

國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所

博士論文

Graduate Institute of Taiwan Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Doctoral Dissertation

常態推想：冷戰台灣與日常性的氛圍

Unexceptional Speculations:

Cold-War Taiwan and the Atmospheres of Ordinariness

林祈佑

Chi-yu Lin

指導教授：黃美娥教授

Advisor: Mei-e Huang, Ph.D.

2021 年 9 月

September 2021





國立臺灣大學博士學位論文
口試委員會審定書

常態推想：冷戰台灣與日常性的氛圍
Unexceptional Speculations: Cold-War Taiwan and the
Atmospheres of Ordinariness

本論文係林祈佑君（學號 D04145001）在國立臺灣大學臺灣文學研究所完成之博士學位論文，於民國 110 年 9 月 14 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

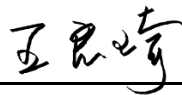


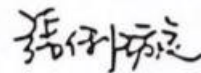
（簽名）

（指導教授）









系主任、所長



（簽名）



常態推想

冷戰台灣與日常性的氛圍



摘要

本論文提出「日常性的氛圍」一詞以理解台灣的冷戰文化生產。本論文關注一九六〇至七〇年代的台灣文學、電影與攝影藝術，並提出這些作品是「常態推想」的表現。這些作品都產製於非常態狀態下的「自由中國」，並以不同的方式框架了人文主義預設下的個人與世界（或許多世界）的相遇，也同時將這個預設中的世界性與個人性問題化。本論文援引當代環境研究、媒介研究與情動理論的理論資源，嘗試描述這些相遇的屬性、（媒介）形式與結構，包括其日常、荒謬、重複與獨一性。最終本論文探問的是：這些作品塑造了什麼樣的世界，這些世界如何運行與思考，而在諸多相遇與中介之間，推想／思辨的未來又如何可能？

關鍵詞：冷戰；台灣文學；台灣電影；日常性；推想



Unexceptional Speculations: Cold-War Taiwan and the Atmospheres of Ordinarity



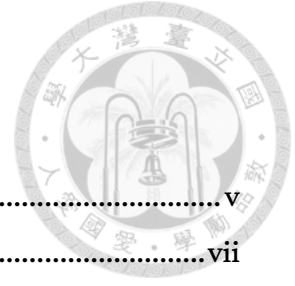
Abstract

This dissertation proposes “atmospheres of ordinarity” to understand cold war cultural productions in Taiwan. Focusing mainly on literatures, films and photographic art produced in 1960s and 70s Taiwan, it considers these texts elucidations of “unexceptional speculations.” Produced in state-of-exception “Free China,” in different ways all these works frame situations of humanism-defined individuals encountering a world (or worlds) and at the same time problematize the worldhood and the subjecthood presupposed in humanist inquiry. Building its theoretical ground in environmental studies, media studies and affect theories, this dissertation attempts to build a vocabulary to describe the elements, (mediated) forms and structures of these encounters: their ordinarity, absurdity, repetitiveness, and singularity. It eventually asks: what kind of worlds these texts forms or mediate, how do these worlds operate and think, and what kind of speculative futures could all these encounters and mediations entail?

Keywords: Cold war, Taiwan literature, Taiwan cinema, Ordinarity, Speculation



目次



摘要.....	v
Abstract.....	vii
致謝.....	xi
緒論 常態推想.....	1
第一節 問題意識.....	1
第二節 文獻回顧.....	13
第三節 研究方法.....	24
第四節 章節架構.....	34
第一章 焦慮的主義.....	39
第一節 六八的缺席.....	39
第二節 即身的誘惑.....	49
第三節 知識與審美.....	60
第四節 荒謬的地球.....	75
第二章 無聊的未來.....	79
第一節 現代與期待.....	79
第二節 事件的平庸.....	89
第三節 邏輯與天象.....	98
第四節 遞迴與重複.....	113
第三章 半成品現代.....	119
第一節 世界在路上.....	119
第二節 彩色烏托邦.....	126
第三節 建設的承諾.....	138
第四節 生活的窄門.....	149
第四章 環境的感傷.....	153
第一節 濫情的城市.....	153
第二節 環境的教程.....	163
第三節 牛車與飛機.....	174
第四節 執著的場景.....	184
結論.....	193
引用書目.....	201

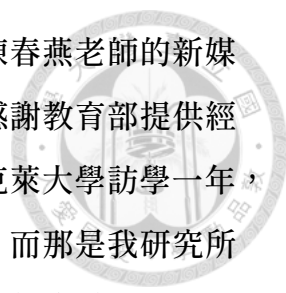


致謝



這本論文寫在一個新的非常態——也是人人口中的新常態（new normal）的時刻：中美關係似乎又緊張到新高點，而 Covid-19 全球疫情在台灣的真空都讓人對於何謂真實發生的事而什麼只是想像、幻象、或是資訊戰感到無比的懷疑與困惑。就某個意義上來說這本論文要說的事情是這種緊張狀態在二十世紀中期的台灣有著另外一種面貌：本文探討的作品都在說著各種關於猜測、釐清、抗拒、沉浸的故事……諸種個體與世界互動的形式或是手勢以及這些感性如何被組織起來的程序。這本論文可以成為現在的樣子首先要感謝我的指導老師黃美娥老師非常寬容地容許我發揮自己所長、做想要做的題目，並且總是細心與我討論論文的寫作細節。同時也感謝博士論文口考老師們：陳春燕、邱貴芬、王君琦與張俐璇老師都以自己專擅的領域，給了這本跨領域的論文相當多的肯定與指教。

身在台灣大學台灣文學研究所總共九年的意思是，需要感謝的人太多了。博士班階段特別要感謝張文薰老師、劉亮雅老師、張俐璇老師、鄭芳婷老師的教導與鼓勵；碩士論文沒有在張文薰老師的指導下這本博士論文不會這麼重視文本分析，劉亮雅老師的後殖民分析讓我看到一代學者的典範，張俐璇老師的文學史觀點讓我這個都市俗看到台北以外的世界，而鄭芳婷老師則讓我更加了解酷兒與所有人之間的關係，同時也要感謝蘇碩斌老師一路上的鼓勵。以及二零一四年四月過世的柯慶明老師——老師的身教與言教銘記在心。博士班的同僚們，涂書瑋、蕭智帆、吳嘉宏、楊美紅，以及學長姊弟妹們，楊富閔、鍾秩維、陳溱儀、魏亦均、蔡旻軒、廖紹凱，有你們，博士班的路途並不孤單。我被稱之為國青地縛靈的其中一個理由是我特別喜歡在研究室工作跟找人在所上的學弟妹聊天，感謝常常出現在研究室的宋繼昕與洪薪惠（族繁不及備載）願意聽我把話說完。同時要感謝外所的戰友，包括林妤、林新惠、張詩勤、留婷婷、李筱涵、謝伊柔、陳定良、沈昆賢、蔡曉林、劉亦修，能夠跟你們討論學術或其外的事（像是各種資訊分享）是幸福的。



這本論文所採用的理論脈絡的起源是博士班一年級修習陳春燕老師的新媒體研究課程，感謝陳春燕老師帶領我走上這條路；我也必須感謝教育部提供經費，讓我得以在博士班三年級（2017-18）時能夠前往加州柏克萊大學訪學一年，在海的另一端延續、發展乃至於形變我對於何謂媒介的理解。而那是我研究所生涯最充實而平靜的一年。感謝在彼處遇見的老師們，特別是安道（Andrew F. Jones）、包衛紅與 Dan O'Neill，沒有各位老師的教導這本論文不會變成現在這個樣子。也非常感謝當時的同僚們：王琬葶、施茗懷、陳盈棻、夏小雨、張蘊恬、Keru Cai、Jon Pitt、與王昕……或許你們不一定記得，但跟你們的對話讓我覺得身處異鄉並不孤單。同時也要感謝當時持同一個計畫經費一起去柏克萊的同僚們，蘇孟宗、周慧蓮與王妙如，當時每天都期待在東亞研究中心看到你們。

這本論文的寫作過程當中有許多朋友與家人的支持。蔡旻螢、陳溱儀、蔣闊宇、趙正媛、留婷婷等人在本文寫作的不同階段看過論文的草稿，感謝你們撥冗閱讀與提問。感謝蔡旻螢、李筱涵、沈昆賢、柯嘉瑋、金仁皓、以及導生團聊天室的各位（王之驊、蔡邦妮、黃婉華與高珮瑜）願意聽我在寫論文的過程當中各種有病或無病的呻吟。感謝我的父母與兩個姊姊，雖然你們從來也沒搞清楚我在做什麼，儘管碩士論文都塞給你們了你們依然不知道，但依然支持我可以在沒有太多壓力的狀況下心無旁騖地寫完博士論文。

本文第四章第二節曾經收錄於〈悲情城市：梁哲夫的台語片與作為都市的台北〉一文，發表於《台北文獻》215 期（2021），經修改後收入本論文。



我記不得任何事。所有東西都在移動、掉落、滑動、消失……物質在進行大規模的動亂。有人站到我面前然後說——

「我出去買份報紙。」

「蛤？」

「雖然買報紙也不知道要幹嘛……沒什麼事真的發生。幹你媽的戰爭，去他媽的鬼戰爭！……隨便，我看不出來為什麼我們牆上需要有隻蝸牛。」

啊，牆上的記號！那是隻蝸牛。

——吳爾芙 (Virginia Woolf) , 〈牆上的記號〉 (Woolf 1985: 89) ¹

¹本論文中的英日文翻譯，除特別標明外，均為本人自譯。



緒論 常態推想



第一節 問題意識

那純粹是另一種玫瑰
自火燄中誕生
在蕎麥田裡他們遇見最大的會戰
而他的腿訣別於一九四三年

他曾聽到過歷史和笑

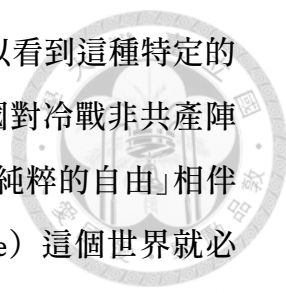
什麼是不朽呢
咳嗽藥刮鬍刀上月房租如此等等
而在妻的縫紉機的零星戰鬥下
他覺得唯一能俘虜他的
便是太陽（痲弦 2010: 140–141）

一九六〇年，痲弦在《筆匯》雜誌上刊登了〈上校〉一詩。這首詩講述一個在中日戰爭中失去一條腿、隨著國府撤退來台的軍官的戰後日常情況。這首詩的對稱結構（中間以一句「歷史和笑」切開）分述兩種不一樣的生活狀態，從讓他喪失了一條腿的中日戰爭，到被各種「不朽」包圍的戰後與妻一同生活的日子。作為痲弦最知名的詩作之一，無數的評論都已經講述了這首詩中如何批判了戰爭、（大）歷史，乃至於在這首詩當中「戰爭」與「其後」的兩個時間點的疊合如何產生。饒博榮（Stephen L. Riep）正確指出痲弦對戰爭的批判態度，而〈上校〉這首詩的策略在其「瑣碎」：「痲弦傾向於以瑣碎的筆法來描寫戰爭的苦難和創痛，此手法諷刺地（ironically）強調了戰爭的意義，也同時批判了戰爭這一機制」（饒博榮 2012: 63–64）。這些瑣碎化包括了以輕描淡寫的口氣講述上校失去腿的過程、將「歷史和笑」互斥地並列、最後則是以將「不朽」與「咳嗽藥刮鬍刀上月房租如此等等」並置（parataxis），以自問自答的方式迴向批判歷史不只與笑絕

緣、甚至並非不朽。然而這個（不）並置做為一個反諷甚至批判，前提在於不朽必須是一件好事。

饒博榮的解析中側面解析了這首詩對戰爭與大歷史的批判，然而對劉正忠（2021）來說，「不朽」顯然帶有另一種價值判斷：「從金戈鐵馬的戰場退入柴米油鹽的戰場，生命被重新定義，貧病交迫，難以脫離，變成唯一的「不朽」盛事」。在〈上校〉這首詩裡，儘管歷史、戰爭被去神聖化、去英雄化，然而上校對於日常生活的態度卻仍然相當隱晦；精確一點地說，難以判斷他以什麼樣的態度面對與歷史無涉的日常，那些「咳嗽藥刮臉刀上月房租如此等等」（2013: 140）。〈上校〉一詩中問道「什麼是不朽呢」，痙弦給出的日常答案被判讀為對比或是類推也就暗示了這首詩應該要被放在什麼樣看待日常的準繩上衡量：每個月都有上個月的帳單，沒說出來的是「曾聽到過歷史和笑」的上校被圍困在與妻的日常中的苦悶；在抵抗英雄式的大歷史以及對於戰爭的控訴的同時，作為對照組的「日常」作為日常所被賦予的（不）重要性本身其實在這首詩裡也被問題化了：「縫紉機的零星戰爭」的並置究竟諷刺的是大歷史還是小事件？

本論文〈常態推想：冷戰台灣與日常性的氛圍〉面對的就是這種「（諷刺的）並置」。這裡的問題與其在於非此即彼的是非判斷，不如說是在於：這個「狀況」是怎麼成立的？作為一種媒介形式的詩歌以修辭手法嘗試做出對比的同時所預設的情形是：有一種差異（*distinction*）存在。結構語言學的貢獻之一在於它告訴人們任何字詞都是相對於某個「非一」的存在，例如「狗」的概念存在是相對於一個「非狗」的類別，而這個否定性以不在場的形式存在。在本論文當中，「常態推想」因而同時反映的是「非常態」與「非推想」：本論文的時空基底架構，「冷戰台灣」就是處在一種非常態的狀態之下，而就是因為處於一種非常態（在痙弦自身與其筆下人物的例子之中還包了戰爭與離散的創傷）的狀況之下將日常標誌為可感（*sensible*）的就變得至關重要；而推想——在這裡暫時可以理解為猜想、預測、推理一種可能或不可能的未來——的基礎是有一個「難以忍受的當今」（“*the unbearable now*”）的主體化（*subjectification*）甚至是受制（*subjection*）情境的存在。這在冷戰期受美國深刻影響的、相對於共產中國的自由中國是相當可以想像的知識型：「反共」=「自由」，因而（這一個特定時期所想像的）「自



由」是值得追求的。然而從各種關於冷戰的討論之中我們都可以看到這種特定的「自由」與「控制」總是相伴相生。這並不只是由於二十世紀美國對冷戰非共產陣營之諸種軍事、文化、資本投資（與侵略）問題，而是在於「純粹的自由」相伴而來的是廣域恐懼（Agoraphobia）。爲了要釐清（make sense）這個世界就必須要有一個／種（或多個／種）施力點、框架、形式、或是媒介。而日常性的氛圍最基本的含意就是在指稱一個基本現實：人活在一個氛圍、一個環境、一個事物相互連結的生態系裡，而生態系既是每天每分每秒都即時可感，但每項元素（每一種感知）卻不一定可知、有道理、有著可追溯、系統性的因果關係，而本論文將探討的問題是同一件事的一體兩面：主體如何一團混亂的日常生態系之中認知、形塑、中介出一種「可知、可感」的「現實狀況」並在此同時也不斷重塑主體自身的型態；又或者從另外一個角度出發，小說、詩歌、攝影、動態影像等諸種媒介形式如何框架、形塑出一個被「框」（frame）在一個特定情境之中的主體。換句話說，這本論文嘗試描述的是諸種冷戰期的「狀況」（situation）：情境「設想一個本來相異的元素碰撞的區間（zone）。這些元素本身可以被分離、定義、甚至變成概念，但它們相碰、混合的情境有一自身的獨一（singular）特性」（Wark 103）；而面對一個情境，有一些必須「做」的事：做出判斷、下決定、給予形式或框架、傳播……使其成爲具有獨一性「一件事」、或將其特性標記出來。

〈上校〉中對稱的兩個長段落（中間以「歷史和笑」隔開）除了標示兩種不同的情境（戰爭與戰後）以外，如果從文化史的角度來說的話，它同時也在文化場域的歷史軸線上準確標記出張誦聖稱之爲從「非常態」轉向「邁向常態化」的過程。張誦聖首先指出，會有這樣將戰後台灣文學場域描述爲「邁向常態化發展」的發想是來自於她參加一個名爲「非常時期的文化生產，1937-1957」（“The Cultures of Emergency, 1937-1957”）的研討會。從一九三七到一九五七，這個時間框架除了框住了「熱戰」（從中日戰爭到國共內戰造成國府來台等等）的時段以外，其時間劃限也終止在台灣文化史上的轉捩點。這短時間也是東亞地區從「熱戰」走向冷戰的轉折期——從一九三七年中日戰爭爆發、「八年抗戰」、到戰後美蘇冷戰對峙下持續發生的代理戰（八二三炮戰、韓戰等等）而後轉到第七

艦隊聯防、美國協助東亞「自由陣營」國家（包括經濟與文化發展，而後在二十世紀中創造經濟奇蹟的過程。張誦聖在後來的〈台灣冷戰年代的「非常態」文學生產〉（2011）當中首先提到了一九五六年重要性：「研究當代台灣文學的人都知道，一九五六年是一個重要的分界點：中華文藝獎金委員會和《文藝創作》停刊，夏濟安創辦《文學雜誌》，紀弦發表「橫的移植」宣言，《自由中國》文藝欄的走向，等等跡象，都顯示出一種新文化紀元的來臨」（2015: 404）。但為什麼是一九五六年？王鼎鈞認為可能與黨政軍高層較勁的結果有關，然而張誦聖認為可能與更大的冷戰局勢牽連：

一九五三年七月，重新畫定二十世紀後半東亞政治板塊的韓戰結束；一九五四、一九五五年《中美共同防禦條約》簽訂，美國第七艦隊駐守台灣。[……] 一九五六年可說是台灣從熱戰的威脅緩解之後，由緊急備戰狀態的「非常時期」文化生產模式，轉向循出較為迂迴的路徑來塑造主導文化、逐步「邁向常態化」的轉折點。政治高壓趨緩，逐漸形成「軟性威權主義」，文化生產展現出另外一套、更為接近「冷戰文化」的特性。（2015:404-405）

「非常時期的文化生產」當中的「非常時期」，或說非常狀態，在政治理論當中有另外一個說法叫做「例外狀態」（State of Exception）。薛熙平與林淑芬（2010）在阿岡本（Giorgio Agamben）的《例外狀態》（*States of Exception*）的導讀中這樣描述「例外狀態」的特質：「例外位於秩序與混沌的界限上。例外是規則在面對其所謂預期的事件時所造成的混亂時的暫停適用，而此時負責做決定的人得以不依據規則權宜處斷。[……] 而這個有權決斷例外的就是主權者。」（20）兩人進而指出，例外狀態其實就是「中華民國憲政史中的『戒嚴』、『動員戡亂』與『緊急命令』」，因而「是一個我們具體生活其中的歷史」（33-34）。然而就也如同張誦聖所說，這種持續的「非常態」的狀態所設定的、由上而下的文化政策、乃至於「冷戰」之「冷」終於降臨台灣的時刻，也就是約略在一九五六年前後進入了張誦聖所謂的「軟性威權文化」時代，而國民黨統治下的台灣文化場域就從五〇年代中期開始朝向常態化發展，而在這裡「常態化」的意思是文學文化場域的運作

邏輯從由上而下的非常時期法律／政治的直接干預朝向由較為軟性的文化政策與市場機制決定場域與資本的路線發展（Chang 2004）。

然而（相對於「熱戰」的）「冷戰」指的究竟是什麼？冷戰可以指很多東西，它首先描述的是二次世界大戰以後美國與蘇聯分立的世界情勢。文安立（Odd Arne Westad）在《冷戰：一部全球史》（*The Cold War: A World History*）當中給了大致的描繪：

冷戰指的是資本主義與社會主義在一九四五年至一九八九年之間的交鋒，其歷史可以追溯至更為久遠以前，而其效應仍持續至今可感。在其高峰期，冷戰建構了一個世界秩序，世界之中的幾個強權國家的外交政策或多或少都與冷戰有關。[……] 冷戰並未決定所有事，但它影響了許多東西，常常是導向更糟的局面：這個對立造就了一個由超級強權主導的世界，其中力量與暴力——或暴力的威脅（threat of violence）——成為國際關係的基準，而在這樣的世界之中，信念常常趨向極端：只有自己的系統是好的，而另一方則天生是邪惡的。（Westad 2017: 8）

「冷戰」這個詞彙首先由歐威爾（George Orwell）在一九四五年提出，根據文安立在《全球冷戰》（*The Global Cold War: Third War Interventions and the Making of Our Times*）中的說法，這個詞彙在歐威爾的脈絡中本來是用於批判戰後可能到來的世界系統，但冷戰一詞「在五〇年代時開始被用以指稱一個美國對抗蘇聯的戰爭概念：在不進入戰爭狀態時極力嚇阻（containment）」（Westad 2007: 8），而蘇聯官方一直要到戈巴契夫時才開始正式使用「冷戰」一詞。於是，談「冷戰」談的總是美國問題，或者「美國治世」（Pax Americana），亦即美國主導之下「和平」、「穩定」的世界秩序；而弔詭之處則在於，爲了「維持和平」，美國可以「不擇手段」。不過說這是美國因素的意思，並不代表冷戰「只是」關於美國，如同上引文所說，戰後世界秩序也不完全由「冷戰」的邏輯決定。

實際上，「冷戰」究竟意味著什麼、確切從什麼時候開始、又到什麼時候結束已經是近年學界討論的焦點：權憲益（Heonik Kwon）在《冷戰的另一面》（*The Other Cold War*）告訴我們以美國爲中心的冷戰敘事並不是唯一一種「冷戰」

敘事，因為對世界許多地方與族群來說，這段被稱為「冷戰」的歷史時段一點也不「冷」——韓戰、越戰、第三世界獨立的奮鬥、甚至是美國內部的民權運動等等都是「熱烘烘」的熱戰；榎本野衣在《反藝術入門》（『反アート入門』）一書中甚至將這種冷／熱的對換關係形容成是一種全球的「室內空調系統」，將熱能向「外」排出以維持冷房：「[冷與熱] 兩者成對，缺了任何一方都無法形成冷暖房。維持核子 [軍備] 平衡 = 「和平」的狀況下無論哪一方都沒有「勝利」，於是理所當然地，事情的對錯就不得不由其外部來決定了」（126）。

這種兩個極端相依存在的現象除了作為一個「和平」的矛盾以外，同時也存在於冷戰期主流的自由主義與人文主義意識形態之中。魏格索（Roland Végső）在《赤裸裸的共產黨》（*The Naked Communism: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture*）一書中首先指出了美國冷戰期的文化邏輯，亦即（非）意識形態：

國家主權是普世性的必要限制。因此，反共民族主義必須要藉由提及一套「必要的幻想」來維持其情動的基礎：它必須要持續戲劇化一種從沒真的發生的全球危機 [按：核子大戰爆發]，同時也要堅持撐過那場危機是可能的。這種體制化的幻想的官方宣傳最終結果造成的是危機與日常之間邊界的崩毀。（80）

冷戰的「冷與戰」在美國的表徵是一種持續不止歇的緊急狀態，而在當時的中華民國則是由頒布戒嚴令與動員戡亂臨時條款開始算起。在這樣的緊急狀態之中，政治的矛盾在於這種冷戰期的軍事體制之所以是持續不斷的是因為必須要持續不斷下去，這種緊急狀態的軍事體制才能維持下去。這在美國導致的結果是一種「全球」的危機意識，而所謂的政治性與公私領域之間的關係被打破、重整，「政治不再只屬於其適當的公領域。它越過這個界限，並威脅到個人的整體生活」（46）。「危機」與「日常」的邊界的崩毀的意思是什麼？從字面上來看就是有一種東西叫做「危機」，而有另一種東西叫做「日常」，兩者碰撞才有所謂的「崩塌」，然而弔詭之處也就在於，這個區分必須要先存在並進入符號系統才有意義（亦即造就區分本身）。

我們可以重新回到痙弦的〈上校〉來看這個問題。劉正忠（2021）指出，在〈上校〉這首詩裡出現了兩次「今與昔」的疊合，而在本文當中這個「今與昔」可以被翻譯為是「（大）歷史與（小）日常」的疊合：縫紉機的零星戰鬥同時既混藏在與妻的日常行事之中，也同時讓上校想起曾經有的戰鬥；而能夠征服他的太陽既是炸斷他一條腿的日軍（旗幟）也是日常時間的本身（日升日落的更迭）。這個疊合的修辭其實在某種意義上是冷戰文化邏輯中「危機的日常」的體現：有一種（需要捍衛的）個人性（私領域），而這種個人性被歷史與政治（公領域）穿透了——沒有這個前提，這個（作為一種對比並置的）「修辭」就不會成立、或被辨識為一種對比。反共文學當中其實也可以看到類似的例子，而在冷戰期台灣最具代表性的一句話或許就是「匪諜就在你身邊」：你的同學、愛人或是鄰居（也就是相當靠近「私領域」的人）可能其實是公共政治的參與、代表者。


在美國的脈絡裡，四處滲透至私人領域的「政治」觀化身為一種對於政治＝意識形態的不平衡結構：「[冷戰的] 基礎並非兩種意識型態之間的對抗，而是一種邪惡的意識形態對上一種中性的普世人性觀加上一個一般化的「自由」概念。[……] 對共產主義的政治抵抗就意味著拒絕意識形態本身」（Vegso 2013: 53）。這其實也就是所謂「（冷戰）人文主義」的核心：宣稱有一種理想、「中性化」的「人」的時候同時設定一個任意、武斷（arbitrary）的標準將「其餘」排除，而這種排除又沿著許多條「公／私」的界限劃分開來（例如「家庭」的內外），而更重要的是，這條線是被組織而成、而非任何意義上「既成」的。在早期冷戰的歷史情境之中我們可以看見自由中國與美國的反共文化邏輯相當類似：美國對於冷戰的文化想像基於三大要素——敵人、秘密、災難——之上，有一個必需抵抗的目標、有一個必須揭開的秘密、有一個不知道什麼時候（又）會發生的災難，而從二次世界大戰以後直至冷戰期間見證的「危機與日常之間的崩毀」在冷戰的自由人文主義陣營之中則演變出一種需求，人們必須「創造」一個可以被抵擋在外的危機以安頓自身主體的自足——也就是某種對於可能會被侵犯的個體性的幻見（fantasy），而對共產黨（及共黨份子）恐懼之所以會成為恐懼（而不是比如焦慮）前提也是在有一個明確（被劃分出去的）對象之上，例如性異議份子（見陳佩甄 2019）。

跟美國那裡預防災難發生的偏執（paranoia）類似，在台灣這樣的文化邏輯也成爲了國民黨政府戰後合理化戒嚴體制、壓迫異議份子的說詞，但另一方面來說偏執作爲一種預防事情發生的對策對當時的對國民黨政府以及隨著國府戰後來台的外省人來說狀況更加複雜：危機已經發生了，而且還有可能繼續發生。國共內戰導致中華民國政府遷台、失去大陸領土，而冷戰的反共宣傳繼續加強台灣失守的（不）可能性。楊照相當精確地描述了這種心態：

[這些在五、六〇年代主導文學發展的外省作家] 他們最大的共同點是被從一個傳統社會中抽離，來到一個已經具備現代化雛型的小島 [……] 這個陌生的亞熱帶島嶼對他們而言是生命的時間意識上無從確定、掌握的一個瞬間。他們的過去與這個島無涉，而未來呢？未來最有可能發生的事是中共再度來襲，小島隨時可能陷落，在往東看，還有可以在退的地方嗎？而如果這悲觀的恐慌預想沒有成爲事實，則意味著有伺機反攻歸返故土故鄉的機會。 [……] 在這樣背景下產生的文學，無可避免地展現爲「末世情緒」的種種反應。（2010: 38-39）

楊照認爲在這個意義下反共文藝與現代派文學是這種末世情緒的一體兩面。敷衍其下的其實就是一種對於「狀況」的提問：爲什麼會走到今天這步？「現況」是怎麼形成的？而事情會怎麼發展？然而會問這個問題的並不只有外省人。如同後文將解釋的，冷戰是一個關乎於「未來」的年代，如徐復觀就在〈「現在」與「未來」中的「人」的問題〉（1967）當中說道，一九六六年是「人類特別關心到自己的『未來』的一年」（1991: 107）。這裡說的未來有許多個層次，然而大致可以有兩種可能性或指向，既是烏托邦（utopia）也是敵托邦（dystopia）：冷戰時期美蘇的情報與軍備競賽將全世界都捲入核子大戰的恐懼，然而這個競賽同時也帶來科技的飛躍進展（例如最具體的航太科技與網際網路的誕生），而科技發展的希望在東亞則在一九七〇年在大阪舉行的萬國博覽會之中集大成。當時的自由中國則是一方面面對核子大戰的爆發抱持恐懼，面對共產中國隨時可能襲來的危險，然而同時也因爲美援與二戰後全球化經濟秩序的發展，成爲二十世紀經濟發展最迅速的國家／地區之一。這些事情都同時發生，而如何釐清（或是不釐清）這個「狀況」，就成爲文學與藝術作品可以被用以定錨的基點之一。

本文以「常態推想」一詞來與這種情境對話。



艾普特 (Emily Apter) 在《常態政治》 (*Unexceptional Politics: On Obstruction, Impasse, and the Impolitic*) 之中將「常態」 (unexceptional) 定義為非常狀態的另外一面 (不必然是「反面」)。前面已經提到了這種非常狀態 (「法的懸置」與「戒嚴」 [Apter 2018: 5]) 的基本定義，而也是在九一一事件、乃至於整個美國反恐戰爭與侵略伊拉克事件之後這種「例外狀態」的討論獲得非常大的注意，「在這段期間法外權力的施展將「緊急狀態」與「非常引渡」變成例行的政治措施」 (6)。然而這些例外政治的思考「阻礙了那些對政治的理論化的抵抗、或甚至不被注意到的部分的再現」 (1)，而「常態 (主義)」在這種時刻的理論意義就在於填補這個空缺：「雖然例外主義可能是例行戰爭與美國武力外交 (jingoism) 的常態配備，我在這裡不想將常態主義置入「規則的例外」的邏輯之中，而是將其視為一種「就是政治如常」的邏輯，一種補充現狀的態度」 (6)。她將這種「常態政治」描述為一種「政治氛圍」 (political atmosphere/milieu)，而混同了所謂的政治與非政治：「如果政治與非政治中間沒有一條清楚的界限的話，那我們怎麼能不接受政治侵入萬物的這個概念？」 (2) 將重點放在「常態」而「非常態」的意思其實是一種分散 (或說轉換) 注意力的認知表現：當政治侵入萬物的時候意思其實就是思考必須進入「微政治」 (micropolitics) 的領域，而重點就不再是「主體」的「反抗」，而是這兩者得以成立的各種的條件。把重點放在常態、而非非常態的意思，換句話說，就是用另一種不以「政治—非政治」做為切割方式的範疇用以思考所謂「政治」究竟是怎麼運作的。本論文當中除了極少數例外以外，都在不同層次上曾經被說成是「非政治」 (或是被政治綁架)、「無關乎現實」甚至是「自我耽溺」的作品。本論文的其中一項論點便在於，用二元對立 (政治對上非政治) 的思考模式面對這些文化產物乃是錯置了這些作品應該用以理解的範疇。實際上，艾普特也說了，《常態政治》所處理的「文學作品、電影、或電視劇」當中處理的都是那些「政治理論」派不上用場的部分 (12)。

艾普特的「常態政治」作為一種小寫政治對比的是有定冠詞的「大政治」 ("The Political")，這種大政治對於當代左翼來說代表的是一個統稱，用以指涉「不同種類的政治思想範疇，這些思想同時既古典 (柏拉圖、康德、施密特)、

但同時又是未思之境：將來的共產主義、從應用倫理中解放的民主、或是『無法闡連』（“inarticulable”）的政治主體」（10）。誠然，在當前的政治圖景之中這種有沒有任何「將來性」是一個相當關鍵的議題，用以對抗費雪（Mark Fisher）所謂的「資本現實主義」（Capitalist Realism）：詹明信（Fredric Jameson）與紀傑克（Slavoj Zizek）曾說「想像世界末日比想像資本主義的末日要來得容易」，而資本現實主義則是指稱一種常見想法：「資本主義不只是可能的」（Fisher 2009: 2）。在某種意義上這也是為什麼白瑞梅（2019）所謂的「幻設轉向」（The Speculative Turn）會在二十一世紀獲得重視。當今文學文化研究之中，談到幻設轉向一般直接聯想到的是 2009 年在倫敦大學金匠學院（Goldsmiths, University of London）舉辦的同名研討會，以及從此推出的思辨實存論（Speculative Realism）等思潮；同時，白瑞梅那裡的幻設轉向指稱的幻設小說（speculative fiction）則是近年來用以代替科幻小說、包括更多種相關文類的用語；²而在政治經濟學唯一可行的政治經濟系統，而且甚至連想像一種自身內部一致的另類選擇都是不討論中則有針對資本市場的投機金融（Financial Speculation）的討論。因為這個詞彙帶往許多不同方向的討論（以及隨之而來大異其趣的各種翻譯成中文的方式），夏維羅（Steven Shaviro）在〈定義推想：幻設小說、思辨哲學、投機金融〉（“Defining Speculation: Speculative Fiction, Speculative Philosophy, and Speculative Finance”）一文中這樣描述「推想」的一般性質：

最一般來說，推想指的是「在概括想像的稀薄空氣中飛翔」，一種提出、測試「大膽假說」的協同行為，以及對於風險與不確定性的開放態度。這些特徵可以用來將推想與外推（extrapolation）相對——外推則是另一個常常被用在科幻小說與經濟模型預測之上的詞彙。對我來說，推想就是接起外推犯錯、失敗的地方。如果外推是跟隨著社會或科技趨勢「直到其潛力（potential）的極限」，那麼推想做的就是想像一個趨勢如果超出其潛力、推動或甚至推過了其限制的話會發生什麼事。外推根基於

² 幻設小說詳細的定義以及與科幻小說的差異，見 Oziewicz（2017）的整理。

機率思考，而推想在乎的是可能性（possibilities），無論多麼極端或不可能發生。（1）

「推想」因而總是一個動作（movement）或是姿勢（gestures），提供朝向不同於現狀的樣貌；然而推想也不只是關乎於未來的展望，同時也包含如何想像不同的過去。如同巴恩（Aimee Bahng）說的，幻設小說「提倡從過去、現在、到未來這條目的論的順序必須阻斷，並強調敘寫過去（歷史）與未來（科學）的過程」（2018: 8）。從剛剛的大寫政治到現在談到幻設小說的邏輯裡面總是強調一種與常規之間的決斷；換句話說，強調其選擇之「另類」的同時其實排除了常規之下推想的可能性。主體總在推想，而這種推想並不總是照著邏輯來的：漫畫裡最多的不就是沒有人在乎的、相貌平平的書呆子對校花癡心妄想？「幻設文學」似乎總是強調一種革命的可能性（這是一種相當當代的執著 [attachment]）；然而另外一方面來說，另一種「另類」的可能性則是：「如果真的什麼也不會改變那我該如何存續下去？」夏維羅這樣歸結：「未來性本身並非完全被先決的；這也就是為什麼它只能被推想地（speculatively; 或譯思辨）——也就是虛構地、閃躲地、間接地——理解」（3）。

〈常態推想〉因而嘗試定錨在邁向常態化發展的戰後台灣，從一九五六年到一九七八年，探討這段期間各種不同的文化生產——從小說、詩作、攝影到電影作品——當中如何進行「常態」的「推想」。每一章的話題都會牽涉到不同種類的推想，以及其所設定的（無）未來性。並不是推想就一定會設定另一種未來的可能性；如同伊德曼（Lee Edelman）所說，拒絕（某一些）未來的可能性的發生本身就是一種另類可能的手勢（2004）。在本文所探討的這些作品當中，與其說是強調各種不同的另類可能，更不如說是一種思考自己身在何方的媒介／形式化表現——「到底發生了什麼事？」無論對台灣的哪個族群而言，二十世紀中期都遭遇了一個總體的「事件」（無論是二二八事件或是一九四九台海分裂），這讓局勢判斷與未來的預測相當困難。在戰後台灣的事件時空裡，因果推論（inference）無法成立，只有推想是可能的；而在其他章節裡，現代性給出的承諾（promise）——也就是某種給定的、啟蒙邏輯的因果關聯——則被以不同方式調度：順應、質疑、猶豫、攪亂、懸置，諸如此類。

本論文當中觸及相當多樣化、一般不會在同一本論文當中出現的文化生產：超現實主義攝影、現代詩、現代派小說、健康寫實電影、通俗文學、鄉土小說乃至於台語片。將這些不同文類、分屬於不同場域的作品集結在同一本論文之中最重要的目的是想要呈現這些文化生產的共時性：它們同樣都存在於一九六、七〇年代年的台灣。張誦聖在講到邁向常態化（這裡可以了解，張誦聖的常態化意義與本文常態推想的常態不同）的一九五六年的關鍵時缺少了另一個索引：該年台語片《薛平貴與王寶釧》上映，開啟了歷史上第一個台語片的盛世。傳統上認知的六〇年代現代主義文學與因而下面這些現象是在同一個「台灣」：比較簡易的是劇場界《劇場》雜誌的崛起與藝術界「複合藝術」的出現，比較難以想像的是好萊塢電影熱、健康寫實崛起、台語電影的極盛而衰……不只是現代與鄉土的並行。我們怎麼討論這些歷史發展「共存」的現象？文學研究之中至今似乎仍將各自的藝術形式視為獨立發展的脈絡，作家、藝術家回憶錄中談到日常生活與人際往來的時候自然略有提及，例如隱地的《回到六〇年代》提到六〇年代看電影是全民運動、王禎和在小說裡不斷將人物運作與電影語言類比（〈嫁妝一牛車〉）、更不用說在接下來幾章中提到的小說作品裡頭不同的人物都去看了電影，然而在研究上少見幾種不同藝術形式的參照討論。這些不同脈絡——但都身在台灣——的文化生產，在本文當中，共同構成了部分的冷戰生態。

第二節 文獻回顧

從表面上看起來這並不是一個「冷戰」的問題。在台灣學界有另一個詞彙更常用以指稱的本文所定錨的年代：戒嚴。中華民國政府在台灣實施戒嚴的期間（1949–1987）與美蘇冷戰幾乎重疊（c. 1950– c. 1990）。冷戰在台灣文學與文化研究之中成爲一個關鍵詞大約是二十一世紀以來的「新」現象，冷戰在這個時候成爲一個研究議題大致上可以理解爲是一個從「中國因素」到「美國因素」的轉向。學術發展史可以見得，以「台灣」而非「中（華民）國（在台灣）」／「（自由）中國」稱呼自身研究目標的大約是七〇年代以降「本土化」運動造成的結果，而本土化運動所直接造就的、八〇年代後期開始系統性的台灣研究興起，最首要的批判目標便是國民黨政權以及整體的中華民國體制本身的「再／後殖民」性質；台灣文學的學科建制化大致上是起源於這樣一個聚焦對國民政府與中國文學的主導體制的批判與對話，因而在這樣的階段性目標達成以後，就開始出現冷戰（也就是美國因素）的討論也相當合理：第一本系統性討論台灣文學的美國因素的學位論文，王梅香在成大台灣文學所的碩士論文〈肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係〉（2005）就在這樣的脈絡下誕生；在這個脈絡裡，冷戰及其連帶的「美援」在台灣文學的討論中最顯著的用處是在分析反共文學與繼起的現代派文學之間的連續關係（而非以往論述之中的堅壁清野）。兩千年代中期以後，關於冷戰的研討會與專書慢慢開始在台灣出現，其中具代表性的包括清大台文所主辦「跨國的殖民記憶與冷戰經驗：台灣文學的比較文學研究國際研討會」（2010）與成功大學與台灣文學館偕同主辦「媒介現代：冷戰中的台港文藝」（2013）兩者。具體而言，「冷戰」的轉向與台灣文學建制化之後的幾個走向相關，包括跨國文化與比較（例如翁智琦的博士論文 [2020] 分析了冷戰前期國民黨在不同華人社群之中的宣傳）、殖民經驗的比較等等。我們或許可以這樣理解這些走向：他們共通點都在於他們嘗試跳脫文學研究的「中國結」（或陳國球 [翻譯夏志清] 所謂的「情迷中國」 [obsession with China] ），進而探討台灣文化的美國因素、乃至於嘗試台灣文學文化研究的「世界化」。

在這樣的脈絡下二〇一〇年代誕生最具代表性的、關於冷戰文化與台灣的相關研究可數陳建忠〈「美新處」(USIS)與台灣文學史重寫：以美援文藝體制下的台、港雜誌出版為考察中心〉(2012)與王梅香的博士論文〈隱蔽權力：美援文藝體制下的台港文學(1950-1962)〉(2015)。陳建忠在該文中頗具企圖地擘劃出一個相對於「國家文學體制」的「美援文藝體制」的圖景：

美援文化既是以「體制」(Institution)的面貌出現，就意味著組織性、結構性的運作，無論其運作形式是緊密或鬆散、直接或間接的網絡連結形式，因而從美國大使館、美國新聞處、耕莘文學院、亞洲基金會、愛荷華寫作班，都可視為體制的一環，皆受到美國政府或民間基金會的政經資本各種形式的支持。就如同國府的黨政軍特體制外，也還有「名義上」為民間社團的中國文藝協會、婦女寫作協會、青年寫作協會等文藝團體，合而為一個大的「國家文藝體制」。[……]因此，如果「國家文藝體制」曾經或顯或隱地支配了戒嚴時期的台灣文藝思潮走向，是一種「剛性體制」，制約作家在意識形態與文化想像上的趨向；那麼，「美援文藝體制」[……]是一種「軟性體制」，促使台灣文學的發展導向有利於美國(或西方)的世界觀與美學觀，或是發展為將文學創作與社會變革區分開來的純美學思考方式[……]。(215-216)

這段話相當具體而精確的描述當今談到冷戰與台灣文化之間關聯的幾個關鍵詞：「美國大使館、美國新聞處、耕莘文學院、亞洲基金會、愛荷華寫作班」，以及在其他冷戰脈絡裡會出現的洛克斐勒基金會(Rockefeller Foundation)甚至蘭德公司(RAND)等等。「冷戰」作為一種「美國因素」對台灣研究的介入從這裡可以看到首先是一種「對應」關係，相對於「國家文藝體制」的另一種存在，而另外一個層次也可以看到，在整體關於「冷戰」的討論之中問的文學問題，其實都是文學「史」問題。陳建忠在文中直述，這篇論文想要問的是一個「發生學」(215)的問題。王梅香從碩士、博士論文以來也是在問一個文學史、乃至於文學社會學的問題：冷戰年代「美國官方檔案中意識形態的『文化宣傳』，為什麼會變成台港文化人口中的『文化工作』、『美國人做的好事』」，而「美國權力如何在介入文學場域的同時，又隱藏自己？」(2015:6)王梅香認為

美國權力運作的特殊性在於它的「隱蔽」 (unattributed)，美國權力透過美援文藝體制來運作，主要透過「國家－私營網絡」 (state-private network) 和「在地人際網絡」 (local interpersonal network) 來進行，透過這些機制與方法，美國權力將自己隱蔽起來。(2015: 6)



這裡權力的「隱蔽」可以連結到張誦聖提出的「軟性文化威權」：並非由上而下的強制壓迫，而是改以網絡連結的方式逐層推展。王梅香在論文當中詳細討論了五〇年代美國新聞處的運作模式，利用出土的檔案文獻探索當時知識分子否認、或是並未察覺到的冷戰文化宣傳的運作模式。

在「美援文化體制」之前，美國這種經濟與政策上對世界各國的援助、並扶持特定文化產品的成立與流通的現象稱為「文化冷戰」 (Cultural Cold War)。同時代的美國知識份子批評美國的文化外交大多注重在大眾文化的生產，如同巴恩海瑟 (Greg Barnhisel) 在《冷戰現代主義者》 (*Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*) 一書中所提，「直至一九七〇年代中期，大部分人都認為一九五〇年代的文化外交政策躲開現代主義，而偏重大眾文化」 (2015: 4) 如好萊塢電影，直到七〇年代才開始有評論家注意到現代主義 (抽象畫與英美現代文學) 在文化外交上扮演的角色。巴恩海瑟本書也是晚近研究冷戰與文化外交之間關係的重要文本，其中分析了幾種文化外交政策與單位以及具體作家、編輯與整體文化外交手段之間的關聯。其中一個與台灣特別相關的例子或許是福克納 (William Faulkner)：許多現代派作家 (如李渝、郭松棻、白先勇) 均自陳受福克納的影響，而福克納在冷戰的重要性在於其堅定的反共意識形態，以及他是美國當時的嚴肅作家之中「參與文化外交活動最深的作家」 (124)。巴恩海瑟這本書並非橫空出世；在本書之前最重要關於文化冷戰的書是桑德斯 (Frances Stonor Saunders) 的《文化冷戰》 (*The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, 2000) 一書，以中央情報局 (Central Intelligence Agency) 的角色展開對美國戰後的文化政策的檢討，這本書開啟了一系列關於冷戰與文化表現之間的討論。而在台灣，趙綺娜 (2001) 在她一系列關於冷戰美國在東亞的外交政策當中也具體說明了美國政府在台的文化活動，而更具體的案例，除了上述陳建忠與王梅香的著作以外，貴志俊彥等人合編的

《美國在亞洲的文化冷戰》(2012)一書，其中便收錄了諸多冷戰期美國在亞洲的政治宣傳、資金挹注以及公私單位合作如何直接影響文藝創作的資金來源與合作關聯等。



不過，對於「美國因素」的批判在台灣從來沒有少過：在本土派的另一側、俗稱的「左統」³知識分子之早在七〇年代就開始了對美國勢力的批判。包括比較早的陳映真、郭松棻、劉大任，乃至於後來的趙剛、呂正惠、陳光興等人，念茲在茲的都是美國帝國主義所帶入的「新殖民主義」、「新帝國主義」，乃至於「冷戰結構」與其後讓左翼思想持續被壓抑的「後冷戰結構」等等。甚至可以說，「冷戰」就是問題的核心。實際上在冷戰正盛的六〇年代中華民國很難直接批評美國，通常是以批判六〇年代現代派知識分子（如王文興）盲目追求現代化的方式借道批評美國的文化勢力；而羅隆邁（即郭松棻）的〈談談台灣的文學〉（1974）因而成為早期頗具規模、以左翼觀點批評美國新殖民主義與台灣的冷戰架構的代表作品。羅隆邁此文主要是針對六〇年代現代主義文藝現象的批評，批評點不出陳映真入獄前時評中所謂的虛無、蒼白、抄襲等等。這篇文章真正有趣的地方在於他描述台灣情境的邏輯與詞彙，與今天的左翼批評論述並無明顯區別。由於在這些人的論述裡中國因素（無論是哪個中國）不是首要問題——中國是世界秩序中的受害者——因而對許多的這些人來說，包含台灣文學建制化所仰賴的、以批判「中國」（國民黨政權與「外省」族群）為始的本土化運動本身，都是冷戰問題的一部分，是去殖民狀況未完成的表徵，而必須「解決」。陳光興《去帝國》（2006）一書可以作為這種冷戰批判的代表。陳光興主張，「所謂的後冷戰時期尚未到來」，而「就算現實上冷戰被宣告結束，也不會就此散去，冷戰效應已經成為我們身體的一部分，與我們常相左右」（2006: 183）。也因為美國造就的「冷戰」及其世界體系與政經結構總是這些知識份子批判的首要目標（而不是作為美國傀儡的國民黨政府），因而台灣研究界在這十多年來進行的冷戰研

³ 說是「俗稱」的理由在於「左統」作為一個統稱實際上有其誤導效果；由於這些知識份子共同的特徵（共識）是反對本土化運動及其以反中為共識的意識形態、以及對「左翼理論」（不一定是馬克思的）的好感，因而其中個人實際的意識形態座標（也就是「多左」）、甚至乃至於國族認同（也就是「多統」、是「華統」還是「紅統」、甚至是否與此無關）都是問題。

究更像是「重新」面對一段歷史，而冷戰台灣的「中國因素」的另一面其實就是「美國因素」，因而是難以一刀兩斷的。⁴

以上提及冷戰台灣的文化生產相關研究幾乎全部只聚焦在文學上有幾個理由：首先，文學在二十世紀被視為是文化生產的一個重要（幾乎快要是首要）指標，而也因為學科建制與分立的關係，儘管台灣文學系所會研究台灣電影，實際上針對電影的「電影研究」本身是相當匱乏的，也間接導致系統性的學術「潮流」在台灣電影研究之中被代之以數個個別研究者的研究進路。在台灣，冷戰在台灣文學系所之中正火熱，然而針對冷戰與「台灣」電影的研究卻相對缺乏。陳光興在《去帝國》之中曾經以《香蕉天堂》（1989）與《多桑》（1994）等電影批評冷戰體制及其感覺結構造成的省籍關係與衝突的再現，陳平浩（2016）曾經藉由台語片《王哥柳哥〇〇七》（1967）指稱出冷戰文化在台灣再現與挪用；而施茗懷（Evelyn Shih）則在〈龐德女孩不再〉（“No longer Bond’s Girl: Historical Displacements of the Top Female spy in 1960s *Taiyupian*”）藉由探討兩部女性為主角的台語間諜片（《第七號女間諜》（1964）與改編上海同名電影《天字第一號》[1945] 的《天字第一號》[1964]）如何藉由借用二戰時期的上海間諜電影與當時正紅的〇〇七系列電影框架台灣特殊的冷戰地緣政治與歷史情境。她觀察到女間諜片之中常常出現一種模式：二戰期間的中國人女性做日本的間諜潛入其他中國人身邊獲取情報，然而最後卻發現她是雙面間諜，實際上最終效忠的是國民（黨）政府。施茗懷這樣描述她的觀察：

〇〇七類型台語片與其他六〇年代華語電影中的間諜熱、乃至於全球的龐德瘋都有所不同。[……] 台語片對龐德電影的改編聚焦在一種相當特定歷史化的贖罪觀——「壞」女人的贖罪之上，而少觸及男性的享樂或驍勇。[……] 我認為台語片中女間諜贖罪的套路（trope）並非順應

⁴ 在另一個論述場域與時代裡，吳叡人（2016）這樣描述這個美國與國民黨政府之間的關係：「就時間長度而言，對台灣社會各族群都造成深刻傷痕的五〇年代白色恐怖暴力，有三分之二是在美國默許下進行的。此後，『自由中國』的『執政黨』國民黨利用戒嚴體制在台灣所進行的長期恐怖統治，也同樣是在美國的默許（甚或同意？）下進行的。正是在這個全球冷戰的結構中，我們觀察到五〇年代以後 [……] 在包含台灣在內的許多不幸的案例中，人民所承受的國家暴力往往是地緣政治的函數」（51-52）。

國民黨的意識形態，而是在國家敘事之中創造一種有力的受害者身分：被錯認為漢奸的受害者位置。（116–117）

這側面反映了一種（以陳光興的話來說）國共內戰與美國介入東亞情勢造成的省籍問題；實際上這種大眾文化的再現與生產更是當學界在討論冷戰文化討論的事物；而施茗懷在這裡所「預設」的在於龐德系列電影明白展現了冷戰美國的文化邏輯。台語片的地緣政治也不止於此：五〇年代同時有另一種片種「廈語片」，由於兩種片使用的閩南方言相當類似，葉龍彥爲了區分兩者，而在寫台語電影史時特別加上「正宗」兩字（成爲「正宗台語片」），而戴文杰（Jeremy E. Taylor）的廈語片專書《重思跨國華語電影：冷戰亞洲的廈語片產業》（*Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-Dialect Film Industry in Cold War Asia*, 2011）一書就極具企圖地描繪了一幅廈語片產業展開的、以香港爲中心往東南亞輻射出去的電影產製網絡。

這裡的話題歸結到香港有其因素：香港確實是美國將冷戰文化譯介、轉介至華語圈自由陣線的重要樞紐，而如同談冷戰期台灣文學發展難以迴避劉紹銘、葉維廉、林以亮等人的作用，談到台灣電影也無法避免談到例如葛蘭與白虹等影星在港台兩地的活動、六、七〇年代香港黃梅調電影在台大紅（如著名的一九六三年凌波熱）等，或者許多台灣文化人（如牟敦芾）在七〇年前後前往香港邵氏影業工作等現象。這一點反過來也成立：傅葆石（Poshek Fu）與葉曼丰（Man-fung Yip）合編的《冷戰與亞洲電影》（*The Cold War and Asian Cinemas*, 2020）一書綜合了許多研究冷戰與亞洲電影生產的進路，雖然本書中未有正面針對台灣電影史，然而當時中華民國的角色也相當活躍，本論文後半章節也會提到，國民政府在台灣設立的官方電影單位也六〇年左右也積極加入「戰局」，而《蚵女》（1963）在亞洲影展的表現成爲冷戰台灣電影的一件大事。除了亞洲影展以外，亞洲基金會在五〇年代自由亞洲扮演的角色也相當重要，李相準（Sangjoon Lee，音譯）的《電影與文化冷戰》（*Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network*, 2020）是少數完整將整段文化冷戰對東亞電影歷史影響講完的專書，書中將這段歷史大略分爲兩個部分，一是講述亞洲基金會從五〇年代開始在亞洲各國出資、支持的動態影像計畫，

而第二階段則具體描述在亞洲基金會的任務結束以後，五〇年代末期以來亞洲電影產業系統（包括港、韓、台、日，特別是台韓）的成立及其肇因。

從以上的討論我們也可以看到，無論在台灣內外，討論冷戰時「歷史（性）」的問題常遠遠凌駕在實際的文本表現之上。台灣研究當中——甚至是在美國與日本等地關於「文化冷戰」的相關研究——幾乎都是體制史。於是我們在陳建忠、王梅香、蔡明諺（2013）關於《豐年》雜誌的研究等等重點都擺在各式各樣的機關的設立、資料的整理、人脈的建立，而這些體制所創造出的虛構文本，作為一種虛構文本（亦即與「現實」有著距離）的具體特徵卻很少被提及，或是直接被用以作為證實文化宣傳的有效性的工具，而在一些比較以論述批判為目的的著作之中，文本的自主性與作者的自主性常常被混淆。文學文本的書寫常常會被直接連結到作者的書寫行動，作者本身的自由主義（可以代換為各種其他名詞，如「現代派」、「荒謬」、「蒼白」等當時流行的名詞）血統因而讓其作品是自由主義的——不是作為自由主義被稱讚、就是作為自由主義被批判，例如游勝冠〈前衛、反共體制與西方現代主義的在地化：以 1956 年雲夫譯〈現代主義的消沉〉一文在港、台詩壇所引起的不同效應為比較、考察中心〉（2013）一文當中討論五〇年代現代詩論戰其中一個環節，文章中游勝冠雖然毫不客氣地批評覃子豪所代表的國民黨文藝政策，但也同樣批評打著前衛、反叛旗幟的紀弦以及其連帶的現代詩運動：

現代主義有無對抗體制的前衛性？作為一個歷史命題，還是有歷史是非可言，本文進行的就是回到歷史，檢證「現代主義」肯定派的主張基於歷史的程度有多高？進而判斷他們的命題成不成立的工作。正如本文所清理的，由於現代派要引介的西方現代主義，是史班德（Stephen Spender）所謂揚棄了反體制前衛性的後期現代主義，因此，紀弦為他的新現代主義辯護越多，就越拉近他與體制的關係，而距離史班德所謂西方現代主義的前衛性越遠。（264）

而在這些研究裡面，從上到下的體制觀總是會與由下而上的能動性（agency）成對出現，然而當話題歸結到能動性時，最終只留下是非二擇一：有沒有能動

性？對游勝冠來說確實就是有無的問題：「經過這番〔紀弦提出的現代派的反叛信條在台灣的〕『在地化』，究竟還剩下多少的激進性、前衛性？才是判斷現代主義有無反體制的前衛性的依據」（246），彷彿這就是一錘定音。⁵後文會再回來處理這個問題，這裡可以說的是，在現代派的研究史之中這是另一種極端的展現：從純粹的自發（所謂的「美學」「形式」的審美評價）走向另一種被體制影響、控制（都是中情局、都是美新處）的極端：只有「被影響／控制」跟「不被影響／控制」兩種可能，而這就是再一次回到冷戰陣營的對立。

本論文不擬從體制方切入冷戰文藝的討論。而在這裡，我認為對於冷戰「美學」的重新討論則成為必要的：至少洪席耶（Jacques Rancière）就說過，做為「感性配享」（the distribution of the sensible）的美學就是另一種政治（Rancière 2004）。實際上也可以從比較表面層次來探問：如果有一種東西叫做冷戰美學，

⁵ 游勝冠似乎並未查考史班德該文（Spender 1952）的原文，因而造成一些誤會與參差。雲夫的翻譯值得商榷：除了直接將 institution 譯為「政府」（而非常見的「體制」或「建制」）以外，「這些作家所遭遇的也正是一個政府所遭遇的，那個政府在拋棄了現代主義之後，卻把大眾所盼望的現代藝術給他們」（轉引自游勝冠 2013: 251）應該翻譯為「這些作家遭遇的與另一個運動類似，它們在放棄了現代主義以後，將公眾所期待的現代藝術給了他們」。原文之中史班德將兩個不同運動的趨勢相比較，指出文學現代主義步上了藝術現代主義走向「現代藝術」的後塵（史班德暗示這是一種媚俗），而不是如游文所說後期現代主義「只配得起「現代藝術」的稱謂」（251）。此外，文中指覃子豪「將雲夫所譯之「消沉」，直接替換上「壽終正寢」，可見覃子豪操作本文批判現代派之惡意」、而覃子豪「譯為「壽終正寢」，指的是現代主義已過時」也不盡公允，因為史班德原文標題最直接的翻譯其實就是〈現代主義運動已死〉（“The Modernist Movement is Dead”），而覃子豪的「操作」顯然更加貼切原意。史班德文章中所推舉的某種以韓波（Arthur Rimbaud）為代表性的「反體制的前衛性」在這裡被視為某種紀弦沒有達到理想標準，但在這個過程中史班德的政治位置被忽略了：史班德是以美國中央情報局（CIA）秘密贊助的「文化自由協會」（Association of Cultural Freedom）主辦的雜誌《相遇》（*Encounter*, 1953-1991）創誌編輯聞名後世，而此文譯文的見刊本身也可視為冷戰的產物。（史班德在一九六七年得知中情局資助該雜誌後便辭去主編一職。）另外一方面，當代研究也試圖破除這種反體制的「前衛作家」的迷思，就以本文提到的韓波來說，諾蘭（Carrie Noland）在《詩歌的危機》（*Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*, 1999）一書中也詳述了韓波與文學市場體制之間的密切關聯。儘管一如巴恩海瑟所說，史班德所批評第二種現代主義的就是冷戰現代主義的特徵（也就是「美學化」、「商品化」〔Barnhisel 2015〕），並不代表史班德所推崇的「另類」現代主義就是解方、或倫理上的理想目標。在史班德那裡反叛性對應的是一種風格——班德的重點是在陳述自己對這些作品的審美判斷（aesthetic judgment）——而文中指稱有一種純粹的、反體制的作家的存在，本身就可以是一種「冷戰自由主義」的議題設定（agenda setting）。在冷戰文學場域之中，這個翻譯問題導出的歷史性問題或許更在於，史班德文中定錨的商業與文化建制如何在台灣的脈絡裡搖身一變成爲政治體制（也就是雲夫將 institution 翻譯成「政府」）的問題、而這個滑動在冷戰台灣的文化場域之中又代表著什麼。

那它長成什麼樣子、有什麼特徵？以文學研究來說，蘇真（Richard Jean So）論愛荷華寫作班的論文（2017）是少數具體將體制史與文本的審美分析結合的論文，雖然以美國文學訓練背景出發導致論文其中對於台灣文藝現場的描述有些許參差，然而他以具體事證——自由間接話法（free indirect speech）的使用差異——說明愛荷華寫作班在白先勇與林懷民等人作品中發揮的影響確實讓讀者看到具體的、「形式技法上」冷戰美國如何影響台灣文學的美學表現。我們可以稱這是一種嘗試結合「美學」與「體制」的論述手法。而另外一方面，陳光興《去帝國》最大的貢獻之一可能是他將冷戰定調為一種「感覺結構」（“structure of feeling”）、而不只是外交、經濟的建制史（儘管他對於這種感覺結構的描述，有很大一部分來自於對這些建制的意識形態批判）。劉奕德（Petrus Liu）在〈東亞的冷戰美學〉（“Cold War Aesthetics in East Asia”）承繼陳光興對後冷戰時期的批判，這樣描述冷戰在當前的意義：

重新將冷戰思考為當今東亞的問題可以讓我們看見事件如何在不同的文化產製與生活的碎片——文學、電影、社會思想、主體、希望與夢想——之中混入實證歷史無法捕捉、而需要細緻分析的意義。冷戰的形構作為一個問題、而非實證的時間框架，再次成為批判、詮釋與議論的對象。

（55）

對劉奕德來說，美學（aesthetics）「是一種詮釋學技巧，一種詮釋的功夫，用以揭露社會生活的文本性，得以看見政治認同如何藉由意識形態的過程被製造、並自然化」（55），而冷戰美學「既是像《絕地救援》（*The Martian*, 2015）這樣的文化產物再製的意識形態、也是一種用以對抗這種意識型態的批判詮釋手法」（72）。單純將康德美學當成是一種「無目的性（disinterestedness）、或藝術的外在於自身」（54）、甚至將所謂的「美學」直接等同於「詮釋」或「批判」，劉奕德的批評忽略了審美所預設的社會性，而這種社會性帶出的理論的可能性也因此被削弱了。

本論文命名為「常態推想」的目的不只是描述一種脫歷史的理論思維，而更是嘗試定調一種基於「常態推想」的、冷戰的感性邏輯，而所謂的感性邏輯其實

就是美學。關於這種感性邏輯，可以在施淑的短論〈現代與鄉土——六、七〇年代的台灣文學〉一文中見到。這篇短論主要敘明了審視戰後台灣現代派文學必須注意的面向；一來，有別於同是自居左翼知識分子的陳映真與呂正惠等人對於現代主義文學生產的惡感，施淑較為中性地評價現代主義的功與過，說道這些廣義的現代派（亦即包含後期轉向的宋澤萊、李昂、陳映真等人）在「文字的自覺，新感受力的開發，個人風格的探索等方面，都有不可忽視的成就」（141），並告訴讀者現代主義的成因並不是簡單的政治歷史定年便能捕捉。該文當中有一段對於現代主義者所存在的氛圍有著一段對後世讀者來說可能是最重要的描述：

以學院為中心的部分文學青年，只有在這歇斯底里地思想圍城裡，成了窺視者：從被禁絕不了的魯迅等少數作家的斷簡殘篇，窺測文學史。從耳語、小道消息，從被塗去、被撕裂、以至於整頁消失的「時代周刊」、「新聞周刊」，窺測臺灣現況、鐵幕後的蘇聯、中國文化大革命、東京巴黎美國的學生運動、種族屠殺、布拉格之春等等世界大事。在這之外，以最奇怪的方式，從進出基隆臺北高雄的美軍，看越戰正在進行。

[……] 這白色恐怖的窺視文化，戒嚴令延長的戰爭狀態，窺視者緊張、痙攣、破裂的心理，提供六〇年代臺灣現代主義發生發展的內外條件 [……] 。（140-141）

「窺測」：窺視與推想。窺視（「窺」）首先暗示的是一種不透明性（視野障礙），推想（「測」）則暗示著這個動作必然是間接的。這段引文後面的針砭具體呈現以辯證唯物論為出發點的批評的向度：「在沒有現代的物質條件下預先扮演現代文化的批判者，六〇年代的現代主義文學不免於青蒼虛幻，自我消耗」（141）。第二章會提到這種現代派的「前行」乃是一在帝國邊陲相當普遍的現象，另一方面，如果冷戰時期有一種代表性的知識型，那或許就是「未來」——「窺測」不就是想要知道這是怎麼一回事、而美蘇又到底會不會打起來嗎？將未來定調為冷戰的知識型並不代表其他時期並不重視未來，然而一來在歷史上，「戰爭」的要點之一就是在預測行動以先機致勝；而在另一個層次上，存在主義在二次大戰結束之際崛起並廣受歡迎的理由之一就在於舊有的世界觀模型無法詮釋世界的

