


國立政治大學中國文學系一〇〇學年度

博士學位論文

指導教授 范銘如 教授

從「現實」到「寫實」——
八〇年代兩岸女性寫實小說之比較



研究生 裴海燕 (Jana Benešová)

中華民國一〇一年四月

本論文榮獲

「國科會九十九年度獎勵人文與社會領域
博士候選人撰寫博士論文」(NSC99-2420-H-004-028-DR)

以及

2011年「國立臺灣文學館臺灣文學學位論文出版徵選」入選

特此致謝

謝辭

在快要畢業的此刻，回想起七年前剛來台灣攻讀博士學位的興奮及茫然，當時的感覺猶然深深地銘記在心。2005年碩士畢業後，因獲得了台灣教育部的獎學金，有機會回到師資豐沛、資料豐富、學術環境自由的台灣唸書，心裡自當充滿了歡喜和期待。同時，對於僅讀了五年中文的我，因缺乏許多相關的專門知識及對於文學作品的了解（我的碩士論文以王文興的《家變》為研究對象，原因無他，《家變》是我當年唯一的台灣文學作品），當我突然遠離自己所熟悉的學習環境而要跟其他優秀的台灣博士生競爭時，這種種因素難免造成我時常感到心虛而不知所措。在這裡除了與我一同來台求學的先先生 Petr Šimon 的不斷鼓勵及支持，同時也要感謝在郭玉雯老師的張愛玲研究專題所認識的楊佳嫻。佳嫻不僅把我帶到政治大學跟鄭文惠老師及她的研究群認識，且也在申請博士班時，曾幫我修改當初所提出的博士研究計畫。同時，沒有鄭文惠老師、佳嫻、碩文、小龜、健富、津羽等他們的協助及鼓勵，我或許不會考上政大而遇到成為我台灣文學啟蒙師的陳芳明及范銘如老師。

回溯過去幾年的生活與求學經驗，特別是當初因為缺乏對於台灣學術環境的了解，不得不承認，我很多的選擇確實充滿了巧合及幸運。而這裡頭，我最幸運的事當推我進入政大剛好遇到了范老師也開始在政大台文所任教的時刻。於是，在范老師的帶領之下，我漸漸地從一個只知道對於台灣女性文學深感興趣的初學者成為竟敢以八〇年代兩岸的女性小說為博士論文研究對象而逐漸對自己能力及研究成果擁有信心的博士生。從一篇學術論文撰寫須知到治學態度、辯證思維的培育，可說我今天之所以能夠寫出這樣的一篇論文都是我跟范老師長期學習的結果。撰寫論文期間，范老師不僅在架構、研究範圍、觀點及邏輯上都給予不少指導，更讓我難忘且感動的是，老師連在自己與病魔搏鬥時仍始終關心我的論文進度及我跟先生在台的生活。如今老師已經復原而回到學校教授下一代的學弟妹們，這一點遠比自己所完成的論文而更令人感到歡喜無比。除了指導教授之外，承蒙論文口試委員呂正惠老師、彭小妍老師、許琇禎老師、陳芳明老師仔細審閱我的論文，並惠賜我極多詳實的建議，謹此一併致謝。

其次，同窗兼好友芷凡及毓如也是我必須特別感謝的人。從博一一起上陳芳明老師的課起，芷凡一直不厭其煩且非常熱心地幫助我解決在求學過程中所遇到的各種問題，甚至於有一次因為我的翻譯計畫還為我查辭典蒐集相關的資料。有了芷凡的關心、協助及友誼我在台的學生生涯成為更加順利且愈快。台文所的毓如也是我的「大恩人」。毓如不僅跟我上了所有范老師的課，成為我此段生活回憶中的重要標記，同時，特別在我的博士論文快要完成時也因為我的論文及考試的相關手續而時常奔波。論文定稿也是毓如在百忙之中撥空幫我修改的。

最後要感謝我在捷克的所有老師及我的家人，父母 Dáša Benešová 女士與 Milan Beneš 先生以及再次感謝我的先生同時也是我的知音 Petr Šimon，沒有父母及先生的協助與支持，我不可能那麼無後顧之憂地完成我的學業，也不會成為我今天的自己。

摘要

兩岸的女性小說在八〇年代呈現出若干相似性，而這裡頭除了主題性傾向之外，主要包括了作品形式；換言之，別於同代的男作家對於後現代、後設小說（台灣）或先鋒尋根小說（中國大陸）的著迷，兩岸的女作家在此時段中基本上都守住了寫實手法，而並沒有像其男性同仁那麼大量的投入實驗性寫作。同時，這一點（兩岸女作家對於寫實手法的偏愛），加上就作品內容而言，與日後的女性文學比較起來，八〇年代的女性小說的確表現出較為狹窄的格局，如上兩個因素恐怕逐漸造成此時段的女性文學最近極少成為學者的研究對象。

因此，為了突破既有的研究成果且開闢一些新的研究面向，本論文則除了主題性之外主要從寫實主義觀點切入，將小說形式結構與內容主題相結合進行探析；同時，也注意當時女作家所表現出來的自主性及自覺性，將之視為八〇年代兩岸女性文學過去較未受到矚目的重要表現。此外，就「寫實主義」這個觀念而言，本文參考了這一二十年來中、西方學者對於寫實主義的再發現、再詮釋的成果，將寫實主義定義為一種不間斷的「過程」、一個需要不斷加以潤飾修正的文學形式，並且透過這個較為彈性的觀念，選取兩岸代表性的女作家各五位，藉由她們的作品，對兩岸女性文學在八〇年代所經歷的從「現實」到「寫實」的過程進行了分析且比較。

首先，如果就台灣女性文學而言，從「現實」到「寫實」描述的是女作家與所處的社會之間的互動，即女作家對於轉型時期女性社會「現實」的高度關懷促使她們在不放棄各自藝術理想之同時有意地選擇「寫實」文學，成為作者與讀者之間主要溝通管道及作家參與、影響社會的工具（甚且社會性愈發強烈的作家／文本，其寫實成分也跟著提高而藝術性相對減少），那麼就對岸的女性文學來講，從「現實」到「寫實」所描寫的則是當時大陸女作家，包括整個新時期文學，從「現實主義」（即社會主義寫實主義）到一般觀念之下的「寫實主義」的轉變過程（把「寫實主義」當作刻意的抉擇要到「新寫實」才出現）——無可諱言，相對於具備了穩固且良好文學個性化與獨特化基礎的台灣（女性）文學，背負了長大幾十年「文學／家為政治服務」的歷史及文化債務之中國新時期（女性）文學，則不得不先經歷一個從「革命／現實主義」到作為創作論而允許作者發揮自己各自的藝術及創作理想的「寫實主義」之演變過程，我們才在論文中被稱為代表了「個人化」寫作路線的王安憶、池莉及方方的小說那裡看到像八〇年代台灣女作家類似，大陸的女作家也開始按照自己所設想的創作目的及創作／審美原則（而不是集體化理想衝動所使然）來選取最為恰當的書寫模式及創作技巧。

本論文透過比較視野及文本語境化，分別探討了台、中兩岸女性文學在八〇年代所經歷的從「現實」到「寫實」的特定過程，以期勾勒當時女作家的自覺性面向及兩岸女性文學的風貌，並且在彼此對照之下，重新評估八〇年代女性寫實小說的價值及其意義。

關鍵字：女性文學、寫實主義、八〇年代、台灣文學、中國文學

Abstract

During the 1980s, women's literature from both sides of the Taiwan Strait manifested certain number of similarities, that, apart from the subject matter, include also similarities in structure and form. In other words, in opposition to male writers' enthusiasm for postmodern fiction and metafiction (Taiwan) or avantgarde and root-seeking literature (Mainland China), both Taiwanese and Chinese women writers favoured realist fiction throughout the whole decade. However, it is my belief, that it is precisely their preference for realist modes of writing (widely criticized since the heyday of poststructuralism) together with the allegedly rather limited scope as far as the subject matter of the 1980s women's novels is concerned, that gradually caused its inevitable "downfall" – while previously hailed as the "Renaissance period of women's fiction" in both Taiwan and Mainland China, the 1980s women's literature from these two regions has in recent years become a topic shunned by both scholars and postgraduate students alike.

In order to challenge the existing studies and open up new vistas for future research, this thesis adopts realism as an important point of departure, combining subject matter analysis together with the formal and structural analysis of the texts while also paying close attention to the strong self-consciousness of most of the women authors that should, in view of this author, be reexamined as one of the previously overlooked aspects of the 1980s women's fiction in both Taiwan and Mainland China. Moreover, following the renewed interest in realist literature within academia during the last ten to twenty years, this thesis adopts a rather "flexible" definition of realism as a continuous "process", or, in other words, a literary form in a state of flux, that is in a constant need of polishing and amendment. This concept is then applied to a textual analysis of ten representative women authors from both sides of the Taiwan Strait (namely Li Ang, Xiao Sa, Liao Huiying, Su Weizhen, Yuan Qiongqiong; and Shen Rong, Zhang Jie, Wang Anyi, Chi Li, Fang Fang) in a further attempt to describe and evaluate the process from "reality/socialist realism" to "realism" that characterizes Taiwanese and Chinese women's literature during this particular period.

Key Words: women's literature, realism, 1980s, Taiwanese literature, Chinese literature

目次

謝辭.....	3
摘要.....	4
Abstract.....	5
第一章 緒論.....	8
第一節 研究動機與目的.....	8
第二節 文獻回顧.....	14
一，寫實主義在西方.....	14
二，寫實主義在中國.....	22
第三節 研究範圍.....	25
第四節 研究方法.....	26
第五節 研究架構與章節說明.....	30
第二章 兩岸女性文化與女性文學的發展及其社會脈絡.....	32
第一節 新時期女性文學及其語境.....	32
一，新時期女作家的身份及使命感.....	38
二，新時期女性文學的傳承問題.....	45
第二節 八〇年代台灣女性文學及其語境.....	53
一，七、八〇年代台灣女性文學之傳承及相關評論.....	59
二，女性的寫實文學：從七〇年代到八〇年代.....	63
三，八〇年代台灣女作家的自覺性和使命感.....	71
第三節 小結.....	78
第三章 八〇年代台灣女性文學中的「社會寫實」：李昂、蕭颯、廖輝英的小說.....	82
第一節 李昂.....	83
第二節 蕭颯.....	96
第三節 廖輝英.....	106
第四節 小結.....	123

第四章 八〇年代台灣女性文學中的「主觀寫實」：蘇偉貞、袁瓊瓊的小說.....	125
第一節 蘇偉貞.....	127
第二節 袁瓊瓊.....	140
第三節 小結.....	152
第五章 八〇年代中國大陸女性文學中的「集體化／共名」寫實：諶容、張潔的小說.....	154
第一節 諶容.....	155
第二節 張潔.....	171
第三節 小結.....	187
第六章 八〇年代中國大陸女性文學中的「個人化」趨勢：王安憶、池莉、方方的小說.....	189
第一節 王安憶.....	191
第二節 池莉.....	212
第三節 方方.....	236
第四節 小結.....	262
第七章 結論.....	264
第一節 寫實主義作為一個過程.....	264
第二節 兩岸女性寫實小說題材之比較.....	265
第三節 兩岸女性寫實小說形式與技巧之比較.....	270
第四節 未來展望.....	276
引證書目.....	279
一，作家文本.....	279
二，研究書目.....	283

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

七、八〇年代的兩岸文壇同時呈現了中國現代文學以來女作家大量崛起最燦爛輝煌的局面。同時，翻閱當時兩岸女作家的創作便可發現，兩者之間存在著不少同異之處：不僅文學題材時常有所重疊——其中最明顯的主題之一則非愛情莫屬；而且，兩岸女作家所偏好的表現技巧和寫作手法亦頗為類似。一個相當耐人尋味的事實則是，相較於台灣現代主義文學以及鄉土文學極少孕育了女作家，到了七〇年代末、八〇年代初，女作家則如雨後春筍般湧現，她們便以寫實主義為主流，探討女性社會角色、兩性關係、家庭婚姻等婦女問題。無獨有偶，在中國大陸提倡尋根文學的主力多是男作家，而反對先鋒派的新寫實文學亦是以女作家居多。

事實上，不僅新寫實派（池莉、方方、范小青等），被譽為「新時期重要的文化景觀之一」而「迅速崛起並不斷更新的女作家群」（戴錦華 2007, 24），除了少數作者（殘雪、劉索拉等）之外，大多女作家皆以寫實主義為主流，包括戴厚英、諶容、宗璞、王安憶、張潔、張辛欣、張抗抗等。Michael S. Duke 講到當代中國（其中國實則包括了中、台、港兩岸三地）女作家之共同特色也認為：「她們的寫作風格以傳統敘事結構（traditional narrative structures）和社會寫實主義（social realism）為主要特色。最近一位學者（按：許子東）所講的『社會性文學／具社會關懷之文學』（social literature）比『實驗性』（experimental）或『探索性文學』（explorational literature）更足以代表其主流」（Duke 1989, xi）¹。

上述情形則不禁令人追問，七〇年代末、八〇年代初為何是女作家大量湧現的時期？且為何兩岸的她們幾乎都選擇透過寫實小說，從不同角度探討女性身份、兩性關係、女性社會角色等婦女問題（台灣），以及成普遍性的歷史及社會問題

¹ 筆者翻譯，接下來除非特別有所註解，所有英文引錄皆由筆者翻譯而成。此外，必須先加以說明的是，這裡所講的「社會寫實」（social realism）或「社會文學」（social literature）有別於「社會主義寫實主義」（socialist realism），後者一般譯為「現實主義」。據馬森所言：「英文的 realism 一字，本來早在五四時代就已譯作『寫實主義』，可十年以後大陸上捨『寫實主義』而通用『現實主義』一詞，使其含義附上了另一層政治的及社會的意義，與大陸地區以外所說的『寫實主義』有別」（馬森 1996, 144）。鄭樹森更指出，1932 年瞿秋白編的《現實——馬克思主義論文集》首次將寫實主義改譯為現實主義，並賦予新的意義，「認為馬克斯和恩格斯在文學創作方法上，是鼓勵『暴露資本主義發展的內部矛盾的現實主義』。二十年代流行的『寫實主義』一詞，不但沒有任何『革命』意味，在一些名家筆下（如茅盾），甚至和自然主義混為一談。瞿秋白的新譯，傾向鮮明，立場清楚，也標誌著從文學革命到革命文學的轉變」（鄭樹森 1989, 6）。本文因而繼承了兩位學者的說法將 realism 譯為「寫實主義」，將 social realism 譯為「社會寫實主義」，並將包含了強烈「革命性」及意識型態因素的 socialist realism 譯為「現實主義」或「社會主義寫實主義」。回到前面，許子東和 Duke 所提及的「社會性文學／具社會關懷之文學」到底為何？Duke 說明：「其目的多半在於反映和評估某些重大且至關重要的當代社會問題，這中間當然包括但不僅限於女性在中國社會當中所處的位置等女性主義議題，同時，也包含了其他當時重要政治和經濟問題」（Duke 1989, xi）。

和動向，包括對於「大寫的人」的再肯定宏願（中國大陸）？兩者之間，即作品題材與作品形式之間，是否有某種關聯性²？其次，儘管創作上有頗多雷同之處，然而，放置於整個文學乃至於文化場域加以審視，兩岸女作家的位置為何？譬如說，一個非常有趣的對比則是，就女作家與官方論述、意識型態之間的關係而言，台灣的女作家經常被指責與國民黨意識型態所支撐的主流文化合作或為之服務，反之，在中國大陸女作家卻多半被視為與官方論述相互對峙——至少一旦其女性的性別身份被凸現出來便會如此³。

除此之外，八〇年代不僅是「女性文學文藝復興時期」，同時也是中、台兩地女性主義、婦女運動再次興起的時代（連玲玲 2001, 275）⁴，且兩岸皆出現了一批（女性）文學批評家，開始用女性主義文學批評的各種批評方法和閱讀對女性／文學提出新的詮釋，甚至於開始有意建構女性文學傳統⁵。同時，其他非女性

² 若的確一如 Marie-Laure Ryan 所言，我們透過「最小偏離原則」(principle of minimal departure) 來理解小說／虛構文本的話，換言之，對讀者而言，所謂「另類世界」(alternative world)，也就是小說／虛構文本 (fiction) 裡作者所建構出來的世界，「是對照最能夠接近他們所認知的『現實』來加以重構 ([is] reconstrue[d]...as being the closest possible to the reality [they] know)」(Ryan 1980, 403)——而這一點在寫實小說中則最為直接——再加上女性主義批評家對於寫實文學與性別建構間關係的相關討論，那麼，兩岸女作家，尤其是台灣女作家，在八〇年代所關心的作品題材以及她們所採取的寫作手法（寫實主義）之間是否有某種的聯繫或瓜葛？

³ 戴錦華認為：「在新時期的歷史語境中，女作家可以稟『大寫的人』或『人民代言人』之名，佔據重要的話語中心位置；一旦此中女性的性別與性別體驗顯露或遭指認，那麼隨之而來的便是其寫作者的位置『滑向』（如果不是『逐往』）邊遠」（戴錦華 2007, 27）。

⁴ 除了連玲玲(2001, 275)外，有關台灣婦女運動以及女性主義文學批評在台灣可參見《日據時期台灣婦女解放運動：以〈台灣民報〉為分析場域(1920-1932)》(楊翠 1993)、*Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society* (Farris, Lee, and Rubinstein 2004)、*Women's Movements in Twentieth-Century Taiwan* (D. T. Chang 2009)、以及顧燕翎(Ku 1988; 顧燕翎 1996)、李元貞(Lee 1999)、張小虹(張小虹 1996, 109-32)等人的論文。對中國大陸女性主義、婦女運動的回顧與反省可見 *Changing Identities of Chinese Women*(Croll 1995)、*The Question of Women in Chinese Feminism* (Barlow 2004)、*Reconceiving Women's Equality in China: A Critical Examination of Models of Sex Equality*(Yuan 2005)、*Women in China's Long Twentieth Century*(Hershatter 2007)、*Once Iron Girls: Essays on Gender by Post-Mao Chinese Literary Women*(Wu 2010)等專書及李小江(X. Li 1999)、Tani E. Barlow(Barlow 1994a; Barlow 1994b)、Farris Catherine S.(Farris 2004)等人的論文。鮑家麟等人合著《近代中國婦女運動史》(陳三井 2000)則更集合了海內外婦女史專家，針對晚清至當代中國及台灣婦女運動的發展，進行詳實的研究。此外，中央研究院近代史研究所出版的《近代中國婦女史研究》年刊不僅刊登涉及到婦女與性別史的學術論文，同時也時常對於此方面中西方學界近期的研究成果有所介紹及評述。對於 20 世紀末葉中國女性（主義）文學批評反思及回顧請參閱任一鳴《解構與建構——中國女性文學與美學衍論》(任一鳴 2004, 35-46)與《中國女性與文學：喬以鋼自選集》中的〈20 世紀中國女性文學研究的回顧與思考〉(喬以鋼 2004, 362-385)、〈世紀之交中國女性文學研究的新進展〉(喬以鋼 2004, 386-410)。

⁵ 這種風氣似乎在中國大陸更為顯著。在李小江的鼓勵之下，1989 年同時問世的《遲到的潮流》(樂樂 1989)以及孟悅與戴錦華合夥完成的《浮出歷史地表》(孟悅、戴錦華 2004)堪視為其一大里程碑。就台灣而言，也陸續出現了李元貞、鐘玲（《現代中國繆司：台灣女詩人作品析論》(鍾玲 1989)）等學者開始為台灣女性文學耙梳脈絡，但除了在詩歌方面之外，就小說而言，八〇年代並非看到一部完整的台灣女性小說史；一直到林芳枚《解讀瓊瑤愛情王國》(1994)、范銘如《眾裡尋她》(2002)及呂明純的碩士論文〈徘徊於私語與秩序之間——日據時期台灣新文學女性創作研究〉(呂明純 2002)問世後，才彌補了此一闕漏。當然，一個很重要的原因是資料匱乏，尤其是日據時期女性文學的創作寥寥可數，即使想要建構一部完整的台灣女性文學史便頗為困難。然而，除此之外還有兩個考量也不許忽視。第一，台灣的學者似乎很早對於「建構傳統」此一工

主義評論者也撰文試圖對女性文學的出現以及其大受歡迎的局面找到合理的解釋和賦予評價（包括正面和負面）。

光從以上所提及者便不難發現，七、八〇年代不僅是兩岸政治、社會、經濟、以及歷史發展上的一大轉捩點，就兩岸女性文學以及性別論述而言，此時段的重要性亦不容小覷⁶。然而，頗令人驚異的是，蒐集資料時，筆者竟然發現，相關的論文卻寥寥可數，而且，至於兩岸女性文學的比較，據筆者目前所掌握的書目資料，僅找到了兩篇實際討論當時兩岸女性文學中異同點的學術論文，即〈一九八〇年代兩岸女作家小說中女性意識研究〉（孟元 2006）及〈80年代兩岸女性小說之比較〉（陳碧月 2007, 264-301）⁷。不過，話說回來，這當中卻更令人疑惑的是，當時的台灣女性文學似乎已經成為台灣批評界所避開的晦暗地帶。

具體而言，相對於以九〇年代台灣女性文學為分析對象的論文不斷且大量的產生，七、八〇年代的台灣女性小說創作似乎被文學／批評史以及自八〇年代以來席捲台灣學界各種各樣的文學「主義」之洶濤駭浪給沉默了。若九〇年代仍有相關論文出現⁸，到了二十一世紀則除了范銘如的〈由愛出走：八、九〇年代女

程感到不安，開始反省其中所蘊藏的權力關係和意識型態糾葛（邱貴芬、劉亮雅、范銘如 2002）。其次，大約從八〇年代以來，更多台灣學者感到最為迫切的以及他們所努力建構的便是整個「臺灣文學傳統」——寫作年代於八〇年代前、中葉《台灣文學史綱》、《台灣新文學運動四十年》分別於 1987 與 1991 年問世。姑且撇開葉石濤、彭瑞金兩位的史觀不談，不可諱言的是，對這些學者而言，與整個臺灣文學傳統相比，女性文學乃是其中一小環節而已，自當被「建構臺灣文學傳統」此龐大工程所遮蔽了。連邱貴芬等人的『台灣女性小說史』計畫不久即轉化成『台灣小說史』撰述計畫」（陳建忠等 2007, 6），似乎也印證了台灣文學史寫作的迫切性！

⁶ 請參見 *Engendering China* 一書中的序論說明：「對於在中國工作的中國學者，包括對於那些散居在外地（in diaspora）且以中國讀者群為重要對象而寫作的學者，1980 年代的來臨帶動了關鍵性的轉變：性別議題成為正在進行中的社會辯論（ongoing social debate）中的中心議題……在 1970 年代末期，伴隨著對於毛澤東時代階級論標籤的廢棄……人們開始使用階級之外的範疇（categories），包括性別，來描寫自己的經驗。性別成為看得見的、聽得見的並充滿了爭議性（visible, audible, and full of controversy）」（Gilmartin 1994, 9）。

⁷ 孟元的碩士論文以八〇年代兩岸女性小說中的女性意識為探討主題，主要研究對象卻僅限於廖輝英、李昂、張潔、張欣欣、張抗抗且僅限於她們創作中足以彰顯自覺女性立場的文本，故不足以充分突顯出兩岸女性文學的完整面貌以及兩者之間的重要區別。作品形式也並非孟氏論文所探析的對象。至於陳碧月的〈80年代兩岸女性小說之比較〉，儘管論文中對於八〇年代兩岸女性小說主題做了相當可觀的歸納，然而，作者的討論卻似乎到此為止，對於小說主題包裝下的較為深層結構極少多加說明，導致其論點有時不免過於壟斷或缺少論證依據，例如：「大陸女知青作家，曾遭受文化大革命的政治迫害，處理感情是『理性』重於『感性』……而台灣在 60、70 年代崛起的作家，也許身處穩定發展的政治環境，不曾遭遇過大變革，所以寫出來的東西多數是『感性』重於『理性』」（陳碧月 2007, 261）。至於小說形式則並非在陳氏論文討論範圍以內。另外，其他涉及到兩岸女性文學（卻不完全涵蓋本文的研究範圍）並藉由比較視野進行分析的論文尚有〈兩岸·女性·酒吧裡的願景〉（范銘如 2002f; 范銘如 2008a, 43-62），以及《兩岸小說中的少年家變》（石曉楓 2006）。呂正惠的〈海峽兩岸小說之比較——一個主觀印象的觀察〉乃採取更為宏觀的角度，分別就語言、社會現實、（文學中的）鄉土、現代主義共四個面向，評估且比較兩岸小說的優缺點（呂正惠 1992a）。其另一篇〈戰後海峽兩岸的中國文學發展〉（“Postwar Chinese Literature from Both Sides of the Taiwan Strait”）則針對戰後兩岸文學中寫實主義觀念如何被扭曲的現象進行了比較指出，在中國大陸寫實主義「被馴服」了且轉變為失去了其批判刀刀的社會主義寫實主義；至於台灣，呂正惠認為，政治及現代主義影響使然，正統的寫實主義甚而從台灣文學中消弭淨盡（Lü 1990, 140）。

⁸ 除了數量不算多的單一作家論之學位論文外，將女性文學當做一文學現象分析之且發表於九〇年代的論文當推〈八〇年代台灣小說的主流〉（呂正惠 1992b）、〈台灣女性作家與現代女性問題〉

性小說》(范銘如 2002a)、郝譽翔的〈社會、家庭、鄉土——論八〇年代台灣女性小說中的三種『寫實』〉和〈沒有光的所在——論袁瓊瓊和蘇偉貞小說中的『張腔』〉(郝譽翔 2002)之外，似乎看不到其他專論⁹。此外，陳述台灣女性文學演變的論文中，亦極少多花篇幅討論七、八〇年代的女性小說創作。

我們或許可以藉由梅家玲的〈性別論述與戰後台灣小說發展〉來說明上述所謂七、八〇年代的女性小說創作遭到緘默的現象。該論文中，梅家玲交代歷代台灣男性作家筆下的女性形象以及其與主流性別論述的關係之後，論文後半部則開始討論台灣女作家如何在男性文學主流之外另闢蹊徑的若干成就。梅家玲首先肯定五、六〇年代女作家創作，接著簡略提到了女性鄉土小說(《桂花巷》(蕭麗紅 1977)、《泥河》(陳燁 1989)和《鹽田兒女》(蔡素芬 1994))便直接講到九〇年的《迷園》(李昂 1991)、《行道天涯》(平路 1995)、《百齡箋》(平路 1998)。而論文中被譽為「原先或被視為『閨秀』文學代表的朱天文朱天心蘇偉貞袁瓊瓊等女作家」，似乎必須等到《世紀末的華麗》(朱天文 1992)、《古都》(朱天心 1997)、《離開同方》(蘇偉貞 1990a)、《今生緣》(袁瓊瓊 1988a)，「於八〇年代以後，〔她們〕紛紛介入文化生產、都市論述與國族認同的再造工程」(梅家玲 2004, 23-6)，方得以走上台灣女性文學史的舞台上。(底線為筆者所加)

此外，邱貴芬對於當時女性文學的評價也值得注意。在其較早的論文中，邱貴芬仍認為八〇年代之交的女性文學有其明顯的正面意義：「就女性小說與國家主義的關係而言，一九八〇年前後的『閨秀文學現象』(按：自 1976 年至一九八〇年代中葉的女性文學現象的慣稱)似乎有相當不穩定的意義。一方面呼應主流(中國)國家想像，但另一方面卻也隱涵顛覆國族主義的顛覆性」，「解放了台灣文學對大敘述的執著，使得有關女性問題的論述不再臣服於政治之下，頭一次打破了男性論述中心觀點主控的台灣文學生態」，並促進了後來的女性文學對國族主義隱藏的父權思考的省思(李昂)，以及女性與國族敘述建構的關係的關照(朱天心)(邱貴芬 1997, 48-9)¹⁰。然而，到了其為《日據以來台灣女作家小說選讀》

(呂正惠 1992c)、〈張愛玲作了祖師奶奶〉(王德威 1993)、〈直道相思了無益——當代台灣女性小說的覺醒與徬徨〉(張惠娟 1993)、〈從「海派」到「張派」——張愛玲小說的淵源與傳承〉、〈落地的麥子不死——張愛玲的文學影響力與「張派」作家的超越之路〉(王德威 1996a; 王德威 2003a, 248-55)、〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲」熱〉(張誦聖 1995; 張誦聖 2001)、〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉(邱貴芬 1997)。個別論文從反映論批評、文學影響論、性別角色/女性形象批評、場域理論及女性文學與國族認同之間的關係切入分析，然則對於作品形式卻較少多加著墨。

⁹ 最近方有劉乃慈〈佔位與區隔——八〇年代李昂的作家形象與文學表現〉(劉乃慈 2011)的論文問世。論文中藉由布迪厄(Pierre Bourdieu)的場域理論，對於李昂自美國留學返台後與當時文學場域的互動，包括相對於其他文學主動者(literary agents)李昂如何凸顯出自己的獨特性、累積資本和建構自己的場域位置等議題進行了探討。作者雖然分析了李昂作品在主題性及美學方面的演變，然則對於作品形式似乎並未多加注意，故筆者認為仍可由此面向切入，進行更加細緻的探析。此外，江寶釵主編的《不凋的花季：李昂國際學術研討會論文集》(江寶釵 2012)也值得注意。本論文集所收入的單篇論文亦多半以李昂九〇年代以來的作品為分析對象，較少學者論及其更為早期的文學創作，為本文所說的八〇台灣女性文學似乎已經成為台灣批評界所避開的晦暗地帶提供另一個作證。

¹⁰ 類似的看法也見於邱貴芬(1999, 202)。

所寫的導論，邱貴芬卻反駁之前的說法，認為從女性主義的角度，亦即就「以小搏大」、「以情慾顛覆國族」等觀點來評估當時的女性文學則「失之浮面」：「『閩秀文學』常被人稱道的對性別議題的關注，我們在前面兩個時期女性作家作品中都看得到，而且，無論就情慾深度的探索或是創作技巧的繁複，『閩秀文學』作品都未見較之前女作家創作更上一層樓」。後面，邱貴芬甚而宣稱：「放在歷史脈絡來看，可能『閩秀文學』最大的意義在於象徵中產階級、都會品味的抬頭」（邱貴芬 2001, 35）。姑且不談「閩秀文學」此名稱是否妥當，看在邱貴芬一直竭力提倡的「打破線性時間的壟斷」（陳建忠等 2007, 4）、「捨棄『傳承』、『進化』、『完整性』」（邱貴芬 2001, 3-10）傳統史觀的發言位置，以上引文是否違背了邱貴芬所想要建構的研究策略？

然則，筆者在這裡更想要探究的問題則是：為何七、八〇年代似乎逐漸被視為台灣女性文學史上最為尷尬的時域而沒能夠吸引評論界的注目？除了邱貴芬上述提到的理由之外，其中原因之一，恐怕在於可討論的議題乍看之下則極有限，自九〇年代以降廣為「流行」的國族認同、同志酷兒、都市消費等議題確實頗難在當時女性小說文本中找到論述依據¹¹。而更有甚者，就「創作技巧的繁複，『閩秀文學』作品都未見較之前女作家創作更上一層樓」，換言之，當時女作家沒有繼承被視為「更為優質的」且前輩女作家已經成功掌握的現代主義技巧，又不像一部份同輩的男作家（黃凡、林耀德、張大春）熱衷於玩耍若干後現代及後設技巧，且反而以寫實為主流，等於連可供學者發揮論述的最後一點優點／顛覆性，亦因而消失無遺。不過，這些作品中難道沒有任何建設性的轉變或突破？個別作家的寫作策略是否皆相同？而且，若要將之視為是「退步」，我們是否要追問此「退步」的原因何在？有沒有什麼特殊的意義¹²？

就當時的大陸女作家而言，她們似乎比台灣的姐妹較為「幸運」：經過束縛了中國大陸文藝界長達三十年之久的現實主義（socialist realism）死板準繩被解除之後，中國的女作家也終於得以脫離「政治之神」而較為自由的執筆寫作。她們的創作儘管受到了不少批判，基本上卻被學界肯定的。除了推動女性文學的評論家（戴錦華、李子雲、李小江等），西方的漢學家和從事比較文學研究者在此「賦予肯定工程中」扮演了重要的角色（Chen and Dilley 2002, 204）。有的評論者甚而指出，女性文學時常處在新時期文學潮流之前沿。譬如說戴錦華認為，拜時代之賜，七八〇年代之交的女作家經歷了「難於再度重現的歷史際遇」：「新時期的最初十年中，有如此眾多的女作家及其作品，不僅不斷成為新的文學思潮、代

¹¹ 邱貴芬在〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉中詳細討論了女性文學與國家認同之間的瓜葛，並有意刻畫八〇年代女作家與國族認同的關係，最後卻一樣不免承認兩性關係、婦女問題、女性角色扮演等等才是當時女性文學最大主流（邱貴芬 1997, 51）。

¹² 我們或許有必要重新思考范銘如在〈台灣現代主義女性小說〉所提出來的以下問題：討論到受現代主義文學洗禮而崛起於當時文壇的五位本省籍女作家歐陽子、陳若曦、施叔青、李昂、及季季為何不久後或停筆或走向寫實主義路線，范銘如指出：「現代主義將這五位女性小說家帶入文壇，開啓了她們日後更輝煌的成績，卻沒能吸引她們繼續執著於現代主義技巧與理念，如白先勇和王文興一般堅持，究竟是巧合還是另有原因」（范銘如 2002b, 80）？

際更迭的標誌，而且由於七八十年代之交文學之於中國社會的空前重要的超載功能，而始終位居於 80 年代思想文化史的前沿」（戴錦華 2007, 24）。然則，就寫實主義此一點，似乎也逐漸成爲了她們創作的棘手面向。原因無它，在大陸寫實主義亦是被貶的，且其所扮演的角色和名譽比台灣的情況更爲錯綜複雜。

金介甫（Jeffrey C. Kinkley）在他的最新專著《貪污、寫實主義以及政治小說》（*Corruption, Realism, and the Political Novel*）強調：「很多中國的文藝團體／文藝界（artistic circles）不僅將寫實主義視爲是過時的，而且將之看作是隱藏著社會主義/是個偽裝的社會主義（crypto-socialist）」（Kinkley 2007, 166）。金介甫進一步地指出，尤其是到了八〇年代末以降，在中國大陸的批評界中寫實主義和現代主義逐漸被視爲兩股相互對立的潮流。相對於中國的大眾和讀者群明顯偏愛寫實主義，現代主義以及其他前衛文學思潮則成爲了文學批評家所表彰的對象（Kinkley 2007, 160）。而這難免對於以寫實爲主流的女性文學有極大的殺傷力。的確，王寧下面一段話似乎已經印證了此點：「八〇年代中葉出現了一批開始操練敘事話語和寫作技巧之革新實驗的年輕作家，而他們中間自當以男作家居多。因此，批評家——包括我在內——大致上忽略了當時女作家的文學成就以及她們對於文學界的實際影響」；同時，此女作家被忽略之現象又導致「與針對重量級男作家的評論相比，有關她們〔按：七、八〇年代的女作家如茹志鵬、戴厚英、張潔〕的批評論著遠不及足以滿足最低需求的數量」（Chen and Dilley 2002, 204）。弔詭的是，後面王寧開始陳列應當受到批評界矚目的女作家，其名單卻僅包括：殘雪、劉索拉、陳染、林白、（「三戀」¹³後的）王安憶、（《玫瑰門》後的）鐵凝，以及被其說成「從事哈山所講的訴諸『經驗的即時性』之後現代主題（Hassanian postmodern theme of appealing to the 'immediacy of experience'）、費德勒所講的後現代共通性感觸（Fiedlerian postmodern sense of commonality）、以及利奧塔所講的大敘事日益消弭不再和小敘事（*les petites histoires*）興起之後現代主題」等新寫實派的代表：池莉、方方、范小青。上面王寧所提到的長期被批評界忽略的茹志鵬、戴厚英、張潔，只有戴厚英具備了資格列入名單。原因無它，王寧認爲，其作品中（《詩人之死》（戴厚英 1986）、《人啊人》（戴厚英 1987））可看到沙特式的存在主義影響（Chen and Dilley 2002, 204-8）。換言之，循著王寧的邏輯推論：必須是堪視爲前衛女作家／先鋒女作家，方得以受到批評界的青睞！然而，其他無法得以貼上「前衛」標籤的女作家和作品呢？

時至今日，筆者認爲我們有必要以後見之明重新審視七八〇年代女性文學的出現以及其意義何在。而這當然也包括了其寫實主義傾向在內。當時女作家的作品不見得在藝術情境上非常完美，但她們所揭示的許多問題（包括此論文將要探討的女作家對於人際關係的關注及關懷等）到了今天反而更值得我們加以注意。而且，女作家過去已經被排除在中國寫實主義傳統之外（詳見下一節的分析），我們不要因爲對於寫實主義的「恐懼症」而重蹈舊轍，將之再次排外。基於此認

¹³ 王安憶八〇年代後半葉所完成的三個中篇〈荒山之戀〉、〈小城之戀〉、〈錦綉谷之戀〉，先後發表於 1986 到 1987 年。收入《三戀》（王安憶 2001）。

知，且爲了找到突破，不同於過往對於八〇年代女性文學的研究多半聚焦於作品內容的分析，本研究將另把作品形式（包括敘事模式、語言和美學特徵等等）以及當時女作家所普遍表現出來的「自覺性」意識一併納入討論，探析當時女性文學以強調內容層解讀的寫實主義爲主流究竟是巧合還是另有其特殊意義？文學形式與作品題材之間是否有某種必然的關聯？此乃本論文目的之一。

其次，討論寫實主義自當無法避免對小說文本的實際內容、主題加以分析。閱讀八〇兩岸女性文學作品時，筆者發現，除了過去已經受到了學界矚目的愛情話語外，女性與事業、女性的角色扮演以及於當時正在迅速蛻變中的人際關係和寫作者與所處社會的互動、作者／文學的社會功能及效應等議題分別在當時兩岸的女性小說中形成了另一個顯著的主題。準此，爲了體現當時的時代精神以及當時女性文學的文化社會意義，本研究亦將由此切入，並在此基礎上進一步探討台、中兩岸女性文學在八〇年代所經歷的從「現實」到「寫實」的特定過程，以期勾勒當時女作家的自覺性面向及兩岸女性文學的風貌。筆者冀望透過這兩個路線不僅能夠對於上述一系列問題找到合理的詮釋，耙梳當時兩岸女性文學的異同點，同時，亦對當時的女性文學重新賦予較爲公正的評價。

第二節 文獻回顧

以上已經對於部份文獻（主要以七八〇年代兩岸女性文學的相關研究）加以回顧與評述，因此，下面則就本論文所涉及的寫實主義研究主題爲主，分寫實主義在西方、寫實主義在中國（包括台灣）二小節，對各領域中較爲重要的文獻簡略加以回顧與評述，進一步地說明研究寫實主義，包括從寫實主義觀點切入研究女性文學的必要性和其意義。

一、寫實主義在西方

「可憐陳舊的寫實主義。過時、次等的。被壓縮在浪漫主義的新鮮感以及現代主義的嶄新感之間，它的確是文學文化史三明治當中那一層枯燥無味的時段」（Bowlby 2007, xi）。Rachel Bowlby 此一段充滿了自省嘲諷和挑撥性韻味的話的確頗耐人尋味。眾所周知，近幾十年來，在西方的評論界寫實主義一直被視爲是個負面象徵¹⁴。以寫實主義爲研究對象的專著寥寥無幾之餘，文學批評概述、文學批評史諸如此類之著作中，寫實主義甚至極少被提及，且即使它被提及則往往只是一筆帶過，含有視之爲某種早已被淘汰、不証自明是個無趣腐朽的天真美學

¹⁴ 事實上，維列克（Rene Wellek）早在六〇年代於〈文學研究中的寫實主義概念〉（The Concept of Realism in Literary Scholarship）一文中已經嚴厲地批判了寫實文藝的侷限性。儘管論文開頭維列克承認「就整個文學藝術和歷史而言，〔寫實主義〕乃是造型藝術和文學之批評和創造傳統的主流（mainstream of the critical and creative tradition of both the plastic arts and literature）」（Wellek 1963, 223），然而，詳細討論了寫實主義的不同脈絡和其發展之後，到了文末維列克卻斷然宣稱：「寫實主義的理論歸根結底乃是個不好的美學（bad aesthetics），因爲所有文藝是『創作／虛構』（“making”），且藝術本身就是一種充滿了幻覺、意象的世界」（Wellek 1963, 255）。

(naïve aesthetics) 之感。總之，寫實主義在當今的西方學術界具有雙重負面身份：缺少相關研究和被賦予下等的評價 (understudied and undergraded) (Beaumont 2007a, 3-10)。

若自十九世紀末以來各種前衛藝術潮流 (包括現代主義) 已給寫實主義以沉重的打擊，六、七〇年代之交以降，隨著後結構主義風潮席捲新、舊大陸，寫實主義便再次成為文學批評界普遍詬病的對象。相較於被視為洋溢著自省顛覆潛力的現代和後現代主義文藝，寫實主義的線性故事情節、全知敘事者、以及其對於語言透明性 (linguistic transparency) 之堅信皆被視為其過時落伍的癥結所在。李奧塔 (Jean-Francois Lyotard) 對大敘述的嚴厲批判、巴特 (Roland Barthes) 對於可讀性和可寫性文本的論述 (以及對後者的推重)、德希達 (Jacque Derrida) 對於理體中心主義的批判，加上否認語言指示性 (referentiality of language) 的認識論論點、盛行於文學批評界的文本之無以決定性 (indeterminacy of texts)、以及主張在任意符碼 (arbitrary code) 當中每個符號所指向的並非一個具體的「物」或固定意義而僅是其他符號之記號學理論，諸如此類的論述與思潮似乎進一步地宣告了寫實主義的死亡。誠如 George Levine 所言：「作為文學形式，寫實主義乃特別依賴我們對於『物』和『詞』之間必然存在著直接聯繫這個常識性認知。因此之故，就所有文藝運動／文藝思潮而言，寫實主義在當下學界普遍將所指對象和文本截然割斷的風氣之下遭到了最大威脅」(Levine 1981, 9)。

然則，一個非常值得注意的現象則是，打從八、九〇年代以來，寫實主義在西方的文學批評界似乎慢慢開始走向復位、恢復名譽的復甦路途。自從 George Levine 對英國十九世紀寫實主義的專著《寫實的創作力：自法蘭肯斯坦到查泰萊夫人英國小說》(*The Realist Imagination: English fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*) (Levine 1981)¹⁵問世以及後現代主義地位動搖以降，更多不同領域的學者開始重新注意寫實主義；除了文學之外，也包括了繪畫、電影，乃至於哲學、思想等範疇¹⁶。甚且，到了 2007 年，Blackwell 出版社更出版了由 Matthew

¹⁵ 使人莞爾的是，一開始 Levine 的研究動機事實上是想要對於十九世紀的寫實主義加以批判！在《寫實的創作力》的第一章，Levine 便有如下表白：「弔詭的是，當我開始從事這個研究，我的目的實際上是對於維多利亞時代的寫實主義提出挑戰。然則，隨著研究的進展，我發現那些維多利亞時代寫實主義大家非常一致。他們的藝術以及堅持促使我將維多利亞時代的寫實主義視為充滿了倫理精神及藝術性價值的驚人努力／事業，〔而且，我也開始相信〕這個努力不能因為當代批判方法論的歷史性扭曲 (historical distortions of contemporary critical method) 或 (我曾經也擁抱的) 維新黨 (式) 的史觀 (Whiggish view of history) 而遭到貶低。我們今天的思路應該更加清晰」(Levine 1981, 4)。而且值得注意的是，在 1998 年著名的美國女性主義文學批評家蕭瓦爾特 (Elaine Showalter) 在〈二十年後：《她們的文學》重談〉(Twenty Years on: "A Literature of Their Own: Revisited) 論文中，回顧當時寫《她們的文學》(*A Literature of Their Own*) (Showalter 1977) 時的種種考量以及如果她今天來寫會有什麼不同也特別提到了 Levine 的研究成果且明言：「我也會針對『寫實主義』作為文學常規 ("realism" as a literary convention) 加以更加說服力的理論性辯證。誠如 George Levine 在 *The Realistic Imagination* 所證明，維多利亞敘述性寫實主義 (Victorian narrative realism) 決非簡略反映男性或女性「經驗」的手法。反之，它是極為精緻且具備了其自身理論性基礎的再現技巧」(Showalter 1998)。Levine 對於寫實主義的研究成果之影響由此可見其一斑。

¹⁶ 就此一點又可參見 *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to*

Beaumont 主編的《寫實主義中的探險》(*Adventures in Realism*)¹⁷，該書中收錄了 George Levine、紀傑克 (Slavoj Žižek)、諾瑞斯 (Christopher Norris)、詹明信 (Fredric Jameson) 等學者的論文，堪視為此種「復興運動」的一大里程碑。《寫實主義中的探險》裡上述大師合夥為寫實主義重新把脈，不僅從不同的角度對於十九世紀歐美寫實主義傳統提出新的詮釋和評價，同時亦指出在當今社會、文化（包括文學、繪畫、電影等藝術）中，寫實主義仍舊至關重要，並且呼籲它重新回到涉及歷史、美學以及政治等領域的學術討論中。一言而蔽之，個別論文最大特色之一，乃是對於「寫實主義」加以「問題化」(problematize)，也就是挑戰我們對於「寫實主義」這個詞的各種一成不變的、常識性的刻板印象和看法。

想要恢復寫實主義的名譽，首先必須加以釐清的恐怕是「寫實主義」這個詞本身。寫實主義為何？如何定義？此問題乃是每個研究寫實主義的人早晚必須要面對的難題。連寫實主義專家學者經常指出想要定義寫實主義特別困難，以致於有人主張原本就是個注定會失敗的徒勞。例如，Michael Löwy 在他為《寫實主義中的探險》所寫的論文中強調：「令人回味的是，研究寫實主義流變史的最重要學者，奧爾巴哈 (Erich Auerbach)，在他的經典著作《模擬》(*Mimesis*) (1946) 並沒有試圖對該詞（按：寫實主義）提出定義：在本書結語中他解釋他刻意避免試圖給『寫實主義』該術語以任何系統性描繪或理論層次上的發揮。事實上，奧爾巴哈提到了現代／摩登寫實主義 (modern realism) 的某些特色——譬如說將日常生活還原到其歷史脈絡加以處理，並將之當作嚴肅、充滿了疑問甚而是個悲劇性主題加以呈現 (the subject of serious, problematic, and even tragic presentation)——然而，這並不足以稱得上是個本質性的或重要的定義 (substantive definition)」（Löwy 2007, 194）。而且，到了詹明信便斬釘截鐵地斷言：「想要對寫實主義加以理論化 (theorization of realism) 是個充滿了矛盾的工程，若不是注定會失敗，至少是個不斷向外拓展而產生無數死路 [的工程] ……之所以會如此，我相信，是因為寫實主義基本上是個經由美學詞彙加以外框進而被提出的認識論範疇 (epistemological category framed and staged in aesthetic terms)」。然而，值得注意的是，詹明信同時又認為，若換個角度來看，此矛盾卻可以成爲一個具有建設性的新詮釋。也就是說，他建議將之視為是個「在一系列令人面目一新的革新當中，一再反覆地等待被解決、再解決的張力」(Jameson 2007, 261)。

而且，不僅詹明信，George Levine 和 Simon Dentith 在他們的論文中也持有相同的看法。前者將寫實主義視為一種不斷變更的文學形式 (form in the state of

Science, Literature, and Culture (Levine 1993); *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction* (Novak 2008); *Realism and the Audiovisual Media* (Nagib and Mello 2009); *Time and Realism: Metaphysical and Antimetaphysical Perspectives* (Dolev 2007); *Moral Realism A Defence* (Shafer-Landau and Oxford University Press 2003)等。

¹⁷ 2010年 Blackwell 出版社又推出了該書的新增版，並改名為《寫實主義簡明手冊》(*A Concise Companion to Realism*) (Beaumont 2010)。其他最近問世的、且旨在為寫實主義辯護的學術專著包括：*Beginning Realism* (Earnshaw 2010)、*Realism* (Morris 2003)、*Realism, Ethics and Secularism: Essays on Victorian Literature and Science* (Levine 2008)、*Alternative Paradigms of Literary Realism* (Adams 2009)等。

flux)，一種不間斷的過程（ongoing process）且指出，無論如何，寫實主義總是意味著作者試圖超越語言而達到某種非語言真理（non-verbal truth）之決心。而正因為對此真理的認知不斷改變更替，且對於現實的認識因時代、社會、文化等而各異，造成了寫實主義亦隨著不斷更新調整。對 Levine 而言，寫實主義並非靜態的，而是動態的，甚且可說是具有辯証性的（dialectical）特質：經由對於不足信而被推翻的文學成規的否認——經常是以模倣來嘲弄——（正題—反題），進而達到對於現實的新想像（new imagination of the real），也就是新的合題。不過，久而久之，此合題亦難免成為文學成規而變成新的嘲諷對象（Levine 1981, 331）。因此，Levine 主張將寫實主義視為是「在對於難以得到的未經仲介的現實追求中，〔作者針對〕迴避必然會遇到的語言常規性所下的努力和掙扎」（Levine 1981, 8）。

無獨有偶，Simon Dentith 也拒絕藉由狹隘的認識論來解釋寫實主義，並且挪用盧卡奇（György Lukács）、威廉斯（Raymond Williams）、以及 Franco Moretti 的論述將十九世紀寫實主義視為是一種帶有明顯時代背景特色，同時卻又令人信服的（plausible）綜合（synthesis）——在此綜合體當中人生的百態、廣大歷史縮影、民族地理學、以及人們物質和感情生活最精微的細節經由作者安排而組合成一。準此，寫實小說的範圍（scope）以及其「貌似合理」的特質（plausibility）自當也必須不斷調整商榷；同理，寫實主義／作者的任務之一因而是不斷迫使讀者擴大其視野，使得他「更願意將過去尚未被當作嚴肅寫作題材的生活方式和人物視為是合乎道理、似真實的」。最後，Dentith 呼籲對於寫實主義的思考必須從傳統的認識論轉換成為「對於作者和讀者所共處共享的社會空間之承認」（Dentith 2007）。

此外，另一個值得注意的現象便是，最近幾年不少學者也注意到女性文學與寫實主義／小說的關係，且此方面的研究可說方興未艾。相關的書目如：《女性小說家之崛起：自貝恩至奧斯汀》（*The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen*）（Spencer 1986）、《超越女性主義美學》（*Beyond Feminist Aesthetics*）（Felski 1989）、《欺瞞的優越性：浪漫小說、寫實主義、以及女性對於小說的貢獻》（*The Excellence of Falsehood: Romance, Realism, and Women's Contribution to the Novel*）（Ross 1991）、《女性和小說之崛起：1405-1726》（*Women and the Rise of the Novel: 1405-1726*）（Donovan 2000）等。相較於西方的寫實主義傳統最普遍看到的系譜乃是以十九世紀的男作家，如巴爾札克（Honoré de Balzac）、左拉（Émile Zola）、福樓拜（Gustave Flaubert）、狄更斯（Charles Dickens）、哈代（Thomas Hardy）等為主，被提及的女作家甚少（喬治·艾略特（George Eliot）屬例外），上述女性主義學者與文學批評家逐漸指出，女作家事實上對於寫實主義以及小說作為一個獨立文類的興起，有著若干不可小覷的貢獻，甚且經常引發敘事形式及內容的變革。

譬如說，Jane Spencer 在《女性小說家之崛起：自貝恩至奧斯汀》指出，十九世紀小說最重要特色之一，即心理寫實主義（psychological realism），大致上

是一代代的女性小說家傳統所共同完成的成就。據 Spencer 的看法，此傳統到了奧斯汀的小說創作則達到了高峰。不過，若 Spencer 仍繼承了吳爾芙（Virginia Woolf）的提法，將中產階級女性作者的出現視為是十八世紀的現象，Josephine Donovan 在其《女性和小說之崛起：1405-1726》甚而將西方女性文學的淵源追溯到十二世紀，並且主張不僅是《傲慢與偏見》或《米德爾馬契》（*Middlemarch*），即一般被視為具有代表性的女性文學作品，其他諸如 Marguerite de Navarre 的 *Heptameron*、Margaret Cavendish 的 *Sociable Letters*、María de Zayas 的 *Novelas Amorasas*、Mary Davys 的 *The Fugitive*、以及 Jane Barker 的 *A Patch-Work Screen for the Ladies* 也屬於西方女性文學傳統的經典著作（Donovan 2000, 145）。

更重要的是，相對於一般學者將女作家對於小說的貢獻認為是女性偏向感情／感性的特質放置於小說中便得到了空前的發揮契機，Donovan 的研究卻另出蹊徑而指出，女作家在早期的現代時期（early modern period）對於文學創作的貢獻不僅限於「感性」（sensibility），更重要的是，她們也將「理性」（sense），即「一種表現為 feminist prosaics 的不恭不敬的寫實主義之態度（an attitude of irreverent realism that manifested in itself as a feminist prosaics）」，注入了文學作品中（Donovan 2000, ix）。藉由巴赫汀（Mikhail Bakhtin）對於小說崛起的相關理論，Donovan 成功的論證了屬於寫實主義傳統的女作家（women writers of the realist tradition）在 *querelles des femmes*——即持續了幾百年之久的有關女性在社會上的位置／角色的辯論——當中呈顯了極其鮮明女性主義的立場（standpoint）。據 Donovan 所言，此立場的建立對於巴赫汀認為的小說興起之前提——對話精神（dialogic mentality）——的形成有非常重要的貢獻（Donovan 2000, ix-xi）。而且，值得注意的是，女作家與寫實主義之間的緊密聯繫不僅發生在過去的歷史裡，而今更對現下的女性（主義）文學持續發揮深切的影響。

費斯奇（Rita Felski）在《超越女性主義美學》中指出，雖然某些批評家，以法國女性主義流派為主，標榜前衛藝術以及其對於陽具理體中心之顛覆性，然而迄今西方的女性主義文學仍舊以寫實主義作品居多¹⁸，而且這其中又以敘事自我發現／自我追求之小說與懺悔體（the novel of self-discovery and the confession）為主流（Felski 1989, 15-7）。此外，費氏特別強調，當今女作家的寫實主義的女性主義文學顯然有別於傳統「客觀」寫實主義文學傳統——在此新的「主觀的自傳寫實」（“subjective” autobiographical realism），全知敘事者被一個個人化的敘事者（personalized narrator）所代替，且其視角要麼與主人公完全同一，抑或至少對於女主角有所贊同、同情。由於此緣故，該文體不再聚焦於對廣大社會的觀察，而是把重點放諸處於經歷過程中主體（experiencing subject）的情緒和反應」。即使是對時代背景或外在環境有所著墨，此類文學總以身份認同（identity）和自我

¹⁸ 而且，就（女性主義）文學批評及理論而言，更耐人尋味的是，過去以「法國女性主義」理論提倡者著稱的莫怡（Toril Moi）在 2008 年所發表的論文中亦竟然指出，正是後結構主義自「作者之死」說以來對於作者的否定以及巴特勒（Judith Butler）性別表演理論對於「女性」（woman）該範疇（category）的全盤摧毀，導致今日女性主義文學批評對於「女性與寫作」及「女性文學的美學特徵」的理論性／理論層次的討論仍停留在二十年前發展階段（Moi 2009）！

價值之追求為最顯著的主題，有助於喚起女性對自己具體的需求和慾望——尤其是對那些反父權，或與父權所肯定標準不符的需求和慾望——加以正視和追尋 (Felski 1989, 80-2)。

諸如以上所述則不禁令人追問，為何女作家似乎特別傾向於寫實？除了題材之外，女作家是否／如何挪用改寫傳統的寫實敘事模式、結構？甚且，放到中國現代文學脈絡加以審視，筆者認為，我們還必須要進一步地追問，如果寫實主義乃是中國現代文學的主流，而我們也承認大多女作家的作品脫不了寫實的範疇，為何討論中國文學寫實傳統卻極少論及女作家，一般只講到丁玲三、四〇年代的作品¹⁹，頂多偶爾提及蕭紅則罷了²⁰？其次，誠如林芳玫所言，為何討論女性文學與寫實、真實、人生（其文學是否反映人生？）的關係，批評家不像論及男作家作品時，經常先提出寫實主義為何並從理論概念上加以釐清再進一步地進行分析，反之，討論女作家的作品卻往往「以理所當然的方式使用『人生』、『真實』這類詞彙」而並不先從文學理論的層次上對上述概念提出任何定義或界定(林芳玫 2006, 154)？當然，我們可以說這些問題或許很簡單，不少人早就提出了合理的詮釋，故不需要今天再重新被提出來。然而，筆者卻覺得不然。讓我們先看過去學者的某些看法。

例如說，討論到女作家為何在傳統的台灣文學研究當中缺席的現象，邱貴芬曾寫道：

傳統台灣文學研究的對象通常以男性作家作品為主。不過，這並不取決於作家的性別；真正的決定性因素乃在於作品題材。換言之，女作家作品往往被傳統台灣文學研究者所輕忽，並非因為作者是女性，而是因為女作家創作的體裁大多不符合傳統文學研究者心目中所設定的「重要」文學的定義。台灣文學由於長期來與台灣政治運動有密切的關係，研究台灣文學的學者通常強調台灣文學的傳統或基本精神乃是「反殖民」、「反封建」、「反壓迫」。但是，這三個「反」對精神其實主要以「反殖民」——亦即反政治壓迫為主。與此基調有關的作品往往受到重視，而無關的便往往被輕忽……女作家作品因大多不直接涉及政治，不直接介入台灣殖民政治辯論之爭，即使處理的是「反封建」、「反壓迫」的題材，也難被男性學者為主流的台灣文學研究者視為「重量級」的作品。(邱貴芬 1999, 198-9)

¹⁹ 一個有趣的現象則是，到了八、九〇年代，中國大陸批評家開始重新討論女性文學傳統時，她／他們多半以早期（也就是沒被納入中國寫實主義傳統）的丁玲創作，如〈沙菲女性的日記〉為其淵源，而丁玲三、四〇年代之後的創作則在這些批評家的討論中反而經常被批判和遭到否定 (Barlow 1993, 56)。

