

《家變》與《孽子》中的父子關係與對「真實」世界的追求*

洪珊慧

中央大學中文系博士候選人

摘要

王文興與白先勇同為《現代文學》雜誌的重要成員，王文興《家變》與白先勇《孽子》亦是七〇與八〇年代台灣文學史上兩部重要的長篇小說。《家變》以父親出走為始，逐章敘述范曄與父親的關係變化，其小說內容與其獨特的文字表現，引發當時台灣文壇的注目；《孽子》則以兒子出走／被逐為開端，為台灣第一部長篇同志小說。兩書皆呈現了父子關係衝突、個人自我追求與「家」的抵觸與崩解；此外，在父子關係／家的崩解／家國的隱然挑戰之中，兩部小說也都呈現了現代主義小說對真實世界的追求的特質，《家變》追求挖掘人性深處不可言說的真實，而《孽子》則追求表述人性、尋求性別認同的真實世界。

關鍵詞：現代主義、王文興、白先勇、家變、孽子

* 本文初稿以〈台灣現代主義小說的「真實」世界追求——《家變》與《孽子》的一些觀察〉為題，於加拿大卡加利大學（University of Calgary）舉辦之「中文敘事語言的藝術：王文興國際研討會（Art of Chinese Narrative Language: International Workshop on Wang Wen-hsing's Life and Works）」（2009.02.20）宣讀。感謝兩位審查委員的審查意見，提供筆者修改本文的寶貴建議。

The Pursuit of Reality in *Family Catastrophe* and *Crystal Boys*

Hung, San-Hui

PhD Candidate
Department of Chinese Literature
National Central University

Abstract

Wang Wen-Hsing and Pai Hsien-Yung were both important members of the magazine *Modern Literature*. Wang's *Family Catastrophe* and Pai's *Crystal Boys* were also significant masterpieces in the 1970s and 1980s on the Taiwan literary scene. *Family Catastrophe* begins with a father leaving his family, and consequently probes into and investigates the relationships between the father and his son. The novel's subject matter and unconventional style attracted considerable attention. On the other hand, *Crystal Boys* opens with a son driven out from the family by his father, and has generated massive discussion as being the first novel to deal with male homosexuality in Taiwan. Both *Family Catastrophe* and *Crystal Boys* portray the conflict between father and son, the theme of self-pursuit, and the clashes between and collapse of the father-son relationship in the traditional family. In its discussion of the hidden reality of human nature depicted in *Family Catastrophe* and the search for human reality and sexual identification implied in *Crystal Boys*, this paper aims to show that the two novels typify literary Modernism in their presentation of the pursuit of reality.

Keyword: Modernism, Wang Wen-Hsing, Pai Hsien-Yung, *Family Catastrophe*, *Crystal Boys*

《家變》與《孽子》中的父子關係與對「真實」世界的追求

前言

王文興與白先勇為台大外文系同學，且同為《現代文學》雜誌的重要成員。王文興的《家變》與白先勇的《孽子》可謂為七〇與八〇年代台灣文學史上兩部重要的長篇小說。¹《家變》因其小說內容與其獨特的文字表現，引發當時台灣文壇的注目，《孽子》則為台灣第一部長篇同志小說，開領域之先，兩部作品各有風格與影響，論者既眾，觀點亦豐。

筆者以為，《家變》以父親出走為始，逐章敘述從小到大范曄與父親的關係變化和家庭傳統倫理位置的調換，《孽子》則以兒子出走／被逐為開端，寫出父親期望與兒子真實同志身分的衝突，兩書皆呈現了父子關係衝突、個人自我追求與「家」的抵觸。

在父子關係／家的崩解／家國的隱然挑戰之中，《家變》和《孽子》皆呈現了現代主義小說對真實世界的追求：《家變》追求挖掘人性深處不可言說的真實，而《孽子》追求表述人性、尋求性別認同的真實世界。因此，本文嘗試討論比較《家變》與《孽子》中父／子的出走與被逐、父子關係、家與個人自由的追求以及對於內心「真實」世界的追求等部份，藉此探討這兩部小說的內在人文精神。

一、父／子的出走

《家變》分為三部，依時間先後進行，第一部寫范曄的童年，第二部寫

1 王文興，《家變》（台北：環宇出版社，1973.04）。王文興於1966年6月18日開筆寫作《家變》，歷時6年，於1973年出版；白先勇，《孽子》（台北：遠景出版事業公司，1983）。《孽子》於1977年《現代文學》復刊號第1期開始連載。

范曄的少年，第三部寫范曄成年。《家變》的敘事結構採雙線進行，分別以英文字母A、B、C……與阿拉伯數字1、2、3……為敘述章節。英文字母的部分為敘述者現在的時間（A~N三個月，O則是父親出走二年後），阿拉伯數字的章節則為兒時毛毛成長為范曄的時間歷程（過去的時間）。英文字母標示的章節中，每章（現在）的時間幾乎停滯不動，從開始的「A」到結束「O」的15個章節不過歷時2年的時間長度。相形之下，阿拉伯數字的章節由157節組成，以單獨存在的場景、事件呈現范曄成長過程、范家的生活細節，細緻詳實，像一則則敘述生活本質的「記事」，歷時有22年之久。敘述「過去的時間」的部分幾乎佔整部小說的七分之六，與現在的時間成了一種奇異的對峙。

