

### 第三章 作家文學中廖添丁敘事的英雄化

繼前章探討民間文學廖添丁敘事的俠義化之後，本章將針對作家文學中的廖添丁敘事加以說明。

一切文學作品皆離不開主題意念，它展示作家融入作品內的意識型態與欲顯現於外的個人情思，因此，如何將事件敘述於讀者面前，令他們於閱讀之後能清楚接收到隱藏在故事內的個人意旨？便是作家創作前必須深切思考之課題。而欲解決此一問題，首要關鍵即為作家處理事件之模式，企圖以何種方式進行敘述。

作家運用文學技巧處理素材，反映個人主觀意識，作家對於材料之瞭解、觀感皆經由設計安排而展現成作品，並藉此與讀者建立交流，尤其是具有極高寫作價值的材料，更為作家所關注，以顯示創作意圖，成為欲與讀者進行互動的媒介，故此，若企圖進行作品分析，即須透過分析文本內的設計情況，藉此得知作者個人想法。

廖添丁為具寫作價值的素材，在民間與官方皆有相關故事與記載，作家面對材料，如何描繪呈現？傳達何種意圖？成為關鍵課題，而此亦正是分析作家文學的重點。作家以廖添丁為創作素材目前可見資料有《台北城下的義賊廖添丁》<sup>1</sup>、《俠盜正傳：廖添丁》<sup>2</sup>、《臺灣英雄廖添丁》<sup>3</sup>，而本章選擇心岱所著之書作為分析重點，其他兩書在此先予以擱置。之所以做如是決定，原因在於：首先本篇論文關注點在於官方與民間對廖添丁有著相異觀感，這是研究重點，而吳樂天著《臺灣英雄廖添丁》一書，僅時代背景相同，故事內容和角色人物皆與歷史相去甚遠，虛構色彩過於濃烈，與《台北城下的義賊廖添丁》、《俠盜正傳：廖添丁》二書結合歷史、民間角度書寫廖添丁的方式不同，因之，不於此章論析。至於《台北城下的義賊廖添丁》內容雖與歷史相關，然在敘事所運用技巧上與《俠盜正傳：廖添丁》相比，僅止於事件陳述，其餘關於人物形象描繪、心理呈現皆未提及，讀者不容易進入主角內心深層，瞭解角色行為動機，而小說離不開人物，人物書寫

<sup>1</sup> 參見廖毓文著、葉宏甲畫《台北城下的義賊廖添丁》，台北市：南華書局，1955.12。

<sup>2</sup> 參見心岱著《俠盜正傳：廖添丁》，台北市：時報文化，1997.02。

<sup>3</sup> 參見吳樂天著《臺灣英雄廖添丁》，台北市：時報文化，1989.08。

表現作者對其之瞭解與認知，因此缺少人物刻畫，小說則近於故事，作家主觀意識將消失，小說生命力難以顯現，以下茲舉一例說明兩書差異：

《台北城下的義賊廖添丁》：

廖添丁數了一些鈔票，送給農夫。農夫推辭了好幾次，終推不過廖添丁的好意，只好把鈔票接住。但是拿在手裏，覺得分量太多，一心歡喜，一心驚懼說：

「這麼多錢，怎好收下呢？」

「互相幫忙，算不了什麼的。」

廖添丁說。……<sup>4</sup>

《俠盜正傳：廖添丁》：

廖添丁真沒想到他廉價的同情，竟能換來如此深厚的感激，這感激千倍萬萬的超過了他的施捨，而他的施捨也不過是借花獻佛，他難為情了，臉紅了，木訥的伸手拉住婦人。當兩人的手相握時，他直覺得溫情的價值勝過了一切。蕃仔蹂躪百姓，越是貧困的人家，越被剝削，今日徵壯丁，明天捐糧米，沒有一日過得安寧。我可以為他們做些什麼，用什麼方法吐他們的冤氣，如何接濟他們？<sup>5</sup>

以上寫廖添丁犯下大和行搶案後，逃亡途中路經老夫婦家，聽見兩夫妻正為兒子喪葬費發愁，於是接濟他們。前例純為敘事；後者則進入角色內心，使整個行爲被深化，同時塑造了角色形象。這件事是廖添丁走向抗日的重要關鍵之一，作家處理此類事件，不可能輕描淡寫，如是將無法呈現角色的多面。另外，兩書寫作動機亦不同，廖毓文提及：「為酬答讀者盛意，繼續執筆，輯成本書，希望一般讀者，當作一種故事讀也好，當作一個時代的血淚的紀錄讀也好。」<sup>6</sup>心岱則寫道：「動筆寫『廖添丁』的時候，他成了橫在我心中的七弦，它琤琤琮琮的響出了我的熱情，我的盼望，甚至於我的理想。」<sup>7</sup>兩相比對，不難發現，心岱書寫

<sup>4</sup> 同註 1，頁 60。

<sup>5</sup> 同註 2，頁 154。

<sup>6</sup> 同註 1，頁 4。

<sup>7</sup> 同註 2，頁 340。

廖添丁，其中具備極強個人認知與意識，因此，必然經過設計安排，展現個人想法。

基於上述原因，本章選擇《俠盜正傳：廖添丁》作為主要論述對象，分析書中運用的敘事技巧，並企圖得出作家面對廖添丁這類資料所欲表達的概念。

## 第一節 作家文學中廖添丁的形象書寫

成功小說作品所以膾炙人口，鮮活生動的人物形象佔有極為關鍵之地位。角色一切舉止言行、思想情緒操控影響著事件推衍發展，串聯小說整體故事情節，構築高潮迭起、曲折離奇的情節氛圍，終至觸發興味、享受快感、滿足審美之閱讀目的。因此，人物描繪成功小說才能成功，故事和情節都只是用來說明人物在生活中的遭遇，思想感情所發生的變化，根據這些變化來表現人物，使其活潑鮮明而不朽<sup>8</sup>，方祖燊認為：「沒有人物就沒有小說；沒有生動的人物描寫，小說註定要失敗。」<sup>9</sup>人物在小說中起了決定性關鍵作用，因為人物是小說行動元，小說內容即是描述某些人物的故事，並通過故事情節開展，將未嘗得見的人、事、物，清晰完整地介紹於讀者面前。

小說的基本審美範疇是人物形象的創造。小說家對於生活的反映和解釋，對於審美情感和審美理想的表現，是通過實體感很強的人物形象的創造來完成的<sup>10</sup>。這種實體人物塑造必須通過外在客觀現實的反映與作者主觀內在心靈思索活動之後，才能賦予人物生動鮮活形象。即言之，人物是作者情感思維創造的產物，經由主觀情感洗禮後，躍然於文字之中，海明威（Ernest Hemingway，1899-1961）指出：

作家寫小說應當創造活的人物，但活的人物不是靠技巧編出來的性格，必須出自作者自己經過溶化了的經驗，出自他的知識，出自他的頭腦，出自

<sup>8</sup> 參見楊昌年著《現代小說》，臺北市：三民書局，1997.05，頁 113。

<sup>9</sup> 參見方祖燊著《小說結構》，臺北市：東大圖書，1995.10，頁 334。

<sup>10</sup> 參見曹明海著《文學解讀學導論》，北京：人民文學出版社，1997.07，頁 300。

他的心靈，出自一切他身上的東西。<sup>11</sup>

小說人物透過作者主觀思維而生命化，相同地，透過人物形象，讀者便能探求作者在創作故事時內心思索的結果，貼近作者處理素材的概念，獲知其中所欲傳達的意涵，可見小說人物是作者藝術創作之結晶。

小說寫出人於某段時空中經歷過的所有行為事件，小說中一切行動主體，包含故事情節、主題、情感與思想等，皆是人物統攝範圍。小說家所以著重人物塑形，正是企圖將自身所欲呈現的情感、思想與主題，通過人物外在與內在活動，活現於讀者面前，同樣地，讀者能深為小說內容吸引，進而掌握其中主題意念與思想情感，不可否認，人物扮演相當重要的引領功能。

小說憑藉文字傳遞信息，讀者通過閱讀敘述，並輔以想像，感受到書中所表達的一切，這是小說的特色，亦是其侷限，因為當中的人物與場景並無法令讀者如欣賞戲劇般直接獲知其舉止容貌與當時環境變化，所以作家必須在內容中提供大量線索，利用描寫功能，激發想像力，協助讀者將文字轉化為影像，而這些都必須依賴創作者精緻地刻劃鋪陳功力，使故事角色具備特質。因此，一部成功的小說總離不開富有藝術魅力的人物形象，兩者緊密結合而傳之後世，歷久不衰。綜言之，若欲進行小說研究，人物形象的剖析是不可避免且為首要工作。

### 一、以特徵代全體的外貌描寫

外貌是觀察和認識人的第一步，藉由陳述人物外表長相，可對不相識之人，掌握初步輪廓。小說以人物為主，描繪故事中角色相貌，可以提供讀者對人物理解的先驗知識，進而深入探索其中人物性格，明瞭其心理精神狀態變化。小說寫好了人物肖像就意味著成功地勾畫出了「人心靈的窗子」，乃是把人物寫活寫神的不可缺少的重要方面。<sup>12</sup>

在小說中，讀者掌握人物相貌，憑藉自書中文字描繪的線索，並利用想像力勾勒出角色形貌，因此作者透露的線索愈清晰，讀者所想像的人物就愈鮮明，使

---

<sup>11</sup> 參見董衡巽編選《海明威談創作》，北京：三聯書店，1985，頁3。

<sup>12</sup> 參見傅騰霄著《小說技巧》，臺北市：洪葉文化，1996，頁56。

之因其文所描而知其人。職此之故，小說刻劃人物必須講究精確，針對其中重點特徵，加以細緻書寫，以文字經營實感，引發閱讀共鳴。

小說描繪人物以準確敘述特徵為原則，面容是人最具特徵性的部位，喜、怒、哀、樂等情緒變化皆由面部表情呈現，而眼睛尤其是其間窺見情感重要媒介。在傳統識人之法中，眼睛常是用以評斷人物的觀察點。早自戰國時，孟子即認為人的一切行事作為皆可由眼神觀察得知，從眼神瞭眊可以觀出人的善惡與否，他說：「存乎人者，莫良於眸子，眸子不能掩其惡。胸中正，則眸子瞭焉；胸中不正，則眸子眊焉。聽其言也，觀其眸子，人焉廋哉？」<sup>13</sup>無論如何隱藏掩飾，眼神必忠實地外顯個人內在想法；劉劭亦將眼睛列為品評人物九徵之一，《人物志·九徵》指出：「夫色見於貌，所謂徵神。徵神見貌，則情發於目。」；曾國藩《冰鑑》亦言：「一身精神，具乎兩目」兩者皆主張內在神情可從眼睛而發見；韓嬰《韓詩外傳·卷四》則提到：「目者，心之符也」同樣視眼睛為心靈外在代表；由上述可知，眼神可令人內心世界毫無保留顯現於外，因之，將人物眼神特徵，用於刻畫形象上，正可收「畫龍點睛」之效。

因此，在肖像描寫中，作家們尤其重視眼睛的描寫，認為眼睛是心靈的窗戶，通過眼神能看出一個人的心靈世界<sup>14</sup>，描繪眼神便成為小說塑造人物特徵的重要模式。心岱在《俠盜正傳：廖添丁》中描繪廖添丁形象，即聚焦於主角廖添丁眼部描寫，勾畫人物特點，同時藉由陳述其不同眼神轉化，聯繫角色在各個時期內在心理精神狀態，凸顯形象特出之處。小說第一次介紹廖添丁出場，便首先透過仙仔眼前所見，描述其眼部表情。

黃萬把嗓門壓得很低，滿臉的古怪，使仙仔有如吞了刺。他很仔細的再放眼一瞧，添丁睡在自己左側，這孩子生了雙俗稱的羊眼，睡覺的時候半睜不攏，怪嚇人的，不過兩道濃眉很刻意的描出了他的伶俐和慧點。<sup>15</sup>

小說借用仙仔的眼光將廖添丁的外貌帶進內容中，敘述焦點集中於眼部描寫，表

---

<sup>13</sup> 參見《孟子·離婁上》

<sup>14</sup> 參見陸志平、吳功正著《小說美學》，北京：人民出版社，1991.10，頁35。

<sup>15</sup> 參見心岱著《俠盜正傳：廖添丁》，臺北市：時報文化，1997.08，頁5。由於本章以此書為研究對象，以下引文將僅於文末標註頁碼，不另為註。

現廖添丁天生異相，同時塑造其眉宇間具有伶俐慧點的特質，簡單點出廖添丁年少時的天真聰穎，與眾不同。而隨著故事情節開展，人物形象亦隨之變化，作者同樣以眼部描繪，道出整體環境對其影響。

故事首先寫廖添丁北上找尋工作出路，卻因愛上煙花女子鶯鶯，為籌錢見她一面，不惜潛入鐵路局職員宿舍偷竊，將贓物賣與鴉片煙館老闆，換得金錢，志得意滿，招惹旁人看不過去，因而與人發生衝突，過程中與仙仔再度相遇。作者道出仙仔又見廖添丁的感覺，敘述廖添丁外貌形象，焦點仍著重於眼部特徵。

仙仔笑而不答，他看著廖添丁，已長得跟自己一般高，脫去了稚氣，更顯出他的英挺、結實，可是那雙眼睛還是從前模樣，溜溜瞅瞅，困倦而深情，女人似的媚盼，游移不定。纖瘦的身材卻是充滿旺盛的活力，彷彿每一關節都藏著一座小火山。(頁 110)

此段和先前相比，不難發現，當中又添加些許描摹眼神的成分。「溜溜瞅瞅」呼應上段伶俐慧點形象，另外眼神還透出「困倦而深情」、「游移不定」等更深入的書寫，兩句形容襯托主角內心是深情且不定的，此處是隨情節發展而增寫的部分，同時描述身材充滿活力如懷有無數火山一般猛烈，亦與眼神層次相互呼應，於是，角色形象更進一步呈現至讀者眼前。與此處相同的主角外貌也藉由鶯鶯眼中觀感而描述：

她印象裡比較深刻的，就是那雙倦倦的，無限深情的眼睛，看她的時候，睜得特別亮特別大，他說他叫「添丁」，薄而紅的嘴皮子刀樣的鋒利，可是在她跟前，卻又默默不多話，執著酒杯魯莽痛飲，刻意的要學人家登徒子的粗獷、豪邁，真作怪！然而鶯鶯倒是一點都不覺討厭，她甚至對他嘴角那抹似笑非笑的瀟灑著迷了。(頁 174)

透過回憶，鶯鶯初見廖添丁，便感受到他的眼神帶有倦倦深情，因而留下深刻印象，並注意到他和其他登徒子不同，隨之為他著迷。後來廖添丁因鶯鶯被日本警察所包養，再加上受日警部補小篤無理欺壓，於爭鬥中無意殺人，而被日警全面

通緝，在一切愛恨情仇下，取而代之的是兇狠的眼神。

這麼個不成材的漢子，他不再是從前的少年，不是那個含情脈脈的緣投困仔，他現在眼睛帶著兇煞、陰狠……一切都不一樣了……（頁 225）

鶯鶯基於情意，通知廖添丁被通緝的消息，希望他趕緊逃亡，但從其眼神中發現他改變了，充滿著兇煞陰狠，而這兇狠的眼神來自於對日警壓迫的反抗心理。

「是的，日圖三餐，夜圖一宿，這樣虛度浮生也許沒什麼意思，倒不如轟轟烈烈的跟番仔來鬥一場，不能拚個你死我活，最少也給百姓們出點冤氣，你看怎麼樣？」……

如今都不一樣了，就連這夕陽的光輝也變得妖豔邪毒，它漸漸沉落了，誰又知道明天它還昇不昇起來。楊琳望著廖添丁那逐漸被狡黠、陰狠掩蓋的一對款款深情的大眼，感傷而激動的點頭。（頁 234）

狡黠陰狠的眼神透露著心中抗日不滿情緒。在小說內容中，日本人奪走他的母親與初戀愛人，加上當時廣大民眾亦受到壓迫，自身與外在因素交融，仇恨心、反抗心掩蓋原本深情款款，主角形象產生變化，昇華成濟危扶困、為民申冤的英雄氣慨，同時也感動身旁之人。

小說最後一次寫到主角的眼神，則是借阿丸口中說出的，寫出她眼中所看見廖添丁的外貌形象。

阿丸才不管這許多，她有她自己的想法，她不懂添丁為何留在楊富家裏不走，這少年仔一頭鬼靈精，身手又矯健，不知跑過多少碼頭呢。他的大眼睛裏有飽受風霜的困倦，也有充滿熱情的火焰，她著實捉摸不清他到底是怎樣一個人，好人，歹人？（頁 307）

阿丸所感知的眼神與先前仙仔所看到的相同，帶有困倦，也有熱情，不同處在於這是歷經風霜洗禮後的結果。但侷限於對廖添丁過往的一無所知，她無法捉摸廖

添丁究竟是好人或壞人，因此心中不免產生疑問。作者在這裡將廖添丁的形象透過阿丸做一番呼應總結，而阿丸心中疑竇，亦正是所有讀者疑惑之處。

魯迅曾提及：「要極省檢的畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。」<sup>16</sup>眼神是心之窗，它將人物的內心真實呈現。從上述引文可發見，作者利用人物眼神變化：伶俐慧黠→困倦深情→兇煞陰狠→狡黠陰狠→飽受風霜的困倦，眼神描繪互有呼應亦含帶些微不同，一層層鋪排凸透出主角經歷過的所有信息，令主角形象伴隨情節推移而不斷深化，正因為針對人物最具特徵性的部位書寫，以致引發讀者接受其形象書寫，同時進入故事內容中，激起閱讀的共鳴。

## 二、渴求情感的性格塑形

相貌是接觸他人所得到的第一訊息，作家刻畫人物必先描繪其外貌，但如果僅止於此，讀者獲知的便限於外在形象，令小說人物落入文字書寫的平面性泥淖，缺乏人物實體感，造成角色立體性不足，因此還必須同時賦予人物鮮明生動的性格，使讀者得以從句子段落中進一步掌握角色個性，深入明瞭其內在特徵，活化人物形象。

故事角色成功取決於性格，創造性格正是雕塑一個擁有獨特生命表現之個體。不具性格的人物僅附屬於故事情節，是內容的影子，看不見其生命力，便無法成為小說主體掌控者、行動者。小說家不可任由自己講述故事，不能如操縱傀儡般控制小說人物一舉一動、一言一語，作家最終乃要退出故事，將敘述權力交由書中角色執行，讓人物本身說話，自行表演，因此，作家必須使人物擁有主控動作言語的權柄，那便是性格。作家一旦寫活了人物的性格，他在創作活動中，就不再是單純地以作家的口吻進行敘述，而是按照人物自身性格發展的邏輯進行描寫<sup>17</sup>，自此，具備鮮明性格的角色主導故事情節推衍，表現為情節發展的基本動力，活化整體內容，引出閱讀的興味。

作家在寫作小說前必須思考如何賦予人物性格，因為人物特性的抉擇及強調

<sup>16</sup> 參見魯迅著〈我怎麼做起小說來〉，《南腔北調集》，臺北市：風雲時代，1991.09再版，頁130。

<sup>17</sup> 參見趙懷仁著〈論文學作品中的人物性格〉，《大理師專學報》第2期，2000.06，頁46。



與故事發展的途徑大有關係，不同的人物特性將演成不同的故事。<sup>18</sup>人物是小說組成中重要化學反應物，其中成分出現些微變化，連帶致使故事情節整體過程和結果亦隨之不同。沈雁冰認為：「小說中不能沒有人物，一篇小說能給人以深刻的印象，大抵因為它有特殊的人物的緣故。」<sup>19</sup>所謂特殊的人物即擁有突出的人物性格。小說故事情節立基於人物行爲之上，角色的行動離不開自身性格影響，作家必須塑造人物鮮明的性格，繼之一切動作才能活現在文字中，最終構成情節張力。作家寫小說即是將人物經歷過之全部事件，藉由文字描述，傳達至讀者眼前，因此如何清楚交代事情始末，成爲小說家創作前尤需深思的課題，人物是小說內容的嚮導，所以箇中關鍵便在於寫活人物，賦予人物生命，即是使其性格化，馬振方提到：「只有寫出人物的靈魂，寫出靈魂的獨特表現，也就是性格，人物才能活起來，有生命力。」<sup>20</sup>性格是小說人物生命的體現和標誌，亦爲決定作家刻劃人物是否成功之關鍵所在。