²⁰ 西方漢學界最著名的探析中國現代文學的寫實主義之專著，安敏成 (Marston Anderson) 的《寫實主義的限制》(The Limits of Realism) 亦不例外。本書中僅提到丁玲的《水》，認為此文本乃引發了三〇年代「文學的大眾化」(literary massification)，也就是當時幾位作家的文學運動——他們試圖「將聲音還原給真正的人群，即中國大眾」(Anderson 1990, 184)。另外，論及地方主義作家 (regionalists) ——著墨於不同中國地區農民和鄉村生活之獨有文化與語言特質——安敏成也列舉了蕭紅，但並沒有對其作品加以進一步地分析 (Anderson 1990, 190-1)。

林芳玫也有類似的看法，她認為台灣女性創作未被納入文學史當中，或與自從五四時期以來，中國現代文學所強調的「感時憂國」精神有關：「女作家未能進入正典，因為她們不像鄉土派或現代派那樣成為文化運動者，既無感時憂國或批判抗議的民族主義情懷，也沒有引領文學風潮去從事文學語言的實驗與創新。女性平時已被從公共領域中排除，更談不上積極參與社會運動或文化運動，因此她們雖然活躍於文壇，創作是不少，卻往往與『偉大文學傳統』無緣」(林芳玫 2006, 55-6)。「感時憂國」精神之餘，筆者認為林芳玫此看法其實揭穿了一個很重要的現象，值得我們再三思索。

憑心而論，許多文學批評不就是從作者或某個文學團體所公開發表的創作宣言給他們以特殊標籤或賦予明顯的屬性出發，繼而循著此屬性的脈絡來發揮論述（即使是對之提出質疑、反駁或修正）？只要我們對哪些作家傳統上（當下亦然）受到較多的注目有所省察，則不難發現往往是那些與形成了具體的文學潮流或與已經被學界所定義的時期有關的作家／群。問題是，女作家卻極少組織起來並提出些具體的創作口號或創作宣言，更遑論有意「引領文學風潮去從事文學語言的實驗與創新」²¹。而且，誠如 George Levine 所言，此「標籤批評」的另一個問題乃在於很容易形成一種排他性的惡性循環，也就是說，一旦一個標籤被定義之後——例如說怎麼樣才叫做「寫實小說」——便很容易成為衡量其他作品的唯一標準：凡事符合其背後的原則便可以被納入此屬性，而其他與之不符的則被淘汰 (Levine 1981, 10-1)。我們可以藉由五四時期女性文學的創作來觀察其殺傷力。

五四時期的女作家雖然也寫了不少寫實小說，但因為她們並沒有像魯迅、茅盾等人發表相關的批評文章，以便從理論層次去釐清她們的寫實主義為何，同時，她們的創作又不符合由男性作家所提倡，繼而被批評界（多半也還是以這些男作家為主）接受且採納為衡量標準的「批判寫實主義」(critical realism) 之主流，故整體而論，我們說她們的作品也因而更無法成為現代中國寫實傳統的代表，此提法應不算過分。事實上，王德威在〈中國寫實小說的四個時期——一個比較文學觀點的試探〉一文中也曾經指出：「五四以來的作家提倡寫實主義往往以關懷全面人生、客觀批判是尚，但事實上就當時的文學批評及作品而言，所謂的『寫實』，其選擇性及排他性是極其明顯的」(王德威 1986, 20)。更有趣的是，到了文末王德威也呼籲評估寫實小說時，我們務必放棄傳統的批評標準，並採用較為彈性的詮釋：

以往我們採用「寫實」主義來衡量古今小說特色時，往往以其模擬現實人生表現成功與否為前提。殊不知這種寫實的觀念本身即為十九世紀的產物，也必然有其歷史文化信念的約束。如果我們在注意寫實作品模擬層

²¹ 這當然不表示女作家一向僅是跟男作家的創作依樣畫葫蘆，從來沒有「從事文學語言的實驗與創新」，反之，比魯迅早一年「以具體的行動嘗試白話文作為新的書寫方式」(范銘如 2008a, 291)的陳衡哲，則是一個很好的例子。只是，不可諱言，女作家的實驗和創新則往往私底下進行，不太急著公開「引領文學風潮」。

次之餘，細加考慮文化文學成規乃至政治宗教信仰對作家寫實觀念的影響，則可獲致一較有彈性的定義……如此，「寫實」二字本身即不再是一成不變的辭彙，而是一具有歷史動因，亟需不斷潤飾修正的研究方法簡稱了。（王德威 1986, 20-1）

在此王德威的說法與上述西方學者便巧妙地不謀而合，進一步地印證了是類對寫實主義再解讀之啓發性意義。

總而言之，現代中國女性文學儘管以寫實爲主流卻沒被納入中國寫實傳統，此看似簡單的問題，事實上更爲複雜。除了傳統文學典範和嚴肅、通俗文學的界定（包括哪些題材被視爲重要或具意義）、以及傳統批評由「男性中心」價值體系所指導而導致對於女性文學的貶斥之外，它更牽涉到對「現實」、「寫實」的不同定義²²，同時又難免觸及到對於女性文學的界定以及文學／文類形式的性別化問題²³，頗值得我們再加深思——畢竟，綜觀上述學者對於寫實主義的新詮釋雖然不得全部適用（它固然有其特定的歷史文化脈絡），然而，無可諱言的，它提供了我們重新審視八〇年代以寫實爲主流的女性文學諸多新的可能性：經過了此重新闡明／解讀的過程，寫實主義不再是個死板概念——不僅可以涵蓋不同作家的文學表現和創作趨向，同時也迫使我們兼顧到已經被學界廣泛承認極大程度上影響著各別文類成形的作者和讀者之間文學性溝通（literary communication）的關係（Jameson 1977）。

²² 台灣的批評界也已經注意到了此類問題的複雜性。譬如說，討論到民族主義史家在衡量現代主義作品時往往傾向賦予負面評價的現象（批評其全盤西化、脫離現實等），邱貴芬曾在論文中指出：「真正的問題恐怕處在寫實主義和現代主義對『現實』、『寫實』定義不同」（邱貴芬 2001, 29）。因此，我們不僅看到了如同吳孟昌〈論白先勇《台北人》中的「現實主義」內涵〉（吳孟昌 2007）之類的論文（林茂松的博士論文《現代台灣小說中社會寫實》也藉由寫實主義觀點研究白先勇的《台北人》（Lin 1986, 47-74）），且在蔣勳的下面一段話，邱貴芬的提法也再次得到了印證：「一九六〇年代以後，以台大外文系爲主創辦的《現代文學》，雖然努力譯介卡夫卡、喬哀斯等西方現代主義文學，企圖在『反共』文藝的悶局中創出一條新路，但是受現代主義啓發的年輕一代文藝工作者，卻很快的把來自西方現代主義的個人理解給合起台灣當地的現實。王文興、陳映真、黃春明、王禎和、陳若曦，陸續以現代文學或更晚一點的文學季刊爲發表園地的小說家，以現實主義的基礎寫台北、寫花蓮、寫蘭陽平原、寫鶯歌小鎮，爲台灣戰後的小說開啓了第一次豐收的花季」（蔣勳 1983, ii）（底線爲筆者所加）。

²³ 若寫實主義近幾年來逐漸重新成爲西方文學批評界的研究主題之一，性別政治與文學之間的關係乃是另一個西方批評界（較爲）新的研究焦點。在此風氣之下，自從八、九〇年代起，諸多漢學界的學者也開始用各種（女性主義）閱讀策略和批評方法，注意到了中國文學中的文學／文類形式的性別化現象，包括性別規範之建構與文學之間錯綜複雜的關係，並且在此基礎上提出了改寫文學成規的重要性。相關的專著和論文如下：*Gender and Sexuality in Twentieth-century Chinese Literature and Society* (T. Lu 1993)、*Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism* (Barlow 1993)、〈台灣女作家與當代主導文化〉（張誦聖 2001, 113-35）、*Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law* (S. Y. Chang 2004)、"Theorizing Woman: *Funii, Guojia, Jiating* (Chinese Woman, Chinese State, Chinese Family)" (Zito and Barlow 1994, 253-78)、*Rewriting Gender: Reading Contemporary Chinese Women* (Thakur 1997)、*Women and Writing in Modern China* (Larson 1998)、*Feminism/Femininity in Chinese Literature* (Chen and Dillely 2002)、*The New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction* (Feng 2004)等。

二，寫實主義在中國

以上已經提到了，中國現代文學中的寫實傳統過往以男作家的作品及對其創作的研究為主要內容，然而，正因為本文選擇透過寫實主義觀點分析八〇年代兩岸的女性小說，故在觀念釐清或切入點的選定，本研究亦難免向此傳統借鑒或加以對照。準此，在說明本論文研究範圍、方法與架構之前，以下須簡略介紹既有的中國寫實主義之研究成果和其可能的侷限。

首先，西方的漢學界對於中國寫實主義的研究，當推安敏成（Marston Anderson）（Anderson 1990）以及王德威（D. Wang 1992）的學術專著，兩位學者皆以五四時期的作家為其主要分析對象。其次，Michael S. Duke (Duke 1985)、林培瑞（Perry Link）（Link 2000）、杜博尼（Bonnie McDougall）及雷金慶（Kam Louie）（McDougall 2003; McDougall and Louie 1997）探討了中國當代寫實主義文學和其與現實主義文藝的傳承和轉化關係。值得注意的是，相對於過去學者一般同意中國現代寫實主義乃由西方和日本引介產生，大約自八、九〇年代起，中、西方學界同然，另將寫實主義普遍用來衡量、討論晚清乃至於明代的文學作品。譬如說，蒐集在王德威《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》（王德威 1986）的若干論文如：〈中國寫實小說的四個時期——一個比較文學觀點的試探〉、〈『說話』與中國白話小說敘事模式的關係〉、〈『譴責』以外的喧囂——試探晚清小說的鬧劇意義〉等，或其之後的《被壓抑的現代性》（王德威 2003b）堪視為代表。

至於中國大陸學界的研究，據金介甫的歸納，與西方學者不同，中國批評家多半否定中國寫實主義的歐美淵源，將其起源直接回溯到五四時期的文學，認為是中國在地的產物。而且，誠如以上所述，近來愈來愈多學者主張，中國的寫實主義誕生於晚清時期。然則，對於此立場，有些西方的學者仍持保留態度。例如，金介甫指出，這其實假設了一種在語言、技巧、意識型態方面都缺乏說服力的傳承關係和連續性——從五四（乃至晚清）的寫實主義到毛澤東時期的現實主義且還包括了本身是個涵蓋了正統的以及頗具爭議性的寫實書寫模式的後毛時期的寫實主義——正因為如此，金介甫便認為此立場或尚待商榷（Kinkley 2007, 11）²⁴。

就台灣文學研究且直明是以寫實主義觀點切入，將小說形式結構與內容主題相結合進行探析，當推賴松輝的博士論文《日據時期台灣小說思想與書寫模式之研究（1920-1937）》（賴松輝 2002）和李茂松的博士論文《現代台灣小說中的社會寫實》（*Social Realism in Modern Chinese Fiction in Taiwan*）（Lin 1986）。顧名思義，前者從日據台灣小說文本入手，主要探討了兩個問題：其一，舊小說如何轉變新小說，亦即舊小說如何脫去舊有的形式，逐漸轉化為新小說的過程；新小說中保

²⁴ 事實上，戴錦華的研究也否定了此種傳承關係，她認為由於「『當代文學』與『現代文學』間的深刻斷裂」造成了並非五四文化遺產而是「無法告別的『19世紀』」為七八〇年中國大陸的作家群（男女作家一樣）提供了文化資源與知識系譜，詳見戴錦華（2007, 28-33）及本文第二章的討論。

留了哪些舊小說的形式？其二，西方文藝思潮如何影響台灣小說的發展？寫實觀念在不同時期有哪些變化？後者則聚焦於台灣六、七〇年代的社會寫實小說，將當時小說分成兩個發展階段（「記錄／紀實」小說（passive documentation）和「暴露／揭弊」小說（fiction of exposure; muckraking））並加以對照分析。此外，李氏的論文也對於中、西各國的寫實傳統簡略進行探索比較，同時也留意「實」／「現實」、「寫實」觀念在中、西方文化的內涵與其涵義（connotations）²⁵。

總結說來，對於寫實主義在中國的討論過去多半以其「侷限／限制」為主要研究焦點。首先，安敏成的《寫實主義的限制》（*The Limits of Realism*）以文化及意識型態批評為出發點介紹中國文學。他強調現代中國文學主流是寫實主義，而寫實主義的主流又是批判的寫實主義。準此他探討了四位作家：魯迅、葉紹鈞、茅盾、張天翼。這些作家期望以寫實主義為後盾，反映並改進現實人生。但在寫作過程中，他們卻難以應付寫實主義內蘊的弔詭。他們的作品越是「真切」地暴露社會的黑暗、改造的無望，越是違反了藉文學重建社會的創作初衷。這些作家陷入了道德的兩難：如果「好」的寫實作品只能傳達現實的無可救藥，那麼作家又何必再寫下去呢？不過，安敏成的論述似乎也有它的限制。最重要的原因則是其討論只集中在批判的寫實主義，並由此發展出寫實主義的限制一說。王德威故而指出，「這無形中限制了中國寫實主義在三十年代各種各樣的發展，如笑諷的、抒情的、都市的寫實主義等」，且認為，「批判寫實主義的消失，與其說是內在邏輯的崩解，不如說是外在歷史、政治高壓力量的使然」（王德威 2003a, 351）。

其次，胡志德（Theodor Hutters）的“*Ideologies of Realism in Modern China: The Hard Imperatives of Imported Theory*”（Hutters 1993）一文則在安敏成的基礎上進一步地探討了寫實主義以及其所直接指涉的再現（representation）和限制問題。論文中，胡志德先指出中國現代文學中隱含了一系列的矛盾衝突：一，寫實主義和現代主義作為兩個相互對立的文學思潮之間的瓜葛。二，「歷史的偶然」

（“historical contingency”）所引發的弔詭——在引介（於西方）含普遍性的再現話語時，中國作家卻不斷被迫意識到其在地被刻意鎮壓而遭到緘默之中國本身的普遍性話語／傳統。為了藉由普遍性而爭取合法化位置，使得寫實主義成為新的普遍性話語，中國作家則不得不隱藏其實際淵源（舶來品身份）。接著，胡志德也探討了現代中國文學與政治之間的錯綜複雜且極其緊密的互補關係，分析了包含在寫實主義的兩個特徵：「現代性所蘊含的批判精神」（“critical spirit of the modern”）以及「對於再現潛力的無上堅信」（“supreme faith in the powers of representation”）。他認為，民族救贖政治（politics of national salvation）以及中國現代寫實小說中所蘊含的烏托邦憧憬不僅未能改進現實人生，且反而導致了社會及文化危機更形緊迫。

與以上兩位學者不同，王德威的《二十世紀中國的寫實虛構：茅盾、老舍、

²⁵ 安敏成的《寫實主義的限制》第一章「導論：寫別人」（Introduction: Writing about others）（Anderson 1990, 1-26）和 Carsten Storm 的兩篇論文“*How to be Social and Realistic: The Debate on Social Realism and Xiangtu Wenxue in Taiwan*”（Storm 2008）及“*Traces of Reality: Alternative Realisms in Taiwan during the 1960s and 1970s*”（Storm 2010）對此也有相關的討論，值得參考。

沈從文》(*Fictional Realism in 20th-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*) 則採取了較為「開放性」的立場，並力圖強調文學的寫實主義不能，也不應，化約為一種聲音或模式——如歷代評論家皆以魯迅和批判寫實(critical realism)為中國寫實的唯一正宗。本書中，王德威因此重新為中國的寫實主義耙梳脈絡，指出它至少包括了六個重要敘事模式(narrative modes): 歷史/政治小說、鬧劇/悲情小說、鄉土/抒情小說(the historical/political novel, the melodramatic/farcical novel, and the lyrical/nativist novel)。(D. Wang 1992, 291)，繼而以茅盾、老舍和沈從文進一步說明他的論點²⁶。此外，王德威亦推薦以「似真」的觀念，取代傳統的「模擬」觀念。後者側重於文學、文字「重現」表像世界的可能，而前者則暴露此一「重現」、「模擬」觀的美學、意識型態及歷史情境的局限，並進一步剖析寫實與虛構、歷史與神話恆常互動消長的面貌。王德威的論述範圍儘管尚未包括女性的寫實文學，然則他對傳統寫實主義批評觀點的修正卻堪成為此方面未來研究的基礎。就此一點，彭小妍的《超越寫實》也值得參考。

本書中，她對於五四文學以「寫實」及「浪漫」掛帥的研究提出了挑戰，並從當時文學中所表現出來的強烈烏托邦意識著手，重新探討了諸如沈從文、巴金、茅盾、曹禺、張競生作品中所蘊含不同的烏托邦訴求(從巴金無政府主義的烏托邦、沈從文的苗族故事系列中的「化外理想國」到張競生的「性美學烏托邦」等)，藉此凸顯出傳統「寫實」批評模式用在不同形式的文本上所表現出來的局限與困境。另外，特別值得注意，彭小妍蓄意從形式上的剖析(formal analysis)及當時作家強烈的「自覺性」切入，探討了他們對於文體及內涵之間關係的關注、創作過程和讀者反應的關懷、乃至於開闢新的創作方向的努力，強調「五四文學形式的多樣性」以及「五四一代作家的自覺性特質」，乃是「五四文學研究值得開拓的新領域」(彭小妍 1993, 4-5)。彭小妍的研究對象儘管仍以五四男作家的文本為主，然則其對於傳統「寫實」批評模式的質疑、以及尤其是對於作品形式與作者「自覺性」的關注誠是本文所繼承的研究焦點之一，以期藉此突破過往學者對於八〇年代兩岸女性文學偏向作品內容分析的研究成果，開闢一些新的研究方向。

下一節則對於本論文計畫的研究範圍簡略加以說明。

²⁶ 最近，金介甫在其《貪污、寫實主義以及政治小說》也重新探討了寫實主義在中國的演變以及其發展脈絡。他認為：「具備了良好基礎並且背負幾十年社會主義影響的中國文學寫實主義……堪視為一股特立獨行的力量(force of its own)，一個激發了若干文學成就的力量。它跟西方的寫實主義有著部分重疊，卻並不佔據同樣的範圍；它也不一定要被視為後者的分歧或其充滿了缺陷的後代」。接著金介甫對二十世紀中國寫實作家的共同點加以綜合性歸納並指出：「擱下他們意識型態傾向的差別不談，〔二十世紀中國寫實主義作家〕基本上都相信文學必須(1)「說真話」，尤其是在並非傾向於「說真話」的官僚制度之前；(2) 與其採取實驗性技巧來表達主觀性的內心感知或脫離政治的家庭心理戲劇(apolitical family psycho-dramas)，〔文學家更應該〕直接挑戰那些重大及尤其是那些充滿了爭議性的社會趨勢並且採取主導性角色；(3) 為受到壓迫者發言；以及(4) 易於接近閱讀大眾，不僅是知識份子菁英的〔讀物〕」(Kinkley 2007, 11)。

第三節 研究範圍

本論文擬探討八〇年代兩岸女性寫實小說的發展狀況及其特色，然則由於兩岸生活背景、文化社會、意識型態的差異性，故筆者將先對兩岸的女性文學就時代社會背景作根源性的探究，分別耙梳兩岸女性文學及女性文化的發展軌跡，重新釐清八〇年代中國大陸及台灣女性寫實文學的傳承關係，以便為本論文所探討的主題奠定文學脈絡，同時也藉此方式初步勾勒當時女性寫實小說的「現實性」基礎。本文並不蓄意強調這些作品乃是反映現實，然則，筆者相信，對於較為廣義的歷史及文化語境之了解卻將可迫使我們對於當時女性文學的政治性及文學性面向獲得更為全面的掌握及認知。至於為何以八〇年代為焦點呢？

中國大陸新時期（1977年至1989年）²⁷女性文學，在四人幫垮台後，隨著改革開放以及現代化建設事業的發展，亦日益成熟。四代同堂的女作家們不僅反思歷史，同時，在一片呼喚人性、人道主義思潮中，也逐步反映了若干女性問題。張潔、張抗抗、張辛欣嶄露頭角，分別發表了〈愛，是不能忘記的〉（1978）、〈愛的權利〉（1979）、〈我在哪兒錯過了你〉（1978），預告了中國大陸女性文學復甦的來臨，八〇年代女性寫實小說的黃金時期更由此開始。然而，到了八〇年代末、九〇年代初，隨著女性「私小說」或曰「新狀態小說」（Chen and Dilley 2002, 204）的出現，對岸的女性文學顯然漸漸走向新的發展階段，開啓了女性小說的新視野：在這些小說中女作家已經開始脫離「大寫的人」，將注意力投向女性主體本身（包括其最隱密的心靈深處），且更為重要，就作品形式而言，她們也不再像八〇年代期間專守寫實畛域，而逐漸採取若干現代及後現代的寫作技巧，借此豐厚自己的創作資源。以王安憶的創作為例，自1990到1993年間，從〈叔叔的故事〉、〈烏托邦詩篇〉到《紀實與虛構》、〈傷心太平洋〉²⁸，以上作品雖並非完全放棄寫實主義的紀實審美觀，同時卻堪視為作者（至少是在其部分作品中）已經明顯脫離傳統的寫實範疇而逐漸走向愈發自省後設的新創作階段。

在台灣則是1976年《聯合報》第一屆小說獎，蔣曉雲的〈掉傘天〉獲得了第二獎（第一獎從缺）、朱天文的〈喬太守新記〉奪得了第三獎、朱天心的〈天涼好個秋〉獲得佳作獎，一般被視為「台灣女性小說文藝復興時期」之開始（邱貴芬 2001, 34）。接著，依附於報紙副刊的發表場域、文學獎的鼓勵等等，一大批女作家即迅速湧現，繼而在八、九〇年代，女性文學竟然成了文壇的主力，乃至於就「整體聲勢與品質凌駕男性作家」（范銘如 2002b, 151）。然而，隨著1987

²⁷ 鄧小平時期（尤其是指一九七七至一九八九年「六四」事件前）大陸文壇上通稱為「新時期」。唐翼明解釋：「所謂『新時期』是指鄧小平當政，實行『改革、開放』的新國策以來的時期，嚴格地說，應從一九七八年十二月中共十一屆三中全會鄧小平以『實踐是檢驗真理的唯一標準』的理論鬥倒了華國鋒的『兩個凡是』（按：凡是毛主席作出的決策，我們都堅決維護；凡是毛主席的指示，我們都始終不渝地遵循）的綱領以後算起。但華國鋒實在只是一個過度性的人物，似乎可以忽略不計，所以一般說『新時期』通常都從一九七七年，即毛澤東死後次年算起」（唐翼明 1996a, 3）。

²⁸ 〈叔叔的故事〉收入《叔叔的故事》（王安憶 2004a）；〈烏托邦詩篇〉收入《冷土》；〈傷心太平洋〉請見《傷心太平洋》（王安憶 2007a）；《紀實與虛構》（王安憶 1999）。

年解嚴後，台灣文學包括女性文學在內亦逐漸走向更加豐富多元的路途，且就文學形式方面（與當時對岸的女性文學類似）也愈加傾向實驗前衛。因此，鑒於上述情形，本文乃聚焦於兩岸約自 1976 年至 1989 年所發表的小說文本，然而必要時，亦參考八〇年代之前或之後所出版的作品，並以作家的散文、創作談、記錄、講稿等為輔助材料。

最後，為了使得焦點更加集中，而同時兼顧到論述的一致性及研究對象的代表性，本文將分別選擇兩岸重量級的女作家各五位，由她們的作品入手，展開具體的討論分析²⁹。就台灣女性文學而言，除了社會性鮮明的李昂、蕭颯及廖輝英，本研究乃特意選擇了主觀性意識較強烈的蘇偉貞及袁瓊瓊，以其作為繼承了張愛玲式的、以風格精緻取勝的主觀寫實派之代表，透過對兩組作者之間（加上個別作家之間）對照比較，找出台灣八〇年代女性文學中不同寫實路線的異同點及其意義。至於大陸的小說家，除了作品中現實主義蹤跡較為突出的謔容、張潔及創作風格變幻萬千的王安憶，本文另把焦點放在通常被評論家歸屬於「新寫實派」的池莉與方方，以期透過對上述五位作家文本的探析比較，進一步地釐清八〇年代中國大陸女性文學中的寫實脈系及其轉變和突破，且同時也找出其時代性特徵與意義。

下一節則對於本論文的研究方法、其合理性與運用價值簡略加以說明。

第四節 研究方法

本論文名稱「從『現實』到『寫實』——八〇年代兩岸女性寫實小說之比較」已經明確的標誌了，將藉由比較視野對兩岸女作家的創作加以分析，然而，在進行比較時，我們卻必須注意兩個地區不同的歷史和文化語境，方能夠對中、台兩地的女性文學以及其成就得到較為客觀且公正的認識和評價。同時，本文既然以「女性文學」為研究對象且站在關心女性／主義議題和女性文學的位置上發言，那麼面對兩岸女作家以寫實主義為主流的小說創作以及她們的文本中對於性別反省所表現出來的程度不等的差異之現象（包括七、八〇年代中國大陸女性文學中對於人道主義價值的呼喚及再肯定宏願），我們則不得不思考如下問題——如何／可否藉由女性主義的觀點解釋之，且找出當時女性文學的政治性意義，而同時又兼顧到這些作品的文學性特質（literariness）？是否有一個較為彈性的女性主義理論允許我們在確保了文本形式方面的複雜而多元性（formal complexity）之同時，亦兼顧到每個文本的生產以及該文本所引起的反應，均不免受限於當時社會與歷史特定語境的影響？本節先對於既有的女性主義理論及其可能的侷限加以討論，並且說明筆者所選取的方法論——即費斯奇在其《超越女性主義美學》

²⁹ 同時，選擇作家時，盡量選取於八〇年代就已經寫出了具有代表性的寫實小說（愈多愈好）而能展現該歷史時期創作光譜的作家及作品。這也是為什麼本研究無法選取如台灣的蔡素芬或大陸的虹影，兩者的作品雖然非常「寫實」（蔡素芬尤然），然則兩位女作家皆在九〇年代才發表了其成名作，如蔡素芬的《鹽田兒女》乃是 1993 年出版而虹影的《飢餓的女兒》則要到 1997 年才問世。

一書中所提出的理論框架，將如何有助於解決上述的各種困境及其啓發性意義。

自從六〇年代，由於西方第二波女性主義以及法國女權主義者的若干成就與貢獻，女性主義文學批評逐漸以獨立文學批評流派之身份出現，且時至今日，它毫無疑問早已變成最具突破性並最爲豐富了文學作品研究的文學批評流派之一。事實上，更正確的來說，在這期間女性主義內部又發展了各種各樣的論述以及批評方向，導致很難就一個綜括性的名稱來涵蓋其中的諸多系脈和路線。具體言之，由於女性主義論述本身持續進展、理論化加上其他外在的因素如晚期資本主義社會的到來和全球化日益席捲世界各國的情形，故早在九〇年代，便已有不少女性主義者（包括第三世界女性主義的代表），針對這些轉變所帶來的種種問題，並循著特定團體或特定地區女性的需求（包括各種弱勢團體、族群如男／女同志、黑人女性、第三世界女性等）而修正已過時的論述或提出新的理論，逐漸形成了各種形式的女性主義流派³⁰。然而，雖然我們今天已經無法將女性主義文學批評簡單地分爲英美與法國女性主義兩個派別，不過，此兩個路線以及它們的批評宗旨，卻仍然可視爲當下多數女性主義流派的主要論述模範(patterns)，略述如下。

首先，以英美女性主義文學批評理論而言，它們多半強調文學作品應講究實效的政治使用價值。因此，好的文藝乃應以贊同的口吻描寫女性經驗或女性主義意識型態。顯而易見，此種以反映論（reflectionist theory）爲基礎的女性主義美學最適合於探討寫實主義文學，因爲這些作品最易於用以正面或負面女性形象爲主的主題分析來研究，但是，面對較具前衛性風格的作品或其他非寫實的媒體，此論述卻不太有用。其次，以反映論爲基礎的女性主義美學又無法論證文學如何可以成爲改造或修正，而不僅是複製現有的意識型態位置的媒介，就像其無法解釋，除了與意識型態緊密勾合之外，文學和藝術給一個具女性主義者身份的讀者所帶來的喜悅與享受(Felski 1989, 3-4)。

如果說英美女性文學批評家將文學與意識型態之間畫上了等號，深受後結構主義論述之影響的法國女性主義文學批評流派則把文學作品與意識型態決然分開了。在強調每個作品，或更總的來說，每個文本，都是文學建構過程的產物之同時，她們亦堅信其政治有效性在於它具有顛覆性和革命性潛力。對這些理論家而言，著重於突顯出創造過程而不僅是直接溝通一個明確內容的前衛藝術和實驗性風格的作品以及其「文學結構與文學語言的複雜而多元性足以逐漸破壞、脫離、或在其他方面對由意識型態所保障的固定意義發出質疑」(Felski 1989, 4)。而且，作爲女性主義者，她們又將她們認爲能夠削弱乃至於消弭陽具中心象徵秩序之語言邏輯的多義性文本(polysemic text)與具有顛覆力的女性特質相互結合。問題是，她們卻未能提出任何具有說服力的證據，來證明實驗性

³⁰ 事實上，早在八〇年代後半葉已經有論者指出：「當代女性主義的粉碎化（fragmentation）充分印證了，目前無法建構一個單一的現代女性主義（modern feminism as a simple unity）或達到一個大家所公認的對於女性主義的女性主義定義（shared feminist definition of feminism）。如此不同的詮釋、實際運動中各種各樣的側重點（variety of emphases in practical campaigns），加上對於其成果如此充滿差異性解讀之並存，導致與其說只有一個，我們今天更應該說有各種各樣的女性主義／理論（plurality of feminisms）」(Delmar 1986, 9)。

文本在本質上跟女性特質有任何緊密的關係。其次，若將女性／特質定義為置於象徵秩序之外，這一點又對女性在特定歷史背景下的文化與社會位置之理論化不太有用，遑論此似乎亦暗示了，一切反對文化實踐僅限於少數知識菁英的閱讀與寫作，而完全脫離了實際社會運動與社會改造過程和努力(Felski 1989, 4-6)。

因此，費斯奇的一個基本前提便認為，一個有用的女性主義文學批評理論應將政治與美學作均勻的結合，而不應僅關注或過於偏向其中一個³¹。鑒於此基本認知，費斯奇又認為，儘管現階段的女性主義文學批評流派已經累積了可觀的成果，然而，大致上卻無法達到上述的理想狀態，且其分別基於「男性的」和「女性的」(“masculine”and “feminine”)以及具有「顛覆性」和「革命性」(“subversive”and “reactionary”)文體的抽象文學批評理論，一律脫離了文學作品的生產與接受之實際社會條件(背景)。

不同於上述兩個派別，費斯奇認為，從女性主義的立場，一個文本的政治性價值只有從研究其給予處於特定歷史語境下的女性所帶來的實際社會功能以及效應才能決定。換句話說，費氏認為，「女性主義文學批評不得從文本直接跳到世界，而更必須能夠對文學與社會領域之間的諸多「調解／仲介」(mediation)層面有所交代，尤其是對影響著文學生產與接受過程的多種且經常相互矛盾的意識型態與文化力量／勢力提出合理的詮釋」(Felski 1989, 8)。因此，費斯奇旨在聯繫文學以及更廣大的社會實踐(social practices)，同時卻避免了落入反映論式美學的窠臼；在她的詮釋模式裡，女性主義文學可視為一種「意義生產」(form of meaning production)，或曰「性別化認同建構」(construction of gendered identity)，而這種建構過程更訴諸「相互主體性(intersubjective)文化與意識型態的原則，而不是依賴於或多或少和現存女性真實世界(female reality)相符合的再現」(Felski 1989, 9)；更何況亦有論者(主要是第三世界女性主義與同志研究理論家)指出，以反映論為基礎的女性主義美學定義下的「女性世界」或「女性經驗」多半以白種、中產階級、異性戀女性為主，而完全忽略了身份認同除了性別之外，其實還包含諸如階級、種族、族群、性傾向、年齡等因素。

簡而言之，費氏主張，除了確保了文本形式方面的複雜多元性外，女性主義文學批評必須依賴於女性主義社會理論，因為只有後者才能夠將文本與處於質變過程的意識型態體系，以及這些質變如何影響著女性作為社會份子相互結合。其次，女性主義文學理論又必須對文學實踐如何回頭影響著女性主義意識型態以及更廣大的社會與文化範疇加以闡述(Felski 1989, 8; 10-1)。總之，費斯奇所主張的以社會為基礎的(socially based)方法論，使得我們能夠較詳細且全面探討某時期的女性文學以及其在反駁／抵抗父權體制方面所具有的潛在勢力和所起的作用。此論述同時又避免了對如何才叫做正確的女性主義文學過早下定義和判斷(Felski 1989, 50)。

事實上，Ravni Thakur 在她的《重寫性別：閱讀當代中國婦女》(*Rewriting*

³¹ 有關這一點，亦可參見(Felski 2003, 1-22)。

Gender: Reading Contemporary Chinese Women) 也呼籲，對於女性主義書寫／文學之界定應基於特定社會、文化脈絡，研究者應儘量避免普遍性的觀念或女性主義範疇 (categories of feminism) 的套用。Thakur 提到：

我們對於女性主義書寫的判斷與定義應基植於其特定文化語境，而不應訴諸普遍性的女性主義範疇。譬如說，某些在中國可能被認為具有女性主義〔行爲或表現〕，在西方也許反而會顯得不大重要。同樣的，我們對於抵抗 (resistance) 的認知乃由於不同的文化〔背景／脈絡〕而各異。如果某種行爲對他者文化的人而言幾乎不具任何意義，一旦將之放回到其在地文化語境當中，此行爲卻可以成爲抵抗某些社會價值和規範的典型。(Thakur 1997, 188-9)³²

此外，一個頗值得注意的現象是，不僅女性主義文學批評家如此，比較文學、比較文化研究學者近幾年來也普遍強調「語境化」的重要性。其中代表之一當推 Tötösy de Zepetnek 以及其所提倡的以敘事文本語境化 (contextualization of narratives) 爲核心觀念的比較文化研究 (Tötösy de Zepetnek 1998; Tötösy de Zepetnek 1999)。另外，著名的比較文學學者巴斯奈特 (Susan Bassnett) 也在其於 2006 年所發表的論文中〈二十一世紀的比較文學〉特地強調了語境的重要性：「在歷史語境中考察要研究的文本也極其重要，因爲這會從根本上改變我們的閱讀過程以及比較的整個觀念」(Bassnett 2006, 8)。而更令人回味，相較於學界自從後學思潮以來對於比較文學多加質疑否決³³，跟寫實主義／文學一樣，最近幾

³² 李小江〈我們用何話語反省中國女性？對於跨國女性主義在中國思考〉(With What Discourse Do We Reflect on Chinese Women? Thoughts on Transnational Feminism in China) 一文也有類似的看法。論文中，作者解釋中國女性的特殊歷史經驗後，對於幾個西方女性主義關鍵術語和觀念(解放、意識 (consciousness)、平等、婦女研究、性別研究、個人的即政治的、姐妹團結就是力量) 在中國的語境中或會遭到的誤解或陷阱作了詳細的說明(X. Li 1999)。就台灣女性以及當地的女性主義實踐而言，Hwei-syin Lu 在〈改寫女性主義——台灣女性的經驗〉(Transcribing Feminism: Taiwanese Women's Experiences) 一文中，成功地辯證了台灣離過婚或單身女性如何透過「定位策略」(positioning) 來鞏固自己在向來強調等級化人際關係的中國社會中的位置及權益。例如說藉由強調其(被主流社會話語、傳統倫理所認可的)母職或其作爲女兒的位置(這裡的女兒當然是指其在娘家系譜的位置)，以期削弱、克服外在社會對於離過婚／單身女性的歧視和偏見(H. Lu 2004)。該例子再次印證了以上學者所論及的女性追求權力及自立自主之策略乃因爲文化／語境而各異的事實。

³³ 隨著比較文學發展的兩個轉向，即全球化轉向以及文化研究轉向，雖然歐美比較文學不斷擴大其研究範圍，但同時也產生了不少困惑和焦慮，以致於時常聽到比較文學之死的說法。此說法早在巴斯奈特的《比較文學入門》(Comparative Literature: A Critical Introduction) 一本書已經被提及(Bassnett 1993)。而十年後，即 2003 年，斯皮瓦克 (Gayatri Spivak) 更發表了《學科之死》(Death of a Discipline) (Spivak 2003)，再次宣稱傳統比較文學此門學科已經死亡。事實上，早在此之前，比較文學學者已開始討論其危機。例如，著名的文學批評家兼比較文學學者維列克 (Rene Wellek) 早在 1959 年曾寫了〈比較文學之危機〉認爲，過時的方法學、過於侷限的研究主題、刻板的影響和來源研究以及由文化民族主義所推動的研究，皆屬比較文學長期處於危機狀態之症狀(Wellek 1963, 290)。然則，值得注意的是，最近幾年比較文學似乎如同寫實主義一樣，逐漸得以復甦重生。除了 Tötösy de Zepetnek 的努力之外，巴斯奈也在〈二十一世紀的比較文學〉一文中，不僅爲比較文學辯護，同時亦重新爲之釐清脈絡，並反省其癥結所在。巴斯奈特在文中

年不僅是第三世界的比較文學學者，連西方比較文學界乃至其他學科如，比較生理學或歷史學皆強調比較視野（comparative perspectives）——即藉由異己的實例來詮釋自己辨別性的特徵——的必要性以及其對於現代知識（modern knowledge）建構的貢獻（Tötösy de Zepetnek 1998, 13）。就中、台文學的研究來說，張誦聖也認為：「比較視野比日益盛行於學界的中國與台灣的例外論（exceptionalism）更顯得潛含有用」（S. Y. Chang 2004, 29）³⁴。

總之，本研究將在既有的研究成果基礎上，透過對於寫實主義的再解讀、寫實小說形式及內涵之間的關連性等方面切入之餘，在方法論方面更藉由比較視野以及費斯奇和比較文學學者所提倡的「文本語境化」，期待不僅能夠耙梳八〇年代兩岸女性文學之異同點，而且，也冀望在兼顧其文學性同時，對於當時女性寫實小說的文化社會意義和政治性價值，包括中、台女性文學在八〇年代所經歷的從「現實」到「寫實」的不同過程，提出合理的詮釋和較為公正的評價。

第五節 研究架構與章節說明

首章針對本論文的研究動機、前行研究、研究範疇，以及研究方法和援用的理論入手，規劃初步的論文架構和研究。除了旨在說明「八〇年代兩岸女性寫實小說比較」研究之必要性，同時也簡略回顧既有的研究成果，並且指出本文研究的意義與價值。

第二章探討兩岸女性文學與女性文化的歷史脈絡，分別爬梳台、中兩地的歷史及社會發展軌跡，在此基礎上說明女性文學再起的意義，並且與既有的評論進行對話，重新釐清七、八〇年代兩岸女性文學的傳承系譜，以便為本論文所探討的主題奠定文學及文化脈絡。此外，本章也初步勾勒當時兩岸女性文學的特色及差異。

接著，第三至第六章則透過比較視野以及文本語境化，進一步從寫實小說的社會面向繼續分析且比較七、八〇年代兩岸女性寫實小說。此外，必要時，本文也援引女性主義、美學、關懷倫理、敘事學等理論的若干觀點與研究成果，藉此

另指出，斯皮瓦克的論述其實也似乎在暗示，與其將比較文學視為獨立學科，不如將之看作是「既強調讀者角色，又隨時注意特定文本之書寫和閱讀的歷史語境」之研究方法（Bassnett 2006, 9-10）。最後，巴斯奈特提出比較文學之可能發展認為，必須要「凸顯讀者作用，對閱讀過程本身進行比較，而不是預先定界來選擇特定的文本進行比較」，「放棄對術語和定義的毫無意義的爭辯，更加有效地聚焦於對文本本身的研究，勾勒跨文化、跨時空邊界的書寫史和閱讀史」（Bassnett 2006, 10）。就此觀點而言，巴斯奈特的論述與Tötösy de Zepetnek的研究方針有異曲同工之妙。詳見（Tötösy de Zepetnek 1998; Tötösy de Zepetnek 1999）。

³⁴ 同時，張誦聖也強調「語境化」的重要性。在《當代台灣文學生態》她對既有的中國、台灣文學著作經常將研究對象「放置於括弧而加以隔絕」（bracketing）此一現象提出了如下批判：「大部分的中國文學英文選集及學術專著都將中國及台灣的作品並置討論而完全忽略了將之還原到其歷史語境當中進行論述。隨著學者開始將現代台灣文學的歷史追溯到日據時代並且更多人留意到於1930及1940年代的台灣所寫的日語文學，這種實踐愈發顯得不妥當。「放置於括弧」這個實踐特別值得我們加以注意，因為它不僅是後殖民批評家經常談論的由政治壓迫或意識型態困境所造成的直接後果，同時也是學界當中慣用的實踐，是學者默認特定制度化需求的路徑」（S. Y. Chang 2004, 19-20）。

突顯出各別女作家（乃至於同一個女作家不同作品）之間寫作技巧、再現策略與美學特徵的異同之處，以及其與文本主題之間的關連性。

第三章及第四章先在第二章所奠定的基礎上，針對八〇年代台灣女性文學中的「社會寫實」（李昂、蕭颯、廖輝英）及「主觀寫實」（蘇偉貞、袁瓊瓊），詳細地討論該兩種寫實路線的特色及差異，並且從各別女作家對於文體及內涵之間關係的關注、創作過程和讀者反應的關懷、創作策略和作品美學特徵的注目等面向入手，藉此說明當時女性文學的審美特質、政治性價值和其文化、社會意義。

第五章及第六章將焦點轉向八〇年代中國大陸女性的寫實文學及其轉變和突破，進一步地剖析各別作家面對「現實主義」（社會主義寫實主義）陰影以及戴錦華所講的「無法告別的『19世紀』」如何摸索、開發她們自己的寫作路途。除了對個別女作家美學特徵、文學形式、語言風格、再現策略等加以分析，本文亦從當時大陸女性文學的寫實精神及主題性趨勢切入，詳細地探討新時期迅速嬗變的文化語境對於作家、其世界觀和其創作的影響及其意義。

最後一章旨在前六章的研究進行歸納與總結，重新說明八〇年代女性寫實主義小說文本的殊異性和重要性。除了對於當時兩岸女性寫實小說中異同點（包括主題及形式）作以綜合的歸納外，本章亦說明本論文的貢獻與侷限，並對未來研究提出更多的可能性。



第二章 兩岸女性文化與女性文學的發展及其社會脈絡

想要了解一個時代的文化包括其文學，我們務必注意此一時代的特殊歷史與文化背景，方能夠對於在此背景下所產生的文本提出較為圓滿的解釋和較為公允的評價。而如果說就台灣文學而言，對於廣義社會及文化語境的關注引導我們注意當時女性文學較未受矚目的面向——這裡既包括了當時女性小說與作者身處的社會互結互陳，而脈息相通的特質，又牽涉到與前者有著緊密關係的當時女作家群所表現出來的強烈的自覺性；就新時期的中國大陸（女性）文學而言，這一個提法更顯得意義重大。換句話說，若忽略當時中國社會所面臨的極其複雜的文化、歷史債務與創傷經驗³⁵，便很難了解到當時菁英知識份子包括（女）作家們在此情況之下所持有的立場與態度；而且，就女性文學與女性文化而言，只有掌握到中國女性解放運動的特殊且繁複的歷程與其時代語境嬗變與推演，方能夠對於當時女作家所擁抱的性別立場與創作原則獲得較為精準且完整的了解與認知。而在筆者看來，正是清末民初以降，文學以及作家所被賦予的重大社會責任和時代使命感，加上女性解放與民族解放／國家興亡的交纏與疊加，此一特殊歷史遭遇，從某角度來看，仍極大程度上主導了八〇年代中國大陸女性文學的姿態與表現，成為其與具備了（由六〇年代以來現代主義文學成果所奠定的）良好文學個性化和獨特化基礎的同時代台灣女性文學之間差距的最重要成因之一。因此，在較為詳細的談到八〇年代台灣女性文學及新時期大陸女性文學的某些特徵及趨勢（包括從「現實」到「寫實」的具體內涵）之前，讓我們先約略回顧現代中國以來女性運動及其與女性文學本身的發展軌跡，藉此鋪陳本章的文學與文化脈絡。

第一節 新時期女性文學及其語境

自從清朝末年，婦女解放與中國對於現代性以及其所代表的科學、進步、民族主義與自由主義追求之間存在著緊密的聯繫。相較於西方諸國，婦女解放運動往往與國家意識型態相互對峙乃至於抵觸，中國的男、女改革者卻大致上將女性權利和義務放置於更龐大「民族」概念之下，尤其是在當時普遍遭受詬病的中國積貧積弱情形之下，婦女解放乃成爲一種意識型態現代化之象徵(Larson 1998, 25-32)。而稍後的五四新文化運動的興起，更將女性問題與整個反封建思想與舊禮教勢力相互結合，給予婦女處境與權利的提升帶來了另一契機，並且爲中國第

³⁵ 包括五〇年代以來諸多的政治運動與鬥爭，如 1957 年「反右派」運動、1959 年「反右傾」運動和「反修」（即反蘇聯修正主義）等運動一直到 1966 年至 1976 年「史無前例」的文化大革命或曰十年浩劫以及其對於整個社會、文化乃至於最基本人際關係的摧殘。

一批現代女作家提供了舞台(范銘如 2002b, 215)。不過到了二〇年代末，由於政治界的改變，導致圍繞著性別和婦女解放的討論亦有了新的發展。

1927年後國民黨開始鎮壓思想與行動激進的女性，而在婦女問題方面，亦改採較為保守的政策，此一路線的發展，以1934年該黨所發起的新生活運動為高峰。此運動主要強調以道德準則為女性社會角色和自我定義之尺度。其次，宋美齡對女性在社會上所扮演的角色之看法比起五四新文化運動時期所標榜的新女性典範亦顯得遜色許多。她將女性定位於家庭，頂多限於提倡女性應具備讀寫能力、營養與衛生常識等具實際用途的知識和技術。至於共產黨而言，其領導雖然理論上一直肯定婦運的重要性，以及形式上公認和鼓勵各方面與各領域的男女平等原則，但總的來說，其婦女解放難免建植於整個抵抗運動的基礎上，遑論根據階級論，只要階級解放了，婦女亦一同得到解放。言不符實，從丁玲的〈三八節有感〉(1942)即可略窺端倪。丁玲就是在此文中對共產黨的雙重標準、等級和性別化結構、政黨對女性在家庭中依然擔負操持家務之責的社會實況視若無睹，以及無能為女性提供受教育機會，提出批評(Larson 1998, 165-9)。顯而易見，無論左右，到了四〇年代，女性始終處於國族論述之應聲者與服從者之位置，儘管打自婦運以降，女性權利和地位已明顯提高，但面對國家大事之需求，女性更多是被要求「舊新合璧」，除了具備傳統婦德及擔負起教兒育女外，她們亦要增產富家，補貼家用。而就中國大陸而言，到了1949年新中國的建立，更為全國婦女帶來了一個天翻地覆的變化。

具體言之，中華人民共和國建立次年便頒布且施行了新的婚姻法，並推行了一系列解放女性的社會變革措施，如廢除包辦、買賣婚姻，鼓勵女性走出家庭，參與社會事務及就業，並宣傳婦女進入任何領域、職業，確保男女平等，實行同工同酬。除了與男性享有平等的公民權、選舉權，新政府同時也確保女性享有締結與解除婚約、生育與撫養孩子等權利，並設立全國城鄉規模的「中國婦女聯合會」(簡稱婦聯)，成為婦女問題的代言人及女性權益的捍衛者。弔詭的是，儘管這種「國家／官方女性主義」(state feminism)迫使中國女性以空前大的規模進入公共領域，然則實際上，中國女性成功參與的卻僅限於「公共領域中的生產產業」(public domain of production)，而並非始終由國家／官方所掌控的「公共話語的生產／建構」(production of public discourse)領域。換言之，雖然國家／官方主流話語與社會主義革命意識型態確保了女性被賦予以中心的位置(central position)，然則其基於階級話語(所謂「時代不同了，男女都一樣。男同志能做到的事情，女同志一樣能做到」³⁶)的語言本身，卻逐漸損毀了一切日後或可成為建構女性話語與組織女性團體的基礎之女性自我認同及性別意識(Yang 1999a, 46)³⁷。而正是如上所述，意識型態及社會勢力之間極其錯綜複雜的關係，使得現

³⁶ 毛澤東語(戴錦華 2007, 2)。

³⁷ 借句呂彤鄰(Tonglin Lu)的話，中國女性經歷了再一次的得救(salvation)悲劇——接著五四文化運動男性知識份子的夢想(即將中國婦女從傳統家庭中拯救出來，成為西化的、追求個人主義價值的中產階級女性)，到了新中國建立後，中國婦女再次被拯救出來，只不過循著社會主義革命拯救理論的邏輯，這次拯救的象徵有所改變：那固然是一位被剝削且遭到緘默的農婦由共

代中國性別狀況 (gender situation) 的實情愈加難以釐清。不僅此也，如果說中國女性解放運動與國家、民族興亡始終緊密相連，那麼，就現代中國文學、中國的現代性而言，女性和文學之間的關係尤其交纏難分，此一點已是學界普遍共認的事實。

美國學者文棣 (Wendy Larson) 在她的一本討論五四以來到四〇年代的女性和文學、女性和寫作關係的著作：《現代中國的女性與寫作》(*Women and Writing in Modern China*) (Larson 1998)，分析了五四時期「新女性」和「新寫作」這兩個現代觀念的出現怎樣預設了女性寫作的位置，又怎樣在當時的中國文化建構和論爭中規範了女性寫作的可能。文棣認為，傳統的中國歷史文化對現代女性寫作有根本的制約，特別是儒、道兩家的思想體系，都具體規定了女性的社會位置，可用「女子無才便是德」該諺語中所隱含的「德／女德」(virtue; women's virtue) 與「才」(literary talent) 的二元對立加以說明。具體言之，「德」是屬於女性的範疇，代表了自我犧牲的身體折磨，是女性的身體實踐；「才」屬於男性範疇，標誌了超逾感情的智力知識和接近文化及文學的能力，是男性的頭腦領域。文棣認為，五四以來的女性文學正是在此由「德」／「才」對立所主導的中國歷史文化傳統和西方經濟文化衝擊中國的背景中產生的。而且，「德」與「才」的二元對立亦導致，女作家在新文學中的位置一開始就被認定是「女性的」位置，也就是身體和「德」的位置³⁸。因此，女性想要從事寫作甚而在文壇上奪取一席之地則頗為困難。而且，女作家的作品很快就遭到新文學批評家的指責。

當時的批評界一方面對女性文學的出現鼓掌喝采，另一方面則對女作家的作品深表不滿。在〈婦女文學之終結〉一文中文棣指出，1925-1935 年間出現了幾部篇幅相當長的學術著作，試圖證明，文學、尤其是中國文學從來就是屬於女性的，是以陰柔為美，以女性的特質為正宗的³⁹。然而，到了二〇年代末隨著社會主義文學理論 (socialist literary theory) 的崛起，正是「如此被建構出來的『婦女文學』(“women's literature” as it has been constructed)」以及其所折射的文學特質 (如陰柔、主觀、感性等) 逐漸被視為「有缺陷的並不符合時代要求的 (deficient and undesirable)」(Larson 1988, 41-5)。文棣以冰心和早期的丁玲為例說明此現象：雖然在二〇年代兩位作者的作品受到了評論界高度的肯定，到了三〇年代末同樣的作品卻被貶成保守的、自我中心的、與時代脫節的。換言之，從此以後，女作家的位置被正統文學取消，革命的宏偉敘事只給作家留下一個位置：貌似無性別

產黨拯救出來後便成為解放婦女；問題乃在於無論前者或後者，得救的結果卻每每導致被拯救出來的女性卻迅速地回到仍舊基植於男權 (五四文化運動) 或父權 (中華人民共和國) 標準的社會等級之底層 (T. Lu 1993, 2-4)。

³⁸ 女作家對寫作的態度也說明了這點，在她們的作品中她們將女性和文學寫作性別化，寫作被賦予在男性的位置上。文棣以盧隱的〈一個著作家〉和冰心的〈超人〉為例說明她的論點：兩篇小說皆以「寫作者」為主人公，而且這兩個能寫作的主人公都是男性。換言之，兩位女作家無法在她們早期的作品中構造女性寫作者的形像，她們把寫作者的特權位置賦予給男性，留給女性的是「婦女的位置」——普通人的生活方式。

³⁹ 例如說輝群的《女性與文學》(序言 1929; 1934)。此外，在《現代中國的女性與寫作》文棣另提到謝無量 1916 年的著作《中國婦女文學史》，本書中謝無量力圖把女性和文學結合，宣稱女性不但創造了大量作品，而且，許多藝術形式也是女性創造的 (Larson 1998, 135-8)。

的，實則是男性的身份⁴⁰。同時，有關性別化寫作（gendered writing）的爭論也從文學團體和文學刊物討論中消失了（Larson 1988, 50-1）。在社會主義意識型態主導之下，性別差異被階級差異所取代，一方面幾千年來男尊女卑的歷史文化和一切性別歧視似乎被推翻了，一方面卻導致女性作為一個獨立的性別群體的存在被否認。見於文學，此「性別抹殺」（gender erasure）的結果便是作品中的女性形象從一個在五四新文化運動之後終於「浮出歷史地表」而具有女性性別意識的「新女性」（「娜拉」）變成了一個「不知性別為何物」、純白不染的「『從父』女兒」（孟悅、戴錦華 2004, 252-4）——不是「花木蘭」：「由於對家、國的認同與至誠至忠方獲得了特許和恩准」、「與男人一樣投身大時代、共赴國難、報效國家的女英雄」（戴錦華 2007, 7），便是「象徵著於社會主義革命中贏得了解放的勞動階級之『白毛女』」（T. Lu 1993, 4）；一個負荷著「鐵姑娘」和「賢內助」雙重社會角色「不曾別離家園的女英雄」（陳順馨 2007, 22）。一言而蔽之，文學中的女性則變成了一個「空洞的能指」（戴錦華 2007, 18）。必須等到七〇年代末，性別差異以及性別化的寫作重新回到文學，包括文學批評界的討論中，同時，什麼是女性、以及牽涉到女性特質、女性主體性等問題重新成為社會輿論、文學作品中所爭論的議題⁴¹。

不過，可悲的是，這種性別差異的重提是建立在雙重的「歷史怪圈」之上。戴錦華寫道：「如果說，當代中國女性之歷史遭遇呈現為一個悖論：她們因獲得解放而隱沒於歷史的視域之外，那麼，另一個歷史的悖論與怪圈則是，她們在一次歷史的倒退過程中重新浮出歷史的地平線」——到了七〇年代末，伴隨著改革開放以及快速商業化，中國的社會在 1976-1979 年間不僅經歷了一種龐大的秩序重整，同時，也看到了男權與性別歧視的復甦且日益深化，結果，擁有三十年「婦女能頂半邊天」（毛澤東語）社會主義意義上的男女平等經驗的中國女性，其地位也因而迅速地倒退墮落——此一點在男作家的傷痕文學、政治反思文學、尋根文學包括第五代男性導演影片中的女性形象也可以明顯看到（Dai 1999, 199-206；

⁴⁰ 陳順馨指出，若我們對於「十七年」文學進行「敘事話語的考察時，不難發現主導的敘事話語只是把『女性的』變成『男性的』的，貌似『無性別』的社會，文化氛圍壓抑著的只是『女性』，而不是性別本身，而突出的或剩下的『男性』又受到背後集『黨』、『父』之名於一身的更高權威所支撐，成為唯一認可的性別標籤。當男性成為政治的有形標記時，具有權力的男性話語所發揮的就不僅是性別功能，也有意識型態功能。意思是說，傳統的男／女的支配／服從關係其實沒有消失，而是更深層地和更廣泛地與黨／人民的絕對權威／服從關係互為影響和更為有效地發揮其在政治、社會、文化、心理層面上的作用」（戴錦華 2007, 13-4）。

⁴¹ 白露（Tani E. Barlow）提到：「毛澤東時代終結時最有趣的插句之一當推文學作品、文化批判（cultural criticism）及社會理論中有關性、主體性、浪漫愛情、性別心理學（gender psychology）以及女性主義寫作的復興。政治化『婦女』之瓦解帶動了一股關於在先前的定義之下承受著新且複雜的侮蔑對待之『女性』（按：如何定義『女性』）寫作的浪潮。不但生理上具有明顯差別，且生物學上被認為是下等／二流（biologically inferior）的，後毛時期的『女性』展現了使得其本質上內分泌腺的差異（essential endocrinal difference）更加清晰的『自然／天生（natural）』感情。『階級』作為人格的框架被構成了身份認同框架的性生理（sexual physiology as a frame of identity）所代替。無可諱言，目前連珠砲似的女性文學重新點燃了（rekindled）於 1942 年曾經造成了玲與蔡暘之間有關怎麼樣填補女性此一空洞範疇（empty category of woman）分歧的論戰」（Barlow 1994b, 277）。

T. Lu 1995; Zhu 1993)。弔詭的是，正是此倒退與墮落「使女性寫作、女性作為話語主體的重現成為可能」(戴錦華 2007, 22-3)。劉禾 (Lydia Liu) 和白露 (Tani E. Barlow) 也認為，八〇年代之交女作家大量地湧現並且書寫了為數不少以具備了挑戰 (1976 年後回到了男作家和男導演作品中的) 傳統女性特質的女主角／女性主體性模式為敘述中心的小說，加上諸如李子雲、孟悅、戴錦華、李小江、喬以鋼、盛英等女性評論家開始致力建構中國女性文學傳統，這些現象的同時出現，並非偶然：

無可諱言，等級性他者化的文學政治 (literary politics of hierarchical othering) (在此過程中，男性資產階級主體自私自利地透過與女性的關係來重構自我) 以及女性自我發現 (明)／建構的反政治 (counterpolitics of female self-invention) 同時出現並非屬於偶然。女性要求透過文學來「重寫 (男性文本) 以及獲得創作者權力」此一努力，乃代表了大多數中產階級性別以及身份認同政治當中的關鍵步驟。換句話說，透過白話文學所傳達的性別話語以及個人身份認同政治往往一併／同時出現。且前者則是後者的前提 (先決條件)。(Barlow 1993, 5)

