

無源頭可尋。亂得使人心慌。

最後我要聲明一點的是，王文興的「家變」，並非一無可取，優點部份歐陽子已說得十分明白（大部份還略顯誇大），我這兒不表苟同的是王君的文字，所有「家變」中的「文字變」，我大概只能勉強接受十分之三，另外十分之七，我看應該送到文章病院徹底開刀治療。

漫談「家變」中的遣詞造句

關雲

——一個傳播語意學的觀點

如果我們留意一下上個月中央日報的廣告，以及這幾期的「中外文學」月刊，便不難發現：在自由中國現代文壇上，正誕生了一本「標新立異」的小說，這本小說就像一位披着「長髮」的青年走在街上一樣，行人都約而同的爲之側目。而這本小說的名字就叫「家變」。

「家變」的作者是王文興先生，他是倡導「現代文學」的功臣之一，他畢業於臺大外文系，並獲美國愛荷華大學小說創作班的碩士學位。據說他的這本「家變」，費了六年工夫才完成。「家變」曾在「中外文學」月刊連載六期，現已出版了單行本。在「家變」之前，他還出過兩本書：「龍天樓」與「玩具手槍」。這兩本大作我都一一拜讀過。我私下很欽佩他的才華，也很欣賞他獨特的小說風格。所以，他的第三本大作「家變」出版之後，我又仔仔細細的拜讀了一遍。

「家變」在「中外文學」月刊連載期間，曾引起不少的爭議，它真是一本「毀譽參半」的小說。五月十八日，中外文學月刊社與環宇出版社，特別在臺大舉辦了一次「家變」座談會。列席的先生有：顏元叔、林海音、朱西寧、子于、羅門、汶津、張漢良等人。而王文興先生，也以「被告」身份出席了這次座談會。當天晚上

，我有幸躬逢盛會，聆聽了許多名作家對他的「批評」。當然，結果是「公說公有理，婆說婆有理。」會談也就匆匆結束。

「家變」一書的主題正代表着傳統家庭觀念的改變，它的主題「正確」與否，那是見仁見智的事，所以不在本文討論的範圍之內，但，他那些「怪句異詞」所造成的「文變」，却有一談的必要。因為，這正關係着我們語言「交通規則」存廢的問題。我不是學西洋文學的，我對西洋文學的理論可說一竅不通，我沒資格從「現代文學」的觀點，來批評他的「文變」，不過，我却願意以一個研究「傳播學」的身份，從「傳播語意學」(Semantics of human communication)的觀點，來討論「家變」的語言問題。

所謂「傳播語意學」，本稱「普通語意學」(General Semantics)，它的功能有四：(1)幫助個人評價他的世界。(2)改善人與人之間的關係。(3)促進人與人之間的相互了解。(4)消除語言(思考)上的毛病。這裏所說的「語言」，包括說的話和寫的字。

我們曉得，在地球上，人類是唯一具有「語言」的動物，因着語言，人與人才能交換思想，溝通感情；因着語言，人類才能產生豐富的文學作品。但，人與人之間的語言傳播(或溝通)，並不如我們想像中的那麼順利。我們常常聽不懂別人話裏的意思，我們也常常看不懂別人的文章。當然，造成「傳播失敗」的因素很多，比方：教育程度的不同，欣賞角度的不同，領悟力的不同，心理狀態的不同，經驗的不同等等。然而，除此之外，還有一個最大的原因，那就是語言上出了「毛病」。而這種語言上所出的毛病，傳播學者便稱之為「語意障礙」(Semantic Noise)。語意障礙可包括：句子不通，用冷僻或未曾見過的字眼，用高度抽象名詞，用艱深的詞句，用曖昧(不知所云)的句子，用冗長累贅的句子，用二分法的字眼，把事實與意見扯在一塊等等。傳播語意學的目的，就是要減少這些容易引起「曲解」或「誤解」的語意障礙，藉以促成傳播者(如作家)和受播者(如讀者)之間的共鳴、共感和共知。

文學作品，不管詩也好，散文也好，小說也好，都是藉文字為媒介來表情達意的一種傳播型態。因此，無

論詩人、散文家和小說家，假如他們想要使讀者能「了解」他們的作品，那麼，盡量避免「若干」語意障礙，似乎是一件值得考慮的事。我用「若干」兩字的意思是：因為文學語言究竟不是科學語言，所以它不必「完全」遵守傳播語意學的原則。比方，假如規定作家都不准用「亭亭玉立」一詞，而都改用「身高一七〇公分」的話，那麼，意思雖然不會受人誤解，可是「美感」却完全消失了。而文學語言所要表現的正是「美」——一種不能用「科學」方法來分析的美。沒有了美感，那人生不是顯得很枯燥無味嗎？所以，就「美」的觀點來看，傳播上的某些「語意障礙」，也許不但是文學的缺點，而且還是它的一種「優點」呢！