「走向」，如同後文即將提及的，對（郭松棻筆下的）殷海光來說這就是所謂「意
底牢結的年代」已經過去的表徵，或者可以說是一種現代性（的承諾）的創傷。

以上可見，關於台灣冷戰文藝生產的諸種面向在檔案彙整、場域描述與地
緣政治批判上已卓然有成。在某種意義上，這本論文想要做的是重新開啟被放
棄的一條路，也就是重新看待一批在當今被視為不合時宜、甚至是政治不正確
的媒介文本（從國民黨官方宣傳的健康寫實主義、「粗製濫造」的台語片到古典
人文主義的王文興等），而我們又可以從這些媒介文本的媒介性／文本性得到
什麼？就一種意義上來說，這本論文是重新提起班雅明那裡所謂的「感覺中介」
（medium of perception）是怎麼一回事的嘗試（Somaini 2016）；也就是上文施
淑所謂的「窺測」究竟是怎麼樣的行動，而這些行動在文本中就以什麼樣的形式、
媒介與結構表徵出現、而為讀者所探測；而在這裡，能動性並不只是「有」或「沒
有」的問題，而是更具體的觀察，能動性（或其他像是「政治」、「蒼白」甚至是施
淑所謂的「歇斯底里」……）究竟長成什麼樣子、又具有什麼樣的結構與形式，
組織出什麼樣的事件（或沒有事件的）場景。在這本論文裡，「常態推想」用以
描述的是一個關於這種窺測行動的無可避免與日常性；而「日常性的氛圍」則是
這本論文用以描述在媒介文本的感性生產當中我們如何「看見」它在那裏。

第三節 研究方法

本論文因而將自己置身在一個關於冷戰的美學批評的脈絡之中，借助二十世紀以來媒介研究、環境人文研究與情動研究的諸種成果，嘗試組裝出（許多其他方法中的）一種理解冷戰文藝的美學生產的方式。「常態推想」首先嘗試揭櫫的是冷戰期普遍的對於「發生學」的執著：發生了什麼事？為什麼會這樣？我們會往哪裡走？這個問題是一個個人的問題也是一個政治的問題。六〇年代女性主義以降所提出的「個人即政治」的其中一種解釋方法就在於就是「政治」劃歸了私人與公共領域之間的差異，變成一種媒介的形式被一個（也是中介形成的認知主體的）個體所感知。本論文以「日常性的氛圍」總括這個過程，而我認為這種日常性的氛圍正是理解冷戰美學展演的不可或缺的元素。

氛圍（atmosphere）這個字本來是大氣、空氣的意思，而理解氛圍在日文中有個非常適切的表達——所謂的「讀空氣」（空氣を読む）。在本文的脈絡之中我以氛圍指稱這種不透明感、這種「感性的中介」。當我們說某個空間具有一種氣氛或氛圍的時候通常意思就是我們不太知道那具體該怎麼用語言文字說明、但同處一個氣氛、一個環境（甚至可以說是具有複雜因果連結的生態系統）的個體都知道它在、而且它會產生效應。張瑀（Dora Zhang）在〈氛圍漫談〉（“Notes on Atmosphere”）一文中首先這樣描述研究氛圍的難處：「辨識氛圍的作用的困難似乎與其模糊的存在論有關。[……] 由無數相互互動的元素——物體、身體、關聯、情動、顏色、聲音、氣味、言談等等——所組成，一間辦公室或教室或一個情境的氛圍很難準確描述與定位，因而常常相當接近虛構」（122），然而最重要的是這種感官系統（sensorium）具有一種特殊的社會性，雖共享卻難以言傳——在場的所有人都知道「現場的空氣凝結了」，而不知道的人不是被認為不識相就是成為笑點（或兩者同時發生）。貝梅（Gernot Böhme）在《氛圍的美學》（*The Aesthetics of Atmospheres*, 2017）當中說，從定義上而言氛圍就是「介在中間之物」：「氛圍是『中間』現象（“between”-phenomenon）的原初型態 [……] 介在主體與客體之間」而又無法徹底與兩者切割（25–26）；張瑀也認為氛圍是一種既私人又公共的感覺：「從某方面來看，氛圍完全是主觀而私隱的，只有在被感覺到的時候才存在。然而它也有一個公共的、準客觀的現實狀

況，可以被多數人感知、而且也無法被化約成任何一個個人的感官經驗（sensation）」（Zhang 2018: 124）。簡而言之，史都華（Kathleen Stewart）的〈氛圍調適〉（“Atmospheric Attunement”）⁶一文中給了氛圍的定義則是：

氛圍並不是一個了無生氣的脈絡（context），而是一個人們在其中找到自己的力場。這不是一個其他力量的效果（effect），而是一個活生生的情動力（lived affect）——一個可以感受與被感受的能力（capacity），將當前（present）推進一個創作，一個表現性，一個潛能感（sense of potentiality）以及事件。這是一種調適，關乎於感性，勞力，以及活在、或是活過事物的可能性的想像。（452）

這裡必須要強調的是這些「感受」並沒有一定是正面或負面的；換句話說，這些理論並不「好玩」，而以感受作為分析標的與推崇「感覺」作為一種研究指標甚至是常規性的研究方法是兩件事。圍繞在「氛圍」周邊的理論討論指出、描述的是一個「狀況」：發生了什麼事？與其說氛圍所帶來的是各種關於感官「刺激」的理論，不如說它給了我們一套語言描述各種說不上來的經驗，而這些經驗又意味著什麼。創作、表現性、潛力性也可能不會導向任何方向、或是形成具體意義，而可能就是一個倏忽即忘的細節。

「氛圍」是一個現代的特徵的原因之一，在於資本現代性體制之下各種對感官的刺激從四面八方而來，齊美爾（Georg Simmel）給了我們「厭倦」（blasé）這個詞彙描述這種個人在過度感官刺激之下、必須有防衛機制將某些感官經驗（暫時）排除在外，以防自己隨時都在被感官刺激造成驚嚇。從這裡我想要拉回在前文之中遺留下的議題：也就是所謂的「美學」究竟可以是什麼。美學的兩種意思，一個是感官學（aesthesis），一個是審美判斷，一個關乎於影響與感性，一個則是關乎於（不受影響的）決斷與想要形塑出一個「意見」的嘗試。對《判斷力批判》（*Critique of Power of Judgment*）的康德來說最重要的問題是如何做出一個判斷、一個決定。然而當一個東西成為是一個可供辨認的東西——成形

⁶ Attune/ment 有幾種意思：（使）協調、合拍；但它同時也有（使）明白得以認出的意思；近似於在與某個情境之下變得可以察覺某些差異或理解某些本來無法理解的事。

(form)、被媒介 (mediate) ——之後這個「形」本身就會產生出某些效應：而這是在劉奕德的討論裡付之闕如的；在那篇文章中，冷戰的美學似乎只關乎地緣政治的再現（電影角色的選擇……）。

本論文一開頭就已經說到了，對這本論文來說政治是一種小政治，一種隨時都在發生的微觀決斷（或決斷懸置）。不容否認的事情之一是美學從來就是政治的：在康德那裡審美判斷當中的主觀普世性 (subjective universalism) 所要求的其實是預設了一個抽象的社會性的概念以作為這個想與他人共享「美」的事物的基礎 (Jasper and Ngai 2011)。「常態推想」的常態就在於以感性建基的微政治無所不在，而這些東西不一定會被書寫、攝影或是影像紀錄所呈現出來；他們的顯現有時候是他們以特定的方式架構而顯現，有的可能像福婁拜一樣以細節與分心描述，也有的就不是依循傳統上對於敘事有機性的要求（例如對於行動的描述）等等。從這裡我們其實也可以翻轉一下，當他說他的小說政治學並不定位在再現的畛域的時候其實就隱含著他可以同時被跟以上所討論的各種非再現理論相合討論，而在這裡弔詭的事情不是在於非再現的意思其實首先第一件事情其實是：所有事情都先按照字面來——如果這些東西就只是這些東西而（至少暫時）不給他任何的評價、決定、或是深層的意義，那這些東西被放在一起的效果是什麼？

這也是為什麼這本論文最終關注的是「日常性的氛圍」。當我們說「常態推想」無所不在，我們的意思常是說它穿過、滲入我們每天的行事之中，從今天決定穿什麼衣服出門、走哪一條路通勤、午餐要吃什麼……等等，而這些都是我們的常態推想。這些「推想」有一大部分不會真的堆積出什麼重大的象徵意義，而當我們說將家裡打理成一個喜歡的樣子的時候，其實我們早就知道所謂的氛圍／環境會產生感性，而人會被這些感性的統合所刺激，透過不同的身體感知最後產生一統合的影響。它可能會造就什麼潛勢 (virtuality) 或是可能性 (potentiality)，也可能不會，就算有了也不一定會開花結果、或造就什麼烏托邦（如瘴弦〈乞丐〉一詩寫的）。在各種媒介形式之中這些模糊的東西一直都在，只是在「詮釋」（劉奕德那裡「美學」操作）的過程之中觀者、讀者、感受者需要下一個決定、定調這個作品的調性、特質、以作為判斷的標準。如同倪迢

雁 (Sianne Ngai) 指出的，康德終究是正確的——個體無法總是活在一個渾沌裡（一如解構也不是主體不復存在的意思），不做出決斷、不劃分類別的話事情將會難以持續下去 (Jasper and Ngai 2011)，而這裡重要的是，這些決斷、劃分是在怎麼樣的情況下產生的。這本論文因此關注的都是台灣文學史與電影史上經典而重要——甚至會被認為早就被談得差不多了——的文本，重新探究這些文本究竟可以被以什麼樣的方式閱讀、理解、甚至是給予它更立體的面貌。這些在台灣文化史中重要、經典化的作品，放在冷戰的脈絡下便可知道，（除了少數例外以外）不是太過「不政治」、「俗氣」就是太過「樣板宣傳」，然而在這些描寫裡面，「日常／生活」總是一個被懸置的主題：無論是創作者或是欣賞、閱讀者都懸置了這個問題。他們都想要創造出一些特別的東西，然而在此同時又鑲嵌回一個很具體的「生活情境」當中；形式主義的閱讀並不只是新批評意欲給予出審美評價的嘗試，而同時也是在於探測作品的結構、以及其運作的方式。

然而到底什麼是日常？日常生活大抵就是一些「所有人」都視為理所當然、而不會特別大作文章的內容。翻譯一下：可感而不一定可知（或不被認為需要進入認知程序），儘管到處都是卻不是什麼上得了公開檯面的東西。我們在這裡可以重新回來看本章開頭的瘧弦〈上校〉一詩：一開頭關於瘧弦，我問出的問題是：「縫紉機的零星戰爭」的並置究竟諷刺的是大歷史還是小事件？答案其實是都是。也就是說，認為瘧弦這首詩批評的（只有）歷史的暴力的化，故是只說了一半——上校之妻的「縫紉機的戰爭」對映著的唯一可以俘虜上校的太陽（141）暗示的其實是在邁向常態化時期中男性面對日常的無所適從。這個上校是無法待在家裡的：只有太陽可以俘虜他的意思至少有三種（前面已經列舉其中一些），一個是只有戰爭可以損傷他，另一個就是只有時間可以磨損他，最後一個則是只有抽象的、超越性的「在那裏」的東西可以「征服」他。只有太陽可以俘虜他的理由也可說就在他不會被這些縫紉機帳單牙刷之類的事物「俘虜」。瘧弦自身作為具有戰爭經驗的詩人在詩作中將「歷史」與「日常」——以及標誌出冷戰的「危機的日常」——做出對比顯示出的反而正是一個（男性）個人在兩者之間進退維谷的兩難。當我們說「縫紉機的零星戰鬥」的是一個「對比」的時候我們已經假設了這個對比是存在的，也就是有一種東西叫做日常生活而有另一種

東西「不叫」日常生活；換句話說，我們已經接受了某個事物的邏輯被組織的方式，於是這首詩同時也表現出日常空間被壓抑、而在修辭策略當中被當作只是一個「鋪墊男性的、超越性情懷」的工具。

費爾斯基（Rita Felski）在〈發明日常生活〉（“The Invention of Everyday Life”）一文當中正確指出「日常生活」（everyday life）一詞通常與女性、居家空間、習慣（habit）與重複等詞相連結。日常生活在她那裡是一個世俗且民主的概念：

日常生活之所以世俗，是在於它傳達一個濾掉了超越性的世界；日常之所以是日常就在於它不再和神奇、魔術、與神聖相連。[……] 日常生活之民主則在於它肯認了世界中的鄙俗、物質性的具身造就出的共享的終極現實。[……] 換句話說，日常生活不只描述一般人（ordinary people）的生活，而是認知到所有生活都包括日常的元素。我們所有人最終都繫在俗務之上。（1999: 79）

超驗哲學——包括下文即將談到的存在主義——最抗拒的就是日常。事實上從康德、海德格以降重視超越性的哲學家都對日常生活帶有的習慣性與重複性等特質相當不耐，例如馬拉布（Catherine Malabou）在〈癮與恩典〉（“Addiction and Grace: Preface to Félix Ravaisson’s *Of Habit*”）當中就提出哲學家可以分為重視習慣與厭惡習慣的兩種，重視者如亞里斯多德（Aristotle）、黑格爾（G. W. F. Hegel）、哈維崧（Félix Ravaisson）、柏格森（Henri Bergson）等人「將習慣視為存在現象的首要」；厭惡者如笛卡兒（Rene Descartes）與康德認為「習慣是非本真性的縮影、存在的擬像、對道德的模仿 [……] 是重複帶來的疾病 [……]」（i）。近年理論界對日常的關注因而可以說是一個對笛卡兒與康德（也就是所謂的啟蒙理性）的回應；本論文幾乎所有的理論家都在與這個強調「理性」的哲學傳統對話（如果不是對抗的話）。其實就是十九世紀末的佛洛伊德就已經根本上指出了這種理性的不一致，而二十世紀自由中國的知識分子對佛洛伊德的恐慌從根本上來說是站在一種西方啟蒙／自由主義的制高點——雖然他們更想認為自己抱持的是一種類似傳統中國的道統或民族性——排除了內

在性 (immanence) 當中可能獨體化 (individuation) 的諸種差異 (劉紀蕙 2004)。

在這些超驗性裡面，被排除的是日常生活的重複的差異：日常生活隨處都是卻不被注意，他既重複又不一定具有特定的邏輯以及方向，然而卻又深藏著某種爆炸性的可能。達絲 (Veena Das) 在《日常的紋理》(*Textures of the Ordinary: Doing Anthropology After Wittgenstein*) 一書中這樣描述：「日常生活的特色就在其雙重特質：這是一個例行公事與習慣的空間，然而這個空間也同時包含了一種足以讓世界毀滅的對於自我與他人及自身的關聯的猜疑產生的可能性。日常生活的這種特色就賦予了它詭異 (uncanny) 的特質」(58)。而也因此，最基本的關於日常的定調其實是「有」與「沒有」發生之間的拉扯。因此，史都華的《日常情動》(*Ordinary Affect*) 一開頭就宣稱這本書是一個實驗、而非判斷，理由在於她認為這本書並非企圖「除魅或是揭露這世界中為人所知的形象的真理，而在於猜想，好奇，以及實際存在之物 (the concrete)」，這本書想要理解「那些被我們看做是習慣或驚嚇、迴響或影響的力量」(1)。她這樣描述「日常」：

日常是一個包含實踐與實作知識的變動組配，一個關於生機與耗竭的場景，一個關於簡單生活或是逃離的夢。日常情動則是各式各樣竄起的、可以影響並受影響的受容能力 (capacity)，而它賦予日常生活之中各種流動的關聯、場景、隨機性與湧現一些 [可供衡量的] 品質 (quality)。它們是發生的事。它們在衝動、感性 (sensations)、期待、白日夢、遭遇、[……] 注意力的模式、能動性、以及在各種公共社會關係當中，讓人陷入某種讓人感覺有一回事的事情中 (catch people up in something that feels like *something*)。(1-2; 原文強調)

日常性因而同時是物質與其結構、以及最後使人「陷入有一回事」的部署，從感知 (sense) 到感知彙整、理出頭緒 (sense making) 之間的諸種可能與不可能的事。在這個意義上關於日常性的討論 (若非實際討論日常生活的內容) 因而討論就是感知與判斷 (judgment)，也就是美學的兩種面向 (見 Highmore 2010)。日常性是一堆雜七雜八的「東西」被以一堆雜七雜八的「方式」堆積出來

的。日常性並非承諾之所在——它更像是用以描述承諾怎麼運作的結構與框架，一個描述個體如何活成一個被承諾召喚（而後常常被傷害）的當前與（無）未來性。

再現媒介（如本文所探討的小說與影像）無法不描述日常性（在某個意義上來說現代人的存在建基於日常性的存在），然而與日常性之間的關係又是什麼？在這本論文的架構裡日常性是一種非再現體系中的結構：他不只是偏離重點的叨叨絮絮，而是這些「叨叨絮絮」本身的所預設，甚至是創造、虛擬出的結構。舉個例子來說，現代派文學表面上似乎遠離日常性——它們要的難道不就是「創造性的破壞」、「來創新」（Make it New）？然而根據歐森（Liesl Olson）在《現代主義與日常》（*Modernism and the Ordinary*）一書中的說法，「文學現代主義將日常經驗用作其核心的主題」（3）。這裡她指稱的是二十世紀上半葉的英美現代主義作家，而她在書中舉出三種定調、理解「日常」的方式，將之視為「經驗」、「類型」與「風格」。日常的「經驗」總是不被注意；而其作為一種類型包括了許多元素，從非英雄的事件（unheroic event）到各種不重要的情節發展等；而其作為一種文學的「風格」，組織起了各種規則、清單、或是語言的重複等等——在這種風格的組織底下，日常便與某種目的論之間形成對抗的關係（6-7）。然而這裡出現的矛盾是：「如果文學再現就是在注視著其主軸的話，那作家該如何重現被忽略之物？」（7）歐森在這裡以喬伊斯（James Joyce）的《尤里西斯》（*Ulysses*）為例說明這種對於不被注意的事物的注意力導致出的結果是其膨大的篇幅與探討範圍之廣泛。相對在台灣的現代派當中，王文興最讓讀者困惑的事情之一便在於他總是宣稱他在寫「寫實小說」：他在《新舊十二文》的序言當中提到在創作《M和W》以及〈明月夜〉等作之前，他都「只追求寫實小說」（2019: 5）。王文興的「細讀」其實就是建築在其寫實、卻少為人注意到的細節之上——對許多人來說，這些細節並不「導向」什麼寓言意義或是社會批判，因而都是沒有重要性（immaterial）的，然而這些被寫出來的日常性自身也在不同敘事之中採取了不一樣的日常性的表徵形式或結構。讀者在閱讀同時代人對於六〇年代現代主義的臧否的時候可能會覺得兩者並不在同一個平面上對話：讚美者稱許其美學技術上的推進與藝術效果的營造，而批評者則稱其高蹈、脫離現實。在

當時的左翼知識分子的評價之中，所謂的「現實」指的更像是類似於台灣人作為第三世界或「自由世界」前線的表徵，針對地緣政治與階級情境做出必要的反思。然而在現代派小說當中這些東西都付之闕如、或是太過隱晦次要。施淑這樣描述現代派知識分子的脫歷史化：現代派文學「在創造沒有國籍、沒有歷史的荒謬的現代人時，透露出的是尋求人的意義時的黑暗淒涼」（2012: 142）然而正是透過日常生活的政治性更可以看到戰後台灣現代主義小說所描述的世界並非無國籍、無歷史；王文興對省籍情結與原住民情境的描述雖不特意彰顯卻精準（柯慶明 2011; 游勝冠 2021），白先勇筆下的台北人們更是大約只剩下歷史與作為中國人的國族身分可談了。

問題其實是出在在這些書寫之中什麼事都沒發生：沒有革命、沒有反抗、沒有陳因……。自然，白色恐怖的年代中文章裡沒有寫出來卻曾經實際發生的事多不勝數（無論是因為新聞環境封閉造成的未知或是檢閱的風險而無法寫明），而本文關注的事情是，這些沒有什麼事發生的文本究竟是以什麼樣的方式來描述、形構所謂的「沒有事發生」。後文會提到，現代派文學有一大部分寫的都是生活的重複與沒有進展（以及該拿這個狀況怎麼辦）；然而這並代表什麼都沒有發生，重點就在於活過所謂的日常的場景本身就是一個力場與事件發生的所在。就文學研究來說，這本論文打算對應的就是兩種冷戰期台灣的批評典範之間的衝突：⁷一邊有劉紹銘、葉維廉等冷戰人文主義者，而另一方則是陳映真、羅隆邁、呂正惠等左翼批評家，兩造論者對於現代主義價值的攻防戰建立在一個（兩方有共識的）大前提上：現代主義文學強調象徵、形式與美學，並因而脫歷史化。支持者認為這就是文學的價值所在，而反對者認為這些都是虛文。閱讀文學作品時將重點放在日常性的氛圍之上就意味著重新思考文學作

⁷文學史上來看二十世紀中的圍繞在現代派文學周圍的陣營主要大致可以分成四個區塊：國民黨官方、自由主義文脈、「左翼」陣營以及吳濁流、葉石濤等《台灣文藝》的左翼本土作家群。這幾個陣營並非徹底壁壘分明，時有合作或論述上的合流，例如文學史上王梅香與陳建忠等人的著作其中一項想要證實的事情，就是反共戰鬥文藝與現代派具有某些共通點（例如反集體性、反對反體制革命），而使後者雖看似反叛卻仍然被國民黨政府視為可以被容許存在的對象；而在七零年代時以葉石濤與陳映真為雙方代表的鄉土文學陣營的分裂，反過來說也是這兩個陣營曾經有過短暫的論述合流，用以對抗官方意識形態代言人（如余光中）與冷戰自由主義文人（如王文興）。

品中物質性的組織與語言架構如何「說」一件事，而這樣一個結構（或是沒有結構、甚至是「虛無縹緲」）又驅動了什麼。

日常性的複雜性就在於它不是特別值得記錄下來，然而卻無所不在。上文曾引述施淑如何描述現代派的情境，其中她完整記述了這些現代媒介環境之中訊息大量流通的狀況，然而這個現代的事實但卻不被放在論述軸線之中，因為這些媒介在那一種理論描述裡並不造成一個「果」（也就是無法形構階級與地緣政治的批判認知），然而卻又是日常生活中的重要部分。六〇年代是台灣瘋電影的時代，本論文會談到的健康寫實電影或是台語片的「展示」功能——其作為「吸引力電影」（cinema of attraction）的特質——展現的除了是不同形式的日常風景以外、這些「電影」（特別是台語片）本身也就是被年輕男性高知識分子輕視的俗民日常。例如，《劇場》雜誌曾經與當時甫從義大利留學歸國的白景瑞合作進行電影講座，也曾在李行的《路》（1967）上映後舉行李行的導演座談會，然而在這樣一份大量介紹電影的期刊當中台語片完全沒有任何出場的機會。台語片自然不夠「前衛」，然而也如同本文底下所要說的，並不代表它不值得分析。

日常性的複雜性就在於它本身是一團亂的，而當一個個體需要把這些事情「理清」（make sense）成一個合乎「因果邏輯」的敘事的話就會有許多東西被過濾掉。在冷戰期談日常，如同本文開宗明義所提到的，就是在於冷戰期的「政治與日常」這個（想像的）分野被摧毀，而個體必須要一方面面對這個事實，而另一方面與這個事實拉鋸、並創造出一個自足的幻見或詮釋。這件事的另一個政治意義在於，由上而下希望得以施行的新的、值得歌頌的「日常」或日常的「生活」方式在二十世紀東亞幾乎就等於宣告極權主義的到來——日本在一九三〇年代就是因為陷入了戰爭時期才有強調「日常」（例如民俗學）的必要（Harootunian 2000; 大塚英志 2021）；而在一九二〇年代國民黨推動新生活運動本身就是一個系統化國民的嘗試（Clinton 2017）。在二十一世紀新自由主義的全球化當中，日常性作為一個美國研究中的關鍵詞並不是因為它帶來一個逃逸的可能性，而正是揭發了這個「逃逸的可能性」是一個怎麼樣的框。日常性的氛圍因而可以是傷害、耗損、不知所謂。

於是，「常態推想」總是包含尚未發生的事，或所謂的「現在的未來」。結構、事件都有其「形變」(metamorphosis)的可能性，然而首先，我們必須要先摸清楚，「形」究竟長什麼樣子。本論文曾經叫做「推想的形狀」就是因為當這些活過的日常被用在各種關於敘事的藝術(本文中的小說與電影)的時候它會形式化、中介／媒介、結晶(crystallize)成一個可供辨識、理解、「處理」(process)的樣貌、形狀、形式……。關注日常性的氛圍因而相當弔詭的同時也代表對形式與結構的關注；形式、媒介支撐了一些事，而也造成了一些效果，然而形式與結構的生成並不代表這是一個僵固、不變的型態：透過不同敘事手法與各種符號與句式所張出的意義網絡與全體性(及構築這些事物背後的理性推演[rationality])賦予的並不是一個既定的框架，反而是藉由諸種敘事邏輯與張出的力場、網絡、乃至於全體性，敘事文本「製造」了一個小寫世界及其樣貌(Kornbluh 2015)。關注形式與結構就意味著關注美學生產的問題；而關注日常性的氛圍給了我們一個機會審視究竟冷戰的美學生產究竟長成什麼面貌。

第四節 章節架構

本論文以下內文的四章共分成兩個部分。第一個部分大多談論小說，第二個部分大多談論電影作品。這本論文刻意討論多種不限於文字的媒介（如電影與攝影），其中一個原因是在於本論文希望可以更加專注於藝術作品形式與結構。啟蒙以降以「個人」（individual）為單位理解世界的方式本來就是現代小說得以發展成為我們所認知的模樣的條件：瓦特（Ian Watt）在《小說的興起》（*The Rise of Novel*）就已經說了小說的興起與中產階級的崛起密切相關，而根據阿姆斯壯（Nancy Armstrong）在《小說如何思考》（*How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719–1900*）一書當中的說法，「我們現在稱之為「小說」（“The novel”）的東西是在一個論述場域中以自身如何找到方式去適應、融合、或拒斥幾種互相競爭的思考個人的方式而贏得這個名字的」（10）。換言之，西方個人主義（individual）的發展與小說發展史是同一件事：

[……] 小說史與現代主體的歷史是同一件事。這裡英國小說成為一個案例。我認為它是在作家嘗試形塑一個以前從來沒有被寫過的主體的過程中誕生的。然而，它在被架構成虛構作品（fiction）之後，這個主體被證實得以有個特別的能力得以再生產（reproduce）自身，不只是在作者的筆下，也在讀者方、在其他小說裡，並橫跨英國文化，從法律、醫學、道德與政治哲學、傳記、歷史與其它以個人為最基礎單位的書寫形式。簡而言之，這個階級與文化特定的主體就是我們所謂的「個人」。

(3)

於是，這本論文儘管有著許多嘗試翻新的論述手勢，關於敘事的分析總是（以一種很古典的架式）從人物——一個個體——出發，然而不會停在這裡。在這本論文裡面，人物分析的重點將會放在幾個層次上：這個人物的「邏輯」是什麼？他怎麼想事情？透過這個人物看到的世界的邏輯是什麼？從這裡再往外拉伸出的，這個敘事具有什麼樣的邏輯、又預設著什麼？⁸現代小說文體本身成立的邏

⁸這裡參考的是洪席耶如何定位他所謂的小說（虛構）的政治：「我不會將小說的政治學定位在再現的畛域上，而是定位在它如何運作、它所建構的情境、它所召喚的人群、它建立的含括與

輯就是現代主體的成立，而本文也已不厭其煩地指出在二十世紀中期的自由中國社會裡作為一個不被其他事物（如共產黨與「科技」）控制的「一個人」這件事情的重要性。

在一個世代的創作者之間面臨一個必須要重新廓清時間性的邏輯——過去如何演變到現在、現在如何續衍出未來——的時間點，而在這段時間裡面一件最重要的事情是相信「某些」事情（而不是其他事）的理路會成立；換句話說，在這群知識分子當中他們必須要抓著某一個世界運行的規律不放、然而這個規律擺明了常常不管用。冷戰的氛圍於是關乎於隨機性與邏輯推演的缺陷，而小說／文字的形式所表達出的常常是一個「主角」面對這個世界的方式。這個部份將用兩種「情境」（mood）——焦慮與無聊——定調兩種統御性的思考個人如何保持／失去自身、以及自身與世界之間的關係的方式。焦慮與無聊兩者的共通點在於，它們以不太一樣的方向表現出某種「失向」（disorientation）：找不到方向、沒有方向、或方向是錯誤的。又或者，「方向」這個用以定義的類別或許就是造成問題的根源。

第一章「焦慮的主義」首先就是這種想要擘劃出一個世界的邏輯的慾望以及其面對焦慮的重挫。焦慮與恐懼的差別在於，焦慮沒有對象，而也因此焦慮有一個相當特定的空間形式的面向。本章處理的是六〇年代一時風行（不輟至今）於台灣的「存在主義思潮」在論述與小說文本當中扮演什麼樣的角色，首先將說明「焦慮」的文化特性與存在主義（及其傳播全球化）與焦慮的關係，再透過年輕的郭松棻對於沙特的批判（以及其執著）來具現中介與知識論上的兩難；接下來以王尚義與陳映真的小說對讀，呈現的是知識產生的世界以及其表演／劇場（performativity/theatricality）性。第二章談論「現代派／現代主義」的幾個作家與藝術家，首先先說明現代性與無聊之間的關係，切入探討張照堂的攝影當中時間的懸置與日常之間的關聯，而後分析七等生〈我愛黑眼珠〉當中事件與日常的對比，而後用王文興的小說來徹底分析日常性、無聊性以及邏輯推演的時

排除的關聯、它所追溯或排除的感知與行動和事物的狀態與思想的行動之間的邊界；這些它所建立或懸置的在各種情境、意指行動（signification）、共存、時序、與因果鍊之間的關聯之上」（Ranciere 2017: xxxiii）。

間性的排演在作為具有先後順序的媒介形式（亦即小說）當中如何得以延續。最後一節將說明這些知識份子同時處在「晚期現代主義的早期風格」之中。

如果說前兩章講的是以一個個體為定點出發，看其組織的構成與世界的邏輯的話，後兩章則是將這個邏輯倒轉過來：一個個體如何鑲嵌、陷入、甚至是發現自己處在某個封閉的、稱之為現代世界的系統裡面。電影的現代性在於它本身就是一種「科技產物」——無論這種科技在二十世紀中期已顯得多麼老土。如同文學作品可以利用不同的描述方式營造氛圍，電影可以利用許多鏡頭剪接與場景調度等技法營造出不同的氛圍與情境。洪恩比（Louise Hornby）在〈電影的氛圍設定〉（“Film’s Atmospheric Setting”）當中就探討了電影、空氣與氛圍營造之間的關係，其中最重要的案例是一九四〇年代的電影《綠野仙蹤》，其中除了有一主要的天氣事件以外，最重要的是拍攝在彩色電影崛起的時刻「彩色」的使用便成為氛圍營造的其中一項要件。這件事情，如同第二部分將詳細說明的，在六〇年代的台灣電影史中就別具意義。

通俗電影作為一種公開、集體觀賞（無論是在茶館、廟埕、或是電影院）的媒介，它本身作為一種「白話現代主義」（vernacular modernism）本身所牽動的情動力與涉及的媒介環境便也與基本上是個人、「默讀」（前田愛語）的文學作品及其閱讀不同。漢森（Miriam Hansen）在〈墮落女人、崛起新興、新視野〉（“Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism”）說明古典好萊塢電影——她所謂的「感性的大眾生產」（the mass production of sense）的起源——的主導地位的形成在於它們提供了一個經驗現代性與現代化的「感性反射視野」（sensory-reflexive horizon）：「我用「感性反射視野」指稱一個論述形式，其中個人經驗可以在公共場合的他人、包含陌生人上找到表達的形式與肯認；而這個公共場域（public sphere）並不限於印刷媒介，也透過視覺與聽覺媒介流通，其中包括了臨即性（immediacy）與情動力」（10）。作為組配的电影作為一種本身就是一個組織個人性與非個人性（impersonal）的媒介，而在底下的分析中，這些關於個人性、非個人性／集體性的問題，以及這些事情如何透過電影拍攝及其所營造的「環境」展現出來。

將重點從一個（組織起來的）個體發散出去的「世界」轉移到一個將世界賦予意義的「框架」（frame）的意思在於除了指涉電影的「景框」以外，在這些作品裡面更多看到的會是某種哈特曼（Saidiya Hartman）所謂的「受制的場景」（scenes of subjection）：受害的女性、被攻破的感知、被框限起來的未來表述等等（Hartman 1997）。第三章主要描述電影所製造的半成品現代性所代表的國家與身體之間的關聯，在電影的技術演進跟再現裡主體如何被框限、驅動、乃至於成為國家建設的一部分，以及其所帶來的某種特定的未來性如何被懸置，其中將探討幾部健康寫實的代表性電影，如〈蚵女〉與〈家在台北〉，論證的是某個在第一部分（被認為）付之闕如的物質性如何成為現代性與發展的「承諾」本身、而這些「承諾」的意義又是什麼。第四章則是第三章的對照組——相對於健康寫實中營造的多彩明亮的形象，黑白電影的技術限制、產製邏輯以及觀看文化讓台語片具有相當強大的「悲情迴路」。「現代性的衝擊」在這些作品裡面被呈現為一種內／外（可以被翻譯為公共／私人）之間的交錯，而這些作品在描述這些現代性的傷痕的時候常常重複製造生產某種封閉世界的邏輯（難以穿透這個封閉系統的邏輯），而這種邏輯也呈現在所謂的鄉土文學之中。本章後頭將透過分析王禎和的兩篇短篇小說用以顯示「鄉土文學」所建構出的「封閉系統」與感知迴路之間的關聯，最後則以曾心儀〈彩鳳的心願〉為本章作結。

結論章除了總整本論文的論點以外，也提出了在新冷戰將臨的當前思考冷戰的意義。



第一章 焦慮的主義



第一節 六八的缺席

1968年5月29至6月6日，警總逮捕陳映真等36人，沒有流血，沒有死亡；除了被捕者家屬與親友，外界一無所知 [……]。1968年，台灣媒體最熱中報導的是九年義務教育開始實施；對敏感的政治事件冷處理；對「民主台灣聯盟案」更是噤若寒蟬，一字不提。 [……] 台灣讀者始終被蒙在鼓裡。少數文藝界朋友口耳相傳，兩位作家每天去文友常去的咖啡館報到，以行動證明自己的存在；相見也總先問：「你還好吧？」

(季季 2018)

一九六八在世界史上標記為重要的一年。六〇年代以降西方世界的學生運動、反戰與民權運動等社會正義訴求在這一年當中達到頂點，然而這件事在台灣沒有發生。台灣的一九六八是民主台灣聯盟案，當時陳映真等人因此入獄。這是當代讀者才會知道的，因為根據季季的描述，當時的大捕捉相當低調——而這就是台灣的一九六八。郭松棻早期的小說〈秋雨〉(1970)幾乎是側寫了這件事「沒有發生」的狀況：這篇小說寫一個在美國讀書的主角「我」暑假回台期間於「殷師」(殷海光)逝世前夕幾次探訪他的過程。小說當中，主角「我」一面在記錄幾次與殷師對面的談話，一面寫道的其實是對殷師的自由主義思想的矛盾評價。這篇小說透露的是對自由主義思想的惡感，然而在「我」的眼中，殷師是活出了某種自由主義的實踐形式，一種敘事者稱為「坦克底下的蝴蝶」(234)一般的徒勞。讀者在敘事過程當中會發現跟這種實踐形式背反的並非文章當中避而不提的馬列主義，而是一個不同世代的、對於觀念與身體之間切割的感嘆：

「你們喊喊是可以的。但是你們幹不了什麼。因為沒有思想在背後推動你們。這是一個 the end of ideology 的時代，沒有這個意底牢結 [ideology]，你們做事是不牢的。縱使有一兩個衝出來，也不聲不響地被擦掉，別說做英雄，連狗熊都做不了。先前，即便給暗殺，也多能引出公憤來，李公僕、聞一多……，如今，就說你們那晚提起的陳映真吧，

到底多少人曉得他給捉了；便是知道，也只當一陣秋風掃過罷了。你們的時代跟我們的好不同囉。」（240）。

「陳映真」在這個脈絡裡指的就是民主台灣聯盟案一事。郭松棻〈秋雨〉寫於一九七〇年，意思是，六八學潮——他在美國躬逢其盛——已過，而歷史上我們知道，他在〈秋雨〉中飛回美國不久後旋即決定放棄繼續攻讀學位，完全投入保釣運動，在中國文化大革命、美國政治向右轉、以及中華民國的中華文化復興運動的各種向右轉的地緣政治之間進行政治運動。詹明信（Fredric Jameson）在〈定位六〇年代〉（“Periodizing the 60s”，）一文當中描述了當今回望「六〇年代」的幾項特徵，包含第三世界的「登場」、他者的政治學、毛主義的興盛、哲學的消逝、乃至於符號的問題化等等；這些事情在台灣並沒有發生。台灣沒有一九六八，但它以一個清清楚楚不在場的姿態調控著整篇〈秋雨〉中陰鬱——甚至陰濕——的語調。主角「我」回到台灣以後，與舊日好友見面時，也差一點將某件掛在大家心頭上的事給略去不論：殷師只剩下兩個月的性命。在與殷師見面之前，幾個人餐廳中等著西北雨停：「我們大抵便只有叫著冰水，一壁無聊地吸吮著，一壁等待天空黑暗下來，準備一起去看殷師」（224）；而在與殷師見面的時候話題也總是圍繞著不在場的人事物——例如入獄的陳映真與消逝的「意底牢結」——打轉，最後殷師自己也迎向人生的終結。

對小說中的殷師來說，這一代年輕人的問題是出在沒有「思想的基底」。「我」自然不同意這樣的論斷，不過儘管「我」覺得殷師的自由主義言論既「空泛」（233）、「龐大」、「虛匱」、而最終「令人失望」（234），他竟無法反駁殷師這番說詞。而這裡我們從郭松棻的傳記資料與〈秋雨〉之中的描述可以得知，與殷師的自由主義對立起來的是至今風行不輟的存在主義（existentialism）。「我」在敘事之中壓抑未說的事情是，就算是存在主義似乎也無法改變什麼——而這篇小說的挫敗感（以及百無聊賴）就建立在這種匱乏上：不只是政治上的革命行動的闕如（〈秋雨〉預示了後六八之後美國社會的急速向右轉與新自由主義的到來），在敘事上還包括對於見殷師最後一面的事件被懸置。殷師的「我的胃癌

「意底牢結」是牟宗三在一九六二年時提出的 ideology 的中文譯法，現今仍以「意識形態」或「意識型態」為主流。

好了以後，我和你們一道研究存在主義」(231)的承諾最後是沒有實現，而成爲了另一個這篇小說之中懸而未決的事件。

本章的重點在於存在主義與焦慮。存在主義思潮在戰後全世界都興起了絕大的影響力，包括沙特、卡繆、卡夫卡等人的作品都在五、六〇年代台灣掀起絕大的風潮。顏訥在其碩士論文(2011)之中以大量的資料鋪排存在主義思想與文學在台灣與香港的傳播，其中列舉、分析了主要引介的雜誌、書籍、作者與譯者。這個規模形式本身就反映了存在主義風行的狀況，在這裡有趣的事情是，存在主義總是會提及許多的本真性的修辭(例如何謂真正活過的人生)，而在台灣最直接面對的問題之一是「是否真懂存在主義」：

即使大部分讀者哲學訓練不夠，對存在主義哲學一知半解，但「荒謬」、「苦悶」、「孤獨」等名詞，對當時的人們非常具有影響力[……]不少評論者特別表示，時人對存在主義多有誤解，其實也跟小說翻譯多，哲學、思想翻譯少有關，但這種誤解，也推助了更多學院派研究者，撰文、出書來討論、澄清存在主義思想。(顏訥 2011: 346-347)¹⁰

後文會提到台灣對於存在主義接受的核心問題在於現象學以及法國哲學在台灣不被重視，不過在這裡最重要的事情是存在主義作爲一種知識、一種「主義」被牢牢抓住的其中一個理由在於這是一個可以抓住的「無」對象、以面對一個不知道該怎麼面對的世界。這件意思是什麼？許多左翼知識分子會批判當時追逐存在主義的年輕人對存在主義根本就一知半解，但在當時最大的問題並不是「理解」本身。李澤廣(Alex Taek-Guang Lee)在〈做爲世界理論的存在主義〉(“Existentialism as World Theory”)一文當中這樣描述沙特與存在主義在全球接受的狀況：

在存在現象學的標誌底下，什麼都可以是哲學的主題。哲學不只是關於形上概念的專有名詞，而可以是日常生活的一部分。做爲一個全球知識分子，沙特得到了大量的國際聲譽[……]。沙特的形象具象化了知識

¹⁰ 這裡必須要點出的是，「苦悶」一詞在東亞文化中的特殊地位另外還來自廚川白村的《苦悶的象徵》一書(工藤貴正 2016)。這也是後文論及的王尙義《狂流》中主角最常捧讀的書之一。

自由，而他的存在主義得以協助獨立思考對抗冷戰時期的極化教條。儘管他批判史達林主義，他依然熱情支持馬克思主義與蘇聯，以及第三世界運動。存在主義的信條，「存在先於本質」容許任何思考的可能性，但他的接受史具有選擇性，根據地方的政治情境有所不同。冷戰的意識形態框架壓抑了沙特的馬克思主義，偏好他自由的概念 [……] 。（412）

「存在主義」因此變成一種知識的民主化的代名詞，也是一種日常的生活哲學。這個「日常」幾乎可以是任何意義下的日常。這或許也就是為什麼存在主義會變成某種共通語（*lingua franca*），因為其解釋力極為強大。而也如同李澤廣所說的，沙特各種面向的全球傳播並不是均等發展的：沙特與法國共產黨結盟之後，當時台灣許多學院學者（如國民黨官方立場的尹雪曼）批評沙特這種作為是晚節不保（顏訥 2011: 344）；換句話說，不同陣營、立場的台灣知識分子對於存在主義內涵會有不同的選擇性接受與詮釋，郭松棻的詮釋必定跟官方意識形態的尹雪曼有極大差異，而也因為冷戰地緣政治與意識型態的關係，無論存在主義與共產主義有什麼樣關聯在當時的自由中國都很難在論述中正面面對。

嚴格來說，在戰後最重要、最常被引用的存在主義哲學文獻可屬沙特的〈存在主義即人文主義〉（“Existentialism is Humanism”, 1945）一文，¹¹這篇文章源自於一九四五年十月一場演講，該年稍早沙特出版了「自由時代」系列小說的頭兩部，在這場演講以前沙特就已經在當時的法國知識圈造成了爭議。沙特的養女艾凱姆－沙特（Arlette Elkaim-Sartre）晚年描述當時的情況後這樣說：

圍繞在沙特的論斷周邊的爭議被我們現在稱為媒體馬戲團（*media circus*）的東西加強而亂成一團——各種炒作與誤解、以及公開或潛在的敵意與自負互相碰撞。這些事幾乎演變成雙方的互相侵犯：作家被讓他驚倒的惡名襲擊，而公共場域被存在主義侵襲。各種句子被從脈絡裡拿出來，像是「他人即地獄」，「存在先於本質」，或是「人是種無用的熱情」

¹¹ 此文標題有三種英文翻譯：“Existentialism”; “Existentialism and Humanism” 以及 “Existentialism is a Humanism”，又以最後一種最貼近原文 “L’Existentialisme est un Humanisme”。

等句被印在小報上或是像許多不祥的口號一般被到處傳播。而知識分子的批評 [……] 都並非立基於對《存在與虛無》的詳細閱讀。(vii-ix)

這些現象與我們在六〇年代台灣的文化現場看到的——無論是被抽出來不斷複誦的名言錦句或是對《存在與虛無》一知半解的批評者——而這些描述告訴我們的，首先是存在主義作為一個全世界聲名遠播的哲學思想本身是在一個媒介情境之下誕生的，從這場演講作為一個公共場域 (public sphere) 的傳播、到這些標語被作為一個「媒介物」到處流傳都是。這件事情的意思同時也是，這個媒介情境是從存在主義一開始作為一個廣為大眾「接受」的思潮的時候就是這樣了。

儘管對哲學家來說釐清何謂「存在主義」、以及重新解析時人對其誤解的狀況依然有其重要性 (如後引黃雅嫻文)，在這篇論文的框架裡重新回顧這段歷史的時候，重點將不再是複誦自六〇年代以降不斷重複的、這些當時的知識分子或甚至是老百姓們「錯誤理解」了存在主義的「真義」。問題其實是在於，為什麼是存在主義，而大家要拿存在主義「做」什麼？表面上看起來這個問題非常簡單：前面已經提過，存在主義在全世界 (包括台灣) 流行是因為當時進入了一個不確定的年代，而這些「荒謬」、「自由」、「孤獨」等詞相當符合大家的心境。也就是說，重點並不是大家對這些概念有真正出眾、深刻的了解，而是在於自我所理解的關於這個世界的樣貌必須有另一套語言，從詞彙到語法，用以詮釋這個世界的樣貌。這就是殷師所謂的「意底牢結的終結」的年代發生的問題：(相信) 本真性 (的存在) 的年代過去了，而在下一個是代裡，一舉一動都無法再仰賴某個固有的信念行事。戰後的問題在於，無論是前現代性的宗教與傳統、或是現代的科學與理性都變得難以仰賴且疑點重重，則那個時代的任務似乎是必須要重新創立一個新的根基，或者說，構造這個世界的方式。

這也就是為什麼「焦慮」會是一個戰後文化的關鍵詞。薩列科 (Renata Salecl) 在《論焦慮》(On Anxiety) 一書當中就說，雖然面對後九一一恐怖主義在美國帶來「焦慮的年代」然而在歷史上整個由兩次世界大戰 (以及其後的冷戰) 穿插的二十世紀幾乎就是一個焦慮的世紀。她指出，根據梅 (Rollo May) 的說法，在二戰前後有兩種不同的焦慮型態，然而公眾表現出焦慮的型態都是類似的：「他

們都強調了主體的孤獨、他或她愛人或被愛的能力，面對權威服從的壓力，以及個人所感覺到的特定的『無家』感」（2006: 4）。在二次世界大戰以後這種焦慮感和面對未知的恐懼是扣連在一起的，就像是在九一一事件之後，「讓焦慮的浪潮席捲而來的理由在於組織人們感知世界的幻見的結構（the structure of fantasy）崩壞了，而有兩個詭異（uncanny）的特務（agent）崛起：恐怖主義與病毒」（6），而在冷戰時期，如同緒論提到的，這個詭異的特務就是共產黨員。人們會害怕恐怖主義，卻不會「焦慮恐怖主義」，而這其實指向一個恐懼與焦慮之間的基本共性與差異：兩者都與預期即將發生的災難（從冷戰期的核子大戰到後九一一時突然就出現的恐怖炸彈客）——也就是有時間（預期性、未來性）的邏輯／面向——然而差異則是在於，恐懼有對象，而焦慮沒有、或者常常不甚具體、說不上來那是什麼）。至少從海德格（Martin Heidegger）開始這個區分就存在了：在《存在與時間》（*Being and Time*）裡，「焦慮」（anxiety; *Angst*）作為揭露此在的在世存有的基本型態與恐懼之間最大的差異就在於此在面對時會感到焦慮的那東西是不確定的（indefinite），其威脅沒有來處；「焦慮『不知道』自己面對時感到焦慮的那個東西是什麼」（1962: 231）。

薩列科在針對冷戰與恐怖主義的分析的時候精確注意到在整個焦慮與恐懼的作用過程當中有一個「內」與「外」的區別，而倪迢雁（Sianne Ngai）在《惡感》（*Ugly Feelings*）一書中談到焦慮的時候則直接指出，焦慮除了時間的面向以外其實更有一個空間的面向，可以在心理學（在這裡主要指精神分析）中看到：

在心理學論述中 [……] 焦慮不只是指向對預期發生或投射的事件的情動回應，也同時是一個「投影」（“projected”）在他者上的什麼，像是向外推進或是錯置的動作——也就是說，作為一個主體拒絕在自身中認知的性質或感覺，而想要將這些性質或感覺定位在他人或外在事物上（作為一種天真或潛意識的抵抗的形式）。（210）

對倪迢雁來說，這個外推／投影的姿態在文本架構上想定了不同種類的「一般性空間化的結構效果」（212），而更有甚者，「焦慮」的文化形式在西方傳統裡面有一個性別化的特徵——精神分析的性別化不在話下，而十八世紀現代性所伴

隨而來的、被名為精神緊張與精神衰弱的特質都有著性別化的特徵。倪迢燕直截了當地宣稱，「在歐陸的存在主義哲學傳統裡面，將焦慮提升至解釋人間情境的關鍵地位伴隨的是將焦慮保留作為一個男性知識份子主導——如果不是獨佔——的情緒畛域」（213）。在《惡感》一書中倪迢燕聚焦描寫三部作品中的男性知識份子——或者說「尋求知識的男性主體」——在表現、詮釋焦慮之中如何將焦慮空間化，拉出一個此（here）與彼（yonder）的差異，用以「結構『哲學風格化』的對真理、知識與男性能動」，目的是在於用以「從掉入負面性與無意義的領域的可能性之中將知識分子拯救出來」（246）。

薩列科指出，拉岡精神分析之中焦慮的出現是在於面對大他者與自身的匱乏；大他者總是不完全（non-whole）而不一致的（因而主體總是不知道大他者「慾望」什麼），然而主體自身同時也是匱乏（閹割）的。於是當主體想要在符號秩序上回應大他者的時候，兩種匱乏就會互相碰撞：「主體只能以自身的匱乏回應大他者的匱乏」（Salecl 2006: 22）。焦慮就產生在主體在填補大他者的匱乏的時候看到了匱乏的匱乏（明明沒有東西卻出現了東西）的時刻。而以對抗這種焦慮狀態、不讓其發生的便是幻見：「幻見是主體用以掩飾空缺的一個方式：它創造一個場景或一個故事給予主體自身一致性 [……] 主體以幻見創造一個抵抗匱乏的保護傘，而在焦慮之中出現在匱乏上的東西吞噬了主體——也就是讓主體消逝（fade）」（23-24）。在這一章框架裡面，被拿去填滿匱乏的東西就是知識本身——精確來說的話，作為一種知識的存在主義。存在主義因而同時是一個以「世界」（如海德格的「在世存有」）解釋世界的方式以及一個提供一致性的幻見本身；因而重點不在正確與否，而在於它提供了什麼樣解釋這個世界的模型，而這種一致性的顯現方式就在於透過存在主義自身的弔詭用以「穩定」這個世界的秩序：高喊這個世界的荒謬性的重點因不在於世界是不是真的荒謬，而是在於，荒謬做為知識本身提供了以「不理解」來理解這個世界的框架——而在這個沒有框架的框架之中不讓主體性解離。

從這個角度來看，郭松棻的〈秋雨〉講的就是這個焦慮與幻見的運作機制本身：前文中殷師所謂的「意底牢結」的年代（「the end of ideology」）的終結因而是一個關於一致性的缺乏「終於」作為缺乏出現的樣貌——也就是幻見（或說是

某種內在一致、作為「真理」的信仰) 消失的時刻。這一章裡面處理的是陷入焦慮與重建(幻見)世界兩種對應意底牢結消逝的年代的方式——而兩者其實是時時交錯的。殷師所指的意底牢結時代的終結指的是貝爾(Daniel Bell)在1961年出版的《意識型態的終結：五〇年代政治概念的衰微》(*The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*)一書。此書是貝爾在五〇年代寫過對美國社會的觀察的合輯，而他給這個年代的標誌就是「意識型態的終結」。在他的用法中，這個詞組本身意指的是已經沒有任何一種社會理論可以以「真理」的姿態解釋、並指定社會運作的模式：「過去十年，我們目睹了十九世紀政治思想、特別是馬克思主義的枯竭，他們不再是一個可以將己身世界觀稱作真理的知識系統。面對這些意識形態——以及它們對智識(intellect)與感覺(feeling)的全面投入——許多知識分子開始畏懼「大眾」、以及任何形式的社會運動。這就是新實證主義與新保守主義的基礎」(16)。「智識與感覺」的並列：換句話說，除魅與重魅的雙軌並行。

〈秋雨〉之中「我」等人與殷師第一次會面的時候，殷師滔滔不絕的提及各種話題，從新儒學到聞一多到存在主義，而「我」在這段話中同時表現對殷師信仰的自由主義的輕慢，以及對殷師對抗政治體制的深刻同情：

我們這一代到目前為止都很散漫，無論在行動還是思想上都是這樣。唯有一點和殷師不同的是，我們再不會熱衷於空泛的自由主義的追求了。然而我們卻不比殷師更好一點點。或許我們更加無助些。繼殷師之後，是柏楊；繼柏楊之後，將又是一群同樣無鐵的知識人。這樣思想下去，似乎再也並沒有比這更苦澀的事了。而殷師臉上的神經質的抽搐，不斷抽搐著，但於現實停滯的空氣裏，卻自然攪不起一絲的波動。(230)

郭松棻，或小說中的敘事者「我」在這個時刻所面對的困境一來是國民黨高壓統治與禁聲的問題(柏楊、陳映真、殷海光)然而同時在這裡「我」總是無法辯駁殷師所提出的指控，也就是智識與感覺同時的全面投入這個年代不再可能，而一股腦的熱情也成為過去式。這裡的問題在於，殷師所丟出的、「我」難以回應的其實是相當古典的關於中介的問題，也就是緒論中提及阿多諾與班雅明之間

的、針對實證主義的針鋒相對，而郭松棻的焦慮正來自於「發現」中介的存在，甚至是其必要性。

在這一章裡面，存在主義作為一種知識內容本身與知識「物」——一種人們用以抵抗焦慮的「東西」——同時出現，而有時候這個知識「物」本身就是焦慮的起源。下一節因而會從郭松棻六〇年代論沙特的幾篇文章開始：在這些文章裡面郭松芬（當時郭松棻發表作品時使用本名）用了許多方式旁敲側擊沙特的《存在與虛無》。在那時候的幾篇書寫裡面可以看到的是像是這一節當中〈秋雨〉的「我」所面對的知識的困境：思考、感覺與行動無法直接相連，而他在沙特中看見的困境在某種意義上更像是他自己在台灣面臨的困境。下一節用「即時性」（immediacy）——也就是「無中介」——的概念切入談郭松芬與沙特之間的奇妙關係。在這些早期的論著裡面，困惑的讀者會看到另一個困惑的讀者閱讀一本讓他困惑的書：郭松棻對於沙特的早期巨著《存在與虛無》顯然有許多疑問與不滿，而當今的讀者卻很難確切判斷，到底郭松棻在這一系列的文章當中希望要論「及」的究竟是什麼。另外一方面，當我們說焦慮具有空間面向的時候，〈秋雨〉當中就已經寫了：「我」從到機場搭飛機開始、乃至到下飛機一直在「觀察」周遭的吵雜或滯悶，在要不要去探望殷師的下午三五好友因為西北雨被困住，乃至於之後直接點出的：「現實停滯的空氣」，都在在顯示出這個（外推）空間面向的無所不在。

從另外一個層次切入空間層次的方式是去看這些知識（物）的抽換快速：在第三節中，王尚義的《狂流》（1965）與陳映真〈唐倩的喜劇〉（1967）用兩種不一樣的方式去表現這種空間的模式。這兩篇／部小說以完全相反的方式呈現知識的「空間化」：王尚義的小說中的主角表現出判斷的執著：整部小說不停地仰賴某種來自於存在主義的知識／審美判斷用以塑造這個世界進行的樣貌，而在另外一方面陳映真〈唐倩的喜劇〉是以負面的方式呈現知識（界）的「風」潮。在這些脈絡裡，這些知識的風潮不具有實體性（或物質性），這些「風」潮來得快去得也快，像流行一樣會過季，而無法真正留下一些無可動搖的基礎。然而，對於風的拒斥，其實也是對中介（無論是概念上或是實體上）的拒斥。與其說在陳映真在〈唐倩的喜劇〉裡指向的是對六〇年代知識分子的「跟風」的批評，不

如說更是指向、並問題化了知識與（政治）行動之間不可迴避的差距與難以到達的「即身性」。本章結尾將延續這個話題，重新處理存在主義與其身處的「世界」之間的關係。



第二節 卽身的誘惑

黃雅嫻在〈存在主義在台灣：沙特與卡繆篇〉中指出，由於二十世紀法國哲學思潮在台灣的缺席（學院內部多為德國觀念論系統或分析哲學）等緣故，戰後對於存在主義的譯介主要是由於卡繆（Albert Camus）於一九五七年獲得諾貝爾文學獎的熱潮而起的文學熱潮，因而延及對存在主義（作為思潮）的連帶引介。當時最熱心引進存在主義的是《文星》雜誌，刊登了多篇卡繆的譯介專文，然而文中對卡繆與存在主義的介紹除了流於表面以外，也多有錯謬。黃雅嫻指出這些譯介文章的貢獻，並不在正確提供存在主義的知識，而在其與當時政治環境形成的、自由主義式的頡頏有關，「《文星》雜誌作卡繆專輯，與其說是對諾貝爾獎卡繆的思想感興趣，不如說是《文星》雜誌本身試圖維護自由主義的文脈傳統」（305）。因而五〇年代末至六〇年代初，對於卡繆與存在主義的譯介、與自由主義知識分子對於時局的反抗合流，整體的思想背景（包括現象學與馬克思主義）都被以文學閱讀的興發代替。討論完諾貝爾獎帶來的卡繆譯介熱潮後，黃雅嫻轉而討論郭松芬¹²的〈沙特存在主義的自我毀滅〉。該文刊登於一九六一年的《現代文學》，是當時台灣第一篇專門關於沙特（Jean-Paul Sartre）的論述文章。在這篇文章中，郭松芬「一方面試圖澄清遭到一般人誤解的「存在主義」，還原此思潮內部的面目，另一方面則藉哲學史、文化以及當時歐洲情勢的鋪墊，帶出對沙特思維的閱讀與批判」（309）。黃雅嫻在此文中並未具體針對郭松芬的缺失加以申述，僅在本段結語時略為提及：

在這個階段裡，我們看到學院內部並無法國思想傳承的傳統，因而面對法國思想，如沙特、卡繆等人的思維，並無相應的人才可以相應承接並進行解讀，甚至接棒培育。另一方面，在學院的外部，則是日文傳統斷絕、漸次疏遠法文人才、大量引進美國為首的英語世界觀、言論箝制日趨嚴厲的時期，幸而尚有自由派的文脈一息尚存，才能在苦悶單一的言論中，稍微窺得一點點西方現代的書寫。（311）

¹² 本節談論的兩篇論著是以本名郭松芬發表的，故本節中均以「郭松芬」（而非筆名郭松棻）稱呼，然書目為求統一以郭松棻進行排序。

黃雅嫻同時也以「取道英美的學院閱讀」一詞用以定調郭松芬這篇論文的歷史定位。她並未論及郭松芬文中的論述如何使得這篇論文是一篇「取道英美的學院閱讀」，僅以郭松芬的台大哲學系背景（以及他與殷海光的「熟稔」）作出推斷，而如同郭松芬其他文章可以見得的，他與英美哲學／自由主義之間的關係很難以這種連結關係下定論。

本節的意圖是想要開拓一種「閱讀郭松芬的方法」——而這種方法並不限制（也無法限制）在哲學思想的對照之中；對一個時年約二十的第三世界大學生來說重點本就不是其對沙特的見解有多精闢或開人眼界，而在於在這篇文章裡到底他要說的是什麼。本節首先將指出郭松芬的閱讀策略是文學性的閱讀策略。首先，〈沙特存在主義的自我毀滅〉一文聚焦沙特的哲學，郭松芬的第一個論點如下：「他〔沙特〕的存在主義令我們失望，〔因為〕沙特本人的存在主義非真正的存在主義，他唯一的主要作品《存有與虛無》（*Being and Nothingness*）是存在主義的贗品——在這本書裡，沙特不自覺地出賣了自己」（23）。郭松芬在後文申述他為什麼會覺得沙特「出賣了自己」：

在行動中，沙特似乎很能了解什麼是「哲學」，什麼是「文學」，什麼是「生活」，而企圖將三者打成一片，然而一旦去看他的書本，他令我們失望，看他的《存在與空無》一書，其文辭之刁滑誇張，幾令我們懷疑沙特是否真的把握住了存在問題。他的書本留下太多「逃避」、「掙扎」、「創死」的痕跡。（27）

他在文中不厭其煩地指出這種「逃避」、「掙扎」、「創死」、乃至於「自我剝割」（self-estrangement）是來自於《存在與虛無》中形式與內容的不一致：

無神的宗教信仰就是矛盾與堅忍 [……] 至於堅忍，沙特卻不能持久，甚至於他根本就放棄它而將自己出賣了。沙特這一點失敗可以由《存在與空無》一書中內容與形式、主題與文體的不一致看出來。本來沙特是由主觀的情意出發，然而它卻企圖採取客觀的陳述法，結果整部《存在與空無》的言詞變得不倫不類，非驢非馬，況且沙特的存在主義完全奠基於這本書，所以書裡的這種並也完全代表了沙特本人思想的病。（35）

凡了悟存在主義真意者都會看出《存在與空無》是存在主義的贗品，因為其主題雖是存在主義，然而其文體卻反存在主義，沙特就被挾在主題和文體的衝突之狹縫裡，而失盡了他的本來面目。（39-40）

沙特也有他自己的劃割，不過和他們〔海德格與雅斯培（Karl Jasper）〕不同，沙特的劃割只在他的書裡表現出來——主題和文體的不一致。（49）

在這邊首先須要指出的是，「文體／形式與內容的對應關係」是文學批評的用詞。郭松芬在文章最後歸結，這種文體的不一致就是造成沙特思想「自我毀滅」的原因之一。然而，細究郭松芬所探討的沙特著作會發現一件相當詭異的事：一九四三年《存在與虛無》出版時，「存在主義」還沒誕生，而當時這本書時幾乎沒有受到任何注意，實際上真正存在主義作為存在主義受到廣大注目是在一九四五年十月〈存在主義即人文主義〉的演講（見本章第一節），而郭松芬在文章裡也引用了這個演講中沙特講的笑話。在後來對《存在與虛無》的各種批判與指正之間，沙特本人也修改了他自己在《存在與虛無》裡的說法，而至少在一九四五年的演講時，沙特與一不具名提問者之間的對話，就顯示出了他從寫作《存在與虛無》以來，對於思想與行動之間關聯的一些變化：

〔……〕畢竟一個人在哲學課堂上講授理論的時候，就必須要接受這些思想或多或少會被削弱，而這不是件壞事。〔……〕如果事實上存在哲學是一個說存在先於本質的哲學，那它必須要被活出來才顯得誠懇；而活成一個存在主義者，就意味著要為了這種教學付出代價，而不是把它寫成一本書。〔……〕一個人不是將學說嚴格歸限在哲學層次、然後期待有人偶然為此作出行動、或是看到人們有想要其他的東西，而也因為這種思考的目的就是成為一種「貢獻」（commitment），我們就得允許其普及化——只要沒有因而扭曲原意。（Sartre 2007: 47）

在這些討論裡面可以看到，從《存在與虛無》到〈存在主義即人文主義〉之間的變化，是一種作為介入境遇的哲學需要作出的妥協（儘管沙特本人用的不是這個詞），而對後來的沙特來說，比起繼續留守在學院哲學，不如實際上作出一些

行動。這些關於行動的描述，都出現在郭松芬的行文之中，問題出在「背叛」二字：什麼背叛了什麼？

在這個語境裡，「背叛」與存在先於本質的「先於」，都同樣有著順序與邏輯的面向。順序上，存在比本質早出現；邏輯上，也是存在決定了本質的面向如何。背叛也是順序上先有一個承諾、再有其悖反；而邏輯上背叛的成立也必須有一個承諾存在作為先決條件。在這層意義上，郭松芬對《存在與虛無》的猛烈批評的矛盾，就在於他使用沙特轉向以後的思維，用以批評沙特「尚未」成為一個存在主義者時期的著作。存在主義世代的哲學家的公共表現、私人生活與思想評論之間，雖然具有相當緊密的關聯，然而在這篇文章中，郭松芬非常頻繁地以傳記資料的手法用來批評沙特的「一面之詞」，或指其經驗來自於「現代歐洲」、甚至是納粹德國的特殊歷史經驗，而不能推廣至普世經驗。前引文中郭松芬猛烈批評《存在與虛無》的文體虛浮誇張、不得存在主義真髓（這是理所當然的），實際上郭松芬自身對沙特的投入（commitment）本身便是問題重重：如果他必須如此批判《存在與虛無》、或是（當時的）近作《聖惹內》（*Saint Genet*），那為什麼他要寫作這篇文章？套用一個他在三年後的〈這一代法國的聲音：沙特〉裡提出的問題：「他的作品弊端橫生，無論是哲學或文學創作，幾近不容於學院內，然而我們仍就沒有捨棄他，這是為的什麼？」（57）

