

# 新垣宏一小說中的台灣人形象

林慧君

長庚技術學院通識教育中心副教授

## 中文摘要

日據時期出生、成長在台灣的日籍作家新垣宏一（1913～2002），在台期間發表了近二十篇的短篇、極短篇（辻小說）小說，獲得由《文藝臺灣》雜誌頒發的「文藝臺灣賞」。本文以小說中的台灣人物形象為切入點，討論新垣的小說作品〈城門〉、〈盛り場にて〉、〈訂盟〉、〈山の火〉、〈山の父親〉、〈砂塵〉、〈船渠〉、〈いとなみ〉，觀察作家如何透過皇民指導者立場，為決戰體制下的台灣人指出「皇民化」道路。新垣宏一的灣生經驗使得他對殖民統治下的台灣人能有較近距離的形象捕捉，藉以在文本中發出滿足自我的他者之聲。從文本歸納出的流浪兒、女學生、留日學生、原住民、工人等各階級、性別層面的描寫，稍稍顯露了作家對台灣土地的執著，表現出台灣的地域特色，以補充殖民宗主國的文學版圖。但他無法擺脫身為日本人的優越感，不時以殖民者的聲勢出現在文本中，因而無法正視皇民化教育中衍生的問題。雖然新垣宏一的小說未能展現完整的文學理念，但他以自己生活範圍所能觸及的問題，透過對小人物的觀察刻劃，持續表現對主題的關注，是在台日人小說家中不能不被正視的個人特色。

關鍵詞：日據時期在台日人作家、新垣宏一、灣生、殖民文學

# The Image of Taiwanese in the Literary

## Works of Niigaki Kouichi

Lin, Hui-Chun

Associate Professor of General Education Center,  
Chang Gung Institute of Technology

### Abstract

Japanese writer Niigaki Kouichi (1913-2002), born during the Japanese Occupation Period and raised in Taiwan, had published nearly twenty short stories and short-short stories in Taiwan, and received the “Literature Taiwan Award” from the Literature Taiwan magazine. This paper focuses on the images of Taiwanese figures in his writings, including “The Gate”, “In the market”, “Engagement”, “Fire of the Mountain”, “Sand Dust”, “Dock”, and “preparation”, in order to observe how the author, from the viewpoint of civil imperial leader, pointed out the road of Japanization for the Taiwanese under the system of national battle. Niigaki’s Taiwanese experiences made him better understanding the lives of the people in colonized Taiwan, thus capturing their images and expressing others’ opinions of the contented self. This paper reviews the depiction of figures of various classes and both genders, including young drifters, female students, students studying in Japan, aboriginals, and workers, revealing his persistence to the land of Taiwan. His works also demonstrate the regional characteristics of Taiwan and supplement the literary works in the colonial country. However, he couldn’t throw off the

sense of superiority of as a Japanese, thus had appeared in his writings as colonists, without seeing through the real problems of imperial residents' education. Although his writing did not completely reveal the literary ideas, he showed continuous concerns on topics in his life and through the depiction of trivial figures; thus, he should be considered an important writer with distinguished personal characteristics among the Japanese writers in Taiwan.

**Keywords:** Japanese writers in Taiwan, Niigaki Kouichi, Wansei, Colonial literature

# 新垣宏一小說中的台灣人形象

## 一、日據時期在台日人小說發展概況

日據時期有不少日本人作家活躍於台灣文壇，回顧日人作家在台灣的新文學發展，最初受日本大正時期（1912~1926）中央文壇新文學盛行、三〇年代無產階級文學盛行的影響<sup>1</sup>，出現個別零星的創作，隨著台灣的文藝雜誌、報紙創刊發行，日人作家發表作品的質與量逐漸成長。中日戰爭爆發後，台灣進入戰時體制，報刊在總督府軍部的壓力下撤廢漢文欄，文學作品在日語的語言制約下發表受限，在台日人作家因此取得文學活動的主導地位。

以西川滿為首的「臺灣文藝家協會」，結合島內台日文藝人士、學術文化菁英，於四〇年代發行《文藝臺灣》，至一九四四年一月第七卷二期停刊為止，刊載了在台日人的小說約六十部。一九四一年五月對西川滿編輯方針不滿的張文環、中山侑等人另組「啟文社」發行《臺灣文學》，這個帶有繼承台灣新文學運動傳統色彩的陣營，也有中山侑、中村哲、藤野雄士、田中保男、藤原泉三郎、坂口禰子等在台日人作家加入，至一九四四年十二月終刊為止，《臺灣文學》刊載了約四十篇小說，其中在台日人的小說佔了一半。一九四三年十一月「臺灣決戰文學會議」後，《文藝臺灣》和《臺灣文學》等雜誌因「戰鬥配置」所需廢刊。一九四四年五月台灣奉公會發行機關誌《臺灣文藝》，至一九四五年一月為止，刊登了十幾部小說，以《文藝臺灣》集團的作家佔大多數。此外，自一九二〇年至一九四五年為止，在台日人也刊行了二十多部的小說集，再加上散見於當時各報章雜誌的小說，目前可見的在台日人小說共約二百部。

依筆者所見的日據時期在台日人小說，以作者姓名計算約有六十位，生平不詳者佔多數，可考者不到二十位<sup>2</sup>，分別來自日本不同地區，普遍擁有高教育

<sup>1</sup> 參考志馬陸平（中山侑），〈青年と臺灣——文學運動の變遷〉8、9，原刊於《臺灣時報》（1936年11、12月），引自黃英哲主編、涂翠花譯，《日治時期臺灣文藝評論集雜誌篇》（台南：國家台灣文學館籌備處，2006年10月）第2冊，頁199-200、232。

<sup>2</sup> 參考中島利郎編，《日本統治期台灣文學小事典》（東京：綠蔭書房，2005年6月）。

程度，面對殖民地社會與人民，具有身為純日本人的優越意識。他們都不是專職作家，在台灣大部分從事教職，如擔任小學教師的坂口禱子（婚後居住台中）、大河原光廣、德澄晶、龜田惠美子，任教於高等學校的河野慶彥、濱田隼雄、新垣宏一等。或在總督府所屬機關工作，如文教局編修課的新田淳、台北放送局文藝部的吉村敏，以及在總督府支持的《臺灣日日新報》文藝欄任編輯近十年的西川滿。

以小說涉及的人物描寫而言，坂口禱子、西川滿、濱田隼雄的小說以較多的主題涵蓋多種人物，其次是新垣宏一。從作品的質與量來看，這四位作家可以視為日據時期重要的在台日人小說家，他們對「原住民」與「農業移民」題材的注意，是台籍小說家受限於客觀條件而較少描寫的。由於對純血觀念的敏感，為呼應殖民政策中的「內台融合」口號，坂口禱子、庄司總一特別關心台灣人皇民鍊成、混血兒身份認同的問題，川合三良等具有灣生身份的作家對灣生的身份認同著墨較多。「台灣女性」是殖民者建構他者的對象，西川滿的異國情調女性描寫篇數最多，但以描寫的深度而言，女性作家的表現較為深刻。台籍小說家較少嚐試的「歷史人物」，西川滿、濱田隼雄積極創作，表現殖民者統治台灣的觀點，藉此改造並滲透台灣歷史，以呼應大東亞共榮意識。隨著決戰體制的形成，在台日人小說家比台籍小說家更積極熱切的呼應總督府的國策要求，以描寫志願兵、產業戰士、大後方女性等人物，作為響應「聖戰」的小說創作。

在眾多日人作家中，小說創作量最多的是西川滿，相關的評論研究也很豐富<sup>3</sup>。西川滿與統治階層若即若離，卻又與總督府文藝政策若合符節的情形，使他具有日據時期台灣文壇領導人的形象。考察西川滿小說創作的軌跡，也可看出在台日人小說發展的方向，不論是取材於台灣風物、民間傳說的傳奇式小說，或是雜揉台灣歷史、野史、地誌的歷史小說，充分呈現以異國、異色的筆調書寫台灣風物的耽美浪漫風格走向，雖然講求藝術至上主義的作風，但作品中所發出的殖民統治者聲音也不曾間斷，在與日本中央文壇呼應之際，也呈現了殖民地文學的特色。西川滿以外的在台日人小說家與作品的個別研究，也能讓在

<sup>3</sup> 可參考中島利郎編，〈西川滿研究文獻目錄〉，收於中島利郎、河原功編，《日本統治期台灣文學日本人作家作品集》第2卷（東京：綠蔭書房，1998年），頁491-507。

台日人小說的發展浮現清楚的輪廓。本論文以和西川滿關係親近的新垣宏一的小說為研究對象，觀察擁有在台灣出生、成長、受教育並擔任教職經歷的日人作家，在小說中展現的殖民文學樣貌。

## 二、新垣宏一傳略（至 1945 年）

新垣宏一（1913～2002），出生於台灣高雄，本籍為日本德島。在殖民地台灣受教育，三〇年代就讀台北帝國大學文政學部文學科時，曾於《臺灣文藝》（臺灣文藝聯盟）、《臺灣新文學》等刊物發表詩作、小說、評論。畢業後任教於台南州立第二高等女學校、台北州立第一高等女學校，於西川滿主導的《媽祖》、《華麗島》、《文藝臺灣》等刊物發表作品，文風與西川浪漫華麗的異國情調不同。

新垣宏一於台南任教時，因喜愛佐藤春夫的作品〈女誠扇綺譚〉，熱衷於台南的歷史調查研究，曾於《臺灣日報》發表關於佐藤春夫的相關評論，如〈佐藤春夫のこと〉（1938）、〈佛頭港記〉（1939）、〈女誠扇綺譚と臺南の街〉（1940），對於小說原型與場景的追蹤調查，留下了極具參考價值的研究成果<sup>4</sup>。而新垣於小說〈砂塵〉（1944）中描寫教師在課堂上向學生解說佐藤春夫〈女誠扇綺譚〉的情節，可說是借用〈女誠扇綺譚〉再生的作品，被納入〈女誠扇綺譚〉作品系譜<sup>5</sup>。

一九三五年新垣在《臺灣新文學》創刊號的「反省與志向」意見調查中，提出對台灣新文學的期望，認為與其強調「鄉土色彩」，不如先鍛鍊好寫作本領，和日本本土描寫同一種類的世界可以磨練本領。主張鄉土色彩也很好，但不要侷限於鄉村景物，台北街道也有台灣的鄉土色彩。新垣期許日本人能更融入台灣人的生活，寫一些感人的愛情小說<sup>6</sup>。此說遭平山勳評為是「對福爾摩沙的現象形態無知的自我辯護」，為日人作家無謂的「專長」<sup>7</sup>。身為在台灣的第二代日本人，新垣宏一此時的創作理念，從對台灣新文學發展顯現出與台灣人無關

<sup>4</sup> 和泉司，〈日本統治期台灣文壇における「女誠扇綺譚」受容の行方〉，《芸文学会》83（2002年5月），頁23-24。

<sup>5</sup> 邱若山，〈「女誠扇綺譚」とその系譜〉，收入《佐藤春夫台灣旅行關係作品研究》（台北：致良出版社，2002年），頁197-200。

<sup>6</sup> 《臺灣新文學》1（1935年12月），頁48，以新垣光一的筆名發表。

<sup>7</sup> 平山勳，〈歷史小説への待望の拔萃——「敗北の理論」第三章一〉，《臺灣文藝》3卷2期（1936年1月），頁22。

的態度，直截表現出對日本本土文壇的嚮往與模仿傾向。面對同為在台日人（雖然各有不同的背景）卻侷限於日本人生活圈的現象，以他在殖民地台灣南部出生成長的背景，對日本人提出要更融入台灣人生活的呼籲，可說是新垣與西川滿同中求異的表現<sup>8</sup>。至四〇年代新垣在同人誌上雖然發表不同題材的作品，但創作理念大抵也未超越三〇年代的視野。

一九三七年擔任教職後，任教的學校較多台籍學生，新垣開始認真思考「真正的台灣」<sup>9</sup>。一九四一年六月發表於《臺灣日日新報》〈第二世の文學〉<sup>10</sup>一文，可看出新垣作為在台出生的第二代日本人的自我期許，認為這些在台灣出生、受教育並已在台灣社會工作的日本人，根已扎在台灣，與台灣土地有著深厚的血脈情感。文中批評了移居來台日本人的過客心態與優越感。面對內地人批評第二代「本島人化」的部分，新垣認為那是與本島人共生共感的表現，認為自己已是台灣之子。身為當時被稱為「灣生」的在台第二代日本人，新垣宏一主張文學不應再沈溺於望鄉的題材，也不宜再暴露殖民地內地人的生活情景了，而是要寫出能對台灣產生感情的、有台灣泥土花草芬芳的文學，並認為這是第二代日本人作家責無旁貸的工作。新垣此文發表後，雖然得到台北高校教授鹽見薰的讚揚<sup>11</sup>，卻引起台南第二高女同事反感，於是年（1941）轉任台北第一高女，與濱田隼雄成為同事<sup>12</sup>。

這篇表現出新垣土地認同的文章，為何不能獲得同族人的共鳴，由於筆者尚未發現可以相互參照的文獻，只能就文意推測。對母國的嚮往和殖民地的批判，可說是殖民者常見的取材方向，筆者曾就所見在台日人小說由「身份」和「認同」兩大主軸歸納出幾個重要主題，不論是描寫「原住民」、「台灣女性」、「農業移民」、「身份認同」、「聖戰」或「歷史小說」，文本中難掩作家以嚮往母

<sup>8</sup> 和泉司指出，新垣應是有意識的區隔自己與西川滿所描寫的台灣，因而強調一己更深刻融入台灣的態度。參考〈新垣宏一「砂塵」論——「異文化を見る」という視点〉，《三田国文》38（2003年12月），頁33。

<sup>9</sup> 新垣宏一著、張良澤編譯，《華麗島歲月》（台北：前衛出版社，2002年），頁45。

<sup>10</sup> 新垣宏一，〈第二世の文學〉，《臺灣日日新報》1941年6月17日、19日。

<sup>11</sup> 鹽見薰，〈第二世の問題〉，《臺灣日日新報》1941年7月25日。

<sup>12</sup> 新垣宏一著、張良澤編譯，《華麗島歲月》，頁61。

國的精神批評殖民地的種種<sup>13</sup>。而在台日人這種習而不察的寫作缺失卻經由「灣生」指出，在台日人的反感可以想見。

「灣生」是日據時期日人用來指稱在台灣出生的第二代、第三代日本人，詞彙含有憐憫和輕蔑的意味<sup>14</sup>。從日本本土的角度來看，殖民地台灣總是低劣的，一些與台灣有關的詞彙，如灣官、灣吏、灣製、灣紳、灣記者、灣商、灣風呂、灣妻等，都帶有次等甚至歧視的意思<sup>15</sup>。灣生不論在台灣或在日本往往被視為「外地」的人<sup>16</sup>，他們在熱帶台灣出生、成長，以及受教育，卻總是像個旁觀者般，如同美濃信太郎〈過客〉中的灣生佐佐木所說的：

於台灣我既是同鄉人，同時也是異鄉人。<sup>17</sup>

灣生介於殖民母國日本人與殖民地台灣人之間，在自卑感與優越感的雙重精神下，既沒有第一代移民的祖墳信仰，也沒有農業移民的土地認同，而且灣生知識分子的身份認同，語言論述往往多於實際行動，結果只是在殖民指導階層中尋求立足點<sup>18</sup>。

新垣宏一的言說顯示出他能將「灣生」的「弱點」轉換成他的「台灣特色」，然而在面對來自本土日本人時也不免心生妒羨，面對台灣人時又有揮之不去的

<sup>13</sup> 林慧君，《日據時期在台日人小說重要主題研究》（台北：淡江大學中國文學學系博士論文，2009年）。

<sup>14</sup> 庄司總一，《陳夫人》（1944年通文閣版，リバイバル外地文學選集第二回配本第二十卷），（東京：大空社，2000年），頁250。

<sup>15</sup> 竹中信子，《殖民地台灣の日本女性生活史（明治篇）》（東京：田畑書店，1995年），頁80。島田謹二探討明治時期日本散文、小說中出現的台灣，推論日本對殖民地台灣的刻板印象有一大半是來自明治文學家的描寫，內田魯庵〈臺灣土產〉提到當時流傳著：「去臺灣的人如果不是流浪漢，就是些來歷不明的傢伙。」當時一般的日本人對於會去台灣的國人，多少持有這種偏見。〈明治時代內地文學中的臺灣〉，原刊於《臺大文學》4卷1期（1939年4月），收入黃英哲主編、吳豪人譯，《日治時期臺灣文藝評論集雜誌篇》第2冊，頁357、360、369。

<sup>16</sup> 日本帝國時期把日本原有的領土稱為「內地」，日本本國人稱「內地人」，因此日據時期在台日人被稱為「內地人」。但對台灣漢人和原住民而言，所謂「內地人」其實是「外地」來的入侵者。對居住日本本土的「內地人」而言，在台「內地人」是移住「外地」的人。灣生的處境顯得更容易被視為是外地人。參考游珮芸，《日治時期台灣的兒童文化》（台北：玉山社，2007年），頁19-22。

<sup>17</sup> 本文依據《臺灣公論》（1942年12月、1943年1月），頁151。原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>18</sup> 林慧君，〈日據時期在台日人小說中灣生的認同歷程〉，《國文天地》25卷3期（2009年8月），頁56-61。



優越感，處於中間的不均衡心態，令他在自我形塑時發生矛盾，使得他興致勃勃發表的「第二世文學」主張，不僅不能被周遭的同事接受，而他所謂的對台灣的感情、有台灣泥土花草芬芳的寫作方向，和當時台籍作家如張文環等人所致力於的故鄉書寫截然不同，因而新垣所思考的「真正的台灣」令人玩味。

新垣宏一以在台灣出生、成長、受教育的經歷，使他在創作皇民化主題作品時，能以較近的距離掌握「他者」，他將平日研究台南文化的成果融入作品中，例如〈城門〉（1942年1月）、〈盛り場にて〉（在市集，1942年4月）、〈砂塵〉（1944年1月）所呈現的台南風景，〈訂盟〉（1942年12月）中論及的傳統婚俗，呈現日人眼中的台灣風情。身為教育工作者，新垣宏一慣於以教師為小說主角，以表達其對於皇民鍊成、國語教育與舊慣習俗的見解，顯示出身為教師的使命感。〈盛り場にて〉中流露出對處在台灣社會邊緣少年少女的關懷，〈山の火〉（1943年4月）中描述在台日本人教化阿美族壯丁的熱忱，都可能是新垣長期在台灣生活圈中所能注意觀察的，形成新垣的小說選材有個人特色，也不時表達對被殖民者的關心，但身為指導階層的意識，對台灣人仍無法有更深入的心理刻劃，處理小說中台灣人的問題，往往顯得隔靴搔癢。

