

## 題目：赤裸地書寫吧——洪泉的現代主義小說寫作與觀念

**摘要：**洪泉（1952-），出生於柔佛麻坡。七〇年代末始於《蕉風》發表短篇小說，后集結成短篇小說集《歐陽香》（1989）出版。黃錦樹認為他是「馬華較為徹底的現代主義者」，張錦忠更直言，洪泉是被馬華文學建制所埋沒的七等生或舞鶴。從一開始，洪泉的寫作和發表似乎就與現代主義綁定——即便這並非寫作者的主觀意識或意願。目前有關洪泉的討論，除了《蕉風》與《星洲日報》訪談錄、〈麻河悠悠：淺析洪泉的麻河系列〉以及黃錦樹的短評〈故事可以重寫〉之外，尚未有針對其個人及創作展開更全面深入的研究。但「故事總要開始」。本文關注洪泉小說中的表達層面，即結構與技藝的部分；進而也穿過表面追探更為深刻的觀念的實踐——無論是美學的或倫理的。聚焦洪泉這一個案，本文嘗試思考馬華現代主義小說的創作實踐 / 驗。

**關鍵詞：**現代主義小說；洪泉；歐陽香；形式實驗

### 前言

洪泉（1952-）於 1979 年在《蕉風》首次發表短篇小說〈草坪上的鳴聲〉和〈蛇隱〉。這位年輕的寫作者很快在馬華文壇嶄露頭角，僅過了一年便被譽為「除了一九七五年的宋子衡，沒有其他小說作者表現過這份功力」<sup>1</sup>。有關洪泉的討論，幾乎離不開「現代主義」這個標籤。黃錦樹〈故事總要繼續〉評論他是「馬華較為徹底的現代主義者」<sup>2</sup>；張錦忠《別再提起》更直言，洪泉是被馬華文學建制所埋沒的七等生或舞鶴<sup>3</sup>。但事實上，洪泉本人卻自認沒有文學主義的自覺意識。<sup>4</sup>那麼我們應該如何解釋洪泉小說中的現代主義傾向？或者換個方式提問，在馬華現代主義盛行的七十、八十年代，我們應該如何理解洪泉在這波現代主義浪潮中的位置？

論者通常將白垚於 1959 年發表的第一首現代詩〈麻河靜立〉<sup>5</sup>和文論〈新詩的再革命〉<sup>6</sup>視為馬華現代主義的起點，即所謂馬華文學的第一波現代主義風潮。莊華興曾往上追溯，指出劉以鬯（1918—2018 年）更早地把日本新感覺派（しんかんかくは）的現代感性帶入新馬華文壇；林英強（1913—1975 年）則直接承繼中國三十年代象徵詩派的傳統，同樣可視為馬華現代文學的早期探索。<sup>7</sup>然而，正如張錦忠所說：「反叛文學或現代主義轉折的思索顯然比考證孰為第一首馬華現代詩來得重要」。<sup>8</sup>無論是否以 1959 年為界，洪泉活躍時的馬華文壇的確瀰漫著一股蘊蓄已久的現代主義氛圍。洪泉選擇的發表園地《蕉風》是馬華現代主義的橋頭堡，竭力介紹和推動現代主義的文

<sup>1</sup> 諸家：〈馬華小說的探討〉，《蕉風》總第 327 期，1980 年 6 月，頁 12。本論文為會議初稿，下文腳注暫予略去。

2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

藝思潮，及創作與實踐。当时《蕉風》編輯張錦忠（筆名張瑞星）採納新人來稿的緣由是「給人新的感覺」<sup>9</sup>，而非一味的模仿。換言之，儘管洪泉沒有文學主義的自覺，但無可否認其小說是符合當時《蕉風》的編輯方針和審美趣味的。千里馬遇伯樂，1979年到1981年間洪泉在《蕉風》發表十七篇小說，其中十四篇後來錄輯到他的首部小說集《歐陽香》。

洪泉，祖籍福建詔安，1952年出生於馬來西亞柔佛麻坡。中化中學畢業後曾在麻坡和阿依淡（Ayer Hitam）習製陶，之後到吉隆坡美術學院進修繪畫。他是小說家、陶藝家、麻坡音樂學校兒童美術班導師。長年習藝的經驗無不反映到他的小說中，其筆下的主人公經常是從事繪畫、雕刻等職業，也有習藝心路和困境的敘述，頗有藝術家小說（artist novel）或藝術家成長小說（Künstlerroman）<sup>10</sup>的意味。當然，洪泉的創作題材或主題上並不拘束於此，他貼近生活經驗，積極拓展多元的議題，譬如八〇年代對現代愛情觀念的探索〈解脫〉〈解說〉〈解圍〉<sup>11</sup>、馬華「聊齋」〈傳說 8801-8812〉系列、再到後來的形式實驗〈故事總要開始〉〈九命貓墮落十層平台進入禁區〉等。黃錦樹指出洪泉是「馬華作家中絕無僅有的仍然關注形式實驗」<sup>12</sup>的作家。但在創作文體上，他深耕中短篇小說，後期的作品則多是微型和筆記體小說，卻似乎再無意（或無力）經營大長篇。

從洪泉的作品產出來看，其寫作可大致分為兩個階段。早期作品集中發表於《蕉風》，時間跨度為1979至1992年，且至今唯一一部小說集《歐陽香》亦由蕉風出版，故稱之為「蕉風時期」<sup>13</sup>。九〇年代以後，洪泉的生活重心漸漸轉向家庭和本職工作，幾乎在文壇銷聲匿跡二十餘年，直到2009年才開始在《星洲日報·文藝春秋》《星雲》和《商餘·南洋文藝》等發表小說。這時期可稱為「副刊時期」。目前學界對洪泉小說的討論，除了陳慧君的〈麻河悠悠：淺析洪泉的麻河系列〉<sup>14</sup>，其餘都散見各個選集的序言、短評，或是新馬文學史和小說史脈絡下的個案之一。偶有新意的評論，限於篇幅並沒有進一步發展，如前述黃錦樹的「形式實驗」、張錦忠的「敘事文」概念、羊炎觀察到的「赤裸」意象、或如台灣作家朱宥勳談到的後設傾向。本文即在前人論述的碎片中，嘗試探討洪泉小說中的表達層面，包括結構與技藝的部分，同時進一步追探更為深刻的觀念的實踐，以確定洪泉在現代主義浪潮中的位置。

