

顫慄之歌

一趙滋蕃小說《半下流社會》與《重生島》 的流放主題與離散書寫

周芬伶*

【提要】

本文建立在流放與離散書寫的理論上，探討趙滋蕃小說的生命哲學小說美學，從反流放、反離散的角度說明其反叛性與現代性；並將「絕醜」與「顫慄」視為其美學之核心，以呼應班雅明之「震驚」的現代否定的美學。並說明作者的小說乃融合中西美學之成果。

關鍵字：離散 意志 後殖民 怪誕 恐懼 震驚 感應

* 東海大學中國文學系副教授。

* 本文曾於 2005 年 10 月 29、30 日東海大學中文系舉辦之「緬懷與傳承—東海中文系五十年學術傳承」學術研討會中宣讀。

一、前言

趙滋蕃在臺灣文學史的地位相當微妙，他常被歸類為反共作家，書寫的大多數是大時代的民族大敘述，他的小說曾經造成盜版猖獗，流行廣大，他在中央副刊以「文壽」為筆名的方塊文章也盛行一時，然而他死後不到二十年，幾乎快被文學研究者遺忘。原因可能是在臺灣文學找尋主體與認同的過程中，趙滋蕃甚少書寫臺灣本土經驗，以及他反共立場過於鮮明有關，然在後殖民與流放的觀點下，他的小說自有新的意義，尤其是《半下流社會》與《重生島》描寫的是被流放在社會邊緣的底層人們，他們的掙扎，他們的吶喊，以及針對現代文明的控訴，令我們想到傅柯在《瘋癲與文明》中被禁制的瘋人船與精神病院^①；二十世紀已悄然結束，回顧上個世紀兩次世界大戰，造成有史以來大量的移民與難民潮，他們成為游離的游標與飄散的點，甚至一個一個踏著前人的血跡倒下，他們凸顯現代文明的暴虐，極權的恐怖，然在大凶險中開出的奇花異卉最為美麗，也最為脆弱，那是血池中開出的虛無之花，但是作家不執著於瞬間的美麗，反而嘶喊著生命的極醜，他認為「真理往往帶有醜陋的面貌，因此謊言愈發顯得美麗，在我，我享受純樸粗野的醜陋，鄙棄華而不實的美麗—虛假永遠與俗豔共棲」^②，他的絕醜美學與現代美學相應，他描寫的心靈瘋狂，歷史斷裂，頗符合後現代的情境，這兩本異質小說，或者不是根植於臺灣本土的「流放小說」，對於臺灣這移民社會與後殖民文學雖不能同聲相應，卻可同氣相求。聖維克多·雨果認為流放的人會是更完整的人「纖弱的靈魂只將他的愛固著在世界的某一定點上；強人則將他的愛擴充到所有的地方」^③，像趙滋蕃這樣頑強的靈魂，將整個世界視為異域，他的愛是強人之愛，它勢必要擴充到世界所有地方。

他最常掛在嘴上的是「流浪漢哲學」，所謂滾石不生苔，他自比自己的一生是「不規則動詞中的不規則動詞」，一個流浪漢是要具備大遺忘、大蔑視、大傲骨精神的，他雕塑他的生命藝術，也雕塑他的小說藝術。

^① 米歇爾·福柯，孫淑強、金筑雲譯，《瘋癲與文明—理性時代的精神病史》，臺北，淑馨，1994，第一章，頁1-50。

^② 趙滋蕃，〈寫在重生島之前〉，《重生島》，臺北，德華，1981，頁4。

^③ 薩伊德，蔡源林譯，《文化與帝國主義》，臺北，立緒，2002，頁615。

他稱自己是「文學的生命學派」，作為門生，我也只能講述他的生命哲學與小說美學，而不打算講述他的一生行狀，對於他，作品即生命的呈現，講述作品即是最好的生命說明。

趙滋蕃生於德國，抗戰時期回到中國，攻讀湖南大學經濟系兼數學系，後加入青年軍，歷經幾大戰役，輾轉流離至香港，在困頓中寫成《半下流社會》，一舉成名，從西方到東方，從上流社會到下流社會，他自己的流浪漢氣質加上理想熱燄，使他的蒼鷹之眼獨入幽深，書寫上世紀中葉在社會底層流動的一群，這一群人通常龐大且有組織，有自己的信念也有自己的規章，最後他們功敗垂成，然理想的火花將不斷延燒。成名之後，他更將他的關懷投向罪犯流放之地「重生島」，描寫在死中求生的一群罪民，過著慘無人道的生活，這本書得罪香港政府，作者因此被遞解出境，他的勇於對抗強權，使他的流放永無止境，之後他到臺灣，在創作上詩、散文、小說、報導文學、文學評論五路並進，並把現代文學課程帶進中文系，他最後的願望是寫成中國人自己的文學理論，三十萬字鉅著未完成而倒下，他一生奮戰不懈，最後死在寫作檯上，可謂文學鬥士，他的文學成就尚待討論，本文僅就具有流亡與離散意義的兩本小說開其研究端緒。

