

台灣大河小說定義的論述探析

黃慧鳳ⁱ

摘要

大河小說做為文學媒介中的一支，在公共領域裡是輿論顯露的載體。一方面可與公權力領域的國家政府政治體系對話，一方面也可能影響私領域的人民生活的市民社會，其重要性由此可見。然而研究台灣大河小說時，往往面臨定義殊異的問題，因為台灣大河小說的定義，不僅承接西方文學的質素，也在台灣開展了本地的特色。但因對話者的態度立場不同，有著不同的論述(discourse)實踐與知識生產，及相應的策略性效果。本文擬探究大河小說的論述發展，考察其源頭，了解台灣大河小說的定義與在地化的延異，並試圖為大河小說界定範疇與定義，以及在詮釋角力中找到台灣版大河小說的存在意涵。

關鍵字：大河小說、論述、台灣歷史、延異

ⁱ 朝陽科技大學、台中科技大學講師；中央大學中文系博士候選人。

The Analysis of Taiwan Roman-Fleuve's Definition

Discourse

Huang, Hui-Feng

Abstract

As a literary medium, Roman-Fleuve is the carrier of public opinion revealed in the public domain. It can dialogue with national political system, and influence the living of civil society in the private sphere. However, studies in Taiwan Roman-Fleuve, we often have to face the problem of different definitions. Because the definition of Taiwan's Roman-Fleuve, not only inherited the elements of France Roman-Fleuve but also derived local characteristics. Different positions produce different discursive practices and knowledge and corresponding strategic effect. This article will explore the origins and evolution of Roman-Fleuve's definition discourse. Try to understand the différence of localization, distinguish the type of Taiwan Roman-Fleuve, and the existence meaning of Taiwan "Roman-Fleuve".

Keyword : Roman-Fleuve 、 discourse 、 Taiwan's history 、 différence

不可諱言的，所有的定義都只是分類的一種依據，以方便研究指涉。但定義往往會隨著時代變異改變，尤其文學上的定義的穩定性，實不如科學的定義，更難成立堅實的原理原則，也正因為沒有一套既定的公式可以證成，關於大河小說的定義便因眾說紛紜而呈現殊異的樣貌。

大河小說做為文學媒介中的一支，在公共領域裡，是輿論顯露的載體。一方面可與公權力領域的國家政府政治體系對話，一方面也可能影響私領域的人民生活的市民社會，其重要性由此可見。台灣大河小說的定義，不僅承接西方文學的質素，也在台灣開展了本地的特色。但因對話者的態度立場不同，產生了許多公開對話與辯論的言談。這些論述(discourse)¹的實踐與知識生產，也在文壇上引起波瀾，左右閱聽大眾對大河小說的評價²，產生策略性的效果。藍建春曾言：《台灣人三部曲》已在台灣被典律化³，而陳建忠也憂心台灣大河小說的詮釋遭到誤用與爭奪⁴。因此本文希望探究大河小說的論述發展，考察其源頭，了解台灣大河小說的定義與論述的延異(différance)⁵，並提出大河小說的範疇與定義，以及在知識權力的爭奪中找出台灣版大河小說的存在意涵。

¹ 論述(discourse)這個辭彙，在傅柯的《知識考掘學》中有著清楚的闡釋。用傅柯的話來說，「論述是一種複雜的符號與實踐，透過這樣的符號與實踐，我們可以組構社會存在，使文化有其再複製的可能性。傅柯主張，論述中也隱含許多不同系統的規則，基本上這些規則是透過分類機制、權力關係與知識系統來具體操作的。」詳廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》(台北：麥田出版，2003.9)，頁 85，86。

² 文學批評家的評斷，光是他會談論這一些作品，却不去談論那一些作品，已經是一種有意涵的選擇：不論好壞，一本被談論的作品就已經適應於社會上某一團體了。再說，如果文學批評最常犯的毛病是跟一本已經暢銷的書籍過意不去，那正是這本暢銷書顯然不是這個團體所能控制的。文學批評家所宣聲的品味教育，說穿了只是為了左右文人讀者群眾態度而多方粉飾的各種「正宗品牌」法統概念(orthodoxies)。詳侯伯·埃斯卡皮(Robert Escarpit)著，葉淑燕譯，《文學社會學》(台北：遠流，1990)，頁 100。

³ 藍建春，〈在台灣的土地上書寫台灣人歷史：論鍾肇政《台灣人三部曲》的典律化過程〉，《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006)，頁 43-74。

⁴ 陳建忠，〈詮釋權爭奪下的文學傳統：台灣「大河小說」的命名、詮釋與葉石濤的文學評論〉，《文學台灣》，70 期，2009.4。頁 307-333。

⁵ 台灣或翻譯為「衍異」、「延異」，大陸或翻譯為「分延」或「異延」，是德希達(Jacques Derrida)後結構主義的一個中心概念。德希達(Derrida)延異這個概念，在西方批評家中是眾說眾說紛紜的。「在其重要著作 Writing and Difference 中，透過修辭的語言面向，來呈顯某些沒有被聽清楚或看清楚差異(difference)，他藉由『différance』和『difference』兩個音同而有些微差異的單字，來強調『差異』和『衍異』(defer)的不同。詳廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》(台北：麥田出版，2003.9)，頁 84。

一、大河小說的起源

「大河小說」一詞最早是由葉石濤所提出，一般對葉石濤的了解會誤以為這個辭可能源自日文，其實日文有大河劇，至於「大河小說」一詞則是翻譯自法國，此說法與大陸的一致。楊照在〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉一文指出：「大河小說」這個名詞直接的來源應該是法文的 Roman-Fleuve。Roman 意指小說，Fleuve 則是向大海奔流的河。而法文 Roman-Fleuve 最早的意思只是用來形容長度滔滔不絕的故事，並沒有特定文類成規的概念⁶。然而時過境遷，大河小說在十九、廿世紀初的法國已逐漸蔚為風尚。

1936年徐仲長譯介法國文學時，即引述羅曼·羅蘭的傑作《約翰·克利斯朵夫》(即 *Jean-Christophe*，1903-1912)開當代法國「江河小說」(Roman-fleuve)之端；「江河」形容滔滔不絕⁷。這是早期引介法國 Roman-fleuve 的文字，只是當時翻譯為「江河小說」而非「大河小說」。至於台灣版的大英百科全書則將「roman-fleuve」翻譯為**連續性長篇小說**：即系列小說⁸。

鄭克魯在《法國文學簡史》中，則將大河小說翻譯為「長河小說」⁹，並道出命名的來由，以及形成風潮的作家、作品：

羅曼·羅蘭(Romain Rolland, 1866-1944)在《約翰·克利斯朵夫》的第七卷序言中寫道：「在我看來，《約翰·克利斯朵夫》始終就像是一條長河。」
「長河小說」的稱謂得之於此。長河小說不僅就作品的長度而言，而且就其深度和豐富性來說，也具有大江大河的浩浩蕩蕩，匯集百川而流向大海的涵量。誠然，《悲慘世界》，甚至《人間喜劇》、《盧貢——馬卡爾家族》

⁶ 詳楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉，《文學、社會與歷史想像——戰後文學史散論》(台北：聯合文學出版社，1995.10)，頁94。此篇文章曾以〈歷史大河小說中的悲情——論臺灣的「大河小說」〉收錄於邵玉銘、張寶琴、痲弦主編，《四十年來的中國文學》，(台北：聯合文學出版社，1994)，頁176-191。

⁷ 徐仲長，〈四十年來的法國文學〉，1936.4.19。收錄於《民國叢書》第四編56文學類，頁35-36。徐仲長提及顯業(Louis Ghaigne)1914年出版的「我們今日的文學」(*Notre littérature d'aujourd'hui*)將二十世紀的法國小說的派別分為(一)靈魂小說(二)地的小說(三)冒險(四)若干「江河小說」(五)天主教小說家(六)反抗精神的小說(七)婦女寫的小說。但徐仲長自己則將羅曼·羅蘭的作品歸類至理想小說，也就是文以載道的小說，道德氣息很濃。詳頁46-47。

⁸ 詳臺灣中華書局股份有限公司、美國大英百科全書公司聯合編輯，《簡明大英百科全書中文版》15，(台北：中華書局，1989.5)，頁612。

⁹ 潘亞暉也曾以長河小說稱《台灣人》三部曲和《寒夜》三部曲，詳見潘亞暉，〈台灣長河小說中兩座相互輝映的豐碑——比較《台灣人》和《寒夜》兩個三部曲〉，《當代文經》，第四期，1987。

都可算作長河小說，因為長河小說有著多卷本小說的含義，祇不過在二十世紀上半葉，有不少作家採用了這種形式構思小說，形成了一種潮流，冠之以長河小說，倒也形象。羅曼·羅蘭是第一個寫作長河小說的，普魯斯特的《追憶逝水年華》緊緊跟上，喬治·杜阿梅(Georges Duhamel)、馬丹·杜伽爾(Roger Martin du Gard)、于勒·羅曼不約而同也寫作長河小說。¹⁰

