

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：范銘如教授

台灣女性小說與都市發展（1960-1980）



研究生：張珈葍

中華民國一〇四年七月

謝辭

終於，趕在修業年限前完成我的論文。百感交集的同時，只有一長串的感激。

最感激的當然是我的指導教授范銘如老師，她是我的女王。能夠有她當我的指導教授，是我在政大台文所最大的收穫。不只是因為課堂上的妙語如珠或者著述令我嘆為觀止，更重要的，她可能不知道她其實救了我好幾次。她傳簡訊給我的時間點，都準確地把我從工作場域、私人情感中的挫敗頹唐中打撈起來。屢試不爽。當我情感受挫時，她跟我說：「如果很想死的話就把論文打開。」這句話讓我撐到最後。非常感激女王對我的疼愛，作為老師的用心和對我這不盡職學生的寬待之外，還有在生命的幽微之處，她敏銳而細膩的洞察和理解，為我做出最好的示範和指引。我是真的真的很愛她。

謝謝所上的陳芳明老師、楊牧老師，能有機會在課堂上一睹大師風采，是就讀政大台文所最驕傲的事。謝謝導師崔末順老師，她總是願意花時間聆聽、關懷我在生活上遭逢的各種困境。也要謝謝曾經為我授課的吳佩珍老師、曾士榮老師和楊小濱老師，謝謝他們在不同學術領域的引領，為我開拓的視野和思考，以及對於修課期間身兼二職的我在作為學生時表現欠佳的包容和體諒。

謝謝清大台文所的王鈺婷老師和賀淑瑋老師。感激她們願意在炎熱的暑假遠道而來擔任學位論文口考的委員。不厭其煩地反覆閱讀我不成熟的論文，讓我深感幸運被認真對待著。口考時的精闢見解，給我在論文發想中思慮不夠周延、撰寫時語言可再求精準之處諸多啟發，當然，也非常謝謝她們在口考過程中相當親切地給予我正面的鼓勵。

再來要謝謝陳柳妃，一個比家人更親密的朋友。寫論文的期間，她一手拿著鞭子，一手拿著胡蘿蔔催促我的進度。她剖腹產後躺在病床上，我在旁跟她討論母職和女性主義，那件事大概會被她拿來說嘴一輩子。如果論文也像我的 baby，那她就是陪著我一路難產到順產，終於看到我生出論文來的人。這件事也會被她拿來說嘴一輩子吧。

謝謝希璋、謝謝佳瑩、謝謝綉瑜。她們是我生活和工作領域最好的夥伴，也是最好的玩伴。她們一直寬慰我隨著壓力起伏的心情，並且在我被死線追趕、慘澹度日鎮日哀號論文無以為繼時，說：「快寫！我們在等妳出去玩。」她們只拿紅蘿蔔，不拿鞭子。

還要謝謝政大台文所的朋友。給我最多支持的雅涵和伊晴，阮呂娟、純昌和侃靈，以及遠在美國不忘傳訊息為我加油的千邦，和你們的交集所迸發的火花為我研究所的生涯帶來諸多歡笑和樂趣。謝謝韋佐、允元、焜霖、詩雲、毓如、佩蓉和智琦，生活上和論文上的各種叨擾，你們都願意對我伸出援手。還有劉淑貞，謝謝妳一直在。

謝辭深怕遺漏多於捕捉，我感念的心總記掛著還願意在我生命裡沒有走開的人們。

最後，我想謝謝當初決定報考政大台文所，以及六年下來沒有中斷工作、一邊讀書、寫論文，把時間和心智切割得支離破碎，但始終沒有放棄的自己。完成了十年前從東華大學畢業就設定的目標。終於。

摘要

戰後台灣由農業社會逐步轉型為工業化社會，因應龐大的就業需求促成居住人口的遷徙與移動，進一步形成自六〇年代起，台灣社會都市化加速發展的現象。傳統都市書寫多將都市視為台灣本土的他者、外來者，以負面形象在文本中現身，本研究以「台灣女性小說與都市發展」為題，欲探討台灣社會都市化快速發展的六、七〇年代，女性作家如何書寫都市。除了宏觀地看見從政經權力、外資美援等外在勢力影響都市的面貌之外，能不能由女性都市書寫的小說文本中看見更微觀的內在力量？本論文以繁露、孟瑤、郭良蕙、童真、蕭颯五位女作家書寫都市經驗，或以都市為背景描繪人與城市之間關係的小說作品為文本，藉由空間理論的閱讀方法作為文本分析的取徑，並以女性主義者如吳爾芙、西蒙·波娃和自由主義女性主義及基進派女性主義為切入觀點，對上述女作家的小說進行文本分析，欲挖掘出六、七〇年代女性書寫都市的多種樣貌。期能呈現出台灣都市發展中，女性小說中空間意義和書寫意義的興起與轉型，進而探討女作家筆下都市對女性社會及角色形象的衝突，以及都市興起帶來的經濟繁榮與城市地景變化，對文本的氛圍和小說的形式所帶來的影響。

關鍵字：都市、女性小說、空間理論、女性主義

目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與問題意識.....	1
第二節 前行研究與文獻回顧.....	8
第三節 研究範圍與研究方法.....	18
第四節 章節架構.....	19
第二章 新／都市意義的興起——代表空間意義／書寫意義的轉型.....	23
第一節 萬惡都市？首善之都？.....	24
第二節 走進一座都市.....	36
第三章 都市對女性社會及角色形象的衝突.....	49
第一節 困境與突圍.....	50
第二節 職業婦女及其母職.....	65
第四章 都市做為新的文本.....	79
第一節 女人要有錢.....	80
第二節 「寓」望城市.....	93
第五章 結語.....	117
參考文獻.....	123

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

一、台灣社會都市發展與女性社會角色流動

「都市」在台灣的誕生需要上溯至戰前，日本殖民政府引介西方社會地方自治制度的概念，對台灣五洲二廳的行政區域架構加以調整，於是在一九二〇年台灣史上首次出現「都市」這個正式官方名詞，具備法人地位的市政府（市役所）也在一九二四年成立，直到日本統治結束之前，台灣已經擁有十二個具備現代化都市機能的規模都市¹。戰後台灣社會欲從戰後一片狼藉、資源缺乏的困頓中重建民生。在國民政府遷台後的政策推波助瀾之下，出現幾度結構性的變化：戰後台灣社會產業結構的變遷，是「從農業到工業」為主要發展的方向²。一九六〇年以前，台灣仍是典型的農業社會，產業結構以生產農產品的初級行業為大宗，職業結構則以農林工作人員為主。國民政府自一九五三年開始推動一系列國家經濟建設中期計畫，第二期（1957-1960）計畫除持續增加農業生產之外，更以加速工礦業發展、擴大出口貿易為實施重點，因此自六〇年代開始，工業成長率的平均值達到百分之十四。經濟政策的轉向促使台灣社會產業結構的轉型³：由過去以農業為主的產業型態逐漸被勞力密集的傳統製造業所取代，進入出口擴張時期（Export expansion period）。工業生產淨值在一九六三這一年超過農業，確立台灣社會蛻變為工業都市的型態。七〇年代以降，十大建設帶動產業結構轉型，

¹劉曜華，《台灣都市發展史》（台灣省政府委託，逢甲大學都市計畫系執行，2004）。

²「從統計數字來看，台灣農業人口從1952年的52.4%，1960年的49.8%，逐年下降到1989年的18.1%。隨著戰後台灣人口結構中農業人口的逐漸下降，我們也看到在台灣的國內生產淨額（Net Domestic Product, NDP）之中，農業部門所佔的比例江河日下，而工業部門生產力則穩定成長。在1952年農業部門與工業部門的比較，是30.0%比18.0%，但是，到了1964年，則農工兩部門平分秋色，成為28.3%與28.9%的對比。自1963年以降，工業部門就凌駕農業部門之上，凌夷至於1980年，農工部門之比例成為9.2%和44.7%。」詳見黃俊傑，〈戰後台灣的社會文化變遷：現象與解釋〉，收入《戰後台灣的轉型及其展望》（台北：國立台灣大學出版中心，2006），頁2-3。

³在法令與政策方面，1958年公布「改進外匯貿易方案」，恢復單一匯率，擴大進口管制。1962年推動品管制度，簡化出口檢驗程序，提升出口競爭能力。1966年設立高雄加工出口區以推動自由貿易。1968年行政院賦稅改革委員會提議修訂「獎勵投資條例」以加速資本折舊、鼓勵公司股票上市。1969年經濟部設立國際貿易審議委員會及國際貿易局；1970年經濟部結合民間公商團體設立中華民國對外貿易發展協會（簡稱外貿協會），協助業者拓展對外貿易。詳見：台灣大百科全書，「出口擴張時期 Export expansion period」詞條，（來源：<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=3928>，2013.11.4）。

台灣逐步進入資本與技術密集的社會，創造大量且持續增加的就業機會，帶動高速的經濟發展，譬如一九六三年至一九八〇年間國民生產毛額平均年成長率就高達百分之十⁴。隨著一九八一年新竹科學園區設立，進入工業調整期以高科技生產為導向，其後更倡導經濟自由化與國際化⁵，使台灣大都市朝向全球化發展的腳步前進。

經濟型態轉型帶來居住人口的遷移，從人口成長的面向觀察：輕工業的發展創造大量藍領階層的就業機會，促使居住人口紛紛湧向首要都市。經濟型態轉型帶來居住空間的遷移，是上游政策的改道對下游百姓的生存環境帶來沖激所造成的結果。這結果也為人口成長的面向發生催化作用，一九五〇年都市人口僅占全台灣人口的百分之二十四，一九六一年時增加到百分之四十，一九七六年則超過百分之六十。都市人口成長反映居住空間的變化，也促成都市化（urbanization）的發生⁶。以西方國家都市發展的經驗來看，當都市人口比例增至百分之二十五至百分之六十時為都市化加速期，若以此為標準作為參照，可以指出台灣社會自五〇年代起至七〇年代中期，以急起直追的姿態快速展開都市化，且持續邁向都市化發展的成熟⁷。台灣自六〇年代開始，因上層政府經濟政策大船般轉向，反映在基層的是人民隨工作機會的居住遷徙，原本只像是尾隨在大船後尾浪的隨波漂流，卻也在同時促成都市化的加速，掀起台灣都市社會結構性的翻轉巨浪。

產業結構的轉向和經濟發展的現象，又如何與婦女的興起產生關聯呢？黃俊傑針對戰後台灣產業結構的轉變與經濟發展的現象，指出其所帶來的社會文化變

⁴蔡勇美、章英華《台灣的都市社會》（台北：巨流，1997），頁 94。

⁵劉曜華將戰後經濟發展政策整理為五個年代四個時期，在中央政府政策底下，台灣社會經濟所達到的成果與指標。劉曜華，《台灣都市發展史》（台灣省政府委託，逢甲大學都市計畫系執行，2004），頁 41。

⁶都市成長（urban growth）指住居都市區域的人口增加，都市化（urbanization）則指全人口中集居都市區域之部分的增長。都市化不只是都市成長的函數，亦是鄉村成長的函數，它代表人類居住的空間領域轉變的過程。都市成長則不在此限，只要出生率超過死亡率就有可能造成都市成長。以居住在五萬人以上之行政區域作為界定都市的界線，人口統計的研究數據以五年為一間隔：1961 年居住在都市的人口達到總人口數的 39.68%，1966 年為 46.84%，1971 年為 55.29%，1976 為年 60.70%，1981 年則達到 66.73%，參見：蔡勇美，章英華主編，《台灣的都市社會》（台北市：巨流，1997），頁 75-77。

⁷都市化指的是全人口集居都市區域之百分比的增長。程度的計算，端看百分之幾的人口居住在超過某一數量居民以上的都市，本文所引用的數據以居住有五萬年以上的行政區域作為界定都市的界限。從西方國家都市化過程的經驗來看，都市人口比例少於百分之二十五是都市化初期的徵候，當都市人口比例增至百分之二十五到百分之六十之間時為都市化加速期，都市人口比例在百分之六十至百分之七十之間時，已是都市化成熟期。除行文中引述之外，台灣在一九八一年都市人口比例為百分之六十七，一九九一年則高達百分之七十五，也就是說台灣地區的都市化在短短四十年間已趨於成熟，經歷西方國家百多年才完成的都市轉型。參見：蔡勇美，章英華主編，《台灣的都市社會》（台北：巨流，1997），頁 75-77。

遷現象，包括「都市化的快速發展、人口的成長與遷移、社會階層間流動的趨於活潑、教育的擴張以及婦女的興起。」⁸其中人口的成長與遷移和台灣社會都市化的發展是相輔相成，而社會階層的流動、教育擴張和婦女的興起等現象，又都是集中在大都市裡發生。都市提供勞動力需求的環境條件，著實為婦女帶來傳統農業社會結構底下所欠缺的更多發展的空間，使她們有機會由家庭主婦成為職業婦女，走出「家」空間、走向「都市」空間。這樣的轉變，可以由女性就業的統計數字比例看出端倪：「一九六〇年代，女性的勞動參與率約在百分之三十以下，一九七〇年代約百分之三十五，一九八〇年代約百分之四十。」⁹女性投入勞動市場的比例雖遠不及男性，在職場的地位也往往居於底層，但女性勞動參與率隨時代變遷而逐漸增加的趨勢，間接說明女性在社會角色的流動變化與都市化進程密不可分的關聯性。

前述的段落中，我追溯戰後台灣社會由政府政策引導，在經濟型態上產生產業結構的轉向與變形，工業化社會的就業需求促成居住人口的遷徙與移動，進一步形成台灣社會都市化加速發展的現象。並試圖說明都市化現象提升婦女的就業率，對台灣女性在社會角色的扮演上帶來由家空間走向都市空間的流動與變化。目的是要為本研究的文本所生成的年代和其時空背景、社會環境作一定位，下一個段落，我將探討在都市化發展過程中的六、七〇年代，文學能否與社會環境的變遷相呼應？都市發展帶來女性地位的提升，是否也能在台灣的文學史的脈絡中看到相應的現象？

二、文學史上缺席的都會女身

透過對台灣社會背景的觀察，可以看見現代化都市的脈動從戰後衰頹傾圮的破壞中重建，如健康的新生兒一般快速吸取來自於國家政策、工業經濟、都市住民所提供的養分而茁壯成長，而文學史上又如何定義這一個時代呢？學者陳芳明指出六〇年代的台灣文學，是在文學技藝上追求和營造的現代主義黃金時期，而七〇年代則被定位為台灣鄉土文學運動時期：

現代主義作家的最好作品，都必須要到七〇年代才次第誕生。白先勇、王

⁸詳見黃俊傑，〈戰後台灣的社會文化變遷：現象與解釋〉，收入《戰後台灣的轉型及其展望》（台北：國立台灣大學出版中心，2006），頁2-3。

⁹王麗容，《婦女與社會政策》（台北：巨流，1995）。

文興、七等生、王禎和、黃春明都在這段時期寫出令人難忘的小說。余光中、洛夫、楊牧的藝術表現，也在這段時期臻於成熟。具體而言，鄉土文學運動乘風破浪前進的時刻，現代主義運動的火焰也燃燒得相當飽滿。¹⁰

這些重要作家的藝術突破與紮實經營，為台灣的文學史創造至今仍然廣為傳誦的經典作品，使得「現代文學在六〇年代開花結果，鄉土文學在七〇年代禮讚豐收」¹¹。無論是戰後產業結構的變形或都市化的高度運轉，六、七〇年代的書寫者必然可以觀察、感知到他們正在經歷一個台灣社會新型態的胎動，然而，在這一時期文學史的主流論述中，我們卻鮮少能窺見都市化與產業結構轉型在文學作品中留下的痕跡，也就是說，最能夠即時反映社會現象的都市書寫在主流文學史脈絡中缺席。其次，也可以觀察到，台灣文學史既有的論述，多將討論的對象囿限在現代主義書寫和鄉土文學運動的作家群之中，忽略了同時期女性作家的作品，造成六、七〇年代女作家的缺席。

前述的段落中，我指出既有文學史論述中所缺席的女作家，以及書寫都市的文本。雖然台灣文學中嚴格定義的「都市文學」(Urban Literature)要到八〇年代末期才出現，已超出本研究所劃定的研究範圍，但都市文學在台灣的發展，以及在評述都市文學的研究取徑，也可作為本文的參照對象，因此，接下來我想討論的是都市文學在台灣文學史上的發展。

自林耀德宣告：「都市文學已躍居八〇年代台灣文學的主流，並將在九〇年代持續其充滿宏偉感的霸業」¹²，台灣的「都市文學」才算真正成形。羅秀美依據鄭明嫻對「狹義都市文學」的定義¹³，認為「當代都市文學」的概念要到八〇年代之後，林耀德、鄭明嫻、孟樊合力大倡都市文學的創作與論述，才算真正出現¹⁴。羅進一步援引林耀德對「都市小說」的主要特質在於「空間與人互成正文」¹⁵，指出「八〇年代以前的台灣小說，以都市空間為背景者，尚無法算是真正嚴

¹⁰陳芳明，《台灣新文學史》(台北：聯經，2011)，頁 556。

¹¹詳見：陳芳明，《台灣新文學史》(台北：聯經，2011)，頁 318。

¹²林耀德〈文學變遷的新座標—都市文學總論〉，《自由青年》721期(1989.09)，頁 9-11。

¹³鄭明嫻對「狹義都市文學」的定義：「是都市文學的本格，此中的『都市』並不是具體可見的地點，更不是高樓大廈的堆疊組合而成的布景，『都市』其實是社會發展中，因各種不同力量的沖激而不停地處於變遷狀態的情境。」詳見：鄭明嫻，〈知性的建築—關於「都市散文」〉，林耀德編，《浪跡都市—台灣都市散文選》(台北：業強出版社，1990)，頁 4。

¹⁴羅秀美，《文明·廢墟·後現代—台灣都市文學簡史》(台南：台灣文學館，2013.08)，頁 17-18。

¹⁵林耀德認為，都市小說的特質，在於都市這一空間如何被展演與詮釋，而空間也由背景轉為前景，簡言之，空間與人互為正文，正是都市小說的重要特質。本論文在第四章第二節中將援用林

格定義下的都市小說。」¹⁶因此，她在建構台灣都市文學簡史時，將八〇年代以前的重要作家作品列為當代都市文學的「史前史」¹⁷。對於都市文學的發展，羅秀美指出：

隨著都市化的腳步，台灣也衍生了原本以農業為主的社會所沒有的問題，都市小說對此頗多著墨。如王幼華〈健康公寓〉、張大春〈公寓導遊〉及林耀德《都市終端機》或《一座城市的身世》則顯示都市人在物質富裕後，雖得到過去所沒有的享受，但卻會失去更多人與人之間可貴交流。再者，如黃凡〈人人需要秦德夫〉、〈賴索〉則反映了都市文明／機械文明使人們心靈空虛、人際關係疏離的問題；而《財閥》則描寫資本主義社會的虛偽與利益糾葛，令人心驚。凡此皆如實著墨於都市文明所帶來的諸多問題。

18

若觀察前述小說所出版的年代，可以發現這裡的「都市文學」所探討的文本多數不包含八〇年代以前¹⁹，隨時代變化及時反映社會轉型時期的作品。換而言之，以文本的出版時間的面向來看，六、七〇年代可能出現的都市文本在既有的主流文學史和都市文學論述中都留下了大片空白。針對這一產生空白的現象，羅秀美加以說明：

（六〇年代）現代主義作家就針對台北進行一系列的描寫，例如白先勇《台北人》、王文興《家變》中的空間大多是台北，都涉及剛開始興起的台北都會面貌。但由於當時台北尚未完全達到高度的都市化，再者現代主義作家們的創作取向使然，並沒有在都市形象上多作著墨，大都市大多是小說

耀德的論點提出討論，說明六、七〇年代女性作家作品中亦不乏將都市空間置為前景，空間與人互為正文之例。原引文詳見：林耀德，〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉，鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁 290。

¹⁶羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁 18。

¹⁷詳見羅淑美，〈當代都市文學「史前史」——1979 年以前台灣文學中的都市書寫〉，收入羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁 29-90。

¹⁸羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁 23。

¹⁹王幼華〈健康公寓〉最早刊登在 1983 年 4 月號的《中外文學》、張大春〈公寓導遊〉收入張大春，《公寓導遊》（台北：時報，1986）。林耀德，《都市終端機》（台北：書林，1988）。林耀德，《一座城市的身世》（台北，時報，1987）。黃凡〈賴索〉於 1979 獲第二屆《中國時報》文學獎，收入黃凡，《賴索》（台北，時報，1990）。黃凡，《財閥》（台北，希代，1990）。

的背景，而非前景。²⁰

(七〇年代) 1971 年釣魚台事件、尼克森宣布訪問大陸、台灣退出聯合國等事件，以及 1972 年與日本斷交等外交上的挫敗，在在使得當時的「鄉土文學」，往往帶有若干反美日、反帝國的情緒。是以，當逐漸使人性貪婪乃至腐化的資本主義，與外商企業結合時，便往往使得當時的「鄉土文學」與反殖民論述形成整體的討論。是以，七〇年代鄉土小說中的城鄉移動主題，往往也與資本主義、跨國公司和殖民經濟等主題合而為一，成為批判現實小說。²¹

綜上所述，可以觀察到：無論是台灣文學史的論述，在討論六、七〇年代文學現象時，未能跳脫既有的文學史脈絡，僅將文本的討論囿限在現代主義書寫和鄉土文學之中，忽略了同時期女性作家的作品，造成六、七〇年代女作家的缺席。又或者是當代都市文學的研究，在作家性別方面，當時作為評述對象的——無論現代詩、散文或小說——多以男性書寫者作品為主，如羅門（1928-）、張騰蛟（1930-）、黃凡（1950-）、楊澤（1954-）、林耀德（1962-1996）等，再參照陳芳明《台灣新文學史》針對六、七〇年代所提及的重要作家²²，更顯現在文學史的脈絡之中，不少創作量豐盛女作家身影的雙重缺席。

上述現象形成本研究的第一個問題意識，即六、七〇年代的文學史上，除了現代主義、鄉土文學作家群之外的女性作家們在寫什麼呢？她們是否意識到台灣社會的產業結構正經歷數度的翻轉與變形？而這些變化對她們的書寫又帶來什麼樣的影響和衝擊？這一時期的女作家究竟是否書寫台灣社會正在蓬勃發展中的都市呢？而她們又是由怎麼樣的觀察視角來書寫？

本研究的第二個問題意識，來自對男性作家如白先勇、黃春明、陳映真等作品的閱讀經驗，透過觀察可以發現即便他們不以書寫都市為主要素材，但仍可以由小說文本中看見部分都市的剪影。以往的都市書寫多呈現兩個特點：一、將都市視為台灣本土的他者、外來者，以負面形象現身，並以巨視宏觀的角度著眼進

²⁰羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁 29。

²¹同上註，頁 70。

²²學者陳芳明的史觀在六、七〇年代中所舉證的作品多以男性書寫者為主，並非沒有關注女作家的身影，如被歸納於留學生文學的於梨華、歐陽子等，詳見：陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011）。

行批判。二、從男性視角出發。這樣的書寫特性，也連帶影響都市書寫的研究，並產生了研究上的盲點。透過觀察一九九四年第一個以都市文學為主題的「當代台灣都市文學研討會」中的論文²³，發現論述都市文學的面向上，既有的論述都難以擺脫集結墮落、沉淪、罪惡、壓力、疏離等負面元素的萬惡之都形象，如馬森借用榮格（Carl Jung）「集體無意識」（collective unconsciousness）的觀點，指出自五四作家乃至台灣鄉土作家小說中描寫城市之罪的書寫心態，來自於民族性裡「像農民意識、家庭倫理、輕商重農」的深層價值判斷²⁴，或是站在「城鄉差距」二元對立的角度來批判都市空間的擴張反而造成現代文學在質和量上的萎縮，將文學論述中城市／鄉土、「台北的」／「台灣的」概念，推衍成霸權／反霸權的相對關係²⁵。關於這樣的書寫慣性與研究盲點，范銘如曾在〈本土都市〉一文進一步探究其形成原因。她回溯台北書寫的歷史面貌，還原台北如何長期被形塑為台灣本土的他者，提出六、七〇年代，台北變成台灣社會病灶的縮影：

鄉土文學時期的小說大多視首善之都如萬惡之都，是台北現代化過程裡製造出來的邪惡他者，與其餘保存傳統文化的弱勢台灣鄉鎮形成極端對比。即使對城市生活的便利或繁榮不乏正面的書寫，台北圖像在文學再現裡依舊反覆的被妖魔化與異端化。²⁶

傳統城鄉對立二元概念的劃分，使都市裡繁華霓虹化身為萬惡的淵藪。范銘如認為，自三〇年代到八〇年代初期，都市受資本主義與政府政策的催化而急遽改變面貌，成為每一時代裡知識分子批判、抗拒的對象，直到八〇年代的文本，都市意象才有所改變，「台北不是完全被外來勢力所引導，而是有一種內在自發的住民力量滋生。」²⁷范銘如對歷來都市等同於墮落的論述提出批評，為本研究開啟另一個切入的視角：除了宏觀的看見結構性從政經權力、外資美援等外在勢力影響都市的面貌之外，能不能由女性都市書寫的文本中看見更微觀的內在力量？都

²³「當代台灣都市文學研討會」由時報文化與中國青年寫作協會聯合舉辦，會議中的論文收錄在鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995）。

²⁴馬森，〈城市之罪——論現當代小說的書寫心態〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁181-202。

²⁵向陽，〈「台北的」與「台灣的」——初論台灣現代文學的「城鄉差距」〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁42。

²⁶范銘如〈本土都市〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北市：麥田，2008.08）頁185。

²⁷同上註，頁187。

市是不是提供女性更友善的空間？都市發展對女性的書寫是否帶來正面的影響？則是本研究第二個要探討的重點。

透過對六、七〇年代出版的小說文本細讀，觀察到這一時期女作家們的小說文本，不乏以台灣的都市空間為明顯的背景或前景的作品，較既有的論述和文學史脈絡中常被舉出的作品，更加細緻而貼切地描繪都市化高速發展中的台灣社會。透過六、七〇年代的女性作家小說作品，本研究想要探究的是都市對於不同性別族群的意義，尋找另一個看進去的面向，期望更可以看近／進個人、看近庶民。再者，前述所提到書寫台北的作家，正如許多文學史的記載，清一色是男性作家的作品，不禁令人思索，這之中女性作家的觀點為何？同一時期的女性作家，如何看待台灣社會都市化的過程？女性作家筆下的女性角色，又將如何參與都市？而都市化的快速運轉帶來城市空間的地景變化，為女作家帶來的都市想像又會產生什麼樣的圖像呢？綜合上述思考，本研究將以女作家小說為文本，探討台灣社會自六〇年代至七〇年代末期，在社會型態、產業結構的變化下，女性與都市所展現的不同面向，以既有的都市文學和女性文學的論述為基礎，耙梳看見其中的互文性與連動性，嘗試釐清六、七〇年代女性文學中所呈現的都市風貌，並進一步描繪出女性文學中台灣都市發展的文學版圖。

第二節 前行研究與文獻回顧

一、台灣都市文學論述

台灣的都市文學論述自八〇年代末開始興起，林耀德宣告：「都市文學已躍居八〇年代台灣文學的主流，並將在九〇年代持續其充滿宏偉感的霸業」²⁸在《重組的星空》中收入兩篇與都市文學相關論述：〈都市：文學變遷的新座標〉和〈八〇年代台灣都市文學〉²⁹。雖然林耀德的研究年代已超出我所劃定的研究範圍，但都市文學在台灣的發展，以及在評述都市文學的研究取徑，也可作為本文的參照對象。其中林耀德在〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉一文中指出：

當代都市小說的特質，除了創造幻覺之外，在於如何辨識、分類、解析、

²⁸林耀德，〈文學變遷的新座標—都市文學總論〉，《自由青年》721期（1989.09），頁9-11。

²⁹林耀德，《重組的星空》（台北：明田，1991）。

演繹都市空間。都市小說的主角不僅是人，空間的位置也自背景挪移至前景，制約了小說人物的行動，甚至吸收了一切。³⁰

林以閱讀空間的角度，跳脫當代論述都市文學既有的意識形態和權力分配觀點，超越單純化約的「城鄉對立」關係，將都市空間與都市小說互為正文的概念，嵌合文本內部的空間結構與外緣的社會環境之間的對照關係。

一九九四年由時報文化出版公司與中國青年寫作學會聯合舉辦第一個以都市文學為主題的「當代台灣都市文學研討會」，而後將會議中發表的論文收入在鄭明珉主編《當代台灣都市文學論》中。這本論文集囊括不同世代的論述者，議題所展現的空間也具有其突破性，確立都市文學的論述。

羅秀美的《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》則指出：「由於都市具有複雜而多元的身世，都市文學所要處理的便是如何解讀都市文學文本，進而理出當代都市文學的脈絡，以便賦予它在台灣文學史中的位置和意義。」³¹羅秀美以年代作為分期，將日治時期至一九七九年以前的都市書寫劃分為「當代都市文學『史前史』」、一九八〇年代後現代風格的都市文學、一九九〇年代越界的都市文學和二〇〇〇年後日常的都市文學。其中一九七九年以前所探討的對象則包含白先勇、王文興、葉石濤、黃春明、七等生、王禎和和陳映真等小說家。

正如我在研究動機與問題意識一節中所述，台灣文學現有的都市文學論述所討論的對象，在時代與研究對象上未能涵蓋本研究所欲探討的六、七〇年代女性小說，因此不是本文所聚焦討論的主軸，但諸位研究者的論點與研究取徑也為我提供參考與對照的座標。

二、空間理論與都市研究

由於本研究以都市發展中的女性書寫作為開展，空間理論的研究則有助於在閱讀文本時提供切入的視角。首先是傅柯（Michel Foucault，1926-1984）在《規訓與懲罰：監獄的誕生》一書中藉圓形監獄的結構提出空間中的權力理論³²，在〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉則說明異質空間（heterotopias）的原則³³。

³⁰林耀德，〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉，收入鄭明珉主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁 290-291。

³¹羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁 15。

³²傅柯（Michel Foucault）著，劉北成譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》（台北：桂冠，1992）。

³³收入夏鑄九·王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北：明文書局，2002）。

列斐伏爾 (Henri Lefebvre, 1901-1991) 則提出空間生產概念 (production of space) 「三維辯證法」, 包含「空間實踐」(spatial practice)、「空間再現」(representations of space) 與「再現空間」(spaces of representation), 認為空間不是一個抽象的名詞, 是關係化與生產過程化的動詞, 可以被標示、被分析、被解釋³⁴。索雅 (Edward W. Soja, 1940-) 的《第三空間》則以列斐伏爾的驚異奇航作為基礎, 加以衍生空間的三維辯證, 形成「城市空間的三維辯證」: 第一空間是物質化的空間性實踐, 這個空間是人客觀感知的、物質的空間, 人們透過觀察、實驗等科學的驗證手段, 去證實了這個空間的存在。第二空間是思想和觀念性的空間, 是對人有主觀意義、有精神層面、有想像能力的空間。而第三空間是結合第一空間和第二空間的生活性空間:

它源於對第一空間—第二空間二元論的肯定性解構和啟發性重構, 是我所說的他者化—第三化的又一個例子。這樣的第三化不僅是為了批判第一空間和第二空間的思維方式, 還是為了通過注入新的可能性來使它們掌握空間知識的手段恢復活力, 這些可能性是傳統的空間科學未能認識到的。³⁵

索雅強調的是, 第三空間既是主觀也是客觀、既是精神也是物質、抽象和具象同時存在。

在城市研究的理論方面, 班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 在《發達資本主義時代的抒情詩人》一書中, 提出漫遊者 (Flâneur) 的概念³⁶。在班雅明的描述中, 漫遊者是十九世紀巴黎一個重要的社會角色, 他漫步在城市的景觀與人群之中, 不斷遭逢新的經驗, 並且不斷發展成新的感知能力。這些漫遊者在城市裡接收各式各樣的感官刺激, 同時也進行紀錄的工作, 將他們感受到的任何印象紀錄下來。他們在新興城市建設拱廊街中遊蕩, 像置身事外的旁觀者, 同時接受瞬息萬變的城市文明經驗。當代法國思想家塞杜 (Michel de Certeau, 1925-1986) 在〈城市漫步〉(Walking in the city) 一文中, 以他著名的日常生活實踐理論為

³⁴參見〈列斐伏爾的空間理論〉, 收入吳寧, 《日常生活批判: 列斐伏爾哲學思想研究》(上海: 人民出版社, 2007)。

³⁵索雅 (Edward W. Soja) 著, 王志弘、張華蓀、王玥民譯, 《第三空間》(台北: 桂冠圖書股份有限公司, 2004年), 頁 81。

³⁶班雅明 (Walter Benjamin) 著, 張旭東、魏文生譯, 《發達資本主義時代的抒情詩人》(台北: 臉譜, 2010)。

思想基礎，加以分析闡述城市規劃者所建立「可見的城市空間」的象徵秩序（the Symbolic order），和生活在其中、相應於具體規訓機制的「人」透過日常生活實踐的「隱喻的城市空間」，其中的流動關係則仰賴於步行在城市的方法。塞杜認為，真正的日常生活應當始於地面、始於芸芸眾生的腳步，城市中真正駐居、實踐的是位處於下方（down）的步行者（Wandersmänner），他們：

依循（他們書寫但不閱讀的）都會「文本」的草寫和筆劃。這些實踐者運用其所不自覺的空間；他們對這些空間的認識，就如一具軀體對另一具所愛的軀體的認識一樣盲目。……這些前進、交叉的書寫之網路構成一部複合歷史，它沒有創造者也沒有觀者，是以軌道的片段和空間的變化所構成……。³⁷

步行者在特定的城市空間裡行走，透過散步、逛櫥窗、抄捷徑等具體日常生活行為攪亂、打破穩定的城市秩序，模糊城市中的空間界限，這樣的空間轉化將會改寫、覆蓋原先在穩定空間上的秩序符號，原有的城市空間透過人的腳步重新詮釋，成為一個可以不斷增加或刪減的開放空間。Mike Crang 在〈文學地景：書寫與地理學〉一文中指出：「城市不只是行動或故事的布景；對都市地景的描繪，也表達了社會與生活的信仰。……重點不在於城市或都市生活的描繪有多麼準確；而是都市被用來表達什麼，都市場景有何意義。」³⁸因為「我們把地景視為一套表意系統（signifying system），顯示社會據以組織的價值。據此，地景可以解讀為文本（text），闡述著人群的信念。」³⁹他接著說明住宅形式絕非「自然而然的」，住宅形式顯現特殊情境的歷史與地理安排，而日常生活使用的空間則訴說著社會網絡中的關係，以及支持這些關係的日常行為。因此，「我們顯然無法只把地景當成物質特性。我們也可以將其視為『文本』，予以解讀，並且告訴居民和我們自己有關人群的故事——涉及他們的信仰與認同。」⁴⁰

除了前述的空間與都市理論之外，將小說中的空間視為一種閱讀的方法，則

³⁷或譯為〈行走於城市〉，收入米歇爾·德·塞托（Michel De Certeau）著，方琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》（南京：南京大學出版社，2009.05）。本文所用的版本為 Michel De Certeau，〈城市漫步〉（Walking in the city），收入瓦爾德（Graham Ward）主編，林心如譯，《塞杜文選（一）——他種時間／城市／民族》（苗栗：桂冠圖書，2008），頁 135。

³⁸Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》（台北：巨流），2003，頁 66。

³⁹Mike Crang，〈具有象徵意義的地景〉，同上註，頁 35。

⁴⁰同上註，頁 52。

必須提及美國文學批評家、普林斯頓大學比較文學教授約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank）於 1945 年首次提出具有系統性的小說空間形式的理論來說明空間閱讀的可行性。弗蘭克提出「並置」的概念，即「詞的組合」、也就是「對意象和短語的空間編織」，換而言之，就是在文本中並列地置放跳脫在主要情節推進之外的各種意象和暗示、象徵與聯繫，它們會在文本中呈現連續的參照（reference）與前後參照（crossreference）的關係，從而成為一個整體⁴¹。在此必須說明的是，弗蘭克所討論的小說空間是屬於現代派小說中的概念性空間，而非實質的地理性空間。而後杰羅姆·科林柯維支（Jerome Klinkowitz）對這個理論做了補充⁴²，他認為弗蘭克所要說明的是一個處於時間流動之外的場景，在情節敘述上沒有絲毫的前因後果，「在那兒，讀者的愉悅並不在於辨認出對一個熟悉世界的巧妙描寫，而在於欣賞它的組成因素，正如在一幅繪畫中一樣，這些因素可能成為一個空間事件。」⁴³杰羅姆舉十九世紀美國小說納撒尼爾·霍桑（Nathaniel Hawthorne，1804 1864）的《帶有七個尖角閣的房子》為例，展演場景空間化的嘗試。整部小說都是在房子本身的範圍內完成的，作家使一個純環境擔任起敘述情節的任務。因此線性時間和小說敘事中人物的創造、情節的運作在這嚴格的空間限制範圍都顯得次要，杰羅姆認為作家讓這個原先只是背景的空間要素充當了一個角色，從小說的技巧中創造出自己的意義，使空間的結構因素在文本中被突顯出來。

三、女性文學研究脈絡

關於戰後的女性文學研究，邱貴芬在〈台灣（女性）小說史學方法初探〉一文中⁴⁴，舉引既有台灣文學史如葉石濤、呂正惠、張誦聖的論述，說明台灣女性作品未能受到文學史家垂青的關鍵在於：台灣文學史的建構往往與政治反對運動密切結合，女性作品「如多數被歸類為『閨秀文學』的作品」，或「如許多戰後初期由大陸來台的女性作家作品」無法被放入這類文學傳統的敘述脈絡之中⁴⁵。針對堅持「台灣立場」的史觀，邱貴芬認為：「史家關注的重點不在作品是否表達了與史家立場一致的政治立場，而是在殖民歷史脈絡裡，作品與當時台灣主流

⁴¹詳見約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank），〈現代小說中的空間形式〉，收入在約瑟夫·弗蘭克等著，秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》（北京：北京大學出版社，1991.05），頁 1-50。

⁴²詳見杰羅姆·科林柯維支（Jerome Klinkowitz），〈作為人造物的小說：當代小說中的空間形式〉，收入在約瑟夫·弗蘭克等著，秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》（北京：北京大學出版社，1991.05），頁 51-70。

⁴³同上註，頁 54。

⁴⁴收入邱貴芬，《後殖民及其外》（台北：麥田，2003.09），頁 19-47。

⁴⁵同上註，頁 26。

／非主流意識形態、文壇形成怎樣的對話狀態。」⁴⁶更進一步討論到於戰後初期活躍，這批在大陸受到五四思潮衝擊、受過高等教育的女作家，為台灣女性文壇創造的景象，則在於「這些產量豐盛的女作家對婦女於傳統與現代之間的拉扯多所描繪，這是台灣文壇頭一次有這麼多的女性作家性別議題發言和發揮。」⁴⁷邱貴芬在觀照戰後初期女作家創作的詮釋概念，避開將文壇男作家主打政治、女作家專事婚姻家庭經營的二元劃分，也並非以五〇年代文學史「反共懷鄉」的主題囊括文本的意義，而是關注於作品中與政治場域主流文化內部所隱含的矛盾和衝突，賦予該時期女作家創作整體表現積極正面的意義。

延續戰後初期女作家對性別議題發聲的觀點，梅家玲在〈性別論述與戰後台灣小說發展〉一文中⁴⁸，舉出張漱菡《海燕集》、童真〈穿過荒野的女人〉、劉枋〈逝水〉等五〇年代女作家作品，即是為戰後台灣女性論述啼聲初試的先聲。她進一步以《文藝創作》與文獎會的常勝軍潘人木、孟瑤、童真、繁露、張秀亞、艾雯等人為例，詮釋女作家的作品：

關切的是婚姻愛情歷程中的個人境遇，不是國家民族的整體命運。共黨的兇殘惡毒也好，國府的英勇仁厚也罷，都得要具體化為小女子日常生活中的愛欲嗔癡，才具有實質意義。大我讓位於小我，關乎千萬人身家性命的神魔之爭，於是被置換為尋常家庭男女的婚姻暴力與危機處理。……原先英雄偉化、整全化、國家化的神魔論述，便也就在走向家庭化、瑣屑化、私情化的同時，面臨了自我解構的危機。⁴⁹

傳統華人社會家庭倫理觀中「男主女從、男外女內、男英勇剛強女貞潔柔弱的性別觀念，不僅是家庭倫理準則，也是社會國家的構成依據。」⁵⁰因為「『國』之想像，往往必得要以『家』之實況為重要參照座標，才得以落實。」⁵¹梅家玲認為，這樣「家國一體」的概念，使得五〇年代的台灣小說，成為「家國」與「性

⁴⁶同上註。

⁴⁷引自《〈日據以來台灣女作家小說選讀〉導論》一文，收入邱貴芬，《後殖民及其外》（台北：麥田，2003.09），頁 209-257。

⁴⁸收入梅家玲，《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》（台北：麥田，2004.09），頁 17-32。

⁴⁹詳見〈五〇年代台灣小說中的性別與家國——以《文藝創作》與文獎會得獎小說為例〉，收入梅家玲，《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》（台北：麥田，2004.09），頁 63-126。

⁵⁰同上註，頁 63。

⁵¹同上註。

別」不斷辯證交鋒的論述場域，而女作家「家庭化」、「瑣屑化」、「私情化」的創作，則解構男性雄偉的論述，翻轉原先僵化的性別關係。

除了前述女性文學的研究取徑之外，范銘如《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》則指出女性文學並非如台灣文學史所記載的直至八〇年代才大盛，承襲一般台灣文學以十年為籠統分期的做法，比照同時期女性創作的特色⁵²。其中〈台灣新故鄉——五〇年代女性小說〉一文中，析論五〇年代女性文學中「家鄉」觀念的轉變，說明蘇珊·弗瑞蒙（Susan Stanford Friedman）所提倡的空間閱讀法（spatial reading），強調空間性優於時間性，將文本視為一種象徵性的空間，標誌出人物或作者在社會中特定的文化位置。范銘如用空間閱讀法審視童真、張漱菡等女作家作品中空間的作用與象徵意義，透露出在強勢論述外，「女作家輕巧地把家的座標挪置於台灣。在新的空間配置結構中，她們頻頻發聲捍衛自己的性別及書寫身分；也紛紛允許本中的女性切斷故土前塵的羈絆，趁著固有象徵秩序的斷裂空檔，尋覓、設定新的身分定位。」⁵³

