

中國文哲專刊⑩

彭小妍◎主編

與語、情慾 認同

臺灣現代文學論集

中央研究院·中國文哲研究所

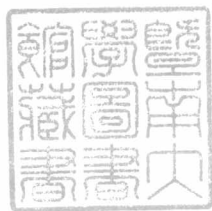
209.958
2096.2

港台書

中國文哲專刊 10

認同、情慾與語言

台灣現代文學系列



彭小妍 主編

中央研究院中國文哲研究所

中央研究院中國文哲專刊⑩

認同、情慾與語言

主 編 彭 小 妍
執行編輯 劉 苑 如
發行者 中央研究院中國文哲研究所

台北市南港區研究院路二段128號
電話：(02)2788-3620

印 刷 秀威資訊科技股份有限公司
台北市內湖區瑞光路583巷25號1樓
電話：(02)2657-9211

定 價 平裝250元
精裝350元

中 華 民 國 八 十 五 年 六 月 初 版
中 華 民 國 八 十 九 年 七 月 再 版
中 華 民 國 九 十 三 年 十 二 月 (掃 描 二 刷)

出版說明

「現代台灣文學」是本處所規劃的主題計劃之一，由本處研究員李豐楙先生和副研究員彭小妍先生共同擔任主持人，邀集台、美兩地學者參與，推動有關現代台灣文學研究的資料蒐集、目錄彙編、主題探討等工作。計劃執行期間自一九九三年九月至一九九四年十二月，為期兩年。此間共召開了八次研討會，宣讀十二篇論文，並有〈「評大陸學者編撰之現代台灣文學史」研討會紀要〉一篇，已刊登在《中國文哲研究通訊》第三卷第四期。宣讀論文經評審修訂後，共收錄八篇文章於本論文集中。

本論文集由彭小妍教授擔任主編，並撰寫〈導言〉。撰稿學者依序為施淑、古添洪、李豐楙、李元貞、彭小妍、王德威、馬森以及鍾明德教授，實際編務由劉苑如女士負責。

目次

出版說明	(1)
目次	(3)
導言	彭小妍..... 1
文協分裂與三〇年代初文藝思想的分化	施淑..... 13
關懷小說——楊逵與鍾理和	
愛本能與異化的積極揚棄	古添洪..... 45
命與罪：六十年代台灣小說中的宗教意識	李豐楙..... 85
台灣現代女詩人作品中的國家論述	李元貞..... 123
女作家的情慾書寫與政治論述	
解讀《迷園》	彭小妍..... 157
從〈狂人日記〉到《荒人手記》	
論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲	王德威..... 189
現代舞台劇的「語言」	馬森..... 211
蘭陵劇坊的初步實驗和小劇場運動	
一切由《荷珠新配》開始	鍾明德..... 235
附錄一：著者簡介	287

導 言

近年來認同問題和情慾論述浮現檯面，經常是報章雜誌和學術會議的主題，亦逐漸成為臺灣文學研究的核心議題。認同與情慾吊詭錯綜的面相，如何透過書寫的語言在文學作品中展現？劇場語言或戲劇表演方式有何沿革變遷？本書所收集的八篇論文嘗試探討相關問題，論述範圍涵蓋日據時代的左翼文藝思潮；四、五〇年代的「原鄉」情結；國府撤退來臺後六〇年代小說呈現的命運觀與罪罰意識；八、九〇年代女作家的國族論述、色情烏托邦；以及當代實驗劇場運動對權威的挑戰、表演語言上的革命。本書所討論的流派和作品，可說是見證了日據時代到當代的臺灣文學在認同問題上表現手法的流變。

從日據時代起，認同問題一直是台灣知識分子共同的焦慮。由於統治政權的更迭難料，身為台灣知識分子無論立場如何，均擺脫不了國族、文化認同的困擾，而台灣文壇也成為異文化爭相較勁的文藝地盤。日治之始，某種階級的台灣文人和在台的日本人以舊漢詩「擊鉢吟」的傳統相應和。二〇年代初有張我軍大聲疾呼：「台灣文學乃中國文學之一支

