

請（勿）入座：李昂「情書系列」的符號遊戲ⁱ

戴華萱ⁱⁱ

摘要

李昂於 1984 年發表情書系列四篇，乃因極具爭議的《殺夫》獲獎而屢遭人身攻擊後，有意為之的實驗之作。由於傳統讀者的閱讀思維，總將小說主角的行徑等同於作者自我經驗的表露，故將對主角的不滿直接投射在作者李昂身上。據此激發李昂挑戰傳統的嘗新創作意識，企圖藉由符號遊戲與後設技巧以鬆動讀者對號入座慣性的合理性；也啟動真實與虛構的辯證關係。而此一情書系列的後設風格是李昂創作的重要轉折，同時也意外引發楊青矗的「回信」。本文主要析論李昂於 1984 年的情書系列採取「後設單音書信體」的書寫策略，及其開啟的真實與虛構的辯證對話。另一方面，本文將 1984 李昂、1986 楊青矗、1990 李昂這三波情書小說視為一個情書系列，認為其足以作為窺見台灣後設小說發展脈絡的一切片，呈現出台灣後設小說自七〇年代寫實風潮後，從摸索實驗到成熟，最後喪失其前衛意義的文學面向。

關鍵詞：李昂、後設小說、書信體、符號、楊青矗

ⁱ承蒙兩位匿名審稿者之細心審閱，得到許多懇切的寶貴意見，謹此致謝。

ⁱⁱ真理大學台灣文學系助理教授。

Please (Don't) Take It Personally:

Li Ang's Games of Symbols in "Love Letters" Series

Tai, Hua-Hsuan

Abstract

Li Ang was frequently attacked ad hominem after the controversial "The Butcher's Wife" won an award. She published the four "Love Letters" series in 1984, which served as an intentional experimental work. The traditional readership sees the characters in the novels as the revelation of the author's self-experience, and hence, projects the resentment on Li Ang. Consequently, Li Ang's awareness of challenging the tradition was raised. With the games of symbols and the techniques of metafiction, she aimed to shake the legitimacy of readers' habit of taking everything personally. At the same, she started revealing the dialectical relations of reality and fiction. This metafictional style is an important turn in Li Ang's writing, and she accidentally received Yang Ching-chu's "response letter". On the one hand, this essay mainly examines the writing strategy "metafictional monophonic epistolary" Li Ang used in the 1984 "Love Letters" series and the dialectics it triggered. On the other hand, this essay sees Li Ang's (1984), Yang Ching-chu's (1986), and Li Ang's (1990) three waves of Love Letters series as a whole, and further argues that this series is enough to serve as a diagram of Taiwanese metafiction development. This series represents the literary facet of how Taiwanese metafiction was experimented and explored, how it fledged, and how it lost its avant-garde significance after the fad of Taiwanese Realism in the 1970s.

Key words: Li Ang, metafiction, epistolary, symbol, Yang Ching-chu

一、前言：對號關係的鬆動

人類的語言、文字，在現代社會中，不斷受到日常的陳腔濫調、各種意識形態、不時宣傳的汙染，而至喪失它們的真義。

——李昂，〈一封未寄的情書〉（一九八四）

這段傳達出語言文字喪失真義的敘述，置於書信體〈一封未寄的情書〉的開頭，顯得啟人疑竇。然而讀畢李昂自陳此書具實驗性創作的意圖，¹倒也不令人費解。這篇小說與〈曾經有過〉、〈假面〉、〈甜美生活〉合稱「情書系列」，完成於1984年。前一年，李昂甫以《殺夫》獲得聯合報中篇小說獎首獎，未料卻也因此招致前所未有的謾罵與最嚴重的人身攻擊。顯然，讀者以為作品完全反映作家的私領域，作者筆下的人物必是其個人真實特質的展現，遂將小說中那些性尺度逾越社會規範的女性和李昂劃上等號，以異樣的眼光批判，甚至以實際行動「寄來衛生棉、內褲」等達到羞辱作家的目的。²李昂在1984年的兩篇文章中均提及因創作遭汙名化的極度不舒服感受，可見她十分在意，³也據此誘發她重新思索創作的寫法：讀者之所以理直氣壯的羞辱作者，大抵是受到傳統閱讀思維的影響，總將小說主角的行徑等同於作者自我經驗的自傳式表露，顯然是讀者習於對號入座的閱讀慣性。

準此，她自覺地在情書系列中嘗試實驗不同的寫作技巧，是其遭人身攻擊後有意為之的書寫姿態。李昂在此系列的開篇以質疑語言文字的真實性起頭，目的在凸顯小說的虛構性，正是「後設小說」(metafiction)的核心精神。此外，此一情書系列展現虛構符號的方式，最鮮明的就是這四篇各自獨立情節的故事，都是

¹ 李昂，〈寫在「一封未寄的情書」前〉，《一封未寄的情書》（台北：洪範書店，1994），頁4。本文徵引該書時，於文末直接括弧標明篇名及頁數，不另作註。

² 李昂，〈黑暗的李昂 VS. 光明的李昂〉，收入江寶釵、林鎮山主編，《不凋的花季：李昂國際學術研討會論文集》（台北：聯合文學出版社，2012），頁18。

³ 詳參施淑端，〈新納蕤思解說——李昂的自剖與自省〉，《新書月刊》12期（1984.09），頁22-28。李昂，〈我的創作觀〉，《文學界》第10期（1984.05），頁33-36。

一名叫 C.T.的女主角寫給男主角 G.L.的情書。據此引起我思索的是：由於書信所闡述的往往是內在真實的赤裸告白，較具私密的特質，作者為何將凸顯文字虛構意圖的小說裝載在抒發真實心境的書信體？為什麼四篇獨立故事的主角都以相同的英文縮寫為名？又，英文字母的各種組合中，李昂為何單單挑了 C.T.和 G.L.？是作者刻意為之？抑是隨機組合？再者，書信往來通常是在有預設收信者的交換原則下書寫，但李昂此系列為未寄出的單音（monophonic）書信，⁴其實與書信必須具備的對話本質相衝突，⁵那麼當作者將書信採「單音」並設定為「未寄出」的情況下，不讓預設的收件者回應是否別有用意？

有趣的是，遭羞辱的李昂有意識的以新的手法創作情書系列，本應是對讀者理所當然將「主角=作者」對號入座的駁斥；書信本預設了一個收件／對話的對象，但在未將情書寄出的情況下表示不期待引起預設收信者的回信／回應。豈料將這些情書公開刊出後，反倒引起文壇八卦的猜測：小說中的收件者「G.L.」是否真有其人？還是純屬虛構？倘若為真，那麼，是誰？甚至引來更多人主動對號入座，不少人紛紛向李昂表明他們都是這封未寄情書的收信人。⁶其中，詩人林綠從名字的縮寫：「林 Lin、綠 Green」，據此幽默地說小說裡的 G.L.便是他；⁷更有意思的是，由此觸動楊青矗分別以四個不同的角色，但又都名為 G.L.的男主角回覆李昂〈一封未寄的情書〉的靈感，於兩年後陸續寫下四封情書，⁸而李昂相

⁴ 根據胡錦媛的研究，台灣在八〇至九〇年代，共有十一本書信體小說，其中有八本屬於單音式的獨白書信，分別為：李昂《一封未寄的情書》（刊於1984）、七等生《譚郎的書信》（1985）、楊青矗《覆李昂情書》（1987）、陳輝龍《不婚夫婦愛戀事情》（1990）、楊照《天堂書簡》（1994）、李黎《浮世書簡》（1994）、許台英《寄給恩平修女的六封書信》（1995）、李歐梵《范柳元懺情錄》（1998）。參胡錦媛，〈書寫自我——《譚郎的書信》中的書信形式〉，收入張小虹編，《性/別研究讀本》（台北：麥田出版，1998），頁82-83。

⁵ 胡錦媛指出，就書信本質而言，所有書信往來都是以交換為原則，每一封信都預設了收信方所反應的話語。而單音書信違反了書信的交換原則。胡錦媛，〈對話與獨語：《范柳元懺情錄》〉，《文化越界》第1卷第6期（2011.09），頁43-44。

⁶ 何聖芬紀錄，〈真情實意——李昂與楊青矗對談〉，收入楊青矗，《覆李昂的情書》（台北：敦理文庫，1987），頁139。

⁷ 李昂，〈給 G.L.的非洲書簡〉，《禁色的暗夜：李昂情色小說集》（台北：皇冠出版社，1999），頁116。

⁸ 楊青矗寫成的四篇小說，分別是：〈陳春宇覆 C.T.情書〉、〈林夏宙覆 C.T.情書〉、〈李秋乾覆 C.T.情書〉、〈許冬坤覆 C.T.情書〉。但楊青矗以為書中幾位主角均心懷鄉土，所作所為都是為了台灣，所以同年（1987）再版時改為《給台灣的情書》。參楊青矗，〈故鄉的呼喚——自

隔六年後再以〈一封未寄的情書〉為底本，再度寫下〈給 G.L.的非洲書簡〉（1990），此篇可視為〈一封未寄的情書〉的續集。雖然這些情書曾引發文壇八卦的關切，但卻鮮少相關的研究論述。對李昂的情書系列或是簡要的書評，或是針對單篇小說（多是〈一封未寄的情書〉和〈假面〉）的賞析，⁹而對楊青矗《覆李昂的情書》的討論較少，¹⁰仍多關注在他的勞工文學。有鑑於此，本文正是將這六篇情書作為一個系列的研究範疇，在此，我想探討的問題有三：首先，在「情書系列」中使用後設筆法，這在李昂創作脈絡中的意義為何？僅是寫作技巧的創新而已？還是另有目的？其次，本是女性獨白式的書信竟意外有了四封來自同一男性的回信，但這些回信其實又是另一個作者一廂情願的獨白，亦即兩者間並無實質往返的對話交集，準此，楊青矗的覆情書為李昂的「情書系列」帶來什麼樣的效果或意義？這組 C.T.與 G.L.的不定符號指涉了什麼樣的對話體系？最後，更進一步關注的是 1984 的李昂、1986 年的楊青矗、1990 的李昂，其書寫情書的方式是否有所差異？如果有，企圖由這三波情書窺見後設小說在台灣文學發展的脈絡。

