

臺灣歷史與文化研究輯刊

花木蘭文化出版社 出版

十編 12

臺灣新世紀文學史

(2000~2013)(下)

古遠清·著



臺灣歷史與文化 研究刊 編輯

十 編

第 12 冊

臺灣新世紀文學史
(2000 ~ 2013) (下)

古遠清 著

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣新世紀文學史 (2000 ~ 2013) (下) / 古遠清 著 — 初版

— 新北市：花木蘭文化出版社，2016〔民 105〕

目 4+184 面；19×26 公分

(臺灣歷史與文化研究輯刊十編；第 12 冊)

ISBN 978-986-404-793-2 (精裝)

1. 臺灣文學史 2. 文學評論

733.08

105014941

ISBN-978-986-404-793-2



臺灣歷史與文化研究輯刊

十 編 第十二冊

ISBN : 978-986-404-793-2

臺灣新世紀文學史 (2000 ~ 2013) (下)

作 者 古遠清

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎、王筑 美術編輯 陳逸婷

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455 / 傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2016 年 9 月

全書字數 332096 字

定 價 十編 18 冊 (精裝) 台幣 36,000 元

版權所有・請勿翻印

臺灣新世紀文學史
(2000 ~ 2013) (下)

古遠清 著



目

次

上 冊

自序：用政治天線接收臺灣文學頻道

導 論	1
一、從「政治時間」到「文學時間」	2
二、三分天下的文壇	8
三、「兩岸文學，各自表述」	13
第一章 文學制度的裂變	21
一、民進黨「去中國化」的文藝政策	21
二、不再「以黨領政」的國民黨	25
三、從一「會」獨大到多「會」競爭	30
四、新媒介時代的出版體制	34
五、文學獎的詭異現象	38
六、「國藝會」補助機制與小說生態發展	43
七、傷痕累累的文學教育	46
第二章 夾著閃電的文學事件	53
一、統獨兩派最具規模的演出	53
二、高雄市文藝獎上的「狼來了」	56
三、《臺灣論》所捲起的政治風暴	59
四、「流淚的年會」	63
五、「臺灣解放聯盟」杜十三的「行爲藝術」	66
六、「不讓孔子哭泣」	70
七、黃春明的冤案	73
八、「笠」詩社開鋤陳填	79
第三章 詮釋權爭奪的攻防戰	83
一、世紀初的文化論辯	83
二、由「臺灣的文學年鑒」到「臺灣文學的年鑒」	87
三、「臺灣文學百年」論戰	90
四、高行健訪臺引發的爭議	94
五、臺灣文學系在「變質」？	97
六、「臺語文學」的內部敵人	101
七、「反攻」大陸學者寫的文學史	109
八、「日據」還是「日治」？	114

第四章 五色斑斕的文學現象	119
一、外省作家：「徘徊在鳥類獸類之間」	119
二、作家全集的出版與經典的建構	124
三、異軍突起的《印刻文學·生活誌》	129
四、從南洋漂來的熱帶文學	132
五、風燭殘年的中文系	138
六、再見，後殖民！	142
七、由「三陳會戰」到「三陳現象」	146
第五章 各具匠心的「後遺民寫作」	153
一、「張派」傳人朱天心	154
二、朱天文：在後現代聲光色影裏	159
三、孤絕的舞鶴	162
四、具有強烈實驗性的張大春	167
五、駱以軍：六〇以降第一人	173
第六章 洶湧而來的政治小說	179
一、師承魯迅的陳映真	179
二、狡黠冷冽的黃凡	184
三、楊青矗的《美麗島進行曲》	188
四、劉大任的保釣小說	192
五、李喬的「老人三書」	196
六、藍博洲的左翼敘事	201
下 冊	
第七章 長流不盡的各種創作（一）	207
一、施叔青：在性別視閥下重構歷史	207
二、從婆羅洲走來的李永平	212
三、「快樂地寫詩」與「苦痛地閱讀」	215
四、標榜「個性寫作」的散文	223
五、「六年級」作家筆下的新鄉土	226
六、「七年級」作家筆下的「偽鄉土」？	237
第八章 長流不盡的各種創作（二）	247
一、打造原住民文學的舞臺	247
二、詰屈聱牙的「臺語文學」	251

