

幾點 瑕疵

評楊青矗的「妻與妻」

(註一)

在五十九、六十兩年的國內文壇上，楊青矗是一個叫得很響的名字。在這兩年中，他連續發表了「在室男」、「妻與妻」兩書中的絕大部份短篇；難怪有人要說，六十年是楊青矗的小說年了。

楊青矗的小說與王禎和、黃春明的一樣，都着重在描寫小人物的幻滅、無助，主角都是臺灣本鄉本土的居民，帶有濃重的鄉土色彩。而王禎和與黃春明的小說因語言的風格與特異的文體，擁有的讀者始終不能如楊青矗的那樣普及，但這

並不就是說王禎和與黃春明的小說不如楊青矗的——王禎和的「嫁粧一牛車」、「寂寞紅」與黃春明的「兒子的大玩偶」，無疑已在臺灣年輕作家的寫作路上立了一塊里程碑——也不是說楊青矗的小說就完美無疵。意象語不夠豐富，字質、結構鬆散，故事平鋪直敘無變化，都是此時的楊青矗所要力克的缺點。而正因為楊青矗的小說擁有大量讀者，其作品又不是一般所謂的言情，我們對他的小說也就格外挑剔，希望他能走出一條更璀璨的大路

來。

「妻與妻」裏面的各篇，一般來說，要比「在室男」裏的遜色。我們甚至要說，除了「低等人」、「在室女」、「醋與醋」、「那時與這時」之外，其他四篇都是很叫我們失望的。我們發覺，「妻與妻」裏的八篇，題材都已不如「在室男」裏的厚實與廣泛；且主題淺顯、朦朧，無法予讀者以知性的覺悟和感性的激盪。「綠園的黃昏」、「雨霖鈴」兩篇，尤其叫我們懷疑作者是否有意就此走向流行小說的

「妻與妻」裏面的各篇，一般來說，要比「在室男」裏的遜色。我們甚至要說，除了「低等人」、「在室女」、「醋與醋」、「那時與這時」之外，其他四篇都是很叫我們失望的。我們發覺，「妻與妻」裏的八篇，題材都已不如「在室男」裏的厚實與廣泛；且主題淺顯、朦朧，無法予讀者以知性的覺悟和感性的激盪。「綠園的黃昏」、「雨霖鈴」兩篇，尤其叫我們懷疑作者是否有意就此走向流行小說的

死胡同？因為它們幾乎缺乏小說的一般架構如高潮、衝突、轉變等等，看來只像是一篇拙劣的抒情小品。

小說之所以成其為小說，善惡的衝突是很重要的。「綠園的黃昏」的衝突，只不過是郁華不願嫁個田家郎，使世榮無法達到與她結婚的目的。但是這個衝突却很容易就被解決了：世榮的伯父、三叔和四叔各拿出一百萬，父親拿出十年來所有的儲蓄三十萬，共同建造了一家紡紗廠給世榮經營，世榮就此擺脫田家郎的身份，在郁華面前昂起頭來。這個衝突，由於太輕易的被克服，其所凝聚的力量也就不能把握住全篇的氣勢，抓緊讀者的情緒。世榮打翻兩桶糞便應是全篇的一個高潮，作者也沒好好的鋪排，在語言及氣氛的烘托上都無法令人滿

意。「雨霖鈴」的衝突力量也是既薄且弱。新賢不肯娶葉惠，只因葉惠的人中過短，使新賢厭惡，但在心裏却又放不下葉惠，故事就環着這個人物心理的矛盾而發展。葉惠的人中，可說是新賢婚姻的障礙，這點障礙因有新賢優柔寡斷、無男子骨氣的性格而得以串聯全篇。但這個串聯，顯得又是多麼脆弱？

「綠園的黃昏」、「雨霖鈴」還有幾點我們必須拿出來討論的是：主題、讀者對人物的反應、觀點的轉接。這幾點，我將在後面的討論中間續提到。

大凡一個人對某樣事物愈接近，往往愈耽溺於情感與環境的糾葛中無法自拔。小說與繪畫不同於攝影，過份清楚的背景說明，反而使讀者感到冗繁，心中無由產生美感。楊青矗就因為對社會基層的人與

