

「異化」的詠歎——「蟬」的蛻變

◎ 趙春

拂過東方的風，裹挾著濃郁的西方氣息，逾數百年；浸潤其間如我輩，早已「嗅覺適應」。拜讀過韓籍作家崔秀哲的中篇小說《蟬》，恍然發覺我心棲息的所在，已然是「骷髏地」，何來「真自由」！

一、文學無根的夙緣、反思與抗爭的南方作家創作傳統

近代的東亞國家，除了「脫亞入歐」那一個，原來居於「朝貢體系」核心的中國，尚且不能擺脫東、西強權的「衝擊」，朝鮮半島上的民族又怎能倖免？相仿的往昔、近似的際遇，同樣都是命運多舛的文明。國家的近代化和民族的獨立、個性的解放，原本固有其演進軌道的使命，幾乎一股腦的湧現在中國和韓國面前。作為喚醒民智、激發民性的文學自然要肩負「個性的自由」與「民族的獨立」雙重使命，在國步維艱的時代固然不免步履蹣跚；如果理性的啟蒙和感性的宣洩本身也是文學自身養成的要義，但是政治往往又要文學承載「宣傳」和「製造輿論」的任務，現代文學的發育「先天不足、後天失調」也是可以理解了。

如果說東方的大陸百年動盪中，在民族存亡絕續如絲如縷的時期，眼睛中有著白色恐懼的文學、尤其是小說，一開始就不得已扮演著「政治先行者」的角色、但總算還有那麼些固有的文明矜持的餘地，自身走上一條「變異」的萌芽、茁壯的道路；東北亞半島的民族卻被黃色的海上鄰居幾乎「同文同種」了。

無論我們多麼討厭暗含著優越感「西方中心論」的「衝擊—反應」歷史詮釋模式，我們還是不得不承認，1940年代之後的亞洲大陸上的國家在舊世界的裂痕中掙脫出來，傷痕累累還要面對被撕裂、淌著血的現代文明世界。西方式的文明的進展並沒有天然地促生本根文化的崛起和心態的悠然。母腹中躁動百年的胎兒呱呱墜地之後才發覺，它不可能再有「血統」的純正，浸淫西風已久的嬰孩的語言和思路、乃至成長，一切都不是曾經想像中的那樣從容：

我們一貫以之為標準的歐美世界的文明成為我們外在驅動，不由自主的追趕中似乎發現那個歐式的我們成為自身的負累——仿佛中國神話中逐日的誇父一樣，在奔向太陽的旅途中，成為光明的祭品。但是，腳步停不下，偶爾回過頭來，只能看到自己奔跑的身影。我們已然失去了維繫性的根，一如不系舟。

中國大陸乃至臺灣地區的小說創作史乃至文學生態良性發育，「時間開始了」也不過是二三十個寒暑，更何況其間不乏「料峭春風」。

與中國不同的是，東北亞半島文學在「8·15」光復之後亟需建設「民族的文學」，半島北部的作家在「民族文學」的概念中調劑了階級、政治、宣傳等要素。¹南部的文學家尤其是以

金東裏、趙芝薰嘗試把「純文學」的建立與「民族文學」的現實需求結合起來。²

南北兩方提出了各自的「民族文學」概念，同時也就大致的預設了各自的現代文學發展的可能性空間。從學理的層面上看，1940年代北方作家（千世鳳《虎老頭》、李箕永《土地》）的創作，對於非文學要素的「偏愛」更甚於他們對於文學美學的考量；而南部作家（蔡萬植《方先生》、李無影《「了不起」小傳》）對於人性的批判和反省開啟了一個「否定」的創作思潮，金東裏小說《驛馬》的創作，通過描寫驛馬，用虛幻的故事反襯出了冷峻的現實中個人的命運，精巧的創作手法不失為象徵主義的創作典範。

面臨著劇變的社會，戰前的南北文學創作大多具有現實主義的色彩：關注農村、關注農民、關注這些最下層被傷害的群體的命運和無根的狀態，這個傳統為1970年代南方作家的「農民小說」、「問題小說」所襲承。³就小說創作而言，完整的敘事模式、謹嚴的情節設計、對小人物命運的關注是那個時代創作的特點。但是，相對於北方的頌歌式的文學主體，南方文學創作、尤其是小說創作，表現出來的悲觀主義、虛無主義、象徵主義，反思和批判的否定主義的創作特點，事實上具有更為廣闊的表現空間，更為豐富的創作技巧：無論是美學的意境、還是結構的設計。

1960年代的小說創作，筆者認為必須要提到崔仁勳的《廣場》。這部小說敘述了宏大歷史中個人無法對抗的宿命。《廣場》所使用的象徵主義的敘事手法（「廣場」和「密室」）和自我表白的情節設計，對於厚重的歷史和塵世對於個體的壓抑主題的表達無疑是恰到好處的。韓國評論家認為《廣場》是觀念性小說的典範，這種評價是深得三味的。⁴

文學終究要反映時代，只不過有「工筆」和「寫意」的手法不同。因此，我們能夠從文學作品中看到社會現實。即使這種現實是被歪曲的和顛倒的，我們也能從中看到社會現實的某種面貌。崔仁勳、金承鈺、朴景利等作家都從各自的視角描述著那個時代的面貌：人被物欲所支配、所壓抑、淪落為國家和社會乃至都市的附屬物，無根的漂泊與失土的哀傷，對於現代文明異化的本能的抵制，無力抗爭直至最終被邊緣化宿命。