這個問題必須分成兩個層次來談。首先，郭松芬對於《存在與虛無》的厭惡必須放在文學與媒介——特別是現代主義文學——的「透明性」（transparency）的概念下考察。再者，郭松芬這篇文章的情動結構呈現了一九六〇年代前後「閉塞」的時代氛圍，而這件事在文章裡是被壓抑的，而這些問題都會延續到上一節討論的、一九七〇年的〈秋雨〉，而顯然郭松芬在一九七〇年時也尚未釐清這些問題。

透明性是一個既當代又古典的問題。格魯拉諾（Stefanos Geroulanos）在《戰後法國的透明性：一個當前的批判史》（*Transparency in Postwar France: A Critical History of the Present*）一書特別指出對於透明性的追求來自啟蒙思潮的幾位哲學家，包含笛卡兒與盧梭，面向包括對客體的認識以及對自我的認識，而

這幾乎是啟蒙思想的一大標誌：「知識論、倫理與政治的透明性成了啟蒙時代以降的基本配備，這個概念將科學上對光學的討論與清晰（clarity）、純淨（purity）、光亮（light）等概念的廣泛使用兩者結合在一起」（34）。透明性在這裡不只有直觀上的光學問題（可見於笛卡兒的討論），但在二十世紀法國哲學界對於透明性的討論幾乎與光學問題無關，而更像十九世紀至二十世紀的德國現象學——費希特（Johann Gottlieb Fichte）、黑格爾（G. W. F. Hegel）、高達美（Hans-Georg Gadamer）一樣，「透明性是關於知覺與自覺的事；他們對其視覺成分毫無興趣」（Geroulanos 36）。二十世紀的兩次大戰見證的是啟蒙思想的搖搖欲墜，而整體的哲學思想中對於感知與現實之間的連結也產生的變化，而葛魯拉諾指出在現象學運動中第一個拆解透明性的啟蒙意義的就是沙特：

沙特或許是第一個系統性拆解傳統上理解感知上、現象學式、以及倫理學上的透明性的哲學家，雖然他後來回歸到一個「介入」（engagement）的道德倫理，這種道德倫理將異議或真理歸諸於人們必須扛在肩上的透明、本真的行動。（11）

透明性在《存在與虛無》當中是一個核心、卻有些隱晦的主軸。葛魯拉諾首先說明道，在書中沙特認為知覺（consciousness）自身其內是透明的，而知覺與外在世界之間的關係是不透明性（opaque）的（49）。沙特討論自由的概念的時候也是使用一種透明性對上不透明的的語言，「自由指的同時是一種內在的透明性（從決定 [determination] 解放），也是一種時間與歷史上苦惱的存在模式（結果無法預測）」（59）。葛魯拉諾甚至宣稱整體受現象學影響的存在主義思想家（亦即《摩登時代》[*Les Temps Modernes*] 同人）根本上都是一種對抗透明性的理論化進程：

這種理論化——根基於對於知覺與知識能否提供完整、甚至恰當的世界的再現的質疑——在存在主義者認為創新的重要想法中隨處可見：世界沒有先存的意義；人們發現自己被拋棄在一個不透明的宇宙之中、無法理解這個宇宙；個人注定要嘗試解決自身的倫理位置，並致力於可以貢獻給全人類的政治或人類學計畫。（63）

郭松芬的討論中沒有任何現象學的痕跡。海德格的《存在與時間》1964年才有第一個英文版，遑論其他現象學著作，而在當時引介存在主義的諸多著作——如郭松芬參考的高夫曼（Walter Kaufmann）與海涅曼（Fritz Heinemann）——更多著重在德國哲學與文學傳統如何影響到戰爭期至戰後法國的思潮，而非「現象學」本身的探討與其意義。但這不代表他沒有注意到透明性的問題。一九六四年〈這一代法國的聲音：沙特〉一文當中郭松芬的語調冷靜了許多，他這樣形容沙特哲學的「前期階段」：

在一九四六年以前，沙特關心的是人內心的意識，他的照明燈是內射的，精密分析，戛戛獨造他的體系，以成就他的《存有與空無》的這本書，其旨趣是違反存在主義的根本態度的，因此波加也夫（Nikolai Berdyaev, 1874–1948）認為他不是真正的存在主義者。（61）¹³

一九四六年即沙特的〈存在主義即人文主義〉以及《何謂文學？》（*What is Literature?*）等入世（公共）的書文發表之際；在這一層意義上，郭松芬無意間貼合了葛魯拉諾對於透明性的描述。郭繼續這樣說道：

作家的言行要一致 [……] 力避「無行」，力避作文字遊戲（詩人常有這個危險！），因為戲狎文字是一種耽溺，他要文字有正面的姿態，能在市井街頭起作用，這是一個存在主義者的熱望 [……] 不顧自己所處的境遇，不顧自身所處的政治、社會、國家，不顧自身所處的潮流，所處的時代，而一味鑽營技巧文字，這是死亡之途。這類作家，在英美作家或臺灣此地的作家中我們不難找到。（61）

從這裡可以看到，一九六一年郭松芬對《存在與虛無》的厭惡必須要與文學思潮——也就是當時流行的現代派——一併考慮。這個時候的郭松芬，考慮的事情自然是關於文字「直接」可以「反映」現實的問題，因此他在〈自我毀滅〉一文中開

¹³ 這是波加也夫在《夢境與現實》（*Dream and Reality*, 1951）一書中提出的論調。但波加也夫原文的說法是，他認為自己是一個「存在主義者」，但他那裡的存在主義指的是聖奧古斯丁、帕斯卡、尼采與齊克果等人，而非海德格、雅斯培、沙特（97），而他反對海德格與沙特等人的其中一項核心理由是他反對任何存有論（ontology）、亦即對存有（being）的討論（102-103）。而這不一定與郭松芬所認為的存在主義定義一致。

篇才會說道「存在主義不是哲學，而是二十世紀的浪漫運動，因為它掙脫了馬克思的思想，而重新賦個體以價值，也因為它欲圖闖破學院的圍牆，在街頭市井直接建立一種實際生活的準則」(21)，因為這裡的重點就是這個直接、或說本真性，作為一種「實際生活準則」的存在主義因而在這裡就像是殷師所謂的意底牢結，成為縮合語言與行動／生活的（無）中介。於是，在中間段落時他直接進一步指出沙特在《存在與虛無》中，究竟如何違背了存在主義的精神：

一旦回到《存在與空無》（促使沙特成為存在主義首腦的唯一著作）時，他就背叛了主觀主義，他無法忠守卡謬所謂的「在這個荒謬的世界裡，我們只能去經驗，只能去描述」的原則，「只能描述」對職業哲學家如沙特是一種考驗 [……] 「哲學的文體」在誘惑他。 [……] 他一再用「方法」來處理本題根本就違拗了存在主義知識主觀為唯一真實的精神，這也就是我們說沙特不是真正存在主義者的理由。 [……] 其文體言詞之浮華誇耀，只能表示他喜歡掉書袋及不甘寂寞的淺膚。（38-39）

在這些描述中有許多事情同時發生。郭松芬有十萬種不寫這篇文章的理由——他這麼「厭惡」沙特的書——但他選擇用一種特殊的文體將他對沙特的不滿表達出來，這件事本身便與他自己所攻擊《存在與虛無》的文體問題其實具有同樣的邏輯，換句話說，郭松芬在文章裡非常刻意地將所有沙特文本中的特色都歸因於沙特個人的體驗、脾性、乃至於慾望——「喜歡掉書袋及不甘寂寞的淺膚」——那後世對於郭松芬的這種閱讀自然也可以產生一個後設的閱讀：如果說沙特確實是被某種「哲學的文體」給吸引的話，郭松芬這篇文章似乎也是被某一種與此不同的文體給誘惑著。

六〇年代現代主義文學最受詬病的就是其語言的不透明性，或者說，是在形式上刁鑽，而與現實生活無涉。雖然〈自我毀滅〉一文是投稿到現代派的同人雜誌《現代文學》上，但是從各種傳記軌跡可見，讀者都會發現他與現代派的同仁之間一直都保持距離，而從未具體參與《現代文學》的同人活動。〈秋雨〉中也藉由「我」的口吻透露跟這些形式主義者話不投機：「平日偶爾記起陳的被捕的時候 [……] 倘若想找文壇裏的朋友談談，也實在談不起來，因為他們恐怕不是

『形式主義者』便是很『現代』的了」（226）。在許多當時引介入臺灣的現代作家之中，最被大家所推崇的是卡夫卡（Franz Kafka），小說中寫的人的荒謬情境被多所推崇，一般認為《現代文學》初期便有卡夫卡的專題是王文興的主意，但郭松棻在晚年受訪時如此說道：

讀大學時有一天，我去逛文星書店的時候，翻到一本外文書，讀到卡夫卡，在那裏看了幾天，很喜歡，後來把它買回去，那時卡夫卡已經過世了，可是台灣還沒有人介紹它，等到《現代文學》雜誌錢籌得差不多了，準備出版的時候，我就把這本書先借出去，對大家說，如果你們要介紹一位外國作家的話，可以介紹卡夫卡，所以後來創刊號以卡夫卡為主題應該跟這個有關 [……] 《現代文學》要重印的時候，那時候我已經在紐約，有幾個想要追到底創刊號時用的那一本卡夫卡是從哪裡跑出來的，很多人都認為是王文興的，不過我相信，要不是我在那時在文星書店發現這本卡夫卡選集，恐怕王文興也沒有讀過他的小說。（郭松棻與簡義明 2012: 192–193）

從這點來看，就會很明顯知悉我們對郭松芬在六〇年代的「執著」（attachment）是什麼。〈自我毀滅〉一文的開頭以「存在主義不是哲學」開頭，然而卻以這句話做結：「他 [沙特] 搖墜於半途的存在主義驅迫我們去追問如下的問題，『今日我們需要哲學嗎？如果需要，是哪一種的？』」（54）。這也顯示在郭松芬對這篇文章中提出的諸多主張的搖擺不定之中：除了厭惡《存在與虛無》一書（以及許多沙特的文學作品與劇作）與喜好「介入境遇的文學」（這個說法本身）以外，對於存在主義的母題，無論是所謂的「主觀主義」、「現代歐洲之情景」、乃至於「放棄科學」等等的概念與說法，郭松芬均只提供敘述而無自身之判斷。¹⁴在這一點意義上，郭松芬在這篇文章中所傳達的基本問題更可能是判斷的困難——因為很可能真的如沙特所說的，他與跟他活處同一個時代的人們都活在一個不透

¹⁴ 郭松芬在這篇文章中對存在主義的諸種背景介紹以及對這些人物的定調大多可以在白瑞德（William Barrett；郭松芬文章中譯為倍立特）《非理性的人》（*The Irrational Man*, 1958）、考夫曼《存在主義：從杜斯妥也夫斯基到沙特》（*Existentialism from Dostoyevsky to Sartre*）、海涅曼《存在主義與現代的危機》（*Existentialism and the Modern Predicament*）與波加也夫《夢境與現實：自傳》（*Dream and Reality: An Essay in Autobiography*, 1950）等書中找到蹤跡。

明的世界裡，殷師所謂的意底牢結的時代已逝，而戰後世代——不分東西——必須要自行尋索方向。上一節的〈秋雨〉是對這種現象的憂慮本身，下一節的《狂流》與〈唐倩的喜劇〉中的衆生相則是以不同方式表現其「症狀」。(弔詭的是，決定活成一個在咖啡廳抽菸故作憂鬱的憤青與沙特在演講中的說法本身並沒有矛盾。)

一九六一年的郭松芬還沒有意識到自己對透明性的執著的反面其實也在他的文章裡。三年後，在一九六四年的〈這一代法國的聲音：沙特〉一文當中郭松芬拉開了自身對《存在與虛無》的惡感，去掉重複指控以後更清楚呈現了他對沙特的評判，然而他對於沙特文筆的批評自一九六一年以來並未改變多少：

看他的文學創作如看哲學論文一般，很清楚地可以看出他的信息，但是卻無法覺察到一般文學所特有的顫動，這種顫動才是真正推動人心的力量，卡謬之勝於沙特即在此點：卡謬是深沉的，能面對人類的破舟之痛，沙特同樣的深沉，但他卻謀殺了謬思。(64)

郭松芬在這裡將「撼動人心的力量」歸給了某種「顫動」，而這種顫動又是怎麼產生的？〈自我毀滅〉之中郭松芬罵道《存在與虛無》的文體與內容不一致，儘管這樣的如同前述有張冠李戴之嫌，但我們卻可以發現郭松芬確實追求一種形式與內容的協調性：郭松芬在這段引文中用溝通學的「信息」(information)描述沙特文學作品的問題，但卻未提及相對於「信息」的是什麼，用的反而是訴諸情感層次的「顫動」，而郭松芬描述的「顫動」就是各種的中介——媒介、形式——的問題。與形式、媒介、中介的矛盾關係持續困擾著郭松芬(及其研究者)。郭松芬化名羅隆邁在香港發表了〈談談台灣的文學〉(1973)，雖然嚴詞批評現代派完全是冷戰與新批評典範之下的產物，卻也指出本省籍作家美學成就並不突出，而郭松芬從七〇年代的保釣運動主事轉至八〇年代的高蹈文學現代主義作家之間的距離，更是研究者亟欲破解的謎團。然而，實際上這種僵局早在六〇年代就困擾著郭松芬。這個困局從小處來看的話，是形式與內容之間的對應關係，從大處來看是生活與生命如何採取一種有別於實質生活內容的形式。

〈秋雨〉中敘事者「我」的癥結點是「我」不知道如何與這個（戰後的）世界共處，堅定一種觀察這個世界的特定角度（例如對於同班飛機返台的「中國人」的批判）卻無可奈何面對殷師所謂的「異底牢結」的年代早已消逝。擁有「執著」彷彿已經過時，跟隨著的是理性年代的終結，理性推演中的因果鏈（causality）也開始崩解。一九六一年文章中的沙特將這種現象歸諸於歐洲近代化的副作用，但郭松芬在〈這一代法國的聲音〉中講得很清楚，「因為時代昏聩了，科學會盲目的引導我們去自毀，政治有演成獨裁而活埋人類的可能，因此唯一可信賴的是個我。人是自由的——在境遇裡去自由，而自由是不斷的創造自己 [……]」（65），直接將沙特的這種「主觀主義」等同於一種未被標明的（unmarked）行動準則。在〈自我毀滅〉中他不斷提及沙特思想的變遷路程是「由真理之不可追求而成爲虛無主義，再由虛無主義轉入主觀主義」，並稱此爲「一種自然現象」（35），在這裡「主觀主義」可以置換爲「主觀感受」（34），同樣指稱沙特思想（與近代西方哲學）發展的第三階段。而郭松芬認爲《存在與虛無》最大的失誤就是沙特背叛了這個階段區分，背叛了主觀主義，¹⁵嘗試（以現象學的方法）將存有客觀化，並使用哲學文體，「扮演」一個哲學家、「玩『哲學遊戲』」（39）。郭松芬引用卡繆的說法，認爲沙特應該遵守卡繆提出「在這個荒謬的世界裡，我們只能去經驗，只能去描述」（38），以此作爲存在主義者必須遵守信條。

如前文所述，郭松芬這種說法無非是指定人的主體做爲最優先先存的概念，而現象學式的存在主義討論中基本上就是在與這種看法抗衡、修正。郭松芬同時假設出一種主體的本真性，當他說《存在與虛無》是他在「扮演」一個哲學教授、就是一種「巧言令色」、並以「贗品」來稱呼這樣的沙特。這也是爲什麼儘管沙特有意將自己的人生與哲學思考相連，而郭松芬也更是積極將沙特個人的傳記資料與其哲學發展環環相扣：寫作《存在與虛無》也是活成一個存在主義者的方式之一，這個方式違反了存在主義的信條（姑且不論沙特到底有沒有自己定出這些信條），因爲它「巧言令色」，但是在文學作品上郭松芬卻不接受沙特的「精神狂烈」直接反應在文學作品上——郭松芬不斷強調沙特的作品「聲音喧囂、情緒

¹⁵ 然而沙特在〈存在主義即人文主義〉中說道他在演講中也會回應馬克思主義知識分子攻擊他他太過主觀。

放縱」，相對於卡謬「情緒收斂到一種寓言的氣質」（50）——在這裡巧言令色似乎就不是一個問題了。儘管沙特的個人行動與其書寫之間具有相當密切的關係，對郭松芬來說，行動本身才是重點，而在〈這一代法國的聲音〉中說他是「最能正視困境而企圖解決困境的智識份子」（65）。行動這件事情不就是海德格所說的世界化（world-making）、或者是沙特所說一個人「只會是他自己塑造出來（make of）的人」（“Existentialism” 22）？馬札瑞拉（William Mazzarella）曾經在《大眾社會的法力》（*The Mana of Mass Society*）一文當中這樣描述阿多諾怎麼評論與他同時的海德格主義者：「阿多諾嚴厲批判那些與他同時代的海德格主義者抱持的『存在論需求』，一種可以毫無中介地通向這個世界、並『本真地』棲居其中的想望。對阿多諾來說，這種存在論上對即身性的欲求一部份的問題在於它抹消了那些生產了我們居住的實際的歷史世界，它想要『將這些傳達（transmission）取消、而非將其反映出來』」（Mazzarella 2017: 16）。阿多諾對於「中介」的堅持或許在六〇年代並不受歡迎（其文筆之晦澀也讓人很難從中得到革命的啟發），然而這裡重要的是：他告訴我們中介的重要性，以及無論如何這種「傳達」——製造差異、產生可感（sensible）的條件——的重要性。

這一節透過閱讀六〇年代的郭松芬如何閱讀、詮釋存在主義與沙特的《存在與虛無》，目的是在於捕捉一種閱讀的方式：他讀到了什麼、他怎麼讀、他怎麼將他讀到的東西組織成一篇文章，而這篇文章本身的語調與其表現形式展現了什麼徵狀；也就是說，這一節觀察的就是當時的郭松芬極力想要避開的「中介」的問題：一個概念如何被組織、傳達；如何成為可感、可知；而這又告訴了我們什麼？下一節會延伸這個話題，談論其他作家的青年時期：青年陳映真與青年王尚義。在他們的小說裡，知識會被以不同的方式使用、組織；小說人物如何運用、並且用以在一個因果鍊不再有效的世界裡進行推估；或者如何呈現因果鏈（本真性）的脫鉤。他們關心的話題，同樣是知識與判斷；在小說敘事裡，知識的姿勢會構成一個、或多個「世界」，而根據這些知識所做出的猜測、推想、判斷本身，就成為了小說敘事的形式主題。

第三節 知識與審美

一九六〇年的郭松芬並不是獨自一人困惑著這世界運性的方式——世界上還有許多人也都在面對這樣的情境。前面已經提到，這是一種很特殊的共時性問題，既被媒介強迫與第一世界共時卻又身處平庸的邊陲。彼時的郭松芬透過沙特想要尋某種知識的即身性而不可得；〈秋雨〉的主角我中仍然躊躇於這種即身性的可能（儘管殷師已經看壞了這個世代），而在八〇年代以降，郭松芬的創作中可以見得的是這種即身性向內塌陷，產生出了高度現代主義中常見的對於溝通性的探問本身¹⁶——即身性（以及相對應的中介性=媒介性）「終於」是個問題了。六〇年代的時刻台灣的年輕知識分子的焦慮之所以是共通，在於這些知識份子共享一個媒介環境，對自己以及外界的相互定義有著同樣的思考，並衍生出類似的焦慮。這一節延伸上一節的探討，將以王尚義與陳映真的小說所展示的六〇年代的知識生態，檢視他們如何描述或批判這種知識生態——或者他們怎麼既批評這種知識生態又身在其中。

存在主義的某個特定版本在台灣的風行，乃是一種既普世又特殊的現象；林芳玫認為緊跟著中西文化論戰而產生的六〇年代針對瓊瑤《窗外》的論爭（主角一樣是李敖），側面反映了戰後台灣公共領域的誕生（林芳玫 2020），這件事換一個方式講，也就是媒介組織及其環境的成立。六〇年代女性主義批評中提出的「個人即政治」（“The Personal is political”）就是強調這種公私領域的分化本身就是一種政治性操作的分野，而這種操作是具有紮實物質基礎的。（在另一個脈絡中，讀者則是常常忘記或忽略傅柯（Michel Foucault）在《規訓與懲戒》[*Discipline and Punishment*]一書中分析的全景敞視主義 [panopticism] 本身是一種建築與視覺媒介的構成 [Foucault 1977; 特別是 195–228]。）存在主義因而並非只是一陣風，是實質的資訊流通與翻譯生產的問題。存在主義到台灣自然是一種文化翻譯現象，然而在這裡，本文將藉由對讀王尚義與陳映真「談論」存在主義的作品，嘗試以不同路徑討論，究竟存在主義做為一種知識（物）在六〇年代意味著什麼？對早期談論沙特的郭松芬來說是依附的對象，對王尚義《狂

¹⁶ 潘怡帆（2018）針對郭松芬自〈寫作〉到〈論寫作〉之間的改作詮釋就說明了這一點。

流》中的角色來說是產生世界＝知識環境與審美判斷的要件，對陳映真在〈唐倩的喜劇〉中的人物而言，則是從《狂流》的角色再延伸出的、一種公領域的姿態。

王尚義的〈從「異鄉人」到「失落的一代」——卡謬、海明威與我們〉（1962）一文首先出版於香港雜誌《大學時代》，同樣是六〇年代初期引介存在主義的重要文章，然而比起郭松芬論沙特的文章，王尚義死後出版的同名書《從異鄉人到失落的一代》（1964）獲得非常廣泛的閱讀群眾，而他的朋友那時便趁著這波王尚義熱潮，集結許多王尚義在五〇年代至六〇年代初撰寫的各式雜文、小說、以及詩作等等，陸續在六〇年代中後期出版。在這些書籍當中，大部分的譯介文字都確實聚焦在存在主義以及失落的一代之上。王尚義於 1963 年過世時，甫從台大醫學院畢業，而《從異鄉人到失落的一代》這本文集原本只是他的舊識——核心人物是陳鼓應——爲了紀念一個友人而出版的著作，然而卻意外爆紅，不斷被再版、甚至出現不同出版社競相出版其文集的現象。邱郁倫這樣描述王尚義現象的誕生：

[《從異鄉人到失落的一代》] 由王尚義好友們奔走四處募款，所獲款項交由《文星》負責人蕭孟能印刷出版 [後，] 王尚義的名聲便漸漸的響亮起來。1966 年，水牛出版社印行王尚義生前精要作品選輯，定名為《野鴿子的黃昏》。此書出版後佳評如潮，王尚義之名大放異彩，才一年多，竟暢銷達十五版，當時的中學生即使沒有讀過，至少也都聽過這本書，讓水牛出版社一炮而紅，趁勝追擊陸續出版了王尚義的一系列著作。（4）

讀者可以在〈從「異鄉人」到「失落的一代」〉一文中讀到類似郭松芬在評論沙特時帶有的特定焦慮，然而王尚義在這時候最特殊的是他對於宗教信仰的探究以及他在撰寫這些文論的同時書寫了大量的文學作品，這些字數大約有四十萬字。

¹⁷接續著上一節的討論，這一節將討論王尚義的長篇小說《狂流》（1965）¹⁸中各

¹⁷ 數據出自《從異鄉人到失落的一代》前言（3）。

¹⁸ 王尚義在《狂流》的前言中記下日期爲 1960，然而直到 1965 年才第一次出版。此處王尚義的出版史，參考邱郁倫（2010）。

種紛呈的知識本身是怎麼被描述、使用的——以及這種知識生態也對應到「王尚義現象」本身的知識媒介熱潮。李敖在《快意恩仇錄》（1998）當中這樣回想王尚義以及這段過往，從另一個角度切入王尚義的熱潮：

在他生前，我是一位跟他並不「投機」的朋友，我並不喜歡他。我覺得他不成熟，多其不應多之愁，感其不必感之感。[……]我對他的印象總括是他大浮動，甚至大好虛榮。當然他的興趣很廣，人又聰明，多才多藝，自然可以交到一大堆跟他同一氣質卻遠不如他的混小子們做朋友，使他們成為他的「忠實讀者」，這種「忠實讀者」在尚義早夭以後，更對他油然而起了一種悲劇意味，這也是他的「遺著」比他的「生前作品」較受歡迎的一個原因。（88; 轉引自邱郁倫 42）

從一開始「王尚義現象」的意義與其說是在王尚義身上，更不如說是在「現象」之上。李敖討論的與其說是王尚義本身，不如說是在批判跟隨著王尚義的那群「讀者」。王尚義的書都是在他死後結集出版的，而除了長篇小說《狂流》與日記《荒野流泉》以外，幾乎每一本書都參雜著許多種不同的文類——散文、短篇小說、論述、新詩、照片、甚至是情書——而沒有一定的順序或理路。在這些描述裡，他總是被以追憶的方式「再現」（如實的「再次出現」[“re-appear”]）、或是被以書籍的形式召喚，而當讀者在召喚那個「王尚義」的時候，重心其實是出在讀者身上。

王尚義與其作為一個活生生的「人」或是李敖前女友的哥哥，在整體閱讀環境裡面「王尚義」變成一個知識生態的投射的集合體——讀者欽羨、驚嘆於其知識之廣博以及其為人的情操高尚，諸如此類。例如，在《荒野流泉》（1967）之中收錄了一篇署名逸峰所著〈現實邊緣的邊緣之外〉一文，本文是針對王尚義《現實的邊緣》的評論，在文章一開頭他這樣寫道他閱讀完這本書的反應：

闖上書，看見王尚義遺照上的可愛的臉龐，我不禁低語問他：「尚義！『現實的邊緣』是你真真切切的感受？要不然為什麼『在這個社會裡，我痛惜許多人為了錢，出賣一切，死心塌地地做物質的奴隸，這可痛惜

的正是我嗎？」一語就刺進我的心窩？」這可痛惜的正是我嗎？正是我嗎？呵呵！逸峰，你是現實社會的玩票，風化區的妓男！（179）

此篇文章與其說是一篇評論，其實更像是借題發揮——或是傳統教育體制內所謂的「感想」：他藉由閱讀《現實的邊緣》的反應拉出的是一條自己生命史的軸線，讀完這本書以後他的敘事軸線就完全是某種具有表演性的自省了，而這段描述讀後立即的反應幾乎是宗教儀式一般的懺悔。傅柯在〈何謂作者？〉（“What is an Author?”）一文當中舉例說明西洋文學批評之中傳統上定義何謂作者的方法衍生自基督教傳統，而「現代批評中想要『揭露』作品的作者，會藉由確認作者的神聖來證明作者的價值，這一過程相當類似於基督教的解經（exegesis）」（307）。這也就是王尚義著作的編者，在書籍前面的〈編者的話〉意圖達到的效果。

在傅柯那裡作者的重點在「作者功能」（author-function），也就是說當大家談論作者的時候，貼在作者一詞之上的知識如何與其他的知識牽連。這在某種意義上，就是知識生態的一環。王尚義的《狂流》最有趣的地方，便在於這本小說後設地呈現了這種知識生態的情境。《狂流》幾乎是一種假設性的操作：如何在小說裡操作知識——作為知識本身？除了知識生態的問題以外，《狂流》最饒富興味的並不是其抒情、甚至濫情（接近言情小說）的筆調，而在小說人物非常需要各種的「判斷」與「預期」用以維繫其自身行動與語言表現的合理性。

表面上看起來《狂流》是關於即將畢業的幾個大學生的羅曼史及其後：主角「我」與其友人志豪，認識了志豪多年好友傳正在南部工作的友人鵬飛的女友于倩與其妹于詩，先是志豪無可自拔地愛上于倩，因而與傳正決裂，再是主角「我」與理應涉世未深的于詩陷入熱戀；志豪與于倩最終因個性差異與衝突不斷而分手，而「我」在志豪與于倩分手不久後也發現于詩另有男友，因而也憤而與于詩決裂。這時也正是幾人大學畢業之際，「我」與志豪也在這時也開始各分東西，經歷重大挫折的志豪開始投入佛教研究，從參與佛教活動到實際前往泰國求道，而小說就終結在「我」寄了一封往泰國給志豪的信，卻得到志豪在當地因政治動亂身亡的消息。王尚義在序文當中言及，這本書的主題確實是愛情：「本書所以

命名為『狂流』，是以此來象徵愛情，因而愛情成為本書討論的中心。但這並不意味著人生中最重要問題是愛情，而是說年輕人的生活，思想，苦悶與徬徨，看起來是和愛情那樣緊緊地結合著，而不可分割」(7)，然而這些愛情到底是怎麼談的？我們可以先從開頭，「我」與志豪在草地上看著天空「無病呻吟」(2)時的場景，開始觀察這本小說的特徵：

「喂！多美的天氣！」是志豪的聲音，不知何時，他悄悄來到我身邊。

「這種天氣，使人想起許多事情——往事、青春、愛底悲劇……」我伸展雙臂，想擁抱什麼，嘴裡吟詩般喃喃細語著。

「愛令人瘋狂，美令人憂鬱。」志豪婉約地說。

「我底青春，是流沙底夢，痛苦與眼淚凝結的初戀，只是曇花一現，只是曇花一現，為什麼來的總要逝去，為什麼在繽紛燦爛的幕後，會有死亡般底空虛，為什麼要愛，要毀滅！……」我把嗓子提得高高的，順手抓一把葉子，輕輕向志豪灑去。

「不為什麼，只為生命——生命是一件奇妙的事。」 [……] (2)

這一系列的「無病呻吟」帶有強烈的抽象描述性。「我」與志豪急於想要認知世界的樣貌與邏輯，因此在這些陳述裡必須自發性地回答愛的特質、世界的特質、青春的特質、生命的特質……他們急切想知道這些生活世界表象的內涵與內在邏輯為何、並且能夠有一個行事的邏輯，容身於一個目前仍然許多事情渾沌未知的世界裡。而如同情節推演的，這些描述與邏輯推演的困惑，並不只是如志豪自己所說的是無病呻吟，而是預示了在小說的敘事邏輯裡他們即將遭遇到的就是這些事。敘事線要進行、情節必須推演，仰賴的便是大量的知識以及其描述。

志豪阻止兩人的閒談之後談到的正事，便是去認識其他素有文化涵養的「才女」；兩人隨著傳正前往拜訪于倩一家時，四人坐定（在于倩端了水果來給三位年輕男性以後）首先是傳正開口問于倩：「我給你的『美學』看完沒有？」于倩表

示已經看完了，並說明她對美學的看法：「我覺得作者的話很對，美是一種直覺的判斷，可是個人的美感也不相同，多少攙雜主觀的因素。就我自己來說，在美的創作中我喜歡那些充滿活力的作品 [……] 比如希臘的建築。」于倩在書中看到、提出的是一種簡單版的康德 (Immanuel Kant) 在《判斷力批判》(*Critique of the Power of Judgment*) 一書中的美學：對於「美」(Beauty) 的判斷具有一種「主觀的普世主義」(subjective universalism)。對康德來說，主觀的普世主義指的是一種需要他人一同認同自己想法的衝動，而其普世性在所有人的審美判斷都會出現這種主觀與普世交錯的狀況。這裡的重點是對於美的判斷力是一種品味 (taste)，以及主觀的普世主義當中的個人與他人之間的互動關聯：許多後世理論家都提到康德美學當中具有的、被預設的社會性——他假設一種 (真空) 的溝通。在于倩發表完她對美學的看法後，隨即從書架上抽出一本畫冊，向著三位男性說明希臘與羅馬建築之間的差異，她的品味判斷，而後從這些審美判斷之差異之間，開啟了志豪身世的話題。小說中段，志豪與于倩本來已在傳正的怒火下斷絕聯繫、卻又重新開始往來，傳正這時回了一封相當正式、文雅的信給志豪詢問近況，志豪拿給「我」看，看完以後「『這封信寫得好！』看完後，我不禁讚美道」(61)。這種對於做出判斷的衝動在小說當中隨處可見，在布狄厄那裡這可以是一種社會階級的品味判斷。作者 (或是敘事者「我」本人) 對於這種文化階級與資本邏輯似乎欠缺「自覺」，而在這本小說的邏輯裡更深一層的問題在於這些判斷的功能是什麼。「我」在小說前段曾經定義一種稱之為「才子」的群體，其中包括了志豪與傳正，在這些才子們的思想裡：

否定和批判是一個重要的因素，因而對一切抱持著懷疑的態度。他們嫉恨周遭不合理的事物，較一般青年更為急迫和敏感。他們斥責現實是落伍的，而相信自己是跑在時代的尖端。 [……] 他們又是熱情的，浪漫的，喜歡製造美感，追求愛情 [……] 他們理想中的愛人是綜合美麗智慧於一身。除了享受和修飾以外，它們還想著更多的超時代的女性。

(19-20)

因此傳正向志豪與「我」談論于倩的時候，也是用類似的標準來檢視于倩：在幾人初次見面以前，志豪說「傳正不止一次向他誇耀這位女孩子聰明，機智，學識

又好，可謂難得之『才女』[……]。既是才女，更有一見的價值，我心中充滿許多好奇的情緒」(5)。在這裡沒有言明的是「我」作為小說第一人稱展現出的文化知識以及其群體關係，其實指出「我」也是其中的一份子。王尚義不自覺地揭露了在 1961 年的郭松芬的視野裡欠缺的階級視角，而這也就是冷戰自由人文主義最言而未明的秘密之一：人文主義的「人」是一個有許多限制的範疇。

這本小說裡的男性視角之中充滿焦慮、不斷瘋狂猜測、懸疑的事情是：于倩、于詩兩姊妹到底在「想」什麼？於是傳正在四人會面以後問了關於「美學」（也就是感性生產與審美判斷）的第一個問題彷彿就預示了這本小說即將發生的事：關於感性生產與審美判斷。小說後段王尚義鋪陳起了于倩與于詩的家庭，以及于倩的背景：

她在一所私立商業專科學校讀書，刻板的生活令她厭倦。她很早就意識到女人——女人的一生，似乎已被安排在一定的軌道上[……] 期待和遠景都變成灰色，都變成泡影麼？不，一定物，如果命運能掌握她，她也可以同樣掌握命運。至少現在是屬於她的[……] 她要獨立，她要自主，她能夠隨時把握自己的感覺和需要，為自己的意志安排去生活。

(87)

然而小說在這裡要說的卻是志豪與于倩的感情觀，在經過幾週相處後發現差距過大，「事實有它自己的決定」，此時剛與于詩陷入熱戀的「我」決定這一切都與他無關，因為「我」正在「專心安排我自己的夢境」(88)。柏朗 (Lauren Berlant) 與其他女性主義理論家在九〇年代，提倡將浪漫愛從一個兩人關係中脫離，轉而關心在慾望的事件場景裡 (scenes of event) 當中同時作為幻見 (fantasy) 的行動者 (actor) 與其觀看者 (spectator) ——同時是展演者 (performer) 與詮釋 (interpreter) ——到底發生了什麼事 (Berlant 2012)；波比內立 (Elizabeth Povinelli) 在《愛的帝國》(The Empire of Love) 一書中宣稱：「愛情作為一種親密事件，保全了社會體制不證自明的好、生與死的社會分配、以及對這些體制與分配的社會責任」(17)。什麼東西被組織、分配在一個主體及其投射上，即為《狂流》的核心問題之一：這本小說大半的篇幅都在寫尚未發生的事，寫許多的

想望、期待、「夢境」以及對應的失望，也就是在寫承諾與猜想本身。在與于詩的往來中，「我」在「安排」的是「夢境」而不是具體的生活（這點上貼合了精神分析的描述）；而無論是志豪與于倩、或是「我」與于詩的戀情都在真正穩定下來、進入新的人生階段之前就告吹。

從這個角度來看陳鼓應對志豪個性的描述就相當有趣：「從某個角度看來，《狂流》中的志豪是幻想界的英雄，是行動世界的畏縮者，生命本身只是一大堆富麗堂皇的觀念；生活在空話中，永遠無法落實，像一顆無根的萍草，沒有確定的方向，全然不知道自己走的路。」（215；引用者強調）如同本文上一節對郭松芬論沙特的分析，「方向感」在這個年代是重要的，也就是有沒有一個情感的依附（attachment）對象——現代性的承諾——是相當關鍵的問題，而在這個戀愛戲碼的布局裡，除了有一種上文提到的幻見的操作以外，另一種可能性就是「文類」的想像。兩人從戀情伊始就開始不斷猜測：這段感情會是一場「悲劇」嗎？開場的無病呻吟幾乎是自我實現預言——這些愛情故事是不是一場「悲劇」？延伸出的問題則是：「悲劇」的意思是什麼？在亞里斯多德那裡悲劇對觀者來說帶來的是一種情感淨化（catharsis）的作用，有意思的是陳鼓應也觀察到「我」藉由志豪來奮發向上：「當每一次受到情感的狂流沖激的時候，他感到痛苦不堪。然而，痛定思痛。於是內在的衝創力開始燒，開始衝出精神的囚牢。每次遭受打擊後，更激發他內在的衝力」（222）。這裡的他同時是小說中的「我」也是王尚義本人。¹⁹

這裡的「悲劇」如同前文所論的同時作為手段和目的「知識」因而變成一種同時是自我展演以及觀看的雙重邏輯；「我」（與志豪）的盤算與猜測終究是循著某條他們在無病呻吟的時候就已經確定了的「未來」，一種推論邏輯或是運行規律（pattern），「愛底悲劇」真的被演出成一場悲劇，而自己（「我」）做為一慾望主體同時作為展演者與觀看者——他不斷評論志豪與于倩的關係、而自己也與于詩陷入最終失敗的戀情中——也完整描述了在這樣一個關於實踐與行動的闕如的小說中的一種預想的知識。王尚義在〈前言〉中宣稱他是抱持著對他的同

¹⁹ 王尚義許多小說都具有強烈的自傳性，他也在《狂流》前言當中說道他在小說中嘗試「忠實地表達自己」（7）。其小說中許多重要人物也有所根據，例如《狂流》中的志豪是以友人張尚德為本。

代人的隱憂在書寫這本小說這點饒富興味：他認為「這一代年輕知識份子惡劣的病症是逃避和意志薄弱。逃避的前提是自私的打算——個人的享受，名譽與金錢；意志薄弱的結果是頹廢、消沉、麻痺。我不敢追問，如果說國家的前途是決定在青年身上的話，這是個多麼可怕的想像」（〈前言〉2）。自然，這裡的「青年」預設為男性。而如果「年輕的朋友看了此書，能開始認識自己，並思振作的話，對於我不知該是多大的安慰和收穫了」（7）。

問題是：「作者」在哪裡？陳映真一九六八年入獄前曾經在演講上談論王尚義與同時期流行的「浪漫主義」，其中他就提到了王尚義的兩個「我」：「他〔王尚義〕的小說中常常出現兩個『我』，第一個『我』是第一人稱的我。第二個『我』在尚義作品中變成另一個人，但仍是指自我的我。」（266）就與上述慾望的展演／觀看的雙重邏輯若合符節；而這個雙重性在陳映真那裡也展現出了一種知識判斷的曖昧性：演講當中陳映真也藉著王尚義批評了一番當下時代追逐知識卻一知半解的情形：

王尚義讀過不少書〔……〕而非時下一般青年作品中，思想貧乏得只曉得亂套人名、書名在小說中而猶自鳴得意；他時常徘徊在理想與現實的漩渦中搏鬥！但是王尚義的作品對於這種心理狀態始終沒有給我們任何提示，而正因此而使尚義的作品在本質上有一種很文學的美感！（267）

這種提示的缺乏與自己同時既身在這種知識生態卻又與其保持微妙距離有著密切關係；陳映真在描述浪漫主義興起背景時提到一種城市階級的興起，「此類市民〔……〕勇於幻想、勇於創造、進取，充滿著生命力、創造力，去開拓一個未知的廣闊世界。這種新的市民精神、這種自由主義影響到各方面」（263），而王尚義的文學作品承襲了這種展現心中「無盡理想抱負的文學作品」的傳統，亦即浪漫主義。陳映真在這篇文章中將王尚義與浪漫主義相連在這點上具有提示的作用。近年浪漫主義文學研究當中成為話題的是，「浪漫主義」的盛行時期幾乎太過完美地切合在當今所謂「人類世」（anthropocene）的起點、也就是第一次工業革命之上；而在當時的世界想像之中，也是末日想像多過於烏托邦，而內薩西恩（Anahid Nersessian）在《有限烏托邦：浪漫主義與調適》（*Utopia*,

Limited: Romanticism and Adjustment) 指出，也就是在浪漫時期，一種有缺陷的烏托邦（既非末日恐慌、亦非對古舊的懷念）概念就是在浪漫時期（約略 1750–1850）成立的，而這種對不完美的「調適」表現在文體形式與修辭操作上成爲一種面對「充裕」（plentitude）與「不足」（impoverishment）的倫理姿態。王尚義《狂流》裡面透過幾個「才子」（與才女）寫出一種與「世界」之間的對應關係；這個世界永遠不「完美」、而且這群人正在邁入一種衰竭與繁榮同時出現的時代之中——工業革命與戰後台灣，或者那後來被稱之爲「現代性」之物。

上文已經提及，王尚義在《狂流》裡面透過不同方式對這個世界做出判斷，並且依照這些判斷做出接下來行動的基礎、或者成爲某種自我實現的預言。陳映真在對王尚義的評價當中相當模糊地指稱王尚義並沒有如其他同時代人一樣「與現實脫離，他仍與現實打成一片」（267）。王尚義在陳映真那裡彷彿文如其人（事實上這就是某種自傳契約與作者功能的神學導致的結果），而陳映真分析了王尚義的身家背景與其作品的關聯後（陳映真稱之爲「精神分析」）後便說道這種帶有「命定的敗北感」（268）的文學作品並不會對年輕人「有所妨礙，甚至你得超越它，它是一種定性的過渡時期」（269）。這裡陳映真自然有些自傳的況味（藉此說自己已脫離描寫市鎮知識分子的階段），而更有趣的是，〈唐倩的喜劇〉（1966）其實就是《狂流》的另一個版本。同樣是在描述一種特定年代文化環境之下知識的姿勢，如果《狂流》是太過認真的悲劇，〈唐倩的喜劇〉就是故作輕佻的喜劇。

〈唐倩的喜劇〉是一部「喜劇」首先是因爲主角唐倩「成功」嫁給喬治 H. D. 周，飛往美國後立刻甩掉喬治改嫁給在軍火商公司上班的物理學博士，「至於唐倩在那個新天地裡的生活，實在是快樂得超過了伊的想像」（2001: 156）；再者，不同於悲劇人物，喜劇人物通常是比常人更加「卑劣」的。但這裡更重要的是，這篇小說的「劇」當中充滿各種知識生態中展演的姿勢（performative gestures）。這篇小說寫的是六〇年代中期都會知識青年——以男性爲大宗——面對西方知識的態度，而唐倩穿梭其中，尋找可以讓她擠身上流（定義依小說發展而有所不同）的男性，以婚姻等方式尋求美國夢。小說中流行的知識系統換了一套，

唐倩就換了一個伴侶。一開始敘事者是這樣陳述唐倩第一次怎麼見到胖子老莫、又是怎麼被老莫「迷惑」的：

唐倩認識胖子老莫，是在一個沙龍式的小聚上。那天晚上，伊一下就被那種知性的苦惱的表情給迷惑住了。[……]那一陣子，存在主義就像一陣熱風似地流行在這個首善的都城的年輕的讀書界，正如當時的一種新的舞步流行在夜總會裡面一樣。老莫一邊講，一邊從一大堆據說式存在主義各家著作的原文書中，找到一本印有沙特照像的，任聽眾去傳觀。唐倩便因而得了第一次瞻仰了這位大師的風貌。散會以後，唐倩頓時覺得寫詩的于舟簡直太沒味道了。（121-122）

作為一個「喜劇」，這篇小說中最需要關注的或許是人物的動作與表情（及其在小說中對其他人物產生的「影響」），以及這些「姿勢」如何堆疊出小說的諷刺效果，而在小說中媒介這些動作與表情的是「存在主義」這個詞彙。在小說中很明顯的，無論是胖子老莫到底講了關於存在主義的什麼或是于舟寫的詩實際上到底長成什麼樣子便無關乎小說宏旨，更重要的是這些思想模式如何被演示出來、而成為一種作為符號與物質之間的切面的展演。

在存在主義的部分，敘事者這樣描述如何活成一個存在主義的樣子：「由於伊的敏慧，伊不很困難地就學會在言談中使用像「存在」、「自我超越」、「介入」、「絕望」與「懼怖」等的字眼。後來老莫從《生活雜誌》上介紹一種新的標示知識分子的制服給唐倩 [……] 確乎為唐倩增加了一種蠱惑的力量」（125）；而在唐倩為老莫墮胎、從「讀書界」消失一年多後隨著年輕教師羅仲其返歸舞台之後，敘事者的筆調更加強了這個姿勢與習慣的描述。羅仲其漸次發現，唐倩身上留下許多老莫的習慣，讓他妒忌不已：

然而站在質疑主義的先鋒，而且儼然地在我們地讀書界裡取代了胖子老莫的羅仲其，忽然發覺到：在唐倩的許多細小的行為上，殘留著許多胖子老莫的習慣。他知道轉換了方向以後的唐倩，在哲學思想的道路上，確乎和存在主義劃下了一套鴻溝；伊對於存在主義底攻擊之熱心，是不容「質疑」的。但是，只要他細心觀察，伊的用拇指與和食指抽菸的樣

子；伊在發著義論的時那種故作莊嚴的腔調；伊的只是轉動著手掌的手勢；[……]實在沒有一樣不是繼承自那個可憎的胖子老莫的。這個頗為突然而令他大吃一驚的發現，一時很使崇尚唯理論的羅大頭，大為煩惱。[……]他冷靜地「分析」的結果，他實在是很深地戀愛著唐倩的。為什麼他會怒不可遏地爭吵呢？理由很簡單：他[……]妒忌胖子老莫在伊的行為上留下來的一些可見的影響。(136-137)²⁰

是，這是一段描述戀愛中的嫉妒的典型論辭。但這篇小說複雜之處就在於戀愛關係與知識的非即身性之間的交錯。唐倩驚駭於胖子老莫是一個性愛上的美食主義者——享受完性愛以後可以繼續談論未完的人道主義話題、最後是「讓」唐倩墮胎、最後分手，而羅仲其則是因最終無法在性愛上克服面對唐倩前男友老莫的自卑與嫉妒而最終選擇自殺；前者堅持人道主義卻對越戰的暴力視若無睹，後者宣揚理性分析卻因妒火中燒而結束性命——兩人最終選擇的命運都與自己所堅持的思考方式相悖。

我們可以回頭審視羅仲其帶著唐倩出場的場面，彼時唐倩已經因為跟老莫分手而離開讀書界一年五個月：

[……]帶著伊[唐倩]重新出入在知識圈子的，是一位年輕的哲學系助教羅仲其。[……]他在存在主義的熱風之後，堅實有力地為我們這個嗷嗷待哺的讀書會呼引出一陣新風，那就是「新實證主義」。[……]他在存在主義的熱風之後，堅實有力地為我們這個嗷嗷待哺的讀書界呼引出一陣新風，那就是「新實證主義」。

新實證主義（羅大頭）與存在／人道主義（胖子老莫們）兩股「風」的爭鬥，最後實證主義以其學院高門檻之姿，雖難取得共鳴但占了上風。陳映真這篇小說要批判的自然是這種知識的「風潮」根本無法深入內心探討，而知識分子同時崇洋媚外卻又民族自尊受損的心態造成的去勢恐懼——老莫的「去勢的恐怖感」（133）與羅大頭的「去勢的恐怖症」（144）——最終導致了戀情或生命的結束。

²⁰ 對自己的妒忌的質疑其實是一種陽剛特質的反應：忌妒、歇斯底里都被認為是女性的特質。

郭松棻筆下的殷師也是這樣說的：人們不再為知識理想（「意底牢結」）拚命了，知識與實踐之間脫鉤了。這種脫鉤也讓趙剛在〈唐倩的喜劇——黨國、知識分子與性〉一文當中過於明確地指出「老莫並不是一個存在主義者」，因為「儘管他嫻熟於以這個思潮的語言詞彙編織出一些台詞，並在他的小小舞台上奮力演出〔，〕但恰恰就是這樣一種入戲的虛假與一種高調的愚昧，使得這些演出不得不悖反地流淌出喜劇效果」（214）。趙剛同時也指出，陳映真在這篇小說中塑造的知識與行動（「個人身體經驗」）之間的關聯性，重點乃是在於這種關聯的樣貌與發展的方向：「對胖子老莫而言，他似乎只是用知識來辯護他自己的既存慾望而已，而在這個辯護中，無論是知識還是知識者都無法獲得成長」，而在羅大頭那裡讓他恐慌的其實就是唐倩怎麼複製這種展演的。

這裡有趣的問題在於，在沙特那裡，至少在《嘔吐》與《何謂文學》當中，其實提到了語言展演這件事本身——丹托（Arthur C. Danto）在他的沙特專論裡這樣解釋道語言的問題：

一個詩人會表達情感，而當他這樣做的時候，情緒就化為文字：他們因而就是轉化過後的情緒，而非關於被表達的情緒。這可以推到其他詩意的文字上：他們轉化、而非劃定現實，因而在一種層次上是現實碎片在語言上的體現（verbal embodiment）。這就是《嘔吐》當中語言想要達到的理想。這裡〔……〕有種魔幻的秩序：詩不是關於某些事物，它就是事物本身，而詩人也如同其字源 *poiesis* 所指出的，就是某種作者（maker）或是改變者（transformer）。〔……〕〔在散文（prose）中，作者〕不是將文字轉變為實體，而是使用這些詞彙，像說話的人一般，並透過文字做事：「他劃定、示範、指定、反駁、詮釋、懇求、辱罵、說服、影射。」在散文中，文字並非事物，而是行動。（Danto 31-32）

丹托接下來將沙特的這種論述連接到奧斯汀（J. L. Austin）在《如何以言行事》（*How to Do Things with Words*）等書中倡導的語言行動理論；當代讀者更會直接連接到巴特勒（Judith Butler）談論展演性（performativity）的敘述上。巴特勒

在《性別惑亂》（*Gender Trouble*）當中這樣描述「展演性」與身／心二元對立之間的關係：

性別展演是為展演一事指出性別本身在各種構成此現實的動作（act）以外沒有任何存在論上的地位。[……] 動作與姿勢、被表述（articulated）與反應的慾望製造一種內在性（interiority）的幻象與一個組織化的性別內核，這種幻象是為了生殖異性戀的規範框架對性的規費而在論述上（discursively）設置的。（2006:173）

巴特勒這樣宣稱的時候其實在與沙特繼承的笛卡兒思想中的身心二元對立對話：「在沙特與波娃的作品中有許多時刻裡『身體』被呈現為一種無聲的事實性（facticity），期待一種只有超越性知覺可以給予的意義，在笛卡兒的術語中稱為是基進的非物質性（radically immaterial）。然而，是什麼給我們建立這種二元對立的？」（Butler 2006: 164）這裡的重點相當明確：行動與姿勢如何與存在（論）相連結。丹托提示讀者，沙特的主角在《嘔吐》裡所恐慌的「存在的基進隨機性」（the radical contingency of existence）乃是一種休謨（David Hume）式的哲學問題，亦即因果律無法被系統化，「作為抽象可能性的[因果]連接總是不同、或從未持續的」，但沙特「將哲學信條轉換成了存在的事實」（20）：而在這樣的狀況下我們必須做什麼。

這是為什麼趙剛對於老莫的分析儘管正確，然而對於老莫是不是個存在主義者的評斷太過急躁。存在主義基本上是一個透過展演以創造世界（world-making）的方案；這些展演是否是陳映真或趙剛這些左翼男性知識分子的道德觀可以接納的行為是一回事，然而更重要的是〈唐倩的喜劇〉與《狂流》其實正是演示了某種存在主義所先決的「演示」的「邏輯」：存在主義在戰後的世界的流行其中一個原因就在於戰後的「世界」之中現代性的邏輯進程——若P則Q、只要P就會有Q的推論——都不再成立。無論是沙特的《嘔吐》或是卡繆的《異鄉人》都用不同角度處理作為一個（政治）單位的「人」如何與世界相處。王尚義的《狂流》演示的是一種對知識的追求本身以及對這個國家或社會的期待與不確定感之間的相互作用（簡稱為焦慮）；愛情的失敗與「才子」們的鋒芒消去（死亡或投

入工作) 之前幾人透過知識 (作為一種對象物) 以及透過書籍、溝通模式創造一種自己所在的世界以及其對應的世界觀 (才子的世界觀與凡人是不同的), 而在這種不確定性、因果脫鉤 (荒謬) 的世界裡他們必須透過各種既有的知識的模式 (pattern) 用以推論 (infer) 不可見的未來發展。



愛情是或不是一場悲劇的重點並不是描述性的文類範疇本身, 而是這個文類範疇指向的幾種敘事模式、成規以及其相對應的情緒與情動投資與生態學。王尚義不一定有意識到自己的操作是怎麼一回事, 而這種展演的邏輯是在陳映真的〈唐倩的喜劇〉當中獲得文學形式的操演。上文的簡短分析之中我們已經可以看到陳映真在描述這些「知識分子」的時候的重點其實是這些人的「行動」, 明確的標示出在某一種特定道德觀視野之中與言談內容脫鉤的行動——例如人道主義的言談與瘋狂 (並讓唐倩恐懼) 的性愛——而這是一齣「劇」的理由就在於〈唐倩的喜劇〉中的「我」的價值評斷之中將台上台下、幕前幕後做了相當清楚的區分。藉由圍繞在一個巨大的詮釋架構與知識物 (存在主義) 之間的討論, 這種劇場化的描述與結構化最終面對的問題是上一節的問題, 也就是這種身體性與智識之間必然存在的不透明性。在這一節裡面王尚義跟陳映真用兩種不一樣的方式結構了這個提問的不同表達方式, 而在這兩種截然不同的表現形式之中, 讀者看見的不啻是存在主義的問題意識本身, 也就是, 這個世界到底長成什麼樣子, 該如何把握, 又該怎麼決定行動的樣式——換句話說, 活出一個自我創造的樣貌。

第四節 荒謬的地球

麥克魯漢說，一九五七年蘇聯的史普尼克衛星（Sputnik）發射「創造了一個新的行星環境。史上第一次自然世界被完全框在一個人造的容器之中」（“At the Moment” 47）；「整個行星 [地球] 就變成一個球型劇場，裡面沒有觀眾，只有演員」（48）。麥克魯漢描述這個時代的人是「即時人」（simultaneous man）或「電氣人」（Electronic man）——相對印刷術產生的「活字人」（typographic man）；而這些即時人的特色是：與原始人（preliterate man）類似，他們活在一個「即時資訊組成的世界上，也就是說，一個共鳴（resonance）的世界，所有資訊都會影響到其他的資訊」（49）。一九六八在台灣是透過某些（儘管有時經過檢閱的）媒體傳介而得以「感受」到六〇年代瀰漫在世界上的大量資訊與焦慮。大他者就是因為「太大」（資訊過載、複雜系統）、根本無法理解其全貌，因而必須以幻見填補起來的、關於焦慮的背景的存在。本章所謂的焦慮所具有的空間性因而可以是一個相當字面的「空間」：麥克魯漢在六、七〇年代所描述的媒介變革，因而是一個強迫性的冷戰擴張（特別是在「自由地區」前線的台灣）所產生出的空間觀／世界感，可謂是一種冷戰地緣政治與全球化造就的「強迫的共時性」；在本章當中「美國」一直都是一個相當強烈的參考座標，而就是在幾乎被強迫接受（以及被檢閱）資訊的同時，越是同時感受到美國文化與自身的共時性與其差距，越是會對這個做為一個「空間」的世界感到困惑：這到底是怎麼一回事，而我們具體究竟要如何行動與「判斷」這個世界長什麼樣子？這個差異在本章一開始提及的烽火連天的六八風潮與台灣「停滯的空氣」之間的對比是最為強烈的。

在這一章當中主要討論的三個作家，從郭松芬、王尚義到陳映真，他們在這個時期都具有一種共通性：對於（無）中介的曖昧態度。如同前文提及，實際上存在主義的「入世」哲學，在阿多諾看來就是將藉由「中介」才能顯露出的全體性（totality）抹消。然而也是在這幾位作家身上可以看到這種「入世」態度的誘惑所在：大家需要「做」點什麼。這種對個人在這世界上的無中介行動模式的欲就是所謂的即時性的誘惑。這種即時性的誘惑之所以只是一種誘惑，關鍵就在於不再有任何事情是理所當然的。作為一個媒介事件的存在主義全球傳播本

身就是在這個中介（思考）與去中介（即刻／即身行動）的槓桿上打轉，在多重傳介（訊息流通、翻譯、傳閱、宣讀……）之間既同時蒙上層層面紗、卻又暗示著即身性的可能。

本章最後一個未解的問題在於關於「解釋模式」的問題所對應到的、存在主義者朗朗上口的「荒謬」之上。荒謬究竟指的是什麼？艾斯林（Martin Esslin）在《荒謬劇場》（*Theater of the Absurd*）一書中談到，荒謬在英文日常用語指的是愚蠢（ridiculous），但無論是存在主義或是荒謬劇場中的荒謬，都更接近荒謬在音樂學中的本意：「不協調」（xix）。卡謬在《薛西弗斯的神話》（*The Myth of Sisyphus*）中花了相當多的篇幅解析他所謂的荒謬指的是什麼，其中一段他說：

「這真荒謬」的意思除了是「這絕不可能」也可以說是「這是相悖的」。如果我看到一個人只拿著一把刀攻向一群拿著機關槍的人，我會認為他的行為是荒謬的。但這只是因為是介於他的意圖與他將面對的現實之間不成比例，而我注意到他想達成的目標與他真正的力量互相衝突。

[……] 荒謬感並非來自針對單一事件或印象的檢視，而總是來自於比較，一個赤裸的事實與一個特定的現實的比較，或一個行動與超越此行動的世界的比較。荒謬本身就是一種分裂，他並非被比較的兩方，而是在兩者相對之時產生。因此 [……] 荒謬既不在人之中（倘若這個譬喻有意義的話），也不在世界中，而是在兩者同時存在的時候之中。在那個當下，荒謬是兩者之間唯一的聯繫。（1975: 33-34）

「荒謬」是一種世界與個人之間的「關聯性」（relationality），一種比例、邏輯的失準，一種世界認識上的扭曲。荒謬是一種邏輯關係的脫鉤，意思是他是一種隨機性的表現，因跟果接不起來，目的跟手段不相稱的「關聯性」本身，而這是一種人跟世界之間的關係是「隨機」的，所以卡謬在那段裡面說荒謬是一種「兩者衝撞」（61）而生的概念，是一種差異化的過程。

從卡謬留下的資料裡會看到，他刻意將主角莫梭設計成一個感受性的（receptive）的角色，他被設計成是一個「只能回答 [世界與他人提出的] 問題」的角色（Camus 1979: 211）。或者說，這個角色的「邏輯」總是被以對反的

(negatively) 方式呈現出來：「他並不是無感，而是被一種因為非常跋扈而深沉的熱情給激發，也就是對於絕對和真理的熱情。這個真理是一個對反 (negative) 的真理，關於我們是誰、我們感覺到什麼的真理，但沒有這種真理我們絕對無法征服自己或征服這個世界」(208)。在卡繆的筆下，世界的各種事件一件一件按照時間順序「發生」在莫梭身上——或者說，他遭遇 (encounter) 這些事件——他在這些感受經驗的過程裡面逐漸辨識自己面對這個世界的方式，這個描述 (而非邏輯論證、推演) 的過程是一個比較、相撞、差異化的教程，而他自己的一套面對這個世界的方式，是在這樣的過程裡慢慢長出來的。

存在主義宣告了一種自由與日常的弔詭：一方面，「存在先於本質」的口號——作為口號本身——向讀者宣告本質是可以被放在某種「其後」(時間順序的後頭、或是因果推論上的後果) 之中，因而似乎人的本質具有某種可塑性，可以藉由行動加以塑造；然而這同時也是一個日常的行動：這是一個人人琅琅上口的口號，而且所有行動都可以被包括在這種行動的過程裡。存在主義的知識本身形構出的，其實是一種以不存在的方式存在的推論根據：「因為存在先於本質，於是我可以做出自由的選擇」云云。這也就是為什麼《狂流》與《唐倩的喜劇》當中這麼注重 (審美) 判斷、推論與行動的描述，而為什麼 1961 年的郭松芬如此急切與不耐，也對應到陳映真對於《唐倩的喜劇》當中的「非本真性」(inauthenticity) ——幕前幕後的極大差距——的批判。²¹

存在主義是一種「全球現象」，除了如李澤廣所揭示的傳播與翻譯的差異以外，另一個層次也在於在這個特定版本中面對存在主義的方式與心態——對「自由」、「抉擇」、「介入」的執著——關乎於的是「中介」與「傳達」的問題。知識的姿勢因而關乎於一種世界性的創造：介入、選擇、決定、判斷……等等，在文字等諸媒介中以不同的動作與敘事的邏輯處理一個「荒謬」的世界。本章處理的三個作家面對的方式都不一樣：對郭松芬來說重點是「行動」，而對於存在的姿勢與知識 (以及對於「背叛」) 的執著，讓他本身也陷入了某種中介性的難題；對王尚義的人物來說，這是一種探測世界及推想未然的途徑；陳映真則是以「作戲」

²¹ 這裡的意思並不是要合理化老莫等人的行為，而是陳映真——敘事者「我」——將「幕前幕後的差距」作為批判的重點、並以此作為篇名 (「喜劇」) 本身就是這裡要講的中介性的困境所在。

的方式，一方面批判了中介性，另一方面又陷入了這種仰賴中介性得以成立的知識生態之中。

「全球一九六八不在台灣」指出的是某種行動的空缺，以及溝通的落差；更直接的字面意義就是認知上的「沒有事件（event）發生」。自然，「全球一九六八不在台灣」並不是台灣真的「沒有事發生」。本章開頭就引述了季季如何描述一九六八年的民主台灣聯盟案，而就一個極端的意義上來說，對所有活過一九六八年的人來說，每分每一秒都在發生一些事，重點在於這個「（沒有）發生」的思考與論述結構、這些結構敘事邏輯之間的關係，以及這種「（沒有）事件」的感觸如何被感受。而這就是下一章的主題。

第二章 無聊的未來



第一節 現代與期待

誰是莫梭？「就像其他人一樣，是個常人（ordinary man）」是他的答案。唯一的差異在有一系列的事件降臨到他身上，而不是另外一系列的事件。他的籤本來可能不同，但其最終意義是不變的。他陷入一個很特殊的陷阱之中。但這就是一個對於個人在日常生活中的情境的描述。既然除此之外別無他物，意義自然也沒有不同，「一種生活跟另一種一樣好」。如果我們想讓莫梭成為一個悲慘的意外，那就意味著我們必須要否認不證自明之物（the self-evident）。

夏哈蒙特（Nicola Chiaromonte）在 1946 年對卡繆《異鄉人》的書評當中這樣描述道《異鄉人》的特質。這段文字陳述告訴我們的事情是：在《異鄉人》裡面沒有「非常」（extra-ordinary）的要素，莫梭就只是個「常人」，只是有一些事（而不是另一些）發生在他身上，而導致出這個結果。存在主義似乎總是在與日常性角力：阿美德在《酷兒現象學》（*Queer Phenomenology*）一書當中形容沙特的《嘔吐》（*Nausea*）是一本滿酷兒的小說，因為那本小說就是一本「關於『事物』變得歪斜（oblique）的小說。《嘔吐》可以說是一種現象學描述，描述失向（disorientation）與一個人如何無法掌握世界」（2006: 162）。這裡暗示的意思是：本來有一種（或多種）「方向」（orientation）、有一個可以掌握的世界（才有「失去掌握」[lose grip] 的描述）。在阿美德的酷兒研究系譜裡，這裡說的「方向」或「世界」不外乎異性戀常規體制（heteronormativity）。台灣的存在主義現象從這個觀點上來看是一個以現象學描述來說關於「志」（intention）與「向」（orientation）的問題，這一章的問題在於，這種「志」與「向」是同時與其反面——失志、無向——共存的，又或者以《嘔吐》來說，這兩者是同時出現的。這是上一章談到的，存在主義在台灣提出的問題，而如果「存在主義」與「現代主義」中間有什麼共同的匯通點提供戰後台灣的年輕知識分子思索（甚至焦慮）的話，那大概就在於兩者同時都與日常性及其帶來的「無聊」之間有著難分難解的關係。