二、哲人王國—集體性的反叛英雄

上個世紀兩次世界大戰創造出有史以來大量的流民與移民潮，造成階級大移動，上流變下流，下流變上流，中產階級不上不下，處境最為尷尬。

趙滋蕃所標舉的「半下流社會」，「半」有「非」與「反」的意涵，它介於上流與下流之間，也不是追求安定中產階級，它似乎較接近下流社會卻非下流社會，而是標榜流浪氣質的反下流社會；同理，半上流社會亦非真正的上流社會，在行動與價值上與上流恰是相反兩極。作者所玩的文字遊戲無非想打破階級分明而不平等的資本主義社會。他所攻擊的對象是集體，因之他所描寫的英雄也是集體英雄，在《半下流社會》中浮沉的份子賢愚智不肖皆有之，但他們懂得以團體的智慧對抗殘酷的現實。他們祖成的寫作公司，出產大量文學作品，把李曼捧成文壇的新星，這裏面是不容許個人私心的，它必需存在寬容的智慧，誠如書中的張弓所說：

半下流社會是窒息的黎明前的陣黑，半下流社會是和諧的社會的試驗室…，這個時代的精神始終是游離的，好像一切事物都逸出了他們的軌道，成為不規則的慧星，自我發光，也自我隕滅。這樣的一個時代，與其說是革命爆裂的時代，還不如把它看成革命準備的時代，來得妥當貼切。而半下流社會將不同的理想綜合在一起，將分散的力量集中起來，將生命的創造活力蓄積。

④

半下流社會沒有上流社會的自私，冰冷，也沒有下流社會喪失理想，它遠離上流社會，較靠近下流社會，故稱之為半下流。這個社會雖為勞苦大眾組成，他們是社會中的邊緣人，領導人物卻是知識份子，如王亮、張弓、麥浪、酸秀才、李曼等人，他們因逃難而集中於調景嶺，他們卻將之視為諾亞方舟，群策群力，以營造成迦南地，他們過著如集體公社般的生活，有福同享，有難同當，這種充滿理想性的生活，有其超脫性，卻是相當脆弱。首先成名後的李曼，因愛情的眼睛容不下一粒沙子，叛離半下流社會，走入上流社會過著靡爛的生活，一場風雨毀去無數生靈，最後一場大火燒光了他們的理想國。然而他們的信心不死，正如王亮在結尾所說：「一代人倒下，另一代人跟上來，我們的希望還在前面，為愛，我應當活在生與死之間。活下去，以堅強的毅力，支持起我們的社會，活下去，以更猛烈的工作，來消蝕我的生命，來填補她的悲哀。」。

這個理想國與其說是愛情的王國，不如說是文學的王國或哲學的王國，它標舉「勿為死者流淚，請為生者悲哀」的哲學，說明活著比死去悲哀，在人命如草芥般的人世，生不如死，死太容易了，活著需要更大的勇氣。

趙滋蕃具有濃厚的哲人氣質，他的哲學受尼采的影響，尤其強調酒神的醉狂之力，他用「生命力」與「理想」取代叔本華的「意志」與尼采的「超人」，所以他說：

故小說中最美的部份是理想，最能表達「意味深長」的也是理想。⑤

他所謂的理想是生命力的高度發揚與靈性的徹底發揮，文學之美，美在理想，故他的半下流社會是理想的國度，開頭即有哲人如酸秀才尖銳的吶

④ 趙滋蕃，《下流社會》，臺北，瀛舟，2002，頁45。

⑤ 趙滋蕃，《文學與美學》，臺北，道聲百合文庫，1978，頁94。

喊：「天是棺材蓋，地是棺材底；喊聲時辰到，總在棺材裡。」，小說以酸秀才的箴言始，以兩具棺材為終，說明本書是死亡之歌，也是死亡哲學之書。

在死亡的泥土開出的生之花特別燦爛，活在這死亡王國中最閃耀的無非是那些具有理想烈燄的青春男女，嬌美如李曼，豪邁如王亮，博學如張弓，善良如潘令嫻，天真如小丫頭，他們的堅苦卓絕，他們的同心協力，他們共同的特質是反叛，不屈服於現實，一次又一次的災難只有更加強他們的鬥志。而王亮這悲劇性英雄力主寬容的智慧，救了潘令嫻，卻害死李曼，兩個女人同時死去，理想國則在她們的血跡上更進一步高築。作者創造出哲人的樂園，而非禁果的樂園，愛情在這裏只能是奢侈的點綴。中國古典小說、重要的母題無非是禁果的樂園，如《西廂記》、《金瓶梅》、《紅樓夢》、《海上花列傳》……，描寫哲人王國的小說較次，如《儒林外史》、《老殘遊記》……，哲人不是小說的重點，但有建構哲人理想的企圖，另有俠義小說《水滸傳》、《七俠五義》……，也可說是流浪漢小說，這些才是《半下流社會》的文學傳統基礎。《半下流社會》承襲的文學傳統有西方的有東方的，它跟晚清的譴責小說、諷刺小說在美學上相承接，講究的是醜的美學，而非美的美學。這就說明這本小說在歷史的進程為何會被排除在臺灣文學之外，在美學的進程它又不得不納入中國小說美學的討論的理由。

醜之美，是更複雜之美，美只有一種，醜卻有千百種，在莊子寓言中的至人、真人、聖人都是醜絕之人，莊子可謂中國醜之美的開山大師，醜之美彰顯的是非世俗更具生命力的美，現代藝術發揚的也是醜之美，怪誕之美，趙滋蕃的小說美學，可說是絕醜的美學。

