

主觀的真實

——論台灣現代主義世代小說家的國共內戰書寫*

黃啟峰

亞東技術學院通識教育中心助理教授

摘要

本論文以現代主義世代小說家作品中的「戰爭想像與恐怖書寫」為主題，討論該時代作家如何面對上一代不願面對的「戰爭創傷」議題，並進一步透過「主觀的真實」面相，去勾勒人在戰爭現場或戰時體制下的情貌與選擇。討論的文本包含白先勇、李渝、王文興、郭松棻的戰爭題材之作品。現代主義世代的小說家雖然大多未能親身經歷戰爭，但他們在相對於官方選擇性詮釋的歷史觀下，嘗試以對國共內戰等題材的想像書寫，構想歷史的另一面真實。這些作品同時表現了戰爭的暴虐本質，戰爭對人民的乏害，與戰爭後的悔罪等議題。這些作品的核心並非在於客觀歷史呈現，而是從主觀真實的原則出發。它們一方面表現了沙特在存在主義強調惡的書寫對於人的完整性的必要，另一方面也從對上一代戰禍裡的悔罪，提煉出悲劇作品所帶有的淨化作用。最後透過歷史戰爭背景所構築的人的境遇，作家拋出了諸多人在極限處境中的諸多倫理學問題，為戰後台灣文學與歷史之間，開啟了一道開創性的辯證路徑。

關鍵詞：現代主義世代、國共內戰、存在主義、惡的書寫

* 本文初稿為筆者博士論文〈戰爭·存在·世代精神：台灣現代主義小說的境遇書寫研究〉的部分章節內容，於撰寫期間投稿貴刊，承蒙匿名審查委員不吝提出諸多修改意見，使本文在後續的修改中，題旨與通篇結構能更趨於明朗完整，謹此致謝。

Subjective Reality:

Analyzing the Writing of Taiwan Writers in the Modernism Generation on the Chinese Civil War

Huang Chi-Feng

Assistant Professor

Center of General Education

Oriental Institute of Technology

Abstract

This paper focuses on the “war imagination and horrors” writing of Taiwan writers in the modernism generation, discusses how the modern writers dealt with the “war trauma that the first generation of postwar could not face, and from the perspective of subjective reality outlines human circumstances and choices in war scenes and frames. This paper studies the texts of Bai Xian-yong (白先勇), Li Yu (李渝), Wang Wen-hsing (王文興), and Guo Sung-fen (郭松棻) regarding war subjects. Although most of the modern writers had no war experience, they intended to describe the Chinese Civil War by using their imagination and created the other side of true war history which was different from the selective interpretation of war history by the government. Moreover, their works presented some issues regarding the violent essence of wars, people’s hurts from wars and soldiers’ guilt after wars. The key point of these works is not to reappear the objective history, but to present the subjective reality. On the one hand, they presented the evil’s writing for the need of human integrity. On the other hand, they reflected the guilt of the postwar first generation caused by the Chinese Civil War, and made the catharsis like tragedies do for readers. Finally, based on the human circumstances created according to the war history, they brought up many ethical issues that people would face under extreme situations, and created an innovative way of dialectics between Taiwan history and literature.

Keywords: Modernism Generation, Chinese Civil War, Existentialism, Writing of Evil

主觀的真實

——論台灣現代主義世代小說家的國共內戰書寫

一、現代主義美學原則下的歷史自省

1950年國府與中共在四年內戰後，隔海對峙的局面大致底定，同時也因韓戰牽動，東亞冷戰結構逐漸成形，此後台灣社會便深陷「戰時體制」與「冷戰結構」雙重結構的影響。「內戰」與「冷戰」在台灣具有複雜的連動關係，五〇年代因國際冷戰氛圍，「國共內戰」的前線同時被納進東亞冷戰的圍堵防線，從五〇到七〇年代初，是東亞冷戰局勢最為緊繃的時局，「反共」成為內戰下的國府與冷戰下的美國陣營共同的目標，加以國府「反攻大陸」口號的必要，及美國在六、七〇年代越戰的捲入，因此「戰時體制」與「戰爭意象」深深植入於五、六〇年代的台灣社會，而這對於幾乎沒有親歷實質戰爭經歷的戰後第二代來說，「戰爭」具有與上一代完全不同的意義，「戰爭」並非親身創傷經驗的延續，而是以一種由歷史記憶所形成的「戰爭陰霾」與體制下所產生的「戰爭意象」符號而存在。

在全球冷戰方殷時期，六〇年代開始，同時也是資本主義陣營黃金時期的來臨，以蘇聯為代表的共產陣營計畫經濟發展效果不彰，而以資本主義掛帥的歐美各國則在經濟上步入黃金時期，東亞的日本與台灣在美國的經濟援助下，日本逐漸形成戰後亞洲經濟的中心，而台灣則在經濟上快速成長，並開始逐漸引進許多現代化的產物與進一步生發的現代性經驗。¹其時台灣在整體都市發展上雖然仍在落後階段，但這種現代性經驗一部份如邱貴芬所分析，可視為一

1 邱貴芬以為六〇年代的「現代化」體驗可視為一種由美援所開展的文化想像，當中包含由大量移民交混、資本主義發展、工業起飛所帶來的「現代化」視覺和音覺的「新奇」。邱貴芬，〈「在地性」的生產：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉，黃錦樹、張錦忠編，《重寫台灣文學史》（台北：麥田出版社，2007.08），頁360。王鼎鈞則以親身經歷回憶，1957年台北街頭第一次出現大型霓虹燈廣告，象徵台灣正由「軍事主導」逐漸趨向「商業主導」的劃時代意義。王鼎鈞，《文學江湖》（台北：爾雅出版社，2009.03），頁265。

種工業化、資訊化加速進行所帶來的文化想像，另一部份則由大批赴美留學的留學生，將這種由紐約、芝加哥等美國大城市生活的現代化都會生活體驗，以文字創作的方式深刻表現台灣族群在異鄉經驗中所轉化成的現代性的心靈體驗。²在六〇年代資本陣營的黃金時期中，許多國家同時也出現了世代斷裂的現象，如史學家霍布斯邦所分析：

從一九六〇年代開始，家有青少年的父母都深深感受此中，他們唯一的共同問題的尖銳及嚴重性。新時代青少年所居住的社會，與舊時代割斷了臍帶關係。……上下兩代，老少之間，他們唯一的共同經驗，可能是一起經歷了一場國家大戰。……黃金時期的到來，加深了這道世代鴻溝，至少到了一九七〇年代方才中止。³

六〇年代身處冷戰結構中的台灣，與其他許多國家一樣，亦出現了同樣的世代鴻溝。台灣一方面雖有自己內部的歷史處境與背景⁴促成此世代斷裂的現象，但另一方面仍在全球資本主義陣營黃金時期的科技高速發展過程中，促成文藝各領域紛紛出現力圖擺脫傳統窠臼的「現代化」過程。⁵因此，六〇年代台灣藝文界同時也力行其於現代文學上的「現代化」過程，西方二十世紀初期「現代主義」文學的經典作品與戰後「存在主義」哲學與文學的風潮，成為文壇追逐效仿的對象，現代主義在這轉譯的過程中，現代主義的美學現代性，其原先對資本主義現代化生活的批判取向被大量弱化了（這也反映了台灣在六〇年代現代化都會背景的尚待起步階段），而更著重於現代化下「理性」、「進步」的創新面貌。⁶

2 現代主義世代的這批年輕作家，大部分皆有赴美留學的經驗，其中更有一大部分的人最後長期滯美，因此他們的作品往往同時具有鄉愁上的台灣元素與西方都市的現代性體驗。

3 艾瑞克·霍布斯邦（Eric J.Hobsbawn）著，鄭明萱譯，《極端的年代：1914-1991（下）》（台北：麥田出版社，1996.11），頁494。

4 如新文學傳統在戒嚴體制下被斷絕，上一代在歷史上所經歷的亡國創傷。

5 如1962年台灣出現中西文化論戰，便是台灣西化、現代化訴求與堅持中國傳統與否的一場論戰，胡適早年的「全盤西化」論述再次被提起，此次論戰後來雖淪為情緒的謾罵，終至無疾而終，但西化、現代化的主張在六〇年代卻已穩固的成為文壇的主流意見。

6 台灣在現代主義接受的此現象或可參考霍布斯邦對非西方國家接受現代主義的分析：「對非西方世

在國府同時持續標榜戰時體制與黃金時代影響下的經濟起步，台灣社會同時身處「戰時」與「平時」的兩種矛盾現象，⁷也因此國府歷史延續下的「戰爭」與美援文化帶來的「現代化」，在六〇年代成為社會中兩股鮮明的文化現象，戰爭連結了兩個世代的「過去」（但這個「過去」並未遠颺，並且在戰時體制下不斷重新被提醒），而「現代化」則是試圖與過去斷裂的一種新的起點。也因此，在戰後第二代作家當中，他們一方面意識到國府黨國神話的崩毀，另一方面也難以擺脫戒嚴體制下的生命與自由的威脅，對於二戰與內戰等素材，他們雖有優勢於上一代的時間觀看距離，但違背反共抗俄觀點的戰爭寫實書寫，因恐引來殺身之禍而難以出現，但現代主義與存在主義思潮下所帶來的內心描寫與從個人主觀出發的書寫，卻成了一種擺脫官方意識型態的新書寫視角與技巧。這種以現代主義手法描寫近代戰爭題材的作品雖然有限，但藉由戰爭的想像與恐怖的體驗，這些作品深刻的反映了戰後台灣族群心靈圖像的某個切片，如白先勇、王文興等人的小說皆有著墨，而直至冷戰結束、戒嚴解後，同一個世代的作家郭松棻與李渝，則在他們的小說中持續以標榜個人心靈的面向，繼續回望上一代的戰爭與失去。

二十世紀歐洲存在主義的發展，其與兩次世界大戰有著密切的關係，海德格在一戰戰場上體會到人的被拋擲的狀態，⁸ 沙特在二戰的囚禁中體會到自由的選擇以及他人與自我的關係，⁹ 卡繆在戰爭中正視到荒謬與否定，但同時也強調勇氣之必要。¹⁰ 由此可知，二十世紀「戰爭」的背景對存在主義在西方的發展有著重要的關鍵，而三位存在主義代表大師，共同的都在戰爭中體悟到

界的多數藝術家而言，根本的問題卻在『現代化』而非『現代主義』。作家如何才能將本國本地的日常語言，轉化成富有變化、包羅萬象，適用於當代世界的文學用語。」艾瑞克·霍布斯邦（Eric J.Hobsbawn）著，鄭明萱譯，《極端的年代：1914-1991（上）》（台北：麥田出版社，1996.11），頁285。

7 王鼎鈞，《文學江湖》，頁351。

8 麥奎利（John Macquarrie）著，成窮譯，《存在主義神學：海德格爾與布爾特曼之比較》（中國香港：道風書社，2007.01），頁96-97。

9 「戰爭向我披露了我和世界的某些面貌。比如說，我是在戰爭中才體會到被囚禁這一深刻的異化，我也是在戰爭中才體會到與人的關係，體會到敵人。」薩特（Jean Paul Sartre）著，施康強譯，〈七十歲自畫像〉，沈志明、艾珉主編，《薩特文集·第七卷》（中國北京：人民文學出版社，2005.05），頁413。原文發表於1975年。

10 卡繆（Albert Camus）著，溫一凡譯，〈悲觀與暴虐〉，《卡繆雜文集：抵抗、反叛與死亡》（台北：志文出版社，1979）。原文發表於1945年9月法國的《戰鬥報》。

「人」的存在之一論題，而這也是二十世紀以來變動不安的時代人類普遍共同遭遇的課題。戰後存在主義的風行，其很重要的一個觀念便是強調「個人」，重視「非理性」，也正如沙特所說，人應從主觀出發，¹¹此主觀一方面強調回返到人自身看待事情，但同時也意識到人無法超越於主觀性的限制，在沙特所建構的個人與他人的關係，是一個相互主觀性的世界。¹²這種對主觀性的強調，特別是落在特殊歷史境遇下對人的處境的逼視，與現代主義的內心描寫一起被介紹進台灣，成為了台灣戰後現代主義世代作家在書寫上一種創新的書寫方向。

除此之外，存在主義哲學與文學對荒謬與否定的正視與肯定，所形成的一種惡的書寫，¹³在六〇年代台灣文壇也起到了一定的影響作用，這對台灣現代主義世代的作家背景來說，特別呼應到當時代歷史與政治上所施予的虛無與荒謬感，也因此我們可以從這些世代少數的作品中，看到他們藉由歷史的戰爭情境中，刻畫戰爭與體制的暴虐與恐怖，而個人在這種極限境遇當中，又如何從中體會到作為人的存在真實感受。這對於過往始終強調家國意識的儒家傳統來說，是具有其開創意義的。

本論文擬從現代主義世代小說家對上個世代的戰爭想像文本，來討論其於內心寫實原則下的歷史書寫所呈現出的作品深層內涵及與時代背景之間的關係。藉由戰後小說家「世代」的概念，本文擬串聯起「國族戰爭創傷」縱的歷史面背景，與「現代主義思潮」橫的時代面因素，來做為「存在主義」在戰後台灣文壇與「歷史國族」、「在地化因素」交織下所發展出的文本佐證。本文特別提出「現代主義世代」的概念，¹⁴主要是為了與過去的「現代派」的討論