《孽子》則分為四部，第一部「放逐」，僅一頁之長。第二部「在我們的王國裡」和第三部「安樂鄉」的篇幅幾乎佔全書的百分之九十，「在我們的王國裡」和「安樂鄉」兩個部分皆為這群男同志重尋／重塑自己的「家園」及「家」。第四部「那些青春鳥的行旅」則將各個重要主角現況作一交代作為結束。顯然，《孽子》著重於第二部「在我們的王國裡」與第三部「安樂鄉」的描寫，書寫這群由家庭放逐／出走的男同志如何重尋自己安身立命的「家」以及「位置」。

分析這兩部作品，所重所述者一是回顧式的范曄成長史，另一是離家兒子李青的出走歷程記，父親的角色在這兩部小說中隱隱地成為小說敘述故事的初始因由，在父子和家的關係之中，權力所繫、一家之主的父親，卻在時間和故事的推移之中被逐漸「拭去」。「拭去」了父權與宰制，兒子們才有追求個人自由與內心「真實」世界的可能，此實為《家變》與《孽子》重要而相合的精神。

《家變》以父親出走為始，敘述一位愁容滿面的老人離家出走的第一部「A」段，其中四分之三的篇幅皆在描述范家的住屋，視角由遠而近、由大而小，猶如一幅色彩平淡的靜物畫。而《孽子》以兒子出走／被逐為開端，李青赤足向外奔逃，父親揮舞槍桿，大聲咆哮：「畜生！畜生！」為一幕極為衝突暴虐、情緒激昂的開場場景。

但是，此兩部小說在結尾時卻又呈現了與小說開頭截然不同的風格與調性。

相形於《孽子》以兒子向外奔逃、出走為始，李青被逐出家門時，父子關

係呈現的強烈衝突與劍拔弩張，「（父親）他那一頭花白的頭髮，根根倒豎，一雙血絲滿佈的眼睛，在射著怒火。他的聲音，悲憤，顫抖，嘎啞的喊道：『畜生！畜生！』」²《孽子》結尾的時間點定在象徵家人團圓守歲的除夕夜，被父親驅逐出走的李青雖則終究沒有回家，但在「同志的王國」——台北新公園裡與眾人團聚拜年。最末，李青帶著一個流浪公園無處可去的孩子——羅平，大年夜裡在「忠孝西路」的人行道上不畏寒冷向前奔跑，充滿了希望和諧、回歸傳統忠孝和平的象徵意涵。然《孽子》其實並非忤逆不孝之徒，而是一群尋求父親理解，即使父親一輩無法真正接納他們，但企求彼此能夠和解的可能企望。在小說結尾時，彷彿與小說開頭作了一番呼應，李青和羅平還得在「忠孝西路」充滿希望地向前奔跑，《孽子》最終帶著濃厚的溫情主義作結。

《家變》的結尾停留在英文字母O上，同樣充滿豐富的象徵意涵。「O」可以為over，意指結束，同時也是circle，象徵循環，起點和終點不可辨的循環。但也可將「O」視之為讀者閱讀至此出現的類似希臘悲劇中慣常出現的合唱隊瞠目結舌的表情³，小說書寫只到此為止，後文則留待驚異的讀者演繹。或者，將「O」視為阿拉伯數字的0，猶如羅蘭·巴特（Roland Barthes）之《寫作的零度》（*Writing Degree Zero*）的0，一切回返至最初，范曄取代父親成為一家之主。⁴總之，「O」是個充滿暗示性的符碼。且看《家變》最末這段小說結尾的精采文字：

時間過去了有幾幾及兩年之久。是一個父親仍然是還沒有回來。然而在范曄的現在的家庭裏邊他和他之媽媽兩個人簡單的共相住在一起生活似

2 白先勇，《孽子》（台北：允晨文化實業公司，2010.09），頁7。以下引文皆於文內直接標明書名及頁數。

3 這樣的用法亦可見於83節。該段描寫范曄晚歸以致父親外出尋他而自己迷路，在父親尋找范曄的路線中，「一座齒科醫院的張著口腔露出牙床的門燈」這個意象出現過兩次，齒科醫院這座招牌像是夜間指引父親方向定位的標地物（非常符合現實的生活經驗），另一方面則像是對於外出尋子反而迷路的父親展露出來的一種奇異的「笑」，使得整個畫面充滿意象式的美感。

4 以羅蘭·巴特（Roland Barthes）《寫作的零度》（*Writing Degree Zero*）（台北：桂冠圖書公司，1991.07）觀點，將《家變》最後一章「O」解讀為數字乃劉千美教授於「中文敘事語言的藝術：王文興國際研討會」中的發言討論（加拿大卡加利大學主辦，2009.02.21）。

