

由〈古都〉、《漫遊者》看朱天心的後現代地理書寫

傅紀綱

國立臺北教育大學台灣文學研究所

摘要

筆者由朱天心的小說文本〈古都〉、《漫遊者》，來探討朱天心對於台北的地理書寫的特色，並由朱天心身為現代主義小說家，卻用後現代書寫的小說技巧進行地理書寫所透出的文本內在的矛盾與衝突，來導引出本文筆者所注意到的朱天心的一貫創作母題。筆者不從常見的「認同」或是「女性」主題來探究朱天心的價值觀，而是由朱天心的出身背景來點出朱天心內在的中產階級式的焦慮。這個焦慮迫使她用後現代書寫方式，來對抗她所面對的台北都會的劇烈時空轉變。而這一切只是朱天心不肯面對現實的自溺展現。這樣的展現，不但是一種朱天心追求的現代主義內在觀點與後現代主義外在世界之間的對抗，也是她文本慣常出現的矛盾與衝突的根源。

關鍵辭：朱天心、後現代主義、互文性（intertextuality）、《古都》

一、前言

定義：何謂後現代主義的後現代地理書寫？

1、後現代主義的特徵：

討論後現代主義中的諸多特徵，會發現其中有很多矛盾與歧異性。在不同領域、不同角度所定義出來的後現代主義，內容可以說是南轅北轍。不過各種的後現代主義仍有一些共同的關注方向，比如：反/同現代性和現代主義；反對現代性的理性秩序與菁英主義，但同時也承繼了對現代性的發展與追求；由傅柯的論述延伸出來的建構論、質疑歷史敘事的直線脈絡，反對本質化與主體論，認為真理是文字與社會建構而成的反對形上的理性追求；還有顛覆絕對普遍的真理，支持小敘事與個別的獨特性，反對普遍主義（universalism）；以及去中心化的概念¹。而在這些共同關注的方向上，在後現代地理學中同樣的被展現。

2、後現代地理書寫：

後現代地理書寫具有以上後現代主義所共同關注的數個面向。而後現代地理書寫的脈絡由此出發，主要針對地理空間的時空流變，而展現在下面幾個特徵當中：

文化地景與地方創造、空間和語言問題有關的哲學與理論爭辯、地理書寫的再現問題、後現代性的政治，女性主義，後殖民的問題、以及個體與自我邊界的建構（認同議題）等等²。其中展現在文學文本的地理書寫當中，就會呈現了後現代性的解放、去中心的後現代社會的經濟與政治結構的特性。

以下我將以朱天心的文本〈古都〉與《漫遊者》，來解析其中的後現代地理書寫的特性，以及分析朱天心的後現代地理書寫與其追求現代性中心主旨相互矛盾所透出的作者的生命情境問題。

二、〈古都〉的後現代地理書寫

朱天心在〈古都〉當中採取了一個書寫策略，亦即『今昔的對比』。〈古都〉第一句話以「難道，你的記憶都不算數」開場，接著是以『那時候』作為起始語召喚了一系列的關於一個與現在相對應的過去的，以地理景物為主的描寫。在描寫的過程中，朱天心展現了幾個特性：

1、空洞的情境與地理名詞堆嵌：

那時候的背景音樂，若你有個唸大學的哥哥或姊姊，你可能多少

¹參見唐維敏譯《後現代文化導論》。

²在此我引用美國地理學教授 Michel Dear 的說法，參見《現代地理思想》，頁 350。

還在聽披頭四。要是七〇年代的第一年，那麼不分時地得聽 *Candida*，以及第二年同一合唱團的敲三下，若是六九年末你就一定聽過，電視節目《歡樂宮》裏每播三次準會出現一次的那個黑人合唱團 *The 5th Dimension*。再早一點的話你一定聽過學士合唱團的 *Can't take my eyes off you*，錯過這首的人十年之後可以在《越戰獵鹿人》裏的那場酒吧戲聽到³。

這段是〈古都〉一篇出現的第一個具體情境描寫。朱天心運用諸多音樂的名詞，來試圖去帶出一種時代氛圍。而從這段可以看出所謂的『那時候』，意指的是七〇年代左右的某個小說第一人稱的生活空間的環境氣氛。而作者在此並沒有對於具體的事物細部進行描寫，而只是將歌曲與音樂團體的名詞作直接的套用。我們並無法從上面的描述當中，得到關於音樂名詞所能喚起的感情與時代性。音樂是用什麼媒介、硬體進行傳播，而樂曲的風格與音樂給予主體的感受，皆付之闕如。這是相當後現代的寫法。後現代強調的是一種去歷史化的表層拼貼，作者運用符號而不去明確定義符號背後的意指，使空洞化的符號呈現可以產生對作者主體中心的模糊感。作者在這個層面上不給予個人的詮釋，而使讀者自行對於符號名詞的堆嵌去拼湊、想像，並賦予意義。這是後現代的書寫方式之一。

而這樣的手法展現在地理的書寫上，就可以看出某種效果：「你的下午茶要到高島屋地下一樓的 *Fachon*，還是高台寺參道口旁的洛匠。*Fachon* 的午茶，一塊英式鬆餅和一盅當店的熱咖啡或紅茶...」⁴、「還剩下一點點味道的，與濟南路平行的忠孝東路三段十巷，清水混凝土好佳在沒有被貼馬賽克或二丁掛，並保留了會帶來光影變化的植物羣，只窗子換成透明櫥窗，開起一家家的 *boutique*，很像原宿表參道上的那一牌老公寓...」⁵

開場的情境鋪陳方式放在《古都》地理的書寫上，就會產生如上的效果。從地理位置的移動，與第一人稱主角的情緒感受的變化上，其實並沒有過多的描寫。從地理名詞的連接使用上，可以看到第一人稱在敘事當中的狀況，但是並沒有細部的內心情緒描寫。反而地理名詞都市空間、商品名詞，扮演了情緒的推衍作用。所以我們知道第一人稱主角要喝下午茶，但是不知道她的下午茶與其他故事其他文本的下午茶有何差別。所以高島屋、*Fachon*、洛匠位於哪個都市、哪個街道上，就會讓地理符號被成一種陳述，推到了文本敘事的前緣。也所以我們無從得知這些地理符號背後所具有的歷史文化與地理上的意義，它們只是符號，被朱天心拿來使用。

而我們由此來進入文本，並隨著朱天心這樣空洞的書寫來認知她眼中的東京、台北的都市景觀，卻看不到她對於台北或東京的感知。因為感知的部分被放在地理符號後面而無法顯示。也所以我們永遠無從得知那『剩下一點點味道』指

³古都，頁 152。

⁴古都，頁 170。

⁵古都，頁 217。

的是什麼，只有全然的空洞化與模糊化，而只能由讀者個人對於台北與東京的觀感，來拼湊意義。這也是一種具有很後現代化特色的書寫方式。都市本身不再具有形而上的既定道德與文化上的意涵，而是由文本的符號性與互文性使讀者能各說各話，去拼湊對於都市的感受與地理認識。

2、地理書寫的互文性：

「美琪飯店什麼時候成了上海商銀？/城市，銀行和嫖妓的基地，摩天大樓式的雜草亂長。設計帝國飯店的萊特（Frank Lloyd Wright）早說過」⁶

互文性（Intertextuality）是後現代主義文學中的一個特性。朱天心在地理情境的描寫上，也用了互文的方式。比如對於都市建築的變遷，飯店因為時代的移轉變成了銀行建物，改變了外表特徵與意義。在這裡作者用了美國建築設計師萊特的典故，來與台北中山區的地理建物變遷互文。我們依然從文本當中看不見作者對於美琪飯店拆建、延革的個人觀點與情感空間描述，反而作者用了其他文本當中的歷史背景與文化意涵，來代替具體的描述。這個方式在下面一段到了極端：

你依稀記得的位置如今布滿了麥當勞佐丹奴三商巧福尼采精品或溫蒂 7-11 米學兒服飾 HANG-TEN，你彷彿晉太原中武陵人捕魚為業……——千重子一邊回想這些往事，一邊漫步在通往野野宮的小路上。這條小路有塊不太舊的路牌，上面寫著「通往竹林深處」幾個字。原來比較幽暗的地方如今明亮多了。門前的小賣店野揚起吆喝聲。然而，這《源氏物語》提到過的小神社如今依然如故——⁷。

對一個特定建物，朱天心利用了一個建築師的設計文化理念來嘲諷其商業化變遷。而對於一個不具體且範圍較大的街道的變遷，作者就以多重的文本故事介入，以陶淵明的〈桃花源記〉與川端康成的《古都》的情境與人物感受，來對於一個街道景觀在後現代資本主義商業化社會的快速的流變進行互文。這也使得朱天心的一個對於都市的變遷所採取的，希望能回歸到過去舊時空的美好懷舊，藉著桃花源記的對於烏托邦的想像，搭上了川端康成原本的以京都的古舊人文氣息的美，來呼應對桃花源記的美好嚮往的指涉。兩個文本本身就互文，而朱天心〈古都〉全書在以川端康成的《古都》意象與自己筆下要寫的台北的大敘事中也是個互文的狀態，而在內文細部的敘述當中，朱天心又再度的進行了一次，使得文本有了雙重的互文，繼而避免掉她對於台北街道的變遷那種缺乏自己原本該有的人文情境的觀點書寫的空洞與陌生化，而使其他文本中的敘事得以滲入台北的都市意象中，充實了原本薄弱的地理書寫。只是對於一般讀者（the common reader）

⁶古都，頁 190。

⁷古都，頁 190。

來說⁸，對於用來互文的文本不熟悉的話，反而會造成不容易進入朱天心文本的一個效果。

3、去歷史化的地理意義：

朱天心在〈古都〉當中，隨處可見的引用了與台灣有關的史書與文人以及歷史文本當中的敘述，來試圖描寫自己對於台北都市自古以來的地理情境改變的感受，進行一個作者自我中心的論述（discourse），來試圖說明對於台北自過去到現代，外來住民對於台北的地理風景的影響。朱天心似乎想迴避掉一種可能會被人質疑其認同或是身分與立場的自我中心論述，而刻意的引用其他的文本來對於自己所要質疑批判的，台灣人對於自身的都市地理環境的不重視的概念，進行互文。試圖藉由她所引用的文本，來應證自己的觀點。比如：

其後，來採硫磺的郁永河在《裨海紀遊》⁹形容台北：非人所居。...藍鼎元說：台人平居好亂，既平復起。/連沈葆貞也說：台北瘴癘地/李鴻章：鳥不語花不香，男無情，女無義。/不滿那地方的，不自你始。你真不想回去的啊。¹⁰

這麼做其實是一種去歷史化的做法。使用破碎的文本與敘事的引用與拼貼，並在其中夾入作者自己的觀點。看起來似乎具有豐厚的人文歷史情境的考證，但實際上文本最後所呈現出來的卻是全然平板與空寂。破碎文本的引入，使讀者無從去追溯引用文本中原本的大敘事的架構與歷史觀。而不同作者、不同文本的片段引入，背後如果進行考證與爬梳，其觀點的緣由可能會得到相互矛盾與時空地理觀的意見不同。郁永河入台北時凱達格蘭人世居於此，漢人勢力尚未侵入。藍鼎元的說法背景已是漢人移民據有全台，泉漳移民械鬥的背景。李鴻章則從未踏入台灣一步，以傳統大清帝國的中心歷史與地理觀來檢視台灣...這種種內部論述可能出現的衝突與立場，都在朱天心的引用當中，被模糊了。從文本當中，我們能看見唯一的一件事就是她自己在敘述中所下的結語：「不滿那地方的，不自你始。你真不想回去的啊。」

而這麼區區的一句話所呈現的觀點，其實就只有『很多人都不滿台灣（甚至於不是那麼針對台北，而是針對全台）』。

而為什麼不滿台灣？朱天心想說的那個不滿與其他人，與其他作者有所區別的不滿，到底又是什麼？在這樣的陳述當中是看不到的。也許朱天心的用意是打算點出單純不滿的這個概念，而藉由互文的方式，去模糊了自己的立場，而希望讓讀者由不同論述者的諸多歷史演變，來體認台北為何歷來令人不滿。其實這樣

⁸我的意思近似維吉尼亞·吳爾芙《普通讀者》中提到的概念。參見《普通讀者》，Virginia Woolf，劉炳善等譯，遠流，台北，2004。

⁹郁永河的《裨海紀遊》是考證出來較受學界認同的名稱。而朱天心在行文中，不用『裨』而用『稗』，引的是某些方志中疑似筆誤的版本。在這裡朱天心是否具有想要顛覆主體歷史的論述，試圖『去中心化』，就不得而知了。

¹⁰古都，頁 177。

的去掉一個中心主體歷史觀的敘事，就是非常具有後現代性反對單一中心權力定義歷史的主張。而這樣的主張藉由朱天心的互文與歷史文本陳述的拼貼，使台北地理環境的描寫從單純現代的狀況向多面向的歷史時空拓展，變得具有多樣性與深度。也因此原本空洞的地理景觀歷史感，藉由互文增添了內涵。雖然這種做法仍不免的造成了朱天心文本中論點與觀點的矛盾與衝突，不過由這點來看，朱天心毋寧是具有某些後現代性的思維在其中的。這個思維也與她文本中一貫的現代主義式人道主義精神互相矛盾。關於這個矛盾我留到後面再談。

三、《漫遊者》：一種都市的鄉愁

由〈古都〉開始，到了《漫遊者》，朱天心依循著上面提到的幾個後現代的地理書寫方式，將文本內的個人關注延伸推到了一個更加虛幻與模糊化，充滿疏離感的境地。《古都》中的台北城今昔對比，還可以看出朱天心試圖去批判她所生存於其中的現在式的城市現象，並試圖去找出一個可以讓她繼續在此生活下去的目標，還具有某種積極的，想要喚起人們對與這個都市的關注的感覺。但是到了《漫遊者》，這樣對現實的期待與不滿批判，就完全的失焦了。

造成〈古都〉與《漫遊者》一個具體的差異原因，來自於作者父親的死帶給她的衝擊。朱天心在精神上與生活上都相當依靠父親¹¹，可以說當朱天心在對外界事物進行批判與認知的途中，她都有個指標在她的背後支撐著她。對於現實的不滿、對於台灣本土派勢力崛起造成的政治問題與台灣社會民主化帶來的轉變，她都會一邊質疑，然後一邊希望得到父親的認可。過去朱天心在現實當中尋求不到一個依歸的時候，還可以回到父親的身邊尋求慰藉，畢竟她父親還在她的身邊。結果她的父親一死，他所象徵著過去國民政府專政時期的舊有時光，那種對於她的政治認同與出身環境（眷村）還有文化根源，一下子被斷絕了。外在世界她所生存其中的台北城的往昔消失了，美好的國民政府專政時期的空間消失了，她自己認同當中的故鄉台北已經變成一個她所無法接受與聞問的異鄉，她早已無鄉可回。但因為她所認同的家鄉親人（父親）還在，所以她雖然跳出來質疑台北的現況，但猶有依歸。但她父親一死，她心靈的故鄉也就跟著消失，變得她再也找不到自己的故鄉了。

而這點意義背後象徵什麼？從朱天心過去到現在的文本來看，她從來沒有認同過她其他家人背後的族群與社會背景。她的丈夫是本省漢人，民進黨員。外祖父母是本省客家人，還認同日本文化。但在她的文本中，她從不去正面描寫客家或是台灣人被日本殖民下文化情境，對於本省的閩南漢人文化則更深具貶意。而她也從來沒有認同過母親，並讓她母親的理念或精神典範滲透在她的文本當中。也因此對朱天心來說，已經沒有了一個她所能認同的對象。而這符合了某種都市人的鄉愁。

何為都市人的鄉愁？這個概念是現代化社會當中的一個特性。人在都市出生

¹¹參見朱天心〈《華太平家傳》的作者與我〉一文。

長大，他沒有、或是只因爲著祖父母輩仍在鄉村生活，而只具有某些童年或是節慶時期的鄉村體驗而懷鄉，以及一個『自己身份與文化的認同』。很多時候，就並不會去以鄉土爲認同的中心，而是會去認同一個個體心目中『美好的』、『想像的』的一個故鄉。而他們的懷鄉就會是以這樣的前提，去尋找其文化意義。而這多半展現在兩種特徵當中。一個是以都市的環境與文化去進行認同，比如都市當中的次文化與特定的建物與空間的認同。舉例來說，如果生活在台北，對於過去所唸的學校比如北一女校友，就會有對於其學校與台北城的文化認同，比如參與閱兵，或是博愛特區的飲食文化等。或者是過去在台北新公園聚會的同性戀族群，對其環境與文化上的地理認同。或者是類似台中糖廠，所具有的過去台中市居民所具有的老舊都市記憶與情感。這些都是都市的鄉愁。其實與鄉村的鄉愁是相類似的認同方式。只是都市具有快速流動、資訊、商業與政治上的特別意義，相對於鄉村來說是更加快速的改變，而非平穩的緩步變遷。也因此這第一類的都市鄉愁所意含的文化認同意義，就很容易因爲世代的不同，與商品化、商業化或是都市地理建築的改變，而容易的被消失或取代。也引此會延伸出第二種都市鄉愁的方式。

正因爲都市的快速流變與商業化的特性造成了一切環境的變遷充滿了不定性與事物的資訊化，也因此媒體與商品的快速流通之下，很多的文化資訊產業商品的進駐，使都市人在生活中直接的就去對所獲取的資訊進行認同。而都市人多半是自認爲比生活在鄉村的人更有文化、更有知識水準，所以就更會從文化現象從文化產品與媒體、書籍所提供的知識上面，去尋求文化認同。而這樣的認同多半不是具有在地性的。如插畫家幾米的繪本之所以會在台灣暢銷，甚至在日本與歐美都廣爲被接受，就是因爲他繪本當中的都市情境與場景，都大量的運用歐式的建築風格來醞釀情緒。而讀者接受了圖像當中所呈現的地景，並喚起了他們想要去認同的一個『理想的』都市文化。這樣的例子也呈現在諸多的商品化的都市現象當中，比如對於紅酒與北歐、日本家具的商品引進，所造成的非在地化的文化考據與認同。都市人別於第一類的以在地性爲認同依歸，反而是以物品或是知識符碼的背後的外來文化歷史根源情境來進行認同，造成了一種片面式的幻想性的與理想式的認同，而這個可能與各個符碼的具體真實狀態有所出入。這就像有的都市人可能會從資訊上、知識、文化傳播上來認識巴黎，然後覺得巴黎象徵的文化才是他們想認同的文化，巴黎才是他們的故鄉。不過當他們真正到了巴黎，反而會覺得巴黎並不是他們所想像中的巴黎，繼而幻滅。

而朱天心的《漫遊者》，就正是如此的一個代表。如果說在〈古都〉當中，朱天心還試圖去召喚過去她成長過程的眷村記憶，以及她年輕時其所體驗記憶的美好的台北，來對抗因爲經濟起飛與解嚴，還有政黨輪替的，這十幾年來台北城的快速改變。這是比較像是第一階段的都市鄉愁。都市人常因爲過去具有美好回憶的都市場景的被拆（比如中華商場），或文化現象的改變（西門町的電影文化變成青少年次文化）而不滿，而大聲疾呼，希望自己所認同的特定都市文化與地景可以保留，可以不要改變，並批判新興的文化，特別是別於官方或是過去國民

政府的單一媒體與文化霸權建構下的主體文化的次文化現象（大眾化、庸俗、本土化，這些都意味著落後與沒價值）。〈古都〉的地理書寫就圍繞著這個主題，進行懷舊與利用其他都市文化文本來互文，試圖召喚過去朱天心認為的第一類美好都市鄉愁。

那麼在《漫遊者》當中，就由〈古都〉進入到了第二種鄉愁。外在的都市環境朱天心已經不想面對，而在心靈支撐她的父親背後的文化意義也開始幻滅。她開始在問自己死亡的課題，正如同在文本當中的：「一共你就只看過兩次臨終的人」¹²。正因作者從未面臨死亡所帶來的威脅，這個威脅就是更深層的一種強烈的，你必須尋求一個認同的歸依之處的感受。她過去一直在逃避面對國民政府專政下的文化霸權記憶的消失所產生的文化上與政治上的多元混亂眾聲喧嘩的現象，所以將目光與關注躲回了家庭的認同上，有點保守的認定了我只要面對我的家庭就可以逃避外在世界的紛擾。比如：

「我會爲了家庭的恩怨去殺人，在我看起來比愛國、比你擁護哪一個經濟制度要理由充分得多。我愛我恨是我個人的事情．．．¹³。」

但是朱天心沒想過的是，她所依循著來維繫家庭的背後的觀念的，其實是來自於她的父親。而她父親死了，不存在了。這個由外在世界躲回去的家庭也因此崩毀了。所以她開始恐慌，如同黃錦樹所稱的：「〈古都〉和《漫遊者》似乎都可以說是個重大的過渡，『深情在睫，孤意在眉』的朱天心不得不暫時回頭（抒情的）去處理自身生命中迫在眉睫的問題．．．¹⁴」。朱天心開始去尋找一個可認同的對象，一個替代品。而這樣的態度在文本當中隨處可見：「第一次，你學會這一樣，死去的人，夢裡不會再長大和變老。」¹⁵、「現實逐漸冷卻流失，夢境漸次沉澱清晰，你不能再做任何事情，包括僅僅只是喝完咖啡後起身離去，因爲你再無法分辨出夢境與夢境、夢境與清醒之際這件再簡單不過的事了。」¹⁶。

所以朱天心開始在自己的夢中打造新家，而新家是現實中或是理想中她想要建構與居住的房子。房子在她腦海中成形，而現實中她得不到。她慢慢延伸，除了新家之外，開始想像街道，一個由自己貧乏想像力所營建的新市鎮（她已經不期待台北了）。只有規劃但無效率的，除了幾個場景外別無一物空洞的市鎮。而當她要開始爲空洞處添上具體的地理場景時，她只能想出如同她在〈古都〉中只看壞不看好的現代化的台北，然後自我否定，開始引入西方的都市、城鎮、建物、商品，全都是第一世界的文化產物，連一點第三世界的商品與建物都沒有，來建構一個朱天心理想中的，夢中的市鎮。

當然她最後還是得回到現實，知道自己作夢也無法解決自己無根的認同問題。所以她開始了一種知識文本的歷史地理考證，開始了一趟對於認同的旅程。這個認同已經不單純只是對於國族或是母土的認同，正如前面所說的，朱天心根

¹²漫遊者，頁 78。

¹³參見朱天心〈「大和解？」回應之二〉一文。

¹⁴黃錦樹〈悼祭之書〉

¹⁵漫遊者，頁 34。

¹⁶漫遊者，頁 49。

本就迴避了台灣本土人事地物的崛起。家庭又面臨破碎（父親的死），她自己再不想從台灣現實社會中可尋得的多元文化與資訊得到認同。所以她直接的跨越古今歷史的地理書寫與文本，而且是回歸到充滿東方主義的第一世界的歷史觀，來召喚許許多多的歐亞非（獨漏中國）的輝煌文明，來尋找自己的宗教觀、人生觀與生死觀，以及眾多的地理書寫背符碼（依然是缺乏縱深的不斷互文），來建構一趟漫遊。她已經不能，也無能在台北找到歸宿。所以她選擇離開這塊土地，而逃避式的找到了一個暫時的認同，即化身為一個漫遊者。

朱天心化身為漫遊者，她不需去面對國族歷史觀與家國、土地，甚至一切階級與文化上的認同問題。過去她巧妙的試圖迴避掉他人對於她文本中的認同矛盾的攻擊，她選擇了不要身分、沒有身分，以一個沒有主張、沒有主體觀的個體在世界上的不同時空遊走，召喚她喜愛的某些文化意像，比如：「無所事事的人被認為是最尊貴的」¹⁷，來建構自己的人生觀。

但逃避去選擇一個主義或是主張某個主體觀來認知世界，卻又想去藉著眾多的歷史、文化、知識、地理現象來填滿自己認同的消失，那麼就會迷失在眾多的資訊當中，而失去了自我。而朱天心似乎又沒意識到當她放棄認同些什麼時，她同時也就無法去認同自己的記憶與過去。所以當她開始回想起過去的生活，試圖去召喚童年與學生時期的感觸，以及過去她在台灣所進行過的旅程（漫遊）的時候，她還是又落入了〈古都〉的窠臼，然後就繞不出來，得不到解脫。在此舉范銘如的話，作為註腳：「物的『歷史性』功能也許正解釋了《漫遊者》為何揚棄歷時性敘事模式，逕用雜亂散漫的符號群堆積，因為後者的時代錯亂感適以表達朱天心喪父至痛。失怙，對朱天心而言不僅是痛失親長，更是近年來亟欲維護的理體信念的再崩盤。悼父，豈非悼己呢？」¹⁸

所以這樣的由『夢中的』、『理想的』一個試圖躲開資訊化社會快速流變的現代都市的狀態，去尋求一個人歸宿的認同的文本呈現，是相當符合我所謂第二種的都市鄉愁。

而從〈古都〉到《漫遊者》，兩種鄉愁的呈現，意味著朱天心展現了後現代的地理書寫特色。〈古都〉試圖用後現代的技巧，運用空洞的歷史地理名詞、互文性與去地理化的呈現，試圖挑戰臺北快速變遷的疏離感與泛政治化，藉此挽回朱天心所認為的昔日的美好。那麼，在《漫遊者》當中，朱天心藉由後現代地理書寫的特徵，同樣用空洞化的歷史地理名詞堆砌以及地理景物的互文，來表達一個主體漫遊的概念。而漫遊者走得比〈古都〉更遠，當朱天心化身為漫遊者時，她不再僅僅只是假扮日本遊客批判今日臺北城醜態的臺北居民；當她化身為漫遊者時，她完全就使用了一種 19 世紀西方帝國主義拓荒者心態，站在菁英式的優越角度，在台灣進行一種遊記書寫的敘述。完全是以模仿帝國殖民者的態度，來進行對台灣文化的「窺奇」。同時她又不斷的嚮往西方歐美的地理與歷史情境，幻想自己可以逃離「被迫」生活所在的異鄉之地：台灣。

