

台灣還有救嗎？

——論李喬晚期小說的核心母題

楊翠ⁱ

摘要

2010年前後，擱置長篇創作已久的李喬（1934-）重新提筆，懷抱著「最後一部」的意志，展現出旺盛的創作能量，成果豐碩，如「幽情三部曲」：《咒之環》（2010）、《V與身體》（2013）、《散靈堂傳奇》（2013），以及2017年出版的《亞洲物語》，這些作品的美學風格，與李喬一九八〇年代知名小說「寒夜三部曲」迥異。對於這些作品，李喬曾以「晚期小說」自我定位，若干評論者則以「晚期風格」來論述，本論文亦援用。

李喬小說「晚期風格」的特質，具體而言體現在幾個面向，其一，小說的內容，幾乎都在回應並衍繹台灣的現實；其二，小說的具體思考，都在尋找台灣的救贖之路，並且提出一套新的世界觀與國家觀，同時深具文化論述意涵；其三，然而，另一方面，小說卻是以相對抽離現實生活、具有高度的政治寓言性的手法，來表現作者對台灣現實的關切，形成非常有趣的張力；其四，李喬在這幾部小說中，大玩美學形式遊戲，幾乎每一部都嘗試不同的藝術手法；其五，小說中的藝術美學，並非做為「形式裝置」而孤立存在，而是內容與思想的載體。

如果用一句話，總結李喬小說「晚期風格」的內容與形式特質，那就是，在內容上，李喬想問的是：台灣還有救嗎？如何救？在形式上，「作者現身」的後設性、敘事觀點的眾聲喧嘩，一再「踰矩」、「離經」，是其「晚期風格」的美學特色。

關鍵字：李喬、臺灣的救贖、離經、抗鬥、自癒、安魂

ⁱ 國立東華大學華文文學系副教授。

Can Taiwan Be Saved?

Core motifs in Li Qiao's Late Novels

Yang, Tsui

Abstract

Having long stopped writing panoramic novels, at a time around 2010, Li Qiao retrieved his pen. A rigorous amount of new works demonstrated his high-spirited creativity: the so-called “Sentimentality Trilogy” ——*The Ring of Curse* (2010), *V and His Body* (2013), *Legends of Funeral Homes* (2013), and, more recently, *Tales of Asia* (2017). With strong will for composing the “final opus,” Li Qiao impressed readers by aesthetic styles different from those in his earlier masterpiece *Wintry Night Trilogy*. Facing these new novels, Li Qiao once used “late novels” to define. Likewise, some reviewers employed “late style,” a term that this paper will appropriate, too.

The characteristics of Li Qiao’s “late style” can be examined from several aspects. First, most of the content not only responds to but also transmutes Taiwan’s reality. Second, in these novels, concrete thoughts are given in order that they can help orient pathways towards Taiwan’s redemption—meanwhile, a new paradigm as how a world and a country should be is thoroughly discussed in cultural discourse. Third, nevertheless, these novels do not mirror reality. Instead, they are detached from real life because Li Qiao adopts highly political allegories to show his concerns over present Taiwan, a technique that procures very attractive tension. Fourth, it is clear that novelist Li Qiao enjoys playing on aesthetic forms; each novel is wrapped with different artistic norms. Fifth, such artistic aesthetics does not live for the form only, neither is it isolated. On the contrary, aesthetics in Li Qiao’s late novels serves as the

vehicle for his content and thought.

If we can use merely one sentence to conclude the characteristics of Li Qiao's late style, that will be: in the content, what Li Qiao wants to ask is "Can Taiwan be saved?" "How?" In the form, significant aesthetic qualities in Li Qiao's late works include a meta-discourse "author speaks," polyphonic narrating views, constantly "breaking rules" and "countering orthodox."

Keywords: Li Qiao, Taiwan's redemption, breaking rules, fighting against, self-healing, requiem

一、前言

李喬（1934-）一生具有多重身分，包括教師、作家、社會運動參與者，以及政治運動的關懷者與幕後支持者，無論哪種身分，李喬都是一個行動派實踐者，無論從創作量之豐沛、運動力之旺盛來看，李喬都是台灣當代作家中的佼佼者。創作方面，李喬自 1959 年發表首部短篇小說〈酒徒的自述〉以來，超過五十年的寫作生涯中，寫作文類遍及短篇小說、長篇小說、文化評論、文學評論、劇本與雜文，是台灣戰後重要的代表性作家之一；在運動方面，李喬自一九八〇年代以來，投身生態環境、教育文化、台灣民主化運動，從來不曾缺席；另一方面，李喬的文學創作與社會實踐的密合度極高，他長期以大量文學作品，演繹他的政治理念與文化思想。

李喬的文學創作，以長篇小說最為人知悉，1977 年出版以日治時期的抗日運動「噍吧哖事件」為主題的《結義西來庵》，1978 年投入大河小說《寒夜三部曲》的撰寫，其後長期致力於長篇小說，至今已屆四十年，總計出版十餘部長篇小說。舉其要者，如《情天無恨》（1983）改寫白蛇與許仙的故事，思辨「舊人」與「新人」之別；《藍彩霞的春天》（1985）以娼妓的故事演義「反抗哲學」；窮十年時間進行田野訪查所寫成的二二八歷史小說《埋冤·一九四七·埋冤》（1995），扣緊政治創傷與救贖母題；還有兩部風格截然不同，卻都在叩問台灣身世的「三部曲」，「寒夜三部曲」（《孤燈》（1980）、《寒夜》（1980）、《荒村》（1981）），「幽情三部曲」（《咒之環》（2010）、《V 與身體》（2013）、《散靈堂傳奇》（2013））；還有《格里弗 Long Stay 台灣》（2010）、《情世界：回到未來》（2015）、《亞洲物語》（2017）、《生命劇場》（2018）等。

李喬的文學成就，以大河小說《寒夜三部曲》最受研究者與文學史家的重視，論者大都針對文本中的歷史記憶與土地意識進行闡發，標舉它在台灣文學史上的意義；如陳芳明即以「雄偉史詩」，高度肯定《寒夜三部曲》的文學成就：

《寒夜三部曲》是橫跨晚清到戰爭末期的一部歷史小說。客家人如何在貧瘠的土地上開闢富饒的田園？一個移民家族如何在歷史長流中繁衍子孫？殖民地知識份子的命運如何在困難的歷史環境建立主體價值？台灣人的命運如何與海上孤島緊密結合在一起？這些正是這部小說嘗試將複雜的故事全部串起來；在一定意義上，他建立了一個相當雄偉的史詩。¹

《寒夜三部曲》確實是李喬文學的定鎚之作，它的寫作時點，恰逢台灣本土歷史解釋權開始鬆動、釋放，各家爭逐之際，因而更受到研究者的高度關注。然而，對《寒夜三部曲》的偏讀與偏愛，卻使李喬文學的整體豐富圖景受到相當程度的忽視。事實上，李喬文學的相關研究，長期有兩個疏漏，其一是他曾創作超過兩百篇的短篇小說，關注者卻極少，李喬自身即在 2005 年如此自嘲：

四、五年前，在一場文學會議上，一位名記者謙虛而有些靦腆地問我：我知道您的長篇小說很出名。抱歉，請問：您會寫短篇小說嗎？我啞然。真的很抱歉。

另一個奇妙的「遭遇」是，在研究所教書的朋友說：每年新的研究生入學時，會推薦幾位作家與作品供其作研究對象的參考。李喬你總是在二、三週後被「退件」。理由是李喬的短篇小說太多了，長篇又太長。我苦笑。²

彭瑞金亦以其長期的觀察指出，研究者的興趣焦點與慣性，以及大眾認知系統的特定偏向，使李喬的短篇小說未能得到應有的重視與評價：

由於三部曲深刻擘畫了台灣歷史的幾個痛點，於文學，於歷史，似乎都突破了台灣知識份子心中的障蔽，得到普遍的肯定，顯然光芒也掩蓋了李喬

¹ 陳芳明，《台灣新文學史（下）》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2011年），頁552。

² 李喬，〈序章〉，收於氏著，《重逢——夢裡的人：李喬短篇小說後傳》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2005年），頁6-7。

短篇作品的光澤。³

觀察一個作家，必須扣緊作家創作史的整體脈絡，然而，李喬兩百多篇短篇小說的文學實存被遺忘，文學成就被忽略，也造成研究界對李喬文學定位的偏斜，此即造成李喬文學研究的另一個偏疏：李喬文學的美學風格被單一化、扁平化。李喬文學風格長期被定位在「鄉土小說」、「寫實主義」的框架中，晚近不少研究者更將李喬與所謂「新鄉土」、「後鄉土」相對照，甚而將他的作品歸類為「舊鄉土小說」。如此簡單的分類法，不僅完全窄化李喬的文學實踐，更誤解「鄉土小說」的意涵；關於此點，賴松輝曾指出：「李喬是以鄉土寫實聞名的作家，但他的手法並非以寫實主義的『模擬論』為根據，反而很早就採用現代主義修辭手法。」⁴

事實上，觀諸李喬的兩百多篇短篇小說，他所操演的文學形式極其紛繁多元，無論是寫實主義、現代主義、自然主義、浪漫主義、後現代主義、心理寫實、魔幻寫實、後設小說……等等，幾乎什麼都有，琳琅滿目，如此勇於在文學形式上進行實驗與實踐，在李喬的同輩作家中甚為少見。而且，李喬的實踐經常超前當時的主流文學潮流甚多，如一九九〇年代以來風行的「後設小說」，被視為「前衛」的文學表現形式，然而李喬在一九七〇年代即已操演「後設小說」的手法，寫過好幾部短篇小說，連李喬都自陳：「李喬寫小說從來就醉心於技巧與形式創新的追尋」⁵。

此外，李喬的文化評論，更是李喬思想的真摯展演，他深入探析台灣的歷史經驗、現實處境、政治困局，不厭其煩地一再論述「台灣文化主體性」的意義與價值，為此，他不間斷閱讀，吸收世界各種思潮與理論，包含文學、哲學、社會

³ 彭瑞金，〈荒謬的人生舞台——談〈小說〉〉，收於《李喬短篇小說全集·資料彙編》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000年），頁171。