乎是要比他們從前的生活較比起來髻髻還要更加愉快些。關之乎隔不久他應該再外去尋索他的父親的安排及計劃，這一個做兒子的他幾乎可以說都已經幾乎就要忘記掉了。他——范曄——在這一個時候的平靜的該一段的時間的裏面，他的身體的健康情形比他的從前的整個任何時候的都要好得多，爾今他的臉紅光滿面的，並且他已經有了一種幾近於進入中年階段的身材。至談到他的母親，她的頭髮而今更白了，但是斯一種白色是一種耀著柔光的白，一種流溢著一股身體健康氣微的白，從她的頭髮看來，她要是再準此活下去續活廿幾年自然一定沒有任何問題。⁵

《家變》結尾令人印象深刻，甚至帶著些許殘酷的冷漠與冷靜⁶，彷彿父親不在，或者，父親不在，亦無舉足輕重，父親至此被兒子范曄徹底遺忘。《家變》結尾「平靜柔和」的最後一幕，卻是場震撼人心的「家庭巨變」。

二、倒置的父子關係：《家變》

《家變》敘述范曄個人成長過程中與父母關係的改變，特別是父子關係的改變。歐陽子論及《家變》的中心題意時說道：「『《家變》寫的是一個父親在他兒子心目中之逐漸萎縮。』這心目中三字極為重要，因為改變的並非父親，而是兒子范曄。」⁷父親原本高大形象在退休後逐漸萎縮變小，在范曄眼中，父親穿他的孩子（范曄）汰換老舊的長褲，父親的木料拖鞋像是「三歲小孩的玩屐」（《家變》，頁211），父親喜歡買「孩子吃的囡囡酥」（《家變》，頁213），父親病了，「羸弱溫順得像一頭纔纔生下來的幼小小貓貓似的。」（《家變》，頁237），父親的嘆氣，「幾像是一個人垂死時的剩下

5 王文興，《家變》（台北：洪範書店，2000.09），頁194-195。以下引文皆在文末直接標明書名及頁數。

6 歐陽子亦曾指出，《家變》結尾父親之出走，幾乎可說是母子二人潛意識的「合謀」，這段客觀描寫之結尾，語氣隔離，又富反諷意味，見〈論《家變》之結構形式與文字句法〉，《中外文學》1卷12期（1973.05），頁56。另，張誦聖亦指出《家變》末尾一章展現的冷漠世情令一般讀者慄然不安，見氏著，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（台北：聯合文學出版社，2001.06），頁160。

7 歐陽子，〈論《家變》之結構形式與文字句法〉，《中外文學》1卷12期，頁52。

的那快了結的一口游息，也尤其像是嬌柔女子嚶發出去的嚶泣聲。」（《家變》，頁183），父親一切舉止行為變得愚蠢無知，咋嘴動舌如「老鼠一樣的ㄣㄣㄣㄣ聲。」（《家變》，頁233）。

歐陽子從小說中上述的文字中總結：「父親一角，不能獨立存在；父親為人真正如何，並不重要；重要的是，在范曄眼中，父親是什麼樣子。……最後，父親之失蹤，是此作之首要象徵（symbol），影射著父親在范曄心中最終之隱退消失。」⁸然而，筆者認為，此父子關係的轉變不單單是范曄單方面的意義，父親隨年歲漸長而漸弱的身形，以及「三歲小孩的玩屐」、「孩子吃的囡囡酥」等，也讓父親如「老人孩子性」，與范曄互換了家庭一家之主的「位置」。於是，在「毛毛」成長為青年「范曄」的過程中，係兒子與父親的關係傾斜，最後父子關係完全相反倒置。形象互換了，力量也互調了，在「家」中的位置以及主附關係也相互反轉。在范曄眼中，由「父親的身幹在他看來非常高」（《家變》，頁51）、「他的裸身純白得像百合花，且從來少有見過這些圓而結實的肉肌。」（《家變》，頁53）到「驀然發現他之父親原來是個個子奇矮的矮個子……是個拐了只腳的殘廢」（《家變》，頁186）年老的父親變得萎縮殘缺，不再完美。退休後的父親不再是「一家之主」，一切轉由范曄當家做主，范曄不但對家中錢財用度苛扣限制，他規定自己一人先行用餐，父母得等他用餐完畢再晚些吃飯，完全顛覆了傳統觀念中父母至上的家庭倫理。

《家變》最為暴虐的經典畫面是兒子范曄在父親66歲大壽時將父親趕下餐桌，喝令父親不准繼續吃飯。從此，只要兒子認為父親做錯事情，就施加父親不許吃飯的處分。對照113節父親為了家用以及台籍女友的問題與二哥發生爭執，父親亦曾對著二哥咆哮：「你還想回來喫晚飯呵！沒有飯吃！今天你晚飯沒有飯吃！」（《家變》，頁145）至此，不難發現，掌控家中經濟大權且擁有年輕精力的范曄完全取代父親的位置，他以父親當年對待二哥的方式對待現在的父親，他看待父親的態度不再當他是個父親，傳統父子家庭關係的倫理