¹⁷漫遊者，頁 58。

¹⁸引自范銘如〈漫遊者的拾荒癖——評朱天心《漫遊者》〉

這樣的心態偏偏是相當現代主義式的。雖然整體《漫遊者》透出的零碎歷史地理資訊與敘述十分後現代，但漫遊者的主體卻十分的強烈，那是一個充分懷舊且同時又矛盾的，追求進步的現代性、強調菁英主義的混亂價值觀。當然是相當現代主義式的。主體雖然明顯，但成分卻複雜弔詭，也很容易能由此看出朱天心的無所適從。

而這樣矛盾的心態揉雜了後現代主義的外在拼貼式的景物描寫與互文，呈現了《漫遊者》想要突破與追尋的自我意識。朱天心試圖藉此來尋得自身主體的認同，而那樣的認同，絕不能單純由文本當中的後現代地理書寫來探索。因為朱天心的自我認同，絕對與她身為作者的文化背景、人格成長還有都市經驗有關，必須要從她的背景與心態來考證，我們才更能體會為何朱天心會嚮往第一世界的破碎歷史地理典故，以及她為何無法接受台灣今昔本土文化的價值的理由。這必須得由她的特色來探索。就是我認為從她的言論與文本當中，都十分容易觀察到一個屬於朱天心的個人風格。亦即，朱天心的「中產階級意識」。

四、朱天心文本的「中產階級意識」

而由以上各點所提到的朱天心文本所展露的書寫策略與特色，學界對於其中呈現的多面向論述，常常針對某個概念去解析文本。而這其中大概的趨向不外是『老靈魂』¹⁹、『眷村戀物』²⁰、『國族認同』²¹、『閨閣書寫』²²、『族群問題』²³、『現代性/後現代』²⁴，等等。而每個主線的論述都會導出朱天心文本當中的矛盾，意即所有解析出來的觀點，都很難串聯文本本身。也所以論者常常會點出其中的矛盾，並試圖去替朱解套：

但矛盾的是，因『去聖渺遠，寶變為石』而『陷刻少恩』的朱天心，一方面行走於後現代的台北，一方面卻在現代主義的深度模型（depth model）中操作知識，這使得她的漫遊姿態格外的具有根本的悲劇性——夾在現代與後現代的裂縫之間，兩者不同的時間觀與世界觀勢必無法交會，流亡也就成為命定²⁵。

在這裡我也試圖提出一條主線，來串聯我上面提到朱天心文本中的特性。而我覺得朱天心文本顯露出的眾多特性的導因，來自於朱天心的『中產階級』意識。

何謂中產階級？「定義中產階級最簡單的方法是說：其成員具有某些平民和

¹⁹參見王德威〈老靈魂前世今生——朱天心的小說〉。

²⁰參見邵毓娟〈眷村再見/現：試析朱天心作品中戀物式主體建構〉。

²¹眾多文本皆有提到國族認同，在此舉邱貴芬〈想我（自我）放逐的（兄弟）姊妹們：閱讀第二代「外省」（女）作家朱天心〉為例。

²²參見注 20。

²³參見郝譽翔〈一九八七年的逃亡——論朱天心小說中的朝聖之旅〉。

²⁴參見注 23 與黃錦樹〈從大觀園到咖啡館——閱讀/書寫朱天心〉。

²⁵參見注 23。

領導者所不共有的特質，一般說來，他們不與平民一樣地靠他人而生活；也不像領導者那樣有特別的能力和慾望去領導他人，並利用新契機。」²⁶這是西方學者 Gerhard Hirschfeld 的定義。在這樣的定義下，展現在台灣的中產階級的行為與特質中，特別是在朱天心文本中所呈現的價值觀，就會像蕭新煌所定義的：

...中產階級既是向上流動的結果和體制上的既得利益者，因此它的『現實性格』是相當明顯的。他們傾向於精打細算，對於可能的變遷他們會先盤算『變』不會帶給他們壞處，他們才會去支持；如果有好處的話，他們當然樂意擁護。/因此，我們可以這麼說，中產階級對於既有體制大都不傾向去做激烈的挑戰，他們是在有條件、有保留的求變者。他們對既有的一切會相當去珍惜它、去保有它，甚至想去擴大既有利益以完成中產階級本身的『再生產條件』²⁷。

而朱天心在文本所透出的很多思考與生活情境，就很有這樣的特性。朱天心一方面希望解嚴後的民主化能帶來她生活中的美好，她不用面對國民黨的腐敗專政。所以她會與夫婿一同參加在野黨追求民主化的政治活動。而等到外來政權下台，換上了本省人的領導。她卻發現民主改革開放帶來過去被壓制的本省人在政治與文化上的大反撲的時候，她開始惶恐。因為整個社會的價值觀呈現出百家爭鳴，不再是威權時期的單一價值觀宰制一切的狀態。而更要命的是，她過去所相信所依循的國民政府文化霸權下的傳統中國文化美德，竟然會被原本庶民的她所貶視的閩南粗俗落後的文化所取代²⁸。她沒有全盤思考的是，她眼中瞧不起的閩南庶民佔台灣人口的大多數。當這些人有了民主自由，可以不用受到官方在各種傳播媒介與都市計畫的限制的時候，當然的會全面的反撲。這也是後現代社會當中的政治權力重新分配造成的必然現象。

而朱天心之所以無法接受，是因為這樣的後現代政治演變下的都市、經濟、政治與文化變遷，完全的傷害了她的既得利益。試以她的生平來看，當她不斷抱怨說自己家庭沒有餘財可以讓她出國，在台北也買不起像樣的房子。但她卻沒想過她的求學時代正是台灣經濟起飛的時期，而台灣當時的經濟成長主要建立在廉價的勞工身上。同世代的台灣女性很多在當時都小學畢業、初中畢業，就必須去工廠當女工，而犧牲了自己的青春。她卻能夠唸北一女、寫作、唸大學，最後成爲作家。當時多少同年齡層的女性卻因爲階級的無法流動而無從發聲。而這樣的背景在朱天心的筆下，延續到〈古都〉與《漫遊者》當中呈現的是，她永遠都在『同情』這些低階層的人（而且很巧不巧的全是閩南族群）。而敘述當中，又不斷的抱怨台灣的經濟成長，她沒有得到任何的利益。反而是用諷刺的眼光揶揄

²⁶ 《統治菁英、中產階級與平民—人類的成長與生存》，頁 132。

²⁷ 《變遷中的台灣社會中產階級》，頁 11。

²⁸ 我曾在某次座談會當中，聽到朱天心女士說：「台北現在會那麼醜，一些美好的事物，比如路邊原本常見的山東饅頭店，那種外省鄉愁的回憶都被又髒又醜的海產店與小吃攤取代。這些都是政黨輪替的泛政治化的結果。...」

她口中的土財主，那些因為土地一夕暴富的本省地主。殊不知縱使她的論點正確，那些人也是少數。而這樣的對於財富分配的抱怨，十足的是非常中產階級式地。朱天心根本不關心下層階層民眾的生活，她只關心自己能否過得好。而比較的對象，則是比她的身分、地位、財富高的階層。所以在〈古都〉當中，朱天心抱怨的對象除了本省地主與權謀政客外，她同時也批判了自己族群的政府高官，有資產、子女出國、有豪宅大院...這背後根本就不是政治傾向與族群認同的問題，而是一脈的中產階級得不到的自我哀怨。

所以當朱天心將眼光放在文化上，以及她所賴以維生的都市：台北城的時候，就將這樣的抱怨擴大。將她過去生活安定時期的外在環境景物與價值觀，當成一個範本。用這個範本，來檢視現當下的台北。朱天心沒有意識到的是，這樣的試圖去阻擋台北的資本化、商業化與後現代政治化的現況時，她會造成文本透出了兩種結果：一個是，這是很主體觀點在批判後現代政治文化現象。其實不是懷舊，而是想回到過去的『安定』時空；第二個是，當她如此主張的時候，她自己就有身分階級與主體的立場。其實她就必須承認自己有立場，而且那個立場本身是源自於特權與不民主下的時空背景產物（眷村的福利等等）。她本身是過去的加害者下的得益者的一部分，而不是受害者。而偏偏在兩個文本當中，她卻是以一付受害者，然後試圖站在一個最大公約數，去喚醒人們。如同她大言不慚的這麼質問：「因為我以為那個開頭（〈古都〉）對我來講，是在尋求一個最大公約數。我以為那是我們不管任何年紀、任何黨派、任何價值觀，不是都應該都會這麼認為？」²⁹。而這就是台灣中產階級的一個習性。在朱天心的文本當中是非常清楚的。

那麼這跟她的後現代地理書寫有什麼關係？既然她這麼的追求現代性、追求進步與安定的既得利益式的價值觀與生活，似乎與後現代主義的主張去歷史化、主張沒有雅俗之分、每個個體都有主張自己權力的自由等觀念相互衝突。但正因為朱天心的中產階級焦慮，當這個焦慮由她自私的維護自己的利益價值觀出發的時候，她就必須去反對，去拆解，去批判、挑戰現在在台灣主流的後殖民文化現象。如果說台灣現在因為本土化的興起，在抵制與重構過去的文化霸權的過程中，那身為過去文化霸權的得益者與維護者，本身就應該是被反的一邊。也因此在她生活在後現代政治社會當中，本身被後現代商品化、資訊化的空間物品快速流變的狀況下影響的時候，她會一面希望時空不變來召喚美好的過去，一面又利用著後現代的資訊化、知識化、對於文化的重新拼貼與互文，來抵抗風潮正盛的本土性的崛起。因為這麼做，就可以用各種外來文化商業符號來抵抗她不想接受的閩南本土文化的『入侵』。但朱天心沒想過的是，她如果真的相信自己要追尋的價值觀，她其實可以利用後現代主義的各種面向來進行權力的發聲，並涉入在本土性或是本土泛政治化的都市與政治經濟文化的重新建構當中，而讓台灣、台北變成一個她真正想推廣，變成想回歸的一個樣子。但朱天心不這麼做。她做的是選擇站在一個高點來反抗現實，而不是試著進入現實來改變現實。這是因為她

²⁹參見注 13。

並不是知識份子，也不會爲了公眾大眾的利益去犧牲、去推廣、去革命、去主張一個她所信仰並會爲此而死的信念。

正如同她所說的，她只關心自己的家庭，絕不會爲任何人而死。也所以當她不想滲入現實的混亂與重構當中，她就只能逃避並流亡在超越時空的歷史文本當中，然後再也回不到現實。正如黃錦樹所說的「漫遊者朱天心下一步要怎麼走，仍需拭目以待。」³⁰。我是認爲她如果一邊生活在現實台北，一方面又只能逃避台北，卻又不想離開。那麼她永遠就只能在她的內心、在她的夢裡漫遊。她是無法如同她父親一般，尋求宗教上與人生態度上的，對現實的適應，而再也回不來。尤其是當能指引她的父親已然不在的時候。

五、結論

本文試圖以朱天心文本當中的後現代地理書寫，來看她的主體建構。不過正因爲著她中產階級的心態，使得她並不像真正的知識份子或文化菁英有一個主體觀或是論述，來面對世界，並在世界中尋求一個主客體的良好互動模式。甚至於反主體中心的後現代主義者或是解構主義者，也會試著找出一個論述的脈絡來面對世界。如果要反對主體中心，並不斷利用互文與符號化的文本拼貼來模糊與抵制主體，那就不能試著去喚回什麼『美好的過去個人回憶』。如同史碧娃克說的：「一旦意識到能夠解構的唯一辦法，就是將那個要被批判的結構用作於自己批判的結構，就會明白完全擺脫是做不到的。」³¹。因爲當朱天心用來批判的態度與背景本身，其實就是該被批判的對象，但她只會不加自我反省的批判。朱天心藉由後現代主義的方式去批判後現代主義的文化地理的變遷，因爲她想迴避掉她的既得利益的背景，想自認自己有某個文化道德可以來批判台灣的現狀。但是她的主體並不明確，甚至找不到立足點，只能由諸多分散破碎的資訊符碼來召喚她模糊的認同，而使得互文性與歧義性讓她藉以批判的觀點失焦，甚至於自己到最後不知該往何方又回不到現實。這是朱天心的悲哀。

不過，正因爲朱天心要高舉著什麼已然逝去的價值觀，與個人的回憶以及認知，來挑戰著充滿後現代性台灣與政治的現實，這完全顯示她其實是以一個現代主義的寫作角度進行書寫的。不過，當朱天心使用後現代主義的小說技巧來試圖寫現代主義內涵的小說，就構成了最大也最衝突的一個矛盾，這兩者是沒有辦法結合，並使她找出解決之道的。但諷刺的是，朱天心這樣的非常現代主義的作家面對後現代的那種苦惱，與無法解脫的困境，這兩者不斷衝突、激盪，呈現在文本中，反而使文本透出了某種廣度，令讀者能徜徉在華麗的時空情境場景變換，與文本的互文當中。這也是某種朱天心文本的時代價值吧。

³⁰參見注 14。

³¹ Gayatri Spivak. 《The Post-Colonial Critics: Interviews' Strategies, Dialogues, ed.》，頁 45。

參考文獻

專書

- 唐維敏譯，《後現代文化導論》，台北：五南，1999。
- 朱天心，《古都》，台北：麥田，1997。
- 朱天心，《漫遊者》，台北：聯合文學，2000。
- 蕭新煌主編，《變遷中的台灣社會中產階級》，台北：巨流，1980。
- Virginia Woolf 著，劉炳善等譯，《普通讀者》，遠流，台北，2004。
- 包亞明主編，《後現代性與地理學的政治》，上海：上海教育，2001。
- Gayatri , Spivak. *The Post-Colonial Critics: Interviews' Strategies, Dialogues, ed.* New York and London: Routledge, 1990.
- Richard Peet，國立編譯館主譯，王志弘、張華蓀、宋郁玲、陳毅峰譯《現代地理思想》，一版，台北：群學，2005。
- G. Hirschfeld，蘇付伊、丁庭宇譯，《統治菁英、中產階級與平民—人類的成長與生存》台北：桂冠，1987，二版。

期刊論文

- 朱天心〈「大和解？」回應之二〉，《台灣社會研究季刊》，第43期，2001年9月。
- 邵毓娟，〈眷村再見/現：試析朱天心作品中戀物式主體建構〉，《中外文學》，第32卷第10期，2004年3月。
- 邱貴芬，〈想我（自我）放逐的（兄弟）姊妹們：閱讀第二代「外省」（女）作家朱天心〉，《中外文學》，第22卷第3期，1993年8月。
- 郝譽翔，〈一九八七年的逃亡—論朱天心小說中的朝聖之旅〉，《東華人文學報》，第3期，2001年7月。
- 黃錦樹，〈悼祭之書〉，《漫遊者》，朱天心，台北：聯合文學，2000。
- 王德威，〈老靈魂前世今生——朱天心的小說〉，《古都》，朱天心，台北：聯合文學，1997。

郭松棻〈論寫作〉的性別意象

黃柏維

國立臺北教育大學台灣文學研究所

摘要

本文欲解析郭松棻〈論寫作〉此篇小說中的性別意象。前言部份就郭氏小說中的常被論及的意象以及前人評述觀點做一個回顧，接著以此篇小說主人翁的所處語境為開端，再論小說中的性別意象，觀音女神的象徵意涵，以探究原始佛教經典的方式討論觀音的形象，並以克莉斯蒂娃（Kristeva）對母性空間的部分觀點幫助解析主人翁的人生旅程和失語病徵，及其所形成的意象聯結與觀音形象的對比參照，期能為此篇小說的詮釋盡一份心力。

關鍵詞：觀音、陽具母親、母性空間、郭松棻、〈論寫作〉

一、前言

郭松棻於一九八三年放下論戰的筆，重回文學創作的道路，寫了幾篇小說，後來多有修改。〈論寫作〉為其中一篇，初稿原名〈寫作〉，一九九三年修改完成，前幾年又更名為〈西窗記事〉。郭松棻創作的小說有幾篇皆描寫了孤兒、母親的角色。目前評論郭松棻的小說，大多傾向國族論述和歷史背景形成的意識形態，其中性別意象和母親形象的探討多作為一種原鄉的失落象徵，一種孤兒的意識，聯結探討至台灣人的歷史和文化背景，而就作者本身美學建構的專門論述仍數稀少。

提及性別意象或母親形象的論文，計有李桂芳於 1997 年發表的〈終戰後的胎變—從女性、歷史想像與國族記憶閱讀郭松棻〉¹，從女性、歷史想像與國族記憶的角度詮釋郭松棻各思想面向的相互連結，並在精神分析理論上，討論〈論寫作〉此篇中篇小說時，引用到克莉斯蒂娃母性空間（chora）的概念，可惜僅以五六句，以母性空間「難以言喻」的特性解釋主人翁的失語症，而並未再深入

¹ 李桂芳，〈終戰後的胎變—從女性、歷史想像與國族記憶閱讀郭松棻〉，《水筆仔》第三期，1997。

探討。其後許素蘭在 2002 年一月重新修訂的〈流亡的父親、奔跑的母親—郭松棻小說中性/別烏托邦的矛盾與背離〉²，從女性議題和國族認同切入，剖析郭松棻小說中對兩性烏托邦的呈現和思維，觸及了郭松棻小說中的「母親意象」，並點出小說人物具後殖民色彩的特質；至陳明柔於 2002 年發表的〈當代台灣小說中歷史記憶的書寫—以郭松棻為觀察主軸〉³，探討郭松棻作品裡個體存在和集體歷史記憶的交雜，且更深入地探討主體對母者意象的歷史展開的追尋和漂泊。母親形象的部分後在王韶君〈想像、象徵與真實—釋郭松棻小說中的母親形象〉⁴以拉康結構主義精神分析學再更加地深入探討及延伸。

作家論的部份有黃錦樹於 2004 年六月發表的〈詩，歷史病體與母性—論郭松棻〉⁵，從郭松棻對唯物論的轉折，以及曾對人道主義的批判文章，和 1977 年至 1979 年最後關於自由主義、存在主義、共產主義的評論分析作家，且認為郭松棻維持著其左翼馬克思主義的立場，在復出創作時以不同的形式表達。另外在 2004 年六月魏偉莉的〈異鄉與夢土—郭松棻思想與文學研究〉⁶則以「文化身份」的概念分析郭松棻作品中的身份認同，並以母親意象和離散處境，解讀作者及小說人物為一個台灣的後殖民主體，以後殖民的觀點，詮釋台灣七〇至八〇年代社會及歷史環境的流變，以及郭松棻留美的時空語境；對於社會歷史的「大文本」與郭氏作品產生的互文特質有較優於前人且全面性的解析，並且對於郭松棻在八〇年代之前的思想變貌與轉化的過程有深入的介紹。

綜觀前人研究，母性、母親形象或意象在論者研究郭松棻創作的小說時，是一個時常關注的焦點，然而單就〈論寫作〉此篇的深入探討，卻較少著墨。筆者以為性別和母親形象的探討，在此篇小說之中亦可以再深入，且走向不同的方向。本文初始以探究小說中觀音的形象，考察觀音其中與自由神父權意象的連結，以及橫跨性別的意涵和克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）的一些觀點連結，來探討林之雄所見的窗口景致，解讀其中蘊含的性別意象。

二、從父神到女神：〈論寫作〉中的觀音意涵

〈論寫作〉此篇作品描寫一位年輕畫師林之雄，本為裱畫店的畫觀音的學徒，因為瞥見一個窗口內女子對經過家門前的列車旅客撒雄黃米祈福的作為，帶給林之雄的美的悸動，而引發了寫作的動機。自此之後，林之雄開始關注窗口內的女子，總是在特定時刻騎著單車，停佇在那窗口下，以期窺見深藏其中的秘密。他無法忘懷他所見到的種種景象，也想對他人述說，亦想把它用筆寫出來，而自

² 許素蘭，〈流亡的父親、奔跑的母親—郭松棻小說中性/別烏托邦的矛盾與背離〉，《奔跑的母親》，台北：麥田，2002。頁 277~301

³ 陳明柔，〈當代台灣小說中歷史記憶的書寫—以郭松棻為觀察主軸〉，「台灣文學史書寫國際學術研討會」，成功大學台灣文學研究所主辦，2002 年 11 月 22 日

⁴ 王韶君，〈想像、象徵與真實—釋郭松棻小說中的母親形象〉，「第一屆台灣文學研究生學術研討會」

⁵ 黃錦樹，〈詩，歷史病體與母性—論郭松棻〉，《中外文學》第三十三卷第一期，2004

⁶ 魏偉莉，〈異鄉與夢土—郭松棻思想與文學研究〉，成功大學台灣文學研究所碩士論文，2004

此之後他在台灣的生活，他總覺得自己與他人不同，似是窺見了那常人難以窺得的美，於是他從此認為自身孤立於世界之外。之後，林之雄想起了美國的畫家朋友多年來的邀約，於是他到了美國，經歷了借宿至流浪的生活，就是想把這份窺得的美麗景緻，用文字描繪出來。

引起林之雄書寫欲望的對象究竟為何？筆者認為當初林之雄於窗口內所看到的景象可以從兩個部份去分解：「若隱若現在其身後的男人」和「窗口內的沉默女子」。小說中如此描述：

偶爾，在窗後陰深的地方，一個男人的身影閃過……由於她，他更留意著那男人……他從未看清他的臉……他慢慢無法臨摹了。第一次不經意把她的臉畫入觀音像時……。⁷

「就是啞巴」

「但她美得像一尊觀音。」⁸

有一天，他看到那男人搖著她雙肩，喊著她的名字，她還是側身倚在窗口，像極了一件靜物。她細眯的眼，轉出窗外，放在遠處眯著。⁹

文本中不只一次將焦點鎖定在窗口內的女子容貌，也時與觀音形象連結，最終則是以母親的樣貌取而代之。而那男人的部份卻僅有上述引文。在以往的評述中，皆是將焦點放在女神或是母親形象，筆者卻覺得隱於其後的男人有其涵意。

在此筆者認為可以從「觀音」的形象和演變來理解。觀音原來真的是女神嗎？我們不妨追溯一下原始佛教經典和觀音像演變的歷史，考究如神話形式般的經典原型，就可看到觀音原型的男性本質，「勇猛丈夫」和「善男子」的形象，也就是父神的形象。在《華嚴經》中善財童子五十三參，到了普陀洛迦山參拜觀音時的描述裡寫道：

「勇猛丈夫觀自在，為利眾生住此山。」¹⁰

《悲華經》亦提及：

「善男子，今當字汝，為觀世音。善男子，汝行菩薩道時，已有百千無量億那由他眾生，得離苦惱。」¹¹

⁷ 郭松棻，〈論寫作〉，《郭松棻集》，台北：前衛，1993。頁 403

⁸ 同上註，頁 424

⁹ 同上註，頁 438

¹⁰ 《大正新脩大藏經》，No.279《大方廣佛華嚴經》卷六十〈入法界品〉第三十九之九，CBETA 電子版 1.3，〔來源：http://ccbs.ntu.edu.tw/BDLM/sutra/chi_pdf/sutra5/T10n0279.pdf，2002.11.04〕

¹¹ 《大正新脩大藏經》第三冊 No. 157《悲華經》CBETA 電子佛典 Big5 App 版，〔來源：

《佛說十一面觀世音神咒經》之中，釋迦牟尼佛亦讚頌觀世音菩薩神咒而言道：

「佛告觀世音菩薩摩訶薩言。善哉善哉善男子，汝乃能於一切眾生起大慈大悲心。善男子當知汝等以此神力。救護一切眾生。」¹²

就圖畫和雕像史來看，觀音的女神圖像是中國唐宋之後才出現的，如考證在佛教雕塑史上，觀音像最原始的模仿參照物，更是不折不扣的父權代表神，印度教的隰婆神，以陽具崇拜為主要信仰的神祇，在觀音的諸多形象中，包括千手千眼觀音、十一面觀音、不空羼索觀音和青頸觀音等，皆有隰婆神形象的身影¹³。在《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》中，提及觀音的三十二化身時，方提供觀音變性的合法基礎，但女性形象也僅佔其中的四相（比丘尼、優婆夷、女王或王后、童女）而已¹⁴，其他多為男性或男神樣貌。雖然觀音在佛教論點中，是中性或無性的，具備了橫跨兩性的特質，但在世俗宗教畢竟「出於人間」、多為父權社會建構影響的此一基礎上；以及佛教前期受到印度教的影響下，使得佛教神祇在形象的建構上也難以免除一些父權的色彩。因此觀音的原型形象應是男性神格，橫跨兩性的神格特質是後期才建構完備。

也因此，在這個窗口內，林之雄初見的形象本質，那若隱若現的男人隱於其後，林之雄追尋的窗口景致並不是純然女性的，不論他是否有發現，此外，在父權統御的社會之中，所謂純然的女性，甚至純粹男性的形象恐怕也不存在。而窗口邊的女子從未發言，總是沉默，暗喻了女性的無聲處境，有發言權的是那背後替其命名的男性，女性也不允許擁有男性觀看的權力。另一方面，身為男性的林之雄在留意到女子身後的男性之後，女子樣貌才開始與觀音連結，「陽具母神（親）」的形象也是在此後才成型。

除了觀音的形象追溯以外，在文本中，郭松棻又用了一個情景去暗指陽具母親的「父權代言人」身份，在林之雄於美國發表的行動藝術作品〈無題〉之後的另一作品〈花之聖母〉，便有了較清楚的形象：

「然而那只不過是噤地一聲而已。作品就宣告完成。那裸體的青年用一

http://www.cbeta.org/result/normal/T03/0157_003.htm，2007.02.25]

¹²《大正新脩大藏經》第二十冊 No. 1070《佛說十一面觀世音神咒經》CBETA 電子佛典 V1.9 (Big5) 普及版，〔來源：http://www.cbeta.org/result/normal/T20/1070_001.htm，2006.04.12〕