三、九把刀等人的「數位文學」	257
四、《原鄉》：「老兵文學」的巔峰之作	261
五、重出江湖的上官鼎	266
第九章 波瀾壯闊的回憶錄	271
一、王鼎鈞回憶錄：一所獨家博物館	272
二、《巨流河》：見證海峽兩岸歷史的巨構	277
三、是大江大海，還是殘山剩水？	281
四、蔚為風潮的新歷史小說	286
第十章 浪潮湧進的文學史	293
一、南部文學史的初試啼聲	293
二、《二十世紀臺灣新詩史》的史識與史筆	297
三、具有文學史品格的《臺灣全志·文學篇》	303
四、原住民文學史的建構	307
五、藍綠通吃的陳芳明	311
六、三種「臺語文學史」	318
七、蹊徑獨闢的《臺灣文學史長編》	322
八、藍色文學史的誤區	328
第十一章 文學巨星的隕落	333
一、胡秋原：兩岸破冰第一人	333
二、柏楊：美麗的中國人	335
三、葉石濤：分離主義者崇拜的宗師	337
四、豪氣干雲的顏元叔	340
五、鍾鼎文對臺灣詩壇的貢獻	342
六、紀弦：「現代派」的旗手	344
七、夏志清的「洞見」與偏見	346
後記：臺灣文學是我的精神高地	351
附錄一：臺灣新世紀文學大事紀要（2000～2013）	355
附錄二：本書主要參考文獻	371
附錄三：古遠清學術年表	373

第七章 長流不盡的各種創作（一）

一、施叔青：在性別視閥下重構歷史

施叔青（1945～），生於臺灣彰化。淡江大學外文系畢業後，赴美專攻戲劇，返臺後曾在淡江大學任教。1977年赴港任香港藝術中心亞洲藝術節目策劃部主任。1994年返臺，2000年定居美國紐約。出版有《藝術與拍賣》等散文集，《完美的丈夫》《她名叫蝴蝶》《遍山洋紫荊》《寂寞雲園》《行過路津》《三世人》等小說集。

施叔青與李昂不同的是，不固守臺灣一地，同時在美國、香港兩地穿梭。這三度空間，構成了施叔青四種不同寫作階段。在第一階段，現代主義者的政治無意識或歷史意識，以及弗洛伊德的心理分析和薩特的存在主義，對施叔青均產生過影響。這表現在她寫的臺灣鹿港故事常用奇形怪狀的生物作比喻，以增強其作品的修辭色彩，並以此去描寫那些患了分裂症的精神世界。這個卡夫卡式的夢魘氣氛，使人感到難於接受，但確是一種可怕的存在。

第二階段是1970年赴美留學到1978年移居香港以前。這時她不再停留在挖掘隱秘幽暗的心理和以性、死亡、瘋癲作主題，而改為描寫邊緣人的文化衝突以及與女性相關的家庭、婚姻問題。

第三階段是隨著哈佛畢業的夫婿移居香港17年。這是她生命最美和創作力最旺盛的階段。在此期間，由於見證了1970年代末至1980年代香港「東方明珠」的景象，她使用8年時間完成大河小說「香港三部曲」。

第四階段是1990年代至現在，其主要工作為撰寫「臺灣三部曲」。

在「香港三部曲」誕生之前，施叔青已於 1981 年夏天開始寫了許多有關華洋雜處、以「香港故事」為名的短篇小說。這故事保留了她的過去從女性眼光觀察世界的特色，用更大的篇幅來寫香港百年的巨變。

施叔青的香港故事，人物形形色色：「從殖民地官員到舞廳撈女，從過氣革命學生到市場買辦，從猶太裔難民到摩登訟師，施的人物熙來攘往，要在香港這彈丸之地上出人頭地。他們既相吸又相斥，嗔癡喜怒的關係宛如走馬燈般轉換，實在令人眩目。」〔註 1〕

