

## 第二章 眾聲喧嘩：八〇年代女性小說的發展與特色

八〇年代的台灣社會，面對解嚴、開放大陸探親、本土化運動等多元化的政治與社會現象出現，因而在台灣文學上也有了重大的變革：歷史重建、後殖民主義、後現代主義、女性主義、同志意識、族群意識等全球性議題，如火如荼地襲捲台灣文壇，使得臺灣文學展現前所未有的蓬勃面貌。相對地，長期被隱而未揚的女性文學，在八〇年代竟意外地發光發熱，女作家甚至成爲台灣文壇的中流砥柱，並展開眾多議題的小說文本書寫。這種文學板塊的移動，也在彭瑞金《台灣新文學運動 40 年》中談到：八〇年代的台灣社會結構快速轉變，加諸在台灣婦女的枷鎖和桎梏得到了揚棄，八〇年代女作家的出擊，同時具備了文學和社會的多重意義。因而本章節就逐一的來探討與八〇年代女性小說相關的發展與特色議題。

### 第一節 八〇年代多元化的文學圖像

林耀德在〈小說迷宮中的政治迴路〉中，也清楚指出台灣當代劇烈演變的意識形態戰場：

從戒嚴到解嚴，從「總體外交」到「彈性外交」，從蔣氏家族的威權領導到民主體制的翻修重建，從「一個中國」到「兩個中國」，從中國國民黨一黨獨大到「台灣國民黨」與民進黨、新黨鼎足而立的新政局……這些劇烈的情勢變遷，跨越了七〇年代末期到九〇年代初期的台灣，和意識形態一詞同樣充滿著歧義的八〇年代正是斗換星移的主戰場。<sup>1</sup>

因此八〇年代因政治現象而引起的社會、經濟、文學思潮以及消費結構的更迭，導致整個台灣文學場域也有了重大的改變。以下我們就從幾個現象來看八〇年代多元化的文學圖像。

#### 一、政治經濟生態的遽變

一九七九年美麗島事件，引爆了台灣人民對民主與人權的強烈關注。八〇年代初期，政府採取高壓的手段羈捕所謂的「異議份子」，但這股追求人權與民主的潮流卻隱隱發酵，街頭抗爭運動在八〇年代中、後期逐漸成熟。台灣社會結構發生遽變，附著於社會結構的文化價值體系也產生變化。政治方面，中共在國際上已取得絕對的外交優勢，國民黨政府面臨正當性困境。例如，一九八六年，當時的黨外勢力宣佈成立民主進步黨，一九八七年政府宣佈解除戒嚴令、開放黨禁、大陸探親，一九八八年解除報禁。八〇年代的台灣社會隨著政治情勢的改變，人民的言論更爲自由，民主意識開始更顯自覺。民主意識崛起的台灣社會，又透過不同形式的社會運動，直接、間接挑戰統治威權，不斷壓迫國家，朝向更民主化

<sup>1</sup>林耀德：〈小說迷宮中的政治迴路—「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，鄭明嫻主編：《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化出版公司，1994年7月，頁142~143。

的方向轉變。同時，台灣人民也學會了，對自身的社會環境投注關懷，開展了新街頭運動的投入。例如，婦女運動、勞工權益運動、原住民的人權運動、反核運動、五二〇農民運動、二二八事件的平反，諸多弱勢團體的請願等，街頭運動如雨後春筍般的蓬勃展開。<sup>2</sup>

跟隨政治生態改變的是台灣的經濟結構改變。八〇年代的台灣經濟，在工業化、都市化後，經濟的發展有顯著的爬升。例如，一九八〇年行政院通過台灣經建十年計劃，一九八二年外匯存底突破百億，企業集團大量擴張，台幣升值，產業轉型，（從勞力為主的工業轉向為精密工業與服務業），大眾媒體更普及也進入科技化的世界（積極發展電腦、電傳資訊、自動化等技術密集的「策略性工業」），民間的消費能力提高，使得台灣進入都市化、商品化、消費化、工業化的國家。

在經濟力和社會力雙重的撞擊下，傳統文化價值體系與社會結構變遷所形成的落差，引發出層出不窮的脫序現象和社會問題。文化價值體系在這種轉型期中，多元化，和個性自主、差異成為普遍特徵。

由此可見，政治、經濟生態的遽變，連帶的也影響了八〇年代台灣文學的發展，例如，政治環境的轉變，這些政治現象，提供了文學寫作很好的創作議題，而讓政治議題、女性議題、環保議題、弱勢族群議題成為作家們，文學創作的豐富題材。經濟起飛使得雜誌的發行數量增加、種類多樣化，相對地也讓八〇年代的文學生產機制相對地產生「商品化」的現象。

## 二、西方文學思潮的衝擊

進入八〇年代台灣文壇，多年來，以現代派和鄉土派為主導地位的局面被打破。在西方思潮不斷湧入下，台灣文學家開始以新的寫作方式，來呈現其「逆向」思維。例如：後現代、後結構、後殖民思維等，加上現象學、新馬克思主義、女性主義等西方文化思潮的引入，讓台灣文學的創作，受到不小程度的衝擊與影響，八〇年代的台灣文壇，產生一種多流派、多風格、多題材的文學風貌。

尤其在八〇年代中、後期開始，台灣文壇正式出現「後現代主義」之理論建設與觀念倡導，並開始產生所謂的「後現代主義」文學。<sup>3</sup>「後現代性」可以說是一種精神，一種美學呈現方式。而後設美學和後現代性<sup>4</sup>，往往交互為用。「後現代

---

<sup>2</sup>整個八〇年代，台灣處在一個全民參與運動的狂熱中，參與人士遍及社會各階層，政治狂熱分子、計程車司機、學生、農民、勞工、老兵、原住民、教授、老師、作家、弱勢團體、婦女代表等等，社會運動的內容包括要求生存權、工作權、發言權、自主權、平等權、參與權，具體的訴求包括反工廠污染、生態保育、歸還土地、原住民人權、農民權益、勞工保障、反核運動等等，人民關懷自己生存的土地、生存的尊嚴，關懷台灣的生存空間、台灣的生存尊嚴，關懷後世子孫的出路、文化生命的傳承。參見何明修：《社會運動概論》，台北：三民出版社，2005年，頁23。

<sup>3</sup>現代主義強調「純美學」追求，後現代的美學則是和世俗化（政經議題）結合。現代主義的作者因抗拒失序感而逃避到美學原鄉，後現代的作者則積極擁抱漂泊、禮讚旅遊。現代主義以傳統手法描寫男女或同志情慾，後現代主義則以情慾為象徵，建構情色烏托邦的感官世界。現代主義作品不強調讀者的地位，後現代主義作品則強調讀者的參與等等。鄭祥福：《後現代主義》，台北：揚智文化，1999年，頁6。

<sup>4</sup>後設，希臘文原意是「發生在……之後」、「超越」或「比……邏輯層次較高」。後設小說（Metafiction）則是透過一種虛構的技巧去質疑真實。參見帕特里莎·渥厄（Waugh, Patricia），錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious

主義」理論盛行於二十世紀中葉以來的文學界和社會科學界，既談寫作也描繪當代世界，重點和方法都有別於浪漫主義。在文學上，後現代主義多半指刻意的遊戲性、文類挑戰、否定美學的或道德的包裝；此外，在寫作技巧上特別凸顯本身的「寫作性」，而非如實的描寫。在台灣曾被介紹過的後現代作家有 Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Angela Carter, Don DeLillo, Philip K. Dick, Umberto Eco, Thomas Pynchon 等，他們的寫作創意，其實很像科幻。Brian McHale 在其著作《後現代小說》(*Postmodernist Fiction*) (1987) 中，把後現代主義定義為討論「本體論」而非「認識論」，意即現代主義強調「認知」(knowing) 以及知的極限，而後現代主義則是問有關「存在」(being) 的問題，探索主體居住的世界，也就是問客體而非主體的問題。這個轉變反映出：人類經驗的世界是多重而且不連續、無盡頭的。

後設技巧往往是後現代性的指標，這種技巧之所以在解嚴前後才出現，主要是因為政治的解嚴和臺灣史研究的解禁同時展開，台灣作家開始質疑過去戒嚴時期的單一歷史觀，紛紛在小說中反覆探討並暴露「現實」的建構過程，並對照小說世界和真實世界的「現實」，於是長於挑戰現實與虛構界限的後設技巧，特別得到作家青睞。八〇年代的台灣文學，在西方文學思潮的衝擊，多元的文學浪潮如千軍萬馬般的奔騰而來，也豐美了小說家的敘事技巧。

### 三、文學思維的變革

八〇年代台灣文學的思維，產生重大的變革而出現了不同題材的書寫。例如，政治小說、都市文學、女性主義文學、探親文學等等，使得台灣文壇出現仿如百花爭豔的嶄新局面。八〇年代文學思維的變革，使得題材著重在觀察社會種種面向、挖掘人性幽微。

在談論台灣一九八〇年代的小說時，首先要注意的就是政治小說的湧現。其中直接或間接、正面或側面反應台灣政治生活、政治事件，並涉及當代政治問題的小說文本，就是所謂的政治小說。並以一九七九年黃凡的〈賴索〉<sup>5</sup>為發軔、施明正，〈渴死者〉<sup>6</sup>、王拓，〈牛肚港的故事〉、楊青矗，〈選舉名冊〉、林雙不，〈黃素小傳年〉、張大春，〈大說謊家〉、李喬，〈告密者〉等相繼問世，政治小說焉然成形。政治小說在八〇年代的台灣文壇蓄勢待發著。

而新女性主義文學則與婦女解放運動同步發展，要求從傳統男權社會的枷鎖中解放婦女，追求男女平等，深切的探討現代女性的處境，從而超越了傳統以女性為題材的文學，它是女性意識覺醒的產物。因此，女性主義小說也開始蓬勃發展起來。台灣女性文學的重要作品有：袁瓊瓊，〈自己的天空〉、呂秀蓮，〈這三個女人〉、李昂，〈殺夫〉、廖輝英，〈不歸路〉、朱秀娟，〈女強人〉、蕭麗紅，〈桂花巷〉、蕭颯，〈走國從前〉等。

---

Fiction), 台北：駱駝，1995 年。

<sup>5</sup>黃凡的〈賴索〉，雖然完成於 1979 年，但從文化、社會的轉折來看，卻足以突顯台灣從七〇到八〇年代逐漸浮凸而出的政治意識。黃凡在 1980 年代前期創作的政治小說對於台灣政治生活進行了廣泛的反映，從現實政治中各派別各種醜陋行爲、群眾運動中的非理性傾向，甚至中國傳統政治文化影響問題都有所觀照和針砭。

<sup>6</sup>施明正的〈渴死者〉獲得一九八一年「吳濁流文學獎」的小說佳作獎。

接著，跟隨台灣社會都市化的發展而出現的描寫都市生活、表現都市人心理、反映都市問題的文學，在八〇年代大量湧現，都市小說於是焉興起。而都市文學代表作家有：黃凡、林耀德、王幼華等。當時都市文學的作家書寫實力堅強，於是有人認為「都市文學已躍居八〇年代台灣文學主流。」<sup>7</sup>

以洛夫、陳若曦、柏楊、蕭颯、三毛、瓊瑤、羅蘭、張曼娟、張默等人為主的探親文學作品相繼問世。探親懷鄉文學指的是一九八七年十一月開放探親之後，大批非台灣本籍人士返回大陸探親，以探親旅遊為題材的文學。探親懷鄉文學開始蔚為寫作風氣。

這些多元題材的小說蓬勃發展的現象，象徵著台灣文學，在文學思維的變革下，所呈現的鮮活生命力與多姿多采的文學風貌。加上大陸出版品，因政治解嚴而進占台灣的閱讀市場，消費性的大眾文學，也紛紛抬頭，快速地攻掠台灣的出版版圖。台灣文學呈現風姿綽約的面貌，各文學題材、小說，都各自擁有不同階層的閱讀群眾，表現著八〇年代台灣文學多風貌文學思維的展現。

#### 四、出版環境與消費性格的改變（從量變到質變）

跨入風起雲湧的八〇年代，整個社會的商業活動都朝向企業化的經營。既然是企業化經營，出版社、書報社以及書店，無可厚非的都受到若干影響。例如，報紙副刊，已由過去的「文學副刊」轉變成為大眾文化論壇，它既影響也受影響於社會變遷過程中，資本主義社會的種種文化現象。社會價值在源自資本主義的「動機」和「報償」、「消費」與「炫耀」的文化傳播過程中逐漸崩毀，所謂「輕、薄、短、小」，因而成為八〇年代副刊論述的一個主流。

經營者開始將文學視為商品，既然是商品，就必須具有通俗化及大眾化的特性。在開放、多元的八〇年代，七〇年代那種使命文學觀逐漸淡化了，相對地，文學與大眾消費文化合流而趨大眾化。表現在文學傳播上，圖書開始重包裝，紙張的選擇，內頁的編排，和封面設計都有了革新的風貌。形式講究包裝，內容傾向輕薄短小，極短篇小說、小品文、語錄紛紛成為書市新寵，文學商品化和通俗化，使得娛樂取向抬頭。出版商針對特定讀者群及品味階層設計迎合其喜好的產品，因此書籍的寫作成為生產過程的一部分。

八〇年代的文學出版，因電子媒體的急速發展，消費經驗和成長經驗的差異，也間接導致閱讀習慣的異化。因此，在書品行銷上也講究策略，形塑明星般的作家，成為當時吸引讀者閱讀的行銷手段，例如：新書發表會，就是讓作者與讀者有了雙向的溝通機會，也相當程度影響了作家的寫作題材。

還有，在當時的兩大報系《聯合報》和《中國時報》，分別於一九七六年和一九七八年設立文學獎開始<sup>8</sup>，各項文學獎（明道文藝和中央日報合辦的全國學生文

<sup>7</sup>詹宏志：《六十九年短篇小說選·編序》，台北：爾雅出版社，1982年。

<sup>8</sup>一九七六年《聯合報》第一屆小說獎得獎名單，包括：第二獎蔣曉雲〈掉傘天〉（第一獎從缺）和第三獎朱天文的〈喬太守新記〉、佳作獎朱天心的〈天涼好個秋〉。而在一九八〇年蕭麗紅的《千江

學獎，中央日報的文學獎，中華日報的梁實秋文學獎等）成爲主導台灣文學風氣的重要機構。這些文學獎的得獎作品，都先刊登在其舉辦文學獎的刊物上，並附上作者的照片、簡介、訪問及評審意見，然後再出版成書，這些文學獎的得獎者，一個個成爲文學市場裡，受大眾期待的「新寵兒」。也因這些文藝團體及文學獎的推波助瀾，使得台灣文學的新人作家輩出，成爲另一種創作的新興力量。

八〇年代的台灣文學，在生產與消費上，更產生重大的轉變。產品多元化<sup>9</sup>與專精化，文類的區分更加精細而明顯。例如：大型綜合書店出現，加上連鎖發展，左右了某些人的閱讀的習慣，讓銷售指標成就了大眾文學的身價。<sup>10</sup>

總之，八〇年代的文學在與多媒體結合之下，文學開始電影化、電視化、圖象化、聲光化，科技資訊與文學的結合，使得文學的精純性，日益消弱，不過，在電視電影廣播等聲光媒體的加持下，文學的風貌與傳播性，卻更發光彩繽紛。

## 五、蓬勃發展的文學團體與文學刊物

八〇年代延續著七〇年代文學刊物的蓬勃，並且有擴張的態勢。風起雲湧的八〇年代，在現代消費與資訊時代的來臨，更自由更開闊的氛圍之下，使得多元藝術的呈現，在文藝雜誌上閱覽無遺。文學家的自主獨立的思惟，使得文學團體的聚離甚速，合者來，不合則去，不再單戀某一個團體。文學理念與作家彼此間的契合，成爲文學團體或文學刊物聚合的人氣指標。就如法國學者埃斯卡皮（Rober Escarpit）所認爲：「所有的文學活動都是以作家、作品、讀者三環式的互動原理。」<sup>11</sup>所以作家如何透過作品，將文學理念傳遞給讀者，則須依賴傳播。雜誌刊物更是藉著文字鉛印爲傳播媒介來闡述其文學理念，文學雜誌所膺負的不只是傳播文學作品，同時也是思想的傳遞與文學思潮的反映。

八〇年代解嚴之後，台灣社會進入後殖民時代，原本被緊密箝制的其他社會發言形態，突然之間都開放了。因此，八〇年代出版社與雜誌刊物發展蓬勃，在陳建忠、沈芳序合編的台灣新文學雜誌年表初編《一九二五~二〇〇三》中，列出在八〇年代創刊的重要文學刊物有：

一九八〇年四月的「布穀鳥」詩社爲發軔，<sup>12</sup>十月，《益世雜誌》創刊於台北，<sup>13</sup>十一月《文學時代雙月叢刊》於台北創刊，創辦人張其均，主編魏偉琦，華岡筆會發行。十二月《門神》詩刊創刊於高雄，<sup>14</sup>一九八一年三月《陽光小集》詩刊

---

有水千江月》得到《聯合報》首度頒發的長篇小說獎及兩大報有史以來最高額獎金時達到巔峰。

<sup>9</sup>「多元」，並不一定是寫作風格或主題意識的多元，而是指書籍做爲一種商品，其市場區隔與定位力求鮮明，因此而使得書籍種類加以分化，形成商品多元的現象。

<sup>10</sup>連鎖書店與暢銷排行榜的興起造成了文學生態的劇烈改變。在一九八三年金石堂首創以電腦統計之「文學」、「非文學」暢銷書排行榜，使作家概念分化，「非文學作家」取得與「文學作家」同等地位。初期非文學作家以「財經」（天下、遠流）、「心理」（遠流、洪建全）進領書市。

<sup>11</sup>Rober Escarpit 著、葉淑燕譯：《文學社會學》，台北：遠流出版社，頁 3~15，1990 年 12 月。

<sup>12</sup>由林煥彰、舒蘭發起創辦，同時出版《布穀鳥》童詩雜誌。並設立「楊喚兒童詩獎」，紀念詩人對兒童詩的貢獻。

<sup>13</sup>發行人羅光，社長李震，總編輯林明德。

<sup>14</sup>社長簡簡，主編古能豪，掌門詩社發行。

第五期改爲詩雜誌型態，從事現代詩的多元化與社會化。五月《科幻文學》於台北創刊，<sup>15</sup>八月《腳印》詩刊創刊於高雄，腳印詩社發行。一九八二年一月，《文學界》季刊於高雄市創刊，<sup>16</sup>三月《漢廣》創刊，<sup>17</sup>《掌握》詩刊在嘉義創刊，<sup>18</sup>六月《現代詩》復刊，<sup>19</sup>七月《春蠶》雙月刊於台北創刊，<sup>20</sup>十月《詩人坊》台北創刊，<sup>21</sup>十二月《詩友》季刊於北港創刊，<sup>22</sup>一九八三年三月《心臟》詩刊創刊於高雄<sup>23</sup>，《田園》詩刊創刊於台北，<sup>24</sup>四月《文季》復刊，<sup>25</sup>六月《台灣詩季刊》創刊，<sup>26</sup>《台灣文藝春秋》創刊。七月《文訊》月刊創刊，<sup>27</sup>十月《新書月刊》創刊，<sup>28</sup>《小說周刊》創刊，<sup>29</sup>十一月《詩人季刊》復刊<sup>30</sup>，十二月作家林柏勳創辦《現代創作》雜誌，自任社長兼總編輯。一九八四年一月《散文季刊》創刊，<sup>31</sup>三月《亞洲華文作家雜誌》創刊，<sup>32</sup>《草原》創刊於台北泰山，<sup>33</sup>《晨風》創刊於高雄市，<sup>34</sup>四月《春風》詩叢刊創刊<sup>35</sup>，六月《鍾山》創刊於台北，<sup>36</sup>《空間詩刊》創刊於台中，<sup>37</sup>十一月《聯合文學》創刊，<sup>38</sup>《推理雜誌》創刊，<sup>39</sup>一九八五年一月《南風》創刊於台北，<sup>40</sup>二月《詩評家》創刊於台北。五月《四度空間》創刊，<sup>41</sup>六月《國文天地》月刊創刊，<sup>42</sup>十一月十五號《地平線》創刊號出版，<sup>43</sup>十月《文藝》季刊創刊於高

<sup>15</sup>發行人兼主編張之傑，編輯委員爲呂應鐘、張系國、章杰、黃海、鄭文豪。

<sup>16</sup>發行人陳坤崙，執行主編許振江，至一九八九年一月停刊，共出廿八期。

<sup>17</sup>主編路寒袖，東吳大學漢廣詩社發行。

<sup>18</sup>由邱振瑞、林承謨、黃能珍等創辦。

<sup>19</sup>發行人羅行，社長羊令野，編輯爲梅新、陳克華、零雨等。

<sup>20</sup>發行人吳珮瑛。

<sup>21</sup>發行人賈樂平，社長謝秀宗。

<sup>22</sup>由陳建宇執編。

<sup>23</sup>主編朱沉冬。

<sup>24</sup>發行人黃章明，社長吳紹華，主編劉麗芬。

<sup>25</sup>發行人李南衡，主編尉天驄。其前身爲一九六六年創刊之《文學季刊》；一九七一年改爲《文學雙月刊》；一九七三年以《文季》之名創刊，出版十一期，後又停刊。

<sup>26</sup>林佛兒獨資經營，計出刊八期後休刊。

<sup>27</sup>由中國國民黨中央文化工作會所支持，發行人魏萼，總編輯孫起明，執行主編黃章明。十三期後改爲雙月刊至四十期又從雙月刊改爲月刊，十五期起由李瑞騰任總編輯，二十期起由蔣震任發行人兼社長，八十四期起由封德屏任總編輯，爲以文學評論和文學史料爲主的刊物。

<sup>28</sup>發行人劉紹唐，總編輯周浩正。主要內容包括新書報導、書刊評介、作家專訪。一九八五年九月停刊，共發行廿四期。

<sup>29</sup>總編輯管管，每周三出刊，好時年出版公司出版。

<sup>30</sup>發行人李勤岸，社長蘇紹連，主編陳義芝。創刊號推出「懷念洪醒夫特刊」。

<sup>31</sup>號角出版社發行，社長陳銘礪，至同年七月出版第三期後停刊。除刊載散文創作外，兼顧散文理論、散文史料與書評。

<sup>32</sup>隸屬於亞洲華文作家協會，發行人陳紀滢，總編輯符兆祥，執行編輯林煥彰。

<sup>33</sup>總編輯南宇。

<sup>34</sup>主編侯皓。

<sup>35</sup>一、二集連遭查禁。

<sup>36</sup>主編鍾雲如。

<sup>37</sup>由東海大學寫作協會詩組出版，發行人梅可望，會長賴育志。

<sup>38</sup>發行人張寶琴，社長兼總編輯虛弦。刊載各類型文學創作，亦重視中外文學動態與評論，爲目前台灣重要的文學刊物之一。

<sup>39</sup>由林佛兒獨資經營，林白出版社出版。爲以發表推理小說爲主的專門性文學創作雜誌，目前仍在發行。

<sup>40</sup>爲東吳大學文藝社團刊物。

<sup>41</sup>不定期刊，社長林婷，主編林美玲。

<sup>42</sup>由正中書局籌畫，總編輯龔鵬程，目前仍在發行。

雄鳳山，<sup>44</sup>《采風》雜誌創刊於台北，<sup>45</sup>十一月《人間》創刊，<sup>46</sup>一九八六年四月《珊瑚礁》詩刊於台北永和創刊，<sup>47</sup>五月《當代》月刊創刊，<sup>48</sup>六月《台灣文化》季刊於高雄創刊，<sup>49</sup>八月《匯流》創刊於台北，<sup>50</sup>九月《象群》創刊於台北，<sup>51</sup>《季風》創刊於台中，<sup>52</sup>十一月《書香廣場》創刊於台北，<sup>53</sup>一九八七年三月《新陸現代詩誌》創刊，<sup>54</sup>四月《講義》雜誌創刊，<sup>55</sup>五月《當代文學史料研究叢刊》創刊<sup>56</sup>，六月《台灣文化季刊》第五期為革新版第一期，<sup>57</sup>《薪火》詩刊季刊創刊於台北，<sup>58</sup>九月《台北評論》推出創刊號，<sup>59</sup>《中縣文藝》創刊於台中，<sup>60</sup>《曼陀羅》詩雜誌創刊，<sup>61</sup>《詩域》創刊於台南六甲。一九八八年二月《歷史月刊》創刊於台北，<sup>62</sup>三月《創作》月刊於停刊五年後復刊，<sup>63</sup>五月《小說族》創刊於台北，目前仍在發行。十月《長城詩刊》於台北創刊，<sup>64</sup>十一月《台灣春秋》創刊，<sup>65</sup>《海風》創刊於桃園中壢。一九八九年六月《詩壇》創刊於台北，<sup>66</sup>《五嶽詩刊》創刊於高雄，<sup>67</sup>《詩域》於台南縣復刊，<sup>68</sup>。《東海岸評論》創刊於花蓮，<sup>69</sup>九月《新詩學報》創刊。<sup>70</sup>

值得一提的是《創世紀》<sup>71</sup>這本雜誌，綿亙台灣文壇五十年，至今仍屹立不搖。

<sup>43</sup>九月《地平線》詩刊實驗號以報紙全開型態在台北出版，總編輯許悔之，為跨校性校園詩刊。

<sup>44</sup>由郭嗣汾、陸震廷合辦。《文學家》月刊創刊，學英文化公司出版，發行人謝毓彬，社長邱清章，編輯顧問黃武忠，總編輯林文義，主編劉依萍。至一九八六年五月停刊，共出七期。

<sup>45</sup>馮乾縱任發行人兼社長，總編輯姚家彥。

<sup>46</sup>發行人陳映真。除秉持左派的理念探討政經問題外，該刊對於「報導文學」的提倡值得重視。

<sup>47</sup>發行人李慕台，主編李忠憲，一度休刊，於一九九二年三月復刊。

<sup>48</sup>發行人張文翊，社長杜維明，王文興等作家三十餘人為編輯顧問，除文化評論外，亦刊登文學創作與評論。

<sup>49</sup>發行人柯旗化。

<sup>50</sup>同仁有吳明興、侯吉諒、田運良等。

<sup>51</sup>象群現代詩社主編發行，同仁有黃智溶、胡仲權、許悔之、林耀德、羅任玲等。

<sup>52</sup>同仁有張秋燕、張僑尹等。

<sup>53</sup>發行人陳世榮，總編輯吳清全。

<sup>54</sup>編輯張國治等，新陸詩社發行。

<sup>55</sup>發行人兼社長林獻章，總編輯費文。

<sup>56</sup>由「當代文學史料研究小組」籌備，基本成員有秦賢次、張錦郎、向陽、應鳳凰等人。共出四輯。

<sup>57</sup>從此期起改為雙月刊，由台美文化交流中心接辦。

<sup>58</sup>社長李秋萍，主編陳浩，編輯顏艾琳、莊源鎮、侯湘玲等。

<sup>59</sup>總編輯蔡源煌，執行主編林耀德、孟樊。

<sup>60</sup>發行人陳庚金，總編輯洪慶峰，主編張恕。

<sup>61</sup>由《南方》和《象群》兩詩刊改組合並而成，採季刊發行。

<sup>62</sup>發行人王必成，社長劉潔，總編輯關紹箕，目前仍在發行。

<sup>63</sup>社長林柏勳，總編輯鄧榮坤。

<sup>64</sup>社長涵珩，主編李渡愁。

<sup>65</sup>由辜寬敏支持，社長鮮正臺，林耀德任文學部分輯稿人。

<sup>66</sup>發行人舒蘭，社長薛林，總編輯周延奎。

<sup>67</sup>主編黃欖雅。

<sup>68</sup>社長黃欖雅。

<sup>69</sup>內容關心地方文化事務，發行人楊守全，總編輯林宜溥，目前仍在發行。

<sup>70</sup>發行人鍾鼎文，主編綠蒂、劉菲，為新詩學會會刊。

<sup>71</sup>王慶麟（痲弦）、張默、洛夫等人在1954年10月，創世紀詩社創立「創世紀詩社」，發行《創世紀》詩刊。由於是由當時是軍人身分的作家所創立，宗旨亦不離反共。一九五九年《創世紀》第十一期改版，使其從此繼承「現代派」的現代主義傾向。「創世紀」影響當代詩壇最大的有兩件事，一是倡導超現實主義，一般認為「創世紀」是超現實主義的臺灣代理人，理論與創作均有這種傾向，影響方面出現兩極現象，優劣互見。二是舉辦各項詩話動，編選各類詩選，「創世紀」二十多年來

誠如張默在〈追風戲浪五十年〉一文中所云：<sup>72</sup>

《創世紀》50年乘風破浪，無怨無悔。歷經陰鬱貧乏的50年代，歐風西雨的60年代，鄉土覺醒的70年代，反思傳統的80年代，以及網路林立的90年代，但我們絕不迷失，絕不逃避，絕不虛無，我們會一直在洋化華文現代詩的大路上，勇往邁進，與21世紀難以預測的新事物、新感覺、新秩序、新觀點，緊密的對接。總之，《創世紀》詩群，不是浪子，它是誕生、成長、轉化、發皇於台灣，永遠抱擁大鄉土一面古銅色唼唼的旗幟！它之所以堅強的活了50歲，大概不外是絕對的包容，和愈挫愈勇的實驗精神。有人曾經高喊：《創世紀》，不死的九命貓。咱們會燦然回答：Yes！

由《創世紀》詩刊的例子，我們也可以瞭解到：八〇年代眾多的文學團體與刊物，說明八〇年代的文學，已從單打獨鬥的時代，演變成打群體戰的時代，憑藉著刊物的創立與文學團體的成立，才能凝聚力量，形成一股文壇的新興的勢力，進而引領文壇風騷，歷久彌新。

## 六、電影結合文學創作

將文學作品以電影的手法表現出來者稱為「電影文學」。八〇年代有所謂的「台灣新電影」出現，一般學者將台灣新電影定位在一九八二~一九八六年間。由文學改編的電影，在台灣影壇並非專屬於台灣新電影時期的風潮。只是根據盧非易的統計，在一九八二~一九八六年間，新電影改編文學的比例，約佔全部新電影影片的二分之一<sup>73</sup>。受到這股新電影運動的潮流波及，新電影有一個可貴的組合，一群台灣戰後生長的年輕作家的投入，把台灣成長的經驗當成題材，表現出豐沛的人文關懷本土意識。民間的電影公司也紛紛搶拍、跟進，許多原本不可能被當時電影環境接受的現代文學作品一部部被改編成電影，例如：白先勇、黃春明、王禎和、蕭颯、李昂、張愛玲、蕭麗紅、七等生、小野、朱天文、吳念真、廖輝英等人的作品。

獨到的文學眼光和緊抓當時台灣政治社會過渡期的敏銳反應，則讓黃春明的《兒子的大玩偶》、《小琪的那頂帽子》、《蘋果的滋味》被吳念真改編為三段體的電影《兒子的大玩偶》（吳祥輝合編）。逐步從商業電影摸索出自己風格的侯孝賢，及留學歸國的曾壯祥、萬仁執導，帶領了「鄉土文學電影」的真正成型。和七〇年代的台灣電影比起來，八〇年代的台灣電影，是非常具有台灣文學味的。

台灣新電影和鄉土文學有極深的淵源，改編自鄉土小說之新電影為數不少，尤其是黃春明的一系列作品更是炙手可熱。「黃春明」三個字，竟然也成為電影重要的「卡司」。黃春明的《我愛瑪莉》（柯一正導演，1984）、《莎啞娜拉，再見》（葉金勝導演，1985）兩書迅速被買下版權拍攝。

---

所編輯的各類詩選在十種以上，對於推廣詩教，頗著績效。

<sup>72</sup>洛夫等著：《他們怎麼玩詩？創世紀五十周年精選》，台北：二魚文化，2004年10月。

<sup>73</sup>盧非易：《台灣電影：政治、經濟、美學 1949~1994》，台北：遠流出版社，1998年，頁279。



而白先勇的小說，改編熱潮起於白景瑞執導的《金大班的最後一夜》(1983)，日後在改編工程上一波三折的《玉卿嫂》(張毅導演，1984)；時代背景完全被更動的《孤戀花》(林清介導演，1985)；同性戀題材的《孽子》(虞戡平導演，1986)，一部接一部開拍。黃春明與白先勇這兩大文學界的改編寵兒，也巧妙地對比出本土與外省、相同與又迥異的文化歷史經驗。

蔡源煌曾經比較過這兩位小說家，說兩人筆下的角色，同樣都是被置於新舊時代夾縫裡的人物。不過黃春明描寫的那些「卑微的、委屈的、愚昧的」小人物，和白先勇筆下經歷京華煙雲的「舊時王謝」，則不相同。<sup>74</sup>

以鄉土文學為例，王禎和小說改編的《嫁妝一牛車》(1984)、《玫瑰玫瑰我愛你》(1985)、《美人圖》(1985)皆是由張美君導演；楊青矗的《在室男》(蔡揚名導演，1984)、《在室女》(邱銘城導演，1985)；王拓的《金水孀》(林清介導演，1987)，也都是當時風潮中被熱切點名的作家與作品。因此黃建業在〈文學電影的兩個啓示〉的文章中提到：「這條路線事實上不再可以用單純的電影藝術創作問題來考慮，因為它已經牽涉到電影文化觀念及其經濟結構的改變。」<sup>75</sup>八〇年代，這段時間的文學改編成電影的熱潮，使得黃春明、白先勇、楊青矗、王禎和、王拓、甚至七等生這些早享文名的大作家的文學地位，非但不會有所減損，反而替他們增加了更多年輕讀者，以及支持者。