¹³千手觀音的梵名 Sahasra-bhuja-Avalokitesvara-Bodhisattva，其中 Sahasra-bhuja 是指千眼聖者。在印度神話裡，有數位千眼聖者，如印度教三主神中的隰婆神和毗隰奴神，而千眼觀音便是採借自這些千眼聖者的造型。不空羼索觀音，以三面四臂造型為主，臉上第三隻眼是隰婆神的註冊標誌。另外，描述不空羼索觀音最古老經典《不空羼索經》，把不空羼索觀音視為大自在天(摩醯首羅 Maheshvara)，大自在天為隰婆神的別名，青頸觀音亦是從隰婆神的青頸特徵而來。顏素慧，《觀音小百科》，台北：橡樹林，2004。頁 85

¹⁴《大正新脩大藏經》第十九冊 No. 945《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，CBETA 電子佛典 V1.32 普及版，〔來源：http://www.cbeta.org/result/normal/T03/0157_003.htm，2006.06.23〕

把帶柄的老式刮鬍刀，迅速地取下了他那繫著水仙花，而此刻已經僨張的陰莖。沉靜、泰然，而又帶著一股無以名狀的控訴力，向四周侵漫。「在這位自我去勢的青年沒有塌下來的瞬間，他用手高高舉起仍然壯大的那物，向會場的眾人無言地昭示，宛如高舉著火把的自由神。他的追隨者也感染了那份安詳，他們默默把他抬走，然後默默地分發著一份印刷物。……全白的紙面上，用文藝復興時代的花體印出米小米小的一句《舊約》的話：人死的日子勝過人生的日子。」¹⁵

「聖母」竟高舉著「陽具」，其本身是一個被閹割的男性，就如同伊瑞葛萊（Luce Irigaray）所控訴的一般，女性在男性眼中根本就被視為次一等的男性，是個小男人，小說中自由「女」神的「女」字也被去掉，不只是對美國資本主義的嘲諷外，也表述了父權本質的暴力¹⁶。

此外，在克莉斯蒂娃的眼中，聖母形象其實是男性將女性視為內在的象徵秩序，是一個緩衝地帶，用以保障以父之名掌控下的父權律法，象徵秩序免於受到想像秩序的干擾，以此目的賦予女人純粹美好的形象，乃是男性中心話語建構下的女性，並非女性本質，亦是一種男性利用的產物：

正因為父權設定所有的女人必定是陰性、而男人必定是陽性，它才得以將所有的女人（而非陰性特質）定義在象徵秩序和社會的邊緣。克莉斯蒂娃強調邊緣性可以令我們將對陰性特質的壓迫看成是定位性（positionality）的問題，而非是其本質使然：父權視女人佔據象徵秩序內的邊緣位置，因此以她們作為這個秩序的界限或邊界。由陽具邏輯中心主義觀點來看，女人代表男人與混沌間的界限；但因她們的邊緣性，她們似乎總是退回或融入混沌的區域。換句話說，把女人視為象徵秩序的邊界，她們就好像擁有所有邊疆地區那種惱人的特質，她們不全位於境內，也不完全位於境外……正是這個位置使得男性文化有時詆毀女人為黑暗與混亂的代表，有時又提升她們為高貴純潔的象徵，尊她們為處女或聖母。在後者，這個位置被算做是境內的，是保護象徵秩序不落入符號態混沌的部份。¹⁷

再對應到窗口外、窗口下的林之雄，以及窗口「邊」、窗口「內」的女子，聖母作為一個緩衝的地帶，在這樣的位置對應之下，也蘊涵了相似的意義，此一部份對照下一節的推論會有較完整的形象。在下面筆者將討論脫離拒斥象徵秩序而踏入符號態之中的林之雄，在進入難以言喻的母性空間¹⁸之後，與前伊底帕斯

¹⁵ 郭松棻，〈論寫作〉，《郭松棻集》，台北：前衛，1993。頁 436

¹⁶ 魏偉莉，〈異鄉與夢土—郭松棻思想與文學研究〉，成功大學台灣文學研究所碩士論文，2004。頁 182

¹⁷ Toril Moi 著，國立編譯館/王奕婷譯，《性/文本政治：女性主義文學理論》，台北：巨流，2005。頁 200

¹⁸ 「母性空間」(chora) 或譯作「子宮間」：克莉斯蒂娃引用柏拉圖於〈蒂邁歐篇〉討論宇宙生成

母親聯結的情景。

三、窗口外的世界與窗口內的空間

在探討觀音的意涵之後，筆者想進一步探討窗口內空間指涉為一母性空間的意涵，從象徵態到符號態，以及這一層意義在林之雄此一角色的對應關聯。

在小說中，林之雄提及窗口內景象之時，往往都是被男性一致地打斷，除此之外，在談及自己要用寫作的形式將其描繪出來時，更加反映了被壓抑許久的經驗：

「是的，我要寫作。」…「我已經忍了好幾年了。」¹⁹

對於書寫的對象，那窗口，林之雄回溯起進入象徵秩序後被壓抑的符號態，並一步步邁向那窗口內的空間。小說中林之雄每次提及那窗口景象，在總是被打斷或自己根本也說不清之後，變得沉默，厭倦爭辯，一方面他根本無法用固定、單一傾向的象徵態語言去說明清楚那個符號態空間，另一方面周遭的男性聆聽者都一致地認為他就是意淫，不論是自身或他人，都壓抑了這一個林之雄所追尋的目標。後來，林之雄不斷地步向那窗口景象，終在故事下篇融入了那個窗口，進入了那個無法用男性單一思維表述的母性空間，脫離了象徵秩序統御的世界，成了失語症的病患，在精神病院病房的林之雄，敘述者有如下的描述：

只要你還有興致抬頭，這時就可以看到太陽分秒不差，剛好照進這窗口。

「世界來到了窗前……世界，早安。」²⁰

世界來到窗前，也就是在窗外，自己是待在窗內，外於象徵秩序世界的空間。或許也可以這樣去想像，人類從母親的身體誕生出來，才見到了世界的光芒，此時此刻的林之雄，已經在自身的想像中，半生對至美的追尋裡，踏進了那混沌的符號空間。

而照顧林之雄的社會工作者，常常對著林之雄說話，在小說裏這些描述，似是暗指林之雄已經在象徵世界之外，融入了母性空間，成為一種與母親尚未分割的關聯體：

的一個概念。該篇中以父親、孩子、母親來做為三個比喻。而被比喻為「母親」的東西，是那個「為所有生成物提供位置的收容所」，即「子宮間」。由於它將所有的東西都兼容於自身之中，所以它沒有任何形狀和姿勢，是看不見的東西，是不被感知的對象，是在父親登場前便已產生作用的力量，在此篇中強調為一種「母性容器」，一個「永恆場所」。它無法命名，無法見著，先於唯一和上帝。另根據克莉斯蒂娃的說法，這個母性的空間，即前伊底帕斯情結時期的母親，它並非一個真實的母親，它屬於前象徵期，不確定，無法命名和言說；它是符號向象徵轉化的中介。Julia Kristeva 著，Marie-Christine Navarro 訪談，吳錫德譯，《思考之危境》，台北：麥田，2005，頁 146

¹⁹ 郭松棻，〈論寫作〉，《郭松棻集》，台北：前衛，1993。頁 420

²⁰ 同上註，頁 465

你並沒有站在世界之外，一步也沒有。誰又能從這世界站出去呢？

「人們會不斷看見自己的誕生，」她這樣說，純粹為了安慰他。

於是夜裡，他躺在床上，想着這樣一張圖畫：看到自己誕生了，而且把自己抱在懷裏，不久又誕生一次，再一次……最後自己抱著無數個重新誕生的自己。²¹

不斷誕生的自己除了帶有一種母性形象，也代表著一種多元性的新意義潛能，患了失語症的林之雄，表現了一種顛覆象徵語言的形態，不斷地生出新意義。克莉斯蒂娃認為，母性空間的語言符號態，提供了對象徵語言顛覆的可能，也具備產生新意義的潛能，唐荷有如下的解釋：

克里斯多娃指出，符號態與象徵態始終是構成語言意指過程的兩個不可或缺的模式基礎。語言的象徵模式指向他人與事物的客體世界。為了能提供人際間溝通的基礎，它傾向一種固定、單一的定義。因此，象徵語言模式的驅力是「掌控」，透過界定的行為，來掌控他者或對自我具有威脅性的一切。而根源於前伊底帕斯時期母性空間的語言符號模式，則是那語言深層、不時浮出干擾象徵語言意義穩定性的各種衝動的力量，它對象徵語言的掌控提供了顛覆的可能性，也因此提供了產生新意義的潛能。²²

而在現實中窗口內的景象，是「若隱若現在其身後的男人」和「窗口內的沉默女子」兩個層面，母性空間雖然與母親聯繫在一起，但對無法區分性別意識的嬰兒，這個前伊底帕斯的母親意涵是橫跨男性與女性的²³，聯繫林之雄的是靠著窗口的女子（母親角色），但其背後的男性身影，在另一方面亦有橫跨兩性的意涵，如果再將觀音形象的後期演變，橫跨兩性的這一特質納入思考，這樣的意涵就更加清晰了。

除此之外，母性空間概念的切入，不只與〈論寫作〉下篇開頭引文，《浮士德》最末章節的「一切消逝的，不過是象徵」、「不可言喻的，在這裏流行」相對應，更可進一步闡釋林之雄患了精神病症與失語症的際遇意涵。首先在於精神病症的層面，小說中林之雄的病徵行為，從一次噬食花朵的病徵裏，可以看到前伊底帕斯時期的一種口腔和肛門情慾表徵。

托莉·莫（Toril Moi）在《性/文本政治：女性主義文學理論》書中，轉述克莉斯蒂娃在《關於中國女人》中提到母性空間時，與口腔與肛門情慾的相關聯：

²¹ 同上註，頁 460

²² 唐荷，《女性主義文學理論》，台北：揚智，2003。頁 192~193

²³ 同上註，頁 193

她指出，既然符號層的母性空間屬前伊底帕斯期，它是與母親相連的，而象徵層，如我們所知，為父親的律法所統治。小女孩面臨此種處境，她必須做出一個選擇：「要不就是認同母親，或將自己提升到父親的象徵層。而第一個選擇則會加強前伊底帕斯時期（口腔與肛門情慾）的經驗」。

24

而這些主導孩童心理驅力的基本衝動，都被涵容於母性空間之中。

其次在失語症的層面，除了因為母性空間的一種「不可名狀、無形式的存在，它涵容一切，存在於世界之前的狀態，先於太一，而”上帝不在那裡”，它難以言喻，無法道說，運作的是拒斥和否定性的法則」²⁵特性，也因為對母性空間的割裂攸關到一個主體的語言獲得，從前伊底帕斯時期的符號態過渡到象徵態的一個關鍵，反過來說，進入抑或回歸到母性空間的林之雄，就勢必產生對象徵語言的喪失，克莉斯蒂娃在探究語言與主體性的經典論文〈過程中的主體〉裏，詳述了過程中的主體與母性空間的關係，其中提及母性空間中的一種邊緣主體時，也與失語症患者相聯結：

語言始終而且已經成為拒斥的迂迴，在更新的拒斥的壓力之下被分化、打碎、失去信譽；它已不再是原來的語言，只能被失語症患者所理解，一般來說是對詞語和言語的全部拒絕，是思想的被遺棄者。²⁶

如果我們重新回顧林之雄一生被孤立的際遇，身在臺灣不被理解，身在美國更是不折不扣的異鄉人，到後來患了精神病症和失語症的遭遇，難道不是在在指涉了這樣一個語言和思想的被遺棄者，一個處於邊緣的主體嗎？再回過頭來看，〈論寫作〉此一小說主題命名的後設特質（以小說創作論小說創作；以小說中的主人翁際遇和創作行為對應小說名稱），從克莉斯蒂娃的觀點：「符號態與象徵態的辨證關係在語言的實踐中決定了話語是屬於後設語言、理論、或是詩一類的文學形式」²⁷，那麼深入探究母性空間和語言與主體性之間在此篇小說的對應關係，主體與語言、主體與寫作，就是一個值得後人再進一步探究的課題了。

四、一元復始：重歸父權社會

²⁴ Toril Moi 著，國立編譯館/王奕婷譯，《性/文本政治：女性主義文學理論》，台北：巨流，2005。頁 198

²⁵ Julia Kristeva 著，陳永國譯，〈過程中的主體〉，《後現代性的哲學話語——從福柯到賽義德》，杭州：浙江人民，2000。頁 166

²⁶ 同上註，頁 159

²⁷ 同註 22

在〈論寫作〉的高潮，莫過於最終林之雄恢復言說能力的場景。在這之前，郭松棻花了一大段篇幅描述林之雄耳中所聞、眼前所見，揭開了那讓林之雄窮盡半生的至美景象：

於是病人看到南下的火車——離開了台北站。駛過了北門。正往圳溝奔來。簡陋的木房和錯落的屋瓦，閃閃生出不可思議的光亮。一向被天穹壓迫的違章建築驟然間活了過來。火車尖著嗓門呼嘯而來。她及時喇地打開了窗口。火車頭正駛過她的窗下。她奮不顧身，整個人探出了窗外。他的腳板下，地在搖撼。他望著她，緊緊不放。……她的舉動異常驚人。她忙著將手上一碗什麼撒在火車上，好像每節車廂都不能錯過。濃煙完全遮蔽了窗口。那宛如播種的動作一閃即失。他一時無法了解……煙消霧散，垂入眼簾的是她倚窗安笑的那張臉。……即使現在，他還聽得見雄黃米粒跳動在車頂上的一片熱鬧，在籠罩著沉鬱的台北天空掀開了瑩瑩的世間燦爛。車裏的每個旅客有福了，在這南下的旅程剛剛開始，就有人暗中為他們乞神降臨。

回憶起那令林之雄追尋半生歲月的景象之後，在這欣喜之下，林之雄又降生到語言之中。值得注意的一點，在於女子撒下雄黃米的動作，也是一個從窗口內到窗口外的動作，當她「奮不顧身，整個人探出了窗外」，身處在母性空間的林之雄，彷彿也隨著那觀音灑下甘露般的作為，藉著此一中介橋樑，踏出了窗口，回歸到語言世界裏。而在這之後，前伊底帕斯的這個想像母親，隨即被眼前那位現世之中，遵循父權律法的真實母親所取代，並隔絕了難以言喻的母性空間。在林之雄的朋友在其耳旁告知他母親已經前來探視他的時候，因為朋友的聲音讓他回想起以前傳授畫工技巧的老師傅的聲音，意識到視其如子的老師傅之後，使得他「看到自己咬破了密封的繭，毫不猶豫地鑽進了世界²⁸」也再次回想起窗口女子的樣貌，但那影像竟在陽光刺眼之下，被母親的容貌所取代，並「嵌入那窗口裏²⁹」。林之雄突然站起，緊緊的掰住母親的臉，一聲「媽」，再度回到語言世界。在從符號態過渡到象徵態的抉擇，林之雄將那窗口的意義單一化，等同於男性話語下的母性形象，隔絕住原本意義龐雜的窗口，重新來到以父之名的象徵秩序世界。

此外心理醫生與其子討論林之雄病症的對話，也暗指了父權建構世界概念的性質：

「爹，你不是說過嗎？人僅僅靠一次肉體的誕生是不能成其為人的。人需要第二次的誕生，降生在歷史裏。所以人跟動物不同，動物的誕生都

²⁸ 同上註，頁 474

²⁹ 同上註，頁 475

是一次性的完成，而人是歷史的動物，他是文化的產物。」³⁰

人是歷史的產物，歷史卻往往是男性的故事，男性的話語，文化也是。那遠源流傳，由來以久的男性話語，主導大文本母體的文本性，一再而再地流傳和重述，無法認知這個男性掌控的文本世界，就不能在這個一元話語空間「正常」地生活，這段話除了在表面上指出台灣文化和歷史的他者處境，也指出隱含其下的男性掌控的世界，父權深殖而長久以來的形式。

最後，到了此篇小說的最後一幕，林之雄回到語言世界之後，雙手掰住母親臉龐的力量也更加緊縮，強大的力量漸漸使母親痛苦不堪，甚至整個身軀都被提了起來，醫生和畫家朋友匆忙搶上欲制止，然而四隻手的力量竟抵不住病人雙手向上推起的力量，於是再次構成了自由神的圖象：

而他呢？在馨香撲鼻的季節中，他則看到了那雍容莊美的微笑，高居在人間溫暖的頂端。那扇半掩的窗戶徐徐推開了。為什麼盛世的悲歡只為他一個人揭露了秘密？而樓房的另一個老病號……於是他為這幅圖象另做了一番闡釋。他想像那推推抱抱的幾個人實際上已經結成一體。在陽光的逆照中更是難分彼此。不停搖擺而又逐漸上升的某物就像有人撐起的一支火把。整團晃動的剪影讓他想起了矗立在紐約海港的那尊自由神。³¹

不同於先前的〈花之聖母〉，自由神的火把從陽具變成了母親的臉，但是並非代表中心的置換，而且中心的置換對女性而言是無意義且不值得追求的，究此對象物和形式而言，一個父權體制下建構出的母親，自也是父權的產物。這個景象如對應〈論寫作〉下篇開頭《浮士德》引文的最末兩句：浮士德在「永恆的女性，引我們上升」的歡唱中，升天達到雍容華貴的境界，在歌德的筆下，女性一如以往被男性塑造成循環和永恆時間的定性的聖母形象³²，成為保護象徵秩序不落入符號態混沌部份的一道牆³³，而這個位置並非女性本質。所以在三位男性手中的母親臉龐是感到痛苦不已地漸漸上升，「永恆的女性」在男性的頌揚聲中，讓那欲望無窮的男性，藉由女性犧牲的獻祭之火，成道飛升，這是令人感到顫慄的嘲諷。而另一方面，假使將林之雄向上撐起的力量，與另外兩名男性相反方向的力量這樣上下拉扯的相反力量一並探討，將其與依瑞葛萊反制佛洛伊德的弑父神話所提出的奧瑞提斯(Orestes)弑母故事並置，更為血淋淋的景象就變得清晰，這個圖象亦是一個讓人膽戰心驚的撕裂舉止：

³⁰ 同上註，頁 482

³¹ 同上註，頁 515~516

³² Julia Kristeva 著，程巍譯，〈婦女的時間〉，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992。頁 350

³³ 同註 17

父權制的建立必須要先斬斷母親與孩子之間親密關係，如此父親所代表的律法，父親之名才能佔據中心的位置，進而主宰整個社會與文化的發展。依麗格瑞用隱喻的手法，把弗洛伊德的伊底帕斯虛構、他對原始社會的「弑父」假設與她所提出的「弑母」神話並置，凸顯這個基於伊底帕斯圖式的男權文化對母親的殘殺。³⁴

在林之雄將那窗口的意義單一化之後，母性空間的符號態已經再度被壓抑，現實中林之雄的母親也已經是一位傳統父權體制建構下的母親，如同那觀音，如同那窗口女子背後若隱若現的男子所帶來的，在憶起待己如父的師傅聲音之後，不論是否代表著追尋母性空間的夢想幻滅，林之雄選擇重新回到象徵態的世界，回到以父之名為律法的秩序裡，在那宛如天主教聖母形象般的母親升天之後³⁵，林之雄從母性空間移轉到父權世界，男性一元話語的機制再度啟動，才得以恢復言說的能力。

五、結語

從〈論寫作〉中，我們看到蘊涵其中的性別意象，以及控訴父權暴力的意涵，從林之雄試圖追尋那至美的景象，以文學的形式表現的這段歷程中，台灣人在歷史上以及文化上的失語和孤兒身份皆蘊含其中，也可見到一個這樣的主體漂泊、分裂再重新建立的過程，筆者認為〈論寫作〉這一命名，以及林之雄此一主體的漂泊歷程，似是反映了「寫作」此一行為的一種生產、再現與重構的特質，藉由這樣的小說，這樣的小說中的創作行為，〈論寫作〉再次詰問了究竟是什麼是寫作的課題。

本篇探究觀音形象，並且藉由克莉斯蒂娃的一些觀點切入此篇小說中的窗口景緻，從父神到女神，從母性空間、前依底帕斯時期到主體再建立的過程，可看出〈論寫作〉中的性別隱喻，呈現了一個試圖追尋真美，試圖探究原本母親的語言的不可得，或難以表述；反而失去自身在社會裡得以表述的語言的雙重失落，而不得不重新選擇父權社會的再次降生，在這樣看似必然又兼具悲(母親的痛苦)喜(林之雄的理解答案)的決定，不也體現了人類誕生的過程，或是一種人生歷程的縮影？

從觀音的男性與女性神格、母性空間與以父之名之間的語言主體抉擇、悲喜交雜的再次降生，這樣的反差與兩難，這些性別意象在〈論寫作〉中的呈現，筆者認為是此篇小說中，除了歷史文化背景外，值得關注深究的另一層面。

郭松棻的小說在近十年間方受到較多關注，而探討此篇小說的論者也不多，但可以再開拓的空間應不僅於此，也許可以再進一步思考，以一種後設的角度，後設的語言，〈論寫作〉之「論」，敘述建構了哪樣的文學探究，以及美學形式？

³⁴唐荷，《女性主義文學理論》，台北：揚智，2003，頁147

³⁵同註31

或以敘述學的觀點探究其中語言和主體性相互辨證的關聯等。筆者盼望郭松棻的小說能獲得更多論者的關注，在郭松棻令人遺憾地因中風而終止了創作生涯之後，讓作家以及文本不被遺忘，並更加豐富台灣文學多樣化的美學價值。

參考文獻

專書

- 郭松棻，《郭松棻集》，台灣作家全集，台北：前衛，1993。
- 程巍譯，張京媛編，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992。
- 汪民安、陳永國、馬海良主編，《後現代性的哲學話語—從福柯到賽義德》，杭州：浙江人民，2000。
- 唐荷，《女性主義文學理論》，台北：揚智，2003。
- Chris Weedon 著，白曉紅譯，《女性主義實踐與後結構主義理論》，台北：桂冠，1994。
- Michael Payne 著，李爽學譯，《閱讀理論—拉康、德希達與克莉斯蒂娃導讀》，台北：書林，1997。
- Toril Moi 著，國立編譯館/王弈婷譯，《性/文本政治：女性主義文學理論》，台北：巨流，2005
- Luce Irigaray 著，李金梅譯，《此性非一》，台北：桂冠，2005。
- Julia Kristeva 著，Marie-Christine Navarro 訪談，吳錫德譯，《思考之危境》，台北：麥田，2005。
- 顏素慧，《觀音小百科》，台北：橡樹林，2004。

論文

- 許素蘭，〈流亡的父親、奔跑的母親—郭松棻小說中性/別烏托邦的矛盾與背離〉，《文學台灣》32期，1999.10
- 李桂芳，〈終戰後的胎變—從女性、歷史想像與國族記憶閱讀郭松棻〉，《水筆仔》第三期
- 陳明柔，〈當代台灣小說中歷史記憶的書寫—以郭松棻為觀察主軸〉，「台灣文學史書寫國際學術研討會」，成功大學台灣文學研究所主辦，2002.11.22
- 王韶君，〈想像、象徵與真實—釋郭松棻小說中的母親形象〉，「第一屆台灣文學研究生學術研討會」
- 魏偉莉，〈異鄉與夢土—郭松棻思想與文學研究〉，成功大學 93 學年度台灣文學研究所碩士論文，2004.06
- 黃錦樹，〈詩，歷史病體與母性—論郭松棻〉，《中外文學》第三十三卷第一期，2005年6月

電子媒體

中華電子佛典協會，《大正新脩大藏經》，（來源：
http://www.cbeta.org/index_list.htm）

焦桐《完全壯陽食譜》與江文瑜《阿媽的料理》之比較

顏秀芳

國立臺北教育大學台灣文學研究所

壹、前言

焦桐的詩集《完全壯陽食譜》以食譜的形式突破舊有的現代詩形式，用誇張且反諷的手法呈現壯陽、生殖崇拜、性與政治間的互動關係；江文瑜的詩集《阿媽的料理》則從女性觀點出發，將女性身體和情欲、臺灣歷史和政治現象、與食物三方面交織成流動的網絡，深入且題材廣泛。同樣從料理著手，同樣描繪情欲和政治，兩者經營出來的詩，風格完全不同，看來無相似處，但是，卻都明顯揭示以言說來顛覆權力，導致權力流動的企圖。

在書寫策略上，焦桐使用食譜的形式，以四字成語作為詩題／菜名，並加入一些反共標語口號，諧擬（parody）意識形態國家機器，在詩題後先敘述食材的料理方法，再接一首情色詩。強烈反諷的文字都出現在烹煮步驟的敘述中，後面的詩主題一致為情色且沿用傳統分行詩的形式，形式表面上看似前衛，實際上卻似乎謹慎保守；類似的情況也發生在《阿媽的料理》中，此詩集分為三個系列，幾乎全以食物作為詩題，江文瑜在〈後記——從阿媽的背（ㄅㄟ和ㄅㄟ、）張望〉指出，每一首詩不僅可獨立閱讀，也可串成一組長詩，三個系列又可結合成一個龐大的組詩¹。可是，當筆者仔細觀察這些詩，卻發現每一首詩都只能獨立閱讀，無法串聯成為一組長詩。因此，兩人安排的書寫形式真的突破傳統？抑或另一種理念先行？在此情況下，詩的形式和詩的內容之間的銜接關係又是如何？

傅柯（Michael Foucault）在《性意識史——第一卷：導論》²裡，認為權力有幾個重要的概念，第一，「權力的實施乃是通過無數的點，透過不均等的、運動力關係的變化得到實現的」（頁 81），第二，「權力諸關係並非處於其他類型的關係之外（如經濟進程、知識關係、性的關係），而是它們內在的東西；是它們之中產生的分化、不均等與不協調的直接後果」（頁 81），第三，「權力是自下而上的」，第四，「權力關係是意向性的，但不是主觀的，也就是說，不存在無一定方向和目的的權力。……無論統治的階層，控制國家機器的團體或是那些做出最重要經濟決策的人都控制不了在一個社會中發生作用的（同時也是使社會運轉的）權力網」（頁 81-82），第五，「有權力，就有反抗。反抗只存在於權力關係的戰略