9

<sup>10</sup> 該詞起源於十八世紀晚期的德國，指的是以文學、音樂及視覺藝術家為文學作品中的主人公的一種創作趨勢。在傳統的藝術家小說中，主人公會經歷理想與現實、藝術與人生、主體與客體之間的錯位，並需在個人的成長之旅中尋求解決辦法，最後才能確立為藝術家。Mhairi Pooler: *Writing Life: Early Twentieth-Century Autobiographies of the Artist-Hero* (Liverpool: Liverpool UP, 2015), pp. 2-3. 轉引自陳燕怡：《文學自畫像：香港作家小說中的作家形象及自我書寫》，香港教育大學2021屆博士學位論文，頁1-2。

11

12

<sup>13</sup> 王祖安1989年接任《星洲日報·文藝春秋》主筆之後，洪泉亦開始在副刊投稿短篇或極短篇小說，1989年內發表9篇小說。但洪泉的主要發表園地仍集中在《蕉風》。承蒙友人盧佩伊（馬華散文家、馬來亞大學中文系碩士生）慷慨提供洪泉於《文藝春秋》副刊發表作品的珍貴線索。

14

從上述問題意識出發，本文選擇「蕉風時期」的作品為討論核心，同時將「副刊時期」的作品及訪談錄等納入討論，尤其訪談中作家透露的想法往往能夠成為解讀其作品的線索或注腳。本文將分為三個部分進行討論。首先是回溯洪泉小說風格的形成，觸及最初的文學啟蒙、閱讀史、以及他如何看待和思考「現代主義」。其次，本文關注洪泉小說表達層面，探討其小說如何透過具體的寫作技藝來說故事，這也涉及到洪泉本人的美學觀念。本文最後嘗試進一步延申張錦忠“敘事文”的概念，思考作者頻繁在虛構中現身的意義為何。透過上述安排，除了確立洪泉在這波現代主義浪潮中的位置，本文也試圖補足洪泉的文學畫像，並回應一個根本問題：洪泉是以什麼樣的姿態來面對寫作這件事。

## 一、像製陶一樣寫小說

繪畫、製陶和寫小說這三件事都在不同程度上承載洪泉「複製」<sup>15</sup>自身所經驗的行動（movement）和事件（event）的創作欲。黃金城描述其為有「三隻手的人」<sup>16</sup>，治陶和繪畫的手為營生之用，寫小說為其添附盛名。而對洪泉而言，寫作和畫速寫更像是一種凝視的練習，它比製陶和繪畫更能以簡潔、快速的方式捕捉物象的本質，並且還具備表達藝術經驗和生活感思的作用。關於凝視，梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）曾以山巒來說明畫家與作品的關係：

畫家向山巒追問著什麼？無非是為了揭露居中者（moyens）、可見者，一座山要透過它們才會在我們眼中變成山。光線、亮度、陰影、反射、色彩，畫家鑽研的所有對象並不全然是些真實存有者……畫家的凝視在追問對象：它們如何被捕捉到，才能引發了某物突然現身、成為此物，以便構成此一世界的護持物（talisman），以便讓人們看見可見者。<sup>17</sup>

簡單來說，梅洛龐蒂認為畫作不只是誠實地再現外部現實物，而是在實踐「視覺的魔法理論（théorie magique）」<sup>18</sup>。創作主體透過觀看、感受到創作的操作過程，進而構成凝視對象的存在，尤其強調了視覺和抒情感受的結合。但洪泉認為製陶和繪畫的「複製」效果不及寫作。他早期的寫作有著某種倫理上的迫切——似乎可以回溯到那個時代寫作者所共同承擔的有關民族和語言的焦慮。這份焦慮迫使洪泉的小說經常浮現後設意味的「評論」（commentary），張錦忠因此用「敘事文」這個詞語來代替「小說」。

本文第一個部分即是要處理洪泉小說風格與方法的養成。洪泉是多棲的藝術工作者，製陶和繪畫甚至比寫作更早地成為他的表達方式（洪泉發表〈草坪上的鳴聲〉時

---

<sup>15</sup> 德勒茲認為藝術與所要表達的真義之間的關係，應該是一種「重複」（repetition）的關係，翻轉了傳統美學的「再現」（representation）關係。詳見謝攸青：〈藝術的創造思維與超越：德勒茲的「差異」理論之啟示〉，《現代美術學報》，2013年（第29期），頁198。

<sup>16</sup>

<sup>17</sup>

<sup>18</sup>

已二十七歲)。不同的藝術形式不免對他的寫作起到潛移默化的影響，包括他凝視世界的方式，以及他複製、重構可見者的途徑。馬華報人水真立早在〈看洪泉走過的陶藝路〉中的說法頗值得玩味：「信手拈來的一團泥，甚至未經揉過，燒成的作品有不平均而畸形，但是都很自然。縱使是一道裂痕，裂得很原始，就像在石頭上裂縫一樣，都沒有人會問那是誰敲裂的」<sup>19</sup>這段頗具道家哲學意味的論述，無意之間也對應了洪泉的寫作歷程——非傳統的、實驗性的、赤裸的狀態。