八〇年代在文學獎上表現突出的女性作家，當然也不可能在這風潮中缺席。例如：廖輝英小說改編的《油麻菜籽》<sup>76</sup>、《不歸路》<sup>77</sup>。李昂小說在當時被改編成電影的有《殺夫》<sup>78</sup>和《暗夜》<sup>79</sup>文學獎及年度小說入選常客的蕭颯，短短幾年內也有多部作品被改編為電影，包括《少年阿辛》<sup>80</sup>、《我兒漢生》<sup>81</sup>、《我這樣過了一生》<sup>82</sup>、《小鎮醫生的愛情》<sup>83</sup>、《我的愛》<sup>84</sup>。男性作家雖然也有黃凡的得獎小說《慈悲的滋味》(蔡揚名導演，1986)被搬上銀幕，但顯然女性作家的作品，不但在當時多數文學獎佔有鰲頭地位，其內容所觸及的情慾、社會禁忌，更為片商蠢動的主要原因。

不過所有從文學家過渡到電影編劇的女作家裡，最特別的例子當屬朱天文。朱天文與電影的結緣始於她的聯合報散文獎得獎作品《小畢的故事》引發陳坤厚、侯孝賢這對在八〇年代前期以搭檔模式互相合作的導演的興趣，並以聯合編劇的

<sup>74</sup>焦雄屏編，《台灣新電影》，台北市：時報文化出版公司，1988年，頁352。

<sup>75</sup>焦雄屏編，《台灣新電影》，台北市：時報文化出版公司，1988年，頁339。

<sup>76</sup>在1984年由萬仁導演。

<sup>77</sup>在1987年由張蜀生導演。

<sup>78</sup>在1984年由曾壯祥導演。

<sup>79</sup>在1986年由但漢章導演，李昂：《殺夫》是1983年聯合報中篇小說獎首獎得主。

<sup>80</sup>在1985年由張美君導演。

<sup>81</sup>在1985年由張毅導演。

<sup>82</sup>在1985年由張毅導演，原著為蕭颯：《霞飛之家》。

<sup>83</sup>在1986年由邱銘城導演。

<sup>84</sup>在1986年由張毅導演，原著為蕭颯：《唯良的愛》。

形式走入電影界<sup>85</sup>。之後，朱天文所有編劇作品皆是由侯孝賢執導，從《風櫃來的人》(1983)到最近的《千禧曼波》(2001)，已有十一部之多。<sup>86</sup>不過這段電影因緣，並未淹沒朱天文做為一位小說家的身份，遊走在兩界的她有感而發：「把電影的歸給電影，文字的歸給文字。」<sup>87</sup>也讓文學改編電影的化學變化關係，有了可供辯證玩味的空間。

## 第二節 女性作家的崛起及其作品特色

### 一、女性作家崛起的社會文化背景

在一九七九年美麗島事件之後，肅殺的政治氣氛，讓八〇年代的台灣文學，少了男作家陽剛的政治批判作品，卻多了以女性作家為書寫觀點的小說文本。有關政治的敏感題材，男作家們也儘量少接觸，恰巧此時（八〇年代），出現了一批年輕的女性作家，專寫與政治無關的小說作品，有的寫婚姻、有的寫家庭、有的寫男女愛情、有的寫鄉土情懷。她們創作力豐富，因而取代長久以來，由男性作家獨霸文壇的局面。八〇年代女作家的作品，大多都獲得文學獎的肯定與青睞，並在消費市場上引起極大的迴響，且形成一股很大的文學潮流，並延續這股熱潮直至九〇年代。

女作家的崛起，是台灣八〇年代最受矚目的文學現象之一，這批女作家以流暢的、易懂的文字；平鋪直述的敘事觀點；四平八穩的情節架構，來寫作他們的小說作品。她們敘事技巧圓熟，又能以女性敏銳的筆觸，來捕捉細膩的寫實細節。這或許也是她們在出版市場上，屢獲佳績的原因。甚至能在消費市場上，獲得大批讀者的爭相擁護，成為文學界的「當紅炸子雞」，不僅贏得讀者的歡心，作品甚至被改拍成電影。這一批八〇年代女作家，以朱天文、朱天心、袁瓊瓊、蘇偉貞、李昂、廖輝英、蕭麗紅、蕭颯等人為代表。面對八〇年代，灣社會面臨劇烈轉型之際，她們善於使用女性特有的書寫，表達以女性為觀點的小說，是使她們能異軍突起於台灣文壇，且如繁花盛開般的受到大眾歡迎的原因。

接著我們來談女作家崛起的社會與文化背景，有以下幾點因素：

第一、女性高等教育的普及化：社會觀念的開放，公平的聯考制度，給予女性力爭上游的機會。人文學科的養成教育，使女性接觸大量的文藝作品，熟習文學傳統與藝術精神，啟發她們表達技巧，訓練她們斟酌用字，一旦從事文學創作，自然能游刃有餘，而有較大的成就。因此，高等教育是培養女性小說家，角逐繆司恩寵的主要原因。時代的腳步愈近，機會愈形開放，婦女受高等教育者日益增多，女性創作也就愈形興盛。

第二、女性經濟生活的獨立：經濟的獨立，使得女性得以擺脫生活上對父權

<sup>85</sup>《小畢的故事》一片由朱天文、侯孝賢、丁亞民、許淑貞合編。

<sup>86</sup>除了陳坤厚在1984年導演的《小爸爸的天空》(1984)以及在1984年導演的《最想念的季節》兩部之外。

<sup>87</sup>朱天文、吳念真：《悲情城市》，台北市：三三書坊，1989年，頁1。

的依賴，建構自我存在的尊嚴，是女性自我意識覺醒的基礎。台灣過去輝煌的經建成就，婦女人力提供了不可磨滅的貢獻。一如李國鼎所說：「婦女人力逐漸由家庭走入就業市場，直接投入生產活動，這是高度就業國家的潮流所趨。」<sup>88</sup>單身女性在當代社會顯著增加，這批現代女性以其高知識水準、高能力與男性逐鹿主管市場，往往頗有斬獲。婦女就業的意願與機會大幅增加。

第三、女性參與社會活動的能力提高：教育程度提高，使得女性知識大增，視野更為寬闊，不僅能從事高難度的思考，亦能辨明社會體制的合理性。同時，她們參與社會活動的能力相對地增強，因此更有機會，改善自己的社會地位。女性參與的社會服務，除了透過慈善、公益活動外，也透過抗爭實現自己的訴求，例如，婦權運動的參與，要求改善法律中對女性不平等的條文，即是一例。

第四、女性閱讀人口的增加：女性在各個階層，教育程度的普遍提高，經濟條件的獨立，社會參與的增加，創造了大批的女性知識人口，以及她們閱讀的需要。女性閱讀人口的增加，當然也創造了她們強大的購買力，由於男性撤守後，文學領域的消費者，也以女性為大宗，她們的關切，自然左右了文化工業生產和行銷時的考量。

第五、女性評論者的增加：八〇年代出現一批以女性主義為觀點的評論者，透過她們的分析與解讀，在小說中拉出女性意識的紅線，才得以使某些作品，被呈現為屬於「女性的」這文類的出現。女性觀點的評論，在八〇年代中期，隨著接觸到西方女性主義文學批評的女留學生大量返台而出現，她們的專業地位以及學術語言和分析架構，為本土女性文學批評，提供了及時且正當化的效果，也在學院內，開創出更多女性主義批評的專業領域。女性評論者在探討作品問題的角度，也不再侷限於本身性別，也變得尖銳而少顧忌。例如，宋美瑾論蕭颯的〈走過從前〉編序上，她稱女性評論為「金質悅耳的聲音」：

就在這一年，已有較多的女性批評家投入文學批評行列。她們經由女性眼光，實際運用西方女性主義的文學理論，廣泛討論或重新閱讀女作家的作品，並且往往以一種帶有感情和關懷的語言，對這些作品給予適度評估，因而展現一種完全殊異於男性角度的「批評氣質」。

女性評論者能客觀又具權威性的加入，使這塊原本屬於男性文學評論的場域，因為女性作家的作品如繁花盛開，讓這些新興的女性評論者，透過其論析，而讓女性作家，透過女性評論者，其女性主義的思維的啟發，女作家的女性自我意識覺醒，因而讓小說題材擴大範疇，寫作筆觸更寬廣。

第六、兩大副刊成為女作家興起的場域：八〇年代的台灣社會，無論政治、經濟、傳播資訊乃至文化變動，都是變化最大最烈的一個年代，同時也是兩大報副刊的鼎盛時期。因此向陽就說：七、八〇年代的文化副刊競爭，更是把報社對副刊的重視帶到最頂峰，《聯副主編》瘖弦即具體地指出，「報社重視副刊的程度不亞於新聞版，甚至認定副刊的內容與方向攸關訂報率」，堅持副刊的文學傳統，走文藝副刊的傳統典型。而《人間主編》高信疆則強調副刊應該是：「在形式上，

<sup>88</sup>李國鼎：〈台灣婦女人力在經濟發展中的貢獻〉，台北：台大人口研究中心，1985。

它是從文學的筆出發，以多風貌多姿彩的表現，來反映現實，重建人生，帶動文化，甚至發揮出社會整體的批評與創造的功能；在內涵上，這一塊版面也擁有了幾個重要的意義：首先，它是一座橋樑，…一種溝通的工具。其次，它是一扇窗戶，掌握且傳遞了各式不同的訊息…。」堅持走文化副刊的改革派。<sup>89</sup>

讀者忘都忘不了的是，「聯副」和「人間」在為首的眾多「文化副刊」中，所掀起的文化視野的競爭。兩大報副刊競爭激烈，文學獎則是從此延伸出來的戰場。<sup>90</sup>兩大報幾乎成為年輕寫手，晉身文壇最好的也是唯一的管道。文學獎的開辦，便是許多女作家從中脫穎而出的現象。七、八〇年代「副刊」所力捧出的文化明星，肇端於蔣曉雲在一九七六年以〈掉傘天〉奪得「聯合報第一屆小說獎」開始，此後，朱天文、朱天心、蘇偉貞、袁瓊瓊、廖輝英、蕭麗紅、蕭颯等人，也從兩大文學獎中，相繼崛起，成為文壇的新秀，同時也成為八〇年代受矚目的女作家群，因此兩大副刊成為女作家興起的重要場域。

第七、中產階級、都會品味的抬頭：在八〇年代前後，台灣都會文化成形，社會型態的改變，性別關係產生「位置的移動」，八〇年代女作家的作品在「中產階級」、「都會」文化的場域著墨頗多，且較男性作家深入，容易得到在都會就業女性的共鳴。因此放在歷史的脈絡來看，女性作家的出線，最大的意義可能在於象徵中產階級、都會品味的抬頭。隨著工商社會的發展，婦女除了傳統賢妻良母的角色之外，身兼職業婦女的人口比例也大幅增加。在羅曼蒂克的愛情故事背後，女性更要面對婚姻的現實面，女性開始有了自我意識的領悟，自我存在價值的自覺。八〇年代的女性小說家，也試著從生理、心理、文化制約的差異出發，藉由書寫女性身體、情慾，探究屬於女性的細微情感。對於女性而言，自我剖析的過程，具備重要意義。這象徵女性的書寫，開始以女性為主體，並將自身所處的時代、社會以及生活環境，透過小說文本的進行，文字書寫，牽連出她們各自對生活的關懷、對歷史和文化的批判思維，或者是深化自我的定位種種可能。

第八、提倡女性主義的風氣成熟：八〇年代的女性小說家，為何能以小搏大，「異軍突起」呢？應該是和當代台灣女性主義的提倡有密切的關連。陳玉玲就說：「從女性主義的角度來看，這一批女作家，成功地以情慾顛覆國族政治的書寫，為性別的書寫掙得更廣闊的天地。」<sup>91</sup>當代女性主義的流派眾多，但基本上都服膺女性主義的啟蒙者西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）所指出的：「女性不是天生的，是被文化和語言構造的結果。女性是被男性文化想像和價值取向所造就出來的。」<sup>92</sup>這樣的思考啟發，讓台灣女性主義思潮的發展，不僅與國際性的後現代、後結構、後殖民主義等哲學思潮，有密切的發展關係，更重要的是，台灣的女性主義運動，將婦女面臨的問題與困境，從個人層次提昇到社會層次，深刻的反省在台灣父權

<sup>89</sup>參見：向陽：〈「副」刊「大業」：台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，台北：聯合報「世界中文報紙副刊學術研討會」。亦收入痲弦、陳義芝編，《世界中文報紙副刊學綜論》，台北：行政院文建會，1997年，頁117~135。

<sup>90</sup>當時的兩大報系《聯合報》和《中國時報》分別於一九七六年和一九七八年設立文學獎，成為主導台灣文學風氣的重要機構。參見：向陽：〈「副」刊「大業」：台灣報紙副刊的文學傳播模式分析〉，台北：聯合報「世界中文報紙副刊學術研討會」。亦收入痲弦、陳義芝編，《世界中文報紙副刊學綜論》，台北：行政院文建會，1997年，頁117~135。

<sup>91</sup>陳玉玲：〈台灣女性主義思潮的發展〉，《文訊雜誌》，1996年5月，頁35~37。

<sup>92</sup>荒林、王光明《兩性對話》，北京：中國文聯出版社，2001，頁3。

體制的社會結構下，兩性互動不平等的結構根源與模式中。並希望消除在父權體制下，遍存於各個制度領域內的性別歧視，並促進女性之意識覺醒。

第九、大眾文化工業的形成：八〇年代隨著政治、經濟、社會、教育……一連串的開放改革，使台灣社會邁向更自由、更民主的坦途，多元化的社會型態也因此慢慢地跟著成形。<sup>93</sup>這種現象反應在文學市場上，即是八〇年代的書籍出版與零售起了很大的變革。連鎖書店的出現，提高了書籍的流通量，書籍的宣傳行銷備受重視，書店推出的排行榜更成為炒作新書知名度的利器。因此書籍開始注重企劃包裝、行銷、宣傳。此外，出版市場不但有更多出版社投入而形成激烈的競爭，他們更極力開發新的讀者群及讀者品味，並針對特定讀者群及品味階層，設計迎合其喜好的產品，因此書籍的寫作成為生產過程的一部分。因此，書籍出版走向多元化、專精化，商品多元化現象。在文學市場上也可以看到這股多元化的趨勢相應地出現，大眾的品味左右了出版商的出版慾望。讀者的口味面對這多元化的文學作品，在選項增加的同時，也變得多樣且捉摸不定。因此書市的銷售狀況及閱眾的口味，讓文學也走向一個大眾化的過程。「輕文學」也在此時蔚然成風。詩人痲弦形容輕文學是：「短短的篇章，甜甜的語言，淡淡的哀愁，淺淺的哲學。」而這樣的文學風潮，因此引起呂正惠在〈台灣閩秀文學的社會問題〉所批評的：

如果說，現在的「有志青年」有他們特殊的讀物，現在的「知識少女」也需要她們的精神糧食。當代的閩秀文學是寫給這些「知識少女」看的。在「有志青年」逐漸熱中政治、拋棄文學之後，「知識少女」已成為最主要的文藝讀者。<sup>94</sup>

對於呂正惠這些男作家的焦慮偏見式的看法，張小虹於「台灣百年女性文學研討會」中則談到：「女性與不斷越界的大眾文化，在文學的正典化的過程，常有人會去界定何謂純文學與大眾文學。一般認為大眾文學是『雜』的，因為它是邊緣模糊的、可不斷流動的，在台灣的文學正典化中，大眾文學是一直很不被看重的。但在台灣八〇年代的文學起了一個在生產與消費上很大的轉變，連鎖書店與暢銷排行榜的興起造成了文學生態的劇烈改變，有趣的是，大眾文化、商品文化一直便充滿了陰性的想像。文學常被看作是女性陶養性情的必需品。西方小說的興起更是脫離不了女性讀者的參與。在台灣的大眾文學裡以往會用『閩秀作家』，現在則常用『暢銷女作家』來做性別上的區隔。當這些在大眾文學領域有好的表現的女作家，事實上早已經被流放到純文學領域的更外緣去了。」<sup>95</sup>

張小虹的感嘆不是沒有原因的，當一位女性作家成為暢銷作家後，就淪為男性作家眼中的大眾文學作家。因此，大眾工業的興起，雖讓八〇年代的女作家書寫，也有了魚幫水、水幫魚的效果，但將女作家的地位放在文學史的脈絡來看時，卻也讓女性作家的作品長期被忽略與去經典化的現象出現。

<sup>93</sup>「經濟快速成長的結果，提早加速進入丹尼爾·貝爾 (Daniel Bell) 所謂的「後工業社會」；後工業社會的時間被縮短了，空間卻擴大。」參見丹尼爾·貝爾著、趙一凡等譯：《資本主義文化矛盾》，三聯書店 1989 年，頁 137。

<sup>94</sup>呂正惠：〈台灣閩秀文學的社會問題〉，《小說與社會》，台北：聯經出版社，1988 年，頁 135。

<sup>95</sup>潘弘輝整理：〈台灣百年女性文學研討會會議記錄〉，自由時報副刊，2001 年 3 月 24 日。

第十、「三三」<sup>96</sup>與「張派」<sup>97</sup>的影響：在談八〇年代的女作家時，就不能把「三三」、「張派」（胡調）與女作家的關係及影響，略而不談。「三三」這個橫亙於七〇年代後期到八〇年代初的文學團體，由於成員中多人透過當時的兩大報文學獎嶄露頭角，延續成八〇年代女作家群。八〇年代的女腔女調自成一股潮流，無論作品中的女性意識著墨的深淺，但女性書寫得以掙脫一向的被男性詮釋的立場，自說自話，便已為女性取得一定的發言空間。從蔣曉雲以《掉傘天》迅速成名，到蕭麗紅以《桂花巷》竄紅文壇，以及被王德威列入「張腔作家」的袁瓊瓊的〈自己的天空〉，蘇偉貞的〈陪他一段〉、〈紅顏已老〉、〈世間女子〉陸續得獎，加上私淑張愛玲的朱家姐妹，她們曾從不同方面浸染了「張愛玲」的流風餘緒，也曾深深嵌合於主導文化與通俗文化的互動機制之中。<sup>98</sup>在小說風格上被點名為張派傳人的蔣曉雲、蕭麗紅、蘇偉貞、袁瓊瓊，事實上由於各種因緣際會，情感上都親近朱西甯一系。<sup>99</sup>在整個張愛玲典範形塑的過程中，從六〇年代夏志清的慧見，到七〇年代末朱西甯和「三三」的推波助瀾，無疑是極重要的關鍵。王德威在〈張愛玲成了祖師奶奶〉一文中就認為：「八〇年代以朱西甯為首的『三文學集團』及後來被歸類為『閨秀文學』，（如：朱天文、朱天心、袁瓊瓊、蘇偉貞、蔣曉雲等人），皆被視為張派傳人主力。」七〇年代末到八〇年代，張愛玲熱結合兩大報文學獎與「閨秀文學現象」延燒了十數年。陳芳明指出：「張愛玲文本的邊緣性格，是一種典型的『後殖民呈現』。」<sup>100</sup>邱貴芬與張誦聖同樣的也指出，張愛玲猶如一個超級文化符號，延續「想像中國」的欲望，等同於一種文化懷舊，使得張派傳人的主力集中在中產階級，尤其是眷村第二代女作家。<sup>101</sup>張愛玲是不是真的成了女作家們「作者焦慮」（anxiety of authorship）下的「典範前輩」，這點我們可在商榷，但可以了解的是三三集團與張愛玲的影響，卻是讓八〇年代的女作家崛起的重要社會文化背景。

隨著臺灣政治解嚴，經濟起飛，那「惘惘的威脅」，終要觸動感性知性理性的交相辯證，為盤繞於家國鄉土都市想像間的各種複雜情結，進行細緻多樣的觀照

<sup>96</sup>「三三」集團取「正當少年，天地也要驕縱三分」的意。書寫的題材是炎黃歷史、神州血淚；大時代和小兒女雜糅；文字特色是嫵媚又鄭重，影響其風格的主要人物之一有胡蘭成，當然在文壇都稱「三三」是「張系嫡系傳人」。其中的核心人物是：朱天文、朱天心，袁瓊瓊、鍾曉陽也是其中一員。

<sup>97</sup>王德威，〈張愛玲成了祖師奶奶〉一文：「張腔」（或稱「張派」）所下的定義：「平劇圈裏有張腔（張君秋），四〇年代風靡一時，至今仍是四大名旦以外，傳唱不輟的主要腔派。小說界也有張腔，肇始者不是別人，正是張愛玲。」

<sup>98</sup>王德威：〈張愛玲成了祖師奶奶〉，《小說中國—晚清到當代的中文小說》，台北：麥田出版，1993年。

<sup>99</sup>蔣曉雲、蔣家語都是朱西甯在文藝營中賞識的學生，一九七六年聯合報第一屆小說獎，得獎者除蔣曉雲外，又有朱天文、朱天心，朱西甯因任評審而受爭議。蘇偉貞和蕭麗紅、陳玉慧（阿洛）也都是朱西甯賞識提拔的學生。

<sup>100</sup>陳芳明：〈張愛玲與台灣文學史的撰寫〉，此文先後收入《中外文學》27卷6期，1998年，12月以及《閱讀張愛玲—張愛玲國際研討會論文集》，台北：麥田出版，1999年。和陳芳明：《後殖民台灣》，台北：麥田出版，2002年。

<sup>101</sup>邱貴芬：〈從張愛玲談台灣女性文學傳統的建構〉，原發表於一九九六年，收入《閱讀張愛玲—張愛玲國際研討會論文集》，台北：麥田出版，1999年。和邱貴芬：《仲介台灣、女人》元尊出版社，1997年。

張誦聖：〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲熱」〉，原以英文寫成於1988年；〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，原作於1992年。二文現俱改寫為中文，收入張誦聖：《文學場域的變遷》，聯合文學，2001年。

與反思。但「三三」、「張派」（胡調）的遺風，卻也曾經那樣深刻的在八〇年代的女作家身上烙印著，並綻放出耀眼的光芒，我們不得不正視其影響力。

## 二、八〇年代受到矚目的女性作家及其文學風格

台灣女性就業和受教育的機會大幅提升，八〇年代的女性文學水到渠成的發展到了一個高峰期。女作家的創作興盛如「雨後春筍」，已蜚聲文壇的有廖輝英、李昂、蘇偉貞、蕭麗紅、蕭颯、蔣曉雲、袁瓊瓊、朱天心、朱天文等人。這一批女作家的作品，相當程度的提到了關於「女性議題」的討論。例如，女性的覺醒意識、對父權社會反叛性格的形成、對自我事業觀念的建立、性觀念的開放、女性小說中的鄉愁等等。

本小節筆者針對八〇年代受到矚目的女性作家及其文學風格，進行論析。不過論析範圍，以八〇年代被統攝為閨秀文學系譜或專以文學獎崛起的女作家為論述中心，依序討論朱天文、朱天心、蘇偉貞、袁瓊瓊、蔣曉雲、李昂、廖輝英等七位女作家作品及其文學風格。<sup>102</sup>

### （一）作家臉譜：短暫、耀眼的蔣曉雲

蔣曉雲，一九五四年出生，湖南省岳陽縣人，筆名樂安、小云。國立臺灣師範大學教育系畢業、加洲大學洛杉磯分校教育碩士，曾任民生報兒童版主編、「王子」雜誌主編，赴美後，曾任職文化公司、電腦程式設計工程師等。蔣曉雲寫作文類以小說、兒童文學為主。她的小說特別重視愛情與婚姻的描述與轉折，在技巧的表現上，超脫語言的習慣用法，透過變化多端的敘述以及懸疑氣氛的經營，使得她的小說充滿新鮮的刺激。蔣曉雲在台灣文壇迅速躉紅，蔣曉雲在一九七六年以〈掉傘天〉奪得聯合報小說獎的二獎（首獎從缺），接著一九七七年的《樂山行》<sup>103</sup>及一九七八年的《姻緣路》<sup>104</sup>更連續獲頒聯合報的小說大獎，值得注意的是，蔣曉雲的成名，與喜愛張愛玲文風，且頗有左右當時台灣文壇之力的夏志清，朱西甯的大力提拔脫不了關係。夏志清在《姻緣路》的序言：「民國六十五年中秋節寫『蔣曉雲的小說』那篇評文時，朱西甯僅看過了她已發表的五篇（〈隨緣〉、〈宜家宜室〉、〈驚喜〉、〈掉傘天〉、〈口角春風〉），但即毫無猶疑地肯定她為張愛玲，潘人木之後『無人可及』的言情小說家，盛讚其語言之『清麗閃爍』與其行文思路之『交織緊密和靈活暢』。」

夏志清不時把蔣曉雲與張愛玲相提並論，張愛玲成為衡量蔣曉雲文學成就的重要標竿。不過從夏志清對蔣曉雲作品的賞識可看出一些訊息：第一、蔣曉雲能

<sup>102</sup> 將蔣曉雲、朱天文、朱天心、蘇偉貞、袁瓊瓊等人，依序並述的原因，是她們常被列為張派傳人，而李昂與廖輝英是被列為社會寫實派的八〇年代女作家，筆者依此文學脈絡，安排此七位女作家的出場。

<sup>103</sup> 夏志清說：「我身為『聯合報』小說獎的評審委員，讀了三十篇入圍作品後，也毫無猶疑地圈選蔣曉雲〈樂山行〉為首獎小說，因為憑其技巧之圓熟文筆之細緻，其他廿九位作者都不能同她相比的。參見蔣曉雲：《聯合報六八年度中篇小說獎作品1—姻緣路》，台北：聯經，1980年，頁1~3。

<sup>104</sup> 朱西甯同我（夏志清）同為「聯合報」中篇小說獎評審委員，決選首獎作品為蔣曉雲的「姻緣路」。參見蔣曉雲：《聯合報六八年度中篇小說獎作品1—姻緣路》，台北：聯經，1980年，頁1~3。

透過得獎建立文名，主要因為她能得當時文壇名人，報系文學獎主審（夏志清，朱西寧的賞識）。第二、夏、朱對蔣曉雲的伯樂之情，主要是因為蔣曉雲的文字洗練，直逼張愛玲。蔣曉雲在創作力最旺盛的時候去了美國，然後就不再創作，令文壇遺憾之至。蔣曉雲也是當年文學獎常客，短中篇都擅長，且篇篇都精彩。蔣曉雲在八〇年代女作家中，耀眼而短暫的寫作生涯，也是另頗多讀者感覺惋惜之處。

接下來談蔣曉雲的文學特色：

第一個文學特色是用「嘲諷」的語氣寫愛情：蔣曉雲像張愛玲一樣，蔣曉雲少用直敘和理想化的方式處理情愛故事。兩者皆慣用超然嘲諷的語氣，正式情感賴以滋生的物質條件，並發出（故作）世故的訕笑。別的作家可能寫成悲劇的素材，在她筆下反而成爲黑色幽默的小品喜劇。透過對若干特定浪漫模式的仿擬，解構俊男美女的形象與愛情的崇高化。

第二個文學特色是平鋪直敘的對話：蔣曉雲比起張愛玲，更徹底把日常生活的瑣碎與庸俗，栩栩如生地描寫出來。雖然男女主角對情感的支出損益同樣斤斤計較，張愛玲的小說人物以擅講文藝腔對話調情、心理轉折細密繁複見長，蔣曉雲的主角對白平淡尋常，甚至有些無厘頭式的突梯滑稽，人物心理描寫雖精微，但不超乎一般料想的變化反應。

第三個文學特色是創作沒有「未來」的人物：蔣曉雲的伯樂夏志清指稱，她的小說是沒有理想的下一代，可謂一言中的。蔣曉雲竟鍾情一群胸無大志、連對戀愛婚姻都不抱理想女子。《姻緣路》最能咀嚼箇中三味。一如范銘如所云：「《姻緣路》適赤裸暴露出女性求偶『天路歷程』的辛苦及荒謬，揭穿現代愛情論述的虛矯偽善。蔣曉雲刻意地嘲擬許多愛情敘述裡的經典橋段，在現代情侶操練下扭曲質變。」<sup>105</sup>例如，「月娟胃病時，未婚夫坐來床邊深情地說：「將來我們兩個人，最好妳能先死……」（《姻》，頁18）這段從〈林覺民與妻訣別書〉裡挪移出來的效果暨爆笑且諷刺：這個「至情」男子活生生地與未婚妻訣別，另選一名更年輕乖巧的女子；月娟的第三任情人，會遵照流行的調情守則經營氣氛：包括「約會的當天寄出一封限時專送，裡面只有一張上面畫卡通的那種書籤，上書『想妳！』。」（《姻》，頁63）但這些都只是浪漫招數，與盟誓婚約無關。雖無意否定愛情與婚姻的價值，蔣曉雲確在仿擬中，去其神聖化的指涉。情愛雖不至於成爲去深度的符徵，卻也支解破碎，揭露其尋常猥瑣的凡相。

## （二）作家臉譜：華麗與蒼涼的朱天文

朱天文，山東臨朐人，西元一九五六年八月二十四日出生於高雄縣鳳山的黃埔新村，是名作家朱西甯<sup>106</sup>與翻譯家劉慕沙的長女。朱天文高中，就讀中山女高，

<sup>105</sup>范銘如：〈由愛出走—八、九〇年代女性小說〉，《眾裏尋她—台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002年，頁158。

<sup>106</sup>朱西甯（1927-1998），山東省臨朐人，杭州國立藝專肄業，後投筆從戎。1947年在南京《中央日報》副刊發表第一篇小說〈洋化〉，1949年來臺後勤於寫作，產量甚豐。他以嶄新、豪放的手法所



在高一暑假完成第一篇作品〈強說的愁〉與第二篇作品〈仍在殷勤地閃耀著〉，展開作家生涯。<sup>107</sup>一九七四年，朱西甯為寫張愛玲的傳記，帶著朱天心到文化大學拜訪胡蘭成，<sup>108</sup>（胡是張愛玲的前夫，曾是汪精衛手下的第一才子，從此與朱家往來密切，並成為朱家姊妹的精神導師），尤其是對朱天文造成深遠的影響。大三時，與馬叔禮、朱天心等人在皇冠平鑫濤的支持下，開始創辦《三三集刊》；<sup>109</sup>一九七九年，畢業後一年成立「三三書坊」，投身出版業務。同年，朱天文出版第一本散文集《淡江記》。一九七九與一九八〇年兩度至日本拜訪胡蘭成，這兩次訪日也成為朱天文的成人禮與寫作歷程的轉捩點。<sup>110</sup>一九八一年創辦《三三雜誌》。<sup>111</sup>同年（一九八一年）與丁亞民、朱天心、周平等寫電視劇劇本《守著陽光守著你》；<sup>112</sup>一九八二年，朱天文以〈小畢的故事〉獲得聯合報「愛的徵文」佳作，並於報上刊載；<sup>113</sup>一九八三年寒假，《小畢的故事》上映，電影叫好叫座，影響了往後數年的國片製片風氣。<sup>114</sup>朱天文與侯孝賢成為最佳拍檔，<sup>115</sup>其中《悲情城市》勇奪當年威尼斯影展金獅獎，使得侯孝賢成為台灣第一位奪得國際級大獎的導演。而朱天文的編劇功力更是在一九八四與一九八五年，連續兩年獲得金馬獎的肯定。<sup>116</sup>在

---

寫的鄉土故事，顯示了及敏銳的觀察和想像力，以及深厚的中國人文思想，著作甚豐。參見行政院文化建設委員會，《中華民國作家作品目錄》，台北：文訊雜誌，1999年，頁408。

<sup>107</sup>朱天文：〈燙手的熱山芋〉，《小畢的故事》，台北：遠流出版社，1992年，頁161~162。

<sup>108</sup>胡蘭成，生於1906年，浙江鹹縣人，小學畢業後到杭州蕙蘭中學唸書，二十一歲赴北平，在燕京大學副校長室作文書抄寫工作，並旁聽該校課程。北伐後回家任教，輾轉當了五年教員。但他對政治、時局十分關心，自負大志。1936年便兵諫中央政府抗日，且鼓吹對日抗戰，但不可被地方軍人利用為對抗中央的手段，為此被第四級團軍總司令部軍法審判，監禁33日，後白崇禧將軍幫忙才得以脫險。因此受到各方注意，汪派背景的《中華日報》聘他做主筆。後抗戰開始，南京政府成立，胡蘭成成為汪精衛政府的幕僚，但在權力鬥爭中，逐漸遠離政治核心，甚至因為發表了一篇與汪政府立場不一致的文章，在日本造成頗大的影響，被汪政府拘提，險些喪命，幸得日本軍人出面施壓，才得以保命。後來與主張對中國撤兵的日本官員來往密切，並到武漢接辦《大楚報》，籌辦一個軍事學校。抗戰勝利後，胡蘭成聯合武漢當地的軍方，拒絕國府接收，形成13天的武漢獨立，最後還是倉皇出亡。參見劉叔慧：《華麗的修行—朱天文的文學實踐》，台北：淡江大學中文研究所，1995年，頁5~6。

抗戰勝利流亡日本，始習日文，結交大數學家岡潔與諾貝爾獎得主湯川秀樹，遂成就其學問體系。中文著作《山河歲月》、《今生今世》、《革命要詩與學問》、《禪是一枝花》、《中國禮樂》、《中國文學史話》、《今日何日兮》等。參見：胡蘭成：《今生今世》，台北：遠流出版社，1991年。