然而，眾所周知，面對以上論述，一個十分令人疑惑的事實則是，很多新時期女作家卻拒絕將自己視為是個「女作家」，認為該稱呼含有「抒情且無用的 (lyrical, useless) 『女氣』」之嫌，故而堅持她們跟男作家一樣只是「作家」而已⁴²。文棣指出，女作家的這種立場似乎印證了德／才的二元在八〇年代的中國文學界某程度上仍持續發揮效力。同時，她卻以十分自省的語氣挑戰了西方學者 (包括自己在內) 的態度，反問將女性主義立場硬加在中國的女作家身上，或說以西方知識份子的標準來看待、要求中國／女性的特殊歷史文化情況是否妥當 (Larson 1998, 198-206)⁴³？

的確，據 Ravni Thakur 的研究，隨著性別差異的重提，中國評論界似乎回到以本質論 (essentialism) 或曰藉由涉及到女性特質的本質論 (essentialist theories of women nature) 來評估女作家的文本：「在中國，我們看到了牽涉到一般觀念之下女性獨特文學 (supposedly female-specific literature) 的基本論證乃基於女性特質…… [換言之]，被加在女性身上以及被認為代表了女性本質的較為普遍性的社會性意義成為評估她們寫作的關鍵因素」(Thakur 1997, 103)。因此，我們或許有必要重新追問，關於文學／書寫的性別化和性別論述，透過文學作品、文學

⁴² 戴錦華也寫道：「幾乎所有重要的新時期女作家都曾經相當明確地拒絕將自己性別身份作為其作品與寫作行為的前提」(戴錦華 2007, 38)。這樣的情況要到九〇年代方有所改變。張京媛指出，相對於七〇年代末與整個八〇年代期間，女性創作者對於「女作家」這個標籤所表現出來的反感，到了九〇年代中葉，「由於女性文學作品的高品質加上其所受到歡迎的程度，『女作家』這個標籤幾乎變成了榮譽的標記。很多女作家都對這個名稱感到自豪，同時她們的作品也經常收入『女性小說系列』」(Zhang 2000, 162)。

⁴³ 相關的討論也見周蕾 (Chow 1993)。

評論以及相關的話語，我們看到的是什麼樣的勢力版圖？女作家是否直覺到 Thakur 所講的現象？她們的回應為何？換言之，鑒於此，女作家不願被稱為「女作家」是否表示她們的女性自覺、性別意識不夠顯著，還是代表了一種防禦策略⁴⁴？兩者之間要怎麼樣拿捏？中國女作家是否／到何程度主動參與性別化主體性的建構（重構）過程⁴⁵？再者，我們也不得不承認，「國家／官方女性主義」的確給中國女性帶來了不少權益與優待，尤其是作為知識份子階層的中國女作家則是其莫大受益者之一（這一點在本文所分析的馮容及張潔身上特別明顯），故她們對於中國共產黨以及主流話語的態度基本上是屬於認可此一事實，亦顯得理所當然⁴⁶。那麼，追根究底，我們要如何評估新時期女作家的性別／立場及其文學？

總結以上所言，在當下學界一個相當普遍的共識則是，現代意義下的性別範疇在中國乃是一個極其脆弱的組合，且由於其形成從一開始由更為龐大的國家建構工程所遮蔽，導致它居然沒能發展成爲一個正面的自我認同範疇，因而也未能促進由女性所主導的婦女運動的出現。在竭力推動消解男女二元的官方女性主義話語之下，女性很難自立於男性國家機器之外，因爲作爲男性對立的「女性」範疇便不再如若過去那麼顯著突出。而根據大部分的研究者，正是此特殊的歷史遭遇，便代表著後毛時期中國女性，在經歷了長達三、四十年的官方女性主義時段後，對於五四時期（即歷史上首次賦予女性建構、探索及加強其作爲女性個人主體性之公共空間的時代）女性文學所表現出來的熱情與興趣，並且也可以迫使我们了解爲何她們一再試圖與此被中斷的傳統恢復連結(Yang 1999a, 39–40; L. H. Liu 1993, 34)。然則，假設我們將以上所描寫的情形與實際的文本加以對照，我們會否得到一些不同的或曰更爲複雜的結論？五四女性文學傳統究竟扮演了什

⁴⁴ 事實上，劉禾也說明女作家拒絕接受「女作家」此標籤並不表示她們女性意識不夠鮮明，而是女作家不願自己的創作透過譏貶女性文學的男性中心批評準繩來衡量(L. H. Liu 1993, 36–7)。其實，類似的現象我們在台灣六〇年代的現代女作家也可以看到。范銘如在其研究台灣六〇年代現代主義女性小說一文中也曾指出，當時的女作家一律否認自己是「女作家」，甚至於選取中性的筆名：「現代主義派的女作家們都取了中性的筆名，歐陽子因陳若曦『討厭女性化的筆名』而採納她的建議，李昂也曾回溯創作初期多麼排斥『女作家』而以學習男性作品爲榮」。此時的女作家認爲自己若是被冠上「女作家」的字眼，是被認爲是次等的，所以非常排斥被稱爲「女作家」。她們認爲人都是一樣的，沒有男性女性的差別(范銘如 2002e)。

⁴⁵ 楊美惠(Yang 1999a)、李小江(X. Li 1999)、Ravni Thakur (Thakur 1997)、王寧(Chen and Dilley 2002, 209)等學者皆認爲，對於七、八〇年代中國大陸而言，性別重構（或曰對於性別的重新定義）而並非性別解構是最爲迫切的問題。戴錦華與孟悅更聲稱：對於中國的女性「性別差異遠不是一個應當拋棄的概念，而倒是尋找自己的必由之徑」(孟悅、戴錦華 2004, 254)。

⁴⁶ Zhong Xueping 在其“Who Is a Feminist? Understanding the Ambivalence towards Shanghai Baby, ‘Body Writing’ and Feminism in Post-Women’s Liberation China”一文中也強調，雖然中國作家及知識份子對於中共指導下的婦女解放所造成的「性別抹殺」往往有所批判，但同時卻多半又堅持，中國女性的解放程度遠超過了西方女性(Zhong 2007, 234)。此外，Zhong 也提醒我們，在批判以「男女都一樣」／「非性化」爲核心的中共性別政策時，極多批評者忽略了這些政策在被實施的過程中所傳達的男女平等意識在當下中國所持續發揮的效應(Zhong 2007, 239)。中國評論家任一鳴近期的研究也有類似的看法。到了其 2004 年所出版的《解構與建構》，她也承認，「20 世紀 80 年代這種性別的覺醒也不是無本之木，空穴來風，如果再往前追溯，毛澤東時代從制度上對婦女解放的倡導，使得女性的生存權利和參政權利不斷合法化，客觀上極大地鼓勵並促進了廣大知識女性（包括女作家）對婦女解放道路的思考和求索」(任一鳴 2004, 51–2)。

麼樣的角色？筆者認為，這裡面牽涉到女作家的身份及使命感問題，又關連到與此有極為緊密關係的文學傳承問題，故以下分二小節，對之展開較為詳細的說明。

一、新時期女作家的身份及使命感

嚴格說來，八〇年代中國大陸的女性文學並非是具有十分鮮明的「女性」自覺之文學，更不能視為是有意反抗在父權體制之下，女性所遭到的一切不平等和壓迫的「女性主義文學」；事實上，我們如果將之與當時台灣女性文學進行比較的話，就會發現其現實性、社會性（或曰「社會化的文化思維」）（劉潔 2008, 359-60）之強烈，事實上已經覆蓋遮蔽了，甚或可說極大程度地消解了其女性意識表述的可能性——儘管中國大陸批評家多半強調當時女性文學的高度乃至於「空前」的自覺性和強烈的女性意識⁴⁷，然則，至少就本文所分析的五位作家（謹容、張潔、王安憶、池莉、方方）而言，她們似乎並不把「女人」當作其文學中的焦點。當然，這並不是說她們沒有寫過女性、性別相關的題材，但是就她們當時小說創作整體來講，並非是女性或「女人」，而是「大寫的人」以及其他更為迫切的社會問題方是她們文學作品（尤其是八〇年代初中期作品）的重點所在⁴⁸。

舉例而言，我們不應該忽略，在絕大多數的評論者眼裡（以大陸的評論家尤然）代表了最重要女性主義寫作者之一，即張潔，以及被稱為標誌了「女性現代意識覺醒之端倪」且「打破了愛情禁區」的〈愛，是不能忘記的〉的發表——值得注意的是，作者自己卻聲稱「我的小說不是描寫愛情，而敘述對人際關係造成陰影的許多社會因素」（亮子 1987, 175）；「真正要寫的是愛情後面的東西」（戴錦華 2007, 58）——張潔於八〇年代初期書寫了被譽為新時期女性主義小說扛鼎之作〈方舟〉（1982），加上〈祖母綠〉（1984）和較少被評論家提及的〈七巧板〉（1983）三個中篇後⁴⁹，她文本中對於女性處境的關注卻愈加模糊／邊緣化。反

⁴⁷ 例如說，任一鳴的《中國女性文學的現代衍進》便明確表示：「本研究基本以女作家所塑造的知識女性形象作為載體，來承載女性意識現代嬗變的軌跡，因為女性現代意識之覺醒，總是首先發生於知識女性之中的。而且，筆者希望通過女性文學精神追尋歷程的描述，將一代知識女性的醒悟與追求予以表達，這也是撰寫此書的緣由之一」（任一鳴 1997, 20）。這樣的選擇自然促使作品中的女性意識得以凸顯出來，然則，另一方面或許導致特定女作家的重要作品，由於不直接涉及女性議題的原因，而被忽略甚或被淘汰。同時，在筆者看來，十分鮮明的「社會性」及「時代感」作為八〇年代大陸女性文學的最重要特色之一，容易被評論者有意加以張揚，而實際上卻仍處在萌芽未醒狀態的女性意識則相對容易被遮蔽。或許，正因為如此，李子雲在一篇回溯且分析二十世紀中國女性文學中的女性意識之論文結尾不得不附上如下終結：「然而，中國文學向來具備了另一個女作家傳統，她們不見得關心性別議題，而這個傳統今天仍舊存在。因此，任何一個較有規模的中國女性文學研究不應該忽略這種無法納入本文研究範圍之女性寫作的不同層面」（Z. Li 1994, 317）。

⁴⁸ 台灣研究者邱心對於當時大陸女性文學的觀察可說頗為中肯：「她們與身處中國的大部分作家一樣，不可避免地受到其身處社會的影響，特別是來自政治、經濟和文化的影響。當代中國女作家重建女性自尊、自信和自主的要求，很多時候是希望重新喚起社會對『人性尊嚴』和『獨立人格』的重視，關注到一九四九年後中國社會遏止和泯滅『性別』以至『個性』特徵的偏頗，把『女性自覺』和『人的自覺』結合在一起，作品的層面得以漸次提昇」（邱心 1996, 20）。

⁴⁹ 嚴格而論，這三個文本其實也和〈愛，是不能忘記的〉類似，與其說是提倡女性主義，不如說是表達作者對於人道主義以及它所蘊含的對於人的尊嚴以及博愛的渴望與讚賞，第三章對此將

而是一般被評論家一筆帶過卻在筆者眼裡或更（或至少是以同等程度）足以代表張潔創作主流的寫作路線，即《沉重的翅膀》（1981）以來探索改革開放之下的中國所面臨的諸多問題（這裡頭自當包含了但絕不僅限於婦女問題），以及主要是當七、八〇年代之交瀰漫於人間的理想遭到破滅時，表達了作者對於快速商業化社會所感到的憤怒、失望與批判的社會寫實（有時甚而給人以超現實之感）的作品，乃無疑成為張潔後期的寫作精華。如描寫藝術（包括文學）商業化的〈串行兒〉（1984）、揭露官場的不合理性與僵化的〈關於……的報告〉（1984）、解剖中國社會症候的〈他有什麼病？〉（1986）、探索八〇年代末中國全球化處境的《只有一個太陽》（張潔 1989）、或繼承了以上兩篇中充滿了卡夫卡式的奇詭與無奈之氛圍而控訴社會中的不合理性、投機主義和腐敗，暗示了作者對於人與人之間溝通和健康人際關係的可能性已經完全失去了信任的〈日子〉（1991）、〈上火〉（1991）、〈紅蘑菇〉（1991）等⁵⁰。縱觀張潔八〇年代的創作歷程我們不禁感覺到，在作者的思維與表述中，與整個社會所面臨的困境相比，女性的問題似乎顯得過於狹小與不那麼迫切；或更正確來講，在當時所廣為學界與文化界接受的「代價論之後」的邏輯之下，在如此險惡的社會環境之下，豈有空間討論婦女解放的可能？（詳見下文論述）⁵¹

此外，除了張潔，被公認為八九〇年代自覺女性寫作的代表作者——王安憶，當她被問到書寫《我愛比爾》、〈崗上的世紀〉、「三戀」⁵²，即提問者認為可以從女性主義角度加以解讀的作品，作家的初衷為何？王安憶則回答說：「這些東西我寫出來以後就不屬於自己了，就是任人評說的。但是你一定要問我的初衷的話，我恐怕會讓李小江失望的，我確實很少單單從女性角度去考慮東西，好像並不是想在裡面解決一個女性的問題，我沒有這樣想，總是覺得世界是男女共有的，這

進行較為詳細的分析。任一鳴近期研究中對於八九〇年代大陸女性文學的評價也值得參考：「如果我們長期嚴肅地關注女性主義文學的創作與批評，就會發現，從 20 世紀 80 年代到 90 年代，女性文學創作經歷了一個從『公共空間』到『私人空間』移位的過程。這裡所說的『公共空間』，是就文學的表現對象而言。主要是文學關注民族、國家、社會、歷史、政治、經濟等領域，主要特點是群體性、公共性。表現公共空間的文學即使表現個體，也是為表現群體服務。個體只是表現群體的仲介，最終的主題意向無一例外地被導向群體。與之對應的『私人空間』則是指文學敘述（描寫）個體的欲望、意識、潛意識、個人成長經歷等，私人性、個體性是其重要特徵。有關私人空間的文本即使涉及公共空間，也是作為與私人空間相對立的『他者』受到批判，公共空間是私人成長的羈絆」（任一鳴 2004, 86）。張潔的以上文本顯然是屬於「公共空間的文學」。

⁵⁰ 雖然說〈上火〉、〈紅蘑菇〉、〈她吸的是帶薄荷味兒的煙〉（1993）也觸及到了性別議題，然則要等到《無字》（張潔 2008），張潔才真正回到了重新以「女性」為中心的敘述策略，同時卻仍將之放在一個更加宏觀的時代脈絡加以處理，藉由三代女性的人生經歷，對二十世紀的中國進行了獨特的記錄與審視。

⁵¹ 另外，張潔在一次訪問中所提到的話，也值得注意。作者講到：「即使是寫女人，我也不是從女作家這個角度去反映女人，我只是將它作為一種社會現象來對待，所以我對女權主義不感興趣，而常常會覺得婦女自身存在的缺陷很多，必須將自己弄好了，才能要求別人尊重你，自己如不爭氣——願意當花瓶，那則無可救藥……我覺得自己看女人常常是以一種男人的眼光或中性人的眼光，所以我常說女人先要健全自己」（劉慧英 1992, 29）。

⁵² 《我愛比爾》在台灣由麥田出版時，改名為《處女蛋》（王安憶 1998a）；〈崗上的世紀〉收入《崗上的世紀》（王安憶 2008a）。

是很平衡的生態，偏哪一方都不行」(王安憶、劉金冬 2001, 319)⁵³。事實上，正是王安憶回答中所蘊含的對於健康男女關係的嚮往加上作為中國大陸八〇年代主流話語的人道主義理想主義，從某角度來講，已經預先決定了女作家對於在本質上與人道主義啓蒙主義價值觀互相對峙的(第二波)西方女性主義話語必然表現出不信任與排斥態度⁵⁴；同時，人道主義話語加上新中國建立以來的特殊歷史遭遇，亦預先制定了新時期女性文學對於男女關係的基本認知與處理模式不可能與在性別解構前提之下，提倡女性自立自主的西方女性主義相吻合——在經歷了種種的政治運動以及十年浩劫中對於人際關係，包括親人關係的殘酷毀滅，女作家不僅高舉人道主義大纛，重新肯定基於接納、關連和回應的「關懷倫理」價值，同時亦普遍渴望一種「正常」的兩性關係理想狀態的恢復——這一點在八〇年代初期呼喚「愛，是不能忘記的」女性小說中自是如此，毋需詳述(戴錦華 2007, 37-8)，連就新寫實主義的代表而言，儘管她們的小說已經(至少一部分地)脫離了由強烈意識型態陰影所主導的寫作方針，然則，她們筆下的女性多半仍嚮往一種互尊互愛男女關係的實現(儘管有時此理想狀態無法達到)，例如方方的〈船的沉默〉(1987)便是一個例子；至於池莉而言，至少在其八〇年代末、九〇年代初期的作品中，作者在破除浪漫愛情迷思的同時，於文本中卻始終保留了核心家庭生活的美好圖景(以1990年問世的〈太陽出世〉為最)，可說是對於「婚姻」、「秩序」的再次認可與禮讚⁵⁵。因此，誠如戴錦華所觀察，綜觀大多新時期的女性小說便不難看出，文本中的女性聲音並非是「反抗或控訴的聲音，如果它仍然表現為一種反抗或控訴，那麼它的對象更多的不是朝向男性而是朝向社會權力機

⁵³ 而且，我們也不該忽略，與中國大陸評論家相比，台灣的論者大多數卻對於張潔、王安憶作品中的女性主義表示懷疑或乾脆反駁其具備了清醒的女性主義內涵，如呂正惠(1987)、曾恆源(1994)、洪士惠(2000)。杜博尼(Bonnie McDougall)對「三戀」的看法也值得參考。對於小說中作者、敘事者及角色進行細緻的分析後，杜博尼指出，與其將「三戀」中所表現出來的強烈「自戀」傾向視為是提倡女性主義意識型態或致力個人主體修養(cultivation of the individual self)之書寫策略，不如說是王安憶對於自己所屬的知識份子群體及其道德價值之肯定和正當化之企圖(McDowell 2003)。

⁵⁴ 針對女性主義在八〇年代中國的從缺，戴錦華指出：「女性主義卻直到80年代後期，才開始成為為數不多的女性學者從事女作家研究時的資源與依據。這固然由於整個80年代，經歷了一個隱形的男權及其文化匡復自身地位的努力，同時亦是由於女性主義理論與『19世紀文化』間內在的矛盾與斷裂。如果說，全球性的女權運動與女性主義理論，確乎包含著對歐洲啓蒙主義邏輯延伸的因素，但它亦確實以對諸多啓蒙『神話』的顛覆為開端。因此，80年代中國女性主義的傳播便必然與菁英知識份子參與構造的主流文化存在著結構性的衝突」(戴錦華 2007, 33)。再者，因為資料與相關書籍／譯著的匱乏，八〇年代絕大多數女作家對於西方女性主義真正的內涵的認知(至少是在當時)僅限於「道聽塗說」而已，請見正文以下論述。

⁵⁵ 李小江在為 *I Wish I Were A Wolf: The new voice in Chinese women's literature*(Kingsbury 1994)所寫的書評中的分析也值得注意：「有趣的是，這部集子中所有的作品，包括《女人談》中的自白，都充分表現出女主人公在兩性關係上對於男性的寬容與妥協。這種巧合，其實與當代中國婦女的現實生活態度是相吻合的。我們與其指責她們過於傳統，倒不如尊重她們對於傳統的執著——這也是一種反抗。在『傳統』日益被『現代化』取代，在物質文明對傳統的人情、親情、愛情的猛烈衝擊中，甚至，在女權主義顛覆了傳統的兩性關係、為自由付出幸福的代價中，中國婦女對傳統的執著和反抗，更難能可貴，更需要勇氣、智慧與胸懷。畢竟，這世界這人類是男女兩性共同組成、共同創造的。如今，沒有男人的解放，談什麼婦女解放全人類的解放？而失去了婦女的寬容和愛心，男人又如何解放得了」(X. Li 2002, 115; 李小江 1996, 121)？

器」(戴錦華 2007, 37)。總而言之，並非八〇年代大陸女性文學毫無女性意識可言，反之，被稱為「匿名的女性經驗」(戴錦華語)始終相當內在地呈現在女作家所書寫的社會場景中(如張潔的〈方舟〉(張潔 1984a)、張辛欣的〈在同一地平線上〉(張辛欣 1988a)、〈我們這個年紀的夢〉(張辛欣 1988b)等文本);然則，客觀上來講，我們似乎不得不承認，當時女作家作品中的女性視點與立場往往只是時隱時現，加上絕大多數新時期女性文學乃「始終把人物的性別角色與社會角色融在一起進行塑造」(盛英 1995, 722)，故文本中女作家的社會意識往往凌駕於其女性意識之上⁵⁶。

我們可以透過王安憶與戴晴在一次訪問中所說的話來進一步地了解此情況，況且兩位作者的對話皆於 1988 年 8 月進行，故可以讓我們對於當時大陸女作家的思想及其處境得到更充分的了解(Z. Wang 1993)。首先，王安憶在此對話中所提到的內容有三點值得注意。第一，王安憶承認不了解西方女性主義，所知道的全屬於自己從與西方學者的對話中所歸納出來的結論，且因為不會外語，故對於西方文學以及女性主義論著的了解亦非常有限(當時中國又沒有譯本)。第二，在王安憶的認知之下，女性比我們想像的更堅強，只要有信心和志向，女性都可以成功；事實上，女人比男人經得起考驗且比較容易接受痛苦，中國男性大多都是弱者。第三，同時也是最有意思的一點，王安憶多次提到，貧窮、失業率日益提高等普遍性的重大社會問題大大超越了性別問題的迫切性(用王安憶自己的話便是：「在今天的中國我們面對的是比性別幾百倍重要的問題」(Z. Wang 1993, 168))，且聲稱中國女人沒閒追求女性主義，她們太疲勞，尤其是天天帶孩子上班／跑月票的工人⁵⁷。王安憶認為，中國知識份子女性已經找到了爭取自由的途徑，然則一般的女性卻不這麼幸運⁵⁸。

無獨有偶，類似的看法，即八〇年代末的中國所面對的重大問題，遠超過性別問題的嚴重性及迫切性，加上貧窮乃是中國女性困境的主要成因之一，同樣也出現在與戴晴的對話中。戴晴不僅強調作為創造者自己的任務主要是社會性的，將自己的寫作動機歸納為強烈使命感，甚且，面對「中國女性的當下處境為何」的問題，戴晴竟然直接將答覆轉向中國的經濟狀況加以說明：「中國生產量這麼多年以來一直處在靜態狀況中(static)。這就是事實，而此事實則迫使女性思考：

⁵⁶ 舉例說明，陳曉明講到張抗抗的〈夏〉、〈北極光〉等作品，在肯定文本中作者對於個性和人性的尋求後便指出，「但是女性對自我的朦朧意識為『文學是人學』的時代母題所抹去，女性特徵在那個時候只能為更為龐大的知青敘事所消解」(陳曉明 2006, 75)。又或任一鳴在稱讚諷容〈人到中年〉中所表現出來的對於女性世界的觀照後也不得不承認：「就是〈人到中年〉這樣以知識女性為主人公的作品，雖蘊含有知識女性在事業的追求和家庭的義務不能兼顧的雙重角色緊張問題，但作品的核心無疑是標題所暗示的中年知識份子問題，是對中年知識份子人生價值的尊重問題」(任一鳴 1997, 67)。事實上，同樣或類似的評價亦頗適用於大多數八〇年代中國大陸的女性小說。

⁵⁷ 對於八〇年代中國大陸女性所面對的種種挑戰及不變可見(Honig and Hershatter 1988)及(Wolf 1985)。

⁵⁸ 戴錦華也曾經反省指出，八九〇年代的女性文學大多以中產階級女性或知識份子女性為對象，大大忽略了底層社會女性的真正困境。後面她更指出，到了九〇年代，性別這個範疇，往往被國家機器所利用，藉其遮蔽越來越鮮明的階級問題(Dai 2004)。

我們應該怎麼辦……」(Z. Wang 1993, 202)? 連勇於挑戰主流論述與官方話語對於女性的束縛與制約、以紀實文學《中國女性系列》引起社會普遍關注的戴晴也將女性問題放置於更廣大的社會問題之下進行思考,可見當時中國所面臨的諸多挑戰與歷史負擔對於整個社會包括女作家在內的莫大壓力,且似乎也印證了,面對國家大事和民族命運時,大多數女性知識份子,包括女作家在內,(至少在八〇年代期間)基本上仍站在非常接近白露定義下的「*Funü* / 婦女」話語位置上發言⁵⁹;遑論,作為菁英知識份子,巨大的社會使命感與責任感當推當時女作家、藝術家一個不可或缺的重要特徵。

戴錦華《涉渡之舟》中對新時期女作家的複雜處境有非常精細的分析,值得全段抄錄於下:

如果說 80 年代初年,女作家群的創作以其頻頻置身於論爭乃至風暴中心的遭遇,標明了一個特定的邊緣:一個朝向中心並相當迅速地置換為中心的邊緣。但毫無疑問,這一邊緣/中心的呈現,並非一個性別群體的聲音或話語,而是女作家群所深刻認同的另一社群:(菁英)知識份子的社群。但在這一社群中,80 年代女作家仍呈現出一份更為繁複的、於邊緣/中心間滑動、游移的狀態。從某種意義上說,新時期初年發自菁英知識份子的聲音,仍在相當程度上借重著昔日社會中心或曰主流意識型態的支撐;而女作家們的類似表達一度成為其中最響亮的聲音。張潔曾因她頗為豪邁的對共產主義信念與社會主義制度的認同表達,而為西方世界稱為「紅色的響箭」,而此間多數女作家作品中的男性英雄/主體形象,多為「真正的人」、「真正的共產黨人」。如果說,在七八十年代之交,這更多的是做為菁英知識份子群落代言的作家群所採取的文化策略,那麼,在女作家的書寫中,它卻遠為深切且由衷。一個多少有些膚淺的解釋,是女作家、女藝術家群儘管無保留地認同於(男性)菁英知識份子群落,但她們事實上仍相當深切、或許說出自「直覺」地體味著自身的解放及其享有的社會地位與社會主義體制在中國確立間的密切聯繫;而且這無疑是當代中

⁵⁹ 在〈「婦女」政治及禮儀:解/構祖國話語定義之下的女性〉(“Politics and Protocols of *Funü*: (Un)Making National Woman”)一文中,白露分析且描寫了「後毛時期對於女性此一範疇的話語建構之系譜(genealogy of the discursive construction of woman)」,將「婦女」定義為「毛澤東國家話語之下的女性國民(female subject in Maoist state discourse)」、「祖國定義之下的女性,或更正確來講,毛澤東主義/共產主義國家定義之下的女性(national woman, or, more precisely, national woman under a Maoist-communist state inscription)」(Barlow 1994b, 339; 345)。論文中白露對於構成/制定「婦女」行為及舉止的「禮儀」(protocols)有如下定義:「『婦女』反對封建制度、帝國主義、個人主義及官僚主義並且支持毛主席的思想;她們跟被壓迫的物產階級分享著很多共通的興趣/目的;她們促成民族的安寧及福利正因為她們並不屬於資產階級的女性主義者,也不屬於著重女性獨有特徵的極左份子;同時,她們也狂熱的接受『在我們國家個人及國家的興趣/關懷(interests)乃是一致的』」(Barlow 1994b, 345)。考慮到以上所描述的「禮儀」乃是新時期女作家在成長過程中所必然吸取的養分之一,那麼她們思考女性問題時,往往將之放置於更龐大的國家概念之下此一事實,似乎並不足令人大驚小怪。這種思維方式的痕跡在老一輩的作家,如譚容及張潔,便更容易看到。

國女性文化與國家認同間的複雜關係的又一例證。(戴錦華 2007, 25)

七八〇年代之交，整合起全社會認同的一個重要因素，乃是對於文革時代的「同仇敵愾」(戴錦華 2007, 26)。然則，到了八〇年代初中期，隨著社會、文化空間秩序重整的到來，同時也導致社會再度分化與重組，且帶動了性別群體的分化。一個非常有趣的現象則是，如果男性作家作品中，政治權力與性別權力乃表現為不可分割的一體兩面，那麼相形之下，「女作家的筆下，女性角色的性別自我不僅矇矓曖昧，必須覆之以『人性』、『靈魂』等超越性的光環，而且對女性自我的追問、對於女性景況的書寫則不斷被指認為『可悲』地出軌、偏離與誤區。換言之，在新時期的歷史語境中，女作家可以稟『大寫的人』或『人性』或『社會良知』或『人民代言人』之名，佔據重要的話語中心位置；一旦此中女性的性別身份與性別體驗顯露或遭指認，那麼隨之而來的便是其寫作者的位置『滑向』(如果不是『逐往』)邊緣。七八十年代之交，對於與創作同樣異常活躍並超載的文學批評說來，對作家、作品的女性『身份』的指認，毫無疑問的意味著一種貶斥，而並不彰顯作者的性別則不言而喻的意味著一分褒揚」(戴錦華 2007, 27)。弔詭的是，這當中所蘊含的性別歧視訊息卻被大多菁英知識份子包括女作家所默許，因為在當時大多女作家所擁抱的共同夢想或曰「代價論之後」立場——婦女的真正解放，必須依賴人類整體的進步，而這當中不僅包含了健全的社會體制，也連帶著逐步提高的文化程度⁶⁰——的考慮之下，與中國社會所面臨的其他種種龐大的社會問題加以相比，光討論女性問題乃是一種「奢侈」(戴錦華 2007, 27-8)⁶¹。

因此，耐人尋味，與早期研究者對於新時期大陸女性文學的共識——即強調當時女作家作品中所表現出來的強烈女性意識——比較起來，或許由於後見之明加上與九〇年代女性文學對照的可能，近年中國大陸評論家對於八〇年代的女性文學的認知與評價呈現了極大程度的翻轉，可透過陳曉明如下的論述略窺其端倪：「新時期的文學在『大寫的人』的綱領之下，去完成與現代化進程相適應的啓蒙主義規劃，這個時期的意識型態功能具有強大的整合力量，時代共同的歷史願望壓倒了任何個人的價值標向，當然也不可能在男性／女性之間劃下任何界線。那些急切鼓吹『個人』、『個人價值』的話語，都植根於集體的烏托邦衝動，並且指向思想解放那個巨大的民族性寓言。毫無疑問，在這個整合的意識型態氛圍中沒有『女性』的立足之地」(陳曉明 2006, 76)。換言之，與早期論述相反，大多數

⁶⁰ 例如，在一次訪問中，被問到婦女地位的問題是不是其作品最關心的主題？張潔便回答說：「這是全球性的問題。我認為近年來中國大陸的女性在政治、經濟層面上，已經充分享有平等的權利。但是在社會意識中仍然存在一些對女性能力的懷疑，以及對女性尊嚴某種程度的輕視。可是我並不認為這個問題可單單由女性運動來解決；必須依賴人類整體的進步，這包括精神與物質兩方面皆有進步」(亮子 1987, 175)。

⁶¹ 耐人尋味的是，王安憶在一次與李昂的對話中(1988年)，也運用了與戴錦華同樣的辭彙來形容中國大陸的情況：「我有時覺得我們要討論婦女問題真有點奢侈的感覺，因為現在男人女人碰到的問題非常共通」(李昂、王安憶 1989, 78)(底線由筆者所加)。

中國批評家如今皆同意，必須等到「後新時期」⁶²非中心化的語境中，也就是陳思和所講的「無名狀態下的個人寫作立場」(陳思和 2001c, 315)得以成立之後，女性的經驗才有可能真正「浮出歷史地表」。

或許我們可以藉由盛英在〈中國新時期女作家的性別策略〉所說的話來概括新時期女性文學的特質與其性別立場：

中國女作家自本紀初的女俠、女詩人秋瑾開始，尤其從「五四」以來，她們一直以「人」的姿態參與社會、投身民族解放事業，肩負起時代和民族的重任。她們總是把「人的自覺」放在「女性自覺」的前面。冰心老人於 1990 年 12 月 5 日為《婦女研究》題詞：「一個人要先想到自己是一個人然後想到自己是個女人或男人。」這種把社會的、文化的「人的自覺」和「女性自覺」結合一體的性別觀，貫串於近百年中國現、當代女性文學史中，只是在不同歷史時期具有不同的形態……新時期女作家的性別策略是：以「人」為本，突破以「性別」為本的性別中心論；優化女性自身性別意識、性別特徵，解構男性中心文化的策略。這是一種既反對男權中心，也不贊同女權主義；既嚮往男女互補互動的兩性關係，又義無反顧的捍衛女性自身權益、尊嚴、自由和價值的策略，是一種非情緒化而傾於理性的策略。(盛英 1999, 75)⁶³

總之，儘管新時期女性文學並非以顯著的女性性別立場著稱，然則女作家對於寫實文學的堅持以及她們強調自身經驗與文學創作緊密結合的創作立場卻同時又迫使她們對於當時女性處境、女性文化以及若干婦女問題在她們作品中留下相當清晰且詳盡的紀錄。只是，在那特殊的時期，思想解放運動在長期的壓抑禁錮之後的爆發，必然強烈的衝擊著一切舊有的觀念及意識，文學成為整個時代反思和啓蒙精神的載體。在思想解放運動與文學中「人」的解放思潮中，女作家們與男性知識份子同樣，憑藉著個人的歷史經驗的傷痛與反思，呼喚人道主義、理想主義精神。新時期女作家所崛起的時代預先決定了她們的政治參與意識和憂國憂民意識很重。不過，這裡面尚有一部分的決定性因素、同時亦是了解新時期女性文學一個不可或缺的一環，需要進一步說明，即關連到當時女作家知識系譜的

⁶² 這裡「後新時期」則採取唐翼明的定義，即是從一九八九年「六四天安門事件」以降的時期(唐翼明 1996a, 3-4)。

⁶³ 在另一篇文章中，即〈我看二十世紀中國女性文學——在中外女性文學國際學術研討會上的發言〉，盛英一樣對於二十世紀中國女性文學的特徵做了如下歸納：「在我看來，20 世紀中國女性文學，同西方女權主義相比，中國女性文學的發生、發展都具自己的特點。它由於始終同民族解放、民主革命、社會主義相聯繫，因而一直在『人的自覺』和『女性自覺』相結合、相碰撞的態勢中得以生存與發展，其社會性和時代性甚於西方女權主義文學；它由於曾長時期的將女性意識掩埋和包容於社會意識、民族意識、階級意識之中，女性意識一直處於不甚高漲狀態，其性別敏感、性別特徵就不如西方女權主義文學。但是，必須強調的是，女性意識絕沒有就此而中斷，女性意識正是在『人的自覺』和『女性自覺』的基礎上，在優化性別特徵和淡化性別特徵的衝突中不斷趨於成熟的」(盛英 1999, 320)。類似的說法，「同時擁有『兩個世界』，即「女性的世界」與「外部的世界」作為新時期女性文學的主要特徵之一，也見於任一鳴(1997, 59-63)。

文學傳承問題，下一節對之展開較為詳細的討論。

二，新時期女性文學的傳承問題

1989 年李昂在一次訪問中講到當時大陸的女性文學，認為與八〇年代台灣女作家一般，她們也在面臨一個困境，那便是「還沒發展出一套自己的聲音或是語言」，加上就中國大陸而言，她們還有一個更大的危機就是，「他們的女作家現在才在尋找女性的身份 (identity)，就像我當時發現自己不該是個中性的李昂，而應該是比較偏向女性這樣子」。接著，李昂特地以王安憶舉例，認為「王安憶是個典型的還在用一套男性語言寫作的女作家，因此也比一些只寫女性感觸的作品好一點」，而後面又補充：「王安憶小說寫得好，我想是因為掌握了許多男性的語言和表達方式，甚至男性的題材……所以一般看來，好像文革那一代女作家，題材比台灣女作家廣，可是未來的發展很難講」(簡瑛瑛 1998, 216-7)。對於大陸女作家性別認同的曖昧特質上文已經有所討論，故這裡不再重複，但此外，以上引文中筆者特別感興趣的部份乃是李昂對於當時大陸女作家缺乏自己特殊的語言以及王安憶模仿男性話語與表達方式的論述，因為若我們將此說法與以上所提及的諸多評論家的看法——即新時期女性文學乃是「『五四』女性文學精神的繼承和延展」(任一鳴 1997, 22)——加以對照，就會發現這中間似乎存在著相當大的落差。那麼究竟是李昂所提及「男性語言」還是任一鳴所強調的繼承自五四女性文學的「陰柔之美」等精神方代表了新時期女性文學的重要特質？而且，如果李昂的提法確實能夠成立的話，那麼其所講的「男性語言」、「男性的表達方式」，乃至於「男性的題材」的「男性們」又是誰？難道是五四新文學的男作家？面對以上所列舉的疑問，又是戴錦華的觀察可說一針見血。

不同與任一鳴等評論家所強調的自五四到新時期女性文學的線性發展系譜⁶⁴，戴錦華卻認為，由於長期的斷層關係，八、九〇年代中國大陸的知識份子（包括女性／作家在內），已無法繼承五四文化、文學的傳統；反之，他／她們普遍地藉由十九世紀的歐洲文化尤其是文學，「有效地『告別革命』：以歐洲文化的正宗、主脈取代俄蘇文學——社會主義現實主義文學的君臨，以啓蒙及人道主義話語取代階級論的旗幟」，且由此攫取其象徵文化資本與權威。戴錦華提到：「在一種『後見之明』的回瞻中，我們不難看出，80 年代前、中期的文化作為一種知識份子自我定位中的反叛與抗衡的文化，其重要而深厚的思想及文化資源，來自於文藝復興到 19 世紀的歐洲文化。其中不僅包含著因與馬克思主義的深刻淵源關係而被賦予合法性的德國哲學，而更為普遍的，是 18 世紀、19 世紀的歐洲文學。筆者曾將其稱為 80 年代、90 年代中國文化中『無法告別的 19 世紀』」(戴錦

⁶⁴ 除了以上已經提及的批評家，張京媛一樣指出：「當代中國〔女〕作家回頭看／取靈感於五四運動女作家的傳統」；同時，她甚至於將張潔的〈愛，是不能忘記的〉等新時期作品中呼喚愛情的主題直接連接到五四（女性）文學中對於「自由愛情」的呼籲(Zhang 2000, 163)。然則這種忽略了兩個時期截然不同的社會與文化語境、光從主題相同著想所建構出來的傳承系譜，恐怕仍耐不住與具體文本對照的測試。請見正文下面的分析。

華 2007, 28)⁶⁵。讀到這裡，原先不了解的讀者才恍然大悟，原來〈有土地，就會有足跡〉中「普希金的詩歌培育了秋偉宜」(池莉 1995a, 278)、〈你是一條河〉中「改變兩個女人命運」的書固然是《鋼鐵是怎樣煉成的》(池莉 2010a, 244)、〈愛，是不能忘記的〉中母親最珍惜的乃是一套契訶夫小說選集諸如此類的例子，其背後乃包含了更為複雜的文化意蘊與對話空間⁶⁶。同時，本文所分析的女作家也曾在訪談或其他文章中印證了戴錦華的說法。

譬如說，張潔在〈我為什麼寫《沉重的翅膀》〉一文中寫道，「……說過了這些，也許人們就會明白，我為什麼會寫《沉重的翅膀》。我明明知道，這景況和擰那〔別人開卻沒有關掉的而作者一定要謙虛的請他們關掉的〕水龍頭差不多，可是我改不了。我就是被這麼造就出來的：《卓婭和舒拉的故事》、《普通一兵》、《牛虻》、《鋼鐵是怎樣煉成的》……這供給我們那一代人整個發育期所需要的養料、水分和陽光，非常得傻氣」(張潔 1982, 82-3)；且在另一篇散文中又講到「我總是聽見人們寬宏大量、無可奈何地說：『張潔的問題，主要是中十八、十九世紀西方小說的毒太深了』」(張潔 1984a, 282)。再就王安憶而言，她也宣稱「我們這一代基本上是在看著蘇俄文學長大的，我們內心裡都有一種熱的東西，都有一種對大眾的關懷的人道主義的東西」(王安憶、周新民 2006, 78)，且明言其所崇拜的文學典範乃是陀思妥耶夫斯基(李昂、王安憶 1989, 79)。另外，在〈「文革」期間的閱讀〉對話中，王安憶再次表示，閱讀西方古典主義經典作家乃是當時一個帶有「相當普遍」性的知青現象(王安憶、張新穎 2008a, 26-8)⁶⁷。至於池莉及方方的之文學營養，也有同樣的情形——被問到自己對於張愛玲的看法和是否受到其影響時，池莉解釋說：「我和她之間沒有多少聯繫，就是讀她的作品，也是

⁶⁵ 值得注意的是，戴錦華認為，五四女性文學的傳統必須等到九〇年代宏偉敘述被個人化敘述所代替，方由女作家們自覺或不自覺重新被發現並繼承：「九十年代女性寫作的重要特徵之一，便是多個層面上的『原畫復現』。它不僅指在種種經典敘事或偉大敘事的濃墨重彩剝落之後，色彩各異的個人化敘事的呈現；而且指自覺之間的女作家對女性寫作傳統的承接與延伸。在〈香港的情與愛〉、《長恨歌》中，在須蘭迄今為止的作品序列之中，尤其是《紅檀板》等的作品中，我們不難辨識出張愛玲式女性寫作的清晰印痕……不僅如此，我們間或可以在其他女作家的作品中發現或辨識出凌淑華、蕭紅或蘇青的女性寫作傳統」(戴錦華 2006, 157-8)。

⁶⁶ 戴錦華提到：「正是由於經過政治篩選、大量翻譯中文的文藝復興到 19 世紀的歐洲文化／文學，成了毛澤東時代社會主義文化之『外』的無選之選，因此，在 1949-1979 年間尤其是包含個人崇拜與制度拜物教因素與其中的主流信念漸次坍塌的『文革』後期，類似讀物成為別一歷史時期難以重現的真正的『流行』文化：由高級知識份子到城市青年的不同層次、不同群落，類似讀物作為『禁書』廣為流傳，為人們所分享、共賞……；因此，在特定的（特權的？）城市知識青年群落中，得自於這些著作的一部作品、一位作家、一個人物或場景的名稱，便足以表達一份深刻的共識，某種心照不宣的默契」(戴錦華 2007, 31-2)。

⁶⁷ 美國漢學家 Perry Link 的 *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System* 在其中一章專門討論當代中國大陸讀者群的結構與品味，也印證了王安憶的說法：「1980 年代初在中國各個地區所進行的調查顯示，學生及年輕工人提供了幾乎同樣的書單作為他們最喜歡的外國文學。這些書單同時也再次證實了『喜愛』(preference) 如何受到書籍的可得性或可觸及性 (availability) 之限制；反覆被提到的書名包括：奧斯特洛夫斯基 (Nicholas Ostrovsky)，《鋼鐵是怎樣煉成的》(*How Steel Is Tempered*)；伏尼契 (Ethyl Voynich)，《牛虻》(*The Gadfly*)；托爾斯泰 (Loe Tolstoy)，《安娜·卡列尼娜》(*Anna Karenina*)；大仲馬 (Alexandre Dumas)，《基督山伯爵》(*The Count of Monte Cristo*)；斯丹達爾 (Stendahl)，《紅與黑》(*The Red and the Black*)；勃朗特 (Charlotte Brontë)，《簡·愛》(*Jane Eyre*)；加上其他幾本書」(Link 2000, 211)。

在成年以後，改革開放以後了，以前的文學史沒有張愛玲。要說受影響，那還是青少年時期閱讀的作家影響最大，主要是蘇俄和歐美的一些作家，像托爾斯泰、契柯夫、雨果、巴爾札克、果戈里、梅里美等等」（池莉、趙艷 2003, 39）。就方方而言，儘管作者聲稱自己最喜歡的還是中國古典文學，然則，同時她也列了許多影響到了自己寫作的外國作家，如大學前喜歡的雨果，大學期間所喜歡的羅曼·羅蘭、及美國的海明威、杰克·倫敦或雷馬克（方方 2002, 36）。不可忽視，四位作家當中沒人提及五四文學，遑論當時的女性文學傳統⁶⁸！

因此，誠如戴錦華所言，閱讀並理解新時期中國文學，不僅必須參照特定的社會文化語境，包括關於當代中國歷史與中國文壇的代際變遷，且還應該預先熟悉一份特殊的閱讀、記憶清單，那便是俄蘇文學（戴氏認為，整個八〇年代是一個蘇聯文學漸次隱沒，而俄國文學長盛不衰的過程）加上歐洲及 20 世紀初的美國文學的經典著作（戴錦華 2007, 31）。甚且，回到李昂以上所提及的話，根據戴錦華的分析，正是此特殊的「文學資源及其知識譜系」在極大程度上制約了女性文學中性別表述的想像空間或曰「對於女性／自我形象的書寫方式」，導致新時期女作家雖然具備了對自己主體身份的空前自信，卻在其大多數重要作品中（遑論這些作品多半與其自身經驗有極為密切的關係，帶有一定程度的自傳性）的主人公卻往往賦予男性而不是女性，如戴厚英的《人啊，人》（戴厚英 1987）或王安憶有關作家的故事，如〈停車四分鐘的地方〉、〈作家的故事〉、〈神聖祭壇〉⁶⁹等（在這些小說中，王安憶同樣將作家形象賦予男性角色）：

強烈的自傳性及其同樣鮮明的「假面」特徵……則是新時期尤其是新時期初年「傷痕文學」寫作的重要特徵之一，在諸多女作家的寫作脈絡中尤為明顯。所不同的是，是除卻自我假面或稱人格假面之外，女作家的寫作還經常借助於性別假面以呈現自己同樣沉重、繁複的社會自我、歷史記憶經驗。在筆者看來，這不僅在於解放的婦女必然面臨所謂「花木蘭式境遇」，亦不僅在於男性形象所攜帶的性別文化具有「天然」的、廣闊的社會空間與機遇；而且在於一個特定的「19 世紀」的文學資源及其知識譜系，加之當代中國歷史所造成的、為新時期的話語構造所強化的、「當代文學」與「現代文學」間的深刻斷裂，使得本來十分單薄的女性書寫傳統，

⁶⁸ 至於諶容而言，介紹其創作背景的論文也通常提及其所吸取的文學養分相當廣，不僅包含了中國古典文學名著，如《紅樓夢》、《三國演義》、《水滸傳》等，及部分白話文學傳統（主要是左翼色彩較為濃厚的文學，如晚期的丁玲或趙樹立的作品），同時也涵蓋了極多外國著名作家的作品如，普希金、萊蒙托夫、契柯夫、托爾斯泰、高爾基等等（蔡毅、丁振海 1984, 113）。諶容後來考上北京俄語學院，參加「文學社」，更加豐富了作者對於蘇俄文學的了解。而且，回到上文所提到的話，即沒有人提及五四女性文學的傳統，引人注目的是，在一次談話中，王安憶與張新穎皆同意，新時期以來的作家都普遍缺少對於五四以來文學傳統的了解：「我們新時期以來的作品普遍地缺乏這種對他們之前的文學傳統的認識，有的時候作家談文學，特別談文學前輩的時候，可以亂說話的，說錯了沒關係」（王安憶、張新穎 2008b, 54）。

⁶⁹ 〈停車四分鐘的地方〉收入《牆基：王安憶短篇小說編年：1978-1981》（王安憶 2008b）；〈作家的故事〉收入《舞台小世界：王安憶短篇小說編年：1982-1989》（王安憶 2008c）；〈神聖祭壇〉收入《傷心太平洋》（王安憶 2007a）。

變得難覓「仙蹤」；而從「19世紀」歐洲文學所提供的鏡象序列中，作家／女作家——80年代具有特定的社會功能的菁英知識份子群體，所可能從中窺見的自我形象只能是「男性」形象。(戴錦華 2007, 40-1)

因此，與台灣當時女性文學不同——除了蕭颯作品中經常運用男性敘述者外，其他台灣女作家極少藉由男性視點敘述；對岸的新時期女性文學中卻正好相反——幾乎每一位女作家都有數量不少的文本透過男性的角度，甚至於藉由男性的話語來呈現作品所陳述的內容。因此，如果說十九世紀歐洲文學一方面豐富了女作家的作品題材及文化資源，然則，它同時也蘊含了一個乍看之下不易窺視的陷阱。具體而言，如果在八〇年代女性文學中（尤其是八〇年代初中期），女作家在（無意的？）「模仿」中，運用了一個時代的主導話語體系，那便是「無法告別的19世紀」的（男性）話語，甚且，在這個階段中，仍普遍將自己的社會形象與自我想像，賦予文本中男性文化英雄，那麼她們也為此付出相當大的代價。換句話說，儘管這種策略迫使女作家以自己的寫作，在主流文學中掙得一席之地，然則，誠如李昂所言，對於男性話語的「模仿」卻又在極大程度上限制了她們原本已經相當脆弱的性別自我表述的可能性。而這一個情形要等到八〇年代末，王安憶的「三戀」、鐵凝的〈麥積塬〉、〈棉花塬〉、《玫瑰門》、池莉的〈不談愛情〉等作品問世後，歷史與現實中的女性主體方逐步顯現於女作家的文本之中。

不過，如果說「無法告別的19世紀」以及它所提供的記憶清單所製造的「豐富的痛苦」(錢理群 2007)，乃代表了新時期知識份子，包括女作家在內的普遍症候，我們也不難看出，不同代女作家之間仍存在著顯著的差別，而這些差別自然也見於本文所分析的五位女作家身上。首先，就諶容、張潔而言，作為五〇年代中國自己所培養出來的大學畢業生，她們對於新中國的強烈認同便導致，她們儘管控訴「文以載道」傳統——例如說諶容曾感嘆：「中國人受『文以載道』的影響太深太遠，寫文章被視為關係國家命運、民族興衰的大事。作家拿起筆來就想『佈道』，不說『喚起民眾』，起碼也要弄個『主旋律』什麼的，真累得慌！」(諶容 1994, 1)——但同時，她們自己卻難以完全脫離憂國憂民的時代使命感及道德包袱。而且，她們這種特殊的身份／認同不僅阻止她們走向純粹「個人化」的寫作路線，又難免代表了造成其「痛苦的理想主義者」⁷⁰症候的主要因素（張潔尤然）。與張潔比較起來，諶容儘管具備了更多的現實性與世故，然則她同時亦將自己走向創作生涯的過程命名為「痛苦中的抉擇」(諶容 1994, 1)，且感嘆「每一篇作品的寫作，對我來說都是從頭開始，都是一次新的痛苦的探索」，這一點恐怕並非屬於偶然。一個不該被忽略的事實乃是，如果兩位作者的痛苦來自光明未來尚未實現的當下困境，即崇高理想被四化之下生活現實破碎時所感受到的失望與挫折（張潔），以及對文學是否足以促進此一光明未來實現的質疑（諶容），那麼相形之下，知青作家雖然也感到痛苦，然則其痛苦卻往往來自一種失落與孤獨，來自「沒有祖蔭、沒有根基」，「沒有過去的經驗可循也沒有新的條例

⁷⁰ 張潔〈愛，是不能忘記的〉此篇小說中的名言。

可以參照」的「新一代」「孩子」的迷茫與失根(池莉 1994a, 17)⁷¹。

作為知青作家代表之一，池莉曾在〈寫作的意義〉一文中對於自己的身份及處境有了如下的陳述：

我是一個前所未有的嶄新的孩子。不像人們那樣生活在族輩留下的房子裡。我在公家分配的毫無家庭氣息的床和辦公桌之間長大。我沒有祖蔭，沒有根基，跟隨父母調到這裡工作調到那裡工作……但是，我的確也是空虛的。我是個什麼人日後將做什麼我不知道……將來是做小姐還是做女工人還是做幹部呢？我的長輩們陷入迷茫，不知道從小該如何調教我……誰都沒有真正注意我這個新孩子，無論在哪兒，無論和誰在一起我都被孤獨的感覺纏繞著。我一說話迴響總是另一種聲音。很快我就變得不愛說話，即便說話也沒有信心。我徹底失去了對說話這種表達方式的信任。剩下的我與外界的唯一通道就是寫作。(池莉 1994a, 17)

而文章中池莉所描寫的與「他們」始終處在對峙狀態之下而充滿了孤獨感的「新孩子」症候同樣的也困擾著王安憶，只不過在她那裡，此困擾不叫作「新孩子」而由「沒有信仰的一代」的「69屆初中生」該名稱所代替⁷²。因此，別於譔容和張潔，對於池莉及王安憶而言，寫作與其說是為了實現一種崇高且偉大的理想、實現自己作為創作者的社會價值與道德包袱，不如說是兩位知青作家自我認同的建構過程，換言之，寫作更成為她們個人的生活方式和解決生存及思想危機的渠道——王安憶曾多次強調其「寫作的初衷只是為了找一條出路」(王安憶 2006a, 67)似乎也印證了這一點。不過，值得注意的是，正是其特殊的成長背景以及(池莉上文中詳細描述的)她們與外在社會格格不入的失落感又迫使她們逐漸脫離時代的主流話語而分別成為新時期最重要「為藝術而藝術」的「職業作家」(王安憶)以及向小市民／中產階級靠攏的、聲稱「讀者是我的上帝」(池莉 2003, 35)的「大眾作家／世俗作家」(池莉)。至於方方，作者也曾經承認自己寫作乃是長期的孤獨感所造成的「傾訴之需求」(方方 1997; 方方 2005)——只是在方方那裡，其特殊的家境以及她對於知識份子階層的強烈認同感卻造成她始終保持了一個相當鮮明的人文操守的立場與銳利的批判精神。

⁷¹ 一個非常有意思的事實乃是，王安憶也有與池莉類似的認知。相對於評論家對於〈叔叔的故事〉的共識，王安憶則強調，該小說的創作宗旨乃是表達「對前輩的缺席的恐懼」：「〈叔叔的故事〉想表達的是對前輩的恐懼，對前輩的缺席的恐懼。有的時候我們真是，就像張承志他必須要去找到一個伊斯蘭教牢牢地抓住，要自覺遵守一些紀律，都是想要找到一個承前啓後的精神鏈接，好納入自己的認識。張承志有伊斯蘭教，我有什麼呢？我繼承了什麼呢？我往哪裡去納入自己的思想與虔信呢？」(底線有筆者所加)而且，據王安憶所言，以上所描寫的「沉重」之感，「到今天好像沒有釋然，而且更加滲透，變成了一個日常化的問題」(王安憶、張新穎 2008a, 282-3)。王安憶對此問題特別注意，也見她的〈我們以誰的名義？〉(王安憶 1995)、〈我們和“叔叔”之間〉(王安憶 2007b)。

⁷² 王安憶曾多次提到：「6跟9的顛倒字型，象徵著我們顛三倒四的一代人，我們是沒有理想、沒有信仰的一代」(蔡文婷 1999, 48)。針對王安憶及「69屆初中生的」的身份及症候，本文第六章將會有進一步的說明。

或許我們可以說，雖然張潔及諶容的寫作也不斷發展演變，然則由社會責任感所引導的寫作理想卻始終代表了兩位女作家的創作大方向（諶容尤然），而相形之下，知青女作家，方方、池莉及王安憶的寫作生涯，除了初期自當受到環境影響使然，在作品中也或多或少表現出憂國憂民精神之外，然則整體來講，她們提筆寫作，與其說是爲了實現在中國文學傳統加上在十八、十九世紀歐洲文化遺產中一樣被強調的菁英知識份子的社會參與之職，不如說她們之所以成爲作家的動機，更暗含了對於個人情感的宣洩和自我實現的需要。準此，本文也因而將五位作家分成兩章（「八〇年代中國大陸女性文學中的『集體化／共名』寫實：諶容、張潔的小說」及「八〇年代中國大陸女性文學中的『個人化』趨勢：王安憶、池莉、方方的小說」）加以處理。同時，儘管這樣的分法似乎只從五位女作家小說之（寫實）精神、主題性趨向及意識型態折射著想，但兩個作家群實際上在作品形式方面也表現出若干差別（詳見第五、六章）。只是，正因爲新時期短短十年內，中國大陸文學所經歷的非常複雜、變化多端的歷程，每位作家的寫作不時處在轉變革新的狀態（包括主題及形式），加上共同的歷史及社會願望與集體的烏托邦衝動仍極大程度上主導了新時期文學的姿態與具體表現，因此筆者也無法像對於當時（相形之下相當穩定不變的）台灣女作家的文學創作，將五位女作家基於作品形式及作者創作理想／目的分爲兩個清晰的寫實派別，故最後主要從中國大陸特定的歷史、文化及社會語境著想，就她們小說所表現出來的精神及意識型態折射將其分爲「集體化／共名」及「個人化」趨勢之寫作路線進行分析。不過，言歸正傳，「無法告別的 19 世紀」並非當時女作家唯一要面臨的文化遺產。

在此方面，方方曾經多次提到的有關七八〇年代中國大陸文學界所熱烈討論、爭論的議題之陳述也值得注意。〈在世紀末回望文學〉一文中，方方是這樣描寫當時的時代氛圍：

二十多年前，我在武漢大學中文系上學。那時我們經常討論的文學話題是：一，愛情禁區問題，也就是文學能不能寫愛情（現在想來這是多麼滑稽可笑的問題）；二，歌頌與暴露問題，在當時，也稱爲「歌德與缺德」的問題，因爲有相當的人認爲如果寫了批判或暴露社會陰暗面的作品便是「缺德」；三，喜劇與悲劇問題，在社會主義國家究竟有沒有悲劇？如果有了能不能寫？四，「三突出」和「主題先行」的問題，是不是必須突出英雄人物？以及是不是必須先有主題，才能進行創作⁷³？這些話題常常被我們爭得個昏天黑地，最終也沒結果。當時，我們還在老師策劃下，開了一個小有規模的討論會，圍繞著「文學是不是階級鬥爭的工具」進行辯論。記得《長江文藝》當時也參加了這個辯論。當時的意見紛歧很大，「工具