新垣經常在小說中花許多篇幅說明台灣夜市的吃食、婚禮習俗等，顯得瑣碎冗長，但這是作者有意透文學作品，加強日本本地讀者對台灣的了解，例如以「握壽司」手藝比擬烹煮台南担仔麵的技術，或以「漢和字典般大小」描述台灣的小竹椅，是作者苦心思索的結果<sup>19</sup>。和泉司指出活躍於《文藝臺灣》的在台日人作家，多少都同時持有「中央志向」、「台灣作家」兩種意識，新垣也不例外<sup>20</sup>。

隨著台灣進入決戰體制，新垣的小說也有著濃厚的戰爭氣息，在總督府情報課派遣命令下的小說創作〈船渠〉（1944年11月），敘述本島造船工人如何增產奉公的過程；〈此の手、此の足〉（1944年12月）以大東亞戰爭為背景，刻劃特

<sup>19</sup> 新垣宏一，〈外地の情趣〉，《臺灣地方行政》8卷7期（1942年7月），頁20-22。

<sup>20</sup> 和泉司以〈砂塵〉中對於台灣特有用語如「公學校」、「志願兵制度」、「藝妲」並未加以說明，文中也唐突出現「安平」、「斗六」等地名。顯示新垣雖有「中央文壇的志向」，但受限於在台日人二世較乏日本本土經驗，對「日本內地讀者」群像無法確實掌握，造成新垣的「中央文壇志向」實踐得不夠徹底。前引文，頁40-41。

立獨行的女學校校長行誼；〈醜敵〉（辻小説，1944年11月）、〈いとなみ〉（營生，1945年1月）描寫戰爭體制下的生活面貌，可說是作者現實生活的寫照。

一九四三年新垣宏一獲得由《文藝臺灣》雜誌頒發的第二屆「文藝臺灣賞」，在雜誌社「樹立皇民文學典範」的宗旨下，新垣以該年度發表的四篇小說獲得審查委員矢野峰人、島田謹二的青睞，審查評語為：

觀察細膩已達熟練地步……能掌握活用特殊題材，平穩而巧妙地開展，令人十分佩服。氏可說在本島短篇作家中具有不可動搖地位的。<sup>21</sup>

較之於同期活躍於《文藝臺灣》的在台日人小說家而言，新垣宏一的作品取材顯現出個人特色，有不同於西川滿異國情調式的南方憧憬書寫<sup>22</sup>；較之濱田隼雄集中刻劃在台日本人，新垣則有較多內台融合的書寫<sup>23</sup>；問題意識也比寫作技巧純熟的川合三良自傳體小說明顯<sup>24</sup>。本論文以「台灣人形象」為切入點，討論新垣在小說中從皇民指導者立場，融入台灣人生活的程度，如何為決戰體制下的台灣人指出「皇民化」道路。

<sup>21</sup> 《文藝臺灣》6卷4期（1943年8月），頁39，原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>22</sup> 西川滿（1908-1998）出生於日本福島，二歲時隨家人來台。在台灣完成小學、中學教育後，至日本早稻田第二高等學院攻讀法文。1933年返台後以文學和出版活躍於殖民地的文化界。1939年組織「臺灣詩人協會」，創辦新詩雜誌《華麗島》，於1940年改組為「臺灣文藝家協會」，主導編輯刊物《文藝臺灣》，在該刊陸續發表許多小說。其小說不論是取材於台灣風物、民間傳說的傳奇式小說，或是雜揉台灣歷史、野史、地誌的歷史小說，旨在台灣追求一個與日本內地不同的南方文學，以台灣風物、歷史當作文學素材，創作出浪漫抒情與異國情調的美感，在講求藝術至上主義的作風中，代表殖民統治者發聲的意圖也不曾間斷。

<sup>23</sup> 濱田隼雄（1909-1973）日本宮城縣仙台市人，十七歲赴台就讀台北高等學校文科乙類，與中村地平創立高校生純文學刊物《足跡》，畢業後進入東北帝國大學法文學部專攻國文學，並熱衷參加社會主義運動、農民運動。1932年在東京參與雜誌《實業時代》編輯工作，但由於對東京生活感到幻滅，1933年與母親再度來台。曾任教於台北私立靜修女學校、台南第一高等女學校、台北第一高等女學校、台北師範學校。與西川滿同為《文藝臺灣》中具影響力的作家。濱田隼雄在小說中經常對在台日本人提出批判性的關心，農業也是濱田的創作題材，他的文學關注在寫實主義和台灣的現實狀況，但可能對台灣人的實際生活缺乏認識，小說所描寫的對象多以在台日人為主，也是率先實踐文學奉公理念的作家。

<sup>24</sup> 川合三良（1907-1970）日本大阪人，1935年來台加入父兄經營的「川合合名會社」。在台期間創作集中在1940到1943年間，與西川滿關係良好，小說皆發表在《文藝臺灣》，作品具有濃厚的自傳色彩，經常以台灣為舞台，將台灣視為日本「國土」一部分，或寫在台日人處境，或寫日人家庭日常生活，並反映戰爭的經驗，十分符合國策文學的要求，台灣雖然成了書中人物鄉愁的所在，但往往缺少在地的深刻情感。

### 三、流浪兒的形象

〈盛り場にて〉(在市集)<sup>25</sup>以台南鬧市「沙卡理巴」為背景，介紹攤販的特色、熱鬧的景況，帶出依附在鬧市下流浪兒孤寂無依的生活情狀。敘述者以熱鬧來映襯人心的寂寞，將目光集中在這群無家可歸的少年生活，是四〇年代殖民者小說中少見的題材。

這群流浪兒白天晃蕩在市集人群中，有如松鼠般敏捷；深夜露宿打了烺的店家屋簷下、空箱子上，夏天受蚊蟲叮咬，冬天受寒風吹襲，有如野狗般悲慘。少年陳啟端是其中的一個，扒竊遊客錢財失手拔腿逃走後，便膽怯不敢再出手，靠著同在鬧市打混兄弟林天來（十五歲）的施捨生存。啟端有了幾個錢也會去打小鋼珠，看不順眼上公學校的孩子也來玩，便學著平日日本人斥喝他的口調罵「馬鹿野郎」（混蛋），哼著從咖啡座「桃源亭」外聽來的「支那之夜」曲調，一副小大人的模樣，寫出了卑弱者自尊無所措的窘態。

「桃源亭」是個模仿日本咖啡座的喫茶店，但十分陰暗髒亂，服務生都是十五歲以下的少女，濃妝豔抹得像個小大人以討客人歡心。客人多為二十歲上下的小伙計、少年工，抽抽菸、共飲一瓶啤酒，哄鬧忘我消磨一晚。才十幾歲的啟端一心嚮往「桃源亭」，可以在裡面喝著怪味的咖啡，吃著水果切盤，和女侍並肩坐在椅子上，此景對啟端來說有如天國般可望不可求，光空想便高興得不得了。啟端暗戀著「桃源亭」女侍阿金，聽聞她受養母聘金制約的事，勾起自己受繼母虐待的往事，但啟端覺得阿金比自己還可憐，慶幸自己不是女生。阿金說以後要嫁「志願兵」，啟端以他有限的知識，把「志願兵」和水島巡查經常向他提起的「青年團」作一聯想，心中燃起了一絲希望。

啟端遲遲不敢越雷池一步走進「桃源亭」，原來是懼怕水島巡查。負責此區已三年的年輕巡查水島，是流浪兒又敬又畏的對象，尤其是啟端，曾因過食番石榴籽腹痛難當，被水島抱到附近的醫院醫治，之後每次水島總要拍拍他的屁股問他近況，做錯事被水島斥責時，啟端總是情不自禁的喊著「阿母啊」討饒。水島成了啟端卑下生活中唯一的保護者，結合了嚴父與慈母的形象，他要啟端

<sup>25</sup> 《文藝臺灣》4卷1期（1942年4月），原文為日文，中文為筆者自譯。

上「皇民塾」學日文，快快長大加入青年團，也曾告誡啟端「絕不可以當小偷，肚子餓了隨時都可以找我」<sup>26</sup>。水島代表的殖民教化者形象，是唯一同情孤苦無依啟端的人，並帶給他未來希望，即學會日語，成為皇民。

然而啟端不能明白，為何水島巡查不去救助比自己還可憐的阿金。越想越悲傷的啟端竟動了竊心，打算下手偷停車亭內的一部全新腳踏車時，被管理員逮個正著，飽受一陣拳打腳踢，聞風前來的水島巡查鐵青著臉，兩手緊抓著啟端激動的搖晃著，嘴裡罵著「混蛋」，眼淚幾乎奪眶而出，身心受創的啟端很想再喊一聲「阿母啊」，卻只是號天大哭起來。

新垣宏一在這部短篇小說中以流浪兒的視角出發，折射出繼母虐待子女、養女、聘金等問題，側寫了國語講習所日本老師耐心教授日語的情形，以及日本巡查對流浪兒的愛心等，對啟端為生活所迫的早熟行徑與不平衡的內心世界多所著墨。至於啟端為何不遵循水島巡查的教誨從良，似乎訴說著階級、民族二重限制下邊緣人「重生」的困難，日本巡查提供啟端溫飽與教養的可能，但並不能解決啟端內心的匱乏。啟端對阿金的同情與愛憐，亦即阿金比自己更多了性別的壓迫，令他無法全然信服水島，心中萌發相憐的愛意讓啟端再次行竊失風而被捕，徒留下巡查不解的失望與無奈。啟端對水島無視於阿金的事不能明白，水島對啟端的不受教無法釋懷，一個形象良善的地方巡查，一個頑劣但渴望愛的流浪兒，二者間所產生的衝突，就如同殖民者與被殖民者間存在的距離，以及因之而起的殖民者不願面對的問題。

#### 四、女學生的形象

日本殖民台灣初期對台灣女性教育態度消極，女性教育附屬於男性教育下，一八九六年成立的「國語傳習所」即採取男女共學制。一八九八年發布《臺灣公學校令》，將國語傳習所改為公學校，雖然為女學生增設了裁縫科，但台灣女性的就學率要到女子公學校設立才得以提高。一九二二年總督府重新修訂了《臺灣教育令》，改採「內台共學制」，收八至十四歲兒童，教授國語、修身、

<sup>26</sup> 《文藝臺灣》4卷1期（1942年4月），頁20。

作文、讀書、習字、算術、唱歌與體操等。一九四一年發布的《國民學校令》，將小學校（專供日籍學童）、蕃人公學校（專供原住民）與公學校（專供台籍學童）一律改稱國民學校，一九四三年始實施義務教育<sup>27</sup>。

總督府在一九二二年發布的第二次《臺灣教育令》中規定，中等以上學校為內台共學制，女子學校名為「高等女學校」（四年制），教育主旨在培養嫻淑溫雅的日本女性，為達同化台灣人目的，特別增列精通日語和確立日本國民性格。一九四一年後，更重視女子在國防、生產和生活上的訓練，以確切涵養「皇國女子」、「皇國之母」，以協助完成「聖戰」<sup>28</sup>。

從國民學校到高等女學校，是日據時期台灣女子接受新教育的管道。殖民宗主國透過教育，強化學生皇民思想，以確切涵養皇國國民性格，成為推行皇民化運動的基礎。由於教育機構並未公平開放，台籍女學生在初等教育內容不均等、入學考試強調日語能力的不利條件下，進入高等女學校窄門時必須與日本籍女學生競爭，也使得價值認同一步步傾向日本化。反映在小說中的女學生形象，展現了接受現代化教育的樣貌，成為宣傳皇民教育的對象。

新垣的〈城門〉<sup>29</sup>透過台灣大地主家庭少女劉金葉寫給女學校時期老師的書信，細訴自己努力成為皇民所產生的種種苦惱，包含著對「家醜」與父親的批判，展現親近的師生關係。從金葉對祖父選擇日本式葬禮的崇敬、對父親高喊皇民鍊成卻仍蓄妾的鄙夷，以及對自己升學、婚姻的憂慮中，看出金葉受了皇民意識的影響，對台灣傳統的喪禮、家庭結構、城門建築、語言和服飾等表現出「羞恥」感，顯示出受殖民地高等教育的女性，對「皇民化」即「現代化」的迷思，也帶出了殖民政策即使獲得被統治者表面化的配合，但內心對舊慣習俗仍存在著無法切割的問題。

原本存在的祖孫世代差異，由於殖民者的皇民化要求，使得金葉與祖父、父親與母親間的親情，摻雜了文化衝擊下的矛盾。在金葉口中屬於舊時代人的祖父，和自小受皇民教育的自己雖然語言隔閡，但在血脈相連的親情下，金葉

<sup>27</sup> 參考游鑑明，《日據時期台灣的女子教育》（台北：台灣師範大學歷史研究所碩士論文，1987年），頁47、59-60。

<sup>28</sup> 同上註，頁55-56。

<sup>29</sup> 本文依據《文藝臺灣》3卷4期（1942年1月），原文為日文，中文為筆者自譯。

卻能了解祖父以台語告訴她的民間故事。只是不會說日語也不穿和服的葉老先生，就因為疼愛孫女，不願讓孫女看到日皮台骨的異樣葬禮，接受了孫女的皇民化「新訊息」，生前即交代喪禮採日本式的火葬，至此祖父成了金葉心目中性情相通的「好日本人」。

相對於祖父的包容力，擔任市議員的父親劉木川，對金葉十分寵愛，因父親的社會地位所帶來的皇民化生活，也令金葉在女學校生活中保有「優越感」，對父親在議會中提議將台南的舊城門改建為公廁的「謬論」十分贊同。金葉一心只想早日擺脫台灣式的生活，以活在「新」時代。但父親將母親當年陪嫁的女傭納為妾的事，加上母親也不置可否的態度，令金葉憎惡台灣男性，在為母親感到悲哀之餘，更擔心自己將來的婚姻也將遭所謂「第二夫人」的威脅，因而既欣羨日本人的家庭生活，又批判父親不能貫徹皇民化的生活，甚至質疑父親對自己的愛，認為不懂皇民鍊成理論卻能溫暖包容自己的祖父才是偉大的，就如同那些連低階教育都沒受過卻能血書志願從軍的青年一般，敘述者所歌頌的便是這種毫無掙扎的順民形象。

透過金葉信中的文脈，作者也傳達了身為皇民化指導者的理念，對金葉所憂慮的納妾風俗，「老師」認為在提高「皇民鍊成」實績的前提下將來一定會消失。對台灣人大都選念醫科的現象認為是把學校教育窄化為追求物質安定的手段，主張像金葉這種富家子女，應學習可以提升自己教養的課程，以備將來能在台灣的文化相關部門貢獻力量。師生到東京畢業旅行時，對留學東京的台灣青年以台語交談的事感到痛心，但「老師」安慰金葉：

在東京過那種生活的人果真了解自己嗎？為在東京的自由而沾沾自喜的精神果真能解救台灣嗎？能成為台灣進步的積極力量嗎？想要提升台灣的話，就應該生活在台灣，與台灣一同成長。<sup>30</sup>

在殖民者合理化統治行為的修辭下，台灣需要被「解救」、被「提升」。「老師」耐心開導的態度令金葉十分感激，認為不只解救了她個人的危機，透過她

<sup>30</sup> 《文藝臺灣》3卷4期（1942年1月），頁68。原文為日文，中文為筆者自譯。

又不知造就了多少堂堂的皇民。言語間充滿了對以「老師」為首的皇民的孺慕，表現出自身投入皇民化運動的熱忱。

作者將接受現代教育女性的視角代之以皇民鍊成的視角，傳統彷彿都是些去之而後快的惡習，顯示接受越高教育的殖民地台灣女性，雖然因為學習日語得以獲得新知，擴大生活範圍，但並未因此樹立女性自主權。甚至日本的「教養」越深，越游離台灣在地的社會土壤，形成洪郁如所說的「和」「洋」折衷文化的新階層<sup>31</sup>，在指導者的薰染與期待下，成為家庭、社會推行皇民化運動的潛在力量。

由於殖民統治者對台灣女子教育偏重於上流社會，女子教育逐漸成為一種身份階級的象徵<sup>32</sup>。出身中下階層家庭的女學生則成了「千金小姐」群中的異數<sup>33</sup>，引起了作家的關注，而熱心皇民教化的教師形象又再次出現在新垣宏一的作品〈砂塵〉<sup>34</sup>，敘述台南女學校的教師澤野，利用作文課時間向畢業班學生解說佐藤春夫以台南為舞台的小說〈女誠扇綺譚〉，藉其中可憐女婢的下場，評介人身買賣的陋習，並期許女學生們向皇民生活邁進，想不到因此觸發了女學生陳寶玉的煩惱，向老師傾訴自己無可奈何的處境。

陳父阿木製作日漸落沒的傳統台灣傘，行情不佳但也無力改行，夫妻每天苦悶的工作著。哥哥陳天賜，公學校畢業後成為志願軍夫，寶玉、金鳳的學費也因此得以免除。兒子的出征令陳父憂喜參半，擔心家業從此中斷，但他聽說許多安平出身的軍夫在上海表現很好，訝異於平日懶洋洋的兒子也能上戰場。寶玉把從學校聽來關於戰地的軍夫何等榮耀的事告訴阿木，終於發揮了「教化」作用，有子赴戰地的阿木高高興興工作，有時怪腔怪調地哼著〈榮譽的軍夫〉<sup>35</sup>，