在施叔青的人物畫廊中，「香港三部曲」中的黃得雲最有女性魅力，同時也是女性自強不息的典範。施叔青刻畫女性形象的一個特點，是與人物保持若即若離的關係，用心去推敲女人之外的另一性，即不僅讓她成為愛情婚姻的角色，而且借女人與冒險家、淘金者的接觸去反映廣泛的社會面，去建構一個充滿金錢、權力、性愛、犯罪組合而成的都市奇觀，去表現多層次多側面的人生，從而讓自己成為「小說香港」的代言人，以至「香港三部曲」以「香港文學」之姿入選香港《亞洲周刊》推出的「20 世紀中文小說 100 強」。

施叔青為香港寫史的雄心很容易使人聯想到矛盾的《子夜》。在寫大都會、排場與題旨方面，兩者有相似之處，但「施叔青寫香港的企圖要世故得多。她並非生於香港，卻也已久居斯土；她既是外來者，也是局內人。她揭露香港陰濕幽暗的一面，卻也由衷愛戀它的美麗光華。她的創作目的不在『革命』，而出自一種休戚與共的歷史感喟。也因此，她能更從容的，更包容的看待筆下人物。她所謂的『傳奇』，較少自然主義的殺伐之氣，而近於巴爾扎克式的浪漫奇詭。」〔註 2〕後來她出版了散文集《回家，真好》，真實地記錄了她回歸本土後的心理狀態和人文思考。

作為臺灣的女兒，不能只為香港立傳，也要為臺灣歷史留下記錄。繼「香港三部曲」後，施叔青又為故鄉臺灣寫歷史小說。她於新世紀完成的「臺灣三部曲」，從清領時期一直寫到「二·二八」事變，屬史詩般的「大河小說」。

在臺灣作家裏，有能力去描寫臺灣史的有鍾肇政等人，而認同文化中國的施叔青與「臺灣意識」濃厚的鍾肇政，其筆下的臺灣及臺灣人風貌不甚相同。施叔青出身於舊稱洛津的鹿港，從小被上層社會所包圍，又多年在香港、臺灣、美國不斷地旅行遷移，加上運思大器和細描的功力，均為她書寫臺灣

〔註 1〕王德威：《小說中國》，臺北，麥田出版社，1993 年。

〔註 2〕王德威：《小說中國》，臺北，麥田出版社，1993 年。

史打下堅實基礎。

臺灣不似香港，其歷史是斷裂的，前後換過不少國旗：清領、日據及國民黨到臺灣，這是區分時代的標誌，故「臺灣三部曲」不似「香港三部曲」用家族而是改用政權的更替來串聯故事。

作為「臺灣三部曲」第一部的《行過洛津》，用鹿港古名，象徵清人統治臺灣。它寫咸豐年間來自中國大陸七子戲班與南管戲班演員許情，到臺灣港都指導與教唱《荔鏡記》，這是一齣陳三五娘戲碼的壓縮本。作為男性的許情在戲臺上扮演小旦，由於演得逼真，受到男觀眾的寵愛，被石家三公子當禁戀深藏在大得像屋子一樣的紅眠床裏，以至要包養他，但這不是同性戀。許情演過的角色還有伶童、鼓師。其身份的轉移，在某種程度上驗證了臺灣移民史中傳統與現代、歸屬與轉化的複雜情況。

《行過洛津》通過從 16 歲起離鄉背井，從泉州到祖國的寶島，過若干年後在寶島洛津落戶的許情這一人物，寫臺灣這個漢移民社會的形成及其載沈載浮的過程，從洛津半世紀的興衰表現出臺灣早期社會的種種風貌，其中涉及到寶島的社會結構、人口比例、歷史文化、人文景觀及戲曲藝術。

從穿著打扮到行走姿勢均酷似女人的許情，施叔青在寫其性別問題時不是簡單的用非黑即白的線性思維方式，其中有曖昧與含糊，也有黏附與抗拒。作品沒有在性別問題上糾纏，而是從身體引申到職業、族群與階級之間的差異，讓讀者從中瞭解到海峽兩岸的歷史風雲際會乃至世界近代史的動蕩變化。