回顧洪泉的閱讀史和可能的文學啟蒙，雖非科班出身，他的閱讀興趣廣泛且雜食，從祖母書櫥中的章回小說、徐速的作品和《當代文藝》、志文出版「新潮文庫」、蘇聯小說、到《阿含經》等佛學經典。他像海綿一樣閱讀，不停地吸食養分，也企圖在作品的某處得到反身性的啟示（「我不斷閱讀作家的文章，聽他們的心聲，故事等等」<sup>20</sup>）。張錦忠很早關注到馬華文庫（repertoire）經典匱乏的現象<sup>21</sup>，而不得不大量商借港臺、西方等的文學資源。由於文庫匱乏的現象，馬華文壇也大量吸收外來的文藝思潮。洪泉主動接觸的「新潮文庫」，正是臺灣志文出版社譯介外國經典名著的書系。譯著含括文史哲、藝術戲劇心理分析等多個領域，是戰後台灣接觸世界文學的重要渠道。五〇年代起《蕉風》的編輯方針從「純馬來亞化」轉向「吸收外地的精華，助長當地文藝的豐收」<sup>22</sup>，開始推動「現代」和與世界接軌的概念，並在七〇年代迎來第二波現代主義風潮。可以說洪泉的閱讀幾乎是與馬華文藝思潮的轉向並行，而他也正是在這樣的思潮背景下開始寫作和投稿。但洪泉自認沒有文學主義的自覺，他認為各種主義應是文學評論者的專用名詞，而非寫作者畫地為牢的口號。儘管如此，投稿《蕉風》卻是他「閱讀觀察后」的決定，論者所謂現代主義的創作方法也只是自然地選擇自認為「比較恰當的表達方式」<sup>23</sup>。換句話說，當時馬華現實主義所生產「枯燥、貧血的文字」<sup>24</sup>已然不是洪泉心中理想的表述方式。

與傳統現實主義所追求的「按生活的本來面目描寫生活」<sup>25</sup>（其端點正是黃錦樹所批判的擬報導文學），以及具備至少人物、場景、情節三個敘事元素不同，洪泉不是通過環環相扣的線性敘事來推動小說情節，而往往是由人物的心理活動所驅動。大篇幅的內心獨白，接近散文的小說敘述，在第一人稱與第三人稱反復切換視角。如此聚焦於心理活動的敘述方式，迫使小說中的時間不斷延宕。這也不免迎來「晦澀難懂」的讀者反饋。他為此解釋：現實生活本就充斥著各種支離破碎的活動和思想，傳統上強調情節鋪張和典型人物的寫作策略，反而不太「寫實」。<sup>26</sup>我們因此可以說，其內向的敘述方式其實是以寫實為指向而展開的技術。在整個敘述過程中，情節隨著意識的流動緩慢鋪展，外在的事物通過人物的內在體驗呈現出來。儘管局限於人物的視角，

---

19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26

卻在細處盡可能地展現局部的寫實，如達文西《最後的晚餐》(Il Cenacolo) 那般揣摩出特定情境下最真實自然的反應。李敬德在〈讀洪泉初期小說〉也指出，讀洪泉的小說必須進入到他建構的世界，體會主角的生命經驗和內在心境。

李敬德敏銳觀察到，閱讀洪泉的小說，文體的分類並不是必然的需要。更準確地說，洪泉或許本就有拓展小說文體邊界的企圖。事實上，洪泉對小說這個形式的認知含括生活經驗、詩和散文；甚至是自然、國家、民族、個人的感情綜合。<sup>27</sup>沒有特別強調虛構的技術，而是截取了經驗或思考片段進行文學性的加工，如〈草坪上的鳴聲〉〈歐陽香〉〈解脫〉等；或是調動起寓言的形式框架、在現實基礎上營造出異化氛圍，如〈傳說〉系列。然而，所有的美學形式和技術都只是小說刻意經營的外在表現，對洪泉而言更重要的是小說所要傳遞的觀念。反過來說，為了呈現最具張力的敘述，寫作者自然會隨著主題的變化，而對小說的文字和形式啟動相應的創作實驗。洪泉因此表示「我將會寫些什麼？我也不知道」<sup>28</sup>。就像製陶一樣：燒成的作品有不平均而畸形，但是都很自然。這種美學主張延伸到寫作，彰顯著洪泉對作品的實驗意圖。這個實驗精神源於洪泉在寫作技術層面上經常浮現的「身不由己」的焦慮，他曾說：環境改變太快，今天要寫的語彙，過了一段時間就該改變一下，必須從素材中尋找出它與時間與空間的共存點。<sup>29</sup>為了再現「可見者」和揭示「不可見者」，他主動借鏡不同藝術領域範疇的經驗，實驗不同的創作技術。而其實驗性的旨趣和技術也隱然存在著某種倫理性的意義。

洪泉篤定文字是表達自我和傳播影響力的重要媒介，文字對他而言還牽涉到個人和民族文化的存有論問題。有趣的是，他的對照物是陶器，認為陶器僅是存在於小部分人的觀念裡。從陶器的物質性來看，它確實缺乏了文字所具備的「銘刻」(script) 作用。而將凝視的對象銘刻到文字當中，這恰恰是洪泉所能取徑的方法，以此來試圖抵擋馬華社會和文化中的匱乏。洪泉的小說因此時常表現出文學介入的迫切，如黃憲作指出的：文字的無聲性通過推遲語言的在場，有利於文字掌握者按照他的方式來呈現事實與真理。<sup>30</sup>其中一個具體表現是洪泉致力於為小說人物鋪敘了大段的心理分析，通過描繪人物的內心動機，隱秘地控制讀者視角，進而導向其最終的創作關懷。諸如此類的「判斷性評論」<sup>31</sup>，讓張錦忠傾向以「敘事文」這個語詞來代替「小說」，指出洪泉的小說除了敘述之外，還兼具評論 (commentary) 的功能。這樣的介入意識是由於其小說對話的對象已然超越了讀者層次，而開始質疑、詰問遠未完善的建制所致的現實困境。他所關切的問題也不僅僅是寫作的問題，更廣泛地說是年輕藝術家的困境，亦是梅洛龐蒂的山巒。

---

27

28

29

30

31

在操作方法上，與宋子衡的現身說法<sup>32</sup>不同，洪泉的介入意識並非體現在單一人物上，而統攝于整部小說。這裡援引卡爾維諾（Italo Calvino）：

在操作上，「我」這個人，無論或顯或隱，必分裂成爲數個不同的人物：成爲一個正在書寫中的「我」與一個正在被書寫的「我」，成爲一個實際生活中的「我」望著正在書寫中的「我」，成爲作爲被書寫的「我」的模型的一個虛構的「我」。作者的「我」於寫作中消解。人皆以爲的作家個人性格，它只存在於寫作這個行爲本身；它是寫作過程中的產品與工具。<sup>33</sup>

