

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第十期

中華民國九十九年六月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.10

June 2010



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第十期

中華民國九十九年六月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.10

June 2010

發行人 黃鎮台

Publisher: Huang, Chen-tai

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：林伯謙（召集人・東吳大學教授）

EDITORIAL COMMITTEE : Lin, Po-chien

陳松雄（東吳大學教授）

Chen, Sung-hsiung

蘇淑芬（東吳大學教授）

Su, Shu-fen

侯淑娟（東吳大學副教授）

Hou, Shu-chuan

陳慷玲（東吳大學助理教授）

Chen, Kang-ling

涂美雲（東吳大學助理教授）

Tu, Mei-yun

許清雲（東吳大學教授）

Hsu, Ching-yun

鄭明嫻（東吳大學教授）

Cheng, Ming-li

林宜陵（東吳大學助理教授）

Lin, Yi-ling

鍾正道（東吳大學助理教授）

Chung, Cheng-tao

執行編輯：曾甲一助教

EXECUTIVE EDITOR : Tseng, Chia-yi

東吳大學出版

臺灣 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

Published by Soochow University, No. 70,

Lin-hsi Road, Shin Lin, Taipei, 11102

Taiwan, Republic of China

東吳中文線上學術論文

第十期

中華民國九十九年六月

目 錄

【博碩士生論文】

《琵琶記》「正典化」的歷程

.....吳淑慧.....1

《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論：

以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

.....盧柏儒.....21

論袁哲生小說《秀才的手錶》中的死亡書寫

.....潘玫均.....37

女性私語中的家庭關係與心靈圖像

——以《天送埤之春》為例

.....戴冠民.....57

《琵琶記》「正典化」的歷程

吳淑慧*

提 要

正典化的意義生成代表了作品是否寄寓了人類共同命運，普世性的價值認同。其主導權乃是在於審核者身上。典律是審核者所預存的文學藍圖，他透過審核文本的種種手段（包括批評、獎勵等等），完成典律的具象化，並經由種種管道達到其典律的散播。所謂的審核者並不單止於個人，有時是甚至代表的是個龐大的組織，這個組織可能是一個文學社團，也可能是一個學院學派，甚至可能大到是一個政府機構。因此，典律研究可說是一種傳播效度的研究。審核過程既是依據典律進行的檢調排他的過程，所以傳播效度的大小，往往與審核者在文壇上的權威，乃至於社會政治的權力息息相關。

《琵琶記》正典化的歷程，曲論家情有獨鍾的將《西廂記》、《拜月亭》、《琵琶記》三部作品並存而論，而曲論家們紛紛站在各自持有的觀點予以批駁與討論，通過這場論戰逐漸形成兩股勢力，一股隸屬於何元朗的尊《拜月亭》與《西廂記》，另一方面則是由王世貞身為文壇領袖，提出尊《琵琶記》為「曲之祖」的絕對地位。

然而，終結這場論戰的大抵是王驥德於《曲律》中所提出的呂天成把《琵琶記》、《拜月亭》並列神品，則王驥德持相容並包的「本色」觀，又從思想內容上考慮，將《琵琶記》列為「妙品」，而將《拜月亭》列為「能品」。這場論戰持續相當長的一段時間，以致到毛聲山評點《琵琶記》時，尚有零星的論戰。卻也瑕不掩瑜的讓《琵琶記》站上曲祖的寶座，固然曲論家功不可沒，而《琵琶記》自身的「風化思想」也是成為後世戲曲創作者服膺的準則。

筆者更以為戲曲文學得以迅速蓬勃，無非得力於這場論戰的發生，牽引更多的戲曲批評者、讀者參與其中，使作為通俗文學樣式的戲曲的地位得以提升，並且為後來戲曲創作的繁榮與評論風起雲湧，折射出創作者、讀者、評論者各自觀點的呈現。

關鍵詞：琵琶記、拜月亭、正典化、典律生成、文學正統、曲祖、王世貞、何元朗、王驥德、文學集團

* 輔仁大學全人教育中心國文兼任講師



引言

論及作品受到價值的認可並進而訴諸典範化，所必須經過所謂的「典範」而言，不妨從「普遍性」的特徵加以入手，也就是說「典範」是可以超越「時間」與「空間」的限制，提供不同時空的人們，一種足以認可的真理價值。論及典律（canon）一詞，源於西方古希臘文 kanon，其原意為測量儀器的「葦桿」或「木棍」，後引申為「規律」與「法規」之意。典律作為文學場域的討論術語，乃受到西方基督教神學家對《聖經》崇揚的啟發，由於早期基督教徒為確信真理，因此將《聖經》是唯一種真理典律。¹基督宗教領域中的《聖經》典律，關心的乃是教義真理的表現與規則，及如何作為思想純正性的標準等問題。這種透過天啟式的經典，被奉為圭臬，不可究詰的神聖力量，最終所帶給人類的是，透過此一神諭下的讀本，理解世界與萬物圖像，方使人仰賴屬於神話般的語言理解想像世界。因此，屬於聖經此類經典的作品，做為西方文學的啟蒙，由於是由先知導師等人所傳承，具有優位性（priority）。

饒富意味的是，屬於正典的理解形式，竟啟迪了文學研究者，使得他們開始援引典律此一術語，檢視文學史中所謂的經典文本，如何透過如同基督教徒崇揚《聖經》的過程，而成為具準則意義的典律。

若我們將這種論點擺回中國的經典進行說明時，更能充分的說明這種天啟式的經典，我們從經典本質追溯的討論可以發現，古典經籍往往訴諸生成於遠古聖人教諭的記載²，即便是聲稱以整理典籍為要務的孔子也為當時人美稱為「天下之無道也久矣，天將以夫子為木鐸」³者，在在彰顯了一脈相承的「道——聖——文」的意指。這種經典的書寫形式自魏晉以來，將「道」成為造化生成的原動力，「文」則是「道」在運行中所外顯的具體性能。⁴因此「道」成就不朽的經典傳承的脈絡將之具體化。而此一特質劉勰進一步發揮，將文學創作與批評也融攝，歸併文學創作成為經典體系的闡發。

¹ 對於基督教《聖經》典律更詳細的運作問題，可參考 Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 編，張京媛等譯，《文學批評術語》（中國香港：牛津大學，1994年），頁319。

² 「河出《圖》，洛出《書》，聖人則之」。〔魏〕王弼注，〔唐〕孔穎達正義，盧光明等整理，《周易正義》（臺北：臺灣古籍出版公司，2001，《十三經注疏》整理本），卷七，頁341。

³ 〔宋〕朱熹：《四書章句集注》《論語集注》（臺北：長安出版社，1990），卷2，頁68。這裏朱熹詮釋孔子天啟式崇高聖人地位，無疑是宋明理學以來意圖為儒家建立一套形上思想，更加確立經典的正統性與神聖性。

⁴ 「文之為德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黃色雜，方圓體分，日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形：此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心，心生而言立，言立而文明，自然之道也」。〔晉〕劉勰：《文心雕龍》（臺灣：開明書店，1987），卷一，頁1。

以道之文推演至人之文，將宇宙的現象推演到人類的生存，自然的存有做為人類的根柢，意指了人類的道都是由自然之道而來，那麼聖人正是承接了這宇宙奧妙的道理而傳遞給先民百姓。



一、古典文學的「正典」化

筆者以為我們不妨進而將典範作品做為一個「文本」加以理解闡釋後，其意義與真理將足以開展。其中經典所具有的是「普遍性」意義，典範之所以成為「典範」就在於典範作品所載負或揭櫫的意義，是以「普遍人性」或「普遍真理」為出發，通過歷史時間的考驗，依舊可以成為人們奉為圭臬的價值系統。

這裏筆者借用西方詮釋學論者加達默爾（Hans-Georg Gadamer）對於典型的看法足以詮釋所謂「典範」生成的意義：

所以歷史存在的某種普遍性特質在「古典型」裏達到最頂點，這就是在時間的廢墟中的保存（Bewahrung im der Zeit zu sein）。雖然流傳物的一般本質就是，只有過去當中作為不過去的東西而保存下來的東西才使得歷史認識成為可能，但是正如黑格爾所說的，古典型乃是「那種指稱自身並因此也解釋自身的東西」——不過歸根到底就是說，古典型之所以是被保存的東西，正是因為它意指自身並解釋自身，也就是說以這種方式所說的東西，及它不是關於某個過去東西的陳述，不是某種單純的、本身仍需要解釋證明的東西，而是那種對某個現代這樣說的東西，好像它是特別說給它的東西。我們所謂「古典型」的東西首先並不需要克服歷史距離——因為它在其經常不斷的中介中就實現了這種克服。因此，古典型的東西確實是「無時間性的」，不過這種無時間性乃是歷史存在的一種方式。⁵

在引文後段，似乎加達默爾所要敘述的是一種「無時間性」，他認為所謂的「典範」是一種不在時間中的加以考量，然而我們深入論述肌理不難發現，西方詮釋學進一步所要點出的是「過去」、「現在」、「未來」的一種縱向的時間關係，這三者的時間關係，並非是一種斷裂的，乃是「時間」在此反而是最重要的部分，一旦通過時間篩選的文本，所具有的經典普遍性的真理不因時間的汰洗，而遭遇淘汰的命運，反而因著時間脈絡意義的無限化，讓普遍性真實起來，因此「經典」便得以「普遍性」的狀態下，充分彰顯出來。

這裏強調的不是解釋者基於共同普遍的人性而理解，而是寄予人類共同命運的感受，從以理解得知所謂「正典」是整體文化意涵的展現，得到大眾之認可，成為普遍性的規範，甚至是一種深具道德性的判斷，超越當代的文化詮釋，為受眾所認可。

因此，典範意義的生成代表了作品是否寄寓了人類共同命運，普世性的價值認同。通常指涉的是如愛情、生命或道德等的種種省思，此一普遍性的文學命題決定了作品具有偉大與永恆的有效論證。然而這種背負了長久歷史、集體記憶被視為使命般的歷久不衰的經典，透過政權的深化、文學集團的承擔與宣揚，成為永垂不朽的典範，尤有甚者，

⁵ 《真理與方法》第一卷，〈第二份真理問題擴大到精神科學裏的理解問題〉，漢斯—格奧爾格·加達默爾（Hans-Georg Gadamer）著，頁 380-381。



自孔子聖教以後，漢代高舉罷黜百家獨尊儒術，標舉聖人著述奉為當時的圭臬，統御者與知識掌權者如董仲舒等人一般的博士，儒家成為聖人一脈相成的道統，在此可以發現典律並非通過累積客觀認識，而是通過建立起相對穩定的「話語規範」不斷擴大知識的陣地。這些「話語規範」決定在一個時代中人們要討論什麼、理解什麼、如何理解，什麼是異端邪說，什麼是無意義言語邏輯。這裏所要說明的是，典律的建立絕非等同於理性不斷增長，而是被規範性結構的偶然轉換所取代。一系列不連續的歷史模式代替了原來有規律發展的構想。儘管如此，筆者的興趣並不在於對歷史模式做出獨樹一幟的描述，而是更關心的典律的建構過程中透過權力機制的運作，聖人經典成為知識系統之後，這種認知脈絡左右者何種文學文本成為典範代表，何種文學內容足以將整體古典的知識系統一以貫之。

既是「典範」所具備的意義是超越時間的，典範一旦作為一種典律的書寫形式，那麼就非得去追尋其歷史的象徵性意義，與其典律概念的生成。尤其對於文學作品本身而論，儘管訴諸所謂的典範形式的建構，卻也因此不難發現古典經籍經由政治權威運作的介入，使得經典典律化成為必然，而從劉勰《文心雕龍》提倡文學創作的源頭利用「宗經」、「徵聖」創作理念與批評話語所帶出的結果，即是一部優美的作品並不僅僅在於「義歸乎翰藻」的文辭上美學的審美條件，更主要的在於作品意涵是否達到聖人傳諭「道」的本質，這條藉由經典—聖人述作遺產來建構起人文體系，儘管非始自劉勰，然而，聚焦在實際創作上的體類演練，將「經典意義」落實到「文學形式」而結合成指引創作的「文化典律」，的確到劉勰才有更完備的說法。

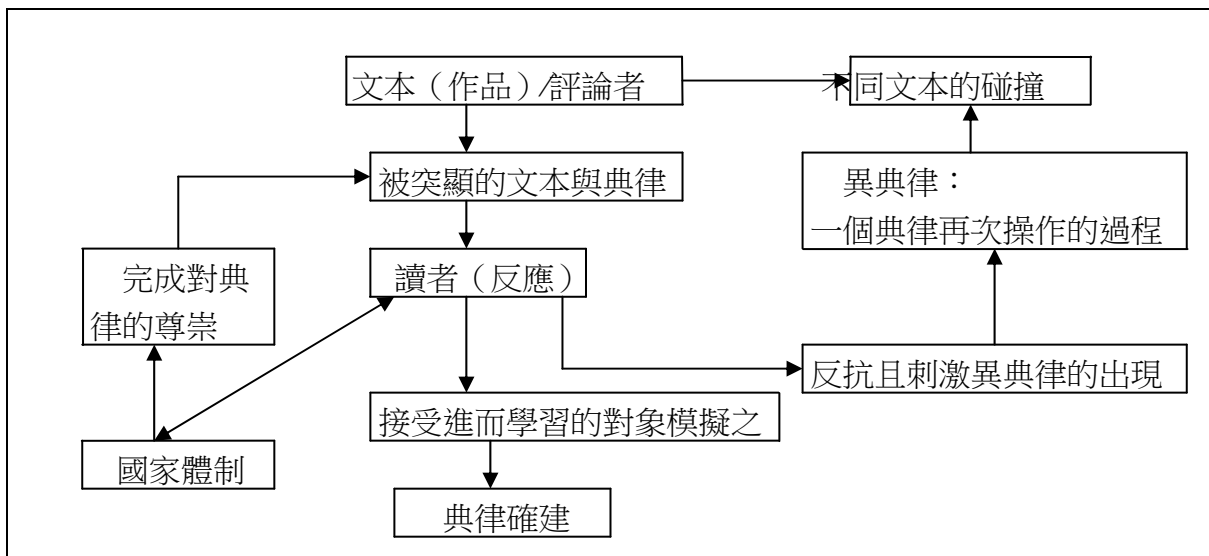
因此當此一意義在劉勰高度發揮下，在「宗經」、「徵聖」的普遍性意涵的涵括下，對於經典賦予了政教化育的道統政權的意味，使得經典書寫，其一，以經典為首的論述，在劉勰對於文學的理解與理想的寓意型式就是「合道（經）」而自然「致用」，寫作過程必然要能保證合於「道」。其二，文學書寫既是考慮教化實用，予以道德化與禮樂化，「以頌美王道、宗述聖德為主，並強調文關盛衰的傳統政治觀與文學觀」，使文學書寫愈益走向莊點朝代氣象的宏麗博大。因此對於正典是否可以達到此宗旨，便得以成就其作品的「典範」意義。當文學經典置入文學史洪流中，一方面有其承先啟後的效用，為了建構文學傳統的秩序，進而創造共同的價值觀與生命觀；另一方面，經典的形成並非由作家定於一尊進而完成其典範價值，而是通過文壇機制共同取得認知，認定為經典之作，這就使經典之作通過後代認定的問題，後代的論述也就體現了經典所具有的權威性。

對於文學典律形成的理解，便成為典律研究在方法論上的切入點，因為對文學典律形成模式的理解，往往影響文學研究者如何實際在文學討論中，對文學典律一詞的操作。而筆者認為典律所以在文學史中，成為一種尊崇的文學範式，其最基本的運作模型，筆者將之圖繪如下。

典律的形成過程，可稱之為典律化（canonization）。從該圖可以發現，其主導權乃是在於審核者身上。典律是審核者所預存的文學藍圖，他透過審核文本的種種手段（包括批評、獎勵等等），完成典律的具象化，並經由種種管道達到其典律的散播。所謂的

審核者並不單止於個人，有時是甚至代表的是個龐大的組織，這個組織可能是一個文學社團，也可能是一個學院學派，甚至可能大到是一個政府機構。因此，典律研究可說是一種傳播有效性的研究。審核過程既是依據典律進行的檢調排他的過程，所以傳播有效性的大小，往往與審核者在文壇上的權威，乃至於社會政治的權力息息相關。

文學史中典律具現的形態，最常以文本聚集的方式出現，即我們經常可見的各種文學選本。例如西方《亞歷山卓典籍》(Canon d'Alexandrie)便是摘取古希臘史詩等文類作為典律，中國的《昭明文選》、《唐宋八大家文鈔》皆是如此。聚集在選本裏的文本，為審核者發出典律之聲，並成為審核者心中那份典律藍圖的鐵證。這些文學選本的編選者，如果未在選本中吐露其編選理念與品味，那麼讀者、研究者便得在眾多被選入的文本中，找尋其在精神、內容、技巧上的同質性。這時選本中的典律方才能浮現，只是其典律形態，隨著讀者與研究者各自的差異與著重點不同，而顯得較不穩定。但是大多數的狀況是，編選者(即審核者)總會在選集中，將所欲以傳達的典律，「露骨」地以其對文本的直接批評意見，或在前言、後序的總評說明中，概念性地呈現其典律主張。



文學典律運作模型圖

特別是以詩選呈現典律的例證，在中國古代文學史中，可謂不勝枚舉，其中又尤以明、清兩代為盛。⁶

上圖顯示了讀者對於文學作品如何成為經典深具影響力，以《琵琶記》為例，通過文人社群集體性的評論，使得高則誠的《琵琶記》於眾多作品中脫穎而出，在此文學論戰歷程裏，《琵琶記》有別於其他南戲或者新南戲，成為「被突顯的典律」，進而以後循著《琵琶記》創作意圖模式加以接受並模仿的作品，諸如：邱濬的《五倫全備忠孝記》、邵粲的《香囊記》、蘇復之的《金印記》、沈采的《韓信千金記》、王濟的《連環記》、沈

⁶ 例如竟陵派鍾惺、譚元春所編之《古詩歸》，所突顯的幽深孤峭；王士禛所編之《唐人萬首絕句選》，所呈現的尊唐以及神韻說特質；沈德潛所編之《古詩源》，重盛唐與格調之說。



鯨的《雙珠記》、沈受先的《馮京三元記》等。在創作意圖中幾乎模擬了高則誠副末開場的內容形式：

書會誰將雜曲編，南腔北調兩皆全，若與倫理無關緊，縱是新奇不足傳。
風月好，物華鮮，萬方人樂太平年。今宵搬演新編記，要使人心乎惕然。⁷

以《五倫全備忠孝記》為例，無疑可見《琵琶記》受到國家機制的典律訂定下，令當時新南戲群起效尤，千篇一律的創作，也導致明代中期以來新南戲創作的僵化多有詬病。

不過當然也有「逆向」操作的典律生成形態。即先建立預先原則與目的，透過一些策略，刺激文本的出現。例如唐代律賦的生成，還有明代八股取士等等案例。似乎是逆向操作，然而就文學所必要預期對於作家而言，當智識成為餬口的工具，在科舉考試中躍居主導地位時，這時的文學的典律則非得衡量作品的閱讀與創作過程中除聲譽外的市場考量，此一經濟條件的介入，操縱的機制文學場域的變動與當時針對文學正典的認定，畢竟通過市場考量，尺牘所謂當時八股文的主要考試科目的書籍，就文人閱讀書籍是相當重要的消費品，從教科書、參考書此角度考量所謂的典律，在於讀者的功利需求，也是文壇對於明代取士重要考核標準，一旦落入為科舉考試而產生的文學典律形式，則就需要考慮到需求與有效性。這與《琵琶記》成為文人集團共同認可的文學典律具有不同的存在意義，以八股文而言，是明清兩代的共同體現，然而《琵琶記》則有超越時間性的意義存在的典範為大家所認可者。

至於典律的影響力，則表現在抑揚文學文本，以及塑造讀者文學品味之上。前者使得文學典律成為一種判準文學價值的教條，排擠非典律作品至文學場域的邊緣地帶。後者由於讀者的接受，使得審核者的典律不再只是其自家書房內的價值，因此可以說，典律的形成過程中審核者雖然具有主動權，但是卻必須仰賴讀者的尊崇，才得以完成。而尊崇的行為中所涵括的傳誦與模擬的行為，都使得典律的影響力延續，特別是對典律文本的模擬，使得讀者對典律作品進行實際揣摩，而變成創作者。由於這樣的文本、審核者（批評者、書坊主）、讀者、創作者的共同參與，使得典律運作不僅止於文學評價的問題，更是一種文學生產的機制。只是在典律的系統形成下，透過讀者的閱讀或者創作者大量的模擬下，則其流弊在所難免。⁸文學場論戰的過程中，從以上我們可以得知作為典律的生成，評審者具有典律更動的有效性。作為典律得以在文學場域中獲得認同與肯定，在國家機制的控制下，國家體制並非外於文學場論戰之邊緣，反而是起著決定性的作用。

在《琵琶記》足以成為典律化的意義，南戲躍上文壇舞台進入正統文學討論，從北曲過渡到南曲，逐步確立地位，徐渭《南詞敘錄》所提出的論點扮演著重要的腳色，從

⁷ 《古典戲曲美學資料集》，〈《五倫全備記》·第一出【鷓鴣天】〉，副末開場，邱濬著。頁 87。北京文化藝術出版社，1992，10。

⁸ 例如前之例王士禛，其神韻說末流從者，多為空泛需想。至於沈德潛的格調說，則如洪亮吉在《西溪漁隱詩序》所言：「從之遊者，類皆摩取聲調，講求格律，而真意漸瀝。」可見末學者，往往失卻起初創派立格者的初衷與文學語言的特質。



字面上來看徐渭所謂「其曲是宋人詞益以里巷歌謠」、「順口可歌」、「隨心令者」諸多批評，似乎是對南戲曲調多有非議，然而深入探究，徐渭的論述觀點正可以說明南戲發展過程中，積累與雜綴形式，正是讓南戲得以綿延流長，歷經幾番時代更迭，逐漸壯大起來。正因著徐渭專著論述南戲，從典律化角度來看確實有著功不可沒的建設性。在此同時，明太祖對《琵琶記》讚不絕口的表示，更是起著策略的有效權威基礎。畢竟整體國家機制在明初尚屬權力整合，為了政權得以進行鞏固，同時對於元末雜劇滲透了中原民族的文學認同，對禮樂制訂中，元雜劇納入國家音樂機構，固然仍為強勢劇種⁹，洪武皇帝則承續教坊司上溯至宋的「大晟府」音樂機構，創造大一統帝國之為禮樂之邦；當此之時，禮樂制訂下，戲曲文學典律的反省顯得相當的重要。於此之際，國家機器則在此無疑成為最高指導原則，在學術史上理學的發微既為鞏固政權首要的考量，訴諸科考與儒生所扮演的腳色，理學闡釋與詮解作為國家機器的展示，獨具深刻的意義。過往漢代為了便於帝國統治，在「規範化」作用下，出現的幾場經學意義論戰活動，以確立經典在漢代具有的指導意義。在此不謀而合的是，明代儘管國家政權無意干涉文學場的運作，然而服膺於帝王的文學創作者，承接歷來朝代統治的的召喚，不管藉由國子監的教育培育，或是科舉考試，在所謂的「時文」：八股文的教育政策，以致於官僚系統的特意鞏固，並且強化超穩定性的正統政權，相對而言對於文化或文壇的隱而未昭的涉入，尤其在「臺閣體」盛行之當下，政治因素不管積極或消極的滲入並且左右文學的論述系統中。

然而這裏筆者意圖進一步從典律生成的問題，不免令人聯想到，政治的正統化從宋歐陽修以來一直成為主要討論的命題。在此當政治因素又在文官體系上具有舉足輕重的意味，那麼當文官制度所引帶而出的文壇領袖的地位，更是可以想見領導著當時文學標誌的象徵意義，那麼從此切面進入，其中所涉及的乃是文壇領袖，甚且是享富盛名的文人集團，對當時代對文學之認知與作家評選的標準，在在形成一場場文學界域的角度。尤其明代結黨集社之風興盛，更是帶動著相當程度的作品、出版者、身為生產者之作家，對文學作總體的反思。儘管早在前朝，已經有著相當自覺的論及文學各類問題，然而其普遍與作品誕生後，立即進入文人們集體性的激烈討論，則在前代文學批評或討論中前所未見，以《牡丹亭》為例，當付梓後進入文學場中，幾乎引發相當程度的激辯，並且竄改、批點，以致編寫，即刻劍及履及，況且明代中葉後，戲曲論戰白熱化後所分化出的「臨川派」與「吳江派」之爭，所彰顯的不僅是格律、本色、內容等的論爭，最重要的更是確立南戲與北曲之間正統地位的辯論。

那麼作為南戲的五大傳奇之一的《琵琶記》，所具有的主題意識與典律化的過程，則在本章具有其相當獨特的地位，也因為《琵琶記》典律的生成，因其具有的普遍文化意義，令即使對《琵琶記》創作內容多有微詞的李卓吾，仍進入評審系統中加以評點；相對於其他傳奇作品而言，較為次等的創作，無非是因著正典意味已經為《琵琶記》披

⁹ 參見《禮樂與明前中期演劇》，第一章〈第一章 教坊司的建立——明初樂制的重建及其淵源〉，李舜華著，上海古籍出版社。2006年8月。



上「經典」之外衣，躍升為文學場的主要討論對象。

二、《琵琶記》正典化的歷程

回溯明代曲論家的論述角度來看，其中值得注意的是各曲論家特別鍾情於《西廂》、《琵琶》、《拜月》這三齣的討論，由此我們也可以看到曲論家在此的角力場域所在。有關《西廂》、《拜月》與《琵琶》三劇高下的爭論，始於何良俊（1506—1573）與王世貞（1526—1590），而其尾聲則一直延續到清代中葉。之所以有如此的論戰，則在對於戲曲之所以成為「一代文學」開始成為重要的討論議題。

「在激烈的論爭中，基本上可以劃分出兩個對立的派別：主張抑《琵琶》而揚《西廂》或《拜月》的，有何良俊、胡應麟、李贄、臧懋循、沈德符、徐復祚、凌濛初、黃圖珌、陳棟等人；而主張揚《琵琶》的，則以王世貞、徐渭、呂天成、陳繼儒、王思任、毛聲山、劉廷機、李調元等人為代表。爭論的焦點集中於下列不同層次之問題：如戲曲語言是以「自然質樸」、「本色當行」為佳，還是以「才藻富麗」、有「詞家大學問」為上？其次，就境界的品第而言，或以《琵琶記》之「肖似」為「畫工」，而以《西廂》之「巧奪」為「化工」，此論是為中肯之論？而就戲曲之內容看，究竟應以「風教」為先，還是應表現「風情」？此亦是一爭。」

10

基本上，王璦玲先生以為這是隸屬於戲曲批評史與傳播史不容忽視的問題。也在整體戲曲史論戰之過程有所謂的本色與內容上的論爭，然而就筆者之觀察，則在於典律的生成。究竟在五大傳奇中，以何部作品作為典範意義的主要根據？何以典律的生成是如此的重要，由於元末明初之際，南戲通過文人之筆，「文士化」後所產生的教化意義比之過去南戲通俗庶民文本更顯得重要，由於正典的需求，主導著未來戲曲傳奇創作深具道德的主要意涵。

（一）論爭的起始

在明代中葉以後，先就對於戲曲總體認知來看，明初舊傳奇，亦即新南戲的討論，尚未蔚為大觀時，魏良輔率先公開陳明對《琵琶記》的尊崇：

《琵琶記》……自為曲祖，辭意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，需從頭至尾，字字句句，需要透徹唱理，方為國工。

《琵琶記》、《拜月亭》都是元末明初的著名南戲，前者因宣揚「風化」，曾受到明太祖的重視，遂開明初南戲「五倫全備」式戲劇之風；後者亦以其描摹真情，而為明初四

¹⁰ 〈「為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面」——論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意義與批評視域〉，王璦玲著，頁7。中國文哲研究集刊第二十八期，2006年3月。



大南戲「荆、劉、拜、殺」之首。尤有甚者，明初以來，曲壇學人皆以《琵琶記》鼎南戲之冠與北雜劇《西廂記》並列。至明中葉，戲劇理論家們圍繞《琵琶記》、《拜月亭》二者孰高孰低，展開了激烈的論爭。

基本上筆者進一步爬梳了幾位當時曲壇文學家觀點者，有兩個派別的爭端，其一是支持《琵琶記》勝於《拜月亭》者：王世貞、王驥德、徐渭、呂天成，其中採取模稜兩可的則是徐渭、呂天成並沒有特別著重於比較二劇高下，只是將兩者並列為優位；其二：而認為《拜月亭》勝於《琵琶記》者，以何良俊為首，後有李卓吾、沈璟、臧懋循、沈德符、徐復祚、凌濛初等。沈德符承襲了何良俊的說法進一步做出闡述；徐復祚、凌濛初則是強而有力的堅定支持何良俊；李卓吾則獨闢見解，提出截然不同的觀點，產生了重大影響，至於沈璟、臧懋循二人並非公開的在論戰上提出觀點，卻是間接支持何良俊的。

既是這場正典化的爭論則肇因於何良俊和王世貞，前者以其《曲論》、後者以其《曲藻》傳世，目前只要提及戲曲理論觀點者，無一不引用兩位先賢的觀點。如此推重《琵琶記》是就其曲辭來論，因此開啟了這場正典的論戰¹¹。

……《琵琶記》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳。元朗為勝《琵琶》，則大謬也。中間雖有一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又不裨風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。（王世貞《藝苑卮言》）

就以王世貞身為文壇的地位而言，同一時期裏總是拿《拜月亭》與《琵琶記》進行比較，得以想見王世貞作為文壇盟主，對《琵琶記》所具有的特殊質性高度推崇，不光以王世貞顯赫的文壇地位成為支持《琵琶記》正典意義的討論並且接著下來，成為集體性的討論。首先是何良俊推翻《琵琶記》在南戲中的霸主地位，反而推崇《拜月亭》；而王世貞為維護曲壇公論，對其觀點做出反駁，從而掀起了這場爭論的初瀾。這場論爭從明中葉到明晚期一直持續了半個多世紀，幾乎所有的曲論家都關注了這一問題，其中主要的就有將近十一位左右參與這場爭論，氛圍之熾，在明代曲壇上有重大的影響。