11 「他們（存在主義者）的共通點不過是一致認為：存在先於本質——或者，如果你願意的話，我們必須從主觀性開始。」沙特（Jean Paul Sartre）著，張靜二譯，〈存在主義與人文主義〉，《沙特隨筆》（台北：志文出版社，1980.07），頁102-103。

12 同註11，頁123-124。

13 「藝術家一貫對惡有獨特的理解，他認為惡不是某一觀念的暫時的、可以抑制的孤立狀態，而是世界與人不能還原為思想這一特性。」薩特（Jean Paul Sartre）著，施康強譯，〈什麼是文學？〉，沈志明、艾珉主編，《薩特文集·第七卷》，頁178-179。原文發表於1947年的《現代》雜誌。

14 「在廣義的用法裡，世代（generation）這個字所保留的主要是歷史內涵……1930年「世代意識」（generation-conscious）這個有意義的詞彙也是從這一年開始被收錄在文獻中……也許是從1950

範疇做出一個區隔，以便於集中討論此世代作家的作品特色。¹⁵ 過往討論戰後台灣的現代主義，多從作家作品中帶有「現代主義」色彩的作品來標上「現代派」的標籤，因此現代派雖以六〇年代之後出現的戰後第二代作家為中堅主力，但也可能包含前後世代對此風潮的接受，前一代諸如朱西甯、聶華苓、李喬、鄭清文等作家，後一代則混雜了介於現代與後現代特色之間的解嚴前後作家、作品。將台灣現代主義的作品與代表作家鎖定在特定的成長世代範圍，筆者欲指出的是，此世代的閱讀養成因受到五、六〇年代現代主義思潮的影響，以致他們的作品在後來產生深刻的「現代主義」特質，諸如寫作手法的高度實驗，精神層面的懷疑論特質，小說追求的普遍性象徵內涵，內在寫實的匠心經營等等，這種世代的感覺結構（structure of feeling）隨著時代雖有變化，卻能幫助我們勾勒出此世代的整體情緒與認同。此外，在生長世代上，現代主義世代基本上與戰後第二代的指涉時間跨度相仿，然需特別指出的是，戰後第二代是泛稱戰後第二個出現的文學作家世代，大約是1960-1970年代發表作品而受矚目的作家群，而現代主義世代則把戰後第二代的作家群限定在成長過程深受現代主義與存在主義思潮影響，而致力於此思潮的接受與轉化的現代派作家，並不包含其他寫作風格的作家群。

現代主義世代以白先勇、王文興及其《現代文學》雜誌編輯群的台大外文系同學及《筆匯》的部分作家（諸如陳映真、七等生等）為主要核心，其所涵蓋的時間跨度，大概從1930年代中至1950年代初出生的小說家皆在此列，然前後期仍不免有些許模糊交界之處，如常被列為鄉土派文學的陣營當中，1934

年代開始，「世代意識」這個詞彙便隱含著「代溝」（generation gap）的意思。」雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯，〈世代〉，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（台北：巨流圖書公司，2003.10），頁152。

15 在蕭阿勤對戰後世代的劃分中，其將六〇年代視為消極沉默的一代，七〇年代視為回歸現實的一代，其劃分的標準主要從年輕世代對社會介入與政治參與面角度而言，而筆者所劃分的「現代主義世代」則主要著重於文學思潮的吸收與表現面上，在六、七〇年代社會與政治的變動下，蕭阿勤將其劃分為兩個世代，然回到文壇上來看，筆者以為七〇年代雖經歷保釣運動及鄉土文學運動的洗禮，然並非出現一個完全取代前者的世代（但不可否認，鄉土題材的作品開始大量出現），相反的，我們可看到「現代主義世代」在回歸現實的社會變革當中，有些作品雖轉而關注了存在主義的積極介入社會及抗爭的面貌，但在創作的美學原則上，這些世代作家的作品仍然是相當現代主義的。

年出生的李喬部分作品受存在主義的影響，¹⁶而1952年出生的宋澤萊早期作品亦不乏現代主義的色彩。在戰後第一代的小說家當中，諸如外省籍的朱西甯，或是本省籍的陳千武、鍾肇政等作家雖都有留下各自的戰爭經驗文本，但此世代的作品主要仍以歷史寫實原則下的社會反映為其主要表現，「現代主義」的美學原則及「存在主義」的精神認知仍未能妥切在「戰爭歷史」題材中獲得吸收與消化。至於解嚴後出現的戰爭記憶書寫，諸如張大春的〈將軍碑〉、平路的《行道天涯》、〈百齡箋〉、施叔青的《風前塵埃》等作品，則明顯加入了後現代的「解構」或後殖民的「去中心」等觀點，其於戰爭書寫當中的「遊戲性」與「多元性」，很顯然與「現代主義」世代所追求的普遍性象徵及文學的嚴肅性等特質已相去甚遠。

在戰爭經驗與存在主義的接受與表現上，台灣因為外省與本省族群在背景上有一定程度的差異，¹⁷所以在此亦有必要做一說明。台灣「族群」(ethnic groups)一詞的概念，根據王甫昌的研究，起於極晚，遲至1980年代才開始被廣泛使用，在那之前，各種群體的劃分並無絕對，而是因各歷史階段的變化，以「對立」、「對抗」的形式而劃分出台灣內部的族群識別，¹⁸也因此在台灣族群的劃分中並無絕對區分的「族群本質」，而是在各種歷史脈絡中相對演變而建構的「族群想像」。¹⁹「外省人」這個詞彙在台灣出現，是相對於「本省人」的概念而起，而作為同樣漢民族的血統，本省與外省之區別，顯然又是與1945-1949年前後的台灣戰後新移民／難民潮有關。

外省族群與本省族群雖在戰後透過國家教育與宣傳體制的建構，有著共同的「中華民國」國族認同與不安處境的體驗，但在1949年前的戰爭經驗及家族

16 李喬在2013年5月22日受中央大學中文系邀約所主講的「我看台灣文學」演講，亦曾親口證實過去曾有很長一段時間對存在主義思潮的著迷與閱讀，其閱讀的對象包含齊克果、沙特、卡謬等人的作品，其後來並嘗試將此哲學思想在其部分的小說創作中予以體現。

17 關於戰後台灣文學在存在主義接受背景及文學表現上的本省與外省差異之論述，可參考廖偉竣〈宋澤萊〉的碩士論文〈台灣存在主義文學的族群性研究——以外省人作家與本省人作家為例〉(台中：中興大學台灣文學研究所碩士論文，2009)。

18 如福佬人相對於客家人，漳州人相對於泉州人，漢人相對於原住民，外省人相對於本省人。

19 台灣「族群想像」的觀念可參考自王甫昌的研究專書。王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》(台北：群學出版社，2003.12)。

集體記憶上，則有相當的差異性，如外省族群在「亡國」與「流離」的心態顯然比本省族群強烈，在存在主義的接受上，如卡繆《異鄉人》般的「陌生人」(Stranger)反應在這個族群第一、二代「無家可歸」的心靈處境中。而本省族群則在「荒謬感」與「認同混亂」方面的心態較為強烈，在存在主義的接受上，「荒謬感的現實處境」造成人與環境的疏離，即便身處在自己的家園，但長期身陷「我是誰」、「我們的國家是什麼」認同錯亂的本省族群，亦有其相應背景，整體來看，外省族群的存在主義接受，在國族意識上較為強烈，而本省族群則在個人日常生活上的體驗較多共鳴。外省與本省族群雖然在1949年前有不同的「戰爭背景」(外省族群在中國戰場上的八年抗戰、國共內戰，本省族群在南洋戰場上的太平洋戰爭經驗)，但作為戰後第二代的戰爭創傷接受上，本文特別將戰爭題材著重在1949年的「國共內戰」，因這場戰爭關係到這一個世代持續面臨的國族處境問題，也使得這個世代即便距離戰爭已遠，但國族處境上的不安現狀，導致他們仍時時經由自身與家國處境，不斷回望到1949年這個歷史時間點。而這種不安、未定的處境，事實上延續到二十一世紀的今日，戰爭與存在的議題仍然持續纏繞在台灣新世代族群的共同精神感受上。

回到本文「論現代主義的國共內戰書寫」的主題，本文將討論對象聚焦在白先勇、王文興、郭松棻、李渝四人的戰爭文本，在選擇考量上，筆者以為此四位作家的文本在「戰爭題材」與「存在主義精神」的表現具有其相當的代表性，特別在國族困境所逼視出的個人存在此一議題上。²⁰在編選次序上，筆者放棄文本生發時間次序的排列，而是以兩兩主題相對的方式。白先勇與李渝所描寫的內戰書寫，其於國族層面的現實指涉性更高，其內省是從國家民族所出發的，其著重在面對失敗與戰後的懺悔層面，而王文興與郭松棻所描寫的國共內戰書寫，則著重在存在主義的境遇構築上，其所表現的是個人在死亡之前所面臨的自由抉擇與道德等相關的個人存在問題。從戰爭到存在，從國族到個

20 至於包括陳映真、七等生、李喬等本省籍作家亦有不同於外省作家的太平洋戰爭題材，礙於篇幅與時間所限，本文將先集中處理「國共內戰」此一歷史主題的文本，至於可從「後殖民」觀點來省視的太平洋戰爭經驗的本省籍作家文本，將於日後再另闢專文處理，特此謝謝匿名審查委員所提供的建議方向。

人，從歷史現實到內心探索，筆者意欲帶出的是現代主義世代的國共內戰文本，在國族與個人層面上的高度自省特質，因此白先勇、李渝以國族歷史為敘事核心的省思置於前半部分，而王文興、郭松棻以個人存在境遇為敘事核心的探索則置於後半部分。

二、追悼「民國」：論白先勇的《台北人》

戰後第二代小說家生長的世代，正值台灣西方文學／文化大量引進的時代，二十世紀初期以來的西方現代主義經典作品是當時文壇學習並起而效仿的對象，反共文學一意追求歌頌的黨國意識型態漸受作家厭倦，斷絕的中國三〇年代文學傳統與台灣日據時期新文學語言的斷裂，都構成了戰後第二代特別鍾情於現代主義「前衛性」概念下的西方文學範式，再者，戒嚴體制下的社會，現代主義致力於自我審視的態度，也提供了作家一種避開社會現實批判所帶來的危險。現代主義在台灣的發展背景，就這一代年輕作家來說，同時具有消極與積極的意義。在消極層面上，現代派作家轉向西方現代主義經典汲取養分，暫時擺脫五〇年代以來的文學真空現象，並找尋新世代文學的出路，其與現實保持距離同時也使作家避開文字檢查而得以繼續發揮創作；在積極層面上，現代主義的前衛性概念，提供了多種形式面向的語言文字實驗，使新文學得到進一步的刺激與發展，並且透過作家以主觀、內在的探索與省思，發展出了過去中國小說中較缺乏的內心寫實描寫手法，進而賦予戰後台灣文學更深刻的人的文學的思考。

戰後第二代所生處的六〇年代，同時也是黨國建構的神話歷史鬆動的時代，1961年柏楊以鄧克保的筆名所發表的小說《異域》，首次以寫實的小說筆法描繪黨國在1949年後在雲南乃至泰緬一帶的敗退情況，引起台灣族群廣大的迴響，柏楊的《異域》基本上介於小說與報導文學之間，是柏楊在泰緬親身採訪考察泰緬後裔後所完成的小說作品，是少數深入描寫國共內戰戰爭實況的寫實小說。而在《異域》之後，現代主義世代的小說家，也開始嘗試撰寫家國潰敗題材的戰爭書寫，然而在這批戰後第二代的作家筆中，戰爭已不再是英雄史詩的神聖場景，或是為黨國政權開脫失敗罪名的代言宣傳，而是從虛無、殘

暴、罪惡，甚至是懺悔等個人角度去觀看這場上一代的戰爭。戰後第二代作家親身接觸到戰爭歷史者極為有限，至多如白先勇等外省第二代較為年長者，經歷的也多為逃難的經驗。因此這一代的作家其雖因台灣處境的關係，始終處於戰爭陰霾，但對於這場歷史的巨變，因為時間的距離，多了一個觀看的沈澱空間，但同時歷史中所添進的個人觀看視角與當時代的省思，使他們在戰爭的書寫上加進了豐富的想像虛構成分。有趣的是，這種以歷史現實題材為追求的戰爭想像小說，其雖並不標榜歷史事件之真實性，但卻透過構建的歷史境況，更貼切的達到人在戰爭舞台下所逼視出的生存樣貌。這種文學中個人對戰爭的悔罪特質，較之五四時期中國新文學「感時憂國」的傳統框架，已更推進一步，更細緻的表現了戰爭的罪與懺悔在人道與人文面向的省思，²¹對於中國新文學與台灣日治時期新文學以來的發展，是重要的一大突破。而這種打破「家國框架」，存在主義式人文主義的抬頭，無疑與1949年以來「家國敗亡」的意象被長久懸宕在民間社會的精神史中有關。