8 同註7，頁54。

已經崩解，如今父子關係呈現一種顛倒相反的荒謬狀態，所以「兒子」可以「懲罰」（punish）「父親」。在152節范曄以日記體方式直指，今日台灣社會家庭無法和諧相處，除了房屋狹小，缺乏個人空間之外，另一主因在於小孩犯錯父母可以苛責笞打他們消氣，但是人子無法嚴懲父母，導致心底淤積怒氣愈增愈多，問題隨之愈滾愈大。依范曄的推論看來，小孩犯錯時遭受處罰，換言之，父母在家觸犯過錯時，亦可受罰。

父子的關係似乎永遠處於衝突之中，所以，當父親還在盛年強大時，與二哥因婚姻價值觀相左發生巨大衝突時，二哥只得被迫離家。多年之後，當父親年老衰邁，父子關係相反倒置，換成兒子擁有發言權與主導權時，父親只得被迫離家。范曄甚至下意識地感覺即使父親失蹤後，仍在與他「實行一場緘默的戰鬥……繼續纏鬥下了。」（《家變》，頁163）

這父子關係的衝突，像命定似的，茁壯的兒子，終將老父納於陰影之下。就如同范曄幼小時，父親曾傷色地搖頭，「都一樣，這孩子必也是那種叛逆兒子。」「他底相貌就是不孝的面象，我們這個兒子準扔棄父母的了，這是個大逆、叛統、棄扔父母底兒子！」（《家變》，頁28）當年父親的一席話語像是希臘悲劇慣有的預言般，一一驗證於長大後的范曄對待父母的叛逆暴虐。

三、企待修復的父子關係：《孽子》

《孽子》裡有三段重要的父子關係值得關注，一是王尚德將軍與兒子王夔龍，二是傅崇山傅老爺子與兒子傅衛，三是退役軍人李父與李青。小說中這三對父子皆因父親無法接受同性戀的兒子而使得原本的父子關係遽變。因為「龍鳳戀」，王夔龍刺殺阿鳳的事件震驚社會，王尚德將軍將龍子送往美國，臨行前對兒子說：「你這一去，我在世一天，你不許回來。」，造成兒子此生永不能再見父親的遺憾。而傅老爺子與兒子傅衛之間，傅衛在軍中與充員兵發生猥褻行為，造成父親傅老爺子不諒解而在軍中舉槍自盡，形成父親永不能再見兒子的人生憾恨。至於李青與李父之間，因為李青在校與管理員淫猥行為遭致退學，被憤怒的父親逐出家門，但因弟娃與母親的相繼去世，父親與兒子成為世上彼此唯一的親人，暗含著兩人之間未來存在和解的可能。

基本上，《孽子》裡的男同志們與他們父親的關係像是依附性，在父親尚未發現他們的性傾向時，對於兒子皆有所期許，期許他們的兒子能夠繼承或完成父親未竟之志業。當父親發現兒子的同志性向時，他們激烈地無法接受這樣的兒子，甚至將兒子「妖孽化」⁹，視為家族恥辱，必除之而後快。父親的態度是決絕的。在父親強力的態度下，人子必然只能被驅離／出走。

但這群被放逐的「遊牧民族」，心中渴求的，卻仍是原生家庭的諒解與接納。王夔龍因父命被放逐紐約10年，沒能見雙親最後一面，最終因父親過世方得以重返國門／家門。王夔龍對於父親的心結與怨懟無法紓解，在父親墳前一滴淚都沒掉下，那是種對於父親無言的沉默對立。直至藉由終極父親形象的傅老爺子之口：「你只顧怨你的父親，你可曾想過，你父親為你受過多少罪？……這些年你在外面我相信一定受盡了折磨，但是你以為你的苦難只是你一個人的麼？你父親也在這裡與你分擔的呢！你痛，你父親更痛！」（《孽子》，頁304）「你們這些孩子，只顧怨恨你們的父親，可是你們可也曾想過，你們的父親為你們受的苦，有多深麼？」（《孽子》，頁312）將王夔龍與無法再見最後一面的父親做了調解。

白先勇補述了阿青與傅老爺子的關係¹⁰，親侍傅老爺子如父親，克執對父執輩之禮。小說安排傅老爺子病重時就由這群社會認定的「孽子」／男同志來照顧他，從隔閡到認同，原本傅老爺子無法接受兒子傅衛同志性向的父子關係，於此卻與一群原本陌生的男同志們修補起來。小說中刻意安排傅老爺子過世後由這群孽子／男同志為他披麻戴孝，扶靈安葬，克盡人子的責任，而當初因一己執見間接造成兒子舉槍自盡的傅老爺子，盡嘗自己生日竟演變為兒子忌

