

張大春《戰夏陽》的解構閱讀

張耀升

中興大學台灣文學研究所碩士生

摘要

張大春崛起於七〇年代，以寫實主義作品《雞翎圖》引起注意，然其引起廣泛注意並引領風騷的小說風格卻是與寫實主義立場截然相反的後現代主義，成為八〇年代最受矚目的文壇新銳，其影響力數十年不減，至今仍是台灣文壇的代表人物之一，但相對於其他在八〇年代之後，以後現代主義風格崛起的作家（如黃凡、平路）在21世紀的當下選擇減少產量或持續舊有風格，張大春近年轉往中國傳統說書體尋找小說寫作新元素的作法可說是特異獨行。

數十年來，後設、魔幻寫實、後現代等標籤向來是評論張大春小說的關鍵字，然而這樣一位被視為極具西方小說風格的作者為何在21世紀初突然轉向，接連出版《春燈公子》、《戰夏陽》等一系列具有中國傳統說書色彩的小說，實則是一件令人玩味的轉變，本文擬從解構主義的閱讀方式分析張大春寫作形式的轉折，由「真實歷史／虛構小說」、「說書／小說」、「言說／書寫」等看似二元對立的觀點反覆辯證《戰夏陽》此一介於說書與小說間，文體曖昧不明的作品，探討張大春從西方後現代小說形式技巧到中國傳統說書體的改變，究竟是作者自我書寫歷程的斷裂或延續？並試圖解構上述所提之對立面，並解構張大春、解構《戰夏陽》，解構《戰夏陽》的閱讀。

關鍵詞：張大春、《戰夏陽》、說書體、新歷史主義、解構主義

A Deconstructive Reading on Da-chun Chang's *Chan Shya Yan*

Chang, Yao-Sheng

Graduate student

The Graduate Institute of Taiwan Literature

National Chung Hsing University

Abstract

Da-chun Chang arose in 70's as a new star attracting readers' and critics' attentions by his realism novel *Picture of Chicken Fur*. However, in 80's, his novel was labeled as postmodernism, a style that go against to realism, and still won his reputation both in the public and in the filed of literature research. Chang become one of the most important and outstanding writers in 80s. Now he still keeps his influence in Taiwan. Unlike most postmodernism writers chose to reduce writing to maintain their style, Chang invites new factors in his write: historical storytelling, adoption and adaption of the Chinese traditional oral narrative.

In decades, meta-fiction, magical realism, postmodernism are labels and key words of Chang's novel. Why does Chang, a write whose style was regarded as much more western literature than Chinese, publish a serial of novels contained Chinese traditional oral narrative?

This paper probes into answering these questions by a deconstruction in reading Chang's *Chan Shya Yan*. With the dialectical discourse in binary oppositions in this book, such as real history vs. fictional novel, oral narrative vs. novel, and speech vs. writing, this paper will unfold the in-betweeness in this book and estimate Chang's changing is to prolong his writing or betray.

Key words: Da-chun Chang, *Chan Shya Yan*, oral narrative, new historicism, deconstruction.

張大春《戰夏陽》的解構閱讀

一、前言

在台灣文學的作家中，張大春「野孩子」的頑童形象深植人心，從七〇年代以寫實主義之《雞翎圖》引起注意，到八〇年代作品中與寫實主義立場截然相反の後現代主義使他接連獲獎，一躍成為台灣主流作家，成為八〇年代最受矚目的文壇新銳，其影響力數十年不減，至今仍是台灣文壇的代表人物之一，但相對於其他在八〇年代之後，以後現代主義風格崛起的作家（如黃凡、平路）在21世紀的當下選擇減少產量或持續舊有風格，張大春近年轉往中國傳統說書體尋找小說寫作新元素的作法可說是特異獨行。數十年來，後設、魔幻寫實、後現代等標籤向來是評論張大春小說的關鍵字，然而這樣一位被視為極具西方小說風格的作者為何在21世紀初突然轉向，接連出版《春燈公子》、《戰夏陽》等一系列具有中國傳統說書色彩的小說，實則是一件令人玩味的轉變，本文擬從解構主義的閱讀方式分析張大春寫作形式的轉折，探討張大春從西方後現代小說形式技巧到中國傳統說書體的改變，究竟是作者自我書寫歷程的斷裂或延續。

二、張大春の後現代風格

相較於鄉土文學論戰的七〇年代，八〇年代的台灣文壇，以張大春為首，所呈現的是對寫實主義的反動，張大春的小說中處處充斥著挑戰寫實主義評論標準的語言。八〇年代崛起的文評家高天生評論八〇年代張大春的小說，認為張大春具有強烈的創新意圖和技巧實驗，並以之與諸多拉丁美洲名家，如波赫士、馬奎斯相提並論。¹以短篇小說〈晨間新聞〉為例，張大春

