

私立東吳大學中國文學系碩士在職專班

碩士論文

指導教授：何寄澎 先生

段彩華小說研究

研究生：余昱瑩 撰

民國一 年八月

論 文 付 印 同 意 書

研究生 余昱瑩 之碩士在職專論文 段彩華小說研究 係本
人所指導，今經口試通過並修改完成，茲同意該生提交論
文付印。

此 致

東吳大學中國文學系

指導教授 何 寧 澎

(簽 章)

100 年 8 月 23 日

東吳大學 碩士學位考試試卷

99 學年度 第 2 學期

考試類別：論文考試

論文題目：段彩華小說研究

指導教授：何寄澎

系班組別：中國文學系 碩士在職專班 六年級

研究生姓名：余昱瑩

學號：92711014

考試日期：民國 100 年 7 月 5 日 13:00~15:00

考試地點：本校外雙溪校區第二教學研究大樓 D0733 室

記 錄：(若篇幅不足，請繕寫於背面)

通過

考試委員簽名或蓋章

石曉桐
鍾正道
何寄澎

評 分

玖拾貳分

摘要

段彩華(1933-)為台灣文壇重要的作家之一，數十年來默默為台灣文壇付出與貢獻，然而在學界並未獲得應有的重視與評價，至今以段彩華為主題的學術性論述或碩博士論文均闕如，是一位極需全面整理與重新評價的作家。因此，本論文擬藉由深入探索段彩華的小說文本價值與時代意義，以助益於了解台灣文學的發展歷程，並期適時地補上台灣文學史建構中的缺口。

本論文分為五章十四節，另附錄一項。第一章為緒論，旨在說明本論文的研究動機、目前研究狀況、重要文獻評述、研究範圍、研究方法及章節架構。第二章主要在論述段彩華的人生經歷及創作生涯。第三章則是對小說文本的分析探討。透過文本的詮釋，探索其創作過程背後的歷史經驗與社會脈絡，以期瞭解作品中的主題意涵及其所具有的時代意義。第四章旨在探討段彩華小說中的藝術與技巧。段彩華的小說雜揉中西方文學、戲劇與電影豐富的表現手法，並研究出以動的描寫觀念進行創作，此舉不僅豐富小說的創作技巧，亦為小說藝術帶來創新。段彩華透過小說與電影藝術技巧的結合，提供讀者「如臨實境」的新體驗，不僅強化作品的畫面感與具象性，也呈現蒙太奇的效果，以此形成個人獨特的風格特色。第五章結論，除總結前述各章研究成果外，本論文不在於「樹碑立傳」，而是一項轉主觀為客觀的文化實踐，期望藉此拋磚引玉，希冀學界能重新評估「反共懷鄉文學」，並給予適當的評價，文學史也能還予段彩華等作家們一個公允的定位。

關鍵詞：段彩華、反共抗日、懷鄉返鄉、動的描寫、蒙太奇

Summary

Duan Caihua (1933), one of the important writers in Taiwan literary area. In the past decades, he made a lot of contribution in literary circle peacefully, but he did not deserve any respect or appreciation in this area. Up to the present moment, we did not find any masterpiece of Duan Caihua either at master or doctoral level. He was one of the writers needed to be reviewed and reevaluated. Base on this dissertation, we studied, researched, discussed the value of Duan Caihua`s composition and the sense of Taiwan academic at that period. It was also important for us to understand the development progress of Taiwan literature and to update some missing part of the related area.

This dissertation contained five chapters, 14 sections and an appendix. The first chapter was preface. It indicated the motive of the study, the existing situation of the study, the interpretation of the former related documents, area and form of study and the structure of this dissertation. The second chapter was the description of the life-story and creative career of Duan Caihua in Taiwan literature. The third chapter discussed, analyzed and interpreted the background, personal experience as to find out the subject-meaning and the background at that age. The fourth chapter focused on artistry of Duan Caihua`s fiction. It combined and enriched the technique of expression of Chinese and Western literature, drama and movie as to create an active-portray style of his composition. It seemed that we were at live-show (Montage) with his individual distinguished feature. Last chapter concluded the outcome of the study and research. We did not emphasize how importance of Duan Caihua or please the public with claptrap, but to highlight the literature of anti-communism and nostalgia. We deeply expected that a fair and appropriated evaluation and recognition of his profession to be granted to Duan Caihua.

Keywords: Duan Caihua, anti-communism and Japan, nostalgia, active portray, Montage.

目 次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 重要參考文獻之評述.....	4
一、專書評論.....	4
二、單篇作品評論.....	6
三、對作者的側寫或訪談.....	7
第三節 研究範圍、研究方法及章節架構.....	9
一、研究範圍.....	9
二、研究方法.....	9
三、章節架構.....	10
第二章 人生經歷及創作生涯.....	13
第一節 人生經歷.....	13
一、家庭生活.....	13
二、軍旅生活的影響.....	15
三、社會經歷.....	17
第二節 創作生涯.....	20
一、文學創作啟蒙.....	20
二、創作歷程.....	20
三、文學創作.....	23
第三章 小說的主題與內涵.....	27
第一節 反共抗日文學.....	27
一、反共文學.....	27
二、抗日文學.....	32
第二節 原鄉的歷史記憶.....	39
一、懷鄉文學.....	39
二、返鄉文學.....	44
第三節 「文」與「武」的交會.....	52
一、《龍袍劫》.....	52
二、《花燭散》.....	54
三、《賊網》.....	57
四、《清明上河圖》.....	60

第四節 現實社會的關懷.....	64
一、現實人生的觀照.....	64
二、人生的幽默與諷刺.....	70
第四章 小說的藝術與技巧.....	79
第一節 情節佈局.....	79
一、懸疑.....	79
二、巧合.....	83
三、突變.....	85
四、特殊情況.....	89
第二節 語言與文字的特色.....	92
一、轉說為演.....	92
二、簡潔含蓄.....	95
三、樸實無華.....	98
第三節 西方文學及電影技巧的運用.....	102
一、創新實驗.....	102
二、電影觀點的運用.....	109
三、蒙太奇.....	116
第五章 結論.....	125
第一節 小說的特質.....	125
第二節 文學史上的定位.....	131
參考文獻.....	135
附錄：段彩華採訪稿.....	141

第一章 緒論

本章主要在說明本論文之研究動機、與段彩華的小說相關的研究情況、重要參考文獻之評述、研究範圍與研究方法及章節架構等。以下分研究動機、重要文獻之評述及研究方法與章節架構等三節進行論述。

第一節 研究動機

目前的台灣文學史論中，大都以十年為分期，反共文藝發端於台灣的五十年代，「懷鄉文學幾乎與『戰鬥文藝』同時產生，而盛行於五十年代後期，六十年代的文壇也有創作的延續。」¹因此，成名於此時的作家，經常被冠以「反共作家」、「懷鄉作家」及「反共懷鄉作家」等稱謂，又加上出身自軍旅的作家不少，於是又被稱為「軍中作家」。由於一般的台灣文學史論中對於「反共文藝」、「懷鄉文學」(或稱「回憶文學」)的評價貶多於褒，是以這些具有上述稱謂的作家們，經常未能得到應有的重視與評價，段彩華即是其中的典型之一。

段彩華(1933-)早在1951年即以處女作《幕後》得獎，也因此成名，但也從此留下反共作家的刻板印象。段彩華的文學創作，小說已集結出版的計二十餘本，散文三本，傳記四本。文類豐富，質量俱佳。除《幕後》得獎以外，另於1966年獲得國軍文藝金像獎，同年獲頒救國團第一屆十大青年獎章。還有中山文藝創作獎，新文藝特別貢獻獎，2004年獲榮譽文藝獎小說類等。段彩華在1962年即已退役，軍人的身分早已隱沒，而且退役後即專事寫作，許多重要的作品均在退役後產出，也已建立文壇上的地位。如齊邦媛在《從灰濛凝重到恣肆揮灑 - 五十年來的臺灣文學》一文所言：

一九五〇年隨國民政府來到臺灣的一批少年兵中，有一些日後成長為著名的文學作家，初起時被稱為「軍中作家」。小說家如朱西寧、司馬中原、段彩華等，他們具有天賦的才情和對文學的熱愛；在無根的歲月裡，藉療飢似的閱讀教育了自己，用膾炙人口的作品在臺灣生了根。朱西寧的短篇小說《鐵漿》、《冶金者》、段彩華

¹ 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》(台北：人間出版社，2002年)，頁245。

充滿象徵意象的《花雕宴》等都已樹立獨特的風格。影響了無數青年的作家，在文學史上有不可忽視的地位。²

另外，林耀德在《幼獅文藝四十年大系 小說卷 主編序》一文中也提到：

司馬中原、朱西寧、段彩華在軍中出身的小說家中具備無可取代的地位，他們對於臺灣文壇的巨大貢獻，絕不是任何本土急獨派評論家能夠依粗糙的血統論予以一筆勾消的。³

可見段彩華當屬台灣文壇重要的作家之一，可惜其作品至今仍未被完整研究，誠如何欣在《三十年來臺灣的小說》一文中說過：「討論段彩華的文章並不多，實在說，段彩華在藝術上的成就，應該有較系統較深入的研究的。」⁴這是何欣在 1979 年所說，然截至目前為止，討論段彩華的文章大部分都只有單篇文章的論述、單本書的書評以及側寫和訪談等，以段彩華為主題的學術性評論或碩博士論文俱無，其他完整或全面的文本研究也都闕如，與學界對司馬中原及朱西甯的研究相對照，段彩華長期受到學界的忽視，正如萬胥亭在《印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說》一文中所言，段彩華是「濁澀晦暗的現代主義風潮中被忽視遺忘的涓涓清流」，⁵同時也是一位極需全面整理與重新評價的作家，這也是本研究的動機與目的。除此之外，筆者也是受到段彩華的作品吸引，而決定選其作為研究對象。

個別作家的基礎研究如果不受重視，容易影響到相關史書的論述，在囿於有限的資料下，往往難有客觀公允的評價。在筆者未正式展開研究之前，即已發現段彩華的小說作品多已絕版，相關評論散佚各地，蒐羅不易。待筆者開始研究，在收集資料的過程中發現部分資料訛誤也取得不易，甚至越來越少，深深體會出文本散佚速度之快，以及相關研究之迫切性。進行第一次採訪時，段彩華說了一句：「你是第一位以我為論文研究對象的人」。聽到此言，筆者心中感慨萬千，對於一位筆耕已超過半個世紀的資深作家而言，學界至今仍無相關的學術研究，實在令人惋惜，無形中也凸顯

² 齊邦媛：《從灰濛凝重到恣肆揮灑 - 五十年來的臺灣文學》《霧漸漸散的時候：臺灣文學五十年》（臺北：九歌出版社有限公司，1998年），頁18。

³ 林耀德主編：《幼獅文藝四十年大系 小說卷 主編序》，《最後的麒麟》（臺北：幼獅文化事業公司，1994年），頁16。

⁴ 何欣：《三十年來臺灣的小說》，《中國現代小說的主潮》（臺北：遠景出版社，1979年），頁80。

⁵ 萬胥亭：《印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說》，《商工日報》，1985年9月8日。

本論文之重要性。

段彩華在家國巨變之時，倉皇隨軍來台，雖然來到一個完全陌生的環境，仍努力紮根，數十年在台灣社會文化事業的掙扎、奮鬥，培育不少青年創作人才，創作上的實績更是傲人。還有始終秉其對文學的信念，不屈於現實情勢，至今仍矢志不懈地為台灣文學所盡的心力，在在都足以使其成為台灣文學乃至文化「反思」等研究可取的對象。然隨著時間的流逝，這些早期作家的文本及相關資料也日漸流失，值此需重新建構完整台灣當代文學史之際，能全面的評估段彩華的小說作品價值，無疑有其相當的急迫性與重要性。本論文不在於「樹碑立傳」，而是一項轉主觀為客觀的文化實踐，期望藉此拋磚引玉，希冀學界能重新評估「反共懷鄉文學」，並給予適當的評價，文學史也能還予段彩華等作家們一個公允的定位。

第二節 重要參考文獻之評述

目前以段彩華為主題的研究並無專著，多半是篇幅不長的書評、單篇作品的論述及簡短的訪談等。以下就據筆者所蒐羅整理的資料，分為專書評論、單篇作品評論及對作者的側寫或訪談等三部分進行評述。

一、專書評論

專書評論方面有謝峻溪的《評段彩華〈幕後〉》，認為段彩華年紀輕輕即能創作出如此佳作，實屬不易。司馬中原的《段彩華及其〈神井〉》，對於收錄於書中各篇提出簡短但重要的論述。劉登翰等主編的《台灣文學史》（下卷）中，列有一節討論段彩華、司馬中原等人，關於段彩華的部分，對於反共文學及部分與台灣社會相關的文章，其評論頗帶有「政治立場」，因此，難稱公允。但對於懷鄉文學的部分則多正面肯定，並能提出段彩華小說中的重要特色，即「在文與情的處理方面，他不像朱西寧和司馬中原那樣，於文中直抒胸臆，而更多的是採用客觀的描述，把題旨隱藏在人事後面，讓讀者自己去品味，因此，用語的含蓄性與題旨的隱秘性是他創作的重要特色。」⁶嶽峰的《評介〈鷺鷥之鄉〉》則認為段彩華的反共文學能「寫出戰爭致勝之道，不僅是血肉之戰，反轉之戰，更重要的是智慧鬥爭。」⁷正面肯定段彩華文學創作的內涵與技巧的成熟。微知的《評〈段彩華自選集〉》對於書中多篇文章的主題內涵多加析論，同時也認同段彩華的寫境是栩栩如生。郭明福的《〈龍袍劫〉 - 一個或將湮滅的故事》一文提到：「段彩華並非以寫武俠小說的心情和目的，來經營《龍袍劫》；他冷眼注視他筆下的官差、大盜、綠林豪客，互相廝殺火併，以性命相搏，然誰都沒有得到最後勝利。在一連串的流血和死亡之後，龍袍被送到革命黨手中。此舉意味著一個古舊時代的結束，另一個嶄新時代將來臨。」⁸「認為段彩華寫《龍袍劫》最成功的地方，是人物動作、對話的逼真，無任何斧鑿痕跡；所塑造具悲劇性格的滕陽紫一角，尤為成功。」⁹姜穆的《段彩華的營構》則是對段彩華長、短篇小說進行綜合式的評論。首先對段彩華能成為作家的心路歷程多加肯定，並對作品中語言文字部分提出「少用虛字」的重要

⁶ 劉登翰等主編：《台灣文學史》下卷（福建：海峽文藝出版社，1993年），頁425-426。

⁷ 嶽峰：《評介〈鷺鷥之鄉〉》，《青年戰士報》，1971年11月7日，第10版。

⁸ 郭明福：《〈龍袍劫〉 - 一個或將湮滅的故事》，《琳瑯書滿目》（臺北：爾雅出版社，1985年）頁152-153。

⁹ 同前註，頁154。

析論，但也對段彩華用語精簡提出不同的看法，最後認為段彩華的作品是「經之營之」之作。李寶玉的《花雕宴》讀後 與何欣的 三十年來臺灣的小說 主要是對《花雕宴》一書進行評論。李寶玉認為此書「是一本傑出的小說集，在黃昏的廊下，在花棚下，香煙茶霧裡捧讀，它是一股汨汨流過心田的清涼泉。」¹⁰何欣則認為段彩華的文字樸實，表現的內容是創新的，實踐了段彩華自己對語言的主張，這是相當精準的論述。萬胥亭的印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說 一文，以段彩華的《段彩華自選集》、《花雕宴》、《雪地獵熊》等三個短篇集為對象。雖只是報紙上的評論，卻是精闢獨到。萬胥亭藉由葉維廉的以鏡頭代替解說，解析段彩華的小說是以「演出」的方式進行表達，不同於以往解說式的小說。同時提出段彩華的小說「主導整個小說的意向活動簡直就是電影鏡頭的推移，而且比一般電影更多主觀攝影的鏡頭；文字的節奏如同明快俐落的剪接技巧，分鏡之細無與倫比把一個接一個融合了意識流和超現實的鏡頭目不暇接的呈現給讀者毫不拖泥帶水，幾乎沒有半個字的贅詞冗語。」¹¹如果不是對段彩華的作品有相當程度的瞭解，很難寫出如此精闢的論述。

秦慧珠的博士論文《臺灣反共小說研究（一九四九年至一九八九年）》（中國文化大學）針對段彩華的反共文學進行討論，雖於文中提到數篇作品，並提出：「段彩華的反共小說較少正面凸顯共產黨之惡，反而以側寫方式描寫鄉野人士在共黨統治下的不安， 在反共小說作家當中，段彩華可說是不喊口號，不八股說教，著重創作技巧，自成藝術風格的一位。」¹²但是對於段彩華如何「著重創作技巧，自成藝術風格」，秦慧珠並未於文中提出說明。方瑜的 評段彩華的《野棉花》，認為本書主要敘述小人物在殘酷苛刻的條件下掙扎求生，「他們的辛勞、悲苦、自私、愚昧，是作者著墨的重點。」¹³同時「失鄉」也是一個重要主題。莊文福的博士論文《大陸旅台作家懷鄉小說研究》（中國文化大學）選擇性只以《野棉花》、《花雕宴》二書進行探討，認為段彩華懷鄉小說的主題，可以分成「反映戰爭對家鄉的戕害」以及「表達遊子漂泊的心情」兩者。事實上，段彩華的作品多且題材廣泛，莊文福只以二本書及二個主題來論述，如此不僅無法全面性解讀文本，而且容易造成片段的理解，因此，尚不足以完整詮釋段彩華

¹⁰ 李寶玉：《花雕宴》讀後，《中華文藝》8卷4期（臺北：中華文藝月刊社，1974年），頁100。

¹¹ 萬胥亭：印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說，《商工日報》，1985年9月8日。

¹² 秦慧珠：《臺灣反共小說研究（一九四九年至一九八九年）》，（中國文化大學中國文學所博士論文，1999年），頁196-197。

¹³ 方瑜：「邊緣人」的世界 - 評段彩華的《野棉花》，《聯合文學》第31期（臺北：聯合文學），1987年，頁216。

的懷鄉文學。司馬中原的「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》一文中相當肯定段彩華的寫作技巧，同時也認為段彩華善於從不同的生活面取材，「在這方面涉獵之深廣，是他人難以望其項背的，在《流浪的小丑》一書中，我們可以看出，每一篇作品，都展現出一個專精的世界(娛樂方面)」¹⁴馮季眉的「文學性的俠義情懷」訪段彩華談《清明上河圖》簡短的敘述段彩華在「在正統文學的短篇小說創作以及通俗文學的俠義小說寫作之間，並不感到扞格的緣由。」¹⁵並未對《清明上河圖》有更進一步的評論。范銘如的「繞樹三匝，何枝可棲？」評段彩華《北歸南回》及林秀玲的「鄉歸何處？」都是對《北歸南回》一書的書評，雖都有獨到的見解，但仍簡短。較為深入者為翁柏川的碩士論文《「鄉愁」主題在台灣文學史的變遷 - 以解嚴後(1987年 - 2001年)返鄉書寫為討論核心》(國立清華大學)。翁柏川為深入瞭解《北歸南回》此書，曾至國立台灣文學館為文學界所舉辦的一系列的座談會中對段彩華提問本書的創作背景，可見其用心，文中也能提出此書對返鄉文學具有重要性的精確見解。唯可惜未能對作者進行訪談，也未能多參考段彩華其他著作，以致論述上仍有些臆測，同時也未能達到全面性與客觀性。

二、單篇作品評論

張曦的「狂妄的大尉」，對於書中人物的塑造以及日軍的惡行有深入的論述。徐激的「聯副七月小說試評」主要是對段彩華的幽默小說「喜酒」一文提出對幽默的看法，及段彩華以動作為主的描述方式，認為是值得做為借鏡與學習。上官予的「讀段彩華『風雨港汊』」及「評段彩華『貨郎挑子』」二文，他認為「風雨港汊」此文「看起來是篇平實無奇的小說，但卻含有深切的感動性，故事情節完全是白描的手法，清楚簡單，一點也不炫奇鬥巧，也沒有半點的傳奇性。」但以小說的結構而言，它實不正撥動了讀者的每一根神經，提升了讀者的每一寸性靈，指出人性的醇美，竟有如此偉大者。」¹⁶評段彩華「貨郎挑子」一文中則認為段彩華「運用寫實的筆觸，浪漫的情調，象徵的手法，融合明鏡的透視，以主觀與客觀交相為用的描寫技巧，表達貨郎心理變化及情意交錯的過程，細膩而完密。」

¹⁴ 司馬中原：「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》(臺北：駿馬出版社，1986年)，頁3。

¹⁵ 馮季眉：「文學性的俠義情懷」訪段彩華談《清明上河圖》，《中華日報》副刊，第11版，1993年8月12日。

¹⁶ 上官予：「讀段彩華『風雨港汊』」，《中國時報》，1970年3月7日。

¹⁷司馬中原的〈淺析段彩華的「駱家南牆」〉，對於段彩華的用字技巧及氛圍的營造有重要的分析。陳一山的〈三馬入峪的剖析〉一文，多正面評價段彩華對戰鬥技巧的靈活應用，戰鬥場面的描述使人身臨其境。張健的〈評介段彩華的「押解」〉一文中認為段彩華「是一個對人生諸樣相具有普遍興趣的作者，以他的同情或悲憫，幽默或嘲弄，他悉心而灑落地處理他所遇到、覓到的任何一種題材及人物；就節奏而言，他明快而不傷於促，偶爾醞釀較悠緩的氛圍，也不致臨文者窒悶不適。」¹⁸何師寄澎的〈酸棗坡的舊墳〉一文中，認為「全篇之中，並沒有提到戰亂的情形以及戰亂給人們帶來的痛苦，但段彩華透過爭墳而終於無奈地共同擁有一墳的描寫，讓讀者深深體會到戰爭的可怕，也強烈感受了諷刺性的心酸。」¹⁹另外，也對段彩華的作品特色提出看法，即「段氏作品的特色是藉著人物的行為與對話來敘述故事，而絕不作冗長的心理描寫，也不加入作者主觀的意識，所以能留給讀者較大的想像空間。」²⁰陳戈的〈氣氛與佈局：評《文藝月刊》第一期段彩華的小說「怪廟」〉，對段彩華在小說中氛圍的營造，提出相當準確的分析與論述，同時也認為段彩華善於應用「滑稽的插曲」。

三、對作者的側寫或訪談

茅以儉的〈性格老生〉、桑品載的〈一立方公分的段彩華〉以及華生的〈段彩華這個人〉等三篇，都只是二頁不到的篇幅，簡單的介紹段彩華生活概況。鄒桂苑的〈段彩華研究資料彙編〉，以段彩華的書目書評彙整為主。鍾淑貞的〈大力培植青年作家的段彩華〉概述段彩華任職《幼獅文藝》時期，為該刊開闢專欄以此培育青年學子成為作家。周昭翡的〈他們的書桌是軍用的畫圖版〉主要是以段彩華、司馬中原及朱西甯三人的訪談為主。黃姍的〈段彩華的寫作生涯〉，概述段彩華的創作過程為訪談的主要內容。其他如李廣淮的〈段彩華少年·大兵·作家的夢〉、白步的〈閃亮的星辰－段彩華訪問記〉、丘秀芷的〈段彩華的「陽春白雪」〉、黃硯的〈段彩華－文學老兵五十年〉及林麗如的〈以創作為時代發聲—專訪段彩華〉等，其中以白步及林麗如的訪談較具代表性，不過是屬於較早期的作品。較近期則

¹⁷ 王志健：〈評段彩華「貨郎挑子」〉，《傳統與現代之間》（臺北：眾成出版社，1975年），頁268。

¹⁸ 張健：〈評介段彩華的「押解」〉，《幼獅文藝》（臺北：幼獅文化事業公司，1967年），頁176。

¹⁹ 何師寄澎：〈酸棗坡的舊墳〉，《中國現代短篇小說選析》（臺北：長安出版社，1984年），頁252。

²⁰ 同前註，頁251。

以國立台灣文學館所舉辦的座談會為代表，即《徬徨的戰鬥 - 十場台灣當代小說的心靈饗宴》一書，此書主要是彙整由國立台灣文學館為文學界所舉辦的一系列的座談會內容為主，段彩華為受邀為第十場的訪談作家，該場由張健擔任主持人。由段彩華簡短敘述五十年來的創作生涯，最後與現場來賓進行對話。

另外，尚有多本作品仍無人注意或品評，如《花燭散》《上將的女兒》、《三家和》、《賊網》、《百花王國》、《山林的子孫》等。散文《新春旅客》、《我當幼年兵》及《無限時空逍遙遊》等也同樣被忽視。綜上所述，可以發現評論段彩華的文章，大多都只是對單篇文章或單本書籍進行論述，以及簡短的訪談。以段彩華為主題或旁及於此的學術論文、博碩論文俱無。即全面或完整的評論截至目前為止尚未見到，由此可見本論文的提出有其必要性。

第三節 研究範圍、研究方法及章節架構

一、研究範圍

段彩華的文學創作早期分別刊登於報章雜誌，後來才集結出版。在全部的作品中主要以小說為大宗，其中尤以短篇小說為主，已集結出版的計有一百餘篇，中篇小說二篇，長篇小說八本，還有散文三本，傳記四本。另外，尚未出版及刊登者為數也不少，是位勤於播種之作家。段彩華的小說文類豐富，質優量多，且具有代表性，因此，本論文以小說為主要研究範圍。段彩華素以短篇小說最為膾炙人口，以致一般論述者多忽略其長篇小說的表現，故本論文研究的範圍將包括甚少人注意的長篇小說。由於早期刊登的文本均無電子檔，文本及相關資料的佚失快速，早已無法完全蒐羅齊全，從上述可知段彩華已集結出版之作品為數不少，足以做一全面性的探討，是以本論文以其已集結出版之小說作品為主要討論範圍。

二、研究方法

本研究主要是以文本的詮釋及與作家的訪談為依據，進一步與文學理論結合，以期開發段彩華小說藝術的豐富意義。以下就研究所需，分 1. 蒐集文本、評論與相關資料；2. 與作家實地訪談；3. 引用適當理論以詮釋文本等三部分進行。

1. 蒐集文本、評論與相關資料

早期重要的文學作品或雜誌、報紙等，幾乎完全沒有電子檔，加之年代久遠，長期缺乏整理之下，經常破損不堪或被報廢出清，以致許多重要文學史料數量越來越少。段彩華的許多作品均已絕版，相關評論與資料散佚各處，是以，在研究方法上，即時的找齊作家的作品及其相關資料，當為首要。再者，將所蒐羅的資料予以分類整理、影印或掃描存檔，當也有助於史料的保存或嘉惠後續之研究者。

2. 與作家實地訪談

在先行消化、了解段彩華的文學作品及其相關評論後，擬出採訪題目

與作者進行深度訪談，藉由第一手資料的取得，當能更加掌握作者的創作背景、作品的內涵與創作技巧。再由作者的現身說法，得知其對作品的評價。同時也可以請作者提供自己留存的珍貴資料，以彌補早期亡佚的相關資料。段彩華為資深作家，從其口述內容，應可了解當年文壇現象，取得對文學（或歷史）事件的看法，釐清或還原事件的原貌，以加強對文本的詮釋。另外，早期的訪談資料限於器材設備而不易保存，筆者採用數位錄音筆進行訪談，當可彌補此一缺憾，將此第一手訪談資料在經過作者同意後，製成光碟或儲存於適當媒介，提供相關單位收藏或學界研究使用，以利學術資料的流通與應用。

3. 引用適當理論以詮釋文本

段彩華因為自幼隨軍來台，所以無法接受完整教育，是以其小說創作均是努力自學。在透過與作者深度訪談後，發現段彩華的創作觀念，是雜揉自戲劇、電影及文學作品而自創一格，尤其是電影方面，是以本研究將適當取用與段彩華小說創作相關的文學理論，如西方電影理論等以加強對文本的詮釋，這也是研究方法的重點之一。

三、章節架構

本論文主要分為五章十四節，並依章節進行，逐步呈現處理問題時的基本思路。第一章為緒論，主要說明本論文的研究動機、研究範圍、文獻探討、研究方法與章節架構。第二章分為二個小節，主要是在探討段彩華人生經歷及創作生涯。論述作者其人，若不能對其出生、經歷深入了解，將難以掌握作者的創作內涵與理念。是以透過對作者家庭背景、個人生活軌跡以及其創作歷程，來增進對段彩華的了解，以便準確理解其思想內涵與作品風格。第三章主要藉由作品的探討，論述段彩華的小說。段彩華的文學作品豐富，題材內容廣泛，本章僅就創作內容的背景與題材分為反共抗日文學、懷鄉返鄉文學、「文」與「武」的交會及對現實社會的關懷等四部分進行探索。透過段彩華的文學作品，作深入的分析與探討，了解其創作過程背後的歷史經驗與社會脈絡，以期瞭解作品中的主題意涵及其所具有的時代意義。第四章主要在了解段彩華的小說藝術與技巧。一篇優異的小說，技巧是不可或缺的要害之一。每位小說家都各有其擅長的一面以及嫻熟的技巧，本章就情節佈局、語言與文字的特色及西方文學及電影技巧的運用等三方面進行探討，深入分析段彩華如何運用自身所雜揉出個人的

創作技巧，營造小說中的美感，使其成為出色動人的小說。第五章結論分為兩個部分，第一節旨在總結前述各章，歸納出段彩華的小說主題內涵、創作技巧及其個人獨特的風格特色。第二節主要是探討段彩華在台灣文學史上的地位為主，以尋求文學創作者的適切定位。

第二章 人生經歷及創作生涯

本章旨在探討作家本身及其作品風格，論述作者其人，若不能對其出生、經歷深入了解，將難以掌握作者的創作內涵與理念。所謂「知人論世」，姚一葦在《藝術的奧秘 論批評》一文中提到：「以一個時代或社會的特徵來分析個別藝術家或藝術品」、「這一類研究方式是二重的；一方面通過社會學的方法來了解藝術家的表現，另一方面把藝術家作為一面鏡子，通過這面鏡子來了解其所處的時代與社會。」¹是以，我們可以透過作者家庭背景、個人生活軌跡及其創作理念，來增進對段彩華的了解，以便準確理解其思想內涵與作品風格。

第一節 人生經歷

一、家庭生活

段彩華，生於西元 1933 年 01 月 18 日，祖籍江蘇省宿遷縣，為家中獨子。段彩華家境清寒，最早是靠販賣熟菜維生，後來全仗祖母的生意頭腦以維持家中經濟，由賣熟菜漸漸地改成販售豬隻，段彩華的祖母還練成「一鞭子」²絕技。段父賣豬最遠到達北方的張家口，大伯父最遠到南方的杭州。段彩華的祖母除了擁有生意頭腦，平時也極愛聽戲，這項興趣連帶影響全家人。1937 年因日軍侵華，段彩華隨家人逃往鄉下，至 1939 年秋天，才回家就讀小學。即使處於逃難時期，段家依然隨身帶著留聲機，以便可以隨時聽戲，在《戲迷世家》一文中，段彩華曾回憶道：

我常靠在祖母的懷裡，聽金少山在留聲機裡唱「打龍袍」，馬連良唱「南天門」，梅蘭芳唱「三娘教子」……唱片一張一張的換，鑼鼓咚咚的響著。我們全家最熱愛的一張唱片，是坤角老生路蘭春唱的「轆

¹ 姚一葦：《論批評《藝術的奧秘》》（臺北：臺灣開明書店，1985 年），頁 361-362。

² 案：段彩華的祖母是位心算快又準的人，養豬戶用鞭子趕豬，經過她的面前，這一鞭子趕過來的豬，可能是八至十二隻，她只需用眼睛掃瞄一下，每隻豬的重量有多少斤，十二隻加起來總共多少斤，已經在腦子裡計算出來了。養豬戶賣的豬若是有一百隻以上，就要分成十次，每一次稱為「一鞭子」，趕過來的豬可能是十隻，也許是十一隻，經她用眼睛掃瞄心算後，得出了整數。再「一鞭子」趕過來第二群豬，她又用心算方法得出整數，如此就能算出全部豬隻的總重量。參見附錄：筆者採訪稿，頁 150。

門斬子」。大伯父、大伯母、父親、母親、四嬸、哥哥。誰都能整段唱完，連帶的影響我，也能半生半熟的唱幾句。

我的幼稚園教育有一半是背誦戲文和鑼鼓點子。³

段彩華的父親也很喜歡聽戲，曾經為了看戲，不惜跳火車(受到輕傷)，即使如此「沒改愛戲的癖好」，甚至會將販豬的錢，全數花在看戲上，拿著數包的戲票回去和大伯父抵帳。其「祖母的性格是自己溫飽還想到別人饑寒的」，⁴因此經常濟助伶人，由於當時北方還是淪陷區，大家的生活都不好過，段彩華的大伯父認為長久下去家中經濟必無法負荷，於是想到在家中開設戲院的辦法，用以解決家人愛戲與經濟的問題。在段彩華家裡，「聽戲花錢，即使花了老本，也是天經地義的事。」⁵因此，段家可稱為標準的「戲迷世家」。

段彩華除了在家中看戲，父親也時常帶他去看戲，經常一邊看一邊講解，同時也帶他去聽說書，父子之間的感情很好，可惜段父在 1944 年冬天因病去世，由於段彩華當時才 11 歲，喪父的打擊使得他心情一度沮喪。1945 年夏天，段彩華自小學畢業，隔年春天，共產黨作亂，家鄉為共產黨佔領，這段家鄉淪陷的經歷也成為其寫作題材，《幕後》就是據此而誕生。段家在親眼目睹共產黨的所作所為後，全家決定再度逃難，繼大伯父與堂兄之後，段彩華獨自一人逃往徐州，準備就讀徐州建國中學，因為要出遠門，所以段彩華的母親在其衣服內暗藏了一百銀元。逃亡途中遇到共產黨盤查，凡身上帶超過十銀元者，一律嚴格檢查，甚至扣押審問。段彩華在緊急時刻仍然臨危不亂，見村中恰巧奔出一群小孩，於是靈機一動趁亂混入小孩群中，偽裝成當地小孩以逃過共軍的盤查，因而幸運地逃到徐州。

身處劇變的時代，在何處生活，如何生活，原不是一般市井小民所能掌控，段彩華事後回想，他當時之所以能夠順利脫逃，一方面歸功於平時愛聽大鼓書和看戲所獲得的隨機應變能力，可見戲劇及民俗藝術對其影響；另一方面則是段彩華母親參加孟蘭會的意外收穫，因為段彩華搭乘的騾車隊中有幾個車伕都是孟蘭會的成員，基於共同的信仰理念，在緊要關頭對段彩華施以援手。1948 年夏天，段彩華從徐州中學畢業，同年秋天繼續就讀徐州高中，旋即因徐蚌會戰爆發，學校不得已停課，因此段彩華在

³ 段彩華：《戲迷世家》，《我當幼年兵》（台北：彩虹文化出版社，2003 年），頁 280。

⁴ 同前註，頁 282。

⁵ 同註 3，頁 285。

11月隨山東省第三聯合中學離開徐州，12月隨校遷至湖南衡山縣霞流市李家大屋居住。隔年（1949）5月隨堂兄段彩祥和同學於長沙從軍，隨即來台，隨軍來臺是段彩華生命的轉捩點，從此開啟他人生的另一段篇章。

家庭是每個人最早的啟蒙教師，每個家庭的「文化特質」對於個人往往具有關鍵性影響，誠所謂：「身教重於言教」，段彩華自幼受到家庭薰陶，養成喜愛戲劇的嗜好，時至今日一樣喜歡看戲。由其逃往徐州的過程中，更可看出這些自幼耳濡目染的「愛好」已深入其生活，成為生命的一部分。而段彩華祖母樂善好施的行為，同樣深深影響著段彩華，從其作品即可窺出一二，如《野棉花》中道盡戲班人員生活的淒苦，段彩華寫來十分真切感人，其他位於社會底層的人物，也一直是其作品所關懷的對象。

二、軍旅生活的影響

西元1949年，段彩華隨軍來臺，被編入幼年兵，受訓三個月後不幸得了心臟病二尖瓣閉鎖不全，由於病情嚴重必須住院，住院期間恰巧遇到《精忠報》記者侯家駒先生。《精忠報》是當時軍中重要的刊物之一，侯家駒以「千里馬」為筆名，經常在報上發表文章，段彩華是其仰慕者之一。是以在養病期間聽侯家駒敘述記者多采多姿的生活，對重病的段彩華而言自是嚮往不已，這一段機緣也使得段彩華後來決定到《精忠報》社工作。段彩華的病在當時醫藥缺乏的情況下，與罹患絕症相差無幾，即使可以出院，仍然無法痊癒，是以回到軍中後，常因「掛病號」而遭同學恥笑，同時也因身材矮小，覺得各方面都趕不上大家，為此經常鬱鬱寡歡。這種情況後來被連上李華甫排長得知，他鼓勵段彩華立一個志向，受到李華甫排長的啟示，又回想起在大陸徐州建國中學讀書時，徐俊濤老師對其指導，並預言段彩華「將來必然會名列新作家之林」。⁶他同時意識到「別人是用體力來當兵，自己必須用腦子來當兵。」⁷因此立定志向從事寫作，這個決定讓段彩華因創作而得到解放。在軍中嚴厲的訓練中、思想和情感日漸強烈的激化下，容易促使年輕的心充滿焦躁不安、憂愁和悲傷，然而創作卻適時為他打開一道宣洩窗口。

軍中為培育人才，在幼年兵舉辦「隨營教育」的課程，由部隊中高學歷的同僚來授課。段彩華雖然高中沒有畢業，但在幼年兵中算是高學歷，

⁶ 段彩華：《我當幼年兵》，頁81。

⁷ 同前註，頁81-82。

所以部隊安排的課程他都能從容應付，正好利用上課時間加強自己的寫作能力，《幕後》就是在「隨營教育」的課堂期間完成。軍中除了「隨營教育」之外，又推動「兵寫兵，兵畫兵，兵唱兵，兵演兵」運動，使軍中成為學習文藝的搖籃，這些運動在無形中也孕育了段彩華。軍中枯燥的操練讓段彩華養成一邊操練一邊打腹稿的習慣，有時甚至連睡前都不知不覺在心中打腹稿，因此華生認為：「他是很能適應那些枯燥無味的場合的人；別人在高聲喧嘩，他卻早已神遊到他的作品裏去了，這種『視而不見，聽而不聞，嗅而不覺』的沈思功夫，怕是很多人所辦不到的吧？」⁸這種「功力」使得段彩華能把自己寫過的文章一字不漏的從頭背到尾「一個作家能如此流利地把自己的作品背下來，如果不是每個字都經過深思熟慮，一再推敲，焉能如此？」⁹

軍旅生活枯燥無味，每到假日，大家都去逛街和看電影，段彩華也一樣，他尤其喜愛看電影。這項娛樂在徐州時就養成，原因是段彩華喪父不久就逃難到徐州，由於心情一直未能平復，直到走進戲院看卓別林主演的喜劇《淘金記》，當全戲院的觀眾哈哈大笑，他自己也跟著笑，心情才逐漸開朗，從此為之著迷。當時電影配音很慢，段彩華就隨影片在心中默唸台詞，久而久之竟也慢慢學會北京話。因為對電影及自幼對戲劇的愛好，因而產生研究的興趣，然真正開始研究戲劇，乃是在他參加軍中的話劇演出後。段彩華實際參與軍中戲劇的演出，為他帶來相當大的啟發，體會出「導演這項職務雖然近似遊戲，卻是一門學問。他必須通徹人性，了解各種各樣的人生和各行各業的特點，才能勝任。」¹⁰從此段彩華著手研究導演和編劇的工作，並開始收集創作理論的資料、閱讀各種劇本，漸漸將電影中許多技巧運用到小說創作，影響其後的作品「特別注重動作和視覺效果。」¹¹

文學創作者以文會友，段彩華也因此結識不少同好，只要有機會就會聚在一起，段彩華「經由祝紹雄的介紹認識吳延玫（司馬中原）。他倆講得多，而我聽得多，餅乾也吃得多，真是皆大歡喜。當時，他們兩位也在練習寫作，都是利用出操上課的餘暇，寫寫，改改。」¹²可見當時寫作環境並不佳，即使如此，他們依然樂在其中，在資訊匱乏的時代，他們彼此之間經常互相推薦或借閱書籍，以增長知識，利用彼此的作品或心得交流，

⁸ 華生：段彩華這個人，《五個少年犯》（臺北：白馬出版社，1969年），頁3。

⁹ 同前註。

¹⁰ 段彩華：《我當幼年兵》，頁135。

¹¹ 同前註，頁136。

¹² 同註10，頁107。

互相砥礪。段彩華在軍中除了結識司馬中原，也經由吳延孜的介紹認識朱青海（朱西寧），再由其他同僚的介紹而認識尼洛，可見當時軍中確實培養出不少傑出的創作人才。

軍隊中聚集了來自各地，各式各樣的人，無形中也形成各種文化背景匯集之地，生活在這樣複雜的環境中，待人處世不是一件容易的事，又因軍訓嚴格，為適應這樣的生活，使得段彩華有隱忍的性格。身邊有這麼多來自不同文化背景的人，讓段彩華有觀察人生百態的機會，得以見識各地人物的風采及領略各地的民俗習性，除了培養出極佳的觀察力，也成為段彩華創作上取之不盡的材料來源。軍中規律的生活，養成段彩華規律的生活習慣，「從沒有見過像段彩華一樣的人。那麼年輕，卻把生活像米達尺似的一格一格地刻出來。晨五時半起床，散步，上市場，早餐，八時至十一時半寫作；中午睡兩小時，下午又是寫作，晚上除非有平劇，否則一個月都不出門。十時正一定上床睡覺。」¹³段彩華是個把生活縮小得只有一立方公分的人，不過無論站在哪兒，他的面積總是特別大——這自然也包括他在文壇的面積。」¹³

段彩華少時即從軍，軍中十數年的生活，無形中型塑了他的人格特質。由此可看出他是嚴以律己的人，文如其人，自然也影響他的創作，司馬中原在評論《神井》一書時，就提到段彩華是「嚴苛的自渡者」，¹⁴可見對段彩華對其作品的要求嚴謹。經過軍中十三年的磨練，不僅幫助段彩華走出青澀的年代，還使他成為出色的作家，同時也潛移默化他的人格特質，使段彩華由幼苗長成大樹，可見軍旅生涯對他的人生影響深遠。1962年段彩華自軍中退伍，正值盛年的他，從此步入人生另一段新的旅程。

三、社會經歷

段彩華在退伍後，先是成為專職作家，1976年擔任中國青年寫作協會總幹事，在此任職期間，培育出不少青年作家，同時也經常到各校舉辦巡迴講座，藉由巡迴講座的迴響，更意識到培養優秀青年人才的重要性。「八

年代前期兩大報文學獎成為權威性的『新興製造機』，¹⁵在這個階段，《幼獅文藝》的小說品質進入低潮期」，¹⁵受此影響，段彩華在1980年轉任《幼

¹³ 桑品載：一立方公分的段彩華，《純文學》（臺北：純文學雜誌社，1970年），頁59。

¹⁴ 司馬中原：段彩華及其《神井》，《神井》（臺北：大業書店，1964年），頁1。

¹⁵ 林耀德編：小說卷 主編序，《幼獅文藝四十年大系 小說卷 - 天邊的大麥》（臺北：幼獅文化事業公司，1994年），頁13。

《幼獅文藝》主編時，有鑑於該刊大多數讀者群的教育程度為高中以上學生，於是對此族群開闢專欄，如「高中生日記」、「說笑話」等，藉此吸引年輕學生投稿，在新專欄引起關注後，又設計「新銳作家作品展」、「校園索引」、「青年作家動態」等文學方面的專欄。使得《幼獅文藝》的風格逐漸走向「校園與年輕化」，不但迎合青年讀者的需求，同時也藉機培養人才。對於《幼獅文藝》的轉變，段彩華回憶說：

《幼獅文藝》和救國團有深層的關係，在我接任主編時，總經理曾濟群給我一大堆縣市團委會的反映資料，說是主要讀者高中生覺得《幼獅文藝》曲高和寡，對他們來說艱深了些，希望我能從引導當時各縣市團委會的縣市青年期刊著手，內容活潑一些，貼近青年生活一些。而當時救國團亦在推行工廠青年文藝，除假期間的文藝營和編研營外，平日更希望借重文學的力量給勞動青年更充實的精神生活，擺脫當年被詬病的鑰匙圈假日郊遊。¹⁶

因此，「1982年8月開始，《幼獅文藝》的市場區隔移轉到工廠青年群眾，刊載適合工廠青年閱讀的作品以及他們本身的創作明顯地成為主要訴求。」「這種獨一無二的文學媒體轉向是一樁空前的、寶貴的經驗」，¹⁷但這種編輯方向的轉變，使得雜誌的地位從「六十年代的文學主流媒體轉化為綜合性雜誌地位」，¹⁸成為《幼獅文藝》雅俗共賞的蛻變期。

段彩華即使有專職工作，仍然未放下作家的身份，經常在各報副刊投稿，而中副卻也因此意外的促成段彩華的婚姻，在中副50週年慶的專欄中，段彩華提到：

最讓我感念「中副」，也是我最溫馨的人生轉捩點，就是「中副」促成我的終身大事。我從小就喜歡寫文章，後來越寫越投入，寫作就像是我的宗教信仰，無時無刻不在想如何把一篇小說寫好，以致於根本沒有心思和時間談戀愛，錯過不少姻緣。民國五十九年，「中副」開始每年舉行春節聯歡茶會，已經年近四十的我，被邀請參加茶會。就在那次茶會中，一位當時就讀淡江大學中文系的女生過來跟我說，她很喜歡我的文章，後來又跟我互留聯絡地址，我也覺得彼此

¹⁶ 鍾淑貞：大力培植青年作家的段彩華，《幼獅文藝》第604期（臺北：幼獅文化事業公司，2004年），頁42。

¹⁷ 林燿德編：小說卷 主編序，《幼獅文藝四十年大系 小說卷 - 天邊的大麥》，頁13。

¹⁸ 同前註。

談得很來，於是開始交往，而且在兩年內就結婚了，現在育有二女一子，家庭十分美滿。所以「中副」又成為讓我得以成家的大媒人。

19

由於段彩華將寫作當成宗教信仰，於是連婚姻大事都耽誤，直到 37 歲時，遇見蔡嘉枝小姐，兩人才結為夫婦，在當時算是晚婚，婚後幸福美滿，目前育有子女三人。

段彩華在九十年代離開《幼獅文藝》後，仍繼續專職寫作，直到 1994 年經蔣緯國上將的介紹，得以進入新同盟會所創辦的《國是評論》雜誌，擔任總編輯一職，其後轉任《中華戰略學刊》擔任總編輯，而於蔣緯國上將逝世後一週辭職離開。段彩華與蔣緯國上將的相識，來自於段彩華曾經為國家做出積極的貢獻。「他對國家最大的貢獻是：以他戰略先知先覺，適時的揭發中共侵臺的陰謀。」¹⁹「保衛臺灣免受一次陰謀之戰火」，²⁰對國家有此重要貢獻，但段彩華並不以此邀功，反而隱忍不發，默默的當一名「無名英雄」。蔣緯國上將得知此事後，特別安排召見段彩華，在觀察段彩華一段時日後，充分瞭解段彩華確實具有軍事方面的專業知識，能夠識破中共的伎倆並非偶然，基於愛才及欣賞段彩華樸實無華的性格，介紹他到《國是評論》雜誌擔任總編輯。而段彩華能熟知軍事謀略，主要是在《精忠報》任職期間受到畫家劉獅的啟發，由於當時適逢韓戰爆發，劉獅在《新生報》撰文的戰略與麥克阿瑟上將不謀而合，對於劉獅的「先知先覺」讓段彩華心中暗下決定：「多讀兵法戰策，多關心世界大事，將來說不定也會在緊急的時候，對國家有很大的裨益。」²¹感謝「畫家談兵的啟示」，不但使段彩華在軍中長成大樹，同時也對國家社會有所貢獻。

¹⁹ 胡影萍：《中副與我》，《中央日報》，1999 年 3 月 12-13 日。

²⁰ 張玉法等編輯，《紮根臺灣六十年：百萬人的奮鬥、成長、融合》（臺北：渤海堂文化出版，2009 年），頁 179。

²¹ 段彩華：《我當幼年兵》，頁 150。

第二節 創作生涯

一、文學創作啟蒙

段彩華受祖母喜愛戲劇的影響，幼稚園的教育有一半是背誦戲文和鑼鼓點子，此外，段彩華的父母均為文學愛好者，受到父母的薰陶，自幼喜愛小說，尤以演義小說為最。段彩華在初中時，開始閱讀《三國志》、《水滸傳》等古典小說，巴金、老舍、魯迅、張天翼、謝冰心等人作品也在接觸之列，也因此喜歡上新文藝。又徐俊濤老師預言段彩華「將來一定可以名列新作家之林」，²²更加深其對文學的興致。來台後於軍中受排長李華甫的啟示，更使其下定決心從事寫作，經常利用餘暇研究文學理論，以加強寫作能力。在諸多相關文學理論中以金聖歎批註的《西廂記》及《拾穗》雜誌最讓段彩華獲益良多。前者開啟其心靈視野，使其心中原本散亂無章的理論和觀念，得以漸漸呈現系統性，而後者則使其更進一步強化賞析文學作品的的能力，段彩華從中汲取養分，以拓展及開創自己的文學領域。