⁷³ 「三突出」原則，乃是文革時期中國大陸文藝界爲了達到「塑造工農兵的英雄人物」的根本任務所定下來的創作原則，即「在所有人物中要突出正面人物，在正面人物中要突出英雄人物，在英雄人物中要突出主要英雄人物」；至於「主題先行」而言，乃是指「領導出思想，群眾出生活，作家出技巧」的創作方針（施淑 1996, 7）。另外，毛澤東時期文藝理論及新時期文藝界發展的相關論述，亦可參見唐翼明（1996b）。

論」一方和「反工具論」一方辯論激烈。而現在看來，這個問題還用得著一爭麼？以及上述的那一些個問題，還用得著討論麼？這一切有如黑色幽默……然則，我們的文學卻正是一步一步從那個可笑的歲月、那個有病的年代、那個不可理喻的氣氛裡走出來的……站在世紀末回頭望去，文學在本世紀的最後二十年裡，即可謂風雨兼程，亦可說天翻地覆。當年的種種討論，在今日已作笑柄。但是，只有經歷過二十年前的時代，只有與文學同步走到今天，才能真正理解到，文學有如今的這種局面也是來之不易。（方方 2000）

類似的說法也出現在池莉為自己文集所寫的序言中。池莉認為，一開始她的創作並不出色，主要原因乃在於文化大革命宏大話語對人的思想觀念和語言表達方式所造成的戕害作用。這樣一個提倡文學為政治服務的「時代給予我的文學創作方面的啓蒙教育僅僅是八個樣板戲。所以在很長的一段時間裡，我絞盡腦汁用『三突出』的創作手法尋找高大的英雄，美好的情操，浩蕩的正氣。今天我回首一看才明白，文學從根本上來說應該是一種富有個性無可師法的學問，即便有法可循，法亦無邊。試圖用某種形成了規則的方式去生產它，那就是誤入歧途。我永遠不會忘記那段心情苦悶、冥思苦想、走投無路的歲月」（池莉 1995b, i）。要等到兩位作者較為成熟且因不同的個人生活經歷使然，分別發表了〈風景〉、「三白」⁷⁴（方方）和「煩惱三部曲」⁷⁵（池莉），她們才逐漸擺脫了上述的創作困境，而終於找到了自己特殊的寫作立場及敘述風格。而值得注意的是，與毛澤東時期文藝論算帳的問題並非僅限於知青作家，反之，連上一代的諶容對池莉的苦衷恐怕亦會有所共鳴。

在一篇〈自由的文學〉散文中諶容描寫了自己從 1973 年提筆寫起其第一部長篇《萬年青》（諶容 1975）到四人幫粉碎之後的〈永遠的春天〉、〈人到中年〉等小說的寫作生涯，認為其早期（諶容將之稱為相對於「新時期」的「舊時期」）的作品——即描寫 1962 年農村反對包產到戶的政治鬥爭的《萬年青》及寫 1975 年縣委內部圍繞著「農業大學寨」展開的政治鬥爭的《光明與黑暗》（諶容 1978）——是屬於「不自由的」的文學，是為政治服務的、受到了革命現實主義創作方法制約的作品：「〔那時〕我覺得自己是自由的。又是不自由的。並沒有人干預我的寫作；但是，理論的模式和生活模式，已經規定了我寫什麼，也規定了我怎麼寫。跳是跳不出來的，我也沒想過要跳出來」（諶容 1994, 255）。要等到共產黨的十一屆三中全會以降的新時期，諶容才真正感覺到創作者的自由。而不得忽視，根據諶容所言，並非是「哪一位領導人發了善心，給了作家以創作的自由的」，而是能夠脫離過去束縛了作者創作技藝及思想的過於狹窄且絕不允許有所逃逸的文學成規，方代表了創作自由的真正意涵：「作為一個作者，我感到創作的自

⁷⁴ 按：〈白夢〉（1986）、〈白霧〉（1987）、〈白駒〉（1989）這三個中篇小說，三篇皆收入《白夢》（方方 1995a）。

⁷⁵ 按：〈煩惱人生〉（1987）、〈不談愛情〉（1989）、〈太陽出世〉（1990），三篇皆收入《一冬無雪》（池莉 1995c）和《煩惱人生》（池莉 2010a）。

由，不在於哪位領導人講了什麼（當然，這也是重要的，它或許可以比喻為一張通行證），而在於作者從各種陳規的束縛中解放出來。她或他腦子裡的框框越少，得到的自由就越多」（諶容 1994, 255-6）。

顯而易見，無論是屬於哪一代或何種出身的作家，在當時的時代氛圍之下，尤其是八〇年代初中期，思想解放運動尚在逐步推行，主導文藝思想的陳規剛開始鬆動時，毛澤東時期官方文藝理論事實上仍繼續部份地發揮效應⁷⁶；同時，由池莉對於自己爲了脫離當時創作困境所付出的掙扎之痛言，亦可略窺該文化遺產對於當時創作者所造成的沉重壓力和困惑。正因爲如此，筆者認爲，除了如何有效地告別「無法告別的 19 世紀」之外，怎麼樣面對以及擺脫「文學工具論」、「三突出」、「主題先行」等革命現實主義文學的成規乃成爲當時作家們另一個不可迴避的問題，是他／她們進一步地發展自己創作生涯上一個不得不經過的關卡。

總之，由以上論述加以歸納，我們或可斷定，與其說新時期女性文學是對於五四女性文學傳統的自覺或不自覺的繼承與發揮，不如說是個別女作家在面對「無法告別的 19 世紀」以及新中國建立以來「文學工具論」傳統的痛苦遺產，爲找尋自己個人的寫作路線所付出的掙扎與尋求過程。準此，別於過往著重在文本中女性意識、性別論述之研究——這樣的研究難免導致某些作品反覆被提及而特定女作家的重要作品，由於不直接涉及女性議題，而遭到忽略甚或被淘汰；本文則將在具體的文本分析中特別對此「掙扎與尋求過程」加以關注與探析，不僅藉此勾勒當時女作家的自覺性面向，同時也期望以此彰顯出八〇年代中國大陸女性寫實文學的殊異性意義——相對於具備了穩固且良好文學個性化與獨特化基礎的台灣（女性）文學，背負了長達幾十年「文學工具論」歷史及文化債務的中國新時期（女性）文學，則不得不先經歷一個從「革命／現實主義」到作爲創作論而允許作者發揮各自的藝術及創作理想的「寫實主義」之演變過程，我們才在王安憶、池莉及方方的作品中看到如八〇年代台灣女作家類似，大陸的女作家也開始按照自己所設想的創作目的及創作／審美原則而選取最爲恰當的書寫模式及創作技巧。而在筆者看來，正是此充滿了自覺意識的創作實踐，加上當時台灣女作家對於女性社會「現實」的高度關懷所帶動的女性文學的「寫實」轉向，便代表了八〇年代台灣女性文學最顯著的特徵之一，同時也構成了八〇年代台灣女性文學所經歷的從「現實」到「寫實」過程的基本內涵。不過，在對之進行較爲詳細的文本分析前，下一節先針對台灣女性文化及女性文學的發展脈絡和傳承關係進一步地加以探析。

⁷⁶ 杜博尼與雷金慶在他們合著的《二十世紀中國文學》（*The Literature of China in the Twentieth Century*）也認爲：「中國當前的正統說法（*orthodoxy*）將文化革命時代的文學與接著而來且被叫做『新時期文學』截然分開。然則，誠如接下來幾個章節所顯示，兩者之間實際上存在著比我們原本可能所預期還要多的關連性，包括了作者、主題、風格及閱眾」（McDougall and Louie 1997, 344）。

第二節 八〇年台灣代女性文學及其語境

就文學傳統之基礎及對於自己性別屬性之自覺而言，與對岸的新時期女性／女作家比較起來，她們當時的台灣姐妹似乎幸運多了。雖然四〇年代末國民政府遷台後，由於語言政策及強烈意識型態使然，導致日治時期的台灣新文學傳統包括當時的女性文學及婦運被隔絕⁷⁷，然則隨同國民黨來台的作家群卻頗快將五四以來大陸白話新文學的果實（儘管只是「選擇性」地）移植栽培到島上的沃土⁷⁸。甚且，這些新「外省移民」當中所包含的一大批受過高等教育且經過婦解洗禮、女性意識相當鮮明的女作家群（其中包括了著名的資深作家，如蘇雪林、謝冰瑩及抵台後才真正成名的文壇新手，如林海音、張秀亞、琦君、郭良蕙、孟瑤等）更為台灣女性文學將來的發展奠定了良好且穩固的基礎(范銘如 2008b)。她們不僅早在遷台不久、男作家還在「懷鄉」時已將台灣視為「新故鄉」、「新家園」，務實地探索了來台後所遇到的種種問題，包括與本省居民的相處(范銘如 2002c; 陳芳明 2001)，且更在男作家的反共／戰鬥文藝之外另闢蹊徑，發展出「性別戰鬥文藝」，尋覓女性主體性的位置(范銘如 2002d)；甚至於與當時評論家對於女性文學的刻板印象（即感傷、瑣事、缺少理性、愛情婚姻打轉等）相反，已有論者指出，當時的女作家表現出極其鮮明的「社會寫實性與批判力度」，早在七〇年代的鄉土文學興起以前，將筆鋒已瞄向階級的、族群的意識型態，揭露且諷刺

⁷⁷ 1895 年後台灣成為殖民地，政治環境不變，當地的漢儒社會受到了日本及西方近代文化的衝擊，女性的處境也開始有所改變。醞釀於當時台灣的婦女運動儘管與大陸自清末以來的婦運表面上呈現出某些相似之處，實際上卻大異其趣。具體言之，如果說殖民政府的鼓勵放足及女學政策，乍看之下與梁啟超、康有為在中國所倡導的婦解頗為類似，兩者的意義卻大不相同：「後者是作為民族解放的象徵，而前者則是在明治時期『文明開化』的呼聲下，『教化』殖民地的百姓」（連玲玲 2001, 274）。至於戰爭時期日本政府的加強對台灣婦女的動員，目的乃不外於涵養日本國民精神、援護軍事及教育家庭婦女；當時女性所接受的教育因而可視為「國家主義」與「賢妻良母觀」的結合，女性的覺醒與社會地位雖比過去有所改善，同時卻似乎尚未看到結構性的轉變(陳建忠 2007, 82-3)。總之，雖然殖民政府所推廣的新教育對於女性的自主意識、自由平等觀念的萌芽有所助益，然則，與中國大陸比較起來，台灣的婦運則難免顯得保守遲鈍(范銘如 2002b, 222)。但話又說回來，以上環境及受教育之機會卻也給台灣第一批女作家，如黃寶桃、楊千鶴、葉陶、張碧華等提供了崛起的契機。研究者指出，日據時期的女性文學以隨筆與雜文居多，相較之下，小說只能說是鳳毛麟角(呂明純 2007, 275; 陳建忠 2007, 89)。就題材傾向則有三種主要路線：「建立小我敘事的女性寫實路線」、「強調女性主體的抒情路線」、以及「具有強烈性別意識的批判寫實路線」。以上三者儘管寫作策略各異，但欲達到的目標卻頗為相似，那便是「以書寫來強化女性的自我，在文中實現作家的自我追尋」(呂明純 2007, 298)。同時，我們卻不得不承認，由於當時女性自我發展方面所遭到的種種限制，包括家庭、教育、語言等因素，導致相較於當時著名的男作家，如賴和、楊逵、楊守愚等，日治時期女性文學創作只能算是「蜻蜓點水」。必須等到戰後跟隨國民黨政府來台的大陸女性大量投入寫作，台灣文壇上才真正出現了以寫作為長期職業的女作家(邱貴芬 2001, 18)。

⁷⁸ 張誦聖認為，並非是過往學者所強調的戰後初期台灣文學與五四文學以批判寫實為主流新文學傳統的斷絕，而是「民國時期的文化生態及經過篩選的寫實傳統是當代台灣文學的主要構成成分」。張誦聖特別對於以作品被禁及寫實主義精神成為禁忌為主要論點的說法提出質疑，指出：「這種看法，嚴格來說，也是『實性思考』的展現；它把文學的傳承看得過於單線，而且過份著重屬於意識範圍內的活動。事實上文學傳統經過文字，形式成規，並非和可以輕易辨識的主題或意識型態直接掛鉤。我因此認為其實林海音、朱西甯等對形式成規的轉化，是對五四傳統的選擇性傳承」(張誦聖 2001, 121-2)。

某些來台大陸人貪婪功利的「過客心態」(應鳳凰 2007, 184-9)。接著，崛起於六〇年代文壇的本省籍女作家如歐陽子、陳若曦、施叔青、李昂、季季，既引介嶄新的文學技巧，又以現代主義式的「藝術至上」為後盾，將作品焦點轉向女性主體的深沉、幽暗面(包括女性身體、慾望等)，藉此挑戰了中國傳統文化對於女性特質和價值觀的定義，更加豐富了台灣女性文學的版圖(范銘如 2002e)。那麼就女性文化、女性的社會地位而言，台灣女性的處境為何⁷⁹？

在國民黨遷台前，中華民國憲法明文不僅已規定了「性別平等」的原則，婦女參政權、財產繼承權獲得承認，並有一套保障名額的制度，鼓勵婦女參政(Chiang and Ku 1985, 12)。此外，類似中國大陸的「婦聯」，1949年國民政府遷台後，也成立了兩個官方婦女團體負責婦女動員工作：中華婦女反共聯合會(簡稱「婦聯會」)及國民黨婦女工作會(簡稱「婦工會」)。這兩個組織都以蔣宋美齡為共同領導人，工作項目包括發動各種反共、勞軍活動、宣導環境衛生、家庭幸福，宣揚傳統賢妻良母的婦女角色，並表彰模範母親等等。在兼顧到其家庭角色外，女性也被鼓勵從事家庭副業(Chiang and Ku 1985, 27-28; Ku 1988, 181)。

不過，儘管透過國族論述及戒嚴令，官方成功地壓制了婦運，「將女性的組織活動控制在黨國利益之內」(范銘如 2002b, 224)，然則台灣社會的經濟發展卻很快帶動了女性地位以及生活變遷。作為亞洲新工業化國家之一，台灣經濟乃經歷了兩個發展階段：從「勞力密集型的」(labor-intensive)(1965-1973)到「資本密集型及著重科技的」(capital-intensive and technologically-oriented)(1973-)。在前一個階段中，國民政府設立了加工出口區，台灣經濟被成功地編入全球經濟體制，而便宜及不需專門技術的勞動力，尤其是大量女性進入勞動市場，乃是當時工業成長的關鍵因素。接著，到了七〇年代，其他亞洲發展中國家的崛起，又逐漸迫使台灣政府更改策略，帶動了台灣經濟的科技轉型，高等教育及技藝訓練亦變得更為重要(Chiang and Ku 1985, 7)。社會穩定、經濟增長以及女性受教育及工作參與率的提高逐步促進了女性地位的提昇⁸⁰，同時，新的婦女及社會問題和現象也跟著萌生：諸如婚前性行為、婚前懷孕、結婚年齡、離婚率也都逐漸提高，且值得注意的是，除了離婚率到了七〇年代後半葉才開始迅速上升外，其他現象

⁷⁹ 在西方，女性解放運動往往被視為更龐大的現代化歷史發展過程組成部分之一。因此，耐人尋味的是，儘管就中國現代化而言，共產黨及國民黨時常採取截然不同看法，然則，兩者皆將婦女解放當作社會變遷中不可或缺的一環。戰後國民黨的婦女政策乃移植自之前在大陸民國時期的政策，然則由於台灣之後的歷史與社會發展，導致台灣女性的社會地位及角色有了迥於中國大陸的發展。

⁸⁰ 自六〇年代到八〇年代，女性就業及受教育的機會大幅度增加了，到了1984年，台灣女性二十至二十五歲人口已平均受到十年的教育，男性則為十點六五年教育，二者相差無幾。台灣女性的就業率也由1965年的33%增加為1983年的42%(黃重添 1992, 595)。廖榮利及鄭為元則引述如下統計資料：1983年，按照行政院主計處勞工統計年報指出，台灣地區女性就業的有將近290萬人，佔十五歲以上女性人口的48%。外銷出口和生活上所用的工業商品，有一半是出自女性之手。都會女性勞動參與率更高，以台北市為例，則從1960年的19.3%上升為1970年的43.7%，甚至按1985年的預估，到1989年都會女性勞動參與率會達到47.4%(廖榮利、鄭為元 1985, 10)。Farris的論文中則指出，到了1990年，全部女性人口的45%參與工作，並且該比率自此相當穩定，並沒有很大幅度的改變(Farris 2004, 358)。

則是早在六〇年代就已經存在且繼續相當穩定地發展(林芳玫 2006, 201-2)⁸¹。

總之，到了七、八〇年代台灣女性在參政、就業、受教育、經商等方面，的確已經擁有了許多和男性平等的權利（至少在名義上），且女性工作的原因亦更加多元，不再只是爲了確保自己最基本的生活需求或爲了補貼家用。六〇年代的經濟起飛和迅速的工業化給女性帶來了更多家庭外工作的機會，且工商界也需要女性勞力來推動經濟發展及工業化。在另一方面，教育水準的提高，使女性獲得了扮演傳統角色外的其他途徑，女性也和男性一樣，可以追求自己的事業，發展個人的抱負。

然則，紙面上的男女平等無法消除傳統中國文化之下所建構出來的根深蒂固的性別角色模型，尤其是在家庭生活方面，即使到了七、八〇年代，諸如傳統的婆媳問題、傳宗接代的思想、男主外女主內的生活方式、女大當嫁的依賴想法等，均仍然無聲地影響著幾乎每一個女性及其家庭生活，許多女性赴外尋職就業，回到家裡還要操作家務雜事，擔負非職業婦女的家裡的工作；換言之，職業婦女在扮演雙重角色：家庭供應者及家庭主婦(姚李恕信 1985, 5-6)。此外，國民黨政綱中固然包含了諸如確保女性權益及社會地位，提供工作機會等，然則，女性在快速變遷的社會當中所面臨的種種問題，如職業培訓與成長、家庭角色調整、幼托、少女懷孕、婚姻危機等卻未曾受到應有的注意(Chiang and Ku 1985, 28)⁸²。由於婦女本身所面臨的社會問題，新興中產階級的抬頭，以及台灣在七〇年代外交及國際處境上所遇到的挫折等等，促使成長於戰後普及教育下的「新一代」，開始積極追求社會生活（social life）各層面的平等自由。由法律系畢業的呂秀蓮所領導的「第一波婦運」（1972-1981）也在七〇年代初爆發。

在七〇年代期間，呂秀蓮及其姐妹同仁舉辦一系列演講、講座且爲各報章雜誌撰文，公開討論兩性平等及婦女問題。她們不但創辦「拓荒者出版社」及書店來散播理念，同時也在高雄及台北設立的「保護妳」電話專線來協助被性侵害或遭到家暴的女性，並且舉辦了各種活動，如「男士烹飪大賽」、「廚房外茶話會」等，藉此挑戰傳統文化價值觀下的男女角色。儘管這些活動及信念獲得許多思想開明人士的大力支持及許多女性的共鳴，同時卻遭到許多男性以及保守衛道之士

⁸¹ 林芳玫引述省立家庭計劃中心、行政院主計處《統計提要》等資料指出，根據 1984 年所做的抽樣調查，「十五至十九歲青少年中，大約每七人中就有一個有過性行爲」，「這是一個長期的趨勢發展，在六〇年代就已存在。生於 1940 至 1944 年的這一年齡群（大都於六〇年代結婚），又婚前性行爲者高達 13.5%。此外，婚前懷孕也非不尋常之事，婚前懷孕率在 1965 年是 4.7%，在 1980 年是 17.1%」。至於離婚率，「在六〇年代及七〇年代上半相當穩定，自七〇年代後半開始上升。此外，結婚年齡也持續上升。以 25 至 34 歲的女性人口而言，在 1960 年每二十個已婚女性中才有一個單身女性，但到了 1980 年，每 6.7 個已婚女性就有一個單身女性，顯示適婚年齡的單身女性在二十年間比例大幅提高」（林芳玫 2006, 201）。

⁸² 此外，職業平等法保障男女工作平等，然則公司往往在安插工作及升遷時對於兩性職員有不同的檢核標準，加上女性自己傳統思想的影響，導致女職員無法充分發揮自己的才華。且《民法》〈親屬編〉對婦女的歧視，即使到了 1985 年修正後，據婦女研究者所言，居然再次印證了當時台灣女性的解放往往則是「前進一步、倒退兩步（one step forward, two steps back）」的情形（Margery Wolf 語）（Chiang and Ku 1985, 13-21）。

的激烈反彈⁸³。呂秀蓮在 1977 年所出版的《新女性主義》(呂秀蓮 2008)問世六個月後便遭到查禁，接著由於積極參與黨外的政治運動，1979 年高雄美麗島事件爆發後呂秀蓮被捕入獄，「新女性主義」也因而沉寂了下來(Farris 2004, 348-50; Rubinstein 2004)。必須等到 1982 年李元貞成立了的《婦女新知》雜誌⁸⁴，才逐漸帶動了「第二波婦運」(1982-1993)的興起。但由於當時仍處於戒嚴時期，因此婦女運動者只能採取低調的態度，公共／大眾活動 (public campaigns) 經常必須透過「改善社會生活素質」等較為不直接提到女性解放的口號及主張來進行(Ku 1988; Chiang and Ku 1985, 38-44; Lee 1999)。八〇年代初婦運所面臨的處境的確不容樂觀⁸⁵。

此外，儘管戰後台灣經濟的穩定發展，和普及教育的高度成功，都有助於使得八〇年代的台灣崛起為「亞洲四小龍」之一，國民平均所得大幅提高、商品經濟發達、人力資源豐沛，然則在新舊價值觀衝擊之下，整個社會正在經歷著一個多方面的洗牌及秩序重整。《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》中討論當時台灣社會時，楊照與楊澤指出：「八〇年代的一個脈絡就是，台灣人對於自我認同、自我身份一種不斷追尋、焦慮與挫折的過程」(楊澤 1999, 10)。而如果說，在當時政治的鬆動重組、社會分化的加速和價值觀的丕變，這種身份焦慮乃是整個台灣社會所共同面臨的重要且迫切課題，那麼就台灣女性而言，其處境則顯得

⁸³ 實際上，呂秀蓮的主張並非激進，反之，其所提倡的「新女性主義」在言論與做法上相當溫和，她不僅讚美女性傳統的美德，同時也強調新女性主義乃是「人權主義」而非「女權主義」(Ng 1993, 270; Chiang and Ku 1985, 39)。

⁸⁴ 廖榮利與鄭為元指出，到了 1985 年台灣已有三十種以上雜誌社出版女性雜誌，然則討論有關自衛、自立、自信的知識僅有《婦女新知》一本(廖榮利、鄭為元 1985, 5)。

⁸⁵ 鄭至慧在〈從沒有單位到集體發聲〉一文中講到當時「婦運」狀況指出，婦女拓荒者呂秀蓮被捕後，媒體充滿了對於呂秀蓮及整個婦運指責與謾罵，呂氏所提倡的新女性主義也被媒體及反對人士等同為「叛亂、性解放」和污名化，遑論在美麗島事件發生不久的當時「所有與『群眾運動』有關的字眼都令人興起政治恐懼，因此『婦運』這個名詞幾乎只有官方可用，如果要表達支持婦運的意願，只能用一些非常委婉曲折的辭彙如「關心婦女問題的人認為」。一言以蔽之，八〇年代初推行台灣婦運的女性「不但沒有單位，搞的還是沒有名字的婦運」(鄭至慧 1999, 62)。當時不僅限於戒嚴時期不准成立人民單位，按鄭至慧所言，儘管「社會生活中的性別迫害更無所不在」，然則一般人對於此都不認為有問題存在，支持婦女運動的女性還必須面對種種偏見與歧視：「社會對種種不公不義視為理所當然，認為婦女問題不是女人遇到什麼問題，而是少數偏激女人造成的問題。去電台上節目，男性電台節目主持人指責我們談性騷擾是『破壞兩性互愛』。親友聚會時談起爭取夫妻平等財產權，某位男性控訴我們『挑撥夫妻離婚』……我赫然發現婦運者的負面刻板印象如何深入人心，集醜女／浪女、縱欲／禁慾、偏激／拘謹、無助／囂張等矛盾形象於我們一身。難怪八〇年代中期以前，不少婦運支持者選擇半出櫃狀態」(鄭至慧 1999, 63-4)。連研究婦女問題的學者時常表示當心不要表現得過於極端或激進：「但是當婦女團體擬訂宗旨與採取行動，萬勿走極端或性急，因為一旦過激激進就會使男人與女人均敬而遠之，或不屑參與，甚至這些不參與的人士會組織起來成爲一對抗之機構來攻擊。爲了避免這種衝突就採取溫和中庸；宗旨與決策均能使大眾接受，而且能使大眾看見、感到在受惠」(姚李恕信 1985, 20)。鄭至慧也寫道：「當時，我正式的職業在主流媒體，那裡女性的議題被認為較不重要，女人的角色被界定爲文化消費者或被動的接受者——受教者，任何自覺女性如要對父權體系提出批判，都必須委婉從事，以免改革的目的未能達成，先被亂棒打昏」(鄭至慧 1999, 66-7)。更何況，據研究者所言，當時女性(包括受過高等教育的女性知識份子)也缺乏知識了解憲法給予的保障，結果男女平等的法律未能充分發揮其效力，也未能使所有的婦女受惠(姚李恕信 1985, 3; Chiang and Ku 1985, 24-5)，甚至於大部分女性不認為需要女性運動爭取女權，理由乃是憲法及法律已經對女性有所保護，確保了兩性平等的權利(廖榮利、鄭為元 1985, 8)。

更爲複雜。借句當時婦運領袖之一李元貞所說的話便是：

八〇年代之後，台灣社會的衝擊及發展從未停止，女性在這大社會的洪流之下，心理上必須起很多變貌，何去何從的問題不斷發生，比起七〇年代的女性來說，現代女性就是想攀附傳統女性的價值觀，來獲得依賴的滿足感和受蔭庇的安全感，已經是很不可能了。像廖輝英的〈不歸路〉及李昂的〈殺夫〉，不過是這社會實情的反映。由於女性站在社會變遷的十字路口上，明知向後看已不可能，向前看卻又缺乏能力（一般女性口口聲聲說要獨立自主，卻又不鍛鍊自己獨立自主的能力），所以不論在現實生活上，或者小說世界中，女性的人生觀都展現了不能自我肯定、情感混亂、新舊價值糾纏的變貌。（李元貞 2008, 232-3）

此外，女性研究者及社會學家也指出，「由轉型期的台灣社會，女性處境遠比男性顯得更複雜和艱鉅，她們除了顧及傳統的家庭角色以外，也要面對發展自我與爭取社會的肯定之挑戰」（廖榮利、鄭爲元 1985, 5）。換句話說，儘管戰後嬰兒潮的女性受益於社會的現代化及長期的經濟增長，但她們同時也必須面臨諸多來自於傳統及現代話語／公共及私人領域之間的對峙所造成的矛盾和衝突。伊里在〈女強人〉一文中針對八〇年代這一種蔚爲社會景觀之一「女強人」現象的分析邊是一個很好例子。

伊里首先對於女強人的特質提出了如下定義：「事業上步步爲營，拚出一片天空，而婚姻、愛情的無以爲繼往往是它的附屬品」。後面更指出：

作爲八〇年代的新產物，「女強人」一詞呈現女性走出家庭、參與勞動市場的景況，並且拋卻傳統「男強女弱」的價值觀，不畏懼追求成功。然而保守的主流論述下，女強人從一開始便背負著污名和壓力，即使九〇年代的今天，事業有成的女性愈來愈多，卻彷彿只有幸福的婚姻和愛情才足以證明她們是全面圓滿的、真正的女人。因此，「女強人」一詞既兼具讚嘆、佩服，同時也帶有挑釁、質疑的意味，是男性社會中對男女雙重標準的展現，它承諾了女人力量，但也帶給女人壓力和傷害。（伊里 1999）

七、八〇年代的女性文學便是在上述語境中產生且席捲文壇的，同時，文壇老將如李昂、季季加上蔣曉雲、蕭颯、蘇偉貞、袁瓊瓊等嶄露頭角的女作家正是以上所提及成長於普及教育下、追求社會生活各層面的平等自由的「新一代」。她們不見得對於女性主義的某些主張有所認同——事實上，鑒於以上所描寫的時代氛圍，當時的女作家即使要激進或性急，恐怕也並非簡單之事；但無可諱言的是，她們均對轉型期女性所遇到的挑戰及困境有著深刻且切身的體會，她們的文學創作也反映了若干當時婦女及社會問題，且因爲能顧及到大眾婦女所面臨的問題與需要，而產生了廣泛之影響。然則，誠如上一章所言，一個耐人尋味的現象

卻是，（撇開新研究論文之缺席不談）閱讀既有的討論八〇年代台灣女性文學崛起及席捲台灣文壇之現象的相關評論時，很快就可發現各家學者的意見並不一致。此外，「閩秀文學」⁸⁶、「張派作家」⁸⁷、「三三集刊」團體、「中國想像／中國結」諸如此類的名稱再再被複製轉用，卻時常不禁令人追問這些詞彙是否真可涵蓋八〇年代相當多元的女作家群，且足以如實地定義其創作風格和內容？不同作者（乃至於同一個作者在不同作品中）所採取的再現和寫作策略是否皆同一，抑或另有其他意圖或動機？更明確的說，若我們不光從政治性或表面主題性趨向角度出發，而將其他因素——美學、技巧、對於文學文類的取捨以及個別文類所塑造／引起的效應、女性小說對當時女性所產生的作用等——考慮進去，我們對於當時女性文學的特質會否得到一些不同看法？誠如費斯奇所言，「到了今天這個地步，文學批評迫切需要的不再僅是微政治而是微美學（not just a micro-politics but a micro-aesthetics）」(Felski 2008, 133)。本文的分析策略正是以此認知為出發點。不過，進入實際的討論剖析之前，讓我們先對當時女性文學的傳承問題及既有的相關評論進行一些討論，藉此進一步地掌握當時女性創作之較為廣義的文學及文化脈絡。

⁸⁶ 「閩秀文學」此一標籤由呂正惠首次提出，主要來由為，除了李昂小說之外，「閩秀文學」的讀者群以女性居多，是一種「由女性寫給女性看」卻在呂正惠解讀之下，又是個相當保守的、並「沒有嚴肅的看待過」現代女性真正面對的諸多社會及現實問題的文學／文壇現象（儘管其背後蘊含了「某種女性的認同危機」）(呂正惠 1988; 呂正惠 1992b; 呂正惠 1992c)。耐人尋味的是，重讀呂正惠〈台灣閩秀文學的社會問題〉一文，很驚異地發現，呂氏當時的論斷僅由蕭麗紅的《千江有水千江月》而支撐（其他運用「閩秀文學」概念的論文也多半將其分析對象局限於蕭麗紅、朱家姐妹、頂多提及蘇偉貞、袁瓊瓊），甚至於在分析此部作品後則表白：「我不知當代的閩秀文學是否都具有相同的特質……蘇偉貞有一本小說集，書名是《陪他一段》，這樣的語氣與意象所要傳達的少女心靈，不是跟蕭麗紅的小說如出一轍嗎？」(呂正惠 1988, 260-1)。姑且不論對於呂正惠的看法是否同意，如此似乎光憑一本與彼時女性文學在很多方面相當不同的書（即《千江有水千江月》）和另一本書的書名所帶有的「語氣與意象」而建構出來的評語，其說服力及實用性價值則難免令人懷疑。事實上，對於這個標籤早在八〇年代已有學者提出質疑否決，認為當時的女性文學實際上表現出相當鮮明的社會意識，如齊邦媛(齊邦媛 1990)、李瑞騰(李瑞騰 1991)。此外，邱貴芬雖然在其幾篇論文中也運用了「閩秀文學」此一名稱，自己卻也不得不強調：「不過，需要特別注意的是，八〇年代的台灣女性文壇不是只有『閩秀文學』。蕭颯、廖輝英走社會寫實路線，刻劃都會男女日益複雜的兩性關係和社會問題。同時，六〇年代就出道的李昂仍以其特立獨行的風格持續發表作品，一九八三年獲得《聯合報》中篇小說獎的作品《殺夫》在夢魘般氣氛中搬演傳統社會體制下女人的被壓迫問題。這部展現高度性別批判意識和作家暴力美學的小說在連載期間即引起相當大的爭議。一九八五的《暗夜》回歸平實的社會寫實寫作路線，但其深度探討性、金錢和權力瓜葛糾纏的複雜關係的功力卻是台灣女性小說史上罕見。另外，被譽為『議論的小說家』和『台灣知識性文學代表作者』的平路亦在此時開始受到台灣文壇的重視。〈玉米田之死〉獲得一九八三年《聯合報》小說獎第一名，往後二十餘年來，平路創作不斷，其多變而深具實驗性的敘述和語言風格對開發台灣女性創作空間貢獻不小。她和李昂可算是八〇年代女性創作的異數」(邱貴芬 2001, 38-9)。

⁸⁷ 再就「張派作家」此一名稱來說，不僅作家（蘇偉貞、白先勇等）否定自己受到了張愛玲影響，不少論者亦曾對此觀點的一再被運用略加檢省反思。譬如說邱貴芬在其〈從張愛玲看台灣女性文學傳統的建構〉一文中曾經寫道：「我們無須否認，『張愛玲』……對台灣女作家的創作，也產生了一定的影響。但是，以張愛玲為一個源頭，把活躍於台灣當代女作家幾乎都一網打盡，收攏到張愛玲的旗下，似乎不能真正照應到台灣女性文學複雜的面向」(邱貴芬 1997, 32)。

一、七、八〇年代台灣女性文學之傳承及相關評論

如果說對於七、八〇年代台灣女性文學的評價，學者的意見並不一致，那麼就當時女性文學的傳承問題而言，也有不同的看法，出現「隔代」傳承(張誦聖)、「斷層」(邱貴芬)、以及「轉化」(郝譽翔)，共三種意見。

首先，就張誦聖的論述而言，從《現代主義與本土對抗：當代台灣中文小說》(*Modernism and Nativist Resistance*) (S. Y. Chang 1993a)到其新作《當代台灣文學生態》(*Literary Culture in Taiwan*) (S. Y. Chang 2004)，張誦聖逐漸歸納出當代台灣文學場域中所出現的四個最重要的文化／文學形構(cultural formations)：一向備受國民黨肯定、中國中心式(sino-centric)的主流文學主動者；自由主義式(liberal-minded)的現代派文學運動；傾向社會主義(socialist-inclined)的鄉土派；以及與台灣民族主義關係密切的本土派。至於台灣女性文學包括本文所關注的八〇年代的女作家而言，自1949年後一直享受國民黨支持之主流文學主動者(literary agents)以及其所歸屬的主導文化尤顯重要。

在〈台灣女作家與當代主導文化〉一文中張誦聖指出，「在台灣四九年以後政治主導下的文化生態中，女性文學書寫扮演了一個格外重要，但是很難確鑿清晰地加以說明的角色」(張誦聖 2001, 113)——緊接四九年後，國民黨的文化政策極大程度上束控一切知識性與文化、藝術性活動，同時，一種與女性特質等同的軟性抒情的文學(又叫作純文學)分配到了豐裕資源以及相當大的發展空間(S. Y. Chang 2004, 6)。在這樣的情況下，文學主動者或默認或被迫接受了意識型態所帶來的題材與形式上的限制，結果慢慢地，在副刊以及某些五、六〇年代作家和文藝編輯主導下，一種「正面的、保守的、尊崇傳統道德的教化性『主導文化』」(張誦聖 2001, 113)得以建立，並一直到八七年解嚴後，幾乎三、四十年會不斷影響台灣文化生產場域之運作與象徵資本之分配。

據張誦聖所言，此主導文化所包含的三個重要文化屬性——經過轉化的中國傳統審美價值(neo-traditionalist aesthetic values)、保守自限的世故妥協心態(conservative/conformist world view)、以及受都市新興媒體影響的中產品味(middle-brow taste preference)——在九〇年代台灣文化某些層面上仍舊發揮效力。她認為，這主要由八〇年代的作家「『隔代』沿襲了更多四九年後早期奠立的主流文學生態的餘緒」⁸⁸，因而與現代派以及鄉土派「必須要放在兩個不同的文化軸上討論」(張誦聖 2001, 117-22)。姑且不論這種論斷用在所有當時作家身上是否皆可產生詮釋作用，令人驚異的是，邱貴芬、郝譽翔兩位學者與張誦聖的看法卻略有差異。前者認為：「『閩秀文學』異軍突起，即非與以前的女性創作有明顯

⁸⁸ 張誦聖認為，到了八〇年代，由於大眾文化消費對整個文化生產場域運作之重要性的明顯提高，以及台灣社會日益國際化與自由主義化，現代派與鄉土派皆漸漸遭受邊緣化，而四九年後所發展出來的主流文學則乘勢而重新成為文壇主力——聯合報與中國時報兩個最大報紙所創辦之副刊乃在此過程扮演了至關重要的角色。其次，主導文化再次抬頭的另一個不可忽視之因素便是從七〇年代中期至八〇年代中期長達十年的文化懷舊現象(當時席捲台灣文壇一股張愛玲熱便可視為此文化鄉愁表現之一)。

的傳承關係，也看不出來和台灣以往主流書寫有任何平順的銜接關係」，將之視為是個「台灣文學『斷層』現象」(邱貴芬 1997, 44-5)；後者則指出：七、八〇年代的台灣女性文學便是「鄉土文學另一個轉化與收編」(郝譽翔 2002, 19)。由此觀之，我們不得不追問，七、八〇年代的女性文學到底是「隔代」傳承(張)、「斷層」(邱)、還是「轉化」(郝)呢？評論者的三種反應似乎透露了這個問題本身的複雜性，也進一步地印證了邱貴芬已經注意到的「同質化」論述的危險性⁸⁹。十分顯然，當時台灣女性文學有其較為保守以及其較為激進的代表，有文壇老將(李昂、施叔青等)亦有文壇新秀(蘇偉貞、袁瓊瓊等)，故我們很難一言以蔽之。然則，或許正因為如此，這些不同年齡層而創作歷程各異的女作家在七、八〇年代卻不謀而合地守住寫實的畛域，此現象反而更值得我們再三深思。

讓我們較為詳細的考察郝譽翔對當時文學的評價。原因有兩個，第一，從上面的引文來觀察，張誦聖與邱貴芬兩位學者，雖然具體的論述不完全一致，但卻有一點是相同的，便兩位評論家皆認為，七、八〇年代之交的台灣女性文學與七〇年代的鄉土文學無法納入同一個書寫／文化脈落進行討論。因此，郝譽翔的意見，即反而將之視為是對「鄉土文學另一個轉化與收編」，很明顯跟這些學者的看法便形成了相當強烈的對比。第二，雖然筆者並不完全同意郝譽翔的說法，但其從「寫實主義」的觀點來討論當時的女性小說，相較於以上所提及的若干名稱如「閩秀文學」、「張派作家」等，或更足以指點出當時女性文學的特色，同時，亦可涵蓋諸如李昂、蕭颯、廖輝英、蘇偉貞、袁瓊瓊、蔣曉雲、蕭麗紅、朱天文、朱天心等小說家以及其不同風格的創作。

在〈社會、家庭、鄉土——論八〇年代台灣女性小說中的三種「寫實」〉一文中，郝譽翔首先肯定兩大報副刊，尤其是著重於文學傳統、由痲弦執掌的「聯副」對於當時女性文學現象具有不可漠視的重大影響，接著，從七、八〇年代之交的文學獎入手指出，當時得獎作品大致上可歸於以下兩類：一，以女性的情愛與婚姻為題材的女性文學；二，在鄉土文學論戰之後，已經走入體制並獲得主流媒體認可的鄉土文學作品。準此，郝譽翔對於當時的台灣文學下了如下定義：「八〇年代初期的台灣文學乃是以副刊(包括副刊主辦的文學獎)作為主要的發展場域，巧妙地承接甚至收編了七〇年代的鄉土文學傳統：它承接的乃是鄉土文學的寫實主義精神，作家不興賣弄技巧，文字務求樸實無華，取材則多來自於現實生活，尤其是市井小民的日常百態，故文學的職志不再是探討抽象的人類存在之困境，六〇年代現代文學中濃厚的知識份子氣息，至此已不復得見」(郝譽翔 2002, 17-8)。除此之外，當時文學另一個重要特色，則是對於鄉土文學中高蹈的「民族主義」之繼承。只是，到了八〇年代初期的文學，鄉土文學中常見的「反封建」、「反帝國主義」精神卻已經被對於中華文化的肯定、以及對於傳統倫理道德和傳

⁸⁹ 在〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉一文中，邱貴芬對於「同質化論述」所蘊含的問題提出如下警告：「任何化約台灣女性小說為保守或激進的說法恐怕都未能照顧到某一歷史時刻文學創作的複雜性。這種『同質化』的論述方法有幾個潛在的盲點：不僅忽視了不同女作家作品呈現的意識型態佈局差異，而且也未能解釋同一個作家在不同作品呈現的意識型態差別」(邱貴芬 1997, 41-2)。

統農業社會的懷舊歌頌所取代。最後，郝譽翔指出，七、八〇年之交的女性文學也可以從此角度來了解，「相當於另一種鄉土文學的轉化與收編」。她說：

評論家經常批評她們的小說是「閩秀文學」、「通俗文學」、「羅曼史」之類，但其實不然。她們小說中的主角多非俊男美女，沒有萬貫家財，也沒有一段動人心魄的離奇遇合，相反的，他們平凡一如你我，是生活中隨時可見的市井小民，經營的則多半是些小本生意（最常見的是開餐館），更沒有蕩氣迴腸的浪漫愛情，尤其蕭麗紅的小說仿如鄉土風俗志。這些女作家努力捕捉生活的片段，以反映現實為職志，具有強烈的社會關懷和使命感，並注重與讀者的對話，務求文字平實易懂，這些均可說是一脈傳承自鄉土文學的寫實主義精神。（郝譽翔 2002, 19）

儘管郝譽翔的評價頗為中肯，不過，至於「這些均可說是一脈傳承自鄉土文學的寫實主義精神」這一個說法，卻帶有過於籠統、將文學傳承看成過於簡單之嫌，故或尚待商榷⁹⁰。事實上，郝譽翔以上引文中的描寫，也十分適用於大多五、六〇年代的女性寫實文學，而當時自當尚無任何「鄉土文學的寫實主義精神」可供女作家尋覓靈感或成為她們所效法的對象。可見如此僅基於小說風格、技巧上的類似性，而沒有聯絡上真實的作者交往、閱讀、討論、影響等「社會性」因素的傳承關係，恐怕頗難成立。更何況，郝譽翔論文中自己引述的楊照，亦將當時的女性小說視為是與鄉土文學（包括於八〇年代已被收編的「鄉土主流」⁹¹）背道而馳的文學系脈：「她們〔按：蕭颯、袁瓊瓊、蘇偉貞、廖輝英等於八〇年代嶄露頭角的女作家〕最大的特色是拿日益成熟的寫實技法去刻繪女性獨特的身世遭遇與愛情曲折歷程……這些女性小說，在形貌上符合寫實標準，也構出了社會裡的人生意涵，所以可以一舉打進『主流』文學圈裡。不過她們透過小說所傳播的『人生意義』，其實是非常不同於『鄉土寫實』的，如果一定要給她們的風格一個名稱的話，也許可以考慮稱其為『細節寫實』（realism of details）」（楊照 1998, 194-5）。後面楊照繼續進一步地解釋其所謂「細節寫實」為何：

女作家小說的興起，曾被主流批評者譏為「閩秀文學」，主要就是因為她們所堆砌處理的複雜家戶內的兩性情感細節，讓這些男人覺得婆婆媽

⁹⁰ 邱貴芬在討論蔡素芬鄉土氣息濃厚的小說《鹽田兒女》曾經提醒評論家務必小心謹慎，不要將文學傳承關係過於簡化，提出了如下警告：「值得注意的是，根據蔡素芬在一次訪談中的說法，她的創作並未自覺性的師承鄉土文學傳統，反而深受五〇年代流行的抗戰小說影響（邱貴芬 1998, 197）。這提醒我們，評論家和史家在張羅文學傳承網絡時應小心謹慎，作家與各個文學傳統之間的關係有時比我們想像的複雜得多」（邱貴芬 2001, 40）。

⁹¹ 楊照強調美麗島事件後，鄉土文學很快便走入體制，其偏向左派的行動主義精神遭到打壓，逐漸導致鄉土從原本具有批判性、改革韻味的概念被收編、馴化。換言之，一旦鄉土「進入體制」以後，「沖淡、稀釋後的『鄉土文學』，便從對體制的反叛性格搖身一變成爲一種體制認可的流行、時髦，更進而紛紛以最稀薄的鄉土形式來承載體制刻意宣傳的一些價值了！」詳見楊照（1995; 1998）。

媽。「細節寫實」挑戰原有的寫實主義敘事單位，把本來寫實裡一筆交代過的「小」事件拿來解剖、顯微觀察，這樣看出來的人生道理很多時候錯亂了一般眾人以為是天經地義的兩性權力分配。所以她們雖然被文學獎接受為「主流」的一部分，然而這些作品實際的效果卻是在挑戰「主流」寫實小說賴以建構的固定人生想像。(楊照 1998, 195)

至今討論女性文學的成就，我們不需要再度操作女作家與細節書寫的關係或邱貴芬所講的「以小搏大」顛覆潛質(邱貴芬 2001, 35)，不過，值得注意的是，撇開此「小」不談，對於楊照而言，寫實手法顯然也代表了一個足以涵蓋活躍於當時台灣文壇女作家創作之重要特徵。因此，在這裡我們或許可以提出一個初步的結論即——與其採取某種特定名稱如「閨秀文學」、「張派」、甚至於「細節寫實」等，而同時卻由於此名稱必然帶有的侷限性不免另外陳列無法納入這些概念之下的作家，不如改用一個較為廣泛的觀念，將當時女性的創作視為是個「女性的寫實文學」。然而，言歸正傳，當時女性文學傳承之謎到底怎麼解答？筆者認為，以上這些討論實際上牽涉到另一個重要問題，也就是「雨後春筍」這個在探討七、八〇年代之交女性文學的論文中經常出現的譬喻可能會遮蔽的部份文學和文化史。

具體言之，首次運用此譬喻來形容當時女性文學的豐碩收穫當推齊邦媛的〈閨怨之外〉。論文中寫道：「最近五六年來，真可以用『雨後春筍』來形容台灣年輕女作家的作品。『雨』是各大報副刊每日一頁的需要量，再加上聯合報和中國時報的年度文學獎、中山文藝獎和吳三連文藝獎的鼓勵，許多作家固然似曇花一現，而生長茁壯的女作家人數仍是令人欣喜的」(齊邦媛 1990, 128)。之後的論者也喜歡運用「雨後春筍」相似的辭彙，並繼續強調當時女性文學與(主流)媒體的關連性。筆者並非要否認各大報副刊、兩大報文學獎以及其他文藝獎為這些年輕女作家所提供的發表園地和鼓勵作用對當時女性文學的蓬勃發展所帶來的正面影響，然而，筆者倒認為，這樣的論述恐怕也有一個較為負面的影響，也就是說，它似乎已經塑造了一個特定(刻板?)的印象——等到兩大報文學獎被建立，女性文學盛況的局面則一朝一夕之間出現，且以寫實技法探索兩性關係為主流的女性文學從天而降之後便席捲了台灣的文壇，於是六〇年代現代主義女性小說可觀成就之後的空白突然之間終於被添補。然則，不該忽視的是，早在鄉土文學之前，就已有「(女性)寫實文學傳統」(范銘如 2002c; 2002d; 2008b)，且更重要的是，諸如李昂、季季原本以現代主義作者身份崛起於台灣文壇的女作家，早在七〇年代初，鄉土文學尚未被定義之前，就已經開始轉向寫實路線，且寫出了鄉土氣息相當濃厚的寫實小說，如李昂的「鹿城故事」系列或季季的〈拾玉鐲〉、〈琴手〉等小說。換句話說，早在鄉土文學論戰爆發之前已有頗多作家，包括女作家在內，著墨於關懷故鄉、反省現代化過程中的台灣社會的小說；更何況「鄉土文學」這個詞本身，也是經過了長期的辯論方得以確立起來⁹²。不過，

⁹² 相關的論文可參見尉天驄(1980)。

話說回來，就李昂和季季的七〇年代文學創作而言，對於女性問題、兩性議題的關注，遠比其鄉土關懷來得強烈。不論是李昂的以「探討情愛與性在個人、學校、家庭、社會造成的種種問題」為「宏願」的「人間世」系列(李昂 1993a)或季季於七〇年代「以女性為本位」(吳錦發 1993)所發表的一系列小說和散文，都相當明顯的呈現出這些女作家對於女性問題的關懷與關注在她們創作中的首要位置。再者，值得注意，與現代主義時期不同，到了七〇年代，她們不再從狹隘的個人立場，而逐漸轉向從較為廣大社會的觀照角度來思考這些問題。於是不禁令人追問，她們這種蛻變，即她們對於重要社會問題、尤其是女性問題的關注、以及實際參與社會工作的經驗是否影響到她們在文學形式和技巧方面的抉擇和偏愛？再說，儘管與五、六〇年代比較起來，七〇年代就女性文學而言，的確是較為「黑暗的時期」，然則，在女性文學作品「雨後春筍」般的湧現之前，在七〇年代初、中期除了李昂和季季之外其實另有其他女作家已經開始——或也可說是接續了六〇年代女性寫實小說傳統⁹³——以平鋪直敘的寫實手法撰寫探索未婚媽媽、職業女性、家庭婚姻等婦女問題的作品（見下文的討論）。

那麼，八〇年代女性文學中的「寫實」精神到底從何而來？特別是，若我們不同意它必然是鄉土文學影響之產物，要在何處找其源頭？或許我們換個角度，不光從文學形式、技巧出發，同時，另將以上所描寫的社會文化語境以及女性文學所關懷的題材考慮進去，就可得到一些較為客觀的結論。下一節則透過女作家小說文本和一些其他二手資料的分析對之進行進一步的探索。

二，女性的寫實文學：從七〇年代到八〇年代

首先，讓我們審視李昂在〈寫在書前〉(〈殺夫〉自序) 這一篇短文中曾經提到的話：

一九七〇年從鹿港到台北來讀大學，對過往寫了三年的充滿心理分析與存在主義的小說形式與內容，感到無法再繼續下去，但尚找不到新的出路……於是自然的回顧起生養自己多年的家鄉——鹿港，也開始著手收集資料，真正動筆是大二，陸續有「鹿城」故事發表是一九七三年。那時候尚未曾聽聞有關「鄉土文學」……有趣的是一九七六年我已在美國讀書，一系列「鹿城故事」得以在台出書後，遭到批評，認為我在追求鄉土文學的流行、汙蔑鄉土……在美國的四年間，匆匆過了整個鄉土文學論戰，一

⁹³ 這裡所講的「有一些女作家接續了六〇年代女性寫實小說傳統」並不表示本文在企圖建構一個聯繫不斷的女性寫實主義傳統，也不代表這些女作家是有意的效法六〇年代女性文學創作，而是想要指出，六〇年代現代主義女性小說之後，女性文學並沒有中斷——而這正是一般描寫台灣文學史的相關書籍和論文給我們的印象——反之，誠如六〇年代現代主義文藝之餘另有探索女性身份的寫實小說和性別戰鬥文藝（范銘如語），到了七〇年代藉由寫實技法探討女性命運的小說不斷問世（遑論有些於六〇年代成名的女作家仍繼續寫作，如郭良蕙），且隨著七、八〇年代台灣社會激烈轉型所浮現的女性問題漸漸吸引了更多的女作家與更廣大的讀者群而成爲一股不得忽視的顯流。

九七八年回來，鄉土文學也許已不是潮流，但散見在兩大報的文學獎徵文中，所謂火烈烈的鄉土情的得獎作品，引發不起我的感動。(李昂 1983, v-vi)

這引文中有兩個問題，值得我們多加注意。首先，鹿港系列與鄉土文學之間的前後關係，由於此部分上文已經論及，此處不再重複。其次、且是筆者認為一個更重要的問題：李昂所謂「火烈烈的鄉土情的得獎作品，引發不起我的感動」原因為何⁹⁴？而若此種文學不足以令其產生感動的心理，究竟哪一種文學或哪些議題便使得當時的李昂（甚至於是其他女作家）感到同情感動？一個合乎邏輯的步驟便是先回到〈殺夫〉前言來尋覓答案。作者是否留下了一些線索？

居然，在前言的後半部，李昂開始陳述從美國返台後參與了一些實際的社會工作並以此為題材寫小說，繼而應詹宏志與張武順之邀，為《中國時報》寫以女性為主題的專欄「女性的意見」，並詳細描寫從中所獲得的收穫。李昂特別強調，就她個人的文學創作生涯而言，對於女性問題的思索，亦頗有助於了解自己作為一個女作家必須要面對的若干問題，最後甚而導致作者決定將四年未動的「婦人殺夫」重新拿出來，並把它寫成探討「台灣社會中兩性問題」之「『女性主義』的小說」(李昂 1983, vii-viii)。從這裡，我們已經相當清楚的看到了，女性問題和兩性關係便是當時的李昂所認為想要、且值得追求的寫作題材。不僅此也，在收入了其為上述專欄所寫的文章之第二本書《走出暗夜》，李昂更直接表達了對於女性問題的關懷和同情：「這個集子裡收的專欄文章，有許多幾乎是含著淚寫成的。我的理智，以及我作的一些與社會工作有關的訓練，我接觸到的人、事，都在告訴我，眼淚與事無補，只有使我自己陷入困境，但是，不自禁的，在處理

⁹⁴ 我認為，范銘如在〈七〇年代鄉土小說的「土」生土長〉一文中的分析或許也可以提供一些線索。在此篇論文中，以本土化、在地化做為一個建構性的過程為前提之下，范銘如重新回到六、七〇年代鄉土小說文本，探討「台灣文學文本中如何再現土地以至於『就地』正法呢」(范銘如 2008a, 153)？令人回味的是，儘管提倡鄉土文學的作者和評論家多半強調鄉土文學是以鄉村為背景、以鄉村人物的生活為主要描寫對象，事實上，在黃春明和王禎和兩位最常被提及的經典鄉土作家作品當中，並非土地本身而是這「土地上人物」方是作品的中心，其地方感主要由人際關係塑造出來。準此，范銘如則得到了如下結論：早期的鄉土文學，嚴格說來，「並非鄉『土』，而是鄉『人』的小說」。必須等到七〇年代中期，洪醒夫以及宋澤萊的小說，對於地志的描繪以及小說文本土地意識逐漸增強，進而迫使鄉土「躍升為更崇高的象徵意義，並且連結上個高層次的象徵性系統」，將矛頭指向對台灣土地與農村進行分配、再生產的政策霸權(范銘如 2008a, 154, 156)。令人回味的是，范銘如對於早期鄉土文學的評價，也相當適合用來詮釋李昂的鹿港小說系列。儘管評論家經常強調這些小說的地方感濃厚，作者對於鹿港這個古老港口的獨特氣氛、習俗刻劃細膩，但回到文本加以審查，則會發現，在這些小說中，一樣並非鹿港，而是一系列栩栩如生人物（李素、陳西蓮、林水麗、蔡官、色陽）方是這些小說中的中心所在，同時也是最足以營造文本中地方感的因素。簡而言之，「人物是主旨，鄉村只是背景」，這個評語相當精準的說明了鹿港故事的精華。更為重要的是，閱讀七、八〇年代女性寫實小說時候，除了少數蕭颯小說文本外，人物是主旨，環境只是背景，似乎變成了一個普遍的書寫方程式，也就是說，假若我們把不同女作家花在描寫小說人物遭遇和這些小說人物周遭人際關係的種種瓜葛糾纏的篇幅與其對於外在環境的描寫進行比較的話，很容易則發現作家對於小說腹地的描寫相對於人物刻劃就遜色多了。總之，鄉土文學後期的發展——聚焦於更抽象的對於帝國主義、殖民主義的批判，而脫離了七、八〇年代女性寫實小說中所強調的「以人物為主旨」的特徵，或許也是這些「火烈烈的鄉土情的得獎作品」引發不起李昂感動的另一個原因吧。

到一些題材時，我仍不能抑止盈眼中的淚」(李昂 1986b, 3)。而且，無獨有偶，當李昂在七〇年代末用寫實手法寫出了以未婚媽媽、雛妓為題材的小說〈她們的眼淚〉⁹⁵，另一個一樣受現代主義洗禮而崛起於六〇年代文壇的女作家季季，也為同樣的問題長期垂淚。

經過多年的觀察和相關資料的蒐集，到了 1979 年季季出版了一本收入了一系列以「未婚媽媽」為題材之故事的小說集《澀果》。打開書之後第一個看到的便是獻詞：「獻給所有跌倒又再爬起並繼續勇敢前行的同胞手足」。若這些獻詞本身已經清楚的表達了作者對於這些遭到不幸命運的女性之關懷，接著，在序言中，季季更直接了當地寫道：「這書中的許多生命，曾經贏得我無數熱淚……許多多寂寂的夜晚……我靜靜的寫著她們的故事，靜靜的任眼淚滴落。眼淚未曾模糊我的眼睛，它只讓我更清晰直覺我與她們同在。她們的痴情和夢幻、天真和愚昧、忍耐和堅強、錯誤和挫擊，確曾一次又一次赤裸而且冷酷的震撼過我。我也希望經由我的呈現，和更多的同胞手足共嚐這份美麗與哀愁，並在實際生活中給她們更多的關懷和祝福」(季季 1979)。

除了十篇完全是用寫實技法、敘述了十個女性由於不同的原因而未婚懷孕的（大多以悲劇為收場的）故事，季季另在書末加上附錄兩份：(附錄一)〈未婚媽媽的漫長旅途〉，詳細交代未婚媽媽之家的成立及經營概況，並藉由社會新聞裡所看到的未婚媽媽個案探析了造成此一社會現象的原因和因素。(附錄二)〈他們可以協助你！〉陳列了若干聯絡電話，提供遇到未婚媽媽難題的女性參考。整體而言，雖然所收入的未婚媽媽的故事乃以小說形式呈現，然而，與其說本書屬於純文學類，不如將之視為是報告文學的傑作，且與李昂的「女性意見」專欄一樣，代表了女作家落實參與社會工作，並企圖為自己「跌倒又再爬起並繼續勇敢前行的同胞手足」提供些許具體的安慰、鼓舞和協助。那麼，回溯這兩位原於現代主義時期崛起於文壇的女作家的創作歷程，不禁引人深思，到底是哪些因素造成了她們在七〇年代不再熱中於現代主義，反之，竟然不謀而合地走向寫實，甚且一邊轉向，一邊落淚？針對這個問題，李昂明確的表白：