1 高天生編，《張大春集》（台北：前衛出版社，1992.04），頁9-11。

以斷章取義拼貼各種消息的方法模擬新聞報導，採取小說形式顛覆以「呈現真實」為最高理念的新聞報導：

位在亞洲東南方太平洋中的台灣是美國第五大貿易伙伴，近年來經濟發展迅速，直追日本。當地的中國人的飲食習慣也跟著進步了，他們吃得更多、也更怪異。根據一位社會寫實主義流行歌手的描述：台灣的中國人每年都要吃掉一條高速公路。此外，可靠的消息來源指出：他們把公路上的柏油剷除，攪拌沙拉。用混凝土做三明治。路面下有億萬公噸以上的垃圾和有毒廢棄物，但是在精緻的烹飪手藝之下，這些在已開發國家列為污染源的東西都會變成一道道可口的雜碎、炒麵和北京烤鴨。²

諸如此類屢屢挑戰「寫實」與「真實」這樣概念的反動語言在張大春的小說中屢見不鮮，在同篇小說中也可見到張大春常用的技法：拼貼或並置歧義語言。³ 例如被砸爛的敞篷車引擎蓋上用噴漆寫著：「Fuck You」以及「TAMADER」。⁴ 在這個例子中，暴力是行為文本，英文髒話是語言文本，他們互為註解，而順著此一理解脈絡延伸，「TAMADER」則因為出自中文「他媽的」的直接音譯，其意義雖然與「Fuck You」同屬於髒話，但卻因「TAMADER」在英文中意義不明而被解釋成新興暴力集團的簽名，語言的新義、弦外之音與不可靠性就此產生。張大春擅長將兩種不同意涵的文字拼貼，並藉由此種歧義的並置衝撞出全新的意涵，也就是說，張大春的語言實驗是挑戰結構主義者所認定的意符與意指之間的穩固關係，藉由並置或拼貼語言符號的方式，拆解意符與意指間的關係，使之自由「戲耍」

2 張大春，〈晨間新聞〉，《四喜憂國》（台北：遠流出版事業公司，1988.06），頁47。

3 張大春的拼貼與後現代主義所談論的拼貼略有不同，Fredric Jameson在*Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*中所提到的拼貼是指將原不相干的符號或元素並置，其特色是無深度且拒絕被詮釋。但張大春所採取的拼貼策略卻是會引發新的意義，原本不存在於未拼貼並置前的符號中的意義因為此種拼貼並置而產生內在意義的衝突或矛盾，或連結，而無論衝突或矛盾或連結都使得原來的符號指向新的意涵，等待且需要被詮釋。

4 同註2，頁46。

(play)，使其在語言結構中產生全新意義，⁵ 其目的便是質疑寫實主義，⁶ 以後現代主義的立場去「寫實主義」這個中心。

對張大春而言，寫實的癥結問題是在「語言」，語言的不可靠與扭曲事實時常是張大春小說的主題，他除了以戲擬 (parody) 的方式解構新聞之外，也對一般公認為事實的「知識」多所存疑。在張大春個人的小說理論著作《小說稗類·卷二》的〈不登岸便不登岸〉一章中，說明他對書寫傳統所處理的知識與偽知識的看法，他提到義大利符號學大師 Umberto Eco，大力讚揚 Eco 打破知識與偽知識的界線，並將小說書寫與千百年來東西方以敘述體處理的虛構故事並論：

那個「古老且自由的書寫傳統」可以上溯到佩特羅尼厄斯 (Petronius, ?-66) 的《登徒子》(Satyricon) 和阿普留斯 (Lucius Apuleius, 124-170) 的《變形記》(Metamorphoses)，也可以旁及於 (艾可本人可能未曾涉獵過的) 中國稗官野史、筆記雜乘。這個在東西方不約而同出現的書寫傳統所著意者，訴諸以敘述體處理、開拓、擴充，甚至不惜杜撰、虛擬、捏造所謂的「知識」。⁷

而他個人對於小說這門「謊言的技藝」的極端表現，則可在《本事》一書中見其端倪，該書英文標題「Pseudo-knowledge」道破本書其實是一則又一則的「偽知識」，將所有看似公正、客觀的科學性、知識性報導皆納入小說範圍，張大春舉著小說的虛構大旗，寫出一篇又一篇揉合真實知識與虛構故事的「本事」，甚至連該書的序所提到的與妻子吵架的故事也是作者虛構的，對張大春而言，小說最重要的定義顯然是「fiction」，也就是虛構，他