¹ 參考江文瑜，〈後記——從阿媽的背（ㄅㄟ和ㄅㄟ、）張望〉，《阿媽的料理》（臺北市：女書文化，2001），頁 204。

² 米歇爾·傅柯（Michael Foucault）著，尚衡譯，《性意識史——第一卷：導論》（臺北市：久大、桂冠聯合出版，1990）。

範圍之內。……在權力關係中，反抗是另一面，是權力關係不可消除的對立面」（頁 82）。因此，權力是一種關係，沒有永恆確定的位置，中心與邊緣是不斷在變動的相對位置，也不存在單一的中心點。

而關於性意識方面，傅柯則提出四個規則，分別是「內在的規則」、「不停變化的規則」、「互相調節的規則」、「言說多種戰術價值的規則」，筆者將焦點放在第四個規則：

權力與知識正是透過言說連結起來的，甚至，正因如此，才應該將言說看成是一系列不連貫的環節，其戰術作用既不統一，也不穩定。更確切地說，不應該設想言說領域簡單地被劃分為被接受的言說與被排除的言說，占統治地位的言說與被統治的言說，而應該設想言說領域就是一大堆能夠在多種多樣的戰略中發揮作用的言說元素。³

以下便就上述權力的概念與言說多種戰術價值的規則做為理論基礎，來解析和比較焦桐《完全壯陽食譜》與江文瑜《阿媽的料理》兩本詩集中與食物、情欲和政治三者相關的詩作。

貳、焦桐的壯陽焦慮

焦桐在《完全壯陽食譜》中不斷地強調「壯陽」的概念，不僅在菜單的設計上突顯男性壯陽的正當性，同時反諷政治的意識形態利用其架構出來的假象來控制人民，如同男性必須藉由壯陽來否認對陽萎的不安。

在二元對立的觀念下，男／女等同於支配／被支配的位置，但是，焦桐從男性的角度出發，嘲弄男性的壯陽焦慮，並扭轉二元認定的位置，由於「在任意兩點的關係中都會產生權力」⁴，男性為了掌握權力必須維持自身性能力的最佳狀態，在性關係中佔一席之地，如果無法保持這樣的位置，權力可能會轉移至另一端點，相對地，對女性而言也是如此，所以這裡所展現的權力是流動的、不確定的，正因如此，更強化男性的壯陽焦慮與權力流動的密切關聯；而焦桐在詩中用壯陽的食材批判自身（男性），也是對男性能夠掌握權力的質疑。

〈我將再起〉強調要以加拿大阿塔巴斯卡冰河的水來煮魚，因為「阿塔巴斯卡冰河的形狀最屌，從空中鳥瞰，它完全像一根雄壯威武的陽具」（頁 44），事實上水質不會增強壯陽的效果，焦桐刻意突出水的重要性，嘲諷「以形補形」的一般認知，另外，明明知道水和壯陽是不可能因果關係的兩回事，仍然會想嘗

³ 同註 3，頁 86。

⁴ 同註 3，頁 80。

試的矛盾心理，間接批判男性對陽萎的恐懼感。

焦桐亦大膽地在料理的「說明」中描繪性器官，如〈一柱擎天〉這道料理的「材料」是「長香蕉一根，大雞蛋兩粒，大霸尖山虎頭蜂蜜兩大匙，黃豆粉六大匙，葡萄酒一大匙」（頁 155），即以食材隱喻男性的生殖器官，挑選食材的步驟則明白揭示壯陽的意念，蜂蜜要「精挑大霸尖山的虎頭蜂」（頁 155）來釀，因為「在馬達拉溪曲折墜落的交響中，虎頭蜂逆著高海拔的罡風挺進，穿梭於粗壯筆挺的五葉松深處，牠們的蜜，傳遞深山雄偉的秘密」（頁 155-156），香蕉的外形要「捨彎取直，力求中正，講究硬度和彈性」（頁 156）。而且詩裡更進一步以魔術師的手（詩人的語言魔術）將食材（香蕉）、壯陽、政治三者結合：

那是形狀與尊嚴的魔術。

在墜落的邊界，
魔術師軟硬兼施，
從拱門裡掏出一把尺，
比一比尺寸，
拋向空中——

變長了變長了
變成東京鐵塔；

變歪了變歪了
歪成比薩斜塔。

魔術師指揮眼神，
扶正了扶正了
扶成民族英雄紀念碑；

豎起了豎起了
豎起男子漢的圖騰。（頁 157-158）

「形狀與尊嚴的藝術」暗指男性對危及自尊的性能力感到焦慮，「東京鐵塔」和「男子漢的圖騰」卻表現男性無意間流露的自滿，可以發現焦桐既表露男性壯陽背後的不安，亦批判男性對性佯裝自滿的矛盾。香蕉（象徵男性生殖器）變成「民族英雄紀念碑」，不僅將壯陽的矛盾與政治連結在一起，嘲諷藉紀念碑樹立典範的強制性與對統治權的不安，而且紀念碑被「扶正」反諷了所謂的政治正確性和單一中心體制。傅柯認為，「言說是力的關係範圍之內的戰術元素或集團；

在同一戰略中可能出現不同的，甚至是互相矛盾的言說」⁵，因此，焦桐運用詩的意象產生的矛盾，除了呈現出反差的張力，也是言說的策略之一。

同樣地，在政治上，國族／個人亦是支配／被支配的位置，焦桐亦對戒嚴體制下，意識形態國家機器製造的種種假象加以嘲諷，揭露其控制人民的強壓手段是對自身統治權的不安，因此急欲塑造與灌輸人民其統治的正統性。焦桐掌握言說的同時也掌握了權力，焦桐以個人的身分運用言說的多樣策略，例如將男人的壯陽與政權的強制作一連結、用食材的處理反諷意識形態的無所不入等，這樣的策略重新對權力進行排列組合，用文字呈現出來，由下而上地做反抗的動作。

詩集中，在在可以發現焦桐對意識形態的顛覆，例如〈毋忘在莒〉敘述牛小排的料理，切塊後每塊中間都帶一片骨頭，要使「狀如金門太武山上的勒石」（頁 26），烹調時「要充滿等待的耐性，不避煎熬，不懼勞怨，發揮毋忘再舉的精神」（頁 26），焦桐將「毋忘在莒」諧擬（parody）成「毋忘『再舉』」，把意識形態的大敘述當作男性壯陽思維裡的一環，一方面反映政治手段對個人思維的內化功能，一方面透過諧擬的策略將這種內化重新塑造成言說的權力。

誠如胡錦媛所言，「焦桐以轉喻（metonymy）的筆法將食物菜餚透過轉換、吸收的程序，呈現政治／情色面向，形成食物菜餚物質屬性之外的一種價值觀與權力關係」⁶，例如〈我將再起〉是「奉化縣的小魚」做成的料理，焦桐極度地反諷蔣公故事的教育意義和背後強大的統治策略，他寫道：「台灣醬油膏五味雜陳，那滋味，以復興民族文化、光復大陸國土為己任，甘甜中帶著輕度的鹹澀，和清晰的酸楚感，最適合沾奉化縣的小魚」（頁 44），只有「以復興民族文化、光復大陸國土為己任」的台灣醬油膏最適合沾小魚吃，是從小魚背負的收編寓意批判高壓政權，「奉化縣的小魚」在詩中不再活蹦亂跳地展現逆流而上的精神，而是被吃下肚的料理，揭露小魚不過是食材的一種，全然瓦解小魚被灌輸的意涵。

再如〈重振雄風〉的鴨肉料理，「鴨肉若切薄片可當零食，隨身攜帶，無時無刻不可進行壯陽。不過，這道菜的享用地點講究九品中正——若在掌上、肩上、秋千板上、被中、燈中、雪中、帘下、屏下、籬下等九種地方品嚐，效果最佳。」（頁 144）；〈允執厥中〉菜色是培根捲熱狗，烹調時精神狀態必須「堅忍持重」、「專精專一」，「兩種肉糾纏像兩性纏捲，兩性遭遇如兩軍對峙，世界中正學大師蔣公說，『一切動作之先，必求其定，再求其靜，然後能安』，行動之前，若先能定、靜、安，才能堅定不撼，外物不搖」（頁 50），兩首詩食譜敘述的部分都在嘲弄「中正」的意涵，一是蔣公字號，二是蔣氏政權的正統性，三是反諷蔣氏高壓政策的政治正確性，表面提出「中正」，實際上以高壓手段強制人民思想，不

⁵ 同註 3，頁 87。

⁶ 胡錦媛，〈食色經濟學：焦桐《完全壯陽食譜》〉，《中外文學》31.3（2002.8）：16。

以「中正」作為統治政策。

「權力關係網絡最終形成穿過一切國家機器和社會機構而又不在任何一個部位停留的一個厚密的組織，反抗點的分佈穿過社會上各個層次和所有個人」⁷，焦桐分別藉由多種言說策略來反抗和諷刺政治意識形態的強壓手段，亦嘲弄和批判男性壯陽的矛盾心理，許多不同的反抗點形成相互作用的權力網絡。

另外，「情色」是貫穿這本詩集意象表現上的特色，焦桐使用有關性的語彙，結合料理食材時透露出來的飢餓感／情欲渴望，來構築他的情色世界。焦桐描繪男女之間的魚水交歡時，有趣地呈現出權力的流動，例如〈春情蕩漾〉：

你是乾渴的玫瑰，
我是擁抱你的沸水；

我滋潤你，
你進入我——

「讓你底乾枯柔柔的
在我裡面展開，舒散；」

你在我裡面微微張開，
我在你外面輕輕吟哦——

「讓我底浸潤
舒展你的容顏。」

讓我的柔軟與你的堅硬
調成薔薇色的表情，

讓我的潮濕與你的乾澀
擁抱成芬芳的漩渦。(頁 114-116)

詩中的我和你分別指涉女人和男人，女人是「沸水」，男人是「乾渴的玫瑰」，一開始即點出男女雙方的情欲渴望，「我滋潤你，你進入我——」是第一次的權力流動，由「我」滋潤「你」，使「你」進入「我」，權力先往女人那端移動；「讓你底乾枯柔柔的／在我裡面展開，舒散」是第二次流動，權力繼續往女人偏移；「你在我裡面微微張開，／我在你外面輕輕吟哦——」是第三次流動，因為「你」

⁷ 同註 3，頁 83。

在「我」裡面張開，使「我」在「你」外面吟哦，權力開始往男人那端移動；「讓我底浸潤／舒展你的容顏。」是第四次流動，「我」的浸潤使「你」舒展容顏，權力又轉移女人；最後四句則是第五次流動，「我」和「你」之間的關係是融合在一起的，於是，權力在這兩端快速來回流動的，達到一種動態平衡的狀態。〈允執厥中〉亦勾勒出男女愛欲交纏和靈肉合一的情景：

被愛情烘烤的身體裡
住著一隻蝙蝠，
從洞穴深處張望
飛出，一群蝙蝠，
一群飢餓的蝙蝠
從壓抑的洞穴裡
大規模展開——

像風展開你
生活的肌理，
情感的辣椒粉，展開
包藏在裡面的
誓言。
在嘴唇與嘴唇之間
展開肉與肉的對話，
我的身體包裹著
另一具暖香的身體，
我的眼睛
定居著另一雙眼睛。(第二、三節，頁 51-53)

「蝙蝠」和「洞穴」分別象徵男女性徵，兩個身體被愛情烘烤至沸點進行交合，焦桐運用嘴唇與嘴唇、肉與肉、身體包裹身體、眼睛定居眼睛等兩兩相對的語彙，使權力在這之間相互流轉。

而〈尋花問柳〉這首詩明白地揭示焦桐對壯陽的書寫意圖，烹煮前，「鍋底先以老薑抹擦，使花枝和韭菜入鍋產生愉悅的潤滑效果，流暢，溫暖。只有使用這樣感動人心的炒鍋，才能炒出遐思風流、想像力淫蕩的滋味」(頁 149-150)，傳達壯陽和食物料理之間的巧妙的互動關係。

那烈焰，不斷撩撥，
在欲望四溢的廚房，
所有想像都在一只

高溫而潤滑的炒鍋裡，所有的
材料，充滿暗示——

午夜夢回它常起床，伸出
爪牙，玩弄我的臉頰，喚醒
我的膜拜我的害怕：壯陽
不是病弱的名詞，是
一個巨大，書寫般的
及物動詞，一個殘忍的
狀態動詞，飽漲的
詩的乳房，充滿奶味，
孕育音色，聯想
意象生機蓬勃，富於
彈性，變化。它邪惡
如世紀末的性感語彙，
如火交媾水，
交媾了名詞那敗德的名詞，
交媾了形容詞那淫蕩的形容詞，
像句型怪誕的文法，
交媾了動詞那亢奮的動詞。它

喧嘩像炒鍋，
唧唧哼唱
沸騰的歌；
它狡猾，像風
玩弄柳葉玩弄牡丹花，
像戀人的舌頭，暖化
僵硬的語言。
它是爬蟲，
氣味的蛇爬出
意念的洞。(頁 150-153)

「壯陽」是性愛上的交媾、敗德、淫蕩的邪惡語彙，是炒鍋裡的慾望料理，是「充滿奶味」的「詩的乳房」，是各種富於彈性、變化的意象（風、戀人的舌頭、氣味的蛇）；在此，壯陽＝情色＝料理＝詩，同時連結三層意義，但是，筆者認為，這些連結所呈現出來的圖象完全是扁平的，都在視覺可見的範圍內，忽略了聽覺（只寫到「音色」）、味覺（只寫到「炒鍋」）、嗅覺（只寫到「氣味」）等，似乎都僅蜻蜓點水般點到卻沒有深入去寫，如果照這本詩集從「壯陽」的意

念為核心向外發展來看，這首以「壯陽」為主軸的詩沒有將「壯陽」的概念向各種感官拓展，勾勒出「壯陽」的多種形貌。

參、江文瑜的情欲料理

江文瑜《阿媽的料理》將食物作為隱喻，貫穿整本詩集，全書分成三個部分：「阿媽的料理系列」、「飲食雌雄系列」、「臺灣餐廳秀系列」。第一部分是從女性觀點來看臺灣歷史、政治和自身的情欲，江文瑜身為一個女性詩人，觀察到的歷史完全不同於以男性為主的大敘述，她關心的是臺灣歷史中女性所佔的位置與如何呈現女性本身的歷史經驗，江文瑜不被自身性別所限制，「臺灣餐廳秀系列」運用食物的隱喻來批判戒嚴時期的高壓政策，不僅止於為女性發聲，也為被壓抑的人民反抗戒嚴政權；「飲食雌雄系列」則是描繪男女之間的情欲流動，由食物產生的聯想也同時對食物賦予新意。

臺灣歷史的敘述，往往遺漏女性的歷史經驗，江文瑜站在女性的立場上，重新訴說被遺忘的女性歷史，從女性來看女性歷史時蘊含兩層意義，第一層意義是以敘述女性歷史來反抗大敘述的收編，藉此掌握歷史的解釋權力，由於權力「在自己作功的範圍內具有直接的生產作用」⁸，敘述同時也是生產，女性歷史被重新詮釋；第二層意義是從女性身體的敘述出發，掌握對自我身體的言說權力。如〈木瓜〉描寫日治時期太平洋戰爭下被徵調南洋的慰安婦。以下舉出前五節做說明：

她拒絕

像其他悠閒的阿媽，褪盡衣衫
在每一次日光浴裡
像浮雲友善地打招呼

她也不允許黑夜以閱兵的姿勢
輕輕俯觸她胸前的兩粒木瓜

五十幾年前，充滿青春的乳房
被當成泛著白光的省電燈泡
持久、耐用
日本軍人一個接一個接上插頭
以為彈性的玻璃永不破碎

屋裡未曾點燈

⁸ 同註 3，頁 81。

幽暗光線看不輕對方的臉
他訕笑、他狂怒、他愉悅、他解脫
她胸口的白光照不亮他們的臉龐
在這個沒有地名的小房間
在菲律賓島上
她必須以體內僅存的光
慰安 未安 畏暗

他們劇烈衝撞 前仆後繼
攻向一塊陌生／默聲的土地
她在一艘船上搖晃
或許，自己就是一艘船
士兵排列成海浪
推送她遠離家鄉
役場強迫登陸／登錄她的名字
每一批從左營出發的船載運
未知／慰安方向的航程（頁 40-42）

在國族歷史的大敘述下，慰安婦可能只被寥寥幾筆帶過，江文瑜卻深刻地描繪慰安婦的痛苦、無奈、不甘和對性產生畏懼的心情，她拒絕「褪盡衣衫」做日光浴，她害怕黑夜，她爲了逃避現實，只能「以體內僅存的光」來「慰安 未安 畏暗」，表現出被當作慰安婦的歷史經驗使這些女性對黑夜、對性產生極大的恐懼，即使過了五十年，仍然是不願意去碰觸的傷痛；江文瑜將她們的身體比喻作「省電燈泡」被日本士兵「接上插頭」和日本政府強迫遠離家鄉，「五十幾年後／荒無的大地散落一地的木/墓瓜／她受傷/瘦瘍的脊椎無法揀拾／只幻見滿地滾動的燈泡/砲／似燈芯已然焦黑的廢棄物」（第七節，頁 43-44）這段裡，用同音異義的字「木瓜」和「墓瓜」，具有強烈指涉意涵，暗指這些女性在身心折磨中逐漸凋零，即使戰爭已過，她們殘破的心靈已無法回復，就像燈芯一樣焦黑枯萎。

江文瑜不僅批判殖民者對殖民地人民的戕害，也運用旁觀者敘事的方式將慰安婦的故事娓娓道來，用此言說策略讓女性歷史的解釋權力流動至女性手上，相對來說，由於解釋權力的轉移，歷史敘述也會開始重視女性歷史的部分，不再予以忽略或遺忘。另一個層面，江文瑜批判男性在性關係中居主導地位的問題，她爲慰安婦被性侵害的事情發聲也是藉由言說使權力流動，不再由男性全權掌握。

〈中將湯〉則以日本軍婦的口吻來敘述日治時期的歷史，按照婦人生命的歷程順序發展，從月經來潮到更年期，以生產做爲日本統治臺灣階段的分期。全詩如下：

那年月經腹痛時
我和你從日本搭船進入
一個遠落東京的台北城

那年我第一胎產前陣痛時
你與陸軍中將朋友
歡欣慶祝他的總督就職典禮

半年後我產後憂鬱症降臨
你忙著奉行總督府的指示
日台差別教育的開始實施

那年我第二胎產前出血時
你未在身旁握住我的拳頭
只為第一次全台臨時戶口調查奔波

兩個月後我產後憂鬱正襲擊
你與將軍友人公佈規則
台灣島從此名為「本島人」

那年我第三胎產前痙攣時
你站在即將出發的火車前揮手
縱貫鐵路全線通車的慶祝典禮

半年後我產後憂鬱症復發
你們宣布台灣違警條例終於制訂
緊張過後鬆了一口氣

那年我更年期症狀出現時
你們高興宣示始政二十週年
斷長髮與解放纏足是紀念事業

兩年來我臉泛潮紅心悸耳鳴
我，一位將軍夫人，
是不是罹患了精神官能症？
那從月經來潮喝到停經的中藥
溫熱我長期冰冷的手腳（頁 46-48）

這首詩很特別的地方是，江文瑜用一個日本女性來看日本如何在臺灣實行殖民體制，她具有兩種身分，就殖民階層來說，她是處在支配地位的統治者，就男女兩性來說，她是處在被支配地位的女性，江文瑜從這樣相互衝突的角度來看女性、殖民體制和國族論述之間的關係，第一，雖然身為女性，但還是統治階層，帶有某些程度上的種族優越感，因此，「我和你從日本搭船進入／一個遠落東京的台北城」流露出日本對臺灣的刻板印象；第二，顯示出無論在日本或臺灣社會，女性都習慣性地被忽略，如詩中所言「那年我第二胎產前出血時／你未在身旁握住我的拳頭／只為第一次全台灣臨時戶口調查奔波」，在女性生產的重要時刻，男性依舊忙著自己的事，沒有陪在女性的身邊；第三，詩中刻意突出女性的生產，而且，最後一段除外，其他每段都是三行，第一行說明日本婦女的生產進程，後二行說明日本政府的對臺殖民政策，藉「女性」的「生產」這件完全只有女性能做到的事情來做為分段依據，是對歷史的大敘述做一個顛覆的動作。「權力的實施乃是通過無數的點，透過不均等的、運動力關係的變化得到實現的」⁹，江文瑜透過設定敘述者立場的言說策略，呈現出不同層次上的權力流動。

除了關心女性外，江文瑜亦關心臺灣的政治，她跳脫性別框架，用詩作諷刺戒嚴時期的政治狀態，如〈柳橙鮮果粒〉：「我微張的唇——（維他命）C／不停吐出欲言／預言／又止的／刪節號。。。。」（頁 120），「我微張的唇」似乎想要說些什麼卻什麼也說不出來，只能「吐出」「刪節號」，基本上「刪節號」已是被刪除掉的符號，加上又是「欲言／預言／又止的」，第一個「欲言」是想要說話的意願，第二個「預言」是預備要說話卻不敢說出口的恐懼，諷刺白色恐怖的戒嚴高壓政策。〈炸薯條〉則是以炸薯條的排列方式，描寫二二八事件：「丟入柵欄裡／一具一具直立僵硬的屍體／有的橫躺：二二／有的斜臥：八」（頁 136），將炸薯條比作二二八政治受難的眾多屍體，把原本炸薯條這道速食給予一般人簡便、快速的印象轉換成意喻沉重的驚愕感。而〈葡萄酒〉寫的是戒嚴時期的文字獄，藉葡萄酒的製作和發酵過程比喻戒嚴時期被關的政治犯：「關在地窖／壓榨得皮開肉綻／刑期愈長／出獄後地位愈高」（頁 141），這首詩不僅是對當時政權的反抗，也對這些曾被關過的政治人物抱持某種程度上的尊敬，就像葡萄酒一樣，愈陳愈香醇。當江文瑜寫作這些政治詩時，權力很明顯地是掌握在江文瑜手上，用諷刺的言說策略來反抗當時政治對人民的戕害，使權力流動、轉移。

在情欲書寫上，以〈桃子〉為例，江文瑜使用桃子做為整首詩的隱喻，從神桌上的桃子聯想到臀部，從臀部聯想到留在椅上的餘溫，從餘溫聯想到男女間的情欲，再從情欲聯想到肉體與靈魂、愛與欲的糾葛，能指（signifier）與所指（signified）經過不斷地轉換，再打散秩序重新連結，造成意象滑動和延伸的效果。

⁹ 同上註。

我，望著
神明桌，上，供奉一顆，桃子，
一個，盤子，托著……

你臀部的餘溫，那一張椅子還留著
會是冬夜裡炭火燒盡後的溫存
如此容易稍縱即逝？
我要趕緊佔據那一張椅子
摩擦你的溫度
或是，讓我蹲下
半張臉龐撫貼著篝火的椅面
覬覦你的體味

如果，你的真實靈魂曾被壓下
敗於你臀部的慾望重量
（和離它很近的周圍種種器官）
那麼，當我以，比你的臀還輕的臀
施加在這尚未離去的溫度
雌臀能窺見你雄臀的
那騷動的，純然原始的
滿池的魚塭／餘溫？

如果，你回來，我會假裝未曾佔領過你的座位
或是，我無須假裝
讓，你，知道你將重新坐下的
是交錯過後的溫度
雌性／磁性的臀抵抗那騷動的重量
她承載的是全身的靈魂
你，說，同時載動肉體和靈魂，的
，臀，
太，沉，重

我，望著，
神明，桌上，供奉一顆桃子
和，中間的，那條，深溝，
劃過，豔麗，的，桃紅，和，一抹，
蒼白

小時候阿媽的警語：

「痔瘡總在

坐別人剛坐過的椅子後」(頁 60-62)

白靈認為〈桃子〉一詩「是愛與欲的相互論辯，肉體與靈魂的糾纏抗爭，從愛至欲至愛欲難分，從神聖清明到淪落下陷到渴求平衡。桌、椅、桃、臀。雌、雄、靈、肉的異質特性互補機制，剛好藉此詩充分展露了世間男女奧妙的關聯」¹⁰，在此機制中，亦可發現權力的推移，「神明桌上」代表精神信仰／靈魂的「桃子」與充滿肉欲的「臀」，「雌臀」與「雄臀」的情欲拉扯，留在椅上的「餘溫」、「體味」與「痔瘡」的有趣關聯，江文瑜並不著重描寫某個端點，而是相互辨證彼此的關係，讓權力在這些點上漫遊、流動。

江文瑜亦直接藉食物來描寫女體和情欲，融合食物本身的特質和女體情欲的紓解作一個巧妙的比喻，意象清晰且多重，例如〈礦泉水〉：

妳森林的幽徑

矗立一顆岩石

隙縫泌泌流出

見底的瓊漿玉液 (頁 115)

詩題「礦泉水」與女體情欲連結成讓人充滿幻想的畫面，水從原始岩礦中流出，一如女陰湧漲飽滿的慾望，並將女陰比作原始生命的泉源，是所有生命體必須賴以維生的資源。江文瑜在這首小詩不討論男性或男女關係，完全以女體為書寫對象，對於長期以男性觀看女性的書寫系統，具有某種程度上的顛覆性，呈現出現代詩的多元性，可以發現在這首詩中，權力沒有一定的偏移方向，反而突顯出權力的游移和不確定。

