽視階級鬥爭和社會關係的重要性；輾轉影響台灣文壇的，是張深切「心理描寫不要論」的提出，以及〈鴨母〉的小說實踐。張深切〈鴨母〉和同年稍早的吳希聖〈豚〉職是成為「自然主義現實主義」以及「心理的現實主義」的一組對照。

1935 年，楊逵〈新文學管見〉可以視為係對於「心理描寫不要論」的回應。楊逵引用新感覺派代表橫光利一在〈純粹小說論〉中的觀點，提出「真實的寫實

主義」，在外部現實關懷之外，兼重內面心理的描寫。本節由此理解翁鬧的小說表現，並同時指出翁鬧的語言特色：為了在小說中保留具有鄉土色彩的台灣味，又考慮到日本內地讀者，因此在遣詞用字上，特別選用台灣詞彙，再以漢字「偏旁標註振假名」成為小說書寫的策略。而這也成就了昭和前期台灣小說語言的多樣性：植基於殖民地的現實，對中國白話文的追求，最後走向「殖民地漢文化」的語言；對台灣話文的語言試驗，則出現「帝國漢文化」的書寫；而以殖民者語言書寫的日文小說，則以「振假名註記」標示自我的特色。

至此，日治中期的台灣小說，已然摸索出自己的寫實觀念以及敘述語言，但隨著太平洋戰爭的爆發，殖民體制又再次改變既有的寫實主義內涵以及小說生產形態。

### 第三節 決戰時期的文體與國體——日本思想史的嫁接

1937年後，因為戰時體制的結構使然，「寫實主義」又有不同的內涵建構與展演方式。以四〇年代「冀現實主義」論爭來說，可以理解為三種意識形態的角力：一是島田謹二與西川滿為代表的「浪漫寫實主義」，取徑於法國「外地文學」的心理寫實主義，並以日本浪漫派的歷史寫實作為方法，目的在於向「日本美好傳統」的回歸。二為濱田隼雄直面「大東亞戰爭」而書的「觀念寫實主義」小說《南方移民村》。本節指出，無論是西川滿的「外地」或濱田隼雄的「南方」，實質上表明了台灣本島之於日本內地的意義：一是「日本的新領土」，二為「日本的南進基地」。兩人的寫作風格似遠而近，同樣著力在歷史小說，西川滿以浪漫寫實回顧過去，濱田隼雄以觀念寫實照看現在；西川滿希望外地文學得以回歸日本美好傳統，濱田隼雄期待筆隊伍能夠進入帝國「新體制」。而台灣小說之所以被冠以「冀現實主義」之名，正來自於無法被納入日本美好傳統以及對應南進國策現實／現時的「差異」性，亦即，無法與日本「同一」化的「台灣性」。於焉而有楊達從「真實的寫實主義」轉為「冀現實主義」的主張，資以回應日本殖民者將台灣小說生產嫁接入日本思想史脈絡的企圖。

### 第三章 現／寫實主義及其想像

本章從戰後初期的現實主義談起，點出「左右換防」是戰後台灣的最大改變；主要析論「1945~1949年戰後初期」以及「後1949」三民主義寫實主義與長篇小說的生產，以及在主導文化論述下，「寫實主義」如何修正與改變其意涵。

#### 第一節 現實主義與寫實主義

「現實主義」這個名稱，實際上是不見於「五四」時期中國文壇的，依據中國學者的分析，五四時期通行的用語是「寫實主義」。到了1924年，魯迅翻譯廚川白村《苦悶的象徵》，採用和製漢語的「現實主義」譯法；不過在後續的其他譯作中，魯迅是「寫實主義」與「現實主義」間雜使用的。1932年，瞿秋白依據蘇聯公謨學院（Com-munism，即共產主義學院）刊物《文學遺產》上的論文，在《現代》雜誌上，編譯評介文章〈馬克思、恩格斯和文學上的現實主義〉，特別加註「現實主義：Realism」，強調箇中階級對立的社會關係。從此，相較於「寫實主義」，「現實主義」更具「左翼」意義。

一九四〇年代在中國國統區和解放區，分別發展出兩種現實主義理論體系，一是以胡風為代表的以「人」為主體、以「人性」為核心；二是以毛澤東、周揚為代表的以「人民」為主體、從「人民性」或「階級性」出發的現實主義文藝體系。1945年後，抗擊日本帝國主義侵略的民族革命戰爭終結，解放區進入「由新民主主義文學向社會主義文學轉變」的階段，依照毛澤東的看法，五四以後的新民主主義文化，基本上還是資產階級民主主義性質的，因此要朝向無產階級的社會主義努力。在此脈絡下，社會主義現實主義強調的是「人民性」問題，相對的，胡風所繼承的「人生」的五四現實主義，成為「舊的現實主義」。