可以說1960年代的韓國小說創作，充分發揮了小說這一體裁的包容性和實驗性，繼承了1940年代金東裏等前輩作家的美學意境、反思的精神和精緻的創作技巧，為1980年代後的韓國小說創作提供了很好的範本，比如姜石景《林中小屋》等作品。1980年代後軍人政府垮臺之後，在借鑒西方尤其是法國哲學和文學的概念化、抽象的語言、消解的思考和表達方式的基礎之上，小說創作走出了「光州事件」後的低潮。

總的看來，南方小說創作一直保有對個體無根的、被異化的宿命固有地反省和抗爭的傳統，一直保有追求純文學地自尊和自律。

崔秀哲先生在《蟬》的自序中提及：「韓國和中國在文學方面有一定的關聯。」就兩個亞細亞的孤兒的文學再造的使命而言，兩者有相似性；就文學再造的自覺、歷程和績效而言，兩者之間相異其實不可以道裏計——即使是在臺灣海峽的那一邊，頌歌小說褪去之後便是商業小說大行其道，象東北亞半島南部這樣發育的自成系統的文學創作生態也是奢侈的願想而已。就以對於「異化」主題的關注而言，在南部作家群體的現代小說創作中，其實就構成了一個「亞傳統」：從1955年金奎東的詩歌《蝴蝶與廣場》、1957年金光植的小說《213號住宅》、到1962年李浩哲的小說《被磨損的人們》、趙世熙的侏儒系列《刀刃》、《銀江工人家庭的生活費》等等。似乎「異化」話題萬口傳，至今已覺不新鮮。但是，就筆者所知，之

前南部作家對於「異化」的討論，還沒有象崔秀哲先生這樣，在一個作為「異化」的「變形」前提下進行分析的。

二、「異化」和作為「失憶」的「變形」：關於逃避和遁歸的輪回宿命故事

關於「變形」的主題，無疑是卡夫卡在《變形記》中最早利用的。卡夫卡筆下的小說傾訴的是「個體和制度、社會之間」的不可逾越的鴻溝和無法解決的矛盾。在卡夫卡看來，似乎在19世紀，工廠手工業的資本主義徹底沒落、奉行絕對剩餘價值剝削的工廠資本主義的赤裸裸的吞噬著個性的自由乃至生命，這樣的社會和世代在卡夫卡看來顯然已走到了盡頭，既然在在物質文明飛速發展的社會中，人自身正在日益被物質與社會異化所吞沒，那麼在這種情況下，返回到人類無限豐富複雜的內心世界，似乎就是人類無奈又必然的抉擇。⁵

關於變異的發生學問題，崔秀哲先生在《蟬》開篇就有回應，崔秀哲在作品中設計了一種「變形」的情景中通過主人公的意識流和大量獨白，揭示作者對於人生際遇與生存狀態的反思。但是，這種的抵抗性的、逃避性的抉擇果然如我們起初所設想的那樣，能夠成為我們最後的諾亞方舟嗎？

都市是人類有文明史以來孕誕的最極端的秩序的集合和規範的凝固。物欲橫流的時代養成了在都市寄居的生命體嗜血、逐利的「新都市叢林生存本能」，就人性的瘋狂的那一面而言，擁擠在幾何的、規劃的、蜂巢式的都市中，拋卻了鄉土、親情、乃至自我舊有的語言體系、思考方式與價值標準，終日熙熙攘攘、無非利來利往。⁶但是這種以私利最大化為價值觀和遊戲法則為構成要素的都市心態，其瘋狂的背後其實就是一種非中心即邊緣的排它性的社會資源分配的網路，而這種都市心態的深處就是無根的虛妄、就是孤獨和恐懼。處於現代物質文明生態鏈的頂端地位的都市表面的擴張是脆弱的，其下的基礎鏈層供應的枯竭很容易使之衰落；同樣的，遊蕩在這種蒼白貧血的空間的個體生命，更是要時時面對都市叢林內部激烈的排斥反應而終日間疲於奔命，稍有失誤，就不得不面對邊緣化的宿命。⁷

從笛卡爾以來的西方哲學家宣導基於樂觀主義認識論的理性主義，「我思故我在」的激情的理性主義從康得式的啟蒙思潮發展到馬爾庫塞、哈貝馬斯和福柯那裏，彼此看似矛盾的關於「現代性」的敘述，無不是基於「主體性」和「理性」的思考和質疑。⁸從黑格爾、尼采以降，波特賴爾、海德格爾、法蘭克福學派直到福柯，試圖為「主體性」和「現代性」分裂找到出路。⁹福柯所謂的「我不認為一個社會沒有權力關係而能存在……問題不是在一個完全透明的交流烏托邦中盡力消除這些權力關係，而是去獲取法律規則、管理技術、道德、精神氣質和自我的實踐，從而將權力遊戲中的支配降至最小。」¹⁰面對著無所不在的異化，個體變形逃避能不能就是問題終極的解決形式？