流」，提倡源自五四的新文學運動，蓄意和統治階級提倡的舊漢詩畫清界線。1927 年文化協會分裂前後到三〇年代，左翼文學刊物大盛，標榜「反資本主義、反殖民統治的共產主義、民族主義和無政府主義」風行一時。1931 年以國際普羅列塔利亞文藝為號召的「台灣文藝作家協會」組成，成員多半是在台的日本人，大事攻擊台灣文藝運動的「排他主義」和「國家主義」，主張跨國際、消弭國族性的普羅文藝。四〇年代又有西川滿為首的《文藝台灣》，提倡「外地文學」（即殖民地文學）「為日本文學之一翼」。正當日據時代的台灣成為異文化競技場的同時，台灣意識也逐漸萌芽；當年有關台灣「特種文化」和「鄉土文學」的論爭甚囂塵上，比起七〇年代的鄉土文學論戰亦不多讓。

施淑的〈文協分裂與三〇年代初文藝思想的分化〉爬梳日據時代左翼文學運動之機關刊物，例如《大眾時報》、《伍人報》、《明日》、《洪水》、《赤道》、《南音》、《先發部隊》、《台灣文藝》、《台灣新文學》、《台灣戰線》、《台灣文學》、《福爾摩沙》等（其中有些刊物已佚失，如《伍人報》、《明日》、《洪水》、《赤道》等）。她詳析各左翼流派的紛爭興衰，例如連溫卿如何因鼓吹「大眾文化」和蘇聯「無產階級文化派」理論，而「在 1929 年底文協第三次全島代表大會中，被加上『左翼社會民主主義者』的罪名而被除名……這次大會修訂的新會則也將提倡大眾文化的宗旨從綱領中刪除。但有關大眾文化或無產階級文

化的議題，並未從左翼知識界消失，只不過把戰場轉移到文學上，成為三〇年代初的大眾文學和鄉土文學論爭。」

根據施淑的研究，連溫卿派系的失勢，是由於「台共勢力的介入和日共山川均派與福本主義的理論鬥爭」。後來的「台灣文藝作家協會」本著福本主義「進軍號」精神，企圖建立「台灣本位的無產階級作家同盟，雖然在 1932 年的白色恐怖裏胎死腹中。但它所提示的觀念，卻在 1930 年台灣話文論戰的基礎上，發展成以大眾為訴求中心的有關台灣文學的性質、路向的討論。」

施淑指出，後來葉鍾榮在《南音》提倡「第三文學」：「第三文學須是腳立台灣的大地，頭頂台灣的蒼空，不事模倣，不赴流行，非由台灣人的血和肉創造出來不可。」事後，《福爾摩沙》的發起人之一吳坤煌指出，「如果要提倡台灣鄉土文學，就必得考慮『民族的動向，地方的色彩』」。但是根據施淑的資料顯示，吳提出的鄉土文學理論是「完全建立在蘇聯經驗和列寧、史大林的指示的鄉土文學主張。」吳指出：「台灣的鄉土文學必須以『內容是無產階級的，形式是民族的』大原則，為建立將來的共同語言的共同文化創造條件。」

無產階級理論的跨國際性和各國民族性如何共存共榮不相衝突，就歷史現實的見證看來，顯然是難解的習題。從台灣三〇年代到七〇年代的鄉土文學論爭，類似的辯證模式周而復始的出現，也許是理想主義者企圖建構的烏托邦吧。

古添洪的〈關懷小說——楊逵與鍾理和〉討論四、五〇年代小說世界所建構的社群烏托邦。他認為鍾理和的《笠山農場》「一方面相對於日本殖民統治而言，有遺民的況味，一方面也帶有桃花源式的隱逸的烏托邦況味」。這個故事描寫客家族群儉樸勤奮、山歌繚繞的優游生活。在古添洪的解讀下，笠山農場是「沒有『異化』的『社群』」，而根據小說的描寫，故事中的人物「富有熱烈的社會感情，而且生長在南方那種有淳厚而親暱的鄉人愛的環境裏」。

相對的，古添洪認為鍾理和的〈夾竹桃〉所描寫的北京大雜院是一個「異化」的空間：大雜院裏「充滿了自私、貪婪、懦弱、懶惰、無知、偷竊、吸毒、賣淫等」；「『群體』已完全『異化』，『異化』為『動物』，在生存線上滾動掙扎求活。」古添洪認為：鍾理和「在淪陷區裏的北平所看到的心儀已久的『原鄉』，與作為作者生命主體的……『社群』理念成強烈的對比」。或許我們可以這樣衍伸：年少時遠赴中國「原鄉」取經的鍾理和，終於領悟到南方自己族群的鄉土才是生命的泉源——他認同了生於茲長於茲的原鄉。