1954年春天，段彩華在前往《精忠報》到職前，經由周介塵先生的介紹，才得知有《拾穗》雜誌，在精讀該雜誌後，開啟他對西方小說寫作技巧的興趣與學習。然而三年代的長篇小說，多數讓他感覺敘述冗長，是以不論中外著作，甚少能全部閱讀完畢，真正讀完的只有幾部，如狄更斯的《塊肉餘生錄》、托爾斯泰《安娜卡列妮娜》及雷馬克《凱旋門》等作品。能整本書閱讀完畢，主要是因為這些作品對他有所啟發，如他認為小說中要創造很多的巧合事件，是一件不容易的事，然而《塊肉餘生錄》卻辦到了，把巧合寫成全書的特點，同時又讓人不覺得是巧合，但又非巧合不可。《安娜卡列妮娜》一書在心理分析的部分詮釋得非常好，尤其是三位男女主角間的微妙心理，描述得非常到位，至於《凱旋門》則特別著重在對動態的描繪，凡此種種，都成為段彩華文學上的啟蒙養分，在經過充分融會貫通後，也一一呈現在他的作品中，成為段彩華個人獨特的創作方式。如《雨傘》就是運用多種巧合及動作，使一個逃犯一度被誤認為是關公顯靈。

二、創作歷程

1. 文壇初試啼聲

²² 段彩華：《我當幼年兵》，頁 81。

段彩華在軍中立定志向後開始努力寫作，由於身在軍中，軍中生活的點點滴滴自然成為其創作素材。段彩華最早以「默康」為筆名向《精忠報》投稿，但編輯部以「小華」為名刊出，受到刊登的鼓勵後他更勤於寫作。當時適逢全台推行「克難運動」，另外也為幼年兵和女兵舉辦聯誼活動，這些都成為其創作素材的來源。段彩華也因一篇敘述幼年兵與女兵聯誼的內容被刊出，被張燕秋認為乾弟，又因此結識樂萑君（薇薇夫人），樂萑君借了許多世界文學名著給段彩華，「促成攀登文學顛峰的機緣」。²³1951年春季，段彩華尚在軍中服役，當時負責編撰教育課本，同時也開始著手撰寫《幕後》，同年8月14日完成這本四萬多字的中篇小說，仍以「默康」為筆名向《文藝創作》月刊投稿，結果於10月第6期以段彩華本名刊出，受此鼓舞，段彩華從此以本名投稿。《幕後》於10月中正式出書，段彩華也以此書當選第二屆克難英雄，1952年5月《幕後》獲選為「中華文藝獎」中篇小說第參獎（第1及2獎從缺），緊隨而來的是一連的祝賀聲。

2. 創作摸索期

段彩華在當幼年兵期間，受心臟病及身材矮小兩因素影響，造成他長期的自卑感，所以《幕後》的出書和得獎對其而言是相當大的鼓舞，這也可從段彩華將8月14日定為「生命紀念日」看出。但「得獎作家」的光環也令其感到惶恐，段彩華說：

各方的讚美，使我感到很惶恐，我讀的書並不多，當時所需要的是寫作的知識和別人的經驗，然而所得到的卻是來自各方使我感到欣慰而卻更使我感到無主的讚美聲，我知道自己的能力無法與外界的讚美聲並行。²⁴

由於段彩華自認學養不足，這段時期經常寫寫停停，稿件寫了又撕，撕了又寫，甚至形成心理上莫大的壓力，因此他有一段時間是以筆名投稿南部的《新生報》副刊。後來參加「文藝創作」舉辦的宴會，於會中領悟張道藩先生的一席話，從此減輕心靈上的重擔，得以重新調整心緒，勇敢面對創作上的困境。段彩華坦承以筆名發表的文章都是不成熟的作品，但也經由這些歷練，他終於在1953年3月下旬寫出「兩個外祖母的墳地」這篇小說，雖然只是短篇，但直至此時，段彩華才充分領略多年來累積的寫

²³ 段彩華：《我當幼年兵》，頁93。

²⁴ 黃姍：《段彩華的寫作生涯》，《自由青年》（臺北：自由青年社，1968年），頁21。

作技巧和要領，因此這篇小說的完成，可以宣告段彩華的創作摸索期已結束，其創作歷程進入另一里程碑。除此，段彩華更擴大眼界關心社會問題，不再侷限軍中生活範圍，除了突破寫作技巧，議題也擴大，影響其後對中外文學作品的掌握與分析能力。段彩華平時除了創作小說，也嘗試創作話劇劇本：

有時靈感來了，寫寫新詩，又嘗試創作話劇本。對於話劇的台詞兒，有一種悸動性的偏愛，常常捧著名家寫的劇本，用北京話大聲朗誦，盡量揣摩劇中人的聲音表情。²⁵

段彩華因家庭環境的影響，自幼受戲劇的薰陶頗深，因此對戲劇極為喜愛。當時受限於軍中環境，不容易看戲、聽戲，但自從參演軍中話劇後，深受影響，開始研究戲劇。經過多方摸索，藉由模仿劇中人的行為舉止，漸漸將所學所得融入小說創作，形成其個人特色，即是「藉著人物的行為與對話來敘述故事」。²⁶

3. 創作成熟期

段彩華結束創作摸索期後，應該有許多創作發表，可惜在《精忠報》擔任校對期間，因日記內容而陷入「白色恐怖」風暴，接受軍中的調查。然後又不幸罹患神經衰弱症，此時可謂其心靈上的黑暗期，以致創作量大為減少。段彩華從軍三個月後即罹患心臟病，經年累月的生病卻讓他有所領悟：

一個罹患不治之症的人，千萬不可告訴任何人害著那種病。那會換來憐憫和同情，別人會以異樣的眼光看待你，使你時時想著自己害著那種病，快要離開世界了。這種念頭常常縈繞，就再也難以得到快樂的心境。如果想快樂的活著至少是正常的活著，就必須不對別人談到害著病，讓自己活在遺忘當中，沒有死亡的陰影，是最好的法子。²⁷

正因為段彩華樂觀的天性，是以在患病期間仍然不放棄寫作，每每利

²⁵ 段彩華：《我當幼年兵》，頁 131

²⁶ 何師寄澎：《酸棗坡的舊墳》，《中國現代短篇小說選析》（臺北：長安出版社，1984年），頁 231。

²⁷ 同註 25，頁 206-7。

用餘暇鑽研唐詩、宋詞等古典文學作品，一邊養病，一邊充實文學素養。段彩華從張道藩先生的話中領悟到，必須擴大生活經驗才容易寫出高品質的文章，於是利用有限的時間，逐漸擴大自己的生活範圍。然而軍中是非常封鎖的社會，難以擴大生活圈，受限於此，加上段彩華發現戲劇和電影對創作有相當大的助益，於是每每利用假日外出的機會，「努力」看電影與戲劇，藉由對電影與戲劇的情節分析及解構，經過不斷的努力，終於完成中篇小說《狂妄的大尉》。在完成《狂妄的大尉》後，由於文獎會已停辦，面臨發表困難，後來發表在香港《祖國週刊》，文章傳回臺灣後，受到各界的肯定，自此段彩華才自覺創作技巧成熟。由此可見其 18 到 24 歲都是苦修苦練，正如段彩華所言：「寫作是一種素養，需要靠長時間的培孕」。²⁸但段彩華並不以此為滿足，因為文貴創新，他不停地尋求獨特的創作技巧，也特別重視研究理論，在長期的努力下，研究出以動的描寫觀念來寫小說。

《雨傘》這一短篇小說，長約兩萬字，就是「用動的描寫觀念寫出的，完全突破前人靜態和動態揉合在一起的創作觀念。」²⁹自此以後，不論是「長篇小說和短篇小說，都用動的創作觀念去刻畫描寫，也吸取電影的蒙太奇技巧，使小說更加生動。」³⁰此時他發現文學作品中甚少幽默小說，於是懷著解放自己和人間、社會的心情，也為了避免創作時的枯燥無趣，他開始執筆寫幽默小說，也為其文學作品文類再添新頁。

三、文學創作

段彩華在五十年代即以其處女作《幕後》名響文壇，自 1962 年退役後專事寫作，1964 年即出版短篇小說集《神井》，1969 年更是勤奮不懈，共出版《山林的子孫》、《雪地獵熊》，及《五個少年犯》等三本小說。其中《山林的子孫》雖是段彩華出版的第三本小說，卻是第一本長篇小說，可見其嘗試創作各種類型小說的意圖，他也努力求新求變，期望能帶給讀者不同的風貌和感受。

七十年代是段彩華的創作高峰期，扣除《屠門》、《花雕宴》、《段彩華自選集》及《野棉花》這四本，³¹共出版《鷺鷥之鄉》等短篇小說 7

²⁸ 黃姍：《段彩華的寫作生涯》，《自由青年》，頁 21。

²⁹ 段彩華：《我當幼年兵》，頁 275。

³⁰ 同前註。

³¹ 案：《屠門》後來更名為《三家和》，《花雕宴》及《段彩華自選集》原出自《神井》，因《神井》出版時錯字太多，甚至漏段，因此作者決定重新出版，但其中《黃色鳥》、

本，《三家和》等長篇小說 4 本，《王寵惠傳》等傳記 3 本，散文 1 本。九十年代至今仍有新作陸續發表，短篇小說方面，有《奇石緣》，及《段彩華小說選集》等 2 本，長篇部分則有《花燭散》、《清明上河圖》等 2 本，及以探討老兵返鄉為主題的《北歸南回》等共 3 本，傳記方面也有 1 本《王貫英先生傳》，散文則有作者自傳式的《我當幼年兵》1 本。可見 1951 年至今，段彩華創作出不少作品，其文學主題涵括甚廣，以量而言，在已出版的創作中以短篇小說最多，有 14 本，其次是長篇小說 9 本，傳記 4 本，散文 3 本，中篇小說 1 本；而未出版者尚有數百萬字，不僅質佳且量多，可謂成果豐碩。

由於段彩華的作品優異，得過不少獎，如：中華文藝獎金中篇小說獎（1952）國軍文藝金像獎（1966），亦於 1966 年榮獲救國團第一屆十大青年獎章，還有中山文藝創作獎，新文藝特別貢獻獎，2004 年獲得榮譽文藝獎小說類等。「段彩華之所以有今天的成就，除了他驚人的才華之外，他在寫作上所下的功夫，亦是很重要的理由。和他相知較深的朋友，一定會知道，段彩華的『寫作』，並不僅只是在伏案的時候，在大街上散步，在朋友家聊天，他仍在想著他的作品。」³²可見寫作對段彩華而言如同信仰，無時無刻的專注其上，甚至還因此將婚姻都耽誤了，可見寫作對其而言是一樁全力以赴的終身事業。

段彩華的小說的主題內涵大致可分為四類：一是反共抗日為背景，如狂妄的大尉、三馬入峪、鐵碉堡與軍車、幕後、鷺鷥之鄉、《上將的女兒》等篇。二是以其家鄉為背景，如門框、雨傘、野棉花、鋼絲空盪、六月飛蝗、《北歸南回》等。三是其「文」與「武」的交會，如《龍袍劫》、《賊網》、《花燭散》、《清明上河圖》等四部與武人相關的長篇小說。四則以現實的生活為題材，如玩偶、女人、葬牛、《三家和》以及敘寫原住民的《山林的子孫》等。還有幽默諷刺的小說，如偷蟒、喜酒、請驢、一千個跳蚤等。他非常善於氛圍的營造和巧合的運用，情節結構扣人心弦，題材豐富，自清末至今，從中國大陸到台灣，動盪的歷史、廣大的國土，都是其創作範圍，概括一句即：「在戰亂的夾縫中所發生的人間悲劇和喜劇。」³³此部分將於第三章專文論述，故在此不詳述。

孩子和狼、門框、壽衣、山崩、五個約會、外鄉客、酸棗坡的舊墳、六月飛蝗等 9 篇為新增入者，非《神井》原書中所有。《野棉花》是對過去作品的回顧集結，故此四本暫不計入。

³² 華生：《段彩華這個人》，《五個少年犯》，頁 3。

³³ 參附錄：採訪稿，頁 152。

段彩華雖為江蘇人，但在創作的用語方面卻不似其他同期作家以方言為主，而是以「國語」為主。主要是因為段彩華來台就自行學會「北京話」，來台後隨著大環境的改變，當時正推行「國語運動」，因此作品都以「國語」寫作為主，即使有些必須使用方言的部分，也都盡量使它接近國語，如此也容易拉近與讀者的距離。其用語精準、流暢，少有虛字。段彩華在寫作風格上，「主張文章要有自己的特色；有特色的作品才能生存，才能傳流久遠。」³⁴因為對戲劇和電影的喜愛，他吸收西方文學與電影蒙太奇的技巧，融入小說創作中，成為其與眾不同之處。此部分將於第四章專文剖析，故在此不詳述。

結語

人的思維及行動理念，受家庭與社會環境的影響，不斷的改變與成長。段彩華自幼生長在戰亂中，十六歲從軍，二十九歲退役，軍中成為其人格的養成所。他的生活一如在軍中，嚴謹且規律，文如其人，因此他不願將一般文字工作與文學事業等量齊觀，可見文學在他的心目中，乃是一門嚴肅的藝術創作。

段彩華當初雖是迫於環境的壓力下，選擇以筆桿代替槍桿，卻也意外成就人生的高潮。高中失學後旋即離鄉來台，因此不具文學背景的段彩華，走上創作之路全靠苦學苦練，生活上所見所聞都是他可資運用的題材，不論是家鄉的記憶，或是來台後生活經歷，都被他融入小說中。他童年的逃難經歷、家鄉的生活樣貌，以及來台後在軍中的歷練，退役後對台灣社會的觀察，都變成他寫作的素材與小說的背景。他的小說大都靠他的經驗寫成，如處女作《幕後》就是描述家鄉淪陷時的生活，十分具有真實感，《幕後》得獎後也為其帶來一連串的喝采。少年時隨軍移居臺灣，轉變的不單是環境，還有語言，文字是作家賴以生存的工具，然在大環境的推移下，甚至無法選擇自己的母語。在劇變中長大的孩子，自然容易養成過人的應變能力，段彩華在來台之前已學會北京話，是以生為江蘇人的段彩華以國語創作，也是他與同期作家的不同之一。由於段彩華是獨立自學，因此對於創作技巧有其獨特的風格，雜揉西方文學理念與技巧，又融合戲劇及電影蒙太奇的觀念，形成獨樹一幟的作品風格。

³⁴ 李廣淮，段彩華少年 大兵 作家的夢，《中國一周》第 839 期（臺北：中國新聞出版社，1966 年），頁 22。

段彩華自軍中退役後，數十年來以小說作者與雜誌編輯為他的「正職」，這在當時，至少在六、七 年代之際，是需要靠一份傻勁與執著，以及基於一份對文學的信念，才能堅持下去。正因有此理想信念，也讓他數十年來始終如一，拾筆不輟，至今仍有作品產出，是位堅守崗位，令人敬佩的作家。

第三章 小說的主題與內涵

段彩華的文學作品豐富，題材內容廣泛，本章僅就創作內容的背景與題材分為反共抗日文學、懷鄉返鄉文學、「文」與「武」的交會及寫實社會的關懷等四部分進行探索。透過段彩華的文學作品，作深入的分析與探討，了解其創作過程背後的歷史經驗與社會脈絡，以期瞭解其作品中的主題意涵及其所具有的時代意義。

第一節 反共抗日文學

西元 1937 年中日對戰全面展開，對日抗戰是中華民族為求生存之大戰，此戰可謂是規模最大，動員最多的全民族之戰，不論在政治、經濟、軍事及社會等各方面，由上自國家下至家族、個人，都有令人動容的表現。對日抗戰也可說是中國數千年歷史上留下最深刻軌跡的民族聖戰。歷時八年，抗戰勝利之後，人民尚未能歡慶勝利，國共內戰旋即接踵而來，苦難的中國再度淪為焦土。1949 年國民政府遷至臺灣，數百萬軍民隨其而來，段彩華也是其中之一。抗日戰爭的爆發，使整個社會生活和作家創作條件都發生極大的變化。隨著大片國土的相繼失守，他們也被迫過著顛沛流離的生活，同時也耳聞目睹抗日戰爭與國共內戰的情形，所以此時來台的作家，所謂的「反共抗日」實為其切身經歷。而這些他們曾經親身體驗的逃難經驗以及對於家鄉記憶都成為創作的泉源。

一、反共文學

西元 1949 年國民政府撤退到臺灣，形成兩岸對峙的局勢。國民政府在檢討國共內戰失利的原因之一為：

總結起來說，共黨把文藝當作「手裡拿槍的軍隊」以外的「文化軍隊」。可以說對文藝的重視，相當於武裝部隊。因而在文藝戰線遂處處居於劣勢。遂導致我國政府在三十八年年底從大陸撤退的悲

劇。¹

是以來臺後積極進行反共文藝政策的建立與執行，除了利用各大報副刊外，許多具文藝性或非文藝性（但包含有文藝欄）的各項雜誌刊物，以及各文藝出版社等，都成為其推動與發展的工具，藉此多方管道的配合，極力進行對文藝的主導與控制。另外，又設置「中華文藝獎金委員會」（簡稱：文獎會），以高額獎金獎勵作家，使得創作人口及作品顯著增加，於是造成反共文藝盛行。由此可知反共在當時是「理所當然」，甚至可說是「不得不然」。因此，如何精確描繪當時文學生態及勾勒其文壇氛圍與樣貌，應為文學史書寫的重要課題。而隨軍來臺的段彩華自是恰逢其時，於軍中偶然的機緣見到文獎會徵稿啟事，尚年少的他很少投稿寫作經驗，不意卻從此走上另一條人生道路。

段彩華是隨軍來台後即編入幼年兵，由於身在軍中，適值政府大力推動反共政策之際。對於一位尚在起步階段的作家而言，從身邊熟悉的環境取材是最自然不過，是以書寫反共小說也是理所當然，更何況自己曾親眼目睹共產黨在家鄉的所作所為，這段刻骨銘心的記憶即化身為《幕後》。段彩華的《幕後》發表於1951年的《文藝創作》第六期，該刊於《編後》中提到：「中篇小說《幕後》，是一篇很動人的作品，沒有誇張，沒有臆造，作者採取了寫實的作風，對人物動作和心理雖輕描淡寫，卻深刻而生動。」²因此於出刊後不久便發行單行本，可見對其重視。《幕後》主要是敘述段彩華在民國35年春天，家鄉陷匪時的一段生活，由於是親身經歷，所以寫來真實感十足。段彩華寫《幕後》時才十八歲，仍在幼年兵連受訓。謝峻溪認為他能寫出這樣的作品，「有這番成就，一方面靠天才，一方面靠著苦難經驗的浸潤，苦難的經驗是一九四九年前後許多中國人共有的」。³正因為有這共同的苦難經驗，使得許多反共文學，並非蓄意經營，或只為迎合國家政策，主要乃出於個人的自由意志，發而為文，正如金兆所言：

我在共區生活二十六年，青春斷送在赤土紅塵裏。從肉身的感覺，從良心的知覺，我不能不反共。我想將自己的感受告訴未經共黨欺

¹ 劉心皇編，《當代中國新文學大系：史料與索引》（臺北：天視出版社，1981年）頁48。

² 文藝創作編輯部：《編後》，《文藝創作》第6期（臺北：（中華文藝獎金委員會）文藝創作出版社，1951年），頁159。

³ 謝峻溪：評段彩華「幕後」，《文藝創作》第6期，（臺北：（中華文藝獎金委員會）文藝創作出版社，1951年），頁115。

凌蹀躞的人們，可是我沒有說的本事，便只好訴之於感性的形象。⁴

關於《幕後》，段彩華曾自言：「把我在 35 年的春天，故鄉淪陷時的一段生活，用小說的手法，記錄加上創造、寫實性的記載下來。起先只是怕忘記，一段一段寫在日記本上，當作回憶錄看。」⁵這是段彩華心中一段痛苦且深刻的記憶，而寫這一段他「十三歲家鄉陷匪的情形，可以說是一種感情的發抒」，⁶如同潘人木在《如夢記》中所說：

把痛苦的記憶寫出，也許對你有益。你那痛苦的記憶為大眾負擔之後，你自己就會真的「解放」出來！⁷

由此可看出他們的反共時常成為「個人化」，是無奈的控訴。藉由書寫以解除心中的痛苦，也唯有透過書寫，才能或多或少地得到寬慰或救贖。

《幕後》之後，段彩華雖仍持續投稿，但並不以反共小說為主，如《兩個外祖母的墳地》、《九龍崖》、《病厄的河》、《碧潭風雨》等，由篇名已可知段彩華的寫作題材已漸漸擴展，並不侷限於反共小說。是以較具有反共意識的短篇小說並不多，如《送草車》、《荒屋》、《三馬入峪》、《叫聲》、《馬陵斜澗》、《鐵碉堡與軍車》等分別收入於《雪地獵熊》及《鷺鷥之鄉》這兩本短篇小說集中（《雪地獵熊》及《鷺鷥之鄉》這兩篇並不是反共小說）。

《荒屋》寫一個靠賣野飯維持家計的人，由於其子生病，急需醫藥費，村幹明明知道，卻仍然逼他交稅。甚至還說：「別跟我裝窮訴苦。」「火車不通後，難民們朝中央軍那邊跑，一天幾百批，賺錢的就是你們這些開飯舖的人。」⁸面對村幹一次又一次的逼稅，以致無法籌措兒子的醫藥費，眼見兒子的病危，「賣野飯的」為此想要鋌而走險，進行殺人越貨的勾當，但因良心未泯而始終下不了手，最後村幹再來強行逼稅，卻誤食「賣野飯的」的毒稀飯，以致中毒而亡。作者在此無一字批判共產黨的惡行，但卻藉由村幹向「賣野飯的」的收稅行為，表達共產黨對百姓的層層剝削，以此對照「賣野飯的」的心境，間接地控訴共產黨的惡行惡狀。同時也寫出在共產黨統治下，百姓生活的艱難。

⁴ 金兆：《志同道合》，《聯合報》副刊，1981年9月16日。

⁵ 段彩華：《我當幼年兵》（台北：彩虹文化出版社，2003年），頁147。

⁶ 《書評書目》資料室：心岱 邵儻（人間）段彩華（作家話像之十四），《書評書目》第20期（臺北：書評書目社，1974年），頁70。

⁷ 潘人木：《如夢記》（臺北：重光文藝出版社，1951年），頁6。

⁸ 段彩華：《荒屋》，《雪地獵熊》（臺北：三民書局，1969年），頁173。

送草車 以第一人稱寫作，主要是寫王廷贊等人不畏生死在打敗日本軍後向共匪投誠，然而在「披紅遊街的第三天，接著就開鬥爭會！」⁹也是側寫共產黨假抗日之名，實則坐大自己的欺瞞行為，正如王廷贊所說：「我想錯了，我以為只要打鬼子，就是自家人！你們給鬼子攆著跑，對老百姓，卻很兇！」¹⁰另外，在 叫聲 這篇作品中，也同樣見到共產黨利用青年學子的愛國心，誘騙加入其陣營。如：

在學校裡唸書時，有個老師借馬克斯主義給我看。旅行遠足的日子，走在黃葉林裡，又告訴我這邊怎樣怎樣好。日本鬼子把我的老家放火燒了，我從槍彈底下逃出來，本想到重慶 。有個穿黑大褂子的人和我談起來，說打鬼子到延安去也是一樣。沿路又有人接，我想起那位老師說的，就死也不上重慶了。¹¹

段彩華在此除寫出共產黨善於利用人性弱點外，也寫出馬克斯主義對知識份子所具有的影響力，尤其是對於涉世未深的年輕學子而言，往往深受其害而不自覺，關於此點，段彩華可說是有感而發。「普羅文學」盛行於三年代的文壇，段彩華在來台之前也曾受其影響而不自覺，直到接觸到海明威、左拉等人的作品後，才漸漸瞭解「普羅文學」是「政治文學」而非「自然」的文學，同樣的情況也見於王集叢及其作品。王集叢在《晨霧》後記中說：

這作品所寫的，是「九一八時代」一些青年的生活意識與社會關係。那時正當文藝列車越軌的「三十年代」初期，一股逆流直沖上海文壇，橫擊許多青年的心靈。那時我在上海，也愛好文藝，自然受了些影響。¹²

可見共產黨當時的文藝政策相當成功，影響了不少知識分子。《晨霧》中的主角吳明其在中學時，也是因老師的介紹而加入共產黨，但是後來逐漸認清共黨的面目，於是離開共產黨。而 叫聲 中的匪幹李大孀，也是在受匪利用後，直到付出代價，才識清共產黨的邪惡。可見這些作品在一般的敘事上，都是在與共產黨實際接觸後，才瞭解其真實面目，然後消解對共

⁹ 段彩華：《送草車》，《雪地獵熊》，頁162。

¹⁰ 同前註，頁163。

¹¹ 段彩華：《叫聲》，《鷺鷥之鄉》（臺北：陸軍出版社，1971年），頁4。

¹² 王集叢：《晨霧》（台北：帕米爾書店，1972年），頁171。

產黨的信念。由此可看出共產黨在當初是如何的「深入人心」，因此，這些都成為反共文學中無可避免的「時代情節」。

以上諸篇以描寫在共匪淪陷區生活下的百姓生活，及社會浮動的現象。段彩華的反共文學除了描述庶民生活，也寫國軍與共軍的交戰，如《三馬入峪》是以第一人稱寫作，主要敘述國軍如何以三個人、三匹馬深入險地，成功的完成救援任務。

作者把整個身心，投進《三馬入峪》的戰鬥歷程，不喊口號，沒有說教，只以細膩的描寫，緊湊的結構，渾然地表現了一次人為的奇蹟，創作了一篇成功的戰鬥文藝小說。¹³

類似的題材也可在《鐵碉堡與軍車》與《馬陵斜澗》中看到。《鐵碉堡與軍車》是描述「十一個人在幾萬人的封鎖下，沒有翅膀，又沒有援助。」¹⁴即使處在如此惡劣的情境下，國軍仍能冷靜沈著，判斷時勢，適時達成任務。誠如嶽峰所言：

戰爭是綜合的藝術，融哲學、科學、兵學於一體。奇正互用，智力交替，虛實對比，就是勝敗的關鍵。革命的戰爭，要用革命的戰術，爭取最後的勝利。《鐵碉堡與軍車》中的革命健兒，就是以革命戰術、革命精神、革命意志獲得勝利的。¹⁵

而在《馬陵斜澗》「寫出戰爭致勝之道，不僅是血肉之戰，反轉之戰，更重要的是智慧鬥爭。」¹⁶馬陵斜澗是個地形險惡，但卻具戰略重要性的制高點，而國軍僅以五人之力，卻成功攻下此一重要據點。

上述作品中大多以第一人稱來寫，因此都具有相當的真實感，從中也可看出，段彩華在描述國共內戰中，國軍雖都處境不利，但仍能憑其智識與膽魄，成功的完成任務。「他六十年代這一系列作品所顯露的風格，顯然已和五十年代的《幕後》不同，他以冷靜的筆觸、敏銳的觀察，描寫戰爭和鬥智的故事。在他小說中國軍常處於人少、境險的不利情勢，但憑著智仁勇，總能出奇制勝、克敵成功，這樣的反共小說不再強調共產黨統治下

¹³ 陳一山：《三馬入峪》的剖析，《新文藝》第134期，（臺北：中國出版社，1967年）頁101。

¹⁴ 段彩華：《鐵碉堡與軍車》，《鷺鷥之鄉》（臺北：陸軍出版社，1971年），頁134。

¹⁵ 嶽峰：評介《鷺鷥之鄉》，《青年戰士報》，第10版，1971年11月7日。

¹⁶ 同前註。

的惡行劣跡，人們備受欺凌，強調的是國軍的有勇有謀，如此反而更能凸顯反共戰爭中勝利的契機與守則。段彩華有許多作品發表在軍中刊物之中，這一類的反共小說不僅可做為文藝作品閱讀，更可做為軍中的教戰手冊，可說是反共小說開闢了一種不同模式。」¹⁷由此也可看出段彩華反共小說風格的轉變。而上述的風格與題材，也是段彩華與他人較不同之處。因為，國民政府自撤軍到臺灣後，臺灣本島實際上並沒有發生戰爭，儘管當局汲汲營營於「反共復國」，是以描寫兒女情長者居多，而以國共戰爭為背景題材者較少。可見段彩華善於取材，不流於八股能自創一格。以質樸寫實與冷靜的筆觸，去刻畫熟知的人物心中的無助與掙扎，並揭露所謂「各盡所能、各取所需」的「社會主義祖國」騙局。並且善用軍中所學，將兵法融入作品中，以擴大主題內涵，寫出國軍智勇雙全，誓死達成任務的精神。

《幕後》於 1952 年 5 月獲得中華文藝獎金中篇小說第三獎，因為此書的得獎，造成段彩華成為反共作家代表这一刻版印象。對於得獎段彩華曾自謙的說：「平心而論，我那部小說《幕後》，是一部青澀的作品，從其中的許多錯別字上，便可以看出作者的嘗試。由於我有一段在共產黨佔領地區的苦難生活，忠實的紀錄下來，文筆雖不夠成熟，在當時作家奇缺的情形下，已算是可用的了。」¹⁸「至於『反共文藝』對與不對，我認為『普羅文學』的盛行，使得半個世界遭受赤化，整個中國大陸被中共政權統治，自然而然的便興起了『反共文學』，這是新的潮流，為人類抵擋住赤化的蔓延。這種思潮興起以後的二十多年到三十多年，也就是六十到七十年代中間，大陸上爆發了『文化大革命』，使得中華文化和很多舊文物，遭受史無前例的浩劫，連共產黨人自己都指責說：『文化大革命是不對的。』」¹⁹以上可看出段彩華分析得獎因素及對反共文學的看法，主要是歷史上的因素所造成，但也因為反共文學的興起，適時彌補「文化大革命」所留下的空隙，為中華文化留下傳承。

二、抗日文學

提到五十年代的文學，大都以「反共文學」概括，反而很少提到抗戰文學，使得抗戰文學一直被埋沒。然而「從文學史的觀點看，抗戰文學對

¹⁷ 秦慧珠：《臺灣反共小說研究》（一九四九年至一九八九年），（中國文化大學中國文學所博士論文，1999年），頁182。

¹⁸ 段彩華：《我當幼年兵》，頁122。

¹⁹ 同前註，頁123。

整個新文學具有無比深遠的意義，事實上，它促成了白話文學運動的開花、結果。抗戰文學不僅描寫了流離八年中不同地區、不同民族的大遷徙、大結合，同時擴大了我們的眼光和胸襟，全民文學，奠基於此，民族文學，萌芽於此。另一方面，因應於喚起民眾的目的，許多文學新形式也得到快速發展，諸如話劇、報告文學、朗誦詩等。」²⁰可見抗戰文學在文學史上具有承先啟後的重要性及影響力。對日抗戰時，段彩華正值幼年，曾隨家人逃往鄉下躲避戰禍。作家歷經大時代的浩劫後，個人的境遇與特有的生活環境對其創作內容均具有影響力，因此，往往容易成為取材對象，將心中所感與所念轉化為文學作品，書寫往往成為其宣洩情緒的一種方式。

狂妄的大尉 以在台灣的日本軍官為故事主軸，並以諷刺性手法描寫日軍侵華的蠻橫行徑，而日本侵華兇殘行徑已經變成故事的背景，這些都是與其他抗日小說較不同之處。小說一開始敘述：「在大尉中村佐木的心目中，除了天皇和他的直屬上級，所有的人，凡是走到他面前的，都應該把頭低一些，肩膀盡量往裡縮，臉上要帶著那種神氣，好像站在那裡，聽候指使。」²¹簡短的幾句話即已點題，不僅將人物個性交代清楚，同時也快速地建立起日軍侵略者的形象。接著敘述中村佐木在接受天皇的御賜時說：「日本皇國的勳業，最需要這樣的武將！」²²然而這樣的武將認為「喝酒和殺支那人一樣，數量越多是越顯英雄的。」²³對於主角中日混血的身份大發議論：「一個具有半個日本人的天賦的人，應該自感到與別個國家的人絕對不同，在他們的面前，要把頭抬起來！」「只是，你身上顯然也有著半個支那人應有的愚昧和怯懦！這天賦你要用日本人的這一半去消除！」²⁴段彩華以此顯示中村佐木已完全接受國家機器／天皇的意識形態，歧視中國人與中國文化，對於自己的侵略惡行毫不自覺。然而在「一百個皇軍武官當中，至少有九十九張刀削的石頭面孔；有時甚至一千張全削得跟中村佐木一樣，不錯一根皺紋。」²⁵可見作者在此安排中村佐木所代表的是侵略者的形象縮影，因此，其與同僚的所作所為也就象徵日本軍國主義的種種行徑。如：

²⁰ 蘇雪林等著：序 I《抗戰時期文學回憶錄》，《抗戰時期文學回憶錄》（臺北：文訊月刊雜誌社，1987年），頁 I-。

²¹ 段彩華，狂妄的大尉，《段彩華自選集》（臺北：黎明文化事業中心，1975年），頁 151。

²² 同前註，頁 175。

²³ 同註 21，頁 156。

²⁴ 同註 21，頁 165。

²⁵ 同註 21，頁 159。

他的脖子上有一道紅色的疤，完全呈露在外面，像他胸前的勳章一樣，熠熠發光。」「那疤痕又細又長，平平的直齊著領口，看上去使人感到遍體的不舒服，禁不住想起刀劍一類的武器；同時也具有勳章一樣的作用，使人聯想起某種英雄的勳績！」²⁶

以「疤」作為「勳章」實為雙關，所以中村佐木的這道疤痕，表面上看是英雄的功績，然實際上是作者藉此暗諷日軍侵華的罪行。除此，在歡迎友島次郎升官的宴會上：

女賓當中，國籍非常的混雜，除了大佐夫人和其餘的十幾位太太，是日本女人外，尚有一位支那女人，乃是中尉山本右太衛門的太太，兩位朝鮮女人，兩位暹羅女人，三位越南女人，兩位緬甸女人，都穿著式樣新奇的服裝，說不出他們是什麼身份。不過，看樣子不難大致的斷定，她們不是皇軍軍官的情婦，便是皇軍們所謂的戰利品。

27

由上述中，也可看出作者對日軍假「大東亞共榮圈」之名，實為對亞洲各國的侵犯與掠奪的諷刺。除了敘述侵略者暴行，也另行安排侵略者的結局。先是中村佐木在軍事議會上的提議遭到反駁，接著是工作上遇到反抗軍的反撲，最後在宴會上面對那位支那女人的冷嘲熱諷，不僅無法據理力爭，只能拔刀相向，甚至落得棄刀而逃。中村佐木在宴會上對手無寸鐵的弱女子拔刀以對的舉動，充分流露出侵略者的殘酷本質，而支那女人不畏死的反唇相譏，相對呈現了受害者臨死不屈的大無畏精神。中村佐木這種種的挫敗，也象徵著日軍在軍事上的節節敗退，最後的棄刀而逃，也暗喻日軍最後無條件投降的命運。

本篇以中村佐木這一個人物狂妄蠻橫的行徑，來展現侵略者的形象，中村佐木在臨死前「仍然不變平常的樣子，不像在別人的刀下待殺，卻像用戰刀去殺別人，用一種具有威脅性的聲音大叫道：『不要命的支那人，這是天皇封過的腦袋，你敢殺嗎？！』」²⁸侵略者的本質在此顯露無疑，即使死到臨頭仍不改其本性，也顯示出作者對人性的刻畫入木三分，也更加強化主題的重要性。相對於其他慣以日軍侵華的兇殘行徑為主及以大陸地區為背景者而言，本篇以侵台的日本軍官為主軸，即顯示出段彩華能另闢蹊

²⁶ 段彩華，狂妄的大尉，《段彩華自選集》，頁153。

²⁷ 同前註，頁181。

²⁸ 同註26，頁209。

徑，以不同的手法來處理抗日小說這類的題材。

鷺鷥之鄉 以日軍侵台前一直到臺灣光復後為其時代背景，主要敘述某一家人搭蓋竹林，讓白鷺鷥有一個棲息地。原本是與世無爭的美好家園，因日軍侵台而告終，他們為了保護鷺鷥不為日軍所射殺，忍痛燒毀白鷺鷥的棲息地。最後，日軍撤退，臺灣光復之後，主角舊地重遊，卻意外發現昔日的「鷺鷥之鄉」依然安在，原來是前故主之子，努力重建，所以又可見白鷺鷥成群飛舞。白鷺鷥重返故園，當然也是象徵和平來臨，多少也寓含作者期盼兩岸的和平，寫出作者想重返故園的希望，也暗示出當一切戰亂終止，重返大陸家園時，故鄉的一切可以重建如初，充分透露著作者尋找烏托邦式的寄託。中國知識份子對於烏托邦的追尋其來有自，誠如彭小妍在《超越寫實》中談到：「沈從文的苗族故事及鄉土作品所顯露的烏托邦理念，其淵源可追溯到中國自屈原以降知識份子的桃花源心態，與五四一代文學的救國使命感有密切的關係，在《湘行散記》及《長河》的故事中都有一名主角作返鄉之旅，而由於這名角色的改革意識覺醒，開展了烏托邦在現世實現的遠景。」²⁹除此之外，本文的「象徵手法也是上乘的。使人讀後興起更多的『人禽戀』、『鄉土情』、『民族愛』；有『民胞物與』、『天下一家』的理想；益憎恨戰爭的罪惡，咒咀戰爭的殘忍，進而截止戰爭、消滅戰爭，追求和平的努力。」³⁰「它像一首詩，一首歌樣的美。讀者有『戰爭與和平』感受。」³⁰白鷺鷥為台灣普遍可見的留鳥，體色潔白，含有廉潔、勤勞的象徵，同時也是除蟲的益鳥，因此也具有保鄉護土的深遠意義。段彩華以此為主要描述場景，呈現出一種源於對土地及人民的認同主張。

黃楊村 敘述對日抗戰期間一名軍官呂柏青，曾與同僚董春偉約定將來要拜訪他的故鄉，可惜大戰尚未結束，董偉春已英勇殉國，而呂柏青因為受傷得以請長假回鄉，於回鄉途中順道前往黃楊村探望董春偉的家眷。呂柏青到董家後發現，董偉春的父親天天在村口等待兒子歸來，董家人也因擔心老父無法承受喪子之痛，所以刻意隱瞞董偉春已死訊息。但沒想到呂柏青會意外來訪，因此，董家人請他假董偉春之名寫一封家書以寬慰董父的思子之情。當呂柏青到達黃楊村之時，即已感受到一個村莊由富裕轉為衰敗的荒涼情況，因此在代唸家書時，多加了五十銀元的安家費，董家人對這筆費用一直到呂柏青離開都始終推辭。這裡雖然只是敘述一平凡無奇的故事，然藉由董偉春一家人的情況，卻可看出作者以小喻大的意圖。日軍侵華導致中華民族千萬個家庭流離破碎，董父的天天望子早歸又

²⁹ 彭小妍，《超越寫實》（臺北：聯經出版社，1993年）頁37。

³⁰ 嶽峰：評介《鷺鷥之鄉》，《青年戰士報》，第10版，1971年11月7日。

何嘗不是那些千千萬萬個家庭的期盼。黃楊村的破敗，更代表著被戰火蹂躪過的村落。面對戰亂時期生活的堅苦卓絕，董家人毫不貪婪的婉拒呂柏青的銀元，這種人性的純樸之美在殘酷的戰爭對照下更顯珍貴。

《上將的女兒》改編自傳記書刊，原文只有幾百字，主要是敘述「一個女孩子經由少尉軍官保護，深入敵後，找尋她父親死難的地方。」³¹段彩華有鑑於在大多數的抗日作品中，不論是文學或電影，大多數以「英雄」的事蹟居多，「英雌」的故事少，因此，選此為題材以有別於其他同類型小說。本書經過段彩華的巧筆，加入戲劇性和趣味性，以此深化小說的主題內涵。本書主要是以日軍侵華的抗戰期間為時代背景，此時也是中國歷史上最黯淡也最閃亮，中國人最昂奮，但也流最多血淚的年代。圍繞女主角發生的故事，沒有兩軍對壘交鋒，殺聲震天的激烈場面，連對我方地下工作人員的抗暴行為，描寫也極少，作者的主要著墨所在是淪陷區的人們，生活在敵人刺刀陰影下，那種精神苦悶、物質匱乏、朝不保夕的孤絕困境。從書中人物的一些對話可以看出：

「我是問，明天夜晚歇息的地方。」

「小虎，你到河這邊來，計畫得太長遠了。」崔三娘說。

「我問明天夜裡的事情，還算長遠嗎？」霍小虎說。

「太長遠了！」崔三娘說：「活在這種地方，勢力多，人雜亂，你只能盤算今天晚上要作的事情。明天的計畫，要活過天亮以後再說。」

「乖乖！」我不由得打個寒噤。「這一帶失陷不久這麼複雜？」

「日本人使壞，把一切秩序全攪亂了，人活著，就得在刀口上舔血。」崔三娘說：「你不殺人，人家卻在暗中盤算著殺你。所以才適合金七爺那種人混，一隻手拎刀殺人，另一隻手把自己的命抓在手指縫裡。」

32

在世道沒亂以前，我在長江上有幾十條船，靠下鉤子捕魚吃飯。苦是苦一點兒，是清白人家。鬼子來了以後，碼頭給炸啦，船也給燒啦，江面上也變成戰場啦，不得以帶著剩下的人，避亂避到這一帶來。涼河灣上地勢窪，挺適合咱們的習性。滿以為可以靠水吃水，度過這個亂世，日本鬼子又跟踵逼來。手下們商議好，要投靠尹師長，多討幾十條槍，給咱們一個番號，幫忙打鬼子。³³

³¹ 段彩華：自序，《上將的女兒》（臺北：九歌出版社有限公司，1988年），頁1-2。

³² 段彩華：《上將的女兒》，頁133。

³³ 同前註，頁108。

崔三爺一干人原本以捕魚為生，生活雖然窮苦，但至少還能生活，但戰亂一起卻連可以維生的地方都沒有，即使遷往他處依然難逃戰火，索性揭竿起義當起民間游擊隊。雖是迫於環境無奈而當游擊隊，但是想要投靠中央軍的舉動，無非也是想「能活著就活著，不能活著，也落一個清白。」³⁴如此描述更具一分教人敬重且無奈的悲情。最後，綠娃被砲彈擊中而亡，使得葉正麟和綠娃這對有情人，終究無法成為眷屬。而綠娃的死，正如崔三娘所說：「都是年頭逼的」，可見作者是以愛情的溫柔反襯戰爭的殘酷，透過這對有情無緣的戀人來對戰爭作沈重的控訴與譴責。

在一個劇烈變動的時局裡，女性知識青年的舉動，於公於私，原就較男性來得艱難。因此作者讓霍玉嬌化名霍小虎並喬裝為男性以方便行動，由此可看出作者的巧思。霍玉嬌雖為總司令之女，但虎父無「犬女」，所以霍玉嬌槍法神準，又是知識青年，也稱得上是文武雙全，以此為題材在抗日小說中鮮為罕見，可見段彩華的求新求變，正如他所言：「所謂文學創作，就是開闢出前人未經歷過的新境域，加以美化和彌補，讓閱讀的人覺得這種構思確實不錯。」³⁵以日軍的暴行，對照出中華人民不可征服的堅強意志。雖以霍小虎的尋「根」之旅為主軸，但也旁及淪陷區百姓生活的困苦與艱難，一方面反映出戰爭期間人民奮起抗戰、慷慨悲歌的感人情景，另一方面也表現賣國求榮的人性黑暗面，同時也呈現出許多在戰火下勉強求生、逃亡者所面臨的生死困局，大致上勾勒出戰爭時期動盪變化的一個生活輪廓。

《上將的女兒》是屬於段彩華較後期的作品，由上述可以發現在經過多年的心情沈澱後，與早期的《狂妄的大尉》、《鷺鷥之鄉》已有所不同，從初期的那種激昂的民族主義，轉向面對現實，或許沒有驚天動地、可歌可泣等保家衛國的重大事蹟，不過確有對抗戰精神意志的發揚，也有純樸的民族意識與風格，試圖多方面反映出對日抗戰時期的真實情況。在作品所涉及的題材與範圍內，段彩華以其自身經歷寫其所熟悉並受感動的生活經驗，在一定程度上反映了歷史的原始面貌，從不同的方面留下時代記錄。誠如周錦所說：「中國的抗戰，在中國近代史，乃至於中華民族發展史上，都有著無可否認、極為重要的地位。因此，表現那個時代，以及那個時代裡人文、社會和民心人性的文學，是應該被重視的。」³⁶

³⁴ 段彩華：《上將的女兒》，頁 135。

³⁵ 段彩華：自序，《上將的女兒》，頁 3。

³⁶ 周錦：《抗戰文學的整理與研究》收錄於瑞騰編：《抗戰文學概說》（臺北：文訊月刊

段彩華的反共抗日小說，反映出一個時代背景，不論是生活在台灣或中國大陸，連年的戰亂導致數以萬計人民流離失所，這時期的經歷，成為許多在戰爭中離鄉背井者共有的流離經驗，也是生命中無法不寫的記憶，因為記憶中有他自己，還有他的家人、親朋好友、與他在生命中短暫交錯的人，以及許許多多不為人知的無名英雄，彼此共同交織成難以任其與時俱逝的時代命運，透過作家的書寫，轉化成民族的「集體記憶」。關於反共文學，王德威認為應該重新評估：

在海峽兩岸交流日趨頻繁，在統獨爭辯方興未艾的今天，談反共復國文學還有什麼樣的意義呢？我們是否只能對這樣的一段文學經驗故作視而不見，或依賴「反反共」的新八股，斥為胡言夢囈呢？反共復國小說既為一種政治小說，自難免因意識型態而興，因意識型態而頹的命運。但口號之外，這些作品也銘刻上百萬中國人遷徙飄零的血淚，痛定思痛的悲憤，不應就此被輕輕埋沒。重思反共小說，我以為它應被視為近半世紀以來傷痕文學的第一波，為日後追憶、記述文革創傷、二二八事件、白色恐怖、兩岸探親，乃至天安門大屠殺的種種文字，寫下先例。³⁷

王德威提供另一種看待反共小說的角度，反共文學的創作主體，其流離失所的真實經驗，以及創作時所反映的藝術情感的真摯性，是無法忽略，也不應該被輕忽。與其只看其如何批判共產黨的邪惡無道，應該更進一步的窺見隱藏在字裡行間中，那種種面臨人生巨變時的悲涼與無奈，而不是僅關注其是否「八股」或「口號」，如此方能真正理解當中具有超越國族經驗的人類普遍性的情感反映，以及希望能為後世讀者所領略的意涵。因此，反映反共抗日時期軍民的苦難與奮鬥的作品，不僅可以撫慰曾經遭受戰亂洗禮的年長者，也能對生活在幸福安定中的年輕者，發揮啟發的積極作用，使得上下代之間得以聯繫與傳承。

雜誌社，1987年），頁243。（原刊《文訊》月刊，1984年2月10日第七、八期合刊）
³⁷ 王德威：五十年代反共小說新論 收錄於邵玉銘，張寶琴，痲弦主編：《四十年來中國文學》，（台北：聯合文學出版社，1994年），頁79。

第二節 原鄉的歷史記憶

本節主在透過文學作品，作更深入的探索，對過去的歷史脈絡加以整理，使人瞭解其創作過程背後有其綿密的歷史經驗與社會脈絡。因人們在離開原本熟悉的世界之後，來到無法預期的環境時，往往容易產生鄉愁這種共通的情感經驗。然個人的鄉愁不應只是時代的徵候或歷史的情結而已，其背後還隱含某種形式的心理信仰與存在性質。在此情況之下，作家透過寫作追求天真無邪的兒時記憶與經驗，除尋找過去懷念的景觀，也是對於原本熟悉之世界的重新玩味和開發，藉此找到定位的觀感和調整情感上的失落。因此，原鄉的歷史記憶應有更加深層的意義，其隱藏在文學作品之下，事實上是一種情感結構，在一個更大的文化形成脈絡中，使人對於世界和本身位置，有一種社會心理的安定與再協調的作用。

一、懷鄉文學

近百年來的中國，一直處於動盪不安之中，尤其是 1949 年來台的作家們，其所生長時期更是戰亂連年，也因此被迫離開家鄉，而懷鄉也就成為他們之間共有的生活經驗。是以家鄉的風土人情、戰爭的經歷等自然的出現在作品中。「同懷古等主題一樣，思鄉主題是較能體現中華民族文化精神的。受到這種文化類型規範，長期的政教倫理薰陶下人們極具恆定性的情感生活、深廣的經濟、文化與民俗傳統，使思鄉意識早就注入了中國文學的血脈，從而作為不可忽視的一個文化基因，該主題又強化了中華民族獨特的文化模式。」³⁸尤其在離開家鄉之後，對家鄉的情感和記憶，漸漸的成為生命中的重要部分，但在思鄉的情懷日漸濃郁，卻歸鄉遙遙無期的情況下，創作成為化解鄉愁的良藥。正如齊邦媛所言：「最早用文字精雕細琢，把來臺後懷鄉之情化作純藝術小說的首推朱西寧、司馬中原和段彩華了。這三位少年隨軍來臺的作家用個人獨特的風格講述了許多大陸家鄉的故事，而且多是硬漢的故事。當然更多的時候他們是在柔情萬縷地重塑記憶中家鄉的景物。」³⁹