右翼部分，國民黨在1928年二次北伐完成後，形式上統一了中國，開始進入「以黨治國」的「訓政」時期。面對「革命文學」地提出，與「左翼作家聯盟」的成立；國民黨以「三民主義文藝」和「民族主義文學」作為回應。不同於普羅文學歌詠無產階級「力量的美」，右翼小說創作雖然抄襲了普羅文學「革命+戀愛」的敘事模式，但更富含資產階級氣息的語言修辭和美學意象。而這種書寫策略，一直延續影響及五〇年代的台灣小說生產。

#### 第二節 戰後初期現實主義在台灣的角色

戰前中國左、右翼的文藝主張，對於戰後台灣文壇，特別是1945~1949年的「戰後初期」，影響甚巨。「現實主義」在台灣，一方面有許壽裳雜揉國父與魯迅

思想的「三民主義現實主義」；另一方面，同為左派文人，但因省籍內外的差異，在小說書寫上，以呂赫若〈冬夜〉和麥芳嫻〈磁〉為例，出現族群與階級觀點的分化。而二二八事件後，《新生報》橋副刊上出現的「新現實主義」論爭，實則是中國國統區和解放區在文藝政策角力上的延長，雷石榆和揚風作為主要論戰的雙方，分別承接胡風和周揚的「現實主義」詮釋。對後者來說，前者執「普遍人性」之名，行「資產階級」觀念之實。也因此戰後初期的「新現實主義」之所以為「新」在於更傾向社會主義、益發強調階級意識。這場論爭於焉成為三種意識形態的角力：台灣日治現實主義（楊逵、呂赫若）、中國五四現實主義（許壽裳、雷石榆）、蘇聯社會主義現實主義（揚風），「台灣」現實主義被掩蓋在左翼的大纛下，只見（現實主義）理論而不見（台灣）實務。

### 第三節 三民主義寫實主義與長篇小說生產

1949 年後台灣的主導文化，大抵是國民政府遷台以前文藝政策以及「文化理念」的延續，這其中又以三〇年代的「民族主義文學運動」，和 1942 年張道藩掛名的〈我們所需要的文藝政策〉一文，最為重要。前者強調「國族」至上的意識形態，以資區別共產社會的「階級」觀念；後者明示「寫實主義」為三民主義文藝的「創作方法」。因為既然彼端的共產中國取用了現實主義，那麼此岸的自由中國，就以寫實主義之名。

如是意識形態下的長篇小說生產，大致體現為三種類型：一是「反共+成長」，第一人稱與二元對立，為重要的書寫策略，藉由「我」的純真之眼，書寫成長路上的我見我聞，愛情的際遇與遭逢，既是個人的真愛、假愛區辨，也是我族（國民黨）、他者（共產黨）的認識，由中間接彰顯三民主義的行仁體愛，以之有別於共產主義的不仁無愛；以自由世界的家庭倫理道德，有別於共產世界的無家無父母，家國一體觀也在箇中漸次落實。二是「戰爭+歷史」，在記憶書寫中「去蕪存菁」，整合差異，想像民族共同體的生成。「民族主義文藝」承繼了過去「抗日」與「整合國共差異」的經驗；遷臺後，更新為「反共」與「調和省籍矛盾」的治理效用。

相應於「民族主義寫實主義」的「反共成長小說」與「戰爭歷史小說」的生產；「三民主義寫實主義」體現在「健康寫實」小說，其中並有一從「建設復興基地」到「家在臺北」的變化歷程。小說大幅書寫台灣民生建設，內容也隨時代變遷，從「回中國」轉為「家台灣」，在在是意識形態國家機器不斷變換操控「寫實主義」概念的體現。

## 第四章 現代主義及其寫實轉向

本章主要揭示台灣現代主義小說的中美共構性質，以及如何在不違背黨國文藝體制大方向的前提下，走出不同於健康寫實主義的路徑；同時說明，現代主義與寫實主義絕非對立的存在，現代主義的「寫實轉向」植基於美援文藝體制下，新批評理論與精神分析學的導引，並汲取散文美文的語言養分，成就化用中外經典、注重音響與字質的短篇小說生產。

### 第一節 現代主義與寫實主義

日本學者柄谷行人，曾在俄國形式主義者什克洛夫斯基「陌生化」理論的基礎上，斷言「寫實主義沒有一定的方法」，是一「不斷地把親和性的東西非親和化的過程」，也因此「如卡夫卡的作品亦屬於寫實主義。時至今日，許多在鄉土文學論戰時期受到批判的現代主義小說，我們已有了不同的評價，已然能夠接受與理解現代主義的寫實性。例如白先勇〈遊園驚夢〉中，錢夫人角色觀點的意識流書寫，呈現離散的沒落王孫失落心理，大異於同時代的反共氛圍；在形式技藝之外，更重要的是對於「舊時王謝」的開拓性「寫實」揭露，如是批判性的議題是開一九八〇年代老兵書寫之先。

