

「家變」及其他

楊惠南

我第一次注意到王文興的「家變」，是讀了中外文學第一卷第十一期，顏元叔先生的一篇文章「苦讀細品談『家變』」。在這篇極力讚美「家變」的文章中，我看到了作者過分草率而主觀地猜測王文興用辭遣字的原意（註①）。另一篇讚美「家變」的文章，是刊登在同一雜誌十二期，張漢良先生的大作「淺談『家變』的文字」。在這篇文章中，我同樣看到了類似顏文的草率 and 主觀（註②）。

我之所以不完全同意顏、張二文的看法，除了是因為上述的理由之外，最重要的，是我無法同意他們背後所共同預設着的理論——文字即對象。這種理論的大要，可從顏文中的一段窺知一二：

文字求真，即在忠實於描繪之對象，即是讓對象透過文字毫無隔閡地浮現，或者說文字如此之忠於對象，文字即「是」對象了。（中外文學一卷十一期七十九頁。）

另一篇遠較顏、張二文持平的批評是刊登在中外文學一卷十二期，歐陽子的「論『家變』之結構形式與文字句法」。歐文除了對王文興的文字技巧和特色作了詳細而精彩的分類之外，還對王文興的原意做了底下的三個猜測：第一、標新立異；第二、「拍攝」「家變」主人翁范曄與眾不同的說話或思想方式；第三、「王文興企圖以這麼冗長迂迴的句子，象徵范曄心中對父母的感情糾葛與牽絆，以及他那愈積愈重，欲擺脫而不能的自困心情。」（中外文學一卷十二期六十五頁。）

如果王文興的原意是歐文所說的第一個原因，那麼，我想這是中國文壇上的一大不幸，因為，「這種連小學生都會得丙的句子」（見上引歐文同段），儘管是多麼的「新異」，多麼具有顏、張、歐三文所共同強調的「獨創性」，都是不值得喝彩的！創新雖然是一種好現象，但並不是所有的創新都是值得提倡的。事實上，近一、二十年來，文壇上的大小論爭，泰半是起因於，或至少是相關於這種文字的「晦澀」上。像這種漠視廣大讀者，把文字當做少數「貴族們」之玩物的作風，除了象徵文學的末日即將來臨之外，恐怕也是國家的不幸吧！

如果是歐文所說的第二個原因，促使王文興採用這種技巧，那麼，我認為是不必要的，甚至是不成功的。這不但是因為將「家變」中的范曄，塑造成一個說話流利、思想明快的角色，絕對不違背原作的主题，而且，最重要的是因為基於底下所要詳述的理由，這是一種錯誤而不成功的手法。

如果王文興是因為歐文所說的第三個理由而這樣作的話，那麼，基於上段所說的，也就是底下所要詳論的同一個理由，我們已經說過，這是一種錯誤而不成功的作法。

事實上，這個理由，也正是我不同意顏、張二文中「文字即對象」這種說法的依據。換句話說，從這三位先生的大作中，我們了解到，王文興的作品之所以被認為「好」，被認為是「中國近代小說少數的傑作之一」（見中外文學一卷十一期八十五頁顏文最後一段），其所依據的理由是他們認為王文興能把握住「文字即對象」這個原則。

事實上，從許多證據我們也不難看出，王文與本人或恐也抱有這種看法。首先，我們發現，正如歐陽子所說的「家變」中累贅重疊的句子，絕大多數出現在第三部；王文與在描寫范曄心地平靜、毫無衝突的童年時，連一個這樣的句子都沒有用過。（中外文學一卷十二期六十五頁。）其次，文中除了極少數的例外，人與人間的對話都是平實而合理的；這表示作者並沒有把現實世界的合理和范曄心理的矛盾相混淆。另一個顯著的證據是，在書中一五二節，范曄的日記中，也是平實而合理的，並沒有冗長的句子出現。基於以上幾個事實，王文與本人企圖以這種累贅重疊的句子，來描述范曄心中的矛盾衝突是可採信的。換句話說，他企圖以文字의 矛盾衝突，來「無隔閡地浮現（矛盾衝突的）對象」，——他也是一個「文字即對象」的信徒。

但是，值得檢討的問題是，一個矛盾衝突的境界或對象，是否可以用本身矛盾衝突的文字來描述？或者說，「文字即對象」是否為錯誤而不可能實現的理論？這是本文所真正要探討的問題。事實上，只要我們抄錄一小段「家變」中的原文，讀者即不難回答這些問題：