二、請勿入座：1984 年「情書系列」

既然李昂的情書系列係以質疑語言文字的真實性，凸顯小說的虛構性為核心，那麼，探討此系列時首先遇到的質問是：這四篇情書是否為後設小說？在討論這

序》，《給台灣的情書》（台北：敦理文庫，1987），頁 6。簡言之，《覆李昂的情書》與《給台灣的情書》的內容完全相同。

⁹ 黃秋芳與王德威就對《一封未寄的情書》的全書（含「輯一：一封未寄的情書」和「輯二：寓言小說」）做簡要的書評。詳參王德威，〈移情！自戀！評李昂《一封未寄的情書》〉，《聯合文學》第 20 期（1986.06），頁 212-213；黃秋芳，〈給不知名的收信人：李昂的「一封未寄的情書」〉，《自由青年》697 期（1987.09），頁 36-41。另常建婷則針對情書系列有簡要的析論，詳參常建婷，〈情書·情人——評李昂書信體小說《一封未寄的情書》系列〉，《世界華文文學論壇》，2006 年第 4 期（2006.04），頁 49-52。單篇賞析的有三：金沙寒，〈小論李昂「假面」〉，《文訊》第 18 期（1985.06），頁 99-102。唐文標，〈時代的追憶——〈一封未寄的情書〉評介〉，收入唐文標主編，《1984 台灣小說選》（台北：前衛出版社，1985），頁 67-70。馬瑩君，〈激情與真情——評李昂「假面」〉，《台灣日報》第九版，1994.02.16-02.18。

¹⁰ 目前所見僅彭瑞金，〈怨懣可以當歌？讀楊青矗「覆李昂的情書」〉，《文訊》29 期（1987.04），頁 268-272。另還有一篇是《覆李昂的情書》更名為《給台灣的情書》再版時，柏楊寫的序。詳參柏楊，〈人權被摧殘，使人悲涼——「給台灣的情書」序〉，收入楊青矗，《給台灣的情書》，頁 1-4。

個問題之前，自然必須對後設小說作一簡要的說明，以探究其性質。「後設小說」崛起於西方六〇年代，在七〇年代定名，¹¹主要是承襲現代主義抬頭以來對於強調文學反映或再現外在世界的寫實主義傳統的典律鬆動，¹²可說是對寫實主義第二波的反思。這兩次反對寫實主義的主張同樣致力於寫作技巧的創新實驗，但不同在於現代主義側重於勾勒內心生活與心理的真實；後設小說的目的在凸顯小說乃純屬虛構，是彰顯「後現代主義」理念最具代表性的文學形式。走寫實路線的作家，深信語言符號能窮盡事物真相，足以全盤掌握世界的現實與人生真理。然西方在歷經五、六〇年代時代思潮的轉變，「自一九五〇年代，就頻傳『小說已宣告死亡』（如西班牙哲人奧梯嘉）的說法」，¹³傳統的價值觀遭逢強烈否定性思維力量的衝擊，在對語言文字精確性的懷疑及自省本質的哲學底蘊下，挑戰並顛覆「文學反映／再現真實人生」的寫實主義傳統，在敘事手法上更弦易轍、釋放想像。既然人們對外在世界的認知，乃經由語言此一媒介傳達，因此後設小說在破除「語言拜物教」——否認語言文字能夠將真實真相原封不動地搬到紙上，通過「後設語言」(metalanguage) 在作品中對情節、角色以及進行方式作一評斷，自覺(meta)地凸顯小說(Fiction)的虛構本質，進一步質疑虛構與真實之間的關係；並力邀讀者積極參與，涉入小說中的虛構世界，旨在讓讀者明白小說是一種文字幻覺，以便打破寫實主義的反映論。¹⁴作者在作品中大玩語言文字遊戲的

¹¹ 「後設小說」(metafiction) 一詞係由美國文論家威廉·加斯(William Gass)定名。定名前有：「內向小說」(introverted novel)、「反小說」(anti-novel)、「非現實主義」(irrealism)、「超小說」(surfiction)、「自我衍生小說」(self begetting novel)、「寓言式小說」(fabulation)等。參帕特里莎·渥厄(Patricia Waugh)著、錢競、劉雁濱譯，《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》(*Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*) (台北：駱駝出版社，1995)，頁16。

¹² 後設小說是對寫實主義反思後的創作筆法，在眾多探析後設小說的文章均可見。如馬森就指出「『後設小說』的寫作方法，就是先構築傳統寫實的『幻覺』(illusion)，然後再以不同的方式點明『幻覺』之為『幻覺』，也等於是把作者製造『幻覺』的過程和手段暴露於讀者的面前。……因為『後設小說』一反『寫實主義』視小說為外在真實之再現，故我稱其為對寫實主義的大反動。」參馬森，〈現當代小說的主要潮流〉，《燦爛的星空：現當代小說的主潮》(台北：聯合文學出版社，1997)，頁24-25。

¹³ 蔡源煌，〈後設小說的啟示〉，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》(台北：書林出版社，2009)，頁159。

¹⁴ 參張惠娟，〈台灣後設小說試論〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣評論大系·小說批評》(台北：正中書局，1993)，頁202-223；蔡源煌，〈後設小說的啟示〉，頁154-161。

結果，目的讓讀者在不斷被干擾的小說情節中不會入戲太深，同時在「作家介入」下達到反省思辯的哲理目的，以揭示後現代思維中沒有一個永恆不變的絕對真理，亦即對真理抱持懷疑與否定的態度。

若觀察台灣後設小說的出現及發展，確實是在七〇年代鄉土寫實文學流行之後。尤其是在 1977 年的鄉土文學論戰後台灣湧現一股抵擋不住的鄉土文學熱潮，¹⁵進入八〇年代，台灣文壇遂對寫實主義的鄉土思潮進行另一波反思，因為寫實主義的創作重點在於內容是否反映現實，較忽略敘述藝術的經營，導致作品太「公式化」而「大同小異」，¹⁶進入八〇年代後遂對於七〇年代以寫實為主流的鄉土文學普遍開始感到膩煩，轉而尋求新穎的寫作方式。根據相關研究都指向台灣第一篇後設小說是當時台大學生伍軒宏的〈前言〉，1983 年刊於《中外文學》。但直至黃凡於 1985 年發表〈如何測量水溝的寬度〉後才蔚為風尚，水溝一文大玩真實與虛構的關係而引發文壇的高度關注與廣泛討論。¹⁷爾後張大春、平路、汪宏倫、林耀德等人爭相涉足；¹⁸可謂黃凡在台灣從鄉土文學轉變到後現代敘述的過程中扮演了關鍵性的角色。¹⁹黃清順就將台灣後設小說的發展分為三個階段：

¹⁵ 以文學獎為例，兩大報幾乎由鄉土小說囊括。1977 年《聯合報》第二屆小說獎：楊福〈牛〉、吳念真〈看戲去囉〉、洪醒夫〈黑面慶仔〉；1978 年第三屆得獎作品為張子樟〈老榕〉、洪醒夫〈散戲〉、履彊〈榕〉、吳念真〈白雞記〉；1979 年第四屆得獎小說有廖蕾夫〈竹仔花開〉。至於《中國時報》1978 年第一屆得獎作品：詹明儒〈進香〉、洪醒夫〈吾土〉、宋澤萊〈打牛浦村〉。

¹⁶ 宋澤萊就自陳「一時還沒有辦法去確定『打牛浦村』是否會被接受時，我對寫實文學已倦了。也許如果我是一個創作力不夠的人，我一定會堅持在這種農村小說下功夫，寫下一篇又一篇大同小異的小說」，參宋澤萊，〈從《打牛浦村》到《蓬萊誌異》——追懷那段美麗、淒清的歲月（1975-1980）〉，《打牛浦村系列》（台北：草根出版，2000），頁 13。王文興在〈鄉土文學的功與過〉中提出鄉土文學的缺點之一是「公式化」，他以為公式化可以說是文學的頭號敵人，文學和公式化絕對是誓不兩立。收入尉天驄主編，《鄉土文學討論集》（台北：遠景出版社，1978），頁 525-526。蔡源煌說：「鄉土文學作品除了王禎和之外，其他的作家好像很簡單的把一個故事講完，不太考究敘述的藝術。」參林紫慧記錄，〈八〇年代台灣小說的發展——蔡源煌與張大春對談〉，《國文天地》第 41 期（1988.10），頁 33。

¹⁷ 痲弦指出黃凡〈如何測量水溝的寬度〉是「國內少見的后設小說，『和讀者建構出和他一齊創作的關係』」，並在「會評」集結眾人對此篇小說的看法，有蔡源煌、司法中原、余玉照、李紅、邱永春、李蒼、張大春。參痲弦主編，《如何測量水溝的寬度》（台北：聯合文學出版社，1987），頁 21-27。

¹⁸ 目前可見相關研究，由張惠娟〈台灣後設小說試論〉首提及，收入鄭明娉主編，《當代台灣評論大系·小說批評》（台北：正中書局，1993）。爾後再見於周芬伶〈後設小說〉，收入簡思定等編，《現代文學》（台北：空中大學，1997）、黃清順，《後設小說的理論建構與在台發展——以 1983~2002 年做為觀察主軸》（高雄：麗文文化，2011）。

¹⁹ 參呂正惠，〈反鄉土小說現實主義傳統的「後設」敘事理論〉，收入黃凡，《黃凡後現代小

一、前期（1983-1986）的引介、嘗鮮與接續發展；二、中期（1987-1996）的流行與多元觸角的呈現；三、後期（1997-2002）的沒落、轉向與變革之作。²⁰由上述分期可知，李昂創作於 1984 年的情書系列仍屬於實驗嘗試的早期階段。