又如同曾在 1973 年引起論戰的歐陽子《秋葉》與王文興的《家變》，歐陽子曾被白先勇讚許是「紮實的心理寫實者」；而《家變》亦被葉石濤認為「是不折不扣的寫實主義手法」，甚至王文興自身曾經指出「現代主義基本是寫實的，既然寫實，亦常寫到社會貧富，鄉土議題」，作為現代主義的信徒，寫實是他的信仰。那麼，究竟以政大中文系為中心、高舉現實主義旗幟的《文季》季刊，與臺大外文系《現代文學》所譯介的現代主義之間，箇中「寫實」的差異與角力的是什麼？

本文認為「現代主義」與「寫實主義」從來對立的，是背後的意識形態：後者是官方的民族主義立場，前者則來自學院以及自由主義，是為對立的其中一組。在官方的「健康寫實」之外，臺大外文系作家以現代主義揭開「倫理道德的假面」，直指人性醜惡的真實面。不過，以盧卡奇的話來說，即便現代主義具有寫實意識，但那仍是資產階級的寫實主義；而詹明信亦曾指出，所謂的「現代主義」，是「帝國主義」結構對於文學和藝術語言的影響印記。置放在台灣社會歷史的脈絡，盧卡奇所謂「資產階級的寫實主義」，可以理解為以現代主義為展演形態的親黨國體制、與「冷戰自由主義」下的「寫實主義」。

## 第二節 「美援」與「中華」文化主導下「寫實」觀念之移轉

和三民主義文藝觀相類似的，戰後自由主義文藝觀也是民國文化生態的延續與衍繹。戰後台灣的自由主義思想，上承五四自由主義的傳統，下接當時美援現代化意識形態，並以後者的影響為大。自由主義在戰後台灣，以作為威權侍從的角色而存在，與執政者之間保持著大方向一致、小方向抵觸、若即若離的微妙關係，資以營造自由民主的假面。自由主義者經由學院刊物，扮演自由文藝的角色，進行批評建制，扭轉寫實方向的路徑有三：

第一，夏濟安藉由彭歌在《落月》敘事角度的問題，導入詹姆士(Henry James)「一個觀點」以及「意識流」的小說寫作方法(在「內心獨白」外，再加上「自由聯想」)，使得這篇評論向來以「新批評」的示範著稱。不過，本文認為，該篇評論在「指導」的過程當中，更重要的是，將「寫實」的方向，從官方的「民族寫實」扭轉至「心理寫實」；以新的敘述取代傳統的敘述，讓真正的「寫實」更趨於可能。「心理描寫」的技巧，拉開與傳統小說書寫的距離，現代主義的美學判準區隔了「學術經典」與「消遣讀物」，因此間接拉開了知識分子與大眾的距離，雅俗文學的分野隱然成形。第二，《文學雜誌》對於「心理寫實」的倡議，在《現代文學》歐陽子等人的小說實踐以前，除卻夏濟安以新批評的引導，還體現在於夏志清對張愛玲小說的評介。和夏濟安對《落月》的文本選擇動機相似的，夏志清讓張愛玲安然「渡台」的文本是《秧歌》與《赤地之戀》；小說從反共意識形態安然「登台」之後，最被突出的書寫策略，一則是描繪內心世界的「黑暗寫實」，大異於官方的「健康寫實」；二則為張愛玲受益於《紅樓夢》的「細節寫實」。職是之故，在美援台灣年代，夏濟安與夏志清職是藉由《文學雜誌》作為中介的場域，扭轉「寫實」的方向。前者透過《落月》評論將「民族寫實」導向「心理寫實」；後者更進一步彰顯「心理寫實」層面的「惡之華」。因為評論的導引作用，小說創作也由外在寫實轉移向內心刻畫的重視。

第三，在夏氏兄弟之外，還有一關鍵人物是顏元叔。如果說現代主義思潮是自由主義脈絡下，對於官方文藝的反抗；那麼對於歐立德的翻譯，大概是最佳的反例。歐立德，就是現在一般中譯為艾略特(Eliot)的詩人。作為新批評的源頭人物之一，艾略特強調「傳統」和「正統」，以及「小我臣服於大我」、「個人精神臣服於時代」的精神。顏元叔堅持將Eliot翻譯為「歐立德」，為的是做「文學趣味的糾正」，資以建立台灣文學批評的理論。由此觀念延伸，七〇年代初期，顏元叔提出「強調寫實主義」的「民族文學」，作為進入「世界」的方式；同時不忘特別附註，是「社會寫實主義」，而非左翼的社會主義現實主義。簡言之，顏元叔是出於普遍「人類愛」關懷的寫實觀念，是自由主義式的人本關懷。