想到這裏，也許就能解釋為甚麼崔秀哲先生在他的作品中又要提到，「假如我找到那個通路把門打開，就會有無數的人變成蟬，而且也會有無數的蟬變成人。」呢？¹¹如果說對待充滿異質特徵的現代性，我們「反思」後的抉擇就是「變形」的逃避，那麼我們需要再「反『反思』」。

在「蟬」和「我」之間，是不是一種中國「莊周夢蝶」的現代版本，能不能用「物我兩忘」、「彼此兩相宜」來詮釋？如果說作為當代社會的各種「中心」只是異化的驅動，那麼

為甚麼還有那麼多處於社會「邊緣」的「蟬」還在汲汲地掙扎著皈依「中心」呢？這些問題，崔秀哲先生利用小說的文字一一做了自己的詮釋：

首先是個體在現代性裏的迷失，甚至於到了自我麻痹和重新認同這種異質現代性的程度。

人生的真實本質和虛偽之間的界線很難劃清，但即使不知道甚麼是本質，至少也要有認識自我的最小根據吧？這就是你的想法吧？可是那根據是甚麼？你不能接受別人就是你自己的事實，你覺得輕易地把自己寄託於生命的條件，人類的歷史就是人類軟弱的證明。總之你沒有救援，所以你只能改變，要全盤否認和否定自己。不管這否定的行為是否解救了你，還是讓你掉進地獄，至少對你來說，就不是水中撈月。你已經做好付出代價的準備，等待著付代價以後遇到的世界，即使這是非常可怕的體驗。所以你想蜷縮身體把自己的精神單純化、最小化而蛻變，然後你所經歷的痛苦傳到了蟬那裏，所以它們呼喚你……。

其實，現代社會中的個體不僅僅是無法找到自我的本真所在，而且正如福柯所說，個人何嘗能夠找到一個不存在壓抑性權力關係的「烏托邦」而自由呼吸呢？

我不知道這裏究竟是甚麼地方。從前不久開始，我就是這樣生活著。不知道自己在哪裏，我不知道自己在甚麼地方，卻慢慢地適應了那裏……從很久很久以前開始我就失去了自己，生活著，不知道自己是誰。我就是這樣在對自己毫無所知的情況下，慢慢地適應了自己。

其次，崔秀哲先生構建了一個關於「異化的逃避」和「異形的遁歸」之間輪回的宿命式的圖景。

文學史上不乏對於被侮辱和被損害的「小人物」表達同情、關切的作品，但是往往為要遵循「嚴謹的完整結構」創作原則所累，而缺少主人公意識流的宣洩和獨白，這種作品的感染力總是略感蒼白；而即使勉強在作品中設計出這類宣洩和獨白，如果通篇就是主人公在一個羅各斯的敘事模式場景中表現，則這類意識流的宣洩往往接近「囁語」更形單薄、陷於「理性」的「創作和閱讀」的尷尬境地，不能回應福柯式的問題：「人類主體如何把自己當作知識的物件」，「人類主體自己怎樣成為文明的附庸」，更加談不上「人類主體在西方理性的場景中反省理性」。

筆者認為《蟬》的結構與意境精巧和厚重之處，就在於不僅僅是講述關於單向度「異化」的問題，而在於他設計了三重貫通、可逆的命題：「人和蟬」、「蟬和蟬」、「人和人」，內源的或者外在的壓抑的異化是它們內部以及它們之間的生存規範和遊戲守則。兩重隱形命題的提出，為主旨的展開提供了廣闊的發揮空間、為一波三折的情節設計提供了可能性，打造出曲徑通幽之美；正因此，較之卡夫卡和韓國1950年代後作家關於「異化」的故事，《蟬》具有了更為厚重的意蘊、更具中性的底色、更加精巧的結構，更富張力的情節；同時，又避免了故事創作者陷入具有全景敞式監獄（Pan option）監視（monitor）功能的高高在上的全能者先驗的地位。¹²

中文譯者朴明愛女士在《蟬》的譯序中提到崔秀哲先生的創作特色時，有「揭示存在主義的深刻內省、開放與和解的構造……是他的小說觀」，可以講，《蟬》的情節設計可以感覺到，崔秀哲先生延續了充滿「冰火相容」式想像的創作風格——文學史中反覆出現的「異化」和「變形」的主題，從來就不是單行線，在「異化和變形」其實一直都是在「倉皇過

往」和「遽然行進」之間的悲喜劇交替演繹：

如果說失去記憶是現代人的現實悲劇的話，那麼變形就是現代人在其悲劇裏上演的、最具戲劇性的一幕。

這還遠遠不是人世和塵緣故事的全景：

大部分的沒頭沒腦的喜劇都是以當事人的悲劇為鋪墊的。然而處在悲劇與喜劇的分界線之上的我，陷進無法主宰自己的尷尬無比的境界中。

崔秀哲在《蟬》中反覆要表達的就是：普通人真正的悲哀不僅是「本尊」命運被公認為一幕悲劇而終成為社會以及「他者」同情的聚集所，而且是自己在似乎公認的「異化場」和大眾無意識中乞靈的「避難所」之間往返、彷徨，無法「主宰自己」的命運，這種波折與困擾卻同時成為「社會」、「他者」賞歎的「喜劇」。