對後設小說在西方與台灣的發展脈絡有一個概略性的理解後，對於李昂這四篇早於黃凡〈如何測量水溝的寬度〉之前的情書系列，確實有必要更具體探問其後設思考的性質與目的，此問要從兩個面向解析。首先，以四個單篇分別來看，僅有〈一封未寄的情書〉和〈假面〉具有後設技巧。前者採用「括弧按語」的方式讓作家主觀介入，雖然黃清順以為該篇小說裡「括弧按語」的呈現情形較為板滯，實不具「後設」話語的風格，²¹但正文中的「我」叨叨絮絮地訴說純情愛戀，括弧內穿插嚴肅的格言議論，一篇短篇小說共置入十處括弧按語，形成後設小說所欲呈現的斷裂感、自我對話與自我消解感十分鮮明，因之仍應以後設風格視之。由於傳統小說具完整故事架構的敘述成規，也將文學創作與批評議論必然的截然二分，當李昂自我指涉的打破故事結構，並將創作與議論並置，此舉也確實讓習於閱讀傳統小說結構的評者對於作家不時介入說話的敘事風格感到不耐，以為此法「生硬矛盾」或「因義害文」，²²是一敗筆。然施淑就李昂使用括號的寫作策略指出其用意：

藉著語言的虛構能力，李昂在故事人物第一人稱私密性獨白的基礎上，不斷插入不同層次、不同性質、不同語勢的格言議論，極盡能事地干擾、嘲弄、解消小說意義的進行和發展。²³

說選》（台北：聯合文學出版社，2005），頁 5-8。

²⁰ 黃清順，〈後設小說的理論建構與在台發展——以 1983~2002 年做為觀察主軸〉，頁 209-214。

²¹ 黃清順以為李昂自 1997 年《北港香爐人人插》的「括弧按語」的「後設」意味，才開始明顯。黃清順，〈後設小說的理論建構與在台發展——以 1983~2002 年做為觀察主軸〉，頁 5。

²² 黃毓秀〈李昂與女性之謎〉：「〈一封未寄的情書〉裡以括弧形式插入的那些傳達女性主義觀點的語句，無論怎麼看都顯得生硬、跟正文欠缺關聯。」《中國時報》第 34 版，1994 年 1 月 1 日。另，常建婷則以為「若沒有作品的段落間加上的以括號表示的與正文有別的女性主義評論，這封情書的結構似乎會更加緊湊，讀來會更加順暢、渾然一體。……這樣做只能是『因義害文』，破壞了文本內在的結構。」常建婷，〈情書、情人——評李昂書信體小說《一封未寄的情書》系列〉，《世界華文文學論壇》，頁 50。

²³ 施淑，〈迷園內外〉，收入李昂，《李昂集》（台北：前衛出版社，1992），頁 11。

在此論點提出的基礎上，王德威進一步詮釋：「那些不時出沒在正文敘述的括弧與跳出的另一個視框，形成一股最不容忽視的雜音，一方面干擾小說的情節發展，質詰、嘲弄文本的言情合理性。」²⁴李昂首次在小說中使用括號按語就是〈一封未寄的情書〉，爾後在《迷園》、《北港香爐人人插》、《花間迷情》、《鴛鴦春膳》均大量運用，成為李昂頗具特色的書寫風格之一。括號的插入打破了小說為單一視角的完整架構的寫實傳統，當作家聲音介入後，小說中不斷出現在括弧裡各種議論的聲音不僅干擾了故事的順暢閱讀，更進一步具有對話與省思的效果。小說正文述及 C.T.因丈夫外遇深感茫然的心境，文後隨即出現的括弧按語為女性自覺的議論文字，顯然括弧按語在干擾、消解小說單線意義的進行發展中展開對話：

曾幾何時，我善良、上進的丈夫無視婚外關係的責任，是緣由他的個性、他的工作環境、還是整個社會風氣使然？只短短幾年，難道所有的一切俱有了如此巨大的改變？我感到十分茫然了起來。

（一般而言，**女性的自覺**對婦女是否邁向解放之道有必然的關聯，只有當婦女能提出質疑，不再斷然的相信女人的命運完全被生理的、心理的、經濟的情況決定，只有當婦女對傳統宗教、哲學，甚且神話中所塑造的「永恆的女性」、「真正的女性化」懷疑，並探求這類說法的基礎根源，婦女才算走出了第一步。）（〈一封未寄的情書〉，頁 31。）

此處的對話可分為兩個層次，第一層是正文中女性自我質問而展開的對話。當 C.T.發現丈夫有外遇時，透過內心的獨白與心理描寫，反思究竟是什麼原因造成。就在「個性？」「工作環境？」「社會風氣？」的三個問號中達到了自我對話的效果，原視婚姻是情愛永恆、唯一歸宿的 C.T.因此對愛情婚姻觀的幻滅：「我認定

²⁴ 王德威，〈性、醜聞，與美學政治——李昂的情欲小說〉，收入李昂，《北港香爐人人插——戴貞操帶的魔鬼系列》（台北：麥田出版，1997），頁 20。

最深刻的愛情，竟然只是欺騙。我再度感到我的世界分崩離析」(頁 29)，女主角由此展開自我發現的過程，正是作者自覺意識的實現過程，同時也促使讀者思考此一問題。第二層則是透過括號以議論的方式，猶如作者對女主角如何面對男性外遇問題的回應。若將正文視為主角面對丈夫外遇的心聲，那麼括號裡的評論性文字就可看作是作家介入後與主角展開兩個視框的對話，效果更形強烈。C. T. 雖自覺省思丈夫外遇的原因，但仍感迷惘困惑，此時作者就跳出來提出看法，顯然作者的這段論述具有女性主義的思維，和對秉持世俗倫常觀的 C. T. 產生的辯論與抗衡。這裡的對話無疑是作者質疑傳統女性因生理性別 (sex) 而被世俗既定的女性特質，由此提出女性自覺的重要性。雖然括弧中的文字並不具明顯的顛覆性，僅是一種議論聲音的對話呈現，但括弧按語的不斷出現確實干擾了小說的順暢與單一的敘事邏輯進行，此確實為後設小說的重要特質。

〈假面〉向來被視為這一情書系列中藝術成就最高，此篇模仿「戲中戲」的方式，²⁵採取「信中信」的筆法：當 C.T. 在信中娓娓訴說與丈夫好友發生婚外情的始末及掙扎在忠貞婚姻與渴望情慾兩者間的心情，書信間又穿插女讀者寄給女作家的二封懺情信，信中對自己曾與多位男性發生性關係而懺悔，期許第二春能幸福，形成「故事中有故事」的結構。作者以「框架」的方式將小說分為二部分²⁶：主框為 C.T 對 G.L 的深情告白，副框是關於女作家的寫作與讀者的投書，兩者的關聯僅在 C.T 與女作家都擁有一隻「用紅色油漆沾點上兩顆紅色眼睛，像兩滴滴在石上血淚的彩石花豹」(頁 57、68、84)，由於這隻彩色石豹相當罕見，甚至在「世上沒有一隻真正的花豹可能有這許多顏色」(頁 84) 的認知下，

²⁵ 「戲中戲」的劇本呈現，首見於 1921 年路伊吉·皮藍婁 (Luigi Pirandello) 最富盛行的劇本《六個尋找作者的角色》(*Sei personaggi in cerca d'autore*)：劇中人正在討論戲劇構思時，有六個突如其來的角色要求導演另演他們的戲劇。參陳映真主編、皮藍德婁 (Luigi Pirandello) 著、陳惠華譯，《諾貝爾文學獎全集 21·六個尋找作者的角色》(台北：遠景出版社，1981)，頁 3-77。此劇的表現形式與內涵對後設小說有深刻的啟發性。詳參黃清順，《後設小說的理論建構與在台發展——以 1983~2002 年做為觀察主軸》，頁 166-175。

²⁶ 「框架」運用的技巧有二：「置框」(framing) 與「破框」(frame-break)。置框與破框交替，也就是借框架模糊以建立幻覺及持續暴露框架以破壞幻覺，是作品區分「現實」和「虛構」的技巧之一，打破內/外、虛構/現實的藩籬，提供了後設小說主要的解構方法。參張惠娟，〈台灣後設小說試論〉，頁 220-221。

作者給出了這隻彩石花豹幾乎是獨一無二的訊息，也由此讓讀者循線掌握擁有彩石花豹的 C.T. 與小說中的女作家是為同一人的角色配置。但若細讀作者在他處暴露的資訊：「年輕的女作家坐在書桌前」（頁 56），自又是不同於已婚育有一子且「年過三十五」（頁 50）的中年女子 C.T.，由此又露出女作家並非是女主角的破綻。其實，兩人究竟是否為同一人並不影響閱讀的脈絡，差別僅在讀者對於兩個角色的特質想像；而李昂留下了 C.T.與小說中的女作家是否為同一個人的懸案，不外乎是希望讀者切勿對小說人物對號入座的表現方法，也是對文本角色是為真實或虛構的再次辯證。

再者，信中信的另一個關聯處在於 C.T.和女讀者都有相同的故事：婚姻出軌。將這兩個故事並置在一起閱讀後反讓讀者有省思的空間。分別節錄兩封信的起始與文末參照：

G.L.：

給你寫這封信，並非以一個所謂不貞的妻子，而只是一個女人來寫這封信。（〈一封未寄的情書〉，頁 47）

G.L.，如果我告訴你，是直到給你寫信的此刻，在克服了過往因丈夫引發的羞辱感覺，我才第一次真正明白，我的確在最世俗的定義下對不起我的丈夫，G.L.，你會相信嗎？

一個不貞的妻子 C.T.（〈一封未寄的情書〉，頁 89）

XXX 女作家：

以下就是我的懺悔記。

我生在一個宗教氣息相當濃厚的家庭，我總還記得聖經上說：你們要進窄門。因為引到滅亡，那門是寬的，路是大的，進去的人也多。引到永生那門是窄的，路是小的，找著的人也少！過去十多年我犯了十誡中不可饒恕的一條「不可姦淫」。（〈一封未寄的情書〉，頁 69-70）

所幸我找到一個愛我、我也愛他的男人，我們即將結婚，我希望我的第二春幸福。如今我以懺悔的心情回到上帝身邊，決心清白自制。不再為情慾所惑。感謝主，我相信上帝已聽到我的禱告，請祂能寬恕我從此過著潔淨的生活，直到永遠。