小說創作不同於教科書，但寫進入日據時期《行過洛津》這樣的小說，必須具備豐富的歷史知識，而施叔青做到了。作品中「舉凡正史野史、筆記詩詞、小說戲曲、佛經青詞，乃至商肆賬本、娼家花冊，只要是和洛津有關者，無不搜羅殆盡。筆觸所經，從政治歷史、人文地理、宗教習俗、文學戲曲、城鎮建築、海防水利到飲食衣物，無不曲盡描繪，而人物亦是士農工商、優伶娼妓、海盜蝨賊，乃至洋夷土番，無所不包。」〔註 3〕

《行過洛津》用「搭積木的方式」齊頭並進地講述故事，各章節循環往復的情節有如「跑馬燈文件」，這「跑馬燈」跑出的人物有假男為女的優伶月小桂、玉芙蓉，藝伎珍珠點、阿娼，還有洛津商家烏秋、豪門郊商石煙城、

〔註 3〕 錢南秀：〈在鹿港發現歷史〉，臺北，《聯合文學》，2005 年 12 月號，第 143 頁。

官僚朱仕光，其中刻畫得最成功的是庶民形象與女性形象，給讀者留下最深刻印象的是藝名月小桂的許情。作者甩開「大敘事」的手法，用優伶歌妓似的邊緣人物做主角，其複雜的社會背景，使他能跨時代——從嘉慶、道光到咸豐，又使其跨空間——從福建三次渡海去臺，「此外還跨越階級——上至達官，下到娼妓，均有接觸；跨越性別——既為貴人變童，也是雛妓恩客，而兼有兩性的性心理經歷。」〔註4〕作者寫許情在官衙內院遊走以及在男女之間周旋，為的是說明作為邊緣與中心、外族與本土之間的蕞爾小港洛津，在經過地震和自然環境變遷後，為何會成為歷史風乾的符號。

《行過洛津》用工筆描寫臺灣本土的世情與風貌，通篇文字哀而不傷。既富於歷史感，又能獲得人類學、民俗學知識，並給讀者很大的愉悅。

和描寫清人統治下的臺灣移民與族群、性別等問題的《行過洛津》不同，第二部《風前塵埃》不再以伶人的視角寫作，而是以日本佐久間左馬太任內統治下的花東做背景，寫現代三種不同種族的社會環境、生活風俗。作品的主人公除太魯閣族的哈魯克外，另有在服飾店打工再應徵入伍後官至巡查部長的橫山新藏，及其和抗日英雄談戀愛後又託庇於客家攝影師姜義明的女兒橫山月姬。作品對日本民族的服飾「和服」有多次細緻的描繪，尋常百姓的節慶、衣飾、飲食也做了淋漓盡致的展示。作者精研人類學家的考察記載和日本歷史及文化現象，旁及茶道花道庭院建築等文化知識，這同樣體現了作者的博學多才。

如果說《行過洛津》的主旨為「否定」，《風前塵埃》的主旨為「抵抗」，那第三部《三世人》的關鍵詞為「悲愴」。《三世人》以避難開端，把「二·二八」事件當引子，從中引申出臺灣人應如何定位。對這個國族認同問題，施叔青認為「我是誰」需要時間來檢驗，但「我不是誰」是比較分明的。

施叔青不願意重複別人，像與日寇對抗 18 年的太魯閣事件，過去鮮有人提及，而施叔青注意到了。她試圖通過情感的營造，將不同種族間的層層疊疊的關係反映出來。作品開頭寫樟腦，為的是對照臺灣的命運。作品從 1895 年乙未割臺寫到 1947 年發生的事變。小說以失志的士紳施寄生一家三代為中心，其中有不肯受命運支配的養女掌珠、醫生黃贊雲、富家子弟阮成義、律師蕭居正，還有「大國民」、「皇民化」運動、清鄉活動、文化協會、1935 年

〔註 4〕錢南秀：〈在鹿港發現歷史〉，臺北，《聯合文學》，2005 年 12 月號，第 142 頁。

臺灣博覽會、「農民組合」、自治運動等事件串聯起作品的情節。從日本投降到發生新的事變，時間只有一年多，施朝宗卻好像做了三個世代人。「二·二八」事變動亂的那幾天，穿旗袍的掌珠在混亂中被誤為外省人，把她從三輪車上拉下來，然後用剪刀剪掉下擺裙裾。她迷信衣服的魔法，認為一旦穿上不同的服裝，就是另一朝代的人。人們不禁要問：「到底哪一個才是她真實的自己？」