<sup>109</sup>朱西甯等著：〈朱天心經歷〉，《小說家族》，台北：希代出版社，1976年2月，頁296。

三三集刊的主要成員：朱天文、朱天心、馬叔禮、謝才俊、林端等人；「三三」的意思是：第一個三為三民主義，第二個三是三位一體。

<sup>110</sup>朱西甯等著：〈朱天文經歷〉，《小說家族》，台北：希代出版社，1976年2月，頁291。

<sup>111</sup>在「三三時期」，他們組讀書會、辦合唱團，還到許多校園演講，曾形成「三三式文風」，主要宣揚傳統中國文化。

<sup>112</sup>朱天文：〈下海記〉，《小畢的故事》，台北：遠流出版社，1992年，頁22。

<sup>113</sup>〈小畢的故事〉一文，引起侯孝賢與陳坤厚的注意，也使得朱天文進入電影劇本創作的領域，成為台灣新電影的重要編劇。

<sup>114</sup>陳儒修：（英文原著），羅頗誠改編翻譯，〈陳坤厚〉，《台灣新電影的歷史文化經驗》，台北：萬象圖書，1993年，頁174。

<sup>115</sup>朱天文與侯孝賢共同合作的電影包括：《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）、《戀戀風塵》（1986）、《尼羅河女兒》（1987）、《悲情城市》（1988）、《戲夢人生》（1993）、《好男好女》（1995）、《南國·再見南國》（1996）、《海上花》（1998）、《千禧曼波》（2001）等。

<sup>116</sup>朱天文於1984年以《冬冬的假期》獲得金馬獎最佳改編劇本；1985年以《童年往事》獲得金馬獎最佳原著編劇。參見林文淇、沈曉茵、李振亞等編著：〈侯孝賢作品年表〉，《戀戀人生—侯孝賢電影研究》台北：麥田出版社，2000年，頁373~374。

忙碌的電影編劇工作之餘，朱天文仍不忘情寫作。早期朱天文的作品，以短篇小說為主，直到一九九一年完成《戲夢人生》一書後才真正實現朱天文寫作長篇小說的想法。雖然，朱天文近期創作以電影劇本為主，<sup>117</sup>自我創作的部分幾近「停工」。<sup>118</sup>目前專職寫作與電影編劇。在電影《千禧曼波》上映時，朱天文接受的訪問中國時報訪問時提到，正在編寫新作〈聶隱娘〉。<sup>119</sup>著作有散文集《小畢的故事》、《三姊妹》、《下午茶話題》等；小說集《最想念的季節》、《炎夏之都》、《世紀末的華麗》等。

朱天文的小說創作在《炎夏之都》之後，引起較多評論者的討論，例如：詹宏志在〈一種老去的聲音〉一文中認為，《炎夏之都》為朱天文小說的轉捩點。<sup>120</sup>朱天文早期作品有濃厚的眷村氣息，寫出眷村的哀樂人生，朱天文的寫作風格相當程度地受胡蘭成和張愛玲的影響。<sup>121</sup>而到一九九〇年的《世紀末的華麗》一書問世，引起文評家高度的重視與討論。例如，黃錦樹就認為，「朱天文的少作和其妹朱天心類似，以浪漫愛情和個人狹隘生活經驗為主要題材。……一九九〇年的《世紀末的華麗》標示了朱天文寫作生涯的另一階段，從此之後朱天文的文字世界流露出滄桑與荒涼。」<sup>122</sup>其創作美學與信念在一九九四年獲得時報百萬小說大獎的《荒人手記》裡更見進一步發揮。（例如：寫作技巧、同性戀議題、張愛玲與胡蘭成對她的影響、國族議題等）王德威就如此評論朱天文的《荒人手記》：「瀟灑小說中的情色慾望，其實是轉嫁了她當年的政治慾望。而兩者基本上都是美化了的詩學慾望。」<sup>123</sup>

接下來談朱天文的文學特色：

第一個文學特色是以家庭、眷村<sup>124</sup>為書寫背景：家庭對朱天文的文學創作影響甚鉅。包括承襲朱西甯嚴謹的創作態度、<sup>125</sup>書香世家的耳濡目染、<sup>126</sup>家人對作家身

<sup>117</sup>這期間朱天文出版和電影相關的書籍有：

《好男好女》，台北：麥田出版社，1995年。

《極上之美—海上花電影全記錄》，台北：遠流出版社，1998年。

《千禧曼波》，台北：麥田出版社，2001年。

<sup>118</sup>朱天文的父親朱西甯在1998年3月21日過世，朱天文在近期幾篇散文作品皆以父親朱西甯為其創作主題。

<sup>119</sup>盧悅珠：〈「千禧曼波」發行中英文對照劇本朱天文用超少對白編寫萬言書〉，《中國時報》，2001年10月29日，26版。

<sup>120</sup>詹宏志：〈一種老去的聲音〉，《世紀末的華麗》，台北：三三書坊，1990年8月，頁7~14。

<sup>121</sup>朱天文在王德威所主編的「當代小說家系列」的《花憶前身》一書裡，發表了一篇自序〈花憶前身—記胡蘭成八書〉，完整地交代了她與張愛玲、胡蘭成之間的「情誼」，以釐清許多評論者的諸多臆測之言。

<sup>122</sup>黃錦樹：〈神姬之舞—後四十回？（後）現代啓示錄？〉，《花憶前身》，北：麥田出版社，1996年，頁266。

<sup>123</sup>王德威：〈序論：從〈狂人日記〉到《荒人手記》〉，《花憶前身》，北：麥田出版社，1996年10月，15。

<sup>124</sup>國民黨政府為換取忠誠而給予眷村的照顧，的確贏得眷村中的軍民強烈的認同。北自石門、南迄恆春的數百個淺門淺戶的眷村，濃郁的眷村味，瀰漫全台。眷村中對於袍澤、同學關係的強調、共同苦難的經驗與記憶、自成一個不與外界聯繫的單位，在相較於眷村外的本省文化，都增加了眷村居民的凝聚力與某種程度的孤立性。參見柴雅珍：《戰後台灣「外省人」的塑造與變遷（1945-1987）》，中：東海大學歷史研究所，1997年6月，頁93~98。

<sup>125</sup>在朱家，寫作是大事，在朱天文姊妹還小時，每當朱西甯要寫作，劉慕沙便會將姊妹帶出門好

份的敬重、<sup>127</sup>與朱天心在文學創作上的切磋之情。<sup>128</sup>朱天文的眷村生活正如同她在〈我歌月徘徊〉中的描述：「眷村的生活，變成一種顏色，一段曲調，一股氣味，永遠留在生命的某一處了，稍一觸動，就像錢塘潮的排山踏海襲來。」<sup>129</sup>從《喬太守新記》迄《炎夏之都》橫跨十年的寫作歲月（1977~1987）朱天文所寫的主題皆為廣義的家族記憶。<sup>130</sup>如詹宏志在〈一種老去的聲音〉所說：「朱天文在《世紀末的華麗》這本短篇小說集中所收入的作品，『寫出了年紀』」<sup>131</sup>、「何以這回朱天文寫的這般蒼老？」<sup>132</sup>原因在於《世紀末的華麗》一書中，主角皆為外省族群。<sup>133</sup>也因眷村題材的因素，朱天文的給人一種「蒼老、滄桑」的基調。朱天文不自覺地承續了第一代外省族群的滄桑所致。解嚴以來，眷村成為歷史，外省第二代作家歷經信仰幻滅的過程。如彭小妍所說：「面對新興的國族論述以及突然被排擠的身分，縱有焦慮不安，卻也是他們創作的原動力。由於常處於邊緣心態，如同薩伊德所描繪的被放逐的知識分子，他們能見常人所不能見；舊與新的國族神話、自身的心路歷程，都成為他們作品檢討批判的對象。」<sup>134</sup>

朱天文自己也說：「前後在眷村裏生活了十四年，這些特定的生長背景，成為我寫作上很大的資源和動力。」<sup>135</sup>雖然在〈炎夏之都〉之後，朱天文開始將焦點轉向「都會」，而朱天文小說中反覆出現的「眷村」，少女時期的「三三」，漸漸被迅速改變的政治生態和迅速膨脹的都會文明所取代。同時也在她寫實色彩明確的小說和戲劇作品，開始在記錄童年、告別童年，「眷村」色彩逐漸從朱天文小說舞台退場，但並未消失。「眷村」成為重要道具，在朱天文後期小說中，忽隱忽現的扮演象徵性的角色。

---

讓他可以專心寫作。參見朱恩伶：〈林海因·劉慕沙·小民〉，《中國時報》，1992年5月8日，43版。

<sup>126</sup>「我至今記得父親把我抱在膝上背誦的古詩十九首和琵琶行。」參見朱天文，〈朝陽庭花聞兒語〉，《小畢的故事》，台北：遠流出版社，1992年，頁40。

「我坐在父親膝上和書桌之間，桌上攤著稿紙跟唐詩三百首，父親把長恨歌一句句講述給我聽，至今我記得父親下巴抵觸到我頭頂的實感。」參見朱天文：〈童騷時期的一點文學因緣〉，《聯合報》，1990年8月16日，29版。

<sup>127</sup>「與爸爸媽媽，只覺是文學上的同道有與謀，平手待平手的，更似君子之交淡如水的親而不熱。……他們當我大人、當我文章之士敬重」參見朱天文：〈雲上遊〉，《小畢的故事》，北：遠流出版社，1992年，頁66。

<sup>128</sup>在〈如是我聞〉中，朱天文寫出對朱天心的創作能力的肯定：「同為創作者，會格外的驚心。」參見朱天文：〈如是我聞〉，《三姊妹》，台北：皇冠出版社，1985年，頁32。

<sup>129</sup>朱天文：〈我歌月徘徊〉，《小畢的故事》，台北：遠流出版社，1992年，頁78。

<sup>130</sup>黃錦樹說：「朱天文在寫外省族群在台灣的生活、處境，及記憶—以長姊的優勢寫出的父母親的私奔、父親與他的袍澤之間的情誼及他們各自落地生根之後的家庭故事、他們的子女之間的交往互動、母親娘家的家族故事，以及她向讀者轉述做為小說家的父親在他誕生之初尚未有記憶之際以她的口吻載錄下的她個人的『史前』記憶、存在之證言。」參見黃錦樹，〈神姬之舞—後四十回？（後）現代啓示錄？〉，《花憶前身》，台北：麥田出版社，1996年，269頁。

<sup>131</sup>詹宏志，〈一種老去的聲音〉，《世紀末的華麗》，台北：三三書坊，1990年8月，頁7。

<sup>132</sup>另外，詹宏志認為朱天文之所以如此表現是「四字頭的生存空間被五字頭乃至於六字頭的壓縮所致。」參見詹宏志，〈一種老去的聲音〉，《世紀末的華麗》，台北：三三書坊，1990年8月，頁7。

<sup>133</sup>除了〈紅玫瑰呼叫你〉的主角設定為韓國華僑與〈恍如昨日〉中主角無法判定外。

<sup>134</sup>彭小妍：〈後設美學和後現代性：解嚴後臺灣小說研究〉。

<sup>135</sup>黃秋芳：〈在文學之外—朱天文走過「炎夏之都」〉，《自由青年》（台北：自由青年社，1988年1月），頁38~39。

而眷村生活或眷村子弟<sup>136</sup>是朱天文的小說中，最常論述的對象與主題。「眷村」在台灣大環境中自成一國，戰後成長的作家對故國的想像，對國族歷史的嘔歌，完全由文字構築而成。

第二個文學特色是「張腔胡調」的遺風：朱天文第一次接觸到張愛玲的小說，是經由朱西甯的介紹，<sup>137</sup>朱天文說明了張愛玲對他的影響：「被她的炫爛華麗的文采迷住。從國中、高中到大學我變成了張迷……再加上朱西甯當年一路就只帶著一本張愛玲的《傳奇》走過烽火遍地的來到台灣。這一段淵源使得張愛玲在我心中成為對父親的崇拜、親人的思慕、甚至鄉愁中國，整個結合起來的一個巨大影響。」<sup>138</sup>張誦聖在論及張愛玲對八〇年代女作家們（如朱天文等）的寫作影響時，曾提及：「張愛玲寫作中悲觀的譏諷手法吸引著她們，但卻被轉化為頗為正面的人生觀。主要原因便在於她們世代集體經驗強調群體和諧，而此世代為戰後嬰兒潮出那段時間的中產階級—很多人還是在人際關係特別密切的眷村裏長大的一對自己成長的社群有很強的情感認同。」<sup>139</sup>

另一位影響朱天文甚鉅的便是胡蘭成。<sup>140</sup>胡蘭成的文采甜膩嫵媚，所見所思，有「感時憂國」的文學正統。胡蘭成與張愛玲的情緣，雖曇花一現，卻使張成為胡創作的重要繆思。

而朱天文的家學淵源，使其早熟讀張愛玲，後又受胡的點撥，而增添了一番明艷流轉的「正氣」。王德威辨認為朱天文的作品是「張、胡二者的聲音，藉由年輕作家文字爭取發言權。」<sup>141</sup>一九七七年，朱天文、朱天心等人，因受到胡蘭成的感召，認為「喚起三千個士，中國就有救了。」<sup>142</sup>因此辦起《三三集刊》、《三三雜誌》，還到各大專院校、高中等演講，與舉行近乎講古、說書等輔助文學推廣的工作。「三三」的確吸引了許多學子的加入形成「三三式文風」，並與「神州詩社」在台北都會區與鄉土文學抗衡。<sup>143</sup>

<sup>136</sup>眷村多依附在各軍駐地旁，並且以軍種（如空軍一村、陸光新村等），或文宣代號（如莊敬新村、中興新村等）為名。大致而言。受到軍隊整編與調動等考量因素的影響，大部分眷村所聚居都是相同軍種的家眷，而其彼此之間因此發展出稍異的風格特色。參見蔡淑華：《眷村小說研究—以外省第二代作家為對象》，政治大學中國文學系碩士論文，1999年6月，頁18。

<sup>137</sup>在一篇訪問稿中，朱天文也提及這段往事，並說明當時是唸國一的時候。「一天父親從他房門背後的櫥裏拿出此書給我，說：「這本書很好，你可以看。」當時我並不知張愛玲是誰，沈從文是誰，既然父親說好，想必是好的。特別是，那門後的五斗櫥櫃，一向收藏著家中重要東西，……」、「這般難以言喻的因素加起來，我立刻也成了張迷家族的一員。……所以張愛玲，不只是文學上的，也是父親鄉愁裏的，愁延子孫，日益增殖成為我的國族神話。」張大春訪問，王之樵記錄整理：〈如何與張愛玲劃清界線—朱天文談《張愛玲短篇小說集》〉，《中國時報》，1994年7月17日，39版。

<sup>138</sup>張大春訪問，王之樵記錄整理：〈如何與張愛玲劃清界線〉，《中國時報》，1994年7月17日，39版。

<sup>139</sup>張誦聖作，古佳豔譯，〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲熱」〉，《性別論述與台灣小說》（台北：麥田出版社，2000年），頁103。

<sup>140</sup>朱天文如此形容初見胡蘭成的心情：「真見到了，也一片茫然，想產生點惆悵之感也沒有，至今竟無記憶似的。」摘自：朱天文：〈花憶前身〉，《花憶前身》，台北：麥田出版社，1996年10月，頁41~42。直到一年後，朱天文閱讀胡蘭成的作品《今生今世》，才對胡蘭成開始崇敬。

<sup>141</sup>王德威：〈從《狂人日記》到《荒人手記》—朱天文論〉，《花憶前身》（台北：麥田出版社，1996年10月），頁11。

<sup>142</sup>朱天文：〈花憶前身〉，《花憶前身》，台北：麥田出版社，1996年10月，頁85。

<sup>143</sup>楊照：〈浪漫滅絕的轉折—評《我記得……》〉，《文學、社會與歷史想像》，台北：聯合文學，1995

朱天文的作品特色被形容成「張腔胡調」，<sup>144</sup>也說明了朱天文作品中，所承襲的「張腔胡調」的遺風，張愛玲與胡蘭成的影響，表現在朱天文的作品中，便是濃濃的「中國結」<sup>145</sup>。王德威說：「朱天文把張的頹廢及世紀末風情，推向極端。而在朱天文最好的小說與散文中，我們看見張的潑辣與諷刺。」<sup>146</sup>黃錦樹則認為朱天文的〈世紀末的華麗〉與《荒人手記》皆是深埋著胡蘭成中國文化中心論的美學邏輯，而《荒人手記》更是朱天文對「蘭師」的致敬致祭之文。<sup>147</sup>

第三個文學特色是小說中的電影美學：〈小畢的故事〉讓朱天文一腳踏進電影編劇的行列中。之後，朱天文就與以鏡頭、色彩美學著稱的導演侯孝賢合作愉快，如魚得水。朱天文在〈世紀末的華麗〉中化身米亞，展現她對色彩的能力。<sup>148</sup>在《荒人手記》中功力更上層樓，除了抄錄一篇研究色彩的色環週期表，還將此紅綠色週期表比擬為金剛經，要效法善男信女每日唸幾遍。<sup>149</sup>一如袁瓊瓊在〈天文種種〉所說：「編劇本對她的筆法有影響，她的小說開始有些電影手法出現。」<sup>150</sup>、「筆法是連畫面帶旁白，且敘且述，轉場俐落自如」。<sup>151</sup>在〈伊甸不再〉中，朱天文用幾近電影畫面的文字敘述，將聲音都精準的描述出來，由「洞洞洞洞」到「凍——凍——」，讓人不得不佩服她對於聲音的掌控能力。<sup>152</sup>朱天文小說相當程度受到電影的影響，其小說情境描寫細微，宛若電影鏡頭所呈現的畫面。另外，在朱天文的小說中，可見朱天文對服裝與品牌的「專業知識」，她展現身為女人，對於服裝的敏銳度與喜好，充分發揮女人對衣飾的天分，以〈世紀末的華麗〉為例，朱天文直接以模特兒米亞在服飾的穿脫之間，展露她對服飾與流行的專業，名牌與質

年，頁 155。

<sup>144</sup>「張腔胡調」就是用張愛玲的眼光與筆法，描寫胡蘭成的理念。只是朱天文老被歸類為「校園作家」、「閩閩派」，在很不甘心的情形下，才逐漸地與張愛玲劃清界限。只是這樣的偏離並不是立即顯現地，若以朱天文的話來說，就是「被惹毛的阿拉斯加的雪橇犬一樣，一點一點開始偏離正確方向。」參見張大春訪問，王之樵記錄整理：〈如何與張愛玲劃清界線—朱天文談《張愛玲短篇小說集》〉，《中國時報》，1994年7月17日，39版。

<sup>145</sup>「中國結」的特點，可以透過朱天文在的作品、名稱與用字遣詞，表露無遺。例如，〈儷人行〉、〈青青子衿〉、〈臘梅三弄〉、〈一杯看劍氣〉、〈采薇·采風〉、〈月入歌扇·花承節鼓〉等，透露出朱天文深厚的中國文學的底子，及「張腔胡調」的特質。

<sup>146</sup>王德威：〈張愛玲成了祖師奶奶〉，《小說中國—一晚清到當代的中文小說》（台北：麥田出版社，1993年），頁339。

<sup>147</sup>黃錦樹：〈神姬之舞—後四十回？（後）現代啓示錄？〉，《花憶前身》（台北：麥田出版社，1996年10月），頁306。

<sup>148</sup>「米亞也同樣依賴顏色的記憶。比方她一直在找有一種紫色，想不起來是什麼時候和地方見過，但她確信只要被她遇見一定逃不掉，然後那一種紫色負荷的所有東西霎時都會重現。」參見朱天文：〈世紀末的華麗〉，《世紀末的華麗》，台北：三三書坊，1990年8月，頁172。

<sup>149</sup>「窄窄紅，窄窄紅靴步雪來。袞袞紅，岸岸紅，日日紅，子夜紅，去年紅，花開不如古時紅，明日的無今日紅，骷髏紅。……一朵紅，正月長生一朵紅。委塵紅，老人偏愛委塵紅。」參見朱天文：〈荒人手記〉，《荒人手記》，台北：時報文化出版社，2001年7月，頁90-93。

<sup>150</sup>袁瓊瓊：〈天文種種〉，《最想念的季節》台北：三三書坊，1989年12月，頁13。

<sup>151</sup>袁瓊瓊：〈天文種種〉，《最想念的季節》台北：三三書坊，1989年12月，頁11。

<sup>152</sup>〈伊甸不再〉：「父親打了母親，狠狠把母親摔進房裡打，孩子們哭成一團，母親卻在房裏格格癡笑。天哪，父親拿母親的頭朝牆壁上撞，洞洞洞洞！……祇有素蘭原本政伏在飯桌上畫娃娃，照舊畫著，冷酷得可怕。這時抬起頭，母親的笑聲沒有了，凍——凍——根本不是人頭，是某種東西才可能發出的這樣的撞擊聲。……」參見朱天文：〈伊甸不再〉，《最想念的季節》台北：三三書坊，1989年12月，頁20~21。

料，充斥在整篇作品中。因此張小虹以「文字鍊金術」、「戀字癖」稱之。<sup>153</sup>張小虹：「大量片段式、符號化的流行資訊，精準地帶出強烈的時代脈動感，將八〇年代台北國際性都會化與資本商品化的面貌描繪生動，以高度感官的文字意象來『繁衍』，用瑣碎細節的繁複堆疊來『生殖』，將腐朽生命的短暫化為文字創作的永恆，讓『文字拜物教』成為世紀末耽美頹廢美學的最終依歸。」由張小虹這段評論，不難看出朱天文小說和電影美學結合之深，及影響之鉅的關係。

第四個文學特色是國族認同的矛盾情節：一九八〇年代的台灣社會，正處於國民黨政權受到質疑，黨外運動風起雲湧，乃是民主進步黨的成立的時期。也是朱天文從「三三」的世界，進入到其最現實的人生，其中的落差，朱天文有很深的體認。<sup>154</sup>因此朱天文將眼光從遙想的「家鄉中國」轉移到「台灣本土」，也使得朱天文在寫作題材開始轉變。王德威說，朱天文「越過顧影自憐的藩籬」。<sup>155</sup>另外朱天文將寫作的場域由「神州大陸」，轉移到生長的「台北都會」。王德威認為〈炎夏之都〉是「眷村子弟過完竹籬笆的生活，終要面對外面的天地」，<sup>156</sup>且在這次「朱天文抓準了寫都市的調子，大事展開，痛快淋漓。」<sup>157</sup>可見朱天文進入台北都市的生活，也瞭解當到省族群面臨逐漸失去的「優勢」，心境上的焦慮的無奈。朱天文開始認真環視她所生活的周遭，不再以「三三時期」裡「漠漠然」的心態來面對所處的台灣社會。<sup>158</sup>一如她在《悲情城市》〈序〉所云：「當我們逐漸跨出生存的迫切性走出一個較能活動的自主空間時，關心的焦點自然也不一樣。除了向來非楊即墨的派別之爭，路線之爭，意識型態之爭，似乎還別有一塊洞天可以拿來想像，思考。喧囂的運動之後，是長期而深入的實踐過程。」<sup>159</sup>只是朱天文雖意識到台灣與中國是兩個不同的地域，但朱天文的成長過程，仍使她有著濃郁的「中國結」。例如，朱天文在〈討厭直線發展的敘事性〉一文中，一方面認為「侯孝賢的作品是根源於他所生長的這個環境和文化背景」，另一方面又「如果這樣的原動性，賦予自覺省察，則足以累積成一種特屬於我們氣味的、無情節電影的傳統。台灣如此，大陸亦如此，這適足以形成與歐美電影傳統外的另一個傳統——中國電影。」<sup>160</sup>張誦聖認為此時的朱天文，已經逐漸抽離浪漫式的「中國情結」，轉向寫實式的新鄉土主義，以實際、悲憫及「鄉土」的手法集中描寫當前的台灣風

<sup>153</sup> 張小虹：〈朱天文〈世紀末的華麗〉導讀〉，《文學台灣》台北：2001年4月，頁139。

<sup>154</sup> 以朱天文創作年表來看，《炎夏之都》的創作時期，正是民主進步黨成立，解嚴、探親的那幾年。政治的改革開放，蔣經國的本土化政策，都意味著外省族群的優勢不再；解嚴與探親更是讓在台灣的外省人，不論是輾轉來台第一代還是承繼上一代家國記憶的第二代，都不得不對自己的身份認同做出選擇。

<sup>155</sup> 王德威：〈越過顧影自憐的藩籬〉，《中國時報》，1991年3月9日，31版。

<sup>156</sup> 王德威：〈序論：從〈狂人日記〉到《荒人手記》〉，《花憶前身》，台北：麥田出版社，1996年10月，頁15。

<sup>157</sup> 王德威：〈序論：從〈狂人日記〉到《荒人手記》〉，《花憶前身》，台北：麥田出版社，1996年10月，頁15。

<sup>158</sup> 朱天文：「迎向八〇年代的前夕，發生美麗島事件，眾多人因之而覺醒，而啓蒙。但同處於一個時候的我們，至少我吧，何以絲毫沒有受到啓蒙？也二十三歲了，也看報紙也知逮人，乃至過後的大審，都知道，但怎麼就是沒有被電到？我與他漠漠擦身而過，彷彿活在兩個版本不同的歷史中。事不關己，關己者切，我正投注於另一場青春騷動的燃燒裏，已經給了全部我所能給的。」朱天文：〈花憶前身〉，《花憶前身》，台北：麥田出版社，1996年，頁85。

<sup>159</sup> 朱天文：〈序〉，《悲情城市》（台北：遠流出版社，1989年1月），頁2~3。

<sup>160</sup> 朱天文：〈討厭直線發展的敘事性〉，《戀戀風塵》（台北：遠流出版社，1992年），頁40~41。

貌。<sup>161</sup>這說明了朱天文在認同方面游移的軌跡，以〈世紀末的華麗〉為例，主角米亞只認同台北，出台北之外，便為「好荒涼的異國」。<sup>162</sup>

朱天文說《荒人手記》這篇小說是「僅僅是為了自我證明存活在現今這個世界並非一場虛妄，否則，我不知道是否還有存活下去的理由和勇氣。」<sup>163</sup>可在這過程中，朱天文對現狀的不滿，使緘默的朱天文化身於小昭訴說她的不滿，也透露出她對國族的想像。<sup>164</sup>如果外省族群表明認同台灣，就真的可以得到一個位置嗎？<sup>165</sup>朱天文的答案，還是如同她之前一貫的哲學，說再多，想再多，不如長期而深入的實踐之，故「答案，只在屢步維艱的行動裡偶然相遇。」如果離開呢？就如同五六十年代的外省人，透過嫁給美國大兵或留學，總想離開這個島，總把眼光放在除了這個島上的其他大陸上。只是離開真能解決嗎？朱天文又以文中的仙奴為例，曾有個美國愛人，還是這輩子最愛他的，但他在美國一個卻便「返台認命度日」，因為「患了治癒不了的思鄉病」。朱天文透露外省族群對國族的矛盾情節：想離開，卻也離不開，外省族群已散落在這個沒有他們位置的結構中，族群稀少，未被「同化」的更少，偶而遇見。對於「中國」呢？那個外省族群曾經「在茲念茲的家鄉」呢？從《荒人手記》的這段話可以想見朱天文對國族認同的想法：

現在，它在那裡，一件我脫掉的青春皮囊，愛情殘骸，它狼籍一堆扔在那裡。我淡漠經過它旁邊，感到它比世界上任何一個遙遠的國度都陌生，我一點也不想要去那裡。

我使用著它的文字，正使用著。它，在這裡。

它在文字所攜帶著的它的一切裡，歷經萬千年至當下此刻源源不絕流出的，這裡。

毫無，毫無機會了，我只能在這裡。

我終於了悟，過去我渴望能親履之地，那魂縈夢牽的所在，根本，根本就沒有實際存在過。那不可企求之地，從來就只活於文字之中的啊。<sup>166</sup>

朱天文透露自己使用什麼樣的語言，就決定了什麼樣的意識。因語言，因文字，使她認同中國，無法改變這個事實。但讓朱天文矛盾的是：「這個中國，僅是在文字中、在語言中的中國，一個文化的中國；現實的中國，其實是一個遙遠而陌生國度，就如同青春歲月，一去而不復返。」將外省族群帶至台灣，答應一定會「反共復國」的人離去，自然宣告著中國大陸已為「原鄉」，「家鄉在此」！只

<sup>161</sup>張詠聖作、黃志仁、黃素卿譯：〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，《中外文學》第 262 期，1994 年 3 月，頁 80-81。

<sup>162</sup>〈世紀末的華麗〉：「在台北，他可以任意撒野，一個具有『雪亮光房般大窗景的新光百貨』，可以『帶著蘇聯紅星錶，繞經中正紀念堂』，「對米亞這個巫女來說，『這才是她的鄉土。台北米蘭巴黎倫敦東京紐約結成城市邦聯，她生活其中，習其禮俗，游其藝技，潤其風華，成其大器。』」、「米亞這一代的眷村味，如同佳瑋，早已淡然。」以上說法參見朱天文：〈世紀末的華麗〉，《世紀末的華麗》，台北：三三書坊，1990 年 8 月，頁 186-188。

<sup>163</sup>朱天文：〈奢靡的實踐〉，《荒人手記》，台北：時報出版社，2001 年 7 月，頁 236。

<sup>164</sup>朱天文說：「日日目睹以李氏為中心的政商經濟結構於焉完成，幾年之內台灣貧富差距急遽惡化，當權為一人修憲令舉國法政學者瞠目結舌，而最大反對黨基於種種情節、迷思，遂自廢武功的毫無辦法進監督之責上演著數千百荒唐鬧劇。」

<sup>165</sup>對此疑問，在荒人日記裡，朱天文卻持的反詰的語氣。小韶問：「不可選擇的存在的自我，究竟，是什麼？如果改變，會怎樣？改變自我即否定自我嗎？否定了自我，存在的意義在哪裡？」

<sup>166</sup>朱天文：〈奢靡的實踐〉，《荒人手記》，台北：時報出版社，2001 年 7 月，頁 199。

是，朱天文對於九〇年代對蔣氏政權的解構與遺忘，仍是深層的不滿，<sup>167</sup>並對日趨本土化的台灣社會，充滿著矛盾的國族情結。

### （三）作家臉譜：老靈魂的朱天心

朱天心，山東臨朐人，一九五八年生於高雄鳳山，台灣大學歷史系畢業。從高中時便開始小說與散文的創作，朱天心與姊姊朱天文參與創辦《三三集刊》，<sup>168</sup>一九七六年以〈天涼好個秋〉獲得聯合報第一屆小說獎佳作開始，陸續在一九七八年以〈愛情〉獲得中國時報第一屆短篇小說優等獎、一九七九年以〈昨日當我年輕時〉獲得中國時報第二屆小說獎佳作、一九八一年以〈未了〉獲得聯合報第六屆聯合文學獎、一九八八年以〈十日談〉獲得中國時報第十屆小說獎佳作、一九九〇年以〈從前從前有個浦島太郎〉獲得中國時報洪醒夫小說獎、一九九二年以〈想我眷村的兄弟們〉獲得時報文學獎推薦獎、一九九七年以〈古都〉獲得第十五屆時報文學獎<sup>169</sup>等殊榮，王德威就說：「《古都》多了自省與自嘲的色彩，並且將歷史成為一種地理，回憶正如考古。」其著作有：《擊壤歌》<sup>170</sup>、《方舟上的日子》、《昨日當我年輕時》、《未了》、《我記得…》、《想我眷村的兄弟們》、《古都》、《漫遊者》<sup>171</sup>、《二十二歲之前》……等。

朱天心是個執迷於追蹤記憶的老靈魂，閱人述事，洞若觀火，筆調老辣蒼涼。作品的重要特色，是對時間、記憶與歷史的不斷反思，老靈魂式的角色，成為啟動此一反思行為的最佳媒介。透過近乎吶喊嘶吼的方式，擺盪於細密的現實關懷與迂闊的生死憂思之間，顯露朱天心對台灣社會劇烈變動與人們恣意遺忘的巨大焦慮。朱天心從《我記得…》、《想我眷村的兄弟們》、《古都》、《漫遊者》以來，愈見明顯的「雄辯式」文體，散文化的文字，幾乎就是一種「獨白」。她在對「你」，也就是她自己說話。

朱天心，作為一個見證時代變遷的優秀小說家，早期創作通常被歸類為不食人間煙火的「閩秀文學」派，擅長描寫兒女情長，如《擊壤歌——北一女三年記》、

<sup>167</sup> 《荒人手記》：「我已目睹，活人依照他們的尋求來解釋死人，死人繼續在活人裡面發生變化。死人死了，但死人會在活人的每一次定義中又再活一次。」朱天文：《荒人手記》，台北：時報出版社，2001年7月，頁205。

<sup>168</sup> 《三三集刊》在鄉土文學論戰之時與鄉土文學陣營的人曾有過激烈辯論。朱天心說，她是質疑「鄉土文學」這個名詞，而非楊遠、黃春明等鄉土文學作家作品的成就，且朱天心也不贊成官方對於鄉土文學的批判，認為「難道好作品就都要栽在這些整天說這個毒素那個反動的人的口裏嗎？……有一句話我體驗最深，約是遼耀東先生說的：『難道反共還要註冊！』」朱天心，〈日月光華復旦復旦兮〉，《擊壤歌》，頁249。

<sup>169</sup> 《古都》一書又獲金鼎獎圖書獎、聯合報讀書人獎、2000年台北文學獎。朱天心：《古都》，台北：麥田，1997年。《古都》多了自省與自嘲的色彩，並且「將歷史成為一種地理，回憶正如考古」。參見王德威：〈序論：老靈魂的前世今生〉，台北：麥田出版社，1997年，頁24~26。