那回是在他的父親在退休了以後底約莫半年後的那一陣他（范曄）把他們家之內的牆壁給一律地加以重新葺新刷修了一煥新的，……（一五一節）

作為一個讀者，我不得不坦白而痛心地做個見證：當我「欣賞」一部處處都是這種文句的小說時，我並沒有「范曄心情矛盾沉重」的感覺，我所覺得的，只是文字的彆扭、怪異、難懂，乃至於令我心神疲勞而已！（我相信，和我具有同感的讀者一定為數不少，因為中外文學一卷十一期的編後記也曾坦白地承認：王文與先生的「家變」……到目前為止，一般的反應是毀譽參半，甚至是毀多於譽。……讀過的人當中，不少相當有文學修養的人紛紛詰問，甚至建議我們即時腰斬，以免玷辱其他中外文學的作家。）

不但是因為這種直接的感覺，促使我反對王文興及顏、張等文的理論預設，而且，是基於一個邏輯上的理由，使我不能同意這種觀點和作法；那就是：一個混亂矛盾的境界或對象，不可以也不可能用本身混亂矛盾的文字來描寫。換句話說，不能因為文字本身或描述工具本身是矛盾混亂的，就認為它已經「真實地」或「精確地」表達了矛盾混亂的境界。如果我們把一個被描述的世界或對象，稱為是「對象的」(object)世界，而把描述這個對象世界的世界或文字，稱為是「後設的」(meta-)世界，那麼，將對象與後設這兩個不同層次的世界視為一或混為一談，在邏輯上即會產生一些不合常理的矛盾，稱為「說謊者詭論」(The Liar Paradox·註②)。而這種混淆對象及後設層次的錯誤，則稱為「自我指涉的謬誤」(Fallacy of self-reference)，或「混淆對象及後設系統的謬誤」(Fallacy of confusing object and meta-systems·註②)。

也許讀者不易了解這種邏輯錯誤的嚴重性。一部分原因是因為至今仍然有許多人迷信於「藝術不必邏輯」的說法，另外的原因是因為在其他非文字的藝術中，尤其是音樂和繪畫，這種對象與後設的混淆，時時成功地被應用着，例如貝多芬的第六號「田園」交響曲及美國作曲家 Grofe 的「大峽谷組曲」(Grand Canyon Suite)，都曾極其成功地以雷聲來描寫暴風雨的鏡頭。但是，所謂「藝術不必邏輯」恐怕是一個語意含混的命題，它的真正意義恐怕是「在可能的範圍內儘量激發作者的靈感而發揮最大的想像力」吧？其次，在其他的藝術中，之所以能够成功地混淆對象及後設層次，是因為它們是以聲「擬聲」或以形「擬形」。如果貝多芬以一組亂七八糟的音符來描寫矛盾衝突的心境(注意：這不再是「擬聲」)，可預見的，那將不是音樂而是噪音！同樣地，如果畢加索以胡亂塗鴉的色彩來描繪矛盾衝突的心境(這也不是「擬形」)，其成功的可能性也是可想而知的。事實上，讀者不難設想：假如一個混亂的世界，可以用本身混亂的文字來描寫，那麼，王文興所描寫的混亂與低能兒所描寫的混亂又有什麼區別？假如王文興的混亂具有顏、張等文所讚美的「真」，那麼低能兒的混亂恐怕更「真」更「精確」，因此也更應該受到顏張等人的讚美吧？(事實上，現今中國的文壇上

，抱有「文字即對象」這種看法的作者，並不只王文興及顏、張等人，為數不少的新詩作者都多多少少抱有這種幻想。高準先生在「大學雜誌」第五九、六〇、六二期的大作，「論中國新詩的風格發展與前途方向」中，曾大加撻伐的「碧果作品」即為一例。又如收集在「中國現代文學大系」詩第一輯六——八頁的紀弦作品「跟你們一樣」，以及第二輯一〇四——一〇六頁的方莘作品「夜的變奏」等等，都是極好的例子。）

退一萬步說，如果混亂的對象或境界，真的可以用混亂的文字來描寫，亦即「文字即對象」這種理論是正確的話，那麼，顯然，像車禍現場或其他混亂的現場，也應該可以用混亂的文句來描寫才對。但是，這種混亂的現場，如何用「混亂的文字」來描寫？用什麼樣的混亂文字才能跟描寫范曄心境的混亂文字區分開來？王文興曾在第五十四節用極其冗長的句子，來描寫一些公務員站在電線桿下等車的情形；而顏文說：「全句如是之長……然而電線桿是長，其影子也相當長，是以句構也長了起來……。」（中外文學一卷十一期八十一頁。）果真電線桿這種空間性的長，可以用冗長的句子來表達或暗示，那麼，像「遙遠的歸途」這種更長的空間，難道應該用更長的句子來描寫？而「太空人的旅途」難道又必須應用更長的句子來表達？如果是，那麼，像「漫長的人生。」這種非空間性的長又如何表達？類似的，如果有人要描寫一個輕歌曼舞的女郎，他將又如何用「跳舞」的文字來描寫？一個作者，也許可以用一些字句創造一組意象，來「歷歷如繪」地描寫這種情境，但是，四四方方的文字本身，難道也有所謂「輕歌曼舞」嗎？難道我們可以說這個字比那個字更會「跳舞」或其「舞姿」更美嗎？再如要描寫空間很「緊」這個概念或情境，難道應該把「緊」壓扁或壓小成為「緊」才能表達，或更可以表達嗎？難道**緊**比**緊**更緊嗎？顯然，這一連串的問題，其答案都是否定的。