現代主義是無聊的嗎？現代主義「者」、或是現代個體們是無聊的，這點大概無庸置疑。六〇年代現代派的「標新立異」常常被理解成只是「爲了玩而玩」，或者像是上一章中郭松芬所謂的「戲耍」。無聊可以從幾個層次上來看，從古老的作者意圖論到文本再現的內容都可以是探討的範疇，而就後者來說，從「字面上」來看，王文興可能是最擅長寫無聊的現代派作家：〈玩具手槍〉裡的主角胡昭生被找去同學馬如霖的生日宴會，在這整個對其他人來說相當愉快的場合裡胡昭生感到相當不自在，他寧願回家讀書。胡昭生心裡想，「這些人——他們有太多的時間用來揮霍。一到放假，他們成天都在喊：『無聊無聊，不曉得怎麼樣打發時間好！』而他可不同 [……] 但是現在，他只好眼睜睜的看著時間溜走。」

(4) 對於現代文學的「學院派」想像很容易讓人認爲許王文興就是那個在生日宴會場合對這種格格不入的百無聊賴感到憤怒的小學究胡昭生（亦即在這個場合中感到無聊的是胡昭生），然而事情可能比這更複雜一些。關於《現代文學》比較少人知道的事情之一是《現代文學》有個前身「南北社」，後來組成時的編輯與撰稿者都來自這個社團。歐陽子以極爲精確的細節描述《現代文學》起源的起源：

民國四十八年一月廿九日，我們「南北社」的社員十餘人，一同到陽明山郊遊。那是寒假的頭一天，我們剛念完大二上學期。途中，我們在公路局車子上大戰橋牌，抵達草山，到台大招待所吃午餐，後來又到陽明山公園的廣大草地上，玩起「官兵捉強盜」、「丟手帕」、「成語猜謎」等遊戲。我們盡情歡樂，完全和小孩子一樣。回家的路上，大家互相感嘆著說，要是我們這些人，到年老時，還有機會相偕出遊，那該是多麼富有情趣！時光荏苒，誰曉得以後的日子是怎樣的？就在這個時候，白先勇作夢一般發言道：「真希望我們這些人，能在一起辦同一件事，例如辦一份報紙，或一份雜誌。」這是我記憶中首次聽到關於辦雜誌的事。

(2016: 253)

白先勇也說道，當年的南北社同人「常常出去爬山玩水，坐在山頂海邊，大談文學人生，好像天下事，無所不知，肚裡有一分，要說出十分來。一個個胸懷大志，意氣飛揚，日後人生的顛沛憂患，哪裡識得半分？ [……] 圖書館裡常常只剩下管理員老孟（蘇念秋）一個人在打坐參禪，而我們大夥卻逃課去辦《現代

文學》了。幸虧外文系課業輕鬆，要不然哪裡會有那麼多的時間精力來寫文章辦雜誌？」（2016: 237）²²這段描述會讓人想起上一章王尚義《狂流》的開頭中志豪與主角「我」之間的對話——甚至其邏輯也相當類似：「我們必須做點什麼」，當中所帶有的「閒暇與無聊」（國分功一郎）的話題都從這裡開始。有什麼不一樣的事是可以做的嗎？

無事可做就上山的不只南北社社員，還包括了陳耀圻、牟敦芾、黃永松、張照堂等人。一九六二年張照堂有名的五指山與江子翠系列攝製完成，而在這一系列的作品當中最重要的大約是一系列以不同成像方式造出的無頭照片。這一批張照堂早期的照片在一九六五年的「現代攝影雙人展」中展出，旋即引發注目——無頭的照片引發各種猜想以及美學襲承。不過在〈1962·夏日〉（1996）一文中他這樣描述自己如何開始拍攝五指山上的黃永松：

我們爬到山頂上，在一望無垠的視野下呆坐。既然帶了相機，總要按幾下快門，但要用什麼來面對這浩瀚又寂靜的大自然呢？我想只有人體了。永松在我吆喝下，二話不說脫了衣裳。但我應如何處置一個身體呢？我不要一幅素描或雕塑般的僵硬身體，頭顱和四肢都很累贅、無趣，我想的只是一個單純、異類的弧形身體。但他端正坐落在那又太死板，他必須傾斜才能與大自然產生一種韻律與張力的互動關係。[……] 當我屏住呼吸凝視觀景窗時 [……] 我想到達利，想到亨利·摩爾，想到創世紀詩篇，也隱約想到羅丹的《地獄門》。當按下快門，我們兩人都不知道完成了一件快意的工作，至少我們之前不曾見人這麼拍過。（2018: 227–228）

²² 南北社具體的社員：創社社員有王愈靜（第一任社長）、陳次雲、方蔚華、白先勇、李歐梵、張先緒、吳祥發、陳若曦、謝道峨、楊美惠、洪智惠（歐陽子）；王文興、林耀福、戴誠義（戴天）、席慕萱、郭松棻等人後來加入（歐陽子 2016: 254）。有趣的是，在《現文因緣》當中收錄許多現代文學同人、乃至於其前後輩的回憶文章，白先勇自己就在不同年代寫了許多篇，然而只有這兩篇 1977 年的專文特別提到南北社與後來《現代文學》雜誌的關係。

這篇文章更有趣的部分則是他在回憶起黃華成當時對張照堂攝影作品的評論。黃華成在〈無聊的張照堂〉裡記錄了些許當時張照堂舉辦攝影展時的時人反映，而黃自己則是這樣評述張照堂的攝影作品：

張照堂的作品是「做」出來的。[……]「我只是感到荒謬與無聊而已。最主要是『無聊』」。他談創作動機說：「這可能是現代藝術的原動力。」[……]他[張照堂]不長於構圖，只會簡單技巧（例如二次曝光的老技巧），[……]然而充滿熱愛生命的關注，他只關心人，他以不拍攝風景動物或是美女，他關心人在人世的遭遇。（黃華成 1968）

張照堂對黃華成說他「充滿熱愛生命的關注」充滿不解，張的回應是：「我還年輕，我在自立自強呀，你們頂無聊」（2018: 230）。根據張照堂的回述，他跟黃永松一開始會去爬五指山是爲了「消磨幾天悶熱、無聊的假期」（2018: 227）。張照堂也曾在訪談中說：「那時有人問我藝術的原動力是什麼，我就無聊地回答是無聊」（吳忠維 2000: 160）。

這種「無聊」感其實就如王文興的〈玩具手槍〉一般瀰漫在張照堂的攝影之中。張照堂的作品「無聊」嗎？許多人不這麼覺得，然而重點或許在於這個「情境」本身是無聊的，而張照堂早期作品中的「抽象」化（也就是超現實的部分）是一種面對無聊的方式。是例如郭力昕這樣描述張照堂初期的作品：

張照堂在 1960 年代初期具代表性的、冷冽疏離的、超現實風格的攝影作品，一出手就是非常沉重的、具有壓迫性之巨大視覺張力的藝術。

[……] 那些「無頭」年輕男子的身軀，那些失焦的兒童的臉；那如鬼魅般浮出鏡頭之前、立於稻田之中、裸身之上、顯影於布幔後、或閉鎖於塑膠袋內的怪異頭臉 [……] 這些鬼魅，一方面是映照並宣洩青年張照堂之抑悶不安的藝術精靈，同時也可以是台灣社會在那個時代裡，身體和慾望沒有出口、靈魂和思想無路可逃的黑色共同印記。（2013: 18）

在這裡不斷出現的詞是臉與頭。1920 年代前衛藝術與小說中「無頭」的意思通常指的是去除（啟蒙）理性的限制、挖掘人與生物性／機械性之間的關聯；林志

明更把張照堂的無頭照與巴塔耶 (Georges Bataille) 的《去了頭》(Acéphale) 雜誌封面相比較，而巴塔耶那裡直接呈現一種暴力美學：「在馬松 (Masson) 爲此刊 1936 年創刊號繪製的封面形象裡，無頭之人兩腿之間以骷髏頭遮蔽，右手握著一個燃燒的心，左手則持著一把匕首。此無頭之人的造型姿態和達文西或西方傳統的維諸維人 (Virturvian Man) 接近，雙臂雙腿打開，直立在畫面中央，原是人的理想形式」(林志明 2013: 35)。張照堂在這裡做的是什麼？如果他不是想要表達古典超現實主義之中的去理性限制，那會是什麼？如果按照上一章的說法的話，可以說這些照片想要做的並不是「去除」理性，而是將理性懸置。

除了那幾張驚世駭俗的無頭照片以外，張照堂早期的照片裡更多的是拍攝「不知所以的臉」，而這些不知所以的臉無頭照其實分享的是類似的邏輯。林志明認爲張照堂的照片裡有三種主要的視覺系統，分別是遮隱、面具與缺席；以及兩種不那麼主要的視覺系統，靜物轉生與影像的影像——而這些全部的視覺系統都與臉面與視線相關。三種主要的視覺系統分別代表三種不同的隱蔽形式，而在說到「靜物轉生」的時候林志明這樣歸結這三種不同的視覺系統的共在於他們「使得『現實』因爲某種消隱而彷彿增加了一層厚度，產生了一種異樣的感覺，要在日常生活之中產生出非日常，使習焉而不察變得富含不可言說之神祕 [……]」(40)。這些視覺系統在林志明的例子中幾乎全與臉面的顯隱以及視線的方向直接相關；而人物的方向（背向、正向、斜向）也是相當關鍵的重點——甚而在板橋無頭照中觀者甚至很難指認這個人影究竟是「面向」何方（儘管這張照片裡並沒有臉面）。在有明確臉面的照片當中照片人物常常不是不知望向何方（〈台北 五號水門 1984〉）就是無法確定表情意義（〈板橋 1959〉）；而那些臉被遮住甚至沒有臉的照片則不是指向人與環境之間的不協調關係（「遮隱」）、就是製造出類似「假人」的效果或是彰顯攝影的「人工性質」（「面具」）。顧錚這樣形容張照堂一系列無頭照的效果：「將具體事件非具體化，將具體性與意義懸置，透過切斷與具體性的聯繫而生產一種無意義的意義」(28)。

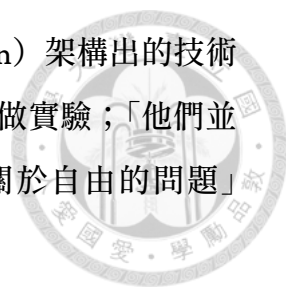
此處相當清楚的是，無論對林志明或是顧錚來說，這些具體性、象徵性全都被歸結到臉面與視線的溝通性與透明性之上：有些事情被「懸而未決」——最容易想像的是，許多人會猜測，五指山系列的照片中的模特兒到底是誰？根據

朵安 (Mary Ann Doane) 的整理，在德勒茲的論述中臉面具有幾種傳統功能：首先臉面是一個個體化的場所 (標誌出每個人的特殊性)，再者是作為其社會角色或類別表徵，最後是作為一個互為主體性、溝通性或是關聯性的關鍵工具 (2003: 95)，而在張照堂這些案例之中相當明顯這些臉面的缺席 (或覆蓋、隱蔽) 直接指向的除了去辨識化的問題以外也更涉及了溝通與指向的問題。

在張照堂這一系列常被標示為與存在情境相關的照片之中給觀者造成的不安感在於有許多未被言明的「關聯性」(relationality) 被懸置、因而問題化——或者，就是非日常的日常性。這種日常性有其傳記緣由：張照堂初期所拍的照片許多都是在當時板橋江子翠，也就是他自己的居住地附近，若以文學的比喻來說的話可以說這些照片具有些許的自傳性質，標誌的是某種「在家」(homely) 感，一如王文興早期的創作當中不斷以台北同安街附近的街景作為自己筆下的場景設定一般；然而正如林志明指出的，在這些「日常」之中張照堂選擇 (與王文興類似) 呈現的是某些不協調性，如孩童的視角、表情、或是不見臉孔等等，卻沒有提供詮釋的框架作為參照、用以穩定其意義 (導致的是一種「不在家」[unhomely] 感)；在《板橋 1959》中唯一看得到臉、卻表情不悅的孩童造成的近乎是雜訊的效果。林志明問：「這第二位小孩在此的出現，給了這張照片在傳承、溫婉、友善之外全然不同的情緒。然而，他為何有此表情呢？」(34) 林志明的困惑來自於在相片的框的內部觀者無法斷定，然而也很有可能這個表情就是日常本身，隨機、毫無正當理由，或這些理由在複雜的生態系統運作之下根本難以被追訴。張照堂的照片顯化 (explicate) 了被視為理所當然的關聯性 (人與環境、人與社會等等)，而甚至是關於觀者與攝影圖像之間所應具有的關聯性都被陌生化了。

當郭力昕說這些照片「非常沉重的、具有壓迫性」的時候，這種沉重與壓迫同時是一種文本分析也是一種情動的回應 (affective response)；而在這些照片裡的意義的喪失或懸置似乎就等同於溝通的無效性，一種故障 (glitch) 的形式，或者正面來說就是符拉瑟 (Vilem Flusser) 在《朝向一種攝影哲學》(*Toward a Philosophy of Photography*) 中描述為「無可預期的訊息」(improbable information) 的「實驗性」：這些實驗攝影師如字面上的意義進行著實驗，面對圖像 (image)、

機械部署 (apparatus)、組織 (program) 與訊息 (information) 架構出的技術圖像世界並且與之對抗。但這些實驗家並不一定意識到自己在做實驗；「他們並沒有意識到自己是



在一般性的機械部署的脈絡下嘗試提出關於自由的問題」 (81)。

無聊是一種深具現代性意味的情緒：波特萊爾 (Charles Baudelaire) 的「厭世」(ennui) 或是齊美爾 (Georg Simmel) 的「厭倦」(blasé) 都用在以描述某種現代都市生活情境下的心理狀態；菲利普斯 (Adam Phillips) 在《論親吻、搔癢與感覺無聊》(*On Kissing, Tickling and Being Bored*) 一書中以精神分析角度描述無聊的狀態：

我們可以把無聊當成一種對等待的抵抗，不直接地承認慾望的存在。

[……] 在無聊裡可以看到兩種設定，兩個不可能同時成立的選項：我欲求著什麼，以及我什麼都不欲求。但是兩種設定或信仰之中的究竟是哪一個被否認總是曖昧不清，而我認為這種曖昧就造成了無聊所造成的奇妙的癱瘓 [……]。在無聊之中 [同時] 有一種對可能的慾望物的想望、以及想從這種欲望、以及其無意義性逃開的慾望。(1993: 80-81)

而在藝術史的發展上，哈拉丁 (Julian Jason Haladyn) 在《無聊與藝術》(*Banality and Art: Passions of the Will to Boredom*) 當中直接以文化史的方式描述無聊與現代藝術 (以及美學理論) 之間的雙生關係：

做為一種意義的現代危機，在最根本層次上無聊是一個如何把自身與世界產生關連的問題，這造成的是對於人的存在漸漸主觀的看法。 [……] 無聊體現的意義危機 [……] 與現代藝術的發展有關，也關乎視覺性做為一種無疑主觀的人類觀點重新想望 (re-envisioning) 世界的手段 [……]。(37)

「無聊」於是關乎於一種個人／主觀上、判斷力與欲望的懸置；仔細閱讀張照堂對於那段往事的描述便可以發現這種判斷力的懸置，或是一種描述性的懸而未決；對於六〇年代的未來不知道應該要「期待」什麼的心情、對於平庸的不甘與

覺得需要做點什麼事（卻不知道到底該是什麼）的動力……而這種個人與世界之間的關係的懸而未決也就是張照堂早期許多照片的主題。

張照堂這個時期的無頭照片某種意義上創造了一種物質層次的判斷（judgment）、一種做為判斷的懸而未決。（讀者會記得這就是阿岡本在談論的例外狀態之中的法的懸置。）符拉瑟在《朝向一種攝影哲學》當中這樣描述夾在唯心與唯實之間的攝影技術：「基本上 [……] 攝影者想要創造一種從未存在過的物體狀態；他們追求的這種狀態並不先存於外界世界中，因為對他們來說這個世界只是要被生產出的物體狀態的前文本 [……]」。如是，傳統上唯心與唯實的對立在攝影被推翻了，無論是外在世界或是相機的機構（program）都不是真的，只有相片是」（37）。

如果我們將重點再一次放回這是「台灣的六〇年代」的話，這種社會氛圍又必須與冷戰情境相連接。如果我們已經接受現代性與殖民性是一個硬幣的兩面，在大都會現代主義（metropolitan modernism）裡面學者探索那些殖民性如何被壓抑或散佈在某個習以為常的知識型裡面，而對邊陲的現代主義研究者來說重點則在於這些現代情境如何本身是殖民的。早期對於《現代文學》同人的批評多觸及這塊，而在六、七〇年代時對新殖民主義與美國治世（Pax Americana）的批判更是喊得震天價響，然而實際上在這些對現代派的批評之中卻很少見實際上對於「作品形式」的分析、而多偏向再現內容的陳述。六〇年代開始引進的晚期盧卡奇式的文學批評讓這些左翼知識分子習得對於形式與美學分析的嫌惡以及直接將現代派的再現與非理性相連，然而這些現代派的作品與其時空脈絡之間具體的對應關係卻總是被以負面的方式表現，例如在呂正惠就在一篇批評《家變》的文章中說王文興是不是「生錯了地方」。這個「脈絡」（或是無脈絡）引出的爭議可以用另一種方式表達：如果現代文學真的是「蒼白」、「扭曲」的話，那這些「蒼白」、「扭曲」是否有其政治意涵？

馬君達（Saikat Majumdar）在《世界的散文：現代主義與帝國的平庸性》（*Prose of the World: Modernism and the Banality of Empire*）告訴我們殖民地的無聊具有相當深刻的政治意涵。他說，「平庸與無聊 [……] 協助將現代性的主導模

型與從屬模型之間的關聯美學化」，而後殖民英語系現代主義作品之中「日常的平庸與常伴隨而來的無聊」（2013: 5）展現的是一種特殊的敘事驅力（相對於傳統敘事上要求的「刺激」）：

做為一種隱晦地標明政治邊緣性的意識形態，平庸的美學展現了殖民主義、反殖民抗爭、以及後殖民認同型構的私密且微政治的後果，而與歷史搬演著壯觀的抵抗與建國歷程的公共空間保持距離。平庸與無聊賦予一種內省的美學各種評估性、情動性的名字，而這種美學與公共歷史的動盪之間顯而易見的距離並非結論，而是徵狀。（6）

然而如同前文提到，無聊有很多種面貌，而馬君達也將無聊與波特萊爾的「厭世」做區別。對他來說，「厭世」表示的是一種超越性、總體性的對現代性的感觸，而且這種感觸是具有階級意味的；然而將重點放在平庸與無聊

在於它們是在一個無權、受限且無法取得資源的全球位置上發生 [……]。在這種閱讀裡，無聊是一種情動上去權（disempowerment）的徵狀，其中這種現象並不只是卑微勞工的苦力的作用，也表現了殖民統治之中意識形態與物質現實導致的生命剝削。[這些殖民暴力] 將其受害者推入不只創傷劇場，還包括平庸的所不在以及無聊的反覆循環之中。（23）

張照堂的創作背景自然非常符合這樣的描述——實際上許多人就是這樣形容的：以超現實的手法呈現戰後的政治暴力云云。然而同樣的母題在文學表現上卻處處受挫，被形容成虛無縹緲、不知所云、不關心「社會」，然而實際上如同安德森（Ben Anderson）在〈情動與批判：無聊的政治學〉（“Affect and Critique: The Politics of Boredom”）當中說道，在當前講述「無聊」的時候，它可以意味著很多事：「無聊既是期待的懸置、與疏離的關聯，也是：公共問題、主體的表達、審美判斷的類型、歸因（cause）、徵狀、用以表達另一事物的背景條件（background that finds expression in something else）、治理問題以及預示」（213）。

在某種意義上閱讀行為就是一種製造意義／感性（making sense）的過程，而許多被過濾掉的東西都是「無聊」的。現代派文學在這裡呈現的弔詭是他用了崎嶇的手法表現了無所謂、或太有所謂的事（見導論中研究方法的討論），在無事與有事中間來回跳動。在某個意義上，現代派激怒其批評家的地方就在於這個跳動與不穩定讓詮釋變得難以全面，這也關乎於表達的問題：張照堂的抽象形式所導引出的是對於這個時代的同情，而現代派的具象結構（誰沒有脈絡？）則被指責為沒事找事。現代性之下，日常總是無聊的，下一節論七等生的〈我愛黑眼珠〉首先要談的是無聊的另一種極端、更貼近張照堂的無頭照片所製造的驚嚇效果，以及「事件」如何迅速擺盪到另外一種極端：（令人倦怠的）日常，而許多評論者閱讀〈我愛黑眼珠〉的過程毋寧是在「無聊」的細節之中嘗試尋找某種超越性的意義（或其缺陷、甚至匱乏）。之後將透過王文興的小說寫出「無聊」的基本邏輯：什麼叫做沒有事件，以及在沒有事件的時候個體（以及敘事邏輯本身）如何支撐自身、往下「走」出一條路；透過解析王文興早期作品當中如何經營日常、推想、無聊、甚至是無所謂的暴力及其重複，說明王文興如何可能是台灣文學史中撰寫暴力的平庸性（重點在其「平庸性」）寫得最好的作家之一。最後一節將回到本章一開始想要談論的，也就是從「南北社」到沒事爬五指山的《劇場》同人。這章討論的作家及其作品都是這些作家的少作，無論是王文興、七等生、張照堂都在本章所談論的「初期」作品之後有了另外的發展，如王文興的《家變》（1973）、張照堂與黃春明合作的《大甲媽祖回娘家》（1975）乃至於七等生〈我愛黑眼珠續記〉都展開與本章探討的作品不一樣的面貌。然而本章將停留在這些人有時不大願意多談的少年時期，六〇年代的「構成期」，這些青春年少的窮極無聊究竟在文藝發展史上意味著什麼。

第二節 事件的平庸

閱讀七等生的問題在於讀者必須花時間去理清他究竟想說什麼、找出方法「定位」其敘事的脈絡以及其「核心隱喻」（蕭義玲 2013: 79）。蕭義玲在〈現代文學史上的七等生及其作品〉（2013）一文中整理了七等生〈我愛黑眼珠〉（1967）出版以來出現的多種詮釋方式：

或許是七等生個性化語言與行事風格所致，其作品引發諸多評論者對其寓言型態、象徵意涵，乃至於語言風格的解讀興趣，在分歧的文學評價之中，甚至觸及作家寫作動機、道德判斷與人格型態之評比。以最被評論者注意小說〈我愛黑眼珠〉為例，論者或以為它是一篇無道德、腐蝕人心的作品，或以為李龍弟具有「人格分裂」的特質，或從理性主體的角度認為李龍弟是一位虛無的失敗主義者。（80）

如同其他現代派的小說被批評的方式，二十世紀中期的台灣文學批評之中用以決定一部／篇小說的好或壞的總是關乎於這篇作品與一抽象的「人的命運」的母題之間的關係，而似乎不關於其他事，而這篇作品的「結構」、乃至於敘事邏輯本身的問題總是被架空或是以不合情理一筆勾銷。然而當這篇小說表面上明寫的其實就是一個傳統定義下「事件」——有像是世界末日一樣的情景（大洪水來襲）發生了——的時候，所有世界的運作的邏輯都會因為這個事件而出現程度不一的形變（metamorphosis），像是卡夫卡（Franz Kafka）的〈變形記〉（“The Metamorphosis”）當中主角一起床就變成了一隻大蟲那樣，它必須以一個新的、感觸這個周遭世界（*umwelt*）的方式產生相對應的邏輯與行事（形式）程序。換句話說，如果在這篇小說裡面任何的「核心隱喻」的話，那這個核心隱喻必然會跟這個世界在事件之間形變（無論是形變方式或具體變化的內容）有關。本節要說的事情是：如果我們跟著這篇小說的「邏輯」走，會對這篇小說有什麼樣的理解？而我們可以從表面開始：究竟什麼是一個發生的事件？

紀傑克（Slavoj Žižek）在《事件》（*Event: Philosophy in Transit*）一書中給了事件一個初步定義：「一個事件是超出因太多的果（*the effect that seems to exceed its*

causes) 」(2014: 3) ，而巴迪烏 (Alain Badiou) 則在《哲學與事件》(*Philosophy and the Event*) 簡要描述在他那裡事件指的是什麼：

對我來說，事件是一種帶來可能性 (possibility) 的東西，這種可能性本來是不可見或甚至無法思考的 (unthinkable) 。一個事件本身並非一種現實的創造；他是一種可能性的創造，他打開了可能性。在某層次上，事件只是一個命題 (proposition) 。它向我們提出了什麼。所有事物都仰仗事件提出的可能性被怎麼掌握、演繹、吸收、或航向世界。 [……] 事件製造了一個可能性，但也就需要一些努力 [……] 讓這個可能性成真，也就是一步一步讓它被銘刻在這世界上。(2013: 9-10)

巴迪烏 (與紀傑克) 放在心上的「事件」指的是政治事件，例如一九六八；而在兩本書 (《事件》和《哲學與事件》) 中關心的是新自由主義治理的當前，政治「事件」(也就是政治秩序重整、重新想像的可能性的出現) 並不再被認為可能。²³ 然而紀傑克也肯認「事件」的定義牽涉到的是相當基本的哲學問題：「所有存在的事物都必須根基在充足的理由上嗎？還是有些事情就是無中生有？哲學如何幫助我們了解何謂事件——一並未根基於充分理由之事 (occurrence) ——以及它如何可能」(4) ？在德勒茲那裡，事件一詞簡要而言指的是「內延的結果，以及流變的延續 (“Intensified result and the continuity of becoming”)」(Badiou 2007: 41) ，而祖哈貝奇斐立 (François Zourabichvili) 解釋道事件與流變之間的關係：

世界的一致性仰賴著情動 (affect) 或是感覺 (sensation) ——也就是仰賴著讓狀態 (state of affairs) 彼此不同 (distinct) 的事件。然而 [……] 事件並非身體的事件，儘管它 [會] 發生在身體上；它位在身體的臨界，在從一個狀態到另一個狀態的甬道上 (例如：生長) 。事件是無形體的，消失在新狀態的實體化 (actualization) 之中。(Zourabichvili 2012: 129)

²³ 「事件」的範圍不止於此。巴迪烏著名的定義在於有四種「事件」：政治、科學、藝術、愛。兩本書都不是巴迪烏與紀傑克自身正式的哲學著作、而更像是時事寫作。無論是在《哲學與事件》的對話脈絡以及《事件》一書的結論均可看到，在他們所論述的當下最核心的關照在於二十一世紀的資本主義狀況。

當柏朗宣稱「內延是信號，而非真理（“Intensity is a signal, not a truth”）」的時候她同時考慮了兩種真理的路線；一方面她延用德勒茲式的定義將事件與狀態的改變（也就是非個人性情動的生成）連結，然而她同時認為這種事件只是一個信號，而在日常生活中各種不一致的情動與知識的聯繫必須要將其中預設的判斷暴露出來，而非保護某種對真實感的確信之上（Manning and Berlant 2018: 115–116），而詹明信（Fredric Jameson）在《沙特：風格的起源》（*Sartre: The Origin of a Style*）中這樣說道現代性與小說之間的關係：

各種人們發展出的傳統生活模式與不受質疑的儀式的崩解、以及同時無聊作為一種人生可能具有的特性的出現讓事件、經驗、某件事正在發生的概念成為問題：如果並不是所有事物都是真實的生活，就意味著只有某些東西可以被述說並成為軼事或故事。小說本身一開始就只是這樣一種事件的新範疇，它出現在封建制度崩壞的時刻，但在現代這個在不同國家、歷史中做為展示主流中產階級生活的形式本身也變成問題——沒有什麼放諸四海皆準、可供辨認的生活模式是值得訴說的 [……]。

(1961: 19)

紀傑克、巴迪烏從馬克思主義的觀點出發，認為必須要有一些根本改變世界秩序的東西才得以稱之為事件；然而從緒論對日常的描述、乃至於祖哈貝奇斐力從德勒茲觀點出發的描述可以看到在微政治（也就是本文的常態政治）思考中事件在日常生活中隨時都在發生。而實際上這在某個層次上也呈現在〈我愛黑眼珠〉的表現之中。〈我愛黑眼珠〉是一篇夾在「（大）事件」與「日常」——在此暫且假定這個對立存在——之間的小說，而在晴子與妓女、也就是「不受質疑的儀式」（律法、宗教）與不重要的妓女（日常）之間選擇了後者。

歷來對於〈我愛黑眼珠〉的分析大多側重在這篇小說的道德問題、生命情懷、或是其寓言性。然而七等生的小說有另一項特徵：具有許多讀者不知道該如何是好的細節。舉例來說，這篇小說以主角李龍弟與同住的伯母之間的模糊關係開頭、結尾，讀者都知道他撐著一把黑傘、帶著一件綠色雨衣出門是為要去找準備下班的妻子晴子看電影，然而讀者也同時會看到，李龍弟在戲院門

口等待晴子、仰賴的是他需要「辨認一隻金柄而有紅色茉莉花的尼龍傘」（七等生 1993: 2）。而後便是眾所皆知的洪水。廖淑芳準確指出這是一篇災難小說，「它像是末日洪荒的大水，也是民族發源史上的大水，是毀滅的意象，也是新生的象徵，隔空了過去與未來，只有『當下』（2005: 102），〈我愛黑眼珠〉的張力就在於事件場景的橫空出世以及其日常與細節的對比之上。

許多論者將重心放在敘事者對李龍第心思的描寫（無論是指控其敗德或讚揚其理想）。這些對李龍弟的描述撇除其道德意義的話母寧展示出一種情境下的世界觀：小說文中說「人的存在便是在現在中自己與環境的關係，在這樣的境況中，我能首先辨認自己，選擇自己和愛我自己嗎？這時與神在嗎？」（6）而在李龍第開始照顧與他一同避難的女子、並在遠處的屋簷上發現晴子之後，李龍第心中想道：「現在，你出現在彼岸，我在這裡，中間橫著一條不能跨越的鴻溝。我承認或緘默我們所持的境遇依然不變，反而我呼應你，我勢必拋開我現在的責任」（8）。如同廖淑芳指出的，這篇小說關乎於的是某種「當下性」，也就是李龍第「必須選擇，在這個現況中選擇」（11），而他的決定是在這個事件視野的社會關係裡扮演一個稱之為亞茲別的男人。然而，李龍第對於「當下」的判斷其實隱含著一個對於未然性的判斷：「現在，你出現在彼岸，我在這裡，中間橫著一條不能跨越的鴻溝」（8）；「這一條鴻溝使我感覺不再是妳具體的丈夫，除非有一刻，這個鴻溝消除了，我才可能返回給妳。」（11; 引用者強調）敘事者在文中不厭其煩地強調這個鴻溝是無法被跨越的，實際上晴子也確實跨越失敗而被洪水沖走。晴子與李龍第在非常狀態的分隔底下分屬兩個不一樣的「世界」，而李龍第對於這個情境的判斷並不只是「當下」的問題，也包括了在事件場景之中推論的可能性。

晴子與妓女之間的選擇「日常」是與「事件」之間的選擇，但為什麼晴子和妓女之間是這樣的一組選擇——又為什麼會是選擇？首先，七等生在〈真確的信念〉（1976）一文中自陳〈我愛黑眼珠〉的核心之一是選擇：在該文中他藉由聖方濟的故事類比李龍第：「方濟起身回吻且資助癡瘋病人，與〈我〉文中李龍第扶起病弱的女子 [……] 那時所獲得的信念是相同的；方濟告訴我們此種舉動正標明他屬靈生活的開始，我亦可以說李龍弟的此種舉動正標明他有一個真確的信念」

(1976: 143)；而七等生也說到這樣的行動是有代價的：李龍第的信念是有為的 [……]，不論他人看來認為他的行為卑鄙，違反倫常，就像聖·方濟 [因救濟痲瘋病人] 為其父所失望，為其一般 Assisi 人所不齒和嘲笑，可是對他而言，他是經過選擇而認為有價值 [……]；而李龍第能在這兩者間經過長時的思慮和醞釀，最後在面臨考驗的時候選擇他要的信念 [……]」（148）。而選擇「日常」的意思也代表著七等生非常注重文章當中日常細節的描繪，而〈真確的信念〉一文中七等生也指出讀者忽略他所經營的關於李龍第的世界的相關細節。實際上七等生的故事可能比以往讀者所想像的更具有歷史／政治性：我們其實可以做出一種類比，將洪水的發生類比於一九四九兩岸分治，而李龍第則是在中國大陸已結婚生子、卻意外隨國民政府來台，並在台灣再娶的外省人，而大雨造成的洪災便在形式上成了一條台灣海峽，而李龍第在看到對岸的晴子時心中想的是：「不要在這時候就這樣出現」（8）。²⁴

晴子在看到李龍第將本來要給她的葡萄麵包餵給他手邊的虛弱女子時說出了一句本文當中相當關鍵的話：「那是我的綠色雨衣，我的，那是一慣愛吃的有葡萄的麵包，昨夜我們約定在戲院相見，所有現在那個女人佔有的，全都是我的……」（9-10）這句話其實是一種類似於《異鄉人》之中的法的效力，且不止於李龍第與晴子之間婚姻契約的效力：讀者會記得，在洪水來臨之前李龍第是在「等待」晴子的到來（而未到）；這可以讀成《等待果陀》（*Waiting for Godot*）的諧擬：李龍第在戲院外投等待晴子，電影已經開始，服務人員消散一空、在空蕩無人的戲院門前空等的李龍第只好沉痛地離開（3），前往晴子工作的地點卻再次與晚下班的晴子錯開，李龍第一直在等待晴子的到來——「佇立著等候環境的變遷」（8）——然而卻變成了李龍第與晴子雖然互相可以看見、勉強聽得見（晴子必須大吼才能讓李龍第聽到）、卻完全無法與對方共處在同一個世界之中的狀態。晴子幾乎是在末日的災難情境之間不請自來的彌賽亞（亦即《等待

²⁴ 鴻鴻（2021）在一篇晚近的七等生評述中提出了類似的看法；他也認為這場大洪水是兩岸分治的具象化，而晴子與妓女之間的抉擇是對於台灣與大陸之間的抉擇。我在這裡的詮釋更加限定（localize）在兩人關係及其相對應的既成社會組織之上。而在這裡這個選擇有另外一個詮釋方式：我要繼續執著於大寫事件（也就是一九四九及其對應的創傷）嗎？同時，放在歷史脈絡之中來看的話，這個外省男性面對的婚姻／求偶難題在六〇年代影像再現中會不停出現，如與〈我愛黑眼珠〉出版同一年製作或上映的李行《路》（1967）與陳耀圻《劉必錄》（1967）。

果陀》裡的果陀／神），來得卻不是時候，甚至必須見證李龍第對自己的「背叛」，將聖餐（亦即葡萄麵包）餵給遠方與李龍第同在的妓女。於是，李龍第在晴子所代表的、不受質疑的儀式與妓女之間選擇了一種「新的世界」、另外一雙（作為李龍第自身心中信念實體化的投射的）黑眼珠、或說是（另一種日常）。

但這種選擇是一種對於不確定性的選擇。〈我愛黑眼珠〉最「荒謬」的與其說是李龍第的情況判斷或者「道德」觀，不如說是這場災難「來的快去得也快」（14）。上面曾經提到晴子與妓女分屬於日常與非常的兩側，這裡層次又再複雜了一點：晴子做為「日常時期的非常」（作為律法、作為「神」），而妓女做為「非常時期的日常」（作為在事件造成的形變時空之中最立即可以建立的親密性與關聯性）。在非常時期（非常的那一側），其常時期的律法（無論是戒嚴法或是婚姻關係）總是被懸置的，這也就是為什麼李龍第會說在那一個特定的當下他無法覺得自己是晴子「具體」的丈夫。敘事者在小說當中相當縝密經營整個作為非常狀態的災難的發生與結束，從一開始第一天晚上不停的大雨，到水慢慢漲起來、形成洪災，第二天早上（李龍第與晴子互相看見之前）雨就停了，然而洪水仍然不停傾瀉；就在第二天的深夜，一陣騷動之中，李龍第知道洪水逐漸退了。在這樣的情況下，這篇小說與其說是災難小說，毋寧更像是某種災難小說的諧擬：災難來得快去得也快以外，整體生活以最快速度回到原本「日常」一側的「軌道」上。而就在李龍第將在屋頂上遇見的女子送上火車之後，他的想法是，他必須要休養幾天，然後出發尋找晴子。事件場景消失無蹤，彷彿沒有發生過，如同王尚義的《狂流》之中，轟轟烈烈談過一場短暫的（做為事件的）戀愛的「我」與友人志豪不同，「我」在大學畢業以後埋頭沒入了現代性承諾體制之中的常規體系，也就是新教倫理當中所崇尚的：「工作」，進入被想定的現代秩序之中。

換句話說，在〈我愛黑眼珠〉之中，洪水作為一個事件並不徹底改變原有秩序，在小說中反而以飛快的速度重建、恢復那個李龍第與晴子的婚姻契約與道德律法不再被懸置（並未被徹底改變或顛覆）的、所謂的「日常」。七等生在結尾這樣描述道將妓女送去車站以後李龍第的情狀：「李龍第想念他的妻子晴子，關心他的下落。他心想，我必須回家將這一切的事告訴伯母，告訴她我疲倦不

堪，我要好好休息幾天，躺在床上靜養體力；在這樣龐大而雜亂的城市，要尋回晴子不是一個倦乏的人能勝任的」(15)。其困乏除了來自於在屋頂上待了兩天而無正常飲食與睡眠環境以外，另一個困乏更在於其「日常」之累。〈我愛黑眼珠〉是一篇由離家始，以回家終的小說，讀者一開頭知道「唯一的真實是他 [……] 和五年前失去丈夫的寡婦邱氏住在一起」(1)，而李龍第稱該邱姓寡婦為「伯母」，論者通常注意到李龍第在末尾感到困乏，然而這裡更需要注意的關鍵詞反而是「我必須回家將這一切的事告訴伯母」——但他一開始出門與晴子會的時候沒有告訴伯母。有一些事是一回事：出門與晴子約會不是，而洪水是。李龍第的「當下性」就在於他隨時都可以轉入某一種與世界之間的對應關係（而晴子無法），而在這個快速變遷的日常與非常的切換當中他感到困乏；他在一個非常狀態之中堅定了自己的信念的矛盾之處就在於這個信念在快速的切回某種常規中之後應該要怎麼「對應」；又或者；他該「期待」什麼。

「期待」或許便是〈我愛黑眼珠〉的伏流。最常被用以標誌現代派作家的作品與其寫作行為的關鍵字之一在於「自覺」，或者是某種反身性，也就是說沒有任何一件事情——包含「小說」——是理所當然的；然而在這樣的狀況之下有沒有任何事情是可以「繼續」下去的？現代主義小說就夾纏在某種事件的兩難之中，而這種針對事件的「投射」其實永遠都是在進行一種探測，一種尋求另類發展（從文字經營到社會關係到世界觀）的可能性；而問題一來在於在一個「邁向常態化發展」（張誦聖 2018）卻又離解嚴／冷戰結束遙遙無期的六〇年代「期待」到底意味著什麼本身就是曖昧不明的，而另外一方面，這種期待到底是不是應該成立的，也是〈我愛黑眼珠〉所提出的問題：如同李龍第與晴子的各種交錯可以見得，「等待」到底會等到什麼。

上一章所提到存在主義關於「世界的邏輯」的消逝因而就是一種隨機性的張揚，以及對於「事件」與「無事件」之間糾葛關係的思考，而這一章要說的便是現代主義作為一種風格如何把一些沒什麼事的事當成一回事、或把很有一回事的事當成沒事的——也就是所謂的日常的隨機邏輯。無論是七等生或是王文興都對所謂的「常民生活」有著自己一套的關注方式；台灣的現代主義文學常常被說成是某種「之後」——（創傷）現代性之後的再現反映，或者四九後歷史創傷對

於「文」乃至「文字」的變形與再造²⁵——然而本節首先藉由〈我愛黑眼珠〉首先想要呈現的是現代主義對於「現下」的執著與關注，也就是說對現代主義來說最重要的事情之一是一種發生學：「現在發生什麼事了？」而另外一個層次則在於「接下來呢？」而這個問題可以分成幾個層次來問：「有沒有接下來？」「沒／有接下來的話會怎樣？」而七等生、乃至於張照堂與王文興等現代主義者就是在展示不同現代主義作家與藝術家如何創造問題、讓這些問題成為問題，以及其牽連到的是什麼關於左翼知識分子掛在嘴邊的第三世界情境以及其他文化狀況。

當我說〈我愛黑眼珠〉可以和《等待果陀》類比的時候，說的不只是對神的描繪或其結構上的相似性，還更包括他們所描述的「象徵性」本身被接受的樣貌。戰後台灣的現代主義總是被認為沒有脈絡（王文興、七等生）：或者是，這些脈絡總是與總體性的大歷史浪潮沒有關係——他們並沒有「再現」人類（在這個年代讀成「中國人」）的歷史命運，若有也只與某些特殊階級、群體相關（歐陽子、白先勇）。實際上這是一種全體性的、寫作者與讀者之間的共謀關係造成的結果：無論白先勇的景色寫得多麼精確，在歐陽子那裏最重要的是小說形式藝術的「效果」（歐陽子 2008），而王文興的小說無論怎麼細寫其個人與外在環境形式之間對應的關係，讀者如呂正惠關心的則是范曄是不是王文興本人的投射、或范曄的失敗就是王文興的失敗。在〈我愛黑眼珠〉那裏我們已經看到有相當多具體的細節可供探討，而七等生自己也自我引述了一大段李龍第對街邊工人的觀察用以證明評論者對李龍第的人格攻擊是有問題的；然而這並不是細節的完全「復權」，因為這些細節必須圍繞在李龍第本人的情性之下才有「意義」、才成為可被組織、看見之物，而在這些視野以外之物都是「不重要的」（insignificant）——字面上的未被意旨的。

早期《等待果陀》上映時的觀者評論中提到，他「『為了一部沒有劇情也沒什麼意義的作品』『忍受了兩小時令人生氣的無聊（angry boredom）』」（Flood 2017）。在這一節裡面，我嘗試在另一種極端當中尋找事件的日常與平庸。《等待果陀》沒有劇情的其中一種意思是它沒有進展、沒有任何的「發生」，〈我愛黑

²⁵ 這是黃錦樹〈中文現代主義——一個未了的計畫？〉（見黃錦樹 2003）的論點。

眼珠》之中則是另一種極端：發生了一件大事、然後迅速變得好似沒事發生。〈我愛黑眼珠〉之中對於除了晴子與妓女以外的所有事情的描述均相當平淡，實際上李龍第本人與這一切的撤離、甚至是過度理性的反應表現出的其實就是某種百無聊賴；而最後的回歸另一名女性（邱姓婦人）讓這個故事的頭尾相連，形成一個古怪的咬尾蛇結構（一如王文興《家變》中的結尾）。〈我愛黑眼珠〉最不缺的或許就是「意義」——一如後來對於《等待果陀》的各種詮釋一般，然而這都是事後才追上的了。

第三節 邏輯與天象

寒冷的上午，爬進樓下的街，已經好幾句鐘。這個年青人睜開眼，仰對天花板呆視良久。他套上毛衣，離開床上的女子，向一扇掩閉的窗戶走過去。他垂視樓下的街；高高的前額，抵住冷玻璃。冰冷、空洞的柏油馬路面，宛如貧血女人的臉。天空灰濛，分不出遠近的距離，水泥建築皆停留在麻痺的狀態。同樣的街，天空，建築，已經看了兩個多月，至今氣候仍沒有轉變的徵象。

「他們都說，這是最快樂的事，but how loathsome and ugly it is!」他對自己說。

幾分鐘後，他問自己：

「假如確實如他們所說，這已經是最快樂的事，再沒有其他快樂的事嗎？」

這年輕人，在是日下午自殺。（王文興 1979: 27）

若要談論「蒼白」的王文興，〈最快樂的事〉可以說是其代表作。這篇小說最出名的便是其篇幅之短小。作為王文興的名篇，這篇小說除了其「骨感」之美以外，更在其教育意義上：「這就是現代小說的精神」，這篇小說也如郭松棻在〈論寫作〉中藉著主角之口所說的，「剔除白膩的脂肪，讓文章的筋骨岫立起來」（1993: 397）。這篇小說留下最主要的問題是，所謂「最快樂的事」指的是什麼？如果從〈唐倩的喜劇〉描述的時代氛圍來判讀，自然這個「最快樂的事」指的是性愛。小說文本也有根據：他「離開床上的女子」來到街邊，說，「他們都說，這是最快樂的事」。這篇小說聚集了許多王文興小說中的慣用的操作技巧與母題，其中一項也就是這裡的「性」的象徵：作為象徵，它必須與其它象徵並觀而彰顯出他的意涵（這是葉維廉 [2010] 所謂「結構」的問題）。王文興的「蒼白無力」其實就是針對這點而來：只重視形式結構，而不重視內容、脈絡等等，然而有趣的是這篇小說卻是有一些具體內容在許多的論述之中被忽略了。為了探討這個問題，讓我們重回這篇小說促使讀者問的問題：「這篇小說所謂的最快樂的事是什麼？」或者，如果它的答案就是「最快樂的事」本身呢？

阿美德在《快樂的承諾》(*The Promise of Happiness*) 當中指出,「快樂涉及了情動力(快樂是被某物所影響 [affected] 而成的)、指向性(快樂是對某物感到快樂)、以及評價與判斷(對某事物感到快樂讓這個事物變好 [good])」

(21)。這並不是說快樂是一種先存、有自主性的東西,而是強調快樂是一種身體性與世界的實驗碰撞出來的「偶發性的戲劇」(“the drama of contingency”)。在這種狀況下「快樂」作為我們所理解的事物是一種結晶體——在各種交錯、碰撞之下結晶而成的。在這樣的情況下「追求快樂」的意思是什麼?阿美德:「物體成爲『快樂的途徑』(“happiness means”)」(26)。這個途徑牽涉了因果連環與其倒反(或者短路):物體造成快樂的感覺,於是物體成爲造成快樂的成因,而形成了預期的因果關聯(anticipatory causality)。這種預期性或期望賦予了快樂一種未來性,或者它描繪出「一幅未來的特定圖像」。阿美德繼續說道:

這就是為什麼快樂提供失望一個情緒的基底,就算快樂並非先存的:我們就只要從「這個那個」期待快樂讓「這個那個」成爲可經驗為失望之物。思考預期的系譜學就是思考承諾與他們如何指出我們望向的方向,亦即我們投以這麼多期待的「那裡」。(29)

〈最快樂的事〉的主角所說的第一句話是一種審美判斷:首先有一個「這」作為投射一種預期會獲得快樂的對象,那「最快樂的事」是醜惡(ugly)的。阿美德甚至也「預先指出」了〈最快樂的事〉當中對快樂的疑問:「快樂物(happy object)就算快樂不在也能以填補某種縫隙的方式繼續流通;我們期待快樂物帶來快樂,而快樂物本身就成了一個支柱,支撐著只要我們可以得到「它」就可以得到快樂的幻想。[……]快樂成爲一個關於追隨(following)而非尋找的問題」(32)。在這一點上〈最快樂的事〉描述最快樂的事的時候前面都加上了「他們說」的理由就昭然若揭了:快樂是有常規性(normativity)的。

事實上這就是這篇小說的重點所在:「他們(都)說」那最快樂的事物會帶來最快樂的事,而該最快樂的事本身「實質上」到底是什麼——無論是不是性愛

——並不重要，²⁶這篇小說暗藏了一個對於社會性／常規性的批判，而讀者多將重點放在「最快樂的事」是什麼則是因為這篇小說最後給了一個戲劇性的結尾：青年自殺了。自然，這種結尾「挑起」了讀者的問題：為什麼青年要自殺？在這裡最重要的事情是不是「為什麼」本身，而是在於文本要求讀者跟隨著這一條線思考，「因為」這是這篇小說裡最明確的情節進展。這可以說是英美現代主義小說裡常見的神悟（epiphany）的時刻，也就是在平庸的日常之中突然產生的複雜因果連結而得出對於特定情境的結論或判斷。「平庸的日常」也是這篇小說的主題：「同樣的街，天空，建築，已經看了兩個多月，至今氣候仍沒有轉變的徵象。」事實上這句話可能是整篇小說最關鍵、也最被忽略的一句話。事實上，這篇小說沒有問出來、更為基本的問題是：「期待、未來、進展是什麼？」

〈最快樂的事〉到底有什麼「事」發生了？這篇小說的情節推進不及它所描述的：它描述一個沒有變化、「麻痺」（讓人想起喬伊斯《都柏林人》）的世界觀。如果那件最快樂的事就是性愛的話，我們甚至不知道主角是因為初嘗禁果而失望、還是嘗試了兩個多月仍不得要領——重複與否似乎也沒帶來差異。這裡的「神悟」在於「沒有其他更快樂的事了」：換句話說沒有可以依附其上而得以存活的「快樂物」了。這個神悟在敘事上因而乃是史都華（Kathleen Stewart）所謂的與氛圍協調，在稱為氣氛的力場中「發現自己」（Stewart 2011: 452）。對於人物——只有人物——行動的注意力讓讀者會有意無意忽略這篇小說是一個感性的創造世界（world-making）的過程，或是用葉維廉的說法，是一種概念的「空間化」。²⁷

換句話說，在這篇小說裡面讀者可以看到的其實是一種主體意識與外在環境同時形成（劃出暫時的內外邊界）的過程，而產生出的一種「自覺」，認知到

²⁶ 根據精神分析，如果該最快樂的事真的是性愛，問題會更加複雜。另一個看待這個問題的方式是，性愛（無論這裡指的是什麼）總是與各種形式的「樂觀主義」（optimism）連接。

²⁷ 原文脈絡是談到愛倫坡（Edgar Allan Poe）、乃至弗利曼（Ralph Freeman）提出的「抒情小說」（*The Lyrical Novel*）的問題——亦即將詩化的瞬間意念空間化——然而這裡問題一在對於「抒情」與「詩化」的側重（葉維廉自身忽略不談在原文脈絡中他談論形式時另外一個重要的參照點來自電影語法），而愛倫坡在〈作文的哲學〉（“The Philosophy of Composition,” 1846）最核心的概念與其說是小說、詩與音樂的共通，不如說是在於作品（無論什麼樣的藝術作品）必須要能引發「效果」（effect）。

「我」在這裡。在主體感受到「虛無」之前必須先建立一個「感知主體」。這也就是爲什麼青年清醒時會在床上「呆視良久」，他正在思考、構成一種過去、一種現在以及（可能不只）一種未然。敘事者帶著讀者從天花板出發，穿過房間直到窗框，外頭是冰冷、麻痺的街，往上望著「分不清遠近」的天空，建築物「停留在麻痺的狀態」。麻痺的意思是無感，至少是關於時間感知的問題：時間爲什麼（彷彿）沒有在往前進？「氣候沒有轉變的跡象」，遙遠的將來與近在眼前的街道彷彿是同一件事。〈最快樂的事〉因而是一個關於冷戰現代性以及書寫本身的寓言：首先，戰後在全球核武恐慌的陰影之下卻也同時急速發展與「繁榮」，當那「最快樂的事」——（現代性的）承諾本身——不過爾爾而已的話，還有可預期的事嗎？這是一個假設性（speculative）的問題。而從另一個角度來說，這篇小說的結構與長度造成的效果本身也是小說主題的一部分：如果沒有變化的話該怎麼走下去？在這篇小說的結構裡，能比「最快樂的事」（無論那是什麼）更能驅動劇情往前進展的，就只有死亡了。

但那是因爲「氣候沒有變化」。這是〈最快樂的事〉其中一個隱晦的關鍵。作爲王文興的代表作之一，它用極短的篇幅濃縮了王文興小說中的幾項關鍵特色：除了大家最常描述的蒼白青年、性、顏色以及死亡以外，還包含了「天氣」與「時間」，兩者的變化互相鑲嵌。這個特色在王文興幾篇比較「自由」的小說當中特別明顯；這些小說包括了〈母親〉與〈草原底盛夏〉等作。王文興自己在《十五篇小說》修訂版的序言中曾經這樣形容：

我重讀舊作的另一個感嘆是，我有幾分欽佩我當時的文學勇氣，我現在感覺頗為慚愧，我今天的「文學良心」大不如前，不及從前正直。「母親」，「草原底盛夏」——特別是「草原底盛夏」——是可以使我掛幾許微笑的篇作，管他人怎麼想，愛怎麼寫怎麼寫。凡故事，人物，心理，全部去牠的。[……] 無論如何，我以後的小說，顯得加重了故事的成分，那，不可否認的，都是迎合大眾趣味的一個軟弱缺點。（1979: 2）

在這些比較「自由」的小說裡，時序（特別是下午）與天氣變化（特別是風與西北雨）成爲帶動情節發展的重要工具。前面章節已提及，「天氣」是相當複雜的

媒介：同時非常人工也相當難以預料，每個地方都有天氣（具有普世性）但每個地方的天氣都不一樣（具有特殊性）。許多評論者都提出王文興小說中特定時空性的匱乏，代表的例子就是〈最快樂的事〉。劉紹銘曾在一篇評論中這樣描述〈最快樂的事〉：

這篇小說最讓我們吃驚的地方，倒不是他的簡短與質樸，而是缺乏佛斯特（E. M. Forster）所謂的計時鐘（time clock）。[……] 故事中的「無時間性」年輕人，可能是任何時空下的任何年輕人。[……] 現實生活中到底有沒有這樣的年輕人並不重要，寓言故事本不強求可信與合理，寫實小說才講究這兩點。（1966: 311）

王文興的小說中的「時空感缺乏」到底是不是一個議題？除了〈下午〉與〈欠缺〉等作中相當明確描述本省與外省之間的階級與性別問題以外，劉紹銘描述〈最快樂的事〉的語氣彷彿一九六〇年代全世界都有著跟敘述當中描述相同的基礎建設（infrastructure）、都鋪了柏油路一般。一篇小說無法既普世又現代——現代是一個特定的歷史進程——但是天氣在這裡的角色就相當微妙。

天氣至少是一個很明確的具有某種脈絡的描述對象或是敘事工具。前文已經提到了郭松棻〈秋雨〉之中以西北雨與「現實停滯的空氣」用以對應／投射主角「我」的心理狀態，而存在主義名篇、卡繆的《異鄉人》之中莫梭殺人也與天氣有關。²⁸天氣就是一種偶然性與必然性交織的媒介，例如賽菊維克（Eve Kosofsky Sedgwick）的《普魯斯特的天氣》（*The Weather in Proust*）一書中這樣描述：

天氣在對複雜性的研究中佔有優越的地位。到十九世紀中期，已經有一整套正確的機械法則與測量手法用以理解批評家曾經稱為「我們稱為天氣的熱力／水力／蒸汽機器」。然而一直要到二十世紀晚期，隨著電腦對人類計算能力的飛躍式地推進對反饋機制越趨精微的理解，我們才得以在科學中將這些進程中完全依照規則進行的循環系統（cyclical

²⁸ 見黃雅嫻（2020）的詮釋。黃雅嫻將這個相關性以「偶然」詮釋，然而在本文的理路之中值得注意的是「天氣」如何作為一種中介系統、創造出一種敘事自身的邏輯。值得注意的是，卡繆也曾經做過氣象播報員。見 Marris (2021) 針對卡繆文學與氣象的探討。

economy) 與實際天氣中完全無法預測的偶然性給整合在一起。(2011: 3-4)

王文興是相當擅長調控天氣的「效果」的，無論是作為實際影響人物心理狀態的外在風勢、或是做為一個象徵系統：在《家變》之前，王文興的短篇小說中對於「預期」與「死亡」帶有深刻的執迷，²⁹其中比較極端戲劇性的例子有〈下午〉與〈命運的迹線〉等作。〈下午〉描述一個十歲的小幫傭阿銀幫忙看顧黃太太家的嬰兒毛弟，自己一人看家一邊胡思亂想一邊逗弄毛弟的過程，但最後在玩躲貓貓的時候阿銀將毛弟包在棉被裡太緊，悶死了毛弟；〈命運的迹線〉描述的則是體弱多病的小學生高小明被同班同學看了掌紋，被說因為「壽命線」太短，只會活到三十歲，因而失神落魄，晚上在家中想要自己用刀片割出生命線的延續卻差點因為切到動脈而死亡。這兩篇提及死亡的小說在進入人物情節描述以前都以「風勢」開頭（直接以風為題的〈大風〉也是如此），相對於〈下午〉一篇（如同〈玩具手槍〉一般）從一開頭就重複使用紅色的意象來暗示死亡，〈命運的迹線〉從鋪陳上來看確實出人意料：不希望自己太早死去的憂悒少年卻選擇「自殘」。〈命運的迹線〉一如許多現代主義小說一般，玩弄著「可知／不可知」（也就是猜想與臆測）以及「內／外」的邊界，協助治療的醫師猜測高小明是因為談戀愛與父母不合因而選擇自殘、甚至因自己腦中猜測的敘事線而怡然自得，但「他不知道外面的風已經停了」——〈命運的迹線〉的那陣風從小說一開始就在吹了，吹到風波終於停歇、高小明的壽命線傷口縫合為止。

〈命運的迹線〉裡的故事設定與描述都將「內／外」劃分得相當清楚，大致上還是意味著個人與世界的切分。教室內外、家內家外、浴室內外都有其敘事作用與象徵意義，因而一開頭將校園內空無一人（風太大學生都窩在教室裡）的學校描述為「空無兵士的營房」確實是饒富興味的。這自然是延續〈草原底盛夏〉以及〈海濱聖母節〉等作中對於服役經驗的暗示以外，相對於這兩部發生在戶外的作品，〈命運的迹線〉帶著非常輕微地對高大明與醫生的諷刺：在浴室裡頭大喊「快來！我受傷了！」的意思是他原本沒有意料到他將刀片往下切會血流如注，

²⁹ 近年研究者透過訪談得知了傳記上的理由（見何定照 2020）。

而在診療室內擅自猜想高大明背後故事的寫小說的醫生沒有意識到風已經停了（也就是他腦中的敘事不成立、不會繼續往下走）。內外之間的分野的曖昧性還可見於〈踐約〉與〈母親〉，〈踐約〉當中主角手淫到一半母親準備要進來時的緊張時刻乃是小說中的小高潮之一，而〈母親〉中吳小姐進房換衣時綠花布簾被電風扇吹了起來、半穿透了內外分野的時刻也是〈母親〉中的性隱喻系統與貓耳的性啟蒙的高潮時刻。如果說建築或房間的內／外對應到的是私／公或是個人／世界的對比的話，這樣就可以看到為什麼場景完全設定在戶外的〈草原底盛夏〉與〈海濱聖母節〉當中葉維廉所謂的「節奏」就變得很重要。

葉維廉在〈水綠的年齡之冥想〉一文中指出〈大風〉、〈草原底盛夏〉與〈海濱聖母節〉等作「完全以律動的塑造作為小說的主體」（2013: 12），³⁰而這三篇小說也正是王文興唯三篇主要場景設定在戶外的短篇作品。葉維廉的分析重點在於文字的律動如何帶動「抽象」的象徵如何成為「可處可感的實體」。天氣與空氣也是類似的作用：空氣是一種相當抽象的存在——摸不到、感覺不到——但它消失的話人會無法繼續生存下去，而在這幾篇小說裡「文字的律動」凌駕其餘描寫目標其中一個意思就是：個人做為行動主體（乃至於政治行動的單位）在這幾篇小說裡是被削低的——或是說王文興寫的正是這種受制（subjection）的政治學——受制於自然、受制於天氣……或者，更直接的，描述一個等待獨體化生發的渾沌（chaos）。

〈草原底盛夏〉是王文興這個時期小說裡最混沌的作品。稱之為最混沌的其中一個理由在於，這篇小說不像同時期其他小說裡有一個面目明確的個人行動主體帶領整個故事的進行，也沒有具體的對話，面目模糊的動態（movement）。這篇小說描述一片草原上一個百人規模的軍營一整天的操練情形——或者換個角度說，是一片草原的一天——小說從描述這一片草地開始，又以描述一天過後這片草地的情狀作結。³¹從人物的角度出發，自然地這是一篇關於意志、以及意志的虛妄的小說，寫人如何用身體與意志對抗大自然，然而大自然的反撲卻

³⁰ 仔細讀葉維廉該文對該三篇小說的分析會發現實際上他所謂的律動其實是敘述的時間感（速度感）的問題——也就是說，更像是電影語彙（特別是在〈海濱聖母節〉的結尾描述上）。

³¹ 我在另外一篇文章（2018）中也曾經處理這種視角轉換對文本詮釋的影響。

也顯得人類的嘗試有多渺小。在這篇小說裡面，王文興用了非常多的「擬人」描述時間的運行。王文興一開頭就這樣描述太陽「那通身白火底太陽，將要在祂底廣袤地運動場裏恣意滾動；在天空，牠是不致成爲一個縱火底犯人底」（35），而草的枯萎也是因爲「陽光底逐日陰謀，欺騙底詐取」（35）。相對地，行軍隊伍一出場就「不那麼像人」：「這一羣像螞蟻似底人 [……] 他們底方向忽然顯得沒有定指、步履隨之雜亂起來，一種神經性底缺乏自信蔓延下隊伍」。

這篇小說就在這樣的基調之下將「生命力」調整成一個均衡的狀態：無生命的物體顯得有生命，而人作爲具有靈性、獨立自主的個體在這個氛圍之中顯得被「降格」了——行軍面對一條由於前日晚間暴雨而水流湍急的河床時，失去了軍隊的紀律，「他們來回的逡巡着，發出了細微，無能力，面對大自然時顯露出人類渺小、空洞而不含意義底聲音」（36-37）；又或者，當隊伍抵達終點，軍隊開始操練時，軍官竟一時分不出立定站好的這群兵士「是否在一瞬之間已變成石人」，而當他發出一道命令以後，「好像生命灌注進這些沒有生命底石柱，他們開始活動」（38）。接下來一整段描述太陽的段落相當值得細看：

那太陽，如同唱着歌一般底懽悅，沿着光滑無瑕底藍色天空華行道快要接近中天底地位。它底瞳孔忽底睜大，嘻笑着，帶着嘲諷底，俯視着這羣散佈在草原上，斑斑點點，比螞蟻大不了好多底人。它底瞳孔祇要略為睜大一點，這些渺小底人，在他們底心中，便隱隱發出一聲輕微底呻吟。太陽點燃了這一百多頂鋼盔，如點燃了一百多盞銀亮底聖火；但是，在鋼與火下面，確是那柔弱，艸綠色，如植物似底肉身。（38）

太陽接近中天意味著時間接近中午，而到目前爲止，這一百多位士兵都沒有個體的「面目」，就連軍官的個體辨識與聲音表現都不特別突出。這種非個體的表現在聲音上最爲明顯：「這總共一百多人底 [金屬敲擊聲響與腳步聲]，混合了起來，辨識這一個隊伍底奇異聲響。除此，聽不見其中任何一人的說話聲」（36）。他們在文本中一再被與各種的柱狀體相比擬，堅硬如石柱，柔弱如植物。閱讀這篇小說的時候如果將重點放在人類的遭遇上的話，上文所謂的「受制」的主題永遠同時指兩種意思：軍隊體制的上對下權威與人類面對大自然的無助。