<sup>31</sup> 洪郁如，《近代台灣女性史》（東京：勁草書房，2002年），頁366。

<sup>32</sup> 同上註，頁123。

<sup>33</sup> 和泉司討論〈砂塵〉時提出教師澤野以〈女誠扇綺譚〉作為上課談話材料，無視於故事中富家女的下場，以及其中所蘊含的民族意識，完全是澤野自我滿足的言行。特別提出「寶玉」的出身在女學校的特殊性（日文為「異分子としての宝玉」），教師澤野對窮學生的處境反應遲頓、動輒誤解，處理她的人身問題也只是方便自己，未能真正站在寶玉的立場。和泉司透過文本中師生互動的情形，從教師澤野、敘事者等角度深入分析、辯證，提出〈砂塵〉暴露了作者對台灣人的「無神經さ」（筆者解讀為「漠不關心」，亦即欠缺「同理心」），是一篇不完整的作品。前引文，頁37-43。

<sup>34</sup> 本文依據《文藝臺灣》7卷2期（1944年1月），原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>35</sup> 「榮譽的軍夫」是日本統治當局鼓勵台灣人踴躍從軍的「時局歌」歌名，利用鄧雨賢的

經常看著天賜的相片，並向鄰居林先生炫耀。只是軍夫的「榮譽」無法挽救家庭手工業不順、夫妻感情不睦，以及以女兒抵押借貸、家庭瀕臨破碎的困境。

陳阿木自暴自棄的沉迷於賽馬，輸了一身債後，竟以女兒寶玉、金鳳抵押，向高砂町周某借了五百元，又輸了錢後不見人影。寶玉姐妹陷入不知何時要被債主押走的恐懼中，二人決定休學工作以償還債務。澤野一方面覺得再兩個月就可以從高女畢業的寶玉，休學實在可惜；一方面又覺得這樣的遭遇，彷彿回到〈女誠扇綺譚〉中無智純情下婢所處的時代，令他質疑女學校教育到底發揮了多少效果，學校一味加強皇民鍊成，卻沒有人教寶玉如何以日本精神面對人生難題。澤野承認自己的教育基磐脆弱，本以為透過皇民化教育學生，就可以完成將日本精神傳達至家庭的任務，寶玉的事讓他發現自己的想法過於單純，於是開始反省如何將皇民鍊成的精神傳達給無智階級，亦即貧窮學生的父母。和泉司指出將人身買賣與皇民教育切割，正顯示出澤野並不是真正想透過學校教育達到皇民鍊成的目的<sup>36</sup>。筆者以為殖民統治者對台灣女子的教育目標，只是將依附順從的對象從母國男性移向殖民宗主國男性，並未賦予女子自體思考的能力，因而面對「自主權」的問題時，不僅未能超越〈女誠扇綺譚〉下婢所處的時代，所謂當代的「皇民」思想也顯得無濟於事。

澤野一方面著手查證阿木借據的內容，一方面勸慰寶玉的父母，讓寶玉完成女學校教育，準備應徵國民學校初等教員，隨著義務教育的實施，教導本島人小孩才能發揚女學校教育的意義。澤野以出征家庭的榮譽勸勉寶玉的母親，並以日本女性為標準，要母親作好盡責的皇民之母。至於當務之急的債務與人身買賣問題，澤野則打算交由警方處理，亦即依附於另一權力支配者，而不是提供即時的支援。

---

〈雨夜花〉曲調，由日本人粟原白野改填上日文歌詞，成了響應「聖戰」的進行曲。竹內清，《事變と臺灣人》（東京：現代書房，1939年），頁77-78；尾崎秀樹回憶當時總督府此舉反而使用雨打花落來比喻女性美與歲月無情的《雨夜花》原詞流行了起來，「盜用人們所喜愛的舊歌曲的旋律，然後烙上軍國主義日本的烙印，在日本殖民統治的整個過程中，這可能只不過是極普通的小事」。資料出處：陸平舟、間ふさ子共譯，《舊殖民地文學的研究》（台北：人間出版社，2004年），頁223-224。

<sup>36</sup> 和泉司，前引文，頁38-39。



從〈城門〉的富家女學生，到〈砂塵〉的貧窮女學生，作者透過教師處理女學生的煩惱，暴露了皇民教育的表面化現象，與指導階層一種感性的反省，展現了殖民地教師關切學生的熱情。然而這位介入皇民家庭教育的教師，雖然抱持著皇民教育者的強烈使命感，但一切以日本為基準的民族優越感也無所不在，而處處顯露了殖民指導者自以為是的安排。

## 五、留日學生的形象

〈訂盟〉<sup>37</sup>以台灣的婚姻制度為主題，如果〈城門〉、〈砂塵〉是從女學生角度討論傳統婚姻，〈訂盟〉則是以台灣留日學生的婚姻觀為出發點，對婚期、聘金、嫁妝、納妾等問題，以一種近乎民俗考略的方式呈現，由台灣學生之口說明嫁妝、納妾等現象存在的現實意義，新垣再次表現其台灣知識考掘的成果。

這篇帶有自傳性質的小說，敘述者「我」是在台灣出生成長的第二代日本人，對幼時與台灣小孩遊戲的往事覺得溫馨，但總令人感覺是統治者一廂情願的想法。直到在台灣學生較多的高等女學校任教時，經常碰到男方家長來打聽婚約女子的高校生活表現，教職關係才令「我」開始關心每個人的想法與環境的關係，引發作者由「內台融合」的角度觀察台灣的現實面。

正在東京大學法學部求學並準備高等文官考試的在地菁英林文金，經由父母安排的結婚對象劉碧華正是「我」教過的學生，受日式教育的林文金也像日本人一樣拜訪「我」以打聽未婚妻的在校表現，對未婚妻的教養顯示了極高的理想性，主張未婚妻要進東京的女子大學受幾年薰陶以提升教養。所謂的「教養」意指在東京生活的見聞習染及女子大學的知識灌輸下，以脫去台灣人古老因襲的生活習慣：

我對畢業於台灣的女學校，卻成長在那無法脫離舊習慣的本島人社會生活中的女性，馬上當作妻子感到不滿。<sup>38</sup>

<sup>37</sup> 本文依據《文藝臺灣》5卷3期（1942年12月），原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>38</sup> 同上註，頁88。

林文金的婚姻觀並不是強調戀愛的自主、婚姻的自由，卻相信女性的知識追求、日本教養，才能使夫妻談得來，才是進步婚姻的要件。「我」則認為女子大學未必能形成高尚的教養，如此也不是真正為妻子考量，認為是林文金為了滿足自我虛榮心的想法，以及面對環境的啟蒙性欲求的夢想，未必真正有益於婚姻生活，為人妻子重要的是現實洗衣燒飯裁縫等日常工夫，否則留學生活還帶著女傭，就無法建立「新本島人社會的改革化家庭生活」<sup>39</sup>。

「我」對台灣的留日學生多選擇醫專以便將來方便謀生的現象，批評是為人父母者唯物觀的物慾主義思想作祟，對文科志願者稀少的現象感到不滿。文本中插入學生黃氏淑赴日習醫的動機，在於感慨某皇室成員病逝，恨不能替皇族犧牲，決定以醫學為人類奉獻一生。「我」肯定此種真誠的習醫信念，也改變了自己對習醫的台灣留學生單一印象。

林文金、林文龍兄弟的想法與一般台灣學生不同，令「我」稍感安慰，他們強烈批判台灣舊家族制度的缺陷。但令「我」好奇的是致力於新精神的林文金，為何在婚姻上聽從父母之命，而不是選擇戀愛結婚，「我」認為這是一種表現出調和舊道德與穩健醇風美俗的東洋式看法。

當「我」批評著台灣女性受金錢束縛（聘金或嫁妝），也得不到幸福的可悲時，傳來林文金屈服長輩迷信，認為農曆六、七月結婚會使妻子遭厄運，九月無吉日，決定將婚期延至寒假的訊息，「我」十分訝異於林文金的言行不一，後又聽聞碧華家準備了五位數字的嫁妝，「我」感嘆林文金先前的義正辭嚴只不過是空洞的理想。藉由留日學生婚姻的言行矛盾，說明即使是認同皇民教育的高階知識份子，口中呼應著新體制運動，實際卻未能割除台灣的舊習俗，為皇民鍊成投下變數。

將小說中留日學生與女學生的形象統合來看，敘述者期待著學校的日式教育可以直通皇民鍊成的道路，但就作者觀察所得，接受皇民教育者又時時與皇民鍊成的目標相左，在欠缺同理心的態度下，一個與學生頻繁接觸的熱情教師，

<sup>39</sup> 新垣宏一，〈訂盟〉，頁 89。

也只是對皇民教育所呈現的不協調反覆加以陳述，而再多的陳述也只是暴露出殖民者與被殖民者同床異夢的破綻。

## 六、原住民的形象

原住民作為在台日人小說家描寫的對象，始終不脫文明與野蠻、優秀與低劣的對立思考模式。獲得台灣為殖民地的日本帝國，發現了足以彰顯自身文明身分的野蠻人，他們以居高臨下的姿態凝視、想像原住民，並為原住民代言。日本殖民主義包含著文明與未開化（野蠻）二元對立觀念，以人類文明進步為同化未開化民族理由，正當化了殖民地支配行為。

日本帝國的殖民地經營理論，中村勝認為是以「文明人」的中心思想，包裝上近代科學的生物進化論，對原住民逐步形成「未開化」者要受「文明人」「克服」、「討伐」的觀念。從武力討伐到開發教化的「理蕃」事業，都是以生物進化主義的觀點，理直氣壯進行殖民戰爭與統治。藉「文明之名」對原住民強行馴服與教化，破壞原住民固有的生活結構，以便巧取豪奪產業經濟相關的資源<sup>40</sup>。

日本人從殖民地原住民身上發現了「殘虐」、「情感幼稚」、「想法簡單」的「蠻性」，並因此確認自己的「文明性」<sup>41</sup>。從明治時期的討伐、大正時期的撫育，殖民地統治者對原住民的觀感，從蒙昧無知的「野蠻人」，到單純、順從、天真、可愛、純真無垢「蕃人」的修辭變化，在在顯示其「文明人」的自信與優越感<sup>42</sup>。這種「文明化使命」所反射出的偏見與歧視，往往造成小說文本中原住民異化與壓抑的形象。

<sup>40</sup> 參考中村勝，〈植民統治と「科学以前の生活世界」の思想史的考察—台湾「教化植民地主義」における「理蕃」を中心に〉，《名古屋學院大学論集・社会科篇》41（4）（2005年），頁20-22、30、35。中村勝從思想的歷史脈絡觀察日本的殖民統治理論根據，指出理蕃中的「同化」政策，並不是從原住民社會進化論的觀點出發，所以不是生物學基礎理念所謂的使劣者（他者）進化或同化為優者（自己）的。理蕃政策所援用的生物學進化主義，只是優者本位的權宜機會主義，實際上是對劣者的全生活構造加以異化與壓抑。

<sup>41</sup> 川村湊，〈大眾オリエンタリズムとアジア認識〉，收入《近代日本と植民地 7—文化のなかの植民地》（東京：岩波書店，2001年7月三刷），頁115、119。川村湊從日本昭和初期描寫南洋、台灣、朝鮮等地的文本，討論昭和初期日本對亞洲異民族的「東方主義」觀點。指出涉及原住民描寫的文本，皆存在著作者以文明人觀看野蠻人的視線。

<sup>42</sup> 參考山路勝彦，《台湾の植民地統治——〈無主の野蛮人〉という言説の展開》（東京：日本図書センター，2004年1月），第3章〈植民地台湾と「子ども」のレトリック〉，

對在台日人作家而言，原住民是絕佳的凝視對象，既富異國情調，又能展現台灣的地域特色，並寄託作者殖民教化的想像，新垣宏一的〈山の火〉<sup>43</sup>（山之火）是典型的此類作品。主角河野兵吉在失親及貧窮的困境中，聽說台灣農業移民的種種，便與妻子攜幼子赴台發展。然而一介文弱書生無意成為拓荒農民，只能把妻小留在小鎮，經常在花蓮山上監督二十幾名阿美族工人採藤。藤蔓生長在古木雜生的高崖峭壁上，曲折縈紆得有如巨莽般，阿美族壯丁腰繫柴刀，身手矯捷，但工作地點危險，不時發生摔落受傷事情，反映了經濟利益下勞動者無保障的工作情形。

為了自己方便指使這些原住民，河野任取原住民原名中的幾個音，幫他們取了好叫的日本名，像把「拉達」叫成「太郎」，「比拉南」叫成「Konpira」（金毘羅）<sup>44</sup>，命名本是寄託命名者期許的活動，改日本名字便帶有敘述者教化原住民的意圖。

和河野一起住在小屋裡的原住民青年太郎，負責煮飯、看管乾燥中的藤蔓。夜裡河野一邊讀著小說，一邊教太郎識字。太郎拿著鉛筆反覆書寫，內容不出：

神是偉大的人。河野先生的太太是美人。太郎。<sup>45</sup>

河野告訴太郎神不是人，但太郎動不動就說「神」，只要是他以為了不起的，馬上就作「神」聯想，就像他經常掛嘴邊的「日本人是神」，塑造了一個完全臣服於殖民者的原住民男子形象。

回到家裡照顧瘧疾復發妻子的河野，不久便接到山上乾燥場失火的消息，火勢延燒至小屋，二萬斤的藤付之一炬，所幸沒有造成森林大火。但看管小屋的太郎負了傷並幾近瘋狂，在寫給河野的信裡，太郎充滿了自責：

---

頁 100-107。山路認為把原住民視為「小孩」，是殖民地官吏為了維持殖民地體制所虛構的世界，作為接觸、統治原住民時有效的政治理念與操作手段，與從法理政治面正當化殖民統治的「無主野蠻人」觀念是一體兩面，頁 94-95。

<sup>43</sup> 本文依據《文藝臺灣》5卷6期（1943年4月），原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>44</sup> 同上註，頁 59-60。

<sup>45</sup> 同上註，頁 62。原文為日文。

河野先生，請原諒我，是我不好。全部都被火燒掉了……我是壞人。  
太郎。<sup>46</sup>

本來安逸於現狀的河野，為了兒子未來的教育陷入了進城與否的掙扎，這場大火似乎終結了他的猶豫不決，作者主要表達的是移民來台者受風土病、天災及大資本家壓迫下的生存困境，而原住民青年「太郎」的存在，似乎是為了一掃河野在日本聽說台灣「山上住著可怕人種」<sup>47</sup>的傳聞，親見原住民受教化的成果，一改野蠻的形象而溫馴如孩童，即使發展不順遂的日本移民，在原住民面前仍帶著揮之不去的優越感，成為實施皇民教化的一員。

一九四三年十一月發表的〈山の父親〉<sup>48</sup>（山的父親），在山地工作了二十年的山田巡查，他在總督府工作的獨子文吾，特地從台北回山上探親。身為第二國民兵（丙種體格）也能入伍，文吾感到既興奮又滿足，自認為是部落裡第一個道道地地的軍人，正計畫從山上著軍裝出發。而在同一時間，山田巡查正忙著為村中首次出征的三名原住民青年梅田、松本、竹本舉行義勇隊送別會。竹本的未婚妻イロン（Yiron）執意在出征前出嫁，女方家長熱心的邀請山田在神社為新人主持婚禮，全文洋溢坐收「理蕃」成果的喜悅。小說以部落原住民高砂義勇隊的出征，與山地巡查獨子的徵召相對照，二者在不同民族的意義上，皆可視為山上首度出征的人，在人力資源的獲得上表現了「一視同仁」的意旨。

原住民作為在台日人小說家描寫的對象，獲得他們以居高臨下的姿態凝視、想像，並為他們代言。理應屬於帝國一員的原住民，被剝奪了發聲的機會，因此在馴服的過程中，原住民的抵抗總是被簡化為野蠻對文明的抗拒，以正當化殖民者對被殖民者的討伐行為。隨著台灣進入戰時體制，小說中的原住民也開始出現受教化、追求文明的形象，並且從叛亂者變為志願兵。然而受馴服的結果，我們也看到了原住民異化與壓抑的形象，敘述者以文明人的高度、救贖者的態度，形塑想像的蕃人世界，是原始、愚昧的，也會模仿文明人，是可教

<sup>46</sup> 新垣宏一，〈山の火〉，頁 71。

<sup>47</sup> 同上註，頁 66。

<sup>48</sup> 本文依據《臺灣鐵道》1943 年 11 月號，收錄於中島利郎編，《日本統治期台灣文學集成》22《台灣鐵道作品集二》（東京：綠蔭書房，2007 年）。原文為日文，中文為筆者自譯。

化的，合理化了日本人殖民台灣的行為，文本中的原住民看似獲得了較漢人觀點下更「正面」的形象，但也不出只是宴饗日本本土讀者的異國書寫，原住民始終是藏匿在文本背後沈默的族群。

## 七、工人的形象

一九四四年五月日本政府、翼贊政治會與大政翼贊會強化聯合發表「國民總蹶起運動」(國民齊奮起運動)，確立四項目標，即「戰意昂揚」、「生產增強」、「食料確保」、「國土防衛」。一九四四年六月，日本文學報國會在情報局、陸軍省、海軍省與大政翼贊會的支持下，召開「決戰體制即應日本文學報國會會員總蹶起大會」(因應決戰體制日本文學報國會會員齊奮起大會)，會中提出七大議題，其中第二項提案「增強生產躍進」、第六項提案「文學者的職場挺身」及第七項提案「決戰非常措施下的文學活動」，<sup>49</sup>可視為促使台灣總督府情報課，透過「臺灣文學界の總蹶起」<sup>50</sup>的作家表白，要作家配合至各增產場所完成報導文學的由來<sup>51</sup>。

一九四四年六月在總督府情報課的要求下，共有台、日作家十三名<sup>52</sup>，被派至各生產工廠或工作場所，進行寫作的取材工作：

這個計畫並不是要作家光停留在表面的見聞，而是接觸實地在現場工作人員的氣息，體會他們的辛苦，而在現場停留一週，生活作息與他們完全一致，進而將見聞體驗當作素材寫成小說。<sup>53</sup>

<sup>49</sup> 提案項目參考櫻本富雄，《日本文學報國會——大東亞戰爭下の文學者たち》(東京：青木書店，1995年)，頁425。中文為筆者自譯。

<sup>50</sup> (矢野)峰人，《臺灣文藝》1卷2期(1944年6月)，頁3。

<sup>51</sup> 中島利郎，《日本統治期台灣文學研究序說》(東京：綠蔭書房，2004年)，頁243-244。

<sup>52</sup> 13名作家與派遣地分別如下，呂赫若—台中州下謝慶農場；濱田隼雄—日本鋁工廠；新垣宏—台灣船渠工廠；西川滿—鐵道部各機關；張文環—太平山；龍瑛宗—高雄海兵團；吉村敏—公用地；高山凡石(陳火泉)—金瓜石銅山；長崎浩—太平山及公用地；楊雲萍—台灣纖維工廠；楊遠—石底炭坑；周金波—台南州下斗六國民道場；河野慶彥—油田地帶。參考《臺灣文藝》1卷4期(1944年8月)，頁2。