<sup>170</sup> 朱天心在一九七七年，出版短篇小說集《方舟上的日子》與長篇散文〈擊壤歌〉，其中〈擊壤歌〉可謂台灣高中版的《未央歌》而引發風潮，使得朱天心成為三三集團的青春靈魂。〈擊壤歌〉是朱天心在北一女三年，校園生活的記錄。因為學生時代的年輕、單純以及青春洋溢，〈擊壤歌〉的字裡行間，寫的是「少年不識愁滋味，為賦新詞強說愁」的況味。參見莊宜文：〈在君父的城邦：三三文學集團研究（上）〉，《國文天地》第13卷8期，1998年1月，頁61。

<sup>171</sup> 2000年出版的《漫遊者》，即為一部不折不扣的悼祭之書。參見黃錦樹：〈悼祭之書〉，台北：聯合文學出版社，2000年，頁10。



《方舟上的日子》，都是以其敏銳的心靈，直接取材自生活。朱天心的大學時期，重心都在三三集團，透過三三集團的活動，如讀書會、演講、座談會、合唱團、讀經會等，「胡蘭成所教導的禮樂中國，暢言復興文化與反共復國。」<sup>172</sup>朱天心第一部作品〈擊壤歌〉的天真浪漫到〈台大學生關琳的日記〉，因年紀的增長加上世事的歷練，使朱天心的筆調轉為成熟。<sup>173</sup>直至一九八七年發表小說創作《我記得……》，寫作風格和題材大變，成為創作的生涯的分水嶺。《我記得……》一書出版，使得朱天心不再被視為是「閩秀作家」並被論者視為「開拓多樣題材、編納豐富現實的定位之作」，卻也從此捲入社會與政治的議題中。<sup>174</sup>例如，朱天心以其長期對社會弱勢族群的觀察與對死亡恐懼的「老靈魂」，以「人類學式的總匯」方式寫成《想我眷村的兄弟們》一書。從《想我眷村的兄弟們》以降，朱天心小說中的敘事者一躍為歷盡滄桑的中年人。<sup>175</sup>

朱天心在《想我眷村的兄弟們》之後的創作，往往與時事政治緊密扣和，以小說積極介入九〇年代各種身分認同的辨證。朱天心小說文本中，自覺性創新突破的企圖，涉及社會體系真正運作的經驗與反省，從九〇年代的幾本小說可知。<sup>176</sup>朱天心將個人感懷政治化，將日常生活的歷練提升成對當代悄然權變的大河敘述的抗爭，九〇年代或許是朱天心個人生命歷程中，不愉快有失落感的年代，不過卻是她文學發光發熱的年代。九〇年代政治環境與國族議題等大環境的巨變，給她的挫折、錯愕、憤怒、邊緣、疏離，透過書寫使她淬鍊成文壇重量級的作家。如她所說的：「利用書寫抵抗被遺忘。」簡單來談，一九八七年，是朱天心小說改變的關鍵點。對某個族群而言，台灣解嚴，從此獲得新生；但是對朱天心而言，卻可能是另一個族群向歷史逃亡的開始。

詹愷苓（即楊照）在〈浪漫滅絕的轉折〉說：「朱天心因族群政治信仰的認同的危機，由青春浪漫變得辛辣保守」<sup>177</sup>、黃錦樹在〈從大觀園到咖啡館-閱讀/書寫朱天心〉：「朱天心不是自我放逐也不是不肯歸返現實，問題『不在於認同，而在於不被認同』。」<sup>178</sup>、何春蕤〈方舟之外：論朱天心的近期寫作〉說：「朱天心一向追求主流以內的政治正確性，面臨九〇年代的眾聲喧嘩，不免無所適從起來。」<sup>179</sup>、邱貴芬也認為：「朱天心的性別意識過於畫地自限，間接反映她在國族認同上

<sup>172</sup>莊宜文：〈在君父的城邦-三三文學集團研究（上）〉，《國文天地》第13卷8期，1998年1月，頁65~70。

<sup>173</sup>〈台大學生關琳的日記〉反覆的提到：「畢竟社會是一個無聲無息吃人不吐骨頭的大黑洞，我必須步步為營如履薄冰的走進去」，頁60。

<sup>174</sup>張大春：〈一則老靈魂-朱天心小說裏的時間角力〉，《想我眷村的兄弟們》，台北：麥田出版社，1998年，頁8。贊成的論者還包括王德威等人。

<sup>175</sup>張大春指出朱天心筆下的中年人活得十分艱辛的原因是：「他們擁有良好的記憶，敏於偵知自己年少天真的歲月裡所積累下來的一切都不能重新成為驅動生命的活力。然而記憶卻又一再地催促著中年人去珍視那些一去不返的事物。」張大春：〈一則老靈魂-朱天心小說裏的時間角力〉，《想我眷村的兄弟們》，台北：麥田出版社，1998年，頁8。

<sup>176</sup>一九九二年《想我眷村的兄弟們》，一九九七年的《古都》，二〇〇〇年的《漫遊者》，是朱天心在九〇年代創作的三部曲中，也奠定其無可移撼的大家地位，敘事迷宮百科全書式的繁複風格亦於焉形成。

<sup>177</sup>詹愷苓（楊照）：〈浪漫滅絕的轉折〉，《自立早報副刊》，1991年1月7日~8日。

<sup>178</sup>黃錦樹：〈從大觀園到咖啡館-閱讀/書寫朱天心〉，收於龔鵬程編：《台灣的社會與文學》，台北：東大圖書，一九九五年，頁235~282。

<sup>179</sup>何春蕤：〈方舟之外：論朱天心的近期寫作〉，《從40年代到90年代：兩岸三邊華文小說研討

的故步自封。」<sup>180</sup>從評論者不同的觀點，一方面可觀察到評論者自身的族群身份的立場限制，一方面也足資證明族群身份，的確是解讀朱天心文學創作核心的一把鑰匙。

接下來談朱天心的文學特色：

第一個文學特色是「擬男聲」的敘述觀點：朱天心對國家定位及性別定位的猶豫矛盾，有一定的互動關係。也就如邱貴芬所說：「朱天心在拒斥性別角色定位時所發展出來的『閉室恐懼』，其實源自眷村經驗所特有對國家定位問題上的『鎖國恐懼』。」<sup>181</sup>因此形成她在敘事觀點上，拒絕以女性定位，在寫作形式上亦趨向男性文類的議題散文。朱天心的文化啓蒙源自於朱西甯與胡蘭成的引領，父權式的話語融合對「中國國族」的觀想，成為朱天心的主體意識核心。<sup>182</sup>朱天心對自我身份的拒斥從〈想我眷村的兄弟們〉的標題可知。<sup>183</sup>朱天心以慣常運用的男性（或中性化）觀點，降低敘事層次，提升論斷層次手法是否真的代表著拒絕女性定位？朱天心慣於採用男性聲音貫穿故事，並主導敘述的方式，歷來已引起許多評者的討論，<sup>184</sup>只是朱天心以慣常運用的男性（或中性化）觀點，降低敘事層次，提升論斷層次手法是否真的代表著拒絕女性定位？還有能否將朱天心的小說，以男性／女性二元分立的方式，來討論其小說中的敘事者定位？我們中肯的來看，朱天心在〈鶴妻〉、〈袋鼠族物語〉、〈春風蝴蝶之事〉這幾篇小說，其敘述者的觀點或許是以男性身分出現，但敘述者往往與被敘述的女性有著密切的關係（如丈夫—妻子）。例如，〈鶴妻〉中的丈夫被患有戀物癖的亡妻所留下的物品洪流淹沒，不得不推翻原先對於家庭空間的認知。〈春風蝴蝶之事〉裡的丈夫，發現妻子隱瞞多年的同性情誼後深受撼動，而修正自己對於女同性戀的觀點。〈鶴妻〉、〈袋鼠族物語〉和〈春風蝴蝶之事〉所出現的男性聲音往往是「弱勢」的，不斷的被文本中不同的因素質疑動搖，甚至進而反身質疑自己所扮演的陽剛角色。所以與其只從男／女的性別二分來談朱天心的敘事策略，不如由強勢／弱勢間的互動更能看出文本中的權力關係。當然，這並不表示從性別角度來看敘述策略就沒有意義，事實上，敘事者的性別因素常常將故事導向截然不同的結局。到了〈第凡內早餐〉女性敘述者，取回聲音講述的位置，故事中的「我」對於自己在資本主義剝削體系中「女奴」的弱勢位置，有著清楚的自覺，但是她並未被動地安於被壓榨剝削，反而積極地為「重獲自由」而努力。因此我們可以了解：朱天心的

---

會論文集》，楊澤編，台北：時報，1994年，頁335~344。

<sup>180</sup>邱貴芬：〈想我（自我）放逐的（兄弟）姐妹們——閱讀第二代「外省」（女）作家朱天心〉，《中外文學》第22卷第3期，1993年8月，頁105。

<sup>181</sup>邱貴芬：〈想我（自我）放逐的（兄弟）姐妹們——閱讀第二代「外省」（女）作家朱天心〉，《中外文學》，第22卷第3期，1993年8月，頁94~110。

<sup>182</sup>朱天心在《擊壤歌》中，對呂秀蓮提出的「新女性主義」不以為然，（頁133~134的敘述）因此可見，朱天心直接承襲著胡蘭成對男女性別、角色、氣質和地位的界定，以及不自覺展現的「男性優越意識」。

<sup>183</sup>朱天心想念的是眷村裡的「兄弟」，而非「姐妹」。

<sup>184</sup>邱貴芬認為朱天心避採女性觀點是「拒絕女性定位」以及對於女性定位的「恐懼」；廖咸浩則認為朱其實只是以一種冷眼旁觀的方式記錄社會生態，對於女性根本「缺乏同情」；從大觀園中的賈寶玉到後現代咖啡館中形跡可疑陰陽怪氣甚至「裝了假的喉結」扮成男性的「他」的朱天心，黃錦樹也將朱天心在不同時期文本中的定位視為一個男性化或擬男性化的話語體系。邱貴芬：〈想我（自我）放逐的（兄弟）姐妹們——閱讀第二代「外省」（女）作家朱天心〉，《中外文學》，第22卷第3期，1993年8月，頁94~110。

確因其男性或中性的敘述觀點，被認為朱天心的女性意識模糊曖昧。「擬男聲」的敘述觀點，曾被眾多評論者誤解為接收父權文化而對女性定位的排斥。但不能因為朱天心的「擬男聲」的敘述觀點，就否定其關懷女性處境的用心。

第二個文學特特色是書寫焦慮與身份邊緣感：朱天心流亡失根的焦慮，從《我記得……》到《漫遊者》，不僅沒有消褪，反倒更趨強烈，並最終以「漫遊」作為遠遊之志的註腳。朱天心對時代的敏感焦慮，巧妙地遮掩於眼花撩亂的物資替換中。朱天心的戀物癖，（對舊文物的眷戀）不只是其小說美學或小說技巧的呈現而已，其實戀物癖反應出朱天心對現代政治的反動。朱天心八〇年代末以降的小說文本，共時性地利用大量的商品符號，進行對當前時代的嚴肅批判可知。也因為與長期秉持的政治認同受到嚴峻的挑戰，造成朱天心小說文本，書寫上不自覺的焦慮感，以及身分被邊緣化的危機感。或許是一九八七年的解嚴，意謂台灣與中國為兩個不同的政治實體，對外省族群（尤其是第一代的外省人）而言，從一九四九年以來「反共復國」的努力與信念正式宣告是一場荒謬，造成極大的失落感。但對朱天心而言，「失落感」早在一九七七年的鄉土文學論戰便已開始。因此朱天心的小說，常常以族群身份的角度，檢驗小說中的認同問題，朱天心念茲在茲的是，外省第二代的身分如何在台灣目前的政治生態中，找到安身立命的所在，也因此朱天心的小說總籠罩著敘事者焦慮。其焦慮起因，尚有兩個源頭，一是對逝去青春的緬懷，對生命會老會病會死的恐懼，一是她作為一個前現代人，對於現代的講求「進步」，事物瞬息萬變、今是昨非，老有種追趕不及流行的焦慮。

朱天心以「筆鋒犀利如刀」的筆觸，描寫反對運動人士；朱天心「連寫『隔了一層』的小說，都屢屢冒犯別人的信仰或意識型態」<sup>185</sup>而被形容成是「怨毒著書」<sup>186</sup>甚至「報仇」，更讓她被歸類為「國民黨的打手」。這樣的質疑聲浪讓朱天心從鄉土文學論戰以來，便因題材「正確性」而產生的焦慮困頓，朱天心產生更龐大沈重的焦慮與壓力。

朱天心從小說中，透露外省第二代擁有「異鄉人的焦慮」，外省籍的身份使其糾纏於「不認同」「不被認同」台灣意識的兩難困境。敘述者的焦慮感於是以滔滔雄辯的方式，和當代潮流進行身份、國族認同的抵抗。朱天心因此企圖透過小說營造一個「想像的共同體」，而不致讓自己外省第二代的身分，在中國與台灣歷史的夾縫中，被放逐、邊緣化的宿命。郝譽翔就說：「薩伊德提出的知識份子的流亡處境，最能妥切說明朱天心書寫的邊緣位置，及所呈現出來的『雙重視角』，於是就在今／昔、年老／青春、墮落／美好的二元對立中，朱天心塑造了一批一九八七年後的新「臺北人」，他們被故鄉——台灣與中國——雙重流放，只有朝向青春美好記憶去逃亡……」<sup>187</sup>還有邱貴芬分析朱天心《想我眷村的兄弟們》的文章中，指出「不甘認同台灣人定位卻又無法取回中國人身份正統的眷村人只好自我放逐」。<sup>188</sup>因此在〈古都〉一文，朱天心面對自己生長居住的城市中，一切能證明自己生活痕跡的證據都漸漸被湮滅，敘述者、作者的危機感於是被勾起。與其說是

<sup>185</sup>謝材俊：〈記憶，希望並且好好活著〉，《小說家的政治週記》，台北：時報出版社，1994年，頁12。

<sup>186</sup>王德威：〈我記得什麼？〉，《中國時報》，1989年10月16日第18版。

<sup>187</sup>郝譽翔：〈一九八七年的逃亡——論朱天心小說中的朝聖之旅〉，《東華人文學報》第三期，2001年7月，頁241~268。

<sup>188</sup>邱貴芬：〈評朱天心的《想我眷村的兄弟們》〉，《聯合文學》第93期，1992年7月，頁187-190。

地理空間變化造成心理空間的侷限，而使得朱天心覺得個人存在飽受威脅，不如更確切地說是緣於主宰地理空間變化背後的意識形態影響。「主流論述為了確立本土意識而樹立的自我、它者之間的藩籬，將外省族群邊緣化的趨勢才是令朱感到不安的真正原因。」<sup>189</sup>反共復國神話的破滅，使得朱天心對於既之而起的台灣建國神話（尤其是其間可能產生的對異己的反向壓抑）保持高度警覺，因此朱天心不願毫無保留地熱烈擁抱當前主流有關本土認同的想法。朱天心在作品中始終對本土化運動所持的疑慮、保留的態度，並不等於對台灣的否定；相反地，朱自承毫無疑問地認同台灣本土，她之所以對本土論述採反面觀看的方式，目的在於揭露並質疑本土論述中有關「愛台灣」定義的狹隘。就如同平路所說，朱天心的焦慮來自「被分類、被歸類、被簡化」，「但事實上沒有表面上這麼簡單」，說明外省族群絕非是「『本土化論述』中刻板的單一印象--外省第二代=外省第一代=國民黨=既得利益」，釐清「權勢者的少數」與「無權勢者的大多數」成為朱天心小說中的重要主題之一。

第三個文學特色是小說文本的歷史性：從八〇年代末年的《時移事往》，到九〇年的《想我眷村的兄弟們》和《古都》裡的各短篇，朱天心令人矚目稱奇的資料記憶庫一再展露，她對中外掌故、資訊驚人的知識，其知古通今、博學強記的能力在《漫遊者》中臻至巔峰。<sup>190</sup>朱天心的歷史系背景，使她善於利用日常的消費符號與流行資訊堆砌其小說文本的歷史性。<sup>191</sup>舉凡台灣過去衣食住行的品牌、形狀或者影視娛樂的名片偶像(甚至拍攝的景點)，抑或是國外勝景逸品、上古異族服飾用具，朱天心總是信手捻來、雄辯滔滔。水土不服的「老靈魂」症狀，卻非一般假懷舊可以匹擬。朱天心對現代的抵制，很容易從她對過去回憶的執迷中流露出來，她習慣以「那時候」的美好，相較於現在的墮落之象徵意含來寫作。誠如王德威所言：「她與她的老靈魂正如班雅明（Benjamin）的天使一樣，是以背向，而非面向，未來」，因為這樣的不甘願進入現代，行筆之處便時時夾雜著對現今社會的議論與針砭。更如范銘如所說：「這種對物品史料的收藏熱情常常暗示著一種現象：對當前的時間失去了感覺。」<sup>192</sup>在《漫遊者》中，朱天心利用鉅細靡遺的消費符及文化符號，堆砌出其歷史感。朱天心擺脫以軍國大事編年記敘的史筆，反而以生命時間和空間經歷中，龐雜瑣碎之日常物品與流行文化紀實及典故的堆積，抵抗當代的書寫策略，<sup>193</sup>並製造文本追憶與懷舊感，近而見證過往的逝水年華。《古都》，極仔細描繪了台北都會的各種空間形式，並且出於「懷舊」的情緒，認為一己的記憶被橫遭抹煞，在過去與現在的對比。另外，朱天心在《古都》中引用了

<sup>189</sup>楊如英，〈多重互文、多重空間——論〈古都〉中的文化認同與文本定位〉，台灣文化研究網站，1998年10月。

<sup>190</sup>《時移事往》、《我記得》、《想我眷村的兄弟們》、《古都》和《漫遊者》，這五部小說展示半世紀台灣重要生活文物以及名人見聞，堪堪成爲一個主題博覽場。

<sup>191</sup>朱天心沉醉於過往的美好純真，所以對過去的流行資料如數家珍，但弔詭的是，「老靈魂」對當前各種時尚潮流的嫻熟、熱衷卻遠勝於任何新新人類，兩種看似衝突的矛盾的情懷，並存於朱天心的小說文本中。

<sup>192</sup>范銘如：〈《漫遊者》的拾荒癖〉，《聯合文學》198期，2001年4月。亦收入，范銘如：《像一盒巧克力——當代文學文化評論》，台北：印刻：2005年。

<sup>193</sup>例如：〈遠方的留聲〉裏，最能代表對島上美好記憶的有：電影片斷、載滿搬家家當的拼裝車、庭前的玫瑰花、獅王粉蠟筆、彩色健素糖、東方書局的書、伍中行的牛肉乾……，物品相較於其所指的時代與感情，總是有著更多的優越性。

許多過去歷史人物對台灣的評語，<sup>194</sup>很有趣的是她似乎是在以古人為憑證，因為不滿台灣的並不是只有自己而已，這樣就可以將對台灣的不滿予以合理化，畢竟台灣真的是難以居住的地方。由以上幾例可知歷史系出身的朱天心，其小說文本充斥著濃濃的歷史味。

第四個文學特色是國族認同議題：由朱天心寫作的小說文本來判斷，朱天心的國族認同應有三次轉折：

第一個轉折是一九七〇年到一九八〇年間，即朱天心二十二歲之前：朱天心是忠黨愛國的有志少女，對父系國族（中國），形成一種「想像的價值與信念」：由「國族寓意加眷村生活加黨國教育加父母輩強大真實的鄉愁……，這些交織而成」<sup>195</sup>，因此朱天心即使從未在中國生活，仍認同中國，認同國民黨政權，而非台灣本土。<sup>196</sup>朱天心的第一篇小說〈梁小琪的一天〉，即以描寫其對黨國的認同與熱愛開始。<sup>197</sup>《方舟上的日子》與《擊壤歌》皆瀰漫著濃烈的「愛國情懷」，尤其《擊壤歌》內更是不斷穿插著巍峨的中國、天父、父（國父）、公（蔣公）、爺爺（胡蘭成），並以暱稱顯示孺慕情懷。<sup>198</sup>

第二個轉折從一九八一年到一九九三年間：朱天心開始學習對台灣的認同及家鄉的追尋。當眷村面臨被拆毀改建的命運，代表現實中大觀園的消逝，正如同齊邦媛指出外省第二代的心情是「面對即將拆毀的眷村和村口被砍的大樹時，錯綜複雜的童年記憶令他們惆悵徬徨。這是軍人族群的第二度辭鄉」。<sup>199</sup>當時的朱天心，在「圍城」般的眷村，從一位矢志獻身反共復國信念的少女，到信仰破滅的經歷，為她帶來某種程度，在精神上的恐慌與失落。同時，她身處的階級與族群，如何由過去具備的歷史優勢，轉而成為她歷史創傷的來源。筆者以為此期是朱天心對國族與眷村的堅定信念正逐漸在游移。<sup>200</sup>〈想我眷村的兄弟們〉應是在此背景下而寫成的。到了《小說家的政治週記》朱天心替第一代外省人對大陸家鄉的懷

<sup>194</sup>朱天心：「首先西班牙人荷蘭人如此描述台北：草莽瘴濃，居者多病。康熙台北湖。其後來採硫磺的郁永河在？稗海紀遊？形容台北：非人所居。但那早在一六九七年，不能怪它，同時其的嘉南平原乘牛車行經期間，如在地底（多令人神往！）。康熙末年，隨軍來台平朱一貴亂的藍鼎源說：台人平居好亂，既平復起。連沈葆楨也說：台北瘴癘地。李鴻章：鳥不語，花不香，男無情，女無意。不滿那地方的不自你始。你真不想回去呀。」《古都》，頁 177。

<sup>195</sup>朱天心：〈「大和解？」回應之二〉，《臺灣社會研究》，2001 年，頁 122。

<sup>196</sup>外省第二代對黨國的認同是當時的普遍心態，朱天心曾以林正杰的訪談作答形容自己在高中大學的心境寫照：一般來講，一個在眷村長大的子弟是很容易認同國民黨的，認為國民黨就是政府，因為眷村的生活都是由國民黨照顧的，如果你反對國民黨，那你就根本活不下去了。我小時候很愛國，可以說是一個國家主義者，記得我在念高中的時候，如果朝會唱國歌的時候我看到有人在講話或者聊天，朝會結束後我就會去找他們理論，甚至跟他們打架。當時，我一直很擔心我們的老總統會死掉，我覺得如果他死了，我們的國家就沒有前途了，我一直覺得他是一個永遠不會死的人，所以我當時想，如果他死了，我不知道會多難過，我甚至會幾個月替他帶孝。摘自：〈夏日煙雲〉，《小說家的政治週記》，頁 211。

<sup>197</sup>朱天心化身的梁小琪「每天早上經過總統府前時，她總會習慣性佇立著看一會兒那巍然矗立的建築物，默想著『我要為我的國家畢生努力』」、「紅藍白的旗海在她眼前模糊的晃動著，梁小琪覺得，她的臍帶和祖國的胎盤是聯繫得那麼緊」。朱天心：〈梁小琪的一天〉，《方舟上的日子》，頁 41~47。

<sup>198</sup>莊宜文：〈在君父的城邦：三三文學集團的研究（下）〉，《國文天地》，第 13 卷第 9 期，1998 年 2 月，頁 67。

<sup>199</sup>齊邦媛：〈眷村文學〉，《霧漸漸散的時候》，台北：九歌出版社，1998 年，頁 154。

<sup>200</sup>朱天心在〈想我眷村的兄弟們〉一文中，呈現著外省中下階層在軍眷村生活，解釋其與國民黨間的愛恨情仇，與外省族群在台灣生活與認同的困境與努力，希望讓更多人能懂得外省這個族群。

念做出解釋，<sup>201</sup>也為自己的國族認同作解釋。另外，朱天心也為大多數外省第二代起步甚晚的政治啓蒙說明：一個曾經被統治者或輕或重照顧訓養的人（如眷村中下級軍官的下一代和少數外省權貴之後），要他也如前者一樣的仇恨統治者及其政權，就要困難多了，起碼，必須給他們較多的時間，以及更具理性思考的民主啓蒙。<sup>202</sup>由於可知，朱天心已察覺中國與台灣間的差距，且意識到自己身處的大觀園是根植於台灣，家鄉中國已為遙遠的夢想。步出頹傾的大觀園，朱天心對台灣真實社會觀察與探究，並反映在她此時期的作品中。<sup>203</sup>經歷解嚴、返鄉探親、國際會議中台灣學者被大陸打壓的經驗，朱天心清楚地認知自己的認同對象是台灣，而不再是中國。

第三個轉折從一九九四年之後，朱天心開始她對當前台灣本土政權不認同的自由。朱天心隨著「本土化」的興起，尤其是鄉土文學論戰給予朱天心的衝擊，她褪去「黨國」想像，步出外省族裔的「大觀園」，關照台灣社會與政治，但堅持以「知識份子」邊緣的地位，為文學服務，而非被政治收編。只朱天心走出眷村後，走出國民黨意識型態的囚禁後，對於不斷被質疑的台灣認同問題，「負氣地」不爭取不認同，不認同政權的自由，一種「絕望的反射」。朱天心做為一個土生土長三十幾年的台灣人，我所有的親人全是苗栗客家人和宜蘭人，而只因父親一人是四九年從大陸來的，至今仍必須一再的被人（無論善意的好奇或惡意的質問）檢驗對台灣認同問題時，實在是一件深感委屈之餘，倍覺不可思議的事情。<sup>204</sup>

尤其在在朱西甯過世後，失去挑戰座標的朱天心，選擇「做個壞學生，自動放棄爭取不認同自由的空間」，<sup>205</sup>朱天心開始產生彷彿無處可去，到處「漫遊」的現象，雖然漫遊後不變的歸處仍是「台北」，但隱約地朱天心文本，發展出一種陳建忠稱之為「漂泊書寫」的題材與思考。「漂泊書寫」常指外省第二代的作者，雖然土生土長台灣，但家國想像追隨的卻是父系的中國歷史。

朱天心敏銳的察覺自己有「流亡之感」的原因，不單只是外省族群在政治操弄的現實之下，不斷地發生被抹去、改寫相關記憶的遭遇。而是外省族群的下一代，成長於高度資本化「單食性」無特色的環境中，對上一代記憶無所承繼的焦慮。

#### （四）作家臉譜：道是無情卻又情的蘇偉貞

蘇偉貞，廣東省番禺人。西元一九五四年出生，政戰學校影劇系畢業，香港大學中文系碩士班畢業，曾任國防部軍聞社、藝術工作總隊、中央電台編撰、《聯合報》副刊編輯。<sup>206</sup>現任《聯合報》副刊副主任兼「讀書人周報」主編。一九七九

<sup>201</sup> 朱天心：〈讀蓋洛普眷村調查有感〉，《小說家的政治週記》，頁 30~42。

<sup>202</sup> 朱天心：〈以前可以，為什麼現在不行？〉，《小說家的政治週記》，頁 129。

<sup>203</sup> 收錄於《時移事往》中的其他作品，如：〈無情刀〉中的老榮民、〈有人怕鬼〉與〈時移事往〉中的外省第二代，朱天心開始改變其筆下的外省族群，開始與台灣社會產生緊密的關聯。誠如朱天心在此書的序言中提及：「一個幼稚但在成長的心，認真的看這個我尚完全不懂得的世界，我還來不及學習，而我願意再學、再看、再想、再寫。」參見朱天心：〈自序〉，《時移事往》，頁 24。

<sup>204</sup> 朱天心：〈讀蓋洛普眷村調查有感〉，《小說家的政治週記》，台北：時報，1994年，頁 36。

<sup>205</sup> 王開平：〈漫遊，在記憶的古都〉，《聯合報》2000年11月27日第41版。

<sup>206</sup> 蘇偉貞在聯合報副刊擔任編輯工作九年，認為原本對文字只有模糊概念的她，在九年之中，因為

年，在聯合報副刊發表第一篇小說「陪他一段」，<sup>207</sup>之後，就成為兩大文學獎的常勝軍：《紅顏已老》<sup>208</sup>、《東西南北》<sup>209</sup>、《世間女子》<sup>210</sup>陸續獲獎。之後，又以散文〈兩地〉榮獲聯合報愛的故事散文獎第二名、〈回家之後〉得第十八屆國軍文藝小說金像獎（1982年）。〈袍澤〉獲得國軍文藝小說金像獎（1985年）、〈離家出走〉得中華日報短篇小說獎第一名、〈重逢之路〉得中央日報短篇小說第二名（1986年），作品得獎率奇高，令人欣羨不已。著作有小說集：《陪他一段》、《紅顏已老》、《東西南北》、《世間女子》、《問路回家》<sup>211</sup>、《離開同方》<sup>212</sup>、《沉默之島》<sup>213</sup>、《有緣千里》、《夢書》、《單人旅行》、《魔術時刻》、《私閱讀》<sup>214</sup>、評論集《孤島張愛玲：追蹤張愛玲香港時期(1952~1955)小說》等作品。<sup>215</sup>

蘇偉貞崛起於七〇年代末期，小說題材早期大多圍繞在「癡男怨女的愛欲糾纏」上，她筆鋒下的男女，彷彿在進行一場輕飄虛渺的人間遊戲，這一類小說作品，一直給人一種獨特的悲涼氣氛（以冷眼觀摩世間人情，淒切清厲之感由人而生）。近來作品對於情欲書寫尤有獨到筆觸，尤其在在「女性獻身」及「情欲書寫」的議題上，開始進行深切的反思，並展現其獨特的美學觀照。王德威曾這樣形容蘇偉貞的作品：「以無情的方式寫有情，蘇因此深得張愛玲的三味。」<sup>216</sup>

被評論家及媒體視為「張派」傳人，蘇偉貞自己雖不是如此認為她身負「張派文學」的傳人之責，但在她擔任聯合報『讀書人』版的期間，與張愛玲的書信往來，甚至是寫下《孤島張愛玲》這本學術論文，及出版《張愛玲續編》，可見蘇偉貞透過與張愛玲相關的書籍的撰寫，對這位影響她創作深遠的作家，表達其敬意與感謝。

蘇偉貞對於「空間」主題的偏好，（尤其是「島」這個空間的書寫）<sup>217</sup>，可從她眾多的小說文本中窺見。蘇偉貞擅長使用「現代主義」的技法，處理「遲暮將軍」、「囹圄牢獄」、「眷村兒女」等議題，這可能和她的成長背景有關（外省第二

大量閱讀，慢慢才了解分辨錯字、修飾句子，從而濾去文章中的雜質，使自己在創作上保持了自己文字的特質。

<sup>207</sup>一九七九年，蘇偉貞的第一篇作品〈陪他一段〉獲得聯副刊登，在寫作上屢次得獎，震撼文壇之時，蘇偉貞也才二十五歲。並於一九八四年以《陪他一段》，獲中興文藝獎章的榮耀。

<sup>208</sup>聯合報第五屆中篇小說獎，台北：聯經出版社，1980年。

<sup>209</sup>聯合報文學獎，1981年。

<sup>210</sup>聯合報第七屆中篇小說獎，1982年。

<sup>211</sup>獲得梁實秋文學獎，佳作，1992年。

<sup>212</sup>蘇偉貞在〈蘇偉貞的創作記事〉中提到：「在我之後，家裡連添三個女孩，父親騎單車載我和二哥去醫院看小妹妹，我四歲，記起了產房前面兩棵雞蛋花樹，家人以為我童蒙言語不理我。長大後有機會私下尋去，果然在那裡。這段被我寫進《離開同方》裡。同方是個眷村，我夢中的原鄉。」參見蘇偉貞，《離開同方》，台北：聯經出版。

<sup>213</sup>中國時報百萬小說評審獎，1994年。

<sup>214</sup>《私閱讀》一書，總結多年來，蘇偉貞在《讀書人週報》寫的報導、書評、資訊。沒什麼創作的系統，但袁瓊瓊和韓秀有閱讀上的文章足以結集，蘇偉貞便湊興，和他們一起出版，做個紀念。

<sup>215</sup>本書原為蘇偉貞的碩士論文，《張愛玲的香港時期小說——1952-1955》。

<sup>216</sup>王德威：《落地的麥子不死：張愛玲與「張派」傳人》，濟南：山東畫報出版社，2004年，第1版，頁61~62。

<sup>217</sup>「島」一向都是個相當浮動而敏感的文字符號，與島相關的故事，不斷敘述著台灣人的政治與文化想像，而這個想像又不斷藉由各種不同愛戀的故事而流轉。參見賴香吟：〈島〉，世紀華裔婦女國際研討會，2001年5月。

代、早年的軍旅生活)。蘇偉貞的小說內容複雜性高，採用多角度的書寫方式，有意、無意間，表現其強烈的社會性與現實性，讓每個讀者，都可以在小說人物的生活中，找到令自己滿足的角度，也可以找到自己的閱讀需要。

蘇偉貞的小說創作量是相當驚人的，(比起同期的朱天文、朱天心、李昂、袁瓊瓊等人)，但是主題重複性很高。簡單來看，蘇偉貞的小說主題有兩個：一是描述現代社會中，父子兩代的代溝，她用「現代小說」的若干技法處理傳統的主題，如親情、友情、老人的存在價值等；二是表述了普存於這時代的女子生命中一分無奈的、進退兩難的、宿命的曖昧心情。除去以軍中生活為題材的小說外，(如，〈袍澤〉、〈生涯〉、〈重逢〉等篇。)蘇偉貞筆下的女性人物幾乎是出自於同一典型的分化。例如，《沉默之島》中的主角有二，係兩個完全獨立，且不相關聯的人物，但都叫「霍晨勉」；但這個「霍晨勉」其時還可以分化為三個或四個「霍晨勉」，甚至無數個「霍晨勉」，透過無數個分化的『我』的經歷，最後組合成一個完整的大我。這些分化出來的人物，不斷複製著類似的情節和處境，但其實也是依職重複陳述著一個同樣的主題：「離開」(離開亦也是代表放棄)。