卡爾維諾如此強調在寫作過程中「自我」不斷被消解與重構，以至於作家也成爲被建構出來的某個「自我」。陳麗芬指出這段引文提示了創作主體的非自然性、被建構性、多重性、甚至虛幻；本文以爲還能進一步延伸，創作主體以碎片、殘影、甚至幽魂的形式而於文本中無處不在。在洪泉的小說中，除了經常以美術工作者爲人物設定之外，其小說旁觸的自我經驗，含括家鄉麻河流域、膠林、乃至對家國社會的念茲在茲、對人際關係、人文環境的思辨等等。當中又伴隨大量的對話和獨白意識，成爲其傳遞經驗的其中一種方式。若置於黃錦樹的中文現代小說論述，我們無可避免要從美學與倫理兩個層次，來追探洪泉小說所欲凝視的對象——梅洛龐蒂的山巒。

## 二、山巒如何被看見？

上一節討論了洪泉創作小說的方法與風格，尤其指出製陶與寫作於他的內在聯繫。事實上，洪泉對其他藝術領域的造詣，很大程度決定了其小說和故事的表現形式。無論是構思的起點、寫作過程、或美學追求，他都有意識或下意識地與其他藝術形式並置對話。譬如在製陶和寫作之前，他慣於提前規劃好所有創作工序，似乎是一種反直覺的、相當理性和嚴謹的創作狀態。透過孜孜不倦的創作實驗，培養寫作敏感度，直至掌握能夠實現創造力的技術（「他怎麼知道一個自然釉燒的陶器常要燒上五六次是常事呢……我斷斷續續學習各類形式文章，以豐富經驗」<sup>34</sup>）。由於長期的藝術訓練，洪泉尤擅刻畫敘事環境，通過敘事主客體在同一空間或歷時性空間的互動，引導讀者沉浸到他所刻畫的氛圍當中。有論者也已敏銳發現洪泉的小說流露出「濃厚的沉鬱感」<sup>35</sup>，這無疑是小說鋪陳渲染的呈現。對洪泉而言，一篇小說的氣氛就是那篇小說的生命，它必須貫穿又瀰漫全篇。<sup>36</sup>然而，有關其小說的氛圍是如何被建構並能運作起來，卻沒有進一步的討論。這一節即嘗試對焦「氛圍」這一面向，探討洪泉小說的表達形式與技術。

---

32

33

34

35

36

在這個脈絡下，本文主要解讀洪泉的〈傳說〉系列小說，涵蓋〈傳說〉8801~8812、〈傳說 雨水伯〉〈傳說 野狗〉〈傳說 何少英〉。這個系列集中發表於 1988 至 1990 年，成為其「蕉風時期」後期的創作重心。彼時作為一位出道十年的寫作者，洪泉在〈傳說〉系列中依然展現鮮明的實驗自覺，其敘事風格和技術還在不斷演進。題名「傳說」在敘事開始前便提示讀者：小說的真實性無從詳考。儘管「傳說」在一定程度上脫胎於現實，卻也試圖模糊現實的邊界，以達至美學上或心理上的超脫。洪泉有意藉由氛圍的營造來處理這個含糊的邊界。不足一千字的〈傳說 8801〉便隱約能看出洪泉對傳說系列的野心。小說講述林秉明早晨閱讀一篇盲鳥寓言。文本運用盲鳥這一充滿象徵性的意象來對照現代化的現實生活——編號、鳥籠、文件紙、商品化的飛鳥與自由等等。事實上，文學中的「鳥」意象早已屢見不鮮，儘管洪泉在敘事中鑲嵌了後設結構（盲鳥↔林秉明），亦沒有突破一貫寫法。但有趣的是，洪泉使用大量的短句來製造頻頻停頓的節奏感，同時盲鳥意象與林秉明的意識流環環相扣，反復的勾連直至最後「深深的地上，深深的天空，沒有鳥」，不由使讀者開始懷疑林秉明的存有。小說固然想探討現代文明社會中感知退化遲鈍的精神狀態，但本文以為小說的新意在於精準捕捉，並展開書寫人甫醒時那種朦朧、失焦甚至發散的氛圍。

值得一提的是，鳥是洪泉尤其鍾愛的意象，近年在臉書發表的速寫亦經常出現飛鳥的身影。傳說系列中使用「鳥」意象的還有〈傳說 8804〉〈傳說 8805〉以及〈傳說 8806〉。如果說〈傳說 8801〉只是點到為止的實驗，那同樣以鳥喻人的〈傳說 8806〉在處理上則更為深入。小說講述著余艷色對繪畫老師產生情愫，揭露了女性私密、複雜的欲望和孤獨。反直覺地，小說自始至終瀰漫著濃稠的水墨質地，並與少女的情竇漸開形成張力。小說煥發色彩的唯二處，是當老師出現在敘述中的時候：「鳥在她頭頂的樹枝上啣啾，透過樹葉的陽光，也在樹林中晃漾，風湊著樹林鳴唱」和「那山的輪廓明亮，天很藍，幾片云飄」。然而，無論光影還是白雲，雖然為小說帶來明亮的色彩，卻都是漂浮虛空的存在。我們因此可以想象它隱喻著余艷色暗生情愫的對象，如光影和白雲一樣不可捉摸——這也解釋了為何小說處處滲墨。小說中，余艷色有意識地自比飛鳥（「樹林上方的小鳥，看來像一隻自投羅網的小鳥，它投在深淵中，像筆投入墨硯裡一樣」<sup>37</sup>），但和〈傳說 8801〉不同，余艷色以畫家的後設視角凝視飛鳥：「余艷色再沾墨落筆，把林上的唯一飛鳥也掃入深淵裡……雖然風和日暖，卻是十方黑暗，自己這隻鳥飛得不知方向」<sup>38</sup>。常見的反襯技巧，再次扣緊全篇陰鬱的氛圍。