何王二人在評論《琵琶記》和《拜月亭》孰高孰低問題上首次針鋒相對，何良俊酷愛戲曲，特別精通音律，故其評論戲劇極其注重「本色」、「當行」，強調可演可傳，像個戲曲教師一般諄諄教誨「夫既謂之辭，寧聲而協辭不工，無寧辭工而聲不協」，他率先在《四友齋叢談》提出：

《拜月亭》是元人施君美所撰，……余謂其高出於《琵琶記》遠甚。蓋其才藻雖不及高，然終是當行。其〔拜新月〕二折，乃隳括關漢卿雜劇語。他如〈走雨〉、〈錯認〉、〈上路〉、館驛中相逢數折，彼此問答，皆不需賓白，而敘說情事，宛

¹¹ 以下引述各曲論家觀點，源自於《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，北京：書目文獻出版社，1989，12；《古典戲曲美學資料集》 隗芾、吳毓華編 北京：文化藝術 1992；《中國古典戲曲序跋彙編》，蔡毅編著，山東：齊魯書社 1989，10。



轉詳盡，全不費詞，可謂妙絕。¹²

主張的指引下，他推翻《琵琶記》為南戲絕唱的地位，而力推《拜月亭》。他從兩方面指出《拜月亭》勝過《琵琶記》，一方面他主張戲曲用「本色語」（語言通俗易懂、協律易唱），相對而言，《琵琶記》則太過華麗，所謂「專弄學問」（P.33），而《拜月亭》「終是當行」；另一方面，他強調南戲《拜月亭》「皆上弦索」，可以入律，而《琵琶記》在這方面卻遠遠遜色於《拜月亭》。

此一觀點引發了王世貞的不滿，王世貞進一步強調《琵琶記》曲詞氣蘊與神氣：

則誠所以冠絕諸劇者，不唯其琢句之工、使事之美而已，其體貼人羸，委曲必盡；描寫物態，彷彿如生；問答之際，了不見扭造：所以佳耳。至於腔調未有諧，譬如見鍾、王跡，不得其合處，當精司以求詣，不當執莫議本也。¹³

並且王世貞更進一步針對何良俊對《拜月亭》的推崇，提出批駁，指出《拜月亭》有三短「元朗調勝《琵琶》，則大謬也。中間一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無裨風教，二短也；歌演終場不能使人墮淚，三短也」¹⁴。世貞所持有的觀點主要針對戲曲的社會作用、題材與創作技巧；而何良俊所考量的就其戲曲表演本身的本色論，兩者的論點儘管有所疊合，但終究彼此的立足點不盡相同。

以何良俊的《四友齋叢說》之《曲論》對於典範的論述系統，為南戲的發展找到了一條進路，「祖宗開國，尊崇儒術，士大夫恥留心詞曲，雜劇與舊戲文皆不傳，世人不得盡見」，「而《西廂》、《琵琶記》傳刻偶多，世皆快睹，故其所知者，獨此二家。余所藏雜劇本幾百種，舊戲本雖無刻本，然每見於詞家之書，乃之今元人之詞，往往有出於二家之上者」。「雜劇與舊戲文皆不傳」、「傳刻偶多」表明明初建國以來，為了政權的統一與文化教育的原則，得藉由近乎霸權的模式來促成意識型態的鞏固與整合，對於無益於世道人心者，無利於統御者，得運用一些手段來達到這番目的，以企達到作為一國之初最有利的教化作用。在此可以想見何元朗的企圖，這也代表了整體明代文學討論中，「教化」成為主要議題，固然是讓《琵琶記》進入戲曲文學討論殿堂，但是論到創作技巧而論，何元朗卻則僅以「才藻富麗」來稱呼《琵琶記》，他以為高則誠的創作，遠遠不如《拜月》的創作，所謂「其〔拜新月〕二折，乃隳括關漢卿雜劇語」。這算是對施君美最高的推崇，尤其從元代以來周德清所著《中原音韻》是如此標榜自身乃為中州正音，對於元雜劇在文學史上所具有的地位，以關漢卿論之施君美，乃是相當程度的褒獎。也因此觀點的呈現，也讓王世貞不論在《曲藻》、《藝苑卮言》不斷提出對何元朗論點提出批駁。

相對於何元朗以《拜月亭》中隳括雜劇語接引了中州正音的正統性，意圖為南戲地位做一騰挪，接榘文學的正統；而王世貞卻是以繼李攀龍後主盟文壇地位將近二十年的

¹² 同前書，頁 102。

¹³ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 103。北京書目文獻出版社，1989，12。

¹⁴ 同 18 註，頁 104。



時間，其聲隆卓絕，足以為馬首是瞻。那麼更遑論曲祖之論戰，從王世貞幾乎同一時間提出《琵琶記》略勝《拜月亭》的徐渭所提出的論點，更是為南戲發展史值得大書特書的盛事。

南戲要是國初得體。……《琵琶》尚矣，其次則《玩江樓》、《江流兒》、《鶯燕爭春》、《荊釵》、《拜月》數種，稍有可觀，其餘皆俚俗語也；然有高處：句句是本色語，無今人時文氣。（《南詞敘錄》）

或言：《琵琶》高處在〈慶壽〉、〈成婚〉、〈彈琴〉、〈賞月〉諸大套。此猶有規模可尋。惟〈食糠〉、〈嘗藥〉、〈築墳〉、〈寫真〉諸作，從人心流出，嚴滄浪言：「水中之月，空中之影」，最不可到。如十八答，句句是常言俗語，扭作曲子，點鐵成金，信是妙手。¹⁵（徐渭《南詞敘錄》）

這裏顯然可見不僅於世貞對於《琵琶記》的推崇，徐渭也認為《拜月亭》確是略遜一籌的。作《寶劍記序》雪蓑漁者，也提出相同的觀點：

《琵琶記》冠絕諸戲文，自盛國以遍傳宇內矣。作者乃錢塘高則誠，闔關謝客，極力苦心，歌詠則口吐涎沫，按節拍則腳點樓板皆穿，積之歲月，然後出以示人；猶且神其事而侈其說，以二燭光合，遂名其樓為「瑞光」云。……是記則蒼老渾成，流麗款曲，人之異態隱情，描寫殆盡，音韻諧和，言辭俊美，終篇一律，有難以去取者；兼之起引、散說、詩句、填詞，無不高妙者，足以寒奸雄之膽而堅善良之心，才思文學，當作古今絕唱，雖《琵琶記》遠避其鋒，下此者毋論也。

16

可以顯見在明代中葉左右有一大半觀點是傾向王世貞所認定的戲曲觀點。然而並不能澆熄這場曲壇論爭，並且這場論戰到了李卓吾所提出的獨特觀點，才讓這兩部作品掀起翻天覆地的論爭，也進一步推進了《琵琶記》正典化的二部曲。

（二）論爭白熱化與後續

王驥德對於何元朗的論點，則提出相當大的批判，「竊何元朗殘沫，而大言以欺人者，死晚矣」。¹⁷難免落入情緒性語言的批評。不過王驥德作為一個曲壇大將，卻也對《琵琶記》與《拜月亭》提出個人的見解：

古戲必以《西廂》、《琵琶》稱首，遞為桓、文。然《琵琶》終以法讓《西廂》，故當離為雙美，不得合為聯璧。《琵琶》遺意嘔心，造語刺骨，似非以漫得之者，故多蕪語、累字，何耶？

¹⁵ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 101。北京書目文獻出版社，1989，12。

¹⁶ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 100。北京書目文獻出版社，1989，12。

¹⁷ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 131。北京書目文獻出版社，1989，12。



《西廂》組絕，《琵琶》情質，共體固然。何元朗並訾之，以為「《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，殊寡本色」。夫本色尚有勝二氏者哉？過矣！

《拜月》語似草草，然時露機趣，以望《琵琶》，尚隔兩塵；元朗以為勝之，亦非公論。¹⁸（〈雜論〉）

王驥德對《琵琶記》儘管也有「工處雖多，然時有語病」疵語的批評，但整體上，對何元朗的說法諸多無法認同，以為「《琵琶》，雅之遺也」，「不關風化，縱好徒然，此《琵琶》持大頭腦處，《拜月》只是宣淫，端視所不與也」。以風化為主腦的說法，在在以為作為戲曲之正典，《琵琶記》當之無愧。再者，提出相對的支持觀點，則是《湯若士評紅拂記》

第三十四出 華夷一堂【二犯傍妝台】旦：「褪玉肌香。」眉批，東嘉入室矣！¹⁹

湯顯祖顯然在此也是支持王世貞的看法，並且認為高則誠的創作可謂已經進入「入室」的階段，略勝其他作品一籌。接著是汪道昆《水滸傳敘》：

「《藝苑》以高則誠蔡中郎傳奇比杜文貞，關漢卿崔、張雜劇比李長庚，甚者以施君美《幽閨記》比漢、魏詩。蓋非感以婢作夫人，政許其中作大家婢耳。然則，及謂此書乃牛馬之下走，亦奚不可！（P.104）

將高則誠比喻為關漢卿，也把《幽閨記》的地位貶為「婢」來看待，遠遠不及《琵琶》所具有之典範意義。

接續而下的是袁于令的觀點，他更是直接推崇王世貞的看法：

樂府之淫濫，無如今日矣。所稱江南勝部，自王實甫、高則誠而下，王弇州首推《拜月》，猶言：「所嫌者，曲終不能使人淚下」，斯言也，真得詞家三昧。（《焚香記序》）²⁰

袁于令直陳戲曲的汨濫與不正當，都是有一些較為次等的戲曲所帶來的，尤其如《拜月亭》這部作品，無法感動人心，以致於無法超越《琵琶記》，可見得他認為《琵琶記》遠遠超過《拜月亭》。

而李卓吾正好身處於曲壇論戰白熱化最重要地位。李卓吾的身份是有別於其他曲論家，他身為思想家，卻在討論戲曲作品時，提出的見解則有別於曲壇上已立足許久的王驥德，尤其卓吾所提出的「化工、畫工」二說，無疑是在曲壇兩部作品與之爭鋒孰高孰低的論戰中，異軍突起的觀點。他雖也是主張《拜月亭》勝於《琵琶記》，但決非如何良俊從「本色、當行」的角度泛泛而談，而是從戲曲作品的內涵及思想內容方面予以分

¹⁸ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 132。北京書目文獻出版社，1989，12。

¹⁹ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 132。北京書目文獻出版社，1989，12。

²⁰ 《琵琶記資料彙編》，侯百朋編，頁 153-154。北京書目文獻出版社，1989，12。



析。卓吾褒揚《拜月亭》以為《琵琶記》則次之。主要從如下三方面分析二者之高低：其一，以為高明為宣揚傳統倫理道德而利用《琵琶記》當作教化工具，首段【水調歌頭】的風化主張即是「便粧許多腔」²¹；其二，認為《拜月亭》是「化工」之作，是「天之所生，地之所長，百卉俱在，人見而愛之矣」，²²彷彿君美本是無意為文造情，卻深得天地之造化之工，以致超越《琵琶記》；而《琵琶記》因真情不入人心，僅是力求文章工巧，卻不可得，故為「畫工」之作所謂「蓋工莫工於《琵琶》矣。彼高生者，固已殫其力之所能工，而極吾才於既竭。惟作者窮巧極工，不遺餘力，是故語盡而意亦盡，詞竭而味索然亦隨以竭」。²³明顯的高低優劣在卓吾的評判下，從批點與《焚書》說明作品特質便全然呈現。

其三，強調化工的同時，李卓吾認為在藝術技巧上，對《拜月亭》的關目、曲、白、題材都好，都有一番讚賞，以為繁簡適宜，至於《琵琶記》「只這煩簡不合宜，便不及《西廂》、《拜月》多了」²⁴，「此劇關目極好，說得好，曲亦好，真元人手筆也。首似散漫，終至奇絕。以配《西廂》，不妨相追逐也，自當與天地相終始，有比世界，即離不得此傳奇」²⁵。在總批中又以「煩簡不合宜」認為《琵琶記》填詞太豐，過度藻飾，反為《拜月亭》之下。李卓吾認為《琵琶記》不如《拜月亭》的原因，正因為過於雕飾，以致失去原來天地神靈所孕育之巧奪，喪失了既有渾然天成的特性，無疑與李卓吾對文學創作觀的「童心說」的理念若合符節。「化工、畫工」說一出，一下子讓曲壇天翻地覆，這些曲論家們，受到李卓吾的啟蒙後，紛紛走向這種形式與內容相結合的探討。對卓吾而言，或者僅是「童心說」之發揚，後來卻成為評論戲曲作品的標的。

再者，沈德符、徐復祚都是何良俊的支持者。

何元朗（良俊）謂施君美《拜月亭》勝於《琵琶》，未為無見。《拜月亭》宮調極明，乎仄極協，自始至終，無一板一折非當行本色語，此非深於是道者不能解也，弇州乃以「無大學問」為一短，不知聲律家正不取於弘詞博學也；又以「無風情、無禪風教」為二短，不知《拜月》風情本自不乏，而風教當就道學先生講求，不當責之騷人墨士也。（徐復祚〈曲論〉）²⁶

何元朗謂《拜月亭》勝《琵琶記》，而王算州力爭，以為不然，此是王識見未到處。《琵琶》無論襲舊太多，與《西廂》同病，且其曲無一句可入弦索者；《拜月》則字字穩貼，與彈指膠黏，蓋南詞全本可上弦索者惟此耳。（沈德潛〈顧曲雜談〉。

²¹ 《李卓吾批評〈琵琶記〉》，「第一齣副末開場」。「古本戲曲叢刊初集」，頁1。

²² 《焚書·雜說》，頁96。

²³ 《焚書·雜說》，頁97。

²⁴ 《古典戲曲美學資料集》〈《李卓吾批評〈琵琶記〉第三齣總批〉〉，頁112。北京文化藝術出版社，1992，10。

²⁵ 《古典戲曲美學資料集》〈《幽閨記拜月亭序〉〉，頁111。北京文化藝術出版社，1992，10。

²⁶ 《古典戲曲美學資料集》〈徐復祚《曲論〉〉，頁153。北京文化藝術出版社，1992，10。



拜月亭))²⁷

其中激越的程度甚至超過何元朗，並且條分縷析地駁斥了王世貞所謂拜月「三短」說，認為戲曲重聲律表演，不以學問博學取勝，故不應責備《拜月亭》「無詞家大學問」，戲曲的創作的最終目的是並非載道為主，故不應責備《拜月亭》「歌演終場不能使人墮淚」；風化乃歸於道學先生之事，非由文學創作者來承擔；再者甚且沈德符以為戲曲聲腔則以《拜月亭》比之《琵琶記》更適合弦索腔。「無一句可以入弦索」如此嚴重的批判《琵琶記》便是公然以國家音樂機構的教坊司指定的曲調基準來否定《琵琶記》的正點地位，從此看來是相當過激的表現。

至於凌濛初則將《琵琶記》、《拜月亭》同歸於「本色」一家，認為都為佳劇。他批評了王世貞太重視辭藻修飾，以至於以偏概全，以《琵琶記》中最華麗的「新篁池閣」、「萬里長空」兩個曲子來品評《拜月亭》低下，凌氏認為這是不對的，況且這兩個曲子相當程度被當時公認為「贗入」的句子，以此為圭臬來評判《拜月亭》自然是不妥當的。

元美責《拜月》以無詞家大學問，正謂其無吳中一種惡套耳，豈不冤甚！然元美於《西廂》而止取其「雪浪拍長空」、「東風搖曳垂楊線」等句，其所尚可知已，安得不擊節於「新篁池閣」、「長空萬里」二曲，而謂其在《拜月》上哉！《琵琶》全傳，自多本色勝場，二曲正其稍落游詞，前輩相傳謂為贗入者，乃以繩《拜月》，何其不倫！²⁸

誠然，凌氏肯定《琵琶記》全曲大多是「本色」，卻深以為王世貞過於溢美，反對王世貞批評《拜月亭》「無詞家大學問」，說明了王世貞身中「吳中一種惡套」的毒素，認為《拜月亭》被王世貞誤讀蒙塵，因此凌氏相當程度傾向認為《拜月亭》居《琵琶記》之上。然筆者則認為以「贗入」兩曲「新篁池閣」、「長空萬里」認定《琵琶記》其地位低於《拜月亭》，這是有欠公允的，畢竟是否為贗入兩曲是否屬實尚待考定，如此倉卒斷論實有欠當。再者王世貞所認定的「文尚藻飾」正由於《琵琶記》通過文士化過程中，必然的創作內涵，當文人面對創作本就會因自我學養背景對文辭修飾，以令其審美意趣得以展現；另外臧懋循、沈璟等則是間接支持何良俊卻也不免對其提出批判。臧懋循從版本真偽的問題挑戰何元朗對《拜月亭》的認知；也指出《琵琶記》曲子應有竄改之嫌，王世貞卻只是津津樂道全然不以為誤：

自高則誠《琵琶》首為「不尋宮數調」之說，以掩復其短了今遂藉口謂曲嚴於北而疏於南，豈不謬乎！大抵元曲妙在不工而工。……

夫《幽閨》大半以贗本，不知元朗能辨此否？元美，千秋之士也，予嘗於酒次論及《琵琶》【梁州序】、【念奴嬌序】二曲，不類永嘉口吻，當是後人竄入，元美

²⁷ 《古典戲曲美學資料集》〈沈德符《顧曲雜言·拜月亭》〉，頁 264。北京文化藝術出版社，1992，10。

²⁸ 《琵琶記資料彙編》〈凌濛初《譚曲雜札》〉，侯百朋編，頁 147。北京書目文獻出版社，1989，12。



尚津津稱許不置，又惡知所謂《幽閨》者哉！²⁹

臧晉叔在此認為高則誠因為「不尋宮數調」，所以才落入此譏。然而臧氏持平的看待著《琵琶記》，以為這在戲曲發展過程中，最大的問題乃是因為南北曲調的問題，但是瑕不掩瑜，然而臧氏也從戲曲本身訛誤所導致的立論無據，從根本上動搖了王世貞的觀點。

至於沈璟其論點一直深得何元朗的影響，並且繼承並發揚了何良俊的音律學說：

【二郎神】何元朗，一言兒啟詞宗寶藏，道欲度新聲休走樣。名為樂府，須教合律依腔。寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓。說不得才長，越有才越當著意斟量。
30

這段話可以想見何良俊是如何啟發沈璟個人對於曲律的看法，在沈璟作品中並無直論兩劇高下，卻相當程度上利用何元朗的觀點來討論《琵琶記》之弱處：

細查古曲，凡《太師引》皆用前一曲體，第五句並無有用「別後容顏無恙」句法者，必犯他調也，今不可考矣。……若必如今人唱，則高先生之扭捏甚矣，何足取哉！（【太師引】又一體）³¹

【啄木鷲】《中州韻》分類詳，《正韻》也，因他為草創。今不守《正韻》填詞，又不遵中土宮商，制詞不將《琵琶》仿，卻駕言韻依東嘉樣。這病膏肓！東嘉已誤，安可襲為常。³²

《南九宮十三調曲譜》中的選曲傾向來看，他顯然是以為高則誠太過斤斤考量，以致扭捏，不足採用。接續沈璟之說，則是沈德潛進一步討論為何《琵琶記》無法超越《西廂》、《拜月》之因。

沈（璟）工歌譜，每制曲必遵《中原音韻》、《太和正音》諸書，欲與金、元名家爭長；張（伯起）則以意用韻，便俗唱而已。余每問之，答云：「子見高則誠《琵琶記》否？余用此例，奈何訝之？」（論《張伯起傳奇》）

何元朗謂《拜月亭》勝《琵琶記》，而王弇州力爭，以為不然。此是是王識見未到處。《琵琶》無論襲舊太多，與《西廂》同病，且其曲無一句可入弦索者；《拜月》則字字穩帖，與彈搗膠粘，蓋南詞全本可上弦索者惟此耳。至《「走雨」》，「錯認」、「拜月」諸折，俱問答往來，不用賓白，固為高手；即旦兒「髻雲堆」小曲，模擬閨秀嬌憨情態，活托逼真，，「琵琶」「咽糠」、「描真」亦佳，終不及也。向曾與王房仲談此曲，渠亦謂乃翁持論未確，且云：「不特別詞之佳，即如

²⁹ 《琵琶記資料彙編》〈臧晉叔《元曲選序》〉，侯百朋編，頁123。北京書目文獻出版社，1989，12。

³⁰ 《古典戲曲美學資料集》〈沈璟《詞隱先生論曲》〉，頁119。

³¹ 《琵琶記資料彙編》〈沈璟《增訂南九宮譜》〉，侯百朋編，頁109。北京書目文獻出版社，1989，12。

³² 《琵琶記資料彙編》〈沈璟《博笑記》〉，侯百朋編，頁116。北京書目文獻出版社，1989，12。



聶古、陀滿爭遷都，俱是兩人胸臆見解，絕無奏疏套子，亦非今人所解。」余深永服其言。若《西廂》，才華富贍，北調大本未有能繼之者，終是肉勝於骨，所以讓《拜月》一頭地。((《拜月亭》)³³

這裏不僅提及《琵琶記》所存在的問題：「無論襲舊太多，與《西廂》同病，且其曲無一句可入弦索者」，總體概觀《琵琶記》無法進入經典，何元朗觀點無法認同，仍就其中無法「入弦索」的曲律問題提出其劣。並且沈德潛進一步更就《琵琶》、《西廂》、《拜月》三部作品深刻的討論，在排名上，他以為《拜月》是超越前面兩部，則是由於「若《西廂》，才華富贍，北調大本未有能繼之者，終是肉勝於骨，所以讓《拜月》一頭地」，這是整個順應自李卓吾而來的討論。

沈德潛又進一步的提到當時王世貞與何元朗論戰的部分，可以想見明代中期以後，文學作品典範論戰在當時的文壇上，有著明顯的不相上下的討論。

論爭的過程中，儘管有各自偏執一方之說法，然而也尚有融通之觀點，以前文所言，徐渭儘管認為《琵琶記》是超越《拜月亭》之說，然而包括《琵琶記》、《拜月亭》在內的明初南戲皆「句句是本色語」，徐渭所認定的本色論，與何元朗不同，元朗執著的乃在於填詞平易，語言淺近方得其本色，徐渭的「本色論」則指「亦俗亦真」，泛指語詞家常、自然「從心底流出，嚴滄浪言『水中之月，空中之影』，最不可妙到」，所謂「句句常言俗語，扭作曲子，點鐵成金，信是妙手」。³⁴將《琵琶記》置於首，《拜月亭》等數種扭置於較為其次的地位。正是從曲詞的語言藝術角度而言。但是他又反對王世貞所宣導的時文氣即太藻飾。可見徐渭的觀點還是比較中肯的。徐渭又對時人所持「《琵琶》不尋宮調」之論不以為然，他以為認為這正是高則誠的見地所在，「夫南曲本市里之談，即如今吳下【山歌】，北方【山坡羊】，何處尋取宮調？」

呂天成把《琵琶記》、《拜月亭》並列神品，則王驥德持相容並包的「本色」觀，又從思想內容上考慮，將《琵琶記》列為「妙品」，而將《拜月亭》列為「能品」，認為兩者不是一個層次上的作品。但呂天成卻把《琵琶記》列於其《曲品》中「神品一」。

永嘉高則誠，能作為聖，莫知乃神。特創調名，功同倉頡之造字；細編曲拍，才如后夔之典音。志在筆先，片言宛然代舌；情從境轉，一段真堪斷腸。化工之肖物無心，大冶之鑄金有式。關風教特其粗耳，諷友人夫豈信然？勿亞于北劇之《西廂》，且壓乎南聲之《拜月》。((《曲品》卷上)

《琵琶》，蔡邕之托名無論矣，其詞之高絕處，在布景寫情，真有運斤成風之妙，串插甚合局段，苦樂相錯，具見体裁，可師可法，而不可及也。……萬物共褒，允宜首列。((《曲品》卷下)³⁵

³³ 《古典戲曲美學資料集》〈沈璟《詞隱先生論曲》〉，頁 144。

³⁴ 《琵琶記資料彙編》〈徐渭《南詞敘錄》〉，侯百朋編，頁 102。北京書目文獻出版社，1989，12。

³⁵ 《琵琶記資料彙編》〈呂天成《曲品》卷上下〉，侯百朋編，頁 145。北京書目文獻出版社，1989，12。



而呂天成將《拜月亭》列為「神品第二」，推崇高明《琵琶記》志在筆先，主張「機神情趣」的「本色說」，故推崇《拜月亭》之「天然本色」之句，故而也將之列為「神品」。可以想見，呂天成處理《琵琶記》、《拜月亭》前後優劣，已是昭然若揭。

自何元朗與王世貞的論戰到此為止，胡應麟的觀點，算是明代《琵琶記》、《拜月亭》的論爭後相當中肯的表達：

近時左袒《琵琶》者；或至品王、關上。余以《琵琶》雖極天工人巧，終是傳奇一家語，當今家喻戶習，故易於動人，……

其論《琵琶》也，曰：「則誠所以冠絕諸劇者，不為琢句之工，使事之美而已。其體貼人情，委曲必盡；描寫物態，彷彿如生；問答之際，了無捏造，所以佳耳。至於腔調微有未諧，……³⁶

胡應麟已經在此憑藉「名理教化」的概念為《琵琶記》定位。這場爭論，由王世貞挑起，在眾多理論家之間展開，從明中葉一直持續到明代晚期。

（三）融會貫通定一尊

至於清代開始，《琵琶記》、《拜月亭》的論戰皆是承襲了明代的諸多看法，認為《琵琶記》為宗為祖的：

《琵琶》以白描難效，優伶之丹青易摹。古云：「丹青女易描，真色人難學」。（「題辭」）³⁷

昔人以《西廂》化工，《琵琶》畫工，二書至今，幾與貝協同珍，蘭台同壽，而命意各殊，具臻絕頂。如《琵琶》之繪真婦孝子故已；崔、張會真妖艷絕世。而李禿翁讀之，以為是必有大不得意於君臣朋友之際，乃使奪他人之酒杯，澆自己的塊壘。信斯言也，勢將與香草懷君，笙醴悟主同，思致。噫，安枉柔情曼聲而不足以揚忠孝旌節烈也哉！³⁸

王圻《續通考》曰：「《琵琶記》，瑞安高明著。因友人有棄七而婚於貴家者，作此記以感動之。思苦詞工，夜深時，燭焰為之相交。至今猶為詞曲之祖。³⁹

此曲《琵琶》體貼人情，描寫物態，皆有生氣；且有禪風教，宜乎冠絕諸南曲，

³⁶ 《琵琶記資料彙編》〈胡應麟《少室山房曲論考》〉，侯百朋編，頁 136。北京書目文獻出版社，1989，12。

³⁷ 《琵琶記資料彙編》〈清丁耀亢《赤松遊》〉，侯百朋編，頁 164。北京書目文獻出版社，1989，12。

³⁸ 《琵琶記資料彙編》〈采芝客《鴛鴦夢傳奇·序》節錄〉，侯百朋編，頁 178。北京書目文獻出版社，1989，12。

³⁹ 《琵琶記資料彙編》〈惠棟《九曜齋筆記》〉，侯百朋編，頁 186。北京書目文獻出版社，1989，12。



為元美之亟贊也。⁴⁰

這裏尚且遵循著明代初期論爭情況，采芝客更是進一步以為，李卓吾的「化工」與「畫工」間的差距，正是所謂的發憤著書的展現，並且將《西廂記》附會為香草美人的傳統，以致於予以作品品評時，帶著憤懣的胸懷闡述《西廂記》為君懷憂思之情。

清代較為獨特見解的要算是李漁，可稱得上是支持何元朗論點者，然而耐人尋味的是，李漁則是站在整體戲曲結構觀點來討論《琵琶記》與《西廂記》之間的比較，而非以《拜月亭》來與《琵琶記》相互對比。

若以針線論，元曲最疏者，莫過於《琵琶》。無論大關節目，背謬甚多。（〈密針線〉）

吾於取古曲之中，取其全本不懈，多瑜鮮瑕者，惟《西廂》能之。《琵琶》則如漢高用兵，勝敗不一；其得一勝而亡者，命也，非戰之力也。（〈詞采第二〉）

以《西廂》、《琵琶》二劇，較其短長：作《西廂》者，工於北調，用入韻是其所長，如：〈鬧會〉曲中「二月春雷響殿角」、「早成就幽期密約」、「內性兒聰明，冠世才學，扭捏著身子百般做作」，「角」字、「約」字、「學」字、「作」字，何等馴雅，何等自然；《琵琶》工於南曲，用入韻是其所短，如〈描容〉曲中，「兩處堪悲，萬愁怎摸」，愁是何物，而可以摸乎？入聲韻腳宜北不宜南之論，蓋為初學者設。九於此道而得三昧者，則左之右之，無不宜之矣。（〈少填入韻〉）⁴¹

接續著一整套對《琵琶記》進行修訂，這是李漁以個人的觀點看待元人的作品。固有可議之處，然在《西廂記》、《琵琶記》兩者論爭中，李漁則較為推崇《西廂記》。

另一位公開支持何元朗者的清代學者繆荃孫，他則是全面性的贊成何元朗的說法：

何元朗為勝於《琵琶》，王弇州不以為然。然《琵琶》襲舊太多，且無一句可入弦索，《拜月》則字字穩帖，與彈搗膠黏，南曲全本可上弦索者，唯此。又沈德符云：向曾與王房仲談此曲，渠亦謂乃翁持論未確。且云：不特別調佳，即如聶古、陀滿爭遷都，具是兩人胸臆，見解絕無奏疏套子，亦非今人所解。予深服其言。若《西廂》才華富贍，北詞大本未有能繼之者，終是肉勝於骨，所以讓《拜月》一頭地。⁴²