9 張小虹指出，「孽」子除了不肖之「孽」，子為業障之「孽」外，並延伸到第三層次的「妖孽」，如：小玉、李青、吳敏、老鼠等人自我命名為「狐狸精」、「鯉魚精」、「兔子精」、「耗子精」的「自我怪胎化」，並以竄改的《兩隻老虎》作為自我閹割的頌歌。張小虹，〈不肖文學妖孽史〉，陳義芝主編，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經出版事業公司，1998.12），頁191-192。筆者以為，白先勇筆下的「孽」子之「孽」，除了張小虹指出的三種層次，尚有父權社會慣將同性戀兒子「妖孽化」的意識形態傾向，相關討論參見本文第五節之分析。

10 在一次訪談中，白先勇曾表示：《孽子》下半部寫了好幾次，傅老爺子這個角色讓我很困惑，初稿時，傅老爺子也是個同性戀者，後來覺得不對，把它改了。改了以後這意義可能更複雜了些。見曾秀萍，〈白先勇談創作與生活〉，《中外文學》30卷2期（2001.07），頁195。

日的人生悲痛後¹¹，透過這群男同志的送喪隊伍，由與自己兒子性向相同的晚輩送走最後一程，也送走傅老爺子人生最後的遺憾，彷彿異性戀的父親終於能與同性戀的兒子，完成了某種和解的儀式。傅老爺子過世後，王夔龍跪在墳前淒厲地嚎哭，那是種最後對於離世父親的痛徹心扉與告別方式。至此，我們知道，這群被原生家庭放逐在外的青春鳥，即使擁有「我們的黑暗王國」，內心念茲在茲的，始終是父親最後的接納與認同，尋求的是種父子之間的和解與平和之情。

四、從「似父」到「弑父」、「拭父」

王文興曾說《家變》是部范曄個人懺悔錄。追溯范曄的成長過程，可說是場由「似父」¹²走向「弑父／拭父」的人生旅程。《家變》10節「父親底身體上佈遍點點黑痣，母親身體上繁生著紅痣，他的身體上有黑痣，也有若干紅痣。」（《家變》，頁29）范曄身上繼承著父母血統命脈。毛毛崇拜著父親的一切，亦耳濡目染了父母親的一些生活習慣。但是，成長後的范曄開始戴著「審判」眼光看待父親，包括父母自小不斷灌輸他「孝」道的教育，如今在他看來是自私的養兒防老作風。

佛洛伊德（Sigmund Freud）說：「夢是願望的達成。」¹³《家變》149節這場「弑父」的夢境仿若現代暴力電影般呈現，亦是父子關係衝突高潮的象徵。在這場夢境中，父親喊叫著：「你還在嘮叨個什麼？你看我不去把你一刀宰了！你這隻狗！」、「我生了你，養了你，我就有權可以毀掉你，打壞打粉掉你。」（《家變》，頁217）已然宣稱了傳統父親對於兒子的威權宣告。

11 從傅衛自殺的那年五十八歲生日起，傅老爺子從此不願再讓人為他慶生。當楊金海與李青一行人興高采烈地備酒與菜色替傅老爺子歡祝七十大壽，一進傅家，入眼的一幕卻是：「客廳裏靠牆的那張供桌上，換了新鮮的白菊花，而且還添了一只黑陶香爐，香爐裏燒了檀香，繚繞的香煙，正嫋嫋的升到牆上那兩張傅老爺子及傅衛兩父子著了軍裝的相片上去。」（《孽子》，頁288）。白先勇成功地描寫了這段場景，將父（傅）的生日／子的忌日的沉痛感做了深刻的呈現。

12 王德威在〈叫父親，太沉重？——父權論述與現代中國小說敘述〉中提及，打倒父權為五四文學的主題，時至今日雖是「弑父的時代」，但似乎弑父的時代還暗藏了「似父」的誘惑？見《如何現代，怎樣文學？》（台北：麥田出版社，1998.10），頁189。本文借用了王氏的「似父」用詞，但與王氏的觀點用法不同。

13 佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯，《夢的解析》（台北：志文出版社，1988.12），頁55。

因為是夢境，整個場景非常超現實地進行（唯一符合現實的畫面可能是母親從旁勸架），王文興的文字運用地有如電影鏡頭般，充滿戲劇張力。例如：

他的父他忽然猝然又脫隱到約個一武步的遠程以外，點指著他大聲宣稱：「——這不孝！」他一記拳擣進到他的父親的胸脯間。（《家變》，頁217）

一高舉貫敵進他之父親的胸部——他的父親瀝血闖起來狂奔，他是時也從地面上爬了起來直追，他又向著他的父親的背後猛擊一刀，又再猛捶一刀，——（《家變》，頁218）

當范曄一而再地舉刀親刃父親時，小說意象充滿荒謬與暴力。在這場父子爭戰中，傳統儒家的「父慈子孝」消失無蹤，取而代之的是父親對兒子的蠻橫暴力，以及兒子對「父親」與「孝道」的徹底反撲摧毀。范曄先是一記重拳回覆父親的「不孝」指責，而後縱身舉刀刺中父親的胸部。藉由「弑父」行為，兒子打破所謂「父親」高高在上的主宰地位。