白先勇於1965-1971年陸續發表的《台北人》，可說是現代主義世代作家當中，對於上一代國族歷史與戰爭題材給予最多關注的作家。在白先勇的《台北人》一書中，直接描述到戰爭題材的篇章主要有〈一把青〉、〈歲除〉、〈梁父吟〉與〈國葬〉幾篇，其指涉的戰爭場景不外乎民國以來國民黨一系所經歷的戰役，從辛亥革命、北伐、抗日，到最後的國共內戰，描述的中心則主要在於將軍、士兵及其眷屬的人物形象。白先勇的戰爭書寫，一方面是對上一代國民黨的致哀，另一方面也是對他們的致敬。如白先勇自己後來在訪問所自剖：

我十分認同中華文化，但對於政權，我心目中的中華民國在一九四九年後就消失了，在《台北人》中表現了許多這方面的思考。²²

21 「懺悔意識乃是文學獲得人性深度的一種精神力量。事實上，作家對現象世界的描寫與揭示的深刻度，取決於他們對人的行為動機存在著緊張的心靈世界體驗的深度，也就是人性的深度。」劉再復、林岡，〈罪與文學：關於文學懺悔意識與靈魂維度的考察〉（中國香港：牛津大學出版社，2002），頁158。

22 曾秀萍訪問整理，〈從同志書寫到人生觀照：白先勇談創作與生活〉，柯慶明等著，《白先勇研究精選》（台北：天下遠見出版公司，2008.09），頁485。

也因此不難理解，白先勇在《台北人》中不斷凸顯的今昔之比之嘆，以及其以〈永遠的尹雪豔〉來寫上海名媛的永恆風采開頭，而以一級上將李浩然的國葬做結。在小說中白先勇對上一代處境的描寫，除了鮮明的今不如昔的反諷場景不斷出現外，在戰爭描寫上，則可以清楚表現出白先勇是以「國民黨的光榮歷史」來向逝去的黨國致敬，這種過往的榮光與今日落難台灣的兩相對比之下，也帶有鮮明的反諷意味。

白先勇在《台北人》中的戰爭描寫，主要採用的雖多是外在的客觀描寫（〈一把青〉是少數以秦老太的主觀視角貫串全文），經由戰爭的經歷者重新回憶過往的戰爭事蹟，²³情節的推展以對話與外在的動作描述進行，相較於典型現代主義在小說形式的創新與內心描寫的高度實驗性來看，〈歲除〉、〈梁父吟〉與〈國葬〉這幾篇小說篇章，其敘事風格甚至更為貼近中國傳統章回小說的通俗演義色彩。〈一把青〉則是當中特別從個人視角出發的戰爭書寫題材，小說以戰爭軍眷的角度出發，從秦老太的視角旁觀朱青的變化，進而帶出1945年空軍在南京的風光場景，與1949年前後郭軫及偉成相繼在徐州與海南島的遇難及病逝的鮮明對比，而在第二個層次上，朱青1949年前面臨郭軫的失事，與其後面臨老顧的失事，則又是另一個對比。如歐陽子所分析，朱青人物形象的強烈變化，是一種靈肉的消長，²⁴也是暗喻追隨國府一系人物的起落。這種強烈的對比手法，將第一代遷台外省族群的內心創傷與生存困境清楚的揭示出來，戰爭的追憶本身也成為一種對比，而對於戰爭的遭遇，白先勇最後以一種「麻痺無感」的日常描寫來反襯出這群人在巨大創傷後的漠然樣貌。

〈歲除〉、〈梁父吟〉與〈國葬〉，三篇都寫對民國遺事的追憶，〈歲除〉進行追憶的場所在一場除夕的聚會，透過賴鳴升夸夸其談往日個人親身參與北伐與抗日的光榮，但現實窘境的描寫與結尾煙火爆竹的日常場景，表現出了一種時空錯置的感覺，榮光／困境，戰火／煙火在此都成為兩兩相對的意

23 白先勇的《台北人》雖不乏外在客觀的描寫技巧，但與柏楊《異域》這類的紀實文學終究不同，如白先勇典型今昔時空的平行對比手法，往往便透過一種主觀的意識流動而開展，由意識而穿梭於過去與現在，從這個面向來看，白先勇於小說中最終追求的仍然是內心的寫實原則。

24 歐陽子，〈〈一把青〉裡對比技巧的運用〉，《王謝堂前的燕子》（台北：天下遠見出版公司，2008.09），頁51。

象，既對比又反諷的點出了賴鳴升這個上個世代的軍人在現在時空的不合時宜。〈梁父吟〉與〈國葬〉追憶的場所則都選擇一場莊重的國葬典禮，〈梁父吟〉透過憑弔王孟養的樸公，追憶出樸公、仲公與王孟養三人在辛亥革命與北伐的遺事，通篇以樸公及其追憶的人物為過去的世代人物，孟養的兒子家驥與樸公的孫子為現在的世代人物，兩個世代在小說中有著相當的裂痕，舊的世代死亡、老朽，沉湎於民國遺事，而新的世代則一致趨向美國文化的生活（如家驥長年住美國，樸公的兒孫都待美國），在傳統的繼承上也產生斷層的現象，〈梁父吟〉在追寫國民黨榮光逝去的同時，同時也藉由祖孫安穩的生活場景，融合成一個六〇年代兩個世代的外省族群圖像。在〈一把青〉、〈歲除〉與〈梁父吟〉等篇中，白先勇都在結尾刻意運用了日常瑣事的鋪寫來做結，這種以「日常」瑣記處理「國族大事」的手法，同時也頗有現代主義手法的味道。

〈國葬〉在書寫手法上，除了以外在旁觀視角外，另外也以秦義方的主觀視角進行回憶，透過李浩然上將的副官秦義方憑弔的所見所想，重新勾勒李浩然將軍的行事風範，與1949年桂系軍團撤退的窘境，小說中將軍自豪的「三員猛將」，在葬禮上，章健、葉輝已垂垂老矣，劉行奇則出家當了和尚，今昔對比鮮明對立。小說中從秦義方與劉行奇回憶北伐與撤退的形跡來看，不難判斷其將軍原型幾乎是從其父親白崇禧與桂系的軍團歷史而出。小說最後白先勇分別呈現了李浩然將軍國葬典禮上莊重的「敬禮」場面，與1945年國府還都南京，將軍及其部屬到中山陵謁陵的「敬禮」場面，標示了1945年與1949年分別對國府的意義，亦即國民黨從國勢的高峰，跌到國家的衰亡，《國葬》一篇既悼念小說中的將軍，也大有悼念逝去的大陸時期的國民黨時代的意味。白先勇《台北人》中的戰爭書寫，是以一種悼念的角度書寫戰爭與歷史，在此，戰爭不似六〇年代政府宣稱的「反共在及」論調（內戰延續），而是已經歸於上個世代的沈寂之中，也因此，白先勇的戰爭描寫，雖然念茲在茲的追念黨國的昔日榮光，也暴露了戰後遷台族群的窘迫與虛無處境，但這種正視世代逝去的書寫，也具有戰後第二代在當時歸結敗退歷史的意味，小說中這種對亡國的體驗，將戰後遷台族群失去家國的虛無存在感清楚的標誌了出來。

白先勇的戰爭小說主要揭示了上一代國破家亡的虛無景況，對於戰爭，基

基本上不外乎指向成與敗的兩段連結鎖鍊，成功的象徵符號指向辛亥革命、北伐與抗日，失敗的象徵符號則指向1949年前後的大潰敗。可見白先勇對於戰爭題材，基本上雖多利用了時空錯置的現代主義手法，但其出發點基本上仍多立基於遷台族群與逝去的黨國立場上的憐憫，較少見宏觀的人道主義對家國戰爭的省思，唯〈梁父吟〉與〈國葬〉兩篇曾短暫提出對戰爭的懺悔，²⁵其一為〈梁父吟〉樸公在王孟養的葬禮交代雷委員：

你老師打了一輩子的仗，殺孽重。他病重的時候，跟我說常常感到心神不寧。我便替他許下了願，代他手抄了一卷金剛經，剛剛抄畢。做「七七」那天，拜大悲懺的時候，正好拿去替他還願。²⁶

其二為〈國葬〉李浩然將軍的部屬劉行奇的出現場景：

老和尚身披玄色袈裟，足登芒鞋，脖子上掛著一串殷洪唸珠，站在靈台前端，合掌三拜，翻身便走了出去。²⁷

白先勇在兩篇小說都藉由佛教的色彩來替逝去的將軍的殺孽解罪，然而這當中的反省究竟還是落在歷史潰敗的省思當中，這我們甚至可從〈國葬〉的劉行奇在回憶1949的潰敗場景時，仍十分激動難忘，可見其於出家的過程當中，消極的從亡國中避世的層面，終究還是遠遠的大過於積極的對人世間殺伐的參悟。

三、美學救贖：論李渝的《金絲猿的故事》

同樣的，李渝的小說也對國共內戰歷史的空白產生濃厚的興趣，因此《金絲猿的故事》以1949年在川西撤退的馬將軍為故事中心，透過其女兒馬懷寧對父親經歷的追索，逐漸釐清上一代遺留下來的戰爭迷霧。《金絲猿的故事》

25 關於白先勇《台北人》在戰爭責任上的罪孽意識，李豐楙在〈命與罪：六十年代台灣小說中的宗教意識〉已有精闢的論述。此文收錄於封德屏主編的《台灣文學中的社會：五十年來台灣文學研討會論文集（一）》（台北：行政院文化建設委員會，1996.06）一書中。

26 白先勇，〈梁父吟〉，《台北人》（台北：爾雅出版社，1983.04），頁191。

27 白先勇，〈國葬〉，《台北人》，頁324。

主要由前半段的主角馬志堯將軍與後半段的主角馬懷寧構成，通篇的人物構成象徵外省遷台兩代的境遇。馬志堯代表的是二十世紀上半葉戰亂顛沛的軍旅人物，馬懷寧代表的是二十世紀下半葉從出生即陷在歷史迷霧中的斷裂的戰後世代。李渝2000年完成這部小說時，從小說中不難看出其重新探尋與反省兩個世代的意圖所在。

小說第一部份〈梔子花〉交代將軍從1949年遷台到九〇年代過世為止的生活描述，李渝以第三人稱全知的說故事者口吻娓娓道來，從小說中的前部分可知，馬將軍是個戰場上的優秀人才，卻在愛情部份十分貧乏。這種終生在戰場為國家奔走，卻在愛情層面表現空乏的將軍角色，同樣也在李渝的另一篇小說〈號手〉出現。李渝的小說向來喜愛以柔美抒情的人間情志來鋪寫歷史的罪惡兇殺現場，這當中體現了現代主義世代所經歷的歷史包袱，同時也表現了存在主義美學中的悲劇性力量。馬志堯將軍在小說當中，無疑是個悲劇性的角色，而導致其悲劇的色彩，並非西方悲劇中傳統的人物性格缺陷，而是歷史的處境，像將軍這樣悲劇色彩的經歷，在白先勇、李渝的小說中處處可見。將軍的悲劇一方面來自戰事的失利與戰場的失去，另一方面則是因家國的戰亂而長年犧牲的兒女私情。將軍在戰亂與第一任夫人的出走當中，陷入長時間的思考反省，更在第二任妻子的身上尋找第一任夫人的影子，以彌補過去在愛情上的缺憾。

然而將軍的第二任夫人最後終究還是出走了，而這次私奔的對象甚至是將軍與第一任夫人懷下的長子馬懷遠。至此，李渝帶出將軍在戰場的創傷外，另一層內心的創傷與恐懼，即是愛情。李渝通篇運用後設的手法，不時夾敘夾議，當其討論到將軍所關切的戰爭與其想要留住的慾望與愛情，將戰爭與愛情做了一個相對的類比：

啊，是的，我們又一次提用戰爭的寓意了；殘暴的打擊傷害和毀滅，戰爭把一切趨向零，怎麼能和愛情放在一起比呢？愛情不是正相反嗎？多少世紀以來，對愛情的詠歌從不曾停止過，說它是，新月、晨曦、初春、清風、陽光、希望、心靈的瓊漿、瑰麗的天堂。可是同時也說它是

寒夜、冷雨、騙局謊言、泥濘、地獄。²⁸

李渝一方面將愛情與戰爭對比，但又在其後帶出愛情在戰爭之外的另個領域，也同樣存在豐美和荒涼的兩面性，因此戰後當「經過戰爭的人等待著另一場戰爭，不曾經過戰爭的人等待著一件欲死欲活的愛情」²⁹，將軍還在苦苦盼望戰爭來臨的同時，被消耗與壓抑的第二任夫人及馬懷遠也默默展開了一場禁忌的愛情。在〈梔子花〉部分，我們清楚看到李渝轉換大歷史的視角，改以女性情愛的身分，去看待戰爭意象遲遲未能離去的戰後將軍生活（將軍或陷於戰前的沙場風光，或陷於戰後的沉思與恍惚），青春光陰與被壓抑禁制的情慾，成了對照戰爭創傷的另一面人間關係的刻劃寫照。然而即便第二任夫人與馬懷遠以一種亂倫的結局私奔消失，但李渝並未細部帶出當中的道德訓誡與情慾糾纏，反倒以一種寫意的方式將兩人勾勒成一組青春唯美的人物形象，其消失也與遠離歷史罪惡，去追尋一個理想烏托邦來做連結。可知，在小說前半部，第二任夫人與馬懷遠是一種形象上愛情與理想的光明面象徵，恰與將軍身上的戰爭與禁制的黑暗面形象成了鮮明的對比。