而如何將空間理論應用於文學研究上，范銘如的《文學地理：台灣小說中的空間閱讀》則就文本裡的空間、文本與空間流動以及文本與空間性三個面向，運用時空型、地方感、地誌學、第三空間、文化旅行、空間三元論、文化地理學等概念進行實際的女性文學批評⁵⁴。在〈本土都市——重讀八〇年代的台北書寫〉一文中，以郭良蕙《台北一九六〇》的敘事手法說明台北書寫與其說是歷時性變化反映這個城市在現實發展中的美化或惡化，不如說是它再現了知識分子關於空間權力政治的論述演變：

伴隨著台灣內部都市化程度的普及、本土意識逐漸抬頭和各種強調個人權利論述的興起，城市不再顯得那麼龐大、強勢和不可掌握。都市對小說的對話也從內容的描摹，快速地擴展到形式上的呼應或解構。……都市對台灣的小說，不管從內容和形式，都是不可或缺的正面刺激，一如鄉村之於台灣文學。⁵⁵

⁵²范銘如，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2008.08）。

⁵³同上註，頁 41。

⁵⁴范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008.08）。

⁵⁵同上註，頁 208。

范銘如的觀點說明台北不但是邪惡他者的產物，而是台灣本土經驗之一，並為本研究揭示了以空間理論進行文學批評的研究取徑。

而都市空間如何與女性書寫產生連結？在范銘如〈女性為什麼不寫鄉土？〉一文中得到解答⁵⁶。文中從作家個體經驗與城鄉的關係、文學生產機制對城鄉空間的偏好以及城鄉敘事與性別等三個大方向進行討論，論證無論是經驗論、生產機制和敘事傳統裡，都市空間皆與女性位置較為親近。就女作家與都市的關係而言，范援引威爾森（Elizabeth Wilson）的理論說明，都市同時具備許多隱形的方式讓女性藏匿，同時沒有太過嚴密的階層化秩序，較鄉村給予女性更多的自由以及主體發展的機會。雖然女性在都市可能遭受到被凝視、被汙名化、被騷擾等等危險，但對於創作主體而言，都市組織型態的疏離性讓女作家，做為性別以及職業的雙重新興身分，更加孤立無援，與此交換而來的則是書寫上的鬆綁。此外，在文學內部結構的城鄉敘事與女性的關係上，范銘如認為都市具有去地域性的特質，因此較鄉土文學更加容易上手。

除了都市發展還不成熟的一九六〇年代以前，自一九六〇年代中後期以降台灣女作家描寫女性都會生活與處境的趨勢愈來愈強，到了女性意識抬頭的一九八〇年代幾乎全是這個類型的天下，一直到二十一世紀都沒退燒。都市女性的問題和現代女性的問題似乎是同義詞。她們筆下的女性形象亦變換萬端、難以化約概括。都市、女性、現代性三者做為文學的符徵與符冒常常是鍊接滑動的關係，互為轉喻或隱喻。⁵⁷

因此在城鄉題材的取捨，都市則成為女作家自我發聲及型塑的一級場域，女性書寫與都市空間的連結，兩者的某些文化特徵例如個人化、流動性、鬆動傳統等等是有可類比之處。

綜上所述，本研究蓋以都市論述、空間理論和女性文學脈絡為前行基礎。除了前述專家研究之外，在學位論文方面與本研究相關的論文則闡述如下。

四、相關學位論文

在書寫都市和空間敘事方面的相關研究：楊佳嫻《論戰後台灣外省小說家作

⁵⁶范銘如，〈女性為什麼不寫鄉土？〉，原刊於《台灣文學學報》第二十三期（2013.12），1-28。收入范銘如，《空間／文本／政治》（台北：聯經，2015.07），頁 54-68。

⁵⁷同上註，頁 59。

品中的「台北／人」》(台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，2004)，爬梳清代以來歷經轉換的各個政權對台北都市的建設，使台北成為政治運作的象徵之城；再論及 1949 年前後大量接受對岸移民，致使這座城市成為本省／外省族群文化交融和差異的展演場。楊文將白先勇小說視為一個源頭，認為往後以外省族群和台北城市空間為主軸的小說作品，都可以視為由《台北人》所確立的「台北／人」典型衍化而出。再以李渝、朱天文、朱天心、駱以軍的小說作品為文本，指出三個不同世代的外省族群如何在「台北／人」的典型上產生質變。楊文認為在空間意義轉換上，台北從「想像中國」的投射、客居寄寓的場所，逐漸轉化為記憶的源頭，成為文學心靈的「鄉園」、「新鄉土」，同時也意味著族群政治與文化空間的變化，都市快速的變遷與解嚴後政治風向的改易，則使作家產生認同焦慮。楊的論述特別指出七〇年代是一個關鍵的時代，台灣的政治、社會環境變易與經濟發展對後來台北書寫產生多方影響，和多數研究者相同，論者將白先勇視為論述台北書寫的源頭，《台北人》於 1971 年出版，確實符合楊的論點影響接下來另外兩個世代的外省作家作品。儘管本研究不以外省族群為限，但楊文確實為本研究奠基觀看台北／人的視野，然而，究竟在白先勇之前，戰後的台北書寫有沒有可以向上溯源的可能？六〇年代是不是也有其他小說文本可以窺見台北城市的樣貌，反映同一空間不同時代的台北／人的關係？其沒有處理到的空缺，則是本研究可以著力之處。

陳瑩真《從台北異鄉人到台北新故鄉——戰後文學中的台北印象》(台北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，2012)，以都市文學與認同議題為主軸，探討文學中台北圖像的轉變，並與同有殖民地背景的上海、香港互做比較、參照。陳文援引西方都市發展的起源，與台北城市的興起做一細緻的對照。台北作為一座政治、文化的中心城市，其對文學／文藝發展提供豐富的資源，造就現有的文化現象。就都市發展與作家的互動關係上，陳文提供本研究一個良好的背景基礎，若就文學研究而論，陳文所探討的文本較為龐雜，包含戰後以來的小說、散文與新詩和雜論，以及台北文學獎中庶民書寫，這確實能呈顯論者所要彰顯的台北印象主題，但論者對文學性文本的討論稍嫌不夠深入，例如與本研究相關的女作家小說《台北一九六〇》，陳認為郭良蕙所描寫的是一群視台北為工作賺錢場所而非家鄉的「異鄉人」，指出小說中人物的身分認同。至於作家如何有意識的書寫台北城市？又如何將小說本身視為一空間文本放入時代脈絡來處理？則是本文所欲處理的，這部分留待後續再談。

陳姿瑾《女／城：論 90 年代以後台北城市文化變遷與「新世代」女性小說家》（台北：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2009），旨在探討九〇年代以後城市變遷與文學之間的關係，採取與「文化地理學」跨領域的對話方式，針對全球化脈絡底下的地方寫作特色，呈顯城市空間對對性主體的影響，並解釋女性透過城市空間的掌握而獲得的權力。陳文將研究範圍設定在九〇年代之後，台北歷經政治、文化上的整體轉變，和本研究雖沒有時間上重疊之處，但陳文分析文本時從「微觀」的居住空間和「鉅觀」的城市地景兩個方向觀察女性作家筆下的城市經驗，有其方法上的層次與內在邏輯，確實可作為本研究的借鏡。

黃怡婷《八〇年代以降台灣公寓書寫之研究》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010），將「公寓書寫」定義為不只是一個都市空間，可作為都市或個人的隱喻，將八、九〇年代兩代作家分別論述。黃文在八〇年代部分列舉四位在都市文學論述中被大量討論的男性作家：黃凡、王幼華、林耀德、張大春，值得一提的是九〇年代則列舉四位女作家：平路、章緣、張惠菁、柯裕棻。在女作家公寓書寫討論方面，黃怡婷指出：女性擁有自己的公寓／房子／房間，不再如過往把女性與客廳／廚房做連結，且女作家處理空間關係時，公寓不再是疏離的象徵，反而給居住者自在、舒適的空間。黃文的觀點恰巧反證了過去對女作家作品論述中一個很大的盲點：過往的女性為什麼只能跟客廳／廚房產生連結？更早期的女性文學中，有沒有將公寓視為自己的空間、形成自我的隱喻的可能性？難道這樣的女作家作品只能夠在九〇年代出現？這些問題背後的答案，則是本研究所意欲在六、七〇年代女作家小說中要挖掘的。

陳盈妃《台灣女性歷史小說中的空間敘事》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010），以陳燁《泥河》、朱天心〈古都〉、施叔青「香港三部曲」為對象，將文本空間裡呈現的家屋、地方感、地方政治相勾連，進而談論文本中的空間敘事和歷史與性別的議題，展現女性的書寫特色。林美娟《女性主體論述－台灣現代女性小說的空間想像與身體書寫》（台中：東海大學中國文學研究所碩士論文，2008），則從「閨閣空間」、「鄉土想像」、「城市經驗」、「國族論述」四種空間語境，作為女性主體的定位而加以重組及論述。

在女性文學方面，本研究研讀所欲探討女作家的研究專論，如黃瑞真《五〇年代的孟瑤》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士學位論文，2007）、詹馨怡《童真小說研究》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士學位論文，2011）、陳映瑾《超越戰後台灣的保守文化——郭良蕙的文學現代性與作家定位》（台南：

成功大學台灣文學碩士論文，2011）、吳亭蓉《蕭颯及其小說的三種主題研究》（台南：成功大學中國文學系碩士論文，2002）等，由於作家專論中未必涵蓋本文的主體，在此不一一贅述，留待在對文本進行分析時再論。此外，都市文學研究方面，大多數相關論文都是集中在八〇年代以後，所討論的文本在時間上與本研究並未重疊，如高鈺昌《八〇年代以降文本中的三種台北圖景》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008）、金儒農《九〇年代台灣都市小說中的空間敘事》（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2008），在此則不加以討論。

除了上述兩個主題之外，與本研究相關的學位論文也不限於文學，還包含社會學科及城鄉建築，如劉欣蓉《公寓的誕生》（台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2011），透過各種住宅治理方案及其所體現的現代性，企圖重寫「公寓」的歷史，也提供本研究對台灣歷史上政策與城市治理更加深入的背景知識。

綜合以上，對於戰後女性文學與都市發展的主題，探討台北書寫、空間敘事方面分別開發者不少，但較未有整合性的論述出現。針對六、七〇年代都市文學和女性文學中的互文性與連動性，女性文學中所呈現的都市風貌等等，亦尚未有完整的研究成果。因此以一種較為宏觀的眼光，來談六、七〇年代女性文學中的都市書寫，則是本論文所欲用力之處。

第三節 研究範圍與研究方法

一、研究範圍

綜上所述，本研究劃分的年代，以六〇年代台灣社會邁入都市化為起始，至八〇年代都市文學論述興起以前，探討這期間的女作家小說作品為範疇。透過文本的細讀，選擇以繁露（本名王韻梅，1918-2008）、孟瑤（本名揚宗珍，1919-2000）、郭良蕙（1926-）、童真（1928-）、蕭颯（1953-）五位女性作家為主。她們出生的年代，以及在文壇崛起的時間不一，創作量和作品風格也有很大的差異。但其中不乏在相似的時空背景下，探討類似的議題的小說作品，本研究即欲透過議題性的討論將她們並置而談。本文所討論的選材，以她們書寫都市經驗，或以都市為背景描繪人與城市之間關係的小說作品為分析的文本，其中包含：繁露《這一層樓》、孟瑤的《驚蟄》、《滿城風絮》、《磨劍》，郭良蕙《黃昏來臨時》、《心鎖》、《四

月的旋律》、《台北一九六〇》，童真《車轆轤》、《寂寞街頭》，短篇小說〈樓外樓〉，以及蕭颯的短篇小說集《日光夜景》和《二度蜜月》中的部分篇章。上述小說作品各自以不同的主題和視角，對女性和都市之間的互動關係加以描繪，直接或間接地呈現了女作家的都市風景。

二、研究方法

在研究方法上，本研究以現有的台灣文學史和都市文學論述為思考的根基，挖掘在現代主義文學、鄉土運動時期和都市文學論述確立前，鮮少被討論的女性作家如繁露、孟瑤、郭良蕙、童真、蕭颯等人，透過全集式的閱讀，揀選出她們在六、七〇年代間書寫都市經驗，或以都市為背景、元素的小說文本做為討論對象。接著試圖以塞杜〈城市漫步〉、約瑟夫·弗蘭克和杰羅姆·科林柯維支的小說空間形式的理論，嘗試以空間理論的閱讀方法做為文本分析的取徑，並以女性主義者如吳爾芙、西蒙·波娃和自由主義女性主義及基進派女性主義為切入觀點，對上述小說作品進行文本分析。首先，釐清這些女作家筆下人物、情節的安排，小說中角色參與都市的方式、與都市建立的互涉關係，來呈現女作家在特定時空底下的感覺結構。再透過敘事方式與書寫策略的解讀，關照這一時期的女作家如何有意識地藉由文學作品，再現她們在面臨都市化過程中，對城市結構性變化的感受與想像。

除了作品本身的剖析與文本間的交互比較之外，再藉由都市發展的研究文獻，如蔡勇美、章英華《台灣的都市社會》、劉曜華《台灣都市發展史》、黃俊傑《戰後台灣的轉型及其展望》、王麗容《婦女與社會政策》，以及相關研究的期刊論文整理，藉由都市社會學的視角，將文本放進整個台灣都市發展的脈絡之中，從社會文化建構、經濟產業變遷的角度切入，挖掘出台灣社會都市興起的過程，對女作家和其作品所產生的影響，浮現其中所產生的對話的可能性。

第四節 章節架構

本文旨在討論六〇年代至八〇年代台灣都市發展與女性書寫，在都市型態、產業結構的變化下，女性書寫都市所展現的不同面向，共計五章。第一章就研究動機與問題意識，前行研究與文獻回顧、研究範圍與研究方法做一統整式說明。第二章探討新／都市意義的興起，闡述都市元素在空間意義和書寫意義上的轉

型。第三章聚焦女作家筆下的女性角色，探討都市發展對女性社會角色形象的衝突。第四章則以文本的敘事結構切入，探討都市做為新的文本，對女作家在書寫的元素和形式上的影響。第五章為結論，整理全文脈絡並試圖尋找未來研究的可能性。以下就各章節內容進行說明：

第一章、緒論

緒論一章，總論本研究之梗概，包括說明研究動機，提出問題意識，並整理前行研究的成果，闡釋既有的都市書寫論述、空間理論和女性文學脈絡與作為研究方法取徑，同時設定研究對象與範疇，並以較具體的章節架構來預示本文的發展方向與議題內涵。

第二章、新／都市意義的興起：代表空間意義／書寫意義的轉型

第二章欲以「新／都市意義的興起」為題，試圖說明女性如何為既有的都市論述負面形象帶來都市的空間意義和書寫意義的轉型。當台灣社會正經歷戰後產業結構的變形，邁向都市化加速運轉的過程，城市急遽的膨脹、發展，充滿奔放的活力與馳騁奔放的想像的同時，台灣文學也寫下成果輝煌的一頁，如六〇年代在文學技藝上追求和營造的現代主義黃金時期、七〇年代的鄉土文學運動時期，這時期的重要作家如何書寫都市呢？在第一節中，我將藉由白先勇的《孽子》、黃春明〈兩個油漆匠〉、陳映真〈上班族的一日〉這幾篇廣為人知的作品，挖掘現代主義和鄉土文學時期，具代表性的作家如何對都市發展牽動社會結構轉變投入關注，透過小說文本反映台灣都市化過程的部分剪影，並觀察他們筆下的都市形象，藉以說明何以被稱為首善之都的大都市，往往在主流文學中被型塑成萬惡之都。同時關照六、七〇年代的文學史上，女性作家們如何書寫台灣社會正在蓬勃發展中的都市？她們又是由怎麼樣的觀察視角來書寫？第二節則以塞杜〈城市漫步〉的空間理論來探索郭良蕙《黃昏來臨時》、童真《車轢轢》筆下的女性角色如何走進一座城市，這兩本小說在情節安排上，都以一個都市外來者的立場出發，因為求學或工作因素到台北生活，對台北光怪陸離的現象和原先居住在台北各式人等的樣貌做一忠實呈現。她們書寫鄉下姑娘上台北的都市經驗，其中所浮現的城鄉差距，不再只是單純二元對立的模式，而是更細緻的看見都市生活中的現代人群像，除了反映新的社會結構對人們生活帶來的沖激之外，也藉此反映女

作家對都市的想像，挖掘屬於空間與女性主體的新意義。本章作為論述的開展，意圖呈現六、七〇年代女性書寫都市不同於以往作品的切入視角，並以此為本研究後續的議題奠基。

第三章、都市對女性社會及角色形象的衝突

都市提供勞動力需求的環境條件，為婦女帶來傳統農業社會結構底下所欠缺的更多發展的空間，使她們有機會由家庭主婦成為職業婦女，走出「家」空間、走向「都市」空間。約莫自六〇年代中期，「職業婦女」這一角色在台灣社會中出現，成為一個被關注的議題。社會現象如何反映在文本之中？女作家如何書寫職業婦女相關的議題？則是在第三章「都市對女性社會及角色形象的衝突」之中想要呈現的主題。透過文本研讀的過程，本研究觀察六〇年代到八〇年代的女作家，對小說中女性人物的職業設定豐富而多元，例如童真小說《寂寞街頭》中東昌紡織廠的董事長（即廠長夫人）裘愛蓮、大律師司徒如雪、銀行行員鍾竹英，或孟瑤小說《驚蟄》中管理大廈的董昭、《滿城風絮》裡做舶來品生意的蘇珏，到了蕭颯的短篇小說集《日光夜景》、《二度蜜月》中的女性角色更是涵括教師、雜誌編輯、委託行老闆娘，以及和電影產業相關的導演、場記、編劇、演員……等，足見都市的興起亦促使女性身分從傳統框架下，出入於巷弄之間，以「家」為主要活動場域的家庭主婦，過渡向活躍於現代社會各式職業領域的現代職業婦女。她們在職場表現活躍出色的同時，又如何因應父權體制對女性在家庭角色扮演上約定俗成的壓迫呢？本文欲在這一章中，藉由女性主義的觀點來探討：女作家筆下各行各業的女性，在社會角色轉變的過渡中，面臨無法擺脫的傳統價值時，在因應態度和抉擇取捨時，所呈現的不同面向。第一節「困境與突圍」先書爬女性在都市發展過程中由家空間過渡到都市空間的現象，接著以自由主義女性主義的觀點分析孟瑤《驚蟄》和《滿城風絮》。第二節則以「職業婦女及其母職」為主軸，藉西蒙·波娃的「母親」角色定義，分析童真小說《寂寞街頭》中的女性角色，最後援引基進派女性主義對於母職的討論，探討蕭颯短篇小說集《日光夜景》和《二度蜜月》中的女性角色。

第四章、都市做為新的文本

相較於第三章透過小說內容的女性角色人物來分析都市對女性社會及角色形象的衝突，第四章「都市做為新的文本」中我主要探討的是：都市發展過程中所帶來的經濟繁榮與城市地景，對文本的氛圍和小說的形式所帶來的影響。現有的文學史論述在討論文本時，往往由政治和美學兩個角度切入，卻經常忽略文學作品所產生的現實基礎。但我們卻不能不考慮文學所產生的物質條件，就直接跨越到靈感、意識形態的層次。因此本章第一節，我將藉由吳爾芙「女性寫作要有錢」的觀點，探討郭良蕙《心鎖》、《四月的旋律》中所營造出的氛圍，以及小說情節中所反映出的物質條件，藉以說明台灣社會在都市發展過程中，經濟條件的提升對女作家書寫更友善的原因。第二節我以「『寓』望城市」為題，試圖對女性書寫都市的文本進行空間閱讀。我將以約瑟夫·弗蘭克和杰羅姆·科林柯維支的小說空間形式的理論來說明空間閱讀的可行性，並藉由將四篇小說分成兩組加以討論：先是由建築物外部觀察表現出敘述形式的空間化，以郭良蕙的《台北一九六〇》與童真〈樓外樓〉為例，其次是直接窺探公寓內部將小說場景空間化的書寫，以孟瑤《磨劍》、繁露《這一層樓》為例，藉此探討文本與都市空間相互對照的關係。意欲追溯都市化膨脹與變動的過程中，公寓建築成為都市新地景的進程，並探究其現象對小說創作題材與表現形式的翻新。

第五章、結語

第五章為結語，本章將整理全文脈絡，貫穿二、三、四章中女性文學如何反映台灣都市發展變化的特色，女性文學與都市書寫如何交互滲透，和將其放進台灣文學史脈絡中的可能性，探討女性作家書寫都市在台灣文學上的意義，最後尋找未來可以延伸探討的可能性。

第二章 新／都市意義的興起——代表空間意義／書

寫意義的轉型

前言

第二章欲以「新／都市意義的興起」試圖說明女作家如何為既有的都市論述負面形象帶來都市的空間意義和書寫意義的轉型。當台灣社會正經歷戰後產業結構的變形，邁向都市化加速運轉的過程，城市急遽的膨脹、發展，充滿奔放的活力與馳騁奔放的想像的同時，台灣文學也寫下成果輝煌的一頁，即六〇年代在文學技藝上追求和營造的現代主義黃金時期，和七〇年代的鄉土文學運動時期，這時期的重要作家如何書寫都市呢？在第一節中，我將藉由白先勇的《孽子》、黃春明〈兩個油漆匠〉、陳映真〈上班族的一日〉這幾篇廣為人知的作品，挖掘現代主義和鄉土文學時期具代表性的作家如何對都市發展牽動社會結構轉變投入關注，透過小說文本反映台灣都市化過程的部分剪影，並觀察他們筆下的都市形象，說明何以被稱為首善之都的大都市，往往在主流文學中被型塑成萬惡之都。同時關照六、七〇年代的文學史上，不屬於現代主義、也非鄉土文學的女性作家們如何書寫台灣社會正在蓬勃發展中的都市？她們又是由怎麼樣的觀察視角來書寫？第二節則以塞杜〈城市漫步〉的空間理論來探索郭良蕙《黃昏來臨時》、童真《車轢轢》筆下的女性角色如何走進一座城市，這兩本小說在情節安排上，都以一個都市外來者的立場出發，因為求學或工作因素到台北生活，對台北光怪陸離的現象和原先居住在台北各式人等的樣貌做一忠實呈現。她們書寫鄉下姑娘上台北的都市經驗，其中所浮現的城鄉差距，不再只是單純二元對立的模式，而是更細緻的看見都市生活中的現代人群像，除了反映新的社會結構對人們生活帶來的沖激之外，也藉此反映女作家對都市的想像，挖掘屬於空間與女性主體的新意義。本章作為論述的開展，意圖呈現六、七〇年代女性書寫都市不同於以往作品的切入視角，並以此為本研究後續的議題奠基。

第一節 萬惡都市？首善之都？

一、男性作家的都市書寫剪影

現代主義作家作品中，不乏對剛開始興起的台北都會面貌進行一系列的描寫，如白先勇《台北人》、《孽子》、王文興《家變》中的空間大多是台北，也有明確具體的時空背景。但何以既有論述在討論現代主義文學時期的作品時，鮮以都市書寫作為評述視角，針對這一點，羅秀美指出：「由於當時台北尚未完全達到高度的都市化，再者現代主義作家們的創作取向使然，並沒有在都市形象上多作著墨，大都市大多是小說的背景，而非前景。」⁵⁸透過羅的觀察，說明其主要原因有二：其一是六〇年代台灣社會的都市化仍在進行中，還未達到一定的程度。因此無論是都市書寫，或者是相關的論述，都未將評述的對象聚焦在都市本身。其二則是由於現代主義作家的創作多藉由西方文學意識流、象徵的手法來塑造人物形象及鋪成情節，因此即便作家本身，或是小說人物實際生活的空間是發展中的台北，至多也只能作為情節發展的背景，因此都市的書寫並未在小說中佔有決定性的因素。以白先勇的小說為例，雖然白先勇的「台北人」背景都在台灣的首善之都台北，但他們實際上是「流落台北的大陸人，高官、顯宦、貴婦、教授、交際花、名妓、士兵等。作者真切地描寫這些人物落魄、淒涼的生活和絕望、傷感的情緒，在強烈的今昔對比中，奏出一曲『最後貴族』的輓歌。」⁵⁹由於《台北人》一書，圍繞著這批大陸來台外省第一代濃厚的歷史興衰感和滄桑，都市在其中的意義，只是作為小說人物所生活的「背景」出現，白先勇在此著墨不多，本文也不針對《台北人》中的都市形象多做討論。但為了觀察白先勇筆下的都市形象，本研究在接下來的段落，將試圖藉由其著名的小說《孽子》中對台北的描寫，觀察六、七〇年代的都市剪影。

開始書寫於一九七一年，出版於一九八三年的長篇小說《孽子》，以出沒於台北新公園的同志族群為主軸，被視為是「白先勇文學生涯裡的巨構」，且由於這部作品，「使台灣的同志文學正式跨入藝術殿堂」⁶⁰。雖然《孽子》一書有明確的議題，一九七〇的台北也僅只是小說的時空背景，不過仔細觀察小說中的「孽子」活動的地點：新公園、西門町、南陽街的新南洋電影院、中華商場、萬華的

⁵⁸羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁 29。

⁵⁹古繼堂編，《簡明台灣文學史》（台北：人間出版社，2003），頁 356。

⁶⁰陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011 年），頁 388-389。

三水街、圓環、中山北路……等，都是可以在地圖上被指認的明確都市地點，而為了烘托出小說人物被放逐流浪的飄零感和在狹縫中遊走流竄的情節，白先勇所描寫的不是台北都市裡繁華的景象，而是聚焦在繁華表象底下各個陰暗的角落。以小說中主角李青對病逝弟弟的思念，進而引發一段逃家後在都市中放逐流浪的回顧為例：

白天我們到處潛伏著，像冬眠的毒蛇，一個個分別蜷縮在自己的洞穴裡，直到黑夜來臨，我們才甦醒過來，在黑暗的保護下，如同一群蝙蝠，開始在台北的夜空中急亂的飛躍。……我們竄逃到南陽街，一窩蜂鑽進「新南陽」裡，在那散著尿臊的冷氣中，我們伸出八爪魚似的手爪，在電影院的後排，去捕捉那些面目模糊的人體。我們躲過西門町霓虹燈網的射殺，溜進中華商場各層那些悶臭的公廁中。我們用眼神，用手勢，用腳步，發出各種神祕的暗號，來聯絡我們的同路人。我們在萬華，我們在圓環，我們在三水街，我們在中山北路——我們鬼祟的穿進一條條潮濕的死巷，閃入一間間黝黑腐朽日據時代殘留下來的客棧裡。直到深夜……我們才一個個從各個角落裡，爬回大街上來。這時，這些冷落的，不設防的街道才真正屬於我們的。⁶¹

藉由李青的內心獨白，得以窺視孽子們在都市中流竄的生活，他們一直蟄伏在都市中最陰暗、破敗的角落。台北車站附近的新公園、南陽街，或者是電影院和中華商場，以及作為城市的商業中心與城市人嬉遊地點的西門町，這些原先具有都市現代化，象徵進步和發展的場所，在孽子們的竄逃、閃躲和捕捉，與同路人的曖昧勾連之下，暴露出其潮濕、陰暗而黝黑、藏汙納垢的縫隙，散發出騷臭的氣味和鬼魅的氛圍。這樣的氣味和氛圍，可以再藉由一段李青在公廁中進行交易的描寫而清晰浮現出來：

裡面是黝黑的，電燈壞了，只有靠鐵路那邊那扇窗戶透進來西門町中華商場那些商店招牌閃爍的燈光。在黝黑中，我也看得到他那雙眼睛，夜貓般的瞳孔，在射著渴切的光芒。……在燠熱的黑暗中裡，強烈的阿摩尼亞，

⁶¹白先勇，《孽子》（台北：允晨文化，1999年），頁39-40。

一陣陣從小便池那邊洶湧上來。樓下的幾家唱片行，在打烊的前一刻，競相播放著最後一支叫囂的流行歌曲。……在幽森的黑暗裡，我看到他那顆殘禿得發了白的頭顱在上下的浮動著。……空隆——空隆——空隆——中華商場外面鐵路上，有火車疾駛過來，穿過西門町的心臟。車聲愈來愈近，就在窗下，陡然間，整座中華商場的大樓都震撼了起來，我企望著窗外那些閃爍的燈光，突然興起一股奔逃的念頭，往那扇窗戶外面，飛躍出去。

62

這一段在黑暗、燠熱、惡臭的公廁中進行的性交易，翻攪著李青記憶和意識裡的死亡慾望，其幽微和隱密的氛圍，和窗外閃耀的霓虹燈光、叫囂的流行音樂形成強烈的對比。孽子們遊走在都市的幽暗之處，隱身在光鮮霓虹映射不到的角落，他們的都市經驗，不是對摩登生活的享受和蓬勃發展的生命力，而是幽暗的、見不得光的，散發著鬼魅氣息的模糊地帶：「穿過白先勇這一片幽暗的都市地帶，藉著一群無家可歸的遊蕩者的視野，我們感受到在都市底層裡生存的困境以及都會中帶著野性與慾望的一面。而這樣幽暗的都會意識，展現了都會另一面的鬼魅氣質。」⁶³白先勇雖未刻意批判都市之惡，但他勾勒出的都市暗角，是身處在台北市的孽子們，其在狹縫中求生存的活動空間，也只有大都市的繁華和喧囂才能夠對他們形成包容與屏蔽的作用，同時也透露揭示了光鮮亮麗的外表底下，繁華的都市在縫隙中所藏汙納垢的黑暗與罪惡。行文至此，從白先勇的《孽子》窺見一九七〇年代初期的台灣都市剪影，在接下來的段落，我將探討七〇年代的台灣政治社會環境，以及在這樣的大環境氛圍底下所產生的鄉土文學，將何以觀察、書寫城市。

一九七〇年代的台灣在國際形勢上受到嚴酷的衝擊，自釣魚台事件、尼克森宣布訪問大陸、一九七一年台灣退出聯合國、一九七二年與日本斷交等事件，醞釀出這一代作家們新的思維方式，學者陳芳明認為：「台灣鄉土文學運動在一九七〇年代洶湧衝擊整個文壇之際，也正是國際形勢嚴酷挑戰台灣社會的一個危機時期。……對於台灣文學史的發展而言，七〇年代是一個完整的時期。它見證了

⁶²同上註，頁 74。

⁶³林以青，〈文學經驗中的都會情境——以七〇年代的台北為例〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁 105。

資本主義的轉型，工業生產的升級，農業社會的引退。」⁶⁴台灣社會在面臨政治經濟到社會文化各層面的角力與衝擊，「都在要求知識分子應該回到海島重新觀察世界。在重大的變局裡，作家的書寫策略也展開前所未有的調整。」⁶⁵陳芳明的觀點，可以說明鄉土文學運動並非由某位作家或某個團體所發起，而是作家們對整個歷史環境變遷的回應。羅秀美亦指出，來自外交上的挫敗使當時的鄉土文學，帶有若干反美日、反帝國的情緒，由這個角度檢視七〇年代鄉土小說中的城鄉移動主題，會發現這時期的小說作品「往往也與資本主義、跨國公司和殖民經濟等主題合而為一，成為批判現實小說。」⁶⁶一旦提及以批判帝國主義、資本主義和殖民經濟的小說作品，就不能不提及其中陳映真、黃春明等人為代表的現實主義作品，因為他們「第一次提出了對於扭曲台灣社會和人性的帝國主義跨國經濟的批判問題。」⁶⁷鄉土文學作家對於資本主義、跨國經濟的批判立場，也直接影響他們對於現代化的產物——都市——的觀察視野及塑造、再現都市形象的取徑。本研究接下來將試舉黃春明以城市生活為背景的小說〈兩個油漆匠〉⁶⁸，以及陳映真在一九七五年所創作的「華盛頓大樓」系列作品其中的〈上班族的一日〉為例⁶⁹，探究七〇年代鄉土文學時期的重要作家在批判帝國主義與跨國經濟的框架底下書寫城市的取景。

黃春明早期的作品時空背景多設定在宜蘭農村鄉鎮，描寫鄉村小鎮在現代化

⁶⁴陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年），頁478-479。

⁶⁵同上註，頁521。

⁶⁶羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南：台灣文學館，2013.08），頁70。

⁶⁷趙遐秋、呂正惠編，《台灣新文學思潮史綱》（台北：人間出版社，2002），頁295。

⁶⁸黃春明於一九六六年由宜蘭移居台北，創作重心遂由鄉土移往都市。隨著生活場域的變遷，他敏銳的察覺其間的社會變化與文化異變，並反映在作品之中。一九七一年至一九七九年間，黃春明先後發表了八篇作品，其中〈兩個油漆匠〉（1971.1.15發表於《文學雙月刊》）、〈蘋果的滋味〉（1972.12.28-31發表於《中國時報·人間副刊》）、〈莎啞娜啦·再見〉（1973.8.15發表於《文季季刊》）、〈小寡婦〉（1975.2.1）、〈我愛瑪利〉（1977.9發表於《中國時報·人間副刊》）等五部作品為作家開始以城市生活的體驗，寫工商變遷為題材的城市小說。其中〈兩個油漆匠〉中的「祈山市」的外觀與地質特色與台北市極為相似，〈蘋果的滋味〉走向都市邊緣地帶，描繪木箱與鐵皮的組合屋環境，〈莎啞娜啦·再見〉的主要場景並不在台北，而在宜蘭礁溪，但小說中透過從日本來台的七位嫖客的口中，道出台北的地景「西門町」，〈小寡婦〉酒吧位在「錦西街」、〈我愛瑪麗〉的主角大衛陳在台北的外國機關工作，都直指台北為故事背景。這五篇小說設定的背景都是城市，描寫的主體，皆是小人物面對大都市裡光怪陸離現象，所呈現的生活狀態與精神面貌。詳見：廖素琴，〈黃春明七〇年代城市小說之語言與文化探析〉，《朝陽人文社會學刊》第七卷第一期（2009.06），131-160。其中〈兩個油漆匠〉原發表於《文學雙月刊》（1971.1.15），後收入黃春明，《看海的日子》（台北：皇冠，2000），本研究所使用的為皇冠版本。

⁶⁹陳映真「華盛頓大樓」系列作品以跨國企業總部的華盛頓大廈貫穿四部小說：〈夜行貨車〉（1978）的「馬拉穆電子公司」在華盛頓大樓三樓、〈上班族的一日〉（1978）的「莫理遜公司」在九樓、〈雲〉（1980）的「麥迪遜台灣公司」在五樓、〈萬商帝君〉（1982）中「莫非穆公司」在七樓，四篇作品分別收入陳映真，《陳映真作品集3：上班族的一日》（台北：人間，1988）、陳映真，《陳映真作品集4：萬商帝君》（台北：人間，1988）。

過程中的遭遇⁷⁰。一九六六年，黃春明辭去宜蘭中廣電台的工作，結婚、移居台北，並開始參與《文季》的編輯工作，隨著生活環境的轉移，一九七一年，他發表第一篇以都市為小說背景的作品〈兩個油漆匠〉，此後主要書寫題材多圍繞以工商變遷時期的都市。針對這一時期的作品，呂正惠認為：「黃春明的城市經驗雖然使得他的眼光更加清晰，諷刺更加銳利，但因此也就逐漸喪失藝術家所應有的耐性，毅然把諷刺的小刀換成大刀，不顧一切『利害』的硬幹起來。」⁷¹而林瑞明的論述則稍微平衡呂正惠的觀點，他認為黃春明將視角著重在對「人」的觀察，經過一番生活的體驗，才能化成文字：

他可以說是一邊把那些潛藏在他心中捶鼓吶喊、不時想要掙脫出來的故鄉人物一點化成真，一邊敏銳的注意身邊正發生的「台北都市進行式」，所以才有一九七一年以後的八篇城市小說出現。這些作品極其尖銳地點出台灣為美日兩國政經邊緣地帶的位置和扭曲，若非如此尖銳辛辣，恐怕也難以如實反映一九七〇年代一連串重大事件給台灣民眾心理上帶來的衝擊。⁷²

關於黃春明城市小說的研究，無論在語言風格或意識形態上都已累積豐碩成果，本研究在此不多加贅述，僅舉〈兩個油漆匠〉一篇對都市著墨較多的作品為例，加以說明黃春明筆下的都市形象。小說的開頭，以長鏡頭描寫都市的風貌：

二十四層樓的銀星大飯店，隨著矗立在聖森大道與愛北河平交的西南角；佔去了過去整個吉朋中學的舊址。隔著沿河大馬路，緊靠著愛北河西岸這一方，是一面面東的空曠巨牆。不管它是怎樣逐漸被堆砌起來的，當它形成了一面巨牆的時候，總是令人感到突然。……不久，巨牆又開始有動靜了。吉士可樂準備利用整個巨牆，畫目前最紅的女明星V V的半裸像，來做為他們的廣告。⁷³

⁷⁰如〈青番公的故事〉、〈溺死一隻老貓〉、〈鑼〉、〈兒子的大玩偶〉，學者陳芳明認為：這些小說其實是一種告別的手勢，見證淳樸、善良，容易滿足的時代即將成為過去。詳見陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年），頁541。

⁷¹呂正惠，《小說與社會》（台北：聯經，1988），頁17。

⁷²林瑞明，〈目的與手段之別——試論黃春明與陳映真〉，《國立成功大學歷史學報》25卷（1999.12），頁326。

⁷³黃春明，〈兩個油漆匠〉，收入黃春明，《看海的日子》（台北：皇冠，2000），頁106。

都市中櫛比鱗次的高樓大廈是經濟繁榮的主要象徵，也是都市現代化的重要指標。而空曠的巨牆矗立在眼前，往來乘車的人們，「穿過聖森大橋拱背的中間，隨著往下滑的那一瞬息，每每被這面灰色巨牆所引起的錯覺；乍時一瞥，好像整幅牆就倒塌過來的情形，給嚇得久久心悸不停。」⁷⁴當灰色的巨牆被漆成白色之後，對岸的住戶立即因為被一大早反射過來的陽光，扎得很不習慣進而聯名提出抗議。這一面象徵都市繁華、現代化指標的大廈巨牆，不論是灰色、白色、或繪上廣告，都使來往乘客和對岸居民的心理感到突然、驚嚇和不習慣，在〈兩個油漆匠〉一文中佔有重要地位的這一面巨牆，不僅是油漆匠們工作的場所，亦是貫穿整篇小說的主題，更深一層的涵義，則象徵都市文明的發展與都市化的繁榮經濟，表現出在黃春明筆下現代文明與人的衝突與不協調。而小說裡的主要人物猴子和阿力，就是負責粉刷這面牆上V V 倘露出來的兩個大乳房。他們離開東部的家鄉到都市討生活，度過兩年七個月，從事他們不喜歡而且感到困惑的工作。在豔陽下，他們懸在十七樓高的地方：

人緊貼在牆上不停地刷啊刷啊，到後來連自己都懷疑到底是在幹什麼？……每刷一次都感到那麼吃力，而又不能馬上知道做得對不對。這樣一直不停的工作下去，好像受騙又騙了自己。有時想起來又更像是著了什麼魔法，掉進無際無實的環境，做著那無意義的掙扎。⁷⁵

猴子和阿力領著微薄的薪水，「一個月才拿一千二，還要寄五百給家裡」⁷⁶重複無意識漆著連自己也不知道在畫什麼的廣告板。離開家鄉的猴子和阿力一直處於矛盾困境之中：他們嚮往大都市，但都市並未帶給他們幸福，只帶給他們髒、累和危險，以及無止境著魔般的困惑，和渺茫的掙扎。站在懸掛在高樓，一笑就搖晃不停的鐵籃子裡，猴子說：「我們在這麼高，在路上的行人、車子，有誰注意？何況那更遠的地方怎能注意到我們。……看，行人只有那麼一點，車子像火柴盒，他們能看到我們什麼？」⁷⁷猴子的迷惘表現出鄉下進城的小人物在都市邊緣的微小和孤獨，他們被資方無情壓榨、被城市中的忙碌的步調忽略，連自己腳下站立

⁷⁴同上註。

⁷⁵同上註，頁 108。

⁷⁶同上註，頁 111。

⁷⁷同上註，頁 121。

的都是懸宕半空中、搖擺不定的鐵籃子，「兩個油漆匠是無數城市移民的寫照，在城鄉間他們進退失據，成為都市邊緣人。」⁷⁸猴子和阿力下班後到高樓陽台上談天，卻被誤以為有自殺意圖，引來警察、記者、消防救生員的關注和底下圍觀的上萬群眾。黃春明在小說結局誇張的描寫著警察和記者的對話、媒體閃爍不停的鎂光燈，一步一步釀成最後的悲劇，猴子從二十四層樓的高樓倒栽下去，死在電視台記者響徹雲霄的「Camera! Camera! Camera!」尖叫聲中，死於整個大都市對生活在都市邊緣的小人物唯一一次也是最後一次的關注中。黃春明在書寫都市時，擅長採用小人物的視角呈現對大都市的觀察，陳芳明認為「從小人物的眼睛，可以看到中產階級所看不到的事務，當然也可以發現城市居民所看不到的都市景觀。」⁷⁹〈兩個油漆匠〉開篇以高樓建物一面作為廣告看板的巨牆呈現出現代文明與人的壓迫感和不協調，篇末則以小人物的意外慘死來表現都市對其的壓榨、冷漠和漠不關心。無論是都市本身的風景——建物——或者生活在其中的人們——如油漆匠的資方、記者媒體、警消人員和圍觀的群眾——他們都不真正關心這些小人物的死活。生活在都市邊緣的小人物的悲哀，實則反映黃春明對都市的觀察，它是無情地以獲取更多的利益為前提加速發展，不惜碾碎在其中賴以生存的生命溫度。

和黃春明同樣經歷六〇年代現代主義的內向探索時期，並在資本主義文化進入台灣的七〇年代呈現出寫作風格轉向的陳映真，將一九六六年當作他向新風格過度的一個轉捩點，他說：「嘲諷和現實主義取代了過去長時期來的感傷和力竭、自憐的情緒。理智地凝視代替了感情的反撥；冷靜的、現實主義的分析取代了煽情的、浪漫主義的發抒。」⁸⁰在台灣社會經濟起飛，呈現一派繁榮景象的時代氛圍之下，曾任職美國跨國公司駐台灣分公司的陳映真，對整個世界商戰的模式極為熟悉，便將筆鋒轉入揭露與批判帝國主義經濟文化策略的題材。林瑞明指出這一時期的陳映真：