古添洪認為楊逵〈模範村〉中的農村社會是「符合人類種性的、人人皆發展其積極生命的空間」，而以強制手段使這個空間產生「結構性」「異化」的，是日本殖民政權。但是在這個殖民者苦心經營的「模範村」中，「反殖民」的情緒「一觸即發」。古認為「〈模範村〉所蘊含的『殖民』與

『反殖民』的模式，與早期的力作〈送報伕〉……一脈相承」，但是「更為本土化」。

根據李豐楙的看法，戰後國府遷台「五十年來，整個台灣在歷經急遽的社會變遷中，政治、經濟等已發生劇烈的變化，而人們在思想、宗教信仰等精神生活上也隨之生變。類此變革也大多反映在不同階段的小說中，其中有關宗教意識表現得較為深刻生動的，應是六十年代的現代小說，作者大多是在戰前出生而在戰後完成其文學教育的。這一代都親身經歷二次大戰前後的戰爭年代，無論是在台灣本土生長、抑是從大陸隨著國民政府撤退來台的，都親眼看見那種動亂中的人及所表現出來的人性。」

李豐楙的〈命與罪：六十年代台灣小說中的宗教意識〉探討當時小說中「長久流傳於庶民中的『宗教意識』，而並非嚴格教義下的宗教思想。」換言之，即「諸如天命、命運、功過及罪罰之類」的宿命觀。他認為鄉土作家作品中的老人象徵著「一個即將消逝的農業台灣」；白先勇所描寫的老將軍、老教授或年華將逝的妓女，代表「一個沒落的年代即將結束」；陳映真的作品也關懷「歷經流離命運的一代」。

李豐楙認為六〇年代小說中的「小」人物或表現出對宿命的無奈，或企圖反抗命運而失敗，呈現悲劇的基調；有的甚至「駕馭或順從而利用命運」，展現小人物的悲喜劇，「反而具有嘲弄人生的況味」。他認為六〇年代小說中的罪

罰主題經常將罪罰感「神格化」為「天公」、「天」，而世界、社會和人性的「失序」經常讓故事中人物質疑「公道何在？」而五、六〇年代的罪孽意識和戰爭的殘酷、情慾的氾濫有相當關連。此外，「死亡」是壽終正寢，還是「凶死、歹死」，也反映出一般的罪罰觀。而值得注意的是陳映真描寫白色恐怖的作品中，「採用非常之死作為『救贖』式終結」。李豐楙以罪與罰意識重新解讀六〇年代的台灣小說，是對「那一時代及那些作品深致一分感佩之意」。

自八、九〇年代起，女作家似乎逐漸擺脫了傳統描寫「愛情、婚姻」的小格局，開始參與國家論述，其激進慷慨，比起男作家毫不遜色。李元貞的〈台灣現代女詩人作品中的國家論述〉分析「女詩人對國家的想像」。她認為「女詩人作品中的國家意象常是樹木、花草、河、搖籃等，與男詩人喜歡以父兄、家譜、地圖、戰士的姿態完全不同，同時，男女詩人皆喜以母親和泥土的意象來認同國家，但表現方式有相當的差異。」李元貞詳細剖析陳秀喜的〈台灣〉、〈我的筆〉及〈耳環〉，認為詩中流露出意願要「抵抗國家的被殖民的現實」，但卻「無法同時抵抗父權體制對女人身物的殖民」。換句話說，她觀察到女詩人固然和男詩人一樣，有能力認清國家被殖民的現實，但卻無法同時認清父權體制對女性的殖民。她指出鍾玲的〈長城謠〉也有「對國家這種矛盾的感情出現」。她的主要論點之一是，由女詩人的品可看出女性被「雙重殖民」的困境。

李元貞繼而深入討論兩位在國家認同立場上對立的女詩人作品：一是涂靜怡，其長詩《從苦難中成長》(1978)和《歷史的傷痕》(1980)採取認同「國家」的立場；相對的是王麗華，其〈政治犯〉、〈他們對著我的窗口演講〉、〈給他一個回不去的故鄉〉等，嘲諷攻訐「國家」機器的橫暴。李元貞認為《從苦難中成長》顯示出涂靜怡「家庭主婦」、「政府公務員」的身分，是標準的「充滿感激，只相信父親（父權政府）給的資訊的乖女兒」，而涂在高雄美麗島事件之後所寫的《歷史的傷痕》，更表明了「捍衛父權政府」的一貫態勢。李元貞認為比較之下，王麗華正好是涂「責備人民不做順民的反面」：「王詩站在無權者（人民）挑戰有權者（政府）的立場，嘲諷的意味溢於言表。」李指出王詩也「清楚浮現挑戰者追求『台灣』的民主政治」。