一個十分瑣碎但却與上文相關的問題是：在張文中，大部分有關這個字改成那個字後較為「真」或「精確」的說法，也都是有待商榷的。例如張文說「家變」一五六節的「不名譽」改成「不名譽」及「一三三節的「不識

字」改成「不識字」後較為精確。（中外文學一卷十二期一二七頁。）事實上，某一個字是不可能較另一個字更「真」更「精確」的。因為，既然文字不可能是對象，符號或語言不可能是真實的世界，那麼就無所謂哪個字是「真」的對象，哪個字不是或較為不是「真」的對象了。如果說，某一個字確實較另一個字更能「真實地」描寫對象，可能的原因有二：第一、這個字所創造出來的意象較另一個字所創造出來的更為「寫實」，這種例子就像「轉頭」的「轉」字。另一個可能的原因是，這個字較另一個字更足以使人引起聯想。上述張文所舉的一些例子，即屬於第二種。換句話說，張文之所以認為「譽」比「譽」精確，「誤」比「識」真實，是因為從字源或字形上，「譽」有「光言」（可公開說出來）的暗示，而「誤」有「只言」（只會用口說）的聯想。利用這種聯想法而達到較「精確」描寫的例子還有「艸」、「鳴」、「鳴」，以及一些雙關語，例如張文所舉焦易士的例子——「familiar」（中外文學一卷十二期一二六頁）。

現在的問題是：既然張文所舉的這些例子，都是由於字源、字形上的研究或分析，才能聯想進而體會作者所要表達的意思，（事實上，王文興的真正用意何在，仍值得懷疑，）那麼，做為一個讀者，是否有需要或是不否有義務在欣賞文學之前，先要做個字源學家或至少先要學會文字的分析工夫？這種文學分析的推理過程，會不會影響欣賞者的直覺或所謂的「美感經驗」，而破壞了欣賞文學的目的？換句話說，當欣賞者在作者的迫使下，不得不做這種推理工作時，這種欣賞是否仍然可以稱之為「欣賞」？甚至，我們還要問：做為一個文學的創作者，他是否有權力要求他的讀者，先要學會這種分析的技巧之後，才能欣賞他的作品？而且，如果他有足夠的時間，也有良好的文字訓練，來表達這些字所要表達的那些「聯想」，但他却不肯表達，那麼他是否有不負責任乃至不忠於讀者之嫌？在音樂上，做為一個聆聽者（而不是批評家），是沒有必要先去探查作曲家的寫作技巧或臆測作曲家為什麼要用這個音符而不用那個音符的。同樣的，在繪畫上，作為一個觀賞者（而不是批評家），他也沒有義務先去查看畫家所用的顏料、工具或他作畫時的心情是什麼。那麼，在文學上，對讀者的這種要求是否應該或正確，也是值得我們再三懷疑的。

一個不同問題但却相關的疑問是：既然大部分的人認為王文興之所以要把「希望」改成「望希」，把「婦女」改成「女婦」，是爲了引起讀者的注意以便特意地斟酌這些字詞的意義，那麼，顯然，作爲一個讀者也必須花一番工夫去分析它們的意義，去做一番推理的工作。果真如此，那麼這種做法是否妥當，正如上段所說的，也是值得我們再三懷疑的。事實上，作爲一個讀者，我不能了解把「希望」改成「望希」或把「婦女」改成「女婦」，除了「新異」之外，還能給我們什麼「美感」或「真實感」；這就像我不能了解把「hope」改成「epoh」或把「women」改成「nemow」到底能給我什麼一樣！

當然，「家變」中的文字，也並不是字字怪異，句句彆扭的。事實上，它有許多雖與主題無關，但却充滿了詩情畫意的段落，例如六四——八二節。正如顏、張、歐三文所共同提出的，王文興有許多成功的地方，我認爲，這多半是在意象的創造和「擬聲」方面，（最重要的是，它們都沒有觸犯上述的邏輯謬誤），例如：