注意到台灣社會面臨的巨大質變，陳映真是不以「反映」為滿足的。從早
年左傾的社會主義思想，入獄後構思「冷戰體制論」，出獄後借助「依賴
理論」批判資本主義體制，作為思想家的陳映真批判了自七〇年代以來的

⁷⁸廖素琴，〈黃春明七〇年代城市小說之語言與文化探析〉，《朝陽人文社會學刊》第七卷第一期（2009.06），頁150。

⁷⁹陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年），頁541。

⁸⁰許南村，〈試論陳映真〉，收入陳映真，《將軍族》（台北：遠景，1975），頁26。

大眾消費社會、政治、經濟、文化及知識分子的種種弊病，建立了自己的體系。…這樣的雄辯家，寫下了系列的經濟小說〈上班族的一日〉、〈夜行貨車〉、〈雲〉、〈萬商帝君〉，對於跨國企業的「新殖民主義」表達了強烈的控訴。⁸¹

跨國公司在陳映真的筆下，顯然是「一架吞噬人們靈魂、吞噬人們道德的機器」⁸²。而隨著跨國企業、經濟繁榮所興起的現代化都市風景，則可以陳映真在這一系列小說中所描寫的「華盛頓大樓」做為最具體的象徵：

華盛頓大樓，因著它的赭黃色的大理石材和獨到的設計，在日光下尤其的出眾。豪威西餐廳的雙層玻璃窗，把原必十分嘈雜的市聲，全部摒斷於外。櫛比而來的車子、穿梭其間的機車、潮水似的人的流徙，在林立的、靜默的、披浴著盛夏的日光的高樓巨廈……都彷彿皆以窗為銀幕，無聲地、生動地、細緻的上演著。⁸³

這幢座落在台北市東區一條最漂亮的辦公大樓區的華盛頓大廈，呈現一種壯碩、穩重、踏實的氣派感，這段出自〈上班族的一日〉中的描寫絕非在歌頌資本主義與跨國企業所帶來的都市化形象，而是藉著畸形的繁榮景象來凸顯其中「人物的荒廢，分離主義的興起，消費社會的人性商品化、疏離和異化」⁸⁴。〈上班族的一日〉旨在透過一位跨國公司的白領職員尋求自己生存位置的境遇，揭露資本主義社會的冷酷和資本家的無情：

這一整個世界，似乎早已綿密地組織到一個他無從理解的巨大、強力的機械裏，從而隨著它分秒不停地、不假辭色地轉動。一大早，無數的人們騎摩托車、擠公共汽車、走路……趕著到這個大機器中去找到自己的一個小小的位置。八小時、十小時以後，又復精疲力竭地回到那個叫做「家」的，

⁸¹林瑞明，〈目的與手段之別——試論黃春明與陳映真〉，《國立成功大學歷史學報》25卷(1999.12)，頁330。

⁸²古繼堂編，《簡明台灣文學史》(台北：人間出版社，2003)，頁466。

⁸³陳映真，〈上班族的一日〉，發表於民國六十七年九月《雄獅美術》第九十一期，收入陳映真，《陳映真作品集3：上班族的一日》(台北：人間，1988)，頁150。

⁸⁴葉石濤語，詳見：葉石濤，〈序——論陳映真小說的三個階段〉，收入陳映真，《陳映真作品集3：上班族的一日》(台北：人間，1988)，頁19。

像這時他身處其中的、荒唐、陌生而又安靜的地方……⁸⁵

這段「上班族」心聲，正是前一段引文中由華麗、氣派的華盛頓大廈所反映出來「無聲地、生動地、細緻地上演的」影像中小小的像素之一，高樓巨廈本身是壯碩、穩定且出眾的，因為它隸屬於現代都市，像一座「巨大、強力的機械」穩固而綿密的運轉，而其中的個體——小小的上班族——則在其中努力找到一個位置，但就像黃春明筆下那兩個油漆匠一樣，他們埋首工作、精疲力竭，卻不知道自己在現代化的大都市裡究竟如何安身立命？又是否能真的找到一個舒適的位置。大都市是在黃春明與陳映真的比下是光鮮華麗而巨大的，但其中生存的人們既不精緻也不光鮮亮麗，往往呈現出一種彷彿被整個世界所拋棄了的孤單。

二、萬惡都市的型塑

戰後產業結構的變形，六、七〇年代都市化過程的高度運轉，無論是作為背景或題材，透過上述的析論可以從白先勇、黃春明或陳映真廣為人知的作品，看見作家對都市發展牽動社會結構轉變投入關注，透過小說文本反映台灣都市化過程的部分剪影。當他們在描寫美援文化帶來台灣經濟起飛的現代化都市時，不免帶著嘲諷意味和負面批判，多將都市視為台灣本土的他者、外來者，使都市在文本中以負面形象現身，並以巨視宏觀的角度著眼進行批判。這樣的書寫特性，也連帶影響都市書寫的研究，並產生了研究上的盲點。在書寫都市或是論述都市文學的面向上，既有的論述都難以擺脫集結墮落、沉淪、罪惡、壓力、疏離等負面元素的萬惡之都形象：「狂飆、激烈的都市化現象，正表現出都市旺盛、充滿活力的發展，同時也從她樂觀積極的發展中展現繁華的景象。但是，很少作家去觀照都市生活的正面價值。」⁸⁶也就是說，當「都市正當蓬勃發展的時候，文學經驗中的城市卻都表現出對都市生活的拒斥的矛盾心情。」⁸⁷關於這樣的書寫慣性，馬森借用榮格（Carl Jung）「集體無意識」（collective unconsciousness）的觀點，指出自五四作家乃至台灣鄉土作家小說中描寫城市之罪的書寫心態，來自於

⁸⁵陳映真，〈上班族的一日〉，收入《陳映真作品集 3：上班族的一日》（台北：人間，1988），頁 148。

⁸⁶林以青，〈文學經驗中的都會情境——以七〇年代的台北為例〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁 72。

⁸⁷林以青，〈文學經驗中的都會情境——以七〇年代的台北為例〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁 72。

民族性裡「像農民意識、家庭倫理、輕商重農」的深層價值判斷⁸⁸。馬森的觀點雖未進一步延伸獲得普遍的論證，但他確實暴露出當時的文學現象普遍地將都市視為視為罪惡淵藪的弔詭書寫觀點。都市文學的書寫如此，關於都市文學的論述也延續文本中的既有印象。更有論者進一步站在「城鄉差距」二元對立的角度來批判都市空間的擴張反而造成現代文學在質和量上的萎縮，將文學論述中城市／鄉土、「台北的」／「台灣的」概念，推衍成霸權／反霸權的相對關係⁸⁹。

學者范銘如曾在〈本土都市〉一文中探究這類研究盲點所形成的原因，她回溯台北書寫的歷史面貌，還原台北如何長期被形塑為台灣本土的邪惡他者（other），指出六、七〇年代：

鄉土文學時期的小說大多視首善之都如萬惡之都，是台北現代化過程裡製造出來的邪惡他者，與其餘保存傳統文化的弱勢台灣鄉鎮形成極端對比。即使對城市生活的便利或繁榮不乏正面的書寫，台北圖像在文學再現裡依舊反覆的被妖魔化與異端化。⁹⁰

傳統城鄉對立二元概念的劃分，使都市裡繁華霓虹化身為萬惡的淵藪，台北則變成台灣社會病灶的縮影⁹¹。范銘如認為，直到八〇年代以後城鄉界線的鬆動，都市生活成為台灣居民的普遍經驗，此時的台北書寫雖然「一如既往的代表了都市之惡，但另一方面卻有擺脫汙名化的跡象，形塑了較為正面的首善之都形象。」⁹² 范的討論指出八〇年代以前，都市書寫淪為萬惡之都的妖魔化身與整個時代的文學氛圍息息相關，為本研究提供一個可以進一步討論的方向。倘若將現代化城市以妖魔化、異端化塑造成萬惡之都的書寫慣性視為普遍的現象、文本裡的象徵秩序，那麼女作家們的小說對都市形象的描繪，既擺脫萬惡之都的價值判斷，亦跳脫傳統城鄉對立的思維，則為既有的論述帶來鬆動、游離的可能性。

⁸⁸馬森，〈城市之罪——論現當代小說的書寫心態〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁181-202。

⁸⁹向陽，〈「台北的」與「台灣的」——初論台灣現代文學的「城鄉差距」〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁42。

⁹⁰范銘如〈本土都市〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008.08），頁185。

⁹¹如詩人羅門卻以「一身病痛」來診斷他所看到的都市生活，從器官的疾病到精神的癲狂來呈現現代化、都市化的生活經驗：「煞車咬住輪軸／街道是急性盲腸炎／紅燈是腦出血 胃出血／十字路口是割去一半的心臟／只有那盞綠燈 是插到呼吸裏去的／通氣管／都市你一身都是病／氣喘在克補與克勞酸裏／癱瘓在電梯上／痙攣在電療院裏／於癲狂症發作的週末」羅門，〈都市的落幕式〉，收入羅門，《隱形的椅子》（台北，藍星詩社，1974），頁129-130。

⁹²范銘如〈本土都市〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008.08），頁188。

三、女作家書寫都市的可能

本研究透過對六、七〇年代出版的小說文本細讀，觀察到這一時期女作家們的小說文本，不乏以台灣的都市空間為明顯的背景或前景的作品，較既有的論述和文學史脈絡中常被舉出的作品，更加細緻而貼切地描繪都市化高速發展中的台灣社會。其中如郭良蕙（1926-）為戰後遷台女作家，但她的作品不但不反共懷鄉，還具有獨特的地方感⁹³。關於這一點，董保中認為：相較於白先勇筆下客居在台北的大陸人，郭良蕙的小說才真正能代表台北人的小說，她「絕少提及這些人物是大陸生的，還是台北或台灣生長的。這是大都市文學的特徵之一。……大都市的人往往沒有根，只有自己，郭良蕙的小說的人物就是這樣的大都市人物，台北人。」⁹⁴在她的小說中，我們欣喜的挖掘出一個不同於主流文學史論述，亦不同於過去所想像認知的「台北人」模式，這些台北人沒有五〇年代反共懷鄉文學裡主流的濃重色彩，沒有念茲在茲的故土和魂牽夢縈的回憶，他們不再被外來勢力引導，而是從這座城市本身生長出來，在裡頭載浮載沉，他們「表現了以台北為中心的一個活力強盛的、勢利日益強大的資產階級世界，」⁹⁵即使這些人物自私、欺詐、虛偽，也不表示郭透過這些人物否定這個日漸都市化的世界，相反的，她正透過這樣的人物來醞釀屬於都市住民的內在自發的力量。

再如婚後才開啟寫作生命的女作家童真（1928-），雖然一直隨著丈夫住在台糖公司的宿舍裡，從花蓮光復、高雄橋頭、台中潭子到彰化溪州，一直沒有在大都市裡住過，甚至給人非常「鄉下」的感覺，但童真的小說中不乏對在都市生活的人生百態道地的描寫，在夏祖麗為她寫的推薦文中，引用童真的話語：「我難得到台北去一次，每次一去對都市生活的改變都特別敏感，我想這也許是我自己隔了一個距離去看都市，反而比生活在都市裡的人感受得深。」⁹⁶來自鄉下女作家童真對都市書寫的敏銳觀察和深刻感受，相信一定有別於前述同時期或同樣以都市作為題材的男作家作品。其他在六、七〇年代創作質、量俱豐的女作家如孟瑤（本名揚宗珍，1919-2000）、繁露（本名王韻梅，1918-2008）等，雖然也都不是以「都市文學」作家的身分在文壇登場，但她們的小說不同於現代主義作家

⁹³范銘如〈本土都市〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008.08），頁200。

⁹⁴董保中〈郭良蕙的台北人世界〉，收入郭良蕙，《台北一九六〇》（台北：時報文化，1991），頁9-13。

⁹⁵同上註。

⁹⁶夏祖麗，〈鄉下女作家童真〉，收入童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005），頁265-266。

群對書寫技藝上的高度追求和語言文字的試驗、也不似鄉土文學作家對本土認同產生的焦慮，更與後來都市文學作家的切入觀點不同。

在進一步析論女作家書寫都市之前必須說明，我並不認為女作家在都市轉型過程中無視都市之「惡」，只看到其光明美好的一面。在都市數度轉型的過程中，女作家筆下書寫城市的型態亦有其「負面」的描述。例如孟瑤《危樓》以居住在垃圾場違章建築的馬德威為敘事中心，描述他擺書報攤餬口還得照顧生病老父的生活，呈現出台灣都市發展剛起步的社會暗角⁹⁷。季季（1945-）在一九七六年出版的兩本短篇小說集《蝶舞》、《拾玉鐏》則透過對傳統產業、傳統價值崩壞的書寫，來回應台灣社會型態的變遷⁹⁸。而都市裡人心的寂寞，和呈現這「寂寞」的方式也與都市住宅的結構息息相關，如郭良蕙《記憶的深處》中兩篇短篇小說〈午夜の困惑〉、〈睡眠在哪裡〉⁹⁹，以及童真〈朋友你在哪兒？〉等篇章¹⁰⁰，皆是談到快速運轉的都市裡，深夜裡都市女子無眠的呢喃自白來抒發寂寞的心情。小說中敘事主角所居住的環境，是人口密集集中的公寓住宅，即便在安靜的深夜，仍有透過水管傳來的抽水馬桶排水聲、高跟鞋在磨石子地上的咯咯聲，和各種現代化產物如聲音機、電唱機、電視機的播唱聲……，越是緊密的與整幢公寓相互牽動，就越顯得自己一人在公寓隔間中區隔出來的一個一個框框中寂寞蒼白的陳列。縱然如此，我必須強調的是：女作家所書寫都市的負面形象，並非將都市型塑成罪惡的淵藪、直指都市為萬惡之源，彷彿都市只能帶來墮落、帶來崩壞，這些負面的描寫往往不來自於都市本身，而是在高速運轉的現代化過程中，人必須隨著都市發展的脚步與時俱進，中間所遺漏、無法妥善安置的細節。仔細閱讀六、七〇年代女作家所書寫的都市，會發現她們提供有別於傳統城鄉對立二元價值底下的論述空間，一個更貼近都市、更深入觀察都市的面向。這群女作家游離於主流文學史之外，卻意外地貼近台灣社會走向都市化時空背景下的書寫，恰好為既有論述中的罅隙提供填補空白的可能性。

下一節我將透過郭良蕙《黃昏來臨時》、童真《車轆轤》來走進一座城市。這兩本小說在情節安排上，都以一個都市外來者的角度，因為求學或工作因素到台北生活，對台北光怪陸離的現象和原先居住在台北各式人等的樣貌做一忠實呈現。由鄉下姑娘上台北的都市經驗，其中所浮現的城鄉差距，不再只是單純二元

⁹⁷孟瑤，《危樓》（台北：文壇社，1962）。

⁹⁸季季，《蝶舞》（台北：皇冠，1976）。季季，《拾玉鐏》（台北：皇冠，1976）。

⁹⁹郭良蕙，《記憶的深處》（台北：時報文化，1988）。（1973 初版）

¹⁰⁰收入童真，《樓外樓》（台北：華欣文化，1974）。

對立的模式，而是更細緻的看見都市生活中的現代人群像，除了反映新的社會結構對人們生活帶來的沖激之外，也藉此反映女作家對都市的想像。

第二節 走進一座都市

延續前文爬梳既有都市文學及論述中都市之惡和傳統城鄉對立的觀點，為了翻轉既有論述中對都市的負面印象，我將以兩部女作家的小說作品為例挖掘都市興起對文學帶來更多元的啟發，分別是：一九六五年郭良蕙《黃昏來臨時》和一九六七年童真《童真自選集之四：車轆轤》¹⁰¹。

一、鄉下姑娘進城去

首先我先略述郭良蕙的小說梗概。《黃昏來臨時》描述十九歲的李家文考上台大中文系，從南部到台北借住在經營藥廠的堂姑父呂俊卿家的生活經驗。以呂家座落於新生南路的氣派宅第為主要場景，「這裡佔地六百坪，建地七十坪，樓上較小，也有五十坪左右。本色的檜木原已陳舊，所幸的是偏西的陽光為樓的外貌塗上一層光彩，如同一個中年婦人敷過脂粉，顯得年輕許多。」¹⁰²而這中年婦人的派頭雖然光彩，但敷上的脂粉，終究只能暫時遮掩淺層的細紋，無法挽回深層內在的凋零。開頭一段黃昏時的豔麗天空和喧嘩鳥鳴是李家文對呂家的最初印象，也是整部作品主題的預示和隱喻：

鳥叫著。玻璃板上像被誰潑了紅墨水，我抬起頭，那片天空真艷麗！說不出是紅，是橙，還是金黃的，總之燦爛無比。在我的眼界中，那片天空面積確實有限，有樹擋著，好多好多的樹。圍著廣大的庭園密密地生長著。……上百隻的鳥，好像把樹佔滿了，只聽見一片喧嘩，怎麼回事？難道呂家的樹林變成了鳥巢嗎？……在未到呂家來以前，已經聽爸媽說過，但一進門，那種聲勢確實嚇住了我，不料在繁華的另一面會這樣寂寞。¹⁰³

¹⁰¹郭良蕙，《黃昏來臨時》（台北：時報文化，1987）。（1965 初版）。童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005）。（1967 年初版）。

¹⁰²同上註，頁 54-55。

¹⁰³郭良蕙，《黃昏來臨時》（台北：時報文化，1987），頁 7-8。

眾鳥齊鳴的磅礴聲響就好比呂家眾聲喧嘩的複雜人情，就像劉姥姥進大觀園一樣，家文覺得台北「五光十色，繁華得使人眼花」¹⁰⁴。男主人呂俊卿退休、女主人過世後，由於大兒子呂士雲風流好玩、耽溺宴客應酬唱京戲，美麗的大媳婦美心因出身藥廠職員被貶低地位，呂家由二兒子呂士華接手藥廠、二媳婦李家榮掌管家務。此外，呂家成員還有嫁出去當官夫人卻經常與丈夫莫有嘉吵架回娘家哭訴的大女兒呂士瑛，以及與家文同年卻才讀高一、貪玩任性的小女兒呂士玲。人口眾多的呂家每一個人物處境都像一條放出去的線頭錯綜糾結，郭良蕙將敘事者李家文的角色設定為出生南部的鄉下女孩，生長在軍人父親教養良好的清寒家庭，由她進入這樣一個大家庭來經歷、見證複雜而紊亂的人際網絡之間的角力關係。她對台北城市的認識建構在對整個呂家內部景況的觀察和認知之上，郭良蕙並未藉由李家文的眼道出城鄉之間的差距與對立，而是由一雙來自鄉下的純樸目光看見繁華，以及繁華背後的凋零與衰敗。「黃昏來臨時」一方面使台北的天空呈現繽紛多彩的燦爛景象，恰似呂家氣派、穩固不可鬆動的家族秩序表象，另一方面也暗示相處越久、越了解呂家內部正如「夕陽無限好，只是近黃昏」的景況，而李家文並未對此提出批判、撻伐，而是認為「我不姓呂，但我已成為呂家的一員，我既分享了這裡的歡樂，這裡的痛苦我也必須負擔。」¹⁰⁵因此，當呂家的餘暉完全隱沒至黑暗之中，小說結尾的李家文這樣說：「房裡一片黑暗。我沒有開燈，黑暗正適合我的心情。」¹⁰⁶

相較於李家文進入一座城市看見燦爛燈火背後的黑夜，另一位由鄉下走進大城市的女孩則在都市裡為她自己這顆星辰找到廣袤天空中定位的座標。童真小說《車轆轤》中的主要敘事對象白丹是私立商專畢業的女孩，與父親和哥哥居住在高雄。在哥哥的安排下，與交往未深、約會次數寥寥可數即準備出國深造的立仁訂婚，關於這「只在報上登了一則訂婚啟事，在家裡備了兩桌酒席」的訂婚儀式¹⁰⁷，白丹跟她的好友紀蘭這樣說：

「以前，自來水廠裡倒有個雇員的空缺，但父親却不要我去。他說，雇員這個名義，就像女工一樣，不好聽。他要我嫁個好丈夫。他們之所以把立仁介紹給我，我想，一定是預先知道我會出國的。」

¹⁰⁴此為李家文語，原文是「使我眼花」，出處同上註，頁 54。

¹⁰⁵同上註，頁 222。

¹⁰⁶同上註，頁 377。

¹⁰⁷童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005），頁 12。

「當然，他們希望你能成為博士夫人。」¹⁰⁸

博士夫人的頭銜成為婚姻的唯一價值，而這個價值對白丹來說就像一團朦朧而模糊的光影。這團光影與白丹對都市的第一印象重疊。第一次踏上台北是為了給未婚夫立仁送行，在那之前，她對城市只有模糊的想像：

我對台北並不熟悉。我是在台中讀專科的。這些年來，我從未來過台北；因此，在我的心裡，台北猶如一顆閃耀的星辰，牠已經發光了十幾年。母親曾說，等我們積了一些錢，全家就去台北痛快的玩一玩。她所說的台北，包括台北四周的名勝。因為我們飄海來台時，是從基隆上岸、乘夜快車直到高雄的。那時，我年紀還小，蠢得分不清那些是天上的星星，還是都市的燈光。我祇知道我們已從搖晃的大輪船上回到陸地上。這塊陌生的陸地，在夜色的掩覆下，故意不讓我們馬上看清牠，而要我們慢慢地去發現牠。

109

還未到台北之前，她分不清天上的星星或都市的燈光，就像她無法辨別她自己的定位以及被安排的婚約。引文中對這塊陌生陸地的描述，正影射白丹走進一座城市發掘內在自我的過程，朦朧的光影和夜幕的籠罩，都只為了讓她慢慢地去探索與看清——無論是城市，還是白丹自己。透過好友紀蘭，白丹認識友善溫暖、創作戲本的趙教授、看起來像一塊冰的朱教授，以及朱教授的兒子、跑藝文線的記者朱夢蕉。趙教授介紹白丹到他的學生徐佑侃經營的照相器材行工作，揭開她走進都會生活的序幕。來自鄉下的女孩白丹，原先是對自己、對未來感到懵懂而茫然、眩惑的，城市裡的生活經驗、照相館打工的口條訓練，以及與熟稔藝文界的趙教授、朱教授和夢蕉切磋、激盪出的知識養分，使得白丹打開外在世界與內在自覺的視野，逐漸變得不同。後來面對未婚夫立仁在國外與人同居、毀棄婚約，最後回到她的面前，她感覺到「一條水溝就使我們之間的距離顯得遙遠了。」¹¹⁰她說：「我已不是以前的白丹。」¹¹¹

這兩部作品問世的年代相隔兩年，恰逢台灣社會產業結構由農業蛻變為工業

¹⁰⁸同上註，頁 14-15。

¹⁰⁹同上註，頁 19。

¹¹⁰童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005），頁 219。

¹¹¹同上註，頁 220。

為主、人口大量向都市集中移居的時間點。郭良蕙與童真面對高速運轉、充滿活力的都市化、現代化進程，提供了不同於以往作品與論述的都市印象側寫。她們的書寫不只是對繁華耀眼的大都會一味追隨、歌頌，其中也不乏對經濟起飛時期股票投資事業蓬勃發展現象提出質疑的隱憂——如《車轢轢》中為立仁供應出國資金的哥哥立德，在證券交易所大發利市、高調買樓，而後又因投資失敗、慘澹將房子轉手——，但她們不再只是將城市與鄉下、台北與南部簡單化約為二元對立的模式，而是更細緻、更廣泛地看見都市生活中的現代人群像。能夠如此敏銳地伸出觸角，對都市書寫有更多層次的描摹，我認為應歸功於《黃昏來臨時》和《車轢轢》這兩部小說在敘事策略上巧妙的共同之處，即在情節安排上都是鄉下姑娘走進台北都市的生活體驗。郭良蕙和童真不約而同地藉由一個都市外來者的敘事角度，脫離原有安逸的生活圈，因為求學或工作因素來到大城市生活，她們沒有站在知識分子的高度審視、批判都市，而是以庶民的姿態行走、生活在其中，才能使初來乍到對台北繁華耀眼的想像，具體地轉化為對台北光怪陸離的種種現象和原先居住在都市裡各式人等的樣貌忠實呈現。走進一座城市才能真正看見城市的概念，以及進而在她們自身產生質地變化，這之中複雜的化學作用和成因，我將在本節的下一個部分，借用塞杜（Michel De Certeau, 1925 -1986）的日常生活理論加以分析、討論。

二、行走在都市

當代法國思想家塞杜在〈城市漫步〉（Walking in the city）一文中¹¹²，以他著名的日常生活實踐理論為思想基礎，加以分析闡述城市規劃者所建立「可見的城市空間」的象徵秩序（the Symbolic order），和生活在其中、相應於具體規訓機制的「人」透過日常生活實踐的「隱喻的城市空間」，其中的流動關係則仰賴於步行在城市的方法。塞杜以站在世貿中心的 107 樓俯視整個曼哈頓為描述的起點，指出從 1350 呎高樓觀察城市為觀察者帶來強烈的快感，因為「他所在的高度將他轉化為窺視者。這將他置於某個距離之外。」¹¹³ 彷彿一隻「太陽之眼」（solar Eye）、神的凝視，這時的「城市」就像是一幅凝結、靜止的圖畫。然而塞杜並非

¹¹²收入瓦爾德（Graham Ward）主編，林心如譯，《塞杜文選（一）——他種時間／城市／民族》（苗栗：桂冠圖書，2008）。或譯為〈行走於城市〉，收入米歇爾·德·塞托（Michel De Certeau）著，方琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》（南京：南京大學出版社，2009.05）。

¹¹³ Michel De Certeau, 〈城市漫步〉（Walking in the city），瓦爾德（Graham Ward）主編，林心如譯，《塞杜文選（一）——他種時間／城市／民族》（苗栗：桂冠圖書，2008），頁 134。

僅以俯視的角度觀察都市，他隨即指出這樣的凝視會產生知識虛構的盲點：

這廣袤的質地學 (texturology) 會不會僅僅是一種呈現？視覺的贗品。它類似複寫 (facsimile)，透過拉開距離，使空間規劃者、都市規劃者或地圖繪製者應運而生。城市的全景 (panorama) 是一種「理論的」(即視覺的) 擬象：簡言之，它是一幅畫，其可信性的前提是遺忘和對過程的誤解。

114

站在高處的觀察者們抽離地面活動的日常行為，試圖用精確的地圖、平面的地理座標將城市的複雜性轉化成清晰可閱讀的文本。在以視覺和理論繪製都市全景的同時，也架構出都市規劃者所期望的城市秩序與權力運作模式。塞杜認為，真正的日常生活應當始於地面、始於芸芸眾生的腳步，城市中真正駐居、實踐的是位處於下方 (down) 的步行者 (Wandersmänner)，他們：

依循 (他們書寫但不閱讀的) 都會「文本」的草寫和筆劃。這些實踐者運用其所不自覺的空間；他們對這些空間的認識，就如一具軀體對另一具所愛的軀體的認識一樣盲目。……這些前進、交叉的書寫之網路構成一部複合歷史，它沒有創造者也沒有觀者，是以軌道的片段和空間的變化所構成……。¹¹⁵

步行者在特定的城市空間裡行走，透過散步、逛櫥窗、抄捷徑等具體日常生活行為攪亂、打破穩定的城市秩序，模糊城市中的空間界限，因為「走路的動作是對空間的創造。它們連接一個場所和另一個場所。於是，步行運動的作用創造出那些真正的系統之一，這些系統存在實際造就了城市，但它們無法具體 (physical) 被接收。」¹¹⁶ 也就是說，散步實踐走出一個個人的空間，一個步行者能「因為行走的交叉、漫遊和隨興所致乃對空間原素有所偏好、變更或捨棄。……步行者將每個空間的符徵轉化為別的事物。」¹¹⁷ 這樣的空間轉化將會改寫、覆蓋原先在穩

¹¹⁴同上註，頁 135。

¹¹⁵Michel De Certeau,〈城市漫步〉(Walking in the city)，瓦爾德 (Graham Ward) 主編，林心如譯，《塞杜文選 (一)——他種時間／城市／民族》(苗栗：桂冠圖書，2008)，頁 135。

¹¹⁶同上註，頁 140。

¹¹⁷同上註，頁 142。

定空間上的秩序符號，原有的城市空間透過人的腳步重新詮釋，成為一個可以不斷增加或刪減的開放空間。換言之，實際的城市空間對步行者而言不是一幅靜止的地圖、穩定運作的秩序，塞杜的日常生活理論說明步行的動作開發出來的意義，足以抵銷全視權力的規訓、跳脫城市循規蹈矩且有條理的運作機制，也逸出意識形態化的論述，使城市空間在人自己的腳步下獲得重新詮釋、改寫的可能性，創造出人在都市生活中的主體意義。

三、超越都市導覽的空間意義

延續塞杜的觀點，容我將小說文本中進入城市生活的年輕女孩視為一個走進城市中的步行者，她將重新詮釋這座城市不可預見的樣貌。首先以《黃昏來臨時》的李家文為例。郭良蕙以甫進呂家家門借住的李家文的鋪陳呂家富裕堂皇、枝繁葉茂的概況，這概況的描摹就像塞杜文中站在高處俯視的景觀，彰顯出呂氏家族外觀上所期望被看見的氣派模樣，及其長年以來在內部運轉不已的穩定秩序。嫁給高官莫有嘉長女士瑛，過著貴婦的生活，她「住在仁愛路四段的一條小巷子裏。置於郊區，旁邊就是綠油油的田地。」¹¹⁸坐擁考究的小洋樓，平日消遣即是和其他官夫人們摸個幾圈麻將。長子士雲雖然喜歡「票戲、上酒家，有時到北投洗澡，」¹¹⁹但他有風趣的談吐和唱京戲的才華，並有一位美麗的妻子王美心。家文特別欣賞美心「她那種慵懶和淡然的態度，……因為那是真實的她。」¹²⁰家文覺得凡真實的，就是美的。還有男主外、女主內的二兒子士華和兒媳家榮，特別的是家榮除了是家文的表嫂，也是她的堂姐，更是打理呂家上下大小事務，維持內部秩序運作的握權者。家文不只一次地提及她的能幹持家、事翁至孝，又與丈夫相敬如賓，可以稱得上是一對標準夫妻。李家文在呂家大宅樓上、樓下，每一個房間和起居室的出入、應對、進退，日常生活的認識和觀察，就像是一個步行者在一個具有穩定符號和象徵的城市空間裡舉步行走，她逐漸在日復一日的相處和交談之中，挖掘出游離在整體掌控之外，足以攪亂、打破呂家穩定內部秩序，令人感到不堪的那一面。

先是和廖真真看電影時，撞見大表姊夫莫有嘉的外遇：

……一陣濃香傳了過來，我不覺看了看那個花枝招展的女人。本來我沒有

¹¹⁸郭良蕙，《黃昏來臨時》（台北：時報文化，1987），頁 70。

¹¹⁹ 同上註，頁 69。

¹²⁰ 同上註，頁 22。

看她旁邊的男人，偏偏他正服侍她落座，又為她脫下外衣，雖然他已彎下腰來，但他那高高身材仍然掩擋住下面那行中文字幕。……忍不住狠狠地瞪了他一眼，就在這時他恰巧側過臉俯在他的女伴耳邊低聲講話，我忽然發覺他有點面熟，再仔細一注意，我立刻緊張起來……。¹²¹

一次的偶然足以令家文不知如何是好，偏偏接二連三的撞見外遇和不忠，且不是只有莫有嘉如此。家文搭士華便車到和平東路的菜市場旁找廖真真，回頭望見士華與一嫵媚的少婦親切的招呼（後來得知少婦是士華的外室），又在除夕夜受美蘭之邀到美心娘家時，觀察到美心和丈夫的生意夥伴石韻山關係密切非比尋常¹²²。除此之外，當家榮積極為士玲安排門當戶對的婚姻時，在外頭交男友的士玲未婚懷孕的棘手狀況，也是家文最先得知才告訴家榮的。這些在呂宅氣派大門之外悄聲進行，不受秩序管控的複雜人際，就像岔出在城市主要規劃道路之外，不受掌握蔓延的小路和捷徑，透過李家文在日常生活中的敘事視角，原先被忽略的細節和人和人之間的連結，一一被暴露和指認出來，重新翻寫在家文認知中呂氏家族每一位成員的臉譜。而李家榮——呂家內在秩序的掌控者——一直被家文視為能幹俐落、親切懇摯的堂姊兼表嫂，也隨著小說情節的發展，露出了和原本理性、穩定的相反面貌。在為士玲籌備婚禮時表現出勢力、現實的嘴臉，和對美蘭後來嫁給士玲未婚夫不滿的刻薄，得知士華外遇對象後，指使人砸爛女方店面的陰險勾當，甚至為了抑制姑父生病的痛苦，讓他長期吸毒——這還是因為在老太爺慶生宴上，突然到訪成為不速之客的警察所揭開的黑幕。這些在原有秩序運作底下橫生的枝節，覆寫了家文對呂家的認知，才是這個空間真實的樣貌。曾經眼裡只有純樸的鄉下女孩，進入都市後看見真正的黑暗，但郭良蕙並未讓這個故事演變成一個白與黑、純樸與骯髒對立，相互批判、抗衡的場面。家文並沒有因此而排拒、厭惡他們其中的任何一個人，只是忠實地觀察、陳述，以及接受他們之所以成為那個模樣的理由。家文透過進入呂家的經驗更加深刻地認識這個世界，這世界不會只有美好、單純的一面，就像城市不會只有規劃好的市街和美輪美奐的建物和風和日麗的公園，那些浮動在理想烏托邦之外，秩序與權力運作機制試圖掩蓋掉的醜陋和腐敗，才是真正的現實、真實的人生，唯有走進它、看見它，

¹²¹ 同上註，頁 129。

¹²² 王美蘭，王美心的胞妹。與家文年紀相近，交情甚好。後來士玲悔婚之後，與士玲的未婚夫交往，令李家榮不悅。

才能再現一座城市完整的面貌。

另一個女孩，《車轆轤》中的白丹，在認識一座城市的過程與方法上，更加貼近塞杜所說的步行者。真正踏上過去停留在想像階段的台北，是為了給出國深造的未婚夫送別。第一次的大都會洗禮，使白丹萌發新一層的體認：

我並不懊悔到台北來。我摸到了牠，發現了牠。牠的光華已十倍於從前。我應該有理由眩惑。當然，我的確眩惑，坐在旋轉不已的玩具艇裡，一種失去方向的眩惑。當我接觸到牠時，牠已不復是星星了。牠是一堆斑駁的色彩，一片喧囂的聲響，一種川流不息的匆忙，一股此起彼落的慾望的孳生。……

「……或許，我對台北發現得太遲了！」

「發現？像哥倫布那樣地發現？」她笑了。

「當然不。祇是，一個人，對自己來說，他清楚了一個地方，就是在他記憶的世界裡開拓了一塊土地！」

「但我以為以前你已從各種資料上認識了牠。」

「噢，不，那只是搭拼而成的模型，不是真的。」¹²³

在這一段與好友紀蘭的對話中，白丹敏銳的察覺到：從前對台北的想像是「閃耀的星辰」，走近一看才發現星辰不過是斑駁、喧囂的匆忙和慾望所堆疊出來朦朧而曖昧閃爍的幻影。可她不但沒有感到失望，反而更加自覺性地明白，想要真正地認識這座城市，不能僅憑匆匆的一瞥，或單單作一個觀光客的走馬看花就能夠實踐。她既不想去熱鬧的衡陽街、中華商場，也不願意體驗總統府前廣場的雄偉，圓山飯店、中央酒店的豪華不足以讓她欣賞¹²⁴，這些在資料與模型中被提及的台北地標對白丹都沒有實質上的意義，那不是真的台北。白丹知道，要和一個地方建立關係、產生連結，進而將城市空間轉化為個人的主體經驗，不是紙本地圖或導覽手冊能夠提供的服務。誠如在塞杜的理論框架中，想要描摹城市空間的實質，無法僅僅囿限於城市所規劃、設計的路線中，唯有透過更細緻地透過步行穿過、

¹²³童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005），頁 20-21。

¹²⁴「紀蘭說，她有空可以陪我去玩。倘使我要趕熱鬧，那末就去衡陽街、中華商場；倘使我要體驗雄偉，那末就去總統府前的廣場；倘使我要欣賞豪華，那末就去圓山飯店、中央酒店；倘使我要領略下層階級的面貌，那末就去圓環。我說，不，我不想去。」童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005），頁 20。

串聯每一個腳步創造出來的空間，才是一種感性的、超越線性的地方經驗。

把白丹召喚到台北的人是趙教授，他為白丹在學生佑侃的照相器材店裡安插一份工作，是「一家照相器材行裡的會計。在照相機、三腳架、閃光燈、膠卷、放大紙與藥劑的圍繞中，一心一意地記帳。那類店鋪，沾著了現代科學與現代藝術的一角。」¹²⁵這一角是白丹真正走入都市的起始點，「櫥窗裡所有相機的鏡頭，都針對著鬧街，牠們似無數只無形的手，在獵取人生的片段。」¹²⁶台北對她而言，不再是紙本或模型上空虛、抽象的符號表徵，她透過照相機觀景框中四條黃亮的線條擷取從她的視角出發的風景，並且將之一幅一幅拼湊成與她生命歷程交融的獨特城市經驗。她開始學習認識相機的型號和功能：

我們店裡經售的照相器材，日本貨佔壓倒性的多數。照相機更是種類繁多，從一·四單鏡頭的照相機到小型的電影攝影機等，都是精巧美觀，表示出戰後日本工業復興的迅速。富麗堂皇的圖片上，是完全西化了的日本女性，淺淺地媚笑著，並凝視著她們國家的製品。¹²⁷

也在佑侃的指導下逐步練習暗房工作的技術與技巧，閒暇時間第一次走入電影院看電影，或者和趙教授、朱夢蕉那裡吸收與戲劇相關的知識和美學。從白丹到台北工作之後的日常生活經驗，我們隱約看見一個物質生活水準提升、娛樂和文化產業逐步拓寬人們視野的現代化都市悄然成形，它提供充足的養分和旺盛的生命力，給白丹一個足以讓它探索——無論是探索城市，抑或是探索她的自我——的完整空間。白丹開始變得不同了。在工作上，展露出她不曾表現的口才：

店中就來了顧客，是來買 Minolta 牌相機的。我抹掉汗，熟練地從櫥窗中把相機拿出來。我變得很會說話，竭力誇獎著那種相機的優點；談妥生意後，我還不甘心，又把三腳架、濾色鏡等附件全部拿出來，勸他購買。最後，願望達成，我又送給他一支鏡頭遮光罩。雙方都非常高興。¹²⁸

她變得更有自信。在立德的家庭舞會上一改平時清雅、樸素的打扮，換上火紅色、

¹²⁵同上註，頁 78。

¹²⁶同上註，頁 82。

¹²⁷同上註，頁 78-79。

¹²⁸同上註，頁 179。

繡白色龍爪菊的旗袍，搖晃著水鑽耳環，「以女主人的身分，親切而恰當地周旋於賓客之間。」¹²⁹即便此時她早已輾轉得知未婚夫立仁在國外與人同居的消息。而後，她甚至向趙教授毛遂自薦擔任他新戲的女主角：

「那末——」我停住了。這幾天來，我知道自己在急遽地改變。我變得大膽、活躍，而且有勇氣跟小曼抗頤。這一切或許只是為了要想補償我愛情上遭受到的挫折，但無形中卻也洩露了我潛在的才能。在父親的管教下，我一直是很文靜的；然而，現在，我已不再稀罕這一特質了。「趙教授，你看我能演戲嗎？」¹³⁰

她挖掘出與過去全然不同的自己，在這個城市裡，重新定義、詮釋了自己的價值。第一次到台北時，白丹曾經說過：「作為一個『觀光客』的我，我對耀眼的東西的恐懼，也可能就是我對我本身的恐懼。」¹³¹起初，都市的炫目燈火對她來說是一個耀眼的東西，她的恐懼來自於對這「耀眼的東西」背後實質的未知。白丹的自剖，將她對都市的觀察、探索與對自我意識的摸索、建構連結起來，高不成低不就的學歷、既定的婚約和不確定的愛，以及看似被他人譜寫好的美好未來，就跟一團閃爍而模糊的光影般映射在都市的形象之上，在她的眼前曖昧搖晃。所以白丹意識到自己的恐懼。但隨著她從一個都市的外來者、觀光客，逐漸轉變成一個以台北為日常生活空間的新住民，她的腳步引領她發覺都市面貌，而這個過程亦是她自我挖掘的歷程。原先曖昧閃爍的光影日漸具象起來，白丹不再依據地圖上提供的標的物認識台北，也不再受制於他人訂立的規則將她的人生翻來覆去，她走進一座城市並且從容行走其中，她主動地賦予城市新的亮點，與此同時，也為自己創造出主體的意義。

在這一節的討論中，本研究試圖在既有的文學史與都市文學論述中，對六、七〇年書寫都市的小說作品另闢一條觀察、分析文本的研究取徑。以塞杜的觀點切入郭良蕙與童真的小說，由一個都市的外來者視角，真正的走進都市、看進庶

¹²⁹同上註，頁 193。

¹³⁰小曼是白丹家鄉高雄的鄰居，一個自信、漂亮的女孩，一心一意想靠著美麗的外貌當上電影明星。到台北之後，藉由白丹的介紹，小曼成為趙教授創作劇本第一次粉墨登台的女主角，獲得廣大的成功，也讓她如願以償地受到電影演出的邀約。目的達成後，對趙教授第二次的戲約置之不理。小曼與立德有曖昧關係，此外，她也是個為達目的不擇手段的女孩。因不是本文主要討論的對象，僅在註腳中簡要說明。引文出處同上註，頁 201。