肆、焦桐《完全壯陽食譜》與江文瑜《阿媽的料理》之比較

筆者在論文的貳與參的地方使用傅柯對權力的概念與言說策略，分別對焦桐《完全壯陽食譜》與江文瑜《阿媽的料理》進行分析，以下是比較兩本詩集的特色之異同。

(一) 兩本詩集皆用食物做為隱喻以貫串全書。

¹⁰ 白靈，〈情不重／不生娑婆——江文瑜詩集《阿媽的料理》〉，《阿媽的料理》(臺北市：女書文化，2001)，頁 198。

《完全壯陽食譜》的每首詩都是一道料理，透過料理來書寫男女情欲，特別的是，焦桐藉由詩前的說明文字營造出「政治」、「壯陽」和「情欲」融合的情境，如〈日出東方〉寫龍舌蘭酒的調製方法，「說明」裡寫道：「這杯酒像民族救星，挽救病弱的性靈，特別適合進行政治鬥爭或交際應酬的場合飲用，外表冰涼沉靜，喝下肚卻十分悶騷，一方面產生天翻地覆的氣概，二方面增加脊椎柔軟度和背肌彈性，隨時可以大角度折腰，折腰後又能立刻堅挺無比。／這是一杯喚情酒，以慾望為動力，以飢渴為本體，召喚五千年的情慾道統。為增加效果，飲用時最好能朗讀毛澤東〈沁園春：雪〉」（頁 14）；從「民族救星」、「折腰後又能立刻堅挺無比」、「以慾望為動力，以飢渴為本體，召喚五千年的情慾道統」等文句，可以發現焦桐不單將焦點專注在某一個點上，而是將「政治」、「壯陽」和「情欲」三者巧妙地融合於詞句裡，先引領讀者進入作者營造的情境，再由此情境入詩，當每道料理給予讀者不同的情境，讀起詩來就像涉入一段一段不同的劇情，讓人不斷產生新鮮感。

《阿媽的料理》的詩作大多藉食物做為隱喻，江文瑜以食物來寫女性歷史、女體情欲和政治，如〈木瓜〉一詩描寫第二次世界大戰臺灣的慰安婦曾經歷過的悲慘歷史，以木瓜比喻女人胸部，「荒無的大地散落一地的木/墓瓜」（頁 43）以木瓜的凋零落土暗喻這些臺灣婦女凋零的命運；如〈桃子〉，江文瑜以桃子比喻臀部，從臀部滯留在椅子上的餘溫聯想到男女情欲和靈肉糾纏，全詩用桃子的意象連結身體和情欲。再如〈中將湯〉以日本軍婦的生產進程來劃分日本殖民臺灣的階段，〈葡萄酒〉以葡萄酒比喻戒嚴時期的政治犯，這兩首詩都是透過食物來批判政治，一是反抗以男性為本位的國族敘述，二是反諷戒嚴時期的高壓統治。

（二）兩本詩集皆出現描繪情欲的詩作。

《完全壯陽食譜》以描寫情欲為主軸，採取以男性主動的方式表現男女的性關係，如〈毋忘在莒〉以鍋鏟插入比喻男性的動作，「如一柄燒紅的鍋鏟插入／奶油般的傳說，我們／相煎相擁，／滾燙的血，飢餓的唇，／我們的體溫／在愛恨的時光中升高又升高」（頁 27-28），由男性點燃女性的慾望，一同享受性，反映男女在性關係得到的歡愉；如〈強固基地〉將女性比喻成空碗，等待男性來主導情欲，「你是一只空碗，／浸淫著欲望的黑麻油，／豔熱／上火／等待叉開的筷子」（頁 38），這些詩句反映焦桐在描寫男女情欲時，慣由男性來主導欲望的發展，緊扣全書所強調的「壯陽」概念。

《阿媽的料理》中的描寫情欲的詩作不多，如〈礦泉水〉是直接書寫女體，以水比喻女體飽滿的情欲，掌握女體自主的權力，在某種程度上顛覆由男性主導的書寫權力；如〈桃子〉以男臀和女臀於椅子上交錯的溫度來描寫欲望的騷動和糾纏，「那麼，當我以，比你的臀還輕的臀／施加在這尚未離去的溫度／雌臀能

窺見你雄髻的／那騷動的，純然原始的／滿池的魚鹽／餘溫？」(頁 61)。從這兩首詩可以看出江文瑜描寫情欲時藉由意象的連結進行情欲的推演，運用言說使權力產生流動，顯示權力的游移和不確定。

(三) 兩本詩集皆以諷刺政治為主軸。

《完全壯陽食譜》在食譜的敘述文字上運用大量的諧擬技巧，嘲諷戒嚴時期意識形態國家機器創造出種種假象，藉以鞏固統治的正統性和控制人民思想；如〈還我河山〉這道甜點的「說明」：「那蛋黃遇冰凝結，如落日黃昏，景色很好。蛋黃旁圍繞著藍色糖漿，使蛋黃、奇異果丁看起來像泛在海洋上的一座島嶼。島嶼令人聯想大陸」(頁 56)，反諷一九五〇年代反共抗俄的口號，無論做什麼事都要響應政府的政策，連食物也要與政策產生關聯。再如〈戒急用忍〉寫雞湯的烹燉方法，其「說明」寫道：「金門酒廠所產金剛酒，浸淫八二三炮戰氛圍，吸收前線各種巨砲之精神，特具威力。金剛酒配合馬殺雞的功效，除了安撫雞的情緒，放鬆雞肉，其酒力並使雞形雄昂」，雞湯因為摻加金門酒而收其壯陽功效，焦桐將八二三炮戰諧擬為醃浸雞肉的配料，反諷「政治」與「壯陽」是一體兩面，一九五八年政治情勢產生變化，發生八二三炮戰，國府政權由於不能再失去臺灣本島，必須堅守金、馬諸島，就像男人由於閹割焦慮，不斷找尋壯陽秘方一樣。

《阿媽的料理》則運用多種策略來作顛覆的動作，比如使用圖象，〈炸薯條〉以薯條比喻二二八政治受難者的屍體，排列的樣子恰好是「二二」、「八」；比如使用同音異義的字，〈柳橙鮮果粒〉以「欲言/預言/又止」來說明戒嚴時期高壓統治下，人民選擇噤聲的情況；比如〈葡萄酒〉一詩，藉葡萄酒的製作和發酵過程比喻戒嚴時期被關的政治犯。有趣的是，這三首詩的內容都在反諷戒嚴時期的國府統治政策，都是簡潔有力、不超過五行的小詩。

(四) 兩本詩集在開頭皆設定書寫形式。

《完全壯陽食譜》這本詩集很大的特色是以食譜的形式突破現代詩原有的形式，用四字成語作為詩題／菜名，仿照食譜列舉「材料」、「作法」、「注意」、「說明」四項，最後再接詩。整本詩集的主題全為情色，形式全為傳統分行詩，食譜與詩的結合是一大突破，不過，就一首詩來看，的確是很大的突破，就整本詩集來看，也有可能變成一種侷限。

江文瑜在後記寫道：「從四行詩到各種長度的長詩，詩集以『食物』做為龐大的隱喻系統，貫串三種不同的系列。每一系列中的每一首詩，都可獨立閱讀，也可串聯成一組長詩。而三個系列又可連結成一個更龐大的長篇組詩，歷史的、

情慾的、政治的」¹¹，毫無疑問地，全書每一首詩都可獨立閱讀，不過若任挑兩首詩合併來看，卻無法串聯成一個長詩來閱讀，雖然與江文瑜原本的用意不符，但是，除了以下這些不是用食物來做隱喻，如〈經前症候群〉、〈99朵玫瑰〉、〈七色月光〉、〈槍與菸在人間——與林江邁女士對話〉、〈泰雅阿媽變猴子〉、〈大哥大與微波爐〉、〈脫落的寇丹〉、〈燒焦的乳頭〉等詩，其他皆以食物做為隱喻系統。另外，《阿媽的料理》不只表現情欲和政治，更觸及歷史、社會等其他面向，題材廣泛，而且，詩集不僅有傳統的分行詩，亦出現許多圖象詩，風格十分多樣。

伍、結語

本篇論文以傅柯權力的概念與言說多種戰術價值的規則做為理論基礎，解析焦桐《完全壯陽食譜》與江文瑜《阿媽的料理》兩本詩集中與食物、情欲和政治三者相關的詩作。經過以上論述，筆者發現，焦桐和江文瑜同樣以食物作隱喻、書寫情欲和政治、設定書寫形式，卻呈現出非常不同的面貌，各有其特色。

《完全壯陽食譜》中，焦桐試圖扭轉二元對立的男女位置，藉由強調「壯陽」的概念嘲弄男性的壯陽焦慮，詩中用壯陽的食材批判自身（男性），質疑男性掌握權力的正當性，運用言說的策略造成權力的流動，因此，男性的壯陽焦慮與權力流動產生密切關聯；同時亦反諷意識形態國家機器利用其架構出來的假象來控制人民，戒嚴時期國府政權樹立強制性的典範，以克服對統治權的不安，就如同男性必須藉由壯陽來否認對陽萎的不安。另外，在書寫情欲方面，焦桐以性暗喻的詞彙結合料理食材時透露出來的飢餓感／情欲渴望，構築他的情色世界；從焦桐的情色詩可以看到情欲和權力之間的互動關係，如果將男女視為兩個端點，權力是在這兩端來回移轉、流動的，達到一種動態平衡的狀態。

《阿媽的料理》裡，江文瑜站在女性的立場上，重新訴說被遺忘的女性歷史，一方面以敘述女性歷史反抗大敘述的收編，重新掌握歷史的解釋權力，一方面從女性身體的敘述出發，掌握對自我（女性）身體的言說權力；同時，亦透過設定敘述者立場的言說策略，呈現出不同層次上的權力流動。江文瑜亦以詩作批判戒嚴時期的政治狀態，扭轉國家／個人的二元位置，掌握言說的權力，運用言說策略反諷當時政治對人民的戕害，使權力產生流動。另外，在書寫情欲方面，江文瑜藉食物來比喻女體和情欲，將食物意象與身體、情欲做連結，透過能指（signifier）與所指（signified）不斷地轉換，造成意象滑動和延伸的效果，同時也展現權力的推移，讓權力在這些意象上漫遊。

由於本篇論文主要是針對焦桐《完全壯陽食譜》與江文瑜《阿媽的料理》兩

¹¹ 江文瑜，〈後記——從阿媽的背（ㄅㄨㄟ和ㄅㄨㄟ）張望〉，《阿媽的料理》（臺北市：女書文化，2001），頁204。

本詩集中與食物、情欲和政治三者相關的詩作來作分析和比較，並未提及不同議題的其他詩作，因此對於其他詩作還有繼續延伸研究的可能。

參考文獻

研究文本

江文瑜，《阿媽的料理》，臺北市：女書文化，2001，初版一刷。

焦桐，《完全壯陽食譜》，臺北市：時報文化，1999，初版一刷。

專書

Michael Foucault 米歇爾·傅柯著，尚衡譯，《性意識史——第一卷：導論》，臺北市：久大、桂冠，1990。

Millett Kate 米利特著，宋文偉等譯，《性政治》，臺北縣：桂冠，2003。

李元貞，《女性詩學：臺灣現代女詩人集體研究(1951-1999)》，臺北市：女書文化，2000。

陳義芝，《從半裸到全開：臺灣戰後世代女詩人的性別意識》，臺北市：臺灣學生，1999。

張玉欣，楊秀萍著，《飲食文化概論》，臺北市：揚智文化，2004。

廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，臺北市：麥田，2003。

期刊論文

王浩威，〈肉身菩薩——一九〇年代臺灣現代詩的性和宗教〉，《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》，臺北市：文訊，1996，頁 555-567。

李元貞，〈臺灣現代女詩人的自我觀〉，《女人詩眼》，臺北縣：北縣文化局，1995，頁 249-272。

胡錦媛，〈食色經濟學：焦桐《完全壯陽食譜》〉，《中外文學》第 31 卷第 3 期，2002 年 8 月，頁 9-25。陳義芝，〈臺灣女性詩學的建立〉，《中外文學》，第 28 卷第 4 期，1999 年 9 月，頁 82-104。

賀淑瑋，〈《完全壯陽食譜》之「幽默」策略〉，《臺灣詩學季刊》第 27 期，1999 年 6 月，頁 68-81。

焦桐，〈情色詩〉，《臺灣文學的街頭運動》，臺北：時報文化，1998，頁 116-145。

郭素絹，〈顏艾琳與江文瑜情色詩的比較〉，《第七屆青年文學會議論文集》，臺北市：文訊，2003，頁 227-256。

蕭蕭，〈現代詩的情色美學與性愛描寫〉，《臺灣詩學季刊》第 9 期，1994 年 12 月，頁 10-23。

學位論文

劉維英，《八〇年代以降台灣女詩人的書寫策略》，成功大學中國文學研究所碩士

論文，2000。

李癸雲，《朦朧、清明與流動——論臺灣現代女詩人作品中的女性主體》，臺灣師範大學國文研究所博士論文，2000。

王惠萱，《臺灣現代女詩人作品主題研究》，中正大學中國文學研究所碩士論文，2001。

林怡翠，《詩與身體的政治版圖——臺灣現代詩女詩人情欲書寫與權力分析》，南華大學文學研究所碩士論文，2001。

徐耀焜，《舌尖與筆尖的對話——台灣當代飲食書寫研究(1949—2004)》，彰化師範大學國文研究所碩士論文，2005。

試就李榮春¹《祖國與同胞》探其與臺灣大河小說之淵源

陳凱筑

國立臺北教育大學台灣文學研究所

一、前言：為臺灣文學史上所遺忘的創作者

環顧臺灣文學一路從日治時期、反共懷鄉、現代主義與寫實鄉土、再至今日多元文學面貌的呈現，臺灣長期因為地緣與歷史因素，使得文學表現被迫緊隨政治體制移轉而發展，處在統治者的威權政策下，語言當此成為強權慣用的殖民手段之一。

跨過日本殖民再到光復後的中華民國時期，戰後一代作家群的特殊生命經驗，充分成為見證時代過渡最強而有力的聲音，然而，光復的來到並未帶給這批省籍創作者嶄新的自由與尊嚴，相反的，當 50 年代反共文藝興起、戰鬥文藝當道，主流文壇被殖民者架為一空，老一代的作家因為語言轉換發生書寫斷層、新一代的作家因為日文廢除必須從頭苦學國字注音，整個創作環境對待當時的臺籍知識份子而言，可說是幾近不友善的，進而有一段為期不短的時間促使他們大多淪為「退稿作家」；但弔詭的是，在 1950 年中華文藝協會出現後，連帶的以張道藩為主的「中華文藝獎金委員會」成立，在以「反共抗俄」為宗旨的號召下，臺籍作家們一方面亟須尋藉官方力量躋身文壇、另一方面又務必避免趨炎附勢，在多方弔詭的情勢之下，於文獎會獎助金的資助下，出現了一位時至今日仍為臺灣文學史所忽略的特例作家——李榮春。

1938 年，也就是盧溝橋事變發生次年，李榮春嘗隨一仟名臺灣青年，以「臺

¹ 李榮春，生於 1914 年宜蘭頭城，卒於 1994 年。8 歲喪父，公學校畢業後入私塾習漢文，並自修英、日、中文，年 20 即致力文藝。昭和 13 年至 15 年（1938-1940）受募輾轉中國滬京皖浙間，親睹體驗抗戰期間中國江南農民的苦難生活，為日後見證戰爭作品之創作泉源。戰後返臺，執筆小說《祖國與同胞》、《海角歸人》，民國 41 年（1952）完成《祖國與同胞》初稿 60 萬字，隔年（1953）因此獲中華文藝獎，民國 47 年（1958）4 月入《公論報》資料室任職，次年《海角歸人》於該報連載，多篇短篇亦於此披露，民國 50 年（1961）《公論報》改組後辭職返鄉。民國 56 年（1967）母喪，開始構思創作《八十大壽》，民國 66 年（1977）完成中篇小說〈懷母〉，即於該刊連載，民國 72 年（1983）《八十大壽》完成。李氏早年作品深刻反省抗日動盪時代見聞，中期反映經驗夢碎，轉而堅持創作的藝術典範。晚歲則呈現現實困頓與寫作理想撕扯後，歸返母體、心靈的昇華情懷。作為一名創作者，李氏為文學甘願犧牲奉獻自己一生，但其一生所發表作品卻寥寥可數，直至李氏逝後由彭瑞金與姪兒李鏡明對其作品搜羅補闕，終至於 2002 年出版李榮春全集。

灣農業義勇團」²的名義去到中國墾殖蔬菜，這一趟花了他人生 8 年光景。期間記錄他返回祖國參與墾殖，除役後短暫停留東京矯正一直困擾他的輕微口吃，與欲參予抗日活動卻因臺民為祖國政治猜忌，遂心願不得，後遇一女子張芝春隨其返回紹興附近的王壇鄉下同居 2 年餘，當他再度返回都市，由於戰時體制導致民生困頓，作者只能在日人經營的針廠內謀生，而後一聲光復，針廠為政府接收，躍為公家機關之一，同是鬥爭越演越烈，魯鈍真誠的李榮春一如他在書中的化名「魯誠」，沒多久便給人以「勾結針廠工人在場間搗蛋」以及「賄賂」³為由革職，失望之餘便隨友人歸臺。

後因大日本帝國非他之力所敗，在苦無機會趕走日軍的困窘下，自覺活著毫無希望可托，於是決意改以文字呈現的方式，願為時代贖罪，克盡將自己所見所聞，務求真實創作，使其歷史面相有其他出口可獲展演，自此走向為文學而自願當個殉道者。直自作者逝後，在姪兒李鏡明的整理之下，才意外發現他總共留下創作數量近乎 300 萬⁴字的文稿，對於這位發表機會寥寥可數的文學家，竟願將一生並未帶給他多大回應的文學，視之為個人最高信仰，即便終其一生於文壇上沒幾個人識得他的名字，但卻始終不悔其志，執意堅守「苦節」孤獨地隱居家鄉，甘願為了文學荒廢一生。

細觀這位為臺灣文學史遺忘半載的文學鬥士，透過文獻資料記錄下他於文獎會受獎助後，自費出版的巨幅創作——《祖國與同胞》以及其出版時間來看，竟與吳濁流 1956 年的《亞細亞的孤兒》為同年出版，由此引發研究動機。

準此，本文首先將於「大河小說與李榮春的作家定位」先為臺灣大河小說下一定義、接著以葉石濤為戰後世代作家的文學表現為李榮春的本思想與藝術意涵作一銜接，證明作者晚年雖孤守頭城創作，然而他的文學表現與其他同世代的戰後作家相論，其文學表現並未遜色半分。

接次以「臺灣大河小說源流」中，先酌論臺灣大河小說源頭——《亞細亞的孤兒》作為參照，藉此呼應《祖國與同胞》應作為吳濁流之後的傳繼。

² 又名「欽之勇士」，中日開戰後，日本為了應付中國戰線的日軍軍需物資補給工作，在 1937 年 9 月開始徵召臺灣人充當不具備正式軍人身份的軍屬與軍夫。第一批臺籍軍夫參加了上海戰役(淞滬會戰)。這批臺籍日本兵稱為「臺灣農業義勇團」，在上海附近開農場，種新鮮蔬菜。隨著戰局的擴大，日本的「臺灣總督府」又以各種名義招募臺籍軍屬、軍夫到中國戰線擔任物資運輸、佔領區工農業建設等工作，包括：農業指導挺身團、臺灣特設勞務奉工團、臺灣特設勤勞團、臺灣特設建設團等。

³ 李榮春，《祖國與同胞》上、下冊，臺中：晨星出版社，2002 年 12 月，頁 1264。

⁴ 其 300 萬字依序為：《祖國與同胞》(上)(下)計約 89 萬字、《海角歸人》約 21 萬字、《鄉愁》約 32 萬字、《洋樓芳夢》約 29 萬字、《八十大壽》(上)(下)計約 57 萬字、《懷母》約 35 萬字、《和平街》約 27 萬字，在此彭瑞金尚未將《烏石帆影》列入計算。彭瑞金，〈李榮春全集序〉，《李榮春的文學世界》，臺中：晨星出版社，2002 年 12 月，頁 13~14。

最末透過「與《濁流三部曲》之異」援引葉石濤、高天生與何欣對《濁流三部曲》之批判，從而引伸出《祖國與同胞》所表現的文學優越性，並將於「結語」中為作者帶有巨幅創作的精神意涵，卻遲滯今日始終無法為人所知之窘境，細究出幾個錯失要機的緣由，作為他發展於當時竟不能直接影響之後臺灣長篇書寫的歸納。

綜合以上論述焦點，本文主要探討範圍，將以主採作者作品《祖國與同胞》為主，其他重複觸及之相關事件作品為輔，進而欲為李榮春被人忽略已久的文學地位做一修正。

（一）大河小說與李榮春作家定位

1、大河小說之定義

「大河小說」一詞，源自羅曼羅蘭所提出「Roman—Fleuve」的法語，意為滔滔不絕的長篇小說，至 19 世紀，「Roman—Fleuve」才被作為對應指稱英文中「Saga Novel」，意即長篇名門小說，內容主要為敘述一家或一族的歷史事蹟。⁵

在臺灣文壇上，大河小說最早為葉石濤提出：「凡是能夠稱得上是『大河小說』(Roman—Fleuve)的長篇小說，必須以整個人類命運思想為其小說觀點。」⁶，而後亦出現過鍾肇政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描寫一個人的生命歷程以及一個時代、一個社會的諸相與演變的歷史。
2. 以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。
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。⁷

由鍾肇政對大河小說的見解中可知，他認為除了依照小說內容除了分為個人、集團和世代外，更重要的還有作品與時代的互動關係，其見解不脫葉石濤強調須結合人類命運與思想的呼應，但由葉、鍾二人所提出對大河小說的定義，仍是無法道出一個具體面相。

⁵ 褚昱志，〈臺灣大河小說之先驅——試論李榮春的《祖國與同胞》〉，收於《臺灣文學評論》第 5 卷第 3 期，頁 84~106，2005 年 7 月

⁶ 葉石濤，〈鍾肇政論〉，《臺灣鄉土作家論集》，臺北：遠景出版社，1979 年，頁 141。

⁷ 鍾肇政，〈淺談大河小說〉，《自立晚報》，1982 年 8 月 20 日，副刊 14 版。

直至楊照依據西方傳統，關於 Saga Novel 之討論，進一步勾勒直指：

SAGA NOVEL 其他小說最大不同的點，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；SAGA NOVEL 的第四個特色就是其敘事綿綿不斷。⁸

於此，真正屬於臺灣自己的大河小說之雛型才算正式建構而成。

以長達 89 萬字的《祖國與同胞》來看它與大河小說的關係，首先，故事的展開基於 1937 年日本總督府開始徵募的第一期農業義勇團為發端，全書背景架構在中國抗戰 8 年到光復之初，其時間點連貫中國近代歷史事件，其次，透過處在戰爭體制下，一名臺灣下層階級去到中國的具體經驗，第三，書中透過生活中的俛仰生息，詳盡藉瑣事著墨中國百姓夾處在皇軍迫害下，喪失生存與人權的屈辱⁹，以及第四，與李榮春之後另部鉅幅創作——《八十大壽》¹⁰，藉著書寫一大家子，為求病危老母所做出克盡孝道的種種事蹟，其文本配合正恰銜接上《祖國與同胞》之後，於是，從《祖國與同胞》到《八十大壽》以至作者之後許多作品，都可清楚窺見，其處理文本故事的手段是以連綿不斷的真实經歷為主，透過作者自身的人生經歷，書寫的模式亦可滔滔不絕地進行下去；綜由上述 4 點特色，將李榮春的文學作品表現置於楊照以 Saga Novel 確立臺灣大河小說的輪廓的特質，實可鑲

⁸ 楊照，〈歷史大河小說中的悲情——論臺灣的「大河小說」〉，邵玉銘、張寶琴、痲弦 主編，《四十年來的中國文學》，臺北：聯合文學出版社，1994，頁 178。

⁹ 茲如作者在下關火車站，一出月臺後，必須隨擁擠群眾排成 4 列，個個出入都必先在檢查臺搜身並驗過身分證後才可放行，其檢查程序為：旅客們的行李一一被倒在檢查臺經過翻弄，有時憲兵稍作懷疑，便可隨意刮人巴掌，或用他們腳上穿著的日本牛皮軍鞋亂踢人肚，每每發洩不滿足時，還會以柔道將人揹起往半空一擲，讓受害民眾大寬轉地翻著筋斗，跌撲在泗漚汀地上，即使撞破了額角、流著鼻血，卻只敢蹲伏在地，動也不敢動地瑟縮成一團，兩手只能緊緊抱著頭，發出無援哀憐的目光，絕望地顫抖著……⁹而魯誠卻因一只日式身分證件而享有禮遇倍至的出關服務，體驗在心，魯誠並不以被視為日人而感到光榮，除了譴責與可恥之外，見到人民失去自由，只能活在備受監視與煩擾的苦痛中，這種毫無保障的恐懼與無法獲得生存的樂趣，都是他寧可選擇屬於人類的正義，願跟這群不幸的人類，站在一起提攜奮鬥，於是，當他從張芝香的老老家再次進入大都市後，便決意拋棄日本證明，甘心與一般中國勞苦大眾站在毫無人權的處境。出自李榮春，《祖國與同胞》，臺中：晨星出版社，2002 年 12 月，頁 99-101。

¹⁰ 李榮春，《八十大壽》上、下冊，臺中：晨星出版社，2002 年 12 月。

嵌吻合，因此，將李榮春的作品歸以臺灣大河小說之列並無不可。

2、李榮春作家定位

戰後第一代作家多半成長在二次世界大戰戰火下，同樣以農村社會作為他們關注的焦點，並一樣為深受日本軍國侵略損害所苦，反映於他們的作品世界中則多半以環繞在殖民體系與勞苦大眾的面貌作為展現。

在葉石濤以〈一年來的省籍作家及其作品〉¹¹針對戰後省籍作家作品累積 23 年所表現出來的鮮明特質作一歸納。

他認為戰後的臺籍作家在小說表現上，顯示他們一樣具有「民族性」和「寫實性」的特殊性格，以及相同發展出「紀錄性」(documentary)、「地域性」(regionalism) 與「觀念」(idea)的趨勢。

以「民族性」和「寫實性」來看，葉石濤認為省籍作家的小說民族性特別富於堅強之原因，應是「由淪陷 50 年的慘痛體驗所致」¹²，本土人民和土地在經歷過馬關條約之後，被迫割裂與祖國之間的臍帶¹³，從此在長達半個世紀異族蹂躪中飽嘗亡國之苦，這一個無法抹滅的記憶永遠提醒著省籍作家唯有保持民族風格，才能擴展表現整個人類心靈和處境。