5 解構主義大師德西達在其著作《論書寫與差異》中駁斥結構主義所認為的意符與意指間的穩固關係，他認為語言、符號甚或結構本身即具有戲耍 (play) 的功能，而延異 (differ) 便說明了意符與意指間的不穩定。

6 陳正芳在〈魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：以張大春小說為例〉，《中外文學》31卷9期 (2003.02)，頁131-159，中提到張大春於接受李瑞騰訪談時曾表示寫實應當被視為創作的基本技術，且當整個外在客觀的社會條件不一樣，應該用不同的方式問新的問題，或在一樣的問題背後，尋找新的意義。

7 張大春，〈不登岸便不登岸〉，《小說稗類·卷二》(台北：聯合文學出版社，1998.03)，頁82。

的小說從翻開封面的第一頁即開始，而虛構的遊戲甚至在閱畢闔上書頁後仍未停止，因為其中所提到的真假難分的知識、偽知識與張大春的小說互為文本（inter-texture）。蔡源煌評論〈張大春的天方夜譚〉其中一段話可作為張大春於八〇年代的一系列小說創作的註解：

〈自莽林躍出〉一文的宗旨，說穿了，乃是對「文學反映現實」這個信條的質疑。追根究底，文學所反映的現實也是假借語言符號來構設的；那麼，何者為真為幻，恐怕就不能太堅持了。至少，寫社會現象是反映現實；寫人對某種經驗的不同體會，也是反映現實。激進的語言哲學及精神分析學說甚至相信：作家運用語言符號不是在反映現實，而是在造設現實。⁸

張大春意圖解構語言的文學立場展現在他一貫的後現代主義式的思考邏輯中，後現代有其要去除的中心，以當時的寫作環境來看，中心指的是寫實主義，而當中心被去除後，原來處於後現代立場的文本與作者，例如張大春的小說與本人，一躍成為主流，形成另一個新的中心，則原本的後現代立場則陷入自我矛盾的衝突中。於是張大春選擇徹底質疑語言再現真實的能力，在創作小說的「造設現實」的同時也解構自己所「造設的現實」。⁹這在西方的文學脈絡，由寫實主義到現代主義，再到後現代主義的發展中是可以理解的，後設小說即是一個作者帶頭解構自己的小說文類，最終的意圖是將詮釋權回歸到讀者手上。

此外，更需要進一步釐清的是，張大春以後現代反寫實主義、反語言，尊虛構而貶寫實，但是他是否也反小說創作中「寫實」的技術？

在理解張大春的創作歷程時，最容易造成理解混亂的，乃是張大春何以從寫實主義轉向後現代主義。事實上，若我們將「張大春」視為一個文本，

8 蔡源煌，〈張大春的天方夜譚——評〈自莽林躍出〉〉，《中國時報》，1987.05.22。後收錄於《四喜憂國》，頁102。

9 此處是個邏輯上的矛盾，小說家藉由虛構的語言解構主流知識體系，便把小說的虛構提升到與真實同等的地位，如此一來，既然兩者具有同等地位，則虛構的小說也會與主流知識體系具有相似的缺陷，同樣需要被解構。既然語言不可信，則標榜虛構的小說中的語言更不可信。

而回顧張大春的創作歷程，則可發現一個奇異的現象，張大春於1980年出版第一本小說集《雞翎圖》，此為其寫實主義的起點，1986年長篇歷史小說《刺馬》於《中國時報》連載時張大春早期的魔幻寫實代表作〈將軍碑〉也於同年獲獎，1989年三月鄉野傳奇小說大荒野系列第一部《歡喜賊》於皇冠出版，六個月後，風格截然不同的長篇小說《大說謊家》則由遠流出版。由此可見張大春雖確實具有兩種風格迥異的作品，但這兩種類型的作品在他的創作生涯中並非不可共容，張大春的創作歷程並非：「以寫實起家、棄寫實轉向後現代、棄後現代轉向說書」，而是台灣文壇於八〇年代所興起的後現代主義放大了張大春於這一段時間的後現代作品，且忽視了這段時期的寫實主義創作。甚至在進入九〇年代後《我妹妹》與《本事》這麼極端不同的作品也還是同時出現在張大春的創作生涯中。