優秀的小說要能製造閱讀參與感，令讀者走入文字，真切地體會故事發展，引出情感，掌握主題。言語、行動、相貌是人物外顯表徵，它能提供身歷其境的效果，卻無法牽引出讀者感同身受的情緒反應，人外在言行舉止是受其內在層面所制衡，若欲製造喜亦喜、悲同悲的感受，唯有毫無保留地表露人物內在、凸顯其性格，允許讀者明瞭角色內部深層，才能理解人物言之由來，爲他的行事作爲與遭遇低迴不已或發出激賞，於是許多讀者閱讀完小說，印象最深的並非情節多麼曲折動人，而是其中人物個個形象鮮明、性格特出，因爲這些角色勾出潛藏個人心中的情感，與其內在意識相呼應。

性格表現出獨特的個性品質，它是人內在心理特徵對現實生活態度和行爲模式的集合，而情感正是人物重要性格之一，若要直接、快速地引出讀者內心感情，莫過於寫出人物的情緒反映，白居易在〈與元九書〉即指出：「感人心者，莫先乎情」人不可能對外部環境一切毫無感覺，感知外在世界必然通過自身情感，而小說亦構築世界，當周遭人、事、物引起主角深切情緒起伏，除了可發現它們對人物的影響外，角色因爲情緒所採取的行爲和態度，清楚浮現著個性特徵。情感

---

<sup>18</sup> 參見愛爾渥(Elwood, M.)著，丁樹南譯《人物刻劃基本論》，台北市：傳記文學出版社，1970，頁13。

<sup>19</sup> 參見沈雁冰著《小說研究ABC》，上海：上海書局，1990.12，頁81。

<sup>20</sup> 參見馬振方著《小說藝術論》，北京：北京大學出版社，1999.01，2版，頁69。

標記人物性格，忽略了感情，人物特質定是大打折扣，甚至完全消失，馬振方提及：

思想感情、精神本質是性格之本，只有寫出人物的精神、心理、真情實感，才能顯示性格的根蒂和本質特徵，才能說是創造了性格。<sup>21</sup>

作家觀照人物，焦點集中在性格，缺欠個性的人物，極難存活於創作過程中，一個毫無情感的人物，對周遭必定零感知，亦不會有任何行動反應，自然無所謂性格可言，更遑論企圖其擔起鋪陳主題與喚起閱讀審美感之功能。

小說透過人物的命運牽動讀者的內心，以情引人，以情動人。讀者是有感情的，所以塑造小說人物就必須賦予感情行為活動。形構人物不可能自情感脫鉤，無法和情緒劃清界線，讀者一切情緒反應都奠基於作者人物刻劃，唯有人物展現充滿情感的樣貌，才能引致讀者關懷其遭遇及所作所為，產生審美感，而失去情感的角色雖有言語動作，然這些行為僅止於反射性層面，如戲偶般無人操控便不具意義，容易造成理解的隔閡，很難與閱讀之人產生交流。

作家手中之筆操控人物塑造，若欲寫出書中人物感情面，作者自然須對人物有所感覺，以自身的情感為基礎，與作品中的人進行交流，尤其是角色是來自現實生活時，是為眾人熟知的人物時，更需要作者深入人物，寫出迥異於普遍認知的人物形象，賦予其生命。智杰即言：

想要寫好作品中的「人」，先要熟悉生活中的「人」，只有對你所要選取的模特兒熟悉了，為他們的事情感動了，你才能產生靈感，才能產生創作衝動，才能在作品中寫出有血有肉的活生生的人來。<sup>22</sup>

寫人物若僅如實地、鉅細靡遺地描述其所有言行舉動，此真實性描繪將歸為模仿而非創作，作家塑形人物，必須先掌握現實當中人物的特質，同時檢視它們是否和自己情感相呼應，最後通過主觀意識雕琢、表現和賦予人物獨特性格，愛爾渥

---

<sup>21</sup> 同註 20，頁 72。

<sup>22</sup> 參見智杰著《古今小說縱橫談》，海南海口市：海南出版社，1996.09，頁 85。

(Elwood, M.)認為：「作家只有在瞭解並進而同情他所意欲創造的人物時，才能賦予人物以真實的生命。」<sup>23</sup>通過此歷程所塑造出的人物，才能納入創造層次，因為，這是經過意念洗鍊後的結晶，是生命化的產物。心岱在其書後附錄中，清楚交代他所企圖塑造的廖添丁模樣為何，焦點集中於展現情感豐富的一面，他提到：

我真高興我終於寫出了「廖添丁」，儘管廖添丁其人其事流傳民間，畢竟我要塑造的不止是他的故事，也不止是他的形象，我要寫的是一個從我懷裏孕育出來的生命，在當時那種環境之下，他選擇了做一隻能飛翔能獵物的猛鳥，然而——他不知道：

我若能說萬人的方言並天使的話語——卻沒有愛，我就成了鳴的鑼，響的鈸；我若能將所有賙濟窮人又捨身叫人焚燒——卻沒有愛，仍然與我無益……

摘自哥多林前書十三：一一八

這是在本書裏所刻畫的廖添丁。(頁 340-341)

心岱描寫廖添丁，不只是忠實地再現其流布於民間的傳說故事，反而著重展示蘊藏在他生命中豐富且熱切之情感，當中「愛」成為貫穿整部小說的重要性格主軸，作者意圖形構充滿愛的廖添丁，這是通過作者主觀意識後所創造產生的形象，具備渴望被愛與追求愛的性格特質，廖添丁所有行為事跡皆以此為主軸。小說寫人，而人是情感動物，外在環境、遭遇、事物無不致使感情發動，若僅是純客觀陳述而完全摒棄感情，書中角色便喚不起共鳴，職此之故，塑造人物必須賦予他深刻且熱切的情感。佛斯特認為：

當小說家不依實情刻劃人物而開始創造人物時，各形各色的「愛」在他心中變得重要起來。他不自覺地使他的人物對愛變得過分敏感——所謂過分，指的是在真實生活中人們不會像這些人物一樣為愛勞思費神到那種地

---

<sup>23</sup> 同註 18，頁 5。

步。<sup>24</sup>

當作家選擇讓人物在情感上顯得敏感時，一者顯見其間人、事、物對角色和故事所具備之深刻意義；再者，由於遭遇、經歷給了人物深沈感受，從中即展現出性格形象，使角色充滿生命血肉。

小說中寫道廖添丁年少時渴望家庭愛，卻因外在環境而不遂其願。他父親早逝，母親亦改嫁，從小即是由祖母扶養長大，祖母的疼惜、養育，使他感受不到失去父母親的孤苦，然而隨著日子越來越困苦，祖母不得已只能將他送往別處做工。

……從不覺得孤兒、伶仃子有什麼不幸。祖母疼他、養他，兩人相依為命。偏偏這時候姑丈病死，平時仰靠姑丈耕作的田地沒著落了，姑母一家便遷回來，家裏變熱鬧了，日子卻一天苦似一天，田地收成不好，可以典賣的家當全出了門，眼看著三餐不繼，到東家做活這條路是沒法逃避的了。

「添丁，祖母是看顧不到你了，自己要知道，聽阿水伯的話不要偷懶，以後才有出頭日。」……

晚上當他活兒做完，回到東家供他睡覺的小穀倉裏，面對四周廢棄的蓑衣、竹笠、鋤頭、鐵耙和一袋袋麻袋裝起的稻穀時，總禁不住浮出祖母扔下他時說的最後一句話，眼淚爬出來，這夜孤單、寂寞就隨著穀倉的陰暗、霉臭一起啃嚙著他小小心靈。（頁8）

家庭人口眾多，生活日漸困苦，使廖添丁被迫離家幫傭，祖母是他在世上的依靠，是他眼前所僅剩的家庭愛，當祖母拋下他時，所有親情也隨之斷了來源，留給他只有寂寞孤單，當他想起祖母最後一句話，而流下眼淚，這淚中含帶著對親情濃厚的渴望，這正是性格中最真誠面貌之體現。

渴盼親情的性格，亦展現於想望母愛上。母親在廖添丁小時即改嫁至海風

---

<sup>24</sup> 參見佛斯特（E.M.Forster，1879-1970）著、李文彬譯《小說面面觀》，台北市：志文出版社，2002.01，頁75-76。

里，所以他對母親一直存有美好幻想，而對母親最真實的印象竟是親眼見到母親受到凌辱而死的殘酷景象，這對他而言，是極為重大的打擊，在其心裡留下不可抹滅的印記。如書中所言：

沒多久，海風里的來人帶了不幸的消息。證實廖添丁那改嫁的母親經不起一場虛驚，臥病幾天就不治而亡。自此那聲槍鳴劃破了他的心，皮肉的痛苦很容易忘記，一生第一次對母親的印象卻永不磨滅。想起受凌辱繼而慘死的母親，一股酸苦絞得他眼睛疼痛，闔上眼瞼，竟昏昏眩眩的倒退了幾步。(頁 39)

對廖添丁而言，親眼見到母親慘遭凌辱，是極為殘酷的事實，這件事帶給他非常大的衝擊，尤其他體內充滿渴求親情、期盼愛的血液，因此凸顯角色性格。作者描繪廖添丁情感豐富的性格，此形象已經藉由眼神描寫多次展露於讀者面前，然僅以外貌呈現似乎不足以說服讀者，因此除了以外貌特徵呈現外，書中亦同時利用事件以相應和，使得個性特質藉之展示於小說內。

除了家庭親情之愛，小說中並鋪陳廖添丁生命中重要的兩段男女情愛。首先是他的初戀——藝姐鶯鶯。鶯鶯是其生命中第一個勾起心中與生俱來男女情愛感覺之人，初次相見，目光即被鶯鶯深深吸引，小說提及：

她水紅的衫上鑲著赤色茱萸邊，元寶領抵在領下，喇叭袖口露出嫩藕般的手腕，襟口上盤著扭花扣，琵琶裙下是一條百褶裙，雖是坐著，也與人一種蓮步嫋嫋的幻覺。(頁 80)

當鶯鶯出現於席間，廖添丁即直盯她，注意其身上細微裝扮，同時愛上這個女子，離開藝姐間後，更是日日魂牽夢縈。然而事與願違，在一次工作爭執中，廖添丁被逐出鐵路工地，身無分寸，想再見鶯鶯的慾望卻與日俱增，走投無路下，犯下偷竊案件，竊得鬧鐘一只，計畫做為禮物送給心愛人，途中為躲避警方搜查，偶然衝撞警察部長車乘，遠望見車上女子竟是鶯鶯，心中激起極大震盪，故事寫道：

轆轤的車聲滾過石板路，馬蹄一步一步遠去了。他的胸口有被踐踏的痛楚，為什麼她偏偏是鶯鶯？那一瞥給他掀起如海嘯般的震盪，……（頁 129）

雖是如此，卻澆不息廖添丁內心對鶯鶯深切思念火焰，於是再度犯案，然此次逃不過恢恢法網，在逃亡途中被捕，入獄四個月，出獄後第一件事即是託人打聽鶯鶯下落，得到的消息卻是鶯鶯已被日警巡查部長所包養，在友朋安排設計下，廖添丁得到再見鶯鶯一面的機會，他卻選擇迴避，放下他心中所愛，不再執著，因為鶯鶯帶給他的不再是初見時的感覺，文中提到：

她，還是印象中的鶯鶯，還是他默戀的女子，可是感受不同了。廖添丁驚覺自己心情的改變，以為一身沸騰的血會無所懼、無所怕的一直等待她走到他面前。現在，他隔著書房的牆，他感到有一種阻力在化解他的激動，使他平靜、安穩的想，想自己站的地方，想客廳裏的刑事、藤嫂、川田、鶯鶯，這五個人所扮演的角色，有愛、有情。一枝搖百葉動，別再自誤誤人啊。（頁 202）

廖添丁內心渴望與鶯鶯見面，但見面前一刻，他猶豫了，思索著種種問題，現實存在許多壓力，致使他不得不冷靜，不想因為滿足一己私念而製造周遭人的困擾，於是他選擇離開，放棄與鶯鶯再見的機會，同時切斷所有思念，割捨他終日牽攀的初戀。

結束初戀後，廖添丁深藏男女之愛，直到他遇見阿丸，才又再次喚醒生命裡富含的熱情因子，熱切地愛著阿丸，爲了她，廖添丁可以放棄一切，愛得堅決。書內說道：

有什麼話？該訓該勸的不已經都說了嗎？我目前是不會離開八里坌庄的，誰怕番仔那張懸賞告示，白紙黑字罷了，看誰有膽來抓我，一千塊錢！我這條命真值這許多。你難道要逼我道出實情？當然，彼此是兄弟手足了，告訴你們也無妨，我看上了甘薯仔的女人，我不能離開八里坌庄，

你們可以要我不偷不搶，你們不能強迫我撇棄愛情，我是愛定了她，要定了她！這閒事誰也管不著。(頁 315)

此段可見廖添丁堅決而深刻的愛情渴望，任何人事物都無法移易其決心意念，誰皆不能奪走他心中的愛，因為阿丸再度燃起於廖添丁心中熄滅已久愛情欲火，爲了她，所有一切皆可拋。最後這段關於愛情的描述是廖添丁親情與愛情的結晶，阿丸給了廖添丁愛與家的感覺，所有人生不足之處，在阿丸身上得到滿足，小說提及：

如今甘薯仔爲了廖添丁犧牲了生命，毫無怨言的去了，她又怎能不拋去自己那自私的迷戀，爲廖添丁獻上大愛，今生今世她要陪伴著他，給他一個安定溫馨的家，他從不曾擁有過的家，那怕他們要東藏西躲，一輩子去逃亡。廖添丁沒再問，他已從阿丸的眼神中讀到了允應。次日一早便開始走訪八里坌庄附近的山丘、森林；自小到大，他從沒有爲了誰而鞭策自己去幹什麼去，只有那麼一次想望一隻金懷錶，去向鶯鶯炫耀。

而這回，它是衝著一股感動，一股真誠，她要爲阿丸尋一個窩，把她藏在裏面，不要受風吹雨打，不要受傷害。也不知爲甚麼，他覺得這是一生裏頂頂重要的一樁事。(頁 326)

由於親情與初戀不順遂，廖添丁渴求情感慰藉，當他來至八里，這個近海的村落與他出生地清水，環境相似，加之他在阿丸眼中感應到彼此情意，因此，他想保護這個女子，建立屬於自己的家，所以他願意奔波，找尋足以安身立命所在，他覺得這是他一生最重要的事，卻說不出緣由，其實全皆起自過往對親情與愛情的熱切追求、渴盼。

企望親情和愛情是作者在書中極力刻畫的性格形象，另外亦寫出其重義氣的特質，展現廖添丁對朋友有情有義之一面，呼應自身具備熱情澎湃的因子，而身爲眾人期盼的英雄，「義」是不可或缺之行為準則，若情感僅止於親情、愛情，在展現熱情性格層面上，將顯出不足之處，因之，小說內容營造重友重義的性格體現，如：

廖添丁誤刺了楊琳後，心中又急又恨，沒有救到人反而傷他一刀，伊娘的，今天這麼衰。如果繼續留在台北，飯岡刑事一定不會罷休，不如逃到中部先避避風頭再設法，歹田望後冬囉。

跳上一列南下的貨車，他決定先在新竹下車，找到楊琳的女人，好把一條金項鍊交給她。上回鐘錶店劫來不少貨色，楊琳忽然心血來潮的說：該回家看一趟了。

「對，對，給你女人一個驚喜！」

.....

和楊琳這樣約定了，哪料到現在又出事。昨兒剛取回金項鍊，這就先代楊琳送去吧。

.....

廖添丁聞說台北廳除了飯岡、黑川外，又調來四位刑事，合力逮捕他歸案，幾個道上的得力好友如土确壁、飛魚、王番仔、周清盟先後都落了網，於是他派人放高調：惡馬，惡人騎，他決心要用武力奪回這些黨羽。

(頁 249、265)

廖添丁與楊琳犯案途中，反而陷入日警所設下的圈套，打鬥間，楊琳被日警所捕，廖添丁為救楊琳，卻誤傷他，只能獨自脫逃，逃亡途中想起楊琳曾表示有回家念頭，如今落網，無法遂其心願，於是廖添丁便代為返家，安頓其家人；之後，由於日警嚴密搜捕，同黨們一一落網，他不因如此而自願逃亡，更下定決心與日警周旋，以營救朋友；上述種種皆表示出對朋友重義重情之性格表現。

親情、愛情和友情皆屬個人情感範疇，影響所及僅限於自身和周遭親近之人，行事範圍狹隘，不足以成為英雄。英雄身上背負社會大眾殷切期盼，並且是人民心靈投射及寄託，因此，全部作為必須擴及群眾，致令所有情感達至大愛的境界，才能臻於英雄境地。職是之故，廖添丁既為一般人民尊崇對象，潛藏在他生命中的熱情因子，不應只含帶個人小愛，更應有國家社會之愛在體內流動，構成整體而深層的熱情。內容寫及：



廖添丁真沒想到他廉價的同情，竟能換來如此深厚的感激，這感激千倍萬萬的超過了他的施捨，而他的施捨也不過是借花獻佛，他難為情了，臉紅了，木訥的伸手拉住婦人。當兩人的手相握時，他直覺得溫情的價值勝過了一切。蕃仔蹂躪百姓，越是貧困的人家，越被剝削，今日徵壯丁，明天捐糧米，沒有一日過得安寧。我可以為他們做些什麼，用什麼方法吐他們的冤氣，如何接濟他們？（頁 154）

廖添丁犯下大和行搶案後，偶經一戶農家，恰巧聽見老夫婦正為兒子喪葬費發愁，便毫不思索地將所得贓款分與夫婦，解決燃眉之急，當他與老婦人雙手交握，除了一股溫情流入心間，更激起其關懷弱勢人民、為底層階級發聲之社會大愛，進而邁向英雄之路。

社會家國大愛不單為意念喚起，更積極體現於具有抗日意識。日本殖民統治壓迫著廖添丁，阻斷其家庭親情，強奪其初戀愛人，消滅其友朋，再再箝制著他心中對愛之渴望，最終於貧苦農家中感知社會大愛，這份愛集合親情、愛情與友情，所有仇恨在此瞬間爆發，轉為勇於抗日，因之，抗日意識是其熱情性格終極表現，亦為遍歷種種壓抑後心理反彈而成就。

書中描繪廖添丁抗日意識成形，並非立地即生，而是經歷一連串生活經驗，在時代生存壓力下，積累蘊藉所就，內容首先寫道：

對日本人的仇恨，他從十二歲就記在心版上了。……十二歲的廖添丁恨不得自己也能跟老二前去，義軍的種種行動成了他崇拜、尊敬的偶像，他極羨慕老二，暗地裏也會向神明祈福保佑。……然而，沒多久，有人捎了消息來，東家的老二在彰化近郊狙擊日兵的時候，被大砲轟炸而死。這不幸的消息斬斷了廖添丁心靈唯一的安慰和寄託，他的命運隨著戰禍的蔓延更加淒慘了。東家連失兩子，整天憂憂鬱鬱，心情難開，自然脾氣火爆，對待廖添丁不時加以打罵。他永遠忘不了日本兵直接間接加諸於他的慘痛，這仇恨的緣起，十二歲就緊緊記在心上。（頁 23-26）

東家二少爺是廖添丁崇拜對象，卻因參與抗日活動，不幸戰死，這消息剪除其幼

小心靈依託，同時東家遭逢喪子之痛，不時加諸打罵，加深他幫傭生活的苦痛，精神與肉體雙重傷害，皆肇因自日方，抗日精神於是萌芽。

壓迫緊接著施加於親情之上。因為祖母逝世，廖添丁前往海風里通知以改嫁之母親前來奔喪。一路上，廖添丁不斷想像母親的模樣，對自小喪父、母親改嫁的他而言，關於母親的一切皆充滿幻想，心情是千頭萬緒、五味雜陳，且滿是憧憬，然第一印象映入眼簾者，竟是親眼見及母親被日兵凌辱。

一個婦人衣不蔽體的跌在地上與日本兵扭打，她的頭髮被日本兵揪住，嘴角淌著血絲，裸露的胸口累累青紫，正在拚死的掙扎。即使不是自己的母親，看到殘酷的景象，誰都要憤怒填胸。廖添丁隨手抓了瓦鍋、椅子向日本兵猛擊，竭盡所能的大聲呼救。……沒多久，海風里的來人帶了不幸的消息。證實廖添丁那改嫁的母親經不起一場虛驚，臥病幾天就不治而亡。自此那聲槍鳴劃破了他的心，皮肉的痛苦很容易忘記，一生第一次對母親的印象卻永不磨滅。想起受凌辱繼而慘死的母親，一股酸苦絞得他眼睛疼痛，闔上眼瞼，竟昏昏眩眩的倒退了幾步。(頁 38-39)

日本兵凌辱他的母親，亦凌辱他心中渴望母愛的意念，他母親因受驚嚇而慘死，自小以來對母親的想望，就此破滅，這刻畫於心中的仇恨，苦痛遠超越肉體折磨，所有美好憧憬瞬間轉為夢魘，更積累內心反抗日人之意念程度。