¹³¹同上註，頁 21。

民，建立一幅別於都市地圖、都市規劃所預期的城市景觀。走進一座城市才能真正看見城市，郭良蕙藉由李家文道出一個龐大秩序底下別有洞天的浮動性、游離性，而童真筆下的白丹則汲取來自現代都市的養分，重新建構她的自我意識。本文認為，六、七〇年代女作家書寫的都市想像，不僅停留在呈現萬惡之都的形象、或凸顯城鄉差距，而是表現出都市旺盛、充滿活力的發展所帶來的正面價值與力量。女作家筆下的都市導覽，除了以外來者的姿態行走在都市之外，亦不乏透過都市居住者的敘述視角忠實反映都市生活的作品。進一步來說，不同於男性作家站在傳統價值、本土意識和弱勢台灣鄉鎮的立場，都市的興起對女作家而言並不只是聳立的霸權或邪惡的他者，反倒是一個能夠以從容姿態優游的空間，如同一個進入城市散步的步行者，每一個轉角和岔路口都提供琳琅滿目的材料和風景供她們恣意探索與挖掘。女作家在書寫都市時以更好奇和包容的目光，接納差異、取代嘲諷和批判，用書寫代替步行，繪出截然不同的城市風貌。

小結

城市急遽的膨脹、發展，充滿奔放的活力與馳騁奔放的想像的同時，台灣文學也寫下成果輝煌的一頁，無論是六〇年代現代主義黃金時期或七〇年代鄉土文學運動，即便都市文學的論述尚未真正形成，但我們可以透過一些重要作家的小說作品窺見當時的都市面貌。白先勇在《孽子》中勾勒出的都市暗角，都市的繁華和喧囂包容與屏蔽在狹縫中求生存的孽子們，揭示繁華的都市在縫隙中所藏汙納垢的黑暗與罪惡。黃春明〈兩個油漆匠〉呈現出都市裡現代文明與人的壓迫感和不協調，以及都市對小人物的壓榨、冷漠和漠不關心，都市以獲取更多的利益為前提加速發展，不惜碾碎在其中賴以生存的生命溫度。陳映真的華盛頓大廈正象徵現代都市穩固而綿密的運轉，但其中的小小的上班族既不精緻也不光鮮亮麗，往往呈現出一種彷彿被整個世界所拋棄了的孤單。在既有的文學史和都市論述之中，當他們在描寫美援文化帶來台灣經濟起飛的現代化都市時，不免帶著嘲諷意味和負面批判，多將都市視為台灣本土的他者、外來者，使都市在文本中以負面形象現身，並以巨視宏觀的角度著眼進行批判。這樣的書寫特性，也連帶影響都市書寫的研究，並產生了研究上的盲點。在書寫都市或是論述都市文學的面向上，既有的論述都難以擺脫集結墮落、沉淪、罪惡、壓力、疏離等負面元素的

萬惡之都形象。

透過女作家書寫都市的觀察，我必須說明我並不認為女作家在都市轉型過程中無視都市之「惡」，只看到其光明美好的一面。在都市數度轉型的過程中，女作家筆下書寫城市的型態亦有其「負面」的描述，只是這些負面的描寫往往不來自於都市本身，而是在高速運轉的現代化過程中，人必須隨著都市發展的腳步與時俱進，中間所遺漏、無法妥善安置的細節。

《黃昏來臨時》中的李佳文看見在原有秩序運作底下橫生的枝節，覆寫她對呂家的認知，才是這個空間真實的樣貌。曾經眼裡只有純樸的鄉下女孩，進入都市後看見真正的黑暗，但郭良蕙並未讓這個故事演變成一個白與黑、純樸與骯髒對立，相互批判、抗衡的場面。家文並沒有因此而排拒、厭惡他們其中的任何一個人，只是忠實地觀察、陳述，以及接受他們之所以成為那個模樣的理由。家文透過進入呂家的經驗更加深刻地認識這個世界，這世界不會只有美好、單純的一面，就像城市不會只有規劃好的市街和美輪美奐的建物和風和日麗的公園，那些浮動在理想烏托邦之外，秩序與權力運作機制試圖掩蓋掉的醜陋和腐敗，才是真正的現實、真實的人生，唯有走進它、看見它，才能再現一座城市完整的面貌。而《車轆轳》中的白丹挖掘出與過去全然不同的自己，在這個城市裡，重新定義、詮釋了自己的價值。第一次到台北時，都市的炫目燈火對她來說是一個耀眼的東西，她的恐懼來自於對這「耀眼的東西」背後實質的未知。白丹的自剖，將她對都市的觀察、探索與對自我意識的摸索、建構連結起來，高不成低不就的學歷、既定的婚約和不確定的愛，以及看似被他人譜寫好的美好未來，就跟一團閃爍而模糊的光影般映射在都市的形象之上，在她的眼前曖昧搖晃。所以白丹意識到自己的恐懼。但隨著她從一個都市的外來者、觀光客，逐漸轉變成一個以台北為日常生活空間的新住民，她的腳步引領她發覺都市面貌，而這個過程亦是她自我挖掘的歷程。原先曖昧閃爍的光影日漸具象起來，白丹不再依據地圖上提供的標的物認識台北，也不再受制於他人訂立的規則將她的人生翻來覆去，她走進一座城市並且從容行走其中，她主動地賦予城市新的亮點，與此同時，也為自己創造出主體的意義。

在第二章中，我想說明的是：六、七〇年代女作家書寫的都市想像，不僅停留在呈現萬惡之都的形象、或凸顯城鄉差距，而是表現出都市旺盛、充滿活力的發展所帶來的正面價值與力量。女作家筆下的都市導覽，除了以外來者的姿態行走在都市之外，亦不乏透過都市居住者的敘述視角忠實反映都市生活的作品。進

一步來說，不同於男性作家站在傳統價值、本土意識和弱勢台灣鄉鎮的立場，都市的興起對女作家而言並不只是聳立的霸權或邪惡的他者，反倒是一個能夠以從容姿態優游的空間，如同一個進入城市散步的步行者，每一個轉角和岔路口都提供琳瑯滿目的材料和風景供她們恣意探索與挖掘。女作家在書寫都市時以更好奇和包容的目光，接納差異、取代嘲諷和批判，用書寫代替步行，繪出截然不同的城市風貌。



第三章 都市對女性社會及角色形象的衝突

前言

都市提供勞動力需求的環境條件，為婦女帶來傳統農業社會結構底下所欠缺的更多發展的空間，使她們有機會由家庭主婦成為職業婦女，走出「家」空間、走向「都市」空間。約莫自六〇年代中期，「職業婦女」這一角色在台灣社會中出現，成為一個被關注的議題。社會現象如何反映在文本之中？女作家如何書寫職業婦女相關的議題？則是在第三章「都市對女性社會及角色形象的衝突」之中想要呈現的主題。透過文本研讀的過程，本研究觀察六〇年代到八〇年代的女作家，對小說中女性人物的職業設定豐富而多元，例如童真小說《寂寞街頭》中東昌紡織廠的董事長（即廠長夫人）裘愛蓮、大律師司徒如雪、銀行行員鍾竹英，或孟瑤小說《驚蟄》中管理大廈的董昭、《滿城風絮》裡做舶來品生意的蘇珏，到了蕭颯的短篇小說集《日光夜景》、《二度蜜月》中的女性角色更是涵括教師、雜誌編輯、委託行老闆娘，以及和電影產業相關的導演、場記、編劇、演員……等，足見都市的興起亦促使女性身分從傳統框架下，出入於巷弄之間，以「家」為主要活動場域的家庭主婦，過渡向活躍於現代社會各式職業領域的現代職業婦女。她們在職場表現活躍出色的同時，又如何因應父權體制對女性在家庭角色扮演上約定俗成的壓迫呢？本文欲在這一章中，藉由女性主義的觀點來探討：女作家筆下各行各業的女性，在社會角色轉變的過渡中，面臨無法擺脫的傳統價值時，所呈現的不同面向。第一節「困境與突圍」先書爬女性在都市發展過程中由家空間過渡到都市空間的現象，接著以自由主義女性主義的觀點分析孟瑤《驚蟄》和《滿城風絮》。第二節則以「職業婦女及其母職」為主軸，藉西蒙·波娃的「母親」角色定義，分析童真小說《寂寞街頭》中的女性角色，最後援引基進派女性主義對於母職的討論，探討蕭颯短篇小說集《日光夜景》和《二度蜜月》中的女性角色。

第一節 困境與突圍

一、家空間到都市空間

戰後台灣社會產業結構的變遷，是「從農業到工業」為主要發展的方向¹³²。一九六〇年以前，台灣仍是典型的農業社會，產業結構以生產農產品的初級行業為主，職業結構則以農林工作人員為主。六〇年代開始，工業成長率的平均值達到百分之十四，七〇年代以降，十大建設帶動產業結構轉型，台灣逐步進入資本與技術密集的社會，創造大量且持續增加的就業機會，帶動高速的經濟發展，譬如一九六三年至一九八〇年間國民生產毛額平均年成長率就高達百分之十¹³³。台灣逐漸轉向工業社會的現象反映在女作家作品，如郭良蕙在《四月的旋律》(1963)中有一段從台北市去野柳郊遊的場景，往基隆的路上是一排排「正在冒煙的煙囪」，透過小說人物對話加以說明：「這一帶是工業區，很多華僑投資辦的。……台灣近年來工商業大有發展。」¹³⁴而童真小說《寂寞街頭》(1969)裡對「東昌紡織廠」的描寫，則更細緻地呈現工廠的內部運作：

紡織廠裏併條機上流瀉下來的成百條的併條像細細的山泉，而織布機上的白棉布則像疾奔著的瀑布。那些山泉與瀑布灌溉著項廠長夫婦的田莊，也灌溉著那裏一千多個工作人員的家園。汽車在公路邊的廠門口馳過，白晝裏只見圍牆內一排排鋸齒型的灰色廠房，黑夜裏則是一片白色的燈光。東昌紡織廠是台中市郊最大的一所紡織廠。¹³⁵

這段文字中，童真巧妙地以傳統農作具體相關的資源如：「山泉」、「瀑布」、「灌溉」、「田莊」等字詞，來比喻其實已取農業而代之的工業社會重要機具和資產：

¹³²「從統計數字來看，台灣農業人口從 1952 年的 52.4%，1960 年的 49.8%，逐年下降到 1989 年的 18.1%。隨著戰後台灣人口結構中農業人口的逐漸下降，我們也看到在台灣的國內生產淨額（Net Domestic Product, NDP）之中，農業部門所佔的比例江河日下，而工業部門生產力則穩定成長。在 1952 年農業部門與工業部門的比較，是 30.0%比 18.0%，但是，到了 1964 年，則農工兩部門平分秋色，成為 28.3%與 28.9%的對比。自 1963 年以降，工業部門就凌駕農業部門之上，凌夷至於 1980 年，農工部門之比例成為 9.2%和 44.7%。」詳見黃俊傑，〈戰後台灣的社會文化變遷：現象與解釋〉，收入《戰後台灣的轉型及其展望》（台北：國立台灣大學出版中心，2006），頁 2-3。

¹³³蔡勇美、章英華《台灣的都市社會》（台北：巨流，1997），頁 94。

¹³⁴郭良蕙，《四月的旋律》（台北：時報文化，1991），頁 325。（1963 台北長城初版）

¹³⁵童真，《童真自選集之五：寂寞街頭》（台北：文史哲，2005），頁 16。（1969 台北立志初版）

「併條機」、「織布機」、「公路」、「廠房」。不分晝夜運作的大型機台所「耕作」出來的，既是項廠長夫婦的日益累積的雄厚資本，亦是澆灌著台灣都市化、工業化迅速發展、整體經濟逐步起飛的養分。更具體的說，「東昌紡織廠」不僅僅養活廠內上千員工的家庭，它向外延伸內銷、外銷等貿易活動，除了需要大量的勞動人口增加就業機會之外，同時也反映當時國家建設在交通運輸系統方面日漸步上軌道的剪影：

現在是十點，從上午八點開始，他們不停地工作著，一包一包的棉紗、一匹一匹的棉布，就被包裹成這個樣子了。在十一月中旬，他們有一批貨要運往美國；在十月底以前，那批貨就非要出廠、裝上火車、運到基隆港口不可。他們廠裏的每一部分都為這件事忙著、趕著。事實上，這個工廠從年頭到年尾都在忙。白天、晚上，白天、晚上；外銷、內銷；永遠有應接不暇之勢。¹³⁶

除了前述工業化社會的工廠之外，都市化的發達也促進人口往都市集中。黃俊傑針對戰後台灣產業結構的轉變與經濟發展的現象，指出其所帶來的社會文化變遷現象，包括「都市化的快速發展、人口的成長與遷移、社會階層間流動的趨於活潑、教育的擴張以及婦女的興起」¹³⁷。其中人口的成長與遷移和台灣社會都市化的發展是相輔相成，而社會階層的流動、教育擴張和婦女的興起等現象，又都是集中在大都市裡發生。孟瑤小說《驚蟄》（1976）的情節發展以一幢八層樓的分層出租大廈為背景，它是一幢以房產生財、專事出租，提供清潔打掃服務、二樓西餐部、三樓中餐部等配套措施的「半旅館式」豪華大樓。老闆卜任帶著老婆住在頂樓，「原只是一名小公務員，娶了那個肥太太，太太家裏原是個小包工，這幾年搞建築的都發了財，弄了這個八層大廈，現在也稱得起是一名富翁。」¹³⁸七樓分成兩家，其中一戶是一個「破廚子，他姓曾，曾廚子，可是發了財，開好幾個大館子，好賭……娶了一個酒國之花，叫王玉枝，風騷第一。」¹³⁹六樓住著武打明星白大俠、四樓的B座C座D座則分租給外國人當短期住宅……，大廈的後

¹³⁶同上註，頁75。

¹³⁷詳見黃俊傑，〈戰後台灣的社會文化變遷：現象與解釋〉，收入《戰後台灣的轉型及其展望》（台北：國立台灣大學出版中心，2006），頁2-3。

¹³⁸孟瑤，《驚蟄》（台北市：時報文化，1976年），頁6。

¹³⁹同上註，頁7。

面還有幾乎成為大廈洗滌部的洗衣房和各式餐飲店。透過觀察承租住戶的職業種類，顯示出在六〇年代足以興起、致富的產業已異於傳統社會的單純而顯得多元而豐富，如炒房地產的卜任、拍電影的大俠或者從事服務業的廚師，印證了都市化高速運轉的氛圍底下，所帶動社會階層的流動性。而整幢大廈的管理者董昭——一個在工作上看似精明幹練的女人，同時也是老闆卜任的情婦——，則是一名已婚、與丈夫育有一子的職業婦女，也是我在《驚蟄》一書中主要探討的女性角色，細部的分析留待後續討論。在此，本文欲將焦點集中在都市環境與婦女興起之間的關聯性：都市提供勞動力需求的環境條件，著實為婦女帶來傳統農業社會結構底下所欠缺的更多發展的空間，使她們有機會由家庭主婦成為職業婦女，走出「家」空間、走向「都市」空間。這樣的轉變，可以由女性就業的統計數字比例看出端倪：「一九六〇年代，女性的勞動參與率約在百分之三十以下，一九七〇年代約百分之三十五，一九八〇年代約百分之四十。」¹⁴⁰女性投入勞動市場的比例雖遠不及男性，在職場的地位也往往居於底層，但女性勞動參與率隨時代變遷而逐漸增加的趨勢，間接說明這一現象與都市化進程密不可分的關聯性。

劉佩詩在研究《中國時報》「家庭版」沿革時指出：《中時》「家庭版」早期內容中很少提及職業婦女，在一九五七年幸福家庭時期的第十期中，才首次提到職業婦女，但內容則是教導女性若想成為職業婦女，需先改善的不良特質。

職業婦女的相關文章，在 1960 年代中起漸漸增多，論及女性在工作與家庭之間常面臨兩難。例如，在 1967 年 4 月 20 日起刊出以『女人與職業』為題的讀者徵稿，共計 60 篇。該主題徵稿的內容主要是以三大方面為主——一、從辦公室到廚房。二、職業婦女在工作方面所遭遇的愛情困擾。三、各種婦女職業生活的真實寫照。主要內容是環繞家庭與職業間關係。

141

報刊的徵稿內容反映出女性在六〇年代由廚房走向辦公室、由家空間過渡到都市空間的過程中所面臨的困境，而劉針對六〇年代「家庭版」的研究則指出：

¹⁴⁰王麗容，《婦女與社會政策》（台北：巨流，1995）。

¹⁴¹劉佩詩，《「家庭版」沿革及女性角色轉變——以《中國時報》為例（1959-2004）》（台北：政治大學新聞研究所碩士論文，2006），頁 133-134。

隨著女性的經濟獨立，對於婚姻關係的穩定必有影響，雖有意見認為外出工作的女性是基於自身的貪慕虛榮，更有一論是認為職業對於女性而言，在婚前是需要的，但在婚後因為家庭的建立，工作與家庭有所扞格之時，女性勢必就得因家庭而放棄事業。¹⁴²

劉的研究為本論文提供幾個方向，首先是「職業婦女」這一角色在台灣社會中出現，約莫自六〇年代中期為起始點成為一個被關注的議題。其次，當職業婦女變成一個議題時，社會大眾往往對女性婚後仍然外出工作的選擇抱持否定與批判的態度，且認為當不能兼顧家庭和工作時，女性仍應以家庭為重，捨棄掉職場上的身分。隨著台灣社會都市化的發展，婦女投入勞動市場，對台灣經濟發展帶來貢獻，都市生活的模式理應較傳統農村生活對待女性相對友善；而都市化使得女性在物質基礎與經濟能力的掌控，也較農業社會提供相對優渥的條件，然而，當來自外緣的環境因素獲得改善的同時，傳統的價值觀依舊牢不可破地運作在整個社會的內部結構之中，「應以家庭至上為唯一選擇」對女性的束縛和侷限沒有因為都市化帶來的社會結構轉變而有所鬆綁。

行文至此，我透過台灣社會產業結構的變遷，帶動社會階層的流動，使女性投入就業市場的社會背景，當「職業婦女」成為都市化時期女性所要扮演的角色，而整個社會內部根深柢固的傳統價值對女性帶來的網綁和衝突沒有伴隨社會進步的腳步同步前進，女作家在書寫時如何思考都市對女性社會及角色形象所帶來的衝突，又如何呈現？則是我在接下來的論述中所要探討的議題。

二、私領域與公領域之間的流動

進入文本分析前，我想先舉出女性主義對女性社會角色討論的相關的理論。女性主義理論發展至今的流派相當繁複，且每一流派都有其演變的歷史進程和各自關注的議題焦點，由於本論文的主題以六、七〇年代女性都市書寫為範疇，在這一章中所要討論的文本包括：孟瑤的《驚蟄》、《滿城風絮》，童真的《寂寞街頭》，以及蕭颯的短篇小說集《日光夜景》和《二度蜜月》中部分篇章，這些作品出版的年代，距離女性主義理論在台灣蓬勃發展和八〇年代中期以後方興未艾的婦女運動皆有時間上的距離，考量六、七〇年台灣社會背景，我所採用的觀點以第一波女性主義的主要概念，被視為一切女性主義流派起點的自由主義女性主

¹⁴²同上註，頁 132-133。

義 (Liberal Feminism) 和美國婦運史上最新穎、大膽的基進派女性主義 (Radical Feminism) 為主軸。在這一節中，我主要說明和援引的是自由主義女性主義，然而，自由主義女性主義對於「母職」(motherhood) 的討論，主要集中於女性如何在「家庭」和「事業」二者之間取得平衡點，但對於母親這個角色本身則少見深刻的討論，為補足自由主義女性主義在母親角色議題上的不足，我將在下一節中援引基進女性主義對母職的討論加以擴充我的論述觀點，以獲得更豐富的評述視角。接下來的段落，我先簡要說明自由主義女性主義的核心主張。

十七、十八世紀的女性主義將自由主義 (Liberalism) 的理念擴展到婦女以及性別關係的討論，由於當代女性主義理論都是以反響、批判傳統自由主義女性主義來定義自身，因此本文在進入女性主義思想的討論時，以傳統的自由主義女性主義作為起點。羅思瑪莉·佟恩 (Rosemarie Tong) 認為，這一派的主要訴求指出：

女性的卑屈處境係根植於社會習尚及法律制度的一連串壓迫之中，這一連串壓迫使得女性難以進入所謂公共領域，或即使能夠進入，也很難獲得成功。這派理論認為，由於社會錯以為女性「天生」在智力和體能上不如男性，女性因之被排除在學院、學會、公共論壇及商業市場之外。¹⁴³

她們強調，婦女是人 (human beings)，與男性一樣具有理性，婦女的性別是次要的屬性。從十八世紀的瑪麗·沃斯頓克拉夫特 (Mary Wollstonecraft, 1759-1797) 歷經十九世紀約翰·史都華·密爾 (John Stuart Mill, 1806-1873) 和哈莉葉·泰勒·密爾 (Harriet Taylor Mill, 1807-1858)，再到二十世紀的貝蒂·傅瑞丹 (Betty Friedan, 1921-2006)，將近兩百多年的演進之下，自由主義女性主義從批判傳統父權體制對女性的壓迫為起點，提倡男女應接受平等的教育，女性則應該獲得自我發展的機會，進一步鼓勵女性從婚姻與家庭的角色向外出走，為女性在傳統價值底下只能選擇妻子或母親的角色之外，提供走出家庭的私領域、走向社會公領域去爭取職業的可能性。

十八世紀的自由主義女性主義者瑪麗·沃斯頓克拉夫特，她所處的時代正逢歐洲工業資本主義力量興起，勞力由家庭之內或周圍附近開始流入公共的工作場

¹⁴³羅思瑪莉·佟恩 (Rosemarie Tong) 著，刁筱華譯，《女性主義思潮》(台北：時報文化，1996)，頁 2。

所，已婚的婦女失去從事生產勞動的機會，只能留在家中，形成女性經濟與社會地位由盛轉衰的時期。再加上社會習尚和法律制度的雙重壓迫下，女性只有成為妻子和母親的身分才具有存在價值，家庭和婚姻被塑造成女性最佳的選擇。沃氏本著自由主義的核心價值，在《女權辯》（*A Vindication of the Right of Woman*，1792）一書中強調：不論男人或女人皆具有理性。她對於盧梭（Jean-Jacques Rousseau）在《愛彌兒》（*Emile*）中將男女兩性塑造成「重理性的男人」及「重情感的女人」，所傳達的教育理念提出批評，認為只要給予女孩和男孩一樣的教育，她一樣能發展理性與道德秉賦，成為一個完整的人，能夠承擔自身發展與成長的責任。她強調：理性、獨立的女子更容易成為「善於體察的女兒」、「情深款款的姊妹」、「忠貞信實的妻子」乃至於「深明義理的母親」，而受過教育的女性能夠善理家庭，尤其能夠善待子女¹⁴⁴。沃斯頓克拉夫特的觀點期望女性能夠獲得「人」的位階，成為獨立自主的決策者（*autonomous decisionmakers*），認為女性必須從「男人的玩物」這樣的壓迫性角色中解放出來。但她特對女性受教育獲得成長的機會之後的期待，則仍然受限在家庭的私領域之中，認為女性必須為家庭服務，成為一個更稱職的妻子、母親，甚至是成為丈夫的得力助手。對於如何走向公領域，在政治和經濟和男性達到平等的位階？瑪麗·沃斯頓克拉夫特則較少論述。到了十九世紀，約翰·史都華·密爾和哈莉葉·泰勒·密爾則進一步指出：若想獲得兩性平等（*sexual equality*），除了賦予女性和男性相同的教育之外，還必須提供與男性相同的公民自由與經濟機會。不過密爾和泰勒二者的觀點，還是有些微的差異，尤其表現在對女性應進入婚姻和家庭或擁有自己事業的主張這個面向。密爾認為，即便女性得以擁有與男性相同的公民權與經濟機會，她們的職責則是要去「修飾、美化」生活，使得男人獲得具備知識的配偶，而非是對家庭生活提供「經濟上的支援」。換而言之，他堅信女性獲得解放之後，仍會以家庭為重，選擇婚姻與母職，而棄其他可能從事的職業不取，女人充實自己仍是為了男人。在「婦女參與勞動市場」的議題上，泰勒則與密爾產生歧異。首先，泰勒對當時的婚姻制度提出批評，認為夫妻關係猶如主人與奴隸的關係，婦女一旦進入婚姻則失去遷徙的自由、選擇職業的自由，以及擁有改善生活的機會。她認為倘能自己做主，「若干」女性可能選擇向外發展，而捨棄婚姻與母職這項「職業」。泰勒強調女性都應工作，單身的女性必須有經濟收入才有選擇不婚的機會，而已

¹⁴⁴羅思瑪莉·佟恩（Rosemarie Tong）著，刁筱華譯，《女性主義思潮》（台北：時報文化，1996），頁 25。

婚的女性則在擁有「對家庭經濟有貢獻」的信心後，不在經濟上受役於丈夫，婚姻才能成為平等的體制。密爾和泰勒從經濟機會平等的角度對當時的婚姻制度提出批判，亦對於女性在家庭和事業的重心調配提出不同的觀點，佟恩則指出雖然泰勒較密爾更接近女性主義精神，挑戰「男主外、女主內」劃分方式的家庭內分工（division of labor），但泰勒忽略了在事業與家庭必須兼顧的前提下，可能會使婦女疲於奔命，通常可以在不影響家庭生活之下從事家庭外的的工作女性，往往屬於擁有經濟優勢的特定族群。¹⁴⁵

接下來是貝蒂·傅瑞丹於 1963 年出版的《女性迷思》¹⁴⁶（*The Feminine Mystique*）也延續自由主義女性主義前輩的觀點，指出傳統父權社會透過大眾傳媒竭盡所能地塑造一個快樂的、幸福的家庭主婦形象，使女性認為唯有成為妻子與母親才能獲得滿足感，而將所有的心力投注在家庭與婚姻關係中，這就是所謂的「女性迷思」。然而沉重煩雜的家事，使她們耗盡了能量，這使受過教育的現代婦女陷入空虛、悲慘的境界，也使得女性在退去妻子與母親角色之後，發現竟尋找不到自我。所以，傅瑞丹鼓勵婦女必須走出家庭，將所受的教育發揮到工作上。佟恩對該書提出的批評——正如對前述泰勒和密爾——認為：即使對處境較為優渥的女性而言，要兼顧妻、母職與工作也不是那麼容易的，除非家庭「內」、「外」都能產生相當可觀的結構上的改變。¹⁴⁷所以，除了鼓勵女性向公領域流動之外，男性也應當要向家庭的私領域流動，如此一來夫妻雙方才能共同分擔家務及家庭生計。

這一個段落我陳述自由主義女性主義者的論點，來說明女性在私領域和公領域之間流動可能遭逢的困境和女性主義者對這困境所提出的主張，接下來我將以孟瑤小說中的女性角色為例，說明都市興起對女性社會角色形象帶來的衝突。

三、孟瑤小說中女性角色

孟瑤在六〇年代之後的作品，以「面對現實的人生寫真」¹⁴⁸作為觀察的觸角，書寫工商時代人人面臨調適的現實背景，並藉此挖掘台灣女性的困境和抉擇。本節所要討論的孟瑤作品都出版於七〇年代後期，分別是《驚蟄》（1976）和《滿

¹⁴⁵同上註，頁 35。

¹⁴⁶貝蒂·傅瑞丹（Betty Friedan）著，李令儀譯，《女性迷思：女性自覺大躍進》（台北：新自然主義，1995）。另，刁筱華譯作貝蒂·佛利丹，《女性神秘》。

¹⁴⁷羅思瑪莉·佟恩（Rosemarie Tong）著，刁筱華譯，《女性主義思潮》（台北：時報文化，1996），頁 38。

¹⁴⁸樊洛平，《當代台灣女性小說史論》（台北：台灣商務，2006），頁 110。

城風絮》(1977)。《驚蟄》是以喪父的于愚為敘事視角，描述他來到台北一幢大樓擔任「小僮」工作，在其中生活所經歷各式各色的人物。能夠住在飯店式管理的大樓，住客們多半有著穩定的經濟基礎，不過他們：

多半從泥地裏爬出來，被好運送上青雲，神情上都有些眩眩然，所謂眩眩然，就是不穩定；不穩定就是根基不深厚，這是因為過去與眼前的差距所造成心理上的不平衡，曾廚子、王木匠、潘焊工、卜任、一鵬，甚至於于愚……假若社會是由這些份子為主流，而過去的中產階級消沒了，這情況是可憂的。¹⁴⁹

孟瑤在書寫住在大樓裡的人們時，充分表現她對產業轉型時期社會階層流動的觀察，也透過小說中的人物表達她的憂思。文本中不乏對現代化都市的批判與物質慾望的批評，「工商業社會是培養物質欲望的溫床，而物質欲望又是為社會挖掘陷阱的兇手。每個人不小心都有掉下去的可能。」¹⁵⁰而本文所要探討《驚蟄》中的董昭，也是迂迴徘徊在這陷阱內外，曾經失足又奮力掙脫的女性角色。

隔年出版的《滿城風絮》，在情節分成兩條敘事主線：一是以應徵家庭管理的杜景柔為敘述視角，描述自大陸遷台的中年夫妻英伯元和瑗瑗與下一代關係的家庭故事。另一條主線則是以唐棣和蘇珏為中心，敘述剛踏進台北的南部青年唐棣，因母親驟逝頓時迷失方向，天方夜譚似地投入時髦又有錢的女子蘇珏溫柔鄉後，步步走向花花世界，成為出賣外貌交換金錢的愛情騙子。這兩條敘事主線交會於瑗瑗和唐棣偶然又意外的一夜情——瑗瑗因丈夫伯元工作繁忙，媳婦又不肯讓她抱孫子而備感寂寞。唐棣則是對蘇珏付出真情得不到回應，又因自己迅速墮落的玩世不恭而深感迷茫——之後，唐棣是後悔的，他「看得出瑗瑗的沉醉——只喝了一口酒就泥醉如此，只有從沒有動過酒的孩子才會這樣！為了拒絕繼續犯罪，他必須狠下絕情。」¹⁵¹就在瑗瑗想方設法總算與唐棣聯繫上，卻被唐棣一記當頭棒喝：「你像我媽一樣老！」……接著碰的一聲關上房門¹⁵²。而後的某天夜裡，瑗瑗在伯元的枕邊割腕自殺了。原先看似幸福美滿的家庭，竟然因為不堪應付工商業都市的崛起所帶來的種種疏離而破碎，在《滿城風絮》的情節發展過程

¹⁴⁹同上註，頁 56。

¹⁵⁰孟瑤，《驚蟄》(台北市：時報文化，1976)，頁 174。

¹⁵¹孟瑤，《滿城風絮》(台北：純文學，1977)，頁 216。

¹⁵²同上註，頁 217。

中，都市化的現象似乎沒有對人們的現實生活帶來正面的助益，反而引誘人們步步走向迷惑和滅亡，對於孟瑤書寫本書的意旨，樊洛平認為：

孟瑤是懷著滿城風絮般的憂思來寫這部小說的，一方面她慨嘆於工商業社會的複雜驚險，世態炎涼……面對現實社會無可阻擋的變動步伐，孟瑤在為那些曾經空茫、迷失、沉陷、掙扎、突圍的各色人物寫真畫像的同時，也以淡淡的憂傷，含蓄細膩的筆調，紀錄了傳統美德、文人風尚在工商時代的失落過程。¹⁵³

樊的評論中肯地指出《滿城風絮》所設定的悲劇基調，和傳統價值、家庭婚姻、道德觀念在現代社會逐漸褪色的失落。他同情伯元不得不為謀生而疲於奔命、瑗瑗只能待在家裡懷念往日的閒情逸致，連享受含飴弄孫的天倫之樂都得不到子輩允可，還被兒媳又清指責不夠資格生在今天這個工商社會裡……，在在忠實地反映孟瑤對台灣社會在都市化加速發展時期，所抱存一絲質疑和憂心的態度：

現在的人不是伺候一部大機器，就是在大機器裏。伺候大機器不能散神，一散神不是手就是頭被捲了進去；若根本是大機器的一部份那就更慘，因為只有跟在一起，匆忙地轉、轉、轉……自由在哪裏？閒情又在哪裏？更多的人擠公車上班下班，於是忙碌變成了生活的目的而不是手段了。真是喧賓奪主！如今，自己混得有一部車，神氣多了，其實也是五十步與百步，上下班時永遠陷在車陣裏，在進退維谷中弄得筋疲力盡。這樣的生活，妻子豈能不被冷落？這不是他的錯。他無力去抓回一個時代。¹⁵⁴

這是伯元在現實底下發出幽微的呼救，時代的推進似乎沒有為大陸遷台的伯元一家帶來與時俱進的救贖，但隨著小說情節發展到最後，才會清楚看見人和人的關係並未只是一步一步走向凋零，反倒能在絕處逢生，產生新的變化與轉折。小說的結尾，瑗瑗的後事處理完之後，杜景柔在伯元身上看見她所渴慕的家庭的模樣，懷著愛慕的情愫決意留在原先的雇主伯元身邊與之相互扶持；而看似墮落的唐棣也在蘇珏的幫助下重新認真思考人生的意義決心改過遷善，積極向上還獲得出國

¹⁵³樊洛平，《當代台灣女性小說史論》（台北：台灣商務，2006），頁112。

¹⁵⁴孟瑤，《滿城風絮》（台北：純文學，1977），頁203。

進修的許可證。也許帶著缺憾不盡如人意的美滿，才是小說裡更貼近現實人生的真實，由這個角度看來，《滿城風絮》的故事本身其實並不似樊洛平所解讀得那麼悲觀。

樊洛平在為孟瑤作品分期時，認為一直要到進入八〇年代以後，孟瑤筆下的女性形象才開始發生變化，她們多是處在生命的自為型態的形象：

強烈的女性意識，獨立的人格力量和成就事業的能力，構成她們性格的核心。與作者過去那些生活在五〇年代農業社會裡的女性形象不同的是，如今的現代女性多了一份闖蕩工商業社會的歷練，也多了一份全方位搏擊生活的人生甘苦。……事業女性在時代變遷中，面臨著人生角色的全面定位。對於她們而言，女人不僅要做人，做女人，還要做女強人，否則就無法在社會疆場打拼天下，這使得女強人成為工商時代的一道獨特風景。¹⁵⁵

樊以八〇年代出版的《一心大廈》（1982）等作品為例，說明孟瑤的女性意識與五〇年代的不同表現。本文同意樊的部分觀點，即前述小說情節所反映的時代意義，然而，我認為這兩部出版在七〇年代後期小說，其中的女性角色在孟瑤小說中所代表的意義，恰巧呈現女作家面臨台灣社會都市化的刺激，對於女性生命抉擇如何在時代變遷的氣氛中受到困頓、最終突圍，所經歷的思考與辯證。女性要從農業社會的女性形象轉型到工商業社會幹練、強悍的女強人，在都市轉型時期，究竟該扮演職業婦女還是家庭主婦？這中間的平衡與拉扯所產生的矛盾已經在孟瑤這一時期的小說中發展進行對話。《驚蟄》中的董昭，以及在《滿城風絮》中可分作兩組對照的女性形象：年輕的一組是擔任家庭管理的杜景柔跟她已婚的友人小林。另一組是較為年長的瑗瑗和蘇珏，瑗瑗是完全只有家庭生活的女人，而蘇珏則是一個在商場上打滾的女人。她們恰好處於農業社會和工商業社會之間的過渡時期，她們不是在一個新時代降臨時，即能輕鬆褪去圍裙、放下鍋鏟，從原先的家庭角色定位，輕鬆穿上時髦女子的套裝走向都市當起女強人。這些女性角色的困頓與掙扎，以致最終突圍、作出抉擇的層層面向，自由主義的女性主義提供本文切入的視角。

密爾和泰勒對於賦予女性經濟機會的訴求，尤其是泰勒強調女性的經濟收入

¹⁵⁵樊洛平，《當代台灣女性小說史論》（台北：台灣商務，2006），頁114。

使已婚婦女擁有「對家庭經濟有貢獻」的信心這個觀點，可以作為本文分析《驚蟄》中最主要女性角色董昭的論點。董昭是一個已婚、育有一子的職業婦女。擔任這一幢提供半旅館式服務的大樓管理者，董事長把管理住戶和工作人員的大權交給她，在工作表現得精明幹練的她，也是老闆卜任的情婦。董昭的丈夫胡茂在報館工作，兒子有婆婆幫忙帶，但她婚姻生活並不快樂，因為「胡茂從一結婚開始，就認為妻子是永遠屬於他的了，放在一邊，就好像買回的一樣玩藝兒，放在桌上，直到塵封都不再一顧。」¹⁵⁶在丈夫身邊得不到溫柔慰藉的董昭，寂寞地渴望一雙幫她握牢掌舵的雙手，這雙手來自她的老闆，也是外遇對象卜任。他可以給她在物質慾望上的虛榮和照料：「她不能忘記當卜任第一次用豪華的私家車接她上班，她不僅只感覺受到保護，而且也曾為別人的這點豪富而矜驕起來；她也不能忘記，當卜任把她帶到圓山飯店去吃飯，既暗自慶幸穿了高跟鞋，又得意於自己的服飾不算太壞……」¹⁵⁷她的情感上總在對卜任的依賴和自己原先擁有的完整家庭間拉鋸著。也許因為外遇對象即是工作上的上司，董昭的矛盾心情同時也與她自己的生命抉擇緊緊交纏，她的心境不斷地在職業婦女或家庭主婦二者中孰優孰劣之間擺盪。她一方面為自己的職務和能幹感到驕傲，大廈整個行政與財政都在她手裏，每月多少收入、開銷、盈餘，只有她瞭如指掌，但她不免也在某些時刻落入傅瑞丹所謂的「女性迷思」之中，董昭不免為傳統父權社會所塑造快樂、幸福的家庭主婦形象感到困惑，在奔波忙碌的生活裡面欣羨起家庭主婦：

公車雖然已過擁擠的高潮，却依然擁擠，她的心裏忽然多麼羨慕那些可以在自由時間起床，悠閒地提著菜籃上街，然後悠閒地度過一天的「家庭主婦」，她就沒有這種福氣；接著她又想，她們的丈夫也許就是一般的公務員，或者家裏丟不開，或者做妻子的根本沒有工作能力，便不得不苦熬下去。¹⁵⁸

雖然她羨慕著家庭主婦，但卻信不過自己能忍受那清苦的生活。董昭在一次和卜任遊完野柳，回家後情緒激動和丈夫胡茂的口角中衝口說出「離婚」二字，隨即興高采烈帶著期待去找卜任分享快樂，但他的腦子裡從來沒有給她一個長期地位

¹⁵⁶同上註，頁 11。

¹⁵⁷同上註，頁 168。

¹⁵⁸同上註，頁 10。

的打算，給她兜頭一盆冷水後便薄情地轉身而去。羞愧得無地自容又進退維谷的董昭失蹤了幾天，回家之後告訴胡茂今後不出外工作，她將過著沉醉在成為妻子與母親獲得的滿足感之中，把所有的心力投注在家庭與婚姻關係，她決定要一心一意在家裡帶孩子。但正如佛瑞丹所指出的：沉重煩雜的家事將使受過教育的現代婦女耗盡能量、陷入空虛悲慘的境界而失去自我。後來的董昭每天「早上，她也悠悠閒閒地提著菜籃子去買菜，這曾是她羨慕過的生活，現在她有了，拿著有限的一點錢去菜市，並不會痛苦，她是多麼厭惡著自己的虛榮，就是它，才使得自己的靈魂墮入了十八層地獄的。」¹⁵⁹看似精明幹練的董昭，在被虛榮心蒙蔽後想逃離原有的婚姻枷鎖，卻在認清外遇本質的現實之後回歸家庭，但她並沒有真正滿足於她原本妄想輕鬆而又優閒的家庭主婦生活，而是日漸失去了生命力，「黯淡了，憂愁了，憔悴了，而且沒精打采。」¹⁶⁰這是卜任再見到董昭的改變，他要求她再回到工作崗位上，他對董昭說：「你不應該只提一個菜籃子，買買菜，管管家而已；你知道麼？你的才能還不只管理一座大廈！」¹⁶¹董昭拒絕了，她決意從此以後將買菜治家以外的一切予以封閉，藉以懲罰自己、折磨自己、虐待自己。行文至此，可以看出孟瑤所要譴責的是工商業社會裡的物質欲望和陷阱，掉入陷阱的董昭最後以回歸家庭、剝奪她發揮才能的舞台作為一種「自我懲罰」。但當成為「家庭主婦」是一種懲罰的時候，孟瑤小說中對女性角色扮演的抉擇則隱隱浮現出輪廓。而在隔年出版的《滿城風絮》中兩組對照的女性形象，則更清楚地顯現孟瑤對女性角色從困境中突圍的反映。

首先是年輕的一組女性角色對照，即杜景柔和她的朋友小林，她們對於女性在面臨家庭或職業的選擇上，比較傾向早期自由主義女性主義者瑪麗·沃斯頓克拉夫特的主張。杜景柔在父親過世、繼母改嫁後徹底孤身一人，為了配合在大學夜間部的學業，她選擇到伯元家中應徵家庭管理的職務，做女主人瑗瑗不會做的家務，不外乎洗衣煮飯的工作。原先覺得假若做了妻子或母親，總得照顧家人三頓飯是女人不可少的本事，比如說「涼拌黃瓜要先醃一下才入味，把雞先用水燙一燙，燒出來的湯才一清見底，炒菜要大火快炒，紅燒要慢火細煨」¹⁶²……，竟然變成一項謀生的工具，而原先為自己前途所設想好的打算反倒派不上用場，讓

¹⁵⁹同上註，頁 182。

¹⁶⁰同上註，頁 184。

¹⁶¹同上註，頁 185。

¹⁶²孟瑤，《滿城風絮》（台北：純文學，1977），頁 13。

她不禁感慨「人對自己是作不了什麼主的。」¹⁶³ 她的好友小林嫁給小岳，「一個搞進出口生意的，很精明的商人。賺了一點錢，婚後很快生了一個兒子，日子過得幸福，住在一座大廈裡，有三房一廳。」¹⁶⁴杜景柔和小林經常出現對彼此生活狀態感到欣羨的對話：