再回溯范曄小學時玩父子摔跤遊戲的91節（現實）與149節「弑父」（夢境）作為對照，當小孩的他每每無法撼動父親於萬一，最後以機巧方法絆倒父親猶自處於勝利的欣喜，這場父子力量對抗戰已將兒子欲與父親角力的「伊底帕斯」情結透過摔跤遊戲傳遞演練。跌坐地上的父親忿斥：「怎可以對你爸爸這樣」（《家變》，頁113），這句話彷彿警語般重複兩次。

然而，「弑父」終究還只藉由佛洛伊德的論證在夢境裡達成，雖然「弑殺」是去除宰制力量最直接的反叛和做法，如李昂的小說《殺夫》，¹⁴女主角林市在飽受虐待之後，最後揮刀殺死了丈夫陳江水。但此夢境在《家變》中可以視作更深的意涵，所謂「願望的達成」只在「拭去父親」，不在真正的「弑殺父親」，現實之中，范曄便藉由作為與心境的轉變，逐步達到了「拭父」的目的。

14 李昂，《殺夫》（台北，聯經出版事業公司，1996.05）。

父親離家後，范曄持續刊登尋父啟事，像是一則則對出走老父的「隔空喊話」。¹⁵ 父親雖則不在，但范曄按月提領父親所留下的退休金利息支付生活開銷，並覺家中經濟因少一人開銷而減輕許多。整個事態的轉變下，王文興以清冷、諷刺之姿寫下如此世情炎涼，「他是就拿他父親的錢用在他父親的事上，用得異常巧妙而俐清。」（《家變》，頁164）

甚且，范曄將父親的物件／存在（父親佔據出入口的書桌、父親日漸蒙塵的皮鞋）逐漸自范家（現為兩人之家）的日常生活中清除，母親竟也默默認同范曄逐漸拭去父親曾在家中的存在與位置。

王文興塑造的范曄是個對於知識、哲學、音樂、藝術和美學有極大興趣與追求，嚮往西方自由生命哲學，出身歷史系的知識份子，由童稚之眼開始¹⁶，一路隨成長過程觀察自中國大陸渡海來台、來自「憂患重重的時代」¹⁷的父母親。一個嚮往西方現代社會的知識份子與來自舊社會、篤信傳統的父母，其中的戰爭與差異勢不可免。

論者向來將《家變》中的范曄視為台灣社會轉型，接受西方思想文化衝擊時，兩代之間的衝突。¹⁸ 但是，除了對傳統社會制度觀念的不滿之外，筆者認為范曄挑戰社會、挑釁讀者的既定觀念，還在於對人類內心深層「真實」世界的追求。若說父子衝突是人生／文學永恆的課題，《家變》欲呈現的，並非僅限於文字表層我們所見，范曄對於父親／傳統孝道所作所為的離經叛道而已，《家變》欲挖掘的，其實是我們自小耳濡目染、接受集體教育與社會規範下，個人潛意識裡被強制規訓的家庭倫理與所謂的傳統孝道。作為一個在生命

15 從最早的尋父啟事標題皆為：尋父（C～J，G為唯一例外）。小說行進至K後，尋父啟事標題直接寫為「父親」，似乎是對著父親喊話。

16 整部《家變》看來，年幼的毛毛在第一節登場時就是在學習認字，而且由父親牽著他的手沿街對著招牌一一認字、認識這世界，此時父親是個教導者的角色。這一節不但精確真實地掌握了兒子與父親相處、自然學習的情景，同時亦極富象徵性。

17 這裡借用了白先勇的用詞，白先勇寫在《台北人》的獻詞為：「紀念 先父母以及他們那個憂患重重的時代。」《台北人》（台北：爾雅出版社，2007.04）頁首。

18 如呂正惠，〈王文興的悲劇——生錯了地方，還是受錯了教育〉，《小說與社會》（台北：聯經出版事業公司，1988.05），或是丁富雲，〈《家變》：社會轉型階段人倫關係異化的寫真〉，《中州學報》3期，總159期（2007.05）。

經驗裡持續成長的知識份子，或者說是追求絕對信仰的一位年輕藝術家¹⁹，他探問真理的勇氣，他試探現代社會為人類規範陳積下來被視作理所當然的「真理」²⁰，那些也許曾在我們腦海裡一閃而逝的「邪惡」念頭，隨即被我們的（外加）道德觀念立刻刪除，潛意識裡連想都不敢多想一秒鐘的禁忌與罪惡。王文興透過暴烈無比的范曄，他旺盛的精力試圖挑戰、打破我們腦海中被外在社會建立、認定無法撼動的「真理」——所謂天下無不是之父母，子女不孝與禽獸無異等等根深蒂固的儒家「道德」，千年前孔孟賢人他們所捍衛確立的「倫理」觀念。

這也是為什麼王文興必須「破壞」整體小說結構與流暢度²¹，硬是讓主角范曄在日記簿上暢快地「獨白」了一番「道理」，辯證「家」與「個人」、「傳統」與「自由」的范曄式觀點：