詩人余光中先生認為，從本質上說來，文學的較高境界，是內在的獨語，不是外在的對話，詩的境界尤其如此。……既然文學只是內在的獨語，作家的第一任務便在表現自己，為了完美的表現，他應該有權利選擇他認為最有效的文字和語法。限制作家的語言，等於限制他表現自己的幅度和深度。（見「逍遙遊」）不過，就「傳播語意學」的觀點來看，作家並沒有使用語言的「絕對自由」，他的語言應該受到部份的「限制」。而這種「限制」，並非爲了要扼殺作家的「靈感」和「才華」，只不過是爲了使他的作品發揮更大的傳播效果罷了。比方，底下有三種句子：(1)他一個人高高興興地爬山去了。(2)他懷着愉悅的心情，獨自登山去。(3)彼獨人興悅地爬嶺去啦。第一句很口語化，第二句比較「文」一點，第三句「文白夾雜」，看起來很不順，而傳播語意學就是要「限制」類似第三句型的語言。傳播語意學不但不反對「春天的脚步近了」「星空，非常希臘」這些句子、反而覺得它們很有美感。然而，像「存在的意義的虛無的女郎之間的乳浪」「他幻影中的四度空間的自瀆」這些不知所云的句子，這些混亂的語意，傳播語意學難道不應該限制它們嗎？不錯，文學是文字的「藝術」，但文學往往也是文字的「魔術」，傳播語意學的功能，就在破除文字的魔術，使真正的文字藝術得以發揚光大。在我們的文壇上，那些是「藝術家」，那些是「魔術家」，一般人是很難區分出來的，所以，我們唯有藉着傳播語意學的「照妖鏡」，才能識別出他們的真偽。

就我個人的淺見來看，由於文字技巧的不同，文學作品可以略分爲以下四類：(1)「陽春麵」式的文章。(2)

「牛肉麵」式的文章。(3)「三鮮麵」式的文章。(4)「大滷麵」式的文章。「陽春麵」式的文章，最白話也最容易看懂，但吃了却會營養不良。「牛肉麵」式的文章，多費了點「潤飾」工夫，所以比前者要高明一點。「三鮮麵」式的文章，珍詞秀句，洋溢文間，要比前兩種文章更高明一點。至於「大滷麵」式的文章，便是一種稀里糊塗式的文章，一種「語意障礙」最多的文章。牛肉麵與三鮮麵雖然「不純」，但至少，麵一端上來，你還看得到麵條，可是大滷麵却不同，麵端到你跟前時，你連麵都看不清楚。假如作家要寫「大滷麵」式的文章，那傳播語意學家，只好出來找他「麻煩」了。

也許有人會說：文學創作跟新聞報導不同，新聞報導以明白曉暢為主，而文學創作應該儘量講究「修辭」。不錯，文學是需要修辭的，但修辭的目的，是要讓人看得更「順眼」，而不是讓人看得起「反感」，換言之，修辭不能修得太「離譜」。就拿火車來比喻吧，不管你搭的是慢車，平快，對號快，莒光號或光華號，但，有一個原則：你不能出軌！那也就是說，你必須在大家共同約定的文字軌道上，改良你的文學「裝備」。再打個比方，那怕你開車的本事再高明，你也不能違反交通規則。大家都認為紅燈停止綠燈行，而你偏偏要認為綠燈停止紅燈行，這是萬萬使不得的。車輛有車輛的交通規則，同樣，語言也有語言的「交通規則」。以語言（文字）為媒介的作家，是沒有「權利」違反語言「交通規則」的。理由很簡單，人人要是都不遵守它，那麼，語言社會就得天下大亂了。

談了這麼多道理，現在就讓我列舉一些「家變」中的句子，來看看王文興先生是否違反了語言的「交通規則」。

- (1) 仍是他出來去公共電話亭（一六頁）
- (2) ……但他仍闔莫有甚奇跡生出……（一九頁）
- (3) 絮携着那綉有玫瑰的書包趨起。（三七頁）
- (4) ……他方覺到醒轉覺到甚遲而未加細研那感覺的原因。（四〇頁）

(5) 纔來頭一次想及死亡。(四三頁)