讀者 XX 草（〈一封未寄的情書〉，頁 72）

將女讀者的信安插在 C.T.所寫的主信件之間，目的正是要讓兩封信產生對話的效果。C.T.和女讀者都和丈夫以外的男性發生性關係，從 C.T.署名「一個不貞的妻子」和女讀者決心「自制」、「不再為情慾所惑」、「從此過著潔淨的生活」，這兩個故事似乎都是對婚姻不忠的女性的懺悔信，然若分從獨白與對話的兩個不同角度，卻會得到截然不同的詮釋。僅單看女讀者的獨白，她引用了《聖經》十誡中「不可姦淫」一條，引語在此起了評價、解釋與強調的作用。此種在獨白中的引語，巴赫汀（M. M. Bakhtin）指出屬於「線性」形式，也就是在直接引語方式的線性引述下，語錄神聖不可侵犯，具有不可置疑的權威性。²⁷那麼，女讀者的這封獨白信確實是對自己前一段不夠忠貞婚姻的懺悔，對傳統世俗禮教的維護。但若將兩封信並置後展開對話，則產生截然不同的思維：引語就由「線性」轉為「圖性」形式，亦即引語不再是唯一的權威與真實，而是向引用者話語滲透，控制、掌握以致消解了引用者話語的意義。²⁸C.T.在信的開頭就鄭重表態是以「一個女人」而非「不貞妻子」的身分發言，兩者的差別在於前者是將女性視為主體，側重個人情慾的歡愉與滿足；後者是丈夫的客體，需恪守夫妻間的貞操戒律。信中 C.T.自剖從外遇對象 G.L.的身上獲得婚後從沒有過的性愛激情與幸福，若從「一個女人」的角度來看，追求情慾自主的 C.T.可以理直氣壯，但從妻子的身分予以審視則犯了姦淫的罪律，所以 C.T.最後說是在「最世俗的定義下」對不起丈夫。由此與女讀者信中所引《聖經》十誡展開對話，引發讀者思索的是，在丈夫無法

²⁷ 劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田出版，1995），頁 169-174。

²⁸ 語言中的「線性」引語形式逐漸被「圖性」形式取代，乃因經歷了歐洲十八、十九世紀的啟蒙運動、浪漫主義運動。同前註。

滿足妻子，且在女性情慾的實質需求下，「不可姦淫」果真是一條聖律嗎？女讀者現身後產生的敘事角度，顯然不同於女主角 C.T.，由此可將女讀者視為另一種形式的作家介入，也就在主角和作者迥異思維的對話中讓讀者達到自覺省思的目的，這正是後設小說作為一種飽含自我反思的哲學底蘊的文類的呈現，以透顯真理的相對性與多樣性。簡言之，這些技巧的使用都在讓作者介入文本發聲，甚至產生對話，目的皆是作者自覺的破壞敘事情境的流暢度，凸顯小說虛構的本質。從這些寫作特質看來，〈一封未寄的情書〉和〈假面〉當是後設小說無疑。

第二種讀法，則是將四篇視為一組系列，因為每一封書信的男主角都叫 G.L.，女主角都是 C.T.。查閱《常見英文縮寫字手冊》，C.T.為「cerebral thrombosis（腦栓塞）、Computerized tomography（電腦斷層攝影）、Connecticut（康內狄卡州）」的三個縮寫；（頁 160）G.L.有「good luck（好運）、General Ledger（總分類帳）」的兩個縮寫。²⁹若更進一步在「英文略縮詞」的網站中查詢，令人驚訝的是，C.T.與 G.L. 的縮詞分別有 184 種與 68 種之多。³⁰進入後現代後，顛覆了索緒爾（Ferdinand de Saussure）符號學中以為「能指」（signifier）和「所指」（signified）為約定俗成的聯繫關係，德希達（Jacques Derrida）提出寫作是「能指」的流動，但沒有心靈所意向的「所指」與之相對應，符號的意義並不端賴作者揭示。易言之，意義只存在於能指流動所創造的文本中。³¹而造成「能指」不斷滋衍、散播，最後是意義的歧異和斷裂。「能指」與「所指」間約定俗成的意義一旦鬆綁之後，文字的空間就完全開放；即使是使用同樣的語句，卻能夠填充歧異多變的內容。顯然 G.L.與 C.T.在此文本中就是一組符號，為作者意欲凸顯小說中的人物虛構而隨機的字母組合；也就在都是以 G.L.與 C.T.之名，此情書系列極具符號遊戲的後設性。李昂藉由符號「C.T.」、「G.L.」表示創作不需真有其人，由此揭示小說虛構的本質，以批判主角再現真實人物的想法，進而達到鬆動讀者對號入座慣性的

²⁹ 薛文郎編，《常見英文縮寫字手冊》（高雄：高屏圖書出版社，2007），頁 160、221。

³⁰ 參「英文略縮詞查詢」，（來源：<http://www.abbreviationfinder.org/tw/>，2017 年 3 月 24 日瀏覽）

³¹ 趙敦華，《現代西方哲學新編》（北京：北京大學出版社，2001），頁 269-272。

目的。尤其這四篇作品中的 C.T.與 G.L.各有不同的身分背景和情感問題：或未婚、或正準備進入婚姻、或已婚，³²符合了後設小說的「不定原則」(uncertainty principle)。³³「不定」意味著沒有單一的作者權威解讀，正因為符號的不確定而讓讀者有「亂入」的可能。「亂入」挪用自日文「乱入(らんによう)」，依據「日本国語大辞典」的「乱入」詞條，原意指「無正當理由進入(正当な理由もなくはいること)」，亦即闖入、擅入、入侵之意。後來在動漫等次文化界，引申為原本在脈絡外、狀況外的事物忽然介入，產生突兀的鬧劇效果、或意料之外的發展，例如作品中忽然冒出了另一部作品的角色、道具、場景。當小說因符號的不確定性與虛構性成為得以讓讀者亂入的對話體系，同樣的一篇小說就會得出多種闡釋的可能，當來自各種不同意識形態（包括經濟、性別、國族等）的讀者「亂入」解讀後，每個人皆根據各自的前見展開詮釋想像，主動參與小說寓涵的建構過程的結果，致使語言文字並不只有唯一解釋的一種真實。

然而，令人困惑的是，作者既然意在凸顯虛構，為什麼又要採用極具內心真實自白特質的獨白式書信體？關於華文世界書信體文學的發展及特質，陳平原溯源指出開始大量採用書信體獨白，首見於中國五四作家。由於五四強調個性主義思潮和民主自由意識的萌現，「這種幾乎沒有故事情節，全憑個人心理分析來透視社會、歷史、人生的『獨白』，對於急於宣洩情感、表達人生體驗及社會理想的年輕一代，無疑是最合適的。」³⁴此種「獨白」除了是顛覆以情節為中心的傳統小說的結構外，同時也借由書信體小說抒寫自己的感情，更能凸顯作者的個性，獨白式的書信具濃厚抒情色彩的特質無疑更貼近日記：雖有預設收件人但卻不需期待對方的反應話語，更能赤裸表達內在的真實聲音。³⁵而李昂在此顯然是採後設小說中諧擬文體的方式以達到批判反思的目的。文評家摩森(Gary Saul Morson)指出諧擬文體的特色有三：一、必須有另一聲音作為「目標文類」；二、目標文

³² 參附錄一。

³³ 周芬伶歸納出「後設小說」的五個特質：1 自我指涉 2 不定原則(uncertainty principle)或未完特質 3 諧擬(Parody) 4 遊戲或娛樂 5 凸顯讀者的角色。詳參周芬伶，〈後設小說〉，頁 357-364。

³⁴ 陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》(台北：張英華發行，1990)，頁 127。

³⁵ 同前註，頁 207-215。

類和諧擬版本之間必須處於敵對狀態；三、諧擬版本須較原始版本享有更大的權威，更令人折服。³⁶李昂情書系列的目標文類為書信體，她在以述說內心真實的獨白書信體小說中，企圖藉由符號遊戲、後設技巧質疑敘述話語及顛覆獨白書信體的真實性，形成真實與虛構的敵對狀態。讀者會因此懷疑私密的真實性，進一步質疑書信形式的真實，也由此達到作者欲傳達小說是虛構的目的。亦即李昂以後設筆法逆轉和破壞為人熟悉的書信體傳統來達到批判的目的，諧擬文體造成真實與虛構更大的張力拉扯。再者，因為情書未寄出，自然沒有預設一個固定的收信者覆信；但不寄出又將此封情書以公開發表的方式公諸於世，情書的對象由一變多，亦即在沒有預設固定收信者的情況下反倒獲得許多自認為是信中 G.L. 的回應，這不僅是另一種小說是虛構的現象呈現，也再度揶揄了書信體此文類的傳統寫法及讀法。

當情書系列結合「後設」和「書信」的文體特質，產生了真實與虛構再次辯證的效果，在諧擬書信體中加入後設技巧讓讀者充分感受到小說主角、內容都是虛構，但向來問題意識強烈的李昂，尤其自美返國後特別關注女性議題。³⁷雖然在情書系列中實驗了後設技巧，但小說的主線仍希望透過書信體的「真實」特質，傳達她企圖反映社會現實的創作目的：「在這一系列情書方式寫成的小說裏，我仍希望至少探討到一些問題」（頁二），亦即透過書信的私密特質推向內在的赤裸告白，以達到更尖銳的與社會對話的意圖。雖然這四篇作品中的 C.T. 與 G.L. 各有不同的身分背景和情感問題，但相同的是，這四篇情書中的 C.T. 與 G.L. 均形塑出八〇年代進入資本主義社會後，台灣新興中產階級男女的兩種典型指稱，以及因此階級而萌生的社會現象與問題，郝譽翔就將〈一封未寄的情書〉視作李昂書

³⁶ 引自張惠娟，〈台灣後設小說試論〉，頁 216。

³⁷ 自 1978 年自美取得戲劇碩士學位返國後，李昂關注焦點在女性議題上。除了創作以女性愛情婚姻為主的小說外，也在報紙主持「女性的意見」專欄（1981），後收入李昂，《女性的意見》（台北：時報文化，1984）；還集結各類專家的意見寫成社會調查的《外遇》（台北：時報文化，1985）一書，還有以其中一個故事為底本寫成的「非小說」——〈外遇連環套〉，收入李昂，《一封未寄的情書》。