這種對於共通人性的討論，也見諸於顏元叔和朱立民對「比較文學」研究體制化的推動。不過七〇年代初期倡議比較文學的背後，還有「進入世界」的雄心：以學術「參與」，獲取國際「認可」；特別是在失去聯合國的中國代表權之際，文學成為走入「世界」的方法。因為固然中華民國作為中國唯一政府的合法性喪失，但中華人民共和國還處在文化大革命的兵荒馬亂之際；加上共產黨認為文學要講階級性，與人性是矛盾的，因此「中國文學」從「比較文學」參與「世界」的輸出責任，就更理由「中華文化復興基地」來承擔。換句話說，「朱顏改」看似「崇洋媚外」實則「愛國心切」。因此從「民族文學」、「社會寫實文學」到「比較文學」，三者看似差異，實則一體。從夏氏兄弟到顏元叔的「新批評」，雖然改變了「寫實」的方向；但無論是心理寫實、黑暗寫實，抑或是社會寫實，都可見從反共承繼，到民族歸結的脈絡。

學院批評改變「寫實」方向的一九六〇年代，其實是美國新批評的退潮，但是透過留美知識分子的翻譯，在台灣塵埃落定，掀起批評的「新」浪潮。彼時的台灣，接受的翻譯思潮，也必得是新批評，因為其回到文本細節的純文學美學性格，對於既有戒嚴體制，不具任何撼動能力。因此，將現代主義推上台灣歷史帷幕的主要力量，絕非自由主義，而是冷戰中的美援文化，以及戒嚴下的自由中國體制，是「中美合作」結果。

### 第三節 理論翻譯與內向性寫實小說生產

如果相較於黨國文藝政策在健康寫實電影標舉的家庭倫理，抑或是民族寫實長篇小說對歷史記憶的重述；那麼現代主義的心理寫實、黑暗寫實，反倒寫出了個體內在性的真實。而這種內向性寫實小說的生產，除了當時學院批評的導引轉向之外，也相應於同時期理論翻譯的現象。

這一點，十分不同於中華民國在大陸時期的現象。二戰前的京派學者，因為不滿左翼文人挾外來的階級理論以自重，卻無自身的創作生產；因而有如朱光潛主編的《文學雜誌》標榜不收翻譯、不談理論；二戰後的台灣外文系學者，則在美援以及冷戰自由主義的氛圍下，大量譯介英美現代主義及其小說理論，從夏濟安編輯《文學雜誌》的風格，一直到後繼《現代文學》以及《中外文學》等雜誌；甚至以現實主義為旗幟的《文學季刊》，也有現代小說理論翻譯《從卡夫卡到貝克特》的結集出版。學院刊物之外，也有許多出版社的譯作「協力」，諸如志文出版社、晨鐘出版社、桂冠出版社、台北美國新聞處文化組所支持的學生英文雜誌社，以及比較文學在台灣體制化之初的翻譯與出版。

冷戰期間，美國情報機構在「維護言論自由」的名義下，一直以可觀的財力支持高層文化領域。中央情報局透過諸種刊物、展覽、授獎等所進行的思想傳播，因此在「美國方式」的觀點置入下，出現了部分特定作家（詹姆士、艾略特）或特定思潮（精神分析）的譯介現象。

由於對個人潛意識抑或原慾的強調，教條化的佛洛伊德主義者對於社會關係，幾乎沒有研究的興趣。而正因為對於事物表象的「內面」書寫，使得「最深刻自我的寫實主義」成為可能。因此，如果站在今日的角度重新觀看《秋葉》與《家變》論戰，問題不在鄉土小說與現代小說的對立；「寫實觀念的角力」才是癥結的關鍵：關注個體內面的寫實，與面向土地與社會這些集體外部的現實。

促發內向性寫實小說生產的，除卻精神分析理論，存在主義思潮是另一個關鍵，部分作家也因為「存在主義進來，開始有那麼一點點左傾的思想」。以陳映真小說為例，先行研究者多半認為，陳映真在入獄前後以及《文學季刊》時期，出於對現代主義的不滿而轉向現實主義，但是如果比較〈我的弟弟康雄〉中的姊姊「我」以及〈山路〉中的蔡千惠，會發現存在主義的思索與選擇，一直都是存在的。後期的「現實性」之所以被特別強調，在於吻合了彼時官方對於「現實」的想像：「政治犯的逐漸被釋放」以及「言論自由的擴大」，一幅進步與解放的圖像。

#### 第四節 寫實的「美」「援」：現代小說的美學挪用

本節的「美」「援」二字，具有多重指涉：美學、美（國）力（量）、散文抒情美文，以及美援、跨文類援用徵引等意涵。現代主義小說從中國古典文學經典汲取資源，營造「中國古典文學審美情調」；在隨新批評引進的「三一律」戲劇理論那裡，看見「情節佈局」、「人物刻劃」等書寫策略，成為此後台灣短篇小說極為重要的書寫策略。新批評是研究「字質」（texture）的一種批評手法，最早應用於詩，其後被應用於短篇小說。這種在小說中對「字質」的注重，很快與中國五四以來抒情美文相接引，但是去除其中的溫情主義、保留美文觀念，轉化為小說敘述語言；另一方面，在「字質與音響」的藝術真實追求下，鄉土語言進場，特別表現在小說人物對話。換句話說，小說敘述語言，受益於抒情美文，再由現代散文轉出；而小說敘事結構，則結合新批評的技法、劇場電影的觀念，形構了「中美」特色兼備的「現代」小說。

