《台灣學誌》第六期
2012 年 10 月 頁 1-26

由《生活在瓶中》到《夜遊》：論馬森的文學現代性與 80 年代前期台灣文學場域

廖淑芳
國立成功大學台灣文學系副教授
sfliao5@gmail.com

摘 要

本論文主要探討「80 年代前期」台灣文學場域與馬森文學的關係。「20 世紀 80 年代前期」是台灣文學由鄉土論述進入本土論述的關鍵時期，在 1977 年的鄉土文學論戰之後，台灣文學發展進入一政治文學興起，市場機制開始迅速成形的轉換年代。本文試圖說明面對新的場域邏輯，馬森文學在怎樣的內在形式與外在形構中得到重視，這樣的現象又說明了什麼意義。

本文主要挑定書名具高度象徵意義的《生活在瓶中》與《夜遊》二作，認爲 20 世紀 80 年代前期雖然「現實現前」，但社會普遍上仍是在一個「生活在瓶中」的狀態，即一個雖然可以透過透明的玻璃瓶看見外面，卻是無法有實際觸覺的。當時台灣「實驗劇場」的氛圍說明了各種從美學型式進行的探索，但是對於現實終究是將明未明。這是一個仍以「美學」爲主，尚未進入「政治」性的年代。而馬森的回國，從教學創作與各種參與，他等於加入當時台灣文學場域這一場秩序重整結構翻轉的「夜遊」之旅。他的《夜遊》，既「前衛」又「知性與感性兼具」。在現代主義美學似乎即將退潮、現實主義美學正在強大起來的轉換階段，它不如《生活在瓶中》如此哲學符號化，而以更實際明朗的情節性帶出「都會」「女性」的現實議題，尤其被禁錮的身體感官經驗的探索，也適切地表徵著 80 年代前期將明未明的「前歷史」氛圍。

關鍵字：馬森、《夜遊》、80 年代前期、台灣文學場域、身體、小劇場運動、前衛

◎ 收稿日期：2012 年 4 月 30 日；審查通過日期：2012 年 7 月 16 日。

一、 前言

從今天的角度回看，20 世紀 80 年代應視爲台灣一個相當特殊的時代，在《狂飆八〇——紀錄一個集體發聲的年代》一書中，即以「狂飆」將 80 年代訂爲一個充滿集體與群眾聲音的年代。確實，80 年代存在一種「火辣辣的群眾的意象和反叛行動。」（楊澤，1999：7）從 80 年代伊始，這些似乎彌天蓋地的文化、社會、政治運動便風起雲湧，由下而上、沛然莫之能禦地終於促使國民黨政府終結統治台灣幾十年的戒嚴。1987 年的「解嚴」，標誌一個台灣新的轉型時代，一個各種階級、性別、族群解放時代的來臨。雖然解嚴並非意味民主自由的全面到來，然而，隨後鄭南榕、詹益樺的自焚，說明當時乍暖還寒的時代氛圍及對於一切禁忌試探與反叛的開始，而這一切的反叛是以「身體」開始的。

在這樣的狂飆的年代，「80 年代前期」便成了一個頗爲值得注目的階段，一個或者可以視之爲斷裂之前的「間隙」「過渡」階段。用南方朔的說法，「從八四到八六，那是台灣政治開始飆起的時候，當時的台灣氣氛詭譎而低沉，殘餘的反動派公眾人物一個個都被小案子套住，好幾所國中的操場不時在辦人潮洶湧的坐監惜別會，……它彷彿雨雲已達到飽和的程度只等一聲霹靂。」（楊澤，1999：23）

極有意思的是，1984 年，馬森從英國回台，講學於國立藝術學院[1]，除了擔任戲劇教職，也同時活躍於電影、文學等其他場域，當時不但一口氣出版《夜遊》、《北京的故事》、《海鷗》、《生活在瓶中》等 4 本長短篇小說集[2]，從一份 1984 年 8 月的報紙標題「年度風雲人物，馬森中旬赴英」，更可以知道馬森當時在文藝界炙手可熱之一斑。[3]有評論指出，《夜遊》曾入選 1984 年「十本最具影響力的書」之一（楊宗潤，1985：358），據 1985 年「金石堂暢銷排行榜」統計資料，馬森《夜遊》仍入列當時的全國暢銷排行榜 34 名。值得注意的是，同年的白先勇《台北人》排行 53、蕭麗紅《桂花巷》排行 48、《張

[1] 當時應稱爲「國立藝術學院」，校區暫借在台北市國際青年活動中心，於 1990 年始遷至關渡，並於 2001 年 8 月改名爲國立臺北藝術大學。參北藝大校史，2011.10.20 取自 http://1www.tnua.edu.tw/about/super_pages.php?ID=about3。

[2] 此 4 書分別由爾雅（《夜遊》、《海鷗》、《生活在瓶中》）及時報（《北京的故事》）出版，其中《生活在瓶中》曾於 1978 年由四季出版。

[3] 參見 1984.08.11 中國時報第 9 版，又 1984.08.01 中國時報第 9 版亦有以「《夜遊》是馬森返國大收穫」爲標題的一段短訊，其中說明馬森在《夜遊》、《海鷗》出版後成爲國內文壇熱門人物，「除了應邀演講、參加座談會，《新書月刊》第九期還以他爲封面人物，對他的創作歷程及《夜遊》這本書作了詳盡的介紹。」又 1984.08.20 民生報第 9 版也以「馬森客座一年，既多產又熱門，滿載收穫赴英，去了還要再來」爲題，再度說明其現況。

愛玲短篇小說選》則排行 49（胡蘊玉，1998：116）。[4]而馬森在《孤絕》〈三版序言〉中也說到，「這本書一九七九年出版，算來已經有六年了。從一九七九到一九八四年，五年間只賣出了一版。第二版是去年出版的，不到一年已經賣光……也就是這本冷凍了多年的書忽然間出現了一批意想不到的讀者。」（馬森，2010b：13）據馬森自己的推估，他也認爲多少是「受到比較暢銷的長篇小說《夜遊》的影響」（馬森，2010b：13）。

素來馬森被當作一位偏向現代主義與存在主義創作精神與風格的劇作家和小說家，其劇作《馬森獨幕劇集》並被視爲「中國第一位荒謬劇場劇作家」（林偉瑜，2003：207-226），如果從一個較通泛的概念，我們或者可以極簡單地對應出一個潛在的問題，現代主義普遍具有的共通缺陷：即僵硬的理性風格與過於自覺的精簡語言，這些缺失似乎也不可避免地出現在馬森的文學作品中（龍應台，2004：384-386），那麼此一乾硬的文學風格，爲何不妨礙其受歡迎的程度呢？爲何《夜遊》一書甚至比如今看來更具有民間味的《桂花巷》要受歡迎？

這自然不是一個簡單的因果分析便可以論定，更不是靠論述可以解決的問題。筆者在此關懷的是，如果把 20 世紀 80 年代前期當作一個台灣正由傳統「軍事威權」法則轉爲由暢銷排行榜所代表的「市場商品」法則（Chang, 2004）[5]的過渡階段，那麼，馬森文學的受歡迎，是否可當作解讀此一轉折過程的象徵性現象，一種試圖了解當時文學場域關係性結構的切片或側面？

尤其，如果我們從其當時出版的兩本小說《生活在瓶中》與《夜遊》，其書名標題彷彿便隱喻般指向一種具特定發展趨向的力量——一種對存在本真性的探問，及在漂浮的非本真存在中把握瞬間、短暫、偶然真實的努力。而作爲深具存在主義意涵的小說創作，這些作品同樣都聚焦在主角個人內在心靈的情思起伏，而拒絕提供較廣幅或清晰的歷史與社會結構的大背景。本文希望透過《生活在瓶中》與《夜遊》兩書內容、形式的簡要分析，聯結說明其與外在文學與文化場域形成怎樣的力的結構。也試圖由此一側面切入，繼續追問此一關係力量在後來的台灣文學場域結構變遷中又可能具有什麼變化？並嘗試指出此一關係及變化所代表的文化意涵。

[4] 必須說明的是，金石堂的暢銷排行榜當時剛成立 2、3 年，只有設在台北的 2 家分店。所以其代表性仍有相當的局限。

[5] 此借自張誦聖（Chang, 2004）*Literary Culture in Taiwan—Martial Law to Market Law* 一書「由軍事法則到市場法則」的說法。需強調的是，雖然張誦聖在書中多少也有談及 80 年代前後期發生的文學現象或相關背景事件等，但她並未在書中特別突顯或區隔 80 年代前後期的差異，此爲筆者所設定的論述。

同時，比較《生活在瓶中》與《夜遊》兩作，也可以發現，兩作在身體敘寫上的重大差異。兩書雖都涉及存在意義與價值的探問，但是《生活在瓶中》人物互動都只停留在觀念的對話或獨白，缺少身體的敘寫；但《夜遊》一作的存在探問則是以主角人物的「身體」互動去展開，因此，《夜遊》一作的受歡迎，是否正說明了，前面所謂當時整個乍暖還寒的時代氛圍下，試探與反叛的開始。這一以「身體」爲核心的試探與反叛，讓過去爲抽象虛無的精神與觀念世界所籠罩的的所謂「客觀存在」，一轉而爲更真實的台灣社會的「肉身存在」？