其後廖添丁離開清水北上謀生，遇見初戀情人鶯鶯，彼此情意相投，卻因現實身份所困，不得有情人成眷屬。廖添丁為見鶯鶯一面，鋌而走險，犯下搶案，被捕而判刑入獄，出獄後四處打探鶯鶯下落，卻得知她已被日警部長包養，初戀之情被現實環境斬斷。此外，入獄後，雖有改過自新之念頭，卻成為日警黑名單人物，所有無法偵破的竊案、搶案，皆懷疑是其所為，最後連收留他的台籍警察夫婦亦迫於現實壓力，無法再收容他，環境壓迫接二連三，終於逼好漢上梁山，走上反抗的路途。

番仔欺壓老百姓，我們就做幾個案子讓他們去手忙腳亂，不然，千里馬縛在將軍柱，誰會甘心。

是的，日圖三餐，夜圖一宿，這樣虛度浮生也許沒什麼意思，倒不如轟轟烈烈的跟番仔來鬥一場，不能拚個你死我活，最少也給百姓們出點冤氣，你看怎麼樣？（頁 234）

最後走上反抗一途，正是心中仇恨堆壘的爆發，為百姓們出點冤氣，亦即自我抑鬱之氣的抒解，抗日意識是在時代環境背景壓力下持續醞釀而成，最終轉化為具體行動，至此，一切情感表現凝聚出社會大愛，深化廖添丁熱情性格內涵。

深切且熱烈的情感是小說人物肖像極力描摹傳遞之特質，此亦為角色性格特徵，並以各式各樣發自於主角內心之愛為實際體現。前述析論中，作者透過不同人物眼光，反覆陳述廖添丁外貌形象與散發的氣質，如是營造手法可建構讀者印象，然不可否認，此種書寫模式僅限止於外在描繪，無法雕塑更鮮明人物形象，生命感大打折扣，小說人物不能只是以鏡像方式陳述，而應為立體化描摹，即是連結外在人事物與主角間交相活動，讓人物活化。作家筆下的人物，其性格都是在與周圍人物的交往中顯現出來的。作品中人物的思想、行為，無不受到環繞他的其他人物的制約和影響，甚至這種影響可以成為他某種動機和欲望的推動力量<sup>25</sup>。因之，若欲使角色更性格化、更生動化，必然需透過相關人事間交互多重聯繫，致使人物與外在一切產生互動，以突出個性特徵。蔣曉蘭即認為：

人物的肖像、神態、性格等方面往往有許多特徵，小說創作如果能抓住其中的主要特徵，通過不同情節、場面反覆進行描寫，就能使這一特徵鮮明突出，給讀者留下十分深刻的印象。<sup>26</sup>

心岱塑造廖添丁之性格形象，以「熱情」為特徵，在全書內反覆書寫，而熱情之下包含著親情、愛情、友情與家國情，豐富熱情意涵，使此特質格外鮮明，亦令廖添丁成為具有血肉且生動之人物，引致讀者共鳴。

然人不會只有一種情感主宰所有行動，廖添丁情感雖統合於單一情緒下，仍然有不同層面，使得情感面向更為豐富，性格亦是如此，性格應具備多面向，才

<sup>25</sup> 參見吳松亭著《小說創作藝術談》，江西南昌：江西人民出版社，1986.11，頁 156。

<sup>26</sup> 參見蔣曉蘭著《小說寫作藝術與技巧》，貴州貴陽：貴州民族出版社，2003.06，頁 86。

能展現其完整性與主體性，使個性特質更為鮮明、益加人性化。職此之故，黑格爾亦指出人物性格不能僅為單純情欲，唯有多層次情性內容，才能令性格立體而有力，他說：

如果人物性格沒有見出完滿性和主體性，而只是抽象的，任某一種情欲去支配的，它就會顯得不是什麼性格，或是乖戾反常、軟弱無力的性格。<sup>27</sup>

小說以人物為主，人物則視性格為靈魂，個性主宰人面臨事件情境之全部反應，從日常行為間，不難得見個性特點，而其中展示出的情感內容亦凸顯性格，人物依隨外在情境事件演進展現迥然相異情感，自然表明性格不應僅受某一情欲支喚，而是多樣、多層次的個性意涵。

《俠盜正傳：廖添丁》一書原名《紙鳶》，風箏遨遊於天，看似自由，實際所有行動皆受生活環境與時代的線牽制著，並非真正逍遙，而作者以「紙鳶」為書名，對於人物塑造上必和紙鳶表徵相關，賦予廖添丁對抗壓迫牽制、期盼自由的性格，這是在整體時空背景內激化出之個性特質，並藉由故事表現此一性格。如：

「添丁，你把粥煮好就到前面來，其他的事暫時不必做。」

聽到搬戲先生這樣說，廖添丁很樂，一顆心先就飛了出去。打從混進戲班裏，以為到處流浪的日子很愜意；妄想啣，班主的刻薄、兇狠，把他制得一點自由都沒有，不准他到街市去遊逛，不允他跟孩童玩耍，說他會闖禍、會惹事。打苦工沒關係，要他當龍中鳥可不成，禁不住的。這又懷念起從前的生活，白天餵牛，晚上挑水，比現在的工作雖然單調、沈悶許多，可是那種自由自在的天地畢竟比個戲臺要大得多。（頁 7）

廖添丁離開東家後，投靠四處走唱的戲班，以圖餬口，但戲班生活單調且繁重，加以戲班主刻薄、兇狠，動輒打罵，不許他與其他孩童玩耍，限制活動自由，這

---

<sup>27</sup> 參見黑格爾著（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1776-1831）、朱光潛譯《美學》（第一卷），北京市：商務印書館，1979.01 第 2 版，1997.02 第 11 刷，頁 300。

與其內在具備之追求自由的性格相背違，因之，當廖添丁聽見班戲先生提及「其他的事暫時不必做」，心情自然飛躍、欣喜。再如：

許多大帆船泊在港口，那張起的帆布一重一重的滿佈天涯，落日貼在海角，水面的霞光就要湧溢到岸上來了。

這幅景致彷彿就是少小時候憧憬的幻夢；牛罵頭也是個濱海的地方，可是那兒成天颳著風沙，帶著鹹味，連井裏的水也是。沒有人告訴過他海可以行船，船是什麼東西他甚至都不知道，他只看見竹筏在川溝裏走。阿水伯的大兒子是到鹿港搭船渡海走內地的，船一船，那時候他開始幻想起海的面貌，大致就像藍天的白雲一樣，有時清澈明麗，有時也會灰暗陰霾，因為天空是陸地的天空，海就是天空的天空。雖然牛罵頭的天空一如乾澀貧瘠的陸地，永遠灰撲撲的，但他知道天空有太陽，五光十色，還有飛鳥，海是這樣的嗎？是的，但願是的。那揚帆的船隻可不也是展翅的飛鳥！乘風破浪，遨遊天涯，探盡海角，不管做一隻小雀仔，一隻夜婆都好，可是這太委屈人了，現在的他怎麼只是一隻雀仔、一隻夜婆？他是鷹、是鶴、是鳶，那種人見人畏的大鵬鳥，只有他無拘無束，自由自在的翱翔。

……然而偏偏這時候竟留意起船隻的帆布，海呀！他一世人還沒經驗過呢，渡海去吧，在天空的天空飛翔，這豈不是幻夢裏的希望。(頁284-285)

廖添丁因躲避日警追捕，逃亡至大稻埕港口旁，近晚時分港邊船隻停泊，和小時對海的記憶大相逕庭，面對海天一色，他渴望自由自在地悠遊，不是在天空，而是翱翔在天空的天空—海之上，它是無拘無束的空間，能引領他至其夢想國度，踐履長年以來之幻夢，達至憧憬的真實自由境地。

除了期盼自由，性格當中亦具特色樣貌者，即為「不受屈辱」。小說內容內，廖添丁由於親情、愛情都被現實環境所拆散，種種壓迫造就其性格中不受屈辱的一面，此塑造豐富他性格層次，展現更多樣化個性表徵。如書中所提：

黃萬急急使著眼色，對倔強、不羈、硬骨頭的廖添丁實在頭疼，這性格跟他俊秀的臉太不相宜了。以後要與仙仔商量，如何把他調教成人。

.....

巡查從藤椅裡爬起來，端茶啜一口，繞過他的辦事桌，貪婪的打量廖添丁。……不知怎的，巡查一看到這孩子，打心裏就想笑，是喜歡的笑，雖然他處處露出故意犯上的不禮貌，但可能也因為這一層強硬不馴的天真，才讓巡查有特殊的印象。

.....

巡查笑得好滿意，彷彿把廖添丁看成中意的貨色，要掂掂份量似的，伸手湊近他的面龐。

「我不會！」

廖添丁驚覺地一閃，躲過巡查的輕浮舉動，可是他的左臉卻挨了黃萬不明不白的一掌。

.....

挨耳光對廖添丁來說，是家常便飯，這是一種最輕的處罰，比挨棍子好多了，他的面頰承得住任何鉅力萬鈞的掌，卻容不得一絲一毫被輕薄的屈辱。(頁 30-33)

此段描寫透過旁人眼光敘說廖添丁形象。首先是戲班主角度，看著廖添丁在日警手下命運未卜，又展現一股倔強、不羈、硬骨頭的氣勢，不免擔心其往後遭遇；接續則是日警觀感，感知到他有種強硬不馴的天真，這對日警而言具有興味，勾起巡查玩弄心理；當巡查打量廖添丁，伸手湊近他臉龐，並要求唱段歌仔時，廖添丁警覺地閃避巡查輕浮舉動，卻挨班主一掌，這巴掌對廖添丁而言，乃是家常便飯，巡查的舉動才為他所無法忍受之事，因為這一撫摸帶有極大輕薄意味與屈辱。另一段則寫道：

廖添丁無意中挨了打，整個人向前衝了幾步，等立住腳跟，他昂起頭抗議著。……

「進城要消毒，這個規矩你不懂嗎？混蛋！」

「什麼混蛋，我又沒有犯罪，要挨你打？」

「混蛋，你再多嘴，我就打死了。」

警察大發脾氣，兇暴的抓住他的辮子，拉繩一樣的拖往消毒站。廖添丁掙扎著，又氣又痛，兩隻含恨的眼睛就像要迸出血來。(頁 72)

故事起自廖添丁前往台北謀生，進城前，正逢日方要求進入台北之台灣民眾皆須接受消毒，廖添丁本想猛衝入城，卻被日警攔阻與毆打，然他並未宿命地接受屈辱，而是亟欲反抗，並與日警爭辯，最終雖仍被迫接受消毒，但於神情中依然展現出其不受屈辱的性格特質。

由前述可見，心岱賦予廖添丁具層面與層次之性格樣貌，同時配合故事情節推演，凸顯和加深個性，令人物活現在文字間。因此，小說塑造優秀人物性格並不會僅具備單一化特質，它經常鏈結一連串品格特徵，構成個性群組，各類型個性間皆存在關聯性，集合為有機體，藉以一種或數種性格為基幹，加入外界事物、遭遇、環境等因素催化，衍生出更多性格內涵，呈現人物多變與多樣化性格，即言之，性格應是動態的、是不斷發展的，才能隨著外在世界演進，深化人物形象。

### 三、行為背後的心理呈現

小說不離人物，刻畫角色並非限於外在相貌與行為顯現，亦要深入內心意識中，才能展示更具生命力的人物形象，張堂錡認為：「只有透澈地掌握人的心理與思想，才能寫出真正的『活人』。」<sup>28</sup>因為現實中人不可能從未進行內心思考活動，而小說既欲表現真實生活，箇中角色必然亦有心理活動，如是故事人物才能貼近世界，引發讀者興味。故此，一個成功的小說家，會用心把人物的思想情感和精神世界豐富化，使其筆下的人物有自己獨特的個性、有獨立的行動意識和愛恨嗔癡的情感。<sup>29</sup>

作者塑形小說人物，對於如何展現角色心理意識此一課題，絕不會等閒視之，因為人的內在心理思考是真實且有力量的活動，它操控著自身行為，亦為面對外部世界時之感受，所以，它可為故事製造多種效果，向讀者介紹人物，引領其瞭解、認同主角行為動機，王德鄰即認為：

<sup>28</sup> 參見張堂錡著《現代小說概論》，臺北市：五南圖書，2003.10，頁 82。

<sup>29</sup> 參見陳碧月著《小說創作的的方法與技巧》，臺北市：秀威資訊科技，2003.05，頁 80。

當作家從審美的角度去把握現實時，他首先關注並且傾全力去再現和表現的，是處在各種複雜社會關係中的、行動變化著的人，是人的豐富的精神生活乃至微妙的內心世界。<sup>30</sup>

小說家傾全力關注書內人物心理活動，揣摩角色對複雜社會環境所做出的反應，呈現外在社會關係如何引發人物種種思考面向，藉以展示外在世界與人內在世界之交流互動，同時顯明人物多樣、富變化精神層面。

欲完全瞭解、掌握一個人，莫過於知悉其內心意緒，然此亦為最困難之部分。在實際情況中，若非自己將內在思緒和盤托出，旁人無法洞察他心理意識；小說則大相逕庭，敘述者經常自由地深入故事角色思想，將他們內在罕為人知的部分清清楚楚地展顯於世人面前，致令讀者能輕鬆且容易明知小說人物想法、情感及行為動機，這正是由內入外表現人物之方式，使故事人物赤裸裸地為人所知，羅盤在《小說創作論》一書中論述小說人物的分析與描寫，便提及注意心理描寫，他說：

以心理活動來表現一個人，是由內而外的。作者筆下的人物彷彿是個水晶體，讀者不但可以欣賞其外貌，還可以洞悉他的內在。這樣，使讀者看起來就會覺得過癮得多了。<sup>31</sup>

經由作者直接呈現人物心理，讀者不需多方揣測，便能明白角色意識流動，並同自身心理相結合，引發情感激盪，隨故事人物悲喜愛恨，認可角色個性，職是之故，心理揣摩乃為人物塑形之必要。

愛爾渥(Elwood, M.)討論小說人物刻劃技巧時認為「思緒是呈現性格的卓越工具」，論述性格四個層面時亦包含心智層，即人物思想過程<sup>32</sup>，可見心理層次在性格上佔有相當地位。個性是小說處理人物樣貌無法或缺之部分，一般作家定會

<sup>30</sup> 參見王德鄰著〈作家創作意圖與人物性格邏輯〉，《成都師專學報·文科版》，1995 第一期，頁 49。

<sup>31</sup> 參見羅盤著《小說創作論》，臺北市：東大圖書，1990.03，頁 91

<sup>32</sup> 同註 18，頁 56、206。



寫出角色行動，利用動作表現性格，然行爲動作固可顯現性格，其效果卻不若以心理呼應性格而直接感人，因爲性格與心理皆屬內在層次，且思想主宰著行爲，故當人物處境、性格特出，凸顯心理層面自然成爲不容輕忽之關鍵。

心岱描繪廖添丁，在性格塑造上，經常利用書寫其當下心理活動，透過事件所勾起之內心意緒，凸顯性格樣貌，使個性鮮活、具生命力。如：

他抿緊嘴不再言語，心裡開始記掛晒在人家竹籬上的衣服。戲臺的歌仔不斷傳到耳邊，今天是最後一台戲了，明兒戲班就要離開牛罵頭，也是要結束中部的旅程，轉往下港去，聽說乘牛車也得走好幾暝，這樣子離家鄉是越來越遠啦，廖添丁不自覺的又擡起頭仰望，隱隱一股暖流游過眼眶，他企盼什麼呢？這樹神的庇護嗎？不，連祖母都沒能看顧他了，何況這啞巴榕樹，他只不過對它有一份親切和熟悉罷了，也許到下港還能再看見大榕樹，這樣的樹到處都有，不稀奇的。(頁 15-16)

此段進入主角內心世界，想至自己即將隨戲班遠走他鄉、四處漂泊，不禁引致一股愁緒，之後連用兩問句，自己得出否定答案，表面看似認清現實，無所眷念，背後仍隱含對故鄉親情的期盼與難以割捨，表現重情的個性特徵。再如：

廖添丁默默聽著，手掌不自覺的一張一握，這幾年來可曾出力換取生活過？不，只利用它們翻牌、打鬥、扒偷幹了不少荒唐事，它們像一雙傀儡，流著的卻又是他自己的血！看看那些筋脈，它們貫連著全身，是你自己的手啊！廖添丁心裏在吶喊，他紅著臉，對以往的行徑感到羞愧極了。(頁 166)

與楊琳一席懇談後，廖添丁反思自身過去種種行徑，深感自己從未認真生活，反而利用天賦之健康身軀，做盡賭騙、盜偷、逞兇鬥狠之荒唐事，離家前所懷抱的志向，日本統治加諸其身之屈辱，早已墮落淪喪，消滅得無影無蹤，因之，楊琳所提及的話語一字一句無不震撼著廖添丁內心。又如：

木屐又唱起來，鶯鶯說著，一步一步退出胡同。廖添丁真想一把將她攬過來，可是他沒勇氣，也絕不要，因為在他目外那已非鶯鶯，她穿起和服，粧扮得日本姑娘一般。她的體內流著不乾不淨的異族的血，她不可能更是那個懷抱琵琶的鶯鶯。(頁 226)

鶯鶯是廖添丁極為愛戀的女子，廖添丁為她丟了工作，犯下搶案而入獄，出獄後四處打聽她的下落，一切作為皆是希冀能與鶯鶯執手偕老。然迫於現實環境，鶯鶯被日警部長包養，拆散雙方情意；當兩人再次相逢，理應互訴衷曲，而鶯鶯一身日式裝扮，卻讓廖添丁退縮不前，他感受到鶯鶯已與過去印象中的女子不同，認為她體內流著不乾不淨的異族的血，他愛的不是眼前妝扮如日本姑娘的鶯鶯，若懷抱此刻的鶯鶯，正是接納日本人，這悖離廖添丁內在性格。

除以心理層面表現性格，故事內另有以思緒活動補敘自身過往經驗的例子，並著重於幼時生活。《俠盜正傳：廖添丁》一書以廖添丁投靠戲班生涯為始，略過兒時生活介紹，然而他童年成長過程影響其成年活動，若不加以說明，將令讀者產生一知半解之感受，因之通過心理獨白，向讀者敘說幼時往事，展示其過往不為人知的生活經歷，藉以令讀者明瞭他個性、行為之所由。此類例子，於第一章內容中，經常可見，茲舉一例說明：

挨耳光對廖添丁來說，是家常便飯，這是一種最輕的處罰，比挨棍子好多了，他的面頰承得住任何鉅力萬鈞的掌，卻容不得一絲一毫被輕薄的屈辱。巡查的手雖被甩開，但滾燙的記憶已滔滔的流到眼眶裏。……(頁 33)

當巡查撫摸廖添丁的臉龐，他迅速地甩開日警的手，因為他感受到的並非安慰，而是屈辱，同時勾起心中的回憶，展示其不受屈辱性格塑形之來由。

小說誘人之處，即是寫出角色活動於故事間之一切行為，同時勾起讀者情緒反應，令其反覆品味，而人物行為中最能觸發共鳴者，正是內在心理描述。心理描寫呈顯角色深層意識流動，賦予人物思考能力，表現故事主人翁面臨外在環境因素作用下所引致之情感、想法及意念，這為掌握一個人最直接、最真確、亦最

易產生共鳴的方式，故是，作家藉由文字敘寫，將人內部世界真實毫不保留呈現於外，目的即是通過展示心理，達至感情觸動與交流作用，因為，讀者是有感情的，若要令讀者感動，書寫人物就必須涉及情感層面，唯有寫出人物內心深處細膩的感情，大膽地進入人物的內心世界，才能表達出感情的豐富與多樣。如此，小說才能經由人物，吸引讀者投入感情、進行思索，進一步完成反映現實生活的功能。

## 第二節 作家文學中敘事技巧的運用

敘事牽涉故事與敘述兩層面，簡言之，其意指敘述故事。故事得自於現實中所發生事件的組合，然事件本身並非僅為單一面向，而是具備立體樣貌，此一本質製造敘述者處理事件之選擇空間，在此空間內，敘述者能依從自己個人意念，對事物進行瞭解、剖析，緊接著加以整理排列，最後完成敘述。換句話說，陳述者以不同角度切入、剪裁事件，內容同時隨之迥異，即事件如何構結，決定故事將呈顯哪種內容。

由上段可知，一部敘事文本乃為敘述者針對故事操作方式的集合，敘事技巧運用與故事間存有不可須臾離之關係，反映出極為強烈的主觀性。職是之故，進行文本分析，除釐清敘述內容，亦應分析其中敘述行為運用情況，才能全面且完整地討論敘事文本，進一步觀照出其中亟欲發送之敘述信息。