小說在結構與字質的追求，衍生了其後兩種現象：一是現代主義小說往往具有「文字鍊金術」的特質；二是部分小說在後來的文學史書寫，有「既現代又鄉土」的評論定位。前者如王文興，目標在於「把白話文詩意化」，在「字質」裡

找「音響」；後者如王禎和，則在鄉土語言的「音響」裡，尋求相應的「字質」。也因此，固然深受鄉土陣營的愛戴，王禎和終歸是現代主義的信徒。

總結第四章主要立論者有三：一，現代主義的核心關懷仍是寫實的，但又不同於傳統，尤其是黨國所定義的「寫實主義」。二，影響台灣現代主義的關鍵，是美援文藝體制，而非自由主義；正是在美援文藝體制裡，經過學院的翻譯傳播與批評建制，改寫了「寫實主義」的既有內涵。三，現代小說書寫，一方面依賴因美援挺進的新批評，一方面選擇性承繼了中國文學美學觀念，最後走向「內面」的個人化、「經典」的菁英化，是為後繼「現實主義」與「鄉土小說」所爭議的焦點。

## 第五章 現實主義及其不滿

本章分別析論「現實主義」所不滿的，以及不滿「現實主義」的諸種意識形態，如何相生相乘促發「鄉土小說」、「政治小說」、「都市小說」、「後現代小說」以及「新鄉土小說」等的生產；「寫實主義」的內涵如何被更新與填充，相應的，有怎樣「混語」書寫與形式創建的小說生產。

### 第一節 現實主義與現代主義

所謂的「寫實主義」不止於自然主義的片面「記錄」，尤其經過現代主義思潮洗禮後，也已然更換了原貌，加入心理描寫、情節時空佈局等多項變化元素。鄉土小說不盡然與現代主義是對立的存在，鄉土小說可以說是具有現實主義的批判力道，但同時在書寫策略上，是吸收了現代主義之後的寫實主義技法。因此「是不是現代主義，不能僅僅看技巧的問題」；所謂現實主義與現代主義的最大差異，大抵是在社會主義或曰社會正義，亦即，社會介入的有無。因此鄉土文學論戰時期，現代主義之所以首當其衝，正在於其個人主義與內向性，並無法符合當時社會求變的殷切期待。

「現實主義」所不滿的一九六〇年代，角力的對象在於「枯藤、老樹、昏鴉。古道、西風、瘦馬。幸運草。」這些類型的台灣小說。所謂「枯藤、老樹、昏鴉」此一系列組合，大抵是「那個時候比較當權、或是較親近老蔣政權的一批人。」至於「古道」，指的是當時寫歷史通俗小說的高陽、南宮博；「西風」則是以台大外文系為中心的現代派作家群；「瘦馬」則是朱西甯、司馬中原等軍中作家；而「幸運草」是所謂的瓊瑤現象。

誠如自由主義者援用現代主義文學觀念，意圖扭轉「健康寫實主義」方向的時候，彭歌的長篇小說《落月》是最好的選擇，因為從作家到作品都是最政治正確的文本；到了強調介入社會的現實主義者這裡，意圖再次扭轉「寫實」觀念的時候，最好的選擇是富含民族意識的文本，一則是與官方「國策」不相違背，二則在現代主義者那裡，「民族文學」是以資前進「世界」的方式，因此民族主義成為最好的護身符，在官方、現代派與鄉土派三股力量中，取得最大公約數。在此脈絡下，許多日本殖民時代的台灣小說，於是得以浮出歷史地表。

民族主義的交匯之外，是對於伴隨現代主義而來的帝國資本主義的不滿，以政大中文系的《文季》與臺大外文系的《中外文學》的角力為代表。官方為了重振中國意識，因而關注中國史觀下的台灣；而比較文學研究者，為了前進「世界」，

因此重視在台灣的中國民族文學；社會主義者則在日據時期鄉土小說裡看見左翼的批判力量。換言之，官方的健康寫實主義、自由主義者的人道主義關懷，與社會主義者的現實主義批判，諸種意識形態一度在「鄉土小說」取得共識，並集大成於六〇年代後期的鄉土小說。而「鄉土文學」從「清新可人」演變到被指為「充滿仇恨」，甚至之後的鄉土文學論戰，實則來自矛盾的浮現：如果說三民主義文藝體制下的「健康寫實」論者，將社會問題推給傳統倫理與光輝人性；那麼「現實主義」論者，則將真實世界理解為矛盾衝突之地。現實主義重視社會關係，以及批判威權的淑世精神；因此現實主義不滿現代主義總是把「社會問題」轉化成「人的命運」的問題。