作為上一代歷史世代代表的將軍及其部屬，從1960年將軍五十歲的大壽可以得知，當年在川西臨莊戰役的危急，在眾人回憶的串接下，導出臨莊戰役最後的重大勝利結局，然而這終究與1949年在四川最後崩潰的局勢大相逕庭，如此，李渝安排的這場軍人話當年耐人尋味？似有影射國府一系在五〇年代避開歷史挫敗結局，以各種編織的方式營造勝利敘事的意味。也在這天，象徵和平世代的馬懷遠與第二任夫人暗自出走，在將軍仍然耽溺於舊日的光榮同時，夫人與兒子的出走繼歷史戰爭的重大挫敗後，將軍在這第二次沈痛的打擊後，終於從「歷史與戰爭」的包袱走出，李渝安排將軍以向馬懷寧說故事的方式，自我救贖，經歷了戰爭的罪，與戰後的罰，李渝在〈梔子花〉最後，描述將軍：

28 李渝，《金絲猴的故事》（台北：聯合文學出版社，2000.10），頁51。

29 同註28，頁50。

滄桑之後並不感嘆滄桑，保持了精神上的高度，都是得助於說故事；在這生命的最後一程，從逐漸腐毀的自己，調伏出了寬大體諒的新的自己，逆境畢竟完成了將軍。³⁰

較之白先勇，李渝對於將軍遷台落魄的描述，終究更多關切在於其對生命自我完成的積極面向，這種悲觀境遇下的積極面極具存在主義個人在困境中尋找出路的意味，也反映了李渝在描寫不可逆的歷史困境中所刻畫的自我超越與完成。

《金絲猿的故事》前半段著力於將軍的自我救贖，後半段則將主角從馬將軍一轉為第二代的馬懷寧，馬將軍的課題是如何從戰爭的惡業中自我解套，而馬懷寧的課題則是如何從一大段家族的空白與迷霧中（父親故事中的謎團，母親與哥哥光影般的存在與消失），追尋歷史的真相以自處。小說從下半段開始瀰漫神秘主義的意味，父親多次以鬼魅的方式給予馬懷寧神示，而這個故事中的原鄉／異鄉，充滿霧氣與金絲猿傳說的地方，在李渝筆下顯得格外幽微神秘。在馬懷寧回到中國大陸沿著河往川西的路上，開始沿著父親故事的軌跡，重現故事，敘事者也隨著地景逐漸帶出當年戰爭的核心真相，那場口傳的臨莊勝利戰役，不但沒有見到敵人，而且在歸程路上將軍和他的子弟兵還遭遇到埋伏，歷史自此出現裂縫，在此李渝也運用了八〇年代後興起的新歷史主義關於歷史虛構性的觀點，這種歷史歧異性的再揭發，置於冷戰與內戰因素影響下的戰後台灣歷史論述，特別有其呼應性。

完成為父親歸葬臨莊的儀式，馬懷寧也在當地渡引了神話傳說與金絲猿的相關故事，及人類對金絲猿物種的貪婪行徑。直到最後將軍魂魄再次現身，將歷史、故事與傳說完整接上，才揭開了1949年臨莊故事的真相：1949年國軍最後決定性的戰役與臨莊人期待五百年的入山聖象，被連結在了一起，也導出了馬將軍最後的臨莊勝仗，其實殲滅的是入山朝聖的臨莊居民，而傳說中的入山神跡，回到歷史變成了只是一樁歷史下的悲劇慘案。

30 同註28，頁81。

在戰爭真相的最後，李渝帶出了現代性的二重省思，³¹其一為啟蒙現代性下對於蒙昧國民性與人性的省思，如從自然的角對中國人與人類的批評，從遲到的東亞現代性中追求開化的人道主義，其二為美學現代性下對於中國古典藝術烏托邦的回歸與追尋，這種對古典意象的遁隱與回歸，某種程度也表現了李渝「反思現代」的立場。「金絲猿」像是中國象徵性的瀕臨滅種物種，在迷霧的川西裡，以傳說的姿態與世俗的人民及沉重的歷史共存，但同時也是李渝設下的一個「烏托邦意象」，在創傷歷史與對民族的失望下，懷想一個遠古中國曾經擁有的豐美時代。而對於生長於島嶼的馬懷寧，將軍的告別，卻帶出以十字形姿勢的鷺鷥飛臨，猶如李渝各小說中不斷提出的鶴的意志，將古典中國的豐美，以救贖的姿態在戰後台灣面臨黑暗時代的後來世代中獲得繁衍與繼承。

在李渝的另一篇小說〈號手〉，也是一篇頗有戰爭與存在主義之間思考的文本。〈號手〉的軍官與《金絲猿》的馬將軍過去皆是參與歷史與戰爭的重要人物，但同時也都是在愛情中缺乏的對象，比起馬將軍在戰後愛情上的重蹈覆轍，〈號手〉的軍官戰後轉為執筆寫小說，卻因牽連歷史而進入牢獄之災，在等待判決的同時，軍官逐漸對愛情的體悟有所轉變，在等待死亡的同時，並相信愛情的同時，軍官儼然獲得新生，在絕境中拋卻恐懼，勇於面對死亡，這之中除了李渝向來對於戰爭與愛情在人身上的二元對立思考外，也導出卡繆《異鄉人》主角最後勇於面對荒繆處境帶來的死亡之勇敢，然而除了存在主義者面對死亡的疏離與勇敢之外，李渝描寫的軍官更強調「愛」居中的條件，一種透過號手傳達的理想浪漫的美感，在軍官的死亡大典上成為超越死亡的個人救贖儀式。李渝的小說在八〇年代後持續關注上一代的戰爭歷史，相較於白先勇對上一代國族的哀悼，李渝將視角提高到「人道主義」與「人文主義」者的高度，尤其在於「戰爭的罪與罰與救贖」及「理想的寄託」上，李渝的戰爭書寫

31 關於李渝小說的歷史與現代性，鄭穎繼承王德威的說法，頗有見地的提出其中的歷史與現代二重的悖論關係：「李渝的小說文本背後，似乎總雙重掙跳著兩股救贖之悲愴意志，像班雅明筆下那個逆著歷史進步（遺忘）風暴奮力揮翅的天使。他同時要修補縫綴『歷史真相的破片』以及『那個曾經文明的時代場景』」鄭穎，〈由「多重渡引」論李渝小說中的現代性與歷史書寫：從《溫州街的故事》到《賢明時代》〉，《鬱的容顏：李渝小說研究》（台北：印刻文學出版社，2008.10），頁69。

總是在最險惡的近代史中，勾勒出溫情柔美的人性光輝，也強調經歷殺戮歷史與失敗終局的軍官人物，如何在1949年後政治仍不平靜的寧靜時光中獲得個人的重生。

白先勇與李渝以國族的角度重寫1949年的戰爭描寫，一方面有悼亡大陸時期的中華民國及上一代的歷史之意，另一方面也帶有對戰爭的懺悔與救贖，其出發點來自於對歷史巨變的正面承擔，也回應了五、六〇年代以來國府標榜政治正確的國族主義觀點的虛假性，這在歷史之「惡」的書寫方面，可視為存在主義與現代主義追求「真實」與「本真性」上的一種表現。

四、人間煉獄：論王文興的〈龍天樓〉

在現代主義世代小說家中的戰爭書寫，除了白先勇與李渝，王文興與郭松棻的中篇小說〈龍天樓〉與〈今夜星光燦爛〉也是兩篇涉及戰爭與人的存在議題的小說佳作。〈龍天樓〉與〈今夜星光燦爛〉分別寫於六〇年代中後與九〇年代，就作品發表次序而言，都屬作家中晚期的作品。³²之所以強調作家中晚期之作，乃因兩位作家都以「雕琢」、「重寫」著名，對於文字語言的要求極高，兩位作家在發表〈龍天樓〉與〈今夜星光燦爛〉的時期，都是文字風格已經成熟定型的時期，在面對歷史的「戰爭創傷」題材時，王文興與郭松棻更進一步體現了「存在主義」的極限境遇場景，透過每一個小說主人公個人主觀的感受，去描寫歷史境遇下人的困境與出路。王文興與郭松棻的「戰爭」、「歷史」無疑在「虛構」上受到了強調，也在內在描寫上更進一步逼視了人在存在上的「真實性」感受。

王文興的小說時至今日，大多皆已受到許多專家學者的關注與討論，相對的，細部研究《龍天樓》的文章其實並不多，目前較具代表性的可以李文彬〈「龍天樓」中的象徵技巧〉³³與饒博榮(Steven L. Riep)〈〈龍天樓〉情

32 〈今夜星光燦爛〉是截至目前為止郭松棻倒數第三篇發表的作品，其後郭松棻陸續又發表了〈落九花〉，與郭松棻過世後由李渝整理遺稿出版的《驚婚》一書；〈龍天樓〉則是截至目前為止王文興倒數第三篇發表的作品，其後王文興僅出版《家變》、《背海的人》上下冊。

33 李文彬，〈「龍天樓」中的象徵技巧〉，《中華文藝》12卷5期（1977.01），頁75-89。

文兼茂，不是敗筆——王文興對官方歷史與反共文學的批判》³⁴ 兩篇為代表。李文基本上承繼王文興在龍天樓後記所說的觀點而發揮：

確切地說，「龍天樓」是篇象徵性作品，不能以寫實主義的立場去衡量它。我沒有意思寫鄉土小說（我看目前中國作家們的最大通病是認為：「鄉土作品即最佳作品！」），我的目標是把「龍天樓」寫成一篇與中國文化相關的小說，因此它不是鄉土寫實，而是藉象徵的方式和華夏文化產生關聯。³⁵

李文彬從敘事觀點與反諷作為兩個討論主軸，對龍天樓做了細部的文本分析，並從古典小說中尋找各種互文的可能性。饒文則敏銳的提出〈龍天樓〉在題材上看似可被歸為五、六〇年代的「反共文學」，但在當時代的文學場域上，此部作品的問世事實上反而是有拯救歷史被國家主義壓抑的作用，並且點出〈龍天樓〉受電影《羅生門》的敘事技巧影響，其最終可看出《龍天樓》在書寫上，王文興雖標榜虛構，但在戒嚴體制下，其某種程度更貼近於一種歷史的真實。兩位論者分別從華夏文化上與國家歷史上的座標討論《龍天樓》在現當代文學的美學價值，而筆者則希望承繼兩位論者在象徵技巧與國家歷史之間的關係繼續發展，並結合存在主義文學的概念，討論《龍天樓》當中王文興的戰爭想像與恐怖書寫之意涵。

王文興的《龍天樓》寫作時間從1964年中到1965年末歷時一年半，於赴美期間完成這部他所有小說中「歷史現實」指涉最鮮明的中篇作品。王文興的創作觀向來強調個人性、虛構性，而把鄉土、歷史與國族的指涉放在美學與神學層次之後，再加上王文興自稱其寫作目標向來以「象徵寫實」（symbolic realism）為目標，³⁶ 其作品關注的焦點多落在美學技巧與內涵上。然而如饒博

34 饒博榮（Steven L. Riep）著，李延輝譯，〈〈龍天樓〉情文兼茂，不是敗筆——王文興對官方歷史與反共文學的批判〉，《中外文學》（王文興專號）30卷6期（2001.11），頁93-114。

35 王文興，〈後記〉，《龍天樓》（台北：大林書店，1969.06），頁181。

36 王文興曾在採訪中自剖：「我只能說我個人的偏向，我偏向於symbolic realism，即，綜合象徵和寫實的文學。」單德興整理，〈文學對話：王文興談王文興〉，《聯合文學》3卷8期（1987.06），頁185。

榮從反共文學與歷史的立場的寫實面出發探查，卻也可以幫助我們更加瞭解在當代作家所處的歷史處境及其文本創作之間的關係。

《龍天樓》的構思早自王文興在成長與服役期間，所閱歷的各種軍人印象即種下故事的開端，³⁷可見台灣冷戰期間鮮明的戰時體制意象，是《龍天樓》創作背景的重要因素。另外，《龍天樓》故事的真正成形，不是在台灣，而是在外國構思，這讓我們想到包含像白先勇、叢甦、郭松棻、李渝、張系國、劉大任等旅美作家，他們關於近代歷史、戰爭、民族的書寫也都是在赴美後才完成，如王文興自言，國外的差異空間使作家對於「中國」（近代歷史）有著更接近的感覺³⁸（因文化差異而意識到自身的歷史與民族特質），也才催生出這篇以「國共內戰」為背景的小說，然王文興所謂的貼近中國文化，並不是一種一味的贊同，而是同時包含正視衰敗的成分在裡面。在族群與歷史認知上，王文興也自承其家庭、族群身上所帶有的流亡經驗，³⁹在戰後台灣族群裡對於當地的認同與感謝，這些背景都是《龍天樓》小說內部之外，王文興在戰爭書寫創作背景後的現實因素：戰時體制下的軍人意象、沒落的中國文化歷史、遷台的流亡經驗，同時也是王文興匠心經營的內心真實與象徵符號所在。