如果要讀懂這種「悲喜劇」的厚重意蘊，就不得不反覆提醒自己，這部作品命題的多重性。這也就是為甚麼崔秀哲先生在《蟬》的敘事中，很直白的告訴讀者，在「人和蟬」之間變幻的命題之前，其實還有「蟬和蟬」、「人和人」兩個隱性命題需要思考：

在《蟬》裏面的「我」，所要面對的「蟬」未必就是「我」最初想像中的單純的「蟬」族「異類」，「我」卻未必不是「蟬」們所憐憫抑或所羨慕的「人」族「同類」。換而言之，此時是「人」，伊始或許為「蟬」，過往是「人」，乞靈於變異的逃避，卻不免最終痛苦的回歸。此岸的掙扎，未必不是彼岸的過往；彼岸的迷惘，不免就是此岸的偏執。

作為此岸現世文明中靈魂的庇佑所，蟬的世界也有蟬的「愛欲和文明」、蟬的欲望、蟬的迷惘與蟬的執著。¹³小說中勉力讓自己適應蟬的世界的「我」，依然要發洩！¹⁴依然要宣洩！¹⁵依然要期盼！¹⁶依然要嚙語。依然要求得共鳴……迷惘中蟬的硬殼和最終不能割捨作為「異類」的人的片斷記憶的點滴……¹⁷

愀然褪去了一層人皮，脫胎換骨，成了一隻蟬。

變成蟬以後，我漸漸地盡可能的忘卻人的所有的立場，企盼著做一隻名副其實的蟬，因為我還不曾從對蟬的種種先入之見中解脫出來。在不斷的努力下，我終於適應了新生活，然而我卻仍舊保留著一些不忍拋卻的人的習性。

因為即便做了蟬，還沒有完全擺脫對塵世的迷戀，哪怕僅僅是眺望，心才能平靜。

落幕時分，作為「蟬」的「我」依舊要在彼岸守望著異質的對岸的喧囂，等待著下一個輪回。

至少我還不是一個真正的蟬。現在，此時此刻，作為人的我的記憶在侵犯著作為蟬的我，這使我隨時對於我是甚麼，是人還是蟬，抓不到任何頭緒。但在那種混亂當中，或許正因為那種混亂，我無法否認我逐漸地作為一隻蟬而站穩了腳跟。

它們似乎信奉挨屁股而死去是到另一個世界的方法，結果把老蟬打死成了一種慣例。

現在你不是在做夢，你本身就是夢，所有的人都是一個教條，是一個夢，你和我都是一場夢，我是你的夢，你是我的夢，是一場做過以後要大哭一場的夢，夢始終像有生命的

文字……我在瞬間的永恆中像眨眼睛似的夢到你……你不是偶然走進這裏，我在這個屋子裏一直夢見你。

每次讀到這裏，問題自然就出來了，「我」在「人」和「蟬」之間要不要選擇呢？到底要做什么選擇？

要選擇，非常自發的選擇。很久以前，惡魔曾找到我提示我的選擇，我選擇就這樣平淡地結束自己的生命呢，還是選擇即使痛苦並且會很可怕也要煥然一新的生命呢？我一直保留，最終選擇了後者，所以才來到這條路。

也許是崔秀哲先生不想糾纏這個形而上的命題，似乎用上面的文字給出了答案。這種抉擇會不會「峰迴路轉」而「別開生面」？

似乎變成蟬以後人類好多的謎語才得以解開，但謎語的核心卻沒有被挖掘。……或許找到了謎底我就會隨時變回人，答案或許就是蟬的世界和人類世界的通道。假如我找到那個通路把門打開，就會有無數的人變成蟬，而且也會有無數的蟬變成人。

我越是想找回曾經的記憶，越是陷進蟬的世界，逐漸變成完整的蟬。

《蟬》不僅通過「變形」的話題用三重彼此鏈結的命題將現代文明社會被壓抑的個體萎縮生存狀況表達出來，而且崔秀哲還通過「失憶」的主題，進一步扯斷主人公和現代文明之間的關係，進一步回答「如何在理性的場景中批判理性」的最終命題。崔秀哲在《蟬》的自序中就破題：

在《蟬》裏，主人公得了失憶症，身心不停彷徨的結果是慢慢地變成了一隻蟬……失去記憶是最能表現現代人意識狀態的內心世界的鏡子。

在《蟬》中，「我」反覆強調自己只是「記憶喪失者」而不承認自己是「失憶症」者，創作者使用了典型的福柯式話語。

這樣，一個和過去只能有殘破片斷聯繫的個體，遊蕩在這個規範和理性的世界，「我」在失憶後的羈絆中卻蹣跚著、「自由」著、眷戀著。

審視著自己，卻發現鏡像和「我」之間那種刻骨銘心的陌生感還伴生的「孤獨」：「那樣陌生的我也對自身產生了陌生感。不，陌生的階段已經過去了，到了近乎於彘扭與尷尬的地步。」¹⁸

作為記憶的喪失者，「我和過去的自己訣別了，作為一個記憶喪失者重新降臨到這個世界上」，「我在幻影中得到自由……既然與過去隔絕，我現在是自由的。在幻影中我變成了樹木、變成了小松鼠、變成了蟬。我被這些情境搞得頭暈目眩，但頭暈目眩也是我變的自由證據。」

