

# 生命也分大小嗎？

——鄭清文小說〈放生〉與〈贖畫記〉裡的社會/生態關懷<sup>1)</sup>

[Canada] 林鎮山\*

## 目次

- (一) 「我們只有一個地球」
- (二) 「諾亞的方舟」：〈放生〉 (1997)
- (三) 「渡鳥的悲運」：〈贖畫記〉 (1991)
- (四) 「生命才是永恆的主題」

## (一) 「我們只有一個地球」

如果我們要透過文學對台灣文化做批評性的反思，那麼鄭清文的小說很值得我

\* 加拿大雅博達大學東亞研究系所教授, jennlin@ualberta.ca

1) 感謝匿名的評審委員之建設性批評。本文原是我選譯、研究「鄭清文的女性小說」計畫中的一個章節。感謝：國立中山大學文學院，院長王儀君教授命題的雅意。騰出的中文初稿發表於：International Conference on Cultural Politics and Taiwan Cultural Policy: After 1990, National Sun Yat-sen University, May 20-21, 2006。「生命也分大小嗎？」引文出自，〈放生〉，收入，鄭清文，《鄭清文短篇小說全集：卷6，白色時代》（台北：麥田，1998年），頁251。英文版的〈放生〉與〈贖畫記〉，收入我與蘿司·史丹福教授翻譯：Jenn-Shann Lin and Lois M. Stanford, tr., *Magnolia: Stories of Taiwanese Women by Tzeng Ching-wen* (Santa Barbara, California: Center for Taiwan Studies, University of California, Santa Barbara, 2005), pp. 251-275, and 207-228. 〈贖畫記〉後來又收入：“Redeeming a Painting,” Joseph S. M. Lau and Howard Goldblatt, (eds), *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, Second Edition, 2007), pp. 417-428. 中文版的 *Magnolia: Stories of Taiwanese Women by Tzeng Ching-wen* 由台北的麥田出版社出版：《玉蘭花：鄭清文的短篇小說選》（麥田，2006年6月1日）。

們關注。畢竟，溯自1958年起始，他已經創作了三百多篇的短篇小說，見證了台灣的家庭、社會、政治、經濟、倫理道德、民俗風情、生活方式、價值觀與軌範準則(norms)……等等方面的急遽變遷。<sup>2)</sup>凡諸種種，其實，也是注重文化研究的學者所關懷的議題。此外，他也是當前台灣舉足輕重、最受認知的重要翻譯家之一。其譯著中，犖犖大者，最受矚目的：自然非契訶夫的《可愛的女人》(*The Darling*)與普希金的《永恆的戀人》(*Evgeny Onegin*)莫屬。<sup>3)</sup>職是之故，自1970年代以還，鄭清文即為島嶼的台灣，擴大了文化的視域。

此外，將近五十年來，他精準然而質樸的原鄉述寫，也已經為他贏取了國/內外諸多的獎項與評家的肯定，諸如，台灣最重要的吳三連文藝獎(1987)、時報文學獎(1993)、巫永福文學評論獎(2001)，以及新近的國家文藝獎(2005)等等。而他的短篇小說英文選集*Three-Legged Horse*《三腳馬》，<sup>4)</sup>緣由於「兼顧地方特色，以及人類的共同性主題……也為英語圈的人畫出鮮活的台灣」，于1999年11月榮獲美國文壇最重要的桂冠之一的「桐山環太平洋書卷獎」(*Kiriyama Pacific Rim Book Prize*)。<sup>5)</sup>他在文學/文化方面，溯自五0年代以還，多面向的穩健經營、精心建構，已經為台灣的文化屬性、自我意識、文藝導向，以及多元文化的特質，豎立了亮麗的一座里程碑。

而在〈放生〉(1997)與〈贖書記〉(1991)這兩篇1990年代之後的短篇小說力作中，<sup>6)</sup>鄭清文最能以「生命也分大小嗎？」如斯「對等」的悲憫情懷，來再現他：

2) 在此，我引用一個複合詞組——「價值觀與軌範準則」來翻譯韋恩·布斯(Wayne C. Booth)的文學術語“norms”，來表達我所認知的“norms”內在所包括的複雜的意涵。“Norms”一詞，請參閱，Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction* (Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1983), pp. 71-75. 軌範一詞，語出於，《文選·孔安國·尚書序》：「點謨訓詁誓命之文，凡百篇，所以恢弘至道，示人主以軌範也」，取其：法式，模範之意。

3) 契訶夫著，鄭清文翻譯，《可愛的女人》(台北：志文出版社，1975)；普希金著，鄭清文翻譯，《永恆的戀人》(台北：志文出版社，1977)。

4) Cheng Ching-wen, *Three-Legged Horse* (New York: Columbia University Press, 1999).

5) 〈桐山環太平洋書卷獎〉，《小國家大文學》(台北：玉山社，2000年10月)(原登於《自由副刊》1999年11月15日)。

「**尊重生命、疼惜眾生**」的古道熱腸。甚且，一如早先的作品，于〈放生〉與〈贖畫記〉中，拾起「微塵人生、以愛相隨」的熱筆，冷雋地刻畫、照映、敷演：鄉人/市民——情感身世的滄桑。更在世紀末，紅塵都會/動盪台灣、歷史交會衝擊的遞嬗年代，面對著「成長的極限」，正如憂心忡忡的科技/企業家張忠謀，展現他對觀念、風俗、社會生態——興衰、沈淪的關懷。<sup>7)</sup>

鄭清文對受難者的同情，對地球上所有的生命的尊重，對文化實踐的反思，對經營健全的人我/社區的生態以及創造均衡與永續的生活方式的堅持，凡諸種種，都在作品中一再前呼後應。甚且，在〈放生〉這篇力作中，以「**生命也分大小嗎？**」敲起了暮鼓晨鐘。此外，值得我們再度注意的是：在作品中，一再重複出現的主題「**尊重生命**」，其實，也正是現代人文主義者所提倡的運動，也就是：對地球上的各種生物，許以一個安全存活的未來。<sup>8)</sup>職是之故，鄭清文有關「**尊重生命**」的論述，事實上，的確，是與國際人文主義，同聲相應、同氣相求。甚至於在專欄中，他也是這麼聲聲呼喚的：「人的生命充滿著危險……九二一是很好的事例。當人能看到不幸，才能真正看到了生命。」<sup>9)</sup>因此，他主張：「**我們只有一個地球**。這是警告地球人，要珍惜有限的資源，也慶幸生為地球人的福份，應該致力改善人與人的關係，增加更多人的幸福。」<sup>10)</sup>

6) 〈放生〉，收入，鄭清文，《鄭清文短篇小說全集：卷6，白色時代》（台北：麥田，1998年），頁243-264。〈贖畫記〉，收入，鄭清文，《相思子花》（台北：麥田，1992年），頁229-251。

7) 在新近的一篇專訪中，張忠謀表示：面對著發展的瓶頸，台灣「有很多基本的要素，亟待改善」，例如：「觀念、風俗與教育制度等，都是成長的極限。」請參閱，楊瑪利、江逸枝，〈台積電董事長張忠謀：台灣沒有邊緣化，也從不在世界核心中〉，收入，《遠見》第235期，2006年1月號，頁50。

8) 有關這個論點，請參閱，美國人文主義協會(American Humanist Association)的宣言：“Activities of the association are undertaken with respect for, and a desire to secure the survival of, all forms of life which inhabit planet Earth.” [www.americanhumanist.org/humanism](http://www.americanhumanist.org/humanism).