蘇偉貞的「離開」採取一種背對現實的姿態，以致蘇偉貞筆下的人物最終的結局大都選擇「死亡」當作小說的結局，堪稱是所有女作家中「鬼氣最重的人」。因此我們發現到蘇偉貞的小說擅長以「死亡」、「孤獨」為議題，但並不代表蘇偉貞是沈默的。相反地，蘇偉貞常常忍不住跳出來發言，甚至和主角搶奪發言權，一反小說慣常使用的表現性語言，而以大量的敘事性語言來取代。蘇偉貞小說中強烈而急躁的「作者的聲音」，造成敘事上的喃喃自語、喋喋不休，並亟於透過語言樹立權威，「顯示女作家在書寫情慾時面臨認同上的焦慮。」<sup>218</sup>就像蘇偉貞自己所說：「我的小說中，一向看不見別人的影子，如果面對寫作生命，還有所謂的尊嚴，『自主性』恐怕是我所想像最尊嚴的句子與狀態。」

接下來談蘇偉貞的文學特色：

第一個文學特色是獨白式的對話：蘇偉貞在小說中人物的「對話」處理，感覺上像寫散文般，大多採取「獨白性」極強的對話，以及沒有答案的問句。寫作反映了蘇偉貞對「記憶」的焦慮，蘇偉貞自己就如此說：「在記憶有限的情況下，我所寫作品充滿了自己交談的痕跡，也就成為一項『不滅定律』。」徐綱在談蘇偉貞獨白式的對話時就指出：「類似這樣的獨白在蘇偉貞的寫作中實際上不斷地重複地出現，其其核心是孤獨、封閉，離開熟悉的世界去別處旅行，以及獨處中感覺的靈敏及與自身對話的可能性。」<sup>219</sup>這種抒情化散文式的自我敘述，也引起文評家的注意，例如，張誦聖就說：「蘇偉貞的小說中，雙重平行故事線或多或少給人予菁英式『實驗小說』的印象。小說的結構有明顯的幾何性——偏離了處理同類題材的文類所慣用的寫實框架」。王德威也評論蘇偉貞的小說：「在話語符號無所不在的天地裡，小說家要寫一種幽秘的沉默：對話語的拒斥，也是對回憶及歷史的

<sup>218</sup> 郝譽翔：〈沒有光的所在—論袁瓊瓊和蘇偉貞小說中的「張腔」〉，《情慾世紀末—當代女性小說論》，台北：聯經出版社，2002年4月，頁57。

<sup>219</sup> 徐綱：〈閱讀蘇偉貞小說的戲劇性〉，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年，頁378。



拒斥。」<sup>220</sup>

在《沈默之島》中的「沈默」是「無語」之意，創憾的過去湮沒在語言的黑洞中（語言型態的背後，不可表達卻又有無盡的表達方法的概念）。徐綱說：「蘇偉貞之所以要擺這種姿態，主要是為了要在其身體所經歷的寫作／表演的過程中觀照自己，瞭解自己。寫作、生命、完整，對蘇偉貞來說，是這樣聯為一體的。」<sup>221</sup>蘇偉貞的小說與自己緊密地結合，是某種精神潔癖，「也使得自我更孤獨、更封閉，如無菌室。」<sup>222</sup>蘇偉貞所謂的「封閉」，看似蒼涼美麗的手勢，真實來說是一種壯士斷腕、充滿殺伐的氣勢。

第二個文學特色是敘事的跳躍性：蘇偉貞的軍中小說，在敘事上，語調平實溫暖；而女性情慾小說，在敘事上，就冷清孤絕，敘事跳躍，孤獨而自閉。

蘇偉貞的成名作〈陪他一段〉，小說的前半部出現以我的第一人稱為敘事觀點，講述好友「費敏」的故事，彷彿是要保持既旁觀又客觀的敘事距離。但是等到小說進行沒多久，就忽然變成全知全能的觀點，出入費敏和「他」的內心，使得「我」的第一人稱敘事觀點幾乎完全失效，袁瓊瓊這種急於要替筆下人物代言的敘事觀點，跳出原先「我」的客觀位置為越界，是否代表作者在潛意識之中，想要維持安全距離，反倒怯於直截進入人物的內心。敘事的矛盾情結，構成蘇偉貞小說的獨特風格。〈舊愛〉也是類似的情形，作者原本以妹妹「典藍」的角度，敘述姐姐「典青」的故事，但是後來敘述觀點突然跳移，轉而出之以典青的男友們，「典藍」從此在小說中消失的一乾二淨。這些令人錯愕的混亂的敘述方式，如同寫作時，不斷地出軌、尋覓、遺忘又散佚，留下許多等待填補的缺口和未完成的語意（似乎也代表蘇偉貞筆下的女性人物，充滿不安與不確定性）。例如：〈熱的滅絕〉這篇小說中，蘇偉貞自始至終，貫徹以「我」的角度發言，剖析自己的情感。

第三個文學特色是小說情節雷同性：自《陪他一段》以來，蘇偉貞小說，一直有一型女性角色，不斷出現。王德威說：「蘇偉貞小說的女性人物，她們欲力強大，卻兀自有著冷凝寡歡的外表。她們一次又一次的為愛挺而走險，玉石俱焚，在所不計；但她們又都是「清貞決絕」的剔透人物，尋常悲喜，近不得身。」<sup>223</sup>女性在其小說文本中，常被安排「失蹤、離開、旅行甚至死亡」。例如，〈離家出走〉中，女主角雙文突然失蹤，透過丈夫得眼睛重新觀看雙文，揣測雙文的內心世界，而失蹤的雙文，留下一個巨大的黑洞（蘇偉貞如此說），失去雙文的家像個黑洞，沒有燈光的家，沒有雙文的日子，丈夫好像站在山崖邊的人，無法掌握雙文真正的面容。蘇偉貞相當程度的藉助男性的眼光來確立女性角色的存在。〈離開同方〉、〈離家出走〉、〈流離〉、〈過站不停〉就是以「離開」為主題，女性歷經離家出走這個儀式，處處碰壁又不斷往返來回尋找定位點，彷彿站在一個

<sup>220</sup>王德威，〈以愛慾興亡為己任，置個人死生於度外——試讀蘇偉貞的小說〉，《封閉的島嶼》，台北：麥田，1996年，頁7~22。

<sup>221</sup>徐綱：〈閱讀蘇偉貞小說的戲劇性〉，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年，頁379。

<sup>222</sup>蘇偉貞：《封閉的島嶼》自序，台北：麥田，1996年，頁26。

<sup>223</sup>王德威：《落地的麥子不死：張愛玲與「張派」傳人》，濟南：山東畫報出版社，2004年，第1版，頁61~62。

不確定的邊緣，來揭示主體與社會的裂縫關係。「旅行」往往是戀情的開始，也是告別儀式，例如，《沈默之島》的晨勉和諸多男性的遇合，彷彿一場性冒險的旅程，在這個旅程，其實是女性自我尋求認同的過程，雖然屢戰屢敗，但袁瓊瓊透過「鏡像」的建立，構築想像認同的世界。「想像」是透過認同不斷的位移方式完成的。

第四個文學特色是矛盾的女性形象的書寫：王德威說：「蘇偉貞小說要探勘的是（女性）情欲流淌、永不確定的抽象本質。」蘇偉貞筆下的女性，有一種相似性：她們總是以「高等教育」、「理性」、「獨立」、「知性」、「強韌」、「熱情敏感」、「倔強」、「脆弱」之姿態出現，雜揉的、矛盾的、對立的女性特質，讓蘇偉貞筆下的女性，有一個弔詭的特質，她們極度嚮往靈魂交流的高潔愛情，蘇偉貞總用「處女之身」來作重要的隱喻，以求女性自我的完整與封閉性（蘇偉貞筆下的女主角，多半恐懼懷孕，愛情最終也以悲劇痛苦收場）。這矛盾的女性形象，正巧成為劇情的張力，只是這種拉扯足以讓小說人物身心俱疲。蘇偉貞是否想以傳統的愛情故事為形式，將關於「女人慾望」這類的問題，以小說形式來作成實驗性報告，還是蘇偉貞故意透過這種實驗的寫作，來歌頌母親與女體的生殖、生產衝動。以《沈默之島》為例，兩個晨勉對於生殖、生產、創造的看法截然二分，卻反而造就出《沈默之島》在孕育生命、再生歷史、複製意義、開創記憶之間的擺盪，造成身體與文字的相互追逐，島嶼與島嶼在海洋上的相互衝撞。<sup>224</sup>晨勉的島嶼之戀，也就藉由追憶、敘述、想像、自我辯證的交錯運作，幻化成為前進女性潛意識、試探女性情慾的探險之旅。

#### （五）作家臉譜：由愛出走的袁瓊瓊

袁瓊瓊，筆名朱陵，四川省眉山縣人，西元一九五〇年十一月二十五日生。台南商職畢業，曾任《創作》月刊編輯，民國七十一年赴美參加愛荷華「國際作家工作坊」，目前專事寫作，與編劇工作。一九七八年以〈等待一個生命〉、一九七九年以〈小人兒〉獲得聯合報小說獎佳作，以〈自己的天空〉聯合報徵文散文首獎。著作有散文集：《紅塵心事》、《隨意》、《青春的天空》，小說集：《春水船》、《自己的天空》、《兩個人的事》、《滄桑》、《又涼又暖的季節》、《袁瓊瓊極短篇》、《今生緣》、《蘋果會微笑》、《情愛風塵》、《萬人情婦》、《恐怖時代》等書。

袁瓊瓊，這位在八〇年代女作家群中佔有一席之地的重要創作者，她的小說所描述的俱是她所熟知的一切，袁瓊瓊說：「故事裡的人物「都是我〈作者〉生活裡的人物蛻化而來。」<sup>225</sup>她也著重於男女情愛的描述，如《情愛風塵》所收錄的作品，是作者想藉此來面對自己四十年來身為女子對愛與性的感覺。另外她也從事編劇，認為編劇可以讓自己磨鍊佈局、結構的能力。長期以來，持續有作品出現。她總編織許多的細節和場景，像唱作俱佳的說書人，鋪排出一齣又一齣的通俗劇，取悅所有愛聽故事的人。袁瓊瓊早期的作品就展現她的天份，就是她對於小說細節的描寫十分精準，例如，對話、靈活的情節鋪陳，多愁善感又主觀的寫作方式，吸收現代主義的文藝觀以及敘事技巧，還有融合張愛玲特有文字的豐富意象，充滿暗示的類比技巧。袁瓊瓊自己就說：「我承認一開始寫作時，受當時文壇流行張

<sup>224</sup>或許正如王德威所言，蘇偉貞的《沈默之島》之所以沉默，並不是無言的空白與寂寞，而是「在沉默之下的無盡騷動，孤島與大千世界的種種色相引渡。」

<sup>225</sup> 袁瓊瓊：《今生錄》自序，台北：聯經，1998年。

愛玲風氣影響。張愛玲是那麼美麗那麼龐大，很難不受影響。她就像女孩子噴的香水，經過她身邊都會或多或少沾到那味道。所以那時我沾染到很多張的風格，而且自己還頗陶醉在那香味裡。有非常長的時間我在學張愛玲，學她的筆法，學她的思考模式。我想在那一代的作家很多人有這樣的痕跡。直到現在，她還是很喜歡的作家。我並不反對有人將我們倆相提並論，我們有相似和不相似的地方。」<sup>226</sup>袁瓊瓊喜歡說故事，和張愛玲一樣，她特別偏嗜那些庸俗的人情世故所透露出來的蒼涼情味，且耽於那些生活背面的，陰森森的寒，只是袁瓊瓊又發揮了和張愛玲作品中較不為人注意的「黑色喜劇」氣氛。一如王德威在〈落地的麥子不死——張愛玲的文學影響力與「張派」作家的超越之路〉指出：「袁瓊瓊也未必意識到她有張腔，但我以為她對張愛玲最難學的一面——庸俗人的喜劇——重作了詮釋。」<sup>227</sup>

袁瓊瓊在作品中所突顯的戲劇性反諷、製造懸疑荒誕的恐怖情節、以及利用其它手法達到閱讀上的刺激，確實也和「張派鬼話」有異曲同功之妙。王德威就指出：「自張愛玲獨特的『張派』鬼話之後，中國現代女作家例如六〇年代末的李昂、施叔青以及後來崛起的鍾曉陽、蘇偉貞等人，都是捉神弄鬼的個中好手。」<sup>228</sup>在張誦聖：〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲熱」〉一文中，對於張愛玲之所以能成為這群女作家（袁瓊瓊、鍾曉陽、蘇偉貞、朱天心、朱天文、蔣曉雲、蕭麗紅）的導師，是因為張愛玲是在 1949 年之前變成名的大陸作家，且五〇年代初期即定居海外，「從未真正被戰後的台灣主導文化所形塑，而這樣的優勢對於袁瓊瓊等人帶著困惑、尋求以文學重新組合身邊極其複雜的社會政治現實的新策略的作家提供了誘人的典範。」<sup>229</sup>

袁瓊瓊喜歡在小說文本中，把生活裡現成的情節，一點一點的加工和顛覆，所有的故事，似乎都有類似的骨架（男女情愛，悲歡離合），用她特有一種置身事外的冷淡，一種刻意的客觀和嘲弄的寫作方式，用這種嘲諷、玩世不恭的姿態，去抗議那些欺負女性的男人，也是後來多部袁瓊瓊小說文本的模型。這樣的寫作風格可能與袁瓊瓊早年喪父，<sup>230</sup>過早的病死經歷，讓袁瓊瓊對現實生活過早的洞見，她利用對人情世故的「反諷」風格，對不圓滿生活的掩飾，以及對完滿懂得的表現。

袁瓊瓊對自己成長的環境的認同，使得她的作品對於台灣世俗的現狀，會真誠地給予正面的看法，例如：〈沉澱〉〈浮生圖〉〈戲〉〈眾生〉中可看到袁瓊瓊已真摯的情感融入方式呈現「平民」的生活，作品充滿溫馨又幽默，但又略帶點輕微的諷刺意味。早期的袁瓊瓊，專愛寫「那些沒人理的、無能的、失敗的人物」，

<sup>226</sup>參見女性文學工作室，作家座談〈袁瓊瓊篇〉。

<sup>227</sup>王德威：〈落地的麥子不死——張愛玲的文學影響力與「張派」作家的超越之路〉，濟南：山東畫報出版社，2004年，第1版，頁61~62。

<sup>228</sup>王德威：《眾聲喧嘩》—〈「女」作家的現代「鬼」話〉，台北：遠流出版，1988年，頁227。

<sup>229</sup>張誦聖作，古佳豔譯，〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲熱」〉，《性別論述與台灣小說》（台北：麥田出版社，2000年），頁103。

<sup>230</sup>在袁瓊瓊一篇散文〈夕暉〉中，她追憶生父袁一：是她生父將她帶進眷村，也是父親的過世帶她們離開。她記憶中比孩子更天真的父親，因於移植的生活，讓她心痛，深化了她對人世無常的感受。

<sup>231</sup>對愛情的嘲諷在八〇年代作家筆下並不常見，但袁瓊瓊一再把愛情與不真實的幻想劃上等號，使得她的寫作風格迥然於其他八〇年代的作家。袁瓊瓊以揶揄的方式透露一種訊息：浪漫愛情不過是社會所建構出來的迷思，它只能短暫讓內心的幻想與慾望，得到不切實式的滿足罷了。似乎袁瓊瓊筆下的愛情故事，隱含著她暗損通俗愛情小說的企圖。袁瓊瓊企圖用細膩精微的創作特質，把娛樂性與通俗性題材的轉化及再製的用心在其小說文本中一再出現。

袁瓊瓊早期的書寫，較貼近現實生活，淡筆描繪女性特有的感覺世界及思考方式，文章深處始終漫著一絲無奈的氣息。直到一九八二年赴美參加「愛荷華國際作家寫作班」，幾個月在異鄉的生活，給予袁瓊瓊莫大的衝擊，自此便由靈魂的附屬者跳脫小女人的狀態，成為獨立的、完整的個體存在。

接下來談袁瓊瓊的文學特色：

第一個文學特色是敏銳的獨到的觀察眼光：袁瓊瓊主要的創作靈感無疑就是她對生活的敏銳觀察，偏愛處理生活中世俗瑣碎的層次，利用某些題材的關注，可看出現代主義在她身上影響的痕跡，例如：〈逃亡的天空〉提到一個越南青年在越南淪陷後兩年才逃出西貢，在西貢經歷生死一線間的生活，到台灣後，看到繁華富足的生活下的生活，竟感到荒唐而不真實。有關人類生存在穩定與脆弱的生存環境中，所產生的心理變化，袁瓊瓊利用出色的人物描寫，精心設計的情節，以及空洞的歷史指涉，圍繞著一個大家耳熟能詳的人文主義觀點。

第二個文學特色是解構「愛情」小說的能手：袁瓊瓊是一個善於解剖浪漫情節與甜言蜜語的好手。例如：〈故事〉裡的女主角原本想將自己平凡卻深刻的感情經歷提供給一位女作家，卻在後者不斷以言情攻勢詮釋為「師生戀」、「年輕女孩愛上風度翩翩的中年人」、「相愛卻受限於禮防」的大悲劇後，隱藏真實版本，並轉而模仿女作家的敘事模式滿足女作家的幻想。文中兩個女人的對話猶如真實與虛構的扞格齟齬，不僅諷刺言情小說家，亦質疑了所謂本於「真人真事」的說法。除了譏諷言情小說之無能再現真實的情感外，袁瓊瓊擅於描繪一般大眾對愛論的執迷心理，以及親身實踐後的覺悟和解脫，尤其在他八〇年代初期的作品。例如〈風〉裡一夜情的男女，在脫軌的不安裡依循於國產影片和通俗小說中，女哭泣男發誓的互動模式。兩個人看的是同樣的影片，同樣的小說，雙方的對白都讓人安心，因為熟悉，去不能防止隔天男生消失如風。

袁瓊瓊第一本短篇故事集《春水船》<sup>232</sup>的重要主題是：精神上的寂寞，故事人物都是典型自足的講求實際的人，可是對突然陷入的困境卻束手無策。例如：〈等待一個生命〉、〈結局〉中罹患重病的末期病患；〈生之過程〉在產房外不知所措感覺被孤立的丈夫；〈幻想〉為幻覺所苦的家庭主婦；以及孤寂長期圍繞籠罩的生活而引起的種種失常現象。如：〈瘋〉（瘋狂）；〈盲目的人〉（失明）；〈江雨的愛情〉、〈寂寞〉、〈希元十六歲〉（青少年及青年人敏銳善感的心靈）等。

<sup>231</sup>《自己的天空》一書中幾位女性角色形象，就是這種類型的代表：徬徨灰澀，袁瓊瓊筆下人物，貼近現實生活，其淡筆描繪，女性特有的感覺世界及思考方式，文章深處始終漫著一絲無奈的氣息。

<sup>232</sup>袁瓊瓊：《春水船》，台北：皇冠出版社，1979年。

之後，袁瓊瓊以《自己的天空》<sup>233</sup>向讀者表示自己對都市愛情故事題材的偏好，袁瓊瓊的愛情故事主要是刻畫八〇年代台北中產階級的世界觀。鼓舞女性尋找不受男性遮蔽的天空，女性走出棄婦的悲情，經過歷練奮鬥邁向自主的精神。語言輕快，下筆不拖泥帶水，將人生尷尬的無奈的片段，信手拈來，皆成小說。而在冷笑訕笑之餘表現的世故諷刺，更是袁瓊瓊的拿手技巧。

從兩本書可看出浪漫的愛情故事如何在世俗與現實環境的考量之下大打折扣。例如：〈小青與宋祥〉，一對年輕卻已達適婚年齡的戀人卻不願向對方承諾；〈微雲〉和〈流水年華〉，一段沒有結果的戀情所產生而來的悲傷與失落感；〈無言〉和〈自己的天空〉，已婚的中產階級夫妻，面對繁瑣乏味生活的無奈；〈自己的天空〉和〈茶靡花的下午〉，不受祝福沒有承諾的外遇關係。袁瓊瓊故事裡的人物，永遠生活在妥協的情形之下，永遠心存戒心的防衛自己的利益，卻也永遠敵不過愛情對他們的蠱咒與誘惑。

第三個文學特色是以「女性」主題的書寫：《滄桑》<sup>234</sup>，將小說主題放在「瘋狂」可能是女人逃離父權體制的安排的唯一出路（用理智的喪失與暴力來表現女人的反抗）。小說文本中藉著異常的心理描寫，探索人類曖昧心靈的故事，以及袁瓊瓊對性別鬥爭的關注。小說文本中的女子，不是被動無辜的受害者，反而是有能力對壓制做出倔強抵抗的人。《滄桑》彷彿另類寫實的小說，（社會版新聞剪裁出來的驚悚故事集），具有一種非理性的顛覆力量，以一種致命的可能性，製造一種惘惘的威脅。以殘酷的理性思維，雜揉柔豔的文字，呈女性面對父權社會中，可見的、又刻意隱藏的壓抑與反應。

《今生緣》（一九八九年），這部袁瓊瓊自認用情甚深的小說，雖不完全是自己的傳記（但可視為一本以自己的家族歷史，為藍本的半自傳性小說，以父母親曾經走過的時代為背景，在主角的描寫上，隱約注入父親的影子），小說最重要的主題，仍是女性原鄉情懷的自剖自省，以及現代與後現代都會想像的多方映現。

直到一九九八年才又有《恐怖時代》<sup>235</sup>新作發表，《恐怖時代》共蒐集了三十則短篇速寫。這些故事取材於日常生活、即興隨想，但敘述轉折之間，卻每有意外驚悚的結局。平常與反常間所造成的落差，應是袁瓊瓊所追逐的效果。《恐怖時代》不論是形式或內容，明顯表現袁瓊瓊在創作上的大轉變。包括其寫作形式，更顯露了袁瓊瓊之別有用心，似乎不單純只是搭乘世紀末靈異亂象的時代風潮，營造一個陰風慘慘鬼影幢幢的境界，《恐怖時代》對傳統鬼怪小說的顛覆力，並對九〇年代文學陣營裏所凸顯的政治性意涵加以闡釋。

就內容而言，《恐怖時代》與袁瓊瓊以往投注在都市愛情故事的題材大異其趣，也和當代其他女性創作關注在情欲書寫或是性別與國族論述的面向不同。一如邱貴芬所說：「袁瓊瓊在《恐怖時代》所呈現的是摧毀寫實文學的『陽剛』殿堂；又讓黑暗神秘的「陰性」書寫曝光。《恐怖時代》的恐怖故事，建立在人類

<sup>233</sup>袁瓊瓊：《自己的天空》台北：洪範書店，1981年。

<sup>234</sup>袁瓊瓊：《滄桑》，台北：洪範書店，1985年。

<sup>235</sup>袁瓊瓊：《恐怖時代》，台北：時報出版，1998年9月。

社會秩序崩潰、現實與非現實世界倒置混亂的基礎上文本中的情節描述，摧毀人類真實文明：虛幻與真實的錯亂；正常人比異常的精神病患，更接近瀕臨精神崩潰的邊緣……。」<sup>236</sup>袁瓊瓊利用鬼故事的「超現實」特質，暴露了共通人性裏自私自曖昧的本質，進而質疑現實世界的真實性、理性以及科學性。文本解構傳統鬼怪小說強化「人」的終極意義，將以往鬼故事所強調「詭譎」、「奇異」的娛樂功能轉化為突顯文本不斷增生的「延異」、「差異」（difference）的目的。利用自我指涉的寫作策略和功用，將作品的主宰性權威陷落於困窘之中。

## （六）作家臉譜：挑戰禁忌話題的李昂

李昂<sup>237</sup>，本名施淑端，生於西元一九五二年，台灣省彰化縣鹿港人。中國文化大學哲學系畢業，美國奧立崗州立大學戲劇碩士。現任教中國文化大學。著有小說《花季》、《愛情試驗》、《她們的眼淚》、《殺夫》、《暗夜》、《一封未寄的情書》、《迷園》、《北港香爐人人插》、《禁色的暗夜》、《自傳的小說》、《看得見的鬼》、《花間迷情》。《自傳的小說》在日本出版。散文《貓咪與情人》、《漂流之旅》、《愛吃鬼》，以及社會記實作品《外遇》。<sup>238</sup>

李昂，早於一九六八（年值十七歲），便開始從事文學創作，以〈花季〉一篇初露鋒芒，<sup>239</sup>其後創作不歇，陸續有〈婚禮〉、〈混聲合唱〉、〈零點的回顧〉、〈有曲線的娃娃〉、〈海之旅〉……等作品的發表。

一九八二年的〈殺夫〉，近期有《迷園》、《北港香爐人人插》、《禁色的暗夜》、《自傳的小說》、《看得見的鬼》、《花間迷情》等作陸續出版。李昂是相當受矚目與爭議的。她的備受矚目是來自早現的優秀寫作才華，十七歲即發表小說〈花季〉，同年〈花季〉並入選《五十七年短篇小說選》。她的備受爭議是由於她的小說作品，往往具有強烈的議題性，她的備受爭議，則自「人間世」系列小說發表後一直延續至今，小說內容中環繞著性描寫、性主題及與其相關延伸而出的道德問題。她強烈的社會使命感以及堅持表現真實的創作理念，使她不會刻意去迴避所謂的「禁忌」題材。（例如：「性」的禁忌），並勇於揭露關於女性與社會之間微妙又矛盾的關係。有人就質疑：一個女性小說家有必要處理這些性場景嗎？一個女性小說家為什麼老是要挖掘這種聳動人心的題材？一個女性小說家如此大膽的披露「性」問題，會不會對社會造成負面影響？但這些疑問，在藤井省三的眼中卻是：

<sup>236</sup> 邱貴芬：〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉，收錄《仲介台灣·女人》，台北：元尊文化出版，1997年。頁59~64。

<sup>237</sup> 施淑端以陽性筆名「李昂」創作小說，用意為和當時鄉土文學論戰所化約的「閩秀作家」保持距離。

<sup>238</sup> 《外遇》曾由《紐約時報》、《洛杉磯時報》、《舊金山紀事報》、《讀賣新聞》、《每日新聞》、法國《世界報》、英國《衛報》等評介。

<sup>239</sup> 李昂利用〈花季〉這般曼妙的題目，襯托出青春少女不美的心理現象。這幅短篇小說純粹只有一個少女的獨白，藉由少女的回憶，敘述過去的某日，因逃學隨著陌生的男性花匠去買聖誕樹而發生的經歷。實際上所發生的事很稀鬆平常，根本也沒發生什麼事，故事的結局甚至於令人覺得無聊不重要。要令人驚訝注意的，反而是少女豐盛的想像力、違背常理的無知還有潛意識對性的好奇與期待，這才是本篇小說的重點。

李昂雖是女性作家中唯一赤裸裸描寫性的問題，卻和閨秀文學有相互補充，缺一不可的整體兩面關係，甚至反浮刻出閨秀文學的潛在問題。<sup>240</sup>

面對自己的寫作題材，屢次大膽挑戰社會禁忌話題，而引起的爭議或討論，李昂在〈女作家對社會的巨視與微觀〉一文中則提到：

現在，經過許多思考之後，我為自己找尋的一個方向是偏向關懷更大的社會意義，落實在更大的社會層面上。<sup>241</sup>

接著，李昂又在與蕭新煌對談「小說與社會」的關係時，論及自己小說中的所重視的社會性問題。<sup>242</sup>之後，並在接受黃秋芳的訪問時重申：

文學的最終目的是寫人性，而人性是被社會所制約的，所以我很願意去探討社會制約所影響的人性問題。<sup>243</sup>

這是李昂不斷提出的寫作觀點，就是作家對社會與人性的看法，就是她創作時的寫作精神。因而八〇年代社會現狀，因高度都市化後，一些被視為禁忌的社會問題一一被浮上檯面。尤其是李昂挑戰了和「性」題材相關的議題。李昂覺得「性」這件事，絕對不是架空起來，單獨的來寫它，否則極可能變成黃色小說，就算寫得精彩，也只是空無一物。李昂重視的是「性」在社會裡對人造成的影響，<sup>244</sup>尤其在急遽轉變中的八〇年代台灣社會，「性」問題由之前的閉塞保守，到之後的莫衷一是。未婚生子非但不是新聞，國中生、高中生懷孕生子事件層出不窮。可見「性」問題分明就充斥在生活四周，我們還能繼續視而不見嗎？李昂以一女性作家的身份，思索女性在社會遭遇的種種問題，繼而觸及更寬廣的人性問題。在黃武忠〈社會轉型中的女性－李昂印象〉一文中，李昂曾經這樣說：

文學與時代有非常必然的、迫切的關係，在這觀念下，我不會寫虛無縹緲的東西，寫大家都很快樂，或者大家都很悲傷，然後與當前的社會環境完全脫節。我是一個相信「文以載道」的人，當然所載的道，不一定是中國傳統的道統，卻是一個作者，她覺得有使命所要反映出來的，以及她想藉這種反映，對整個人類或整個社會提出看法的。<sup>245</sup>

還有李昂在〈新納粹思解說－李昂的自剖與自省〉一文中也提到：

表現真實一直是最基礎的創作信仰，特別在一個充滿「善意的謊言」的文化社會裡，我以為這是作者該有的基本道德。因而，只要我認為該反映

<sup>240</sup>藤井省三，張季琳譯：《臺灣文學這一百年》，台北：麥田出版，2004年，頁194。

<sup>241</sup>李昂：〈女作家對社會的巨視與微觀〉，《中國論壇》16卷4期，1983年5月，頁55。

<sup>242</sup>〈小說與社會〉，《中國時報》27版，1986年8月26日。

<sup>243</sup>黃秋芳：〈給不知名的收信人－李昂的《一封未寄的情書》〉，《自由青年》697期，1987年9月，頁41。

<sup>244</sup>黃武忠：〈社會轉型中的女性－李昂印象〉，《台灣日報》副刊，1982年7月18日。

<sup>245</sup>黃武忠：〈社會轉型中的女性－李昂印象〉，《台灣日報》副刊，1982年7月18日。

的，我不太會考慮到它是否觸及社會成規（請注意我不曾用道德而用成規）或禁忌。<sup>246</sup>

她以女性本位的立場出發，去探索社會變遷下的女性問題。在她的筆下，女性的情愛和性的苦惱、婚姻底下的男女關係，（如，性暴力、外遇問題，到女性的自我追尋、現代社會的人性道德……等）都有十分細膩、精彩的描寫。一如姐姐施淑端所說：

藉著語言的虛構能力，李昂在故事人物第一人稱私密性獨白的基礎上，不斷插入不同層次、不同性質、不同語勢的格言議論，極盡能事的干擾、嘲弄、解消小說意義的進行與發展。<sup>247</sup>

閱讀李昂小說，若只單純用性或情色角度去理解，絕對是很大的誤解。在強勢權力結構的支配與宰制下，被壓迫的女性以及被扭曲的人性，才是李昂真正關懷的創作主題。

李昂早期創作受現代主義的啓蒙，到中期〈殺夫〉、《暗夜》的強烈議題性，以至步入九〇年代邁向更寬闊的女性與政治家國的創作道路的階段性變化。戰後五十年來，臺灣社會經歷劇烈變遷、價值觀快速轉換的同時，李昂以作家敏銳的觀察，抓住社會脈動並精確地反映社會現實。以女性本位的角度，在社會變遷裡與「她所處的時代」互相對話，以小說創作反映出社會與女性的問題。張頌聖就說：

李昂這個作家最令人感興趣的是她在過去二、三十年來不斷改變的台灣文化生產場域中所扮演的角色。即使在現代、鄉土爭論之前，李昂就以具有前衛色彩的實驗作品嶄露頭角了。李昂在其後每一次文化場域重整之際都有突出的表現……，然而由於衝激思潮的一再更替，我們並不能在她的作品中看到最典型的意識型態滲透，反而遇到不少作者本身對流行論述「有所保留，姑且存疑」的例子。……我們可以說李昂對衝激思潮符號功能的認可興致勃勃，對其內容本身卻不肯全心背書。<sup>248</sup>

因此李昂小說可就其創作年代，歸納出以下幾期風格：

第一、現代主義文學的啓蒙期：李昂因喜愛閱讀西方現代文學理論及作品並深受影響，以心理分析與存在主義為主。李昂早期的作品，即高一到高三所創作的〈花季〉、〈婚禮〉、〈零點的回顧〉、〈混聲合唱〉、〈有曲線的娃娃〉、〈海之旅〉及〈長跑者〉七篇短篇小說。這些作品的形成，一方面來自於生活經驗的靈感，另一方面來自臺灣六〇年代末盛行之現代主義文學的時代塑造。

第二、鹿港經驗與女性思索的回歸期：李昂考上大學，走出「花季」的人生困境後，停寫兩年，才重新在中國古典題材找到靈感，寫成〈逐月〉和〈關雎〉。隨後又擺脫這種懷古情懷，從周遭環境的人事出發，這時候的她真正替自己在創

<sup>246</sup>施淑端：〈新納蕤思解說—李昂的自剖與自省〉，《暗夜》，台北：時報文化，1985年，頁170。

<sup>247</sup>施淑端：〈新納蕤思解說—李昂的自剖與自省〉，《暗夜》，台北：時報文化，1985年，頁11。

<sup>248</sup>張頌聖：〈當代臺灣文學與文化場域的變遷〉，《中外文學》，第24卷5期，1995年10月，頁128。



作方向找到定位。一九七二至一九七三年，時值李昂念大三、大四時，她嘗試兩條新的創作路線：一是回歸鄉土鹿港的系列小說「鹿城故事」；<sup>249</sup>另一條寫作路線則是根據當時大學所處環境的觀察寫下的「人間世」系列。<sup>250</sup>