源 添 楊

事太過於瞭解，以致在寫作過程中，往往耽於他的社會知覺與憤慨，不知取捨，造成結構上的一大遺憾。在「在室女」裏，對惠芬和瑩秀兩家分家的說明；「綠園的黃昏」中，計算一分田種稻子所要的開支，都顯得繁蕪。同樣的一場法事，在「死之經驗」裏就顯得纏足，在「狗鬼」一文中恰能投合小說的需要。川端康成寫「水晶的幻想」，使用了很多生殖學的知識及醫學上的術語，但因這種使用是循着人物的身份與下意識的流動來發展的，故讀者在閱讀時，儘管感到非常艱難，却不感到作者是在誇耀、賣弄他的常識與見聞——楊青矗就給人有賣弄的感覺。

個人並不否認事件背景的說明在小說上的重要性，但一位小說作者在寫作時，對時空與事件保持

一個心理的距離（Psychical Distance）是最起碼的要求。法國心理學家德臘庫瓦（Delacroix）

在他的「藝術心理學」裏說：「感受和表現完全是兩件事，純粹的情感，剛從實際生活出爐的赤熱的情感，在表現於符號、語言、聲音或形相之先，都須經過一番返照。越魯維頁（Renouvier）以為藝術家須先站在客位來觀照自己，然後才可以把自己描摩出來，表現出來，這是很精當的話。」（註二）

楊青矗須先跳出情感的漩渦，在作品上多作剪裁工夫，是毫無疑問的。

楊青矗的小說使用的大多是全能敘事觀點，而且是完整的全能，作者、讀者都具備了雙層甚或多層視景。由於這種觀點的運用太過自由，他除了犯上前面所提的剪裁之

病外，也時常疏忽了觀點的轉接。我們且來看看他如何在「雨霖鈴」中使用敘事觀點：

「倘若葉惠一到臺北就給我寫信，兩人保持連絡，感情可能會繼續上昇，那不一定就不會與鳳儀訂婚。為什麼以前我會嫌棄葉惠的人中短呢？新賢把鳳儀的信摺好放進口袋裏。」（第一一六頁）

上段的第一句與第二句應該是主人翁新賢的內在獨白，使用的是第一人稱敘事觀點，但第三句却突然轉入第三人稱，而且沒有留下絲毫的標誌，讓讀者的心理有個準備。

觀點轉接的不當，同樣也發生在下面兩段中：

「過了幾分鐘，雨仍毛毛地下着，兩人都按身不動，看樣子葉惠要跟我嘔氣到底，相會的時間很短

，這樣嘔下去太傷感情；新賢跑上去拍拍葉惠的肩……」（一一九頁）「葉惠說沒有空，那是推諉，拒絕再見面是事實。來臺北沒有給新賢地址，顯然早已看破了一切不想與新賢再來往。但爲什麼還對我那麼好呢！連拒絕也充滿了溫情。新賢簌簌掉下淚水。」（一二三頁）事實上這種轉接上的毛病，連享盛名如海明威者也無法避免，但却不能就此掩而不談。一篇成功的小說，保持敘事觀點的統一是不容忽略的。歐陽子的「魔女」（註三）白先勇喻爲「是中國近代心理分析小說中，罕有的佳作」，我們且來看她如何變換敘事觀點：

「倩如讀着信，感覺淚水湧上來，模糊了她的視線。她深深受到感動。而同時，她又痛苦地領悟到自己是多麼的對不起媽媽。噢，我

必須挽回一切，她想。即使遲了些，我也必須挽回一切……」

「她的直覺果然不錯——她早料到趙剛是個沒有責任感的男人。但直到她看見他給美玲那一摺，她才領悟到自己做得太過份了。她害怕承擔後果。但我勸告過媽的！她想。不但勸告過，還乞求過。我告訴媽，不是我一定不肯她再嫁，而是我不要趙剛這種人做我的繼父。但媽不聽。她悠悠地望我，却不聽我，搖搖頭，像是命已註定，說是事情早已定妥，改變不了……」