這是「真自由」嗎？如果不是的話，「我」又能期盼何樣的自由呢？如果這就是我們渴求的「真自由」，那麼這種蹣跚的狀態又能把「我」帶往何處？存在即是目的和價值？

經過「變形」和「失憶」雙重邊緣化的壓抑，小說的主人公在「在蟬的世界裏嘗盡了孤獨一樣，我在人世間也被完全孤立了」，同時，「我在人的世界和蟬的世界裏，全都失去了幻想。」小說中意識流傾訴固然混亂和淆雜的，正是通過這種無序的敘述，體現了主人公對於

物欲橫流、規範羅織的強勢社會壓抑的不滿和抵抗——一種反邏各斯的主體意識微弱地反抗。

記得20th Century Fox公司1999年推出的Mr. Olympia原作、David Fincher導演的《Fight Club》，揭露了社會上最為顯露的人類心理壓力危機，顛覆的宣洩令人不但不會覺得劇情荒誕，反而能夠引起共鳴。宿主傑克屬於弱勢群體，泰勒是社會使他發育出的畸形存在，最後宿主傑克只能用「自殺」的方式來終結劫難。

現實就是這麼冷冰冰的殘酷，所有的自由與宣洩，歸根到底都是「帶著鏢鏢的舞者在冰上的芭蕾舞」。所以，在故事最終落幕的時候，有下面的結局，我覺得既順理成章，又似乎有點失落，因為我不知道自己是不是故事中的「我」。

孤獨地關在快要死去跳著圓舞的蟬之中，我似乎知道自己是誰了。起初，我既像人又像蟬。這時蟬的聲音像幻覺似的傳來了，我才恍然大悟，蟬的屍體旁邊的我，也只是一隻蟬。

福柯說：「我不認為一個社會沒有權力關係而能存在……問題不是在一個完全透明的交流烏托邦中盡力消除這些權力關係，而是去獲取法律規則、管理技術、道德、精神氣質和自我的實踐，從而將權力遊戲中的支配降至最小。」

其實，輪回中的體驗，宿命中的磨煉，有了這些，人生的過往和行進就有價值而不是徒勞往復；這些價值的積澱，才使得生命保有內在衝動的激情。即便是明知宿命、即便是洞悉輪回，並不意味著「我」就可以「當生活在謊言之中、不在生活于真實之中時，便不存在揭露其虛假的視角」（哈威爾）而安之若素，哪怕這是「命定」的煉獄：「如果我們能得到救贖，那就是在大海一樣深的地獄裏。」¹⁹

此時肉體的「我」固然已是「骷髏地」，但天堂裏面沒有上帝，又怎能使心靈從容、又怎能使靈魂得獲「真自由」？塵世只不過是此岸和彼岸的輪回的舞臺，又有何值得留戀？倘使「我」能得到救贖，「大海一樣深的地獄」又有何可懼？倘能「如入火聚，得清涼門」，哪怕再「等待戈多」千年？

概而言之，崔秀哲先生的《蟬》是一部關於「存在與宣洩」的小說。這種福柯式「身體和意識」的命題，是西方文明尤其是法國哲學對人類批判與反思能力的貢獻之一。對於西方反思傳統的接受，無疑可以從崔秀哲先生法國文學教育背景的那裏找到解釋。

三、身體的隱喻與詩性的美

法國文學深受法國哲學的影響，而歐洲哲學從笛卡兒「我思故我在」開始，把身體和精神兩分，這是那個時代的文學和哲學的淵源之一：身體意味著感性，偶然性、錯覺與虛幻；精神對稱著理性，穩定性，乃至真理。

現代法國，通過「身體」的表述，試圖徹底顛覆笛卡爾的哲學。²⁰借此，現代文學的「身體」命題才能確立一種合法性的存在。一切顛覆都不再落入形而上的悖論陷阱裏面，找到了一種新的闡述工具、一種宣洩途徑、一種表達範式。

「衝擊—反應」的詮釋模式無論怎麼帶有西方中心論的色彩，還是認識到了亞洲固有文明的

變化對於西式理論承襲的內源性。相應的，我們在文學發生層面上就要考慮創作中傳統美學的因素。

崔秀哲在《蟬》的創作中「希望有詩般力量的比喻的語言和失去記憶在友好的情境裏互相見面，也希望能達到我們意識的更深層，有可能的話也想達到無意識的境界。」²¹可以說，在這部充滿隱喻的作品，帶有東方傳統的美學色彩。

如果說《蟬》匠心獨具的三重主題設計已經表現出了作者對於通過小說的形式表達人類終極問題的深邃思考和透徹把握；《蟬》充滿隱喻和虛物主義美學的創作技法，體現了作者西式理論的貫通和東方傳統的繼承，較之南部其他作家同類主題作品，凸顯一種優雅、從容和寧謐之美。

《蟬》中充滿了隱喻，互異的隱喻本體彼此都在「瘋癲與文明」的中軸扭結著；而所有的這些都指稱著同樣的主題：逃避和遁歸之間彷徨又執著的生命。

作品中首先出現的就是「蟬」的隱喻，而這個隱喻又是全篇結構的發生基點，所以崔秀哲不惜用傳統的敘事手法，以Pan option的身份直接出來闡明「蟬」為何成為他的「特選子民」：「在東方的神話和傳說之中，蟬和鳥一樣，它們的前世常常被看作人。」至於為甚麼在創世以來「蟬」就具有圖騰式的魔力呢？「古人相信蟬叫的時候，如果發出甚麼聲音就會激怒風神引發暴風雨，把蟬的聲音視為尊貴之物；蟬也是統治氣候、季節的神之子，也是創世神話的主角。」