⁴ 賴松輝，〈現代主義與李喬早期的小說〉，收於姚榮松、鄭瑞明主編，《李喬文學與文化論述：第5屆台灣文化國際學術研討會論文集（下冊）》（台北：台灣師範大學台灣文化及語言文學研究所、台南：長榮大學台灣研究所，2007年），頁557-604。

⁵ 李喬，〈序章〉，收於氏著，《重逢——夢裡的人：李喬短篇小說後傳》，頁8。

學、人類學、語言學、生物學、生態學，以及各種宗教哲學，以建構他的「台灣文化主體論述」，同時，他更以刻劃「台灣人精神史」為職志。對他而言，只要怪獸還在，反抗就必須持續，書寫也不能停止。

年過七十五之後，李喬開始創作「幽情三部曲」，美學風格迥異於「寒夜三部曲」，這些作品被李喬自身稱為「晚期作品」，論者則以「晚期風格」論述之；⁶前者強調的是寫作時間的晚期，而後者則強調不同於以往的美學風格。薩依德（Edward W. Said）衍論「晚期風格」，指涉藝術家在人生近晚年之際，其作品與思想「生出一種新的語法」⁷；此種新的語法可能體現出一種成熟與和諧，但也可能體現出一種內在的緊張語境，如彭淮棟所論：「逆理、踰矩、反常、離經」⁸。

從這個角度來觀察李喬晚期小說，「逆理、踰矩、反常、離經」的晚期風格鮮明。確實，李喬這些晚期小說的主題，延續他長期以來的關懷；如以台灣歷史悲劇的環狀結構為題的《咒之環》，展演政治沉淪者的多重主體／身體對話、辯證、協商的《V 與身體》，以及為台灣冤死者招魂的《散靈堂傳奇》，至於《格里弗 Long Stay 台灣》（2010），則是與《咒之環》高度互文的一部小說，而 2017 年的《亞洲物語》，更總結了台灣的歷史情境、現實處境，並對未來提出一套想像與藍圖；在美學形式方面，也延續李喬短篇小說的各種美學實驗，幾乎可以稱之為形式的舞蹈。然而，細讀之下，卻發現這些作品的語言、手法、思想，處處展現各種「逆理、踰矩、反常、離經」，「生出一種新的語法」，扣問新的出路與救贖，相較於李喬以往作品的高戲劇性張力、高可讀性，這些作品體現各種不和諧感、緊張感、違和感，造成閱讀上的滯礙與停頓。

這些獨特的晚期風格，在主題上，都朝向李喬的核心發問：台灣的過往身世

⁶ 如林采燕，〈李喬作品「晚期風格」——《咒之環》初探〉，收於彭瑞金、溫宗翰主編，《客家、臺中學、全球在地化：地方文史發展論文》（台中：豐饒文化出版社，2017年），頁159-170。

⁷ 薩依德（Edward W. Said）著，彭淮棟譯，《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》（台北：城邦事業文化股份有限公司，2010年），頁84。

⁸ 彭淮棟，〈反常而合道：晚期風格〉，收於薩依德（Edward W. Said）著，彭淮棟譯，《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》，頁52。

與未來命運；所有的滯礙與停頓，似乎都在邀請讀者共同來思考、回應這個課題。論文即鎖定這些作品，從李喬晚期小說的書寫驅動力談起，論述小說中作者現身發聲的書寫策略及其意義為何？小說大量置入現實事件與知識議論所造成的滯礙感該如何閱讀？小說所勾勒的「地獄邊緣」現實情境為何？主體在場並挺身行動的意義是什麼？以及歸返鄉土的救贖路徑等等課題。

二、我書寫，我在場：李喬晚期小說的寫作驅動力

2008年，台灣政權二度政黨更易，李喬亦淡出政治參與版圖，然而，他的文化行動與社會參與，從未停歇，他的文學創作，更進入另一段高峰期。2010年開始，擱置長篇創作已久的李喬，重新起筆，陸續完成《咒之環》、《V與身體》、《散靈堂傳奇》等，他稱之為「幽情三部曲」，文風雖與《寒夜三部曲》迥異，但關懷面向與核心思想，則是一貫的。

2010年之後的李喬，不時懷抱著「最後一部」的心境，展現出更加旺盛的創作能量，八年之間，陸續出版六部長篇小說、一部中篇小說。寫《咒之環》時，他說：「預計中此生最後一部小說完成了」⁹；寫《V與身體》時，仍流動著類似的心境：「下一部已在心中慢慢成形，能否完成，全看神的恩典。」¹⁰寫《散靈堂傳奇》時，他說：「是三十年來最快的長篇小說。根本動力在『怕寫不完』就……感謝神。」¹¹2017年出版的《亞洲物語》，對作者而言，更幾乎是以終極意志完成：

八十三歲生日後兩個多月，正式的八十三歲長篇小說完成。決定小說創作，從此擱筆。感謝神讓我完成。

⁹ 李喬，〈後記〉，收於氏著，《咒之環》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2010年），頁351。

¹⁰ 李喬，〈後記〉，收於氏著，《V與身體》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年），頁389。

¹¹ 李喬，〈後記〉，《散靈堂傳奇》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年），頁422。

第一部寫故鄉的作品是《蕃仔林的故事》；八十三歲封筆之作《亞洲物語》

——亞洲也是我的故鄉。

晚年的我，沒有美夢。

因為「我的故鄉」紛擾不得安寧。

我將憂鬱滿懷地離開人世。

生命的無奈，生界的無奈，人的無奈。

台灣，台灣的所有，在此永恆的祝福……¹²

「晚年的我，沒有美夢」一語，蘊含著深痛的感傷。李喬，這個為台灣寫了一輩子，中年後積極投身文化工作，並為政治改革付出極大心力的台灣作家，在他所謂「封筆之作」的後記中（當然後來仍持續執筆），卻展現出如此深沉的鬱苦，揹負著如此沉痛的無奈。可以想見，李喬之所以想要「封筆」的內在動因，不僅是因對自己的身體能否持續健朗的疑慮，更緣於對現實台灣處境的悲觀無力。

然而，弔詭的是，這種深沉的疑慮與無力感，卻也正是驅動李喬持續積極寫作的動力。李喬畢竟是李喬，李喬的身體裡、靈魂中，埋藏著火種，即使是在最低潮、最迭宕、最無奈的情境下，他都能夠一再點燃自身，重新起行。《亞洲物語》與《生命劇場》便是在這樣的情況下面世。

事實上，此種循迴往復，時而想要封筆，時而持續伏案，有時對台灣絕望，有時又盈滿希望的生命語境，既是李喬近十年來的思想狀態、創作節奏，更織入他的文學作品中，通過角色展演，具現他不斷自我辯證的思想紋理，成為「角色」的聲音，也成為作品的主題意識。早在 2013 年出版《V 與身體》時，李喬即已將自己七十歲以後的三部作品，總整為「老人三書」，並為三書的特殊性定調：

李喬的「老人三書」是：二〇〇五年的《重逢——夢裡的人》；二〇一〇

¹² 李喬，〈後記〉，收於氏著，《亞洲物語》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2017年），頁 295。

年的《咒之環》。加上二〇一二年後的《V與身體》。

《重逢》工作可以追查個人閱讀的線索，那是澈底體悟「後設小說」理論之後的「實踐操作」。……（中略）

《咒之環》除了大膽的時空交錯敘事之外，在「敘事觀點」上，挑戰了「未客體化」不可知的我——「野心」要把他「拖下水」。這是小說人越位了。……（中略）

《V與身體》題材是在許多假設前提下始能成立的。例如：身體各器官賦予主體性，可以「出來」嗆聲。¹³

2013年《散靈堂傳奇》出版，「幽情三部曲」完備之後，李喬的「晚期風格」更加清晰，其後的《亞洲物語》，基本上是在回應前面三書所拋擲的問題，尋求終極解答。這些作品的不和諧感，正是緣自作家開始「踰矩」戲耍形式，不再只關心讀者；然而，他之所以「踰矩」，卻又是因為三個非常嚴肅的意念：跟自己對話、維持思考的能動量、尋求台灣問題的答案。

李喬文學經常是他哲學思辨的戲劇化展演。如果說，《情天無恨》所表達的是李喬的「人觀」，《藍彩霞的春天》是他的反抗哲學，《結義西來庵》、《寒夜三部曲》、《情歸大地》是他的歷史觀，那麼，「幽情三部曲」與《亞洲物語》，就是集合了李喬的人觀、歷史觀、反抗哲學、新世界觀、新國家觀的作品，可以稱之為異變於前期作品的「晚期風格」的典型，也可視為李喬文學的某種總結。必須強調的是，這幾部小說的時間指向，與「寒夜三部曲」朝向「歷史的台灣」不同，它們都同時具有三重時間性：過去、現實、未來。李喬試圖通過這些作品，探索台灣的歷史揆負，釐清台灣的現實道路，想像台灣未來的救贖可能。

其次，李喬晚期風格在形式上的最大特色，是具有鮮明的後設性，作者李喬本人不斷現身插話，甚至化身為小說中某個角色，並且經常發揮關鍵性的情節推進與理念鋪展的效果。然而，衡諸這些作品，李喬所謂「後設小說」理論的「實

¹³ 李喬，〈後記〉，收於氏著，《V與身體》，頁388。

踐操作」，並非基於藝術美學的展演慾望，而是對「長期寫作、論述的李喬」的自身反省。小說屢屢把作家李喬「拖下水」，讓他化身成各種角色，如《咒之環》中的呂老，是林海山的思想對話與精神依附，最後林海山還透過秘術，面見已死的呂老如在眼前，而獲得力量；《格里弗 Long Stay 台灣》中的呂鳥，是格里弗認識、遊歷台灣的中介者，也是他討論、思考台灣問題的對話者；《散靈堂傳奇》中的作家李喬，向蕭阿墨提議，將現實社會中的作家李喬及其眾多藝文界好友也「拖下水」，一起為台灣「散靈安魂」，從而建構這部小說最大的敘事特色，成為台灣小說史上首見的書寫手法。