9) 鄭清文，〈新和舊——談契訶夫文學〉，（原登於《中時人間副刊》2000年5月27-28日），收入《小國家大文學》（台北：玉山社，2000年10月）頁119。

10) 鄭清文，〈二〇五〇年〉，（原登於《自由副刊》1999年12月6日），收入，《小國家大文學》（台北：玉山社，2000年10月），頁274。

基於這一個認知，我們願意：從主題意識與敘述策略的結合出發，探討他在〈放生〉與〈贖書記〉中，如何再現——台灣的家庭、社會、政治、經濟、倫理道德、民俗風情、生活方式和價值觀與軌範準則，究竟有何急遽的變化，以及他對這些變化的反思。

## (二)「諾亞的方舟」：〈放生〉(1997) 11)

從文化批評的觀點而論，〈放生〉這篇小說可以視為鄭清文對台灣的民俗風情：「放生是拯救生命，是一種功德」的反思。<sup>12)</sup>「放生」不但是人們心目中的一個功德活動，更是鄭清文的原鄉人所內化的一種觀念、風俗與生活形式。雖說這篇小說出版於1997年，幾乎是十三年之前的作品，可是，根據鄭清文晚近的觀察，他認定：「放生」這種情事，早已深入人心，一直都在流行，人們似乎也依然信奉不移。<sup>13)</sup>職是之故，早已成為台灣人日常生活的實踐。即然有些前進的文化批評家，偶而對「放生」這個概念發出質疑的聲音，其實，還是無從撼動原鄉人對這個民俗風情的執念。

故事開始的時候，女主角秀英提著一個透明的塑膠袋，裝著十幾條泥鰍，由姊姊秀美陪同要去台北的新公園放生。於是，故事便由她們跨入新公園的那一剎那起始。究竟為什麼秀英要去放生呢？敘述隨即回溯前塵，然後再移回到當下。原來秀英的媳婦罹患了肺癌，開刀雖然成功，可是後續的存活率問題，是醫生也無從答覆的。面對著這個全家的焦慮與生存困境，秀英的同事就建議她去問神，寄望：透過超自然神力的解惑與面授機宜——逆轉人生路，無失無懼無疑。問神的結果是：要秀英去放生。既然留美出身的博士、碩士兒媳，都不反對，而放生又是尊重生命——

11) 「諾亞的方舟」引自，〈放生〉，如上，頁249。

12) 〈放生〉，如上，頁262。

13) 引自，林鎮山、江寶釵的研究計畫，《意圖與策略——鄭清文先生訪談錄，論〈放生〉》，這部分的專訪，已經在2005年11-12月完成，全部研究計畫的錄音還在電子化中。

一「送人香花，手也香」，由是，秀英有了此行。

如果故事在此戛然而止，豈非平淡、無足掛齒？的確，並非如此。元老作家鄭清文果然另有安排：他讓秀英從一個困境，墮入另一個困境。斯時，這對姊妹在台北最悶熱的時節進入了新公園。然而一股腥味、臭味立即陣陣襲來。到了水池附近，她們才猛然發現要去放生的池塘，已經遭人放了毒：池旁的「岸上，有一堆一堆的死魚」，<sup>14)</sup>腥味、臭味薰天。這顯然就是秀英要面對的第二個困境，因為，現在她要放生的所在——已經不再是魚兒可以愉悅生存的天堂，而是瞬間轉化，成為讓牠們輾轉、痛苦、掙扎的地獄：一池滿滿的都是毒水。秀英忍不住懷疑：把魚放下去，會活嗎？此際，慈愛的她，天人交戰，到底放？還是不放？這就是她的難題。顯然，她已經來不及再回去廟裡，尋求神明的開示。在這緊要的道德關頭，秀英重複地質疑：

放進毒水裏，會活嗎？放生的重點，是在放？還是在生？<sup>15)</sup>

故事的結局是：果斷、強勢的姊姊秀美，搶著要把泥鰍放下毒池裡去。然而，秀英最後還是一把搶了回來，自己忍痛執行。她覺得：「今天的事，如果有人必須承擔，應該是她，而不是秀美。」<sup>16)</sup>顯然，秀英還是不免忐忑不安：雖說此行，意在放生，其實，泥鰍此去歸鄉，想必生死交關！由是，又何待龜筮？職是之故，她寧可把罪業，一肩挑起。

這篇〈放生〉值得我們關注，緣由於鄭清文在作品裡探討了：他的原鄉人面對著生命中，必然會出現的困境，或是惘惘的威脅之際，究竟他們如何自處？鄭清文勉力探索文化批評家所共同關懷的議題，例如：家庭、倫理、心靈狀況、儀禮道德、民俗風情、情感結構、生活方式、價值觀與軌範準則(norms)……等等。

在這篇作品中，鄭清文啓用（第三人稱）「身在故事之外，不參預故事」的敘述

14) 〈放生〉，如上，頁248。

15) 〈放生〉，如上，頁253與258。

16) 〈放生〉，如上，頁263。

者(extradigetic-heterodiagetic narrator)來發聲,<sup>17)</sup>而以女主角秀英做為意識的焦點。很有意思的是:鄭清文一向最喜歡/最善於運用對話性的「實況場景」來演述故事,可是,在〈放生〉這篇小說中,他卻大量使用秀英內在的心靈語言來演演,令人不禁思疑:是不是因為這篇小說指涉較複雜的哲學性的辯議之故。再者,雖說秀英是最重要的第一主角,是聚焦的對象(focalizer),可是她姊姊秀美這個角色,顧盼之間,其實也舉足輕重,我們可以說,這幾乎是兩人共同領銜主演的作品。

只是,鄭清文似乎是以李蒙·姬南所謂的「人物比對」(analogy between characters)的敘述策略來彰顯——這對姊妹南轅北轍的行為、信念與立場,<sup>18)</sup>彷彿就是二元對立(binary opposition)的傳統敘事架構,第一,對於以「放生」做功德、求神庇佑,秀美當面向她妹子嗆聲:「這種事,妳也相信?」相反的,秀英則認為「放生是愛惜生命,是對於人以外的生命的尊重。相信它,有什麼不可?」<sup>19)</sup>第二,緣由於她們要去放生的新公園,水池被放了毒,於是,她們面對著的是「一池毒水」,秀英頻頻質疑:「放生是儀式還是實質……是不是把一些活物放回牠們生存的環境,就算完成了?」<sup>20)</sup>相反的,秀美忍受不了陽光與臭味,最後搶著要把泥鰍放下池裡去,因為,她認定,放下去後,「該活,就會活。這就是生命。」<sup>21)</sup>第三,至於婆媳之間的糾葛,秀英家是傲慢的留美媳婦所引起的,而秀美家則必須歸咎於強勢的秀美。這兩個姊妹的行為、信念與立場,反映了鄭清文周邊的台灣鄉親的生活情態,然而兩姊妹竟然有如此系統性的對比,應該歸諸於鄭清文所要刻意藝術化、虛擬化的小說世界——運用這兩個人物,來表徵不同的「思想」、價值觀與軌範準則,模擬有關生命、人我關係的尖銳性對話、論述與對立,再現他「生活、藝術、思想」的一貫理念與主張,<sup>22)</sup>以期最後寄望:激勵讀者進一步反思。

17) 請參閱, Gerard Genette, "Person," in *Narrative Discourse: An Essay in Method* (New York: Cornell University Press, 1980), pp. 243-252.