以何元朗的說法，為《拜月亭》宣稱其地位，算是強弩之末，畢竟到了清代中後期，並且直到吳梅先生的曲論提出後，則算是為《琵琶記》為「曲之祖」定於一尊。

⁴⁰ 《琵琶記資料彙編》〈李調元《雨村曲話》〉，侯百朋編，頁 188。北京書目文獻出版社，1989，12。

⁴¹ 《琵琶記資料彙編》〈清李漁《閒情偶寄》〉，侯百朋編，頁 165、166、167。北京書目文獻出版社，1989，12。

⁴² 《琵琶記資料彙編》〈清繆荃孫《明本拜月亭記跋》〉，侯百朋編，頁 200。北京書目文獻出版社，1989，12。



以下筆者以為可從幾位學者的討論見其觀點的呈現。以姚華的《荼猗室曲話》否定了胡應麟的說法如下：

明人論曲，常以《琵琶》、《西廂》並稱，亦曰崔、蔡二家（亦見《莊嶽委談》），嗜好不同，強為左右，其實於高、王之作一無所得，由不明曲家流別故也。夫《西廂》北曲、《琵琶》南曲，南北既分，作法自異。不特此也，元、明之際所為南曲，與明中葉以後諸多殊科。夷考其故，殆緣弋、崑兩調所用不同。崑曲行腔，特多委婉，文章語意，因曲轉折，故其氣味往往異致。中晚士人，每以所見為繩墨，批評雖多，又何當乎？……⁴³

姚華以為《琵琶記》、《西廂記》二者是無從比較的，畢竟兩者行腔與用韻，並且使用的曲調是截然不同，如此比較是極不公平的態度。若真要持平的討論，則需以同腔調同時期的作品相互比較之，而非遵循前者囫圇吞棗的隨意批評。

王國維《宋元戲曲考》則站在相當持平的說法討論這幾部作品：

元之南戲，以《荆》、《劉》、《拜》、《殺》並稱，得《琵琶》而五，此五本尤以《拜月》、《琵琶》為眉目，此明以來之定論也。元南戲之佳處，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。申言之，則亦不過一言，曰有意境而已矣。

元人南戲，推《拜月》、《琵琶》。明代如何元朗、臧晉叔、沈德符輩，皆謂《拜月》出《琵琶》之上。然《拜月》佳處，大都蹈襲關漢卿《閨怨佳人拜月亭》雜劇，但變其體制耳。明人罕睹關劇，又尚南曲，故盛稱之。

《拜月亭》南戲，前有所因。至《琵琶》則獨鑄偉詞，其佳處殆兼南北之勝。今錄其《吃糠》一節，可窺其一斑。⁴⁴

王國維以清代人的眼光進行總結南戲的概況，不管是何元朗、王元美推崇哪部作品，《琵琶記》的「獨鑄偉詞」是不容小覷的，在其勝處則兼有南北曲之優點，並且王國維以〈吃糠〉為例來進行說明：「此一出實為一篇之警策，竹垞《靜志居詩話》，謂聞則誠填詞，夜案燒雙燭，填至《吃糠》一出，句云『糠和米本一處飛』，雙燭花交為一。」⁴⁵不僅帶著傳奇意味，更是申明《琵琶記》傑出所在。

那麼吳梅先生的觀點則是為《琵琶記》、《拜月亭》孰高孰低作最後定於一尊的討論。

《幽閨》之與《琵琶》通遭後人竄改之厄，以失舊觀。然魏良輔僅點《琵琶》之板，而不及《幽閨》者，誠以《幽閨》之可疑者多也。……故論《幽閨》之外律，

⁴³ 《琵琶記資料彙編》〈清姚華《荼猗室曲話》〉，侯百朋編，頁 201-202。北京書目文獻出版社，1989，12。

⁴⁴ 《琵琶記資料彙編》〈清王國維《宋元戲曲考·十五、元南戲之文章》〉，侯百朋編，頁 202。北京書目文獻出版社，1989，12。

⁴⁵ 同 44 註，頁 203。



自是不謬。惟臧晉叔以為《幽閨》在《琵琶》之上，何元朗亦主此說，王元美目為好奇之過，晉叔曰：「是烏之所謂《幽閨者》者哉。」元朗、晉叔既皆以《幽閨》為美，余實不能無疑。《幽閨》惟〈拜月〉一折，卻是神來之筆，而一折之中，惟「卻不道小鬼兒春心動也」，依據為妙文耳，其他則時無可擊節處。晉叔云：「烏之所謂《幽閨》，余實無以知之。」（〈談曲〉）⁴⁶

此書（按：《琵琶記》）與《西廂》齊名，而是多好《西廂》者，凡詞章性質，多崇美而略善，孝弟之名，固不敵兒女喁喁之動人。實甫詞藻，組織歐、柳，五光十色，眩人心目。則誠出以拙樸，自不免相形見拙。獨明太祖比諸布帛菽粟，可云巨眼。（〈明總論〉）⁴⁷

南北兩家，各樹旗鼓。北劇盛於元時，實甫最稱淹雅，至明初尚不失其傳。傳奇定於永嘉，《琵琶》一記，卓然千古，《荊釵》、《拜月》，望塵莫追。（〈曲原〉）⁴⁸

這場論戰，進入民國時期從吳梅先生以後，幾乎對《琵琶記》、《拜月亭》之高低論述算是塵埃落定，儘管針對《琵琶記》後來的學者，多有睚眦，但吳梅先生自何元朗、王元美二位學以下紛爭不已分派論戰，可說已有了終極的結果，也可說是，這場爭論的意義是極其重大的在傳奇創作中重新反省了倫理內涵對於戲曲的影響，當確定了「曲之祖」的地位之後，後來的戲曲創作者往往奉《琵琶記》的創作意圖為圭臬；這場論爭使作為通俗文學樣式的戲曲的地位得以提升，並且為後來戲曲創作的繁榮與評論風起雲湧，折射出創作者、讀者、評論者各自觀點的呈現。

小結

歷經高則誠之手，《琵琶記》本具有的民間俚俗與悲劇性格，在文士化過程中淡化了如蔡伯喈此類文人的負面形象；更進一步來說，當南戲接引到傳奇創作，《琵琶記》有機會通過論爭得以在諸多南戲中脫穎而出，深受曲壇文人的鍾愛，成為「曲之祖」。此一論爭歷程正足以證明《琵琶記》這部作品除了題旨的正當性之外，對應朝代更迭，百廢待舉的明代開國時期，洪武皇帝有鑒於禮壞樂崩下，重整禮樂制度中，企圖將南戲納入禮樂規範國家建制中。那麼《琵琶記》在此一時間點顯得獨具非凡意義。

《琵琶記》正典化的論戰可說是曲壇領袖們反省戲曲進入正統文學的論述中，過去專美於前的北曲雜劇的優越地位受到搖撼，讓南戲逐步取代北劇最重要的一部作品。也由於這場論爭，也讓蓄勢已久的體製劇種傳奇，終於得以名正言順的位列正統文學，南北曲孰高孰低也在此昭然若揭了。

⁴⁶ 《琵琶記資料彙編》〈民國吳梅《顧曲塵談》〉，侯百朋編，頁 206。北京書目文獻出版社，1989，12。

⁴⁷ 《琵琶記資料彙編》〈民國吳梅《中國戲曲概論》〉，侯百朋編，頁 206。北京書目文獻出版社，1989，12。

⁴⁸ 《琵琶記資料彙編》〈民國吳梅《曲學通論》〉，侯百朋編，頁 208。北京書目文獻出版社，1989，12。



《琵琶記》 Literary Canons of course

Wu, Shwu-huoy

Abstract

Whether the meaning of the straight allusion quotation has produced the representative works to send and reside mankind's common destiny, general the value of the sex is approved generation. Its leading right is to lie in the person who is verified on one's body. The law of the allusion quotation is the literature blueprint that persons who are verified prestore, he is approved all sorts of means of the text (include criticizing, rewarding etc.), Finish the melting alike of law of the allusion quotation, and reach the disseminating of its allusion quotation law via all sorts of channels. What is called persons who verify and not merely stopping to individual, it is a huge organization that even represents sometimes, this organization may be a literature corporation, or a institute school, may heavy to it reaches to be one government organs even. So, the law of the allusion quotation is studied and can be regarded as the research of degree of a kind of spread result. Verify since course according to that law carry on to is it transfer exclusive course to examine allusion quotation, propagate size, result of degree, often with the authorities in the literary world of persons who verify, and even the power in the society and politics is closely bound up.

Course, " write by pipa " of straight allusion quotation, song have only Zhong " Romance of West Chamber ", " visit monthly pavilion ", " pipa write " three works compatible but theory in terms of house feeling, and the song is standing and holding the view definitely and refuting and discussing each one after another in terms of the family, form two force gradually through the debate, what one under the jurisdiction of yuans of bright " visiting the monthly pavilion " and " Romance of West Chamber ", chastity take as literary world leader generation by king on the other hand, propose " pipa write " for absolute status



of ' grandfather of song ' " .

But end the debate Wang Ji Germany TianCheng Lu put forward in " song law " " pipa write " , is it tie for the superb work to " visit monthly pavilion " in the main, Wang thoroughbred horse Germany hold inclusive and ' true quality ' view that make, consider from thought content also, classify " the pipa is written " as ' the quality goods ' , and " visiting the monthly pavilion " will be classified as ' can taste ' . This debate lasts quite a long time, reach Mao ShengShan to punctuate and annotate it when " the pipa is written " , still have fragmentary debates. Also the defects cannot obscure the virtues let it " write pipa " in station by throne of grandfather Qu, song in terms of perform meritorious deeds never to be obliterated by house, and " pipa write " getting one's own to become later age criterion of taking breast, creator of opera, too no doubt.

I thought even more opera literature must use rapidly flourishingly, the only capable emergence of this debate, draw more opera critic, reader and participate, make the status as opera of the light literature design be improved, and surge forward for later on prosperity and comment that the opera is created, refract out the appearing of each view of the creator, reader, commentator.

Key word: 琵琶記, 拜月亭, straight allusion quotation,

allusion quotation law turn into, literature orthodox, grandfather Qu, ShiZhen Wang, YuanLang He, JiDe Wang, literature group.

《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論： 以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

盧柏儒*

提 要

「異族之戀」在大河小說中，是相當重要的題材，從吳濁流的作品一直到晚近邱家洪《台灣大風雲》中，都有相當程度的描繪。本文所擬以《台灣大風雲》中的兩位女性角色：加藤貞子、章婉玲作為討論範疇。兩位女性角色與林家第二代林孟斌的異族戀情，是這部大河小說裡最重要的族群戀曲，處理台灣二代青年面對日人與外省族群的愛情，本文企圖通過這兩位角色，來釐清《台灣大風雲》族群戀中的異族女性角色之書寫方式與其意義。

關鍵詞：台灣大風雲、異族之戀、大河小說、女性

* 國立中央大學中國文學系研究所博士生



一、前言

《台灣大風雲》中，以台灣為中心描寫這塊土地上的恩怨情仇，作者對「異族之戀」的著墨，份量著實不輕。小說中，林、鄭、蘇三家的糾葛延伸到下一代，異族戀曲成為第二代人物深陷泥沼的根源，最後也成為解套方式。¹因此，《台灣大風雲》中的「異族戀情」描述，相當值得關注。

關於「異族」的定義，從《台灣大風雲》中的出場人物來看，可區分為台灣人、日本人及遷移來台的唐山人（包含半山集團）三個族群。作者透過台、日及唐山三種身份，構建了整部小說，並在其中經營出三族群的異族之戀，也就是說這裡的異族所指兼含異民族、異族群二者，前者的加藤貞子為異民族代表，後者章婉玲則為異族群代表。

在《台灣大風雲》的異族戀中，筆者以為最關鍵人物當是「加藤貞子」，除與林孟斌異族相戀外，更在蘇俊昌、林秀荷、鄭俊雄三人間，掀起愛情波瀾；加藤貞子與林孟斌、蘇俊昌的三角習題，同時糾結在林秀荷與鄭俊雄之間，是小說第二代人物糾葛主因。同時，應注意到章婉玲，這位在後來才出現在林孟斌生命中的唐山女子，是他的另一段異族戀曲的對象。

就族群來說，台人與日人、省外族群的關係並不對等，台／日人的關係為不同國族，而台／省外則為同國族。在臺／日關係上，國族導向殖民／被殖民問題上，殖民系統下的階級觀，是討論加藤貞子與林孟斌的愛情時，必須注意的焦點；至於台／省外的同國族關係，雖非殖民關係，但台／省外的統治／被統治關係，仍存在著類似殖民系統的優劣尊卑的階級認知即是說，加藤貞子的優越感來自於殖民者身份，而章婉玲則是出自於統治者身份，在族群身份上雖有差異，但她倆以一種統治優勢的認知來出入則無所差別。

因此，本文所探究者，乃是《台灣大風雲》中與林孟斌發生異族之戀的兩位女性角色。由於加藤貞子所佔的戲份極其重要，故在第二節中單獨論述該女；至於章婉玲末後出現，所佔篇幅較短，因此第三節中，通過與加藤貞子的比較方式，以凸顯出其女特質，並歸納兩人同異，期能釐清作者對這兩位角色的定位與其意義。

二、跨國族戀情角色：加藤貞子

關於異族相戀故事，在殖民書寫中，一直有著特定詮釋角度，最常運用者，莫過於從弗朗茲·法農（Frantz Fanon）殖民理論發展而來的說法，在其著作《黑皮膚，白面具》一書中分列兩章，探討「有色女和白男」、「有色男和白女」在殖民情結下的兩性關

¹ 歐宗智認為：「當林金地八十一大壽時，前來拜壽的蘇敏信稱呼林金地為『阿公』，象徵林蘇兩家世仇，正式劃下了句點。」詳見〈超越絕望之愛——《台灣大風雲》的異族愛戀〉，收錄於歐宗智：《台灣大河小說家作品論》（臺北：前衛出版社，2007年），頁200。



《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論：以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

係，從膚色論述自有其相對性的。「白」與「黑」分別代表殖民國／被殖民國、殖民國文化／被殖民國文化、物種優秀／物種低劣以及高尚／野蠻等意義。「白色」被象徵了優秀，包含政治、社會、經濟、文化各層面；「黑」則反之，恰是正、反價值對立。²若緣此思考台、日異族戀愛、台灣人與唐山人的男女交往，膚色相同的亞洲人似乎很難就此立論；但，若進一步觀之，雖膚色一致，卻仍清晰可見族群文化所造成的階級認知，是故黃皮膚下的悲哀，其實不下於黑白分明的族群，其包袱不在於膚色，而在於膚色下族群的優越感與自卑感。近來學者如劉禾 (Lydia He Liu)、史書美等紛紛指出近代日本透過現代化，取得了類白人優越感，充斥於國族認同上，在排除殖民情結後延續發展而出帝國主義，強勢主導了亞洲文化，成為亞洲諸國家擺脫西方殖民借鏡的範本，紛紛取經於日本，同時因其帝國侵略，讓亞洲諸國對其抱持愛恨交雜感受，而受害最重者，莫過於在其帝國下的殖民統治，而台灣在其殖民統治下，所產生的優劣認知，正可借鏡法農觀點來看待同樣是黃種人的殖民／被殖民情節。³

加藤貞子與林孟斌、蘇俊昌的這道三角習題，正恰是弗朗茲·法農 (Frantz Fanon) 眼中的「有色男與白女」搭配。然而，作者卻反轉主客，不以林孟斌從「有色男」轉化成「白男」為主軸，反而以加藤貞子身為「白女」企望轉化成「有色女」的願望為主線，開展出異族之戀，原本有色人須經歷族群認同考驗，反轉嫁至白人身上，此是以往台灣大河小說未嘗觸及的書寫角度，或可說是作者企圖呈現出殖民地下的另一面，展示「白皮膚，黑面具」現象，不僅是被殖民者，連殖民者都難逃反殖民的惡夢。

那麼，加藤貞子是如何轉變呢？如何台灣化呢？可分成日治時期與戰後兩層次分析。

(一) 日治下「白皮膚，黑面具」的加藤貞子：

加藤貞子，一位典型日本女性，因戰爭的關係，父親加藤仲賢受到山本五十六重視，而遭調至台灣擔任台灣軍「參謀本部參謀長，協助安藤利吉大將防禦台灣」。⁴她隨父親來台，就讀台北帝國大學歷史系。然而這樣「優秀血統」的日本女子竟然熱愛被殖民地文化，在小說中，貞子是這樣表露心跡的：

「我的父親也贊成我的選擇，甚至鼓勵我多研究台灣人的信仰和風俗習慣。」貞子有點不屑地笑笑，然後分析：「不過，我的父親與所有日本軍人一樣，野心勃勃，為了永久經略台灣，不得不深入探討台灣、挖掘台灣人的心，有其政治目的的。……我讀台灣史的用意很單純，我只是想做一個道地的台灣人。因為我愛台灣，喜歡這個地方，計畫終老於此，不願回日本。既然要作台灣人，就不可不認

² 詳見弗朗茲·法農 (Frantz Fanon) 著，陳瑞樺譯：《黑皮膚，白面具》(臺北：心靈工坊文化，2005年)，頁 105-151。

³ 詳見 Lydia He Liu, "Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity--China, 1900-1937" (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995)。與史書美：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義 (1917-1937)》(南京：江蘇人民出版社：2007年)

⁴ 邱家洪：《台灣大風雲·二戰浩劫》(臺北：前衛出版社，2006年)，卷一，頁 145。



識台灣、不可不瞭解台灣。我以後還要學台灣話呢！」⁵

這是相當值得玩味的一段表白！一位無論從任何角度來評價都高人一等的日本女性，熱衷於被殖民地文化，甚至傾向歸化、落根、永居一生的態度。她將台灣與日本家鄉「人」、「地」相比，在地方方面認為「台灣青山綠水，風景秀麗，不受四季變化影響，經常保持如詩如畫的景色，不像她的家鄉秋田，雖然瀕臨日本海，但新年的這個時候，已經天寒地凍，白雪皚皚，不見草木，生活不便，一片荒涼，就算隨父親的職業移動，冬季也常受風雪之苦，不能舒展身心」；⁶而在人的方面，認為「尤其台灣人坦率，人情味十分濃厚，像妳們家每一個人都十分友善，親切熱情」、⁷「台灣男人比較沒有野心」，⁸至於日本男性則是：「好戰，他們利用戰爭來表現自我，尋回失落的尊嚴，藉此肯定生命價值」，⁹對於土地的理解上，猶如被殖民者對殖民母國土地的嚮往，這是較易容易理解的；而在人的角度上，貞子的厭戰思想則其來有自，對帝國主義過度膨脹的神話形象破滅，導自於其兄於中途島之役戰死的悲傷、¹⁰其父滿腦的「玉碎」幻想，¹¹然而，更該指出的是，貞子在此階段，逐漸出現「白皮膚，黑面具」過程。弗朗茲·法農（Frantz Fanon）所謂的「黑皮膚，白面具」是有其階段層次性，最初期的狀態是在殖民地上接受殖民母國文化教育，對被殖民地的根源文化完全無所觸及。第二階段，則觸及根源文化卻排斥之，第三階段，則呈現對殖民母文化與殖民地根源文化的矛盾心理，搖擺不定，最後走向回歸根源文化懷抱，或者歸於殖民母國文化系統，主要來說明被殖民者受到殖民母國影響的精神焦慮。而所謂「白皮膚，黑面具」則是殖民者精神症狀，在殖民母國優勢者身上，卻巧妙呈現出殖民者面對兩種文化衝擊時的內在矛盾情緒，一方面熱愛被殖民地的根源文化，一方面卻又濫用，根戒不掉殖民者的優越感，卻企圖讓兩種文化體系並行不悖，呈現出殖民者受被殖民文化影響時的精神症狀。貞子即是這樣的典型，迫切地追求其熱愛的台灣文化，骨子裡卻是不折不扣的日本人，這蛛絲馬跡可從以下幾處發現：首先，面對上野木枝及竹下衛一郎執行加藤仲賢的命令時，利用其父權職教訓兩人的態度，流露出「日本人根深蒂固的優越感」；¹²其二，在得知林孟斌即將成為志願軍出征後，為祈求林孟斌的平安歸來而依日人傳統縫製「千人針」，¹³及處理與蘇俊昌的婚事上，採用日本習俗在神社舉行婚禮上，¹⁴仍不能免除、根絕日人文化信仰；其三，面對日本戰敗，與日本人一樣「既不能接受敗戰的事實，也無法拒絕這個事實」的態度，¹⁵表露出

⁵ 同前註，頁 151。

⁶ 同註 4，頁 143。

⁷ 同前註。

⁸ 同前註，頁 146。

⁹ 同註 8。

¹⁰ 同前註，頁 145。

¹¹ 同前註，頁 144。

¹² 同前註，頁 197。

¹³ 邱家洪：《台灣大風雲·消失的帝國》（臺北：前衛出版社，2006 年），頁 154。

¹⁴ 同前註，卷二，頁 481。

¹⁵ 邱家洪：《台灣大風雲·二二八風雲》（臺北：前衛出版社，2006 年），頁 36。



《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論：以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

貞子包覆在台灣文化裡層的日本認同。

更進一步來說，當我們思考戰時懷孕的貞子在林、蘇兩家之間，為何會決定下嫁蘇家，而非選擇向林家雙老坦承身孕？這反映了貞子相當微妙的心理層面。關於這個問題，小說則如此說明：

所謂的皇民化、內地化運動，只是收攬台灣民心、驅策台灣人犧牲奉獻的權宜之計，亦即激發台灣人同仇敵愾、參與戰爭的一種藉口。事實上，日本人真正的內心，卻認為台灣人是尚未開化的蠻民，迷信、不衛生、沒知識。……所以日本族群不願融入台灣社會，不願與台灣人接觸。日本族群所構築的社會也關起門來，視台灣人為毒蛇猛獸，不讓台灣人侵入。我父親不准我和你來往，反對我和你的戀愛，就是這條無法跨越的鴻溝所造成，排斥心理在作祟。¹⁶

點出日人皇民化的心態，同時也點出日本人的預期心理：認為台灣人是期待、希望成為日本皇民，完全忽略台灣人本身的意識型態，身為日本人的貞子同樣如此認為，才會對皇民化作了如此的批評；林、蘇兩家最大的差別在於蘇家是「國語家庭」，是認同日本人治台政策的族群，投向台灣人的加藤貞子「對日本人的社會來說，是屬於反叛的行為」，¹⁷為了在日、台間取得平衡，同時潛意識裡也企求父親認可，因而選擇了蘇俊昌，下嫁蘇家，選擇一個日本國認可的國語家庭，無疑是一個最安全的作法。

然而這樣的選擇，並未得到父親的認同，繼林孟斌後，蘇俊昌同樣以自願兵名義被送往戰場，同時，也破壞了林秀荷對蘇俊昌初萌芽的情苗，由愛生恨。其理由正如貞子批評的日本國策一樣，「國語家庭」的成員，雖得到日本統治者認可，但脫去外殼，骨子裡依然是台灣人，只是因時制宜地認可台灣某些成員罷了。

在林、蘇家的選擇中，可見貞子對日、台間的微妙情感，及其本身面對殖民文化衝突的處理模式。在小說中，雖可見其為變成台灣人的努力，比如：「因為做為一個台灣人，不可不理解台灣精神，不可不知向神懺悔的方法，以及如何獲得神的信賴和庇佑」，¹⁸「我把我們的結婚視同台灣式的婚姻，準備過台灣人的生活，基本上我就是台灣人」，¹⁹透過信仰改變、對婚姻態度改變，來讓自己像一個台灣人，也可從上述見其對日本文化的依存，台、日文化信仰並行不悖的矛盾，所依靠者乃是宗主國強力優勢。因此，直到日本殖民結束前，貞子自始至終都呈現出「白皮膚，黑面具」特質，其厭戰心態與急切掙脫父親箝制的想法，在與林孟斌相遇後，得到實現機會，雖口口聲聲想成為台灣人，但仍然脫離不了宗主國民的優越感。

（二）戰後從邊緣躍居中心的加藤貞子

戰後，日本退場，國民黨進駐。貞子隨蘇漢標搬回蘇宅，並未返回日本。定居台灣

¹⁶ 同註 13，頁 148。

¹⁷ 同前註。

¹⁸ 同前註，頁 158。

¹⁹ 同註 15，頁 15。



的她，面對戰後改朝換代的政治風暴宛若無干。儘管蘇家大家長蘇漢標後極力拉攏新政府，企圖分得政治羹食，戰後的林、鄭、蘇、施四家的政治角力形成兩大集團，分別為唐山人與台灣人集團。而林、蘇兩家在日治時期的恩怨，隨著政治、選戰而深化，林金地與蘇漢標壁壘分明，各擁地方派系而抗衡。然而，這場政治風暴對加藤貞子來說，宛若局外人，並無任何影響力。失去日本統治庇蔭的她，在林金地與蘇漢標的競爭中，實舉無輕重，蘇漢標甚至在蘇俊昌復員後，父子對話中說出了後悔蘇家娶進貞子的話來，²⁰儼然，貞子成為戰後政治社會下的邊緣人物。直到林、蘇第二代以下的政治選戰競賽上，加藤貞子才成為牽動政治選戰的伏流，一反林金地、蘇漢標政治時代的低調，積極地介入台灣政治賽局，從邊緣躍居中心。

第一次是蘇俊昌與林孟斌兩人的縣長競選。林、蘇兩家的選戰，自林金地出馬後，林家的聲勢一直領先地方其他勢力，其後其妻劉美苡亦順其勢，擔任縣長；第三次的縣長選舉，兩家分別推出其子參與競選，蘇俊昌認為「如果林孟斌不出來，我這個縣長當定啦。」而準備棄選，²¹貞子卻以一位「日本婆仔」的身份，勸退了林孟斌，雖然選戰最後仍是輸給了替代長子的林秀荷，但仍凸顯出貞子對政治的影響力。

第二次則是蘇敏信與林孟斌的縣長競選。林孟斌從貞子的口中確認蘇敏信為其骨肉，因而在第二次競選中，大力推舉蘇敏信，選舉結果一如林孟斌所料，將蘇敏信推上縣長的寶座。

在兩次的選舉中，貞子發揮政治影響力，一位被台灣人稱呼作「日本婆仔」的女性，戰後失去殖民者優勢，卻能主導政治選情的改變，象徵著貞子真正融入台灣社會。貞子身處戰後台灣變局中，無疑是真正的「局外人」，對於公民權利的行使完全狀況外，她自言：「我從來沒有投過票，因為我不曉得要投給誰。」²²直至林孟斌、蘇俊昌及蘇敏信的兩次選舉中，成為影響選舉最重要關鍵，才真正涉入台灣社會圈。

（三）小結

加藤貞子以日本殖民者身份，在日治戰爭期與戰後，各呈現出不同面貌。在戰爭期，作者以加藤貞子的愛情受到雙方家長阻礙，來呈現殖民母國與殖民地文化兩者的衝突。表面上看，貞子反而被殖民地文化所殖民了，熱愛台灣的人、事、物，但事實上，貞子雖熱愛殖民地文化，卻仍不免以殖民者姿態來解讀被殖民地，她的「白皮膚，黑面具」顯示出與其他殖民者想像有所落差，貞子的想像，異於一般殖民者，對台灣文化抱持正面肯定，她將愛情的阻礙歸之於殖民者的不信任、錯誤，幾乎與殖民理論背道而馳，但她不見被殖民者本身的抵抗卻又與殖民理中對所有殖民者所不見的分析異曲同工。她所戴上的面具使她面臨追求殖民化時出現內心的掙扎，小說中不斷出現她面臨愛情困境時，重新回頭求助殖民母國文化的操作行為，即是反應了這種心理。

²⁰ 同註 15，頁 394。

²¹ 邱家洪：《台灣大風雲·台灣風雷》（臺北：前衛出版社，2006年），頁 380。

²² 同前註，頁 144。



《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論：以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

戰後，加藤貞子因嫁與蘇俊昌而長居台灣，喪失殖民者的優越位置，真正的成為邊緣人。很長的一段時間，都是身在文化之外，未能參與。直至林孟斌、蘇俊昌、蘇敏信的選舉，才開始涉入，發揮政治影響力，象徵著她終於擺脫邊緣，成為台灣人的特殊涵意。從文本來看，貞子戰後去除殖民者身份，使她失去殖民者光環，雖使她一度成為邊緣人，但也因如此，她才有機會打破殖民框架，進入台灣社會，小說安排她行使台灣宗教祭拜、喪祭，不再回頭以日式文化來進行，甚至透過混血娃兒來主導選情，都是讓她進入台灣文化、接受台灣文化的符碼。

在此角色上，作者觸及殖民地文化衝擊的雙向性，突破早期台灣大河小說中單向的異族之戀形構方式，轉化被殖民者下對殖民者異性潛層的自卑、崇拜的共同意識形態，逆向書寫殖民者對被殖民地毫無保留的眷戀。較可惜的是，不直接敘述加藤貞子在面對殖民母國文化與被殖民地文化碰撞時的心理衝突、矛盾，改採以外在他人的排斥、抵抗來呈現（林金地、加藤仲賢的抗拒心態）殖民文化與被殖民文化的衝突，來凸顯貞子兩面受勦的困境。此角色的書寫模式，開啟了殖民衝突下的新視野，較之早期書寫模式，單方面來呈現異族戀曲的絕望之愛，則更進一步刻畫出不同形象意義。透過貞子這個角色，我們看見殖民場域下不單純只有被殖民者的殖民／後殖民思考，尚有殖民者受被殖民地的影響層面

三、跨省籍戀情角色：章婉玲

《台灣大風雲》中的章婉玲，是小說中另一位與林孟斌異族戀愛的角色。林孟斌於日治時代下跟加藤貞子相戀，志願兵時在南洋，當地住民伊諾雅對林孟斌的單戀，復員後再與章婉玲婚姻，離婚後，最後與葉佩安結婚。在此一生中，林孟斌經歷了日人、南洋原住民、唐山人等三種不同族群的交往對象。扣除對林孟斌單戀的伊諾雅與最後的婚配對象台灣人葉佩安外，加藤貞子來自日本族群，而章婉玲則來自唐山人族群。以下，將專就加藤貞子與章婉玲相互比較與林孟斌的態度來討論章婉玲，以顯出章婉玲的特色。

（一）章婉玲與加藤貞子的同異

相較於加藤貞子貫穿整部小說，章婉玲的戲份相對地少，從小說第五冊開始，章婉玲始有著墨。身為唐山族群的她與林秀荷一同分發到同所初中任教。²³中山初中鄰近林金地家而借住，正處於情傷的林孟斌與章婉玲因此結識。