有趣的是，李喬不是讓他們以一個「超然的」、「評判者」的角色現身，而是賦予他們各種不同的形象，並且以「正在寫作的李喬」(作者)，對「長期寫作、思考、論述的李喬」(化身成為角色)，進行各種嘲諷、揶揄，或者認同、詮釋、評價。這個評價，一方面是李喬的自問自評，二方面是對所有思考台灣問題的人們所拋擲的問題。李喬的深沉問號是，我們如此用心思考台灣問題，真的有意義嗎？如果有意義，那可以是什麼？

在《咒之環》的〈序篇〉中，李喬表面上是回到他在一九七〇年代小說中，特別是短篇小說中那種青少年式、存在主義式對「自我」的反覆思辨，然而，事實上，此際的「自我思辨」中的「主體」，已然是經歷了島嶼集體千瘡百孔的老靈魂，這個老靈魂，即可以視為書寫主體的「我」(作者李喬)。書寫《結義西來庵》時，李喬在田野調查中見證了台灣 1915 年的創痛史，遍地屍骸已成枯骨，書寫者我從 1976 年逆溯回到 1915 年：

……我在場啊！

我倏地卡在 1915 年與 1976 年之間。

1915 年的我，在場。我的髑髏被 1976 年的我拿在手上凝視端詳……，我

看到自己，我找到自己。¹⁴

「我」看得清清楚楚。1916 年的「銀盤埔」慘劇，「我」在場。1976 年「我」再臨「銀盤埔」。2007 年濕冷的春晨，下筆的現在，我知道「我」仍然在場。¹⁵

此即李喬文學的重要特色，書寫者經常明確表達他的「在場性」。書寫者之所以「在場」，不僅是因為他化身為小說中的各種角色，更是寫作的李喬邀請作家李喬進行本色演出，形成一種作者以分裂主體多聲插話的敘事特質。這種作者在場的插話風格，對李喬而言，不是作為藝術技巧的炫示，而是他對「主體」、對自我的具體思辨。

1976 年的「我」，不僅見證了 1915 年的歷史慘劇，更見證了「我」的在場。反過來說，從歷史的視角來看，是 1915 年「在場的我」，見證了 1976 年「書寫者我」逆時空「在場」；然後 2007 年正寫著《咒之環》的「書寫者我」，又同時見證了 1915、1976 年的那兩個「我」的在場。這其中，每個「我」都是不同的，不僅是年齡的差異而已，而是他們各自疊覆了不同的主體經驗，彼此之間呈現辯證對話的關係。

另一方面，這個關於書寫者的多重「我」的思辨，雖然是在《咒之環》的〈序篇〉，然而，卻可以視為李喬對「寫作主體」與「台灣主體」的複合思辨。李喬做為「寫作主體」，之所以能夠一直「在場」，正是由於對他而言，創作主體／故事主體／台灣主體，一直都是共存、互涉、互文的。如此一篇辯證「書寫者我」主體身份流動的文章，放在《咒之環》小說前面做為〈序篇〉，彷彿寫作者化身多重主體，恆常維持在場，帶領讀者進入台灣的「咒之環」，作者、角色、讀者，都成了在「咒之環」中運行的悲劇人物之一，這個詛咒於是成為一種集體無意識。

¹⁴ 李喬，《咒之環》，頁 13。

¹⁵ 李喬，《咒之環》，頁 15。

然而，他們也同時是做為思考主體與行動主體而存在，就歷史創痛而言，他強調了一種共感、共痛，對台灣未來而言，他揭示了一條可以共同思索、並肩行動的道路。

三、地獄邊緣的「在場者」

「幽情三部曲」中最早出版的《咒之環》，書名「咒之環」，充滿悲觀色彩，李喬自言，他想寫的是「台灣人、一群受詛咒的族類，……從『詛咒魔環』中脫出重生的歷程。」¹⁶這本書寫於政黨二次輪替、政權重回長期一黨獨大的國民黨之際，展現出李喬這位長期關懷台灣政治、文化主體性建構的作家的強烈失望，乃至絕望。而這樣的小說語境，就成為「幽情三部曲」的基調，李喬描繪出一幅「地獄邊緣」的圖繪，這座「地獄」，無論是過去、現在或未來，都籠罩在一團黑霧之中，而立身的「地獄邊緣」的島嶼子民人們，則隨時可能被吞噬進去。

《咒之環》刻劃地獄圖景，尖銳深刻。這是一部以 2008 年台灣政治生態為主題加以變造而成的寓言小說，小說分成上、下篇，上篇以林海山為第一人稱敘事視角，點出「咒之環」的歷史根源；下篇將時空拉到 21 世紀台灣，敘事視角一分为二，其一是第三人稱全知視角，描寫林海山在 21 世紀台灣政局核心中的見聞與經歷，其二仍是林海山第一人稱自述視角，回應現實課題。李喬以歷史的環狀扣連，將台灣住民的「被詛咒」詮釋為一個循迴往復、密織交纏的「環狀結構」，從歷史到現實，都難以脫出這個「環」；如李永熾所言：

就某種層面看，《咒之環》是接續《埋冤》的。《埋冤》以族群（你我他）的合作為新台灣的開始。在《咒之環》中，主角林海山是中國移民者與台灣平埔族的混血；而平埔族的 pazeh 也是南島來的外地人，逃難到台灣，而以台灣為生活共同體，彼此非常融洽，和平相處。可是漢人來了，破壞

¹⁶ 李喬，〈後記〉，收於氏著，《咒之環》，頁 351。

你我他的融合，用各種計謀搶平埔族的土地。更嚴重的是，讓他們的宇宙神（巴赫萼娜）也住不下去，不得不出走。¹⁷

Pazeh 的宇宙神（巴赫萼娜）在收穫祭哀傷出走，留下詛咒：如果人民不願改過，就將面臨「會被外人台，堆屍如山丘」的悲劇，這成為「咒之環」的原初詛咒。然而，小說中的人民終於未能改過，因而詛咒無限循環；此處可以觀察到，對李喬而言，「咒之環」之所以成為一種宿命式的環狀結構，其「宿命」並非源自一種無力可回天的超自然力量，亦非僅僅緣於外來他者的壓制與剝奪，而是由於這座島嶼上的「主體」自己放棄了改造命運的努力，罪在於人，而不在於島嶼：

受詛咒是因為人的行為。台灣的災難來自台灣的居民的罪孽。

並非因為住在台灣而被詛咒，是台灣因我們而蒙難。

罪在人，非在土地；在我們台灣人自己。¹⁸

這一段非常關鍵地揭示出，《咒之環》所強調的，絕不是一般意義上的宿命論，更不是否棄主體的意志所可能到達的幅員；恰恰相反，《咒之環》非常精準地指陳，正是主體的邪惡意志，主體的不知反省，使島民自身淪入「咒之環」，自己造就了自己的悲運，自己讓自己成為冤魂。這個罪孽主體，不是某個個人，而是島民全體；「上篇」即結束於林海山召喚出複數的歷史魂體：

他們不是以各自的軀體浮現在那裡，而是彼此連接「共同存在」的；他們的背影繚繞綿延到山河遠處，到雲天深處。……他們不再有時空的差距；原漢不分，巴宰海、布農、泰雅，道卡斯無差別；埔里、大甲，南中北台灣被時間壓縮在一起；於是，我他，我們他們；過去現在未來是不俱面積

¹⁷ 李永熾，〈序——脫出「咒之環」〉，收於李喬著，《咒之環》，頁 4-5。

¹⁸ 李喬，《咒之環》，頁 324。

的一個存在點。¹⁹

小說以這一段為「上篇」作結，拉開全書的核心思想：所有的歷史冤魂都不是各自存在的，而是一種跨族群、跨時間、跨空間、跨主體的「共同存在」，他們互為主體，又彼此交疊，共同見證了台灣這座島嶼的「罪與咒」；這同時也意味著，台灣島嶼的歷史罪孽，其實是一種「共罪」，任何人都無法逃脫其間。另一方面，台灣島嶼的悲運，是島民必須集體共同承擔的，不會因為你是否認同這塊島嶼而有所不同。小說以此銜接「下篇」，從台灣民主化運動熾盛的一九七〇年代寫起，跨入 2000 年的總統大選，以及其後八年的政局紛擾。在小說中，21 世紀第一個十年的台灣，在一度綻現希望與救贖的微光之後，威權舊勢力很快復辟，一切復歸於無望。

「下篇」從 2000、2004 年的總統大選寫起，著力於鋪衍 D 黨黨內的派系鬥爭，「都蘭山系」、「大霸山系」、「奇萊山系」，明爭暗鬥，而當年的台灣曼德拉已經變身換心，藍綠勾串，指揮紅衫軍發起「百萬人民倒園運動」。李喬花許多篇幅描寫這場動亂，他將紅衫軍視為「點燃地獄鬼火」，讓台灣陷入「咒之環」輪迴的禍首：

「紅軍」是捏造的，但不全是外力形塑的，而今已成風火之勢。也許焚燬不了辛山園，但它燃向台灣人心坎深處，它將點燃人人靈魂奧底的地獄鬼火。²⁰

這場內外政治鬥爭，最終以 K 黨麻鷹鳩在「神秘性徵崇拜」下取得領導權，²¹在 2008 年大選中，取得從中央到地方完全執政的勝利，一切復歸於威權統治時期的原狀，持續徘徊於地獄邊緣。

¹⁹ 李喬，《咒之環》，頁 120。

²⁰ 李喬，《咒之環》，頁 177。

²¹ 李喬，《咒之環》，頁 201。「神秘性徵崇拜」是嘲諷麻鷹鳩以其「性吸引力」取得群眾膜拜。

寫作《咒之環》之際，李喬同時完成中篇小說《格里弗 Long Stay 台灣》，兩書有高度互文性，都指向「地獄邊緣」的台灣現實處境。《格里弗 Long Stay 台灣》仍然操演後設技巧，設計讓愛爾蘭作家強納森·史威夫特（Jonathan Swift 李喬譯為綏夫特）小說《格列弗遊記》中的格列弗，跨時空旅行到台灣，李喬將他命名為格里弗、郭禮福，小說正是以他做為觀察者、遊歷者的視角，來揭露並評注台灣現實問題。