因此，本章將從情節安排、時間設計、環境營造與敘述手法運用等四個層面，針對作家在廖添丁故事中所使用的敘述技巧，進行分析和論述。

### 一、因果相連的情節安排

人活動於現實世界中，無時無刻與周圍環境產生聯結，製造眾多事件，這些皆為小說取材對象，然作家不可能擁有極大篇幅，鉅細靡遺地容納全部和人物有關之事情，故此，作者必須挑揀素材，並將選取的資料進行安排，以構成整體小說，換言之，小說家須藉由某種規範處理組合事件，使事件集構成意義體，完成

小說敘事功能。

小說與故事關係緊密，小說是否能引人入勝，牽動讀者情感思緒，故事佔有極其關鍵地位。故事須能充分展現人物於生活中一切內外活動，才可令讀者經由閱讀過程，產生親歷其境、感同身受的體會，此即為故事之於小說的重要作用，而欲完成這項功能則需依憑情節安排以達至目標，藉由情節，事件得以活化在故事內，致使故事具備吸引力。

一般鑑賞小說內容時習慣使用「情節」做為討論面向，將故事和情節混成一體，合為「故事情節」，實際上兩者並不同。故事可視為所有事件之集合，一部小說或僅描述單一故事；或同時並列、交纏數個故事。無論小說如何處理故事，故事本身皆依序列關係排列事件，此項關係表現為時間次序；情節是具備意涵的事件的行動過程，它依憑事件內邏輯關係所結構成，傅騰霄指出：

構成情節的時候，事件的邏輯關係非常重要。它就像一根無形的鏈條一樣，緊緊地拴住事件的各個部分，使之穩固地構成小說的框架。<sup>33</sup>

事件因具備邏輯而生成意義，亦使情節隨之展現，因此造成情節與故事兩者的差異性，關於故事與情節之區分，佛斯特（E.M.Forster）提出相當重要的論析，他認為：

我們得對情節下個定義。我們對故事下的定義是按時間順序安排的事件的敘述。情節也是事件的敘述，但重點在因果關係（causality）上。「國王死了，然後王后也死了」是故事。「國王死了，王后也傷心而死」則是情節。在情節中時間順序仍然保有，但重要性已不及因果感。又「王后死了，原因不明，後來才發現她是死於對國王之死的悲傷過度。」這也是情節，中間加了神秘氣氛，有進一步發展的可能。這句話將時間順序懸而不提，在可容許的範圍內盡量與故事分開。對於王后之死這件事，如果我們問：「然後呢？」這是故事；如果我們問：「為什麼？」就是情節。這是小說

---

<sup>33</sup> 同註 12，頁 111。

中故事與情節的基本差異。<sup>34</sup>

佛氏並不排除情節中時間關係，因為事件起由與結果本身即具備時間順序，但他以為情節著重於事件間因果排列組合的邏輯關係，更勝於對時間之關注，情節間因果關連性提供敘述者可以在故事中添加更多元素的自由，進而豐富故事內容。歸納以上論述，情節與故事皆會呈現事件結果，不同點在於情節提供讀者一處思考空間，致使讀者不停思索為什麼事件會如是發展，這正為評價情節曲折離奇、扣人心弦的重要原因。

如是觀之，所謂情節是存在敘事作品中的一系列事件的有機組合，敘述者揀選發生於人物身上之一切故事，選取能突顯人物特質、展示主題與傳達意念的部分，並予以構思，令事件藉由藝術安排而組構成敘事內容。正如魏飴所言：「生活為我們只能提供故事而不能提供情節，情節應是作家在生活故事的基礎上加工提煉的事件過程。」<sup>35</sup>經由作家對於事件予以加工，致使故事擁有情節，增加敘事韻味。

情節由事件群所構成，這些事件結合為序列，序列使事件產生功能，同時生成意義，然並非所有事件皆擔負相同功用，因之，依照事件在情節序列中發揮作用之程度，可將事件區分為核心事件與衛星事件。核心事件佔據情節關鍵位置，具備選擇性功能，引導情節發展走向，胡亞敏即指出：「核心功能是情節結構的既定部分，具有抉擇作用，引導情節向規定方向發展。」<sup>36</sup>核心事件對情節有著決定性關鍵地位，故此在情節序列不更換的情況下，核心事件無法任意被改動、省略與替換。衛星事件主要作用是輔助或圍繞核心事件，令核心事件得以補充、豐富與修飾，其於情節內的重要性不如核心事件，它可以被另一件衛星事件替換而不影響發展邏輯，但不可自序列內將之完全摒除，因為如果失去衛星事件對核心事件的發展作用，情節很難產生感動人之魅力。綜而觀之，核心事件確立情節主要內容，衛星事件則體現情節發展過程，兩者相互配合完成情節意義，因此，當進行情節安排鑑賞時，需先整理出事件所擔任的角色，才能進一步認識小說敘

---

<sup>34</sup> 同註 24，頁 114。

<sup>35</sup> 參見魏飴著《小說鑑賞入門》，台北市：萬卷樓，1999.06 頁 163。

<sup>36</sup> 參見胡亞敏著《敘事學》，湖北武漢：華中師範大學出版社，2004.12，頁 121。

事形式。

當情節內所存在的事件依功能加以劃分後，下一步即須找出事件於其中如何組合之情況。事件組合離不開時間和邏輯關係，以此為本，一個序列的事件是被鏈接（在序列中分布）、嵌入（在序列中組合）或接合（被分布與組合）<sup>37</sup>。鏈接即是按時間性組合事件，兩件事情前後相連，順時接續分布；嵌入則是將一事件插入另一件事中，用以說明、補充與對比，嵌入這個功能十分重要，它可成為後來事件發展的契機；接合則是以某種相似點將事件分布與組合在序列中。以上簡單論述事件功能與組合方式，下面將藉此分析《俠盜正傳：廖添丁》一書所進行的情節安排。

心岱小說的情節安排大致呈現線性結構模式，以廖添丁的一生作為主軸串結故事，呈現時間式序列鍊結。全書共有十八個章節，可分為三大部分：第一、二章是第一部分，寫廖添丁於清水時所發生的事件；第三至第十四章是第二部分，寫廖添丁在台北時期的活動，佔本書重要部分，一生重要行事作為，在此處呈現；第十五至十八章則為第三部分，內容寫廖添丁在八里時的生活。章節安排符合時間進行模式，寫主角不同時期之生活經歷。

分析各章節內部組成，每章皆有核心事件和衛星事件共同組合成整個章節的故事，因為是敘述人物一生故事，時間必然是故事發展線，於是時間是最主要的組構軸線，而其中亦有因果關係，前事為後事之因，層層遞進，完成故事敘述，瞭解人物行事作為。此處藉第一章為例，進行情節分析，以瞭解故事內事件安排情況。第一章寫廖添丁進入戲班的生活，故事內所包含的事件共有：

1. 戲班因縮減戲目被廟祝發現。
2. 戲班主與排戲先生討論讓廖添丁登台演唱。
3. 排戲先生欲說今晚登台之事，廖添丁誤解其意而私自溜出戲班遊玩。
4. 看見老人與孩童們在榕樹下閒聊和嬉戲。
5. 與人打賭劈甘蔗。
6. 被老闆發現他身無分文。
7. 排戲先生出面解救。

---

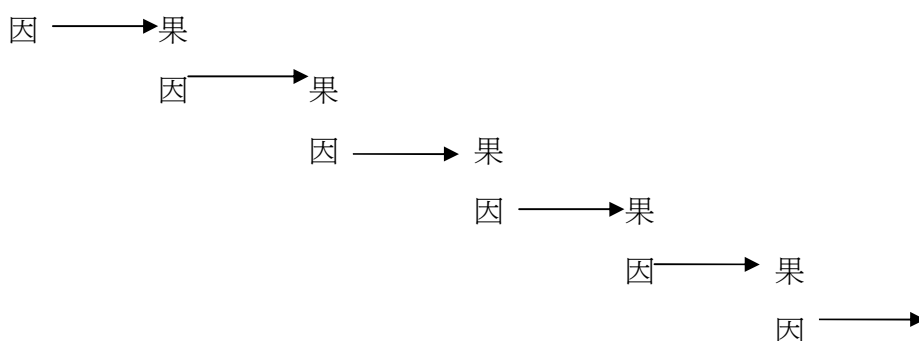
<sup>37</sup> 參見史蒂文·科恩·琳達·夏爾斯（Steven Cohan & Linda M. Shire）著，張方譯《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，臺北縣板橋市：駱駝出版社，1997.09，頁 61。

8. 回到戲班準備登台。
9. 登台演唱得到好評。
10. 農夫突然上台敷演抗日歌謠。
11. 日警前來偵察追捕。
12. 廖添丁被日警帶回警局偵訊。
13. 班主在偵訊過程的表現。
14. 日警逮捕到嫌疑犯而釋放廖添丁。
15. 廖添丁離開戲班。

這些事件依照時間進行順序而串聯，其中共有 6 個核心事件，9 個衛星事件。第一核心事件起於戲班主私自減戲目而被廟祝發現，它引發故事進行的可能性，班主可以選擇不予理會，亦可想辦法解決，班主為求長久合作機會，選擇了後者，引發緊接其後的事件皆與此事相關和開展。廖添丁私自離開戲班是第二件核心事件，這是由第一個核心事件而來，班主與排戲先生商量後決定讓廖添丁登台，卻因交代不清，使廖添丁誤為可以出去遊玩，致使其他事件進入故事內。又因為遊玩中發現有人以劈甘蔗為賭，在好奇心與不服輸的個性驅使下，加入賭博行列，由於贏得太多，被揭穿身上毫無分文，爭執中，搬戲先生出面解圍，最後回到戲班中準備登台。事件發展至此回歸到第一核心事件，並生成第三核心事件，即是廖添丁粉墨登台演唱。這個核心事件接續第一核心事件，同時開啓後續新的敘事情境，引出兩件核心事件，其一為農夫敷唱抗日歌曲，其二是廖添丁受日警偵訊過程。前五個核心事件發展完結後，最終歸結為整個章節最終的核心事件，即是廖添丁離開戲班，它表現主角在經歷一切事件後，所採取的新行動，一方面結束這章節所有事件，另一方面開啓下章節的事件發展。

核心事件的組合以時間為主軸而鏈接，同時展現因果關係，前一個核心為後者的引致因，接續完成全部敘事過程。組構情況可以下列圖示表現：

第一核心→第二核心→第三核心→第四核心→第五核心→第六核心(→為時間)



章節內其他 10 件事情皆為衛星事件，擔任核心事件間的過渡，使核心事件的連結建立緊密聯繫關係，並將核心事件發展得更為完整，如：第一與第二核心間有一個衛星事件，它發展第一核心事件，寫班主與排戲先生討論能否讓廖添丁上台之事，而這對第二核心有開啓作用。所以它們使事件產生推演過程，開展由核心推進的結果，製造故事情節。

除依循時間結合事件外，另有並不遵照第一章所建立的時間邏輯而進行的事件序列，分列如下：

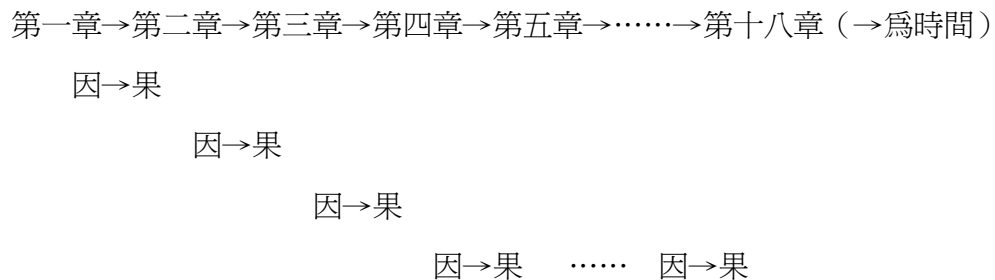
1. 八歲至東家做工的情況
2. 祖母發瘋
3. 東家二少爺離家加入抗日行動，不幸戰死
4. 祖母過世，通知母親奔喪
5. 親眼見及母親受日本兵凌辱，母親因受驚而死
6. 廖添丁因貪玩，工作不專注，被東家責罵，賭氣離開
7. 無助中發現戲班而投靠進入戲班

以上事件散布於主要序列中，分別抽出可組成另一序列，依功能分，亦屬於衛星事件，但與前述衛星事件不同，它們並不位於整體時間鏈結內，而是別有獨立於主序列外之時間。第 1、2 件事為第二核心的衛星事件；第 3、4、5 事件是第五核心的衛星事件；第 6、7 事件則不屬於任何核心事件。這七件事在第一章故事中具有說明和解釋功能，可分為兩種情況：一是針對核心功能內主角行為動機予以揭示，前五項皆擔任此功能，如第 1 件事解釋廖添丁私自離開戲班外出遊玩的行為動機，令讀者明瞭主角為何會誤解搬戲先生之意。二為補述整起故事起因，



它填補第一核心如何出現之因。第一章即開始於廖添丁進入戲班的生活，然讀者會產生疑問：他並非出身戲班，是如何進入戲班？作者面臨此問題可以選擇不解答，但當主角發生於進入戲班前的事皆出現在故事內，補充相關核心事件，這便成爲不可忽略的部分。綜而論之，此處事件是以「嵌入」模式進入主要序列內，嵌入基本有說明功能，亦具備解釋作用，胡亞敏指出：「這種嵌入還可用於解釋，即用插入的序列解釋人物行為的動機，事件的緣由。」<sup>38</sup>藉由嵌入功能，將可使主序列說明不足的部分得到釐清。

由上述可見，章節內事件有時間與因果關係，而章節與章節間亦含因果性連結。第一章主序列最後一件事寫道廖添丁離開戲班，第二章故事的起始則寫離開後經過一座小廟，於是暫且棲身，由是開展第二章的故事，因爲離開戲班，所以投靠至寺廟，章節間產生因果關係，而第二章最後事件爲第三章故事開端，第三章結尾爲第四章的開端，……層層連結、推演，將所有故事完整呈現，關於其中設計可以下列圖示說明：



綜而觀之，敘述廖添丁故事，時間關係自然是不可免，因爲其一生相關事件本身即呈現時間邏輯，而發生於主角身上的事件皆事出有因，其採取的行動具備不得不爲之動機，故此，依照因果序列安排情節，事件前後關聯、行爲動機與結果將清楚呈現在故事中，人物形象亦隨之表述、體現，使讀者輕易掌握和瞭解作者企圖通過敘事所傳遞之訊息，進而產生閱讀共鳴效果。

---

<sup>38</sup> 同註 36，頁 123。

## 二、打破時序的時間設計

敘述和事件是組構敘事的兩大層面，敘事即是將某段時間中所發生之一系列動作行為描述呈現，因之，敘事文無法與時間劃清界線，分析敘事文本，時間便成爲不容忽視的要件，可以說：敘事文屬於一種時間的藝術。

敘事是利用話語陳述事件的動作，此處話語包含口語與書面兩類形式。當以口述方式呈現故事，由於是面對面的鋪陳，聽覺獲知的訊息將直接轉爲理解，若是在敘述中打破事件發展順序，將會造成受述者爲釐清其中邏輯關係，中斷接受信息行為，致使敘事動作無法順利完成，所以必須採取前因後果的順序化敘述模式，令聽者能夠直接、清楚掌握和瞭解實際情況；進入文字後，因爲是透過閱讀文字並加以思考後獲取內容，若仍採用與口述相同模式表述，敘事即成爲流水帳式的紀錄，而略過思考過程，定然顯得枯燥乏味，失去引發閱讀興味與效果之功能。

真實自然時間呈現一種順序性，它以直線式爲運行狀態，具有不可逆轉的特質，任何人都無法操控真實時間，然敘事作品往往打破這般單向線性關係。事件是時間順序下而生成，事件從發生、開展至結束即是一種時間流轉狀態，由於陳述方式不同，連帶使得存在於事件的時間同時被操縱，當事件或大肆鋪排，或輕描淡寫，或預言未來，或回溯某些記憶，隱含其中的時間便隨之受到扭曲，而敘述者在敘述事件過程中重構時間運動軌跡，排列出新的線性時間序列，造成時間流轉方式在敘事文本中經常被重組。

時間在文本中可分爲故事時間與敘事時間，故事時間指的是單一或一系列事件，依照其發生、發展、演變、終至結束等順序，呈現出自然時間狀態；敘事是由敘述者所完成的動作，事情如何說、怎麼說，都是來自敘述主體的意圖，因此時間將隨敘事意念而重構，呈現所謂敘事時間，即是不論其中順序，而由敘述動作所表現出的時間狀態。故事時間是固定不變的，而敘事時間則爲變動的，這兩組時間明顯存在著不一致性，於是敘事文中的時間出現了「錯置」現象—發生於過往的事情可敘述於現今，未來可在當下被預先揭示。閱讀敘事文本時，呈現在讀者眼前的經常是敘事時間，而故事時間則隱藏於其中，它常常被敘事時間切割、打亂甚或模糊化，讀者須依靠理性和經驗，從敘事中去體認與獲知。

當敘述者利用時間錯置將事件順序加以重組，或是將發生於未來的事件預先揭示；亦或補敘之前未陳述的過往；此時可以清楚感受到：被錯時敘述的事情在整體敘事文中佔有相當份量，它必然極深刻地掌控著角色，包含人物內心不為人知的心理狀態與遭遇，而引領讀者更進入故事，並與其間人物產生共鳴。即言之，在敘事中重組時間，它不僅展示一種敘事技巧，同時體現敘事背後各項企圖，米克·巴爾（Mieke Bal）認為：

順序安排並不僅僅是一種文學常規，它也是引起對某些東西注意的一種方法，以便強調以及產生美學和心理學效應，展示事件的種種解釋，顯示預期與實現之間的微妙差別，以及其他諸多方面。<sup>39</sup>

敘事展現敘述主體陳述事實過程時所欲顯示的意念與企圖，帶有敘述者的主觀評價，敘述主體運用錯時技巧，意圖在於藉由事件時序變化，凸顯處在其間故事情節，製造閱讀效果，因此，敘事時間是作者對故事的加工改造之後，所提供的現實文本秩序。

小說屬於敘事文類，並以書面話語作為陳述的工具，它著重呈現人在時間流動與流逝間所展示的種種行為經驗，一種行為產生背後必有驅策的動機存在，因此，事件推演過程裡呈現著因果關係，事情最終結果都是由其間發展過程中種種因素所醞釀而成的，雖是如此，故事結局並不是閱讀文本最渴望攫取的獵物，因為厲害的讀者能夠從故事提供的線索中推知最終結局，事情發展過程中導致最後結果產生的種種因素的交互作用往往才是吸引關注之處，所以優秀的作者從不主動說明故事全部經過，而是打破故事原本自然時間，組合成新時間序列，並讓出理解文本的主體位置，令讀者自己從文句分析整起事件邏輯關係，加深讀者參與敘事的程度。可見從敘事時間還原出故事時間，以達到瞭解故事主題意旨，在分析文本時便顯得格外重要，誠如劉世劍所言：

研究時間的設置，即研究敘事時間的定位及其順序的安排，可以幫助讀者

---

<sup>39</sup> 參見米克·巴爾（Mieke Bal）著、譚君強譯《敘述學：敘事理論導論》（第二版），北京：中國社會科學出版社，2003.04，頁95-96。

從中更準確地尋找時間延伸的軌跡和改變的情況，進而瞭解它們所承載的內容。<sup>40</sup>

時間協助讀者找到整體故事中發展脈絡，同時從其間獲知敘述故事者之意圖傾向，表現敘事的藝術魅力。

### （一）時間順序的倒置

小說經常運用「倒敘」<sup>41</sup>錯置文本時間。所謂倒敘即是立於現階段時空中追述先前時間下所發生的事情，熱奈特（Gerard Genette）指出：「倒敘指稱故事發展到我們所在的現階段之前所發生的事件的一切事後追述。」<sup>42</sup>進行倒敘時，時間跨越現今時空並進行敘述，產生新的敘事層，它基本上是立於原敘事層上建立而從屬之，故差異僅為兩組時間的不協調，新敘事層的時間必然起始自原敘事層之外，但可能結束於原敘事層時間之前、之後、之內、或彼此接續，因此依據其中時間的「跨度」和「幅度」<sup>43</sup>，可劃分為外倒敘與內倒敘兩類。

外倒敘時間的跨度與幅度皆在故事時間起點之外，並且不與故事時間起點相接連，外倒敘所形成的敘事層完全獨立於原敘事之外，兩者雖然分離，在整起故事中仍有相關性。

心岱的小說《俠盜正傳：廖添丁》中，第一章即以廖添丁隨戲班走唱生活為故事開端進行敘事，這亦是故事時間的起點，由於故事並不以其小時候做為敘事起始處，當故事發展與童年生活有關時，便會出現空白，使讀者不易理解，因此，