李元貞指出「王麗華的政治詩，都以全知客觀（男性所強調的視野）及男性對男性的聲腔發言，這種避開女兒身（女人立場）而「諧擬」(parody)男聲的寫法，不但如實地將台灣八〇年代政治反對運動多為男性的聲音描繪出來，正是父權之國父與子的鬥爭，儘管子常被鎮壓，在解嚴之後，聲浪已足以蓋過父的舊秩序，此詩中的一位乖子也因此開始接受新思想、嚮往新秩序。」李認為有意思的是，王詩「無意中流露出父權王國的爭戰和正義與覺醒，都還是男子們的遊戲，適合男子聲腔。」讓我們期盼女詩人以「女子聲腔」抒發「女兒身」在「父權之國」中的反「霸權」立場吧。

八、九〇年代也見證女作家在小說中積極參與政治論述，例如陳燁的《泥河》、李昂的《迷園》等，足以和男作家相抗衡。彭小妍指出，「女作家筆下，政治認同問題經常融合性別認同——在紛爭對抗的意識形態中無所適從，就有如女子委身數男一般。」彭的〈女作家的情慾書寫與政治論述——解讀《迷園》〉，「『重建歷史』主題及殖民被殖民關係」分析《迷園》錯綜複雜的政治認同問題及男女情慾婚姻關係。故事中女主角迷亂於國族史、家族史和個人的情慾史間，最後由歷史的見證領悟到「真理」所在：無論台灣作為一個政治實體或女子作為一個個體，都應該擺脫「被殖民」的心態，追求獨立。

《迷園》中台灣獨立的政治寓言十分顯明（剝奪了讀者想像的空間，可說是小說的敗筆），難以理解的是和政治寓言交互滲透的兩性權力（政治）關係。事實上小說中刻意經營的「兩性戰爭」是永恆的遊戲：女性如何逮到一個丈夫（或提供生活保障的伴侶）；只不過遊戲規則因時、地、人而易而已。《迷園》中的兩性戰爭搬到七〇年代歡場酬酢的台灣，更凸顯了婚姻「交易」關係的複雜和男女情慾的撲朔迷離。彭由「性別表演」、男女性特質的角度，嘗試解讀《迷園》裏的兩性關係。

王德威的〈從「狂人日記」到《荒人手記》〉，探討朱天文如何「祭起了『文字的鍊金術』」，以纏綿繁複的意象修辭，偽百科全書式的世故口氣，築造了她的『色情烏托

邦』」。王德威從朱天文二十年前成立「三三小集」的時代談起，認為在胡蘭成的調教下，朱天文「吟哦詩禮中國」，但如今她（或我們）想像的「中國」已不再，唯一不變的是張愛玲對她的影響。王認為朱天文的張派「造作」或「姿態」(mannerism)在她的近期作品中表露無遺，而《荒人手記》是「藉文字散播而成的單性生殖狂想曲……寫作成了最華麗的浪費，最抵死而空虛的自慰」。

王德威指出朱天文承繼了魯迅〈狂人日記〉的「寫作寓言」傳統。王認為〈狂人日記〉顯示出「文字創作的弔詭……狂人夢囈……頂多肯定了語言溝通的隔閡」。比較之下，二〇年代〈狂人日記〉「寫出了感時憂國的呼聲」，九〇年代《荒人手記》則「傳達禁忌之愛的呻吟」。但是耽溺於色慾並不表示朱天文割捨了國家情結。王指出：「《荒人手記》於此時此地出現，有其獨特意義。不像海峽兩岸許多胸懷大志的作品，這本小說既不解構國家神話，也不後設歷史迷思。在自戀兼自嘲的敘述演出中，朱天文摩娑文字與慾望間的生剋關係。她的荒人在鑽營同志情欲的過程中，已以最不可能的形式，又一次質詰了魯迅狂人當年的國家欲望。」九〇年代色慾當道，《荒人手記》可說是展現學院派情色雕琢語言之最，寫盡語言和情色的頹廢。