第三、女性與社會關係的剖析期：李昂的轟動一時的中篇小說完成於此時期，包括一九八三年《聯合報》中篇小說首獎的作品《殺夫》。<sup>251</sup>李昂的《殺夫》是深具女性意識的作品，小說揭示了傳統父權主義操控下對女性的壓迫。李昂以直接大膽的暴露手法，將情、性、愛、慾融入本文，她快狠準地把問題利用小說拋給這個社會，女主角林市為什麼非得要殺夫才能解決心中的怨恨？《殺夫》所呈現的是，利用女性的性慾與情慾，正面迎戰台灣社會傳統道德價值觀。透過描寫男女之間的「性與食」的意涵，透露男女之間長久以來權力失衡的社會現象，以及女性長久以來「受制於男性」（包括性）等不平等的兩性關係，進行赤裸又深入的批判。而一九八五年摹寫台灣社會的縮影《暗夜》，是以八〇年代台灣中產階級社會為背景，其女主角丁欣欣利用「性」交換個人的社會價值，顛覆以往女性溫柔純良的行為。一九七八年自美回台後，李昂參與了一些社會工作，之後認為寫小說就是自己對社會最大的貢獻。適時在《中國時報》主持「女性的意見」的女性問題專欄，對女性的種種問題有更深刻的思考。這階段的創作可謂李昂掌握男女的權力關係，赤裸裸揭露性與金錢的兩性本質，李昂另闢當時台灣女作家創作視野，更深化台灣女性本質的問題探討。尤其李昂「性」策略書寫是先受到歐美接受之後，再反潮回流進入台學術界，李昂此種赤裸顛覆傳統父權的大膽書寫，甚至帶動台灣另一波女性主義思潮的內化，甚至影響台灣新世代女作家如郝譽翔、邱妙津、陳雪等創作格局。

第四、著重女性、政治論述期：解嚴之後，台灣社會進入多重議題、多元論述，李昂企圖將性別議題開展至政治、家國建構之現象加以討論。例如，李昂的第一篇長篇小說《迷園》，是以「女性自我追尋與國族建構」為主軸，來呈現女主角朱影虹在兩性關係、女性自我與女性情慾、《迷園》的歷史重建與國族寓言三部分的关系。而《北港香爐人人插》此書一出，李昂將其視為是「戴貞操帶的魔鬼」系列小說的第一部，寫的是女主角林麗姿運用性在政治場域中生存的故事。因為題材敏感又具有影射性，引起社會的喧然大波。在九〇年代女性主義論述大當其道之時，李昂大膽地結合了政治與女性的議題，不過李昂企圖以政治中的女性角色為藍圖，為女性與政治議題「掛鉤」的企圖心也不容抹煞。只是一如王德威就說：「由李昂來寫性、女性與政治的糾纏關係，原不做第二人想。但她不按牌理出牌，再度使人跌破眼鏡。部份角色因為此中有人，呼之欲出，而扯上了影射

<sup>249</sup> 「鹿城故事」系列小說，呈現了李昂對其鄉土經驗關注的幾個重點：一、封閉保守的小鎮裡，流言閒語流竄與傳統道德對人的束縛桎梏。二、大家士族由威顯走向衰微的滄桑。三、凸顯了女性承受命運重擔的堅強形象。參見洪珊慧：《李昂小說研究》，碩士論文，清華大學中文系，1997年。

<sup>250</sup> 「人間世」系列共有十五篇小說，寫作順序為：〈回顧〉、〈人間世〉、〈訊息〉、〈昨夜〉、〈莫看〉、〈雪齋〉、〈域外的域外〉、〈蘇菲亞小姐的故事〉、〈愛情試驗〉、〈海濱公園〉、〈最後一場婚禮〉、〈生活試驗：愛情〉、〈她們的眼淚〉、〈轉折〉、〈誤解〉。據李昂的說法，著手寫作「人間世」系列小說時，「希望藉一系列小說，來探討情愛與性在個人、學校、家庭、社會造成的種種問題」這些小說的寫作時間橫跨八年。參見洪珊慧：《李昂小說研究》，碩士論文，清華大學中文系，1997年。

<sup>251</sup> 本書曾先後美、英、法、德、日、荷蘭、瑞典等文出版。

隱私的鬧劇。」<sup>252</sup>或許這就是李昂可愛，又令人摸不清底牌的真女人性格吧！

第五、女性國族與家族史的書寫：李昂針對台灣女性在經濟、政治、歷史、國族、文化各種場域的形象，展開一連串的書寫。《自傳の小說》是李昂藉著謝雪紅被歷史污名化的一生為寫作主軸，企圖用虛擬式的自傳小說，讓讀者在虛擬的公領域中，見證一位名女人活生生的私領域，赤裸裸記錄形同妖女性格的性史。李昂企圖以虛實交錯，重建謝雪紅的情慾生活。<sup>253</sup>小說很深刻地畫出一個女性很實際地運用自己肉體，來通往自我解放之路。當然，《自傳の小說》是虛擬的，李昂企圖透過謝雪紅這個角色來尋找「謝雪紅，妳的一生，我的一生，我們女人的一生。」一如邱貴芬指出：「搶救謝雪紅也是介入歷史詮釋，這不僅是把謝雪紅從國民黨和中國共產黨抹黑的負面歷史記載中搶救出來，也是把謝雪紅從崇高的革命家這樣歷史定位的歷史傳記呈現中搶救出來。」<sup>254</sup>歷史敘述通常不願意觸及的女性情慾，李昂透過虛擬的傳記小說，傳記有意或無意把謝雪紅複雜的感情關係當成小說書寫中心，藉此來反省女性主體意識和道德觀，並提供歷史書寫的反省空間。《看得見的鬼》則是用深箝台灣文化脈動的女性觀，對立於官方（男性）的史書記錄，改寫台灣移民史，對於島嶼矇昧的過去，李昂決定不再閃躲，直接以小說挑戰官方（男性）的台灣移墾史，甚至將傳統史觀移置庶民觀整個顛覆，（像女鬼在文本的時空翻轉一般）。《看得見的鬼》結合李昂最拿手的意識流、寓言體、鄉野傳奇寫作手法，結合女性主義的書寫，將重點放在女鬼的「復仇之後」，並為這樣的新命運、新體悟賦予多層次的隱喻，是李昂集大成的作品，充滿柳暗花明的閱讀樂趣。文學評論家王德威曾形容李昂是「舞文弄墨的巫者，召喚我們進入一個曲折詭媚、瀟灑蠱惑邪崇的世界——那不可言說的性的世界；她代替我們口吐狂言或穢言，坐實了我們羞於啟齒的戒懼及幻想。」<sup>255</sup>

第六、性別越界的書寫：《花間迷情》，這是李昂第一部企圖以性別越界的觀點，來書寫「女人之愛」的作品。李昂認為，身為女作家，一向寫的又都是關於女性，「性別越界」她一直想要書寫的題材。小說著眼處不只是關於女同性戀的範疇而已，而是將眼光擴大到所有的女人。如果將女人回歸到全然「女性」的角色來作類比，那應能激發、探觸到更多女性的本質、深刻的內在以及外在的行為模式。在女性光譜中不同的女人，這光譜可以涵蓋從異性戀、雙性戀、同性戀到酷兒，在當男人在場/不在場時，對自身的性、愛、身體與自我的追尋，交纏的愛與慾、幻滅與希望……

### （七）作家臉譜：為女性代言的廖輝英

廖輝英，台中縣豐原市人，一九四八年生，台灣大學中文系畢業。<sup>256</sup>曾從事廣

<sup>252</sup>王德威：〈性，醜聞，與美學政治-李昂的情欲小說〉，《北港香爐人人插》，台北：麥田出版社，1997年。頁33-34。

<sup>253</sup>與林木順的情慾生活，就是一個重點。依李昂的詮釋，謝雪紅享受與男人之間性關係的滿足，而她最終追的是一個雌雄同體般自我滿足的主體。

<sup>254</sup>邱貴芬，〈落後的時間與台灣歷史敘述—試探現代主義時期女作家創作裡另類時間的救贖可能〉，《文化研究月報》，第二十八期，2003年6月15日。

<sup>255</sup>王德威：〈性，醜聞，與美學政治-李昂的情欲小說〉，《北港香爐人人插》，台北：麥田出版社，1997年，頁33-34。

<sup>256</sup>廖輝英從初三開始寫作，早期作品多以散文為主，大四畢業時才暫時封筆。

告傳播工作十餘年，被譽為傑出的廣告創意人員，<sup>257</sup>社會觀察家。一九八七年受邀擔任英國劍橋大學之訪問學者，近年不斷有新作問世，<sup>258</sup>取材範圍包括女性、婚姻、愛情、商場、兩性成長，現職為專事寫作，為一專職作家。近年專注於百年來台灣社會的發展，更關心青少年問題，關懷層面更深廣。

一九八二年，廖輝英以短篇小說〈油麻菜仔〉獲第五屆時報文學獎短篇小說首獎時報，<sup>259</sup>在〈油麻菜仔〉中，廖輝英描述三十多年的婚姻生活，揭露另外也（油麻菜仔）一文在描寫兩個世代，女性（舊式女性、新式女性）生活經驗與思想的差異，並可窺見在封建意識的社會倫理下，女人的委屈與無奈。八〇年代的台灣社會結構快速變遷，女性角色的改變，（油麻菜仔）一文，記錄了女性的成長紀錄，呈現出新女性主義，為傳統女性發聲的小說家，可視為「台灣女性成長的珍貴紀錄。」<sup>260</sup>

（油麻菜仔）開啓廖輝英對女性議題書寫的濫觴。一九八三年，她再度以《不歸路》獲聯合報中篇小說特別推薦獎。<sup>261</sup>她的作品篇篇與時代脈動息息相關，公認是社會最強、共鳴性最大的作家之一。自《不歸路》這部作品之後，廖輝英的小說，多以都會紅塵、母女情事為主題，女主角大多是生活於都會中的新時代知識女性，或者是初離家鄉，來到都會謀生的年輕女性，她們的愛與恨，都在都會舞台中演出。廖輝英自言，因為求學之故，少女時期即離開家鄉—豐原。因而，她的作品很少以故鄉豐原的風土人情為創作主題。

廖輝英小說內容，以都會愛情和寫實小說聞名，題材的觸角深入，反映社會變遷下現代女性的處境，諸如愛情、婚姻、都會職場、外遇、婆媳等種種問題，所以每每能激發共鳴、引起話題。由此可知，廖輝英擅長描寫都會愛情小說，小說主題設計十分切合現代女性所關心的議題。廖輝英小說內容，以都會愛情和寫實小說聞名，題材的觸角深入，反映社會變遷下現代女性的處境，諸如愛情、婚姻、都會職場、外遇、婆媳等種種問題，所以每每能激發共鳴、引起話題。

黃秋芳就說：「廖輝英的小說，以描寫女性生活為主，大多數在探討現代女性的感情遭遇。她關心女性的自我成長，尋求男女兩性關係的合理化，把小說當作是在闡揚、敘述、解剖，或者是對人性作一種質疑，對當代文化、經濟、社會環境、家庭倫理作一次具體而微的揭露。」<sup>262</sup>因此，廖輝英的作品，總能忠實地反應出女性在社會急遽發展過程中，面對愛情及婚姻的多重面貌（外遇問題、婆媳之間及人世的滄桑）時的種種心境轉變與如何自處。她的文筆酣暢，描寫細膩，

<sup>257</sup> 畢業後進了廣告界，成為廣告文案好手，後為企畫主管，在廣告界縱橫十餘年，也曾任職於建設公司，辦過社區報高雄一周。

<sup>258</sup> 廖輝英近年更耗費大量時間進行田野調查和歷史考證，寫成《輾轉紅蓮》、《負君千行淚》、《相逢一笑宮前町》三部曲，堪稱台灣女性的小說斷代史，備受讚譽和好評。

<sup>259</sup> 廖輝英原本是廣告界的女強人，後因懷孕而辭去工作，在家待產，並於此時，重拾已停了十餘年的文學之筆，三十四歲才『轉行』發表第一篇小說寫下〈油麻菜仔〉，並一舉奪得第五屆時報文學獎短篇小說首獎，立即震動文壇。〈油麻菜仔〉，於一九八三年，入選由葉石濤所主編的《一九八二年台灣文學獎》一書。

<sup>260</sup> 廖輝英則表示，〈油麻菜仔〉一文，可以說她的自傳，寫的是她、父親與母親之間的愛恨情怨。

<sup>261</sup> 〈油麻菜仔〉、《不歸路》兩小說先後於1983、1984年拍成電影，〈油麻菜仔〉於1984年獲第二十一屆金馬獎最佳改編劇本獎。

<sup>262</sup> 黃秋芳：〈風吹葉茂油麻籽〉，《自由青年》，第79卷4期，77年4月，頁44。

情節深切，鋪設動人，作品背景正對應著臺灣社會的變遷，使得廖輝英的小說多一點社會性和歷史感。之後更以易讀、感性的文字談論情愛以及社會、人生、青少年問題等作品，擁有廣大的讀者群。

廖輝英創作量極豐，創作範疇廣泛，包括小說、散文在內，已有六十多部之譜，不少部小說曾被改編為電影與電視劇。重要小說有《油麻菜仔》、《不歸路》、《盲點》、《藍色第五季》、《落塵》、《朝顏》、《都市候鳥》、《輾轉紅蓮》、《負君千行淚》、《今夜微雨》、《迷走》、《情路浪跡》等；散文集有《心靈曠野》、《自己的舞台》、《咫尺到天涯》、《女性出頭一片天》、《談情》、《說愛》等；兩性議題有《兩性拔河》、《照亮自己》、《製作多情》、《愛情要自尋出路》等；青少年議題有《青春白皮書》、《騷動的青春》等；料理書有《輕鬆、營養、美味：廖輝英的聰明廚房》等。

接下來談廖輝英的文學特色：

第一個文學特色是善寫都會女子的愛情：從一九八三年廖輝英出版《不歸路》之後，奠定了她以都會女子遭遇為主的創作路線。成為了都會女性的代言人，也引發八〇年代一連串討論外遇、情慾等女性議題的小說文本出版。

《不歸路》中的單身女子李芸兒，委身為妾（其身分比妾還不如，古代的妾，還備受夫君寵愛。不歸路中的李芸兒，還要幫已婚的外遇對象，賺錢供養情夫全家，最後落得人財兩失。）《不歸路》中的女性世界幽微纖細，致力於女性運動的社會抗爭者，不容易關心到的，應該是廖輝英關注的，第三者的心理感受。李芸兒在「女性自覺」與「真實行動」裡產生的矛盾，正好成功的將外遇女子，在外遇的過程中，所帶給女性的痛苦困境，進行細緻描寫，並引發另一種思考：外遇的第三者，未必是破壞婚姻的狐狸精，外遇女子，最後反成了最大的輸家。廖輝英從經驗角度來看外遇，利用被視為強烈敗德外遇事件，進一步刻劃出都會女子，在經濟轉型的時代，處於傳統性別意識與女性覺醒的拉鋸世界，種種的心理變化。《朝顏》<sup>263</sup>、《都市候鳥》<sup>264</sup>的女性角色定為在企業公司裡的高階女主管，女性在男人世界闖天下，男女之間在情場、職場的遭遇與心路歷程。女性如何在男性的世界裡，肯定自我又不失溫柔的情感；並以男性在職場與情場上的野心勃勃卻又充滿困惑的表現，白領階級的都會男女心聲，娓娓道出，令人心有戚戚焉。《落塵》、《盲點》則以女性粉領族，在現代情愛中浮浮沉沉為主軸，面對工作家庭的困境如何自處與突破的努力。廖輝英小說下的女性人物，沒有異於常人的心理轉折、智性發展，也不會有突來的慧心，和行動勇氣。她筆下的都會男女，都是一般的凡夫俗子，有時世故市儈，有時優柔無助，卻也因此貼近大眾生活，而引起讀者熱烈的迴響與共鳴。

第二個文學特色是鼓吹女性自主意識：廖輝英小說掌握八〇年代的社會脈動，在女性自由意識的抬頭，廖輝英企圖利用小說人物，把台灣女性已經逐漸走

<sup>263</sup> 《朝顏》中的蘇荷是留美女碩士，她以卓越的專業和敬業，不失女性嫵媚與機靈，周旋在老闆、上司、同仁乃至一位日本企業接棒人的青年之間。台北：九歌出版社，1989年。

<sup>264</sup> 《都市候鳥》描寫都市上班族像候鳥般到處尋覓駐足小站，女性大量走入就業市場，辦公室內暗潮湧。台北：九歌出版社，1990年。

出傳統的命運，從經濟獨立，進而追求人格獨立，最終是身體獨立的過程呈現出來。廖輝英的小說總能適時的著墨，女性在經濟與家庭結構轉型的同時，夾處於傳統與現代衝擊下，女性對自我身份認同的矛盾。例如：貞操（二度貞操）、適婚年齡與單身貴族，性解放，性騷擾，未婚生子等社會問題，（廖輝英亟力希望能利用當時較為禁忌聳動的話題），來引起讀者的注意，成就其小說文本中，鼓吹女性自主權，爭取女性情慾的自由等思潮的傳播。只是筆者也發現，廖輝英筆下前衛的女性，卻在傳統社會的女性思維下，備受無形的壓力與箝制。例如：《今夜微雨》寫女大男小的婚姻狀況，穿插刻畫校園裡的師生戀或性騷擾，呈現兩性間微妙的權力解構，與人情悲歡，更隱約透露女性爭取情慾自主的意涵。《迷走》<sup>265</sup>廖輝英把時空距離拉大（一群人隨國民政府，從武漢、重慶、越南一路漂流到台灣的過程），企圖想更清楚地鋪陳一個女人，在情慾的潮流裡，「迷走」的過程。《迷走》一書大膽刻劃女性在情欲與家庭之間，心理的掙扎，最後為了愛情不惜犧牲一切的癡迷，而女主角最後的下場，卻是令人感慨唏噓，似乎女性革命終究還是「以尚未成功」作結。

第三個文學特色是寫實主義的筆觸：論述八〇年代台灣女性小說的發展，廖輝英無疑是擅長書寫女性的傳統與現代，鄉村與都會等愛恨情仇的寫實作家。廖輝英不是理想派菁英式的女性主義者，不過她很務實，社會性鮮明，於是廖輝英的小說文本採用的是寫實主義的傳統技巧，不強調形式上的實驗與創新，卻能從通俗文學中，利用寫實的筆觸，發揮女性主義的潛能，並具有強烈社會性的特色，這就是廖輝英有別於八〇年代女性作家的地方，但卻也因為作品內容雷同性過高而引來批評。<sup>266</sup>

其中值得探討的是〈油麻菜籽〉中，一方面歌頌母愛的偉大，但是另一方面它解構傳統「慈母」的形象。〈油麻菜籽〉中的阿惠，在傳統女性思維的家庭中成長，因為身為女性在家中處處被「打壓」，看著無能的父親與刻苦的母親，長期吵鬧的婚姻，皆源自於重男輕女的社會結構。她筆下的母親，受傳統束縛，總護著哥哥與弟弟。即使阿惠功課再好、分擔很多家事，重男輕女的母親，只會告訴她：「查某囡仔是油麻菜籽命，落到那裡長到那裡。」這樣的母親，具有顛覆「慈母」形象的寫實效果。〈油麻菜籽〉的悲劇來自上一代「女人」的重男輕女，廖輝英筆下的母親就是這樣一個浸潤在「性別差異」下道德觀念的傳統女性。但命運更大的鎖鍊是，面對長久以來，不平等的兩性關係，始作俑者並非男性，其實來自同樣性別、血緣根處的母親。廖輝英想表達的，「無非是女人之所以次於男人，並非由於先天的『女性』特質所決定，而是因為男人控制下的社會所束縛制約而成。」廖輝英在表現傳統女性意識的同時，也開始顯露出新女性主義的覺醒，書中母親的女兒阿惠就具有現代女性的雛形。<sup>267</sup>這樣的深層意義，具有時代性的反

<sup>265</sup>《迷走》主要的故事情節，在敘述一位受過高等教育、養尊處優的千金小姐，在時代動亂下，陰錯陽差的嫁給了與自己格格不入的軍人，導致後來的家庭失和、紅杏出牆，這段勉強的婚姻所付出的代價，竟是兩個家庭與無辜的子女。台北：皇冠出版社，2001年。

<sup>266</sup>廖輝英也因此常引來正反兩極化的批評。參見邱貴芬就在「Feminism in the Context of Popular Fiction: Liao Hui-ing and Popular Womens Novel」一文中提到，廖輝英的寫作模式，陷入一種陳腐的窠臼，重複類似的情境和情節公式。

<sup>267</sup>伊莉佳萊（Luce Irigaray, 1932~）曾經說過，性別差異（sexual difference）是一種「思想的革命」。它可以讓我們重新詮釋主體與論述、主體與世界、主體與宇宙、微觀世界與宏觀世界之全部關係。在某方面而言，性別差異可解決「性別歧視」和「性別漠視」。參見蔡振興，〈法國女性主義：伊莉

思，並剖析只有女性自我的覺醒才能真正解決，女性受宰制、對立的兩性關係。〈油麻菜籽〉一文充滿寫實性，並以女性的眼光、感受、體驗，提出敦厚、委婉的質疑和批判。

第四個文學特色是作品多和大眾媒體結合：從一九八二年以降，廖輝英有三部作品被改拍成電影，十二部作品被改拍成電視劇。從先前的〈油麻菜籽〉、《不歸路》，到近期的《輾轉紅蓮》、《負君千行淚》等。可見廖輝英小說和媒體間的關係，比其他作家密切，也因此廖輝英小說人物，傾向普羅眾生的外貌，小說人物歷經的生活也比同期小說家，更接近一般百姓的人生閱歷，讓讀者讀來倍覺親切。例如：《輾轉紅蓮》以時間的流敘與空間的轉移做經緯，描繪出日據時期以降，女性面對人生與愛情的完整形貌，栩栩如生的刻劃出一位活在傳統台灣社會下的台灣婦女，如何刻苦自勵而成功的例子，並能傳達出那個時代的悲哀與無奈，更有屬於那個時代的喜樂與滿足。<sup>268</sup>其小說讓我們看見一個熟悉親密的生命影像，似乎就是身邊親人的生命寫照。而《負君千行淚》<sup>269</sup>同樣以日據時代為背景，描寫一個家族三代恩怨情仇興衰歷程，見證親情、愛情及時代的無奈與滄桑，小說完整交代了一個大家族的起落，隱約可見當時台灣社會的縮影。廖輝英說在撰寫《負君千行淚》這本小說的過程中，光是找資料，斷斷續續就找了有五年之久！一如廖輝英說：「為了這部小說，我找了很多文獻史料，像是參考唐衫圖片，因為書局都找不到，我還轉去舊書攤找，雖然只找到一兩本，但真是如獲至寶；除了文字這種平面的資料，也會去找許多流傳下來的真實古物，像去鹿港的文物館看許多農村的東西；除此之外，還找人問。」因此可知，廖輝英小說文本與大眾媒體結合的特色，使其小說更能貼近百姓生活，真實地反應小說當時的社會風貌。

### 第三節 八〇年代女性小說家的評價

八〇年代女性小說家，在長期以男作家為首的台灣文學中「異軍突起」，以波瀾壯闊之姿，襲捲八〇年代的台灣文學場域，她們的壯大與存在，引起當代文評家正反兩面的評價。

這一批女作家，在八〇年代的文壇上群起，伴隨「女作家群」的出現，引起「何以當今文壇多數為女作家？」的討論。尉天聰就說：「這到底是台灣的社會的結構改變到可以提供更多的空間讓女性參與社會與藝術活動，還是一個活躍起來的商品社會擴大了女性的玩物主義？」<sup>270</sup>。肯定的文評者就認為「八〇年代女性

---

佳萊論他者》，《中外文學》第二十一卷第九期，頁 58。

<sup>268</sup> 《輾轉紅蓮》一書，描寫昭和年間，主角蓮花歷經大時代的動盪不安(太平洋戰爭、台灣光復、政府遷台等等紊亂政局)，加上本身乖舛多劫的歷練(經歷了再婚、喪子、夫逝、幣制貶值……等)，這些時代與人生的磨難，更讓蓮花擁有在絕境中不忘奮鬥的毅力，一生波濤起伏的命運，就像從日據時代走來的台灣婦女，艱辛卻堅毅。台北：九歌出版社，2004 年。

<sup>269</sup> 廖輝英覺得都會女子的題材寫久了，也想嘗試寫寫日據時代的台灣女性生活，所以才有《負君千行淚》一書出版。本書描寫牛販甘祿松一生窮苦，省吃儉用栽培大兒子甘天龍成為小鎮上受人景仰的西醫，甘天龍之後，聽母命娶了賢妻江惜，逐步安頓弟弟們的學業和家業，一家原本和樂融融，卻在多年後結識嬌俏潑辣的藝旦明秋，也因此埋下甘家風光三代後分崩離析的引線。台北：皇冠出版社，2005 年。

<sup>270</sup> 尉天聰：〈台灣婦女文學的困境〉，收入《文星》110 期，1987 年 8 月，頁 92。

小說家」的出現，是種可喜的現象，代表女性的聲音與文類書寫，終於被大眾所接受、肯定，並引起社會大眾的高度關注，這批八〇年代女性小說家的努力功不可沒；反之，批評者認為八〇年代女性小說家小說內容主題貧乏、矯情造作、「媚俗」地來迎合大眾的胃口，這些負面批評最早是在呂正惠教授〈閨秀文學的社會問題〉、〈分裂的鄉土，虛浮的文化—一八〇年代的台灣文學〉、〈台灣文學的浮華世界〉、〈一九八九：危機顯現的一年〉、〈台灣女性作家與現代女性問題〉等文多次以「閨秀文學」來概括八〇年代女作家的作品為開端，呂正惠砲火猛烈，措辭激烈，很容易被認為具有性別歧視(sexism)的偏見，因而造成了文學評論者一系列密集的迴響，與對這批女作家，正反兩面評價的「論爭」。布迪厄說：「文學競爭的中心焦點是文學合法性的壟斷，也就是說，尤其是權威話語權利的壟斷。」<sup>271</sup>八〇年代女性小說家現象，引來鼓掌叫好的評論，也引發男性作家的焦慮與不滿。到底八〇年代女性小說家所寫的作品是不是「文學」，批評家與閱讀大眾，圍繞著八〇年代女性小說家作品時，該用什麼客觀的角度來「重新閱讀」，以便重構當年時代的文學圖像，這是筆者在本節的論述重點。

### 一、反面評價

(一)以「閨秀」貶抑女作家作品的文學性：所謂「閨秀」(或稱「閨怨」)，原為長久以來中國古典文學中書寫風格的一種類別。所謂「閨」者，據《說文句讀》，從門、圭聲，本義作「特立之門」解，小門、內室之謂也。「閨闈」乃指婦女之居室，「閨秀」意為富貴人家之女子，《世說新語·賢媛》云：「顧家婦清心玉映，自是閨房之秀」。宋建安徐氏著《閨秀集》二卷，南宋陳振孫《直齋書錄解題》卷十八著錄。後又稱婦女之有才者。如清李斗《揚州畫坊錄》卷二載：「揚州閨秀吳政肅，字靜嫻，工山水，筆力老健，風神簡古」。清道光甲辰(民前六十八年)蔡殿齊編《國朝閨閣詩鈔》十卷，以稍早許夔臣選輯之《香咳集》為本，凡共百家。<sup>272</sup>用「閨秀」一詞來統攝八〇年代女作家的作品風格，仍有其不甚公允之處。<sup>273</sup>將八〇年代這一批女性小說家將「閨秀文學」畫上等號的同時，論述的本身就是一個很大的侷限。這侷限包括「閨秀」這一辭所指稱的「性別」貶意，隱含在這微妙心理下男/女作家文學場域的競技，其結果往往造成一方(女作家)缺位。

閨秀文學意味著「純美、純真、抒情、軟性美好」的一面，張誦聖用一個複合英文字「lyrical-sentimentalism」形容<sup>274</sup>，她描述這樣的「女性特質」應用到文類形象時，意味著的感性、主觀、瑣碎、狹隘等等較「次等」文學品質。筆者認為這些文評家將八〇年代這一批女性小說家用「閨秀文學」來統括論述的同時，就讓我們看出了文類性別化的刻版印象。似乎將八〇年代女性小說家，侷限在「閨

<sup>271</sup> Pierre Bourdieu 著，劉暉譯：《藝術的法則—文學場的生成與結構》，北京：中央編譯出版社，2001年3月，頁271。

<sup>272</sup> 陳東原，《中國婦女生活史》，台北：臺灣商務印書館，1990。及胡文楷：《歷代婦女著作考》卷15、卷16，大陸：上海古籍出版社，1985年。

<sup>273</sup> 「閨秀」作家的意義雷同十八至二十世紀之英法 Lady novelists 閨閣體女作家，其寫作侷限：一是居家隔離(domestic isolation)，從書房到廚房，丈夫到子女的題材困境；二是社會經驗狹隘(narrow social experiences)，註定某些男性場域為主或賢媛所無法觸及的低下人生角度與心理邏輯缺席；三是道德侷限(moral restraints)，無法誠實深刻處理情慾主題。

<sup>274</sup> lyrical-sentimentalism：此詞在文學裡含有「煽情」或「濫情」的傾向，在直覺層面裡是「抒情」風格的延續。

秀文學」的框框時，就已經反諷了「她」存在的不正當性。就像女作家不該存在於作家群中，她的壯大、存在以及歷史的定位，都讓「男性」、「正統」的文學史書寫陷入尷尬處境。

呂正惠在〈閨秀文學的社會問題〉一文中「我要比較悲觀的說：我們現在的文壇，除了閨秀文學之外，幾乎沒有文學。為什麼？為什麼會有這種現象？我們的男作家到那邊去了？我們的男性讀者又躲到那裡去了？為什麼容許那些軟綿綿的閨秀文學來獨霸我們的文壇？」<sup>275</sup>

另外，呂正惠在〈分裂的鄉土，虛浮的文化—八〇年代的台灣文學〉一文也有相似觀點：「八〇年代中期，在所謂的純正文學中，女作家的作品，尤其是投合青春少女喜好的閨秀文學異軍突起，大有席捲文壇之勢。閨秀文學的盛行，最可看出台灣中產階級文化保守性格。」<sup>276</sup> 同時，呂正惠也在〈台灣女性作家與現代女性問題〉中呼籲：「簡單的說，只有勇敢而自覺的女性，才能創造真正有價值的女性文學。在台灣文壇，這樣的文學似乎還沒出現，還等待新型的女作家來開拓。」<sup>277</sup>

以上這樣的論點，對於孜孜不倦努力創作的八〇年代女性小說家而言，無疑是一種性別歧見。以一種「男性沙文主義」的論述來談八〇年代女性小說家，因此他們把這些女作家的作品用「閨秀文學」來籠統稱之，並將其閱讀者假設為「知識少女」，<sup>278</sup> 呂正惠甚至大膽揣測讀者的閱後反應，認為閨秀文學比起瓊瑤文學對讀者的影響力更加真實、更加易造成讀者的「認同」，而這種夢幻少女的認同是極其虛偽、危險的。還有用「閨秀文學及時提供『鴉片』，讓這些苦悶女性暫時忘掉她們的尷尬處境。」<sup>279</sup> 藉由諸如此類的形容與見解，來矮化女性文類的地位，實在令人難以認同其論述，是否有其公平正義可言。

這批八〇年代女性小說家（原先或被視為「閨秀」文學代表的朱天文、朱天心、蘇偉貞、袁瓊瓊等人），哪一個不是在八〇年代以後，紛紛投入文化生產、都市論述與國族認同的再造工程。<sup>280</sup> 甚至筆者以為八〇年代這一批女性小說家，那一個不是越寫越深入，甚至在九〇年代揮灑出自己的一片天空，表現不俗。因此無論這些文學評論者，用怎樣的詞彙，來稱呼這些八〇年代女性小說家，至少到現在，我們都肯定她們用自己的文本，寫出了女性與社會的關係、困境，挑戰二元對立的傳統父權，反省與顛覆邊緣的女性族群給予深層的關懷與同情的努力。

（二）女性文學「商品化」、「世俗化」：八〇年代這一批女作家最大的特色，在於她們不僅獲得文學獎的背書肯定，<sup>281</sup> 其作品在閱讀市場上，意外的叫好又

<sup>275</sup>原載《文星》，第99期，1986年9月，頁115~119。後收入：呂正惠：《小說與社會》，台北：聯經，1988年，頁135~149。

<sup>276</sup> 呂正惠：〈分裂的鄉土，虛浮的文化—八〇年代的台灣文學〉，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地，1992。頁131。

<sup>277</sup> 呂正惠：〈台灣女性作家與現代女性問題〉，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地，1992。頁247。

<sup>278</sup> 呂正惠區分讀者為「知識少女」和「有志青年」，前者視為閨秀文學的主要閱讀群。

<sup>279</sup> 呂正惠：〈台灣文學的浮華世界：一九八八年的觀察〉，收入《戰後台灣文學經驗》，頁139。

<sup>280</sup> 梅家玲：〈導言—性別論述與戰後台灣小說發展〉，梅家玲編，《性別論述與台灣小說》，台北：麥田，2000。頁21。

<sup>281</sup> 多數以「男性」為主的文學獎評審，像是夏志清對蔣曉雲《姻緣路》的背書；（蔣曉雲處女作《姻緣路》夏志清親為其序。）朱西寧、司馬中原的評審意見（司馬中原評審朱天心小說《未了》時