<sup>53</sup> 同上註。

這類增產文學是作家呼應總督府統治物資及擴充生產力計畫的命題寫作，並不是作家擅長的內容，也不是作家平日關懷的層面，目的是為了達到總督府情報課要求的：

如實的描寫台灣的戰鬥情形，以資啟發島民，並培養明朗溫潤的情操，振起邁向明日的活力，同時作為鼓舞激勵產業戰士的食糧。<sup>54</sup>

派遣至台灣船渠工廠的新垣宏一於十一月發表〈船渠〉<sup>55</sup>，在工場即戰場的口號下，描寫工人訓練所三年學成的工人黃明雲與林炎。二人同在船塢修船，林炎不滿薪水太少，為鄰近愛國造船廠兩倍的薪資吸引跳了槽。經過黃明雲「曉以大義」，提醒林炎「你應該知道現在是什麼時候吧？為增產命令，船塢現在正全力以赴」，「大家都為國家，不，為天皇陛下工作著。」<sup>56</sup>說服了林炎返回船塢勤奮工作。作者花了許多篇幅介紹台灣的戰略位置、船在戰爭中的功能，以及修護船隻的細節，突顯船塢工廠的重要性，帶有濃厚的報導痕跡與時局教訓特色，表現外地文學的特色，卻不能不說是敗筆。小說中以優厚的經濟條件，作為挑戰皇民化成敗的誘惑，再由皇民化的台灣人扮演產業戰士的示範者，可見作者將讀者設定為台灣人，但人物的描寫停留於表面化，為宣傳而創作的結果，使得作品失去文學性而淪為政策配合。

根據中島利郎的考察，在作家派遣前的三個月，台北帝國大學文政學院副教授瀧田貞治以研究者的角度，即對「增產與文學」提出批評：

所謂增產文學可以靠紙上談兵之類的企畫完成，這終究免不了膚淺單純之識。

這樣想來，問題點其實就在於作家本身所持有的見識與態度，作家是否真正對時局有所認識，是否真能貫徹國家使命，不執著於小我而忠於職

<sup>54</sup> 矢野峰人〈序〉，《決戰臺灣小說集》乾之卷（東京：ゆまに書房，2000年），頁3。

<sup>55</sup> 本文依據《臺灣文藝》1卷5期（1944年11月），原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>56</sup> 同上註，頁21。

責所寫出的作品，就算並非以時局為正面的題材，其中必也自然滲出作家所持有的本質，斷然不會有與國家方向悖行的作品出現的餘地。<sup>57</sup>

在總督府將作家一元化的動員策略下，作為文學研究者的瀧田貞治，對增產與文學關係的論述，實為先見之明，藉由報導增產來鼓勵人民為日本的勝利盡全力，作品本身的文學價值便容易被忽視。

然而總督府情報課與派遣作家似乎對瀧田的意見並未加以考慮。作家們將報導融入小說寫作中，是否考量了所謂的「產業戰士」究竟指的是誰？所謂的「增產文學」的讀者是誰？結果卻只是知識階級的「島民」、「產業戰士」才能閱讀的作品，對鼓舞激勵真正的產業戰士的目標達成應很有限<sup>58</sup>。在總督府主導下的戰時文藝政策，尤其是協助戰爭的命題寫作，推行效果不彰的原因，如果不能歸究於主事者對文學的認知不足，那就是官方透過寫作題材的限制，在戰爭期間完成對文學的動員與作家的控制，才是真正的目的。

## 八、小結

在台日人評論者島田謹二發表於一九三九年的〈臺灣に於けるわが文學〉<sup>59</sup>（在臺灣的我國文學），指出外地文學的三種志向，即「外地人的鄉愁」、「描寫土地的特殊景觀」（異國情調）、「解釋土著人的生活」（寫實主義）。主張此後在台日人文學除了「鄉愁」與「異國情調」外，更要有「寫實主義」的發展。橋本恭子分析島田的主張，指出「描寫土地的特殊景觀」的「異國情調」文學，是將台灣當作美麗的風景納入日本文學中，進而在讀者意識中奠定新領土的既得權。「解釋民族生活」的「寫實主義」文學，是把殖民者、被殖民者的共同生活視為「既成的事實」而言說化，以鞏固殖民統治，可以說是從文化層面鼓勵完成殖民扎根<sup>60</sup>。觀察創刊號即刊登島田的〈外地文學研究の現狀〉一文的《文

<sup>57</sup> 瀧田貞治，〈增產と文學〉，《臺灣公論》9卷3期（1944年3月），中譯引自黃英哲主編、邱香凝譯，《日治時期臺灣文藝評論集雜誌篇》第4冊，頁463。

<sup>58</sup> 中島利郎，《日本統治期台灣文學研究序說》，頁218-222。

<sup>59</sup> 松風子，〈臺灣に於けるわが文學〉，《臺灣時報》1939年2月，頁48-59。

<sup>60</sup> 參考橋本恭子，前引書，頁134。



藝臺灣》，其後各號出現的在台日人小說，明顯取材於台灣社會，而且朝島田所倡導的外地文學理論發展。

對在台日人作家而言，「台灣文學」的意義是建立在「台灣」作為「日本新領土」、「日本南進基地」之下，因此，一方面無法不注意日本中央文壇的動靜觀瞻，一方面也必須追尋殖民地的文化特色，企圖摸索出「領台」近四十年所形成的在台日人文化。「台灣」在當時被作家稱為「本島」，相對於被稱為「內地」的日本原有領土，台灣是「殖民地」、「外地」，身為移住「外地」的在台日人仍自稱「內地人」。而出生成長在殖民地的日本人，在日本本土的地位遭邊緣化，殖民地的灣生如何看待被殖民者，本土的日本人便如何看待灣生，灣生如何也不可能找回殖民地化以前的自己，只得嘗試從自己特定的地域和文化視角出發，企圖對自己的主體性加以合法化，對宗主國文化作一種邊緣性的補充和裝飾<sup>61</sup>。

我們如果從灣生的角度審視新垣宏一的小說，他在身分認同上進退失據的情形表現得並不明顯，在他娓娓而談的敘事風格中，他不忘為預設的日本人讀者介紹台灣的地域文化，在或敘或論的縫隙中稍顯對殖民者或被殖民者的批評，但總是在深入探究前便鳴金收兵。以新垣在台灣發表的最後一篇小說一九四五年一月的〈いとなみ〉<sup>62</sup>（營生）為例，一九四三年底起，美軍開始對台灣進行轟炸，躲空襲成了日常生活的一部分。新垣宏一描述知識階層教師「我」與妻子在空襲下焦躁不安的生活狀況。不愛勞動卻愛書成癡的「我」，更加重了妻子的焦慮，妻子擔心一屋子的藏書在空襲爆炸時恐會壓傷人，又苦於糧食配給不足，在狹小的空地上蓋雞舍養雞，一點一滴的耕出個小菜園。與母親同住的弟弟勇吉考上了特幹兵，臨出發前幫母親挖好了防空壕。隨著空襲頻繁，「我」也賣力的挖起了防空壕。空襲發生時，幼年曾在日本東京震災時吃過苦的妻子，把裝糧食的大鐵罐、熱水瓶和米箱都塞進狹窄的壕溝裡，夫妻為此又起了爭執。文末「我」一邊自我鼓勵「不管多少年，絕對不能讓敵

<sup>61</sup> 參考博埃默著，盛寧譯，《殖民與後殖民文學》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁123、157。

<sup>62</sup> 本文依據《臺灣文藝》2卷1期（1945年1月），原文為日文，中文為筆者自譯。

人摧殘我們的精神與肉體」、「將大空襲作為人生的再生」<sup>63</sup>，一邊繼續挖掘自家的防空壕，呈現戰時體制下知識階層的空虛。全文隱含著因戰爭而生的無可奈何，卻不能對戰爭提出疑問<sup>64</sup>。

新垣宏一的灣生經驗使得他對殖民統治下的台灣人能有較清楚的形象掌握，他寫流浪兒、貧女、原住民等社會弱勢，取材異於其他在台日人作家，展現個人身分特質，因為擔任教職，尤其擅長描寫學生，以及融洽的師生關係，但他不能忘卻的日本人身份，不時以殖民者的聲勢出現在文本中，在階級、性別上所反映的矛盾衝突顯得薄弱。新垣雖不至於是兩邊皆不著邊的無奈性格，也不是搖旗吶喊型的軍國主義擁護者，他的小說呈現出有如一個奉公守法教員的形象氛圍，在大環境中即使稍有波瀾，也是小心應對不落兩邊。因此小說在發揚皇民精神之外，也稍稍帶着他對台灣這塊土地的執著，在積極表現皇民指導者的熱忱中，對皇民化過程中產生的問題也不刻意文飾。

新垣宏一以自身在台成長的經歷提出的文學理念，和島田的外地文學理論並無二致，尤其在「描寫土地的特殊景觀」和「解釋土著人的生活」上的著力，因而新垣的台灣書寫可說並未擺脫「異國情調」的色彩，帶著殖民指導者意識，即使以被殖民的弱者為對象，在缺乏同理心的寫作高度下，新垣以一種自我滿足的「台灣知識」<sup>65</sup>實踐「解釋民族生活」的寫作理念。

<sup>63</sup> 《臺灣文藝》2卷1期（1945年1月），頁14。原文為日文，中文為筆者自譯。

<sup>64</sup> 當時作家很難留下批判戰爭的文字，日本在1937年發動全面侵華戰爭後，隨之進入戰時體制，同年9月實施國民精神總動員，1938年通過〈國家總動員法〉，一切國民生活均受政府嚴格統制。文化統制也藉由檢閱制度逐步強化，嚴禁發表批判或反省戰爭的作品。日本當局干預打壓文化界反戰思想的情形，以島木健作《再建》、石川達三《生きてゐる兵隊》（活著的軍隊）遭禁為代表。《再建》以農村為舞台，反省1932、33年的農民運動，從現實性實踐性的立場批判日本的革命運動。由中央公論社派遣至華中的石川達三，就南京淪陷後的華中見聞寫成《生きてゐる兵隊》，將戰爭的實況傳達給讀者，要求為勝利而驕傲的後方人員要深刻反省。兩書遭禁一事讓作家們明白戰時下的文學走向，與戰爭描述的界限。參考市古貞次編，〈戦争と文学〉，收入《日本文学全史》6（東京：學燈社，1994年），頁258-267；紅野敏郎、三好行雄等編，〈戦争下の文学〉，收入《昭和の文学》（東京：有斐閣，1992年），頁157-159。

<sup>65</sup> 和泉司透過〈砂塵〉中野澤老師所表現出善良卻又事不關己的言行，指出新垣不自覺的將台灣客體化，他的學經歷使他成為典型的殖民地知識份子，在文本中展現日積月累的台灣民俗考察成果，但充其量只是把台灣當作「他者」，以一種他人之事的態度描寫台灣人皇民化遭遇，最終仍不脫依恃支配權力來處理皇民化問題，只是在小說中鑲嵌台灣知識以滿足自我。前引文，頁43-44。

身為在台第二代日本人，新垣極少在作品中流露出第二代「外地人的鄉愁」（島田語），筆者認為這是新垣努力擺脫「灣生」形象的表現。在日人小說中反映出灣生普遍不把台灣視為故鄉，並努力與日本本土保持著系出同源的關聯，他們故鄉觀在父母內地的故鄉和自己出生的台灣之間擺盪，這種自我認同的扭曲，出自於對台灣的不關心與優越感作祟。庄司總一《陳夫人》中的在台日人第二代西道子、第三代島田登枝，都很羨慕日台混血兒陳清子去過日本，感嘆著內地是「遙不可及的山，住那裡是幸福」<sup>66</sup>。即使在台灣已有先人的墓地<sup>67</sup>，具備成為故鄉的事實，卻仍要否認這事實，無法擺脫自己在遙遠的地方有一個真正故鄉的意識，在不協調與卑屈的情感下有著奇妙的鄉愁。新垣曾為文呼籲在台日人不要沈溺於望鄉的題材，雖然未能為在台日人接受，但顯示新垣努力突破「灣生」的刻板形象。

新垣的小說以自己生活範圍所能觸及的問題，透過對小人物的觀察刻劃，持續表現對主題的關注，確實表現出與其他在台日人小說家不同的個人特色，可說是完成了他在殖民文學中的自我期許。

<sup>66</sup> 庄司總一，《陳夫人》，頁 249-250。

<sup>67</sup> 同上註，頁 249。



## 輕與抒情——袁哲生的小說美學

劉乃慈

國立成功大學台灣文學系助理教授

### 中文摘要

台灣小說創作發展到二十世紀末，總體敘事上的「華麗」對新世代小說家而言無啻是個嚴格的考驗。在九〇年代初出文壇的「五年級」新世代作家們大多數是在技巧、風格、形式、語言、題材上變本加厲，與那些已然奠定地位的文學前輩們爭妍競豔。其中少數則是另闢蹊徑，尋覓小說書寫的化外之境。此間，駱以軍與袁哲生大概可以算是上述兩種創作典型的代表。

袁哲生的小說是九〇年代台灣創作主流以外的另一種「異數」。既沒有和其他同時代作家對美學形式、技巧的學習或模仿（如張大春、平路、駱以軍等），也沒有對時下的社會文化議題表現出高度興趣（如李昂、朱天心等）。相反地，袁哲生的寫作手法明顯表現出「輕」的技巧，其美學則帶有濃厚的抒情風格。特別是場景的經營、意象的捕捉、節制與留白的敘事手法、抒情的視野，還有現代文學傳統裡審視關注的人類的普遍經驗、共通處境，這些都在袁哲生筆下獲得再次發揮與詮釋的機會。因此，本文試圖透過「輕」與「抒情」這兩個美學概念來貫通袁哲生十年來的創作特色及其核心，在分析作家美學技巧的同時，並且嘗試說明作家選擇的技巧與形式、主題內容之間的相互扣連。

關鍵詞：袁哲生，輕，抒情視野

# Lightness and Lyric——

## The Aesthetics of Yuan Zhesheng's Fiction

Liu, Nai-tzu

Assistant Professor,

Department of Taiwanese Literature,

National Cheng Kung University

### Abstract

By the end of the 20th century, the development of Taiwanese fiction generally has become descriptively “lavish” which proved to be a difficult challenge for new generation writers. The new generation writers of “the 60’s” that has dominated the literature forum of the 90’s, mostly choose to elaborate too far on writing technique, style, format, linguistic and theme so as to compete with writers of previous generations who have established their names in this field. A few writers choose an opposite way, ventured out into a totally different area. Within this period, writers Luo Yichun and Yuan Zhesheng, respectively could be considered as the typical icons of these two poles of fiction writing.

Yuan Zhesheng would be considered as a renegade when compared to other mainstreams in Taiwanese literature. His works doesn’t have the aesthetic format, the learning of writing techniques or the mimicking of works done by masters such as Chang Tachuen, Ping Lu and Luo Yichun. Nor does he express his interest in society related issues like writers Li Ang, Chu Tienhsin and so on. On the contrary,

Yuan Zhesheng's writing style shows significantly the technique of "lightness" whereas its aesthetics brings out the thickness of rich lyrics. What's more to mention his scene management skills, the capturing of images, sparing and spacing, all within the field of descriptive writing style and lyric vision. In addition to these, his works include the conventional values found in contemporary literature, such as the reflection and examination of humanity and the sharing of general experiences and common predicament. These values once again has a chance to elaborate and prosper in Yuan Zhesheng's writing. For these reasons, this study would like to use two aesthetic concepts namely, "lightness" and "lyrics", to understand the core value and special characteristics of Yuan Zhesheng's works over the past ten-year. Aside from analyzing the aesthetic techniques of the writer, this study will also attempt to explain the reasons behind the selection of technique, format, theme and content as well as the correlation between different factors.