格里弗動身來台的時間是 2004 年，他進入台灣某私人政經研究機構擔任研究員，小說中主要觀察的政治事件則集中在 2008 到 2010 年，亦即威權統治時期舊勢力全面復辟的時期。上篇主要是透過格里弗對各種政治社會事件進行評注，包含台灣的命名、釣魚台事件、國統綱領、紅衫軍、三聚氫氨事件、苗栗「馬糞館」爭議；下篇則是遊記形式，格里弗離台前十二天，與林士聰、呂烏聯袂遊台，從苗栗出發，首站是「台灣的心臟」埔里，通過行走、觀看、對話，面見一些台灣當代政治社會文化運動者，敘寫台灣歷史記憶、社會創痛、現實困局。格里弗離台前一天，眾友聚談，地點在北投，主題是現實台灣最令人憤怒的事情，包括政治鬥爭、法治摧毀、媒體亂象，眾人都覺得台灣正處在地獄的邊緣，已經面臨最後戰鬥的時間切口。這當然是個寓言，李喬挪借愛爾蘭寓言小說，書寫台灣寓言，擲問台灣現實。

四、抗鬥、自癒、安魂：主體挺立，可以爬出地獄

「幽情三部曲」充滿悲觀色彩，無論是詛咒的環狀結構，或者地獄邊緣的歷史現場與現實處境，都如一片魔域。2013 年的《V 與身體》，與《咒之環》的共同點，都是通過政治人物與政治場域的光怪陸離，描繪一個極度沉淪的世界，一個處在地獄邊緣的、沒有希望的台灣島嶼；不同的是，《咒之環》從外部著手，將台灣的悲劇視為一個「歷史環狀結構」，而《V 與身體》則從主體的內部入筆，解剖沉淪的樣態與悲劇的本質。從這個角度看，前者表面看來是宿命論，而後者

則充滿主體內部的戰鬥性，然而，事實上，兩者都指向一種共同的價值與思維：外部環境是艱困的，然而主體的意志，既可以朝向沉淪，接續「咒之環」的運行，也可以朝向脫出與救贖，從環狀結構中逃逸。

亦即，無論環境如何艱困，或是他者如何壓迫，最終的結果如何，還是要回到主體身上。主體是要被動運行、主動逃逸，或者挺身抗暴，端賴主體的自覺與選擇。這就揭示救贖的可能。

與《咒之環》相同，《V 與身體》也是一則絕望的寓言；如楊雅儒所言：「《咒之環》與《V 與身體》闡述斯土／斯民的裂解」²²。不同於《咒之環》中，島嶼的土地、當政者、人民之間，彼此裂解，陷入一種跨時空輪迴的集體墮落與絕望，《V 與身體》中的何碧生，則是身體／主體的雙重墮落與彼此鬥爭；前者是人／地的斷裂，彰顯「詛咒」的客觀條件，後者是人／自身的裂離，刻劃「詛咒」的內在成因。

《V 與身體》的主角何碧生，出生於台灣島嶼創痛之年，即二二八事件發生的 1947 年，而「V」則是他的分裂主體，主導他走向墮落沉淪之路，小說最後以何碧生的身體覺悟，提示了救贖的可能。

《V 與身體》有幾個觀察點，其一，何碧生這個角色的設計充滿矛盾性，他銜著島嶼的創痛出生，但作者並不賦予他政治批判意識與行動理念，反之，何碧生任由他的「V」胡作非為，在權、利、色的慾望海域中浮沉。這樣的設計，彰顯出一個有趣的思考：人（社會、群體）的「痛點」，不僅不會自動成為反抗的驅動力，更有很大的可能變成沉淪的入口；何碧生的沉淪，使創傷異變成一則荒謬的歷史皺摺，深化「詛咒」的強固不移。

《V 與身體》最重要的寫作策略之一，就是姓名符號與人稱觀點的嬉耍玩弄。小說以三種敘事軸線運行，用字體區別敘事觀點，明體代表 V 的觀點，楷書代表身體各器官的觀點，隸書代表全知觀點（與〈解說〉一章一致，經常代表作者

²² 楊雅儒，〈咒詛、養生、安魂——論李喬「幽情三部曲」斯土／斯民之裂解／和解過程〉，《東吳中文學報》第三十四期，2017 年 11 月，頁 335。

觀點)；這樣的設計，不全然是藝術技巧的考量，更蘊含了作者所欲表達的理念與觀點。何碧生(姓名符號)、V(有意志的主體)、身體(被V的意志運行的肉身各器官)，三者指向同一個主體，但卻彼此分裂，如李永熾所言：

何碧生宛如台灣，身體有如台灣的芸芸眾生，而V則如台灣的政治人物，台籍政治人物不體恤台灣內部努力討生的人民，任意妄為，把台灣搞得面目全非，台灣終會崩潰。²³

因此，何碧生、V、身體，不僅是分裂主體，還是彼此對立、相互剝削的。這個意涵若指向李喬對「台灣」的解讀，就更有意思了：李喬深刻反思台灣主體內部的自我剝削與壓迫，他並非冀求台灣主體的統一，但他努力尋求多元主體的內部和解。

其次，再看小說中的姓名符號及其文化指涉。男女主角的姓名，都有多重意涵；何碧生，何必生，亦可引申為「含碧玉而生」，代表含恨而死的冤魂的「新生」；吳宜含，無意涵，也可說是「無遺憾」。兩者的姓名符碼都隱含著多義性；首先，他們的姓／名，若以不同方式斷句，或不同的音調說出，即具有反差的雙義性；何／必生、何必／生，恰好相反；無意涵、無遺憾，亦是反義；其次，他們之所以能形成反義，都與「姓氏」有關。「何」是問號，而「吳」諧音「無」，具有否定的意思；無論是問號或是否定，姓與名連著唸起來，「姓」都具有否定、質疑、取消、推翻「名」的效果。

在漢人社會中，「姓」來自家族，來自父親，李喬設計讓主角的姓／名相互拉扯，一方面指涉父輩對子輩的剝奪壓制，二方面也表徵著主體被(父族)否定、被質疑、被含混不明，這與《V與身體》這本書所要傳達的「何碧生」的多重分裂主體意涵，十分契合，由此可見作者的創意與深意。再者，V是聲母，必須配合韻母，否則無法單獨發音，亦表徵何碧生的主體V處於複雜的狀態。進一步

²³ 李永熾，〈沉淪與救贖〉，收於李喬著，《V與身體》，頁7。

說，何碧生的 V，是身體的多重主體、主體的多重主體複雜共構而成，V、身體、主體，這三者的關係設計，非常能夠傳神地表達本書的意旨。

以全知／作者觀點所展開的〈解說〉，主要在說明主角何碧生的身世，解說故事梗概，對書名、身體各部門命名、字體使用提出說明，表面看來只是單純解說性質，然而，內文「隸書」的使用，模糊了〈解說〉與「小說」的邊界，將全知觀點與作者觀點雜揉，延展出更多重的解讀空間。

其次，《V 與身體》觸及亙古以來關於生命主體的意識（心、主體）與身體（肉身）的雙重辯證，然而李喬卻不依循一般的身體（易墮落）／主體（易昇華）既定論述，甚至反其道而行：主體（已墮落）／身體（在抗鬥），展現獨特的思想深意。

李喬長期鑽研存在主義哲學，他的小說中也大量展現他對「生命存在」的各種思考，早期他關注的是主體的意識層面，並且賦予意識高度的能動量，在他筆下，意識可以穿越身體，甚至跨越時間與空間的疆界。如《孤燈》中，明基的意識從南太平洋的戰爭現場，穿越時空，穿越生死的邊界，嗅聞母親的體香；〈泰姆山記〉中，主角余石基被毒蛇囓咬，進入意識昏昧之際，他的意識與台灣官逼民反的三代民變史的行動主體（如林爽文、余清芳）相互疊合；〈尋鬼記〉中，被日軍屠殺的鬼魂，是怨氣凝結的「精神意識」，創傷主體藉由意識凝結，試圖尋找出出口；即使是在《咒之環》中，主體仍然是通過意識的自主流動，獲致救贖的可能。

然而，《V 與身體》恰好相反。確實，關於主體意識與身體感官之間的關係，一般的論述大多認為，因為意識具有流動性、不可捕捉性，因而被賦予更多能動性，被詮釋為主體可能脫困的出口；而身體則因其物理性的實存，一方面被認為無法脫出有形的框架，二方面被視為「無意志」，指其極易成為「邪惡意志入侵的載體」，如西歐十二到十六世紀集體獵殺女巫行動中對女性身體所指控的罪名。

《V 與身體》則翻轉了這種一般論述取向；小說中真正沉淪的，不是身體，

而是何碧生的 V，亦即分裂出來的主體本身。身體最初迫於無奈，被主體控制支配，最後則各器官合作，成為「覺悟者」，揭露希望的微光。這一點非常有意思，表面看來，這是兩種完全相反的觀點，讀者甚至可能誤認，李喬翻轉了自己以往的觀點，不再相信主體意識的能動量，質疑它可以穿行跨越的幅員，但細探之下，恰好相反，李喬並沒有棄守主體。

首先，李喬小說中的主體，向來就不是單向度的、扁平的，而是豐饒多樣的，他們有各種壓抑、苦悶、退縮、恐懼、妥協、沉淪、抗鬥等等生命姿態，只是李喬以往的小說，更相信只要主體意志足夠強大，就可以脫困而出，尋求救贖，而《V 與身體》則是強調了主體「沉淪」的這個面向。我們唯有將李喬小說中這兩種不同的主體狀態並置，才能彰顯李喬主體思想的更完整圖像。

對李喬而言，主體與身體、意識與感官，從來就不是二分的，它們總是互相干涉越界，人的一生功課，正是在追求兩者之間的協商平衡；其次，李喬也通過這部小說指出，並非一如往常將「沉淪」這件事推給「身體」即可，因為，正是主體的意志，決定了要沉淪，或者要脫出，而非身體，這揭示了所有的主體都必須為自己的行為負責；其三，在這部小說中，身體也並非被設定為毫無意志的傀儡，身體也不是統一整體，每個器官都有獨立的感知系統，獨自感受困頓與痛苦，也有不同的性格、判斷和意志。小說一開始，身體器官就以個別的身份對 V 的專制提出異議：