(6) 「喔，爸爸你在法國大學畢業，是啖？」他崇敬底仰諮。(五一頁)

(7) 門院中之杜鵑花燦發，度出一陣輕辛的辣息。(七五頁)

(8) 然而他看審到他父親仍仍坐賴地席上，好幾次都無法子起身，他因是感到一腔憐然，他遂伸出手援協幫起父親。(一〇二頁)

(9) 這年的年終他啓俱了一本日記簿。

(10) ……此一父親忙忙的疾步着，彼已能够目見不遙灰空中的臺省氣象所建築。(一三〇頁)

(11) 這一天的夜時晚飯吃得很氣調靈陰。(一三三頁)

(12) 他范嘩大叫大躍地蹦騰着，射身射回他的自家的房間中去咯。(一六六頁)

(13) ……他對他的父親的心目印象竟然有了一次悅怡的改抽。(一七〇頁)

(14) 他底父的經常侵害到他獨自閱書時的他父親所發出的屢屢種聲雜。(一七九頁)

(15) 在這退休了以後的他之父親和母親彼等所蜷居的這一個房間中所呈眼的榻上床服和艸藉的衣布概都爛襤猥敝不堪。(一九六頁)

(16) 在這個時候很可以率常的看到他之父親與母親兩個人相伴的拖撻着小小的碎步在他們的是一個光線陰暗的偏促湫小的空氣不流通的眠房之中點動……(一九六頁)

限於篇幅之故，這些「怪詞異句」，我不想再列舉下去了。就我主觀的見解，我覺得以上這些句子大半是「魔術」而不是「藝術」。難道「家變」中的一字一句都是「魔術」嗎？其實也不盡然，「家變」中也有許多精練的「藝術」語言，如「風豐了樹」。他在窗框密閉的室中，迎對窗子。背後響着父親與母親的動靜。房中一亮一晦，風把窗外遮護的桂花樹颭風的原故。枯葉護颭風橫向吹刷。在桂樹深枝間，有頭文絲不動的鳥鵲兀止」。(一四四頁) 如「於七月末秋季新伊的夜央，從枕上常可聽得遠處黑風一道道渡來空其空氣的鐵路機車車輪

輪響，時響時遙，宛似秋風吹來一張一張的樂譜。」王文興先生能寫出一手漂亮的散文，我就始終不明白：他為什麼在「家變」中，要用「魔術」來破壞「藝術」的氣氛？

我們再拿王文興先生的「龍天樓」與「玩具手槍」為例，來談一談他的文字技巧。如「白日像一枚銀幣，已飛越過山頭，照耀下這座於五百餘尺山下的沙港，令那原是一池膠墨的黑水，頃刻化為水銀。」（見龍天樓第三頁）如「六點鐘時，無邊無際的黑暗，像潮湧一般，鯨吞了整座臺北市。天氣冰冷，一觸到肌膚，就跟鋼鐵一樣，冷得似乎具有一種刻骨的，腐蝕的破壞力——也就像化學實驗室裏用的強酸溶液。」（見玩具手槍第一頁）他的修辭技巧，不得不令我暗暗佩服，也不得不令我想起余光中先生所謂的「現代散文」來。余光中先生認為，目前中國的散文，可以分為下列的四型：

（一）學者的散文：包括遊記、傳記、序文、書評、論文等等。

（二）花花公子的散文：太濃、太花。

（三）浣衣婦的散文：太淡、太素。

（四）現代散文：講究彈性、密度、和質料的一種新散文。

余光中先生主張散文早該革命，我們應該剪掉散文的辮子。他說：在「逍遙遊」，「鬼雨」一類的作品裏，我倒真想在中國文字的風火爐中，煉出一顆金丹來。（見「逍遙遊」一書）余光中是煉出一顆金丹來了，而且煉出來的是一顆「金丹」。他那篇「逍遙遊」，實在寫得好。以王文興先生的才氣，我相信他也照樣可以煉出一顆「金丹」來。可是不曉得他是不是「走火入魔」了，在「家變」中，突然煉出一些「怪丹」來。真叫人不可思議。

記得王文興先生在「玩具手槍」的序文裏，曾說過：「……我對於小說的情節，甚至細節，都沒有多少改動，所改的主要在文字。我希望我的小說一律都是用最精省的文字寫成，這在目前我還沒有辦到，在未來不知辦不辦得到，在過去更是未辦到。我的努力就是在祈圖更改過去——像個卅的婦人更改她廿時代的衣裳，她要