有什麼好含淚的，許多人或會這樣說。有的人更會說，我們的社會富足、進步、女性地位日益提高，比起日本、韓國、高出不知多少……那麼，又為什麼而含淚呢？為了那些仍在苦難中不得掙脫出困境的婦女，她們或知覺到自己的問題所在，但苦於無法找到出路；更甚的是，有的婦女仍茫然的在摸索，她們只感到有些事情不對，但並不曾清理出頭緒，分辨不出問題所在。她們只能處在更大的焦慮中，希望著某種引導、領悟、某種機緣，帶領著先知覺問題，再進一步，才能考慮到如何解決問題……還有，除了上述個人問題外，我們這個時代的婦女，是否也面臨了共同的難題？我們的工作、我們的價值觀、我們的生活、我們的權利、我們的義務、我

⁹⁵ 為「人間世」系列中的一篇，收入李昂於八〇年代初所發表的小說集《她們的眼淚》(李昂 1984a)。

們的抉擇，無不面臨著因東、西方、古今不同取向，而產生的從未有過巨大的混淆，現代婦女的定位何在，現在婦女的何去何從？不也是令我們要含著淚從不斷的挫折中尋求出路？(李昂 1986b, 4)

這些呼籲女性覺醒、婦女自覺意識提昇、「共同走出女性暗夜」的話是李昂在八〇年代中葉後寫的，然而，如上所述，其所講的轉型期社會「巨大混淆」，其實早在七〇年代就已經開始迅速成形。一方面是台灣社會的高度現代化與工業化，許多來自西方的觀念與價值觀被引介接納，女性參與社會的機會以及女性的就業率也快速增加，另一方面傳統社會的倫理道德和男尊女卑的傳統性別意識型態不時在日常生活裏、社會運作中作祟，然而，女性在此新的生存環境中所面對的種種問題和身份認同危機卻不被重視，甚且連台灣那些「值得敬重的人士，絕大多數人，對於婦女問題的絲毫不關心，認為政治、社會問題才是值得關心」(李昂 1984b, 2)⁹⁶。因此，在這樣的情況之下，加上第一波婦運遇挫、第二波婦運又尚未真正興起，女作家卻起來且主動承擔了「占一半人口的婦女」、「那些安分守己，在家裡一輩子作女兒、妻子、母親的婦女」(李昂 1984b, 3)之代言人，在她們的作品中（包括非小說類 non-fiction）為這些女性鳴不平，並呼籲對於女性問題的重視，尤顯意義非凡。她們的共同特色，則是不再以個人的主觀情緒和感觸為焦點，而是藉由簡明易懂的文字和較為客觀的寫實鋪陳，開始作更廣幅，更有力的投射，李昂和季季堪視為代表⁹⁷。然則，誠如以上所言，除了走向寫實路線的前現代主義作家李昂和季季之外，七〇年代還有別的女作家同樣以強調內容會解讀的寫實手法來揭示女性在變遷中的工商社會所面對的若干難題與困境。有關此一點，我們可以從另一本對於七、八〇年代女性文學傳承問題可提供些許線索的書略見其一斑。

邁入了八〇年代，爾雅出版社推出了以《十一個女人》為書名的小說集，季季為之寫序。儘管是於 1981 年出版，然則誠如季季所言，本書則堪視為「六十

⁹⁶ 鄭至慧也曾指出：「當時（按：八〇年代初），社會上若干在媒體上較具影響力的開明人士正流行一種說法：中華民國婦女的地位已經夠高了，不需要再去爭取權益，只該力求『自我成長』與『自我肯定』」（鄭至慧 1999, 64）。更耐人尋味，1985 年在台大人口研究中心所舉辦的國內第一場婦女研究會議「婦女在國家發展中的角色研討會」上，研究者建議「鼓勵和協助成立女性人力的研究機構」講到屬於公私立大專院校的機關設立竟然提到：「考慮在選定的大專院校設立此類研究單位將更妥切。依目前情況看來，公立學校設立的可能性也許不大，因為要把婦女問題也像人口問題一樣重視，而在公立大學設立婦女研究中心，似乎難以相提並論」（廖榮利、鄭為元 1985, 18）。更何況，根據顧燕翎的分析，大多參與此會議的學者多半採取客觀中立的態度而缺乏女性觀點或女性主體意識，不僅排斥女性主義分析架構，有些論文「甚至複製父權心態」。顧燕翎繼而指出，這種缺乏嚴謹的方法論及立場模糊、甚而譏貶婦女研究重要性的心態「在以後數年間相當主導了台灣的婦研界」（顧燕翎 1996, 246）。

⁹⁷ 前者曾對於自己在七〇年代創作走向——也就是對於收入在《愛情實驗》(李昂 1993)以及《她們的眼淚》(李昂 1984a)此兩部小說集的作品在題材方面的巨大改變作了如下總結：「這十五篇小說，我以為應該有個總體叫『人間世』，它們共同特點都是以女性為中心，由此企圖探討成長、情愛、性、社會、責任等等問題。最初的幾篇小說中也許表現出混亂、絕望與掙扎，可是收在這本書中的最後幾篇作品，已明顯可見出一個女性如何尋找到新的出路與立足點——那就是走出狹隘的個人情愛糾纏，而參與、關懷社會及諸多人類面臨的重大問題」（李昂 1984a, ii）。

年代〔按：一九七〇年代〕兩性關係的部份抽樣與識煉」(季季 1993b, xii)，收入了十一篇發表於七〇年代在不同刊物的作品。最早的文本乃是蔡昭仙的〈雨來了〉，發表於 1970 年⁹⁸。出版噱頭標榜《十一個女人》是由「十一個女作家寫十一個女人的故事」，且所選取的作者必要具備的條件則包括了：「(一)年輕；(二)已在文壇嶄露頭角；(三)尚有潛力；(四)仍孜孜於寫作」(季季 1993b, xii-xiii)。作者名單如下：張小鳳、陳佩璇、蕭颯、黃菊(應鳳凰)、袁瓊瓊、荻宜、蔣曉雲、林佩芬、蔡昭仙、馮菊枝、姬小苔。雖然這些女作家當中有很多之後並非繼續寫作或另有所發展，一個不得忽視的事實乃是，其中已經出現了三位在七〇年代末、八〇年代初飽受評論家讚賞的作者，即蕭颯、袁瓊瓊、以及蔣曉雲⁹⁹。另外，就所收入的小說之風格與題材而言，其實與八〇年代女性文學有不少相同之處，值得進一步地探討。

首先，儘管寫作時間正好遇上了鄉土文學的時代——當時的作者和評論家多半提倡文學應該以鄉村為背景、以鄉村人物的生活為主要描寫對象，並在語言方面強調以方言更加襯托作品中的鄉村韻味，然則，收入在《十一個女人》的小說與大多數八〇年代女性文學一般，故事背景多半在台北，且小說內容以工商社會下蛻變中的男女關係為主要敘述焦點，個別小說所探討的具體題材，往後也經常出現在八〇年的女性創作中，暗示了在七、八〇年代之交逐漸成為主流的女性寫實小說並非與過往女性文學具有那樣絕對的「斷層」關係。例如張小鳳的〈快樂的單身女郎〉敘述了一個在外國人經營的成衣公司上班的年輕女子之愛情故事。維吉尼亞(施愛慈)堪視為是個相當成功的現代職業女性，只是除了工作外卻沒有其他私人生活，週末的時候在家裡看小說或整理相片，直到遇到公司的重要客戶尹光義，她的生活方有了重大改變。一開始她企圖與已婚有子的他保持距離，然而，漸漸的他們之間則產生類似柏拉圖式戀情，最後則由尹光義結束兩個人的關係，女主角才得以保持純潔，並決定「要讓自己的每一份每一秒都成為一個快樂的單身女郎」(張小鳳等 1993, 34)。撇開女主角愛情故事不談，這篇小說所描寫的單身職業女性對於私人生活以及在工作之外的精神生活之匱乏，到了八〇年代廖輝英以職業女性為題材的小說〈紅塵劫〉¹⁰⁰、《朝顏》(1989)、《都市候鳥》

⁹⁸ 蔡昭仙的〈雨來了〉猶如季季《澀果》中的一篇未婚媽媽的故事，描寫了一位叫做阿碧的女子的不幸遭遇。阿碧只是小學畢業的理髮小姐，後來跟大學畢業正在服兵役的陳縉戀愛。由於阿碧始終擔心他嫌自己教育程度太低，便對陳縉盲目順從，一直到有一天竟然發現已經未婚懷孕，而陳縉卻對她花了整個晚上方得以寫出來的信先是不理，打了幾次電報後才聲稱他已經另與別人訂婚，叫她忘記自己。有孕在身的阿碧在觀念上無法接受這種殘忍的事實而堅信陳縉必須要娶自己，「要不然肚子大起來，大家都看清楚了多難為情」(張小鳳等 1993, 185)。最後阿碧決定到南部找陳縉家人為她抱不平。不料陳縉母親不僅不給她多少誠心的好臉色看，說的全是些不外於假情假意的話，小說結尾甚且以帶阿碧看醫生為藉口，真正的目的則是要她墮胎。最令人不安的卻是阿碧始終「不認為他不好」，深怕斷掉與陳縉之間的關係。

⁹⁹ 蔣曉雲出版了兩本小說集，即《隨緣》(蔣曉雲 1977)、《姻緣路》(蔣曉雲 1980)，之後匿跡文壇三十年，直到 2010 年出版了〈桃花井〉宣告執筆復出。長篇小說《桃花井》(蔣曉雲 2011)由印刻出版。不過，儘管在七、八〇年代之交僅出版了兩本小說集，由於其創作表現傑出，曾經贏得了文學獎肯定及夏志清教授讚賞推薦，故仍屬於當時女性文學重要代表之一。

¹⁰⁰ 收入《油麻菜籽》(廖輝英 2005)。

(1990)等作品豈不就成了作者念茲在茲的創作命題，而得到了進一步的發揮？此外，小說中的其他女主人翁也彷彿脫身於八〇年代女性小說中經常出現的爲了愛情而犧牲自我的女性。

事實上，細讀收入在《十一個女人》中的小說，可用維吉尼亞在描寫其過去大學同學忻忻時所講的「在愛情裡掙扎的」、「在現代生活中沒有享受到權利，卻盡了所有義務的傻女人」(張小鳳等 1993, 32)一句話來形容的女性比比皆是，亦無怪乎季季要在序言中深發感嘆：「傳統的男性照顧女性的觀念，在這本書中可說完全幻滅了。從這本書返顧我們的生活現實，這樣的抽樣有多少呢？是的，女性有了經濟能力，不需男性照顧也可以活下去，但如反過來要女性在經濟上照顧男性，這又豈是現代女性在享有『平權』之後的心願呢」(季季 1993b, xx)¹⁰¹？而且，值得注意，除了這些描寫「女性與愛情糾纏」的作品之外，其他收入在《十一個女人》小說中所探討的議題，日後亦成爲八〇年代女性文學中的創作母題，如描寫「外遇和女性成長」的〈自己的天空〉(袁瓊瓊)、探索女性「晚婚」的〈閒夢〉(蔣曉雲)，或描繪鄉下女孩來(台北)都會闖天下的〈浮萍〉(荻宜)。

就小說形式而言，除了姬小苔的〈抓住我·太陽〉實驗性較強，其餘的小說則繼承了傳統的寫實手法，個別篇章人物刻畫細膩，在氣氛營造方面也多半與故事情節互補互映，其中尤其馮菊枝的〈畫魔〉蓄意將傳統的寫實手法結合了大量的接近表現主義的技法和意象，令人毛骨悚然，不寒而慄，同時亦使人聯想起李昂在〈殺夫〉中接近自然主義手法與暴力書寫的美學特徵，兩者之間可說有異曲同工之妙。同時，這種敘事美學再次印證了七、八〇年代致力於寫實小說寫作的台灣女／作家實際上也往往內化了或多或少現代主義寫作手法和表現技巧，藉此豐富了傳統寫實小說的創作資源。其次，就敘事觀點而言，除了張小鳳的〈快樂的單身女郎〉以及蕭颯的〈小葉〉採取第一人稱敘述，其餘的文本皆運用第三人稱全知敘事觀點，而正是後者便代表了八〇年代女性寫實小說中的主流書寫模式。雖然缺少了傳統寫實主義大量的環境描寫，然則，就《十一個女人》中所收入的大部分小說而言，卻都沿襲了傳統寫實文學對於客觀描繪／呈現的著重謹慎——文本中作者相當如實的交代角色的遭遇，且極少將自己的意見插入作品當中，最

¹⁰¹ 〈快樂的單身女郎〉中鄭忻怡、鄭忻忻之外，陳佩璇的〈釋情〉、蕭颯的〈小葉〉、黃菊(應鳳凰)的〈阿貴〉、馮菊枝的〈畫魔〉也都描寫了爲所愛慕的男人做金錢努力的女性之生活悲劇。譬如說，陳佩璇〈釋情〉的「她」爲了愛情辭職，與男朋友同居，每天「勤快地做著家事，收拾著他丟下的凌亂衣服、報紙、書籍；她也種花、看書、鉤圍巾牀單；還出去學烹飪、插花，專心一意在家學習做個好妻子，殷勤的等待著屬於他們的佳期」(張小鳳等 1993, 39)，卻未曾料到，當她終於決定重新找工作而「離家出走」，卻先被期待以單身漢身份赴日實習的「他」拋棄，且又發現很可能已經未婚懷孕。顯然，由《十一個女人》來看，這樣的悲劇故事，並非女主角教育程度、階級出身等因素能夠避免。再就〈畫魔〉裡的凌一瑜舉例。雖然與以上女主角比較起來，一瑜已經有了丈夫，故照理說應該比這些單身女性幸福得多。然則，由此小說來觀察，到了七〇年代連婚姻顯然已不再足以確保女性的生活美滿。一瑜不僅在經濟方面支持她的先生，忍耐他每次發財夢失敗後大發脾氣、肆意謾罵，還到處替他借錢還債，甚且，由於他不許妻子發財前生孩，一瑜三十五歲竟然已經累積了三次墮胎經驗。女主角這種爲了愛情盲目地付出，而自己卻一無所獲——她甚至於承認，丈夫若的有一天真的成功發財，他一定會離開自己另找對象——豈不讓我們聯想到一樣爲了男人陷在愛情沼澤而不得自拔的李芸兒(廖輝英的《不歸路》)或「以愛欲興亡爲己任，置個人死生於度外」(王德威語)蘇偉貞小說中的諸多女子？

後的評價往往留給讀者自作判斷。加上其使命感與這些小說所表達的社會意識和關懷，我們不妨將它們視為是在很多方面接近「社會寫實傳統」。而這一個寫實脈系到了八〇年代則以蕭颯、李昂、廖輝英堪視為其中佼佼者。

然則，講到作品形式，我們卻不得忽視，跟其他《十一個女人》中所收入的文本比較起來，蔣曉雲和袁瓊瓊的小說乃代表了相當不同的書寫模式。雖同樣寫實，但其強烈的主觀化敘事視角和帶有或多或少犬儒韻味的筆觸，卻令人想起張愛玲的若干名作。張誦聖討論袁瓊瓊作品特色曾經相當精準的指出，張與袁小說形式風格上有不少相似之處，然而，由於袁瓊瓊不僅有意學習張愛玲，同時也吸取了台灣現代主義文學的若干養分，「所以，雖然袁瓊瓊的寫作方式主觀性較強，也較多愁善感，她毫無疑問的已吸收了一套現代主義的文藝觀與敘事技巧：譬如刻意安排的情節、洗鍊的文字、非個人化的敘述風格等」（張誦聖 2001, 71）。事實上，同樣的描述，即嚴謹的敘事結構加上透露出相當顯明的主觀性意識之「客觀敘述聲音」也頗適用於描寫蔣曉雲的作品特質。這些女作家在她們的作品中往往將女性／小說人物戲劇化，且字裡行間又參雜了大量的諷刺語調和充滿了感情的隱喻，藉此更加突顯出她們作品所表現出來的去浪漫化特質——若以上所描寫的接近傳統意義上的「社會寫實」文本多半以純粹客觀鋪陳為主，且以或隱或顯的控訴語調為副，將戀愛中的女性往往描寫成懦弱無力，而兩性相處本身經過了她們的敘述則成為令女性節節敗退的戰場，在蔣曉雲與袁瓊瓊誇張的敘事中，兩性相處的場面反而時常變成了一齣充滿了詼諧調侃的荒謬鬧劇，收入《十一個女人》的〈自己的天空〉（袁瓊瓊）及〈閒夢〉（蔣曉雲）便是很好的例子。

顯而易見，對袁、蔣而言，諷刺嘲弄已經變成了她們文學創作中獨一無二的標誌，亦代表了作者達到翻轉改寫既有文學常規和解構浪漫愛情神話的最佳利刃。弔詭的是，儘管此「隱藏的笑聲（hidden laughter）」（Pam Morris 語）¹⁰²，賦予她們一股足以詼諧模仿或改造重塑傳統的書寫模式和文學形式的力量，然則同時也被評論家指稱是這些女作家安全性策略之一，易言之，諷刺加上主觀性的超然姿態乃成為足以隱藏其保守思維、對世俗現狀肯定之後盾，且同時代表了這些女作家在日趨商業化的文學場域中得以贏得讀者歡迎和評論家讚譽的有效方程式。

¹⁰² 英國學者莫里斯（Pam Morris）對於吉爾柏和古芭（Sandra Gilbert and Susan Gubar）的論述提出了如下疑問和批評：「『女性觀點批評』（gynocriticism）的侷限乃在於其過於強調女作家面對父權（patriarchal）文學典範（甚至於是母權（maternal）文學典範）的病狀／病理學（pathology），導致自身份裂以及瘋癲變成了受壓迫和被犧牲的詩學（poetics of suffering and victimization）。然而，我們必須追問的是，女作家是否藉由較為正面的方式來反抗此充滿了令人生畏的厭惡女人神話以及怪物女人、因而威脅女作家頭腦中火燄創造力的男性傳統？憤怒之餘，是否亦有隱藏的笑聲（hidden laughter），即一種女性／陰性淘氣中所蘊含的具有顛覆潛力的精神，賦予女作家一股足以詼諧模仿、挪用或改造重塑男性的故事、陽性的書寫模式和文學形式的力量？」（Morris 1993, 73）。另外，莫怡在《性／文本政治》亦有類似的批評：「吉爾柏和古芭的理論，使得所有的女人寫的本都能被轉成女性主義文本，因為她們總是可以無例外地在文本中某處找到具體代表作者反抗父權壓迫的『女性憤怒』。正是因為她們堅持將憤怒定義成女性主義藝術中唯一積極的象徵，因此吉爾柏和古芭對珍·奧斯汀的解讀不如她們對夏綠蒂·白朗特的解讀有效。她們無法說明奧斯汀溫和的反諷，但夏綠蒂·白朗特文本中明顯的憤怒和憂鬱是正好提供她們做出精彩詮釋的最佳場合」（Moi 1985, 62）。

姑且不論袁、蔣作品中的意識型態布局為何，從作品形式角度觀察，值得注意的是，蔣曉雲、袁瓊瓊以及其他模仿張愛玲風格的女作家，除了挪用其去浪漫化愛情書寫之外，同時亦將張愛玲式的接近福婁拜、詹姆斯一派以風格精緻見長的主觀性寫實傳統引介到台灣，並將之結合上張誦聖所講的被收編主流書寫模式中的若干現代主義技巧和手法，成為八〇年代女性寫實小說中的另一個重要脈系。除了蔣曉雲和袁瓊瓊，其他代表則包括了朱家姐妹、蕭麗紅、鐘曉陽等通常被歸類於「張派」的作家。蘇偉貞雖然並非刻意學張愛玲，也少了袁、蔣濃厚的嘲諷語調，然則，就作品形式而言，也非常接近以上所描述的以風格精緻見長的主觀性寫實模式，為此寫實脈絡中的佼佼者之一。

總結說來，經由《十一個女人》回顧七、八〇年代女性文學傳承關係，便可發現，似乎無法如過去評論家所做，將當時女性文學那樣乾淨俐落的視為「隔代」傳承、「斷層」、或「轉化」——除非將一部分的活躍於當時台灣文壇的女作家擱而不談，或過於強調當時女作家創作的某些面向（如意識型態佈局、文本所折射的文化屬性）。從作品形式來看，至少有兩個相當清晰的脈絡出現。一個則是以風格精緻見長、以作品所產生的美學效果為重而吸引了大多數文壇新秀的「主觀性寫實」風格，《十一個女人》中則以蔣曉雲的〈閒夢〉和袁瓊瓊的〈自己的天空〉為代表；第二個乃是以發揮作品內容所指向的社會關懷為宗旨的較為客觀的「社會寫實」，除了離開現代主義陣營轉向寫實路線的作家如季季、李昂等，也包含了一部份社會關懷濃厚、使命感較強的嶄露頭角的女作家如蕭颯或廖輝英，《十一個女人》中其餘的作品包括了發表於 1970 年的〈雨來了〉（蔡昭仙）也明顯屬於這種寫實脈系。因此，換個角度來看，正是後者對於某些傳統寫實技法的承襲便暗示了以探索女性身份、兩性關係為題材且在形式方面守住寫實畛域的女性小說，在六〇年代末隨著鄉土文學勢力日趨增長並非完全中斷，反之，隨著女性問題的日益顯明，女性讀者群愈加增多，這種文學則吸引越來越多作家加入陣營，到了七〇年代末與新的主觀性寫實流派匯合，預告了女性文學文藝復興時期的時段之到來。

再者，就女性文學及較為廣義的社會背景來講，女作家對於女性讀者所關心的議題之關注及回應也愈發顯得通透細緻。儘管當時女作家並非現代意義上的女性主義者，且不同女作家乃至於同一個作者的不同文本中往往表現出性別意識程度不等之差異，然則，與對岸的同時期女性文學及新時期作家們對於「大寫的人」之呼喚比較起來，我們不得不承認，毋需重新肯定人、人性等人道價值之台灣女作家則相當積極地以兩性中的「女人」（而並非「大寫的人」）及七、八〇年代台灣社會激烈轉型所浮現的女性問題為其主要思考對象，在自己的作品中開始解構傳統定義下的兩性關係之模式及愛情價值，又重新尋覓新女性典範的種種可能性。而在此過程當中，當時女作家所表現出來的高度自信心及其自覺性意識之強烈，無疑起了至關重要的角色，故下一節則針對當時台灣女性文學的自主性及使命感略述數言。

三，八〇年代台灣女作家的自覺性和使命感

上文已經討論到活躍於八〇年代台灣文壇女作家的某些共同特色。除了在題材方面對於女性切身的人際關係、新女性社會角色的扮演等議題多加關注之外，另一個非常重要的共同點則是，雖然多半尚未到達創作成熟階段，但當時的女作家卻對於自己作者的自主性以及她們在創作過程中所選擇的技巧和手法、她們所效法的對象或風格都相當具有自覺性——這一點可以從個別作家的文學創作以及從她們為自己作品所寫的序言或後記很清楚的看到。不僅此也，有的女作家甚至會根據自己想要在文本中所塑造的特定效果或欲傳達的訊息而採取最為適當的文學形式或文類。例如說，在〈寫在「一封未寄的情書」前〉李昂曾經把自己的創作分成三類：

一，「朝向一個『偉大』的作家的道路來努力」的作品：〈殺夫〉、〈暗夜〉
二，「爲了實驗性以及有其他創作目標」的作品：「情書」系列——李昂將此系列描寫爲雖然仍有話要說的文本，如〈一封未寄的情書〉探討時代變遷、〈甜美生活〉中則以相當反諷的筆調挑戰了中產階級生活模式和價值觀，然則，同時李昂又強調這些作品的創作目的主要在於「嘗試、實驗」
三，「社會關懷小說」——李昂特別將〈外遇連環套〉隔開，爲它另闢範疇，且說明它之所以被貼上「社會關懷小說」此一標籤乃在於：「它的社會關懷目標重過於要寫好一篇純文學作品。『外遇連環套』從故事本身（十分接近真實的真人真事），到名字（多俗氣的篇名），最重大的意義在引發一般人對外遇問題的關懷」。耐人尋味的是，後面李昂驚訝地承認：「寫『外遇連環套』由於目標不是純文學作品，在全然無束縛下，這個小說反倒展現了一種未加修飾的力量，一種從未在我過去創作上出現的凌厲彪悍之氣，這種帶點潑辣、嘲諷的特質，是否是另個隱藏的創作自我？」（李昂 1986a, iii-iv）。至於李昂所講的「未加修飾的力量」以及作品創作目的之間的相互關係，第三章將對之多加討論，在此筆者要特別指出，李昂的「女性的意見」專欄文章雖並非屬於「虛構文學」（fiction）／純文學類，然則，作者故意將「言論的水準降到較淺近的問題」（李昂 1984b, 4），以便更易於接近婦女大眾，這樣一種行動／選擇，不僅證實了李昂作者的自主意識之強烈，也充分地顯示其創作中「目的讀者群」（target readership）考量之重要性。

當然，就八〇年代台灣女作家而言，李昂無疑是當時女作家中自覺性最顯明的一位，然則其他女作家在此方面也並不遜色。例如說強調要跟廣泛的女性讀者溝通對話，小說一定要好看方能夠吸引讀者、影響讀者，且不排除成爲暢銷作家，而同時又聲稱創作立場「嚴肅」、有特定寫作計畫（促進兩性合理相對關係）的廖輝英；刻意效法張愛玲、將小說視爲「純粹的商品」的袁瓊瓊¹⁰³，抑或表示「『自主性』恐怕是我所想像最尊嚴的句子與狀態」的蘇偉貞（1996a, 23）。蕭颯雖然不

¹⁰³ 袁瓊瓊從不否認自己過去對於張愛玲的崇拜及對其文學創作的模仿學習，例如說在一次對話中袁瓊瓊表示：「有非常長的時間我在學張愛玲，學她的筆法，學她的思考模式……直到現在，她還是很喜歡的作家」，詳見〈女作家座談系列：袁瓊瓊座談會〉（邱靜慧 2000, 8）。也見〈性／女性／新女性——袁瓊瓊訪談錄〉（簡瑛瑛 1998, 233, 237）。

像以上所提及的作家那樣熱衷於散文寫作和極少對自己作品撰寫前言、後記（其實我們未嘗不可將此視為是作者自覺意識的另一種表現）¹⁰⁴，無論如何，蕭颯十七歲出版了第一本小說集（按：《長堤》（蕭颯 1972））後刻意停筆五年專心一意累計創作素養，且日後不斷要求推陳出新，自我突破（鍾麗慧 1983；彭碧玉 1986），其自主性、自覺性之鮮明由此可見一斑。

除此之外，八〇年代女作家高度直覺性的另一個標誌則是當時的她們普遍表現了對於爭取創作者「聲音」（voice）／權威的強烈欲望，並企圖進一步藉此權威發揮自己的影響力（社會寫實派尤然）。在解釋此一現象的具體呈現以及重要性之前，必須特別闡明的是，這裡所講的「聲音」運用蘇珊·蘭瑟（Susan Lanser）在《虛構的權威：女作家與敘述聲音》（*Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*）中所提倡的結合了女性主義以及敘事學對於書寫／敘事行為之洞見的「聲音」觀念。

具體而言，蘭瑟認為，一切書寫行為其實是一種社會認同的過程、一種尋求話語權威的行為：

無論一個女作家對於權威體系或意識型態（authoritative institutions and ideologies）的態度多麼的搖擺不定，我認為，任何一個書寫小說並尋求出版的行為本身皆蘊含了對於爭取話語權威的期望（quest for discursive authority）：期望被聆聽、被尊重、被相信，甚至發揮影響力。也就是說，我認為，每位出版了小說的作家都期望自己的小說——就作品中所折射的範圍以及接受群體而言——在其讀者群眼裡將成爲一個權威，即使是反權威的權威。作這樣的假設……〔乃意味著〕我同時將小說〔此特定的文類〕閱讀爲一種從歷史觀點上說要求被賦予以及〔確實〕被認爲具備了超越虛構範圍的真值之文化事業（a cultural enterprise that has historically claimed and received a truth value beyond the fictional）。（Lanser 1992, 7）

鑒於以上認知，蘭瑟分析女性小說中的聲音，認爲小說的敘述結構和女性書寫，並非如某些敘事學和女性主義理想主義（idealism）所相信被某種根本上或是單純的美學特質所決定，反之，其背後同時交織著複雜的社會權力和文化網絡。換言之，對於蘭瑟而言，「聲音」不僅是敘事學術語，同時也是政治性術語（political term），是一種「在文本實踐中被凸顯出來的意識型態張力／角力之位置／場所」（Lanser 1992, 6）。令人回味的是，連創作社會性意識較爲不顯明且對於書寫行為態度較爲「不敬」的袁瓊瓊顯然也同意蘭瑟以上的說法。早在《紅塵心事》袁瓊瓊曾經寫道：「一切創造性的東西都能讓人嘗到權力的滋味，感覺自己對文字的權力之後，像我這種我執甚深的人，實在難言放棄。所以就一直寫一直寫一直在

¹⁰⁴ 隱地爲蕭颯撰寫簡介時特別強調：「最後我必須再強調一遍，蕭颯是一位小說家，一位實實在在的小說家，到目前爲止，她已經出版了九本小說集，卻從來沒有寫過一篇小說以外所謂散文、雜文或小品什麼的，甚至也很懶得爲自己的書寫序或後記，這樣心無旁騖的小說家，在我們這樣的時代裡，倒也是一種屬於難能可貴的氣質」（隱地 1984, 46）！

寫了」(袁瓊瓊 1981a, 191)¹⁰⁵。

考慮到特定的敘事態度 (narrative situation) 是否具有潛在自我指稱意義 (self-reference), 加上以文本中虛構人物為敘事對象/受述者 (naratee) 的「私人聲音 (private voice)」與以文本之外的當時讀者 (historical reader) 為對象/受述者的「公共聲音 (public voice)」之分, 蘭瑟劃分了三種聲音:「作者型聲音」(authorial voice)、「個人聲音」(personal voice)、以及「集體型聲音」(communal voice)。首先, 所謂「作者型聲音」指的是「異層/異故事的 (heterodiegetic)¹⁰⁶、公共的, 並具有潛在自我指稱意義」的敘事態度——這樣的一個敘事者不參與故事, 似乎是「站」在故事之外純然講述, 類似常見的第三人稱敘事。其次是「個人聲音」, 代表了「本位敘事/自身故事敘事 (autodiegetic)」的敘事態度。蘭瑟特別強調, 「個人聲音」並非涵蓋了所有「同層/同故事的 (homodiegetic)」或第一人稱敘事, 而僅指著有意識地陳述作者自己的私人經歷/故事之敘事聲音。也因為這樣, 在形式方面, 本位敘事則非常接近自傳/傳記文學此一類(Lanser 1992, 18-9)。最後一個蘭瑟所探討的聲音, 即敘事學理論中過去一直被忽視的「集體型聲音」, 是一種群體的共同聲音, 或者表達了「享有共同敘事權威的各種聲音的集合 (collective of voices that share narrative authority)」(Lanser 1992, 21)¹⁰⁷。重要的是, 以上三種聲音不僅分別代表了三種不同的敘述態度和權威, 同時, 這些權威更迫使女作家逐漸在西方文學正典中確立其一席之地而成為不可小覷的力量(Lanser 1992, 22)¹⁰⁸。

瞭解了蘭瑟所講的「聲音」觀念為何, 繼而回顧八〇年代台灣女性小說中的敘事態度便不難發現, 除了少數幾篇文本之外 (如代表了「個人聲音」、由蕭颯執筆的〈給前夫的一封信〉或一樣自傳性色彩濃厚的〈油麻菜籽〉¹⁰⁹), 幾乎所有的作品中都運用了蘭瑟定義下的「作者型聲音」——無論是社會關懷較為顯明的李昂、蕭颯、廖輝英或以風格精緻見長的蘇偉貞和袁瓊瓊, 都不約而同地在她們小說中反覆再三地採用被蘭瑟描述為「享有特權」(privileged) 的敘事態度/

¹⁰⁵ 蘇偉貞在〈今生執筆〉寫過的話也值得注意:「握住一支筆, 也就握住了歷史。磨劍、試筆。試筆、磨劍。波瀾在格紙中壯闊, 暗潮在筆端洶湧。悄悄的, 悄悄的在燈下把格子填滿, 順便也把心思細細的結晶沉澱。會上癮的! 握著筆, 自己就是張三丰, 和著狂飆呼風喚雨。握著筆, 自己就是女媧, 煉彩石補天」(蘇偉貞 1990b, 143)。

¹⁰⁶ 蘭瑟解釋:「熱奈特 (Gérard Genette) 注意到, 任何敘事者都是一個潛在發聲的『我』。此一發現導致了『異故事』這個更準確的詞的產生, 它取代了傳統的『第三人稱敘述』的提法。在這個敘述模式中, 敘事者不是虛構世界的參與者, 他與虛構人物分屬兩個不同的本體論層面」(Lanser 1992, 15-6)。

¹⁰⁷ 蘭瑟特別強調其所講的「集體型聲音」不是指敘事中以「我們」為主語的敘事態度或在文本中運用幾個不同的敘事者輪流講述的敘事態度, 而是指:「這樣一種敘述行為, 在其敘述過程中某個具有一定規模的群體被賦予敘述權威; 這種敘述權威透過多方位、交互賦權的敘述聲音或某個獲得群體明顯授權的個人聲音在文本中以文字的形式固定下來」(Lanser 1992, 21)。

¹⁰⁸ 據蘭瑟所言, 這三種權威分別是:「建構『不同/另類世界』(alternative worlds) 並制定這些世界基於運作的『定律/原則』(maxims) 的權威 (按: 作者型聲音); 建構並公開表述女性主體性和重新定義『女性特質』的權威 (按: 個人聲音); 以及將女性身體政治變成了話語課題的權威 (按: 集體型聲音)」(Lanser 1992, 22)。

¹⁰⁹ 〈給前夫的一封信〉收入《唯良的愛》(蕭颯 1986b); 〈油麻菜籽〉收入《油麻菜籽》(廖輝英 2005)。

觀點。「作者型聲音」為何「享有特權」呢？

蘭瑟解釋，除了以上所提到的特色之外，「作者型聲音」同時也屬於「故事外敘述」層次（extradiegetic），也就是說，它所產生的敘事效果，「就形式以及作用而言，非常接近作者本位的狀態（(re)produces the structural and functional situation of authorship）」。說白話一點，在「作者型聲音」的敘事中，「若（隱含）的作者與公共、異故事的敘事者之間的區別沒有在文本中特別點明指出，那麼讀者就可以自由地將敘事者以及作者視為是同一個人，且將受述者視為是他們自己（或他們當時的前輩／化身）」（Lanser 1992, 16）。這是為什麼蘭瑟同意巴赫汀的說法認為，「作者型聲音」是一種「享有特權」的敘事態度：相對於小說人物或聚焦者的敘事話語一律取決於作者權威（必須透過作者權威方能決定其意義），「作者型聲音」（作者的敘事話語）則「直接指向其所指示的意義」。而且，由於採用「作者型聲音」的敘事者佔在文本之外的本體論層次（ontological level）而不需要透過表現語言／模擬來奠定其說服力，所以「作者型聲音」的敘事者自然而然就具備了比一般小說人物（包括聚焦者）更大的話語權威（Lanser 1992, 16）¹¹⁰。

如果說八〇年代女作家的共同點之一乃是對於傳統定義下的兩性關係以及女性社會角色扮演提出質疑或尚待商榷的態度，那麼她們普遍選擇了可以迫使她們以上述的「代言人」姿態為自己的信仰創造社會認識、「建立『不同／另類世界』並制定這些世界賴以運作的『原則』（to establish alternative “worlds” and the “maxims” by which they will operate）」（Lanser 1992, 22）之「作者型聲音」並非屬於偶然，反之，它更加襯托當時女作家的自覺性以及為台灣女性鳴不平的決心。不僅此也，若我們在考慮到第一章所提到的有關寫實主義文學在建構這些另類世界／觀的諸多優勢¹¹¹，我們或許就可以進一步地斷定八〇年代的女作家普遍守住寫實畛域，並不等於她們在創作企圖上的保守，也不等於她們天真地相信其作品就是在反映現實；在此語境之下，這樣的一種選擇乃意味著她們在自己的文本中其實刻意「強調書寫的語義功能超過於其形式成規和反身要素」（Felski 1989, 79）。

事實上，筆者要在這裡提出一個更大膽的假設：八〇年代的女作家不僅有意選擇寫實主義來傳達自己的創作理念，若我們回到小說文本中重新查究當時的女性文學創作便可發現，社會關懷愈加顯明的女作家／作品，其寫實成分明顯提高而其藝術性成分（即刻意雕琢修飾）則相對減少，反之亦然。上文所引述的李昂對自己作品的分類，以及作者特別提到的「寫『外遇連環套』由於目標不是純文學作品」而是「引發一般人對外遇問題的關懷」，「在全然無束縛下，這個小說反倒展現了一種未加修飾的力量」（底線為筆者所加），似乎也證實了這一點。不過，

¹¹⁰ 不過，如果以上所提到的優點是就作者的立場來說，作者型聲音的採用相對也需要作者自己付出相當大的代價／努力——與「個人聲音」比較起來，作者型聲音要求作者在思想、技巧、創作構思表達更加練達圓熟，因為作者型聲音「訴諸廣泛的知識及判斷權力，而相形之下，個人聲音僅訴諸作者對於詮釋其自身經驗的個人權力」（Lanser 1992, 19）。

¹¹¹ 見註解 2。

需要再三強調的是，筆者在這裡所講的「寫實成分提高和藝術性成分減少」並非是絕對（*absolutely*）而是相對的（*relatively*）來說，同時亦並不等於兩者之間相互抵銷或相互不容許彼此同時的存在，換言之，絕不等於社會關懷顯明的作品就不可以是藝術（或沒有藝術價值），也不表示藝術性企圖高於思想目的性考量的作品，就必定不能具備任何社會性價值。但是，若考慮到剛剛所列舉的這些前提，筆者倒相信上面所提到的假設基本上是可以成立的。而就本文要分析的五位台灣女作家而言，若從社會意識最明顯者開始排列的話，這樣的假設自當意味著如下的劃分：（一），蕭颯、李昂、廖輝英；（二），袁瓊瓊和蘇偉貞——也就是本章上一節中所歸納出來的「社會寫實」以及「以風格精緻見長的主觀寫實」兩個寫實脈系。為了講解之便利，讓我們先大致上對此兩種寫實路線的某些特色與差別略加說明。

首先，就作品主題來講，誠如范銘如所言，「愛情」或廣義來說的兩性關係，無可諱言是八〇年代女性小說念茲在茲的母題（范銘如 2002a）。然而，除了愛情之外，被本文歸類於「社會寫實」的女作家則還將觸鬚延伸到社會各個層面，蓄意在她們的作品中反映了更多的社會問題，包括注意社會底層的日常生活，揭露當時社會的貧富差距問題，以及在此艱苦環境下，物質匱乏和人情的欠缺所可能引起的人生悲劇。李昂的〈她們的眼淚〉、〈生活試驗：愛情〉、廖輝英的〈失去的月光〉、《歲月的眼睛》（廖輝英 2007a），或蕭颯的〈小葉〉、〈死了一個國中女生之後〉、《如夢令》（蕭颯 1981a）、《少年阿辛》（蕭颯 1984）等一系列小說堪視為代表¹¹²。此外，李昂與廖輝英則更以自身的實例為蕭颯在《走過從前》（蕭颯 2002）所塑造的因參與社會工作而找到了其生活意義的女性加以實踐，且亦透過其非純文學創作進一步探討各方面的婦女和社會問題。

同時，如果說作家負起道德包袱與使命感一向便代表了中國／台灣文學中一個重要的特色，那麼到了以金錢掛帥、對於人類互信、互助天性的堅信遭到極大挑戰的八〇年代，崛起於「大概是台灣文壇中道德意識最高漲的」（郝譽翔 2000a, 168）七〇年代末八〇年代初期的女作家也難免在她們的作品中經常對於台灣社會的處境以及其未來展望不無微詞而顯得憂心忡忡。特別是人際關係越來越疏離冷漠、社會上仍然殘存的父權意識型態，以及其種種或重或輕的壓迫和雙重性別價值標準皆成為女作家，尤其是「社會寫實」女作家，所關注的議題。因此，關懷倫理（*ethics of caring*）¹¹³思維以及決疑論式的（*casuistical*）——對個人特殊道德案件的處理¹¹⁴——書寫模式經常出現在屬於社會寫實女作家的小說中。就

¹¹² 〈她們的眼淚〉、〈生活試驗：愛情〉分別收入《她們的眼淚》（李昂 1984a）及《愛情試驗》（李昂 1993）；〈失去的月光〉收入《油蔴菜籽》（廖輝英 2005）；〈小葉〉、〈死了一個國中女生之後〉兩篇皆收入《死了一個國中女生之後》（蕭颯 1997）。

¹¹³ 簡言之，關懷倫理學認為關懷是一種母親的語言，它在倫理學上相對於父親語言的道德推理方式（即西方傳統所謂邏輯、普遍、抽象的理性原則），而訴求關係、情意、情境的思考價值與態度。關係是人存在的基本現實——關懷倫理學主張道德源自關懷，而關懷源出人最深刻的感受，這種感受根植於接納（*receptivity*）、關連（*relatedness*）和回應（*responsiveness*）的關係之中（Gilligan 1982; Noddings 2003）。詳見第三章第二節蕭颯創作相關的討論。

¹¹⁴ *Casistry* 由拉丁文 *casus*（個案）一字而來，乃指法律對個人特殊案件的處理；再具體而言，

「主觀寫實」派而言，雖然她們的作品也側面反映了以上所列舉的道德關懷以及價值觀混淆，然而決疑論倫理以及相關的再現技巧／書寫模式在蘇偉貞以及袁瓊瓊的小說中卻相對不多見。就這兩位女作家而言，小說人物，尤其是女性的內在心理、意識，乃至於下意識往往成爲她們作品中的焦點。同時，作者對於作品中所傳達的社會訊息（social message）的關懷往往遠不及其對於美學效果、作品氣氛的營造等技術性問題的關注。而值得注意的是，這些差別也同樣表現在兩個派別所慣用的敘事模式和她們所偏愛的文體／文類上面。

相對於「主觀寫實」經常採取的段落性結構（episodic style），對於決疑論倫理思維特別加以重視的「社會寫實」則多半運用強調過去與未來的關連性、且將生活呈現爲連續不斷的時間流與持續」之「歷史性敘事模式」（diachronic narrative style）¹¹⁵。或許也正因爲此緣故，社會意識較顯明的李昂、蕭颯以及廖輝英的作品以中、長篇小說居多，而以風格精緻取勝的蘇偉貞和袁瓊瓊則多半守住短篇小說創作；袁瓊瓊甚而成功的嘗試極短篇的寫作。當然，另一個極其直覺性的詮釋（instinctual explanation）則是將這樣的情況（對於文學文類的取舍）解釋爲作者創作能力成長與自信心增強的結果：隨着作者在技巧、思想、創作構思表達等方面更加練達圓熟，作者便從短篇小說逐漸轉移到中篇，而最後到長篇小說之創作。而且，這樣的「進展（化）論」也正好說明了「社會寫實派」李昂、蕭颯、和廖輝英的創作歷程。

然而，值得注意的是，社會寫實女作家一旦「升等」到中篇或長篇寫作時，捨短就長，便在其之後的文學創作生涯中極少再回頭寫短篇，蕭颯和廖輝英尤然。至於李昂，作者雖然之後寫了收入《看得見的鬼》（李昂 2004）、《鴛鴦春膳》（李昂 2007）中的若干短篇¹¹⁶，然則，誰也無法否認，仍舊是社會意識更爲顯明的中、長篇小說，如《迷園》（李昂 1991）、《自傳的小說》（李昂 2000）、《北港香爐人人插》（李昂 2002）等，代表了李昂後期的創作精華。因此，相對而言，蘇偉貞以及袁瓊瓊對於短篇小說的長期偏袒與執著便不得不使我們對之重新多加省思¹¹⁷。而且，袁瓊瓊及蘇偉貞到八〇年代末九〇年代初，開始著墨於較具社會意識的家族／族群記憶小說——即《今生緣》（袁瓊瓊 1988a）、《離開同方》（蘇偉貞

在此概念之下，普遍規律可以因受到了某些個案的挑戰而被調整。而正因爲沒有任何一個普遍規律可以涵蓋一件個案中所包含的一切特殊情形，故這種對於個別個案中所蘊含的特殊細節、情況和其背景的關注從本質上就已經具備了顛覆抽象理論、規範的潛能。

¹¹⁵ 英國哲學家以及文學批評家 Galen Strawson 在其一篇〈反敘述〉（Against Narrativity）論文中，將個人自我的經驗／對於自我的認知（self-experience）分爲兩種，即「歷史性自我經驗／認知（diachronic self-experience）」和「段落性自我經驗／認知（episodic self-experience）」（Strawson 2004, 430）。本文受到其啓發，認爲同樣的劃分頗可說明「社會寫實」和「主觀寫實」路線所慣用的敘事模式之間的差別。

¹¹⁶ 事實上，《鴛鴦春膳》亦可視爲由王齊芳該角色所連結起來的長篇小說。在〈地球村的台灣／中國愛情故事〉李昂也再次強調自己也是從此角度看待該文本：「事實上，以一個『女作者』爲主來完成長篇小說，是我這幾年來想書寫的重點。首先完成的是前不久出版以飲食爲主軸的《鴛鴦春膳》，接下來是這部《七世姻緣之台灣／中國情人》，另外至少還有一部『愛與療傷』」（李昂 2009, x）。

¹¹⁷ 同理，小說家以副刊、文學獎爲發表媒介，故必須遷就報紙篇幅，自是合理，但若用此一說法來解釋袁和蘇對文學文體的採用，似乎不足以說盡此選擇背後的全盤因素。

1990a), 頗耐人尋味, 她們不約而同地採取了有益於發揮歷史性敘事模式的長篇小說, 恐怕也並非屬於偶然¹¹⁸。蘇偉貞雖然在此之前已經寫了不少中篇(〈紅顏已老〉、〈人間有夢〉、〈世間女子〉等¹¹⁹)和兩本長篇小說(《有緣千里》(蘇偉貞 1984b)、《陌路》(蘇偉貞 1986)), 然而, 這些作品的敘事線卻如同其短篇小說, 多半以段落性結構呈現, 個別部分/章節之間的連結較為寬鬆(其長篇《有緣千里》和《陌路》尤然)。讀到小說結尾往往覺得並非是故事情節本身而是文本中所塑造的氣氛和美學效果才是作品給我們所留下來的較為明顯的印象。不過, 必須再三強調的是, 以上所描寫的特色並非絕對而是相對(於社會寫實派)來講, 並不表示袁、蘇兩位作家文學創作毫無社會學意涵可言(sociological implications)。

事實上, 過去已經有批評家指出, 袁瓊瓊和蘇偉貞也經常在她們的愛情小說中達到「去浪漫化」或「破除迷思」的效果(張誦聖 2001, 60; 范銘如 2002b, 160), 然而, 正因為她們對於作品語言和美學效果(蘇偉貞)或感官刺激和煽情主義(sensationalism)(袁瓊瓊)的執著和偏愛, 導致她們小說中所傳達的訊息有時難免顯得模糊不清。一如李元貞對於蘇偉貞小說的觀察:「一九八〇年, 蘇偉貞的《紅顏已老》出版, 女主角是位學歷高但不食人間煙火, 又在兩性愛情關係上非常蒼白而無力的章惜, 蘇偉貞除了將女性對變貌中兩性愛情的無力感渲染出氣氛來之外, 對章惜的個性與心理描寫, 顯得相當凌亂。日後蘇偉貞所寫的許多女性, 都糾纏在三角或四角的亂愛關係中, 因為未能妥善處理這些社會變遷中男女亂愛關係, 加上提倡所謂『語言的實驗』, 更使女性角色顯得血肉模糊、不明所以」(李元貞 1988, 211)。康來新則更不客氣的將蘇偉貞對於文字的實驗企圖稱為「文字障」且寫道:「文字障如蘇偉貞, 幾乎不肯安安分分寫好一個句子(新作『陌路』尤然), 這種在文字上勇於嘗試的精神當然『可喜』, 但也——『可惜』」(康來新 1986, 198)(底線皆為筆者所加)。姑且不論康來新對於蘇偉貞的評價是否全然恰當或公平, 但無可諱言, 他的確捕捉到蘇偉貞文學創作中的一個頗有趣的特色(詳見本文第四章), 同時也為社會寫實派對於文字的要求(簡潔自然, 清晰易懂)提供了解讀線索。而這一點正是下一章將要繼續探索的議題。

¹¹⁸ 話說回來, 連這兩部小說「段落性結構」設計也相當明顯。例如說, 參考王德威對於《離開同方》的評價:「這部小說的野心極大, 也有不少精采片段, 但我卻以為是力作, 而非傑作。蘇生動的介紹了村內許多代表性住戶……然而這許多人物固使同方新村熱鬧非凡, 也凸顯了眷村生活既整齊卻又雜亂的特性, 蘇並未能進一步探索眷村文化的歷史底蘊。她的重心毋寧仍是在一齣齣或慘烈、或詭異的愛情傳奇上」(蘇偉貞 1996a, 18)。張誦聖論及袁瓊瓊的《今生緣》也認為「這部作品的敗筆主要在與它缺乏結構上的統合……有著與電視連續劇相同的段落性結構, 精心設計的週期性劇情高潮, 以及一些通俗劇常見的用來安全包裝有潛在顛覆性情節的方法」(張誦聖 2001, 78)。

¹¹⁹ 分別收入《紅顏已老》(蘇偉貞 2000)、《人間有夢》(蘇偉貞 1984a)、《世間女子》(蘇偉貞 1983a)。

第三節 小結

本章探討兩岸女性文學與女性文化的歷史脈絡，分別爬梳台、中兩地的歷史及社會發展軌跡，在此基礎上說明女性文學再起的意義，並且與既有的評論進行對話，重新釐清七、八〇年代兩岸女性文學的傳承系譜，以便為本論文所探討的主題奠定文學及文化脈絡。此外，本章也初步勾勒當時兩岸女性文學的特色及差異。

就新時期女性文學而言，經過上文的分析，我們看到了八〇年代中國大陸的女性文學並非，確切地說，不可能是個具有十分鮮明的「女性」自覺之文學，遑論是蓄意反抗父權制之下，女性所遭到的一切不平等和壓迫的「女性主義文學」；事實上，我們如果將之與當時台灣女性文學進行比較的話，就會發現八〇年代的中國大陸女性文學基於集體烏托邦衝動、由共同歷史願望所推動的現實性、社會性之強烈，事實上已經覆蓋遮蔽了，甚或可說極大程度地消解了其女性意識表述的可能性¹²⁰。在那特殊的時期，思想解放運動在長期壓抑禁錮之後的暴發，必然強烈的衝擊著一切舊有的觀念及意識，文學成為整個時代反思和啓蒙精神的載體。在思想解放運動與文學中「人」的解放思潮中，女作家們與男性知識份子同樣，憑藉著個人的歷史經驗的傷痛與反思，呼喚人道主義、理想主義精神。新時期女作家所崛起的時代預先決定了她們筆下強烈的政治參與意識和憂國憂民意識。

至於新時期女性文學的傳承問題，本文則引借戴錦華「無法告別的 19 世紀」之說進一步地辯證，由於長期的斷絕使然，當時的女作家已經失去了與五四新文學傳統的直接聯繫，而普遍地藉由十九世紀的歐洲文化及文學，「有效地『告別革命』」，且由此攫取其象徵資本與話語權威。而且，若再考慮到五〇年代以降作為中國大陸文學主流的現實主義（社會主義寫實主義）的陰影，故筆者認為，與其說新時期女性文學乃是對於五四女性文學傳統的自覺或不自覺的繼承與發揮，不如說是個別女作家在面對「無法告別的 19 世紀」以及新中國建立以來「文學

¹²⁰ 在此方面，新時期知青女作家張抗抗〈我們需要兩個世界〉一文中所說的話值得注意：「嚴格說，中國當代文學的森林中尚未長出『婦女文學』這一棵大樹，中國還沒有形成婦女文學的潮流……因為中國的當代文學中，很少有作家專門去訴說婦女的苦難、單純講述女人的經歷和心理歷程，或者著重反映婦女某一方面亟待解決的社會問題……我的作品中寫過許多女主人公，但如果把她們統統改換成男性，我作品所表現的思想感情和矛盾衝突在本質上仍然成立。因為我寫得多是『人』的問題。是這個世界上男人和女人所面臨的共同的生存和精神的危機。十年內亂中對人性的摧殘、對人的尊嚴的踐踏、對人個性的禁錮、思想的束縛、一九七八年以來新時期人的精神解放、價值觀的重新確立……這些對於關係到我們民族、國家興亡的種種焦慮，幾乎吸引了我的全部注意力，它們在我頭腦中所佔據的位置，遠遠超過了對婦女命運的關心，我這樣講絕對沒有排斥婦女文學的意思，我只是認為，在相當長的時間內，這種作為男人和女人共同的苦惱還會是一個相當突出而又迫切有待解決的問題。由此我們可以看出：婦女的解放不會是一個孤立簡單的『婦女問題』。當人與人之間都沒有起碼平等的關係時，還有什麼男人與女人的平等？所以我們如果只是總是站在一個婦女的立場去看待社會，正像中國古詩所說，『不識廬山真面目，只緣身在此山中』。那個社會只是平面的和畸形的」（張抗抗 1986, 58-9）。張抗抗儘管表示，以上有關中國尚未出現「婦女文學」潮流，「這個看法只代表了我個人」（張抗抗 1986, 58），然則實際上，她的分析頗為中肯，同時，她對於自己作品的描繪事實上頗適用於絕大多數當時女作家及女性文學創作，代表了新時期女性文學的重要特徵之一。

工具論」傳統的痛苦遺產時，為找尋自己個人的寫作路線而掙扎與尋求的過程。換句話說，相對於台灣當時女性文學相當豐富的文學遺產之基礎及環境之穩定（至少與對岸的情況比較起來便如此），大陸女作家必須先擺脫現實主義鐐銜的束縛，為文學及創作者爭取獨立於政治及意識型態之外的合法位置，方得以如八〇年代台灣女作家一般，較少受到外界干擾而致力於其特殊的創作計畫。而且，正因為新時期短短十年內，中國大陸文學所經歷的非常複雜、變化多端的歷程，每位作家的寫作不時處在突變革新的狀態（包括主題及形式），加上共同的歷史及文化債務與集體的理想主義之衝動仍極大程度上主導了新時期文學的姿態與具體表現，因此筆者也無法像對於當時（相形之下相當穩定不變的）台灣女作家的文學創作類似，將接下來第五、六章要進一步討論的五位大陸女作家基於文本形式及作者創作理想／目的分為兩個清晰的寫實派別，故最後主要從中國大陸特定的歷史、文化及社會語境著想，就她們小說所表現出來的精神及意識型態折射將其分為「集體化／共名」（諶容、張潔）及「個人化趨勢」（王安憶、池莉、方方）之寫作路線，分別加以分析。

本章第二節則將注意力轉向七、八〇年代的台灣女性文學及其廣義的歷史與文化語境，包括其傳承問題。經由李昂、季季於七〇年代的寫實轉向及《十一個女人》小說集所收入的文本來回顧七、八〇年代女性文學傳承關係，我們發現，除非將一部分的當時女作家擱而不談，或刻意著重檢視當時女作家創作的某些面向（如意識型態佈局、文本所折射的文化屬性），否則似乎無法將當時女性文學那樣乾淨俐落地視為「隔代」傳承、「斷層」、或「轉化」。從作品形式及作者創作理想來看，至少有兩個相當清晰的脈絡出現。一個則是以風格精緻見長、以作品所產生的美學效果為重而吸引了大多數文壇新手的主觀性寫實風格（除了本文所分析的蘇偉貞與袁瓊瓊外，另包括蔣曉雲、朱天心、朱天文、蕭麗紅等作家）；第二個乃是以發揮作品內容所指向的社會關懷為宗旨的較為客觀的社會寫實，除了離開現代主義陣營轉向寫實路線的作家如季季、李昂等，也包含了一部份社會關懷濃厚、使命感較強的嶄露頭角的女作家如蕭颯或廖輝英。而且，正是「社會寫實派」對於某些傳統寫實技法的承襲便暗示了以探索女性身份、兩性關係為題材且在形式方面基本上守住寫實畛域的女性小說，在六〇年代末隨著鄉土文學勢力日趨增長從未完全中斷，反之，隨著女性問題的日益顯明，女性閱眾愈加增多，這種文學吸引了更多作家加入陣營，到了七〇年代末與新的主觀性寫實流派匯合，預告了女性文學文藝復興時期的到來。

與當時對岸的女作家類似，台灣女作家也表現出極其鮮明的作者自主性及自覺性意識，但不同的是，相對於中國大陸女作家對於（大寫的）「人」之呼喚與肯定，台灣女作家則更將「女人」當作創作中心。她們普遍以引起社會對於婦女問題的重視為己任，文本中聚焦於女性身份反思和道德倫理定位，甚且透過「作者型聲音」主動且積極承擔了「女性代言人」的任務，以致於為了普及自己的信仰而提高女性讀者的性別覺醒，她們也願意犧牲文學技巧之繁複及不以文字潤飾為念（社會寫實派尤然）。鑑於本章的分析，我們可以初步斷定，她們之所以選

擇了寫實主義而並非其他較為前衛或實驗性的文學手法，確實有其特殊意義，也再次印證了費斯奇在《超越女性美學》所提到的假設：考慮到當時女作家關心的問題多半不外於一些迫切的社會及女性議題，加上其為改寫女性生命的故事（story of women's lives）所表現出來的努力，那麼她們大多選擇了不強調文本的文學性及成規層面（literary and conventional dimensions），而更加突顯出文本主題及內容層面的寫實主義文學，這種抉擇並非屬於偶然(Felski 1989, 79)。