三、離散與反離散

生活在調景嶺的難民來自五湖四海，三教九流，他們因戰亂游離出國土，偶然地聚集於這裏，原只是一盤散沙，戰爭製造大批的難民，湧進這充滿敵意的英國殖民地，這些流民共同的特徵是貧窮與無業，窮人與瘋人與罪人被圈禁，被視為同一類，因此社會得以眼不見為淨，所以傅柯說：

在重商主義的經濟結構中，窮人既不是生產者，也不是消費者，因此無社會地位，他空閒著，到處流浪，唯一的歸宿就是禁閉，一項被逐出社會沒有職業的步驟。……窮困之所以必要是因為它無法被壓制，貧困的這種作用之有必要，那是因為它使富有成為可能，因為窮人勞動，但消耗極少，他們窮了，國家就會富起來。^⑥

窮人可為國家帶來高勞動力，低消耗力，窮人是國家不可缺少的一個階級層，他們自己窮困卻為國家帶來財富，在五零年代的香港，大批難民湧進，卻為香港帶來奇異的繁榮，《半上流社會》中描寫的正是這一種怪現象。貧窮不是罪，卻成為社會的犧牲者。難民的處境更等而下之，他們窩聚在難民集中營，靠慈善機關救濟，大多數自生自滅，他們是這個城市的化外之民，沒有身份，也找不到工作，於是挑石子打零工成為他們糊口的來源，等而下之成為成為竊賊或像胡百熙賣妻為娼，貧窮與犯罪與瘋狂寄生，他們逃出了大鐵幕，卻住進小鐵幕，物質的欠缺還可忍受，尊嚴被踐踏使他們無法活下去。張輝遠被鄭風出賣因匪諜罪嫌被搜查，他打死了鄭風，接著跳海自殺，留下的絕筆書上寫著：

這是一個非常錯誤的時代！專制的奴役制度，就是這錯誤的根源。它的陰影，除了墮落、虛偽和流血以外，阻塞住一切通到光明的路程。有了大蛇就會孵育出小蛇，大鐵幕中有小鐵幕，小鐵幕中又有更小的鐵幕，它們重重疊疊地蒙蔽著我們那互不信任的良心，我為這可悲的時代悲哀，也非常憤恨這專制的奴役制度。

因為流放而墜入社會底層，最痛苦的是這是另一種奴役，大鐵幕中有小鐵幕，小鐵幕中有更小的鐵幕，一切的罪惡來源是專制的奴役制度，讓難民無所逃於天地之間。鄭風與張輝遠都死了，他們的生命如蜉蝣，但他們是那麼熱切「我祝福你們，在一個失掉信仰的時代，重建信仰！」「一個人最大的悲哀，莫過於當他還生存的時候，被別人遺忘得一乾二淨！我們這一代，絕不能再是被遺忘的一代！我們這個社會，絕不會是再被遺忘的一個社會！假若我們堅持住真理和自由的精神！」，就算死也不死得不明不白，無聲無臭。他們如何確認自己的身份？如何讓人不遺忘？只有團結

⑥ 傅柯，米歇爾，《瘋癲與文明—理性時代的精神病史》，淑馨出版社，1994，頁182-183

再團結，以集體的力量打破被孤立，被離散，被囚禁的狀態，他們也只有不斷地書寫，文字是他們唯一的救贖，有時他們將內心的吶喊化爲歌詩與歌唱：

通過罪惡的煉獄
羔羊變成猛獸
積犯串聯初犯
憤怒燃起憤怒
今天你們播種著風
明天你們收穫風暴

滿懷獻身的熱情
我們手牽著手
我們命連著命
我們心疊著心
為自由真理的招喚
戰鬥至最後一瞬

這樣的大合唱常常出現在各個章節中，對於離散的流民，被囚禁的痛苦心靈，團結使他們得到力量，歌聲即是他們的怒吼，只有集體才能打倒死亡的威脅，活著即是戰鬥與勝利。他們也透過集體創作寫出他們的心聲。難民營是殖民地中的殖民地，集中營中的集中營，一旦進入，很難超生，出了難民營，單打獨鬥只有更悲慘，胡百熙淪落爲煙鬼，潘令嫻淪落爲娼妓，相較於外面，難民營反而是樂園，這裏什麼都沒有，有的是熱情與愛意，誠如李曼的歌詠「不盡的相思永恆的情意，無情的愛核常在底星辰」，愛使他們連結，也使他們超脫世俗，碰觸到永恆。美麗靈慧如李曼走出難民營，命運只有更悲慘，這說明離散的人無法單獨作戰，他們終將被孤獨打敗，在薩伊德的論述中，殖民地在去殖民的過程中，產生反抗文化的文學主題，其一是「追尋」或「歷程」的主題；其二是企圖宣示對一個區域掌握復原和賦與活力之權威，所展現之令人驚異之文化奮鬥，其三是分離主義式的民族主義，通往一個更整合式的人類社群之人性解放的觀點。⁷。