四季豆露着沉鬱的黑色，鹹菜肉上凝一層灰白。（B段）

他總是蝸隱在他房中。（二十六節）

風把一片空其控奇的音響傳來。（六十八節）

蹲進廁所以後他感到一股厚重如壁的醞臭。（一一七節）

另外，在黑體字的應用上，有一些也的確具有文字以外的效果；例如第一次出現黑體字是B段的「楊太太」，它確實有使人「感到意外」的驚訝感。（雖然在其後的黑體字大都不足以引起這種感覺而成為陳腔濫調了！而且，最可惜的是，這種技巧不是從他開始的。）其次，王文興還造了一些擬聲的新字，有一些是成功的，因爲日常生活中確實沒有具備這種聲音的文字，例如：啪、啞、嗅等。（雖然我不同意已經有了「吧」，又故

意造個「吧」；已經有了「噉」，又故意造個「囁」；而且，寫給中國人看的小說，就充滿了洋文：Ah, eh, Hai, Hey 的——)

如果說，「家變」的創新，其成功的廣度和程度只是上段所提到的這些，那顯然太過貧乏，以致於很難令人相信這是一部「中國近代小說少數的傑作之一」（顏文最後一段）。而且，基於本文所說的理由，它恐怕也沒有完全達到底下的目的：「試圖解開中國文字的情意結……以延續它的生命，進而開拓它的領域」（見張文最後一段）。事實上，王文興對中國文字及文法的破壞，恐怕比建設來得多吧！說真的，我倒十分贊同歐陽子的看法：「家變」之誕生，在自由中國現代文壇放出了一道難得的新鮮異彩。但我絕不贊成初寫作的人，拿王文興的風格作為典範。……依我目前的看法，我還是希望王文興的風格，不但「空前」，而且「絕後」。（見歐文最後一段。）

基於以上我所深深堅持着的理由，套用一句王文興式的語法，「我實實地不能確的的非吾能意同興文王的作法」！

註① 顏文曾說，以「轉頭」來代替慣用的「回頭」較為「精確」真實。（中外文學一卷十一期80頁）果真如此，「輾頭」豈不比「轉頭」更為精確真實？蓋依字典意義：「轉」乃迴旋的意思，而「輾者輾之周，輾者轉之半」也！可見這就像「馬路」應改為「車路」或「人路」、「馬上」應改為「飛機上」或「太空火箭上」一樣的無聊而可笑！類似地，在張文中曾說，王文興造了一個新字「囁」是爲了暗示說話的人像鵝一樣地扭頭（中外文學一卷十二期133頁）。果真如此，那麼「家變」24節的「囁！真的呀？真有這種的事呀？」，難道是表示說話的人，「像鵝牛一樣慢的驚訝」嗎？

註② 一個系統是用某些事物或符號（語言）所建構起來的；例如一些齒輪、線圈等構成了一個「機器」系統。此時，可能有人會用某些符號或語言來討論、批評或描述這個系統；例如一個工程師可能會對一部機器加以一番描述或討論。我們

藝術團契爲你出版

加略山清唱劇

合唱獨唱朗誦插話精彩動人
唱片30元 演唱劇本25元

張曉風著第五牆、武陵人

此兩劇本演出轟動

討論不絕，今將劇本劇照舞臺設計音樂設計各界評論合併出版，共兩冊，每單冊20元，共40元

張曉風著安全感

作者曾獲中山文藝獎、編劇金鼎獎，本書包括

散文卅篇附名畫卅幀，幽默警世深掘人性 20元

林治平著現代人的痛苦

作者教授社會學多年並

主持多項社會調查，本書論現代的危機、痛苦及現代人追尋的目標與道路，多爲在各大學之演講稿修定而成，文筆犀利剖析深刻，感人至深 20元

優待

凡直接向臺北羅斯福路三段二七七號我們咖啡屋洽購者一律九折，郵購唱片另

附郵八元

郵撥

一四五一二號校園書房（羅斯福路四段22號）一四五六〇號靈聲雜誌社或中國

書城天同社

稱，被討論到、批評到，或描述到的系統是「對象的系統」，而討論別人、批評別人，或描述別人的系統，則稱爲「後設的系統」。因此，機器是對象的，而工程師的報告則是後設的。一個人如果混淆這兩個不同層次的系統，則稱爲犯了「自我指涉」或混淆這兩種系統的謬誤。

觸犯這種謬誤的後果之一是會使得整個語言系統產生邏輯上的「矛盾」，亦即「詭論」。一個有名的這種矛盾是「說謊者詭論」：「括弧中的這句話是假的。」顯然，括弧中只有一句話，而且它是屬於後設層次的，因爲有一個系統被它描述或討論到，即它自己，——它說它自己是假的。另一方面，它也是對象的，因爲它被它自己所描述到。因此，它對自已來說，既是對象又是後設的，亦即犯了「自我指涉」的謬誤。現在請問：它是真或是假？答案是一個與常理相違背的矛盾，即：它既真又假！

文藝月刊叢書

普立茲文學獎名著

樂觀者的女兒

韋綏著・景翔譯

定價新臺幣20元（直接函購八折優待）

劃撥號一五二八一文藝月刊社