對於這樣一位唐山女子，林金地的處理態度與當時的加藤貞子雷同，站在反對的立場，他說：

妳不要胡鬧，外省人不會講台灣話，住在我們家裡，除了妳，還有誰跟她講話？

²³ 同註 21，頁 13。



我和妳阿母都不會講北京話，豈不是啞巴對缺嘴的，咿咿唔唔，講不通？像以前貞子一樣，怎樣忍耐也住不慣。再說阿山仔查某，她的父母是熊是虎？咱們不知影，萬一發生差池，咱們有功無賞，打破要賠，咱們賠不起。²⁴

林金地親身受過兩個族群的壓迫，日治時期，除受到日本警察系統的迫害外，兒子也因為與日本女子加藤貞子相戀，落得以志願兵制度送往南洋戰場，雖然戰後得以復員，但在林金地心中仍是留下了陰影。唐山人戰後來到台灣，對於新統治者在台灣掀起的腥風血雨，林金地有著同樣深刻的體驗，戰後的經濟混亂、二二八事件、政治迫害等等，自己深受其害，更因此失去女兒林秀梅，因此對於章婉玲，自然格外有警戒心。甚至說出：「免講！孟斌要娶台灣姑娘，勿再搞七捻八的，有日本婆仔的教訓在先，唐山女人就進不了我林家的門。我要孟斌心頭定，找一個甲意的台灣小姐結婚。」²⁵但林金地的反對並沒能改變什麼，兩人近水樓臺，章婉玲反成為林孟斌的第一任妻子。

比較加藤貞子與章婉玲，在很多地方都很類似。首先是對台灣的喜愛，加藤貞子喜歡四季如春、風光明媚；而章婉玲則喜歡農村生活，對於農村景致，章婉玲樣樣好奇，認為：

她也是在北京城內生活下來的人。不過那時候她們住在胡同內，一個大門的背後有幾百戶人家擠在一起。雖說北京是中國的首善之區，可是這種所謂「死胡同」卻是一條窄巷，是一個人生死的地方，從生到死都離不開自己的死胡同，生活天地太狹窄，生活品質太差。現在的台灣農村，尤其是林家，空間廣寬，養豬、養牛各有房間，鵝雞鴨都有牠們的天地。真正講起來，人活的自由自在，呼吸新鮮空氣，是天經地義的事。²⁶

章婉玲與加藤貞子相同，對於生長土地皆有所排斥，加藤貞子對日本的氣候寒冷頗有微詞，而章婉玲則是對北京胡同感到狹礙、毫無自我天地。在接觸到台灣的生活方式後，皆愛上這塊土地的美好。

至於人的方面，加藤貞子認為台灣人和善、不好戰，章婉玲則覺得：

再看看這裡的人，都相當的和善，大家都掛著笑咪咪的臉，和氣一團，宛若一家人，頗有人情味。鄉下人的好處在於說實話、親善、和平、慈悲為懷，很能接受別人，與台北和北京都迥然不同，稱之有情世界並不為過。²⁷

相較加藤貞子，章婉玲認定範圍較小，在她的心目中，已區分出都市及農村的差別，以為農村人民有別於台北人與北京人，較真實、親善、和平，她喜歡這樣的人們，而加藤貞子則喜歡這塊土地上的台灣人，這是兩個人對於台灣人看法的差異。

²⁴ 同註 21。

²⁵ 同前註，頁 75。

²⁶ 同前註，頁 38。

²⁷ 同前註，頁 39。



《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論：以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

再看兩人的個性，章婉玲不顧雙親的意見，不願回到台北工作、不願與青梅竹馬對象成親，堅持自己想法，最後以「公正結婚」來表達自己意願；²⁸加藤貞子則選擇獻身來私訂終生。²⁹在這方面，兩人個性皆相當自主，不受政治、族群隔閡的擺佈。然而在自主追求的過程中，加藤貞子與章婉玲則有所不同，加藤貞子最後嫁給蘇俊昌，而章婉玲與林孟斌的婚姻則以離婚收場。因懷孕而下嫁給蘇俊昌的加藤貞子，在戰後得以免受遣返日本，甚至不願再見其母原敬美代，³⁰毅然決然留在台灣，在小說結尾，面對林金地喪禮時，甚至依台灣治喪「哭路頭」習俗奔喪。³¹而章婉玲在與林孟斌因婚姻觸礁後，選擇回到台北雙親的懷抱，³²回到娘家後與其青梅竹馬秦修明「發生了肉體的關係而懷孕」，³³最後只好由其雙親出面解決難題。

這是加藤貞子與章婉玲最大差異處。在小說中，我們看見加藤貞子逐漸擺脫殖民者的優勢心理，為融入台灣社會，而相當的努力。³⁴然而章婉玲則挾外省人優勢認知，以獵奇心態來面對林孟斌，她「不滿林孟斌對他冷淡的態度，她要向這個傲慢自負的男人挑戰，她不信這個不知天高地厚的傢伙，不會拜倒在她的石榴裙下」，³⁵可見自負態度，族群優越感顯而易見，隱然有與加藤貞子較勁，企圖取代加藤貞子在林孟斌心中地位，婚後，當碰上林孟斌聽從加藤貞子棄選後，醋勁大發，便千方百計試探林孟斌對其的愛情程度。

（二）、林孟斌對兩人的態度差異

若從林孟斌的角度來看，加藤貞子在林孟斌的心中的位置是無可取代的，在特別是在經歷南洋戰爭時，出現的南洋住民伊諾雅，作者透過這一角色，伊諾雅的單戀凸顯出加藤貞子在林孟斌心中的無可取代性，³⁶在復員後兩人的藕斷絲連，不顧一切私奔，更引發林、蘇兩家爭執，³⁷甚至與章婉玲結婚、離婚，都以「加藤貞子」為例說明自己的愛情觀，³⁸這無疑可見加藤貞子對林孟斌的影響與重要性。

至於章婉玲，其出現對林孟斌來說，是相當特別的一件事。小說中，因加藤貞子關係，林孟斌深陷情傷中，完全不能理解為了加藤貞子愛他卻嫁給別人的理由，三番兩次跑去蘇家找貞子，不能忘情於她。然而章婉玲的出現，讓林孟斌消極態度有所改變，但事實上，林孟斌對章婉玲並無愛戀情愫：

²⁸ 同註 21，頁 272-286。

²⁹ 同註 13，頁 152-153。

³⁰ 邱家洪：《台灣大風雲·民主怒潮》（臺北：前衛出版社，2006年），頁 131。

³¹ 同註 21，頁 592。

³² 同註 21，頁 390。

³³ 同註 21，頁 433。

³⁴ 同註 1，頁 201-202。

³⁵ 同註 21，頁 39。

³⁶ 小說中，以加藤貞子為其未婚妻而拒絕了伊諾雅，同註 21，頁 149。

³⁷ 同註 31，頁 171-182。

³⁸ 同註 21，頁 269、434。



老實講，我是把你當妹妹看待啦，……我做你戀愛的對象，甚至是結婚的對象，適當嗎？好像是兩個不同星球上的人，怎麼能夠湊在一起啊？你得考慮喔！我沒有愛情的感覺，對你只有親情。對你的親情也算是一種感情，但是它跟愛情是兩回事，截然不同，分得很清楚。³⁹

將章婉玲當成妹妹的林孟斌，對自己仍愛著貞子的心意再明白不過了，但為何會答應婚事呢？此頗值得玩味。其原因乃在於章婉玲說出：

事在人為，我們的幸福要靠我們自己去爭取，不要聽別人的話。這點我想你是做得到的，因為你的個性會自己作主，不會遷就別人；就算是父母，也已經不能干涉我們自己的選擇，而這個選擇是關係到我們一生的幸福。所以我們不能把幸福交給上一代去擺佈，這是我們要去爭取的權利。⁴⁰

這番話其實激起林孟斌想起與加藤貞子的海誓山盟，想起他倆當時不顧林家、加藤家反對，不顧台、日族群間的認知落差，為了幸福勇敢爭取的往事。他反駁父親當時提出台、日的民族情結，⁴¹勇於追求與貞子的愛情，而章婉玲勇於追求林孟斌，不畏省籍情結，與當初他和貞子如出一轍，因此林孟斌雖對章婉玲無情愫，但仍答應其要求而公證結婚。

或可說，林孟斌未能忘情貞子，卻在章婉玲身上看見當初貞子追求愛情的無畏精神，激起同仇敵愾。章婉玲追求幸福的勇氣使他折服，願意一起追求愛情的美好！然而，兩人雖度過新婚時林、章兩家的風暴，卻度不過貞子丟出的震撼彈。最根本原因，乃是林孟斌在心理上未能忘情過貞子。

（三）小結

章婉玲這位女性角色，所佔篇幅雖無加藤貞子長，然就在各方面看，可視為加藤貞子的另一縮影。茲將其異同處羅列於下：

1、雷同處：

（1）背景上，兩人皆是統治階級的優勢族群，家世上也相似。貞子父親加藤仲賢在日治下的台灣權傾一時；而章婉玲父親曾在大陸擔任縣長，遷台後則為內政部司長。

（2）個性上，兩人皆有強烈的自主意識，反抗父權，追求自己理想。貞子無懼台、日民族情結與林孟斌交往，甚至懷了私生子，定居台灣終老；章婉玲則勇於追求林孟斌，並與之公證結婚，面對省籍風暴。

（3）情感上，兩人皆愛台灣的山水景致、人物民情。貞子喜愛台灣山水風光，曾多次與林孟斌溯溪觀景；章婉玲則偏愛農村風土人情。

（4）遭遇上，戀情皆受到雙方家長反對。貞子與林孟斌遭遇民族情結，迫使林孟

³⁹ 同註 21，頁 270。

⁴⁰ 同註 21，頁 270-271。

⁴¹ 同註 4，頁 160-161。



《台灣大風雲》異族戀情的女性角色書寫探論：以「加藤貞子」、「章婉玲」為析論對象

斌被送往南洋參戰；章婉玲則在林孟斌的交往時，同樣受到章、林兩家反對。

2、相異處

加藤貞子與章婉玲間最大相異處，乃在貞子對林孟斌的愛一如初衷；而章婉玲則婚外情，重投唐山人懷抱。最後貞子成為真正台灣人，克服台、日民族情結，而章婉玲則回歸唐山人集團裡。

從以上歸納，章婉玲事實上是濃縮加藤貞子的形象，改換族群背景而成的角色，反映殖民者在面鄰殖民地文化的衝突時，幾經掙扎、矛盾的過程，最後退回殖民領域的寫照，呈現出文化強勢的族群在面臨殖民地文化衝突下的另一抉擇。

四、結論

在以「台灣」為題材的大河小說中，族群的交流、衝突往往是創作、書寫的重心，而異族之戀往往成為凸顯族群認知、族群優劣的最好材料。吳濁流的《濁流三部曲》開其端，藉由台人對日女的愛戀發展出來的「絕望之愛」，表現出殖民下台人集體意識的隱喻，⁴²這種單方向的殖民意識不斷地被重現，直到邱家洪的《台灣大風雲》始有改變。

《台灣大風雲》中的異族之戀，在處理上強調殖民文化與被殖民文化的衝突上，不非是單方向接受殖民，而是雙向交流、交互影響。其中，最典型者，乃是日人加藤貞子及唐山人章婉玲兩人。

其中，加藤貞子經歷日治下的戰爭，一直到政黨輪替。在小說裡，是位舉足輕重的角色，反映出日治時期下，殖民者受到殖民地文化薰陶的典型，打破殖民者在殖民地既定的文化強勢印象。同時，藉由貞子來隱喻日本文化融入台灣社會之中。在人物塑造上，作者偏用外在衝突，凸顯貞子在兩個文化衝突下的矛盾、掙扎，忽略本身內在心理的描寫，是較可惜的部分，但作者開啟了思索殖民者面對殖民地文化衝擊的書寫新視野，其價值不容忽視。

至於章婉玲，作者利用較少的篇幅，濃縮描繪唐山人治台下，必須面對如同日治時期下的文化衝擊，從民族隔閡跨越到族群隔閡，以章婉玲的結局來道出文化衝擊裡不同的結果。在人物的塑造上，礙於篇幅關係，致使章婉玲的形象不若貞子鮮明，較為扁平，但其隱喻則如同貞子一般，值得重視。

作者企圖利用兩位不同族群的女性，隱喻文化抵抗不僅僅來自被殖民者，殖民者同樣面臨對殖民地的文化抵抗。在此過程中，正如被殖民者必須打破對殖民母國的想像，殖民者必須打破所謂的「殖民地想像」，才能進一步接受殖民地文化的影響。加藤貞子與章婉玲皆有這方面的描寫，通過對照方式，將「台灣／日本」、「台灣／唐山」比較，摒棄殖民地負面、落後想像空間，進而肯定，同時利用兩位女性角色，書寫兩種面對文

⁴² 詳見林瑞明〈人間的條件——論鍾肇政的「滄溟行」〉，收錄於《台灣文學的本土觀察》（臺北：允晨文化，1996.07），頁122-139。



化衝擊的不同反應，「接受／抵抗」兩種反應正好分別呈現在加藤貞子與章婉玲的身上。然而，這樣的後殖民思考，背後有著更深沉的含意，不但顯示了在地文化的強勢與韌性，更包容外來文化，雖短暫地受到壓抑，但終將隨著政治的退場而再次掘起。



**An Analysis of Woman Roles in a different-tribe
Love of *Big Wind and Cloud of Taiwan* :
An Essay on Kazu Sadako and Zhang Uan-Ling**

Lu, Po-ju

Abstract

“The love between different races” is a very important theme in the great river novel. Readers can read the stories about “the love between different races” from the earlier pieces of Wu Zhuo-Liu to the later novel, *The Big Change in Taiwan*, in Taiwanese novels. In this article, the two female roles who are Kazu Sadako and Zhang Uan-Ling in *The Big Change in Taiwan* will be focused on. The two women had both fallen in love with Lin Mong-Bin who is one of the second generations of Lin’s family, and the romance between them is the important “love between different races” in *The Big Change in Taiwan*. As a result, this article will discuss the romance and show how the author describes the image and characteristics of the women of the alien tribe in the novel.

Keywords: *The Big Change in Taiwan* 、 The love between different races 、

the great river novel 、 female roles



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第十期

論袁哲生小說《秀才的手錶》中的死亡書寫

潘 玫 均*

提 要

袁哲生（1966—2004）是台灣文壇中生代小說家，曾獲多項文學獎肯定，創作生涯晚發，作品風格沉穩自若，風格多變，早期小說對人際間的疏離感描寫頗深，討論時間與空間的消失感；也曾以河洛話書寫鄉土場域，有論者稱之為「輕質鄉土小說」開創者，讚其為五〇年代中生代小說家召集人；後期發表《倪亞達》系列少年小說，以黑色幽默手法書寫少年眼中的生命荒謬。袁哲生辭世後，其短暫的生命與寫作生涯，成為文壇最為人嘆惜的「五年級」新生代作家遺憾。

袁哲生小說中描寫得最多的是家庭、父子之間的關係，往往藉由時間、空間的距離，討論人際關係的疏離，同時揭示「終必一死」、「夢想或現實都有消失可能」的生存困境。特別是消失與死亡的討論，隱藏在袁哲生的小說中，成為一種若有似無的主軸與線索，其中《秀才的手錶》正是以台灣鄉野為背景的死亡書寫，雖是以鄉土文學的主題和手法為表現，但思想上卻將讀者帶入流動、超越的時間觀念，討論死亡是無法避免的生命回歸。

本論文以袁哲生小說集《秀才的手錶》一書為本，探究他對時間、生命消失的討論，及與死亡書寫產生的連結。死亡書寫是近年來國內、外現代小說趨勢之一，其時代背景及發展流變，當有值得追溯探討之處，或可為袁哲生小說找出另一條研究脈絡。

關鍵詞：袁哲生、消失感、死亡書寫

* 東吳大學中國文學系研究所碩士在職專班生



前言

袁哲生（1966—2004），高雄岡山人，祖籍江西省瑞金縣。曾任《自由時報》副刊編輯與《FHM 男人幫》雜誌總編輯。成長歲月因隨父母遷徙，曾居台中、嘉義、雲林等地。高中就讀台北「成功高中」，1984年考上中國文化大學觀光系，大三時降轉英文系，畢業後考上淡江大學西洋語言研究所。1987年就讀大學期間，曾以〈開學〉一文獲全國學生文學獎佳作，被孟瑤（揚宗珍，1919~2000）視為文壇未來重要的生力軍¹。

1994年，袁哲生自研究所畢業，同年正是〈送行〉一文獲第十七屆時報文學獎短篇小說類首獎，結婚，並赴東引服兵役；1995年服役期間再以〈雪茄盒子〉獲中央日報文學獎小小說獎第二名，並以幾乎自費的方式出版小說集《靜止在樹上的羊》（1995.12）；1996年進入《自由時報》擔任自由副刊編輯；1997年以〈沒有窗戶的房間〉獲第二十屆聯合報文學獎短篇小說評審獎；1998年，〈秀才的手錶〉一篇獲第二十二屆時報文學獎短篇小說首獎，次年並出版短篇小說集《寂寞的遊戲》（1999.5）²，短短幾年內，囊括當時三大報的文學獎，堪稱當時文壇潛力十足小說家。

2000年轉任男性時尚雜誌《FHM 男人幫》編輯期間（2000-2004），除出版《秀才的手錶》（2000.8）小說集，袁哲生採用半繪本型式，陸續出版《倪亞達 1》（2001.11）、《倪亞達臉紅了》（2002.3）、《倪亞達 fun 暑假》（2002.7）、《倪亞達黑白切》（2003.3），以及《猴子》、《羅漢池》（2003.9）。袁哲生一生總共完成 9 本小說集³，其中最早發表的作品〈郵票〉（1991），和最後發表的〈月娘〉（2003），相距 13 年。

綜觀袁哲生的創作歷程，雖然獲文學獎的肯定，但出版之路並不順遂，幾次投稿出版社總無音訊，後來還是過去打工相識的補習班老闆惜才，成立了「觀音山出版社」⁴，袁哲生一償宿願出版了第一本小說集《靜止在樹上的羊》⁵，印行一千本，除創作之外，書扉中僅收錄兩篇小說的評審文：張大春為〈送行〉的評審〈漸行漸遠的送行〉⁶、鄭清文為〈雪茄盒子〉的評審〈一場巧妙的拼圖遊戲〉⁷，沒有大師大書特書地撐腰讚揚，更無任何宣傳活動，靜靜默默地上架。得獎光環未能為出版加持，幸好未阻礙袁哲生創作，1998年，袁哲生以〈秀才的手錶〉獲第二十二屆時報文學獎短篇小說首獎時，雖曾

¹ 孟瑤：〈出色的生力軍——大專組小說總評·開學〉，《明道文藝》第 135 期，1987 年 6 月，頁 16。

² 袁哲生身後出版的《靜止在——最初與最終》年表中，將《寂寞的遊戲》出版時間列於 1998 年，本文以該小說集之目錄頁上所載之「1999 年 5 月初版」為準。

³ 袁哲生曾將獲獎的〈開學〉排除在小說集外，卻收錄原為〈雪茄盒子〉得獎感言、僅 270 字的〈靜止在樹上的羊〉，甚且選作書名，由此可知，他對「小說」與「小說集」，自有其獨斷的衡量標準。因此，未收入 9 本小說集的作品，如未結集的〈開學〉、〈最快樂的一天〉，生前未發表（或未定稿）的〈溫泉浴池〉，文類屬性較模糊的〈白色的光〉、〈名字〉、〈本能〉、〈樓上的父親〉等，並不在本文的主要討論範圍內。

⁴ 除了袁哲生的《靜止在樹上的羊》一書之外，觀音山出版社未在出版任何書籍。當時《靜止在樹上的羊》出版數量有限，目前已經絕版。不只各大學圖書館中未能蒐購，國家圖書館議亦未有藏書，成為蒐集袁哲生著作、深入研究其著作最困難的關鍵。

⁵ 當時《靜止在樹上的羊》出版數量有限，目前已經絕版。不只各大學圖書館中未能蒐購，國家圖書館議亦未有藏書，成為蒐集袁哲生著作、深入研究其著作最困難的關鍵。

⁶ 張大春：〈決選意見：漸行漸遠的送行〉，收於袁哲生：《靜止在樹上的羊》（臺北：觀音山出版社，1995 年 12 月），頁 39-41。

⁷ 鄭清文：〈評審的話：一局巧妙的拼圖遊戲〉，收於袁哲生：《靜止在樹上的羊》（臺北：觀音山出版社，1995 年 12 月），頁 11-12。



被誤以為是文壇新人，幸經張大春力薦與牽線⁸，1999年到2000年，聯合文學陸續為袁哲生出版《寂寞的遊戲》與《秀才的手錶》兩本小說集，從此受到文壇注目。

袁哲生前，作品被有系統的研究較少，大多是文學獎評審文，或新書出版時，報紙副刊、文學雜誌的推薦，與導讀式書評，常是篇幅小的淺談，較無深刻的縱觀式報導。但《秀才的手錶》除了〈秀才的手錶〉獲文學獎大獎及出版社的品牌背景支持外，或許因為整本小說集明顯的台灣鄉野走向，在當時一片華靡或酷異的時代文風中獨樹一格，讓《秀才的手錶》一書推出之後，各路人馬在鄉土、寫實的文風與考證上大作文章，同年此書還打入中央日報中文創作的十大好書榜。

2000年，是袁哲生工作與創作之路的另一段旅程，離開了自由副刊，轉任《FHM 男人幫》主編，著墨於時尚雜誌圈。期間曾於自由副刊及聯合報副刊撰寫個人專欄「四方集」、「五年級同樂會」，雖未忘情於純文學，創作上也開展了另一條路，開始出版「倪亞達」系列⁹。袁哲生曾表示，《倪亞達》和其他的小說創作不同：

寫嚴肅作品時，每一頁、每個字都很艱苦，從沒享受書寫的快感，而寫倪亞達時體會到了，寫到自己在咖啡廳邊寫邊笑。通俗寫作讓我享受書寫的快感。¹⁰

這被袁哲生視為「心底的小寶貝」¹¹的成長小說，曾被視與蘇·湯遜(Sue Townsend, 1946—)《少年阿默的秘密日記》與張大春《少年大頭春的生活週記》的系列作品相論，倪亞達幾乎脫胎自袁哲生的成長經驗，有著他性格中「冷面笑匠」的幽默風趣，「袁哲生寫《秀才的手錶》時主角還有所轉化，到了《倪亞達》根本未經修飾就是他」¹²，一連出版四集，還曾在大陸出版簡體字版。這個系列，也是袁哲生作品中賣得最好的系列。

此時，工作一路升遷，先後擔任《FHM 男人幫》副總編輯、總編輯，創作上找到《倪亞達》系列暢快的通俗書寫經驗，文學或評論意見也能充份表達於個人專欄之中，就文學創作者而言，曝光率和注目度都位高點。正逢開展各類寫作形式的「最好的狀態」¹³之際，2004年4月5日，袁哲生在辦公室附近的汐止山上自縊身亡。從此長眠台北三芝鄉北海福座。

一、《秀才的手錶》中的消失感

「就文學身為文學語言的藝術這個角度來說，作品的形式可以用下跳棋來比喻，一字一句在朝向目的地彼岸時，無非（其最高指導原則）是要讓其互相牽連指涉，作有機的律動。」——袁哲生

空間、時間的交錯，是存在的象徵之一，時空的縱橫座標若是移動，存在也因此改

⁸ 張大春主持：公共電視臺電視讀書節目「縱橫書海」第103集「尋找一位新作家——袁哲生」，為特別介紹袁哲生的專輯。電視錄影帶（臺北：廣電基金，1996年）。

⁹ 曾有出版社計畫出版《倪亞達》，但書未上市，出版社已倒，手寫原稿還曾經不見，後由寶瓶文化出版社總編朱亞君為袁哲生將原稿救回並出版。

¹⁰ 陳瓊如：〈袁哲生：一切都是短篇〉，《誠品好讀》36期，2003年9月，頁65。

¹¹ 朱亞君語。蔡康永、愛亞、朱亞君、陳文芬對談節錄：〈逝者已矣，生者何辜？——袁哲生專輯〉，公共電視《今天不讀書》節目第24輯。

¹² 與袁哲生合作《倪亞達》系列插圖的漫畫家陳弘耀語。見盧郁佳：〈微小卻有用的逃避：訪袁哲生談《倪亞達 Fun 暑假》〉，《聯合報·讀書人》，2002年8月25日。

¹³ 陳宛茜：〈袁哲生，去年還嘆未能勸阻國峻上吊〉，《聯合報·話題版》，2004年4月7日。



變。本章將從時間、空間的座標著眼，討論小說中的時空因素的改變，包括時間符號的錯失、封閉空間裡的流變，以及人際關係的一再疏離進行研究，討論袁哲生透過這些不斷消失的意象，想表達對生命本質的探討，進而帶入死亡書寫的議題。

（一）小說中變與不變的時空座標

空間與時間，是小說敘事推進的運行主軸。但在文學領域的研究上，時間的動態變化，提供的是事件發生、故事發展與歷史演進的推移，一向較為人所重視，特別是著重敘事性的小說，往往時間才是閱讀者在意脈絡。小說中的空間討論，多半被視為是一個事件發生的背景，或者成為區域性文學發展的例證。但空間是人類建構的行動與思想的舞台，提供了活動、思考運作的根基，在三維屬性的立體空間中，具備了延展性及多元性，甚至可能呈現生存的狀貌與意義。近三十年來，許多西方理論家也重新探討了空間議題，包括傅柯（Michel Foucault）、列斐伏爾（Henri Lefebvre）、巴赫汀（Mikhail Bakhtin）、海德格（Martin Heidegger）、弗瑞蒙（Susan Stanford Friedman）等人，認為空間並非靜態的現象，而是持續或間斷的建構變動，「空間的比喻、象徵、規畫、想像或意義的賦予，雖不乏藝術家獨特的審美創造，跟主導的象徵體系或文化論述亦有深層細密的關連」¹⁴。

在文學批評領域中，傅柯很早就開始注意重歷史、輕空間的現象，「我們的世代是空間代給我們的，是基地間的不同關係形成的世代」¹⁵，並提出了真實空間（real space）、虛構空間與異質空間（heterotopia）三種區分：真實空間即是我們在社會中活動的場所；虛構空間則是不存在真實社會中想像式地點，一如烏托邦（utopia）；至於異質空間，介於真實空間與虛構空間之中，或可說是另一層次的真實空間，兼具有像虛構地點般再現對立或扭轉現實位置的功能，如療養院、監獄、墓園、花園、妓院甚至殖民區等。異質空間的功能也許是創造一個幻想空間以揭露真實空間的虛妄，或者是創造更完善無瑕的真實空間對比現存空間的污濁病態。巴赫汀（Mikhail Bakhtin）的「時空型」（chronotope）理論¹⁶，認為敘事的特質是時空交會下的原型，弗瑞蒙（Susan Stanford Friedman）更引用巴赫汀的概念，提倡文本的「空間閱讀法」（spatial reading），強調空間性優於時間性，讓文本在線性時間外，能與流動空間的結構經緯交織，開闊文學與文化、社會研究更多的辯證空間。

《秀才的手錶》¹⁷或可稱之為一個系列小說，共有〈秀才的手錶〉短篇小說，及〈天頂的父〉、〈時計鬼〉兩篇中篇小說，故事背景設定在台灣某一個叫做「燒水溝」的村落，時代與地方的特徵在小說中的敘述並不明顯。小說中主要的人物除了「我」及童年玩伴「武雄」之外，主要出現者還有開了剃頭店的外公、外婆、秀才、算命仙、牧師、紅龜粿及米店老闆等。在這個封閉自足的村落裡，村民們看似無所事事，卻各有其司。敘事主角「我」，在三篇小說中，以第一人稱的敘事方式出現，卻又沒有交待其個人背景，

¹⁴ 范銘如：〈導論／看見空間〉，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版，2008年9月），頁17。

¹⁵ 米歇·傅寇（傅科）著，王志弘譯：〈地理學問題〉，收入夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁397。

¹⁶ 巴赫汀（Mikhail Bakhtin）：〈小說的時間形式與空間體形式：歷史詩學概述〉，《巴赫金全集第三卷：小說理論》，白春仁、曉河譯，（石家莊：河北教育，1998年），頁274-460。

¹⁷ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學出版社，2000年7月）。



甚至連年齡都無著墨，讓讀者從故事脈絡中拼湊或想像主角的「模樣」¹⁸。

三篇小說的篇名，隱約透露的是一種對「時間」意象的表達，〈秀才的手錶〉尤為代表。以一個在鄉人閒言閒語裡不事生產、外號「秀才」的怪人為主人翁，不但是敘述者「我」的大玩伴，也是當地少數戴著手表的人，「我」常和秀才玩起猜時間的遊戲，比賽誰能準確預測郵差抵達的時間。擁有手錶的秀才，總是以記憶中郵差「應該」的收件時間，再以耳朵聽聞手錶「滴滴答答」的聲音，刻度化地以為：「這個世界就像黃曆上記載的一樣，是按照精確時間在進行著的」¹⁹。但每次猜中郵差出現的時間的，都是「我」，因為「我」是靠著耳朵，「真真實實地『聽』見他來了」²⁰。秀才依靠確切的、鐘錶的時間，但他的鐘錶時間往往失了準；敘述者「我」憑的是身體的感知、是「我」的時間，身體時間與現實生活的時間竟然更精確地對了時。於是「我」相信：與其相信手錶，不如傾聽自己的生理時鐘。

相較於〈秀才的手錶〉闡述「每個人的身體裡免本來就有一隻手錶」²¹的道理，袁哲生透過〈時計鬼〉中，更明確地表達「每隻手錶裡都有一個鬼」²²的生理時間優越性，認為世界上所有手錶和時鐘的快慢都不一樣，真正原因就在於鐘錶裡的時計鬼會按照自己的喜好調整指針的移動，手錶停了，就是一種「要主人在家休息」的警訊；手錶的主人過世後，時計鬼就會成了遊鬼，追隨著鬼王「吳西郎」的接應。所以當吳西郎出現時，一定就是有死人了。或虛或實、似真似假的時間觀對照，讓這樣一個幽閉自足的村落，「時間」成了文本中最大的疑點，時間的意義並不在於真真實實的時間，「客觀的時間（年、月、日、時）並無指涉的作用。」²³