**Keywords:** Yuan Zhesheng, lightness, lyric vision

## 輕與抒情——袁哲生的小說美學

我的作品大多傾向於削減「重量」。我有時從人物身上、有時從天體、有時從城市，一一嘗試排除重量；尤其重要的是，我也盡力化除故事結構以及語言中的沈重感。<sup>1</sup>

抒情的成分對我來說一直是（最）重要的，詩、小說、電影、音樂……，一切都照一個單純的凝聚力，始於感性，終於神秘。一切作品，只要推至一個撼人的無奈，便是好的傑作。<sup>2</sup>

### 一、前言

台灣小說創作發展到二十世紀末，總體敘事上的「華麗」<sup>3</sup>對新世代小說家而言無啻是個嚴格的考驗。在九〇年代初出文壇的新世代作家們大多數是在技巧、風格、形式、語言、題材上變本加厲，與那些已然奠定地位的文學前輩們爭妍競豔。其中少數則選擇另闢蹊徑，尋覓小說書寫的化外之境。此中，駱以軍與袁哲生大概可以算是上述兩種創作典型的代表。

檢視袁哲生的小說，我們可以發現九〇年代後台灣文學主流之外的另一種「異數」。袁哲生的創作既沒有追隨後現代美學的腳步（如張大春、平路、駱以軍等），也沒有對時下的社會文化議題表現出高度興趣（如李昂、朱天心等）。相反地，袁哲生的藝術理念似乎是回到早前的現代派文學精神，透過書寫的形式與主題向所謂的「文學」進行更抽象的思考、探究、鍛鍊以及表現。因此他的作品關注的是現代文學裡的恆常母題。我們亦不難察覺他對中西文學傳統（特

<sup>1</sup> 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報，1996年），頁15。

<sup>2</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005年），頁315。

<sup>3</sup> 「世紀末的華麗」是王德威對九〇年代台灣小說特色的形容，其意指九〇年代的小說不論在形式技巧、語言風格、題材以及主題意涵等等面向上，都有著比過去更為多樣且活潑的表現。或者換句話來說，就是文學走向「踵事增華」。爾後許多批評家也都同意並且繼續援用這樣的看法。



別是現代主義與寫實主義文學經典)的浸淫：分別從艾略特、福克納、海明威、沈從文、汪曾祺等等作家作品中汲取藝術養分。上述這些都成為袁哲生鍛鍊書寫、豎立個人文學風格的基石<sup>4</sup>。

藉由另一種和「世紀末的華麗」迥然不同的美學風格——「輕」與「抒情」的創作手法，袁哲生有意將自己與同時代的主流小說家進行區隔。他的寫作手法刻意採取「輕」的技巧，美學則帶有濃厚的抒情色彩。特別是場景的經營、意象的捕捉、節制與留白的敘事手法、抒情的視野，還有現代文學傳統裡審視關注的人類的普遍經驗、共通處境，這些都在袁哲生筆下獲得再次發揮與詮釋的機會。本研究試圖透過「輕」與「抒情」這兩個美學概念來貫通袁哲生十年來的創作特色及其核心。在分析小說家的寫作技巧、美學風格的同時，並嘗試說明技巧、形式與主題、意涵之間的巧妙扣連。

## 二、「輕」的筆法

截至目前為止，針對袁哲生作品的學術研究並不多。最常見的是擇取作家的單篇小說進行賞析或者單部作品的書評<sup>5</sup>。至於袁哲生去世後由學者、文友們撰寫的紀念性文章，通常是就寂寞、死亡、時間……等主題來闡述，程度不一地觸及作品裡的某些特色<sup>6</sup>。在現階段可見的學術性論文裡，對於袁哲生作品的關注主要是放在成長小說次文類或者九〇年代以後另類的鄉土題材書寫脈絡來

<sup>4</sup> 除了小說創作，袁哲生曾經發表過一系列「文學觀點」的文章，我們可以從中看出作家心儀的中西文學典範。另外，在袁哲生的隨筆裡同樣展示了他贊同甚至遵奉的美學藝術觀。這些文章都收錄在《靜止在——最初與最終》一書。

<sup>5</sup> 這部份的文章相當多，本文無法逐一詳列，在此列舉數篇以供參考。例如：王德威，〈生命中不安的光影——評袁哲生《靜止在樹上的羊》〉，《眾聲喧嘩以後》（台北：麥田，2001年）。蔡秀女，〈游離在傳統與現代之間——評袁哲生《靜止在樹上的羊》〉，《聯合文學》（1996年5月）。梅家玲，〈當寂寞成為遊戲〉，《聯合報》（1999年6月21日）。李爽學，〈時間的翼車在背後追趕——評袁哲生《秀才的手錶》〉，《聯合報》（2000年9月11日）。張素貞，〈以談諧、靈異點染的風土人物誌——袁哲生《秀才的手錶》〉，《現代小說啟示錄》（台北：九歌，2001年）。廖淑芳，〈一則關於夢與超越的現代寓言——閱讀袁哲生〈送行〉〉，《水筆仔》（1998年6月）。江寶釵，〈寓批判於一笑〉，《中央日報》（2003年10月19日）。

<sup>6</sup> 例如賴香吟，〈激情的減法〉，《聯合文學》（2004年6月）。黃錦樹，〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，《靜止在——最初與最終》。這兩篇文章可以為代表。

討論<sup>7</sup>。截至目前為止，也尚未看到研究者就袁哲生的整體創作、技巧、美學風格及其文學觀來進行分析的論文。上述種種現況皆有鑑於台灣當代文學體制的快速變化，使得文學作品的形式分析被忽略，文學內部的美學政治也遠不及國族、階級之屬的外部政治受青睞。明顯可見地，當代流行的批評框架（階級、性別、國族等等概念）並不適用在袁哲生的作品上。因此，在九〇年代後期出道文壇的袁哲生，其作品在缺乏上述幾項鮮明的批評概念的條件下，被研究時潮給冷落了。

在文學潮流走向「踵事增華」的二十世紀末，袁哲生偏偏反其道而行。他對於小說文體的設計，似乎特別偏愛「敘事的減法」。尤其擅長運用節制、省略、沈默、留白的手法及其效果，換言之，也就是「輕」的寫作技巧。就書寫而言，「輕」是一種文體淨化的過程，它將故事與敘述減至最低，將文本裡內蘊的文字個性和情感不斷地削弱。透過這樣的技巧，並且結合作家關照的諸如生／死、成長、愛情以及寂寞等等文學永恆的母題，足以使其「餘韻」（弦外之音、言外之意）反而被用力推向無窮極致的境界。讓輕盈的文學形式與沈重的文學母題之間產生更大的美學張力。

所以就美學而言，「輕」是一種不斷淘洗、反覆沈澱的敘事技巧與過程。「輕」必須淨除文章裡容易形成或者被激起的情緒，特別是要剔除敘事裡的感傷成分（sentimentalism）。卡爾維諾在他著名的文學辯護書《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡，第一講便是從「輕」這個概念來探勘「語言」在表現、認知和想像等方面的可能性。並且大量徵引希臘神話、歐維德、薄伽丘、莎士比亞乃至卡夫卡和昆德拉等人的作品來闡釋。藉助卡爾維諾的闡釋我們得以歸納：首先，「輕」可以是表現在語言文字上。作品的意義透過看似沒有重量的語文結構傳達出來，直到意義的密度、純度可以和語言本身相比（until the meaning itself takes on the same

<sup>7</sup> 相關論文例如：范銘如，〈放風男子與兒童樂園〉以及〈後鄉土小說初探〉，二文皆收錄於《文學地理——台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008年）。林政鑫，〈袁哲生小說中的生存困境〉（新竹：清華大學中國文學研究所碩士論文，2004年）。楊孟珠，〈閉鎖空間，空白經驗——袁哲生小說研究〉（台中：中興大學中國文學研究所碩士論文，2005年）。楊靜詩，〈袁哲生小說少年書寫之研究〉（台中：台中教育大學語文教育研究所碩士論文，2006年）。

rarefied consistency)<sup>8</sup>。另外，「輕」也可以是表現在作品裡的「輕盈」的視覺意象，簡約的意象足以烘托文字的弦外之音。再者，「輕」的更高境界是表現在一連串思緒、心理過程的敘述（並且其中含有細微的元素在運作），或者涉及高度抽象意念的描寫<sup>9</sup>。因此，「輕」雖然是一種講求節制、簡約的效果，但是它要求的「是精準、確定，而不是模糊、隨興」<sup>10</sup>。在這一節的篇幅裡，我將分成兩個層次來對袁哲生作品裡「輕」的技巧表現進行分析和說明。

### （一）削減語言重量

早期的袁哲生，其寫作不斷地向「輕」的境界來鍛鍊，這跟與他同世代的作家頻頻操演「繁」(multiplicity)的招數有著鮮明的差別。例如對「生／死」主題的觸探，袁哲生採取一種降至最低的語言（削減語言的沈重感）以及回歸最簡單純淨的情感來呈現。〈進城的一天〉這篇小說描述小癩痢和母親兩人偷偷抱著生病的小黑狗進城求醫。小黑狗得了腸炎奄奄一息，獸醫斷定活不了，特別是黑狗。面對獸醫如此的宣判，做母親的無計可施，天真的小癩痢「眼眶裡泊著幾顆淚珠」。違背了常見的情節鋪陳模式，文本隨即發揮其童趣，讓小癩痢剛剛認識的朋友青蛙腿男孩安慰地說：「從前他媽領了他來治腿的時候，大夫也要他們算了，現在他不也還活的好好的？」<sup>11</sup>小癩痢當下聽了也覺得青蛙腿男孩說得不無道理，於是二人在城外嬉遊，瞬間便將小黑狗的事拋置腦後。孩童們單純天真的想法以及不願接受事實、意圖逃避的潛在心理，都濃縮在這兩句童言童語中透露出來。最後，母子倆抱著小黑狗匆匆走在天色漸黑的返家途中。途中行經一大片林子，兩側的樹枝上滿佈了一對對泛著熒熒青光的夜鳥：「一隻隻正張著耳朵，綠著眼珠子，鬼似地盯著人的一舉一動。」<sup>12</sup>這時又回到現實、

<sup>8</sup> Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988. p.16.

<sup>9</sup> "there is the narration of a train of thought or psychological process in which subtle and imperceptible elements are at work, or any kind of description that involves a high degree of abstraction." in *Six Memos for the Next Millennium*, p.17.

<sup>10</sup> 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，頁 31-32。

<sup>11</sup> 袁哲生，〈進城的一天〉，《靜止在——最初與最終》，頁 43。

<sup>12</sup> 同註 11，頁 45。

滿心憂怔的小癩痢，心疼地撫著他的小黑狗。就著月光，小癩痢竟意外發現狗兒身上「參差其中的白色雜毛」，像挖到寶藏似的驚喜大呼：「媽——毛球兒不算是黑的呢！」<sup>13</sup>小孩子心裡的種種純稚、不忍以及最重要的那種企盼奇蹟發生的心情，都在這句就邏輯而言不通、就情感來說可解的話裡，展露無遺。文學裡的生／死主題可以用「沈重」或者「輕盈」兩種截然不同的形式與效果來發揮，〈進城的一天〉正是刻意削減語言的沈重感，讓文本形式與旨趣相互配合以達到「精純」(consistency)的效果。又如〈一件急事〉敘述臨盆在即的妻子，不得已要年幼的孩子趕緊通知在外遲遲未歸的丈夫。跑出去尋找父親的稚子，以及在賭場裡賭紅了眼的丈夫，一個根本無法理解事情的嚴重性，一個還不知道究竟發生什麼要緊事。因此，「一件急事」就這樣處在不斷地被擱延的狀態下。很簡單的故事，卻是吊足了讀者既定的心理期待，而文字與意義也在這樣的條件下發揮延展力。

削減語言的重量意味著沖淡了敘事裡的情緒成分，有意思的是，這樣的手法運用在〈雪茄盒子〉裡，卻讓文本捕捉到的那絲縷慨嘆特別地揪動人心。這是因為採用留白、節制的寫作技巧，反倒啟動了字裡行間可能產生的加倍的想像力。〈雪茄盒子〉敘述父親總在每年的兒童節帶「我」到動物園觀賞馬戲表演，這是一年一度的大事，一直持續到「我」升上國二為止。在孩童「我」的眼裡，兒童節那天的父親與平日大不同，似乎在父親的細微的舉動中隱隱透露另一個陌生的靈魂。父親會在上衣口袋裡慎重地插上一支深咖啡色的雪茄，兩腿交疊在火車坐椅上，輕哼小曲。一邊看著馬戲團的馴獸表演，父親一邊優雅緩慢地抽著他的雪茄煙。此時父親的眼中會隨著圍欄裡的猛獸閃著晶亮的光芒，而當獅子慢慢地被馴獸師馴服的時候，父親的臉上也會浮現一絲絲不易讓人察覺的惋惜表情。袁哲生似乎想要告訴他的讀者，這個父親是如何地在每年的兒童節這一天，如脫韁猛獸般地任自己的想像（這其中可能潛藏了多少他未能實現的豪情壯志）獲得宣洩的剎那。袁哲生也企圖捕捉潛藏在這對父子（兩個男人）之間似有若無的連繫與默契。但是小說家欲言又止。也因此，這篇小說劈頭的

<sup>13</sup> 袁哲生，〈進城的一天〉，《靜止在——最初與最終》，頁45。

第一句：「父親早起，父親上班，父親下班，父親早睡。父親很窮，父親足不出戶。但有一天例外」<sup>14</sup>讓整篇文章帶有某種浪漫的成人童話與寓言的味道。

有些文學創作之所以會深植在我們的記憶裡，是透過文辭的弦外之音，而不是因為實際文字。袁哲生不把真正想說的直接、清楚地表達出來，總是透過文本裡可能輾轉洩露的線索來推敲。又或者應該說，文本意義唯有透過那些場景的營造、陪襯才有可能「轉譯」出來。因此，在袁哲生作品裡的每一個能夠表情達意的場景、視覺意象，都有可能是文本潛藏意涵的關鍵。這是「輕」的另一種表現。「輕盈」的視覺意象，運用的好，勝過敘事文體裡的長篇大論、滔滔不絕。例如，〈眼科診所〉描述林家成一人獨自帶著一家老小到鎮上的眼科診所，失智的母親、幼齡的小女兒再加上視力、行動不良的老父，讓林家成左支右絀、照顧不及。相較於這位被迫搬遷老舊宿舍、需要賣車支付父親醫藥費的小說主角，眼科醫師趙逸民是林家成小學同窗，學業有成、歸鄉奉獻儼然是鄰里人人稱羨的優秀典範。這篇小說處理表面上看起來明顯可辨的優／劣、強／弱的社會價值觀，然而一旦揭露覆於表層的面紗，事實卻可能是令人震駭的落差甚至相反。就在林家成扶老攜幼、一副狼狽不堪時，他在無意間看到趙逸民側躺在診療床上，「血液從手腕順著骨節和指縫汨汨流到地上，一把手術刀斜臥在血泊中，刀柄泛出冷冷的光澤。」<sup>15</sup>這篇小說意欲突顯兩個舊日同窗的中年男子截然不同的人生境遇。袁哲生閃避了故事應該掌握的重點：林家成與趙逸民這兩個人物的內心世界，只剩下尋常生活裡無關緊要的枝微末節，以及平淡、保持距離的敘事口吻。

〈眼科診所〉所欲探觸的主題，袁哲生以一種很精簡的現代手法帶出：凡是可感知的東西都刪去。也就是說，作品的內容呈現的應該是作家（也是讀者）未知、無法得知的部份。因為，唯有作品本身的文字訊息處於某種「模糊」的狀態，才可能含納更大的意義空間。因此，在〈眼科診所〉裡，我們看到的是眼科醫師趙逸民在週末中午看診空檔，閑逸地蹲在地上修剪盆栽、聆聽古典樂曲目，卻看不到何以下一秒他會在自己診所內以手術刀自殘的原因。小說對

<sup>14</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》，頁 14。

<sup>15</sup> 袁哲生，〈眼科診所〉，《靜止在——最初與最終》，頁 38。

於這個優雅的牙科醫師，在什麼樣的理由與情況下選擇結束人人稱羨的生命，完全不做任何交代。這或許可以看作是袁哲生對二十世紀美國文學大師海明威的「冰山理論」的師法。相較之下，小說百分之八十的內容是場景的經營和調度。例如，視力不良的林老先生吃力地搬動院子裡的盆栽，又誤將噴蠟劑當作是殺蟲劑衝著花樹間的陰暗處噴灑；還不時地對著兒子嚷嚷抱怨。智能發生障礙的林老太太不但將舊衣服攤得客廳地板四處都是，還到廚房打翻飯鍋，用手抓著地上髒污的飯團來吃；又或者大熱天的中午，老太太硬是要裹上一條毛披肩出門，因此鬧得滿身大汗。年幼的小女兒小庭吃力地揮動竹掃帚想要把打翻的飯粒掃進畚箕，結果一腳踩到飯粒上整個人滑倒大哭……。這個家看在林家成眼裡是如此地殘破老舊，又特別是家中成員的脆弱不堪。我們都不禁要為林家成這位事事不順心的中年男子，心生同情。然而，貫串整個文本從頭到尾的「日常生活瑣事」，曝曬在太陽底下毫無新鮮感以及生趣的庸碌人生，就在林家成無意間瞧見倒在血泊中的趙逸民的瞬間，產生了另一種意義。這層意義小說家至頭到尾沒有道破，但是透過這幾幕簡約的場景、視覺意象，隱約感受得出。

袁哲生曾經在幾篇討論西洋文學名家的文章，以及他本人奉行的美學觀、語言觀裡論及文學精簡的奧妙：

就像詩人一樣，短篇小說的作者通常會把他作品的深層況味埋藏在一個（或以上）的「意象」當中，這個含蓄作法至少有兩個很好的原因，一是作者沒有機會跳出來為自己作品的深度辯護；二是因為「意象」本身通常比作者還要聰明，還要巨大得多，所以不容作者強作解人。<sup>16</sup>

簡潔是短文的靈魂，所以詩可以是小說，小說也經常是詩。然而簡潔並不遲鈍，它緘默少語，突然憑空抽一下鞭。這一鞭，因為沒有預警，也不帶情緒，所以格外疼痛。<sup>17</sup>

<sup>16</sup> 袁哲生，〈葛蒂瑪的海豹〉，《靜止在——最初與最終》，頁 109。

<sup>17</sup> 袁哲生，〈賀伯特的鞭子〉，《靜止在——最初與最終》，頁 123。

我感到無助，當我們嫻熟語言，辯才無礙；我以寫作，來模糊語言，像一個兒童，在大雨天時躲在房間裡，以一種不被名喚的竊喜之情。我以寫作，來融入時光，希望一筆一劃，一字一句，如同沼澤裡的萍藻，或是靜室內的浮塵，能夠不著痕跡地沉浸在一片未知的世界裡。<sup>18</sup>

在「緘默少語」中趁其不意地「憑空一鞭」，這也正是卡爾維諾強調的「輕」應該伴隨的「精準」效果。至於「詩可以是小說，小說也經常是詩」這樣的美學觀，更涉及到袁哲生寫作生涯後半段致力經營的「抒情小說」。這個部分本文將留待下節再進行詳細討論。

讓「意象」自己說故事，這樣的美學理念到了〈送行〉，文本裡的場景就是故事的全部。整篇小說就只有形象模糊的三組人物：一對年齡差距頗大的父子、兩個憲兵帶著一個逃兵、拎著雞籃的阿婆和一對年輕的母女，而時間的遞嬗也僅止於當天深夜到隔天早上，地點的變換從月台候車、火車行進以及到達終點站人物各自走散這三個重要場景而已。就在這樣的人物組合與時空轉換裡，什麼事情也沒發生。或者說，小說中發生的事似乎並不符合我們一般對於故事、情節還有結局的要求。諸如：年邁的父親手上拿著一件襯衫，似乎想要為那逃兵多年最後被捕的大兒子套上，卻遲遲沒有行動。另一位老弱顛顛的阿婆，吃力地獨自一人拎著野菜土雞想要北上為女兒做月子，顯然目不識丁的她期望著憲兵能幫忙領路，卻遭來對方沈默冷淡的對待。攜著稚齡女童的婦人，好不容易漏夜捱到了基隆見著了丈夫，卻不知為何雙方發生不快，最後婦人抱著女童神情難過地離開。〈送行〉其實想要說些什麼，例如疏離、或者人對於存在現況的無能為力、無可奈何，但是它卻什麼也沒說。因此，〈送行〉正如張大春所言文本的敘事任務不在於交代一個故事，而在於捕捉人的處境。猶有甚者，小說的旨意與其形式彼此達到高度的配合：