然而，若寫實與後現代對張大春而言並非對立，則我們該如何更進一步解讀這樣的共存？張大春曾於接受李瑞騰訪談時曾表示寫實應當被視為創作的技術，這樣的說法顯示出張大春儘管以後現代的作品來反寫實主義卻不反「寫實的技術」，就寫作技術而言，張大春並未將後現代或魔幻寫實視為「反寫實」，而是後現代或魔幻寫實必須倚賴小說創作中「寫實」的技術而發展，這一個觀點瓦解了寫實與後現代的對立。魔幻寫實（Magical Realism）由字面上分析即可看出魔幻是形容詞，本質仍是寫實主義，魔幻的劇情乃是為了寫出傳統寫實所無法呈現的現實，必須憑藉高超的寫實技術去描述魔幻而帶給讀者真實感，如此一來魔幻與寫實才可並存而成為「魔幻寫實」。

另一方面，張大春近幾年突然轉向說書體，並以歷史為題材從事歷史書寫，其敘事（Narration）由過往所採取的假託小說人物說話的手法突然轉向以說書人之姿站在讀者面前說話，¹⁰「張大春」這個作者不再是小說故事

10 不只是小說，張大春近幾年於News98所主持的廣播節目也時常採取說書的方式進行，尤有甚者，若仔細觀察張大春於接受《中國時報》邀請而設立的作家部落格，他所設定的個人帳號為「storyteller」，若以中文的文學脈絡理解，即為「說書人」。

與人物之後的操縱者，他活生生跳到讀者面前，成為近期的說書體小說中的敘事者。這樣的變動是否代表張大春推翻了過往的主張？而歷史書寫這個看似回歸歷史的舉動，是否隱然暗示張大春對於「真實」的肯定？是否虛構的小說仍舊必須回歸到真實的歷史脈絡中接受檢驗？為何張大春從事寫作數十年後，會一反過去的立場，重新迎合過去被自己以小說這個虛構文體所去除的中心？並且在寫作多年後反而亟欲藉由「說書」這個看似拋棄紙本的即興口說型態來創作小說？或者，我們還需要再一次解構張大春，甚至是解構所謂的說書體小說。以下將試圖以歷史／小說、說書／小說與口說／書寫三個層面分析張大春的最新著作《戰夏陽》。

三、真實的歷史或虛構的小說

在《戰夏陽》的書背上，有這麼一句令人無法忽視的問題：小說家與史家，究竟何者是對方的倒錯？

在此我們必須先從歷史與小說這兩個不同學科的基本教義談起。張大春的《戰夏陽》所憑藉的本是歷史，然而歷史與小說這兩門不同學科彼此間的基本概念卻是極端相反的，前者以真實為依歸，後者則強調虛構。「歷史主義」著重知識的考古，強調本質性的歷史真相是可以被重新發現和回溯。¹¹身為小說家張大春，古典「歷史主義」對真實與再現的執著顯然無法令張大春信服，張大春個人對於歷史的態度在他為義大利符號學大師Umberto Eco的另一本巨著《傅科擺》中譯本所做的序文中明白呈現，他先是提到新歷史主義大師米歇爾·傅科：

在米歇爾·傅科來說，一切研究工作的材料都是一套又一套「案檔」（archive或譯「基本系統」）般的「論述」（discourses）。每一「論述」又都在廣袤浩瀚的各個民族、文化以致於日常生活領域所聚集而成的知識領域中隱然成為某種系統。在米歇爾·傅科的理論裡，

11 廖炳惠，《關鍵詞200》（台北：麥田出版公司，2003.09），頁132。

歷史的發展絕對不是「連續性」的，任何試圖以因果關係來推論歷史發展的詮釋模型都可能放逐了大量有效瞭解歷史的材料。¹²

由此我們便可推斷張大春的歷史小說並非以小說形式重現的歷史寫作，他所強調的「斷裂」、「論述」基本上是與「歷史主義」截然不同的立場，也質疑歷史中何者為真的概念。歷史到了小說家張大春的手上不再以真實為最高指導原則，反而將其視為「材料」，藉以構造小說。這樣的作法貼近了說書人的技藝：傳統的說書看似說書人的即興演講，其實不然。說書人所訴說的故事也許說十次會有十個不同版本，但基本的故事梗概是固定的，也就是說，說書必須有所本，說書的天馬行空是受限於固定的故事梗概中，這裡的梗概大多是歷史事件，說書人以之為材料，在不偏離歷史主軸下說故事。張大春的《戰夏陽》的序中虛構了一段司馬遷夜訪張大春的故事，這一個故事顯然不可能為真，卻在一般認為應該是真實的序中出現，張大春的意圖顯然更大，試圖混淆小說與歷史這兩個文類。我們或許可說，《戰夏陽》是一本以歷史為前文本的小說，歷史只是張大春虛構小說的材料，小說依然是小說。由此可知，儘管是以歷史為背景，張大春依然是那個「一翻開書頁就開始說謊」的小說作者：