18) Shlomith Rimmon-Kenan, "Analogy between characters," in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London and New York: Methuen, 1983), p. 70.

19) 〈放生〉, 如上, 頁246。

20) 〈放生〉, 如上, 頁261。

21) 〈放生〉, 如上, 頁253。

韋恩·布斯(Wayne Booth)認為小說中的人物，其一言、一行，都在闡釋、敘述、說故事，<sup>23)</sup>而李蒙·姬南(Shlomith Rimmon-Kenan)也強調，箇中人物的一言、一行，的確，也是作者塑造人物特徵的重要策略之一。<sup>24)</sup>秀美既然是秀英口中一再「重複」描繪的「強者」，所以，她的說法，「生命是有意志的」，<sup>25)</sup>正好旁襯出她的「強者」本色。而文本中的諸多證據，的確，也在暗示，她最勇於貫徹自己的「生命意志。」由是，她沒有丈夫、兒子、媳婦、孫子，照活。「唱歌不行，可以跳舞。跳舞不行，可以打拳。打拳不行，可以去醫院做義工。做義工，服務弱者，秀美是勝任愉快的。」<sup>26)</sup>這是秀美這個人物的特質。但是，這個敘述策略，不只成功地讓作者借用秀英的意識/心靈語言，來從旁客觀地描繪秀美這個人物的特質而已，也恰好可以隱約地藉此暗示：「**做義工，服務弱者**」這種社區服務，已經成為目前台灣社會所發展出來的文化生活形態之一。最系統化的「**做義工，服務弱者**」的社會/文化運動，自然非「慈濟功德會」莫屬。<sup>27)</sup>這個敘述策略，甚且，也極有效率地另外顯示：對於秀美這一種社會上的強者，「**做義工，服務弱者**」，其實，也可以是人類對弱者/不幸者應盡的道德義務。因而，這一種新發展出來的文化生活模式，可以視為這篇小說的價值觀和軌範準則之一。

然而，對秀美的「生命是有意志的」這個論述，持審慎立場的秀英提出了一個互補性的看法，她認為：「那也要看，生命是由誰來決定？由生命本身？由別人？或由更大的力量？……當更大的力量，不懂得尊重生命的意志時，生命就充滿著危機

22) 有關鄭清文的「生活、藝術、思想」的一貫理念，請參閱，「『生活、藝術、思想』：鄭清文的文學主張與告白」，林鎮山，〈畸零人「物語」——論鄭清文的〈三腳馬〉與〈髮〉的邊緣發聲〉，收入，莊萬壽主編，《第四屆台灣文化國際思想學術研討會論文集：台灣思想與台灣主體性》（台北：萬卷樓，2005年10月），頁254-255。

23) Wayne C. Booth, "Dramatized and Undramatized Narrators," in *The Rhetoric of Fiction*, (University of Chicago Press, 1983), p. 152.

24) 如上，Shlomith Rimmon-Kenan, "Speech," in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 62.

25) 〈放生〉，如上，頁256-257。

26) 〈放生〉，如上，頁256。

27) 關於慈濟功德會的義工運動及其發展，台灣大愛電視台監製的連續劇，由桑妮、朱陸豪主演的《窗外有蘭天》，於2006年3-5月播出，對在台中倡導義工活動的真實人物，汪黃琇蘭女士，有極為生動的演述。

了。」<sup>28)</sup>從小說的表層敘述結構來看，這個論述，僅僅是「重複」表徵著這一對姊妹行爲、信念與立場的差異，不過，從宏觀的哲學性的辯議來探討，所謂「不懂得尊重生命的意志時，生命就充滿著危機了」，這恐怕還指涉著一個普世性的、更深沈的「生存」議題。正如作者在〈二〇五〇年〉的專欄論述中，所指出的：「人類的歷史，由爭鬥出發，是爲了生存。」只是，「現在人類應該反省如何減少爭端……地球是越來越小了，摩擦和爭鬥也更容易發生。現在的課題是如何減少這些摩擦和爭鬥，用那些力量來促進理解和合作。」<sup>29)</sup>因此，透過秀美與秀英對比性的論述，兩案並陳，藉以再度激發我們對生命、求生本質的反思，重新檢視人間路的路霸問題，甚至於延伸、推衍到更廣泛的社會、經濟、政治層面，「大魚吃小魚」的爭議。這可能是最值得全人類共同關注的文化建構的根本議題之一。

此外，在這篇小說中，鄭清文還處理了：人類彼此之間，以及人類與鳥禽/蟲魚之間的互動關係，在在都值得我們注意。間中，最明顯的實例就是：敘述者敘述——有人在新公園放毒殺魚，據說是「因爲工程和金錢的糾紛。」于此，透過秀英這個視點人物的意識，敘述者還立刻提出了質疑：「人和人的糾紛，卻算在魚的身上了。」<sup>30)</sup>鄭清文似乎有意藉此再現：受過現當代文明與「經濟奇蹟」洗禮的台灣，其商場文化，居然還存在著——「雞腸鳥肚」的情感管控的問題。豈非真令人掩卷嘆息？

然而，相反的，值得我們關注的是：眾聲喧嘩的文化台灣，也發展出另一種「天地有情」的胸懷，因此：「有人殺魚，也有人救魚。放毒殺魚的人，可能只有一、兩個。救魚的，卻是一大群人。」<sup>31)</sup>由是，鄭清文也透過箇中人物，諧擬、援引「諾亞的方舟」那個典故，來旁寫「天地有情」的有心人，如何勉力解救蒙難的魚群——他們全然忘了髒，也忘了臭。

28) 〈放生〉，如上，頁257。

29) 上引，鄭清文，〈二〇五〇年〉，頁274-275。

30) 〈放生〉，如上，頁250。

31) 〈放生〉，如上，頁251。根據鄭清文先生接受我在2005年12月，討論〈放生〉的專訪時，現身說法，指出：救魚這一幕是他在華南銀行上班時代，午休、到新公園散步時所觀察到的真實情境。不過，「放生」的情節卻是他虛構出來的。詳情請參考，林鎮山、江寶釵的研究計畫，《意圖與策略——鄭清文先生訪談錄，論〈放生〉》，如上。

另一個正面的新台灣生活模式的再現，就是：「公園裡，還有很多鳥。這些鳥，都不怕人了。現在，已沒有人在公園裡打鳥了。」<sup>32)</sup>在此，作者于有意無意間，也可能藉著他的鄉親不再惡戲、打殺鳥類，以及救魚的行止，來記述台灣人士近年來，逐漸走向「尊重生命」的社會變遷。畢竟，「**尊重生命、疼惜眾生**」，還是文明社會要努力發展的終極目標。然而，敘述者提及：只「因為工程和金錢的糾紛」就放毒殺魚，這當然是對這個謀殺者的冷血與人性闕失的嚴肅批判，也是對這種失序者的情感結構的檢討。