在這本書中，亦將托馬斯·曼(Thomas Mann,1875-1955)的《布登勃洛克一家》(*Die Buddenbrooks*)、高爾斯華綏(John Galsworthy,1867-1933)的《福爾賽世家》、挪威女作家溫塞特的《克麗絲汀》、丹麥作家龐托皮丹的《幸運的皮爾》等系列多卷本的歐洲文學作品，歸入長河小說的族類。並分別介紹每個作家的不同寫作方式：巴爾扎克及左拉是以某個主導思想為骨格，以人物再現為連結各部小說的方法；雨果(V. Hugo)的《悲慘世界》(*Les Misérables*)通過幾個人的經歷，羅曼·羅蘭(1866-1944)「約翰-克里斯朵夫」(1903-1912)共十卷，採用的是以一個中心人物去反映現實世界的面貌；馬丹·杜伽爾(Roger Martin du Gard,1881-1958)《蒂博一家》(*Les Thibault*,1922-1940)通過兩個家庭去反映社會。上兩二者分別在 1915 年、1937 年獲得諾貝爾文學獎；于勒·羅曼(Jules Romains,1885-1972)《善意的人們》(*Les Hommes de Bonne Volonté*,1932-1947)共 27 卷，從 1908 年一直寫到 1933 年近四分之一世紀的法國社會，選擇「一個廣闊的人類整體，人物命運異常複雜，每一個都走向各自的歸宿，大部分時間裏他們彼此互不知曉……眾多的人物、個人、家庭、集團，相繼出現與消失，就像一部歌劇或大型交響樂的內容。」¹¹

鄭克魯在另一本著作《現代法國小說史》中，歸納出長河小說的兩個主要特點：「首先，長河小說是十九世紀現實主義小說的延續和發展。它力圖反映一個歷史時期的現實生活，但是，他或者通過一個人的經歷，或者通過一兩個家庭的變遷，去反映一個歷史時期。...其次長河小說採用了新的藝術表現手法。除了普魯斯特運用意識流手法以外，其他作家也採用了細緻的心理描寫，甚至意識流手

¹⁰ 鄭克魯，《法國文學簡史》(台北：志一出版，1995.09)，頁 169。

¹¹ 鄭克魯，《法國文學簡史》(台北：志一出版，1995.09)，頁 169-176。

法」¹²。第一個特點強調個人經歷、或家族變遷來反映一個歷史時期，似乎是東西方大河小說的共同特徵，第二點的藝術表現手法，雖無法完全適用於台灣大河小說，但大體而言仍是台灣大河作品的寫作手法之一。台灣的大河小說大致符合法國維基百科對大河小說(Roman-Fleuve)的定義¹³，在內容上描繪一般居民的家族故事，離不開時代歷史，也強調作品與歷史社會的關連，在形式上是可獨立閱讀的系列小說，但相較於西方多卷本的大河形式，台灣較多以三部曲的形式呈現。

然而西方現代小說，若從歷史發展來看，「西方現代性的傳統主要是從歐洲中世紀末期以降，在中古封建體制逐漸解體的情況下慢慢形塑起來的，因而與文藝復興運動、新航路和新大陸的發現、資本主義的興起、宗教改革、科學革命、啟蒙運動、法國大革命、工業革命等重大歷史事件不可分」¹⁴。而這特性就是擴張主義，向外擴張的，因此早期的 SAGA 多為英雄傳奇，史詩式的作品，後期則為寫實主義的長篇小說 NOVEL。

台灣現代小說的發展，是傳承自五四新文學運動以及台灣新文化運動而來，若說西方大河小說之影響台灣大河小說，也算是異質的文化的擴張主義(expansionism)，不可能全盤被接受，關鍵就在於歷史脈絡(historical context)與社會脈絡(social context)與西方相差甚多，身處在不同的政治、經濟、文化及社會處境，要書寫普遍人性的議題，也不免投射到自身所屬的歷史社會情境中，而有著特殊性。因而這個被引介的文類概念，在台灣文化的特殊場域中，便被不斷的闡釋、轉譯與延異。

¹² 鄭克魯，《現代法國小說史》(上海：上海外語教育出版社，1998.12)，頁134-165。

¹³ 法國維基百科 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Roman-fleuve>，2011年10月4日。「Le terme roman-fleuve apparaît avec Jean-Christophe, l'œuvre de Romain Rolland, qui constitue d'ailleurs le premier véritable roman-fleuve. Communément, il s'agit d'un vaste roman en plusieurs tomes (souvent plus d'une dizaine). Ils forment un tout, on retrouve en effet les mêmes personnages d'un tome à l'autre, mais peuvent néanmoins se lire séparément. Ils constituent souvent la fresque d'une famille bourgeoise sur un fond d'histoire contemporaine.」筆者案：大河小說這個詞起源於羅曼羅蘭的作品《約翰·克里斯朵夫》，這是第一部被定位為大河小說的作品。其形式通常是指一系列多卷本的小說(有時超過十幾卷)，他們形成一個整體，其間或有人物主題或環境貫串其間，但仍然可以獨立閱讀。是反應時代的作品，而且這些作品往往以當代歷史為背景描繪出一般城市居民的家庭故事。巴爾扎克及左拉可說是先趨，主要描寫的是家族傳奇。

¹⁴ 黃瑞祺，〈馬克思與現代性的三重辯證關係〉，《歐洲社會理論》(台北：中研院歐美所，1996)，頁275。

二、台灣大河小說「北鍾南葉」的原始定義

不同於西方大河小說，台灣「大河小說」的定義，是在台灣文壇「北鍾南葉」兩位重要作家的論述中形構出來。北鍾南葉這兩位文人同出生於 1925 年，同樣受到日本殖民的影響，在戰後也有志成爲偉大的作家，彼此往來的書信也探討如何能寫出不朽的作品。而「大河小說」一詞是首先由葉石濤提出，以比喻性的意涵出現，並在鍾肇政作品的創作與產生階段，逐步被確立與建構。因此台灣「大河小說」定義的論述建構的過程，可以從「葉石濤對大河小說的精神引領」，以及「鍾肇政作品的創作實踐與定義」二方面來談。至於台灣大河小說眾說紛紜的定義、與在地化的變異軌跡，留在下節一併討論。

（一）葉石濤：世界級優秀作品的比喻

1960 年鍾肇政的《魯冰花》受到重視後，似乎給他打了一劑強心針，讓他更勇於向長篇小說挑戰。接下來鍾肇政自傳性的小說「濁流三部曲」分別完成脫稿於 1961 年(《濁流》)、1962 年(《江山萬里》)、1963 年(《流雲》)。1965 年 10 月文壇社出版《流雲》一書後，葉石濤在同年 12 月 27 日以私人通信方式寫信給鍾肇政，雖不無肯定《流雲》這部作品，但仍用心良苦的給正埋首於「台灣人三部曲」的鍾肇政良心的建議：

一篇大河小說必須要反映時代社會的動向。但接受外在世界而加以抉擇的卻是作家的思想抑或歷史觀。蕭洛霍夫的《靜靜的頓河》所以不朽，就是他堅持唯物史觀而來的，唯物史觀純粹是學術上的名詞，不關聯到政治，此時此地你寫大河小說必須要有思想作架柱，唯有對台灣人的命運有透徹堅定不移的信念，你這篇小說才能踏進世界文學之門。這正是《流雲》缺少的要素。¹⁵

葉石濤指出鍾肇政《流雲》作品的缺失，希望鍾肇政即將書寫的畢生大作(life-work)——「台灣人三部曲」——能除去《流雲》的缺失，並且以「大河小

¹⁵ 葉石濤，《葉石濤全集 11 隨筆卷六》(台南市：台灣文學館；高雄市：高市文化局，2008.03)，頁 4。

說」為比喻性的標竿，期望鍾肇政能向世界文學看齊，由此我們可以看見葉石濤「大河小說」的最早概念，喻指著世界級優秀作品，期許鍾肇政能完成真正的大河小說之作。

然而「大河小說」一詞真正公開出現於台灣文壇，則是1966年7月葉石濤在《台灣文藝》(三卷12期)發表的評論〈鍾肇政論—流雲，流雲，你流向何處？〉。葉石濤認為「濁流三部曲」的第三部《流雲》沒有廣闊的歷史性和世界性，缺乏有力的思想背景，未如吳濁流《亞細亞的孤兒》指出歷史的動向，台灣的歸宿，是這部小說的嚴重缺陷，使「濁流三部曲」成為台灣的，但卻無法成為夠格的偉大小說，暗示鍾肇政應及早從自我青春期的哀愁裡脫身。而相對於《流雲》的思想貧血，葉石濤認為：

凡是夠得上稱為『大河小說』(Roman-Fleuve)的長篇小說必須以**整個人類的命運**為其小說的觀點。要是作者缺乏**一己的世界觀和獨特的思想**，對於人類的理想主義傾向茫然無動於衷，那麼這種小說就只是一連串故事的連續，充其量也不過是動人心弦的暢銷讀物而已。¹⁶

強調作家須有個人的中心思想、世界觀，以及大河小說觀照的主題精神，應以整個人類命運為思考點的終極關懷，期許鍾肇政及其他作家們，能有世界性文學的視角與高度，追求真理，創作出世界級偉大的作品。

1968年鍾肇政完成「台灣人三部曲」的第一部《沉淪》，似乎以作品回應了葉石濤的呼籲。這點從《沉淪》的楔子即可看出鍾肇政的創作意圖與氣勢：「那是一部可歌可泣的偉大民族史詩。/如今，他們負起了另一頁使命，歷史在等待他們繼續去寫，中華民族魂在等待著他們去發揚……他們依然會勝利的——這祇是歷史的反覆而已。/——/他們就是——臺灣人。」¹⁷此處明顯可見鍾肇政創作視角已經由「個人」擴大至整個臺灣族群，企圖寫出可歌可泣的偉大民族史詩。