「自己領了薪水製新裝？」帶一絲欣羨之色：「還是自己養自己好！」

「是女主人送的！」景柔說：「女人當然還是嫁人好！我是因為嫁不掉！」

「有什麼好？眼巴巴看著小岳去玩女人，我一點辦法也沒有。」……

「不承認也該面對現實，男人耗得起，女人可是耗不起啊！」小林說：「女人好歹還是嫁人好！」

「方才你還說女人還是自己養自己得好！多矛盾！」¹⁶⁵

就像她們自身也感到矛盾，女人究竟該以婚姻為最終依歸還是自食其力的生活呢？小林總羨慕杜景柔，她認為：「像我這樣，已經和社會脫了節，想自己混混飯吃也不是容易的了。看來這一輩子是依賴丈夫定了，這口受氣飯還得吃下去。」¹⁶⁶而原生家庭凋零、孤身一人的杜景柔心裡則是想望天倫之樂的，她並非沒有追求者，她對學問和獨立生活的追求，只是因為沒有遇到真心愛的人，她當然也曾設想：「假若像小林那樣的機會，是不是也乖乖地作了家庭主婦？假若真有所愛，那是甘心的。只為自己沒有停下來的幸福，便只好向前。」¹⁶⁷她任職家庭管理的工作，漸漸對像伯元這樣肯施予且能依靠的男人產生情愫。瑗瑗自殺前曾暗示伯元是呆頭鵝，杜景柔明白這是瑗瑗希望她照顧和陪伴在伯元身邊。雖然景柔始終覺得女人是弱者，需要攀附像伯元這樣的喬木，但她沒有為了步入婚姻，接受小林介紹的對象或一直追求她的大學同學的求婚，而是選擇留在伯元身邊，而且決定永遠等下去。杜景柔並非像自己說的那樣作不了主，只是她終究如瑪麗·沃斯頓克拉夫特的觀點，作為一個受過教育的女性，她終究還是以成為「善於體察的女兒」、「情深款款的姊妹」、「忠貞信實的妻子」乃至於「深明義理的母親」，這樣的價值觀為依歸。杜景柔的這一特質，可以由她對瑗瑗和又清的批評中窺見一

¹⁶³同上註。

¹⁶⁴同上註，頁4。

¹⁶⁵同上註，頁39-40。

¹⁶⁶同上註，頁155。

¹⁶⁷同上註，頁14。

二。

英伯元的家之所以需要杜景柔擔任家庭管理的職務，是因為「瑗瑗不善理家，女傭每不能安於位，這是百忙中的工作以外，又多出一個困擾。」¹⁶⁸孟瑤透過杜景柔的敘事角度指出這個家庭裡存在的問題：瑗瑗的角色和舊時代緊緊交纏著，她總是遙想北平的生活、年輕時追逐在伯元身後那樣無憂無慮又清純的戀愛；進入婚姻家庭後，雖有女主人之名，因為怕髒從不下廚房也不會做家務；轉換到奶奶的身分，也無法勝任照料孫子的工作，孩子到她手裡總是哭。伯元對她百般呵護，使瑗瑗一直像是還在北平時跟在年輕的他身後那個不需要長大的小女孩。正如樊洛平所言：「《滿城風絮》中那個頗具閒情逸致的瑗瑗，總是活在過去的世界裡，沒有人生計畫與防範能力，很快在工商業社會的現實面前敗下陣來。」¹⁶⁹而和瑗瑗完全相反的，媳婦又清則是「愛極了今天這個工商業社會，積極、求進，在生存行列中，無能的被擠下來，雖然殘忍，卻再公平不過。有時，她甚至於覺得，在百忙中擠公車來去，都有樂趣在。」¹⁷⁰所以在她的眼裡，婆婆是沒有資格生存在現代社會裡的，又清「討厭瑗瑗還沉湎在三十年前的生活裏，那樣悠閒、沒有效率、沒有競爭。」¹⁷¹而杜景柔對於這二者都無法完全認同，她覺得：「四十多歲的瑗瑗為什麼還是個孩子？伯元守著她，就像擔心蹣跚的幼童會落到前面的井裡去。……又清真不可愛，這女人卻正是放在今天工商業社會中最調和的一抹顏色。」¹⁷²景柔的價值觀也許正如密爾的看法，認為女性的職責是要去「修飾、美化」生活，受過教育的女性應該更能夠善理家庭、善待子女，而非是對家庭生活提供「經濟上的支援」，也就是說：女人獨立、具有理性思考，甚至進一步獲得經濟能力，這樣充實自己仍是為了男人。這一特性，在蘇珏的身上也能看見。

蘇珏是「一個有才華、叛逆而且反常的女人。才華是先天的，叛逆的性格由環境逼出來，因為她大膽不苟流俗，所以看起來很反常。」¹⁷³她原先是個富商的女兒，父親經商失敗後病逝，原先與她訂婚的對象首先背棄她追求到另一個富家女。於是她不再有少女的心情仰望一個終身，帶著想報復男人的心態不談感情遊

¹⁶⁸同上註，頁 1。

¹⁶⁹樊洛平，《當代台灣女性小說史論》（台北：台灣商務，2006），頁 113。

¹⁷⁰孟瑤，《滿城風絮》（台北：純文學，1977），頁 117。

¹⁷¹同上註。

¹⁷²同上註，頁 57。

¹⁷³同上註，頁 59。

戲人間。她天生的才華幫助她做舶來品生意大發利市重新找回財富：

她發財，是因為她了解富人的心理，只為她也曾是富人。花錢的理由只為滿足虛榮心與優越感。她並不覺得蘋果比香蕉好吃，但她絕不屑於吃香蕉。就這樣，她做了一名以「歐洲貨」相號召的成功商人。兒時她曾與父親去香港玩過，識得了歐洲貨的身分。那時台灣還是美貨的天下。她看出台灣越來越闊，便大膽地作了嘗試，一試便成功。¹⁷⁴

她的眼光和見識使她擁有超越的成就，美貌與財富兼具使蘇珏堪稱新時代女性中的佼佼者，雖然作為年紀較長的對照，蘇珏的表現和瑗瑗小家碧玉的形象是截然不同的類型，可她們相同的是人生的轉折都因唐棣而發生，不同的是瑗瑗付出了生命，而蘇珏卻宛若獲得重生：

為他，幾乎重新檢討了生活方式。報復的心情該收起了，人生態度該重作安排。該嫁個人，該有個家，該把這載重而奔馳的車交給心愛的男人來駕駛，自己抱著孩子坐在他旁邊，頂多提醒一下路途的坎坷。……也許沒有任何理由，只為唐棣無意間闖入她的心底，喚醒了沉睡的愛情，才從而發現，有它，人才是人；以前只是一個輪廓，有它才勾繪五官，才予以生命，才安置靈魂。過去呢？行屍而已。¹⁷⁵

蘇珏原先準備放棄事業、成全愛情，與往昔報復男人、遊戲人間的想法有一百八十度的大轉變，她著手收拾名下的事業。但在唐棣重新振作、準備出國深造之後，蘇珏決定陪同心愛的男人一起，同時將自己的商務轉移到美國去，她不只想做名好妻子，還想做一名能幹的好妻子，「這樣不僅愛丈夫，還可以幫助丈夫。」¹⁷⁶最後她既保有獨立的事業，又獲得她原先意想不到的愛情與幸福。《滿城風絮》在情節上敘事的主線以英伯元和瑗瑗看似和樂幸福的家庭為起點，最後在蘇珏送唐棣出國留學隨後前往的場景告終。原先看似小說主線的女性角色瑗瑗，是在丈夫百般呵護下不事家務的家庭主婦，如同溫室的花朵般柔弱又天真，她卻在情節發

¹⁷⁴同上註，頁 60。

¹⁷⁵同上註，頁 179。

¹⁷⁶同上註，頁 257。

展中途即受到外在誘惑禁不起考驗後香消玉殞。看似打滾在商場、情感上遊戲人間間的蘇珏，則在情節推進之後心境數度流轉，反而更加明確地清楚掌握自己所要扮演的角色——她要轉移她的事業到美國，與此同時，她也要把握住她的婚姻。瑗瑗的死，或許正暗示一個屬於舊時代、只能在家庭的保護傘下仰賴丈夫而生存的婦女的死亡。隨著都市發展、工商業興起，一個全新的時代降臨，年輕的杜景柔具備比瑗瑗更加優勢足以成功扮演家庭主婦的條件，她善於理家、更善於烹飪，即便在思想上仍保守地覺得女性終究是個弱者，但也不因此盲目投入為她準備好的婚姻，最後她決定以陪伴的方式留在英伯元的身邊，終究是如同沃斯頓克拉夫特所期望的，女性已然獲得「人」的位階，成為獨立自主的決策者，從「男人的玩物」這樣的壓迫性角色中解放出來，充分表現一個新時代的女性為自己作主的能動性。而在角色的個性和職業設定上最為出色的蘇珏，則表現一個女人在遇到所愛時除奮不顧身地投入情感之外，還能保持理智和鎮定，在擁有自己獨立事業的同時，還要扮演能幹妻子的角色，孟瑤在《滿城風絮》中所創造女性角色，本非純然幹練、強悍的女強人，而是經歷一番浮沉和掙扎最終突圍為自己找到一個更加明確的定位與自我認同的女性角色。

第二節 職業婦女及其母職

一、童真小說中的女性角色

童真的小說《寂寞街頭》於一九六九年初版，小說發生的背景設定在六〇年代末期工業化高度發展的台中。這本書被視為是一本探討親子關係及社會傳統價值的作品，「童真在這本小說中想要傳達的是『學歷並非一切』的觀念，考大學並非人生的全部。」¹⁷⁷這個論點所切入的著眼點是以主要敘事對象汪幼誠為視角。幼誠在大學聯考中屢戰屢敗，面對身為知名律師且獨力撫養三個孩子的母親司徒如雪，總無法達成期待而備感挫敗，他雖不愛唸書但願意自食其力到東昌紡織廠擔任打包工人。東昌紡織廠的廠長項子琳擁有成功的事業，以及在背後為工廠出資的華僑富商的獨生女裘愛蓮，「幼誠知道母親是東昌紡織廠的常年法律顧問兼裘愛蓮個人的法律顧問，而且是少數能跟裘愛蓮平等相處的友人之一；裘愛蓮是財富上的女傑，而母親是才幹上的女傑。在天秤上，兩人是無分重輕的。」¹⁷⁸小

¹⁷⁷詹馨怡，《童真小說研究》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班論文，2011），頁99。

¹⁷⁸童真，《童真自選集之五：寂寞街頭》（台北市：文史哲，2005年），頁16。

說情節發展的主線以幼誠與母親親子關係的失衡和衝突為主線，在空間場景上大量著墨東昌紡織廠的環境和運作經營，呈現六〇年代產業轉型取農業而代之的工業社會剪影。幼誠在和母親司徒如雪無法達成協議之後脫離家庭，小說的最後他真正實現自己的理想——和朋友合開一家小小的鐵工廠，但他始終無法得到母親的諒解。除了前文工廠運作所反映的時代氛圍之外，童真在《寂寞街頭》中所塑造的女性角色形象是本文接下來所要討論的對象：包括男主角的母親司徒如雪、東昌紡織廠背後金主裘愛蓮，還有一位主要的女性角色鍾竹英。鍾竹英是有學問又漂亮在銀行工作的未婚女性，她也是幼誠能夠完成理想開工廠的主要資助者和推手。她和東昌紡織的項子琳廠長曾有過一段情，也維持外遇關係，最後鍾竹英決定離開而結束了這段關係。

現有的論述在探討司徒如雪這一角色塑造時，將她放置在童真小說筆下母親形象的討論中，認為童真小說中的母親形象和五四時期的母親大不相同，她不再是受苦難者和弱者，也不是孩子理想中的母親，她們不再是溫柔、包容的樣貌，也不是孩子的救贖者：

男主角汪幼誠的母親司徒如雪，就是其中最鮮明的母親角色。在書中，幼誠的父親早逝，因此司徒如雪母代父職，獨立撫養三個小孩，而因為司徒如雪的職業是律師，並且頗有名氣，由於母親在職業上及專業上的優勢，她的三個孩子不但沒有因為失去父親而使生活陷入困境，反而可以住在獨棟的高級洋房中，過著頗為優渥的生活。¹⁷⁹

詹馨怡肯定了司徒如雪事業上的成功，也指出由於身為一個寡婦，辛苦撫養三個小孩，身世背景使得司徒如雪以強勢的、犀利的，對子女的態度特別嚴格的母親形象現身在文本中，因為「對司徒如雪來說，母親的身分對她是一種責任，更是一種壓抑。」¹⁸⁰詹對司徒如雪的評論雖可謂中肯，但她僅由幼誠的立足點出發，將視角侷限在傳統價值母親應該具備受難者、弱者、包容、溫柔的形象，而欠缺對司徒如雪何以成為這樣一個母親的考量。西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）在談論「母親」角色時指出「母親對小孩的態度，完全決定於母親的處境以及她

¹⁷⁹詹馨怡，《童真小說研究》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班論文，2011），頁120。

¹⁸⁰同上註，頁124。

對此處境的反應。」¹⁸¹而「母親和子女的關係，建立於母親的整個生活之上；她和丈夫的關係、她的過去、她的職業以及她對自己的看法，在在都能決定她對子女的態度。」¹⁸²這提醒我們應當將視角拉回到母親本身去看待擔任母親角色的這位女性，她自己所處的狀態與生活的總和，用波娃的觀點來討論司徒如雪的女性角色，會更加恰當。

母親坐在大書桌、保險箱、檔案櫃與放著六法全書、判例、解釋的書櫥之間。她總穿著重重的深色旗袍。大家都稱她為司徒律師，而且都公認她是最能維護正義、為當事人爭取權益的律師。在這個位居全省第二的大都市裏，她憑著她的智慧、學識與口才，擊敗了許多男性，成為律師中的錚錚者。¹⁸³

這是幼誠眼裡看見的母親，在家裡她佔據的空間不是廚房，而是書房。她的書房是她智慧和學識的累積，卻不只是由書櫥堆疊出的堡壘，而是化作為她穿戴身上的鎧甲，陪她衝出家庭領域的範疇，打入傳統社會分工以男性為主的法律界。「在那裏，她如一個傑出的鬪牛士，用睿智、沉著與利劍，把對方擊倒，讓勝利屬於自己。每一次勝利總使她感到驕傲以及那份不負當事人重託的欣慰。」¹⁸⁴而司徒如雪在職業上的表現，也使得她在成為傑出女性的表率，在勝利之後獲得廣大的喝采，記者蜂擁而至要為她來做「專訪」，好在「三八」婦女節那天讓人們知道有這麼一位傑出的女性，她因不想出鋒頭而擺擺手拒絕了……

記者又匆匆地追上來，向她提出這麼一個問題：「司徒律師，妳是否可以告訴我，妳最初是抱著怎麼樣的一種理想來獻身於這一事業的？」

司徒律師扶著墨鏡，向這位年輕的女記者仔細地看看，然後又慈藹地笑了。

「年輕的朋友，我的回答可能會使妳失望。我當初幾乎沒有什麼理想，我做律師，只是為了我的幾個孩子。」

¹⁸¹西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）著，《第二性》（第二卷：處境），楊美惠譯，台北市：志文，1992，頁 115。

¹⁸²同上註，頁 129。

¹⁸³童真，《童真自選集之五：寂寞街頭》（台北市：文史哲，2005 年），頁 6。

¹⁸⁴同上註，頁 349。

「孩子？」那個還未結婚的女孩感到驚奇了。

「是的，家和孩子們。」¹⁸⁵

至此，司徒如雪所展現的好強形象，浮現出具體的答案。她強烈的自尊心支持她十二、三年歲月中的孤軍奮鬥，她寧可一直獨自攀爬寡居生活裡的煎熬，也不願停下來歇一歇。她當然無法成為五四時期弱勢而受難、無條件包容的母親，她的處境不容許如此。她之所以成為一個鬥士，由廚房轉戰書房，用她的知識和能力走出家空間、闖入都市空間裡開疆闢土，為的就是以她的經濟資本和社會資本守護住她的家園。而能夠真正理解她的卻不是她的孩子，也非相當熟稔的朋友，而是鍾竹英，鍾對幼誠說起司徒如雪：「她不是一個只要職業不要家庭的女人，她是因為重視家庭才從事職業的。她是一個好母親！」¹⁸⁶童真透過鍾竹英的話語，肯定司徒如雪在職場與家庭之間的權衡制宜，並且為「好母親」的定義重新下了一個註腳。

在分析鍾竹英這一角色時，詹馨怡對她的討論安排在〈獨身、失婚女性與第三者〉的章節，將她視為一個勇於付出感情，但因世俗眼光而放棄的第三者¹⁸⁷。由於年過三十卻還未婚的緣故，鍾竹英在小說中是以「老處女」的姿態登場的，但她是一個既有學問、又很漂亮而且待人和藹的女性，在銀行工作。司徒如雪知道她和項子琳年輕時的戀愛，也曾經出席項子琳出國唸書前和鍾竹英簡單到只有家人的訂婚宴，只是：

大家全沒想到後來鍾竹英遭逢到的最嚴重的事故竟是他給予她的，而鍾竹英竟又婉拒了她以律師的立場寫信去譴責他。在許多事情上一向都願奪取勝利的她看來，開始認為鍾竹英的這種無言的容忍乃是懦弱；而以後，她

¹⁸⁵同上註，頁 350。

¹⁸⁶同上註，頁 73。

¹⁸⁷詹馨怡認為：鍾竹英勇於面對自己的情感，在與項廠長有著秘密戀情的同時，也因為長期與男主角幼誠來往，不但幼誠對她產生了情愫，她也愛上了幼誠。但是她對於自己同時愛上兩個異性並沒有特別的罪惡感，反而坦然接受自己的感情。不過這兩段戀情都是不為世人所容的，與項廠長的外遇本就不是正常的戀情；而她大幼誠十來歲，男大女小，歲數又差這麼多，這樣的戀情更不可能被接受。竹英雖然可以勇於面對自己的感情，她仍然無法無視於世俗的眼光與社會的規範，所以她只能選擇結束一切，放棄這兩段感情，到外地重新開始自己的生活。……童真的外遇書寫，並沒有轟轟烈烈的激情，更沒有不顧一切的反抗，雖然無法抵抗感情的誘惑，但是面對於世俗的規則與眾人的眼光，也只能選擇放棄。也許就是因為這樣「高道德標準」的寫法，讓童真的小說少了話題性，但也「安全」許多，不致被打上「禁書」的標籤。詳見：詹馨怡，《童真小說研究》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班論文，2011），頁 153。

才明白那正是柔性的堅強。¹⁸⁸

鍾竹英是個安靜的女人，「舉手投足之間，言談笑語之中，散發著那股溫雅嫺靜的氣氛，又豈是缺乏內在修養的人所能學來的？」¹⁸⁹項子琳後來與她再續前緣的婚外戀情，只有少數熟識他們過往一段情誼的老友才知道前因後果。而項太太裘愛蓮則是三番兩次熱心腸地想為鍾物色好對象、想為她安排一個真正的家。「鍾竹英應該恨裘愛蓮，但她沒有；裘愛蓮去銀行時是一派貴婦人的高傲，而獨獨對鍾竹英卻是如此和藹可親。」¹⁹⁰這兩個女人之間個性的差異和微妙的關係，或許也是項子琳這段婚外情告終的部分原因，但這並非本文所要探討的重心。我認為，若只著眼在鍾竹英作為項子琳和裘愛蓮婚姻中的第三者這一條支線上來分析她在《寂寞街頭》中的作用，則不足以窺見鍾竹英這一女性角色的面貌：

她把屋子整理得很乾淨，客廳裏總插著一束鮮花，擺上一兩個精緻的大洋娃娃，盡量把沒有男人的家所常有的那份淒涼沖淡些。……

「喝杯咖啡好不？」鍾竹英在自家的客廳裏顯得更親切，體態甚至也顯得有點輕盈了。她新換了一套墨綠的絨沙發，還買了一架電視機，檜木地板上也打了蠟。她把自己的生活安排得十分舒適。她拉開客廳壁架上玻璃櫃的門，拿出來的又是雀巢牌的咖啡。有人說她用十年的青春換來了一筆可觀的存款，這話似乎不是無稽之談。¹⁹¹

幼誠眼中看見的鍾竹英是和母親強悍冷峻截然不同的形象，她或許不似司徒如雪衝鋒陷陣地獲取傑出的社會地位和洋房豪宅，但她穩定的銀行職務為她累積一筆小小的資產，也使她有能力為自己打造一個溫馨而舒適、充滿生活感的家空間。這是裘愛蓮不能理解的，屬於鍾竹英自己一個人的家，她就是自己的家。當鍾竹英準備割捨與項子琳的婚外戀，也無法與小她十多歲的幼誠有進一步的發展的同時，她一步一步地引導幼誠畫出未來目標和方向的藍圖，她拿出一張紙和一支鉛筆，叫他想，叫他畫：

¹⁸⁸童真，《童真自選集之五：寂寞街頭》（台北市：文史哲，2005年），頁226。

¹⁸⁹同上註，頁223。

¹⁹⁰同上註，頁224。

¹⁹¹同上註，頁72。

「想想看，下面該是一些什麼『名堂』？」幼誠抓著頭皮說：「有人勸我們開一家電器行，妳看行不行？」「可以考慮。畫下去。」幼誠急了：「哎呀，畫下去有什麼用？連開店我們還沒積足本錢哩。如果我再畫下去，胡亂地說，以後我打算開一家製造電器的小型鐵工廠，豈不叫人笑破肚子？別人會說我是『螞蟻吹簫——好大的口氣』！廠地呢？廠房呢？機器呢？憑我跟水牛兩個人，至少要積上八年十年、甚至十幾年！」鍾竹英幾乎是命令地：「怕別人笑幹嗎？我可不會笑你。在這一條路的終點，畫上一座工廠吧。」¹⁹²

這時她已請調高雄，她知道自己終究是要從幼誠所繪出的長長的道路退出。在她走遠之前，她將幼誠的夢想藍圖立體化，將多年前為投資而購買的座落於市郊約一千坪的土地交給幼誠，作為興建小型鐵工廠的根據地。這是幼誠踏上夢想道路的起點，也是鍾竹英對幼誠的愛超越物質和欲望的昇華。

鍾竹英和司徒如雪這兩位成熟女性的共同點在於，她們都具有一定程度的學歷，在職場上有穩定或者出色的表現，並且憑藉自己的能力累積不同程度的財富。在傳統社會「男有份、女有歸」的價值觀底下，鍾竹英是過了適婚年齡而未婚的女子，司徒如雪則是丈夫早逝之後維持寡居的婦人，但無論是獨身或者寡婦，她們仍有各自捍衛的家空間，且游刃有餘地地在都市為她們所提供的伸展台上昂首闊步地展演職業婦女的角色。

二、蕭颯筆下的女性角色

本節最後一位探討的女作家是七〇年代初期以第一本小說集《長堤》(1972)正式踏入文壇的蕭颯。十六歲啼聲初試，在出社會後適逢台灣經濟結構由農業走向工商的一大轉型期，蕭颯的小說題材往往集中於發生在都市裡的婚姻與家庭，所塑造的角色則穿梭在都市的每一個角落，「人物有教員、電影工作者、商場人物、問題兒童、媳婦等，不一而足。」¹⁹³本文所要討論的作品，以她早期的兩本短篇小說集《日光夜景》(1977)和《二度蜜月》(1978)為主。透過這兩部作品，張系國觀察蕭颯的書寫特色，在於她「最擅長描述大都市裡錯縱複雜的男女關

¹⁹²同上註，頁 430。

¹⁹³劉紹銘，〈時代的抽樣——論蕭颯的小說〉，原載於《中國時報》，1983.02.10，8版，收入蕭颯，《唯良的愛》(台北：九歌，1986)頁 190。

係。而這些瑣事，多半有著無可奈何的結局。」¹⁹⁴齊邦媛也指出蕭颯的小說「題材幾乎全取材自現在的都市人在失了常軌的社會中互相摸索、碰撞的遭逢。」¹⁹⁵張系國和齊邦媛的評論，對蕭颯所描寫的都市男女關係在情節中的發展多半抱持悲觀的看法和批判的態度，不能否認的是，她的小說反映的是社會轉型時期對女性帶來的衝擊，和她們在其中的迷惘和無可奈何。而我認為，蕭颯筆下的女性角色在面對婚姻愛情的取捨時，她們當然矛盾和衝突，不過在面臨生活現實層面的考量時，表現出的並非只是「在結尾陷入了自討屈辱、算計錯誤的失落感與無著狀態，」¹⁹⁶反倒是由於經濟能力自主的緣故，女性角色不再屈居於弱勢位置，也不再扮演只能依附男人的可憐蟲。在進一步探討蕭颯筆下的女性角色之前，我想先提出基進派女性主義對於母職的討論。

基進女性主義（Radical Feminism）誕生於六〇年代末、七〇年代初期，被視為美國婦運史中最絢爛、熱鬧而豐富的一章。她們的中心思想在於：「主張女人所受的壓迫是最古老、最深刻的剝削形式，且是一切壓迫的基礎，並企圖找出婦女擺脫壓迫的途徑。」¹⁹⁷「基進」（radical）一詞是取字源「根」（root）的意義，意謂著婦女的受壓迫是所有其他種族的、經濟的、政治的等等壓迫的根源，必須加以根除，否則它將繼續生長各種壓迫的枝椏。基進女性所關注的議題和女性切身相關，包含父權制度、性別角色、生育角色、性關係等種種面向，本文將以前述自由主義女性主義未能涵括到的母親角色為主要的議題。然而，基進女性主義者對母職的論題因觀點不同而形成精彩而複雜的辯證，我將聚焦於對生物性母職（biological motherhood）¹⁹⁸的討論，分別提出許拉密斯·法爾史東（Shulamith Firestone, 1945-2012）和安竺·瑞奇（Adrienne Rich, 1929-2012）的主張。

首先是主張揚棄生物性母職的許拉密斯·法爾史東，她在《性別的辯證》（The Dialectic of Sex, 1970）中指稱：父權體制（patriarchy）——那將女性次等化、卑屈化的體制——乃是根植在兩性的生理差異（the biological inequality of sexes）

¹⁹⁴張系國，〈少年漢生的煩惱——〈我兒漢生〉讀後〉，原載於《聯合報》，1979.09.21，8版，收入蕭颯，《我兒漢生》（台北：九歌，1981），頁209。

¹⁹⁵齊邦媛，〈閨怨之外——以實力論論台灣女作家的小說〉，原載於《聯合文學》，1卷5期，1985.03，收入齊邦媛，《千年之淚》（台北：爾雅，1990），頁130。

¹⁹⁶同上註。

¹⁹⁷顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》（台北：女書文化，1996），頁123。

¹⁹⁸佟恩認為：論及母職（或母愛，mothering, motherhood），首應釐清的是母職的定義。母職分生物性母職（biological mother，及血緣關係的母職）和社會性母職（social motherhood，及社會關係的母職）兩種，而儘管論者評家們並不一定總是會在此二者間做出明確區分，但這兩種母職間確有差異，必須要加以辨別。

之中¹⁹⁹。她強烈反對生物性母職，主張運用各類的節育技術以打破女性的生殖角色，解除女性生殖的痛苦。法爾史東的觀點對當時的社會價值帶來很大的衝擊，正如多數基進女性主義者最初關心的是女性生理與心理狀態的壓迫層面，而欲透過對生理母親身分的反對達到女性的解放，七〇年代中期以後，基進女性主義者重新省思母職，逐漸也能將女性的生理（特別是其生殖能力），以及從女性生理中流動而出的溫柔體貼、眷顧他人的心理，視為女性解放力量的可能來源。

贊成生物性母職的基進女性主義者可以安竺·瑞奇所出版的《女人所生》(Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, 1976) 為代表。她在此書中分享自己在妊娠期間和育兒經驗，而瑞奇觀點的核心，在於她區分母職的概念為兩個不同的層次：母職經驗 (experience of mothering) 和母職體制 (institution of motherhood)。「母職經驗」所指的是一種內傾關係 (the potential relationship)，指涉在作為女性與其生殖力量及其子女間所可能形成的任何一種相應關係，簡單而言即是母親角色所帶給女人的經驗，強調女性應自作決定與誰共賦生育及何時、何地、如何做母親。而「母職體制」則是志在將此內傾關係——及所有女性——都壓抑到男權之下的一切社會體制。瑞奇認為：「父權體制所建構的母職並不比強暴、娼妓，或是奴隸制度更「人間」到哪裡去（成天談到人間的那些人，常常自己是不食性別壓迫、種族歧視，或階級剝削的人間煙火的）。」²⁰⁰在父權體制下，由專家（精神分析學家，小兒科醫師——大多是男性）來教導母親如何養育子女，父親也以權威者的姿態定下管教的規則，卻將子女的過錯歸罪於母親身上，這已破壞了母親與子女的關係。女性被奴役的原因，並不是因為生殖能力本身，而是在父權體制下，男性控制政治、經濟、權力的模式所導致的結果。因此，要摧毀的是母職的體制，並不是要廢除生物性母職之經驗。瑞奇不再視女性生理為無奈的命運和箝制，而逐漸將之視為可引生創造的泉源：

女人的生理——散發自陰蒂、乳房、子宮、陰道、月經週期、生命在女人身體內的孕育及滋長——所具備的基進意義，遠比我們所瞭解到的還大。父權思想用女人生理自身的特殊性來限制它；也因此，女性主義的觀點一直避開女人的生理。然而我相信，我們會發現我們的體質特性是一項資源，

¹⁹⁹羅思瑪莉·佟恩 (Rosemarie Tong) 著，刁筱華譯，《女性主義思潮》(台北：時報文化，1996)，頁 125。

²⁰⁰安菊·芮曲 (Adrienne Rich) 著，嚴韻譯，〈憤怒與溫柔〉，收入顧燕翎、鄭至慧主編，《女性主義經典：十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》(台北：女書文化，1999)，頁 144。

而非一種宿命。要成為一個完整的人，我們不僅要能控制我們的身體（雖然控制權是先決條件），更必須觸及我們體質特性的協調性與影響力、我們與自然規則之間的聯繫、我們心智的肉體基礎。²⁰¹

解決父權社會中生育之苦方法並非用科技扭變、改造女性的身體，而是讓女性有機會按照自己的心意「自覺如何養育所生子女，或者如何不養育所生子女。」²⁰²如此一來，懷孕和生小孩的經驗都將是正面的，而母親角色本身也應當具有創造與快樂的潛力。

瑞奇由自身的經驗出發，在肯定母職經驗的同時，亦提出她對母職體制的批判。由瑞奇的主張來看蕭颯筆下的女性角色，則可以看見她們穿梭在都市地圖裡的大街小巷，走上各行各業的伸展台、擁有獨力養活自己的經濟能力之外，亦勇敢地捍衛了自己的女性身份——無論是進入婚姻與否，或者如何作一個母親。蕭颯所塑造的女性角色，往往都能擁有獨立的經濟能力，如〈明天，又是個星期天〉的謝淑清和〈黃滿真〉中的主角²⁰³，她們任職學校教師，穩定工作和固定收入使她們在人生艱難處境時毅然決然地做出獨立生活的抉擇。〈明天，又是個星期天〉以今昔交錯的手法道出淑清和丈夫從相戀到走入婚姻的經過，在丈夫坦承外遇對象懷孕之後，淑清毅然答應離婚，隨即搬出婆家提供的房子住進學校宿舍，也不願婆婆背著她給孩子零用錢：

「你有錢坐『小巴士』嗎？」

淑清逗著他，孩子卻從褲袋裡掏出兩百塊錢。

「那來的？」

「奶奶給的。」

伊把錢搶過來，有些火光：

「怎麼不早說？這要還給奶奶的！我們坐大巴士。」²⁰⁴

²⁰¹同上註，頁 150-151。

²⁰²羅思瑪莉·佟恩 (Rosemarie Tong) 著，刁筱華譯，《女性主義思潮》(台北：時報文化，1996)，頁 4。

²⁰³蕭颯，〈明天，又是個星期天〉，原載於〈聯合副刊〉，1976.05.03，收入蕭颯，《日光夜景》(台北：聯經，1977)。蕭颯，〈黃滿真〉，原載於《中外文學》(1976.08)，收入蕭颯，《日光夜景》(台北：聯經，1977)。

²⁰⁴蕭颯，〈明天，又是個星期天〉，收入蕭颯，《日光夜景》(台北：聯經，1977)，頁 19。

淑清雖然也曾經在心中可憐孩子和她一起辛苦度日，但她寧可如此也不願意接受來自婆家的經濟援助。再如〈婚約〉裡的「我」和〈浮光鏡影〉的杜欣是雜誌社編輯²⁰⁵，「我」在解除婚約之後，開始重新思考自己情緒上的困境：「既然不滿意目前的編輯工作，可以考慮進研究所深造，這點我準備仔細想想。我是該幹些什麼令自己滿意的事業了！也許幾年來情緒的無法舒展，毛病就出在這裡。」²⁰⁶解除婚約看似適婚年齡女性的一大危機，卻使得她有餘裕去思考下一個階段的方向。而杜欣則是在工作崗位有出色的表現，她「在社裡的地位當然是不同於別人，她從雜誌創刊就開始負責編務到現在，不論是編輯、外務、人事，事事她都摸熟看透，也應付周轉得停停當當，這就難怪邢肥事事對她要遷就三分。」²⁰⁷當然，這也和她的私生活多少有些牽連，可是大家都閉嘴不談，無論如何，在周邊人的眼裡，她是個「生命充滿了鬥志的女人。」²⁰⁸劉紹銘曾指出蕭颯的小說是台北人現實生活的反映，人際關係功利得很²⁰⁹，我想試舉〈姿美的一日〉中的主角姿美為例，她自年輕即和已婚的尤先生在一起：

仗著兩個孩子，伊軟硬兼施的迫著尤先生買了現在的店面房子給自己留後路。兩年裡，這一帶拓成了大社區，前段的商業區往後擴展，姿美眼看著左右鄰居生意都做開了，伊也和尤先生商量，說有個開委託行的姊妹，偶爾自己跑跑日本，再靠人寄賣東西抽成，店開得很賺錢呢！說自己也想學著做。……由那個開委託行的姊妹介紹了幾家成衣商給伊，姿美又四處認識了些僑生和專門跑日本、香港做這門生意的人，櫥窗也就蠻像樣的擺滿了。人來人往，每天也能做上千把上萬的生意。²¹⁰

於是，姿美的「梅子」服飾行就這樣開了起來，令姿美相當滿意的一點，就是尤先生從不過問她所賺的錢。姿美和尤先生的關係似乎顯得建立在金錢之上，但來自鄉下農家的姿美，在母親的勸說下為家庭犧牲，委曲求全和年長的尤先生在一

²⁰⁵蕭颯，〈婚約〉，原載於〈聯合副刊〉，1976.05.23，收入蕭颯，《日光夜景》（台北：聯經，1977）。蕭颯，〈浮光鏡影〉，原載於〈聯合副刊〉，1976.05.03，收入蕭颯，《二度蜜月》（台北：聯經，1978）。

²⁰⁶蕭颯，〈婚約〉，收入蕭颯，《日光夜景》（台北：聯經，1977），頁34。

²⁰⁷蕭颯，〈浮光鏡影〉，收入蕭颯，《二度蜜月》（台北：聯經，1978），頁57。

²⁰⁸同上註，頁60。

²⁰⁹劉紹銘，〈時代的抽樣——論蕭颯的小說〉，原載於《中國時報》，1983.02.10，8版，收入蕭颯，《唯良的愛》（台北：九歌，1986）頁190。

²¹⁰蕭颯，〈姿美的一日〉，原載於〈聯合副刊〉，1977.04.02，收入蕭颯，《二度蜜月》（台北：聯經，1978），頁14-15。

塊，直到有自己的一間店，才能挺著胸說：「有房子有店，現在沒有男人伊也餓不死。」²¹¹若只是從劉的角度來批評，則忽視了蕭颯筆下都市女性角色的韌性和自主性。

吳亭蓉在她的學位論文《蕭颯及其小說的三種主題研究》中對蕭颯筆下的女性角色提出評述：

這群新一代女性的都會形象，不必然是絕對的社會現象，但卻反映了女性世界與時代社會的複雜性。……蕭颯很精準地道出了她們在工商都市的人格缺陷。同時，從蕭颯所描寫的這些新時代女性看來，表面上，社會已邁入一種較開放的、自主的型態，但長期父權歷史、文化、習俗等因素所累積在女性心理的信念，無所在又無所不在，支配著她們的思維準則，顯露出女性徘徊在新舊社會衝擊中的痛苦、選擇。²¹²

吳亭蓉提出即便在七〇年代台灣社會已逐步轉型進入工商業社會，但父權體制對於女性的宰制仍是無所不在地壓迫著女性，這些壓迫反映在〈明天，又是個星期天〉中，淑清的丈夫外遇時，婆婆不是指責自己的兒子在婚姻裡的不忠，而是責備作妻子、作媳婦的淑清不夠溫順。對女性未婚懷孕的正面打壓與背後竊竊私語地議論，則是〈黃滿真〉中的主要議題：

「管人家怎麼說呢？我又不是為他們才活著的。」

「可是你不結婚，日子怎麼過呢？」

「怕什麼？還不是一樣過嗎？」

「一樣過？你不要臉，我們還要臉。」

「哥哥，你說話不要過分，我們不打算結婚，這算什麼不要臉？我養我的孩子，這又有什麼不要臉？」

「什麼？」夫婦倆大概都跳了起來，我也覺得手腳冰凍：「你要養孩子？」

「有什麼不可以的？」

「滿真啊！你真懷孩子了？我們只以為是謠言，你，你怎麼這麼不當心，

²¹¹蕭颯，《二度蜜月》（台北：聯經，1978），頁25。

²¹²吳亭蓉，《蕭颯及其小說的三種主題研究》（台南：成功大學中國文學研究所碩士論文，2002），頁109-110。

你……他知道嗎？」

「我自己決定的事，不想讓他知道。」

「你，你敢養下來！你！」

黃漢忠的聲音充滿了憤怒和恐懼。

「你看我敢不敢！」我第一次聽到黃滿真老師這麼大聲的說話：「我養我的孩子，又犯著了誰？」²¹³

即使未婚懷孕，黃滿真不顧家人的反對，將孩子生下來。黃滿真家人所在意的顏面，即他們所表現的憤怒和恐懼，正是根深蒂固的父權體制對女性的戕害。黃滿真的堅持，恰如其分地反映出瑞奇所強調的：女性應當摧毀母職的體制，自己決定何時、何地，以及如何做母親。除了母親角色的扮演之外，蕭颯小說中亦詮釋即便進入工商業社會，女性仍無法擺脫進入婚姻家庭的傳統價值，例如〈婚約〉中的「我」在解除婚約之後，朋友勸說：

「不要太任性，想想，二十六歲的女人了，你……唉！」——二十六歲的女人——這就是關鍵。……二十六歲的女人，沒有時間大談戀愛，而且不做長期的馬拉松賽，一樣可以順利的到達終點，到底這還是件值得誇耀的事呢！²¹⁴

傳統價值觀表現在對女性適婚年齡的要求和束縛之外，也認為女性無論方法和過程，理所當然應趕快找個對象進入婚姻，以家庭作為女人一生最終的依歸，「結婚成了唯一可行的通路。」²¹⁵正如瑞奇所言：

自古以來，男性對女性生育力的欽羨、驚異以及恐懼，一再地展現於對女性其他方面創造力的恨意。人們不僅告訴我們女人要乖乖作為母親，更告訴我們說，我們的才智和藝術成就是不對、不重要，或者不像話，是想要變得「像男人」，是逃避成年女人的「真正」任務：結婚生子。²¹⁶

²¹³蕭颯，〈黃滿真〉，原載於《中外文學》(1976.08)，收入蕭颯，《日光夜景》(台北：聯經，1977)，頁98。

²¹⁴蕭颯，〈婚約〉，收入蕭颯，《日光夜景》(台北：聯經，1977)，頁30。

²¹⁵同上註。

²¹⁶安菊·芮曲(Adrienne Rich)著，嚴韻譯，〈憤怒與溫柔〉，收入顧燕翎、鄭至慧主編，《女性

這些來自男性對女人結婚、生子的要求，是基進派女性主義者所欲摧毀的「母職體制」，而蕭颯筆下的女性角色則能夠將瑞奇所謂的「母職經驗」作為一種自內在萌發的動人力量，如〈婚約〉中的「我」在小說的最後，「走出公寓的窄梯。南京東路寬闊的馬路伸展在眼前，瞧著罩在灰冬中的高樓大廈，我有些迷惘，可是還是邁出了步子。」²¹⁷她知道未來的日子不容易過，但為了追求自己獨立思考、獨立判斷的能力和重新找回生活的意志，她終究是邁出了步伐，走向一個新的開始。而黃滿真在隆起的小腹無法用厚呢大衣掩飾的冬季，「一邊批著簿本，一手則輕按著小腹，那蒼白的臉上，浮現著難以言喻的快慰。」²¹⁸這正是因為她能夠決定自己的身體，將女性的特質和母親身分的快樂加以連結，瓦解父權體制對她的綑綁之故。

小結

隨著台灣社會都市化的發展，婦女投入勞動市場，對台灣經濟發展帶來貢獻，都市生活的模式理應較傳統農村生活對待女性相對友善；而都市化使得女性在物質基礎與經濟能力的掌控，也較農業社會提供相對優渥的條件，然而，當來自外緣的環境因素獲得改善的同時，傳統的價值觀依舊牢不可破地運作在整個社會的內部結構之中，「應以家庭至上為唯一選擇」對女性的束縛和侷限沒有因為都市化帶來的社會結構轉變而有所鬆綁。女性作家筆下的女性角色，則如實反映了她們在面對都市對女性社會角色及形象產生衝擊時的思考與因應。

《驚蟄》和《滿城風絮》這兩部作品在孟瑤小說中所代表的意義，恰巧呈現女作家面臨台灣社會都市化的刺激，對於女性生命抉擇如何在時代變遷的氣氛中受到困頓、最終突圍，所經歷的思考與辯證。《驚蟄》中的董昭在結束婚外情關係之後離開職場，決意從此以後將買菜治家以外的一切予以封閉，藉以懲罰自己、折磨自己、虐待自己的結果，可以看出孟瑤所要譴責的是工商業社會裡的物質欲望和陷阱，掉入陷阱的董昭最後以回歸家庭、剝奪她發揮才能的舞台作為一種「自我懲罰」。但當成為「家庭主婦」是一種懲罰的時候，孟瑤小說中對女性角色扮演的抉擇則隱隱浮現出輪廓。而《滿城風絮》中瑗瑗的死，或許正暗示一

主義經典：十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》（台北：女書文化，1999），頁 151。