「故鄉之情因為是童年時代所建立，具有天真無邪特點，那是人們對

³⁸ 王立：《中國古代文學十大主題 原型與流變》（臺北：文史哲出版社，1994年），頁 246。

³⁹ 齊邦媛：《千年之淚》（臺北：爾雅出版社，1990年），頁 14。

於世界最初的印象。」⁴⁰段彩華少年時來台，因此對故鄉的記憶，以童年時期最為鮮明，所以敘述童年生活，抒發兒提時代的人生感受，也是段彩華小說的創作內容，尤其親情更是歷久不衰的創作主題之一。兩個外祖母的墳地 從童年時代的「我」和母親去為外祖母掃墓開始，開場的第一段即提到：「可別提母親多麼疼愛這個獨生子了，巴不得能替他害幾場重病。」⁴¹而在 黃色鳥 中母親發現孩子生病了說：「乖孩子，我知道了，那不是你的錯。」「老天爺啊！連眼珠子都黃了，怎麼不害在我身上，害在你身上呢？」⁴²孩子說自己沒有病，睡一覺就好。母親說：「但願你不是，藥都讓媽一個人吃。」⁴³同樣的母愛也流露在 病厄的河 中，因為「我」得了瘧疾，媽媽只好把「我」帶到河東去「避邪」，沿路走來看到許多人都跟「我」一樣染上這種病。上述的篇章中都可看到鮮明的母親形象，溫馨的親情都在「我」的敘述中橫溢而出，由此也可看出作者思親之切，主要也是因為段彩華在一個還需要家的年齡就來到台灣，來台後不僅要經常獨自面對陌生的環境，而且在軍中受訓才三個月即罹患心臟病，當然會希望有親人在身旁照料，尤其母親是不二人選，因此，在作品中隱含其對母愛的渴望與思念。文中除了親情以外，對家鄉的景物與傳染病流行的情況描述得相當生動。

友情、鄉情也是作家童年生活的一種感受。孩子 小鳥 蜂窩 敘述街鄰玩伴與「我」的真摯友情。當年頑皮又天真，甚至為了偷樹上的小鳥，害了同伴跌落樹叢中，又為了要治療同伴的傷勢，彼此結伴去摘蜂窩，結果卻被叮得滿頭包，所幸同伴最後還是獲救。而 小孩求雨 中則敘述「我」和兒時玩伴在乾旱之年，依家鄉習俗一起作「泥龍」來求雨。然而在求雨的過程中，沿路看到乾旱的景象，以及大人們已準備逃荒的情況，看得出他們對求雨已不再重視，這也使得「我」們都感到心酸酸的。《幕後》一文中，段彩華在顯露鄉情的同時，更進一步描繪戰亂為鄉親所帶來的痛苦，也呈現出童年時期的「我」在面對戰火時的徬徨與驚恐。人的性情品味，或是一生，受童年的影響不小，而故鄉可說是童年的搖籃，段彩華生長在江蘇省，在此地留下的是他最稚嫩但記憶最深的歲月刻痕，所以童年時在故鄉的所見所聞，都成為其筆下的題材。從上述這些作品可看出，段彩華對故鄉和童年時代的生活未能忘懷。

⁴⁰ 王立：《中國古代文學十大主題——原型與流變》，頁 247。

⁴¹ 段彩華：兩個外祖母的墳地，《野棉花》（臺北：爾雅出版社，1986年），頁 117。

⁴² 段彩華：黃色鳥，《段彩華自選集》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1975年），頁 7-8。

⁴³ 同前註，頁 9。

大陸北方鄉間，狼是常見的野獸，而且生性狡詐，經常成群流竄於田野與村莊，伺機攻擊牲畜，甚至為人們帶來生命的威脅，因此，生活其間的人們除了要與大自然抗爭，還要時時面臨野獸的威脅，人獸之間的對抗自然成為創作的題材。段彩華的短篇小說中就有幾篇是以此為描繪對象，如《插槍的枯樹》一文中敘述一位曾經除狼無數的高手，卻依然難逃狼爪的命運，以此展現狼的凶猛及其危禍的程度，幾已成為人類的天敵之一。在《孩子和狼》中，描述一個小孩在夜晚回家的路上突然遭遇狼群攻擊的驚險情況，高手與狼搏鬥都驚險萬分，遑論是小孩，情況之危急自不在話下。段彩華生動的描繪出狼群展開一次又一次的攻擊，而小孩始終憑著智慧及勇氣與狼進行生死搏鬥，一次次的逃過狼爪。人類在面對天敵而仍能劣勢中求得生存，可見人性之堅強與大無畏的精神，當然也顯示出生存環境的惡劣，而人性在獸性的反襯下，也顯得格外動人。

段彩華對於家鄉風土民情的描繪，除了上述之外還有一些流傳於鄉間的傳奇故事，如《神井》、《怪廟》及《雨傘》等篇有異曲同工之妙，都是以一些鄉野傳說來推展故事情節，藉由一連串巧合事件，說明所謂的「神鬼顯靈」之類情事，事實上只是「湊巧」而已，以他個人獨特的寫作技巧對於這類的題材內涵重新「註解」。尤其《雨傘》這一篇，「對話極少；以『黑色喜劇』式的映象手法，反諷古老傳統信仰下，鄉人的愚昧。將鄉野傳奇做了全新的詮釋，敘事觀點把握得很成功，是全書（《野棉花》）很出色的一篇。」⁴⁴段彩華在這些文章中除了以鄉間迷信點出宗教議題，也間接傳達出大陸農村的生活情形，以及農民純樸與善良的個性。這些鄉間傳說在段彩華巧筆渲染之下，都成為帶有傳奇色彩的鄉野小說，也是台灣懷鄉文學中的典型之一。

段彩華生長於戰亂期間，自幼年開始就跟隨家人逃難避禍，後來因國共內戰遠離家園來到台灣，所以戰爭對他的一生影響甚巨，以戰亂為背景的題材經常見諸於作品中，如《淇河渡口》即是以軍閥割據時期為背景，敘述三柱一家人的遭遇，精確的描繪出戰亂時期百姓生活無所依恃，不僅窮困還不時遭軍人濫殺，或是被土匪綁票勒贖，甚至撕票等民不聊生的情形。另外，也刻意「營造出一種『在家不親在外親』的觀念。同鄉里之人，在異鄉相遇，總有一份熟悉、親切感。所謂『人不親土親』，正是這個意思。這種鄉土觀念深刻地烙印在作者心中，更令他難以割捨故鄉之情。」⁴⁵ 六

⁴⁴ 方瑜：「邊緣人」的世界 - 評段彩華的《野棉花》，《聯合文學》第 31 期（臺北：聯合文學，1987 年），頁 216。

⁴⁵ 莊文福：《大陸旅台作家懷鄉小說研究》，（臺北：中國文化大學中國文學所博士論文，

月飛蝗 同樣也是以戰亂期間為背景，戰亂之外，尚有天災人禍並行。本篇第一部分描述保安隊長帶隊去捉馬賊，在沿途經過的村莊中遇上蝗災，蝗蟲所經之處，全部的農作物無一倖存，保安隊長在目睹如此慘狀後，下令暫停追捕馬賊，全體隊員留下來幫忙救災。第二段則是敘述蝗蟲過境後不久，保安隊長去西埔途中，沿路見到的荒年景象，令人怵目驚心，恍如置身墳場。難怪書中人物馬賊賀七怪子在臨綁前說：「地面平靖不了的。飛過一個多月的蝗蟲，會有更多的人走我這條路！」⁴⁶段彩華在此描繪出中國北方鄉村，社會的動盪不安，強者恃權霸凌，導致人民求告無門，只能自甘墮落甚至淪為匪類以求生存。段彩華雖未正面批評戰爭所帶來的影響，卻藉由書中人物的種種遭遇，深刻的表達出戰亂所引起的弊端已經禍及人性，使人為了存活而不擇手段。可見「段彩華自其本身所經歷的生命縱線上不斷完成自我的擴張和征服，像蜘蛛於風暴中綴網，織出他純東方的存在觀念。以自我作為基座，他捐棄一切不忠於本身自覺的外在表現，他從傳統中裸脫出來，向人們顯陳一種原始的人類生命的基形。」⁴⁷

段彩華受家庭的影響，自幼即喜歡京戲及聽大鼓書，又他的大伯父曾經開過戲院，而祖母也經常周濟伶人，所以對這些江湖藝人的生活情況有一定程度的瞭解，這些生活經歷都成為其取材來源。野棉花 即是以這些在各地唱戲的江湖藝人為對象；鋼絲空盪 則敘述專靠特技表演來維持生活的人。作者著墨在這些江湖藝人為了討生活，不得不鋌而走險的從事危險的表演工作，尤其是在要角受傷後，使整個團體頓時陷入無法演出的危機，連帶著生活就更加愁苦，忠實的傳達出小人物的心酸與無奈，這些行走四方的流浪藝人，如同野棉花（蒲公英的種子）一般，風吹到哪裡就落在哪裡，只能永遠隨風不停的漂泊下去。然而「在表現一系列身處逆境仍不向命運低頭的人物過程中，門框 是一篇力作。」⁴⁸「門框 這個短篇，雖乏新意，但很感人。如果說這是作者寫作技巧的成功，倒不如說，那是由於段彩華對生長他的鄉土無盡思念的真情所孕育。」⁴⁹事實上，小說的原型是取材自作者的祖母與大伯父段貴田爭奪家產的事件，這段往事是段彩華由母親那裡聽來的，因為是真實事件，所以寫來格外感人。近親爭奪家產並不是光彩的事，但作者卻寧願一筆一畫的追憶當年種種，無非

2002年)，頁138。

⁴⁶ 段彩華：《六月飛蝗》，《段彩華小說選集》（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，2006年），頁43。

⁴⁷ 司馬中原：《段彩華及其「神井」》，《神井》（臺北：大業書店，1964年），頁1。

⁴⁸ 劉登翰等主編：《台灣文學史》下卷（福建：海峽文藝出版社，1993年），頁423。

⁴⁹ 微知：《評〈段彩華自選集〉》，《隨風而去》（臺北：秀威資訊科技公司，2006年），頁359。

是以回憶對抗思念，同時也隱含作者對失鄉的痛。野棉花 的主角連奎到蒲柳莊給師妹連蕙上墳的這一段往返途中，短短的數小時，故事開始倒敘連奎及整個季家班的一生，表達出與 門框 相同的情境。眼見重要的東西消逝，卻再也尋不回的經驗，只能以書寫紀錄過往，讓自己再次重返精神的家園。除了上述各篇外，其他收錄在《野棉花》中的各篇，段彩華「大致上也將他們生存的環境限定在軍閥割據時代的華北地區，這種特殊時空的囿限，讓書中人物常常處於生存的極限狀況，而便於藉此描述人性的種種層面。飢餓、貧窮、奮力求生是不斷出現的主題。風沙、黃日、白楊、蘆花、半乾的河、貧瘠的土地、秋日的大雁、烏鴉，加上兵荒馬亂的年月、土匪和盜賊，這些幾乎是全書每一篇小說共同的背景。在這樣殘酷苛刻的條件下，掙扎求生的小人物，他們的辛勞、悲苦、自私、愚昧，是作者著墨的重點。」⁵⁰而部分篇章如 貨郎挑子 等「一點點關懷、善意，純摯的小兒女之情，是荒原上的綠意零星，為整個荒謬愁慘的年代，添上些許顏色。」⁵¹

「每一個作家都是從自己最熟悉的地方開始寫的，生活就是他的素材，談鄉土文學是尋根，每一個作家一定是從鄉土出發，寫他最熟悉的生活。」⁵²這是段彩華以故鄉為創作主題所提出的看法，但「段彩華從鄉土出發。他並非像一般鄉土文學作者那樣，藉故鄉的自然風貌喚醒鄉土的思想情感，他祇是穿透他存在的空間，擷取各種情境作成他感知的展射。」⁵³即段彩華藉由生活中的觀察、體驗，去擇取最值得下筆的事件，以此剖析人們最普遍的心態，畢竟只有生活未必就能寫出作品，最重要的還是在於對生活穿透性的認知。從上述部分作品中可以得知，當時北方鄉村社會的一些真實面貌以及人們的生活情況。「在這些作品中，作者以主觀和客觀世界相對衡量，揭示了東方的生存面貌；當中國北方的農業社會形態在烽火中逐漸肢解，段彩華深入那些痛心的殘破，理出一些脈絡：一些痛苦的糾結，一些無知的忍耐，一些艱難的矚望，全現於他的筆底。」⁵⁴段彩華在家國驟變之中，倉皇來台，本就代表一種歷史漂泊的經驗，所以在一些作品中，他以自身的經歷，擷取一些漂浮無根的背景，藉此展示民族的流離。緬懷與念舊是人類共同的情感，而回憶更是捕捉過去，掌握自我認同的重要方式，創作者透過書寫，不僅留下部分已逝去再也追不回的歷史樣貌，

⁵⁰ 方瑜：「邊緣人」的世界 - 評段彩華的「野棉花」，《聯合文學》第 31 期，頁 216。

⁵¹ 同前註。

⁵² 張健、段彩華：鄉土與現代之間 - 段彩華創作五十年，《徬徨的戰鬥 - 十場台灣當代小說的心靈饗宴》(台南：國立台灣文學館，2007 年)，頁 345。

⁵³ 司馬中原：段彩華及其「神井」，《神井》，頁 2。

⁵⁴ 同前註。

同時透過時空的辯證為現當代的文學史增添註腳。

二、返鄉文學

自 1949 年國民政府遷台後即提出「一年準備、兩年反攻、三年掃蕩、五年成功」的口號，讓大陸來台人士有反攻的準備。但歷史的發展往往無法順其人意，在兩岸分隔不久後，返鄉即被認為是不可行，於是他們紛紛在此成家立業，出人意料的是政府在 1987 年開放探親，使得兩岸有機會可以重新接觸。由於時空環境的變遷，兩岸在分隔多年後早已各自發展，導致多數返鄉者帶著憧憬回歸故里，卻發現原來的故鄉儼然成為他鄉或異鄉，自己原來的身分背景也被轉換成稱為「台胞」的特殊份子。這些返鄉前後發生的林林總總，都成為創作者的泉源。「文學寫作的潮流不僅受時代變遷的影響，也有它自身興衰的必然性。六十年代興起的現代主義文學，在某種意義上顛覆了也取代了反共懷鄉文學的地位，但是沒有任何寫作的潮流是可以驟然切斷的。」⁵⁵所以在八十年代末，因應開放探親這一潮流所興起的文學創作，可視為反共懷鄉文學的再延續。

遠離家鄉來台後所要面對的不僅是對過往記憶的消逝，還會擔心故鄉的情況，更重要的是希望有一天可以回鄉。酸棗坡的舊墳 通過一個因戰事離家的少年二馬，在離家八、九年後返鄉祭祖，卻意外發現他家的祖墳竟有別人在祭掃，在雙方各執一詞之下，形成二家爭一墳的局面，幾經周折，仍然無法證實墳墓的歸屬，最後只好把墳墓掘開，挖出屍骨，各取其半，重新埋成兩墳。小說篇末：「兩個人都嘆一口氣，再回頭朝上看，分開的墳子前，都立著青青的石碑。」⁵⁶「但我們不禁要問：如果戰爭不停止，這二塊青青的石碑能永遠立著嗎？它能保證讓流離歸來的子孫找到自己祖先的墳塋嗎？」⁵⁷選擇返鄉祭祖這樣的題材寫作除寫出作者心中的期盼外，當然也包含那些與作者同期來台者的心聲。故事中的主角二馬，多少也可看出是作者的自身投射，段彩華十一歲喪父，十六歲時來臺，對於每年的清明節，可說是個既思念又尷尬的日子，因為既想念逝去的父親，但卻又必須面臨無墳可掃的窘境。然而這樣的窘境也非只段彩華所獨有，對當初渡海來臺的許多人而言，也有相同的情況，段彩華以個人的殊相表現

⁵⁵ 齊邦媛：從灰濛凝重到恣肆揮灑 - 五十年來的臺灣文學，《霧漸漸散的時候：臺灣文學五十年》（臺北：九歌出版社有限公司，1998年），頁19。

⁵⁶ 段彩華：酸棗坡的舊墳，《野棉花》（臺北：爾雅出版社，1986年），頁192。

⁵⁷ 何師寄澎：酸棗坡的舊墳，《中國現代短篇小說選析》（臺北：長安出版社，1984年），頁252。

眾人的共象。面對返鄉之日遙遙無期，只能藉由書寫來宣洩情感。外鄉客則寫一個因酒醉卻被拋棄在異鄉的老人，由於遲遲無法返回故鄉，只好留下來並以拾荒為生。老人原來是一位船員，所以經常到港口看著船來船往的往返世界各地，因為自己無法搭船離開，只好折紙船安慰自己，希望將來有一天可以搭船回到自己的故鄉。然而這個願望在老人生前都無法完成，一直到老人死後，由他認識不久的主角為其安排後事，以木船搭載老人的骨灰航向大海才算了卻心願。「從老人身上彷彿可看到來台老兵的影子，他們經歷大小戰役，最後倖免一死，而隨政府來到臺灣。對他們而言，重生固然值得喜悅，但在台灣過著孤苦無依的生活，亦使他們痛苦不堪。此篇小說定名為『外鄉客』，除了指這位老人外，或許也泛指這些流落異鄉的孤獨老兵。作者成功地塑造老兵蒼涼孤苦的形象」，⁵⁸同時也精確描繪出期盼返回故鄉的心情寫照，也傳達出返鄉在當時是不可能，唯有透過死亡才能重歸故里。

從上述的作品中，充分反映出段彩華在無法返鄉的情況之下，進而觸發內心精神靈魂的迫切需求，只能透過文字世界不斷地重塑原鄉，因此，這些作品與段彩華返鄉後所寫的《北歸南回》相較，「都只能算是作者段彩華未還鄉前對故土思念的心理投射，都是《北歸南回》的預言（prefiguration），所有對故土的「懷思」都在政府於一九八七年開放兩岸探親時化為現實的接觸，更加印證時代歷史的無奈與無情」。⁵⁹

回鄉對離家多年的人而言，最在意的是可以再見到自己的親人，段彩華自是不例外，他最希望可以見到的是自己的母親，以及一直視若生父的大伯父。可惜在未返鄉前，在與大陸親人的魚雁往返中，不幸得知兩位親人皆已亡故，為此他曾感嘆作一首五言詩 望鄉，以表情懷：

老家在大陸 新家在臺灣
 隔海人皆歿 空盼三十年
 王師未西征 遺民骨早爛
 未知何時節 親祭哭墳前⁶⁰

由詩中也可看出作者的心情寫照，喪親之痛，又逢腰疾纏身，在身心雙重打擊下，使得探親之行持續延後，直到 1998 年才得償返鄉宿願。自大陸回

⁵⁸ 莊文福：《大陸旅台作家懷鄉小說研究》，頁 140。

⁵⁹ 林秀玲：鄉歸何處？，《聯合報》，23 版，2002 年 8 月 18 日。

⁶⁰ 段彩華：母親的醃菜罐子，《我當幼年兵》，頁 300。

台後完成《北歸南回》。書中的于思屏即是段彩華的化身，于思祥為其堂哥段彩祥，其他如季里秋為其舅舅，于氏家族諸親友等均真有其人，此書可說是帶有自傳性色彩的返鄉作品。除此，他也旁及與他同一代老兵們的返鄉故事。書中背景是從抗戰前一直到段彩華返鄉回台後，大致勾勒出一個大時代的縮影。翁柏川在《「鄉愁」主題在台灣文學史的變遷 - 以解嚴後（1987年 - 2001年）返鄉書寫為討論核心》一文中認為：「段彩華的《北歸南回》是此一階段最具代表性的書寫。這部發表在 21 世紀的長篇小說，以一群來台的榮民老兵返鄉探親的故事為題材，可以說為前一世紀『流浪的中國人』的苦難歷史作了最佳的見證與代言。我們甚至可以把它視為是來台第一代外省人『返鄉書寫』的代表作，同時也為這一代人闔上『鄉愁』的大門。」⁶¹

《北歸南回》雖以三個故事組成，卻彼此環環相扣，首先由季里秋返鄉開始。未開放探親前，原以為「今生今世，在夢裡才能見到爹娘的，死後的遊魂才能回返家鄉」，⁶²沒想到探親政策的開放，使他們可以在有生之年完成心中多年的願望。經過數十年的分隔，如今得以返鄉重見親人，自是可喜可賀之事，但也不是人人可喜，至少對趙立和和袁火而言，卻是個苦惱的事。因為袁火他是在戰火中被一個揹鎗的兵所抱養，所以他無從得知親生父母是誰，也不知道當初是在何處被抱養。至於趙立和他兩手臂上「左邊刺著『一顆心回台灣』，右邊刺著『一條命爭自由』」⁶³「那是往日的光榮，熱情的幻夢，現在變成心病！」⁶⁴這兩個人「都有不同的疾病，那疾病來自抹不去的戰爭的創傷。一個是害怕記憶，一個是尋找記憶。」⁶⁵在無情戰火下，成為孤兒者不計其數，袁火只是一個典型的例子。而趙立和身上代表著昔日的英雄事蹟，如今卻成為返鄉的障礙，應是始料未及。作者在此點出老兵們返鄉時各種微妙的心裡感受，同時也暗喻兩岸即使分隔多年表面上看似「和平」，而實際上依然「暗潮洶湧」。在這樣的情況之下使得歸鄉之路充滿了變數、矛盾與糾葛：

一種孤寂的蒼涼感湧上心頭，舊地重遊，月台、站房，人物和景物都換了，雖然還是徐州東站，變成一個完全陌生的地方。⁶⁶

⁶¹ 翁柏川：《「鄉愁」主題在台灣文學史的變遷 - 以解嚴後（1987年 - 2001年）返鄉書寫為討論核心》（新竹：國立清華大學碩士論文，2005年），頁 86。

⁶² 段彩華：《北歸南回》（台北：聯合文學出版社有限公司，2002年），頁 20。

⁶³ 同前註，頁 39。

⁶⁴ 同註 62，頁 178。

⁶⁵ 同註 62，頁 188。

⁶⁶ 同註 62，頁 88。

季里秋含著淚眼亂望，教室、布告欄、遊戲室、操場、花園、涼亭
一切都改變了，唯一不變的是，地點還是那個地點。⁶⁷

舊地重遊發現人事已非，對過客而言，只不過是一個地方的變革，意義不大。但對專程回鄉者而言，卻是別具意義，因為回憶的本身即具備有顯微的效果，因此不需透過放大鏡，故鄉的一景一物即便是少許的改變，仍能一眼就認出，即使所見的是「廢墟」都具有不同的意義，因為那可能是當年與兒時玩伴玩耍的地方，更何況所見是如此巨大的改變，心中之衝擊可想而知。消失的不僅是舊的人、事、物，更是許多人生命過往的經驗與記憶。當于思屏兄弟回到家鄉時：

現在回到這裡，進入市區以後，看見那些街道和房屋，覺得是到了一個新地方，不是一個曾經來過的舊地方，更不是生長自己的地方，越發不是自己夢寐中的故鄉。唯一不同的是，兩個人都充滿了回到故鄉的感情——一種哀哀的溫馨，一種甜甜的心痛。⁶⁸

由於是初回到家鄉的心情寫照，儘管已事先知道家鄉早已變了樣，在親眼目睹之後雖然感到心痛，但仍然還有甜蜜溫馨。但等到面對兒時記憶中一切的場景都消失時：

他湧起一種想哭又哭不出來的感覺——我不應該回家鄉啊！哥哥說，于思屏說：我不應該陪你回家鄉啊！⁶⁹

面對這種記憶與現實的衝突，使返鄉之行成為迷惘又懊悔的行為。不過，最傷心的莫過於于思屏意外得知兩件事情的真相，一則是關於他的大伯父：

他忍不住默默苦笑，一個偶像在心裡打破了！原本以為是誠實忠厚的大伯父于懷謀，他一直對他存著感恩的心，現在整個冰消了！明明是他叫哥哥帶自己上車的，當母親于江氏問到他時，他于懷謀居然撒謊，假編一種完全相反的情節，搪塞他自己的缺失！這個人在他的心中完了！再也不佔著崇高的地位了。⁷⁰

⁶⁷ 段彩華：《北歸南回》，頁 162。

⁶⁸ 同前註，頁 205。

⁶⁹ 同註 67，頁 216。

⁷⁰ 同註 67，頁 222。

二則是自己母親如何死亡的真實情況：

不，不，不是醫院裡。是死在她住的那間屋子裡，屍首都發出氣味了，三、四天後才被人發現。三孀母是這樣離開人世的！⁷¹

段彩華自喪父後，多仰賴大伯父的教誨，所以對當年能隨軍來台一直認為是大伯父囑咐堂哥段彩祥（即書中的于思祥）帶他上車，所以對大伯父一直感念在心。沒想到回鄉後在堂弟的敘述下，才明白大伯父的為人。至於隱瞞其母死亡情況，主要是因為段彩華在家書中得知母親已不幸往生時立刻昏厥，所以其舅舅與堂哥雖然早就知道其母死時真相，但唯恐段彩華傷心過度而發生意外，於是加以隱瞞。另外，堂弟（即書中于思泉）的欺瞞，則是為了掩蓋私吞三孀母死後留在醃菜罐中三百銀元的行為。然而最令段彩華痛澈心扉的莫過於：

想到母親留在醃菜罐子裡的那一堆銀元，是做什麼用的，肝肺腸子都像被刀子攪動那樣，一陣陣的刺痛！眼淚無聲的淌下來，濕遍了枕頭，被冷氣一吹，貼在額角旁，冷冷的，涼涼的。他翻了一個身，心裡更傷痛，枕上的淚痕貼在另一邊額角，還是冷冷的，涼涼的。⁷²

段彩華對母親寧可一生受窮卻也要為流落他鄉的兒子留下回家旅費的行為，深感痛心與自責，所以在得知事情真相時，心中情感衝擊之大可想而知。母親與大伯父是兩個改變自己一生命運的人，在面對種種不堪的往事，一件件的揭發，使得他對反鄉之舉不停的質疑：

如果現在是真的，過去就是夢：如果過去是真的，現在就是夢，怪只怪自己不該離去，也不該回來，把這兩種夢境攪在一起，攪混亂了。⁷³

在返鄉的過程中，面對這種情感上的衝突與撕裂，使得對於返鄉之行不禁感到疑惑、痛苦與矛盾之情。想不到蓄積數十年的鄉愁，不是在返鄉中得到「圓滿」的結束，而是因「幻滅」而消解。因此不禁感慨：

⁷¹ 段彩華：《北歸南回》，頁 237。

⁷² 同前註，頁 245。

⁷³ 同註 71，頁 256。

我們這群人是生逢凶年，成長在抗戰，又遇上內戰，再分離在兩岸的不合作當中。一別這麼多年，我才和各位老同學又見面。不怨別的，怨我們的運氣（原文：動）不好，中國幾千年最不好的時代，讓我們這群人碰上了！⁷⁴

千里迢迢回到自己的家鄉卻是「帶著回家的感覺，來到另一個外鄉」⁷⁵，因為原本該是故鄉的地方「然而現在，什麼也尋找不到。那些熟悉的景象，統統沒有了。那裡——那裡應該是家鄉的地方，只出現一排一排、一簇一簇陌生的房屋。」⁷⁶本以為是回家了，沒想到卻是家鄉為異鄉，充分表達出回家的情感與返鄉的感情不同，突顯出返鄉的另一層意涵，即在家鄉之外還有另一個家。「但不管走到那裡，總有一種排遣不去的憂鬱；這個國家不再屬於我們的。彷彿改嫁過的親娘，你沒法承認她仍是自己的母親。」⁷⁷因為「那邊雖是我的故鄉、故土，卻不是我的國家了。」⁷⁸「我們心目中的中國，只剩下地理名詞了。」⁷⁸原本的血脈相連與歷史認同，都在返鄉後逐漸的消解，然而更重要的是「那邊說我們是台胞，這邊說我們是大陸來的，各位想想看，我們這些人幹來幹去，不是把籍貫幹掉了嗎？」⁷⁹所以「回去一趟，最深刻的感觸是，我雖做中國人，也不是台灣人，而是世界人、宇宙人、外太空人！」⁸⁰

段彩華對故鄉的體認，從對母親的意象可看出，由原本的「母親就是故鄉。」⁸¹「如果母親不在那一邊，故鄉的溫情也就失去很多了。」⁸¹轉變為「真正的母親，是血肉的母親。」⁸²「她雖然是血肉之軀，但她的愛是比長江還長，比海水還深。只要她還活著，她是沒有一天不盼望她的孩子回到她的身邊的！」⁸²關於身分認同的問題，段彩華在《外鄉客》中就曾藉由拾荒老人提出探問。「這個老頭子，一直都身分不明。又說自己是中國人，又說自己不是中國人。」⁸³「老頭兒很可能不是中國人，我們要把他送到故土去！」⁸³「如果他是中國人呢？」⁸³「那他從海外來，他對海外已具有家鄉觀

⁷⁴ 段彩華：《北歸南回》，頁 126。

⁷⁵ 同前註，頁 94。

⁷⁶ 同前註。

⁷⁷ 同註 74，頁 62。

⁷⁸ 同註 74，頁 142。

⁷⁹ 同註 74，頁 141-142。

⁸⁰ 同註 74，頁 62。

⁸¹ 同註 74，頁 73。

⁸² 同註 74，頁 284。

⁸³ 段彩華：《外鄉客》，《野棉花》，頁 216。

念了，我們要把他送到他要去的地方去！」⁸⁴從這裡可以得知「作者在此將『故鄉』的定義，推廣的遠過於狹隘地圖上的某些『定點』，意圖探索人存在的根本問題。」⁸⁵段彩華對於故鄉及身分的認同，早已超越國界，如今再提無非也是一種認知的過程，漸次的發現，所謂的身分認同，原就存放在心中某個隱密的角落，不斷的在接受衝擊與選擇，小心翼翼的避免墜入偏狹、封閉的陷阱，然後調整自己，而尋出自己的歸屬 - 「北歸南回」。這裡或許沒有一個「論定的」中國或台灣，主要也是因為兩岸近年的變化與發展實在太快，使得它們不停在革新與流動。因此，恐怕已不是過去某些論述所能概括，而時至今日則有待大家以更寬容的態度重新評估及對待。

王明珂在《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》一文中提到：「在赴大陸探親或觀光之後，兩岸分圖發展產生的差異成為許多臺灣人的現實經驗，造成臺灣人民對大陸人民產生強烈的『異己感』，如此更強化了他們的臺灣人認同。」⁸⁶王明珂所言有其道理，然當務之急在於族群的融合，但如何以更開闊的視野與胸襟接納彼此？對於不同族群間所產生的對立或認同的問題，段彩華早在《山林的子孫》一書即已提出看法，他認為「通婚」就是恰當的方法之一，所以在《北歸南回》書末再次安排方信成與唐月蓉在分隔四十年後終成眷屬，「從現在開始，大家都是一家人了」，⁸⁷「那邊有人來，這邊有人去，來來去去的時間長了，自然就和平了。」⁸⁸即藉由雙方血脈的融合與交流，漸次的彌和族群間的裂縫。正如段彩華所言：「所謂北歸，是歸到故鄉。所謂南回，是回返台灣。」⁸⁹段彩華以其親身經歷，「勾勒出一個大時代，也宣泄出幾十年中國人共同的願望：歷史是一陣一陣的傷痛，必須用誠實的和平來治療，而不是把稻米又換成砲彈，再添悲情。」

90

數十年來，這群渡海來台的人士，他們從枕戈待旦到花果飄零，見證了整個家國由流離、奮鬥一直到振興而起的興衰歷程。其中反共復國或許曾是他們的願望，而午夜夢迴的故園家鄉更是一致的心中隱痛。「從離鄉到返鄉，是一條漫長的人生道路，對於走上這一條路的人，是不幸，也是幸，不幸的是必須離開家鄉，忍受思鄉之苦；有幸的是，有朝一日得以回到家

⁸⁴ 段彩華：外鄉客，《野棉花》，頁 220。

⁸⁵ 方瑜：「邊緣人」的世界 - 評段彩華的「野棉花」，《聯合文學》31 期，頁 216。

⁸⁶ 王明珂，《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》（臺北：允晨文化出版公司，1997 年），頁 387。

⁸⁷ 段彩華：《北歸南回》，頁 319。

⁸⁸ 同前註，頁 320。

⁸⁹ 段彩華：序，《北歸南回》，頁 5。

⁹⁰ 同前註。

鄉，重享天倫團聚的安慰，這些深刻的情感在沈澱後都昇華為臺灣文學的養分。」⁹¹是以段彩華以其這一代人的共同經歷所撰寫的《北歸南回》「及時地為我們在八十年代兩岸重要關係的一刻作傳，留下紀錄，我想，這也是《北歸南回》一書的歷史意義。」⁹²除此之外，在上述諸多作品中，或許對未曾有過共同歷史記憶的人而言是遙遠或陌生，然而多少也意味著不同族群的交流，對於熟悉這段歷史景觀的人都知道，這裡曾經記載一段數百萬人的生命經驗總和。所以段彩華這一系列的懷鄉及返鄉的作品，其中所要敘述的不僅僅是時間的流逝，或是空間產生的異變，最主要的是呈現身在其中份子的移轉，同時也替這些無法定位卻注定要作歷史裡流浪的遊子做出最佳的詮釋。

⁹¹ 楊明：《鄉愁美學 - 1949 年大陸遷台作家的懷鄉文學》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2010 年），頁 27。

⁹² 林秀玲：鄉歸何處？，《聯合報》，23 版，2002 年 8 月 18 日。

第三節 「文」與「武」的交會

段彩華自幼受父母親的薰陶本就喜歡演義小說，又其父親是少林寺北派的弟子，武術了得。段彩華自幼耳濡目染，自然對武術有濃厚興趣。來台後從軍數年，接觸不少戰術技巧及兵法策略等相關書籍，故而累積大量且豐富的武術相關素養，段彩華將其與文學相結合共寫出《龍袍劫》、《賊網》、《花燭散》、《清明上河圖》等四部與武人相關的長篇文藝小說。此四部書的時代背景俱為清末民初（19世紀末至20世紀初），此時是中國社會劇烈變動的時期，帝國主義入侵、滿清王朝覆滅、民國建立，中國由落後的舊社會逐漸蛻變。值此新舊交替時期，傳統封建倫理道德受到衝擊，社會思維劇烈動蕩。以下藉由此四部小說的析論，探索段彩華如何在這樣的時代潮流下，進行「文」與「武」的交會。

一、《龍袍劫》

《龍袍劫》的故事構想源自於段彩華幼年時聽到的傳說，他據此改編成書。全書以龍袍做為故事的引子，成為牽動所有事件的中心。龍袍為皇帝朝服，是身份和權力的象徵，雖是尊貴無比，但也有其殘酷無比的一面，正如洪判爺所言：

「劫龍袍如同劫了萬歲爺的龍駕，案子要是查出來，巡撫大人要降級，知府知縣要問罪！」他懊痛的說：「在哪個縣發生的，縣城要拆掉一隻角！哪個鄉打搶的，全莊子的人要開刀問斬！戶滅九族啊！」

93

滕陽紫因為誤劫龍袍，唯恐連累全村的人，因此只好帶著龍袍四處躲藏，這也使得朝廷和江湖都掀起一片波瀾。中國歷史上數千年來的征戰，所為的就是爭得「九五之尊」。是以，龍袍所經之處，彷彿死神過境。臥虎山上十八家寨主為爭奪龍袍而彼此砍殺，朝廷派出欽差大臣與官兵馬不停蹄的追緝，御前侍衛范仲御在得知滕陽紫落腳大慈寺後，為奪回龍袍竟然罔顧無辜民眾生命財產的安全，暗決湘江，使水淹大慈寺，凡此種種都是「權力」之下的犧牲者。但「段彩華並非以寫武俠小說的心情和目的，來經營《龍袍劫》；他冷眼注視他筆下的官差、大盜、綠林豪客，互相廝殺火併，

⁹³ 段彩華：《龍袍劫》（臺北：名人出版社，1977年），頁38。

以性命相搏，然誰都沒有得到最後勝利。在一連串的流血和死亡之後，龍袍被送到革命黨手中。此舉意味著一個古舊時代的結束，另一個嶄新時代將來臨。」⁹⁴

新舊世代觀念的落差由欽差大臣和革命黨人見到龍袍時的反應可清楚看出，當欽差大臣見到龍袍時：

「見袍如見主。這個大堂太寒酸了吧？」
「大人，」范仲御高聲說：「還不算寒酸。」
「能請出龍袍嗎？」欽差大臣說。
「只要禮儀隆重，在行轅堂上，能請出來的。」范仲御說。
「傳令堂裏堂外的親兵侍從，儀仗隊伍，統統跪下！」欽差大臣吩咐說。
命令傳出去，沿著大堂到門外的官員、隊伍，都紛紛跪倒，臉沖著堂案。范仲御也跪下，館驛裏顯出一片肅穆。」⁹⁵

革命黨的王先生見到龍袍時說：

這是一件了不起的藝術品！毀掉了太可惜了。我替孫先生收下它，好好保藏著，等到一天革命成功了，會把它放在博物院裏陳列著，供後世的人們欣賞的。⁹⁶

上述兩相對照可以發現，龍袍在欽差大臣的眼中仍是帝王的象徵，但在革命黨人看來，龍袍不過是件華麗的工藝美術極品而已。可見雙方認知差距之大，已是難以跨越的深溝天塹。無數生命的犧牲，只為一件絲線死物織成的衣物，專制政體確實禍害不淺，無怪乎革命黨要推翻滿清帝制。

十八世紀工業革命的產生，使人類社會發生了巨大的變革，把人類推向嶄新的時代，清朝時期躬逢其盛，許多新觀念與思想不斷的傳入，尤其在列強打開中國門戶之後，中國已無法再自閉門戶，必須被迫接受這些新的訊息，開商通埠的城市首當其衝。余崙在東南遊歷期間，曾經遇到革命

⁹⁴ 郭明福：《琳瑯書滿目》《龍袍劫》 - 一個或將湮滅的故事，（臺北：爾雅出版社，1985年7/20）頁，152-153。

⁹⁵ 段彩華：《龍袍劫》（臺北：名人出版社，1977年），頁296。

⁹⁶ 同前註，頁346。

黨員對他說：「年頭兒在轉變，誰不跟著走，誰要被潮流滅頂。」⁹⁷革命黨員的一番話使他有所領悟：

余崙說：「今年二十三歲了，在山澗裏洗過，在瀑布下沖過，遊遍西南去求高手指教，劍術總算學成，卻突然覺得沒有用處！」

「亂講。」余崙說。

「洋鎗大炮出來了，以後打仗，很少再憑武功。」余崙說：「刀槍劍戟，不是要變成廢鐵，重新回爐的嗎？」

「這是一時的，用不著擔心。」余崙反握住他的手說。⁹⁸

革命黨以推翻滿清帝制為主，代表著新時代的思維，余崙在受到革命黨員的啟發後就加入革命黨，這也表示他認同新時代的思維。而其兄余崙身為清廷巡捕，屬於官僚體系份子，中國傳統觀念與思維深植其心，所以還對滿清政府抱持希望。刀槍劍戟不敵洋鎗大炮，表面上是傳統武器不如新式武器，但多少也說明了在新思潮的衝擊下，傳統某些舊思想也日漸式微。《龍袍劫》除以龍袍表達出它的象徵意義之外，作者也藉此傳達代與代之間思想觀念的轉變，其用意在於本書前言所說：「寫出一樁事，讓人們了解上一代的上一代的思想 and 觀念。」⁹⁹

二、《花燭散》

《花燭散》由書名即可知道是以婚姻為題材的小說，故事敘述清朝時期丁舉人之女丁淑月在為亡母掃墓時，遇到土財主王仲勝之子王明杰，沒想到王明杰對丁淑月一見鍾情，甚至患了相思病。王母不忍兒子受苦，於是央求王父託媒去提親，但丁淑月在五年前即與二品侍衛靳家驃之子靳朋玉定親，並約定在今年 11 月迎親。王明杰在得知提親無望後卻立刻昏厥，王母認為事態嚴重，便要求王父想辦法解決，最後王家在靳朋玉迎親途中進行搶親。靳家雖有防備，但仍不敵王家人多勢眾，新娘還是被搶走。丁月淑雖身陷賊窩仍臨危不亂，巧用機智留下線索，讓夫家及家人得以循線找人，但幾經周折還是失敗。最後在王仲勝企圖佔有丁淑月時，丁淑月為守貞拿原本要自殺用的髮簪刺傷王仲勝，王仲勝一怒之下命人殺了丁淑月，小說最後也應合書名，以悲劇收場。

⁹⁷ 段彩華：《龍袍劫》，頁 242。

⁹⁸ 同前註，頁 242。

⁹⁹ 段彩華：龍袍劫前言，《龍袍劫》，頁 5。

中國婦女典範的書寫，早從《詩經》開始已有不少篇章，如《唐風葛生》《鄘風 柏舟》等，都是讚揚婦女貞節的篇章。而至漢代劉向《列女傳》後，史書上開始對於婦德加以記載，此舉也影響至後世。明清時期因為受到宋代理學「餓死事小，失節事大」觀念的影響，以及朝廷對貞潔婦女的旌表，使得社會上對婦女的守貞行為至表推崇，甚至著文歌頌貞女烈婦，於是貞潔的觀念到了清代已達極致。受此觀念影響，所以當丁淑月被王明杰搶去後，最擔心的不是自身安危，而是貞潔問題：

讀過的書裏，還有父親的教訓，都說節操比生命重要。一個人可以死，身子卻不能被侮辱。¹⁰⁰

而新郎靳朋玉在面對新娘被搶去時心中所念也是相同的問題：

靳朋玉一面催馬往前走，腦海裏思緒起伏。離結婚那天越隔越遠，心情反而不再急躁了。意識中不承認，潛意識卻告訴他，新娘子被擄去這麼久，貞操早就像馬蹄下的殘雪，染上污泥了。當初使他暴躁，想在一夜之間追回的原因，就在這裏。強盜太狡詐，使他陷入一個迷陣。等到覺悟後再往別的路上找，人已不是那個人，花已不是那朵花了。精神一頹喪，恥辱感反而加強。剩下來能做的是捉住賊寇，洗雪自家的門風了。¹⁰¹

靳朋玉對於當初未能及時追回新娘的懊悔，不是為了丁淑月的安危，而是擔心她無法守貞，隨著時間的流逝，在靳朋玉認為丁淑月應該已經失貞後，對於未能尋回新娘反而不急了，心中只有如何維持門風的問題。可見女性在當時除了是被要求者，甚至還是被質問者。另外也凸顯男性只是以妻子做為「工具性（傳宗接代）的存在」而非生命主體的存在。在這樣的思維下，使得靳朋玉一度「希望」丁淑月身亡：

想起新娘子還在困厄中，他的心裡焦躁起來。窄窄的夾皮牆，塞擠著她，接連八九天，人即使還活著，也會發瘋的。要是藏在地窖子的縫隙中，那更慘了，比活人進了地獄還可怕。她活著還不如死掉的好！靳朋玉想，真的，也許王明杰那幫人已把她殺害掉，屍首埋在地窖子下面。¹⁰²

¹⁰⁰ 段彩華：《花燭散》（臺北：九歌出版社，1991年），頁77。

¹⁰¹ 同前註，頁125。

¹⁰² 同註100，頁228。

由這裡可看出丁淑月所處環境的險惡，雖然如此，丁淑月仍然繼續設法與王明杰周旋，讓他無法得逞。但反觀靳朋玉，表面看起來是擔心丁淑月的處境，實際上卻暗示出靳朋玉自私的心態，由於他無法面對「活著」的丁淑月，所以寧可她死在匪徒的手下，可見貞節觀念的影響深遠。然靳朋玉並非真的無情無義，在這樣的處境之下，他不禁捫心質疑：

一個女人的貞操，真的比生命還重要嗎？他要維護的到底是她的性命還是靳家的門風呢？¹⁰³

由此可看出男主角內心矛盾的掙扎與痛苦，他所要追求的到底是什麼？他也曾自責自己的私心想法，但是：

自從雪中被搶去花轎，他知道，有很多嫉恨他家的人，都在背後笑話他，即使把新娘子救回來，一點瑕疵也沒有，那些人也會編造很多污點，來渲染他家的家醜！¹⁰⁴

「明清社會風氣淫糜，封建統治者蓄妓，腐化至極。這本是個最不講究貞潔的社會，可是事實上又是對貞潔最苛求的社會。」¹⁰⁵誠如魯迅所批評的：「皇帝要臣子盡忠，男人便愈要女人守節」。¹⁰⁶可見在傳統社會輿論壓力下，靳朋玉的處境，也如同丁淑月塞在夾皮牆隙縫中，進退不得，難以自處。在中國傳統社會裡，女性必須遵守三從四德，而且以相夫教子作為人生中最大的目標。受到這些傳統觀念影響，丁淑月遵從父母的安排嫁給靳朋玉，雖然花轎尚未過門就被王明杰搶去，但丁淑月抵死不從王明杰及王父，這樣的行為思想充分表達出中國傳統女性「從一而終」的婚姻觀。

「明清兩代，處於封建社會的後期、末期，加強了對婦女的禁錮。程朱理學就是這一強化禁錮的時代標誌，它的禁欲主義，直指廣大婦女，尤以節烈觀為甚。」¹⁰⁷所以丁父在面對女兒的死亡時說：「她為貞潔而死，是我們丁家的光彩。」¹⁰⁸丁父此言，更彰顯出傳統禮教吃人，也反映出傳統封建勢力對女性深重的迫害。丁淑月在身陷危難之時，仍能憑著機智沈著的

¹⁰³ 段彩華：《花燭散》，頁 229。

¹⁰⁴ 同前註。

¹⁰⁵ 黃清泉等著：《明清小說的藝術世界》（台北：紅葉文化事業有限公司，1995年），頁 189。

¹⁰⁶ 魯迅：《我之節烈觀》，《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，2006年），頁 126。

¹⁰⁷ 同註 105。

¹⁰⁸ 同註 103，頁 414。

與歹人巧妙周旋，一直到付出生命為止，表現出勇於面對慘淡人生的際遇，及肩負時代的重壓。她不幸的悲劇，非僅是個人的，同時代表了那個時代女性的痛苦與辛酸。

三、《賊網》

《賊網》主要是敘述男主角方浩然意外結識白果莊莊主林啟洪，由於林啟洪認為方浩然是可造之才，於是聘他為護院教師，負責教導白果莊內的家丁武藝。方浩然入莊不久即與莊主女兒林秀菁相戀，然而林秀菁在父母的安排下，與小東溝岳漢卯之子岳奇城在兩年前已訂親，當岳家前來催促兩家決定迎娶的日子時，林秀菁卻因已愛上方浩然而不願嫁給岳奇城。傳統中國人的婚姻多由雙方父母作主，又受門第觀念影響，使得男女婚嫁往往欠缺自由。林秀菁拒絕嫁給岳奇城，由此可看出她勇於追求自己的幸福，不甘屈服於命運擺佈的思想。相較於《花燭散》的丁淑月，可見作者意圖在婚戀問題上，塑造出女性自主、自尊的人格形象，表達女性雖處在傳統封建的重重壓力下，也能夠掌握自己命運的覺醒與追求。

林秀菁與方浩然的婚事雖有阻撓，但在丫環林香的巧計安排之下，還是得以結成連理。然而林家的悔婚卻造成岳家的不滿，於是由原本的親家變冤家，甚至演變成兩家族的大火拼，由於孟家與林家交情較深，因此暗助林家，並用計使方浩然與林秀菁得以脫困逃至安全地方，同時提供藏匿地點。在方浩然夫婦的躲藏處，另有谷其良一人也藏身其中。由於谷其良行為乖張，引起方浩然的注意，後來經方浩然查證，原來谷其良是化名，他實際上是張舉萬滅門血案的重要證人羅季德，於是通知師哥衙門巡捕馮昆屏前來捉拿。從羅季德的供詞中證實林、孟、岳三家族原為江洋大盜，也是張舉萬等數起滅門血案的主凶。方浩然在得知自己誤上賊船後心中百感交集：

自己剛踏入世道，太年輕也太單純了，一切都隨合人家，才落到這步田地！娶了強盜的女兒，做了賊還不自知，沾辱了身家清白，連祖宗都蒙羞 叫我怎麼辦呢？¹⁰⁹

林、孟、岳三家在江湖上算是小有名氣，尤其林啟洪，平常在地方上作鋪

¹⁰⁹ 段彩華：《賊網》（高雄：臺灣新聞報社，1980年），頁510。

橋造路，周濟窮人等善事，因此人稱大善人，沒想到平日的善舉只是為了掩飾真實身分的作為，真可謂江湖人心險惡。方浩然江湖閱歷尚淺，自然容易上當受騙，為了不使祖上蒙羞及洗刷自己的清白，於是決定參加剿匪行動，並力勸林氏家族棄暗投明。