<sup>40</sup> 參見劉世劍著〈作為背景的小說時間的設置〉，《東北師大學報》（哲學社會科學版）第2期，2001，頁60。

<sup>41</sup> 「倒敘」（analepse）一詞是熱奈特（Gerard Genette）分析時間錯置的術語，它屬於時間順序的討論範疇，米克·巴爾（Mieke Bal）與大陸學者譚君強皆將其稱為「追述」（retroversion）；大陸學者胡亞敏則稱為「閃回」；三者雖名稱不一，定義、分類皆相同，因此本文採用熱奈特的「倒敘」為主，以下關於「倒敘」的分法亦同，若有引用其他學者看法之處，則以該學者所用之名稱為主，不再附註說明。

<sup>42</sup> 參見傑哈·簡奈特（Gerard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯《辭格（三）》，臺北市：時報文化，2003.01，頁88。熱奈特（Gerard Genette）亦有譯為簡奈特。

<sup>43</sup> 「跨度」與「幅度」是熱奈特討論時間順序的重要概念。在進行時間錯置時，原本行進中的故事時間被打斷，敘述將跳脫現在時空，於一段過去或未來時間中再起爐灶進行陳述，而在這兩組時間轉換中必然有一段或長或短的時間距離，這個距離被稱為時間錯置的「跨度」，另外在這時間錯置中本身同樣涵蓋一段故事時間長度，這個時長被稱為時間錯置的。同註42，頁95。

作者經常使用外倒敘的方式回顧主角的經歷或歷史，如：

A. 「添丁，你把粥煮好就到前面來，其他的事暫時不必做。」

B. 聽到搬戲先生這樣說，廖添丁很樂，一顆心先就飛了出去。C. 打從混進戲班裏，以為到處流浪的日子很愜意；妄想啣，班主的刻薄、兇狠，把他制得一點自由都沒有，不准他到街市去遊逛，不允他跟孩童玩耍，說他會闖禍、會惹事。打苦工沒關係，要他當龍中鳥可不成，禁不住的。D. 這又懷念起從前的生活，白天餵牛，晚上挑水，比現在的工作雖然單調、沈悶許多，可是那種自由自在的天地畢竟比個戲臺要大得多。

E. 八歲那年，廖添丁被帶往鄰舍見東主，其實也只是跨過一條小巷而已，但感覺像是生離死別的滋味。他的祖母牽著他，胸前攬抱包袱，一路嘴巴不停，殷殷叮嚀吩咐，生怕幾步路走完，再沒有說話的機會，那樣的急切使廖添丁略略猜到自己將來的命運。F. ……從不覺得孤兒、伶仃子有什麼不幸。祖母疼他、養他，兩人相依為命。G. 偏偏這時候姑丈病死，平時仰靠姑丈耕作的田地沒著落了，姑母一家便遷回來，家裏變熱鬧了，日子卻一天苦似一天，田地收成不好，可以典賣的家當全出了門，眼看著三餐不繼，到東家做活這條路是沒法逃避的了。

H. 「添丁，祖母是看顧不到你了，自己要知道，聽阿水伯的話不要偷懶，以後才有出頭日。」……

I. 晚上當他活兒做完，回到東家供他睡覺的小穀倉裏，面對四周廢棄的蓑衣、竹笠、鋤頭、鐵耙和一袋袋麻袋裝起的稻穀時，總禁不住浮出祖母扔下他時說的最後一句話，眼淚爬出來，這夜孤單、寂寞就隨著穀倉的陰暗、霉臭一起啃嚙著他小小心靈。

J. 儘管是這樣黯淡神傷的日子，但白天趕水牛到小溪，到草坡時，成群的孩童嬉鬧著，廖添丁也就忘記一切，跟人家下水抓魚蝦，上山搗蜂巢；打鳥、捕蟬、釣青蛙……沒有一項輸人，疊羅漢、拋車輪、打干樂、掀氈仔標更是拿手……

K. 戲班裏沒有玩伴，那些姑娘只會尋他開心，專門施令、斥喝的班主令他討厭，至於比較親近的搬戲先生又跟其他四位操琴吹笛的樂師一樣，

老氣橫秋。

L. 偶爾好不容易結交了年紀相仿的朋友，戲班又立刻起程調碼頭。

M. 好久沒盡興玩了，廖添丁一面起火、掏米，一面就打定主意，戲班先生交代粥煮熟到戲臺去的話，心早就飛到九霄雲外，只記得他吩咐：其他的事暫時不必做。(頁 7-10)

在上面引文中，共可分出 13 項事件，首先是戲班先生所說的話；其次寫出廖添丁的動作，它是由戲班先生的話所引起；第三是廖添丁進入戲班的生活情形，這是為何有如此行為反應的原因；第四是寫廖添丁對童年生活的想法，它又是前項的起因；第五寫廖添丁八歲時前往東家上工之前祖母殷殷叮囑；第六是廖添丁本和祖母相依為命，第七是因姑丈病死姑母一家搬來同住，人口雖然增加生活卻日益困苦，最後只得將廖添丁送往東家，這兩部分前後連續，它們是廖添丁前往東家上工的原因；第八寫祖母的叮囑，這句應是接續第五項；第九寫做工的情形；第十寫做工時與玩伴遊玩情形，第十一回到戲班，寫戲班中沒有朋友；第十二寫在戲班中不容易交到朋友；最後則寫廖添丁聽到戲班先生的話之後的動作，與第一部分相呼應、相連貫。筆者將各段落所描述的事件，依敘述順序分別標示為 A~M，並按時間位置先後訂為 1~13 (如上所示，後段分析皆依此例)，兩相結合後，得出上段序列關係為：

**A<sub>11</sub>→B<sub>12</sub>→C<sub>8</sub>→D<sub>7</sub>→E<sub>3</sub>→F<sub>1</sub>→G<sub>2</sub>→H<sub>4</sub>→I<sub>5</sub>→J<sub>6</sub>→K<sub>9</sub>→L<sub>10</sub>→M<sub>13</sub>**

在此序列中可發現原本故事時間進行應是 A→B→M，C→L 的時間則處於先前故事層之外，其中進行四層倒敘，第一層為 B<sub>12</sub>→C<sub>8</sub>；第二層為 C<sub>8</sub>→D<sub>7</sub>；第三層為 D<sub>7</sub>→E<sub>3</sub>；第四層為 E<sub>3</sub>→F<sub>1</sub>；因為小說本身故事開始於廖添丁在戲班中的生活，所以這四層倒敘時間跨度與幅度皆位於此段整體故事時間之外，屬於外倒敘的手法。作者在此利用外倒敘補充前一段敘事，C 是 B 中廖添丁有如此反應的原因，D 又說明 C 中要他當籠中鳥可不成的緣故的，E 說明 D 所提及的事件，F 則道出 E 中廖添丁為何至東家做工的理由，每層倒敘都對前事件做出解釋，最後使先前故事中人物動作的發展得到解釋，不難看出，這四層倒敘並非獨立於原故事之外，自成另一新故事，而是一層緊接一層，前事說明後事，環環相扣，與原敘事組合成為一個整體。

一般使用外倒敘，主要功能是利用回顧人物過往經驗，幫助讀者理解發生於故事層的事件，熱奈特（Gerard Genette）即指出：「外倒敘的唯一功能在於補充這件或那件使讀者茅塞頓開的『前事』。」<sup>44</sup>在上段引文中，作者利用這項功能，將主角廖添丁不受拘束、喜愛自由的性格清楚且完整呈現。然而性格是人物的靈魂，它不會突然出現於讀者眼前，必須有脈絡可循，換言之，小說賦予人物性格會具備一定發展過程，伊恩·P·瓦特（Ian.P.Watt）認為：「小說本身對一段時間內人物發展的關心遠勝於其他任何文學形式。」<sup>45</sup>因為心岱寫廖添丁一生故事，故事時間並不以其小時候做為起點，而是自其進入戲班之後展開敘述，突然寫出一件充滿個性特質的事件，定然造成人物性格特質失去依據，令人不知所由，職此之故，作者利用外倒敘介紹人物經歷補充了故事中一些空白處，特別是性格發展部分，提供讀者得以掌握的線索。以下再舉一處使用外倒敘呈現性格的例子：

挨耳光對廖添丁來說，是家常便飯，這是一種最輕的處罰，比挨棍子好多了，他的面頰承得住任何鉅力萬鈞的掌，卻容不得一絲一毫被輕薄的屈辱。巡查的手雖被甩開，但滾燙的記憶已滔滔的流到眼眶裏。……

那個寒凍的夜晚，天是異常的明亮，地上映著霜色，白騰騰的暖氣從嘴裏哈出來，轉眼工夫就倏然而逝，死寂的大地就像會竄出幽靈一般，白得那麼刺目。

廖添丁沿著石礮下去挑水，每到嚴冬，他就禁不住的怨嘆，把帳從頭來算，怨他短命的父親，怨他改嫁的母親，怨他狠心的祖母，更怨這苛刻老不死的東主，缸裏明明還有存水，卻非要他天天挑滿不可。

……………

進了天井，水還沒挑到廚房，他就被喚住了，發現一個婦人背著他站在廳堂口。

「添丁，你姑母來囉，快進來。」

阿水伯披著棉袍，顯得很激動，可是語氣不若平時，使他有點遲疑，

<sup>44</sup> 同註 42，頁 97。

<sup>45</sup> 參見伊恩·P·瓦特（Ian.P.Watt）著，高原、董紅鈞譯《小說的興起—笛福、理查遜、菲爾丁研究》，北京：三聯書店，2003.09 第四刷，頁 16。

剛才的恐懼還沒有消退，不吉利的兆頭又糾結他。姑母是他們廖家僅剩的一根支柱，她應該在家裏的，她一出門，那支離破碎家就全個倒塌了，為什麼，為什麼這樣晚來找他？

「添丁啊，你祖母過身了，快跟阿水伯磕頭，請他准你回家一趟。」

.....

過身了的祖母在廖添丁心裏還是真空的意念，倒是提起了「海風里」，使他感到幾許警扭不快。

母親改嫁給海風里人，是他自小就知道，且一輩子也忘不了的事實，但海風里這地名與「母親」一詞，對他都是極為遙遠和飄渺的。聽說他到阿水伯之前，母親也常回來探望，可是這種印象他已不復記憶，母親大概像個陌生人一樣闖進家門的，他想。其實他倒喜歡自己在腦子裏揣摩、幻想的母親的模樣，現在要拆穿他的夢，總是有隱隱的痛楚。

「祖母已經過身了，怎麼會講話，傻困仔。」

「那我不要去。」

「啊？你這個不孝孫，誰飼你大的，你心肝，較硬鐵，走一趟路都不願，你說，要誰去向你母親報喪？」

「我沒有母親。」

「噢，三兩人，會講四斤話，當初你母親沒帶走你這粒秤錘，是顧念到你是廖家唯一的香火，如果不為了生計，他怎甘願去改嫁？人家三不五時的拿糧回來，就盼著你不餓死，偏偏她那個海風里人又死了，自己三餐也無著落，祖母才不得不把你送到阿水伯家圖個溫飽，這些溫情你都忘了？」

姑母細說從前，想起一家的孤寡，禁不住呼天搶地的哭起來。

「姑母，我去，我去就是。」

.....

走到海風里，天已近破曉，沒有聽見雞啼，遠遠的卻過來一小隊人馬。廖添丁驚慌的躲進草叢，他知道又是搜捕義軍的日本兵。這陣子他們到處抓人，情勢很緊張，這麼不巧，到海風里又碰上了。他不敢探頭，匍匐的爬向姑母教他認的目標—孤立在巷尾一隅的竹籬小屋。



待他爬到籬下，聽見屋裏傳出叫聲，膽子陡的壯大起來，匆匆就撞進去。

一個婦人衣不蔽體的跌在地上與日本兵扭打，她的頭髮被日本兵揪住，嘴角淌著血絲，裸露的胸口累累青紫，正在拚死的掙扎。

即使不是自己的母親，看到這殘酷的景象，誰都要憤怒填胸，廖添丁隨手抓了瓦鍋、椅子向日本兵猛擊，竭盡所能的大聲呼救。

日本兵未能得逞，把婦人狠狠一推，起身去抓廖添丁，出了屋子，只見聞聲趕到的鄰人團團聚攏來，日本兵找不到廖添丁的蹤跡，又惱又羞，舉起槍枝，把餵在籬邊的雞鴨打了三兩隻，這才踉踉蹌蹌的離去。

逃進竹林的廖添丁聽到連著幾聲槍響，心想母親一定遭殃了，一種骨肉相連的感情油然而生，其實他並不理解「死亡」能給他什麼影響，就像祖母的過身無從引起他的悲傷一樣，雖然哭了，但那是駭怕的眼淚。

廖添丁返回秀水村，已經是次日上午。姑母毫不知道他躲在竹林裏受凍、飢餓的苦處，以為這孩子野馬去了。等著新草蓆裹屍埋葬，結果銅錢也沒了，她抓起扁担就是一頓毒打。

.....

沒多久，海風里的來人帶了不幸的消息。

證實廖添丁那改嫁的母親經不起一場虛驚，臥病幾天就不治而亡。

自此，那聲槍鳴劃破了他的心，皮肉的痛苦很容易忘記，一生第一次對母親的印象卻永不磨滅。

想起受凌辱繼而慘死的母親，一股酸苦絞得他眼睛疼痛，闔上眼瞼，竟昏昏眩眩的倒退了幾步。

巡查提著被摔的手，冷眼看著獵物被激怒，暗地又盤算下一步如何再逗弄他，正在興頭，突然外邊傳來陣陣騷動。……（頁 33-39）

引文的起始是現在時間內所發生的事，提及廖添丁不受屈辱的性格，這是第一敘事層，同樣的，人物個性突然出現故事中，所以最後一句話點出性格特質的源由，並交代敘事將跨越現在時間回到過去的記憶，緊接著時間回溯至祖母過世時，構成第二敘事層，由於祖母過世需要母親回來協助處理後事，因此姑母需要廖添丁

前往海風里通知母親，母親在廖添丁小時即改嫁，對他而言，母親是陌生的、是充滿想像的，一路上勾起廖添丁心中對母親的想望，然而當他到達母親所居住的地方時，印入眼簾的竟是日本兵正在企圖凌辱母親，廖添丁只能以自己僅有的力量進行抵抗，迫使日本兵無法得逞，但是他的母親因為受到極大驚嚇，不久便離開人間，在這事件中日本兵打破他心中與現實中見到的母親形象，構成他不受屈辱輕薄的個性特質。很明顯地，第二敘事層的時間跨度與幅度皆位於第一層敘事的時間之外，解釋主角在第一敘事層的動作反應由來，並且與原敘事層構成整體敘事，切合外倒敘的作用，加強塑造人物性格。

心岱除利用外倒敘功能說明主角性格外，還以相同模式寫出人物內在心理狀態，即是經由回憶過往的動作，呈現當下時刻主角人物內心情感。如：

A. 那樹蔭下彷彿另個世界。納涼的老婦人盤坐樹根上，眼皮分明搭蓋著，凹陷的嘴巴卻還在閒談，像不停嚼著花生米一樣，十分有趣。B. 廖添丁很想聽聽他們說的是些什麼，C. 自從他的祖母發瘋之後，他再無從記憶屬於老人的慈祥、親愛。

D. 在阿水伯家呆過第二年，就聽聞四鄰說起祖母的種種異行。E. 有天廖添丁偷偷爬上對鄰的屋脊去看究竟，果然在傍晚時分，祖母頭戴白花，身披稻草，雙手捻香，巍巍顛顛的走到巷口，對天如搗蒜般的磕頭膜拜，口中唸唸有詞，忽哭忽笑。她臉上露出令人恐怖的猙獰，像怪獸又像陰林的鬼魅，他不再是從前撫他、親他的祖母了。

F. 廖添丁不明白為什麼人受到大刺激就會變成這模樣，他永遠也想不明白，太可怕了。回到東家，突然感到一種安慰，發了瘋的祖母不僅改變她自己，也給他帶來解脫過去、重新成長的勇氣，他不再以淚洗面，敢於面對現實了。

G. 恭恭敬敬走近老婦人身邊，剛湊過耳朵，竟湧進一群童子的喧嘩，  
(頁 11)

內容可分為 7 項事件，A、B 兩項事件符合自然時間運行，C 具有過渡作用，一方面解釋前兩項事件中主角動作發生原因，另一方面引導時間回溯至祖母發瘋

後，D、E、F 三項陳述祖母發瘋之事，屬於第二敘事層，整體時間仍是位於故事時間之外，G 部分則又回到原本故事時間，與 A、B 相接，構成此段落的第一敘事層。從時間進行狀態可得出以下序列：

A<sub>5</sub>→B<sub>6</sub>→C<sub>4</sub>→D<sub>1</sub>→E<sub>2</sub>→F<sub>3</sub>→G<sub>7</sub>

上段同樣使用外倒敘書寫，利用回憶前事補足一開始提及事件，呈現主要心理狀態為 B 與 C 中對老人慈祥、親愛的嚮往。廖添丁對祖母有一份極深的感情，祖母的愛使他忘記從小父死母改嫁的孤苦，因此，祖母發瘋帶給他相當的衝擊，也使他成長，雖是如此，當他看見不相識的老婦人坐在樹蔭下閒聊，還是忍不住想親近，這個動作忠實地將他深藏內心對祖母的愛表達出來，行為起因得自於主角過往經歷。

上述段落中，第二層敘事扮演著解釋第一層敘事內容的功能，第二層敘事是人物的記憶，具備內在性，當它藉由倒敘呈現於內容上，讀者便能夠清楚知道掌握主角動作背後的心理意涵，獲知人物相關資訊。另有一例亦是如此：

A. 廖添丁立在布幕後，等著出場，這雖也是個不足輕重的角色，但是比「腳仔」、「舉旗軍仔」卻是風光許多，第一次單獨表演難免怯場，他有些緊張；

B. 從前祖母感嘆的對人說：

「添丁面皮生得白，不輸查某困仔，可憐沒爹沒娘來疼惜。」

「不必怨嘆，有頭壳，驚無紗帽！讓他去學歌仔嘛，這樣俊俏的一張臉！」

他們總是如此開勸祖母。難道這句話當真註定了他的命途，促他走上這條路？

C. 多次在阿水伯家受了氣，蒙了冤的時候，不自覺的便幻想臉上畫黑擦紅，穿戲服又帶頭冠，在人面前昂首闊步，這是他小心靈對「出頭天」的盼望，D. 如今就生在眼前，卻教他無從歡喜起。（頁 18）

A、D 是第一敘事層，主要事件是廖添丁第一次登台演出前內在心理活動，B、C 則是第二敘事層，進入其童年記憶，依照時間先後，亦可整理出以下序列：

A<sub>3</sub>→B<sub>1</sub>→C<sub>2</sub>→D<sub>4</sub>

故事先寫廖添丁第一次登台演出前，內心十分緊張，接著轉入過去祖母與鄰居間談話，使他對演戲也因之有所憧憬，敘事至此又轉回現在，童年願望得以實現應是值得欣喜之事，實際結果卻大相逕庭，令他「無從歡喜起」，這種矛盾恰好與「難道這句話當真註定了他的命途，促他走上這條路？」相為呼應，這句話原為敘述者本身的疑問，同時亦描繪出廖添丁登場前對自我的懷疑，整段主要描寫主角登台表演前心理情緒反應，透過過往經歷與現實情境相對照，凸顯當下人物內心矛盾和意識活動。

小說故事基本是按照直線式時間序列而發展進行，小說以人為本，敘述不免需深入人物內在心理世界，當講述內心活動，尤其涉及人物過往經歷部分，時間序列的線性將被重構，致使角色自身回憶能出現於故事架構中，伊恩·P·瓦特（Ian.P.Watt）指出：

描繪內心生活的主要問題，本質上是個時間尺度的問題。個人每天的經驗是由思想、感情和感覺的不斷流動組成的；但大多數文學形式—例如傳記甚至自傳—都是粗疏的時間之網，無以保留內心的真實；因此，其大部分只是回憶。而正是這種每分每秒的意識的內容，才構成了個人的個性並支配著他與別人的關係。一個讀者只有與這種意識相接觸，才能完全地置身於虛構人物的生活之中。<sup>46</sup>

唯有自由地跨越故事時間從事敘述，人物內心才可隨之呈現於內容中，若是嚴格遵循以求符合真實時間運動狀態，因為時間流動的速度不可移易，故事將無法人物心理剖析於讀者眼前，如此會在讀者與小說人物間形成隔閡，極難引起閱讀共鳴。