⁷ 薩伊德，《文化與帝國主義》，臺北，立緒，2002，頁395-407。

《半下流社會》屬於第二種，《重生島》屬於第三種，描寫的是「令人驚異的文化奮鬥」。

生活在《半下流社會》、《重生島》的人們，他們的奮鬥，除了生存的奮鬥，還有文化的奮鬥，當他們在自己的土地竟然成爲囚徒時，追求社群團結，是唯一的戰鬥手段，在自己的土地上重新命名，重申主權。「半下流社會」與「重生島」即是透過重新命名，重新改組，找尋新秩序，我們稱此新命名新秩序爲改寫奴役、囚禁、離散的努力，藉此他們重獲自由。

四、流放與反流放

說起來半下流的社會是無業遊民的社會，他們居無定所，也逸出家庭的規範，或社會的層級，他們接近馬克思筆下的「波西米亞人」或班雅明所謂的「遊手好閒者」，馬克思如此描寫他們：

隨著無產階級密謀家組織的建立，產生了分工的必要，密謀家分爲兩類：一是臨時密謀家（conspirateurs d'occasion），即參與密謀，同時兼作其他工作的工人，他們僅僅參加集會，並時刻準備聽候領導人的命令到達集會地點；一類是職業密謀家，他們把全部精力都花在密謀活動上，並以此爲生……這一類人的生活狀況已經預先決定了他們的性格……他們的生活動盪不定，與其說取決於他們的活動，不如說時常取決於偶然事件；他們的生活毫無規律，只有小酒館—密謀家的見面處—才是他們經常歇腳的地方，他們結識的人必然是各種可疑的，因此，這就使他們列入了巴黎人所說的那種流浪（la 表現，表現，bohème）之流的人。^⑧

密謀家看起來無所事事，事實上他們無時無刻都在密謀如何反抗，他們的對象主要是法西斯，再來是資產階級的剝削，他們只懂得反抗，甚至爲反抗而反抗，他們的主要工作是討論再討論，密謀反抗，《半下流社會》中的王亮即是其中的代表性人物，他們密謀的地點是天臺而非小酒館，他們要對付的是被奴役與貧窮，在這一點上，他們不對付商業社會與資本家，反而遵循他們的遊戲規則取得名與利，並塑造了一群文化英雄。王亮親自

⑧ 班雅明，《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，張旭東、魏文生譯，臺北，臉譜，2002，頁 68

出馬拯救潘令嫻，因為這也是反抗奴役的密謀之一，它的任務比獲得名利來得更神聖重要，身為女人的李曼並不以反抗霸權的觀點視之，她的反叛主要是情感的背叛。李曼無疑是世俗世界的代表，他跟王亮所代表的理想世界終究是要分裂的。

王亮率領著他的兄地姐妹們，過著巴黎公社般的生活，他們聚集在破落天臺上，而非巴黎豪華拱門之間，天臺是他們的聚會所、密謀所，也是表演舞臺，李曼則是他們的卡丘莎，這群中國波希米亞人，看起來是一盤散沙，當災難來臨他們就緊密團結，這是他們的以流民身份反流亡的最有力表現，他們絕對不能懷疑自己或信念，就像酸秀才一樣反對王亮的犧牲精神，他有智慧，卻是自私的。而自私比極權更恐怖，它會瓦解自我，也是流浪漢們最大的敵人，正如王亮所說的：

端正我們的思想，堅定我們的信念！兄弟們：毀滅自己的，還是自己的弱點；造成人類悲劇的，還是人類自身！在今天，我們得逼視現實，我們得承認；熱情、理想與愛心，就是半下流社會的生活信念，我們的生命，都是這樣自由而一致的。在這最艱難的時代也許可以稍稍安慰我們自己。⑨

天臺是他們的聚會所，密謀處，街道才是他們的戰場，他們在街道流竄，從煙蒂、賣血、收集剩菜到成立寫作公司，整個香港才是他們想要的舞臺，這個看來無情而庸俗的城市，文人成為出賣勞動力換取報酬的人，各式各樣的街頭小報和專欄文章需要被填滿，所謂的「純文學」與「連載小說」因而有了市場，它提供文人快速成名與獲利的機會，也在資本主義市場佔有一席之地，一九五零年代香港的報業恐怕比臺灣更生龍活虎，否則也不會讓一群流浪漢攻陷。班雅明把成功的作家和不成功的作家區別為熟練的工人和非熟練的工人。作家既是工人，即擁有生產力，然而一般的工人有家庭作為後盾，他的妻子提供家庭勞役，使得資本家獲得雙重勞役及再生產力。妻子在這裏扮演不可或缺的角色，全書的高潮在錢善財迎娶李曼，王亮迎娶潘令嫻，成家才能立業，兩個女人的死亡，瓦解半下流社會。流浪文人雖有生產力，如無家庭為後盾，即失去再生產力。半流浪漢王國的潰散似乎是無可避免的。

作者有意地在這裏形成對照，作為資本家的錢善財與流浪文人王亮，

⑨ 同註4，頁47。

女神李曼與神女潘令嫻，這裏說明資本社會財富的不穩定性與不可靠性，財富是會流動的，階級看似流動的，最後歸於原位，也就是難以更易。李曼從半下流社會走入上流社會，錢善財確在一夕之間破產，可以想見，他也將淪落至下流社會，作者對社會階層相當敏感，階級造成人與人之間的鴻溝，仇恨、鬥爭，相對之下流民才是強者，因為他們總是從零到有，也可以從有到零。