我一直感覺到司馬子長對於「歷史書寫」這件事一定有非常不同於我個人的解釋。他似乎有意讓一個經由他而寫定的人物容有一副隱藏起來的身世、面目。也就是說：他總會把他覺得有興味的歷史人物包藏在他要後世讀者產生的誤會裡面。¹³

我們可由張大春對於 Umberto Eco 以歷史為寫作題材時所做的評論可看出張大春對於歷史寫作的清晰立場：

換言之，他為世故而善思的讀者製造了一個『借「假」疑「真」』的

12 張大春，〈理性和知識的狎戲——《傅科擺》如何重塑歷史〉，Umberto Eco 著，謝瑤玲譯，《傅科擺》（台北：皇冠文化出版公司，1992.06），頁2。

13 張大春，《戰夏陽》（台北：印刻出版公司，2006.03），頁13。

機會——的確，讀者於掩卷之餘不得不驚悟：難道我們所熟知的歷史不同樣是出於某種理性和知識的運作和印證嗎？難道我們信以為然的歷史真相就不是某種『論述』之下的產物嗎？¹⁴

歷史的真實與客觀在此被張大春解構了，歷史當然並非全然為假，¹⁵ 但也不盡然是過往的真實重現，重現即帶著觀點，而觀點則暗示了選擇，是出自於某種特定理性和知識的運作。張大春並非全然推翻歷史與歷史研究的價值，陳正芳對張大春的代表作〈將軍碑〉的評論這樣寫道：

事實上，不管張大春是寫歷史，或是反歷史；反寫實，或是談語言問題，〈將軍碑〉與中國近代史及台灣當代的對話關係是無庸置疑的，他雖不在乎歷史的寫真，卻又意圖呈顯歷史。……將軍的歷史記憶卻在活人與死人並置，過去與現在交疊的魔幻現實技法下，全盤托出。就是在這樣矛盾的記憶辯爭之際，我們發現作者在建構歷史的同時，也解構了歷史。¹⁶

換句話說，若將「誰」說歷史與「如何」說歷史視為權力或意識型態的運作，張大春順著這樣的思考邏輯往更極端的方向推論：小說家當然也可以藉由自己的論述而形成另一個知識，藉以「借『假』疑『真』」。¹⁷

四、說書或小說

接著讓我們探究張大春所採取的說書策略，在《戰夏陽》中的作用。開場第一篇〈太原錯〉，張大春便揚棄他過去作品中各主題、人物、意象、故事環環相扣的寫法，而隨興地離題：

14 同註12，頁4。

15 若說歷史為假則暗示有另一個相對於「假」的「真」存在而落入二元對立的思維。

16 陳正芳，〈魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：以張大春的小說為例〉，頁145-146。

17 在《戰夏陽》的序中，張大春假借司馬遷之口，說：「樸果欲存真耶？樸向未能也！究天人之際，通古今之變，成一家之言，豈有隻字而及於『存旦夕之真』乎？」

說書的有個毛病，說到哪兒想打住，誰也催不得；說到哪兒了想岔開，誰也攔不住。¹⁸

直接宣告他這本書將不同於他以往那些設計精細，各項安排皆具有意義的小說寫作方式，他隨時會離題，且離題甚遠。義大利小說家卡爾維諾對於離題的見解深具啟發性：

離題是拖延結局，繁衍作品中之時間的一種策略，一種永不停止的躲避或逃逸。¹⁹

張大春在中興大學台文所的演講中提及傳統的說書者的離題是有其商業考量的，當說書人在酒樓客棧中面對聽眾說故事時，他必須將故事說長，穿插各種旁枝岔路，以利明日續做生意，²⁰在他個人的小說理論《小說稗類·卷二》中他也提到了一段從歷史小說家高陽處聽來的故事，說書人可以在聽眾要求下，單單武松殺西門慶與潘金蓮這一景，便離題一說三天：

說書人究竟使了什麼招數同時吸引、也滿足這三天裡日日前來捧場的顧客？我們祇能猜測：在接下來的第一天裡，說書人得想出一個比殺人報仇還要火急的情況好讓武松在獅子橋下酒樓前受阻。而且，由說書人憑空即興衍生出來的故事還得足夠有趣，好讓樓上的淫棍惡徒西門慶得以多活三天。²¹