《三世人》所講述的三個世代人的故事，係 TW 人、RB 人、中國人三種身份認同的隱喻。作品無法用一個主角單線描述歷史，其中最重要的是通過植根臺灣這片豐沃土地、雖沒有受過高等教育的女性王掌珠，描寫其服裝從大禱衫、和服、旗袍又變為大禱衫，如此穿了又脫脫了又穿的不只是衣服，更是身份的變換。全書以「傷逝」作結，為的是表達壓得人喘不過氣來無比深沉的傷感。鑒於苦主們有苦無處訴，便特地安排了「一個戲劇藉著舞臺上的包公伸張正義。」〔註5〕《三世人》不愧是當代臺灣文學史中，首部有關心靈史的長篇小說。

施叔青寫臺灣三部曲，就好似打開記憶的傷口，寫作對她來說正是一種治療——治療因為斷裂的臺灣歷史而造成認同的苦痛。「三部曲」將這種斷裂的碎片拼貼起來，以創作見證人生，讓歷史故事變得栩栩如生和有血有肉。身為女性的施叔青，不論是寫「香港三部曲」還是「臺灣三部曲」，均自覺地站在女性立場上批判父權主義，從身體、感官、服裝來詮釋一向十分「男性」的歷史，為史上無名、無聲的邊緣女性、邊緣群體發聲。以往大河小說均繫男性作家的專利，這次有了施叔青兩個「三部曲」的加入，便為女性爭來榮譽和地位，難怪評論家施淑以「臺灣女兒、女性的邊緣位置及天生島民的自我定位」〔註6〕來分析施叔青小說中與眾不同的世界觀。

作為寫遷徙的移民文學，施叔青開拓了一個新的空間，其作品與離散文學相似。「究竟要到何時臺灣才會成爲一個原鄉、才會有鄉愁？施淑認為在施叔青的《臺灣三部曲》中沒有明顯被看見。對於臺灣這個空間，為鄉土立傳，大概都會寫到鄉愁，也有『根』的議題，但《臺灣三部曲》卻很少呈現，小

〔註5〕林佩蓉：〈在島嶼之間，為土地立傳〉，臺北，《文訊》，2011年1月，第104頁。

〔註6〕轉引自《2010臺灣文學年鑒》編輯部：〈小說寫史十年——《臺灣三部曲》完成，畢生重要創作手稿捐贈臺文館〉，載李瑞騰主編《2010臺灣文學年鑒》，臺南，臺灣文學館，2011年，第145頁。

說中的主角，邊緣離散的人物，對於這塊土地的歸屬感，一直讓讀者感受不到。」〔註7〕

除大河小說外，施叔青還於 2005 年出版了長篇小說《驅魔》。這部作品像旅行文學，但不是遊記，而是小說。文類上模稜兩可，正是爲了反證身體邊界的含糊性。作品寫在意大利旅遊時的所見所聞，可處處探討的是女性身體的流動性與主動性。文中加入美食和藝術欣賞的內容，這增加了行文的生動性和可讀性。

二、從婆羅洲走來的李永平

李永平(1947~)，生於英屬婆羅洲沙撈越邦古晉市，1967年到臺灣。臺灣大學外文系畢業後留校任助教，並任《中外文學》雜誌執行編輯。後獲美國紐約州立大學比較文學碩士、聖路易華盛頓大學比較文學博士。先後任教於臺灣中山大學、東吳大學、東華大學。著有《婆羅洲之子》《拉子婦》《吉陵春秋》《海東青：臺北的一則寓言》《朱鴿漫遊仙境》《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》，並有譯作《大河灣》《幽黯國度》《紙牌的秘密》《道德劇》《盡得其妙：如何讀西方正典》《布魯克林的納善先生》等。