——家！家是什麼？家大概是世界上最不合理的一種制度！牠也是最殘忍，最不人道不過的一種組織！在一個家庭裏面的人們雖然在血統上攸關密切，但是同一個家庭裏的構成的這一撮人歷來在性格上大部都異如水火——怎麼可以不管三七二十一地把他們放在共一個環境裏邊？（《家變》，頁221）

19 這裡採「年輕藝術家」一詞，一方面因范曄敏感、憂鬱、追求真實，熱愛音樂與藝術的人格特質，的確具有年輕藝術家的特質，另一方面亦借用喬伊斯（James Joyce），黎登鑫、李文彬等譯，《一位年輕藝術家的畫像》（台北：桂冠圖書公司，2001.12）中的「年輕藝術家」。關於《家變》與喬伊斯《一位年輕藝術家的畫像》之觀照比較，顏元叔、張漢良、劉紹銘等皆為文討論過，各家的論述重點可參見曾麗玲文章的研究回顧部分，〈現代性的空白——《家變》、《背海的人》前後上下之間〉，《中外文學》30卷6期（2001.11），頁161-163。另，曾氏亦指出《家變》文中挑戰語言哲學之舉可視為藝術家（范曄）對他所掌控的文字與其欲表達事件之間主從抑或互不從屬關係的辯證，正是自發、自覺性藝術家之終極關懷，頁164。

20 例如《家變》述及普遍根植於大眾心中的孝道乃受儒家觀念的影響，並舉吳經熊先生的看法反面指出，孔子之所以注重孝道，全然因為幼時喪父，所以對父親特別懷念，推論「孝道」的開山起源乃因如此，後來卻被社會過度格致化與教條化。《家變》152節，頁222-223。

21 王文興接受單德興訪談時表示，關於152節范曄近三頁的日記體文字其實經過考慮，後來還是決定選擇以「不調和」的essay（散文）方法表達《家變》這部書的本意。單德興，〈鍾鍊文字的人——王文興訪談錄〉，《對話與交流——當代中外作家、批評家訪談錄》（台北：麥田出版公司，2001.05），頁61。

為什麼要有家庭制？這個制度最初到底是誰無端端發明出來的？人類在開始的時候也許是出自「需要」，至需要靠一家的團結來拒對外患，可是時至今日我們顯然悉已經必定不會有外凌的傷害，想不到居然反而是一家人自相內部互相的相殘！——茲是依照這樣來看值今此一家庭定制牠是不是還有教牠存在的「需」「要」？事實上如果我們開眼看一看人家其他的異種西方國家文明，看看其他的高等文明，就會知道根本就不認為什麼「孝」不「孝」是重要的東西，在他們的觀念裏邊好像完全歷來就沒有注意過是有這樣的一個需要。（《家變》，頁222）

這段日記體文字可視作范曄吶喊的內心獨白，同時亦產生小說主角范曄、與（呼之欲出）作者合而為一的「巨大」的敘述聲音，對於《家變》意欲表達的思想，十分淋漓盡致。當范曄意欲追求「個人」及「自由」時，父親（自我似父部分）與家庭（規範與秩序）的陰影勢必將被他逐一拭去。

五、「不孝（肖）子」與「孽子」

一般對於白先勇《孽子》的解讀有引申解釋為「孤臣孽子」意涵²²，或者延伸白先勇小說隱藏的命定觀——「孽」，解釋為人子承擔的「孽緣」、「孽障」。²³若我們簡單回歸至「孽」字的含意，有忤逆、不孝之意，賈誼《新書道術》：「子愛利親謂之孝，反孝為孽。」以「忤逆、不孝」來看待《孽子》中男同志與父親之間的父子關係，未嘗不是一種詮釋角度。

華人社會向來以「孝」作為人子關係的重要準則，而克紹箕裘、子承父業的「肖父」行為，更是子女透過「肖」而達於「孝」的途徑之一。²⁴《孽子》

22 如張小虹，〈不肖文學妖孽史〉，《台灣現代小說史縱論》，頁172；曾秀萍，〈孤臣·孽子·台北人：白先勇同志小說論〉（台北：爾雅出版社，2003.04）。

23 如張誦聖，〈論白先勇《孽子》的主題結構〉，《文學場域的變遷》，頁184；張小虹，〈不肖文學妖孽史〉，《台灣現代小說史綜論》，頁188。

24 這裡「孝」與「肖」的說法借用了張小虹的觀點。基本上，張氏指出「孝」為父子軸陽物價值的主要判準之一乃為「肖」，「肖」乃為子透過對陽物父親之認同進入道德倫常的象徵秩序。〈不肖文學妖孽史〉，《台灣現代小說史縱論》，頁166。

中的「不肖／孝」子，乃因同性戀的兒子無法「似父」，無法同父親一樣、接續代代傳統父親的志向／性傾向，同性戀行為不為當時父親／社會所接受，這樣的兒子變成父親眼中敗壞門風的「妖孽」，如同王夔龍所言：「我們王家不幸，出了我這麼一個妖孽，把爹爹一世的英名都拖累壞了。」（《孽子》，頁301）。孽子只能被父輩逐出家（國）門，成為無所依歸、流離失所者。