寫女性情欲與台灣政治社會運動糾葛的小小開端。³⁸整體觀之，情書系列反映出經濟起飛的八〇年代誕生了中產階級，一方面為了追求更精緻優渥的物質生活，往往鎮日忙碌工作：「汲汲營營，為著是存下能存的錢，買房子、車子，再換更大的房子、車子。」（頁 54）；另一方面傳統「男主外、女主內」價值觀的崩解，女性因教育普及而進入職場，小說中的 C.T. 可以是高中老師、作家、外商公司的 OL，沒有一個是全職的家庭主婦，「核心家庭」取代傳統的「主幹家庭」和「共同家庭」成為趨勢，³⁹台灣的社會結構出現顯著變化的現象。再就單篇作品來看，〈假面〉和〈一封未寄的情書〉分別是 C.T. 和 C.T. 的丈夫出軌反映「已婚」男女的外遇問題，同時關懷女性情慾自主的議題。〈曾經有過〉和〈甜美生活〉則是以中產階級「未婚」女性的典型：她們極具精緻生活的「品味」：⁴⁰開義大利品牌「Alfa Romeo」的車、用餐的地方是「佈置華美的餐廳、西餐廳或私人俱樂部」、在咖啡廳與電影院約會。李昂在此關注的是，當 1980 年代各方價值面臨瓦解重構之際，未婚女性在知識、經濟能力提升後，如何建構女性主體性。如在〈甜美生活〉中，兩個相戀多年的戀人即將步入婚姻，但 G.L. 理想伴侶的特質是溫馴、簡單、喜歡作家事與專心生養數個兒女的傳統主婦，然這並非身為時代新女性的 C.T. 企盼的生活。就在論及婚嫁後，C.T. 對未來充滿了不安與恐懼：

我對家事一無興趣，我的工作足使我有能力請人來幫忙家裏的工作……至於婚後是否如同我的意願只生一個小孩，我是否辭職在家專門作個妻子、母親，我總以為那是往後的事……G.L.，在婚禮即將舉行，在所有的祝福

³⁸ 郝譽翔，〈世紀末的女性情慾帝國／迷宮／廢墟——從《迷園》到《北港香爐人人插》〉，《東華人文學報》第二期（2000.07），頁 194。

³⁹ 「核心家庭」是指「一個男人，一個或一個以上的妻子，和孩子所組成的家庭」，「主幹家庭」是指「包括父母，他們未婚的子女，以及一個已婚的兒子和他的妻兒所組成的家庭」，共同家庭包括「父母，他們的未婚子女，他們已婚的兒子們（不只一個）和兒子們的妻兒，有時還有第四代或第五代。」參徐良熙、林忠正，〈家庭結構及社會變遷的再研究〉，收入伊慶春、朱瑞玲主編，《台灣社會現象的分析——家庭、人口、政策與階層》（台北：中央研究院三民主義研究所，1979），頁 28。

⁴⁰ 台灣「中產階級」講求消費者品味，並陶醉在物化的「精緻文化」中。葉啟政，〈台灣「中產階級」的文化迷思〉，收入蕭新煌主編，《變遷中台灣社會的中產階級》（台北：巨流圖書公司，1990），頁 103-122。

都聚集一身，為什麼我卻感到如此驚悸與遲疑！（〈甜美生活〉，頁 99-100）

男女兩造想法的差異凸顯了社會轉型期中產階級女性面臨的各種衝突，男性代表傳統「女主內」的家庭觀，女性則展現出對家庭生活外的生命追求。吳錦發指出，由於社會結構的變遷，女性逐漸享有更多的自主權，但原本以男性權力為中心的台灣社會對這樣的改變往往加以阻擋與壓制，⁴¹這也就是為什麼研究者指出八〇年代女作家普遍地在文本中質詰傳統定義下的兩性關係及愛情價值，也試圖再建構新女性的典型，她們的文本重點往往聚焦於女性身分的反思。⁴²也就在這樣的價值觀衝突下，促使女性反思自身主體性如何實踐，李昂也在此反映了台灣處於社會轉型期的女性議題及主體性建構的過程。

從李昂使用相同的符號卻寫出四個不同的故事，可見李昂的情書系列擁有清楚的「虛構意識」，創作思維已觸及真實／虛假的本質課題，符合渥厄（Patricia Waugh）提出的「後設的最小公分母（共同之處）同時在創造小說，並且對小說的創造進行陳述；」⁴³但由前述可知，李昂的目的不僅純然的「指涉虛構」，不只是單純的文字遊戲，仍然有一定的問題意識：反映並探討台灣社會問題，既然李昂同時使用了後設小說揭發文學虛構本質的實驗筆法以及寫實主義反映社會的目的，可見某種程度上仍然肯定寫實主義反映社會現實的功用，但這麼一來又與後設的基本精神矛盾。因此，此情書系列即便使用再怎麼炫目的後設技巧，仍不能算是典型的後設小說，充其量只能說是具備後設「風格」而已。綜言之，李昂在八〇年代初期的情書系列僅是處於嘗試創作後設小說的過渡階段。

而李昂寫於 1984 年的四篇情書，在前述的分期中屬於早期的嘗鮮之作，也就是後設小說／後現代文學在台灣成熟發展之前的過渡階段。台灣究竟什麼時候

⁴¹ 吳錦發，〈略論李昂小說中的性反抗〉，收入李昂，《李昂集》（台北：前衛出版社，1992），頁 282。

⁴² 范銘如，〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉，《眾裏尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版，2002），頁 152。

⁴³ 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著、錢競、劉雁濱譯，《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》（*Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*），頁 7。

進入後現代，誰也無法給一個明確的時間表，但多以羅青於 1986 年的詩序〈後現代狀況出現了〉為指標，⁴⁴亦即以為八〇年代中期為後現代在台灣現身並經歷逐漸被正典化的過程。後現代小說以黃凡〈如何測量水溝的寬度〉為首；後現代詩則有羅青、林耀德、孟樊等人透過論述逐漸「建構」此一「新文類」。⁴⁵而李昂於 1984 年創作的情書系列既早於黃凡〈如何測量水溝的寬度〉，也非典型的後設小說，然文本內涵卻具有滲透後設意味的策略性書寫存在的確不容忽視。更具開創性的是，情書系列同時結合「後設」和「書信」的文體特質，首開台灣「後設書信體」小說之先例，爾後在張系國、平路輪流書寫而成的《捕諜人》（1992）中，將此體例的展現推向高峰。⁴⁶更有意思的是，李昂因飽受謾罵與羞辱而有意為之，情書系列的主角分以 C.T.和 G.L.的符號表示，一方面凸顯角色的虛構，請讀者切勿對號入座；另一方面卻又利用讀者喜歡對號入座的心理，可視為另一種形式邀請讀者參與此一文字遊戲的策略。爾後果真有楊青矗跳出來回覆李昂的情書，以「受信人 G.L.這兩個英文字母與我毫無關係，但我瞭解，妳是隨使用一個代號」直接點破其虛構性，但卻又主動對號入座的表示「妳這封不知如何投寄的情書，在報紙副刊發表，我讀過後即知是寫給我的」，⁴⁷產生了意想不到的「覆情書」及「續情書」的發展。

三、入座：楊青矗 1986 年的「覆情書」及李昂 1990 年的「續情書」

楊青矗針對〈一封未寄的情書〉覆信，總共寫了四篇，原信中的 G.L.到楊青矗筆下分別以「春夏秋冬」與「宇宙乾坤」的文字組合命名其中：〈陳春宇覆 C.T.

⁴⁴ 1986 年，「四度空間」詩社的柯順隆、陳克華、林耀德、也駝以及赫胥氏聯合出版《日出金色：四度空間五人集》，〈後現代狀況出現了〉為羅青為該書寫的序，收入柯順隆等，《日出金色：四度空間五人集》（台北：文鏡文庫，1986），頁 1-19。

⁴⁵ 詳參陳允元，〈問題化「後現代」——以八〇年代中期台灣「後現代詩」的想像〉，《中外文學》第 42 卷第 3 期（2013.09），頁 107-145。

⁴⁶ 在《捕諜人》的十個篇章中，男作家與女作家各自輪流交替分寫五章，透過兩人的書信交換對談真實與虛構、作者與讀者以及間諜事業與文學創作之間的辯證。參張系國、平路，《捕諜人》（台北：洪範書店，1992），頁 ii。

⁴⁷ 楊青矗，〈陳春宇覆 C.T.情書〉，頁 1。

情書〉、〈林夏宙覆 C.T.情書〉、〈李秋乾覆 C.T.情書〉、〈許冬坤覆 C.T.情書〉，如將這四個名字隨意置換，完全不會影響讀者閱讀的進行，這顯然也是任意的文字排列而成的一種符號。楊青矗的四封「覆情書」，正是讀者介入作品中一起進行文字遊戲創作的產物，無疑更增添敷衍原情書中「G.L.」和「C.T.」這兩個符號的內容及虛構性。這四個 G.L.雖有不同的背景與身家，⁴⁸共同點都曾出國留學、清一色都是政治犯；尤其極大篇幅描摹政治犯遭刑求逼供的過程及心情，顯然和楊青矗曾因美麗島事件判刑四年八個月的自身遭遇緊密相關。⁴⁹李昂在〈一封未寄的情書〉確實勾勒了 G.L.擔任雜誌社主編後遭捕的情節，但所占篇幅極少，僅以「有個深夜裏一位助理編輯突然來電話，說你幾天前已被捕，雜誌社則在那天下午受到全面搜查」(頁 22)為事件之始，然後以「最後傳出消息，你並非被捕，只是約談，緣由你在美國熟識的一個朋友有不常的舉動」(頁 26)作結，隱約勾勒出七〇至八〇年代間有一群學成歸國的知識份子以殉道者之姿，在雜誌上無畏強權地撰寫批評社會的文章而成為政治犯的典型，⁵⁰然李昂並未就此著墨太多，描摹更多的反倒是女主角 C.T.愛慕 G.L.的成長心路歷程。而身為美麗島政治犯的楊青矗，就根據這兩段敘述以回信的方式創造出四個 G.L.被捕後的獄中故事。將這四個 G.L.都設定為政治犯，這正是加達默爾(Hans-Georg Gadamer)「視域融合」(Horizontverschmelzung)的觀點：指詮釋者在進行文本解讀時，需將「自身置入」(Sichversetzen)歷史傳承下來的文本裡，以達到個人「前見」的「視域」和作者形諸於文本的「視域」間彼此「交融」的進程。⁵¹據此，加達默爾更進一步說：「文本的意義超越它的作者，這並不只是暫時的，而是永遠如此的。因此，