李永平以小說著稱於文壇。到臺灣之前，他 18 歲時寫的《婆羅洲之子》獲婆羅洲文化局徵文獎。在臺大上學時寫的小說《拉子婦》，受到著名評論家顏元叔的讚賞，並鼓勵他走上文學創作道路。入選「二十世紀中文小說一百強」、英譯本於 2003 年由美國哥倫比亞大學出版社出版的《吉陵春秋》，是李永平曾花了 8 年時間打磨出的精品，其特點是時空背景仍然一片模糊。故事發生的時間好像是民國初年；在空間上，寫的好像是中國華北，又好像是江南。作者當時從未到過中國，對大陸小鎮的風土人情多半從報刊上或影視中獲得。爲了打造一個具有中國風味和原鄉古晉相似的吉陵鎮，他把作品本應出現的馬來人、印度人、伊班人全部「清除」，只剩下華人，以讓那些沒到過馬來西亞也沒有到過神州大地的臺灣讀者，癡迷於這一座既不同於大陸更不同於臺灣的人文地理學迷宮。他的目標是研磨、錘鍊出一種最正宗的中國文體。至於是否「正宗」，難免見仁見智。

具有強烈中國意識的李永平，不顧臺灣掀起的本土化思潮，一直在堅持

〔註7〕林佩蓉：〈在島嶼之間，爲土地立傳〉，臺北，《文訊》，2011年1月，第104頁。

他的中國性。在《海東青》及其續篇中，他一再向堅持中國性的蔣介石脫帽致敬，以致被譏為「遲到的外省第一代」，〔註 8〕其作品則被譽為迴光返照的反共文學。

《海東青》內容非常生活化，寫的不過是吃飯、散步、逛街一類的瑣事。文體上接近散文，文字有文言文的痕跡。李永平生怕讀者不明了作品的主旨，特地在《海東青》續集的書目中打出「漫遊」的牌子，第三部所使用的是和漫遊意思相似的閩南語「迤迤」。他一直被定位為現代主義者，可從他為《海東青》所寫的序言〈出埃及第四十年〉所具有強烈的傳統意味看來，他「活脫脫是個復古論者，甚至是民族主義者、大漢文化主義者。」〔註 9〕

李永平在臺灣生活了 40 多年，並加入了臺籍，可仍被視為旅臺馬華作家。這裡的「臺」包含了臺灣意識，「華」是血緣的象徵，而「馬」是原鄉情結。這就難怪他無法以一個純正的中國人身份描寫中國社會，而是以華裔身份把臺北城裏的漫遊與婆羅洲的鄉愁糾結在一起，以至成為「馬來商標與臺灣條形碼」的混合物。作為傳統型的作家，他在《海東青》中用寓言的方式講述一則亙古的道德箴言，包含了預警與惕勵的時代意義。

既好看也令人看好的作品《大河盡頭》上、下卷分別入選 2008、2010《亞洲周刊》十大華文小說，並榮獲第三屆「紅樓夢獎：世界華文長篇小說獎」決賽團獎。《大河盡頭》寫「永」在 15 歲那年，與剛認識的克莉絲汀娜一起赴大河溯源之旅，沿婆羅洲第一大河卡布雅斯河而上，到河的終點山峇都帝阪朝聖。這是原住民達雅克人的冥山禁地。一路上，他們不是「閱盡人間春色」而是見識了人性的純真可愛和它的黑暗面，並經歷了土人部落的夜宴與笙歌，一邊遊一邊賞雨林的純淨所帶來的原始風味，目的是「攀登上大河盡頭那座山……探索死亡的奧秘，尋找生命的源泉」。〔註 10〕全書抒情色彩濃厚：

來到城外大河灘上，坐在舟中稍稍歇一口氣時，猛抬頭，我們看見，夏夜赤道線黑上漆漆的天空中，一條浩瀚的星河，呈大弧形，

〔註 8〕黃錦樹：《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，臺北，麥田出版社，2003 年，第 59 頁。

〔註 9〕黃錦樹：《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，臺北，麥田出版社，2003 年，第 59 頁。