「蟬」之所以可以被視為黑夜的力量「蟬還出現在黑夜起源的神話」，其實因為「蟬又開始鳴叫了，這樣世界才重現光明。就是這樣，白天和夜晚交替出現。」

崔秀哲把「蟬」的族群世界作為現代都市社會中「失去靈魂的人，逝去靈魂的人，可憐的人，感悟不到自己可憐的人」的庇佑所。現代都市，這個人類的技術和組織都高度規範的世界裏面，人類乞靈於物質的力量來強大和保護自己，《蟬》中出現的「汽車」這種物質文明的產物的隱喻，「人類躲在用礦物質或金屬製成的東西裏，感受著哪怕一點點的安全感，那不是傲慢，而是悲哀」，「我的身體同金屬礦物質構成的脆弱的框架沒有甚麼區別，我已經是虛殼，與作為虛殼的汽車連成一體了。」借助於物質的力量，人類重複著宮崎峻式虛妄的尊崇感和安全感。²²

崔秀哲在《蟬》中直白的把「甚至有專門看肛門」的都市「醫院」和作為本身就是「記憶喪失者」的「醫生」作為喻體，嘲諷福柯式的「醫院」和「醫療技術」；無論如何也不能把「我」和「他者」完全包容進去的「箱子」，使得「我們被囚禁越來越小的單位裏，經常體驗大大小小的失去記憶的現象，」這些彼此關聯的隱喻，使我們發覺人類文明不僅僅是「物質拜物教」信徒，而且還是「秩序規範」的Fans——人類從霍布斯以來，祈求國家與社會、秩序與規訓能夠把外在的契約內化為人性的自覺：

人類推崇信任，可是「新制度經濟學派」和「博弈論」者卻發覺人類對於「不信任」的防範和規則化乃是信任以及秩序的驅動之一；人類仰賴人性，而「上帝死了」之後，卻發現人類摧毀了潘朵拉魔盒最後的寶物「希望」，人類「有限理性」高貴的頭顱，不得不面對著存在主義乃至福柯《瘋癲與文明》、《規訓與懲罰》的批判而低垂下來……。

但正如前文所述，崔秀哲並沒有簡單地重複百餘年來變異的「神話」，而是揭示出「蟬」的世界依舊是「在蟬的世界裏，我常有被監視的感覺，組織的力量也影響了我。因此我感覺自

己像置身於軍隊一樣紀律嚴格的體制裏」。逃避的靈魂依然不能得到「真自由」，更何況這個世界依然上演著赤裸裸的叢林法則「在我的同胞中，有的甚至不放過衰老將要斷氣的蟬，對其屁股施加暴力，因此我的身邊有無數的蟬被揍了屁股掉在地上死去。活著的蟬儘管對這樣的情景感到慘不忍睹，卻仍在重複著這樣的行為。」

此岸和彼岸無非是「此亦一是非、彼亦一是非」，「我」不得不疲於「逃避和遁歸」；但是無論如何，「人類最普遍最根深蒂固的傾向就是浪漫，每個人都潛藏著浪漫傾向。」《蟬》的作者通過「我」的對話，為人類的終極在人性中找到了希望所在。

「在生活當中，不管以甚麼樣的形式，只要能一直感覺到幸福，哪怕是淡淡的，就是勇敢的人。他們才是真正對抗著世界生活的人。與之相比，平白無故地浸在痛苦的自我意識中，受著神經質的折磨，才是最膽小、最軟弱的人，其實就是無法抵抗生活。」

所以，只要我們能夠得到救贖，哪怕是在大海一樣深的地獄裏！

我認為，能夠熔鑄如此眾多的隱喻，得益於崔秀哲先生「冰火相容」的想像力和法國文學的專業背景。

能夠保有朴明愛女士提到的寫作風格上「文學創作的無政府主義」，可以看出崔秀哲先生幾乎「成熟到刻意」的駕馭文字的能力和結構設計的水準。²³

「在他作品底端墊上的是虛無主義，」是朴明愛女士對崔秀哲美學觀的評價。崔秀哲先生在他的中文版自序中提到「確信韓國和中國在文學方面有一定的關聯」，我認為崔先生所說的這種「關聯」，一如莊生「夢蝶」的隱喻與《蟬》的三重主題的設計，肯定包涵有兩個民族傳統美學生態的關聯性。正是這種帶有傳統色彩的「虛無主義」為故事全篇，塑造了寧謐的東方美學意境。

「這本書只看幾頁就可以看出跟傳統小說的距離，即不同於那些以單一故事情節為主的一般小說。」²⁴

誠然，這部小說在「變形」和「失憶」創作基調規範下，通過無主題敘事的情節設計手法來顛覆創作中「下意識」的邏各斯傳統，從而取得震撼性的閱讀效果，在文本力量所及的範圍內實現「對話」直至「消解」讀者的「現代性」思維的創作目的。從這個意義上說，作品中大量主人公意識流、獨白和無主題對白的敘事場景設計上看，都證實了朴明愛女士所說的，這部作品帶有實驗主義的色彩。不過我總是不由自主的把這部小說和1960年代崔仁勳先生的《廣場》相聯繫，隱喻的設計和意境的孕育都那麼的相似。崔秀哲先生有意識的使用傳統敘事手法以創造者的身份推動故事的闡釋和發展，使得整部作品的結構仍然有傳統小說的邏輯創作色彩，所以，我認為崔秀哲先生所說的「傳統規範對我來說一直都是有效的」同樣是符合小說文本實際的。