¹⁶ 葉石濤，《葉石濤全集 13 隨筆卷一》同上註，頁118-119。

¹⁷ 鍾肇政，《沉淪》，(台北：遠景出版社，2005.02)，頁4。

同年7月葉石濤即發表〈鍾肇政和他的《沉淪》〉，再次針對鍾肇政的作品評論，強調大河小說的寫作手法，必須是「不以特定的個人的境遇來剖析時代、社會的遞嬗，而藉一個家族發展的歷史和群體生活來透視，印證時代、社會動向的小說手法」¹⁸。意指「濁流三部曲」並非大河小說，強調大河小說的非個人性，以及家族群體發展印證遞嬗時代的歷史性，並且策略性的肯定《沉淪》這一部作品「足以表現中華民族大無畏的民族風格」¹⁹。

當鍾肇政完成「台灣人三部曲」後，葉石濤在一場《台灣人三部曲》的對談中即言：「雖然第三部還帶有一點自傳的味道，不過整體說來，它根據臺灣淪日五十年間歷史的發展，寫來客觀而理性，就其深度而言毫不愧為世界性的作品。……這是我們台灣文學史上劃時代的創舉。」²⁰此處依舊以世界性為評斷作品的標準，進而肯定《台灣人三部曲》為大河小說。

1965年復出後的葉石濤，花費大半生的時間投注於台灣文學史的書寫，其後書寫亦積極掙脫殖民主義與民族主義所造成的歷史困境。他最推崇的小說是蕭洛霍夫的《靜靜的頓河》(Тихий Дон)²¹，希望台灣文學能寫出雄壯如民族敘事詩的大河小說，躋入世界文壇²²，因此在與鍾肇政的私人通信書簡中也期許鍾肇政「以使徒的精神為確立台灣文學而盡職」²³，他自身也再三致意最想寫的是統合總敘台灣歷史經驗的大部頭大河小說²⁴，不可否認「台灣」一直是他無可拋却的

¹⁸ 葉石濤，《台灣鄉土作家論集》(台北：遠景出版社，1979)，頁174-175。葉石濤心目中的大河小說包含高爾斯華綏(John Galsworthy)的《福塞特家史》(The Forsyte Saga)、托爾斯泰的《戰爭與和平》、賽珍珠的《大地》、杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬佐夫兄弟們》。而這些作品都有著家族史的成份。

¹⁹ 陳建忠認為這樣的言論，必須考量戒嚴體制下對台灣史橫加壓抑的語境中，以及作家「言此在彼」的策略運用。詳陳建忠，〈詮釋權爭奪下的文學傳統：台灣「大河小說」的命名、詮釋與葉石濤的文學評論〉，《文學台灣》，70期(2009.04)，頁319。

²⁰ 臺灣文藝編輯部，〈臺灣文學的里程碑—鍾肇政《台灣人三部曲》對談紀錄〉，《台灣文藝》75期(1982.02)，頁218、231。

²¹ 《靜靜的頓河》(Тихий Дон)是前蘇聯作家蕭洛霍夫的代表作。共分四部八卷，背景是兩次戰爭(第一次世界大戰、蘇聯國內戰爭)和兩次革命(二月革命、十月革命)。

²² 葉石濤，〈論台灣文學應走的方向〉，《台灣文學的回顧》(台北：九歌，2004)，頁90、97。

²³ 葉石濤，《葉石濤全集 11 隨筆卷一》(台南市：台灣文學館；高雄市：高市文化局，2008.03)，頁4。

²⁴ 楊照，〈「失語震撼」後的掙扎、尋覓——論葉石濤的文學觀〉《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》(台北：聯合文學，1998)，頁94。

關鍵字，雖然這個字在不同的時代脈絡中曾在「中華民族」、「中國」等符號下被涵蓋表示或保護，却在大河小說的論述系統中，逐漸被強化與塑造。雖然最終仍未見葉石濤長篇大作問世，仍不難理解在戰後受限的書寫情境中，在白色恐怖的時代，葉石濤何以強調要繼往開來，何以強調台灣，以及對鍾肇政等作家作品表現的主題精神要求的理想性，與身為一位作家對自我與文壇同好們的期許，希望能寫出偉大的作品，立足文壇，邁向世界文學。

（二）鍾肇政：大河小說的創作實踐與定義

鍾肇政書寫台灣人五十年殖民史的《台灣人三部曲》——《沉淪》（1968）、《滄溟行》（1976）、《插天山之歌》（1975），於1976年出版《滄溟行》完成「台灣人三部曲」後，更多人認識鍾肇政，並將其定位為台灣大河小說作家。1982年鍾肇政本人也公開在報紙上發言，他根據大河小說的寫法和內容將之分為三類：

1. 以個人生命為主的大河小說：以個人生活為主幹，來描述一個人的生命史，或者說精神的發展史，這中間不可避免地因為描寫一個人的生命歷程而及於一個時代、一個社會的諸相與演變的歷史。例如羅曼·羅蘭的《約翰·克里斯朵夫》
2. 集體進行為主的大河小說：描寫一個對象廣及整個社會階層，形成一個時代、一個社會縮影。如托爾斯泰的《戰爭與和平》。
3. 以一代到三代為主的大河小說：以一代、兩代、三代人的整個家庭歷史為中心，構成一部鉅大長篇，也是大河小說常見的手法之一。如賽珍珠的大河小說《大地》、《兒子們》、《分家》也是三部曲的形式。²⁵

鍾肇政認為大河小說就像長江大河，有眾多分歧的支流。這裡鍾肇政的定義，在題材內容上比葉石濤多了「以個人生命史為主」的大河小說。

1994年中國時報百萬小說獎徵稿，鍾肇政曾撰文〈簡談大河小說，祝福時報百萬小說獎〉，除了再次陳述大河小說的上述三種類型，更提出內涵的要求：

²⁵ 鍾肇政，〈淺談大河小說〉，《自立晚報》，1982.08.20，副刊14版。

內涵則或首重個人精神之發展與時代演變遞嬗的關係，或以集團行動與時代精神之互動為探討之中心。²⁶

此處呼應葉石濤的說法，也有著戈德曼起源結構主義的觀點，強調與「時代」的互動性，亦即大河小說賴以發生故事的時代歷史背景與人物的互動性，以及主題精神的要求。不同的是附加了「個人精神之發展與時代演變遞嬗的關係」，這似乎是鍾肇政在與葉石濤對話，同時呼告世人，其本人自傳性的小說《濁流三部曲》也是大河小說。

由上述脈絡，我們可以看見北鍾南葉二人對台灣「大河小說」論述的建構脈絡，由 1965 年 12 月的隱匿文本——私人書信，可見葉石濤對鍾肇政的私語，到 1968 年鍾肇政以評論方式公開在媒體喊話，甚至到最後鍾肇政本人數次以大眾媒介——報紙來公開對人民言說，使大河小說由私語，逐漸進入公共的論述言說中，是由私領域而至公領域的擴大閱聽對象，逐漸影響其他作家、以及更廣大的人民群眾。

在北鍾南葉大河小說的論述中，鍾肇政並非固處於被動的位階，更是能動的生產者，從他的作品的先導性與對大河小說的論述來看，鍾肇政在台灣大河小說的地位於今仍無人可以取代。且不可諱言的，鍾肇政的大河小說，有其時代和歷史意義，與愛土地、有使命感的作家不謀而合²⁷，也因此引領集結了一系列取材大時代故事的隊伍，甚至形成一個社會群體(social group)，如後來的李喬(《寒夜三部曲》)、東方白(《浪淘沙》)等皆起而效尤，進行經年累月的創作與實踐，也逐步建構了台灣大河小說這個次文類。

三、台灣大河小說的特殊性與歧異性

台灣「大河小說」一詞是戰後才在文壇上使用，並以《台灣人三部曲》為代表作。1960、70 年代的評論大多注意鍾肇政取材的特殊性，其後則強調作品

²⁶ 鍾肇政，〈簡談大河小說，祝福時報百萬小說獎〉，《中國時報》，1994.06.13，39 版。

²⁷ 〈台灣文學的里程碑——鍾肇政「台灣人三部曲」對談記錄〉，頁 229。

的民族精神與抗日成分，1980年代鍾肇政的系列三部曲受到彭瑞金、康原、應鳳凰等評論家肯定²⁸，但1982年鍾肇政仍以淺談方式來介紹這個的文類²⁹，而引起評論家對大河小說定義的分歧詮釋，主要是在解嚴後、社會本土運動蓬勃的浪潮中，這點從期刊論文的發表可以證之³⁰。

台灣大河小說在迥異於西方歷史的社會脈絡基礎上，有著不同於西方定義的在地特殊性，並不完全挪移西方大河小說的定義。陳芳明在〈戰後台灣大河小說的起源——以吳濁流自傳性作品為中心〉一文中，為了討論吳濁流的作品，曾嘗試為大河小說尋找一個定義，並認為這個定義「無需外求於西方文學理論的追溯」，而是以台灣戰後出現的大河小說為基礎，事後的歸納出大河小說的定義：

如果以戰後在台灣出現的大河小說為基礎，則這類文體的重要特徵有如下三點。第一，大河小說本身不僅具備了濃厚的歷史意識，並且作品裡描繪的時間發展都橫跨了不同的歷史階段。第二，大河小說既包括了家族史的興亡，也牽涉到國族史的盛衰。第三，大河小說對於作品裡烘托的歷史背景與社會現實，往往具有同情與批判的精神。具體而言，它已不僅僅是文學作品，同時也蘊藏了作者的歷史敘述與歷史解釋。³¹

這裡的歸納詮釋卻不強調鍾肇政以個人生命史為大河小說的觀念，似乎附和早年葉石濤對《流雲》的批評，並且提出了國族史這樣的說法，強調作家對歷史社會同情批判的精神，以及作者對歷史的敘述與解釋，其他部份則大體相同。雖然這個定義的方式並不追本溯源於西方文學理論，卻正可以強調不同地區大河小說的異質性，因其文學場域的不同，自有不同的發展模式與在地化的特徵。此定義方式是以現存作品來歸納出大河小說的定義，有著以現在定義過去的弔詭，因此大河小說的定義便極具變異性，設若之後諸多自稱、或被封為大河小說的作品