戲劇語言的變遷可能是最有跡可循的，到目前為止卻少有評家留意。馬森的〈現代舞台劇的「語言」〉探討現代寫實劇模仿口語時遭遇到的困境，其中變數最多的是方言的問

題。因各地方言各異，如果堅持「寫實」，例如完全以愛爾蘭語或蘇格蘭語演戲，倫敦的觀眾便無法完全理解。馬森認為，「在寫實的原則下，並不能百分之百寫實，多半需要一些技術性地妥協，只能使劇中人略帶外地口音，或只設計次要的人物具有較寫實的口音。」

其次馬森指出清末的學生演劇、上海興起的「文明戲」等，都是用的普通話，以推廣演出。台灣光復前的的新劇受到日本新劇和大陸文明戲的影響，主要使用日語和台語。1949年後「反共抗俄」劇流行於軍中、學校，因一般民衆不熟悉國語，因此「用國語爲舞台語言的話劇無法深入民間」。八〇年代末台灣小劇場開始嘗試用台語演戲。而在舞台上使用「台灣國語」，「更能發揮反映台灣真實的作用」。馬森並指出，近二十年台灣戲劇一方面深受西方五〇年代「荒謬劇場」的影響，此派「視語言爲無能達意的媒介……不過荒謬劇在否決語言的同時倒不廢棄語言」；另一方面受到阿赫都所提倡「整體劇場」的影響，「強調肢體語言與舞台的視聽效果，相對地會減縮人物的對話及獨白在舞台上的重要性。」至於最近的「新形式主義」劇場，更「趨向繪畫及雕塑的形象與空間視野，而把語言和動作都視做非必要的條件。」

有關台灣小劇場運動的起源，可看鍾明德的〈蘭陵劇坊的初步實驗和小劇場運動：一切由《荷珠新配》開始〉。根據鍾明德的探討，蘭陵劇坊於1978年秋脫胎於「耕莘實驗

劇團」，經過一年半的訓練，於1980年4月起上演《荷珠新配》成功，於是「主導了整個實驗劇的方向」。為蘭陵劇坊訓練奠定基礎的是吳靜吉，他教授「六〇年代美國實驗劇場中習用的肢體和聲音練習」。經常性的訓練如「團體的形成」、「信任感的培養」、「基本發聲與呼吸訓練」、「肌肉鬆弛」、「自我認識」、「鏡子的模仿與即興」、「雕塑」等，類似史波林(Viola Spolin)在《劇場遊戲》(Theater Games)和《即興》(Improvisation for Theatre)中所列的訓練內容。另外又有京劇基本武功，參與或觀賞京劇、豫劇、歌仔戲、傀儡戲和民間廟會等。

1979年夏天蘭陵公演了《離》、《包袱》和《公雞與公寓》，其中《離》類似暖身活動的公開展現，例如發聲、做動作、表現喜怒哀樂等。《包袱》和《公雞與公寓》則是團員集體即興創作，前者是不用語言的戲，後者只使用空洞的舞台。1980年7月蘭陵劇坊同時演出《包袱》與《荷珠新配》，《荷珠》較受歡迎，但「一直到八六年第二代小劇場興起之後，《包袱》所預示的劇場語言才真正地展現潛能，徹底地革新了中國現代劇場中「話劇」所主宰的戲劇語言」。

鍾明德指出「《荷珠新配》是金士傑根據京劇《荷珠新配》的一個重新創作，『無論是時空、人物或主題、諷寓，……幾乎是個當代台北的新戲……柳暗花明地走出了融合傳統戲曲和現代戲劇的一條新路』」。整劇演出模仿京劇

舞台的「空無、簡單、和『景隨人走』的流動性」。服裝、道具設計也混用傳統戲曲和現代生活的元素，例如妓女荷珠的長裙、高跟鞋加上鮮紅肚兜，「很挑釁地露出荷珠豐腴的肩背」。音樂設計融合了中國地方戲曲、中國樂器、台灣當時的流行音樂和西洋「聖樂」。演員的表演風格也大量採用京劇的表演方式。而集編導於一身的金士傑在「集體創作的排演場上……多只扮演鼓勵、建議、解決問題、和編輯的工作」。換言之，《荷》劇顛覆了傳統編導的「權威」。《荷珠新配》「開放性的導演方式」後來風行於小劇場圈子。但是根據鍾明德的觀察，《荷珠新配》的成功也證實了「實驗（前衛）藝術的成功就是失敗的開始」。他認為後來雖然蘭陵沒有超越《荷》劇的作品，但《包袱》和《荷珠新配》所開創的戲劇語言和表演路線開花結果於台灣本土，卻革新了中國現代戲劇。

彭小妍 謹誌