⁴⁸ 參附錄二。

⁴⁹ 詳參楊青矗口述原著；陳世宏訪問編著，《楊青矗與美麗島事件》(台北：國史館，2007)。

⁵⁰ 唐文標：「確實在七十年代中期，有一群學成歸國的知識份子，希望將當時美歐激進的參與社會、改造世界的時代精神，引介入台灣來。例如當時出版的『夏潮』雜誌，便肩負一些議介第三世界、汙染、反核能、回歸鄉土文學、報導農工生活，以及批評社會的文章。」參唐文標，〈時代的追憶——〈一封未寄的情書〉評介〉，收入唐文標主編，《1984 台灣小說選》，頁 67—70。

⁵¹ 加達默爾(Hans-Georg Gadamer)著、洪漢鼎譯，《詮釋學 I：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》(台北：時報文化，1993)，頁 393-401。

理解就不只是一種複製的行為，而始終是一種創造性的行為。」⁵²閱讀後產生的創造性行為，正是詮釋者和文本間產生的積極互動，此過程勢必包含詮釋者的主觀意見在內；簡言之，楊青矗的四封覆情書是透過曾身為政治犯的楊青矗的「視域」，與李昂原作中的「視域」間彼此「交融」的「創作」結果。由於彼此的前見不同，李昂於情書中關注的是中產階級相應於時代變化的種種和女性主體性的建構，曾為政治犯的楊青矗在視域交融後大談身陷囹圄的種種遭遇；前者是訴盡哀情的情書，後者是政治味濃厚的控訴信。由此可知，依讀者不同的前見，亂入並開始玩文字遊戲後將產生更多可能。亦即楊青矗加入後，這組不定符號所指涉的對話體系更添李昂情書的虛構性，也就在大大提高李昂情書系列的後設性之際，再次鬆動了讀者對號入座的慣性。

在這四封回信中，我們注意到從第三封信起，楊青矗不斷大量質詰李昂情書的真實性和收件人：「妳這封情書是不是寫給我？好像是，也好像不是！」「整封情書真真假假，真實中有夢幻，夢幻中有實景」，⁵³甚至在第四封信中直指 C.T. 所書是其幻想：「妳幻想能見我一面，而寫妳遠遊紐約，在一個學術會議上遠遠看到我」，⁵⁴在質疑李昂情書的真實性後，楊青矗透過自己的「視域」開始大量書寫政治犯在獄中的經歷，儼如是另一部新的創作。從李昂原信件中僅有的「約談」二字，後兩封信楊青矗就以自己的經驗大手筆書寫政治犯遭偵訊的過程：

我因供不出組織被拷打得耳朵出血，全身瘀傷，無法躺上床，也無法爬起來，稍微一動就全身疼痛；手腳發抖，無法拿穩筷子吃飯。……我被起訴是唯一死刑的叛亂罪，我的言行沒有什麼不對，叛亂是他們製造出來的，製造的方法是他們逼你在自白書上說得露骨，致於死地而後生……他們根據你的自白書自問自答製造筆錄，這種筆錄將已誇大加粗的自白再加以扭曲，就觸及叛亂的法條了，逼你簽字後，叛亂罪起訴，你怎麼辯也白辯。……

⁵² 同前註，頁 389。

⁵³ 楊青矗，〈李秋乾覆 C.T. 情書〉，頁 34。

⁵⁴ 楊青矗，〈許冬坤覆 C.T. 情書〉，頁 87。

我被減刑判決為有期徒刑十二年，我無罪，一切都是他們製造出來的。⁵⁵

這段文字逼真細膩的寫出政治犯遭刑求逼供的場景，無非是楊青矗將自身經驗置入文本中參與意義，將含有個人前見的視域和李昂情書的視域彼此交融，而達成了創造性行為的理解。讀者的前見勢必造成解讀上的主觀，這也符合姚斯（Hans Robert Jauss）「讀者反應論」所論：透過讀者在「期待視野」（Erwartungshorizont）的基礎上理解作品，在文本的交流中不斷變化、修正、改變乃至再生產，在新的結合點上產生新的期待視野與新的評判準則，⁵⁶據此對文本詮釋產生更多的價值和意義。更重要的是，楊青矗藉由政治犯自白書乃是受到加粗放大、扭曲的結果，再次質詰了文字與政治犯犯行的真實性，由此引發讀者思考的是：政治犯的筆錄既非全然的真實，甚至無中生有，那麼他們的犯行究竟是真實？還是虛構？再者，在一個民主國家，在不侵犯他人的前提下，思想是否有對錯之別？抑是否有絕對的真實？在政治犯這一真實與虛構的辯證中呼應了李昂這一系列以後設情書創作的意圖。

再者，楊青矗的覆信也在一定程度上顛覆了傳統小說的作者具無上權威的特質。由於傳統小說完整封閉的架構，讀者僅能被動單一詮釋，但楊青矗在每一封信中皆指證李昂記憶有誤之處，挑戰傳統作者高不可侵的威權地位：

我辦雜誌後，（妳的情書說我當主編，其實是我自己辦，**妳記憶有誤。**）

我被捕時，還沒有與瑩娟結婚，瑩娟是我回台後經親友介紹才認識的。這一點妳在情書中寫我那時已結婚，**與事實有出入。**

情書中男主角沒有事出獄，跟我的事實有出入，我坐感化牢三年，出獄後沒有回美國，**這點以及後半段大多是妳虛構的。**

妳的情書很會淡化和偽裝，妳我的感情明明濃得話不開，我們訂了婚，妳

⁵⁵ 楊青矗，〈許冬坤覆 C.T.情書〉，頁 76-80。

⁵⁶ 金元浦，〈接受反應文論〉（山東：山東教育出版社，2001），頁 121-126。

有趣的是，楊青矗既然根據李昂〈一封未寄的情書〉回信，按照邏輯，理當依李昂所勾勒出的 G.L. 形象予以回應，但楊青矗反倒篇篇均言之鑿鑿的認定是李昂記憶有誤、虛構、與事實有出入，可見楊青矗清楚李昂在情書系列中以後設筆法展開小說真實與否的命題，也就乾脆跳進來一起玩遊戲。再者，這一系列的覆情書寫於 1986 年，楊青矗極有可能讀過黃凡於 1985 年引起文壇騷動的〈如何測量水溝的寬度〉，其中有一段作者於二十一年後與小學同學陳進德的對話，就述及陳進德對老師記憶不一的真假辯證。對語言真實與否的討論，僅呈現在兩人的對話中，作者全然沒有評斷何者所言為是，似乎是要留給讀者推論。不同於黃凡在同一篇文本中自我質疑，楊青矗在回信中不斷指出李昂情書中記憶有誤，同樣也在這四封覆情書中大玩真實與虛構的遊戲，由此揭示現實與虛構並非涇渭分明，且文本可以無限延伸、重寫。目的除了是讓讀者不會陷溺過深而信以為真外，也解構了傳統作品的作者永遠高高在上的權威，這也是後現代小說的書寫特色。

六年後，1990 年，李昂再度寫下〈給 G.L. 的非洲書簡〉，這篇小說共由十三封信組成：三封在台灣，一封在飛機上，八封在南非，另夾雜了一封先前在尼泊爾同樣寫給 G.L. 的信。作者於小說中穿織十三封情書與四段雜文，除了特別使用了與正文不同的字體以示區別，呈現出兩個切換的螢幕視框，顯然是有意識的採用後設小說框架的方式呈現。更鮮明的是在小說中談小說創作的「自我指涉」特質，以展露對寫作行為的自覺。小說中的三段議論文字分別陳述 1984 年出版情書系列時意外引發文壇對號入座的八卦猜測現象、楊青矗四封回覆情書的內容以及彭瑞金發表〈怨懟可以當歌〉一文對情書的評論，自我揭露了創作及學者品評的過程，鬆動向來總是涇渭分明的「文學」與「批評」二者。在內容上，這十三封情書無論少掉哪一封，都不會影響讀者的閱讀；再者，作者在此也沒有要反映

⁵⁷ 按：粗體字為筆者所加。分見〈陳春宇覆 C.T. 情書〉，頁 4、〈林夏宙覆 C.T. 情書〉，頁 27、〈李秋乾覆 C.T. 情書〉，頁 35、〈許冬坤覆 C.T. 情書〉，頁 70。

或再現社會現實的意圖，以在非洲書寫的那幾封信為例，信中都是 C.T. 遍遊非洲的海邊、野生動物保護區、叢林、島嶼時觀賞各種景物的有感而發，偶有觸及台灣公共議題，大多不深入的匆匆帶過。如第五封信從美麗觀光的南非對比台灣，僅以「我們的自然被破壞、都是髒亂擁擠、鄉鎮充滿平庸的販厝」，⁵⁸接著又由白人壓榨黑人的史實，蜻蜓點水的提及族群及階級壓迫的問題，四段議論文字都沒有和這些議題產生對話，此處呈現的扁平化、平面化、碎裂化明顯是後現代文學的特色。信中更多是在非洲觀景後油然而生的內在情感與自我探問。如第八封信「總在大自然裡、在空曠中，那細細的寂寞便會出現」、第十封信「非洲真是個消除憂慮的地方。一開始，亮度極高的陽光、藍天，真令人不安著」、第十一封信「在這非洲叢林裡，在一片舒馳的歡欣快意中，我不能不自問：除卻我逐日生活的低鬱、除卻那以為替代的對你苦苦的思念，這叢林天真的快慰，難道真不能持之恆久，省卻人生中的尋尋覓覓？」⁵⁹在這些行文中，作者不在宣揚一個永恆不變的真理，僅在抑鬱的心情中反思自我，這正是後設小說另一種反省思辯的呈現。

這篇小說最特別之處在於作者於文末強調 G.L. 真有其人，乍看之下，彷彿是對後設小說為凸顯小說虛構本質一說的自我顛覆：

G.L.，我知道，我一向知道，你真有其人，而且，你也有一個名字。一個像詩人林綠、小說家楊青矗、評論家彭瑞金這樣的名字。

便是這樣，在我的心中，你的名字呼之欲出，於是，我捨棄做為一個作者的虛構，我捨棄做為一個女人的偽裝，你的名字來到我的唇齒之間，我不禁出聲低呼，用我最真誠、不曾矯飾的心，呼喚出你的名字：

G.L.