²⁸ 詳藍建春，〈在台灣的土地上書寫台灣人歷史：論鍾肇政《台灣人三部曲》的典律化過程〉《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》（台南：國家台灣文學館籌備處，2006年），頁54，67。

²⁹ 鍾肇政，〈淺談大河小說〉，《自立晚報》，1982.08.20，副刊14版。

³⁰ 詳本文羅列之參考期刊。

³¹ 陳芳明，〈戰後台灣大河小說的起源——以吳濁流自傳性作品為中心〉《台灣現代小說史綜論》，（台北：聯經出版公司，1998.12），頁85。此篇文章異名〈吳濁流的自傳體書寫與大河小說的企圖〉，收錄於陳芳明，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》（台北：麥田出版，1998），頁243-261。

有著不同的內容取向與呈現方式，那表示今後大河小說的定義是可以一再被延異與變造。

早期北鍾南葉二人論述的大河小說也存在著歧義，更遑論其他評論者的定義。由台灣歷史背景來看，從清領、日本殖民到國民黨接收，台灣政權數次轉移，土地上的人民也相應的產生不同的政治認同與傾向。戰後台灣由日本轉移為國民政府統治，逐漸在政治上有所謂統獨之爭。而文壇上也有著「臺灣文學」非屬「中國文學」的說法。

1960 年代鍾肇政曾言「所謂『臺灣文學』亦即中國文壇的一支，而『臺灣文學』亦即中國文學的一脈」³²。但隨著時代的改革情境，鍾肇政 2000 年出版的《台灣文學十講》一書則改變了說法：「臺灣文學就是臺灣人的文學，就是這麼簡單。……如果讓我來主張，我認為臺灣文學是臺灣人的文學，是產生於這塊土地、這個人民、這個文化背景下的文學作品，跟中國文學是無關的」³³清楚地將臺灣文學與中國文學劃分為二，認定為彼此無關的對立分類。類似的轉變也發生在葉石濤身上，不明就理的人一定會批評他們前後說法不一，但若從歷史脈絡與社會脈絡來看，了解台灣政治情勢的發展，也許就能給予寬容的理解，正如錢鴻鈞所言，鍾肇政這是避免分離意識的指控使然，是一種保護色的表達方式³⁴。言下之意是指在國民政府統治下，所採取的不得不的表達方式。在這樣的文壇情境中，我們不難看見兩種明顯的對立局面³⁵。同樣的，戰後才出現的台灣大河小說，也相應的有著論述上的分歧與對立。大體而言，1990 年代後的定義分歧，主要以「作家身份的界定」與「書寫台灣歷史與否」為主要分歧點，茲分述如下：

(一) 作家身份的限定

在文學作品的劃分上，往往以作品內容、形式為分類的標準，分別出詩、詞、

³² 鍾肇政，《本省籍作家作品選集》（台北：文壇社，1965），編輯者的話。

³³ 鍾肇政，《臺灣文學十講》，（台北：前衛出版，2000.10），收入《鍾肇政全集》三十之《演講集》，頁 19-19。

³⁴ 錢鴻鈞，《戰後臺灣文學之窗——鍾肇政六百萬字書簡研究》（台北：文英堂，2002.11），頁 398-399。

³⁵ 詳細的情形可參考游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：前衛出版，1996.07）。

戲劇、小說等文類，較少以作家身份來劃分作品，但由於台灣特殊的政治背景，使得1990年代台灣「大河小說」的論述，有著本土與外省作家身份的爭議。

1. 限本土作家

1990年代，楊照在〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉一文中，認為台灣大河小說最傑出、最具代表性的就數鍾肇政《台灣人三部曲》、李喬《寒夜三部曲》以及東方白的《浪淘沙》。但他將法國大河小說「Roman-Fleuve」對應於英文的 Saga Novel，指出 Saga Novel 的四個最大不同的點，並以此為大河小說的特色³⁶，似乎仍有待商榷³⁷。但這樣的「大河小說」特色也被後來的評論者肯定與引用³⁸。楊照此文指出，單就文體成規來看馮馮的《微曦》是非常接近 Saga Novel 形式的超級長篇，「不管從篇幅、從歷險落難到英勇脫困的主題，或從刻劃時代的歷史感來看，《微曦》都應該算是一部不折不扣的 Saga Novel」³⁹，然而就楊照所知，卻從來不曾有人以「大河小說」來定位、定性《微曦》。而楊照預設的對立面，便是本土作家書寫的台灣大河小說，因此如馮馮這位當時人稱外省人的作家就不在大河小說作家之列。

與楊照看法類同的，陳麗芬也指出大河小說訴諸於特定族群的價值取向：

³⁶ 「第一是其中濃厚的歷史意味，故事發生的背景往往設定在某個變動劇烈的歷史大時代；第二是其敘述是以一位主角或一個家庭為其中心主軸，利用一人或一家貫串連續的經歷來鋪陳、凸顯過去社會風貌；因此第三，Saga Novel 中會以較多的篇幅處理社會背景以及當時日常生活中的種種細節……第四個特色就是其敘事綿綿不斷，好像可以和時間一般永續不斷，一路講下去成就了的不止是長篇小說，更是特大號的超級長篇。」參照楊照：〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉，《文學、社會與歷史想像：戰後文學史散論》（台北：聯合文學出版社，1995），頁92-110。

³⁷ 同上註，頁94-95。筆者認為，以法文的 Roman-Fleuve 來等同英文的 Saga Novel，似乎仍有待商榷，因為等號兩旁指涉的是不同社會背景的文學形式與內容，就如同我們認為自傳小說近似日本的私小說，但事實上兩者並不完全相同，若要將法文的 Roman-Fleuve 來等同英文的 Saga Novel，其間仍須更多的資料來證成，因此以此喻彼的等同仍有待商榷。

³⁸ 羅秀菊，〈大河小說在臺灣的發展——兼談李喬的「寒夜三部曲」〉《臺灣文藝》，第163、164期，（1998）。褚昱志，〈臺灣大河小說之先驅——試論李榮春的《祖國與同胞》〉《臺灣文學評論》第5卷第3期，（2005.07）。

³⁹ 「Saga 通常表現為對英雄的一闕頌歌，在前面盡力渲染逆境、危難的可怕，然而終局必定是英雄精神的徹底發揚，克服一切獲致成功。Saga 中所編織的歷史質地(historical texture)帶有濃厚的神話傳奇樂觀色彩，因而在傳誦、閱讀的過程中，幫忙塑造了民族的認同與自信心。」詳楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉，頁95-96。

像陳紀澄的《赤地》(1945)或姜貴的《旋風》(1957)這些以家族史的興亡喻中國族史的盛衰的歷史小說是不會被認可作「大河小說」的，「大河小說」的訴之於特定族群的價值取向是極為明確的。置於台灣文學的發展脈落下來看，這文類是頗為自覺地並刻意地自我定位為邊緣或賤民(subaltern)」，而且這自我邊緣化與對「邊緣」傳承性的強調不但表現在意識型態上，也在作品表現形式上，即它以極為不尋常的長度與體積，那白紙黑字，頗為可觀的具體文字存在，在一個美學品味崇尚短小精悍的文學環境裏表達一種立場、信念與歷史視野。⁴⁰

這裡由楊照、陳麗芬的說法，可以清楚了解其批判的對象，與對當時大河小說作品的評價。以及當時大河小說作家所指涉的對象，是相對於馮馮、陳紀澄、姜貴等外省作家的特定族群，也就是本省籍的作家。但這樣的詮釋論述觀點可說是大河小說論述的增補，強化了作品的台灣性，但也可說是大河小說觀念的闡割，將外省族群排除。不可否認的，也強化反應了當時社會情境中本省、外省族群的對立性。

2. 含外省作家、不限本土作家

1997年陳芳明在〈論戰後台灣大河小說的起源〉一文中指出：「在戰後的台灣文學裡，本地作家與大陸作家都不約而同致力於大河小說的經營」⁴¹，並公開認為不僅本地作家鍾肇政、李喬、東方白、雪眸⁴²等人的作品是大河小說，司馬中原的《狂風沙》、馮馮《微曦》也是大河小說。這表示陳芳明同意楊照的看法，只不過在頭銜上將司馬中原與馮馮兩者冠以大陸作家區別。這表示陳芳明定義中的台灣大河小說，是包含非本土作家的外省作家作品。

台灣已逐漸成為世界地球村的形態，多元族群的移入，早已豐富了台灣這塊土地的文化，因此只要是與台灣土地發生直接關係的作家，不管是移民來，或曾

⁴⁰ 陳麗芬，〈為伊消得人憔悴——尋找台灣〉，《現代文學與文化想像：從台灣到香港》（台北：書林出版公司，2000.05），頁198-199。然而陳紀澄的《赤地》或姜貴的《旋風》都屬單行本的長篇小說，或可言之為長篇歷史小說，卻非各部獨立又可相互連貫的系列性大河小說。本篇原為作者1999年12月發表的研討會論文。