五、從半下流到最下流—《重生島》的絕醜美學

趙滋蕃關懷流亡在社會邊緣的人物，從《半下流社會》開其端緒，到《重生島》可謂達到頂峯，1964年趙滋蕃初遇重生島的遞解犯十號、十六號、十七號，身為他們的流浪漢氣質所吸引，1965年親訪重生島。這個島被稱為「落氣島」或「麻瘋島」，稱它為「重生島」無疑又是文字的諷喻與倒寫，它從十九世紀即是棄民的露天公墓，最後成為癲瘋患者的放逐場，在十九、二十世紀之交，它一度成為海盜的巢穴，二次大戰時游擊隊和私梟們在這裏出沒，一九五零到六零年代，港督正式頒佈實施「一九六二年遞解與拘留緊急條例施行細則」，並設立「遞解事宜及拘禁諮詢法庭」，這段不光鮮且少有人知的歷史，小說家選擇用小說留下歷史的見證，這點他深受托爾斯泰人道主義影響，他說：

百多年來這兒受難的生靈，雖然全是咱們中國人，但這本書無論如何是為所有的人而寫的。

揭露當代文明的虛偽本質，正是力圖挽救當代文明的真正文明的真正危機。鑿穿法律的神話，讓世人看清楚中國人在中國的土地，變成不受番鬼歡迎的人物，而遭受遞解出境的荒謬可笑。這當然不算奮筆直書，徒逞一時之快。而我的曠野深心，始終著眼於人間的公平與正義。¹⁰

香港這塊殖民地，本就受英國的高壓殖民統治，居民不得自由，遭遞解的罪民不但是邊緣中的最邊緣，也是不人道中的最不人道。一踏上這個島難有生還機會，可說是如地獄般的死亡之島，這個島當然也是醜絕之島，它

¹⁰ 同註2，頁3。

「寸草不生，涓滴全無，遠遠望去，像個大笨象的頭，斜插在南中國海的彎彎曲曲弧線裏，這個由幾百堆頑石構成，一平方英里不到的小島，港澳漁民們喊它作『落氣島』」，當那一艘載滿囚徒的鐵殼船航向此一醜怪之島時，船艙底下也正進行著一齣醜怪劇：密醫、吸毒者、皮條客、變裝人，怪老頭，這些罪狀輕微，罪不及死的囚徒，被遞解至此準備等死，他們只有編號沒有名字，看來也不能什麼好戲上場，因為人物幾乎清一色是男性，一個比一個醜怪，唯一讓我們驚喜的是裏面有一對父子重逢，時空相當壓縮，時間集中在不到一個禮拜之間，空間也大約在不到一平方裏之間，《半下流社會》中的人物還有美醜對照，《重生島》裏的人物只有醜怪二字可以形容。重生島除了景物醜，描寫最多的應是死屍之醜，它們的居處也是醜陋的「墓穴」，當同難們決心團結一致，拯救還有一絲生氣之人，他們找到一對在死亡途中的愛侶：

死寂中微聞她的喉管裏有啾啾痰響，一層薄皮包裹著兩具骷髏。他們的軀體被毯子掩蓋了，我們無法看出他們的原形；但萎黃凹癟的臉是可見的。臉上的肌肉被長久的饑餓蠶食著，留下了一張乾枯的面具。那情形，好像是用一根看不見的針，穿刺著表皮，而肌肉一下給漏掉似的，我們與其叫它為瘦削，不如叫它為淪陷。

像這樣的片段比比皆是，宛如活地獄一般的景象慘不忍睹，作者極力描寫在生與死穿梭的，與其稱他們為活死人，不如稱他們為死靈魂。他們都是在社會上失去名號、身份、地位的將死之人，他們活著等於沒活，死了也沒人關心，他們也沒有活動力，只有被動地等死。然而他們也想絕地求生，當怪老頭引導他們殺出重圍時，他們失敗了，被搜捕隊格殺勿論，死亡終於真正降臨，然而我們也看到人世的醜惡。

凡人都是追求美的，厭惡醜的，本文描寫的都是醜的，它註定不為一般讀者欣賞，有關醜之美，常與「怪誕」相連，在西方，義大利語的 *la grottesca* 和 *grottesco* 與洞窟〈*grotta*〉一詞有關，它是壁畫的一種裝飾風格，它是異化且瘋狂的世界，蝙蝠、蜘蛛、蛇、瘋人、死屍與魔鬼是常出現的元素，意外與驚奇是怪誕的基本要素，文學中的怪誕是為喚出並克服世界的凶險方面的嘗試，^①是文學為克服內心焦慮與恐懼與努力。它展現現代人岌岌

① 沃爾夫岡·凱澤爾，《美人和野獸—文學藝術中的怪誕》，臺北，久大文化，1991，頁 223。

可危的生活，在重生島上的生活是一種非人的生活，也是被疏離的世界，《重生島》雖然是寫實風格的小說，它比《半下流社會》更具有象徵與心理層次。1827年雨果發表《克朗威爾》他在序中特別強調怪誕藝術之重要，他指出造物者創造萬物，並非都是美麗的事物，美之外還有醜，雅緻之外還有畸形，崇高的反面有怪誕。如果所有的事物都是美，那就太單調了，同一的印象重覆又重覆使人疲倦，蓋崇高與崇高之間沒有對比，美之美是簡單的，醜之美包含怪誕、驚奇、滑稽、荒謬、畸形、恐怖，是較為複雜的美，藝術不僅要模擬美，也要模擬醜，雨果本人即是創造怪誕與醜物的高手，如《鐘樓怪人》的醜物與《悲慘世界》中力大無窮的罪犯與善良的怪人，但他常將絕醜之物與絕美之人作為對比，如《鐘樓怪人》中的吉普賽舞孃，以及《悲慘世界》中的美麗的孤女。這使崇高產生對照，因而更美，也更耐人尋味的。