叫座，且以「雷霆萬鈞」之姿，成為各大暢銷書排行榜的「風雲人物」與「常勝軍」。這些原因，恐怕才是呂正惠這些男性評論者，真正的憂慮所在。因而他們皆以為八〇年代的女作家，是在文學獎、暢銷書機制的推波助瀾下而興起的理由來看待她們的文作品。

文學獎，常被視作一種典律權力運作、各式論述交鋒的虛擬戰場，參加者根據它設定的規則在遊戲裡爭奪權力。就像在邱貴芬在〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉一文所談到的：「如果文學獎在台灣文學典律成形的過程中，扮演舉足輕重的角色，那麼，我們就不能不注意到，當時文學獎頒發的社會環境、文化氛圍以及篩選文學作品過程中隱含的權力關係和連帶的資源分配問題。」<sup>282</sup>當時兩大報系《聯合報》和《中國時報》，分別於一九七六年和一九七八年設立文學獎，這一批年輕的女作家們，大多先以參加文學獎的方式，並陸續獲獎。出版社通常就將其得獎作品集結成冊，加上行銷手法、電子媒體的助益，她們開始成為文學市場的新寵。這樣的現象又引起呂正惠在〈一九八九：危機顯現的一年〉一文中提出撻伐：「暢銷書也有暢銷書的水平，像前幾年那種純潔的愛情小說，真要讓人懷疑那些女作家是怎麼戀愛的，像這兩年這種十句話、一句話，也讓人對那些作者的智慧之簡單迷惑不已。其實，他們絕對不像他們的作品所表現的那麼純潔或簡單，他們是頗為世故的，所以他們才寫的出那樣的書來投合那些「純潔又簡單」的大量「準文學讀者」。」<sup>283</sup>以及邱貴芬說：「女性創作得以在短期間內橫掃台灣文壇，不是因為這些女性作品的內容和以前的女性小說有劃時代的差別，而是文化生產的管制有了重大的改變」。<sup>284</sup>文學「商品化」現象，或許是八〇年代學界關心的核心。但是筆者認為消費是一種展演，一種創造的文化實踐，「純真、純潔」，如何被當成商品，販售到文學市場上。論者帶著一種社會病理的觀視角度，預設立場：將純潔的閨秀文學、純潔的讀者、世故的女作家畫上等號。筆者懷疑的是，作者如何能有效推測多變的讀者，隸屬那一類型、階級、品味，以及文學潮流與讀者的想像是否能準確地在作者文本中呈現。矮化「八〇年代女作家們」作品的文學性，單純把文學商品化當成她們受文學獎肯定及讀者認同的原因，實在不公平。

這些評論者，強烈的排斥經濟利益，使得文學場域的原則呈現出似乎與經濟場域顛倒的特色，也就是越願意犧牲經濟利益，越賠錢的作家所獲得的名聲報酬也越高。所以他們把八〇年代女作家的文學成就，當成因有強大的傳播媒體為之造勢(包括廣告、宣傳以及演講等等)，出版商刻意的炒作，以及女作家有意無意的向生產機制靠攏的原因。誠如龔鵬程的描述：目前文學科系中幾乎全是女性天下，她們寫作、她們買文學書刊、她們趕起聽演講、她們努力地崇拜偶像；等到畢業

---

就表示雖為匿名評選，但「不須具名就知道是誰的，就像如來佛看孫悟空。」因為這些新手作家與他帶文藝營、座談會都有過接觸，十分熟悉。該次評審《未了》在鍾肇政反對中，仍然勝選，司馬中原不可謂佔決定性作用。《未了》，台北：聯經，1982年，一聯合報七十年度中、長篇小說獎總評會議紀實》，頁32。

<sup>282</sup>邱貴芬：〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉，《仲介台灣·女人》，台北：元尊文化，1997年，頁47~48。

<sup>283</sup>呂正惠：〈一九八九：危機顯現的一年〉，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地，1992年，頁159。

<sup>284</sup>邱貴芬：《日據以來台灣女作家小說選讀》，台北：女書，2001，頁44~45。

以後，很自然地，她們又進入出版社、雜誌社去主持風騷，推動文學了。<sup>285</sup>事實上，八〇年代女作家們，並沒有涉及文化工業的生產設計，也沒有打算刻意要作品能暢銷，把文學「商品化」當成女作家們的原罪，或許是失之武斷的見解，值得再三斟酌考量。

（三）女性作家書寫的狹隘性：齊邦媛期待，以實力論女作家的想法，顯然是落空的。一些批評家，將八〇年代女作家的作品，視如通俗言情小說的延續，譏斥為狹隘、缺乏社會意識的「閨秀」作家。一如范銘如就歸納出一些文評家對女作家的偏見說法：「他們認為女作家只圍著男女情愛的題材打轉，以純情甚至濫情的筆調，滿足高中、大學「無知女生」的夢幻。」<sup>286</sup>就像呂正惠所說：「不『現實』的描寫年輕女性，在實際生活中所碰到的戀愛問題，反而以浪漫、抒情的方式來描寫少女對愛情的懷想……面對女性求偶的難題，這種文學是以提供『夢想』來作為殘酷現實的彌補。」<sup>287</sup>他的擔憂來自兩層：一層與文本、社會、讀者有關。呂正惠秉持寫實主義大纛，認為小說兼具社會功能，因此呂正惠認為：八〇年代女作家的作品，不具文學正面引導的社會意義。一如蔡英俊認為：「現階段國內文壇出現女作家當令的現象，只是文學結構的變遷使然，絕不是女權運動衍生的女性主義結果。」<sup>288</sup>他相當程度的認為：八〇年代女性小說家的崛起與受歡迎，只是一種文學場域的改變，女作家所書寫的內容還是相當狹隘，小說文本仍著重在男女間的愛情、感情糾葛上，不能視為具有女性意識的覺醒作品。加上張誦聖所說：「八〇年代在台灣最受歡迎的文學讀物可能要算是嬰兒潮一代的那些女作家了……她們皆因作品發表於大報副刊而聲名大噪。就如同許多流行文化產品一般，上述作家的作品中基本上較少批判的精神，同時不乏保守的心態。」<sup>289</sup>從女性私領域中平凡瑣事，以及周邊生活人事物，作細微觀察，再將其日常生活的點滴，以充滿感性意象的語言雜揉出屬於女性的敘述方式，這可能是大多數八〇年代女性小說家的作品特色。但因此將其書寫的文本視為「狹隘」、「保守」，因具有「純潔」、「不食人間煙火」的氣息，就認為八〇年代女性小說家的作品，不具文學意義，是否也太主觀而以偏蓋全了。八〇年代女性小說家，在勾陳主角與人生發展過程中，各種知識、經驗的啓蒙與成長，必包含幻滅與成長，純潔性或許是其中心靈運作的形貌，這在被認為是女性成長小說的作品中多有。（朱天文〈喬太守新記〉（1977）、朱天心《擊壤歌—北一女三年記》、愛亞《曾經》（1975）蕭麗紅《桂花巷》（1977）、《千江有水千江月》（1981）以及曾心儀一個十九歲少女的故事（1977）、〈彩鳳的心願〉（1977）都可見這種少女的純潔。）當男性評論家以「閨秀文學」或「羅曼史脈落」來統攝、編織台灣女性文學時，難道沒看到自己也忽視了「女性成長小說」次文類的重要性。<sup>290</sup>小說內容的「純潔性」是否能成

<sup>285</sup> 龔鵬程：《我們都是稻草人》，台北：久大文化公司，頁 193。

<sup>286</sup> 范銘如：〈由愛出走—八、九〇年代女性小說〉，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田，2002。頁 152~153。

<sup>287</sup> 呂正惠：〈分裂的鄉土，虛浮的文化—八〇年代的台灣文學〉，《戰後台灣文學經驗》，台北：新地，1992，頁 86。

<sup>288</sup> 蔡英俊：〈女作家的兩種典型及其困境—試論李昂與廖輝英的小說〉，收入《文星》110 期，1987.08，頁 96~101。

<sup>289</sup> 張誦聖作、高志仁、黃素卿譯：〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，梅家玲編：《性別論述與台灣小說》，台北：麥田，2000。頁 332。

<sup>290</sup> 鄭雅文：《戰後臺灣女性成長小說研究——從反共文學到鄉土文學》，（中央大學中文系碩士論文），2000 年 6 月。

為一小說評價美學標準，很難言喻。但呂正惠用「我非常驚訝於這些作品的內容所包含的『純潔性』」與『理想性』。」<sup>291</sup>來看待女性文類書寫的輕蔑與不屑，也是令筆者這匪夷所思的。這些被呂正惠視為通俗、言情的創作（書寫具有狹隘性），反而被讀者、文學獎視為「正統文學」，呂正惠因此質疑住些女作家，類同瓊瑤小說的閨秀風以及狹隘的書寫題材，怎能成為文學正統。如果誠如呂正惠所言：這一種女性書寫風格，虛幻卻又逼真的言情模式，具有書寫的狹隘侷限，又為何能在八〇年代反而被大眾擁戴而達到極至。而筆者的想法卻是：讀者對《千江有水千江月》的貞觀或《陪他一段》的費敏產生強大的「認同」，是否也代表著，女作家看到了男作家沒有察覺的社會潮流與現象，以及女性對自己角色的認同與覺醒，並能在兩性的議題上取得發言權的突破。這群八〇年代女性小說家的出現，不只沒有陷入書寫狹隘，相對地她們執著的寫作，並能突破書寫的困境，大多女作家在之後，皆能開創文學的新題材與新議題。筆者甚至認為因為有這一批女作家，才能「豐富」八〇年代多元文學風貌。

## 二、正面評價

（一）肯定「女」作家的文學地位：林淑意在《聯合文學》發表〈沒有女作家，只有作家—英美文壇的「女性文學」論爭〉一文，林淑意洋洋灑灑舉出Cynthia Ozick、Joan Didion「拒貼女性小說標籤，也大多數認為沒有特殊的女性問題，只有一般問題；作品不是探討婦女問題，而是人類心靈的地圖。」<sup>292</sup>試圖以她山之石作借鏡，來肯定八〇年代女性小說家的文學地位。接著並以活躍在美國文壇的才女Susan Sontag之言為例子：「我從來沒有想到，因為有『女作家』的存在，我也可以成為『女作家』；我只想要當一個『作家』。」<sup>293</sup>當台灣社會長期處於父權社會，因而男性與女性都被塑造成某種僵固的典型，進一步便形成所謂的「性別歧視」。這現象當然也存在長期以男性主導的文學場域中。這些年輕的八〇年代女作家，努力地想跨越以男性主流文學所訂的「文學潮流」標準，為自己的書寫找到「位置」。例如：廖輝英在〈女作家難為〉一文中所描述的：「這些具有男性沙文主義傾向的大男人們，紛紛振臂疾呼把罵女作家，當做為社會肅清妖孽的偉大事業。」、「認為躬耕文壇是有為男性不屑的『細行』，女性才得以躋身進入，半反諷的說明晉升文學地盤，女性的不易。」<sup>294</sup>廖輝英的無奈，也道出八〇年代女作家受到相當程度在「性別貶抑」上的無奈。筆者認為：女作家以文學作品，贏得名聲、地位和優渥的經濟成果，女作家更無須去刻意地「去性別化」，<sup>295</sup>因為八〇年代的眾多讀者群，已經用他們的強大的閱讀力，去認同且支持女作家文本的可讀性以及文學地位了。在〈如何建構台灣女性文學史？自《眾裡尋她—台灣女性小說縱論》談起〉座談會中，范銘如認為邱貴芬用「閨秀」一詞來論及八〇年代女作家，可能需要選擇更中性化的用語。劉亮雅則提出，即便是同樣題材（愛情

<sup>291</sup> 呂正惠：〈閨秀文學的社會問題〉，《小說與社會》，台北：聯經，1988年，頁143。

<sup>292</sup> 林淑意：〈沒有女作家，只有作家—英美文壇的「女性文學」論爭〉，收入《聯合文學》一卷5期，1985年3月，頁28~31。

<sup>293</sup> 林淑意：〈沒有女作家，只有作家—英美文壇的「女性文學」論爭〉，收入《聯合文學》一卷5期，1985年3月，頁29。

<sup>294</sup> 廖輝英：〈女作家難為〉，原載《聯合副刊》，輯入《我們都是稻草人》，頁240。

<sup>295</sup> 李昂刻意採行陽剛筆名，歐陽子揚棄早年心儀的冰心、張秀亞等的「抒情」散文風格，轉而崇奉客觀寫實的小說技巧上，以及朱天心習慣已「擬男聲」為敘述立場可以證明。

議題），會因其書寫策略的殊異性，而導向不同結果。愛情小說，如果解構了愛情，還是愛情小說嗎？鄉土小說如果恨鄉土情節充斥，還是鄉土小說嗎？<sup>296</sup>來肯定八〇年代女作家，雖常以情愛為小說文本的主軸，但她們想關照的不只是「單純的情愛而已」。八〇年代女作家，以女性立場，將家國、政治與性別間的糾葛為小說議題，反對男性中心論述的突破與努力，是需要受到肯定與努力的。

（二）女性書寫與意識的呈現：一九七一年（當時正值經濟起飛的時代），自美返國的呂秀蓮吹響台灣的婦運號角後，<sup>297</sup>到一九八二年二月，在李元貞領導下，「婦女新知」雜誌成立。<sup>298</sup>到了一九八五年《中外文學》、《當代》揭櫫女性主義文學，製作《女性主義文學專號》、《女性文學專輯》等。八〇年代女性小說家可以大量閱讀，和女性主義文學的相關的討論文章。而女性主是思潮對八〇年代女性小說家的影響是，讓這批女作家關注女性主義經典的著作，與啟蒙其對女性主義思潮的洗禮。例如：香港學者李仕芬認為呂秀蓮等婦運人士的各種主張，對於女作家來說，具有相當程度的刺激或啟迪作用。最明顯例子就是李昂回憶當年，為何願當小妹，幫呂秀蓮提包包的事，有相當程度受其推展女性主義思想的影響。<sup>299</sup>因此八〇年代女性小說家，以女性經驗為主體，追尋自我的實現與成長，成績斐然可觀。她們嘗試以小搏大，以女性情慾顛覆長期以男性國族政治的書寫取向，並為其女性書寫場域，擴充更大的書寫版圖。一如尉天聰在〈台灣婦女文學的困境〉一文所說的：「比政治主義的反共文學，女作家所寫的這些題材，實在叫讓人覺得真實。」<sup>300</sup>八〇年代的女性主義文學，從原本若隱若現的呈現，到具備台灣女性文學的雛型，並逐步建立屬於台灣女性文學的典範，八〇年代女性小說家的貢獻更是功不可沒的。

正如廖輝英在〈八〇年代女性創作與社會文化之關係〉一文所陳述的：「八〇年代伊始，女性作家呼應著女性主義的思潮突如雨後春筍般一一崛起。施叔青、李昂、蘇偉貞、蕭颯、蕭麗紅、廖輝英等，有些自少女時代開始執筆，至八十年代步向成熟；有些則如深水炸彈，平地竄起，文名大盛。這些作家，作品大異於八十年代前的女作家，不僅文風殊異，且探討之主題內容，更遠非從前可以想像。我們可說，此類作家作品，代表國內女性主義的覺醒，也推動女性自省及男女互動的嶄新局面。」<sup>301</sup>因此我們可以了解，八〇年代女性作家，從女性的視野來書寫女性，儘管各自表述關注的觀點不同，但可以看到她們集體的尋找婦女主體身分，以及在男性社會生活中，確定自身女性主體的地位，建立女性的獨立身分，這是台灣文學中，女性書寫進入蓬勃發展的關鍵時期。

（三）突破「閨秀」風的書寫侷限：齊邦媛在當時正面性文學的壓力下，力圖證明：「至少我們這一代的女子在寫作的時候已跳到閨怨之外，哭泣已不是唯一表

<sup>296</sup> 〈如何建構台灣女性文學史？自〈眾裡尋她—台灣女性小說縱論〉談起〉座談會舉行於2002年五月四日，座談者：邱貴芬、劉亮雅、范銘如，記錄整理：蔡欣齡，地點：女書店。會後刊文於《自由時報》副刊，2002年6月9日。

<sup>297</sup> 呂秀蓮揭櫫「新女性主義」思想，其主張為：(1)「先作人，再作男人或女人。」強調女人與男人負有同等權利與義務。(2)「是什麼，像什麼」，男女均應扮演好自己的角色。(3)「人盡其才」，使每個人不分性別地公平競爭。參見呂秀蓮：《新女性主義》，台北：幼獅書局，1974年。

<sup>298</sup> 「婦女新知」雜誌成立宗旨：以「喚醒婦女、支援婦女、建立平等和諧的兩性社會」為宗旨。

<sup>299</sup> 李仕芬：《愛情與婚姻：台灣當代女作家小說研究》，台北：文史哲出版社，1996年，頁4。

<sup>300</sup> 尉天聰：〈台灣婦女文學的困境〉，《文星》，第110期，1987年8月。頁93。

<sup>301</sup> 廖輝英：〈八〇年代女性創作與社會文化之關係〉，《文訊雜誌》第一二七期，1996年5月。

示感情的方式。由女作家的認真寫作態度和作品看，這是個比較健康的，知性的時代。」<sup>302</sup>不過，齊邦媛也以這樣的語氣，來為八〇年代女性作家叫屈：「現在文壇上，任何女作家被稱為『閨秀作家』時，就等於被釘死在一個狹窄的籠子裡了。因為她的主題瑣碎，風格『委婉』，如果有什麼見解的話，也是無足輕重的。因為她對政治、社會、醜惡的人生大概是無知的。」<sup>303</sup>或許齊邦媛真心想為八〇年代女性小說家辯護，但在其論述上，也不得不指涉其閨秀氣質，因而在辯護語彙、姿態上不脫離溫柔敦厚的姿態。但一反「閨秀風」的李昂不只一次提及《殺夫》問世，她招致的攻擊話語，（尤其男性評論家的強烈抨擊），而說出：「這麼多年來，自由中國的女作家，在一般人眼中，大致被歸類為兩種很簡單的印象，一是思想開通、前進的，否則便是虛無飄渺沒有什麼社會意識。」<sup>304</sup>當八〇年代女作家突破所謂「閨秀」的範疇時，又無端的捲入令一場論爭中，這無非是一種性別的貶抑。<sup>305</sup>但筆者卻觀察到：八〇年代女作家，多能以女性的觀點將所處的社會（無論都會或鄉村景象），反映在其小說文本中，呈現八〇年代社會多樣化的面貌與風格。一如：陳明柔在〈典範的更替／消解與台灣八〇年代小說〉一文中提到：「八〇年代女性作家，能掌握八〇年代台灣社會感覺結構變遷的可能動態，以及通過小說的虛構形式，將社會、文化各層面的不同聲音交織共鳴於小說文本之中。」<sup>306</sup>這樣的敘述，看出八〇年代女性作家，能夠突破「閨秀」風的書寫侷限，為其豐富的小說文本題材找到論述的重心。在林璟薇《台灣當代女作家小說中的女性意識——一九七〇至二〇〇〇年》一文也提出相同的見解：「女性小說家已有意識地對傳統觀念加以反思，她們企圖打破傳統觀念的迷思，寫出為自己爭取希望的女性類型。同時也注意到女性身處資本主義社會中面臨的危險與需要培養的勇氣，在小說中有深刻的描述。」<sup>307</sup>

這一批如雨後春筍般躍現的女作家，質量俱佳，各展風華，雖偏嗜以愛情為出發點，但在女性文學上深層的耕耘，逐步贏得學院的認可，甚至到了九〇年代成為文壇重量級的作家，整體聲勢與小說品質，都與男性作家並駕齊驅，甚至有些女作家有凌駕的趨勢。經過這批女作家的努力，女性文學成為台灣文壇一個亮麗的招牌。

#### 第四節 蕭麗紅與蕭颯的登場

到了八〇年代，台灣文壇女性主義意識抬頭，女作家如雨後春筍般崛起，讀者的大量閱讀女作家作品……等，所謂天時地利人和的原因，讓這一群年輕的女

<sup>302</sup>齊邦媛：〈閨怨之外—以實力論台灣女作家〉，《聯合文學》，第一卷第五期，1985.03.01，頁19。

<sup>303</sup>齊邦媛：〈閨怨之外—以實力論台灣女作家〉，《聯合文學》，第一卷第五期，1985.03.01，頁6。

<sup>304</sup>李昂：〈女作家對社會的巨視與微觀〉，收入《中國論壇》184期（1983年5月），頁52。

<sup>305</sup>例如：李昂《殺夫》，有意識的在小說中，穿插血腥與暴力，正面論及女性的性慾與情慾，挑戰台灣社會傳統父權道德價值觀。而廖輝英以女性意識為小說文本的寫作主題，卻又常被貶為「大眾文學」，難登大雅之堂的說法。

<sup>306</sup>陳明柔：〈典範的更替／消解與臺灣八〇年代小說的感覺結構〉（東海大學中國文學系博士論文），1998年6月。

<sup>307</sup>林璟薇：《台灣當代女作家小說中的女性意識——一九七〇至二〇〇〇年》，（國立臺灣師範大學國文系碩士論文），2004年6月。

性作家，開始展開小說創作的生涯。在這樣有利於女性創作的文學氛圍，蕭麗紅（1950-）蕭颯（1953-）兩人的小說文本同樣具備，善用女性靈犀之眼，在其小說文本中，讓女性人物找尋到自我實現、自我存在意義的人生旅途。更令筆者感到興趣的是蕭麗紅小說文本的女性，大致上是「典型的」、「傳統的」出身於台灣農村社會的女子（具有傳統中國女子的典型）。而蕭颯的小說文本的女性，卻是「西化的」、「現代的」出身於台北流行都會的女子。這兩位（蕭麗紅、蕭颯）在八〇年代女作家群中，在其小說中迥異的女性形象，卻傳達某些雷同的小說議題（女性自覺、女性情慾、女性與國族、社會等）。藉由兩人的文本探討、作品風格的研究、小說意象、語言等方面的深究，來呈現八〇年代女性小說的發展狀態。

## 一、古色古香的蕭麗紅

蕭麗紅，台灣省嘉義縣人，西元一九五〇年二月二十四日生，省立嘉義女中畢業。蕭麗紅目前生活深入簡出，不願他人打擾。蕭麗紅共著有《冷金箋》<sup>308</sup>、《桂花巷》<sup>309</sup>、《千江有水千江月》<sup>310</sup>、《桃花與正果》<sup>311</sup>、《白水湖春夢》<sup>312</sup>等五本小說集。以及〈老去日子裡的夢〉、〈隱去波紋的空間〉、〈都是那太陽〉、〈黑妮〉、〈包文拯的臉〉等五篇短篇小說。蕭麗紅，從絢麗歸為平淡，將所有出版事宜均委託聯經出版社代為管理。

蕭麗紅的成長背景可由胡為美〈誰是蕭麗紅小說裡的主角〉<sup>313</sup>及秋堇〈織錦的鶴·訪蕭麗紅〉<sup>314</sup>和夙千蝶〈她是誰·昂然奮起的一代〉<sup>315</sup>三篇文章中可知，蕭麗紅出身在傳統的農村家庭，由年輕守寡的母親辛苦撫育他們。（姊弟三人），蕭麗紅中學畢業後，一方面為了分擔家計（遠至台北大同公司工作），另一方面也為了就近照顧弟弟，因此沒有繼續就學。姊弟情深，在胡為美〈誰是蕭麗紅小說裡的主角〉一文中可見蕭麗紅為家庭甘願犧牲付出的真情，蕭麗紅就說：「我從嘉義女中畢業以後就沒有再唸書了。我弟弟卻是從小就會唸書，從沒有讓我操過心，這幾年我在台北做事，賺的薪水最高興的就是可以用在他身上。」<sup>316</sup>

蕭麗紅性情與其思想有以下三點特質：

一是對故鄉有濃厚鄉土之情：出身布袋鎮，有著純真與樸實的本質，性情爽朗、可愛，即使來到台北，仍十分懷念故鄉的民俗人情。蕭麗紅似乎是有有一種都市人少有的熱情，好像是她隨著人群在台北，可是心卻仍然留在家鄉：布袋似的。

<sup>308</sup> 《冷金箋》（中篇）：第一本在皇冠雜誌上發表的小說。台北：皇冠出版社，1975年3月，頁201。

<sup>309</sup> 《桂花巷》（長篇）：第一部長篇小說，曾在聯合報連載一年，深獲讀者好評。台北：聯經出版社，1977年1月，頁478。

<sup>310</sup> 《千江有水千江月》（長篇）：曾獲聯合報長篇小說優等獎。台北：聯經出版社，1977年1月，頁478。

<sup>311</sup> 《桃花與正果》，（中篇）：台北：聯經出版社，1986年2月，頁128。

<sup>312</sup> 《白水湖春夢》，（長篇）：台北：聯經出版社，1996年12月，頁314。

<sup>313</sup> 胡為美：〈誰是蕭麗紅小說裡的主角〉，《婦女雜誌》，1977年5月，頁34~37。

<sup>314</sup> 秋堇：〈織錦的鶴·訪蕭麗紅〉，《書評書目》第59卷，1973年2月，頁119~123。

<sup>315</sup> 夙千蝶：〈她是誰·昂然奮起的一代〉，《愛書人》第70卷，1978年5月11日。

<sup>316</sup> 胡為美：〈誰是蕭麗紅小說裡的主角〉，《婦女雜誌》，1977年5月，頁36。

布袋鎮的鎮民多民風純樸，還保有許多古時候開台先人的習俗和生活形態。在故鄉，每一個節目都是鮮明的，過年以石磨磨水米做年糕，廚房、灶下連著幾日蒸糯米做粽的氣不散。你不用數算日子，不用看日曆，任事走到

到路上巷口，鼻子裡的氣息即是節令，真是時光轉移就在自己身上可以感覺到……

雖然蕭麗紅在中學畢業之後就上台北工作，十八、十九歲之後，她便可以自力更生、完全負擔自身的生活，可是在台北的日子似乎沒有給予她太多太深刻的痕跡。

不是說我不能接受台北的生活方式，實在是我不喜歡這個樣子；我當然可以說周旋應付的很好，可是我的心沒來，我總覺得我只有人來魂沒來。說我隱居，該不是說這裡靜，而是說我生活在這裡卻不出世。<sup>317</sup>

蕭麗紅對故鄉的一切始終牢記在心，熱鬧的節慶、特有的習俗及濃厚的人情味等，全成了無法化解的鄉愁，終得化為文字傾訴出來。

二是蕭麗紅把「戲曲」、「釋儒思想」當成老師：蕭麗紅是個生長在鄉土俚語間的女孩，對於台灣和中國的傳統體會深刻，不知怎樣的風土，竟然可以讓她在台北待了十年，而「心」（愛故鄉的心）卻沒跟來。但也正因為她對家鄉的體會如此深刻，加上離鄉待在台北，才使她有那動力將心中的體會化成文字，寫出一本本的小說來。蕭麗紅也坦承戲曲是他人生的導師，看戲成癡，十分沈迷。

我是看戲長大的，它們帶給我人生上、藝術上無可比擬的影響。……為  
了看戲，不知挨過多少回罵，可也樂此不疲。<sup>318</sup>

也因此戲劇成為她了解世事的導師，由還未識世事就開始看戲，戲曲反成為她面對世事、了解世事的源頭了。不識字姨婆們的溫柔敦厚的言行，成為她吸取知識的來源與待人處事的準則。蕭麗紅也在此時開始接觸她喜愛的書籍。她從儒家（孔孟）那習得了許多智慧，從佛經那悟得因緣，以及老莊、呂洞賓的逍遙放曠，使她對人生，別有一番豁達的情致。

三是蕭麗紅深信緣分：蕭麗紅相信人與人之間有一種冥冥中注定的緣分，所以朋友相交要有了然於心的默契，彼此信任。「我的愛恨實在太強烈、太直接了。對人的要求，尤其是對朋友的要求更是又嚴又苛……朋友之間這種了解的默契對我來說實在太重要了。」<sup>319</sup>而蕭麗紅對於愛情的看法更是「生死相許」的執著，更相信男女間的相愛與相守，是前世修來的緣分，光有情沒有緣，最後也只會落得「多情空餘恨」的結果。蕭麗紅是一個熱血沸騰且主觀性極強的女子，她看重朋友之間的情義、相信人與人之間的緣分、以及對鄉土、戲曲的執著，使其作品中展現出極深厚的中國傳統情結、鄉土元素，卻又能結合當代文學潮流—豐富的女性文學書寫。蕭麗紅就是這樣的女子，既傳統又現代，神秘又令人著迷。

<sup>317</sup>秋堇：〈織錦的鶴·訪蕭麗紅〉，《書評書目》第59卷，1973年2月，頁119~123。

<sup>318</sup>秋堇：〈織錦的鶴·訪蕭麗紅〉，《書評書目》第59卷，1973年2月，頁121。

<sup>319</sup>胡為美：〈誰是蕭麗紅小說裡的主角〉，《婦女雜誌》，1977年5月，頁37。

蕭麗紅一個未滿三十歲的現代女子，為何能在那樣年輕之時，卻對中國古老文化與舊事，如此熟稔與熱愛，面對這種質疑，她本人直率地說：

她覺得她筆下的人物、情節都是心中積滿的話，非吐不快的時候，自然而然寫成的。真要追究原因，她承認有許多觀念、看法和待人處世之道都是她母親從小教導她們姊弟三人的。只是她把這些純鄉土事的民俗信念和她所讀過的書、所欣賞的古人的話語都融合起來，久而久之，便成為她自己價值判斷的一部份，變成了她待人處世所奉行的原則。其中有些使她久久不能平復的信念和剎時的領悟，就變成她心中的一塊膿，碰也碰不得，非要全盤寫下來不能化。<sup>320</sup>

母親的教誨、民俗戲曲的影響和故鄉的風情以及古籍的薰陶等，都是蕭麗紅小說文本創作的靈感來源。故鄉更是蕭麗紅創作與生命的一部份，即使遠離故鄉卻難以忘懷，因此對故鄉無限的眷戀與懷舊，反而使她對於繁華的台北生活產生難以融入的「隔閡」。因此在新潮流（都會潮流）的衝擊下，許多舊有美好的文化與傳統也跟著消逝，蕭麗紅於是在其小說中，展開「中國文化」保衛戰，仔細刻畫許多「傳統」、「中國」味強烈的小說情節。當然「三三」以及「紅學」對蕭麗紅小說的影響，也是顯而易見的。以下筆者參照黃玲玲在〈蕭麗紅小說研究〉一文中的分期，<sup>321</sup>將蕭麗紅的小說分成四期，並對其作品加以簡述：

（一）早期作品：蕭麗紅的早期著作包括了〈黑妮〉、《冷金箋》。一九七五年出版的冷金箋是蕭麗紅的第一本小說集。書中有〈冷金箋〉、〈心井〉兩篇中篇小說和〈蝶飛來〉、〈那一季檸檬黃〉兩篇短篇小說。而〈黑妮〉小說情節主要在敘述：款款遇到一個逃婚的女孩黑妮，從兩人相遇的短暫交談，到黑妮被她父親帶回去這短短數天的事情。

（二）成熟期作品：包括了《桂花巷》、〈包文拯的臉〉和《千江有水千江月》。蕭麗紅的作品中，《桂花巷》呈現了一個傳統中國社會中女性的悲哀。生得一個好身材、好容貌，對女子而言應該是幸福不過的事了。可是剔紅卻擁有一手斷掌的宿命。在自我命運的掌控和宿命的消長中，形成了剔紅生命中的悲和喜。（蕭麗紅也寫出了傳統女性受的壓迫與女性的反叛性格）

而〈包文拯的臉〉，寫的是兩個女孩的故事，面對新社會潮流的大部分的年輕人，早已不再接受歌仔戲曲的薰陶了，可是那兩個女孩，卻恰恰與時下青年相反，她們和那些老人家一樣，偏好歌仔戲曲的觀賞。歌仔戲在都會，早已是無人觀看的「舊東西」。城市不上演，甚而回到鄉下，鎮上也要改播放流行的時髦的電影。〈包文拯的臉〉，其實在傳達蕭麗紅對於傳統戲曲走入落寞的道路，一種無奈卻又希望歌仔戲的文化，能夠繼續傳承下去的希望。

《千江有水千江月》則是以布袋蔡氏家族為中心，描寫日常生活中的習俗、親情和愛情。故事以貞觀的成長為主線，而旁及整個家族。而她和太信之間的情感，在兩人的書信往返中逐漸濃厚，也幾次見面中增加了對彼此的好感，可是這段感情卻因為時空的距離和彼此的誤會之下消逝了。（仿若紅樓夢中賈寶玉與林黛玉之間有情無緣的愛情，最後仍是無疾而終。）

<sup>320</sup>胡為美：〈誰是蕭麗紅小說裡的主角〉，《婦女雜誌》，1977年5月，頁34~37。

<sup>321</sup>黃玲玲：《蕭麗紅小說研究》，碩士論文，國立中興大學中文研究所，2001年2月。



(三) 沉潛期的作品：一九八六年二月，蕭麗紅出版了一本新小說《桃花與正果》。小說主要在敘述生長在中國的長遠和蘭心，以及美國華僑段壁圭之間的感情糾葛。文中也提到不同文化背景對於愛情的不同感受與表現（中國和美國情愛的不同）。生長在美國的段壁圭，憑著美國式洋溢的熱情，到中國尋找他少女時期的戀人長遠，並設計蘭心答應和他離婚，將長遠帶至美國。可是兩人之間的文化差異，致使她們之後又以離婚收場。而兩人的離婚後的境遇雖各不相同，卻也找到自己生命的新方向。<sup>322</sup>