²¹⁷蕭颯，〈婚約〉，收入蕭颯，《日光夜景》（台北：聯經，1977），頁 38。

²¹⁸蕭颯，〈黃滿真〉，原載於《中外文學》（1976.08），收入蕭颯，《日光夜景》（台北：聯經，1977），頁 101。

個屬於舊時代、只能在家庭的保護傘下仰賴丈夫而生存的婦女的死亡。隨著一個全新的時代降臨，年輕的杜景柔具備比瑗瑗更加優勢足以成功扮演家庭主婦的條件，即便在思想上仍保守地覺得女性終究是個弱者，但也不因此盲目投入為她準備好的婚姻，最後她決定以陪伴的方式留在英伯元的身邊，終究是如同沃斯頓克拉夫特所期望的，女性已然獲得「人」的位階，成為獨立自主的決策者，從「男人的玩物」這樣的壓迫性角色中解放出來，充分表現一個新時代的女性為自己作主的能動性。而在角色的個性和職業設定上最為出色的蘇珏，則表現一個女人在遇到所愛時除奮不顧身地投入情感之外，還能保持理智和鎮定，在擁有自己獨立事業的同時，還要扮演能幹妻子的角色，孟瑤在《滿城風絮》中所創造女性角色，本非純然幹練、強悍的女強人，而是經歷一番浮沉和掙扎最終突圍為自己找到一個更加明確的定位與自我認同的女性角色。

童真小說《寂寞街頭》中司徒如雪所展現的好強形象，當然使她無法成為弱勢而受難、無條件包容的母親，那是因為她的處境不容許如此。她之所以成為一個鬥士，由廚房轉戰書房，用她的知識和能力走出家空間、闖入都市空間裡開疆闢土，為的就是以她的經濟資本和社會資本守護住她的家園。童真筆下鍾竹英和司徒如雪這兩位成熟女性的共同點在於，她們都具有一定程度的學歷，在職場上有穩定或者出色的表現，並且憑藉自己的能力累積不同程度的財富。在傳統社會「男有份、女有歸」的價值觀底下，鍾竹英是過了適婚年齡而未婚的女子，司徒如雪則是丈夫早逝之後維持寡居的婦人，但無論是獨身或者寡婦，她們仍有各自捍衛的家空間，且游刃有餘地地在都市為她們所提供的伸展台上昂首闊步地展演職業婦女的角色。而蕭颯筆下的女性角色，則可以看見她們穿梭在都市地圖裡的大街小巷，走上各行各業的伸展台、擁有獨力養活自己的經濟能力之外，亦勇敢地捍衛了自己的女性身份——無論是進入婚姻與否，或者如何作一個母親。蕭颯所塑造的女性角色，往往都能擁有獨立的經濟能力。

在第三章，我透過孟瑤、童真和蕭颯筆下的女性角色，呈現出這些由家空間走向都市空間的女性，在她們社會角色與形象遭遇傳統價值觀的衝突時，即便在婚姻或感情生活中未必完滿，都市所提供的開放性亦能為她們帶來另尋出路的可能。藉由文本中各行各業的女性，所經歷生命中的困境與突圍，勾勒出這一時期女性書寫的輪廓。

第四章 都市做為新的文本

前言

相較於第三章透過小說內容的女性角色人物來分析都市對女性社會及角色形象的衝突，第四章「都市做為新的文本」中，我主要探討當都市興起時所帶來的經濟繁榮與城市地景，對文本的氛圍和小說的形式所帶來的影響。現有的文學史論述在討論文本時，往往由政治和美學兩個角度切入，卻經常忽然而略文學作品所產生的現實基礎。但我們卻不能不考慮文學所產生的物質條件，就直接跨越到靈感、意識形態的層次。因此本章第一節，我將藉由吳爾芙「女性寫作要有錢」的觀點，探討郭良蕙《心鎖》、《四月的旋律》中所營造出的氛圍，以及小說情節中所反映出的物質條件，藉以說明台灣社會在都市發展過程中，經濟條件的提升對女作家書寫更友善的原因。第二節我以「寓」望城市為題，試圖對女性書寫都市的文本進行空間閱讀。我將以約瑟夫·弗蘭克和杰羅姆·科林柯維支的小說空間形式的理論來說明空間閱讀的可行性。並藉由將四篇小說分成兩組加以討論：先是由建築物外部觀察表現出敘述形式的空間化，以郭良蕙的《台北一九六〇》與童真〈樓外樓〉為例，其次是直接窺探公寓內部將小說場景空間化的書寫，以孟瑤《磨劍》、繁露《這一層樓》為例，藉此探討文本與都市空間相互對照的關係。意欲追溯都市化膨脹與變動的過程中，公寓建築成為都市新地景的進程，並探究其現象對小說創作題材與表現形式的翻新。

第一節 女人要有錢

一、物質條件提升與書寫之關聯

奠定女性主義文學及現代文學雛形的英國女作家維金尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf, 1882-1941)最常被引用的一句名言即是：「一個女性假如要想寫小說，她一定得有點錢，並有屬於她自己的房間。」²¹⁹這句話的出處是她受邀到英國劍橋大學，為僅有的兩個女子學院以「婦女與小說」為主題的演講。她以虛擬的第一人稱「我」為例，說明為什麼女性想要寫小說會先需要有錢：假若「我」未從母親輩那裡得到財富，就「得到報館做點零碎事，如報告此地驢子演戲，或者一場婚禮等等；我為人寫信封，為些老太太讀信，做假花，教幼稚園小孩字母，再賺幾磅。」²²⁰這些瑣碎而辛苦的工作對「我」帶來比恐懼和毒藥還可怕的傷害，就「像一種朽壞，侵蝕盡春天的花朵，毀壞了樹的心子。」²²¹，因為生活條件的貧乏和為了填補這種貧乏所必須付出的勞動，對想創作的女性而言，在在都是一種心靈上的消磨。假如一個女性的生活，「一生致力於撈錢，那你還談什麼遊樂、逗嘴的溫馨往事回憶呢？那還談到什麼對於蘇格蘭空氣鮮潔、點心可口以及其他有關休閒、享受的事呢？」²²²足以滋潤文字和創作心靈的條件都不曾滿足，更不用說讓她的才華得以表現或彰顯。十九世紀到二十世紀初期之前，也就是吳爾芙及她所意欲挖出女性書寫歷史的時代，並未給有才華成為作家或詩人的女性一個友善的獨立生活空間。來自於父權中心社會的壓迫，綑綁住女性欲一展長才的手腳。吳爾芙假設莎士比亞如果有一個和他一樣才華洋溢的妹妹，但她不會和莎士比亞一樣到外面闖盪，她只能留在自己的家裡，甚至說不定沒有自己的房間，可能躲在閣樓裡讀幾頁撿到的哥哥遺留下來的書、或者寫幾頁文字就要被喚去縫補襪子或看鍋裡煮的東西，因為對女性的書寫而言，「作品渾然完整的自作者腦中孕育出來——這一事，受到現實每種事物的阻撓。」²²³因此，吳爾芙強調女作家的書寫，要有點錢和自己的房間，這句話一方面說明需要「經濟獨立」，另一方面則必須擁有「心靈不受干擾的空間」，而我認為「心靈上不受干擾的空間」是

²¹⁹維金尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf)著，張秀亞譯，《自己的房間》(台北：天培文化，2000)，頁19。

²²⁰同上註，頁70。

²²¹同上註。

²²²同上註，頁46。

²²³同上註，頁92。

否能夠安穩舒適，則又還是奠基在「經濟獨立」為基礎的物質環境和生活條件之上。也許男性作家們不會同意吳爾芙的觀點，就像吳爾芙所言：「一些小說家們，有辦法使我們相信，午餐會中的小聚，其可回味之處在於語妙如珠，以及形式的機敏。他們很少費一個字來說說吃了些什麼。」²²⁴但是她接著鉅細靡遺地描述餐敘的過程中一道道美味的食物，從食物擺盤裝飾的美感、各式各樣的主食、為了搭配不同主食的醬料和生菜、馬鈴薯切片的刀法、還有叢叢簇簇像玫瑰花苞的嫩白菜……湯、鮭魚、小鴨都不僅僅只是湯、鮭魚、小鴨本身，正是這些講究的食物和食物背後的品質堆疊出物質條件的高度，澆灌了心靈，才得以激發出靈感的火光：

（甜食）圍在白巾裡；上面的糖就像是從海波中湧出來的。稱這道甜點為糕餅，以為它是米和澱粉質的東西，未免委屈了它。同時，那酒杯裡黃酒紅酒一直不斷，喝完了就又有入倒上。就這麼漸進的，順著脊樑達到背脊的中間，那就是靈魂的部位，那被燃亮了的，不是我們所說的那個又硬實又小的電燈般的，在我唇邊吐出吐進的才智，而是更深刻、更微妙的隱而不顯的光輝，那是理性交會所形成的，燦然有彩的金黃火燄。²²⁵

在吳爾芙的描述中，甜食不僅僅是米和澱粉質所組成的食物，它的精緻和講究賦予食物本身在視覺美感上的意義（糖像是從海波中湧出來的），源源不絕而且一喝完就有人倒上的酒類則暗示著有品味的社交場合間的人際互動，一種源自於物質條件飽滿的生活調劑。正是這些「食物」本身之外的附加價值，才使得這一場餐敘達到它所能夠產生的對話的高度。吳爾芙用大篇幅細緻描寫餐敘中的食物，意在說明書寫與物質基礎之間的關係，那個順著脊樑達到背脊的中間的空間，被稱為靈魂的部位的，倒不如說是人的胃袋，來自於胃的飽足、視覺和精神的享受，也使得燦爛的靈感閃耀金黃的火焰，換而言之，創作的靈感往往來自於飽足的胃袋和飽滿的精神。

然而，現有的文學史論述在討論文本時，往往由政治和美學兩個角度切入，卻經常忽然而略文學作品所產生的現實基礎。但我們卻不能不考慮文學所產生的物質條件，就直接跨越到靈感、意識形態的層次。延續前文所引述吳爾芙的觀點，

²²⁴同上註，頁 28。

²²⁵同上註，頁 28-29。

她認為：「一頓很好的餐飯對於精彩的談話有很大的關係。如果一個人吃不好，他就不能想得周密，談戀愛有精神，睡得酣適。脊椎骨裡的燈並不能只靠牛肉或梅子而發亮。」²²⁶倘若將「一頓好的餐飯」的意義擴大、延伸，可以進一步類比為一輛時髦帥氣的跑車、一幢舒適寬敞的住宅、一種姿態優雅的生活品味……等，也就是比一般小康家庭更好的物質生活條件，不能否認它足以循序漸進地將人們引導向精彩的談話、有精神的戀愛和酣適的睡眠，也就是吳爾芙所言脊椎骨裡的「靈魂的部位」。王鼎鈞在〈霓虹燈下的讀者——六〇年代台灣文學一隅〉文中描述六〇年代的女性：

社會進步首先反映在女人的臉上，經濟繁榮、文化發達必然產生美女，台北街頭多麗人，豔陽天，柏油路，蹬著高跟鞋的女孩比她們的姐姐姑姑當年漂亮，布料紡織染色進步，人要衣裝，家庭講究營養，飲食造人，只見血色豔麗，明眸皓齒，玉腿修長，上面再也沒有蚊蟲叮咬的創痕，「紅豆冰棒」一詞大概從此消失。²²⁷

「經濟繁榮、文化發達必然產生美女」，王鼎鈞的觀點說明物質環境的改善對生活條件的提升，同時也造福那個時代的女性在飲食上的飽足與服飾上的講究。在女作家的作品中也能看出端倪，例如蕭颯小說中一段對都市生活品味的描寫：

紅磨坊在南京東路口上，是家新開的法是餐館，紅絨地毯磁磚拼花牆，一廳堂昏鬱醉沉的暖馨燈光，迎上來的男侍臉上不一定帶笑，卻禮貌週到的鞠躬問好。聶洪原對這典型的暴發戶式奢靡作風一直有著虛浮不當的感覺，卻是所有大都市風氣已經形成，只要你口袋裡有夠付一杯咖啡的錢，這份奢華暫時就屬於你了，對絕大多數的人而言，這還是誘惑人的。²²⁸

餐館中的裝潢營造出的氣氛，以及服務生所提供的服務帶來相當的虛榮感，而這份奢華的誘惑則又建立在等值的消費能力之上。再如王鈺婷在評述郭良蕙被收入在《海燕集》的作品〈擇侶〉時，曾指出小說的情節：

²²⁶同上註，頁 41。

²²⁷王鼎鈞，〈霓虹燈下的讀者——六〇年代台灣文學一隅〉，《聯合報》，2008.05.04-06，E3 版。

²²⁸蕭颯，《二度蜜月》（台北市：聯經，1978 年），頁 128。

構築在中產階級的生活情調之上，包括男女自由戀愛的交往情節，那些新式咖啡館與電影院的約會場所，充滿大量西方的物質修辭，譬如說：咖啡、電影院、西餐等，營造一股浪漫西化的想像世界，並且演練歐化的社交模式，架構出浪漫之愛情敘事。²²⁹

王鈺婷認為「美而廉」西餐廳，闡釋出「惟有在高尚的場所，才能表現出人類的文明」而電影院也代表著時髦都會男女「新」的約會場所，呈現出美好而繁榮的都會生活。這些西化意象的展示，通過對現代生活經驗的表述匯合在一起，讀者也在閱讀中體會到愉悅，跟上現代的步伐。

本文接下來將藉由吳爾芙「女性寫作要有錢」的觀點，探討郭良蕙在六〇年代初期兩部小說《心鎖》（1962）、《四月的旋律》中所營造出的氛圍，以及小說情節中所反映出的物質條件，藉以說明台灣社會在都市發展過程中，經濟條件的提升對女作家書寫更友善的原因。進入文本的討論之前，我先簡要說明《心鎖》事件的始末，並說明郭良蕙在六〇年代文壇所展現的形象。《心鎖》是六〇年代爭議最多的一部長篇小說，《心鎖》自一九六一年1月4日起，逐日刊登於台北《徵信新聞報》（中國時報前身）「人間」副刊。五個半月後，即6月19日，小說全文刊畢，同年9月由高雄「大業書局」出版單行本，上市一個月後即再版，一九六二年底三版，出書三個月有此成績，顯見銷路不錯。《心鎖》發表不久，即引來一篇篇「敗德」、「情色」的指控與批評。一九六二年11月婦女寫作協會向內政部檢舉，以《心鎖》內容亂倫、穢淫，要求政府查禁此書。一九六三年1月，內政部下令查禁《心鎖》，隨即郭良蕙同時被中國文藝協會、青年寫作協會及婦女寫作協會開除她的會籍。謝冰瑩、蘇雪林等作家皆撰文抨擊郭良蕙與《心鎖》，事件越滾越大進而形成一場文壇論戰。關於《心鎖》一書、其被禁的始末與作家和小說所引發的爭論，事隔至今已逾半世紀，《心鎖》一書內容是否過於「敗德」、「情色」、抑或是女性追求自主意識的表現？「《心鎖》事件」在文學史上所指涉的意義，以及它如何和台灣文學史的脈絡展現相對關係？這些提問在學界已累積相當豐富的研究成果²³⁰，在此則不詳加贅述。本文無意強調政治環境及

²²⁹王鈺婷〈「摩登女郎」的展演空間：談《海燕集》（1953）中女作家現身與新女性塑造〉，《台灣文學學報》第十二期（2011.04），頁163-186。

²³⁰關於《心鎖》事件的研究成果，在單篇論文方面，如應鳳凰〈解讀1962年台灣文壇禁書事件

文學史論述的背景，探討來自父權體制下的不友善因素，而是更加強調將評論的視角回到女作家與都市環境之間的關聯，聚焦在都市發展為女作家所帶來書寫的可能性。

王鈺婷對五〇年代出版《海燕集》（1953）的評論中指出，張漱菡出版這本女作家小說專輯時，在每篇作品之前附上女作家類似名媛閨秀的肖像，將女作家從幕後創作的舊有文藝審美觀點，轉而成為具有「視覺性注視」的倩影展現，使「作家」一詞成為能夠散發個人特質，並且在一舉一動之間吸引眾人目光的公眾人物。而王對郭良蕙的肖像描寫如下：

最值得一提的是郭良蕙的肖像照，以作風大膽著稱的郭良蕙，在鏡頭前強調出她的摩登特質，色彩強烈的絲巾從頭部垂繞，她側著臉，刻意地以手輕觸紅唇，眼神中頗有煙視媚行的韻味，這種成熟女性的風韻，嫵媚多姿，散發著妖嬈、奔放、狂野的生命情調，卻又在絲巾的遮掩之下凸顯出某種異國情調的構成。²³¹

王鈺婷以「作風大膽」、「摩登特質」、「煙視媚行」、「嫵媚多姿」等用詞對作家肖

——從《心鎖》探討文學史敘事模式》一文，從思考「作品及其社會背景的動態關係」出發，爬梳一九六〇年代前半的「心鎖事件」，試圖跳脫現有文學史「靜態的、分離式的文學史觀」從文學作品的實性思維，轉向「文學體制」或「文學場域」的關係性概念，關注當時文學生態的整體樣貌，注意到文壇上不同位置作家群的互動關係。詳見：應鳳凰，〈解讀 1962 年台灣文壇禁書事件——從《心鎖》探討文學史敘事模式〉，《文史台灣學報》2 期（2010.12），45-63。

范銘如則從身份地理的角度切入，認為「《心鎖》暴露出女性身分地理中的各種矛盾張力，挑戰執政權威所企圖建構的『統一』女性主體性。」而「《心鎖》的查禁與郭良蕙被婦協及文藝協會註銷會籍，象徵主流的反撲，宣示官方論述滲透和操縱文學的權力與決心。」詳見：范銘如，〈「我行我素——六〇年代台灣文學的「小」女聲〉，收入《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2008.08），頁 57。

在學位論文方面的討論，前人亦已作出豐厚的相關研究。針對「《心鎖》事件」的學位論文有兩本，分別是：廖淑儀，《被強暴的文本——論《心鎖》事件中父權對女／性的侵害》（台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2002。）、楊明《情色與亂倫的禁忌——論郭良蕙《心鎖》的遭禁》（宜蘭：佛光人文社會學院文學研究所碩士論文，2002。）前者藉由「《心鎖》事件」企圖闡述來自國家制度、父權社會的權力關係，及其對女／性的權力侵害。後者則探討《心鎖》被禁的原因及其引發的爭議，以及解禁所代表的意義。其他學位論文中，以《心鎖》為討論文本的尚有：鄭雅文，《戰後台灣女性成長小說研究——從反共文學到鄉土文學》（桃園：中央大學中國文學研究所，2000。）鄭著重《心鎖》中的女主角的「情慾演出」上，認為那是少女成長過程中叛逆經驗的一種表現，符合成長小說的模式：從無知到有經驗、從憧憬到幻滅，最後因付出代價而體認長大。蔡淑芬，《解嚴前後台灣女性作家的吶喊和救贖——以郭良蕙、聶華苓、李昂、平路作品為例》（台南：成功大學歷史系碩士論文，2002。）則將其解釋為威權體制對文化表述空間壓抑的象徵。而鍾欣怡，《郭良蕙婚戀小說》（台北：台北教育大學台灣文化研究所，2008。）則以「家」、「動物·寓言」、「解構父權」三個範疇探討郭良蕙的婚戀主題小說。

²³¹王鈺婷，〈「摩登女郎」的展演空間：談《海燕集》（1953）中女作家現身與新女性塑造〉，《台灣文學學報》第十二期（2011.04），頁 171。

像加以描寫，再參照王鼎鈞對作家形象的引述和對時代氛圍的描述，或許可以指出正是因為郭良蕙以這樣的姿態，寫出《心鎖》這般「敗德」、「情色」的小說，使得她不見容於當時的文壇，而被三個重要的協會同時去除會籍。但與此同時，我們不可否認，在台灣社會隨著都市化發展庶民生活品質日益提升的時代氛圍之中，像郭良蕙這樣的女性，逐步以她們美貌和時髦的形象，現身在都市的大街小巷之中，成為六〇年代台灣社會的摩登女性。正是大膽的作風和摩登特質，使她們更有資源和餘裕去吸收都市化社會經濟提升所帶來的養分，正如吳爾芙所言：「那爾雅溫文，春風般的和悅，高貴的風度，這種種都是有錢有餘裕、優閒的產品。」²³²這正是當時的男性作家（或說主流作家）所不願意承認的事。接下來，本文將進入郭良蕙在六〇年代初期兩部長篇小說《心鎖》、《四月的旋律》的文本分析。

二、郭良蕙小說中的都市氛圍

《心鎖》的故事情節以相貌出眾但家境小康的丹琪為中心，男友范林被丹琪好友江夢萍的顯赫家世吸引而對丹琪日漸冷淡。丹琪為了挽回范林的心，與范林發生性關係。事後得知范林即將與夢萍訂婚，懷著憤恨與報復的心態，丹琪決定嫁給夢萍的哥哥江夢輝。婚後即使舊情人成了妹婿，丹琪仍對范林舊情難忘而藕斷絲連，直到她認清范林不可能為她放棄江夢萍的陪嫁帶來的物質享受，加上虔誠基督教徒母親的勸阻，才對范林死心。而丹琪的小叔江夢石是一個情場老手，他屢次對丹琪挑逗、誘惑進而發生亂倫關係，丹琪因此陷落於矛盾掙扎的情慾邊緣間。某次丹琪和夢石從北投的飯店幽會出來，巧遇結束性交易的范林，兩位男性之間爭風吃醋的心態促使他們以飛車競速，最後發生車禍兩敗俱亡。在小說的結尾，目睹夢石死亡恐怖現場的丹琪則走向了母親所在的教堂企求獲得赦免。范林和丹琪婚後的藕斷絲連是當年《心鎖》出版時屢受攻訐的原因之一，而另一段最被當時文藝圈所詬病的情節，即為丹琪與小叔夢石的亂倫。我在這一段落的討論中，無意對外遇和不倫的議題進行倫理與道德層次的批評，也並非要放大強調小說中的情慾書寫，延續前述的觀點，小說情節中所反映出的物質條件和優渥的生活，是本文所欲切入文本分析的視角。郭良蕙在〈我寫《心鎖》——初版後記〉一文中說明：「在《心鎖》的結構方面，……我省略了寫景、寫室內陳設、寫服

²³²維金尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，張秀亞譯，《自己的房間》（台北：天培文化，2000），頁48。

裝、寫容貌、寫故事等筆墨，在這部二十萬字的小說裡，我曾試著偏重於人物對事物的感受以及心理變化。」²³³或許正是因為將小說的情節架構在一個優渥無後顧之憂的經濟條件之上，才使得小說中的人物更加有餘裕只專注於探索自己的感受以及心理變化，他們的情感不會受到柴米油鹽等維持基本生活條件的牽累，甚至可以說建立在更好的物質條件之上：丹琪結婚之後不用工作，連家務也有身為二少奶的玉鸞代為打理，她可以為了避開夢石的不斷試探和母親兩人去日月潭旅行、寫生，可以為了逃避和夢石發生關係的罪咎感隨時返回學校讀書，沒有重擔的生活讓她可以放心地尋求生活的重心。沒有良好的經濟條件作為後盾，上述事件都不可能發生。而文本中「婚外情」和「亂倫」所發生的場景，一是陽明山上的洋人豪宅、一是北投的旅館秀麗閣，這正是後續討論的所要聚焦的範疇。

丹琪被初戀對象范林所拋棄的原因即是夢萍的物質環境。家道中落的范林雖不欣賞江夢萍，卻相當欣喜江家的家產：「房子大，有回音，他的口哨很響，很遠。他喜歡這所樓房，雖然它的式樣相當古老，卻很有氣派；樓梯在進門處的甬道上，欄干的扶手是銅製的，發著亮光。」²³⁴這亮光不只閃爍在欄杆的扶手上，亦折射出范林從「前富家子」變成「富家女婿」的光明未來，只要他和夢萍結婚，附帶的陪嫁是信義路這一帶高尚住宅區域中，坐擁兩百坪花園的小巧洋樓。婚後還可以憑姻親關係不費吹灰之力擔任公司的交際主任，擁有自己一輛跑車。作者在鋪陳江家環境的優渥時，沒有大費周章地描寫細節，僅淡淡的幾筆交代。相形之下，在夢萍懷孕後，范林開著米色的新式跑車載丹琪上陽明山偷情的場景則顯得著墨較重：

一輛賓字牌的汽車由旁邊駛過，她認出了這一代是洋人住宅。……車繞過小型噴水池，停在樓前，男僕趕過來，首先把范林的車門打開……一個中年女僕從廳裡迎了出來，滿臉堆著笑向范林招呼：

「哈囉，密司脫范，歡迎你來！」

中年女僕說的是英語，發音雖不正確，但相當純熟……客廳非常敞朗，家具和擺設卻儘量採取東方色彩，有宮燈，也有瓷器；但這些陳設都除不去西洋情調，尤其令人矚目的是壁上掛的幾張照片，裡面都有一個頭髮微禿

²³³收入郭良蕙，《心鎖》（台北：九歌，2002），頁 340-341。

²³⁴郭良蕙，《心鎖》（台北：九歌，2002），頁 85。

的西洋人。²³⁵

透過丹琪的視線，讀者也隨著兩位主角進入陽明山上的一幢紅磚洋樓，庭園景觀和家飾陳設細節的描寫勾勒出范林所精心準備的場所，一個將他們兩人與整個世界隔絕的空間：「要觀望風景，我們可以上二樓，或者上二樓的涼台，如果要吃東西，可以吩咐傭人，中餐西菜都會做。……如果要休息，這裡有最舒服的臥室和最衛生的溫泉浴。」²³⁶即便作家沒有特意書寫他的家宅、跑車、服裝容貌的細節，但此時丹琪眼裡倒映出來范林的形象，和過去初嘗禁果時偷偷推開丹琪家大門，一邊安撫小狗、一邊鼠輩般鬼鬼祟祟爬上丹琪的床的那人已經截然不同。他不但沒有像丹琪同學嫁給公務員的老公那般被現實生活輾壓的扁平變形，經濟能力的提升豐厚了他的物質基礎，婚後的范林優雅地開著二門跑車、熟練地調酒，無不帶著彬彬有禮的紳士風度和風雅情調，每一個細膩的動作都展現良好的經濟條件滿足物質生活之後所帶來的轉變，儘管丹琪對范林仍有舊情，但不可否認范林所顯現出來的好品味、優雅姿態也再次打動丹琪的心，而這些都是由良好的物質生活所堆疊出來的。關於「良好的物質生活」對小說中人物關係的升溫和推進的作用，出身良好並曾到日本留學四年習得上流社會氣息的江夢石，又較范林顯得更加出色且帶侵略性。試舉一段夢石試探丹琪的段落加以說明，小說的場景是丹琪出席范林兒子的滿月酒後和范林賭氣，故意搭乘夢石的機車：

「你不擔心我把你帶到北投嗎？」他感到她在蠕動，想必已經睜開眼睛觀看路途了，於是仰著頭笑了起來：「害怕了吧？一聽到北投就沉不住氣了，膽量還是有限得很！」

「喂！慢一點！到北投去做什麼？」

「我在北投的秀麗閣訂有長期的房間。」……

「在什麼地方談不可以，偏偏要到秀麗閣？」

「那裡既清淨，又舒服，沒有人打擾我們。」

「我不去，我從來沒有和人進過旅館。」

「秀麗閣不算是普通的旅館，佈置得比我們家都要豪華，每套房間都經過專家悉心設計的，顏色和家具可以說是美輪美奐，在台北可以算是第一家，

²³⁵同上註，頁 167-168。

²³⁶同上註，頁 168-169。

你應該去參觀參觀。」²³⁷

北投的秀麗閣是《心鎖》中重要場景之一，它是夢石和丹琪發展亂倫關係的主要地點，小說末尾夢石和丹琪的關係被范林撞見也發生在秀麗閣。「秀麗閣」的豪華佈置和美輪美奐的裝潢在小說情節裡雖沒有更進一步的細緻描寫，但這一地點所象徵的意義則具有多重的層次。首先是表現在夢石屢次試探丹琪的過程中，「秀麗閣」在曖昧情愫萌發時期是一種性誘惑的暗語，儘管夢石說得像是在品味一座嶄新的高級旅館，深植人心的「溫柔鄉」的形象還是引發丹琪的警覺心。其次，秀麗閣及其所在地北投，則反映六〇年代隨著都市發展而日漸蓬勃的觀光事業。在當時，北投已成為中外遊客必訪之處，特種行業及與溫泉相關的經濟活動如：摩托車限時專送、按摩業、那卡西……等消費行業構成北投溫柔鄉的文化，興建像秀麗閣這樣大型的、講究的溫泉旅館的風潮也應運而生。²³⁸因此，「秀麗閣」在小說中所指涉的意義，除了是性的邀請之外，同時也作為隨著北投溫泉文化帶來的經濟活動所產生的象徵符號，如夢石所言，它指涉一個更講究、更新穎、更具格調的消費場所。而能夠在秀麗閣訂下長期房間的夢石，則向丹琪和讀者們再一度的展現他的經濟實力與品味的高度。另一個由夢石引領丹琪進入的消費場所則是舞廳：

邁上台階，在舞廳的角落坐定以後，丹琪才鬆了口氣。原來舞廳並不像她所想像的那麼可怕，光線幽暗得數步以外不辨面目；客人們不是下舞池跳舞，便是留在座位上傾談。……

音樂正響著恰恰，夢石聽了聽說：

「我們先談談，等一下跳布魯斯。」

「想不到你這人喜歡紳士舞。」她帶著諷刺的口吻說。

²³⁷同上註，頁 203。

²³⁸韓德威北投溫泉發展的歷史畫分成六個時期，1945 年至 1979 年間為全盛期：1954 年 4 月 30 日成立「女侍應生住宿戶聯誼會」，使得北投地區成為合法保障的溫泉風化區。在此時政府又頒布與修訂「獎勵投資條例」，使得興起興建大型溫泉旅館的風潮，讓溫泉旅館型態由小型轉為大型，並引進企業經營管理的理念，但溫泉旅館業者與侍應生制度的相互依存，讓北投溫泉區一直籠罩在色情風化區的印象裡。美國時代雜誌（Time）在 1967 年的雜誌上以大篇幅的刊登聳動的文字與照片，讓北投地區立即躍昇為國際風化區，但因色情氾濫極至、私娼猖獗，引發政府取締整頓，直到 1979 年台北市議會通過「廢止北投地區侍應生的合法地位」，全盛時期的北投溫泉，便隨之沒落。詳見：韓德威，〈北投溫泉旅館之興迭〉，收入洪德俊編，《北投地方史溫泉篇》（台北市：財團法人台北市北投文化基金會，2002），頁 97-103。

「我的愛好隨時改變，以現在和你在一起的感覺，慢步最有情趣。告訴我你喜歡跳哪種舞。」²³⁹

在柔和的音樂及昏暗的燈光催化下，夢石說跳舞是感情的散步，丹琪不但放鬆她的肌肉，也使她的身心軟弱下來逐步卸除了防備，不知不覺與夢石耳鬢廝磨。夢石是情場的老手，他善於運用聲色光影所營造出來的旖旎氛圍來「調劑」丹琪婚後慘澹無味的生活。和北投秀麗閣的豪華設計具有異曲同工之妙，舞廳裡的恰恰和布魯斯，小說中人物關係進展時所使用的語言，以及氣氛營造時所展現的氛圍，在在都反映屬於都市生活特有的風景。這片風景，也屢屢出現在郭良蕙的另一部小說之中。

一九六三年由高雄長城出版的《四月的旋律》內容描述一對各自有家庭的男女在四月的邂逅，分別是由東京來到台北的羅伯強和陪同丈夫陸子達由香港回到台北的石玢尼。羅伯強和陸子達同是燕京大學的校友，陸氏夫妻受邀出席燕京大學同學會，原先玢尼的心裡暗暗升起一種厭倦，因為陪同丈夫出席的應酬對她來說只是在浪費時間：

到了中國之友，她勢必在他那些校友中間受拘束，說不定把她排在陌生人旁邊，說些天熱天涼的無味應酬話。餐後又會跳舞，可能有些永遠把所有的舞曲都當作四拍，而這四拍也踏不準確的人會採她的高跟鞋。至於他呢，他會跟別人高談闊論，可能會忘記她的存在。²⁴⁰

縱然子達事業有成也在婚後提供她良好的經濟環境，她只要扮演好貴婦太太、賢妻良母的角色就可以了，只是偶爾面對子達的數落，玢尼是感到有些不服氣的，「結婚以來，雖然她沒有工作過，但她也並非像他所說的那樣一直在家裏，沒有出來做事。實際上她做得真不少，國際婦女會、慈善會等等，」²⁴¹她也熱心的在經營自己的形象和人際網路。但在男人聚會的社交場合裡，丈夫往往不會顧念到她，使她難免有些沮喪。而這一次的聚會不一樣，因為在玢尼臨座的是風趣的羅伯強，他們的談天不只限於天氣，且當男人們都想要下樓玩牌的時候，伯強選

²³⁹郭良蕙，《心鎖》（台北：九歌，2002），頁 205。

²⁴⁰郭良蕙，《四月的旋律》（台北：時報文化，1991），頁 39-40。

²⁴¹同上註，頁 36。

擇留在樓上陪她跳舞，這使得原先受丈夫冷落而備感陰鬱的玢尼心境漸漸開朗。羅伯強和其他校友的產生區隔的主要原因，是他早年對於藝術和音樂的喜好，雖然進入社會使他放棄對繪畫和文藝的追求，但他早已培養敏銳而細膩的美感。工作結束丈夫陸子達便馬不停蹄的返回香港，留下石玢尼住在台北的姊姊家，這給了羅伯強邀約玢尼出遊的絕妙機會。他們上陽明山欣賞落日、去西門町的夜巴黎或者到金谷夜總會跳舞、到中和鄉吃豆漿宵夜、在中山北路的美而廉約會，開車到北投沿著淡水河邊欣賞月色、坐計程車參觀興建的中興大橋……。

伯強與玢尼約會的地點是具有城市象徵的符號、產生情愫的催化劑是都市生活特有的音樂和燈火，但本文不願僅將這些都市場所視為單純的符號，而是更欲強調郭良蕙運用都市符號，在語言的使用上，透過藝術的表現手法將小說人物所經歷的氛圍加以烘托與呈現，強化了都市特有的場景在小說情節中的作用。首先是舞廳，如在《心鎖》的討論中已提及這是個使情感加溫、防備心下陷的場所。而丹琪與夢石討論舞步的對話，也反映他們具備中產階級對社交表現的基本認識。而在《四月的旋律》之中，同樣是夜總會舞廳，在不同的情感狀態底下，音樂和燈光則扮演不同的角色。一次是羅伯強帶玢尼到西門町有舞女的酒家「夜巴黎」跳舞，這時他們之間的曖昧情愫剛開始昇華，「石玢尼的心像樂隊的鼓點，響而急地敲動著；也像樂隊的薩克斯風旋律，高低起伏不平。」²⁴²音樂的節奏在此轉化成為小說人物內在情感變化的顯現，表現出玢尼內心對伯強逐漸澎湃而躁動不已的情感。而另一次則是到金谷夜總會跳舞，這時伯強和玢尼已經談論到歸期，他們都想起他們各自在香港和東京的家庭。這時的音樂和燈光則呈現迥異於前述的氛圍：「這裏有三個 Blues，音樂，燈光，玢尼的心情。音樂是慢四步，燈光是藍色的，玢尼的心多少帶了些憂鬱。」²⁴³郭良蕙在呈現舞廳的氛圍——這來自都會生活的符碼——時，巧妙的運用 blues 的歧義性表現出人物的心境，而「她嘆了口氣，樂手正奏著吵鬧的水手舞，一些男男女女擠在舞池裏輕飄飄地轉圓圈，她的心卻往下沉，沉。」²⁴⁴則以舞池裡輕舞飛揚的氛圍反襯出石玢尼如石沉大海般拋擲出的情感。同樣的藝術表現手法，也運用在描寫城市燈火對人物情感變化的氛圍所產生烘托的作用之上。一次是約會初期伯強帶玢尼到中和鄉吃豆漿宵夜：

²⁴²郭良蕙，《四月的旋律》（台北：時報文化，1991），頁 156。

²⁴³同上註，頁 275。

²⁴⁴同上註，頁 279。

一串五彩燈光把這片冷落的环境點綴得很繁鬧，黑暗美化了河景，遠處瀾漫著一抹輕霧，橋上的燈光朦朧，橋下的波影閃耀；隔著河，遠處燈火稀稀疏疏地分布著，光亮是昏黃的，顯出夜是這樣的寂寞。……過了橋，便是中和鄉窄窄的街道。隔著馬路面對面有兩個豆漿店，電燈好亮，冒煙的油鍋和燒餅爐招徠著夜行客。²⁴⁵

沿著河岸串聯的燈火是繁華都市獨有的夜景，同時也是伯強與玢尼情感逐漸加溫的場景：

她避去他的眼光，眺望著對岸的燈光，昏黃的燈光似乎明亮了一些，而且夜在她的感覺裏不再寂寞了，有火把在她心中燃燒。羅伯強的言語是這樣動聽，目光是這樣的深情，加上音樂是這樣的低柔，一切充滿了撩人的氣氛；她深深地呼吸著，擔心會在這撩人的氣氛中迷失了自己。……

夜空擁抱著大地，橋樑使兩岸通達，燈光投入波影裏，一切全是自然的順序，自然的順序也包括著使火與火銜接起來的吸引力。

她閉上了眼睛，她應該躲開，但是她不願意躲。她知道他會吻她的。²⁴⁶

成排的昏黃路燈不僅使城市黑暗的夜空變得明亮，也使兩人之間原先徘徊在黑暗地帶的情感流動被點燃。而另一次美麗的夜景則發生在兩人一同坐計程車參觀中興大橋時：

穿過繁鬧的西門町，像吵鬧樂章中的休止符號，街道突然寧靜了，開上微陡的路，便是大橋。

「這座中興大橋為了防空疏散才建的，」計程車司機為了報答顧客，自動殷勤地解釋著：「是遠東最長橋之一。」

橋真長，一望無垠，明亮的燈光照耀下，可以看出工程的偉大，壯觀。左右眺望，河水悠悠，岸火點點。伯強的目光由景色而轉到玢尼臉上：

「美不美？」

²⁴⁵同上註，頁 163。

²⁴⁶同上註，頁 166-167。

「美！」玢尼端坐著，睜得好大的眼睛裏放射光輝。²⁴⁷

美麗的夜景和壯觀的大橋就像伯強和玢尼在台北這城市短暫而絢麗的情感般令人目眩神迷，然當他們決定歸期之後到橋上散步：

河水向黑暗的遠處悠悠奔流，帶去了這個城市的多少歡樂與哀愁。她也想像他那樣達觀，可是達觀不起來。也許他們會再見面，可是誰能預定在何月，何年？四月末的晚上，尋找不到月亮，夜空星斗閃爍，相映著岸上的燈火，使玢尼的心格外憂傷。²⁴⁸

同樣美麗的夜景隨著心境的變化而有了不同的模樣，這是發生在都市的邂逅才能運用的場景和氛圍。正如小說中所敘述的：「倘若她和伯強相遇的地點，由台北更換為香港，受到環境的限制，彼此也許不可能動情。一件羅曼史，猶如一本小說，一齣戲劇，一部電影，人物配合時間與地點才能發生故事。」²⁴⁹如果將小說中與台北都市相關的要素全部抽離，《四月的旋律》就是一部已婚男女在某地短暫邂逅、產生情愫，而以不能拋棄各自家庭而欲回歸正常生活而告終的羅曼史，但郭良蕙透過六〇年代初期台北正在發展的都市空間，將一段感情從萌芽到終結的敘事譜成動人的旋律和悠揚的樂章。

本文在這一節中透過郭良蕙兩部長篇小說《心鎖》和《四月的旋律》探討都市的生活條件對於作家在描寫人物發展關係時所營造出的氛圍所產生的作用，以及足以支撐所欲營造的氛圍背後的物質基礎。物質上的滿足與品味的提升，同時也澆灌、滋潤文本中角色的生活品質，由這個線索去思考六〇年代文學作品所生產的環境，則必須理解到都市的興起與經濟能力的提升，使得市民的娛樂生活變得更加多采多姿的同時，無論是對女作家本身的生活條件，或者女作家們所創作的題材、小說內容所架構出來的場景、人物的特質和經歷等，都較五〇年代的女作家作品帶來更多的可能性，六〇年代的女性作家，她們不但有自己的房間，還能夠從自己的房間走出來，走向都市的空間。而這批女作家所建構出來的都市空間，是一個讓女性作家更加如魚得水的空間，跳脫文學史框架和主流社會價值的

²⁴⁷同上註，頁 362。

²⁴⁸同上註，頁 363。

²⁴⁹同上註，頁 264。

空間。

第二節 「寓」望城市

Mike Crang 在〈文學地景：書寫與地理學〉一文中指出：「城市不只是行動或故事的布景；對都市地景的描繪，也表達了社會與生活的信仰。……重點不在於城市或都市生活的描繪有多麼準確；而是都市被用來表達什麼，都市場景有何意義。」²⁵⁰因為「我們把地景視為一套表意系統（signifying system），顯示社會據以組織的價值。據此，地景可以解讀為文本（text），闡述著人群的信念。」²⁵¹他接著說明住宅形式絕非「自然而然的」，住宅形式顯現特殊情境的歷史與地理安排，而日常生活使用的空間則訴說著社會網絡中的關係，以及支持這些關係的日常行為。因此，「我們顯然無法只把地景當成物質特性。我們也可以將其視為『文本』，予以解讀，並且告訴居民和我們自己有關人群的故事——涉及他們的信仰與認同。」²⁵²透過 Mike Crang 的觀點，本研究觀察到六、七〇年代女作家書寫都市的小說中，經常有意識地去書寫公寓住宅中的生活、或透過以公寓為空間背景的題材描繪都市生活的節奏。因為「公寓不只是一個都市空間、地景，公寓可作為都市或個人的隱喻，及公寓與居住者之間關係可指涉某種象徵意義。」²⁵³在這一節中，本研究將藉著觀察、討論書寫公寓題材的小說作品，一窺都市化進程中不斷變化的都會樣貌。首先，公寓建築的住宅形式如何在台灣社會中出現，蔚然成為主要的都市地景？其背後的時空環境為何？以及公寓誕生之後，在女作家的小說中如何被表現？是本文接下來所要闡述的內容。

一、安得廣廈千萬間？

戰後國民政府遷移來台，光是一九四九這一年，湧入台北市的軍隊眷屬和政治移民人數即超過十萬人，占原本台北市人口的四分之一，到了一九五一年已近二十一萬六千人，占全市人口三分之一強，都市中倍數成長的人口比例，反映在民生問題上，即是產生急迫的居住需求。在六〇年代出版的小說作品中，也可以