既然如此，我們也注意到，鄭清文啓用敘述者，一再「**重複**」敷述：很多人都先搶救大魚，似乎搶救大魚比搶救小魚優先，由是，又透過秀英質疑：「大魚有大魚的生命，小魚有小魚的生命。大生命，和小生命，不都是一樣的生命嗎？」<sup>33)</sup>甚且，她忍不住再度辯議：**生命也分大小嗎**？善哉問！作者似乎刻意藉此來再度強調：尊重生命固然重要，可是所有的生命應該一律「平等」，而追求**實質的尊重與平等**才是人類最終極的目標；這豈非亦與1789年法國大革命所提出的「**自由、平等、博愛**」的理想，自相契合？

既然這篇小說的篇名是〈放生〉，那麼「放生」當然是作品中最重要主題。我們深切地感受到：作者似乎是有意借用兩種不同的論述，來檢視「放生」這一個民俗風情，以便提供大家進一步的反思。其一，是泛眾/庶民對「放生」的定位，另外，就是秀英的信念與實踐。

要之，福爾摩沙的泛泛眾生，一向信從：「放生是拯救生命，是一種功德」，而做功德也許可以使放生的一方取得救贖，甚至於換回一個人的生命，所以，他們才去放生。只是，秀英今天出來放生，相對的，不是爲了自求多福，而是「完全爲了媳婦。她並不期待，救了幾條魚，就可以換回一個人的生命，她來放生，只是認爲人以外的生命，也是生命。放生，是對於人以外的生命的尊重」，同時「基於尊重生命的心意，她可以期待媳婦能完完全全的復原。」<sup>34)</sup>由是，對秀英而言，一切都只不過是爲了「尊重生命」。

32) 〈放生〉，如上，頁252。

33) 〈放生〉，如上，頁261。

34) 〈放生〉，如上，頁262。

鄭清文如此勉力又將泛眾與秀英的信念，兩案並陳，究竟我們應該做何詮釋？如果，我們接受蘇珊·藍瑟(Susan Lanser)的論述：作品中居於優勢地位的第一要角，她/他的理念/意識應該是最具份量與權威，<sup>35)</sup>那麼秀英的論述——放生就是「尊重生命」，應該是實質，而並不是儀式，重點是在於「生」，而不是在於「放」——顯然就是這篇作品的「最高價值觀與軌範準則」。如是，作者豈非意在：衷心期盼，泛眾檢討傳統的民俗風情？擺脫傳統思維的拘束？反思何者方是我輩可以尊崇的價值觀與軌範準則？

其實，這篇小說是以秀美、秀英的簡短對話來收尾，秀美詢問秀英，「妳有沒有想到，妳的媳婦復原以後，如果再搬出去？」秀英回答，「我還是很希望她完全復原。至於他們是否搬出去，也只好聽其自然了。」<sup>36)</sup>此際，秀英給秀美的回覆是：第一，以「疼惜」的心情，希望媳婦能獲得新的生命；至於，第二，媳婦康復之後，是否搬出去，她樂意以「開放」的心態，順乎天、應乎人，給予媳婦自由、自主的空間。這兩項回應，事實上，都與她先前所定義的「放生」：「尊重生命」、尊重媳婦，前呼後應、先後一致。這豈非也是改善人我之間的關係，增進婆婆/媳婦彼此幸福的重要因素？職是之故，倫理的建構與家庭的和諧，豈非也是這篇小說關注的焦點之一？

事實上，在故事的前半段，鄭清文已經透過敘述者敷述過一次秀英初始的心境。她希望：留學美國、全然美國化的媳婦，不但能從癌症的糾纏中，平安、無事、歸來，而且能與她三代同堂、一起住下。可是，「她更希望媳婦能完全康復。」非僅此也，在媳婦罹病治療、吃盡苦頭的時候，她慈悲的同理心，以及對媳婦心細的撫慰、體己與照顧，凡此一一成為婆媳之間冰融春暖的觸媒。<sup>37)</sup>作者似乎有意運用秀英對媳婦包容的模式，來與秀美和媳婦對峙的模式，做一個強烈的對比，述說人我和諧/和解、相處的撇步。

35) 請參閱, Susan Lanser, "The Poetics of Point of View: Status, Contact, Stance," in *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), p. 220.

36) 〈放生〉, 如上, 頁264。

37) 〈放生〉, 如上, 頁245-246。

職是之故，〈放生〉這篇小說以「尊重生命」為主題的深層敘述架構，不僅為民俗的「放生」重新下了定義：放生就是「尊重生命」，應該是實質，而並不是儀式，重點是在於「生」，而不是在於「放」。另一方面，事實上，也藉秀英「放生」的動機，來透視今日台灣婆媳之間，人我互動的生態、倫常與行止。一方面，作者固然刻畫了秀英婆媳之間，一度的緊張與矛盾，但是，作中更要強調的卻是：透過秀英的開放、寬容、體諒與愛顧，婆媳達到了最後的和解、互愛與和諧。相反的，強勢的秀美就與她的媳婦勢不兩立。在此，我們必須思考：在台灣逐漸全球化的政治、社會、文化變遷中，究竟我們應該如何建構怎樣的倫常、儀禮、道德與生存模式？〈放生〉，的確，啟發我們做深刻的進一步反思。

不過，鄭清文也在這篇作品中，透過秀英在新公園的觀察：隨意丟棄的清掃公園的工具，從水池中撈出的紙屑、塑膠袋、空罐子、破雨傘，<sup>38)</sup>以致於喪心病狂、毒殺公園水池的無辜魚類，在在述說了台灣的人文、社會、自然生態，如何受到破壞，而江河日下，豈非也藉此喚醒大家：究竟應該如何保護生物安身立命、朝夕俯仰於斯的唯一的地球？如何改善人文環境與共存共榮的地球村意識？

### (三)「渡鳥的悲運」：〈贖畫記〉(1991)<sup>39)</sup>

鄭清文在前一篇力作〈放生〉中所勉力主張的「尊重生命」這個命題，于這篇〈贖畫記〉中，以不同的情節建構與敘述策略，又再度「重複」強調了一次。作中，他對小人物的蒙難，以及對蕃薯般的「小生命也是生命」的社會/生態的關懷，的確，在在令人動容。<sup>40)</sup>此外，他也透過箇中人物女主角疾梅，以類似西方「表現主義」的筆法所描繪的——有悖於傳統國畫的飄逸畫風——其深沈的「痛苦、無奈、和絕望」，<sup>41)</sup>來進一步對「羈絆人類的思想與創作」的固有文化框架，提出嚴肅的質

38) 〈放生〉，如上，頁248-249。

39) 小標題的引言，出自，〈贖畫記〉，如上，頁238-239。

40) 〈贖畫記〉中的張仰修與他父母親，都是卑微、邊緣的小人物，特別是張仰修與母親，備受踐踏。

疑。<sup>42)</sup>凡諸種種，串插於其間的，一言以蔽之，又是主張：**開放、自由、以及對生命的尊重與對眾生的疼惜。**

以主要的情節而言，〈贖畫記〉敷演的是：男主角張仰修前來敘述者「我」所開設的「尚藝堂」畫廊，要求贖回他母親二十五年前賣給畫廊的一張國畫而起始。故事隨即回溯：他母親當年曾經走投無路，持畫到畫廊要求賣畫，承蒙敘述者「我」憐憫地買下畫作，協助她度過難關之情事。而張仰修此行，即是受已經往生的母親之託，旨在：回報敘述者當年的一片慈心與善意。雖然鄭清文建構的主要情節如是，其實，〈贖畫記〉所探討的是：更深沈的、攸關生命與苦難的政治、社會、文化、藝術的議題。