當方浩然要林秀菁反正時，林秀菁說：

「你是外姓人，相處又算久，可以反對我爹我娘，反對那一幫派的人！」林秀菁說：「我，一個長在運河以東沂河以西的人，跟他們骨連肉，肉連心，叫我反對誰？用劍殺那一個呢？」

「妳已經姓方了。」他說。

「姓方，就該忘記姓林嗎？」

「是的！」

「不能！」¹¹⁰

「娘，我躲在樹後看了半天啦，浩然一下都不還手，只躲著妳，妳能忍心再下手嗎？」

「聽妳的口氣，好像忘記妳是運河以東的人啦？」林尤氏詫異的說。

「是的。」林秀菁承認。

「怎會變得這樣快？」

「嫁給什麼人就得跟著什麼人。」林秀菁說：「妳不也是這樣兒，嫁給爹以後，就忘記從前的清白了嗎？」

林尤氏想了一想，長嘆一口氣，心忽然軟了，流下眼淚說：

「孩子，娘迷了心竅，一誤就誤了三十年！」¹¹¹

上引兩段對話，第一段是方浩然勸林秀菁反正；第二段則是林秀菁以自身經歷反勸其母。中國傳統社會的女性被要求出家從夫，所以在第一段對話中方浩然「提醒」林秀菁已經姓方了，不再姓林，此即是要求林秀菁必須履行身為人妻的責任。而林秀菁以「姓方，就該忘記姓林嗎？」，說出了女性夾雜在「人女」與「人妻」之間的兩難情境。可見女性在婚後與原生家庭互相違背時，所需承擔的情義問題，不僅止於夫妻之間，而是已經放大到人倫的多重承擔。正如陳翠英的觀察：「女性從原生家庭進入夫家，婚姻所締結輻射的複雜人倫網絡造成多重身份的角色切割，情義兩難，不僅存

¹¹⁰ 段彩華：《賊網》，頁 517。

¹¹¹ 同前註：頁 599-600。

乎夫婦之間，也因著家族的結構而陷入夾纏困境，女性是被要求者，面臨的內在衝突也最為沈重。」¹¹²此點也可由第二段對話林尤氏身上看出。從由上述兩段對話顯示出女性通常在婚後，經過由「人女」成為「人妻」的身份轉換後，必須承擔較多重的責任，當然也容易為此而歷盡艱難。

《賊網》除了對女性有細緻的描繪外，在男性部分也有充分的展現，如方浩然入賊窟卻不願同流合污，並舉發林家藏匿羅季德，也表現出其正義感，在得知林家為江洋大盜的真相後，仍力勸林家棄暗投明，先對林秀菁曉以大義：

「秀菁，妳怎不想一想，做為一個人，也要分清好壞，明白善惡呢？」 「運河以東，林岳兩家幹的事，殺人劫財，是天人共恨的！誰都可以抄滅他，妳怎能白白的不管呢？」¹¹³

然後再對岳母林尤氏進行勸說，同時在兩人交戰過程中處處留情，事後將其自身的功勞分給林秀芸及林尤氏，並極力為她們脫罪，顯見其有情有義的一面。最後在面對林啟洪時：

「你怎能忘恩負義，吃裏扒外，反咬我們一口？」林啟洪問。
「你雖收容了我，又把女兒嫁給我，使我有了家，」方浩然說：「卻陷我為盜，使我失去清白，不能在世上安身立命，是為我好？還是為了自己多一個幫手？」¹¹⁴

方浩然對林啟洪的知遇之恩，一直心存感激，又加上成為姻親，方浩然對其自是更加崇敬。但面對林啟洪的質問時，方浩然不僅坦然以對，而且不卑不亢的說出林啟洪陰謀，可見其恩怨分明的一面。小說結尾雖不離邪不勝正，善有善報，惡有惡報的常套，但卻也充分表現出方浩然俠義的一面，同時也在一些衝突對話中，寫出女性即使身在「江湖」同樣無法擺脫時代加諸在其身上的枷鎖。

¹¹² 陳翠英：《聊齋誌異》夫婦情義的多重形塑，〈《臺大中文學報》第29期（臺北：國立台灣大學中文系，2008年12月）〉，頁298。

¹¹³ 段彩華：《賊網》，頁518。

¹¹⁴ 同前註，頁601。

四、《清明上河圖》

《清明上河圖》主要是在講述名畫清明上河圖自宮中失竊，朝廷派出宦官與官兵追回名畫的過程。中國的宦官可謂是為侍奉皇帝而存在，因此可視為是君主的家奴，因此，其生殺賞罰，經常取決於君主一時的意念。但也因常伴君側，容易揣摩上意，比一般人容易得寵，一旦得寵經常易為禍害。中國歷史上就有不少宦官干政以致釀禍的事件，例如明朝的魏忠賢即為顯著的例子。所以清兵在入主中國後，有鑑於此，是以對宦官加強管理以防範未然。清朝宦官的地位原本就低微，又加上法令規範，使得宦官的地位更卑微，絕大多數的宦官幾僅是宮廷的奴隸，所以奉祿低，一般都入不敷出，除去必要的開銷後，難有私蓄，俟年老體衰後，就會被趕出皇宮，可說是晚景淒涼。正因為如此，一旦有機可乘，當然不會錯過。所以當英法聯軍放火燒圓明園，並進行搶劫時：

大鼻子們搶嘛，是仗著他們有洋鎗大炮，咱們的刀槍劍戟打不過他們，已經叫人痛恨的了。」胡克海說：「最可笑的，是連小鼻子們也趁火打劫，搶圓明園裡的象牙鑽石，翡翠瑪瑙，水晶奇石，各種古玩，嘴裡說是保護皇家的寶物，實際上，都掖在自己的懷裡，裝進自己的口袋，向四面八方逃走，改名換姓去了。

都是褲襠裡面缺一門兒的那些太監。平常裝作對萬歲爺忠心耿耿，老老實實，鬼子們一燒圓明園，他們比鬼子們搶劫得還厲害。平常壓抑在心裡的悶火毒火，全放出來了。這種看不見的火比看得見的火，燒得還凶呢。

有一群老奸巨猾和年輕的太監們，以為洋鬼子會占住京城不走，大清的氣數盡了，竟然監守自盜，連皇宮裡的古玩玉器，珍貴寶物，也偷盜出來。那些太監們平常就會偷出三幅五幅，十幅八幅的，賣給到京城裡做大買賣的富豪。這一回英法兩國的大鼻子一鬧了北京，這些管理字畫的小鼻子可抓住洋理了！他們假造玉璽，蓋在聖旨上，蒙混那些把守紫金城的御林軍，大批大批的運出皇宮，明著說是保護皇帝的家私，暗地裡卻找裝裱字畫的商人，轉手賣給收藏字畫的外地富豪。而這些字畫裡面，就包括有文同畫的那幅竹子，所翁畫的那幅龍，還有張擇（原文：澤）端畫的那幅清

明上河圖！¹¹⁵

這些宦官們敢如此膽大妄為，當然也是有所依恃。據史載慈禧太后寵信宦官，先是安得海，但因其過分張狂，於同治八年為山東巡撫丁寶楨以「違背祖制，擅離京師」的罪名予以砍頭。但慈禧太后並不引以為鑑，接著又寵信李蓮英。李蓮英有鑑於安德海的下場，因此行事極為小心，朝中大臣曾多次彈劾李蓮英，終因無明顯證據，在慈禧太后刻意的袒護下，一直奈何不得。李蓮英向來處事小心，從其墓誌銘即可看出：「事上以敬，事下以寬，如有年，未嘗稍懈。」也正因如此，李蓮英的得寵其來有自。事實上，慈禧太后對宦官們的惡形惡狀也不可能全不知情，但只要他們不干預朝政，她也就放任其行。這種態度當然也讓宦官們肆無忌憚，更加囂張，所以稀世古畫「清明上河圖」自然成為其覬覦的對象。

「清明上河圖」為宋代張擇端的作品，畫中真實的展現宋朝時期城鄉地景，及各階層人物的生活情形和社會風貌，成為宋代具有代表意義的傑出作品，自南宋以後一直為人重視，除了具有極高藝術的觀賞價值，還有相當重要的歷史性價值。為此，張擇端的後代子孫不願該畫淪於異族之手，於是在張光白的帶領下，利用太監李寶亨的貪婪，設下陷阱而順利騙得「清明上河圖」自宮中失竊本無人知曉，被發現是因為慈禧太后：

聽戲聽膩了，又想看看字畫兒。慈安皇太后喜歡文同畫的竹子，慈禧皇太后喜歡所翁畫的那幅龍，還有張擇端畫的清明上河圖。叫宮女和太監去找這三幅畫兒，找了好幾天，皇宮裡到處都翻遍了，還是找不出來。管字畫的太監推諉責任，說是給大鼻子搶去了。偏偏那位慈禧皇太后是個精明的人，記得這三幅畫不是掛在圓明園，也不是藏在清漪園被毀掉的那些殿宇裡，而是收藏在皇宮內院的坤寧宮，發脾氣叫那些奴才們快點找出來，才知道被太監假傳聖旨，拿出去偷賣了。這皇帝發脾氣厲害，皇太后發脾氣更厲害，立刻傳下懿旨，把管字畫的太監，凡是牽連在內的，殺了十六個！又傳下旨來，叫宮中的老太監帶領年輕的太監四處明查暗訪，務必追出那三幅名畫兒的下落！凡是有私藏拐帶的，不向皇家獻出的，要砍頭！知道那三幅畫落在誰的手裡，不向官府檢舉的，也要砍掉腦袋！這件事正在暗潮洶湧，剛剛觸發。真希望能夠趕快查出這三幅畫兒，要不然，會鬧得天翻地覆，真不知要冤枉多少好人的腦袋搬家

¹¹⁵ 段彩華：《清明上河圖》（臺北：九歌出版社，1996年），頁6-7。

呢。 116

作者從太監們的所作所為來暗示，國家政權幕後的實際掌控者是慈禧太后，由她只為了找不到她想看的畫來刻畫她可怕的專制，值此國家內憂外患之際，她卻依舊耽於享樂，如此描繪也可說是一種細緻及犀利的筆法。為了追回名畫，清廷派出老太監任學海率領一些小太監及各地將領進行追捕的任務，除了朝廷的人馬，尚有太平天國的武士、捻匪、強盜，以及法、日等外國人士的參與搶奪。張氏家族在各方人馬的強爭豪奪下，智計與武力並用，最後將「清明上河圖」藏放在安全的地方，以摹本讓任學海帶回宮廷交差。而在把摹本交給任學海之前，張光白請任學海看一幅畫，並告知：

「這是一幅潑血畫兒，是幾百個人用熱血噴灑出來的。」
 「好淒涼，好悲壯！」任學海從畫兒的這頭，掃視到畫兒的那頭。
 又從畫兒的那頭，掃視到畫兒的這頭。「真是太壯觀了。」
 「這是你跟我，共同完成的作品。」 117

作者以「潑血畫」來說明，無數生靈的死亡只為了滿足一個當權者的「休閒娛樂」，如此更顯示了君主獨裁政治的殘酷和野蠻。晚清時期，正逢中國數千年來的大變局，劇變的主因來自連年不斷的內憂外患。其中內亂除了太平天國之外，另有捻軍、回民、苗族等亂源；外有歐美等列強交相侵略而來。值此時期，為政者不思力圖精治，反而浪擲人力、物力於此，可見作者也藉此諷刺慈禧太后的盲目無知又擁有集權，而張氏子孫僅以一家族的力量，尚能抗衡大清皇朝的勢力，滿清帝國的顛預無能可想而知了。

上述作品中，段彩華藉由書中人物展現出其見義勇為、維護公理正義的俠義情懷，同時也有兒女情長的描繪。《龍袍劫》、《賊網》、《花燭散》等三部書的主題與內涵仍不脫忠孝節義的範圍，《清明上河圖》則是段彩華近期的作品，本書不論在內容、情節與人物均比前述作品豐富，語言文字風格也較為活潑俏皮，並將血腥的武打場面轉變成潑血畫的過程，以此警示後人，寓意深遠，凸顯出作者老而彌堅，創作能力更上層樓。雖然都是敘說「江湖人、江湖事」，但都有其文學內涵，與一般武俠小說最大的不同處在於：無一般常見「搶／尋神兵利器及武功秘笈」或是「主角身負深仇／奇冤，歷經重重劫難和奇遇，終於修煉成絕世武功，最後偕同

¹¹⁶ 段彩華：《清明上河圖》，頁 7-8。

¹¹⁷ 同前註，頁 438。

愛侶歸隱山林」等情節。雖然皆有類似「官兵捉強盜」事件，然惡人的下場都是接受法律制裁，而非「傳統」死於「江湖道義」之下，這點也與一般的俠義小說有所不同。事實上，作者的用意在於《龍袍劫 前言》所說：「寫出一樁事，讓人們了解上一代的上一代的思想 and 觀念。」¹¹⁸此為作者以另一種角度留給讀者深入思考的空間，畢竟「一代人和一代人的精神，就靠這一些文墨丹青聯繫著」。¹¹⁹另外，本節所論各書在創作技巧上則是獨樹一幟，著重美學、美感的呈現，武打場面除武功招式外，更講求意境，如同看電影般的視覺效果，由各種鏡頭組合而成，在重要場景中，景物更是悉心安排。尤其《花燭散》一書，是以彩色電影演出的方式敘寫，為文學上罕見的創舉，段彩華以其特有的文學涵養，開啟文學上的新頁。由於創作技巧部分不在本節討論之列，詳見第四章論述。

¹¹⁸ 段彩華：《龍袍劫前言》，《龍袍劫》，頁 5。

¹¹⁹ 段彩華：《自序》，《五個少年犯》，（台北：白馬出版社，1969 年），頁 2。

第四節 現實社會的關懷

台灣在六十年代以發展勞力密集性產業為主，同時實行獎勵投資，設立加工出口區，順利從五十年代進口替代工業轉型為加工出口導向的經濟型態。七十年代隨著經濟快速發展，傳統農業社會逐漸為工商社會所取代，都市化的生活形態形成，不僅社會關係急遽變化，更使得傳統價值低落，弱勢族群遲至八十年代才受到重視。作家與社會脈動關係密切，這些與台灣現實生活息息相關情況，自然成為作家筆下的題材。段彩華除了關懷日漸複雜的種種現實生活現象，也試圖以幽默化解荒謬，以幽默小說的筆觸委婉諷喻人生的苦與樂。

一、現實人生的觀照

兩個外祖母的墳地 一文敘述主角從小就給大姨媽當養女，對此主角一直耿耿於懷。所以在她出嫁時，生母請哥哥馬二爺送嫁妝當賀禮，就遭她回絕。馬二爺為化解她心中的怨恨，在母親往生後，特別安排葬在主角養母墳墓的路旁，一在路東，一在路西，即便兩墳距離如此接近，主角也不願去生母墳前祭拜，甚至還叮囑其子，長大後也不可前往，可見其身為養女的心結一直無法釋懷，即使其母與兄的後續彌補均無法改變其心態。關於養女的問題，在中國傳統重男輕女的觀念下，早有續嗣、蓄婢、養媳等習俗，「生家因家貧、迷信、或為增進親友間的情誼，將女兒送人撫養；相對的，養家多半為了節省婚姻花費、增加家中勞動力、或為撫慰養親喪兒女之痛、甚或為了沖喜、招弟等而領養女兒。」¹²⁰在雙方各取所需的情況下，使得養女制度盛行，也因大多是買賣所得，所以養女的身份地位一直不受重視，甚至受到欺凌，逐漸延伸成社會問題。台灣在1951年由省議員呂錦花提出如何保護養女問題的質詢，結果獲得黨政當局重視，以及社會上大聲疾呼「善待養女」，而後有「保護養女運動」的產生。段彩華以此為題材，可見是以警敏的眼光觀察五十年代台灣社會的脈動，對當時台灣社會中童養媳的問題提出看法，也反映出養女制度對少女心靈的破壞性，是一具深思考性的文章。

星光下的墓地 是一篇四千字不到的短篇小說，故事僅是簡短描繪

¹²⁰ 參見楊翠，《日據時期台灣婦女解放運動 - 以《台灣民報》為分析場域（1920-1932）》（台北：時報出版社，1993年），頁50。

一個夜校生智子放學回家的過程，由於是居住在人煙稀少的地方，智子必須經常單獨一人由學校走到火車站再坐火車回家，沿途上還要經過埋葬外祖母的這一大片墓園。對此，智子的母親「常常得意的說，只要推開窗子，一望見山頭，就等於望見了外祖母。」¹²¹但是智子卻全然不認同，因為她「對死後的外祖母，懷著和生前完全相反的感情，她真擔心她會為了保佑她，穿著那一身發亮的黑衣，突然出現在前面的路上，身子就顫抖起來。」¹²²因此，這段回家的路對智子而言可說是飽受孤單恐懼的煎熬，智子也不敢向父母親提起，所以她的家人卻始終完全不知。「透過小女孩智子的感覺，我們總算尋到了一絲迷亂的線索，人與人之間的隔膜，上一代與下一代的隔膜，這些隔膜僅是一種統合的象徵，從每一個被關閉的心靈的無助，孤單感覺裡，我們可以看出，連愛心的傳遞全感受波及。」¹²³段彩華以一簡短的篇章即精確的突顯出「代溝」這個社會問題。

隨著現代科技的進步，社會結構也跟著變化，人與人之間的關係也跟著改變。 玩偶 「這篇小說寓意深刻，它通過發生在風塵女郎與醉客之間的故事，揭示了在台灣的金錢社會中，人與人之間只是一種互相利用的買賣關係」，¹²⁴也凸顯人際關係的日漸疏離。中國傳統習俗參加婚喪喜慶一般都是要「送禮」，以此表達慰問或祝賀之意。 紅色花籃 中的潘太太早上去參加葬禮時，因為喪家不願接受一個紅色花籃，所以轉贈潘太太，她不但嫌忌諱，甚至還很樂意接受。主要是因為她晚上要參加一個喜宴，這個花籃就順勢轉送到喜宴會場，收禮的人見到只有一個就說：

「真寒酸！」 「要送就送一對，這是結婚，不是舞廳開幕呢！」

「管他去，」記賬的人說：「找一個人送到喜房裏去，反正老青年結婚七次了，也不在乎避忌。」

「新郎到底比新娘大多少？」一位賀客問。

「新娘十九，是他兒子的同學。」

「新郎呢？」

「才剛滿六十三歲，是他爸爸的朋友。」另一位賀客說：「鶴髮紅顏，真是天生的一對。」¹²⁵

¹²¹ 段彩華：《星光下的墓地》，《段彩華自選集》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1975年），頁215。

¹²² 同前註。

¹²³ 司馬中原：《段彩華及其「神井」》，《神井》，頁2。

¹²⁴ 劉登翰等主編，《台灣文學史》下卷，頁425。

¹²⁵ 段彩華：《紅色花籃》，《段彩華自選集》，頁239。

「這個時代，不認識的人送禮，多著呢！」
 「不錯，」 「太陽也在朝東轉呢！」¹²⁶

段彩華透過「送禮」這一個社交行為，藉由人物的對話，展示了現代人在面對婚喪喜慶此等人生大事隨著社會的開放與進步，也與以往大不相同，傳統人倫道德已日漸式微，人際關係也越趨複雜化，同時也呈現出一個光怪陸離的社會現象。潘太太早上參加喪禮，晚上接著吃喜宴，暗示著世事無常。

女人 這篇文章從一開始就未敘明兩位女主角彼此之間的關係，所以在拍戲時被認為是姊妹花，實際上是一對母女，當時母親還一度被誤認是女兒的妹妹，直到最後男主角再遇到這對母女時，驚覺「走在旁邊的一個，眼角已顯出皺紋，臉上閃射著夕陽一樣的光芒，看得出是身體裡的什麼東西，在作最後的燃燒。我有點惋惜，又有點感慨，禁不住這樣想，多快呵！她再也不像是曼麗的妹妹了！」¹²⁷本篇除描寫女人青春的流逝，另外，「對社會與家庭中的男女之間多種變態情感進行曝光，表現出他對這些問題的審視與思考。」¹²⁸從上述的篇章「我們似乎從追求物慾的現代生活的燦爛外衣，隱隱發現憑『本能』生活的變形蟲的蠕動。但作者的筆不是解剖刀，不是皮鞭，他只是冷靜地、神定氣閒地加以輕輕揭露，間或給予難以發掘的嘲弄、揶揄與諷刺。」¹²⁹

段彩華的小說除上述社會層面的主題關懷，另外也從經濟層面反應台灣農業轉型期的問題。牛是農民世代代的重要牲畜，更是這個文明（農業）的精神象徵，在邁入機械化的社會結構中，牛隻的重要性已大不如前。

葬牛 一文中，以牛隻的死亡，描繪出牛隻與傳統農業的依存性，藉由葬牛說明牛對傳統農業的重要性，牛隻死後應該得到尊重，不該再被買賣或利用。段彩華在此凸顯農民純厚樸實的一面，也提出台灣產業結構轉型中需處理的問題。傳統農業中除了牛是重要牲口外，豬隻也是代表。六十年代末，台灣一些落後的農畜業開始向現代化經營方式演進。《三家和》描寫華僑鄒琛響應政府的號召回國進行投資事業，企圖建立以殺豬為主的現代電動屠宰場。作品通過林成全父女到電動屠宰場參觀的見聞，突出鄒琛和傳統屠宰業廖添水在經營管理上的分歧。廖添水不願意改變原有的經營

¹²⁶ 段彩華：《紅色花籃》，《段彩華自選集》，頁240。

¹²⁷ 段彩華：《女人》，《段彩華自選集》，頁251。

¹²⁸ 劉登翰等主編，《台灣文學史》下卷，頁425。

¹²⁹ 微知：《評〈段彩華自選集〉》，《隨風而去》，頁351-352。

方式，因此對鄒琛百般刁難，甚至使出不法手段，但最後還是徒勞無功。本篇展現了六十年代末台灣農業在外來科學技術引導下，由傳統走向現代的轉型過程。段彩華的祖母及父親曾經從事販豬買賣，因此故事中對豬隻的描述相當細緻而傳神。

原住民文學向來較少受到關注，遲至八十年代的原住民運動後，才使得此議題受到關注。《山林的子孫》成書於六十年代，以探討台灣原住民排灣族青年沙塔成長故事為主的長篇小說，段彩華對此早有關注，顯現其目光遠大。原住民族早期以狩獵為生，獲得獵物是族裡值得慶祝的大事，所以當主角沙塔父子帶著獵物回來時，原以為會受到盛大的歡迎，沒想到卻不如預期的受到重視。不久族裡傳來酋長的死訊，為了酋長的喪葬問題分成兩派意見，年長者堅持要用傳統的屋葬方式，但酋長的長孫四莊認為會影響環境衛生，所以應該葬在公墓，於是與沙塔聯合族內年輕人請來校長與族人進行溝通，但由於族人的堅持，最後還是決定屋葬。後來果如四莊所料，傳染病（重傷寒）從老酋長家開始發生，甚至蔓延至週邊的幾個村莊，幸賴衛生所等醫護人員的協助才得以控制疫情。經由這次的事件，往後的死者都無異議的被葬在公墓，而四莊一家因為是主病原處，所以全體罹難，只剩他一人活著，四莊受此打擊，於是決定從醫，以便將來回家鄉服務。沙塔因不願繼承父業，同時決定繼續考大學，所以兩人再度離開家鄉，各奔理想。經過一段時日，兩人再次見面時：

「下一次再度假，你還是回家鄉吧。」四莊說。

「為什麼？」

「這裏是不適合山地人的。」四莊說：「我早晨出去送報，晚上給中學生補習功課，來維持學業。有時躺在枕頭上想，紫桑鄉的山水多好啊！在這邊浪費四五年，真是划（原文：劃）不來的。」

「畢業以後，我才能回家鄉去。」四莊又抑鬱的說：「那邊的教會答應我，給我一個醫生的職位。」

沙塔拉住他的肩膀，把他扳轉來。「你要變成一個教徒嗎？」他問。

「我已經是教徒了，」四莊說：「從我失去祖靈起。」

「祖靈在我們心中，」沙塔說：「不在乎有沒有屋子和黑柱。」

四莊鬱鬱的不回答，眼睛望著遠處「我覺得當教徒，才是划不來的。」沙塔又說。

「家鄉正因教會而進步。」四莊說。

「沒有教會，它還是要進步的。」沙塔說。

這是離開臺北前，兩人發生的一點小爭執後，沙塔「站在街頭寂寞的想：『我在哪裡？這到底是哪裡啊？！』」¹³⁰

小說一開始藉由沙塔父子獵鹿回來卻沒有受到歡迎來暗示傳統習俗的改變，接著再以老酋長的死亡凸顯兩代之間的衝突與對立，同時也為後續的鋪陳埋下伏筆。從上述的對話也了解到原住民部落在文明的衝擊下，傳統文化、道德等快速消失的悲哀，以及族群認同的焦慮。不斷自我壓抑族群記憶的悲情，呼之欲出，令人感慨及不忍。

排灣族是母系社會，因此段彩華在此對女性的描述也不少。隨著公路的開通，「番社」一個一個的成立，沙塔一家為維持生計，妹妹咪玲到「番社」去表演歌舞，父親則開始做木雕品讓咪玲拿到「番社」去賣，由此也顯示出原住民傳統文化，在面對外來文化的衝擊之後，人事物都產生變化，當沙塔再次回鄉見到咪玲時：

四五個月沒見，她不再是餵鹿的那個女孩兒了。衣裳淺藍色，雪白的裙折裏，有刺繡的蝴蝶和花朵。他想起初次見到的麗玉，和咪玲比比，覺得有些地方幾乎相同。那是言談和舉止，住在平地的山地人，和到過外面的山地人，跟住在深山裏的，完全不一樣了。¹³¹

咪玲在與外族文化接觸後，除了原本善良溫厚的臉孔不變外，其他屬於原住民族群的穿著、語言等外在的特徵幾乎不見，全都逐漸消融了。雖明說咪玲的改變，其實也暗示沙塔的改變，當他帶著在外地認識的女友麗玉及其哥哥回到家鄉時也已不同了：

「那是部落裏的迷信，」沙塔說：「女人不能碰獵槍，弓箭和腰刀的。」
「碰了會怎樣？」志平問。
「使用那件武器的人，會覺得一輩子不吉利。」
「咪玲告訴我的沒有錯，你完全變了。人不能下山啊！人一下山就不再是從前的人，用滿山的藤搓成繩子，都拴不住！」 「你跟文琴一樣，跟我姊姊一樣，流著山地的血液，卻捨棄生身土！」
「如果你到大的世界去看看，就不會埋怨我。」
「那你統統承認了。」元元在一棵大樹邊停下。「拿去！」她又說，

¹³⁰ 段彩華，《山林的子孫》（臺北：幼獅文化事業公司，1969年），頁226-7。

¹³¹ 同前註，頁158。

把蒲包推給沙塔。「我不是給人提東西的。」¹³²

「他還把獵鎗交給那個女的，射殺青色鳥！元元阻攔都攔不住。當他把鎗交給那個女的時，他已經不是我們的兒子了！我要用這支射殺青色鳥的鎗，把他打死！」¹³³

排灣族的傳統習俗認為青色鳥是吉祥的，「女人不能碰獵槍，弓箭和腰刀的。」所以元元阻止麗玉拿槍射殺青色鳥，但沙塔卻不這麼想，他認為這些只不過是部落的迷信，所以把自己的槍交給麗玉，當麗玉槍中青色鳥後，元元看著染血青色鳥，倉皇的哭泣離開後卻跳水自殺。麗玉象徵著主流文化的入侵，元元代表著原住民族傳統文化，當元元在阻止麗玉的舉動時，卻反被麗玉一把推開甚至跌倒，足以說明元元的弱勢。而當元元與沙塔爭執時可看出其自我壓抑，又想維持尊嚴，從她拒絕拿蒲包時說：「我不是給人提東西的」可見。但在面對麗玉如此強勢之下，不僅無力反擊，也只能無奈的承受悲劇發生。沙塔始終站在麗玉這一邊，也顯見傳統習俗與族群群體的記憶已在主流文化的衝擊下慢慢的消失中。

由於元元跳水自殺，使得沙塔的父親要殺他，逼使沙塔只能逃離家鄉謀求生路，在往山下走的路上：

森林被砍伐，稀疏得能看見星月。小路和公路的交叉處，石頭都被改變，叢莽也經過焚燒，幾乎不能辨認。景物在夜間看起來，比白天更陌生。一種強烈的感情侵擾著他，突然他感到，這一次離開後面的村莊——那個生長他的地方，以後再想回來，即使假期更長，也很難辦到了。公路通到那裡，一天之內可以到達，但他卻隔得更遠。他坐在一塊大石上喘息，仰臉望著高處，山影橫在星光下，看不見重疊的群峰，格外使他迷惑。感情更激烈了，大過身上的傷痛，幾乎想站起來走回去，就算被父親打死，也抱著那塊熟悉的土地。但繼續前行時，卻朝著相反的方向，腳前的坡勢還是一步一步向下矮。他禁不住回過臉，對著被遮斷的天幕大叫：

「山——！」

聲音高亢而又沙啞，除去遠方的迴音，只有他自己能夠聽到。四面漸漸寂靜，淒涼和落寞又襲擊著他。月亮透出雲叢，影子是孤獨的，他又走下一段路，壓抑不住感情，對著背後的天空大叫：

¹³² 段彩華：《山林的子孫》，頁 266-268。

¹³³ 同前註，頁 283。

「山 ！」
「山 ！！！」

遠天起著迴響，一波一波震盪著，在樹梢和群峰間碰碎，終於沒有了，仍是一條孤獨的影子，在腳邊拖著。¹³⁴

沙塔由一路上的沈思發現公路開通雖然帶來便利性，讓回鄉的路程變短，但是情感上卻覺得更遙遠，這種難以言喻的傷痛，使他不禁大聲吶喊，然而即使他用盡力氣，回應他的依舊只有孤獨，顯示弱勢族群的無力反抗。

段彩華以公路象徵著主流文化的入侵，漢文化的影響代表一種優勢的入侵、一種鯨吞蠶食，讓原住民各族的土地與風貌都日漸銷蝕，同時也帶來族群間的對立與衝突。為消彌此間問題，小說最後以通婚作為族群融合的方式：沙塔娶本省籍工廠老闆之女麗玉為妻；元元則嫁給本省籍工程師。可見段彩華的用心，希望在這種新舊文化交替與容受的過程中，可將其視為台灣文化的特殊之處，以豐富台灣文化資產，同時提供較多的對話空間。

二、人生的幽默與諷刺

「幽默，可以說是一個敏銳的心靈，在精神飽滿生趣洋溢時的自然流露。這種境界好像行雲流水，不能做假，也不能苦心經營，事先籌備。世界上有的是荒謬的事，虛妄的人；詼諧天成的心靈，自然左右逢源，取用不盡。」¹³⁵然而「並不是所有作家，甚至大作家，都具有幽默感」。¹³⁶「故若真論及幽默文學，那麼創作者實必須具備兩大條件——與生俱來的幽默感，手到擒來的彩筆——方能在作品裡製造出令人驚喜、驚賞、驚歎、驚服、驚艷，甚至驚異的藝術效果，兩者缺一不可。」¹³⁷在台灣現代作家中，除余光中外，段彩華也是少數具備這兩種條件的名家之一。幽默短篇小說是段彩華的小說中較少為人提及的領域，他的創作理由是：「體會出文藝寫作是極枯燥的工作，猶如一個人赤著腳走在沙漠裡，連駱駝都沒有。長年累月走下去，人的性格會變死板，身體也會變壞。為了使工作有樂趣一些，有變化一些，自己也賦有那樣的內涵，又鑑於文學作品中，最缺少那一類

¹³⁴ 段彩華，《山林的子孫》，頁 288。

¹³⁵ 余光中：《幽默的境界》，《余光中幽默文選》（台北：天下遠見出版社有限公司，2005年），頁 25-26。

¹³⁶ 余光中：《自序 悲喜之間徒苦笑》，《余光中幽默文選》，頁 2。

¹³⁷ 余光中著，陳幸蕙編：《序 在微笑中親近大師》，《余光中幽默詩選》（台北：天下遠見出版社有限公司，2008年），頁 5。

的文章，我便開始寫幽默小說，是夾雜在別的小說中寫出的，這樣才能調和心情，也調和人間、社會。」¹³⁸段彩華的目地是以自己的生活觀點，善用自身的經歷與體驗，為已步入現代生活的人們，另闢出幽默的生活層面。透過書中各篇作品的風趣諧謔，使讀者於會心莞爾後，體會出「幽默」在人生中的作用與意義。段彩華的幽默小說也有與眾不同之處，誠如其自言：「我寫的幽默小說與歐美的一些不同，他們都是用第一人稱或第三人稱再諷刺別人，寫別人的錯誤。我是用第一人稱寫作，嘲諷的對象也是別人，看起來卻是嘲諷第一人稱的『我』，就像作者在諷刺自己，嘲笑自己，寫自己的缺點。」¹³⁹如此也可產生不同的體認與思考，所以段彩華的幽默短篇小說實為其截至目前為止，各種選集中的另類文本。

國人向以「好吃」而聞名，經常會為了美食而不惜代價，廣東人就是著名的饕客，而且他們自古就認為食用野生動物有益身體健康，因此早就有吃蛇肉的習慣，「龍虎鬥」就是指蛇肉炒貓肉所做成的廣東菜餚。偷蟒一文中的主角「我」和老廣及李子雲為了這道家鄉菜「龍虎鬥」，不惜鋌而走險，竟然去偷鄰居家的巨蟒，沒想到很快就東窗事發，就在主角三人預備殺蟒蛇時，失主與警察已尋至小屋，最後主角三人非但沒吃到蛇肉還只能倉皇的奪門而逃。計劃車禍中的主角「我」和老方，計畫製造車禍壓死一條狗，然後「冬令進補」以滿足口腹之慾。沒想到卻意外遇到一個專門製造假車禍卻真斂財的人，雖然警方識破這人的伎倆，但同時也讓警方追查主角與老方利用車禍以便取得狗肉的事情，最後兩人也只好進警局。段彩華長期觀察社會百態，透過計劃車禍、偷蟒兩篇幽默小說，多所諷刺，表達人性貪婪及社會陋習。

徐澂在聯副七月小說試評中提到：「就本質講，諷刺小說屬於喜劇性文學的系統，它的特點，就在於以嘲弄、揶揄、詼諧或戲謔的文筆寫愚蠢、無知、或可厭可惡的事物，而且這些事物對作者本人或讀者，可能都是些叫人『氣忿』或不愉快的事物，但經過這種諧謔手法一描寫，反倒化成一陣笑——這當然極可能是一種苦笑——於是醜惡的人物一變而成為可憐的丑角，只不過叫人一笑置之便完了（但實際上並不真的就算完了，因為真正的作用還是隱潛於發笑的回味之中）。」¹⁴⁰如喜酒一文：

郵差扔進一束信件，總收發老傅驚叫一聲！我仔細看看，他的胸前

¹³⁸ 段彩華：《我當幼年兵》，頁 247。

¹³⁹ 同前註。

¹⁴⁰ 徐澂，聯副七月小說試評，《聯合報》，1962年8月8日。

並沒有挨刀子。全辦公室的人都抬起頭，那束信件七指高，有一半是紅的。大家的臉都長了三尺，要用鋸子鋸，斧頭砍，才能不碰到下面的桌子。¹⁴¹

「你先生，」穿夾克的人向我說：「在民意機關做事吧！」 我說：

「是的，在中央機關，當過幾天差。」

「怪不得這麼面熟哪！」穿夾克的人說。

「不對，」黃臉膛的人說：「我記得這位先生是服務銀行業呀！」

「唔，」我說：「那是在轉到民意機關」

「不！」穿夾克的人說：「中央機關！」

「咦？」白襯衫沒塞到褲子裡的先生歪歪頭，端詳我說：「我記得你是跟我同行 殺豬的嘛！」

「哎呀，秦一刀」我的肩上又被拍了一個手印子。「這個渾號還是我給你起的。」

「戚小喜！」帶半打孩子的先生，用手指著我的鼻樑說：「扒了皮我都認識你。」

「那麼，」另外三位先生一齊說：「你老兄到底姓什麼？幹過多少行呢？」¹⁴²

上引第一段是郵差送信到辦公室，其中喜帖佔了一大半，大家的表情瞬間變得非常難看，作者以諧謔手法諷刺「打秋風」的社會陋習。第二段則是描述主角「我」在喜宴的場合，由對話中可見作者藉此諷刺社會上「亂攀關係」、「套交情」的現象。本篇的「題材是得自在鳳山時讀到的一篇報紙文章，只有一千多字，它寫得並不好。我根據生活感受，加枝添葉一勾勒，才成為那樣一篇長達六千字的短篇作品。」¹⁴³可見段彩華善於利用生活週邊的各種訊息。

司馬中原在「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》一文中也曾提及：「對於一般作者而言，從不同生活面取材，如果本身體驗不足，將是一項很大的冒險，而段彩華先生在這方面涉獵之深廣，是他人難以望其項背的，在《流浪的小丑》一書中，我們可以看出，每一篇作品，都展現出一個專精的世界（娛樂方面）。」¹⁴⁴例如「雪山飛瀑」是以一幅獲得首獎的攝影

¹⁴¹ 段彩華：《喜酒》，《段彩華幽默短篇小說選》（台北：中華文藝月刊，1976年），頁1。

¹⁴² 同前註，頁7-9。

¹⁴³ 段彩華：《我當幼年兵》，頁247。

¹⁴⁴ 司馬中原：「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》（臺北：駿馬出

作品，原本大家都以為得獎者是使用郎靜山的集錦攝影法，但是等記者實際採訪後才發現根本就不是這麼回事，可見段彩華善於觀察人心，利用大眾盲從的心理，幽了一默。其含意又很深遠，是我國的俗話；「蓋棺」才能「定論」。棋仙 是以象棋棋藝為主軸的故事。兩個冠軍 是寫主角原本是參加桌球賽的預定選手，但教練認為他的實力不夠，因此強迫他退賽，改由他人冒名頂替上場，沒想到這名「槍手」居然一路獲勝甚至贏得冠軍，以致成為兩個冠軍的趣聞。武術教師 是寫主角本來是來任教武術教師，可是遇到的學生，武術卻比他高強，這當然是個幽默的反諷。不過主角最後還是憑著智慧和勇氣解決困難，獲得學生們的認同。三瓶葡萄酒 是寫住宿學生利用夜晚熄燈後，去作一些自以為有趣的事情，如偷校工的葡萄酒，或是溜出校外去偷摘橘子。多產母親 是寫關於婦女的生產問題。流浪的小丑 則是以江湖浪漢為主軸。國際友軍 是寫國軍與友軍之間撲克牌的較勁，藉由兩軍的互動產生笑點。「在這些作品裡，隨著題材的不同，涵容著輕鬆愉悅的一面，也涵容著一份無奈的悲情，整體說來，這一系列的小說，篇篇都充滿幽默的趣味。」¹⁴⁵

段彩華也善於展現他綜合運用漫畫誇張與細節寫實來描摹人物性格的藝術才華。如在 請驢 中，主角為公司去租一隻驢子來拍戲，沒想到負責照顧驢子的人說：

「你知道牠的身價有多高嗎？」 「想請牠拍戲，在片子中隨便走一趟，就拿第二女主角的片酬，要是騎著走，像演『八仙過海』，張果老騎牠一下，對不起，變成第一女主角的片酬。」

「洋豬肉，跟土豬肉不是一個味道。洋雞，跟土雞不同。牲口，也跟牲口不一樣。」他說：「得罪了一個第二女主角，她賭氣不演了，你可以在別的公司請到。得罪了這匹驢，你跑破汽車輪子，也別想找到第二匹！」

「東西是泊來品，就貴十來分。」

「有四個獸醫，每月注意牠的健康，稍微有點不舒服，就得打補養針。一個星期，檢查一次身體。」 「你呢？多久檢查一次？」

「十年來也沒檢查一次。」

「在保險公司裏，牠還保了壽險。」 「你呢？」

「從來沒進過保險公司」

「就是這話嘍！你騎？你也配騎？！」

版社，1986年），頁2。

¹⁴⁵ 司馬中原：一射中的 序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》，頁2-3。

我把腰向下彎一點，肩膀向裏縮一點，露出卑屈的樣子。¹⁴⁶

這裡以詼諧有趣的方式寫出人不如驢，一隻驢子卻比一個普通人重要，而「我」為了請這隻驢子去拍戲，還不得不卑躬屈膝對待這隻驢子。充分的顯露一個小職員在現實人生中的丑態。如同契訶夫《變色龍》中的奧楚美洛夫因為一條狗而奴顏盡顯，在權勢者的家犬前只能搖尾乞憐。諷刺即使是「現代人」，還是有被奴役的個性。

在電視未普及之前，早期廣告行銷主要是以紙本的報章雜誌及廣播電台等傳播媒體為主，尤其是六年代的台灣，當時是以加工出口為主，勞力密集的時代，大眾閱聽人以廣播電台為主要訊息來源，為了維持電台的生存，電台的節目大多進行商品販賣以增加營收，廣告的項目以藥品大宗，但其最為人詬病者為大部份的藥品都未經檢驗，由於成分不明，經常對人體造成傷害，儘管如此還是有聽眾受到電台蠱惑或誤導而加以購買，主要也是因為廣告誇大不實，以致民眾信以為真。廣告世紀中男主角在被公司解聘後，意圖服毒自殺，於是拿起自己剛剛在電台廣告的「滅鼠劑」來喝，沒想到卻適得其反，於是去找藥商賴小招理論：

「『滅鼠劑』，」我說：「真的有那麼大的毒嗎？」

「可以毒死老虎，黑熊，」賴小招說：「而且人只要喝下一滴，包顯他當場死去！」

「為什麼我喝了半瓶，反感到精神更好呢？」

「你應該謝謝我才對的。有了一次服毒的經驗，你就不會自殺了。我是為了救人救世哪！你知道有多少情侶服了我的『滅鼠劑』以後，改變了初衷嗎？難道救活一個人，不比殺死幾千隻老鼠更有價值嗎？」¹⁴⁷

賴小招面對主角的質問，非但沒有認錯，甚至還強詞奪理，這樣的誇張方式「就表現技巧講，諷刺小說的表現方法可說就與漫畫或卡通電影一樣，以誇張強調的方法為主。但所謂誇張，並不就是虛構捏造的意思，它實際上是叫人聚精會神注視某一個特點而特意忽略了與此點無關的其他部分，以致在讀者的印象中，本來已經滑稽的事物便顯得更加滑稽，所以這種表現方法仍然要以真實性為依據。」¹⁴⁸段彩華在此以突梯滑稽的方式，顯示

¹⁴⁶ 段彩華：請驢，《段彩華幽默短篇小說選》，頁144-146。

¹⁴⁷ 段彩華：廣告世紀，《段彩華幽默短篇小說選》，頁42。

¹⁴⁸ 徐澂：聯副七月小說試評，《聯合報》，1962年8月8日。

出人物狡獪的個性，以誇張傳達出廣告誇大不實的本質。

傳播媒體對社會的影響不小，除了廣播電台外，電視台的影響更不容小覷，「一千個跳蚤」即是對電視台的所造成的社會風氣影響進行嘲諷：

現在，國內的娛樂界規定得很嚴，凡是在電視裡演唱的歌星們，必須站得規規矩矩，端端正正。」我鄭重的說：「上半身除了拿一根麥克風，肩膀平平的，胸脯稍微挺一點兒，成立正姿勢。台風是這樣兒，唱出來的歌也給人四四方方的感覺。不像外國的歌星，貓王，不管唱什麼歌，總離不開扭腰擺屁股。¹⁴⁹

戒嚴時期的台灣，在文化傳播方面曾頒佈如廣電法等相關的行政命令，使得整個五、七十年代中，傳播媒介的發展及其內容均受到限制，即台灣社會受到嚴格的控制。礙於法令規範，上節目的人都必須正經八百，因此主角兩人對歌星石雷惡作劇，假裝好意送西裝當上節目的賀禮，實際上卻在西裝上動手腳，放滿跳蚤，意圖使石雷醜態百出。石雷也因為被跳蚤咬，而導致在節目中全身不停的扭動。這當然引起很大的騷動，主角兩人本以為石雷會被解聘，沒想到卻意外讓石雷受到年輕人的喜愛，反使他一炮而紅，而石雷這類似模仿貓王和國外諧星的表演方式，最後卻帶動演藝界的風潮。段彩華在此以荒謬卻有趣的方式來引發讀者的幽默感，「可是幽默並不等於尖刻，因為幽默針對的不是荒謬的人，而是荒謬本身。」¹⁵⁰另外，在「外景隊風波」中首先是男主角「我」無意間撞見男明星林鳴和女星仲娜正在偷情，接著則發生男主角「我」被誤會偷看女主角尤虹洗澡的事件，導演為了找出誰才是真正的偷窺者，利用作賊心虛的心理，成功的找出偷窺者是江滔和化粧師。小說最後主角問導演為何留下化粧師：

「為什麼江滔不承認，你趕走江滔？化粧師承認了，反而留下他呢？」我問。

「當著那麼多人，他說尤虹不值得看，還不該攆嗎？」導演疲倦的說：「尤虹是本公司一手培植的女主角，在她的身上，不知花了多少廣告費，叫江滔一說，豈不是白花了？」¹⁵¹

傳播媒體是人們取得資訊的重要管道之一，透過有心者操弄，易於取得群

¹⁴⁹ 段彩華：「一千個跳蚤」，《一千個跳蚤》（台北：世茂出版社，1986年），頁154-155。

¹⁵⁰ 余光中：「幽默的境界」，《余光中幽默文選》，頁24。

¹⁵¹ 段彩華：「外景隊風波」，《一千個跳蚤》，頁228。

眾的認同與支持，進而可控制民眾的思維，作者藉此製造諷喻效果，從而挖掘「傳播媒體」背後的意義，並點出這些經過「神話化」包裝的「廣告」及「明星」，表面光鮮亮麗，而私下卻盡是敗德，同時也暴露出傳播媒體業界唯利是圖的一面。

段彩華的幽默小說大多取材於中、低等階層「小人物」的平凡生活。從上述的作品中可以看出以第一人稱寫作居多，因為諷刺別人容易，諷刺自己難，所以諷刺作品中的「我」，為段彩華苦心孤詣之處。正如余光中所言：「真正的幽默的心靈，絕不抱定一個角度去看人或看自己，他不但會幽默人，也會幽默自己，不但嘲笑人，也會釋然自嘲，泰然自貶，甚至會在人我不分物我交融的忘我境界中，像錢鍾書所說的那樣，欣然獨笑。」¹⁵²是以，段彩華的「幽默」，有嘲弄自己的，也有諷刺別人的，刻意有別於歐美一些作家，以此展現出中國的幽默及人我的傳統。

由上述的討論，可以發現段彩華自五十年代起即開始關懷台灣社會現象，以作家敏銳的目光，將所見所得以冷靜的筆觸輕輕加以揭示。作者以獨特的藝術手法，從不同的角度，多就社會現象為議題，以及對人物的庸俗、貪、欲、投機鑽營，按照生活本來面目或嘲諷譏刺，或在詼諧妙趣中暗藏憂思將嚴肅的寫實和詼諧的諷刺結合起來。即「於幽默或嘲弄中寄著同情或悲憫，乃是段彩華文章的特色。他的作品裏頭的人物往往有點滑稽，乍看不太真實，但細讀之，會發覺它寓意深刻。段彩華為文可謂頗有匠心，而不落痕跡了。」¹⁵³

結語

抗戰時期是全中華民族最不幸，但也是全民最昂揚奮鬥的時期，國難當前，人人一致對外抗敵，是以敘寫此時期的文章，除具有史料價值，也應該受到相關的重視。1949年兩岸分治，造成反共文學崛起，在此特殊背景之下，作品上或許有所謂的「官方說法」，但也不是八股之作，其中最值得注意的是，隱含在作品之下的真實情感與意涵。「如果以中國數千年漫長的歷史論，中國的東西分裂、南北頹頹，實是滄海桑田、不斷重演的發展

¹⁵² 余光中：《幽默的境界》，《余光中幽默文選》，頁27。

¹⁵³ 書評書目資料室，心岱 邵儻（人間）段彩華（作家話像之十四），《書評書目》第20期，頁70。

過程。因而二十世紀中四十年間臺灣的懷鄉與返鄉情節顯得並不如當代人的想像那麼重要。只有文學，可以證實這個時代的空白、書寫人類心靈的涸渴，懷鄉、返鄉文學的價值在於為巨大歷史事件作詮釋，它終於不會被只當成一個小時代的事件，而被輕易遺忘。」¹⁵⁴ 同樣的，反共抗日文學也不該再被扭曲與忽略，應該重新省視，以更寬容的方式對待。段彩華對現實社會的關懷層面，則展現出台灣社會各方面在反省的同時，卻又追求現代化的精神趨向。探討出在多變、疏離化與物化的社會中，傳統文化中的人性尊嚴與價值如何轉化與生存的問題。另外，在「文」與「武」的交會，則可視為段彩華試圖消除代與代之間的「代溝」問題的傳承之作，是作者以另一種角度留給讀者深入思考的空間，即「一代人和一代人的精神，就靠這一些文墨丹青聯繫著」。¹⁵⁵ 綜觀段彩華的創作，自少作《幕後》初登文壇，隨著年齡的增長，視野更廣，筆觸更深，使得作品的題材和內容形式更多樣性且自然成長，無論是寫實或其他方面的作品，反映的是真實的人生及真摯的情感。