<sup>18</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 311。

看似「有頭無尾」的小說也在某種特定的敘事需要上形成了美學——顯然，〈送行〉說的就是這件事，小說中的人物一個接一個地送人、被送，漸行漸遠、不知所終，也就吻合了作者所採取的這種敘述方式。<sup>19</sup>

小說家可以自由選擇各種方式來呈現「人的存在樣態」。可以是叨叨絮絮，也可以是長吁短嘆或者哭天搶地來突顯其戲劇性的效果。而也許此時無聲勝有聲，將畫面如實呈現，讓意象自己說故事，生命裡許多難以言喻之處可能會被說得更為清楚、透白。

## （二）高度抽象意念的描寫

除了輕盈的語言、視覺意象得以傳遞弦外之音，「輕」更加細緻的表現是在於一連串思緒或心理過程的敘述、高度抽象意念的描寫。只是，小說家要從尋常生活經驗裡找出適當的素材來闡釋某些抽象意念，又要讓這些素材在突顯「輕盈」的同時不至淪為虛無飄渺，這是一件極其困難的挑戰。米蘭·昆德拉的《生命中不能承受之輕》，正是舉重若輕地揭露了生命中無可逃脫之重。如果昆德拉想告訴世人，我們生命中所選擇並且珍視的每一樣輕盈的事物，不久就會顯現出它真實的重量，甚至沉重到令人無法承受。那麼對袁哲生來說，他選擇了「寂寞」這樣一個亙古恆久的文學母題來挑戰身為小說家的美學能耐。「寂寞」是可以與「生／死」相提並論的文學母題。在歷來的文學作品中，大多是透過文字極力闡述寂寞的沉重與深刻，《百年孤寂》就是一個最好的例子。然而，寂寞如何用「輕」來表現？或者替換成卡爾維諾的話來說，哪些是寂寞的細微元素（subtle and imperceptible elements），並且這些細微的元素是可以與寂寞的重量等量齊觀。這裡考驗的是作家纖細敏銳的感受力以及運筆的功力。這大概也是袁哲生在《寂寞的遊戲》裡的自我挑戰吧。因此，收錄在《寂寞的遊戲》這本小說集的大部分作品，極力在日常中捕捉人生的寂寞百態：知音難覓才華無現的師生（〈遇見舒伯特〉）、封閉心房的妻子（〈密封罐子〉）、對各種社會身分（人

<sup>19</sup> 張大春，〈漸行漸遠的送行〉，收錄於袁哲生著，《靜止在樹上的羊》（台北：觀音山，1995年），頁40-41。



夫&人父)的疏離與抗拒、對母親(生養與保護者)與木魚(宗教超脫的安寧)的渴望(〈木魚〉)……。而在所有的短篇裡，與書同名的〈寂寞的遊戲〉應該是一種更根本、更徹底的(已經不需要強烈原因作觸媒)對於生命存在本質的寂寞的審視。

〈寂寞的遊戲〉透過一個十三歲男孩的視角與心理，娓娓道來在這個最尷尬的年紀裡的內心感受，而此中又以「寂寞」為甚。夾縫在童稚與成熟、敏感細膩與蠻不在乎、開始觸摸世界卻又懵懂模糊的時候，發生在這個男孩生命角落裡的每件小事情、小插曲，都足以讓人「透視一個人的卑微和孤寂的存在」<sup>20</sup>。至於如何展現生命的卑微孤寂？袁哲生用種種「躲藏」的意象來詮釋。小說裡的「我」總是不斷追憶那些在孩童時代嬉玩的捉迷藏遊戲，那種躲藏、摒息靜待以及被找到的樂趣。直到有一天，「我」最要好的朋友孔兆年直視著躲在樹上的我卻視而不見，我忍不住哭了。因為躲迷藏的樂趣，在眨眼間消失得無蹤影。藉由躲藏(寧靜無聲)激起被找到(尖叫奔跑)的興奮，其實那是一種冀望獲得注意的心理欲求。然而玩伴的視而不見，對「我」而言，已經是在生命初將成長的開始便品嚐了某種「存在本質」的味道——一個體與生俱來的卑微與孤寂。越是單純的行為活動，越能透徹地展現寂寞的本貌。所以，有一天當孔兆年在聚積如山的垃圾堆裡拼湊裝組出一架遙控潛水艇時，「我」看著那架潛水艇在巨大水族箱裡穿進穿出，心裡羨慕的不得了。因為它勾喚起「我」記憶中最幽暗的角落——關於躲迷藏的記憶：「潛水艇倏地潛入水底，消失在所有人的視線之中，在水中無聲地移動著，……還有什麼比這一小方空格更隱密、更令人期望的呢？……跟孔兆年的潛水艇比起來，我只能算是蜷縮在陰暗之中而已。」<sup>21</sup>

因為看到生命存在的本質——寂寞與卑微，所以「我」渴望著躲藏；躲藏有一種安全感、「沈浸在那份完美的消失之中……」<sup>22</sup>。從文本裡標誌的數個小節的節名：例如「捉迷藏」、「潛水艇」就有明顯的隱藏的意思，其他「寧靜」、「角落」、「黑色的聲音」都可以和靜寂作聯結，至於「牆」、「陰影」、「蠟像館」

<sup>20</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 325。

<sup>21</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》，頁 27。

<sup>22</sup> 同上註，頁 27。

也都含有隔絕或者疏離的想像<sup>23</sup>。上述這些以一種相當嚴密卻不落痕跡的敘述串連，歸究起來，大都和寂寞有關：

我想，人天生就喜歡躲藏，渴望消失，這是一點都不奇怪的事；何況，在我們來到這個世界之前，我們不就是躲的好好的，好到連我們自己都想不起來曾經藏身何處？……於是，躲藏起來就成了我們最想做的事。<sup>24</sup>

人一旦開始躲藏就很難停下來了，這點我始終深信不疑。<sup>25</sup>

阿姆斯特壯、奧德尼、葛林，這三個在捉迷藏的歷史上躲的最遠的人，當他們從那麼遙遠的地方鳥瞰家鄉時，那又是怎樣的一幅畫面呢？當他們凝視自己的星球時，會不會覺得其實躲迷藏是一種很寂寞的遊戲呢？……我渴望躲藏在一棵樹葉濃密的大榕樹上，即使是用一種很陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡。<sup>26</sup>

袁哲生除了以種種「躲藏」的畫面及其意象來詮釋人與生俱來的孤寂以外，「疏離」還有「愛情」也都是孤寂的最佳註腳。小說裡幾個重要的配角，例如「我」的兩個最要好的朋友孔兆年和狼狗，「一個幾乎不講話，一個用自己的方式講話；一個躲著全世界，一個則是全世界都躲著他。」<sup>27</sup>這兩個人用兩種截然不同的方式回應世界，然而過程及其結果說穿了都只是疏離和孤獨的身影。此外，至於「我」的暗戀，更見證「寂寞」伴隨「愛情」的相生。特別是在暗戀的時刻裡，種種關於愛的憧憬、想像還有患得患失，這些都在寂寞的夜裡滋長。因為躲藏所以寂寞，又因為寂寞所以躲藏；因為寂寞所以溝通，又因為溝

<sup>23</sup> 蠟像在文本裡具有「假面」或者「替代」的多重意味。小說最後一節「蠟像館」中敘述，有一天「我」終於實現長久以來的計畫：「一次單純的躲藏」。我沒有去上學，反而搭上公車到了外雙溪的中影文化城。在門口，我用自拍器拍下一張我的照片。這張照片我一直保存在抽屜裡，「經過這麼多年，照片上的我依舊笑得很自然，很誠懇，一點都沒有改變，就像一尊蠟像。」（頁 71）這裡描述的蠟像館意象以及照片中的「我」儼如一尊蠟像，都帶有「隔絕」與「疏離」的涵意。小說選擇這一段作為故事結尾，頗令人動容，因為字裡行間吐納著作家對於整個時代無以言喻的悲傷與憐憫。

<sup>24</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999年），頁 19。

<sup>25</sup> 同上註，頁 22。

<sup>26</sup> 同上註，頁 64。

<sup>27</sup> 同上註，頁 36。

通所以寂寞；因為寂寞所以渴望愛，又因為愛所以更加寂寞。這些都在袁哲生的筆下化為成雙成對的概念與辨證。總括來說，貫穿小說的兩種不斷重複出現的母題：人物與世界的疏離以及存在的短暫感，這是盤據作品中心的主旋律。

「寂寞」是一個毫不輕盈的主題，然而「寂寞」散佈在難以捉摸的實體之中、游移於感官和理性之間；當小說家以語言文字嘗試捕捉那些擺盪在心境與心思、視覺與聽覺之間的細微元素的運作，這就是「輕」的表現。這種連續性的心理敘述或者高度抽象的意念，遠比簡潔的文字、化約的意象更加考驗作者與讀者心靈相通的默契。所以儘管〈寂寞的遊戲〉對於各種「寂寞」意象的凝聚是小說書寫的核心，不過，文本最終挑戰的不是「寂寞」的意義傳遞，而是從作者心境到鑑賞者心境之間的距離。這不是一個程序轉移的過程，而是一種瞬間的體會。稍早之前，黃錦樹便曾指出他認為這部文本的獨到之處：「以童年為場景的〈寂寞的遊戲〉是人類敘事作品最古老的話題之一，……作者的優勢在於他把抒情詩的技藝（其核心：省略）和對生命的思考（關鍵點：消失）做了本質上的聯結。」<sup>28</sup>如何拉近作者心境與鑑賞者心境之間的距離，才是這類作品最大的考驗。對袁哲生來說，下筆越「輕」越好，但是對批評家而言，其心思的耗費可是一點都馬虎不得。

「輕」除了是捕捉幽微難察的心緒意念以外，〈寂寞的遊戲〉更將其主題「寂寞」衍生的種種「匱乏感」再一次表現為「輕盈」。這篇小說的後半部，特別是「黑色的聲音」講的不僅止是暗戀的寂寞，更企圖將這種因為「不可得」而生的「欠缺」逆向轉化成「輕盈」。因為「匱乏」使人得以逃進另一個領域，在那裡所有的需求都能夠神奇地得到滿足。尤如卡爾維諾所言：

每當人性看來註定淪於沈重，我便覺得自己應該像修伯斯一樣，飛入一個不同的空間。我並不是說要躲入夢境，或找逃進非理性之中。我的意思是說，我必須改變策略，採取不一樣的角度，以不同的邏輯，新穎的認知和鑑定和方法來看待世界。<sup>29</sup>

<sup>28</sup> 黃錦樹，〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，收錄在《靜止在——最初與最終》，頁331。

<sup>29</sup> 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，頁20。

「黑色的聲音」巧妙地將我們對於「黑夜」的時間感，化為聽覺性與視覺性的感受。黑夜裡「理性」暫失作用、「感性」特別活絡，白日的種種「匱乏」可以在黑夜裡意外地獲得補償與滿足。因此，「我」的身體如願地像潛水艇般在靜謐闐黑的夜裡悠游：

在萬籟俱寂的夜空下，皮膚黝黑的少年在波光粼粼的金色海面上隨波逐流，載浮載沉……，海平線的那端，無垠的銀色月光裡，一匹泛著藍光的白馬像流星一樣劃過天際。面對這幅景象，少年眨眨眼，停止了滑動，只露出頭部在水面上；然後，他像一艘潛水艇那樣再度沉入水裡去……，四下優美寂靜，連一聲嘆息也沒有。<sup>30</sup>

小說家適度地加入魔幻寫實的技巧，讓敘述者「我」得以穿越時空看盡各式各樣的寂寞，甚至看透生命最根本平凡的存在樣式。那個數十年如一日、盤腿坐在小方几前剪報的「我」的父親；將平日氣力都發洩在一連串的咒罵聲中的「狼狗」的父親、像工蜂般不斷地忙碌在家事裡的母親，至於「狼狗」則是趴在床上像一隻小狗般呼呼大睡。「我」再划動身體轉到何雅文家：

何伯伯戴著老花眼鏡在收拾過的餐桌上唸聖經，他像公園裡的銅像那樣打直了腰桿，每唸幾句便發出一聲「哈里路亞——讚美主！」一陣微風從紗窗外吹進來，簌簌地吹動了幾頁書角。……何雅文的姊姊何雅萍坐在書桌前，一隻腳跨在桌沿上，桌上有一本攤開的愛情小說（從吳家小舖借來的），和一瓶打開蓋子的紫色指甲油。她專注地弓著身子，把指甲刀伸向腳指頭，喀——<sup>31</sup>

「寂寞」可以如馬達斯《百年孤寂》裡的各種生命本質，不論齷齪、貪婪或者偉大、無私，起碼都帶著某種程度的精彩。可是，「寂寞」也可以像袁哲生筆下這般平凡無奇的生命樣式，庸常到連「趣味」都稱不上。《百年孤寂》的人物生命總是帶著神話原型，他／她們的寂寞也因而被置於象徵和寓言的層次。

<sup>30</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》，頁 48-49。

<sup>31</sup> 同上註，頁 45。

〈寂寞的遊戲〉裡的人物卻再卑瑣尋常不過，透明的生命，連寂寞都顯得微渺。但是，就是這種平凡的微渺，它更能深沈地牽動讀者的心。我們每個人的存在體驗都可能極為像是〈寂寞的遊戲〉的任一角色和心情，文本裡字字句句召喚的正是現實中普遍的主體經驗回應。繼《寂寞的遊戲》之後，二〇〇三年出版的《猴子》再次驗證袁哲生「揚舉生命重量於輕盈」的能力<sup>32</sup>。這部作品大量抒寫主角個人的內心世界，在十三、四歲的苦悶少年階段，「我」對於「愛情」、「性」等等生命中另一種層次的體驗以及摸索。誠如該書的封底提要，《猴子》發揮白描的手法來析瀝「愛情」的纖細與晦澀，這些都是袁哲生的小說讓人喜歡，但是又不容易說出個所以然的地方。

### 三、抒情視野

早期的袁哲生，其寫作有一種苦行僧的素樸味道，因為小說家的筆總是在「輕」的境界裡不斷地淘洗和淨化。約莫自〈寂寞的遊戲〉開始，袁哲生的美學逐漸地加重抒情的視野（lyric vision）。此後，「輕」（敘事的減法）與「抒情」（敘事的詩化）這兩組密切相關但並不相等的美學概念，在袁哲生筆下獲得更完美的匯融。所以，從《寂寞的遊戲》到《猴子》、《羅漢池》以及作家生前未發表的〈溫泉浴池〉，我們可以看到袁哲生挑戰語言、文體以及在視野、格局各方面展現的更大企圖。

在二十世紀以降的中文現代小說發展脈流裡，除了位居主流的寫實主義小說以外，其中還有一條比較隱約潛在的現代抒情小說的線索<sup>33</sup>。這之間又要屬沈從

<sup>32</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003年）。

<sup>33</sup> 在目前可見的研究中，我們大致可以歸納出：四〇年代後任教美國的陳世驥，其晚年發表的〈中國的抒情傳統〉這篇文章是揭示中國文學抒情特質的重要之作。其後，歐洲漢學家普實克（Jaroslav Prušek）自五〇年代開始也關注到中國文學裡的抒情精神，普實克的相關論著對中國文學研究具有非常深遠的影響。高友工在六、七〇年代受到陳世驥的觀點啟發，並且藉助西方語言學的批評方法，陸續發表了好幾篇對於中國文學抒情傳統的研究文章。總結上述幾位學者的觀察，中國古典文學裡的抒情傳統可以上溯至「詩騷」，與「詩言志」的精神有著並行不悖的發展。再者，抒情精神不但下開陸機《文賦》「詩緣情而綺靡」的美學觀，甚至也持續影響到《紅樓夢》與《儒林外史》的書寫。詳細討論請見：陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》（台北：志文，1972年）。高友工，《中國美典與文學研究論集》（台北：台灣大學出版中心，2004年）。Jaroslav Prušek, *The Lyrical and the Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee, Bloomington: Indiana University Press, 1980.

文和廢名的文章最具特色，《邊城》、《桃園》的抒情視野每每是批評家關注的重點。另外，在魯迅、茅盾、郁達夫、艾蕪、孫犁等人的作品裡，我們也可以見到類似的風格<sup>34</sup>。除此，四〇年代的汪曾祺可以說是繼沈從文和廢名之後又一個鮮明的典型；《茱萸集》、《汪曾祺自選集》收錄的某些作品是抒情小說的代表<sup>35</sup>。當然，中國現代文學裡的抒情傳統對戰後台灣文化的發展亦發揮著隱性的影響<sup>36</sup>。

現代文學發展過程中派生的抒情小說以及它在文學史上的影響，不是本研究的探討重點、亦非研究者能力所及；不過整體而言，抒情小說大致可以歸納出以下幾個美學特點<sup>37</sup>。首先，從文體特性而言，抒情小說可以視為是「敘事小說」與「抒情詩」的結合。在西方的研究討論中，例如 Ralph Freedman 在其專著《抒情小說》裡，便稱抒情小說為一種混雜的文體，因為它要「用小說達到詩的效果」<sup>38</sup>。並且西洋文學裡的赫塞、紀德以及吳爾芙等人，都是寫作抒情小說的典範。因此，按照 Freedman 的定義，抒情小說是一種將小說的「敘事導向」給「詩化」的文體。換句話說，所謂的「抒情小說」要求「小說的詩化」，也就是要削弱一般敘事文注重的故事與情節發展，代之以意象、氣氛和語調來加強文本的抒情性（閱讀效果、美學風格）。再者，一旦小說的核心——「說故事」的功能被削弱，那麼「抒情小說」強調的又是什麼？抒情小說要求作者體

<sup>34</sup> 詳細請參見普實克 (Jaroslav Prušek) 著，李燕喬等譯，《中國現代文學論文集》（長沙：湖南文藝，1987 年），頁 94-111。陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大文化，1990 年），頁 238-250。

<sup>35</sup> 梁秉鈞，〈中國現代抒情小說（上）〉，《文訊》革新號 25 期（1991 年 2 月），頁 65。

<sup>36</sup> 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》34 卷 2 期（2005 年 7 月），頁 158-85。

<sup>37</sup> 在一般既定的觀念裡，常將「抒情」解讀為傷春悲秋、耽溺在個人私情的窄小格局中，這其實是對中國抒情傳統的一種誤解。保守的抒情與現代的抒情是有差別的。高友工認為中國的「抒情傳統」一直是「言志傳統」裡的一個主流：「『抒情』傳統是源於一種哲學觀點……它肯定個人的經驗，而以為生命的價值即寓於此經驗之中。……個人的經驗可以成為此一具體的『心境』，生命價值及蘊藏於此『心境』之中。」參見高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 96。換言之，「抒情」是作為某些人的「價值」、「理想」或者「意識型態」的體現方式。其他如黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》34 卷 2 期（2005 年 7 月），頁 158-85；王德威，〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》33 期（2008 年 9 月），頁 77-137；以及陳國球，〈論徐遲的放逐精神——「抒情精神」與香港文學初探之一〉，收錄於王德威、陳思和、許子東主編，《一九四九以後》（香港：牛津大學，2010 年）等等學者的文章裡，也做過許多關於抒情與現代性的辯證。

<sup>38</sup> Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton: Princeton University Press, 1963. p.1.