²⁵⁰Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》（台北：巨流），2003，頁 66。

²⁵¹Mike Crang，〈具有象徵意義的地景〉，同上註，頁 35。

²⁵²同上註，頁 52。

²⁵³黃怡婷《八〇年代以降台灣公寓書寫之研究》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010），頁 3。

看見女作家對都市人口劇增的警覺，如郭良蕙《台北一九六〇》：

那兒來的這麼多人？擠，擠，擠，到上的過客猶如雨前的行蟻。……根據統計，出生率遠比死亡率高。……每年的人口有增無減，除了出生額以外，還有多少來自小縣城；有多少來自鄉下，也有多少是海外歸僑，都想在這裡碰運氣，謀發展。²⁵⁴

或孟瑤《危樓》：「台灣的生活問題並不難解決，因為衣食保暖比任何一個地區都簡便，只是住的問題很嚴重……」²⁵⁵然而當時的政策目標，著重在重建百廢待興的內政，無暇顧及隨著政治因素來到台灣的新移民。「當時台北城內及周邊已發展區內的校地擠滿了軍隊住紮以外，大約以中山南北路為界的城市東側諸多地段，幾乎已都被大片的違章建築佔滿。」²⁵⁶在政府尚未能提供足夠住宅建設資源的前提下，軍隊及眷屬暫居公有地或在學校的操場空地紮營，而非軍籍移民只能憑著收入微薄的條件，或以每月十至二十元不等的租金，蝸居在私人地主於空地上自行興建的成排簡易木造或竹造房舍中；或是將原本市政府搭建用來集中攤販的棚架自行添加牆壁、改造作為居所，甚至有人「將原來佔地四公尺見方之攤棚，向前後延展至最大範圍，約達五公尺至六公尺半左右。其中尚有不少改建為簡陋樓層。建築物之間僅有寬一公尺至兩公尺的小街。」²⁵⁷這些沒有申請營建執造而被歸類為「違章建築」的臨時住宅，改變都市的面貌，除了傳統合院建築、街屋建築、日式建築之外，形成當時都市裡特有的違章地景。女作家孟瑤描述搭建在垃圾場裡的違章建築聚落，一個比違建區再次一等的人煙稠密地：

垃圾場已於轉眼間繁榮起來。這片被德威所開闢的新大陸，很快便陸續有人向這裏遷居。使這裏變成了比違建區再次一等的人煙稠密地區。……這一片垃圾場，已經有六七戶人家在這廢墟上興建起來。……而後一代的生命正承繼著他父母的堅忍，在這污泥裏，延續著悲壯的生之搏鬥。當家彥

²⁵⁴ 郭良蕙，《台北一九六〇》（台北：時報文化，1991），頁 21。寫作於一九六三年，原名《樓上樓下》（高雄：長城，1964）。

²⁵⁵ 孟瑤，《危樓》（台北：文壇社，1962），頁 29。

²⁵⁶ 劉欣蓉《公寓的誕生》（台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2011），頁 5。

²⁵⁷ 行政院經濟合作發展委員會都市建設及住宅計畫小組，《國民住宅資料》（台北：編者，1970），頁 222。

走近這籬笆的時候，他看見一個四五歲的孩子，正拾起一塊由路人從外面扔進來叮滿了蒼蠅的西瓜皮，又看見一個剛會爬的孩子，光著屁股在爛泥池裏撿起什麼往那嘴裏送！家彥想去阻攔他們，因為這「太不合衛生」了。但是他又立刻想到這些道理都不太適合於在這種環境裏使用，而且，住在這裏面的大人，都有一種並不太友善的眼光。……因此便忍不住對走在前面的德威說：「想不到這裏已繁榮成一個小社會了。」²⁵⁸

這一個光怪陸離的小社會，足見當時台灣社會「居有屋」問題的嚴重程度。而臨時搭設的房舍和違建終究不是長久之計，一九五三年強颱風自宜蘭、花蓮間登陸席捲全台，橫掃自戰後在都市中蔓延增生的違章建築，臨時搭建的木造、竹造住宅嚴重倒塌，造成多人無家可歸，大量的受災戶才喚起政府對國民居住問題的重視而欲有所作為。

內政部於一九五四年設置「興建住宅技術小組」負責籌畫與推動住宅事宜，隨後頒布各種違章、住宅條款及興建管理辦法。為了在有限的土地上解決大量人口的居住問題，傳統的平面式合院建築、低樓層的日式住宅已無法因應當時的房荒壓力，於是向上延伸空間的集合式住宅（Condominium）型態開始被政府考慮作為興建國宅的方向²⁵⁹。公寓的概念就此在台灣社會開始萌芽，具體的實踐則在台北市第二屆民選市長高玉樹的積極推動，且接受美援興建國宅的經濟條件之下，戰後第一批二樓分戶公寓住宅於一九五五年十二月二十四日在三張犁興亞段破土動工，並於一九五六年六月下旬竣工。然而，貌似具有突破性意義的首波住宅方案不僅沒有維持基本生活的排水、電力、瓦斯等日常設備，在住戶身分的條件上還預設了社經地位的門檻：

六九二三部隊因特殊情形特准購買十戶；小兒科醫師、婦產科醫師、內科醫師、牙科醫師、外科醫師、托兒所、住宅管理站各一戶。而這些醫師保留戶，可憑醫師執照申請登記，不需受配售對象之限制，如果人數超出再採用抽籤的方式決定。²⁶⁰

²⁵⁸孟瑤，《危樓》（台北：文壇社，1962），頁 28-29。

²⁵⁹根據建築技術規則建築設計施工編第一章第一條第二十一款提到集合住宅之定義，所謂「集合式住宅」（Condominium）為「具有共同基地及共同空間或設備，並有三個住宅單位以上之建築物。」公寓即為集合式住宅的一種。

²⁶⁰劉欣蓉《公寓的誕生》（台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2011），頁 153-155。

這項針對特定職業的保留戶規定，可以看出興建會試圖將公寓住宅方案視為尋找有經濟力的新都市住民的橋樑，卻未能對當時爆炸的都市人口達到實際紓緩房荒壓力的積極效用。嚴格來說，這徒具現代都市住宅的外殼只是在建物高度上的提升，還不能算是具備現代式公寓住宅的基本雛型。一直要到一九六一年，公共工程局在美式工程知識的專業帶領下，規劃三層樓公寓住宅方案。其中不僅考量台灣社會的家庭結構組成，在空間上擴大住宅的單位面積，也因應現代化生活的基本條件配備煤氣管系統、沖水式馬桶，並且以垃圾導筒解決住戶垃圾排放的困難，才算是這座島嶼上首度明確公寓住宅應有的基本品質，且為日後邁向商品化公寓住宅完成了基本的原型²⁶¹。爾後，公寓集合式住宅的發展，隨著台灣社會經濟能力的起飛，也一層一層向上構築建物的高度，六〇年代末期，成排五層樓高的公寓躍然成為台灣都市住宅的主要地景²⁶²。而一幢幢整齊的公寓建築也成為女作家書寫都市時隨處可見的風景，如《黃昏來臨時》中呂士瑛在仁愛路四段巷子裡的住所，「置於郊區，旁邊就是綠油油的田地。這一帶是新住宅區，一幢幢考究的小洋樓。」²⁶³或者是《車麟麟》裡，白丹所拜訪的小曼的新居，「在南京東路三段的聯合新村前，……一排排新建的高級公寓，跟立德所住的公寓大同小異，……她住的是底層，連帶著一小方的院子，院中種著一些在都市裡顯得珍貴的花花草草。」²⁶⁴再如郭良蕙在小說《台北一九六〇》中〈前言〉安排這段描述：

都市在膨脹著。……街道加多，逐漸向四郊擴充，向空中升高著。

眼界中的綠野被灰色代替了，一幢幢，全是灰色的建築。建築四周開著一排排的方洞，是窗。同一個建築的方洞有著同一種格式，一層又一層，用窗來表示建築的高度。……都市的地皮隨著人口的增多，一步步抬高身價，

²⁶¹公共工程局所規劃的三層樓公寓住宅，在單位面積上，有 26.63 坪、20.85 坪、18.03 坪三種模式，是先前高玉樹主導所蓋公寓面積的兩倍。所有單元的空間格局皆有至少兩間房間的面寬，其中兩個單位甚至出現三間房間的面寬，這在過去不曾有過。同上註，頁 167。

²⁶²六〇年代初期，港樓式與改良式的三層公寓住宅曾經流行一時，一九六一至一九六七年間，四層樓公寓約佔市場的百分之七十，成為當時都市主要住宅類型。由於五層公寓須設地下室，且工期較長，工程費用高，初期尚未被民眾接受，直至六〇年代末期，基於量的需求且民眾的購買力提升，五層樓才取代四層公寓成為都市住宅的主流。詳見：陳建亨著，《好宅：集合住宅設計與品質》（台北：詹氏書局，2006），頁 23-24。

²⁶³郭良蕙，《黃昏來臨時》（台北：時報文化，1987），頁 70。

²⁶⁴童真，《童真自選集之四：車麟麟》（台北：文史哲，2005），頁 184。

唯一辦法就是用高樓壓制它。²⁶⁵

隨著閱讀過程向下進行，如同翻閱立體繪本般，從紙本上躍出的文字建構了一座正在開展成型的都市樣貌，自都市核心向郊區擴張的平面伸展之外，更立面地向空中推高盤旋上升，「兩層樓的市民住宅首先出現，三層四層的公寓樓房也逐漸普及。街道在延長，一直伸到郊外。」²⁶⁶郭良蕙以寫實的筆法呈現她所觀察到的，一個正在質變、膨脹的都市，這不僅是為故事所發生的場景設定時空座標，也反映出公寓住宅在都市興建、繁衍的過程。她說：「如果不是受限制於島居而需要防颱防地震的關係，二十層的樓房可能也有人陸續興建。」²⁶⁷郭良蕙不但敏銳地嗅出台灣都市發展的動向，她的觀點，在一九六三年書寫時即顯得相當具有遠見。

處於現代社會的你我，已對高樓大廈遍布聳立的城市地景習以為常，「公寓」也往往與狹小而密集的空間、疏離淡漠的人際關係產生連結。八〇年代的都市文學不乏這類切入角度的小說文本，如王幼華（1956-）的〈健康公寓〉²⁶⁸——被林耀德稱作是八〇年代都市文學的第一篇小說²⁶⁹——即「呈現了現代都市人在物欲橫流的社會中的掙扎，以及自私、冷漠、貪欲等心態」²⁷⁰；再如張大春（1957-）的《公寓導遊》則以反諷的敘事語調呈現現代人荒誕不自知的生存狀態²⁷¹。然而，本研究所要強調的是，對五〇年代的台灣社會來說，「公寓」還是一種既模糊又新鮮的概念，當新形式的公寓建築成為台灣都市主要地景，這一現象不僅僅使公寓住宅的描寫成為小說發生的背景而已，日常生活的型態的轉變也因此帶來一種前所未有的感受，公寓建築在六、七〇年代寄寓了大部分具有都市生活經驗人們的共同感覺結構（structure of felling）：

當這個城市開始出現「公寓」這種新的住宅型態時，人們不僅紛紛投以欣羨的眼光，也忽然間似乎知道這個城市開始在改變，城市中的人們開始在

²⁶⁵郭良蕙，《台北一九六〇》（台北：時報文化，1991），頁 21-22。

²⁶⁶同上註，頁 22。

²⁶⁷同上註。

²⁶⁸作於 1982 年，1983 年發表，收入王幼華，《熱愛》（台北：遠流，1989）。

²⁶⁹林耀德，〈意識的解放——序王幼華《熱愛》〉，收入王幼華，《熱愛》（台北：遠流，1989），頁 6。

²⁷⁰羅秀美，《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》（台南市：台灣文學館，2013.08），頁 94。

²⁷¹張大春，《公寓導遊》（台北：時報文化，1986）。

改變，城市生活的未來也愈來愈被期待，而想像自己有一天能夠住進那些一幢幢拔地而起的立體式分戶公寓中，也成了人們努力衝刺生命的最大動力。²⁷²

公寓住宅的型態，象徵著現代化、都市化的進步，它乾淨、整齊、新穎的形象，也成為人們所憧憬的生活形式，進而成為追尋的目標。如《車轆轤》中白丹和小曼的一段對話：

「你瞧，這房子怎麼樣？」她的微笑是為了房子，而不是為了我的到來。

「你看得出，這不比立德的房子還要大上一些嗎？」她又笑了，那笑聲裡已經沒有對於立德的懷念。我恍然悟到，那天，當她看到立德的新居時，她可能就興起了一種自己也要有座新樓的慾念：比立德的更大、更精緻。現在，她實現了。「有一天，我願意立德也來看看我住的房子！」她說。²⁷³

除此對住進公寓的憧憬之外，「公寓住宅」的建築形式還意味著人們所使用的居住空間不再受限於一層樓的平面，而是具有立體感的樓房建築；且不再是自己獨立擁有一幢房屋，而是和一群人在一棟大樓裡分層分戶地居住著，「生活在一個與其他極為緊密而交互重疊的狹小空間裡，卻又無需與他人有任何生活上的聯繫。」²⁷⁴關於這一點，孟瑤也藉著小說中角色之口，道出對公寓住宅形式的體會：

小鴿籠似的，上不沾天，下不著地，虛虛玄玄，讓人活得一點也不踏實；而且，無論思想感情，就是長了翅膀也飛不動！做一個奴役於現代文明下的文明人，所需要忍受的原已太多，其中最難堪的一項就是什麼都被切成一個小方塊一個小方塊，只要多一點稜角，就鑲嵌不進去任何一個小空間而被遺落了下來。²⁷⁵

一格一格的小方塊有時候雖然教人難堪，但在六、七〇年代書寫公寓建築的作品中，這一層一層、同一格式的方洞變成女作家們的觀景窗，彷彿在公寓之外架設

²⁷²劉欣蓉《公寓的誕生》（台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2011），頁13。

²⁷³童真，《童真自選集之四：車轆轤》（台北：文史哲，2005），頁184-185。

²⁷⁴劉欣蓉《公寓的誕生》（台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2011），頁133。

²⁷⁵孟瑤，《磨劍》（台北：皇冠，1969），頁17。

了長鏡頭，觀察這小鴿籠似的建築，寫出了前所未有的都市面貌，也與後來八〇年代都市文學呈現截然不同的風景。

本節行文至此，我探尋集合式住宅從粗略的概念到具體實踐的路徑，說明「公寓」如何自違章建築林立的亂象中突破重圍，在台灣社會中誕生，一躍而成為都市中生機勃發的新地景。再舉出文本中反映此現象的段落與都市的發展進程交互參照，除了藉以說明六、七〇年代女性作家都市書寫與時俱進之外，也發現隨著都市化程度與日俱增，城市地景的快速流轉變遷，為都會居民帶來新的感覺結構。文學作品不是圖書館裡的百科全書，僅僅羅列、敘述城市中琳琅滿目的事物，就能提供我們窺探城市樣貌的資料，因此當觀察書寫都市、公寓住宅建築的文本時，Mike Crang 提示：

我們可以審視這些小說中的城市如何建構，一如我們探討了偵探小說和雨果，以便看出現代性不僅是被描述的對象，也成了描寫城市的方式之一。……重要的轉變之一可見於文學形式處理空間和時間的方式——城市空間如何片斷化，以及隨著都市生活的韻律加快，時間的速率如何增加。

276

接著他以普魯斯特(Mzrcel Proust, 1871-1922)、喬依思(James Joyce, 1882-1941)或吳爾芙(Virginia Woolf, 1882-1941)的作品為例，說明二十世紀重要的小說作家，改變時間和空間在小說中運作的手法，以小說的「形式結束了敘事寫實主義時代」²⁷⁷，讓現代生活經驗再現。也就是說，欲透過以公寓為主軸的小說作品來觀察六、七〇年代的都市書寫時，應聚焦在文本處理的公寓建築空間和都市住宅空間的方式。正如范銘如所言：「都市豐富的生活形態和景致除了提供小說家構思內容的藍本之外，還有小說形式的翻新。」²⁷⁸除了前文所舉出的公寓描寫片段之外，小說形式的翻新如何被女作家書寫？是本研究接下來所要討論的重心。我將舉郭良蕙《台北一九六〇》、孟瑤《磨劍》、繁露《這一層樓》三部長篇小說，以及童真的短篇小說〈樓外樓〉為分析文本²⁷⁹。這四位書寫風格不盡相同的

²⁷⁶Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》(台北：巨流，2003)，頁 74。

²⁷⁷同上註。

²⁷⁸范銘如〈本土都市〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》(台北：麥田，2008.08)，頁 182。

²⁷⁹繁露，《這一層樓》(台北：皇冠，1978)。童真，〈樓外樓〉收入童真，《樓外樓》(台北：華欣文化，1974)。

女作家，將公寓住宅形式化為書寫的養分，巧妙的運用敘事策略、在小說的形式和結構上變化翻新，再現成排公寓林立的都市地景。

二、空間的剪貼簿：互成正文的公寓書寫和都市空間

在正式進入文本分析之前，我想借用美國文學批評家、普林斯頓大學比較文學教授約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank）於 1945 年首次提出具有系統性的小說空間形式的理論來說明空間閱讀的可行性²⁸⁰。弗蘭克藉著福樓拜（Gustave Flaubert，1821-1880）、喬伊斯（James Joyce，1882-1941）和普魯斯特的重要著作揭示作家超越語言的線性順序，打破敘事的時間流將小說中的形式空間化，透過如電影攝影機式的手法再現共時性的場景。在方法上，弗蘭克提出「並置」的概念，即「詞的組合」、也就是「對意象和短語的空間編織」，換而言之，就是在文本中並列地置放跳脫在主要情節推進之外的各種意象和暗示、象徵與聯繫，它們會在文本中呈現連續的參照（reference）與前後參照（crossreference）的關係，從而成為一個整體。除了文本內在秩序之外，弗蘭克還談到接受主體的面向，提示讀者必須將這些分散、獨立於時間序列之外的各種參照片段熔接起來，重構小說的空間背景，才能從一整體的角度理解每一個參照的意義。杰羅姆·科林柯維支（Jerome Klinkowitz）對這個理論做了補充²⁸¹，他認為弗蘭克所要說明的是一個處於時間流動之外的場景，在情節敘述上沒有絲毫的前因後果，「在那兒，讀者的愉悅並不在於辨認出對一個熟悉世界的巧妙描寫，而在於欣賞它的組成因素，正如在一幅繪畫中一樣，這些因素可能成為一個空間事件。」²⁸²杰羅姆舉十九世紀美國小說納撒尼爾·霍桑（Nathaniel Hawthorne，1804 1864）的《帶有七個尖角閣的房子》為例，展演場景空間化的嘗試。整部小說都是在房子本身的範圍內完成的，作家使一個純環境擔任起敘述情節的任務。因此線性時間和小說敘事中人物的創造、情節的運作在這嚴格的空間限制範圍都顯得次要，杰羅姆認為作家讓這個原先只是背景的空間要素充當了一個角色，從小說的技巧中創造出自己的意義，使空間的結構因素在文本中被突顯出來。

²⁸⁰詳見約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank），〈現代小說中的空間形式〉，收入在約瑟夫·弗蘭克等著，秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》（北京：北京大學出版社，1991.05），頁 1-50。

²⁸¹詳見杰羅姆·科林柯維支（Jerome Klinkowitz），〈作為人造物的小說：當代小說中的空間形式〉，收入在約瑟夫·弗蘭克等著，秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》（北京：北京大學出版社，1991.05），頁 51-70。

²⁸²同上註，頁 54。

在理解小說中的空間結構如何取代時間序列之後，我將進一步引用林耀德都市空間與都市小說互為正文的概念，嵌合文本內部的空間結構與外緣的社會環境之間的對照關係。林欲以閱讀空間的角度，跳脫當代論述都市文學既有的意識形態和權力分配觀點，超越單純化約的「城鄉對立」關係，他在〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉一文中指出：

當代都市小說的特質，除了創造幻覺之外，在於如何辨識、分類、解析、演繹都市空間。都市小說的主角不僅是人，空間的位置也自背景挪移至前景，制約了小說人物的行動，甚至吸收了一切。²⁸³

林耀德與杰羅姆的觀點相似處在於，他們都提出將文本中原本只是單純背景的空間因素置放到更顯著位置的閱讀法。而林更明確地指出這個背景要素即是都市的空間和建築空間。在書寫都市的小說作品生產出來之前，書寫者透過觀察和體會，將都市中的建築空間視為一種有機正文，被書寫者閱讀、辨識、分類、解析，再透過語言的演繹將之重新組織、實踐，於是都市空間的概念跳脫了傳統小說只能做為背景的位置，在都市小說的實現中更立面、多樣性的表現都市空間與空間的關係、空間與人的關係，和這空間之中人和人之間的多重關係，與都市小說的生產互為正文。

透過上述觀點和閱讀角度來檢視六、七〇年代女作家作品，本研究試圖將林耀德所謂「都市小說」濃縮、聚焦在四篇以公寓為主題的小說，如同弗蘭克指出如電影攝影機式的手法，女作家將時間的序列抽離文本，創造出公寓建築空間為主軸的書寫策略，呈現現代都市公寓住宅中住戶本身、住戶之間，以及住戶和公寓之間的關係。接下來，我將四篇小說分成兩組加以討論：先是由建築物外部觀察表現出敘述形式的空間化，以郭良蕙的《台北一九六〇》與童真〈樓外樓〉為例，其次是直接窺探公寓內部將小說場景空間化的書寫，以孟瑤《磨劍》、繁露《這一層樓》為例，藉此探討文本與都市空間相互對照的關係。

三、女性都市文本的空間閱讀

²⁸³林耀德，〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁 290-291。

「台北是從戰後的廢墟裡繁榮起來的」²⁸⁴，而這逐步繁榮的重生都市，不僅僅是被動的作為書寫者說故事的舞台背景，同時也主動地為作家帶來新的感覺結構和敘事美學。正如《台北一九六〇》的〈前言〉：「大樓裏，多數的人生活是正常的。正常的另一解釋是平凡，也是平淡的。」²⁸⁵，郭良蕙的小說之所以吸引人，不在於將都市生活描繪的五光十色、燈紅酒綠，相反的，裡頭上演的情節在你我日常生活中亦如同八卦耳語般時有所聞，「閒來無事時，店鋪的老闆和老闆，車夫和車夫，下女和下女，三口兩口在一起聊天；那一家的男主人是退職的省主席，那一家的女主人是靠交際混飯吃的；甚至那一家的太太為了麻將失和而站在路上破口大罵；那一家的先生為了貪污最後東窗事發。」²⁸⁶這本小說的特出之處在於它的結構，表現出郭良蕙將這些瑣碎的日常生活串聯成小說的敘事策略。整本小說除了〈前言〉和〈後語〉之外，由十三篇短篇小說組成，每一篇有不同的主角和情節，像是到前夫家想探視孩子的瑪莉袁、鄉下來拜訪表姊意外遇見舊識的王詠詩；敘事角度也有所變化，除了第三人稱全知觀點之外，也有如〈太太的獨白〉全篇由第一人稱描述一位太太對丈夫的抱怨內容，丈夫在整篇小說中從未現身。雖然十三篇看似各自獨立的短篇小說所要探討的主旨不一，但它們之間擁有共同的聯繫，正建立在整本小說的場景設定，即五層樓公寓的公寓——安樂大樓：

五層的安樂大樓，一幢連一幢，一排對一排。外表統一即美觀，格式是一樣的，同樣的門，同樣的窗；各家抱著閉關自守政策，門永遠是關著的，窗上也以各色窗簾擋住人的視線。如果人生如戲劇，那麼每個家庭都是舞台，只是關閉的門和遮擋的窗使外面的觀眾什麼也探望不到。偶爾也有走漏的消息以及掩飾不住的形態供人加以渲染。²⁸⁷

每一個獨立的故事發生在一個住戶單位裡，安樂大樓是他們共同的場景——是場景，卻不只是背景——。整本小說的形式就像一幢公寓，而讀者閱讀文本的視角，就像在公寓外架設一台長鏡頭的攝影機，從建物外一格一格、一模一樣的窗看進去，同時看見十三個截然不同的舞台正同時上演不同的故事。郭良蕙說：「每個人的每天都有二十四小時。只是相同的時間在不相同的支配下，就變得不相同

²⁸⁴郭良蕙，《台北一九六〇》（台北：時報文化，1991），頁22。

²⁸⁵同上註，頁24。

²⁸⁶同上註。

²⁸⁷郭良蕙，《台北一九六〇》（台北：時報文化，1991），頁23-24。

了。」²⁸⁸這句話暗示了在這部小說之中，時間的流動不能支配小說的情節，就像弗蘭克所提示，作家透過並置的敘事手法，打破了敘事的時間流，使公寓的建物空間在小說中提供敘述情節的功能。故事中時而會提及左鄰右舍的相互關係，就像公寓裡住戶相互串門子一般，有時在〈第五個〉中當主角的鄭太太會走到〈風暴〉這一篇小說裡去按洪梅君的門鈴，這種將小說結構仿照公寓單位的敘事策略，學者范銘如說明：

小說裡的安樂大樓實有所本。根據郭良蕙的自述，小說的創作靈感取材自當時台北的第一棟公寓，坐落於南京東路與敦化北路口的聯合新村（一九六二）。這一棟運用了美國營造思潮與技術的國際式樣建築，不僅象徵現代都會風格的景觀，也進一步啟發了她的類比。……作者已將建物、都市視為一種文本（text），並且把文本空間化，讓六〇年代的都市、建築及台北人在小說的上下脈絡（texture）裡互相指涉補充。²⁸⁹

范的評論至少為我們證明兩件事：伴隨都市化潮流而生的人口問題促成集合式住宅的居住模式，而這樣的社會現象與文學作品的互涉關係，首先反映在以公寓為書寫題材的嘗試上，寫於一九六三年的《台北一九六〇》（原名《樓上樓下》），確實受到當時現代化都會風格住宅在台北誕生後如細胞分裂般快速增生的現象所啟發，顯示都市地景的改變為小說創作提供更多選擇的素材；其次表現在敘事策略方面，將公寓建物分層分戶構成一整體的概念視為文本所創造的敘事手法，使一部完整的小說結構包含每一單位住戶各自獨立發展的故事，則顯現小說文本模擬、仿造都市地景與產生互文關係相互補充的意義。郭良蕙的《台北一九六〇》不只是一座城市、一個時代底下的某一群人隨機取樣的側寫，早在六〇年代初期，她即有意識地勾連了都市新興的條件下，公寓式集合式住宅成為城市新地景和小說文本之間的關係。

同樣在六〇年代發表，距《台北一九六〇》寫作時間晚兩年的短篇小說〈樓外樓〉²⁹⁰，在敘事的視角上也彷彿是在建物外架設了攝影鏡頭。不同於郭良蕙以小說的結構呈現公寓建物，童真則是採取將兩幢鄰近的建物互相對照的敘事策略

²⁸⁸同上註，頁 24。

²⁸⁹范銘如〈本土都市〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008.08），頁 201-202。

²⁹⁰原刊於 1965 年 5 月 7 日及 8 日的《中華日報副刊》，收入童真，《樓外樓》（台北：華欣文化，1974）。

來鋪陳小說的情節。這是兩座對望的樓，一座舊樓、一座新樓。住在舊樓裡的余堅股票投資失敗，他的太太麥枋常常「半夜醒來，惶惶然的找尋不在床上的丈夫，卻見丈夫正隔著玻窗，凝視對街的華廈。」²⁹¹丈夫整天想著東山再起、買一幢像對面的新樓，「蒼黃的臉又去對著比它更為蒼黃的天花板。那兒，水跡繪下了疆域的輪廓，絲網編出了蜘蛛的慧點。飛蟲的殘骸已然成了灰塵——那樓真的太舊了，位於第三層上，舊得可怕；豎在豪華洋房的對面，又舊得可憐。」²⁹²而小說中對新樓的描寫，則是透過麥枋在窗盼向外望的視野來呈現：

正對面的大廈確很喬皇，表面的淡黃磁磚，閃爍如金片。三層都是一式的落地大窗，一式的玻窗外的銀灰色窗柵，以及玻璃窗內的淡茶色的提花窗簾，夠讓人瞧上半天。站在這兒的窗邊，幾乎能把對面大廈裡的情景，半收在眼裡。祇是，大多時光，一二層樓的窗簾總低垂著如晚禮服的長裙，祇有三樓的窗口常是慷慨地接受外面的光亮。兩窗面面相對，也就看得格外清楚。²⁹³

穿著昂貴睡衣的男女主人、由褌姆帶領著的稚齡女孩以及一個端著食盤的女傭在早餐時段的起居室，就像放映機播放的影像投射進麥枋的眼簾，也在她心底投射出對照：「她幾乎是用一種欣賞花園的心情，去欣賞大廈內的豪華氣派、奢侈生活，而不帶著絲毫的妒嫉，但，活過頭來端詳自己的小樓時，卻發覺它是太舊了。」²⁹⁴童真運用兩幢樓與住戶之間對照的敘事策略，使建物本身不再單純的作為書寫都市的背景，除了扮演起敘事的角色之外，也具有象徵人物貧富特質的作用，倘若用林耀德的觀點來看，即是表現了空間與人之間的對應關係。而這不僅是兩幢對望的樓，樓裡的人也相互對望。對面新樓的男主人也是麥枋的主人。丈夫負債之後，她到新樓主人霍東明的辦公室擔任秘書。霍東明會穿著他「鑲有藍邊的白籌睡衣褲」走到窗邊扶著窗台眺望街景，也對舊樓裡的麥枋點頭微笑，「那是一種訊號，告訴她，她該去工作了。」²⁹⁵於是麥枋「急急穿過馬路，從舊的樓前，

²⁹¹童真，《樓外樓》（台北：華欣文化，1974），頁 112。

²⁹²同上註，頁 111-112。

²⁹³同上註，頁 113-114。

²⁹⁴同上註，頁 114。

²⁹⁵同上註，頁 119。

走到新的樓前——穿越一個世界。」²⁹⁶霍東明的婚姻失敗後，將目光轉向麥枋：

「麥小姐，幾年來，我們一直是街坊，一直靠得很近，一直在互相注視著對方，祇是我們都沒有說。」

「呵，我們靠得並不近，我們一直隔得很遠，以前，以及現在，那條馬路很寬。」²⁹⁷

這一條馬路在地理上分隔兩幢樓的建物空間，但就文本內在情節來看，是將敘事的場景過度到另一個場景，串起整篇小說之間人物與人物的連結，鋪陳霍東明和麥枋在最後必然建立的關係。小說結束在新樓與舊樓之間的對話：

「余兄，枋這會兒在我的身邊，」——誰要你在我丈夫面前喚我的名字——「余兄，這幾天，XX股票的行情看漲……我答應供給你十萬元週轉金。」——蝕掉了，拿什麼償還？難道我再為你做十年秘書——「不必還我，完全送你，余兄，賺了，希望你去買座跟我一樣的新樓！」——我不要新樓，我不要一切耀眼的騙人的新，如果你能夠，替我找回舊的一切——「余兄，這會兒，枋在我的身邊。我要你答應，今晚，她跟我同進晚餐……今晚，她不回家！」

麥枋躍奔過去，搶來話筒：「堅，你不要答應！不要答應！」

「我要買一座新樓！」余堅的聲音遙遠而陌生，逐漸淡去，隱沒在合攏的窗簾後面。

霍東明從麥枋癱瘓的手中拿下話筒，安慰她說：「你不要為他發愁，有了新樓，他會去找另一個女人的。」²⁹⁸

這是一段對話，正確的通話對象應當是位於新樓的霍東明和位於舊樓的余堅，他們在談一場生意，但直到余堅說出：「我要買一座新樓！」之前，沒有來自舊樓的聲音。但文字的敘述彷彿麥枋也參與這段對話，但她沒有發聲權，也沒有決定交易的權力。當她穿過那條馬路，從舊樓走到新樓，就像被余堅透過馬路這條運

²⁹⁶同上註，頁 120。

²⁹⁷同上註，頁 125。

²⁹⁸同上註，頁 127。

輸帶輸送過去的貨物，被霍東明所接收。只是麥枋並不是賣方，是被丈夫出賣的那一方。除了前文提到兩幢建物各自象徵其住戶的階級，表現空間與住戶的關係之外，童真在〈樓外樓〉中在這兩幢樓之間編織出多重的涵義。其中的新樓既象徵余堅所追尋的目標、也是霍東明事業成功的資本，最後成為麥枋失去丈夫的原因，是空間本身的多重指涉。而空間與空間之間的關係，除了影射住戶之間的貧富差距之外，小說情節也從舊樓看向新樓、發展到舊樓走到新樓，最後從新樓回望舊樓的敘事手法，正如林耀德所言是將建物的空間位置自背景挪移至前景，也牽制了小說中人物的行動與人物之間的關係發展。

林耀德認為：「都市中的建築空間變成一種有機正文，充滿著立面的動感、方位的誘導性、透視感，進而提供讀者某種或多種與空間交談的可能性。」²⁹⁹從《台北一九六〇》與〈樓外樓〉的討論之中，可以窺見郭良蕙與童真在書寫以公寓建物為題材的都市文本時，前者透過小說結構的翻新來呈現建築物的空間，後者將建築物的空間關係挪用到擔任小說敘事的功能，更立面、多樣性的表現都市空間與空間的關係、空間與人的關係，和這空間之中人和人之間的多重關係。如果說郭良蕙的《台北一九六〇》和童真〈樓外樓〉在表現敘事形式的空間化時，是以長鏡頭的全景式攝影機般的寫作手法，由建築物外的視角來呈現同一幢公寓大樓內同時上演、各自獨立的住戶生活，或站得更遠來觀察一幢新樓與一幢舊樓之間的對比關係，那麼孟瑤的《磨劍》和繁露在處理《這一層樓》將小說場景空間化的實踐，則是以像在公寓建築的樓梯間和各住戶單位內都安裝隱密監視攝影機的敘事視角，將所有的攝影畫面都回傳到中央處理系統緊緊嵌合在一起，呈現出公寓住宅內緊密交織的複雜網絡。

六〇年代末期出版的《磨劍》，是以一幢四層樓的公寓為小說的主要空間場景。孟瑤創造徐珊、石磐、柳眉這三個原先的生命情境完全沒有牽連的角色，因為先後搬進了這一幢現代化公寓住宅，使得後續的小說情節，以同時進行的多條敘事脈絡包羅多層次的議題³⁰⁰，運作在鏈結公寓住戶之間的關係上開展。我以弗蘭克和杰羅姆所提示的方式來解讀這部作品內部的脈絡，將小說中的時間序列完全拆解，並置小說要角在情節發展上的意象特質、參照其中所產生具有象徵意義

²⁹⁹林耀德，〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉，收入鄭明嫻主編，《當代台灣都市文學論》（台北：時報文化，1995），頁291。

³⁰⁰《磨劍》是一部題材多元的長篇小說，其中呈現城市發展和農村衰退之間的消長、女性主體意識和婚戀價值，甚至反映了電影娛樂事業在台灣社會興起現象等多條敘事線索，在這一節中，我僅針對《磨劍》以一幢四層樓的公寓住宅為主要場景的內容題材加以探討。

的聯繫，並且試圖把公寓建築從背景的位置往前推移，可以發現整部小說以空間（即公寓本身）作為主軸，表現這一幢公寓以四方格狀的建築牆面作為框線，將小說中的人物們劃分成兩個截然不同的世界。

住在公寓三樓的徐珊是一名在大學中任教科學的歸國女博士，具有經濟獨立能力的她為自己購置了公寓中的一戶單位，這一戶「新居在新開闢的新社區，積木似的公寓整齊地排列著，剛剛完工，還帶一份令人喜悅的芳香。」³⁰¹經常來拜訪徐珊的是相當羨慕她生活條件的好友吳明，吳是一位帶著女兒于友世孀居的公務員，一心一意想要再找個男朋友，但她圖的不是情感上的依託，而是下半輩子的安穩。她的擇偶條件是「要能給我這樣一幢公寓房子，我就能考慮了。」³⁰²為此，她一度將目標鎖定在住在徐珊對門那一戶的石磐身上。石磐是一名退休教員，一生生活清苦，靠著「兩隻笨拙的粗手，經營出兩個孩子的衣食」³⁰³，兩個兒子被拉拔長大留學美國後定居，留給老父的是一封封魚雁往返和一疊疊美鈔換來的，對石磐而言過於奢侈的新居，直到一個女人如一束聚光燈般照亮了他的眼睛。這女人果真慣於悠遊在聚光燈下，她不是別人，是住在公寓四樓的柳眉。柳眉本是拋在路邊長大的南部女孩，幼時在田陌間和一群男孩嬉戲被奪去童貞，而後她遇見到鄉下取景的外景隊，被想執導演筒的秦奔以金錢為誘餌拐帶到台北，「錢可以墊高我的腳，讓我從泥淖裏爬出來，我當了明星，我從此不再被冷落。」³⁰⁴柳眉抱著這樣的目標來到台北生活，她刻意選了公寓四樓作為新居，因為這讓她「覺得已經站在別人的上面」³⁰⁵。

除了公寓住戶彼此之間的關係之外，這三個角色又各自牽制住龐大敘事脈絡中不同線頭，交織出不同的關係鏈結。他們所建構的關係網，以這一幢公寓為中心，向外鋪陳開來，迂迴蔓延出一張更加錯綜複雜的人際網路。我將《磨劍》一書的人物關係和空間示意的相對位置製成了圖 1，來表現住在公寓住戶徐珊、石磐和柳眉之間的關係，以及他們三者與小說中其他人物之間的關係。

³⁰¹孟瑤，《磨劍》（台北：皇冠，1969），頁 17。

³⁰²同上註，頁 21。

³⁰³同上註，頁 23。

³⁰⁴同上註，頁 32。

³⁰⁵同上註。

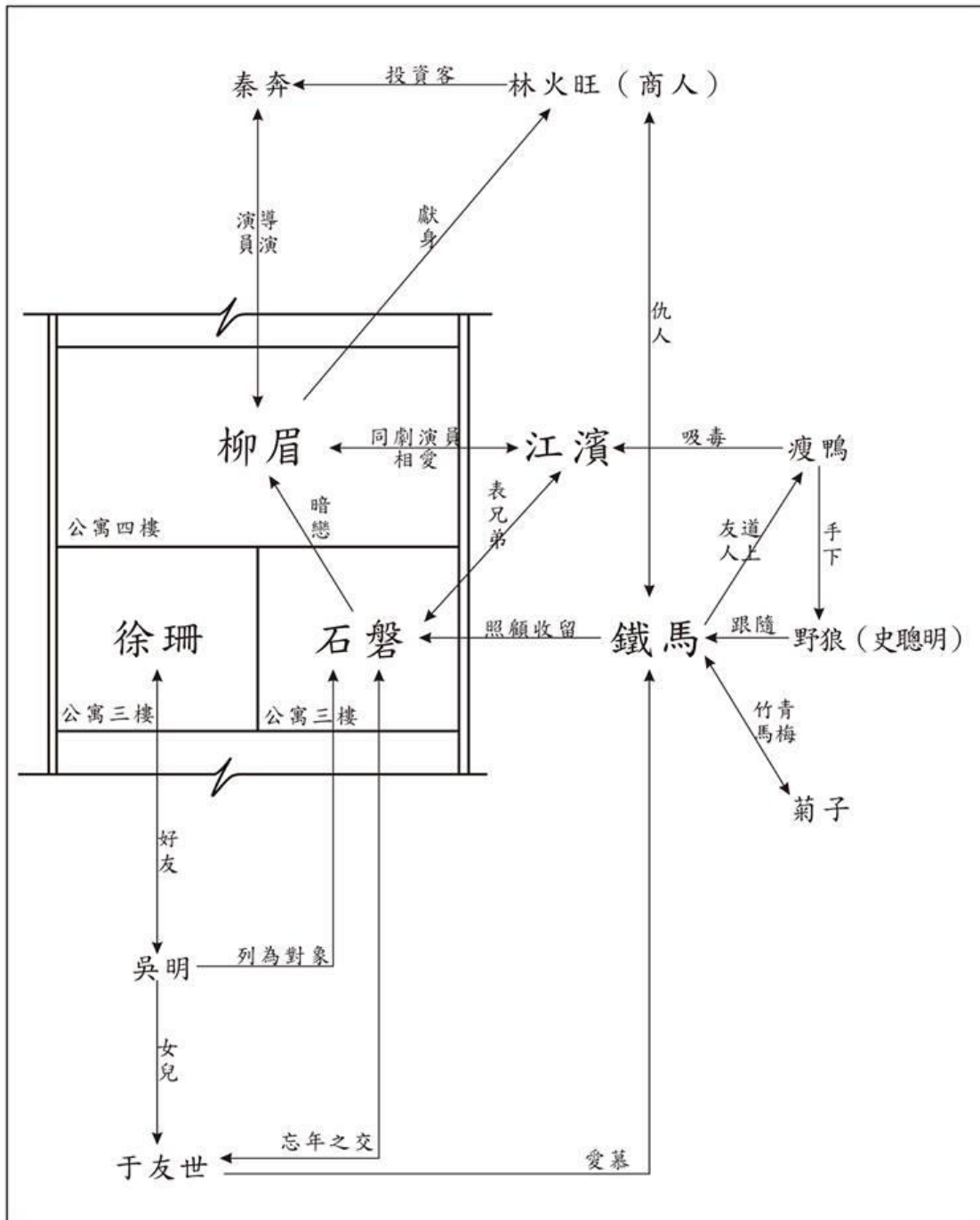


圖 1：《磨劍》空間示意暨人物關係圖。

公寓內部的住戶徐珊、石磐和柳眉是一組穩固的、安定的、具有保障的象徵系統，而公寓外部的鐵馬、江濱、林火旺和其他次要角色設定則意味著游離的、紊亂的，並且充滿不確定的曖昧性。讓我試舉情節中的兩個例子加以說明公寓內外的對照修辭，分別是：一、女性擁有獨立公寓單位，象徵她們對經濟的支配能力，她們的自主性和婚戀觀較不住在公寓內的女性更具主控權。二、石磐、鐵馬

之間所建立的微妙關係，以及他們面對都市型態變遷，雖同樣感到不安但境遇全然不同。

首先是小說中的女人們。以徐珊、柳眉和吳明三個角色相互對照為例，可以呈現出當六〇年代末期台灣經濟起飛，女性逐漸握有經濟的掌控權，而手中的籌碼多寡也牽涉到女性能建立的自我意識，和她們婚戀愛情觀的能動性：