〔註 10〕李永平著、王德威編：《大河盡頭》上，臺北，麥田出版社，2008 年，第 181 頁。

從東北方朝向東南方，橫跨半個天空，好似一條銀光閃閃一瀉千里的急流，嘩喇嘩喇，驟然出現在我們頭頂上，展露在我們那兩雙驚愕的眼睛前。

婆羅洲的天河，竟是如此壯美。

這篇小說就故事模式而言，正如黃錦樹所說有點似「英雄冒險故事」，又好似尋寶、啓蒙成長、成年禮的童話，還與救贖、朝聖、證道的宗教故事接近。〔註11〕由於敘事者「永」與作者李永平的名字相似，有人認為《大河盡頭》帶有自傳性質。其實，裏面有許多虛構的情節，與作者的人生經歷不完全相同。如作品所寫兩人之間隱隱母子情愫暗生，一路上被白人老神父哄騙失身、挺著大肚子的婆羅洲少女又如影隨形，捨舟上岸的旅程變得愈發詭譎，山洪暴發後的婆羅洲，永遠不知道會沖刷出什麼東西來……所有這些均出自作者的想像和模擬。

和作者過去的小說《拉子婦》或《雨雪霏霏》比較，李永平不再將視野局限在東馬華人生活的社區，而是力圖展現這個更遼闊更完整的婆羅洲。此外，與《吉陵春秋》使用純正中文的不同，《大河盡頭》所締造的是雜語世界，那裡有華人的移民，各省來的移民，還有荷蘭人，英國人，有西洋傳教士，有探險家，殖民地官員，洋人的兵隊，有二次大戰來到的日軍，以及他們終於死在此地的亡魂，另有馬來人、印尼人、印度人，有回教徒、阿拉伯商人，各種民族混雜期間，各人說的語言風馬牛不相及。

《大河盡頭》在結構上採用的是「寡母——獨子」式。父親沒有出現，作品所充滿的是對女性的孺慕和對母性的讚頌，其人物除「永」外，還有臺北街頭的小女孩朱鴿、克莉絲汀娜姑母、摯愛的親娘，以及許多披著紗籠的少女出入於莽莽蒼嶺之中。另有那群白袍白頭巾鷹鉤鼻的中東商賈，他大腹便便攜帶著非洲小變童，還有30多個外國人。不過，真正著墨較多的為數很少，其中有一個會玩魔術的白人，儘管他給人們帶來快樂，表面上也非常和善，其實是個衣冠禽獸，曾姦淫過許多原住民的小女孩。又如克莉絲汀娜曾淪為日寇慰安婦慘遭蹂躪以致無法生育，而那些曾糟蹋她的日本鬼子如今卻搖身一變，以怪手電鋸捲土重來大肆破壞婆羅洲母親碧綠的子宮——雨林，這表現了東西方世界的不平等，資本主義和帝國主義外來者對自然資源野蠻

〔註11〕黃錦樹：〈石頭與女鬼——論《大河盡頭》中的象徵交換與死亡〉，臺南，《臺灣文學研究學報》，2012年，第14期，第243頁。

的「物掠奪」，以及對土著婦女殘暴的「性掠奪」。

李永平的小說在不同評論家筆下有不同的詮釋，其中有曹淑娟的「失落原鄉」說、王德威的「浪子文學」說、張錦忠的「鬼域仙境」說和「離散雙鄉」說，黃錦樹的「漫遊體」說和尋父說。《大河盡頭》由於內容複雜，同樣有不同的解讀。王德威認為這部小說是李永平創作道路上的回顧與總結，而黃錦樹認為，「根本上說，它其實是解釋性的。它一方面集合了李永平寫作史上的重要母題、命題，藉一個旅程的敘事，以做一番全面的清理，並建構出個較完整的視域。以之為基礎，用以解釋過去諸作，是為其作品的自我解釋」（註12）。比起《吉陵春秋》，這部小說更全面系統地完成了李永平對婆羅洲身世的探尋。