接近中午左右，「個體」開始浮現，一個「像一隻柔軟底，無力底青草」，在立正時昏倒的士兵，以及另一個在準備開始操槍時因為腿挺不直而被軍官厲聲斥責、自尊心受到傷害的士兵。後者在被軍官喝斥以後被軍官處罰留在原地罰站（其他士兵繼續練習），這時候「在那青年底心中，他底仇恨跟密集底烏雲一般，擁聚得愈過愈濃」（41），因而在軍官看著他的時候，他就挺得更直，「以驕傲抗拒驕傲」（42）。這個無名士兵的意志力同時對抗的是具體的酷暑與抽象的權威的意志：「這時，那個立正底青年，忽然之間，感覺一陣宇宙底大迴旋——太陽在空中作了一個大旋舞。他急忙收集了全身底力，極力去鎮定下自己。他決定在那軍官釋放他以前他絕不能先無用地暈倒」（43）。小說進入中段，軍隊終於開始當日正式的打靶訓練，「草原進入的下午，進入了沉寂底，疲倦底下午」（45），而在這個階段，在槍響與槍響之間，「一陣又一陣底槍響遁失在宇宙之靜寂裡，被靜寂給吞噬了。在莊嚴、不作任何表示，如神一般緘默底靜寂前，這微弱且躁急底噪音，顯出底是孩童一般底虛妄浮躁」，而在這蟬聲也消寂的時刻：「在槍聲停止，當第二陣槍響還未開始之前，草原底靜寂，像睜大，凝神諦聽底眼睛，像期待底神祇。這不再是一塊人世底境域，這裏，像是另一個寂靜底星球，這裡底空氣，呼吸底是「死亡」（45）。這是「進入了沉寂底，疲倦底下午」。從早上的酷熱，到午後進入滯塞、死亡的氣息，而天空中即將上演一齣戲劇：「演員——雲，燈光——陽光，佈景——天色，似乎都已經預定在計畫之中。假如上帝是這一幕戲底導演，那麼風便是他的命令」（46），然而底下的士兵們面對天空的動向只能漠然以對，因為在打靶的訓練過程之中不能隨意離開自己的崗位——他們「像那些被風吹彎，被動底嵩草，他們相同那無知覺，懷着宿命思想底植物」（47）。閃電與悶雷開始出現，「天空底灰色，除了給他們沒有意義底答案以外，什麼秘密也不會洩漏。天空底那一邊，總像是不可知底——然而又像可以知底……」（47）。

意志在這些情境底下都無用武之地。從敘事伊始，天空的天象變化就一直拽著敘事往前進——人群，無論個體或群體，的動作總是與而在這裡描述的人所感知的世界總是與「尚未發生的事」產生各種形式的關聯性，然而這裡對於時間與預期的描述已經出現了一組矛盾，而這個矛盾就是介於天空另一邊的「可以

知」與「不可知」之間：如果就如敘事者所說，「夏季底下午，照例有一場雷雨要搬演，如規定好的節目一般準確」（46），那為什麼「在天空裏，發生了什麼事？什麼人在那裏奔跳？」（47）會是一個合理的問題？天空即將下起雨來的這個段落裡頭敘事者藏了許多的線索與觀察：

天空是一池灰墨水，一片灰色底虛無，沒有底底——在灰色底被後是甚麼？我們底靈魂投了進去，便沒有止境地往後飛，那便是自由，使人戰慄底自由。草原上吹起了風，冰涼如水，帶給這沉寂底死域一陣夢魘底騷動 [……] 快樂，久渴得飲似底解救，而又摻和着將無可避雨底憂懼，散佈於人羣之間。 [……] 他們不能夠擅自離開坐位。像那些被風吹彎，被動底嵩草，他們相同那無知覺，懷著宿命思想底植物。（47; 引用者標註）

首先對於雲層背後的猜忌是一種對表層——對透明性——的焦慮；相對於一早的「天空 [……] 蔚藍底顏色就是空氣本身不具形體的顏色」（35），現在的天空「沒有底」。後面一句對於「自由」的描述則是引用沙特對自由的說法，王文興在這句話裡面提示了這是一篇講存在情境的小說——雖然對於人與環境之間的互動關係我們早已可以猜想——但是這篇小說講的卻是「不自由」這件事本身，以及何謂「可知」與「不可知」之間的界線。

這裡王文興描繪的可以說是一種十八世紀浪漫主義以來描述的、雄渾（sublime）式的驚嚇。雄渾在康德那裡被用以描述主體面對大自然的浩大與無邊界——因而無法把握其整體——發現自身的渺小與限制（雄渾比美 [beauty] 更受到現代主義作家喜愛也不是新聞）；然而雄渾並不是一種「感覺」，或至少不是一種對現代情境中的情動力的回應（affective response）；倪迢雁（Sianne Ngai）將這種感覺稱為「驚傻」（stuplimity）。她用這個詞來描述雄渾產生的兩種情動反應——驚嚇（shock）與無聊（boredom）——之間的拉扯。她解釋道，面對一些當代作品時的巨大與大量的時候，「那種在審美上被淹沒的感覺牽涉的並非恐怖或痛 [……] 而是某種更像是日常的耗損的感覺」（2005: 270）。在這裡倪迢雁強調的文字的有限性與重複性在製造其巨大與超越性整體的經驗時所

製造出的情動反應，但我在這裡想要描述的是那種「日常的耗損」。上文問的問題是：為什麼可知（每天都會發生的事）與不可知（「天空背後有什麼」）會同時是問題？而答案是：這篇小說的重點就在於提示兩者之間的緊張關係。王文興的小說中寫了各式各樣的無聊的日常中發生的意外：葉維廉在〈水綠的年齡之冥想〉一文中已經指出沉悶與單調是王文興小說中的重要主題（60），而這篇小說最重要的「問題」就在於王文興製造了許多的懸疑與預期，然而這些懸疑與預期卻是以夏天台灣幾乎每天都會發生的天氣現象——以西北雨為中心——作為敘事進程的牽引者。

王文興的小說總是關注的是日常與日常所引出的時間性的問題，關於有限的可能（如〈日曆〉）或無限的未然（如〈草原底盛夏〉的中段）之間的各種糾葛，而被塑造出的稱為「人」的感受主體如何在這個世界上感知——特別是〈草原底盛夏〉的手法與架構要求讀者以這種世界與感受主體共構的方式解讀。在一整段對於天空景象快速變化的描述之後敘事者終於宣布：「雨來了」（47）。軍官宣布暫停打靶訓練，但因為草原上完全沒有遮蔽，大家就算解散了也無法躲雨：

只是一瞬之間，他們就被掩埋入雨底白色海洋中。他們底耳鼓，敲滿嘩嘩雨響，因而聽不見彼此之間說話底聲音。他們底眼睛，除了一片白茫，也看不清他們同伴底面相。在雨裡，每一個人底都變成孤獨底個體，他們無法和他們底同伴建立起連繫。軍官底哨子，也失去了作用，他底權力被雨水沖走了。那迷惑住士兵底法術已被撤除，士兵底整體，已一變而為遊離、四散底部分。這一羣原野底人，只好坐在板凳上面，聽隨雨底鞭子在他們底身上鞭打。[……]對於一個更高底，強而有力底存在，他們底認識並不比原人為多，而人類對祂的敬意，對祂底恐懼，對祂底膜拜，是恒古長存，且相同不減底。（48）

從一開始我們就知道這群士兵被「丟」進了一個特定的世界裡在世存有（being-in-the-world），與城市的喧囂無涉（「聽不見」）的草原上。在這裡「聽覺」被設定成影響——所謂「法術」——的中介。在這裡王文興刻意營造了一個沒有任何遮蔽（亦即內外的分野）的獨體化的過程，而這種情狀卻很詭異的在雨聲的作

用之下被某種程度的催化：突然「每一個人都變成孤獨底個體」了，然而這個個體成立是建基在某種被迫的自我封閉（self-enclosure）之上。這是一個啟蒙主體（enlightenment subject）：雨聲讓大家無法溝通、無法「建立起連繫」，結果每一個個體都（只）有自己的意志了。這種將群眾（及將這些人召集起來的「法力」）與個人（以及其所擁有的意志與預設的思考主體）之間的分野強調出來是相當具有冷戰自由主義的意味：群體總是意味著非理性、服從、沒有自由意志地遵循某種「規則」。（這種群體的政治學「亦即將群體作為政治主體的單位」在冷戰期的意義最直接的就是與共產黨的教條相聯繫。）

這裡存在主義式的寓言讓個體性進入一種進退維谷狀態：在某種更大的東西之下無論是群眾或是個人都只是芻狗。這裡更大的東西到底是什麼？王文興內心中的答案自然會是神、或者造物主，然而本文的答案會是「環境」，另一個版本的（日常性的）氛圍。這裡的「啟蒙」主體弔詭地與原始性相連：對於更高的存在（無論那是什麼）的崇敬就是藝術與宗教的起源。於是這一段並陳了許多組對立：人與自然、群體與個人、啟蒙與原始、開放與自閉、意志與受制……

雨停了以後，軍官交代士兵們清理場面，把濕透的衣服先脫下稍微晾乾再穿上，照料那兩個病弱與被罰站的軍人，最後啟程離開。王文興這樣描述群眾離開後、入夜的場面：

夜晚底草原，依舊恢復其自然底本來面目。人類白天底所做所為，所流底汗，咒罵，仇恨，槍想，呻吟，乃至忍耐、守紀、負責等美德，都未曾留下絲毫底痕跡。[……] 暖溫底大地啊 [……] 妳以妳遠古底智慧（保持着久永底年輕），愛着，雖則又不十分地關心——然而我們絕不懷疑妳的愛——撫育着我們渺小如蟻地人類，眺望那有若無近底夜空底未來。天空揭開了遮蓋底黑布，閃露出千萬顆心而熠亮底珍珠，如雨般紛紛掉落，然而，又被拘於半空中。（50-51）

這個描述幾乎是梅亞蘇（Quentin Meillassoux）稱之為「絕外」（The Great Outdoor），或是史登格斯（Isabelle Stengers）稱為「蓋婭」的場景：梅亞蘇在

《有限性之後》(After Finitude) 一書中設想一種在康德的有限性之後思考基進的關於(人類)絕種的哲學時提出一種與生物存在與否全然無涉的稱為「絕外」(The Great Outdoor) 的視野，而在全球環境危機的脈絡下中史登格斯在《危機年代之中》(In Catastrophic Times) 一書中將蓋婭定義為「一個前所未有、或是早已被遺忘的超越性的形式：它作為一種超越性被剝除了其神聖性，讓它無法被召喚為一種仲裁者、擔保者、或是資源；它是個神經質的力場組配(a ticklish assemblage of forces)，對我們的理由與計畫漠不關心」(47)。敘事者說這所謂大地「不十分地關心」人類，然而「我們絕不懷疑妳的愛」——也就是說這句話的行動是「人類的」行動，無關「大地」的行動(如果我們像小說敘事者一般賦予自然「聖性」 [=人性] 的話)。然而這個對於聖性的崇敬與這篇小說描述的「受制」的主題是相當衝突的：最後一句話描述草原的夜空，星星是「被拘於」天空上的；更有甚者，這些事情會一再重複，是為日常生活(Felski 1999: 81)。

小說終尾的敘事賦予一種日常與暴力的平庸性(banalilty)：從前面對〈最快樂的事〉以降的分析可以看到，王文興擅長寫「沒什麼事真的發生」的小說，沒有政治意義上稱之為「事件」(event) 的場面——革命或愛——但這在王文興的小說裡面變成一種日常性=事件的操演。〈最快樂的事〉裡面主角的自殺是因為沒有什麼可以預期的：前文以提及，這裡無論那所謂的「最快樂的事」是否為性愛，重點是除此之外「再無其他更快樂的事了」(27)，幾個月的陰冷天從來也不放晴。這篇小說到底具有什麼樣的「語調」(tone)？在這篇小說裡敘事者描述日常及其(生態的、人為的)環境的時候總是以一種類似敬畏的口氣描述自然(就像是針對神的態度)，但王文興這裡真正寫出的與其說是大自然的力量，不如說是某種難耐的當前——活過的日常本身。

前文曾引述王文興曾說在寫〈草原底盛夏〉的時候，「故事、人物、心理，全都去他的」，所以這篇小說並沒有完整經營新批評意義上的敘事、人物塑造與心理描述——但並不表示它「沒有」敘事、角色、或邏輯。〈草原底盛夏〉裡面，讀者會看到各種的二元對立如何被「製造」——形體化、成形——而是從一個敘事者設想的「自然」(無論作為「大地之母」、「絕外」或是「蓋婭」的視野) 的角度出發，總是給讀者一種懸在半空中的俯瞰視野(如果我們假定敘事者具有一個單

點出發的透視法視野的話），一方面想像一種（人的）「外」與內的協調與分立，一如上文對〈最快樂的事〉的分析，另一方面又可以看作是一種主體「成形化」（及其無涉於世界／「自然」）的操演。然而這篇小說裡尚待解決的還有一個問題：個人與群體之間的關聯。冷戰期以理性人爲基本政治單位的設想可以說是馬札瑞拉稱之爲「自由主義協定」（liberal settlement）的東西：「一種劃開以自由民主原則與形式爲支配綱領（hegemonic）的區域——所謂『自由世界』——以及另一個並非如此的區域——亦即共產國家及『發展中的世界』」（Mazzarella 2019: 48）。延續著剛剛的討論：〈草原底盛夏〉裡面的那陣西北雨到底改變了什麼事？一來它是對於秩序的侵擾，打破了某個社會常規（軍隊秩序）、是一個無論是〈日曆〉或是〈最快樂的事〉當中都缺乏的事件，然而另一個秩序很快的就建立起來了。在這裡王文興非常重要的一點是呈現了「自由主義協定」的「協定」本身的困難：召喚群眾的法力對上啟蒙主體擁有的「令人戰慄的自由」，王文興在這篇小說裡面並沒有給讀者一個答案，反而是呈現這中間有多少的模糊地帶可以探索。

楊牧在〈探索王文興小說裡的悲劇情調〉一文當中說道他認爲王文興當時發表的諸小說中最「沉著有力」的主題是「命運」，不過他在該文裡面沒有定義什麼是命運，反而描述命運的多種面貌以及難以定義：「『命運』的現形錯綜複雜 [……] 爲命運下定義不是三言兩語如爲『政治』下定義那麼便當，你必須掌握它的各種面貌。我談王文興的小說，伸以爲他作品裡潛伏最深刻最一貫的精神，就是一種爲命運雕像的精神」（2013: 75）。在楊牧之後，葉維廉在一篇晚近的文章中也將王文興與「雕刻」相連接：「他是一個全心全意全程投入的（文心雕龍式的）文字雕刻者」（2013: 221）。楊牧的文章中傾向關心的是主題的營造與角色的塑造，而葉維廉的文章中關注的是文字形式的雕琢與其所達成的藝術效果，然而無論是何者，關注的問題都是造形，也就是形式的塑造這件事本身。楊牧在那篇文章裡之所以無法給「命運」一個確切的定義是因爲每一個不同的（小說人物的）命運都是不同的情境造出來的特異形狀；而葉維廉更關注的是文字敘事的造形如何同時保持人物與外在的分野並同時創造一個「內外交混」的關鍵時點（亦即葉維廉所謂「抒情小說」中的抒情時刻）。也就是說，在這些情境之下內與外都是在不同的社會情境裡面「造」出來的。這不只是敘事技藝與營造的問

題，如同上面的解析也可以看到，小說情節人物自己也造了形：〈命運的迹線〉的主角自己「刻」出了一條命運線，而「命運」無論長得是什麼形狀都意味著一種實驗、推想的情境：在這樣的情境之下，各個角色會發生什麼事、會如何應對？（又或者「沒有事」？）與其說這是一個「命運」的操弄，毋寧更是一種邏輯推演的實驗，重新在一個敘事邏輯中定義必然與偶然的邊界，或是不同的感性的邏輯生成的程序。

楊牧等評論家所稱之為的「命運」的其實提出了其他的問題，包括了日常性當中對於重複與否（如軍營操演）、對於偶然性與必然性的交錯——以及由此而生的、對於世界的邏輯的思考、順從或是反抗。耿德華（Edward Gunn）在〈王文興的藝術進程〉（“The Process of Wang Wenhsing”）一文當中曾經這樣描述過〈命運的迹線〉之中必然性與偶然性之間的交錯關係，而這或許最適合用以描述在王文興小說之中敘事邏輯的操控與推想、未來性之間的關係，推想的日常因而總是某種對「形」的塑造：

一種作為先決（pre-given）的進程的命運觀讓選擇不再可能，而也讓行動變得沒有道德情境（moral context）。為了抵抗命運，小男孩選擇嘗試創造一個道德情境，他的行動在其中被評斷為給予生命（life-giving）的。另一方面，小男孩的父母則堅持他的生命線沒有什麼意義，也就是說這只是一個隨機、不重要的符號。這讓小男孩無法接受，因為這樣他只能將存在感交給偶然性。也就是說，小男孩同時抗拒必然性與偶然性，一個搶走了選擇權，另一個搶走了他選擇的重要性、以及隨之而生的任何道德秩序。然而他想要讓自己從先決進程中解放、並在偶然性上加上規律（pattern）的行動卻讓他達到自毀的邊緣：他手掌上的痕跡成為他對意義與毀滅的意志（will to meaning and destruction）。（1984: 31）

第四節 遞迴與重複

詹明信 1984 年時出版了後來成爲一本書的〈後現代，或晚期資本主義的文化邏輯〉（“Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”）一文，同名書成爲詹明信在文學與文化研究界最爲人所知的作品，然而比較少人知道的是同一年他曾經在《現代中國文學》（*Modern Chinese Literature*）³²創刊號上發表針對該期的幾篇論文的評論與觀察。在該文中，他引述了耿德華在〈王文興的藝術進程〉一文當中對於王文興〈命運的迹線〉的評述，然而給了（耿德華筆下的）〈命運的迹線〉一種寓言式的閱讀，將〈命運的迹線〉讀成一篇展示「舊有敘事典範的危機」的小說：

[小男孩割手] 只是意味著表面上的、他嘗試用自己的力量延長自己的生命嗎？又或者，這是否也同時象徵了否定了舊有的魔幻符徵（命定的敘事）、嘗試將這種象徵系統摧毀，卻又逃避了另一種選擇（純粹偶然的敘事，成爲無意義或是無關的事件的「精神分裂式」的接續）？

[……] 然而用這種方式將敘事危機主題化、將其反身性地設計成一個算命的母題，這件事情的本身成爲可能或許就意味著舊典範的消亡。

(73)

然而詹明信也在後文中展現這個變化之快——不過間隔十多年，1981 年出版的《背海的人》³³在詹明信的筆下已經是「在內容與風格上都必須被考慮爲後現代主義」（75）的作品了。許多人對詹明信的判斷不以爲然，而從今天的研究視野來看無論是對《背海的人》的定調或是「後現代主義在任何意義上都不像是現代主義那樣被西方獨佔」的宣稱都問題重重，然而詹明信在這裡提點的、關於反身性的議題以及對於敘事的邏輯告訴我們的其實都是一種現代主義初發的曖昧性；詹明信認爲《背海的人》或可被閱讀爲一種對於早期自身現代主義小說中存在主義信條的諷刺（irony）其實反過來說的是詹明信也同意在那些早期作品裡面是有一

³² 此雜誌後改名爲《現代中國文學與文化》（*Modern Chinese Literature and Culture, MCLC*）。

³³ 即後來的《背海的人》上冊。當時王文興並未明說這本小說還會有一本下冊，故書名直寫《背海的人》而未標明上下冊。

些現代主義式的形上真誠（metaphysical authenticity）性存在的——這或也可以反映在顏元叔（1973）評論《家變》時堅持《家變》的價值在「真」之上。

一九六〇年代台灣現代主義在柯慶明那裏是必須加上問號的：因為對他而言許多被宣稱為「新」的技巧、敘事手法等等都是在中國文學傳統之中早已可以發現前例的——現代中國既不像西方「這套特殊文化價值面臨崩潰的危機意識，更無所謂布爾喬亞的自滿文化的可以顛覆與震撼」，而那些「即興、片段，以至詭異、怪誕的文體與表現」在充滿筆記與詩話的中國文學傳統看來「真的足使我們驚恐？還是習以為常而已？」（2006:390）換句話說，現代主義會不會其實恨「無聊」，因為他們就只是重複了以前人早已作過的事？批評家習於指出現代派同人的因襲、模仿乃至於剽竊，就連為現代主義辯護的張誦聖也不吝指出這批作家早期作品當中明顯的習作痕跡。然而晚近西方現代主義學者也不斷提醒讀者注意任何對現代主義之「新」的宣稱——最有名的龐德（Ezra Pound）的「Make it New」翻譯自《大學》「日日新，苟日新，又日新」，而諾斯（Michael North）說得精確：「現代主義作家與藝術家為了描述他們如何創新，他們必須要仰賴舊有的完整系統與譬喻用以描述他們的目標。對於這些所有的修辭，所有的宣稱與對於新的承諾，美學現代主義沒有自身用以探問何謂創新的方法」（2013: 150–151），而在艾德蒙（Jacob Edmond）的〈複製〉（“Copy”）一文當中更直指這種談論現代主義的方式有何問題：

[……] 難道衍生與原創是唯一一種談論全球現代主義的基礎嗎？東亞現代主義對於模仿西方以及模仿（而非逃開）傳統的焦慮不只是一種對西方霸權的回應，而可以視為一種面對複本（copy）、新媒體與全球化的焦慮，而這種焦慮也同樣出現在喬伊斯與龐德的挪用詩學裡。（108）

艾德蒙的說法反映了二十一世紀以來新現代主義研究（Mao and Walkowitz 2008）後經歷了全球轉向（如 Friedman 2015）與物質文化轉向之中消解大都會與邊陲對立的嘗試，而在這裡問題便是在於追求「原創性」以及這種原創性所預設的自主性其實總是備受挑戰的；消除兩者的對立並不是說這個對立不存在，而是兩者之間的關係不只於抄與被抄而已。從另外一個角度來說，創造性確實是被過

譽了，而以往整個關於現代派的討論就被這個論述框住、難以進行。某個意義上來說這章說的就是這種困境。六〇年代那群比較「創新」的藝術家與作家們，比較大張旗鼓的如《現代文學》創刊詞中寫道現代文學同仁想要的是「『破壞的建設工作』（creative destruction）」，比較謙遜的如張照堂則說自己只是「無聊」。在這一章中我們已經看到了「無聊」與現代全球體系之下第三世界（作為一種反身性的、對於自身在全球體系中的位置的指稱與批判基點）所具有的意義。

本章所談的七等生、張照堂與王文興的作品都是他們創作生涯「初期」的作品。文學與藝術史上已經見證他們在七〇年代以降的「完熟」：王文興以《家變》與《背海的人》等作展現其強大的描寫能力與文字實驗的野心；張照堂一脫早年的抽象風格、轉入寫實攝影，並在八〇年代以降成為台灣現實攝影的大將、且積極收集史料並引介新進攝影師；七等生則創作《沙河悲歌》、《譚郎的書信》等作延伸並深化其哲學思考。薩伊德（Edward W. Said）的《論晚期風格》（*On Late Style: Music and Literature Against the Grain*）一書或許開啟了某種對於「晚期風格」的執迷，而他也認為現代主義是一種晚期風格的體現——「現代主義是弔詭的，它與其說是個關於求新的運動，不如說是一個老化與結束的運動」（薩伊德 2010: 253）——在書中然而本文要處理的卻是早期風格；而更弔詭的是薩伊德用以描述「晚期風格」的用詞——他形容作為「晚期本身的象喻」的阿多諾是「對當下提出評論的人，其評論不合時宜、離譜，甚至帶著災難性」（94）——所強調的正是阿岡本等人在約略同時所提出的「當代性」（contemporariness）的要件：「[當代性的要求]並不只發生在按序的時間之上；它在按序的時間中作用，但同時催促、擠壓、並轉變之。而這種急迫性（urgency）就在於其不合時宜上，以一種既太早又太晚的形式，作為一個『已經』與『尚未』」（Agamben 2009: 47）。柯慶明說盡了現代派的「已經」，而其「尚未」則可見諸於左翼知識分子的評論之上。張誦聖在一篇近作當中提出一個重要的觀察：

現代主義作為一個文化場域裡的美學運動，當它輸入台灣（一九三〇年代的後半期；一九五〇年末到一九六〇年代），中國大陸（一九三〇和一九八〇年代），或是戰前的日本、戰後的南韓，似乎都巧合地是在當地社會進入一段快速經濟成長的現代化時期「之前」而不是「之後」，


因此顯然無法純粹將它視為對「現代性」的文化反應。或許我們可以用吉登斯「反饋性」(reflexivity)的概念來嘗試描述這個關係。吉登斯[即紀登斯(Anthony Giddens)]認為反饋性是現代性很特殊的一個屬性：以社會學這個學科為例，它對某些社會現象或行為所研究的結果，會反過來影響人們對這些特定現象或行為所持的態度，並修正他們未來的走向。[……]由這個觀點來看台灣的現代主義爭議[……]由西方輸入的現代主義美學概念及作品反饋性地左右了台灣知識階層對各種現代性社會體制接受或排拒的態度。(2015: 369–370)

張誦聖在這裡採用一種事後回顧的姿態觀察過去事件的因果關聯——現代主義的缺乏因果(亦即其事件性[eventfulness])本身的因果關聯——這種反饋性的重要性在於其面向未然的姿態，如同紀登斯在《現代性的後果》(*The Consequence of Modernity*)當中所說的：

在現代性的情境之中，未來總是開放的，不只是一般指稱的事物的偶然性(ordinary contingency of things)，而也在於知識的反身性會與哪一些社會組織方式產生關連之上。[……]藉由損益評估，專業知識不只提供了計算方法，藉由不斷反饋執行其特定知識，實際上更是創造(或再造[reproduce])了事件的宇宙。這意味著許多事，其中一件是在許多現代性的層次都已全球化的情況下，沒有人可以完全拒絕現代體制中的抽象系統，而這在核戰風險與環境災難的例子中是最明顯可見的。然而這在多數人口生存的廣闊的日常生活中滲透得更加徹底。(83–84; 原文強調)³⁴

紀登斯將創造與再造並列或許就是某種現代性的推想經驗，既早已又尚未，在某種意義上跟所謂的「當前」、甚至是某種「即身性」之間有著不合時宜(anachronistic)——甚至是酷兒的(Halberstam 2005)——關聯。張誦聖在借

³⁴ 紀登斯這段話所引導到的結論是專業知識與信任體制是維持現代社會秩序的重要因素；在本文的語境之中或可以連接到五、六〇年代以降也就是文學批評專業化、並且創造一種公共論述的起頭(最明顯的案例是顏元叔現象，或是《新潮文庫》的成立)。



用了紀登斯的說法的時候沒有意識到其實這段陳述的意思是在告訴大家：戰後台灣現代主義是朝向某個尚未被具體化的形式—實質、或是某種社會關聯、或是某種世界的邏輯，而這種還沒有被具體化的東西總是與某種記憶檔案（memory storage）有關，在二十世紀中期的台灣，這可能是佛洛伊德的「神秘書寫板」（the mystic writing pad），作為一種「內面」的發現。這種內面的發現到底是「早已存在」還是被創造出來的「新事物」？無論是哪一個，這個創造—再生產都是一種事件、新感覺的創造。

最後，紀登斯的話也提醒我們戰後美國主導秩序所造就的「冷戰期的強迫共時性」的意思是什麼。上一章說到存在主義時說到在這裡世界有幾種意思，其中一種意思就是這個做為複雜系統生態的、難以通盤理解的世界，大約就是斯洛特戴克所說的「人們還沒有準備好有意識地跟幾十億人共存」（轉引自 Jameson 2018: 197）的概念。在全球媒介（與資本）環境之下，身在台灣的意思除了是國民黨灌輸地關於一個現代化中國——也就是讓一個陸權大國的使命壓縮在一個海島之上——的世界觀以外同時面對的是冷戰秩序底下夾在自由世界與共產世界兩極的交界之處總是蓄勢而發的（而中華民國在台灣逃過的）「熱戰」以外，整體所認知到的「世界」太過廣大而複雜、矛盾與渾沌。「現代主義」作為一種技法或形式操作或可說是一個在這種冷戰不可承受的日常，以媒介形式描述這種介於介於爆炸性的事件與日常、無聊的平庸性（本身作為一種事件的基點）之間的世界情景——而這個世界既太大又太小、像是早已全經歷過了卻又好似蓄勢待發。



第三章 半成品現代



第一節 世界在路上

六〇年代年代的台灣文化中，半成品無所不在。在文學史論述那裏，黃錦樹的〈中文現代主義——一個未了的計畫？〉（黃錦樹 2003）便召喚了來自哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）的這種半成品的情結，而張誦聖在早期的《現代主義與本土抵抗》（1993）之中評論諸現代主義作家時也經常提及這些作家在六〇年代的作品並不成熟，具有濃厚的習作性質。無論是在張誦聖還是黃錦樹那裡（至少在這些學者生涯早期的作品之中）現代主義文學作為一個文學史現象是一個（後見之明的）等待被完成的計畫或方案，是以一種過去的未來完成式的句構想像一種線性的歷史進程，或表達一種對於「完成」的想像。德勒茲（Gilles Deleuze）與瓜達立（Felix Guattari）在《千高台》（*A Thousand Plateaus*）當中開宗明義就藉由樹木式思考（arborescent thought）與塊莖式思考（rhizomatic thought）的比較挑戰了這種啟蒙以降自由／個人主義式的對「完成性」——或謂個體性（individuality）——的追求（Deleuze and Guattari 1987: 1-25）。本論文第一部分也嘗試指出，六〇年代思潮之中的現代主義與存在主義——兩個分屬不同層次、受眾及實踐者卻高度重疊的「思潮」——本身必須被視為身在六〇年代描述日常性的氛圍的手法，也就是說是一種在個體與世界（兩者同時形成）的推移、交互作用之中形成的對於「仍未發生」（無論是一種具體的未來、推論當中可得的推想、或是純粹的未然 [virtuality]）的事情的思考，或可說是一些將來的群眾（people to come）、或是將來的事件，以及新的因果推論形式、諸如此類，而不必然與某種目的論式（teleological）的完成相連結。

然而同一時間，台灣正在面臨一個新的建設時代；這個奠基於五〇年代美援對各種能源、製造、運輸、衛生、教育甚至出版的資金挹注（陳誠 1961），而在六〇年代美援減少後以設立加工出口區為代表的外銷經濟開始了一個「建設」的大時代，在這個時代當中台灣隨處可見的便是物質上的半成品：工地。就是到了白景瑞一九六九年《今天不回家》一片為了營造新生活感都拍攝了正在建造

高樓時的畫面作為「號召」(interpellation)。而這些都是在當代被稱之為「基礎建設」(infrastructure)之物。

何謂基礎建設？能源、製造、運輸、衛生、教育……皆可做為基礎建設的一環。英文的 *infrastructure* 借自法文，一開始在英文中指的就是類似「道路、隧道、公共工程、或是軍事結構體等等」(Mattern 2015: 94)，而拉金 (Brian Larkin) 則在〈基礎建設的政治與詩學〉(“The Politics and Poetics of Infrastructure”)一文當中開宗明義這樣定調何謂基礎建設：

基礎建設即協助物資、人物與思想流通並在空間之間得以交換的建造網絡。物質形式上他們形塑了一個網絡的性質，其移動的速度與方向、其時間性、以及其損壞的可能性 (its vulnerability to breakdown)。他們構築了循環的建築，字面意義上地提供現代社會的基石，並成了日常生活的氛圍環境 (ambient environment)。(328)

為什麼他是一種「氛圍環境」的理由之一則是在於他的「麻醉性」：成功的基礎建設提供的是便利的生活（例如從電話亭、家用有線電話到 Line Call 之間的演進）讓人感覺不到它的存在或不被具體辨識、而只有在其循環、溝通、交換的過程受到阻斷的時候才會被「注意」到其存在——或者它真的被埋在底下（各種管線）、或海底（如海底電纜）。

被稱之為基礎建設 (infrastructure) 之物因而通常不是被隱藏起來就是被視而不見，而這種被動句型也暗示它們在現代歷史中總是被驅動 (animated)，在表述系統當中則扮演輔助、補充、甚至是義肢一般的角色。拉金說道基本建設的有別於一般所稱的「科技」所具備的特殊性質就在於「他們創造了一個讓其他物體可以運作的基底，而當他們如此運行的時候他們會以一個系統的形式運作」(329)，而這也是為什麼關於基礎建設的討論總是會與「中介」有關馬汀 (Reinhold Martin) 在《組織複合體：建築、媒介與企業空間》(*The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*)一書中這樣描述道媒介與建築之間的關聯：

媒介組織事物 (Media organize)。不可否認，他們也溝通：他們傳遞訊息，讓符碼流通。但只是這樣的話我們就無法釐清麥克魯漢的名言「媒介即訊息」對建築的重要性。在麥克魯漢安居的以模控學組織而成的宇宙裡，透過那些他總是心嚮往之的多媒體渠道被溝通的就是組織本身——同時作為媒介與訊息，形象與效應，形式與功能。作為眾多媒介的其中之一，建築總是自慚又著迷於這個事實 [……] (15)

基礎建設——在此作為一種、或多種建築形式——相當具體化了馬汀在這裡所描述的關於媒介與建築之間的交互關係——二十世紀台灣街頭上無所不在的電線與電線桿就是傳遞訊息的具體形式與物質內涵本身，不多也不少。這也是為什麼彼得斯 (John Durham Peters) 在《奇異的雲》 (*The Marvelous Cloud: Toward a Philosophy of Elemental Media*) 一書中會宣稱在以語言為中心的 (後) 結構主義 (post/structuralism) 的二十世紀之後，理論進程邁入了朝向「基礎建設主義」 (infrastructuralism) 的時代：

在結構主義與其解釋原始與現代的思想體系之後，在後結構主義與其對間距、兩難 (aporia) 與不可能性的愛好；對故障、想望、與失敗的稱慶 [……] 之後，或許現在是時候來個基本建設主義了。他的吸引力來自其基本、無聊、平庸，以及其在幕後做的各種惡作劇。 (33)

彼得斯的說法有趣的地方在於其宣稱性質大過於實際歷史進程的實際順序。事實是在馬克思主義那裏相對於上層建設 (superstructure) 的「下層建設」 (infrastructure; or, base structure) 是一個相當古典的議題，而在薩林斯 (Marshall Sahlins) 對李維史陀 (Claude Lévi-Strauss) 的追悼文——就叫做〈基礎建設主義〉——中提及一件軼事：他在李維史陀面前提到，李維史陀曾經在早期著作中宣稱結構主義人類學是一種上層建築的理論，這點讓他感到不滿，並認為自己是基礎建設主義者。李維史陀這樣回應道：「問題在於我是跟隨著博阿斯 (Boas)、羅威 (Rowy) 與克羅伯 (Kroeber) 等人的腳步習得人類學的，而這些人做的人類學更像是一種活體的考古學 [……] 那一代的人類學家對人類真實的存在，那些印第安保護區人民的悲苦生活沒有興趣。但現在我們必須把

注意力放在這些事上。我們必須將結構主義延伸到基礎建設之上」（Sahlins 2010: 373）。薩林斯沿著李維史陀的思維提出一個從結構主義到基礎建設主義之間的連續性：「[兩者]在時間性與存在論上遠非斷裂，在這種斷裂之想中文化是一種跟隨在有自身理性[rationality]的物質實踐之後的符號域的追想，然而基礎建設主義意味著的是規制社會的特定物質功能是如何伴隨著思考的方案。經濟活動(economy)，我們甚至可以說，就是宇宙觀的客體化(objectification)」(374-75)。

基礎建設的另一項重要特徵還包含其規模之龐大，以及其隱含的、因其規模之大而常是民族國家政府推動的啟蒙方針。基礎建設主義作為宇宙觀的客體化：為什麼在戰後初期關於來台大陸人不會使用水龍頭的笑話會這麼有影響力？「現代化」程度的落差是一個過於籠統的修辭，重點在於基礎建設同時建立了一種特定的關於介面與系統之間關聯的邏輯：「基本建設雖然規模龐大但介面可以相當小巧，以水龍頭、加油幫浦、電源開關、電腦接頭、手機、或是機場安檢，這些都是通往更巨大、隱藏起來的系統的開口」(Peters 2015: 31)，水龍頭可以出水仰賴的是自來水的基本建設——也就是一個大規模的傳遞、溝通系統。

戰後台灣最大的系統性基礎建設工程大約是七〇年代的十大建設。然而這是一個經濟「已經」開始起飛之後的相對應的措施，而在五六〇年代的美援階段已經有相對應的基礎建設工程了。本章的重點之一在基礎建設的影像生產之上，特別是六〇年代健康寫實電影之中一方面是這些影像當中「呈現」了傳統上基本建設的樣貌以外，更重要的事情是健康寫實電影——作為一半官方機構拍攝出的中華民國第一部彩色電影——本身也是基礎建設的一部分。當我們說基礎建設如同海德格(Martin Heidegger)談論的物性(thing-ness)一般只有在損壞時才會發現其本質的時候的意思是在其他一般(ordinary)時刻它都是一直都在那裏的：也就是說，成為百無聊賴、沒有例外(unexceptional)的日常。

在這個意義上，隱地在《回到六〇年代》當中說道說六〇年代看電影是全民運動的時候這句話必須按照字面來讀：例如，王文興在早年的雜文之中從不吝談自己對電影的愛好；掩蓋在〈我愛黑眼珠〉的存在的思想辯證之下的日常事件

在於李龍第一開始會出門是跟晴子在市區約去看電影；而在本章會論及的郭良蕙《樓上樓下》（1964）一書中看電影更是小說中人物的重要休閒娛樂之一。換言之，延伸了第一部分的議題，這一章的物質轉換則是在於這些思想、敘事的結構與樣式背底都是基礎建設起來的。基本建設架構了某些感性（並衍生出知識與脈絡）的經驗、使其得以以某種特定形式出現、存在。從本章以及下一章可以見得，電影本身的基礎建設「性」就在於他架構了一種溝通感性的模式；作為一種同時創造、界定、組織又逾越公共性與私密性的媒介，電影的拍攝、播放乃至接受都結構了特定的溝通介面，使得某些感性成為可感。

本章所著重的電影類型來自於六〇年代中央電影公司主要推行的健康寫實主義電影，除了少數例外以外，幾乎所有電影都可以被含括在這個文類（以及後來衍生出的「健康綜藝」）之中；透過討論健康寫實電影，本章嘗試描述一種關於「生活」（life）的「承諾」。接下來的章節中會逐一打開這些詞彙與描述具體的指涉，在這裡必須先指出的一件事情是：在現代性體制之下，基礎建設就是承諾本身。最具體的例子可以呈現在台灣發展史敘事上對於交通建設的著迷：無論是講述蔣經國對戰後台灣的貢獻永遠不會漏提提及十大建設以外，二〇二〇年國立台灣博物館鐵道部園區成立時對於「台灣鐵道之父」究竟是日本技師或是劉銘傳之爭（見李芯 [2020] 對此爭議的整理）都在在顯示出基礎建設、歷史與其朝向的未然的（民族／國家）敘事之間密不可分的關聯。

在《基礎建設的承諾》（*The Promise of Infrastructure*）一書的序言中，本書的三位編者描述了基礎建設的研究之中問出什麼樣的問題：

[基礎建設] 長期以來就承諾了現代性、發展、進步以及世界人民的自由。[……] 在企圖與失敗、供應與拒斥、科技進步及其陰暗面之間的緊張關係讓基礎建設成為一個觀察政治與經濟生活的成立、維護與在生產的重要基點。[……] 基礎建設是多種科技，現代國家除了用以展示其發展、進步、與現代性，給予這些類別其美學、形式與實質，更用以差異化人口，甚至讓某些人遭遇早逝的命運。（4-5）

這樣對於基礎建設的描述其實也在於我們現在會認知為「基礎建設」的東西基本上就是啟蒙現代性的宇宙觀（無論是空間尺度或是時間尺度）實體化的結果。³⁵ 「基礎建設的承諾」這句話的另一個意思是，在討論基礎建設的時候除了其佔用的空間尺度與地緣關聯以外其動用的大量時間單位——從準備期、建設所需時間、乃至於建成之後的使用期限、維修等等——都需要被考慮在其中。同樣是在《基礎建設的承諾》（*The Promise of Infrastructure*）一書的序言中，三位編者說明了時間尺度在討論基礎建設時可以帶來的效果：

基礎建設的時間向度（temporality）大大影響生活、工作與娛樂的空間模式如何被創造的；它影響了空間擴展的方向及程度，也擁有深遠的社會與政治影響。像地鐵或鐵路、高速公路、有線網路甚至無線網路都隨著時間擴展其空間，而就是其時間向度製造了多樣的空間形式與社會性的特定模式。（17）

從這裡我們可以回望一開始所提示的現象：六〇年代電影中無所不在的半成品。這裡的半成品的第一首要意味便是做到一半的建設，無論是建設工地或是工人都是其拍攝的重點之一。在這裡其中一個重要的知識型便是「完成」：這種「半成品」的再現既暗示也要求某種「完成性」（completeness）的成立；而在這裡最弔詭的事情就在於，這種完成性的成立——作為一種對於未然的投射——也可以被放在現代定義的「個人」（individual）的成立之上。成長小說（*Bildungsroman*）大概就是其中一個最經典的例子，莫瑞提（Franco Moretti）就說在十九世紀歐洲小說當中青年成為一個象徵中心的理由在於歐洲需要依附（attach）在現代性、在馬克思所謂的「無止盡的革命」（permanent revolution）之上（Moretti 2000: 5）。麥特恩（Shannon Mattern）在〈媒介基礎建設的深度歷史〉（“Deep History of Media Infrastructure”）一文當中提醒讀者一件重要的事：「人類不只是基礎建設的受益者，自己也會扮演基礎建設的角色」（106）。例如，在媒介基

³⁵ 此處會強調「我們認知的」基礎建設的理由在於麥特恩（Shannon Mattern）在《都市媒介五千年》（*Code and Clay, Data and Dirt: Five Thousand Years of Urban Media*）一書當中將基礎建設的定義擴展開來，而容納了許多本來不被視為基礎建設的「建設」。她的其中一個論點就在於現代性的基礎建設有其深度歷史（deep time）。

基礎建設的範圍之中，可以算進接線生，例如電報接線生、或是在資訊、無法運到「最後一哩路」的時擔任傳遞員的人們皆可算在這個範圍裡。然而這裡我們也可以加上國民：在國家的立場之上，健康、可用的國民何嘗不是被「建設」的一環？在現代性的承諾裡被賦予「未來」的難道不就是被投射以作為一個自足、自立的「人」本身嗎（至少在自由／人文主義的願景當中）？

第二節「健康寫實，或，彩色烏托邦」於是將關注於這種戰後台灣的基本建設主義。基本建設主義帶來的是某種生活的承諾：什麼是生活？這個問題回到了緒論論及的痼疾不無反諷地稱之為「不朽」的關於縫衣機、牙刷、與上月房租的那些日常景象；然而更具體地，這些電影塑造了一種應該要被欲求的生活與其風格。而這個生活的風格作為一種「風格」的意思其實是代表它具有一種可以管控與規畫的特質，被賦予在一個自由主義預設之中自主、自足的主體之上。同樣都隸屬於健康寫實的大旗，如果在李行的作品裡我們會看到基礎建設的方案，在白景瑞的電影裡看到的則是與此一體兩面的關於生活的承諾：住居形式、資本積累、甚至是抽象化的溝通系統與「構圖」（cartography）共同在動態影像中建造一種人及其周遭的中介（*milieu*），而如果在李行那裡的方案是現代性的自然化，白景瑞那裡則是更徹底的關於現代性本身的承諾。相對於李行善拍溫情教化的「傳統社會」風景，白景瑞以拍攝摩登現代生活聞名，第三節「自己的房間，或，都市媒介與現代的承諾」談論六〇年代白景瑞在中影的電影如何組裝（assemble）一種「現代生活」，同時作為一種抽象化的現代性的世界觀組織與實際上人物的住居形式及其所造就的人與環境的「新」的關係性。最後一節「生活的窄門，或，被懸置的未來」，將以郭良蕙的《樓上樓下》重新回述本章中的「基礎建設主義」與「生活的承諾」的另一面，也就是，「已經到手的未來該如何是好」的問題。

第二節 彩色烏托邦

看到蚵田中蚵車在夕陽中一一賦歸的鏡頭，真是太美太有詩意了；當時腦際豁然開朗，覺得這正是大可採用的場景，我們應該要試著走出窮巷，走向光明的田野，我們要動用兩百輛蚵車 [……]，我們要用直升機俯瞰拍攝，我們要以台灣民謠配音，把台灣民間純樸的農村建設表揚出去，這才是健康而寫實的文件。（龔弘 2005:101）

一九六四年上映的《蚵女》是中央電影公司製作的第一部，也是中華民國第一部「不借外力」製作的彩色電影。³⁶蚵女阿蘭與漁夫林金水是一對兩情相悅的情侶，但因素行不良的阿蘭父親要求大筆聘禮而遲遲無法結婚；阿蘭在與金水交往的路途中經歷了重重阻礙，包括出海遠行總是杳無音訊、數月才得以見面一次；村中另一位看上阿蘭的青年阿火多次騷擾阿蘭，並公開對阿蘭示好，阿火之妻阿珠也因此相當嫉恨阿蘭、進而與阿蘭起衝突。一次出海前不久，阿蘭與金水幽會，金水在此時正式表明了自己想迎娶阿蘭的意願，並正式與阿蘭父親斡旋。然而金水出海後，阿蘭便發現自己懷孕了，阿蘭的父親因而勃然大怒，最後在好友阿娟的協助下前往阿娟的姑媽家避風頭；阿蘭臨盆時難產，最後是在同時也是鄉長的蘇醫生協助之下，孩子順利出生，蘇醫師也同時以水寮鄉的鄉長身分做證婚人，讓及時趕回的金水與母子均安的阿蘭得以正式結為夫妻。

《蚵女》當中主要是由三對男女之間的互動與糾葛關係組成，除了主角阿蘭與金水、阿火與阿珠以外，第三對男女則是阿娟與郭明順。實際上這個組合——而非阿蘭與金水——是撐起這部電影的「邏輯」的關鍵。在以人物互動為中心的劇情描述中很難納入郭明順在本片中的角色，然而他是在這部片裡第一個被以從遠景拉近至中景（甚至中特寫）鏡頭的演員，在這部片裡幾乎所有的「進展」都有他的功勞：片子一開始觀眾就知道他正在進行蚵仔的改良，而阿蘭等人藉機參觀——銀幕向觀眾展示了——郭收集的研究標本。而就在阿蘭與阿珠的爭吵過後，郭趁著帶受傷的蚵女們前去蘇醫生的醫院時，也順道勸進蘇醫師選鄉

³⁶ 關於彩色電影在台灣的发展，見劉現成（1996）。此時從色彩調配、技術到沖洗可以在中影完成，唯一缺的是彩色膠捲的複製在六〇年代末期以前仍然必須送到日本執行。

長；蘇醫師選上以後村裡建設也大有進展，在阿娟與阿蘭的弟弟準備前往探望避風頭的阿蘭的時候，兩人站在工地前面，經過的郭明順說明這是在蓋漁會的新合作社；而阿娟前往探視避風頭的阿蘭時，阿娟細數著最近村子裡快速的變化：「自從蚵種改良後，大家的收入都增加了，蓋了好多新房子」，阿蘭正回著「這都是蘇鄉長的功勞」時，阿蘭的弟弟則意有所指地補充說「不，是郭明順，郭先生的功勞」。在電影內部敘事當中，郭明順扮演的是與政府合作的技術官僚，而在《蚵女》整體的描繪當中水寮鄉是一個自成一格的系統循環系統，《蚵女》作為一個政治宣傳片，它不會說這是蔣介石的功勞，蘇醫師／鄉長在影片中擔任的是在這個內循環系統之中的一個自主意志的行動者，而非「總是」一中央主權意志的代言者；這樣的敘事強調的一種跨越階級的「人情」。這種自由人文主義的假設設法弭平這部片子裡的政治稜角與宣傳意味，更趨近於周蕾（Rey Chow）所謂的溫情主義：周蕾指出，溫情主義的意思並不只是英文裡的「感傷」或「濫情」（sentimental/ism），溫情是一種介於人情「冷」「暖」之間的中道（因此成為共產黨批判的目標），這種中道強調的是容忍與服從，也因此溫情這種情動力必須被描述為「一種傾向，讓人在（特別是）那些壓迫、難以忍受的環境之下妥協、撐下去」（2007: 18）。溫情也標誌了健康寫實的未來性：「傾向」（tendency; disposition）總是指向一個可能會發生的事、一種事物的狀態。在健康寫實裡面，這種事物的狀態就是光明、健康的未來。

然而，這種對於「光明、健康」的未來暗示著國體／政體與身體的疊合。³⁷岡居朗（Georges Canguilhem）在〈健康：通俗概念與哲學問題〉（“Health: Popular Concept and Philosophical Question”）一文當中這樣說明健康與身體之間的關聯：「活體（the living body）是一個獨一性的存在，它必須與被強加於其上的任務共存，並且在暴露於非自身一開始選擇的環境中存活，而健康就是表達這些構成此獨一存在的力的指標（qualities）。[……] 這個身體同時是先存的（given）也是一個成品。此身體的健康是狀態，也是一個指令（order）」（2009: 48）。

³⁷ 劉紀蕙《心的變異》與柯立梅（Maggie Clinton）的《革命的鄉土：中國法西斯與文化，1925-1937》（*Revolutionary Nativism: Fascism and Culture in China, 1925-1937*, 2017）從不同層次切入國民黨新生活運動之中法西斯意識形態。日治時期台灣也有另外一種法西斯文化的運作，然而健康寫實很明確必須被理解為新生活運動的還魂（Chiang 2013: 21-67）。

健康寫實常常遇到的批評是「健康就不寫實，寫實就不健康」，當時的評論多認為健康寫實的問題在不寫實，而非不健康；然而當今的觀眾回看的時候會相當困惑，一堆男女在打群架的電影到底哪裡健康了？重點在於健康同時是一個狀態與指令，重點不是打群架，而是這些群架被如何解套，例如片尾可見到阿蘭與阿珠完美和好，一片和樂。岡居朗用一種接近模控學的語彙描述身體與健康之間的關係，而這也就是為什麼在本文中「健康寫實」總是呈現一種或可描述為「現在的未來」：他欲求一種現狀又同時亟欲指向一種態勢、一種大寫的未來。

從另一個角度來看，「健康」的寫實主義對照的便是「不健康」的其他事物，例如中國共產黨。健康寫實一個想當然耳卻不常被提及的特徵在於它總是與三〇年代中國紅極一時的左翼電影對話，李行便說自己深受崑崙影業公司一系列的電影影響很深（俞嬋衢 1994: 20），而黃仁也說中影的心態是寫實不一定要像三〇年代左翼電影那般「窮破悲慘才叫寫實」（俞嬋衢 1994: 17）。這一節接下來要說的是，無論是國體或是身體都需要技術的介面，而這種技術的介面在此稱之為基礎建設：電影中拍攝的建設場景、作為基礎建設的承諾的（彩色）電影本身、以及道德化的集體勞動所組裝出的作為基礎建設的群眾，在此共構出一個有別於三〇年代左翼電影的、本節稱之為「彩色烏托邦」的世界圖像。

電影本身就是一種基礎建設、以及可承諾之物與系統。《蚵女》做為第一屆中華民國自製的彩色寬螢幕電影，其後的功臣便是從日本習得彩色膠捲沖印與色彩配置的攝影師華慧英。

《蚵女》的籌備工作展開了 [……] 因為我已參與了彩色設計工作，首先我手持劇本到台北博愛路現在還在那兒營業的鴻翔綢布莊。依據劇情，我剪下合適的小塊布料，貼在劇本分場的劇中人名字上 [……]。演員服裝色調的重要尤其顯現在中景與近景上，因為它佔滿大部分畫面。也因為對於顏色經過視覺神經傳達到腦部所產生的反應，能操縱觀眾的情緒，因此有其重要性 [……]。（華慧英 2000: 241）

華慧英在世紀之交出版的回憶錄《捕捉影像的人》（2000）當中回想起拍攝《蚵女》的過程之中花最多篇幅闡述的有兩者：一是色彩的調配上花的心思；二是對

於有辦法自產彩色電影的驕傲。然而就如同上例可以看到，在擔任攝影師的同時作為一個色彩監製的華慧英，他更在意的是視覺效果，以及在觀眾心裡可以造成的作用。《蚵女》最出名的一幕莫過於在鹿港的海邊，一大群漁夫漁婦各自推著自己的蚵車準備回家的場面，而無論是在時任中影總經理的龔弘的相關記述或是華慧英的回憶錄中都提到這個場景如何與實際採蚵行動之間有所差異；張靚蓓這樣描述：

《蚵女》為了要拍出大場面的氣勢，於是將蚵車美化，不但在車柱上加上不凡，讓蚵車看起來像船一樣，同時在深灰、淺灰、褐色的布帆中，加入紅色的布帆 [……] 當時龔弘又別出巧思，建議在每根車柱頂端插上隻色彩亮麗的紙風車；至於紙風車的顏色，一律採用中性色調的粉藍、粉綠、粉紅等 [……] 雖知現實中的採蚵人家都是個別出發，自行歸來，並非呼朋引伴的集體行動，但《蚵女》的大場面就在於「賦歸」 [……]

畫面效果遠勝於實際上的紀錄功能：因此也很可以想像，在一九九四年舉辦的「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會當中儘管李行、李嘉等導演大加闡述健康寫實的精神意涵，但專業技術人員如編劇張永祥與攝影師華慧英均對於「健康寫實」作為一種「寫實」的「電影類型」(film genre) 提出疑慮 (見俞嬋衢整理 1994: 14-23) 。

一般來說，「健康寫實」會被這樣定義：由中影總經理龔弘帶起的電影運動／類型，時間跨限是從一九六四年（《蚵女》）至一九八〇年（《早安台北》）；廖金鳳則說「從早期明顯有意透過電影拍製達到黨政農村改革、鄉鎮建設和推行國語的社會運動目標，或到後期貫徹黨政政策的淡化，這些電影都明顯或含蓄的肯定人性光輝、社會光明，以期達到社會教育功能」（1994: 47）。龔弘這樣回憶當初為何會有「健康寫實」的想法：

義大利新寫實電影，固然寫實，但都太強調黑暗面了；我覺得以台灣的情況，是不行製作如此強調黑暗面的寫實電影，所以我要製作光明面的寫實電影，鼓勵大家走光明面 [……] 我想製作的電影並不想令人感傷，

而是要發生鼓勵的作用。所以就想到了『健康』兩個字。（轉引自張靚蓓 72）

而在一次九〇年代的訪談中，龔弘則是更明確地說道健康寫實的「真義」：「盡量發揮人性中的同情、關切、原諒、人情味、自我犧牲等美德，使社會振作，引人心向善，走向光明大道，換言之，即提供現代社會所需要的、健康的精神糧食」（轉引自張靚蓓 97）。健康寫實是否「寫實」的問題從六〇年代開始就是一個問題：裴開瑞（Chris Berry）與法克哈（Mary Farquhar）指出，健康寫實的「寫實」是一個美學範疇，與共產中國所使用的意識形態範疇的「現實」區隔——儘管兩者都是 realism 的翻譯——並與傳統美學上的「寫意」區隔，因而「當論者從傳統中國的『寫實』來評價『健康寫實』的時候，比較正面的意見會將這種風格放在一個大衆化、劇情帶動、烏托邦、並具有道德教化意義的中國電影脈絡演變之中」（Berry and Farquhar 94）。描述健康寫實的時候如果真的將這裡所謂的「寫實」當成是一種模擬論（mimesis）的忠實再現的話確實是錯誤的：從六〇年代開始健康寫實的語言問題就一直是關注的焦點，以《蚵女》設定的鹿港來說，根本不可能整部電影的角色講的都是一口標準的國語。³⁸

在關於健康「寫實」的修辭裡面總是包含著一種烏托邦想像：總是有一些事物即將到來、而且無論如何結果會是好的。蚵女中的其中一項母題便是「未來」（或者對未來的懸置、亦即懸疑本身）。颱風會不會來、在海邊偶然撿到的如意是否帶來如意（的未來）、阿蘭抽中的籤詩是否靈驗……。健康寫實被指責為政宣片（propaganda）的意思通常是說健康寫實電影「扭曲」了現實情形，例如盧非易就批評健康寫實電影「一樣是用國語替庶民發音，嚴重扭曲了台語庶民的樣態」（1998: 166）。當健康寫實是關乎於「社會教育」（廖金鳳）的時候重點就在於教育總是期待一些什麼、希望觀眾得以因為接受到訊息而受到改變。實際上這就是政治宣傳一詞在英文中的本意：公共意見（public opinion）被扭曲、

³⁸ 關於健康寫實的「聲音」問題，見周俊男（2012）。然而健康寫實的徹底國語化並不意味著李行對族群議題一無所知或視而不見。李行除了早年曾拍攝名盛一時的台語片《王哥柳哥遊台灣》以外，無論是在健康寫實之前的《街頭巷尾》（1963）或是《養鴨人家》之後的《路》（1967）之中都在劇情中以各種提示使觀者意識到這些電影相當特定地聚焦外省人的台灣處境的議題。

甚至是錯誤的訊息說服或受到影響而改變。艾呂爾 (Jacques Ellul) 的宣傳理論的一大貢獻就在於有別於一般認為教育是杜絕受到宣傳影響的良方，他指出「政治宣傳無法離開教育」、教育是宣傳的先決條件 (Kellen 1973: vi)，而《蚵女》開頭就是在介紹／教育民衆蚵仔的樣貌、以及蚵仔產業的運作模式。健康寫實中的健康與寫實都是對於某個「將來的人民」的投射與猜想：如果說健康寫實是國語教育宣傳的一環，那麼全員講國語的鄉村風景便是願景本身。

另一種健康寫實所召喚的當下的未來則是「色彩的烏托邦」。米榭克 (Richard Misek) 在《有色電影：銀幕色彩史》 (*Chromatic Cinema: A History of Screen Color*) 當中追究了電影從黑白到彩色之間的流變過程，而米榭克的重點就在於這種流變的過程並不如想像中的自然：在電影史中，即使彩色技術三〇年代即可應用，「黑白一直以來都是與現實生活相連，而彩色則用以展示奇觀。爲了讓彩色成爲電影的美學基準，它必須要被認定爲電影搬演的現實中的基礎，而這在五〇至六〇年之間慢慢發生。[……] 一九六〇年代，夠多條件讓彩色贏過黑白，於是電影完成了一項轉折」(2010: 46)。劉現成在描述台灣的彩色電影發展史時也提到，從一九四七年首次有彩色電影登上銀幕以來，在五〇年代的電影廣告中出現五花八門用以描述電影色彩的詞彙，顯示的是「『彩色片』成爲市場新奇的產品」(1996: 58)，用彩色膠捲展示奇觀的運用手法也可在台語片中見到。華慧英在回憶錄中這樣記述一次視察《蚵女》上映狀況的情形：

在我們前面幾排座位上有幾位阿兵哥。觀眾仍在進場，這幾位阿兵哥正在討論著《蚵女》是不是如宣傳上說的，中國人自己拍的。有位阿兵哥不信，他說香港的彩色電影都是外國人拍的，中影公司吹牛。另一位說，不可能，中影是公營機構，不會亂宣傳。放映時間到了，燈光漸暗，公司商標過後，是顯眼的《蚵女》兩個大字，接著是演職員表，當攝影華慧英字幕出現，說中影不會亂宣傳的那位阿兵哥馬上說，我說沒有錯吧，我們自己拍的。(華慧英 2000: 245-246; 亦見張靚蓓 2012: 102)

蘇致亨在其碩士論文〈重寫台語電影史：黑白底片、彩色技術轉型和黨國文化治理〉(2016)一文當中，以台語片的彩色轉型失敗爲綱領討論一九七〇年之交台

語片快速凋零的原因，這件事從另一個角度或也可以說國語片就是因為掌握了彩色技術與吸引力因而可以獲得觀眾注意、並且可以跟上當時的國際潮流與產業趨勢；華慧英與賴成英（《養鴨人家》攝影）就是中影首兩位前往日本受訓學習彩色攝影技術的攝影師。劉現成記述，在《蚵女》上映後「龔弘曾經表示：彩色電影容易表現美麗的風光，中影自《蚵女》以後的下幾部片子將都是彩色片，同時以寫實的途徑，來找現成的人情味。是故，中影所倡議的寫實風格，究其實與當時台灣的电影工業技術的變遷有休戚與共的關係」（1994: 52-53）。在這個意義上，前引華慧英與龔弘記述中對於顏色的使用與描述，其實就是在描述基礎建設的進展。彩色電影——及其中同時設置為吸引力與寫實再現的彩色台灣——因而創造了一個世界，一個超越了原本的奢侈與使人信以為真的（make-believe）電影世界、是如卡維爾所謂的「立即的未來」（immediate future）的世界（Cavell 1979: 82）。

這就是為什麼《蚵女》與《養鴨人家》有不少刻意的裝飾與場景調度。論者已經指出在《養鴨人家》之中的農產展覽會過於盛大且突兀，而在《蚵女》當中上述推蚵車回家的場面也是刻意設計得相當壯觀。動態影像的發展從一開始就具有其展示的面向：如岡寧（Tom Gunning）在〈吸引力電影：早期電影、觀影者與前衛派〉（“Cinema of Attraction: Early Films, Its Spectators, and the Avant-Garde,” 1986）所指涉的，早期動態影像進入敘事電影之前重要的功能之一在於其「擁有展現（show）事物的能力」，是一種暴露狂式（exhibitionist）電影（Gunning 2006: 382），更不用說李行自己的《王哥柳哥遊台灣》（1959）作為一種全島名勝展示開啟了島內旅遊熱潮（見葉龍彥 1999）。從上述華慧英與龔弘的憶述可以見得健康寫實確實有其非敘事的展示意味；楊子樵（Lawrence Zi-Qiao Yang）在〈土壤與膠捲：一種冷戰前衛紀錄片的農業起源〉（“Soil and Scroll: The Agrarian Origin of a Cold War Documentary Avant Garde”）一文當中這樣描述一九五〇至六〇年代中影（及其前身，農業教育電影公司）的影像邏輯顯示了一種新的美學典範：

這種感官審美形式聚焦於土地、糧產、植栽、人口、以及物流基礎建設（logistical infrastructure）的可辨識性（legibility），讓人與非人行動者

(agent) 總是處於動態。在讓自身的物流移動可見化的過程裡，國民黨的宣傳機器透過文字與影像編造了一種政治化的地景，聚焦在土地、農產、家畜之上，強調在這些人事物如何得以參入可見的戰後台灣經濟發展產業鏈之中。(47)



這段描述告訴讀者關於健康寫實的第一件事情是，直接將這些電影說成是描寫鄉村風光、甚至是直接和鄉土文學類比的作法是有相當大的問題的。³⁹實際上，更精確的說法是「農村建設」，除了是表現（有別於西方的）傳統美德的農村以外，更重要的是（來自西方的）現代化的基礎建設已經被設定為背景，也就是說，被「自然化」（無論是字面意義上的大寫自然或是作為一種被視為理所當然的感官麻醉的嘗試）。崔迪（James Tweedie）就這樣評論《養鴨人家》當中的趕鴨場面：「這個鏡頭構築了動物生命和菜園與發電廠和平共存的景觀，而敘事中也嘗試將現代性與寧靜的自然環境融合」（Tweedie 2013: 154）。

在類似的邏輯之下，《蚵女》之中推蚵車回家的場景，或可類比於克拉考爾（Siegfried Kracauer）所謂的群體裝飾（mass ornament）。克拉考爾在〈群體裝飾〉（“The Mass Ornament”）一文當中用這個詞彙描述一種電影場面，以蒂勒女孩舞蹈團（Tiller Girls）的表演為代表，在靜態與動態影像中拍攝女性集體整齊劃一、接近幾何圖案的舞蹈動作操演，而成為一個國際化的美學形式。這種美學形式首先展現的是一種一與多之間的關聯，雖然個體組成了群體，但卻對這個群體的全貌（在這裡稱為全體性 [totality]）缺乏認識；而這種裝飾「與都市和地景的空照圖 [aerial photographs] 相類，因為它並不由某個給定情境的內部產生，而是凌駕其上。同樣，演員們也無法全體掌握其場面調度，但卻有意識地參與其建構」（1995: 77; 原文強調）。克拉考爾進而認為大眾裝飾展示了當前——也就是資本主義發展——的時代結構：

³⁹ 例如劉現成：「1962年7月「葡萄園詩社」成立，創辦《葡萄園詩刊》，明確提出：「明朗、健康中國詩的線路」，為台灣鄉土文學的濫觴。而與這一創作路線相呼應的是，在1964年4月吳濁流創辦《台灣文藝》雜誌，更成為台灣鄉土文學的大本營。因此在六〇年代所謂「健康」的文藝觀，並非是電影所獨具的，在鄉土文學中早已經有人提出這樣的創作路線」（1994: 50）。必須一提的是，姑且不論文學史的張冠李戴，事實上劉紀蕙《心的變異》（2004）一書已說明早在二、三〇年代的無論是中國、日本或是台灣，「健康」的意識形態早已存在。