二、 存在的探問——《生活在瓶中》與《夜遊》生命幻影的虛與實

（一） 八月夏景中凝結的笑聲——《生活在瓶中》存在真實的問題

《生活在瓶中》主要是關於一個住居巴黎的畫家羅瑞一段經歷與心境的敘寫。情節一開始就以羅瑞的孤絕心態與處境切入故事，「我想我是快死了。已經有兩天躺在床上，沒有吃任何東西，沒有人來看過我，大家都把我忘了；我原不是值得人們憐惜的一個生物。」（馬森，2006：17）在描寫完這處境與心境之後，情節轉到主角對這表象世界的感受來，而對這表象世界的感受更帶出究竟何爲存在真實的思考：

> 陽光很好，像每年的八月的天氣。我看見一片雲，軟綿綿地，掛在那個傾斜的小窗口的一角。
>
> 陽光也好，雲也好，與我有什麼關係呢？我閉上眼睛，不就只是漆黑的一團？也沒有陽光，也沒有雲，過一會兒等我閉上了心智的眼睛，便也沒有八月，也沒有我，什麼也沒有了，這原是極自然的事，可是我始終也不曾想通過，世界上一切的存在只是我的幻想呢？還是它們真正客觀地存在我的想像之外？（馬森，2006：17）

這一視表象世界爲不真實的看法，強調的是即使一切可見性都歸之於「眼睛」，包括可接收物理光影的視覺眼睛，還有依賴心智作用的靈魂的眼睛，但最終卻是只要閉上眼睛，這世界似乎就什麼都不是，什麼都沒有了，如此一來，還有什麼是真正客觀存在的嗎？

從文中情節，隨後我們知道這一將萬物存在化爲意識生滅論的說法，並不只是一種哲學的思維，背後還有主角現實遭遇的因素在。原來主角羅瑞愛上一個叫英格麗的英瑞混血女人，她在一個假期裡和他相遇於巴黎盧森堡公園，而八月夏景中公園裡孩子的笑聲，及英格麗似乎含著無限歡樂的雙眸，讓這個原本不快樂的人因此畫出一幅「孩子們的笑聲」的畫作來。此一偶然的機緣不但讓羅瑞遺忘了自己的不快樂，也讓凝結的笑聲轉爲他們彼此的愛情。

但英格麗最後告訴他原來自己已經有了丈夫和孩子，這只是一個假期裡的愛情，她最後仍要回到丈夫和孩子的身邊。她述說在自己和羅瑞相遇的經驗裡，她重新理解了母親，理解了從小棄她另嫁的母親，正是不願讓表面好男人的父親自私地只要把一個妻子栓牢了，不准母親有任何欲望。然而，她重新理解了母親，卻自私地未對羅瑞吐實，最後甚至要羅瑞不要泥在情感的泥沼裡。於是，當失落的羅瑞在同樣的八月夏景中重新來到盧森堡公園，孩童的笑聲像是凝結的記憶，卻不再真實。

羅瑞問誰騙了我？誰欺了我？卻發現他和英格麗都已經是可以對自己的行爲完全負責的成年人，亦即成年人兩廂情願的愛情其實談不上欺騙。然而他又認爲如果如英格麗所說她有當母親的責任，那麼似乎盧森堡公園裡的太陽、藍天、綠樹、笑聲都不再是真實的了。從主角羅瑞的角度，它象徵「本真性的存在」是不長久的，因爲不長久，它也是不真實的。笑聲很好，但笑聲會消失，就像陽光很好，但只要閉上眼睛，陽光也會消失。

在隨後的敘述中，羅瑞爲了養活自己，準備變賣英格麗畫作給原本有興趣購買的仲馬太太。詭異的是，明明是羅瑞常來的聖‧凡和內街 20 號，卻找不到仲馬太太；而當他到香山飯店找一位跑堂的歪子先生，卻同樣沒有歪子先生；更奇特的是，羅瑞後來想尋求與他有了孩子的佳琳娜接受他，和他結婚共同撫養孩子時，八月夏景中的盧森堡公園卻同樣成爲佳琳娜出現然後又消失的場景，而羅瑞這時一邊追著那位女子的背影，一邊自問自答說「爲什麼我這麼喊，那是佳琳娜嗎？我不知道，但既是我這麼喊了，那就得是佳琳娜，那必是佳琳娜。」（馬森，2006：168）

以上幾段荒謬的情節片段，讓全文脫離原本即較爲稀薄的現實感，使部份的現實成爲一個漂浮的幻影。如文中最後：

> 要是我走進盧森堡公園，我知道我準又會在八月的陽光下中追尋孩子的笑聲。一切都在時間的隙縫裡膨脹著，把空間裡充滿了現實，把現實裡充滿了幻想，又在幻想裡填進了空間與時間的交融體。……要是我不再想著這些也便就靜靜地安息

> 在我不知道的黑暗裡。然而，我還想著這些，我便抓住些什麼在掌心裡，雖然打指縫裡水似地、沙似地流走了現實，便也抓不住現實，也不明白什麼才是現實，只是些飛向了時間之外的幻影。（馬森，2006：176-177）

「幻影」是全文最後對存在具體的真實感受。存在既如同幻影，現實自然也只是全書一開頭所說的：「世界上一切的存在，只是我的幻想」（馬森，2006：17），是心靈的純粹構作。

然而，現實並非全是心靈的構作，因爲羅瑞遇到了英格麗、佳琳娜，還有書中出現的許多人，如果他沒遇到這些人，他的心靈不會起作用，就像當羅瑞與英格麗第一次相遇於盧森堡公園時，羅瑞把他畫的英格麗送到她面前，並且告訴疑惑的英格麗說他畫的不是英格麗，而是英格麗眼睛裡的東西，英格麗問：「既然您只是想像，爲何剛才您不讓我走開？」羅瑞回答：「因爲您一走開，我就沒法想像了。」（馬森，2006：105-106）

由此看來，文中透過主角羅瑞與英格麗人物互動所試圖處理的「現實」，至少便有了二個層面：一是日常生活中偶現的片段，另一個是與幻想結合後的現實。書中不時出現的陽光、鴿子、藍天、綠樹、笑聲……便是這第一重的現實面向，這些偶現的片段往往隨機、零散、未見意義，尚待知覺加以統合；而羅瑞初遇英格麗時所畫的一張繪畫——「孩子們的笑聲」，羅瑞說畫的不是英格麗，而是她眼睛裡所看到的東西（馬森，2006：107）。那可畫出的、「凝結的笑聲」便是第二重的，與幻想結合後的現實。

本書中提出的存在的問題是：盧森堡公園裡孩子的笑聲，和被畫出的笑聲，這兩重現實都是羅瑞透過英格麗眼睛裡所看到。對羅瑞而言，一樣是八月的夏景，一樣是孩子的笑聲，但在時間的隙縫裡，少了英格麗，一切與想像結合的現實不再可能，被畫出的笑聲也真正成了「凝結的笑聲」。明明是還依稀聽到的笑聲，卻不再有當下的歡樂感染意味，那麼這樣的笑聲還是真實的嗎？這種對「何爲真實」的「反省」與「解悟」，可以說是從否定面出發的探討。此一否定式的辯證，使全書的語言不是在往前走，而是不斷以自我否決的方式，先前進一步再後退一步，彷彿自相矛盾的表述，而「凝結的笑聲」也成爲全書探討「何爲真實」最具象徵意味的辯證性意象。

承上，「繪畫」在文中所象徵的「媒介」意涵便也顯現出來，「繪畫」如同語言，都希望承載一種時空中的「真實」，但語言與真實精準一致的時刻永遠不會到來，或者當嘗試捕捉的時刻，真實也過去了；然而，我們只有倚賴如語言、繪畫，把我們所曾以爲的真實捕捉下來。書中一幅英格麗的畫像，最後被截作兩段甚至被擲進火裡，「一幅畫還不就值得烤烤火嗎？」但這彷彿已被否定了的英格麗的畫像，在情節最後卻還是出現在窗

口傾斜的陽光打進來的光線裡。暗喻前面的一切並沒有發生或結束，一個典型的存在主義的「困境」（aporia）（Andrew, 1988: 7-14）[6]。

本文雖偏重在描寫羅瑞的感受，但在英格麗自述對孩子有責任後，羅瑞只以反身自省兩廂情願的愛情談不上欺騙，對這一困境的質疑便戛然而止。羅瑞可能有的悲傷、低潮、失落等較爲情緒化的反應，因爲被分割在不同的時間與場景中而幾乎被隱蔽，使全書仍鎖定在偏向知性思維的探討上。尤其設定主角羅瑞爲畫家身份，全書藉他的畫作延展不少藝術、現實與人生關係的知性討論，在這重重的隱蔽與知性思維中，全書乃呈現爲一種極待解碼的符號化狀態。書中基本的「現實」問題，即來自愛情之中必然夾帶的「責任」與「承擔」，此海德格所謂「共在」（be with）的問題，在本書中只成爲一種聯繫的背景，並未被其括納在存在真實的「本真性存在」討論框架中。

（二） 日出前的「天使之死」——《夜遊》中存在的象徵交換與死亡

《夜遊》故事女主角汪佩琳，一個由台灣去加拿大的女留學生，雖未拿到留學碩士學位，卻嫁給國際知名的科學研究教授英國人詹。原本似應有著美好安定生活的汪佩琳，有一天卻突然決定棄夫離家，展開她個人的叛逆之旅。