⁴¹ 陳芳明，〈戰後台灣大河小說的起源——以吳濁流自傳性作品為中心〉，《台灣現代小說史綜論》，（台北：聯經出版公司，1998.12），頁85。

⁴² 雪眸的作品1994年1、6、8月分別出版《惡淵荒渡》、《悲劇台灣》、《坦克車下》三本長篇小說。

定居在台灣者，應該皆可納入台灣作家行列。這與本土派葉石濤或彭瑞金強調以多元族群形態為全新台灣人的概念相同⁴³。但是筆者認為我們必須跳脫作家身份的爭議，因為作家身份的限定並不代表作品的內容，仍須深度考察大河小說的書寫形式與內容，以及是否與台灣有關，如此才能確立「台灣」大河小說的定義。

(二) 歷史素材的限定：

台灣歷史本是生長在台灣土地上的人民皆可了解的生命課題，但由於台灣政權的數度易幟，歷史也有不同的詮釋方式。但發言權往往在統治者手上，而非人民，在戒嚴時期，為了找回歷史的發言權，台灣「大河小說」往往書寫被殖民的歷史，以區別於統治者的歷史論述，却因而被認定為建構外於中國史的台灣歷史。但也因書寫台灣史的內容，成為大河小說意見分歧的起點，使台灣大河小說遭到分離主義，以及國族主義的批判。

1. 外於中國史的台灣歷史

楊照認為，過去基本上流傳於邊緣地位的本土文學論述裡，大河小說還有一項沒有明說的內容標準，負載了內容取材的目的性價值：

那就是「大河小說」要刻劃、建構的歷史敘述，是相對於中國史，**外於中國史的台灣歷史**。⁴⁴

就此可以看出，大河小說的定義在楊照的界定下，有了在地化的延異，超越了「北鍾南葉」對大河小說的世界級優秀作品的比喻性，而強調以描寫台灣史為中心。王淑雯也指出，因為台灣「大河小說」有著「以台灣史為敘述主體」的重要屬性，向來被視為本土認同的重要象徵與符碼⁴⁵。如此對大河小說的界定論述，在其後的詮釋評論間不斷被再生產及複製。

⁴³ 葉石濤〈開拓多種族風貌的台灣文學〉，《文學台灣》第9期(1994.01)頁10-14。彭瑞金，〈當前台灣文學的本土化與多元化——兼論有關台灣文學的一些異說〉，《文學台灣》4期(1992.09)，頁11-36。

⁴⁴ 楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉，頁96。

⁴⁵ 王淑雯，〈大河小說與族群認同——以「台灣人三部曲」、「寒夜三部曲」、「浪淘沙」為焦點的分析〉(台北：台灣大學社會學研究所碩士論文，1993)，頁10。

王德威即言，大河小說早為下個階段的台灣鄉土/國族書寫占下一席之地：

李喬的《寒夜三部曲》以台灣先民渡海而來，百年墾殖為經、家族鄉黨悲歡離合為緯，為大河小說樹立又一典範。如前所述，這型小說突出大時代與小人物，漫長的時間、淋漓的血淚，正與國族論述所需的開國史話不謀而合。……姚嘉文的《台灣七色記》與東方白的《浪淘沙》……這兩本小說寫得實在不能說好，後起之秀楊照已有評論在案。但值得注意的是，兩作作者將小說政治與身體政治(body politic)的互相為用，作了最戲劇化的表白。姚嘉文身陷囹圄的吶喊、東方白纏綿病榻的演義——「發憤著書」，真是莫此為甚。這些作家如何創作，而非創作本身，才應是評者大作文章的對象。大河小說以長取勝，獻身革命運動的同志哪有時間細讀？但是它們的長度，不，體積，已形成紀念碑的意義，早為下個階段的台灣鄉土/國族書寫，占下一席之地。⁴⁶

王德威在學界的地位崇高，在此處不難看出王德威的批判與黑色幽默式的嘲諷，認為台灣「大河小說」不僅寫史，寫的還是台灣史，更是台灣本土作家所渴求的國族史、開國神話。

陳建忠憂心台灣大河小說的詮釋，會因評論者的立場不同，遭到誤用與爭奪⁴⁷，亦即楊照等人站在其立場的詮釋，也有著誤用與誤讀的危機性，但危機往往也是一種轉機，或許能讓人更清楚看清全貌，以及可能發展的不同樣貌。

細究台灣「大河小說」的主題，實不同於西方傳奇英雄精神的徹底發揚，往往突顯台灣底層人民對統治者與周遭環境無窮無盡的反抗。如同楊照所言，那不是作家的問題，而是台灣歷史本身的尷尬、悲情⁴⁸。這正突顯出這些本土作家們，有意識或無意識地以書寫台灣史，來抒發內心的不平，甚至有著反抗過往不可抵毀的霸權敘述的意圖，一如葉石濤曾言的使徒，多半有其創作的使命性，書寫官方主流歷史所刻意忽略的事件。

⁴⁶ 王德威，〈國族論述與鄉土修辭〉《如何現代，怎樣文學》（台北：麥田，1998），頁 170-171。

⁴⁷ 陳建忠，〈詮釋權爭奪下的文學傳統：台灣「大河小說」的命名、詮釋與葉石濤的文學評論〉，《文學台灣》，70 期，2009.04。頁 307-333。

⁴⁸ 參見楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉，《文學、社會與歷史想像—戰後文學史散論》，頁 101，103。

陳建忠曾表明，「長河小說未必要擔負記錄國族歷史的任務。當然，在記敘人物或家庭的歷史時，政治史或社會史做為人物活動的舞台，可能還是必然會觸及。這裡是要指出，台灣版的大河小說，記錄的多為殖民史或開發史，帶有較強烈的後殖民政治性格，其實並未與法國大河小說的傳統完全相合」⁴⁹。而這個論述基礎正是緣台灣版的大河小說與「可能還是必然會觸及」國族歷史的連繫性，再次清楚的證明台灣版大河小說不同於西方大河小說的特殊性，正是殊異的歷史背景⁵⁰。其後陳建忠便將此類著重在描寫台灣日本殖民史、國民黨戒嚴史、二二八史、白色恐怖史的作品劃歸入「後殖民歷史小說」類型中⁵¹。

2. 不限寫「中國史外的台灣史」

但是陳芳明並不同意楊照等人的看法，他認為當時施叔青剛完稿的《香港三部曲》(1997年)即為這類文體提出有力的證詞⁵²。施叔青因為異國婚姻的關係，居住了許多地方，她自稱是島民，曾在台灣、香港與紐約居住，在《香港三部曲》中也曾認同自己是廣義的香港人，因此要以筆來為歷史作見證⁵³。中國大陸學者古遠清也認同陳芳明的看法，認為「大河小說」的概念不應侷限在本地作家寫本土歷史⁵⁴。因此古遠清認為，不僅鍾肇政、李喬、東方白的作品是大河小說，墨人的《紅塵》與施叔青的《香港三部曲》也是大河小說，強調大河小說不應該僅

⁴⁹ 陳建忠，〈詮釋權爭奪下的文學傳統：台灣「大河小說」的命名、詮釋與葉石濤的文學評論〉，《文學台灣》，70期(2009.04)，頁310。

⁵⁰ 台灣殊異的政治認同現象由來已久，也不斷深化，往往陷入歷史解釋權的爭奪戰中，在文學史上最鮮明的例子便是1999年至2001年的雙陳論爭，陳映真的一統思想與陳芳明的再殖民思想，分別重視一統中國以及外於中國史的台灣史的不同論述。而這也是台灣目前在國際上的特殊處境，總以中華台北之名現身，而不能以中華民國或是台灣立足國際的處境。

⁵¹ 陳建忠，〈臺灣歷史小說研究芻議：關於研究史、認識論與方法論的反思〉《臺灣文學的大河：歷史、土地與新文化——第六屆臺灣文化國際學術研討會論文集》(高雄：春暉出版，2009.12)，頁27。此篇論文中將臺灣歷史小說分為四類：傳統歷史小說、反共歷史小說、後殖民歷史小說、新歷史小說。

⁵² 陳芳明，〈戰後台灣大河小說的起源——以吳濁流自傳性作品為中心〉《台灣現代小說史綜論》(台北：聯經出版公司，1998.12)，頁98，註釋3。

⁵³ 施叔青，〈我的蝴蝶——代序〉《她名叫蝴蝶》(台北：洪範，1993)，頁2。

⁵⁴ 「只要通過家族的興亡表現出國家民族的命運，具有濃厚的歷史意識，那外省作家表現大陸歷史滄桑的作品也應算在內。從這個角度看，1990年代「大河小說」最重要的收穫是墨人長達一百二十萬言的《紅塵》。不同於台灣某些「大河小說」對中國民族的歷史特點注意不夠，以至出現了離開中國文化母體的迷走現象，墨人的小說創作始終著眼於中國歷史特點和現實狀況、著意反映中華民族的苦難和揭示阻礙中國進步、危及中華民族那些存在的病毒。」詳古遠清，《世紀末台灣文學地圖》(台北：揚智文化事業，2005.04)，頁183。

是書寫台灣歷史的作品⁵⁵。

古遠清的說法不免有著中國的立場，帶著批判台灣意識的影子。然而對照另外一位中國大陸學者朱雙一的說法，或許可以讓我們看清一些事實：

所謂台灣歷史「大河小說」指用較長的篇幅(經常採用「三部曲」形式)，描寫較長的時間跨度(有時達百年乃至數百年)的台灣歷史進程，特別是台灣先民筚路藍縷，墾殖台灣，乃至反抗外來殖民者的重大事件和事蹟。這是台灣鄉土文學的一個很有特色的厚重部分。⁵⁶