¹⁵⁴ 鄭明嫻，從懷鄉到返鄉 - 臺灣現代散文中的大陸意識，《中華文學的現在和未來 - 兩岸暨港澳文學交流研討會論文集》（香港：鑪豐學會，1994年），頁164。

¹⁵⁵ 段彩華：自序，《五個少年犯》，頁2。

第四章 小說的藝術與技巧

司馬中原在「一射中的」——序段彩華《流浪的小丑》一文中提到：「生活蓄積度高，必需要和表達技巧相互配合，才能保證作品的優異，段彩華先生經過多年的磨練，不論選取任何題材，他都能準確而適度的表現，其中若干高超的技法，堪稱獨學我流，泱泱乎湧自他的生命，值得人再再揣摩和學習的。」¹以下就情節佈局、語言與文字的特色及西方文學及電影技巧的運用等三方面一探段彩華小說技巧中的「獨學我流」。

第一節 情節佈局

「情節是小說的靈魂。小說中若無情節的安排，使故事的發展有衝突、糾葛、高潮、驚奇與懸疑，那麼這個小說一定單調乏味，甚至不成為小說，而只是事件的排列與敘述而已。因此一篇小說之所以為小說，它必定有情節的安排。」²情節與佈局息息相關，同為小說的重要元素。然如何安排才能使情節佈局精彩，主要在於必須具有戲劇性。常言道：「人生如戲，戲如人生。」事實上小說就是一種文學性的戲劇呈現，所以戲劇性為烘托情節佈局的重要元素。何為戲劇性？段彩華認為懸疑、巧合、突變及特殊情況這四者為戲劇性，³以下就作者所言進行探討。

一、懸疑

在小說中製造懸疑的效果，是段彩華所擅長的技巧之一，在筆者採訪時，他曾說：「一般認為寫熱鬧吵架就是戲劇性，但我認為懸疑也是戲劇性，小說在一開始的五分鐘就要吸引到讀者，讓人感覺後面馬上要發生重大事情，然後再五分鐘，雖然剛剛沒有發生，但又讓人感到比之前更重大的事情要發生，再看幾分鐘，雖然沒發生，但又感覺要發生更嚴重的事，越來越嚴重。而這樣的懸疑便是戲劇性，但也要讓讀者猜對一件或兩件」，「這

¹ 司馬中原：「一射中的」——序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》（臺北：駿馬出版社，1986年），頁3。

² 黃武忠：《小說的情節安排——訪鄭清文先生》，《小說經驗——名家談寫作技巧》（台北：富春文化事業股份有限公司，1990年），頁64。

³ 參附錄：採訪稿，頁151。

樣他才有興趣繼續看，看到最熱鬧的地方才會捨不得放下去，一直看到結束，所以懸疑在我來看是戲劇性。」⁴

段彩華說：「小說在一開始的五分鐘就要吸引到讀者，讓人感覺後面馬上要發生重大事情」，表示小說在開頭時就必須具吸引力，這點在段彩華的小說是常見的，如《情場》一文中：

「主任：

您就要離開此地，到國外去。在您行前煩擾您，是因為只有您值得信賴。我和吳祖銘約定好，今天下午五點鐘，在體育場的草坪上決鬥！請您來當一次公證人，不管他殺死我還是我殺死他，都不負任何法律上的責任！如果您不來，那兩棵鳳凰樹和池邊的塔影將作我們的憑證了，來時千萬別帶旁的人。

祝廷顯留即日」⁵

小說一開始即以此一封簡短的訊息揭開序幕，短訊中透露了兩個人即將要決鬥的訊息，但只說明時間、地點，卻未敘明是為了何事，如此當然勾起讀者的好奇心，想要知道後續情節發展，同時也製造懸疑的氣氛。《怪廟》一文也是一開頭即引起讀者的懸念：

大廟在半山腰中，被一片樹林遮擋著，從小河的這邊望去，只能看見彎曲的屋頂，重疊在雲霧間，瓦是灰黑色的。沒見有和尚下來，也沒見尼姑上山。懷著落寞的心情，仰望它一個多月。⁶

上述幾個簡短的字句，卻讓讀者心中留下幾個疑問，為何主角心情是落寞的？為何要看那座大廟一個多月？又為何大廟沒有人煙？為解開心中疑團，當然就會繼續往下看。接著作者由「背景、傳說迷信、顏色氣味等方面，逐漸烘托氣氛，給予真實的恐怖感受。」⁷「六次懸宕，一人接一人死，氣氛更沈重，小說漸進高潮，最後才引出真正的死因，故佈疑陣的技巧，構思的廣泛（原文：範）嚴密，嘆為觀止。」⁸在一連串死亡之間，段彩華

⁴ 參附錄：採訪稿，頁 151。

⁵ 段彩華：《情場》，國立編譯館主編，陳芳明編著：《青少年台灣文庫——小說讀本 2：約會》（台北：國立編譯館，2008 年），頁 69。

⁶ 段彩華，《怪廟》，《奇石緣》（台北：華欣文化事業中心，1991 年），頁 216。

⁷ 陳戈：《氣氛與佈局 - 評《文藝月刊》第一期小說《怪廟》》，《青年戰士報》，1969 年 8 月 26 日。

⁸ 同前註。

用懸宕和伏筆作為佈局的安排。即「給讀者一個預感，後面就要發生一重大事件。要留下伏筆。過場與過場之聯繫，由故事共同點來連接每一場，前呼後應，結合成整體。」⁹以懸宕加強懸疑感，步步引人入勝，以伏筆為後續高潮情節鋪陳。死者身上均有灰白色的繩子，即大蜘蛛所吐的絲為共同特徵，以此貫串六人的死因。「段彩華不只利用懸宕的手法加重氣氛的緊張，而且挨緊懸宕，製造滑稽的場面，以便達到更強的緊張效果。段彩華陸續採用懸宕，每用一次，就駁擊一次，化解懸宕的正確性。駁擊回去，懸宕不成真正的解因，就顯得滑稽了。」¹⁰「懸宕和滑稽揉合（原文：和）的方法，英文稱為 Comic relief，可譯為滑稽的插曲（喜劇性的穿插）。一篇小說，懸宕使人緊張，滑稽使人輕鬆。緊張的小說等於拉弓，一次就拉緊，弦易斷，等於讀者禁受不起。現在加上幾個滑稽的插曲，等於拉弓，先小拉一下，放鬆，而後多用力幾分，再放鬆，最後才拉到最緊的地方，而弦不會斷，又能發揮最大的功用，小說中的滑稽插曲，一面緩和懸宕，一面加強懸宕。山峰似的，有山有谷，但一山比一山高。峰是懸宕，谷是滑稽。谷襯得峰高。小說的高潮逐漸來到了。」¹¹段彩華的小說都有主題，但有時特色重心並不在於表現主題，而是在其他方面，「怪廟」一文特色重心就在於「氣氛的渲染上。氣氛的渲染，不是靜態的描繪，而是活的發展，一步一步引人入『險』。這麼一來，又與導致氣氛趨險惡詭祕的佈局息息相關。可以說，氣氛的渲染和佈局的奇詭嚴密是一體的二面，或是橫截面與縱斷面之別而已。事實上「怪廟」的成就，正是氣氛和佈局的奇特生動。」¹²

段彩華小說中運用到滑稽的插曲並不算少，如「廣告世紀」：

我又說：「現在還是給各位再介紹一點商品。」

廣告詞我還記得，來不及調整音量，我就大聲說：「『滅鼠劑』」韓珍妮取下她的扣針，對著我猛扎下來。「難道我還不如『新感冒克』嗎？」她高聲叫。

「當然，妳跟『新的感冒克』一樣好，」我接著說，手面上流著血，疼得我渾身顫抖，但仍儘量使她的打岔，變得和做廣告一樣的有節奏：「因為妳也是美華化學製藥廠出品！」

「難道我還不如『傷風靈』嗎？」她又在我的手臂上扎了一下。

⁹ 黃武忠：小說的結構 - 訪段彩華先生，〈小說經驗 - 名家談寫作技巧〉，頁 60。

¹⁰ 陳戈：氣氛與佈局 - 評《文藝月刊》第一期小說「怪廟」，〈青年戰士報〉，1969年8月26日。

¹¹ 同前註。

¹² 同註 10。

「當然，妳跟『傷風靈』一樣的有效，」我抑制著聲音，不使播放出去有一點異樣說：「但『傷風靈』是用來治病，妳是用來滅鼠！經過專家配製，妳的毒殺效能很強，只要一小滴，就能毒死一隻老虎或黑熊。」

「我不是什麼藥！」韓珍妮又叫。

「是的，」我說：「妳不是什麼普通藥，妳是滅鼠劑，適合家庭用，也適合軍隊用來整批殺鼠！」接著又大聲說：「『滅鼠劑』，請各位多多愛用！」¹³

韓珍妮受邀上廣播節目表演，但主角為求廣告效益，不時的在韓珍妮的表演當中插播廣告，因此引起韓珍妮不滿，而對主角動手報復。隨著韓珍妮對主角步步進逼的動作，也步步營造出懸疑感，因為不知道韓珍妮接下來將如何對付主角，如此佈局安排，使人充滿期待的心理。段彩華也藉由韓珍妮一針一針的扎下去時，讓讀者對主角產生認同感，深怕主角挨不住痛而發出尖叫，進而影響現場節目的播出，成功的渲染出緊張感，另一方面也由兩人的對話產生滑稽感，可說是一場既緊張又充滿喜感的高潮情節。「段彩華運用滑稽的插曲，說明他也是一個幽默的作家。」¹⁴

午夜出診 描述一位婦產科醫生，在午夜見到一位不願透露身分的訪客，他要求醫生出診去產婦家中接生，而且還對醫生提出兩個條件：

在離開這間房子以前，先把你的眼睛蒙起來，用黑布蒙起來，什麼也看不見。我把你扶上汽車，一直到下了車，進入產婦的家裏，再解開，路上看不見任何東西。¹⁵

只許你一個人去，不准帶任何助手或者護士。¹⁶

等醫生到產婦家中後，訪客又提出條件，要求醫生殺死剛出生的嬰兒，但必須保住產婦的性命，如果產婦死亡，醫生則必須倒賠二十萬元。醫生答應後，要求訪客提供殺死嬰兒的工具，在醫生接生過程中：

¹³ 段彩華：廣告世紀，《段彩華幽默短篇小說選》（台北：中華文藝月刊，1976年），頁37-38。

¹⁴ 陳戈：氣氛與佈局 - 評《文藝月刊》第一期小說「怪廟」，《青年戰士報》，1969年8月27日。

¹⁵ 段彩華：午夜出診，《段彩華小說選集》（台北：爾雅出版社有限公司，1986年），頁262。

¹⁶ 同前註，頁264。

螺絲鑽、起（原文：啟）子、鑿子、老虎鉗子，連同一大盆開水，全弄上來。我打開皮包，只拿出一把剪刀，藥棉，紗布，消毒的藥物。產婦的叫聲更大了，我戴上手套和口罩，把接生的用具全挪到床邊，掀開被子，看見紅紅的血，淌了一大灘，下體開張的口徑，比剛才大多了，擦乾淨血再彎下腰，看見胎兒的頭。我的心怦怦亂跳，想用鑽子鑽死它，拿起來，又放下它。改用老虎鉗子，想夾死它，剛搬開鉗子，手又軟了。頭已出來得更多，在一陣模糊的緊張裏，我用手抓住胎兒的頭，輕輕的一拖，它便鑽出來，左手倒提著他兩隻腳，使他頭朝下，右手拍一拍他的屁股，嬰兒發出哇哇的哭聲，蹬動兩隻小腿。剪斷肚臍帶，消過毒，把產婦和嬰兒全部洗乾淨了，我的臉上和背上卻淌出濕濕的冷汗。¹⁷

段彩華先以訪客不願透露身分製造神秘感，再以神秘訪客接二連三提出的條件，加重懸疑的效果。在醫生接生過程中安排這一段滑稽的插曲，同樣使人感到既緊張又逗趣。醫生雖然順利接生嬰兒，然小說最後巧妙結束在既不知嬰兒的生死，也不知嬰兒的性別上，以此留下懸念，吊足讀者的胃口，可見其對懸疑的靈活運用。

段彩華的小說在開場時，擅長以懸疑的效果來引發讀者繼續看下去的好奇心。讓讀者陷在劇情中不能自拔。為了營造懸疑及驚奇的效果，以懸宕暫時保留故事內容，藉此製造期待或懸疑感，來傳遞故事的內容。即以懸宕和伏筆來安排佈局。不論是在小說的開始，過場及高潮都可以以懸疑來渲染氛圍，再搭配懸宕和伏筆的使用，又插入滑稽的插曲或直接渲染氛圍，成功營造出色的情節佈局。

二、巧合

故事情節的鋪陳，巧合的運用乃是一種寫作策略，所謂無巧不成書。「巧合本是戲劇性不可或缺之要素，然而過分的依賴其推動整個故事則易為評論家譏為手法拙劣。」¹⁸但如果適時適地的出現則對情節佈局添色不少。構成一個優秀的巧合情節並不容易，作者必須具備敏銳的觀察力，對生活中曾經出現的偶發事件，及其連帶的後續結果做出合理推斷，再配合作者豐富的想像力，以此方能塑造成功的巧合情節佈局。

¹⁷ 段彩華：《午夜出診》，《段彩華小說選集》，頁 272。

¹⁸ 陳國富編：《希區考克研究》（台北：中華民國電影圖書館出版部，1983 年），頁 77。

神井 描述姊弟兩人一起到井裡去提水，由於姊姊的頑皮，於是對弟弟說井底有一個「紅臉的人」，然而弟弟一直看不到井底有人，但又聽姊姊說的信誓旦旦，心裡也就越來越害怕，以致差點掉下井裡，剛好被一個前來汲水的女人拉住，女人為了拉住弟弟，結果不小心讓木桶掉在地上順勢滾進井裡，而姊姊卻笑了起來說：「井底下有一張紅臉」「紅臉的人會用嘴咬掉妳的桶底子！」¹⁹沒想到女人把木桶拉上來，發現桶底真的掉了。女人害怕的跪下去磕頭，這個舉動又讓其他的人看到，於是整個事情開始到處流傳，越來越多人聚集在井的附近，當然也就越繪聲繪影。因為是紅臉的人，所以被認為是「關聖大帝」顯靈，這口井從此被視為是「神井」，姊弟兩人則被認為是金童玉女下凡。段彩華在此利用木桶掉底這一個簡單的巧合事件，加上迷信的運用，就讓一口平常的井被「穿鑿附會」為神明顯靈的「神井」。

雨傘 也有異曲同工之妙。小說一開始先以逃犯到舊衣攤去買衣物，以便換裝遮掩身分，同時順便買了一把傘，正當逃犯開傘時恰巧遮住身上囚衣的號碼，使警察沒有看見，結果使逃犯順利逃市集。民間傳說五月十三是關公的磨刀日，當天一定會下雨，而該日剛好是五月十三日，也真的下大雨，段彩華以此合理化逃犯買傘的原因，使人不覺得是刻意的安排。接著敘述逃犯怕衣服被雨打濕，剛好看到有一個石臼，便打傘接雨水蹲在石臼中間刮鬍子，於是留下磨刀痕，離開之前，剛好看到對面的大樹被雷劈個正著。由於逃犯對此地熟悉，知道附近有一個祠堂可以暫時藏身，於是動身前往。沒想到祠堂中恰巧有人在辦喪事，而死者正是雨傘上所寫的人名 - 「朱冠臣」，囚犯一時心驚，使得雨傘自手中掉落，連忙逃往山上躲藏。喪家的家屬看到逃犯遺留的雨傘，以為是朱冠臣的鬼魂回來。逃犯在山上躲了幾天，認為風頭已過，於是下山準備前往他處去，路過私塾，發現朱冠臣的鬼魂事件正在擴大，連私塾老師都請來道士進行辟邪。等到了雨連莊，發現有人在唱戲酬神，一問才知，原來當初自己留在石臼上的磨刀痕，以及原本被雷劈中的大樹，在經過村人的自行解讀後，竟成為關老爺在磨刀後劈倒大樹的顯靈神蹟。段彩華在此以一連串的巧合情節鋪陳佈局，但件件合乎邏輯推斷，令人不覺得是刻意安排，反而藉此凸顯神鬼來自巧合的主題。

花雕宴 中的行腳僧因為迷路於是因緣巧合的遇到一場露天喜宴，這場喜宴也因行腳僧突然參與，使原本平淡進行的劇情，因行腳僧的破戒行為而帶來焦點，小說最後又安排行腳僧適時的解救新娘，使她免傷於馬

¹⁹ 段彩華：神井，《花雕宴》（臺北：華欣文化事業中心，1986年），頁176。

蹄之下。行腳僧在小說中來得快，去得也快，以此留下餘緒，使人深思在連環的巧合情節下，背後所含的深刻意蘊。春天夭逝的孩子 描述小學生到校外郊遊的事件，一開始的旅程還算順遂，直到回程途中，主角所搭乘的遊覽車為閃避一塊橫在路旁的路標以致發生車禍，結果死傷慘重。這個離奇的巧合事件，安排在小說的轉折處，使得原本快樂的旅程剎時轉變成悲傷之旅，小說以此結尾，充滿戲劇性。山崩 一文也有類似的巧合情節佈局，原本是一場快樂的年輕人聚會，後來卻恰巧遇到山崩，造成多人被土石掩埋的悲劇。小說一開始以颱風剛過境為背景，讀者只要根據生活經驗就知道颱風過境前後都會帶來許多天然災害，包括豪雨成災，土石崩塌，甚至引發土石流等，尤其是在居住在山坡以上的地區，更是危險地帶。主角的家就住在山坡上，颱風過後的豪雨引發山崩屬於自然現象，段彩華以天然災害及地理環境安排巧合事件完全合乎情理，點出世事無常，人生中的無奈。可見段彩華對巧合的運用，除了用來成為全篇的特點，也用在製造劇情的起伏，高潮或轉折等。

縱上所述，段彩華對於巧合的應用，以現實生活為基礎，層層加以渲染鋪排，但「他善於造境，而又能將其還歸自然」²⁰，即創造出意料之外，卻又在情理之中的情節佈局。「巧合」或許是熟爛的方式，但如果運用得宜，有助於推動情節佈局，也可提升小說的意涵，深化其層次，同樣也可讓讀者有另一面向的思考。

三、突變

這裡所謂的「突變」是指小說情節的突然轉變，也是段彩華用來鋪陳情節佈局的重要元素。主要在使劇情有出人意料的變化，以此增添小說中曲折離奇的效果，以達到戲劇性的目的。

黃色鳥 一文中，主角小鹿拿著點心去向老人道謝時，老人不在家，只見到空鳥籠，小鹿從鄰人的口中得知，老人在幾個月前無故將自己心愛的百齡鳥染上黃色後不久，鳥就不見了，小鹿聽到了以後才恍然大悟，原來當初老人給自己吃的是百齡鳥的肉而不是黃喙子的肉。小鹿在一開始得知吃黃喙子的肉可以治好自己的病後，「借了很多鳥拍子，拴上麥蛾，支在幾處地頭兒上。又製了一把彈弓，口袋裏裝滿彈子，天天在湖裏隨著嗡嗡

²⁰ 司馬中原，一射中的 序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》，頁 3。

的叫聲跑。」²¹小鹿努力的用盡各種方式設法要捉到黃喻子。甚至吃老人烤的鳥肉時，小鹿「啞著骨頭說：『好香好香哩！』」心中也是很高興，對於小鳥一點也不憐惜，但等到發現事情的真相後，傷心的說：「可憐的鳥！好可憐的鳥！」只是藉由鄰人的口中一些看似平淡簡單的敘述，讓小鹿領悟事情的真相，小鹿在得知真相的前後，心境大不相同，已經會傷心落淚。段彩華以突然轉變的情節，造成人物心境的轉折，即「透過高潮之後，人物的心理必須有所改變。」²²同樣的在《孩子和狼》一文裡也是，本篇敘述一個小孩和一隻狗突然遇到狼群的驚險事件。小孩三度與狼搏鬥，在小孩經過這幾次的經歷後，「爸爸想激勵小孩，給他買一把木刀，一支小喇叭，那是他一直想要的。還沒到集上去，小孩已知道了，搖搖頭說，他不喜歡那些。」²³而要爸爸買一支槍給它。「我覺得我已大了。」小孩說：「明天就不再穿開襠褲子。」²⁴孩童是年少與天真無邪的代表，書中的主角依舊年少，但卻不再無知，在經歷一些突然的發生的事件，使他們心智成長，開始脫離無知時期，進而參與「世界」。

突變可用來作為人物心境的轉折，也可用來轉變情境，使原本處於逆境者，藉由突然發生的事件得以扭轉乾坤。《門框》中的二斗嫂在先生死後帶著兒女孤苦的種瓜維生，沒想到卻種錯瓜種，由西瓜變成不值錢的打瓜，使生活更危困，接著二斗奶奶也死了，大斗卻無情的將奶奶家中值錢的財物全部搬走，此舉也讓二斗嫂更是求助無門，只好把奶奶家中的門框拆下來當柴燒，但意外的在門框中劈出老奶奶放帳單子，二斗嫂後來就憑這帳單收帳而改善家中經濟，使原本貧困無依的生活，隨著突發事件的發展，頓時有了著落。原本的困境瞬時逆轉成順境，可謂戲劇性變化。據筆者採訪，此篇故事中的二斗嫂是段彩華祖母的親身遭遇，段彩華家就靠祖母從門框中劈出的帳單維持家中經濟，由此可見段彩華戲劇性元素的運用其來有自。有逆境轉順境的用法，自然也有由順轉逆的寫法，《第一千萬位》主角許文彬，第一次出國旅行，就獲得當地對第一千萬位旅客的獎賞，一把市鑰，一千萬現金及免費觀光三十天，成為幸運的觀光客。不久遇到騙徒，在粉紅陷阱下，使他在一夜之間，由千萬富翁變成身無分文的人，旋即從「天堂」跌進「地獄」。

一般小說情節發展到一定的高峰之後，就會逐漸進入尾聲，此時，劇

²¹ 段彩華：《黃色鳥》，《段彩華自選集》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1975年），頁19。

²² 黃武忠：《小說的結構 - 訪段彩華先生》，《小說經驗 - 名家談寫作技巧》，頁60。

²³ 段彩華：《孩子和狼》，《段彩華自選集》，頁51。

²⁴ 同前註，頁51。

情也沒有太多發展的可能性，尤其是短篇小說，由於篇幅的限制，通常高潮過後就不再發展，很快的就進入結局，然而不論是文學、戲劇或電影，「結局通常就只有幾種方式，所以，觀眾會期待新的、特別的結局。」²⁵因此，段彩華小說中的「突變」技巧，搭配巧合的運用，很適合用來改變結局。如《山崩》敘述一群年輕朋友在颱風剛過境後，互相邀約到朋友家共聚一堂的故事，原本大家快樂的玩遊戲，晚上就寢時，其中一位女性角色美芳，因為玩遊戲時輸了被懲罰以致吃太多冰，半夜肚子痛，於是主角出門去找醫生，在尋醫的路途中，卻巧遇山崩，由於事出突然，除主角及少數幾人幸運逃生或獲救外，許多人都難逃一死，使得原本是快樂的年輕人聚會，最後演變成白髮人送黑髮人的人間慘劇。《情場》一文中，原本兩男爭一女，兩男甚至為此相約決鬥，雖然幾經主角努力調解，仍然不成功，整個劇情呈現膠著情況，但作者在此時安排一個人物的出現，隨著史緒玄的突然現身，使得「情節急轉直下，吳祖銘和祝廷顯誰也沒有得到心儀的女人，反倒落入年逾花甲的史緒玄手中。情節發展充滿通俗劇情的趣味，這個急轉，更激起一種誇張的諷刺，具有強烈的畫面感。」²⁶「兩人爭奪的過程中，深陷愛情迷戀之中而顯現的愚昧、兩人對玉花及愛情的無知、世俗輿論足以改變事實的影響力、對金錢物質錙銖必較的醜惡，都在小說人物充滿喜感的動作言語中，一一透露出來；最後史緒玄得到玉花，並稱『年齡夠用火車裝，有什麼妨礙呢？』史緒玄得意的說：『我的手一伸出去，就摸對了號碼。女人呀，就是對號鎖！』給先前不顧一切衝鋒陷陣的吳祖銘和祝廷顯的搶奪強烈的對比與訕笑，這也正是本文特出之處。」²⁶，然而這也成為意料之外的結局。《六月飛蝗》裡，小說後段突然安排保安隊長要去西埔，但一直到小說結束，都沒有清楚交代保安隊長為何冒著生命危險也要到西埔，形成一個開放式的結局。這種未定案的結局可鼓勵讀者去想像後續將會發生的事情，並從而思考其他使情緒得以滿足的可能結局。讓讀者獲得啟發，也是作者的用心之一。

《雪山飛瀑》因一幀彩色照片「雪山飛瀑」得到國際攝影賽彩色照片組第一名而引起眾人的矚目，於是紛紛揣測得獎者取材背景，後來在經過英國攝影專家的解說，使得這幀照片更被渲染成是藝術中的極品，自然成為記者們極欲採訪的對象。身為記者的「我」實地去採訪攝影家馬興邦，來到馬家：

²⁵ David Bordwell, Kristin Thompson 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格（第八版）》（台北：美商麥格羅·希爾國際股份有限公司台灣分公司，2008年），頁105。

²⁶ 國立編譯館主編，陳芳明編著：《青少年台灣文庫——小說讀本2：約會》，頁96。

一走進院子，首先看見一個女人端著一個小孩兒的兩條腿，在牆角邊把尿。小孩兒的尿嘩啦嘩啦撒，成一條直線，末梢兒分開很大，都刺到牆上。院子的一邊，搭一座雞窩，跟普通的雞窩不同，是用木板釘成房屋式樣兒，門裏鋪上稻草，趴著兩隻老母雞，生下四五個蛋，還沒有收起來。窩頂上站著一隻大公雞，搨一搨翅子。院子的另一邊，擺一張桌子，只有三條腿，另一條腿斷了沒有修，靠一塊假山石支撐著。桌上擱一把茶壺，四隻茶杯。臥室和院牆中間，有一條小巷，巷裏堆滿木板、石頭、竹架、花盆，還有幾棵骯髒的耶誕樹，都是用塑膠製成，有綠的、有白的。整個院落給我的感覺，他不像攝影家，藝術家，而是個撿破爛的。²⁷

這是記者「我」到得獎者馬興邦家中所得的印象，看似平淡的情節內容，實為重要伏筆，在記者「我」與馬興邦實地訪談後，才恍然發現原來院子中雞窩是照片中的別墅，而骯髒的耶誕樹則是照片中的樹林，即院中的陳列擺設就是照片中的背景。這突然的轉變，使得「集錦派的攝影技巧，真能夠化腐朽為神奇！」友報的記者說：「原來照片裏的那道大瀑布，竟是你兒子的一泡尿啊！」²⁸至此讓讀者恍然大悟，原來前述的段落是作者巧妙安排的伏筆。

段彩華在情節安排上善於製造突發事件，使情節得以突然轉變，但都是有跡可尋，並非只是使情節熱鬧而故意插入，都有其合情合理的安排。如何安排？即「這種突然轉變是有伏筆的，前面留下伏筆，在這裡轉變。」「伏筆有明伏筆、暗伏筆，不能讓人完全看穿，等到突變時才恍然大悟。」²⁹如《黃色鳥籠》裡的空鳥籠，小鹿看到空的鳥籠才發現真相。《孩子和狼》裡，在小孩遇到狼之前，就已經先安排小孩買到鞭炮，等小孩遇到狼時就能派上用場。《山崩》中，美芳因為冰吃太多，以致半夜鬧肚子，男主角因此出外求醫，於是幸運逃過一劫。段彩華在小說中視情節的需求，適度的安排伏筆，而且是明暗伏筆交錯使用，所以小說中的情節突然轉變並不會使人感到突兀，反而增添意外驚豔的效果。

²⁷ 段彩華，〈雪山飛瀑〉，《段彩華小說選集》，頁 66。

²⁸ 同前註，頁 73。

²⁹ 參附錄：採訪稿，頁 151。

四、特殊情況

作家為了使小說具有戲劇性，在情節佈局上都會安排一些衝突事件以增加波瀾，段彩華的小說自不例外，就是以特殊情況來鋪陳，他曾對筆者言：「在我的小說中，十篇中至少有八篇都具有『特殊情況』，」³⁰由此可知，特殊情況是段彩華小說中情節佈局的重要元素之一。

段彩華善於以「特殊情況」的事件來推展情節，如 酸棗坡的舊墳，原本只是單純的掃墓事件，在作者的刻意安排下，變成兩家爭一墳的衝突事件，「兩家爭一墳」就是一種特殊情況，如書中人所言：

我在這個地方住了幾十年，從生下來，就沒有離開過。聽說人賴過錢財，賴過驢馬，沒聽說有人賴過祖墳的。戚二馬的曾祖父活著時，跟我是乾兄弟，一起在南學唸過書，死後就葬在酸棗坡上。他的爺爺死去時，埋在三棵樹，那是他家另一塊墳地。這些我都可以拍胸脯證明。」「墳子和墳地都是他家的！」³¹

雙方為了證明是自家的墳地，同時各自找來人證，幾經僵持，最後雙方同意開墳認屍，這樣也把情節推入高潮，開墳結果又出人意料的無法辨認，因此最後兩家只好將屍骨一分為二，重新葬成兩墳。也因為有此一事件的發生，衍生出不少枝節，也使得原來的情節不致過於單調，更因為是特殊情況，不是一般常見，如此又可讓讀者有新奇之感。另外《花燭散》中作者安排男主角選擇大年初一動手救人也屬此一情況，據筆者採訪時，段彩華提到：「在家鄉過年時，要和和氣氣的，不能吵吵鬧鬧，同時有習慣在家中擺設搖錢樹。」這兩項都被他運用在作品中，男主角在得知丁淑月被藏匿的地點後，就選擇大年初一動手救人，這一想法果然讓對方措手不及，因為誰都沒想到大過年的，居然會有人前來突擊。丁淑月也利用在家中過年的習俗，在歹人院中擺設搖錢樹，使得男主角得以確認丁淑月確實被囚禁的地點。這兩個情況的使用，除增加情節的波瀾，也讓人感到造成意料之外，卻又在情理中的情節佈局。

黃楊村 中藉由造假信、送銀元，最後對方拒收，送別時放在路上

³⁰ 參附錄：採訪稿，頁 152。

³¹ 段彩華：酸棗坡的舊墳，《野棉花》（台北：爾雅出版社有限公司，1986年），頁 178-179。

等安排，使得原本平淡無奇的劇情，頓時有了變化，被要求造假信，在唸信的過程中，又多加了五十銀元，使得情節得以繼續發展，家眷拒不收銀元，最後在送別時，將銀元放在路上的舉動，尤其令人動容。顯示出在兵荒馬亂的時局，人性的純樸之美仍然猶存，整篇小說的意蘊也由此昇華。孩子和狼一文則是以一個小孩三次遇到狼的特殊情況。小孩第一次遇到狼時：

還有兩隻狼，竄上山頂，一點不猶豫，衝向那隻狗。小黃被包圍在圈子裡，狂亂的叫，幾個身子擰動着，夜色又籠罩下來，分也分不清。小孩掏出一個鞭炮點着了，猛的扔過去，劈啦！炸得聲音很響。四隻狼跳開，發一會兒怔，小孩又點着鞭炮扔過去，劈啦！火光在黑裏一閃，擴散着火藥味兒，狼群向石後跑開，綠色的眼睛仍在不遠處閃動着。

小孩喊着狗，向回家的路上去。狼又從後邊盯來。鞭炮再放響，牠們又躲遠些，風裏颳散狗的呻吟聲。那是一場戰慄的遊戲，四隻狼，一隻狗和一個人，大家都駭怕！狼捨不得一餐食物，等鞭炮不響，驚悸過去，又拐回頭盯梢。狗拖着受傷的身軀，在山路上顛躓着，跑幾步總要摔一交。小孩數着口袋裏的鞭炮，還剩下六個，五個，四個……，捨不得再放，狼群逼近時，又不能不放！山路似乎很長，覺得永遠走不到頭。狗大聲狂吠，摻和着小孩的鞭炮響，過半天一下，過半天一下。狼猶豫着不敢接近，坡下響起人的呼叫聲！小孩聽出那是他的爸爸和叔叔們，心裏一喜，也大聲尖叫。下面叫得更響，漸漸來近了，狼群向黑暗中逃開。在山石後消失身影和尾巴。小孩再摸一摸口袋，十個鞭炮統統放完了，爸爸從後面一抱，他便在他的懷裏昏倒。³²

這是一個小孩和一隻狗突然遇到狼群的驚險情節，狼群一次又一次的攻擊，使得黃狗受傷，小孩只能依憑鞭炮聲及火光嚇唬狼群，使牠們暫時不敢靠近，以此勉強支撐，但狼群始終尾隨緊盯，打算伺機攻擊，輔以即將用完的鞭炮將整個緊張刺激的氛圍情境拉至高點，成功的營造出傷狗和小孩在狼群環伺下兇險情境。這一段的情節佈局寫來絲絲入扣，同時描繪出狼群居的習性以及狡詐的個性，還有黃狗護主的忠誠以及小孩的機智過人。小孩和狗最後幸運獲救，但不久後小孩再度遇到狼，但這次是在家中不是在荒郊野外，情況同樣驚險萬分，小孩雖仍慌張，但已經能夠比較從

³² 段彩華：《孩子和狼》，《段彩華自選集》，頁 39-40。

容面對，甚至可以協助父親殺狼。等到第三次小孩再度與狼相對時，則已經會保護家中畜養的青驢使其不受狼的傷害，而小孩在經過這幾次的經歷後，「爸爸想激勵小孩，給他買一把木刀，一支小喇叭，那是他一直想要的。還沒到集上去，小孩已知道了，搖搖頭說，他不喜歡那些。」³³卻要爸爸買一支槍給他。因為小孩覺得自己已長大了，「明天就不再穿開襠褲子。」³⁴小孩三次遇到狼，每次的情況都不同，使得情節佈局高潮迭起，而且層遞漸進的道出人物的心境轉折，使人物的心境的轉折達到合情合理，為情節佈局增添一波三折的戲劇性效果。

段彩華小說中特殊情況的應用，發揮充分的想像力，設計別出心裁的橋段，除增加情節佈局的波瀾起伏，更有不落俗套之感，創造出令人意外的懸念和走向，並顯示出人情物理的深層意義，以此提升小說的內涵及意蘊。

總之，段彩華的小說依據主題內涵的需求進行情節佈局，設置懸疑，巧用延宕及伏筆，以突變及特殊情況出奇制勝，它們在情節佈局中時分時合，互相交錯、配合的使用，使情節具波瀾起伏，讓人難以捉摸。此戲劇性元素的應用，有其合理的邏輯性，所以總能恰如其分的出現，並無牽強之感，同時輔以明暗伏筆的前呼後應，形成整體照應之效。段彩華藉由這些技巧嫻熟的應用，得以在情節佈局中揮灑自如，使原本平淡無奇的劇情在安排戲劇性的元素之後，成為高潮起伏，曲折離奇且具有啟發性的文學作品。

³³ 段彩華：《孩子和狼》，《段彩華自選集》，頁 51。

³⁴ 同前註。

第二節 語言與文字的特色

文學的基底元素是語言，文學是語言的延伸，「各種文學作品都是憑藉語言形象地反映社會生活，文學語言都有表現形象的功能，都有某種形象性」³⁵。小說作為一種文學形式，自不例外。以下就「轉說為演」、「凝練簡潔」、「樸實無華」三方面分別說明段彩華小說語言文字之特色。

一、轉說為演

一般在討論段彩華的創作時，其小說形式上的多變化是經常被忽略的一點，語言是文學作品賴以永存的方式，段彩華一直努力於創新「說故事」的方式，經過自我的學習與成長，領悟到以動的描述觀念來進行寫作，雜揉電影與戲劇的技巧，進行語言形式的實驗與創新，他在小說中「轉說為演」的語言形式，不能簡單地以影響、模仿來解釋，而應該看成是他獨具個人色彩的語言。

段彩華的小說主要是以動的描寫觀念來敘述。關於此點，筆者在採訪段彩華時，他曾說到：「因為學了舞台劇、電影、戲劇，發現劇中一開始都是動作，不是很長的描述。傳統小說如《紅樓夢》，都很仔細的描述書中人物的穿戴，這樣的方式，除非是作研究的人，否則一般讀者很難記住人物的穿著，因此，我就不用，也不用一般講故事的方式，我是用演的，以行動、動作的手法來描寫故事。」³⁶即段彩華是以「轉說為演」的方式來取代一般傳統小說中冗長的敘述，以此減少「作者介入」。誠如葉維廉在《現象經驗表現》一文中提到一篇好小說最基本的要求應該是：「任事物、事件明澈的一面（不是事物的全部）從現象中湧出，覆射隱藏在後面的繁覆性，作者不加太多的不必要的說明，如此讀者不但可以身歷其境（因為事物與讀者之間的距離縮短到幾乎沒有了），還可以「參與」。」³⁷也就是小說語言的功用，應該以最少的文字表達事物所延伸的面向，同時讓讀者透過小說直接參與美感的創造。如《玩偶》一文中：

他推開酒店的玻璃門，街道在眼前浮盪著。五月裏他往海濱渡假，

³⁵ 馬振方，《小說藝術論》（北京：北京大學出版社，1999年），頁151。

³⁶ 參附錄：採訪稿，頁142。

³⁷ 葉維廉，《現象經驗表現》，《秩序的生長》（臺北：志文出版社，1975年），頁145。

看見幾千根排木泡在防波堤裏。一個孩子站到一根上輕輕倚搨，連長遠處的排木都向空中拋去，他又經驗到更奇怪的情景，平頂屋子向天上跳，比拐角處的七層樓還高；陸橋在燈光中沈下去。折斷似的火車道平搭在它的身上。音樂聲遠了，搖啞鈴扭屁股的樂手，彷彿是出現在遠古的濃霧裏。他打了一個噎，吐出許多酸水，二輛轎車狂按喇叭，他發現自己的前後有兩道雪白的光，司機從車門裏伸出頭叫著，他的拳頭掃過去，鴨舌帽下的臉變成歪的。自己也感覺挨了一下，頭在別人的手掌裏抬不起來。兩輛汽車交射著過去，隨後轟然一聲，地面直打到他的鼻尖上，眼前的世界像在燈光中熄滅了。³⁸

上述「是一個嶄新的，鮮疏的，完全逸出我們習慣的小說語法之外的世界，但是它所呈現給我們的又是如此地直接而沒有距離，好像我們早就生活在其中了，卻一直沒有發現。無疑的，它是對傳統小說形式一個極大的扭轉，」³⁹而差別就在於段彩華是用「演出」的方式來進行表達，而不是解說的方式。當然「語言的目的無疑是傳達和表現，但傳達的方式和表現的方式不應止於解說」⁴⁰，所以段彩華另闢蹊徑「轉說為演」，因此，這裡並沒有給讀者任何因果性的旁白或說明性的敘述文字，而是直接給讀者人、事、物演出的經歷和感覺，讓讀者進入書中角色的境遇裡，直接感受主角酒醉後的感覺及所經歷的遭遇。也就是以「戲劇式的直接表達，就是要打破文字的限制，經營近乎水銀燈的效果，呈露明澈的鏡頭以代替解說。」⁴¹讓讀者如同看電影一般，以「鏡頭」來取代洋洋灑灑的文字，即以一個接著一個的「鏡頭」構成行動，以此替代小說中冗長的敘述。例如：

八個人走下河岸，手裡都提著棍子。那幾塊淡墨（指大雁）穩靜不動，孤雁在沙窩中縮小身子。縮得快看不見了，我們已站在四面，把雁群圍起。曾老哈彎著腰，仍顯得身影很高大，他把木棍斜舉在肩上，向大家打個手勢，沙灘上就響起搥牛皮的聲音。受傷的大雁發出慘叫，雁群伸出頭去啄牠們；棍影閃動著，雁毛隨着棍影迸開。我感到我的棍子並沒有動，是大雁自己碰上來。曾老哈向雁群中間走去，好像站在晒衣場中間，四周飄動著褲腳和褂子。棍影和翅膀遮掩住他，再過一會兒，連逃兵和大哥也不見了。有一隻受傷的大

³⁸ 段彩華： 玩偶 ，《段彩華自選集》，頁 217。

³⁹ 萬胥亭： 印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說 ，《商工日報》，1985 年 9 月 8 日。

⁴⁰ 葉維廉： 現象 經驗 表現 ，《秩序的生長》頁 146。

⁴¹ 同前註，頁 148。

雁不知從誰的襠下鑽出去，翅膀平展着，在水面上飛，腳爪始終濕在水裡。一團黑煙從眼前上升。再過一會兒，我分不清哪裡是雁，哪裡是人。有許多火星亂迸，只顧把棍子舞動！又有許多屋頂在頭上裂開，幾車石灰在沙灘上吹散。等到翅膀的影子稀疏，木棍停止揮動，天上響着叫聲，水底映着紛亂的大雁的影子。曾老哈又向天上仍出一棍，我們全閃開了。有幾隻飛到半空的雁又翻落下來。其中兩隻是傷在棍下，一隻似乎是騎在棍梢兒，一隻被木棍壓斷翅子！

42

這一段描述獵人在利用雁群會傷害孤雁的生態習性，並以此設下陷阱圍殺雁群的行動。同樣以一連串的感覺和動作的演出，讓人體驗到整個獵殺行動的殘酷與血腥。「一般小說即使是『演出』，也大多是『舞台劇』或『電視劇』的演出，很少像段彩華這樣，主導整個小說的意向活動簡直就是電影鏡頭的推移，而且比一般電影更多主觀攝影的鏡頭；文字的節奏如同明快俐落的剪接技巧，分鏡之細無與倫比把一個接一個融合了意識流和超現實的鏡頭目不暇接的呈現給讀者毫不拖泥帶水，幾乎沒有半個字的贅詞冗語。」⁴³

然而僅以「看電影」的方式並不足以完全說明段彩華的小說中的語言特色，畢竟小說與電影是兩種不同形式的藝術作品。「更深一層說，段彩華所呈現的是對印象之流一個接一個的透視，這裡的印象是最廣義的，包括感官知覺以及對感官知覺的情緒意念，二者很難劃分清楚。所以客觀的事物和主觀的感受都被統攝到每個當下對印象之流的透視，傳統的直線型的因果敘述被打碎成一個個閃爍的透視點，以自由地指向任何向度的主觀時間意識，包括過去與現在，現實與超現實 - 重新貫串起來。」然而如此的表現方式也不同於一般意識流的小說，因為「一般意識流小說沒有這樣蒙太奇式的電影分鏡般的透視。」相對的電影鏡頭也「無法直接呈現主觀的情緒反應」，但「段彩華筆下的印象之流卻無時無刻不伴隨情緒反應。」⁴⁴可見段彩華結合小說和電影的「敘述性」和「虛構性」這兩個共通點，互相取法，以小說文字的敘述性表現電影影像的虛構性，以具體逼真的影像活動替代想像的渲染，使小說具有「電影影像活動稍縱即逝的特質」，⁴⁵但又能保有文字敘述的本質，再透過有機的組織和剪裁，傳達人類的情感經

⁴² 段彩華：《塞上打雁》，《雪地獵熊》（臺北：三民書局股份有限公司，1979年），頁11-12。

⁴³ 萬胥廷：《印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說》，《商工日報》，1985年9月8日。

⁴⁴ 同前註。

⁴⁵ 劉森堯：《從小說到電影》，《天光雲影共徘徊》，頁361。

驗，以達到「重現現實人生」的目的。當然除了上述兩篇外，其他如《雨傘》裡：

那座山從遠處望，只是淡淡的弧線，一根一根重疊著，飛鳥的翅膀可以將它折斷，穿進針孔裡也不夠縫一件衣裳。走進去卻非常開闊，峭石從前面突起來，雲霧自林中上升，鬱結在頭頂，成瓢成碗向下落雨。⁴⁶

這是一段景物的描述，也是景物自然的發生與演出，可見「轉說為演」的敘述方式常見於段彩華的創作上，成為其獨具個人特色的語言風格。而此「轉說為演」的語言形式可視為小說語言形式的實驗與創新。萬胥亭認為：「段彩華對於形式的實驗和創新是值得稱道的」，⁴⁷即「段彩華的筆法，早已突破傳統。並不是故意顛倒文法創造新詞什麼的，而是在意境上，他早已將他的作品昇華成一種藝術品，印象的、抽象的。讓人只能有部分『美』的感受，根本不能說出其所以然來。他的句子還是穩穩當當的，用語也是平平實實的，然而，整段的意念、整篇文章，就是那麼新穎、那麼深切、那麼鮮活。」⁴⁸

二、簡潔含蓄

劉勰在《文心雕龍 隱秀篇》中提到：「隱也者，文外之重旨者也」，即是含蓄風格。「含蓄是一種『暗示體』。就是不把話直接說出來，而是用各種修辭手法委婉曲折地表達，使人感到意在言外，深沈有味。」⁴⁹段彩華的小說「在文與情的處理方面，他不像朱西寧和司馬中原那樣，於文中直抒胸臆，而更多的是採用客觀的描述，把題旨隱藏在人事後面，讓讀者自己去品味，因此，用語的含蓄性與題旨的隱秘性是他創作的重要特色。」⁵⁰

段彩華的小說主要是以動的描寫觀念為主，如此連帶影響小說中的遣辭用句，因為是動態為多，所以使用動詞的頻率很高，以《雨傘》為例：

⁴⁶ 段彩華：《雨傘》，《野棉花》（臺北：爾雅出版社有限公司，1986年），頁140。

⁴⁷ 萬胥亭：《印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說》，《商工日報》，1985年9月8日。

⁴⁸ 邱秀芷：《段彩華的「陽春白雪」》，《書評書目》第36期（臺北：書評書目社，1976年），頁74。

⁴⁹ 張德明：《語言風格學》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年），頁220。

⁵⁰ 劉登翰等主編：《台灣文學史》下卷（福建：海峽文藝出版社，1993年），頁425-426。

警察吹著警笛，闖倒一個櫻桃筐子。賣鳥的鄉下人躲閃不及，鳥籠被另一個警察撞掉，一腳踩碎，滿籠子鳥飛上天去。有個小姑娘仰起臉，辮子被皮帶環掛住，隨著警察跑了十幾步，紅頭繩兒開了，頭髮披散下來，手上挽著的籃子掉在腳邊，花瓣兒震落，迸在青石板上，花枝被許多鞋子踩碎，小姑娘哇的一聲哭了。人們向四下散開，辣湯缸噹的一聲，粉條兒、麵筋，隨著熱湯湧到街上來。一家百貨店忙著上門板，學徒的一失手，門板倒下，把老闆的頭打出一個疤。警察又絆倒一個杏挑子和一筐蘿蔔，才跑到街道那頭。他們遲疑一下，有一個用手向另一條街道一指，便在轉彎處不見了，只能聽見皮鞋跨跨的聲音。⁵¹

上引是文章開頭的第一段，從第一句至最後一句，每一句中都有動詞。其他如 九龍崖：

開始聽見絕壁那面傳來的激流聲，這個人已來到九龍廟的前面。那烏鴉早已飛遠，也許是隱入廟內的松枝內，聽不見叫聲，也沒有現出黑翅膀的影子。只剩下這個人，停在廟前的山徑上，茫然的望著將暮的天空。廟內有鐘聲響起，是和尚們晚上打坐的時辰了。⁵²

在這一段敘述中，相同的，也是動詞特多，其他作品也是如此。小說中使用動詞本屬稀鬆平常，然如段彩華小說中如此之頻繁出現者鮮為少見，這也使得它成為段彩華所獨具的特色之一。段彩華偏重在動的描述主要是在以簡御繁，以最少的文字表現最多的情境，所以具有簡潔的風格。然而有一多，必有一少，既然動詞特多，勢必影響其他詞類少用，關於此點，誠如姜穆的觀察：「段彩華所用的語言，有特殊的結構，最為顯明的特色，是很少有虛字，如『的、嗎、啦、呀、了』等，不到非必要不予使用」⁵³，例如：

「走路有勁沒勁？」(通常極可能加「呢」字，當然不加更生動。摘自 黃色鳥)

「老大爺不喜歡牠？」(通常極可能加「嗎」字，不加則更顯得乾淨

⁵¹ 段彩華：雨傘，《野棉花》，頁 135-136。

⁵² 段彩華：九龍崖，《段彩華自選集》，頁 71。

⁵³ 姜穆：段彩華的營構，《解析文學》(台北：黎明文化事業股份有限公司，1987年)，頁 364。

俐落。摘自 黃色鳥)