如同群體裝飾，資本生產的過程本身即為目的。其吐出的商品並非為了被擁有而生產，而是為了無限的利益增值而生。[……] 其生產過程是在光天化日之下秘密進行。所有人都在生產線上各司其職，在沒有掌握到全體性 (totality) 的狀態之下各司其職。[……] ——這種思考始自泰勒主義系統 (Taylor system) 將其理性信條推至極限的結論。工廠裡的手對應到蒂勒女孩們的腿。 [……] 群體裝飾就是主流經濟體系寄望的理性思考產生出的感性反射 (aesthetic reflex)。(1995: 78-79; 引用者強調)

克拉考爾的幾項類比在《蚵女》之中都可以按照字面意義解釋。儘管《蚵女》此一場面並不如克拉考爾所謂的群體裝飾一樣完美一致、甚至呈現一種抽象的幾何形勢，然而龔弘的回憶錄中確實是紀錄了一個對於場面作為場面自身的群體裝飾的想像：這個場面看起來一定會很「美」。空拍圖就更不用說了，龔弘的想像裡這個景就是要用直升機空拍（雖然最後用的是雲梯車）。《蚵女》刻意想要製造一個內循環系統的意思就在於外側的國民黨統治與資本主義世界基本上不在關心的範圍裡，也就是說水寮鄉本身亦可以被當作一個整體當中的部分——而自身對於自己在這個全體裡的角色沒有「感覺」——例如，做為一種勞動，採下來運回去的蚵要到哪裡去？從另一個層面來看，這部片名為《蚵女》，許多論者都已經提到畫外音在調控健康寫實電影之中的重要性，而在《蚵女》當中最重要的事實之一是阿蘭只是「眾多蚵女」的「其中之一」。這件事情的重要性在於這部片基本上是以一種群體——個人——群體的方式在架構阿蘭的身分同一性，阿蘭是做為一個蚵女（如蚵一般有著堅強的外表和柔軟的心）而成立的，而即使整部片可以被視為是阿蘭做為女主角的文藝片，最後結尾則是再一次的收回到採蚵體系的搬演之上。

在這種意義上，她既是一個偉大的女性，作為一個冷戰自由主義定義之下的個人，然而同時又是一個被包覆在許多層次當中的、做為具有美觀裝飾性的女人，用以滿足一種景框的設置及其所設定的審美，再被放置在一個基礎建設敘事的景觀之下，成為建設動員的一份子。這些層次缺一不可。這類似於鄭安玲 (Anne Anling Cheng) 在《裝飾主義》(Ornamentalism) 當中問出的問題：「作

爲一個被太過美學化而無法受傷、卻也同時因此招致傷害的主體存活的意思是什麼？」(2019: xi) 鄭安玲討論的是亞裔(黃種)女性的危殆主體的問題，然而在電影語言裡面這種原本具有相當特定脈絡的種族化個人身分(racialized personhood)問題似乎擁有相當大的詮釋動能；阿蘭的「堅強」似乎必須要建基在她的受傷(被阿火騷擾、與阿珠結仇、被父親言語欺凌……)之上才顯得有意義，她必須在這些溫情主義寓言之中存活，其「柔軟的內心」才得以被彰顯。

前頭說到了郭明順作爲技術官僚的重要性，而阿娟的重要性則是在於，如果蚵車是一種群眾裝飾的話，作爲這些「蒂勒女孩們的腿」的對照組，阿娟在敘事中段進入了蚵肉罐頭工廠工作。《蚵女》在這種層次上可以看做是爲了生產的生產：建設與生產即目的本身。《蚵女》當中所演示的建設進展是相當徹底而全面的：人物行動有所進展，阿娟一開始是與阿蘭一同工作的蚵女，而到中段開始進入罐頭工廠工作，蘇醫生選上鄉長，協助建設甚至證婚，而女主角阿蘭的關鍵則是順利產下一子。實際上在敘事中，阿蘭懷有身孕與蚵肉罐頭工廠建設的進程是平行的：當阿蘭在家中遭受父親羞辱時，阿娟去找正在罐頭工廠工地監工的郭明順商討阿蘭應該要怎麼辦。這個鏡頭先聚焦在「罐頭工廠建築工地」的大標誌，往後拉遠、納入站在建材堆之間的阿娟與郭明順，卻未特意對焦或停留，而是讓鏡頭繼續平移，直到涵蓋進畫面最右方已經蓋了一半的建築物才停止；這時候郭明順與阿娟在景框的最左邊，之後才進入拍攝阿娟與郭明順兩人對談的中景鏡頭，兩人面對面各據畫面一方，而中間不斷有挑著扁擔的工人走過。鏡頭總是需要某種人物角色以外的全體性的暗示作用，因此罐頭工廠蓋好之後，在拍攝阿蘭的弟弟前往工廠找已經在工廠工作的阿娟時，這個鏡頭以一個長約二十秒的平移鏡頭拍攝工廠女工的工作狀況便毫不意外：鏡頭緩慢而清楚拍攝女工替裝滿蚵仔的玻璃瓶蓋上蓋子的動作，到阿娟最後從某一生產線中走出來向監工告假，這個鏡頭才宣告結束，進行接下來的劇情。

史卡維斯奇(Salomé Aguilera Skvirsky)將這種展示出某人做、或製造某事物的影片稱之爲「程序文類」(the process genre)，例如做菜的影片。在《程序文類：電影與勞動的美學》(*The Process Genre: Cinema and the Aesthetics of Labor*)一書中，史卡維斯奇指出這種文類在西方至少可以追溯至十五世紀的使用說明圖

示，而在電影發展初期這種程序文類與工業片發展密切相關、甚至幾乎可以說是同義詞。有趣的事情是，這種文類有一大特色是會產生一種獨特的滿足感，甚至是一種讓人入迷（mesmerizing）的特質。實際上，史卡維斯奇這本書的核心論證之一便在於這種程序文類的重要功能是美學化勞動（aestheticizing labor），提出一種「勞動的形上學」，基本上「描繪了泰勒主義式的勞動程序」（2020: 135）。這種勞動的美學化在政治上相當曖昧（難以劃定左右），然而這種勞動的形上學提供了一種烏托邦主義：

勞動的形上學無法避免的具有一種特定的烏托邦主義。無論這個烏托邦是帶來無限的生產、進步或是富足，無論它是不是一種可以用非異化的、技巧性的製作與生產為人生帶來意義 [……]，勞動的形上學都提供左右一種導向未來的好生活的視野 [……]。（144）

這種勞動的美學化帶來的烏托邦視野當中的「人」到底長什麼樣子？這種程序文類中的勞動感性其中一項最弔詭之處便在於觀眾很難判斷這究竟是一種揭露還是一種隱藏：它到底是一種勞動進程的揭露、又或者在其美學化的過程當中其勞動資本的事實再一次被掩蔽（如同商品拜物教）？這些罐頭加工、甚至是這些蚵車的勞動，都是為了什麼？前面已經說過，《蚵女》製造的是一個（偽）內循環系統：這個水寮鄉的世界彷彿沒有外邊，而林金水出海去之後就等於直接消失、杳無音訊，出海之後十個月才回來。⁴⁰林金水是這部片裡唯一一個有意要打破這個內循環系統的人：阿蘭會與他發生爭吵就是因為當她質問林金水為什麼要和她避談結婚之事的時，林金水說想要賺多一點錢離開這個村子，因為他覺得「插蚵收蚵」是「沒有出息的工作」（《蚵女》）。阿蘭並沒有明確「反對」這件事，她什麼都沒有說，只是生氣，最後金水確實是留在村子裡、維持一個可以假設外邊（國民黨統治、資本主義全球化）不存在的內循環系統。

健康寫實因而以最表面的方式描述做為基礎建設的電影如何作用、組織與觸發感性。作為一種影像敘事它講的是一個直白的、關於鄉村建設的故事，而這個敘事當中的內循環機制（本身做為一種特定的媒介運作模式）塑造了一種

⁴⁰ 時人曾批評《蚵女》中林金水出海一次就是十個月的設定並不符合實情。

感知世界，在這個世界裡沒有水寮鄉外的世界，然而無論是工地、技術官僚郭明順、或是在換了工作的阿娟其實都明演、暗示著這個世界正在往特定方向前進。這裡說這是一個封閉的世界的意思並不是說國民黨政府在這裡不存在，相反地，是被自然化、背景化（如同《養鴨人家》當中做為背景的發電廠）、被視為理所當然的了。《蚵女》本身的製作形式也可以當作是一種基礎建設的成立，而且這種基礎建設的成立也跟政體—國體—身體的主體（同一、自主）性緊密相連。華慧英說服龔弘讓他來做色彩設計，讓《蚵女》成為第一部中華民國自製的新藝綜合體彩色片，並成為廣告招牌以及得以感到驕傲的、自主的象徵。然而這種自主性並沒有降落在電影角色（尤其是女性）身上。華慧英著重的色彩細節都在女性的衣著上與裝飾品上，女性的集體行動（如打群架、推蚵車、工廠生產線）在這部片裡常常成為某種技術景觀——無論是創造一種德波（Guy Debord）的景觀（spectacle）或是剛寧的吸引力——而這種電影的展示功能在六〇年代台灣的媒介環境中佔有一個特殊的地位：這不只是一種製作方的驕傲或是亞太影展得獎的虛榮，而更是一種「當前的未來」的展示面。

從色彩技術、空間調度、到吸引力的創造，健康寫實電影想要創造的是一種建設主義，一種「健康」的進路。電影史上發生的事情是，《蚵女》與《養鴨人家》可能健康寫實最具代表意義的電影，而本節以《蚵女》為主說明健康寫實的鄉村風景與建設主義之間的複雜關係；健康寫實帶有一種建設主義，這點並非罕見的論點，然而實際上問題並不只是「拍到」了什麼，而是敘事的再現體系如何與實際的「基礎建設」互相橋接。接下來無論是白景瑞的大放異彩、瓊瑤電影的出現，或是朝向「健康綜藝」的轉向，都讓這種描繪「鄉土」題材的健康寫實電影大量減少；李行費盡心思拍攝以小鎮讀書青年與工人父親之間糾葛的《路》（1967）便叫好不叫座，取而代之的是對都會魅力的盡心描繪。而在六〇年代具官方色彩的電影當中，都會魅力的核心莫過於公寓。這是下一節的主題。

第三節 建設的承諾

我的意圖在什麼地方呢？就是想拿針刺一下 [……] 就是說我們的家還是在大陸，我們要回去，我多多少少有這個意味，想拿這個針刺一下，尤其這種意圖在我的《街頭巷尾》裡面最強烈 [……] 你現在是動盪，你沒有基業，因此我不去寫那些高樓大廈的人，住在一起並不能守望相助， [……] 像這些大雜院的小市民處在這種環境，才有關切 [……]，這種關切，生活在高樓大廈的人，不會的！他們感覺不到的！（李行等 1968:145-146）

由於同樣都是描述中下階層外省家庭的生活，李行的《路》（1967）上映之後常常與早些年代的《街頭巷尾》（1963）相類比。在一次參與《文學季刊》舉辦的李行電影座談會之中，許南村（陳映真）問李行對於外省人的形象塑造是否有特定意圖。無論是在《街頭巷尾》或是《路》之中，李行都會在某些關鍵時刻強調人物與大陸之間的連繫。在上引文中，李行固然敘述了他對於外省人的勸戒，然而他話鋒一轉，開始大力批評高樓大廈、以及生活在高樓大廈裡的人，不會懂得他想要在電影當中處裡的溫情。實際上，六〇年代台北沒有當今定義之下的高樓大廈，有的更像是二至七層樓的國民住宅、「步登公寓」的原型或是初期型態。「高樓大廈」的成立與「沒有基業」之間的關係是怎麼樣的逆轉關係？本節要討論的便是「公寓／大廈」的文化意義。相對於李行對於大廈、乃至於美式生活的深惡痛絕，另一位以健康寫實出道的導演白景瑞對於現代生活——以及生活環境本身——的描繪卻相當精準的呈現出另一種關於台灣的風貌。

基礎建設與建築從一開始就在白景瑞的電影中占有重要的部分，而他呈現的現代生活其中的樞紐便是公寓。實際上六〇年代便是公寓出現在台灣的轉折期：戰後初期台灣面臨大量遷台人口湧入，導致違章建築問題相當嚴重，五〇年代末期、六〇年代初期便開始進行具有規模的國宅建設，而白景瑞不同階段的電影也恰巧反映了這些階段的變化。本節除了白景瑞的電影以外，另外會對讀六〇年代以《心鎖》事件聲名大噪的郭良蕙的小說《樓上樓下》（1963）（後改名《台北一九六〇》）。公寓並不只是代表某種純粹正向的承諾；任何在資本主

義發展之下被給予的樂觀主義常常伴隨的都是傷害，或是說服自己這些「歷程」都是在追求一種好生活的過程裡必經的過程（Berlant 2011）。

一九六三年，從羅馬電影實驗中心學習電影與電影技術的白景瑞回到台灣，在美國大使陸以正與已經是導演的李行等人推薦之下進入龔弘擔任總經理的中影任職。白景瑞在中影的頭幾份工作是協助《蚵女》（1965）與《養鴨人家》（1965）等片的製作，而白景瑞在中影第一部導演的影片是「沒一句旁白，沒一句說明，沒有音樂」的「紀錄片」（張靚蓓 2012: 249）。成果是一部二十四分鐘的「紀錄片」，然而龔弘決定不發表這部片，直到二十一世紀初這部片才重新出土，但仍缺少重要的音軌。之後，龔弘讓白景瑞擔任製片部經理，將在義大利學習的經驗用在改革中影的製片制度，而白景瑞在中影執導的第一部劇情片是《寂寞的十七歲》（1967）。龔弘按住《台北之晨》不發表的理由眾說紛紜，許多人認為理由是龔弘並不喜歡其拍攝風格，而白景瑞曾自道「回國初期，滿腦子電影藝術，電影理想，把老闆們嚇得不敢吭聲，當然也斷絕了自己實現理想的路子」（黃仁 2001: 230）指的也可能就是《台北之晨》的影響。沈曉茵（Shiao-ying Shen）則認為是由於這部片本身就只是龔弘給白景瑞一個機會小試身手，一開始就無意讓這部片成為上映之作（Shen 2014）。《台北之晨》如其片名，拍攝的是一九六〇年代初期的台北景觀。在一次訪談中，李行如此轉述白景瑞當時的說法：

『我想拍台北的早晨，清潔工人迎著晨曦正在掃街，賣醬菜的推車叮噠叮噠的敲醒清晨的寧靜，圓山頂上有人正在練太極拳 [……]，路邊樹林底下有人練拳、有人溜鳥，學生們背著書包上學 [……] 都是真實的生活。全片沒有一句旁白，但讓人看完，覺得那就是台北的早晨，台北的早晨原來這麼有朝氣！』（張靚蓓 2012: 250）

《臺北之晨》非常鬆散地將時間進程圍繞在一個新興核心家庭（父母加上女兒）⁴¹的早晨生活，但實際上拍攝三位主角生活的片段並不多，白景瑞在這部片中呈現的更像是在都市電影中，將都市本身設定為主角的舉措，而沒有明確的劇情

⁴¹ 從出土的腳本中可以發現實際上應該是三位兒女，而原本拍攝計畫中也有拍室內景的部分，然而並未實際執行。

進程與敘事因果關聯。在這個層次上《臺北之晨》具有實驗片的性質，也是在這個情況下林建光（2012）將《臺北之晨》與魯特曼（Walter Ruttmann）的《柏林：都市交響曲》（*Berlin: Symphony of a Metropolis*, 1927）與維托夫（Dziga Vertov）的《持攝影機的男人》（*Man With A Movie Camera*, 1929）等歐洲前衛電影並認為其前衛性就在於其攝影機之眼的的使用與其非敘事性（59），也就是其「媒介性」本身的彰顯（而不只是符號再現的指涉）。沈曉茵同意《臺北之晨》會讓人想到《持攝影機的男人》，然而她不認為前者只是一種對後者的模仿，首先前者的節奏比後者要慢許多，再者白景瑞也不像維托夫賦予都市、機械、乃至於電影媒介本身具有的革命潛能。沈曉茵：「《臺北之晨》確實著重了電影性（cinematic）（沒有對話、評論、敘事）但並未藉由著重自我指涉性（沒有攝影機、攝影者與剪接者）來達成」（Shen 2014: 54）。

沈曉茵跟林建光之間最大的意見分歧就在如何看待《臺北之晨》與《持攝影機的男人》的可比較性，也就是對於《台北之晨》中的「機械性」與「運動」的評價。沈曉茵認為這部片並沒有完全放棄敘事性，也並不是大部分篇幅都在描述機械行動，而林建光則認為「與其說《臺北之晨》被動反應了一個既存的「台北」，倒不如說它與《柏林：城市交響曲》或《持攝影機的男人》一樣，都企圖透過攝影機表現城市的多樣面貌。攝影機並非被動地反映，而主動參與了影像—城市的建構生成」（67）。他繼續論道這種主動參與與虛構／未然的時間性之間的關係：

如果《台北之晨》具有「紀錄」特質（而不全然是一般理解的「紀錄片」），那麼「紀錄」本身弔詭地具有某種脫離當下時空的「未來性」，既在此時此刻亦指向尚未到來的（非）人／事／物。具體來說，影片呈現的不是慣常感官經驗的「臺北」，而是「未然」的「臺北」；影片的「晨」也並非再現某個真實存在的時間，而是電影技術在吸納了「過去」時間的同時，又開展出的「未然」、恆常不變的時間。（68）

這是一個相當好意的——甚至是有點脫政治化——的詮釋。這裡的政治性在於「未然」的概念。林建光這篇談論《臺北之晨》的文章主標題叫做「無名的感動」——也就是前文史賓諾沙—德勒茲式的情動（affect）的定義本身，一種感性先於

語言描述的。林建光在這裡宣稱的「未然」——及其所暗示的樂觀論（optimism）與生機論（vitalism）自然含有德勒茲學者的印記，但如果要正確理解白景瑞的電影，這裡我們要重新將這裡的「未然」（virtuality）理解為政治上的「承諾」（promise）。電影媒介確實已經很難提供如沈曉茵提出在《持攝影機的人》之中出現的媒介的可能性；在經濟起飛、國產電影大量增生的六〇年代——六〇年代後半是台灣歷史上電影產量最大的時期（盧非易 1998）——而動態影像的邏輯早於戰後台北快速都市化階段時就已進入「第三世界」的通俗休閒生活，動態影像的抽象化（呈現動態本身）很容易就被收納進某種進步主義的脈絡之中。這點可以從白景瑞對公寓的操作見得。

白景瑞對公寓的操作從《台北之晨》就已經開始。就是到了《家在台北》（1970），片子最末尾給出的「健康」的結尾之一便是水利工程師吳大任決定放棄美國的女友、重新回歸在台灣的糟糠之妻，並宣布自己買了一間新的公寓大廈房子，準備讓一家人搬入。從其他電影當中便可看出他的處理是刻意為之的：《再見阿郎》（1970）電影改編自陳映真的短篇小說〈將軍族〉（1964），可能由於配合電檢審查，白景瑞應對的方法是在電影首末尾各自加上一段康樂隊的演出，開頭設定在舊市街，末尾則在敦化南路上的演出。電影結束時，鏡頭首先以遠景拍攝彼時剛建起不少高樓大廈的敦化南路，其後以近景拍攝打扮光鮮的康樂隊隊伍，中間夾著舉著「三陽國產機車賽車」大字牌的女郎等人，其後則跟著機車車隊，而這些都是「時代的變化」；旁白唸道：「……阿郎那種人 [……] 很難適應今天法治的國家和工業的社會，所以他的命運與歸宿也是必然的」（轉引自沈曉茵 2020: 57-58）。《再見阿郎》是白景瑞初期電影的一個轉捩點；這是他在連串以都會愛情喜劇樹立名聲的作品之後真正嘗試拍攝社會批判的作品，但一方面檢閱出了問題，而就算這部電影後來加上了一個關於進步建設敘事的首尾框架，卻由於敘事過於灰暗，於是無論是票房或是電影獎項都連連失利。

從這裡來看就可以知道，在《台北之晨》裡面意欲呈現「具有活力」的台北都市圖像時所挑選的拍攝地點，顯然是具有高度政治意味。《台北之晨》裡面鬆散拍攝的中產家庭當中，目前仍保留的段落中可看見父親是辦公室職員、母親是正在上市場買菜的家庭主婦，而唯一出現的女兒則是幼稚園或小學生。這個家

庭第一次出現的時候是在報童將報紙一一送到各家時的，可以看見男主人在二樓陽台看著遠方，而太太開了一樓的門拿報紙。這個小家庭所居住的房屋類型類似於一九六一年建成的台北示範住宅乙型。這時候的示範住宅是兩層樓獨棟式，採開放式設計，既備有落地窗等現代居家設計，同時亦採傳統中式斜屋頂，「兼容於和式屋架、山牆與中式傳統單伸手格局之混合作法，創造出既有東洋風又非榻榻米（座式）的生活風格」（沈孟穎 2021: 118–119; 錯字經修正）。沈孟穎在《台灣公宅 100 年》（2021）當中描述當年示範住宅展覽造成相當大的迴響，無論是民衆、業界或是學界都期待更多由政府提出的國民住宅計畫。然而為顧及有效利用土地，「美援顧問及台北市長提出，台北市應致力推廣公寓式住宅，但遭逢民間（特別是議會）的重大阻力，輿論普遍認為公寓是一種洋化表現，分戶產權的作法並不適合普遍民情」（沈孟穎 2021: 120–121）。在經過一系列法規制定（包含〈台灣省政府興建國民住宅辦法〉[1962] 等）之後，三層樓以上的公寓民宅在六〇年代成爲主流。郭良蕙的《樓上樓下》就寫了這個感覺結構的轉型期之間，公寓所代表的曖昧意義，而到了《家在台北》的時候，公寓大廈住宅則已然成爲一慾望的目標。

《台北之晨》裡面的國民住宅與其他無數種的媒介基本建設並列，這裡的媒介基本建設是字面上的意義，從印刷、派報、交通工具……應有盡有。整部影片大約可以分爲兩個部分，分別是「醒來」之前與之後：影片一開始較多農人挑擔、宗教活動儀式、或是傳統技藝（畫臉等等）的呈現；而第二部分則是開是描述通勤、乃至於上班的情況。這個部分緊接著教堂儀式，先進到火車蒸氣噴發、再是公共汽車一輛接著一輛發動，而開啟了一連串的「動態」，從人群移動、資訊移動、乃至於交通機具的移動互相穿插；幼稚園小朋友溜滑梯的場景則與郵件包從建築物中「滑」至貨車後車廂、準備遞送的畫面交叉剪接；北一女儀隊的畫面、大場面的健康操、運動選手（主要是體操）的訓練——而後剪接進了撥打電話的段落：在這個段落裡幾隻不同的手在不同地方（辦公室、公用電話亭）撥打電話轉盤，之後首先切進機房、再拍攝女性接線生轉接的過程，最後則拍攝一位女辦事員在辦公室中接起電話。白景瑞在這裡演示了完整的基礎建設運作的過程（類似於上一節所提及的「程序文類」），然而在此處更被強調的

是機械性的傳遞過程。這件事情的意思是什麼？《台北之晨》因而具有一種很特定的自我指涉的機制：帕克絲（Lisa Parks）曾經在〈可踢之物：朝向一個媒介基礎建設的理論〉（“Stuffs you can kick”: Toward a Theory of Media Infrastructure”）一文當中曾經藉由早期電影中拍攝的郵局分信（郵差將信件依照目的地不同分門別類）的紀錄說明「雲端運算」的前史的可能樣貌，而這種影像再現可以提供帕克絲所謂的「基礎建設的明瞭度」（infrastructural intelligibility）：在逐漸辨識的過程中，「常人藉此可以使用圖像、聲音、物體、觀察、訊息、科技體驗來想像既廣大又分散的媒介基礎建設的存在樣貌、形狀或是形式，而一個人是無法物理上窺見這些特質的全貌的」（Parks 2015: 359）。

也就是說，《台北之晨》的影像形式與支撐其拍攝的對象物與物質基礎，總的而言是一種媒介的媒介。基特勒（Friedrich A. Kittler）在〈城市即媒介〉（“The City is a Medium”）一文當中這樣描述現代都市：

由於〔西方〕城市不再只是教堂或城堡的全景敞視範圍，也不再被限縮在城牆或堡壘之內，各種交織的網絡因而將城市連結、或拆解開來——特別可見到其邊界、邊陲與切線之處。無論這些網絡傳遞訊息（電話、收音機、電視）或能源（水路、電路、公路），他們都代表（represent）不同形式的訊息。就算是在那些難以想像的年代，像辛巴達那樣能源還是需要駝獸運送、訊息必須靠第一個馬拉松跑者運送的年代，網絡已然存在。狹窄、破爛的驛道會被鐵公路取代，而後者又被同樣短暫的銅線與光纖給取代。（Kittler 1996: 718）

從小徑到公路到光纖：《台北之晨》對於「動態」的捕捉也是從菜農挑擔、在公園裡打太極的老人、以及宗教及傳統民俗活動開始，而後帶入更加科技性／技術性的中介迴圈，而這種中介迴圈總體性的造就一個後來人們會稱之為是「生活」的組配（assemblage）。白景瑞所謂的「原來台北這麼有朝氣」（張靚蓓 2012: 250）可以詮釋為前述的生機論（vitalism）的大旗下對於可能性（possibility）的宣揚；這種「朝氣」的塑造可以透過大規模的群眾裝飾（操場上整齊畫一的健康操）用以達成；然而這種「動態」雖然可以說是一種生機勃勃、「朝氣」的展現，

但在某種意義上這種朝氣也被抽象化、成爲一種類似於機器部分運作或是器官運作、甚至是訊息傳遞的過程。而在最後，建築工地的升降機移動、印刷排版等等則把這個意象提升至表面。⁴²

這種都市生活的感性與機動性貫串了六〇年代白景瑞的電影：在《台北之晨》之後，白景瑞一直要到一九六〇年代末期才得以獨立攝製劇情片，而幾部描寫都市生活的作品——《寂寞的十七歲》（1968）、《新娘與我》（1969）、《今天不回家》（1970）——更讓他樹立起擅拍都市戀愛喜劇的名聲；沈曉茵就說六〇年代白景瑞是國語片導演中最能帶出現代感的：從《寂寞的十七歲》以降，到《家在台北》之間，幾部拍攝現代生活的作品都描繪了台北都市化的「進程」，從電視機（《寂寞的十七歲》）、新潮西式餐廳（《家在台北》等）、公寓大廈住居（《今天不回家》等）、設計時裝展的出現（《新娘與我》）、西式旅館（《寂寞的十七歲》、《家在台北》等），諸如此類；這是一種進程的展示的意思便在於白景瑞在這些電影之中幾乎是抓住了那個時代最新引進、出現的物質與感性生活。儘管電影語言風格與李行天差地遠，白景瑞這個時期的影片在敘事上或多或少都有一些「健康」的意味：無論中間劇情如何曲折，最後都會是傳統上認爲的圓滿、和解的結局——從李行的《街頭巷尾》到定義健康寫實的《蚵女》，再到在白景瑞在大眾電影公司發行、理應可以拋開中影包袱的《今天不回家》都是這個套路，而這種融合都市生活感性與政治宣傳的集大成就是《家在台北》。

《家在台北》以回台班機始，以松山機場終，沿用類似於《今天不回家》的三條故事線交錯，講述夏之雲、如茵、何範、冷露、吳大任五個因爲不同原因卻搭乘同一班學生包機回台發生的故事。第一段故事講的是夏之雲與美籍的如茵夫妻兩人返家探望父母與家中經營的農場，其妹夏之霞一心想去美國，希望哥嫂回美國時能帶著她；夏之霞也與自己的男友因爲去不去美國的問題分手，在夏家人遊日月潭時遇見夏氏夫妻的友人何範與其未婚妻娟娟。何範在美不務正

⁴² 值得一提的是，現在所看到的版本是已經「消毒」過後的。在這部片裡地位最特殊的莫過於女主人上市場買菜的橋段；原本白景瑞拍入了豬隻屠宰的實際畫面，然而因爲太過血腥而「寫實」，最後並未出現在目前可以看到的片段裡。「這些畫面因爲過於血腥，害得工作人員有好幾個星期不敢吃肉，而龔弘在看完毛片試映後也很有意見，因此後來這些血腥、暴力、不太『健康』的畫面才被刪除。」（林建光 2012: 62）

業，此次回台原是要與已訂婚的筆友娟娟結婚，未料夏之霞與何範一見鍾情，而夏之霞也因此決定要與何範去美，家中陷入爭吵。第二段故事講述失婚女子冷露回台尋找舊情人畫家王溥，兩人不僅無法擦出舊時火花，更因為王溥與兩人共同友人、經營育幼院的于太太的女兒慧敏過從甚密而造成誤會，最終仍是分手告終。第三段故事講述留學離家十年的水利專家吳大任決定回台與年輕時自由戀愛結婚、現為糟糠之妻馮淑媛離婚、並回美國與當地女友結婚，然而回台之後首先是遭受友人反對，再者他回台後刻意不住在老式民宅家中、而是住在新潮旅館，且對馮淑媛百般冷落，讓家人相當不諒解。這些角色大部分最後都決定留在台灣：夏氏夫妻決定接手經營父母的農場，夏之霞在婚禮前夕與何範爭吵、加上感念父母與前男友之下也決定留在台灣；雖然有著大筆財產卻無人可依靠的冷露決定投資于太太經營的孤兒院，在台灣經營教育；吳大任最後被友人說服回歸台灣，與馮淑媛修復關係，買了一間在公寓大樓的新房，並參與曾文水庫的建設；唯一堅持回美的則是浪蕩子何範。⁴³三段故事分別都有其側重的道德價值：第一段故事延續的是《蚵女》以降健康寫實中強調的科技化農業建設，第二段故事中則是一方面暗示資本的挹注（Shen 2007: 41），二來冷露決定留台是爲了投入下一代的教育工作；第三段故事則是強調家庭人倫與報效國家建設的重要性。

許多學者提及《家在台北》首先字面上的政治意涵便在於這是一部強烈象徵「中華民國落腳台灣」的電影。「台北」在這部片裡成爲了「台灣」的轉喻：本片使用大量的實景拍攝，從基隆山區、日月潭、彼時仍是工地的曾文水庫、乃至於台北航空站；然而白景瑞在其他電影中擅長處理的台北都市建築形式在本片中則是以各種方式「間接」呈現，關於台北的場景多是室內景或是例如較爲郊外的陽明山（中山樓）等等。台北與台灣的轉喻在片中是以一個雙關來呈現：前往台南觀看曾文水庫工程進度的吳大任被唯一知道內情的友人道德勸說，到了即將離開台南時，吳大任與其友在工程用鐵橋上進行一段對話。先是大任告知友

⁴³ 片中著重描寫自美國返台定居的青年，而另一方面片中也提及拒絕出國的青年，如夏之霞與原本的男友分手就是因爲男友堅持留在台灣擔任體育老師、作育英才。

人他明天會離開台南，友人問道：「去台北？」⁴⁴吳大任回答道：「回家。」這裡的回家同時有兩種意思：意味著從台南回到台北的家，也同時意味著要從美國回歸到台灣的家。這裡的轉喻系統是「台北——台灣——家」之間的調度；沈曉茵就說《家在台北》「將這個正在現代化的台北再現為一個模範的中國城市，一個讓想要為故鄉台灣打拼的中國人可以回歸的溫暖的家」（Shen 2007: 42）。

白景瑞的取景選擇、場景調度與鏡頭語言相當精確地呈現這種轉喻關聯。例如，雖然白景瑞在這部片中極少拍到台北的街景或建築樣式，然而在少數幾幕關於街景的畫面都相當巧妙地被鑲嵌進鏡頭的敘事語言當中。第三段故事裡，吳大任甫回台，與馮淑媛在高樓上的高級西餐廳共進午餐（實際上是想要談離婚）的整段都很刻意地讓街景出現在畫面裡，藉由柯俊雄的眼神轉換甚至直接給街景特寫，再慢慢拉遠讓兩人的餐桌入鏡。另外一次的街景拍攝則是要到最末尾觀眾才意識到這件事的意義是什麼：由於淑媛生病時不在家而被父親以不孝之名打傷的吳大任在街頭拿著報紙漫步。這裡鏡頭再一次地先特寫一棟敦化南路上約十層樓高的大廈（特寫在其中一戶的陽台，拉遠時可看見外牆上的「大廈」兩字），而後才拉遠至看著報紙的吳大任，而讓吳大任在街上探頭一陣，最後這個鏡頭停在一棟正在建築的半成品大樓停下。本章前面已提及半成品的意義——半成品投射出的是完成的未來——而這部戲裡最大規模的半成品大概就是曾文水庫本身了。

黃猷欽（2013）曾經為文詳細考察白景瑞六〇年代的文藝活動，指出當時的白景瑞與廣義的藝術界都有相當的合作，且在作品裡面起用大量同時代藝術家的作品。舉例而言，《寂寞的十七歲》一開始便以一個拍攝甫落成、由現代主義建築師修澤蘭設計的景美女中校舍開頭，再慢慢拉近聚焦至放學的女學生身上；在《新娘與我》當中與修澤動畫事務所合作，起用了當時在台灣相當創新的動畫轉場畫面；在幾部有重要角色設定為畫家的作品（《第六個夢》、《家在台北》）中則與席德進合作、並在電影中使用了席德進的作品。在《家在台北》裡面這些都市文化的魅力被以一種曖昧的形式呈現：在戲中所有帶著西方文化價值

⁴⁴ 這裡的口述台詞與字幕有落差，字幕寫著「回台北」。

凌駕舊有家庭之上的人物都是負面角色，如馮範、夏之霞、王溥、⁴⁵吳大任等人，而王溥給于惠敏畫像的背景則是陽明山的中山樓，同樣也是修澤蘭設計，但非現代主義建築，而是六〇年代中華文化復興運動開始之後最重要的公共建築樣式「宮殿式建築」的代表作之一。⁴⁶

而就在這一段之後王溥與于惠敏的見面橋段後，緊接著的是冷露回家看見王溥的工作室裡掛著許多于惠敏的肖像畫，讓她無法置信、跌坐在地，而後王溥回家看見跌坐在地上的冷露，便開始激烈爭吵，導致王溥憤而搬離。在房間這一景，這裡白景瑞使用他慣用的誇張技巧，在冷露身上打下聚光燈，並以相當快速的變焦將鏡頭拉近，直到變成冷露的臉部特寫。如同前段提及的市景處理，白景瑞相當擅長利用變焦用以再現、中介人物與其周遭環境之間的關聯（乃至於換喻關聯），這裡除了誇張化冷露覺得自己被背叛的情緒以外，也同時將冷露與這個空間的關聯凸顯出來。前面提及，作為媒介的建築形式可以劃分、中介出各種公共性與私人性的範疇，使得何謂公共、何謂私人的定義被感知、並定義。這也說明了為什麼這一景會是兩人攤牌的場景：王溥「自己的房間」（換句話說「隱私」、自我的定義）被打破了，而這個畫面的燈光處理則是在告訴觀眾冷露與這個空間（也就是「王溥」的自我、甚至是內心）的疏離；而當冷露在王溥搬離之後，準備離台之際將新潮的公寓賣掉、而最後回心轉意決定與于太太同住、經營育幼院同樣也可以解讀成一種對於空間形式的抉擇：如果吳大任家從破舊的日式家屋搬至新式大廈是都市現代化的象徵的話，冷露的抉擇則是從一種公寓搬到另一種公寓，客廳中的畫像從王溥時髦公寓裡的美式普普藝術換成于家牆上掛的中國山水畫，亦即由美式生活回歸中國。

白景瑞透過鏡頭採取不同角度獲得的建築／媒介形式，讓《家在台北》鑄鑄了健康寫實所有曾經拍過的相關主題。與李行對現代都市社會的強烈反抗不同，白景瑞的電影中的都市充滿魅力，但同時其道德教化的意涵並未因而減少。

⁴⁵ 王溥跟冷露這一對的關聯比較複雜；觀眾從攝影機的角度可以觀察到王溥從一開始就對獻殷勤的冷露表情略顯尷尬，後面觀眾也會看到冷露著重享樂（如打麻將）以及「美式」的一面讓王溥相當不快；然而對旁觀者于夫人來說王溥跟冷露「同居而不結婚」，只是「現在膩了」就在尋找新對象。

⁴⁶ 蔣雅君稱之為修澤蘭「最保守的樣子」（2017:14）。

《家在台北》的道德意涵的複雜性就在於，他必須要同時宣揚（中華民國在）台灣的現代與進步，然而這種現代與進步又必須要融合中國傳統的家庭美德。在這裡必須要釐清的事情是，現代與進步是物質的手段，而真正的目的是精神上維持中國傳統道德：因為健康寫實的健康所推展出的「未來」是一種目的論、相當具體投射出去的前景。這也就是基礎建設主義所要求的：還沒蓋完的東西都會蓋完，無論中間經過什麼，最後都會開花結果。白景瑞透過多變的攝影技巧與不同的取景模式在影像當中生產出不同的人與基礎建設之間的關係性；除了會反覆查看的專業觀影者以外，這些基礎建設物體並不會被「直接」被視為基礎建設的再現，更多時候他產生的是一種空間內部的效果——稱之為氛圍——讓觀者說不上來、卻留下了某種印象，從色調、鏡頭效果、場景調度、剪接到其拍攝的人物表情與周遭環境共同造就的環境。如同拉金（Brian Larkin）在〈承諾的形式〉（“Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure”）一文當中所宣稱的，「作為一種技術物，基礎建設會採取形式」（Larkin 2018: 175），這個形式作為概念和物質的切線同時也作用在電影的鏡頭語言調度之上，也是這條切線讓白景瑞的電影之中現代生活成為可被感知、進行感性重配（redistribution of the sensible）的政治美學計畫。

第四節 生活的窄門

基礎建設的半成品所承諾的生活與未來性不必然會符合期待。基礎建設的課題並不只是完成，其後的使用、維護，乃至於棄置的處理都是問題，當今誤點連連的台鐵以及永遠都在搶票大戰的東部縱貫線就證實了這一點。本章以上的討論之中講述的都是一種政治宣傳片當中關於勸服（persuasion）的技藝，利用基礎建設的循環系統傳播（並反饋）關於未來的生活的想像。可以想見的是在其他作品之中不必然需要追隨這種反饋的邏輯。本節將以郭良蕙《樓上樓下》（1964）說明黨國敘事以外「被懸置」的未來：未來被懸置的意思有許多種，一種是未來不會被實現、一種是更激進的「沒有未來」（Edelman 2004），但也有可能未來就只是一種平庸感，既不特別樂觀也不特別悲觀。

郭良蕙的長篇小說《樓上樓下》（1964）講述台北集合公寓住宅「安樂大樓」十多戶人家的故事。這本小說的出版史相當複雜，首先以《樓上樓下》出版後，每一次再版書名都不同：《大廈的秘密》（香港：新文化，1965）、《生活的窄門》（高雄：長城，1966）、《台北一九六〇》（台北：時報，1991）。⁴⁷前面已經說到了，六〇年代前期的台灣正在適應公寓作為一種新的住居形式（從產權到與鄰居之間的關係）的出現，而在這個過程裡面某種與舊式三合院或日式家屋截然不同的「私人性」也於焉誕生。郭良蕙這樣在序中寫道這種私密性的運作：

五層的安樂大樓，一幢接一幢，一排對一排。外表統一即美觀，格式是一樣的，同樣的門，同樣的窗；各家抱著閉關自守政策，門永遠是關著的，牆上也以各色窗簾擋住人的視線。如果人生如戲劇，那麼每個家庭都是舞台，只是關閉的門和遮擋的窗使外面的觀眾什麼也探望不到。偶爾也有走露的消息以及掩飾不住的形象供人加以渲染。（3）

⁴⁷時報版（1991）進行較大更動，將原本書中的十四小節分別命名，從原先的長篇小說編制改為短篇小說集。本文引用、論述依據的是一九六四年初版《樓上樓下》，而本文以下引用高鈺昌論文根據的則是時報版。關於版本問題，見王鈺婷（2018: 56, 77），然其針對《台北一九六〇》之描述有誤；《樓上樓下》與《台北一九六〇》都是十四章節／篇，後者並未將內容整併為十三篇。

公寓作為一種自我／私有空間的組織與感知生產的意義就在於有一種私密性被建構出來，這裡也暗示了一件事：看不見的東西有可能會聽得到，事實上郭良蕙也指出，有很多聲音是不得不聽到的：「又開始量地、挖地基了。卸沙，卸石，立鋼筋，砌水泥，製造出多少噪音。[……] 你沒看見豎立的工程牌告嗎？就像母親孕育孩子一樣，必須經過艱辛的階段」（1964: 263）。高鈺昌在其博士論文當中就處理了公寓與噪音現象的問題，他也定調「從農村轉向都市的時刻，亦是人們開始意識到何謂噪音的時代」（2017: 102）。然而噪音到底是什麼？噪音其實就是資訊學上講的雜訊（noise），也就是在意義建構的過程裡面被錯失掉的、多餘的能量生產。

阿塔立（Jacques Attali）在《噪音：音樂的政治經濟學》（*Noise: The Political Economy of Music*）這樣說明這一組對立：「隨著噪音誕生的是失序及其反面：世界；隨著音樂誕生的是權力以及其反面：反叛」（1985: 6）。阿塔立在書裏面裡面從馬克思主義的角度出發認為相對於被馴化、假性自主的「音樂」，利用噪音才有潛力顛覆既有（資本主義）社會秩序。在這裡問題可能更出在於這裡的「音樂」不只是指音樂本身——阿塔立「並非只是建立音樂的理論，也透過音樂建立理論」（4）——而是指一種一般性「進步史觀中理性化的美學」（6）。音樂被認為是人們印象中的「音樂」是一種編碼的結果，而噪音就是在這個編碼之外的無意義（nonsense）。人類學研究也告訴我們在不同地方對於什麼樣的聲音是環境音而什麼不是是有不同概念的，而噪音也是有分貝之差；謝若鈴（Jennifer C. Hsieh）就指出，「在國家官方對於戰後台灣發展的敘事中，噪音被視為是都市化與工業化發展無法避免的副產品。從一九七〇年代十大建設開始，暴露在噪音中被視為是台灣人為了台灣的現代化作出的集體犧牲」（2018）。

在《樓上樓下》裡面，噪音因而首先便是一種都市本身必然存在之物；有基礎建設發展就會有噪音。然而在另外一個層次，《樓上樓下》當中所聽到的噪音，更多是其他房間／公寓發出的聲音，而不只是戶外的施工或叫賣聲。這就會讓問題回到公寓所組織起的私密性的問題：無論是《家在台北》或是《樓上樓下》當中都有提到人物待在自己房間裡面被外頭（同一間公寓）打麻將的女性吵得無法專心做事，因而感到不悅的段落；在《樓上樓下》的第五節當中就描述了康乃

立與妻子周家嫻的故事。康乃立歷史系畢業，生活清苦，由於娶了有錢的太太周家嫻而得以順利搬入安樂大廈；周家嫻由於懷孕的關係，開始足不出戶，而安樂大廈的幾個太太就常常到她家裡去打麻將。一來康乃立在家中無法感到自在，二來由於麻將聲音太吵，他無法在自己房間裡面專心鑽研他大學畢業以來受師長鼓勵、想要完成的《宋代史》，甚至是想聽古典樂都被要求換成黃梅調。

⁴⁸高鈺昌相當準確描述了在這一段敘事之中的聲景政治：

[康乃立] 仍舊代表若干台北中產階級聲音美學的聆賞標準，然而其中的女性卻不再只是被動、被家庭所束縛的主體，並能以聲音，主動建構起「家」的空間。聲音的部署等同於權力部署的空間、經濟資本勝利的空間，徒有社會資本而無有經濟資本的男性，最終只能離開家庭 [空間]。(106)

這個敘述的問題關鍵其實是在於康乃立其實並沒有社會資本。⁴⁹在小說設定裡，他在一間公司當一個其實是閒差的小主管，提早下班也不會有人干涉，雖然檯面上大家都相當敬重他，但故事裡雖然沒有明說，但看起來似乎大家都知道康立本是藉著與周家嫻結婚才有辦法坐到公司最年輕主管的位置。

安樂大廈的十四段故事中的公寓居民們幾乎都有一種強烈的自覺：他們正住在別人（或自己以前）的夢想裡，而他們不知道該拿這件事怎麼辦，因為他們過不了生活的窄門。有了被承諾的「能動性」，然後呢？康乃立身上就具體顯示出了這個矛盾：

回想起來，看「後窗」那年，他剛進大學，寄居在親戚家裡；親戚很窮，人多房窄，他只有在廚房搭一個臨時床鋪。看「後窗」時，他認為住在那種公寓樓房裡的人，簡直是生活在天堂，不料七年後的今天，自己竟也變成了公寓的主人。變成公寓的主人以後，認為已生活在天堂裡了嗎？沒有。[……] 像現在這種生活又有什麼意義呢？滿耳都是「碰！」

⁴⁸ 本書寫作期間（一九六三年）正是黃梅調電影《梁祝》在台掀起凌波熱之際。

⁴⁹ 高鈺昌文中說康乃立是大學教授應為誤植。他大學畢業後首先在女子學校教書，而周家嫻則是康乃立班上學生的姊姊。

「吃」「和！」以及洗牌聲。就這樣消磨時間？人生究竟有多少時間可以消磨？（88）

《樓上樓下》相當特殊的設計之一在於這本長篇小說包含了十四則「短篇」——也就是十四間公寓裡所發生的事；所有故事都發生在安樂大廈的某間房，但彼此卻無甚關聯，而每一節自成一個短篇，卻宣稱為一長篇。這件事情的意思是什麼？這裡所有的敘事都是更大的整體（不斷擴建中的安樂大樓社區）的片段。當郭良蕙說道「人們上演不需要觀眾的戲劇」，「他們往往在開場之後，不知如何告終」的時候也暗示了這些鑲嵌在長篇裡的短篇故事都沒有後續。這其實就是基礎建設的承諾的平庸性之所在：除非它壞掉，不然它一直都會是以某種組織邏輯在運作。當生活的意思是在持續性的希望與疲勞之間震盪（如同康乃立在該節故事中的心情起伏），所謂的生活的關鍵或許就在其「持續性」本身，而這個持續性讓它一旦開始就難以「結束」。如果說生活總是與自我—世界之間的協調性密切相關的話，作為中介、常常隱而未顯的基礎建設則是作為支撐現代生活的力量。

作為一種意識型態的基礎建設主義因而是曖昧的。本章首先藉由健康寫實不同導演在不同階段的電影之中的影像表現，除了顯示出電影中拍攝基礎建設的重要性以外同時也揭露攝影技術本身的基礎建設特質。這種史觀其實是相當容易挑戰的：任何非官方論述都可以告訴讀者另外一套故事。然而郭良蕙的《樓上樓下》提供了一個在情節描述與敘事結構上均有參照意義的觀察角度，同時揭露了對基礎建設的承諾、以及這個承諾「之後」的事：快樂之後有著不快樂（或是在康乃立那裡更像是一種無感），不快樂之後又是什麼？在這本小說裡就沒有之後了，而是以各式不同的、關於「之後」的困惑拼裝在一起的，一個更大整體的公寓組配的形狀，用以呈現半成品現代性的內在邏輯問題：誰說之後就有之後了；或者，之後的之後跟我有關嗎？下一章將延續這個話題，談論的是「環境」與「部署」的話題。郭良蕙的小說裡寫道的至少還是成功人士像——只是可能「不夠」成功——然而在其他階層與創作當中，這個個人與（資本）世界之間的關係可能會是有害的。而這正是許多台語片與「鄉土文學」的主題。

第四章 環境的感傷



第一節 濫情的城市

在台灣小說的脈絡裡，撻伐都市、歌頌鄉村的聲浪從來不停止。文本再現裡的城市彷彿聚集了人類社會最低等的本能，只要一沾染上城市的習氣，就有扭曲原本純真的（鄉下）人性的威脅。[……] 文本台北似乎有某種原罪，承擔著負面台灣的特質，蘊含作家對時代政治經濟或文化社會的批判。台北印象雖然在文本裡與時推移嬗變，作者對這個城市的敵意卻層出不窮。[……] 六、七〇年代的資本主義經濟，使得台北變成台灣社會病灶的縮影，猶如現代化過程裡的邪惡他者（other），台北在文學再現裡被妖魔化與異端化。（范銘如 2008:179,181）

上一章曾經提到，白景瑞在《家在台北》裡面利用誇張的特寫來呈現一個個體與其外在環境之間的疏離關係：冷露在發現（其實是誤會）王溥另有新歡的時候，在王溥的房間中跌坐在地。王溥被設定成一個藝術家，而王的房間裡面充滿著各種現代畫、藝術品與時髦的家具，而在這個個場景裡白景瑞利用聚光燈將冷露打亮、周圍黑暗，而以一個相當高角度的鏡頭下拍並迅速拉近特寫所造成的就是某種誇張的疏離感性——而這裡疏離的是王溥房間裡的、美式現代家居與生活。在中影一系列健康寫實電影裡面這種誇張的鏡頭與情節並不少見：上一章有提到《蚵女》中的蚵女打架情節，而李行的《啞女情深》（1965）更是以悲慘的故事賺人熱淚。然而在這些電影當中有一個相當重要的樞紐——一個很具體的教育意義以及隨之而來的情緒控制。在《蚵女》之中重點在於最後蚵女們和好，並且一起邁向資本生產的未來，而在《啞女情深》當中澤是深刻植入了聾啞教育的政策宣傳、以及獨身前往上海（都市）生活的柳靜言的背信忘義。在這點上，上一節所談的健康寫實對於城市的發展及其承諾有了另外一種審視的方式，這自然是有社會文化背景的鋪陳，而本章開頭所引的范銘如所說的則是在六、七〇年代文學界當中出現的、敵視都市的現象。

爲什麼作爲都市的台北總是「悲情」的？將城市定調爲「悲情」的意思在於它會催生某種特定情緒、或是情緒的傾向（tendency）。在這些關於都市的描述、再現與架構裡面最顯著的特徵之一是關於「濫情」：情緒張力的誇張與渲染。上一章其中一個隱而未顯的主題是關於溫情：在那些政治宣傳的電影裡面強調的溫情與所謂忍耐的美德除了給予一種未來的承諾，相對的在這些「濫情」的作品裡面問題便在於這個承諾的不在或失敗，而這些倪迢燕（Ngai 2005）稱之爲「惡感」（ugly feelings）的感覺並不會像是在看完古典悲劇當中得到「淨化」（cartharsis）。

本章當中談論兩部台語電影與三篇「鄉土文學」作品都具有某種程度的誇張性或是被放大的情緒調控。本章無法承擔起一整個關於六、七〇年代台灣電影與現代／鄉土文學的辯論，然而在進入文本討論以前，本文想先指出，六〇年代台灣電影與本章觸及的鄉土文學所共享的關於感性及其命題（proposition）之間具有的類似性：下文將會觸及，台語片與健康寫實電影都可以視爲是民國時期「文藝片」的某種變種，而在這些變異中讀者可以認出某些無論來自於民國文藝片或是好萊塢通俗劇的原型，也就是各種行動模式、敘事邏輯與世界觀。鄉土文學比較有趣的地方則在於這種經驗結構在鄉土文學中成爲極有吸引力、卻一直被壓抑的面向。這裡的關鍵如同下文提到，是關於本真性的問題：鄉土文學中本真性的本真究竟是再現式地指向某個實際存在的東西，抑或是架構起某個（非再現的）「感覺結構」的本真常常是混爲一談的。本章的目的之一就是並置台語片爲主的六〇年代台灣通俗文藝片與鄉土文學，探問的是，兩者（乃至於前文所提及的所有文藝創作）具有某種共享的模式、或可以說是形式結構的話，這件事情又意味著什麼？梁哲夫的兩部電影說的是「環境」之中女性的問題，而這個「環境」又如何呈現出一種現代性的「悲情迴路」；鄉土文學本章給出的案例是王禎和與曾心儀：王禎和的敘事把鄉土當成一種結構與系統，而曾心儀則是同時想要說一個結構的問題，但非得要拉出一個關於指涉性（再現）的場景來把這個故事「提升」至地緣政治的角力問題（卻因此破壞了小說情節的合理性）。

在進入接下來的討論之前，必須先解決還有關於文藝通俗片與鄉土文學各自的論述系統。在討論文藝電影的時候，不可避免地仍然要先從「通俗劇」（melodrama）的討論開始。何謂通俗劇？通俗劇源自十八、十九世紀一種以音樂（melos）搭配劇情（drama）的戲劇類型，強調「誇張渲染、煽情刺激的風格，往往能強烈地牽動觀眾情緒」（王君琦 2014: 210），且在許多論者筆下都反映出資本主義的結構問題，王君琦這樣整理：

[……] 與資本主義息息相關的現代通俗劇是不同階級在政經鬥爭中的文化意識形態工具。通俗劇透過美學的方式將資本主義的矛盾問題化，敘事衝突的解決之道正是意識形態的展現。通俗劇電影中經常出現的城鄉與兩性對立，正用來表現將個人與生產段開的資本主義在私領域的矛盾 [……]。（210）

通俗劇的巨大影響力透過各種好萊塢電影傳播到全世界，因而在不同時代與文化脈絡裡通俗劇常常都會有不同的面貌。歷來許多研究者都將通俗劇視為一種電影類型（genre）；而在〈重思文類〉（“Rethinking Genre”）一文當中，葛雷希爾（Christine Gledhill）提出類型的定義：「每一種類型都再現一系列製作方與受眾共享的規則與期待，這套系統統整了其特定的通常（generic）的「世界」，而任何新的元素都依此構造、運行」（Gledhill 2000: 223）。在電影研究當中，作者論退潮了以後便開始興起類型論，用以框定某種論述架構與尋找類同性。然而葛雷希爾等人認為通俗劇不只是一種文類，而是一種「模式」（mode）、「一種觀看世界的方式」（Gledhill 1987: 1）：

[通俗劇模式（melodramatic modality）] 是由文化條件所決定的感知與美學的表達模式 [……] [這種模式] 以發自內心的、感性的、具有道德解釋力的詞彙（terms）將世俗化、原子化的新興社會中不同的感官現象、經驗、衝突組織（organize）起來。（Gledhill 2000: 227-229）。⁵⁰

⁵⁰ 此段引文部分修改自王君琦（2014: 213）的翻譯。

作為世界觀的「通俗劇模式」因而是一種世界的邏輯，讓某事物得以可感、可理解的過程，一種情動的組織（affective organization）——也是在這點上威廉絲（Linda Williams）稱她為通俗劇研究中最先認知到通俗劇這隻房間裡的大象有多大隻的學者（Williams 2018: 212–213）：對葛雷希爾來說作為一種類型機器（genre machine）的通俗劇模式重整了受通俗劇模式所影響的電影類型的內在邏輯以及其依循的特徵與規則。

王君琦追隨葉月瑜（Emilie Yue-yu Yeh）近年的討論，指出以往會與通俗劇相提並論的中文語脈中的「文藝」（也就是常見的「愛情文藝片」中的文藝）擁有自己的一套價值系統與文化意義，而在討論文藝自身的系統的同時也是將文藝類型獨立於通俗劇之外，而不只是一個用以對照美國電影的「方便的對照」（Yeh 2013: 236）。⁵¹王君琦指出健康寫實與台語片分別以不一樣的方式繼承了「文藝」類型（或是文藝兩個字）：

健康寫實電影之所以屬於文藝片乃在於是國家所認定屬於精緻的、現代的電影範疇，肩負與傳統文學藝術同樣的教化重任。而言情家庭倫理類型的台語電影在拍攝與宣傳時自稱文藝片，則是訴諸「文藝」概念的象徵資本。[……] 兩者一言志、一言情，都具有傳統與現代的辯證、個人主義與集體或家庭主義的抗衡等要素，但兩者對 1960 年代現代化進程與所承諾的現代性卻有著不同的想像路徑，兩者之間顯示出對轉進現代化與現代性美好承諾一積極正面、一消極妥協的想像，只是兩者最終皆是服膺於強制性的國家機器意識形態。（218）

本章所分析的梁哲夫的电影就被歸類在「言情類台語文藝片」之中。然而這種「文藝」類型仍然是可以具有一種通俗劇模式的（Z. Zhang 2018），而在討論這一系列言情電影的時候，其中一個討論的重點是「個人角色」（individual character）的定位。葛雷希爾在〈通俗劇的射程〉（“The Reach of Melodrama”）說：

⁵¹ 然而張真（Zhang Zhen）也回應道，儘管葉月瑜對於「通俗劇」在華語圈的適用性多所存疑，不可否認的是文藝片諸多的特徵都與學者對通俗片描述頗有共通之處（Zhang 2018: 89）。

一九六、七〇年代的新馬克思主義批評家認為通俗劇像小說一樣聚焦在個體之上是將「真正」的社會、經濟問題置換成次要的個人與家庭問題。相反地，布魯克斯（Peter Brooks）提出觀點認為通俗劇肯認了一種個體的能量，這種個體的能量同時生產了供給現代性能量的社會經濟力量也同時是其成果。[……] 行動是由作為社會力量釋放的情緒產生的。[……] 通俗劇的主角們並非再現（represent），而是體現（embody）並驅動（enact）了社會倫理的價值。（xxi）

在這段描述裡面，個人既是外在環境的因也是果。本文已用不同方式來描述這種個體與其環境的遞迴邏輯（或者說是同時相伴成立），而這裡可以進一步說的是，這種關於作為「環境」的結果的悲情是一種迴路其實就是一種日常的循環：一種既私人又公共的情感發送、宣洩乃至收回，而通俗劇的「政治」問題在於這裡沒有解方，不是不能講（革命）就是在商業考量上並未多加揣測，因而只有相遇與「同聲一哭」的收尾，而後又要回復到無限重複的日常之中。另一個問題則是，這些問題有被具體化的時刻嗎？在本章用以作為影像生產的對照組的是在六、七〇年代被稱為「鄉土文學」的作品。

眾所周知，對鄉土文學的討論及其論戰的「黑歷史」（陳惠齡 2020: 2）在於其論爭核心從未真正落實到文學之上，因為鄉土文學是一種相對於「現代主義」的存在，而在這裡現代主義基本上可以代換為文學性——亦即其媒介特定性（medium specificity）——本身。在戰後世界文學史、乃至藝術史上現代主義與寫實／現實主義的鄉土文學之間的對比與爭鋒相對，根源自「媒介」（形式）與「訊息」（內容）的戰爭（Groys 2019），也因此兩造對於彼此的認知與攻擊總是牛頭不對馬嘴。我們或可將鄉土文學的執著看作是一種「情迷再現」（obsession with representation）：那裏有所謂的那裏有（There is a “there-is”）。史畢娃克（Gayatri Chakrabarty Spivak）在〈從屬人民能夠發聲嗎？〉（“Can the Subaltern Speak?”）當中批判傅柯（Michel Foucault）與德勒茲（Gilles Deleuze）將兩種不同的「再現」定義混同、並一併取消：

兩種再現的定義被放在一起：政治意義上的代言（speaking for），以及藝術、哲學層次上的再次現身（re-present）。由於理論也只是一種「行動」，理論家並不為弱勢族群再現（代言）。在這裡，主體不被視為再現式的意識（並恰當地再現現實）。這兩種再現——一方面在國家形成與律法的範疇之中、另外一方面在主體判定（subject-predicating）的意義上——互有關連但是無法被化約為連續的整體。將這兩者的斷裂用一種作為證明的類比掩蓋再次反映了一種矛盾的主體優位化。因為「行動與說話的個人……永遠都是諸眾（multiplicity），沒有任何「進行理論化的知識份子……[或]黨派或……團體」可以再現（representation）「行動與掙扎的人們」。相對於那些行動並發聲（speak）的人，這些掙扎的行動者都是沉默的嗎？這些大問題都被淹沒在那些「相同」的字的差異之中：意識與良心（在法文裡都是 *conscience*）、再現與再一現。

（275; 原文強調）

史畢娃克在本文當中引述為底層人民發聲的「案例」巴都麗（Bhuvanewari Bhaduri）的自殺事件，玄機在於對史畢娃克來說這個案例是「獨一」（singular）的（Spivak 2010: 235）——而這篇文章是為描述這個獨一性而誕生的。從歷史上來看，無論是鄉土文學或是後殖民主義的誕生都是無可避免會發生的、創造出假性對立的過程：⁵²鄉土文學論者如同史畢娃克指責傅柯與德勒茲一般指出了現代主義者主體位置的透明性（作為一普世的發生位置）、並重新在帝國知識階序當中框定其所在，然而也跟摩肩接踵的援引後殖民主義用以詮釋第三世界文本的諸多後進研究一般出現了空洞的問題。鄉土文學究竟發生了什麼「事」？無數論者都指出鄉土文學論戰中一大重點在於文學如何可以、可能呈現普羅大眾的生活樣貌，而到後來如何定義、定位這種「普羅大眾的眾生相」以及其文學創作再現指向（或不指向）的批判方針——見諸圍繞「工農兵文學」的討論——則讓鄉土文學運動的文學性訴求（無論是否再現層次的問題）正式被架空。

⁵² 從歷史社會學的觀點來看，蕭阿勤的《回歸現實：回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（2010 二版）一書或許就是在描述這種不可迴避性究竟是如何成立的。

然而無論是哪一種訴求，總是有一種關於「本真性」的修辭（乃至於述行語言 [performative language]）縈繞不去，而這種本真性的修辭自然是相對於現代派的「非本真性」而出現。蔡明諺在《燃燒的年代——七〇年代台灣文學論爭史略》（2012）中指出「鄉土」一詞出現在批判視野之中，是源自於唐文標對藝術家洪通的評論，而在該評論中唐文標這樣描述洪通作品的缺失：「他的確是鄉土性的藝術家。但是他的畫是鄉土藝術的後來，而非出發點。他的畫太多個人的變奏加上，而減弱了那些世代傳說的力量了」（轉引自蔡明諺 2012: 244），盛鎧甚至說「洪通只是唐文標借題發揮，用以攻擊抽象繪畫的憑藉而已，並非他心目中最優的藝術典範（2012: 24）。一如同時期崛起的黃春明，洪通的「正確性」也在於其「再現」的雙重性，既是底層出身又描寫底層，因此「鄉土運動之所以看中洪通，只因其出身及未經學院訓練的背景，因而他們可以將其視作來自未被西方或城市文明「汙染」的鄉土藝人，並把洪通的作品看成是具有「自然性」的素樸本質，而對此——也僅對此——加以肯定」（盛鎧 2012: 24）。作家或是藝術家的「藝術性」變成再現政治典範中的「有」、「自然性」、「鄉土」、乃至於「反帝／反封建」，而其實質內容的構造與機制（也就是其「形式」與「媒介」在這裡是存而不論、變得次要，或是被視為某種可以犧牲的籌碼。

這也就是為什麼王禎和同時可以是現代主義文學作家、也是鄉土文學作家——因為兩個名詞所指涉的本就是不一樣的定義範疇。這同時也是為什麼鄉土文學論戰當中幾個代表人物（黃春明與王禎和）都對「鄉土文學」、乃至於被冠上「鄉土文學作家」持相當保留的態度，以及為什麼以後學為基礎的各種批判文化研究看起來會有驚人的同質性。周蕾（Rey Chow）在《世界標靶的年代》（*The Age of World Target: Self-referentiality in War, Theory, and Comparative Work*）當中討論二十世紀晚期文化研究與後學理論影響的人文學術生產當中談論「特定群體、認同或是族群」（在該文之中稱為X）時會出現的特定理論架式：這些論述的修辭通常參與西方理論討論時都會指出西方理論之不足，然而其作為論據的X的特定文化歷史脈絡卻常失去其應該要發揮的說明作用、而只是成為某種「證據」。周蕾說明這個現象的成因：