朱雙一在台灣大河小說外，更強調「台灣」「歷史」性，也就是他將這些作品歸納於台灣歷史統攝下，是台灣歷史「大河小說」。

大河小說若未冠以台灣或法國，其實強調的是形式與寫作手法的共性，是統攝於世界文學下的。但若冠以「台灣」或「法國」則必然有其殊異性及地域性。由於台灣歷史的特殊性，使台灣文學往往在「屬於中國文學的一支」、或「台灣文學即中國文學」等議題下模糊了焦點。因此《台灣人三部曲》、《寒夜三部曲》、《浪淘沙》等這些被約定俗成的台灣「大河小說」，若能冠以「台灣版的大河小說」、「台灣歷史的大河小說」或「台灣後殖民歷史大河小說」似乎是較不歧義，也較少紛爭的。

(三) 新世紀台灣大河小說的再延異

台灣大河小說的在地歧義性，不僅是西方大河小說的變異與延異，也是本土大河小說論述的再延異。有鑑於施叔青《香港三部曲》——《她名叫蝴蝶》(1993)、《遍山洋紫荊》(1995)、《寂寞雲園》(1997)——這部大河小說前後一氣呵成，被視為二十世紀末期台灣文學的經典，陳芳明鼓勵施叔青撰寫《台灣三部曲》為台灣立傳⁵⁷。然而《行過洛津》(2003)、《風前塵埃》(2008)、《三世人》(2010)卻未

⁵⁵ 古遠清只知陳芳明不贊成楊照「建構台灣史」的潛台詞，卻不知陳芳明舉的司馬中原與馮馮的作品，正是楊照所提出的大河小說例證。

⁵⁶ 朱雙一，《台灣文學創作思潮簡史》(北京：九州出版社，2010.06)，頁249。

⁵⁷ 陳芳明與施叔青，〈與為台灣立傳的台灣女兒對談〉《風前塵埃》(台北：時報文化，2007.12)，頁274。

因循傳統大河小說的形式——如《香港三部曲》以家族為主幹，用幾代人貫穿三部曲的經緯——而改以非線性的敘述，以不同的故事撐起台灣歷史的主軸⁵⁸。雖然以往大河小說並沒有明文指出系列作品間連貫的絕對性，但正因為是「系列小說」、「長篇連續小說」，因此必有關聯性才得以貫串，否則不成系列、不能連貫。我們知道施叔青是以「台灣的女兒」有意識的為台灣立傳，但她並未因循台灣傳統大河小說的形式，而自創了新的大河小說形式，選擇利用不同政權統治(清領、日治、光復後三個時期)來為台灣書寫大河小說，但歷史是不連續的、斷裂的，三部曲間亦沒有主要人物貫串。於此台灣大河小說的論述再次延異，一如德希達的延異概念：

一個符號系統中，人們最初設下且在某種程度上決定著具體符號的意義的規則，一旦投入陌生的文本中，很可能產生始料不及的意義組合即環環推延，而正是在這一意義上，這個符號系統是「生產性」的。換言之，能動的是文本，是符號自身，而不是讀者和批評家。⁵⁹

事實上《台灣三部曲》也不同于施叔青原訂預寫的面貌。也因此「台灣大河小說」這個符號的定義，是在語言活動中產生了再次的延異，形式上脫離了原本各部的連續性，而變化為多部作品間可獨立閱讀，卻沒有共同的人物或家族貫串⁶⁰，有的僅是共同的大歷史環境—台灣，甚至三部曲的年代順序也並非接續性的貫串，第一部《行過洛津》寫清朝咸豐嘉慶年間(約 1796-1820 年)的移民史，主要場景在洛津(鹿港)，第二部《風前塵埃》直接寫日本統治時期的花蓮，第三部《三世人》又從 1895 年乙未割台寫到 1947 年 228 事件，寫作背景年代以跳接，重覆的形式呈現。因此隨著台灣大河小說意義的延異，本有意創作的台灣大河小說作品同時也在變化。因此謝秀惠認為《台灣三部曲》是「不連續性的大河小說」⁶¹。

⁵⁸ 陳芳明與施叔青，〈與為台灣立傳的台灣女兒對話〉《風前塵埃》(台北：時報文化，2007.12)，頁 263、266、276。

⁵⁹ 王先霈、王又平主編，《文學批評術語詞典》(上海：上海文藝出版社，1999.02)，頁 383。

⁶⁰ 沒有主要人物的貫串，僅僅是羅漢腳、青暎朱或藝旦這些次要角色在其中點綴性現身。

⁶¹ 參見謝秀惠，〈施叔青筆下的後殖民島嶼圖像——以《香港三部曲》、《台灣三部曲》為探討對象〉(國立臺灣師範大學台灣文化及語言文學研究所在職進修碩士班碩士論文，2010)。

但這一切並無損於作品的價值，以及施叔青企圖找回女性詮釋歷史權力的用心，事實證明，2008年施叔青榮獲第十二屆「國家文藝獎」，2011年《三世人》亦獲得圖書類文學獎金鼎獎。

四、大河小說的六大範疇與定義

由以上論述來統整，北鍾南葉兩人的大河小說定義，從未提及「作家身份」及「書寫台灣歷史」的明文要求，但卻因楊照等人後來附加的「外於中國史的台灣歷史」等界定，產生意識形態迥異的兩方在詮釋上的競逐。因此藍建春指出大河小說因為「台灣歷史的論述目標」往往有被誤讀的可能性⁶²。陳建忠也認為立場態度的差異以及權力的操作，往往有簡化對方論述的可能，因此在王德威的論述中，大河小說等同於後來的鄉土文學，又等同於本土文學、台灣國族文學⁶³。在黃錦樹的論述中，大河小說只不過是本土派建國的史詩，獨斷的反映某群小知識份子想像投射的現實⁶⁴。這些評論似乎都有意無意地，甚至策略性地詮釋了大河小說，而未將台灣大河小說放在時代脈落的語境中去理解。

由以上論述來看，台灣「大河小說」的定義，因著人事而隨著時代產生變化增補。如今整體性來看，筆者認為可以從「台灣」與「大河小說」兩部份來看，以便討論作品形式、作家身份、作品內容。首先「大河小說」指的是世界共性的大河小說，亦即系列多卷本的連續性超長篇小說，但各卷/部仍可獨立閱讀，是以個人或群體的經歷去反映動盪的大時代歷史。其次「台灣」，除了指涉台灣作家外，還包含了作品內容的台灣性。首先作者的出生身份不管是本土台灣人(原住民、舊移民)、後移民外省人，或新移民台灣的外國人，都是台灣作家，但這並不是歸納台灣大河小說的決定性因素，仍須與內容一併合觀。有鑑於大河小說

⁶² 詳藍建春，〈在台灣的土地上書寫台灣人歷史：論鍾肇政《台灣人三部曲》的典律化過程〉，《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)，頁43-74。

⁶³ 王德威，〈國族論述與鄉土修辭〉，《如何現代，怎樣文學》，(台北：麥田，1998)，頁170-171。

⁶⁴ 黃錦樹，〈本質的策略，策略的本質與解釋的策略〉，《文化研究》，創刊號(2005.09)，頁131-135。

書寫歷史的必然性，因此台灣大河小說的作品內容，應與台灣歷史/台灣事的有關，才能確認為「台灣的」大河小說。

綜此以上，筆者將大河小說區分出六大範疇，在這六個範疇中，1是台灣本土作家書寫台灣史/事的大河小說，也是目前被公認的典型台灣大河小說，如鍾肇政、李喬、東方白等人的大河小說，相信已完成了階段性的任務。2是外省作家寫台灣歷史/事的大河小說；3是新移民作家書寫台灣歷史/事的大河小說，這一類或許可以看到不同族群的移入對台灣的影響與變化。4是本土作家書寫非台灣史/事的大河小說，如施叔青的《香港三部曲》。5是外省作家書寫非台灣史/事的大河小說，如外省作家僅書寫中國史而非台灣史的作品。6是台灣外國新移民書寫非台灣史/事的大河小說，如現居台灣、婆羅洲出生的李永平，書寫其原生故鄉婆羅州的《大河的盡頭》。

表一：台灣大河小說六大範疇

作家身份 書寫內容	本土作家 (原住民、舊移民)	外省作家 (戰後由大陸移居台灣)	新移民作家 (外國移居台灣)
台灣史/事	1 台灣歷史大河小說	2 台灣歷史大河小說	3 台灣歷史大河小說
非台灣史/事	4 台灣作家的大河小說	5 中國歷史大河小說/ 台灣作家的大河小說	6 大河小說/ 台灣作家的大河小說

所以台灣歷史大河小說應可指1、2、3類，只要是台灣作家書寫內容為台灣史/台灣事的大河小說作品，應可歸類為台灣「大河小說」。至於第4、5、6類也是大河小說，却因為書寫內容非關台灣史/台灣事，自不應納入台灣歷史大河小說的行列，或可稱為台灣作家的大河小說、或因書寫中國歷史而稱中國歷史的大河小說，或統稱為大河小說等。在此分類標準下，如果我們要談台灣作家的大河小說，那施叔青的《香港三部曲》則必然在其中，但若是談台灣歷史的大河小說，則非台灣歷史的香港歷史文本，則不應劃歸為台灣大河小說行列，原因乃在於作

品內容書寫的並非台灣的歷史/台灣事，與台灣無涉，便不應被歸類至台灣歷史的大河小說，但言其為大河小說並無不可。當然這樣的分類也有模糊的地帶，如外省作家書寫同時書寫中國近代史與台灣史的作品，或省籍作家書寫中國近代史的作品，都是跨類的既定事實。

解嚴後有關大河小說的爭議，論戰炮火主要落彈點都在筆者分類中的第 1 類——本土作家書寫台灣史的大河小說，然而第 1 類台灣版的「大河小說」，被冠上此名稱指稱特定作者與作品，乃特定脈絡使然，有其書寫的時代緣由，以及後殖民性格，却也因此引發了詮釋的紛爭與意識形態的角力。