她在好友朱娣的帶領下，進入溫哥華一家酒吧「熱帶花園」，並在那裡遇見一群帶著邊緣性格的特殊朋友，如道格、愛蓮妮、雷查、喬治等，及一位後來與她有著不尋常關係的 19 歲魁北克美少男——麥珂，她和麥珂的往來也構成了本書的主要情節。

麥珂是位有同志傾向，嗜酒、失業、不事生產，並且有吸毒前科的年輕人。他表面一無是處，卻以純真的形象強烈吸引著汪佩琳，以致汪佩琳不計一切決定與他同居，甚至無私地供應他生活。然而，這位大膽、叛逆、勇敢做自己的汪佩琳，雖在與這群朋友尤其是與麥珂的互動中，逐漸領悟情感關係的多重可能，但是當她看到男主角麥珂與另一個男性同在床上時，她歇斯底里的尖叫仍顯示了她的無法接受。因此，我們可以說汪佩琳仍是位掙扎在傳統與現代文化夾縫中的「夜遊者」，[7]她反抗的不只是婚姻關係中沒有自我的狀態，也包括內化在身上掙脫不了的傳統價值觀。因爲，即使她的棄夫離家、與麥珂同居說明了她的自由意志，但終究無法跳脫她與麥珂間擺盪在「母子」或「情人」

[6] 此字或譯爲難解之境、僵局、絕境、困境。源自希臘，是德希達解構主義中的一個常用字。指的是所有文本都在時間中自我瓦解，破壞了它想要抓住確切意義的主張（Benjamin, 1988: 7-44）。

[7] 更具體地說，書中還以麥珂隨後對汪佩琳的指責點出，這種對歡愉身體的罪惡感，是中國人特有的觀念。「妳們根本不懂得享受妳們的身體，放縱妳們的身體，讓妳們的身體來表現妳對人們的愛心，而不只是燃燒在腦中的一種幻想。妳們真是一種退化了的族類。」（馬森，2004：312）

間的模糊液態關係。故事最終，麥珂和道格雙雙神秘失蹤，汪佩琳重回單身的生活，如果從故事主角互動的結局來看，「夜遊」的結果似乎仍是難以逃脫的「困境（aporia）」，仍然「生活在瓶中」。

然而，也就在這種終是困境的共同基礎上，我們看到《夜遊》不同於《生活在瓶中》的嶄新思維與差異內容。在麥珂離開之後，汪佩琳不吃不喝地在床上躺了兩天，像生了一場熱病，像帶著迷濛的暈眩下墜在夜的海波，而滿天星斗，空間、物質、時間壓縮在同一平面……經過一段幽靈式的「永夜」之後，汪佩琳卻起身梳洗，在對鏡自照中忽覺「活著真好」：

> 但是我要生活！我要生活！我要感到自己的存在！我要經歷種種不同的經驗，來確定我並不是別人投擲的一個幻影，而確是活生生地像個人似的活過了。……每個人都該有權決定自己的命運，是生還是死，這也應該超出於愛的力量之上的。我對麥珂又有何憾？……我要找一個工作，我要活著。（馬森，2004：375）

如果我們單純從人我互動的倫理情境這個角度來看，所謂「我對麥珂又有何憾？」恐怕不易理解，畢竟麥珂的失蹤和她脫不了關係。然而，如果我們搭配汪佩琳在身體探索過程的知覺變化，那麼這樣的轉變便也不難解釋。比如汪佩琳在喬治的公寓「自願被強暴」時，她的腦中浮起母親黑髮高高梳起兩鬢一絲不亂靜坐窗前的剪影，但她的身體感受到一種不曾經驗的舒暢，像嬰兒一樣任人擺佈的舒暢。事後在一場夢境中，她夢見自己塌陷在一個泥淖中，而那泥巴變成糞便卻又聞不到任何臭氣。此一探索中既拒且迎的感受，像是一場汪佩琳身體探索的「前奏曲」，一種推離「母性空間」（克莉斯蒂娃著、彭仁郁譯，2003）的懼怖感。

相對來看，隨後汪佩琳和麥珂在第一次裸露共眠一夜之後，她在一陣鳥雀的清晨鳴叫聲中醒來：

> 尖銳的海鷗的嘶叫聲夾雜著雲雀婉轉的歌喉。我睜開眼來，窗上映著一片日出前的乳白曙光。窗仍然半閉著，正好調節了室內極容易上升的溫度。……這時麥珂仍酣睡著……麥珂側伏地睡在那裡，一腿向前稍稍彎曲，一臂向前，另一臂壓在身下，臉半側向前方，棕色的髮覆了大半個臉，卻露出他的眼和鼻。從側前方看去，他的鼻非常挺直，他的長睫毛投下的陰影也清楚可見，他的飽滿而紅潤的唇微微地張開。他這種睡姿讓我驟然間想起了不知在哪個博物館裡見過的一幅「天使之死」的畫。現在所缺的就是背上兩隻翅膀之間洞穿心臟的那一枝致命的箭，還有就是溢在草地上的那一灘鮮紅的血。（馬森，2004：176）

這個「日出前」的絕美畫面事實上是發生在麥珂伏身向下的堅持自守中，她勃動的欲求，經歷了怨恨、神經緊繃、迷醉朦朧，最終又猶如泅泳在清澈湖水中的溫暖平靜境地。在性與身體的探索裡，她領略著麥珂與喬治對她的不同，「面對喬治，是一種探險的激奮，混雜著一種自棄的情緒；面對麥珂，我的感覺卻是一任自然。……我所以現在用自己的手把自己的衣服一件件地剝脫下來，不過是爲了滿足我自己那點自主的勇氣，全不是爲了麥珂的要求，也沒有期待從麥珂那裡求取任何報償。」（馬森，2004：171）

這讓我們想到，麥珂就是汪佩琳此一夜遊的探索之旅的「天使」，而最終她的覺醒與新生也源自麥珂的失蹤這象徵性的「天使之死」。類似維琴妮亞•吳爾夫《戴洛維夫人》中的珂樂麗莎，在聽聞到那位自殺的年輕人的死訊後，她決定回到宴會中的人群那裡，感覺這是多麼不尋常的一個夜晚。於是那個年輕人彷彿代替了她的死，讓她活了下來（維琴妮亞•吳爾夫著、孔繁雲等譯，1988）。就像麥珂的失蹤，使汪佩琳找到了活著的需要與新生的力氣，這段經歷於是變成汪佩琳確定自己不是別人投擲的「幻影」的證明。唯有如此我們才能接受在不吃不喝地在床上躺了兩天之後，原本爲麥珂的失蹤悲傷不已的汪佩琳，爲何可以在對鏡自照中迅速忽覺「活著真好」。

值得注意的，這篇作品不論比起《戴洛維夫人》或馬森先前的小說《生活在瓶中》，都要來得平實易讀很多，除龍應台在〈燭照《夜遊》〉中所說，《夜遊》讀起來並不枯燥是因爲「其中有些令人停頁深思的問題」（龍應台，2004：386）之外，全書細述汪佩琳的叛逆、探索、挫敗與覺醒，不但其內心的起伏變化扣人心弦，幾幅她與麥珂等這些邊緣人物的互動與場面，尤其對感官經驗的描寫更達到極絕美深刻的穿透力。在汪佩琳的「夜遊」探索中，這些感官經驗都具有一種象徵交換與死亡的轉換關係。從《生活在瓶中》八月夏景中凝結的笑聲，到《夜遊》中麥珂這象徵性的「天使之死」，可以發現八月夏景的熱烈，正反差對比《生活在瓶中》書中羅瑞存在虛無感；而《夜遊》中由夜到日的轉換，則突顯了汪佩琳開拓新局的勇氣。汪佩琳原本有如同羅瑞般「幻影」式的存在，是在麥珂的象徵性死亡中得以找到化虛爲實的可能。

這種「象徵性死亡」說明什麼呢？或者我們可以從讀者反應角度來加以注意。馬森在〈一封致讀者的信〉便引到一位讀者的來函：「自從去年購閱了夜遊之後，其餘盪直至今日仍未稍減。……裏面所激發出來的許多新奇深刻的思想、意念改變了慣常僵化的思考方式。」但這位讀者接著提到她對父親的看法改變了，「他不再是個和藹可親的老人，原來只是個愚蠢的沮喪的醜陋不堪的老人。」（馬森，2010c：213-214）雖然這位讀者提到，她最終仍恢復了對父親慈愛的形象，但是這種覺今是而昨非的轉變，顯然都是以一種排斥——推離的暴力，摒棄一位牽纏最深的關係人物的心理倫理行動。唯有透過此一推離的淨化過程，「我」的主體才得以建立。

因此，《夜遊》和王文興的《家變》一樣，都具有某種對傳統文化的顛覆性。如果說發表在 70 年代的《家變》還具有某種驚世駭俗的反動性，不易爲當時的世人所接受，那麼，《夜遊》中汪佩琳的叛逆，只是適度地呼應了時代的需求而已。同時，本書不僅寫汪佩琳和麥珂，也交織有各種同性戀、雙性戀，及幾個婚姻狀態下的人物關係。如她的丈夫詹，在後來才告知她自己和前妻的關係並不如他過去所說的親愛和諧；又如她的母親，雖力阻汪的離婚，卻也不得不承認自己婚姻的殘破真相。尤其幾次汪身體經驗的重要時刻，汪的母親明淨光潔的形象便浮湧而現，此一意象代表的中華傳統文化對身體的壓制力量也是本書極重要的部份。只是其反思表象與真實，辯證文明與野性的主題特質前人已多有論述，本文在此不再贅述。