〈龍天樓〉對中國的指涉可從兩個層面來看，第一層是表面上人物回憶的故事背景，即1949年4月國共內戰太原戰役結束的不同傳奇色彩的逃難歷程，第二層是敘述者對各個人物形象的風格形塑，充滿典型中國古典小說草莽英雄人物的意味，特別是落難的英雄人物。諸如三國演義的蜀國武將的悲劇、水滸傳好漢招安後的悲劇、楚漢相爭西楚霸王的悲劇，⁴⁰這些英雄人物在中國古典

37 王文興：「〈龍天樓〉跟我的服役沒關係。但是軍人的造型，是我在見過的軍人中整理出來的。然則我見過的軍人不只服役期中所見，台北滿街都是軍人，我還見過不少中學大學的教官。」林秀玲整理，〈林秀玲專訪王文興：談《背海的人》與南方澳〉，《中外文學》（王文興專號）30卷6期，頁34。

38 王文興：「『龍天樓』多半是在外國構思的。在中國的時候曾想出一個頭，並不認為有必要寫成一篇小說。後來在國外，我跟別的年輕人一樣，到了國外反而覺得跟中國比較接近，因此就把這一篇找出來寫。」同註36，頁180。

39 王文興：「像我這樣的家庭，從大陸過來，必須承認的是一個流亡的經驗。任何流亡經驗到一個新的地方，能夠得到許多本土善意的優惠，不能沒有這種感謝的態度。」洪珊慧整理，「不止鍊其辭，亦或鍊其意——王文興訪談錄」，〈新刻的石像：王文興與同世代現代主義作家及作品研究〉（中壢：中央大學中國文學系博士論文，2011），頁292。

40 王文興：「〈龍天樓〉的軍人其實也有水滸傳好漢的影子，我未必想寫當代的軍人，我只想create幾

小說中都以驍勇善戰的傳奇色彩出現，但同時也都有性格的缺陷，及最後面臨的悲劇結局。有趣的是中國的歷史史書與小說有一系列結合著歷史上的悲劇與失敗而發展，如《史記·楚漢相爭》⁴¹、《三國演義》、《說岳全傳》等故事，這些歷史小說的傳奇色彩與觸碰到現實境遇下的宿命失敗，恰恰與1949年面臨歷史巨變的戰後台灣族群所繼承的近代歷史遭遇有切身的契合。回到《龍天樓》，王文興利用堂倌張德功這個角色，也渡引了「神槍關夫子（關師長）」、「大刀秦虎（秦團長）」、「劊子手魯三（魯團長）」、「鐵甲老二（查旅長）」、「段狐狸（段參謀）」及參與重要戰役，曾獲國府最高勳章的姜師長，透過張德功的轉述，我們知道〈龍天樓〉聚集的皆是往日聞名的英雄好漢，敘述者在田老長官與堂倌剛掀開簾幕時，敘述者便透露出他們的不平凡：「令人觸目的，每一個人皆是一副奇偉的身材。」⁴²然而當每個英雄人物開始敘述他們的逃難記憶時，人物則紛紛趨向於悲劇性的結果。從作家的安排我們可以發現，中國文化中的悲劇英雄，與近代史戰爭下的落難軍官，在此被疊合成一個內戰後台灣族群所接受的中國色彩的敘事史詩，⁴³並且透過每段內心獨白的方式，映照出每個落難英雄在歷史困境中所經歷的存在遭遇。

〈龍天樓〉的主架構由五段悲劇性的傳奇故事回憶組成（如我們將段參謀的微笑沈默與旁人的補述也視為一段故事的話）。如饒博榮所指出：〈龍天樓〉受《羅生門》敘述方式的影響，都以既定時空下的不同故事版本來演繹歷史真相，不同的是，《羅生門》的眾人觀點最後呈現的是歷史的互相矛盾，而〈龍天樓〉則是歷史的互相加強。⁴⁴王文興在〈龍天樓〉的時空上有兩個層面

個古往今來中國典型的武夫。他們既是梁山泊人物，也是楚漢人物，也是三國人物，也是唐末的藩鎮，也是五代的軍閥。」林秀玲整理，〈林秀玲專訪王文興：談《背海的人》與南方澳〉，《中外文學》（王文興專號）30卷6期，頁34。

41 司馬遷在撰寫《楚漢相爭》時，在道德褒貶上是站在偏向項羽的立場，所以其結局的悲劇色彩因此格外濃厚。

42 王文興，〈龍天樓〉，《十五篇小說》（台北：洪範書店，1979.09），頁193。

43 王文興曾在採訪中透露〈龍天樓〉所採用的方式是依照希臘史詩、荷馬或者奧德賽的風格去安排。李時雍整理，「語言就是一個理由：王文興訪談錄」，〈局內局外：王文興小說論〉（新竹：清華大學台灣文學所碩士論文，2009），頁87。

44 饒博榮（Steven L. Riep）著，李延輝譯，〈〈龍天樓〉情文兼茂，不是敗筆——王文興對官方歷史與反共文學的批判〉，《中外文學》（王文興專號）30卷6期，頁108。

的安排，一個是如白先勇在《台北人》的今昔空間的對比，如龍天樓回憶的現在敘事時空，與太原戰役結束後的過去進行時空，另一個是從1949年4月到逃難來台五段並置的平行時空，這五段故事的主角基本上在這段追憶的時空中都沒有交集，但他們的過去（山西抗日公署）、經歷的空間（普善寺周邊）與現在（龍天樓）則是相通的。也因此，1949年4月到逃難來台的時間點在小說中成為一段空白時空，王文興利用這樣的時空空白空間，以五段故事來輻射出指涉大歷史的諸種個人存在經驗，並加強互補國族戰爭歷史對遷台族群的個人精神創傷面。

在以1949年4月太原戰役結束此歷史點作為小說中眾人的閃光燈記憶（flashbulb memory）起點，作者以此帶出了五段虛構並置的國軍逃難悲劇。第一段為關師長的悲劇體驗，關師長在潰敗後，先是經歷了最親近部屬的叛變，在被俘虜的過程中，又猶如掉進人間地獄一般，經歷了一系列人性之間最兇惡、殘暴的他人死亡之逼視，關師長在回憶前面的部分特別提到「自兵變以後，我便知道無生還之望了。我因此反有種淒黯的平靜，靜觀了許多四周發生的事情。」⁴⁵也因為關師長視死如歸態度的確定，因此其後關師長得以不帶情緒起伏的以旁觀者的角度觀看這場人性之惡的過程。關師長這層置身於內卻又荒謬的冷靜旁觀的觀看視角，極有卡繆在《異鄉人》最後接受審判，卻以疏離而冷靜的姿態分析法官們言行的味道。

關師長被俘虜的這段回憶，基本上經歷三個階段的過程，而圍繞的課題皆是「死亡」。第一個過程是旁觀他人各種恐怖的死亡體驗，第二個過程是自身的等待死亡，第三個過程是預期死亡卻在最後意外改以「宮刑」得以身免。在旁觀他人的死亡過程中，「他人」化為邪惡與怖慄的兩種類型象徵，六個壯漢劊子手尤為邪惡的象徵，以各種血腥而慘無人道的方式執行死刑，而所有的俘虜則極盡的顯現其面對死亡的恐懼、焦躁、哀傷與軟弱的樣貌，這諸種死亡之前的恐懼畫面，被統攝在觀看者之中，成為一種對死亡的恐怖體驗。⁴⁶

45 同註42，頁201。

46 海德格：「自己的死亡對每一個此在始終秘而不宣。但恰恰因此，他人的死亡愈發觸人心弦。此在本

關師長這種對死亡宿命的理解，到了第一天夜晚等待死亡的過程，藉由關師長的口以極富寓言的方式，道出海德格所揭示的人的「向死存在」（Being-toward-one's-death）的存在本質：「我們恐怖地等待天明——也就是死亡。」⁴⁷ 透過關師長對死亡感的體驗與等待，作者將極限處境中的關師長從海德格所提的有對象的懼怕（Fear），逐漸帶出來的是對存在本質體悟的怖慄感（Dread），⁴⁸ 亦即人「向死存在」的存在本質，及意識到死亡所帶來的虛無與怖慄感。

然而關師長的故事最後，在一長串的體驗死亡與等待死亡的懼怕與怖慄過程中，最後包含關師長在內的六個人卻意外換得免死的待遇，然而這個故事從頭到尾的諷刺性在於前半部份是諸人「求生不能」的死亡前掙扎，結尾部分則是六人「求死不行」的宮刑屈辱，故事結尾從意料死亡到最後的曲折改變，與沙特〈牆〉中主角在死亡之前面臨的關乎死亡的哲學問題，卻在最後因一場意外的巧合得以身免，同樣帶有人命運之虛無與無意義的言外之意。也如老者唯一一次聽完故事的評論精要的点出：「活著——就是我們人在世間上的目的。」⁴⁹ 對悲劇英雄苟且偷生的抉擇做出一個在生存處境中最扼要的註腳。

魯團長的故事主要圍繞與從小結拜兄弟六弟鄭桂芳的共同撤退境況，魯團長細心規劃兵分二路互相救援的計畫，卻在最後六弟「見死不救」的背叛，使魯團長深陷敵人重圍，在慘烈的突圍過程中，魯團長的部下幾乎傷亡殆盡，魯團長還因此失去右手的食指。秦團長的故事發生在太原附近的青城縣，與親生三弟從堅壁清野的守城過程到最後城破的倉皇撤退，其中守城過程中，魯團長與崇善寺逃出加入的和尚們的應對對話，與老三在最後「背叛或犧牲」之間

質上其他人同在，它可以從他人的死亡獲得某種死亡經驗。」陳嘉映編著，《存在與時間讀本》（中國北京：三聯書店，1999.11），頁159。

47 同註42，頁205。

48 「人生之本質由怕懼以展露外，即由怖慄以展露。怕懼（Fear）與怖慄（Dread）之分，乃海氏所承於齊克果者……依他們說，在怕懼是有對象的，而怖慄則是無對象……他們所謂怖慄，不只是怖慄『世界之向空無中消失』，與人生之暴露於『世界之向空無消失』之前。由是而有一對『人生』之存在於世界之本身有一怖慄。」唐君毅，〈海德格〉，陳鼓應編，《存在主義增訂本》（台北：台灣商務印書館，1967），頁134-136。

49 王文興，〈龍天樓〉，《十五篇小說》，頁211。

的劇情懸宕，直至最終老三以自我犧牲作為魯團長逃難悲劇的故事結局。查旅長的故事發生於太原陷落，查旅長在搭機離去與潛返共軍佔領區中老家之中，選擇了後者，這時查旅長在前後兩次與船夫的對話與應對為此次故事的最核心處，而當其經歷重重困難回到家時，發現其原初冒險返家的初衷完全破滅——查旅長的家（圍繞著家人）已經消失。查旅長透過鄰居愛老爹的轉述，得知女兒遭解放軍姦殺，兩個兒子反抗遭槍擊喪生，夫人絕望下懸梁自縊的家庭悲劇。段參謀的故事，作者刻意以沉默的方式帶過，僅透過姜師長的補述，得知其在共匪玉中住過三年的牢，但從前後文的暗示可知，段參謀可能因精神創傷演為失語症。從五段並置的故事看來，關師長的悲劇色彩來自其對死亡的深刻體驗，與宮刑留下的雙重創傷（身體與心靈）；魯團長的悲劇色彩來自信任的破滅，食指的缺陷儼然兄弟手足之情的斷絕象徵；秦團長的悲劇色彩來自兄弟的犧牲；查旅長的悲劇來自家庭的慘案；段參謀的悲劇來自太原戰役後的失語，段參謀的失語，或者我們可以解讀被俘期間生理的凌虐或戰後精神的創傷致成。

龍天樓的五段故事除了利用歷史背景展現人的悲劇宿命外，更重要的是藉由極限境遇的安排，勾勒出個人與他人之間的道德問題。⁵⁰ 關師長的故事最為殘酷，儼然如沙特在其劇作《無路可出》（*No Exit*）所揭示：「他人就是地獄。」⁵¹ 關師長從故事一開始遭受到最親信陣營的背叛，到被俘虜至崇善寺等待死刑的過程，其疏離的姿態呈現了一種完全由關師長主觀視角所映現的真實，其經歷從頭到尾都遭到他人的支使而不能順其意，而這背後隱隱浮現的卻無疑是命運二字。故事中所有他人的死亡成了關師長面對死亡之前所形塑的意象，包含悲傷、驚慌、軟弱、懼怕，關師長的故事與其說是描述死亡，不如說