「唉，你真是，一個人跑到外面去吃飯，我要是你，有錢買那樣一所漂亮的公寓，沒有錢僱傭人？我得找一個人好好的伺候我，冰箱塞得滿滿的，想吃什麼，只須動動嘴。上觀光飯店，也得約上三朋四友。真是，也不怕寂寞！」³⁰⁶

這是不住在公寓裡的吳明對好友徐珊所說的話。一直欣羨徐珊擁有漂亮公寓的吳明，對物質有更強烈的追求慾望，她總在內心盤算：「她必須要有一座由金錢蓋起的通行橋。那石老頭似乎蓋得起一座，但看來他卻無意去蓋。」³⁰⁷吳明知道她要什麼，但礙於經濟考量，「戀愛」不過是具有附加條件的篩選對象和被動的等待。再看以柳眉為線頭的關係網絡延伸出去的男人們，相較於吳明，一樣向錢看齊的柳眉擁有自己的經濟主控權（公寓）在男人之間也具有更高程度的選擇權。除了逐漸冷淡疏遠挖掘她、利用她的秦奔之外，毅然決然以愛為名選擇奔向同劇男主角——紅極一時卻在沒落後被毒癮控制，在為愛重振和不能自我之間擺盪的——江濱。面對靠炒地皮發財後投資電影的林火旺頻頻上門騷擾，柳眉巧妙利用鐵馬尋仇的機緣（下文即將說明）將之嚇阻在外。柳眉的公寓既是她的家，也是她的城牆堡壘；既是她的資本，也是她與吳明的對比成因之一。

除了上述議題之外，孟瑤不忘與時俱進地納入整個都市化高度發展的背景，並且呈現出在這工業轉型的社會結構之下不同世代、不同環境的人物所受到不同程度的衝擊。如公寓內的住戶石磐，他試圖想聽兒子的勸說寬慰瀟瀟灑灑的安享晚年，雖然畢生質樸的他身處在光怪陸離又令人眼花撩亂的都市中，為此常顯得無所適從，但相較於公寓外的表弟江濱、鐵馬等人，他的無所適從似乎只是來自於生活中的細節變化，而非整個大時代的轉變帶來的扭曲。石磐在小說情節中的位置就像圖中所示般，眼觀四方地居中提挈其他條敘事脈絡：

³⁰⁶同上註，頁 43。

³⁰⁷同上註，頁 187。

他看到一個大的浪潮在把農村田園摧毀，多少人在裏面被捲沒！江濱，舊時代的公子哥，為了貪戀過去，幾乎把自己弄成了一個小丑；鐵馬，為了憤怒於舊有的被摧毀，幾乎想倒行逆施；菊子，輕易地被鐵流擊傷；自己，一直試著想做一個接浪人，一直畏縮不前。却忍心把自己嵌進一個小方格裏，不飛不走。這種生活有什麼足供享樂的地方？……這個時代眼看著失去了，人們所面對的悲哀，也正應作如是觀。³⁰⁸

由這段敘述可以看出石磐面對這衝擊的巨浪，他試圖想做一個「接浪人」去承接和他生命產生連結的江濱、鐵馬甚至是菊子（鐵馬的青梅竹馬）的重量，但他終究是與公寓外的人物們保持著一定客觀距離的旁觀者，能力有限的相助使他感慨自己只能受限在小方格（公寓單位）裡，與此同時，這小小的方格正是保障他安心無虞做一個觀浪人的特別席位。同樣在面對現代化、都市化取代傳統農村生活的工業轉型時代，石磐所處的位置和這幢公寓所帶來的穩固生活，使他要比與之生命意外產生連結的鐵馬幸運得多³⁰⁹。承上所述，我將《磨劍》一書的空間場景由情節的背景往前挪至前景的位置，讓空間的敘事透過角色關係和住戶相對位置交互對照，觀察到孟瑤有意識的由公寓建物這個四方框框，劃分出兩組人物：徐珊、石磐、柳眉／吳明、鐵馬、江濱，使住戶與非住戶之間呈現了穩固／游離、安定／紊亂、具有保障／不確定性的兩種氛圍，表現公寓建築不僅是都市興起的產物，它在文學場域的表現中，象徵安穩、舒適，足以讓人安身立命的意義。延續這個觀點，在七〇年代末期繁露的長篇小說《這一層樓》也有相似的寓意：

這一帶都是四層樓的公寓建築，當初剛剛落成時，倒也蠻像個樣子，雖然談不上什麼氣派，更沒有豪華的設備，但房子整整齊齊，巷道筆直寬闊，學校菜場近在眼前，搭乘巴士也不過走上四五分鐘，這樣鬧中取靜的住宅，在台北市來說，在一般收入者的立場來講，能擁有這麼一間公寓可供安身，

³⁰⁸同上註，頁 177。

³⁰⁹鐵馬是《磨劍》中在探討都市興起過程中所付出的陪葬品這一個面向的靈魂人物。為了躲避警察追捕，鐵馬潛入石磐的公寓，物質富足但兒子不在膝下的石磐對他產生了顧念之情，意外的建立彼此的關係。原先住在田野之間的鐵馬，家裡的田地都被炒地皮的商人林火旺半騙半哄的收買，貫穿整部小說，鐵馬的生命意義就是要和林火旺玉石俱焚。

應該夠滿足了。³¹⁰

《這一層樓》的作者繁露，小說創作多取材於親身經歷過的北伐、抗戰、剿匪經驗，後來漸漸演變成懷鄉愛國路線，作品曾被改編成電視劇與廣播劇，風靡五、六〇年代。一九七五年繁露旅居美國，在一九七八年出版以公寓生活為主題的長篇小說《這一層樓》。

誠如前文所述，孟瑤的《磨劍》巧妙地把所有的小說角色關係構築在以公寓建物為中心，且將枝椏蔓延在公寓之外的網絡之中，使公寓空間從情節發生的背景，往前挪移擔當支撐起人物關係骨幹的敘事作用。但《磨劍》一書對於公寓內生活色彩的著墨，則未能窺見其血肉和日常生活的細節。相較於此，七〇年代末期的作品《這一層樓》則恰如其書名地呈現以「這一層樓」為中心、上下樓梯為連結，建築內部為主要範圍，細膩描繪出公寓住戶的生活。比照《磨劍》情節中透過空間結構和人物關係的分析視角，《這一層樓》的空間示意和人物關係圖就顯得簡單明朗得多：



³¹⁰繁露，《這一層樓》（台北：皇冠，1978），頁7。

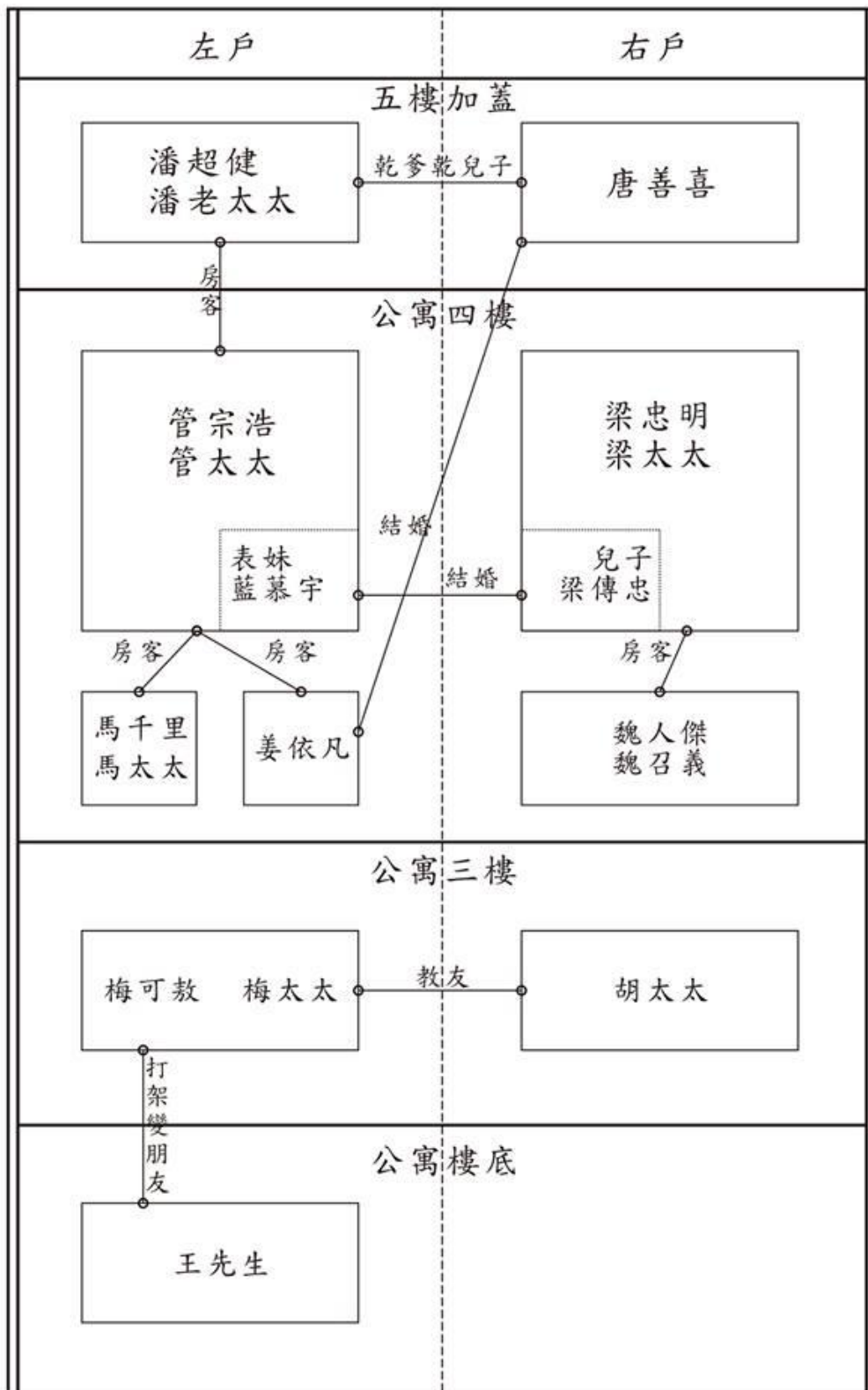


圖 2：《這一層樓》空間示意暨人物關係圖。

圖 2 為《這一層樓》空間示意暨人物關係圖。小說命名「這一層樓」即說明情節

的發展，將以四樓左戶的管宗浩夫婦和右戶的梁忠明一家為中心，以他們自己和房客、鄰居們的生命情境，共譜出的公寓故事：

至於這一層樓——包括兩邊的四樓在內，最大的特徵，可能也是最大的遺憾，是聽不到幼兒的歡笑聲，不像三樓和二樓那樣熱鬧。為此，管太太常向對門梁太太感嘆著：「你家少爺趕快結婚，趕快生幾個小寶寶，要不然，咱們四樓白天就跟修道院差不多，真會把人悶死！」³¹¹

小說中不時可見管太太和梁太太以樓梯口為連結，偶然碰見——或者說是一種習慣——站在自家門口就開始閒話家常，故事的情節往往藉她們交談內容往下發展，既表現兩家太太不同的性格、也道出公寓內其他住戶的現狀。住戶中有一對原本互不認識、個性南轅北轍的歡喜冤家，分別是梁太太和管太太的房客：唐喜善和姜依凡。白天開計程車、晚上讀夜校的唐喜善，經常志願為公寓住戶做些出力活，「他也起得很早，當姜依凡第一次走出房門，看到他拿著掃帚，沿著樓梯一級一級的往下掃除煙蒂、紙屑、灰塵時，她厭惡地連忙用手絹摀住口鼻，狠狠的瞪了他一眼。」³¹²因為姜依凡「自承有潔癖，但不承認怪癖，酷愛清潔又有什麼不對的？她始終獨來獨往，和誰也挨不著邊兒。」³¹³這一對歡喜冤家認識、觀察彼此言行的最初場景，也是藉由公寓建築的樓梯所串連起來，逐步發展成密切的關係，最後共結連理。

在《這一層樓》之中，不見一般對現代都市中人情澆薄的刻板印象，繁露以公寓內部的結構書寫的策略，反倒像是將傳統四合院一層樓的平面住宅立體化的一種交流方式，只是交流的場所從四合院中間的廣場變成了公寓的樓梯間，或鄰居之間的串門子：這其中有管、梁兩家之間的關係，如管太表妹藍慕宇論及婚嫁的男友就是梁家兒子梁傳忠，也有房東和房客的關係互助關係，例如管家房客馬太太的丈夫因公出差卻即將臨盆、或是獨居的姜依凡半夜急性盲腸炎發作的緊要關頭，她們的房東管太太像關懷自家人一樣的照顧她們。此外，房客與房客之間彼此也建立難能可貴情誼，最具代表性的，是住在五樓加蓋的梁家房客唐喜善，他經常在住戶需要時擔任「一一九」的角色，更與同住五樓加蓋的潘超健夫婦相

³¹¹同上註，頁 19。

³¹²同上註，頁 18。

³¹³同上註，頁 17。

待如兒子孝順父母，最後還出錢幫助失業的潘老先生租下店面、盤貨開雜貨店。

讓我再引用一段樓梯間的對話來說明：

「管太太，你們家電話快要來裝了吧？」

「明天來裝，以後你要給你兒子打電話，就到我家來好了！」

「對了，管太太，一一九和姜小姐的喜期快了吧？」

「恐怕比你兒子還要快上好幾天呢！」……

「管太太，今天早晨我看到好奇怪的一件事情——」

「好奇怪，什麼奇怪事情？」

「咱們三樓的梅先生不是跟樓下王先生打過架的嗎？」

「那是好久以前的事情了！」

「對呀，可是今天一大早我看到他們兩人一同外出散步，後來又一起回來，邊走邊談，像老朋友似的，你說是不是奇怪？」

管太太聞言一笑說：「那也是好久的事情了！」³¹⁴

《這一層樓》的情節幾乎都靠著這樣的閒話家常推進，透過管太太和梁太太日常生活中的細節分享，說出這一層樓裡面每一個人物的生命經歷，也道出了這一層樓的意義：它不只是一幢冷冰冰的公寓建築，它是家園、也是人生，住戶們養生送死在這裡——如迎接馬太太和管太太的新生命、送走因癌症過世的魏人傑——，成家立業也在這裡——如唐喜善和姜依凡戀愛結婚、梁傳忠與藍慕宇有情人終成眷屬——，正如管太太所言，紛爭和言歸於好都是「好久的事情了」，時間在這一層樓只是經過，轉換成空間裡共同的記憶，被留下來，正如《這一層樓》的結尾是這樣寫的：

這一排的公寓不算豪華，住戶以軍公教人員佔多數，但這兒經常傳出爆竹聲、歡笑聲，自然也難免發生一些爭執聲，那只是少不了的點綴，有它，人生不就更加多彩多姿嗎？³¹⁵

³¹⁴同上註，頁 196-197。

³¹⁵同上註，226。

小結

我在第四章中主要探討都市興起時所帶來的經濟繁榮與城市地景，對文本的氛圍和小說的形式所帶來的影響。郭良蕙的小說《心鎖》正是因為將情節架構在一個優渥無後顧之憂的經濟條件之上，才使得小說中的人物更加有餘裕只專注於探索自己的感受以及心理變化。婚後的范林優雅地開著二門跑車、熟練地調酒，無不帶著彬彬有禮的紳士風度和風雅情調，每一個細膩的動作都展現良好的經濟條件滿足物質生活之後所帶來的轉變，儘管丹琪對范林仍有舊情，但不可否認范林所顯現出來的美好品味、優雅姿態也再次打動丹琪的心，而這些都是由良好的物質生活所堆疊出來的。而夢石屢次試探丹琪的過程中，「秀麗閣」在曖昧情愫萌發時期是一種性誘惑的暗語，但也同時反映六〇年代隨著都市發展而日漸蓬勃的觀光事業。「秀麗閣」在小說中所指涉的意義，除了是性的邀請之外，同時也作為隨著北投溫泉文化帶來的經濟活動所產生的象徵符號，如夢石所言，它指涉一個更講究、更新穎、更具格調的消費場所。而能夠在秀麗閣訂下長期房間的夢石，則向丹琪和讀者們再一度的展現他的經濟實力與品味的高度。

在《四月的旋律》之中，伯強與玢尼約會的地點是具有城市象徵的符號、產生情愫的催化劑是都市生活特有的音樂和燈火，郭良蕙透過藝術的表現手法將小說人物所經歷的氛圍加以烘托與呈現，強化都市特有的場景在小說情節中的作用。首先是舞廳，如在《心鎖》的討論中已提及這是個使情感加溫、防備心下陷的場所。而同樣是夜總會舞廳這個地點，在不同的情感狀態底下，音樂和燈光則扮演不同的角色。這樣的藝術表現手法，也運用在描寫城市燈火對人物情感變化的氛圍所產生烘托的作用之上。這些都是都市特有的，發生在都市的邂逅才能運用的場景和氛圍。如果將小說中與台北都市相關的要素全部抽離，《四月的旋律》就是一部已婚男女在某地短暫邂逅、產生情愫，而以不能拋棄各自家庭而欲回歸正常生活而告終的羅曼史，但郭良蕙透過六〇年代初期台北正在發展的都市空間，將一段感情從萌芽到終結的敘事譜成動人的旋律和悠揚的樂章。

本文在第一節中透過郭良蕙兩部長篇小說《心鎖》和《四月的旋律》探討都市的生活條件對於作家在描寫人物發展關係時所營造出的氛圍所產生的作用，以及足以支撐所欲營造的氛圍背後的物質基礎。物質上的滿足與品味的提升，同時也澆灌、滋潤文本中角色的生活品質，由這個線索去思考六〇年代文學作品所生產的環境，則必須理解到都市的興起與經濟能力的提升，使得市民的娛樂生活變

得更加多采多姿的同時，無論是對女作家本身的生活條件，或者女作家們所創作的題材、小說內容所架構出來的場景、人物的特質和經歷等，都較五〇年代的女作家作品帶來更多的可能性，六〇年代的女性作家，她們不但有自己的房間，還能夠從自己的房間走出來，走向都市的空間。而這批女作家所建構出來的都市空間，是一個讓女性作家更加如魚得水的空間，跳脫文學史框架和主流社會價值的空間。

在第二節中，我則探尋集合式住宅從粗略的概念到具體實踐的路徑，說明「公寓」如何自違章建築林立的亂象中突破重圍，在台灣社會中誕生，一躍而成為都市中生機勃發的新地景。再舉出文本中反映此現象的段落與都市的發展進程交互參照，除了藉以說明六、七〇年代女性作家都市書寫與時俱進之外，也發現隨著都市化程度與日俱增，城市地景的快速流轉變遷，為都會居民帶來新的感覺結構。接著，我透過以公寓為主軸的小說作品來觀察六、七〇年代的都市書寫，並聚焦在文本處理的公寓建築空間和都市住宅空間的方式。

從《台北一九六〇》與〈樓外樓〉的討論之中，可以窺見郭良蕙與童真在書寫以公寓建物為題材的都市文本時，前者透過小說結構的翻新來呈現建築物的空間，後者將建築物的空間關係挪用到擔任小說敘事的功能，更立面、多樣性的表現都市空間與空間的關係、空間與人的關係，和這空間之中人和人之間的多重關係。如果說郭良蕙的《台北一九六〇》和童真〈樓外樓〉在表現敘事形式的空間化時，是以長鏡頭的全景式攝影機般的寫作手法，由建築物外的視角來呈現同一幢公寓大樓內同時上演、各自獨立的住戶生活，或站得更遠來觀察一幢新樓與一幢舊樓之間的對比關係，那麼孟瑤的《磨劍》和繁露在處理《這一層樓》將小說場景空間化的實踐，則是以像在公寓建築的樓梯間和各住戶單位內都安裝隱密監視攝影機的敘事視角，將所有的攝影畫面都回傳到中央處理系統緊緊嵌合在一起，呈現出公寓住宅內緊密交織的複雜網絡。

在第二節中，探討以公寓作為書寫都市元素的文本當中，女作家們將公寓住宅形式化為書寫的養分，創作出有別於男性作家表現諷刺和抗拒的作品，她們巧妙的運用敘事策略、在小說的形式和結構上變化翻新，再現了成排公寓林立的都市地景，這樣的書寫策略反映都市興起過程中，新的住宅結構誕生也為女作家催生出書寫都市的新模式。

第五章 結語

本研究以「台灣女性小說與都市發展」為題，探討在都市化發展過程中的六、七〇年代女性如何書寫都市。在書爬都市產業結構轉型和文學史脈絡時，可以觀察到，無論是台灣文學史或都市文學的既有論述，多忽略這一時期女性作家的作品，造成六、七〇年代女作家書寫都市文本的缺席。本研究問題意識的形成，即在探索六、七〇年代的文學史上，女作家們是否意識到台灣社會的產業結構正經歷數度的翻轉與變形，而這些變化對她們的書寫又帶來什麼樣的影響和衝擊？這一時期的女作家究竟是否書寫台灣社會正在蓬勃發展中的都市呢？而她們又是由怎麼樣的觀察視角來書寫？除了宏觀的看見結構性從政經權力、外資美援等外在勢力影響都市的面貌之外，能不能由女性都市書寫的文本中看見更微觀的內在力量？都市是不是提供女性更友善的空間？都市發展對女性的書寫是否帶來正面的影響？

在第二章「新／都市意義的興起：代表空間意義／書寫意義的轉型」中，我在第一節「萬惡都市？首善之都？」透過白先勇、黃春明、陳映真幾位重要作家的的小說作品窺見當時的都市面貌，發現無論是《孽子》中勾勒出的都市暗角、〈兩個油漆匠〉裡都市現代文明與人的壓迫感和不協調，或是〈上班族的一日〉中小小上班族在大都市運轉穩固的狀態中，無法尋求安身立命之處的不安，都可以觀察到，當城市急遽的膨脹、發展，充滿奔放的活力與馳騁奔放的想像的同時，無論是文學作品或者是都市文學論述，在探討現代化都市的形象時，多帶著嘲諷意味和負面批判，使都市在文本中以負面形象現身，並以巨視宏觀的角度著眼進行批判。接著透過女作家書寫都市的觀察，發現在都市數度轉型的過程中，女作家筆下書寫城市的型態亦有其「負面」的描述，只是這些負面的描寫往往不來自於都市本身，而是在高速運轉的現代化過程中，人必須隨著都市發展的腳步與時俱進，中間所遺漏、無法妥善安置的細節。接著在第二節「走進一座都市」則舉出如郭良蕙《黃昏來臨時》中的李佳文原是一個曾經眼裡只有純樸的鄉下女孩，進入都市後看見真正的黑暗，但郭良蕙並未讓這個故事演變成一個白與黑、純樸與骯髒對立，相互批判、抗衡的場面反倒是真正經驗這個世界，認識到這世界不會只有美好、單純的一面，就像城市不會只有規劃好的市街和美輪美奐的建物和風和日麗的公園，那些浮動在理想烏托邦之外，秩序與權力運作機制試圖掩蓋掉的

醜陋和腐敗，才是真正的現實、真實的人生，唯有走進它、看見它，才能再現一座城市完整的面貌。而童真《車轆轳》中的白丹則在城市裡，重新定義、詮釋了自己的價值。隨著她從一個都市的外來者、觀光客，逐漸轉變成一個以台北為日常生活空間的新住民，她的腳步引領她發覺都市面貌，而這個過程亦是她自我挖掘的歷程。原先曖昧閃爍的光影日漸具象起來，白丹不再依據地圖上提供的標的物認識台北，也不再受制於他人訂立的規則將她的人生翻來覆去，她走進一座城市並且從容行走其中，她主動地賦予城市新的亮點，與此同時，也為自己創造出主體的意義。在第二章中，我想說明的是：六、七〇年代女作家書寫的都市想像，不僅停留在呈現萬惡之都的形象、或凸顯城鄉差距，而是表現出都市旺盛、充滿活力的發展所帶來的正面價值與力量。女作家筆下的都市導覽，除了以外來者的姿態行走在都市之外，亦不乏透過都市居住者的敘述視角忠實反映都市生活的作品。進一步來說，不同於男性作家站在傳統價值、本土意識和弱勢台灣鄉鎮的立場，都市的興起對女作家而言並不只是聳立的霸權或邪惡的他者，反倒是一個能夠以從容姿態優游的空間，如同一個進入城市散步的步行者，每一個轉角和岔路口都提供琳瑯滿目的材料和風景供她們恣意探索與挖掘。女作家在書寫都市時以更好奇和包容的目光，接納差異、取代嘲諷和批判，用書寫代替步行，繪出截然不同的城市風貌。

到了第三章，我想就文本內部女性角色形象的轉變來探討「都市對女性社會及角色形象的衝突」。都市生活的模式理應較傳統農村生活對待女性相對友善，而都市化使得女性在物質基礎與經濟能力的掌控，也較傳統農業社會提供相對優渥的條件，然而，當來自外緣的環境因素獲得改善的同時，傳統的價值觀依舊牢不可破地運作在整個社會的內部結構之中，「家庭至上為唯一選擇」的價值觀對女性的束縛和侷限沒有因為都市化帶來的社會結構轉變而有所鬆綁。女性作家筆下的女性角色，則如實反映了她們在面對都市對女性社會角色及形象產生衝擊時的思考與因應。第一節「困境與突圍」中說明《驚蟄》和《滿城風絮》這兩部作品在孟瑤小說中所代表的意義，恰巧呈現女作家面臨台灣社會都市化的刺激，對於女性生命抉擇如何在時代變遷的氣氛中受到困頓、最終突圍，所經歷的思考與辯證。《驚蟄》中的董昭在結束婚外情關係之後離開職場，決意從此以後將買菜治家以外的一切予以封閉，藉以懲罰自己、折磨自己、虐待自己的結果，當成為「家庭主婦」是一種懲罰的時候，孟瑤小說中對女性角色扮演的抉擇則隱隱浮現

出輪廓。而《滿城風絮》中瑗瑗的死，正暗示一個只能在家庭的保護傘下仰賴丈夫而生存的婦女的死亡。年輕的杜景柔具備比瑗瑗更加優勢足以成功扮演家庭主婦的條件，但也不因此盲目投入為她準備好的婚姻，最後她決定以陪伴的方式留在英伯元的身邊，終究是如同沃斯頓克拉夫特所期望的，女性成為獨自主的決策者，從「男人的玩物」這樣的壓迫性角色中解放出來，充分表現一個新時代的女性為自己作主的能動性。而在角色的個性和職業設定上最為出色的蘇珏，則在擁有自己獨立事業的同時，還要扮演能幹妻子的角色，孟瑤在《滿城風絮》中所創造女性角色，本非純然幹練、強悍的女強人，而是經歷一番浮沉和掙扎最終突圍為自己找到一個更加明確的定位與自我認同的女性角色。第二節「職業婦女及其母職」的部分，先以童真小說《寂寞街頭》為例，說明司徒如雪之所以成為一個鬥士，由廚房轉戰書房，用她的知識和能力走出家空間、闖入都市空間裡開疆闢土，為的就是以她的經濟資本和社會資本守護住她的家園。童真筆下鍾竹英和司徒如雪這兩位成熟女性的共同點在於，她們都具有一定程度的學歷，在職場上有穩定或者出色的表現，並且憑藉自己的能力累積不同程度的財富。在傳統社會「男有份、女有歸」的價值觀底下，鍾竹英是過了適婚年齡而未婚的女子，司徒如雪則是丈夫早逝之後維持寡居的婦人，但無論是獨身或者寡婦，她們仍有各自捍衛的家空間，且游刃有餘地地在都市為她們所提供的伸展台上昂首闊步地展演職業婦女的角色。其次，則是探討蕭颯筆下的女性角色，可以看見她們穿梭在都市地圖裡的大街小巷，走上各行各業的伸展台、擁有獨力養活自己的經濟能力之外，亦勇敢地捍衛了自己的女性身份——無論是進入婚姻與否，或者如何作一個母親。蕭颯所塑造的女性角色，往往都能擁有獨立的經濟能力。在第三章，我透過孟瑤、童真和蕭颯三位女作家筆下的女性角色，呈現出這些由家空間走向都市空間的女性，在她們社會角色與形象遭遇傳統價值觀的衝突時，即便在婚姻或感情生活中未必完滿，都市所提供的開放性亦能為她們帶來另尋出路的可能。藉由文本中各行各業的女性，所經歷生命中的困境與突圍，勾勒出這一時期女性書寫的輪廓。

第四章「都市做為新的文本」我試圖探討都市興起時所帶來的經濟繁榮與城市地景，對文本的氛圍和小說的形式所帶來的影響。第一節「女人要有錢」中透過郭良蕙兩部長篇小說《心鎖》和《四月的旋律》探討都市的生活條件對於作家在描寫人物發展關係時所營造出的氛圍所產生的作用，以及足以支撐所欲營造的

氛圍背後的物質基礎。《心鎖》中丹琪婚外情和不倫戀，都不是本文主要批判或撻伐的對象，而是聚焦在由良好的物質生活所堆疊出來的都市氛圍。而《四月的旋律》中，伯強與玢尼約會的地點是具有城市象徵的符號、產生情愫的催化劑是都市生活特有的音樂和燈火，郭良蕙透過藝術的表現手法將小說人物所經歷的氛圍加以烘托與呈現，強化都市特有的場景在小說情節中的作用。我所要強調的是，物質上的滿足與品味的提升，同時也澆灌、滋潤文本中角色的生活品質，由這個線索去思考六〇年代文學作品所生產的環境，則必須理解到都市的興起與經濟能力的提升，使得市民的娛樂生活變得更加多采多姿的同時，無論是對女作家本身的生活條件，或者女作家們所創作的題材、小說內容所架構出來的場景、人物的特質和經歷等，都較五〇年代的女作家作品帶來更多的可能性，六〇年代的女性作家，她們不但有自己的房間，還能夠從自己的房間走出來，走向都市的空間。而這批女作家所建構出來的都市空間，是一個讓女性作家更加如魚得水的空間，跳脫文學史框架和主流社會價值的空間。在第二節中「『寓』望都市」則以「公寓」如何自違章建築林立的亂象中突破重圍，在台灣社會中誕生為背景，舉出文本中反映此現象的段落與都市的發展進程交互參照，除了藉以說明六、七〇年代女性作家都市書寫與時俱進之外，也發現隨著都市化程度與日俱增，城市地景的快速流轉變遷，為都會居民帶來新的感覺結構。接著，我透過以公寓為主軸的小說作品來觀察六、七〇年代的都市書寫，並聚焦在文本處理的公寓建築空間和都市住宅空間的方式。從《台北一九六〇》與〈樓外樓〉的討論之中，可以窺見郭良蕙與童真在書寫以公寓建物為題材的都市文本時，前者透過小說結構的翻新來呈現建築物的空間，後者將建築物的空間關係挪用到擔任小說敘事的功能，更立面、多樣性的表現都市空間與空間的關係、空間與人的關係，和這空間之中人與人之間的多重關係。如果說郭良蕙的《台北一九六〇》和童真〈樓外樓〉在表現敘事形式的空間化時，是以長鏡頭的全景式攝影機般的寫作手法，由建築物外的視角來呈現同一幢公寓大樓內同時上演、各自獨立的住戶生活，或站得更遠來觀察一幢新樓與一幢舊樓之間的對比關係，那麼孟瑤的《磨劍》和繁露在處理《這一層樓》將小說場景空間化的實踐，則是以像在公寓建築的樓梯間和各住戶單位內都安裝隱密監視攝影機的敘事視角，將所有的攝影畫面都回傳到中央處理系統緊緊嵌合在一起，呈現出公寓住宅內緊密交織的複雜網絡。在第二節中，探討以公寓作為書寫都市元素的文本當中，女作家們將公寓住宅形式化為書寫的養分，創作出有別於男性作家表現諷刺和抗拒的作品，她們巧妙的運用敘事策略、在小

說的形式和結構上變化翻新，再現了成排公寓林立的都市地景，這樣的書寫策略反映都市興起過程中，新的住宅結構誕生也為女作家催生出書寫都市的新模式。

本論文以空間理論及台灣女性文學脈絡為取徑，挖掘出六、七〇年代女性書寫都市的多種樣貌，表現在都市新意義的轉型，或者是小說內部女性角色的轉變，以及在小說敘事形式上的翻新。然而，尚有在這本論文中未竟之處。如在文本閱讀的過程中，我觀察到這一時期女作家作品中，有不少以編劇、演員等電影相關工作為題材的小說，如蕭颯的短篇小說集《日光夜景》、《二度蜜月》中部分為討論的篇章，或者是孟瑤《磨劍》中對當導演有一股狂熱的秦奔和想靠電影再度翻紅的江濱，或者是童真《車轆轤》中對當時台灣電影發展的一番討論。這些線索讓我不禁思索，當台灣社會都市化的發展，帶來物質生活的改善亦促進電影事業和新興娛樂文化產業的蓬勃，是否對當時的女性書寫帶來正面的刺激和影響？或許可以透過台灣社會娛樂文化產業發展的背景耙梳，觀察社會背景和都市發展，如何提供女作家書寫新的養分和刺激，呈現文本書寫與都市發展帶來的產業變革之間的互文性，與女性書寫相互參照發展出更豐富的內容，由於電影相關理論不是我的研究範圍顯得心有餘而力不足，這個部分則留待後續的研究加以印證。



參考文獻

一、文本

- 白先勇，《孽子》（台北：允晨文化，1999年）。
- 孟瑤，《危樓》（台北：文壇社，1962）。
- 孟瑤，《滿城風絮》（台北：純文學，1977）。
- 孟瑤，《磨劍》（台北：皇冠，1969）。
- 孟瑤，《驚蟄》（台北：時報文化，1976）。
- 季季，《蝶舞》（台北：皇冠，1976）。
- 季季，《拾玉鐲》（台北：皇冠，1976）。
- 郭良蕙，《心鎖》（台北：九歌，2002）。（1962初版）。
- 郭良蕙，《台北一九六〇》（台北：時報文化，1991）。寫作於一九六三年，原名《樓上樓下》（高雄：長城，1964）。
- 郭良蕙，《四月的旋律》（台北：時報文化，1991）。（1963台北長城初版）。
- 郭良蕙，《記憶的深處》（台北：時報文化，1988）。
- 郭良蕙，《黃昏來臨時》（台北：時報文化，1987）。（1965初版）。
- 陳映真，《將軍族》（台北：遠景，1975）。
- 陳映真，《陳映真作品集3：上班族的一日》（台北：人間，1988）。
- 童真，《童真自選集之五：寂寞街頭》（台北：文史哲，2005）。（1969台北立志初版）。
- 童真，《童真自選集之四：車麟麟》（台北：文史哲，2005）。（1967年初版）。
- 童真，《樓外樓》（台北：華欣文化，1974）。
- 黃春明，《看海的日子》（台北：皇冠，2000）。
- 蕭颯，《二度蜜月》（台北：聯經，1978）。
- 蕭颯，《日光夜景》（台北：聯經，1977）。
- 蕭颯，《我兒漢生》（台北：九歌，1981）。
- 蕭颯，《唯良的愛》（台北：九歌，1986）。
- 繁露，《這一層樓》（台北：皇冠，1978）。
- 羅門，《隱形的椅子》（台北，藍星詩社，1974）。

二、專書

- Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》(台北：巨流，2003)。
- 王麗容，《婦女與社會政策》(台北：巨流，1995)。
- 古繼堂編，《簡明台灣文學史》(台北：人間出版社，2003)。
- 瓦爾德 (Graham Ward) 主編，林心如譯，《塞杜文選 (一) ——他種時間／城市／民族》(苗栗：桂冠圖書，2008)。
- 米歇爾·德·塞托 (Michel De Certeau) 著，方琳琳、黃春柳譯，《日常生活實踐 1. 實踐的藝術》(南京：南京大學出版社，2009.05)。
- 行政院經濟合作發展委員會都市建設及住宅計畫小組，《國民住宅資料》(台北：編者，1970)。
- 西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir) 著，《第二性》(第二卷：處境)，楊美惠譯，(台北：志文，1992)。
- 吳寧，《日常生活批判：列斐伏爾哲學思想研究》(上海：人民出版社，2007)。
- 呂正惠，《小說與社會》(台北：聯經，1988)。
- 貝蒂·傅瑞丹 (Betty Friedan) 著，李令儀譯，《女性迷思：女性自覺大躍進》(台北：新自然主義，1995)。
- 林耀德，《重組的星空》(台北：明田，1991)。
- 林耀德編，《浪跡都市——台灣都市散文選》(台北：業強出版社，1990)。
- 邱貴芬，《後殖民及其外》(台北：麥田，2003.09)。
- 洪德俊編，《北投地方史溫泉篇》(台北市：財團法人台北市北投文化基金會，2002)。
- 約瑟夫·弗蘭克 (Joseph Frank) 等著，秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》(北京：北京大學出版社，1991.05)。
- 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》(台北：麥田，2008.08)。
- 范銘如，《空間／文本／政治》(台北：聯經，2015.07)。
- 范銘如，《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》(台北：麥田，2008.08)。
- 夏鑄九·王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，2002)。
- 班雅明 (Walter Benjamin) 著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人》(台北：臉譜，2010)。

- 索雅 (Edward W. Soja) 著, 王志弘、張華蓀、王玥民譯,《第三空間》(台北: 桂冠圖書股份有限公司, 2004 年)。
- 梅家玲,《性別, 還是家國?: 五〇與八、九〇年代台灣小說論》(台北: 麥田, 2004.09)。
- 陳芳明,《台灣新文學史》(台北: 聯經, 2011 年)。
- 陳建亨著,《好宅: 集合住宅設計與品質》(台北: 詹氏書局, 2006)。
- 黃俊傑,《戰後台灣的轉型及其展望》(台北: 國立台灣大學出版中心, 2006)。
- 維金尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf) 著, 張秀亞譯,《自己的房間》(台北: 天培文化, 2000)。
- 趙遐秋、呂正惠編,《台灣新文學思潮史綱》(台北: 人間出版社, 2002)。
- 齊邦媛,《千年之淚》(台北: 爾雅, 1990)。
- 劉曜華,《台灣都市發展史》(台灣省政府委託, 逢甲大學都市計畫系執行, 2004)。
- 樊洛平,《當代台灣女性小說史論》(台北: 台灣商務, 2006)。
- 蔡勇美、章英華,《台灣的都市社會》(台北: 巨流, 1997)。
- 鄭明嫻主編,《當代台灣都市文學論》(台北: 時報文化, 1995)。
- 羅秀美,《文明·廢墟·後現代——台灣都市文學簡史》(台南市: 台灣文學館, 2013.08)。
- 羅思瑪莉·佟恩 (Rosemarie Tong) 著, 刁筱華譯,《女性主義思潮》(台北: 時報文化, 1996)。
- 顧燕翎、鄭至慧主編,《女性主義經典: 十八世紀歐洲啟蒙, 二十世紀本土反思》(台北: 女書文化, 1999)。
- 顧燕翎主編,《女性主義理論與流派》(台北: 女書文化, 1996)。

三、論文

(一) 期刊論文

- 王鈺婷,〈「摩登女郎」的展演空間: 談《海燕集》(1953) 中女作家現身與新女性塑造〉,《台灣文學學報》第十二期 (2011.04), 163-186。
- 林瑞明,〈目的與手段之別——試論黃春明與陳映真〉,《國立成功大學歷史學報》25 卷 (1999.12), 頁 321-337。

林耀德，〈文學變遷的新座標—都市文學總論〉，《自由青年》721期（1989.09）。

范銘如，〈女性為什麼不寫鄉土？〉，《台灣文學學報》第二十三期（2013.12），1-28。

廖素琴，〈黃春明七〇年代城市小說之語言與文化探析〉，《朝陽人文社會學刊》第七卷第一期（2009.06），131-160。

齊邦媛，〈閨怨之外——以實力論論台灣女作家的小說〉，《聯合文學》，1卷5期（1985.03）。

應鳳凰，〈解讀 1962 年台灣文壇禁書事件——從《心鎖》探討文學史敘事模式〉，《文史台灣學報》2期（2010.12），45-63。

（二）學位論文

吳亭蓉，《蕭颯及其小說的三種主題研究》（台南：成功大學中國文學研究所碩士論文，2002）。

陳姿瑾《女／城：論 90 年代以後台北城市文化變遷與「新世代」女性小說家》（台北：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2009）。

陳映瑾《超越戰後台灣的保守文化——郭良蕙的文學現代性與作家定位》（台南：成功大學台灣文學碩士論文，2011）。

陳盈妃《台灣女性歷史小說中的空間敘事》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。

陳瑩真《從台北異鄉人到台北新故鄉——戰後文學中的台北印象》（台北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，2012）。

黃怡婷，《八〇年代以降台灣公寓書寫之研究》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。

黃瑞真《五〇年代的孟瑤》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士學位論文，2007）。

楊佳嫻《論戰後台灣外省小說家作品中的「台北／人」》（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，2004）。

楊明《情色與亂倫的禁忌——論郭良蕙《心鎖》的遭禁》（宜蘭：佛光人文社會學院文學研究所碩士論文，2002）。

詹馨怡，《童真小說研究》（台北：政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班論

文，2011)。

廖淑儀，《被強暴的文本——論《心鎖》事件中父權對女／性的侵害》(台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2002)。

劉佩詩，《「家庭版」沿革及女性角色轉變——以《中國時報》為例(1959-2004)》(台北：政治大學新聞研究所碩士論文，2006)。

劉欣蓉，《公寓的誕生》(台北：台灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2011)。

蔡淑芬，《解嚴前後台灣女性作家的吶喊和救贖——以郭良蕙、聶華苓、李昂、平路作品為例》(台南：成功大學歷史系碩士論文，2002)。

鄭雅文，《戰後台灣女性成長小說研究——從反共文學到鄉土文學》(桃園：中央大學中國文學研究所，2000)。

鍾欣怡，《郭良蕙婚戀小說》(台北：台北教育大學台灣文化研究所，2008)。

四、報紙

王鼎鈞，〈霓虹燈下的讀者——六〇年代台灣文學一隅〉，《聯合報》，2008.05.04-06，E3版。

張系國，〈少年漢生的煩惱——〈我兒漢生〉讀後〉，《聯合報》，1979.09.21，8版。

劉紹銘，〈時代的抽樣——論蕭颯的小說〉，原載《中國時報》，1983.02.10，8版。