不似〈秀才的手錶〉、〈時計鬼〉，以明確的鐘、錶象徵時間的流逝，〈天頂的父〉則將時間更虛無化，透過流變的鬼魂 VS. 「空茂央仔」，以及燒水溝村民們 VS. 「天頂的父」，小說人物與鬼神之間彼此間的虛實交會，遊走於對方的時空之中，時間儼然成為一種幻化，產生獨特的停格。

小說中主要人物乞丐頭兒「空茂央仔」，和一群乞丐徒弟及像是不活在這個時間裡的「空仔」、怪人，住在鬼屋裡，在鬼影幢幢中和鬼魂打交道，在燒水溝中視若無人地來去。村民保持恐懼又親近的距離，似在神界、凡間和鬼域三者之間行走，和「天頂的父」的角色似乎也沒有不同。

范銘如曾經以巴赫汀的時空型理論來對比燒水溝，指出燒水溝的時空吻合巴赫汀在〈小說的時間形式和時空體形式〉中提及的「定點、循環式」的敘述模式²⁴。對「在袁哲生的燒水溝故事裡，年幼敘述者的燒水溝獨立成一個時空形態，自給自足地在文本虛構的世界裡運轉。迥異於巴赫汀歸結的輔助性文學作用，燒水溝系列裡運行的圓周時空

¹⁸ 三篇小說中的「我」都是孩童的年紀，袁哲生曾說：「小說中用小孩的觀點有一個適當的距離，不似以成人眼光來看，不是太多嘴介入，便是顯得容易有偏見。」或許正因如此。袁哲生：〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化出版社，2005年3月），頁326。

¹⁹ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁11-12。

²⁰ 同前註。

²¹ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁33。

²² 袁哲生：〈時計鬼〉，《秀才的手錶》，頁165。

²³ 范銘如：〈放風男子與兒童樂園〉，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版，2008年9月），頁68。

²⁴ 巴赫汀曾以福樓拜（Gustave Flaubert）的《包法利夫人》（Madame Bovary）故事情節發生地為例，舉出圓周式日常生活的時間，是沒有事見的時間，幾乎像停滯不動一樣，是濃重黏滯的在空間裡的爬行的時間。錢中文主編：《巴赫金全集》卷三，（石家莊：河北教育，1998年），頁449。



型並無其他明顯的線性事件可資交叉比對。燒水溝的時空也缺乏反映或對比現實環境時代的意圖，袁哲生似乎希望建構出一個單獨封閉的世界，遵行著一定法則起迄始終。」²⁵

燒水溝看似不斷變動的生活空間，在時間的描述上似乎沒有移動，甚至出現「猜時間」這樣吊詭的時間差。如〈秀才的手錶〉中，敘述者與秀才之間猜測時間的遊戲是代表，手錶是一種時間，身體則是另一個時間，每一個時間都代表著一個系統，各有其時間的運行方式，不同的時間會產生時差問題，偏偏他們又在同一個空間裡交會，總是測不準總是失誤的鐘錶時間，與無所根據卻一向正確的身體時間，讓燒水溝世界形成時間的雙重性；〈天頂的父〉則在人神鬼的幻化中來去自如，打破了時間與空間的限制，也讓時間處於一種誰也看不到的停格狀態；當〈時計鬼〉中將時間交給鬼，鐘錶的快慢已不受科學控制，時間，只是操縱在別人手上的刻度，時間停了，人也無法存在空間當之中。在變與不變的時空凝滯中，似乎還有一套時間機制，在讀者尋找不同時間意識中的對位與辯證時，真正的時間似乎也隨著死亡，偷偷地消失。

屬於真實空間的燒水溝，在〈時計鬼〉故事中加入異質空間的手法，讓忽快忽慢的時間改變充滿更弔詭的背景。照理說，吳西郎所在的鬼域，一般人是看不見的，但「我」看得見、可以溝通。吳西郎的詭譎舉動在真假虛實之間變得合理，即使是「我」要求「吳西郎」將上課、下課時間顛倒，學校裡也沒人發現時間的繆誤；「我」在運動比賽眼睜睜地看著吳西郎的雙腿「像裝了彈簧似地，跳得又快又遠」的反敗為勝神奇表現；連青竹絲都聽吳西郎使喚，兩者間溝通無障礙；吳西郎說他的「小時候」其實是指「上一輩子」的意思；以及神乎其技的雕刻功夫，皆已超乎「人」的極限；在劉阿舍如算命仙阿川伯公精確算出的大限時間死亡時，也只有「我」看得到吳西郎領著劉阿舍及一群時計鬼的魂魄。袁哲生藉由這些事蹟，證明吳西郎似人又是鬼的角色，「我」和「吳西郎」在空間的虛實移轉來去自如，甚至讓人分不清現實或虛構的空間哪裡一個才是真的？也在空間的交錯中，以線性時間為主軸帶出一次又一次，人事的消逝。

（二）總是錯失的符號

羅蘭·巴特（Roland Barthes）在其《符號學要義》²⁶（Elements of Semiology）中，闡釋符號存在的兩個層次的意義活動，第一個層層是「表義」（denotation），主要代表文字表面的義涵，是指符號與其指涉間有其直接的關係；第二個層次是文化的「深義」（connotation），指涉文字在文化社會背景下的隱藏義，是具有更深刻象徵義涵。²⁷作家在文本中所使用的所有細節、角色、命名，或顯或隱地都可視為其內在潛意識中的一種「符號」，這些符號透過鋪排、指涉、烘托等創作手法，營造出小說中的氛圍，或其暗示。透過《秀才的手錶》中的符號及意象，也不難發現作家企圖藉此表達對於「消失」的隱喻。

1、不知打哪兒來的秀才

檢視台灣六〇、七〇年代的鄉土小說，「秀才」的出現，大多代表著「不合時宜」的象徵，秀才是前清時代的產物，是當時讀書人、知識者的代表，但經過日治時期，秀

²⁵ 范銘如：〈放風男子與兒童樂園〉，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版，2008年9月），頁71。

²⁶ 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著、洪顯勝譯：《符號學要義》（臺北：南方叢書，1988年）。

²⁷ 廖炳惠：《關鍵詞 200 文學與批評研究的通用辭彙編》（臺北：麥田出版，2003年9月），頁72。



才的角色成了時代更迭下的對照；至六〇、七〇年代，秀才的符號，早已應該淡出時代洪流的翻滾下，秀才多成了相較其他鄉民、一個有讀書會寫字的人物，又或許是舊文化、舊社會的代表，是一種已無生命力的社會角色符號。

〈秀才的手錶〉中的「秀才」，也並非真的秀才，他存在的時間本該早於文本背景，或許也只是燒水溝裡的鄉人給的戲謔之稱，突顯了秀才的「空」，所以作家在創作時，不讓秀才有一句對白，營造若有似無的角色立場；秀才顯得老套、冥頑不靈的舉止，常讓讀者以為並非真真實實存在於燒水溝的，讓一種過時的、虛無的人物形象油然而生：

說實在的，秀才並不能算是個人，而神、鬼我都沒有見過，所以真不知道秀才什麼東西。每隔很長的一段時間，我才撞見他一次；當四下全然枯寂而甜美的時候；當玻璃窗上的雨水不再蛇行游動的時候；當保齡球撞到球瓶卻未發出聲響的時候……。在這些偶然的時刻裡，秀才便會用他怪誕的手語跟我說話。總之，當我也不是人的時候。²⁸

從這段自序當中可見，當決定以「秀才」為小說中主要人物符號時，「秀才」或許是袁哲生心中一直以來出現的某一種「形象」，並非為寫小說臨時杜撰的人物：「給角色命名是比較令人迷惘的不分，我通常是當作某個下午在公園裡看見一群有趣的人。當我要把它們轉述給朋友聽時，給它們一個代號，這個代號最好能幫我烘襯出一點情氛來。」²⁹雖不似阿盛（楊敏盛，1950—）《秀才樓五更鼓》³⁰中為文化民族立場站台的重要作用，但看似錯失歷史情境的秀才，在小說中突顯了「時間刻度出了問題」的吊詭，似人又似鬼的人物塑型，讓時空錯失更顯合理：

有幾點我始終弄不清楚的是：秀才是誰？他住在哪裡？家裡還有什麼人？他的錢從哪裡來？為什麼大家都叫他秀才？還有，為什麼在這麼多小孩之中，秀才偏偏挑中了我？

或許在秀才眼中，我也一樣只是一堆問號而已。³¹

「不知打哪兒來」的人物形象，〈天頂的父〉和〈時計鬼〉中也同樣出現，成為小說中相承的脈絡。

〈天頂的父〉小說中，燒水溝傳奇人物「空茂央仔」，是「我」外公的繼父的養子，「不知道從昭和多少年開始，空茂央仔乞食寮就早已在我們燒水溝站穩腳步了。那一年，空茂央仔隻身獨馬搬進鬼影幢幢的林家古厝時，方年十九歲。」³²雖然有著可信可考的身世，但他和燒水溝教堂裡的「天頂的父」，披頭散髮的模樣還真是滿像的，讓空茂央仔的神秘感再添一層。〈時計鬼〉中的吳西郎，雖然一開始就表明自己是個「鬼」，但鬼從哪裡來？鬼又為何可以被人看見？當吳西郎完成任務之後離開，「我」一點也沒有質疑，人鬼一身的形象，讓人物可以穿越時空來去自如，存在或者消失，都顯得稀鬆平常了。

2、似真若幻的鐘錶

²⁸ 袁哲生：〈自序：語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》，頁4。

²⁹ 袁哲生：〈輯四·手札〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化出版社，2005年3月），頁325。

³⁰ 阿盛：《秀才樓五更鼓》（臺北：九歌出版社，1999年）。

³¹ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁11。

³² 袁哲生：〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁41。



科學化的時代中，鐘錶是最準確的刻度，代表一種跨區域、機械式的測量方法，也讓時間呈現「線性」的發展，存活在這個「世界」上的人，共同依照時間規律化、標準化地計時，串連起空間與人際間的連結，歷史前後對照、演進，空間之間發生的連繫，記憶的標誌，都是「時間軸」的參照作用。時間不會有誤差，有誤差的是鐘表。鐘錶是時間的表示方式，以圓型化模式行走的鐘錶，是一種循環，一個封閉的標準，但它畢竟還是實在的機械個體，既被人為創造，也會被人為操控影響，甚至有個別化的時間差異。「錶」化的時間到底是不是真的時間？不經「對時」，你永遠無法得知。

鐘、錶在《秀才的手錶》小說集裡，是重要的符號意象，鐘錶代表的時間錯失，也成為探求小說脈絡的重要線索。袁哲生在〈秀才的手錶〉中，讓手錶成為一種魔幻的角色，呼應「秀才」的不合時宜，現代化的手錶成了虛實的對照。秀才為什麼會有手錶（而且還是一只非常具現代感的自動表）？和他的來歷一樣沒有人知道，過時的秀才出現在燒水溝的背景之中，也顯示他至少是穿越時空的改變而來，會有手錶也就不足為奇。

秀才的手錶和也是燒水溝裡生活的刻度，但它永遠都不準，甚至比敘述者「我」的身體時鐘更不準確：

那是一只鐵力士的自動錶，秀才沒事便舉起手來甩兩下，然後把手腕放挪近耳朵旁邊傾聽那滴滴答答的聲音。這是秀才告訴我的，自動錶裡有一個心臟，需要人不時地刺激它一下，否則便會停止跳動死翹翹了。³³

秀才始終不知道，我可是靠我的耳朵贏他的。秀才失敗的原因就在：他以為這個世界就像黃曆上記載的一樣，是按照精確的時間在進行著的。但這是戴上手錶的人才有的想法，像我外公、阿嬪、還有武雄他們就不這麼認為。說實在的，誰知道下一分鐘會發生什麼事情呢？³⁴

我是真真實實「聽」見他來了。³⁵

證明身體時鐘比手錶更準的，還有外公與火炎仔的對照，一心想要買只手錶的外公，好不容易買了只手錶，沒想到定時出現帶著戲謔心情與之玩「猜時間」的鄰居火炎仔，竟然每次都毫不偏差地猜中時間，這也和秀才與「我」的時間準確競逐，形成另一種有趣的對照。

因為聽見「仙仔」的地震預言也跑去買一只手錶的外公，每天作息還是一模一樣，那只錶只是「活生生地讓他安心著」³⁶，透過秒針慢吞吞地走著，繞個六十圈才一小時，改變了外公的時間觀，讓他心裡得到了安慰，也感覺地震發生的時間變得更慢。擁有秀才的手錶的「我」，因為聽力變得不如從前，「在那種全然安靜無聲的下午時光裡，有時竟會讓我誤以為自己早已喪失了聽覺」，最後的再次確認身體裡的時間更為準確，「其實我們每個人的身體裡面本來就有一只手錶，只要讓自己安靜下來，就可以清楚地聽見那些『滴滴答答』的聲音正毫不遲疑地向前狂奔著。」³⁷

真正的鐘錶並沒有在生活裡發揮計時的作用，不過成為身體或感官時間的一種對照，可有也可無，似真又似幻，是一個逸失的符號。〈時計鬼〉中，更徹底地將時間虛

³³ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 12。

³⁴ 同前註。

³⁵ 同前註。

³⁶ 同前註，頁 22。

³⁷ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 33。



無化，讓「時計」與鬼魂扯上關係，時間操控在「我」的同學吳西郎身上。吳西郎是「全燒水溝中國語講得最標準的」，可見他並不屬於燒水溝，是個「外來客」，當「我」第一次見到吳西郎時「時間好像變慢了，每一秒都顯得充實」³⁸。吳西郎可以操控時間，隨心所欲地讓時間變快變慢，表定的「上課」與「下課」時間就算對調了，也沒有人覺得不對勁。他說自己是個鬼，負責帶令那些流浪的時計鬼處旅行，一但遇上了有人買錶或時鐘，他就會派一個時計鬼躲在裡面調整時間：

每一個時計鬼都是按照自己的喜好來調整指針的速度，除非吳西郎特別交待（例如：上課時間走快一點、下課時間走慢一點），否則那些時計鬼便會按照自己的意思躲在鐘錶裡作怪了。

說「作怪」也不太公平，因為時計鬼是一種很善良的鬼，他們把某人的手錶調快一點，或是把某個時鐘調慢一點，全都是出於好心（所有時計鬼上一輩子都是戴過手錶的）。偶爾，如果，手錶突然停了，不必急著修理，那是時計鬼在發出警告了，最好在家休息一天，自然可以逢凶化吉，不會撞上倒楣的事。³⁹

人人都以為準確的鐘錶裡，原來住著一個「鬼」，操弄著時間的前進後退或暫停，在小說中的燒水溝生活裡不著痕跡地徹底改變時間概念，沒有人知道。每個人都在自己以為的時間裡生活著，就像外公和火炎仔聽算命仙仔的說法，等待著劉阿舍的大限將至到來，卻從來都沒想過，時間並不準確。范銘如曾在〈放風男子與兒童樂園〉一文中，對袁哲生在〈時計鬼〉中表現的時間手法提出看法：「〈時計鬼〉的時間概念與敘事創意不僅匠心獨運，而且罕見地賦有哲理性的辯證。袁哲生將機械性、直線性的現代化時間與生物性、循環性的自然界時間交織成文本中率真野趣、驚奇又可笑的故事，又運用兒孩的童稚想像喚起讀者們曾有（失落）的時間欲望，顛覆規律性的文明認知。」⁴⁰

小說脈絡順著時間的行進鋪陳，但還有一個看不見的時間（身體的，或是鬼魅的），藏在繼續行走的科學指針下，鐘錶成了虛無的符號，只是一種被控制的顯示，時間或許錯亂，但生命其實還照著規律，發生所有應該的發生。

3、寄了又退的信

信件，代表了傳達、溝通、思念，是一種發出訊息的象徵，是聯繫人與人之間的媒介，在文學作品中經常具備關鍵性的角色。〈秀才的手錶〉中，謎樣的「空仔秀才」藉著每隔幾天「鄭重地用毛筆寫厚厚的信」，顯示他還是個「能寫出一手漂亮工整的毛筆字」的「秀才」，更值得玩味的是秀才「寄信」的動作：

秀才就會騎著他的大鐵馬咿咿歪歪地在大路當中繞圈子，直到我穩穩地抓住車後的鐵架子，像隻青蛙似地談上車尾之後，秀才便會像一頭乾巴巴的水牛那樣拱起背脊，死命地踏著踏板，往郵局的方向狂奔而去。

秀才之所以這樣拚命趕路是有原因的，他要趕在郵差出現之前把信投進郵筒裡。⁴¹

³⁸ 袁哲生：〈時計鬼〉，《秀才的手錶》，頁 127。

³⁹ 同前註，頁 165。

⁴⁰ 范銘如：〈放風男子與兒童樂園〉，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版，2008 年 9 月），頁 70。

⁴¹ 〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 15。



如此將「寄信」認真看待的秀才，可見其對於信件的重視，但偏偏他的每一封信都是「查無此地」的退件信：

可是偏偏郵差（另外一個工作認真的人）卻說，秀才不貼郵票也就算了，那些信封上的地址根本就是秀才自己發明的。「全台灣島根本就無這個所在」，每當郵差把厚厚一疊信退還給守候在郵筒旁的秀才時，便會重複這一句話。這個時候，秀才總是低頭沉默不語，把信交給我拿著，然後載我到水窟仔那邊去，拿糖果給我吃。⁴²

不斷地寫信、寄信，不斷地被退信，是小說中的主要情節支撐。寄信這樣日常微不足道的動作，卻是秀才在燒水溝世界裡唯一能做的事，在敘述者的眼中，「像秀才這樣的人是不會停止寫信的」⁴³。信封上的地址或許真有其地、只是不存在台灣島⁴⁴，或秀才所寫的根本就是胡亂謔出的地址，那和秀才所戴的錶不也一樣似有若無。

作家利用「信」的符號，透過「退信」動作，一封封收與發的錯失循環中，秀才的信失去了傳遞的作用，只能受困於燒水溝，哪裡也去不了，一再再顯示時間的流逝，但秀才無能為力，就像是對時間消逝的無可抗拒。

4、從不準時的火車

火車不會準時開出來的，這我早就知道了。即使全燒水溝的人都戴上了手錶，火車還是火車。⁴⁵

秀才最後死在火車的輪下，是因為不準時的火車。他聽郵差說，郵局的信都是用火車一布袋一布袋地載走的，於是決定自己去寄信，以為跳過了「不準時」的郵差，只要能將信送上火車，就能送去想送到的地方。沒想到，在久候不到火車之、想把鐵馬牽了往回走時，「不準時」的火車來了，非常「準確」地撞上了秀才。這充滿巧合的結局，隱藏了種種的錯失。

對應工業革命下的產物——火車，讓人總是陷於容易錯過的恐懼當中，也許是主動地錯過，或許是被動地被拋棄，在錯過的一瞬間，一切也隨之消失，回不到軌道上了。

（三）小結

「形名學」的研究包括符號的構成、符號運用的規則、符號意義的產生，以及符號之間的關係等等。落實於某一個別科時，「乃以強調符號的性質、運用與構通（傳訊）方法、過程為主。」⁴⁶索胥爾在形名學學說的重要論點之一是：語言是一種形式問題而非實質問題。在語言上，一切皆依賴單元之間的「關係」來決定意義與價值。羅蘭·巴特與查特曼等人，則指出文學作品（一種形名體或「符號」）不能只分為「形式」與「內容」兩面。當為一種符號來看，文學作品涉及四個層面「表達的形式」等於敘記的實際

⁴² 同前註，頁 16。

⁴³ 同前註，頁 23。

⁴⁴ 張素貞認為秀才的信只是因為「那時還不能從臺灣往大陸寄信」，所以才被頻頻退信。張素貞：〈以詼諧、靈異點染的風土人物誌——袁哲生《秀才的手錶》〉，《現代小說啟事》（臺北：九歌出版社有限公司，2001年），頁 226。但李爽學在〈時間的翼車在背後追趕——評袁哲生的《秀才的手錶》〉中認為，秀才寄信是為了投稿，《書話臺灣：1991—2003 文學印象》，頁 122。

⁴⁵ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 28。

⁴⁶ 高辛勇：〈形名學、言行論與篇章文法〉，《形名學與敘事理論：結構主義的小說分析法》（臺北：聯經出版社，1987年11月初版），頁 232-240。



敷演形狀（包括「敘述人」、「時間」、「聲音」等等的特殊安排）；「表達的實質」等於媒介的實質（如聲音、影像、漫畫、文字、蹈等等）；「內容的形式」指的是深層的事件、景物等等，未經表達、但由語言（或其他形名系統）劃分了的內容；「內容的實質」等於原始的、未經文化界劃定，未經傳達的、混沌的內容。同一「內容」可能有不同的「表達形式」（或「表達式」），「內容」與「表達式」的結合即為意義的產生過程或「表達」（signification）形式。⁴⁷

燒水溝，三篇小說的共同地點，尋常鄉野百姓的生活瑣事，日復一日地在這個封閉的空間周轉，慢慢轉出線索，在看似不變的生活裡，袁哲生透過符號的指涉：秀才／空茂央仔／吳西郎這些不知道從何而來的人，顛覆了科學時間的認知；鐘錶失去刻度的意義，最後還是贏不過感官的預測；信件一次次地被錯過，發送的路徑成了一個謎；不在時間軌道上的火車，終結了秀才和時間的競賽。時間、火車、信件，固定的、規律的、循環的，都是這些符號本身代表的意義之一，但袁哲生通過這些符號的敷演，讓看似不變的規律脫軌成了變動，「只有那位耳聰目明的第一人稱主角才了解自然的時間有其流動與超越性。眾人與『我』的齟齬因此是『常』與『變』的辯證」⁴⁸；符號成為一條條「消失」的線頭，最後拉引出的，或許正是生命也將消失的本質探討，是對生命真相的思考。

二、死亡，是最後的消失？

「面對生命是藝術家掛在嘴上的話，它更嚴肅的說法是『面對死亡』，一個小說家的聲音便應如此思索，冷靜地，而非憤怒的。」——袁哲生

（一）何謂死亡書寫

死亡，是生命的臨界點，是肉體存在的消失，也是身為人類終逃避不了的問題。面對死亡，通常有亡者與倖存者兩種角色。因為死亡，一切關於亡者的現在式線索，自此灰飛煙滅，死亡不只是生命的徹底終止，所有生之活動亦將停止、失去、無法保留，是自我意識消失基礎上的自我生命的終結，但死後的面貌也無法窺知，更加深了對生的眷戀、不捨，以及對死的恐懼，對死亡「有感」。

生者雖然尚未親身經歷死亡，但面臨死亡的事實、死亡的發生，與死者一切聯繫被迫中斷的而無法互相依賴，產生「共感」的心情。不論是面對自我意識與肉體的消失，或者面對他人死亡的倖存，亡者或倖存者，認知「臨終」是無法逃避的命題，且死亡的真相從來沒有一定的真相、亦無可傳授，不論死者與我們有多麼親近，也無法轉化為自己真正的心理體驗，於是，對這個無以名之的不可知經驗充滿恐懼、焦慮，死亡的逼視產生了對於存在的自覺，轉而不斷逼問生存的意義，並透過各種方式尋求安頓心靈的力量，進而討論生命的本質。

死亡既是人類的共同現象，對死亡的思索成為人類生命極度關懷的表現，不論是東方還是西方，探索死亡問題時，都帶入了濃厚的宗教色彩，可見得人類對於死亡問題探討的好奇與濃厚興趣，顯示人類在為自己的生存尋求心理支持。在傳統中國的常民生活

⁴⁷ 同前註。

⁴⁸ 李爽學：〈時間的翼車在背後追趕——評袁哲生的《秀才的手錶》〉，《書話臺灣：1991—2003 文學印象》（臺北：九歌出版社，2004年），頁123。



中，對於死亡的智慧混合儒道佛三家的看法，並加入靈魂鬼神信仰及宿命觀，試生與死的現象本質是相通的，有生必有死，從宇宙觀的視野來看，死是生的另一種形式，彼此生生不息；民族學與神話學則認為，透過死亡，可以讓生命的本質通向新的、不同的生命起點，達到「再生」的機會。不論宗教、哲學以理性或非理性的觀點剖析死亡，死亡的意義成為人終其一生討論的命題。

文學領域中，描寫死亡的想像或面對悲傷的哀悼之作並不是陌生的題材，文學創作者透過對死亡的書寫，讓死亡在作家筆下可以有多義性的詮釋，始終不失為生命終極的探討或安頓心靈疑懼的展現。以小說為載體書寫死亡，「在死亡在場的情況下檢視和求證人生的意義，它告訴我們人如何選擇、行動、死亡而仍有其意思，人如何向生而死」⁴⁹，以一種極端的形式在對生命進行赤裸裸的探討，也成為文學作品中蘊含的精神內涵。

所謂「死亡書寫」，正是針對「悼」亡事實的主題創作，不論主題是否指涉實際的「悼亡」（具有實際的死亡經驗，或純粹是死亡的虛構展演），只要是具備「死亡事件」的事實（真實肉身之死亡，或是文本虛構人物之死）為基礎的文類，書寫主體對於死亡事實「有感」所進行的探討或抒發，都符合「死亡書寫」的定義，成為此一主題探討、詮釋推進的主要解釋對象。創作者借助筆下人物、虛實情節，發出對生命的吶喊，對生命存在進行追問與探討，讓每次一「認識」死亡成為對自我生命的體悟，從而安置自己的情感與靈魂。

關於死亡的書寫議題，近來中外文學越發多見。或因二十一世紀人類渴求心靈平靜、回歸靈魂的生命價值觀啟發，死亡逐漸成為被大量書寫的主題，此現象中、外皆然，國外近來暢銷之作，如被喻為「傷慟文學的經典之作」的瓊·蒂蒂安 Joan Didion《奇想之年 The Year of Magical Thinking》；九〇年代後的台灣現代文壇中，不少主題性的書寫不斷出現，但對於「死亡書寫」一辭，除了王德威在駱以軍《遣悲懷》一書的序言中曾說：

九〇年代以來，在台灣的作者有了不同的書寫死亡的策略。世紀末的氛圍使他們理直氣壯地面對敘述作為一種死亡情境的可能。他（她）們當然仍得依賴一個故事做為載體，但卻越來越明白故事講的不就是亡故的事，而敘述——做為一種後見之明或不明的陳述，一種真實與真實的再現間、無從接引的對話——根本就是死亡的修辭。⁵⁰

王德威對於九〇年代小說創作者，明白拉出一條「死亡敘述」的引線，牽引出一種敘事主題的軸線，包括駱以軍、朱天心、邱妙津、吳繼文等人的著作，並下了一個斷語：「後設就是宿命，修辭體現死亡。」⁵¹若以此為死亡書寫的一道標準，袁哲生作品中呈現的命題是符合的。

袁哲生不算多產的作家，但不論將他的小說歸類為鄉土、抒情或童話寓言，不能忽略的共同點正是死亡，從第一本小說集《靜止在樹上的羊》，〈屍布〉、〈除夕〉、〈夏天的回聲〉、〈差不多先生別傳〉，莫不涉及死亡；《寂寞的遊戲》中，以殯儀館為場景的〈沒有窗戶的房間〉，在死亡的空間裡攤著說死亡，〈寂寞的遊戲〉更是「以一己特殊

⁴⁹ 鄭清文：〈尋找自己，尋找人生〉，《鄭清文和他的文學》（臺北：麥田出版社，1998年6月），頁200。

⁵⁰ 王德威：〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉，收於駱以軍《遣悲懷》一書序論（臺北：麥田出版社，2001年），頁7-30。

⁵¹ 同前註。



的生命思考為敘事的支撐點」⁵²；《秀才的手錶》三篇小說則再上一層，「將讀者帶入一個思想性的形而上層次」⁵³，一階階地參透死亡的義涵。就前章所述，袁哲生的小說中透過過封閉空間的對話、消失的符號意象、人際間疏離的情感，顯示生命終究無可保留的困境，但他並非只想討論倖存者面對死亡的感傷以及如何自處，反而更積極地探討死亡的面貌，討論死亡那條界線背後可能的存在，本章將從袁哲生小說集《秀才的手錶》中面對死亡時的情境描寫，試圖探得他對死亡的態度，並透過死亡關係的書寫手法，探討作者的內在意圖，以及對生命的終極看法。

（二）小說中的三種死亡層次

1、〈秀才的手錶〉——一切都是命定

戴著「一只鐵力士的自動錶」的秀才，憑著鐘錶的現代化時間，和敘述者「我」大玩一場蠱測時間的遊戲。秀才想要靠著現代化時間，準確地預測「郵差出現的時間」與「火車抵達的時間」，但秀才從沒猜對，郵差與火車，不曾在秀才預期的時間出現，秀才卻也未因一再重複的錯誤預期，改變對自動錶的精確度的信任，但「我」早已明白：就算像郵差那樣戴了手錶且又守時的好人」⁵⁴，也不可能準時地出現；即使全燒水溝的人都戴上了手錶，郵差還是郵差，火車還是火車。

秀才過於倚賴自動錶，以致無法蠱測準確的時間，一直以為這個世界「就像黃曆上記載的一樣，是按照精確的時間在進行著的」⁵⁵，卻又執迷不悟，不肯在一次次的失誤中矯正、調整觀念。如此執拗的行徑，不只發生在蠱測時間上，從他的生活舉止也能看出端倪。敘述者「我」對於秀才「一年四季都穿著那套又黑又臭的大西裝」，覺得「實在太不像話了」；堅持每隔幾天就用毛筆寫一封厚厚的信寄出，「秀才的字寫得很用力，也很漂亮，比外公請算命仙仔寫在價目表上的字要強得多了」⁵⁶，可見得秀才行事認真；但信件總是寄出又被退回，原因也很明白：那些信封上的地址根本就是秀才自己發明的，「全台灣島根本就無這個所在」⁵⁷，一再被退信的他仍日復一日地寫信寄信，最後不死心地想要跳過郵差，直接將信送上火車，以為這樣一定寄得到。