五、結語

大河小說在台灣變動劇烈的歷史背景中，與特定的社會文化環境進行互動。因寫作者本身或與評論者，以及評論者間態度立場的不同，往往在詮釋權上進行角力，引發內外的衝突。就創作者而言，寫大河小說不僅耗費心力，也可能賠上健康與家庭生活，卻又不一定能寫出令自己或他人滿意的作品。再者，作者選擇在短篇小說當道的時代，以長篇鉅作來證明自己的寫作能力，其實也是一種衝突，因為作品本身的大部頭，不僅令許多讀者裹足不前，更難在商業市場上販售發行。就台灣大河小說的定義來看，不僅作家本身以作品實踐創造，評論者甚至在創作者筆耕之時亦不斷以旌旗吶喊引領，因此大河小說的論述是同時在被生產與變異的，更因諸多專業學者心有所繫的策略性論述與對話，使大河小說又一次的被生產甚至延異，而這樣的知識生產建構過程，正可見權力的對話與角力。

就哈伯瑪斯(Habermas)的公共領域而言，論述的前提基礎必須是自由與理性的，亦即發言者有自由發言的權力，但仍須在理性的基礎上才能進行溝通，才能形塑社會道德與社會制度，發揮指標性的功能。因此不論專業讀者以文學美學、詮釋學、讀者反應論、後結構主義、後殖民主義等理論系統來解讀作品時，認為大河小說《浪淘沙》的創作想像乏善可陳，未能達到上乘作品的美學標準，也許

可以商榷⁶⁵。然而台灣大河小說作家本身為創作偉大的作品，擠身世界文壇，卻因為書寫台灣，被稱為格局不大受到貶抑，甚至被稱為屬於本土主義最原始的一支—政治小說。想解構傳統歷史的大敘述，卻被稱為陝隘邊緣—建構想像的國族烏托邦，建構另一中心論述，甚至以作品過於膚淺，並稱台灣的文化民族主義者通常都是那些沒有什麼文化資本的人評定⁶⁶，這便是台灣「大河小說」作品外的角力衝突。

整體而言，諸多評論者對於大河小說論述的再詮釋及定義補充說明，也是大河小說論述的延異。德希達(Derrida)認為「『衍異』是不斷向後開展、推行出來的差異」⁶⁷。意義透過符徵(Signifier)⁶⁸的運作衍生出的意義是不斷地被補充與遞延的。也許我們也可以從「補充的邏輯」(logic of supplementarity)來理解。「補充物」(supplement)一方面是對「主體」的補足，同時卻也是對「主體」現狀的顛覆及異化。因此諸多評論者對大河小說定義的補充，也是對核心大河小說論述的顛覆與異化。

因此當部分評論家在大河小說論述中，不明「北鍾南葉」並沒有以本省作家書寫台灣史為大河小說的判準，而直接否定這些以台灣史為中心的大河小說作品，或這些省籍作家時，似乎隱然形成一個對立於本省籍勢力的權力網絡，藉以

⁶⁵ 陳麗芬，〈為伊消得人憔悴——尋找台灣〉，《現代文學與文化想像：從台灣到香港》（台北：書林出版公司，2000.5），頁196。東方白寫《浪淘沙》耗費了諸多心力、體力，甚至健康，陳麗芬以疾病來隱喻東方白的寫作態度，認為「書寫台灣不僅是一項冒著個人生命危險的行為，更是一個致命的誘惑(fatal attraction)」。

⁶⁶ 張誦聖認為這類承襲1970年代鄉土文學美學假設以「反帝」、「反封建」修辭的作品，台灣的文化本質主義創作與文學評論都有過於膚淺的毛病，並同情地把這歸咎於「台灣四九年以後人文教育上層建築的缺失」，而導致「台灣的文化民族主義者通常都是那些沒有什麼文化資本的人」。Sung-sheng Yvonne Chang, "Beyond Cultural and National Identities: Current Re-evaluation of the Kominka Literature from Taiwan's Japanese Period," *Journal of Modern Literature in Chinese* 1.1 (July 1997): 82.轉引自陳麗芬，〈為伊消得人憔悴——尋找台灣〉，《現代文學與文化想像：從台灣到香港》（台北：書林出版公司，2000.05），頁196。

⁶⁷ 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田出版，2003.09），頁84。

⁶⁸ 索緒爾的記號學概念中，Sign= Signifier /Signified(符號即是概念與聲音意象的結合)，是符徵(意符)與符指(意指)的連結：signifier 和 signified 的連結是偶然的，但連結後約定俗成的概念就不能變動，須與其他語言關係作配合。詳周英雄，《結構主義與中國文學》（台北：東大圖書股份有限公司，1992.08）。

生產出另一種權力知識。其間是否存有排除異己的想法？用以否定對方的價值，是否在鞏固、確保自身的完整與存在，或是權力的位階？

這些評論似乎漠視了戰後台灣人、省籍作家在語言、文化以及歷史上的邊緣處境，不理解葉石濤、鍾肇政等人期待本省作家被看見，能探出頭來的想法，這一出發點是相對於外省作家的主導地位而來，所以才強調省籍作家的集結，才希望提昇省籍作家的能力。另一方面，書寫台灣史則是因為本土作家與外省作家相異的歷史背景，在戒嚴的社會脈絡中，只有中國史論述的場域，因此本土作家期待能陳述自己的歷史，讓人理解被殖民的殊異過去。而這一個期待被看見、被理解的邊緣地位，使本土作家固執與掘強地，不管作品被查禁或不被出版發行，仍逆向的執意書寫，或轉換發表園地，或留待後世再出版發行，終能使作品重見天日，才能呈現作家在變動的大時代下心路歷程的轉折。而隨著時代的遞嬗，文學與社會的交互影響，逐漸與本土運動產生更緊密的互動連結，或無意或有意地形構出祖國的台灣、日據的台灣、中國的台灣、新台灣人的台灣的國族論述，動搖了國府建構的威權思想，相對的也排擠了某些意識，引發相對立場人士的焦慮。

然而台灣版大河小說真得就是偏狹的地域觀點嗎？有著台灣本土意識就是分離主義者嗎？當這些愛護自己的土地，心繫台灣的作家，在自己的土地上書寫台灣歷史，真的就是偏狹而不值得一取嗎？李喬曾提出辯駁：

「本土主義」是本之主義，是一個先天論，很容易造成對人的攻擊。常常把認同土地的意念和「本土主義」劃上等號，可是我們認同於土地的概念和這個主義是相反，我們認同這塊土地是和世界相通。⁶⁹

西方論者詹明信(Fredric Jameson)曾把第三世界的小說都看成寓寫國族命運的「國族寓言」(national allegory)⁷⁰，若把台灣放在陳映真所謂的第三世界，書寫

⁶⁹ 李喬，〈歷史素材書寫〉，財團法人文學台灣基金會主編，《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》(台南市：國家台灣文學館籌備處，2006)，頁226。

⁷⁰ 廖成浩，〈誰怕邊緣？和原住民朋友談文學/文化創造〉《愛與解構：當代臺灣文學評論與文化觀察》(台北：聯合文學，1995)，頁61。原載於《山海文學》第2期(1994.1.1)。

國族寓言是否正如全世界弱勢族群一般，是企圖改變現狀的一種方式與手段。因此本土大河小說論述的視野不僅是向內看，更是與世界文學同時邁進的。

葉石濤算是一位群覽各國作家作品的學者，在賴美惠的訪談中曾提及法國、俄國以及歐美文學對自己的影響，他曾閱讀法國都德的《磨坊文札》、紀德《窄門》、以及巴爾扎克的《人間喜劇》以及左拉的小說，俄國的托爾斯泰、杜思妥也夫斯基、岡察洛夫、奧斯特洛夫斯基、蕭洛霍夫、高爾基等人的作品；歐美作家卡夫卡、卡謬、沙特、諾曼梅勒等人的作品，也深深為作品所吸引與感動。因此我們也許可以從葉石濤向「世界文學」看齊的動機與理想來了解緣由：

讀了那麼多國家的文學名著後，我慢慢發覺到這些所謂的「世界文學」，都清晰地保有他們自己的文化特色，進而獲得全世界的認同。因此，台灣文學若想要在世界文壇中展露頭角，必須是個獨立的國家，並且發展出自己的文學，將根穩穩地紮於台灣這片土地與人民才是。⁷¹

這是 2002 年發表的對談稿，仍可以印證 1965 年葉石濤以世界文學來期許大河小說的寫作精神，然而更強調屬於自己的文化特色，與扎根本土的意圖，以及後來社會情境改變對建立獨立國家的期待。就葉石濤而言，書寫台灣是保有台灣文化特色的方法，是與世界文學同樣的，因此其出發點是在走向世界，而非固守鄉土，這個強調「寫作要秉持作家良心」的葉石濤⁷²，走的仍是文學淑世的路線，他是以國際性的視野來忠心諫言，這與批評者所言的偏狹地域觀差異甚大。尤其在國際地球村的時代，如何能在趨向均質化的社會中，保有一份台灣「大河小說」與眾不同的特色，似乎是彌足珍貴的。

在台灣數度易幟的歷史時空，中原中心論述曾一度以真理形式教化台灣住民，並起著決定性的影響。在台灣版大河小說的論述中，由「本土作家」、「台灣歷史」的符碼來看，可以發現其解構的對象直指「外省作家」、「中國歷史」，也