對應到李榮春的作品中，幼年時期作者因遊戲而意外溺水，在幾乎失去意識之前，因念及日本帝國未敗，因此奮勇抵抗死亡：「我還要活下去... ..我要打倒大日本帝國... ..不打倒大日本帝國主義，我真不甘心... ..」¹⁴足見他年紀雖小，但對殖民主義的迫害卻始終保持著一顆深刻的決心，在中國時期，當義勇團的友人紛紛在大陸投資洋行，以賺大錢為樂時，他整副心思竟是如何參與反日復國的地下組織，期間雖然因臺胞身分為祖國人民拒用，因而無法實現他成為抗日活動一份子的理想，但在光復返臺後，其仇日的民族性格卻有增無減，於是發下

¹¹ 葉石濤，〈一年來的省籍作家及其作品〉，《臺灣鄉土作家論集》，臺北：遠景出版社，1979 年 3 月，頁 85~104。

¹² 同上註，頁 86。

¹³ 1895 年 4 月 17 日中國派出李鴻章前往日本下關春帆樓與之簽訂馬關條約後，根據條約第二款第 2、3 項，臺灣全島及所有附屬各島嶼、澎湖列島等地方之主權、所有堡壘軍器工廠與一切屬公物件，永遠割讓與日本。5 月 29 日，日軍自澳底登陸，6 月 3 日攻陷基隆後，7 日進入臺北城，一星期後日本統治臺灣第一任總督樺山資紀海軍大將亦入城。6 月 17 日舉行庶政開始儀式，當天上午先於「總督公室」(原布政使司衙門) 集合文武官員舉行「始政公式」。午後於原巡撫衙門前廣場舉行閱兵分列式，下午 3 時在樺山資紀與帶領日軍進入臺灣的近衛師團長能久親王、英國駐淡水領事蒞臨下，舉行盛大的「始政紀念祝典」。於是，自此日起，正式開始了日本的臺灣統治，迄 1945 年 10 月 25 日日本將統治權轉交國民政府，統治期間共達 50 年 4 個月又 8 天。

¹⁴ 同註 10，頁 568。

宏願，願為寫作付出終生。

當時大日本帝國一聲無條件投降，他就覺得他這一生根大日本帝國的滅亡一起完蛋了。大日本帝國不是他打倒的，他還沒曾打過大日本帝國，大日本帝國卻已經滅亡了。他這一生最大的唯一的希望，打倒日本人的機會，已經過去了。他活在世間還有什麼希望，什麼意義。為了補救自己這一生，為了對時代的一種贖罪，他決定開始寫作。¹⁵

由此可知，長期忍受日本迫害的作者，因深刻接觸到日本暴虐行徑，並秉持一份出自民族自省的決心，時時願以懷抱貢獻一己之力而孜孜不倦，其所反映出的民族情緒相對地便溢於言表。

而葉石濤以為「由於發掘民族性，省籍作家的作品是入世的，介入現實環境的，向來也堅定的寫實性格。」¹⁶因此，戰後一代作家群較少逃避和隱逸，他們時常透過描繪自己的生活與境遇，真實地展現出踏實而質樸的風格。顯現在「李榮春全集」當中，作者的 11 本著作¹⁷，除了《李榮春的文學世界》收錄分為以作者與文友間的書信往來與作者相關小說評論，不算為作者真正親自書寫之作外，其他文集視角皆以作者生命階段的總總回顧作為延伸之觸角，務求忠實呈現作品，即便偶有窘態畢露卻仍不矯揉粉飾地表現出，其中，在與柳通譯官的初次會面上，深刻描寫出魯誠¹⁸因口吃隱疾，讓週遭初識友人在見到這滑稽的情景後，紛紛竭力忍住笑聲，態度由可親變為可笑之窘蹙情景略探幾分：

正想要開口回禮，舌頭以直挺挺地硬僵，完全失了活動自由，口腔這麼沉重的磕攏著，好像給什麼箝住了一樣，牙齒更是緊釘在一塊兒，愈掙扎便愈釘得緊。連一句話也講不出來，立刻陷於發音的極度困難。他不由焦急起來，竭力地想避免這種失態的可恥；結果只曾從牙縫裡，很困難的擠出了幾聲，沉濁而不成語類吱吱哎哎。¹⁹

以及《文友通訊》在第 1 次通訊²⁰上交流彼此文有個人資料時，竟可詫見作者交出自己在「職業」項上，是以「擦腳踏車」簡單 4 字帶過，足見作者對於自

¹⁵ 同註 10，頁 512。

¹⁶ 同註 11，頁 87。

¹⁷ 參見前註 4。

¹⁸ 李榮春化身為《祖國與同胞》內的主角姓名。

¹⁹ 同註 3，頁 170。

²⁰ 1957 年 4 月 23 日。

己生活中時常爲人所輕、窘態百出的處境並不會因知識份子的自尊而稍加潤澤，據此，作者表現出的「寫實性」亦就相當符合葉石濤所言的入世且寫實。

在發展「紀錄性」、「地域性」與「觀念」的趨向上，葉石濤以省籍作家「作品大都能把握本省社會和時代的轉變，作品有澎湃的氣勢，宏大的架構」²¹，歸類出這類作家極注重生活現實情境，在他們心中歷史是由不被割斷，互爲因果的時間之流造成的「紀錄性」文學。透過作者記錄第一期農業義勇團的歷史到日敗光復，以及國府來臺後的相關經濟措施，文本的主角不時以自身情況和遭遇來剖析時代，其中除了引發對日本和中國的事件感受外，對於清朝與光復後的臺灣也有相同著墨與關懷。

藉著母親口述以及部份自身的成長經歷，客觀地分述清朝統治時期，對清官抽鴉片、易受賂與怕生番顯示臺灣人民對他們的反感，尤其在寫到臺灣人怨恨李鴻章的情節時，更是深痛惡決，「李鴻章呀李鴻章，你這賣國賊！我恨不得挖掉你的心，吃你的肉！」李鴻章儼然已經被認為是出賣了他們給日本人當奴隸的，萬難難赦的罪魁。²²循藉種種歷史事件的堆疊，作者將左右臺灣的歷史事件附身於他個人經歷之中，透過他的角度，把臺灣從清朝到國民黨撤臺後的許多措施，一一展露出來，而據此紀錄陳述的，正是帶出正史之外所能涵蓋的更多庶民觀感。

而「地域性」的趨向，葉石濤說：「這所指的是取材於自己所居住的地域的意思。」²³意思是指戰後一代作家的行文筆觸時常流露慈悲的胸懷，以富有鄉土的色彩表現本省特殊的風俗習慣。李榮春時常著墨吳沙開發蘭陽平原的過程以及藉一條「和平街」牽引出頭城興衰的過往作爲他摹寫範本，其中3月的「迎媽祖」、中元的「搶孤」、以至逢年過節的種種熱切準備事宜，都不斷從日治到光復後的歷史轉變溢出互遠的頭城風情，尤其在刻畫母親剛過世時的一些習慣，更可看出北部獨特的風土民情。

再赴元明表弟家告知老母過世時，元明表弟倒了一杯茶請李榮春喝，但他依點也不想喝，因爲失去母親的痛苦讓他覺得要喝下那一杯水竟像是要他喝盡江河之水那般困難，但後來在元明表弟的提點之下，才知道這樣一杯水其實在客套中帶有其特別的涵義，是外家作爲對親家的回應禮數²⁴；與之後外家派人來參加喪禮時，作者被家人告知，「假使外家自己要過來看親家母，馬上要阻止他，請他站開一點。你們自己才過來，掀開一下白布這樣給他瞧一瞧就成了。這一點很要緊，一定不能忘記。」²⁵

²¹ 同註 11，頁 88。

²² 李榮春，〈生蕃、土匪、日本人〉，《懷母》，臺中：晨星出版社，2002年12月，頁 376。

²³ 同註 11，頁 90。

²⁴ 同註 21，〈懷母〉，頁 77-78。爲臺灣北部風俗習慣，頁 80。

²⁵ 同註 21，〈懷母〉，頁 85。爲臺灣北部風俗習慣。目的爲防止因儀容難看，外家細看後認爲夫

透過作者寫下的特殊應對禮節，呈現出開蘭第一城——頭城的特殊景象，在此，所流露出的愛鄉情愫為真正屬於蘭陽平原上的民情物理。

最後葉石濤提出省籍作家以「觀念」塑造現實的時代傾向，強調出作家作品中的鄉土是透過觀念的處理而重塑的鄉土，比較敢放膽採用嶄新的奇拔的技巧和形式為其表現。浮現在作者文本裡，除了運用天主教的《簡言要理》作為他依托天主為抑鬱不得的寫作歸鄉、母逝後歸返母體之告慰、與長期孤獨心靈的昇華情懷之外，亦有率先發展出大量的方言文學為他的實驗寫作上的策略。

從《文友通訊》第4次通訊²⁶上，提出討論主題「關於臺灣方言文學之我見」強調出方言文學發展上困難重重，但是仍須不斷努力，因為這是未來發展的必然形勢，從此作者得到創作上的啓迪，不斷以國字替代方言的方式反應在書寫中，其中蘊含量最大的就是出現於〈救濟麵包〉²⁷、〈耶穌誕生〉²⁸等等短篇小說中，除此之外，作者也以順暢的日文行文、入私塾期間培養開的漢文知識、與流利的英文將它們鑲於作品內映現文字使用上的多元豐富，而如此反抗傳統陳述的小說技法，在作者投稿於林海音時期，不停為林海音退稿²⁹的命運中亦可稍稍察見，而這在5、60年代為傳統遷臺文人所把持的主流文壇中，本省作家風格上的呈現須先為外省族群認同始能有出頭之日，可求得作者依葉石濤「觀念」所言，以鄉土塑造自己經驗世界內的現實，然而卻不被觀念世界裡控制事物發展方向的人物所承認，這樣的窘境不只限於李榮春，對戰後的第一代作者群而言，皆走過此心酸的階段，只是與其他本土作家不同的是，作者因個性良純，對於他個人曖曖不明的寫作立場，始終並無趨承主流之意，因此這也造成他在世時間，作品只得束之高閣的關鍵。

透過葉石濤為戰後臺籍作家歸結出的5個面向，置放上李榮春的著作中，知悉作者在《祖國與同胞》出版發行後雖未如預期，加上畢生作品發表不多，又長年獨居頭城一隅創作，但與當時代其他本土作家的文學特性並無脫軌。

二、臺灣大河小說源流

戰後臺灣文學，在大陸作家攜臺後的文學成就與日據以來臺灣本地作家孕育出的新文學運動遺產二者中羅織而成臺灣文學歷史今日盛況。在形構過程中，吳濁流的作品流露出的孤兒意識恰與戰後大陸遷臺作家呈現的孤臣色彩構成鮮明對

家平時對待死者苛刻，以致引起不必要的糾紛，頁91。

²⁶ 1957年6月5日。

²⁷ 同註21，頁215-233。

²⁸ 同註21，頁315-340。

²⁹ 據李榮春姪兒李鏡明醫師訪談口述資料。

比。

吳濁流於 40 年代，以日文形式寫成《亞細亞的孤兒》，透過上自甲午戰爭戰後臺灣割讓，下迄太平洋戰爭爆發後日據末期景況，充分表達出臺灣知識份子徘徊於中國與日本之間的處境，他以自傳形式化身書中主角胡太明，把個人生命置於歷史洪流中，利用自身與國族之間的命運意涵交互作用，具體描繪臺灣人從戰前到戰後的苦悶。《亞細亞的孤兒》一書，已被公認為是臺灣文學中，塑造孤兒意識原型(Prototype)的典型作品，並與吳濁流另外兩部作品《無花果》、《臺灣連翹》，共同被學者推崇為臺灣戰後大河小說的起源，從而觸發鍾肇政、李喬、東方白等人的大河派系。

細察《亞細亞的孤兒》完成在 1943 到 1945 年之間，臺灣正處於戰爭末期，每天都必須面對空襲警報，當時吳濁流一邊寫、一邊把稿子偷偷藏到鄉下，甚至書名也由《胡志明》、改名《被扭歪的島》、最後定名《亞細亞的孤兒》³⁰，直至拖至 1956 年才正式在日本出版，與之相比，李榮春同樣以「魯誠」作為自身化身，表現形式同樣也是立基於自傳寫實之中，其《祖國與同胞》書寫時間由 1948 年執筆至 1952 年完成初稿，並於次年夏天榮獲中華文藝獎金委員會獎助，1956 年 1 月自費出版前三分之一³¹。

比較兩書的出版年代，可知在時間上，斷斷續續發表在前的《亞細亞的孤兒》較之於《祖國與同胞》稍早完成，但褚昱志在〈臺灣大河小說之先驅——試論李榮春的《祖國與同胞》〉³²一文中，卻將《祖國與同胞》推為吳濁流之前，在寫作時間李榮春較吳濁流為晚的時間點上，即可發現與褚昱志立論上有所出入。

而兩位作者透過化身書中的角色，以個人見證歷史的形式，帶出臺灣人夾處於日本和中國二者間的無奈，其中，以結構性來看，兩書中的主角同樣出自主角個人對於帶有祖國愛情原型的支助，於是產生「返回中國經驗」與在大陸「見證到祖國人不友善」的孤兒意識，其皆表露了臺胞身為「蕃薯仔」的悲哀；由於兩書在許多發揮層面與精神蘊涵上多有雷同，以正式出版時間皆為 1956 年來看，那時李榮春並不認識吳濁流，因此並沒有文本模倣的可能，卻除倣效之嫌後，應打破在經吳濁流之後所掀起以客家族群做展現的臺灣大河寫作潮，需再插入另位閩南體系的李榮春，茲因較之吳濁流之後的大河作家而言，李榮春出現的時間點應該更貼近於吳濁流之後。

職是之故，以下將以《亞細亞的孤兒》與《祖國與同胞》兩書間，以書中共

³⁰ 錢鴻鈞，〈從大河小說「濁流三部曲」看臺灣文學經典《亞細亞的孤兒》〉，《臺灣文藝（新生版）》，180 期，2002 年 2 月。

³¹ 今日「李榮春全集」中《祖國與同胞》頁 18-305 的部分。

³² 褚昱志，〈臺灣大河小說之先驅——試論李榮春的《祖國與同胞》〉，收於《臺灣文學評論》第 5 卷第 3 期，頁 84-106，2005 年 7 月。

同面對的「殖民地世界」、「祖國世界」、「個人內在世界」間的矛盾，剖析胡太明與魯誠處在當時境遇下的衝突，藉此推敲二人精神靈魂雷同之處。

(一)、殖民地世界

以「殖民地世界」來說，在胡太明與魯誠的接觸背景中，同樣出現兩種矛盾世界的衝擊。

胡太明出身於日本殖民統治下臺灣農村的舊地主家庭，他的祖父是個具有民族意識、反日情結以及深好春秋大義、孔孟禮教的漢學家；其父則是一個努力適應被日本殖民者控制且同意現實，並自覺「新知識」重要性實際主義者。在傳統理想與生活本質的衝撞中，胡太明的觀念世界一直存有兩派思路。

而魯誠的家庭背景為日治時期臺灣鄉間一處以箍木桶維生的家庭，大他 6 歲的二哥在當時殖民政府內工作，卻因臺日雙方的不平等，讓二哥始終無法爭取到和日本同事一樣的薪資，加上平時二哥多會參與蔣渭水在臺灣文化協會的演講，因此對民族與國家帶有許多青年人的充份熱情，每天總在用餐席間發表民主理想，並一度謀生過遠赴日本留學的打算，但最後礙於經濟許可於是作罷，留學心願不成的二哥，轉而透過海外購買大批思想與世界文學書籍，關於從小便對民族自省帶有高度自覺的魯誠，從二哥每每的高談闊論與及置於閣樓上的書籍，這些都帶給他一生的影響；和二哥不同的母親，雖然也對日本苦毒臺灣民眾的惡行感到艱苦，但在生活現實的利益考量下，強迫她的每個兒子都必須進日本公學校受教，她的目的為的是幫助兒子們日後容易在社會上有機會翻身，因此不管魯誠再怎麼厭惡公學校，她仍是強迫他就學。因此，以魯誠來說，他是深刻處在世界思潮與日臺不公的雙重成長環境裡。

在受過 6 年公學校教育的本土中下階層的小孩中，作者依附於對日語的熟稔，使其更容易接觸到當時許多為日文翻譯的世界書籍，在仇日期續高亢卻不得不依恃日語進而一虧世界翻譯文學之堂奧的矛盾中，二哥與母親所為他帶來的是兩個互相抵觸卻又相互交融的世界。

(二)、祖國世界

而據「祖國世界」而論，胡太明與魯誠對祖國都懷有一種愛情原型³³，二人皆希望能夠透過與祖國情人發生感情，後而投效建設祖國趕走日閥，但在實際接觸後，卻因「蕃薯仔」的身分見不得光，於是最末兩人各以不同的際遇，與祖國

³³ 錢鴻鈞提出吳濁流以「愛情結構」鋪陳臺灣人的命運，收錄於〈從大河小說《濁流三部曲》看臺灣文學經典《亞細亞的孤兒》〉，《臺灣文藝》新生版第 180 期，頁 21—26。

情人分離。

胡太明因受祖國女子淑春吸引而相戀結婚，婚後兩人在婚姻上不時有衝突發生，但在淑春的許多舉動中可查胡太明對於管教妻子的能力上並沒有展現太大的作為，直到太明被祖國當成間諜逃回臺灣後結束這段依戀。

當魯誠從丁同志口中獲悉「上面認為臺灣人恐怕總有些靠不住，也許會被日本人利用來當反間諜。」³⁴而將一心想從事抗日地下活動的他給拒於門外，霎那魯誠一顆赤裸裸想獻給祖國的心，乍聽此真相時，內心好似有千萬把刀刺進了心窩，眼淚立刻潸然而下，後來斷了對地下活動的念頭後，遇上女子張芝香，芝香以可以幫助魯誠參加抗日活動為由，促使一見鍾情的兩人感情加溫，在因戰事不穩的顛沛流離中，魯誠被迫只能與芝香一同回到她在王壇附近的家鄉同居 2 年餘，最後因芝香過份貪圖對物質的眷戀，女方無法長期忍受經濟拮据，於是在多次吵鬧中分手。

（三）、個人內在世界

在「個人內在世界」中，胡太明與魯誠同為親眼見證了殖民帝國野蠻，兩人常於內心不斷質問自己關於認同的問題，在兩人同樣期望個人生存能夠不違背自己本性的狀態下，都因為歷史所帶來一層模糊不清的認同觀，讓處在歷史命運下的兩人嚐過傷害。

胡太明在巧遇友人佐藤後，決定攜手創辦刊物，透過此發行上的決心，讓胡太明有了認定的憑恃，尤其在勸姪兒達雄不要參加志願軍當砲灰的遊說中，使太明先前無所適從的一顆心益加篤定，不過當見到被強征而折磨致死的弟弟志南屍體時，太明好不容易清澈的信心竟因失去克服現實的勇氣而發瘋。

魯誠在經歷過無法參與反日地下組織、並與芝香相處不順後，他進入到日本人開設的紡織廠分部針廠內工作，光復之後，當他懷抱信心，決定將自己幾年來在針廠上習得的專業，決定用來報效戰後百廢待舉的祖國時，居然被針廠代表們以「勾結針廠工人在場間搗蛋」和賄賂為由革職。原本還天真地想要幫助祖國在戰後經濟復興上出一己之力的魯誠，在日本侵華時期，他還有個光明正大的方法駐足針廠、中國討生活，沒想到卻在一聲光復之後，瞬間失去他的立足之地，祖國戰前不斷對臺胞進行猜忌，戰後又因個人私利而罔顧同胞利益，殘存於中國人骨子裡的劣根性，在魯誠被驅逐出廠後，正式確定，於是最後在重遇昔日和他不計得失、患難與共的義勇團同胞友人時，決定隨他們抑鬱返臺。

太明與魯誠兩人的內在的理想在接觸到現實挫折後，都讓他們失去了持續的勇氣，雖然魯誠未如太明發瘋崩潰，但是恪守大陸 9 年矢志不回臺灣的魯誠，最

³⁴ 同註 3，頁 206。

後不得已悻悻然歸臺時，其心情必是大感自己幾年來的付出原是黃梁一夢，他們務求的認同與接納，在不斷遭受拒絕之後，只有結束最初的想望。

綜合「殖民地世界」、「祖國世界」、「個人內在世界」的分析，足資作為李榮春展現在文本上的精神傳承實為吻合吳濁流以後臺灣大河創作的第一人。

三、《祖國與同胞》與《濁流三部曲》之異

在臺灣文學發展史上，大河小說的出現，除了代表臺灣小說進入嶄新的局面之外，同時也是在宣告本土作家的書寫思維，已經警悟到正視自身歷史意義而有所開展。

據此，若將吳濁流《亞細亞的孤兒》作為臺灣大河經典創作之前瞻，那麼出現在他之後、得獎最多的鍾肇政，則必以《濁流三部曲》³⁵而被陳陳相因視為光復之後、臺灣作家以中國文字最早寫出大河小說之首創。

目前，在提及臺灣首部大河創作的論述觀點中，如出一口莫不以鍾肇政作為奠基之作，然而，細查《濁流三部曲》從 1961 年到 1965 年完全發表完畢的時間點來看，1956 年即有正式公開發行的《祖國與同胞》或許才是承繼吳濁流之後、真正讓大河小說具體成型的實現者。

有鑑於此，以下將透過引介葉石濤³⁶、何欣³⁷、高天生³⁸ 三人針對《濁流三部曲》之缺所做的評論，為《祖國與同胞》與《濁流三部曲》之間除了差距 5 年光陰的歧異外，同時歸納出《濁流三部曲》浮現於文本上的 4 項缺失：「無民族認同」、「無歷史性和世界性」、「無戰爭情節」、「缺乏衝突」，同時加上筆者認為的「存眷下層」，由此作為《祖國與同胞》與《濁流三部曲》二者優異之論述。

（一）、無民族認同

在陸志龍與魯誠兩人間，他們的共同特色在於一樣帶有隱疾，陸志龍不諱言地表明自深深受耳疾所苦，因而造成他個人自信失落，魯誠也因口吃常常鬧出笑

³⁵ 《濁流三部曲》為《濁流》、《江山萬里》、《流雲》之合稱。第一部《濁流》於 1961 年獲得《中央日報》連載，迄 1962 年 4 月 22 日刊畢，5 月，由中央日報社印行。第二部《江山萬里》於 1962 年於《中央日報》連載，迄 9 月 1 日刊畢。第三部《流雲》於 1964 年《文壇》月刊第 51 期連載，迄 1965 年 2 月刊畢。

³⁶ 葉石濤，〈鍾肇政論〉，《臺灣鄉土作家論集》，臺北：遠景出版社，1979 年 3 月，頁 153~156。

³⁷ 何欣，〈論鍾肇政〉，《當代臺灣作家論》，臺北：東大出版社，1983 年 12 月，頁 53~73。

³⁸ 高天生，〈臺灣文學的耕耘者鍾肇政〉，《臺灣小說與小說家》，臺北：前衛出版社，1985 年 5 月，頁 27~38。

話，但是相比之下，當日籍老師污蔑陸志龍帶頭起鬨、要求決鬥等等遭遇，他的反應只是遲疑當時情況，直到後來才讓陸志龍體悟出日臺雙方不對等的關係³⁹，而當處在殖民者強大的壓力下時，陸志龍選擇相信自己是個臺灣人、也是日本人的模糊界定⁴⁰，這種遲鈍的民族認同，在他見到「國語課本初級用」，對於北京話等於國語仍存有不解⁴¹，直到二次世界大戰後，陸志龍才知道臺灣與祖國的關係，這些過分失覺的意識正是被葉石濤提出的民族認同含糊。

但以社會階級較高的陸志龍表現出對於國族的認定不清，僅受過公學校教育且以下層人士生活的魯誠主體意識卻遠比身為教師的陸志龍強烈許多。從他自小便對日本兵可以肆無忌憚在街上賞臺灣人把掌等現象觀察，魯誠希望獲得的是臺島人民有能力可以活出自己的位置來。因此，和「思考多於行動」的鍾肇政相論，李榮春則是以身體力行回到祖國，期望經由一己之力打垮殖民帝國，可窺兩這者間的差異性。

（二）、無歷史性和世界性

除了民族認同不族外，葉石濤更進而指出《濁流三部曲》於「無歷史性和世界性」之缺。

「雖然抓住了社會趨向的片鱗半爪，予人以流轉不息的時間觀念，可沒有廣闊的歷史性和世界性，這就是這部小說嚴重缺陷，使這三部曲成為『臺灣』的，但卻無法成為夠格的偉大小說。」⁴²

針對此缺失，何欣大致上支持葉石濤的論點，認為鍾肇政選擇用陸志龍來作為個人經驗和遭遇來反映當時臺灣人民的心聲，是相當單薄無力⁴³。

然而魯誠的中國經驗所帶來的視角是遊走在戰爭、城市與鄉村的轉換，予人一種川流不息的時間觀，他的祖國際遇緊扣在歷史發生的重大事件上展開，從廬溝橋事變後次年臺灣總督府徵招的第一期「欽之勇士」到最末英美相助，在中國上空不斷展開的空襲時，工人們從倉皇求保，到最後牢成久慣的悠閒避難，以及光復之後，預備離開中國雲那，明白中國人劣根性太重，「未來新東亞的建設，那是要日支兩大民族的青年自覺和衷心合作，才能真實建設東亞諸族共存共榮的

³⁹ 鍾肇政，《濁流三部曲》，台北：遠景出版社，1979年，頁88。

⁴⁰ 同上註，頁119。

⁴¹ 同註39。頁1096。

⁴² 同註36，頁155。

⁴³ 何欣，〈評鍾肇政的濁流三部曲〉，《中外文學》，第8卷第11期。

理想目標」⁴⁴期許中日雙方能和平、對等地攜手合作，並同時加入真正做出自己不求其他力量生存的臺灣，進而團結發展東亞區域，再至與歐美聯合共達世界一家的理想，可以知道李榮春的視野透過過去與正在發生的歷史，宏觀地期與未來和平世界締結。