接著，敘述者進一步拉開距離凝視余艷色：

她不曾找到一座樹林，只是棲息在孤單、寂寞，僵硬的方框裡。走幾步是牆，抬頭看到的也是牆，躺下時，盲黑的濃墨就瀉了一室，自己像被浸在死亡之眾，等著滅亡。她總是開著燈睡覺，但那牆還是架在頂上，等著那一刻塌下

---

37

38

來，把自己毀了。可是頂上的牆沒塌下來，只是等她關了燈，黑暗，一下子以十乘十二的立方尺重量壓下。<sup>39</sup>

原本無法捉摸的黑暗，在她獨處的剎那變成有重量的物質傾壓而下，顯然是現代主義的修辭感。從這裡開始，余艷色進入到「走幾步是牆，抬頭看到的也是牆」的幽閉空間，同時也象徵著她的精神空間。在這個空間中，只有墨黑、灰白的牆、灰色的男人和重雲；再是發汗、雷雨前夕、午後的悶熱，仿佛「空氣裡有一團熱炎在燃燒」。洪泉運用六處感知來刻畫余艷色的房間，藉由余艷色與空間的互動觸發主體的五蘊感受，進而建構了敘事氛圍。此所謂的敘事氛圍呼應了格諾特·波默（Gernot Böhme）的氣氛美學（aesthetic of atmosphere），即強調審美主體的「身在感」，讓讀者在主客體（余艷色一房間陳設）的互動中感知到「氣氛」。洪泉用一個封閉的房間框住女性的欲望、衝突和崩潰，余艷色只能在這一空間裡完全地袒露和抒發自我，將倫理和理性都隔絕於房間外。然而，小說最後充滿象徵性地再次將作畫和懷春聯繫到一起，余艷色無從傾訴也無法消解的情愫，最終只能「墮入黑暗之中」。〈傳說 8806〉在回憶和現實兩個不同層次的處理上，都是通過色彩的飽和度對比來形塑張力，畫面的明暗又進一步襯托出余艷色的內心活動。繪畫、飛鳥——相似的意象和指涉，洪泉不斷實驗、延伸不同的講述方式、結構、視角，拓展更廣泛的意義空間。

於是，我們透過〈傳說 8801〉〈傳說 8806〉意識到，洪泉所凝視的對象、所欲揭露的居中者，是看似寧靜的生活表面下，個體遭遇的暗流和困境；個體的遭遇又無可避免地與外部環境息息相關。洪泉的傳說系列，不免會讓人聯想到蒲松齡的《聊齋志異》以狐仙、鬼、妖寫盡清初的社會面貌。洪泉似乎也有這個意圖（「必須盡力而為，寫我們這個時代」<sup>40</sup>），只是美學取徑不同。其中最離奇、最貼合「傳說」<sup>41</sup>特質的應該是〈傳說 8804〉〈傳說 8807〉〈傳說 8809〉〈傳說 8811〉以及〈傳說何少英〉。下面試從兩篇「鬼故事」來談。這不僅是因為鬼故事相當考驗寫作者對敘事氛圍的渲染，更重要的是，鬼魂曖昧不明的存在能夠容納更多的意義指涉，吸引寫作者盡情發揮。正如王德威所說：「鬼的『有無』點出了我們生命情境的矛盾；它成為生命中超自然或不自然的一面……鬼魅反而襯托出生命想象更幽縵深邃的層面」<sup>42</sup>。〈傳說 8807〉的麗艷和〈傳說何少英〉的何少英，不似《聊齋》中存在感鮮明的鬼魂，或是民間信仰中索命的厲鬼；她們即便以鬼魂的形態在敘事中現身，也只是無聲無息地存在著。

以〈傳說 8807〉為例，吳兆陽與秀珠在租房內纏綿後，魂魄形態的麗艷突然進入房間，並從吳兆陽的褲子裡摸索出錢包，塞了一百元鈔票。兩人驚覺麗艷是鬼後，相互安慰。最後一段揭開了後設佈局：這是吳兆陽寫的「傳說」。後設作為一種「讓某些

<sup>39</sup>

<sup>40</sup>

<sup>41</sup> 傳說（legend）這一概念，是指通過口頭傳播形成的傳統軼事知識或未經證實的傳聞，且往往與歷史現實有關，內容包括人物、動植物、地方、工藝、土特產與風俗等。對比而言，神話則有關天地創造、人類起源、天災、天象、神靈、宗教、生死、天界、冥界、文化產生等。見金榮華：《民間文學概說》，新北市：中國口傳文學學會，2015年。

<sup>42</sup>

事物得以存在、顯現的一種權宜方便」<sup>43</sup>的敘事策略，這裡洪泉所要揭露的「某些事物」正是男性的焦慮。麗艷夜半突然來訪先是滿足了吳兆陽的虛榮心，「看來麗艷並不忘情……心裡還是覺得她的身體是最美妙的抱枕」<sup>44</sup>；很快，麗艷摸索他的錢包查看這一舉動激怒了他：

這女人竟然在半夜裡來人家房裏掀人陰私。是，我是很窮。還不至於讓你養，我可沒拿過你一分錢，你有錢，還來看我的錢包，我明天就去打份工，明晚拿刀子去搶，去打劫，把錢包裝滿，別讓你這女人以為我窮。錢包裏只有三兩塊錢，還以為我是靠別的女人養活我。他媽的，他媽的。

吳兆陽惱羞成怒，不停重複「豈有此理」「明天找她算賬」。發現麗艷的鬼魂給他塞了一百元鈔票，卻乾脆接受，並撒謊寬慰秀珠。有趣的是，洪泉以偽鬼故事的方式，利用麗艷的女性凝視來揭穿了吳兆陽的焦慮，同時又讓吳兆陽在麗艷出現時無法發出任何聲音，反轉了傳統敘事中失語的主體。因此我們可以想象到小說的前半部分，租房不大的空間內幾乎鴉雀無聲，所有的衝突都是心裡的、內爆（implosion）的，以至於從小說情節看來，仿佛什麼都沒有發生。作者留下許多吊詭的留白，也被昏暗的房、朦朧的月光（「房裡昏暗，只有靠門那邊的小窗口透進一點月光。朦朧裡……」）輕輕掩過，仿佛只有在這種氣氛底下，「傳說」的發生才變得合理。