現「當下此刻的心境」，也就是以一種相對更為主觀的方式來表現故事（或稱「內化」internalization）<sup>39</sup>。這也正是高友工所說的，透過「象徵」（symbolization）與「質化」（abstraction）的功夫，抒情小說的最高理想是企及「傳神」的境界，藉此達到文本與讀者的「瞬間交流」<sup>40</sup>。

順著上述兩項特點，我們還可以從另一個角度來推論：一部抒情小說的精華就在於故事間的「沈默」。那些被刻意輕描淡寫甚或者欲言又止、意在言外的話語（這裡又可以看到「輕」的表現），更是文本的精要，需要依賴讀者「心領神會」的意境與情調。抒情小說因此要比其他的敘事文體更強調與讀者的交流關係。因為，語言和沈默的辯證關係所造成的閱讀趣味，這是仰賴情節的小說所無法提供的。語言、自我（讀者）與沈默的微妙互動，豐富了文體、閱讀以及意義。簡政珍在〈沈默與語言〉這篇文章裡的討論，對我們理解抒情小說的精妙不無啟發：

作品中的沈默似乎在拒絕語言，但閱讀和詮釋總要訴諸語言，語言和沈默形成辯證關係。以創作者的立場來說，語言是經驗的一部份，語欲盡卻言不盡，沈默因此得以保持，但另一方面，創作必須透過語言，而語言試圖打破沈默。……以讀者來說，閱讀先是沈默再試圖打破沈默。閱讀作品時，讀者所面對的是文字中未熟悉的意識，讀者這時必須先“懸置”自我，使自己融入文字中呈現之情景，以作品中的意識為意識。這時是閱讀作品時

<sup>39</sup> 這個部分梁秉鈞在〈中國現代小說（上）〉這篇文章裡，有更清楚的說明：「抒情小說……將生活中各種遭遇化為詩的沈思，呈現一個抒情的視野，表現內省過程。作者以意象表現經驗，以意象語把世界重組。表達方法因為不重視順序交代事件，所以有一定的省略和跳躍。……此外，在文字的運用上，因為是詩與小說的結合，所以用詩的濃縮象喻的文字來代替功能化的散文文字。這種把抒情成分帶進過去強調因果和時序的敘事文體中的做法，為小說帶來新的可能，可以更有效地描寫心志活動，而且用種種隱喻和象徵，暗示純粹敘事無法傳達的豐富層次。」梁秉鈞，〈中國現代小說（上）〉，頁 65。誠如論者所言，抒情小說本身仍然具備說故事的功能；但是它又要求削減情節鋪陳而發揮詩化的作用，這正是抒情小說的內在的矛盾性，而其美學也就產生於此。

<sup>40</sup> 正因如此，高友工稱中國文學傳統裡「作者有意為之」的抒情作品為「美典」（aesthetics）：「因為在我用的『抒情美典』一詞時，它不只是被動的審美態度，而且同時（甚至於更重要的）是一種創作者的態度和理想。因此絕不能侷限於『審美』的一個角度，還必須包涵創作者的假想與期待。」詳細見高友工，〈中國美典與文學研究論集〉，頁 297。不過，高友工在這篇文章裡並沒有進一步解釋為何將 aesthetics 譯成「美典」。

最大的享受，讀者隨著書中人情緒的變化而變化，對於動人的敘述感人的詩行，心弦振動餘音不止，但一切的激盪一時都不能言語。<sup>41</sup>

所以「餘音不止」、「一時不能言語」所構成的閱讀狀態，也就是非情節化的小說與強調故事性的小說的差別所在。當然，這樣的體驗自有其限制，因為體驗不免是私密並且稍縱即逝的。或許，如果我們從創作者的立場來體會，「藉由美感經驗中所生的瞬間懸置感（momentary suspension）」堅持這樣的美學信念可能要遠比其他任何意義更重要<sup>42</sup>。以下，我將針對袁哲生抒情小說展現的兩層藝術視野：「濃縮與懸置的情感」、「傾聽內在聲音」分述說明。

### （一）濃縮與懸置的情感

就袁哲生的歷年作品來看，《羅漢池》不論是語言文字或者故事題材的掌握，大概可以算是風格最為優美典雅的一部。《羅漢池》採用第三人稱限制觀點來講述一則表面上看似愛情故事，實則是對於「藝術創作活動的本質」的思考<sup>43</sup>。而文本試圖觸探的這一層深遠寓意，也因為透過抒情視野發揮了更精緻的效果。

「羅漢埔」的「矮厝巷」就像是世界上任何一個單純素樸的小角落，這裡住著各式各樣卑微渺小的人物。打鐵的、補破鼎的、還有賣豆腐的一群羅漢腳；行動不便、頭髮花白的雕刻師傅；畢生弘揚佛法卻窮到沒半座寺院的老和尚；再加上年紀輕輕死了丈夫、為了養活公婆和幼女不得不在喜春樓掛牌接客的美

<sup>41</sup> 簡政珍，〈沈默與語言〉，《語言與文學空間》（台北：漢光，1989年），頁58。

<sup>42</sup> 高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁355。

<sup>43</sup> 這部小說透過三組人物形像及其象徵：月娘母女（美色）、建業師徒（佛法）、國彰師徒（雕刻家）來處理「愛情」、「宗教」和「藝術」三者間的辯證。《羅漢池》發表後，袁哲生在一篇短文中表示，自己希望對「藝術品可以有多好？」這個相當重量級的問題作一番揣想。他認為：「『宗教』與『愛情』同樣追隨者眾，同樣『層次』豐富，當匠心獨運的雕刻家（藝術家）把這兩個原本涇渭分明，一個『出世』，一個『入世』，方向原本相背的命題巧妙合而為一的時候，宗教可以像愛情一般深情；愛情也可能像宗教一樣無私，而這個境界，或許也就是多年以前第一個刻出『貴妃觀音』造型的雕刻家所深刻期許於後世（或來世）的吧？果真如此的話，關於『愛情』，我目前已想像不出比這個更出神入化的『藝術品』了。」袁哲生，〈寫作《猴子》與《羅漢池》的二、三回想〉，《靜止在——最初與最終》，頁138。這段文字，除了是作者現身說法為其作品內容、主題及其意蘊的解釋以外，我認為更有意義的是，它為讀者明白展現了抒情小說講求的「內化」——亦即創作者當下的心境對作品產生的個人主觀性、決定性的影響。



人月娘。伴隨時間的流逝，矮厝巷裡的人事在星移斗轉中似乎並沒有走出歷史的命運。年輕一代的羅漢腳取代老一輩的羅漢腳繼續在夜裡閒蕩；雕刻師傅的小徒弟建興已然學會一身好技藝，準備繼承師業；老和尚的小徒弟克昌仔正式剃度、受戒出家。故事裡的靈魂人物：月娘的女兒小月娘，也難逃命運擺佈地踏上母親的後塵。為了養活爺爺奶奶與生病的母親，小月娘成了喜春樓的紅牌酒女。做為一部典型的抒情小說，《羅漢池》刻意削弱一般敘事文注重的故事情節。例如，它明顯刪減了月娘母女紅顏薄命的一連串悲劇，淡化建興仔、克昌仔與小月娘三人間深厚的情意、還有人世間種種事與願違的憾恨。而這些在一般的寫實主義小說中，都應當是要被加以深刻描述的部分。「羅漢埔」的世界似是輪迴的歷史，在這裡所有的人物都難逃其命運地背負著某種悲劇意蘊。「悲劇的可貴之處在於它導出了溫柔與敦厚，尤其是後者。」<sup>44</sup>因此透過悲劇，人的真我——「悲憫」的那一面才得以暢快的顯現。

再者，《羅漢池》濃厚的抒情性更顯現在字裡行間特有的迴旋韻律。例如，文本三個小節（「月娘」、「羅漢池」、「貴妃觀音」）中不厭其煩地輪番補充雕刻師傅的日常生活、老和尚與徒弟如何克己、修行、禮佛，以及那些羅漢腳們數十年如一日的浪蕩不羈……<sup>45</sup>。這些不斷重複的贅述語氣，意外地使得小說描述的世界瞬間立體化，好像「羅漢埔」「矮厝巷」這些地方對讀者來說已是十分熟悉、親切。這種對於日常生活的重複贅述，不但不會讓人感覺情景單薄，反而有一種天長地久的餘韻迴盪在字裡行間。因此，整部小說反覆出現標示時間性的修辭：「如是週而復始的日子又過了好幾年」<sup>46</sup>、「如是又過了幾年」<sup>47</sup>、「此後多年」<sup>48</sup>、「每天清晨」<sup>49</sup>、「每天傍晚」<sup>50</sup>、「如是又過三年」<sup>51</sup>……。這些不斷重複出現的情景，也似乎歷歷舉證著過往人生「莫不如此」：

<sup>44</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 315。

<sup>45</sup> 袁哲生，《羅漢池》（台北：寶瓶文化，2003 年），頁 11、19；17、21；23、59、61、79。

<sup>46</sup> 袁哲生，《羅漢池》，頁 24。

<sup>47</sup> 同上註，頁 31。

<sup>48</sup> 同上註，頁 16。

<sup>49</sup> 同上註。

<sup>50</sup> 同上註，頁 17。

<sup>51</sup> 同上註，頁 39。

每天傍晚，天頂的月娘剛剛探出一彎朦朧身影的時候，矮厝巷的月娘也就跟著出來了。<sup>52</sup>

每天傍晚，月娘打雕刻店門口走過的時候，正好是國彰仔和小徒弟在涼亭仔腳就著殘存的天光吃晚飯的時間。<sup>53</sup>

每天傍晚，天頂的月娘剛剛探出一彎矇矓身影的時候，矮厝巷的老和尚也就跟著出來了。<sup>54</sup>

以上列舉的三個句子，幾乎是呈成組、對照式地刻意反覆出現在文本裡。更重要的是，這些相同的字句在表面上點出時間的流轉與命運的輪替，潛抑其中卻呼之欲出的乃是作者對於天地不仁、萬物芻狗的悲憫。

《羅漢池》除了敘述結構產生的迴旋韻律以外，細緻典雅的語言以及「說書」的語調，同樣能烘托故事的餘韻。例如，文本在處理小月娘與小和尚克昌兩人間的純真綿長的情意時，就顯得特別輕柔委婉：

有時候起晚了，發現家門口已經有人為她打掃過了，於是她拄著竹掃把，水汪汪的眼睛盯著大悲寺的牌匾看。隔天，彷彿跟自己賭氣似的，特別起個大早，從自家門口一直掃到大悲寺的門檻前面。竹掃把在地上嘩嘩地響著，老和尚的唸誦穩穩地唱著，克昌仔的木魚聲卻忽快忽慢，倒像是荒腔走板了。<sup>55</sup>

桌子上有師父留給他的兩小碟菜，克昌仔獨自扒著飯，眼睛盯著水缸邊那籃子菜，扒著扒著，嘴裡覺得香甜，有時一碗飯吃完了，還沒挾一口菜。<sup>56</sup>

<sup>52</sup> 袁哲生，《羅漢池》，頁 8、35、94。

<sup>53</sup> 同上註，頁 11。

<sup>54</sup> 同上註，頁 17。

<sup>55</sup> 同上註，頁 26。

<sup>56</sup> 同上註，頁 30。

在這個優美的世界裡，作者對於小月娘與克昌仔雙方的情意不但點到為止，並且舉重若輕。從掃地和吃飯這兩個日常單調、重複的下意識動作裡，文本將他們的情意經過「濃縮」、「提煉」而後「懸置」著，所以餘韻反而迴盪不散。又例如，當建興師傅與如因法師（克昌）各自在家門口親眼目睹小月娘一身豔光、走往喜春樓的方向，小說只用了簡單兩句話（卻是凝聚了所有的話）來表示兩人心中的不忍和悲痛：

平常，夜晚的雕刻店都只收拾一些細活兒，這時，卻可清楚地聽到一陣陣木槌敲擊鑿刀的拍打聲從店門內磅磅傳出，整夜未歇。<sup>57</sup>

在這一陣陣猛烈的敲打聲中，還可聽出一長串綿密細碎的木魚聲夾雜其中，幽幽不絕。那聲音叫往日來得急切許多，聽起來好像在趕路似地。<sup>58</sup>

這裡沒有複雜的事件說明和人物心理刻劃，小說只是把數個情景並置用來暗示人物的處境和內心，她／他們的侷限和悲劇以及面對一切的安靜與忍耐。

《羅漢池》將所有的人物都兜攬在一幅畫面中，因為是一幅整體性的構圖，所以文本裡的人物必須「變小」，並且不假言語。易言之，小說裡的人物性格還有故事情節都必須「質化」（提煉濃縮）；敘述則是有如電影裡的「長鏡頭」（long take，強調事件的自然流程），而非特寫。唯因如此，觀者方得以在精簡的篇幅裡總覽故事的全貌，還有發生在人物身上連續的、主觀的時延（duration）。

另外，抒情小說講求瞬間體悟，所以「見事的透徹」是至關重要的。「見事的透徹」不但具有「質化」的意義與效果，對於事件的透視力夠強的時候，也會讓看似平淡質樸的文字陡然加重了深度和力量。《羅漢池》塑造了一個溫柔敦厚的世界，這個宛如化外之境的淳美世界之所以能夠與人的現實有所呼應，關鍵在於袁哲生安排了一群死皮賴臉的羅漢腳。這群羅漢腳的眼珠子骨碌碌地在月娘身上打轉，嘴邊還不忘吐出幾句不堪入耳的話。欲求月娘不得，就只好頻

<sup>57</sup> 袁哲生，《羅漢池》，頁 41。

<sup>58</sup> 同上註，頁 42。

頻往菜脯寮的私娼房裡去。羅漢腳們的存在儘管粗俗鄙野，卻賦予這部小說不可或缺的「生」的氣息。特別是在這些粗鄙的人物形象之後緊接著的一句話：「他們都喜歡月娘而痛恨自己；愈痛恨自己的人，說出的話也就愈無恥。」<sup>59</sup>精簡卻頗有力道地傳達了小說家對人世的觀察、人性領受的透徹。抒情使得整個《羅漢池》哀而不傷、怨而不怒，質化則讓尋常與平淡益見深刻。

## （二）傾聽內在聲音

袁哲生生前未曾發表的〈溫泉浴池〉，我個人認為是最能突顯小說家的藝術氣質與書寫風格的作品。從早期的「輕盈」到日後慢慢經營的「抒情」，袁哲生的小說在進步的同時總不免會留下向大師效法的痕跡。例如《羅漢池》會讓人聯想到沈從文的《邊城》或者汪曾祺的〈受戒〉、〈大淖記事〉。受到最多文評家青睞的《秀才的手錶》，雖然旨在剔除語言意義的僵化、極力塑造一個充滿想像力的世界<sup>60</sup>，但是「燒水溝」與故事裡的「我」和「武雄」同樣也讓人聯想到馬克吐溫筆下的「密西西比河」以及「湯姆」、「哈克」這對頑童的原型。無庸置喙，文學家的創作靈感不可能憑空而來，當然需要學步與師法的對象。不過，我認為一直要到〈溫泉浴池〉所展現出來的格局和視野，袁哲生的文學才躍升到更高的境界。這一次他淬煉出一種更純粹、更屬於他自己風格的作品與成績。

就抒情小說的幾項典型特質來看，〈溫泉浴池〉不似〈羅漢池〉力求語言、形式與文本世界觀的優美典雅。〈溫泉浴池〉更著力於捕捉一連串細緻幽微的心理變化——傾聽內在聲音（inner voice），把尋常的生命存在樣式內化為詩的沈

<sup>59</sup> 袁哲生，《羅漢池》，頁10。

<sup>60</sup> 雖然袁哲生不斷強調作者應該要忍住夫子自道的衝動，不過他偶爾在作品序言或者手札裡的隻字片語，還是忍不住洩漏作品暗藏的秘密。收錄在《秀才的手錶》裡的序言，作家稍事透露了這幾個短篇的意旨：「像是一個沒有觀眾的魔術師把手探進高統帽裡去，然後揪出一隻鴿子、一串手帕、一隻兔子、一只金魚缸、一根拐杖，愈扯愈多……，然後是空秀才仔，火炎仔，武雄，阿川伯公，空茂央仔，乞食清仔，耶和華……。這些人物像是一堆被打翻在地上的積木，一個個沈默不語地袖手旁觀著。一直等了很久，直到我也不動聲色地安靜下來之後，才有一些微弱細碎的耳語開始輕輕傳來。我連忙取筆把他們給抄了下來。」引文請見袁哲生，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000年），頁7。總而言之，「當語言靜下來的時候」，也就是當言語意義不再約束我們的認知系統，我們才聽得到其他一直被掩蓋著的聲音。這解釋了《秀才的手錶》何以形塑出一個充滿想像卻又相當真實（彷彿是台灣某個角落）的「燒水溝」，袁哲生的用心即在此。