時間序列另一種倒轉形式則為內倒敘，它與外倒敘不同處在於敘事過程中，跳脫故事正在進行的時間，回頭描述先前故事未及陳述之事件，形成第二敘事層，而其時間跨度與幅度皆置於故事時間內，也因為如此，內倒敘會對原故事產生不同程度的干擾，在心岱小說《俠盜正傳：廖添丁》中，使用內倒敘最常見的干預情形即是補充情節，如以下段落：

---

<sup>46</sup> 同註 45，頁 215。

A. 「怪就怪你呀，為了那個鶯鶯，我被趕出了工寮。」

B. 自從見過鶯鶯後，工寮的日子是越發寂寞難熬了，想著每天胼手胝足不過掙個幾文錢，還要像牛馬般任著異族驅使，怎能甘心呢。C. 暗地裏，廖添丁決定乘機大賭一番，撈足錢立刻遠走高飛，也好大大辦辦的去找鶯鶯，免得讓她瞧了寒酸。D. 不料賭本還沒湊齊，竟出了意外。有一次他挑著磚石到坑內，大意踩上了浸在水坑中的枕木，大概是苔滑，跌得人仰馬翻，這不打緊，巧不巧肩上的竹槓衝著飛向在旁工作的日籍工人，正中頭頂，不管廖添丁向他賠罪，掄起拳頭打過來。

「我不是故意的，你這麼兇惡啊！」

日籍工人哪肯跟他理論，狠狠的再揮一拳，嘴裡還不停的尖叫。

「混蛋，混蛋！」

廖添丁忍無可忍，從鐵軌上爬起來，依著從前跟牧童們相演的方式，一頭撞到對方的腰下，拉住大腿就咬。

E. 坑內工人紛紛擱下工作，他們從沒看到過日本蕃仔挨打，興奮得大嚷大叫，F. 最後監工來了，不分青紅皂白將他辮子一拉，皮鞭如雨直下。廖添丁仍面不改色，只瞪著一雙火毒毒的眼，G. 幾個跟他較熟的工人替他不堪，甚至跪下代他討饒，監工生怕又起騷動，住了手說：

「滾，滾！」

H. 廖添丁吃了苦頭又丟了差事，心裏反而很平靜，他掙扎著挺起胸膛，對準監工手中那像蛇屍樣盤繞的皮鞭，吐了一口血水。

I. 當夜他趕到台北怡和巷，這是積壓已久的願望，面對藝妲間門楣的彩簾，他浮出了幸福的微笑，鶯鶯，她是不是也在盼望他？

J. 口袋裏只三塊多錢，「壓煙盤」恐怕都不夠，還要買要療傷呢，甚至明天之後的食宿怎麼辦？依他的計畫，絕對不是這樣子來見鶯鶯的，太丟人了；他遲疑著，開始在胡同邊打轉徘徊。

K. 遍體鱗傷都比不上此刻思念煎熬的痛苦，他迫切需要同情、安慰，可是，怎能讓鶯鶯看見這副狼狽相。L. 他失去勇氣，一步一步退到媽祖宮口，買點酒，他發起愁來。

M. 「原來緣投兄也會病相思。」陳錘聽了他的敘述，癡癡的笑。

(頁 94-95)

A 與 M 是故事時間，B 至 L 是另一層故事，其時間順序明顯位於 A 事件之前，可整理出以下時間序列：

A<sub>12</sub>→B<sub>1</sub>→C<sub>2</sub>→D<sub>3</sub>→E<sub>4</sub>→F<sub>5</sub>→G<sub>6</sub>→H<sub>7</sub>→I<sub>8</sub>→J<sub>9</sub>→K<sub>10</sub>→L<sub>11</sub>→M<sub>13</sub>

B 至 L 寫廖添丁為見鶯鶯而想大賭一筆，卻於工作時與日人發生爭執，結果被解雇，回到台北，因身上無錢，不敢見鶯鶯，只好流落街頭發愁。這段故事時間跨過 A 事件的時間位置，幅度亦在 A 與 M 外，然整體時間皆位於第一敘事層中，屬於內倒敘模式。

本段故事為書中第四章，前一章故事寫廖添丁從事修築鐵路的工作，某天同事相約至酒家喝酒，席間見到煙花女鶯鶯後，便深深為她著迷，故事進入本章，一開始則寫廖添丁流落至媽祖廟前的情形，兩章故事間的時間出現跳躍，連帶使敘事產生空白處，造成閱讀理解落差，令讀者不明所以，因此使用內倒敘方式，在後章故事中，安排主角自己陳述出那段被跳脫的過往，補足先前敘事遺留之空白。以下另有一例亦有相同模式：

A. 楊琳殷殷地勸，廖添丁也很理解，他嘆息著，煙氣從鼻孔噴出，落霧的天一樣。

B. 那天早上，霧可真濃。五股坑保正李紅因為前一天答應農家再去向日本人要求優卹金的事，不得不一早冒著霧濛濛的天，拎著盞燈籠趕到喪家去回覆消息。

一踏進門，只見永森的媽端著熱騰騰的三牲擺在神案上要祭拜。李紅吃驚的倒退到門坎，昨日兩個老夫婦哭哭啼啼怨著家裏沒錢出葬，怎麼三牲倒買了起來，他覺得被欺騙了，害他前前後後為著那死人跑這裏跑那裏，挨日本人的官腔，真是多事！

「保正大人您坐，您坐。」

婦人雙手在身上擦去油漬，極不自然的挪出椅子。李紅直覺得這個喪子的老母親已沒有昨日的悲傷了，難道那些眼淚都是流給他看的嗎？李紅

肚子燒起一把無名火，他故意不坐下，繞著屍首走來走去，顯出不敬的態度。

婦人看這情形有點不對，也不好繼續再張羅桌上的祭品。他們貧苦人家，就是過年過節也難得看到有整塊的豬肉，大尾的魚，現在這一切都實現了，晶晶亮亮的擺在睛前，卻又感到有種罪惡似的，給兒子享受一次充裕的魚肉太奢侈了嗎？可是他已經死了，他真能吃得到嗎？婦人這時開始懷疑，原先的想法不過是安慰活人罷了，她愈想愈痛心，眼眶立刻又紅了起來。

李紅都看到了，他暗地的冷笑，又在表演啦！這些可憐的愚民，真是需要日本人來教訓教訓他們。

「保正大人來啦，快，快。」

婦人閃身到屋後去催老伴，他正蹲著用士林刀刻兒子的墓牌。昨夜剛剛把一條木凳折下來鋸成長塊，買不起石碑，木頭也行。好歹永森一向不挑剔，他孝順父母，知道輕重，從未有過分的要求，生病的時候，明明煞白的一張臉，還勉強睜開無神的眼安慰他們：阿爸阿姆，您們放心，這下子蕃仔不會再來找麻煩了，春天播稻仔的時候，我就可以在家幫忙，您們放心。

農夫想起這，雙手無力，五臟翻滾著，老淚縱橫的坐在泥地上發呆。

「快呀，跟你說保正大人他……」

「哦，……」

農夫趕緊起身，保正雖是漢人，但算是為日本人做事，怠慢不得，況且他是帶消息來的。

「保正大人，你早哇！」

農夫拱手作揖，為了掩飾自己一張凌亂的臉。

「早哇，我說鄉親呀，你們到底做怎樣的打算？」

李紅硬著氣口，他想他是把這個老實耿直的農夫看走眼了，不過是隻老奸巨滑的狐狸，假兒子的死，貪望日本人賞優卹金，故意停屍耍賴，天下竟有此等父母！

「打算？我們沒什麼打算呀，日本人的意思如何，有沒有消息？」

「上面的意思是……他們給了我表格，要你們先把永森的資料填好，上面要看過，還得調查調查再說，哪，就這張表。」

李紅本來也很為農夫叫屈，奔走了三兩次，日本人始終不明做決定，百般的刁難，他這個保正實在也盡了力，現在，他卻覺得農夫活該，理直氣壯的把紙遞過去，算是交代了事情。

「資料，什麼資料？我們不會寫呀！」

農夫緊張地叫起來，說到要「調查」，背脊就發涼，當真自己犯了罪一樣。

「……。」

李紅攤攤手，做出一副莫奈何的表情，他要讓農夫了解，此後他撒手不管這檔子事啦！

「保正大人……您等等，我……」

農夫著急的攔住去路，看來要領「優卹金」等於犀牛望月，放棄算了，別再惹什麼麻煩，僅剩的這把老骨頭是遭不起蕃仔的折騰了。

「保正大人，我跟您說，好不好商量一下，我們優卹金不要拿了，這張紙也免寫了，這樣可以嗎？」

「不拿優卹金？那怎麼出葬啊！」

李紅話中帶著刺。可是這豈是純樸的農夫察覺得出的，他挨過去，謙恭的對李紅再三點頭感激，然後一五一十的說起昨夜一個生疏客人來借宿，瞧見他們無錢出葬兒子，慷慨的拿了五十塊錢幫助。

「天公有眼，天公有眼啊，讓我們得遇貴人，現在優卹金有沒有都沒關係了，保正大人，您說……」

「噢，原來如此，那麼你們就先辦喪事吧，優卹金的事慢慢再說，我會盡力為你們爭取，老鄉親你放心，我回去了。」

李紅匆促的要走，農夫滿足的問：

「他還睡著呢，這人真好心腸，天公保佑。大人您要不要看看他？」

「不了，我還有要事。」

一聽農夫說，李紅就起了疑心，這是屬於職業上的特別警覺。因為日本人利用保甲制度，嚴飭各地保正約束保內居民，維持地方治安，如有藏



匿義民、庇護歹徒，或有生疏客人借宿而不報警，一律要受處罰。他怕受到牽連，又感到農夫所敘述客人的身份不大相稱，更覺有異。出了農夫家，直奔五股坑警察派出所去告密。

C. 「未曾燒香先打折佛手。」

廖添丁沒好氣的把煙尾擰息，給自己解嘲的說。D. 想起那天早晨他驚醒時，面前是一堵人牆，手電光照得他眼睛睜不開，只覺得四周白茫茫一片，浮浮沉沉的彷彿在水底中，伊娘，翻船翻進龍王廟了！

E. 「大人，您不要抓他去啊，他是……他是好人哪，善人哪。……大人！」

「好人，善人怎麼會偷會搶，老鄉親，這個人犯了罪，他勒索台北有名的大和行呢！」

那個巡查補可真好，一臉和悅的對老農夫解釋，只搜出了槍和錢，臨走把農夫原有的一份留下來。為了這恩情，廖添丁毫不反抗的跟著他到五股坑警察派出所應訊，所有罪行一口招供。

F. 「鑿伽自己舉。唉！」楊琳獲悉廖添丁的故事，無限感慨的勸他（頁161-165）

上段引文為廖添丁與楊琳談到自己被逮捕的經過，A 與 F 段落同處於現在時間，B 至 E 段落則為過去經驗的倒敘，按照時間進行得出以下序列：

**A4→B1→C5→D2→E3→F6**

A、C、F 的內容是廖添丁與楊琳在獄中交談之事，B、D、E 則是廖添丁回憶自己被捕的情形，B 時間跨過 A 之前，接著回到 C，D 和 E 又越過 C，與 B 時間接續，最後歸於 F 所處的時間，B、D、E 的時間跨度與幅度處於整體故事時間之內，所以屬於內倒敘的模式。

此段落的內倒敘，補充之前故事所留下的空白處。前章故事寫道廖添丁犯案逃亡，路經一對老夫婦家，聽見夫婦倆正因兒子去世，籌不出喪葬費用而發愁，於是拿出贓款一部份，幫助兩老度過難關，因夜色已深，便留宿老夫婦家中；接續故事轉寫廖添丁入獄服刑之情形，因獄友遭受欺負，為之打抱不平，而結識大盜楊琳，並和他閒談。可以發現，前後故事間出現時間空隙，廖添丁如何被逮捕

的過程消失於故事中，形成敘事斷裂情形，使讀者無法掌握故事發展的前因後果，職此，作者利用倒敘形式，將略過的時間事件予以補充呈現。

## （二）敘述時間的延緩

除了時間順序被破壞外，《俠盜正傳：廖添丁》中關於時間的設計還包含時長延緩。所謂「延緩」<sup>47</sup>即是將某些場景或人物行動以異於常態的進行方式表現，而使其中時間進行的速度被減慢，作者將原應於短暫時間完成的動作加以延長，使其間能添進更多動作，通常是進入人物的心理層面中，換言之，便是在兩個相接續動作間，予以切割，加入數個心理層面動作，突顯出人物，譚君強即指出：「延緩在敘事文的運用中，通常具有一種強調、特別喚起的作用，或者達到敘述者希望達到的某種目的。」<sup>48</sup>原本兩個接續動作間所產生的時長是固定的，如今延緩時間進行速度，而在其間加入數個動作，明顯可見被加入陳述的動作成分在故事中必然具備關鍵地位。如前面討論外倒敘的第二例，廖添丁甩開巡查的手和最後巡查提著被摔的手看著他，這兩個動作於時間上應為相連續的，在這短暫時間內，出現約 6 頁篇幅，敘述者深入廖添丁的內心，將過往主角親眼看見母親被日人凌辱情形，造成他不受屈辱的性格，此處的延緩是以主觀式的回憶，達到作者凸顯人物性格的目的。

真實時間是無法扭轉的，小說針對時間進行設計乃以如何敘述故事與展示人物之基礎為考量，依據文本需要而開展。敘事作品借助或者標明自然時間與歷史時間，不是為了遵從這個時間表，而是為了突出敘事時間的主觀性和創造性<sup>49</sup>。它們代表著敘述主體理解與操縱故事的程度，敘述者利用時間變化講述故事、塑造人物，正是企圖通過此一方式，傳達自我意識認知故事人物的結果，胡亞敏便認為：

---

<sup>47</sup> 「延緩」(stretch)一詞為查特曼(Seymour Chatman)於出版的《故事與話語》一書中所提出，所謂延緩即是話語時間大於故事時間(見 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, pp.68-74); 米克·巴爾(Mieke Bal)稱之為「減緩」(slow-down)，認為這種速度只適用於一小部分敘述，卻在理論上不可忽略。同註 39，頁 125。

<sup>48</sup> 參見譚君強著《敘事理論與審美文化》，北京：中國社會科學出版社，2002.09，頁 181。

<sup>49</sup> 參見耿占春著《敘事美學：探索一種百科全書式的小說》，鄭州：鄭州大學出版社，2002.10，頁 228。

研究敘事時間不僅僅在於重建故事，更重要的是通過重建去發現和理解敘事文的時間藝術，作品是如何扭曲和破壞故事時間的，如何在敘事時間上做出探索和創新的。<sup>50</sup>

由此看來，心岱書寫廖添丁的故事，運用相當多時間設計，呈現其一生故事，打破以往人物故事依照出生至死亡這種時間順序模式，藉由時間變化，描述主角生平遭遇與心理層面，將一個歷史人物和故事予以立體化，帶領讀者玩味故事、欣賞人物，進而接收作者創作意圖，最終滿足閱讀所要求的審美。

### 三、以景烘托的環境營造

人和環境相互制動，人可以創造改變整體環境，同樣地，環境亦引致人於面臨事件時如何抉擇之動機與行為，環境提供人活動的時空，同時影響人的性格與行動。小說是社會生活的反映，寫出人在社會環境中一切行為活動，小說中的人物在一定條件下發生各種聯繫，從而為他們自身創造了存在的具體環境，環境不僅是人物生長的土壤和表演、活動的舞台，而且是人物創造的對象和結果<sup>51</sup>，因此，人物與環境間存在著關聯性。

環境營造雖不為構成小說最關鍵因素，然切合小說情節的環境書寫，卻能替小說成功打下基礎，經由設定小說時空背景，能令讀者掌握內容的先驗知識，從書中相關景物氣氛塑造，瞭解故事發生時空，玩味角色一切動作，為其思想、感情、性格、遭遇、行動等產生共鳴。

#### （一）自然環境烘托人物

小說環境塑造包含自然環境與社會環境。自然環境乃是描寫人物於日常生活或動作時，周遭外在景物及所身處之環境氛圍。人欲理解外在景物，憑藉的是自

---

<sup>50</sup> 同註 36，頁 219。

<sup>51</sup> 參見劉世劍著《小說概說》，高雄市：麗文文化，1994.11，頁 117。

身感官感知能力，當他注意到周邊一切景物，同時加以描寫，此時外在事物必然引起感官活動和審美意念，即是景物發動內心思想情感，職此之故，小說描寫自然景物的目的並不全然作為角色活動空間，而是意圖呈現書中人物心理情感和思想活動，換言之，自然環境的描寫，即是小說家審美觀念的追求和審美理想在感性的自然形態上的對象化，常常是做到景為情設，景中寓情，情景交融<sup>52</sup>，通過景物襯托，使情感表現更為鮮明。

在《俠盜正傳：廖添丁》中自然景物描寫經常用以勾起主角內心情感，由外在景物進入人物內心情緒，將廖添丁當下情感呈現於外。如：

風陣陣拂面，幾片黃了的落葉降到肩頭，雖然輕輕悄悄，廖添丁卻彷彿聽見心絃的振動。他仰起臉，相疊交纏的枝極被千千萬無數的葉片傾覆著，濃密得不見天日。家鄉的那一棵他從不曾仔細瞧過，倒是常常爬了上去逮雀鳥，把祖母嚇得嘍嘍大喊，後來阿水伯每發現他爬樹就罰跪不准吃飯，怕的是摔折了腿，牛沒人飼，水沒人挑。（頁 12）

此段落明顯由景入情，可分為兩部。前半部寫外在景物，風吹拂面，落葉輕柔，引致起主角廖添丁內在心情，而葉片濃密得不見天日，更襯出此刻心中豐厚情感；後半部轉寫童年爬樹經驗。前半部描寫景物，同時點出人物感情，卻不清楚指出情感內涵為何，進入後半部內容，便可發現，眼前所見的樹連結故鄉的樹，寫明廖添丁懷想家鄉、追憶童年的心情。

除以環境勾出人物美好童年回憶，小說中另有營造周遭景物之美與主角心境產生反比的例子，即是藉由外在美景、樂景而襯出人物悲傷情緒，令人感受箇中哀愁。

落日沉沒了，霞光盡褪，那海天相連的交界冉冉浮出一條藍帶，醉人的藍，也不知想到什麼，廖添丁忽然雙手撫著腰間那條老舊、破綻的布巾，眼睛閃出淚光，沉痛的感懷，失望的懊惱交雜著。已經不是孩子了，怎麼回得去夢中的海，即使只是夢，也遲了、難了……（頁 288）

<sup>52</sup> 參見魏飴著《小說鑑賞入門》，台北市：萬卷樓，1999.06，頁 185。

海邊晚霞是美景，天空的藍足以醉人，廖添丁望著天邊藍帶，卻撫著繫於腰間破舊藍布巾，兩件事物因為顏色、形狀而繫聯，故泛出淚光，他不是被美景感動，而是勾起內心沈痛與失望，這是對自身四處漂泊、亡命天涯之遭遇的感傷，亦懷思自己辜負原布巾主人仙仔期許他做出對人民有益的事的使命，深感在現實環境下已回不到夢中的海，在小說中，海之於廖添丁而言，是一個自由空間，是心向神往的理想境地，現在面對著海，回顧自己一路走來，僅感覺心中那片夢海離自己漸行漸遠，此時海天交織出的藍雖為美景，卻令主角百感交集，呼應藍色所帶有的憂鬱意涵。

外在景致可引起內心情感，亦可烘托呈現角色複雜心理活動，藉由敘述人物眼中所見景物，進而將其面對景物時的心理思緒表現於書中。如《俠盜正傳：廖添丁》第九章中之一段描寫：

煤油燈已經吹熄了，依然看得見床屏面浮雕的圖案，大朵大朵的牡丹就像要滴下甜醉的粉紅，層層花瓣展動著，一雙龍鳳也簡直在盤舞、翱翔，月光透過窗櫺，不再是那樣冷森森的。在大牢裏，彷彿井底的青蛙舉目遙望，那天窗永遠瀉下來一溜叫人無望、氣結的空洞。而這，打方格的窗扇糊了米黃的紙，就因為隔一層棉紙，月光不再那麼冷森森了，它映得床干床架上的仕女娉婷的移下蓮步，走進他的太虛幻境。

鑲邊綉花的肚兜，一根細帶子圈著頸脖繫在左胸口，那結兒跳動著幾乎要飛了，逗得獸樣的他禁不住張爪撲住，他要捕獲的何止這隻小小蝴蝶結子，一種征服的欲望灌入了他的血脈。這女人不是他所愛的，但她的蠱惑卻比愛更甜美更切實。他曾經因為那點愛意，心甘情願的忍受被折磨被啃齧的痛苦。現在想來自己實在太呆了，那空渺渺的愛給過他什麼，一個捉摸不到的影像、希望罷了。而這女人，這縛著鑲邊繡花肚兜的女人，給他擁抱了芬芳、歡笑和滿足。(頁 190)