〈傳說何少英〉採用倒敘結構，隨著何少英的意識流動，回憶起母親被陶罐砸中身亡，逐漸揭開她與父母的關係和處境，讀者最終恍然發現何少英早已自盡身亡。爲了達到「歐·亨利式」<sup>45</sup>的結局反轉，小說竭力在氛圍上作鋪墊。月光下，何少英感受著屋子的陰涼潮濕，這股由於破漏的房頂、從鋅片屋頂的洞口透出的亮光、挂在屋頂盛雨滴的陶罐發出的滴水聲、以及無聲的屋子而透露出的荒涼氛圍。破洞的屋頂是現代主義寫作中常見的象徵，和菊凡的《空午》有異曲同工之妙：破了洞的家。透過孔竅照射進來的光團，長年腐蝕著何少英，「熾熱卻寒冷」<sup>46</sup>。接著開始寫雨——連綿細雨、暴風雨，何少英「坐在屋角，瘦小的身體沉在破爛的沙發裡」<sup>47</sup>，她只是等待，等待父親回到老屋、等待父親振作「找份工，好生活」。小說將她的等待轉喻為屋頂上懸挂著的陶罐，應急的補救措施，以及終會墜落的收場。和麗艷一樣，何少英始終沒有說話，準確來說是「她張開口，沒有聲音」。這也是洪泉伏下的線索，且具有隱喻指涉。表面上看，何少英感到「頸項僵澀，聲音難發」是由於自縊；進一步聯想她酗酒嗜賭、游手好閑的父親、無法改變處境的母親，我們頓然醒悟無論她有沒有張開口，揭露了「聲音沒有出來」的無助境地。小說最後透過南發咖啡店裡何父的熟識才揭開小說的轉折：老何的家人都死得慘，一個砸死，一個吊死。<sup>48</sup>諷刺的是，何少英聽到之後依然回到老屋等待，將小說的悲劇性推向高峰。簡言之，洪泉這兩則傳說，故事

---

43

44

45 歐·亨利式結尾，指出乎意料之外而又合乎情理之內的小說結尾。

46

47

48

和情節或許並非最重要的，更值得我們留意的是洪泉在小說內容和技術層面所展現出現代主義的操練。貫穿整個系列的形式實驗，對個體感受的高度關注，頻繁調度象徵和隱喻系統等，確立了傳說系列的創作意識，也賦予小說一致的整體氛圍。

值得一提的是，無論是上文提及的林秉明、余艷色、麗艷或是何少英，還是未及提到的葉墨農、兆陽、畫家石頭等，我們發現洪泉的傳說系列最終命運都導向墜落或消散，甚至回過頭來質疑存有本身：他是否真的存在？這些不確定的存有，似乎又更能貼合「傳說」的特質。同時也暗示著，相比潛伏在敘事底下暗潮洶湧的現實處境，洪泉更注重自我的完成，為此甚至可以背離構建好的一切秩序。

### 三、那不可見者

克利（Paul Klee, 1879-1940）是洪泉喜歡的畫家，洪泉的線描頗受克利的影響。<sup>49</sup>「線描」，克利稱之為「漫無目的的散步」，概言之，這些線條沒有肩負為可見事物劃界的任務，也沒有受目的論驅使，沒有必然抵達某處的欲求。<sup>50</sup>這與洪泉的製陶經驗頗有不謀而合之處——「信手拈來的一團泥，甚至未經揉過，燒成的作品有不平均而畸形，但是都很自然」。克利具有理論反思的自覺意識，他的藝術觀或許在一定程度上也影響著洪泉。克利在 *Creative Confession, 1920* 開篇言：「Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible」<sup>51</sup>海德格爾進一步指出那不可見者，藝術所要揭示的，正是自然（*physis/φύσις*）的原形。換句話說，創作實際上是祛蔽的過程，以便事物的本質能夠顯現。這顯然契合李歐塔（Jean-François Lyotard, 1924-1998）所概括的現代藝術主要特徵：「致力於通過表現可見的東西來暗示某種不可表現的事物」<sup>52</sup>，而那不可表現者才是創作的動力。因此，當我們以此重新理解洪泉的小說，其寫作試圖揭示什麼，以及如何揭示這個問題就變得相當重要。再進一步，若事物本質的可見與否依賴於書寫行為，或蘇格拉底所謂的「產婆術」才得以揭示，那麼寫作者的書寫行為本身又被付諸了倫理性意義。如此一來，洪泉的小說又必須置回黃錦樹的中文現代主義系譜下來理解，以作為討論洪泉小說的根據。

洪泉小說中經常出現的美術工作者，最典型的莫過於傳說系列中的兆陽和葉墨農等人。篇幅不長的小說裡，他們幾乎刻板地實踐著「創作」這一件事，〈傳說 8811〉甚至用了稍嫌枯燥的磨鋼針作為喻體。這何嘗不是洪泉對藝術創作的信仰？八〇年代洪泉回到麻坡製陶，專心實驗各種釉燒法，以至於有好幾年時間再無餘力產出小說。儘管如此，洪泉依然對那些成品感到不滿；對於小說，他同樣感到力不從心。如此觀之，洪泉小說出現的美術工作者並非偶然，或僅僅如他所說的「對美術工作者的生活較熟悉」，事實上這些小說都裹藏著一個——或許連他也沒察覺到的——創作過程的寓言，

---

49

50

51

52

周而復始地、刻板地埋頭苦幹，卻在某種程度上殘忍地印證了葉墨農母親臨終前對他說：「你不要再過刻板的生活，下場會跟我一樣」<sup>53</sup>。但小說中兆陽、葉墨農等人決然的姿態，也透露了洪泉的回應：「不管將來的成績如何，都必要有新開始」<sup>54</sup>。對洪泉而言，創作成爲他反復確認個體存有的途徑，同時也有介入社會課題和展示世界觀的意味。這也因此解釋了爲什麼洪泉的小說大量衍生出的「男人」原型。在這些寓言當中，他可以是行動主體（agents of action），可以是被建構的敘事客體，也可以是敘事者本身或隱含作者；但最終都是爲揭示那不可見者。