(三)、無戰爭情節

於「無戰爭情節」中，何欣明白質疑身為智識份子的陸志龍他的抵抗思維。

當日本正在侵略中國和東南亞的國家，正式建立大東亞共榮圈，正在加緊壓榨臺灣同胞，臺灣一些青年正被迫送往外地作戰，難道這些都不為知識份子所知曉？他們為什麼沒有反應？陸志龍和他的同事所談論的只不過是追求女人的瑣事而已，彷彿他們連看報談戰爭的情緒都沒有。這當時是難以置信的，然而他們的內心中沒有一絲兒反抗思想的存在。⁴⁵

對戰時顛沛四周毫無所覺，正是釀成《濁流三部曲》缺乏排山倒海力量的原因，何欣以為對鍾肇政來說描寫臺灣同胞苦難的生活並非作者首要發揮的部分，但是，忽略周圍慘澹環境的生存方式讓人對於陸志龍的反抗思想為何實感疑惑，這和魯誠多次目睹軍隊洗劫鄉村，百姓財產朝不夕保、即便大腹便便的孕婦仍為日軍荼毒的慘況相比，《祖國與同胞》內所基累的瑣事莫不緊密嵌在戰時體制的緊張氣氛之中。

(四) 缺乏衝突

當鍾肇政將個人經驗不厭其煩地詳實記錄之際，作為文本《濁流三部曲》忽略了「缺乏衝突」的情節。

以魯誠而言，每回當他出入火車站以及渡船口等待驗證的過程中，無不為受人鄙視的中國人感到屈辱，並將此心緒流露在《祖國與同胞》的字裡行間。

李榮春藉著巨細靡遺地描繪澎湃地表達對倚強欺弱的日本人之不屑，加上戰時多方軍隊經過鄉村時候的寫實闡述，充分展現老百姓與各方軍人之間既怨懟又需維持和平假象的屛詭；另外，以陸志龍對皇民化教育的概括承受，較之魯誠則選擇用逃離臺灣充作對皇民化的嗤之以鼻。

當魯誠滿懷愛國熱情踏上祖國後，由於遭受祖國人民的誤解，長期只能以「蕃

⁴⁴ 同註 3，頁 1224。

⁴⁵ 同註 37，頁 59。

薯仔」⁴⁶和「來自福建漳州」的隱語偽裝自己，然而儘管大陸同胞對於臺灣人始終存在著許多游移與不認定，對作者來說，卻是以自己同樣身為日本體制壓迫下的殖民經驗，將對岸一樣被「他群」殖民者統治的中國人，視為同受壓迫的「己群」。

但祖國的政治猜忌最後在拒絕魯誠加入抗日活動中發揮出故事中的最大高潮與價值。

在一次午後遇見久未謀面的丁同志，從對方口中得知，自己因為留著臺灣人的血液，因此永遠無法參與反日活動。⁴⁷魯誠一顆赤誠之心在初聞真相時，當場眼淚就掉了出來。

難道，每一個臺灣人都會當走狗嗎，雖然有一部分的人為了賺錢，利用日本勢力狐假虎威地穿起日本衣服。不過，他們有的是為了生活不得不這樣，也有的是被迫那樣做的。這也不能算是走狗呀。這是離開了祖國的懷抱以後，每一個臺灣同胞所遭遇的慘痛命運，連祖國同胞也不能了解這一點，多麼痛心啊！若不是滿清無能政府，竟不顧臺灣同胞的反對把臺灣割給東洋詭的話，我們怎麼會吃了四十多年的痛苦呢？可是，一大群臺灣同胞都在臺灣受不了日本人的壓迫，才設法來到祖國的。像我這樣從家鄉抱著這顆熱忱的心，跑到這裡來要為祖國抗戰報效，然而不為大家承認，難道臺灣人真地這樣沒有價值嗎？我才不相信呢。⁴⁸

當丁同志離去之後，魯誠呆立原地，耳邊彷彿聽見「走狗」、「反間諜」等齷齪語，對自小將拯救中國視為終生職志的他而言，祖國竟以二心視他，這中間的難堪透由在大陸土地上的臺灣青年角度，悲哀的展現出來。

魯誠對於祖國的美麗幻想，在此已再生初步崩坍，而後在光復後的針廠，因一條「賄賂」之罪，讓魯誠斷了對祖國的希望，期間種種的心情轉折，李榮春透由臺灣青年不被祖國母親認同的命運作反臺的歸結。

準此可知，作為一部出色的文本，《祖國與同胞》充分展現了除了是當時後臺灣人的悲哀之外，同時亦涵蓋了領持日本與中國兩種身分證明時，魯誠在多次洩露身分的危機中所堆砌的衝突。

⁴⁶ 同註 3，頁 89。原文為：「因大家不願意把「臺灣」直接說出口來，簡直這兩個字，已自包含著無限可恥，有著被壓抑被奴役的屈辱，說起來會感到自餒而心酸。畢竟很忌諱起它來，如果碰到不得不說「臺灣人」這三個字的時候，才互相把它叫做蕃薯仔。這是以形取意，因臺灣的地勢形狀，恰像是一條蕃薯。這樣一來，那末臺灣人都得一變而成為蕃薯仔人囉。」

⁴⁷ 同註 34。

⁴⁸ 同註 3，頁 208。

（五）存眷下層

除了上述 4 點之外，筆者觀察到《濁流三部曲》中對於「存眷下層」的不足。

以陸志龍在意的是與自己有關的事務，對其他無他無關之人多所失覺相比，魯誠儘管身陷 8 年抗戰的泥淖，卻秉持客觀與視人畏傷的情懷。在義勇團欲至南京支援路上，巧遇一位受到戰禍牽連而孤苦無依的宣老伯：

當時南京才淪陷幾天，忽來了幾個日本兵，搶進這一間屋裡，老頭兒的兒子，因一時來不及迴避，終被殘殺。老婆正臥病，又遭遇這大不幸，她那奄奄僅存一息的性命，跟著也就完了。至於家裡有的盡被洗劫一空，落得徒空四壁，孤零零只遺下孑然形影相弔，身世的淒涼悲痛，向誰申訴呢。他原就住居於此，還有些地，本以種地過活的。後來為義勇團要在這裡開墾農場，唯一靠活的地也種不來了。⁴⁹

於是魯誠時常夥同一幫團友，又是偷米、又是集資薪餉送宣老伯等等的。除此之外，他也透過芝香之口展現出對於日本一視同仁的關懷。

那些東洋兵，本來就不見得是什麼壞人。他們一樣不喜歡打戰，一樣都是老百姓，在家裡一樣上有父母下有妻子，所以他們也不喜歡離鄉背景，一邊拋妻離子，跑到這麼遠來跟人打仗。因此，是那些管理他們國事的人不好。⁵⁰

如此超越受難者的心態，進而覺察到支援人類原始情感，本就是發自於相同來源的特性，反映到戰後一代作家的文學風格中，李榮春顯現出的竟是少有的悲天憫人之情。

概括以上「時間點」、「無歷史性和世界性」、「無戰爭情節」、「缺乏衝突」與「存眷下層」，可以明白《祖國與同胞》的文學價值，時有其濃厚之處，然而，如此證明經過並非否定鍾肇政在文學上的成就，對鍾肇政而言，陸志龍的路並未在《濁流三部曲》中走完，直到《臺灣人三部曲》的出現之後，才是真正造就鍾肇政大河小說地位的確立，相較之下，李榮春的《祖國與同胞》在反應出它的價值後，卻不為當時代所接受，無法發揮出它應該具備的影響力，而這也是臺灣文學

⁴⁹ 同註 3，頁 51。

⁵⁰ 同註 3，頁 581。

考究至今，仍有許多被人漠視的文學家，尙待吾人挖掘出土的部份。

四、結論

作為文學價值充沛的《祖國與同胞》，當它現身在臺灣新文學史上時，僅閃耀一霎那的光彩，儘管作者的文學特性並未與戰後第一代作家群的創作特色有所相左，所承繼的大河脈絡亦與吳濁流欲展現的臺灣精神如出一轍，但是卻因無法為人所知，致使到現在臺灣文學仍無法撥出一處適宜的空位於他，窺探其中的弔詭的癥結，應出在「作者個性」、「政治環境」以及「現實經歷」3處面向。

以個性來說，按作者自言幼時因好奇而學習鄰人口吃小孩說話方式，進而使自己染上輕微口吃，自此之後養成他個性內向、不喜與陌生人郊遊的習性，因此當他與廖清秀同為文獎會受獎肯定後，即因口吃自閉，而錯失許多結交文壇資源的機會。

政治環境則指在作者自於文獎會創下受獎記錄最高的作家、到他自費付印部分《祖國與同胞》之間的主體環境。

一般在文獎會得獎與受獎助的作家，多半皆會被推薦刊載於《文藝創作》，但是由於創辦到1956年結束的文獎會，在李榮春1953年受獎助之時，已經逐漸邁入經費捉襟見肘的窘困時期，在遇上《祖國與同胞》龐大的容量，張道藩曾直接告知李榮春《文藝創作》由於經費不足，無力負荷《祖國與同胞》之刊載，加上1952年，國民政府在與大陸共黨彼此爭取日本認同當口，為求尋藉日本力量藉以鞏固國府於國際上「中國」主權的合法政權地位，於4月28日中華民國與日本簽訂「中日和平條約」(台北條約)，8月5日雙方換約生效，在此期間，為響應親日，間接阻斷支持仇日情結濃重的《祖國與同胞》出版，失去官方支援後的李榮春，處在經濟物價波動極大、大眾閱讀題材厭倦反共抗俄等八股形式的體裁時，作者僅能依靠自身所得獎金、自費出版《祖國與同胞》之前三分之一，後因乏人問津而慘賠。

現實經歷則是涵蓋在作者4次⁵¹得到創作回應，而後卻空歡喜一場、2次⁵²接觸到文學團體，卻因國民黨促狹的政治胸襟使他內心遭受許多壓迫，最後遂選擇退隱頭城終生從事幽微創作為關鍵。

自中國返臺後的作者，因發表懷古散文〈遙望烏石港〉而受到《新生報》刊登，但因文中觸及地方仕紳的家族醜聞，因而得罪故鄉權貴迫使他必需暫時遠走

⁵¹ 依次為：受《新生報》刊登的〈遙望烏石港〉、《祖國與同胞》、不收稿酬於《公論報》「日月潭」副刊刊140餘期的《海角歸人》與從64歲到69歲於地方性刊物《蘭陽雜誌》上發表多篇短篇小說。

⁵² 即《文友通訊》與《公論報》。

他鄉⁵³。之後是當他順利成爲文獎會開辦以來最高獎助金的一位作家，卻在自費出版慘賠之後，只能與一群同樣以「退稿作家」自居的本土作家一同在壽命僅維持了1年4個月的《文友通訊》相濡以沫，然而從施翠峰「萬一某文友或者某文友之朋友有問題，全體文友必受窘... ..，本人看法，應以互相連絡友誼為主，其他計畫尚屬次之... ..」⁵⁴的一段話可知，處在當時風聲鶴唳的環境下，欲成立一個組織，此舉恐干禁忌；之後在《文友》第2次相聚⁵⁵於陳火泉台北家中時，竟被埋伏在外的警員團團包圍，以查戶口的名義對他們詳加調查，這樣的政治干擾或多或少的影響到文友心理，之後在第16次通訊上，鍾肇政認爲：

第一，我缺乏支持的恆心，在此向各位俛首認罪；第二，每次大家都說差不多一樣的話，日久生厭，而致無話可說；第三，「通訊」以無可通訊，大限已到。這就是我決定結束的原因。⁵⁶

此次的盤查行動雖僅短短進行10分多鐘，但當李榮春回到宜蘭，於深澳火力發電廠工作期間，竟又遭到總警約談，雖在2天後釋回，卻被於鄉公所擔任職務的弟弟榮五要求搬離家中，以免因其約談緣故使得帶有公務員身分的榮五受到牽連、失掉工作，李榮春在這段有家歸不得的時間，獨自避居勸募堂生活，可想而知作爲一名台灣人卻不能大方思索自我處境，在國民政府嚴密鉗制下，他對國民政府的印象因此次事件勢必失去信心。

當1958年，作者於《公論報》⁵⁷上服務時期，《海角歸人》成爲他在世期間

⁵³ 按《海角歸人》提到，因爲主角牧民回臺後，於《新生報》發表關於宜蘭第一位民選縣長盧攢祥家中醜聞，因此使得牧民家人受到許多輿論壓力，爲了不要讓2位在公家機關工作的哥哥受到牽累，於是避走臺北。而此醜聞，則是以「烏石港」歷史做出發，講述烏石港原爲大港，當時一位泉州商人看上港埠交通往來的商機，於是在那興建十三行，但在半途，烏石港出現淤塞，整個港口逐漸凋零，加上日軍自澳底登錄後，臺灣邁入殖民時期，於是泉州商人也放棄十三行，此時，有位原本在泉州商人家中當傭的的盧姓夥計，遇上日人登錄後大加諂媚，深得日人信任，因此掌握權力的盧姓下人就在日本扶植之下成爲地方仕紳之一，可以隨地劃地爲王，當時盧姓下人就是看上泉州商人興建未完的十三行，因此佔地自居，自他之後，盧姓後代子孫接因他而富且貴，李榮春藉著這段流傳在鄉人間的佚事受到刊登，卻被盧攢祥認爲他構成污辱之罪。收錄於李榮春，《海角歸人》，臺中：晨星出版社，2002年12月。

⁵⁴ 《文友通訊》第3次，1957年5月18日。收錄於《文學界》第5集，1983年春季號，頁133。

⁵⁵ 第1次爲1957年8月31日聚於施翠峰宅，第2次爲1962年4月22日聚於陳火泉宅。

⁵⁶ 同註42，頁192。

⁵⁷ 爲臺灣新生報董事長李萬居於1947年10月25日創刊，其爲臺灣50、60年代最重要的新聞媒體，在《自由中國》半月刊未遭到國民黨蔣介石政權查禁之前，這一報一刊是臺灣自由言論的重鎮。

唯一一部正式獲得發表刊登的作品，不料，在國民黨不滿李萬居之下，《公論報》的命運被迫改組⁵⁸。秉性良純的李榮春因不滿李萬居遭國民黨惡意架空，因此率性離職，從而將自己幽囚頭城，終生不務正業亦不成家立業，每夜獨守孤燈地提筆寫作。

最後於老年時期，作者在友人邀約之下，時常以短作發表於《蘭陽雜誌》⁵⁹上，於此時期，李榮春接觸的已是一份不涉及政治的刊物⁶⁰，但去除政治威脅後，卻因為出任編輯委員期間，因欲發展純文學雜誌心願與其他編輯理念不合，而後黯淡退出此園地。

藉著「作者個性」、「政治環境」以及「現實經歷」解析作為早於《濁流三部曲》出版的作者，何以無法將其作揚名於世並發揮影響臺灣今日大河小說之因，因此，本文希冀透過以上論述，還給李榮春屬於他的文學畛域。

五、參考書目

⁵⁸ 對李榮春而言，李萬居於他有知遇之恩，後來因為創辦人李萬居參加組織「中國民主黨」，該報且成為新政黨及當年民主運動人士的大本營，所以，國民黨就對該報進行政治迫害，該報不得已在1961年的3月5日被迫休刊。從創刊到休刊，《公論報》總共發行17年，始終堅持「獨立辦報，不接受國民黨的收買」、「立場超然，言論強悍」的特色，因此，在17年的經營過程，一直處於兩大困窘之中：政治壓力和財務拮据。政治上的壓力多得不勝枚舉，如被停刊、言論上不斷遭受壓制，壓制不成之後，則進行逮捕編採人員和業務人員等等。同時在財務上，亦有國民黨下令各機關不得在《公論報》登廣告、不得訂閱《公論報》，各書店報攤不得販賣，規定《公論報》向黨營的中興紙廠購買新聞紙必須用現金，油墨印刷原料廠商也被知會不得讓《公論報》賒欠。1959年，李萬居為了改善《公論報》的財務體質，決定增資，國民黨趁此機會安插了好幾位新股東加入《公論報》。而後，國民黨持續蠶食鯨吞，奪得經營權之後，國民黨更授意張祥傳進一步搶奪發行權，經過二審宣判，李萬居失去《公論報》持有權利，1961年3月5日《公論報》被迫休刊，雖則之後仍沿用《公論報》名稱，卻已非原來的《公論報》。當得知《公論報》被迫改組，李榮春立即自動辭去職務，寧願在廢鐵壓場作搬運工人，也不願留在報格已失的環境裡工作。

⁵⁹ 又名為《蘭陽會刊》，創辦人張建邦於1975年3月創刊，初時每逢3月29日、6月29日、9月29日和12月29日出刊，後期有所調整，但仍依季刊方式發行。主要是以臺北市宜蘭縣同鄉會的形式架構起，邀請同鄉入會，連絡同鄉與會員之間的感情，做為彼此交換意見的情感交流之機會。其內容可分為「歷史類」、「遊記類」、「感懷類」、「文學類」與「藝術類」。

⁶⁰ 其徵稿原則為：本刊園地僅限對會員公開，歡迎賜稿，對於宜蘭故鄉名勝古蹟、風土文物、股金名人佚事、或詩歌、小說、藝文小品、旅遊雜記、燈謎對聯、金石雕刻、書法圖繪、風光相片等作品，均所歡迎。(但涉及政治言論、思想者恕不刊載。)收錄於〈蘭陽創刊詞〉，張建邦，《蘭陽雜誌》創刊號，臺北：蘭陽雜誌社，1975年3月，頁21。

(一)專書：

- 何欣，《當代臺灣作家論》，臺北：東大出版社，1983年。
- 吳濁流，《亞細亞的孤兒》，台北：草根出版社，1995年12月。
- 李榮春等，《李榮春的文學世界》，台中：晨星出版社，2002年12月。
- 李榮春，《八十大壽》上、下冊，臺中：晨星出版社，2002年12月。
- 李榮春，《海角歸人》，臺中：晨星出版社，2002年12月。
- 李榮春，《祖國與同胞》上、下冊，臺中：晨星出版社，2002年12月。
- 李榮春，《懷母》，臺中：晨星出版社，2002年12月。
- 高天生，《臺灣小說與小說家》，臺北：前衛出版社，1985年。
- 陳芳明，〈戰後臺灣大河小說的起源〉，收入陳義芝編《臺灣現代小說綜論》，臺北：聯經出版社，1998年。
- 陳芳明，《左翼臺灣：殖民地文學運動史論》，臺北：麥田出版社，1998年。
- 楊照，〈歷史大河中的悲情——論臺灣的「大河小說」〉，收入張寶琴等編《四十年來中國文學》，臺北：聯合文學出版社，1994年。
- 葉石濤，《臺灣鄉土作家論集》，臺北：遠景出版社，1979年。
- 鍾肇政，《濁流三部曲》，台北：遠景出版社，1979年。

(二)期刊與論文：

- 《文友通訊》，《文學界》第5集，1983年春季號。
- 江靜怡，《李榮春小說研究》，私立東吳大學中國文學所碩士論文，2004年。
- 余昭玟，《戰後第一代小說家及其作品研究》，成功大學中文所博士論文，2002年。
- 張建邦，《蘭陽雜誌》創刊號，1975年3月。
- 張素貞，〈五〇年代臺灣新文學運動〉，《中外文學》第14卷1期，1985年6月。
- 褚昱志，〈臺灣大河小說之先驅——試論李榮春的《祖國與同胞》〉，收於《臺灣文學評論》第5卷第3期，2005年7月。
- 錢鴻鈞，〈從大河小說《濁流三部曲》看臺灣文學經典《亞細亞的孤兒》〉，《臺灣文藝》新生版第180期。
- 鐘肇政，〈淺談大河小說〉，《自立晚報》，1982年8月20日，副刊14版。

論蕭麗紅《桂花巷》中女性人物之互動關係

李曉惠

國立臺北教育大學台灣文學研究所

一、前言

蕭麗紅為台灣現代文學女作家，以第一本中篇小說《冷金箋》（1975）發跡於文壇，《桂花巷》（1977）使她受到文壇的矚目，《千江有水千江月》（1981）使她獲得聯合報長篇小說優等獎的殊榮，潛沉數年出版了《桃花與正果》（1986）、《白水湖春夢》（1996）。她共出版五本著作，當中尤其以《桂花巷》、《千江有水千江月》、《白水湖春夢》最受閱讀群眾的喜愛，且暢銷至今。

蕭麗紅的作品雖廣受大眾的喜愛，但在文學評論上對她作品的評價是呈現兩極的看法，一方面如評選《千江有水千江月》為獲獎作品的評審齊邦媛等人，皆極度讚賞此書文字間「表現了中華民族的寬恕厚重」¹；但另一方面由於蕭麗紅被歸類為「三三文學集團」的「閩秀文學」作家，因「三三」在寫作內容上以創造一個大中國文化的中心為目標²，相當附和當時政府的主流論述，故此書常成為箭靶。此外，「閩秀文學」作家在台灣文壇上代表負面的意義，種種矛盾的評論，使得蕭麗紅的文學地位一直都是曖昧不明的。

文學評論多以蕭麗紅創作的意識型態作定位的標準，然而，大眾喜愛閱讀蕭麗紅的作品，學校常以她的作品作為國文或鄉土教學教材，乃因為她在作品中形構出一個屬於極台灣式鄉土溫暖民情的烏托邦。在蕭麗紅的小說中，最常出現的故事架構是台灣早期農業社會的大家庭，然而，她筆下的大家庭中成員雖多，卻彼此不會鉤心鬥角，而是彼此包容、善替對方著想，她書寫出單純美好的人際互動關係。特別是家族中女性之間的關係——母女、婆媳、妯娌以及女性好友之間，大多是相濡以沫的情誼，而少有尖銳的衝突，尤其是《桂花巷》中的主角——高剔紅更演繹出女性主體其位置流動的複雜性。

《桂花巷》這一部作品，以往都是被歸屬於鄉土小說，早期評論者多認為其內容在於宣揚大中華的文化與傳統美德，然而，後期亦有部分學者注意到《桂花巷》中的女性意識，如邱貴芬即從性別觀點來質疑「鄉土」的傳統指涉意義，指出鄉土對女性不盡然是美好的，「剝削」、「箝制」、「壓迫」早就存在於「原鄉」

¹見《千江有水千江月》之書後評語，司馬中原：「很成熟的古典詩，明朗、清雅、高潔。」；鄭清文：「讀這部小說，我才感覺到許多久藏地下的東西，終於被挖出來了。」；彭歌：「它表現了中華民族的寬恕厚重，而且也反映了人生許多無奈的衝突。」；齊邦媛：「書中處處是民間傳說之美。」

²莊直文，〈在君父的城邦——三三文學集團研究(上)(下)〉，收錄於《國文天地》，13卷，8、9期，1998年。

中，早就是「傳統」的一部份，因此書寫女性的鄉土經驗，不應將「鄉土」、「傳統」太過理想化，依此，《桂花巷》開啓了鄉土另類空間的思考意義，書中所展現的「女性鄉土想像」正點出傳統「鄉土」概念的盲點。³許俊雅則認為主角剔紅乍看下是個任由宿命安排的女性，但其所作所爲卻表現出十足的獨特、強悍、與叛逆。⁴由此可見，剔紅雖是生活在傳統社會中的女性，但她的女性主體意識非常強烈，她清楚的知道自己想要過的是什麼生活，即使她一再受到命運無情的打擊，她仍是不願輕易屈服，勇敢的走完屬於自己的人生。

蕭麗紅擅長書寫女性的生命，在剔紅這樣堅毅的女子身上，更可見蕭麗紅極力經營出一個傳統女子的不平凡人生，因此剔紅與其他女性的互動關係是蕭麗紅作品中最豐富多變的。在剔紅與女性人物之間的關係中，可觀察同一個女性主體身處在不同的女性位階時，其女性主體意識的轉變是如何影響她的行爲，且導致出衝突與和諧此兩種矛盾且複雜的相處方式。故筆者選擇以蕭麗紅的《桂花巷》作為研究女性人物之間互動關係的文本，擬從女性之間的母女關係、婆媳關係、姻親的妯娌與姑嫂關係、以及非血緣亦非姻親的女性友人關係這四方面進行分析，探討同一女性主體當身處於不同的身分，與其他女性的互動，將有如何的立場轉變，希望以此了解女性主體位置流動的複雜性。

二、 母女關係

《桂花巷》中的女主角剔紅自小父親就早逝，其父親在故事中幾乎完全沒有出現，因此，母親是和她在血緣關係上最親密，也是在行爲思想上影響她最深刻的人。剔紅的母親是窮苦的傳統婦女，先生過世後，矢志守節，一人獨自照顧一雙兒女，且因操勞過度以致病重，她形塑出一個苦難且賢慧的母親形象。母親不時教導剔紅要勤儉，女性要謹守貞節，對長輩要完全服從，且母親一心念念不忘的就是要爲剔紅綁小腳：

說親的人，全要看腳；伊阿爹單單只有這對紅花、白花；叫伊們小小年紀，跟著吃這些苦也罷，總不能為些手腳碎事，坑伊女兒家一輩子終身……⁵

母親擔心剔紅將來的婚事，故堅持要隔壁阿婆幫她綁小腳。母親一心希望將剔紅從性情到身體都形塑成男性心中的理想女性，儘管剔紅真實的父親早已不在，但父權社會的意識型態卻無所不在，此時，她的母親成爲執行父權的代理人，要求女兒謹守三從四德、爲女兒纏腳，以符合父權社會對女性的要求。

如同西蒙波娃（Simone de Beauvoir）的「母女理論」，波娃反對父權體制下存在的「母職現象」，她認爲父系話語中的母職態度，只會不斷異化母親，削去

³邱貴芬，〈女性的「鄉土想像」：台灣當代鄉土女性小說初探〉，《性別論述與台灣小說》，2000。

⁴許俊雅，《八十年代台灣女性小說的詮釋》，國科會專題研究計劃成果報告，1994。

⁵蕭麗紅，《桂花巷》，頁 12。

母親做為主體的個人能力，而這種弱勢將延續到女兒身上，母親的父權意識將使女兒繼續扮演他者的角色。⁶在父權社會下的母親，從小接受父權意識的建構，因此，當她成爲母親之後，她也不自覺地將己身自小接受的父權意識強加在女兒身上，要求女兒服從父權的規範，成爲父權社會下的無自我意識之女性。如剔紅的父親雖很早就過世，但是父權的壓迫卻是無所不在，母親成爲在家庭中施行父權的代理者。