「動作輕又快」(通常極可能加成「又輕又快」。摘自 孩子和狼)

54

段彩華的小說中，類似的對話確實普遍，不僅對話如此，連白描也是。這樣也形成他用字簡潔。「在文字的運用上，段彩華的作品總是本著簡潔的要旨，以準確的切入角度，一開始就直入核心(的)」。⁵⁵簡潔與含蓄相關，一般而言，「含蓄蘊藉要求以一當十，耐人尋味。反過來說，簡潔的語言也容易造成含蓄的效果。」⁵⁶如 駱家南牆 的末段：

再過兩天，他已經走出大門。天上還起滿風箏。一群兵正在空場上穿梭，他們拆駱家西牆上的磚，修補被砲彈炸毀的城牆。鄰居們傳說著，八路(共匪)又要從北面上來了。有幾個難民搬到駱家的瓦屋裡住，明知井裡剛撈出死人，仍飲用井裡的水。……小龍從磚牆倒塌處，可以看見那些難民坐在牆根下曬太陽，有的扯落在草上的風箏線子補衣裳，有的脫下小襖捉蟲子。

鄰居們都抬頭看看天，天是圓圓的，四面垂下來，看樣子離人很近。

57

一個簡短的段落，看似平常的語句，其中卻蘊含處在兵荒馬亂的時局裡，人們內心深處無以為告，只能以最大的堅忍淡然處之的悲涼。「駱家南牆如此，其它作品也莫不如此，他習慣使用獨立而完整的句子，組合成段落，以最少的文字去顯示多面情境，而且虛與實併用，以實的文字去推動情節，以虛的文字做成高度的暗示和象徵，這樣的文字，作成了意象的撞動和感覺無盡的延伸，當然，若干高明的短篇小說作者，也懂得準確的運用文字，而像段彩華這樣圓然精練的，實在少見。」⁵⁸

凡事一體兩面，簡潔含蓄固然有其優點，然而有時過度的簡潔隱晦，也會使人容易產生不同的見解，如有些人認為會「文以害義」或是作品的題旨不易為人理解。如 五個約會 中的人物和經歷；花雕宴 裡「來得突然，去的也快」的行腳僧；六月飛煌 裡的保安隊長為何要冒險去西埔；

⁵⁴ 姜穆：段彩華的營構，《解析文學》，頁364。

⁵⁵ 司馬中原，淺析段彩華的駱家南牆，《中華文藝》第108期(臺北：(中華文藝獎金委員會)文藝創作出版社，1980年)，頁48。

⁵⁶ 張德明，《語言風格學》，頁221。

⁵⁷ 段彩華：駱家南牆，《五個少年犯》，頁64。

⁵⁸ 同註55，頁48。

還有《玩偶》中的主角也是，直到小說完結都沒有明確的說明。由於段彩華著墨於寫行動，對於人物心理和動機不多作分析介紹，讀者只能從書中人物的所作所為進行觀察，又加上段彩華對語言形式的創新要求，因此，容易產生這樣的印象。如前述「轉說為演」的語言形式中所探討，作者不需加入任何說明性的文字，讓讀者直接進入書中角色的境遇裡，感受主角的感覺及所經歷的遭遇，達到「完全符合剔除任何因果性敘述的要求。」⁵⁹段彩華慣以精練的筆墨淡淡的來暈染情境，使人進入其中慢慢地去體會其言外之意。如《六月飛蝗》中一再營造悲涼感，讓人進入那種情境中，進而感受身處在那個時代的痛楚和無奈，以及深藏人心的淒涼感。也就是段彩華在文中「並不曾使用痛楚和悲涼一類的字眼，去正面的宣告什麼，他完全用情境去顯示這種感覺，這便是段彩華作品一貫的特色，他摒棄了娓娓述的方式，一切著重於表現。這種顯呈情境，引導讀者以感覺進入的手法」⁶⁰，段彩華慣用簡潔含蓄的方式，或許無法盡如人意，但立意良善，主要也是希望留給讀者深思與想像的空間。

段彩華在長期的創作中，他「不會把個人的感情強行注射到他的文字裡，叫人產生一種『請君暫避』的感覺。他用這種簡鍊（原文：練）的文字寫人寫景，該簡時簡，該繁時繁，從不鋪張，也絕不吝嗇。在他的作品中，我們聽不見故事中的人物們滿嘴粗話，也聽不見他們文不對題的長篇大論，他們的談話頗能適合講話者的身分與感情。雖時露幽默，但頗含蓄，而非耍貧嘴」。⁶¹可見段彩華用語隱顯適度，對語言文字的運用已形成自己的藝術特色。

三、樸實無華

「在藝術手法上，運用白描素描往往形成簡潔樸實的風格，運用工筆細描往往形成繁豐絢麗的風格。」⁶²「樸實，指樸素平實」，「就是少用形容、修飾和比喻、誇張等形容描繪類的修辭方法，而要樸樸實實地表達自然、本色，所謂『少用辭藻，務求清真』，給人以樸實平易，質樸無華的感覺。」⁶²段彩華「擅長白描，直接用文字來寫，而比較少用比喻、象徵，雖然他

⁵⁹ 萬胥廷：《印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說》，《商工日報》，1985年9月8日。

⁶⁰ 司馬中原，《淺析段彩華的〈駱家南牆〉》，《中華文藝》第108期，頁47。

⁶¹ 何欣：《三十年來臺灣的小說》，《中國現代小說的主潮》（臺北：遠景出版社，1979年8月初版），頁81。

⁶² 張德明，《語言風格學》，頁224。

也有一些經過仔細琢磨得到的象徵，但表面上不大用。白描用得更多而且很成功」⁶³，可見段彩華的小說具有樸實無華的風格。

段彩華也主張「作者多能按照自己的語言，以基本語言為寫作基礎，像俚語、各地的鄉土語言，最好都能儘量接近國語，以《史記》為例，說明基礎語言做得夠，文字壽命才會長。」⁶⁴ 正因為是以基本的語言為基礎，因此，「他的文字功夫與朱西寧、司馬中原相比，似乎更加淺顯易讀，人物的語言對話也不乏獨到之處。」⁶⁵如 野棉花 一文中：

驢車停在尚姚鎮，整個班子的人都拍揮身上的灰沙，跳下車來，吵著要找好客棧。連達坐在後邊，慢騰騰的欠起身子，扶著車篷，仰臉看一看天，沒有什麼陰雲，心裏踏實了一些，幫助別人搬戲箱子，放進棧房裏以後，接著就問店小二：「這裏離蒲柳莊有多遠？」

「少說嘛，總有四五里路。」店小二回答：「坐車去，很快就到了，要是步行，得走好幾頓飯時間。」

唱武生的少春，和唱刀馬旦的喜玉，把行李在地舖上攤開後，拉著連達要沿著鎮子玩玩，管班子的劉師父說：

「早點回來啊，太陽落以前開飯，掌燈的時間進戲園子上粧。今晚是咱們在這裏演出的頭一場戲。」⁶⁶

這是小說開場的第一段，都是簡單清楚的詞句，藉由簡短的描述及少數的對白，就讓讀者很快的掌握到故事背景及人物概況，使人很快進入故事的情境。尤其最後劉師父的對話簡潔有力，充分顯示人物身分，同時也有條理有順序的帶出後續要做的三件事情及三個時間點。其他如 怪廟 一文中劉長庚對學生警告說：

河岸和山腳下毒蛇多，晚上出去要穿長筒靴子。小池塘裏不要洗澡，洗了會染上瘴氣。打獵的人還用紅纓鎗，看了別見笑，笑得他們發脾氣，會把人當作山豬老虎戳的！⁶⁷

「三個句點，分別表示三種意思，不必加連接詞，不必加名詞代名詞，三

⁶³ 張健、段彩華：《鄉土與現代之間 - 段彩華創作五十年》，《徬徨的戰鬥 - 十場台灣當代小說的心靈饗宴》（台南：國立台灣文學館，2007年），頁341。

⁶⁴ 林麗如，《文訊雜誌》第170期（台北：文訊雜誌社，1999年12月），頁87。

⁶⁵ 劉登翰等主編，《台灣文學史》下卷，頁425。

⁶⁶ 段彩華：《野棉花》，《野棉花》，頁85-86。

⁶⁷ 段彩華：《怪廟》，《奇石緣》，頁217。

種意思都描寫一種環境，本身已具條理。這正是中國文字簡鍊的特色。這樣的文字，風格穩健，讀者就感到生動了。」⁶⁸另外，對於主要場景的描述如：

瓦屋頂很闊，大殿和禪堂合抱，分前後三道院子，每道院子裏都有金剛菩薩。住過一百多個和尚唸經，撞鐘的聲音能傳到山下。⁶⁹

「這一段文字中的大殿、禪堂、合抱、三道院子、金剛菩薩、和尚唸經、撞鐘等字詞，正切合廟宇，不是人人寫得出的。且不論這些字詞代表的多少思想和生活經驗，單以寫出這一串的字詞來說，段彩華的文字就不會空虛貧乏。」⁷⁰可見段彩華的用語都是經過精細選擇，從生活經驗中的日用語而來，在取得的同時又能賦予新的生機，使其鮮活。一面配合日用語，另一面仍能表現自然與美，如：

牛群在遠處被玉蜀黍擋住半截，樹林子在白雲腳下，看上去是黑的。黃豆棵子一溜溜，伸在田壟上，有的種在玉蜀黍中間，上面爬滿扯不完的菟絲。天熱得要命，陽光在莊稼梢上，晒出一層層白浪，晃動幾下就消失，天幕是低垂的。⁷¹

「這一段文字很生動，令人彷彿看到一望無邊密密的玉蜀黍綠色的桿子，聞得到泥土的芳香，感得到毒毒的太陽和涼爽醒人的微風。」⁷²單獨的句子或片語能否達到生動或美感並不全然依其所包含的意義，端視其是否應用得當，這也是藝術家的匠心所在。從上述中可以發現段彩華在發展文字的感受力，即視覺的想像，透過這種感受力，可以準確的喚起意義和情緒，從而感受其間之美。正如何欣對「花雕宴」的評論：「段彩華的文字實在迷人，它引著你去讀那些故事時，真如沿著桃花溪在綠柳之下慢慢而行，實有醇醇酒香撲鼻，耳中聽到的是翠柳間兩個黃鶯的婉啼般，給你一種舒適之感，迫著你不能不走進這種文字構成的世界裡。」⁷³

綜上所述，段彩華的文字「很樸實，但不是淡而無味，他不用太多的

⁶⁸ 陳戈：氣氛與佈局 - 評《文藝月刊》第一期小說「怪廟」，《青年戰士報》，1969年8月27日。

⁶⁹ 段彩華，「怪廟」，《奇石緣》，頁219。

⁷⁰ 同註68。

⁷¹ 段彩華：黃色鳥，《段彩華自選集》，頁15。

⁷² 微知：評《段彩華自選集》，《隨風而去》，（臺北：秀威資訊科技公司，2006），頁353。

⁷³ 何欣：三十年來臺灣的小說，《中國現代小說的主潮》，頁80。

形容詞和副詞使那些句字臃腫，也不名詞動詞化或動詞名詞化地硬擠出新奇。他的句子如流水，但那水上有從舊詩詞和小說中吸取的詞藻，有鄉民使用的俗語口語，都配合得十分適當，不會讓你覺得它們有『不應在其位』的感覺。樸實無華不是容易得到的，但段彩華得到了。」⁷⁴正如張德明在《語言風格學》中所說：「從風格培養來講，文學史上的一些作家總結了『樸實從華麗中來』的經驗，這是合乎辯證法的，是說明了樸實風格並非比華麗風格容易創造的。」⁷⁵可見段彩華對語言文字有其匠心獨運的一面，他自己也曾經說過：「我的主張是：語言是樸實的，一看就懂，表現的內容卻要加以創新。」⁷⁶由此可知，段彩華已實踐自己對語言的主張。

段彩華小說的語言形象特色，主要是以「轉說為演」的語言形式來進行，如同電影鏡頭的組接方式，流暢通順地描述情節，取代大量文字鋪陳。這樣的風格，使得他的作品充滿濃厚的戲劇色彩，類似電影的結構，使得他的小說作品幾乎不用改編就是相當出色的電影劇本。此外，段彩華的小說語言風格凝煉含蓄，言簡意賅，內涵豐富。小說中的對話、情境，總能抓住人事物的特徵來表述，簡煉而傳神。而他作品中大量地運用動詞，更使得他的小說語言充滿躍動感而別具特色。如同其對語言的主張：「語言是樸實的，一看就懂，表現的內容卻要加以創新。」⁷⁷一句話道盡段彩華小說的語言特色。

⁷⁴ 何欣：三十年來臺灣的小說，《中國現代小說的主潮》，頁 81。

⁷⁵ 張德明：《語言風格學》，頁 226。

⁷⁶ 黃姍：段彩華的寫作生涯，《自由青年》（臺北：自由青年社，1968 年），頁 21。

⁷⁷ 同前註。

第三節 西方文學及電影技巧的運用

司馬中原在「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》一文曾說：「提到當代文壇短篇小說的創作，段彩華先生無異是最重要的作家之一；多年來他苦思苦學，能取擇今古各家之長，鑄鑄出他本身特殊的風格」⁷⁸。電影是「動」的藝術，段彩華的小說以動的描寫觀念為主，此觀念雜揉自戲劇及電影，段彩華將其結合後，互相取法，融合成自己小說特有的技巧。下面就創新實驗、電影觀點的運用及蒙太奇等三方面一窺段彩華的小說中獨樹一幟的個人風格。

一、創新實驗

段彩華自《幕後》一書得獎後，有鑑於自身的背景及讀者對作品藝術性的要求提高，使他有機會再度思考創作的焦點。囿於軍人的身分及背景只能自學自創，在多年的努力下，研究出以動的描寫觀念來寫小說。筆者在採訪段彩華時，他曾說到：

因為學了舞台劇、電影、戲劇，一開始都是動作，不是很長的描述，例如《紅樓夢》，都很仔細的描述書中人物的穿戴，除非是作研究的人，否則一般讀者很難記住人物的穿著，因此，我就不用，也不用一般講故事的方式，我是用演的，以行動、動作的手法來描寫故事。

79

關於上述的說法，王禎和也有類似的看法，他認為：

西洋戲劇中人物場景直接明快的表現手法，是一般中國小說所最缺乏，也是我最想學的地方……我要求自己的小說創作也能抓住「戲」的部分來寫。⁸⁰

我覺得小說的進行，最好的是行動，而不是說明，只有用行動才會深刻引人，說明常常是很無力的。用廣東人看戲的說法，人物與場

⁷⁸ 司馬中原：「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》，頁2。

⁷⁹ 參附錄：採訪稿，頁142。

⁸⁰ 胡為美：《在鄉土上掘根》，收錄於王禎和：《嫁妝一牛車》（臺北：洪範出版社，2004年），頁285-286。

景的行動是「戲肉」，小說家的說明是「戲骨頭」，戲肉是好戲連臺，容易消化；戲骨頭是生吞活剝，吃不進去。

一個寫小說的人應該多讀戲劇作品，接受戲劇訓練，至少也應有戲劇的觀念。⁸¹

王禎和在就讀大學時就對西洋戲劇充滿興趣，又後來曾經從事影視方面的編導工作，因此認為將戲劇的表現手法應用到小說的創作中誠屬自然。但段彩華與其不同，他主要是來自自身的學習及閱讀經驗。在談到西方文學對其影響時，段彩華也提到：

當時因為周介塵先生推薦我看介紹《拾穗》雜誌，書中有一系列外國作家短篇小說的介紹，對我影響很大，使我接受西洋小說的寫作技巧，節奏明快、省時，不需要過多冗長的敘述，無謂的情節鋪陳。長篇小說我喜歡德國雷馬克所寫的《凱旋門》、《流亡曲》、《生命的光輝》。早期的寫景（國人和外國人），如描述花草、樹木、流水、雲彩等一般都採用靜態的描述，而雷馬克在《凱旋門》中描述一對男女採花的動作，以動態的採花動作來襯景，即以動態的描述來替代靜態的敘述。⁸²

另外，在提到閱讀經驗方面，段彩華曾說：

三年代的長篇小說沒有一部能看完，太囉唆，例如巴金的《家》、《春》、《秋》，一開始朝家中走，這一段就寫了一頁，所有的包括老舍的都是跳著看，看不下就跳著看，不只他們，還有包括得過諾貝爾文學獎如約翰克理斯多夫、羅曼羅蘭等也是，一分析巴黎的社會，就用了五到六頁來敘述，所以有很多都會跳過去。⁸³

早期的傳統小說以描述性為主，對人物服裝、飾品等外在的描述，或是情節鋪陳等，為求細緻經常使用大量的文字加以敘述，對此，段彩華以自己的閱讀經驗認為，這些冗長的敘述，不僅讓讀者不容易記得，同時也無法逐字看下去，只能跳著看。倒不如將其省略，改以不同的方式敘述。筆者

⁸¹ 林清玄，戲肉與戲骨頭 - 訪王禎和談他的《美人圖》，收錄於王禎和：《美人圖》（臺北：洪範出版社，1996年），頁197-198。

⁸² 參附錄：採訪稿，頁146-147。

⁸³ 同前註，頁146。

採訪作者時曾言：「我只是接受西方的技巧」，由此可看出段彩華對西方文學理論是採取不當成「本體論」，而是以「方法論」、「認識論」的方式來接受，並吸取各家所長，融合成自己獨特的方式。因此，段彩華在吸收戲劇、電影及西方文學等方面的藝術精華後，雜揉出屬於自己的創作技巧，即是以動的描寫觀念來創作。也因此他特別注重行動的描述，對於靜態的描述通常只在必要的地方著墨，不作冗長的敘述。例如《雨傘》這一短篇小說，長約兩萬字，就是「用動的描寫觀念寫出的，完全突破前人靜態和動態揉合在一起的創作觀念。」⁸⁴由於此篇小說的成功，自此以後，不論是長篇小說和短篇小說，都用動的創作觀念去刻畫描寫，這也成為段彩華與其他作家不同之處，為其個人創作技巧上的特色。

段彩華用動的觀念來進行創作，最早由《雨傘》這一短篇小說開始，小說一開始即以一連串人物的動作來帶動情節：

警察吹著警笛，闖倒一個櫻桃筐子。賣鳥的鄉下人躲閃不及，鳥籠被另一個警察撞掉，一腳踩碎，滿籠子鳥飛上天去。有個小姑娘仰起臉，辮子被皮帶環掛住，隨著警察跑了十幾步，紅頭繩兒開了，頭髮披散下來，手上挽著的籃子掉在腳邊，花瓣兒震落，迸在青石板上，花枝被許多鞋子踩碎，小姑娘哇的一聲哭了。人們向四下散開，辣湯缸噹的一聲，粉條兒、麵筋，隨著熱湯湧到街上來。一家百貨店忙著上門板，學徒的一失手，門板倒下，把老闆的頭打出一個疤。警察又絆倒一個杏挑子和一筐蘿蔔，才跑到街道那頭。他們遲疑一下，有一個用手向另一條街道一指，便在轉彎處不見了，只能聽見皮鞋跨跨的聲音。」⁸⁵

上述是指警察在追逃犯的過程，從中可以發現，段彩華是以一個動作接連一個動作的方式在進行，以動作牽連因果，以動作引發人物的悲喜，完全沒有說明性的敘述，使整個段落簡潔明快，充滿動感，直接感受到書中人物的經驗。《喜酒》也是這種創作方式，徐澂說：「讀者如仔細讀這篇小說，當會發現不論是它的對白或描述部分，寫的幾全是『動作』，這是寫短篇小說最值得學的地方。」⁸⁶但段彩華並不以此為滿足，從其長期的研究心得中，進一步的延伸，嘗試以電影的製作方式來寫作。

⁸⁴ 段彩華：《我當幼年兵》（台北：彩虹文化出版社，2003年），頁275。

⁸⁵ 段彩華：《雨傘》，《野棉花》，頁135-136。

⁸⁶ 徐澂：《聯副七月小說試評》，《聯合報》，1962年8月8日。

早在六十年代，段彩華就開始以電影分鏡、觀點轉換等手法來寫他的故事，尤其是《流浪拳王》與《花燭散》可視為段彩華的「電影」實驗小說。他也曾說過：「小說最忌一點一點的寫，所以通常也須像電影劇本一樣，一場一場地寫，且在不同的場要有不同的立意。因此構思時必先在心靈內有腹案，才不致使場與場之間脫節。」⁸⁷ 《流浪拳王》就是運用電影分鏡及分場的技巧，八個場次中敘述一個拳王的故事。首先是以主角吳漢亭在拳擊場的比賽為主，次寫女主角藍麗菁反對吳漢亭繼續出賽，為下一場兩人的爭執進行鋪陳。第二場為外景，承接上一場的情節，敘述男女主角為男主角將到台灣出賽而發生爭執，同時也為下一場的情節預作安排。第三場是承接上一場，敘述吳漢亭到大華旅社商談到台灣比賽的事宜，並進行簽約，為下一場到台灣的情節進行鋪衍。第四場為轉場，接續上一場，並為下一場鋪陳。以機場為主場景，分為三個小段落，一為敘述吳漢亭在搭機途中以蒙太奇段落回憶往事，以片段的回憶留下懸念。二則為介紹對手王偉烈，為下一場的伏筆。三則是兩人在機場見面的情節。第五場則以王偉烈背景為主，以蒙太奇手法帶出王偉烈的往事留下懸念，成為下一場的伏筆。第六場主要是描述吳、王兩人在賽前於夜總會相遇並發生衝突。次寫王偉烈成為拳擊手的主因。王偉烈幼年時遭歹徒施暴，巧遇當時拳王郝元雄出手相救，因此仰慕郝元雄，進而成為拳擊手。同時暗寫吳漢亭可能就是郝元雄。第七場則為吳漢亭和王偉烈兩人拳擊比賽的高潮戲，段彩華以大量的筆墨描繪出拳擊賽的整個過程，主要以蒙太奇段落的方式進行，相當具有臨即感。第八場為結尾，描述吳漢亭和藍麗菁到醫院探視落敗的王偉烈，同時吳漢亭承認自己是當年的流浪拳王郝元雄，小說最後以吳漢亭決定退出拳擊賽，與藍麗菁雙宿雙飛告終。從上述可看出故事梗概，每場都有其立意，場與場之間上下銜接，明暗筆交錯，以蒙太奇的方式巧設懸念，環環相扣，形成完整的敘述結構。

段彩華除了《流浪拳王》以電影分場方式進行創作以外，還有《花燭散》這一部長篇小說，值得注意的是，雖然也是運用電影演出方式表現，但不同的是，《花燭散》特別要求要有彩色電影的效果，此為文學上罕見的創舉。為了達到彩色效果，將時間壓縮在兩個春天之內發展，例如在第一個春天，敘述男配角王明杰遇見女主角丁淑月的場景：

春風吹著柳條兒甩動，柳條兒是嫩綠的，行人的兩匹馬頭齊頭，鞍

⁸⁷ 黃武忠：《小說的結構 - 訪段彩華先生》，《小說經驗 - 名家談寫作技巧》，頁 58-59。

齊鞍，走在河堤上。

桃花迎著陽光盛開，一株一株沿著河岸，綻出一簇簇的嫣紅。河水是清的，桃花倒映在河底，朵壓朵，枝連枝，隨著波紋動，忽然壓扁，忽然拉長，給人奇幻的感覺。騎在馬上的青年人，注視著水底的桃花，不覺失神了，任憑那匹馬啼聲變慢，手指發軟，幾乎拿不住鞭子。⁸⁸

這是在一個開滿桃花的河岸上，這一段美麗的景致是段彩華故鄉沭河兩岸的景色，由於是實景描繪，讀者只要根據生活經驗自行聯想，彩色的效果就顯現出來。另外，本書還有一個特色重心，就是對民俗技藝的描寫。因為這些民俗活動都是動作表演，段彩華的小說以動態描述為主，自然成為取材對象，如書中對元宵節當天，以大量的筆墨分白天和夜晚兩場進行描繪：

韓湘子吹笛子，荷仙姑打著呱嗒板，隨著小調的聲音伴奏，曹國舅抬起一根蹺子，只靠另一根在地面上跳躍，引起一陣喝彩。呂洞賓也做出更危險的動作，交叉著兩條腿，一面跳，身體瘋狂的扭動著。漢鍾離裝出醉態，走一步三晃，周圍暴起如雷的掌聲。年輕人吹哨子，老年人呵呵笑，藍采和把竹枝揮打得更快，兩根蹺子縱得比別人都高，掌聲比剛才更響了。唱到「三月呀裏來呀是清明……」，曹國舅的兩根高蹺分開，咯登咯登點著地，腿也隨著喇叭得更寬，終於整個身子矮下去，屁股和腿落地，一根高蹺在前，一根高蹺在後，兩隻手卻舉在頭頂，揮舞長長的袖子。看熱鬧的人著魔了，用瘋狂的喊叫表示他們的激賞。鐵拐李和張果老接著做出同樣的動作。其餘五個踩高蹺的，也都分開腿坐在地上了。」丁竹馨說：「真的可以劈岔，這樣的高蹺本領，我過去還沒見過。」⁸⁹

黑暗中，竄出一個使蛾眉刺的人，撲向靳朋玉。兩個人的身形急轉了幾下，每一刺都被化解開。靳朋玉還擊時，那個閃得稍微慢一點，左邊手臂受傷，掉下一把蛾眉刺，還剩下一把在右手握著。焰火在天空又閃亮，滿天的花雨裏，迸現很多紙人和紙馬，全是閃光的。有唐僧取經，帶著孫悟空、豬八戒。有挪吒鬧海，揮動混天綾，鬥弄龍王三太子……⁹⁰

⁸⁸ 段彩華：《花燭散》（臺北：九歌出版社，1991年），頁1。

⁸⁹ 同前註，頁251。

⁹⁰ 同註88，頁272。

第一段是白天，以鄉會活動為主，全部都是以人物動作進行描述，個個栩栩如生，同時還運用了幾次快鏡頭急閃的大特寫，製造電影蒙太奇的效果，使人彷彿置身鄉會現場。第二段則是夜景，敘述男主角為救女主角與歹徒在元宵燈會的場景中進行搏鬥。夜晚的空中閃爍著美麗的焰火，在人物打鬥的進行中，一個接著一個的出現，這些充滿動感又色彩繽紛的熱鬧活動，都一一化為具有美麗色彩的背景，使整個小說氣韻生動。一篇小說中有動人的細節能使小說的內容血肉豐滿，生氣洋溢，由於段彩華的小說強調動的描述，所以對動的細節刻畫十分細膩生動，從上述的舉例中即可驗證。這種生動鮮活的細節描述方式，在段彩華的小說中俯拾皆是，構成其小說的重要環節，這也是他和一般作家不同之處，成為他個人的風格特色。

《花燭散》雖然主要是敘寫武人的故事，但仍能以貼切的鏡頭描繪心靈感受，並不全以激烈的外在動作贏得好感，同時因具有彩色電影的效果，又加上段彩華匠心獨運的文字蒙太奇之下，呈現了獨特的意境之美，如：

一行人押著丁淑月，走向荷花湖的岸上。

盛開的杏花，映紅好幾里，夾雜著嫩綠的柳條兒，景色是迷人的。

幾個遊人從他們的前面讓開，不知出了什麼事，在後面跟著。

丁淑月被老袁和另一個人架著，踉踉蹌蹌往前走，臉上沒有一點駭怕的樣子。相反的，迎著和軟的春風，嘴角和腮邊露出一絲笑，彷彿不是去赴死，是去踏青的樣子。她的身上穿著潔白的衣裳，長髮披散著，隨風飄動，裙子下露出紅緞子花鞋，走在白裏帶紅的杏花下，更顯得風姿綽約。一些遊湖的人不去看花，反而圍過來欣賞她了。……

來到湖岸上，有一道長長的土堤通向湖心，堤兩旁種滿開花的杏樹。

丁淑月走在更茂密的杏花下，連衣裳都被花瓣兒映紅了，臉上顯出一副沈醉的樣子。堤的兩邊，綠波隨風蕩漾，還有不少殘敗的荷梗透出水面，荷花一朵也不見，都被岸上的杏花和水底的杏花代替了。

湖心有座亭子，長堤直通到亭子上。

幾艘遊艇在湖裏划，還有幾條畫舫，坐滿了遊人，奏著絲竹的聲音。

湖的四邊，有很多攤位和小店。賣著吃食、雨傘、紙扇和刺繡一類的東西。隔開很遠，望不清楚，只是模糊的影子。⁹¹

⁹¹ 段彩華：《花燭散》，頁 398-399。

她抬頭看看，樹枝上開滿粉紅色的杏花，被太陽照著，顯出迷人的氣氛。老黑握著一把攬子向這邊走來，一步一步的近了。有陣微風吹過，樹上落下幾瓣杏花，在她的衣服上拂過。瞎子走得更近，聽見她的喘息聲，辨準了方向，把手腕一硬，那把攬子直直的刺過來！很多人都轉過臉去不忍心看，聽見綁在花枝下的她發出長長的尖叫！再轉臉看時，她的頭已垂在一邊，除了長長的黑髮，整個身子一動不動。⁹²

這一段描繪丁淑月死在湖邊的場景，以特寫鏡頭展現丁淑月雖死猶榮的感受，更刻畫出迷人的景色。前述第一個春天書中是寫小漣河，其實乃沐河兩岸的景色，是段彩華依據對家鄉的記憶而來，所以荷花湖的場景應也是源於其往日的經歷透過想像與移情作用所營造出來的境界。

關於造境，王國維認為：「有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分。然二者頗難分別。」⁹³所謂的造境是指虛構之境，寫境則是指寫實之景，正所謂的虛實相生。造境又可分為：「有有我之境，有無我之境。有我之境，以我觀物，顧物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」⁹⁴「有我之境」為「意餘於境」；「無我之境」則為「境多於意」。王國維又言：「自然中之物，互相關係，互相限制。然其寫之於文學美術中也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家，亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造，亦必從自然之法則。故雖理想家，亦寫實家也。」⁹⁵雖然小說的美學價值和虛境有關，但是實境的呈現也是重要的，造境要通過寫境來表現，虛境通常由實境鍊化而來，成為實境的升華。段彩華將文本中無生命的植物、景象等賦予被感覺的空間，自然能化虛為實，使讀者憑著己身的感官經驗，體會作者的匠心獨運。荷花湖畔就自然取景，描繪得逼真寫實，其餘景物歷歷在目，段彩華將現實具體的物象給予詩文般的情感內容，使人充分的感受到如詩如畫的畫面。即「在獨特的文字蒙太奇的鏡頭推移下，呈現給讀者一個奇異迷人，新鮮而又親切，近乎詩意唯美的世界。」⁹⁶「段彩華的唯美不是浪漫主義式的天真熱情，不是象徵主義式的頹廢虛無，不是田園牧歌也不是回歸永

⁹² 段彩華：《花燭散》，頁 403-404。

⁹³ 王國維著：徐調孚校注《人間詞話》（台北：頂淵文化事業有限公司，2001年），頁 1。

⁹⁴ 同前註，頁 1-2。

⁹⁵ 同註 93，頁 3。

⁹⁶ 萬胥廷：印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說，《商工日報》，1985年9月8日。

恆。那是一種難以言傳的，近乎純粹的美。」最後丁淑月的死，充滿著淒美的氛圍，留下了無窮的餘韻，很能表達出這種難以言傳的美。這些都是段彩華心營意造所設計的結果，「正好驗證了王國維造境與寫境融合說。」

97

段彩華藉由己身的學習與經驗，將西方文學、戲劇與電影的表現形式，融會轉化，雜揉成屬於自己的創作技巧，以此開創新境，呈現現代小說中一種新的思維與表現方式，使小說展現出新的風貌。藝術講求創新，「我們的感官也渴望新奇，任何變化都會使它們警覺，讓它們送信號到腦中，如果沒有變化，沒有新鮮感，長久下來也會變得乏味，而退為背景。」⁹⁸故創新的寫作方式其重要性不言可喻，透過此法可以加深讀者印象，更能使讀者對作品產生感覺，進而思考作品的意念內容，達到體驗作者弦外之意的目的。

二、電影觀點的運用

段彩華是位影迷，在看電影時，非常注意導演的手法，外國導演如黑澤明、西區考克、大衛連等，中國導演如費穆都是他很欣賞的對象。他對編導很有興趣，於是下功夫進行長期研究，從中所體會出的心得被他運用在小說創作上。是以由電影觀點的角度進行研討，有助於了解段彩華小說創作技巧的特色。

「電影也是藉著呈現觀點而產生意義，我們知道，電影不但有觀點，更是藉著觀點來表意的。」⁹⁹即電影的觀點如同文學作品的敘事技巧，都有所謂的第一人稱與第三人稱的敘事觀點之分，也就是主觀與客觀的觀點。電影「藉著觀點鏡頭與主觀鏡頭的合併使用，創造觀點上的認同作用。」¹⁰⁰使觀者可以體驗或享受電影所提供的視聽感受。段彩華的小說中也有類似的用法，讓讀者感受平面媒體所提供的主客觀經驗。先以「偷蟒」一文中的段落說明：

⁹⁷ 萬胥廷：「印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說」，《商工日報》，1985年9月8日。

⁹⁸ 黛安·艾克曼著，莊安琪譯，《感官之旅》（臺北：時報文化出版公司，2000年），頁285。

⁹⁹ 井迎兆，《電影剪接美學一說的藝術》（臺北：三民書局股份有限公司，2006年），頁211。

¹⁰⁰ 同前註。

我正預備放下牌去找刀，明山兩口子還有鄰長又闖進來。他們走過更遠的路，衣裳全被汗濕透，臉色紅紅的。明山的眼睛裏好像伸出兩把刀，要刺殺我們，他老婆一邊走，一邊嘟囔：

「不在這裡，還在哪兒？腳印子到了門前還有！」一彎腰，從床下拿起我的鞋。「你看這上面的土，跟鞋印子上的土是一樣的。」

「我們不能成天坐在屋裏，不出去走動。」我說，又打出一張牌。

「是啊，」鄰長摸著鬍子說：「小路兩邊都是同樣的田，不能不沾些土的。」

「我也這樣想。」明山摸摸後腦勺說：「丟的東西太大，小屋裏藏不下。」

他老婆在床前轉了一轉，想掀我們的被子，又縮回兩隻手。警察和里長再度轉回來，站在床前，看著我們手裏的牌，又看著床上的牌。

「有什麼不對嗎？」李子雲問。

「是有一點不對。」警察微笑著說：「三個人可以玩接龍，怎能打百分呢？」

「是啊，」里長說，臉孔冷冷的。「兩個人可以打百分，四個人更好，沒見有三個人玩的。」

我的手微微發抖，不曉得怎樣回答。李子雲的臉青了一塊，好像被誰打過，片刻間又變白了，牙齒得得響。老廣說：

「我們不是打百分，是打三十三分。超過三十三分的就贏，少過三十三分的就輸了。」

「百分怎樣打法，我還不會哩。」我緩過氣來，抑制著心跳說。

「要不要我教你們？」警察說：「得讓我坐在床上。」

我才要欠起身子，老廣一把拉住他。「要坐就坐這一邊吧！」他說。

「你呢？」警察問。

「我可以在床下站著。」

警察脫去鞋，隔著被單，坐在那隻袋子上，屁股歪了幾歪。「怎麼？床不平！」他說：「下面是用彈簧鋪（原文：鋪）的，時間一久，壞了。」老廣說，喘著氣穿鞋子。

我把牌收起來，交給警察去洗，他剛接在手裏，屁股到肩膀朝上一動。老廣已穿好鞋子，他把老廣推開，身子直探過去，勾著頭朝床下看。底下沒躲著什麼人，里長的腳伸在那兒。

「開什麼玩笑？」他說，眼睛向上斜瞪著。

「我沒有做什麼呀？」里長說，把腳朝後面縮縮。

警察剛坐回去身子又朝上一動，屁股掀起半邊。他再勾著頭向床底下瞧，公路那邊響起汽車的喇叭聲，最早那班車要經過了。李子雲

轉臉朝外邊跑，老廣朝我擠擠眼睛，轉身溜出去時，絆倒那張椅子。我伸腳下床，找不到自己的鞋，卻看見明山的老婆把被單向上一掀，蟒頭掙出袋口，從警察屁股下露出來。嚇得女人身子往後一仰，倒在里長的懷裡，尖聲的叫。¹⁰¹

在這篇小說中，段彩華給讀者的訊息是電影中客觀觀點，也就是全知觀點，所以比書中人物所知更多，如讀者都知道被單底下的袋中藏著贓物大蟒蛇，因此，當失主及警察等人進到小屋中時，整個懸疑緊張的情境立即出現，但此時作者並沒有立即讓整個氛圍升至最高點，反而讓警察教小偷主角們打牌，以不知情的警察來緩和氣氛，同時也讓讀者有更期待接下來將發生的事情。所以當老廣拉著警察坐在自己的位置上時，一方面增加緊張刺激的感覺，另一方面則是為後面老廣得以順利逃出埋下伏筆。而警察「坐在那隻袋子上，屁股歪了幾歪」，這是個緊張中又帶有趣味性的動作描述，因為讀者都知道袋中裝著大蟒蛇，但書中人警察卻不知道，而且還剛好坐在上面，如此便帶來緊張感。警察的屁股歪了幾歪則是個有趣的動作，藉由人物簡單的動作，傳神的將現場緊張的氣氛漸漸的烘托至高點，接下來以警察察看床底下的動作，來暗示大蟒蛇已經醒來，所以最後大蟒蛇的現身可以帶來驚奇的效果。這也是希區考克電影中慣用的手法之一，「在希區考克的影片中，他喜歡給觀眾比給劇中人物更多的訊息，但是有時候，他卻把觀眾限制在人物的知覺主觀上（比如，從觀點鏡頭（point-of-view shot, POV）看出去）。因此，認知的範圍與深度都是獨立的變數。」¹⁰²「觀眾（我們）的認知範圍可製造懸疑效果，正因為我們能預知角色人物無法預期的效果。」¹⁰²讀者知道失主夫婦等人不知道的情節，段彩華以此來渲染懸疑的氛圍，最後驚奇的效果呈現才不致突兀。

至於觀點鏡頭的使用在《鋼絲空盪》一文中也可以明顯看出。此文的主要場景為江湖賣藝者的表演現場，段彩華為使作品具有整體的「實際演出」效果，於文中「用大量筆墨對他們的現場表演作生動描繪。首先是用語的逼真模擬。賣藝人幽默有趣的對白，令人讀時彷彿置身於藝人表演的現場。其次是對藝人表演動作的描述。」¹⁰³如：

「哎！哎！」我敲著鑼大聲的嚷著：「在家靠父母！」

¹⁰¹ 段彩華：《偷蟒》，《一千個跳蚤》（台北：世茂出版社，1986年），頁141-143。

¹⁰² David Bordwell, Kristin Thompson 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格（第八版）》（台北：美商麥格羅·希爾國際股份有限公司台灣分公司，2008年），頁109。

¹⁰³ 劉登翰等主編：《台灣文學史》下卷，頁426。

「靠父母！」小把戲跟著叫了一句。

「出外靠朋友！」

.....

「耍得好了，有錢的就嘩啦嘩啦！」

「嘩啦嘩啦！」

「沒錢的儘管把老腿站穩！」我拍一拍大腿說。

「老腿站穩。」小把戲也拍一拍大腿。

「那一個要是走了，」我說，低下頭問小把戲。「怎麼辦呢？」

「走就讓他走吧！」小把戲把兩手一攤，大模大樣的說。

.....

「怎麼能讓他走呢？」我又著急的問小把戲。

「還能留著讓他吃飯嗎？」小把戲反問我。

.....

「下一個玩什麼？」.....

「走——鋼——絲！」

.....

看熱鬧的全叫起來，閃姑娘已站在二三丈多高的地方。小把戲故意在鋼絲底下跑了兩趟，蹦了幾蹦，人們全不響了，閃姑娘把鋼環舉起朝前跨了一步，身子已走到鋼絲上。她的肩頭微微搖動，手裏的鋼環上下落著，鋼絲是平平的，只在紅鞋踩到的地方才顯出出一點彎兒，洋片架前的人們稀少了，大鼓場子也漸漸晃動。我把鑼鎚捏緊，慢慢退到女當家的旁邊，看見她用手擋住眼，向鋼絲架上望著。閃姑娘在中央停住，在頭上撩了一下，青絲巾子飛上去，飄飄的落到場子外邊。小把戲擠出人縫追去拾，兩根亮油油的辮子已經垂下。她把鋼環從頭上套下去，表演著單翻花。鋼環順著肩膀往下滑，被另一隻鋼環阻住。她把手從環中穿出，拿住那隻鋼環，套在身上的就繼續滑下去。她的腰向前彎著，用空下的那隻手，在紅鞋旁邊接住。一隻腳從環上跨出去，身子左右搖動著，又慢慢跨出另外一隻。我不由鬆了一口氣。人們大聲的叫好，有一群鳥落在更高處的刀山上，我又把嘴唇抿緊了！閃姑娘在畸晃擱的鋼絲上平穩住身體，一陣風沙過去，她又從那頭走回來，帶一點跳繩的意味兒，把鋼環從腳下套上去，慢慢的拿上來，穿出一隻胳膊，鑽過頭，讓兩個鋼環跑到一隻手上，再把另外一個交到這隻手裏，身子就直直的站在鋼絲上，鋼環斜斜的舉著了。¹⁰⁴

¹⁰⁴ 段彩華：鋼絲空盪，《段彩華自選集》，頁129-131。

段彩華為了加強戲劇效果，以人物的對話，搭配必要的人物動作、表情的描寫，使其如同電影中的人物對話。然後對閃姑娘頂風走鋼絲的情形，以主角「我」的觀點來敘述，也就是以主角主觀觀點來展開，再以特寫鏡頭呈現閃姑娘的表演細節，特寫鏡頭容易使觀者產生同情，透過主觀鏡頭的優勢，使讀者很快投入劇情，又加上讀者對閃姑娘特寫鏡頭的認同，因此使得這段人物的表演描繪栩栩如生，這主要是因為「主觀鏡頭的敘述因無角色中介，觀眾較有臨即感。」¹⁰⁵因此，使讀者彷彿置身在表演現場。具體而言，段彩華不是用客觀敘述來推展小說情節，而是用場景與人物行為來帶動整個故事。如此能將讀者帶入特定的氛圍中，讓人有身歷其境的感覺，彷彿置身在表演現場，而不是單純的在看「故事」。

另外，在《廣告世紀》中，段彩華則是讓讀者有如置身廣播節目的錄音現場：

我又說：「現在還是給各位再介紹一點商品。」

廣告詞我還記得，來不及調整音量，我就大聲說：「『滅鼠劑』」韓珍妮取下她的扣針，對著我猛扎下來。「難道我還不如『新感冒克』嗎？」她高聲叫。

「當然，妳跟『新的感冒克』一樣好，」我接著說，手面上流著血，疼得我渾身顫抖，但仍儘量使她的打岔，變得和做廣告一樣的有節奏：「因為妳也是美華化學製藥廠出品！」

「難道我還不如『傷風靈』嗎？」她又在我的手臂上扎了一下。

「當然，妳跟『傷風靈』一樣的有效，」我抑制著聲音，不使播放出去有一點異樣說：「但『傷風靈』是用來治病，妳是用來滅鼠！經過專家配製，妳的毒殺效能很強，只要一小滴，就能毒死一隻老虎或黑熊。」

「我不是什麼藥！」韓珍妮又叫。

「是的，」我說：「妳不是什麼普通藥，妳是滅鼠劑，適合家庭用，也適合軍隊用來整批殺鼠！」接著又大聲說：「『滅鼠劑』，請各位多多愛用！」¹⁰⁶

上述是主角與韓珍妮在錄音室發生的爭執，由於是現場直播，段彩華同樣

¹⁰⁵ 簡政珍，《電影閱讀美學》（台北：書林出版有限公司，1993年），頁101。

¹⁰⁶ 段彩華：《廣告世紀》，《段彩華幽默短篇小說選》（台北：中華文藝月刊，1976年），頁37-38。

以主觀鏡頭來增加臨即感。另外，採單獨場景的設計，全部場景就是錄音室，如同電影中的景框。以特定的空間讓讀者產生期待，中間輔以主角受傷的特寫鏡頭，使讀者產生對主角處境的認同感，更加強緊張懸疑的氛圍。一般人對媒體節目的製作過程通常是不得而知，因此，帶有神秘的色彩，作者在此藉由人物的對白與動作，使人如臨廣播錄音現場，除了讓人感受現場直播節目的緊張感，因為場景空間的限制，猶又使人有一絲偷窺的快感，彷彿看到了一般所謂的「內幕」，人物的背景都是媒體工作者，本就具有表象的本質，當然也以此加強主題的內涵，從而暗喻聽眾的「盲目」。除了加強主題性，也可成為小說中的特色重心。

「有時敘述鏡頭變成某一角色的化身。任何和這個角色發生關係的動作都要直接面對鏡頭，因而也直接面對觀眾。」¹⁰⁷ 如 玩偶 一文中：

他推開酒店的玻璃門，街道在眼前浮盪著。五月裏他往海濱渡假，看見幾千根排木泡在防波堤裏。一個孩子站到一根上輕輕畸擲，連長遠處的排木擲向空中拋去，他又經驗到更奇怪的情景，平頂屋子向天上跳，比拐角處的七層樓還高；陸橋在燈光中沈下去。折斷似的火車道平搭在它的身上。音樂聲遠了，搖啞鈴扭屁股的樂手，彷彿是出現在遠古的濃霧裏。他打了一個噎，吐出許多酸水，二輛轎車狂按喇叭，他發現自己的前後有兩道雪白的光，司機從車門裏伸出頭叫著，他的拳頭掃過去，鴨舌帽下的臉變成歪的。自己也感覺挨了一下，頭在別人的手掌裏抬不起來。兩輛汽車交射著過去，隨後轟然一聲，地面直打到他的鼻尖上，眼前的世界像在燈光中熄滅了。¹⁰⁸

由上述可知，這是以一個醉漢的觀點來敘述，同時結合「傾斜鏡頭」，「在心理上，傾斜鏡頭給人的感覺是緊張、轉換及動作即將改變。傾斜鏡頭使水平和垂直的線條都變成斜線」，¹⁰⁹由於直接面對觀者，因此觀者在同一時間似乎也和醉漢合為一體，看到他看到的景象，進而感受到喝醉酒的感覺。但「傾斜鏡頭」的敘述方式「很少人使用，因其會使觀眾迷亂」，¹¹⁰段彩華卻將其運用在小說創作上，可見其勇於嘗試與創新。「主觀鏡頭有個優點，它能让觀眾一下子走進劇情裡面，但是也有它的限制，若是以鏡頭代

¹⁰⁷ 簡政珍，《電影閱讀美學》，頁 101。

¹⁰⁸ 段彩華：《玩偶》，《段彩華自選集》，頁 217。

¹⁰⁹ 路易斯·吉奈堤著，焦熊屏譯：《認識電影》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2005年），頁 38。

¹¹⁰ 同前註。

替角色，凡是跟這個角色有關的人，若要和他發生關係都必須注視鏡頭。」

¹¹¹如 凶案 一文：

對號鎖擰開後，頭鑽到櫃子裡又猛的抬起來，可以想見他臉上張惶的神色。床下被望過，那個人調轉肩膀對著櫥門，這一條領帶寬的細縫，使他的視線從下面往上移，有片刻間，和吳才的眼光是逼視的。他離開那裡，一步一步往櫥門走。吳才把拳頭捏緊，摒住呼吸，看見對方在門縫前漸漸扁下去，只剩下半個鼻子，一道衣領，上裝和褲子的長條。門被他輕輕拉開，掛著的衣裳紋風不動，他的眼睛來回看兩趟，吳才正準備用拳頭搗他的肚子，肩膀朝下一掉，他卻轉身走開了。

隨後，另兩間房中響著他的搜索聲，很多家具被挪動位置，彷彿空屋裡打雷！一定還發現別的東西少了，吳才聽見他咒罵幾句，又咚咚的走回來，在臥室裡來回踱步。點起一支煙，顯出他的心情特別急躁，煙在嘴裡啣濕半截兒，冒出藍圈兒把眼睛擋住一個。手顫抖得很厲害，腳跟落得更重。他有時走到吳才的視線以外，有時又闖過來，讓他能看清他每一個動作。當他從另一邊又走回來時，頭碰在敞開的櫥門上，身子又站住了，眼睛向衣裳的裡邊看。他用手撥一撥，掛著的衣裳晃動著，細縫閃得很寬，吳才的眼睛和他的眼睛相遇。燈光在他的後面，他的頭慢慢往裡伸，想看得更清楚一些，吳才的拳頭已經打過去，搗在他的下巴上。香菸從嘴裡飛開，他哎呦一叫，身子斜仰向後面，退了七八步，坐在床鋪（原文：舖）上。吳才已衝出櫥門向客廳裡逃走。¹¹²