本文在此希望強調的是，在過去的小說中，這些充滿身體感官經驗的描寫不是不曾出現，但《夜遊》特殊之處在於，它以一種較爲平實易讀的風格，探討一個台灣女子如何在異國的虛無都會中，勇敢地以身體探索存在。它不同於過去以漂泊離散爲主題的留學生文學，多爲強烈的家國主題；也不如早期存在主義小說，往往缺少較爲具體可感的現實性。相反的，它既有存在主義追求深刻意義感的菁英性，又因本來就架構在異國的時空背景，而不致因爲就出現在台灣這一較可驗證的時空而容易招致寫實與否的批評。陳少聰在一篇〈她是清醒的夜遊者〉中如此說到：

> 夜遊是一本相當特出的書，在近二十年台灣文壇上似乎沒見過類似的小說。難怪自今年初發行以來，已連續出了四版，這顯然不是偶然的，這一方面也反映出台灣社會思想型態的發展趨向。（陳少聰，1984）

究竟陳少聰對《夜遊》評論所說「近二十年台灣文壇上似乎沒見過類似的小說」所指爲何？我們可以在《夜遊》書中，找到諸如意志自由、兩性關係、婦女解放、文明進展等如今看來已嫌平常的大議題。但我想它真正的特出之處應在：它藉由與意志自由、兩性關係、婦女解放、文明進展這些大議題的相互嵌合，將身體感官經驗與情感多樣化的可能，作了極深刻動人的描寫。

尤其如果將此書與他之前的《生活在瓶中》對比，其差異更形明顯。《生活在瓶中》的主角羅瑞雖力圖生活的現實與真實，卻是個標準的虛無人物，將「情愛」與「真實」拆解成兩個相互對立、毫無交融空間的母題，使情節內容多少顯得僵硬不可信；但《夜遊》卻相對進一步辯證了，情愛與真實不可交融的真正關鍵，可能就隱藏在「身體」裏。有如前文註中提過的一段引文「妳們根本不懂得享受妳們的身體，放縱妳們的身體，讓妳們的身體來表現妳對人們的愛心，而不只是燃燒在腦中的一種幻想。」（馬森，2004：312）因此，《生活在瓶中》與《夜遊》不僅是寫作上的前後差別，如前所說，其書名標

題彷彿也隱喻般指向一種具特定發展趨向的力量——一種對存在本真性的探問，及在漂浮的非本真存在中把握瞬間、短暫、偶然真實的努力。一種由「生活在瓶中」的封閉與幻影狀態，走向「夜遊」的探索，透過夜遊中探索之旅的象徵交換與死亡，換取覺醒與新生的可能。

三、 馬森的文學現代性與台灣文學場域變遷

馬森曾在《生活在瓶中》〈舊版序言〉中自言：「《生活在瓶中》寫作的時間雖然遠早於《夜遊》，可是在結構上可能要比《夜遊》新穎一些。……抱有突破傳統小說中「時」與「地」的觀念……」（馬森，2006：12）。確實，從本書結構來看，全書時空較爲隱晦、跳接，幾段荒謬的情節片段，更頗爲超現實，比起較爲傳統寫實、時空明確的作品顯得極爲特別。然而，較新的手法未必引起更高的接受度，具有較爲完整情節性的《夜遊》還是比《生活在瓶中》受歡迎許多。因此如果進一步扣合本文另一個重要的論題——即馬森小說的文學現代性與 80 年代前期台灣文學場域的關係，尤其是由前論《生活在瓶中》到《夜遊》相同關懷議題卻不同思維內涵的差異變化來觀察，下一個值得關注的議題應該是，他的此一形式與內容的變化到底說明了什麼意義？

用布爾迪厄的說法，文學場域相對於其外在具制約性的文化場域仍是一具自主性的象徵空間，各個不同的文學行動者（agent）在文學活動中以其特有的習性（habitus）來進行其資本積累與佔有位置（position-taking）（Bourdieu, 1993）。那麼，我們需要觀察，馬森是否在 80 年代前期的文學場形成什麼「佔位」的現象？又如何認識此一現象具有的意義？

（一）　「女性主義」式感覺經驗的「現前」變遷與「都會感官」的後現代身體感性

雖然，按前面由《生活到瓶中》到《夜遊》的討論，可以發現相較於《生活到瓶中》，《夜遊》是明朗寫實許多的作品。但是，筆者以爲正是這一較爲寫實的形式使其「前衛性」足以打入人心。筆者以爲其因至少可以從以下幾個面向去理解。

首先，本書突顯了一位「女性」的都市漫遊者形象。雖然無論出於被動或主動，古今中外文學史上「漫遊者」的故事都不少，唯從波特萊爾以降，都市漫遊者便具有一種爲都市與現代文明的瞬間、短暫、偶然留下見證的匿名英雄味道，具有流連徘迴和自由觀看的特質。他清醒地旁觀一切，又代表著一種「騷動不安的女性化男性氣概」。據波特萊爾所稱這些人還包括詩人、拾荒者、女同性戀、老女人和寡婦以及娼妓和流鶯等，然

而，他們之中現身街頭的女性多半帶著「墮落」的意味，充滿著性欲的逾越性。有人因此認爲漫遊者不屬於女性（Mcdowell, Linda 著、徐苔玲、王志弘合譯，2006：208-212）。

然而，這樣的「娜拉」型女性，無論在傳統或現代社會中向來不乏其人，如易卜生筆下的娜拉、魯迅筆下的子君、安娜卡列尼娜、包法利夫人與查泰萊夫人等等（朱立立，2011：93）。而在 80 年代工商消費的新社會型態下，尤其隨後女性主義風潮興起的氛圍中，這一不計一切追尋自我的女性漫遊者，更顯得理直氣壯，多了一分清醒的覺知與實踐的可能。因此，她的出走，雖然驚世，卻不一定駭俗。「我是我自己的，不是任何人的附屬品」，這句話和袁瓊瓊當時極具代表性的小說〈自己的天空〉類似，都像是新女性主義的一種劃時代宣言和開創先鋒。而《夜遊》更特別的一點還在，它卻不是出於一位女性的創作者，而是一位高大俊拔的男性作家。

同時，這作品充滿一種現代都市無拘無束卻又無依無靠的都會感性，《夜遊》中以「熱帶花園」酒吧聚集的一群同性戀或雙性戀者，他們或她們容或對婚姻與愛情有各種不同的選擇，並不都是快樂的，卻多是自主的，愛情的多重型態在這本書中首次有了極爲開闊而具寬容辯證性的處理。所以即使以喬治，這位「強暴」了汪佩琳的角色，他也具有相當的人性的一面，和汪佩琳最終也能繼續當朋友。本書將這樣極難想像的關係寫得極其自然，絲毫不顯突兀或不可信，也就是本書突顯出一種波特萊爾所謂「過渡、短暫、偶然」的現代性，這些都市漫遊者或者有放浪形骸的時刻，卻又都同時具有相當的清醒性，因此他們的情感關係反而再現了現代社會中這種依違在理性與感性之間，複雜多變卻又高度理性的（後）「都會感官」現代身體特質。

在隨後 90 年代初期大量出現的感官小說中，無論異性戀、同性戀、酷兒，這類作品已大膽到出現不少身體器官與性愛場面的摹寫，可謂體液與氣味四散瀰漫，相較而言，《夜遊》可能要顯得保守壓抑許多。但不可忽略的，80 年代中期以後的解嚴，使台灣社會面臨價值體系巨大的崩解與重組，這些書寫的前衛態度，往上逆推，不一定比還在將明未明之際的 80 年代前期具有更大的挑釁意味。因此，馬森的前衛美學位置正在前面的小劇場新興風潮與《夜遊》帶有前衛叛逆性中奠定。其前衛美學的導師性地位也可以從 90 年代他爲三本「新感官小說」撰寫的書評〈邊陲的反撲：評三本「新感官小說」〉看出來（馬森，1995b：140-145）。這三本「新感官小說」分別是紀大偉《感官世界》、洪凌《異端吸血鬼列傳》與陳雪《惡女書》。這是皇冠出版社於 1995 年一口氣推出的 4 本情慾小說其中三本。[8]以「邊陲的反撲」爲題，已有明顯爲這些小說正名背書的味道。又如同年他也有〈城市之罪——論現代小說的書寫心態〉（馬森，1995a：179-203）一文，

[8] 第 4 本爲曾陽晴的《裸體上班族》，爲何只寫 3 本的書評而不是 4 本，尚待查證。

都會的、感官的議題抉爲馬森重大的關懷是可以確定的。

這些都市感官身體經驗的敘寫在 80 年代女性文學筆下還是看不見的，女性文學在 80 年代的崛起已是文學史共知的事實，然而不少文學史家多以「閨秀」風格去稱呼這個時期興起的女性小說家們，此中除了李昂是明顯以女性知識份子形象區隔於其他女性小說創作者，並以此取得其文學聲譽（劉乃慈，2011：364-387）之外，80 年代最引起震憾的情慾文學可能還是以《夜遊》和比它早一年出版的《孽子》最爲受重視。白先勇的《孽子》寫一群流連在台北新公園青春鳥的同志們愛慾情仇的故事，其驚世與駭俗的程度自不待言，相對於《孽子》男性的、台灣在地的、激昂熱烈的身體書寫風格，《夜遊》是女性的、異國的、較爲溫和內省的。