鄉土小說不盡然與現代主義是對立的存在，鄉土小說可以說是具有現實主義的批判力道，但同時在書寫策略上，是吸收了現代主義之後的寫實主義技法。但是回到文學的競技場上，鄉土小說顯然難以「應付」自由主義者所形構的美學判準。時常出現的文學批評現象就是，評論者和創作者往往不在同一位置上：現實主義立場的小說家，試圖呈現出「社會問題」如何造成個人生存的難題，在基本溫飽之前，所謂更崇高的「理想」，實似奢求；而自由主義人本主義的批評家，則植基於現代主義的「美學」要求，將問題歸結到個人問題及其命運。

也因此，固然西化派曾經同時飽受官方與鄉土派的批評，但是隨著鄉土派中左翼現實主義的意識形態，無論是鄉土小說創作，抑或是文藝批評，皆已然觸動體制結構的階級禁忌，在「土與洋」論爭中立場一致的官方與鄉土派「合作關係」結束；作為「洋」的一方的學院派，以其樹立的美學判準，劣評現實主義鄉土小說：流於類左派的情緒化，無助於「理性的發展」。親官方與西化派，自此又站在一起。

## 第二節 鄉關何處：植有玫瑰與麥的土地

鄉土文學論戰期間，來自三民主義、自由主義、社會主義立場，分屬於官方、學院西化派、鄉土派的三股「寫實主義」力量，在不同的議題上分分合合。學院派的現代主義內向性寫實，曾受到官方民族主義和鄉土派現實主義的聯手批評；而當意識到鄉土陣營的左翼意識時候，原先孤軍奮戰的西化派又與官方立場同步了。不過隨著論戰交鋒的論述不輟，鄉土陣營的殊異性也漸次顯現，在銀正雄看見的，是右翼民族鄉土與左翼地域鄉土之別；而陳映真，則敏銳地發現潛伏「鄉土」之中具有分離意識的台灣民族主義。

一九八〇年代前後，葉石濤〈沒有土地，哪有文學？〉和陳映真〈文學來自社會，反映社會〉兩篇論述，標誌著「鄉土」文學其後在「土地」與「社會」的

分化。「土地」與「社會」成為小說生產與批評論述的兩種基點，例如謝里法與許南村，例如葉石濤與陳映真。特別是南葉北陳，兩人同樣曾經接受社會主義的洗禮，並且既是小說家，也是批評家。不同的是，在評論方面，陳映真忙於第三世界文學論的形構，而葉石濤則戮力於《台灣文學史綱》；而在創作方面，兩人同樣在八〇年代，投入以五〇年代前期為背景的小說創作。原先都出於反資本主義社會、現代主義思潮的「批判性的寫實」觀念，在「土地」與「社會」觀點的分殊下，也展開不同的小說創作實踐：同樣書寫白色恐怖的年代，陳映真的小說，例如〈山路〉，例如〈鈴璫花〉，對「英雄」人物「蔡千惠」、「高東茂」，有「非常」書寫；藉由「英雄」人物的塑造，傳達對理想主義消逝的感傷。葉石濤的小說，例如《異族的婚禮》，例如《紅鞋子》，則以「常民」人物「辜安順」、「簡阿淘」，書寫台南生活的「日常」；藉由平埔族的書寫，建構與想像多元族群的台灣國族。從文學「反映社會」與「書寫土地」的分殊觀念下，「寫實」隱然分別指涉了中國與台灣兩種面向。

面對「土地」者，還有如吳濁流《亞細亞孤兒》性質的弱小民族史文學，戰後以鍾肇政、李喬為代表；批判「社會」者，有以黃春明為首，包含陳映真、王禎和、楊青矗、王拓等作家，反殖民體制經濟的小說。對此，宋澤萊認為這兩個支派「停滯在民族史、反殖民體制文學的舊認識裡」；他認為在八〇年代後，有第三個支派，是施明正、李喬、呂秀蓮、林雙不、吳錦發、黃凡、李昂等人的小說，兼具人權思考，與獨特的敘述風格。論戰之後，以「北陳南葉」為立論中心的前兩個支派，林耀德認為合流發展為「後鄉土小說」，王幼華、洪醒夫為其代表；而宋澤萊所期待的戰後台灣小說第三個支派「人權文學」，後來更常被提及的稱呼則是「政治小說」。