作爲洪泉最早的小說，〈草坪上的鳴聲〉和〈蛇隱〉（初刊於1979年2月）在本文的討論脈絡下尤其重要。特別是洪泉從未接受過寫作訓練，或像中文系學生那樣浸潤在文學創作和批評體系之中，用頗具宗教意味的說法，他究竟感受到怎樣的召喚（calling）才開始寫作？換句話說，瞭解洪泉寫下第一篇小說背後的驅動力是重要的，那裡保留了最真誠的，尚未被馴化或固化的創作驅動力。

儘管是第一篇小說，洪泉俱已展現出鮮明的敘事風格——那被現代性之風<sup>55</sup>拂過的痕跡。〈草坪上的鳴聲〉文字優美，處處透露出作者的美術功底。開篇，常玉坐在草坪上遙望著山畫速寫，這幅情景如此巧合地呼應了梅洛龐蒂與凝視的山巒。常玉「輕輕的在紙上拉出一座遠山，淡淡的，像明天一樣，沒有依戀。接著第二座山，第三座山，第四；不像是一座樹林，山沒有完整的山，只有斷續和重疊，把樹林都壓扁了……」<sup>56</sup>一幅速寫隨之完成。作者安排慶齡代替讀者翻看常玉的速寫：「『你還沒畫好』……『已經完成了』」。兩句陳述句，簡短卻能辨認出兩種不同的藝術觀念，慶齡象徵著再現可見者（reproduce the visible）；而對常玉而言，那些斷續的、刻意留白之處才是遠山顯現自身的方式。這也是洪泉小說常見的結構寫法，他的寫作並不算再再現某種結論，而是透過人物之間的對話或是自問自答，鋪展不同觀點主張之間的拉扯來豐富小說旨趣的張力。隨著夕陽漸沉，常玉再次捕捉到光影層次的變化，遠山慢慢變得不可見，他再次說：「山把樹林壓扁了，變成矮叢林，只有矮叢林才能把夕陽攝到最後一分鐘。」<sup>57</sup>遠山巨大的陰影使樹林的面貌變形、被壓縮，但矮叢林卻能收攝消逝的光，這束光亦即「靈光」。張錦忠敏銳觀察到「（洪泉小說）評論的目的在於以求真意欲來彰顯他周遭的言談與權力架構」<sup>58</sup>。高山和矮叢林的鮮明對比，高山具有遮蔽性的籠罩，以及迎向黑夜的世界，這句話中多層的象徵意義，都印證了張錦忠的看法。

當慶齡說「我寫一篇〈草坪上的鳴聲〉，妳，我和這一切，還有所有的故事」，擺明了後設意圖。讀者或許會疑惑：這篇小說的敘述者是慶齡嗎？常玉隨即透露出評論痕跡：

---

53  
54  
55  
56  
57  
58

常玉用另一張紙，快速的在紙上畫山和樹和矮叢，又快速的用鉛筆把這一切都塗暗。……常玉把兩張速寫並排放在地上，指著只有線條的第一張。「這是象徵，塗暗了也是象徵，但是，第一張是隱喻，蛇隱，第二張是明喻，是橫眉，你採用第一張沒人瞭解，第二張沒有人會想到高興。你會失敗。」<sup>59</sup>

這幾乎有宣告文學觀的意味：「斷續和重疊」能夠讓意義維持在運動（克利語）和生成的狀態；忠實再現和現身批判削減了意義詮釋的空間。但無論哪種，最終都將失效。儘管是第一篇作品，但洪泉經已清晰意識到創作困境和書寫者的命運，甚至展現出理論反思的模糊意識。如果說〈草坪上的鳴聲〉演繹了洪泉的創作宣言，那收錄在同一期，且在故事設定上有延續性的〈蛇隱〉便可以視為對「蛇隱」技術的演繹。

常玉將蛇隱比作隱喻，這是修辭格的技術。然而，「蛇隱」也容易讓人聯想到古典小說中的草蛇灰綫法<sup>60</sup>，即金聖嘆所說「驟看之，有如無物，及至細尋，其中便有一條線索，拽之通體俱動」<sup>61</sup>可見草蛇灰綫不只是隱喻，更與整篇小說的敘事結構有直接關聯，而草蛇灰綫法經常依靠重複或類似的隱喻和暗示，最終指向一個隱蔽的真意。表面上，〈蛇隱〉是具有「藝術家小說」（artist novel）傾向的小說，講述藝術家主人公常玉艱苦的學藝之路。在旁人眼中，常玉是「一個怪物」「神秘而傳奇」「沒有志氣的人」。小說多處也透露出他與周遭社會的格格不入。他直言自己是逃避到這個偏僻的園子，「隱藏起來，像一條蛇，當它在伊甸園中闖禍之後，它逃避到林中和野草叢」<sup>62</sup>。首先點題了其「蛇隱」的姿態，而他逃離秩序，在於他深意識到社會資源分配的不平等：「無法分享每一日公平的陽光和養分」，「這是我們這一代人的悲苦，無法得到高貴的教育。」<sup>63</sup>小說又通過慶齡和女孩的對比來反映知音難尋的經典母題和創作困境。劉勰〈知音〉篇早已說明「音實難知，知實難逢」，女孩對他抱有「藝術家」的想象，而唯有慶齡總是「比自己的想法更使他隱藏自己」，因為慶齡能夠敏銳捕捉，並理解常玉在創作中無意間袒露的情感，即所謂「夫綴文者情動而辭發，見文者披文以入情」<sup>64</sup>。

〈蛇隱〉的第二層面則觸及家鄉的問題。常玉作為這個小地方的外來者，女孩對其抱有很多幻想，她下意識地將常玉與家鄉那些「嘴角咬香烟駕摩多」的男人比較。可以發現對女孩而言，常玉（以及他所來自的神秘他方）是具有陌生化美感的，卻對原來熟悉的風景、鄉土視若無睹：「我從小在這地方長大，有什麼喜歡！」<sup>65</sup>相較之下，常玉反而比土生土長的女孩更能領略這片土地的真實，如同蛇鑽入草叢、貼地而行，感受與土地的連接，感知到那些「閃亮的原形質」，而不僅僅作為日常功能、生存習慣