然而，筆者以爲，正是這樣的融和知性與感性，朝向身體感官探索卻又不那麼激情熱烈的身體書寫，它可以更精準地去標誌出 80 年代前期，那個「彷彿雨雲已達到飽和的程度只等一聲霹靂」的將明未明的「前歷史」階段特有的一種疏離卻又充滿張力的時代氛圍。這是如雷蒙・威廉斯所說，是一幾乎不必特意表述便知的特有社群經驗，一種感覺經驗的「現前（emerging）的變遷」（Williams, 1978: 128-135）。

呂正惠在〈七、八〇年代台灣現實主義文學的道路〉一文中認爲台灣 20 世紀 7、80 年代現實主義鄉土文學的發展是對前 20 年思潮的反動。而且在它前面，沒有類似俄國 19 世紀 30 至 50 年代的預備階段和現實主義第一階段，而是一下子就被迫跳入 19 世紀俄國 6、70 年代現實主義的第二階段中，執迷於意識型態的爭論，誤以爲這就可以造成好的文學，因此雖然「題材有所突破」，但形式不脫「譴責小說」窠臼，甚至有些描寫「造作而呆板」（呂正惠，1992：67）。

這個批評雖然略嫌苛刻，卻可以看出 80 年代文學，在創作意識上確實都有一種「真實」現前的緊迫特質，這當然和 70 年代鄉土文學論戰到美麗島事件後的現實情境有緊密的關係。相對的，一般被畫入現代主義文學的書寫表現如《夜遊》，它似乎與土地更爲疏離和遙遠。有趣的卻在，當我們比較這些代表「鄉土」與「現代」不同位置所表現出的特質時，不論鄉土或現代，他們卻都共同在「書寫議題」上具有相當高的突破性。

也就是說，書寫手法不論，「鄉土」位置甚至隨後明顯浮上抬面的「本土」位置，他們可能更關注公共領域空間中政治教育體制的箝制，「現代」位置可能更關注私密個人領域情慾與性別權力的問題，但是他們在 80 年代前期共同在題材上表現出相當有意把藝術重新融入生活的「前衛」創作意圖。只是從《夜遊》的角度，他可能更容易抓住在傳統與現代間掙扎，卻希望跨到現代社會來的都會女性知識份子的內在心聲。

這種女性知識份子的掙扎往往在於，她自認要跨進的現代、自我的主體追求的過程中，是需要一個作爲象徵交換的麥珂去作爲中介的，必須有一個「麥珂」的象徵性的死亡，這樣的轉換才會完成。白先勇認爲，汪佩琳讓麥珂搬進她的住處，照顧他、縱容他，可以說是他的「母親替代」（馬森，2004：9）。這樣的說法自然有其道理，但筆者以爲，本書的趣味在於，汪佩琳並不想當「母親」，而是想當「自己」。

發表於 80 年代的袁瓊瓊短篇小說〈自己的天空〉正是標誌了此一轉變的著名篇章，文中女主角靜敏在丈夫良三要求她搬出家裡，讓給已懷孕的情婦時，靜敏發現自己並不真正悲傷地決定「我們離婚吧」。同時在一番經歷後她自己也成爲了別人的情婦（袁瓊瓊，1981：133-151）。許多人曾質疑，靜敏在文中的結局究竟算是真正找到自己的天空了嗎？從她仍然依附於一男性而言當然不是的，但從她自主地決定她要做些什麼，確實已可說明她找到了「自己的天空」。

〈自己的天空〉雖僅只是一短篇小說，但因爲是一女性作者，又適時出現於當時的時空，其引起的轟動與意義早經確定自不待言。和〈自己的天空〉相較，《夜遊》卻是以一長篇的篇幅，遊走探索、跌跌撞撞於女性主體的建立。因此，麥珂是汪佩琳「天真未鑿」、「野性本能」的象徵，是一個通向黎明之途的「天使」。汪佩琳必須經由與麥珂的一番「夜遊」，並且再度棄麥珂而去，她才可能打破「生活在瓶中」的局限，並且脫「瓶」而出。這是一種女性主義式的感覺結構的「現前」變遷。她最後說的要「去生活，去工作」，意味的是她終將大膽地邁向「白晝」。因爲相較於白晝，「夜遊」終究是一種「過渡」。但「夜遊」卻正是這一種「現前的變遷」的探索與「過渡」，說明一個更新的時代即將來臨。

80 年代前期的台灣，便是在這樣一種充滿變革現實的期待意圖，現實卻又將明未明的「夜遊」狀態下，開始了各種充滿張力的集體狂飆行動，而文學場域之中，女性文學與政治文學、原住民文學等繁花茂盛的多元文學發展也相應而起。隨之而來 1989 年突然出現的羅青《什麼是後現代主義？》（羅青，1989），彷彿早到地預告台灣後來不斷求新求變卻不知伊於胡底的（後）現代都會社會甚至全球化時代的消費軸心體質。而馬森既以他的荒謬劇作，代表著新興「前衛」思潮，甚至超前於現代主義的後現代主義思維，又以充滿飽和與寫實故事性的《夜遊》說服了台灣的讀者，讓我們知道《夜遊》一書固然充滿「身體」的都會感性，卻仍執著於存在本真性與意義、深度的追求。同時，主角汪佩琳式都會女性漫遊者的精神探索之旅，呈現出的不是「夜遊鬼」的頹廢虛無，而是以「身體」的探索去達到一種如巴塔耶所謂的「耗費的普遍經濟」（汪民安，2003：1-36）

的神聖「夜遊神」[9]態度。

（二） 商品消費社會的成形與身體書寫的興起

但在當時社會整體都浸染其中的「現前的變遷」之外，另外一個問題卻也逐漸滲透入 80 年代知識界（尤其是左翼知識界）對台灣社會的文化造型力量，同時，也滲透入自 50 到 70 年代影響台灣最深遠的主導文化（以美國爲主要媒介）之中。這屬於另一種「心理認同」層次的「族群」，未必因爲 80 年代的到來才發生，但卻逐漸「由外在轉向內在，由『特殊具體』而逐漸轉向『普遍抽象』的模式」（鄭千慈，2005：17）。它消失了「族群」原始作爲「具體地域」的可辨識特性——沒有特定地域，也可能有特定地域，唯靠同一族群之人憑其相互共同的氣味、特徵、記憶而彼此辨識。在 80 年代，它隨著報禁解除、黨禁解除、戒嚴解除、各種可以解除之解除的禁忌之陸續崩潰而全面到來。即一種因爲資本現代性力量的無孔不入而化身的——「商品消費社會」的悄然成形。

此一消費社會的成形和台灣的 80 年代的經濟高度發達自然有更直接的關係，在資訊快速流通之下，都會物質景觀逐漸趨於繁榮縟麗，社會秩序人際關係社會價值面臨新一波的調整，經濟領域中交換價值的行爲取代由個人工作角色提供的認同感，成爲一種新的認同方式。人們通過「消費」，標誌人際間的社會地位與距離，以衣著、飲食、娛樂等「日常生活」經驗彰顯異於其他社群的生活風格，同時界定彼此的差異。從而，消費品除了其實際的使用價值外，更成爲建構認同與角色扮演的重要象徵。「消費」並從而改變了世界觀與價值體系：

> 消費社會的產生，原是隨著生產的「剩餘」而來，而「開始產生剩餘」意味著人們開始有時間去從事基本生存以外的需求和欲望，對一個社會而言是十分重大的轉變。由於剩餘時間的產生，使人們可以開始去接觸思索生活基本需求以外的事物進而加以重新解釋、改造或重組，而這也促使了世界觀和價值體系的重大改變。（陳明柔，1999：94）

[9] 「夜遊神」爲筆者自鑄語，主要源自巴塔耶把這種非功利非目的性的耗費視爲具有神聖性的概念。汪民安在《色情、耗費與普遍經濟——喬治、巴塔耶文選》的導論〈巴塔耶的神聖世界〉中提到，巴塔耶的論述中，作爲被改造的自然的人類的「性」與「色情」和反功利與目的論的「獻祭」是對世俗世界再否定的兩種強烈形式。世俗世界的特徵是具體的現實功利性生產，巴塔耶稱爲「有限經濟」，但「普遍經濟」則是有限經濟的反面，是更開闊地將地球的能量看成一個相關性的整體。巴塔耶從「普遍經濟」的角度提出「耗費」的必要性，它並非生產性的消費形式，不試圖占有和獲利，它的目的僅及於自身。這和《夜遊》中汪佩琳的探索及對麥珂的付出有其類似之處，如汪佩琳比較面對喬治和麥珂的不同：「面對喬治，是一種探險的激奮，混雜著一種自棄的情緒；面對麥珂，我的感覺卻是一任自然。……我所以現在用自己的手把自己的衣服一件件地剝脫下來，不過是爲了滿足我自己那點自主的勇氣，全不是爲了麥珂的要求，也沒有期待從麥珂那裡求取任何報償。」（馬森，2004：171）