(大腦阿公)「我們家族認為：V 是家族的一部分；V，你總是把家族放在『自己的零件』位置。家族十分不滿！」

「不管怎麼說，V 以何碧生為名，代表整個——的『家族』，對不對？」

何碧生的 V，當海蟑螂的善辯出爐。

「很好！代表，並不是擁有，懂不懂這個關鍵？」²⁴

²⁴ 李喬，《V 與身體》，頁 45。由於本書的敘事觀點是以「字體」標示，前引文有三個敘事觀點，因此必須明確標示，以符合原書，無法依循學術規格引文一律以「標楷體」的做法，特此說明。

小說由此拉開 V 與身體的共同奮鬥、緊張辯證的漫長而複雜的關係。V 在幼年時期知道，「『自己裡面』有很多『東西』……存在；在跟自己……一起打拼，或者……不幸的是，長大之後，這種『一起打拼』的情況愈來愈少。這很遺憾。」²⁵在一次差點逆水的經驗中，V 第一次感受到身體與自己的分離，他認為自己可以控制身體，從此展開 V 與身體無止境的爭鬥。在何碧生的 V 的意志貫徹之下，何碧生政商得意，慾海浮沉，V 毫無節制地毀壞何碧生的身體，終於使得身體開始對 V 進行嗆聲與反撲。身體不再只是一具無意志的載具，不再只是主體行動的通路，它與主體一起抗鬥、承擔，也具有獨立的反思能力。

正因為已經處身地獄邊緣，V 的身體在何碧生罹癌之後，歷經身體的破敗與覺悟，它們對 V 的抗辯與「嗆聲」，讓小說有了上揚、向陽的敘事節奏。小說近結尾處，何碧生的 V 改變了，V 與身體在癌症頑疾面前，又成為共同戰鬥的夥伴：

於是，何碧生，何碧生的 V 率同身體家族沉著地活著，生活著，不再徬徨或憂鬱哀傷，讓時間日月從身體梳刷而過，悄悄流失；五感官敏銳地，也十分閒散，讓聲光味香觸順暢掠過飄過拂過。

……

這是絕對團結一致的戰鬥。身心、V、何碧生，一體一志的戰鬥。

原來潛意識是可以自動挺身合作的。Vi、Vo、Vs 一體，不是誰指揮誰。這是自救之道。兆億細胞是生命體，被喚醒了，「胞胞動員」，通力合作……²⁶

關鍵點就在於此。猛烈的外敵來襲，何碧生的 V 有多種選擇，他可以如《咒之環》中的跨時空政治人物一般，臣服、逃避，放棄主體的選擇權和抗鬥權，也可

²⁵ 李喬，《V 與身體》，頁 51。

²⁶ 李喬，《V 與身體》，頁 182。

以如《V 與身體》中這般，有了「已到關鍵時刻」的覺悟，覺悟「自救」，因而「兆億細胞被喚醒，通力合作」，如此，一個全新的何碧生，一個由億萬個生命體自主奮起的何碧生，重新誕生。

如果如前所述，何碧生是「台灣」的一種隱喻，那麼，何碧生的 V 和他的身體，億萬個細胞的奮起，尋求救贖的可能，也就表徵著台灣集體尋求救贖的可能。在《V 與身體》的〈後記〉中，關於何碧生的結局，李喬自己說：「依小說結尾看，何碧生還是有希望的……」²⁷，這正是因為何碧生的億萬個細胞都成為獨立的主體，而不是長成一個超級大主體，每一個獨立主體都成為抗鬥者：

每個細胞都是一種生命體，而細胞有自癒能力。自癒能力隱隱指向反抗宇宙終究崩潰之說；小則喻示人類之惡可中止，人有自我救贖的可能。²⁸

主體（何碧生、台灣）如果想要得救，必須自己挺身奮起，「主體自癒」成為李喬晚期小說的核心理念。這個核心理念，與李喬長期的思想是接合的、展延的，從「痛苦的符號」出發，提煉出「反抗哲學」，而歸宿於「主體自癒」，其中，主體的自覺都是關鍵，這回他把身體也放進來了，讓主體與身體不僅起身反抗，而且具有自癒能力。

蕃仔林、父親、母親、疾病、歷史、台灣，既是李喬創作的原初田野，也是他體認「痛苦的符號」的場域，更是他建構「反抗哲學」、「主體自癒」核心思想的母源。李喬在 1974 年出版長篇小說《痛苦的符號》，即是在指陳，主體的生存哲學與行動選擇，經常攸關主體能否脫出困境；當小說中的分裂主體「尤金利」，做為「莊時田」的逃逸主體而誕生時，李喬即揭示了某種逃逸的可能；²⁹而在 1986 年的《藍彩霞的春天》中，李喬更提出「反抗哲學」的核心理念，指陳反抗行動

²⁷ 李喬，〈後記〉，收於氏著，《V 與身體》，頁 389。

²⁸ 李喬，〈後記〉，收於氏著，《V 與身體》，頁 389。

²⁹ 李喬，《痛苦的符號》（高雄：三信出版社，1974 年）。

之必要，強調行動必須要靠自己，無法仰仗他人。³⁰

從 1974 年《痛苦的符號》，到 1986 年《藍彩霞的春天》，再到 2013 年《V 與身體》，李喬關於痛苦、反抗、救贖的詮釋，核心理念從未改變，都是歸宿到主體的自覺與挺身行動。因此，我們可以說，李喬筆下有兩種主體，一種是被壓迫而不敢反擊，甚至沉淪的強權附從者，另一種則是挺身反抗，富有自癒能量的生命主體。

主體自癒，為他者安魂，於是成為他下一部小說《散靈堂傳奇》的主題。如果說，《咒之環》是書寫從歷史延遞而來的詛咒之「環狀結構」，《V 與身體》是寫墮入虛幻的「沉淪主體」，如何經過身體實存的召喚，找回自癒自救能力，《散靈堂傳奇》則從主體與宗教的視角，處理苦難與救贖的核心母題。

自癒、安魂，也正是作者本人所企求的生命境界。李喬在「幽情三部曲」各書中，反覆以不同文字，向讀者自曝其生命困境與創作觀點，如《散靈堂傳奇》的「前言」，即回顧寫作此三書的生命狀態，一方面指出自身「黑暗」的生命處境與台灣現實的黑暗同步而行，³¹二方面，李喬自陳他自一九七〇年代開始踏查噍吧哖事件以來，幽魂的哭號聲即不斷進入他的耳膜，「夜深人靜，略一凝神這就『回到當時、當場』」。³²為此，他必須寫作此書，以「以還債心情，請台灣歷史上的冤魂恨魄現身」，為台灣召魂。

前文之所以特別強調，李喬「幽情三部曲」中作者介入的「後設性」，並非一種藝術表演或美學實驗遊戲，原因在此，若未能掌握此點，則既無法深入探析李喬文學中的思想核心，即連他美學風格的特殊價值，都可能一併忽略，若僅將其視為當代文藝思潮中的一場作品演出，將錯失其中最有趣、最豐富的部分。

李喬小說晚期風格中關於「主體」的複雜思辨，除了建構出「多重主體」，彰顯出主體內在的矛盾性，指出無論是台灣全島的住民集體，抑或單一生命主體本身，都不是統一的、一致的之外，更強調主體的自覺與行動意義。對他而言，

³⁰ 李喬，《藍彩霞的春天》（台北：五十年出版社，1986年4版）。

³¹ 李喬，〈前言〉，《散靈堂傳奇》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年），頁14。

³² 李喬，〈前言〉，頁15。

主體可能沉淪，也可能覺悟，更可能挺身行動；主體的覺悟，就是「主體自癒」的內蘊能量，主體的行動，就是「主體自癒」的能動道路。

為了彰顯「多重主體」的複雜性，刻劃主體內在自我辯證的紋理，「幽情三部曲」中的主角，經常被設定為混血，或者是棄子孤兒。事實上，李喬長期反思「血統迷思」，他的小說中早就存在著許多孤兒孤女，他們被原生家庭遺棄，最後自救自癒，成為「新人」，甚至成為他者的救贖母體，如「寒夜三部曲」中的燈妹，《藍彩霞的春天》的藍彩霞，而《晴天無恨》中的白素貞，則是以「異類」而成為「新人」。

至於混血主體，亦經常現身李喬文學中，因為，對李喬而言，主體混血、文化混雜，就是台灣的實景。「混血」，首先是一種結果，混血可能來自各種不同的歷史因緣，因而也造成主體不同的精神圖像，以台灣而言，混血者血脈中的強弱關係，也影響到他的社會想像與自我認同；父系血脈若是強勢族群，社會想像與自我認同易朝向正面，父系血脈若是弱勢族群，社會想像與自我認同易朝向負面，而李喬在文學中的操演，正是在彰顯出這種社會偏見。

為了挑戰這種「血緣迷思」，李喬在《埋冤一九四七埋冤》中，設定小說中的浦實是台灣女子被接收團隊強暴後所生之子，正是要以極致的腳色設計，讓暴力、仇恨之子，所謂恥辱的「雜種」，來肩負主體覺悟、自癒、化解仇恨的責任。由此，衍伸出李喬文學中「混血」的第二層意涵：「混血」是「台灣」的提喻，它不是愉悅的果實，而是深植生命肌理的痛苦符號，台灣要想自救，不面對這個痛苦的符號，幾乎毫無可能。

《咒之環》即延續李喬長期對台灣住民血脈「混雜性」的思索，主角林海山被設定為身世複雜的「混血者」，其血緣比例，連「科學儀器都為難」；曾祖父是客族、曾祖母是 pazeh 族，祖母是泰雅族，父親操福佬語，而母親則是平埔族道卡斯族的後裔。³³李喬將林海山設定為一個矛盾的生命體，一如他的血脈，混雜著相互敵對、又相互融合的相異族群血統；同時，林海山本人也具有理性主義與