而張大春於《戰夏陽》一開頭便不假思索地離題，已經宣告這本書必須參酌說書這個文體的形式來閱讀。

《戰夏陽》在版面、印刷、編排上都與一般坊間的小說不同，《戰夏

18 張大春，《戰夏陽》，頁22。

19 卡爾維諾著，吳潛誠譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報文化出版企業公司，1996.11），頁68。

20 張大春於96年12月4日晚上6點20分於中興大學台文所舉辦演講，講題為「我與小說的分分合合」。

21 張大春，〈敘述的閒情與野性：一則小說的走馬燈〉，《小說稗類·卷二》，頁70。

陽》的版面稍大，直書橫寫，偶爾飾以插圖，顯示張大春有意將此書與市面上一般小說，甚至是他自己的小說區別。另外每篇結尾再加上一則「故事之外的故事」，而這同時也是將前後兩篇小說連接起來的橋段。張大春此書一開端的首篇情節迂迴起伏的〈太原錯〉結束之後的，另寫一頁〈故事之外的故事〉：

這個〈太原錯〉的故事落幕之際，有一個環節不錯，但是與原先的主要案情無關，後事鮮有人提及；唯獨在還珠樓主的《蜀山劍俠傳》〈題記〉中順筆帶過。²²

之後，張大春便順勢將故事帶往「劍仙」這個主題，而「劍仙」也同時是下一篇小說的題目。除此之外，偶爾在單數頁的右上角，可見到此書特別設計的「關鍵詞」，張大春素有「文學頑童」的稱號，此一設計自然也並非單純的裝飾作用。且讓我們以首篇〈太原錯〉為例，探討此一設計在小說中的作用。

〈太原錯〉中有六個小標題，分別是：「跑了個女兒」、「扛來個和尚」、「扮上個太爺」、「窺見個怪漢」、「捉住根□□」、「想起個屠戶」。而這些小標題也確實是故事進行的順序與大意，故事以「女兒」逃跑起始，當父親率眾追來後認定女兒躲在箱中，而扛回一個「和尚」，女兒變成和尚，和尚變成屍體，屍體變成殭屍，張大春在此示範的是德希達的解構思想中的其中一個核心概念：延異（differ），這個故事中的人物個性扁平面目模糊，變成一個個可以互相替換的符號，而這個故事也就在「女兒」、「和尚」、「太爺」、「怪漢」、「□□」、「屠戶」，這些符號互相連接、替代中編織成一個首尾相連，互為因果的故事。如此跳躍又複雜的故事是如何產生結構性的組織而相互連接起來的？這個線索就在單數頁偶然出現的「關鍵詞」。關鍵詞是論文寫作為了方便其他研究者搜尋而發展出來的格式，論文作者論文中處理的各相關議題整理成關鍵詞，若以之對照小說寫

22 張大春，《戰夏陽》，頁39。

作，其實指的就是最主要的主題之外的次主題。

在〈太原錯〉中，關鍵詞的順序如下：私遁、私遁、奉公殺人、屍變、淫婦、奉公殺人、屍變、淫婦。所謂的關鍵詞，自然是指在該段落中最具意義且最起作用的元素，換言之，以此書而言，便是指在小說結構上能支撐起該段故事的樞紐，與故事內容並不一定直接有關。以「屍變」為例，分別出現在第27頁與第35頁，然而此兩頁卻沒有提到屍變的故事，直接提到屍變的故事的反而是21頁與22頁，屍變這個「關鍵詞」所在的第27頁與第35頁其實是「屍變」這個橋段的故事所引發的後續與前因。小標題與關鍵詞在此便具有兩種相關但不同的作用，前者是故事前進的路線，後者是小說結構互相牽引的銜接點，更進一步來說，小標題是說故事（說書）的主旨，關鍵詞是小說家在寫作時藉以溶接、銜接、轉換不同場景的次主題。²³

更明顯的例子是〈四個〉，此篇共有六個「關鍵詞」，幾乎每個單數頁都有，分別是：「解頤」、「天祿」、「演練」、「開銷」、「安人」、「盜藪圖」，若仔細對照關鍵詞在這些頁數的作用，則可發現常與故事行進無關，張大春在此所揭露的是小說家張大春如何利用各個次主題的相互連接編排來「說」這個看似天馬行空的「書」。

顯然地，這樣的安排甚為有趣，版面上、行文中的敘述腔調是說書體，小標題所提示的也是說書的故事題旨，是整本書的「中心」，²⁴偶爾在單數頁才在右上角出現的「關鍵詞」（在此暗示著小說寫作的技法）便是邊陲。