「政治小說」之所以在八〇年代以後「發聲」，自然與此前的鄉土文學論戰以及美麗島事件相生相乘／成有關。文學史上向來有一說是，歷經鄉土文學論戰後的 1980 年代，鄉土小說反而走向沈寂，不過其實後繼政治小說與都市小說的出現，雖然沒有直書鄉土，仍舊是面向土地現實的書寫，許多的小說生產甚至與社會政治的變化有「即時性」的連結關係。不過，在「政治小說」的名目下，面對台灣「現實」也很快出現不同意識形態的「寫實」觀念，一者，如林雙不的〈小喇叭手〉指出既有的社會政經結構性問題。二者，如陳映真看見的「現實」，是大眾消費「新殖民」時代「消費人」的問題，並沒有「後殖民」時代的「外省人」和「本省人」的矛盾；並且認為：正面迎向以新自由主義霸權重組世界秩序的美利堅帝國，以及資本全球化浪潮，才是堅守現實主義文藝戰線。三者，如黃凡的《反對者》，植基於懷疑論立場，導出「天下烏鴉一般黑」的結論。

存在於政治小說中的多種「現實主義」意識形態，最受歡迎的還是懷疑論者，對於懷疑論者來說，無所謂絕對真實的存在，但反過來說，這正是他們面對「現實」的態度：以「否定」來面對急速變動「不定」的政治實況。在這個意義上來說，後現代主義者本質上亦是「寫實」的，而站在這個立場的通常有兩造：威權年代的既得利益者，以及以後現代為「佔位」方法、爭奪文壇話語權力的「新世代」；而很快地，這兩者十分不違和地走在一起了。最大的例證見諸於主流文學媒體對於懷疑論調政治小說的情有獨鍾。懷疑論調間接解構了正要成型的黨外論述與異質記憶，也因此懷疑論調式的「寫實」觀，與繼起的後現代主義思潮一拍即合。

### 第三節 後現代及其超越

於是後現代。

隨著一九七〇年代美國解構思潮的譯入，解構批評成為台灣八〇年代文學研究的主要動力。體現在文學創作上，與解構概念相應和的，是後現代小說的實驗，這部分延續政治小說的歧路，主要有兩種演繹的方式：其一，是解過去權威中心的，試圖自黨國意識形態中鬆綁，開展台灣主體性者；第二種方式，是既得利益者，藉由「去中心」概念的強調，以解構模糊自我位置，高喊沒有中心的同時，掩飾權力位階的差異。一般咸以為「後現代主義」認為一切都是後設，不相信有絕對真實的存在；但是台灣的「後現代小說」可以說是另一種直面台灣社會現實的方式：因為不相信任何意識形態，所以「後現代」。但是這種選擇也成為一種意識形態立場，因為就算視「寫實」為建構、「真實」遙不可及，而逃避與閃躲，都是一種直面「現實」的態度。由於「後現代」具有「解構」的特質，很快地就被主流文化價值體系收編，藉以作為打擊本土建構論者的利器。在這個意義上的後現代主義位置，極其類似戒嚴時期的現代主義：雖然對於主流不予苟同，但選擇以「純文學」、「客觀」、「中性」、「美學」規避的結果，卻反而為主流文化價值護航。

台灣後現代小說主要由八〇年代的「新世代」作家揭竿，以「懷疑論式政治小說」為前身，「都市小說」為過渡，宣稱「新世代」要與過去的「現實主義鄉土小說」走出不一樣的路。八〇年代的「新世代」作家，一則亟欲擺脫南葉（弱小民族）北陳（殖民經濟）影響的焦慮；二則是，對於「新世代」來說，所謂的「現實」是都市生活，因此在前行代的鄉土小說之後，「都市小說」成為新世代所意圖建構、更替典範的新文類。因此「都市文學」絕非七〇年代「鄉土文學」的對立面；鄉土文學也沒有消退，它只是在文類上變型，並在內容上演繹，本質

上還是一種直面土地的延續。

換句話說，「新」世代以「都市小說」為實踐的方式，試圖「更動台灣小說舊秩序」，在理論建構與小說生產的過程中，漸次將「後現代主義」與「現實主義」對立起來。也因此，後現代主義之所以被認為是「反對現實主義」的真正關鍵，不在於兩種思潮的對立，而在於「新」世代在崛起與佔位的過程中，以之區異，以之「正名」。「後現代主義」對「現實主義」的開戰，實際上是「新世代」作家「佔位」的方法。白話文一點來說就是，反寫實是假，角力為真。而這也成就了台灣文學發展的特殊歷程：「寫實主義→現代主義→現實主義→後現代主義」。

1985年，黃凡發表著名的短篇小說〈如何測量水溝的寬度〉，蔡源煌以「欣見後設小說」為題，肯定這種不同於「守舊的寫實主義」的「後現代」新形式。而後設小說由於在敘事策略的特殊性，容易滑向語言的遊戲，張大春的《公寓導遊》與《四喜憂國》最為代表。面對解嚴前後，過於喧囂的左右統獨記憶建構，後現代小說以解構戲耍宣示：一切的「寫實」意圖，都是徒勞。對於台灣民族主義者來說，彼時正開始重新平反，重新書寫過去被污名、被壓抑的不見天的歷史，後現代小說的戲仿與反諷，無疑是最斷傷的解構。而就左翼中國民族主義者來說，對於後現代主義「解構」了現實主義文學理論，不見得欣然同意；但後現代小說的「氣勢磅礴」，足以消解現在進行式的後殖民，足以與之協力對抗台灣民族主義的文學形構。職是之故，固然原初後現代小說旨在「解」真實，嘲弄各種意識形態；但時至九〇年代，則與左右翼中國民族主義合流，後現代小說也因而在文學位置上贏得主流。