事實上，從某種意義上來說，同樣的提法也頗適用於新時期大陸女性文學，可以迫使我們了解為何一樣面對身份危機／重組且時代及社會使命感更加強烈的她們，不像性別角色及權力規範相當穩固的男作家一般熱衷於先鋒、尋根，而除了少數女作家（殘雪、劉索拉等）之外便不約而同地守住了寫實畛域。只是，雖同樣「寫實」，兩岸的寫實小說不但在主題（「女人」相對於「大寫的人」）且形式方面（台灣寫實小說家往往吸取了若干現代主義小說技巧與表現手法，而中國大陸新時期文學則〔至少在八〇年代中期之前〕經常流露或隱或顯的革命現實主義文學之影子，及理念大於形象的痕跡）呈現出若干不同之處，其背後的意識型態及所產生的歷史與文化背景，進一步地促成了兩岸的女性文學儘管在八〇年代都經歷了一個從「現實」到「寫實」的過程，然則其意義卻大為不同。

如果就台灣女性文學而言，「現實」到「寫實」描述的是女作家與所處的社會之間的互動，即女作家對於女性社會「現實」的高度關懷導致她們在不放棄各自所護持的藝術理想之同時，有意選擇「寫實」文學，成為作者與讀者之間主要溝通管道及作家參與、影響社會的工具（甚且社會性愈發強烈的作家／文本，其寫實成分也跟著提高而藝術性相對減少），那麼就當時對岸的女性文學來講，「現實」到「寫實」更暗示了背負顯著的「文學工具論」影子的女作家及整個新時期文學從「現實主義」（即社會主義寫實主義）到一般觀念之下的「寫實主義」的轉變過程（把「寫實主義」當作刻意的抉擇要到「新寫實」才出現）——如上所述，相對於具備了穩固且良好文學個性化與獨特化基礎的台灣（女性）文學，背負了長達幾十年「文學工具論」歷史及文化債務的中國新時期（女性）文學，則不得不先經歷一個從「革命／現實主義」到作為創作論而允許作者發揮自己各自的藝術及創作理想的「寫實主義」之演變過程，於是我們才在王安憶、池莉及方方那裡看到如八〇年代台灣女作家類似，大陸的女作家也開始按照自己所設想的創作目的及創作／審美原則（而不是集體化理想衝動所使然）來選取最為恰當的書寫模式及創作技巧（詳見第六章）。換句話說，如果就台灣八〇年代的女性文學而言，「寫實主義」——無論是以發揮作品社會關懷為宗旨的「社會寫實」或以風格精緻見長、以作品所產生的美學效果為重，而強調作者自己的內心感知及印象的「主觀寫實」；總之，如果寫實主義作為當時女作家們有意的抉擇，那麼就八〇年代大陸女性文學來講，她們在新時期初期實際上較沒什麼選擇可言：當時「現實主義」不但仍是「君臨」，同時，在整個新時期特定的歷史及社會背景之下，文學充當了社會及民眾普遍情緒的載體與傳達媒介，而作者的任務則不外於擔任社會的良藥、人民的喉舌兼心理醫生，「是謊言的揭露者……是大膽無畏

的真理的追求者……寫作者以莫大的勇敢、赤誠及痛楚，將自己所遭遇、所提味、所背負的真實的記憶呈現於人」（戴錦華 2007, 222），藉此悲壯的犧牲，擔任了社會下意識的揭示者與背負者——顯而易見，如果說八〇年代台灣女作家十分自覺性地透過「作者型聲音」主動且積極擔負了「女性／代言人」的任務（社會寫實派尤然），那麼新時期大陸女作家作為「社會代言人」與其說是她們自己站在作者自由、獨立於社會需求的發言位置上所擁抱的自覺抉擇，不如說是（至少在極大程度上）時代需求給她們所派定的角色。而正是這些根本性的區別便代表了為何在接下來的章節裡頭將兩岸分開而不是寫在一起的主要原因，同時也解釋了為何談論兩岸的文學時，儘管「社會寫實」及「集體」寫實和「主觀寫實」及「個人化」寫作路線表面上呈現出若干相似性，然則這兩組文學所由來的截然迥異的歷史及文化背景卻迫使我們採取兩套不同的、基於尊重兩岸各自的特殊語境之術語／觀念進行論述，方得以避免落入為了論述之便利或光從主題性相似著想而忽略遮蔽台、中兩地女性文學的特殊語境及其重要特徵之窠臼。於是，在將兩岸女性文學加以綜合的比較及歸納之前，接下來的四章裡頭先將兩岸文學分開討論，並且基於各自的特定文學與文化脈絡，就其所經歷的從「現實」到「寫實」的過程，在焦點上亦加以必要的調整：

第三章及第四章先在本章所奠定的基礎上，針對八〇年代台灣女性文學中的「社會寫實」（李昂、蕭颯、廖輝英）及「主觀寫實」（蘇偉貞、袁瓊瓊），詳細地討論此兩種寫實路線的特色及差異，並且從個別女作家對於文體及內涵之間關係的關注、創作過程和讀者反應的關懷、創作策略和作品美學特徵的注目等面向入手，藉此說明當時女性文學的審美特質、政治性價值和其文化、社會意義。

第五章及第六章將注意八〇年代中國大陸女性的寫實文學及其轉變和突破，進一步地剖析個別女作家面對現實主義陰影以及戴錦華所講的「無法告別的『19世紀』」如何摸索、開發她們自己的寫作路途。除了對個別女作家美學特徵、文學形式、語言風格、再現策略等加以分析，本文亦從當時大陸女性文學的寫實精神及意識型態折射切入，詳細地探討新時期迅速嬗變的文化語境對於作家、其世界觀和其具體創作表現的影響及其意義。

下一章先對於八〇年代台灣女性文學中的「社會寫實」展開進一的地討論分析。

第三章 八〇年代台灣女性文學中的「社會寫實」： 李昂、蕭颯、廖輝英的小說

上一章第二節已經提到了，台灣文壇經歷了強調文學行動主義的「鄉土文學論戰」後，七、八〇年代之交乃成為文學家道德意識高漲時期，以致於諸多作家由於對文學所能夠發揮的影響力深感失望，而乾脆選擇脫離文學參與政治運動，或在從事純文學創作之餘，同時亦參與大眾媒體的文化工業¹²¹。而這種行動主義、文學家參與社會、關注廣大社會問題的迫切性也不免影響到當時的女性文學。尤其是深具社會意識的女作家經常在她們的作品中，對於處於變遷中社會倫理道德崩潰和價值觀混淆、新舊觀念衝突的情形多所關心和批判。她們的共同點則是從女性的立足點出發，以平實的筆調書寫令人震驚的家庭、社會與教育問題，反映台灣社會逐漸步入工商社會之後，人心失序以及親子隔膜的現象，並且在她們的作品中詳細討論了女性在此變遷中的時代裡，所面臨的種種困境和需要克服的新挑戰。此外，作家時常將筆鋒瞄向浪漫愛情對於女性所帶來的潛在威脅，呼籲女性自主意識抬頭，並要求她們以世故、非浪漫主義式的認識正視現實、面對現實。「女性如何尋找到新的出路與立足點——那就是走出狹隘的個人情愛糾纏，而參與、關懷社會及諸多人類面臨的重大問題」（李昂 1984a, ii），不僅成為社會寫實派小說中時常探討的議題，同時也成為這些女作家自身的道德意識和使命感。

由此觀之，我們便不妨將李昂「女性的意見」專欄視為是七、八〇年代台灣女性文學的縮影。翻閱《女性的意見——李昂專欄》（李昂 1984b）的諸多文章，如討論青少年犯罪和教育問題〈讓壞孩子嚇破膽〉、〈假如可以不必參加大專聯考〉、〈讀到大學還不懂禮貌〉；討論婆媳關係問題的〈婆婆俱樂部〉；探討婚前性行為、未婚懷孕的〈單身母親〉、〈看婚前的性行為〉、〈「獻身」的意義〉；討論外遇問題的〈不要讓他有外遇的藉口〉、〈先生有外遇告他一狀！〉；呼籲女性自我意識的覺醒〈算算你的「女性自我」百分比〉、〈妳只能談插花嗎？〉、〈太太不是一株藤〉；聚焦於職業女性的若干問題如〈職業婦女無罪〉、〈既是女事業家，為何還要看先生的臉色？〉；呼籲女性、青少年參與社會工作和慈善活動〈服務社會的第一步〉、〈婦女與社會工作〉、〈年輕人的慈善事業〉——凡是這些文章所探討的議題，加上李昂稍後發表的《外遇》（1985）和《女性的意見——李昂專欄》的續本《走出暗夜——女性的意見》（李昂 1986b）中所出現的婦女和社會問題，皆代表了七、八〇年代女性小說念茲在茲的母題。廖輝英以婆媳關係為焦點的《盲點》（廖輝英 2001a）（《藍色第五季》（廖輝英 1988）也有相關的描繪）、其探索外遇問題的小說（如〈不歸路〉（廖輝英 2004a）、〈今夜微雨〉（廖輝英 2004b）、《窗口的女

¹²¹ 郝譽翔在〈論一九八〇年前後台灣新生代文學的發展〉討論八〇年代青年以實際行動實踐鄉土時期的理想，列舉了如下三種方式：一，獻身政治運動，如王拓、楊青矗等；二，從事大眾傳播媒體工作和報導文學寫作，如馬以工、李昂、古蒙仁、張曉風等；三，參與電影或電視工作，如小野、吳念真、朱天文等（郝譽翔 2000a, 168-9）。

人》(廖輝英 2010)等)或以職場男女為焦點的若干名篇,加上蕭颯的外遇小說和其探討青少年犯罪以及教育問題的小說系列,再再令我們聯想到李昂「女性的意見」專欄中的諸多篇章。評論家過去已經指出李昂以及廖輝英八〇年代的文學創作有不少相似之處(范銘如 2002b, 163; 蔡英俊 1988)。事實上,如果我們不僅從其小說中所探討的議題以及小說家非純文學創作(即李、廖的專欄和探索婦女問題的散文)著想,而同時又將她們小說中慣用的再現策略、敘事模式和文學文體納入考量,李昂與蕭颯的不少代表作其實可看到更多雷同。兩個作家特別對於「決疑論式」的書寫模式和「個案研究體」(case study genre)多所利用:諸如蕭颯的〈死了一個國中女生之後〉、〈失節事件〉、《如夢令》、《少年阿辛》或李昂的〈人間世〉、〈她們的眼淚〉、〈生活試驗:愛情〉(尤其是其「附錄」:一個社會工作者的手記)、〈誤解〉、〈外遇連環套〉都採取了「個案研究體」此特殊文類來呈現小說中所描寫的社會問題¹²²。此外,李昂的〈殺夫〉、〈暗夜〉(李昂 1994)也可算是脫胎於該書寫模式且企圖將之轉用於較為藝術性路線的新嘗試。讓我們先看這些思想與技巧在李昂的小說中如何表達/呈現。

第一節 李昂

如果說,蕭颯的小說一般被視為八〇年代女性文學中最具社會意識者,李昂無疑是當時女作家中採取實際的行動而獻身各方面的社會工作最積極的一位。除了「女性的意見」專欄外,諸如公開演講、從事報導文學(如其探討心智障礙者問題的得獎報導文學力作〈別可憐我,請教育我!〉(李昂 1990, 15-63))、開導且關心年輕人(參見李昂主編的《愛與罪——大學校園內的愛與性》(李昂 1984c))等,再再證實了李昂對於台灣社會處境及未來展望的高度關懷。在一篇〈自序——寫在「非小說的關懷」前面〉李昂對於自己參與社會的動機做了如下說明:

一直以作為一個小說家自我期許,寫出好的小說,更是最大的目標。

而在從事小說創作的期間,立即發現到,自己的生活層面,實在太過狹窄。

我在大學教書,自己開車,回我美麗的家,交往的朋友,都是知識份子。這樣的生活,很快使我發現,我能寫作的題材,大致不離一個受過教育的女性知識份子的生活體驗,而這體驗,當不夠深入時,很容易造成一種美麗蒼白的女性文學,寫一些女性知識份子的傷感、感懷、小小的不愉快、小小的意見、小小的喜悅。

我願意自己成為這樣的作家嗎?

我很清楚的明白,我不願意。

這就開始了一段長達數年的我稱之為「參與社會」的工作。

¹²² 除了收入同名小說集的〈她們的眼淚〉及收入《一封未寄的情書》的〈外遇連環套〉,餘下的小說皆收入《愛情試驗》。

我不是個受過訓的社會工作者，但我有相當的人際關係，可以知道有些有意義的社會工作正在進行，我還有一隻筆，在我參與、觀察、了解後，能將它寫成文章。(李昂 1990, 11-2)

以上引錄所描寫的時段是李昂從美國留學返台且開始在文化大學任教之後的情形。同時，這也是李昂在變遷中的文學場域裡為自己重新確立創作位置的關鍵時刻：「1978年回到台灣的李昂適逢如火如荼的鄉土文學論戰，在滑動的文學版圖中為自己的寫作定位迫在眉睫」(黃心村 2011, 20)。就此一點，劉乃慈的〈佔位與區隔——八〇年代李昂的作家形象與文學表現〉(劉乃慈 2011)一文有更加細緻的分析。

論文中指出，返台的李昂以一個「更具成熟意義的作家」身份在變化多端的女學生態當中十分自覺性地為自己的創作奠定了一個鮮明的寫作位置，且透過對於其他不同位置、資本的攫取不斷彰顯自己個人的特殊性：從1978到1982年間，李昂承續了當時台灣社會的現實意識以及性別意識的檢視，並透過女作家的位置爭取對性別議題發聲權(劉乃慈 2011, 376)。同時，由於李昂特殊的文學習性——她的文化資本在八〇年代至少包括了現代主義、社會現實批判以及女性主義的總和，且就其文學資本的量和象徵意義來講，李昂甚而超過了大部分當時的文壇同仁(包括當時的男作家)(劉乃慈 2011, 378)——迫使她以隨後的〈殺夫〉及〈暗夜〉逐次開闢出一個「既應合社會時代又具備個人特殊性的美學位置」，為其建立一個獨一無二的自我形象。筆者同意，回國後的李昂乃「相當自覺性地將『女性知識分子』的身份特殊性，加注在『作家』這個形象以及文化功能裡，藉此回應文化、文學場域裡仍然方興未艾的台灣現實關懷意識」(劉乃慈 2011, 370)，然則，值得注意的是，李昂在八〇年代對於自我形象，包括她當時「自覺的女性主義公共知識份子」(黃心村 2011, 24)身份的塑造，卻以兩種截然不同的軌道(trajectories)同步進行：一種是以接近廣大閱眾而發揮廣泛的「社會關懷」為目標，包括其「社會關懷小說」及專欄文章(這裡的李昂仍以「引導者」的身份出現，然則其形象，所謂的「李姐姐」，則較為平易近人)；另一種則以實現其「『偉大』的作家」之夢為念，落實在〈殺夫〉、〈暗夜〉中對於前衛藝術技巧及繁複寫作手法的運用(這裡的李昂自當仍針對重要社會議題發言，但與「社會關懷小說」創作者「李姐姐」比較起來，撰寫〈殺夫〉、〈暗夜〉等文本的女作家「李昂」則菁英威嚴多了，有助於鞏固且突顯出她在當時文學場域的獨特位置)。不過，要了解這兩種路線／軌道之間的差異，包括李昂八〇年代積極「參與社會」工作的意義，我們必須從發表於1974年的〈人間世〉說起。

誠如上文所言，李昂開始自覺地參與各方面社會工作及透過自己的創作發掘不同的社會問題，固然從美國返台後正式起步，但如果我們將時間拉回到作者更早期的文學創作，寫於1974年的〈人間世〉可算是李昂在此方面的首次嘗試。眾所周知，此篇曾經引起不少爭議的小說探討了兩個大學生在寢室發生性關係、被學校開除的問題，並藉此批判了台灣社會性壓抑的禁忌以及社會上對於性教育

的忽視。當然，誠如王德威所言，它同時又讓我們看到「性、權力空間，及道德監管技術相生相剋的現象」(王德威 2002, 16)。在這裡讓我們對該篇所採取的敘事結構進一步地加以分析。

〈人間世〉的形式其實就是一篇典型的「個案研究體」／「個案研究」小說。而此特殊文體的來源則要追溯到社會學常用的「個案研究／個案策略」的研究方法。簡言之，個案研究乃指在針對一個想要了解的複雜問題或議題，界定出與其相關的個案，並投身於個案所處的情境場域中，進行各種不同的調查與資料蒐集，且透過全面的分析與描述所蒐集到的資料，以便最終對想探究的問題或議題獲致更深入、透徹、及更明確的了解和看法。從此簡單的描述就已不難看出此一研究方法的潛在性，故亦無怪乎，「個案研究」的運用範圍逐漸從社會學擴大到其他學科和領域，包括教學、貿易、法律、政治等。總而言之，每當所見或所聞的事情／事件無法輕易的得知其成因為何，或想得知事件所造成的影響或後果為何，且由於無法一眼即看穿，而需要更進一步地進行研析探討之，經過個案研究便有助於對該事件獲致更深入、透徹及更明確的了解。而值得注意的是，換個角度來講，這樣的研究方法其實極大程度上也符合了決疑論倫理學中所提倡的，對於道德個案所形成的原因後果全面了解的重要性，以及其對於在具體情境中作道德判斷的呼籲。

〈人間世〉在進入小說內文前面首先看到的便是如下「公告」，以作為全篇小說的開端：「查學生○○○就讀本校○○系○年級，因行為不檢違反校規，勒令退學以示處分。特此公告 校長○○○ 訓導張○○○ 中華民國○年○月○日」(李昂 1993b, 31)。看完了此公告後，我們僅知道了某學生被開除，也就是事件的後果為何，然則該公告所引發的疑問事實上比其所提供的答案要多得多：到底發生了什麼？被開除的學生是怎麼樣的「行為不檢」？違反了哪一條校規？該事件的成因為何？顯然，作者藉由此公告營造懸疑、令讀者對於小說後面所陳述的內容產生了好奇心，同時也對於其無名 (anonymous) 的類型化語調暗加批判。接著，小說以第一人稱敘事觀點從「我」手裡提著行李離開女生宿舍而想到「他」開始陳述，已經隱約勾勒出開除事件大約與男女情愛有關，然而，重要的是，藉由第一人稱敘事觀點，李昂則將說話的權力回歸給被開除的學生，也就是說，給予她為自己所作所為一次辯護說明的機會。然而，我們卻很快又發現，被處罰的少女對於自己的過錯以及該由誰為所發生的事情擔負責任之謎一樣感覺到困惑不解：「我想我們不曾作錯，校長、教官、老師有他們必得維持的原則，父母親也有他們的條理，誰都沒有錯，也不能歸罪。然而，我們都受到最嚴厲的處決，又怎能說毫無過錯？但這罪責又該由誰負起？我不知道」(李昂 1993b, 32)。必須等到「我」以倒敘法一一回顧其成長背景（南部極其保守的傳統家庭）和自己在性以及情慾方面的無知（第一次被男朋友親吻時，「我」竟然擔心自己會否懷孕），讀者才逐漸了解造成其當下困境的個別因素。

不過，毫無疑問，這篇小說最令人不安的首推原本該在保護私人秘密原則下協助學生「解決任何問題的機構」(李昂 1993b, 41)，即學校輔導中心，以及「堅

持學校開除他」的父母，竟然成爲學生被迫退學的重要禍首。學校並不按照學生特殊情況而毫無討論餘地依照刻板而相當不一致的校規處罰學生（學校只不過因爲事情發生在男生宿舍而懲罰學生，對於其他學生「有這種關係」的態度僅是「並非學校全能夠管及」），以及父母以強硬不讓步的態度將「我」「以不能適應學校功課爲理由，回轉家鄉小鎮，以免再在台北學壞」（李昂 1993b, 45）——這樣是否真能解決問題，頗令我們感到懷疑。同時，作者所營造的批判效果到此也成功生效。換言之，到了小說結尾，「我」雖然對所發生的一切仍舊感到疑惑不解——「我錯了嗎？我開始懷疑起來，可是又錯在那裡，許多事情好像莫名的就發生，可是我仍不明白究竟是怎回事」（李昂 1993b, 45）——但經過了作者對其「個案」相關細節的詳細描述，至少我們讀者對於文本開端公告所提及的「學生○○○」爲何「要受極嚴厲處罰」以及其中所蘊含的不合理性獲致了更深入、透徹及更明確的了解。而這一點正好是個案研究以及決疑論倫理思維基本精神的關鍵所在。寫於 1981 年的〈誤解〉也大致上循著此書寫模式：小說從一則新聞開始陳述，藉由第三人稱敘事（作者型聲音）詳細交代了高中二年級的學生王碧雲因爲在保守家裡受到委屈，導致其心理高度不穩定，以致於最後走上自殺路途的悲劇。反而是於 1980 年完成的〈生活試驗：愛情〉堪視爲李昂對「個案研究」小說的不同嘗試。

有別於「歸因性」——透過個案研究以檢視歸結出導致事件或行動發生的成因——結構顯明的〈人間世〉和〈誤解〉這兩個短篇，〈生活試驗：愛情〉則藉由強烈的對比法描寫了一位長居美國的中年女人丹丹和其年輕情人宋瑞淇返台度假，且以兩個人某日參加白醫師家裡的晚宴展開敘事，以反諷揶揄的口吻刻劃充滿了自私和虛偽的中產階級生活方式和心態。此外，在探討女性情慾之餘，透過丹丹與女病人的對比，李昂在此篇小說中側面討論了妻子外遇以及社會對於這樣一個「出軌女人」的包容性和同情心，在思想上以及道德觀念上的限度。

小說前半部以中西合拼的白醫師家爲腹地，席間高談闊論的白醫師講話一樣中英文夾雜，談話的名詞其實以英文居多，「有時候甚至動詞也是英文，只有文法，仍用中文構造，一字句堆疊：『這個 Lung cancer 的 case 已經有 lymphnode metastasis，只有 chemotherapy 』（李昂 1993b, 149）。作者對於台灣社會「新貴族」美麗包裝下充滿了空虛偽裝的西化生活作風之批判再再浮現於字裡行間。而面對這種滿口專有名詞、喋喋不休的演說，微醺的丹丹則開始回顧其與宋瑞淇的關係以及其晚年的「性覺醒」¹²³，一直到白醫師提到一位女病人：由年輕男子送到醫院時有相當嚴重的摔傷，後來診斷結果爲脊髓損傷，導致下身癱瘓。女病人的丈夫原本聲稱是妻子爬椅子修天花板而至摔傷，後來卻得知是年輕男子騎摩托車載女人出去玩，不小心摔傷。丹丹爲該名女病人的遭遇深感震撼和不安，尤其

¹²³ 熟悉李昂創作的讀者想必會聯想到《暗夜》中李琳的「性啓蒙」，和作者藉由孫新亞以及丁欣欣對台灣社會中崇洋媚外以及對物質主義的批判。此外，李昂的專欄文章中也時常批判台灣社會對於一切來自國外（日本、西方國家）的產品或思想的盲目崇拜，尤其是對西方某些「前衛」觀念不加反省地直接套用。例如說收入《走出暗夜》的〈這種冤枉錢，你願意花嗎？〉、〈獨立後的保守〉，抑或收入《女性的意見——李昂專欄》的〈外國鹽比較鹹？〉、〈前衛與時髦〉等散文。

是當其他男性取笑女病人堅持要與丈夫離婚「一定是跟那個年輕人在一起比較爽」，面對他們的冷漠沙文作風，丹丹簡直不以為然，甚而替女病人「感到被得罪」(李昂 1993b, 156)。

類似〈人間世〉學校對於「我」和「他」的態度——將其視為「違反校規」的「學生○○○」，對白醫師以及其他在座的醫生來說，女病人的遭遇只不過是一個「case」，因此當丹丹懊惱中以指責的口氣詢問白醫師：「你不以為……深入了解三個人間的關係，才可能真正幫助這個女人作好復健嗎？」他只能淡然地回答：「的確不是我們醫生的工作。這類去了解病人的社會關係，並給予幫助的，應該是 social worker 的責任」(李昂 1993b, 159-60)。整個席間只有丹丹不斷追問女病人受傷和診斷過程並擔心其之後的處境。當然，女病人與其年輕情人的糾纏令丹丹聯想到自己與宋瑞淇，故其關心與不安是不難理解的。不過，如果讀者以為李昂在此作品的最終目的是透過丹丹此角色的同情和體諒迫使我们對於女病人的處境獲致更多的了解，也不免要失望。事實上我們很快就會看到丹丹對於女病人的了解和想像是多麼被浪漫幻想給扭曲：

是一個木匠，大概會住在近郊，近台北橋那個方向吧！丹丹漫無邊際的想，記起十幾年前當她還在大學就讀，曾路徑橋下的溪流及兩岸一些小小木質平房。該是在這樣簡陋但溫馨的房子裡，一個上年紀的木匠和他中年的妻子平穩的共同生活。木匠上工，而中年的妻子為著內心洶湧的激情驅策，經過平定的許多年後，終於還是和鄰近的年輕男子有了戀情。當然，他們一定有過一段快樂的日子，在那秋天滿開白花花蘆葦的溪邊，也許是夜晚，女人從工作疲累後熟睡的丈夫身邊悄悄起身，到溪邊等待，那年輕男子會騎摩托車過來，他年輕強健的臂膀（該是工人尚沾著洗不去油漬的手臂），會摟住女人的腰身，粗魯的將她按倒在溪邊的沙石地，掀起她的裙襬，強悍的進到她裡面，而至深夜的黑暗中傳出女人低啞的笑聲。有時候，他應該也很體恤，他們共同採集盛開的穗穗蘆花鋪在地上，枕著柔軟的蘆花，他溫柔的要她。之後，他們得分開離去，於是女人順著溪旁小徑獨自回家，她滿盛情慾黑亮的眼睛會在暗夜裡閃閃發光，因著燠熱，她解開鈕扣上的上衣裡顯露出豐盛的大半前胸，剛被把玩過的乳房沉鬱鬱下墜，隨著呼吸急遽的顫動。(李昂 1993b, 157-8)

表面上又是一段李昂對於性以及女性情慾的大膽露骨的描寫，然則，假設把該段落放回到小說語境加以審視，則不難發現，它實際上屬於李昂對於藉由太過浪漫化的玫瑰色眼鏡看世界以及對大眾媒體中所流傳的浪漫愛情觀所造成的「汙染」效果的控訴與批判¹²⁴。丹丹接著承認「該是在那部電影裡，她曾看過相類似的情節」也證實了這一點。顯而易見，透過白醫師專家式冷淡的「客觀」敘事或

¹²⁴ 參見李昂的諸多散文，如收入《女性的意見》中的〈妳被媒體汙染了！〉、〈沒有玫瑰就沒有愛情？〉等。

透過丹丹過於「主觀」的浪漫想像／幻想都無法真正了解女病人的實際情況／個案，因此，李昂便根據白醫師的提法安排了一位無名的社會工作者「破案」。

到了這裡該篇基本上只是一篇典型的寫實小說——喝現代主義奶水長大成名的李昂即使在描寫女主角丹丹的心理和意識運作多花了些筆墨，但骨子裡〈生活試驗：愛情〉仍不脫離寫實文學的敘事框架。巧妙的是，小說結尾李昂則以頗具後設韻味的方式，附上了〈一個社會工作者的手記〉作為作品附錄，如實的模擬一位社會工作者探訪女病人深究「Client 陳彩鳳（以下簡稱 Cl.陳）個案」過程中所做的筆記，算是李昂對於自己從「個案研究」中所吸取的創作靈感公然作了個明確的表白。小說前半部與附錄的對比不僅更加襯托上、下層社會生活方式的差距，讀過工作人員的記錄，我們終於對於女病人的背景獲得了些許了解：陳彩鳳，三十八歲、七個孩子的母親，住在一個「大約八坪大小的違章建築……到處堆有挑揀後的垃圾和破爛，小孩的大便留在路中，從每家倒出來的水積在路上，路面全是發黑的臭水，漫著垃圾，低凹處蒼蠅聚集，轟的全飛起來，空氣中充滿飲食腐爛的惡臭」（李昂 1993b, 164-5）——其生存條件簡陋貧困由此可見一斑。而更重要，從社會工作人員所記下來的夫妻間爭吵，我們終於也對於「Cl.陳個案」中所牽涉到的三個人之間的關係就知其一二：

「今天張清源（按：年輕男子）怎麼說？」

男子（按：陳彩鳳的丈夫）疲倦的靠在門口，低聲回答：

「還不是說沒錢？」

「沒錢？他能說沒錢就算了……也沒見過你這麼沒用的人，老婆被×了，生下一大堆雜種，現在不能用了，人家想賴，你連屁也不會放一個。那死沒良心，也不想當年他一個人在台北，老娘讓他睡熱被窩，還不就圖他幾個錢，想兩處湊合湊合，大家都混個溫飽……」（李昂 1993b, 168）

自從聽到了女病人的個案，丹丹始終認同陳彩鳳，並且將她的處境投射到自己與宋瑞淇的關係上面，弔詭的是，到了陳彩鳳以上謾罵獨白，我們則徹底領悟到，兩個女人的世界間原來有那麼龐大的落差——對於丹丹，愛情可以是生活中的試驗，試驗無數次也不成問題，然則，對於和由於可以領社會福利津貼為首要考量而生下來的七個孩子以及以木匠技術謀生的丈夫擠於一個「八坪大小的違章建築」屋簷下的陳彩鳳，並非是愛情，而是柴米油鹽，怎麼樣「混個溫飽」才是其日常生活的現實；愛情、浪漫在她的生活中實在很難插得上腳的——她的「生活試驗」只能是「兩處」如何最有效的「湊合湊合」¹²⁵。

¹²⁵ 劉乃慈對此小說有稍微不同的解讀，認為不但白醫師等男性菁英們對於女病人的看法過於片面，連社會工作者的手記中明顯同情陳彩鳳的丈夫，將陳彩鳳「描寫得粗鄙不堪」，「並且將妻子（按：陳彩鳳）對情夫的糾纏純粹解釋為是經濟因素」。因此，劉乃慈便認為，李昂在此篇小說中「更宏觀得揭露男性中心的醫學論述和社會學論述對女性心理的忽視以及扭曲」（劉乃慈 2011, 376）。此解讀自當有其合理性，不過，就對於社會學的批判以及社會工作者手記中對於陳彩鳳的故意醜化（實際上，手記中也承認：「雖然實際年齡蒼老很多，但還可看出年輕大概會是一個相

不過，話說回來，透過社會工作者的記錄，我們固然對於女病人／陳彩鳳的個案獲得了更深入的了解，而且此種安排亦迫使李昂能夠以小說委託，傳遞「誰在關心這些人」的訊息，然則，若從純粹文學／美學的角度來講，小說前半部與附錄的結合並不十分緊密，甚而顯得過於突兀。此外，記錄中模擬社會工作者筆調簡略平實以及整個手記在形式方面的簡約樸質，也易於引來評論家的貶斥或類似「寫實之路已發展成爲一條死胡同」的結論。連研究中國現代寫實小說的王德威論及李昂「人間世」系列時便認爲：「在『不健康、卻寫實』的敘事框架中裡，李昂很難再作突破。到了〈她們的眼淚〉一類故事，李昂批判男性色情霸權，筆法已逼近報導文學，但所得十分有限，無非顯示作者自己的吉訶德精神」（王德威 2002, 19）。而特別值得注意，後面王德威反而高舉讚揚其 1984 年完成的「情書」系列，將之稱謂是「李昂創作以來最精緻的表現，而且迄今仍然如是」。王德威如此的評價固然有其實際的基礎，然而，從評論家的角度觀之，王德威亦並不否認，「情書」系列的優越之處乃在於這些作品「的確留給我們相當的詮釋餘地」（王德威 2002, 20）（底線爲筆者所加）。睿智敏銳如李昂，想必也意識到這一點¹²⁶，因此到了〈誤解〉以及特別是爲了「使自己朝向一個『偉大』的作家的道路」而寫成的〈殺夫〉（1983）及隨後的〈暗夜〉（1985），亦即劉乃慈所謂「是她在場域內取得正名與象徵建構的依據」的兩個中篇（劉乃慈 2011, 379），李昂不僅回到原本在〈人間世〉採用的「歸因性」個案研究體模式，同時，她則十分自覺性地將更多的藝術性因素（如鮮明的蒙太奇手法與大量的帶有濃厚現代主義美

當美麗的婦女」（李昂 1993b, 165）此一點，筆者卻有所保留，因爲相對於小說正文對於醫生們的高談闊論敘述者所表現出來的明顯不滿，附錄中不但改以相對中立的口氣，同時，爲「學校的服務性機構」工作的社會工作者，是否能算代表「男性中心社會學論」的代表或許也尚待商榷。再說他／她（陳彩鳳問「我」：「妳多大年紀？」用「妳」字，暗示了社會工作者是女性）第一次來找陳彩鳳時，對於其生活環境所表現出來的陌生驚訝，頗令人再思李昂〈她們的眼淚〉中的女主角「我」。手記中有如下描寫：「選一個星期天，按址去找 Cl.陳，住址上記載的是一條交通繁忙的大路裡的巷弄，本以爲一下即能找着，沒想到那些巷、弄竟如此麻煩，花了一個小時才找到。離大馬路不過一百公尺左右，可是實在難以相信壯觀的大路後，竟有這樣的住處」（底線由筆者所加）（李昂 1993b, 164）。第二次離開時又寫道：「而陸陸續續的、有倦怠的、剛下工手上提著工具袋的人們自巷道入口進來，小孩也四處追逐打鬧著。臨離去時，我一抬眼，看到鄰近大樓的燈全亮了起來，那樣十一、二層高樓的建築有著一格格的亮光，看起來不知怎麼不實在，彷彿整棟大樓俱是紙糊成似的」（李昂 1993b, 169）。顯而易見，社會工作者也對其所看到的兩種截然不同世界之間的差距及其竟然並存的事實感到疑惑不解。再說，李昂日後的社會調查《外遇》中也請了社會學家、心理醫生等專家協助撰文，可見她對於這些領域的相關話語並不持著全然否定的態度。

¹²⁶ 李昂在一次訪問中有關自己創作所提到的一段話也值得參考。面對邱貴芬以下提問「從〈花季〉到現在，妳認爲妳的小說主要是屬於寫實的傳統嗎？」李昂則果斷地否決：「不太可能，因爲我早期的小說，都是存在主義的小說，基本上很多的手法都結合意識流。現在我大概只能稱自己是屬於象徵的寫實吧！也就是說，它不是那麼意識流，把時間的秩序完全打亂，又不像魔幻寫實，可以超越時空生死那樣飛來飛去，可是又不只是普通的寫實的層面」（邱貴芬 1998, 113）。此段話有兩個層面值得注意。首先，我們可以把它理解爲李昂其實十分清晰地意識到上文所述，學界對於傳統寫實主義的「恐懼症」，因此李昂則用「象徵的寫實」、「不只是普通的寫實」來證明自己其實與眾不同，故而俱備了研究價值。然而，若採取另外一個較爲積極的解讀，我們未嘗不可說此一段話實際上暗示了李昂從七、八〇年代開始，十分自覺得正在改寫、挪用（男性的）寫實傳統？無論如何，兩個解讀都證實了李昂作爲一個寫作者具有高度的自覺性和自主性。

學韻味的意象和象徵)注入小說裏,以致於王德威甚而提議「與其把《殺夫》看做是寫實小說,更不如注意它的寓言層次」(王德威 2002, 21)。不過,在這裡讓我們先回到上述王德威對於「〈她們的眼淚〉一類故事」以及「情書」系列的評價,因為儘管它基本上是可以成立的,然則詳察之下卻可發現,箇中有一部分頗值得我們再三斟酌。

簡單來講,筆者認為其評價的最大敗筆乃在於它忽略了這些文本背後的創作目的以及李昂在書寫這些作品時所設想的目標讀者群其實是屬於作者創作中兩個相當不同的大方向。假設我們不僅從純粹文學角度出發,而另將上文所引述的李昂對於自己文學作品分類納入考量,我們則不難發現,「〈她們的眼淚〉一類故事」其實極大程度上符合了李昂在描寫〈外遇連環套〉/「社會關懷小說」的定義/形容:「它的社會關懷目標重過於要寫好一篇純文學作品」。而顧名思義,作為「社會關懷小說」,為了能夠充分發揮其「社會關懷目標」,它們在字義上自當要求盡量直接且透明,換言之,其重點不在於形式方面的特殊性或藝術性價值,而在於作者和讀者之間文本性溝通(textual communication)的指示和指意的層面。也因為如此,若我們要將這些社會關懷作品與為了「使自己朝向一個『偉大』的作家的道路」而寫的〈殺夫〉及〈暗夜〉或「有點賭氣的想要說:看我也會寫『純情派』的愛情故事!」、且「是爲了實驗性與其他創作目標」所完成的「情書」系列相提並論,甚而一樣要求它們「留給我們相當的詮釋餘地」,這事實上是可能且不應該的。

確切地說,李昂對於文學的運用有著自己相當完整的一套理論。在「女性的意見」專欄中,李昂雖然經常警告讀者務必當心不要「被傳播媒體所宣傳的一套價值觀左右」(李昂 1984b, 42),同時,她自己卻又不時藉由電影、小說、戲劇等藝術媒介來呼籲女性意識的抬頭或喚起對於特定社會問題的注意,如〈讓壞孩子嚇破膽——推薦一部特殊的犯罪記錄片〉、〈女性看文學〉、〈鬧情緒的年齡〉、〈反省的一天·我看「海灘的一天」〉、〈春天最是讀書天〉、〈「白蛇」許素貞的女性主義〉、〈聾劇團演出的啓示〉等¹²⁷。在〈犧牲即美德〉李昂則直接針對此實踐做了如下表白:「我很喜歡以小說、戲劇或電影來探討女性問題,因為藝術作品具有感染力,可以使讀者很容易從中找到共鳴」(李昂 1984b, 137);對李昂而言,一部好藝術品的功效應當是「能派遣時間、有社交的意義,又可以從中學習獲益與兼具娛樂功能」(李昂 1986b, 102)。而且,值得注意的是,李昂定義下的可引起共鳴和帶來某程度啓蒙的藝術,其範圍並不僅限於嚴肅的菁英文學或文藝:在〈不一定要讀聖賢書〉李昂不僅再次呼籲閱讀的重要性,同時亦特別強調不一定要讀嚴肅、思想層次過高的書,反之,可以從「閒雜書籍」起手,逐步培養自己的讀書興趣和提高讀書的層次(李昂 1984b, 109-10)¹²⁸。綜觀之,李昂對於藝術

¹²⁷ 〈讓壞孩子嚇破膽——推薦一部特殊的犯罪記錄片〉、〈女性看文學〉、〈鬧情緒的年齡〉皆收入《女性的意見——李昂專欄》,後面的幾篇則收入《走出暗夜——女性的意見》。

¹²⁸ 就以上提到的幾點,呂秀蓮的〈這三個女人〉顯然代表了李昂所提倡的「好小說」的極佳例子。具體而言,李昂於〈大眾的女性主義小說——談〈這三個女人〉〉一文中特別肯定呂秀蓮在此小說中所達到的「雅俗共賞」的特質,認為〈這三個女人〉「混雜了嚴肅小說與通俗小說兩種

品社會功能／功效的期許是相當高的。

不過，話說回來，儘管李昂對於文藝以及不同媒體／媒介所能夠引起的社會效應有相當高的期許，同時，她似乎很早便意識到了一位作家在二十世紀的影響力其實是有限，尤其是一個寫「嚴肅作品」的作家。在附加於〈暗夜〉後面的〈新納蕤思解說：李昂的自剖與自省／施淑端觀訪李昂〉李昂毫無忌諱的寫道：「我們必得承認，藝術到達某種精緻的程度，一定只屬於極少數能欣賞的人，這也許是個令人不快的事實，但一定是事實。雅俗共賞是每個藝術工作者的理想，但不見得很容易達到」（李昂 1994, 171）。不過，這卻並不表示，一個嚴肅作品／藝術品無法引起社會的效應，影響到社會的發展。只是按照李昂的看法，必須透過這少數有能力欣賞嚴肅作品的人（知識份子），方可以充分發揮其影響力：「我個人倒以為，讓這些人接觸事實，不管怎樣醜惡與不快，至少可以喚醒他們對社會的良心，讓他們進一步為社會盡一份該盡的力量，這也是我相信〔嚴肅〕藝術品有的影響力——不在影響所謂群眾，而在影響一些少數人（就廣義的稱他們做知識份子吧！）這些知識份子，在得到某種訊息後，在廣為散佈的去從事某些對社會有意義的事，我相信這是嚴肅藝術品能有的影響力」（李昂 1994, 171-2）。而或許正因為這樣的認知，李昂的創作到了八〇年代則非常自覺性地走向兩個不同的寫作路線：一，是較為藝術性、可影響少數知識份子開始關心特定的社會問題而同時亦有助於使自己創作更趨成熟，突顯且鞏固自己在場域的特殊位置（如〈殺夫〉、〈暗夜〉、乃至於「情書」系列）；二，是語言最為接近真實、文體與形式方面要求儘量簡約樸質，以便引起（婦女）大眾對於某些議題加以關注的「社會關懷小說」和「女性的意見」專欄。而這兩個路線之間的相異之處，在透過對於李昂於八〇年代中葉所完成的〈暗夜〉與〈外遇連環套〉此兩部作品的相互比較中而顯得最為明顯突出。

1985年堪視為李昂寫作生涯中，繼成名作〈殺夫〉之後小說創作的另一高峰。該年李昂不僅完成了中篇小說〈暗夜〉以及社會調查《外遇》（李昂 1992），且又根據其專欄讀者所提供的真實資料作〈外遇連環套〉。假設從情節內容來看，〈外遇連環套〉和〈暗夜〉可說是一體之兩面：除了複雜外遇故事外，兩個文本皆探討了台灣資本主義社會物慾橫流的本質以及商業化和物質主義對人性的衝擊，可算是李昂長期投入各方面的社會工作後，描述「掩飾於黑暗後的」（〈她們的眼淚〉）（李昂 1984a, 163）社會真實面的一個里程碑。此外，兩篇小說開端以相似的「開門見山」之方式，從外遇事件的初步界定開始敘事（分別由陳天瑞向黃承德揭露其太太李琳與好友葉原「有著曖昧關係」（李昂 1994, 4）和李昂交代〈外遇連環套〉中所描繪的「連環套式的外遇個案」的資料來源（李昂 1986a, 162）），接著再逐漸對於兩件外遇個案中所牽涉到的人以及相關的細節一一加以陳述。換言之，兩部作品仍採取了「個案研究體」的形式呈現問題，只是由於兩部作品的

特質，成了極具教化功能與時代意義，但又不失小說趣味的『屬於大眾的女性主義小說』；「是一個用小說方式探討婦女問題極成功的例子，它也許不會是諾貝爾文學獎的經典作，但它卻是現階段台灣社會極具參考價值、足以給婦女朋友許多借鏡的一本好書」（李昂 2008, 241; 244）。

不同屬性（如以上所述）其具體的表現自當亦有某些相異之處。

光從小說名稱來看，〈外遇連環套〉與〈暗夜〉就可看出顯著的差別。〈外遇連環套〉毫無遮掩性地將小說內容為何作了個最為直接的表達，而相形之下，〈暗夜〉則借用譬喻僅初步地暗示了故事或許與某些不為人知的或負面的事實有關。而類似的差別在情節的發展上、人物刻畫、及文字運用也可以看到。〈外遇連環套〉開頭，李昂事先作了如下說明：

這是一個用小說形式寫成的「非小說」——如果小說「Fiction」這個字是指「虛構」的話，這篇「非小說」裡寫的，是一個真實的故事，是的，一個絕對真實的故事，因此，它不是一個小說，而只能說是用小說形式寫成的「非小說」——一個真實故事……至於為何要寫這個故事，很簡單，我希望讀者看後，對「外遇」這個問題會有加深一層的警訓。我要說，我是以一種作社會工作的心情，來寫這個故事的。（李昂 1990, 161-2）

而正是李昂以上引文中所提到的該作品「用小說形式寫成的『非小說』」特質以及其高度目的性導致這篇作品敘事結構簡約樸質，「作者型聲音」也屬於李昂創作中最凸出顯明的一篇。作品開頭不僅插入此說明，內文開端更透過「個人聲音」敘事態度從李昂描寫自己在計畫、編撰社會調查《外遇》過程中的忙碌及某日如何被報社找來應付一位欲吃藥自盡少女的個案開始陳述，接之李昂與少女見面對談，不僅將李昂確立為少女的心理導師「李姐姐」，同時李昂亦成為其代言人，從第一樂章則改由異層（heterodiegetic）、公共的（public）第三人稱敘事（「作者型聲音」）代她寫下千言萬語，說明其遭遇和困境。而且，到了故事結尾，李昂的「個人聲音」再次出現，不僅為小說中所描寫的外遇個案加以歸納且交代每位涉案人物的下場，同時李昂又向讀者報告得以如期完成《外遇》這本書，且表示希望該書能給「許多像易太太、李玲、林美紋這些不幸的婦女」一些幫助（李昂 1986a, 226）。

在章節安排方面，李昂也十分自覺性地引導讀者跟隨敘述。光是一覽如下標題，便對於整篇〈外遇連環套〉故事情節以及敘事線的先後順序全部一目了然，瞭如指掌：「序曲：規模最大的外遇」、「第一樂章：當事者」、「第二樂章：姨太太」、「第三樂章：第三者」、「尾聲」。此外，第二與第三章內文分別插入了「變奏」小標題，事先提醒讀者文本中將出現某些未曾料到的變化或轉折。整篇小說筆調簡略平實，文字方面也絕不允許言過其實的美化，人物刻畫並非像〈暗夜〉透過以倒敘法或意識流方式插入敘事主線的大量表現語言，而是類似傳記文學或百科全書簡略樸實的形式直接呈現於讀者眼前，如對於「當事者」易明勝的介紹：「易明勝來自台灣中部的小鄉鎮，生在民國二十七年，他這一代，童年趕上送走日本人，沒有送走的是日本人遺留下來的五十年統治痕跡。很長的一段時間，易明勝常聽到的是：日本時代，那是那樣的……」（李昂 1986a, 170-1）。而後面作者對於其成長背景、家庭經濟情況、結婚生子、富裕起來後開始玩酒女、舞女、

酒廊小姐等不無加以直接且明確的交代。總而言之，整個故事只有一個線性、且連續不斷（continuous）的敘事線且極少在人物內在心理描繪多花筆墨：一切較為高明的文學技巧如象徵、多重敘事聲音、諷刺等皆被作者省卻，為的是藉由這種「不加修飾的力量」迫使「讀者看後，對『外遇』這個問題會有加深一層的警訓」。如果〈外遇連環套〉如同「情書」系列一般，「留給我們相當的詮釋餘地」，反而等於該小說的創作目的以及文本中所承載的主旨完全失敗了。

比較起來，〈暗夜〉的安排則複雜多了。光就小說主題的呈現來講，李昂在中篇〈暗夜〉的野心顯得更大——如果〈外遇連環套〉的目的是提高社會對於外遇問題的了解與警訓，〈暗夜〉中主要探討的對象乃是「人類的道德問題」（李昂 1994, iv）¹²⁹。乍看之下，如此的創作宗旨由以引發道德人士批判著稱的李昂提起，或顯得難以置信，但事實上，除了對於社會病態多加關注及省察，李昂高度道德關懷以及對於社會上所公認的道德判斷原則和倫理觀念的反省到了「人間世」小說系列已經相當顯明。接著，於 1984 年完成的名篇〈殺夫〉可算是李昂在此方面的一大里程碑，故在繼續討論〈暗夜〉之前，讓我們先藉由〈殺夫〉對於李昂是如何處理道德個案的態度與寫作策略獲致初步的了解。

相對於其他評論家注意到〈殺夫〉中的語言（彭小妍 1997；郭士行 1997）、角色刻劃（林秀玲 1997）、性別權力膠韜（王德威 2002；蕭義玲 2004）、暴力書寫／書寫暴力（Chui 1992a）、性與社會（Goldblatt 1990）、性與政治（張雪姦 2005）、敘事結構（古添洪 1986）乃至於「詹周氏殺夫的跨國演繹」（黃心村 2011）等議題，薛清江的論文〈李昂小說《殺夫》中的倫理與人性關懷〉便另闢蹊徑而將焦點放置於〈殺夫〉中所呈現的道德關懷和道德判斷問題，且藉由柏納德·威廉斯（Bernard Williams）的「道德運氣」（moral luck）觀點為核心的分析指出「李昂小說中對於女性處境的描述，具有深刻的倫理意涵及人性關懷」（薛清江 2008, 202）。薛清江認為，李昂從一件「婦人殺夫」的新聞事件切入，不同於社會傳統道德對此婦女的評價，她重新進入到林市的生命世界並不斷挖掘林市不為人知的苦難（挨餓、被性虐待、飽受壓迫）及其中的人性掙扎，以此間接地提供林市殺夫的理由，終而賦予這個殺人事件完全不同的意義——薛清江強調，「這樣的小說意圖實已進入一種人性關懷層面（悲憫林市苦難的身心終於能夠歇息），以此來批判道德社會對女性的壓迫」（薛清江 2008, 219）¹³⁰。不過，話說回來，探論

¹²⁹ 〈寫在「暗夜」前〉李昂提到：「透過「暗夜」，我想探討的是人類道德問題，寫完後卻驚奇的發現，「暗夜」裡幾乎不見光明面，所匯集的只有人性的弱點與黑暗。作為一個作者，我只是很自然的表現出我的見聞與觀感，卻對人性如此缺乏信心，連我自己都不免要嚇一跳。這個工商社會，究竟要把人性帶往哪哩，是我思索不得解的問題」（李昂 1994, iv）。

¹³⁰ 黃心村（Nicole Huang）在〈從醬園弄到鹿港：詹周氏殺夫的跨國演繹〉一文中，探討且比較由 1945 年在上海淪陷時期發生的殺夫案所形成的「婦人殺夫」這個敘述原型在近半個世紀裡的跨國演繹（從上海小報誇張且煽情的陳述及四〇年代女性主義知識份子，如蘇青、關露對妻子的辯護到五〇年代來台的陳定山的小說化處理，再到八〇年代李昂的本土化改寫）也認為，相對於「專注於強調案情的『奇』和圍觀人群之『盛』」的陳定山，李昂對於「婦人殺夫」的閱讀「從一開始就背離了陳定山的初衷，一針見血地看到了當年震撼蘇青、關露等的社會現實」，甚且，〈殺夫〉中對整個社會所製造的話語的牢籠和「社會道德」的控訴比當年蘇青和關露的義正嚴辭而「更加徹底」（黃心村 2011, 19-24）。

傳統性別政治和道德觀的〈殺夫〉畢竟與八〇年代台灣的實際情況有所脫節，因此，在其第二個中篇〈暗夜〉中，李昂則將矛頭瞄向當下的工商社會以及其所面臨的道德問題——商業化與物質主義對人性的衝擊。換言之，在此作品中，「外遇連環套」僅成爲一種背景，供李昂以酷似自然主義文學時常呼喚的解剖學家的姿態對於台灣變遷社會中「人類的道德問題」進行詳細且徹底的探析與描繪。而且，與〈外遇連環套〉的平鋪直敘不同，在〈暗夜〉中李昂特意運用了大量的意象與象徵，藉此增強了整個作品思想的深度與廣度。

在一篇頗具啓發性的論文中〈黑暗之形——談《暗夜》中的象徵〉，奚密特別分析〈暗夜〉中的意象和象徵指出，它們「提供了一個完整的形式與觀念的架構，使主題……得以成功得發揮」（奚密 2002, 249）。除了書中五個角色分別代表了五行／五德以及五行之間的相剋關係——李琳是「火」、葉原是「水」、丁欣欣是「土」、孫新亞是「木」、而黃承德則是「金」——奚密特別強調「海」以及「夜」此兩個意象在小說中所起的多重作用。兩者不僅相互扣合成爲「夜海」，「像一襲自我欺騙、懦弱與虛偽的毯子，窒息了人性善的一面」、「是現代男女慘淡的寫照」（奚密 2002, 262），此外，海的意象又與時光流轉關係密切，時常「海」的意象一出現，它如同喚起往事而引介了不同角色（童年）的倒述，使得我們對於這些角色的背景以及舉止、行動背後的動機有了更進一步的了解和認識。譬如說，在小漁村長大的黃承德回憶起小時候爲了爭取原本買不起的衛生紙玩「過五關」而終於贏得同學們的尊重（李昂 1994, 17-20），或隔了五十頁黃交代其阿母如何被祖母趕走以及這整個事件給黃承德所帶來的羞恥和自卑感（李昂 1994, 71-4）。

在這裡我們就已經看到了兩個跟〈外遇連環套〉在小說結構與表現手法完全不同安排。首先，如果〈外遇連環套〉對於角色的刻劃乃採取類似傳記文學或百科全書簡略樸實的形式，將之直接呈現於讀者眼前，那麼〈暗夜〉中則透過大量的表現語言，對於不管是男的黃承德、葉原、陳天瑞，或是女的李琳、丁欣欣，她都能把他們的外在行爲、內在思想，以及思考的方式做詳細的描繪和剖析。此外，在情節的發展上，相對於〈外遇連環套〉中單一線性的敘述線，在〈暗夜〉中李昂則運用兩個時空的交插敘述，使得黃承德與陳天瑞的交談以及葉、李、丁、孫四人之間的事蹟，可以一層層的被顯現出來。基本的結構設計乃是黃與陳的一段話後面便插入一則描寫不同兩個人之間不軌關係的故事，看似由陳天瑞敘述給黃承德聽，然而，文本中時常也出現大篇幅的倒述，由個別角色成爲聚焦者加以直述。此外，連黃承德與陳天瑞的交談偶爾也被黃的某些倒述／回憶所穿插打斷。而此時空交插、聚焦者變換的情形則以第二章第三節爲最勝（李昂 1994, 70-80）：短短十頁就換了九次聚焦人物，而且，值得注意，文本中這些更換並沒有任何形式上標誌（不像〈外遇連環套〉中，李昂將個別角色的故事分成於不同樂章加以陳述，甚或插入「變奏」小標題），反之，〈暗夜〉裡這些變換／變奏僅靠讀者的觀察力，需要讀者謹慎注意小說進展方得以生效；這一點與作者導引功能十分顯明的〈外遇連環套〉是非常不同的。

不可諱言，〈暗夜〉堪視為是對現代台灣社會的深刻批判，它揭發「一般人迷失在物質、私欲與道德中空的『浮世』裡」(奚密 2002, 269)，使之暴露無遺，將人性的弱點與黑暗面都毫無迴避地呈現在讀者面前，以致於李昂自己寫完了重讀後發現自己竟然「對於人性如此缺乏信心……都不免要嚇一跳」(李昂 1994, iv)。然則，話說回來，假設與〈外遇連環套〉比較起來，李昂在呈現這些不為人知或大多數人不願承認的社會鄙陋和醜態之手法和態度有時也相當曖昧，且與上述故事情節先後順序一般，亦必須訴諸讀者的解讀方得以「讀穿」、發揮。例如說奚密討論黃承德母親遭遇就已經注意到李昂在呈現其命運時所表現出來的「道德上曖昧」：

比黃母下落更重要的一點是她被打時的沉默與淡漠。它暗示著某種道德上的曖昧。一方面，她在肉體上和口頭毫不自衛，許是由於羞愧與罪惡感。但另一方面，她的沉默也同時影射著拒絕求饒，對自己行為無悔無疚的固執。這種文意上的陰晦不但不是情節上的漏洞，反有某種深遠的啓發性。因為它一方面暗示社會規範與人性間的衝突，另一方有象徵著黃母和李琳兩人間的認同。(李昂 1994, 259)

當然，這個例子是屬於較為「細膩」的道德上曖昧，並非每位讀者都會注意到，然則，小說中卻有其他某些突如其來的變奏或轉折，較易於令讀者在閱讀小說過程中所建構出來的信念或價值觀遭到動搖。舉兩個最為明顯的例子：首先，連身為「道德判決研究所」創始人，向黃承德揭露葉、李、丁、孫關係且希望黃發揮自己道德勇氣來揭發他們的陳天瑞，儘管他義正辭嚴，小說結尾卻相當清楚地交代，他所提倡的「道德淨化」包括這一切僅是一個藉口，使得他得以發洩對於丁欣欣的仇恨：「你是爲了要報復丁欣欣，因爲你要不到她，你要害她也不好過……什麼狗屁道德淨化，你比我們誰都不道德，我們至少不設計害別人……」(李昂 1994, 150)。顯而易見，連原本以道德淨化自居，而讀者或許以爲是道德和倫理價值觀最後一個捍衛者：陳天瑞，到頭來卻變成了書中最大的偽君子，以自身的例子證實了「道德也可以成爲一種偽意識」(李昂 1994, 78)的說法。而到了小說結尾，陳天瑞雖然將一切都告訴了黃承德，然則，黃最後會作什麼樣的決定？他是否「肯揭發太太與朋友通姦，朋友因此會受到報社制裁，但你從此失掉朋友，無從再炒股票賺錢，公司將面臨危機……還是，你願意忍受太太與朋友通姦的恥辱，戴綠帽子不得張揚，卻能繼續炒股票賺錢維持公司」(李昂 1994, 153)？作者卻沒給我們提供明確的解答，小說到此亦戛然而至，而我們只能從小說中所交待的部份自作判斷和猜測。這樣一種開放性的結局、對於個別小說人物最後道德判斷爲何採取擱而不論的曖昧態度，的確與由作者對所有角色下場加以明確交代的〈外遇連環套〉形成了相當顯著的對比。等到但漢章電影〈暗夜〉所作的改編，發現老婆被人姦的黃承德非但沒找葉原算帳，兩個人和解且更加狼狽爲奸，給整個故事以明確的結局，此安排（除了突顯出其爭議性及增強對於觀眾的刺激

外)或並非屬於偶然吧?無論如何,假設將小說〈暗夜〉與〈外遇連環套〉並置合觀,不難發現兩者之間(不論就小說結構、文字運用、再現手法、人物刻畫等)顯然存在著巨大的差異,充分證實了李昂固然在八〇年代透過「女性主義」、「現實批判」以及「現代主義藝術」的資本來建構其特殊的作家形象與鞏固自己在文學場域裡頭的位置(劉乃慈 2011),但同時,至少在此十年內她卻十分自覺性地將其創作(包括文學及非文學類)分為兩種截然不同的寫作路線(即「藝術性」及「入世性」),成為製造輿論、為台灣女性發聲最重要的女作家之一。