³³ 李喬，《咒之環》，頁 33。

神祕主義雙重體質，他專研人類學，是一名知識上的理性主義、科學主義者，卻又具有特殊的體質，能「神遊」進入歷史現場，「『見到』甚至『參與』歷史的『演出』」。³⁴林海山各種複雜交織的「in between」的身世，正是李喬用以演義台灣文化「複數多元」混雜性的一種意符。「in between」有各種生存狀態，或者被囚禁於邊界縫隙，無法動彈，努力尋求出口而不可得者；或者被囚禁於邊界縫隙，無法動彈，放棄尋求出口而輸誠者；或者，以邊界縫隙為戰鬥場域，努力撐出主體自由呼吸的空間。

《散靈堂傳奇》以蕭阿墨的生命史為時間座標，以蕭家「草鳴堂」（其後易名「草靈堂」、「散靈堂」）為主要空間座標，小說除了以「傳說的年代」一節交待家族史背景之外，其餘各節均扣緊阿墨的生命年輪，以八個章節拉開敘事情節。前半段書寫蕭阿墨的成長歷程，包括他如何學習草藥、學習道教，如何在昏迷三日夜後，自癒甦醒，從此五官六識不同往常，當了法師，成為幽魂的聆聽者；後半則是蕭阿墨以現實中真實存在的台籍老兵許昭榮為牽引，在黑龍江尋找當年因二二八事件被捕的養父蕭阿吉。蕭阿吉當年以從軍交換牢獄囚禁，成為國府軍，到中國打內戰，然後又被國府軍遺棄在中國，成為共產黨軍，他總是被他者驅迫到別人的戰場中，最後病死異鄉。

《散靈堂傳奇》的主角蕭阿墨，其身世結合了混血和孤子。蕭阿墨表面上被設定為原漢混血後裔，蕭氏母系先祖是泰雅族（或者混雜賽夏族）的「姨婆」，具有施咒懲惡、廣識草木醫藥的能力；但有趣的是，蕭阿墨其實是棄嬰，被蕭家收養，與姨婆並無血緣關係。然而，與姨婆沒有血緣關係的蕭阿墨，在敏感奇能、對草藥的天賦方面，卻又是姨婆的再世翻版。

小說設定讓「血統不純粹」的蕭阿墨具有「主體自癒」能力，並執行對受苦魂魄的「安魂」，有幾層意涵：其一，相較於《咒之環》中林海山「科學儀器都為難」，棄嬰出身的蕭阿墨，甚至是不可考的混雜性，讓認同的意義超出單一家族史的恩怨糾葛，回歸到主體本身；其次，李喬以此讓主體幾乎完全斷離於所謂

³⁴ 李喬，《咒之環》，頁 105。

「原生家庭」、「大漢主流」的羈絆，讓主體及其身體都成為自由的「空白主體」；其三，這個空白主體，因而得以依隨主體的意志，自我填充能量，發散能量，自癒安魂。《咒之環》的林海山與《散靈堂傳奇》的蕭阿墨，都是血統混雜，都有無法被理性分析（象徵國家理性的控制）的奇能秘術，因此他們才能自我療癒，並且安他者之魂。

小說名為《散靈堂傳奇》，也以「安魂」為主題，但主旨並非在解析宗教的本質，而是在思索百姓為何、如何可以從宗教中獲得救贖。小說的第七節，置入許多戰死者的遺書，而最後一封遺書，即是蕭阿墨離鄉失散多年的阿伯蕭阿吉的遺書，寫於 1974 年，其中有如下字語：

兒以二十青少，非征兵而被土匪「獵獲」，押往中國大陸。卻在一週內投入內戰，當場被俘，換上制服成了共產八路新軍。在戰場九死一生備嘗苦難，而又莫名成為下放勞改罪人，走過牛馬生涯，留殘生於異國，而今病弱身軀，離開人世日子不遠矣。大概沒有像夢中那樣被父母疼惜，親近芳香故土的機會了。³⁵

其後第八節，題為「招魂安魂散靈歸來」，小說中，阿墨想為伯父阿吉舉辦一場招魂法會，後來採用作家李喬的建議，因為：「去歲總統大選，新任總統上台，社會亂象未見緩和，這時民間的力量應該展現」，在 2009 年 5 月 27 日舉行「招魂安靈法會」，所招之靈，跨越不同宗教的疆界，更擴及自然之靈；如儀式的「聚靈碑」所示：

| | |
|---------|---------|
| 三清祖師聚靈碑 | 如來佛祖聚靈碑 |
| 耶穌基督聚靈碑 | 台灣草木聚靈碑 |

³⁵ 李喬，《散靈堂傳奇》，頁 286。

台灣河溪聚靈碑 台灣土地聚靈碑³⁶

而儀式中所安之魂，更從伯父蕭阿吉個人，擴充為台灣島上所有冤屈而死的、漂泊無依的眾生靈，銘刻於散靈盆上：

渡台開拓殞沒散靈 原民護社喪命散靈

各類械鬥犧牲散靈 埋骨海外台兵散靈

中國內戰台兵散靈 二二八冤死者散靈

白色恐怖被殺散靈不知認同何處散靈³⁷

「招魂安靈法會」所招之靈，彰顯出《散靈堂傳奇》不拘於一教一派，而是以獨立的個體救贖為依歸的宗教意識，而「招魂安靈法會」所安之魂，更指向各種不同族群、每個歷史冤魂。至於最後一項「不知認同何處散靈」，則精準反應了李喬本身對「認同」的想法；「不知認同何處」者，無論肉身是生是死，都如離散無憑的魂魄，因而也是「招魂安靈法會」所要安頓的漂泊魂體。

小說在此操演了一個獨特的寫作策略，台灣小說史上絕少見到。小說中的李喬友人紛紛現身法會，展讀他們自撰的招魂詩文，這些詩文，確實出自這些小說中（同時也是現實上）的文人作家之手，而非《散靈堂傳奇》的作者李喬所作。李喬不僅向他們邀請撰稿，更讓他們在小說中現身，誦讀祭文，包括卑南族作家巴代、二二八事件「二七部隊」部隊長鍾逸人、客語文學專家范文芳、本土宗教研究者林本炫、台灣文學研究者許素蘭、詩人李敏勇、詩人利玉芳、詩人曾貴海、小說家李喬、小說家鄭清文、畫家張秋台、宗教神學研究者曾昌發、台灣文史研究者莊萬壽等等。李喬挪用真實人事及文字，一方面讓他們附靈小說發聲，一方面拼貼眾多招魂祭文，形成一則「共寫／對話文本」，擴展了「安魂」的幅員與

³⁶ 李喬，《散靈堂傳奇》，頁 299。

³⁷ 李喬，《散靈堂傳奇》，頁 299。

意涵，不僅讓「冤屈」成為台灣住民的集體記憶，就連「安魂」也成為一種集體行動。

最後一章，作者安排了一場座談會，通過阿墨等角色，對「宗教」抒發各種見解與議論，其間阿墨以很長的論述提出「意識自療法」，並創立「靈安教」，島嶼集體「安魂」之業似乎指日可期，然而，他的人生因為至友被羅織賄選案而受牽連，心態全部改觀，2011年5月組成全國性政黨「台灣角鳴黨」，試圖以宗教行動劇，表達對現實政治的不滿與批判。最終，無論是散靈堂、靈安教、角鳴黨，阿墨的階段性任務完成，返回水土草木，《散靈堂傳奇》的結尾，阿墨和靜子出現在大地草木密林之中：

當親朋有些驚訝，這對狂夫寶妻好像失蹤了？

別急，兩人又出現了，渾身土泥味、花草枝葉味。

南北的文化活動、政治集會，他們又出現了。正想多聊近況，他們卻失蹤了。

除了「散靈堂」背後莽林、深山外，他們也出現在「加里山」、大雪山山麓，也常在大霸尖山一帶出沒。

一年兩年，三年五載，他，他們時現身時隱遁。

於是，慢慢變成傳說；傳統的一段，一段傳統……³⁸

此段有三層意涵；其一，成為傳說，成為傳奇，就表示它已銘刻成為歷史記憶的難以輕易動搖的本體；其二，成為一段傳統，亦即成為一種文化母體；其三，此種文化傳統，是與山海林園融合，主體在其間自由自在。如楊雅儒所言：「經由蕭阿墨個人生命歷程的成長、挫折、精進、尋根，連結到台灣先祖的眾多冤屈，認罪補過的真正儀式至此展開。」³⁹

³⁸ 李喬，《散靈堂傳奇》，頁421。

³⁹ 楊雅儒，〈咒詛、養生、安魂——論李喬「幽情三部曲」斯土／斯民之裂解／和解過程〉，頁

此種歸宿於土地的終極救贖觀，貫串整部「幽情三部曲」。三部小說、《格里弗 Long Stay 台灣》，甚至近期的《亞洲物語》，其中的主體尋求救贖，亦有三部曲：自覺自癒、挺身行動、隱退鄉土。如《格里弗 Long Stay 台灣》中，通過呂鳥和格里弗兩人之口，指陳在歷史關鍵時刻，主體行動之必要：

「實際上，台灣這十幾年來，好像壓制的『板塊』移動，出現縫隙，可以直接接受陽光風雨；如果不趁機掙脫出來，『板塊』再彌合，那就萬古長夜了。」……

「面臨地獄」，是生命甚至「存在」的極限處境……那是「有無」臨界的瞬間……這瞬間，身體，甚至心魂都出現「被鎔化」狀態，其時意志與本能都會反應——絕對的反抗、拒絕、戰鬥……這瞬間之後，一切消失，歸於滅絕、空無……⁴⁰

十八世紀的愛爾蘭小說人物格里弗，以及從二十世紀寫到二十一世紀的台灣寫作者呂鳥（李喬插花現身）都認為，唯有選擇在最終的「板塊」裂縫間隙，挺身一戰，才有希望。但小說沒有繼續往下寫，格里弗走了，呂鳥悵然，那一道間隙是否緊閉不開，台灣還有救嗎？留待讀者玩味。