人們在「消費」中學會了快速汲取、快速拋棄、快速遺忘。也形成一種由「直觀的欲望」形成的「消費」意識，「人通過對欲望的凝視與消費完成對自我存在的認知與意義」（陳明柔，1999：98）。

以 1971 年創刊的 *Echo*（後改名爲《漢聲》雜誌）爲例，它持續以英文「介紹中國文化，讓外國人認識台灣」，報導台灣鄉土民俗而廣受矚目，如媽祖、皮影戲、國劇的引介等，當時華航就曾以一萬本的訂量放在飛機座艙中供旅客閱讀，「如此鄉土、傳統結合現代精緻攝影技術的接合模式」（郭紀舟，1999：157），傳統和現代在一種足以催化感官的精緻意象中無比和諧地接合了起來——在機艙中「閱讀」鄉土——如此一來，鄉土得以在「想像」中回歸，商品消費行爲也得以完成。

這種「當下現前」的「消費」意識即後現代式的消費，這在西方被稱爲後現代的商品美學，在 80 年代台灣社會的城市人經驗中也逐漸被感知。但 80 年代的台灣，是否算是「後現代社會」？這頗引起過一些爭議，因爲由左翼關懷所凝聚而出的社會力才剛剛在進行著台灣歷史記憶的重新出土，就文學而言，如呂正惠所說，連寫實主義風潮都還未曾成形。但無論如何，解嚴之後隨著社會力的釋放，反對陣營政治力與本土知識份子努力重整禁錮了幾十年的台灣歷史記憶，直到 90 年代大量回憶錄、口述歷史出現的同時，一種輕薄短小的暢銷書大量出現——《十句話》、《幽默一百》、《智典》，80 年代後期，還出現了一波由禾林引出的羅曼史文化工業，以羅曼史的模式迅速填充和複製。延續到 90 年，在口味加重需求下，再染以肢體器官橫陳泛濫的淺薄情色。如陳明柔所觀察，80 年代末期所謂「純文學」似乎「早已失卻了主導市場消費的地位，其所代表的地位與品味象徵的效用與價值，均大不如前」（陳明柔，1999：96）。

然而，如果如陳明柔所言，80 年代末期所謂「純文學」似乎「早已失卻了主導市場消費的地位，其所代表的地位與品味象徵的效用與價值，均大不如前」，那麼 80 年代前期則還處在一個巨變前的特殊階段。王汎森在一篇懷念高信疆的短文〈八〇年代的塵埃〉中便說明了當時高信疆引進海外的一大群學者文人爲台灣的副刊寫文章，是台灣文化史的一件大事，這些海外學者與文人爲 7、80 年代的台灣文化界帶進許多原來沒有的內容和觀點。而中國時報在 80 年代舉辦的系列公開演講空前成功，有時會吸引到上千聽眾，他引用朋友陳浩的話說：「這實在很不正常。」相較於如今聽眾極難超過百人的演講，甚至只有十來個聽眾不到，王汎森的小文提醒我們，這階段的特殊氛圍和特定媒體人的推動所引起的對媒體效應有關。但同時，它產生了一個效果，即王汎森提到：「1980 年代副刊的一種氣氛，那種氣氛現在已經不大存在了，那就是文化與學術還在同一個平台上，兩者還不是橋歸橋、路歸路那樣涇渭分明。當時的余英時、林毓生、張灝杜維明等人就常常出現在副刊，所以副刊既是文學的，也可以是學術的。」（季季等編，2009：103）

這段文字透露了一個訊息，中國時報副刊帶動的一種學術的、知識份子的副刊風格，可能也正是讓馬森這位知識份子特質的文學家，在 80 年代透過中國時報「崛起」於文壇的重要因素。關於他的知識份子形象部份將在下節再談，本段將注意的是，其文學比如《夜遊》一作和正在快速興起成形的直觀消費意識可能具有的關係。

前已提過，《夜遊》仍是充滿存在主義意涵的小說，但卻是以身體的敘寫爲核心去追索。其中身體敘寫的重點在書中並不是性欲的滿足與交歡甚至其細節，相反的，本書是對身體的「凝視」書寫，在一步步的凝視中，他的作品不僅出現麥珂的裸體，以及投注在麥珂男體上的目光。而且是主角汪佩琳逐漸解放自己的身體後，最終能與麥珂裸身以對的「兩性對看」。因此它寫性欲，但不是一種性欲勃發的強烈身體感官經驗，而是一種兩性如何可能在對自我主體的自覺中，逐漸解離拘束，脫掉象徵著自己的文明的束縛的「衣服」，赤身裸體且自在地面對另一個異性的身體的過程，及由拘束到解放的變化中的層次與種種可能。讀者在這樣的閱讀中，可以感受到這完全不是一本色情的小說，卻充滿著豐富的身體情色語彙，與對身體的知性思維。因此，它可以被直觀地截段閱讀，即進行極快速愉悅的消費性閱讀，也可以慢慢沉浸於其中的哲學思維，細審其中提出的性別與身體話語。這在當時的文壇不僅極爲少見，簡直是驚人的挑動。

我們可以說，這是一本情與色高度平衡，讀來頗能達到愉悅效果的一本書，雖然故事中的人物最後或者失蹤或者死亡，但對當時的讀者，這不啻是一本可讀性高又充滿知性感性的好小說，它足以吸引的不僅是純文學的讀者，而且還有大批的一般讀者大眾。因爲它不像純文學小說那樣嚼不爛，而具有直觀消費的新興身體意識的可能。[10]

值得注意的是，這樣的時代氛圍一旦過去，當台灣的現實成了日日在媒體上被過度曝光的「新聞」，民主的果實被恣意的咬囓、踐踏，身體已是過度食傷而無味。這些終究帶著存在主義「知性」意味濃厚的成長啓蒙式「夜遊書寫」，固然仍可喚起些年輕敏銳的心靈困頓時的強烈呼應，卻只能是極爲小眾的，難以激盪出更大的知識視野與文化生產。如 90 年代朱少麟有《傷心咖啡店之歌》、《燕子》等著作，雖然同樣成爲暢銷作品，「傷心咖啡店」也像「熱帶花園」，同樣是一個充滿「邊陲的反撲」的異質空間場景，然而它

[10] 如果再對照網路尚未發達，「出國旅遊」甚至「歐洲旅遊」的觀光消費型態尚未普遍出現的 80 年代台灣社會，馬森於 1987 年左右出版的《墨西哥憶往》、《巴黎的故事》等都在書名標榜異國的色彩，充滿著召喚讀者「觀看」的消費欲望。《墨西哥憶往》初版於圓神出版社，同年《巴黎的故事》亦由爾雅出版社出版。但馬森居住墨西哥時間應爲 1960 年代末到 1970 年代初，居住巴黎時間則爲 1960 年代前期。而《巴黎的故事》原名「法國社會素描」，自 1966 年便開始於《歐洲雜誌》連載，1970 年 7 月，其中 4 篇與李歐梵等人的作品一起集結成《康橋踏尋徐志摩的蹤徑》一書，由臺北環宇出版社出版。1972 年 10 月，13 篇故事以《法國社會素描》爲書名，由香港大學生活出版社出版。這本《法國社會素描》即是日後《巴黎的故事》（1987 年 10 月，爾雅）的前身。現在通行的版本僅收 12 篇，刪去最後一篇〈路〉。

能產生的反撲力道極爲有限，這某種程度說明了讀者對於「真實」的理解，更爲落定爲物質性脈絡，存在主義較爲唯心式的現代主義美學，在 90 年代文化場域中，未必仍具有菁英性、知識性和國際性格，或者是前衛進步的象徵意義，反而可能正「表徵」著中產階級的唯美保守心態。這也是爲何有郭強生〈美在藝術蔓延時：談「燕子」的耽美情懷〉（郭強生，1999）這樣的評論出現。自然，馬森的《夜遊》也曾引發過於「空靈」的批評，但是因爲時空背景不同，其效應與因此轉換成的文化資本也截然不同。

這或許說明，存在主義美學已難再具有爲 90 年代甚至 21 世紀後現代文化場域制定新規則的前衛知性視野。存在主義文學因爲偏重理念的探討，較少觸及感官身體的經驗敘寫。然而，如詹明信〈時間的終結〉一文所言，相對於現代社會相信時間的輪子是不斷向前跑的，人與社會也有一個可辨認的傳記性自我或個人化的命運，因此會不斷在時間的流變中得到學習與成長，但後現代去掉時間的個人性，實現了一種新的私密性和自由，就是從過去和將來的桎梏中解放出來的絕對的「當下」，指向的不是永恆，而是物化，指向自己的身體，而且是個想像的概念統一體。後現代社會時間似乎終止了不斷成長的可能，而是「身體」和「當下」成爲後現代的時間形式（Jameson, 2003: 695-718；王炎，2007：187-210）。