與羊齒葉之內，遠矚遙遙的青草廣場。晨霧似草地上發冒的氤氳白毛。」據張漢良先生的解釋是：「艸」是象形字，「草」是假借字。今天借字行本字廢。作者在前面用了「艸」，很明顯的是要恢復個別的草是象形的這個概念，強調艸是一個視覺意象（Visual Sign）；後面又用「草」字，一方面說明大片草地便不再象形了，另一方面却強化了「草」這個概念。

我本人唸過中文系，修過文字學，對中國文字的演變，也略知一二。中國文字由於兼有「形音義」三種特色，所以「文字遊戲」特別多。比方「此木爲柴山山出，因火成烟夕夕多」，比方「長亭短景無人畫，老大橫拖瘦竹筇。回首斷雲斜日暮，曲江倒蘸側山峯。」還有許多「回文詩」「猜字遊戲」等等。但，這種文字遊戲，畢竟不是一種「正途」。就以象形文字來說，從甲骨文、金文、篆文，演變到今日的楷書，早已產生不出什麼視覺意象。今日的「魚」字，怎麼看也不像真正的魚，今日的「鳥」字，怎麼看，也不像真正的鳥。（你之所以覺得「魚」字像魚，是因為你已經知道魚字是「象形」字，換言之你已經有了「先入爲主」的看法。）所以，如果要強調視覺意象的效果，何不放個甲骨文在裏頭，或者乾脆畫一堆草，附一張草原的圖片，豈不是更有視覺效果？

從「傳播語意學」的觀點來看，文字只是一個符號，而不是東西的本身。不管中文裏的「魚」也好，不管英文裏的（fish）也好，當我們看到「魚」或（fish）這個字時，我們馬上就聯想到一種水生的脊椎動物，一種肉類的食物。因此，文字的視覺意象是間接「聯想」到的，而不是直接「看見」的。再說，你所以看到「魚」這個字，不會聯想到真正的魚，那是因為你吃過魚，看過真正的魚或魚的圖片。換言之，你已經有了「魚」的經驗，否則「魚」這個字，對你來說，是沒有意義的，它不過是一堆用筆劃湊成的字罷了。可惜，許多小說家不明白此點，他們非要用文字來跟圖像媒介——電影、電視、照片——一爭長短，而忽略了小說的真正任務——反映人生或批評人生，實在令人百思不解。

還有一段對話，張漢良先生解釋得更妙，這段對話是范曄與警官之間的對話：

「你叫什麼名字？」

「范曄。」

「噢……？」

張漢良先生的解釋是：「鵝」字從「鳥」，「我」聲作者造了一個從「口」，「鵝」聲的字，代替我們平常慣發的「哦」或「啊」，後面再加上一個「嗯」把音拖長，是爲了讓我們看到警官像鵝一樣扭頭，發出鵝的聲音，除了聲音與形狀逼真，也許我們還體會出那警官官僚與懶散的味道。我不曉得王文與是否有此意思，假如真有的話，那以後我們也可以做造他的「精省」理論，把句子壓縮成一個字。比方，我們形容某人心亂時，不必用「他急如熱鍋上的螞蟥」，我們改用一個「懶！」字就行了。還有「你好白嚙」的意思，如果真是要使讀者意會他白得像隻鵝的話，那麼，以後我們也可用「你好黑嚙」來形容某人黑得像隻烏鴉了。其它還有許多「古里古怪」的說法，我不想再學出來。我個人總覺得，象形、形聲、會意、指事這些字，不是這麼搞法的。中國字現在已經够多够亂的了，我們要想整理刪除都來不及，怎麼可以自己隨心所欲的再造呢？假如大家都按照自己的意思去造字，不管別人懂不懂，那麼，我們的傳播系統馬上就要瓦解，其後果是不堪設想的。再說，如果讀者在看「家變」時，還得弄一本「說文解字」在身邊，那豈不是太「虐待」讀者了嗎？

王文與先生的「家變」，雖然以中國文字爲媒介，雖然「造」了些象形，假借字，可是在「本質」上，他這本小說不是中國式的，而是西方式，我可以大膽說一句話：這本小說籠罩了一片「尤里西斯」(Ulysses)的陰影。「尤里西斯」的作者是喬艾斯(James Joyce)，喬艾斯是傳統小說的叛徒，他是一位使小說詩化的現代小說家，他的語言相當晦澀，愛造新字、夾雜外語，他喜歡搞「心靈的獨白」，他的文體充滿許多「隱喻」，也充滿許多朦朧的「象徵」。他這本書曾被禁了十四年，才准發售。