同一時間寫的《咒之環》，更是充滿宿命式的悲劇，但也一如《格里弗 Long Stay 台灣》，揭露一道板塊縫隙，以一個未知數，通過三種安排，讓林海山獲得再生的可能性。其一是呂老以寓言式電影《征服者》所傳達的戰鬥意志，提示林海山一種「認同（identity）的現代國家觀」，⁴¹讓主體找到自己的出路；其二，林海山動用其「秘術」，親見呂老如在眼前，彷彿一種意志的跨世代延遞，這種延遞，足以鬆動「詛咒的環狀結構」；其三，主角林海山進入如夢似醒、如虛似實的情境，看見自己的墓碑：

349。

⁴⁰ 李喬，《格里弗 Long Stay 台灣》（高雄：春暉出版社，2010年），頁181-182。

⁴¹ 李喬，《咒之環》，頁348。

自耕農林海山之墓○○立

天地一片漆黑。北風狂烈。天快亮了？或者永世沉淪的時刻？⁴²

小說結尾的兩個「？」，開放給讀者，開放給台灣人，自行抉擇。而墓碑「立碑者」名字不清，隱喻墓碑很可能是未來式，若此，「自耕農」的身分，就是解讀救贖與否的關鍵要素；這表示林海山終於確定成為「自耕農」，決心揮別這一切，回歸故鄉，回到父母遺留給他的那塊田地，做自耕農，回歸到最素樸的人與土地的關係山：

民族主義滾蛋！社會主義安息！台獨理論大師，長輩高人沙約納拉！自己播種自己澆水施肥除蟲做一個「自耕農」。

走到那塊屬於自己的一分廢耕農地上。⁴³

下篇之二，則以林海山第一人稱視角，具體書寫他返鄉後的「新生活」，包括返鄉種野菜，啟動在地小媒體對抗資本主義大媒體的「保衛站」，進行在地文史的重建與傳播工程等等。小說在保衛站活動被取締，林海山奉為老師的呂老在聲援中被打成重傷，終而死亡，林海山因保衛站活動被拘押，出獄後回歸田園，以此作結，與下篇的另一條敘事軸線相互交織映襯，使「咒之環」的環狀結構更加鮮明，正如李永熾所言，表面看來無望，其實是充滿希望：

在外地受傷，回歸故鄉，可以獲得痊癒，日本就有這種說法。心理學上，受傷回歸母體，可以獲得憩息。伏爾泰在《空第德》的結局是回歸大地，自耕自食；盧梭也強調回歸自然。總之，回歸母體，回到大地，與大地結

⁴² 李喬，《咒之環》，頁 350。

⁴³ 李喬，《咒之環》，頁 234。

合，與自然共存，一面可以療傷，一面可以重新再起。⁴⁴

返鄉，成為自耕農，這種所謂「救贖」，與宗教意義上的超自然的、永恆的救贖不同；後者接近心如止水、不起波瀾、放下凡塵恩怨，但前者卻是非常人間、俗世，甚至是入世的。這種救贖不是一次性拋棄所有，而是面對問題、解決問題，尋求療癒，重新出發。

五、以愛穿越，以夢飛行：亞洲新家園

總體觀之，李喬文學的晚期風格，是一部小說，一種形式，不僅作家本人介入，作家把歷史台灣、現實台灣的實存人物，也都納入小說中，虛實錯雜，同台演出。而主題上，都在表達他對台灣前途的思考，那是從蕃仔林以來，一貫的思考。

前述諸小說基本上是聚焦在台灣內部，跨時空、跨族群觀察台灣身世、命運與前途，2017年出版的《亞洲物語》，更明確提出一種「新國家觀」與「新家園觀」。《亞洲物語》以「亞洲」為思考台灣課題的新領域，主要原因是中國近年來政經勢力飛躍成長，但統治體質卻停留在威權獨裁，並且對「亞洲」乃至世界，展現出高度支配慾望，「亞洲」其他地區、國家、民族都感受到巨大壓力。李喬《亞洲物語》以「亞洲」為範疇思考問題，企圖尋求更多跨界對話，期望包括中國在內的「亞洲」各國家／民族，能夠相互理解、認識、溝通，協商出一個讓所有人的家園都充滿希望的共識。

李喬將這樣的協商可能，放在三個層面：知識理性、身體實感、情感力量，小說通過五個不同族裔的青年男女，從四個其實是相互矛盾拉扯的面向，包括博士論文討論會（理知性的知識論辯）、愛情的慾望與實踐（非理性的自然慾力）、各個族裔國家的田野訪談（身體的行旅與他者文化體驗）、結尾各自的一場夢（夢

⁴⁴ 李永熾，〈序——脫出「咒之環」〉，收於李喬著，《咒之環》，頁8。

境旅程與理想家園的抵達)開展。小說最主要的情節，就在五個人的知識討論、田野調查、愛慾關係中展開，共同思考「亞洲作為一種理想家園想像的關聯載體」的可能性與方法論。

首先觀察五個青年的人物設定及其意義。《亞洲物語》設定的五個主角，是紐約大學社會研究新學院「印度、中國機構」的五個博士生，或稱為「亞洲小組」，包括台灣女子吳美治、中國女子龍一華、日本男子富井直大、新疆(威吾爾)男子都達爾、西藏(圖博)男子埃耳克。小說特意讓五名青年來自不同但卻相互關聯的國家/族群，他們之間的關聯十分複雜，如中國與日本，中國與台灣、維吾爾(李喬譯作威吾爾)、圖博，既是國家/民族的歷史恩怨，也是從歷史延宕至今的現實矛盾，更因此造成他們的知識論述差異，以及愛情/友情的複雜糾葛。

其次，《亞洲物語》通過博士論文討論會的設計，「以知識理性」思辨的通路，一方面讓主角思索自己國家/民族的核心課題，一方面讓矛盾對立的各方相互對話、論辯、聆聽、撞擊、反思。因此，小說中充斥著大量關於「文化」、「文化傳統」、「人與國家」的討論，冗長、知識密度高、不易閱讀，極易引發閱讀困境與疲乏，就「小說的好讀性」而言，《亞洲物語》確實是充滿柵欄、不討好的，在藝術手法上，恐怕很難收穫正面的評價。然而，深探李喬晚期小說的核心理念，我們會發現，他其實已經不是很在意讀者、評論者、研究者的觀點了，他想操演小說的形式遊戲，不是為了美學評價，他想談論知識、議論歷史、評論現實，也不是為了在文學史或台灣社會占一席之地。

更簡單地說，李喬寫作這部小說的目的，不是為了寫一個好看的故事，而是藉此尋找一個對不同背景的人都適合的亞洲好家園。而李喬相信，雖然他們彼此有著不同的歷史經驗與現實處境，但通過知識理性的討論，通過實地訪查的見證，通過「撰寫博士論文」這個非常需要理知性能力、客觀性材料、主體性觀點的自我實踐與相互激盪過程，青年們能夠更認識自己的家園，也能夠更了解彼此的處境，從而尋求溝通、和解、共存的可能。因此，他讓書中來自不同地區的青年，擁有相同的說話權，讓他們不斷言說、聆聽、討論、對話，讓這種在現實上幾乎

很難發生的情況，在小說中不斷發生，以此彰顯他的信念：平等共存、理性對話是「亞洲」未來新家園的希望所在。

至於讓角色通過研究、表述，更了解自己國家／民族的歷史與現實，也是明確彰顯李喬思想的另一個面向。在李喬的思考中，如前述各書所見，他從不認為主體對自身的了解與認同是「不證自明」、「天經地義」的，他反而認為主體必須不斷努力自我認識與理解，因此，小說中，幾乎所有角色都是通過表述與論述，才更貼近主體自身。如威吾爾族的都達爾，因為研究族群的血淚傷痛歷史，才能進入族群的靈魂深處，以音樂發聲，抒發心情，從而尋求自救之路；在族群流離中由達賴在寺中養大的圖博孤兒埃耳克，通過研究與論述，通過與其他角色的參照比較，更能體會圖博人的邊緣性與稀薄的存在感：

他埃耳克，天地間孤單一名號而已；自己的血脈故土認知，全靠傳說與書冊。

……

所以，他的自己，他的生命內裡，總是隔著一層述霧，朦朧模糊，欠缺重量質感。這是難以言宣的悲戚、孤絕。

「這是圖博人特有的哀傷吧？」他曾不斷自問而不解。⁴⁵

也是這種孤獨感、稀薄感，使他深刻體會身為圖博人的處境；在與喜歡的印度女子吉娜的對話中，埃耳克如此說：

「人，『無家，有國』，還可以有情感的歸依；『有國歸不得』，可以盼望；我們是：自己回不去，而眼睜睜看著血脈同胞不斷受苦受虐而……無可奈何；不是『過去』，而是 proceeding。」⁴⁶

⁴⁵ 李喬，《亞洲物語》（台北：印刻印刻文學生活雜誌出版有限公司，2017年），頁73。

⁴⁶ 李喬，《亞洲物語》，頁81。

這種深切的感受，剝奪了埃耳克在愛情追尋道路上的歡愉感，然而也讓他找到回家的道路。由此便牽引出《亞洲物語》的兩條救贖路徑，其一是愛情，李喬認為，通過愛情的跨越性，可以找到超越族群與國家，共治共樂的「亞洲新家園」；小說展演這個理念的，是衝突對立性最強的雙方：中國女子與台灣女子，小說讓她們陷入戀愛，成為一對伴侶，並且共同決定「不要後代」，這具有十分關鍵的意義。小說將兩女相愛這件事，以回歸自然來看待：「一切都自自然然——都在 nature 的運行中……」，⁴⁷回歸自然，即是反思性別分類秩序的文化建構，同時也是主體背離「父權家園」的第一步；兩人不要孩子，讓「父權家園」的維繫、再生產均產生斷裂，從而對「父權家園」的核心價值提出根本性的質疑。