秀才活在「固定不變的時間」中的堅持，或許是對「流轉變動的時間」的抵抗，顯示出壯烈的悲劇性，是冥冥中的一種制約。這樣冥頑不靈地與現實拉扯，是秀才隱藏的宿命論，結果也成了一種命定，當火車撞上秀才的那一刻，或許就是命運給秀才的答案。「我想，或許秀才死前的最後一刻，正好舉起他的手腕在看時間也說不定」⁵⁸，害死秀才的並非自動錶，而是秀才本人。

在小說中和秀才形成對照的另一個宿命論者，則是「我」的外公「黃水木」。同樣擁有一只錶的外公，並不是為計時的需求，他是聽了算命仙「阿川伯公」的地震預言，「舊曆十一月十九日和廿九日會有大地動，當中一次會把台灣島震甲裂做兩半」，那時

⁵² 黃錦樹：〈沒有窗戶的房間〉，《靜止在——最初與最終》，頁 331。

⁵³ 李爽學：〈時間的翼車在背後追趕——評袁哲生的《秀才的手錶》〉，《書話臺灣：1991—2003 文學印象》（臺北：九歌出版社，2004 年），頁 121。

⁵⁴ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 12。

⁵⁵ 同前註。

⁵⁶ 同前註，頁 16。

⁵⁷ 同前註。

⁵⁸ 同前註，頁 31。



「不知是頂港或是下港會沈落去海底」，且「雞仔鴨仔死甲無半隻」⁵⁹，讓外公對於未知的地震發生時間充滿了恐懼，讓他急於擁有一只手錶，用來「注意時間的脈動」，那是心理治療的工具：

自從戴上手錶之後，外公的內心似乎平靜不少，雖然他每天的作息還是一模一樣，生意也沒有好起來，但是手錶卻是那樣活生生地讓他安心著。他不時地舉起來瞧瞧時間，那枝細細的秒針慢吞吞地走著，老半天才繞一圈，讓個六時圈也才一小時。時間變慢了，外公似乎得到了安慰，他閒來無事時便會用手掌輕輕地撫摩著晶亮的錶面，好像交到了一個知心的好朋友。⁶⁰

在他的想法裡，那也可能是他的最後一只手錶了。⁶¹

外公大概也是相信地震會來的吧？（果然真的來了。）對封閉空間中的燒水溝村民來說，天災也好人禍也罷，心裡都相信人的命運早已注定，「命不好還怕人家知道？燒水溝有幾個好命的？去到那裡，仙仔還不是那句老話：『我講啊，時也，運也，命也。做一天的牛，就拖一天的犁，一枝草就啊有一點露也。』」⁶²但時常把「生死由命，富貴在天」這句話掛在嘴邊的外公，還是想要與宿命對抗，否則不會每年過年都要去算一次命，不會想要藉由手錶拖延／脫逃命定。

比起秀才與外公對於宿命的抗爭，年紀小的「我」才是洞澈命運的那個人：

這是暴風雨前的寧靜，我知道。這場計畫終歸是我贏，我在心裡算計著，農曆十一月十九遲早要來的，到時候，那只全新的精工牌手錶就會像一條大水蛭似地令人憎恨不已。也就是說，外公遲早會發現到，只要一戴上手錶，他就注定和秀才一樣，只能呆呆地守候在大郵筒旁，感慨這個世界真是太不準時了。⁶³

雖然我沒有戴手錶，但是，該來的還是要來的。⁶⁴

並不是我不想告訴他們，而是他們不會相信我的。⁶⁵

秀才奉行著機械化的時間，讓自己陷於更容易靠近死亡的困境而不自知，反映了自然透過秀才的死亡，證明了現實／命運的不可違逆。袁哲生又企圖從外公與「我」對宿命觀的對照中，為宿命找到合理的解釋，或許如他自己所言：「天生的小說家想寫的總是那些不能解決的問題，而不是他想解決的問題。」⁶⁶藉由「我」感慨地說出：「我們每個人的身體裡面本來就有一只手錶，只要讓自己安靜下來，就可以清楚地聽見那些『滴答滴答』的聲音正毫不遲疑地向前狂奔著。」⁶⁷

或許身體的時間已經告訴你，時間無法算計，死亡終究是無可脫逃的必然歸宿。

2、〈天頂的父〉—— 死亡的真相大白

⁵⁹ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 19。

⁶⁰ 同前註，頁 22。

⁶¹ 同前註，頁 22。

⁶² 同前註，頁 18。

⁶³ 同前註，頁 22-23。

⁶⁴ 同前註，頁 27。

⁶⁵ 同前註，頁 31。

⁶⁶ 袁哲生：〈輯四·手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 315。

⁶⁷ 袁哲生：〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》，頁 33。



〈天頂的父〉講述的是三個「外省的」故事，就是那些「看起來和大家都不一樣的人」：外省籍軍人父親、頭上有一圈光環的耶穌，以及燒水溝的乞丐頭子空茂央仔⁶⁸；以及一個看不見的「鬼」：「我」的外公的繼父。「死亡」是這四個角色在小說中共同點。袁哲生以一種魔幻寫實⁶⁹的技巧，讓神鬼之間的遊走顯得自然而饒富趣味，四個角色彼此之間的象徵交錯牽織，成為閱讀小說最耐人尋味之處，也可一窺袁哲生探討死亡之後那個世界的好奇與想像。

小說以燒水溝中的乞丐頭子空茂央仔為主線索，這個在成人眼中是個專門「吃飯出放屎，製造肥料」的沒路用腳數⁷⁰，卻是敘述者「我」和死黨武雄從小立志要追隨的崇拜者。空茂央仔和兩個瘋女一般的老婆及一大群乞丐住在鬼影幢幢的林家古厝，和同樣和〈秀才的手錶〉裡的秀才一樣，空茂央仔在小說中沒有一句對白，更讓鬼魅的氣氛顯得陰森森。

在「我」的眼睛裡，「我」崇拜的空茂央仔形象，和外公信仰的「天頂的父」十分相似：「『咱天上的父』除了比較小尊一點，比較乾淨一點，還有比較緣投（按：英俊）一點之外，那模樣還真的是蠻……，蠻像空茂央仔的」⁷¹。而且空茂央仔和耶穌一樣擁有眾多的門徒，「到我開始背書包上小學的那一年，空茂央仔的徒子徒孫已經數不清有多少了。」⁷²也同樣具有神聖的折服力量：空茂央仔讓林家古厝變得風調雨順，也讓燒水溝的人變得不怕鬼，和耶穌對教眾的心靈安定力量，有同樣的效果。

因為「我」不只一次地看到空茂央仔在黃昏時陪著已逝的父母魂魄四處散步，可見得「我」也能看見鬼魂，對於空茂央仔到底是人還是鬼並不以為意。像空茂央仔這樣人畏懼、鬼見愁的惡霸，想不到最後他還是逃不過世俗的威權，被警察押走。雖身死未卜，但在「我」的認知裡，他應該有超越生死能力，但也遲遲未見像耶穌一樣「死而復生」，林家古厝又重新荒廢了，「連半個鬼影子也沒有」。

當周牧師吟詠「感謝上帝，咱天頂的父」，「我」發現「在周牧師背後的那面白色牆上方，有一個掛得高高的木十字架，上面有一個披頭散髮，穿著奇怪衣服的人張開雙臂吊在上面，我心想，那一定就是『咱天上的父』了」。⁷³

「我」崇拜的是空茂央仔，外公崇拜的則是「天頂的父」。在基督教的文化意義中，天頂的父在小說中通常意指上帝。但〈天頂的父〉中卻將天頂的「父」和耶穌劃上等號，除了刻意扣合空茂央仔與耶穌形象的巧思，也讓小說的重心，轉移到耶穌身上：

耶穌被釘死在十字架頂頭，伊就是替咱大家死的，真正淒慘可憐……，好加在，

⁶⁸ 前有研究者林政鑫在論文集《袁哲生小說中的生存困境》中，將〈天頂的父〉分為本省（阿公的繼父）、外省（「我」的父親）、地上（空茂央仔）、天頂（耶穌）四種「父」的形象，則是以人物角色實際立場為本。本文則從小說中「我」提到的：「每當阿公說到『外省的』這三各字的時候，不知道為什麼，我的腦海裡就會很自然地浮現三張面孔：空茂央仔、我老爸、還有頭上有一圈光環的耶穌。」袁哲生：〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁 40。

⁶⁹ 九〇年代的鄉土文學中，經常採用魔幻寫實的敘事方式，和賈西亞·馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez）的小說翻譯引進臺灣帶動的仿效風潮有關，可參陳正方：〈臺灣魔幻現實現象之「本土化」〉，（新莊：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2002年）。

⁷⁰ 袁哲生：〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁 40。

⁷¹ 同前註，頁 82。林政鑫在論文集《袁哲生小說中的生存困境》中提出耶穌與空茂央仔至少有兩個「超越時間的關聯」：一、聚眾；二、伏鬼。

⁷² 袁哲生：〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁 41-42。

⁷³ 袁哲生：〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁 80-81。



耶穌死了後擱過三天就活過來啊，繼續向伊的門徒講道理，擱繼續講四十天，才坐在雲頂升去天國，感謝上帝，咱天上的父……。⁷⁴

「我」的外公黃水木，和「我」的換帖好友武雄的父親火炎仔，之所以突然決定加入基督教會，起因於每天都有免費的食物，也能讓「我」和武雄去教堂讀書。基督教義中的天堂與地獄觀念，符合傳統鄉民對於「善有善報，惡有惡報」的民間生死概念，這也讓外公更加親近教會的活動，甚至為了宣揚教義、討論「人死到底能否復生」的問題，幾度和火炎仔爭得面紅耳赤，但十分諷刺的是，相信耶穌復活事蹟的外公，竟然看不見自己母親的鬼魂⁷⁵。

「我」的父親，則是小說中最淡出的角色，對「我」的父親的描述，只在〈天頂的父〉獨立段落「西北雨」中，袁哲生以時光回溯的倒敘手法，描述嬰兒時期的「我」，並以四次「外省的抱著我」的重複性字句引伸，透露親子相聚時間的短暫，原是最親近的關係，卻因為父親軍人身分而聚少離多，不多言的父親驟然早逝，讓父親的形象顯得格外生分。

每隔一段時間，當糖廠排放熱水的時候，便有一絲絲細小的蒸汽從溝面浮起，向兩旁的芒草叢游去，再沿著灰綠色草桿上的粉白細毛升上來。升上來，升到天上去，變成一團一團的棉絮。棉花人，棉花狗，棉花糖。棉花人拿著棉花糖牽著棉花狗無聲地從天邊走過去。⁷⁶

這個真正的父親，在「我」的生命裡，像雲一樣不動聲色地安靜離開，「自從我開口說話之後，燒水溝便再也不是從前的模樣了」⁷⁷，「我」從此正式進入煩擾喧囂的世俗世界。除了「西北雨」之外，在小說的其他段落雖不見「我」提及父親或母親之事，好似成了虛無的形象，突發的段落是夢境還是想念？袁哲生並無多著墨。或許是因為，「我」能看得見外公的養父、母親鬼魂和一堆在林家古厝飄遊鬼魂，竟也看不到自己父親的鬼魂，那「天頂的父」倒底是真是假？人死復生到底是可信的嗎？死後不在天堂就在地獄的定論，還有沒有其他的可能？

鬼有什麼好怕的？⁷⁸

其實，我倒是滿同情我的阿公黃水木的。人死了會不會復活我不知道，可是，人死了之後變成鬼，還照樣活跳跳的，倒是千真萬確的事。⁷⁹

袁哲生透過小說的交叉比對，重現死亡後的另一個空間與面貌，或許這也是小說家為自己的未知與不安的靈魂，找到安身立命的方法的。但從〈天頂的父〉在死亡書寫使用的技巧與探討的問題，也可見小說家對於死亡之事，擁有了更無所畏懼的穿透。

3、〈時計鬼〉—— 天算 VS. 人算 和神鬼打交道

不若〈天頂的父〉討論死亡的交叉比對、人鬼相映，〈時計鬼〉以一對一的雙主線的比對手法，讓人和鬼魂處於同一空間中，探討「控制死亡的力量為何」、「天算準？還

⁷⁴ 同前註，頁 93

⁷⁵ 范銘如：〈後鄉土小說初探〉，《文學地理：臺灣小說的空間閱讀》，頁 265。

⁷⁶ 〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁 56。

⁷⁷ 袁哲生：〈天頂的父〉，《秀才的手錶》，頁 62。

⁷⁸ 同前註。

⁷⁹ 同前註，頁 96。



是人算準？」，也將〈秀才的手錶〉中的宿命觀推衍至極。所謂的〈時計鬼〉，從篇名、小說直接點出就是篇名所示的時計中的「鬼」，也是擬「人」化的命運，時計鬼掌控了生命的時間，等待著死亡那一刻的到來；算命仙阿川伯公能精確算出劉阿舍的壽命大限，卻算不到自己壽終正寢時。死亡若是人類共同的宿命，那「控制死亡的力量為何」？可說是小說家試圖從中探討的議題。

台語聽起來像是「有死人」的「吳西郎」，明白表示他是個「時計鬼」，還說這次來，就是要帶走一個時計鬼，也就是說燒水溝裡有一個戴了手錶的人要死了。打從「我」遇到「吳西郎」開始，時間就變得不一樣了。吳西郎操控了時間的快慢認知，就算將上課、下課的時間顛倒自如，誰也沒發現時間配置的繆誤，「我」和武雄就在吳西郎的指示之下，大玩時間遊戲。但燒水溝的另一個時間的遊戲也正在開始：

那天下午，算命仙仔阿川伯公透露了一個令火炎仔和阿公都非常振奮的消息：農曆十二月三十，也就是除夕夜晚的十二點正，米店的老頭家劉阿舍即將壽終正寢，魂歸西方。⁸⁰

還有另外一個人也跟劉阿舍一樣，將要從人生的舞台上下台一鞠躬，魂歸九九離恨天。⁸¹

外公和武雄他爸火炎仔對於這個結果歡欣鼓舞，因為燒水溝居民心中，家財萬貫米店老闆劉阿舍是最令人羨慕、嫉妒的，他是讓外公和武雄他爸火炎仔討厭得牙癢癢的傢伙。但他們也因為害怕自己是另一個面臨死亡的人，乾脆大吃大喝讓此生享樂至極，卻又消極地祈禱那另一個不會是自己。果然，大年初一的正午時分，火炎仔衝進剃頭店，通報阿川伯公死亡的消息。

孑然一身的算命仙仔阿川伯公應該是全燒水溝裡最知天命的人，他「上通天文，下知地理」，更因他經常掛在嘴邊的「時也，運也，江湖一點訣也，萬般皆是命也」宿命觀，解釋人類命運有異的原因，撫慰了燒水溝居民的心靈。他精確蠱測出劉阿舍與自己的死亡時刻，人算如此準確，卻也逃不過天算的定數。這也提醒外公和火炎仔：生死有命。

我突然想起吳西郎的話，於是便翻起白眼瞅著時計鬼王……，神像原本平坦的臉上，慢慢地浮現出眼睛、鼻子和嘴巴來，終於，我看見一張清清楚楚的，很像是吳西郎的臉□□，不對，是算命仙仔阿川伯公……，不是，不是，是劉阿舍仔……，是……，是雲州大儒俠史豔文，是學校花園裡面站在「服從領袖」上面的那個銅像……，又好像是炒海產的癩手義仔，好像是我外公黃水木，好像是級任導師謝煙飛，好像是搖鈴的工友伯伯，好像是我自己……。⁸²

看透生死真相之後，袁哲生在〈時計鬼〉中開始和鬼神打交道，形而上地討論死亡問題。在敘事的技巧上，採取了虛實同台的魔幻寫實手法，讓讀者在閱讀時感受影像般的立體感。透過「我」的眼睛看出去的時計鬼及其他鬼魂，不但不覺得可怕，還可以彼此同樂。對於死亡問題卻又不忘提醒讀者：每個人其實都是時計鬼，能「按照自己的喜好控制指針的移動速度」⁸³，世界上所有的手錶和時鐘的快慢都不一樣，一如每個人都

⁸⁰ 袁哲生：〈時計鬼〉，《秀才的手錶》，頁 175。

⁸¹ 袁哲生：〈時計鬼〉，《秀才的手錶》，頁 192。

⁸² 同前註，頁 216。

⁸³ 同前註，頁 165。



擁有專屬於自己的死亡，控制自己的命運。

（三）小結

死亡從來不是個可以解決的問題，所以讓人感到好奇。〈秀才的手錶〉提點了對死亡宿命的體認，〈天頂的父〉解開了面對死亡真相的恐懼，〈時計鬼〉在流動的時間下人鬼交手，雖然終究不免一死，但已重新獲得控制命運的力量。三篇篇幅越來越長的小說，各有其「使命」。在同一個時空背景下，袁哲生透過死亡的書寫，一步步讓不安的心得到安頓，以各種敘事技巧，一如以往幽微地、毫不激烈地闡釋主要命題，即使最終結果仍然擺脫不了命定，但靈魂已豁達。或許對小說家而言，不只提供讀者觀照死亡面貌的另一種角度，也在為自己「解套」。

三、結論

「小說是對人生的一種猜測。用自己的方式算命。」——袁哲生

不論在自序、訪談或是身後留下的手札筆記，談論到寫作，袁哲生經常暗示讀者，小說未必是一種創作，或許是他心靈世界對某種訊息的接收與記錄，是生命經驗的探索：

寫作對我來說，很像是自己的日記而已。就是說我看到自己的作品，可以知道當初我心裡面的一些衝突是什麼、我想過哪些問題，當時我人生的焦點放在哪個部分。壓縮的日記，就是我的作品。⁸⁴

對我而言，最深的恐懼不是衝突，而是幽暗的寂寞，只要這種噬人的黑影一籠罩下來，我立刻願意放棄一切偏見與對立，去尋找救星，傾聽任何瑣碎無聊的談話，在尚未了解死後的真相前，任誰也無法擺脫虛無的傾向。何不盡力讓人世溫暖？⁸⁵

寂寞、死亡的意象，一直像兩個追隨的靈魂，不斷出現在袁哲生的小說中。《秀才的手錶》是袁哲生小說中最被討論的一本，也具界線的作用，處於文學創作發表的小說集與半繪本文的《倪亞達》系列之界，無論在敘事手法或生命主題的討論上，都顯得更臻完熟。書中三篇小說刻意布置於共同時空背景下，讓整本小說自然而然形成系列感。袁哲生藉著不斷「錯失」的符號意象，讓時間、人物、回憶在一次次錯失中消逝，透過死亡書寫，剝去生命一層又一層的現實，留下的是原始的本質，那是人無可避免的死亡。對創作者而言，透過文本裡虛實展演，不安的靈魂、未知的恐懼獲得超越；讀者卻像上階一般，能以更具高度的視角觀照死亡話題，有助於釐清死亡的真相。

作家已死，作品在時代中逐漸淡出，甚至連討論的聲音也不再聽聞。因此在研究本文時，試圖在文本中抽絲剝繭，期待找到尚未被發掘的心意，或能開出另一條研究的細小支脈。不視作家之死為引子，拉扯作品中的種種死亡線索，那畢竟有失公允。若人生最終的結果都是死亡，袁哲生已經努力從作品中尋求對生命的通透、超越，現在不過是回到原點。

⁸⁴ 摘自 張大春主持，《縱橫書海》，103 集，「尋找一位新作家——袁哲生」專題。

⁸⁵ 袁哲生：〈輯四·手札〉，《靜止在——最初與最終》，（臺北：寶瓶文化出版社，2005 年 3 月），頁 317。



The Writings of Death in Yuan Zhesheng's

The Scholar's Watch

Pan, Mei-chun

Abstract

Yuan Zhesheng (1966-2004) is a Taiwanese literary novelist renowned for many prizes in literature. His writing career came late in his years, adept in writing in a calm and composed style; but also notorious for the range of styles he exploits in his scripts. Early novels portrayed a deep sense of interpersonal alienation, depicting the dissipation of time and space. Yuan has also written about local affairs in the Taiwanese colloquial language, known by critics as the pioneer of "The Soft Nativist Fiction"; praising it as the gatherer of fictional authors of the mid-fifties. Later on, the kids' series was released for young adults, employing humor to illustrate the ridicule and absurdity of life in adolescence. After his death, his work became most treasured among writers of the fifties in the realm of fictional writing.

Yuan wrote mostly of family, the relationship between father and son; often using time, distance and space to describe the division of people, at the same time revealing the living dilemma of "Inevitability of Death" and "Dreams and reality are perishable." Particularly hidden in his scripts is the discussion of death and desertion; becoming a reference for the illusion of possession. *The Scholar's Watch* is one of these novels that uses Taiwan as a backdrop for his writings of death. Although it is portrayed under a local context, his thoughts and ideology carry the reader beyond the concept of time, reminiscing on the inescapability of death and the cycle of life.

In recent years, writings of death have become a trend in contemporary fiction domestically and internationally. This paper will discuss his work, *The Scholar's Watch* as one representing his beliefs toward the withering of life and time and relate to the writings of death. Through development of time and background, perhaps Yuan's work has found its worthiness in our era, awaiting an appropriate retrospective.

Keywords: Yuan Zhesheng, Fade away Feeling, Writings of Death



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第十期

女性私語中的家庭關係與心靈圖像 ——以《天送埤之春》為例

戴冠民*

提 要

女性在男性話語中永遠處於被命名、被給定、被型塑，以及由此帶來的被異化、同化的命運。本論文從素人女性自傳——《天送埤之春》來探討庶民女性藉由何種管道或書寫模式「發聲」與「書寫」？而藉著女性書寫文本可否探究其內心的心靈圖像？一位臺灣阿媽的自傳回憶錄，在狹小的家庭空間，彷彿以權威者的身分宣講著自己的歷史；此家庭關係的重要性為何？此外，自傳文本化，是自我的詮釋，是成長的紀錄，又當自傳被「文本化」中又被賦予了詮釋的無限可能，因此筆者將從中探討范麗卿的心靈圖像（成長歷程），筆者依照兒童（心靈烏托邦）、少年（成長的過渡）、成年（性/阿尼姆斯情結）來詮釋，其中援引了原型、心理學、釋夢的理論作為輔助，從中看出一位臺灣阿媽（女性）藉由素樸「書寫」（話語）來展演其一生私領域的心靈圖像。

關鍵詞：女性自傳、家庭關係、主體性、心理學

* 國立中興大學中國文學系研究所博士生



一、前言

在大歷史的敘述中，男性擁有話語權，擁有創造密碼、附會意義之權與闡釋之權。男性創造了女性的詞、字，創造了女性的價值、女性形象和行為規範，因之也創造了有關女性的一切陳述。¹女性在男性話語中永遠處於被命名、被給定、被型塑，以及由此帶來的被異化、同化乃至於妖魔化²的命運。在父權社會或是以陽具中心理論³為書寫主流中，女性是「瘖啞」的、是「失語」的、被「閹割」的一群，她們在文學寫作中只能成為「空洞的能指」⁴，書寫中充滿了男性的想像與單一論述，男性書寫女性的著力點往往探究其公領域的是非功過（如檔案資料中的謝雪紅、宋慶齡），而女性書寫，卻是書寫自身最隱微的情感。

本論文點出男性的單一論述以及女性被命名異化的現象，主要是在強調男性書寫與女性書寫有其「差異性」，在女性自傳中，女性擺脫了單一的「被論述」，進而有了自己的「論述位置」，以及書寫的特殊性，藉著這種「差異性」，筆者進而再深入藉著女性書寫文本來探究其內心的心靈圖像。

本論文所探討的文本是范麗卿的《天送埤之春——一位臺灣婦女的生活史》⁵一書；此書是一位臺灣阿媽的自傳回憶錄，相當於是她自身「生活（命）史」的紀錄，因此筆者將女性的書寫文本聚焦於「自傳」、「女性生命史」的範疇，李元貞在序中：

她將臺灣日據末期到國民政府遷臺後六〇年代中期，個人生活的點滴感觸，以簡單卻有意味的文字娓娓道來，既是有趣的故事，又頗真實如歷史，讓我們年輕一輩及年輕一代婦女們可以瞭解我們母親輩或阿媽輩的生活樣貌，寫出一種不易得到的生活層面的婦女歷史。（頁1）

女性藉著書寫「自己的故事」，重構自己的「生命史」與成長記憶。李元貞認為：范麗卿完全是孩子長大了，自己可以放下生活擔子，卻心裡有話要說而寫作。因此她可

¹ 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表》（臺北：時報，1993年），頁14。

² 祝亞峰：《性別視閥與當代文學敘事》（合肥：安徽大學出版社，2008年），頁5。

³ 「筆」(pen) 在文學批評中，是「陽具」(penis) 的隱喻。在女性主義者的論述中，男性主導的文學史，是擴展生殖力的一種方式，它是授予男性權威的利器。以女性主義者的論述，在「陽具中心論」的影響之下，整部人類的歷史都是父權體系的操控。女人的存在一直受到男人的忽視，表達女性經驗、慾望、主體性及想像世界的語言，一直不被重視，或受到消音。陳玉玲：《臺灣文學的國度：女性·本土·反殖民論述》（臺北：博揚文化，2000年），頁199-204。

⁴ 許多女性形象成為作家呼來喚去、變幻莫測的「工具」……男性寫作對女性的新的「殖民」化，「女性作為文化符號，只是由男性命名創造，按男性經驗去規範，且既能滿足男性慾望，又有消其恐懼的空洞能指。荒林、王紅旗主編：《中國女性文化》（北京：中國文聯出版社，2000年），頁16。

⁵ 范麗卿：《天送埤之春——一位臺灣婦女的生活史》（臺北：自立晚報社文化出版部，1993年）論文在各章引用此書的原文僅在原文後用（）標記頁碼，不再加註解。



以訴諸文字而發聲，說的不是異國的天方夜譚，而是臺灣本土與自己的生命歷程與遭遇，范麗卿拿起了筆在狹小的家庭空間，彷彿以權威者的身分宣講著自己的歷史，她在「說故事」、「重新記憶」、「編纂」自己的主體，而筆者選擇《天送埤之春——一位臺灣婦女的生活史》一書來做探討，除了它是一本女性「書寫」女性的「自傳」之外，她的書寫方式、書寫語法、書寫目的是獨特的，而女性的私領域屬性在「家庭」空間的展演又是多重邊緣、多重壓迫的；此外，范麗卿的「養女」身分、生家養家的父女/母女關係、夫妻的工作勞動與家暴問題、自己晦暗的「失身」經驗都是家庭間性別展演中值得探究的重點。

陳玉玲以為，自傳真正的核心是「自我」，是「現在自我」（撰寫時的自我）對「過去自我」（回憶中的自我）的詮釋，自傳是「現在自我」和「過去自我」相互間對抗與互動的產物。傳主透過所選擇的事件、角度、以及想像力的包裝，描繪出「自我形象」，因此，自傳可被視為一種「自我詮釋的文本」⁶。又以自傳文本為中心的詮釋辯證。「自我」一旦成為文本（符號）所指涉的對象，試圖恢復作者的原意，便成為不可能。因為作者自我已文本化（textualize），具有無窮詮釋的可能性。⁷因為「自傳」（生命史）是自我的詮釋，是成長的紀錄，又當自傳被「文本化」中又被賦予了詮釋的無限可能，因此筆者將從中探討范麗卿的心靈圖像（成長歷程），筆者依照兒童（心靈烏托邦）、少年（成長的過渡）、成年（性/阿尼姆斯情結）來詮釋，其中援引了原型、心理學、釋夢的理論作為輔助，從中看出一位臺灣阿媽（女性）藉由素樸「書寫」（話語）來展演其一生私領域的心靈圖像。

二、范氏特殊的女性自書模式

整個歷史敘述與現實生活已成為男性（菲勒斯/陽具）穿梭的場域，女性從來是被壓抑於私領域的一群，她們遠離了政治和社會等公領域空間，只能於「鐵閨閣」、宗法父權「樊籠」中，對著個體的生存體驗的沉靜反觀和諦聽，是自己的身體和欲望的喃喃敘述，是心靈在無人觀賞時的獨舞和獨白。⁸因此「私語」這個特色是有著「反觀自身」、「私密」的、「身體性」的，在文本中比較特別的是，范麗卿將這「私語」的文本「公開化」，屬於公開化的「私語」；這兩者產生了矛盾關係，為何范麗卿要公開自己的私人生活記錄呢？

在眾多女性自傳中，有些庶民女性自傳（女性生命史）由主角口述，他人執筆；但范麗卿以第一人稱的「我」來為文撰寫自己的故事，採取「我說」、「我是」等人稱書寫，其實一方面是這本自傳是脫胎於她自己的日記：

⁶ 陳玉玲：《尋找歷史中缺席的女人——女性自傳的主體性研究》（嘉義：南華管理學院，1998年），頁3-4。

⁷ 同前註，頁190。

⁸ 宿亞琳：〈女性私語化寫作的三個典型表達〉，《煙臺職業學院學報》第15卷第2期2009年6月，頁59。



學歷只有日本小學畢業，平日在做鞋店生意之餘愛寫點日記，也愛讀日文書報，自己說的語言是閩南語，現在嘗試以國語句法來寫作。(1)

雖然是笨拙地顛三倒四地寫下來，就因為有這份寫作紀錄，我才能夠隨時隨地踏入時光隧道裡，去與我心愛的親人們重溫舊夢。……厚厚的一本日記簿是娘家的阿叔（父親）賞給我的。(150)

在這本自傳、日記中，李元貞、林秀玲在其中發現了一個特殊的「對話者」、「連接詞」：雲。

她的寫法也頗有創意，不是平鋪直敘式，而是像回憶般輻射式寫法。又因為她是素人作家，沒有讀者，常常向天上的白雲傾訴，所以開書第一篇是〈跟著雲走吧！〉以白雲為讀者。文中也全用雲作為連接詞，無形中即具有法國女性主義強調婦女的寫作方式，以別於男性直線式的結構。(2)

范女士找到一個非人且沒有具體形象的自然物質「雲」來訴說自己的辛酸與苦楚，在傾訴過程中，心情隨之轉換而獲得慰藉。⁹

林秀玲以為白雲成了可以傾訴的虛幻朋友，雲就像一面鏡子，反射出范麗卿的自我敘述者與雲的對話，是一種朝向挖掘自我的誠實坦白，但卻孤獨的書寫。¹⁰ 這裡涉及兩點不同於「喃喃自語」的特殊性，其一是「對象」，因此筆者認為范麗卿的生命史書寫是自傳的「書信」變體，范麗卿自己也說：