50 王文興：「在這個歷史的解釋上，宿命的解釋之外，應該看出來這幾個故事他個別有個別的表達的意義，這個別表達的意義是什麼呢？是道德上的意義。」李時雍整理，「語言就是一個理由：王文興訪談錄」，〈局內局外：王文興小說論〉，頁90。

51 沙特的《無路可出》（或譯《隔離審訊》）主角在最後以體悟的口吻說出：「你們的印象中，地獄裡該有硫磺，有熊熊的火堆，有用來烙人的鐵條……啊！真是天大的笑話！用不著鐵條，地獄，就是他人。」薩特（Jean-Paul Sartre）著，施康強譯，〈隔離審訊〉，沈志明、艾珉主編，《薩特文集·第五卷》（中國北京：人民文學出版社，2005.05），頁146-147。

是描述人在等待死亡之前的恐懼百態，正如關師長在回憶中所說：「人即能有力接受死，但有樣東西人對它比對死還怕——就是赴死」，關師長所經歷與其眼中所觀看到的赴死恐怖描述，勾勒出了個人與他人之間最嚴酷的扞格關係，即人意識到死亡在前的懼怕與對生命的重新體會，關師長「等待赴死」的極限處境致使他從「日常的向死存在」，⁵²到最後體悟到一種存在主義者所提的「本真性的向死存在」。⁵³

魯團長的極限境遇設計在於其陷入包圍等待救援的場景，如果關師長遭遇的是他人（親信部屬）的背叛，那麼魯團長從預期的三十多年交情的義弟的援助，到希望落空，魯團長在潰敗的時候選擇相信他人，分兵給義弟，但最後所面對的卻是至交的背叛。秦團長的極限境遇在於敵強我弱下守城的人性考驗，但這次部屬不但未像關師長的經歷出賣叛變，也不像魯團長的經歷兄弟臨陣背叛，而是以三弟捨身取義的精神告終，因此故事主角與他人的關係從背叛轉為犧牲。查旅長的極限境遇在於解放軍管轄區中的逃亡，這次查旅長應對的他人不但是個不熟悉的人，後來還發現是個仇人，但小說最後這個他人卻不計前嫌的幫助查旅長開悟並逃生，第四段故事主角與他人的關係成為受助。如果我們細部分析四個主要具有情節的故事，可以發現作者設計了幾層清楚的結構，首先是如楊牧所說的，故事的調性從沉重殘忍逐漸到輕的氣氛安排，最後再以「喜劇鬆散」（Comic relief）做結。⁵⁴其次在對個人與他人交通的刻畫上，也是從負面與正面兩兩對立，如關師長遭遇部屬的背叛，魯團長遭遇至交個人的背叛，秦團長得到部屬與兄弟的信任，查旅長得到結仇舊部屬的救助。其三，我們若以主客對立層面來看，逃難的國軍與解放軍是正反主客兩方，在國軍內部，忠誠與背叛又可分為正反主客兩方。因此，在第一層結構中，解放軍

52 海德格：「日常沈淪著向死存在是在死面前持續逃遁。然而，逃遁倒證明了常人也一樣由向死存在規定著。」陳嘉映編著，《存在與時間讀本》，頁167。

53 海德格：「本真的向死存在可以概括如下：先行到死，看清楚了喪失在常人之中的日常存在，不在沉陷於操勞和操持，而是立足於自己的生存籌畫種種生存的可能性，面對由畏敞開的威脅而確知自己，因負重而激起熱情，解脫了常人的幻想而更加實際，在向死存在中獲得自由。」陳嘉映編著，《存在與時間讀本》，頁172。

54 楊牧，〈探索王文興小說裡的悲劇情調〉，王文興，《龍天樓》（台北：大林書店，1969.06），頁8。

一律被描述為殘暴恐怖的形象，這個部分在今天我們不必然用歷史現實的角度考驗，而不妨可以小說內部的「邪惡」象徵來看待，而第二層結構裡，則是小說最主要的人性考驗部分，顯現了人面對惡的時候各種與他人之間可能產生的境遇與選擇。

最後，多個面向反諷的手法也是〈龍天樓〉這篇小說精彩的所在。首先是人物的反諷，關師長昔日的剽悍，在「龍天樓」時空裡卻一再地被作者以「尖銳的高音」暗示其「遭閹割」的個人創傷；秦團長雖被視為守城的英雄豪傑，但在管理城內部分則殺人如麻，大有「寧可錯殺一百，不可放過一個」的戒嚴時期國府的白色恐怖色彩，在個人特質顯現上明顯有道德的瑕疵；崇善寺逃出加入守城的和尚，卻觸碰到「殺戒可以開，葷戒不可以」的矛盾議題；關師長故事中的受刑人抱著屍體與歪斜的佛腳求教，只換來佛像的沈默。其次是處境反諷（*situation irony*），關師長開頭被解放軍甩掉勳章羞辱，卻因此使他免於身處將校行列裡，而有一線生機；關師長經過長時間的觀看與預期死亡，卻在最後又意外得以身免；查旅長十六年前棍罰船伕，致使船夫懷怒潛逃，而這個船夫到了最後反而成為營救查旅長重要的人。最後是名稱的反諷，四段故事皆以普善寺作為與現實地理連結的空間，然而普善寺名為「普善」，卻成為人間刑場。

在除了五名回憶故事的主角之外，王文興在其他人物與空間的描寫上也都各自有其象徵的意義。首先龍天樓在開頭的描述上名聲響亮招牌刷金，但周遭市場的狼籍景象，與小說結尾老態畢露的落魄英雄景象，這種人與外在環境之間從英姿到破敗的對比，都成為呼應龍天樓落進暗影的「天人之間關係」的象徵指涉。張德功一方面是連結過去與現在時空人物的角色，所以能夠串接起龍天樓沒落英雄的起落對比，另一方面因其旁觀的角色立場（比起其他聚會的軍官，張德功似乎是更為認同現在時空角色的人物），透過張德功在現代時空聽故事時的期待與快樂的反應，帶出歷史經歷的一種故事「虛構」性，使讀者透過張德功的角色與各段困境的故事拉開一層時間距離，「歷史」的真實性在此被弱化，「傳奇性」卻受到了加強。田老長官在當中作為山西軍將的共同老長官，在聽故事中鮮有評述（唯一的一次是關師長講完故事後下了結論），但卻

著重描寫他在現代時空的老態（打盹嗜睡），而作為召喚這些故事的主要發起人與聽故事者，作者卻在小說末尾如此描述他：

馬君謀走後，老者重溫入瞌睡中。他頭支在兩短膀上。他逐漸迷糊，記不出現身在什麼地方了。在龍天樓，他記了起。但剛才眾人都說過甚麼話，他都模糊不憶了。他強迫記著，他們說過甚麼？他們說過甚麼？

老長官的失憶，也帶出這許許多多內戰創傷說不盡的故事的延展性，然而藉由記憶的模糊，與「龍天樓」的唯一記憶，正好代表戰後第二代作家所承接的歷史包袱，戰爭的細部記憶越來越遠，但是戰爭的意象與戰爭後留存的今日殘局，則仍跟隨著小說人物繼續延展著。至於其他昔日部屬，從故事的轉述中，不是死亡就是陷入墮落（如後來才出席的馬君謀），都與落入暗影的龍天樓相互應。

〈龍天樓〉從整體人物到環境的描寫上，王文興扣緊戰爭歷史後的國族衰敗景象，連結到人宿命的悲劇原型，而在情節的安排中，〈龍天樓〉體現了許多天人之間的矛盾、疑惑與諷刺，這包括有沒有一個主宰於人之上的天（以佛像為代表），若有天，那麼為什麼他們容許那麼多惡的存在？這樣的神學問題特別在關師長與秦團長與查旅長的故事中一再顯現，從崇善寺和尚的逃遁、窘境與死亡中，及佛像的歪斜不堪，勾勒出了人在困境中與宗教之間的諸多存在問題，故事中意料的一再落空（關師長意料受死，但最後卻免死；魯團長意料受援，最後卻遭逢背叛；查旅長意料回家接親人，卻得知家庭慘案，意料會死（他殺或自殺），卻受船夫起悟與拯救而活下來），也表現了人在存在處境上濃厚的虛無感。但在各主角於死亡之前的生存抵抗，則是統攝人在困境之中的抵抗精神。王文興寫〈龍天樓〉，用最殘忍血腥的畫面描寫人性善惡的諸種面向，但同時也用傳奇說故事的框架與設計淡化歷史兇暴的臨場感，以致小說最後雖同樣顯現了國府一系與華夏文明在歷史上的沒落，但卻並不陷入如《台北人》一般對國族傷感（*sentimental*）的基調，而是從歷史處境中回到人的問題，顯現人性面對命運的完整面貌（善與惡）與不時透露的諸種生存論上的矛盾問題。

五、借屍還魂：論郭松棻的〈今夜星光燦爛〉

郭松棻〈今夜星光燦爛〉的小說主角與歷史中的陳儀高度互文，不禁令人揣想曾在保釣運動期間不斷挑戰國民黨政權與現代主義主導文化的異議者郭松棻，在世紀末發表此篇小說，是否有意為台灣國民黨與本土派系抨擊的歷史爭議人物——陳儀再做平反？又或者陳儀僅是連結作者深刻童年記憶的二二八事件與國共內戰匪諜案件的素材，⁵⁵促使其「借屍還魂」的外在歷史軀殼，而使小說人物在1950年的歷史困局中脫胎重生，並且在意識流的流動當中注入作者新意？然而回歸文本，〈今夜星光燦爛〉畢竟是部小說，而且是部以現代主義手法撰寫的小說，那麼即便人物與題材高度指向客觀歷史，然歷史終究只是表面，在小說主角主觀層面的細部刻畫與安排之下，〈今夜星光燦爛〉顯然有其更深刻的意義蘊含其中。南方朔在評論此小說時雖著重歷史面的討論，卻也指出其「藉著文學而探討歷史哲學上的救贖問題」，⁵⁶南方朔著意於郭松棻藉死亡救贖陳儀這樣的悲劇英雄，南方朔看出〈今夜星光燦爛〉的超越面，但終究還是以歷史座標作為評定〈今夜星光燦爛〉的度量標準。也因此，許素蘭便曾質疑南方朔「為歷史重新定位或尋找救贖」的說法，而提出郭松棻「所欲詮釋的是生命的荒涼與戰爭的誤謬」，⁵⁷亦即從女性觀點對戰爭提出批判與省思。歷史座標與女性視角是解讀郭松棻〈今夜星光燦爛〉對歷史的肯定性與否定性的雙重切入視角，然而作為郭松棻一向追求的現代主義／存在主義逼近「真實」的小說文學觀，「陳儀的困境與歷史的困境」恰如降生極限處境的小說人物的必然背景，其主要目標應仍是在歷史座標中誕生，卻超脫於歷史框架而待完成的人的原型的描寫。

米蘭·昆德拉在其〈關於小說藝術的談話〉一文中討論歷史與小說之間的

55 郭松棻在採訪中曾透露：「陳儀是那時代的行政長官，是魯迅、許壽裳（差一點是台大校長）的好朋友，他被槍斃那一年，我小學三年級。」舞鶴訪談，李渝整理，〈不為何為誰而寫：在紐約訪談郭松棻〉，《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07），頁51。

56 南方朔，〈廢墟中的陳儀：評郭松棻〈今夜星光燦爛〉〉，《中外文學》25卷10期（1997.03），頁82。

57 許素蘭，〈流亡的父親，奔跑的母親：郭松棻小說中性／別烏托邦的矛盾與背離〉，郭松棻，《奔跑的母親》（台北：麥田出版社，2002.08），頁294。

關係時曾說到：「小說唯一的存在理由就是說出只有小說能說出的話。」⁵⁸，並提出西方小說自巴爾扎克以來便難逃歷史性的存在，但在歷史性當中，昆德拉仍然區分了兩種不同的歷史性小說，一為審視人類存在的歷史維度的小說，二為小說化歷史編纂的小說。前者借歷史為引去摹寫人的真實性，後者則借小說語言強化對歷史的認識。昆德拉在評價兩種歷史性小說時，顯然偏好第一種存在探勘的歷史維度小說，這種歷史題材的寫作原則，與戰後台灣現代主義世代小說家描寫歷史性題材時的風格有相合之處，尤其放在王文興的〈龍天樓〉與郭松棻的〈今夜星光燦爛〉來看更是貼切，小說家分別在六〇年代與九〇年代觸碰與主流歷史敏感的戰爭題材，⁵⁹除了挑戰歷史「客觀」的意識型態操弄之外，二人的歷史性小說更應該放在「人的存在」維度來看，才能顯出其小說美學創造性的意圖所在。