這兩段，歐陽子都以「她想」來作爲變換敘事觀點的標誌。而更值得我們注意的是，從第三人稱變換到第一人稱的內在獨白，歐陽子使用的是兩種不同的語氣，前者的語句較長，語氣較緩和，後者則簡短有力，襯托出主角人物內心的強

烈起伏。開現代小說先河的喬埃斯（James Joyce）也常使用這種不同的句法結構，他並且以分行來作爲變換敘事觀點的標誌。（註四）

環繞在楊青矗筆下的大多是一羣卑微、扭曲的小人物。這些小人物生活沒多大指標，只求能獲得一個起碼的溫飽，在物質上，他們是一羣卑微的小物質主義者，在精神上，他們缺乏悲劇人物應有的悲劇精神，他們的故事，始終引不起我們的同情與讚揚，在人性尊嚴與意義上，他們毫無所有。而人性尊嚴與意義，正是悲劇所緊握不放的。「當人性被認爲是毫無尊嚴和意義，是瑣碎、卑微，陷入了可怕的無望之中時，悲劇精神也就消失了。」（註五）「醋與醋」中的盛陽是如此，「綠園的黃昏」中的世榮是如此，「雨霖鈴」中的新賢、「死之

經驗」中的輔德，也是如此；而「低等人」中的粗樹伯、「在室男」中的大目仔，他們的固執與極端，正使得他們的人格具有使人同情與讚揚的悲劇精神，他們成了悲劇英雄。（註六）「當死亡註定悲劇英雄的失敗時，悲劇英雄反而表現前所未有的偉大與高貴的人格。所以，我們目睹悲劇人物的隕落，我們的慰藉，不來自宇宙的道德結構，得以重新肯定，而來自我們懇切意識到人性之偉大。」（註七）因此，粗樹伯的死給予我們的，並不是一幕低卑的傷感劇與良心的麻醉，而是一個「偉大與高貴的人格」，他爲了他心目中的道德目的——盡到人子奉養父親的責任——，慨然獻出了生命，這種勇氣，並非一般泛泛之輩所能具有的。楊青矗筆下的人物，就因大多缺乏這種悲劇的

性格和道德勇氣，故只能帶給我們喜劇性的嘲諷材料，無法讓我們獲得任何高貴的情操與人生的啓示。——這種闕失，也關係到主題與讀者對人物的反應上。

一位小說家沒有義務一定要負起道德家說教的任務，但一位小說家放之於小說裏的價值觀，往往會在讀者心中產生潛移默化的影響，却是無可否認的。讀者欣賞一篇小說，如果個個都能保住「心理的距離」，以旁觀者的態度去欣賞，則主題的討論也幾可不必提出來了。但不幸的是，大多數的讀者並非是一個高明的欣賞者，他們常易隨着小說人物之喜而喜，之悲而悲，甚而模仿小說人物的舉止穿着。所以一位有責任心的作者在擬定小說的主題時，應顧及對讀者的影響結果；一個健康的主題並無礙於一篇作

品成爲一篇偉大的作品。準乎此，楊青矗今後的小說是可以盡力避免灌輸給讀者憤慨與絕望、柔弱與模稜，進而提示讀者對小說人物所應採取的態度。

過份注重故事性的結果，也使得楊青矗小說的戲劇性明顯的減弱；缺乏迂迴烘托的技巧；且敘述者的影子時常出現在小說之前，向讀者強示一切，讀者與小說之間，因有這第三者的存在，就造成一種隔離，失去了小說的真實感。一篇小說，不管是長篇短篇，作者的觀念與見解藉着事件與人物傳達給讀者，而不直接來自他的口吻，才是成功的寫法。教條式的灌輸、明顯的譬喻，應爲好的小說作者所揚棄。我們來看看楊青矗在「上等人」中是怎樣犯了這種毛病：