此處寫廖添丁出獄後與朋友至妓院宿娼之情況。首先詳細寫房間景象，床屏雕刻的圖案展動盤舞，牡丹象徵富貴，龍鳳飛舞代表幸福，一再牽動主角波動起伏的

心情，月光透過窗櫺灑落房中，照映於娼女身上，更令他產生虛空幻境，心中不禁燃起一股征服慾望，渴望尋得慰藉，這是情愛的滿足，他反思對鶯鶯的愛其實是一種真卻虛空的幻想，而在娼妓身軀中獲得安慰與滿足。與鶯鶯間的愛意是真實的，卻如空中樓閣般不可掌握；娼妓生張熟魏，給他的僅是蠱惑，卻真正滿足廖添丁心中慾念。不難發現，此處從描寫景物中，帶出主角內在複雜思緒，作者利用環境描寫，表現人物此刻受景物所引起之心理活動。

## （二）社會環境塑形人物

自然環境營造在小說中屬於小時空，主要描述人物於當下時空中所感知到的景物，另一種環境營造在小說亦有其重要性，它即為社會環境的設定。社會環境是小說人物活動的大時空，包含歷史、文化、政治、社會等因子，人物性格經常是被社會背景所塑形，因為人是高度社會化的生命體，所有與人相關的事物無不受到整體社會的影響，人物性格的發展和形成，與其家庭背景、生活環境、社會情況、生命經歷等因素有著密切關係，所以，小說中人物特質往往在他身處社會背景產生矛盾、衝突或壓抑下凸顯呈現，伊恩·P·瓦特（Ian.P.Watt）指出：「只有小說中的人物被置於某種特殊時空的背景之中，他們才能是個性化的。」<sup>53</sup> 整體時空背景提供小說人物活動的大環境，成功的人物描寫，性格和環境必然是統一的。有什麼樣的環境，就有什麼樣的性格；有什麼樣的性格，也就會對環境產生什麼樣的影響。環境變化了，人物性格也就會隨之發展；性格發展了，也會影響環境的變化。<sup>54</sup>

小說寫人在社會的一切活動歷程，而人既是社會政治的產品，經創造而產生的人物勢必也因歷史、地理條件的變遷而有所差異<sup>55</sup>。性格主要是在環境中培養的，相同人物在不同環境下所呈現的個性亦隨之相異，當性格與環境緊密結合，讀者可以觀照社會帶給人物的正反作用，人物特點亦同時深化。在《俠盜正傳：廖添丁》一書中對社會環境的描述亦有著墨：

<sup>53</sup> 參見伊恩·P·瓦特（Ian.P.Watt）著，高原、董紅鈞譯《小說的興起—笛福、理查遜、菲爾丁研究》，北京：三聯書店，2003.09 第四刷，頁 15。

<sup>54</sup> 同註 22，頁 120。

<sup>55</sup> 參見周英雄著《小說·歷史·心理·人物》，台北市：東大圖書，1989.03，頁 157。

恭恭敬敬走近老婦人身邊剛湊過耳朵竟湧進一群童子的喧嘩廖添丁轉過頭聽著聽著被他們正在玩「掠博局警察」的遊戲吸引住了。

飾賭徒的群童唸：「紅的黑的二十八，警察被我蹠。」

飾警察的抓了他們，查問：「你怎樣要博局，又罵警察？給你打鬢邊甲蹠腳腫。」

賭徒哀求：「大人，後擺我不敢，這擺恩典，後擺才被你罰銅錢。」

警察答：「好，好，這擺放汝去，後擺掠著打半死。」

這遊戲等於雙方的唇槍舌戰，雖是模仿自成人的社會，卻充分看出人們對日本警察的諷刺。(頁 11)

故事藉由孩童遊戲點出當時社會情況，顯現人民對警察的痛恨，在賭博的順口溜中，希望玩弄警察，而警察並非因賭博才逮捕民眾，乃是由於罵警察，同時欲加以私刑，在賭徒哀求下，警察放了賭徒。整起遊戲內容諷刺日本警察無能，只知欺侮民眾。另有一段亦指出當時社會環境：

也難怪，以前的生活雖然苦，總沒有現在弄得山窮水盡。你們想想看，以前土豪地痞欺負老百姓，劉欽差有辦法拿下他們。現在土匪賊仔出沒，打家劫舍，番仔倒沒奈何。前幾天啤頭頂一個保正被架走了，今天一早住在吳厝里的一家富戶，又遭土匪搶去了一百多個銀洋和婦人家的首飾。番仔有守備隊、憲兵隊、警察隊，竟沒有辦法破案，只會作威作福欺負我們老百姓。也難怪天師壇出鬼。(頁 59)

上段藉由一群經常聚在觀音廟前閒聊的村民們，因為某日廟前石椅被竊，心生感慨，描述對比清代和日據時代社會情況，兩個時期都是亂世，盜匪橫生，然清代生活苦卻不至於山窮水盡，而日本雖有嚴密保安，卻只知壓迫人民，以致搶案頻傳，無法解決人民疾苦，寥寥數語，將日本殖民統治欺壓善良人民的社會情況點出，構成整部小說的環境氛圍。

整體時代背景壓迫著人物，也決定主角廖添丁的性格經歷與遭遇。首先東家

二兒子因抗日被殺使他雇工生活痛苦，繼之親眼見到母親被日本兵凌辱而死，形構廖添丁不受屈辱的性格；北上台北後，又見到貧苦老夫婦的獨生子因勞役而死卻領不到撫卹金，加上自己初戀情人被日警包養，這些為社會背景直接影響的自身遭遇，令原本不受屈辱的性格逐漸昇華為反抗強權的行動特質。

廖添丁是一個真實存在的人物，有其活動的歷史社會背景，作家以他為題材創寫小說，對於社會環境的營造呈現尤是不可避免，《俠盜正傳：廖添丁》一書利用環境描寫，暗示人物性格所由、襯托心情與心理活動，使人物在環境中被凸顯，觀照他於整體外在環境背景所產生一切活動，可令讀者掌握和瞭解人物，並將人物活現於讀者面前。

#### 四、多樣的敘述聚焦運用

事件必須經過述說，才能轉成故事，每個人觀照事件之面向不一，造成敘事內容亦隨而迥異，使得敘述活動本身具備極強的主體性，因此敘述者鋪陳故事時的個人意向與陳說的方式，直接影響故事展現出的面貌。

敘述者說故事的意向和策略，可從「說什麼」及「看什麼」兩方面著手，即是由故事中「聚焦」觀點得知，關於「聚焦」的定義、形式、作用等論述，已於前章第二節之三有詳盡說明，此處不再贅述，將援引前章概念直接析論心岱《俠盜正傳：廖添丁》一書中所運用之聚焦手法。

##### （一）內聚焦敘述

整部小說隨處可見內聚焦與零聚焦的敘述手法。內聚焦敘述法使用於描繪人物外貌上，因為內聚焦侷限於人物眼光中，信息亦因之受到限制，讀者僅能獲知聚焦者所見的部分：

一次來到「藝姐間」，他們華麗的服飾使廖添丁大大的驚嘆著，就像第一次看到戲旦身上的行頭；所不同的是，那畢竟只是戲服，不實在。

而在印象中，女人也永遠是一套「大禱」衫褲，頂多外出時配條裙子



罷了，那裏有這樣豐盛的感覺呢。坐下來先就仔細的打量起身邊一位抱琵琶的女子。

她水紅色的衫上鑲著赤色韭菜邊，元寶領抵在領下，喇叭袖口露出嫩藕般的手腕，襟口上盤著扭花扣，琵琶裙下是一條百褶裙，雖是坐著，也予人一種蓮步嫵嫵的幻覺。(頁 80)

此處以廖添丁為聚焦進行敘述，屬於內聚焦，描寫他進入藝姐間，內部一切令他大開眼界，首先聚焦於整間藝姐間，房間女子的穿著華麗豐盛，與他先前所見過女人服飾的大為迥異，接著焦點集中於其中一位抱琵琶的女子，清楚地描述她身上衣著款式與給人的感覺。此段聚焦由大而小，顯示廖添丁必然為眼中這位女子所深深吸引。由於全部訊息經是透過廖添丁而敘述，讀者同時也在打量這位女子，產生與主角相同的感覺。

其他運用內聚焦描繪人物的方式，在本章第一節關於外貌描寫中，各角色對廖添丁形象的陳述，亦屬於相同的敘述手法，透過仙仔、鶯鶯與阿丸等人刻畫主角形象，僅對外部相貌描述，而不知其內心與過往經歷在主角身上所造成的種種變化，引發因不明就裡而欲一窺究竟之心理。

## (二) 零聚焦敘述

心岱以廖添丁一生為小說題材，經常使用零聚焦敘述。零聚焦在傳統史傳小說中經常大量運用，此一模式是敘述者立於全知全能的位置之上，掌握著故事走向脈動，全面而整體地將故事呈現於讀者面前，由於敘述者對內容擁有極大權力，因此可以自由進入書中角色內心深處，挖掘其心理思緒，使人物活現於文字裡，令讀者掌握故事全貌。在第一章「天上一粒星，地上一個人」中講述許多廖添丁小時候的家世背景與遭遇，亦是使用零聚焦呈現，因為這些記憶除了主角自己外，旁人無法得知，但是卻能赤裸裸地展示於讀者眼前，這即是敘述者立於全知地位所敘述，如：

挨耳光對廖添丁來說，是家常便飯，這是一種最輕的處罰，比挨棍子

好多了，他的面頰承得住任何鉅力萬鈞的掌，卻容不得一絲一毫被輕薄的屈辱。巡查的手雖被甩開，但滾燙的記憶已滔滔的流到眼眶裏。……

那個寒凍的夜晚，天是異常的明亮，地上映著霜色，白騰騰的暖氣從嘴裏哈出來，轉眼工夫就倏然而逝，死寂的大地就像會竄出幽靈一般，白得那麼刺目。

廖添丁沿著石礮下去挑水，每到嚴冬，他就禁不住的怨嘆，把帳從頭來算，怨他短命的父親，怨他改嫁的母親，怨他狠心的祖母，更怨這苛刻老不死的東主，缸裏明明還有存水，卻非要他天天挑滿不可。（頁 33）

上述第一段是當下時間敘事，第二段為寫景，然並非實景而是廖添丁小時回憶，它是被巡查輕薄之下所喚起的。按常理，主角被侮辱後內在活動，旁人不可能得知，閱讀此段文字可以發覺這並不是廖添丁主動告知的事情，而是敘述者陳述廖添丁小時遭遇，主角扮演聚焦對象，一切均由第三者告知讀者，換言之，這是敘述者的敘述聲音，表達陳述廖添丁的過往，傳述給閱讀者，形成零聚焦的敘述。另有一例亦運用相同模式敘述：

廖添丁兩眼騰冒殺氣，他怕自己抑不住怒火，話說完立刻撒腿就跑。

林九躊躇了一會，到嘴的好料哪有不吃的道理？他聳聳肩，往地上狠狠吐一口檳榔渣：廖添丁你哪知我是熊是虎，我才不信邪，你到基隆來，就注定頭殼要穿雞籠！

他划動雙手，箭一般的衝出小巷，眼前的獵物在他腦裡脹成四五倍大，可是追到獅球嶺下，一晃眼突然瞧不見那點黑影了。林九不甘休，沒什麼可以阻擋他這立功的機會，做狗也要爬上去。

「不識好歹的走狗，我在這裏等你好久了，敬酒不食，食罰酒，該死！」

林九剛爬到半嶺，猛然聽到吼聲，他抬頭一望，只見廖添丁就站在頭頂上，手裏一挺舊式短槍，正對著自己。

「啊……」

他張著口，用勁趴住山壁，想著衣袋裡也有帶傢伙，卻騰不出手去取，還不如跳落嶺下躲避。

廖添丁早已算計出林九的心思，不待他反身就扣動扳機。

「五里鴟鴞要啄七里雞仔，你太妄想啦！」

血從額頭上炸出來，林九失去了重心的身軀伴著槍聲墜落了。

「漢奸的下場，走狗！哈哈……」

廖添丁咬著牙笑，可是連他也聽得出來，這笑聲簡直比哭還難聽。

「伊娘的，伊娘的……」

不知為什麼，竟這樣連連的罵著，當槍聲從他指端射出去時，他的心突然被什麼掘空了似的。

少小時，曾詛咒第一槍要打死蕃仔，如今竟把第一槍糟蹋在這個走狗身上，太不值得了。廖添丁很後悔，又覺得這樣對付一個留著相同血液的同胞未免太過份，何必呢！（頁 270-271）

此段故事為密偵林九追捕廖添丁的部分經過，運用零聚焦手法敘述，兩個人物一切言行舉止和心理活動，清楚地揭露於內容之中。首先寫廖添丁察覺林九不停跟蹤他，為抑制心中怒火，加快速度逃離，「他怕」寫出當下心理；緊接著聚焦轉為林九，進入其內心，敘述他看見廖添丁行動時的想法與決定，並描述其所採取的行動；之後便是廖添丁槍殺林九的過程，最後聚焦又轉為廖添丁，呈現廖添丁開槍後內在複雜情緒。整段故事聚焦對象在兩人間流動，人物內心被揭露於外，讀者很容易且清楚地察覺到敘述者存在，同時發現敘述者是全知全能的，因為經由他講述故事，讀者除知道過程外，亦瞭解人物當時心中複雜想法情緒。

由於敘述者掌握極高敘事能力，敘述者之於故事、人物往往顯出直接性和權威性，因此顯露出其對內容的評價，如上述零聚焦例子中「廖添丁咬著牙笑，可是連他也聽得出來，這笑聲簡直比哭還難聽。」若是立在人物角度敘述，廖添丁咬牙的笑聲比哭還難聽，應該寫為「可是連自己都聽得出來」，作者卻寫成「他也聽得出來」，表示所有的人都聽得出來，廖添丁亦有同感，可見這一段是敘述者所感知的部分，明顯含帶評價語氣，敘述人的觀感意識自然表現於故事，造成小說中經常可見所謂「敘述者干預」的現象，再如：

如果知道自己的決定與老廟祝的想法不謀而合，他就不會吃這許多苦

頭；或許，這樣倉促的離別對他毋寧是更好的，不必背馱老廟祝予他的愛，了無牽掛的剝去一切曾經知覺的苦樂，像蛻去皮的蛇，又是一次新的自我。（頁 63）

故事起於廖添丁離開戲班後，流落至觀音廟前，被善心廟祝收留，但因為經常挨餓，所以不時偷取鄰家種植的蕃薯度日，一次聽人閒談，知悉台北有工作得以謀生，某天廟前石椅遭竊，老廟祝誤以為是廖添丁所為，於是廟祝希望將廟中全部香火錢資助廖添丁前去台北謀份工作，但是廖添丁不明白廟祝的用意，看見廟祝數香油錢，心中油然而生起被懷疑、被遺棄的感覺，因而決然離開觀音廟前往台北。敘述者於廖添丁離開廟後，說出此一段話，為整段故事下了註解，這部分是廖添丁與老廟祝彼此所不知的，很明顯是敘述者干預的情況，作者於書中塑造廖添丁是充滿愛和熱情的形象，如果廖添丁瞭解老廟祝對他的愛，依照書中性格，他將不會有勇氣離開觀音廟前往台北奮鬥，就算離去也將帶著滿懷依戀，故此認為故事如是結局對主角是更好的，使他能獲得一次蛻變，無庸背負過多的愛而成為往後行為的包袱，整個評論清楚展示敘述者對廖添丁人物塑形的意識型態。

大量運用零聚焦敘述，必然無法擺脫它在敘述故事上的缺點，因為對內容所有一切全知全能，令讀者很容易感受敘述者的存在，發現故事是由一個不存在於其中之人轉述，造成閱讀距離，使得故事可信度降低，職此，敘述者必須解決這問題，以提高讀者進入故事的程度，策略即是將說話權力下放給書中主角，讓他們自己敘述，使敘述者於內容中暫時退位，藉之拉進讀者與內容間距離，營造身歷其境親眼所見的感覺。茲舉一例說明：

「有事找我就請進來說吧。」

廖添丁毫不猶豫的爬進窗子，一腳踩踏在辦事桌上。

「進來就進來，我也不怕你哄騙我，再叫警察來抓我啦！」

「哈，哈……前幾年的事你還記在心頭嗎？難怪，一朝被蛇咬，看到草繩也害怕。少年仔，不要多疑，有事儘管說吧。」

男人很爽快，到底是見過大世面的人，比起大和鵠仔那傢伙討人喜。

廖添丁便開門見山的說：

「我這一次來找你，也是要你幫忙一點錢。」

「幫忙倒可以幫忙，不過，我真不理解像你這樣年輕有為的人，為什麼不努力奮發，建立自己的事業，偏要人家幫忙你呢？俗話不是說：骨力做，才賺著好運嗎。」

「哈，哈！」廖添丁陰狠的狂笑幾聲

「古大人，你今天的好運真是骨力做賺來的？俗話也說，一樣米，餉百樣人。我當然不會跟你相同，你和番仔接觸很多，讓番仔告訴你原因吧！現在時候不早了，你的日本女人正等著你去睡覺。如果肯幫忙的話，快一點拿一千塊錢來借我，說不定他日我發達了，還能連本帶利親手奉還給你呀！」

「一千塊借你還不還倒無所謂，只是錢都存在銀行戶頭，要等到明天上午九點鐘銀行開門才能領回來給你，你留下地址我可派人送去。」

廖添丁瞧著古氏頗為誠懇、慷慨，不是那種耍花招小家子氣的男人，同意的點頭：

「這麼說，明天巳時時分我在明治橋頭等候，我穿藍綢短掛，頭戴竹笠做標記，你一定吩咐傭人準時送到，不要叫我再打擾你喲！」

說完，廖添丁隨即穿出窗戶飛躍而去。(頁 216-217)

故事內容寫廖添丁前往古大人家勒索之事，以兩人對話方式進行，展現出如戲劇般的場景，推演故事情節進行。敘述者在此處儘量隱藏自己，所有關於描述心理層面與評價的話語盡可能不出現，將敘述權力交由書中人物，由他們自己說話，自行展示故事發展，讀者閱讀到的是兩人相互交談應對過程，因為皆以直接引語面貌呈現，彷彿所有人都知道他們對話內容，產生身歷其境之感，使讀者與文本間因敘述者經常參與所造成的距離得以縮短，令讀者更進入故事中。

陳說故事不只是表述什麼，還需關注如何呈現，最終目的將讀者拉進故事內，接收來自敘說者的信息，因此，敘述手法除為技巧層面外，更為一種策略，敘述者面對事件可用多種技巧，但是何時用、怎樣用、用哪些皆決定於敘述意識，敘述者對故事採取的敘事策略會致使事件有不同面向，同時對閱讀者產生相異效果，這即是營造與傳遞敘述意識，敘述者透過故事與受述者建立起聯繫交流，受

述者亦經由敘述者陳說策略得以走入故事，進而掌握和瞭解內容主題，生成共鳴，完成整體敘事交流活動。

### 第三節 作家文學中作者所傳達的意涵

小說是作者有意識的創作產物，體現個人對整體社會生活之主觀認知、熱烈情感與人生理念，這些中心思想以文字為工具而顯現於外，成為小說的主題意涵，擔負小說主幹責任。主題意識於小說之重要，正如同地基樑柱之於房屋，確立基礎、打好樑柱，才能建築良好住所；掌握題旨，才能營造一部好的小說，小說除以生動人物角色活動與曲折離奇故事情節吸引讀者外，仍須富含深刻意旨，一方面滿足讀者娛樂需求，更要緊的是啟發讀者思考，令人再三品味。職此之故，小說必然具備創作意圖，同時透過文學藝術形式呈現於讀者眼前，換言之，小說中情節、人物、語言、環境等構思設計皆為主題而服務，魏飴即認為：

一部小說的主題十分重要，它是作品賴以存在的基本條件，是統攝作品的靈魂，是衡量作品水平高低的主要標尺，而人物、情節、環境、語言等，都是為主題的表現所制約的。<sup>56</sup>

小說主題並非創作者一開始即明揭的大纛，乃是經由內容中種種設計安排提供探尋主題的線索，致使讀者能憑藉著時代背景、人物塑造、情節發展、語言情感等層面，一步步體會出小說意涵，玩味內容所營造的美感。