就中國文壇而言，「家變」當然是一本空前的「創作」，可是就世界文壇而言，「家變」只是西洋現代小說的「再版」而已。想到「家變」，我心中便有一個困惑，那就是：我們應該迎頭趕上西方的「科學」，可是

，我們是不是也該「迎頭」趕上西方的「文學」？（我指的是文學創作，而不是文學理論。）依我個人的看法，「科學」沒有國界之分，而「文學」却與一國的文化背景、社會環境有關。換言之，中國文學應該有中國民族的特色，即使中國的「現代文學」也不能盲目的跟著西方現代文學走。別人搞「存在主義」我們也跟著搞「存在主義」，別人搞「意識流」，我們也跟著搞「意識流」，總以為文學愈「現代」愈好。這種想法，實在有商榷的必要。

我們中國的詩、散文、小說、戲劇，由於受到西洋文學的影響，如今紛紛產生了所謂的「現代詩」、「現代散文」、「現代小說」和「現代戲劇」。而這些中國的「現代文學」，一般人往往看不懂，究其原因，可能有底下兩種：(1)讀者的文學「細胞」不夠，而鑑賞力也太低。(2)作家在玩弄「文字魔術」，自欺欺人。就以詩來說罷，顏元叔先生認為：詩可以艱深，不可以晦澀。……艱深可以是詩的一種優良德性。但是，晦澀只是詩人的思想情操與（或）語言能力混亂薄弱的浮現而已。（見「文學的玄思」）詩不可以晦澀；散文、小說，尤其是詩化的現代小說。當然也不可以晦澀。文學語言的晦澀（如同大滷麵似的混淆不清），是作家本身的責任，因為他沒做好「傳播」工作。詩人余光中先生也說過：「對於現代詩的作者們（包括我自己），我想提出一項「自律運動」，要求闖紅燈的同伴們對自己，對讀者，對後人負起責任來。這項運動包括三條建議：

- (1) 不寫自己也不懂的作品。
- (2) 不寫自己也不喜歡的作品。

- (3) 不盲目接受或反對傳統。」（見「掌上雨」）

寫現代詩的人應該自律，寫現代小說的人，也該好好「自律」一番了。假如「家變」是寫給幾位文學評論家看的話，也許「家變」的傳播成功了。但，假如「家變」是要寫給一般大學程度的讀者看的話，那也許「家變」的傳播失敗了，而它失敗的最大原因便是：語意障礙太多。（王文興先生可以做一次讀者意見調查，證明我的推測正不正確。）

有些自命不凡的作家常說：「我的書是寫給自己看的，其他人看不看得懂，那不關我的事。」這些都是「口是心非」不負責任的話。我有個建議：要寫給自己或一、二位「知己」看的作家，最好不要出書，既出了書，你就要向讀者負責，並接受讀者的批評，不管他的批評對不對。還有些作家，好像很瞧不起一般大眾似的，你要他寫點「清楚」的文章，他就以為是「降格以求」。別人看不懂他的文章，他就拿「曲高和寡」來「自我解嘲」一番。其實，曲「高」固然和寡，曲「怪」也照樣和寡。一部文學作品（科學理論例外）只有少數幾個人看得懂，恐怕不是一種「榮耀」吧，你能讓一千個人看得懂，為什麼不讓一千個人看得懂？讓大家都都有福氣欣賞你的傑作，並不就是「迎合低級趣味」，也許是你運用傳播的技巧，要比別的作家高明得多呢。

我相信王文興先生絕不會自命為「超人作家」，更不會是一位瞧不起一般讀者的小說家。所以，我懇切的希望，他這種歐化而又晦澀的「家變」小說，是國內文壇上的一支「再見全壘打」。因為，他所駕駛的文學「跑車」已經超速了。因為他無意中已經違反語言的「交通規則」了。我們的文學評論家，既然散文妹妹的那根「辮子」應該剪掉。請問：小說哥哥的這堆「長髮」，是否也該理掉呢？

六十二、五、廿五寫於政大新聞館

附記：從「傳播語意學」的觀點，來看「家變」，也許會引起許多文學家的不滿。但我以為，目前文學家中「當局者迷」的人實在太多，他們有各式各樣的理論來「自圓其說」，所以我不得不從另一個角度，來討論「家變」，得罪之處，還請作家們多多包涵。

「家變」之變

王鼎鈞

裝潢的「潢」字，現在大部份都寫成了「璜」，年輕的「輕」，大部份人喜歡改用「青」字。水果，多少