---

59

<sup>60</sup> 事實上，洪泉自小看章回小說，對這類結構技巧理應不陌生。

61

62

63

64

65

的地方。作者藉此提醒人們重新體悟對家鄉的感知。有趣的是，「蛇」作為小說的重要隱喻，一直沒有真實現身，而始終隱身於草叢遠處、言談當中。

當我們後設一步來看，〈蛇隱〉才真正顯露出它的草蛇灰線：探討蛇隱的蛇隱。女孩讓常玉教她如何欣賞地方的美，常玉只說「只要你去愛它們」，卻沒有回答如何愛。事實上，故鄉作為梅洛龐蒂的山巒、創作者凝視的對象，小說開篇常玉即已做了演示：

黃昏。夕陽從他和女孩身後的樹林捎上跨過，長長遠遠的遙灑光輝。一片茅草上，矮叢和蔓藤上都沾滿光輝，沒有什麼事物比這情景更能使他興奮；那一顆顆靈光不斷的擺動和跳躍，……不管是陰影還是亮處，都佈散著豐彩的世界，一切都生動可親，一片葉子或一顆陰處透入的陽光。<sup>66</sup>

地方的風光只能感知，而無法通過言談來傳授，常玉說：「我無法告訴她，她不如你」，並認為這是由於教育的匱乏和局限，才令女孩無法領略個中真意。這隱約透露了洪泉的倫理意識，或許在他寫作最初期，無意識的情況下便已攜帶著對人文關懷來進行寫作。和〈草坪上的鳴聲〉以及後來的〈傳說 8806〉〈傳說 8810〉一樣，洪泉反復把靈光比作明亮的、能夠照見深淵的光影；創作則是「黑色和蒼白」的，卻能夠「顯現他心靈深處的渴求」。換句話說，在洪泉的藝術觀中，可見的形式是「死的外皮」，創作即是穿透表層而使得凝視對象的本質——「真正的裡面」<sup>67</sup>——得以顯現自身。由此可見，洪泉早期的寫作（正如他 1984 年接受採訪中所說「這只是我現在才有的一部分要求」<sup>68</sup>）避開了倫理和歷史的向度，就文學和創作內部本身進行思考。從一開始便具有文學自覺的寫作，如黃錦樹所說「當然也是一種現代主義」<sup>69</sup>。

## 小結

綜上，本文關注洪泉「蕉風時期」的寫作，主要討論了三個問題：（一）洪泉小說現代主義風格如何形成，以及他本人如何思考「現代主義」？（二）從洪泉小說的表達層面，包括結構與技藝，探討其小說如何說故事？（三）洪泉頻繁在虛構中現身的意義為何，他試圖透過小說揭示或實踐什麼觀念？藉由回答這三個問題，本文嘗試確立洪泉在現代主義浪潮中的位置，補足洪泉的文學畫像之餘，思考其現代主義小說的創作實踐 / 驗。

在寫作上，洪泉無疑是相當有潛力的現代主義者，但他的姿態卻不是，他似乎沒有「非寫不可的理由」<sup>70</sup>。從「蕉風時期」的創作年表看來，自 1979 年正式出道，他 1989 年時迎來創作歷程中的一個小巔峰期，於《蕉風·洪泉專輯》中井噴式地刊出九篇〈傳說〉。此後三年卻產量極低，平均每年僅有兩部短篇小說，1992 年以後短暫停筆，

66

67

68

69

70

結束了他的「蕉風時期」。他在後來的採訪坦言，家庭和工作佔據了他大部分時間，尤其是小孩出生以後幾乎沒有餘裕再寫作。然而他也「其實無所謂停止寫作什麼的」，因為在閱讀他人的小說時，他同時也在構思著自己的作品如何表現，他「依然處在創作的狀況，沒有所謂的中斷或停止寫作這回事。」<sup>71</sup> 那麼，我們回到一個根本問題，洪泉究竟以什麼樣的姿態來面對寫作這件事？

羊炎的〈初讀洪泉的《傳說》〉觀察到：「在這些《傳說》中，余艷色是赤裸的，吳兆陽是赤裸的，秀珠是赤裸的，年輕的房東太太也是赤裸的」<sup>72</sup>。本文以為從隱喻意義上來說，羊炎的觀察是敏銳的。洪泉近年發佈臉書的速寫，人物也經常是赤裸的，這其中涉及到洪泉凝視世界的視角。洪泉在〈赤裸的事〉中對羊炎作出回應，這也是洪泉首次以「評論」形式在文字中現身。概述之，洪泉認為羊炎誤讀了小說中的「赤裸」，對洪泉而言，赤裸並非製造噱頭或淺俗的幻想，而是一種原始的狀態，甚至是能夠刺激原創力的根本。他說：「我最快意的赤裸並非在房裏床上，而是某個清晨陽光照大地，郊外，暖和清爽，我赤裸，在樹林的風中慢步跑動。」<sup>73</sup> 這與洪泉製陶所追求的非傳統的，非欲望驅動的，自由的狀態是一致的。從這個意義來理解，洪泉的寫作姿態又頗有莊子哲學的意味。準確地說，他正在踐行著《庖丁解牛》的審美境界：庖丁因為解牛 / 創造的自由，而產生了超越實用功利的精神愉悅，達至審美上的至美至樂。這在一定程度上也回應了他的創作動機。本文最後以洪泉 2020 年 4 月 1 日一則臉書貼文《尤如自慰的獨白》收尾：

我的灵魂空空，只有这些心意，几句重复的话，说给你们听听，久之，就成了流传下来的故事，你相信这些话可以是众人的神话吗？<sup>74</sup>

他正是以這樣一種赤裸的心意來寫作，“几句重复的话，说给你们听听”。

初稿完成於 2026 年 5 月 15 日，吉隆坡

---

71  
72  
73  
74