這個敘述者「我」，雖說是一個在場的故事中人，其實，他所扮演的只是一個次要的角色，是一個聽述者、旁觀者、觀察者，甚至於是見證者，參預故事的程度較少，比較接近〈蛤仔船〉與〈堂嫂〉中的敘述者「我」，而有別於〈局外人〉、〈相思子花〉裡頭，<sup>43)</sup>參預程度相當高、算得上是男主角的敘述者。既是見證者，由是，〈贖畫記〉裡，有關敘述者的設計、建構，就有體現鄭清文一向的文學主張：「生活、藝術、思想」的意味——無非是以客觀、冷雋、藝術化的敘述策略，來再現他鄉親的生活、建構一己的反思。

在張仰修的回溯中，我們得知：他父親初始是一個喜好國畫的學生，只因響應十萬青年十萬軍的號召，輟學，而投筆從戎，成為一名軍隊中十輪大卡車的司機。他母親（原名「靄」梅，後改「疾」梅）在他父親薰陶、指點之下，偶爾也畫幾筆，夫畫婦隨，舉案齊眉，小兩口過著似是——燭影搖紅的幸福日子。只是，其後國共內戰，砲聲槍影，竟是一波波，從而不得不輾轉、奔波赴台，與其他的同命鴛鴦終至棲遑於海峽這岸的他鄉。

即然離散於他鄉，牆上高掛著的——父母當日的照片，「肩靠肩，露出微微，

41) 〈贖畫記〉，如上，頁239。

42) 請參閱，林鎮山專訪，江寶釵、林鎮山整理，〈「春雨」的「秘密」：專訪元老作家鄭清文（下）〉，《文學台灣》，第53期，2005年1月，春季號，頁88。

43) 〈蛤仔船〉、〈堂嫂〉、〈局外人〉與〈相思子花〉，都收入，如上，Jenn-Shann Lin and Lois M. Stanford, tr., Magnolia與中文版的《玉蘭花：鄭清文短篇小說選》。

卻很自然的笑容」，<sup>44)</sup>正是鄭清文刻意暗示的：幸福夫妻的寫照。然而，「人隨時可能變成邊緣人，邊緣人可能在你身邊，也可能是你自己」，<sup>45)</sup>慈藹的父親竟因開車閃避突然橫過馬路的一隻狗，而無意撞死了一個路人，在「亂世用重典」的國難時節，遭受軍法審判，就地處決。

此後，母子盡失軍眷的優待、保障，落拓風塵，倍嘗羞辱、欺侮與嘲弄，直到張仰修當上了牛肉麵店的小弟，從洗碗出發，最後擁有自己的店面為止，方才否極泰來。從此，母親移情于國畫，承續父親的一線香火，畫出一己的悲情，以懷念來敘記父親，渡過殘痛的餘生。

敘述者「我」是一個畫商，是「尚藝堂」的第二代主持人，我們自然不會把敘述者「我」跟銀行家出身的作者鄭清文等同起來。不過，敘述者「我」既是商人，又在畫廊、畫商家中，耳濡目染，成長，自應「在商言商」。對於作品的鑑定必然也會以主流畫壇、甚至於以市場的暢通、流動為指標。緣由於此，他對張仰修母親初始的畫作——「畫有一隻麻雀，和一撮稻子」的國畫，在這個階段的評估——只能算是習作，自然反映著傳統畫壇的看法：「在台灣，畫國畫的，很少人畫麻雀，而且只畫一隻，也很少有人畫稻子。」由是，從主流畫風觀之，母親的國畫，**觀念不對**，基礎不好，筆觸粗軟無力、著色也不恰適，<sup>46)</sup>實在是不夠一般的水準。

我們必須注意的是：敘述者的畫商父親，也同意敘述者「我」的評估，「這張畫，畫得並不好」。因之，在此，鄭清文似乎有意：第一，一方面，將敘述者「我」，以及敘述者的畫商父親，建構為最能客觀評估張仰修母親畫作的專業人士，而且透過他們來闡釋國畫的特質。此外，另一方面，也以他們對國畫的專業性「**定見**」來與張仰修母親的「**執念**」(obsession)做對比。

由於張仰修母親「畫有一隻麻雀，和一撮稻子」的國畫，只能算是習作的水準，敘述者「我」在商言商，自然初始不願意進行這筆交易。如是，故事怎可能發展下去？就在此際，敘述者的「父親剛好端著一杯茶從裡面出來，勸誡還不識人世滄

44) 〈贖畫記〉，如上，頁235。

45) 請參閱，鄭清文，〈新和舊——談契訶夫文學〉，收入，《小國家大文學》(台北：玉山社，2000年，10月)，頁119。

46) 〈贖畫記〉，如上，頁230。

桑的少年人：「做畫商的，有時也不能全看商品。這個女人，一定有什麼困難，還是「把它買下來吧！」<sup>47)</sup>

頗能受教的敘述者「我」，因而將畫作買下，還提及：緣由於此，日後為人、處世、行商，莫不深受父親的啓示。果然，「父親剛好端著一杯茶從裡面出來」這個意象，還要在故事的緊要道德關卡，再度「重複」出現一次，提醒敘述者不能為商/為富不仁。

職是之故，如果我們要重新建構〈贖畫記〉中的「最高價值觀與軌範準則」，那麼敘述者「我」的父親——既是箇中人物，在作品中又擁有高貴的同情心，作者似乎有意不但將他塑造成令人尊敬的人物，也讓他代表可貴的人類情操。而敘述者緣由於對藝術家疾梅的悲運，以及對她「獨異」畫作的關懷，逐漸地，他內在的慈愛、敏銳的情性，就隨著父親的教示與故事的推移，而漸次浮現出來，終至，完成知性的成長與同理心的習得。由是，敘述者「我」的父親似乎是作者有意建構的作品中的典範人物之一。

其後，敘述者「我」去了張仰修的家，看過他母親後期的畫作之後，發覺她的風格、構思、和主題命意，其實，是與二十世紀初的表現主義的畫家所追求的藝術理念較為神似。敘述者從而深深體會「她想畫的是痛苦、無奈和絕望……人類最深沉的感情和人類最悲哀的命運。」最後，他發現：從這些晚期的畫作，他已經看到了她「進步的軌跡」，甚且斷定——「從那一張麻雀到現在，她的進境是驚人的。更可貴的是，至少，她已畫出了自己的世界。這正是許多有雄心的畫家努力追求卻無法做到的。」<sup>48)</sup>此際，敘述者一反原先比較負面的評估，似乎有了嶄新的、正面的評價，這像是對張仰修母親敢於：以創新的畫風，來主觀地表達一己的情感經驗(emotive experience)的全面性肯定。

但是，敘述者卻絕口不再提她的筆觸、著色等等專技方面的造詣，我們因而無從得知，她的技巧是否也與時精進，只是，我們亦會懷疑：為何在這方面敘述者竟然吝於開口？是不是敘述者所說的「進境是驚人的」，就暗示著：技巧方面也有很大

47) 〈贖畫記〉，如上，頁231。

48) 〈贖畫記〉，如上，頁239。

的改進？或者是不是因為表現主義者往往刻意運用扭曲及簡化的手法作畫，<sup>49)</sup>從而敘述者對她的畫作技巧，就可以不再以國畫的傳統高標來苛求？于此，鄭清文給我們留下了一個諾大的思考空間。