但是否能因此而昭告張大春將說書文體視為中心而拋棄了小說？且讓我們回想張大春在八〇年代的代表風格「後現代主義」的基本精神：去中心。而由位於邊陲的關鍵詞所代表的小說寫作的次主題如何編織、支撐起文本中心的說書文體便可看出張大春事實上並不只是將說書文體引進小說寫作，在此同時，小說家張大春也將小說寫作的技法偷渡進說書文體中。《戰夏陽》

23 次主題在小說中的作用通常是用來支撐或凸顯主題。

24 以排版來看，正文的說書文體自然是版面的中心，以前述的推論而言，說書文體也是張大春此一系列寫作的中心。

所呈現出來的說書文體並不同於中國古老傳統上的說書人所說的故事，張大春的寫作隨處可見小說技法，也是這些技法才能將看似毫無規則、隨處離題、且戰且走的各個說書橋段互相連接。

更解構地來說，中心與邊陲在此並非對立而互相排擠，中心（說書）與邊陲（小說）因為彼此互為文本也互為文體，會產生混雜、互相影響的狀況，使得彼此失去原有的純粹。再加上傳統的說書雖以歷史為本，卻在歷史上大行虛構之能事，以《三國志》與《三國演義》為例，以歷史為本的筆記小說、歷史小說與史實之間往往產生互相擾亂的作用。中國傳統具有說書色彩的筆記小說、歷史小說雖然並非後設或後現代主義之文本，卻同樣具有解構正史的特色，而這一特徵也就與張大春慣常使用的以小說擾亂正史的寫作策略不謀而合。張大春藉此結合兩者的特色，將《戰夏陽》寫成一個介於說書與小說之間的文本，與其說是回到說書傳統，更像是「說書」與「小說」雜交之後所產生的新文體（hybrid genre）。

五、言說或書寫

在西方傳統哲學思想中，哲學家將言說認定為具有在場的優先性，言說的談話主體與談話內容是連接在一起的，「我說故我在」，我（說話者）在場為我的話語背書；書寫則是不在場的，對讀者而言，書寫是書寫者遺留下來的訊息，當訊息完成後，書寫者已不在場。傳統上哲學抬高言說（speech），貶低寫（writing），認為聲音是一級能指，人類文明由口說開始，口說來自於對自然界的模仿，聲音模寫實在，是一級能指，與此相對，書寫起源於對聲音的模寫，是為了記錄聲音才發明的對應系統，書寫因此被貶低為二級能指。

若我們援引這樣的概念來談言說與書寫，以及這二元對立之物所各自發展出來的技藝（說書與小說）則可能太輕率地將張大春的說書文體視為作者在場、優先於小說寫作的進展。

然而這一個將言說與書寫比擬成在場與不在場的二元對立關係的概念，卻早已遭到法國解構大師德西達的批評，他認為聲音對文字並沒有優先性，

不管是聲音還是文字，都只不過是對原書寫的模仿，都是意符（Signifier）的遊戲。精神分析大師拉岡的看法更為艱深且有力，他將人的主體視為語言與論述的奴隸。早在主體出生之前，語言便已存在且已經固定了，語言文字是人由想像界（imaginary order）進入象徵界（symbolic order）的關鍵，人進入符號世界的鏡像，從中認同自我，是一面鏡像，主體因此而與原初的自我疏離，語言文字是自我認同的過程，也是意識型態的基礎。但是主體卻不見得能夠意識到這一點，反而會在學習語言的過程中誤以為掌握到語言，而忽略語言系統無法涵蓋的無意識運作。²⁵ 既然語言是外在於主體的系統，是一面鏡像，無法涵蓋無意識的運作，則言說者就不等於言說的內容，人的話語在說出口的那一瞬間即成為文本，留待聽者詮釋解讀。說話者與話語的關係是羅蘭巴特所說的「作者已死」，²⁶ 當話語脫口而出，說話者便失去對話語的掌控，聽者具有對話語的詮釋權（authority of interpretation），說話者等同不在場。

說書這門技藝之所以興盛，與說書者的聽眾成分有很大的關係，中國傳統社會中文盲眾多，工農階級識字甚少，自然也就沒有能力閱讀當時的筆記小說，「聽」說書便成為工農階級唯一的「閱讀」機會。然而，在科舉制度興盛的中國古代，「書寫」是平民百姓唯一翻轉社會地位的機會。《戰夏陽》談的是中國古代官場與科場的怪狀、醜態，直接與科舉制度有關的，便有〈劍仙〉、〈小毛公與文曲星〉、〈科名還是要的好〉、〈四個〉這四篇，科舉制度是中國古人除了婚姻之外，唯一能改變階級的制度。科舉考試所求不多，不問人品、家世、外貌，唯有書寫能力而已。書寫的實用價值如此之強，甚至可以逆轉階級，由此而論非但西方傳統上認為言說優先於書寫的立論不合於古代中國的情境，甚至是德西達或拉岡的說法也值得商榷。畢

25 Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan* (Cambridge: Cambridge University Press), 1988, p. 163.