在中文版自序的結尾，崔秀哲提到「我希望有詩般力量的比喻的語言和失去記憶在友好的情境裏互相見面」，就這部作品而言，他的希望沒有落空。

四、文本的消解性和文學的終極關懷

對一個作家而言，自己纂寫的文本一旦定型，文本本身就具有了自己的性格和力量，不同背

景的讀者對於這樣的文本的理解也因人而異、各個不同。這種閱讀與理解的過程，是讀者的一種再創作，豐富了文本自身的意義。

從這個角度上說，作家其實對於自己的文本，只有生產的權力而已。進一步講，即使在這個生產過程中，如果作家不能把握好自己的創作原意與所編纂的文字本身的資訊之間的概念差異，那麼，僅僅就這個生產過程而言，作家也會被文字本身所控制而自身未必就是作品的「全知全能的上帝」。

儘量讓作品本身沿著它的固有邏輯而發展，作家尊重這個邏輯、精心的駕馭自己的文字，卻不刻意的「設計」作品中的角色演繹，就是一種尊重的態度：相信自己的文字、相信自己的讀者，承認自己所負載的文化的力量；同時，相信自己能夠講好要講的故事。²⁵正是從這個意義上，我認為崔秀哲先生在《蟬》的寫作過程中時不時的以「全景敞式監獄（Panopticon）」的身份參與故事的鋪陳，似乎在承襲「傳統規範」的同時，過於刻意和笨拙，損害了《蟬》的結構本有的對抗邏各斯敘事的完整性和衝擊力。正如「身體」的寫作與「情色」的渲染風馬牛不相及一樣，如何在遵循「傳統規範」和堅持「實驗性」創作之間找到那根和諧的鋼絲，並在鋼絲上秀出獨特的風采，自然是崔秀哲先生應該注意的時代性命題，這個命題又何嘗不是在「西風凜冽」的今天亞洲各民族嚴肅作家都應該思考和回答的呢！

強權和高壓逝去之後的韓國人在「現代化」的迷霧裏面，至今仍然發現自己不得不面對並未伴隨高壓而去的「異化」，激情過後，知性在迷惘中無所適從。金東裏先生、趙芝薰先生為代表的南部作家在作品中表現的純文學的取向和對自然的認同和皈依——自然具有強大的力量，而人類惟有與自然合而為一才能顯示其存在。²⁶但是，金東裏們對生命底蘊的探討和讚美是不是能表達現代韓國人多重性心理訴求的宣洩？

崔秀哲先生的《蟬》，可以看作是韓國嚴肅文學對此問題的一種回應。

註釋

- 1 1947年北部作家安含光提出：「以民族的形式表現進步民主主義的文學……民族文學當前的方向和目的並不在於實現無產階級專政政治，而是在於建立進步的民主主義國家。」見安含光：《民族文學與文學》（文化戰線社，1947）。
- 2 金東裏先生「文學精神的本質特徵當然在於對人性的擁護。之所以需要擁護人性，是因為現在是以享受個性為前提的人性的創造意識在不斷增強的時期，純文學的本質始終要以人道主義為基調……民族文學是世界文學的一部分，我們的民族精神也應該是以民族為單位的世界人道主義的一環。當今純文學的文學精神應該是從世界的角度包容以民族為單位的人道主義」和趙芝薰先生「充分把握源自個性的明確的世界，並將自己文學生命的全部熱情傾注於新的人性的探索之上，那麼無論是千萬條道路中的哪一條，終將為民族文學開闢出發展道路……純粹詩運動就是詩的本質啟蒙運動。同時，其發展就是民族詩歌的樹立。」
- 3 李文求著有《冠村隨筆》（1977）、《我們村子》（1981），白雨岩（《原籍》、《堂祭》、《無根之樹》、《保護所》、《漢城詠歎》），黃皙暎（《客地》）等作家是其中的代表。
- 4 徐銀珠：〈對幻滅的觀念性寫作——崔仁勳論〉，《1960年代文學研究》（韓國：深泉出版社，1998）。
- 5 崔秀哲在《蟬》的自序中就做了如下鋪陳，「……痛苦跟喪失自己的整體性，脫離自然的生活，人與人之間的疏遠和孤獨，日復一日的陳腐的日常生活……等相關……現代人生活在自然科學裏，但是卻受著想脫離自然科學的世界而忘掉昨天的我們的欲望的折磨。所以在我看來，