要之，敘述者原先的確是以他專業的修養，比較一下張仰修母親的畫風、題材和傳統國畫的異同，並且斷定：第一，張仰修母親的畫，以活物居多，例如，以人或動物為主，至於花卉、草木、靜物，就只是陪襯、不是主題。而一般的國畫，多半畫的是山水、花鳥和人物；第二，她的畫面陰暗，又滿佈著無奈，至於活物的表情和姿態，則充滿著痛苦和悲哀，甚至於悲憤——感情濃烈。而一般的國畫卻流露著閒適、寧靜和超脫的特質；第三，她畫的花鳥和國畫不同，她畫的是：國畫中少見的麻雀、白頭殼、青笛子和嗶囉；第四，她也不以國畫中的梅、菊、蘭、牡丹入畫，而以描繪台灣的稻子、蕃薯為主。<sup>50)</sup>從敘述者上述的觀察來進一步省思，如此具體、又豐富的文本證據，在在暗示，作者似乎有意以她的畫作來與國畫做強烈的對比與區隔。這自然與鄭清文一向的主張——脫離傳統的框架羈絆、重視心靈的開放與創作的自由，息息相關。<sup>51)</sup>

而母親畫中的麻雀、白頭殼、青笛子、嗶囉、稻子、蕃薯，都是鄭清文原鄉的人士，周邊所常見的島嶼鄉土活物/產物，這種一以貫之的諸多原鄉物件的運用，自然散發出濃烈的本土紀實氣息，是台灣特殊性的展現——正如「桐山環太平洋書卷獎」的頒獎詞所讚頌：「寫出鮮活的台灣。」我們必須再一次強調：鄭清文一向主張，小說是「生活、藝術、思想」的再現，他藉此刻意記載台灣人的「生活」周遭，讓張仰修的母親運用國畫，將台灣的生活境遇，融化於小說「藝術」之中，這是不是也用以表達張仰修母親她「在地化」的「思想」變遷？

至於鄭清文對離散、蒙難者的同情，隱隱約約地在張仰修母親的幾幅畫作中，暗示著。例如，有一幅畫，展現著：仰天啼叫的一雙嗶囉，雙腳被「烏仔踏」夾住，

49) 有關表現主義，請參閱，張錯，《西洋文學術語手冊》（台北：書林，2005年10月），頁99-100。

50) 〈贖畫記〉，如上，頁237-239。

51) 請參閱，鄭清文，〈擔柴入內山——兼評老舍的童話《寶船》〉，（原登於《台時副刊》1997年8月7日），收入《小國家大文學》（台北：玉山社，2000年10月）頁147。

嘴角淌血，張翅欲飛，卻逃脫不得，畫題是「渡鳥的悲運」。另外一幅，描繪著一對台灣的雉雞，「軟軟的躺在地上，地上留下一灘血」。<sup>52)</sup>這兩幅畫同樣淒慘而令人動容。由於畫中的嗶囉與雉雞「成雙結對」，難免有一絲影射張仰修父母的意味，雖然語境/語意不一定全然契合。然而，「渡鳥的悲運」，則是比較清楚地遙相指向：「流離」族群他/她們被羈絆於他鄉的痛苦悲運。

另外一幅張仰修母親的畫作，間中，出現了一隻麻雀，眼睛「掛著一顆淚水」。<sup>53)</sup>而稍後，當敘述者「我」關心張仰修父親的其他畫作時，張仰修的眼眶突然紅了起來，這使敘述者「我」回憶起了張仰修他母親所畫的麻雀。<sup>54)</sup>于此，麻雀既然只有一隻，而且在張家母子最傷痛的時際「重複」出現，這種前呼後應的敘述策略，極有可能就是在引導著讀者：將含著一顆淚水的麻雀，詮釋為影射悲愴欲絕的張仰修母/子。

除此之外，我們也注意到，第四幅畫，畫著蕃薯，蕃薯葉還開了花，就像牽牛花一般，葉上還停有一隻長著一對犄角、看起來像一條龍的蟲，在咬噬著蕃薯葉。既然中國人通常自稱是「龍的傳人」，在此，讀者自然而然就可能把「龍」當作中國人的隱喻。<sup>55)</sup>當然，讀者倘然解讀如是，還是比較傳統一些，然而，文本的暗示，的確，給予讀者如斯想像、揮灑的空間。

何況，最後一張敘述者所提到的畫作，又是與「龍」息息相關，畫題是「遙望神州」，處理的正是一條流淚的「青龍」，<sup>56)</sup>而這位畫家就是在白色時代，曾經因情牽原鄉，而賈禍、入獄。於是文本裡頭，前後兩幅畫作，間中的「龍」與神州，從而統一、又緊密地前呼後應。作者似乎是刻意藉此——「咬噬著蕃薯葉看起來像一條龍的蟲」，以及「遙望神州的青龍」——這兩個身份屬性既類似、角色卻又恆異的活物，來隱喻：中國、中國人、與歷史台灣千絲萬縷的羈縻，特別是國共內戰以還，

52) 〈贖書記〉，如上，頁238。

53) 〈贖書記〉，如上，頁238。

54) 〈贖書記〉，如上，頁241。

55) 〈贖書記〉，如上，頁238。

56) 于此，對於兩種「龍」的詮釋，在我與國立中正大學台文所的研究生、以及與加拿大雅博達大學東亞所/比較文學所的研究生辯論之時，發現她/他們都有英雄所見略同的結論，這顯示：跨地域與跨文化的「讀者的閱讀策略」，的確，是可以期待的。

台灣居民（不分族裔）所歷經的苦難與滄桑。因而作者的同情心/同理心、以及他所關懷的「生命」，是不分性別、年齡、族群的。

事實上，作中也有意暗示，張仰修父母，那一代「渡鳥的悲運」與不幸的遭遇，其實是來自於苛酷的殺伐、鬥爭與軍法，這種種現代史上人類的「非理性」行爲，例如，「日本的窮兵黷武」、國共內戰、戒嚴/白色時代等等，不一而足，而這正是故事的另一個焦點——關心生命、人性和真情。

如上所述，張仰修的父親是十萬青年十萬軍的愛國志士，因為響應抗日而輟學從軍，將青春奉獻給國家，後來緣由於國共內戰，隨國軍轉赴台灣。據敘述者「我」的評估：張仰修的父親是個「很優秀的畫家」，專攻傳統的國畫，畫風、筆意清越、飄逸而脫俗，像這種畫風，即便是畫評家也認定，在動盪的時期，是「不容易出現」的。敘述者「我」因而推論：張仰修父親的風格「應該是天生的。」<sup>57)</sup>不過，最牽動人心的一個詮釋是：張仰修夫婦，夫畫婦隨，畢生以畫相許，力爭上游，而拒絕向下沈淪。鄭清文是不是有意：以張仰修父親的畫風——清越、飄逸、脫俗，用來見證這個人物其實的確也是不同凡俗？如是，這也是間接地印證李蒙·姬南的敘事理論，那就是藉敘述者「我」這個最具權威的專業人士的聲音，來呈現所謂的人物特徵 (character traits) 吧！<sup>58)</sup>

令人扼腕的是，張仰修的父親死於非命，因為，他開車上街，為了閃避突然橫過馬路的一隻狗，無意中撞死了一個路人，軍法官當時就依「凡是軍人開車碾死老百姓的，一律就地處決」的軍令，在發生車禍的地點，草草將他審判，就地槍斃，結案。作者破例在〈贖畫記〉的篇首，啓用《周禮·秋官·大司寇》的記載，「行亂國，用重典」，來開頭。然而，古代「行亂國，用重典」，是以征伐、懾服篡弑、叛逆的諸侯/君臣爲主。鄭清文是不是有意藉此讓大家反思：這個「一律就地處決」的「用重典」，是不是恰適？因而，藉用篇首的引言，這樣的一個敘述策略，來引導讀者闡釋？

〈贖畫記〉中，「照片」這個物件，于主題命意的建構，依然佔有非常重要的地

57) 〈贖畫記〉，如上，頁241-242。

58) 如上，Shlomith Rimmon-Kenan, "Characterization: Direct definition," in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 60.