剔紅和母親的情感很親密，同時母親也是她認同與模仿的對象，然而在母親去世後，再加上弟弟剔江遭逢海難身亡，她不願意再重蹈母親守寡的悲苦命運，不願意再過窮苦的生活，因此，剔紅毅然決定割捨她心中對秦江海的情意，寧可迎向茫茫不可知的未來，選擇嫁給辛瑞雨：

回頭再看看，這群生在海港邊的人，他們千篇一式的命運，和自己眼前的這份哀慟……可是，一觸及自己才做的決定時，她卻有股毫無理由，不能比喻的訝異和快樂。⁷

剔紅認爲當下她對自己人生的掌控，能徹底擺脫和母親遭受同樣的苦難，這讓她心中有一種戰勝命運的快樂，然而，諷刺的是當女兒愈想擺脫和母親相像，愈想往背離母親的方向逃去時，卻仍是遭逢相同的命運：剔紅也因瑞雨的早死，而步上與母親相同的年輕守寡的後塵。

伊蕊格萊（Lucy Irigaray）認爲，「母女關係」之間「厭棄」與「認同」相混的現象，是女人難以逃脫父權體制所依賴的閹割情節，導致女人與母親聯結的分割與喪失，而母親是女兒生命原初的象徵，因此，親密的母女關係被干擾了，正是女性主體難以再現她生命的根源。由她的理論，我們可以看見女性生命主體性的

發展受挫，和她最初與母親親密關係破滅息息相關。伊蕊格萊明白提出女人需要一種語言，使女人可以在女人之間，以女人的身分說話，沒有適當語言處理母女關係，正是母女難以溝通的源頭。必須建構一種讓女人之間可以彼此溝通的語言，女人才能找到自己的本質，並喚回母親和女兒在前伊底帕斯期彼此關愛的聯繫。⁸剔紅認同母親對她的愛和母親慈愛的形象，卻不希望自己步上和母親相同的命運，因而，當她下決定要嫁給富家子弟辛瑞雨時，心中感到無可言喻的訝異和快樂，這是一種背叛母親的心情，當她看到秦江海時，她想起母親的話：

她早早推翻了她阿母以前說的話：錢銀三、二千，不值子婿出人前。
出眾人前，又如何呢？他根本活在隨時會死命、喪身的搏鬥裡。⁹

⁶鄭至慧，〈女人的經驗〉，收錄於《女性主義理論與流派》，顧燕翎主編，台北：女書，1996年。

⁷蕭麗紅，《桂花巷》，頁110。

⁸劉毓秀，〈走出「唯一」流向「非一」：從佛洛依德到伊蕊格萊〉，《中外文學》，第28卷第5期，頁9-37，1999年。

⁹蕭麗紅，《桂花巷》，頁108。

母親的教導對此時的剔紅而言，是沒有意義的，因為她恨透了貧窮，她恨透了隨時失去摯愛的人的惶惶不安。如今她早已推翻母親的話，她只想離開貧窮，朝背向母親的方向離去。剔紅認同母親對子女的愛，卻想要背離母親，逃向自己認為幸福的路，她一心想要掌握自己的人生，這種矛盾複雜的心情在弟弟剔江死後達到顛峰。

《桂花巷》中的剔紅儘管其女性主體意識很強烈，但母親的遺言卻是深深地埋藏在剔紅的潛意識中：

伊阿母更是出奇平靜，出奇氣順的掏出一長串的話來：「阿剔，為娘的話，全要記著……要疼小弟弟，要替高家立起門戶，要看剔江娶妻……成家……

「以後嫁了人家，要孝順公婆：自古沒有不孝的媳婦，有過好的下場，……長上若有什麼說教的，要曉得心頭歡喜；要和悌伯叔、妯娌，尤其要殷勤侍待小姑；

「古來常見姑嫂不通門戶，這都不算賢人，不足相學。要有好氣量……天若真給汝什麼福祉，也才綿綿長長，留它得住——」¹⁰

剔紅的母親臨終前這一番話，象徵傳統父權社會下對女性的規範與制約，這在剔紅的一生中不時的影響著她，讓她背負著為人姊、為人妻、為人母的責任，她雖一心想掌握自己的命運，在行為上顛覆了傳統德婦的形象，然而，早逝母親的良善形象卻是她一生都無法脫離的牢籠，母女關係的糾纏，在剔紅與母親的關係中鮮明可見。

三、 婆媳關係

蕭麗紅小說中的婆媳、妯娌、姑嫂的相處很少見到衝突，除了《桂花巷》中剔紅和碧樓的婆媳相處之外，在《千江有水千江月》與《白水湖春夢》中的婆媳關係都是非常和諧的。因此，在蕭麗紅的小說中能觀察到婆媳關係的競爭性，便是《桂花巷》中的剔紅（婆婆）和碧樓（媳婦）。

婆媳雙方的競爭心理，是因為了爭奪同一個男人的愛而有直接利害關係，造成女性之間的緊張關係。然而，傳統社會的媳婦對於婆婆往往只有服從，這可以從碧樓雖自己是富家大小姐，然而成為媳婦之後，仍是小心侍奉婆婆可見一斑。但剔紅將碧樓視為一外來入侵者，是搶走兒子、奪取她在家中地位的女人，於是將她視為假想敵，在辛家此一封閉空間中展開女性間的廝殺，剔紅以一施虐者的角色對碧樓施虐，剔紅故意挑剔碧樓的事件有：切碎鹹蛋、買錯皮蛋、粗心未先研磨好檳榔、收衣未折等，皆可見婆婆處心積慮的百般刁難。

剔紅（婆婆）壓迫碧樓（媳婦）的原因有三：一是剔紅長年守寡，本身被壓

¹⁰蕭麗紅，《桂花巷》，頁 25。

抑的情慾，需藉由壓迫同性來得到紓解；再則是害怕兒子被搶走的忌妒心理；第三個理由是想掌控兒子的慾望。¹¹一言之，從碧樓嫁入辛家起，剔紅即對她展開一連串的精神虐待，主因就是「忌妒」：碧樓出身富貴人家，使剔紅想起自己從前窮苦的日子；碧樓嫁給她富有才情的好兒子，使剔紅想起嫁給瑞雨短短兩年的甜蜜

時光，剔紅看到碧樓，便深感自己的匱乏，這種自卑的情感遂轉變成可怕的忌妒。最後，剔紅為證明自己在兒子心中重要的地位，甚至要兒子在她與媳婦之間作選擇，孝順的惠池只能順從母親，將碧樓休掉。這場女性間的廝殺，是因為男性而起，最後也因男性的決定而告終，女性（婆婆）為贏得情感的勝利，往往成為加害同性（媳婦）的兇手。

相較於剔紅對碧樓的苛刻，剔紅對第二任媳婦挹翠卻是百般的疼愛。挹翠為了能和婆婆溝通，特地和惠池學了一個多月閩南語，這一份心意，讓剔紅打從心底喜愛挹翠。然而，挹翠和碧樓同樣都是小心地侍奉婆婆，為何剔紅會有如此大的轉變呢？薛甯今認為挹翠固然細心，然而剔紅心態的轉變才是主要原因¹²，剔紅早年因命運的作弄而導致性格扭曲，當兒子與碧樓相處時，常讓她想起和早逝的瑞雨曾擁有的甜蜜時光，使她心生忌妒，因此憑藉兒子對她的孝順而百般刁難媳婦。一直到晚年時因見到秦江海，圓了心靈上對於少年感情的殘缺，她得到了平衡與釋懷，因此，性情上多了平靜少了嗔怨，對於挹翠的心意自然能開懷接受，不像之前對碧樓的好意，總是認為理所當然，甚至嗤之以鼻。從剔紅與碧樓以及和挹翠的相處，看到剔紅的女性主體位置改變成為婆婆之後，與兩位媳婦之間前後截然不同的互動關係，儘管都是婆媳的關係，媳婦的命運卻是完全掌握在另一位女性主體（婆婆）身上。從《桂花巷》中的充滿矛盾與衝突的婆媳關係，可見傳統社會下婆婆和媳婦之間因其不對等的位置，使得媳婦常常成為婆婆（女性）與孝順（父權社會價值）兩者的受害者。

四、 女性情誼

蕭麗紅的小說，女性之間的關係除了有血緣的母女關係與擬血緣的婆媳關係著墨很多之外，尚有關妯娌、姑嫂以及非血緣與非姻親的女性友人間的情誼的書寫，在《桂花巷》的高剔紅與海芙蓉之間甚有曖昧的情人關係。以下擬從如同姊妹的女性情誼與如同情人的女性情誼兩各方面來探討更深一層的女性間的互動關係。

（一） 純粹美好之女性情誼

傳統社會下，女性在結婚之後，除了要扮演為人妻、為人母的角色外，還要肩負妯娌、姑嫂間關係和諧的擔子。蕭麗紅在處理妯娌、姑嫂之間的相處，多是

¹¹翁似姍，《蕭麗紅《桂花巷》研究》，中山中文碩士論文，2000年。

¹²薛甯今，〈宿命與掌控的消長與平衡---談《桂花巷》中高剔紅性格的形成與發展〉，收錄於《台灣當代小說論評》，吳達芸主編，高雄：春暉，1999年。

和諧溫情的。如剔紅在嫁進辛家這個大家庭後，爲向大堂嫂示好，親手做鞋給她穿，堂嫂也十分愛惜剔紅做的鞋，像「集寶似的集」¹³，自己捨不得穿。妯娌之間的和睦，讓她在夫婿欲揭穿剔紅當年偷情之事時，爲剔紅辯白：

那時伊年輕，才幾歲啊？怎麼怪伊？¹⁴

你這是什麼話？認真講，我們不好怪爹，可是，說來卻是阿爹叫伊抽的鴉片，不然，哪有這個事起？¹⁵

你這個人，都抱孫囉，做阿公，怎麼還說這種話，她是你弟婦，你總是伊大伯仔，我們不護伊，叫誰護伊？¹⁶

掩人過惡是阿爹生前教訓的，別人都要掩呢！何況自己弟婦？¹⁷

你真要說？好！逼我們妯娌全去死，我們都死了，給你一個人去活！！¹⁸

大堂嫂不但同情剔紅早年守寡的遭遇，一再替她向丈夫求情，甚至爲了保護剔紅，而不惜以死威脅夫婿。剔紅與堂嫂之間的妯娌之情，沒有鉤心鬥角，而是一種很純粹的女人疼惜女人之情，這種珍貴的女性情誼，在剔紅與她最知心的女性朋友——給印之間，亦可見女性情誼的感人之處。

剔紅嫁入辛家時，給印已在辛家當女婢多年，她侍奉剔紅相當的用心，始終謹守著奴婢的本分。此外，給印對剔紅亦相當貼心，尤其是在瑞雨剛過世的那段日子裡，給印始終陪伴在她身邊不肯嫁：

瑞雨死後的這幾年，自己的那些苦，無人掏，無人傾，只有這個人，始終站在左右身旁，伊什麼都明白，什麼都知道。¹⁹

在剔紅最苦的守寡歲月中，給印一直默默陪伴在剔紅的身旁，給她一份支持的力量，給印對剔紅的用心，更是愛屋及烏地愛護惠池，有一回剔紅藉細故打惠池出氣：

她像發狂似的抽著竹片，抽得那竹片像個模糊影子，看不清正身。給印這下再不管了，一個步向前，邊哭邊抱住惠池，以自己的身軀圍住了他，替他擋

¹³蕭麗紅，《桂花巷》，頁 198。

¹⁴蕭麗紅，《桂花巷》，頁 439。

¹⁵蕭麗紅，《桂花巷》，頁 439。

¹⁶蕭麗紅，《桂花巷》，頁 439。

¹⁷蕭麗紅，《桂花巷》，頁 440。

¹⁸蕭麗紅，《桂花巷》，頁 441。

¹⁹蕭麗紅，《桂花巷》，頁 237。

下了兩點般落下的竹片。……邊哭，邊替兒子敷藥，看到淤血斑斑，既捨不得，暗裡感激那給印不盡，自己便哭個一整夜。²⁰

當其他人不敢挺身而出時，給印不顧事後可能被剔紅責罵，更不顧皮肉之傷地保護惠池，這讓剔紅暗地裡心裡相當感激她。因此，在剔紅的心中：

給印在她心裡，愈來愈重，尤其這件事後，她更不當給印是底下人看。²¹

在經過許多風風雨雨後，剔紅將給印視做可以放心託付的閨中密友，給印始終陪伴在她身邊，與她分享生命中的苦痛喜樂，這份姊妹情誼一直到給印出嫁後仍不變質，反而更見堅定：

給印剛嫁時，先還照著規矩，遇有年節才來；一下六年過了，伊也生兒育女的，糧行生意愈好，幫佣的人也愈請愈多，加上男人待伊好，凡事由伊歡喜，於是這給印逐漸回來得勤了。尤其惠池去了日本的這半年，伊更是常來，也不一定有事，……再不然，回來跟她說幾句話，也好呀！這個給印，都快卅的人了，還是這癡憨心性，叫她既想又愛。²²

嫁人後的給印仍常常回辛家看剔紅，連剔紅都忘了自己的生日，給印卻是用心的燉豬腳、煮麵線，為剔紅慶生。給印已不再是剔紅的女婢，而是剔紅最知心的朋友，甚至當她知道剔紅外遇懷孕時，她也為剔紅著想地幫她掩飾，安慰她。從剔紅與堂嫂的妯娌關係，以及她和給印的朋友情誼，都可以見到女性之間相互依賴、彼此支持的感情是男女之間的情感所無法取代的。這一份女性情誼，正是同女女性主義者安竺·瑞琪（Adrienne Rich）的「女同性戀連續體」的主張。²³

安竺·瑞琪（Adrienne Rich）在她的經典之作〈強迫異性戀與女同性戀存在〉裡，就提出「女同性戀連續體」的主張。她認為同女身份的本質不是女女之間的生殖器接觸，而是她們對強迫異性戀的抵抗——那個文化系統強迫女人將其愛慾（erotic）的能量投資在男人身上。當瑞琪說「愛慾」的時候，她指的不是「性」（sexual），她認為將愛慾侷限於生殖器，是父權的產物。正確的說，愛慾應該包括所有重要的、親密的情感。同女和女人的性活動表達著她與女人的親密連線，這點是同女之所以為同女的關鍵。女人連線——堅持把重要的、親密的情感置放於女人之間——並不僅限於做個女同性戀。中國的拒婚女子彼此立下正式的信約，誓言白頭到老；修女們彼此之間形成「特別的情誼」；十九世紀的美國女人建立浪漫情誼，即使與男人結婚也不消失；

²⁰蕭麗紅，《桂花巷》，頁 215-216。

²¹蕭麗紅，《桂花巷》，頁 214。

²²蕭麗紅，《桂花巷》，頁 238。

²³ Cheshire Calhoun 原著，張娟芬譯，《同女出走》，（台北：女書文化，1997 年）。

還有十二到十五世紀南美洲的女人建立自主的社區；這些女人都擁有同女身分。因此，她說：

我用**女同性戀連續體**這個詞來涵括所有認同女人的經驗，那可能出現在每個女人的生活中，或是出現在歷史裡；而非僅限於那些曾經或渴望與女人有生殖器關係的女人。如果我們把它擴張到包括女人之間各種形式的親密關係，包括分享豐富的內心世界、連線反抗男性專政、實際生活與政治目標上的相互支持；如果我們也能傾聽瑪麗·達立（Mary Daly）指出的**拒婚與「憔悴」（haggard）**之間的關連性……我們就正要開始了解女性歷史與心理的廣闊。我們一直無法觸及這片廣闊之地，因為「女同性戀」的定義總是太過侷限、而且多半充斥著診療的氣息。²⁴

以「女同性戀連續體」的概念來看別紅與堂嫂以及與給印之間的女性情誼，可以充分了解這是一份女人認同女人的經驗，這幾乎是出現在每個女人的生活之中，最常見的即是國小至高中或大學時的「手帕交」，兩個或多個女性之間，彼此分享心事、互相支持、什麼事都會一起完成、常常膩在一起、會記得彼此的生日而一塊兒慶祝……等，這份情誼直到「男性」（父權社會價值）的強迫介入，而開始有了疏離。但是，這份女人認同女人的「女同性戀連續體」的情感，是不易被動搖的，事實上，這份感情橫古互今的存在於女性之間。

別紅因為十八歲就守寡，在整體社會文化的監視下，她不能也無法有男性友人，這樣的情況下，女性情誼的支持成為她生活中最大的力量。然而，在戲班的小旦——海芙蓉介入別紅的生活時，使得這種女人認同女人的「女同性戀連續體」的情感有了越界的可能。

（二）曖昧越界之女性情誼

在百般無聊的守寡歲月中，別紅請了個戲班子到辛家，讓她看戲解悶，然而，在戲班小旦海芙蓉的接引下，卻無意間開啓辛家這個沉悶封閉的空間，也啟動了別紅埋藏已久的身體情慾。首先，寡居十年的別紅，在海芙蓉身上彷彿看到過去青春貌美的自己：

那扮小旦的海芙蓉，才十六歲年紀，已是艷色壓人，別紅每次看她，就要回想自己從前的模樣，心裡頭，什麼感慨都有。²⁵

長年寡居的歲月，讓別紅已漸漸忘了自己曾擁有的青春美麗，因此在看到海芙蓉時，使得別紅的心有了不同以往的蕩漾，再則，海芙蓉善為別紅梳妝打扮，更是

²⁴ Cheshire Calhoun 原著，張娟芬譯，《同女出走》，（台北：女書文化，1997年），頁37-38。

²⁵ 蕭麗紅，《桂花巷》，頁221。

喚醒剔紅對自我美貌的記憶：

瑞雨死後，這些年她少有抹粉，點胭脂，然而這個海芙蓉，只一心熱中替她梳妝，……剔紅打了她一下，自取過鏡來，只一照，人差些怔住了；她是沉睡了十年，這一瞬間，才又甦醒過來。²⁶

海芙蓉喚醒了剔紅因寡居，因社會文化壓抑而沉蟄已久的慾望。剔紅因喜愛海芙蓉的陪伴，最後更是喚她同榻共眠。在午后時分，睡眼矇矓時，剔紅看著海芙蓉，竟產生一種曖昧的錯覺，將女性的「她」看成男性的「他」：

海芙蓉尤其在眉眼之間，特別俊、特別俏，美得有些不近情理……²⁷

也不知睡去多久，等醒了過來，卻見海芙蓉笑嘻嘻的望著她；剔紅佯怒道：「汝看的什麼！這麼壞的眼睛！要換做男人，不知要怎樣了！」海芙蓉還是笑道：「是女人，看了少主娘這嘴，還想貪呢！要是做了男人，便要一口咬下它來！」²⁸

剔紅與海芙蓉同床共枕，兩人似情人般的戲弄調笑，剔紅將海芙蓉視做苦悶寡居歲月中情慾投射的對象，楊翠在探討剔紅與海芙蓉的關係時，曾說：

海芙蓉猶如一張鏡面，讓她照見的，是過去的青春、身體情慾的自覺，以及自我生命主體的醒覺；海芙蓉可能是高剔紅情慾出軌的投射對象，也可能不是，兩人之間的曖昧並非重點，重點是海芙蓉在小說中如一個虛擬空間，一面鏡子，高剔紅從這個虛擬空間中照見的是自己。²⁹

剔紅因海芙蓉這個虛擬空間的照見下，而對自己的美貌、情慾開始有了自覺，然而，在整個社會文化的監視與話語之下，剔紅又退回到認識海芙蓉之前的原點。起因於某日午睡醒來，剔紅聽到婢女之間的談話：

「當大家的眼睛都是材刻的？天天眉來眼去！」……

「兩人抱著睡了，知道什麼時辰，年月！」……

「說了半天，汝還不信？人家親眼見的；兩人……」

聲音忽壓低了下去，剔紅再豎起耳，也聽不清詳細。³⁰

²⁶蕭麗紅，《桂花巷》，頁 221-223。

²⁷蕭麗紅，《桂花巷》，頁 224。

²⁸蕭麗紅，《桂花巷》，頁 226。

²⁹楊翠，〈文化中國·地理台灣---蕭麗紅一九七〇年代小說中的鄉土語境〉，《台灣文學學報》第七期，2005，頁 26。

³⁰蕭麗紅，《桂花巷》，頁 229-230。

整個辛家，上至夫家的族老大伯公，下至女婢，個個都是父權社會下的看守者，無時無刻在監視著剔紅身為寡婦的一舉一動。在這樣宛如監獄般的文化空間中，儘管海芙蓉是一位女性，剔紅與她之間的親暱關係仍是無法被父權社會的價值觀所接受，剔紅最終仍是妥協了，她無法越過女婢間話語的考驗，只能以爲了讓惠池專心唸書爲由，遣散戲班子，也斷絕了她和海芙蓉若有似無的曖昧情感。但是，如果剔紅沒有聽到女婢之間的閒話而遣散戲班，她與海芙蓉的關係會如何發展？是否會像白先勇的《孤戀花》中舞女阿姊與五寶之間從姊妹情誼轉變成宛如情人的曖昧情愫，這是頗耐人尋味的。

五、結語

蕭麗紅的小說對女性的描寫上，遠比對男性的書寫充滿感情且形象鮮明。尤其是對女性心理的掌握、對女性的認同，以及對女性主體的建立，都是有別於其他女作家的書寫方法。特別是書寫《桂花巷》中的主角——高剔紅，更能看到身為女性主體的複雜性。高剔紅與家族中女性之間的關係——母女、婆媳、妯娌，閨中密友——給印，以及曾有一段曖昧情愫的十六歲小旦——海芙蓉，剔紅以不同的身分與面貌，和這群與她生命有密切交集的女子們互動，擦擊出屬於她生命的燦爛火花。故筆者認爲，高剔紅的生命因有這群女子的加入，而更豐富並趨於完整。在既往豐富的研究蕭麗紅作品的論文中，較少關注到蕭麗紅文本中女性人物間的互動關係，於是在本論文中，筆者嘗試爬梳《桂花巷》中主角——高剔紅與在她生命中有密切關係的女子們間的互動，並援引女性主義之相關理論加以闡釋，希望從中探討身為女性的高剔紅在扮演不同的人生角色時與面對不同關係的女性他者時，其女性主體的流動性。

女人終其一生中扮演著許多角色，以剔紅而言，在她的一生中她扮演著爲人女、爲人姐、爲人妻、爲人媳、爲人妯娌、爲人婆婆、爲人朋友、爲人情人等複雜的角色。這些角色唯一的共同點——皆由高剔紅所詮釋，然而，這些角色卻是如此的個性不相同，甚至可以說是彼此矛盾的。身為女兒的剔紅，是如此的懂事體貼；身為姊姊的剔紅，弟弟對她是既敬又愛；爲人妻媳的剔紅，溫柔婉約，處事圓融；爲人妯娌的剔紅，與嫂嫂感情如同姊妹；爲人婆婆的剔紅，對待碧樓卻是恐怖嚴苛至極，終使兒子順其意而休了碧樓；爲人朋友的剔紅，對待給印可說是掏心掏肺；身為情人的剔紅，心地柔軟充滿嬌媚。當剔紅扮演不同的角色時，其女性主體便在不同的位置間流動，可見剔紅其女性主體的多變性。

蕭麗紅的小說如以一般的言情小說視之，或將其定位爲「閨秀作家」都很難全面含括她作品的豐富性，她在小說中表現出關心女性的生活，再現了傳統女子的形象，卻也寫出她們叛逆的心情與行爲——如高剔紅。在書寫高剔紅這位女性時，更能見到蕭麗紅想表現出女子在社會文化下，想要展現自我時的種種困境，頗具女性意識，也關心到女性生命的本質。以女性情誼來探討蕭麗紅的作品，可

以發現文本當中的豐饒，更可以感受女性之間純粹感情的美好。

參考書目：

（一）專書

- 蕭麗紅，《千江有水千江月》，台北：聯經，1981年。
- 蕭麗紅，《桂花巷》，台北：聯經，1977年。
- 吳達芸主編，《台灣當代小說論評》，高雄：春暉，1999年。
- 顧燕翎、鄭至慧主編，《女性主義經典》，台北：女書，1999年。
- 邱貴芬，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》，台北：元尊文化，1997年。
- 顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書，1996年。
- 許俊雅，《八十年代台灣女性小說的詮釋》，國科會專題研究計劃成果報告，1994。
- Cheshire Calhoun 原著，張娟芬譯，《同女出走》，台北：女書，1997。

（二）期刊單篇論文

- 楊翠，〈文化中國·地理台灣——蕭麗紅一九七〇年代小說中的鄉土語境〉，《台灣文學學報》第七期，2005。
- 劉毓秀，〈走出「唯一」流向「非一」：從佛洛依德到伊蕊格萊〉，《中外文學》，第28卷第5期，1999年。
- 莊宜文，〈在君父的城邦——三三文學集團研究（上）（下）〉，《國文天地》，第13卷第8、9期，1998年。

（三）學位論文

- 林慧華，《由蕭麗紅小說看台灣女作家的女性意識》，元智資訊社會學所碩士論文，2004年。
- 劉靜茹，《蕭麗紅小說研究》，高師國文教學碩士論文，2004年。
- 董麗芬，《從鄉土到淨土——蕭麗紅小說的文化意識與宗教情懷》，銘傳應用中文在職專班碩士論文，2004年。
- 江玉佩，《蕭麗紅小說中女性主體反思之研究》，屏師國民教育所碩士論文，2002年。
- 沈麗香，《蕭麗紅小說中的人物與鄉俗——以《桂花巷》、《千江有水千江月》、《白水湖春夢》為例》，中正中文所碩士論文，2002年。
- 翁似姍，《蕭麗紅《桂花巷》研究》，中山中文所碩士論文，2000年。
- 黃玲玲，《蕭麗紅小說研究》，中興中文所碩士論文，2000年。