〈今夜星光燦爛〉以第三人稱全知視角敘述，配合內在聚焦的手法，導出小說中最重要的部分，即小說主人公的意識流動。〈今夜星光燦爛〉的時間、人物、情節與場景極為精簡，以幽禁於台北勵志社木造樓房中的小說主角，在等待處決的最後時光中不斷回憶與攬鏡自省的大量內在描寫。在作者所設計的空間當中，幽禁的空間顯然形成了一種人先天上限制性空間的暗合，於是「牆內牆外」的對照在小說中有特別鮮明的對比。沙特在其存在主義代表作〈牆〉中，以有形的牆驅使小說主角意識到個人生存的存在，這堵牆使主角體會到「死亡在即」的感受，而〈今夜星光燦爛〉的牆同樣也框限了主角「他」的行動。有趣的是沙特的「牆」導出主角最後對死亡問題的「徒勞與虛無」，而郭松棻的〈今夜星光燦爛〉則在面對死亡的態度上，更為貼近那位提倡荒謬主義作家卡繆〈異鄉人〉中的主角莫梭，在面對死亡的必然時，兩位主角都選擇以勇敢肯定的姿態迎接。

58 米蘭·昆德拉 (Milan Kundera) 著，孟涓譯，〈關於小說藝術的談話〉，朱立元、李鈞主編，《二十世紀西方文論選（上卷）》（中國北京：高等教育出版社，2002.06），頁518。本文摘錄自米蘭·昆德拉《小說的藝術》的其中一章。

59 王文興的〈龍天樓〉表面雖迎合六〇年代的反共題材，但另個面向卻也揭露國府在內戰失敗的定局；郭松棻的〈今夜星光燦爛〉寫二二八事件的重要人物與國共內戰暗中勸降投共的陳儀，在九〇年代對於國民黨或是本土派的史觀來說，正面描寫這位「獲得新生」的歷史人物顯得格外政治不正確。

牆在今夜星光燦爛除了框限主角的有限空間，同時也呈現了兩個層次內外對比的作用。小說開頭即以圍牆外的日常生活愜意景象的描寫，然牆內卻時時連結以歷史中的陳儀所承接的「民國戰亂」記憶與國府白色恐怖期間的肅殺氣氛，這是小說中第一層的內外對比，也是台灣戰後戰時社會（承接過去時空）與平時社會（現在進行時空），外省籍族群所接受的內戰氛圍與本省籍族群所意識到的承平氣氛間差異而共存的一道外在象徵指涉。然而當視角落到小說主角的主觀意識當中，牆內牆外則又作了另一層意義的翻轉，牆內「古柏青蔥，鳥鳴悠長」，⁶⁰ 牆外「繁忙時有如戰鼓擂動，轟耳不絕」，⁶¹ 牆在這層意義上反而成為隔絕外在喧囂的屏障。在牆外的戰後台灣社會中，歷史正在以多變的樣貌前進的同時，牆內的「他」則在死亡之前不斷回溯一生記憶，重新評斷自我的人生。因此，這道軟禁的牆所形成的清幽的空間，是驅使小說主角逼視自我一生的一道極限處境設計。

郭松棻的〈今夜星光燦爛〉藉陳儀歷史的屍體，還「左翼浪漫青年」⁶² 的魂，以致在小說當中，「他」逐漸在每日的自省當中，醞釀出分裂的兩道意識，一為長年被歷史佔領趨向崩壞的既往意識，另一為對生活產生自覺的新生意識。對於小說中「他」的意識隨著死亡的接近而逐漸滑動的現象，筆者以為不妨可借用沙特「自為存在」（Being-for-itself）與「為他存在」（Being-for-others）⁶³ 的概念來幫助理解。沙特以「為他存在」來說明人在人羣中的迷失，而以「自為存在」來強調人的內在意識所具有的超越理想性，然大部分

60 郭松棻，〈今夜星光燦爛〉，《奔跑的母親》，頁221。

61 同註60，頁221。

62 對於郭松棻小說與左翼精神之間的關係可參考徐秀慧的相關論文論述。「我認為郭松棻其實不曾『告別革命』，從他的小說屢屢鑲嵌台灣與中國（在最後兩篇小說〈今夜星光燦爛〉、〈落九花〉中加入了辛亥革命以來的革命歷史圖景）歷史創傷的病歷，並直指人的有限性，我想說的是：不是馬克思主義的革命，而是作為「同路人」的魯迅，所代表的中國左翼知識份子精神戰士的亡靈，始終徘徊不去。」徐秀慧，〈革命、犧牲與知識份子的社會實踐：郭松棻與魯迅文本的互文性〉，徐秀慧、吳彩娥主編，《從近現代到後冷戰：亞洲的政治記憶與歷史敘事國際學術研討會論文集》（台北：里仁書局，2011.10），頁226-227。

63 沙特在討論人的存在樣貌時曾提出三種狀態，其一為「自在存在」（Being-in-itself），即人作為一個客觀事物的存在，其二為「自為存在」（Being-for-itself），即人的意識對自身存在所具有的超越性特質，其三為「為他存在」（Being-for-others）及自我在他人的注視下漸漸在群體前偽裝而迷失的存在。

的人在生活當中難以脫身於自身所處的人群。而這便是小說中他所思索的課題，如他在小說中先後提出「他是誰？」⁶⁴與「我是誰？」⁶⁵的問題，主角在幽禁的過程中先是注意到「『他』是誰」，即一種來自外人的凝視下的自我定位，這種定位連結民國以來的「歷史家國」議題，僅僅跟隨著「他」的惡夢而來，然而其後「我是誰」的反問，則逐漸超脫於「為他存在」的迷失，而回歸到自我生命的詰問當中。這種個人的自覺與自我生命的回歸，對應到的是民國以來軍人與政治人物在戰爭意識下的異化情貌，相對於西方從十九、二十世紀深陷的都市中人在物質的異化，「他」所處的二十世紀中國時空所面臨的則是「戰爭意識」帶給軍人的迷失，所有的軍旅人物都陷於一種遠離「存在主義的人文精神」太遠的殺戮勝敗當中，因此這或者也可呼應南方朔評論此篇時所提過的「歷史意識」的高度，當「他」的歷史座標座落於1950年代的戰後台灣位置時，實則以敘述者不時穿插於敘事中的後設鋪排，⁶⁶則標誌出了郭松棻在九〇年代對中國國族更宏觀的人文思考。

小說中「國家歷史」與「個人存在」屢屢對立分明，「歷史戰爭」以夢魘的方式跟著小說主角，然而「他」的歷史夢魘並非來自國族的失敗，而是來自綜觀自我一生軍旅生涯的蒼涼虛無，作者好以「棋局」形容主角的非自覺身分，兩名對奕的老辣棋手，隱然指向歷史中的國共兩黨領導者蔣毛二人，而主角「他」即便在歷史中曾身居要角，卻難以擺脫「棋子」的命運，「棋子」的身不由己特質或也可看做是一種人的宿命觀，然則這放在中國的語境中，往往與「家國大義」旗號下，國家意識型態對人民的驅使有著息息相關的關係。

誠如黃錦樹所分析：「比較奇特的是，作者著力透過兩個要素來展開：夢與鏡。」⁶⁷小說中主角透過回憶與夢的意識，不斷的將故事時空向過去延伸，

64 同註60，頁222。

65 同註60，頁235。

66 敘事者在敘述中偶爾會以後來者的姿態預先敘述其後的發展，如小說228頁：「孫傳芳料人如神，他猜的沒錯，他確實按兵不動。然而沒猜著的是，這時他早已萌厭戰之心。他還年輕，還不可能直接道出自己是一個厭戰者。他還要經歷幾番戰爭的折磨。當時，他只是驚愕和迷惘。」此部分既顯示主角回憶過去的位置，同時也顯現敘述者透視主角一生的全知位置。

67 黃錦樹，〈詩，歷史病體與母性：論郭松棻〉，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版社，2006.05），頁276。

而鏡子則關乎個人超越性的自我籌畫。作夢、回憶出神與照鏡是小說主角在等待死亡的幽居歲月中，意識流動的主要幾種運作方式。起初的回憶與夢直指過去戰亂的時空，鏡子儼然成為「他」應對的一個對象，在攬鏡自照的同時也重新引介了「他」的生平，從小說中的線索來看，清楚標誌的歷史座標與小說主角年紀的對應點為「民國十三年（1924年）他正逢四十歲」，再從24歲就讀日本軍官學校這個走向軍政的起點開始，直到65歲擔任生涯最後一個官職浙江省主席，大致與歷史中的陳儀事蹟並無二致，陳儀三、四十年的軍旅生涯，同時映現的是民國以來的多難與兇虐，然則在個人生命的終點，這些被視為歷史中最重要的事件都逐漸虛無化，而在重新回憶而隱隱浮現的是新的夢胎：「一個厭戰並回歸日常情愛關係的自我」。

主角許多的回憶因「鏡」而生，南方朔以為此「鏡」象徵一種自我和歷史超越的自由世界，⁶⁸ 黃錦樹則以為此鏡為波赫士小說式的「魔幻空間」，使主角的烏托邦寄託得以孕育而生。⁶⁹ 二人皆著重於此面鏡子最後催生出主角的新生功用而言，然則這面鏡子與主角對應的過程也是十分耐人尋味的，鏡子一方面映照出外在的「他」，同時也使「自為存在」的意識對「自在存在」的「他」的凝視成為可能，透過鏡子「他」對自己拉開了距離，也產生了陌生化的距離，鏡子在此不再是被動的「反映」的物品，而是主動的與主角內在互動的對象，在自我觀看與凝視的過程中，主角被壓抑的「自覺」逐漸重新復生，鏡子與主角之間，從「映照」轉為「爭吵」，到最後的「破繭而出」。對應到與回憶之間的態度來看，則是「重溯」轉為「推拒」，到最後再重新肯定包容，亦即一種對歷史的否定的再肯定，只是到後來被肯定的「歷史」主軸已從兇惡的「戰爭」轉為細瑣的「家庭」。

這種歷史夾纏家庭瑣事的書寫始終糾纏於主角的回憶當中，在一大段與孫傳芳北伐史事的敘述當中，我們便可以見到當中時不時穿插一句「家鄉的女人來信縷述產後的經痛」、「女人在信裡問他，後院加蓋的茅房竣工以後，應否

68 南方朔，〈廢墟中的陳儀：評郭松棻〈今夜星光燦爛〉〉，《中外文學》25卷10期，頁82。

69 同註67，頁276-277。

砌築一道磚牆」等家庭瑣事，到其後，關於其妻子的回憶佔有的比例逐漸反客為主，女人所說的話語在回憶中不再僅是陪襯，而是反襯「以男性中心的歷史暴虐畫面」，以致成為句句當頭棒喝的警語：「戰爭，都是你們男人家玩出來的把戲」、「大亂難定，為天下所有人家的好男兒惋惜」。這種借女性角色訴說出的反戰與厭戰口吻，也在回憶那場兇險的1949年國共隔江對決時「他」與湯生的口頭論辯中，帶出「他」在歷史殘局下的「止戰」思考。湯生無疑仍是「國家大義」優先，以戰止戰的前線指揮官，而「他」則點出民國以來各地軍閥各逞其詐而毫無理想的本質，「息戰」才能拯救長久以來受難的億萬生靈。「息戰」的辯論終未成功，並招致其後的軟禁與死刑的宣判，這位被重新貫注「左翼理想情懷」的歷史人物，「死亡」成為救贖其「國家歷史惡業」的最佳方式。

〈今夜星光燦爛〉描寫戰爭歷史，事實上卻是在過程中除戰爭的「魅」，「國家大義」被卸下，歷史遭退位，一種個人人道主義在「他」的自省過程中重新抬頭。誠如小說中「他」對湯生的贈詩：「愛到癡時即是魔」，及赴死之前回憶對晚輩勸說悔過的回應：「人的歷史不足為信，人間的是非無須掛齒」、「這一點連陸放翁自己也不甚了然」，都道出中國自古以來對「忠」的要求遠重要於「人道」的道理。而〈今夜星光燦爛〉的「他」所欲走出的迷障，即是「擺脫歷史糾葛下的個人自覺」，這個自覺顯現出郭松棻在九〇年代對國族歷史意識的思考高度，同時郭並不執意於歷史中國共的認同，而是回到存在主義式的人生信條：回到一個完整的人。小說中的「他」在與鏡共處的時間裡，開始悟得此時此刻的自我（此在）的重要性，並重新找回人自在的感受與私情，也在死亡的剎那，背負歷史殘局的軀殼倒下的同時，那個超越歷史與自身的自為存在，得以破繭而出。小說中「他」面對死亡的姿態，從容且期待，從小說最後一節為題「今夜星光燦爛」，都反襯出「死亡」對「他」深陷歷史困局間的救贖作用，這不禁讓我們想到卡繆《異鄉人》中最後一段莫梭面對死刑前的描述：

我感覺到該準備一切，重新生活。生了這麼大的憤怒，替我洗滌了痛

苦，挖空了希望，面對充滿預兆與星辰的夜晚，我第一次向宇宙的冷漠打開心扉。覺得是那麼的像我，那麼的如兄弟般，我終於領悟到我曾經很幸福，目前還是很幸福。為了讓一切圓滿，為了讓我不覺得太孤單，我還希望臨刑那天，有許多觀眾，他們用怨恨的叫喊迎接我。⁷⁰