白先勇對《孽子》的題詞正是：「寫給那一群，在最深最深的黑夜裡，獨自徬徨街頭，無所依歸的孩子們。」《孽子》裡台北新公園聚集自四面八方離家的同志男伎，或因性傾向問題、或因家庭因素，被放逐或自我放逐地離家、漂蕩，他們居於城市荒漠的邊陲，他們的王國是城市黑暗後方生成的一落。

這些遭父輩驅逐家門的「不肖」子，在流離失所中努力尋求同志自己的「家園」與「位置」。無論是落腳戶外的「我們的王國——新公園」或是轉居棲身一室的「安樂鄉」，皆是男同志們重尋／重構自己安身「立命」的「家」。《孽子》追求表述人性、性別中尋求認同的真實「性傾向」，這些青春鳥的行旅，或許驚心動魄，或者放蕩不羈。但是，他們真實赤裸的情感（如「龍鳳戀」生死愛戀的傳奇）、他們對於自我自由的追尋與人性間相互扶持照顧的真善美，始終不墜。

白先勇曾在訪談中表示：「《孽子》可以說是尋父記吧。書中的人物失去了家庭，失去了伊甸園，在樂園之外流浪，淪落為娼。但他們並不放棄，為了要重新建立自己的家園，他們找父親，找自己……」²⁵

六、結論

《家變》以父親的出走為始，開展了范曄個人的回憶錄。整部小說詳細如實地呈現范家的生活細節，如同紀實影片般上演生活片段，王文興要述說的，正是透過小說（fiction）呈現生活的本質，逼近人類內心的真實世界，甚且是那不可言說的、無法言說的微妙情緒與處境，挖掘人性深處的真實。

25 蔡克健，〈訪問白先勇〉，白先勇，《第六隻手指》（台北：爾雅出版社，2002.03），頁460。

《家變》的父子關係是種倒置的關係，童年毛毛成長為青年范曄的過程中，兒子與父親的關係逐漸傾斜，最後父親與兒子互換了一家之主的「位置」，父與子的關係完全倒置相反。而《孽子》則是企待修復的父子關係，這群被放逐的「孽子」，內心念茲在茲的，始終是父子之間的和解與希望。正因「反孝為孽」，《孽子》中的男同志因無法「肖（孝）父」，不能依循父親、「法統」的期待進入社會道德倫常的象徵秩序，這群「孽子」無法為父親／社會接受的同性戀性傾向，只能被逐出家／國門。白先勇在《孽子》中表述了人性、性別中尋求自我認同的真實「性傾向」，即使遍體鱗傷，仍奮不顧身追求真實的自我。

王文興的《家變》與白先勇的《孽子》這兩部小說，皆呈現了父子關係衝突、個人自我追求與「家」的抵觸與崩解。此外，在父子關係／家的崩解／家國的隱然挑戰之中，兩部小說也都呈現了現代主義小說對真實世界的追求的特質。



參考資料

一、專書

王文興，《家變》（台北：洪範書店，2000.09）。

王德威，《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田出版社，1998.10）。

白先勇，《台北人》（台北：爾雅出版社，2007.04）。

——，《孽子》（台北：允晨文化實業公司，2010.09）。

——，《第六隻手指》（台北：爾雅出版社，2002.03）。

呂正惠，《小說與社會》（台北：聯經出版事業公司，1988.05）。

陳義芝主編，《台灣現代小說史綜論》（台北：聯經出版事業公司，1998.12）。

張誦聖，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（台北：聯合文學出版社，2001.06）。

單德興，《對話與交流——當代中外作家、批評家訪談錄》（台北：麥田出版社，2001.05）。

曾秀萍，《孤臣·孽子·台北人：白先勇同志小說論》（台北：爾雅出版社，2003.04）。

佛洛伊德著（Sigmund Freud），賴其萬、符傳孝譯，《夢的解析》（台北：志文出版社，1988.12）。

李昂，《殺夫》（台北：聯經出版事業公司，1996.05）。

喬伊斯（James Joyce）著，黎登鑫、李文彬等譯，《一位年輕藝術家的畫像》（台北：桂冠圖書公司，2001.12）。

羅蘭·巴特（Roland Barthes），李幼蒸譯，《寫作的零度》（台北：桂冠圖書公司，1991.07）。

二、期刊論文

丁富雲，〈《家變》：社會轉型階段人倫關係異化的寫真〉，《中州學報》3期，159期（2007.05）

白先勇，曾秀萍訪問整理，〈白先勇談創作與生活〉，《中外文學》30卷2期（2001.07），頁195。

曾麗玲，〈現代性的空白——《家變》、《背海的人》前後上下之間〉，《中外文學》30卷6期（2001.11），頁161-172。

歐陽子，〈論《家變》之結構形式與文字句法〉，《中外文學》1卷12期（1973.05），頁50-67。