(四) 轉折期的作品：一九九六年十二月蕭麗紅出版了《白水湖春夢》。這是一個講「生、老、病、死」的故事。故事發生在純樸的嘉南平原，在光復前後的白水湖。擺菜攤的錦菊、鎮上的首富翁裕、擇日看地為業的陳棋、錙銖必較的黃金印、二二八事件失蹤的黃潤及邱永昭、辛苦養家的素卻……。這些人各自承受著各自的命運，在動盪不安的局勢中，他們有他們面對的方式，並用時間去治療他們生命的傷口。

## 二、走過從前的蕭颯

蕭颯<sup>323</sup>，本名蕭慶餘，西元一九五三年三月四日生，籍貫江蘇省南京市。臺北市女師專畢業，淡江文理學院中文系肄業，曾任教於淡水文化國小、積穗國小。一九六八年，蕭颯就讀女師專一年級時，便在青年戰士報的副刊「新文藝」發表了個人的第一篇小說〈紅裙子〉，正式展開了踏進文壇創作的第一步。一九七二年結集出版短篇小說選《長堤》。<sup>324</sup>蕭颯曾獲聯合報文學獎、時報文學推薦獎。一九七六年與張毅結婚，共譜家庭之外的電影事業王國。<sup>325</sup>一九八六年，蕭颯與先生「分居」了，原因是她先生有了外遇(第三者是當時演藝圈的知名女演員：楊惠姍)。<sup>326</sup>蕭颯因此於報端發表了「給前夫的一封信」，其後寫了不少探討婚姻、男女情感等著作。走過婚變風波的蕭颯，除了持續她所熱愛的創作，寫小說、擔任電影編劇外，也沒有缺席過他最愛的教職工作。著作有：《霞飛之家》、《如夢令》、《我兒漢生》、《愛情的季節》、《少年阿辛》、《死了一個國中女生之後》、《唯良的愛》、《返

<sup>322</sup>長遠在美國生活，從之前的屢遭挫折，到後來可以自立更生，並決定回到中國尋找另一段屬於他的姻緣。而段壁圭則在歷經了三次失敗的婚姻後，找到真實的自己，並深刻去反省自己在婚姻中所犯的錯誤，而重新生活。

<sup>323</sup>蕭颯在小學六年級那一年，翻開字典，看到了形容風聲的「颯」字，年幼的心靈覺得字典上將「蕭」與「颯」這兩個字和起來解釋時，挺有秋風蕭瑟的淒迷之美，或許這種蕭條的淒涼感也正好符合自己幼年孤寂的落寞心境，此後她寫作時就用「蕭颯」取代了「蕭慶餘」。參見參見吳亭蓉：《蕭颯及其小說的三種主題研究》（國立成功大學中國文學系碩士論文），2002年6月。

<sup>324</sup>1972年蕭颯經由青年戰士報的主編向商務印書館推薦，出版了個人的第一本著作《長堤》，集結了十三篇，她在十七、八歲發表過的短篇小說。

<sup>325</sup>蕭颯小說作品「少年阿辛」、「我兒漢生」、「小鎮醫生的愛情」、「霞飛之家」、「唯良的愛」、「我這樣過了一生」等多部小說被改編拍成電影，並獲金馬獎改編劇本獎。

<sup>326</sup>楊惠姍在當時的演藝圈是頂「紅」的一位女演員，八〇年代中，她所主演的「玉卿嫂」、「我這樣過了一生」、「我的愛」均是由張毅所導，其中「我這樣過了一生」、「我的愛」的電影編劇則是由蕭颯所擔任的。而「我這樣過了一生」除了在1985年，獲得了金馬獎最佳影片、導演、改編劇本外，還為楊惠姍本人贏得了第「二」座「最佳女主角」的獎項。同時，也因為「我這樣過了一生」這部片子，蕭颯、張毅、楊惠姍被稱為「鐵三角」。參見吳亭蓉：《蕭颯及其小說的三種主題研究》（國立成功大學中國文學系碩士論文），2002年6月。

鄉筍記》、《走過從前》、《如何擺脫丈夫的方法》、《單身蕙惠》、《皆大歡喜》等書。

蕭颯的童年是寂寞的「獨生養女」生涯。家裡那種「不溫暖」的氣氛。江蘇南京籍的父親與四川重慶籍的母親，從在中國大陸結婚到逃難來台灣，除了領養她之外，就一直沒有生育其他子女。或許，簡單的一家三口，就物質上而言，蕭颯確實享有較獨立的豐厚條件。然而，就家庭的精神生活而言，蕭颯可以說是相當寂寞空乏的，父親寡言，母親是純粹的家庭主婦，卻常常忙著四處和牌友打麻將，有時還熬夜打牌、打到日夜不分，再加上「她始終以為自己是天下最委曲的女人，情緒不時處在怨怒之中。」<sup>327</sup>，多愁善感的她，很小就萌生寫作的念頭。進入了台北女師專(現台北市立師範學院前身)，蕭颯第一次接觸到臺灣的現代文學，對那些現代作家的欽佩，促使她除了熱中於看白先勇等人創辦的《現代文學》、尉天聰的《文學季刊》外，還積極主動地到圖書館找出更早的《筆匯》，對這些刊物中的哲學理論，即使只能囫圇吞棗的閱讀，她也常常莫名地被感動，深覺得自己的生命與臺灣現代文學息息相關。<sup>328</sup>蕭颯的寫作生涯起步的相當早。她自己曾言：我從十六歲便背袋不離稿紙和鋼筆，這一輩子最關心的事，可能也就只有文學了。<sup>329</sup>婚後的蕭颯休學並開始專心從事自己熱愛的寫作<sup>330</sup>，在中國時報、聯合、中華等報的副刊發表小說作品。一九八六年經歷婚變的淬練，<sup>331</sup>蕭颯重生般的展開新生活。並於一九八八年七月遠赴重洋到美國舊金山進修英文，九月再到接受邀請的美國愛荷華大學「工作坊」充電，十二月則又回舊金山待一個月，這一次的美國行，可說是為了自己整整在美國住了半年之久。換個生活方式，除了充實本身的生活，也豐富了她熱愛的寫作工作，正如她自己所言：

我一直知道，任何的改變，包括婚姻，或是創痛，或是喜悅……或是換個生活方式，對我熱中的寫作，都只有裨益，而無一害的。<sup>332</sup>

更重要的是，經過這許多，她發現自己是個可改變可塑性強的人。而蕭颯的性情與思想有以下幾點特色：

一是對於教職的執著：自女師專畢業後，蕭颯任教過台北縣金山國小(一九七三年)、淡水文化國小(一九七五年)、中和積穗國小(一九八一年)，在教育崗位上，她未曾中輟，<sup>333</sup>現仍任職中和積穗國小，為教育工作付出了近三十年的光陰。而面對這一群國小的「娃兒」，蕭颯曾說道：

每一個新學年開始，接下一個新的班級，拿著點名簿，一個個叫名字認人；

<sup>327</sup>應平書，〈年輕人立身處世的寶鑑——青年女作家蕭颯的《如夢令》〉，〈中華日報 10 版〉(台北版)，1980 年 11 月 10 日。

<sup>328</sup>關於蕭颯的女師專生活，聽廣播、閱讀中外小說、吸收哲學理論、找「現代文學」、「文學季刊」「筆匯」，參見季季：〈站在冷靜的高處——與蕭颯談生活與寫作〉，原載於《中國時報第八版》，1987 年 8 月 14 日。今亦收於蕭颯：《走過從前》附錄，台北：九歌出版社，1988 年 2 月，頁 377-379。

<sup>329</sup>蕭颯：〈喜悅之外〉，《聯合報》，第 15 版，1984 年 9 月 16 日。

<sup>330</sup>蕭颯談及當初唸淡江中文系夜間部時，主要是為了對「文學」的興趣，而不是為了「學位」，而且她當時真的被聲韻訓、誦這些課程搞得很頭痛，但最重要的是，時間省下來了，她反而可以從事自己真正喜歡的寫作一事。所以，唸了二年，她也就休學了。

<sup>331</sup>關於蕭颯遭遇婚變的心境歷程，參見蕭颯：〈給前夫的一封信〉，《唯良的愛》，台北：九歌出版社，1990 年 2 月，頁 95-119。

<sup>332</sup>蕭颯：《走過從前》附錄，台北：九歌出版社，1988 年 2 月，頁 377。

<sup>333</sup>除了在一九八八年，因歷經婚變，曾向積穗國小辦理一次留職停薪的手續。

這時候台下的學生是怎麼看怎麼氣人。可是隔不了多久，卻是怎麼看怎麼可愛，他們很機靈、很善解人意，天生就是要讓大人愛著護著的。<sup>334</sup>

蕭颯雖任教國小，但她對於正處於青春反叛期，一般被認定為「小大人」的中學生問題，也十分關心。或許蕭颯認為自己無能為力「解決」這些問題，卻期望透過自己小說文本的寫作，將這些青少年問題多少「反映」出來。因此蕭颯在接受季季採訪時，對自己鍾情青少年主題的創作時表示：「因為我對青少年的問題一直覺得惶恐，一個一直在變動的生命，自然充斥了各種危險，而令人擔心。我無能為力解決這些問題，但是我希望反映這些問題。」<sup>335</sup>蕭颯依然擁有年輕的活力、洋溢的氣息，或許在教育的園圃中，蕭颯仍是最貼近娃兒心靈的好夫子。

二是對於愛情、婚姻的看法有了新見：蕭颯認為「愛情」的事，不能勉強，也沒有一定的道理可循，但蕭颯認為愛情是值得每個人用心去嘗試的事，甚至鼓勵一般人(當然包括筆者自己)去談場戀愛、去接觸婚姻，去找一個可以和自己共同分享生活的人，不論是快樂或痛苦，她覺得都須要「分享」。她表示，婚變後她自己也仍未對「愛情」、「婚姻」絕望過。

蕭颯認為或許面對「婚變」的初期，自己的情緒受到相當大的震撼，曾大量以「文字」書寫，為自己療傷止痛。在一九八六年完成了《給前夫的一封信》，成為轟動一時的社會新聞。蕭颯曾過：「我不曾後悔。」(對於出版《給前夫的一封信》這件事。)蕭颯並告訴記者：「我當時很 SHOCK(震驚)，一時不能接受，但現在成熟了，一切都想開了。」<sup>336</sup>經歷婚變至今，蕭颯表示自己與張毅在思想與感情的處理上都成熟多了。並能和前夫(張毅)維持著理性且良好的朋友關係對於女兒的教育問題，兩人也頗能同心商量，互信、互諒。(並非外界想像的，以為他們是互相仇視，關係惡劣。)蕭颯說她早已能體諒(而非「原諒」，「原諒」二字姿態太高了。)或許遇上了「外遇」這種事，也很難分辨孰是孰非，「感情」確實是世間上最難解又難以處理的問題了。

三是求新求變的創作理念：蕭颯一直有意圖想嘗試歷史小說的寫作，只是她認為還沒有出書前，她認為不應向外界說明太多。<sup>337</sup>蕭颯對於寫作小說的題材，總有求新求變的創作企圖心，所以又她曾在寫完《長堤》一書後，為了突破自我的創作領域，而主動停筆下來。蕭颯覺得自己不喜歡寫重複的東西，也喜歡嘗試不同風格或創作主題。並以「這篇要比上一篇更好」來鞭策自己。蕭颯曾言：「我不喜歡重複的東西，希望不斷的突破自己。而且不斷以『這篇一定不是最好的』來推動自己，以『這篇要比上一篇更好』來鞭策自己。」<sup>338</sup>每次，有了新靈感和新看法，在小說文本的寫作上有所突破，才願意動筆創作。不喜歡落入寫作窠臼的蕭颯，是走在潮流尖端的女子。

<sup>334</sup>彭碧玉：〈捕捉人生的廣角鏡——蕭颯和她的小說〉，原載於1979年9月21日《聯合報8版》，今亦收錄於蕭颯《我兒漢生》附錄，台北：九歌出版社，1986年7月，頁213。

<sup>335</sup>季季：〈站在冷靜的高處——與蕭颯談生活與寫作〉，原載於《中國時報第八版》，1987年8月14日。今亦收於蕭颯：《走過從前》附錄，台北：九歌出版社，1988年2月，頁377~379。

<sup>336</sup>徐正琴：〈一隻鳥仔啾啾啾蕭颯要找自己的春天〉，《聯合報第22版》，1996年5月10日。

<sup>337</sup>吳亭蓉：《蕭颯及其小說的三種主題研究》(國立成功大學中國文學系碩士論文)，2002年6月。

<sup>338</sup>鐘麗慧：〈蕭颯的小說世界〉，《明道文藝》，第88期，1983年7月，頁52~53。

一如蕭颯這樣新潮的女子，也和蕭麗紅一樣開始接觸和佛經相關的書籍，偶爾還會唸唸佛經。但蕭颯強調她沒有任何特別的宗教信仰，對於「神秘」所抱持的態度完全如孔夫子所言：「敬鬼神，而遠之」，唸唸佛經，純粹是為了沉淨一天的心情，安定白天緊張繁忙的神精。蕭颯對於自己所經歷多重變化的人生，並看盡人生炎涼百態後，對於寫作仍是抱持著痴迷的態度。蕭颯對於寫作的熱情一如她所言：「寫小說是一股擺脫不了的魅力，這一輩子都不會放棄它。」<sup>339</sup>

小說創作不僅創作豐美了蕭颯寫作的生命，也在蕭颯面臨生命最苦澀的挫敗際，書寫文字成為安慰蕭颯，寄託情感的力量。生活中敏銳的省思，也反映在其創作上。蕭颯總是以創新的題材來，讓其小說文本更具內涵、也提供了讀者不同的閱讀視野。

蕭颯自云：「我在寫作上，是接近『寫實』，而不容煽情的。」<sup>340</sup>她敏銳的洞察力，並不時流露出對社會大眾的關心。蕭颯作品總能深刻地捕捉時代的變遷、複雜的人際關係，且細緻地探索男女兩性間的生存狀貌。文句平實細膩，質樸中蘊藏著餘味，讓讀者讀來產生認同與迴響。以下筆者將蕭颯寫作特色，簡單分類簡敘之：

一是從情愛到都會小說的成長：初期蕭颯的小說創作，仍是以青春浪漫題材為主的。在一九七二年四月，蕭颯二十歲（就讀女師專五年級），出版了生平的第一本小說集《長堤》，<sup>341</sup>當年在師專的日子，是蕭颯的黛綠年少，充滿天真爛漫與少女情懷。因此《長堤》的內容，離不開她身旁所接觸到的少男少女故事，是青春期的年輕男女的生活寫照。小說文字帶有「刻意」營造的精緻感。青春浪漫是蕭颯寫作初創期的風格表現，離不開出場創作的青澀及「強說愁」的口吻。

但到了一九七七年《日光夜景》、一九八八年《二度蜜月》二書一出版，蕭颯開始將小說文本的焦點放在台北（都會）形形色色紅男綠女的描寫。生動地描繪出大都會生活下的眾生相貌。都會中的人物，看似往來熱絡，尤其他們外表光鮮亮麗，內心卻是空虛寂寞、陰鬱無奈的。蕭颯對大都會裡，人際間錯綜複雜的情感，追求工商化經濟化的台北社會，現實功利又冷漠疏離的都市人，也許並不能包涵都會中諸多的社會現象。但劉紹銘以標題「時代的抽樣」<sup>342</sup>來談論蕭颯此時期的小說表現，卻是相當精準地切中了蕭颯筆下的這群「台北人」，所呈現出的荒涼一面，也真實嚴肅的呈現出都會的風貌。由此也可看出蕭颯作品推陳出新，創作力豐富，作品題材也豐富。

二是蕭颯所關注青少年題材，蕭颯從〈我兒漢生〉開始展開一系列的青少年題材的作品書寫。一如張系國說：「〈我兒漢生〉，就蕭颯過去的創作來看，是一個突

<sup>339</sup> 鐘麗慧，〈蕭颯的小說世界〉，《明道文藝》，第 88 期，1983 年 7 月，頁 50。

<sup>340</sup> 蕭颯：「我在寫作上，是接近『寫實』，而不容煽情的；可是我自己對生活的態度，卻一直熱中的保持著浪漫，還經常煽情。」摘自：蕭颯，《走過從前》附錄，台北：九歌出版社，頁 385。

<sup>341</sup> 《長堤》收錄了十三篇，蕭颯在十七、八歲時，發表於青年戰士報副刊的短篇小說。

<sup>342</sup> 劉紹銘：〈時代的抽樣——論蕭颯的小說〉一文，原載於《中國時報第 8 版》，1983 年 2 月 10 日~12 日。亦收入蕭颯：《唯良的愛》附錄，台北：九歌出版社，1986 年 11 月，頁 189~212。

破。」<sup>343</sup>〈我兒漢生〉，不但引起相當的注意，還獲得聯合報第四屆短篇小說獎第二名的好評。原本，「蕭颯無意於投稿參加此時熱門的徵文活動，但被報社推薦出來」<sup>344</sup>，之後參賽又得獎。對蕭颯寫作小說的意義非凡，她認為是一項「莫大的鼓勵」<sup>345</sup>。同時，報紙的獎助活動難免帶有宣傳的作用，也促使了〈我兒漢生〉與蕭颯的「成名」之作劃上了等號。事實上，〈我兒漢生〉小說文本的文字風格，已較前兩期成熟穩健。評審委員陳若曦就說〈我兒漢生〉應該是：「文字最好的一篇，可以說是無懈可擊」。而內容之深刻，則讓另二位評審委員彭歌與張系國說：「懷疑可能真有這麼一回事」<sup>346</sup>。

在一九八一年《我兒漢生》一書的出版後，蕭颯就說《我兒漢生》和女兒的出生是聯成一體的記憶。蕭颯自言：「從我的第一本書《長堤》到這本《我兒漢生》，我竟然也出版了四本書。每一本對我而言，紀念價值遠超過成就感，……，而《我兒漢生》，則和我女兒張源的出生，又是另一些記憶。」<sup>347</sup>這一份即將為人母的心情，加深了她對家庭親子議題的關注，並從小說主題與文字中，深刻反應出來。蕭颯認為文學界前輩對〈我兒漢生〉的諸多讚賞，肯定自己創作風格的突破。寫作小說的文字，也日趨洗鍊成熟，擺脫了少女時期的青澀、純淺，漸漸建立起她小說文本中，既寫實又細膩的風格。

一九八四年《少年阿辛》出版，觸及到了蕭颯所關心的青少年問題，蕭颯一向在創作上講究技巧突破，因此不再使用〈我兒漢生〉中以母親的觀點敘寫，改以孩子(少年)的角度出發，她採用「少年犯罪筆錄」的形式進行寫作。阿辛，一個等待處決的少年罪犯，透過案情筆錄中「一問一答」的形式，蕭颯讓讀者清楚看到了一個少年是如何不自覺地步入歧途。如此的寫作方式，蕭颯一直很旁觀的去舖陳，很冷靜地呈顯出一樁少年犯罪事件的整個「問案」過程，至於大部分的是非因果則全留給讀者去推斷。

蕭颯關心變動性很大的青少年，但也誠實地表示自己沒有能力解決他們的問題，卻希望反映這些問題。誠如張毅在「寫在《少年阿辛》之前」所言：

《少年阿辛》是一個小個案，據我所知，她(蕭颯)真實模擬對象，比小說裏的阿辛更不自覺，闖的禍也更可怕。而這樣的案例，據說在依法起訴的檔案

<sup>343</sup> 張系國：〈少年維特的煩惱——〈我兒漢生〉讀後〉，原載於《聯合報第8版》，1979年9月21日。亦收於蕭颯：《我兒漢生》附錄，頁210。

<sup>344</sup> 關於蕭颯的短篇小說〈我兒漢生〉，無意參加比賽卻在聯合報得獎一事，主要根據蕭颯所言：「聯合報小說獎，我很僥倖曾獲獎數次，現在回想起來，覺得很有意思。在短篇小說方面，我從來沒有自己投稿參加比賽，卻得過兩次編者推薦獎。一次是獲第四屆短篇小說獎第二獎的〈我兒漢生〉，一次是獲第七屆小說推薦獎的〈死了一個國中女生之後〉。這都是我投稿給聯副發表的小說，從來沒有想到會被推薦出來在小說獎中得獎，那種感受是很特別的。」參見蕭颯：〈喜悅之外〉，《聯合報第15版》，1984年9月16日。

<sup>345</sup> 蕭颯在接受彭碧玉女士的採訪，提及〈我兒漢生〉經由聯合報副刊推薦參加小說獎，能一舉而中之事，蕭颯曾表示：「能得獎是一項莫大的鼓勵，尤其寫作又是這麼迷人的東西！」。詳文可見彭碧玉：〈捕捉人生的廣角鏡——蕭颯和她的小說〉，頁218。

<sup>346</sup> 此處陳若曦、彭歌、張系國三個評審委員之講評，參閱：「聯合報第四屆短篇小說獎總評會議記實」，收於聯合報編輯部編撰，《聯合報六八年度短篇小說獎作品集》前頁，臺北：聯合報出版，1979年10月，頁13、24~27。

<sup>347</sup> 參見蕭颯：《我兒漢生》自序，頁1。

裏，不勝枚舉。……《少年阿辛》只是蕭颯惟恐為時太遲的一點提醒。<sup>348</sup>

當今臺灣社會青少年問題日益嚴重，而蕭颯能在近二十年前就捕捉到這個主題，足以顯示蕭颯觀察力的敏銳與仔細。

三是蕭颯擅長描寫外遇問題，對於外遇題材的嫻熟，我們可以發現蕭颯從外遇者、外遇受害者兩個層面來寫。一是針對「外遇」者為書寫對象。以《小鎮醫生的愛情》為例，就是以外遇者為書寫對象。《小鎮醫生的愛情》在描寫王利一屬於老一代的台北人，因為還堅持著生命中某些高貴的情操，而顯得和當今時代的節奏有著落差與距離。一方面驚覺自己年華老去，卻又情不自禁地與小他三十多歲的純真少女（診所護士）發生婚外情；一方面用著他還僅存的人性良知，企圖希望給予妻子和情人兩邊妥善的解決，卻陷入更愧疚的憂鬱心境。

蕭颯所塑造的故事男主角王利一，一如龍應台所言：「一個正直熱誠卻又與時代脫節的醫生。」<sup>349</sup>小說人物含蓄、保守卻潛藏著不安與無奈的心理狀態，散發著東方式的淡淡哀愁，挺具有詩畫中的清雅氣質。蕭颯有意地吸收電影技法，豐富其小說創作，只是這樣的小說表現技巧，並沒有搞混小說和電影的藝術界線。一如由馬森對她的肯定：可知她把電影的技法融入小說的藝術中，是獲得了相當的平衡與和諧，也使得這一部小說在二十世紀各種媒體藝術交互影響、疊疊前進的浪花中，形成了一個惹眼的浪頭。一如馬森所認為的：「蕭颯《小鎮醫生的愛情》這部長篇小說的特點，是在結構與表現技術上引用了電影的技法，而仍能保持了小說的形式與特徵，而蕭颯所引用的最顯著的電影技法有兩點：一是割切的剪輯方式，二是人物表現的外在呈現。」<sup>350</sup>

二是針對以「外遇的受害者」為書寫對象：一九八六年完成的〈唯良的愛〉、〈給前夫的一封信〉兩篇小說，獲許當時蕭颯隱約感受到先生「外遇」的危機與意識，因此會關心這個的議題。<sup>351</sup>關於〈唯良的愛〉一文，亮軒在〈世間男女——評「唯良的愛」〉就曾說：「〈唯良的愛〉雖非紀實書信，其間心境之曲折慘痛，應自作者點滴嚐過的苦水鎔鑄而出。」<sup>352</sup>

吳達芸也說：「像唯良這般從受迫害者轉為報復毀滅的偏激人格。」<sup>353</sup>至於女

<sup>348</sup>張毅：〈寫在《少年阿辛》之前〉，收在蕭颯《少年阿辛》前面附錄，台北：九歌出版社，1984年5月，頁2。

<sup>349</sup>龍應台：〈評《小鎮醫生的愛情》〉，《新書月刊》，18期，1985年3月，頁23。

<sup>350</sup>馬森：〈電影對小說的影響——評《小鎮醫生的愛情》〉，《聯合文學》，2卷3期，1986年1月，頁168~172。

<sup>351</sup>「一九八六年，蕭颯擔任張毅主導電影〈我的愛〉編劇。不久，先生張毅便與數度合作的女星楊惠姍「外遇」，促使蕭颯在戲外竟類似於〈我的愛〉的境遇，遭逢了此劇中女主角唯良婚變的困境。而有趣的是，此片中的唯良當時卻是由楊惠姍主演。蕭颯寫作〈我的愛〉之時，除了因為她本身隱約有感受到了先生外遇的危機意識，會關心這樣的一個主題外；也因為她看到了一則新聞，報導洛山磯的一名日本婦人帶著小孩子投海自殺，但因為東西文化的差異，反而引起該名婦女是否有權操縱孩子生死的權力問題。之後他和張毅又一起看了希臘故事「瑪蒂雅」的戲劇演出。基於以上三點因素，而有了寫作「我的愛」的意圖。」參見吳亨蓉：《蕭颯及其小說的三種主題研究》（國立成功大學中國文學系碩士論文），2002年6月。

<sup>352</sup>亮軒：〈世間男女——評《唯良的愛》〉，《聯合文學》，3卷4期，1987年2月，頁164。

<sup>353</sup>吳達芸：〈造端乎夫婦的省思——談蕭颯小說中的婚姻主題〉，原載於《文星》110期。今收於吳

主角「唯良」的個性和毀滅作為，只是遭遇婚變無辜受害者類型的一種，並不足取。<sup>354</sup>蕭颯在〈給前夫的一封信〉開頭中，也附了一段引言，表示自己雖形塑了唯良，卻覺得唯良的行為並不足取。

而〈給前夫的一封信〉內容上來看，蕭颯是以先生外遇受害者的觀點，很真誠地說出自己當初面對這場愛恨煎熬的「婚變」時，心情上雖是氣忿難平，甚至還企圖「放瓦斯」與女兒同歸於盡。蕭颯驚覺到此舉會牽連無辜的幼女，及世上許多比自己更不幸的失婚女性。轉而主動尋求心理醫生的建議，決定從婚變的陰影中走出來。蕭颯擺脫了寫作像「唯良」這樣幽怨的棄婦形象，逐漸重新建設了困境中的自我。

〈給前夫的一封信〉對現代女性如何勇敢面對婚變有著示範啓迪的作用。就蕭颯個人而言，經過了這一場親臨其境的「生死之痛」，也藉著此文的書寫來提醒自己，心胸要更寬闊廣大。李元貞看完了蕭颯〈給前夫的一封信〉一文後，公開在報紙上以「從清溪到海洋」<sup>355</sup>的轉變，來期勉蕭颯有走出「婚變」後能開拓更寬廣的視野與生命的第二春。因此，一九八八年《走過從前》一書則展現了女性對挫敗婚姻的超越，甚至可以說為重新建設自我、自信的現代女性，開闢了一條可以尋求更廣闊天地的「實例」新路，二年內此書便印刷了二十三版，可見它引起女性的熱烈迴響程度。

四是女性意識萌發書寫，蕭颯以《霞飛之家》<sup>356</sup>中的桂美，一個溫柔嫻良的賢妻良母。她不似「都會」女子，有著功利市儈的詭詐氣息，桂美有著無限的慈愛、寬厚，強韌、包容的生命力，宛如大地之母。一如齊邦媛認為：

由她(指蕭颯)作品本身看來，她從不相信人生會是「玫瑰花床」。她不用激昂的情緒或誇大的手法醜化現實，卻幾乎沒有塑造一個快樂的人。在她所有的作品中，只有六十九年得聯合報小說獎的「霞飛之家」裏出現了一個可敬的正面人物——桂美。<sup>357</sup>

「桂美」有著齊邦媛所謂的「可敬的正面人物」形象。桂美，不再是劉紹銘所說的：「在蕭颯小說中，人際關係功利得很」<sup>358</sup>這樣的人物。但她的生命卻在家庭孩子中，消耗殆盡，勞苦一生，庸庸碌碌，卻得不到任何成就。這樣的傳統女性，是蕭颯所關注的焦點。她們認真犧牲，卻無法得到自身的幸福。蕭颯企圖從賢妻良母的細膩刻畫，讓女性去思考：在現代化的社會中，女性人物為何還活得這樣悲淒、辛苦、不快樂。於此，蕭颯筆下的女性角色，不再沉溺於天真浪漫的愛情童話世界，但也透露了蕭颯本身的思索、質疑：到底什麼才是女性自我的存在價

達芸，《女性閱讀與小說評論》，台南：台南市立文化中心，1996年5月，頁32。

<sup>354</sup>蕭颯：〈給前夫的一封信〉，《唯良的愛》，頁95。

<sup>355</sup>李元貞：〈從清溪到海洋——給蕭颯〉一文，《中國時報8版》，1986年10月23日。今亦收於蕭颯，《唯良的愛》附錄，頁121~123。

<sup>356</sup>《霞飛之家》於一九八〇年獲聯合報中篇小說獎，並於一九八一年三月由聯經出版社出版。

<sup>357</sup>齊邦媛：〈閨怨之外——以實力論臺灣女作家的小說〉，原載《聯合文學》，1卷5期，1985年3月。亦收入：齊邦媛：《千年之淚》，1991年8月，台北：爾雅出版社，頁134~135。

<sup>358</sup>劉紹銘：〈時代的抽樣——論蕭颯的小說〉一文，原載於《中國時報第8版》，1983年2月10日~12日。亦收入蕭颯：《唯良的愛》附錄，台北：九歌出版社，1986年11月，頁190。

值。

女性面對變質的愛情、婚姻，是否一定要由女方承受這種無情背叛後的種種磨難呢？女性對長期不合理的婚戀制度，是否該有所反省、有所覺悟、有所突破呢？這些反思，透露出蕭颯在女性意識的萌發上、女性自我成長的議題上，已經透過小說文本在傳達女性只有透過自我意識的覺醒，才有獨立自主的可能。

因此從蕭颯一九八九年的《如何擺脫丈夫的方法》、一九九三年的《單身惹惠》兩書，則看到和女性意識覺醒相關的議題抒寫。《如何擺脫丈夫的方法》提到了婚姻是否會僵化、醜化了一個原本有理想、有抱負的男人，而婚姻教人安定下心來的效果，是否同樣的也會束縛了女人。因此《如何擺脫丈夫的方法》小說中的女主角，苡天一腳踩進婚姻的泥沼以後，才發現女性在經濟自主、人格獨立的重要性。苡天一意識到自己並不適合婚姻，自己最想要的應是事業上的肯定。苡天於是處心積慮地使盡數個招數，達成了與貌合神離的丈夫的離異，女性在沒有外來壓迫的情境中，卻能得到在婚姻問題上，擁有主動權、發聲權。而《單身惹惠》中的惹惠，在與姻緣「擦身而過」之際，一步步走出了自己的天空。蕭颯筆下的惹惠未婚生「女」，在沒有任何婚姻責任的牽絆下，雖然生活上偶爾遭到了異樣眼光的質疑，但終究安然、自得地度過了屬於女性的生活，並由自己獨立自足地把「私生女」，在有安全、有愛的環境中撫養長大。

最後看到一九九五年的《皆大歡喜》以，男性角度自述其一連串對婚姻不忠的事蹟，蕭颯塑造了一個對婚姻不忠的「濫情丈夫」形象，最後遭受女性以離婚的方式來制裁。女性不只能決定自己的婚姻，還有向丈夫提出離婚的可能。蕭颯如此的寫法，可看出蕭颯小說中的女性，逐漸成長與成熟，不再是男性社會的附屬品，她已經是獨立自主有完整人格的人。一如沈曉茵形容的，(蕭颯)「寫小說、說故事變成一種治療、反省、與自我突破。」<sup>359</sup>因此吳達芸則對蕭颯能超越傳統婚戀的作法，提出肯定的評價：「我們漸漸發現她(蕭颯)不再滿足於如實地反映現實，她開始企圖從荒謬頹敗中有所超越，這種超越的痕跡，在處理婚姻問題時，尤其影響明顯……」<sup>360</sup>

五是和大陸懷鄉作品相關的書寫，一九八七年五月蕭颯出版以日記體裁為書寫的《返鄉劄記》一書，就是此類作品的代表作。《返鄉劄記》是蕭颯走過婚變後，完全突破自我生活領域，所完成的作品。《返鄉劄記》所呈現的大陸經驗，對從小生長在台北的蕭颯而言，對於「大陸」的見解與想像，主要是從書本知識、媒體見聞等間接方式獲得，無可避免地帶些個人和諧美好的理想色彩。然如葉石濤在《返鄉劄記》代序所言：「這種理想主義卻也是真實的內心體驗，同外界的具象世界同樣是現實」。<sup>361</sup>蕭颯陳述真實內心的期望是被認可的，因此，葉石濤把《返鄉劄記》拿來填彌吳獨流《亞細亞的孤兒》與陳若曦《歸》間的空檔，認為這三部小說連結起來，恰巧構成了臺灣人大陸經驗完整的三部曲。

<sup>359</sup>沈曉茵：〈胴體與鋼筆的爭戰——楊惠姍、張毅、蕭颯的文化現象〉，《中外文學》，26卷2期，1997年7月，頁111。

<sup>360</sup>吳達芸：〈造端乎夫婦的省思——談蕭颯小說中的婚姻主題〉，原載於《文星》110期。今收於吳達芸：《女性閱讀與小說評論》，台南：台南市立文化中心，1996年5月，頁32。

<sup>361</sup>葉石濤：〈塑造了美好的台灣女性形象：《返鄉劄記》讀後〉，《中國時報8版》，1987年4月20日。亦收入蕭颯：《〈返鄉劄記〉代序》，載於蕭颯：《返鄉劄記》，台北：洪範書店，1987年5月，頁2。