主題扮演小說成功之重要關鍵，但小說是否必有主題，已為長久爭論的議題。有些強調藝術角度者否定小說應有主題，認為強調主題會令小說淪為說教工具，扼殺小說做為藝術體的生命力，故此應將主題與小說切割並劃清界限。然而周遭世界隨時發生各式不同的事件，作家擇取某件事物，再經由文學形式加以描述，這種選擇創作本身即隱含自我意識成分，作者並非漫然選擇題材予以寫作，而是基於本身個性、思想、情感等因素，表現自己希冀傳達之意旨，張堂錡在《現

---

<sup>56</sup> 同註 52，頁 203-204。

代小說概論》一書提到：

當作者選擇題材、安排人物、設計對話時，他想要表達的主題已在其中，他個人的哲學觀、人生觀、社會觀等，也已或多或少地滲透其中了。<sup>57</sup>

作者從事創作並不僅是滿足自己，而是企圖藉由作品連結現實生活，傳遞表達自我意念；當讀者閱讀小說時，亦非只達至娛樂效果，正利用文字為媒介，理解其中意旨，進一步與作家進行交流溝通。故此，主題無法摒除於小說外，無庸相互詰難以高標藝術。事實上，主題和藝術是一體兩面，偏廢任何一者都不完美，缺乏主旨，形式手法將不知為何而為；摒棄藝術，作品將流於說教而少美。主題擔負著接連作者和讀者之橋樑角色，不該全盤否定，應以藝術展現主題，由藝術發掘主題。

心岱以廖添丁為題材，書寫其一生傳奇故事，廖添丁本身具有時代特殊性，加上此書出版於 70 年代，當時台灣社會政治正處於自覺的環境下，作者寫作此書乃受到皇冠雜誌創辦人平鑫濤先生的啟發，書中新版序提到：

平先生找到我，他強調，我是台灣人，且是戰後嬰兒潮的知識份子。他說：「『作家』也是社會人，你應為這塊土地做點事。」

就這麼一句叮嚀，改變了我的一生，……「廖添丁」便成了我受到感召而跨出象牙塔的第一個力量。……<sup>58</sup>

可見心岱為廖添丁立書作傳，非心血來潮，偶然為也，反之，乃是有意識、有主題的產物，因此，以下將從兩個面向進行論述。

## 一、建構民族意識

別林斯基（Belinsky，Vissarion Grigoryevich，1811-1848）討論文學內涵時，

<sup>57</sup> 參見張堂錡編著《現代小說概論》第三章構成論，台北市：五南圖書，2003，頁 71。

<sup>58</sup> 參見心岱著《俠盜正傳：廖添丁》新版序〈「廖添丁」的傳記書寫〉，臺北市：時報文化，1997.08。

曾提及：「在任何意義上，文學都是民族意識、民族精神生活的花朵和果實。」<sup>59</sup>任何文學形式皆無法與整體社會脫鉤，展現出下自個人、上達社會的整體文化精神，而文化本身是民族長期積累所成，飽含民族精神意識，文學做為文化載體，定然有豐富民族文化意蘊，特別是與民族歷史密切相關的題材，更顯特出之民族意識。

「廖添丁」正符合這類型題材，時代處於台灣殖民統治時期，家世為貧農，身份是盜賊，故事傳奇則在民間廣泛流傳，以上種種背景間充滿著矛盾衝突，激盪著面臨殖民統治下台灣民眾的民族意識，構成寫作材料，吸引作家選擇此素材從事創作，心岱在《俠盜正傳：廖添丁》收錄之原版序中提到處理「廖添丁」故事時所接收到的信息，他說：

廖添丁的故事是這樣的展現在我心願裏，他不是個偉人，也絕非好人，所以能被後代的人作為神格流傳，是他的一生反映了當時同胞所共感的情緒，他的傳奇滲著時代斑斑點點的血液。(原版序，頁 11)

心岱認為廖添丁一生傳奇反映當時同胞所共感的情緒，他並無清楚解釋這種情緒內涵為何，實際上從內容可以探知，這是臺灣民眾面對異族高壓統治下呈現的民族意識，是反抗壓迫精神的體現，這點構成全書重要面向。

民族意識是心岱寫作廖添丁的第一主題，作者利用故事內容將主題呈現，小說並非一開始即令主角擁有如是強烈之民族意識的產生，而是以主角人生歷練為經，設計故事進行，讓角色從事件發展中逐步獲得自覺，喚醒本身深藏的民族精神，同時使讀者閱讀故事後亦得到啟發，楊昌年論及小說主題處理原則時即提到：「不可利用主題作小說之開始，當由人物與故事來襯托，而不可由主題來牽引故事。」<sup>60</sup>透過人物和故事烘托主題，可以隱藏主題，不使其顯露，主要則提供讀者參與空間，讀者在為故事感動之餘，還能思考體會其間意涵。這點是心岱《俠盜正傳：廖添丁》呈現主題的特色，作者經營主角廖添丁自我覺醒過程，結

<sup>59</sup> 參見別林斯基 (Belinsky, Vissarion Grigoryevich, 1811-1848) 著《瑪爾林斯基作品全集》，此處引自華諾文學編譯組編《文學理論資料匯編》，臺北市：華諾文化，1985.10，頁 236。

<sup>60</sup> 同註 8，頁 10。



合其家世、成長過程與時代環境，觸動內心反抗高壓強權的意念。

第一次的覺醒是在廖添丁登台演唱「世間開化歌」時，中途突然有位滿臉短髯、身材粗壯的農夫跳上台，直起嗓子唱起歌仔，因為內容關涉民族意識，引起日本警方拘捕，一陣騷動混亂後，農夫不見蹤影，日警只好將廖添丁及戲班帶回偵訊，訊問過程中，日本巡查跋扈與班主黃萬低聲下氣的神情，勾起廖添丁童年經歷，他想起東家二少爺因參加抗日活動而死，東家亦因喪子，對他不時加以打罵；不久，家中傳來祖母逝世的噩耗，姑媽要他前往海風里通知母親返家奔喪，卻親眼見到母親被日本兵凌辱，隨後因過度驚嚇而死。以上親身過往經驗，在廖添丁心靈留下深刻烙印，加以眼前日警和戲班主的行為表情，喚起心中反抗意識。書中如是寫道：

黃萬低聲下氣的替他求情，廖添丁卻絲毫不受感動，儘管到警察所雙腿顫慄，一心害怕有進無出，但他無須讓班主來同情，今晚的種種，使他看透了班主的嘴臉，那是他深惡痛絕的恥辱，日本人的殘暴，令手無寸鐵的同胞只有屈服嗎？

思著台灣漢民族，

來受日本者拘束。

廖添丁想起義士所念的歌仔，如今是這樣強烈的震撼著他。(頁 29)

廖添丁的童年有著日人直接、間接加諸身上之苦痛，如今再次親身經歷，不同以往，前兩次看見的是母親與東家二少爺皆勇於反抗，此次只見到戲班主在日警面前卑躬屈膝，因之，義士所念的歌仔激起廖添丁內心強烈反思，產生的疑問反映台灣面對異族殖民統治下的民族意識。

第二次自我覺醒發生於犯下大和行搶案後，逃亡途中，路經一戶農家，聽見兩夫妻正為無法籌措出兒子喪葬費用而發愁。老夫婦的兒子被日軍強制徵用參加戰爭，卻因病不治，日本當局毫無撫卹，農家貧苦負擔不起喪葬費用，正打算賣去耕牛以籌辦喪事，廖添丁聽見此事，當下便將手中贓款分一部份給老夫婦，婦人十分感激，又引發廖添丁心中思緒。

當兩人的手相握時，他直覺得溫情的價值勝過了一切。蕃仔蹂躪百姓，越是貧困的人家，越被剝削，今日徵壯丁，明天捐糧米，沒有一日過得安寧。我可以為他們做些什麼，用什麼方法吐他們的冤氣，如何援濟他們？（頁 154）

當廖添丁觸及老婦人的雙手，體認到貧困臺灣民眾遭受日本政府永無寧日的壓迫，同時思考如何為廣大群眾向殖民政府抗爭、抒發怨氣。和第一次的自覺相比，這次內在反思更為明確，呈現更具體的民族意識，已經試圖尋找策略，反抗統治階級，而先前抗日義士在他心中所埋下的種子，因為當下老夫婦悲慘遭遇，於內心中萌芽與滋長。年少時心中的疑問「日本人的殘暴，令手無寸鐵的同胞只有屈服嗎？」這問題的答案必然是否定的，但由於感受並不十分強烈，加上年紀仍少，僅止於疑問而已。此刻，當他看見台灣人民依然承受來自日本統治政府的殘暴，本身又具備相當能力時，思索著如何替廣大被壓迫的台灣人民一吐冤氣，便成為前一課題的進階疑問，呈現的是實際作為的展現，即是為群眾代言，明確落實民族意識。

廖添丁濟助老夫婦後，不久即被捕入獄，出獄後，卻列名於警察署的黑名單中，經常無故被懷疑，剝奪其自新機會，並在他身上加諸重重的壓迫，最終官逼民反，令他下定決心，以激烈手段挑戰異族統治，產生第三次的自覺。

「何必呢，添丁，世上花花草草，我實在也看破了。俗話說：有人好酒，有人好豆腐。註定我們要幹這一行，番仔欺壓老百姓，我們就做幾個案子讓他們去手忙腳亂，不然，千里馬縛在將軍柱，誰會甘心。」

「是的，日圖三餐，夜圖一宿，這樣虛度浮生也許沒什麼意思，倒不如轟轟烈烈的跟番仔來鬥一場，不能拚個你死我活，最少也給百姓們出點冤氣，你看怎樣？」（頁 234）

這次的自覺是整個環境所引發，促使廖添丁選擇非常手段進行抗爭，意圖藉由犯案打擊殖民政府，可以發現，他的動機並不是求取自身富貴利益，而是為老百姓抒發心中怨氣，為弱勢群眾發聲，因此他們選擇向執政者挑戰，展現勇於反抗強

權的民族意識。

## 二、傳頌英雄事蹟

廖添丁身處的時代，正是日本殖民政權初期，整個臺灣人民在高壓統治下面臨歷史苦難，人民處於弱勢，生活中充滿著不公，無時無刻地遭受統治者蹂躪、壓迫，卻無法抵抗，自然而然產生渴望尋求公理正義，企望獲得解脫的心理，黃飛即指出：

由於社會制度的不公，也由於本身過於弱小，廣大的芸芸眾生只以忍受強暴力量的蹂躪、踐踏和摧殘。自然在弱勢群眾中也就產生了一種普遍的社會心理，他們幻想自身生出一種神力，或冥冥之中表現一種神力，將擠壓他們的強暴力量粉碎、推倒。<sup>61</sup>

故此，當社會出現某類人，他們勇於挑戰威權、反抗強暴，行事作為符合群眾欲念趨向，必然為民眾視成英雄，寄託希望，冀其能為人民抒解胸中塊壘，換言之，英雄基本帶有群眾意識，是人民心靈寄託之處。

廖添丁出身貧農，一生行事是個盜賊，然坊間流傳其劫富濟貧事蹟，民眾稱之「義賊」、「俠盜」，明顯具備英雄特質，箇中特殊性逃不過作家敏銳的文學嗅覺，充滿創作價值，亦為刻劃形象、傳頌故事所極力描繪與傳達之意念，考之小說內容和主角自身時代背景，不難覺察，這是由民族意識而衍生出的主題，同時經由故事推演而成形。書中第一次稱頌英雄是廖添丁得知東家二少爺加入抗日義軍。

東家的老二把田園的活兒交代老三後，便不知去向。只有廖添丁曉得他的去處，因為老二曾告訴他潛藏鄉下的義軍，日伏夜出，到處打游擊，協助官兵抵抗日兵，有時候數十人，有時候數百人，成群呼嘯的攻擊日本

---

<sup>61</sup> 參見黃飛著〈《水滸》的民間釋讀及意義闡述〉，《佳木斯大學社會科學學報》第20卷3期，2002.06，頁59。

守備隊，或者搶奪日本兵的軍械糧食、破壞橋樑道路，來擾亂日本兵的治安。

十二歲的廖添丁恨不得自己也能跟老二前去，義軍的種種行動成了他崇拜、尊敬的偶像，他極羨慕老二，暗地裏也會向神明祈福保佑。(頁 26)

東家二少爺口中轉述的義軍種種行徑，皆是民族意識的體現，成為廖添丁年少心中企慕對象，他尊敬、崇拜那些勇於反抗異族強權的人，為他們祈福，渴望加入義軍行列，這是英雄意念初步扎根與萌芽。

之後，廖添丁離家北上，謀得修築鐵路的工作，上工途中，路經鐵路局為遭詹振擊斃的日人所立之紀念碑，好奇詢問詹振相關事情，得知詹振三番兩次地率領義民攻擊日軍，最後在攻擊日軍工兵營的行動中傳出戰死消息，但亦有人認為戰死的並非詹振而是他的堂兄，這個消息激起廖添丁內心不為人知的記憶。

廖添丁聽了很是激動，不禁聯想起阿水伯的二兒子，詹振的故事終於使他那埋藏已久的秘密獲得昇華。

「這樣的英雄若死了才真可惜，你們說他還躲在什麼地方，是不是有人看見過？」

「那不曉得，假使有人碰見他，也許他已經變裝了，哪裡認得出啦？」

廖添丁還想探問，突然聽到一串怪叫，原來是領班用日語喊著：準備下車。

大家慌忙的湧向車廂口，好像能先目睹今後棲身的地方，就早一分安心似的。廖添丁被拋在最後頭，慢條斯理的抱起包袱下車，他的心境好像經過了洗滌，只覺得一種舒坦的振奮。(頁 77)

東家二少爺因參加狙擊日軍行動而喪生，令廖添丁年少心靈受到打擊，如今聽到詹振相關事蹟，心中秘密得到昇華，這是英雄意念的重生。英雄是弱勢群眾的希望，是打擊強權的心理依託，若英雄死於強權未被擊倒之前，廣大人民將何所依憑？如此，廖添丁心中獲致昇華正是相信英雄不死，東家二少應與詹振相同，仍然持續抵禦強暴、挑戰強權，為被壓迫之人民發聲，受到此番激勵，英雄氣概再

次活躍心中，多年鬱結的心境得到抒解。

英雄是群眾希望所寄，行為標準必然符合人民心理要求。於此概念下，英雄行為準則為何？試從與英雄相近的俠推論，俠之行為與義不可須臾離也，同理，英雄亦應以義為圭臬，合義與否成為評論英雄的基礎要件。職是之故，東家二少和詹振參與抗日的義行屬於英雄，廖添丁亦在此標準下走向英雄之路。進而小說透過仙仔臨走前告誡廖添丁須以貧苦民眾為念的話語，塑造廖添丁英雄的行徑乃符合「義」之標準。如：

我走了你自己要小心，別糟蹋了所學功夫，時時想到貧困的同胞，  
不管你做賊、做盜，一定要嚴守個「義」字。(頁 144)

廖添丁雖聽聞東家二少與詹振義勇行徑，然迫於自身生活壓力及渴望愛情，而淪落為小盜，這並不符合為俠、為英雄的行為規範，因之，當仙仔再度遇見廖添丁，即決定將自己一身功夫傳授於廖添丁，並告誡他須以貧困人民為念，一切行為應嚴守「義」字。職是之故，建立廖添丁所以劫富濟貧的行動準則。當他經過農家，望見老夫婦正為兒子喪葬費發愁，便不加思索地以所得贓款給予救助；開燒肉店，則趁鄰家不注意，放一包切好的香腸燒肉；並從天井丟下鈔票周濟貧病交加的母女；種種義行建立起廣大民眾對於廖添丁的觀感，更重要的是，廖添丁不斷犯案，日警一直無法將其逮捕歸案，嚴重打擊殖民政府的威信，令人民因受長期壓迫而鬱結之心情，獲得發洩管道，將廖添丁視為英雄。如下所言：

「他們在找廖添丁」

群眾間有人忽然這麼說，很肯定的，先知者似的語調。

「就是那個飛賊廖添丁嗎？」

大夥兒齊睜大眼互相詢問

「不，不是飛賊，他是義賊，專門救苦救難的廖俠添丁。」

不知誰在糾正，大家立刻尋著這個目標打聽。

「他有一身好功夫，能『掩』能『遁』，番仔拿他沒辦法，再多的警察也抓不住他。」(頁 272)

上段利用群眾相互間對話，呈現民間之於廖添丁的觀感，認為他是義賊，專門拯民於水火苦難中，並且擁有一身好功夫，是日警毫無對策的英雄，這即為英雄意識之展現，因為做為英雄本身必具備超越常人的能力，得以反抗強權，突破強暴拘束，成為廣大人民心理趨向與依託。另一段亦呈現相同概念：

「大家都說廖添丁化裝『客婆』逃走了，為什麼在車廂裏，沒有人看到，到車站時也沒有人發現他呢？」

「是呀，人家都說廖添丁會飛天會遁地，這是真的啦，不然為什麼刑警佈置得那麼嚴密，從基隆到台北，每一站都有警察巡邏檢查，他還是漏網嘛！」

「真有辦法，那個廖添丁真是也神也鬼，他就看準了客婆的包服侍包著衫裙，據說火車過了山洞他人就不見了，一定是趁著那烏煙瘴氣的時候下的手。那客婆也糊塗，只注意到身邊的人不見，卻疏忽了頭殼頂上的行李，真叫倒霉，碰到這麼奇的事。」

「奇，奇，奇。男人化裝女人，什麼個模樣呢，好笑！」

「你沒聽到，剛才那個客婆不是說他丟的是一套大袍衫和百褶裙，一套是寬袖長裾的對襟仔衫褲，還有一條紮頭的白頭巾，天知道廖添丁會換上那一套，不過不管他穿哪一套，總要利用到那條白頭巾嘛，對不對，只要注意紮白頭巾的女人不就對了。」

「唉，紮白頭巾的人千千萬萬，查不勝查叻，足叫番仔忙亂一陣的。」

「說的也是，廖添丁簡直就在跟番仔鬥智嘛，總該有這麼個人，讓番仔不要以為漢人人人可欺。」

……

「廖添丁又化裝做賣菜的逃走了。」

「剛才不是有一個人挑著擔子從府後街方面跑去嘛。」

「那個人哪裏是菜販子，如果廖添丁真的化裝賣菜的，也已經跑遠啦，怎麼追？」

「這傢伙真像孫悟空七十二變，樣樣弄透透，你看那些圍捕的巡查刑

事，奔來奔去亂做一團，沒有一個能捉住他，你想好不好笑！」（頁 278-280）

同樣是利用對話，寫出群眾對廖添丁的觀感，敘述他善於易容，數度從日警嚴密拘捕行動中順利脫逃，將日警玩弄於鼓掌間，民眾認為廖添丁乃是與日本政府鬥智、讓日方對漢人改觀之人物。最終則是藉由甘薯伯口中，道出廣大民眾的企望：

甘薯仔欲言又止，一顆心撞前撞後。廖添丁的傳聞他聽得太多了，雖然有人不恥廖添丁那種行為，但他可自始至終覺得廖添丁是個英雄，是條漢子。尤其聽說廖添丁經常接濟貧困，半暝三更的丟一包鈔票到窮苦人家，這太像神話了，何必計較那錢的來處。廖添丁幫助過他，這筆人情更增加了他的好感，他相信眼前這個少年仔絕非什麼歹人，那作惡多端的廖添丁是生來對付番仔的，而這個少年仔不是，他是好人。（頁 302）

甘薯伯代表廣大低下階層人民，此段來自其心靈深處的話語，道出民眾觀感，再度強調英雄得自兩層面，一是接濟貧困，二為對付強權，兩項皆符合「義」之標準，而所謂「作惡多端的廖添丁」，在窮苦民眾眼中，不但不被視為罪大惡極之徒，反視其為英雄。

英雄意識的傳遞正呼應民眾內心渴望，尤其是身處於特殊時空背景下，廣大無助的人民更期盼能有英雄出現，以擔當起他們所無力承受、無法解決之危難，並帶領群眾走出黑暗、迎向光明。而廖添丁為民間廣泛流傳之行事作為，深切中前述特質，如此特徵自然是作家鋪寫其故事不可忽視之要點，必然將這個概念融入敘事內，令讀者閱讀後，對主角產生美感，進而獲致作者所欲傳達的意念。

綜觀小說內容，小說除延續廖添丁俠義形象，並藉由人物內心情感，寫出其行為動機，由個人親情、愛情擴大至家國情，以此呈現廖添丁具備愛的形象，另外，道出廖添丁一生遭遇乃受日本人直接、間接迫害而來，此代表著當時臺灣民眾正受日人之欺凌，因之，廖添丁與日方周旋之過程，隱含著反抗異族壓迫的民族意識。將小說中廖添丁內心情感與一生遭遇行事兩相結合，可以得知，小說中的廖添丁帶有英雄色彩，形象於敘事中予以英雄化，將廖添丁從俠盜、義賊身份提升為民族英雄。