是的，G.L.，這便是你的名字，你唯一的名字。⁶⁰

⁵⁸ 李昂，〈給 G.L. 的非洲書簡〉，《禁色的暗夜：李昂情色小說集》，頁 125。

⁵⁹ 同前註，三段引文分見頁 132、頁 137、頁 139。

⁶⁰ 同前註，頁 145。

猶還記得，1984 年的情書系列，讀者還在為是否有 G.L.？G.L.是誰而爭執不休，因符號的不確定性讓讀者依其視域亂入，在那個寫實主義盛行的時代，藉此凸顯小說是虛構的本質，以鬆動讀者對號入座의 閱讀習性。但在 1990 年台灣已是後現代社會之際，小說=虛構已普遍為文學界認知，但李昂在此卻明言要捨棄虛構，並斬釘截鐵的說 G.L.是一個有名字的真实存在，似乎顛覆了 1984 年戮力宣揚小說是虛構的意圖。但若從最末句「G.L.，這便是你的名字，你唯一的名字」可知，這個真實的名字就是 G.L.，然 G.L.又是一組不定的虛構符號，顯然李昂在此再度和讀者大玩符號遊戲中質疑真實與虛構兩者的關係，誠如張大春所謂「『真／假』的問題都是我們創作出來的」，⁶¹這一點當然是後設小說的極重要表現特色。

與 1984 年的情書系列相較，1990 年的〈給 G.L.的非洲書簡〉是典型的後設小說，然前者雖僅是過渡期的後設風格的作品，在當時卻引起眾人的熱烈迴響，對 G.L.的興趣及詢問度極高。到了 1990 年〈給 G.L.的非洲書簡〉反倒沒有人回信，也沒有引起太多人的關注，即便李昂高調表示 G.L.真有其人，也不再有人對號入座。若依循黃清順對後設小說在台灣發展的三個時期的分法，李昂這篇〈給 G.L.的非洲書簡〉發表在第二期（1987-1996），也就是台灣後設小說最蓬勃發展的時期。然而值得注意的是，在此時期投入後設創作的小說家與數量雖然十分龐大，然因後設小說一味凸顯虛構而開創不出新局的千篇一律下，使得後設小說在台灣の 攀向高峰之際卻也同時遇到瓶頸，黃清順也已點出這個現象。據此，我以為可以王德威在 1993 年評介駱以軍《紅字團》時的一段文字說明：

這幾年在「後設」風潮之下，台灣的小說家們也群起效尤，競相推出「千萬別把我當真」的關於寫小說的小說。此起彼落，久之未免使人生厭。《紅字團》共收有六篇作品，大抵皆可以後設名之。而這六篇作品的高下之分，

⁶¹ 張大春，〈一切都是創作——新聞·小說·新聞小說〉，《張大春的文學意見》（台北：遠流出版，1992），頁 14。

端賴駱以軍是否能在形式的變化上，加入一些「別的」東西。如上三作（按：〈駝鳥〉、〈離開〉、〈手槍王〉）所示，駱都能依照他所選擇的敘述形式，借力使力，進一步思考問題。尤其重要的，他對現實生命的觀察，時有神來之筆，也因此能擺脫後設小說作者過於天馬行空、終不知伊於胡底的通病。⁶²

在這段書評中，王德威觀察指出兩個文學現象，其一：一味賣弄文字技巧、遊戲至上的後設小說在九〇年代初期其實已顯現創作危機，若從後設小說的興起是為了對反寫實作品的千篇一律而開展出的創新實驗技巧，在後現代社會已有更多繁花盛茂的文學寫作嘗試下，後設筆法在此時顯然已經不是實驗性強的前衛手法，即便出色的創作者試圖以類型雜交的嘗試，⁶³或加入魔幻寫實等新穎的手法，⁶⁴但終究還是淪入純凸顯小說虛構這樣千篇一律的窠臼，黃錦樹就提出「難道除了對小說自身做嘲諷、撤銷小說的寫實——真理效果之外，小說就沒有其他功能」的質疑，⁶⁵鄭樹森也有「徒具形式就難再吸引讀者，更不受論者青睞」的相同看法。⁶⁶由此反觀李昂〈給 G.L.的非洲書簡〉，此篇小說仍採用傳統的置框／破框的後設技巧並不特別出眾，話題性也不夠新銳搶鏡，自然也就未能引起太多的關注。其二：就在評者紛紛反思後設小說徒具形式而流於膚淺之際，王德威指出這類創作必須在後設技巧外再加入「對現實生活的觀察」始能止跌回升，換言之，

⁶² 王德威，〈駝鳥離開手槍王：評駱以軍《紅字團》〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（台北：麥田出版，2001），頁 48。

⁶³ 張大春在一篇 1994 年的訪稿中說：「我認為要延續文學的生命，必須要注入新的生命力，而類型的雜交便可以增加生命力，像我現在已經動筆的一部小說「母儀天下——武則天」，即是類型雜交的型態，它有一部分是我自己的自傳，又混雜學術論文、歷史小說、史料、色情，和後設小說。」李瑞騰專訪、楊錦郁記錄，〈創造新的類型，提供新的刺激——李瑞騰專訪張大春〉，《文訊》第 60 期，總 99 號（1994.01），頁 85-90。

⁶⁴ 如張大春的〈將軍碑〉、〈自莽林月出〉均是兼備了「後設」與「魔幻寫實」的手法。詹宏志就指出，張大春用了魔幻寫實的技巧和面貌，可卻沒什麼「寫實」的企圖（或誠意）……其中甚至還包括一個命題：「天下沒有寫實這一回事」。參詹宏志，〈幾種語言監獄——讀張大春的小說進作《四喜憂國》〉，收入陳幸蕙主編，《七十七年文學批評選》（台北：爾雅出版社，1989），頁 307-315。

⁶⁵ 黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（台北：麥田出版，2003），頁 341-342。

⁶⁶ 鄭樹森，《小說地圖》（台北：一方出版，2003），頁 150。

那種純粹玩文字遊戲的後設小說在此時雖然仍然有許多作家持續創作，但其實已黔驢技窮，必須在內容上呈現對現實生命與社會的觀察才能開拓新局。但要特別說明的是，此時期雖也以後設筆法書寫社會現實，卻不同於李昂於 1984 年的情書系列是為了反映社會問題，反倒是企圖透過後設技巧以影射更大的謊言，是背離與顛覆寫實精神的。如張大春的《大說謊家》（1989）就以後設筆法指向一切詮釋都是謊言，平路《行道天涯》（1995）亦以指涉虛構以顛覆官方版的大敘述。簡言之，張大春、平路不只在創作中凸顯小說是純屬虛構的目的，在觀察現實生活後，更充分利用後設小說中對語言符號無法窮盡事物真相的特點，顛覆文學反映／再現真實人生的寫實觀。相較於這些技巧變化多端且嘲弄真理威權的後設風格的小說，李昂於 1990 年創作〈給 G.L. 的非洲書簡〉這篇典型的後設小說自然完全未受到文壇的矚目與批評，也由此預示了只為凸顯虛構的後設小說終將邁入衰退的命運。

四、結論

1983 年，李昂因《殺夫》獲獎而聲名大噪，但卻意外遭致私生活不檢點的惡評與謾罵，乃因傳統將主角經歷等同於作者的閱讀慣性。1984 年，李昂遂有意識的在四篇情書中以括弧按語、信中信、符號遊戲等後設技巧，以凸顯小說及其人物的虛構性，以鬆動讀者對號入座的慣性。但也就在符號不定的無限可能下，反而引來更多讀者的好奇並紛紛對號入座，楊青矗就據此回覆了四封情書，此舉也可視為另一種讀者參與的形式，和原作者一起玩符號遊戲。雖名之為回信，但楊青矗依其前見不斷質詰、指正李昂所言有誤，除了顛覆傳統作者的權威，李昂 1984 年的情書系列也因為楊青矗對號入座的覆信更增添虛構性。

然事與願違的是，讀者對號入座的閱讀習性並未因李昂有意識的採用虛構的後設技巧而有所影響。繼 1983 年《殺夫》的辱罵與羞辱後，1997 年《北港香爐人人插》遭女政客對號入座，更將文壇政界鬧得滿城風雨，李昂再度表明一位創

作者的心聲：「閱讀此書時，讀者自然不宜礙於篇名，對書中的女性角色驟下定論」，⁶⁷而王德威則廓清問題的核心說：

兩造當事人及一千好事者窮在「純屬虛構」及「對號入座」的兩極間作文章，繼之以聲光色電的媒體推波助瀾。小說到底怎麼寫的，寫得怎麼樣，反倒無人聞問。作家與政客是老舊寫實主義的信徒，還是後現代「奇觀」美學與政治的炒手，其實頗可尋思。夾處在一片喧囂聲中，這類文學問題畢竟是被忽略了。⁶⁸

王德威無非是想提醒讀者，小說本來就不能等同於真實事件的報導，當所有的關注重點都聚焦在主角是誰的對號入座時，那就在後現代風潮的今日又重回傳統寫實的路子，忽略了對文學創作的真正探問。而此一現象反覆發生，平心而論，顯然和李昂的創作信念與操作手法有關。即便在 1984 年的情書系列中已開始使用括弧按語等後設小說的技巧，但仍然秉持在作品中反映台灣社會現象及問題的理念，再加上李昂在《北港香爐人人插》觸及高度敏感的性與政治議題，在好奇心的驅使下，也難怪讀者會繼續對號入座。誠如論者所言：「以『林麗姿』這樣看似虛構，實則栩栩存在的女性政治人物作為小說角色，反而容易落入現實的政治泥淖中，傷害到小說所反映的真實。」⁶⁹因之，2014 年李昂再出版《北港香爐人人插》的姊妹作《路邊甘蔗眾人啃》時，再次強調此書是「虛構的小說」，也鄭重宣言「小說裡的男／女主人翁，那些主要的敘述者，是一個複數的集合，用最簡單的話來說，是『他們／她們』而不是『他／她』」，⁷⁰同樣是對主角並沒有一個真實人物對應的聲明。但有趣的是，這一次李昂一改以往的態度，歡迎讀者