詹明信的話不禁讓我們深思，《夜遊》象徵的不僅是一種汪佩琳式的都會女性漫遊者的精神探索之旅，它更是終止了成長的後現代社會一則平實的寓言。從文學場域的角度，《夜遊》一書在當時引起的注目自有其特殊的文化資本與進步性象徵意味，但即使離開了那樣的時代，《夜遊》仍然表徵著後現代社會身體與當下的核心性，尤其透過汪佩琳對個人存在意義深度探索，卻只能尋找一作爲象徵交換的黎明前的「天使之死」來達成，其追尋方式弔詭地提出，這種「晝短苦夜長」，永遠向著「白晝」開敞的「夜遊」，似乎是後現代人類更爲真實的、永恆性的狀態。因爲白晝極短甚至一直未到，人類所能想像的黎明與成長，或者只能持續以一種向著黎明「想像」「過渡」的「夜遊」狀態到來。

（三） 文化資本：80 年代前期新興小劇場風潮與馬森「前衛」知識份子形象

然而，要理解馬森與台灣文學場域的關係，台灣 20 世紀 80 年代的小劇場運動更是不可忽視的一環。從今天的角度來看，一般我們會把小劇場運動當作台灣 80 年代政治運動的一環。如 1988 年 2 月 20 王墨林與周逸昌在蘭嶼策畫了一場反核的行動劇，號稱爲台灣第一齣「將劇場與社會運動結合的政治劇場」（王墨林，1990：108）。此外「臨界點劇象錄」等高舉「反體制」的小劇場也在當時相繼出現，讓小劇場運動從此逐漸和台灣的各種社會運動匯流，積極參與了環保、農運、學運、無住屋和各種政治改革運動，在 1989 年底的國會改選，更達到「美學與政治齊飛」的最高點（鍾明德，1999：204）。雖

然小劇場運動後來的勃興及與政治改革運動的結盟與熱烈表現，是否即意味 1980 年代前期，當時的劇場工作者已對台灣現實具有高度之關懷，甚至有再現當時台灣現實的追求，可能是需要質疑的（陳正熙，2007：23-29），但可確定的是，現代劇場界當時洋溢一片求新求變的氛圍，卻是不可否認的事實。這意味著，那還是個台灣現代劇場界「美學感知」超過「政治感知」的年代，是小劇場運動「政治性格」（馬森，2010d：107）將現未現的階段。它是充滿可能的年代，也是一切還曖昧未明的年代。

一般談到小劇場勃興，多會從姚一葦當時推動的 5 屆「實驗劇展」談起，認爲那是台灣劇場生態蓬勃發展的契機，也是許多第一次走進劇場的年輕人重要的啓蒙經驗（鍾明德，1999：83；陳正熙，2007：24）。溯其原因，據鍾明德的分析，80 年代前期小劇場所以能從奄奄一息的業餘話劇活動，並風雲際會蔚爲 80 年代知識青年的一種「運動」，主要至少有以下 4 個原因：就內部來說如話劇斷層與積弱不振、歐美日等前衛劇場的影響，對外來說如台灣政治經濟社會文化的現代化成果及所面臨的轉型危機及戰後嬰兒潮的成年等（鍾明德，1999：14）。雖然 60 年代有《劇場》雜誌的創辦，引介不少西方現代戲劇論述與前衛知識等，甚至曾演出「等待果陀」等劇。又如台灣現代劇場最主要的精神支柱姚一葦，他在 1965 年一片反共抗俄主題和擬寫實風格的話劇時代，已因受到布萊希特「史詩劇場」影響而寫出反寫《西廂記》的古典改編劇〈孫飛虎搶親〉，在 1971 年也有帶荒謬劇色彩的〈一口箱子〉等的創作（馬森，2007：1-11），但基本上這些都只是一種個別零散的嘗試，無法真正形成風潮。直到蘭陵劇坊〈荷珠新配〉大受歡迎，引起相當重視，而以台灣戰後嬰兒潮年輕世代爲主所組織的小劇場趁勢而起，這些新生力量才逐漸擴大而造成所謂的小劇場風潮。

在這些值得重視的轉捩點中，1983 年馬森應尚在草創中的國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）第一屆戲劇系主任姚一葦力邀回來任教，便是值得記上一筆的大事。[11]其特殊的「背景」迅速與當時新興的劇場氛圍結合，讓當時尚在萌芽階段的小劇場平添一股「前衛」的色彩。同時，這種「前衛」色彩也反過來爲馬森的文化資本迅速增加總和。

馬森的「特殊」之處在於，他早年在取得師大國文系碩士身份不久，便留學法國學電影導演，又輾轉住居墨西哥任教，並遠赴加拿大取得社會學博士學位。這些資歷造就了他「融合東西文化」的現代知識份子形象。按王淳美原稿、郭澤寬增訂（2010：208）之〈台灣現代戲劇大事紀要〉一文，《馬森獨幕劇集》1978 年在出版後，該書便以其中不少荒謬劇的前衛性，吸引大專劇團選取其中劇本演出，並引起甚多迴響與討論。1979

[11] 當時被邀請回國的，除了馬森，還有留學美國的賴聲川，1984 年賴聲川成立表演工作坊，1985 年並推出〈那一夜我們說相聲〉同樣引起轟動，是劇場打入民眾生活之中的重要例子。

年他又發表小說《孤絕》，1982 年前後他也陸續發表相關的評論〈聖者、盜徒——讓・惹奈〉、〈滑稽，還是無言之詩——馬歇馬叟的啞劇藝術〉、〈話劇的既往與未來——從荷珠新配談起〉、〈隱藏在台灣本土的一塊美玉——論七等生的小說〉（馬森，2004：391-392）等等。對讓・惹奈罪人與聖人形象的引介與推崇，及對七等生內視型風格的創作如何掌握住台灣島嶼特有的鬱綠色彩等意見，往往能讓人由其中發現其獨到見解，並引發深思。

從創作到評論，從戲劇到小說，多面向的身份與投注，已充份展露他多方面的才華。而他 1983 到 1984 這一年，密集而多元的藝文參與與出版，更使人發現原來他且身材頎長，長相俊挺。這些特質尚不包括他原已創作多年，早年留學法國時期，並曾參與發行《歐洲雜誌》而結識不少藝文圈與學界優異的作家與學者。甚至再推早到大學時期，他更因參與「師院劇社」（馬森，2010d：193）[12]也認識不少後來相當著名的藝文名家，如李行、劉塞雲、金慶雲、白景瑞……等，這些豐厚多元的人脈，使馬森更能左右逢源。在 80 年代小劇場開始求新求變之際，馬森率先帶領出的「荒謬劇」也以一種前衛的符號姿態衝激著台灣的校園，提供了一套新的知識視野，使馬森從「前衛美學」的位置迅速攫取了一定的聲譽與影響力。前面「年度風雲人物」的頭銜，充份說明了當時聲譽的取得。

馬森曾以「中國戲劇的兩度西潮」來說明西方傳來的寫實主義與現代主義對台灣與中國的巨大影響，而據馬森幾篇針對鍾明德「後現代主義劇場」中現代與後現代概念的質疑與對話論述（馬森，2010d：119-158），也可以看出其論述不僅是一種學術對話與探討，也是對自我文化習性（habitus）與可能性配置的清醒認知。在其中的〈從現代主義到後現代主義——台灣「新戲劇」以來的美學商榷〉一文，馬森以斯邦諾斯（William V. Spanos）的說法認爲，「後現代主義並非限定於英語國家，『而是一場真正的國際性運動。它的主要形成性影響是歐洲的存在主義，主要是海德格的存在主義』。它的主要實踐者是存在主義作家及荒謬劇作家，諸如沙特、貝克特、尤乃斯柯等人」（馬森，2010d：143）。這雖然是一種學術分析，但是馬森小說創作的存在主義特質與戲劇創作的荒謬劇色彩已足可說明，他相當信服這一說法，並且在現代劇場界，他應當也認爲他的「荒謬劇」應該被放在「後現代」的美學位置。[13]

如張誦聖所說，許多前衛思潮在思潮本身的擴散過程中，其知識系譜（genealogy）經常被隱藏而其內容迅速被轉化爲絕對值。甚至經由強大的象徵性儀式性作爲一種新視野注入文化場域，儼然成爲推動文化生產的主要動力（張誦聖，2001：197-198）。如果

[12] 馬森就讀大學當時今天的師範大學仍稱「臺灣師範學院」，該劇社合併自原來的「戲劇之友社」與「人間劇社」，而「臺灣師範學院」改制後則改稱「師大劇社」。
[13] 在 2011.11.28 與馬森的電話訪問中，馬森也同意此一說法。

按照培德 • 布爾格的說法，前衛（Avant-Garde）的本意是要「打破藝術與生活的距離」，重新把生活拉進藝術之中（培德 • 布爾格（Peter Burger）著、蔡佩君、徐明松譯，1998）。筆者以爲，80 年代前期新興小劇場風潮雖然並未正式以一種文化參與的方式進入政治運動之中，卻已產生重要的象徵儀式意義，它處在一個現代劇場界與台灣社會結合的「前歷史」階段，而有自覺，有不自覺。馬森在其中可謂適時地以「中國第一位荒謬劇場劇作家」（林偉瑜，2003：207-226）的創作者兼劇評家身份，加入小劇場運動行列，提供了相當的推動文化生產的動力。置諸今天的台灣文學場域，林偉瑜的「中國第一位荒謬劇場劇作家」的說法，難免引我們思考是否改以「台灣」來稱呼更爲恰當與否的問題。這[14]也更意味著「80 年代前期」這一特殊的歷史時刻所具有的「過渡儀式」階段的意義。