失去記憶是最能表現現代人意識狀態的內心世界的鏡子……從這一點上看，如果說失去記憶是現代人的現實悲劇的話，那麼變形就是現代人在其悲劇裏上演的、最具戲劇性的一幕。」

- 6 「人與人之間的關係像施了咒語似的變成活生生的蜘蛛網，撒在我面前。儘管各種狀況一目了然，卻互相事不關己，一切都超越了時間和空間，像幽靈似的出沒。」
- 7 「事實上，進了市中心之後，我的眼前晃蕩著無數的發青的人類骨架的幻影。」 《蟬》
- 8 康得的「啟蒙運動就是人類脫離自己所加之於自己的不成熟狀態……要有勇氣運用你自己的理智！這就是啟蒙運動的口號。」哈貝馬斯在《現代性的哲學話語》中，就西方在200多年間對於理性和主體性的拮抗歷史，作了比較詳細的敘述。福柯雖然對於「走出現代性」的路徑選擇上和哈貝馬斯截然不同，但是對於「現代性」涵義在波特賴爾的層面上的理解卻並無歧義。
- 9 「我不知道我們是否可以把現代性想像為一種態度而不是一個歷史時期。所謂『態度』，我指的是與當代現實相聯繫的模式；一種由特定人民所做的志願的選擇；最後，一種思想和感覺的方式，也是一種舉止和行為的方式」，「從黑格爾、經由尼采與馬克斯·韋伯，到法蘭克福學派的哲學形式，這種形式建立了一種反思形式，我力圖研究這一反思形式。」福柯《甚麼是啟蒙運動》 于奇智譯 2005年
- 10 Michel Foucault, "The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom," in Paul Rabinow, ed., Herley et al., trans., *Ethics Subjectivity and Truth* (New York, 1997). 轉引自李曉林：〈福柯與美學現代性〉，「文化研究網」 (<http://www.culstudies.com>)。
- 11 「似乎變成蟬以後人類好多的謎語才得以解開，但謎語的核心卻沒有被挖掘……或許找到了謎底我就會隨時變回人，答案或許就是蟬的世界和人類世界的通道。假如我找到那個通路把門打開，就會有無數的人變成蟬，而且也會有無數的蟬變成人。」
- 12 福柯：《規訓和懲罰》 (*Discipline and Punish*)，1975。
- 13 此處的「愛欲和文明」的涵義借鑒的是馬爾庫塞《愛欲與文明》中的定義。
- 14 「拋卻人的立場，把自己當作一隻雄性蟬，就算是不習慣，也不可能輕易的驅走雌性蟬的獨特魅力所引發的排泄欲望。」
- 15 「一旦生存環境變得貧瘠，周圍噪音分貝變高，蟬也會逐漸的拼命掙扎著叫起來，這當然不是一朝一夕的事情。」「在我的同胞中，有的甚至不放過衰老將要斷氣的蟬，對其屁股施加暴力，因此我的身邊有無數的蟬被揍了屁股掉在地上死去。活著的蟬儘管對這樣的情景感到慘不忍睹，卻仍在重複著這樣的行為。」
- 16 「等我成了一隻蟬，又感覺到蟬叫的理由可能是為了變成一個完美無暇的幹殼……隨著時間的推移，我自己也慢慢的變成殼中的一員。在轉變的過程中，或許我可以期待著某天能夠完全重生，期待著最終能夠脫胎換骨。於是，我懷著競爭的心態，用更大的聲音不停地叫起來。」
- 17 「他們之中沒有我要等待的人。最終我沒有找到我等待的人，可能這是我成為蟬的理由，誰能說蟬的叫聲不是絕望地延續著遙遙無期的等待呢？他們之中沒有我要等待的人。最終我沒有找到我等待的人，可能這是我成為蟬的理由，誰能說蟬的叫聲不是絕望地延續著遙遙無期的等待呢？」
- 18 「正如我預想的，我的外貌沒給我帶來絲毫的興趣。說實話，我有點失望。因為映入我眼簾的沒有給我留下任何特徵性的印象。他只是一個很一般的人。」
- 19 《蟬》中文版·自序。
- 20 與尼采以及其他現象學派學者的觀點不同，福柯的身體是被動性的，它消極、敏感地記錄世界：在福柯那裏，不僅將身體和社會、制度、律法、權力關聯起來，而且身體被社會改寫、被社會所利用、被社會所控制。
- 21 崔秀哲在《自序》中提及的「失去記憶」代指「變形」和「失憶」的描述物件「失去靈魂的人，逝去靈魂的人，可憐的人，感悟不到自己可憐的人。」，「詩般力量」指的是創作中東方式的美學傳統。

- 22 日本現代藝術家宮崎峻先生通過諸如《幽靈公主》和《千與千尋》等動漫作品，對現代文明的異質化表達了特有的抗爭和蔑視。
- 23 所謂的「文學創作的無政府主義」既不是指寫出符合倫理的文字，也不是指寫出啟承轉合分明的文章，而是導入一種新的創作技法。」見《蟬》中文版·譯序。
- 24 《蟬》中文版·自序。
- 25 在20世紀中國最偉大的作家之一錢鐘書先生的《圍城》問世不久，當時就有批評者善意的指出，作者太聰明了，往往自己跳出來說話，反而弱化了作品自己的張力。在某種程度上，崔秀哲先生也應該知道，維特根斯坦曾經說過的「凡不可說的，應當沉默。」
- 26 金明淑：〈金東裏文學人性思想探微〉（"Close Study of Thoughts of Human Nature in Kim Dongli Literature"）。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第五十四期 2006年9月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十四期（2006年9月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。