趙滋蕃受雨果的影響很深，《重生島》的結尾那句「在法律之上，還有道義；在正義之上還有良知」，即出自雨果《雙雄死義錄》的一段對話。在《半下流社會》中我們可以看到絕美與絕醜的對比，在《重生島》中則只有醜上加醜。

全書中沒有一絲美麗，這註定這本書難以被欣賞，在美學上也有若干缺陷。

人物太多是它的缺陷之一，《半下流社會》人物也很多，但主要人物在王亮和李曼身上，他們都是美的，一個代表男性之美，一個代表女性之美，而《重生島》的主要人物是醜怪的老頭，其他罪犯不是醜就是怪，而且後來又來了另一批囚犯，雙方大火拚的結果，原先的人物不見了，換上新人物，他們的臉孔也不如半下流社會的人物鮮明，給我們印象最深的應是變裝人「花旦」，但出現的場面不多。誰有興趣看一堆醜男人在荒島上求生呢？

然醜絕並非本書的致命傷，而是主題意識過於顯露，成為福音書的企圖太明顯。當理想被宗教意識掩蓋，說教的意味就太強了。

怪老頭像是散播福音的傳教士，他說「最堅強的人，總是活在社會底層的人。」「生活是煉獄，苦難是烈火，他們也許經得起熬煉。災難永遠擊不倒堅強的人。人們躲避災難，他們卻把災難揣在腳下，重重地踐踏。」，因此他要扭轉棄民的命運，他提出：

第一我們要使重生島成為棄民的家，使永遠不受文明社會歡迎的人，對它產生一種永久的需要。……第二，是制定能夠使大家安份守己，敬業樂群的各種制度。……隕落的星辰最亮，七天能完成的也許是一個世紀無法達成的理想。……我們正在重寫整部『創世紀』」¹²

這裏顯現小說的理想，也是這理想之美平衡了絕醜，趙滋蕃主張人要「醜得有個性，美得得靈氣」，只有靈性之美可以拯救絕對的醜，這本書正符合他的美學思想。

六、禁制與反禁制

被流放於重生島的一群罪犯，行動受到限制，等於是坐進無柵欄的監獄，他們原本也是一盤散沙，跟半下流社會不同的，後者被集中隔離，但可自由行動，他們還可混進上流社會，自動地團結在一起；前者被棄置於孤島上，與社會隔絕，在堅困的環境求生，他們被動地選擇團結，因為孤立只有加束死亡。傅柯在《癲狂與文明》中描寫的《愚人船》，將癲瘋病患者驅逐到一條船上，其象徵性的意義是：

把一個癲狂者交給水手就可一勞永逸地確保這個病人不會在該城市的城牆下遊蕩；確保其遠走他方，也使其因自身的離開而成為一名囚犯，然而海水也給這項措施增加了其自身價值的隱晦性質，它運走了病人，但不止於此，它還產生淨化作用，航行在海上，吉凶福禍無可預卜，一但到了水面上，我們每個人只能聽天由命，每次上船都可能從此一去不返，癲狂者乘愚人船啟航，奔赴的是另一個世界，而他抵達目的地登上新岸時，他又是來自另一個世界，癲狂者的航程頃刻間就成為一次真正的分離和絕對的遷移，在某種意義，它只是通過半真實、半想像的地理區域加強癲狂者在中世紀諸事物剛出現時受到限制的地位——一種象徵性的地位。¹³

這是多麼省事的活動監獄，犯人似乎處於國門之外，事實上他處於外界的內界，因為他的國民身份未被剔除，他是處於飄泊遷移的囚犯，雖然他常

¹² 同註2，頁273-274。

¹³ 同註5，頁7。

飄移在國界之外。然傅科描寫的是十七世紀，當監獄耗費大量的人力物力，仍無法遏止罪犯，在空間人滿為患時，愚人船或流放這更簡便的監獄於是復活，它表面上是處置罪刑較輕的罪犯，事實上是另一形式的死刑。

許多罪犯在執監途中死去，令我們想到索忍尼辛的《古拉德群島》，以及臺灣在白色恐怖時期的綠島，許多囚犯染上綠島熱或其他惡疾，淒涼地死去。更淒慘的是殖民地的罪民，他們不被當作國民或人來看待，他們是殖民地中他者的他者，這種奇特的身份使他們心中的怒火更熾。