由於經常閑著，所以我總想找一位對象，寫信給他，告訴他我走過人生這條路的點點滴滴。雲！我是多麼盼望你當我的筆友。(5)

其二是「孤獨書寫（日記的私語性）」，從上述二者（書信文體與孤獨書寫）是否可以從中挖掘出更多范麗卿的女性性別的處境？

（一）第一人稱的日記/書信體模式

臺灣自一九八七年政治解嚴後，社會結構產生巨大鬆動，意識形態解開禁錮，女性傳記及生命史的出版品，在內容上，很多皆以「我」為主述、大量描寫生活細節及主觀陳述內心情感的素直筆法。¹¹ 阮愛惠以為政治上的解嚴，使女性能有較自由的氛圍可以自陳自己內心的想法與感受，范麗卿也是在當了阿媽之後，偶然間與李元貞邂逅，經過勸說之後才出版自己的自傳，但是范麗卿之所以用「我說」來書寫她自己的一生，

⁹ 林秀玲：〈閱讀女性自傳：范麗卿《天送埤之春》的符號學研究〉，《現代文學的女性身影》（臺北：里仁，2004年），頁162。

¹⁰ 同前註，頁160-161。

¹¹ 諸如：蘇雪林《浮生九四》、蕭曼青《像我這樣的母親》、楊千鶴《人生的三稜鏡》、胡因夢《死亡與童女之舞——胡因夢自傳》等作品。



是因為這本自傳是源於自己的日記，日記本來就是紀錄自己的事情，本來就應該以「我」為主述者，所敘述的是不能對他人言說的私密。誠如郁達夫（1896—1945）所云：第一人稱敘述最適宜完成「剖析自我」的任務。¹²因此從文本中可以看出范麗卿自我的獨白囈語，看見自己矛盾的言說處境。

趙憲章以為，日記文體是最具民間性和最私人化的言說方式。如果說言說的目的是與他人交流。那麼，唯有日記的言說是一種自說自話。¹³因此筆者以為「日記」文體恰好與女性處境是一致的，是女性用來承載其一生私語的最好載體。因為女性在大歷史的失語，日記替其開闢了一個隔絕外部世界資訊交流的結界，在其中可以盡情宣洩，在這個場域她成了握有「菲勒斯」之筆的人，她的私語言說就成了人類語言活動中最典型的霸權話語、她的私語成了所有言說主體話語的獨裁者。¹⁴因為它從根本上違背了語言的交流本性¹⁵。

此種語言活動的霸權性與獨占性，其實與第一人稱敘述（我說書寫）有密切關聯，從語言學的角度來看，法國語言學家愛米爾·本維尼斯特（Emile Benveniste, 1902—1976）說：「人是在語言之中並通過語言當中才將自身建構成主體，因為只有語言能夠在現實當中，建立『自我』的概念。」……語言的組織方式使得它允許每一個說話人將自身指稱為我，通過說這個「我」字，說話人便把整個語言「占為己有」。¹⁶日記的書寫意義可以與女性在私領域書寫畫上等號，女性在其中自己是歷史的要角，掌握書寫權力，而且都是以「我」為主的故事。但是范麗卿的日記中不只有她的喃喃自語，甚至有個傾訴的對象——雲。范麗卿自己也說，雲是我的筆友，雲貫串了文本，是無所不在的接受者，因此此自傳文本也可看成是范麗卿所要寄給雲的「信件」。但是似乎又落到先前所提到的「言說交流性」的窘境。因為就書信本質而言，所有的書信往來都是以交換為原則：

艾特曼解釋說：「書信敘事與日記的區別在於交換的慾望。在書信敘事中，信件的讀者（收信人）被要求以書信對來信做一種回應，他/她的回信因此對書信敘事有所貢獻，成為敘事整體的一部分……這就是書信契約——要求某個特定的讀者對自己所寄發的資訊有所回應。」¹⁷

書信的往來重在溝通，因此收件者非常重要，女性由於話語權的缺失以及具有內囿性，也缺乏人際網絡，因此在文學作品中常出現「有語」問「蒼天」的呼告，但是天似

¹² 郁達夫：《日記文學》，《郁達夫全集》，第四卷（香港：三聯書店，1982年），頁115。

¹³ 趙憲章：〈日記的私語言說與解構〉，《文藝理論研究》2005年第3期，頁85。

¹⁴ 同前註，頁90。

¹⁵ 言說的目的是與他人交流與對話，而日記的自說自話、喃喃自語就成一種悖論。概念來自趙憲章：「由於私語言說遮罩了語言的交流本性」，同註15，頁85。

¹⁶ 轉引自劉禾：《跨語際實踐——文學、民族文化與被釋介的現代性（中國，1900-1937）》（北京：三聯書店，2008年），頁208-210。

¹⁷ 轉引自胡錦媛：〈書寫自我《譚郎的書信》中的書信形式〉，《性/別研究讀本》（臺北：麥田出版，1998年），頁69。



乎是沒有回應的，有的只是「上耶」的聲響在耳際盪漾，呼告的對像是「缺席」的。范麗卿的與雲對話/抽象的書信交流，也是如出一轍，對雲的傾訴彰顯的自己的在場（present）的內圍性，以及對方的缺席（absence）的孤單性，屬於單音（單向）模式的書信體，女性所發出的聲音只能單向傳播，猶如女性的無權力、邊緣化的位置，無法進行語言的建置與溝通，永遠是「孤單」的存在。

既然日記的私語違背了言語的溝通性，單音的書信逆反了信件交換性，那麼「雲」所代表的就是對「自我」的傾訴，對「自己」言說、對「自己」心情的交換，林秀玲以為：白雲成了可以傾訴的虛幻朋友、雲除了象徵「自由」、「朋友」之外，同時亦是范麗卿自我的呈現、雲就像一面鏡子，反射出范麗卿的自我……敘述者與雲的對話，是一種朝向挖掘自我的誠實坦白，但卻孤獨的書寫……她與雲的對話，其實也是更多和自己的對話。¹⁸「雲」其實就是一個「鏡像」，誠如西蒙·波娃（Simone de Beauvoir, 1908—1986）認為

對女人來說，鏡中的影像就證實了她的自我……女人，她瞭解自己所處的地位於是把自己造成被動的，相信在鏡中可以真正看到她自己，因為鏡中反射出的像她自己一樣也是被動的。她愛她的身體，通過愛慕和慾望，她賦予生命於她看到的影像。¹⁹

鏡子為女性營造了一個封閉的環境，一個「格外安寧」的心靈的棲息地，同時又是一間專屬的房間。²⁰也只有在這個隔絕了外部喧囂世界的幽閉環境裡，尤其是擺脫了父權箝制、男性的凝視，轉而「對自己凝視」。換句話說，只有藉助鏡像之像，女性才能開始尋找自我的行程。因此「雲」的鏡像貫串整個文本，整個文本就是范麗卿的自我凝視，也才能從中發掘其心靈圖像，將在之後的章節談論。

（二）「私語」的公開化/一種傳家典訓²¹化？

范麗卿最初寫作自傳（生命史）的本意：

只是想印個十幾本小書，當成「阿媽仔的來時路」，留給子孫們，讓他們瞭解一下：古早人仔的「甘苦經」就夠了！（頁374）

但是這就與書信/日記書寫有所矛盾，日記的書寫是私人、隱密的，是自己的隨意塗鴉與自我深層的對話，原先意旨理應不是為了建立與外界溝通的管道而寫成，僅僅只是構築與自我關係的憑藉而已。如今范麗卿私領域的獨白，成為家族「讀物」進而成了公領域的閱讀與討論，其私領域的種種暴露在陽光底下，是否又會成為男性凝視/檢視的焦點？

¹⁸ 同註11，頁160-162。

¹⁹ 波瓦爾（Beauvoir, Simone de）、陶鐵柱譯：《第二性》（北京：中國書籍，2002年），頁419。

²⁰ 壽靜：《女性文學的革命——中國當代女性主義文學研究》（北京：中國社會科學出版社，2007年）頁98。

²¹ 林秀玲認為本書是傳家典訓性質的自傳作品，同註11，頁162。



是否范麗卿有對其「私語」加以選擇，以符合「公開化」的標準？自傳是富有選擇性的，雖然書中有「失身」、「家暴」的情節，但是對於自己失身之後仍然勤苦工作，遭受家暴之後仍然為了孩子與家庭委曲求全，讀完全書，范麗卿的母職、母愛、母性、以夫為尊完全展現在讀者（男性檢視者/女性接受規訓者）眼前，儼然一位完美的女性/完美的家庭天使²²，被動、溫尋，最重要的是沒有自我的典型。

私語的「私」被解構，完全公開，原本自傳（日記/書信）是一面與自我對話/凝視的鏡像，一旦公開於公領域，猶如女人鑄造一面已飽含著男人的意圖與願望，鏡子顯然具有他人意識，那裡暗藏著一個女人形象的標準。女性重新記憶（選擇記憶）來說自己的故事，這些故事之所以成為家訓典律，如同鄭明河所說：肚子毫無異議是女性孕育生命之所，是女性力量的體現。故事為「肚子」收納，在腹中重生、記憶的方式，不指示口耳相傳，而且從子宮傳道子宮，身體傳到身體。²³范麗卿的故事成為傳頌三從四德、夫為妻綱等父權的傳遞者，原本映照自身的鏡像成了「女誠」、成了女性的教條。私語被解構、切割，女性不再是完整的個體，作為個體的人，女性已經消失了，只作為被切割的零件、規範的傀儡，活在男性文化所主宰的審美活動中，顯示了女性獨立價值的進一步失落，卻也延續了女性成為空洞能指的命運。

三、家庭空間的性別展演

以性別角度來審視時間性，歷史世界確如弗曼（F.J.Foreman）所言，是「男性定義時間的世界」，而絕大多數女性則在歷史敘事時間中缺席了，「成為男性定義時間的世界中的陌生人」。²⁴而女性的生活空間則是以「家庭」、「閨閣」、「廚房」、「搖籃」為限，恪守「女正乎內，男正乎外」的文化機制，甚至可說是一種內圍機制，她們生活在狹小的家庭空間（私領域）中，社會空間（公領域）對她們而言是另一世界（由男性佔據），並且久而久之，想像中的社會充滿著動盪不安的因素，成為令人畏懼和膽怯的生存空間。²⁵因此在庶民女性自傳（生命史）中，皆圍繞著家務勞動、母職、婚姻、家庭教育、育兒經等等範疇，至於公領域或是有關政治事件則很少談及，除非親身經歷，否則很少有置喙的餘地，如范麗卿對於二二八事件的發生紀錄只有短短數行，因為她當時「一點也不曉得有重大代誌」（頁 199）。本章將從女性自傳（生命史）探討家庭關係在性別下的展演，分別從：母親、父親、丈夫三方面來著手。

²² 無性慾的「家庭天使」，她的存在只是為滿足男人的性需求以及傳宗接代的目的，她的性欲其實是受到了父權制的「閹割」。引自陳玉玲：〈李昂〈殺夫〉的陰性書寫〉，《臺灣文學的國度：女性·本土·反殖民論述》，頁 46-47。

²³ 簡瑛瑛主編，《女性心靈之旅——女族傷痕與邊界書寫》（臺北：女書文化，2003年），頁 273。

²⁴ 弗曼（F.J.Foreman）之言，引自哈維（David Harvey）著，王志弘譯：〈時空之間——關於地理學想像的省思〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文，1993年），頁 52。

²⁵ 王敏：〈兩種空間中的女性生存焦慮——對張愛玲小說《花凋》的解讀〉，《傳承》2009年第6期，頁 138。



(一) (生/養) 母女關係的糾葛與複製

女性在婚前，其家庭關係以母女關係為核心；因此母親是傳統漢語系細社會中家庭教育的承擔者，而母親與女兒共同的文化性屬 (gender)，也使「母教」與「女教」結為一體。²⁶簡嫻在其育兒史《紅嬰仔》：女性世界像流浪的吉普賽民族，跋涉曠野大漠，才遇見一個可以跟自己說幾句話的人。於是，在成為女人的路上，只有自己的母親可供模擬。²⁷因此，母親乃是女兒認識自我的開始，也是認識「女人」這個性別的初始對象。范麗卿在自傳中自述在出生後二個月就送給人當養女：

母親她總共生了十二個兒女——五男、七女，五個男孩子都受高等教育，……七個女孩子全部送給人家做養女。……出了娘胎二個月之後，我變成人家的養女 (頁 32)

魏愛特 (Jean Wyatt) 發現：對其哺乳的嬰孩有一種特別的身體黏合，酷肖嬰兒最初對母體的極度依賴。²⁸一旦強行剝離兩者身體的連續性，將會造成孩童的心靈創傷，尤其是隨著年紀增長，知道自己被遺棄的事實，創痛會越加深刻，雖然范麗卿以「敘事書寫」來重說、重讀、重寫、重新記憶自己的故事，以化解心結、煮字療傷，但是這兒時創傷猶如陰影，影響至深直到現在。范麗卿的童年時期可以用卡蘿·皮爾森博士 (Carol S. Pearson. Ph. D.) 的孤兒原型來統攝：

孤兒則將人世間的憂愁失望視為是根本事實，來證明人永遠是孤單寂寞的。按照字面意思，孤兒是指在幼小尚無保護自己能力時，就缺乏父母照顧和保護的孩子；也許他的父母已經過世，或是父母遺棄了他，也或許他是個被忽視或被虐待的小孩。然而，許多人雖然在完整的家庭中長大，卻未受到珍愛照顧並且在精神和肉體上倍受威脅、沒有安全感，因此這種人也是另一種形式的孤兒。²⁹

孤單與寂寞是孤兒的宿命，遭受父母親遺棄、忽視，沒有安全感，雖然范麗卿的養母一家人把我當成掌上明珠、待他是養女仔王，但是原生父母的闕失陰影依舊存在，直到現在雖然六十四歲，到了含飴弄孫、頤養天年的年紀，她仍舊在乎別人的眼光，深怕自己又在次遭受遺棄：

我極愛家人，因此會擔心家裡有人不歡迎我。我知道家人都很重視我，尤其是我的兒子們。但不知何故，我始終無法把心情放開，常常為了一點芝麻小事，就會緊張。心裡莫名浮起一種念頭：覺得自己是多餘的。我已變得很敏感，家裡氣氛

²⁶ 楊翠：〈臺灣女性生命史的記憶圖譜與書寫策略〉，《天主教輔仁大學歷史學系成立四十週年學術研討會論文集》，2003年，頁 297。

²⁷ 簡嫻：《紅嬰仔》（臺北：聯合文學，1999年），頁 61。

²⁸ 同註 25，頁 167。

²⁹ 詳見卡蘿·皮爾森博士 (Carol S. Pearson. Ph. D.) 著；張蘭馨譯，《影響你生命的十二原型·引言》，（高雄：生命潛能文化事業有限公司，1994年），頁 11 與正文，頁 4-5。



稍稍有異，我心裡就立刻不安起來，總擔心自己是否在介入兒媳的生活，而折騰了他們。是否我該離開兒子的家，獨自生活？（頁 7）

女性生涯的後半期是「監督母職」，所謂媳婦熬成婆，婆婆擔負著家務勞動的教育者、媳婦貞節的監督者以及媳婦子宮的照管者等角色。³⁰而范麗卿熬成婆婆之後，卻總是「敏感」、「不安」，深怕介入兒媳生活，因為「被拋擲」經驗，總使她覺得自己是「另一個世界的人」。由於「孤兒」原型陰影以及被拋棄、不安全感的作祟，導致范麗卿童年對「生家」的恐懼，尤其是當養母要她獨自前往生家：

聽了這句話，我既驚嚇又害怕……我從來不曾獨自個兒回娘家。娘家的父母，對我而言，就像是陌生人，我不敢去接近他們。我自兩個月大就被領養，我對我的親生父母，一點印象都沒有。因此我從未主動要求回娘家。……每次回到娘家，見到我親生的爹娘，我總覺得很害怕、……我不敢與他們親近。……不敢抬起頭來（頁 45）

想到要回去見親爹娘，心裡頭只有害怕二個字。我踏出重重的腳步聲，以歪七扭八的模樣走路，眼裡溢滿著不情願的淚水。（頁 48）

踏出娘家一步，我的心情如小鳥兒被放出籠外般自由，輕鬆無比。（頁 56）

生家的疏離相對於養家的喜樂是很明顯的對比：

養母的家境雖然很苦，大家都是樂天知命的好性子，在小東門仔一帶，大家都是乾苦人仔，相依為命，有感情、處處有溫暖（頁 33）

養母對范麗卿是疼惜的，是具有母性特質³¹的，

而很有幸，我就是其中一位「好命困仔」。……我卻在養母的疼惜下做「養女仔王」，不但不用做事，養母她還任我自由，隨我所欲，四處遊蕩。（頁 74）

在養母身旁我很溫暖、很快樂，離開了養母他們，我會很孤獨而且良心不安（頁 129）

雖然我年紀不大，但是我知道做人的道理，要我違背善良的養母去追求自己的幸福，我不要，在養母身旁我很溫暖、很快樂，離開了養母他們，我會很孤獨而且良心不安的。（129）

在阿母仔身旁一切都很好。在娘家的日子裡，很不習慣，覺得好孤獨，我是決定一輩子在阿母仔身邊。二天後，我又回到鄉下過著自由自在，無拘無束的生活了。

³⁰ 同註 28，頁 298。

³¹ 關於母性（mothering）一詞，指的是一種照顧、撫育，像母親一樣的照顧和對待的感覺，或者是一種母親或母性的特質。因此，「母性」所代表的，便是一種想要如同母親一般照顧他人的感覺。



(頁 134)

相對於生理母親³²，范麗卿的養母應屬於她的文化母親，在范麗卿的心中，被塑造刻畫為慈愛、寬容、溫暖、快樂的形象。而范麗卿的生母對她的影響何在？在文本中，生母恰好扮演著父權文化的受教者，更是得力的傳教士與響應者。范麗卿可說是其生母的複製與延續：形貌（長相）的複製、事業能力的遺傳、傳承父權文化、建構理想自我等等。

老師：「看你臉形很像你媽媽，果然被老師猜到了。」(頁 123)

你娘在宜蘭地方是大生意人，人緣好、口才好、能力強，是一位女丈夫。(頁 46)

我瞭解母親的話是很有道理的，她也是我的好榜樣，她尊重我父親，愛我的父親，凡事以諒解與包容的態度來相夫教子，而且生意做得響叮噹，她實在很了不起！

(頁 214)

生理臉型的複製，因為生理母親使然；事業能力的遺傳，母女兩個人對於事業都做的有聲有色，但是生母雖為女中「丈夫」，即使是事業的砥柱，仍舊唯「夫」是瞻？為「夫」是從？因為父權思想已經內化於生母（所有母親），往往成為父系疆界嚴格的把關者，當范麗卿被丈夫家暴，回生家與父母控訴，生父要她三思而行，千萬不可匆匆做決定。生母不僅沒有站在其同一陣線，反而勸說：

母親以教諭的態度說：「……凡事都以和氣相談……家和萬事成」(頁 214)

但是要 you 以冷靜的心情來聽阿母的一句話：『婚姻不是兒戲』……再說你有一張甜美的生意嘴，用它去軟化丈夫的心，培養夫妻間的親密關係，換來小女兒幸福，……你已經忍了四、五個月了，再花一段時間讓丈夫看到你更多的優點吧！

(頁 225)

儒家所建構三從四德的女性，父權體制雕塑下的溫婉女性，把離婚、拋家棄子視為洪水猛獸加以禁制，母親的禁制愈是徹底，其父權意識的貫徹愈是始終，她褪去了本身的性別，成為父系思考的最高代言人，也更加體現了父系話語的層層運作。因此范麗卿雖然有著卓越的工作能力，但是依舊無法逃離父權語系，依舊走著生母的路線，養母雖然是范麗卿心中的家庭完美天使，但是權力階級掌握在生家，生家擁有生殺大權，范麗卿除了童年成了文化/心理上的孤兒外，她在父權體制下也是被操縱、被限制的。

(二) 以父之名的生父/被閹割去勢的養父

范麗卿的自傳中，提到有關「父親」的記憶比例，是非常少的，但是這些記憶片段

³² 指涉母親生育子女，因而在生理上成為母親的事實。然而「生理母親」純粹僅意指母親孕生、餵養子女的生理功能，並不包含撫育和教養子女。



卻影響著范麗卿的一生。在傳統上，父親被視為供應者，這也是他被視為外人的原因。³³在女性自傳中有很多篇幅都是描寫母女關係，因為不管是生理或文化的性屬是相同的，反倒是父親，由於他做為一個家庭的供應者形象太大，使他很少具有人性；很少具有人性表示嚴肅、凜然不可侵犯的地位，是權力與階級的象徵。在范麗卿的自傳中，所提到的父親有三位，一位生父，二位養父；在描述第一位養父的篇幅是寥寥數筆：

我的養父是大陸福州人。他到臺灣來做木桶生意。……養父是招贅入養母家，連同阿媽仔共三個人住在一起。……養父交上惡友，終於染上賭博的惡習……養母告貸無門，走投無路的情況下，只有帶著我脫離了養父的身邊。養母帶我到鄉下山腳下的一個小村莊和一個名叫廖圳的人同居。這時我已八歲了。(頁 33-34)

傳統的婚姻觀認為男子是家中的支柱，佔據主導地位，女子則處於依附地位。妻從夫居，聽從夫家的安排。而入贅，則顛倒了傳統婚姻中的男女關係，男子因為家窮，付不起沉重的聘禮；只有以入贅的方式居住在女方家裏，以身為質，具有抵押性質。因此在權力、階級上，入贅者的「男性」特質就被抹殺，邱貴芬認為男體不等於男性，性別乃是種權力架構³⁴，而第一位養父由於入贅身分、染上賭博惡習，無法維持扮演著一個訓練的、負責任的角色，也無法代表著外面的現實世界，淪為一個被「閹割」的空洞角色。而第二個養父，在范麗卿的眼中，是位敬愛的長者，是位人生的導師：

和阿爸仔共渡十三年歲月(從我八歲到二十歲)，阿爸仔的人生觀給我啟示很大，凡事他都是用平常心，無怨尤，以知足的心態來看待。阿爸仔常說：「凡事不必去計較，該是我們的，它是跑不了；不是我們的，是強求不來的。」阿爸仔認為好日子、歹日子一樣得過日子。以知足樂觀的心情去迎接它，人生才是幸福快樂的。(頁 302)

但是在權力階級結構下，第二位養父也無法成為范麗卿心靈的「偉大父親」原型，因為在女性自傳中，「偉大的父親」(the grand father) 可以做下列的分析：第一，「偉大的父親」在女性的自傳中呈現出兩種不同的面貌，他一面是受人崇拜的英雄，一面是令人不寒而慄的惡魔，其中共通的特質是他至高無上的權威。³⁵「偉大的父親」是父權制的具體化身。他的身分象徵是「權威」：家庭權威、文化權威、政治權威的整合者。第二位養父在經濟上屬於弱勢，不管是住所與莊稼的農田都是由他人提供或是跟親戚借，導致負債累累。就連哥哥要結婚，家人都要看嫂嫂臉色：

自從她(新娘子)進門，一直把我們當做仇人，看不起我也罷，連小孩子她也不順眼。(頁 103)

³³ Christopher P. Anderson 著，施寄青譯：《父親角色》(Father)(臺北：遠流出版事業股份有限公司，1990年)，頁 55。

³⁴ 邱貴芬：《仲介臺灣·女人》(臺北：元尊文化，1997年)頁 181。

³⁵ 同註 7，頁 87-88。



所謂的婚姻結盟其實與經濟交換或食物交換是一樣的。這些現象都延續著相互性的原則。³⁶由於養父經濟情況不好、處於弱勢、導致親家與媳婦瞧不起，連帶瞧不起全家人，加上范麗卿對養父的「身體」描寫也是屬於弱勢、傷殘的，如：一雙眼睛已掛著一層霧而矇矓濁濁、受傷的腳背上好像未復原，有些跛腳的模樣。當范麗卿已經是生意上的女丈夫了，有一次養父（從穿著打扮也可看出其權力/地位的弱勢）來探視，卻在店外走廊旁的電線柱下足足站了四、五十分鐘，不登門拜訪的原因竟然是「不想打擾你」，如此也可以看出養父也無法成為一種權威的存在，更無法讓范麗卿進入拉岡所謂的「象徵秩序」³⁷以確認自我的主體性（抑或內化的父權體制）。進入象徵秩序等於是，進入由語言符號組成的世界，偉大父親擁有語言的掌控權以及命名權，范麗卿的養父平常沉默寡言，但是讓他說起故事來，好像換了一個嘴巴，添了一枚舌根般，變得饒舌又健談（頁301），因此有個「講古仙仔」的綽號，「綽號」是「被」賦予；「講古」是「重述古事」，依舊是主體上的弱勢。而具有命名權的命名者³⁸是范麗卿的生父。

偉大的父親是權力的象徵，有時也令人戰慄，范麗卿回生家的害怕、謁見阿叔（生父）的緊張感：

聽到父親由後面睡房傳聲要我去見他。我心裡很緊張。……「阿叔！」我們都習慣這樣稱呼父親。（頁55）

范麗卿的生父在權力結構與階級地位都是屬於上者：

日據時代，我的娘家在宜蘭街仔頭，算是有知名度的人家。我父親曾經當過議員，也在日本國營的臺灣銀行和日本並肩辦事。（頁32）

當過議員，又與殖民政府並肩辦事，與自己養父經濟處境相比，可說判若雲泥，而范麗卿可以執「筆」來「寫」日記，擁有自我私密話語權，是來自於生父：「厚的一本日記簿是娘家的阿叔（父親）賞給我的」（頁150）此外，范麗卿在養家的系譜以及人際脈絡，大家都叫她「黑肉仔」，反而是獨自回到娘家作客，以及生父與學校老師來拜訪時，卻一反常態的叫出本名：

阿母！我是麗卿，我回來做客了/麗卿！果然是你！快快來阿母身邊給我看看（頁50）

³⁶ Angel.Espina 著，石雅如譯：《佛洛伊德與李維史陀——動力人類學和結構人類學的互補、貢獻與不足》（臺北：紅螞蟻圖書有限公司，2006年），頁61。

³⁷ 拉岡認為象徵界是由想像的主體向真實的主體的過渡。幼兒大約在3-4歲左右，隨著語言的獲得，他意識到自我、他者與外界的區別，進入象徵界。拉岡認為言語活動屬於象徵界，主體經由言語活動表達其慾望和情感，透過象徵界主導得以形成。詳見王國芳，郭本禹：《拉岡》（臺北：立緒文化，1998年），頁152。

³⁸ 「命名者」(namer)是擁有超能力或社會權威的代表者，當他為事物或人物命名時，即代表他有能力為事物下定義、給予標籤。被命名者經由命名才能瞭解自己的身分地位、行為模式、權責義務，進一步客觀地認識自己。重要性在於：自我個體必須經過權威體制的命名，方能確認其社會的主體性(subjectivity)。引自註24，頁60。



阿牛孀親切的呼聲：「麗卿！有二位客人來看你囉！」平常阿牛孀都喜歡叫我「黑肉仔」，這次反常叫出我的名字來（頁 126）

而且范麗卿悲慘的婚姻，也是由生家的系譜（包含她的大哥）來掌控，為了不讓自己生家系譜丟臉（非婚生女），生家系譜流露出統治者原型的陰影，便轉身成為殘忍的暴君³⁹，執行了家庭權威，主宰了范麗卿的婚姻：

我之所以結婚，是為了給苦命的女兒一位父親來共同愛護她、栽培她為目的，這樁婚事是娘家的父母替我安排的。（頁 30）

大哥：「你的事，哥哥會和爸媽他們一起商量。等明天我們再做結論好嗎？」（頁 200）

父親：千萬不要讓小女兒成為一位私生子，沒有父親的小孩是很不幸的。（頁 201）

父母的決定才是正確。活了十九年，頭一次感到父母親給我的是真正關懷與無限的溫暖。（頁 202）

父親：我們是以給小孩子找一個溫暖的家為原則，沒結婚的人家家境又好的，還是不太妥當（頁 203）

即使婚姻是恐怖而巨大的陰影，大到可以吞噬了子女的生命，為了維護生家的父權結構，他們是不顧子女的利益和自由。

（三）無所逃於傳統的婚姻關係

女性時間以「家務勞動」為主軸而規範化，亦可從「婦女」一詞的意涵得到驗證；在家為「女」，出嫁為「婦」，婚姻是女性承擔母職的重要階段。范麗卿在自傳中沒有對婚姻的憧憬，因為她在一次發電廠舉辦的週年慶祝活動中失身了，並也懷了她的大女兒。她犯了女性的兩大禁忌之一：性的禁忌，未婚生子是不貞的行為、是不潔的象徵，是不為社會所諒解的。中國文化傳統中對女性必須謹守三從四德的要求，使她只能以一種被作為有利用價值的「商品」存在。陳玉玲指出：女性的身體經由「物化」（reification, verdinglichung）的方式成為象徵結構中的符號。首先，女性的身體是親屬結構中的交換符號，家族以交換女人身體（資產/符號），維持親屬的結構。第二，在親屬聯婚結構不再盛行的時代，資本主義社會將女性的身體視為兼具勞動力和生育力的物體，使女性遭受性及勞動的雙重物化。第三，女性身體的物化，不只是社會文化結構的控制，並且「內化」成為自我認同……透過男性的凝視（male gaze），也成為自我凝視（self gaze）的指導原則。⁴⁰

女性的身體是交換的財產與資本，一旦女性失去了貞節，這商品就不潔了，無法以

³⁹ 同註 24，頁 92。

⁴⁰ 同註 7，頁 111。



「對等/互相」的原則來進行交換，導致女性只能屈從、遷就條件不好的男性，范麗卿提到原生父母對她未婚生女的建議，並且規範她要盡善其「母職」：

父親：千萬不要讓小女兒成為一位私生子，沒有父親的小孩是很不幸的。(頁 201)