到了再新一代的駱以軍、賴香吟的小說，對後現代主義的詮釋，就不再以現實主義為假想敵了。同樣從後現代的「遊戲性質」出發，駱以軍走出和張大春不同的面向：集中描寫自身世界，編織家族史；又抑或在流行文化議題之中，巧妙嵌入過去國仇家恨的大命題。後現代小說到了賴香吟，更不同於前代的後設遊戲，轉出為思索與探索。也因此，同樣汲取後現代主義理論資源，出於不同的小說生產位置，相應的小說「寫實」路徑是分歧的：一為伴隨著菁英優越「遊戲解構」，二是具有倫理的謙虛與自省，走向探索，走向重建。

隨著各地方文學獎在一九九〇年代的先後設立，出現「新鄉土小說」的生產現象。「新鄉土小說」之所以為「新」，最大的理由就在於對後現代主義的吸納，因而有別於以往現實主義的鄉土小說。另一方面，「新」也與又一個「新世代」相聯繫。誠如八〇年代中葉，黃凡、林耀德等「四年級生」以「反對現實主義鄉

土小說」，高舉「後現代主義與新世代都市小說」旗幟，作為典範更替（或曰佔位）的方式；也誠如上世紀之交，論者討論「駱以軍如何找到克服張大春的方法」，到了「六年級」世代，駱以軍也成為必須思索超越的對象；「新鄉土小說」的旗幟，是為新世紀新世代建構自身（self）與他者（other）區異的方式。2000年前後，六年級「新世代」在吸納後現代小說技法後，因應地方文學獎機制，「新鄉土小說」成為他們突圍「後現代老將」的方式。而如同後現代「寫實」在遊戲與自省的分歧，其後新鄉土小說也分化為「寫實的技藝」與「記憶的寫實」。

本論文的最後，回到袁哲生〈送行〉開啓「新鄉土小說」的1994年，同為外省第二代的「五年級」作家，當駱以軍以後現代技法書寫都市生活，袁哲生則傾向描繪鄉土。由此分析1994年、2007年以及2009年三個時間帶上的長篇小說，如何回應與表述「現實」，在面對物化的年代、影像的年代，從「金世代」到「光世代」，「寫實」的意識一直存在，而「寫實主義」不斷與時更「新」內涵，與之相應的小說展演，是絃歌不輟的土地之歌。「新寫實主義」不但超越了後現代，也永遠還會有下一輪「新寫實主義」小說的再生產。

## 第六章 結論

本文歸結「寫實主義」汗名生成的理由，主要有四：第一個觀念可能與台灣一直以來的中產階級的教養、標舉拘謹的魅力，不欣賞勞動者粗獷的力與美有關。這個觀念基底的形構，誠如第四章所分析的台灣現代主義文化心態：要冷靜、要客觀，以及長時間坐在教科書上，教養過幾代人「溫柔敦厚」的抒情美文。第二個則來自於西方文學觀念，從史詩傳統以降，以浪漫主義、古典主義的「崇高」為尊，因此多半不甚肯定寫實主義的價值。第三是同時受制於國民黨文藝體制「健康寫實」的虛假，以及對共產黨文藝體制獨尊「現實主義」的不耐。換句話說，出於西方意識形態對「寫實主義」的醜化，以及中國對「現實主義」的政治教條化，Realism 成為一既「過時」又沒有「價值」的存在。汗名化「寫實主義」的第四個可能，則來自空間上對於「世界」、時間上對於「潮流」的追求。鑑於島國渺小，地位未定，如果要被看見，小說文本實難，理論思潮在「世界」更具共通性；那麼捕捉「當今」的時髦論述，便成為「當務之急」。

然而，生活如何不政治？文學如何不寫實？「寫實主義」因為時代因為意識形態，不斷有建構與流變的過程。如果用一個簡單的譬喻來概要「寫實主義」與諸種意識形態的聯繫，那麼就是「茶酒論」的關係：「茶不得水，作何相貌？酒不得水，作甚形容？」茶再甘醇酒再香，都離不開以「水」作為基底。而水又可以來自高山，來自大海，來自山林，來自溪谷；無論是茶是酒，也因之而成獨自風味。一如台灣小說的千姿百態，也離不開「寫實」的意圖：來自各種意識形態立場的「寫實主義」建構。諸種「寫實主義」小說的展演，都是對這塊土地上「異質」的人事物的認識與理解，以及思索未來之道。