這一段是採小偷吳才的主觀觀點來進行敘述。吳才在行竊過程中突然發現屋主回來，於是趕緊躲進壁櫥，透過壁櫥門縫開始看屋主的一舉一動，由於是主觀觀點，是以讀者只能看到吳才看到或聽到的動靜，同時經歷吳才緊張又刺激的感覺。逼真的臨即感，如同看希區考克的電影一般。「希區考克的電影最善於建立觀眾對犯罪者與心理變態者的認同，也就是把觀眾的注視聯於劇中人的觀點，引導觀眾參與和目睹一項詭異聳動並駭人聽聞的犯罪行徑，體驗驚奇、恐怖與懸疑等感受，達到奪取觀眾注意力的目的。」

¹¹³段彩華藉由敘述範圍的限制，加強情節內容的懸疑性，同時藉著這種部

¹¹¹ 簡政珍，《電影閱讀美學》，頁 202。

¹¹² 段彩華：《凶案》，《段彩華小說選集》，頁 223-224。

¹¹³ 井迎兆，《電影剪接美學一說的藝術》，頁 212。

分保留，來吸引讀者的注意力。深入人物主觀心理，以此增加讀者對角色的認同，並激發讀者預期人物未來將出現的言行舉止。

「一般小說即使是『演出』，也大多是『舞台劇』或『電視劇』的演出，很少像段彩華這樣，主導整個小說的意向活動簡直就是電影鏡頭的推移，而且比一般電影更多主觀攝影的鏡頭；文字的節奏如同明快俐落的剪接技巧，分鏡之細無與倫比把一個接一個融合了意識流和超現實的鏡頭目不暇接的呈現給讀者毫不拖泥帶水，幾乎沒有半個字的贅詞冗語。」¹¹⁴是以段彩華的小說「無論是用第一人稱的觀點或單一的第三人稱的觀點都沒有什麼差別，或許就是因為這一系列呈現的印象是亦物亦我。結果是無物亦無我。」¹¹⁵段彩華運用電影觀點來加強讀者的感受，使其彷彿身歷其境，讓讀者覺得自己就是劇中人物。同時也利用場景的設限，製造懸疑緊張的劇情。充分感受到不是在「聽故事」，而是在「看電影」，誠如段彩華自己所說的：「是用演的，以行動、動作的手法來描寫故事。」¹¹⁶

三、蒙太奇

蒙太奇，是法文 montage 的譯音，原來是指建築學上的裝配、構成等。後來被電影導演引用到電影方面，成為一般所說的剪輯技巧。如「在歐洲，蒙太奇指剪接藝術。」¹¹⁷「『剪接』一詞可以說是電影理論的起源，也是早期電影理論的核心所在，愛森斯坦的整套電影理論，無非就是『剪接』二字而已，更確切的說，『蒙太奇』是也。」¹¹⁸蒙太奇在二〇年代由俄國導演普多夫金及愛森斯坦等人加以發揚光大，使得蒙太奇成為電影美學中重要的專有名詞。蒙太奇隨著科技的日新月異也逐漸發展出各種方式，如蒙太奇段落 (montage sequence)，這是「在三、四十年代，好萊塢發展出一種特殊的剪接手法」，「就是以快速短鏡頭的溶接，少數以切接的方式，將多個鏡頭連成一個片段，來表現一段時間的過程，或將一段冗長的時間濃縮成短暫的時段，作為經濟有效率的敘事手段。」¹¹⁹基本上蒙太奇是一種導演對於影片結構的整體安排，包括敘述方式與角度、時空結構與場景段落的佈局等。段彩華長期對電影理論進行研究，且自比為以導演的身分進

¹¹⁴ 萬胥廷：印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說，《商工日報》，1985年9月8日。

¹¹⁵ 同前註。

¹¹⁶ 參附錄：採訪稿，頁142。

¹¹⁷ 路易斯·吉奈堤著，熊熊屏譯：《認識電影》，頁570。

¹¹⁸ 劉森堯：中譯者序言 收錄於：《電影技巧與電影表演》，頁3。

¹¹⁹ 井迎兆：《電影剪接美學一說的藝術》，頁69。

行小說的創作，是以能開創獨具一格的文字蒙太奇。

電影是由鏡頭所組成，鏡頭與鏡頭之間的連接有其特有的方式，「通常用溶接、淡出入、重疊及劃接等技巧來連接畫面成蒙太奇。」¹²⁰也可用來「摘要一個題材或壓縮時間成一些具有象徵或典型的影像」，¹²¹即組成蒙太奇段落，這些是一般電影在轉場時經常會用的方式，也是製造印象的剪接技巧，段彩華將其用在小說中，如《貨郎挑子》一文，小說一開始的描述：

貨郎鼓卜咚卜咚，順著柳樹行響進了莊子。許多女人站在門前看，矮牆上伸出小姑娘的頭。¹²²

此即以貨郎鼓的聲音淡入，這是採用電影淡接的方式。「淡接又分為淡入（fade in）與淡出（fade out），淡入指畫面由黑畫面轉為正常影像，淡出為相反效果，即由正常影像轉為黑畫面。淡接通常代表一段時空的開始或結束，淡入象徵開始，而淡出象徵結束。電影的開場常以淡入開始，而段落的尾端，則常以淡出結束。」¹²³小說最後以貨郎沿著柳樹行離開村莊結束，貨郎的走出村莊即人物離開鏡頭，「主角走離鏡頭有時暗示一個未定渺茫的未來。卓別林的一些默片常以這樣的動作和鏡頭結束，因為片中的小人物必須遠離現實的環境到遠方另謀生計。」¹²⁴除了暗示貨郎必須另謀發展，同時也留下餘緒，「一種愁緒隨著淒迷的柳條兒漸行漸遠還生。使人有一種不盡其情的餘味。」¹²⁵而同樣的表現手法在《花雕宴》中也可見到，本篇以一位行腳僧意外的遇見一場在桃花溪旁所舉行的露天喜宴，由於受不了酒香的吸引，行腳僧破戒飲用封存多年，待嫁女時才開罈的花雕酒，宴席是以「曲水流觴」的方式進行，俟新娘出來時，馬匹受到放鞭炮的驚嚇，不由得一陣亂跳，其中一匹差點傷到新娘，幸好有人及時出手解救，正當眾人議論紛紛時，突然發覺行腳僧不見了。此時：

青石橋上響起一遍叫嚷，賓客們都趕去看，一件僧衣在水裏飄著，衣內捲進幾片殘紅，隨波翻動，花子們卻向溪岸的遠處指。

¹²⁰ David Bordwell, Kristin Thompson 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格（第八版）》，頁 587。

¹²¹ 同前註。

¹²² 段彩華：《貨郎挑子》，《野棉花》，頁 29。

¹²³ 井迎兆：《電影剪接美學—說的藝術》，頁 68。

¹²⁴ 簡政珍，《電影閱讀美學》，頁 80。

¹²⁵ 王志健，評《貨郎挑子》，《傳統與現代之間》（臺北：眾成出版社，1975年），頁 271。

大家再向遠處看，只見一個光背的人渾身水珠，在綠野上走著，頭回也不回。¹²⁶

這是描述行腳僧在救了新娘之後不辭而別的情境，同時小說也以此結束，同樣令人有餘波蕩漾之感。正如李寶玉所言：「看《花雕宴》如吃一顆可口的糖，又如品嚐一杯上等好茶，在淡淡的煙霧裡，享受濃濃的香與醇，餘味無窮。」¹²⁷段彩華的此種運鏡方式，也營造出如同在看完電影走出戲院時，讓人有一種意猶未盡的感覺。

除了淡接的運用外，還有溶接的使用。「溶接是兩個畫面轉換的過程，前一個畫面逐漸的淡出，同時間後一個畫面逐漸的淡入，然後完全取代前一個畫面的效果。溶接常代表一段時間消逝的過程，或事物成長、變化與轉移的過程。也可以作為回憶過去、表達幻覺的心理活動，或純粹為了美化兩個畫面的連接效果，減少切接跳動的感覺。」¹²⁸如《外鄉客》一文中：

我走到港口上，望著停在防波堤裏的大小船隻。很多水手在甲板上來回走，一艘巨輪鳴叫著進港，從燈塔外面遠遠駛來，海面被劃開兩道斜紋，船頭壓碎一片片翻起的浪花，漸漸的近了。那是一艘商船，靠在碼頭上以後，旅客們便從梯上登岸，提著旅行袋和箱子，從鐵柵裏出來，和等在外面歡迎他們的親友握手。起重機向下吊笨重的貨物，船員們忙碌著，一個戴藍帽子的人大聲指揮。等到這一切都平靜，負責打掃碼頭的人拿著掃把過來了，香蕉皮、罐頭盒、碎紙，和各種顏色的藥瓶，統統掃起來，裝進垃圾桶，再提到防波堤那邊，倒近海裏。天邊有海鷗在飛，翅膀一會兒變成直線，一會兒變成兩個閃動的三角形，眼睛望得久了，海上便現出彩色的宮殿，變得清晰又被霧氣遮住的大廈，有長長的紅橋聯繫著。我的心裏生出一種感覺，向下看著自己的膀子和手，希望它變成一對翅膀，像海鷗那樣飛過去。這念頭使我的手平起猛落的擱動幾次，發現兩隻腳仍然站在水泥地上，下巴才慢慢的揚起來，手不動了，從嘴裏發出輕嘆一聲。¹²⁹

這是小說開始的第一段，段彩華以蒙太奇段落方式來描繪。先以遠景長鏡

¹²⁶ 段彩華：《花雕宴》，《花雕宴》（台北：華欣文化事業中心，1974年），頁89。

¹²⁷ 李寶玉：《花雕宴》讀後，《中華文藝》8卷4期（臺北：中華文藝月刊社，1974年12月），頁99。

¹²⁸ 井迎兆，《電影剪接美學一說的藝術》，頁69。

¹²⁹ 段彩華：《外鄉客》，《野棉花》，頁193-194。

頭及近景短鏡頭與特寫鏡頭交錯，描述主角「我」在港口所看到的景象，在描述完碼頭工人把垃圾往海裡倒後，接著鏡頭轉向天空的海鷗，然後以「溶接」的手法插入「海上便現出彩色的宮殿，變得清晰又被霧氣遮住的大廈，有長長的紅橋聯繫著。」這一段「海市蜃樓」的場景，然後銜接主角的內心情感。這一小段的文字敘述中，蒙太奇的效果，運用得相當成功，尤其在後段部分，主角不自覺的揮動雙手，以為可以像鳥一樣飛過去，在此之前穿插幾個海鷗在空中飛翔的變化圖形，以此回應主角內心的渴望，而海鷗的剪影鏡頭，如同電影中的隱喻鏡頭，即為主角內心深處積壓已久的意念，希望突破人身的限制，可以像鳥一樣可以自由的飛翔。

黑澤明在處女作《姿三四郎》「這場戲的最後，黑澤明第一次使用了他最喜歡的電影標點，這一標點也一直貫穿於他今後的所有作品中，這就是劃，一種比切、隱、疊更不常見的符號」這種方式在現代攝影中相當少見，卻一直被黑澤明堅持採用。」¹³⁰「劃接是以直線或其他形狀的線條，作為轉換畫面的分界線，當線條劃過螢幕，新的畫面就蓋過舊的畫面。」「日本導演黑澤明可說是最愛用劃接的導演，在他的電影《七武士》《羅生門》《大鏢客》等片中，都有普遍的運用。以直線將畫面分割成不同的區塊，稱為分割畫面，每個區域都有不同的畫面。電影中常運用分割畫面來交代兩個不同人物的電話交談，一個在左，一個在右，觀眾可以同時看到兩人的表情，是一種變相的劃接。有些電影會運用實景構圖，把人物分別放置在畫面的兩端，中間以牆壁隔開，觀眾可以同時看見兩個房間的情況，這也是分割畫面的作法。」¹³¹段彩華可說是黑澤明的戲迷，對於黑澤明的電影相當喜愛，自然也成為其臨摹的對象，而黑澤明愛用的劃接方式，從段彩華的作品中也可看出類似的用法，如在《清明上河圖》中，即以劃接的方式組成蒙太奇段落：

接下來的每一天，都有幾場慘烈的屠殺。樓上畫好一隻猴子，樓下殺死一個人！

樓上畫好一棵樹，樓下斬了兩員大將落馬！

樓上畫完一艘船，樓下死傷了五個武士，砍倒兩匹戰馬！

張秀秀槍挑一員猛將，樓上在描摹一個仕女。

許秋蓮用判官筆刺入一個敵人的胸膛，樓上已畫好一座細細的遠山。

彩色的毛筆在紙上塗抹，槍刀在場子上急閃！

¹³⁰ 美 唐納德 里奇著，萬傳法譯：《黑澤明的電影》（海口市：海南出版社，2010年），頁9。

¹³¹ 井迎兆：《電影剪接美學—說的藝術》，頁69-70。

樓上完成了一個摹本兒，裱在南面的牆上，樓下已死傷二十五員上將。血，濺在場子上，比石榴花還要紅，還要紅……。」¹³²

這裡以劃接的方式，將畫面切割成兩個，為方便觀眾的視覺方向，一般的劃接大都把畫面採左右分割的方式，但段彩華在這裡雖同樣將畫面分割為二，但我們可以發現，因為場景是樓上和樓下，所以不論是左右分割或上下分割均可，端看讀者自己的想法，當然也可看出作者的巧思。因為鏡頭的分割，使人有兩邊的事件同時進行的感覺。劃接除了用來分割畫面，另外也「是一種少見的用來表示時間流逝的方法（對大多數導演來說，常常使用隱或者疊）。」¹³³隨著樓上摹本一幅幅的完成，樓下的死傷也越來越慘重，而時間就在其中悄然而過。這也是段彩華自言的喜歡以含蓄的方式表現在創作上。¹³⁴這種連接方式可以含有兩個層面，高潮迭起的戲劇性內容，以及透過蒙太奇方式處理所呈現的戲劇張力。這一段是轉場高潮戲的最後，情節結構的安排緊密，各個人物的行為動作都能恰如其份的呈現，隨著樓上畫中景物一個一個的完成，樓下的傷亡也越來越慘重，以此不斷的升高讀者興奮的情緒，一步步的加速強化，逐漸的推向最後的高潮。但最重要的是，以「清明上河圖」所帶來的利益，對照殘酷無情的殺戮，揭示為何而戰的悲劇，以及影涉幕後操控的獨裁者及其整個官僚體系。「電影因為富有臨即感，所以它不必像一般文字那樣說教，它裡面自然有很強烈的無言的批判性。」¹³⁵段彩華以小說的方式達到相同的效果。

另外，段彩華也有加強印象的「剪接」方式，類似普多夫金所論的「中心主題的反覆運用」。「中心主題的反覆運用（leit-motif 或 reiteration of theme）」我們經常可以看到一個有趣的現象，即編劇者特別強調劇本中的基本主題，因次，遂產生了一種不斷重複主題的剪接方法。這種方法的特質可以用一個例子來說明：在一部反宗教的電影中，劇本的中心主題是揭發沙皇時代教會的殘暴和虛偽，其中有一個鏡頭反覆出現了好幾次：一個教堂的鐘慢慢敲響，銀幕上疊著這樣的字幕：『教堂的鐘聲將為這個世界帶來容忍和愛的福音。』每當編劇者要強調教會所散佈的這些福音的愚蠢和虛偽時，便呈現出這個鏡頭，以反諷的手法來強調這部電影的中心主題。」¹³⁶段彩華在《外鄉客》便重複應用「海上便現出彩色的宮殿，變得清晰又

¹³² 段彩華：《清明上河圖》（臺北：九歌出版社，1996年），頁405。

¹³³ 美 唐納德 里奇著，萬傳法譯，《黑澤明的電影》，頁9。

¹³⁴ 參附錄：採訪稿，頁141-142。

¹³⁵ 簡政珍，《電影閱讀美學》，頁206。

¹³⁶ 普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演》（台北：書林出版有限公司，1991年），頁60。

被霧氣遮住的大廈，有長長的紅橋聯繫著。」這個影像來強調故事中的主題。第一次使用是在開場第一段，主角也是在這片段之後遇到老人，第二次出現，則開啟主角與老人關係的建立，同時也揭開老人為何成為「外鄉客」的原因。到了第三次的出現，作者的敘述有了不同的變化：

幾分鐘後再回頭望，有輛噴水車沿著馬路洒水。老人在遠處躲到樹底下。等噴水車過去後，再回道路中間，陽光在洒過水的路面上反光，忽然看起來好像是走在波面上，檔在前面的房屋也變成宮殿和宏樓，老人的影子就映在宏樓上，彷彿我常在港口上看到的。¹³⁷

主角每次在港口看到是宮殿和宏樓，這次有所不同增加老人的影子映在宏樓上，段彩華以「宮殿和宏樓」，作為現實與幻象的複雜疊合物，體現虛假與真實的小說重點。如今再疊上老人的影子，使得虛幻的本質更加脆弱，也暗示著老人即將死亡。主角與老人非親非故，只因曾經尋訪過老人一次，就成為老人辦後事的人選。小說最後在主角為老人送終後，如往常一樣在海面望了許久，「天際卻沒有出現彩色的宮殿和宏樓的影子。」¹³⁸老人一生最大的心願就是重歸故里，但終其一生這個願望始終無法達成。老人的願望，事實上也是作者的願望，小說一開始，主角希望變成鳥可以飛到海的另一邊，即已影射出作者希望返鄉的意圖。然而在兩岸的政治角力下，返鄉始終如同海上的宮殿和宏樓一樣的遙不可及，雖遙不可及但總還有一個希望，直到老人的死亡，象徵著希望的破滅，所以宮殿和宏樓不再出現。在《貨郎挑子》中也可以看到，貨郎鼓是貨郎賴以維生的工具，只要聽到貨郎鼓的聲音就知道貨郎來做買賣，《貨郎挑子》就是以貨郎鼓的聲音來開場，貨郎也因此得見春芸，卻沒想到會對春芸一見鍾情，因此無心做生意，心中一直惦念著佳人，於是

他不知吆喝一聲好，還是直站著等人出來；把搖鼓旋轉幾下，卜咚！
卜咚！一扇窗子咯吱咯吱打開，從裡面伸出一顆頭。¹³⁹

再次搖起貨郎鼓，表面上是要收帳，實際上是希望可以再見到春芸，作者在此藉由貨郎鼓的聲音引出窗內的人，當然也意味著貨郎得以由外入內，使整個場景由外轉內，順勢帶出春芸即將出閣的情節。受到暗戀失敗的打擊，貨郎把手鼓搖得更響的離開村子，響亮的鼓聲是用來掩飾貨郎心中的

¹³⁷ 段彩華：《外鄉客》，《野棉花》，頁 212。

¹³⁸ 同前註，頁 222。

¹³⁹ 段彩華，《貨郎挑子》，《野棉花》，頁 33。

失落感，小說以貨郎鼓聲起，以貨郎鼓聲結束，可謂頭尾呼應。此二篇雖是相同手法的運用，但卻採用不同的感官感覺來進行變化。外鄉客中，作者採用的視覺感官的方式，而在貨郎挑子作者改用聽覺的方式來呈現。在《山林的子孫》中則是兩者並用，段彩華是以視、聽或兩者兼具的形象重複出現，外化人物的心裡活動，使其細緻生動，也達到強化主題的目的，可見段彩華對電影蒙太奇綜合運用求新求變的能力。

景框 (frame) 是指「影片上的單格畫面。」¹⁴⁰亦能轉換成多種隱喻。如：

樓窗打開，透進冷風，春信姊姊在簾內看花。清晨的溪上照著薄霧，桃花豔麗的開著，從樓頂看，彷彿是在夢的世界裏。簾影被陽光照射，一條一條，落在姊姊的身上。那天她穿的是淡青色的衣裳，未擦脂粉，髮上簪著白色的翡翠。我看見她就怔住了，她問：「那樣呆呆的看我做什麼？」說話時，風吹著她的衣角微動，髮絲也根根飄著。¹⁴¹

我想起那次，就彷彿又聽見大雁的叫聲。春信姊姊在樓欄內小立，樓欄是靠近庭院的一邊。簷上滴著水珠，是雨後的黃昏，雲彩映著霞光，在天上變幻。她正望得出神，我走進她，都沒有發覺，身上只有樹影在動。那天她穿的是素白的衣裳，被霞光照得非常鮮艷，我還以為穿的是粉紅。面頰映在光輝裏，更是嬌艷，像那樣的顏色，我只在雨後盛開的荷池內見過。等她回過頭，輕輕的「啊」了一聲，問我說：「你什麼時候來的？」我說：「站了半天了。」又問她：「你在想什麼？」春信姊姊說：「二八月，看巧雲。我在看巧雲。」說著就有一行大雁從庭外的天空中飛過去，叫著蒼涼的聲音。春信姊姊皺起眉，臉上突然有一朵愁雲。¹⁴²

這兩段除了是用來形容人物的美，另外透過景框的手法，藉由窗框、欄杆等的隔斷，形成內外兩個不同的空間，搭配蒙太奇的手法，將窗外／樓欄外的景致一覽無遺，透過珠簾的陳設，將天光及鳥鳴聲等外景元素溶入春信姊姊的閨房，使得在有限的空間中，卻仍能保有視覺上的變化。第二段利用黃昏光，由於此時的光線從側而非頭頂上照下來，邊緣都有光，使得

¹⁴⁰ 路易斯 吉奈堤著，焦熊屏譯：《認識電影》，頁 566。

¹⁴¹ 段彩華：《花雕宴》，《花雕宴》（台北：華欣文化事業中心，1974年），頁 86。

¹⁴² 同前註，頁 86-87。

整個人物沐浴在光輝下，其影像抒情動人。「透過百葉窗、露天的葦簾子，或是叢林中的樹葉間隙等的強烈陽光照射人物，用這種光的班點把人物裝飾起來」，¹⁴³這也是黑澤明愛用的手法，段彩華在此用簾影及樹影有異曲同工之妙。而窗框也如同畫框，使窗內的人看外面的景色，如同欣賞一幅美麗的圖畫。既然是框，當然也具有「框住」的意象，也象徵著框內人物的不自由。而「簾」也有類似的意象，在古典文學作品中通常象徵著「禮教」的束縛，在此也暗示出春信姊姊是個遵守婦德的女性，於此呈現，除造成書中景觀上的多樣化，也加深文本的豐厚性，成功渲染出「閨閣之女」的形象，也反映傳統中國仕女的生活。

段彩華自比為導演，所以小說中蒙太奇的使用廣泛，早已成為眾所周知的特色技巧。由上述討論發現，段彩華對蒙太奇的用法並不侷限於某一種方式，但技巧和內容必須相關，如「新浪潮運動留給影使一個很好的典範：剪接方式不只是一種潮流，也不是技術的限制，更不是僵化的教條，而是取決於內容和題材。」¹⁴⁴也就是段彩華的文字蒙太奇是視內容和題材予以適當處理及靈活的運用。段彩華並非科班出身的創作者，以其自身努力不懈的研究，創造出以動的描寫為主的觀念，迥異前人靜態和動態揉合在一起的創作觀，使其小說的創作技巧邁向高峰。但段彩華並不以此自滿，流浪拳王 及《花燭散》的創新實驗，代表著段彩華勇於突破侷限及對創新的追求。尤其《花燭散》是以彩色電影演出的方式敘寫，為文學上罕見的創舉。段彩華在長期的自學自創下，結合電影的各種技巧，雜揉成自己的創作方式，將電影的動感，充分的表現在平面媒體的小說上，成為獨具一格的個人特色。

結語

司馬中原在 一射中的 序段彩華《流浪的小丑》一文中提到：「整體說來，段彩華先生的小說作品，恒以靈動的筆觸和高度的時空壓縮技巧顯呈情境，他手裡的筆，一如魔術師手中的魔杖，準確的一揮，便帶給人一個世界，他運用虛實快慢參差的筆致，運用豐富的比喻和象徵，構成他表現的網絡，網住人感覺的中樞，他善於造境，而又能將其還歸自然，這

¹⁴³ 佐藤忠男著，廖祥雄譯：《電影的奧秘》（台北：志文出版社，1989年），頁37。

¹⁴⁴ 路易斯 吉奈堤著，焦熊屏譯：《認識電影》，頁201。

較諸自然成境的作家，在技巧上更見高明」，¹⁴⁵亦是增加小說佈局情節的戲劇性，使結構更顯緊湊嚴謹，讓讀者耳目一新。語言是小說的基礎，作家以有意義的語言傳達其對世界的認知，並透過文字表現其特有的感受，段彩華的小說以「轉說為演」的方式，在語言形式的實驗與創新，成為極具個人色彩的語言風格。此外，「他通篇無贅詞，無廢語的表達方式」，¹⁴⁶具有簡潔含蓄的語言特色。段彩華曾說過：「我的主張是：語言是樸實的，一看就懂，表現的內容卻要加以創新。」¹⁴⁷一句話道盡其小說語言特色。

段彩華的小說雜揉中西方戲劇與電影豐富的表現手法，藉以提高小說的藝術表現力，這與他自幼喜歡戲劇和電影有關，這也使段彩華更專心鑽研創作理論、戲劇和導演和技巧。經過長年的努力研究出以動的描寫觀念進行創作。不僅豐富小說的創作技巧，亦為小說藝術帶來創新。此外，更將電影技巧引進小說，形成其作品的重要特色。段彩華以電影觀點的敘事技巧進行試驗和革新，直接將「戲劇」呈現在讀者的眼前，提供如臨實境的新體驗，不僅強化作品的畫面感與具象性，也豐富小說的表現手法。「電影的動感主要在於鏡頭的組合，也就是蒙太奇。」¹⁴⁸「鏡頭和鏡頭之間的銜接所造成的動感是電影成敗的要素。由於鏡頭的組合是電影的必要條件。」¹⁴⁹故蒙太奇之重要性不可言喻。段彩華利用此種鏡頭剪輯的連接手法，以加強小說內容的說服力，「它具有變化萬千的魔性，一射中的的精準」，¹⁵⁰創造出「演」故事的能力，使讀者留下「動」的印象。

¹⁴⁵ 司馬中原：一射中的 序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》，頁 3。

¹⁴⁶ 同前註。

¹⁴⁷ 黃姍：段彩華的寫作生涯，《自由青年》，頁 21。

¹⁴⁸ 簡政珍：《電影閱讀美學》，頁 4。

¹⁴⁹ 同前註。

¹⁵⁰ 司馬中原：一射中的 序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》，頁 3。

第五章 結論

本章分為兩個部分，第一節旨在總結前述各章，歸納出段彩華文學作品中的主題與內涵，以及其所具有的時代意義。同時透過本文的研究，瞭解段彩華如何運用自身所雜揉出的個人創作技巧，營造小說中的美感，使其成為個人獨有的風格特色。第二節主要是以探討段彩華在台灣文學史上的地位為主，以尋求文學創作者的適切定位。

第一節 小說的特質

本研究第一章為緒論，旨在說明本論文的研究動機、目前研究狀況、重要文獻評述、研究範圍、研究方法及章節架構。第二章主要是透過對作者的家庭背景、個人生活軌跡以及其創作理念，來增進對段彩華的了解，以便準確理解其思想內涵與作品風格。段彩華生長在戰亂中，失學後即離鄉來台，軍中服役期間，不僅幫助他走出青澀的年代，還使他成為出色的作家，同時也潛移默化他的人格特質，使段彩華由幼苗長成大樹。退役後，他的生活一如在軍中，嚴謹且規律。可見軍旅生涯對他的人生影響深遠。文如其人，因此他不願以一般文字工作與文學事業等量齊觀，可見文學在他的心目中，乃是一門嚴肅的藝術創作，並昇華為他的第一信仰。

段彩華的作品題材範圍廣闊，生活上的所見所聞都是他的創作泉源。在時間的縱軸面涵蓋太平天國時代一直到今日的台灣，空間的橫軸面則為廣大的兩岸國土，以上都是段彩華的作品範圍，以一句話含括就是「在戰亂的夾縫中所發生的人間悲劇和喜劇。」¹由此可知段彩華的作品「取材面極廣，從鄉野到都市，從北方到南方，他寫出多種不同的生活真質，以他對廣大生活的浸淫，加之豐富的想像力，使他為文如天馬行空，屢現奇筆。」²本論文第三章以作者的生活經歷分為反共抗日文學、原鄉的歷史記憶、「文」與「武」的交會及寫實社會的關懷等四方面對段彩華的小說主題與內涵進行探究。

¹ 參附錄：採訪稿，頁 152。

² 司馬中原：「一射中的」序段彩華《流浪的小丑》，《流浪的小丑》（臺北：駿馬出版社，1986年），頁 2。

段彩華自幼便經歷戰爭動盪，曾是戰火洗禮下成長的少年，不論是隨家人遷居逃難，或是隻身逃亡徐州，甚至最後遠離故土來到台灣，當中曾經受過不少驚慌恐懼、曾經看盡不少人間的悲歡離合。這些中國反共抗日的戰爭記憶深深烙印在其心痕上，因而成為段彩華文學作品中不可或缺的部分。一般對反共抗日文學的評論多為「官方色彩」、「反共八股」等帶有貶意之辭。但段彩華的作品卻能另闢新徑，在反共文學的部分，雖然「採取了傳統小說的佈局手法。但是，文字流暢、簡潔而細膩，並沒有一般傳統小說閉門造車的巧合；以及一般『戰鬥文藝』生硬的情節。當然，這完全得力於作者對戰爭感受的深刻，而藉各種感覺，本能和意識表現出來，足證段彩華對小說的技巧運用，已達爐火純青的境界。」³「反共小說只佔他們作品中的一小部分，也並非最好的作品，但因其作品整體水準高，因此在反共小說中的表現亦在水準之上，且深具個人特色。除了少作《幕後》外，段彩華的反共小說較少正面凸顯共產黨之惡，反而以側寫方式描寫鄉野人士在共黨統治下的不安，在反共小說作家當中，段彩華可說是不喊口號，不八股說教，著重創作技巧，自成藝術風格的一位。」⁴從對日抗戰到國共內戰時期，是整個中國最堅苦卓絕的時期，也是段彩華的童年時期，這時期的生活經歷，對段彩華而言是一段刻骨銘心切身之痛，不單只是段彩華，而是與其同時渡海來台人士的共同經歷。誠如姜穆所言：「他們有豐富的生活經驗，他們是以自己的血來寫那些悲劇的，因此，還有誰更有資格來寫這一代的苦難呢？只有他們自己來寫，才是最深入、最生動、最生鮮活。」⁵所以他們對反共抗日文學的書寫，經常是「個人化」，是一種無奈的控訴。藉由書寫宣洩心中的情緒，以解除心中的痛苦，也唯有透過書寫才能或多或少地得到寬慰或救贖。

段彩華因源於去國離鄉的憂國懷鄉之情，所發展出以回憶故鄉為主體的作品，不論是直接思憶家鄉人、事、物，或是返鄉後在家鄉的所見所聞，凡此種種都成為原鄉的歷史記憶。從《黃色鳥》、《小孩求雨》的兒時記憶，到《雨傘》中描述家鄉的風土民情時，已經超越了表象的描述，進入深廣的文化探究，具有批判與省思的作用。《野棉花》中表現了失根的飄泊；《外鄉客》中呈現尋根的絕望；《北歸南回》裡顯示了歸根的熱忱。《外鄉客》、《北歸南回》鮮明地擺脫地圖上的某些「定點」，而轉為無空間定點的寬廣

³ 陳一山：《三馬入峪》的剖析，《新文藝》第134期，（臺北：中國出版社，1967年），頁105。

⁴ 秦慧珠：《臺灣反共小說研究》（一九四九年至一九八九年），（中國文化大學中國文學所博士論文，1999年），頁196-197。

⁵ 姜穆：《段彩華的營構》，《解析文學》（台北：黎明文化事業股份有限公司，1987年），頁358。

思維。是以段彩華以其這一代人的共同經歷所撰寫《北歸南回》，范銘如認為：「這本描寫遷台老兵返大陸尋親的新作不僅在敘述技巧、視野內涵上超越作家以往的格局，也是筆者歷年來閱讀段氏小說時第一次深受吸引感動之作。重現文壇竟得如此佳績，應不只是作家醞釀構思多年的創作結晶，相信更是鬱結五內、不抒不快的肺腑心聲。」⁶事實上，段彩華這一系列的懷鄉及返鄉作品，在思想內涵上，從表層反思深入到人性深層的關懷；在感情向度上，由失根的流離到認同回歸的發展。這些都是來自於段彩華對生活層層的體悟，而其體悟是深切沈痛下所得，戰爭更是其間未曾言明的轉折。是以，段彩華所親驗原鄉的歷史記憶，透過不同面向的敘寫，其隱藏在文學作品之下，是一種情感結構，除了表達個人生命情思的追尋，也呈現身在其中份子的經歷與移轉，更為這些無法定位，但又注定要成為歷史中流浪的遊子，做出最佳詮釋。

段彩華的文學領域，不僅只有上述部分，還有《龍袍劫》《賊網》《花燭散》《清明上河圖》等四部與武人相關的長篇文藝小說。《龍袍劫》的故事原型，是段彩華幼年在家鄉聽來的傳說，敘寫清末民初的武人情事。最後以龍袍落於革命黨人手中，象徵舊帝制時代的結束，以民為主的新時代來臨。《賊網》則成功刻畫出江湖事的無奈，江湖人士恩怨分明、大義凜然，使得公理正義得以伸張，充分展現作者的俠義情懷。《花燭散》主要在呈現傳統封建制度對青年男女的束縛，貞節更是女性的終生桎梏，說明時代的殘酷與無情。可見段彩華能深入時代的脈動，使作品與時代相結合，以此反映時代，使女主角成為見證時代的代言人。《清明上河圖》以「清明上河圖」這件珍貴的歷史文物自宮中失竊，暗喻滿清帝國的腐敗無能，從而嘲諷獨裁者及其官僚體系。此部分的作品雖是刻畫「江湖人、江湖事」，但仍有別於一般武俠小說，每部都各有其主題思想與內涵，雖不脫傳統忠孝節義的範籌，然而也是作者以另一種角度留給讀者深入思考的空間，希望透過文學作品而能有所啟發，即「一代人和一代人的精神，就靠這一些文墨丹青聯繫著」，⁷同時也擴展個人文學領域的版圖。

段彩華早期的作品中雖有大量呼應當時蔚為主流的「反共抗日」及「懷鄉」文學，卻也有部份創作開始以台灣背景，描寫斯土斯民的生活現象。從五十年代的兩個外祖母的墳地起至六十年代的葬牛、《山林的子孫》，七十年代的《三家和》，八十年代的幽默短篇小說集《一千個跳蚤》、

⁶ 范銘如：繞樹三匝，何枝可棲？－評段彩華《北歸南回》，《像一盒巧克力－當代文學文化評論》（台北：INK 印刻出版有限公司，2005年），頁44。

⁷ 段彩華：自序，《五個少年犯》，（台北：白馬出版社，1969年），頁2。

《流浪的小丑》等，都充分顯示段彩華其實是用小說在對台灣進行反思，這些作品相當程度地表現出文學應具有的社會意識，與反映社會現實的功能。段彩華以現代化變遷中的台灣社會為主要場景，描述原本素樸的人與土地及自然的關係，在諸多歷史條件之下所產生的變遷，不論是產業結構的轉型，或是都市生活的社會百態，以及傳統、倫理等價值觀受到衝擊的樣貌。甚至刻畫出台灣中下階層的庶民生活，段彩華都能以其有別一般的幽默與諷刺的方式進行表達。這樣的創作背景使段彩華超越前期受制時代意識的論述，提供另一種視角下的台灣，反應台灣社會在時代變局中各個面向的真實生活經驗，為文學提供一個多元表現的空間。事實上，段彩華以台灣為題材的作品並非少數，然而可惜的是並未引起相關研究者太多注目，主要也是因為「反共」、「懷鄉」等既定印象發酵，使人難以聚焦於此，甚至忽略。因而本論文的論述，正可為此做出適切的彌補。

文學家的風格特色因人而異，所以每位文學家都會有屬於自己的風格特色，而作者的思想情感，個性偏好，生活經歷及文化素養等，皆是形成其個人藝術風格的重要因素。段彩華大量閱讀及吸收文學作品的精華，並將之轉化為用。加上自己對戲劇和電影的興趣，在經過長期的研究後，將其所體會出的心得運用在小說創作上，由於是自學自創，因而形成與眾不同的個人風格特色。本文第四章以情節佈局、語言與文字的特色及西方文學及電影技巧的運用等三方面探討段彩華小說中的藝術與技巧。

情節佈局為小說之所以成為小說的一大特徵，而「中國小說長期形成的傳奇記異的傳統，對情節的戲劇性要求甚高。」⁸可見戲劇性為情節佈局的要因，段彩華的小說中也要求需具有戲劇性。段彩華以其自學的相關素養認為「懸疑、巧合、突變及特殊情況這四者為戲劇性」，⁹本文以作者所言進行其情節佈局的析論。段彩華小說中情節佈局的安排，主要是依據小說主題與內涵的需求，以現實生活為基礎，加以層層鋪排渲染，將懸疑、巧合、突變及特殊情況此四者，交互為用，輔以明筆與暗筆的運用，以此營造氛圍，製造波瀾，組成一完整且具戲劇張力的整體，使情節佈局層次分明，緊湊集中，高潮迭起，成為結構完整、出色動人的文學作品。

在語言與文字的特色方面，段彩華受其生活經歷及興趣的影響，結合自身所學的戲劇、電影及文學等涵養，研究出「轉說為演」的語言形式，以「實際」的動作、對白及視覺意象，使讀者體驗書中人物互動的過程，

⁸ 陸志平、吳功正：《小說美學》（台北：五南圖書出版公司，1993年），頁77。

⁹ 參附錄：採訪稿，頁151。

以此有別於傳統小說中冗長的敘述，形成個人獨樹一幟的語言文字風格。同時主張以基本的語言為基礎，擷取日常生活中的用語，於取得同時又賦予與新的生機，使其鮮活並具有美感，讀者只要根據生活經驗自行聯想即可領略，即樸實平易，不作驚人之筆，因此，具有樸實無華的風格特色。由於偏重動作的描述，是以動詞特多。擅長以簡寓繁，少用虛字，經常去掉不必要的修飾描寫，以最省略的文字表現最多的情境，所以具有簡潔的風格。除此，在描繪形象，創造意境方面則以含蓄的手法引人深思，表現出簡潔含蓄的語言風格。「一切語言文字的認知使用必須以經驗為基礎，但是語言文字所具現的存在絕不等同於任何真實的經驗那怕是再寫實的作家也一樣。關鍵在於如何使文字所具現的理想性存在與實際所產生的距離不會帶給人任何虛妄之感，反而使人感到更真實，更有味。段彩華的小說中鏗鏘有力極度風格化的對白就是明證，真實生活中的對白不會句句都如此精采，有時甚至相當詩意，但並不讓人覺得是在裝腔作勢。」¹⁰段彩華曾說過：「我的主張是：語言是樸實的，一看就懂，表現的內容卻要加以創新。」¹¹—句話道盡其小說語言特色。

一個文學家的成長不僅僅需要生活體驗，更需要追求知識，以表達這些經驗。段彩華藉由己身的學習與經驗，將西方文學、戲劇與電影的表現形式，融會轉化，雜揉成屬於自己的創作技巧，以動的描寫觀念來創作，並以此開創新境。嘗試以電影鏡頭詮釋動作，主要是以豐富細膩的行動細節來表現，使動作不流於只是交代情節，而是重要的骨架。段彩華以其創新的寫作方式，呈現現代小說中一種新的思維與表現方式，使小說展現出新的風貌。段彩華還運用電影觀點來加強讀者的感受與印象，使其對作品產生感覺與體驗，以此增加藝術的感染力。同時也利用場景的設限，烘托出懸疑緊張的劇情。將電影的動感，充分的表現在平面媒體的小說上，成為獨具一格的個人特色。除了電影觀點的運用外，最重要的是將電影蒙太奇的表現手法融入小說的創作中，形成其極具個人色彩的藝術風格。「電影蒙太奇，是電影處理時間與空間的藝術手段，是一種獨特的形象思維方法，不但能清晰靈活的表達影像，其所創造的運動與節奏，更能活化小說的表現形式，產生視聽的臨即感。」¹²是以段彩華下筆為文時，特別注意運用視覺形象鮮明的電影語言，以此刻畫人物、烘托氣氛、展示人物的心理及營造意境，應用鏡頭剪輯的連接手法，加強小說中畫面的說服力，創造出

¹⁰ 萬胥廷：印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說，《商工日報》，1985年9月8日。

¹¹ 黃嫻：段彩華的寫作生涯，《自由青年》（臺北：自由青年社，1968年），頁21。

¹² 鍾正道：《張愛玲小說的電影閱讀》（台中：印書小舖 Press Store，2008年），頁210-211。

以鏡頭說故事的能力。段彩華除了使用一般蒙太奇常見的剪接方式，更組成蒙太奇段落，靈活地重組時間結構，或交替穿插以開展情節佈局，形成豐富人物層次與深化主題的重要段落。「蒙太奇是電影藝術所發現並加以發展的一種新方法，它能夠深刻地揭示和鮮明地表現出現實生活中所存在的一切聯繫，從表面的聯繫直到最深刻的聯繫。」¹³段彩華對蒙太奇的運用，並不僅只是一種鏡頭的組合方式而已，而是藉此引發讀者思考深藏其中的意蘊與內涵，進而找到真我與啟發，以達到文學終極關懷的目的。

段彩華認為：「任何成功的小說，都要具備思想、生活和技巧，這三個要素。所謂思想，除了主題外，還有故事當中所涉及的那些問題。生活素材也是重要的，如果小說中缺少生活，或取材不真實，就感覺是假的，是虛偽的，思想也變得無所寄託了。更有一種情形，作品中的生活素材，如有一點不真實，這篇作品就寫不下去。勉強去寫，連自己都會厭棄的。技巧尤其重要，它是用來美化思想美化內容的，所謂藝術修養夠不夠，就是指這方面來說的。」¹⁴段彩華的小說涵蓋面廣，主題內容豐富而且能另出機杼，可謂質量俱佳。在創作技巧方面則努力求新求變，雜揉各家轉化為用，形成獨樹一幟的藝術風格，為現代小說增添新風貌，可見段彩華實踐了他的文學主張。段彩華的小說或許沒有震撼性作品出現，但整體而言，其筆尖所及正是社會的脈動上。因此，段彩華的小說實際上對應著社會的變遷，其中有中國傳統、台灣過往，更有民族歷史傳承以及真實生養的土地。如此創作背景不僅提供文學一個多元表現的空間，更成就其具有時代對話性的文學作品。

¹³ 普多夫金著，多林斯基編著，羅慧生、何力、黃定語譯：《論蒙太奇》，《普多夫金論文選集》（北京：中國電影出版社，1985年），頁141。

¹⁴ 白步：《閃亮的星辰 - 段彩華訪問記》，《中華文藝》第57期（臺北：中華文藝月刊社，1975年），頁10。

第二節 文學史上的定位

段彩華在一般相關文學評論被提到時，大都被歸類為「軍中作家」、「懷鄉作家」、「反共作家」等。確實，就歷史背景而言，段彩華如果不生逢戰亂就不會隨軍來台，就無所謂的軍中、反共及懷鄉之作，如此也造就一般對段彩華的刻板印象。對於這樣的定位，段彩華曾經在《聯合報》公開表示不恰當，請大家不要再如此稱呼。¹⁵雖然感到被定位的不愉快，然而段彩華的處女作《幕後》一書的得獎，還是不免讓人自然而然的將他歸在反共文學作家之列，又他寫這些文章時，尚在軍中服役，加上當時國民黨為達到控制人民思想的目的，結合政治與文藝，提出所謂「戰鬥文藝」的口號，如此造成外界的質疑在所難免，因此經常被定位為「軍中作家」、「反共文學作家」。而有同樣稱謂的朱西甯認為：

對於被定位為「軍中作家」，作品被定位為「懷鄉文學」、「反共文學」，朱西甯委婉的表示，作家與作家乃至作家的作品與作品之間，不是輕易可以劃分、歸類的。¹⁶

可見朱西甯對於這些定位也是不認同。朱西甯認為：

反共，特別是在本世紀，乃全人類無可化外。就廣義而言，自由世界的本質就是反共。不管所反的目標大小還是有無。¹⁷

可見朱西甯並不覺得反共文學是國家政策附庸，而是必須面對以及參與的「歷史主題」。另外，「軍中文藝作家雖然受到『戰鬥文藝』口號的制約和影響，寫了一些個人的戰爭經歷和與『共軍』作戰的故事，但以他們對大陸的童年經驗和鄉土記憶，還是使筆下的『回憶文學』具有了並非單一的層面。他們的創作高峰往往出現在六七十年代，一些膾炙人口的代表作，如朱西甯的《狼》、《破曉時分》；司馬中原的《鄉野傳奇》與《紅絲鳳》；段彩華的《花雕宴》以及高陽的歷史小說，早已不能以反共『戰鬥文藝』一言蔽之了。」¹⁸事實上，綜合前面幾章的論述已可發現反共文學在段彩華的創作中只是少部分。段彩華自軍中退役後專事寫作，是以大多數的作

¹⁵ 參見 2009 年 5 月 13 日《聯合報》，「段彩華：別叫我『軍中三劍客』」一文的報導。

¹⁶ 馮季眉：悲劇是尋求希望的起始力量－專訪小說家朱西甯先生，《文訊》79 卷 117 期，1995 年，頁 80。

¹⁷ 朱西甯：光輝永續的反共文學，《聯合報》副刊，1994 年 1 月 11 日。

¹⁸ 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》（台北：人間出版社，2002 年），頁 236。

品都是此後才完成。早在五十年代段彩華即已發表他對台灣社會問題的文章，可見他的文學已超越這樣的分類和設限。即使加上「懷鄉作家」的稱謂也不足以涵蓋，誠如齊邦媛所言：

一九五〇年隨國民政府來到臺灣的一批少年兵中，有一些日後成長為著名的文學作家，初起時被稱為「軍中作家」。小說家如朱西寧、司馬中原、段彩華等，詩人如洛夫、羅門、痲弦、管管、楊喚、商禽、辛鬱、張默等。他們具有天賦的才情和對文學的熱愛；在無根的歲月裡，藉療飢似的閱讀教育了自己，用膾炙人口的作品在臺灣生了根。朱西寧的短篇小說《鐵漿》、《冶金者》、《狼》和《破曉時分》等，長篇小說《旱魃》等；司馬中原的長篇小說《荒原》、《狂風沙》和他許多篇文字瑰麗、情節奧秘的鄉野傳奇；段彩華充滿象徵意象的《花雕宴》等都已樹立獨特的風格。影響了無數青年的作家，在文學史上有不可忽視的地位。這些早期的作品雖然多是源出於對失去故土的鄉愁，或是以大陸為背景的故事，但是它們與前一輩所寫的《旋風》和《荻村傳》等反共懷鄉小說不同之處是朱西寧等人的作品的重點已不是刻骨銘心的拔根之痛，而是藝術境界的經營。他們用精鍊的文字所鋪陳的情節，塑造的人物，烘托的氣氛已遠遠超越了「反共懷鄉」的既定時空。¹⁹

柯慶明在《六十年代現代主義的文學》一文中也提到：

不知曾幾何時被稱為「反共懷鄉小說」的作家，如朱西寧、司馬中原、段彩華等人，他們在當時的稱呼是「鄉土作家」，而非「反共懷鄉」作家。在一個已然全力衝向現代化的社會中，寫作「鄉土小說」的意義，並不就是在於「懷鄉」，而是在於「他們得在傳統的廢墟上，每一個人，孤獨的重建立自己的文化價值的堡壘。」²⁰ 因而最終的問題，是在一個多變而物化或逐漸疏離化的社會中，傳統文化中所肯定的人性尊嚴，與人生價值，如何依歸，如何轉化或求存的問題。²¹

¹⁹ 齊邦媛：《從灰濛凝重到恣肆揮灑 - 五十年來的臺灣文學》（霧漸漸散的時候：臺灣文學五十年）（臺北：九歌出版社有限公司，1998年），頁18。

²⁰ 「他們得在傳統的廢墟上，每一個人，孤獨的重建立自己的文化價值的堡壘。」此語為柯慶明引用白先勇為《現代文學小說選集》所寫的代序文《現代文學》的回顧與前瞻，收錄於歐陽子編：《現代文學小說選集》（臺北：爾雅出版社，1977年）。

²¹ 柯慶明：《六十年代現代主義的文學》收錄於邵玉銘等編，《四十年來中國文學》（臺北：聯合文學出版社，1995年），頁110-111。

痲弦在「懷念老友朱西甯」一文中也認為：

「軍中作家」、「反共文學」、「戰鬥文藝」等等的稱謂，在一開始的時候也許並沒有貶抑的意思，但經過官方文藝政策的特別強調，和一大批概念化八股作品的出現，使以上這些稱為都轉化到另一層意義，為了正本清源，最好我們將優秀的作品歸向作品本身，文學就是文學，最好不要貼上任何的標籤。²²