第二節 蕭颯

除了李昂之外,蕭颯是另一位喜歡以有益於發揮「決疑論倫理」思維「個案研究體」的書寫模式來呈現社會問題的作家之一,如〈死了一個國中女生之後〉(1982)、〈失節事件〉(1983)、《少年阿辛》(1984)採取了明顯的個案研究體形式。此外,〈夜鶯之聲〉(1978)、〈我兒漢生〉(1978)、〈人道〉(1979)、〈小葉〉(1980)、《霞飛之家》(1980)、《如夢令》(1981)等作品也可以透過「個案研究」觀點加以解讀分析。我們今天回頭重新觀察蕭颯的小說創作,就會發現一個相當奇特、且帶有些許弔詭韻味的現象:儘管當下的批評界極少論及其作品,但二、三十年前蕭颯在當時女作家當中享有一個特殊的位置/地位——相對於其他當時女作家時常遭到評論家譏貶,認為她們的作品過於瑣碎、浪漫、非真實、缺乏本質的,故無法提供高一層的普遍教訓與普遍真理,蕭颯的創作基本上是頗受到批評家的讚賞肯定。例如說,詹宏志講到蕭颯的小說創作乃認為:「作為一個小說家,蕭颯是最可以看見努力與進步的軌跡的。在民國六十八年以前,蕭颯的作品已經是時常可見,小說呈現了多面的眾生相,充分顯露她的關心、機智、和才情。但到了六十七年的『我兒漢生』,蕭颯溫和流利的文字底下突然增添了鋒利的社會觀察與敏銳的問題探討,她不再只是一位細膩而幽默的小說作家,而是有意見有看法,願意發生憂心、提出質問的思考者」(詹宏志 1997, 61);而後面,詹宏志甚而說到:「在女作家中,像蕭颯這樣,敢於向新題材挑戰(也向自己挑戰),勇於探入社會現實,能從小說家而逐漸成為深刻的思考者,在國內實不多見」(詹宏志 1997, 64)。隱地對蕭颯的評價也是相當高:「蕭颯雖然年紀輕輕,可是一派大家風範,她曾以『我兒漢生』超越年齡的限制,又以『小葉』超越性別的限制,在小說的世界裡,她已經控制全局,加上文字的駕馭能力也在水準之上,只要她此生寫小說的心志不改,蕭颯實在是我國未來文壇上十分重要的一位作家」(隱地 1997, 60)。更何況「這位年輕的蕭颯,創作豐沛,所寫的短篇作品,每篇皆具特色,正是我(按:司馬中原)樂於向廣大讀者介紹的」(司馬中原 1986, 205)。諸如張系國(張系國 1986; 張系國 1997)、劉紹銘(劉紹銘 1986)、尼洛(尼洛 1981)、葉石濤(葉石濤 1987)等大師亦都曾給蕭颯的小說創作以相當高的評價與肯定。

諷刺的是,時至今日,蕭颯不僅沒能成為台灣文壇上「十分重要的一位作家」,

當下的評論界以及女性的文學批評家對於蕭颯所提及的亦相當少¹³¹，蕭颯過去的名聲可說已經煙消雲散了。這一點當然與作者不像其他大多數於八〇年代所崛起的女作家一般，到了九〇年代繼續寫作而逐漸走向「非寫實」的創作路線，以不同的姿態介入各種大敘述，並藉由自己的寫作得以參與解嚴後文化與政治生態重構的莫大事業有關。不過，就七〇年代末和整個八〇年代而言，蕭颯的確當推重量級的女作家之一，值得我們對其作品重新加以深究。當時的批評界為何對之如此推崇？

事實上，從以上引文本身就已經可以相當清楚地看到，評論家對蕭颯的讚賞，除了語言洗鍊而不加雕琢、對於人性以及社會病態觀察入微外，論者特別對於其相當凸出的社會意識以及作品的批判性隱藏在字裡行間，只是謹守暗喻而不願觸及明示的分寸表示高度的肯定。例如說，尼洛先生則認為：「蕭颯筆下的自我約束是十分嚴苛的：沒有作什麼價值評估，也沒有嘆息、沒有嘲弄，只無情的任讀者藉『如夢令』履踐著社會變異的歷程，探索出社會心靈的隱痛，去各自咀嚼」（尼洛 1981, i）。尼洛此一評語儘管是針對蕭颯第一本長篇《如夢令》而言，然則，同樣的句子事實上頗適用於蕭颯其他創作。總之，綜觀各位評論家對於蕭颯的評價，我們可以說，蕭颯的小說創作基本上符合了傳統寫實主義大多數關鍵成規和準繩¹³²，而同時又與當時批評界所盛行的主流美學哲學價值觀，即所謂「人生文學」相互吻合，也無怪乎蕭颯的作品司馬中原等大師是「樂於向廣大讀者介紹的」。

據楊照所言，「人生文學」的口號乃是「文學反映人生」，而其背後自當蘊含了「非常強大的『普遍性』（universalistic）傾向」。更具體而言，「人生文學」認為，「寫實的目的是要反映人生的普遍價值，尤其是人生的光明美好一面的力量……讀者閱讀寫實小說，重點不是要記得小說裡的哪個人物哪件事，而是要『讀穿』（read through）文字，領略到超越性的人生意義」。「人生文學」的提倡者，除了夏志清先生之外，在八〇年代另包括齊邦媛、劉紹銘、司馬中原、朱西甯、尼洛、彭歌、葉石濤、鄭清文等海內外評論家及作家（楊照 1995, 188-9）。此名單中也包含了上文所列舉的讚揚蕭颯作品的若干批評家和作者，並非屬於偶然。不過，「人生文學」對於文學反映「人生的光明美好一面的力量」之呼籲與實踐，實際上在蕭颯早期小說中很少看到。

翻閱《日光夜景》（1977）、《二度蜜月》（蕭颯 1978）或稍後問世的《我兒漢生》（1981）中所收入的小說，讀者最直接的感覺恐怕是「人生的光明美好一面的力量」到了以金錢掛帥、人類意識由金錢所主宰的七〇年代似乎已經逐漸消失不見¹³³。早在這些小說中，蕭颯已經給七〇年代中期以後台灣社會結構和經濟型態

¹³¹ 除了范銘如〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉以及郝譽翔〈社會、家庭、鄉土——論八〇年代台灣女性小說中的「三種」寫實〉都以部份篇幅討論其作品外，極少看到文學評論家（男女皆是）從純粹文學批評的角度對於蕭颯的作品進行討論或分析。

¹³² 葉石濤也曾經說道：「蕭颯是八十年代輩出的女作家中最早確立寫實主義風格的佼佼者」（葉石濤 1987）。

¹³³ 林依潔討論蕭颯早期的作品就已經留意到《日光夜景》、《二度蜜月》中所收集的小說，其篇

產生新變貌的台北人——以中產階級的男女，如電影業工作者、出版工作者、記者、老師、小商人等居多——以狠心冷酷的對照。師範體系畢業、擔任國小教員的她，尤其對於人與人之間愈來愈隔閡、寂寞和沒有根的恐懼，男女老少之間愈來愈重利輕情、人際關係充滿了功利主義而傳統道德和價值觀被商業社會紛紛毀壞等情形，在她的小說中皆留下了相當細緻的記錄。誠如劉紹銘所言，「蕭颯的小說多見隨社會的『波』而流的人物」（或叫做「經濟人」(192)），「少見執著性的價值選擇」（劉紹銘 1986, 208）——套句蕭颯自己的話：「雖然不是壞人，但離好人也尚有一段距離」（蕭颯 1987a, 85）。也無怪乎，蕭颯對於這些人、事的如實冷酷的描繪令不少提倡「人生文學」的評論家不寒而慄，對於台灣社會的當下處境與未來展望不禁深發感嘆¹³⁴。

事實上，不僅評論家，蕭颯自己似乎也意識到了早期的小說中「幾乎沒有塑造一個快樂的人」（齊邦媛 1990, 134），因此在她之後的作品中，她雖然繼續揭露台灣社會的病癥與醜態，且將關心觸角從中產階級生活環境及心態中更延伸到社會底層各個角落，但對於人類互信、互助天性卻不願或不敢像過去表現得如此悲觀無望。換言之，儘管這些作品（如〈小葉〉、《少年阿辛》等等）不時給予人以自然主義之感——蕭颯毫無迴避地描寫小說人物對於富裕社會物質條件的嚮往乃至於嫉妒以及她／他們所處的生活環境的各種匱乏（包括物質和精神），然而，小說中作者同時卻往往對於人性、人的道德、人情留下了些許希望¹³⁵。如論者所經常指出，〈小葉〉中莉莉雖然平常小氣守財，等到小葉試圖自殺後，她卻自動給小葉和智原借了一萬塊台幣去應付小葉的醫療費，而且並「不指望〔他們〕還呢」（蕭颯 1986a, 52）。再譬如，《少年阿辛》中阿辛房東老林雖然看起來刻薄無情，對自己的女兒卻全心照顧：「老林是軍隊退下來的，現在每個月有點終身俸在領，聽說沒多少錢，還得靠他沒事樓下轉轉，拾些人家不要的破東西賣賣，或是幫人作些什麼零工，才夠過日子。不過你不要看他自己每天那麼一條灰爛褲子，不知道哪兒撿的破西裝上衣還有好幾處破洞，女兒林小珍卻吃好的、穿

名命題中，似乎已經暗示了作品中「人物穿過文明隧道時，是必然要表現出顛覆與無奈的」訊息。林依潔認為：「我們並不強作解人，然而，作者在『日光夜景』與『二度蜜月』，各單篇的命名裡，是否即已宣洩了這種頹廢的男女情節而不自覺？諸如日光夜景中各篇：『明天，又是個星期天』——寫一種絕望無名的期待。『盛夏之末』——表現激情的夢魘之後一陣虛軟。『葉落』——葉培芳由於不安份而自陷泥沼。『戰敗者』——靜慎與戴修年，既無法衝破圍城，卻也不願認命。『日光夜景』——廖明美只有從電影中才能相信生命的燦爛。『水月緣』——水中月，徒現幸福的幻影。至於二度蜜月中的『臨時演員』、『浮光鏡影』、『最後的桂園』、『尷尬』及『意外』等篇，作者由篇名命題中，即已攫掠了人世的荒涼與單薄無助」（林依潔 1981, 158）。

¹³⁴ 譬如說，讀完了《我兒漢生》小說集，呂昱則下了如下結論：「綜觀蕭颯的人物造型，愈是迫近於真實，他們的道德理念就愈薄弱；他們背德忘義，趨炎附勢的行為就愈要令人疵議」（呂昱 1981, 63）。而到了劉紹銘筆下甚而表示：「蕭颯的人物就少了〔像格雷厄姆·格林(Graham Greene)小說中少數信仰薄弱卻勇於「做出一些為上帝證道的事」的人物〕這種『出人意表』的心靈活動。這是不是表示她小說的道德世界，已無條件向世俗投降？她的人物對名權利鎖的引誘，全無招架之功？我個人希望她將來的作品中出現一些異數」（劉紹銘 1986, 211-2）。

¹³⁵ 吳達芸在〈造端乎夫婦的省思——談蕭颯小說中的婚姻主題〉（吳達芸 1988, 362）已經注意到了這一點，然則，她卻主要從蕭颯處理婚姻問題切入，相形之下，本文則認為蕭颯這種「從荒謬頹敗中有所超越」的企圖，其實不僅限於男女夫妻兩性關係，而是必須擴大到對於整個人類關懷、關心的局面，更加彰明顯著，也更符合作者在文本中所表現出來的創作企圖。

好的，一樣不缺，衣服破了，也一定馬上補起來」(蕭颯 1984, 35)；再或阿辛女朋友毛妹的老媽，雖然她平日對阿辛沒有好感，後來卻竟然協助他向老林爭取兩個月免費居住的權益(蕭颯 1984, 80)，以致於阿辛最後被捕首要困擾仍是希望毛妹未曾落入罪案(蕭颯 1984, 233)。換個角度而言，這些小說充分發揮了心理學家吉力根在其《不同的語音：心理學理論與女性的發展》(*In a Different Voice: Psychological theory and women's development*)和諾汀斯在其《關懷：一個對於倫理與道德教育的女性方法／通路》(*Caring: A feminine approach to ethics & moral education*)所提倡的「關懷倫理」，可由此觀念切入加以進一步地分析。

簡言之，關懷倫理學認為關懷是一種母親的語言¹³⁶，它在倫理學上相對於父親語言的道德推理方式（即西方傳統所謂邏輯、普遍、抽象的理性原則），而訴求關係、情意、情境的思考價值與態度。關係是人存在的基本現實——關懷倫理學主張道德源自關懷，而關懷源出人最深刻的感受，這種感受根植於接納（receptivity）、關連（relatedness）和回應（responsiveness）的關係之中(Gilligan 1982; Noddings 2003)。

關懷倫理首先由心理學家吉力根所提出。在《不同的語音：心理學理論與女性的發展》吉力根對於其老師柯爾伯格（Lawrence Kohlberg）的道德發展階段論（theory of moral development）及以「正義」和「權利」為道德發展最高階段（第六階段）考慮的理論和其不足之處提出了批判及修正。吉力根強調柯爾伯格研究的對象均為白種人男性而排除了女性的經驗，特別是女性對關懷、人際關係、連繫（connection）在道德判斷中的考慮及其價值，因此他認為，女性的道德發展則停留在第三發展階段，即不辜負他人對自己行為舉止的期許之階段。為了彌補此說法的缺點，吉力根重新研究不同年齡、種族及背景的男女之心理成長發現，男性與女性在認同以及道德觀成形過程中其實通過兩個相當不同的發展模式：對男性來說，認同以及道德發展則意味著分離／獨立（separation），因此他們將道德視為是一種「法律」、「合同」：尊重他人的權利是為了確保自己的生存以及自我實現的權利（rights to life and self-fulfillment）；相形之下，對女性來說，認同發展則跟隨著把自己包括在一個不斷擴展的聯系網、與他人關係網絡中，故女性把道德定義為實現關懷和避免傷害他人的義務問題。而鑒於以上認知，吉力根便指出，女性對判斷道德問題的猶疑不是基於缺乏對抽象的權利及正義思考的能力，反而是基於對現實的複雜性的了解。

與吉力根類似，諾汀斯也強調與「歧義的、可解釋成兩種（或更多）意思和相當不穩定的」、「將人與人之間分離隔開」的「原則倫理」（ethics of principle）

¹³⁶ 這裡所講的「母親的語言」並不表示，作者乃落入本質論或男女二元論述的窠臼，〈第二版序言〉中諾汀斯強調：「《關懷》第一次問世時，我因為運用了『具備了女性特質』（feminine）這個詞彙而受到了不少批評。為什麼不同『女性主義』的？我固然是個女性主義者，並且也相信《關懷》歸屬於關係女性主義的理論性範疇（theoretical category of relational feminism）。但是當我寫《關懷》時，我對於女性主義理論並不甚了解，我便循著特定的問題而找尋自己的路線，並且選擇『具有女性特質』這個詞，以便將注意力投向長達幾百年的女性而比較不是男性特有的經驗。『具有女性特質』這個詞所暗示的乃是一種經驗模式而並非女性本質上的特質，同時我也要清楚的表明男性也可以分享這樣的經驗」（Noddings 2003, xvi）。

比較起來，基於「嚮往善／行 (longing for goodness)」的「關懷倫理」乃是更基本且更合人意的倫理理論(Noddings 2003, 5)¹³⁷。因此，在《關懷》中諾汀斯從哲學家的立場切入，重新探討了「關係」、「關懷」的本質以及兩者之間的關係。諾汀斯的貢獻，除了提出「自然關懷」(natural caring)以及「倫理關懷」(ethical caring)之間的劃分之外，主要在於強調「被關懷者」(the one cared-for)在關懷關係中所扮演的角色。她認為，「關懷者」(the one caring)的關懷必須透過「全神貫注」(engrossment) (設身處地的為別人著想)以及「動機的移置」(motivational displacement) (在看到別人的需求時，擱下自己的需求不管而去真誠無私地協助他人)，而重要的是，「被關懷者」也必須作個回應，接受／承認「關懷者」的關懷，藉此形成所謂關懷的「互惠形式」(reciprocity)，否則兩者之間就沒能出現真正的關懷關係之情境。

閱讀蕭颯的小說，不難看出關係 (包括男女、夫妻、父母與子女之間、以至於廣義的人際關係) 和關心、關懷 (從夫妻家人之間的關懷及關愛到關懷社會問題的呼籲) 乃代表了其創作中念茲在茲的母題。從早期的「都市傳奇」(劉紹銘語) 中所表現的關懷、人情的匱乏到八〇年代末的《走過從前》(1988) 中所塑造的經歷過婚變後，「走出狹隘的個人情愛糾纏」，而因為「參與、關懷社會及諸多人類面臨的重大問題」找到人生意義的何立平，蕭颯的作品對人跟人之間的關心、關懷以及其匱乏所帶來的潛在問題與不幸，包括理想世界與現實生活之間的落差不斷進行探索剖析。而且，與諾汀斯一樣教師出身的她，對於關懷關係中關懷者與被關懷者的互補互助關係，以及被關懷者如果沒有接受或未曾意識到關懷者的關懷這樣是否可以稱得上真正的關懷關係等問題，特別加以關注。

我們先藉由蕭颯的名作〈我兒漢生〉中母親與漢生的關係舉例。〈我兒漢生〉開頭讀者便得知，漢生的母親雖然「一直努力使自己跟得上時代，希望自己仍是個心智活躍的女人」，而其中重要原因乃是「為了和兒女間去除代溝」，然則，「逐年的我(按：漢生母親)發現到，我和漢生間的母子關係愈來愈趨於稀疏冷淡了」(蕭颯 1986a, 61)。問題出在哪裡？事實上，仔細讀起來便不難發現，自認為了解兒子的母親對於漢生的認識卻是相當有限，反之，大半的時候漢生的舉止與行動再再讓她驚嘆不已：自從他高中時母親發現「原來漢生瞞著我們交筆友」(蕭颯 1986a, 63)、玩鎖、偷漫畫書、偷丈夫獵刀戳同學的手膀子等，到後來，對於漢生已經失望透了，卻又通過漢生訓導長李先生很驚訝地得知「我們兒子是個有熱誠、有愛心、有乾淨的好青年，他活躍於學校社團間，尤其熱心社會服務，是所學為所用呢！」(蕭颯 1986a, 76)——讀到這裡，我們做為讀者難免對於該母親對其兒子的了解到底有多少而深感懷疑。此外，小說中也時常暗示表面上看起來關

¹³⁷ 〈第二版序言〉中諾汀斯特別指出：「今天，在這個由不同民族及團體所引發並由其所奉信的原則而變得『合乎情理』的暴力所震驚的世界上，關懷論理乃變得更重要且更通情達理。我們應該將我們的努力轉向改變那些造成關懷變得困難或無法施行的條件……我們經常透過聲稱堅守某種公認的倫理／道德原則將我們的行為，尤其是那些造成傷害的行為，變成是正當的／合乎情理的。因此，我提到了，就我們道德生活 (moral life) 而言，原則及規則 (principles and rules) 並非像頗多傳統哲學家以為的那麼重要」(Noddings 2003, xiv)。

心兒女成長的父母有時也相當不盡職：以「由他去！」、「隨他！」(蕭颯 1986a, 75; 80)習慣應付漢生問題的父親不談，在圓山飯店吃牛排後漢生突然控訴父母浪費錢在奢侈的享受上，漢生母親也承認沒心情管兒子沒禮貌：「那晚裕德（按：漢生父親）和我都沒有情緒細談。第二天醒來看這大好的太陽光，想著有多少事還沒處理，也就不願意再把孩子無心的語言誇大成一種論調在研究了」(蕭颯 1986a, 73)。

弔詭的是，通篇中母親一直希望用親情感化兒子，希望他也擁抱自己中產階級的人生觀，卻並未意識到「牆上貼著史懷哲的大海報照片」的兒子所嚮往的或是與自己所肯定相當不同的生活方式。因此，到了小說結尾，父母雖然願意替漢生出錢開書店兼咖啡室，然則，「問題就在他是不是願意呢？我們都無法確定」(蕭颯 1986a, 88)。假設從諾汀斯對於關懷關係的論述加以解讀，此篇小說所描寫的母子代溝的問題乃在於說，第一人稱母親與兒子漢生之間事實上並不產生真正關懷關係。漢生母親雖然透過「動機的移置」，希望能替漢生作出一些事，然則，誠如諾汀斯所言，「動機的移置」本身不足以形成關懷關係，假設關懷者未能全面發揮「全神貫注」，即不僅是「設身處地的為別人著想；而是去接納別人如同接納自己一樣，以及看別人所看的和感受別人所感受的」(Noddings 2003, 30)，也就是說，完全克制自己而用他人的眼光評估、體察其情況，那麼被關懷者不一定會承認、接納其關懷；兩者之間也就沒能構成真正的自由、且平等的關懷關係。於《我兒漢生》〈自許〉蕭颯曾經相當疑惑自我反問：「我一直認為我對漢生和第一人稱的母親，都是公平而沒有褒貶的。但是為什麼那位母親卻沒有得到如期同情？到今天，我仍沒有答案」(蕭颯 1986a, 2)，諾汀斯對於關懷關係的論述剛好提供了可能的解答。

此外，在蕭颯其他的作品中，如《如夢令》、〈死了一個國中女生之後〉、〈失節事件〉、或《少年阿辛》〈後記〉蕭颯所言：「發生如此的慘事，就被害人而言，就社會上辛勤、努力的大多數人而言，阿辛等人死有餘辜，因為我們當然的維護自己正常的、和諧的生活，憤怒任何的破壞。但是，阿辛始終抱怨的一句話，卻也久久在我腦海之中揮之不去。——有什麼用？我就不相信有誰關心？確實是這樣的，應該對他盡到責任的，都沒有盡到責任。但是事情發生之後，又一下將他推向萬劫不能復……」(蕭颯 1984, 234)（底線為筆者所加）——在這些作品中我們一再看到關心、關懷關係失敗所造成的人生悲劇之例子。且尤有甚者，〈唯良的愛〉(蕭颯 1986b)等外遇小說其實也可由此角度加以解讀，進一步地證實了強烈的道德意涵及關懷倫理意識乃代表了蕭颯「個案研究體」小說的重要面向，成為其創作的獨特標記。蕭颯頭部長篇《如夢令》便是個典型的例子。

《如夢令》留下給讀者的最大震撼，除了女主角于珍充滿了各種辛酸與焦慮的「往上爬」的歷程之外，當推其與女兒國芬的關係：等于珍憑著自己的美色和精明能幹從一個窮家女成了一個在商場上成功的女強人，卻發現所有人倫關係逐漸失敗，她便意識到唯一的依靠，乃是自己的女兒國芬。於是，于珍想盡辦法將女兒從前夫家帶到自己陽明山別墅家裡，給她最好的食物、衣服且安排老師幫她

補習，問題在於，穿梭於公司和情人之間的于珍根本沒時間與女兒真正相處，結果國芬念中學時交友不慎，吸食強力膠，被學校開除，母女除了爭吵外似乎無法平心定氣地對談。小說結尾于珍決定帶女兒出國旅行，希望「和女兒多做溝通」(蕭颯 1981a, 328)，改善母女關係，卻在香港竟然發現「剛滿十四歲的」女兒已有身孕。當她陪女兒找醫生墮胎後，看臉頰慘白的國芬蓋著輕藍的被單躺在床上，于珍「幾乎無法正視那被無知和愚蠢斷傷的女兒。躺在病床上的，那可不是當年的自己？……多少年來，心高氣傲的時候，還以為自己得到了一切，金錢、地位、愛情……可是如今面對著女兒，于珍垂下眼，第一次知道，外在的物質和虛榮並不能滿足全部的人生。她握起國芬冰冷的手，看來，這一切也不過恍若醉夢一場……」(蕭颯 1981a, 342)。可惜于珍之前沒能好好地替女兒著想，發揮真正的關懷關係，否則事情或不會落入如此下場。讀到小說結尾，我們因而也只能與蕭颯一起感嘆：「于珍後來事業順利，生活優裕，有了一切她從前希望擁有的；可是她已付出了相當的代價。她現實生活中所失去的，又是什麼能代替呢」(蕭颯 1981a, 343)？總之，缺乏純正關懷的母女關係／不完美的家庭背景再次成了造成人生悲劇的主要因素。

郝譽翔曾經相當中肯地指出，蕭颯追究社會問題根源往往直指家庭，尤其是殘破家庭對於年輕一代所帶來的包袱：

很顯然的，蕭颯把下一代社會適應不良的問題，均歸諸於家庭的因素。家庭的不完滿，導致這些青少年淪為社會的邊緣人。而「漢生」何其有幸，擁有一個好母親，可以隨時隨地扶持一把，在《少年阿辛》等小說中，我們看到的卻是每個少年背後都馱負著一個殘破的家庭，成為了倫理瓦解下的犧牲品。蕭颯既把罪惡的根源，導向不幸的家庭，而家庭的不幸又多半肇因於金錢，所以在都市生活的金錢遊戲之中，人人都成了資本主義物化的對象，也就失去了愛人的能力。(郝譽翔 2002, 22-3)

上文已經提到蕭颯後期的作品中，包括《少年阿辛》在內其實不像早期的作品那麼絕對將現代人視為是被「資本主義物化的對象」，而「失去了愛人的能力」，這裡不再重複，然則，值得注意的是，細讀蕭颯的作品便可發現，作者觀看社會問題的態度恐怕比郝譽翔以上引文中所描寫的更為複雜。

事實上，八〇年代沒有任何一個女作家像蕭颯那樣對於都市文明、都會生活、資本主義經濟和工業化給台灣社會所帶來的利弊得失表現得如此搖擺不定，前後矛盾。在蕭颯的小說中，一方面工商社會固然是一切以金錢為主宰、唯利是圖的人際關係、罪犯色情暴力等問題的亂源，然則，另一方面，現代都市此環境也提供了一些吃苦耐勞、省吃儉用的小人物，尤其是女性，得以藉由自己的努力以成家立業的機會。除了《如夢令》中的于珍之外，《霞飛之家》的桂美或《走過從前》的何立平都代表了一些從一貧如洗而逐漸成為能力足以應付都市生活，得以在都會漩渦中爭取一席之地的成功女人。因此，范銘如在〈本土都市——重讀八

○年代的台北書寫》一文中甚而認為，相較於過往作品中，台北書寫所代表的「都市之惡」，蕭颯的《霞飛之家》堪視為較為正面台北論述的先鋒之一(范銘如 2008a, 188)。

《霞飛之家》前半部以將近三十歲的桂美，經過媒妁之言，下嫁給剛剛離過婚的候永年展開敘事。候永年已經是三個孩子的父親，婚後桂美又為他生下一男一女的雙胞胎，七口家人加上候永年好賭，且每賭必輸，不久後家裡的金錢源頭快速枯竭。為了解決經濟拮据之問題，夫妻倆決定帶兩個孩子受雇到美國一個富豪的人家去幫傭四年。回國後，由桂美做主，拿在美國所累積的儲蓄，在仁愛路巷子上開一家叫「霞飛之家」的西餐廳，不久發跡，四個兒女（長子正全曾決定留在美國學廚師自己發展）也都受了教育。小說後半段描寫「霞飛之家」成了名店，大家生活優裕，桂美卻得了癌症。由於孩子都已成家，有的甚而已育女生子，只有正芳仍是單身，便由她成為接棒經營家店的繼承人。桂美逝世後，子女要賣掉「霞飛之家」，只有正芳堅持撐持下去，藉此確保整個家庭不至於分解散離。桂美還住院時，正芳是這樣將自己的立場解釋給正全：

「霞飛」是我們整個家的支撐，如果沒有它，大家都完蛋。第一爸爸會很難過的，這是他們當年一手建立起來的。如果「她」真死了，這個店也死了，我們家大概也就該散了。各有各的心，各有各的事，除了過陰曆年一起吃飯，誰也不在乎誰吧。從前我不懂，可是現在我有些明白，起碼它繼續開著，大家沒事都會到店裡坐坐，看看爸爸，想著這是大家的「霞飛」……。(蕭颯 1981b, 64)

由此觀之，相對於桂美親生的正敏、正群，反而是丈夫前妻的女兒正芳更能夠設身處地的為父母著想、發揮關懷且去實踐父母的心意。

細讀起來，這篇小說給我們提供了觀察以上所描寫的蕭颯對於都市文明、都會生活給台灣社會所帶來的優缺點所表現的猶豫不決，前後矛盾態度之最佳範本：一方面，台北都市環境給予桂美以自力更生、白手起家的機會，可視為是作者對於台灣現代化、進步的肯定，但另一方面，到了生活優裕的下一代，即鄭清文所講的「享受的一代」，同樣的都市／舒適環境卻導致五個子女當中，大家「各有各的心，各有各的事，除了過陰曆年一起吃飯，誰也不在乎誰」，桂美住院後不僅未曾給她應有的孺慕及安慰，且冷酷地盤算母親死後如何賣掉「霞飛」以便自己重新立業——這樣的情節發展再再令我們聯想到《日光夜景》或《二度蜜月》中作者對於工商社會的到來所造成的人世之荒涼與單薄無助的暗批。幸好蕭颯另安排正芳成為桂美「繼承的一代」(彭碧玉、丘彥明、吳繼文 1981, 8-9)，不僅繼續經營「霞飛」，且自願同意撫養不想返美的姪兒湯咪，算是作者為人類互信、互助天性留下些許希望，故由此觀之，《霞飛之家》或正可視為蕭颯從早期小說對都市居民欠缺人情所表現出來的絕望到之後小說中往往「黑中留白」的先驅。事實上，據范銘如的分析，《霞飛之家》對於台灣／進步的正面呈現大大超過一

切負面的暗示。范銘如認為，此部作品看似「單純地訴說大陸移民來台成家立業的發展史，但家族史背後更大的文化脈絡牽引出更宏觀的政治寓意」，也就是對於台灣本土的認同及對當地文化的混雜、創新本質之肯定，「有落地生根的呼籲」（范銘如 2008a, 189）¹³⁸。值得注意的是，同樣的政治寓意以及以上所描寫的蕭颯對於台灣現代化的矛盾態度也出現在作者的《返鄉割記》（1987）。

《返鄉割記》採取日記體小說體裁，藉由第一人稱的「我」所做的紀錄，主要以太平洋戰爭末期到光復前期這一段時間為背景，描寫了一位台灣女性於大時代的動亂中，飽受折磨、挫敗、流浪等痛苦，卻又因為他人的協助和關愛得以順利返鄉的故事。整篇小說於民國三十四年九月×日日本人在東北投降一個月後展開敘述。女主角碧春一家是「台灣來的台灣人」（蕭颯 1987b, 2），卻因為畢業後，碧春丈夫浩成成績優秀，被調到東北，於日本人在滿州國遼寧阜新所設的發電所服務，故碧春與浩成的妹妹一起隨他到東北移居。浩成為日本人工作，吃的穿的樣樣不愁，又有裝暖氣設備的宿舍可以居住，抗戰日子對浩成家「算是安穩愉快的」（蕭颯 1987b, 5）。是在日本人投降後，他們的苦難才真正開始。矛盾肇因於他們「這樣的台灣人家，則是中國人當是日本人，日本人又當是中國人，尷尬中除了遭殃，沒有其他選擇」（蕭颯 1987b, 8）。先是「俄國大鼻子兵」駐進東北，「以戰勝國解除日本武裝為由，幹的卻是全面掠奪的勾當」（蕭颯 1987b, 27），被當作日本人的碧春一家，於是於所有日本僑民的浩劫中一下失去了幾乎全部財產。後來八路軍又不讓浩成他們返台，細心準備的逃脫失敗、浩成被八路軍挾走後，碧春只好帶著小姑惠子及兩名兒女沿途依托投靠返台去。逃難中，雖然兒子復興最終在上海病重死亡，然則幾經波折，碧春、惠子及女兒阿遼終於得以返鄉，且在台中與浩成父親團圓會合。

吳達芸曾經相當敏銳地注意到，《霞飛之家》的桂美以及《返鄉割記》中的碧春在某些方面相當類似——都是生命力十分強悍、貞定且可敬的女性，然而也有某些基本的差異：「桂美的一生可以說靠著個人的力量不加外求地奮鬥出來的，她與周遭的人缺少一種共同的聯繫，她的成就因此也不能顯示艱難與共休戚相關的博大精神。而碧春不一樣，她在逃難過程中儘管需要憑靠自己的堅持來抗拒逆境，但重要的是，她親身體驗了人與人之間超越國族、省籍、身份之外的相扶持與真誠對待，這種溫馨的人道關懷，使她常能以謙卑的心靈去面對人生」（吳達芸 1988, 376-7）。在小趙先生協助下上了大船等待越海返台的碧春則有如下感

¹³⁸ 論文中指出：「就〈霞飛之家〉的故事情節觀之，彷彿單純地訴說大陸移民來台成家立業的發展史。但家族史背後更大的文化脈絡牽引出更宏觀的政治寓意。桂美一家由大陸來台、赴美、再返台，不僅是側寫戰後至六、七〇年代的移民路線，更有落地生根的呼籲。尤其在小說尾聲，正芳將不願返美的ABC姪兒留下撫養、而當初選擇在美國創業的大哥也願意將獨子託付，再次強調家鄉的凝聚。餐廳的命名暗喻著現代都會的繁華已經從上海的霞飛路遷移到了台北的仁愛路，而且是復育出這一家子命脈。坐落在台北的『霞飛之家』並非老上海的傳統再現，而是新移民將西式餐飲作法融入中菜料理的創意華式洋食。相較於鄉土文學反西方經濟文化殖民的抵抗立場，蕭颯筆下的台北展現更具包容力、協商的向度，是一個能用韌性與相互了解轉化衝突的新興都會。〈霞飛之家〉的小說主旨似乎與七〇年代以降文化尋根的社會潮流相互輝映」（范銘如 2008a, 189）。

受：

我所經歷的人生，想必不是最苦，可是也夠艱難了。然而這一路上，卻也有著許多人給我幫助和扶持，尤其大半都是不認識的陌生人，我又哪有資格再怨？再恨呢？

譬如說張先生和玉子；譬如奉天的方大娘和大爺；上海的林醫師、小趙先生、老王先生、尤先生……他們一樣也有自己的困苦，可是卻仍能付出關愛，毫無條件的幫助我們。仔細論講起來，我反而才是最最無情之人，從未幫助過人，又何怪上天給了我這樣多的苦難呢？

想著這一切，我開始要求自己，從此應該做到無怨無憂，因為人家都並不欠我，反而是我欠人家，不是嗎？(蕭颯 1987b, 203)

顯而易見，《返鄉劄記》則是蕭颯「關懷小說」系列中的一大里程碑，且比過往作品中更充滿了濃厚的理想主義以及人道關懷色彩，表達了作者對於人類互助、互勉、互愛的嚮往與呼籲。而且，如果真如范銘如所言藉由《霞飛之家》故事委托，蕭颯已經充分表達了對於台灣土地認同的訊息，到了《返鄉劄記》此寓意則更加顯明突出。首先，書名本身中的「返鄉」兩個字即已相當清楚地把台灣確立為「家鄉」，逃難中碧春最後堅持不再於大陸等浩成而至少先回故鄉的台灣與父母、浩成父親會合，更加強調家鄉的凝聚。事實上，「返鄉」的何止碧春一位？小說結尾，原在波士頓念書、結婚、後來又離婚返台的碧春女兒阿遼，竟然拒絕嫁給長居美國的胡先生，而決定與女兒小涵、母親、姑姑一起居留台灣，再次肯定了台灣作為落地生根的家園寓意。而不僅此也，附於小說結尾的「後記」中對於返台後三、四十年時光的縮影，葉石濤先生認為「光復後三十多年的時間是屬於後話，是輔線，以便襯托出台灣四十年來的社會進步和繁榮」(蕭颯 1987b, ii)，算是蕭颯對於台灣社會現代化的再次肯定。

然則，話說回來，若蕭颯在此作品的宗旨之一乃是表達對於「艱難與共休戚相關的博大精神」、對於「人與人之間超越國族、省籍、身份之外的相扶持與真誠對待，這種溫馨的人道關懷」的呼籲，那麼我們卻又不得不追問，她為何選擇了抗戰後的戰亂經驗來呈現其宗旨呢？這樣的安排是否暗示了作者其實認為成長於無怨無憂的環境中而缺少艱苦經驗的現代人已經失去了像小說中窮苦人民互助的觀念與能力？「後記」中七十歲的碧春以下兩段似乎證實了這一點：

現代的孩子，因為沒有經歷過苦難，日子一直是在平順之中，物質享受一代好過一代，於是一切幸福成了理所當然，而欠缺了一份感恩的心，更是不知道什麼是惜福，什麼是心存感激。(蕭颯 1987b, 223-4)

說到過日子，跟從前比起來，真是天地之差，現在有車，有房子，家裡什麼電器設備沒有呢？可是人就是這樣，過久了，就覺得一切都是理所

當然，並不知道珍惜了。(蕭颯 1987b, 239)

尤其下面一段引錄更加凸顯出為何上文認為八〇年代沒有任何一個女作家像蕭颯那樣對於台灣社會經濟起飛給人的生活的帶來的種種變化表現得如此優柔寡斷。這種環境一方面孕育了像諸如桂美、于珍、「經過高考，進了公家機關任職，現在已經升了辦公室裡的主管」、以「能做男人做的事」為榮的阿遼和「現在已經唸高一，考上台北最好的北一女，看來比她母親當年還要優秀，不但功課好，體育也好，是學校排球校隊，另外還會彈鋼琴，學了好幾年」的阿涵（按：阿遼的女兒、碧春孫女）等成功獨立的女性；另一方面，這種功利主義掛帥的社會以及過於安詳舒適的生活方式卻又易於導致人與人之間的愈加疏離冷漠，傳統的價值觀念遭到解組崩潰，而年輕一代失去感恩、惜福的心。不過，從本文所討論的作品來看，越到後來，蕭颯的小說對於人性的詮釋不再呈現出既荒涼又絕望的詭局，而是企圖達到某種超越，表達了強烈關懷、關愛的呼籲。而換個角度來講，正是這一點將蕭颯的小說與純粹自然主義小說區分出來——蕭颯儘管始終以筆觸冷峻、刻劃無情著稱，然則自然主義小說中慣見的「環境／決定論」(determinism)在她的作品中，尤其是八〇年代之後的小說裡，卻並不多見。反之，與其強調生存環境對人的命運的塑造或遺傳因子對人的行為的影響，蕭颯更在這些作品中高舉人道關愛，以互助互信互愛互諒等價值抵抗工商業化及資本主義社會所造成的心硬化、靈魂硬化的危機。本文的意思並不在於強作解人，然而自己走出婚變以及曾向「自立、自足、自愛、自重，不再以小愛斤斤為計，而轉化為大愛，關心社會的真正現代女性致敬」(〈給前夫的一封信〉)(蕭颯 1986b, 95)的蕭颯或更能認同碧春在《返鄉割記》中最後一句話：「我想，只要能珍惜美好的事，就算再短暫，也是值得的，因為人生本來就不長啊！」(蕭颯 1987b, 243)。可惜，到了解嚴後的九〇年代，人間關懷、傳統的人道價值由更加迫切的「本土」議題（包括國族認同、對歷史的再詮釋等等）所遮蔽／代替時，蕭颯的呼籲似乎不再那麼易於引起共鳴，且加上後期長期未見突破與其接下來的銷聲匿跡，難免更加促成了蕭颯往日的名聲在席捲解嚴後文壇的「眾聲喧嘩」浪潮中逐漸消失淹沒。

第三節 廖輝英

無獨有偶，蕭颯之餘，「重建新的、廣義的愛情秩序」、改善「現代社會粗糙疏離的冷漠人際」、對於夫妻之情、親子之情的重視等呼籲(廖輝英 1986a, 5-6)同樣也代表了「自命為『合理化兩性關係』而努力的作者」(廖輝英 2001a, 382)廖輝英作品（包括小說及非小說的專欄文章及散文）的創作宗旨。自從 1982 年小說〈油麻菜籽〉獲得時報文學獎短篇小說首獎，接著 1983 年〈不歸路〉獲選為聯合報中篇小說推薦獎，廖輝英不僅贏得了批評界矚目，同時也達到家喻戶曉，每本作品皆引起相當可觀的共鳴、討論、爭議及影響的罕見盛況。廖輝英小說可

讀性極強，與李昂和蕭颯比較起來，她的作品更加細膩動人，且更能夠貼近讀者大眾日常生活的現實——廖輝英不僅對於其小說人物深懷同情¹³⁹，與李、蕭相比，其語言尤加通俗流暢¹⁴⁰，小說形式簡潔質樸，主題方面更加切合現代女性所關心的問題，深入反映了社會變遷下現代女性的處境。

此外，廖輝英同時也是八〇年代女作家中向來聲稱自己「做為一個女性主義的寫作者和實踐者」（廖輝英 2001b, 3）、女性意識及社會關懷極其鮮明且相互扣合的一位。〈遍佈四處的新品油蔴菜籽〉中，廖輝英是這樣回顧歸納其過往的寫作生涯：「二十幾年來，我的創作和我的社會關懷交相扶持、互為影響，形成一股溫和但持續而頑強的女性革命力量。無數受苦的女性朋友紛紛向我求援、傾訴，我自己則努力研讀專業論述，並在身體力行中，更深刻的體解女性的困苦，也更有效率的找出幫助女性朋友的方法與管道」（廖輝英 2005, 10）。翻閱廖輝英為其作品所寫的前言後序加以歸納，藉由寫作「為人生找一個出口和窗口」（廖輝英 2001b, 6）乃是作者一向所護持的創作宗旨。同時，廖輝英的特殊之處還在於，她甚而將自己在持筆寫作前所累積的專業經驗一併納入自己的寫作生涯，成為其有力的象徵及文化資本。

無可諱言，作家的出身背景與人生經驗往往成為其創作的靈感淵源，但不見得在每一位作家的作品中都得以留下特別明晰的痕跡。就這一點來講，廖輝英的例子似乎不同：其小說創作與作者過往經歷的關係尤其密不可分，不僅表現在作品題材方面——觀察廖輝英小說的母題便可發現，男女關係以及職場的種種則是作者持續探索且亦屬於其最拿手的題材；同時，廖輝英縱橫職場十幾年所累積起來的經驗與歷練也見於作者「經營」文學和自己寫作生涯的態度及實踐，甚而影響到其創作語言、寫作技巧及角色刻劃，故筆者認為，從此角度切入詮釋廖輝英作品，頗能夠增強我們對於其小說設計、寫作策略等方面的了解和認識，成為解讀廖輝英創作另一個有效的詮釋路線。

眾所周知，重新執筆寫作前，廖輝英曾是現階段工商社會的女強人，她當過《婦女世界》的主編，在國華、國泰建業廣告公司任職，並任凱美、龍霖建設公司企劃部主任和經理，更創辦社區報《高雄一周》，任發行人兼總編輯，對於職

¹³⁹ 蔡英俊甚而認為，廖輝英同情角色的強度已經達到損毀了其作品藝術性價值的地步：「可惜，廖輝英對小說世界中的女性深懷同情，而且這種同情遠遠超過了小說家應該持有的觀照距離與掌握人物的能力，使得《盲點》與《落塵》只是以更大的篇幅摹寫〔與〈今夜微雨〉〕相同的情境，甚至更不合理：抒情的筆觸、流暢的筆觸，只是提供了中濫情的消閒、或是自我麻醉的逃避——廖輝英的小說創作顯然需要技巧上的突破，畢竟，一個小說家（不論男女）除了『想卑微地用自己的心，撫觸千千萬萬煎熬折磨者受苦的心靈』（『我為什麼寫《盲點》』，頁四〇六），她還需要一些技巧的點化，否則小說家雖企圖為筆下人物『引繹出或者可行的某種路徑』，也只能表相上架設出簡單浮泛的情節來解決困境」（蔡英俊 1988, 359-60）。

¹⁴⁰ 針對廖輝英的文字藝術技巧林純芬在〈廖輝英部分作品摘要與評價〉中指出：「以文字藝術技巧而言，由於取材於生活，充滿日常用語，她使用著通俗的成語，例如『烏煙瘴氣』、『偷雞摸狗』、『滄海桑田』、『多采多姿』……另外也常用疊句，例如：『婉轉一點、婉轉一點』、『開會、開會』……此外屬於她個人專用的是如『後者』、『把從前的一切歸於零』等等慣用語，其語言通順流暢，就如康來新說的沒有『文字障』。這種文字當然能吸引中下層婦女的閱讀。此外，康來新又說其文字『不濫用感性』，廖輝英文字簡潔，表達情意之餘並不多做鋪排」（林純芬 1996, 31）。

場上的心機角力、情場上的假鳳虛凰，廖輝英皆累積了直接第一手且豐富的經驗，成為其之後作者意象經營策略、創作靈感及小說素材的泉源。首先，與大多數當時女作家相比，廖輝英個性特別強悍、自信心頗高，甚而可說是個相當武斷（assertive）的人，這一點表現在其不甘示弱地反駁凡是攻擊、貶抑她小說的評論家¹⁴¹，同時，作者高度自信和自主性也見於廖輝英論及自己文學成就，其語氣往往相當得意且充滿了信心；也就是說，相對於其他（女）作家講到自己作品時通常表現出或較為謙虛的態度，廖輝英則不怕將自己的「成績單」彰顯於讀者眼前，並且指出特定的作品直接間接影響為何，或對其引起了如何的回響及爭議或多或少加以說明。例如說提到〈油麻菜籽〉廖輝英是這樣說：

〈油麻菜籽〉引起大注目，其實也因為它的時代性和女性省思的角度。在此之前，沒有一部小說，用純粹女性的眼光、感受、體驗，提出如此犀利的質疑和批判，但卻又如此敦厚動人！也很少人曾如此深刻幽微、絲絲入扣的描述母女情仇。〈油麻菜籽〉開啓了八〇年代女性小說的新頁，也成為台灣女性主義風潮的先鋒，這是殆無疑義的事。（廖輝英 2004c, 202）

又或討論其成名作〈不歸路〉：

《不歸路》刊出之後，產生了許多如火如荼的效應。首先是街談巷議的富騰：《不歸路》打破了以往第三者的迷思面貌，以真實貼切又赤裸的筆調，殘酷的披露了外遇的三方面尷尬而難過的境遇……自那之後，《不歸路》成了特定名詞。報章雜誌，沒事就說——走上××的不歸路。這個時候，許多老編解釋這種發燒現象，大家各有說詞，唯有其中之一說得最簡單又最清楚明白。他的話是這樣說的：「已經好久沒有出現像《不歸路》這樣好看的小說了。」……

在那之前，很少，不，是沒有人將一樁外遇事件的三個人，包括那在書中沒有聲音、只有形象的秋子，他們的心路歷程和言語行徑，以內外存的糾結廝纏，誠懇又毫無保留的呈現出來。（廖輝英 2004d, v-vii）

筆者在這裡引述作者的以上言詞，意思並非要譏貶廖輝英創作成就或批評作者過於自恃或喜歡逞能，畢竟，以上引文中所描寫的內容大致上是正確無誤。反之，筆者的目的在於指出廖輝英這種相當獨特的個性與「經營」文學的態度在其他同輩的作家其實並不多見；事實上，它更多令人聯想到廖輝英描寫企業公司高階女主管小說中的女主角如：李欣欣（〈紅塵劫〉）、蘇荷（《朝顏》）、王曼殊（《都市候鳥》）。的確，閱讀這些作品中女性的遭遇與邂逅，哪個不是言辭犀利、魄力十足、充滿了自信且懂得自保自強、必要時甚而獨斷地表現自我——否則在這樣

¹⁴¹ 在此方面可參考〈女作家難為〉、〈暢銷無罪〉（廖輝英 1987a, 179-93）、〈嚴肅與通俗之間〉（廖輝英 1986d）等為自己創作辯護的散文。

競爭激烈、快速變更的環境中，豈不就立即被淘汰沉沒？借句王曼殊的話來概括便是：「你知道這個社會。過度謙卑不是美德，而是惡行和無能，等於向人家宣告你不行。拜託你爭氣一點行不行」（廖輝英 1990, 57）？世故靈敏如廖輝英，想必甚早就已經意識到此一點，因此討論自己的作品時，作者便每每不忘記對於其成就相當「不謙虛地」多加些說明及陳述。顯而易見，離開廣告界而邁向專業寫作路線後，廖輝英事實上未曾放棄其既有的職場經驗，反之，她則相當精明巧妙地將其當作一種有利的「資本」，並將之轉接運用在建構其寫作生涯的努力和實踐上。這一點看下面一段引文，端倪更加清楚：

從開始決定專業寫作之後，我便以自己的問題意識，決定寫作素材。換言之，在第一個階段的寫作計畫裡，我擬定了以『女性的人際關係』為問題發掘核心，準備陸續鋪陳展現。我之所以這樣設定，是有感於當前這個時代，男女兩性的困惑，包括它們的交往、相處；安身立命、婚姻、職場人際、外遇、家族壓力與困擾，以及因應傳統包袱與時代潮流的失措，法律、社會之不平等，自身強化之不足等問題所造成的家庭與社會的動盪不安，而試圖找出一個合理的兩性關係，使女性及早在現代社會中找到適當的定位，以發揮穩定家族和社會的力量。（廖輝英 1986, 94）

以上引文中筆者刻意的將特定的詞彙下面加上底線，以便更加強調廖輝英在這裡所運用的詞句乃非常類似商業資料或市場調查報告中所慣用的專有名詞和格調。光就第一句話來講，決定從事專業寫作這一個步驟，對某些作家或是相當自發的行為（spontaneous action），由廖輝英描述起來，則充滿了理性的考慮與謹慎盤算的韻味。而且，一旦下了決定，酷似一項市場調查作業，廖輝英則先從「市場需求」分析觀察到，轉型時期「男女兩性的困惑」以及這些男女所關心的問題，如職場裡的文化、應對、傾軋、心機角力、愛情、追逐、慾望、年輕人對安身立命的困惑迷惘、對前途的疑慮猶疑、對戀愛的痴迷狂亂、對追逐的顛踉進退和摸索等等真是讀者大眾最為關切且求於指導援助的問題。於是，循著「對症下藥」或曰對「求」下「供」的邏輯，「在第一個階段的寫作計畫裡」廖輝英便「擬定了以『女性的人際關係』為問題發掘核心，準備陸續鋪陳展現」，而這樣的「設定」乃為了「找出一個合理的兩性關係，使女性及早在現代社會中找到適當的定位，以發揮穩定家族和社會的力量」。因此，值得注意的是，相對於李昂對於文學的影響力所持的較為悲觀／有所保留的態度（或認為文學，尤其是嚴肅文學的影響力乃必須透過少數文化菁英方得以充分發揮），廖輝英則剛好相反，即非常有自覺性地選擇了小說（後來又加上專欄及散文¹⁴²），來推動其所講的「兩

¹⁴² 在《自己的舞台——廖輝英長短調之一》的自序中，廖輝英對於自己決定執筆寫專欄的動機作了如下說明：「小說的『好看』，雖然吸引了無數讀者，但心中那座直截了當的、一直想搭出去、放在讀者心湖彼岸的橋，卻一直搭不出去——那就是，用明快而有情、敦厚但理性的筆調，寫出對人生種種奮鬥後的體悟和周旋過的應對，像自我投資的方式、職業婦女的困境、家庭主婦的窒礙、夫妻相處的微妙、年輕人戮力的得失取捨，以及對世事的看法、於環境的思維等等。於是，

性合理相處」的理想，以她的冷眼觀照過渡時代的男女情愛和女性的地位，而逐漸「奠定了她以小說寫作成爲女性感情與婚姻問題代言人的身份」(陳雨航 2004, 8)。

不過，話說回來，上段用「商業化」的詞彙討論廖輝英投入文壇的決心，並不等於作者是爲了得到名聲與利益而從事寫作，誠如廖輝英所言「我想寫作於我，應該不是純粹只有一點點的名利問題，因爲如果只是這些，廣告界的高薪高位(年薪近百萬的副總經理職)，絕對不會比一個蘿蔔一個坑筆耕者來的遜色」(廖輝英 1986d, 94)。尤其從作者諸多散文及專欄文章所涵蓋的層面觀察——從男女關係、親子關係、婚姻、老人、衛生，到現代人心理、上班族的心病與心結、對世事的看法、環境的思維等，廖輝英的確是一個相當「務實」的(張曉風 2001, 9)、對其作品有著定位與期許的創作者。我們也可以相信廖輝英所說的：「我不敢說我是一個好的作家，不過，我能肯定的是，我的創作態度相當『嚴肅』，我也一直尋求可能的突破和進步，雖然也許未必看得出成績。我不避諱做個暢銷作家，但那不是我追求的目標」(廖輝英 1986, 95)。

儘管暢銷或並不是作者所「追求的目標」，然則無可諱言，廖輝英的獨特之處正好在於除了創作問題意識鮮明之外，她不僅能夠抓住時代的脈搏，同時，她又成功地發揮了自己的學、經歷，並準確地拿捏讀者「大眾可以接受的形式」(廖輝英 1986d, 96)，使得她有效地爲自己的信仰創造社會認識，引起迴響與討論。說白話一點，除了理想之外，從事傳播工作十餘年的廖輝英顯然也掌握了如何實踐此理想、讓它更加普及的最佳方式與管道。上面已經提到了作者廣告界女強人的背景不僅反映在廖輝英「經營」其寫作生涯的態度與實踐，同時也在她的小說中留下了相當明確的痕跡。而值得注意的是，根據評論者以及廖輝英自己所言，其影響所及，除了作品題材之外，同時也在小說語言及形式上有所表現——廖輝英的作品能夠如此轟動暢銷，不僅在於文本內容貼近現代女性所關懷的問題，同時就作品結構設定、角色刻劃而言，廖輝英的受歡迎更與熟悉廣告界案件設計和企畫訓練的她，將相關的作業及方法成功地搬到小說寫作並加以進一步地發揮，有著密切的關係。首先，讓我們看廖輝英是如何回顧「不歸路現象」：

《不歸路》與其說是某個人的故事，不如說是那急遽變化中的大千社會下，許許多多癡男怨女的寫照。由於習慣了廣告作業中抽樣調查的作業，因之小說中的人物、情節，常常是抽樣調查下的代表人物，具有「共相」，跳出了時代共同的脈搏，喊出了時代特具的聲音，所以許多人覺得說到痛處、被搔到癢處，十足就是他們心事的再現。(廖輝英 2004d, viii) (底線爲筆者所加)

而且，不僅〈不歸路〉，廖輝英第一部長篇《盲點》(1986)誕生的動機也是作者有感於看似強悍獨立的現代女性「居然還有不可置信的婆媳問題」這個「大

我開始在小說之外，格外努力的寫起專欄」(廖輝英 1986a, 5)。

量觀察之後的一個驚訝發現」(廖輝英 2001a, 5)！換個角度來看，以上所描寫的，由「大量的觀察後」所選定的小說素材加上「具有『共相』」的「抽樣調查下的代表人物」，接著對之進行探索剖析，不就是上文所描述的「個案研究方法」的基本步驟呢嗎？換言之，誠如李昂以及蕭颯作品中慣用的「個案研究體」一般，廖輝英的小說也可以從此角度加以解讀，只是與李、蕭相比，她的「個案」及涉及這些個案的角色／人物，則更能夠代表社會大眾的心裡與處境而引起共鳴與迴響，原因之一，或正是廖輝英長期從事傳播工作時所培養出來的觀察社會現象的專業能力並且能夠將之成功地運用在作品內容、情節設計及角色刻畫之上的開花結果。

廖輝英廣告商場生涯與其寫作生涯之間的密切關係，以前已有評論家注意到。例如康來斯認為：

以廖輝英的寫作為例，她的廣告商場生涯似乎要多過她中文系的教育背景。廖輝英的一支筆具有商場的犀利簡潔，對於時代中職業婦女的感情出路尤其一針見血，就這一點看，她的路線偏向冷硬明快堅實，在當今女性小說作者中自是獨樹一幟……然而從一個比較純粹藝術的角度去檢視，廖輝英的作品往往欠缺一份藝術的精心營造，她比較常用的是反諷……至於隱喻、象徵，以及氛圍的蘊釀，好像不是廖輝英想要特別關注的。如此的寫作，會不會使廖輝英的作品富於時代性，卻疏於藝術性呢？(康來新 2004, 161)¹⁴³

其實，閱讀不同學者對於廖輝英小說的評價往往會遇到類似康來新這樣兩極化、有點前後矛盾的結論——論者一方面肯定廖輝英文字「閨秀氣」較輕而不重感性，另一方面卻又對於其小說所表現出來的質樸平順和不加雕琢的風格不無微詞、或將之直接歸類於通俗作家行列。不過在這裡我們或許要追問的是，針對廖輝英的小說創作，若我們光從其藝術或美學成就加以切入，或以原本將寫實主義視為是個充滿了缺點而註定會失敗的美學之否定性立場來衡量其成就與否，這樣是否能夠切確且公平地掌握廖輝英文學創作目的及其意義呢？換句話說，若沒有考慮到這些文本背後的具體時代背景及文化脈絡而光從藝術性角度檢視之，是否導致我們無法看到其文學創作的精髓之處，且會忽視其部份的重要意義呢？

閱讀廖輝英的創作其實可發現她與四〇年代活躍於上海文壇且同樣以「平實而熱鬧」¹⁴⁴著稱的蘇青有極多相似之處。兩者皆是自主性和自覺性相當強烈、性別意識也極其清醒的作家，同時，兩者也因為其所選擇的「不知不覺」的文學技

¹⁴³ 同樣的看法也出現在康來新的另一篇〈「盲點」和「焦點」，「好看的」與「好的」〔評廖輝英《盲點》〕〉中，而且在此篇文章中作者甚而將廖輝英的小說寫作策略說成是「把握著『廣告』文字的原則」，因此他認為，廖輝英「雖然不像一般女性過分迷戀文字與感性，卻也可能面臨和張系國一樣的問題——小說語言的藝術性還有待精進」(康來新 1986, 198)。