「瑞龍公司是有名的大公司，

余總經理余宏鵬是個有名氣的企业大家，怎能同一般司機一樣犯過失殺人之罪的坐牢命運呢？」（九二頁）

「余總經理事業有一套，對於女人不存心有一套，也自然而然有一套。這或許『書中自有顏如玉』的那句老話，因時代的演變而成爲『企業自有顏如金』了。」（八六頁）

這兩段話，就全篇的結構來看，完全是多餘的。

再看楊青矗如何開始他的「低等人」：

「蟾蜍皮的老廢仔——鰱蛤蟆老頭——董粗樹，並不是他老不羞想吃天鵝肉而被稱爲蟾蜍的鰱蛤蟆的；而是他的皮膚真像蟾蜍皮。也許是經年與垃圾混在一起，皮膚與垃圾的髒起了什麼化學作用吧？……」

……

從這個開頭直到這一節結束，完全是粗樹伯的背景說明，不僅冗長，而且更有一股「說書」的味道。個人以爲楊青矗如果能將這一節精縮，分布在以後的幾節中技巧的表達出來，或許能使這篇小說更令人滿意。如果楊青矗認爲確有在情節發展之前加上這個說明的必要，他或可不必如此直接，儘可利用對話或事件的發展來呈示，也使得小說的氣氛多一層變化，不那麼單調、平板。類似的背景說明，邵侗在一篇小說「等久了」（註八）之中，就有較令人滿意的表現。

「等久了」的故事是從陸武義爲順仔修車的場面開始，在修車中，兩人很自然的就引開了話匣子（需留意其中幾句對話的象徵意義），陸武義的背景就在兩人的談話和

順仔的內在獨白中被描出了一個輪廓，然後邵侗又在兩人的談話中插進了婦人阿翠，以後的故事就巧妙的發展到阿翠的身上，陸武義的背景，乃成爲阿翠與姚婆爭論的依靠，姚婆的個性，讀者從阿翠起初的幾段獨白和她與碗店的老板娘的幾句對話中，就可知道一個大概。

而楊青矗的小說最缺乏的，正是這種技巧上的變化。

六十一年十月於淡水

註一：「妻與妻」。楊青矗的第二本

短篇小說集。文星出版社印行。

六十一年八月出版。

註二：參閱開明書店出版的「文藝心理學」第二三頁。

註三：「魔女」收在歐陽子著的「秋

葉」一書裏，晨鐘出版社出版。

註四：見顏元叔著「文學批評散論」

第一三〇頁，驚聲公司出版。

「書評書目」雙月刊徵求駐校通訊員啓事

一、本刊爲擴展業務需要，特公開徵求駐校通訊員，歡迎有興趣之青年同學踴躍應徵。

二、凡就讀於國內公私立高級中學、大專院校學生，不拘性別，不限年級，均得應徵爲本刊通訊員。

三、通訊員視實際工作情形，由本刊酌予報酬。

四、通訊員得優先參加本刊所舉辦之任何活動，及享受本刊所予讀者之任何服務與優待。

五、通訊員成績每年評定一次，優良者由本刊酌予獎勵。

註五：見伊迪思·漢米爾敦著「希臘

之道」第一七四頁。淡江文理

學院出版委員會印行。林耀福譯

註六：顏元叔在「米勒與現代悲劇」一

文中，也曾提到相似的論點。「

米」文收在「文學經驗」一書

裏，志文出版社出版，新潮叢書

之十四。

註七：見衛姆塞特 (William K.

Winsatt, Jr.) 和布魯克斯

(Cleanth Brooks) 合著的

「西洋文學批評史」第五一一

頁。顏元叔譯，志文出版社出版

。

註八：「等久了」一文見「幼獅文藝」

一九一期。後收入邵伽的「到

青龍橋就解散」一書裏。