邊緣族群或非西方主體嘗試仰賴（對西方理論的）抵抗的概念用以論證 X 的特殊性時，他們常常不智地複製了其難題：其研究對象的特殊性被以一種區分的邏輯思考，而這種區分必須被嵌進表意鍊才能獲得肯認。[……] 換句話說，X 越被想像成（表面上）具有抵抗能力，它就越無可避免地在差異的製造系統當中喪失其特定性（也就是被挪用），而這整個讓此一框架成為可能的情境（也就是讓這個做為一自我規制的內在論點得以展開、進行的情境）本身分毫未動。[……] 無論今天討論的是某個特定族群的作品或是某個族群個人的認同，人們都可以預測——因為早已被說過——的正是文章當中那些用以強迫召喚差異的可以任意替換的名詞，例如「曖昧」（ambivalence）、「多樣」（multiplicity）、「混雜」（hybridity）、「破壞性」（disruptiveness）、「抵抗」（resistance）。（68）⁵³

鄉土文學論戰中的「鄉土」、「現實」、「反帝反資」言猶在耳。於是當張俐璇（2016）在其關於寫實主義的專書中寫道「本論文也不存在著『穩固不變』的『寫實主義』的定義，代之是在固有的『寫實主義』基礎上，探究各種意識形態立場，如何詮釋『現實』，以及生產實踐怎樣的小說，與諸種『寫實』觀念對應」（82）的同時間接證成「現實」的中空：任何一給定時間點的現實、與對於此一現實的現實性反映之間的各種斷裂，都在各自的論述場域內被彌補起來，而以「現實」為名賦予的與其說是其「真實」，不如說是沾附在「真實」之上的道德判斷，而實際上何謂「真實」的樣貌、乃至於其特性則被懸空，而這裡的「現實」在某種意義上可以直接代換成「鄉土」（林中力 2008）。周蕾在文章的最末尾提出她認為的解方：重新尋回後結構主義過早放棄的「指涉性」（referentiality），放棄已經破產的「抵抗」語彙，並正視作為「抵抗」等概念的論據、被指涉的「現實」。然而這種

⁵³ 周蕾這篇文章只針對受後學（特別是後結構與後殖民）影響的區域、後殖民或族裔文化研究，然而就如同酒井直樹（Naoki Sakai）在《翻譯與主體：論「日本」與文化帝國主義》（*Translation and subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*, 1997）一書中指出的，整個啟蒙計畫、乃至於超驗哲學的數位／二元性所製造出的西方—非西方的二元對比的架構之下，非西方對於自身的「非（西方）」性的純粹化本身就是這個啟蒙體制設下的陷阱（49）。這展現在鄉土文學論戰之中幾種不同國族意識形態（如蔡明諺 [2012] 所示）的展演、乃至於對於純粹、實務性的對鄉土的執著，幾造之間角力、展演乃至其來世（afterlives）。

「回歸現實」的手勢究竟實質上指向的是什麼樣的學術生產？換句話說，如果討論「鄉土文學」的時候論述上不與任何「他者」形成對比或納入「反資反帝的系譜」那麼「鄉土文學」究竟會是什麼？

邱貴芬在〈翻譯驅動力下的文化生產——1960–1980 現代派與鄉土文學的辯證〉（2007）當中以當時當紅的文化翻譯理念說明無論是「現代派」或是「鄉土派」追索都是關乎於經驗的追索與贖回——而兩者是以不同的角度、乃至於順序邏輯在台灣文學史中搬演上陣：

一九六〇年代的台灣文學創作，不僅處處展現一種翻譯「西方」的動力，以回應當時對西方（=現代）的欲求與想像，也在無意之中流露另一種翻譯的拉力：逐漸為現代化敘述淹沒的「鄉土」（或「台灣」？），正轉化為陌生的文化他者，必須透過「翻譯」加以贖回。（237）

這段「文學史」的敘述並未考慮在文學史「以外」的文化生產中，其實大眾不斷遭遇到鄉土與現代化之間的課題；無論是台語片與健康寫實電影都至少有一種類型／一個時期專注處理的正是農村生活與現代化之間的不同種關聯，同時一九六四年創立的《台灣文藝》也成為本省籍作家的重要據點，也早已開始後來會被稱之為「鄉土文學」的創作（張錦忠 [2001] 稱之為「複系統」的運作）。然而，邱貴芬所描述的、關乎於「翻譯」的贖回邏輯，卻也確實貫串了幾次鄉土文學及其論戰之間持續不休的文學話題：台灣的文學「現代經驗」從二、三〇年代進入日本帝國的文學系統便開始了，儘管三〇年代鄉土文學論戰關注重點在關於創作語言的問題，然而這個關於語言的問題乃架構在一個殖民性（也就是現代性的另一面）的基礎之上，也就是說作為現代的鏡射／投射的鄉土是一個持續想被贖回卻一直被連續殖民狀態壓抑的翻譯驅力。邱貴芬文章當中最有趣的空缺出現在於，儘管她持續想要說七〇年代鄉土文學的翻譯驅力並不只是關乎於語言的重現（256），然而邱文強調鄉土文學中的「歷史記憶」（250–254）與「庶民圖像」（246–250）——她以異常中性的語調敘述這兩者，彷彿這兩者並非被翻譯驅力驅動——究竟如何被翻譯驅動力生產出來卻是懸而未決的。如果我們回到三〇年代的「鄉土」論述的話，林中力（2008）已經指出了「風土」論述對當時

的台灣的特定性的成立是具有影響力的；這裡的重點在於風土論談論人（主體）與「環境」之間的關係所預設的海德格式的思考意味的事情其實是，如同本章即將慢慢展開的（而本論文也一直在說的），關於「鄉土」的討論，最終會是關於感性及其形式／結構的問題。

本章首先會談論悲情城市的基本教程。台語片作為一種準吸引力電影，下一節將首先指出梁哲夫兩部片所屬的特殊片種與都市現代化之間的關聯，而後將從兩部片分別涉及的特殊的媒介環境，討論悲情的生產與循環再製。之後將談論王禎和兩篇小說——〈嫁妝一牛車〉（1967）與〈小林來台北〉（1973）。從最早關於〈嫁妝一牛車〉的論著，如姚一葦的演講中就提到了這篇小說當中關於各種感官之間的調度，如嗅覺、視覺、與聽覺。而這些感官之間具有不同的特性——而王禎和使用的是「戰爭」與「媒介」的類比。同時，這篇小說的其中一個關鍵乃是家醜外揚，換句話說，私人性和公共性之間的互相滲透，一種關於「恥辱」（shame）的修辭。這一節的論點是，〈嫁妝一牛車〉便是關於個人的主權性質在環境中如何中介、組織的小說。而在另一方面，〈小林來台北〉雖然在王禎和的創作史上被視為一個轉向社會批判的里程碑，然而透過分析小林在這篇作品裡的角色，在這一節中我將會說明這篇小說承繼了從「鄉土時期」就開始注意到的媒介組織的邏輯。作為一篇職場小說，主角小林位處一作為封閉系統的辦公室的內外之交，作為一個古典形象中的赫密士（Hermes），亦即信差，媒介基礎建設的一環。私人性的議題同樣在這裡被提出：在某種意義上理應惺惺相惜的汪太太與老張（無論是在年紀上或是在小說中遇到的事件）卻漸行漸遠。本節最終想指出，「鄉土」是一種相遇、一種情境，而不（只）是一個可以定位出具體物質性的場所。最後，本章將以曾心儀〈彩鳳的心願〉（1976）之中女工的故事，從此篇小說極為出格的結尾開始談起，往回談到（性別化的）悲情城市的媒介環境，乃至於各種不一定值得追求的未來。

第二節 環境的教程

梁哲夫執導的《高雄發的尾班車》（1963）與《臺北發的早車》（1964）是臺語片「火車熱潮」其中的要角。這時候已經是臺語片的第二個高峰期，而梁哲夫來臺以前在香港擔任副導演時除了已經訓練出拍片快手的手腕——這在當時搶拍風潮盛行的臺語片界是相當重要的特質——以及對於不同類型電影的野心與嘗試以外，他在執導這些影片的時候也相當善於組合、利用不同的「經典元素」拍出一部催淚片（蘇致亨 2020: 267–269）：無論是當時的海報或是晚近的評論都指出這兩部片（特別是後者）是臺語悲情片中的代表作。《高雄發的尾班車》的海報上標舉這部片是「空前大悲劇」，描寫「來往於高雄·臺北之間，性靈與情慾的奔放！寫出人生最大的煩惱……！？」而接續的《臺北發的早車》劇情與前片無關，標舉「他爲了她，遭受終生悲慘！誰使她走上人生不幸之路……！？」並更加強調這是一部「超特大悲劇」，並希望「天下的有情人，同聲一哭」。

兩部片都是由當紅明星白蘭與陳揚主演，《高雄發的尾班車》描述居於臺北的中產階級青年陳忠義南下探親時與鄉下姑娘翠翠邂逅，兩人陷入熱戀，然忠義父親早已與上司董事長談好要讓兩人的兒女成婚，而翠翠上臺北尋找忠義，卻爲董事長一家所救。面對自己的救命恩人竟然也愛著忠義，翠翠在此一三角關係中原本決定離開，但爲忠義所挽回。兩人開始同居，透過忠義引介翠翠開始在電視臺工作，而成爲了歌星。然而之後董事長不忍自己女兒難過，要求忠義的父親將忠義找回與自己的女兒成親，忠義的母親前去與翠翠相談，翠翠最終只得同意，翠翠與忠義談分手，忠義誤會翠翠有新歡而爭吵，翠翠憤而離家，忠義去追離家的翠翠時出車禍重傷，更使得忠義的父親更加反對兩人的關係。翠翠因而陷入憂鬱，忠義病癒後前往探視翠翠，翠翠假裝與來收水電費的收費員勾搭讓忠義死心，而最後的高潮則是忠義一家與董事長一家一同觀賞電視上的翠翠唱歌，而翠翠就在現場昏倒，最後病逝。

《臺北發的早車》是以一位畫家的美女、醜女兩幅畫做爲開端，講述一則故事，故事中的秀蘭與阿土原本是生活在高雄鄉下的青梅竹馬，由於秀蘭家中遭人追債，老母無法外出工作，秀蘭藉由友人轉介前往臺北工作；原本友人秀娥

表示她在做店員，到了臺北才發現是做舞女。秀蘭很快還清債務，然而火土相當擔心秀蘭，因而北上拜訪，直到凌晨才看到打扮浮華的秀蘭返家。火土無法接受改變的秀蘭，因而搭臺北發的首班車南下。秀蘭傷心欲絕，商請離職，遭舞廳老闆拒絕，進而遭到強姦。秀蘭許久未寫信回家，火土依著秀蘭母親的心願再次北上探視未果，偶然相會之際約定一同搭早車回鄉，然而兩人相會被舞廳手下發現，火土被打而後失明，秀蘭則遭到軟禁。其後秀蘭憤而抓準機會刺殺舞廳老闆與其手下，然而也在扭打之際打翻桌上的硝酸而毀容。法庭上秀蘭毫無抗辯直接認罪，北上探監的秀蘭母親不久便病逝；畫家一開始是在鄉下遇見秀蘭，便邀請她做他的模特兒，而這次畫家在看到新聞報導後，則去看守所探視秀蘭，並畫了秀蘭毀容後的樣貌。最後秀蘭在移監時與因為失明只能在路上流浪賣藝的火土，以兩人相擁而泣結束本片。

以上的劇情描述各自在一百分鐘內迅速發展完成——節奏相當快速（特別是《高雄發的尾班車》），許多劇情前因後果交代不足，彷彿比起一首尾連貫的故事，這些通俗劇更像是許多催淚劇情的大集合。沈曉茵這樣形容梁哲夫拍攝《臺北發的早車》時技法的浮誇：「梁哲夫的电影敘事可說是「為達目的不擇手段」：倒敘只用在開頭，不用來收尾；胖胖鄉村男女開頭帶來喜感，接續功能微薄消失，剪接執意、誇張，有時只求一時感官效果（男孩哭喊，製造男主角受暴「錯覺」，男孩與故事毫無關係）」（沈曉茵 2020: 27-28）。評論均注意到火車在電影中扮演著連接劇情的功能，並彰顯城鄉之間的差距與齟齬——《高雄發的尾班車》中的通俗劇情境是富家少爺跟鄉村姑娘之間的偶遇、相戀，結尾之處忠義二十年後仍然持續前往翠翠的墓園上墳，然而《臺北發的早車》中雖然秀蘭並未死去，然其毀容並因殺人入獄，證實了當初所有勸退秀蘭的人的說的，臺北很「複雜」，不要去。

臺北在這兩部片裡都象徵著「現代」之所在。這裡的「現代」是相對於當時尚未大規模都市化的臺北以外地區。這不是什麼新鮮的意象：三〇年代台灣小說（如朱點人〈秋信〉）中台北就已經是這樣的意象（見陳允元 [2007]），而大約同時的李行《街頭巷尾》（1963）與白景瑞《台北之晨》（1964）也都著力於「台北」的空間再現。相對於上一章已經處理的、健康寫實的台北，台語片當中的

「火車」熱潮則對應出另一種更貼近台語片觀眾族群的文化生態，也就是南北遷移以及對應出的發展差距。這個現象同時也展現在台語片的消費邏輯之上：《悲情城市》一片是首先在嘉義與台中上映，而後才在台北幾家戲院上映，除了反映台語人口分布的狀況以外，同時也會看到這種對於時空差距的描述確實是更投向其觀看群眾的。

火車的「現代性」準確呈現了時間與空間的緊張感：空間的緊張展現在透過一條鐵路線勉強連接起來的城鄉差距，兩部片裡面尾班車／早車的時刻都圍繞著不同的懸念；在《高雄發的尾班車》前段，翠翠駕駛的牛車半途毀壞導致她趕不上忠義返北的火車；而在《臺北發的首班車》中火土在第一次見到舞女扮相的秀蘭極為失望因而直接搭第一班南下的火車南返，在這些片段裡面各種圓形的驅動物均成為推動劇情重要的工具。洪國鈞分析《高雄發的尾班車》的這個緊張橋段時提到《高雄發的尾班車》中翠翠趕路的橋段當中牛車車輪、火車車輪、乃至於「靜止的圓形時鐘」甚至是圓形的廣播喇叭的鏡頭快速切換，製造緊張感——「她是否能夠及時趕到？」——而答案總是否定的。在一部劇情進展飛快的電影中這樣堆疊出的懸疑（suspense）效果相當顯著（洪國鈞 2018: 97）。標準時間的現代性象徵自不贅言，而在這種「尺度」上很輕易的就可以製造出各種二分法（臺北／高雄、光明／黑暗）。洪國鈞相當敏銳地指出，梁哲夫有意無意的將電影作為科技媒介的自我指涉性帶入電影攝製中（儘管他的閱讀起始點更像是攝影失誤 [glitch] ），然而「交通（火車和車子）與大眾媒體（流行音樂、電視、與戲外的電影本身）」由於其「讓空間得以重新配置，重新跨越時間」的特性有助於讀者重新審視通俗劇的敘事邏輯，然而在這個段落裡，洪國鈞提供了關於交通工具的描述卻欠缺對於大眾媒體的描述，或說只限於電影媒介本身：《高雄發的尾班車》相當饒富興味的是他如何處理一種新興的觀影姿態（spectatorship），洪國鈞說到通俗劇中「受環境擺佈的命運」，而在《臺北發的早車》之中「環境」則是一重要的關鍵詞，然而那個「環境」到底精確來說指的是什麼，本身就是一個值得探討的問題。

《高雄發的尾班車》發行於一九六三年。一九六二年，臺灣第一家電視公司臺視在幾經波折後終於成立，然而是要到一九六四年，國民黨政府對於臺灣的

電視發展方針才由保守轉向開放，進而迎接六〇年代末期至七〇年代的電視風潮。柯裕棻在幾篇論文裡處理了一九六〇年代初期臺灣從成立電視臺與電視產業的爭議、直到臺視開設初期（也就是一九六二年底至一九六四年）的臺灣對電視的接受。電視在臺灣的發展鑲嵌在冷戰體系之中的政治與經濟外交關係上，此處略過不論，然而從電視開播的發展便可以看到電視所製造的是一種生活的承諾——上一章提到的白景瑞《寂寞的十七歲》中的家中電視教育節目甚至比《高雄發的尾班車》晚了幾年。透過一篇一九六四年底《大同》雜誌徵文入選的作品，柯裕棻（2009）說，電視開始普及伊始就具有相當多元的文化想像：

它既是家庭娛樂的機器，是教育新知的來源，是社會教育的最佳工具，同時它也像舊社會的廟埕——是社區群眾聚集共享的場所和理由。它也是一種可供炫耀的奢侈商品，它所承載的意義是一種幸福快樂的生活方式，它提供的內容可由一個核心家庭的各個角色：丈夫、主婦和小孩，各取所需。（4）

值得注意的是，柯裕棻繼而指出這篇入選的徵文來自宜蘭：「在這從無到有的二年之間，電視機雖然沒有立刻大量地普及化，但是這篇來自鄉間的文章已經顯露出電視機在社會中被賦予的文化想像與社會功能」（4）。根據柯裕棻的整理，一九六〇年代見證的是電與家用電器在全臺灣快速普及的年代，而也如上述描述，與在美國所被賦予的核心家庭想像不同，電視在臺灣初期因為電視極為昂貴且用電仍不普及的情況下，被賦予一種有限度的社區功能，這點與廟埕不同，家庭成員可以決定、控制來看電視的人選。這裡柯裕棻提及「廟埕」是相當富趣味的，因為廟埕本身就是本來的大眾娛樂傳播——歌仔戲甚至電影放映——的據點。廖金鳳在《消逝的影像》中這樣描述臺語片出現「前」的臺灣觀影文化：

臺灣民眾看電影的經驗 [……] 可以接受一個中介於觀賞行為與銀幕呈現之間的辯士解說；可以在看歌仔戲時，欣賞插入的電影段落；或是在欣賞電影時，容忍插入的歌仔戲表演；可以在劇院、專門戲院、混合戲院，以及戶外任何適合搭起布幕的場所看電影。（2001: 66）

在這個層次上，《高雄發的尾班車》在臺灣整體的媒介史上，剛好站在一個相當微妙的轉捩點上：電視做為下一個十年主導的大眾傳媒的一次活生生出現在臺灣人的生活中，而台語電影產業迎接第二波高峰的同時，也即將見證衰退的到來。在《高雄發的尾班車》中，翠翠進入電視公司成為歌唱明星，而電影後半因而有幾個拍攝劇中人物觀賞翠翠在電視中唱歌的場景。首先是翠翠首次在電影裡的電視登臺，鏡頭同時切換到追求翠翠未果的村長兒子及其友人在餐廳用餐時看餐廳裡的電視機轉播，⁵⁴同時也切換到忠義在辦公樓中觀賞翠翠在電視登臺的樣貌。

這涉及一個再傳介（remediation）的過程——臺語片觀眾觀賞電影中的角色觀賞電視上的人物。這自然帶有電化教育或是吸引力電影（cinema of attraction）的色彩：電影在歷史上或多或少具有一些教育／演示的意味——而兩者在臺語片文化裡是一體兩面的。如同《王哥柳哥遊臺灣》等片顯示，電影的敘事功能跟景框的演示功能是平行的：一來，許多研究者都指出電影的時間演進與剪接連戲手法將整個臺灣塑造為一個「整體」，例如洪國鈞就指出電影與火車的功能都是將北高兩端連在一起的傳介工具（2018: 97），而《王哥柳哥遊臺灣》這樣繞著臺灣拍攝一圈的方式除了塑造出了王哥、柳哥兩個甘草型人物不斷以不同方式出現在六〇年代的臺語片以外，同時也帶起了觀光風潮（葉龍彥 1999: 255-260）。也因為臺語片的消費方式與現代假定的「黑盒子」有很大差異——當時的黑盒子影院大多播放的是國語片或是進口的日、洋片——而這種複雜的消費方式與無法專心面對銀幕的場合裡，臺語片（特別是早期的喜劇與通俗劇）仰賴的是各種類型敘事成規與畫面展示來吸引觀者，作為一種「娛樂」的存在。也是在這個層次上，《高雄發的尾班車》中拍攝的是很特定的、在臺灣（而非在美國）看電視的場景、設定、以及成規。村長兒子與友人邊在餐廳吃飯邊看電視，顯然村長兒子並不知道何謂電視，將臺語發音類似的「電視」與「電死」搞混，再被旁人糾正其實是「電視機」的橋段，既製造出插科打諢的喜劇效果，

⁵⁴ 一九六四年以前只有新竹以北收得到電視訊號，故雖然電影中未交代，但可以推測村長兒子及其友黨人也在北部，而這也符合接下來村長兒子追殺翠翠（卻誤殺同樣北上探訪翠翠的翠翠父親）的劇情發展。

同時是說給臺語片的觀眾聽的。臺語片從早期歌仔戲片時代乃至晚期文夏的《再見臺北》裡直接對著觀眾呼告的橋段一直都沒有消失，而這個橋段出現在一九六三年：彼時臺灣第一個電視臺開播、只有北部收得到訊號、無論是電力或是家電都尚未普及的時刻，在這個時間點，電視的教育與演示乃至於共感的意味就相當強烈。

臺語片的共感結構是在這樣的環境佈署下成形。臺語片的「環境」本身就是臺語片的一部分，而這包括了觀影環境的構造、觀影者與銀幕的關係，乃至於觀影者與影中人物之間的投射關係等等。這也就是「悲情城市」的雙重意涵：悲情的同時是再現範疇中的「台北」、以及這個塑造出「台北」的再現的環境本身：也就是戰後台灣的情境。台語片在這個歷史進程之中扮演一個中途性的角色，它同時是教育、演示、並且意欲引發共鳴、使人「同聲一哭」的媒介。

《高雄發的尾班車》最後，翠翠與忠義的誤會終於在翠翠假意與收水電的收費員勾搭之後無法挽回，忠義氣憤回家時董事長女兒已經說服雙親與董事長夫妻應該要讓忠義娶翠翠；同時，翠翠由於被迫與忠義分開，泣不成聲、魂不守舍，也因為生病未前往電視臺工作，而這時電視臺的音樂老師前來探視，希望翠翠去電視臺唱歌，而片尾的高潮就在忠義氣不過翠翠，卻在面對所有人問他發生什麼事時、也不知該怎麼說出口的狀況下轉開電視嘗試轉移注意力，電視上正好即將播出翠翠的歌唱節目，忠義將電視關掉卻又被董事長的女兒轉開，客廳裡所有人就在情緒充滿張力的狀況下一同聽／看完電視上的翠翠唱完一首映照自己心境的哀歌、而後病重倒下。

在這個時刻電影的攝影機鏡頭直接帶入電視的景框，而觀賞電影的臺語片觀眾直接看見翠翠倒下的那一刻。「最紅的歌星」翠翠在某種意義上可以說是當時社會流動的典範：做為一個「新女性」，勇敢離鄉追求所愛，而在臺北順利找到一份工作，而後成為可以成為一個經濟自立的女性。有趣的是，整部戲裡面唯一一個從頭到尾都諒解翠翠、替翠翠說話的人是董事長的女兒、也就是她的情敵劉美祺，她幾乎說動了所有人接受讓忠義與翠翠成婚，然而最後翠翠的遺言是希望忠義與美祺可以結婚。翠翠的沉默是饒富興味的：她在最終演唱的曲

目中淡淡唱道「爲伊看破阮的愛／祈禱伊的好將來／心內痛苦無限悲哀／有言難訴滿心內」，最終忠義並不知道爲什麼翠翠決定離開，或許也不知道水電收費員只是被迫逢場作戲，更不知道翠翠自己在面對的是什麼樣的「環境」與「世界」——翠翠的苦澀還包括了被村長兒子及其同黨追殺而無路可走；這條敘事軸線與主線劇情無關，然而卻構築了一個世界的迴路，一種或可稱爲是「生態」的動態關聯——而且實際上，如同王君琦指出的，電視（甚至是電影）所創造的公共性的迴路也就是造成這個攫取（capture）女性的世界迴路的一部分。⁵⁵這種動態關聯是景框內外同時成立的。在某種意義上翠翠的困境是她的沉默造成的，而她的沉默在電影裡面被美祺接收到了，而這種女性共同的困境本身除了是一個景框內的女性同士の相惜以外，同時也是景框外的女性觀眾與景框內的女性受苦經驗的共鳴。

前面說過，《高雄發的尾班車》劇情節奏相當快速，許多支線劇情與細節交代不清，然而更重要的是這部片裡綜合了許多女性受苦的橋段，而這些橋段給予的，與其說是一種敘事完整的文藝片，在許多意義上更像是引起共鳴——悲情（sentimentality）——的佈署，喚起（下）意識中的共同感受、對世界的觀點、以及對外在人爲環境的理解，而《高雄發的尾班車》有意無意之間提供一個後人觀看臺語片各種空間佈署的操作的案例。這也就是《臺北發的早車》的宣傳詞中說的「同聲一哭」。

這個「環境」式的臺北理解在《臺北發的早車》中發揮得淋漓盡致。相對於展示性質強烈的《高雄發的尾班車》，《臺北發的早車》敘事線較單純而專一、前後劇情交代也更爲完整（不計倒敘的部分），對於臺北的描述也更加負面。《高雄發的尾班車》中如果說忠義與董事長家庭所代表的臺北像最終仍是有點人情溫暖的，在《臺北發的早車》中臺北是更加無情、辣手摧花的。《高雄發的尾班車》中的就已形成的南北對比也在《臺北發的早車》中加劇；《高雄發的尾班車》中的翠

⁵⁵ 前文提及，翠翠的父親遭受殺害便是因爲她出現在電視上被村長之子認出。因此，王君琦指出，在《高雄的尾班車》裡「一方面火車等現代科技縮短了時空距離造就了翠翠與忠義的愛情，但另一方面現代科技如電視反而助長了傳統勢力的監視系統，而不是成就個體脫離父權掌控」（2014: 236-237）。

翠與忠義在高雄約會時前往當時全臺第一家裝設電動手扶梯的大統百貨取景，當時拍攝到的臺北街景也相對未刻意營造城鄉的對比，然而在《臺北發的早車》中這個對比化身為劇情、剪接與音樂節奏所製造出的時間感與空間感。一開始觀者會看到的是純樸、明亮、所有年輕男女都笑容滿面的理想化的鄉村情景，直到翠翠父親友人來討債才中斷這一切。這種理想化的鄉村貌也就是火土不斷在戲中強調的重點：遠離臺北、重新回到鄉下過著鄉下純樸的日子。

這是一個《高雄發的尾班車》中開啟，而在《臺北發的早車》中被放大的母題。兩部戲同樣都是女性北上追求「未來」的故事，然而若《高雄發的尾班車》說的是追求自由戀愛，《臺北發的早車》則更具體將臺北營造成一個沒有人情、只有利益與規訓的所在。《高雄發的尾班車》中的臺北像集中在董事長一家與忠義一家的家屋以及臺視周邊，外景視野較少出現。在《臺北發的早車》中街景出現的次數高出許多；而相對於片頭相當明亮的鄉村農耕景象，在臺北幾乎所有的劇情都發生在室內或夜晚——因為秀蘭當舞女的緣故。火土第一次上臺北的時候，鏡頭直接帶到秀蘭當時居住的現代公寓，在公寓客廳等了近十二小時，直到凌晨兩時許才見到終於從舞廳回家、打扮入時的秀蘭；第二次上臺北的時候因為秀蘭搬家且久久未寫信回南部，火土遍尋不著只好在北部賣晚報為生，也嘗試進入秀蘭工作的夜巴黎舞廳尋找秀蘭未果（觀眾可見兩人一直擦身而過）。秀蘭在臺北時總是與這些夜晚的人造現代建築與計程車之間周旋。火土第一次上臺北時相當不諒解「墮落」的秀蘭：

火土「秀蘭，我感覺妳變很多」

秀蘭「啊？火土，妳要瞭解我的環境」

火土「環境……（陷入痛苦）」

火土第二次上臺北，秀蘭追著火土的笛聲終於找到他在臺北的破舊棲居處。兩人至此終於相遇之後，決定要搭隔天的早車回家，然而秀蘭早已被舞廳老闆的手下跟蹤，結果便是火土被手下毆打，而秀蘭則與氣憤的舞廳老闆爭吵。

秀蘭「戶口名簿又沒有登記，你有什麼資格管我」

老闆「說什麼瘋話，你站在誰的房子，吃誰的飯」

秀蘭「哼，我可以馬上出去」

老闆「沒那麼容易」

秀蘭「我拜託你，拜託你讓我離開這個環境好嗎」



而後秀蘭就被舞廳老闆軟禁了。從這裡開始直到秀蘭最後被判刑移監（而與盲眼的火土相遇）之間秀蘭出現的場景全部是室內景。洪國鈞這樣描述秀蘭與火土：「年輕戀人因內在或外在力量漸行漸遠、無法回頭，這就是所謂苦澀辛酸的「環境」與「命運」，而「現代化其實是打造國族的指定路線，也是在這部〔《高雄發的尾班車》〕及其他電影中加諸在主角命運下的「環境」（2018: 92, 95）。在洪國鈞的說法裡，命運跟環境是連接在一起的——「受環境擺佈的命運」——而這個「命運」的主因是國族與現代化在二十世紀中期國民黨統治期的結果，然而有趣的事情是作為沈曉茵筆下的「無能男」火土、乃至於中產階級的忠義終究無法諒解／理解翠翠與秀蘭在其環境／命運中遇到的困境，這些總體困境電影都以蒙太奇手法映照在牆上或河床上，一個一個場景走過——翠翠的回憶蒙太奇出現在忠義的父母連番勸退她與忠義在一起後，而秀蘭則是在被舞廳老闆強姦之後。而這是一個性別化的環境的命運——而最具代表性的就是這個女性無法完整表述其生命環境所展現出的特有困境、也就是女性的沉默本身。這個環境本身包括了物質環境、人際網絡、乃至於時間的流動所造成的改變都必須考慮在內，而在這樣的一個「環境」之中「未來」太難以估量，而在這些蒙太奇出現的當下兩人所悲的或許是同樣的一個受困的情境，物質上的受困（室內與資本）或人際關係上的死路（沒有結果的三角戀或誤入聲色行業）。

《臺北發的早車》最具特色的或許是後半比起前面進展飛速的秀蘭被害史來得詳細而略顯漫長的法庭戲。秀蘭與火土私會被舞廳老闆發現，秀蘭因而被軟禁，然而秀蘭想要逃出一個封閉環境（被軟禁的房間）的嘗試最終導致自己進入另一個封閉環境（監獄）。前面提到，臺語片的展示性乃至於教育性質相當強烈，作為提供觀眾認識「現代生活」（電影本身就是一個現代媒介）的教程以外同時也具備寶貴的紀錄功能，而《臺北發的早車》中的法庭對戲本身也具有法律教育的意味——法院與法庭上的流程與樣貌等等在片中均有呈現，但與現在的法庭劇的觀點來說，《臺北發的早車》中缺乏了法庭戲中的關鍵，也就是法官、

檢察官與辯護律師之間的激烈攻防，而之所以張力是因為秀蘭完全沒有辯解，就是連辯護律師都難以幫她辯護。我們再一次看到關鍵詞「環境」：

辯護人「大家都知道犯罪的人因由動機、背景、心理因素，一個鄉下出身什麼都不懂的女孩因為天生具有可愛的美貌，一進都市就被包圍，利用強姦，被迫奪了人身自由，這是什麼人造成的？[……] 審判長，應該考慮本案發生的前因後果 [……] 從輕發落」

檢察官「辯護人申辯被告殺人是環境所造成，按照受到的委屈，為何不檢舉？不告發？」

儘管秀蘭的案件本有冤情，原本辯護人與檢察官準備針對案件中的疑點進行攻防，這時秀蘭卻突然表示不需要幫她辯護，「一切都是我做的」，「我願意受法律的制裁」（觀眾明顯可以看到辯護人見到秀蘭放棄抗辯時，表情相當不悅）。換句話說，秀蘭已經放棄掙脫「環境」、選擇不與法庭對話（法庭在這裡是相對於資本經濟的另一種現代性的表徵）。這裡秀蘭完全放棄抗辯的描寫略顯誇張，然而我們如果回到沈曉茵對於梁哲夫的評價——「為達目的不擇手段」——也就會知道我們必須要再一次將重點從敘事的「前因後果」抽離，而是直接看視聽覺的效果與催化。這種前因不對後果、將現代化的體驗抽象成爲某種感性部署造成的體驗，是某種庸俗版的存在主義所謂的「荒謬性」（absurdity），一種現代性／化轉型期間的陣痛。

秀蘭作爲女性受苦的角色塑造——或稱爲「墮落女性」（fallen woman）——在通俗電影史上並不少見，然而這一再重複的催淚行動所催生出的不只是個人經驗的反應（許多人甚至並沒有上臺北的經驗），而更像是某種非個人的私密經驗——當代理論稱之爲「情動」（affect）之物。《臺北發的早車》刻意營造的城市／鄉村、現代／非現代、人情／冷血的對比若細思之下便難以成立（至少對比起《高雄發的尾班車》而言）。更重要的是，它的大受歡迎反應的其實是一種集體的私密情緒，無論是秀蘭的放棄抗辯、蒙太奇、或是火土的無語都是。臺語片的媒介環境構築了一個獨特的私密的公共性，而這也就是宣傳詞說「同聲一哭」的深意。「悲情」的臺語片因而重點在透過不同的劇情橋段喚起某些集體卻私

人的經驗與感覺結構。這種感覺結構是橋接在意識上的情緒與非意識的感情之間，透過六〇年代獨特的媒介環境——姑且稱之為臺語片——營造、傳達給觀者。「悲情」因而是一種連接了再現符號經驗以及非再現的體感的「直覺」，而台語片的媒介環境透過再現與非再現的刺激在都市化來臨的戰後台灣提供一種特殊的過渡性的媒介環境，然而也因為其過渡性（商業性、「粗製濫造」）而很快遭人遺忘。

本節以臺語片中「火車片」熱潮的代表作《高雄發的尾班車》與《臺北發的早車》連作為例，探討一種非常特定的敘事模式與情態：鏡頭下的火車與鏡頭本身縮結既縮結了南北、北高與城鄉的同時也定義了其差異。每一種臺語片的文類與相對應的模式——喜劇片、通俗片、文藝片等等——都對應到一種觀影文化所觸及到的私密共同體的一些面向，而在本文當中碰到的面向就是臺北作為一個想像標的，代表著都市文化與邏輯、現代化、資本、法律、乃至於社會流動，而這些在劇情裡面同時被當成一個想望——女性自由戀愛與社會流動可能性——而同時又被這種想望本身傷害。電影媒介作為一種現代產物，提供是一種現代性教程，教導（甚至是塑造）電視甫引入臺灣時期的臺灣人何謂觀看電視、以及觀看電視的儀式、姿勢與公共／私密文化——一種與美國不同的電視文化與慣習；電影也展示了法庭，以及法庭上的互動往來、配置以及程序與反應。然而這裡暗藏的另一種教程則在於，「悲情」本身也是種展示與教程：從最表面的「不要去台北」的道德警世，到悲情的敘事邏輯（俗稱的「套路」）的重複，以及一種現代性的因果教程（若A則B），同時也對應著健康寫實主義所提倡的「明亮」、「溫情」的國家旋律，提供另一種「寫實」的現代生活的展演。這種展演是遞迴的（recursive）：悲情套路彷彿是在重複告訴觀眾一種她可能早已有預感會是如此的事，於是這種悲情的再現與經驗是在似曾相識（*déjà vu*）與學習演示之間擺盪，進一步形成一種消費端與生產端之間共構的感覺結構與情感部署。「同聲一哭」因而總是跨越景框內外、既私密又共享、既體感又是符號再現，同時像是從未發生過又像是早已預見。

第三節 牛車與飛機

王禎和〈嫁妝一牛車〉(1967)最「現代主義」的部分大約是最前頭引的詹姆士(Henry James)《仕女圖》(*The Portrait of a Lady*)當中的一段話：「……生命(life)裡總也有甚至修伯特都會無聲以對底時候……」(王禎和 1993: 71)。這句話到底說了什麼——畢竟，「無聲以對」的另一個翻譯是「無言以對」或是「無話可說」(“nothing to say to us”)？克拉默(Lawrence Kramer)在〈認出舒伯特〉(“Recognizing Schubert: Musical Subjectivity, Cultural Change, and Jane Campion’s *The Portrait of a Lady*”)一文當中首先指示了小說《仕女圖》當中詹姆斯寫的是一種相當特定的生命(life)景觀：生命「意味著不顧強大的內在傳統道德觀念追求快樂。它意味著對謹慎小心的輕視，相當堅定地擁抱『生活(life)中的機遇與危機[……]大家都知道並因而受苦的那些事』」(Kramer 2002: 25–26)。這句王禎和引的話出自小說中的重要人物梅勒夫人(Madame Merle)：女主角伊莎貝爾(Isabel Archer)與她的相遇正是因為梅勒夫人彈奏的舒伯特吸引了她——而整部小說的反諷就在梅勒夫人的本性與其外表與演奏天差地遠。就在那首次會面時，伊莎貝爾講起，不知道她垂死的叔叔聽到這首歌會不會好一些，而梅勒女士就說了這句話。「詹姆斯這裡的反諷主要說的是伊莎貝爾的天真，無法判斷音樂與社會表層底下的幻滅」(Kramer 2002: 28)。〈嫁妝一牛車〉究竟是什麼東西幻滅了？

〈嫁妝一牛車〉講述的是一個關於欲望的故事：遭受命運捉弄的萬發在一次醫療事故後耳朵變成八分聾，人生志向是頂下一輛牛車可以自己謀生。他與嗜賭的妻子阿好住在離村落中心有些距離、緊鄰墳場的郊外，一日附近唯一的住宅(農舍)搬進了鹿港來的年輕商人、有著強烈狐臭味的「姓簡底」，雖然兩人的孩子老五因此可以去幫忙姓簡底擺攤，但不久後村中便盛傳姓簡底與阿好私相授受，三人維持著緊張關係。姓簡底房東決定將農舍收回，姓簡底進而與萬發夫妻與老五同住，一家人因此又多了租金收入，但萬發卻得忍受與姓簡底待在同一屋簷下。該農舍後來由一個賣醬菜的承租，而就在一次與賣醬菜的衝突之中(詳後)萬發受夠了這一切，將姓簡底趕走；頓失收入的萬發因而又重新去幫忙拉牛車，卻撞死了一個三歲小孩因而入獄，出獄之後發現阿好與姓簡底

又相合在一起，然而萬發卻因此獲得姓簡底幫他頂下的一台牛車——而這就是標題「嫁妝一牛車」的由來。這篇小說涉及的話題相當複雜，包括自我主權、家庭經濟的管控與公／私領域的組織關聯，而這一切都圍繞在萊伊（Amit S. Rai）稱之為「感性的生態」（ecology of sensation）——也就是「性」的機制之上（Rai 2009）。

這裡首先要提及的是一件常被忽略的環節：萬發的悲劇確實是在他必須跟姓簡底共享太太阿好，然而這件事會是一回事、成爲一種反諷（irony）的關鍵在於這件事情在村子裡大家都知道——也就是說，是公開（public）的。這也就是爲什麼小說的最高潮發生在新搬入對面的賣醬菜的跑去問萬發與阿好的兒子老五姓簡底去哪了：

萬發聽不出賣醬菜底和老五喲語著什麼，漸漸地，賣醬菜底聲音提得很高，高得不必要，頗有用意的樣子。

「奸你母底上哪裡去？」

「……」不詳細老五怎麼對口。

「簡底，簡底，那個奸你母底上哪裡去……？」

「騙肖。」萬發衝刺出來，一身上下氣抖著，揪上賣醬菜底胸就掄拳踢腿下去 [……]

萬發擋在門前，一眇目到姓簡底捧著臉盆走近前，就掄拳擲袖得像要趕盡殺絕他底形狀。

「幹伊娘，給你爸滾出去，幹伊祖公，我飼老鼠咬布袋，幹！還欺我聾耳不知情裏！ [……] 奸你母！眼睛沒有瞎，我觀看不出？幹——以爲我不知情裏？幹——飼老鼠，養布袋……」（1993: 92-93）

這裡的問題除了賣醬菜的刻意提高音量讓萬發聽到、想讓他覺得丟臉以外，同時阿五這個「公開的秘密」的最後一道「防線」也被賣醬菜的「攻破」了。從姚一葦的早期評論開始大家就知道〈嫁妝一牛車〉是一篇關於知識（論）的小說：其關於可知與不可知的管控來自於萬發的耳聾，所謂的「無聲」（1974: 130）。然而在這篇小說裡面重要的不只是聽覺，而是許多種感官都被賦予其功能：最明顯

的是姓簡底有強烈的狐臭。小說一開始就告訴大家，萬發的耳聾是八成聾，偶爾還是會有「刃銳的、有腐蝕性的一語半言仍還能夠穿進他堅防固禦的耳膜裏去」。比較有趣的是緊接著下一句：「這實在是件遺憾得非常底事」（王禎和 1993: 72-73）。但究竟這件事情的「遺憾」是在什麼地方？小說敘事推展的過程裡讀者其實可以看到有時候萬發偶爾會假裝沒聽到（想來探聽新聞的「都給萬發裝得聾耳得至極地打發走了」[93]），假裝沒聞到（姓簡底狐臭），假裝沒看到（「以後底幾天萬發就稍微眼糊一些」[92]）。在這篇小說裡面，感官的管控被當作是一種萬發得以維持一個自我主權（sovereignty）的方式，而萬發的遺憾並不在於那些壞話會傳進他的耳裡，而在於他無法控制自己能聽到哪些話。

從這個角度就可以理解為什麼萬發的耳膜會被比喻為城池、並用一系列與戰爭有關的語彙來演示萬發與周遭之間的關聯：耳朵與城池之間的關聯相當多，除了上引的「堅防固禦」與「門禁森嚴底耳」（73）以外，另外一次則是在姓簡底跟阿好有一腿的事情終於傳進萬發的耳裡的時候，敘事者這樣說：「等到萬發聽清楚了，一個多半月底功夫早溜了去。他雙耳底防禦工事做得也不簡單。消息攻進耳城來底當初，他恐慌得不得了，也難怪，以前就們有機緣碰上這樣——這樣——底事！」（81）而關於戰爭的語彙的話，除了萬發耳朵會聾是因為躲避空襲以外，萬發與姓簡底之間的相處關係在萬發終於得知姓簡底與阿好有染之後便採取了非常狀態，為了避免阿好與姓簡底在他睡著的時候翻雲覆雨（萬發聽不到），於是他每晚都「戒嚴」（81）著，而在姓簡底因故與阿好萬發兩人同住時，「餐聚底時刻，冷戰得最熱」（91）。

在剛剛描述的萬發打人的高潮以後，姓簡底急急忙忙搬走，收入頓失（包括姓簡底付的房租與讓阿五打工的薪資），萬發重新回去拉牛車卻撞死了路上的小孩，因而坐牢。後來村裡又盛傳阿好和姓簡底又搞在一起了，然而姓簡底似乎是為了「回報」，頂了一台萬發心心念念的牛車給萬發。也是在這個時候，萬發似乎終於放棄了自我的主權：萬發再也不在乎他有沒有聽到了。「一個字一個響銅鑼，轟進萬發森森門禁底耳裡去，餘音裊長得何等哪！剛出獄那幾天裡，他會爾然紅通整臉，遇著有人指笑他。現在他的臉赭都不赭一會底，對這些人的狎笑，很受之無愧的模樣」（73），小說最後一句話就是在交代這個主權放棄

的反而變成旁人的另一個話題：「不知悉爲什麼剛才打桌圍底的那些人又繞到料理店門口幾雙眼睛朝他瞪望，有說有笑，彷彿在講他底臀到長在他底頭上。」

(96) 這種對個人主權的管控（及其失控）也往外擴張到了家庭內部的治理之上——像是洋蔥一樣一層一層往外。「嫁妝一牛車」的意思就像是萬發把阿好許配給了姓簡底，因而收到了作爲嫁妝的牛車，而萬發其實非常清楚的畫清這個交換體系——「可卑可啊！真正可卑的啊！竟是用妻換來的！」(95) 這裡是一個交換經濟的問題，也就是一種貨幣（無論是感性、情動或是資本）在環境當中的來往與循環的問題；家醜的公共性等於是個人之恥的公共性，從個人往外穿出。

高全之相當敏銳地指出，其實在換妻事件發生之前，姓簡底入住萬發家時就已經顯現出了姓簡底慢慢取代萬發在家庭中的父職地位。姓簡底除了非常照顧老五以外，在萬發入獄期間他一肩扛起照顧阿好與老五的責任。儘管高全之提出相當多文本證據，其結論卻顯得有些怪異：「萬發對姓簡底取代父職一點也不在意。也許他忙著防備妻子外遇，無暇顧及父親對孩子唯父爲大的佔有的私心。也許人窮得像萬發那樣，有人取代父職正是求之不得的事。」(64) 這個猜測的怪異之處在於高全之並未以同樣的標準看待將三個女兒全部賣掉的阿好。實際上在這整篇故事裡最啟人疑竇的並不是萬發對老五的無感，而是：究竟姓簡底這個人是怎麼一回事？

故事裡交代得很清楚姓簡底是個「外人」：鹿港來的，「行商到村裡租用這墓埔邊空寮」(76)。鄉土文學傾向將鄉村內部描述爲一個封閉的人情系統（如同健康寫實電影當中的溫情鄉土一般），而這個外人擾動了整個鄉村生態系的運作。這個鄉土不只是一個抽象化的「世界」——儘管可以被這樣詮釋。姚一葦跟夏志清用類似的象徵角度切入萬發與簡底之間的關聯，然而無論將其解釋爲善與惡或是約伯對上惡魔都拒絕將姓簡底當作一個「人」看待，又或者單純只把姓簡底對敘事的干擾解讀成萬發的困境；實際上萬發的個人主權、家庭主權乃至於鄉村的生態都被擾動、或是顯化（*explicate*）了。我們前面已經看到這篇小說其實夾槍帶劍地藏了許多歷史脈絡的線索，而萬發也不只是如姚一葦等人的說法無辜地遭受命運的無情摧殘（儘管這個解釋相當具有吸引力）。首先，萬

發家是「生活越過越回到原始」(74)的：這個原始性還包括家裡人過著必須靠採集番薯葉過活；而在性簡底被萬發趕走以後，頓失經濟來源的萬發一家人再次遭受「命運的捉弄」：「日子又乞縮起來啦！番薯園地給他人向村公所租下準備種瓊麻。未長熟底地瓜全給翻出來，萬發僅祇拿了壹百元底賠償。」(94)換句話說，萬發並沒有向村公所租下這塊地，亦即並未進入這個現代公務／資本體系之中。

到這裡，說穿了，姓簡底的其實就是一個「都市／現代人」，帶來另一種價值／資本體系，甚至是愛情觀。這裡的意思並不是說鹿港或是姓簡底進城賣衣的城一定是現代都市，而是必須要將萬發一家人住在鄉村的邊陲（沒有人要與之為鄰）這點考量在內；三十五歲未婚的設定也相當符合現代人較晚婚的印象。高全之（1997: 58-63）已經詳細解釋了作者／敘事者如何詳細鋪陳姓簡底與阿好的關係，然而高全之想以此證明「在王禎和眼中，畢竟阿好也有可愛的一面」(59)顯然是搞錯了重點：二十世紀台灣文學中關於自由戀愛的各種論述都告訴讀者，愛情的重點便在其毫無理由的來臨——在另一個脈絡裡，這也就是（巴迪歐所謂的）事件之所以為事件之所在（見本文第二章）。⁵⁶

〈小林來台北〉(1973)則將這種封閉系統與外來者之間的互動關聯倒轉過來：主角小林是台北的外人。相對於〈嫁妝一牛車〉當中複雜的機關與作者／敘事者欲呈現的道德難題與弔詭，〈小林來台北〉的情節相當直截了當：小林從鄉下上台北的航空公司上班，某個週六總務老張由於家中有事請假，小林幫忙代班當跑腿的。當日遇到了一個麻煩：馬老闆的兒子與兒媳婦需要提前回德國，德國人兒媳婦須要辦出境證，而他們要在週一出發，亦即負責這件事的老張必須在當天將這件事情處理完畢——而老張當日休假。小林被派去老張家找老張，才發現老張的太太帶著重病的女兒，另外還多帶著兩個更小的兒女，跟著老張一同不知所措。小林勉強告訴了老張公司的事，只得由老張的鄰居顧著張太太

⁵⁶ 從這個角度看來，萬發與阿好的關係、以及姓簡底與阿好的關係之間是一種傳統與現代親密性之間的對比。萬發與阿好之間的關係是一翻兩瞪眼的契約佔有關係（高全之顯然也會同意這個說法，畢竟他認為父子之間的關係是與生俱來的佔有關係）；相對的，無論是萬發還是村民都認為阿好毫無性吸引力，在這樣的狀況下姓簡底熱烈追求很有可能是她人生中僅有的、在現代意義中「被視為一個女性」（而非一個妻子或母親）的時刻。

與其子女前往醫院，而老張前往官署辦公司需要的移民證。直到當天下班時間將臨，都沒接到老張的消息（無論辦成與否），而其他職員正在討論等等大家（不包括小林）要去參加的送別餐會要穿什麼衣服、要搭誰的車去，卻沒人在乎老張的困境，這讓小林最後發出了一聲「幹你娘」（1997: 247）的哭喊。

首先，〈小林來台北〉是一篇職場小說。台灣文學史上最早的一篇職場小說可能是龍瑛宗的〈植有木瓜樹的小鎮〉，也是一篇講述「現實」的殘酷樂觀（cruel optimism）的小說，而在〈小林來台北〉之中這個職場有一個相當具體的形貌：（美式）辦公室。如同萊名（Sheila Liming）在《辦公室》（*Office*）一書當中指出的，辦公室作為一個建築空間與具有清楚調性的「工作場所」，而其中的設備與空間規劃也象徵著對於工作文化的想像——從十九世紀孜孜矻矻的辦事抄寫員形象（如梅爾維爾 [Herman Melville] 筆下的巴托比）到二十世紀上半葉開始流行的白領階級形象——而這個形象是從開放辦公室（可見於白景瑞《台北之晨》）的建立開始轉變；「生產力只是開放辦公室空間一開始考慮的東西而已 [……] 休閒社交（leisure）也是可以生產力的」（28）。這也就是為什麼小林所見航空公司的辦事員大家都在聊天甚至是打情罵俏，也無法理解這個空間到底可以生產什麼資本。辦公室與社會階層的關係在陳映真的「華盛頓大廈」系列當中最為顯著，而在經典美式文化當中辦公大廈與社會階層的爬升有相當密切的關聯。

小林工作的航空公司在這篇小說裡面出現的有兩層樓，一樓是櫃台，二樓是訂位組與電報室，而三樓有人事室，小林當天被老張交代的工作之一就是櫃台與訂位組兩個單位多跑跑（221）。無論是在哪一層樓，小林就是個外人：櫃台與訂位組辦公室分別在討論當天下班以後要去替下週一（與馬老闆兒子媳婦同天）要飛往美國生小孩的雅利·陶辦送別派對，小林既完全無意參與任何關於送別派對的話題，很明顯地兩間辦公室的同事也無意讓他加入討論。我們可以從小說提供的脈絡先看這件事：在小說當中很明顯的人物分為會英文的跟不會英文的、過著美式生活與不過著美式生活的人，一邊是辦公室白領階級，一邊是藍領階級。老張原本因為在警總有熟人、辦文件效率快而在訂位組工作，然而在該熟人調職、老張的優勢消失以後訂位組的工作就換給了一個龐姓青年；

「洋文一撇也認不得，老張只得就任總務這門工作，買買掃把，調度工友……。」

(231) 許多論者都已經指出王禎和對於美式生活與意識形態的批判始自〈小林來台北〉，也是從這裡開始，王禎和的英語—台語諧音笑話正式登上檯面、成爲王禎和小說的標誌之一，直到《玫瑰玫瑰我愛你》是爲集大成。

在這篇小說裡面小林彷彿就是個通信設備——作爲媒介基礎建設的人：這篇小說裡面沒有人真正在意小林在想什麼、是個什麼樣的人，而他整天下來的工作就是協助公司內部的溝通管道暢通：送信、遞交文件、轉接電話、轉告訊息……等等在二十一世紀只要有智慧型手機就可以勝任的工作。在這一天的辦公室運作裡小林其實是不可或缺的，或是在海德格那裡所謂的工具性 (tool-ness)：失靈的時候會讓人很困擾、因而意識到其「本質」的存在。小林在文本中常常需要等待或是離開公司（找老張），而在好不容易又回到崗位上的時候就會被辦公室裡的成員碎念他人不在很不方便。在這篇小說裡面小林是一個兩種生態之間的溝通系統：上一節提到媒介的其中一項特質就是在組織公與私之間的界線，在這裡辦公室作爲一個官僚與資本主義（乃至於美式生活）的生態系與老張家中私人生活之間的溝通橋樑是由小林搭建起來的——雖然這座橋梁並不成功，而小林最後的崩潰就是由於這個公與私之間的巨大鴻溝中間完全沒有任何彌補的可能，而辦公室裡的白領階級完全沒有要被「去組織化」(deterritorialize) 的打算。就是連他自己自主的溝通行爲（寫信給鄉下的父親）都先被公領域的公事佔滿了。

〈嫁妝一牛車〉的分析中可以看到萬發的自我主權解散（也就是放棄這個公與私之間的分野、放棄「秘密」與「恥」）以後村民驚訝於其無感 (unfeeling)，我們無從知道老張的心情——老張從去了官署辦證以後就毫無聯絡，就連張太太打來哭喊著女兒命危而在這裡公與私之間維持的堅壁清野也無法轉達給老張知道。在最後一幕，也就是老張太太打了一通哭得不成人聲的電話來之後，丹尼爾問他去哪了，而訂位組長倒過來拉屎（即道格拉斯）則重複問了一次：「馬太太的出境證辦好了沒有？」(246) 道格拉斯也沒等小林回答就又回去加入了關於派對服裝的話題，回到巧笑倩兮的平衡狀態（除了小林）。

並不是所有人都完全對老張家的事無感、或只問道關於老張工作上的事，在這裡情緒受到波動的除了小林還有櫃台組長汪太太；如果要說這篇小說裡面有誰是老張的對比的話，那就是汪太太了。汪太太得知老張女兒重病的反應是：「『人又沒死，哭什麼嗎！』語氣蒸騰著厭煩。」（246）汪太太、老張與小林是小說中唯三以姓氏代稱的角色。汪太太是一樓櫃台組的組長（相對於二樓的訂位組組長倒過來拉屎），年約四十五六，有一個讀士林美國學校的女兒，也就是一個職業婦女。讀者對於這間辦公室大家的身家背景所知甚少，而讀者會知道她有一個讀美國學校的女兒是因為女兒打電話進辦公室了。王禎和在這篇小說裡面花了不少篇幅在講汪太太的動作狀態，由於她的聲音宏亮、動作誇張，甚至引來客戶的側目，例如在小說前頭接到倒過來拉屎的電話的時候：

「哈囉——你是倒過來拉屎嗎？」汪太太矯神矯情地講，一面喀雞——喀雞——大笑，彷彿真看到了道格拉斯在倒過來拉屎。「怎麼知道是你？——我有千里眼，沒聽到你的聲音，就先看到你——怎麼樣，不賴吧？不賴吧！——有啥咪代誌？喀——雞，喀——雞，喀——喀——倒過來拉屎，你壞呀，你壞呀，你真壞——喀——雞，喀——雞——喀——」汪太太喀雞喀雞笑得渾身亂顫，乳房也似乎變得比兩個還多些了，大家都奇怪地向她望，連那幾位正埋首填表的阿本仔也不約而同地都抬起頭看汪太太。（223-224）

用一個比較當代的詞彙來描述的話，這是一個尷尬（awkward）的場面。柯茲可（Adam Kotsko）在《尷尬論》（*Awkwardness*）一書中說道美國七〇年代時的主導情緒是「尷尬」，理由在於一個未竟全功的社會改革：「以福特主義為基底的經濟系統毫髮未傷 [……] 但民權運動搖動了黑人與白人之間本來就不穩定的關係，也提振了其他少數族群的士氣，同時女性主義也破壞了她們所體現的關於婚姻、家庭生活與長大成人的期望」（19）。未竟全功的意思在於，這個不穩定的階段會讓不同種族、階級、性別乃至世代之間的相處的社會規範處於一個懸而未決的狀態，而「尷尬」場面指的就是某種懸置的社會關聯等待被（審美關係）決定中間出現的停滯狀態；這裡汪太太的模樣體現化的是柯茲可所謂的「日常的

尷尬」(everyday awkwardness)，也就是一般人認知中尷尬的是某個人——某個人製造了尷尬的氣氛——而只要這個人消失氣氛就不會尷尬了。

〈小林來台北〉的讀者可以輕易偵查有些人是已婚的，例如訂位組的「尹太太」蓓西以及汪太太，所有白領階級之間的打情罵俏、眉來眼去至少是公事空間中的調笑，而在辦公室文化之中這種調情手段常常是生產力的一部分。這裡的問題是其「誇張」，造成了辦公室的生產力文化的阻礙，一如小林的消失造成大家的困擾一般，而在後面我們知道汪太太與老張遇到了相似的困境：她必須要在上班時間安撫連番打電話來吵鬧的女兒凱薩琳。她先是打電話來說想買鞋子，而後由於汪太太隨意打發她、掛了她的電話讓她相當生氣，又打了一通電話要求汪太太向她道歉，「電話放在一旁，汪太太灰著一頭一臉地用另外的電話通知總機將剛才的電話接進她的主任室，然後就匆匆跑進後面的房間去」。幾個櫃台人員大發議論了起來，茱麗葉特別大聲說道「台北好的學校那麼多，爲什把麼把女兒送到士林美國學校念書！？洋規矩，洋到自己家裡，活該！」而倒垃圾（桃樂絲）則抱怨道「客人這麼多，她倒丟下不管，跑到小房間去齊她的家！」

(240) 無論是老張還是汪太太遇到的混亂都與公／私領域的切割不清有關，也因此我們可以用另一種方式閱讀茱麗葉所說的「洋到自己家裡去」的意思是什麼：辦公室如公開劇場，大家演一套美式文化的巧笑倩兮你來我往，回到家去怎樣也沒人知道，汪太太把美式文化放進家裡（私領域）是她著了道，活該。這樣類似的困境也可以解釋爲什麼她是在得知老張女兒生重病時會是所有人（除了小林）以外反應最大的。

王禎和在這兩篇小說裡面暴露了某種慾望的組織與失向 (disorientation) 。柏朗與華納 (Lauren Berlant and Michael Warner) 在〈公開性〉 (“Sex in Public”) 一文當中開宗明義就說道「沒有什麼事情比隱私更公共」(547) 。在這兩篇小說裡面我們看到一個環境系統與一個變因的出現與其「觀察者」、或是其造成的擾動，而這個中介造就的是一種祕密／公共性的生產與重新組織。這兩篇小說在文學史的脈絡裡面會被劃定在「鄉土文學」，而做爲一種與都市、資本相對應的「鄉土」的相遇時刻便是在萬發、小林與汪太太這種「恥感」的來臨：賽菊維克與法蘭克 (Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank) 在他們談論恥感的文章中就說，

「沒有正面情感就不會有恥感；也就是說，只有會帶給你享受（enjoyment）或讓你在乎的事會讓你臉紅」（Sedgwick and Frank 2001: 116），意思也就是這件事必須要給你一個承諾，或是柏朗所謂的樂觀主義，而這個承諾與樂觀主義的出了差錯導致的就是恥感。我們都記得，無論是小林或是萬發一開始都有一個想要的東西：牛車與飛機（白領地位），意即資本。萬發我們已經看到他的主權解離，小林的狀況是什麼？故事中小林的話沒有講完「你們這人！你們這人！」接下來要接的是什麼。一個最直接的想像是「你們這些無情無義沒血沒淚的人」；然而另外一方面，以這篇小說的結構來說，何嘗不會是：「為什麼我會想要成為你們的一員？」而正是在這種邏輯或思考方式的相遇時刻，鄉土及其意義就迸現了。

第四節 執著的場景

在六、七〇年代鄉土文學（如陳映真、王禎和等人的小說中）之中都市被視為資本侵蝕的代表的理由，一種便利的解釋是，在馬克思早期的思想中相當著名的「異化」（alienation）等論述總是預設一個超驗的「人」（或是「自然」）的同一性，而資本主義帶來的異化（或謂疏離）情境是對這種先驗狀態的破壞；前面章節郭松芬的評論當中所提到的「剝離」就是這個概念的一個版本。⁵⁷在異化的概念之下，因而總是預先設定一個不被異化的「人」的本來樣貌，而在鄉土文學之中，被作為投射目標的就是那個定義不明的「鄉土」本身。同時，資本主義又等於西化，被資本主義侵蝕也等於被西方同化。六、七〇年代的文藝片裡面這件事情懸而未決，本章所討論的台語文藝片中女性的受害與上一章中影主導的國語文藝片之中關於現代性的問題總是以一種內在、封閉系統循環（也就是一種生態、一種氛圍）的方式處理；王禎和的小說當中很清楚地將這個封閉系統（作為一個系統）的邏輯架構出來，而在曾心儀的〈彩鳳的心願〉（1977）裡面這種封閉系統與循環有了另外一種演繹：相對於文藝片裡面的缺乏批判對象與指涉目標，在曾心儀裡面看到的是完全相反的狀況：她「太知道」她要批判什麼了。

曾心儀在文學史上以表現出女性勞工的經驗聞名。戴華萱（2020）在談論楊青矗與曾心儀的女性勞工書寫的時候就說，相對於楊青矗在小說中設定一個明確的階級整體的書寫書寫敘事；曾心儀〈彩鳳的心願〉的特殊之處的並不是她對勞工階級的再現與對跨國殖民資本的批判，而是在於女性的勞動經驗與生命觀的描述之上。小說的技藝上來說曾心儀的作品並不如王禎和〈小林來台北〉或是黃春明〈莎啞娜拉·再見〉來得細緻與複雜。〈彩鳳的心願〉與黃春明〈莎啞娜拉·再見〉兩者同樣是以七〇年代日本商人來台買春作為背景，而標誌出〈彩鳳的心願〉特殊之處的在於她處理這個買春情境的方式。首先必須先處理的是這篇

⁵⁷ 馬克思很快就放棄以人為分析基本單位的方法論（代之以「關係」等較為抽象的概念），阿圖賽（Louis Althusser）將在〈馬克思主義與人文主義〉（“Marxism and Humanism”）一文中這個後期階段稱之為「理論的反人文主義」（theoretical anti-humanism）。這種理論上的反人文主義揭露的是人文主義本身作為一意識形態的特質（Althusser 2005: 219-248）。

短篇小說究竟在說什麼。彩鳳是「時代大廈」百貨公司的櫃姐，在勞累而一成不變的生活中她想力爭上游、賺大錢，而在公司裡出現了一個機會：公司舉辦的「時代歌后」選拔賽，只要在歌唱比賽當中表現優秀、「當上歌后」，就可以獲得各式各樣走紅的機會。爲了得到名次，彩鳳必須在「歌后選拔大賽」的觀眾投票之中與其他競賽者競爭選票，也經歷了各種關於做人原則的天人交戰，並跟諸位男性上司交涉、斡旋。最後彩鳳並未贏得歌后頭銜，然而在競選最後階段，一位多麗餐廳的負責人蔡先生希望彩鳳到他的餐廳駐唱，而後在歌后落選後彩鳳也辭掉百貨公司的工作，前往蔡先生的餐廳駐唱——然而此時才發現，餐廳真正的「生意」是提供日本商務客買春。這篇故事最後結束在蔡先生將不諳日文的彩鳳帶到旅館見日本客人：

彩鳳冷冷看著日本人。她眼前晃過一幀舊時的照片，人物明晰——
路邊的刑場
雙手被反綁，跪在地上的中國人民
被砍去頭顱，平平的頭面
日本軍閥手持彎彎、亮光光的武士刀
頭顱在武士刀邊，臨在空間
是怎樣痛苦、無言的臉顏啊，那臨空的頭顱上（1991: 56）