然被監禁的人被集中在一起，反而成爲另一種學習所，我們謂之求生的學習，與道義的學習，所謂盜亦有道，他們得先學會分享與不自私，在有限的食物中分配每個人應得，在團結中發揮改變命運的作用作用。所以犯人互稱「同難」或「同學」，這表示相同的困境使他們變成命運共同體。他們爲救玄德公，買通走私船到澳門求醫，玄德公爲報答同難，拿出自己的兩萬塊買水及糧草，又回到重生島，因而死在重生島上。他們原本是自私的、冷酷的，但共患難的結果讓他們漸漸改變，正如老頭所說的「世界上所有的拘留所，都是留學所；所有的感化院，都是惡化院。一個人，年輕人坐過牢，以後就得在牢裏蹲一輩子！監獄裏絕對肅靜的原則，與人性的原則，是極端相反的」，監獄反人性非人性，它常以限制人身自由、空間狹小，且全面監視爲理念，傅柯在《規訓與懲罰》一書中，說明啓蒙時代的訓誡機制是以隔離、勞動、剝奪自由、監視爲手段，它的任務是建造一種監獄機器，每個犯人成爲被研究被教養的對象，透過這轉化的程序，罪犯變成過失犯，他們其中的差別是：

過失犯與罪犯的區別再於，在確定他的特徵時重要的是他的生活而不是他的犯罪行，如果教養運作要成爲真正的再教育，那它就必須變成過失犯的全部存在，使監獄變成一個人工的強制的舞臺。過失犯的生活應該受到徹頭徹尾的檢查。¹⁴

過失犯是全面性地被視爲危險人物，他們有害社會，甚至歸疚於他們惡劣的家庭。我們看重生島那群犯人，表面上他們還能自由活動，事實上實上只要一點風吹草動，就遭到全面撲殺。他們企圖建立自己的法典，走出自己的創世紀，這是對於他們身處的禁制的反動，他們的反動使他們的靈魂

¹⁴ 米歇爾·福柯，《規訓與懲罰》，北京，三聯書店，2004，頁281-282。

不墮落，也獲取少許的自由，但更嚴厲的規訓與懲罰終究要來。他們七天的努力化爲泡影，但他們用自己的方式證明自己的存在，正如書中所說的「這正是『無限』開門的時候，生命的休止符背後，有天國的樂音美妙地昇起」。那是福音的國度。

七、顫慄萬歲—肉身的反動

《重生島》如果是現代文明的象徵，它要控訴的是現代文明帶給人類新的恐怖經驗，正如老頭所說：

顫慄萬歲！這四個字的確含蘊著深意，他迅速地想。人，生於顫慄，也死於顫慄。人生原是一連串顫慄的過程。生老病死，酒色財氣，榮華富貴，得意失意，到頭來只是一陣顫慄··，遠古的祖先們，對著雷、電、森林之火、地震、猛獸顫慄，人在戰慄中度過了舊石器時、新石器時代的愚昧無知。接著，人們對文明的曙光戰慄，他們害怕刀劍、權力、盜匪、瘟疫、法律和上帝。就這樣，人類在不斷的顫慄中超越了黑暗時代。如今是二十世紀六十年代，人們卻對飛彈、火箭顫慄，對軍隊、警察、法庭和移民局戰慄，顫慄的對象越來越廣，顫慄的對象越來越多，顫慄是一種本能，人類的悲劇無窮無盡。

⑮

現代文明帶給人類的恐劇是無所不在，且是無有窮盡，威權、上帝、瘟疫、戰爭、核武之後有恐怖主義，我們生活的世界是如此險惡，戰慄是發抖與痙攣的生理作用，在心理上則是恐懼，它與存在主義所說的「怖懼」相似，歌德與叔本華皆提出「顫慄」；當我們意識到自己生存的境地是如何荒謬與空無，只有死亡在前面等著我們，這時我們不禁感到怖懼。我們生時發抖，死時發抖，無時不在怖懼中，這時需要徹底的覺醒，在覺醒中感知自己對生命的責任，從而與他人團結殺出死亡之城。就這點來說《重生島》與卡繆的《瘟疫》的主題與思想接近，是以存在主義思想爲基底的。在美學上，希臘悲劇中，大多以悲劇英雄的死亡爲結局，以引起觀眾的恐劇與哀憐，達到淨化與昇華的作用，恐懼是崇高美的主要來源，也是尼采所謂

⑮ 趙滋蕃，《重生島》，臺北，德華，1981，頁

的酒神的醉狂之力。到法蘭克福學派的班雅明，則對現代文文明提出「震驚」與「感應」¹⁶，人類對抗外部的危厄，產生震驚的心理反應，因而極力對抗它以力求自我保護，當都市的「遊蕩者」以反叛者的姿態，對抗世俗化、商品化的城市文明，詩人在洶湧的人群中，在城市街道不停息的「震驚效果」中隱藏自我，並透過他的詩面具化再現，並展現城市的「地獄元素」與「死亡牧歌」。「震驚」與「顫慄」相似而有程度上的深淺，「震驚」使人退縮，「顫慄」令人清醒，並對危厄予以反擊，它激起戰鬥的意志。「震驚」是面對城市文明的「的痙攣和震動，「顫慄」是面對文明廢墟的痙攣與震動，「震驚」是屬於遊蕩者的，「顫慄」則屬於絕地求生的鬥士。

然個人的力量是無法對抗無所不在的恐懼，在恐懼中人們意識到自己的孤獨與孤立，只有集合眾人之力，一群人，而非一個人，趙滋蕃的小說大多是描寫一群人，不管是《半上流社會》或《半下流社會》到《重生島》都是描寫一群有組織的人對抗文明的罪惡。最早以大眾或複數為題目的當推雨果，《悲慘世界》原譯應為「悲慘的人們」，以及《海上勞工》題目皆為複數，大眾是精神世界另一種存在的方式，雨果寫一群人，「把自己視做為英雄放在人群中，波特萊爾卻打自己視為英雄從人群中分離出來」¹⁷，趙滋蕃比較接近雨果，他也描寫一群人，領導他們的都是一個英雄人物，如王亮如老頭，他們必須在一群人中才能發揮力量，但也是他們把一群人帶向毀滅。