從《亞洲物語》可以看見，李喬仍然延續自「寒夜三部曲」以來的核心思考——如何擺脫父權家園的框限；「父權」能夠建立並維繫，一方面是基於「血脈傳承」，一方面是基於「符號化傳承」；前者就是生兒育女，並確保父系的血統沒有被「污染」，而後者則是「姓氏」的傳續，「姓氏」是父權家園的提喻，在傳統語境中，它不能被取代，也無法被修改。因此，當《亞洲物語》以二女愛情為結局之一時，就已經碎裂了父權家園的基石。小說中，台灣女子與中國女子定情那一晚，她們的對話十分詩化，有如夢囈、唸謠、箴言，卻又非常具體，句句扣緊台灣與中國的現實：

「我希望中國的海棠年年盛開……」

「我希望台灣野百合橫山遍野……」

「希望各方鬥爭，不致流血遍野……」

「希望戰火不起，人民草木安詳……」

「我們相愛，破除男女分界、中台糾葛……」她說。

「對！讓世人看，知道：人性、愛，可以衝破一切！」

⁴⁷ 李喬，《亞洲物語》，頁 93。

「是啊！去他們刀槍、核武、太空武器吧！」

「我們祇依人性相愛、肉體、精神，甚至衝破男女公母什麼陰陽天地……」⁴⁸

以自然萌生的愛情，做為反抗父權家園、國家強權的力量，通過抵抗強者，甚至讓強者反省（而非小心翼翼討好強者、附從強者），尋求和解之路，這當然是李喬的天真，卻也是李喬真實的理念具現。理想固然天真，但唯有天真，才能稱為理想。

正如我前文一再述及，李喬是一個典型的矛盾體，他的人生哲學是悲觀的，但他的理想是天真的，而關於行動，則是十分務實的。光有理想，不可能成事，光有愛情，只能拯救自己，無助於自己的國家民族，因此，小說結尾，李喬指出第二條救贖之路。他設計了五場夢，讓五個青年各自進入虛實交織的夢境，在如夢似真中，進入第二條救贖通路——返鄉，實踐。如威吾爾的都達爾，即成為返鄉實踐者：

在故鄉，在威吾爾的發祥地，老父母健在，兄妹就在附近，莎娜。瑪穆顯然在抱不離不棄，人生還有什麼比之美好？去吧，做吧！美妙的生命，美好的威吾爾人的歷史悠長短暫不論，就是完美的、滿足的，全力以赴，像夢中那樣……⁴⁹

在威吾爾的鼓勵下，圖博的埃耳克也歸返日喀則「巴杰塘草原」，進入「拉薩師範高等專科學校」任教，開設兒童故事的欣賞與習作課程：

他第一個目標是「巴杰塘草原」——曾聽人說過「他應該是那草原人的遺裔」。所以心中一把火——一定要到原野看看；就這麼一站，伸手向天，

⁴⁸ 李喬，《亞洲物語》，頁 111-112。

⁴⁹ 李喬，《亞洲物語》，頁 258。

然後雙手撫地。⁵⁰

就連日本青年富井，也覺得留在美國的 ASEAN（東南亞國家協會）無事可為、有事亦難為，而選擇回到日本橫濱國立大學任教。吳美治也回到台灣，親身參與台灣的艱困處境，在夢中，發生空襲與戰爭，台灣幾乎快被摧毀，美治自省，台灣人的錯，就錯在在毀壞「台灣母親／母體」，她「期望這祇是一場惡夢，夢醒之後，奮發自救！」⁵¹最有意思的是，在中國女子龍一華的夢境中，她的高官父親竟然認清了中國的核心問題，準備開始朝向改革了。

《亞洲物語》將台灣是否有救，放在弱勢主體的行動，以及強權的自省與變革，這當然一方面是天真的，二方面也透露出時序來到 2017 年，已經年屆 83 歲的李喬，對於台灣現實能否改變，有一種無可奈何的悲觀，以及一種「認識悲觀」的行動覺悟：即使主體再如何自覺自救，如果強者一直沒有自覺，也是惘然；他認為強者在追求亞洲新家園的工程中，不能不做功課，不能毫無責任，所以賦予強者自省的能動力。

至於中國強權是否能如李喬小說中的所夢所願，開始改革自身，聆聽他者，這個問題就留給小說讀者繼續發夢了。

六、結論

關於「幽情三部曲」與在思想上的發展變化，以及其中的救贖觀，彭瑞金指出：

我從「幽情三部曲」看到，按著《咒之環》、《V 與身體》、《散靈堂傳奇》的發表順序，李喬對當代社運、政治人物的失望、嫌惡……，逐「部」降溫，激動、憤怒、絕望過後，我覺得《散靈堂傳奇》代表李喬對台灣社會仍有其不能截斷的終極懸念，原因正在這裡。⁵²

⁵⁰ 李喬，《亞洲物語》，頁 265。

⁵¹ 李喬，《亞洲物語》，頁 285。

⁵² 彭瑞金，〈不斷翻新自己的文學家李喬〉，《民報文化雜誌精選本》第十七期，2017 年 3 月，頁

確然，李喬這些實踐的驅動力與不竭的能動量，都源自他的中心思想與核心理念。他曾自言，自己擁有幽暗的生命底蘊，是一個絕對的悲觀論者，但他又有飽滿強烈的感受力，以及對這個世界的熱情，這些都成為他持續創作的驅動力：

其實我的生命情調是非常幽暗的，……我的生命觀是主張絕對滅絕論者。這很有意思的，對生命絕對的悲觀，相對而言，既然生命這麼沒有意義，且只有一次，為什麼不好好揮霍一下生命。

……

你覺得我陽光，我的奧秘是，我一生活到這麼老，我對人生的大愛大恨還這麼強烈，還會憤怒的想找人拼命，因為我有同情心，一直維持強烈的感情狀態，而且主張人要有激情（passion）。……我對台灣的大環境愛恨強烈，所以我這麼老還有奔騰的東西，還會想寫。⁵³

對生命悲觀，對世界熱情，生命情調幽暗，行動理念堅定；這些，組構出複雜的李喬，也編織出李喬晚期風格的主旋律。總體觀之，李喬長篇小說的「晚期風格」，體現在幾個面向，其一，小說的內容，都著重於書寫 2008 年政權二度更易前後的台灣，由此將時間線往前、往後延展，一方面回應台灣的現實，一方面展現作者（亦是讀者）的未來想像；其二，這些小說既具有高度寓言性、議論性，卻又極富現實感，經常讓現實中的人物與事件入場演出；其三，幾乎每一部小說都在追問「台灣有救嗎？」一方面尋找台灣的救贖之路，同時展現李喬的世界觀與國家觀；其四，每一部小說的藝術形式都不同，幾乎可以說是形式的舞蹈，包括「作者現身」的後設性、敘事觀點眾聲喧嘩的多元性，都是李喬「晚期風格」的美學特色；其五，小說中的形式裝置，也是內容與思想的載體，兩者相互為用，

38。

⁵³ 施淑清整理紀錄，〈平原之女與山林之子——季季對談李喬〉，《印刻文學生活誌》第一卷第二期（總期數 14），2004 年 10 月，頁 36。

都是朝向終極問號：台灣還有救嗎？如何救？

李喬總是在寫完一部長篇之後，帶著滿身疲憊，昭告大家：「這是我封筆之作」，又總是在稍事沉潛之後，動能充滿，誕生另一部長篇。「幽情三部曲」之後的李喬，仍然持續爬格子，持續發聲，持續行動，2015 年有《情世界：回到未來》，2017 年有《亞洲物語》，2018 年問世的是《生命劇場》，則以「生態」做為故事核心，此書容待日後再論。

無論是「幽情三部曲」或是《亞洲物語》，小說中都有三重時間性：過去，都是一種悲劇的詛咒，也是主體抵抗的原型；現實，則是悲劇詛咒的循環，也是主體抵抗的延遞；至於未來，則是主體從現在開始歸返土地、自我安頓的進行式與連續線。

這其間，主體覺悟、自體療癒、安他者之魂，成為行動者的三項目標，也是救贖的三種可能。台灣還有救嗎？答案也在這裡。

參考書目

李喬作品

- 李喬，《痛苦的符號》（高雄：三信出版社，1974年）。
- 李喬，《藍彩霞的春天》（台北：五千年出版社，1986年）。
- 李喬，《重逢——夢裡的人：李喬短篇小說後傳》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2005年）。
- 李喬，《咒之環》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2010年）。
- 李喬，《格里佛 Long Stay 台灣》（高雄：春暉出版社，2010年）。
- 李喬，〈後記〉，收於氏著，《V 與身體》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年）。
- 李喬，《散靈堂傳奇》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年）。
- 李喬，《亞洲物語》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2017年）。

其他文獻

- 李永熾，〈序——脫出「咒之環」〉，收於李喬著，《咒之環》。
- 林采燕，〈李喬作品「晚期風格」——《咒之環》初探〉，收於彭瑞金、溫宗翰主編，《客家、臺中學、全球在地化：地方文史發展論文》（台中：豐饒文化出版社，2017年），頁159-170。
- 施淑清整理紀錄，〈平原之女與山林之子——季季對談李喬〉，《印刻文學生活誌》第一卷第二期（總期數14），2004年10月。
- 彭瑞金，〈荒謬的人生舞台——談〈小說〉〉，收於《李喬短篇小說全集·資料彙編》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000年）。
- 陳芳明，《台灣新文學史（下）》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2011年）。
- 彭瑞金，〈不斷翻新自己的文學家李喬〉，《民報文化雜誌精選本》第十七期，2017年3月。
- 彭淮棟，〈反常而合道：晚期風格〉，收於薩依德（Edward W. Said）著，彭淮棟譯，《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》。
- 賴松輝，〈現代主義與李喬早期的小說〉，收於姚榮松、鄭瑞明主編，《李喬文學與文化論述：第5屆台灣文化國際學術研討會論文集（下冊）》（台北：台灣師範大學台灣文化及語言文學研究所（台南：長榮大學台灣研究所，2007年），頁557-604。
- 楊雅儒，〈咒詛、養生、安魂——論李喬「幽情三部曲」斯土／斯民之裂解／和解過程〉，《東吳中文學報》第三十四期，2017年11月。
- 薩依德（Edward W. Said）著，彭淮棟譯，《論晚期風格——反常合道的音樂與文學》（台北：城邦事業文化股份有限公司，2010年）。