思，將普通的生活經驗凝定在某一範圍內予以深化和本質化。因此就形式而言，〈溫泉浴池〉有著大量心理描寫的篇幅，同樣的場景以及思緒透過不斷地重複贅述的過程來達到「詩化」的效果。就主題來說，作家透過小說人物的日常生活經驗試圖思考生命存在的形式，以及個體對於時間與生命推移的領會。「生／死」母題再次成為袁哲生書寫的核心以及挑戰的對象。於是這部企圖將形式與主題進行巧妙結合的作品，不但嚴格測試作家的藝術功力，更考驗讀者與文本「瞬間交流」的會心。

〈溫泉浴池〉的故事主要描述拿著哲學碩士學位卻鎮日閒坐家中的 J，因為老父親找不到最後一塊拼圖而無法完成「基督最後的晚餐」；這個小意外不僅破壞了 J 閒逸的失業生活，也影響到 J 與父親日後的人生的微妙變化。對於這個微妙變化所啟動的種種體悟，似是文本最核心的關照點。小說基本上可以分成前後兩大段落來閱讀。文本的前半段（從第一節「之後」到第五節「進去吧」），故事時間設定在一九九九年某個炎炎夏日的午後，J 正屏氣凝神地看著父親一步一步即將完成他的巨幅拼圖傑作。沒想到就在最後的緊要時刻裡，J 的父親發現獨獨缺漏了一塊小拼圖，並且看來是怎麼也找不著的了。老父親像一座惱羞成怒的石像沈壓在 J 對面的椅子上，J 也因為這塊遺失的拼圖遭受連累，被趕出門去找工作。失業已經一年多的 J，顯然沒有將找工作視為一件多麼急迫的大事，他百無聊賴地走進一家泡沫紅茶店裡喝著珍珠奶茶，遇到兩位傳教士向他分享信仰宗教的快樂。三人閒談間，J 將家中地址寫給傳教士方便他們直接前往家裡拜訪自己的父親。J 的心裡暗自竊喜著，模模糊糊地想像著即將可能發生的事。不料，J 回到家中卻面臨怎麼也意想不到的狀況：凌亂狼籍的書房、東倒西歪的桌椅書櫃、被砸碎的玻璃、散落一地的哈密瓜，還有茫然失措臉上掛著淚痕的母親。J 的父親被兩位傳道士送到附近醫院的急診室，J 依言前往醫院，卻沒有急著趕快找到父親。J 在急診室內外閒蕩著，因為他受不了「重大時刻降臨的現場」<sup>61</sup>，所以必須「在他找到父親之前先幹點別的事」<sup>62</sup>。他往醫院左邊的角落走去，看見一個造景庭園、園裡的水池，還有坐

<sup>61</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 141。

<sup>62</sup> 同上註，頁 155。

在池邊喝著牛奶、吃著蘇打餅乾的班長老與路長老。就這樣晃過了大半個夜晚，在醫院卻找不到父親的 J 再度回到家門口，看見父親的拖鞋一如往常整整齊齊地擺在鞋櫃前面。

前半段的故事重點（從父親無法完成拼圖一直到 J 在外晃蕩的這三個小時的時間裡），「父親到底發生了什麼事？」這在文本的敘述過程中始終被懸置著，幾乎沒有任何交代<sup>63</sup>。接著故事的後半段（第六節「溫泉浴池」的部分）時間則是從一九九九年的夏天直接跳到二〇〇一年的冬天，內容側重描述 J 與父親每日上陽明山泡溫泉的生活。從醫院自行返家後的父親幾乎變了一個人，「一個令母親和他感到完全陌生的人」<sup>64</sup>。父親從此沈默寡言，不再無情罵人，也不再繼續他熱中的拼圖遊戲。偶爾，J 的心中還會無由地驚悸，「好像是什麼人剛剛在他面前去世了」<sup>65</sup>。此後，父親與母親鎮日坐在電視機前觀看電視節目，直到有一天父親因為看到電視裡播放的溫泉節目，遂開口表示想要泡溫泉的意思。於是，父子倆搭乘公車上陽明山泡湯成了每日的生活重心。一道又一道仔細繁複的浸泡程序，在溫泉浴池裡耗掉一整個上午，直到空虛疲軟無力為止。就這樣持續了兩年多，不僅僅是父親，就連 J 的人生觀也因為溫泉而完全改變了：「那不是快樂，而是一種很結實的空虛之感。這種空虛之感，父親也一定感受到了，J 想。」<sup>66</sup>

〈溫泉浴池〉的故事很簡單，小說唯一的情節高潮（拼圖未竟與父親的失控）選擇在故事的一開始便發生，這個高潮宛如爆竹引信，但是卻沒有隨之出現令人期待的一連串火花。因此，在這部故事性淡化的文本中，作者對尋常的生活細節又特別是主角細微的心境波動的捕捉，佔用了絕大部分的篇幅。例如，當 J 回到家中看到一片狼籍的書房以及慌亂無助的母親時：

<sup>63</sup> 這裡只有透過 J 的母親間接交代幾句：「母親告訴他，今天下午他出去找工作之後，父親就在書房不安地踱步著，口中唸唸有詞，偶爾還像說書人那樣流暢地說出一長串抑揚頓挫、古意盎然的詞句，教人害怕極了。這樣的情形大約持續了一個小時，忽然間，父親便失控抓狂了。他抄起一把鐵椅子折疊起來，然後把所有玻璃窗戶和櫥子全砸了，接著又徒手把所有桌上的、櫥子裡的東西全部揪出來翻倒在地。」；袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 148。

<sup>64</sup> 同上註，頁 175。

<sup>65</sup> 同上註。

<sup>66</sup> 同上註，頁 179。

J 很想笑，也很想哭，這種奇怪的感覺在他的心裡激起了一股很難形容的情緒，比較接近絕望、冷靜、麻木、厭世……等等感受匯聚在一起，最後，很奇怪地生出了一分輕盈的勇氣來。<sup>67</sup>

依著母親的交代到醫院急診室找尋父親的 J，不但沒有焦急，反而望著偌大一間急診室，心中油生一股異樣的感覺：

沒有救護車的鳴聲，沒有車禍傷患的哀嚎聲，也沒有點滴瓶裡的黃色藥水往下滴的聲音，……站在其中一個可能躺著父親的病床前，J 突然覺得自己是自由而愉快的，急診室裡是如此的穩重而平和，像是機場裡的高級候機室，有舒適的空調、冰開水和陌生人的陪伴，所有的人都可在此暫停下來而不會覺得心中有一股無所事事的浮躁感。<sup>68</sup>

以上兩段引文，都將平日我們視為是絕對的意義狀態，做了截然不同的更改。當主角面對著「家變」的事故現場，沒有驚嚇反而生出一股輕盈的勇氣。應該是緊張慌亂的急診室卻有如機場高級候機室，氣定神閒地等待一場愉快的旅行。文本在結構設計上對於最能產生戲劇性的地方，都是進行詩化的處理。此外，〈溫泉浴池〉亦繼續保有在《羅漢池》裡運用的重複贅述手法。諸如，小說不斷在醫院急診室裡重複回溯那個炎炎夏日午後的場景：母親躺在客廳沙發上假寐，電視機正播放著極地雪橇犬在寒風刺骨的雪地上奔跑的畫面，J 凝神地看著父親一塊又一塊置按拼圖時的專注與儀式般的過程<sup>69</sup>。還有，蘇打餅乾的意象也不斷被重複<sup>70</sup>。並且在每一次重複敘述的過程中又添加更多的細節、更多的心緒與任意聯想。小說家意圖打亂事件進行的順序，改以意象將事件與經驗重新組合。因此，在情節省略或者跳躍發展的同時，時間幅度往往轉化為空間幅度，外在現象亦內化為內在心象。這些通常是正規「說故事」所無法傳達的豐富層次，也是抒情小說產生意味深遠並且耐人尋味的獨到之處。

<sup>67</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 149。

<sup>68</sup> 同上註，頁 154-155。

<sup>69</sup> 同上註，頁 140、151-154、157、158-160、164。

<sup>70</sup> 同上註，頁 149、150、156、165、168。

〈溫泉浴池〉發生的故事背景、敘述語言的設計雖然表現的是現代情境，卻處處呼應了「行到水窮處，坐看雲起時」以及「此中有真意，欲辯已忘言」這些古典詩句的意境和旨趣。所以，文本不但具備抒情小說講究「主觀性」、「瞬間性」的體驗，各種意象及其隱喻或多或少與都帶有「禪悟」的味道。這個故事的兩個敘述焦點：「拼圖」以及「溫泉」，便隱含種種象徵。首先，「拼圖」使得老父親在平凡無奇的晚年有了暫時的想像空間與滿足：

拼圖被放在一張大會議桌的中間，大會議桌被放在書房的中間，而父親的書房則是他的世界的中心。<sup>71</sup>

想想看，一個人庸庸碌碌地在工作與生活瑣碎中消耗著，一生中沒有半次靈光乍現的聖寵時刻，沒有一段令人刮目相看的激昂演說，也沒有創作出半件美麗的事物，直到他發現了拼圖，一切都不再平凡無奇。譬如父親吧，專注在拼好一幅荷蘭風車的時候，他是一個堅毅不拔的木匠；當他埋首於一幅紐約市的夜景時，內心又躊躇滿志宛如一個行政院長；然後，當那幅「基督最後晚餐」即將完成，父親臉上的光彩竟不亞於一個樞機主教。<sup>72</sup>

在拼裝安置的過程中，任何人都可以短暫脫離原來的身份面貌，並且在完成的剎那享受「喜悅推至最高點」的愉悅。因此，獨獨缺漏一塊因而無法完成的拼圖，無疑是將種種的企盼給徹底摧毀了：

桌上的拼圖在基督的臉部有一個明顯的缺口，缺口邊上的弧線圈成一張醜陋的大嘴巴，好像是某個幸災樂禍的一壘裁判正在用很誇張的肢體動作大喊一聲「出局！」<sup>73</sup>

<sup>71</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 140。

<sup>72</sup> 同上註，頁 154。

<sup>73</sup> 同上註，頁 141。



對這位七十歲的老人來說，「畢竟這是基督最後的晚餐啊！人生有幾個最後呢？」<sup>74</sup>在一千九百九十九片的拼圖中，獨獨缺漏的那一塊，竟成了老人家生命中無法承受之重！

不過，一幅拼圖的無法完成，卻意外開啟了另一幅拼圖的契機（「行到水窮處，坐看雲起時」）。無緣由消失了的那一塊拼圖，讓 J 不得不走出家門、也讓 J 的父親一夕間變成一位沈默寡言的老人，進而使他們的生活出現了微妙的變化。假若可以將人的一生比喻為是一幅拼圖及其拼裝過程的話，那麼小說人物的拼圖活動則與他們生命樣式的選擇過程互為隱喻。故事前半段的 J，對於自己的人生與存在基本上是選擇逃避思考和面對的態度，但是到了後半段反而有了一種清明透徹的體悟。當然，抒情小說裡的 J 是不會變成勵志文學裡必要具備的結局——成了奮發向上的有為青年。此外，J 一連串經驗的三個歷程：「宗教」（傳教士的出現）、「醫院」、「溫泉浴池」也間接地都跟「生命」有著隱約的扣連。不論這裡的「生命」是指迎接新生或者面對死亡。尤其是此處的「溫泉浴池」更具有多重的隱喻。它可以被詮釋為是充滿羊水的母親的子宮，孕育新生的象徵以及追求青春歡愛的原慾展現：

J 坐在公園的石椅上，看見自己的慾望彷彿在滿屋熱氣的溫泉浴室角落裡跌倒的老人，想要努力地靠自己的微弱力量再站起來。在氤氳的水氣中，J 看見自己正想像著吳碧倩朝他走來了。<sup>75</sup>

J 睜開雙眼，對自己剛才的這幕綺想感到心滿意足……<sup>76</sup>

J 再次閉上眼睛，希望能走進剛才和吳碧倩獨處的那間日式溫泉的小套房。<sup>77</sup>

一池溫泉也可以是生死交界處的鏡像，它是一種「謎樣的啟蒙經歷」<sup>78</sup>，映照著剝除了外在物象遮蔽的軀體存在的本相：

<sup>74</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 141。

<sup>75</sup> 同上註，頁 184。

<sup>76</sup> 同上註，頁 185。

<sup>77</sup> 同上註，頁 187。

J 不願去想他對溫泉浴池的感受，因為他害怕那些蠢蠢欲動的聯想，那些躲藏在迷濛的蒸氣背後許多曖昧不明的情緒，那些肉身如花朵一般期待綻放，有渴求枯萎的矛盾衝突。<sup>79</sup>

J 對溫泉的感激和喜愛無言喻……溫泉同樣地也令人畏懼……。J 開始害怕這平靜無波的生活和那池無悲無喜的溫泉。在那浸泡二十多具人體的浴室中，J 是唯一一顆浮沈在水面上的，年輕的頭顱。<sup>80</sup>

溫泉池裡都是帶了病痛的老人，二十幾顆蒼老的頭顱浮在水面上，室內蒸氣迷濛。<sup>81</sup>

不論將溫泉浴池做前者（生命原慾）或後者（生死交界處）的解釋，可以確定的是 J 的螻蛄人生因為一次意外的失控（遺失拼圖），而得以在溫泉浴池裡獲得另一種「不同」的意義：

就在身體的酸澀漸漸緩解的時候，寤寐中，看著自己那已無任何思考能力的靈魂，隨著水濛濛的熱氣從石窗口飄到屋外林蔭斑斕的晨光裡，魂飛魄散，一筆勾消……<sup>82</sup>

袁哲生將「拼圖」與「溫泉」的意象作了巧妙地連結，並且賦予文本形上寓意的企圖：生命存在的沈重或許可以以輕盈的態勢來承擔；追求輕盈的歷程也許可以成為對生命之沈重的對抗。果若如此，那麼小說時間設定在一九九九年以及二〇〇一年也就有著明顯的暗示：世紀末、千禧年，新世紀一切重來的意思。

由那一小塊遺失的拼圖開啟的「靈光乍現的聖寵時刻」<sup>83</sup>，也由一小塊拼圖來做完美的結尾。故事到最後，J 坐在開往陽明山下的公車上，從窗戶看出

---

<sup>78</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 182。

<sup>79</sup> 同上註，頁 182-183。

<sup>80</sup> 同上註，頁 183。

<sup>81</sup> 同上註，頁 187。

<sup>82</sup> 同上註，頁 182。

<sup>83</sup> 同上註，頁 154。

去，彷彿看見了班長老與路長老在路邊稍做休息，接著兩人跨上自行車順著蜿蜒山路而下：

他們一前一後，車速在斜坡上越行越快，漸漸變成了兩個小黑點，最後在一個大彎道前重疊在一起，縮小成一個遠遠的，不規則的形狀，好像一片遺失了很久的，找不回來的拼圖，消失在J的視線裡。……J看得眼眶潮濕了起來。<sup>84</sup>

這篇小說的拼圖式樣「基督最後的晚餐」原是聖經典故——紀念猶太人脫離在埃及當奴隸的日子。其大意是謂，耶穌在逾越節這個節日裡的最後晚餐上告訴他的門徒，上帝正展開另一次拯救事件。而這個拯救是透過他被釘上十字架來完成的。晚餐後，耶穌拿起餅祝禱並且剝開遞給門徒，告訴他們說這是我的身體，是為你們捨的。也拿起酒杯說這是我用我的血所立的新約，是為你們流的。耶穌為他的門徒祝禱，希望他們的罪惡得赦免，也以此期待他的門徒日後都要這麼做。歷史上的神聖時刻，與小說裡猥瑣的螻蛄人生根本八竿子打不著。然而透過小說家的慧心和他的筆——「這是作家的藝術之眼真正靈光乍現的片刻」<sup>85</sup>，將「基督最後晚餐」唯一遺失的拼圖跳到故事裡的現實人生，化作小說人物的救贖。

日常生活的戲劇通常是瑣碎而平凡的，並且往往只能內化為心境上的矛盾——微不足道。但是透過抒情的視野，生命裡的細微得以充分展現，讓人看到平常不會留意的地方。因此，就算平凡而瑣碎，袁哲生在〈溫泉浴池〉裡卻寫出了小說人物的精神以及他在這世界上的位置。

#### 四、結語

夾縫在二十世紀末與二十一世紀初的台灣小說，印證著卡爾維諾在《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡對文學發展的總體性觀察。卡爾維諾認為，數世紀

<sup>84</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁188。

<sup>85</sup> 袁哲生，〈契柯夫的尾巴〉，《靜止在——最初與最終》，頁119。

以來的文學裡一直存在著兩股相對的趨勢，並且持續競爭。其中一股嘗試將語言變成一無重量元素，盤旋於事物之上。另一股趨勢則是賦予語言事物的重量、稠密度（density）、具象、形體與官能（sensations）<sup>86</sup>。二十世紀末二十一世紀初的台灣小說，正體現這兩股美學勢力的爭逐。因此在這個階段也可以有如袁哲生這樣致力於另一種不同風格的寫作。文學的生命週期，就在這兩股隱然相對卻不必然抗違的角力過程中，得以不斷地變換、幻化以及延展。

外文系出身的袁哲生，對於九〇年代台灣文化場域裡的後現代風潮（及其在文學場域裡所佔據的美學主導地位）應該不陌生，但是他明顯地選擇了二十世紀上半葉的現代文學精神（Modernism）作為自己的創作取向與藝術認同。如果我們就台灣當代小說家的文學美學繼承軌跡來看，這跟他同處於一個歷史階段的小說家（活躍在九〇年代的四年級作家與五年級作家）來說，是明顯不同的。對此，袁哲生曾經意有所指地表示：

有些人對自己寫作的「位置」非常難以釋懷，好像他扮演著如同「中央氣象局」的風向球的角色，這是一種影響下的產物，何不做一支溫度計呢？每人家裡都有一個。<sup>87</sup>

溫度計是敏感銳的，但也是直感的。不是有著既定的目標並且順著那個方向前進，而是要等到有了「感覺」（靈感降臨的時刻）才會出現反應。這也可以看出作家個人對藝術創作的理念以及期許。在短暫匆促的文學生涯裡，袁哲生努力做一支溫度計，他用「輕盈」以及「抒情」將世界景觀與生命內在韻律化為詩的沈思。

<sup>86</sup> 卡爾維諾著、吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，頁 30。

<sup>87</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 319。