位。原來敘述者「我」依約到張仰修家裡看畫，牆上就掛著他父母親放大的合照。「他們兩個都那麼年輕，看起來像是小孩一般。兩個人肩靠肩，露出微微，卻很自然的笑容。尤其是他母親，臉頰飽滿，和從前我在店裡看過的細瘦的樣子完全不同。」<sup>59)</sup>在此，透過照片，鄭清文展示：母親在父親遇難前後，（例如，先前臉頰的飽滿，以及遇難後的細瘦），具有著今昔的強烈對比。

然則，此際，最值得我們注意的是，敘述者的感慨：「他們兩個都那麼年輕」這句話，因為，稍後在敘述者關心張仰修父親的其他畫作時，張仰修紅著眼眶說：「他、他、他很早就過世了」，而彼時，敘述者還要再回頭看一次「牆上的照片」，還要再「重複」說一次：「那一對夫婦，是那麼年輕」，而且，還要再追憶起那一隻含淚的麻雀。<sup>60)</sup>鄭清文幾次「重複」讓敘述者提及「那麼年輕」，並且嘆息「【他畫得】很好，只可惜畫太少了」，「這是真心話」，「要不然，一定是一位名家」。<sup>61)</sup>作者似乎刻意藉此敘述策略含蓄地暗示：他對天才的輓歌，一種疼惜年輕生命的純真、無辜、不幸與早逝。

除了上述的照片之外，我們還應該關注另外一個物件，那就是：張仰修父親的血衣。據張仰修轉述：他母親臨終之前，把她「已保留將近四十年父親的血衣」燒毀。<sup>62)</sup>於是，在此收尾的關頭，鄭清文將血衣、向天啼叫的一雙嗶嘰、癱軟流血一地的一對雉雞，以及含淚孤立的麻雀，凡諸種種意象，最後一舉結合、統一起來，**互通聲氣、互為表裡**，彷彿意欲藉此顯示：母親已經走過「好花豐腴、春光璀璨」的嬌柔時日，從而，以看盡風浪、盟緣死滅——來與父親訣別。母親終其生，依恃血衣、嗶嘰、雉雞、麻雀，凡諸種種意象鮮明的遺物與活物，來寄託她對夫君的深情、懷念與記憶。讀來豈能不令人動容？

表現主義的創作者，在畫作中，往往有意傳達社會的意旨(social message)或者社會的抗爭(social protest)。鄭清文在〈贖畫記〉中，雖說行文極其含蓄、客觀、中立，然而我們透過張仰修父親在受了「用重典」之殘害下，所衍生的——天才

59) 〈贖畫記〉，如上，頁235。

60) 〈贖畫記〉，如上，頁241。

61) 〈贖畫記〉，如上，頁242。

62) 〈贖畫記〉，如上，頁250。

早逝的悲劇、母親「陰暗和悲慘」的畫作，以及母子一生背負的十字架，來審慎考察，自然衍生〈贖畫記〉何嘗沒有表現主義者所意欲傳達的社會抗爭和意旨之嘆？緣由於此，作者是有意晉用表現主義這個文化/藝術典故，來豐富這篇小說的主題命意，這應該是無庸置疑的。

而〈贖畫記〉裡頭，人物的命名似乎也有著反諷與社會批判的暗示。例如，父親給兒子張**仰修**命名，「**仰修**」原是爲了表示：「**仰**」慕當時統治台灣的長官，陳辭「**修**」，而來。而他母親，在父親被處決後，將原名「**靄**」梅改爲「**疾**」梅，應該也隱然另有寓意。頗令人尋味。

鄭清文作品中的結語一向值得我們注意，〈贖畫記〉也不例外。從敘述者的語調來反思，張仰修父親的畫作應該會受到肯定，至於他母親終其一輩子在藝術上追星趕月的努力，敘述者含蓄地說：「我只是一個畫商，恐怕力有未逮，無法鑑定【你】母親的畫的真正價值，必須另外請教專家。」<sup>63)</sup>這是不是敘述者安慰張仰修的一個委婉的說辭而已？畢竟他早先不是說過「保守的國畫界，是不是有人會承認她，也是一個極大的問號」？<sup>64)</sup>如此說來，于傳統的畫壇，母親竟然不惜老苦，最後力圖在藝術上奮起，用以傳承、懷念、紀念壯志未酬的父親，畫筆幾下揮過，無聲無息，彷彿塗在魯迅所譬喻的「鐵屋」，影現出一個蒼涼、徒然的手勢！

#### (四)「生命才是永恆的主題」

鄭清文的〈放生〉(1997)與〈贖畫記〉(1991)這兩篇1990年代之後，方才寫就的短篇小說力作，雖然出版的時日相差四年之久，然而，作中所描繪的不幸則一，不管是罹患肺癌的秀英的媳婦，或是遭受軍法處決的張仰修的父親，在在顯示：鄭清文所警示的悲劇隨時都可能發生。畢竟，「台灣不是天堂，到處可以遇到不幸和悲痛……人的生命充滿著危險，人隨時可能變成邊緣人？邊緣人可能在你身邊，

63) 〈贖畫記〉，如上，頁250。

64) 〈贖畫記〉，如上，頁239。

也可能是你自己……當人能看到不幸，才能真正看到了生命。生命才是永恆的主題。」<sup>65)</sup>

因而，宅心仁厚的鄭清文，在〈放生〉中，並不主張：全然揚棄「放生」這一個行之已久的傳統民俗風情，畢竟，崇信人文主義的他，無意強做解人，從而只是勉力強調：**放生就是尊重生命，重點是在於生，而不是在於放，是實質，而不是儀式。**他倡議：尊重生命固然重要，可是所有的生命應該一律平等。從而質問：**生命也分大小嗎？**職是之故，追求**實質的尊重與平等**才是人類最終極的目標。藉此，寄望他的原鄉人進一步反思，做出理性的抉擇。

至於秀英一家，婆媳**生命不分大小/地位不分高低，其相互尊重、平等相處**所展現的家庭倫理之變遷，透過秀英的圓融、寬厚、與開放，鄭清文認定：倘使我們能順乎天、應乎人，人我關係即能達致最後的和解與和諧。對於台灣的人文、社會、自然生態如何受到破壞，而江河日下，他也憂心忡忡，苦口婆心提出尖銳的批判：「台灣人，真會丟東西。只要不帶回家的，任何地方都可以丟。」<sup>66)</sup>