由上可知，大部分學者所持的看法相近，段彩華的確不宜定位為「懷鄉」、「反共」、「軍中」的作家。再者，避開這些稱謂不談，綜合前述幾章的探討可以發現段彩華的作品確實具有很高的文學造詣。其小說家的地位是經過數十年來的苦讀苦修，以及不停的磨練與奮鬥而建立。段彩華雖然不具學位，卻有豐富的知識與學養，尤其在人生經驗方面，既敏銳且深入。「段彩華不是一夜成名，也不是『十年寒窗無人問，一舉成名天下知。』」他是一點一滴的把自己堆砌起來，成為現在的形象，沒有任何取巧，他真的把自己的根，深深的紮在文學的泥土裏。」²³

林秀玲在「鄉歸何處？」中提到：「有些作家不一定文如其人（如康拉德、王文興往往玩弄作者與主角之間的距離）；但段彩華絕對是那種文如其人的作家，他的小說中充分流露仁愛忠恕內在靈視，因為他信仰的樸實的語言風格、樸實無華的白描風格以及傳統的直線型敘述，由人物帶出另一個人物及敘事情節，情節連環相扣，結構嚴謹。如果將段放置在文學史脈絡下來看，段繼承的是五四寫實小說自巴金、老舍、魯迅、張天翼及謝冰心等人在臺灣的分支流脈。」²⁴「段彩華無論直接或間接地受了西方現代文學藝術多大的影響，我們相信，他該是以自己實際的美感經驗為基礎的，該不是為了某套時髦的作風而扭曲親切的感受。所以他沒有當時那些現代主義名家的毛病，」「他是真的吸收西方技巧來處理中國經驗，而達到一種均衡的『中體西用』的嶄新境界。而那種根源於懇切的鄉土經驗所作的唯美純粹的追求，使得他的作品擺脫了後來鄉土文學偏狹的意識型態而真正能臻至民族文學的普遍境界。但無論是現代主義或鄉土文學都沒有段彩華的一席之地。固然一個作家的成功與否無須和任何派別潮流搭上關係，但

²² 痲弦：「懷念老友朱西甯」，《幼獅文藝》85卷第5期（臺北：幼獅文化事業公司，1998年），頁24。

²³ 姜穆：「段彩華的營構」，《解析文學》，頁359。

²⁴ 林秀玲：「鄉歸何處？」，《聯合報》，23版，2002年8月18日。

我們衡量一個作家，不能不將之置於文學史發展的內在脈絡中。況且段彩華的作品確實回應當時文學潮流的發展方向，他比那些名義上的主義派別走得更高遠，也更紮實。」²⁵段彩華自十七歲起便獻身文學界，至今已超過半個世紀，總結前述的探討可知其作品所指都應是文學世界中現實人生的表現，具有文學上的藝術價值。時至今日，不該再化約為「口號標語」，也不該再成為他人檢驗的規條，應該回歸到文學的終極關懷層面。

段彩華的創作至今一直持續不斷，因此僅是單純的將其作品定位在「懷鄉」、「反共」、「軍中」等範疇上，是無法完全掌握段彩華的小說脈動，而且也忽略了作家與文學史、社會現實的多元互動方式。段彩華秉其對文學的信念，不妥協於現實形式，長期的為台灣文學默默耕耘與付出，且能以自身學識涵養識破中共侵台陰謀並隱忍多年未發，這些都非常人所能及，就此而言，段彩華當是一位值得關注、敬佩與尊敬的作家。因此，本論文不在於「樹碑立傳」，而是一項轉主觀為客觀的文化實踐，期望藉此拋磚引玉，希冀學界能對段彩華及其一代的作家有更深刻的研究，重新評估「反共懷鄉文學」，並給予適當的評價，文學史也能還予段彩華等作家們一個公允的定位。

²⁵ 萬胥廷：印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說，〈商工日報〉，1985年9月8日。

參考文獻

一、段彩華的文學著作

(一)、小說

- 段彩華：《幕後》，臺北：(中華文藝獎金委員會)文藝創作出版社，1951年。
- 段彩華：《神井》，臺北：大業書店，1964年。
- 段彩華：《山林的子孫》，臺北：幼獅文化事業公司，1969年。
- 段彩華：《雪地獵熊》，臺北：三民書局，1969年。
- 段彩華：《五個少年犯》，臺北：白馬出版社，1969年。
- 段彩華：《鷺鷥之鄉》，臺北：陸軍出版社，1971年。
- 段彩華：《三家和》，台北：華欣文化事業中心，1974年。
- 段彩華：《花彫宴》，台北：華欣文化事業中心，1974年。
- 段彩華：《段彩華自選集》，臺北：黎明文化事業股份有限公司，1975年。
- 段彩華：《段彩華幽默小說選》，台北：中華文藝月刊，1976年。
- 段彩華：《龍袍劫》，臺北：名人出版社，1977年。
- 段彩華：《流浪拳王》，臺北：天華事業出版有限公司，1978年。
- 段彩華：《賊網》，高雄：臺灣新聞報社，1980年。
- 段彩華：《一千個跳蚤》，台北：世茂出版社，1986年。
- 段彩華：《野棉花》，臺北：爾雅出版社，1986年。
- 段彩華：《流浪的小丑》，臺北：駿馬出版社，1986年。
- 段彩華：《上將的女兒》，臺北：九歌出版社有限公司，1988年。
- 段彩華：《百花王國》，台北：世茂出版社，1988年。
- 段彩華：《花燭散》，臺北：九歌出版社，1991年。
- 段彩華：《奇石緣》，台北：華欣文化事業中心，1991年。
- 段彩華：《清明上河圖》，臺北：九歌出版社，1996年。
- 段彩華：《北歸南回》，台北：聯合文學出版社有限公司，2002年。
- 段彩華：《段彩華小說選集》，台北：臺灣商務印書館股份有限公司，2006年。

(二)、傳記

- 段彩華：《第一位法學家：王寵惠傳》，台北：近代中國出版社，1982年。
- 段彩華：《轉戰十萬里：胡宗南傳》，台北：近代中國出版社，1984年。

- 段彩華：《協和四方：李烈軍傳》，台北：近代中國出版社，1987年。
段彩華：《王貫英先生傳》，台北：文化建設基金管理委員會，1999年。

(三)、散文

- 段彩華：《新春旅客》，台北：中華文藝月刊，1976年。
段彩華：《我當幼年兵》，台北：彩虹文化出版社，2003年。
段彩華：《無限時空逍遙遊》，台北：文史哲出版社，2009年。

二、專書（按出版時間序）

- 潘人木：《如夢記》，臺北：重光文藝出版社，1951年。
王集叢：《晨霧》，台北：帕米爾書店，1972年。
王志健：《傳統與現代之間》，臺北：眾成出版社，1975年。
葉維廉：《秩序的生長》，臺北：志文出版社，1975年。
何欣：《中國現代小說的主潮》，臺北：遠景出版社，1979年8月。
金兆：《芒果的滋味》，臺北：聯經出版公司，1980年。
劉心皇編：《當代中國新文學大系：史料與索引》，臺北：天視出版社，1981年。
陳國富編：《希區考克研究》，台北：中華民國電影圖書館出版部，1983年。
施叔等編著：《中國現代短篇小說選析》，臺北：長安出版社，1984年。
郭明福：《琳瑯書滿目》，臺北：爾雅出版社，1985年。
姚一葦：《藝術的奧秘》，臺北：臺灣開明書店，1985年。
普多夫金著，多林斯基編著，羅慧生、何力、黃定語譯：《普多夫金論文選集》，北京：中國電影出版社，1985年。
蘇雪林等：《抗戰時期文學回憶錄》，臺北：文訊月刊雜誌社，1987年。
李瑞騰編：《抗戰文學概說》，臺北：文訊月刊雜誌社，1987年。
姜穆：《解析文學》，台北：黎明文化事業股份有限公司，1987年。
佐藤忠男著，廖祥雄譯：《電影的奧秘》，台北：志文出版社，1989年。
齊邦媛：《千年之淚》，臺北：爾雅出版社，1990年。
黃武忠：《小說經驗 - 名家談寫作技巧》，台北：富春文化事業股份有限公司，1990年。
普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演》，台北：書林出版有限公司，1991年。
陸志平、吳功正：《小說美學》，台北：五南圖書出版公司，1993年。
簡政珍：《電影閱讀美學》，台北：書林出版有限公司，1993年。

- 劉登翰等主編：《台灣文學史》下卷，福建：海峽文藝出版社，1993年。
- 楊 翠：《日據時期台灣婦女解放運動 - 以《台灣民報》為分析場域 (1920-1932)》，台北：時報出版社，1993年。
- 彭小妍：《超越現實》，臺北：聯經出版社，1993年。
- 王 立：《中國古代文學十大主題——原型與流變》，台北：文史哲出版社，1994年。
- 林耀德主編：《幼獅文藝四十年大系 小說卷 - 最後的麒麟》，臺北：幼獅文化事業公司，1994年。
- 林耀德主編：《幼獅文藝四十年大系 小說卷 - 天邊的大麥》，臺北：幼獅文化事業公司，1994年。
- 明 清、秦人等編：《台港小說鑑賞辭典》，北京：中央民族學院出版社，1994年。
- 柯 靈等：《中華文學的現在和未來 - 兩岸暨港澳文學交流研討會論文集》，香港：鑪豐學會，1994年。
- 邵玉銘，張寶琴，痲弦主編《四十年來中國文學》，台北：聯合文學出版社，1995年。
- 黃清泉等著：《明清小說的藝術世界》，台北：紅葉文化事業有限公司，1995年。
- 張德明：《語言風格學》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年。
- 王禎和：《美人圖》，臺北：洪範出版社，1996年。
- 王明珂：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，臺北：允晨文化出版公司，1997年。
- 齊邦媛：《霧漸漸散的時候：臺灣文學五十年》，臺北：九歌出版社有限公司，1998年。
- 馬振方：《小說藝術論》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 黛安 艾克曼著，莊安琪譯：《感官之旅》，臺北：時報文化出版公司，2000年。
- 王國維著，徐調孚校注：《人間詞話》，台北：頂淵文化事業有限公司，2001年。
- 劉森堯：《天光雲影共徘徊》，臺北：爾雅出版社有限公司，2001年。
- 趙遐秋、呂正惠編：《台灣新文學思潮史綱》，台北：人間出版社，2002年。
- 王禎和：《嫁妝一牛車》，臺北：洪範出版社，2004年。
- 范銘如：《像一盒巧克力 - 當代文學文化評論》，台北：INK 印刻出版有限公司，2005年。
- 余光中：《余光中幽默文選》，台北：天下遠見出版社有限公司，2005年。
- 路易斯 吉奈堤著，焦熊屏譯：《認識電影》，台北：遠流出版事業股份有

- 限公司，2005年。
- 井迎兆：《電影剪接美學—說的藝術》，臺北：三民書局股份有限公司，2006年。
- 魯迅：《魯迅全集》第一卷，北京：人民文學出版社，2006年。
- 微知：《隨風而去》，臺北：秀威資訊科技公司，2006年。
- 許素蘭等：《徬徨的戰鬥 - 十場台灣當代小說的心靈饗宴》，台南：國立台灣文學館，2007年。
- 鍾正道：《張愛玲小說的電影閱讀》，台中：印書小舖 Press Store，2008年。
- 國立編譯館主編，陳芳明編著：《青少年台灣文庫——小說讀本 2：約會》，台北：國立編譯館，2008年。
- 余光中著，陳幸蕙編：《余光中幽默詩選》，台北：天下遠見出版社有限公司，2008年。
- David Bordwell, Kristin Thompson 著，曾偉禎譯：《電影藝術：形式與風格（第八版）》，台北：美商麥格羅希爾國際股份有限公司台灣分公司，2008年。
- 張玉法等編輯：《紮根臺灣六十年：百萬人的奮鬥、成長、融合》，臺北：渤海堂文化出版，2009年。
- 美 唐納德里奇著，萬傳法譯：《黑澤明的電影》，海口市：海南出版社，2010年。
- 楊明：《鄉愁美學 - 1949年大陸遷台作家的懷鄉文學》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2010年。

三、期刊論文（按出版時間序）

- 文藝創作編輯部：編後，〈《文藝創作》第6期〉，臺北：（中華文藝獎金委員會）文藝創作出版社，1951年，頁159。
- 謝峻溪：評幕後，〈《文藝創作》第6期〉，臺北：（中華文藝獎金委員會）文藝創作出版社，1951年，頁115-116。
- 李廣淮：段彩華少年大兵作家的夢，〈《中國一周》第839期〉，臺北：中國新聞出版社，1966年，頁21-22。
- 陳一山：三馬入峪的剖析，〈《新文藝》第134期〉，臺北：中國出版社，1967年，頁101-106。
- 張健：評介段彩華的「押解」，〈《幼獅文藝》27卷第5期〉，臺北：幼獅文化事業公司，1967年5月，頁176-179。
- 黃姍：段彩華的寫作生涯，〈《自由青年》〉，臺北：自由青年社，1968年10月，頁21-23。

- 桑品載：一立方公分的段彩華，《純文學》第41期，臺北：純文學雜誌社，1970年05月，頁64。
- 陳克環：段彩華的「插映的片子」，《書評書目》第20期，臺北：書評書目社，1974年12月，頁18。
- 李寶玉：「花雕宴」讀後，《中華文藝》8卷4期，臺北：中華文藝月刊社，1974年12月，頁99-100。
- 《書評書目》資料室：心岱 邵儻(人間) 段彩華(作家話像之十四)，《書評書目》第20期，臺北：書評書目社，1974年，頁69-70。
- 白步：閃亮的星辰 - 段彩華訪問記，《中華文藝》第57期，臺北：中華文藝月刊社，1975年，頁4-12。
- 邱秀芷：段彩華的「陽春白雪」，《書評書目》第36期，臺北：書評書目社，1976年，頁74-83。
- 司馬中原：淺析段彩華的駱家南牆，《中華文藝》第108期，臺北：中華文藝月刊社，1980年，頁46-48。
- 段彩華：筆墨風霜三十年，《文訊》第16期，台北：文訊雜誌社，1985年02月，頁247-252。
- 方瑜：「邊緣人」的世界 - 評段彩華的《野棉花》，《聯合文學》第31期，臺北：聯合文學，1987年，頁215-216。
- 馮季眉：悲劇是尋求希望的起始力量 - 專訪小說家朱西甯先生，《文訊》79卷117期，台北：文訊雜誌社，1995年，頁77-80。
- 鄒桂苑：段彩華研究資料彙編，《文訊》第112期，台北：文訊雜誌社，1995年，頁106-108。
- 痲弦：懷念老友朱西甯，《幼獅文藝》85卷第5期，臺北：幼獅文化事業公司，1998年5月，頁21-25。
- 黃硯：段彩華 - 文學老兵五十年，《卓越雜誌》第183期，臺北：卓越發行，1999年11月，頁162-164。
- 林麗如：以創作為時代發聲—專訪段彩華，《文訊》第170期，台北：文訊雜誌社，1999年12月，頁84-87。
- 鍾淑貞：大力培植青年作家的段彩華，《幼獅文藝》第604期，臺北：幼獅文化事業公司，2004年，頁42-46。
- 段彩華：長篇小說的新境界，《文訊》第246期，台北：文訊雜誌社，2006年4月，頁50-53。
- 陳翠英：《聊齋誌異》夫婦情義的多重形塑，《臺大中文學報》29期，臺北：國立台灣大學中文系，2008年12月。頁269-316。

四、學位論文（按出版時間序）

- 秦慧珠：《臺灣反共小說研究》（一九四九年至一九八九年），中國文化大學中國文學所博士論文，1999年。
- 莊文福：《大陸旅台作家懷鄉小說研究》，中國文化大學中國文學所博士論文，2002年。
- 翁柏川：《「鄉愁」主題在台灣文學史的變遷 - 以解嚴後（1987年 - 2001年）返鄉書寫為討論核心》，國立清華大學碩士論文，2005年。

五、報紙（按出版時間序）

- 徐 澂：聯副七月小說試評，《聯合報》，1962年8月8日。
- 李榮慶：才高識卓兩堪誇—請看朱夜、段彩華，《中國時報》，1966年3月29日。
- 陳 戈：氣氛與佈局 - 評《文藝月刊》第一期小說 怪廟，《青年戰士報》，1969年8月25-27日。
- 上官予：讀段彩華 風雨港汊，《中國時報》，1970年3月7日。
- 嶽 峰：評介《鷺鷥之鄉》，《青年戰士報》第10版，1971年11月7日。
- 茅以儉：性格老生，《中華日報》，1977年02月08日。
- 野 渡：段彩華「風箏之鄉」試析：題材和小說寫作，《中華日報》，1978年3月29日。
- 萬胥廷：印象、表現、蒙太奇 - 試論段彩華的小說，《商工日報》，1985年9月8日。
- 馮季眉：文學性的俠義情懷：訪段彩華談 清明上河圖，《中華日報》，1993年11月12日。
- 朱西甯：光輝永續的反共文學，《聯合報》副刊，1994年1月11日。
- 周昭翡：他們的書桌是軍用的畫圖版，《中央日報》，1994年5月4-5日。
- 段彩華：深入作者的精神世界，《中華日報》，1998年1月25日。
- 胡影萍：中副與我，《中央日報》，22版，1999年3月12-13日。
- 林秀玲：鄉歸何處？，《聯合報》，23版，2002年8月18日。
- 修瑞瑩：段彩華：別叫我「軍中三劍客」，《聯合報》，2009年5月13日。

附錄

段彩華先生採訪內容摘要（含採訪後段先生的來函）

昱瑩初見段先生是在民國九十九年九月二十六日，高齡七十八歲的他，身體因感冒初癒而顯得有些孱弱，雖然行動較為緩慢，但兩眼炯炯有神、目光清峻，言詞流利，展現文學大家之風範。

昱瑩問（以下簡稱「問」）：「從事寫作多年，可否談談您的創作心得？」

段先生回答（以下簡稱「答」）：

「我很喜歡自己作品中 狂妄的大尉，裡面所使用的筆法為用一筆一筆到，用千百筆至萬筆，萬筆並到，不用筆處，無一筆不到。不僅描寫鉅細靡遺，且含蓄在文章裡，無一贅言。

凡是該寫的都寫到了，一開始該寫的都寫到，下面該寫的地方也都寫到，狂妄的大尉 就是屬於這樣的文章，大家一看都明白，另外還有更高層次，『不用筆處，無一筆不到』這是含蓄在文章中，不寫的地方也寫出來了，沒有一個地方不含蓄在裡面。

寫作的人應該仔細思考自己想表達什麼意思，在沒寫 狂妄的大尉之前，我已經吸收金聖嘆的全部理論，金聖嘆談靈感時提到：『在吃粥時，曾因靈感想到一篇文章，但並沒有當場寫，等喝完粥後，想再寫就不是原來的那個了，所以靈感來時最好要馬上寫。』靈感來時一定要抓住，否則容易缺乏當時所想的連貫性，因此我在下筆為文時，必強調抓住靈感。

我後來還研究電影，一般人研究電影光看電影（電影劇本），我則花很多時間，除了看電影，還有研究電影的分場、對白、劇本及導演分鏡、分鏡劇本等。例如第一場『拿起刀叉』，這是特寫，這一場有多少鏡頭 等等，都是我會特別注意的。我曾在大學裡演講電影的橋段，例如希區考克一般稱為緊張大師，實際上是印象派的導演，他所導的《意亂情迷》在女主角把院長全部的錯誤都說出後，一面說一面站起來走，院長就將手槍掏出來，隨著女主角慢慢轉，到最後一隻手拿著一個手槍的大特寫，女主角慢慢出去就把門關上，一隻手拿著手槍慢慢轉過來，砰的一聲就自殺了，這就是給人留下一個最深刻的印象。《捉賊記》中的男主角一直被誤認是賊，最後男主角終於在屋簷上抓到那女賊，並要她招供，由於是在高樓上，所以情勢很危險，只要男主角一鬆手，女賊就會掉下去，於是留給人一個很深刻的印象。《後窗》全片更是印象派的呈現。因此，希區考克也可說是

印象派的導演，而我也是根據這個，所以，印象派的東西較多。

我研究戲劇、電影、劇本、舞台劇、電影分鏡鏡頭許多年，且將分鏡技巧運用在小說中，這些技巧就完全用在《流浪拳王》這部中篇小說裡。《流浪拳王》完全是以電影分鏡方式創作，此篇作品發表時，當時的編劇家張永祥先生（他那時也主編《新文藝》）很欣賞，希望我能繼續寫，繼《流浪拳王》之後，又寫《選手門》，但只有發表，沒有出版。後來我考慮到再寫同樣的東西，變成千篇一律，感覺不是很好，所以我過了一段長時間後，才寫了長篇小說《花燭散》。」

問：「請問您對自己的哪一部作品印象最深刻？」

答：

「在長篇作品中印象最深刻的一個，就是剛才提到的《花燭散》，這篇小說首開世界上（不論是短篇或長篇小說）的先例，是以彩色電影的方式來表達，不僅是用電影的分鏡方式，而且是彩色的，文章是黑白字，但看起來是有彩色效果的。為何是彩色效果起源於我作一個夢，夢見一群人押著披頭散髮穿著白色衣服的女子，要把這女子綁起來在杏花樹下殺死，這杏花樹一定是我家鄉的，夢醒以後覺得這個彩色效果還蠻好，我就開始構思故事情節。

一開始就是春三月，桃杏花開，楊柳枝擺，一位姑娘獨自上墳，被一個流氓氣的富家公子看上……。桃花、杏花開，柳樹飄，在北方就是一個彩色世界。富家公子對姑娘一見鍾情，非要娶她為妻不可，可惜女方也是富貴人家之女，早與舉人之子訂婚。這時間壓迫要合適，我家鄉有句俗諺：『有錢沒錢娶個老婆好過年』，所以安排在陰曆十一月結婚，這時很容易下初雪，一邊下著初雪，花轎在雪地上行走，色彩就顯現出來了。

書中還有一個地方我希望人家發現，在《花燭散》後面提及此書創作背景為民國，其實是錯的，應該是清朝才對。我與傳統小說不同的是，尤其是章回小說，許多小說在一開始就寫出其年代，如大宋某某年間等等，但我喜歡含蓄在裡面，這是我跟其他人不一樣的地方。

古典文學的人物出場，作者都會先詳細描述書中人物的穿戴，如《紅樓夢》中賈寶玉、薛寶釵等重要人物出場時都寫得鉅細靡遺，水滸傳也是，這些老小說都是這樣。我因為學了舞台劇、電影、戲劇，一開始都是動作，不是很長的描述，例如《紅樓夢》，都很仔細的描述書中人物的穿戴，除非是作研究的人，否則一般讀者很難記住人物的穿著，因此，我就不用，也不用一般講故事的方式，我是用演的，以行動、動作的手法來描寫故事。

這也是與大家不同的地方。

我寫的大部分小說都是演故事，因為我具備電影導演的才能與寫小說雙方面的修養。」

問：「關於您方才提到的 狂妄的大尉 ，請問寫作動機為何？」

答：

「狂妄的大尉 是在香港《祖國週刊》發表的中篇小說，寫作的動機是寫完《幕後》之後，張道藩先生在「文藝創作社」招待潘人木、潘壘、徐文水以及我等人，席中這些先進對我說：『人寫作需生活經驗很豐富』。所以我就想擴大自己的生活經驗，我還沒去過香港。這是在台北市重慶南路一段（目前是黎明公司）吃的飯局，暗示我要擴大生活經驗，當時在台北很想讀英文，讀了英文就可以出國了。

但會後沒多久我就調到鳳山精忠報當校對，到鳳山沒多久就開放日本片進來，進來的第一部作品是黑澤明的《野狼犬》，三船敏郎演的，當時的日片都大量批評自己的不對。因為台灣光復後很多年沒日本片可看，但其實本省會說日語的人很多，所以到處都是人，很多人看。從此我也跟著多看日片，吸收日本人的生活，因為他們都會批判自己的錯誤，例如《二等兵》、《日本最長的一日》，吸收透了就寫出 狂妄的大尉 。」

問：「您的作品題材相當廣泛，人物背景多元化，請問構想從何而來？」

答：

「寫小說大部分都是小人物較多，人物不能重複，一個小說寫完後，最好快點忘記從前的人物，如此才能產生新的東西，人物性格要不同。

秦慧珠在寫博士論文時，就提到有一位作家的作品，寫來寫去都是那一套，寫了五本還是那一套，但是看我的東西就不一樣，每篇都是不一樣的感覺。就像大家看了我寫的 流浪拳王 都很喜歡，假若我一再重複同樣的技巧，人物就千篇一律了。現在也有一位寫推理小說的台灣作家，我一看他的作品，不論是第一人稱或第三人稱，每篇都一樣，只是換個人名而已。

寫作人物要多元化就是平常要多觀察體悟，我過去在各大學演講，強調寫人物要從自己心理及身邊來瞭解人物，以自己的心理來說，例如我是男性，我自己有這樣的優缺點，別人也一樣會有。寫作人物要從自己及身

旁的人物去瞭解，除瞭解身邊的小人物，也要向大人物學習，想瞭解高級將領，就從古代的高級將領心理，從讀歷史開始，瞭解到現代的高級將領是什麼樣的風格，各階層、不同政治色彩的，都要瞭解，如此才能創造出各種人物，讓人物產生不同的人格。」

問：「可否跟大家分享您的創作技巧？」

答：

「文藝寫作技巧發展到最高峰可分為四派：一、印象派，二、抽象派，三、象徵派，四、浪漫派。如京戲就是抽象和象徵兩派結合而成，本來應該有門，戲臺上卻沒有門，而是由劇中人開門和關門的動作，讓觀眾感覺有門，這便是抽象；由八個龍套代表千軍萬馬，這便是象徵。

我是屬於印象派的作家，如《雨傘》中的逃犯在買傘時，有蜻蜓夾在雨傘縫中，是加深讀者對買傘時的印象，以及傘的重要性。有許多朋友對我說，看了我的作品很難忘記，這便是印象派的妙處。但我並不是每一篇作品都用印象派去寫，所以不能稱為「印象主義」的作家。小說家無名氏，無論寫任何一篇東西，文章中都充滿一團火在蔓延燃燒，他可以稱為「浪漫主義」的作家。我是四派技巧都採用的作家，只是以印象派為最多。在《新春旅客》散文集內，有一篇我談抽象派技巧的演講紀錄，便可以看出我對四派皆懂，絕非虛談了。

有些人認為我寫的《龍袍劫》、《清明上河圖》、《花燭散》、《賊網》等，是武俠小說，其實上述那些都是用文藝技巧寫武人的事情，應該屬於文藝小說或文學作品，不應稱為武俠小說。像《水滸傳》雖是寫武人的事情，仍應稱為文學作品，絕不能列入《小五義》那種武俠小說一樣，因為是看思想和文學性來定義的。但若是畫上插圖，尤其是拍成電影，《水滸傳》就跟武俠電影一樣了，因為編劇和導演已抽去它的文學特質。

我寫的都是文學作品，不能和武俠小說混為一談的。」

問：「《山林的子孫》此書由來？寫此書是否有特殊背景或小故事？」（作者是以短篇小說成名，《山林的子孫》是作者的第一部長篇小說，因此特別提問此書。）

答：

「當時幼獅公司計畫出一系列關於台灣生活的小說（是林適存先生策

劃的，他目前已八十多歲回大陸了)，所以我寫了《山林的子孫》，我只是其中之一。這是我的第一部長篇小說，看完後他說我會寫長篇小說嘛！我大女兒也喜歡。

那時一方面收集故事，一方面就寫出來，現在對書中葬禮的部分已經記不得了，因為很多小說寫完後會忘記，但當初只要收集或查詢都可以找到所要的資料。那是關於排灣族的故事，我到現在還很喜歡排灣族，他們種出來的花生最好（在屏東一帶），我們平常的花生米只有指頭大小，而他們的品種特別大，它的花生米至少有手指這麼大，不知道品種有沒有保留下來，品種保留下來太重要了，那種花生值得推廣。」

問：「可否談談《段彩華小說選集》中的作品？」

答：

「《段彩華小說選集》是編書時說要分期的，早中晚都要有，我就選一些，早期本來要選 狂妄的大尉 ，但因版權問題只好作罷，就選了 六月飛蝗 。書名雖然是六月，實際上按陰曆算是麥子割了以後的五月，按陽曆算是六月。 雪山飛瀑 是幽默小說代表， 第一千萬位 是幽默小說， 第一千萬位 以後都算是後期的。 天才堂倌 也是幽默小說， 午夜出診 是寫現實的，這可以算是代表作。

山的傷痕 寫我們這裡 921 大地震，可惜的是，921 剛一發生我的腦中就產生兩篇長篇小說構想，一個是第三人稱，一個是第一人稱，但當時彭縣長（台中縣）沒有說清楚，只說全國徵文，我就寫了一個故事梗概投稿，並且保證一定可以按時交稿，因為一發生我就有靈感，小說內容我都構想好了，可是後來沒有採用我的故事，錄取了別人的，那人告訴我說他家都被震垮了，原來錄取的全部都是受災戶。要錄用受災戶也沒說清楚，還說全國徵文，所以長篇沒寫，就寫短篇，寫走山。」

問：「您來台之後，跟您同期的作家您比較喜歡誰？」「中外諸多文學家中，哪些人對您較具影響力？請舉例說明？」

答：

「對同期的作家，比較欣賞是潘人木，她的《漣漪表妹》寫得很好。接近抗戰時期只能談短篇小說，蕭紅寫的 牛車上 很妙，寫得很好。最早嫁的先生是蕭軍，他寫的《江上》不錯，還有一個作家是姚雪垠，寫《差

半車麥稭》內容是抗戰小說，短篇小說都很好，長篇小說就太囉唆。

三 年代的長篇小說沒有一部能看完，太囉唆，例如巴金的《家》、《春》、《秋》，一開始朝家中走，這一段就寫了一頁，所有的包括老舍的都是跳著看，看不下就跳著看，不只他們，還有包括得過諾貝爾文學獎如約翰克理斯多夫、羅曼羅蘭等也是，一分析巴黎的社會，就用了五到六頁來敘述，所以有很多都會跳過去。後來台灣出刪節版，只保留菁華，這就能從頭到尾全部看完。

真正能讓我從頭到尾全部讀完，而且很佩服的就是《大衛考伯非兒》，現在翻譯為《塊肉餘生錄》，是狄更斯的作品，新興出版社再版，後來又由國家出版社出版，這兩版我都有。書中的毛病，正是胡適先生最不喜歡看的、所謂巧合太多的作品，巧合很多非常難寫，而巧合多正是全書的特點，所以很多人看過後有太迷信的感覺。

我很崇拜胡適先生，他的紀念館我去過兩次，胡適的說法對我影響很大，但《塊肉餘生錄》把巧合寫成本書特點，在於它把巧合寫得讓人不覺得是巧合，但又非有這樣的巧合不可，因此會特別注意這些地方。《大衛考伯非兒》最早的版本有翻譯者的姓名，後來由新興再版的翻譯者名字就沒列上，我想他可能是共產黨的人，所以就被刪除了，之後以文言文翻譯的林其南就有留名在書上。後來白話文版也翻譯得很好，除把巧合寫成特點，又將全書的修辭處理得宜，是很道地的修辭，要學修辭可看這一版本。

另一本讓我全部讀完的是托爾斯泰的《安娜卡列妮娜》，它是該細緻的地方就細，心裡分析非常好，尤其在描寫安娜有外遇，外遇對象與其丈夫為好友，兩者心裡互相憎惡對方，又存有朋友的感情，他們以為安娜將死，安娜臨死前將兩人的手拉在一起，二人都看著她，握手言和，但安娜卻沒有死，將三人後來的心情描述得更好，連非常難表現的地方都寫出來，即該細的則細。

但托爾斯泰最著名的卻不是《安娜卡列妮娜》，而是《戰爭與和平》，中文翻譯的書名不如日本翻譯的書名《戰爭與人間》貼切，因為戰爭儘管打，但人間事卻是照常，該戀愛的照常戀愛，結婚的照常結婚，該做的事照常作，並不受影響。此書我也是跳著看，只找故事的重點，它後來還拍成兩部電影，美國版的《戰爭與和平》，還有俄國版的，都是三小時，小說和電影我都看過。」

另外，當時因為周介塵先生推薦我看《拾穗》雜誌，書中有一系列外國作家短篇小說的介紹，對我影響很大，使我接受西洋小說的寫作技巧，節奏明快、省時，不需要過多冗長的敘述，無謂的情節鋪陳。長篇小說我喜歡德國雷馬克所寫的《凱旋門》、《流亡曲》、《生命的光輝》。早期的寫景（國人和外國人），如描述花草、樹木、流水、雲彩等一般都採用靜態的描

述，而雷馬克在《凱旋門》中描述一對男女採花的動作，以動態的採花動作來襯景，即以動態的描述來替代靜態的敘述。例如短篇小說中描述遠處有個小孩，手上拿著風箏，小孩一跑風箏就起，小孩一停風箏就落，這是用人物來襯景。已經不用花草樹木，動的景是從雷馬克《凱旋門》來的。

問：「請問您平時的休閒娛樂？」

答：「平常的休閒娛樂是收集名畫、書法，看畫冊。」

問：「《清明上河圖》這本創作是否受此興趣影響？」

答：

「徐州真有中原藝社的畫展，一般電影拍片時，要考慮布景的成本，因此不能真的撕壞，但小說不用真的布景，則可以大肆破壞，讀者可以看得很過癮，這是電影中作不到的。」

問：「現在還有看電影嗎？」

答：

「因為現在的電影音效太逼真，心臟受不了，就不看了，最後在戲院看的是『末代皇帝』。它的劇本很好，一開始就演溥儀自殺被急救，溥儀被救活了，然後再開始用倒敘法描述情節，每一節都是溥儀心中想要做的事，然而他都沒膽子去做。當然他想過自殺，但活著還是很重要，例如他正在想如何逃出皇宮，但現實世界卻被叫下來。

最後一段也是最好的，例如他在勞改時，還想著自己六歲當皇帝時玩的蚰蚰罐，這些都是他心中所渴望，而非真實發生的事。然卻有劇評表示：蚰蚰罐中的蚰蚰如何能活這麼久，其實明眼人都知，這是另一個小孩將新捉來的蚰蚰放入蚰蚰罐中，自然不用將這一段演出來，電影為了簡省所以沒有拍出來，如果是此劇評去拍，一定會將此片段拍出，由此可知此人寫文章一定廢話很多。

我小時候也玩過蚰蚰，自己每年都會有一隻蚰蚰無人能敵，我的同學聽到之後就來比賽，有一日我不在家，恰巧朱大東同學來訪，朱大東認為他的蚰蚰才是無敵，所以就跟我的蚰蚰互鬥。等我回來，我爸說我的蚰蚰

敗了，我一看發現這隻不是我的，被拿走的才是我的，於是就去找朱大東，結果朱大東不但不還，當場還把蚰蚰摔死了，結果兩人就互打掛彩。這其中就有所羅門王的故事，就如同所羅門王審嬰案，不是自己的當然不憐惜，後來看到所羅門王傳，就想到那蚰蚰。」

問：「兒時記憶最深刻的事情為何？」

答：

「講一個小時候逃難，躲過共產黨查詢的事給你們聽，現在講這一段是已經寫入傳記裡的。民國 35 年春天，剛滿十三歲，由於家鄉被共產黨佔領，於是家母要我到徐州去找大伯父，出門前母親在我身上的小棉襖左右兩邊各裝上了五十銀元，(用布緊緊的紮起來)共是一百銀元，外邊穿上大棉襖，再穿上灰布大褂，以此掩飾富家子弟的身份。然後把我帶到新安鎮北門外交給第三車的袁姓騾車伕，車伕大約三十六、七歲。

當時的天氣一直很好，到三月突然下雪，下午狂風吹著飄著小雪花，大家都穿著棉襖坐在車上，頭一站過運河到運河橋，第一天到共產黨地區，都有檢查，共產黨照著店簿登記的名冊檢查，名字看一看就不管了。因為檢查鬆散，所以就越來越多人加入車隊，一直到八義集都很順利沒事，但等到當天晚上，騾車還快速朝前趕去，突然聽見前面一個村莊，勺一尤、勺一尤、勺一尤的打了三槍，共產黨的幹部就說，把騾車趕進來，不進來就開槍，騾車只好放慢速度，一輛一輛的朝那邊趕，在距離村莊還有一百多公尺遠，共產黨的土幹部民兵就出來了，因為要檢查，我當時心理第一個念頭就想到，這一百銀元，絕對不能被查到，一查去就完了，眼看著大家都下車，心中正著急時，卻突然看到十幾個小孩從莊裡跑出來，一直跑到我們背後。這時恰巧看守我的民兵，因為雪地路滑以致腳滑了一下，我就趁這個機會混入那群小孩中，這樣的急智是受大鼓書和那些平劇的影響，遇到危險時，就想要怎樣避開，當時不覺得，只知道這樣做是對的。

一進村莊每一個人的包袱都要打開接受檢查，很多人圍過來看熱鬧，我也假裝是看熱鬧的小孩，其中有一個人的包袱一打開，裡面有一年四季的衣服，綢子、緞子、絲的、棉襖、夾襖，小褂子都有，村人沒見過這種各色的衣物，大家都感到很驚奇，由於是帶著比較貴重的物品，因此除了嚴格檢查以外，人還會被扣留下來，等候以贖金換人，他們把贖金用來買戰略物資。凡是身上搜出來超過十塊錢以上值錢的東西，通通扣下來，最後檢查嚴格到脫衣檢查。在檢查還在進行中時，我就開始想散場時如何離開村莊，於是偷偷和車伕約好會合地點，等到人一散場，我就裝成是玩雪球的小孩，一路走一路扔，就這樣混出去，順利的和車伕會合。

到了徐州住宿一夜後，坐黃包車到大伯父家去。大伯父聽到我的遭遇，稱讚我是機靈的小孩，過去我也一直認為是如此，但到最近我在家寫這段經歷的時候（這篇文章目前尚未發表），才想到當時可以順利逃過一劫，應該是與母親有關。因為我母親是佛教盂蘭會的成員，袁姓車夫以及其他騾車夫都是盂蘭會裡的成員，因為同門，人家把小孩委託給你，而這小孩接連三四夜都沒有洗澡，蓋棉被就睡覺了，有經驗的人都知道這小孩身上一定裝著錢，我睡著後都沒有人來掏我的口袋，這證明宗教的力量還是很大的，教友和教友之間有互相合作的關係。現在的耶穌教也是這樣，是教會裡的人每月都要向教會奉獻，所以直到現在才意會是母親的宗教信仰救了我。

另外，我在三十多歲時看兵書，由《遁術》這本書中了解遁術中有金、木、水、火、土五遁外，還有一遁叫人遁，對照我的經歷，所用的第一個是水遁，接著混進小孩群裡，又混進大人堆裡，變成觀眾，這是人遁，出了莊子玩雪，還是水遁，這是用上水遁跟人遁兩種，我十三歲時都能有這樣的機智，出於不知也能行。而且這一次能平安過關也在於沒有大人陪同，如果有大人在身旁，勢必有依賴心，如此可能就沒辦法獨自逃脫了。」

問：「對懷鄉文學的看法？」

答：

「每一個作者都是從自己的家鄉，自己最早的記憶寫起，門框就是我祖母的故事，我們家最早是很貧窮，我祖父過世時留下一個大女兒（大姑媽），四個兒子，二個伯父，父親行三，一個小叔，都要靠我祖母維持。當時家中連鍋子都沒有，只有一個小陶器，飯菜都煮在這個小的陶器中，放在三塊磚上燒著，全家人分著吃。當我的曾祖母（祖母的婆婆）過世時，對門的大伯父段貴田已經成年，一得到消息馬上到曾祖母家中，把值錢的家具及其他東西全部搬走。等第二天我祖母帶著大姑媽去時，值錢的都沒有了，後來看到門框可以拆下來當柴燒，於是就把門框劈下來，沒想到劈出塞在蟲蛀的門縫裡的放帳單。因為看不懂放帳單，所以去找私塾先生，他可能是我父親的老師，姓謝，謝先生是前清秀才，他說可以根據帳單上的名字和金額去收帳。我祖母就拿著去收錢，這件事被段貴田知道後就來爭奪，於是我祖母拿到大街上請街坊鄰居評理，街坊鄰居都說他不對，最後由蘇鎮長主持公道，才使段貴田放棄。我們家就是根據這些帳款才能維持家計。

我們家以前是賣熟菜，由另一位大伯父段貴和端肉盆子把煮好的菜拿去沿街叫賣，賣一些豬耳朵、豬肝、豬肺、蹄子等等。後來祖母覺得賣豬

肉不如賣豬，也藉由賣豬的經驗，把自己訓練成一個心算很快又極準確的人。很多養豬戶賣豬給她，只要用鞭子趕豬，經過她的面前，這一鞭子趕過來的豬，可能是十隻也許是八隻，最多不超過十二隻，她只需用眼睛掃瞄一下，每隻豬的重量有多少斤，十二隻加起來總共多少斤，已經在腦子裡計算出來了。養豬戶賣的豬若是有一百隻以上，就要分成十次，每一次稱為「一鞭子」，趕過來的豬可能是十隻，也許是十一隻，經她用眼睛掃瞄心算後，得出了整數。再「一鞭子」趕過來第二群豬，他又用心算方法得出整數。總共分成「十鞭子」，加出來的總數共有一萬三千斤，她通通用心算計算出來。像這樣「一鞭子」「一鞭子」的趕過來，算出豬的總重量以後，譬如實際上是八百斤，就說八百一十五斤，讓對方佔些便宜，這樣人家就會賣給她。而對門的段貴田和其他人和我祖母競爭，他們都要豬隻上秤秤，秤多少就多少，不給對方佔便宜，這樣一方面浪費時間，一方面又沒便宜佔，別人就不把豬賣給他們，後來蘇北等地養的豬都賣給我們家，所以生意越作越大，賣豬的地點也隨之擴展。北方由我父親從隴海路向西賣到開封，再回車北開到濟南、煙台，再朝天津、北平這兩個大市場，把豬趕給當地的豬販，再去分批，最遠一直到張家口，張家口還有人吃豬肉，再遠不行，是回教徒，我父親是向北賣。大伯父是向南賣，走津浦路，通州、揚州到南京，最遠賣到杭州，南京和上海是二個最大的市場，這麼大的地方都吃我們家的豬。」

問：「門框 一文中種西瓜也是真實經歷？」

答：

「西瓜是真有，母親說我最喜歡吃西瓜，不過她種的我沒吃到。而這是我母親的故事，民國 34 年共產黨第一次佔領我們家鄉時，全家打算都逃到徐州，由我大伯父帶著堂哥先過去打點，再來才是我，接著是伯母和祖母都逃過去，家鄉只剩母親帶著妹妹段彩英（現在住南京），在淪陷區西郊田野上種西瓜，前面種錯而種成打瓜，過自耕農的生活。（其實母親種的都是好西瓜，作品中寫成種打瓜，是我根據情節需要，對打瓜的知識，捏造出來的。）直到共產黨發現母親是掌管家中經濟者，便要鬥爭家母（這段我還沒寫在傳記裡），母親跟孀娘得到消息就準備逃走。因為孀娘的先生在對日抗戰時被炸死，屬於民間英雄，不會鬥爭她，所以協助母親裝瘋以便逃離，在這之前已經有人曾經這樣做過。我同學杜玉明姊弟，他們的父親被共產黨抓去關，共產黨要求姊弟兩人必須入黨才會釋放其父，姊弟倆只好入黨。他們的父親早上被釋放，全家中午吃團圓飯，一吃完兩姊弟就被

送往隴海路坐火車，離開沒多久，他們的父親又被關起來。杜玉明之下尚有年幼弟妹，她母親可能有躁鬱症，所以就口中含毒藥，跑到共產黨縣政府，在外面一直罵並試圖衝進去。我母親學杜老太太，白天罵，晚上和孀娘在家中作餅，在餅中暗藏銀元，偽裝成賣餅的人離開新安鎮，等到共產黨來抓她，已經來不及了。母親一直刻意繞路，以躲過共產黨的追捕。路上曾經遇到共產黨的盤查，民兵打開籃子拿起餅一掰，這張餅是有放銀元的，所幸沒有掰出銀元，但已讓母親受到驚嚇。一路上就遇到這一個危險，後來就平安逃到徐州。」

問：「是否寫過懸疑的小說？」（如何寫小說？）

答：

「一般認為寫熱鬧吵架就是戲劇性，但我認為懸疑也是戲劇性，小說在一開始的五分鐘就要吸引到讀者，讓人感覺後面馬上要發生重大事情，然後再五分鐘，雖然剛剛沒有發生，但又讓人感到比之前更重大的事情要發生，再看幾分鐘，雖然沒發生，但又感覺要發生更嚴重的事，越來越嚴重。這樣的懸疑是為了戲劇性，但也要讓讀者猜對一件或兩件，任何一位讀者都自認是世上最聰明的人，老是不讓他猜到也不行，他會不願意看，會認為你是在胡扯，要讓他滿足自我的優越感，果然所料不差，但大多數還沒猜到，這樣他才有興趣繼續看，看到最熱鬧的地方才會捨不得放下去，一直看到結束，所以懸疑在我來看是戲劇性。

第二種戲劇性是突變，看一看突然轉變，這種突然轉變是有伏筆的，前面留下伏筆，在這裡轉變，伏筆有明伏筆、暗伏筆，不能讓人完全看穿，等到突變時才恍然大悟。如 雪山飛瀑 一開始的描述就如同一般家庭，等看到結尾時才發現前面所寫的雞窩 等，原來是伏筆，到後面才突變。

懸疑、突變、巧合都會造成戲劇性，巧合在過去，尤其是地方戲，或傳奇小說都用得非常多，早已成為俗套。所以胡適說得也對，但真正能用得好的還是很好，如上次提到狄更斯將巧合寫成特點。還有特殊情況，例如 午夜出診，其實我的作品中特殊情況用得非常多，這四種是戲劇性。有人認為戲劇性就是衝突，文章中寫衝突不只是熱鬧，寫文章不是吵架，寫吵架勝過說話，交談不如寫吵架，寫吵架（就是衝突）不如寫打架，寫打架不如寫戰爭，戰爭一打起來沒完沒了，一打就幾十年。一結仇甚至打二三十年，因為寫吵架不如寫打架，寫打架不如寫戰爭。「衝突」現在已被電視劇（電影）濫用，不應吵的也吵，變成亂喊亂叫，不論是哪國戲，進廣告前，不論男女都會叫。

另外，談「戲劇性」中的『特殊情況』，可補入：

- 一、 鐵碉堡與軍車 一篇中，一班人守住鐵碉堡。
- 二、 三馬入峪 中，三個人衝入山中，救出一排人。
- 三、 酸棗坡的舊墳 中，兩家爭一墳。
- 四、《花燭散》中的在農曆年大年初一，兩方打打殺殺。
- 五、 黃楊村 中造假信，送銀元，對方不要，送別時放在路上。
- 六、 第一千萬位 中的發大財，又被騙光。

以上都屬『特殊情況』。又，在我的小說中，十篇中至少有八篇都具有『特殊情況』，不再一一列舉。」

問：「可否用一句話概括自己所寫的作品？」

答：

「在戰亂的夾縫中所發生的人間悲劇和喜劇。

我的祖母生長在太平天國時代，而我的家中長輩經歷到國民革命，到北伐，到抗戰，到國民政府撤退台灣，廣大的兩岸國土都是我的作品範圍。」

問：「對台灣當前文學及作家的看法？」

答：

「龍應台的長篇小說《大江大海一九四九》是我最讚賞的長篇小說，採用電影蒙太奇手法，時間和空間跳動極快。而且她還將「現代啟示錄」之類的電視節目技巧運用到小說裡，跳動更快，再加上訪問記錄、照片、圖畫，簡省了許多文字描寫，是非常具獨創性的。這部小說不僅寫中國的戰亂景況，也寫出歐洲、美國在大戰中的悲喜劇，十分動人。

另一位作家黃凡先生，短篇小說寫得很好，其中一篇 雨夜 ，寫一個人做了一件好事，卻被別人懷疑是詐騙，是另有目的，對現實社會極盡諷刺，其主題是：好人難做。」我一直想抽出時間讀讀黃凡的長篇小說。

問：「最後可否請您為自己下個註腳？」

答：

「我的人生觀：樂觀奮鬥，天天不息。

生日是值得慶賀的一天，是最快樂的一天。我們要把每一天都當做生日。我們每一個人都是哭著來，一定要笑著去。

我的社會觀：對善人善，對惡人惡，對惡人要比惡人更惡，才能打擊惡魔，維護法治。

我的國家觀：昨日之敵，今日之友。今日之友，明日之敵。明日之敵，後日之友。

我的宇宙觀：只有時間和空間是永恆的。

我的歷史觀：已寫在《無限時空逍遙遊》第 181 頁的「詠史」(日月輪照蔽霧雲，干戈擾攘亂紅塵，前人難逃後人寫，幾分虛假幾分真)詩中，和 186 頁 為傳佳句作古詩 的「詠史」詩中，記於 188 頁(英雄難定天下事，空見新廟換古廟，丹青不載草沒骨，強人攪翻江海潮，逢時車馬失時酒，盛事詩書亂世刀)。

我的世界觀：都含在「國家觀」、「歷史觀」和「宇宙觀」中。

我的宗教觀：雖然是無神論者，但對儒釋道耶回及所有宗教都尊敬，所以才能世界和平，這是大自然現象。」