26 羅蘭巴特的「作者已死」概念並非全然否定作者的存在，以及作者與作品的關連，而是要破除過去所認定的作者對於作品的絕對且至高無上的詮釋權威。藉由打破作者的神話而將詮釋權交回讀者手中，因此而解放更多文本的可能意義。

竟階級交換的實用性太大了，非但能扭轉個人的社會階級、社會地位，還能使人一躍而入政治中心，若個人能憑藉書寫的能力而成為宰制階級、權力核心，成為國家機器的一部分，訴諸於社會的場域，則書寫優先於言說太多。

尤其是《戰夏陽》一書中的〈小毛公與文曲星〉便是談論刻版印刷，在印刷術發明之後，社會正式進入印刷資本主義，對於文人來說，書寫是菁英除了口說之外還能以不在場的身份繼續傳播思想的關鍵，在印刷術的時代中，書寫是被統治者能否發聲的關鍵。

六、結論

既然歷史只是張大春藉以虛構小說的材料，張大春的小說依然是小說，則張大春這一個看似迎回歷史的舉動仍然在小說家張大春的小說寫作的脈絡中，張大春的歷史寫作並非試圖重現歷史，而是想以小說的論述形成另一個知識，藉以『借「假」疑「真」』，他一貫的後現代去中心的立場已經發展到解構張大春的階段。

說書策略也不只是推崇說書傳統，而是為了解構張大春過去的小說寫作手法，他將說書文體納入小說寫作中，使得說書與小說兩個文體互相干擾、融合，使《戰夏陽》成為一個介於說書與小說之間的文本，是「說書」與「小說」雜交之後所產生的新文體（hybrid genre）。

因此，《戰夏陽》實則是「『偽』言說」的書寫，雖然來自於說書傳統，在說書人與聽眾的組合中看似言說優先，但張大春畢竟是小說家，儘管模擬說書腔調，仍舊是寫作，《戰夏陽》也畢竟是一本印刷出版品，一出版即已定稿，沒有說書人即興揮灑的空間。再思索說書之所以興盛的社會背景與《戰夏陽》所描述的科舉制度的特殊情境，則小說家張大春從《春燈公子》到《戰夏陽》以及預計出版的《一葉秋》、《島國之冬》這一系列的書寫，仍舊是小說家念念不忘於小說書寫的改革與嘗試，在以小說為志業的作者心中，書寫仍舊是優先於言說，無論說書之舌如何燦如蓮花。

參考資料

一、專書

卡爾維諾著，吳潛誠譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報文化出版企業公司，1996.11）。

高宣揚，《布爾迪厄》（台北：生智出版社，2002.05）。

張大春，《小說稗類》（台北：聯合文學出版社，1998.03）。

——，《小說稗類·卷二》（台北：聯合文學出版社，1998.03）。

——，《四喜憂國》（台北：遠流出版事業公司，1988.06）。

——，《張大春的文學意見》（台北：時報出版社，1992.05）。

——，《戰夏陽》（台北：印刻出版公司，2006.03）。

Umberto Eco 著，謝瑤玲譯，《傅科擺》（台北：皇冠文化出版公司，1992.06）。

王小波，《黃金時代》（台北：風雲時代出版公司，1999.02）。

楊大春，《傅科》（台北：生智出版社，1995.03）。

廖炳惠，《關鍵詞200》（台北：麥田出版公司，2003.09）。

高天生編，《張大春集》（台北：前衛出版社，1992.04）。

Barthes, Roland, "The Death of Author," 1968, in *Image, Music, Text.*, 1977.

Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974).

——, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Tran. Alan Bass (London: Routledge, 1978).

Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

Raphael, Linda S. *Narrative Skepticism: Moral Agency and Representations of Consciousness in Fiction* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2001).

二、期刊論文

林建光，〈政治、反政治、後現代：論八〇年代台灣科幻小說〉，《中外文學》31卷9期（2003.02），頁131-159。

陳正芳，〈魔幻現實主義在台灣小說的本土建構：以張大春的小說為例〉，《中外文學》31卷5期（2002.10），頁131-164。