抱持自由主義與人文主義的鄭清文，在〈贖畫記〉中，透過疾梅革命性的表現主義畫作，例如，渡鳥的悲運與含淚的青龍，對草菅人命、羈絆人類思想、妨礙創作自由的僵硬傳統及制度和框架，提出嚴肅的質疑，從而倡議：開放、自由，以及對生命的尊重與對眾生的疼惜。至於泛眾一直習焉不察的理念——「亂世用重典」，他以張仰修一家的受冤、蒙難，及其落拓風塵，提出：對此嚴苛的法制的抗議，並且再現人文的關懷與對眾生的不捨。此外，文化的產銷/供需，他主張：不能完全取決於商機，也要兼顧人文的因素。

如果我們也把〈放生〉與〈贖畫記〉列為處理「家變」的小說，例如，因秀英媳婦的病變所引起的一家的「家庭」**「變」化與危機**，以及張仰修一家因父親被處決而招致的「家庭」**「變」化與崩盤**，其箇中人物，在面對這些家變的困境時，他們究竟有沒有留下典型在夙昔的風範？<sup>67)</sup>也許，〈放生〉中的秀英與〈贖畫記〉中的張

65) 鄭清文，〈新和舊——談契訶夫文學〉，如上，頁119。

66) 〈放生〉，如上，頁249。

67) 我以為，小說家沙究在〈天譴〉中，就主張：除非祖先能留下令人效法的典範，否則也不過是塊木牌而已，毫無資格受到祭拜。請參閱，林鎮山，〈「家變」之後——試探八、

仰修父母，以致於心懷悲憫的敘述者的老父，在在都可能是鄭清文所要建構的指標性之人物吧？而他們所表徵的價值觀與軌範準則，或許就是作者在作品中，意欲彰顯的文化台灣的理念吧？

---

九0年代台灣小說中的家庭論述》，收入，《台灣小說與敘事學》（台北：前衛，2002年9月），頁214。

## 參考文獻

- 林鎮山, 〈「家變」之後——試探八、九〇年代台灣小說中的家庭論述〉, 收入, 《台灣小說與敘事學》(台北:前衛, 2002年9月)。
- 林鎮山專訪, 江寶釵、林鎮山整理, 〈「春雨」的「秘密」:專訪元老作家鄭清文(下)〉, 《文學台灣》, 第53期, 2005年1月, 春季號。
- 林鎮山, 〈畸零人「物語」——論鄭清文的〈三腳馬〉與〈髮〉的邊緣發聲〉, 收入, 莊萬壽主編, 《第四屆台灣文化國際思想學術研討會論文集:台灣思想與台灣主體性》(台北:萬卷樓, 2005年10月)。又收入, 林鎮山, 《離散「家國」敘述》(台北:前衛, 2006年7月)。
- 契訶夫著, 鄭清文譯, 《可愛的女人》(台北:志文出版社, 1975)。
- 張錯, 《西洋文學術語手冊》(台北:書林, 2005年10月)。
- 普希金著, 鄭清文譯, 《永恆的戀人》(台北:志文出版社, 1977)。
- 楊瑪利、江逸枝, 〈台積電董事長張忠謀:台灣沒有邊緣化,也從不在世界核心中〉, 《遠見》第235期, 2006年1月號。
- 鄭清文, 《相思子花》(台北:麥田, 1992年)。
- 鄭清文, 《鄭清文短篇小說全集:卷6, 白色時代》(台北:麥田, 1998年)。
- 鄭清文, 〈擔柴入內山——兼評老舍的童話《寶船》〉, 原登於《台時副刊》, 1997年8月7日, 收入《小國家大文學》(台北:玉山社, 2000年10月)。
- 鄭清文, 〈桐山環太平洋書卷獎〉, 原登於《自由副刊》1999年11月15日, 收入, 《小國家大文學》(台北:玉山社, 2000年10月)。
- 鄭清文, 〈二〇五〇年〉, 原登於《自由副刊》, 1999年12月6日, 收入, 《小國家大文學》(台北:玉山社, 2000年10月)。
- 鄭清文, 〈新和舊——談契訶夫文學〉, 原登於《中時人間副刊》, 2000年5月27-28日, 收入《小國家大文學》(台北:玉山社, 2000年10月)。
- 鄭清文, 《玉蘭花:鄭清文的短篇小說選多》(麥田, 2006年6月1日)。
- Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction* (Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1983).

- Cheng Ching-wen, *Three-Legged Horse* (New York: Columbia University Press, 1999).
- Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (New York: Cornell University Press, 1980).
- Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London and New York: Methuen, 1983).
- Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981).
- Tzeng Ching-wen, *Magnolia: Stories of Taiwanese Women by Tzeng Ching-wen*. Jenn-Shann Lin and Lois M. Stanford, trans. (Santa Barbara, California: Center for Taiwan Studies, University of California, Santa Barbara, 2005).
- Tzeng Ching-wen, "Redeeming a Painting," Joseph S. M. Lau and Howard Goldblatt, eds., *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, Jenn-Shann Lin and Lois M. Stanford, trans. (New York: Columbia University Press, Second Edition, 2007), pp. 417-428.
- American Humanist Association: [www.americanhumanist.org/humanism](http://www.americanhumanist.org/humanism).

<Abstract>

Could Lives Be Differentiated into 'Big Ones' and 'Little Ones':  
Socio-Ecological Concerns in Tzeng Ching-wen's "To Set Lives Free" and "Redeeming A Painting"

Jenn-Shann Lin

To critically discuss the Taiwan culture as represented in literature, it is proposed that we may turn to Tzeng Ching-wen's works to draw inspiration, as since 1958, he has written more than three hundred short stories to date, bearing eyewitness to Taiwan's rapidly changing mores, social milieu, and family life, which are admittedly some of the spheres of professional interest to cultural critics. Recently, his creative writings have appropriately won him long overdue recognition, nationally and internationally, awarding him, for instance, the Kiriyama Book Prize (1999) in the United States, and the National Literature and Arts Award (2005) in Taiwan. His achievements in literary and cultural activities aptly demonstrate the meaningful and significant role he has played in the construction and reconstruction of Taiwanese consciousness, cultural identity, contemporary literary orientation and its multicultural character.

Based on this recognition, this paper will argue that in his post-1990 works, "Redeeming a Painting" (1991) and "To Set Lives Free" (1997), not only is Tzeng, as in his earlier stories, again most humane and compassionate in reflecting the vicissitudes of Old Town life and the Taipei metropolis, but now, following the occurrence of Taiwan's economic miracle, also exhibits a persistent grave concern over the pervasive socio-ecological degradation of individuals and their natural environment. Tzeng's empathy with the suffering, his critical re-examination of Taiwan's cultural practices, his respect for the well-being of all lives on earth, his commitment to the healthy ecology of persons and communities and to a balanced and sustainable way of life all find voice in these stories, which culminates in asking the question: "Could lives be differentiated into 'big ones' and 'little ones'?" The recurring theme of respect for life reflects the modern humanist movement, which undertakes to secure the survival of all forms of life inhabiting planet Earth.

Indeed, Tzeng argues forcefully through his stories and essays that there is only one planet Earth, so we must cherish its limited resources and engage ourselves in improving the relations among its inhabitants to further enhance happiness and harmony.

Key Words : social mores, multicultural character, humanism, respect for life, harmony

투 고 일 : 2010. 1. 10. / 심 사 일 : 2010. 1. 15. ~ 2010. 2. 10. / 게재확정일 : 2010. 2. 15.
---