莫梭對世界的荒謬，最終得以從勇敢的面對死亡中解脫，因此莫梭是以熱切並重新生活的姿態擁抱死亡，滿夜的星辰與死亡相襯共存。

〈今夜星光燦爛〉最後的高潮亦來自死亡時刻的勇敢與苦心規劃，並且以「破鏡而出」的鏡中人的具體意象，將「困於棋局與肉體的自我」徹底解放，並重獲精神上完全自由的新生。通篇小說所營造的主角與鏡子之間的「靈象空間」與小說最後夢胎破繭而出的異象描寫，也頗具有以卡夫卡小說為代表的西方表現主義色彩。⁷¹ 郭松棻〈今夜星光燦爛〉以意識流的方式寫存在困境中的陳儀，揭示了歷史困局中人的存在樣貌與掙扎的過程，歷史座標上的「異議者」立場或者引人注目，然而回到小說虛構層次上來說，對於盤旋於戰爭回憶的歷史人物的內心刻畫，郭松棻無疑還是試圖刻畫一種人類對生命秩序（宿命悲劇、歷史棋局）下的自由反抗精神，⁷² 與現實糾纏不清的歷史是「屍」，但人的內在籌畫與反抗的精神才是其小說的「魂」之所在。

六、結語

二十世紀西方存在主義文學（沙特、卡繆等人的作品為代表）雖然發生於法國戰爭的災禍，但其不安的根源其實來自十九世紀以來「上帝已死」的啟蒙現代性經驗，回到戰後台灣的場域來看，台灣戰後雖然並無啟蒙現代性所帶來

70 卡繆（Albert Camus）著，莫渝譯，《異鄉人》（台北：桂冠圖書公司，2001.07），頁 111-112。

71 表現主義既然強調藝術家個人的靈象，作品常以驚世駭俗的靈象見解。另一方面，表現主義者在處理人面對著眼前崩離析的世界時，也會朝烏托邦想像去尋求心理補償，透過各種氛圍的經營，如科技、理想政府型態，或宗教理念等，來建構一個秘密的世外桃源，神與現實世界形成鮮明的對照。蔡源煌，〈表現主義〉，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》（台北：書林出版公司，2009.10），頁34-35。

72 林文義在分析郭松棻小說的特色時，特別提到：「我願大膽的說，郭松棻作品的殊異性就在這裡。看似婉約、溫潤的字句組合，卻呈露人類生命最巨大的對抗。」林文義，〈陌路與望鄉：認識郭松棻〉，《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07），頁65。

對「宗教」的衝擊，然而「震盪不安」的共同感覺結構卻是存在的，只是其對應的議題是傳統儒家社會以來所重視的「家國」議題，「國破家亡」的意象，造成戰後台灣族群孤臣與孤兒心態的揮發，也促使台灣在接受「存在主義」的在地背景上提供了東亞歷史社會的媒合條件。

新儒家大師牟宗三在討論存在主義與中華民國之間的關係時，曾提到：

中國從1931年即陷於變化，從1937年開始流亡，流亡中不只是空間的轉換，而是在動亂中體驗恐怖，而顯出存在主義人的無家性 *homelessness*。存在主義這樣說的人的無家性並不是當作一個概念去了解，而是要我們在「存在的遭遇」中去作「存在的感受」。我們現在卻真有了這存在的遭遇，而我國人也的確有這存在的感受。

我們一由於流亡，二由於國家現勢，不論由主客觀來說都確實有點感觸。⁷³

牟宗三在六〇年代便已點出存在主義與戰後台灣族群所承接的流亡歷史與國家現勢之間的關係，也因此「戰爭歷史」無疑是戰後第二代族群認知與反省當日處境的重要來源。仔細耙梳台灣存在主義與戰爭書寫之間的背景脈絡有三，民國以來歷史戰亂危殆不安下所帶來的國族命運之感受，戰後對戰爭與亡國處境下的罪與罰之思考，知識份子在戰時體制下對官方所建構的客觀真理之質疑，體現在小說文本中，恰可以白先勇與李渝，王文興與郭松棻的作品為映證。

在各組相似性的主題之外，李渝與郭松棻的文本創作稍晚的八、九〇年代，在書寫禁忌與觀看距離上顯然都有更彈性的空間，由此可看出其他二人作品在六〇年代創作的時代性意義，如白先勇在六〇年代即以哀悼上一個世代的《台北人》書寫「亡於大陸的中華民國」，王文興以《龍天樓》挑戰反共歷史的虛妄性，他們在當時代都試圖以各種曲折的方式反抗一個官方中心的權威，也以各種方式呈現了存在主義所追求的「主觀的真實」。八、九〇年代重新書

73 牟宗三講，陸慶珍記錄，〈存在主義〉，《中國一周》733期（1964.05），頁4。

寫戰爭歷史的李渝與郭松棻，他們在年紀上多了歷練與書寫時間的距離，然而身處現代主義世代的兩位作家，即便創作時間推移近三十年，在反抗主流論述及追尋內心真實的原則下，仍可見到同一個現代主義世代的美學創作風格的共通性，如李渝《金絲猿的故事》的馬懷寧在與父親魂魄及內心省察中重新定位自己，郭松棻〈今夜星光燦爛〉藉由降生「陳儀歷史的骸骨」，在死亡之前醞釀存在的新生。

另外有趣的是，旅美的異地空間或左翼中國性的視角，也成了戰後台灣作家書寫近現代戰爭歷史背景的驅力。清查四位作家的經歷可以發現，他們的戰爭作品幾乎都是在旅美的時候完成，這應該與美國異鄉經驗對自身國族認同的衝擊有所關係，連在創作上最少強調國族框架的王文興都自言其〈龍天樓〉的動筆，與在美國時對中國的歷史才開始有更接近的感覺有關，更遑論白先勇、郭松棻、李渝等人。另外，假如我們撇除白先勇因年紀稍長，其創作與自身童年經歷或家世因緣的關係，王文興的戰爭書寫，戰爭只是表面的背景，實則意在藝術性與境遇性的考量。至於李渝與郭松棻在八、九〇年代書寫近代國族的歷史題材，顯然與其過往曾經歷左翼中國認同的洗禮有關，⁷⁴ 因此作家對於「戰爭歷史」的瞭解及觀察較之其他同代作家，有更宏觀的視野。然而李渝、郭松棻兩人與另一左派作家陳映真畢竟不同，李渝與郭松棻經歷七〇年代鈞運與文革的破滅，九〇年代創作的作品已含有對左派與馬克思主義的反思，其在創作的作品同時含有左翼與現代主義兩種元素的小說精神。

戰後台灣現代主義世代的「國共內戰書寫」題材，基本上可視為兩波歷史書寫時期的產物，他們共同的背景都是「旅美的異地空間」，但前期的白先勇與王文興的作品，其書寫歷史的驅力在於「惡（歷史真相）的揭示」，白先勇揭示的是「父祖家國淪亡下的眾生相」，王文興所揭示的是「人在血腥暴力的戰爭處境下的倫理學問題」，後期的郭松棻與李渝的作品，其書寫的驅力則在於「左翼中國民族主義的關懷」，李渝關懷「父祖」時代留下的國族創傷包

74 同樣因左翼中國認同而對近代中國國族命運有強烈關懷的作家，劉大任亦為一例，其《浮游群落》、〈杜鵑啼血〉、〈遠方有風雷〉等篇所刻化的都是新世代青年對國族纏結的探尋、抗爭與努力。

袱，郭松棻則關懷歷史現場中人性的自我超越。回歸到他們戰爭小說的核心關懷處，李渝與白先勇回應的是上一代的歷史創傷的問題，王文興與郭松棻所回應的則是這一代所照看的歷史素材，是一種人文主義式的觀看角度。這四位作家的作品最終都回到歷史處境上人的存在境遇的問題。這個存在境遇，同時映照的是戰後第二代作家所面臨的國族及個人處境上共通的困境。存在主義文學在西方因二十世紀兩次的戰禍而崛起，來到台灣，因「集體戰爭創傷記憶」、「未定的國族處境」與「冷戰氛圍下的戰時體制」等背景而有所媒合，存在主義思潮強調人在限制的境遇中所表現的自由選擇，這樣的內在思辯特質，在台灣現代主義世代的戰爭書寫題材中，提供了戰後文學與歷史之間開創性的辯證路徑，並於六〇年代官方「反共神話」史觀及九〇年代主流「本土論述」的兩次歷史論述中，作了某種程度的反叛，並不等程度的在這些題材中展現了各類人物在戰爭歷史中的主觀真實面相。



參考資料

一、專書

- 王文興，《十五篇小說》（台北：洪範書店，1979.09）。
- ，《龍天樓》（台北：大林書店，1969.06）。
- 王甫昌：《當代台灣社會的族群想像》（台北：群學出版社，2003.12）。
- 王鼎鈞，《文學江湖》（台北：爾雅出版社，2009.03）。
- 卡繆（Albert Camus）著，莫渝譯，《異鄉人》（台北：桂冠圖書公司，2001.07）。
- ，溫一凡譯，《卡繆雜文集：抵抗、反叛與死亡》（台北：志文出版社，1979）。
- 白先勇，《台北人》（台北：爾雅出版社，1983.04）。
- 米蘭·昆德拉（Milan Kundera）著，朱立元、李鈞主編，孟湄譯，《小說的藝術》（中國香港：牛津大學出版社，1993）。
- ，朱立元、李鈞主編，孟湄譯，《二十世紀西方文論選（上卷）》（中國北京：高等教育出版社，2002.06）。
- 艾瑞克·霍布斯邦（Eric J. Hobsbawm）著，鄭明萱譯，《極端的年代：1914-1991（上）（下）》（台北：麥田出版社，1996.11）。
- 李渝，《金絲猿的故事》（台北：聯合文學出版社，2000.10）。
- 沙特（Jean Paul Sartre）著，張靜二譯，《沙特隨筆》（台北：志文出版社，1980.07）。
- 封德屏主編，《台灣文學中的社會：五十年來台灣文學研討會論文集（一）》（台北：行政院文化建設委員會，1996.06）。
- 柯慶明等著，《白先勇研究精選》（台北：天下遠見出版公司，2008.09）。
- 徐秀慧、吳彩娥主編，《從近現代到後冷戰：亞洲的政治記憶與歷史敘事國際學術研討會論文集》（台北：里仁書局，2011.10）。
- 郭松棻，《奔跑的母親》（台北：麥田出版社，2002.08）。
- 陳鼓應編，《存在主義增訂本》（台北：台灣商務印書館，1967）。
- 陳嘉映編著，《存在與時間讀本》（中國北京：三聯書店，1999.11）。
- 麥奎利（John Macquarrie）著，成窮譯，《存在主義神學：海德格爾與布爾特曼之比較》（中國香港：道風書社，2007.01）。

- 黃錦樹，《文與魂與體：論現代中國性》（台北：麥田出版社，2006.05）。
- 黃錦樹、張錦忠編，《重寫台灣文學史》（台北：麥田出版社，2007.09）。
- 雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（台北：巨流圖書公司，2003.10）。
- 劉再復、林岡，《罪與文學：關於文學懺悔意識與靈魂維度的考察》（中國香港：牛津大學出版社，2002）。
- 歐陽子，《王謝堂前的燕子》（台北：天下遠見出版公司，2008.09）。
- 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》（台北：書林出版公司，2009.10）。
- 鄭穎，《鬱的容顏：李渝小說研究》（台北：印刻文學出版社，2008.10）。
- 薩特（Jean-Paul Sartre）著，沈志明、艾珉主編，施康強譯，《薩特文集·第五卷》（中國北京：人民文學出版社，2005.05）。
- ，《薩特文集·第七卷》（中國北京：人民文學出版社，2005.05）。

二、期刊

- 牟宗三講，陸慶珍記錄，〈存在主義〉，《中國一周》733期（1964.05），頁3-7。
- 李文彬，〈「龍天樓」中的象徵技巧〉，《中華文藝》12卷5期（1977.01），頁75-89。
- 林文義，〈陌路與望鄉：認識郭松棻〉，《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07），頁65。
- 林秀玲整理，〈林秀玲專訪王文興：談《背海的人》與南方澳〉，《中外文學》（王文興專號）30卷6期（2001.11），頁32-50。
- 南方朔，〈廢墟中的陳儀：評郭松棻〈今夜星光燦爛〉〉，《中外文學》25卷10期（1997.03），頁80-84。
- 單德興整理，〈文學對話：王文興談王文興〉，《聯合文學》3卷8期（1987.06），頁166-195。
- 舞鶴訪談，李渝整理，〈不為何為誰而寫：在紐約訪談郭松棻〉，《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07），頁36-54。
- 饒博榮（Steven L. Riep）著，李延輝譯，〈〈龍天樓〉情文兼茂，不是敗筆——王文興對官方歷史與反共文學的批判〉，《中外文學》（王文興專號）30卷6期（2001.11），頁93-114。

三、學位論文

李時雍，〈局內局外：王文興小說論〉（新竹：清華大學台灣文學所碩士論文，2009）。

洪珊慧，〈新刻的石像：王文興與同世代現代主義作家及作品研究〉（中壢：中央大學中國文學系博士論文，2011）。

廖偉竣（宋澤萊），〈台灣存在主義文學的族群性研究——以外省人作家與本省人作家為例〉（台中：中興大學台灣文學所碩士論文，2009）。