大哥：「妹妹，天下父母心最寶貴，你已經是為人之母了。大哥也希望你的小寶貝一個溫暖的家，才是一個盡職的母親。」(頁 201)

父親：我們是以給小孩子找一個溫暖的家為原則，沒結婚的人家家境又好的，還是不太妥當(頁 203)

父親有些不悅地說：「你父母在這裡也是有頭有臉的人，只是因為你是已經生了女兒，找一位結過婚的人來組合家庭比較無問題才對。」(頁 204)

原生家庭固守傳統的禮教，認為凡子女都需要父母親，如此才是一個健全的家庭，並且要范麗卿當一位「盡職」，克盡母職的「好母親」，如果反觀范麗卿的原生家庭，其經濟生活不虞匱乏，竟然還重男輕女的把女兒分送給他人撫養，那麼原生父母算是「盡職」的好父母嗎？歐克萊認為：小孩子不可缺少的倒並非一定是父親或母親而其實是一位能與之建立親密關係的人——這個人要能既可信又可靠，既能對小孩提供持續不斷的照顧與教養，又能發掘、珍愛小孩不同於他人的種種特點。⁴¹而為何原生家庭系譜成員會如此堅持，理由無他，因為他們是「有頭有臉」的人物、身分、權力、階級、地位上的優勢者，他們沒有辦法接受不潔的存在，為了「門當戶對」，未婚生女只配得上「鰥夫」：

彼個人已經娶某生團。後來伊做兵去海南島五、六年，將某團留在臺灣。講起來也真是可憐，伊某團二人都給美國飛機活活炸死了，臺灣光復之後，彼個人回來已經是無某無猴的獨身漢了……講起來是散赤人(貧家子弟)(頁 202-203)

因為女子未婚生女，男方又是再婚(社會可接受)，因此婚禮也就潦潦草草，范麗卿也不以為意，更談不上有興奮的心情(頁 211)，因為自己只是「商品」的存在，只是符合父母的期待，只是要給自己的私生女一個所謂「完滿」的家庭。但是這份「不潔」感卻如鬼魅般在范麗卿的婚姻中造成嚴重的陰影，也造成身體的傷害：

我洗完澡回小房間，他想要抱我時，發現我有些躊躇的模樣，他不認為女性的這種反應是正常的代誌，以十分不悅的口氣喊了一句：「生過小孩的人有什麼了不起？若不情願可以不要嫁人呀！」(頁 212)

他的一個巴掌來的好重，有生以來頭一次被人施暴力，很痛也很氣……不要讓我再看到，你想知道嗎？看到你的雜種仔因，我就會想起你以前所做不要臉的代

⁴¹ 佟恩 (Tong, Rosemarie)著，刁筱華譯：《女性主義思潮》(臺北：時報文化，1996年)，頁 146。



女性私語中的家庭關係與心靈圖像——以《天送埤之春》為例

誌。你在天送埤所幹的好事，我調查得一清二楚！那個小東西就是你做汙穢事情的印證！記住！你給我牢牢記住！說什麼我也不會要那個雜種仔因。（頁 222）

范麗卿因為自身的未婚生女，導致身體的「不潔感」常常被丈夫拿來當作施暴或是言語辱罵的藉口，甚至在氣頭上連自己的親生小孩：「你生的東西！我不會要。」范麗卿的不潔感透過子宮，延續到小孩，小孩也因此被父親「物/汙化」、甚至沾染不潔。但是范麗卿忍了下來，因為她要當家庭的天使，即使被丈夫連用三字經罵、拳腳已踢到腰間、竹棍仔重重地打在肚子、肋骨被踢斷了，肚子裡的內臟被打碎了、被打得像狗一樣，導致有幾次的離家。而這幾次的逃離，往往被親屬結構網絡的親情呼喚所召回，原生家庭系譜的勸說、丈夫的大兄（大伯）跪著求她原諒，范麗卿終究還是回歸了家庭天使的位置，陳玉玲認為「家庭天使」的困境是走向非人性的道德崇拜，這不只是使寫作失去主體，也使得女性產生本質的異化，對「個人」的肉體極端的冷漠，認同「父權制」中被「物化」的身體。⁴²范麗卿如此的恪守道德禮教，如此的自傳書寫是否也呼應了第二節所謂以「家訓式」的目的書寫？以成為後代晚輩的典範？那女性是否有自己的主體性？

范麗卿在婚姻家庭得不到地位與成就，一方面是父權結構下，女性身處邊緣；另一方面女性在婚姻被當成親屬交換的商品，自己又是屬於「瑕疵/不潔」的物品。這些本質上的壓迫感使她「噤聲」，但是她卻在工作場域中得到了發聲的機會，范麗卿遺傳了生母的生意腦袋、人緣好、口才好，在工作場域中喋喋不休：

講了二十多年的生意經、口裡的聲帶經常發炎，聲音經常沙啞，有時會口乾而發不出聲音來，醫生警告說若不再讓聲帶休息，後果不堪設想。可是要我不說話，不就等於叫我不做生意嗎？我無法就此罷休，我還是繼續做我的生意。（頁 9）

范麗卿在工作場域她擁有話語權（生意經），可以從她對生意經的無法罷休，對生意的堅持，可以從中「聽」出言外之意，她終於可以行使話語權，可以藉此來定位自己的座標、編織自己的美夢，但是雖然美其名是老闆娘，但是她無法自由行使運用金錢，一切開銷與支出都要丈夫首肯，她無法救濟含辛茹苦撫育自己的養母，她自己私生女在臺北一邊工作，一邊攻讀英文。還要經過她老伴同意，才能寄五百元給她當補貼，同時在信裡告訴她，註冊費會另外寄給她。范麗卿充其量只是一部勞動機器，她的「陰性經濟」永遠被丈夫/父權的「陽性經濟」⁴³所主導以及內化，沒有主體性，也無法逃離婚姻的大殼，經濟上雖然努力勞動，也無法經濟獨立與自主，她仍舊是生育的、交換的、賺錢的「物品」，也就如標題所標示的「無所逃」的宿命：

⁴² 同註 7，頁 127。

⁴³ 陰性經濟相對於長期以來主導人類歷史的陽性經濟，即樂於慷慨「給予」，不問回報，並承認「它/他/她者」的存在，並給予語言翻身的機會。而陽性經濟正是以弱勢族群或女人物化成商品，作為利益交換對象。換言之，其背後隱藏的是一種競爭式，壯大自己，據為己有的經濟理念，該理念也無間斷地主宰我們的社會，並由於內化影響個體生活的一切細節。同註 25，頁 135。



我是一個活生生的人，雙腳長在自己身上，卻始終未能跨出丈夫所限制的界線。為何如此？是命運捉弄人？還是造化使然？（頁 307）

而這「無所逃」的女性形象，卻會藉著這本自傳，延續下去。

四、范氏成長的心靈圖像

「自傳」（生命史）是自我的詮釋，是成長的紀錄，又當自傳被「文本化」中又被賦予了詮釋的無限可能，因此筆者將從中探討范麗卿的心靈圖像（成長歷程），筆者依照兒童（心靈烏托邦）、少年（成長的過渡）、成年（性/阿尼姆斯情結）、來詮釋，其中援引了原型、心理學、釋夢的理論作為輔助，從中看出一位臺灣阿媽（女性）藉由素樸「書寫」（話語）來展演其一生私領域的心靈圖像。

（一）天送埤⁴⁴的心靈烏托邦⁴⁵

烏托邦是「真實世界」的對立，近似於桃花源、理想國，是一個想像力虛構的天地，因此可以詮釋心靈、精神的狀態。在成長歷程中，身處於社會/父權結構下的女性，回憶自己生平的點滴，最懷念、快樂的、也代表永遠無法重來的時光，非童年莫屬。孩提時可以「童言無忌」，可以嬉笑怒罵，可以不管社會的目光，性別、種族、國籍、階級都可以玩在一起，沒有任何的界限，渾然是個理想的天堂。因此，陳玉玲認為：童年一如烏托邦，屬於前伊底帕斯的回憶，是想像的心靈空間。而社會卻屬於父權制，是伊底帕斯結構的產物，是現實社會的具體呈現。⁴⁶因為無法使時光倒流，因此自傳中女性對於自己童年回憶，視為是對「過去（完整）自我」的追悼儀式。⁴⁷在拉岡的想像秩序中，是渾然未分的存在，一旦經過了父權的命名，經過性別化（產生性別）、社會化（社會規範），所體會到的是被分裂、規範的自我，因此才稱對童年的回憶是「追悼」的儀式。

范麗卿的自傳《天送埤之春》，人生的春天可以解讀為童年/精華時期，人生的春天是在天送埤的生活點滴，范麗卿是為了逃避養父的債務，輾轉經朋友介紹而來到這個宜

⁴⁴ 天送埤為宜蘭縣三星鄉天山、天福二村之舊稱，舊時天送埤位居太平山鐵道之中點，為一重要轉運站，天送埤曾因此繁榮一時。范麗卿童年時期遷徙於此，心靈亦在此地有了成長，而《天送埤之春》以此地為篇名，以此名稱來「自書」自己素樸的回憶，如此一來，實際的地理空間與范麗卿的心靈空間有了疊合，故筆者把實際的地理空間之「天送埤」看成召喚范麗卿「童年原鄉」的烏托邦。

⁴⁵ 烏托邦是英國十六世紀文學摩爾（Thomas More, 1478-1535）所提出的概念，意指一個不存在於真實世界的理想國度。Utopia 字源為 Utopos，由 Ou（無、非 not）和 topos（地，地方，place）組成。語出凱特布（George Kated）編，孟祥森譯：《現代人論烏托邦》（Utopia）（臺北：聯經出版社，1980 年）

⁴⁶ 拉岡以為「父親的名字」或「父親的隱喻」（paternal metaphor）術語，代指父親的法規和父親的壓抑，目的在於強調他的象徵秩序的觀點。因此，這裡的父親已不是現實生活中真實的父親，它僅代表一個位置或一種功能。父親是象徵的父親，「父親的名字」就代表一種法規，一種家庭和社會制度。王國芳，郭本禹：《拉岡》（臺北：生智出版社），頁 155-156。

⁴⁷ 同註 7，頁 34。



蘭鄉下山腳下的一個小村莊：

這個小村子，名字很特別，叫做「天送埤」。「埤」就是「湖」的意思……我真正的人生是來到天送埤以後才開始的，……這裡的一切，對我而言，都是新聞。我第一次看到翠綠的青山……和許多大自然的生態。我好喜歡在這裡居住，我好喜歡。(頁 34-35)

范麗卿與養母就好像避秦人來到了桃花源，她回憶：

當我小時候，鄉下是一片自然與空曠。高興起來，我們三、五位童伴盡情奔跑於田野、草上，……那時的我們就像雲兒般的自由自在。我也因此從小就迷上了看雲的樂趣。(頁 5)

童年是前伊底帕斯階段，是無憂無慮與母親未分化的階段，范麗卿之所以害怕回生家，除了前文有提到的「疏離感」之外，從心靈結構來看，生家屬於伊底帕斯結構的成人世界⁴⁸。在伊底帕斯階段中（生家），「偉大的父親」(the grand father) / 生家系譜的所有成員，象徵秩序及禁令，使得童年的范麗卿想到要去生家（觸碰成人/父權結構/一體感要被分割）心裡只有害怕，眼裡溢滿著不情願的淚水。

此外，童年總是肆無忌憚，不受成規的束縛，此時一種搗蛋鬼、淘氣的小孩的惡作劇就會出現在女性的童年回憶錄中，成人的秩序，淘氣的搗蛋鬼可以不加理會，以佛洛伊德的理論來看：淘氣小孩的特質，是屬於原/本我(id)的層次。本我代表人的動物性和本能衝動，唯一的目標是尋求快樂和滿足⁴⁹，在這個奇特的童年時空中，藉著書寫過往的淘氣搗蛋鬼以發洩顛覆成人秩序的本能衝動。范麗卿在公學校唸書常遭受到小學校日本囡仔的嘲弄，有一回冤家路窄，在路上動口動手：

我們破口大罵：「土匪、臭狗仔、不要臉的東西，通通下十八地獄去罷。」一面怒罵、一邊採取攻擊，抓起路旁的「牛屎」，臭溝仔裡的髒東西等，不停向他們身上拋。(頁 82)

在伊底帕斯結構或是父權思考體系裡性別/階級把女性內化成附屬、邊緣的角色，加上當時日本殖民的統治（種族上），范麗卿在當時是多重的弱勢、多重的邊緣，她卻可以「話語」/「行動」反擊，因為童年以「本我」為主的時期，不同於「道德」為標準的「超我/父權/伊底帕斯結構」階段，因此范麗卿對於童年的戀戀不忘，正可以反映自己在進入成年的心酸，因為有反差與對比，才有如此的眷戀之情。

（二）社會化的過渡——少女原型「阿秀」

當女孩要成為女人，了解自我，必須通過母親或是同儕（較長的女孩），在范麗卿

⁴⁸ 同註 46，頁 155-156。

⁴⁹ 有關原我、自我和超我的概念，詳見高宣揚：《佛洛伊德主義》（臺北：遠流出版，1993 年）頁 112-129。



自傳中，出現了一位神秘的女孩，她的出現，是范麗卿在山上替二位哥哥送便當遇到「寶貝鳥兒」之前。「寶貝鳥兒」的特徵是：一身灰白羽毛「流線形」的鳥兒，但是此後就不見其芳蹤，卻等到了阿秀：

好標緻的年輕姑娘（年紀約十六、七歲）。她悄悄的出現，使我恍惚而想，是不是我在幻想？或是做夢？這位天仙般的美姑娘，該不是「寶貝小鳥」的化身？不管事情如何，一個事實，就是我的心情突然變得好開朗！（頁 77）

范麗卿又描述當天阿秀的穿著：身上一襲白色洋裝、一雙白手套、腳上長筒靴也是白的。與那寶貝鳥兒的形態相似，這就給人一種神秘的感覺。范麗卿仔細端詳阿秀的容貌：

我沒看過這樣好看的姑娘，如深山裡的一朵蘭花……我像傻瓜似的目瞪口呆的望著她……我暗暗跟蹤，覺得她太神秘了，是什麼人呢？……若是住再同一個村子裡，我應該認得她呀！為什麼不曾看過她？卻對她產生一絲絲的熟悉感，又是何故？（頁 77）

熟悉感、似曾相似的感覺、與某人長的相似等等，這就是榮格（Carl G.Jung，1875—1961）所說的同時性（synchronicity）或是「明顯的偶合」（remarkable coincidence）：

在「同步性」（synchronicity）觀念的帶領下：『外在與內在事件「有意義的巧合」，它們並沒有因果關聯，重點在於「有意義」這個字眼上』，對此仍是採取以「更深入了解心靈與物質的內在聯繫」為解釋途徑。⁵⁰

范麗卿對阿秀有熟悉的感覺，因為：我突然想起，她把眼瞼往下看的模樣，和我養母的表情太相似了，也難怪對她有一分熟悉感。（頁 78）阿秀與養母的表情模樣相似，這是有意義的，她可能是范麗卿母親的原型，是在家庭之外的幫助者、引渡者。但是這位阿秀並不是普通平凡的女孩，她與范麗卿有貧富的差距、國籍的不同（阿秀念小學校/日臺混血），種族/階級/經濟等鴻溝卻無法阻止范麗卿與阿秀交遊，筆者以為除了母親形貌明顯偶合之外，阿秀是母系遺傳（平埔族）有關：

彼個小姑娘仔，真水，名字叫阿秀。伊阿爸是日本人，阿母仔是平埔仔，已歸化作平地人的山胞婦女（頁 78）

看她一眼，我就喜歡上她，很想跟她做朋友，雖然後來知道她是辦個日本囡仔，……有的是高雅的氣質和文靜的風度，完全是「母系遺傳」的種子，難怪我會如此地愛上她。（母系=母親的類比？）（頁 79）

非常有趣的是，范麗卿如何「進入/涉入」阿秀的住所？范麗卿一開始就把阿秀的家

⁵⁰ 關於榮格「同步性」概念，參考卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl G.Jung）著，龔卓軍譯：《人及其象徵》（臺北：立緒文化，2005年），頁 248-250。



描繪成一個「花木花園」，經過花園尋訪，在心理學上似乎是一種「內心世界/旅程」的探索（花園=心裡指涉），范麗卿自述她對阿秀「一見鍾情」，抱著非見她一面不可的決心來私闖她們家的花園，在這花園中，沒有階級、種族、貧富的階級對立，是重精神愉悅而非感官刺激，因此在詮釋、並置這樣的關係特質時，空間的揀擇就非常重要，筆者認為可以把阿秀家的「花園」當成是一種「異質空間」，傅柯在其〈論其他空間〉的演講稿中，所認為的異質地方總是預設了開放與關閉系統的概念⁵¹，藉著開放與關閉的系統，讓這些地方既是孤立的，阿秀的家在街尾仔，不與其他小店仔並肩擠在道路前面，把家放在大自然的懷抱當中；又是可以穿透的，阿秀的知己好友即可入。不同於通常設想為是比較能夠自由進出的公共空間（私人花園）。

范麗卿自此就與阿秀成為知心好友：

大部分的人，跟知心好友，總有話說不盡，但，提起阿秀與我的相處，就有那麼一點「特殊」。我們的感情貴在「心與心」的溝通，彼此間的友誼建立於「盡在無言中」。在交往二年時光裡，從頭到尾，沒交談過一句話，卻成了「莫逆之交」。（頁 87）

范麗卿與阿秀的「無言」之交，林秀玲認為是「國籍因素」使其兩人無法用言語來交談溝通⁵²，如果以母親/少女的心理原型來解讀，可以視她們兩人為心理的歷程，心理歷程不需用言語，貴在「心與心」的溝通。仙女般的阿秀可以治療范麗卿身體的傷口：有一次我受傷（傷口深又大），正是託阿秀的妙手與藥方給我治好的。（頁 91-92）也成了范麗卿第二位母親：她們把我當成親人看待，這份深情，我除了表示感激，還是感激！（頁 95）阿秀成了母親以外的女性楷模，讓幫助、引渡范麗卿的孤兒原型，但是當阿秀得了肺病病死，意味著保護者的消失，「異質空間」的瓦解，伊底帕斯/父權階段的到來，就如同范麗卿所說：

沒想到仙女般的阿秀就這樣消失了。我幸福的童年，天送埤的快樂日子也這樣無影無蹤了。（頁 97-98）

（三）女性阿尼姆斯情結（父親形象/資深主管）

阿尼姆斯也是從遺傳中獲得了男性的集體形象；女人在與男人的不斷接觸中獲得了自身對男性的體驗；同時，女人自身也具有某種男性的潛在本源。這便是阿尼姆斯的三個來源。⁵³

榮格認為父親是女性的阿尼姆斯化身。在女性的成長過程中，這種聯想對她的精神

⁵¹ 索雅(Edward W. Soja)著，王志弘、張華蓀、王玥民譯：《第三空間——航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》（臺北：桂冠圖書公司，2004年），頁 216。

⁵² 同註 11，頁 163。

⁵³ 常若松：《人類心靈的神話：榮格的分析心理學》（臺北：貓頭鷹出版，2000年），頁 140。



會產生深刻而持久的誘惑。她在思考和行動的時刻，會不自覺地引用父親的話，並依他的方式來行動。在范麗卿的自傳中，描述與男性相處的篇幅，除去大男人主義的丈夫之外，竟然是讓她未成年懷孕的資深技術人員，資深技術人員其實與范麗卿生父有相似之處：在工作地位方面，相對於范麗卿的「見習工手」，他是「資深」技術人員；在經濟地位來說，他是高於范麗卿的，以致於每天養母家不但是三餐白米飯，也有魚肉出現；此外，在「性」方面，資深技術員「已經有妻兒的人」，加上性別上的是與父親同樣的生理/文化性屬，因此，阿尼姆斯這種近似「英雄」、「神」和「君主」的原型；而在現實的生活中，可能與資深技術員工有所聯結。

當發電廠舉辦週年的慶祝活動，范麗卿飲了不少酒，頭昏腦脹然後不省人事，醒來發現：

自己不但是衣衫不整，身上的感覺也不一樣，知道有事情發生了。(頁 182)

這次的失身/性經驗可以看成是一次「性啟蒙」。弗留葛爾指出身體的殘毀與「通過儀式」(the rites of passage)的「成人禮」/「入盟式」(initiation ceremonies)有重要的關係，因為殘毀被視為是到達男人時期或女人時期的一種符號。從心理分析的角度研究，身體的殘毀與潛意識中的「閹割情結」有密切的關係。⁵⁴范麗卿身體殘毀(性交/處女膜破裂)，通過儀式(從女孩轉為女人)，已達到女人的符號，甚至懷孕生子(19歲)。范麗卿經過這次性啟蒙/失身，她卻反躬自省，當成是還了一筆人情債、表現出女性對其身體無法自主以及宿命的觀點：

難道我自己沒有錯？人家說：無恩不受祿，我們家卻長久以來接受人家的恩惠。若不是自己有這份貪念，今天絕不會有事情發生才對！這是命運所安排的吧！(183-184)

范麗卿因為未婚生女，失去了工作以及寶貴的身體(貞潔)，但是在自傳的男性紀錄，資深技術員工卻是范麗卿揮之不去的身影：

他的背影消失的時候，我暗自拭抹眼淚，繼續工作。(頁 195)

雲！他回去了！相信不敢再來！不知何故我卻莫名其妙地陷入空思妄想的世界裡……他不是壞人。倘若他是沒有家室的人，我可以嫁給他。我們一家人的生活就有保障，而最重要的是我小女兒就有個父親可以陪伴她，最重要的是我小女兒再也不是私生女了。(頁 198)

我又放下工作準備迎接生意時，方才知道他已離去，也不知他走了多久！更不知道自己心裡的一絲空虛是為什麼？(頁 318)

是處女情結作祟？把第一次獻身的人看成解救自己的英雄與超人，如同父親一樣的

⁵⁴ 同註 7，頁 110。



統治者？因為發現解救的不可能而放棄，轉而怨嘆自身的宿命？或者是自己的大女兒的處境將與自己一樣是個被遺棄的孤兒原型，可以看成母女命運的雙重覆寫、雙重遺棄？

五、結論——夢中的小雨

范麗卿將自我的私語故事化、公開化，可以看成是一種敘事治療，每一次將自己的生活經驗重新編撰，便能重新發現一次自己、重新活出一個自己。在自傳尾末，范麗卿自問：

變成被社會拋棄的「無路用人」，每天就這樣呆呆過日子。為何變成這樣？一份無處投訴的落魄感，叫我在玻璃窗上亂寫、亂畫，雨水不斷地沖洗我的畫，一次又一次重新而畫。(頁 366)

無意識的重複畫畫的舉動，甚至產生了白日夢(幻想)，用手指頭畫下了一位大眼睛、身段標緻的俏麗姑娘，竟然具現化，與范麗卿交談：

她以親切的語氣說：「我是專程來與你作伴的」。她的來臨以及關懷的語言，融化了三天來的孤獨感。(頁 366)

「你就叫我小雨吧！……我是為緣分而來的！……我知道你是一位勤苦半世的人……突然悠閒下來，造成心理上的不平衡，……覺得被社會拋棄，對什麼都不感興趣，自卑感、空虛、寂寞的影子都住進你心理去。……你必須驅逐這些陰影，恢復原來的自己，過著快樂的人生」(頁 367)

因為自己身為養女的孤兒處境，因為未婚生子導致自身的不潔感，因為讓自己的女兒成為私生女無法與性啟蒙者廝守，因為性別、階級、權力的壓迫與邊緣化，宿命的范麗卿她產生了許多陰影，陰影在榮格的解釋：性格中被排斥和不能被接受的面向，它們被壓抑，形成自我之本我理想和人格面具的補償結構。⁵⁵人之所以能夠在社會上扮演適當的角色，是透過人格面具(persona)⁵⁶形成個人與社會間的心靈介面，構成個人的社會認同。榮格認為在夢和神話中，陰影會以與夢者同性的人物出現⁵⁷，夢中的小雨一方面是范麗卿過往的陰影，一方面又與人格面具做整合，以達到個體化的實際過程：

意識與個人本身內在的中心(心靈核心)或本我(Self)達成協調——通常以人格受到傷害，以及隨之而來的痛苦作為開端。這個啟蒙衝擊相當於一種召喚(call)。

⁵⁵ Murray Stein 著，朱侃如譯，《榮格心靈地圖：人類的先知神秘心靈世界的拓荒者》(臺北：立緒文化，1999年)，頁 287-288。

⁵⁶ 同上註，頁 286。

⁵⁷ 卡爾·古斯塔夫·榮格(Carl G.Jung)著，龔卓軍譯，《人及其象徵》，頁 202。



范麗卿寫出自己的心路歷程，讓自己一方面重新記憶自己的過往，一方面接受書寫治療，到最後范麗卿認為自己是無用之人，卻召喚出自己的內在核心，藉此達到人格與心靈的整合。

參考書目

(一) 專書 (按照姓氏筆劃排列):

- 王國芳，郭本禹：《拉岡》（臺北：立緒文化，1998年）
- 孟悅、戴錦華：《浮出歷史地表》（臺北：時報，1993年）
- 林秀玲：《現在文學的女性身影》（臺北：里仁，2004年）
- 邱貴芬：《仲介臺灣·女人》（臺北：元尊文化，1997年）
- 郁達夫：《郁達夫全集》（香港：三聯書店，1982年）
- 祝亞峰：《性別視閥與當代文學敘事》（合肥：安徽大學出版社，2008年）
- 范麗卿：《天送埤之春——一位臺灣婦女的生活史》（臺北：自立晚報社文化出版部，1993年）
- 高宣揚：《佛洛伊德主義》（臺北：遠流出版，1993年）
- 夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文，1993年）
- 荒林、王紅旗主編：《中國女性文化》（北京：中國文聯出版社，2000年）
- 陳玉玲：《臺灣文學的國度：女性·本土·反殖民論述》（臺北：博揚文化，2000年）
- 陳玉玲：《尋找歷史中缺席的女人——女性自傳的主體性研究》（嘉義：南華管理學院，1998年）
- 陳蘭村：《中國傳記文學發展史》（北京：語文出版社，1999年）
- 常若松：《人類心靈的神話：榮格的分析心理學》（臺北：貓頭鷹出版，2000年）
- 張京媛主編：《當代女性主義文學批評》（北京：北京大學出版社，1992年）
- 張小虹編：《性/別研究讀本》（臺北：麥田出版，1998年）
- 壽靜心：《女性文學的革命——中國當代女性主義文學研究》（北京：中國社會科學出版社，2007年）
- 劉禾：《跨語際實踐——文學、民族文化與被釋介的現代性（中國，1900-1937）》（北京：三聯書店，2008年）
- 簡瑛瑛主編：《女性心/靈之旅——女族傷痕與邊界書寫》（臺北：女書文化，2003年）
- 簡嬪：《紅嬰仔》（臺北：聯合文學，1999年）

⁵⁸ 同上註，頁197。



（二）翻譯書籍（按照英文字母排列）：

Angel.Espina 著，石雅如譯：《佛洛伊德與李維史陀——動力人類學和結構人類學的互補、貢獻與不足》（臺北：紅螞蟻圖書有限公司，2006年）

波瓦爾（Beauvoir, Simone de）、陶鐵柱譯：《第二性》（北京：中國書籍，2002年）

Christopher P. Anderson 著，施寄青譯：《父親角色》（Father）（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1990年）

卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl G.Jung）著，龔卓軍譯：《人及其象徵》（臺北：立緒文化，2005年）

索雅（Edward W. Soja）著，王志弘、張華蓀、王玥民譯：《第三空間——航向洛杉磯以及其他真實與想像地方的旅程》（臺北：桂冠圖書公司，2004年）

凱特布（George Kated）編，孟祥森譯：《現代人論烏托邦》（Utopia）（臺北：聯經出版社，1980年）

Murray Stein 著，朱侃如譯：《榮格心靈地圖：人類的先知神秘心靈世界的拓荒者》（臺北：立緒文化，1999年）

佟恩（Tong, Rosemarie）著，刁筱華譯：《女性主義思潮》（臺北：時報文化，1996）

（三）期刊論文（按照姓氏筆劃排列）

王敏：〈兩種空間中的女性生存焦慮——對張愛玲小說《花凋》的解讀〉，《傳承》2009年第6期，頁138-139。

宿亞琳：〈女性私語化寫作的三個典型表達〉，《煙臺職業學院學報》，第15卷第2期2009年6月，頁59-61。

楊翠：〈臺灣女性生命史的記憶圖譜與書寫策略〉，《天主教輔仁大學歷史學系成立四十週年學術研討會論文集》，2003年，頁289-345。

趙憲章：〈日記的私語言說與解構〉，《文藝理論研究》2005年第3期，頁85-93。

（四）碩士論文

阮愛惠：《九〇年代臺灣女性自傳研究》（桃園：私立銘傳大學應用中國文學系碩士論文，2006年）



The diplomatic relation and the mind image in the female whispers ——”Ten saon pi of spring”as the example

Tai, Guan-ming

Abstract

The female forever is in the masculine words is named, the paper will discuss from feminine autobiography” Ten saon pi of spring”for some questions, such as : How to write ? Whether to inquire into its innermost feelings the mind image ? What the importance of Diplomatic relation is ? In addition, author according to child, the youth, Grown-up to discuss the Taiwan female’s mind image.

Keywords: Feminine autobiography, Diplomatic relation, independent, psychology

東吳中文線上學術論文

第十期

編輯者／東吳中文線上學術論文編輯委員會

發行者／東吳大學教務處教務行政組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6074

中華民國九十九年六月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.10

CONTENTS

June 2010

- 《琵琶記》 Literary Canons of course
.....Wu, Shwu-huoy.....1
- An Analysis of Woman Roles in a different-tribe Love of Big Wind and Cloud
of Taiwan:An Essay on Kazu Sadako and Zhang Uan-Ling
..... Lu, Po-ju.....21
- The Writings of Deathin Yuan Zhesheng' s The Scholar's Watch
..... Pan, Mei-chun.....37
- The diplomatic relation and the mind image
in the female whispers——“Ten saon pi of spring” as the example
.....Tai, Guan-ming.....57

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China