從婆羅洲走來的李永平，不斷在「中國化」朝聖的道路上前進。他創作的中國原鄉、中國母親、中國文字，成為他藝術世界裏的三位一體，構成了他與眾不同的寫作風格。

三、「快樂地寫詩」與「苦痛地閱讀」

下面是《樂善好詩》封面刊登的〈尋找詩縱〉的廣告：

副刊上的詩不見了？掉進娛樂版林誌玲的乳溝？隱匿在消費版條碼的柵欄後？淹沒在財經股市的漲跌幅？倒在社會版刀光劍影的血泊？跑到政治版受毒辣口水淋蝕？

回顧 12 年的臺灣新世紀詩歌，創作疲軟。一群不安於詩的作者用「惡搞」手段並沒有給詩壇帶來轉機。新主張出現甚少，往日的論戰煙火不再揚起，但仍可發現有一些具有臺灣特色的文學現象，如以後現代技巧書寫新世紀感覺，或像向陽講的融古典、現代、寫實精神於新世紀的語言習慣中。「臺語寫作」也是其中重要一環，但鑒於「臺語詩」別的族群的讀者讀來如嚼雞肋，因而這裡略而不論。還需說明的是，本文所交的並不是臺灣詩壇成績單，只是某些方面的「體檢報告」。

這是一個好詩壞詩爛詩難以界定的年代。鑒於臺灣的出版高度自由，有錢就可以出詩集，因而大量生產的詩集並無助於好詩形象的建立，而只會讓

〔註12〕黃錦樹：〈石頭與女鬼——論《大河盡頭》中的象徵交換與死亡〉，臺南，《臺灣文學研究學報》，2012年，第14期，第246頁。

壞詩爛詩混水摸魚，尤其是一些質量很次的詩集，靠精美的裝飾和滲水的廣告宣傳，讓人弄不明白是真詩還是偽詩。常聽到一些讀者怨聲載道：「這樣爛的詩，也敢出！」就是三大報或標榜全島性詩歌大獎的得獎作品，也有人怪評委把關不嚴，以至讓三流乃至四流的作品得獎。

造成壞詩爛詩泛濫情況的原因，是因為出版者不是把質量放在首位，而是只認自費收來的錢而不認詩，或是把詩集能否引發爭議佔領副刊版面或宣傳媒體以便促銷看作是頭等大事，這就造成詩壇不是好詩當道，而是偽詩爛詩在搶攻熱銷的橋頭堡。「更甚者，進而推動所謂的『壞詩獎』，來顛覆各大文學獎的詩獎，然而各大文學獎的詩獎，不也已經常有被讀者痛批的爛詩壞詩得獎嗎，何必多此一舉？」〔註13〕2011年臺灣文學館曾主辦「100年『好詩大家寫』新詩創作獎」，然而什麼是「好詩」，難免見仁見智。該獎項獎金甚高，這是民間舉辦的「壞詩獎」難於抗衡的。

新世紀詩歌創作的一大流行徵候是自編新曲，標新立異。《隱密的靈魂：吹鼓吹詩論壇》在類似「發刊詞」的〈告別詩刊，走向論壇〉中，有四項滿懷信心的期待：

- (一) 我們期待表演：濫調陳腔，再會吧！自編新曲，請上臺。
- (二) 我們期待對話：吹捧喧囂，再會吧！一針見血，請進來。
- (三) 我們期待遊戲：大言皇皇，再會吧！瑣論零筭，請進來。
- (四) 我期待創造：定論陳說，再會吧！新種怪胎，站出來。

這是與網絡完全結合的新論述，它發展到2011年出現了三個「新種怪胎」：1、有句無篇（競逐佳句）；2、內容淺薄（淺碟化）；3、語境支離破碎（嘮叨化）。〔註14〕這三種「怪胎」不見得就是「濫調陳腔」，對臺灣詩歌就完全沒有營養，因在中國古典詩歌中就存在著大量的作品有句無篇，如「黑雲壓城城欲摧」之類。至於內容淺薄，是因為時代背景所致：「整個社會瀰漫著趕集的、投機的、表象的氛圍，呈現的東西是膚淺的內涵，或是經不起考驗的內涵。」〔註15〕「淺碟化」者主張寫詩不必有深度，不必使用後現代

〔註13〕蘇紹連：〈臺灣現代詩概述〉，載李瑞騰總編《2011臺灣文學年鑒》，臺南，臺灣文學館，2012年，第16頁。

〔註14〕蘇紹連：〈臺灣現代詩概述〉，載李瑞騰總編《2011臺灣文學年鑒》，臺南，臺灣文學館，2012年，第15頁。

〔註15〕蘇紹連：〈臺灣現代詩概述〉，載李瑞騰總編《2011臺灣文學年鑒》，臺南，臺灣文學館，2012年，第15頁。