⁷¹ 賴美惠，〈臺灣文學的點燈人——葉石濤先生專訪 下〉《國文天地》18:3=207 期(2002.08)，頁 63。

⁷² 賴美惠，〈臺灣文學的點燈人——葉石濤先生專訪 下〉，頁 64。

就是說企圖想擺脫與解構「中原文化沙文主義」——這個在解嚴前權力結構上先於「漢人沙文主義」的中國霸權論述。也因此在外來與本土對立的差異認同下，台灣大河小說論述建置出相對於中原文化沙文主義的台灣論述，在共同的理念下集結成一系列隊伍，並在省籍作家作品中持續的生產與複製。廖咸浩曾在〈解構「中國文化」〉一文中談到：

拆解以中原文化為中心之現有文化權力順序，並不是要以各地方文化為中心，建立新的文化霸權。解構及「推衍/分化」(defer/differ)之程序，必須無止境的運用下去，以期每個人的尊嚴都能受到完全的認可，創造力都能獲得徹底的發揮。⁷³

就此而言，台灣版大河小說在解構中原中心論述上也算完成了階段性的任務。而在其他評論者反向的論述中，後者不斷重覆、加工前者的論述，也讓我們認知大河小說的其他可能，與其再生產的不同意義，而這個詮釋與解構，若不是破壞與摧毀，若不是企圖維護鞏固本來的中心霸權論述，那也是本土派期待的多元文化的並置與包容。因此，不管是原住民書寫原民史、女作家書寫女性史的大河文本，以及外國新移民書寫台灣史/事...等大河作品⁷⁴，都應是台灣大河小說可容納廣被的書寫內容，也就是說未來台灣大河小說作品的廣度與深度，將可能會有更驚奇的呈現，更不同的面貌。

綜上所述，我們知道大河小說定義的分歧與延異，實受到不同歷史脈絡與社會文化脈絡的影響，「台灣版的大河小說」實有其發展的歷史緣由與存在意涵。但差異的存在並不一定是缺點，眾聲喧嘩也可能成就嘉年華般的盛景。況且，文學作品的成敗，絕不會單因書寫的主軸是台灣歷史，就一定是不好的作品，相對的也絕不會單因將台灣史放在中國史下來書寫，就一定能成就好作品，同樣的寫作者的本土或非本土身份，亦非評判作品優劣的絕對標準，當然每位讀者都有自

⁷³ 廖咸浩，《愛與解構：當代臺灣文學評論與文化觀察》(台北：聯合文學，1995)，頁21。原載於《中國論壇》第297期(1988.2.10)。

⁷⁴ 詹閱旭在碩論中認定李永平的《海東青》(1992)、《朱鶴漫遊仙境》(1998)為大河小說。詳詹閱旭，〈跨界地方認同政治：李永平小說(1968-1998)與台灣鄉土文學脈絡〉(新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008)。

己意識形態上的偏好，但並不表示「政治正確」就是好作品。因此諸多發言者站在自己認同的意識形態立場，在定義上爭論孰是孰非，似乎本末倒置。

只能權宜的說在這樣特定的歷史時空，我們曾經如何看待台灣大河小說，曾經如何界定它，在不同立場的論述中看見知識體系的建置，與其背後主體與客體間複雜的權力關係。因此隨著台灣大河小說意義的延異，台灣大河小說作品也在變化，但台灣大河小說作品的產生，却不一定走在被界定的道路上，依照模組完成，因此定義與作品雖有關係，卻不一定有絕對緊密的關係。而且隨著社會的多元開放，我們不該只埋首界定與區分彼此，更應該放下意識形態的桎梏，讓正、反方的辯護者，成為彼此可敬的敵人，共同為文學作品的向上提昇而努力，相信這樣的論述對話，定能讓文學激盪出更美麗的火花。

參考文獻

專書

- 王先霽、王又平主編，《文學批評術語詞典》(上海：上海文藝出版社，1999.02)。
- 王德威，《如何現代，怎樣文學》(台北：麥田，1998)。
- 古遠清，《世紀末台灣文學地圖》(台北：揚智文化事業，2005.04)。
- 朱雙一，《台灣文學創作思潮簡史》(北京：九州出版社，2010.06)。
- 周英雄，《結構主義與中國文學》(台北：東大圖書股份有限公司，1992.08)。
- 邵玉銘、張寶琴、痲弦主編，《四十年來的中國文學》(台北：聯合文學出版社，1994)。
- 施叔青，《她名叫蝴蝶》(台北：洪範，1993)。
- 施叔青，《風前塵埃》(台北：時報文化，2007.12)。
- 徐仲長，《民國叢書》第四編 56 文學類。
- 陳芳明，《台灣現代小說史綜論》(台北：聯經出版公司，1998.12)。
- 陳芳明，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》(台北：麥田出版，1998)。
- 陳麗芬，《現代文學與文化想像：從台灣到香港》(台北：書林出版公司，2000.05)。
- 游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》(台北：前衛出版，1996.07)。
- 黃瑞祺，《歐洲社會理論》(台北：中研院歐美所，1996)。
- 楊照，《文學、社會與歷史想像—戰後文學史散論》(台北：聯合文學出版社，1995.10)。
- 楊照，《夢與灰燼——戰後文學史散論二集》(台北：聯合文學，1998)。
- 葉石濤，《台灣文學的回顧》(台北：九歌，2004)。
- 葉石濤，《台灣鄉土作家論集》(台北：遠景出版社，1979年)。
- 葉石濤，《葉石濤全集 11 隨筆卷：六》(台南市：台灣文學館，2008.03)。
- 葉石濤，《葉石濤全集隨筆卷：一》(台南：台灣文學館，2008.04)。
- 廖咸浩，《愛與解構：當代臺灣文學評論與文化觀察》(台北：聯合文學，1995)。
- 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》(台北：麥田出版，2003.09)。
- 臺灣中華書局股份有限公司、美國大英百科全書公司聯合編輯，《簡明大英百科全書中文版》(台北：中華書局，1989.05)。
- 鄭克魯，《法國文學簡史》(台北：志一出版，1995.09)。
- 鄭克魯，《現代法國小說史》(上海：上海外語教育出版社，1998.12)。
- 錢鴻鈞，《戰後臺灣文學之窗——鍾肇政六百萬字書簡研究》(台北：文英堂，2002.11)。
- 鍾肇政，《本省籍作家作品選集》(台北：文壇社，1965)。
- 鍾肇政，《沉淪》(台北：遠景出版社，2005.02)。
- 鍾肇政，《臺灣文學十講》(台北：前衛出版，2000.10)。

論文

1.期刊論文

高麗敏，〈疼惜與祝福——和鍾肇政先生聊近況、談教育〉《臺灣文學評論》3卷4期，(2003.10)。

陳建忠，〈詮釋權爭奪下的文學傳統：台灣「大河小說」的命名、詮釋與葉石濤的文學評論〉《文學台灣》，70期(2009.04)，頁307-333。

彭瑞金，〈當前台灣文學的本土化與多元化——兼論有關台灣文學的一些異說〉《文學台灣》4期(1992.09)，頁11-36。

葉石濤，〈開拓多種族風貌的台灣文學〉《文學台灣》第9期(1994.01)，頁10-14。

廖成浩，〈誰怕邊緣？和原住民朋友談文學／文化創造〉《山海文學》第2期(1994.1.1)。

臺灣文藝編輯部，〈臺灣文學的里程碑——鍾肇政《台灣人三部曲》對談紀錄〉《台灣文藝》75期(1982.02)，頁218、231。

褚昱志，〈臺灣大河小說之先驅——試論李榮春的《祖國與同胞》〉《臺灣文學評論》第5卷第3期，(2005.07)。

潘亞暉，〈台灣長河小說中兩座相互輝映的豐碑——比較《台灣人》和《寒夜》兩個三部曲〉《當代文經》，第4期(1987)。

賴美惠，〈臺灣文學的點燈人——葉石濤先生專訪-下〉《國文天地》18:3=207期(2002.08)，頁63。

羅秀菊，〈大河小說在臺灣的發展——兼談李喬的「寒夜三部曲」〉《臺灣文藝》，163、164，(1998)。

2.碩博士論文

王淑雯，〈大河小說與族群認同——以「台灣人三部曲」、「寒夜三部曲」、「浪淘沙」為焦點的分析〉(臺北：台灣大學社會學研究所碩士論文，1993)，頁10。

詹閔旭，〈跨界地方認同政治：李永平小說(1968-1998)與台灣鄉土文學脈絡〉(新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008)。

3.研討會論文

三木直大等，《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》(台南：國家臺灣文學館籌備處，2006)。

李喬，〈歷史素材書寫〉，財團法人文學台灣基金會主編，《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》(台南市：國家台灣文學館籌備處，2006)，頁226。

陳建忠，〈後戒嚴時期的後殖民書寫：論鍾肇政《怒濤》中的「二二八」歷史建構〉《鍾肇政文學國際學術會議》(桃園龍潭：桃園縣政府文化局，2003.11.22-23)，頁7-2。

陳建忠，〈臺灣歷史小說研究芻議：關於研究史、認識論與方法論的反思〉《臺灣文學的大河：歷史、土地與新文化——第六屆臺灣文化國際學術研討會論文集》(高雄：春暉出版，2009.12)，頁27。

藍建春，〈在台灣的土地上書寫台灣人歷史：論鍾肇政《台灣人三部曲》的典律化過程〉《台灣大河小說家作品學術研討會論文集》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)，頁43-74。

報紙文章

鍾肇政，〈淺談大河小說〉《自立晚報》，1982.08.20，副刊14版。

鍾肇政，〈簡談大河小說，祝福時報百萬小說獎〉《中國時報》，1994.06.13，39版。