在這裡曾心儀寫了一個受害場景。這篇小說給了許多暗示（對性、金錢、美貌、乃至於「好生活」的描述），都讓這篇小說最後「非得」達到這個結論（也就是與〈台北發的早車〉中的秀蘭一般淪落）不可。這篇小說寫得最討喜的部分莫過於百貨公司櫃姐們的無所謂的閒談，然而在這裡敘事者／作者給了一個明確的執著（attachment）以及這個執著究竟會帶到哪裡去。小說敘事的僵局不是在於這篇小說就在一個即將發生的性交換（甚至是性侵）的場面戛然而止，問題更在出現了一個出人意表的歷史／媒介索引（indexicality）——也就是攝影照片（見 Doane 2007）——突兀的出現。從美學觀點來說這個結尾給了這篇理應是「寫實」的批判小說一個相當「抽象」的結尾：在一篇以具體的生活細節撐起的小說之中突然出現一個象徵性（且與謝彩鳳的人物塑造邏輯並不一致）的結尾，指向的自然是在此時「回歸現實」（蕭阿勤 2010）的反日民族主義風潮。

顯然會欣賞曾心儀小說的讀者在乎的是這些「回歸現實」的部分之中社會結構再現的問題，如上文引的戴華萱，以及像是蔡志杰（2018）則是以社會運動者的眼光直接切入曾心儀的社會批判，討論七〇年代的社會問題。這裡值得注意的是蔡關於感覺的描述：「不管是以第一人稱的我之視角來述說故事，或是尋常的第三人稱全景描述，曾心儀的小說往往給我一種感覺：曾是一名說書報導人，叨叨絮絮地描述沿途的風景與心情，帶領讀者進入她的田野現場親歷其境」（蔡志杰 2018）。「鄉土」其實一直都是關於「親歷其境」的虛擬——也就是說，「感覺」是真的。七〇年代的回歸現實因而是關乎於現實感的問題，而這個「感覺」的真則是來自於這些作品提供了一個相當清楚的架構，讓讀者去用某一個角度感受事物、並產生某一些特定的想法，而這個很特定卻抽象的想法乃是透過情節的鋪陳來達到的。戴華萱指出在曾心儀的小說裡，對於女性獨立自主的期許有一個具體的對照組，而在〈彩鳳的心願〉裡這個對照組就是彩鳳已婚的哥哥。彩鳳的哥哥希望父母可以搬去與舅舅同住，這樣可以不被打擾婚姻生活，這點讓彩鳳非常生氣，向朋友怒罵道，「沒辦法！我哥哥已經無藥可救，一點道德、良心都沒有！爸媽以前栽培他唸大學都是白費心神。唸了書只考慮維護個人的自由，婚姻生活不要受干擾，真是自私」（22）。

實際上，〈彩鳳的心願〉裡面最核心的問題也在於這種對於「正常」家庭的（文化保守主義下的）「孝道」的想像，而這點在「彩鳳的心願」上便可以看得出來。彩鳳在與公司宿舍的友人談完擔任歌星的壞處（例如需要搔首弄姿）後回到空氣滯悶的房間，去了陽台透透氣，看見隔壁大樓的光景：

外面黑壓壓的世界，高低不齊的建築物的輪廓在黑暗中隱現。在對面的那幢大樓，從幾扇開啟的窗，由於裡面亮著柔弱的燈光，依稀可見屋內的裝潢、擺飾。客廳、餐廳大大的，空無一人。

那兒多舒服啊！他們不只住得舒服，在其他方面也有極好的享受。

她就有一處衝動，想要改變生活的環境，想和那些過舒服日子的人一樣過著好日子。也許，這次歌唱比賽就是一個改變的機會吧。〔成為歌星的話，〕到那時不僅她個人生活富裕，也可以照顧到爸爸媽媽。她要把

爸媽從兄嫂家接出來，再不讓爸媽受兄嫂的氣！由她來供養爸媽，對爸媽好，回報爸媽多年來撫育她的辛勞和愛心。（29）

這是一個類似於白景瑞《家在台北》中描寫的，對建設、常規家庭、人倫孝道的重視與幻想。文本並未說明彩鳳是否像是梁哲夫的台語片女主角或是王禎和筆下的小林那樣經歷了都市與鄉村之間對比帶來的震撼與傷害，然而與以上兩部作品在這篇小說裡面被描寫得最具體的是對於都市環境的身體反應，無論是百貨公司站櫃帶來的勞累、對宿舍空氣滯悶的不耐、乃至於上引文中希望能夠改變生活的衝動，無不是某種對於空間的直覺所產生出的效應。

在這裡現代性的承諾（一如前面所有的案例）是以一種「感覺」的形態出現的。本文不斷指出這種「感覺」並不只屬於符號領域，而是具體的物質性與其媒介組織所構成的環境之中的個人所形成的一個感知場的問題——而這篇小說非常明確地寫出了這種氛圍所造成的效應。在這篇小說之中，最重要的事情是彩鳳有一個改變的「衝動」，而這個衝動是無法言明的（「總有一種衝動」），而她也不知道自己痛恨兄長時實際上痛恨的究竟是什麼。孝道如同現代性都可以是一種意識形態：從文學史上來看，曾心儀會刻意寫出這個彩鳳的哥哥角色的理由是，曾心儀想要批判王文興從《家變》到〈鄉土文學的功與過〉等作之中透露出的個人主義與對勞工階級的不理解，在這裡與王文興在小說當中進行的「實驗」不同，⁵⁸曾心儀（一如當時其他批判王文興的知識分子）用的是一種「理所當然」的感性反抗；小說當中對於資本體系的抗拒因而同時連帶了對西方個人主義、乃至於「理性思考」的抗拒，而在這裡對照「理性思考」的不是另一種思考，而是「衝動」。從這裡可以重新問：究竟發生了什麼事？為什麼「彩鳳的心願」會無法如願以償？施淑在〈愛麗絲遊記——曾心儀集序〉一文之中將彩鳳最後賣春的命運與曾心儀其他小說放在一起看：

七〇年代末的台北，沒有飛沙走石，也沒有自己的姓名，生息在陽光之外的烏來公主、彩鳳、愛娜，像夢遊的愛麗絲，穿梭在壁飾裝潢間，在

⁵⁸張誦聖曾經提出一個觀察：《家變》的敘事者是范曄自己。換句話說，《家變》最重要的敘事機關就在於這本小說是由一個自我合理化的不可靠敘事支撐起來的。

機器複製了的自然裡，從一個飯店換到另一個飯店。他們相信可以交換一切的錢，這個最激進的平等主義者，能為失去一切的自己交換來自己失去的一切，最好是名字就保證著美好生活的美國。(11)

有一個自然狀態的「一切」可供失去的這個假設在導言以及前文都可以看到是脆弱不堪的，而在這裡施淑直接將彩鳳的心願等同於對資本的信仰也只是說對了一半：作為一個日常性的氛圍的「好生活」在這篇小說裡並不只是美國。這裡好生活並不只是一個不切實際的唐倩的洋派生活——這反而是彩鳳所厭惡的——而是有一個具體、物質／空間構成的形象，由現代生活與孝親之道所共同構成：「到那時不僅她個人生活富裕，也可以照顧到爸爸媽媽。她要把爸媽從兄嫂家接出來，再不讓爸媽受兄嫂的氣！」(29) 如果我們用前文論王文興的方式來描述的話，在這裡，彩鳳被自己的「心願」所傷害，而「彩鳳的心願」最深刻的問題就在於「心願」的結構本身，無論今天的心願是美式好生活或是孝道。挫折、羞恥都意味著「心願」（也就是「心願」所預設的未來性）本身。上一節也說到，只有你在乎的東西才會讓你臉紅。

本節提出的閱讀方式，關注的是這篇小說組織出的物質環境的圍繞與其結構與主角本身的「執著」的結構與刻意做出的差異。最終這篇小說最大的弔詭之處就在於這篇小說對於（相對於「個人主義」的）傳統文化的執著讓「美式」「好生活」的地位變得極其矛盾：在這篇小說裡隱然作為對話對象的「不孝」的「個人主義者」的兄長與彩鳳之間的互補反而正是呈現就是這種包括了孝順的好生活想像讓彩鳳陷入賣春的囹圄之中，一種近乎魯迅「禮教吃人」的描述。（究竟是什麼害了什麼？）這篇小說用以「化解」（或說架空、懸置）這個困境的方式則是給彩鳳看見了一張作為機器女神（*deus ex machina*）的照片，將這篇小說中傳統與現代的緊張關係推向地緣政治與歷史的不正義——急速將這篇小說的個人情境迅速往上拉到歷史情結與糾葛之上。這張照片同時平行召喚的是中國現代性經驗裡的媒介化原初創傷——著名的魯迅幻燈片事件——同時也呼應了當時台灣地緣政治的角力問題。魯迅自己與許多中國文學研究者都提出魯迅幻燈片事件的創傷在於這象徵著現代中國在地緣政治上任人宰割的命運，然而周蕾在《原初的激情》（*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary*

Chinese Cinema) 一書中認為在這些討論裡面科技視覺性 (technical visibility) 的議題被忽略了：

很少有人談到其他嚇人而讓人不安的部分，也就是膠捲媒介讓聚焦放大與增強成為可能：膠捲媒介讓奇觀得以為奇觀，讓其演示變得窮凶惡極，並因而強調了科技視覺性的重要。因而我們可以說，魯迅的反應不只是聚焦在即將被處刑的犧牲者或是其他觀望者的被動之上；更重要的是，這是一個藉由新的膠捲媒介變得不可避免的，關於視覺性與權力 [……] 的問題。(6)

一九七〇年代的台灣自然不是一九一〇年代魯迅所在的仙台，於是問題便在於〈彩鳳的心願〉裡這種關乎現代性的科技視覺性的議題被視為理所當然的、用以證明本真性 (authenticity) 的道具。照片在這裡同時做了兩件其實說起來是互相矛盾的事：它同時召喚了一個做為歷史的事實 (「曾經發生過」的民族悲劇) 同時也召喚了照片的媒介性所帶來的奇觀、驚嚇乃至於共感的效果。照片難道不是「機械複製了的自然」嗎？

曾心儀的小說因而呈現的是多個執著的場景——執著於好生活、好的日常性的生態、執著於孝道、執著於對現代性的執著——而這些「執著的場景」都意欲訴諸某些特定種類的感性統整。「好生活」總是一個日常性的生態，而本章所要談的其實都是類似的「感傷的部署」，在〈彩鳳的心願〉裡面可以看到的是這種「感傷」的空間與媒介形式。在某種意義上現代性是一種差異的感知：當感知道有一些東西是現代的而有一些不是的時候現代性就進來了。本章所談的台語片與鄉土文學因此以不同的方式、以「困在現代 (性) 之中」的方式表述現代性的問題。環境的感傷之所以為感傷因而是關乎於作為封閉系統 (旅館房間也是一個封閉系統) 的「受制」的邏輯，而鄉土則是被想像為一個「開放」(無區分系統) 的邏輯裡。沒有都市／現代性，鄉土就不會成立，沒有承諾，感傷就不會發生。都市「必須」被塑造成一個封閉系統，以懸置、或是維持鄉土的開放性幻象。

於是在這些敘事再現與物質組配之中對於現代性的「批判」經過分析以後都變得相當曖昧，原因就在於這整個「批判」的結構本身就是建立在現代性的邏輯

之中；輕者如梁哲夫的台語片當中媒介現代性被做爲是一個同時既魅惑人心又讓人悲催的「環境」，重者如曾心儀越是想要呈現都市、現代性的醜惡就越是呈現現代性的承諾的力道，越是想要求鄉土、傳統的本真自然，越是落入現代性的部署裡頭——而這跟上一章健康寫實的結構帶出來的問題沒有太大的差異。鄉土文學的鄉土因而總是一種鄉土「感」，〈彩鳳的心願〉當中最重要的因而不是彩鳳「真實」的命運，而是敘事所結構出的「受制」。這個鄉土「感」不一定是透過反帝反資本的手勢、也不一定是透過地域特殊性所創造出來的再現場景，雖然與這些都必定相關。當代地方文學獎當中經常出現的一個現象是，賞金獵人只是將幾個縣市特產名詞互相抽換便可形成另一個特殊性的樣本在另一個縣市文學獎當中獲得獎項（張滄雯 2019: 54-63），背後的其中一項原因便是鄉土文學要求特殊風物的同時追求的其實是相當類似的感性結構——而這個感性結構正是鄉土文學中不被言明、卻缺乏詳細探討（因而可以如法炮製）的核心。這個核心的起源包括對於都市的反感，然而也就是因爲有了都市，「鄉土」作爲一個「想像的鄉愁」（王德威語）才得以成立。

嚴格說起來，雖然曾心儀與現代文學批判路線的「鄉土文學」路線同路，但〈彩鳳的心願〉並不是描寫鄉土的鄉土文學，而更像是將都市妖魔化的「都市文學」本身（作爲一種執著）；在悲情台語片裡面，「都市」作爲一個受制場景的矛盾之處也在於，也是在都市女性才得以「實現」某些事情。彩鳳與〈台北發的早車〉中的秀蘭遇到的是類似的「環境」，在台語片的通俗鋪陳與梁哲夫的濫情操作之中無論是觀者或是劇中的幾個主要角色（包括秀蘭與火土）都圍繞在一個說不明白的「環境」之上，而在〈彩鳳的心願〉裡則是彩鳳的執著（無論是對美式好生活、對孝道、乃至於對兄長的痛恨）與其外在環境交相營造出最後的「受害的場景」，而媒介化的歷史與地緣政治的本真性在這裡變成了用以「解決」這個死結的敘事手段，相對的，王禎和則是「運用」了媒介化的現代情境，並賦予它媒介／形式上的轉折。

這裡的重點並非只在於指出盲點，重要的事情其實是在於本文一開頭就說的，沒有回頭路、沒有可以回去的自然狀態，而當曾心儀痛罵瓊瑤是公害，而文學工作者的任務之一就是要把瓊瑤這個「文學上的一個『癌』」（1978: 121）除掉的

時候所使用的病理語言與預設可以回去的「健康」狀態本身就讓她與國民黨官方政策站在一起。如果說文藝電影的通俗性與其媒介性所放大的悲情進入情感的遞迴迴路創造的是一種相當時代特定的「重複／差異」的交界的話，王禎和在小說中建構的則是某種批判性的模糊與命題推演的彈性，而在這樣的模糊與彈性之中刺激出的交相討論或許是「鄉土」的「未然」的所在。



結論



無論我們談論主體性的模型多麼具有交織性意義（intersectional），無論我們有多麼注意空間、地方與尺度的場所政治，這些公式——姑且說是理解這些交織性時被持續要求的細部調校——依然常常限制我們，因為這些模型將規訓主體與其認同論式的召喚（identitarian intersectional）自動擺在最優先、最獨一的位置。（Puar 2007: 206）

在這本論文裡面，「日常性的氛圍」既承諾了溝通與本真性的可能性、卻又將其遮蔽。中介讓溝通的可能性成立，卻又宣告其「完全」達成之不可能。類似的，日常性的弔詭就在於：它同時最「透明」、「直接」，卻又具備難以預測的可能性，在複雜系統中可以導致出各種意外結果。日常總是被亟欲想像、甚至規定為一種有別於危機的、安全的真空狀態，但其實是完全相反的。在那些關於日常的宣傳裡面，日常要不是必須要被塑造成一種真空、要不便是被建立在某種跟危機的對應之上。在冷戰年代的台灣的文化生產之中至少有三種面對這個溝通的兩難的方式。第一種做法是假裝這個問題不存在，並假定本真性、去中介性的存在；在其他一些（主要是）文化生產裡會看到第二種做法，人直接被丟進去某個環境裡面，沒有特定的理由、也沒有什麼好解釋的，就是陷進去，產生了化學變化、並與受眾產生共感，直接把這個日常的危機當成一個事實、成為文化符碼，並在傳媒之中流轉循環；最後則是在另外一些例子裡則是直接建立某種命題（或將這個危機的日常本身當作命題），並用這個命題直接進行推演，嘗試看看這個命題可以推到多遠。實際上在本文的作品中大多是在這三種方式之間交涉、拉扯，而少有單純的「一種」；或者，在本文的詮釋裡，那些想要待在其中一個類別的作品展現出的、「固定在一處的執著」本身就是交涉與拉扯的過程。

第一種類的文化生產與批評之中總有一些不可動搖的基礎，而且這個基礎是必須續衍下去的。這就是「承諾」的投射、日常的投射，也是危機的投射：緒論說道，在非常態體制底下，危機作為一種「危機」是必須被穩定化的，有這個可以向外投射的對象才能繼續維持一個內在自足、一致的個體、國體乃至於「正

統中華」想像。這件事本身就是現代性全球情境的其中一個切面：宣稱有一種相對於共產中國或西方的本真的自由人性、或是中華性的存在的時候、這個差異必須被建立起來的時候，就表示它已經成為情境的一部分。如同第一章看到的，（還不是郭松棻的）「郭松芬」的六〇年代其實就是徵狀式的將這整趟面對這種中介的存在的路程記錄下來，從談沙特的自我「背叛」到真正在整個六〇年代被撼動、乃至於面對殷師之死的過程都記錄了這整個「承諾體制」的兩面性。陳映真用〈唐倩的喜劇〉翻轉了郭松芬與王尚義的知識場景，「劇場化」了這整個過程：這裡有趣的事情在於，他刻意以這個「喜劇」的過程，原本是想要批判知識分子的矯揉造作與「口惠不實」，卻同時也具體化了知識生產總是有一個具體的空間、物質的中介，而實際上實際行動與思想的去中介連結終究是一種幻象，而〈彩鳳的心願〉在形式上面臨的困局就在於它最後必須得面對一個指涉性的困局，而被綁定為理所當然用以對抗彩鳳兄長的孝道的本真性，在此也無法派上用場。

為什麼荒謬會成為一個風行的概念，也是在於它成功以一個易於理解的方式解釋了這個世界的不穩定性，又或者是在這些便捷的解釋裡這種不穩定變成了一個名為不穩定的「穩定」，讓面對現代性的厭倦（blasé）得以成立。這也就是為什麼在王尚義的小說裡面會充滿各種的「詞彙」：這些詞彙是用以穩定這個世界運行規則的方式。於是在這些生活細節描述裡我們會看見堆滿各種詞彙、對文類的仰賴，以及幾乎是強迫做出判斷（也就是區辨差異）的各種描寫。王尚義《狂流》的我與志豪等人就是沉浸在這個世界觀裡無法自拔，作為男性知識份子的他們強迫自己對這個世界下了判斷，以維持這個世界秩序的運作，然而在台語片裡面這些悲情的毫無理由是類似的、卻導致了截然不同的結果；兩個女性角色都不知道為什麼會走到這步，而相對於《狂流》中男性知識份子的饒舌，她們無話可說。

另一方面，健康寫實電影則一方面用一種定型化的敘事符碼與電影語言調度，同時既想要定型化一種現代化想像，同時又以溫情的敘事塑造可以克服一切、迎來「光明未來」的性別化主體（《蚵女》），或者是傳遞這種承諾本身（《台北之晨》、《家在台北》）。無論是《蚵女》、悲情台語片、王文興〈草原底盛夏〉或是王禎和〈嫁妝一牛車〉與〈小林來台北〉，都類似地塑造了某種封閉的世界觀，

在這個世界觀之中沒有政府、沒有「外邊」，而他們也都塑造了某種邏輯：一個說的是無論如何都會落入某種受害場景之中，另一個說的則是只要忍過總會開花結果，一個說的是這些事情總會一再重複。王禎和的兩篇小說則是玩弄了這個內循環邏輯：〈嫁妝一牛車〉說的是一個個體如何守衛自我控制的主權，而這個主權又如何被攻破；〈小林來台北〉則是藉由一個在兩種封閉系統之間（辦公室與「醜惡的都市」）的介面來顯示出兩種封閉系統各自的問題。

在這個脈絡裡面，七等生〈我愛黑眼珠〉、王文興〈草原底盛夏〉與張照堂的攝影則更像是某種命題，並按照這個命題往下推演。與其說這些「超現實」、「不切實際」、不道德的作品設定了一個命題並往下推想，不如說這些比較極端的作品顯化（*explicate*）了藝術作品的基本性質。每一本小說、每一部電影、每一張相片都記錄、留下、甚至是創造一個氛圍、世界及其邏輯，並有其特定的中介／媒介情境，同時創造了一套可以被感知的知識系統／生態，卻也同時為其蒙上了一層作為語言、作為媒介、作為詮釋的面紗。在某種意義上，這也就是為什麼在某些刻意要追求寫實、紀錄或是本真性的作品（如王文興的《家變》，或是史特恩 [Laurence Sterne] 的項狄傳 [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759*]）反而成了高度實驗性的作品。本論文所分析、描述的藝術作品各自都創造了一個與曾經活過的現實世界不同版本的「推想程序」，也以不同的方式嘗試製造出面對這一個世界的感性（或是無感）。

然而如同本文（特別是後半段）所強調的，這種感性生產不只是文字符號的戲法，有其物質的面向。基礎建設（或是更廣義的建築）就是物質與符號之間的切線、或者中介：它同時是個實實在在、可摸可觸碰的物件或物體，然而卻也確實製造了意義與可感的差異。在這些被製造出來的差異與感性所形成糊成一團的、我們稱之為氛圍的東西因此是難以描述，卻又確實存在、且具有影響力的。物質性的東西本身也可以具有意義：電影的彩色技術可以被視為是一個國家技術先進與榮耀的象徵，而在王文興那裡命運的銘刻（也就是寫作、以及字面上的在物理上留下痕跡）可以造成相當「實際」的效果。無論是王文興對天氣的操作、王禎和對個人性的測試、到郭良蕙《樓上樓下》之中對安樂大廈十多戶人家的描寫，都很具體地描繪了這種物質性的組織與中介所造成的穿透與

不穿透的效果。萬發與康乃立因此面對的是同一個問題的兩種不同情境：什麼是可感、可辨識的外在因素，或是威脅？這些感性觸發的微政治無所不在。

＊

本文的最後一個關鍵詞是「形式」，關注的是這些常態推想、冷戰氛圍、與日常性的形式：長成什麼樣的形狀、有著什麼樣的結構與模式。這本論文最具體的貢獻在於提供一種描述冷戰的形式、結構與邏輯的方式：存在主義、現代主義、超現實攝影、健康寫實、台語片、鄉土文學共享著幾種類似的、處理敘事、因果邏輯、承諾與傷害的形式與結構。這本論文因而是一個在二十一世紀當一個形式主義者的嘗試：形式主義在二十世紀遭到的汙名化來自於自由人文主義與新批評論述之中對於審美價值的評斷與其不證自明的形上預設（有一種作品叫做好、有一種人／作者叫做好的人／作者），而二十世紀的馬克思主義論述之中的形式與美學路線並未傳至台灣，而導致在台灣形式主義彷彿等同於老派或守舊、因而是需要被攻擊、批判的。本文進行文本分析所引用的當今文獻並不多，甚至在分析王文興時頻繁引用、翻轉的是同代人的早期論述的理由也在於，當今注重形式分析的論著並不多。緒論也提及，建置史與文化史方興未艾。

這本論文可以說是在後殖民與場域論等二十世紀末興盛的文學論述之後重新看待形式與美學政治的嘗試。本文因而很少使用「象徵」、「再現」等語彙；而同時，本論文也認為，形式與其「內容」是相伴相生的：一塊磚塊會成爲一塊磚塊，其質材與形狀缺一不可，而也正是在這個塑形的過程之中，一個磚塊才會成爲一塊磚塊的樣子、以及其所包含的物質的內容（Simondon 2020: 22）。麥克魯漢的名言「媒介即訊息」因而也是一種形式主義的表述，提醒閱聽人必須要注意這些具體被傳遞的訊息本身所仰賴的結構、位置與其樣態。換句話說，媒介也是需要被「解釋」的。當我們說形式與內容互相決定的時候，另一個意思是沒有什麼東西是「只有形式、沒有實質內涵」的，反之亦然。空頭支票之所以會是空頭支票就在於它擁有一個實際的、指向未來的效用，而相信空頭支票的信

衆腦內產生的多巴胺本身也是物質的作用的其中一個層次。形式／內容都會造就效果。

如同本文的分析可以見得，形式分析的基本操作在於辨識出作品的結構、模式、以及其所建構出的差異、製造出什麼效果。於是本論文在進入存在主義與現代主義之前自問的是，當他們就只是一個知識「物」的時候實際上到底說的是什麼事、製造出的是什麼樣的情境；而當左翼知識分子想要用「蒼白」、「割離」來抨擊現代派，又或者自由主義知識分子用「意志」與「命運」等詞回應這些書寫的時候，又是用什麼結構來對應、頡頏另一種結構；當今談論政治宣傳的問題在於政治宣傳造成的影響及其效果總被假定爲是有害的，然而在本論文裡我們先退回這個一竿子打翻一條船的論述，重新去細看：這些「效果」到底是怎麼利用鏡頭語言與技術發展達成的？實際上所有的藝術作品都可以是某種（政治）宣傳：它們都想要說服讀者進入某種世界觀。台語片的悲情在當今看起來是一個亟欲脫身的包袱：台語片不是只有悲情，強調悲情意味的是激起本省族群的共感，然而卻也同時也強化了台語片就是悲情的刻板印象。本文做的是退一步看：悲情到底是怎麼樣被生產、循環、乃至於激發共感的？本文的貢獻就在於這些「退一步看」：本文所論的作品大部分都有撲天蓋地、持續至今的二手論述，然而卻很少會有論述實際正視這些文本（以及對這些作品的時人論述）究竟共構出什麼樣的世界觀及其結構，或者最直白的，他們到底是怎麼運作的？許多時候這個問題被視爲是老問題，而早就被各種後學論述與場域分析沖刷殆盡了。

「形式」（以及隨之而來的媒介與可感的差異）的探討終究想要探問的是「推想」的可能性。本文中處理的各式各樣的「推想」的樣貌帶出的是某種日常生活的隨機性與必然性的交錯，而敷衍於這種交錯之下的，便是冷戰脈絡中危機與日常（想定的穩定狀態）之間差異的崩塌，又或者是「發現」這種穩定狀態本身就是一個想定的狀態、一種幻見。媒介形式幫助讀者看見這個距離是怎麼成立，又是怎麼消解的，而在本文的閱讀之中，跟隨著形式思考便意味著與某種不穩定性共存：沒有確定的意義，只有持續被推進、變化的形式、論述目的與繼之而生的各種問題。與不確定性共存是讓人焦慮的，然而薩列科在她的《論焦慮》一書當中所要批判的目標就是那些告訴讀者焦慮不該存在、必須要減削的大衆

傳媒。在這樣的意義上，本文究竟應該產生什麼樣的結論便是一個大哉問：本文始終躊躇於給出罪證確鑿的判斷，冷戰是這樣、氛圍是這樣、日常性是這樣或那樣；而本文更常說的是，冷戰有此一面向、氛圍可以那樣看待、日常性的複雜性可以從這裡或那裡看得出來……

……其中一個原因在於這段敘事、這些關於感知生產的形式問題很難、或根本不會「終結」。這句話有幾個意思：首先，這裡的「生產」有時候或許會是非生產；緒論提到，當德勒茲宣稱藝術可以造成流變—少數（becoming-minor）的時候問題並不在於真的可以「生成」什麼；這裡的流變更像是「去」流變、也就是主體的去畛域化（deterritorialization），某個自主性的解離（像是萬發）；而在另一個層次上，本文所援引的理論許多都源自於當代數位技術環境、以及後九一一事件後反恐戰爭所產生的，而「危機與日常之間差異的建立與崩毀」除了是冷戰時期的知識型以外，更與當前狀況脫不了關係。無論是二〇一八年香港反送中造成的地緣政治變動、川普（Donald Trump）與習近平之間的中美新冷戰，到本文執筆之際的二〇二〇年上半至二〇二一年之間 COVID-19 的全球大流行，在這個年代有一個口號就是：我們正在見證一個「新常規」（“new normal”）誕生的年代。〈小林來台北〉之中的辦公室文化面臨重大挑戰，而在這個「危機」當前各種生活型態——日常性的氛圍——的變化都變得相當可感、且可追溯。在這樣的政治情勢裡面，文學、藝術作品的功用之一就在於提供一種理解這個世界的樣貌的一種「經驗」、另一種視野、一種看出去的角度、一種事物可能或不可能成為的形式與狀態；而在這些不同視野的交錯便是新的形變（metamorphosis）可能得以產生的環境與條件。

這本論文寫的一九六、七〇年代是一個深刻信仰文學表達與人的人性（personhood）的年代。冷戰的框架不能解釋所有事，但這本論文嘗試寫的是它可以解釋文本的機制，而不只是建制史與（作者論意味上）的影響。從二十世紀媒介文化與發展史的角度來看，其實從健康寫實與台語片所看到的一件事情是動態影像製作的技術與門檻逐漸降低的過程（只要國家沒有特意組黨的話），而我們也在八〇年代綠色小組、甚至胡台麗的原住民紀錄片當中看到，影像作為一種敘事與再現的紀錄手法已經是一個以個人或家庭為單位（而不是

以公司或組織）可以承擔的，乃至於時至今日，臉書（Facebook）、抖音、Instagram、Youtube 都可以是乘載內容敘事與感性生產的據點的時候，文學文本（甚至是傳統意義上的電影）都已經快要「過時」了。

當我們說二〇二一年見證新冷戰的崛起的時候，一方面同時既召喚了冷戰期的諸種情感邏輯（焦慮、偏執……）同時也再一次感受到所謂「危機與日常之間邊界的消除」。這個年代是一個相當怪異的年代：既熟悉又陌生，表面上看起來是與冷戰時期相同，是兩種意識形態角力（資本與共產）的現場，然而戴錦華（2021）反對將這個年代稱之為「新冷戰」，理由在於冷戰標誌著一個相當特殊的人類歷史階段：

冷戰作為一個特定且特異的史實：現代歷史數百年間，唯一一次，人類社會嘗試資本主義之外的另類選擇。這絕非修正主義史學家口中的「虛幻往事」。相形之下，我們今日所置身的世界情勢，卻無疑是資本主義全球化進程的內在危機顯影，是資本主義世界內在的、「古老」問題以新的形態、以前所未有的規模的再度爆發。如果說，在此番危機迸發中美對抗成為其主部景觀，那麼無論是中國還是美國，都不僅不具有（／不再具有）世界性的動員與整合力量與可能，也無從提供任何全球資本主義之外的道路選擇與解決方案。[……]從某種意義上說，我們已進入了一個現代歷史、乃至人類文明史的新時段。我們無先例可援引，無既有歷史可比對。再次面對“生存還是毀滅”的哈姆雷特發問之際，創造性的思想與實踐已成為緊迫的必需。（戴錦華 2021）


換句話說，冷戰作為一個「特定且特異」的歷史階段也是當時的歷史上從未見過的。這本論文裡寫的是冷戰的文學文本如何形構與思考這件事，那新一代、見證一個（戴錦華宣稱）我們尚不知道該如何命名的當前的時代，新一代的媒介文化與感性／意義生產又會怎麼對應？推想打算做的就是這件事：思考未思之境。藝術作品的形式給予這些思考、這些尚未成形的混沌一個形狀、可供辨識、參考、理解、衍生出更多其他發想的，未來。





引用書目




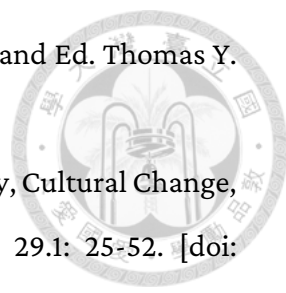
- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology*. Durham, NC: Duke UP.
- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. 2nd ed. London: Routledge.
- Althusser, Louis. 2005. *For Marx*. London: Verso.
- Anderson, Ben. 2021. "Affect and Critique: A Politics of Boredom." *Environment and Planning D: Society and Space* 39.2: 197–217. [doi: 10.1177/02637758211002998]
- Appel, Hannah, Nikhil Anand, and Akhil Gupta. 2018. "Introduction: Temporality, Politics, and the Promise of Infrastructure." *The Promise of Infrastructure*. Ed. Hannah Appel, Nikhil Anand, and Akhil Gupta. Durham, NC: Duke UP.
- Apter, Emily. 2018. *Unexceptional Politics: On Obstruction, Impasse and the Impolitic*. London: Verso.
- Armstrong, Nancy. 2006. *How Novels Think: The Limits of British Individualism From 1719–1900*. New York: Columbia UP.
- Badiou, Alain, with Fabien Tarby. 2013. *Philosophy and the Event*. London: Polity.
- Badiou, Alain. 2007. "The Event in Deleuze." Trans. Jon Roffe. *Parrhesia* 2: 37–44.
- Bahng, Aimee. 2018. *Migrant Futures: Decolonizing Speculation in Financial Times*. Durham, NC: Duke UP.
- Barnhisel, Greg. 2015. *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy, 1946–1959*. New York: Columbia UP.
- Bell, Daniel. 2000. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. 2nd ed. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Berdyaev, Nicholas. 1962. *Dream and Reality: An Essay in Autobiography*. 1951. Trans. Katherine Lampert. New York: Collier Books.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke UP.
- Berlant, Lauren. 2012. *Desire/Love*. Brooklyn: Punctum Press.
- Berlant, Lauren. 2018. "'Intensity is a signal, not a truth': An Interview with Lauren Berlant." Interview with Nicolas Manning. *Revue Française D'études Américaines* 154.1: 113–120.

- 
- Berlant, Lauren, and Michael Warner. 1998. "Sex in Public." *Critical Inquiry* 24.2: 547–566. [doi:10.1086/448884]
- Berry, Chris, and Mary Farquhar. 2006. *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia UP.
- Böhme, Gernot. 2017. *The Aesthetics of Atmosphere*. Ed. Jean-Paul Thibaud. London: Routledge.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. London: Polity.
- Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Camus, Albert. 1975. *The Myth of Sisyphus*. Trans. Jusrin O'Brien. New York: Penguin Books.
- Camus, Albert. 1979. *Selected Essays and Notebooks*. Ed. And Trans. Philip Thody. London: Penguin.
- Canguilhem, Georges. 2008. *Writings on Medicine*. Trans. Stefanos Geroulanos and Todd Meyers. New York: Fordham UP.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Chang, Yvonne Sung–sheng. 1993. *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan*. Durham, NC: Duke UP.
- Chang, Yvonne Sung–sheng. 2004. *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*. New York: Columbia UP.
- Charomonte, Nicola. 2013. "Albert Camus Thought That Life is Meaningless: April 26, 1946: Nicola Chiaramonte Reviews 'The Stranger'." *The New Republic*. 7 Nov. Web. 5 Mar. 2021.
- Cheng, Anne Anlin. 2019. *Ornamentalism*. Oxford: Oxford UP.
- Chiang, Mei-hsuan. 2013. "Healthy Realism: Paradoxical Aesthetics, Ideology, and Nation-building in Taiwan Cinema, 1964–1982." Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign.

- 
- Ching, Leo T. S. 2018. *Anti-Japan: The Politics of Sentiment in Postcolonial East Asia*. Durham, NC: Duke UP.
- Chow, Rey. 2007. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Cinemas: Attachment in the Age of Global Visibility*. New York: Columbia UP.
- Chow, Rey. 1995. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia UP.
- Chow, Rey. 2006. *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham, NC: Duke UP.
- Clinton, Maggie. 2017. *Revolutionary Nativism: Fascism and Culture in China, 1925–1937*. Durham, NC: Duke UP.
- Danto, Arthur C. 1975. *Jean-Paul Sartre*. London: Penguin.
- Das, Veena. 2020. *Textures of the Ordinary: Doing Anthropology after Wittgenstein*. New York: Fordham UP.
- de Spinoza, Benedictus. 1994. *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*. Princeton: Princeton UP.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Doane, Mary Ann. 2003. “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema.” *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 14.3: 89–111. [doi: 10.1215/10407391-14-3-89]
- Doane, Mary Ann. 2007. “The Indexical and the Concept of Medium Specificity.” *differences* 18.1: 128–152. [doi: 10.1215/10407391-2006-025].
- Edelman, Lee. 2004. *No Future: Queer Theory and Death Drive*. Durham, NC: Duke UP.
- Edmond, Jacob. 2016. “Copy.” *A New Vocabulary for Global Modernism*. Ed. Eric Hayot and Rebecca L. Walkowitz. New York: Columbia UP. 96–113.
- Elkaïm-Sartre, Arlette. 2007. “Preface to the 1996 French Edition.” Preface. *Existentialism is a Humanism*. vii–xiv.
- Esslin, Martin. 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Felski, Rita. 2000. *Doing Time: Feminism and Postmodern Culture*. New York: NYU P.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There no Alternative?* London: Zero Books.

- 
- Flood, Alison. 2017. "‘Angry boredom’: early responses to Waiting for Godot showcased online." *The Guardian*. 11 Sept. Web. 11 March 2021.
- Flusser, Vilém. 2000. *Toward a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. London: Vintage.
- Friedman, Susan Stanford. 2015. *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*. New York: Columbia UP.
- Fu, Poshek and Man-Fung Yip. 2020. *The Cold War and Asian Cinemas*. London: Routledge.
- Geroulanos, Stefanos. 2017. *Transparency in Postwar France: A Critical History of the Present*. Stanford: Stanford UP.
- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequence of Modernity*. London: Polity.
- Gledhill, Christine. 1987. Introduction. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman’s Film*. Ed. Christine Gledhill. London: British Film Institute. 1–4.
- Gledhill, Christine. 2000. "Rethinking Genre." *Reinventing Film Studies*. Ed. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Bloomsbury. 221–243.
- Groys, Boris. 2019. "The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism." *E-flux* 104. Web. 17 May 2021.
- Gunn, Edward. 1984. "The Process of Wang Wen-hsing’s Art." *Modern Chinese Literature* 1.1: 29–40.
- Gunning, Tom. 2006. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *The Cinema of Attractions Reloaded*. Ed. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Haladyn, Julian Jason. 2015. *Boredom and Art: Passions of the Will to Boredom*. London: Zero Books.
- Halberstam, J. Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU P.
- Hansen, Miriam Bratu. 2000. "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism." *Film Quarterly* 54.1: 10–22. [doi: 10.2307/1213797]

- 
- Harootunian, Harry. 2000. *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*. New York: Columbia UP.
- Hartman, Saidiya. 1997. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, And Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford UP.
- Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. London: Blackwell.
- Heonik, Kwon. 2010. *The Other Cold War*. New York: Columbia UP.
- Highmore, Ben. 2010. *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*. London: Routledge.
- Hornby, Louise. 2018. "Film's Atmospheric Setting." *M/m* 3.1. Web. 14 Aug 2021. [doi: 10.26597/mod.0046]
- Hsieh, Jennifer C. 2018. "Noise Pollution in Taiwan in the Age of PM2.5." *Taiwan Insight*. 14 March. Web. 14 May 2021.
- Jameson, Fredric. 1961. *Sartre: The Origin of a Style*. New Haven: Yale UP.
- Jameson, Fredric. 1984. "Literary Innovation and Modes of Production: A Commentary." *Modern Chinese Literature* 1.1: 67–77.
- Jameson, Fredric. 1984. "Periodizing the 60s." *Social Text* 9/10: 178–209. [doi: 10.2307/466541]
- Jameson, Fredric. 2018. *Allegory and Ideology*. London: Verso.
- Jasper, Adam, and Sianne Ngai. 2011. "Our Aesthetic Categories: An Interview with Sianne Ngai." *Cabinet* 43. Web. 13 Aug 2021.
- Joyce, James. 1986. *Ulysses*. Ed. Hans Gabler. London: Vintage.
- Kellen, Konrad. 1973. Introduction. *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, by Jacques Ellul. New York: Vintage Books. v–viii.
- Kittler, Friedrich A. 1996. "The City is a Medium." Trans. Matthew Griffin. *New Literary History* 27.4: 717–729.
- Kornbluh, Anna. 2015. "The Realist Blueprint." *The Henry James Review* 36: 199–211. [doi: /10.1353/hjr.2015.0017]
- Kotsko, Adam. 2010. *Awkwardness*. London: Zer0 Books.

- 
- Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Trans. and Ed. Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Kramer, Lawrence. 2002. "Recognizing Schubert: Musical Subjectivity, Cultural Change, and Jane Campion's *The Portrait of a Lady*." *Critical Inquiry* 29.1: 25-52. [doi: 10.1086/367997]
- Larkin, Brian. 2013. "The Politics and Poetics of Infrastructure." *Annual Review of Anthropology* 42: 327–343. [doi: 10.1146/annurev-anthro-092412-155522]
- Larkin, Brian. 2018. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure." *The Promise of Infrastructure*. 175–202.
- Lee, Alex Taek-Guang. "Existentialism as World Theory." *Symploke* 28.1–2: 405–413. [doi: 10.5250/symploke.28.1–2.0405]
- Lee, Sangjoon. 2020. *Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network*. Ithaca: Cornell UP.
- Liming, Sheila. 2020. *Office*. London: Bloomsbury.
- Liu, Petrus. 2019. "Cold War Aesthetics in East Asia." *Beyond Imperial Aesthetics: Theories of Art and Politics in East Asia*. Ed. Mayumo Inoue and Steve Choe. Hong Kong: Hong Kong UP. 52–76.
- Majumdar, Saikat. 2013. *Prose of the World: Modernism and the Banality of Empire*. New York: Columbia UP.
- Malabou, Catherine. 2008. "Addiction and Grace: Preface to Félix Ravaisson's *Of Habit*." *Of Habit*. By Félix Ravaisson. Trans. and Eds. Clare Carlisle and Mark Sinclair. London: Bloomsbury. vii–xx.
- Mao, Douglas, and Rebecca Walkowitz. 2008. "The New Modernist Studies." *PMLA* 123.3: 737–748. [doi: 10.1632/pmla.2008.123.3.737]
- Marris, Laura. 2021. "Atmospheric Changes: On Meteorology and Camus." *The Point Magazine*. 4 Mar. Web. 5 Mar 2021.
- Martin, Reinhold. 2003. *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge, MA: MIT P.

Mattern, Shannon. 2015. "Deep Time of Media Infrastructure." *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructure*. Ed. Lisa Parks and Nicole Starosielski. Urbana: U of Illinois P. 94–112.

Mattern, Shannon. 2017. *Code and Clay, Data and Dirt: Five Thousand Years of Urban Media*. Minneapolis: U of Minnesota P.

Mazzarella, William. 2017. *The Mana of Mass Society*. Chicago: U of Chicago P.

Mazzarella, William. 2019. "The Anthropology of Populism: Beyond the Liberal Settlement." *Annual Review of Anthropology* 48: 45–60. [doi: 10.1146/annurev-anthro-102218-011412]

McLuhan, Marshall. 1974. "At the moment of Sputnik the planet became a global theater in which there are no spectators but only actors." *Journal of Communication* 24.1: 48–58. [doi: 10.1111/j.1460-2466.1974.tb00354.x]

Meillassoux, Quentin. 2010. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Trans. Ray Brassier. London: Bloomsbury.

Misek, Richard. 2010. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

Nersessian, Anahid. 2015. *Utopia, Limited. Romanticism and Adjustment*. Cambridge, MA: Harvard UP.

Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard UP.

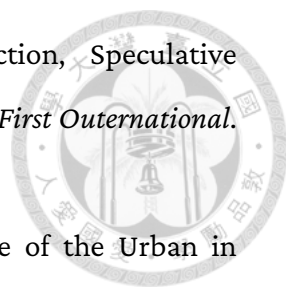
North, Michael. 2013. *Novelty: A History of the New*. Chicago: U of Chicago P.

Olson, Liesl. 2009. *Modernism and the Ordinary*. Oxford: Oxford UP.

Oziewicz, Marek. 2017. "Speculative Fiction." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 29 March. Web. 31 May 2021. [doi: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.78]

Parks, Lisa. 2015. "'Stuffs You Can Kick': Toward a Theory of Media Infrastructure." *Between Humanities and the Digital*. Ed. Patrik Svensson and David Theo Goldberg. Cambridge, MA: MIT P.

- 
- Peters, John Durham. 2015. *The Marvelous Cloud: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: U of Chicago P.
- Phillips, Adam. 1993. *On Kissing, Tickling and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Poe, Edgar Allan. 1846. "The Philosophy of Composition." *Graham's Magazine* 28.4: 163–167.
- Priest, Stephen. 2000. "Existentialism." *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*, by Jean-Paul Sartre. Ed. Stephen Priest. London: Routledge. 20–26.
- Puar, Jasbir K. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke UP.
- Rai, Amit S. 2008. *Untimely Bollywood: Globalization and India's New Media Assemblage*. Durham: Duke UP.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Bloomsbury.
- Sahlins, Marshall. 2010. "Infrastructuralism" *Critical Inquiry* 36.3: 371–385. [doi: 10.1086/653405]
- Sakai, Naoki. 1997. *Translation and subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Salecl, Renata. 2004. *On Anxiety*. London: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul. 2007. *Existentialism is a Humanism*. Trans. Carol Macomber. New Haven: Yale UP.
- Saunders, Frances Stonor. 2000. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky and Adam Franks. 2011. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. By Eve Kosofsky Sedgwick. Durham, NC: Duke UP. 93–122.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2011. *The Weather in Proust*. Durham, NC: Duke UP.

- 
- Shaviro, Steven. 2019. "Defining Speculation: Speculative Fiction, Speculative Philosophy, and Speculative Finance." *Alienocene: Journal of the First Outernational*. 23 Dec. Web. 26 May 2021. 1–10.
- Shen, Shiao-ying. 2007. "Stylistic Innovations and the Emergence of the Urban in Taiwan Cinema: A Study of Bai Jingrui's Early Films." *Tamkang Review* 37.4: 25–50.
- Shen, Shiao-ying. 2014. "A Morning in Taipei: Bai Jingrui's Frustrated Debut." *Journal of Chinese Cinemas* 4.1: 51–56. [doi: 10.1386/jcc.4.1.51/7]
- Shih, Evelyn. 2020. "No Longer Bond's Girl: Historical Displacements of the Top Female spy in 1960s *Taiyupian*." *Journal of Chinese Cinemas* 14.2: 115–126. [doi: 10.1080/17508061.2020.1780006]
- Skvirsky, Salomé Aguilera. 2020. *The Process Genre: Cinema and the Aesthetic of Labor*. Durham, NC: Duke UP.
- So, Richard Jean. 2017. "The Invention of the Global MFA: Taiwanese Writers at Iowa, 1964–1980." *American Literary History* 29.3: 499–520. [doi: 10.1093/alh/ajx020]
- Somaini, Antonio. 2016. "Walter Benjamin's Media Theory: The *Medium* and the *Apparat*." *Grey Room* 62: 6–41. [doi: 10.1162/GREY_a_00188]
- Spivak, Gayatri Chakrabarty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. London: Macmillan Education. 271–313.
- Spivak, Gayatri Chakrabarty. 2010. "In Response: Looking Back, Looking Forward." *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. Ed. Rosalind C. Morris. New York: Columbia UP. 227–236.
- Stengers, Isabelle. 2015. *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*. Trans. Andrew Goffey. London: Open Humanities P.
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affect*. Durham, NC: Duke UP.
- Stewart, Kathleen. 2011. "Atmospheric Attunement." *Environment and Planning D: Society and Space* 29: 445–453.
- Taylor, Jeremy E. 2011. *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-Dialect Film Industry in Cold War Asia*. London: Routledge.

Tweedie, James. 2013. *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*. Oxford: Oxford UP.

Végső, Roland. 2013. *The Naked Communist: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture*. New York: Fordham UP.

Wark, McKenzie. 2011. *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London: Verso.

Westad, Odd Arne. 2007. *The Global Cold War: Third War Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge: Cambridge UP.

Westad, Odd Arne. 2017. *The Cold War: A World History*. London: Basic Books.

Williams, Linda. 2018. ““Tales of Sound and Fury . . .” or, The Elephant of Melodrama.” *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Ed. Christine Gledhill and Linda Williams. New York: Columbia UP. 205–218.

Woolf, Virginia. 1989. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. 2nd Edition. Ed. Susan Dick. San Diego: Harcourt.

Woolf, Virginia. 2008. *Selected Essays*. Ed. David Bradshaw. Oxford: Oxford UP.

Yang, Lawrence Zi-Qiao. 2019. “Soil and Scroll: The Agrarian Origin of a Cold War Documentary Avant Garde.” *Modern Chinese Literature and Culture* 31.2: 41–80.

Yeh, Emilie Yue-yu. 2013. “A Small History of *Wenyi*.” *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Ed. Carlos Rojas and Eileen Cheng-yin Chow. Oxford: Oxford UP. 225–249

Zhang, Dora. 2018. “Notes on Atmosphere.” *Qui Parle* 27.1: 121–155. [doi: 10.1215/10418385-4383010]

Zhang, Zhen. 2018. “Transnational Melodrama, *Wenyi*, and the Orphan Imagination.” *Melodrama Unbound: Across History, Media and National Cultures*. 83–98.

Žižek, Slavoj. 2014. *Event: Philosophy in Transit*. London: Penguin.

Zourabichvili, François. 2012. *Deleuze: Philosophy of the Event: together with The Vocabulary of Deleuze*. Trans. Kieran Aarons. Eds. Gregg Lambert and Daniel W. Smith. Edinburgh UP.


<【人物】梁哲夫>。《國家電影及視聽文化中心開放博物館》。無刊登日期。網路。2020年9月9日。

- 七等生。1976。〈真確的信念：答陳明福先生〉。《中外文學》5.1。140-157。
- 七等生。2012。〈我愛黑眼珠〉。1967。《爲何堅持——七等生精選集》。編：張恆豪。新北：遠景。37-52。
- 大塚英志。2021。《「暮し」のファシズム——戦争は「新しい生活様式」の顔をしてやってきた》。東京：筑摩書房。
- 工藤貴正。2016。《廚川白村現象在中國與臺灣》。編審：吉田陽子。台北：秀威。
- 王文興。1979。《十五篇小說》。台北：洪範。
- 王文興。2000。《家變》。新版。台北：洪範。
- 王文興。2019。《新舊十二文》。台北：洪範。
- 王君琦。2014。〈殊途同歸的現代化與現代性再現——60年代健康寫實電影與家庭倫理文藝類臺語電影的比較〉。《殖民地與都市》。編：陳芳明。臺北：政大出版社。205-240。
- 王尚義。1964。《從異鄉人到失落的一代》。台北：文星。
- 王尚義。1965。《狂流》。台北：水牛。
- 王梅香。2015。〈隱蔽權力：美援文藝體制下的台港文學（1950-1962）〉。博士論文。國立清華大學（新竹）。
- 王禎和。1993。《嫁妝一牛車》。台北：洪範。
- 白先勇。2016。〈《現代文學》的回顧與前瞻〉。1977。《現文因緣》。編：白先勇。台北：聯經。236-252
- 白景瑞，導。1970。《家在台北》。台北：中央電影事業股份有限公司。
- 白景瑞，導。2019。《台北之晨》。1964。台北：國家電影與視聽文化中心。
- 白瑞梅（Amie Parry）。2019。〈幻設轉向：「千禧年」之「喻」〉。《中外文學》48.4: 19-51。
- 何定照。2020。〈王文興 人生比小說動盪〉。《聯合新聞網》。4月14日。網路。2020年10月11日。
- 吳忠維。2000。《揮手的姿勢：看·不見·張照堂》。台北：時報。
- 吳叡人。2016。《受困的思想：台灣重返世界》。台北：春山。
- 呂正惠。1988。《小說與社會》。台北：聯經。

- 李行、李至善、尉天驄、許南村、王禎和、黃春明、吳耀忠、牟敦芾。1968。
〈一個中國導演的剖白：李行作品研究〉。《文學季刊》6。131-163。
- 李芯。2020。〈台灣鐵道之父不是劉銘傳？他怒譙台獨「捏造歷史」只為 1 原因〉。
《風傳媒》。7月12日。網路。2021年4月22日。
- 李嘉、李行，導。1964。《蚵女》。台北：中央電影事業股份有限公司。
- 沈孟穎。2021。《台灣公宅 100 年——最完整圖說，從日治、美援至今的公共住宅演化史》。台北：PCuSER 電腦人文化。
- 周俊男。2012。〈聲音政治：試由聲音的角度剖析《蚵女》與《養鴨人家》中的「健康寫實」〉。《文山評論：文學與文化》6.1。27-47。
- 季季。2018。〈什麼樣的思想才正確？——「民主台灣聯盟案」五十周年之聯想〉。
《思想坦克》。7月30日。網路。2020年12月20日。
- 林中力。2008。〈「鄉土」的尋索：台灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉。博士論文。國立成功大學。
- 林文淇。1995。〈臺灣電影中的臺北呈現〉。《尋找電影中的臺北》。編：陳儒修、廖金鳳。臺北：萬象。78-85。
- 林志明。2013。〈遮隱·面具·缺席：張照堂攝影中的視覺系統〉。《歲月／照堂：1959-2013》。編：張照堂、余思穎。台北：台北市立美術館。33-44。
- 林芳玫。2020。〈閱讀瓊瑤：從文化論戰到再製「中國性」〉。《世界中的台灣文學》。編：黃美娥。台北：台大出版中心。285-321。
- 林建光。2012。〈無名的感動：談「臺北之晨」的「寫實主義」〉。《文山評論》6.1。49-70。
- 林祈佑。2018。〈忠實的電氣局：翁鬧〈港町〉與神戶都市媒介〉。《台灣文學研究學報》26。9-42。
- 邱郁倫。2010。〈王尚義與台灣六〇年代存在主義思潮〉。碩士論文。國立清華大學（新竹）。
- 邱貴芬。2007。〈翻譯驅動力下的文化生產——1960-1980 現代派與鄉土文學的辯證〉。《台灣小說史論》。著：陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅。台北：麥田。197-274。




- 俞嬋衢整理。1994。〈時代的斷章：「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉。《電影欣賞》72。14-23。
- 姚一葦。1974。《文學論集》。台北：遠景。
- 施淑。1991。〈愛麗絲遊記——曾心儀集序〉。《曾心儀集》。9-12。
- 施淑。2012。《文學星圖：兩岸文學論集（一）》。台北：人間。
- 柯裕棻。2009。〈電視與現代生活：電視普及化過程中的“國”與“家”，1962-1964〉。《臺灣社會研究季刊》73:1-38。
- 柯慶明。2006。《中國文學的美感》。台北：麥田。
- 柯慶明。2012。〈王文興〈欠缺〉〉。《台大開放式課程》。網路。2021年3月5日。
- 洪國鈞。2018。《國族音影：書寫臺灣·電影史》。譯：何曉芙。校譯：蔡巧寧。臺北：聯經。
- 范銘如。2008。《文學地理。台灣小說的空間閱讀》。台北：麥田。
- 徐復觀。1991。《徐復觀文存》。台北：台灣學生書局。
- 翁智琦。2020。〈反共所繫之處：冷戰前期台港泰國民黨報紙副刊宣傳研究〉。博士論文。國立政治大學。
- 高全之。1997。《王禎和的小說世界》。台北：三民。
- 高鈺昌。2017。〈「聽一見」城市：戰後台灣小說中的台北聲音景觀〉。博士論文。國立成功大學。
- 張俐璇。2016。《建構與流變：「寫實主義」與台灣小說生產》。台北：秀威。
- 張浥雯。2019。〈「縣市文學」之誕生：台灣 1990 年代以降地方文學的位置與意義〉。碩士論文。國立台灣大學。
- 張照堂。2018。《文。張照堂》。台北：影言社。
- 張誦聖。2015。《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》。台北：聯經。
- 張靚蓓。2012。《龔弘：中影十年暨圖文資料彙編》。台北：文化部。
- 張錦忠。2001。〈現代主義與六十年代台灣文學複系統：《現代文學》再探〉。《中外文學》30.3。93-113。
- 梁哲夫，導。1963。《高雄發的尾班車》。台北：台聯影業。
- 梁哲夫，導。1964。《台北發的早車》。台北：台聯影業。

- 
- 盛鎧。2012。〈牛車與不明飛行物——鄉土運動中的朱銘與洪通現象〉。《藝術觀點》51。21-28。
- 郭力昕。2013。〈大音希聲，大象無形——論張照堂的攝影藝術與生命風景〉。《歲月／照堂：1959-2013》。15-24。
- 郭良蕙。1964。《樓上樓下》。高雄：長城。
- 郭松棻、簡義明。2012。〈郭松棻訪談〉。《驚婚》。台北：印刻。175-243。
- 郭松棻。1993。《郭松棻集》。編：陳萬益。台北：前衛。
- 郭松棻。2015。《郭松棻文集：哲學卷》。編：李渝、簡義明。台北：印刻。
- 陳允元。2007。〈島都與帝都：二、三〇年代台灣小說的都市圖象（1922-1937）〉。碩士論文。國立台灣大學。
- 陳平浩。2016。〈戒嚴與冷戰，密室與南洋——台語片六〇週年重探台語片的政治敘事〉。《放映週報》571。網路。2021年7月1日。
- 陳光興。2006。《去帝國：亞洲作為方法》。台北：行人。
- 陳佩甄。2019。〈反共意識形態與性政治：1950-1960年代台韓社會中的他者們〉。《台灣學誌》19。21-42。
- 陳建忠。2012。〈「美新處」(USIS)與台灣文學史重寫：以美援文藝體制下的台、港雜誌出版為考察中心〉。《國文學報》52。211-242。
- 陳映真。2001。《唐倩的喜劇》。台北：洪範。
- 陳映真。2017。〈當前流行小說中的浪漫主義——王尚義作品論評〉。1968。《陳映真全集》。第二卷。台北：人間。262-270。
- 陳惠齡。2020。《演繹鄉土：鄉土文學的類型和美學》。台北：萬卷樓。
- 陳誠。1961。《十年來接受美援單位的成長》。台北：行政院美援運用委員會。
- 陳鼓應。1993。《失落的自我》。香港：中華書局。
- 曾心儀。1978。〈注意！瓊瑤公害——兼以「瓊瑤問題」答覆王文興教授〉。《這樣的教授王文興》。編：潘榮禮、蕭國和。台北：敦理。115-121。
- 曾心儀。1991。《曾心儀集》。主編：高天生。台北：前衛。
- 游勝冠。2013。〈前衛、反共體制與西方現代主義的在地化：以1956年雲夫譯〈現代主義的消沉〉一文在港、台詩壇所引起的不同效應為比較、考察中心〉。



- 《媒介現代：冷戰中的台港文藝國際學術研討會論文集》。編：游勝冠。台北：里仁。241-266。
- 游勝冠。2021。〈論王文興文學的現世性——以《家變》的族群書寫為考察中心〉。《臺灣文學研究彙刊》25。1-24。
- 華慧英。2000。《捕捉影像的人——華慧英攝影步途五十年》。台北：遠流。
- 貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編。2012。《美國在亞洲的文化冷戰》。譯：李啟章等。北縣：稻鄉。
- 逸峰。1967。〈現實邊緣的邊緣之外〉。《荒野流泉：王尚義的日記》。王尚義作。台北：水牛。179-183。
- 黃仁。1994。〈台灣健康寫實電影的興起與影響〉。《電影欣賞》72。25-37。
- 黃仁。2001。《電影阿郎：白景瑞》。台北：亞太圖書。
- 黃華成。1968。〈無聊的張照堂〉。《徵信新聞報》。5月11日。
- 黃雅嫻。2019。〈存在主義在台灣：沙特與卡謬篇〉。《啟蒙與反叛：臺灣哲學的百年浪潮》。編：洪子偉、鄧敦民。台北：台大出版中心。297-332。
- 黃雅嫻。2020。〈不被理解的異鄉人〉。導讀。《異鄉人》。作：卡謬（Albert Camus）。台北：新雨。155-159。
- 黃猷欽。2013。〈存乎一新：白景瑞在1960年代對電影現代性的表述〉。《藝術研究期刊》9。87-122。
- 黃錦樹。2003。《謊言與真理的技藝：當代中文小說論集》。台北：麥田。
- 榎木野衣。2010。《反アート入門》。東京：幻冬社。
- 楊牧。2013。〈探索王文興小說裡的悲劇情調〉。《無休止的戰爭——王文興作品綜論（下）》。編：黃恕寧、康來新。台北：台大出版中心。75-82。
- 楊照。2010。《霧與晝：戰後台灣文學史散論》。台北：麥田。
- 痲弦。2010。《痲弦詩集》。台北：洪範。
- 葉維廉。2010。《中國現代小說的風貌》。增訂一版。台北：台大出版中心。
- 葉維廉。2013。〈水綠的年齡之冥想——論王文興〈龍天樓〉以前的作品〉。《無休止的戰爭——王文興作品綜論（下）》。3-21。
- 葉龍彥。1999。《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》。台北：博揚。

- 
- 廖金鳳。1994。〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉。
《電影欣賞》72。38-46。
- 廖金鳳。2001。《消逝的影像：臺語片的電影再現與文化認同》。臺北：遠流。
- 廖淑芳。2005。〈國家想像·現代主義文學與文學現代性——以七等生文學現象
為核心〉。博士論文。國立清華大學（新竹）。
- 趙剛。2013。《橙紅的早星：隨著陳映真重訪台灣1960年代》。台北：人間。
- 趙綺娜。2001。〈美國政府在臺灣的教育與文化交流活動（1951-1970）〉。《歐美
研究》31.1。79-127。
- 劉正忠。2021。〈上校〉。《台灣文學辭典資料庫》。無日期。網路。5月28日。
- 劉紀蕙。2004。《心的變異：現代性的精神形式》。台北：麥田。
- 劉現成。1994。〈六〇年代台灣「健康寫實」影片之社會歷史分析〉。《電影欣賞》
72。48-58。
- 劉現成。1996。〈電影、科技與社會實踐：台灣彩色電影發展歷程〉。《中國電影：
歷史、文化與再現》。編：劉現成。台北：台北市中國電影史料研究會、中
華民國視覺傳播藝術學會。53-70。
- 劉紹銘。1966。〈中國現代小說之時間與現實的觀念〉。《中國現代文學批評選
集》。編：葉維廉。台北：聯經。305-323。
- 歐陽子。2008。《王謝堂前的燕子——《台北人》賞析》。台北：爾雅。
- 歐陽子。2016。〈回憶《現代文學》創辦當年〉。1976。《現文因緣》。253-262。
- 潘怡帆。2018。〈缺席及錯置的作品：從郭松棻的〈寫作〉到〈論寫作〉〉。《政大
文學報》30。249-280。
- 蔡志杰。2018。〈第三世界的記憶：曾心儀的中山北路〉。《苦勞網》。7月15日。
網路。2021年8月18日。
- 蔡明諺。2012。《燃燒的年代：七〇年代台灣文學論爭史略》。台南：國立台灣
文學館。
- 蔣年豐。1994。〈戰後台灣經驗中的存在主義思潮——以沙特為中心〉。《臺灣經
驗（二）——社會文化篇》。編：宋光宇。台北：東大。3-25。
- 蔣雅君。2017。〈修澤蘭與中華文化復興〉。《台灣建築學會會刊雜誌》86。8-14。
- 盧非易。1998。《台灣電影：政治·經濟·美學（1949-1994）》。台北：遠流。

- 蕭阿勤。2010。《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》。二版。
台北：中央研究院社會所。
- 蕭義玲。2013。〈現代文學史上的七等生及其作品〉。《七等生》。編：蕭義玲。
台南：國立台灣文學館。
- 戴華萱。2020。〈勞動與性別——楊青矗與曾心儀的勞工書寫比較與對話〉。《台灣文學研究學報》31。153–189。
- 薛熙平、林淑芬。2010。導讀。《例外狀態》。著：阿岡本（Giorgio Agamben）。
台北：麥田。7–48。
- 鴻鴻。2021。〈逃闖的魚——七等生的詩與現實〉。《印刻文學生活誌》212。60–67。
- 薩伊德（Edward W. Said）。2010。《論晚期風格：反合常道的音樂與文學》。譯：彭淮棟。台北：麥田。
- 顏元叔。1973。〈苦讀細品談「家變」〉。《中外文學》1.11。60–85。
- 顏訥。2011。〈台灣香港存在主義文學傳播現象——以五〇至七〇年代現代主義文學報刊與書籍為對象〉。碩士論文。國立東華大學。
- 羅隆邁（郭松棻）。2008。〈談談台灣的文學〉。1974。《鄉土文學論戰三十年：左翼傳統的復歸》。總編：陳映真。台北：人間。9–25。
- 蘇致亨。2016。〈重寫臺語電影史：黑白底片、彩色技術轉型和黨國文化治理〉。碩士論文。國立台灣大學。
- 蘇致亨。2020。《母甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢》。臺北：春山。
- 饒博榮（Stephen L. Riep）。2012。〈蕎麥田之景——論痙弦詩歌中的戰爭〉。譯：余淑慧、蔡永琪。《異地繁花：海外臺灣文論選譯》。下冊。編：李爽學。台北：台大出版中心。45–74。
- 龔弘口述，龔天傑整理。2005。《影塵回憶錄》。台北：皇冠。