⁶⁷ 李昂，〈自序：誰才是那戴貞操帶的魔鬼〉，《北港香爐人人插——戴貞操帶的魔鬼系列》，頁 45。

⁶⁸ 王德威，〈序論：性，醜聞，與美學政治〉，收入李昂，《北港香爐人人插——戴貞操帶的魔鬼系列》，頁 10。

⁶⁹ 向陽，〈虛構與真實〉，《跨世紀的傾斜》（台北：聯合文學出版社，2001），頁 29。

⁷⁰ 李昂，〈序〉，《路邊甘蔗眾人啃》（台北：九歌出版社，2014），頁 11。

對號入座時，反倒沒有引發太多的關注，這與 1990 年李昂再度寫下續情書〈給 G.L.的非洲書簡〉未被討論有相同的結果。〈給 G.L.的非洲書簡〉雖已是手法純熟的典型後設小說，但卻未如 1984 年屬於後設小說過度期的四封情書引起轟動，除了這篇小說在當時台灣眾多頗具特色的後設小說中並不特別出眾外，更重要的是反映了技巧大同小異與僅凸顯創作是虛構的後設小說已無法吸引讀者的注目，並逐漸感到厭倦。而《路邊甘蔗眾人啃》亦然，此書與〈北港香爐人人插〉遭對號入座的男女主角相同，即便探討的社會議題不同，老調重彈而毫無新意的結果，自然無法再吸引讀者議論紛紛的興致。

李昂的情書系列除引出文學創作中「純屬虛構」與「對號入座」的辯證關係外，此系列也代表李昂開始使用後設技巧的創作轉折。且將這三波情書視為一個情書系列的整體，足以作為窺見台灣後設小說發展脈絡的一切片：自 1984 年李昂四篇情書、1986 年楊青矗的四篇覆情書及 1990 年李昂的一封續情書，由此呈現出台灣後設小說從七〇年代寫實風潮後摸索實驗到成熟，最後喪失其前衛意義的文學發展現象。

附錄

附錄一 李昂《一封未寄的情書》中各篇 C.T.與 G.L.的背景

C.T.	感情／婚姻狀況
〈一封未寄的情書〉	1 未滿 20 歲認識並愛戀 G.L. 2 大學畢業隔年結婚 3 丈夫外遇酒廊小姐，分居 4 愛上夏 5 十年後在「全美亞洲研究會議」與 G.L.重逢
〈曾經有過〉	1 與 G.L.相識到在一起隔了十數年
〈假面〉	1 和丈夫媒妁之言、相戀而結婚，育有一子 2 高中老師 3 與 G.L.發生性關係，最後回歸家庭
〈甜美生活〉	1 在 70 年的一個晚宴中認識 G.L.，即將結婚 2 美國讀大學，外商公司上班

G.L.	感情／婚姻狀況
〈一封未寄的情書〉	1 比較文學博士 2 任雜誌主編，被捕約談釋放後回美 3 已婚，妻子在美國
〈曾經有過〉	博士，與 C.T. 相識到在一起隔了十數年
〈假面〉	1 C.T.丈夫的合夥人 2 原生在江南，因戰亂，舉家遷往北國。爾後回台灣受教育 3 不婚主義者
〈甜美生活〉	1 美國取得碩士學位

附錄二 楊青矗《覆李昂情書》中各篇 G.L. 的背景：

G.L.	學位／職業	感情／婚姻狀況	其他
陳春宇	1、比較文學博士 2、美國工作	1、錦玉（第一任女友，在美國，被捕時未婚） 2、珍妮（第二任女友，外國人） 3、秀媛（妻子，台灣人，育有兩女一男）	台美人生活
林夏宙	1、黑人文學專家 2、在台灣的大學教書 3、創辦雜誌 1 年 4、在台灣開英語補習班	1、被捕時未婚 2、瑩娟（妻子）	1、提倡民歌 2、偵查四個月後，未獲學校聘書 3、一直未出國，都待在台灣
李秋乾	1、社會學博士 2、出獄後開英語補習班	1、坐牢時，妻子帶著孩子改嫁 2、出獄後與補習班的女老師再婚，育有一子	1、因參加黨外民主政治運動而被捕 2、偵查四個月，坐感化牢三年，出獄後未回美國
許冬坤	1、政治學博士 2、出獄後從事進出口貿易	1、曾與 C.T.訂婚（C.T.曾懷孕墮胎） 2、出獄後交女朋友，不敢結婚	1、判刑 12 年，因遇大赦，關了 8 年出獄。

參考書目

專書

- 王德威，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（台北：麥田出版，2001）。
- 加達默爾（Hans-Georg Gadamer）著、洪漢鼎譯，《詮釋學 I：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（台北：時報文化，1993）。
- 伊慶春、朱瑞玲主編，《台灣社會現象的分析——家庭、人口、政策與階層》（台北：中央研究院三民主義研究所，1979）。
- 向陽，《跨世紀的傾斜》（台北：聯合文學出版社，2001）。
- 江寶釵、林鎮山主編，《不凋的花季：李昂國際學術研討會論文集》（台北：聯合文學出版社，2012）。
- 宋澤萊，《打牛湍村系列》（台北：草根出版，2000）。
- 李昂，《女性的意見》（台北：時報文化，1984）。
- 李昂，《外遇》（台北：時報文化，1985）。
- 李昂，《李昂集》（台北：前衛出版社，1992）。
- 李昂，《一封未寄的情書》（台北：洪範書店，1994）。
- 李昂，《北港香爐人人插——戴貞操帶的魔鬼系列》（台北：麥田出版，1997）。
- 李昂，《禁色的暗夜：李昂情色小說集》（台北：皇冠出版社，1999）。
- 李昂，《路邊甘蔗眾人啃》（台北：九歌出版社，2014）。
- 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著、錢競、劉雁濱譯，《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》（*Metafiction : the theory and practice of self-conscious fiction*）（台北：駱駝出版社，1995）。
- 金元浦，《接受反應文論》（山東：山東教育出版社，2001）。
- 柯順隆等，《日出金色：四度空間五人集》（台北：文鏡文庫，1986）。
- 范銘如，《眾裏尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版，2002）。
- 唐文標主編，《1984 臺灣小說選》（台北：前衛出版社，1985）。
- 馬森，《燦爛的星空：現當代小說的主潮》（台北：聯合文學出版社，1997）。
- 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》（台北：遠景出版社，1978）。
- 張大春，《張大春的文學意見》（台北：遠流出版，1992）。
- 張小虹編，《性／別研究讀本》（台北：麥田出版，1998）。
- 張系國、平路，《捕諜人》（台北：洪範書店，1992）。
- 陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》（台北：張英華發行，1990）。
- 陳幸蕙主編，《七十七年文學批評選》（台北：爾雅出版社，1989）。
- 陳映真主編、皮藍德婁（Luigi Pirandello）著、陳惠華譯，《諾貝爾文學獎全集 21·六個尋找作者的角色》（台北：遠景出版社，1981）。
- 黃凡，《黃凡後現代小說選》（台北：聯合文學，2005）。
- 黃清順，《後設小說的理論建構與在臺發展——以 1983~2002 年做為觀察主軸》（高雄：麗文文化，2011）。

黃錦樹，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（台北：麥田出版，2003）。

楊青矗，《給台灣的情書》（台北：敦理文庫，1987）。

楊青矗，《覆李昂的情書》（台北：敦理文庫，1987）。

楊青矗口述原著；陳世宏訪問編著，《楊青矗與美麗島事件》（台北：國史館，2007）。

痖弦主編，《如何測量水溝的寬度》（台北：聯合文學，1987）。

趙敦華，《現代西方哲學新編》（北京：北京大學出版社，2001）。

劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田出版，1995）。

蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》（台北：書林出版社，2009）。

鄭明娳主編，《當代台灣評論大系·小說批評》（台北：正中書局，1993）。

鄭樹森，《小說地圖》（台北：一方出版，2003）。

蕭新煌主編，《變遷中台灣社會的中產階級》（台北：巨流圖書公司，1990）。

薛文郎編，《常見英文縮寫字手冊》（高雄：高屏圖書出版社，2007）。

簡恩定等編，《現代文學》（台北：空中大學，1997）。

期刊論文

王德威，〈移情！自戀！評李昂《一封未寄的情書》〉，《聯合文學》第 20 期（1986.06）。

李昂，〈我的創作觀〉，《文學界》第 10 期（1984.05）。

李瑞騰專訪、楊錦郁記錄，〈創造新的類型，提供新的刺激——李瑞騰專訪張大春〉，《文訊》第 60 期（1994.01）。

林紫慧記錄，〈八〇年代台灣小說的發展——蔡源煌與張大春對談〉，《國文天地》第 41 期（1988.10）。

金沙寒，〈小論李昂「假面」〉，《文訊》第 18 期（1985.06）。

施淑端，〈新納蕤思解說——李昂的自剖與自省〉，《新書月刊》12 期（1984.09）。

胡錦媛，〈對話與獨語：《范柳原懺情錄》〉，《文化越界》，第 1 卷第 6 期（2011.09）。

郝譽翔，〈世紀末的女性情慾帝國／迷宮／廢墟——從《迷園》到《北港香爐人插》〉，《東華人文學報》第二期（2000.07）。

常建婷，〈情書·情人——評李昂書信體小說《一封未寄的情書》系列〉，《世界華文文學論壇》，2006 年第 4 期（2006.04）。

陳允元，〈問題化「後現代」——以八〇年代中期台灣「後現代詩」的想像〉，《中外文學》第 42 卷第 3 期（2013.09）。

彭瑞金，〈怨懟可以當歌？讀楊青矗「覆李昂的情書」〉，《文訊》29 期（1987.04）。

黃秋芳，〈給不知名的收信人：李昂的「一封未寄的情書」〉，《自由青年》697 期，（1987.09）。

報紙

黃毓秀：〈李昂與女性之謎〉，《中國時報》第 34 版，1994.01.01。

馬瑩君，〈激情與真情——評李昂「假面」〉，《台灣日報》第九版，1994.02.16-02.18。

網路資源

「英文略縮詞查詢」(<http://www.abbreviationfinder.org/tw/>，2017 年 3 月 24 日瀏覽)