顫慄即毀滅，是毀滅前最後的一搏，當老頭高喊「顫慄」萬歲時，那是對恐怖文明的省思；也是對人類一體感的頓悟，老頭登高一呼，製定自己的法典，引領眾囚絕地求生。他們雖功虧一匱，他們用顫慄證明自己的存在；那是肉身的反動。

卡謬定義「荒謬」為「肉身的反動」，人意識到自己的肉身，而肉身必死，明知必死而仍要有所作為，此即「荒謬」，然不荒謬不能成其為人身，重生島上的囚犯明知必死，仍以肉身迎戰現實，演出一場荒謬劇，證明人力徒勞無功，人生卻非徒然無義，七天的戰役化為永恆的一瞬。

此書時空高度壓縮，使得略微平淡的情節，具有戲劇性張力。《半上流》社會情節曲折好看，《重生島》的原創性更強。

¹⁶ 班雅明，《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，臺北，臉譜，頁130-131。

¹⁷ 同註15 頁137

八、結 論

趙滋蕃雖然跨足多種文類寫作，他的主要成就應在小說上，他同時也是臺灣少有的美學家，早在七零年代他就有《文學與美學》等美學論著，最後集合於《文學理論》一書中。他一生講學強調現代研究者必須具備文學史、文學理論、文學批評、美學等四大支柱。趙衛民認為他的美學思想，根植於尼采加上康德的崇高¹⁸，也就是酒神的醉狂與生命飛揚之美，他一生隨身攜帶的就是尼采的《蘇魯支語錄》；認為「文學之美美在理想」，文學創作應從非理性的醉狂出發，最後導向理念的崇高，他的醜絕美學是他的特色，也是更能表現他的現代性，正如他所說：

作品中醜的描寫，使我們感受到生活中的缺陷和陰暗，內心的急躁與衝突；激起讀者的反感，在含淚的嘲笑中，鎮定意志的狂熱，並恢復正常的自我平衡。¹⁹

在理性與非理性之間尋找平衡點，是鑽進社會的底層挖出最黑暗最醜陋之美，在死絕之地補捉亡魂，並對死亡高歌，他的學理似乎奠基於西方，他也是虔誠的基督教徒，事實上他也是中國的，沿襲老莊、寒山拾得、與吳承恩的醜怪美學，以醜為真為聖為美，並在骷髏頭上高歌，他自號「苦瓜山人」，對古典文學作品多有特殊神會之處，他更獨鍾老子《道德經》第二章：「天下皆知美之為美，斯惡已。皆知善之為善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨，是以聖人處無為之事，行不言之教。」他是中西文學心靈奇妙的結合，如此異人異作，更待來者研究。

參考書目

1. 趙滋蕃，《半下流社會》，臺北，瀛舟，2002
2. 趙滋蕃，《重生島》，臺北，德華，1981

¹⁸ 趙衛民，〈趙滋蕃的美學思想〉，《海峽兩岸現當代文學論集》，臺北，淡江大學，2003

¹⁹ 同註5，頁9。

3. 趙滋蕃，《文學原理》，三民，1987。
4. 趙滋蕃，《文學與美學》，臺北，道聲，1978
5. 沃爾夫岡、凱澤爾，《美人和野獸—文學藝術中的怪誕》，臺北，久大文化，1990
6. 傅柯，《規訓與懲罰》，劉北成，楊遠嬰譯，北京，新華書店，1999
7. 傅柯，《性史》，臺北，結構群，1990
8. 傅柯，《瘋狂與歷史—理性時代的精神病史》，北，淑馨，1994
9. 薩伊德，《文化與帝國主義》，臺北，立緒，2001
10. 班雅明，《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，臺北，臉譜，2002
11. 若滋、庫貝洛，曹丹紅譯，《流浪的歷史》，廣西，廣西師範大學，2005
12. 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文異理論和文化批評》，臺北，麥田，1995。
13. 若滋·庫貝洛，曹丹紅譯，《流浪的歷史》，廣西師範大學，2005

參考論文

1. 趙衛民，〈趙滋蕃的美學思想〉，《海峽兩岸現當代文學論集》，淡江大學中文系，2003。

Song of Terror—
Theme of Exile and Diaspora in Zhao Zi-fan's
Half-Low Society and Chong-sheng Island

Chou, Fen-ling*

【 Abstract 】

Basing on theories of exile and diaspora, this article investigates Zhao zi-fan's novels to reveal Zhao's philosophy of life and the aesthetics of the novel. It takes anti-exile and anti-diaspora perspective to look at Zhao's rebellious modernity. At the core of Zhao's writings is the experience of "terror," which corresponds to Walter Benjamin's "shock," as he elaborates in his modernist negative aesthetics. Zhao's novels demonstrate an effective fusion of East-West aesthetics.

Keywords: Diaspora will post-colonial grotesque terror shock
correspondence

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Tunghai University