四、 結論

以上對馬森的文學現代性與 80 年代前期文學場的關係作了簡要分析。不足之處仍多，唯筆者捻出馬森二書《生活在瓶中》到《夜遊》爲題，明顯是帶有隱喻意涵的，意即筆者以爲 20 世紀 80 年代前期雖然「現實現前」，但社會普遍上仍是在一個「生活在瓶中」的狀態，如果那是一個玻璃瓶，那麼就是雖然可以透過透明的玻璃瓶看見外面，卻是無法有實際觸覺的。前期台灣「實驗劇場」的氛圍說明了各種從美學型式進行的探索，但是對於現實終究是將明未明。這是一個仍以「美學」爲主，尚未進入「政治」性的年代。而馬森的回國，從教學創作與各種參與，他等於加入當時台灣文學場域這一場秩序重整結構翻轉的夜遊之旅。他的《夜遊》，既「前衛」又「知性感性兼具」。在現代主義美學似乎即將退潮、現實主義美學正在強大起來的轉換階段，它不如《生活在瓶中》如此哲學符號化，而有更實際明朗的情節性帶出「都會」「女性」的現實議題，尤其被禁錮的身體感官經驗的探索，也適切地表徵著 80 年代前期將明未明的「前歷史」氛圍。

[14] 林偉瑜一文成於 2003 年，與本文所提的 80 年代前期乍看並不能相互聯結。但本文想突顯的主要是 80 年代前期統獨的對立論述開始浮上抬面，卻尚未發酵並引發社會與群眾大規模對立的狀況。

引用書目

一、 中文書目

王炎，2007，《小說的時間性與現代性——歐洲成長教育小說敘事的時間性研究》，北京：外語教學與研究。

王淳美原稿、郭澤寬增訂，2010，〈台灣現代戲劇大事紀要〉，收錄於馬森，《台灣戲劇——從現代到後現代》，台北：秀威資訊科技股份有限公司。

王墨林，1990，《都市劇場與身體》，台北：稻香出版社。

〈北藝大校史〉，國立臺北藝術大學，http://1www.tnua.edu.tw/about/super_pages.php?ID=about3，瀏覽日期：2011.10.20。

〈年度風雲人物，馬森中旬赴英〉，1984.8.11，《中國時報》，第 9 版。

朱少麟，1996，《傷心咖啡店之歌》，台北：九歌出版社。

朱立立，2011，〈漫游敘事與都市人的精神突圍——重讀馬森的長篇小說《夜游》〉，《華文文學》，第 1 期，頁 91-95。

克莉斯蒂娃著、彭仁郁譯，2003，《恐怖的力量》，台北：桂冠出版社。

呂正惠，1992，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地出版社。

汪民安，2003，〈巴塔耶的神聖世界——編者前言〉，收錄於汪民安編，《色情、耗費與普遍經濟——喬治、巴塔耶文選》，吉林：吉林人民出版社，頁 1-36。

季季等編，2009，《高信疆紙上風雲》，台北：大塊出版社。

林偉瑜，2003，〈中國第一位荒謬劇場劇作家——兩度西潮下六〇到八〇年代初期的馬森劇作〉，收錄於龔鵬程編，《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》，台北：聯合文學出版社，頁 207-226。

胡蘊玉，1998，〈文化工業運作下的台灣文學現象分析——以金石堂暢銷排行榜爲例（1983－1997）〉，淡江大學中國文學系碩士論文。

袁瓊瓊，1981，《自己的天空》，台北：洪範書店。

馬森，1984，《海鷗》，台北：爾雅出版社。

馬森，1994，《北京的故事》，台北：時報文化出版。

馬森，1995a，〈城市之罪——論現代小說的書寫心態〉，收錄於鄭明俐主編，《當代台灣都市文學論》，台北：時報出版社，頁 179-203。

馬森，1995b，〈邊陲的反撲：評三本「新感官小說」〉，《中外文學》，第 24 卷第 7 期（283），頁 140-145。

馬森，2004，《夜遊》，台北：九歌出版社。

馬森，2006，《生活在瓶中》，台北：印刻出版社。
馬森，2007，〈突破擬寫實主義的先鋒——論姚一葦劇作的戲劇史意義〉，發表於國立臺北藝術大學戲劇學系所、姚一葦藝術基金會主辦之「再造台灣劇場風雲：姚一葦國際學術研討會」，6 月 2-3 日，頁 1-11。
馬森，2010a，《夜遊》，台北：秀威資訊科技股份有限公司。
馬森，2010b，《孤絕》，台北：秀威資訊科技股份有限公司。
馬森，2010c，《文學的魅惑》，台北：秀威資訊科技股份有限公司。
馬森，2010d，《台灣戲劇——從現代到後現代》，台北：秀威資訊科技股份有限公司。
培德・布爾格（Peter Burger）著、蔡佩君、徐明松譯，1998，《前衛藝術理論》，台北：時報出版社。
張誦聖，2001，《文學場域的變遷》，台北：聯合文學出版社。
郭紀舟，1999，《七〇年代臺灣左翼運動》，台北：海峽學術。
郭強生，1999.08.30，〈美在藝術蔓延時：談「燕子」的耽美情懷〉，《中央日報》，第 22 版。
陳少聰，1984.05.31-06.01，〈她是清醒的夜遊者〉，《聯合報》，副刊。
陳正熙，2007，〈1980 年代台灣小劇場運動的歷史意義——以「實驗劇展」開始與結束爲例〉，發表於國立台北藝術大學戲劇學系所、姚一葦藝術基金會主辦之「再造台灣劇場風雲：姚一葦國際學術研討會」，6 月 2-3 日，頁 23-30。
陳明柔，1999，〈台灣八〇小說的感覺結構〉，東海大學中國文學所博士論文。
楊宗潤，1985，〈喜歡，不喜歡——從「孽子／夜遊」說起〉，《文訊》，第 18 期，頁 358。
楊澤主編，1999，《狂飆八〇——紀錄一個集體發聲的年代》，台北：時報出版社。
維琴妮亞・吳爾夫著、孔繁雲等譯，1988，《戴洛維夫人》，台北：志文出版社。
劉乃慈，2010，〈佔位與區隔——八〇年代李昂的作家形象與文學表現〉，《台灣文學研究學報》，第 13 期，頁 361-387。
鄭千慈，2005，〈崩解的自我：現代主義、畸零人與戰後台灣鄉土小說〉，淡江大學中國文學系碩士論文。
龍應台，2004，〈燭照《夜遊》〉，收錄於馬森，《夜遊》，台北：九歌出版社，頁 384-386。
鍾明德，1999，《台灣小劇場運動史》，台北：揚智文化出版社。
羅青，1989，《什麼是後現代主義？》，台北：揚智文化出版社。
Mcdowell, Linda 著、徐苔玲、王志弘合譯，2006，《性別、認同與地方：女性主義理學概說》，台北：群學出版社。

二、 英文書目

Benjamin, Andrew. (Ed). (1988). *Post-structuralist Classics.* New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Arts and Literature*. Polity Press.

Chang, Sung-sheng Yvonne (張誦聖). (2004). *Literary Culture in Taiwan—Martial Law to Market Law*. New York: Columbia University Press.

Jameson, Fredric. (2003). The End of Temporality. *Critical Inquiry, 29*(4), 695-718. Chicago: University of Chicago.

Williams, Raymond. (1978). Structures of Feeling. In Raymond Williams, *Marxism and Literature* (pp. 128-135). Oxford: Oxford University Press.

From *Living in a Bottle* to *A Night Journey*: A Discussion on the Relationship between the Modernity of Ma Sen's Literature and the Taiwanese Literary Field in the Early 1980s

Liao, Shu-fang
Associate Professor, Department of Taiwanese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

This essay aims at the relationship between Ma Sen's literature and the Taiwanese literary field in the early 1980s. The early 1980s is the crucial period of the paradigm shifts from the discourse of "Siang Tu" (the local) to "Ben Tu" (the native). After the debate on the local literature in 1977, the development of Taiwanese literature has moved quickly into political writing and following the market rules. This paper intends to demonstrate, in this new type of literary field, how Ma Sen's literature catches the reader's eyes through its inner aesthetics and external structure, and further to explore the significance of the new phenomenon revealing to us.

Ma's two novels, *Living in a Bottle* and *A Night Journey*, highly symbolize the political and social situations of Taiwan in the early 1980s, isolated from the world as if living in a transparent but intangible bottle. This is a dawn for exploration of aesthetic forms and of various styles while the political condition in Taiwan is neither clear nor stable. At this moment, however, the Taiwanese literature is seen through an aesthetic lens rather than political one. Ma Sen's returning to Taiwan is like an attendance at "a night journey", in which Taiwan has been experiencing a turnover from the old world to the new one. As the female protagonist shows in the novel, *A Night Journey* represents the women's situations in Taiwan in which they search for liberation from their imprisoned bodies. Thus, it attracts the reader by the quality of its sense and sensibility. Its advanced topic also forecasts the prehistory of Taiwanese literature in the early 1980s that it is going to transit from modernism to social realism in aesthetics, with the popular topics about the city life and the exploration of the restrained body of women.

Keywords: Ma Sen, *A Night Journey,* early 1980s, Taiwanese Literary Field, body, little theater movement, Avant-Garde