¹⁴⁴ 此為胡蘭成評價蘇青之創作所用語(胡蘭成 1995)。

巧而時常被評論家認為技巧不夠或尚待精進¹⁴⁵。就作品題材而言，廖輝英的小說和散文與蘇青一般皆以女性自身為出發點，且將焦點放置於社會、家庭、婚戀問題，為女性的實際處境，尤其是其所面臨的新舊交接的各種衝突，身份的、性別的、教育、經濟、社會及各種觀念的交錯和積壓，在她的作品中做了更具體、且更直接的記錄，並要求改善和提升。而更重要的是，如此鮮明的社會性同時也影響到蘇、廖對於形式以及文本主題呈現的抉擇——為了擴大作品影響力以及使得她們的創作信仰與意識更加普及，兩個女作家非常有自覺性的跟一切自稱為寫實卻與實不符、過於浪漫化的文學傳統分道揚鑣，而選擇了以非常樸實直爽的文筆，使得女性的情欲、侷限、心理等真相大白，暴露無遺。兩者之間最大差別（除了作品中所反映的時代自當有所不同之外）乃在於蘇青的小說多半採取第一人稱敘事觀點（「個人聲音」）自傳寫實形式，而廖輝英的小說，除了〈油麻菜籽〉一樣自傳色彩濃厚而採取「個人聲音」之外，則以異層（heterodiegetic）、公共的（public）第三人稱敘事（「作者型聲音」）居多，可說廖輝英與大多數八〇年代台灣女作家一樣始終保留了相當突出的作者指導性功能與詮釋權威。

上面已經提到廖輝英的小說以旨意突出透明、可讀性高取勝，在這裡我們或許可以進一步地推論，熟悉廣告語言以及特別是能夠吸引讀者大眾的表達方式、選詞用語及相關修辭策略的她想必也對於小說語言和形式有特殊的看法與要求。在一篇文章中，廖輝英曾寫道：「事實上『通俗文學』作家，創作立意不乏嚴肅謹慎的，但他們有時為了擴大影響層面，可能選擇大眾可以接受的形式」（廖輝英 1986d, 96）。這個說法雖然是概略／總括性的說，沒有一個具體的對象，然則鑒於廖輝英作品高度目的性，我們未嘗不可將之運用在理解廖輝英自己的文學創作呢？畢竟在另一個訪問中，廖輝英曾強調說：「『好的小說，一定要是好看的，這是我寫作的原則。』一部好的小說不可以把讀者推開，文學如果沒能讓讀者接受，就不能影響讀者，也難以發揮文學的功效」（林玉薇 2000, 82）；而不僅此也，在別處，作者甚而更直接地表示，寫小說時，並非是形式上的實驗或一些精緻的文學技巧，如「隱喻、象徵，以及氛圍的蘊釀」等，而是「如何最有效傳達〔作品〕意旨」才是其首要考量：「通常在小說寫作時，我掌握的是身為作者所欲傳達的旨意，我通常喜歡用乾淨明快的句法表現主題。在創作時，我腦中非常單純，只有一個念頭，即：如何有效傳達這個意旨。因此，我不會也無心去考慮場景變換、人物戲份或高潮安排等等，如此寫作，豈不縛手縛腳、本末倒置」（廖輝英 1985, 176）¹⁴⁶？

廖輝英創作高度的目的性看其作品具體內容更加突出明顯。以其八〇年代的作品舉例，除了收入《今夜微雨》的〈昔日舊事〉，有些浪漫唯情的韻味外，其

¹⁴⁵ 張愛玲曾這樣為蘇青辯護說，「有人批評她的技巧不夠，其實她的技巧正在那不知不覺中，喜歡花俏的稚氣些的作者讀者是不能領略的」（張愛玲 1995, 460）。

¹⁴⁶ 在另一個訪問中她又表示：「我沒有特殊的語言，張愛玲的小說我也看了，但學不來她的筆調。我一直認為語言，形式都不是最重要的，我只是傳達一些東西、呼籲一些事情，希望能改善一些狀況。當然藝術的形式可以達到較好的效果，但目前為止，我只能用幾十年來訓練成的自然筆調來寫這些東西」（馬薏明 1986, 93）。

餘大多篇從頭到尾較少傳奇和浪漫性的情節，著重描繪體現在情場與職場兩性相處與互動的社會新舊標準與價值觀的交織與衝突、對社會上仍舊殘存的重男輕女之社會風氣以及婦女掙扎於社會和家庭的夾縫之間，如何自處自覺的心路歷程，進行了揭露和抨擊、表達作者要求女性自尊、自重、自立的願望——總結說來，與李昂「社會關懷小說」同然，其重點不在於形式方面的特殊性或藝術性價值，而在於作者和讀者之間文本性溝通的指示和指意的層面。而正是這一點，廖輝英的小說則得以發揮到淋漓盡致的地步，值得進一步地分析。

具體說起來，除了語言平實流暢之外，廖輝英小說的另一個顯著特色乃是在自己作品中塑造了非常豐富而多元的女性角色典型／主體性模式，以致於曾有人建議要研究台灣的女性問題，其小說乃是「很好資料」¹⁴⁷。無可諱言，要說不同背景、年齡、個性等女性形象，八〇年代輩出的女作家中恐怕沒有一個女作家的作品能在此方面與廖輝英加以比擬——無論是將焦點放置於高階女主管的〈紅塵劫〉、《朝顏》、《都市候鳥》，或一般中產階級職業女性的〈今夜微雨〉、《盲點》、《落塵》(廖輝英 1987b)、《藍色第五季》(廖輝英 1988)、《窗口的女人》、《歲月的眼睛》、《在秋天道別》，乃至於以八〇年代蓬勃發展的演藝界為背景而描寫年輕女孩子于涓涓成為有名的歌星、然後被樂團製作人欺騙、誹謗而最後得以洗清對自己的嫌疑並且與前男友葛林和解訂婚的《絕唱》(廖輝英 1986b)，廖輝英的小說忠實的紀錄了不同背景女性的生活面貌，為自己的讀者塑造極多可以認同的對象及故事，故無怪乎，討論廖輝英文學創作文章中時常遇到像「文中的人物讓人產生哀憫憐愛的同情之感，生動鮮明有若我們身邊發生的事、鄰巷聽來的故事」(黃晴 2004, 177)之類的評價。廖輝英不僅對現代女性在轉型期社會的生存窘境有切身體會，在她的創作中，她更將之做了真情實意、非浪漫主義的文學性處理，故與李昂、蕭颯比較起來，她的小說更易於透過費斯奇在其新作《文學的運用》(*Uses of Literature*) (Felski 2008)所講的「認出」(recognition)觀念加以解讀¹⁴⁸。

所謂「認出」指的是「在書中認出自己 (recognis[ing] oneself in a book)」這特殊經驗。費斯奇是這樣形容此感覺「既非常平凡又非常神奇 (at once utterly mundane yet singularly mysterious)」——「我感覺到我被稱呼、召喚、責問：我

¹⁴⁷ 作家阿盛曾說：「廖輝英的筆，廣泛描繪了幾十年來，台灣女性的種種面貌，有傳統的，有現代的，典型眾多。如果有人要專題研究台灣的女性問題，廖輝英的作品會是很好的資料，甚且，她的作品已足以成為研究者的研究主題」(林玉薇 2000, 81)。而的確，綜觀以廖輝英創作為研究對象的學術論文，絕大多數皆針對其小說中女性形象加以討論剖析。請見如〈廖輝英小說中的「女性形象」〉(劉秀美 1997)、〈從迷失到覺醒——論廖輝英小說中的女性成長迴路〉(陳秀如 2005)、〈析論廖輝英筆下世界～從生平背景與作品風格談起〉(郭清萱 2008)等。

¹⁴⁸ 簡而言之，在《文學的運用》中費斯奇從文學批評家的立場出發，藉由「四種參與／運用文本的方式 (four modes of textual engagement)」——即認同／認出 (recognition)、魅惑 (enchantment)、知識 (knowledge)、震驚 (shock)——旨在試圖彌合文學理論以及一般人有關我們為何閱讀文學在認知上面的分歧。據費斯奇所言，這四種參與／運用文本的方式固然大致上符合了如下四個「莊嚴的美學範疇 (venerable aesthetic categories)」：發現 (anagnorisis)、美 (beauty)、模擬 (mimesis)、以及雄渾 (the sublime)，然則，費斯奇卻將它們重新加以詳細且充滿了啟發性的詮釋，以便將它們拉回到我們日常閱讀經驗，藉此解釋了文學對於我們永久且莫大的吸引力，包括文學批評過去所忽視或看輕的閱讀文學動機，如對於知識的渴望或逃避現實的慾望。

不得不在我所讀的書頁中看到自己的足跡。無可諱言，某些什麼改變了；我的視角有所轉移；我看到了之前從未看到的」(Felski 2008, 23)。而正因為如此，費氏便特別強調，這種「認出」事實上意味著「重新認識 (know it again)」，且由於大部分的現、當代文學作品在描寫人物的反省過程上往往多花筆墨，故我們在書中重新認識的多半是我們自己。當然，對於「質疑詮釋學」(hermeneutics of suspicion) (Eve Sedgwick 語) 而言¹⁴⁹，這樣的一種「認出」，則是「自戀的自我複製 (narcissistic self-duplication)」(利維納斯 Emmanuel Levinas) 或者是「誤認 (misrecognition)」(拉康 Jacques Lacan 和阿圖塞 Louis Althusser) ——由鏡像期的誤認或意識型態召喚主體所建構出來的統一自我 (unified self) 的假象。

為了反駁這些論點，費斯奇向政治學理論借鑒，並引述了泰勒 (Charles Taylor) 以及其他研究「相互主體論」(intersubjectivity) 的學者，強調「認出」並非「誤認」或其他(意識型態)騙局的產物，而是「人類的基本需要」(Felski 2008, 29)¹⁵⁰。對費斯奇而言，「認出」以及「被承認 (acknowledgement)」(即對於被接受、尊重以及被納入公共生活中的要求) 永遠連在一起，故「認出」不僅是認識論範疇，同時也是道德／倫理範疇。此外，由於「認出」乃意味著「知道比過去所知道得更多」(伽達默爾語)，它同時也迫使我們對於「知識和可知性 (knowability) 的侷限、以及自我認識如何經由自我所仲介 (the limits of knowing and knowability, and about how self-perception is mediated by the self)」進行反思。總之，對費斯奇而言，「認出」並非只是簡單地認同小說中人物的膚淺經驗，而是我們「了解文

¹⁴⁹ 在《文學的運用》中，費斯奇對於「質疑詮釋學」提出了相當犀利的批判。費斯奇認為，這種以「否定 (negative)」為標準、「本質上屬於妄想性的 (quintessentially paranoid)」且要求批評家將與文本的對話用「不斷地調查診斷 (constant diagnosis)」來代替的研究批評立場難免導致「我們一開始為何被這些文本所吸引的原因」被忽視乃至於完全消失不見。此外，費斯奇也對於「基於神學論以及意識型態批評的閱讀方式 (theological and ideological styles of reading)」不無微詞。與其過於強調文學的他者性 (otherness) 或將文本政治性以及意識型態之外的特質擱而不談，費斯奇所擁抱的文學「運用 (use)」的概念，乃是「〔基於〕敬重而非簡化、是對話式的而非專橫的 (respectful rather than reductive, dialogical rather than high-handed)」，換言之，費斯奇的「運用」「不一定每次都是策略性或有所目的的、操縱性或貪婪的；它不一定要被以利益為目的的目的性或對於總括形式持有任性的視而不見之態度所支配 (is not always strategic or purposeful, manipulative or grasping; it does not have to involve the sway of instrumental rationality or a willful blindness to complex form)」。類似其過去有關文本的政治性以及文學性不可分割之說 (詳見本文第一章「研究方法」)，費斯奇認為不可以將美學價值與「運用」分開來討論，且強調我們運用文學的方式「非常多元、複雜、且經常無法預知的」(Felski 2008, 7-8)。為了彌補基於神學論以及意識型態批評的閱讀方式之缺點，而同時亦兼顧到閱讀經驗／反應的獨特性和普遍性，費斯奇提出了結合了閱讀歷史性以及社會性面向 (historical and social dimensions of reading) 的「閱讀現象學」，並藉由上述四個參與／運用文本的方式／範疇詳細討論了我們在閱讀中所產生的認知性以及感性的美學反應。

¹⁵⁰ 費斯奇強調：「與其將自我觀念 (the idea of selfhood) 視為由意識型態或話語結構所促成認識論上的謬誤，他們 (按：相互主體理論家 (theorists of intersubjectivity)) 堅持人際關係乃代表了人格建構／成形過程 (creation of persons) 中的首要因素。我們從根本上是社會性生物 (fundamentally social creatures)，故我們的生存及幸福乃依賴與特定的、具體的他者 (interactions with particular, embodied, others) 的互動。他者並非侷限，而是自我觀念的成形條件……我們生存在泰勒 (Charles Taylor) 所講的對話網絡當中 (webs of interlocution)；透過為了在與他者的對照之下定義自我而掙扎，我們獲得反省及自省 (reflection and self-reflection) 的能力」(Felski 2008, 31)。

本以及世界的」方式(Felski 2008, 50)。

廖輝英過去多次報告說自己作品引起了相當強烈的共鳴與迴響。以〈不歸路〉舉例則有如下反應：「『一切好像是我心裡的話，一句句，一段段，我邊讀邊心酸，可是也終於明白自己竟然就是如此。』『那個男的，寫得夠狠的了。可是，我發現自己的他，除了沒說狠話之外，其餘一切完全一樣，他並不想負責』」(廖輝英 2004d, vi-vii)。此外，荻宜在〈廖輝英《不歸路》——八〇年代都會男女「地下情」實錄〉也提到了〈不歸路〉問世並被改拍成電影後引起了很多讀者的共鳴、討論、乃至於憤怒：「有一位讀者告訴她：『有一位在美國的男性朋友，看完不歸路後，驚異極了，他說不只故事一樣，連對話也差不多。』還有人寫信給她，說：『您是在寫誰？為什麼跟我的情況如此相像？』還有一個衝動的男性，認為方武男影射他，偏偏這男士還與她有一面之緣，於是輾轉從他處取得廖輝英的電話，線路接通即破口大罵」(荻宜 1997, 38)。

面對這些反應，文學批評家多半會認為是典型的缺乏警覺和批判距離而無法控制自己感情的讀者之「天真」反應，並且在具體分析中，會透過「認同」(identification) 觀念對之加以解讀剖析。費斯奇卻指出此觀念乃漏洞百出，主要在於其過於籠統而不夠透明——它既可指藉由聚焦、敘事觀點、敘事結構等技巧所引起的讀者與角色之間合併為一的效果(讀者透過主角的視角觀看故事)，同時，它又可代表我們對於小說人物感情牽連(同情或同感)所引發的「認同」角色的衝動。無論前者或後者，如此的「認同」多半被批評家視為必然導致讀者避免不了的也將作品(寫實作品尤然)中該主角/人物所承載的意識型態一併不加思索反省地全部吸收而據為己有，忽略了個別讀者對於文本的反應、乃至於同一個讀者對同樣的文本在不同時期或條件之下的反應並非如此透明而可預知的。同時，當我們對於小說人物感到親切或有所同情，針對我們的心理過程與狀態的不同表現，「認同」觀念也無法交代或提供說明——強烈的共鳴或同感可令我們暫時的喪失反省能力，忘卻自我而完全沉浸於小說世界中，此乃費斯奇所講的「魅惑」(enchantment)；同時，同樣的親切感卻又可使我們對於自我的某些面向有著更加清晰的了解和體悟，成為自我檢討、反省的有效媒介(Felski 2008, 34)。

綜觀以上廖輝英讀者的反應，它顯然代表了後者，即費斯奇所描寫的在作品中「認出」自我的特殊經驗。在這裡讓我們對於兩個女讀者所講的話多加注意，因為它們不僅代表了了解「認出」經驗特質的好例子，同時也足以反駁「認同」必然連帶「召喚」(interpellation) 此在批評界頗為流行的共識/方程式——儘管女性讀者顯然對於作品中的角色感情牽連極其強烈(「一句句，一段段，我邊讀邊心酸」、「那個男的寫得夠狠的了」)，然則由引文中的認知動詞(cognitive verbs) (「終於明白」、「發現」) 卻可知，這些女性讀者並非在閱讀過程中忘我陶醉，反之，她們未曾失去了自省的能力，而誠如費斯奇所說，因為書中的角色和故事情節讓她們「看到了之前從未看到的」、「知道比過去所知道得更多」，且透過一種反省、檢討的過程，閱讀經驗同時也使得這些女性對於自我的認知有所改變。同時，令人回味的是，相對於男性讀者的忿怒控訴口吻，女性讀者的正面反應則進

一步地暗示了，以女性及其處境為焦點的〈不歸路〉（包括其他廖輝英的小說）對女性讀者要比對男性有更大的吸引力，而且這當中一個重要原因想必是從來不迴避探討一些較為棘手、忌諱或當時尚未被台灣社會公開承認的女性／社會問題（包括外遇、第三者的處境、家庭暴力、女性情慾等¹⁵¹）的廖輝英，其小說往往成為女性讀者獲致、感覺到「被承認」的首要管道／媒介¹⁵²。套句費斯奇的話，在這裡基於美學邂逅（aesthetic encounter）的讀者與小說人物之間的合併統一「帶動了自我認知與要求被承認之間的交錯與相互作用，也就是一種必然意味著相當大規模的認知調整重組之特殊結合」（Felski 2008, 35）。換言之，廖輝英的小說不僅提供了單純的「認同」對象，同時它們也提供了許許多多台灣現代女性思索自己處境、自我省察乃至於「被承認」（acknowledged）的方式與渠道。

上面筆者已經花了相當大的篇幅討論廖輝英小說的特色，在這裡筆者想進一步地探討的是，除了以上所提及的因素之外，其小說為何引起如此強大的共鳴與「認出」？也就是說，廖輝英的讀者在其作品看到的是什麼樣的具體內容？而若其創作乃以「合理化的兩性關係」為宗旨，那麼透過文本細讀此「合理化的兩性關係」模式到底為何？

於一篇頗具啟發性的論文中邱貴芬曾經提議將女性通俗小說視為是「一個充滿了相互矛盾／對立的場所」（site of contradictions）（Chui 1992b, 91），並且認為，廖輝英的收歡迎之主要緣由，乃在於其能夠將前衛、進步的女性主義觀念與較為傳統的觀念下女性偏向感性的本性做了個成功地結合，藉此滿足了不同程度性別意識之女性讀者以及她們的情感需求（Chui 1992b, 95-6）。毋庸置疑，此提法乃一針見血，但值得注意的是，儘管邱貴芬對於廖輝英小說的評價基本上是屬於肯定的，她同時卻對自己在其作品中所讀到的「男性仍代表了那足以賦予一個女人生活真正意義（the meaning）的力量」、是「女人生活中心」這種「深信不疑、毫無疑問的堅信（implicit, unquestioned belief）」（Chui 1992b, 93）暗加批判。事實上，鑒於廖輝英在呈現其女性角色的遭遇和她們依附、固守（多半是欺負、利用自己）男性的堅持所慣用的、時常令人覺得過於誇張誇大的筆觸與情節發展——儘管這些安排乃非常的「寫實」（恐怕到現在尚有不少這樣的女人）¹⁵³——我們同時卻

¹⁵¹ 在前言後序中廖輝英時常提到自己作品打破了某些社會禁忌，成為這些特定的較為棘手的議題受到廣大注意之主要肇因。此一點也被評論家賦予肯定。譬如以〈不歸路〉而言，引發了「八〇年代一系列討論外遇、情慾等風潮」（范銘如 2002b, 164）。

¹⁵² 費斯奇解釋：「在哪些條件之下文學成為自我成形過程（self-formation）中的重要媒介？看起來，通常是因為其他獲得被承認的方式（forms of acknowledgement）之缺席，當一個人感覺到與自己緊鄰的週遭環境變得疏遠了或感覺到與之格格不入……閱讀可以帶來別處找不到／得不到的安慰或解除痛苦的經驗，證明我並不是完全孤獨／孤立的，反之，還有別的知音／跟我有同樣想法與情感的人。透過這種找到歸宿的經驗（experience of affiliation），我感覺到我被承認；我從可能會被看不見的恐懼／恐怖中救出來……美學／審美經驗將自己成為較為廣大群體組成部分的覺悟具體化（aesthetic experience crystallizes an awareness of forming part of a broader community）」（Felski 2008, 33）。

¹⁵³ 廖輝英對此有自己獨特的見解與看法：諸如李芸兒、李季玫、朱庭月（《窗口的女人》）等女主角的例子乃代表了當下「非常」的時代使然之下，這些女性的「意料之外的非常情表現」。在〈今夜又微雨〉廖輝英曾說過：「身處轉型期社會中，目睹男女兩性同樣在新舊交纏之下，面臨了安身立命最大的困頓艱難，不僅在現有社會中，適應一己之多重角色，存在著極大的衝突和困

亦不難體會到為何它們或會引起評論家的疑問、不滿或讓人難以置信(郝譽翔 2002, 26; 大方 2004, 164)。如〈不歸路〉中的李芸兒，儘管方武男對自己詬詈、辱罵，甚至動拳腳，她卻竟然繼續與他十年，還給他全家以經濟資助；甚且，到了《藍色第五季》中的季玫，其情況更加令人毛骨悚然：被葛洪利用、辱罵、壓榨金錢、親眼看到葛洪毫無羞恥地在公共場合與別的女人偷情、以致於在家人和朋友前面多次挨罵被打（更不用說動手動腳的除了葛洪之外還有其母親、季玫婆婆江彩珠），面對這種種精神和肉體的雙重暴力，飽受折磨的季玫卻一再忍受丈夫的施暴而勉強維持顯然已是破碎的婚姻。

客觀來講，對於這些情形我們可以採取兩種解釋。首先，若從「菁英女性主義」或「批判性」的立場切入，我們恐怕也只能將李芸兒對於方武男的癡迷視爲印證了李芸兒「只能稱得上是一個傻女人的個案罷了」（郝譽翔 2002, 26），而斷定廖輝英筆下的女性則是「代表匱乏的女性(woman as lack)」需要男人作爲指示，故廖輝英的「女性故事只能是她們性的故事罷了」（Chui 1992b, 94）。總而言之，它可看作是印證在父權體系下，女性事實上難以完全逃離父權意識型態以及她們早就內化爲堅信且把它當作其生終極目的的婚姻家庭制。因此，雖然廖輝英堅強自主、勇於挑戰社會忌諱、在作品中甚而不乏意氣風發地責罵、嘲諷男性的例子，最終卻仍然不免收斂口氣，遷就主流。譬如說，《歲月的眼睛》開端，年輕的碧莊雖然責怪自己母親秋月長年在繼父淫威下挨罵受打，不僅未曾試圖擺脫他，且還供自己替人家洗衣服辛苦賺來的金錢給他賭博酗酒：「媽，我說的也許粗魯，但這卻是事實，這種男人，不做工不盡力，您除了圖晚上有人和您睡覺之外，到底能圖他什麼？……媽媽，難道一個男人那麼重要？重要得連我們這些兒女都要陪葬下去？」（廖輝英 2007a, 10）。然則，到了續篇《在秋天道別》，擺脫未婚產子的悲情，從貧窮翻身成爲三家文具連鎖店老闆的沈碧莊卻重蹈秋月的覆轍，不斷給同樣是個遊手好閒、不值得她愛戀的男人（李喬彬）供錢「做生意周轉或應酬推廣之用，不留分文」（廖輝英 2008, 144）；給他買鑽戒、白色雪鐵龍等之餘，甚而替他拉拔與婚後不久離家出走妻所生的兒子季新。不過，話又說回來，筆者更願賦予作者較多的主動性，將廖輝英的小說視爲是作者在現實情況考量以及尊重愛情、婚姻對於女性的意義¹⁵⁴之後所歸納出來的一種從實際狀況引發且要求在實際生活中加以實踐的、與其說是「保守」不如說是基於強烈「保護」心理的婦女觀¹⁵⁵。《窗口的女人》新版序，廖輝英是這樣說：

難；而且從此對於相互情境、對應關係，一時也陷入道德規範青黃不接的混亂狀況。換言之，現代男女，不僅自處艱困，相處也有或明或暗，如此這般的危機，對紅塵兒女而言，一切皆在不安定的轉換與錯亂之中紛擾，於是，個別行爲，通常也有意料之外的非常情表現」（廖輝英 2004e, 192）。

¹⁵⁴ 在〈哀女性〉廖輝英曾寫道：「婚姻仍舊只是男人世界的一部分，但卻絕對是女權高張下的今日女性，生活中舉足輕重的大部分或全部」（廖輝英 1986c, 60）。

¹⁵⁵ 參見范銘如對於廖輝英的評價：「雖然比起蔣（按：蔣曉雲）、袁（按：袁瓊瓊）、蘇（按：蘇偉貞）等，廖輝英勇於挑戰當時較爲禁忌、聳動等議題，鼓吹爭取女性自主權，她並未輕佔現代社會裡傳統思維與習慣對女性的壓力與箝制。廖輝英不是理想派、菁英式的女性主義者，但是務實、保護性強」（范銘如 2002b, 164-5）。

只要是必須有勞女人等待的男人，大抵是不必等的人、是等不得、是等也沒用的人——但是女人全都不懂；或是雖然隱約的知道，卻不服輸、不甘心，索性把心一橫，用自己的青春和它一賭的倔強的女性。創作這本書的當時，台灣女性主義方興未艾，從經濟獨立、情感自主到身體獨立，叫得喧天價響；但是社會上大部分女性的「獨立」狀況，其實遠遠瞠乎這些論調之後。換句話說，女性主義是女性主義，女性是女性，完全是兩碼子事，前者是理想的標竿，後者是現況和實況，其間距離甚為遙遠。(廖輝英 2010, 3-4)

閱讀廖輝英小說及散文不難發現，在鼓吹女性的自我意識的覺醒和自我價值的追求之餘，廖輝英不僅對於世俗、傳統的龐大陰影，如家族（尤其是來自夫家親族的一切壓力和影響）、單身身份、未婚生子等狀況對於女性的潛在威脅有深刻的了解和體會；同時，她亦未曾低估關懷倫理理論家所強調的女性對於關懷、人際關係、連繫的重視與需求的重要性，強調「親密家庭」力量及價值(廖輝英 1986a, 170)。事實上，細讀起來，並非是「男性」而類似蕭颯小說中一般，經常則是缺少關心、關愛而不堪寂寞才是造成女主角悲劇的主要禍首。〈不歸路〉中在碰到方武男前「一輩子都不曾聽過這樣滿是疼惜的話」、「沒有人，打從心裡無條件的疼惜她，把她捧在手心裡」(廖輝英 2004a, 6)的李芸兒或《歲月的眼睛》中在賴有清懷裡「第一次覺得如此溫暖、如此安全、如此……舒服！……知道自己被疼惜、被眷愛、被保護」(廖輝英 2007a, 41-2)的沈碧莊只是兩個最有名的例子；事實上，「寂寞」和其所連帶的種種困境可說已經足以形成了廖輝英作品中一個相當顯著的主題：從〈今夜微雨〉、〈台北婚姻〉、〈紅塵劫〉、《盲點》、《窗口的女人》一直到八〇年代末的《朝顏》——廖輝英筆下滾滾紅塵中的男女每每一不小心則落入「寂寞的陷阱」，「以及以寂寞為媒介，招惹來的無窮苦痛和災難」(廖輝英 1986a, 64)。尤其是廖輝英「都會職場愛情小說」中經常出現類似如下的段落：

台北冬日陰霾濕冷，站在辦公室，透過大玻璃窗往外望，只見上天下地一片灰暗。黎欣欣手插褲袋，面對著對街的大樓。在這個生活空間裡，一切事物都不用費心極目去看，久而久之，人似乎就只看到眼前的事，再也看不遠似的。

「困獸」的感覺，近來一直糾纏著她。外表，仍舊是處事俐落、作風明快的廣告界女強人；也仍舊把處理的客戶照顧得妥妥貼貼，唯有獨佔樓頭，私下思忖時，覺得無來由的倦怠和無力。這一行做了十年，流汗流淚，把青春全埋葬了，卻發現自己其實也有束手無策的時候，也不盡然真得到了什麼尊重和讚許。

……

然在高處，慢慢就覺得掌聲遙遠，遙遠的無關痛癢。(廖輝英 2005, 208-9) (〈紅塵劫〉)

雨中的台北街道，舉步維艱，人車俱在夾縫裡推推擠擠，沒有人能瀟灑灑，不沾泥帶水的順利穿行無阻。是哪一首歌，還是哪一個人說過，人生正像在泥濘路上，昂首迎雨的跋涉？然而，什麼地方、什麼時候，才能讓她尋個雨亭歇一口氣？(廖輝英 2004b, 71) (〈今夜微雨〉)

蘇荷在冷風斜雨裡，聽到自己清冷的高跟鞋聲。她將手插在風衣口袋，手指在袋裡撩撥了一下：什麼也沒有。

什麼也沒有。

寂寞。那字眼突然的竄入腦際，令她一驚。

她一逕是孤獨的，從念高中，便隻身負笈台北，讀完大學，在美國待了幾年，不也形單影隻？只是當時有個讀書的目標，所以有件防彈衣可以對付寂寞。現在呢？

適婚年齡，嚴格說來是過去了。結婚，對她而言，沒有太大吸引力，主要是缺少一個有極度吸引力的對象。可是，她也沒有堅持獨身的信念，她只是……她只是……漂泊罷了。

對了，就是漂泊。(廖輝英 2006, 161) (《朝顏》)

廖輝英甚至於在一篇名為〈寂寞的陷阱〉散文中，對於「寂寞」的本質及為何現代男女似乎特別易於落入寂寞的陷阱而難以自拔等問題作了詳細的剖析，指出：「有些東西，有聲有形、有模有樣，雖然可怕，倒也可以防範；有些事物，雖無具體形象，不過掩至時卻有形跡可尋，尚可圍堵。惟獨寂寞二字，如今雖有千萬人寂寞過，千萬張嘴嚷過，但卻一直威力不減，人對它，依然還是不具免疫力」。人之所以怕寂寞的原因正在其「沒有形貌，而且無所不在」「無孔不入，像空氣一樣到處充斥」，「人，如果要企圖用某種具體的形式，如婚姻、如情侶、如熱鬧、如消遣等等，藉以圍堵或擺脫寂寞，注定是要失敗。因為，寂寞不是屬於這些路上的事物，寂寞是歸諸於『心靈』範疇的東西，只有用心去認識它，才可能以意志、理性或勇氣面對它，準而將之剷平」(廖輝英 1986a, 63-4)。而正是這一點便解釋了諸如〈不歸路〉中的李芸兒、〈紅塵劫〉中的黎欣欣、《窗口的女人》中的朱庭月等女主角的人生悲劇——由於不針對問題的根本而試圖以「具體形式」(男性情侶)擺脫寂寞的她們最終注定只能落入「由一個寂寞，陷入另一個寂寞；由一種寂寞，轉入另一種寂寞，並接受它們帶來的煎熬與折磨」(廖輝英 1986a, 65)的陷阱。只有像蘇荷、王曼殊「以意志、理性或勇氣面對」寂寞的女性，才得以擺脫寂寞而同時也因此而脫離以上女主角的命運陰影。

閱讀作者八〇年代的作品，不難發現並非是像李芸兒、李季玫、《盲點》中的丁素素或《落塵》的沈宜苓(儘管作者對她們居然有深刻的同情)，而是像蘇

荷、王曼殊這些聰慧世故又有信心，同時卻也具備了「本性中極好的素質，如寬柔、堅忍、體諒、善解人意等等」，總是以理性與智慧面對所有問題，而不沉醉於一時的意亂情迷的「真正的『女強人』」(廖輝英 1986c, 35)¹⁵⁶，才代表了作者比較欣賞、偏愛的女性典型，故應當是這些角色方足以較為客觀而確切的代表廖輝英的「婦女觀」及「愛情觀」。首先，讓我們看以下蘇荷對於愛情和婚姻的看法為何。

在考慮是否接受日本年輕企業家清水佑的愛情而繼續追求與他終生相處，蘇荷則有如下「憬悟」：

作一個日本尋常百姓的妻子，不！蘇荷在心中吶喊：不！她絕不願意！清水給她的愛的吸引力，遠遜於這種聯想的恐懼。她不能只做某某人的妻子，她還得做她蘇荷自己。她雖也諳日語，但只憑這點道行，絕對無法讓她在日本像在自己國家之內那樣有成就！而她這個女人，如果只有讓她做某人的妻子，她會乾涸而死。而在她乾涸而死之前，她與清水的愛情將先她而枯萎落盡。也許悲觀太早，也許其中會有變數，但她仍不得不承認：這是一個最可能的結果。那時，所謂郎才女美，都不過是騙人的種種(廖輝英 2006, 285-6)

顯而易見，早在清水佑的叔叔清水松平來勸蘇荷放棄與清水佑的感情，靈敏而世故的蘇荷早就自己已先決定無法接受一個「最可能」不會給她繼續發展自己事業空間和條件、除母職、妻職這些傳統女性角色之餘不讓她「做她蘇荷自己」的男人／婚姻。儘管作者最後安排她與劉尚青互相表白對彼此的愛慕，但早在此結局之前，文本中已經相當明確的暗示這樣的結合比較可能將達到「對自己是愛惜，對對方則是尊重的」(廖輝英 2006, 278)，也就是廖輝英所提倡的以互愛、互敬、互助、互勉為基礎的「兩性合理相處」之理想狀態。《都市候鳥》王曼殊與唐覺的關係亦可作如是觀——在所有與曼殊較為接近的男性中(徐壯為、郭威遠、阮志揚)，唯有能力、才情與她相當的唐覺方得以獲得曼殊的尊重與關愛。

當然，從另一個角度來看，兩個小說皆以「女強人」找到了好男人收尾，這樣的安排或正好印證了在廖輝英的小說中「男人仍是那足以賦予一個女人生活真正意義的力量」、是「女人生活中心」或如宋美瑾所說的：「《朝顏》花費了將近五分之四的篇幅寫女強人之成就(包括練達之手腕與高潔之品格)，最後卻以男主角馴服女強人結尾。蘇荷『撒起嬌來』，覺得『要見一個父兄般的穩妥安全』，投降在劉尚青之銅板的策略之下。勝利的劉尚青說『依我比較合理』，於是全書

¹⁵⁶ 在一篇〈「女強人」的問題〉中，廖輝英對於某些盲目追求男性特質的「女強人」作了如下批評：「學做『女強人』的許多女性，不但未曾學得真正女強人那種圓潤的人際關係處理能力、明快果決的作風、剔透寬廣的視野與胸襟，反而只落得處處窒礙不討喜，人人避之唯恐不及的窘境。真正『強者』，那裡會是如此拙於安身立命的？所謂女強人，從來沒有叫人泯滅女性特質去偽裝成四不像的第二性呀！如果女人私心尚且認為身為女性是如此卑微可恥的事情的話，那麼，她又怎麼能磊落平和的去做為一個兩性之一的女性」(廖輝英 1986c, 36)？

的主題逐漸擺盪到父權的另一極端去了」(宋美瑋 1990, 119)。然則，我們其實也可以反駁說，兩個小說雖然以作者「提供候鳥最終的歸家之路」(何春蕤 1990, 210)收尾，但是「候鳥」會否真的得以「回家」？王曼殊與唐覺「跨過剛來的巷道」(廖輝英 1990, 306)之後會否改變主意？蘇荷是否真的出席第二天早上與劉尚青約好要討論他倆可能將來的早餐？對此作者並沒有在作品中以具體的交代，故反過來說，《朝顏》既然「花費了將近五分之四的篇幅寫女強人之成就（包括練達之手腕與高潮之品格）」（《都市候鳥》則同然）而最後卻以短短篇幅寫女主角與男主角的團圓場面，是不是也暗示了作者的主要用心並非在此？相信不少以「言情小說」看待之的讀者讀到小說結尾則不免感到失望吧！再說，廖輝英其實在諸多散文中曾經明確的表示結婚不結婚，選擇單身生活與否等抉擇其實只要看每一個人較「適合那一種型態的生活」，按此自做決定，畢竟現代女性不再如過去一定以婚姻、男人為最終歸宿。只要「善於自處」，知道如何享受所得，而減輕遺憾（因有所選擇必然連帶有所放棄）(廖輝英 1986a, 68)，女性面前則「更有海闊天空可供選擇的路」：「對今天的年輕女性而言，婚姻再也非至死不渝的盟誓，而且婚姻之外，更有海闊天空可供選擇的路，既無可生可死的激情對象，又乏對婚姻的美好憧憬，如何奮身往『婚姻』中一躍」(廖輝英 1989, 12)？然而，話說回來，既然「到底兩性協調乃是最自然不過的天地現象」(廖輝英 1986c, 60)，在轉型期的過渡時候，也就是對女性而言，「環境尚非常困難的今日」(廖輝英 1989, 171)，「務實、保護性強」的廖輝英顯然認為，「婚姻」仍是較能夠保護女人，而「值得嘗試」(廖輝英 1986a, 68)的生活型態，這一點在《都市候鳥》中表達的最為清楚可見。

小說中面對年輕女同仁林西安對於頂克族 Dinks 的「兩個人同居，兩份收入可以過比較像樣的生活，還有……性生活，但是不必結婚，不必生小孩，有夫妻之實而無夫妻之名，有同居之樂而無家庭之煩，滿打動人的」這樣興奮表白，王曼殊則冷靜而理智地反駁：「頂克族最後會有什麼結局？妳想過沒有？如果其中之一覺得厭倦要了結這層關係，另外一個要怎麼辦？恢復獨居，還是再找一個人跟他頂克下去？歲月對男女是不公平的，這一點我一直認為是頂克族最大的困難」，更遑論其好友白薇「不也如此『頂克』了將近十年，奉獻最璀璨的青春，兩個人共同一份她挨命賺來的收入？」(廖輝英 1990, 163)；後來白薇的男友胡新恆又另找女人而生氣過頭的白薇差一點用菜刀將他殺死，等於連自己的命也賠掉了，而演出了再一齣廖輝英小說中經常看到的女性悲劇——如此安排豈不是更加突顯出王曼殊對林西安的警告呢？若女性真如廖輝英所言，「潛意識中全以另一性為生命運轉之圓心……命運只有隨對方措施而起落消長」(廖輝英 1986c, 60-1)，那麼面對生存競爭激烈的現代社會中的自私男性，擺在她們面前到底是何道路？既然當男女在愛情戰場交鋒，往往則是女方吃虧，廖輝英便藉由王曼殊的口做了如下結論：「我還是相信女人比較適合婚姻。我的意思不是指獨身和結婚這兩極化中二選一的問題。我是指同居和結婚二者的比較，可能後者還是比較適合女人吧，女人喜歡這一方面的安定，習慣婚姻所給一切，未必是同居都能給

全的」(廖輝英 1990, 164-5)，表達了作者在別處詳細辯論的「單身貴族未必是貴族」之訊息¹⁵⁷。

當然，從一個「菁英女性主義者」的角度觀之，不難理解為何何春蕤會認為廖輝英小說中「鼓吹的還是傳統的男女分工、性道德、婚姻觀」(何春蕤 1990, 214)，然則，換由「務實、保護性強」的廖輝英看來則未必盡然。上面筆者已經提到了，廖輝英其實並不排斥「單身」生活型態或將婚姻認為是現代女性唯一的歸宿或選擇，只是，既然我們「基本上都是社會性的動物而我們得以生存以及康樂的生活乃取決於我們與特定、具體化的他者群的互動共處」(Felski 2008, 31)，且絕大多數女性仍然繼續而將也會繼續與異性的男性共同生活——所謂「到底兩性協調乃是最自然不過的天地現象」(廖輝英 1986c, 60)；故廖輝英相當自覺性先從改善女性在「結構內」的處境入手，藉自己的小說與散文竭力推動其所講的「合理化的兩性關係」——即經過「雙方的持久努力」、「有效的溝通、相互扶持、溫暖體恤」，「尋求一種藉共同生活而達到自我完成的過程」(廖輝英 1989, 48; 72)；「一種相互依存，但各自伸展的空間關係……是兩個互愛的人，隔著適度距離，各自發展、偶然睇視、互相欣賞的相關位置……必須建基在愛和信之上，必須有點幽默感，必須有些雅量」(廖輝英 1986c, 29)——再度印證了廖輝英為「女性朋友」體諒與著想的努力以及她所提倡的兩性關係中女性務必確保的自主性和尊嚴。

由此可知，對廖輝英而言，並非是「男性才是女性生活的中心」「那足以賦予一個女人生活真正意義的力量」，而是「男性」只是重要部分，在相互扶持、彼此欣賞和鼓勵的理想狀態，可以給女人一個安身的歸宿，然則，「自我完成」與「各自發展」¹⁵⁸一樣是女性應要堅持的、方足以確保幸福的不可或缺的必要條件——這一點在上面蘇荷拒絕與清水佑的婚姻之引文中就已表達得清晰可見。換言之，只有兩方皆願為之付出終生努力、互相欣賞、尊重、支持、協助的平等相處，方得以確保和諧穩定的兩性關係，借句作者自己的話便是：「由於兩性互動關係的益趨密切，誰主導已經不是最重要的事，真正重要的是如何愉快而成熟的與異性相處……兩性相處實在是一個人生必修的課程，希望家庭、學校、社會都能正視這個問題，而且納入正當的脈絡，給年輕人更早也更公開的學習機會，當然，也能給予適當的協助」(廖輝英 2007b, 254)——廖輝英「務實的」「婦女觀」由此可略見其一斑。

總而言之，與其說廖輝英的文學創作缺乏藝術性，或鼓吹保守的「男女分工、性道德、婚姻觀」，不如將之視為是作者經過種種的現實考量後所採取的自認為是個最有效的寫作策略與實踐——在兼顧社會轉型時期的特殊情境和關懷倫理

¹⁵⁷ 詳見其散文〈單身貴族未必是貴族〉，收入《心靈曠野》(廖輝英 1986c, 24-6)。有關「單身貴族」身份的的必要條件、樂趣、陷阱等因素也可見其〈單身與家族的關係〉、〈單身族的變動〉、〈單身的條件〉、〈一個單身的悲劇〉、〈貴族信條〉、〈單身是種狀況〉，收入《兩性拔河》(廖輝英 1989, 127-53)等散文。

¹⁵⁸ 在一篇〈十全女人〉中，廖輝英曾說到：「女性長於斯時斯地，只怕得認清自己，好好為自己定位才行。我們可能某一或某幾項卓越，但不可能十全。做一個有特色、不虧欠做人標準的『人』，可也」(廖輝英 1989, 171)。

理論家所強調的女性對於關懷、人際關係、連繫的重視與需求的重要性，廖輝英則有意選擇了先從呼籲改善婦女切身利益和喚醒女性自覺和覺悟入手，以樸實易懂的書寫／文字，揭發了女性在轉型社會中的種種困境，不僅給女性讀者以「認出」、反省的機會，迫使她們以更真實、誠懇的態度面對生命，同時亦表達了女性作為群體以及其問題務必「被承認」和受到重視的強烈呼籲。這一點可說才是廖輝映作品（包括小說及散文）女性意識以及其政治性價值之關鍵所在，代表了其創作的真正意義與精華。

第四節 小結

透過敘事文本的語境化本章繼續進一步地辯證八〇年代女性小說與作者身處的時代互結互陳，而脈息相通的特質¹⁵⁹。八〇年代台灣社會正在面臨轉型，舊的性道德、兩性行為模式解體，新的社會規範又未成形，於是女作家紛紛崛起，以女性切身問題及她們在兩性關係相處方面和在社會上所遇到的種種困難及不平等待遇作為她們作品的焦點，這個現象是不容低估的。當時的女作家群普遍對於自己作者的自主性以及她們在創作過程中所選擇的技巧和手法、乃至於自己想要在文本中所塑造的特定效果或欲傳達的訊息都相當具有自覺性，逐漸各自發展出屬於她們獨有的寫作路線：從八〇年代的李昂對於「個案研究體」的不同處理以及其當時創作的兩個面向（藝術／實驗性與「入世性」的）到蕭颯小說中對於「關懷倫理」原則的強烈呼籲和廖輝英為「合理化兩性關係」努力的創作宗旨，加上李、廖討論若干婦女與其他社會問題的散文及專欄文章，「社會寫實派」的女作家與當時社會語境的緊密結合與她們強烈使命感由此可見一斑。而且，從此角度來看，她們對於形式及文字的要求（簡約樸質，清晰易懂），包括本文第二章所提出來的假設——即社會關懷愈加顯明的女作家／作品，其寫實成分明顯提高而其藝術性成分（即刻意雕琢修飾）則相對減少，反之亦然——不僅愈發合情合理，且更顯得意義非凡。李昂、蕭颯、廖輝英的作品不見得每篇在藝術情境上非常完美，但其所揭示的許多問題（包括她們對於人際關係的關注及關懷）到了今天反而更值得我們對之加以注意。誠如張誦聖所言：

儘管她們對於女性主義思潮所表現出來的直覺反對態度（conscious reactions），年輕一代的女作家（按：活躍於七、八〇年代的女作家）毫無疑問比她們的前輩對於我們有關台灣主流性別意識型態以及蛻變中女性社會地位的了解與認知有了更直接的貢獻，原因很簡單：她們不迴避當代

¹⁵⁹ 討論台灣七、八〇年代以副刊為核心的文學生態與中產階級文類時，張誦聖也曾強調：「在有線電視來臨之前的年代裡，副刊文學在中產閱眾裡普及的程度，讓它必然成為形塑人們『自我想像』的一個不可小覷的力量。人們將小說世界當作一個參照系，來測量自身的社會地位，捉摸愛情及成功的意涵，擷取婚姻關係和浪漫經驗的範式，臆想『有格調』的都會中產生活方式」（張誦聖 2007, 303; S. Y. Chang 2004, 158）。

社會發展的相關問題。頗多她們創作中常見的議題——如晚婚、離婚、外遇、老化、賣淫、少年犯罪——在女性生活中扮演著重要角色。(Carver and Chang 1990)

而值得注意的是，像李昂、蕭颯、廖輝英文本中所表現出來的文學界與現實界、個人生活與公共生活之間的扣合在下面繼續分析的蘇偉貞與袁瓊瓊的小說則較少看到；比較起來，在「社會寫實派」小說中被突顯出來的「務實」／「溝通」功能 (pragmatic/communicative function)，到了蘇、袁的「主觀寫實」作品則由「美學」功能 (aesthetic function) 所馴服凌駕(Mukařovský 1970)。下一章對此進行進一步的討論。



第四章 八〇年代台灣女性文學中的「主觀寫實」： 蘇偉貞、袁瓊瓊的小說

上文把蘇偉貞和袁瓊瓊歸類於以風格精緻見長的主觀寫實，標誌了兩位作家在內容上以及形式上兩方面便與基本上堪視為客觀社會寫實路線的女作家存在著顯著的差別。首先，「以風格精緻見長」此說法強調了蘇、袁對於形式方面（包括語言實驗、美學表現、敘事線設計等）往往多加雕琢修飾，另外，「主觀寫實」此一標籤則直接指向她們作品風格方面的某些特徵，如主觀化的敘事腔調、與被述意識的融合為一（蘇偉貞）、反諷自嘲以及戲劇化的傾向（袁瓊瓊）等，並且就作品內容而言，誠如歐美傳統主觀寫實所代表的小說「內向化」（inward turn）（Kahler 1973; Cohn 1984, 8-9），在這裡「主觀寫實」亦已經某程度上暗示了兩位作家對於作品中人物的內在心理、意識（consciousness）乃至於下意識之表達以及再現有著深厚的興趣。這一點可以從兩位作家的作品母題以及相關的評論文章進一步地得到印證¹⁶⁰。兩位作家也從不否認自己作品中主觀性意識之存在，且強調寫作與個人心靈的關連性。

例如說，在〈封閉：自序〉蘇偉貞曾經直接對其小說／書寫行為以及作者自我認知的緊密結合作了如下說明：「寫作兩我，一直也就是這樣的狀態，我親眼看見我的作品給人一種沉默及頑強的兩極印象。沉沒使人不抵抗，自由使人頑強。用這樣單一的情調來解釋我的小說，我當然覺得抱歉，向來我能說的總是非常個人化的意見。我的小說中從來沒有任何主義……我這樣說了，譬如，即使作品被納入編為情慾書寫，延伸的也只是我個人的思考，而非與人共同的經驗」（蘇偉貞 1996b, 23）¹⁶¹。對於小說經營極其熟練的袁瓊瓊也多次在訪問中描寫其創作過程，且提到觀察人間對於作者的重要性（吳億偉 2002, 77）。然則，值得注意的是，其所謂「觀察」與上述廖輝英的「大量觀察」有著顯著的差別——觀察的目的，並非在於藉由此觀察所得出來的結果，在作品中對之進行進一步的「個案」分析，以便「傳達一些東西、呼籲一些事情，希望能改善一些狀況」（廖輝英語）（馬慧明 1986, 93）或希望自己作品「有某種功用……希望藉著小說，能提出問題並謀求改進」（李昂語）（施淑端 1994, 178）。反之，與蘇偉貞類似，對於袁瓊瓊而言，小說也代表了某種表演／「演出」，一個「不斷自省的過程」（簡瑛瑛 1998, 231），故文本中所展演的內容則一定與自己的經驗或感覺有密切的關係：「小說之所以是最真確的自我，因為它基本上是一種演出，所有小說角色的經驗，如果不是我已有的經驗，就是別人的體驗要歸回我自己的記憶、想像，與我原有的經驗結

¹⁶⁰ 郝譽翔也認為：「袁瓊瓊和蘇偉貞，她們發展出與社會寫實大不相同的細膩筆觸，以延續張愛玲對女性內心世界的幽微刻畫」（郝譽翔 2002, 10）。

¹⁶¹ 在一次訪問中，蘇偉貞又下了如下的「情慾宣告」：「——人生只相信一種情感是不夠。——我們沒有自己想像中那麼敏銳或遲鈍。——保留看法，我們比所預設更無立場。——反應不要太快。以上所有『我們』、『你』、『人生』都是『我』的替代詞」（蘇偉貞、朱天文 1996, 147）。

合……所以我不以為我是客觀；我很主觀，以我的思想、經驗來寫這些角色」(簡瑛瑛 1998, 232) (底線為筆者所加)。

光從以上引文中便可看到，蘇、袁與以上所分析的走社會寫實路線的女作家對於文學的要求大相逕庭，然則，誠如第二章所言，她們小說的「內向化」以及「美學／藝術化」的傾向，並不等於說，其創作毫無社會學意涵可言(sociological implications)，只是她們對於作品語言和美學效果(蘇偉貞)或感官刺激和煽情主義(sensationalism)(袁瓊瓊)的執著和偏愛，難免導致她們小說中所傳達的訊息有時顯得模糊不清，難以掌握(蘇偉貞尤然)。不過，換個角度來看，她們作品若給我們如是的印象或感受，不得不說與文本中所探討的內容及作者在呈現此內容所運用的文學技巧與再現策略有著密切的關係，換言之，筆者認為，細讀起來不難發現，與社會寫實派類似，蘇、袁所選取的作品題材一樣對她們作品形式的具體表現起了不得忽視的影響。下面筆者將對之進一步地加以分析，但為了論述方便起見，這裡先提出概略輪廓。

就蘇偉貞而言，其作品中對於愛情的執著與追求，也就是作者不厭其煩地對愛情、情感的定義乃至於是否存在的可能性不斷進行文學性分析所連帶的大量心理／心靈敘述以及相關的再現策略——王德威曾經認為「蘇偉貞對形式的經營，來自她對情愛，甚或生活，觀點的實踐」(王德威 1996b, 8)，誠是洞見¹⁶²。至於袁瓊瓊，自從第一本書開始，作者便已經對於震驚美學(aesthetics of shock)展現了深厚的興趣。張誦聖認為《春水船》(袁瓊瓊 1985a)第一大主題便是「精神上的寂寞」，其觀察頗為中肯(張誦聖 2001, 72)。然則，除此之外，從個別小說觀察，諸如畸形的人生、人性的陰暗面、心靈幽黯面以至於瘋狂則形成了其創作中另外一個顯著的主題。在《自己的天空》自序袁瓊瓊直接說道：「因為對自己的存在並無自信，所以我的小說有點冷酷和悲涼。我專愛寫那些沒人理的人物，無能的人，失敗的人」(袁瓊瓊 1981b, i)。而正是袁瓊瓊作品中對於瘋狂、寂寞、恐慌等議題樂此不疲，甚且精益求精的關注已經略微透露了與蘇偉貞小說一般，「意識的再現」(representation of consciousness)乃代表了袁瓊瓊創作書寫中心之一。然則，值得玩味的是，如果袁、蘇同樣一心著迷於其角色的心理與感受，那麼兩者之間的重要差別又何在？為何其中一位的作品被視為患有「文字障」¹⁶³(蘇)而後者(袁)的小說則被描述成「出奇的好看」(郝譽翔 2000b, 57)？除了作品題材之外，是否另有些形式及結構方面的區別可以迫使我們對於蘇、袁作品中所慣用的書寫策略獲得更進一步的了解？換一句話說，批評家固然喜歡將兩位作家相提並論——例如將她們歸類於張派(王德威 1996a; 王德威 2003a,

¹⁶² 不過，細讀起來，其論述重點卻仍以作品主題和美學(情愛乃至於情慾的、軍隊／眷村生活的)以及兩者如何相輔相成的關係居多。對蘇偉貞所慣用的文學技巧與再現策略較少進行討論。詳見其〈以愛慾興亡為己任，置個人死生於度外——蘇偉貞論〉，收入《封閉的島嶼》(王德威 1996b, 7-22)。

¹⁶³ 除了康來新等評論家之外，連蘇偉貞的父親為他女兒的第一本書《陪他一段》寫序便提到：「我聽過許多人說：『妳寫的東西我看不懂。』在這裡，我有點意見，因為我也看不懂，但是，我認為那是另外一回事。我是軍人出身，有始有終最重要，只要她一直寫下去，總有讓人看懂的一天，但願她也有這個信心」(蘇偉貞 1983b, iv)。

248–55)、擅長編造「鬼話」故事的作家群(王德威 1988; 王德威 2003a, 213–24; 郝譽翔 2002, 39–71)、或如本文以主觀寫實稱之——究竟什麼造成了對於她們作品的評價竟然有如此不同?除了小說題材/內容之外,她們作品在形式以及技巧方面的區別又是什麼?下面則先針對蘇偉貞的小說創作進行進一步的分析。

第一節 蘇偉貞

自從短篇小說〈陪他一段〉(1979)問世以來,憑著她獨特的世界觀以及敘述美學,包括她一向「以冷筆寫熱情」(王德威 1996b, 7–8)的殊異風格,蘇偉貞頗快便贏得了當時評論界的注目及文學獎的肯定,逐漸成為最重要當代台灣女作家之一。與社會寫實派小說家類似,她的小說中也多半以女性為文本的主角或聚焦者,反映了當時台灣女性所面臨的種種困境與挑戰——她的小說中不乏看穿了愛情/婚姻神話的(〈懷謹一日〉、〈從前,有一個公主和一個王子〉)、未婚懷孕的(〈回首〉、〈五月榴花〉)、面對丈夫外遇或自己成為第三者(〈不老紅塵〉、〈紅顏已老〉、〈光線〉、〈雨天〉、〈斷線〉、〈舊愛〉、《陌路》(蘇偉貞 1986)¹⁶⁴)等女性和婦女問題——只是跟社會寫實派的女作家比較起來,蘇偉貞並不搶著成為「女性朋友的」代言人,將以上所列舉的女性的遭遇呈現為具普遍性的「社會問題/現象」並要求突破和提昇;反之,蘇偉貞相當清楚的表白了對她而言,小說與現實乃是兩個截然不同的範疇,小說家無法為讀者回答他/她們在現實生活中所遇到的困難。

譬如說,在為描寫了一位女性雜誌女編輯唐甯在職場及情場上的糾葛且獲1982年聯合報中篇小說獎的〈世間女子〉所寫的序言中,蘇偉貞便提到了:

當初是沒有想到寫「世間女子」這類小說,太掏本了,所以殘忍,但是人很奇怪,喜歡繞圈子,繞來繞去,看到的還是自己和周圍的同性,她們的快樂和痛苦都和矛盾一樣,說不周全,也無以結論,說不上討厭或喜歡,雖然很殘忍。其實人生不過如此,一些男子和女子的事,多的是人,少的是心情。

寫完,也就算了!因為他們永遠存在。

.....

問題是,我周圍已經太多女子,男子也不少,我怎麼讓他們平衡一下?不要問說:「他們怎麼辦?」

小說永遠是小說,現實生活裡比這更殘忍,我們在小說中包容了一切,在現況中就要面臨考驗!所以我寧願小說是一切的問題!

而現實生活中,我但願永遠是旁觀者!看著別人的喜怒哀樂一本無

¹⁶⁴ 〈不老紅塵〉收入《陪他一段》(蘇偉貞 1983b);〈五月榴花〉收入《流離》(蘇偉貞 1989);〈回首〉收入《世間女子》(蘇偉貞 1983a);〈懷謹一日〉、〈紅顏已老〉、〈光線〉收入《紅顏已老》(蘇偉貞 2000)、〈雨天〉、〈斷線〉、〈舊愛〉、〈從前,有一個公主和一個王子〉請見《我們之間》(蘇偉貞 1990c)。

感。

誰也不必欠誰！小說歸小說，生活歸生活！（蘇偉貞 1983c, 217-8）

顯而易見，蘇偉貞並不是沒有看到「問題」的存在，亦即是八〇年代正在迅速瓦解的兩性相處模式及女性身份重組所引發的各種衝突／衝擊，意識到了這些轉變給「世間女子」（乃至於男女兩性）所帶來的歡樂與困惑並且就「怎麼讓他們平衡一下」進行思考，但另一方面，她卻又似乎無法／不願直面這樣一個對她來講要比虛構文本「更殘忍」的社會現實（所謂「而現實生活中，我但願永遠是旁觀者！」），懇求我們「不要問說：『他們怎麼辦？』」。追根究底，蘇偉貞所能夠負責的僅「小說」而已——此一比真正的「生活現實」具備了更大「包容性」，故而少了一分「殘忍」的「創作物」。再看看她為《離家出走》所寫的序：

到台北這麼多年，我從來也沒習慣過。但是我也不確定我習慣那裡。我們詛咒一切，於是有了小說及人與人之間的火花……寫小說對我來說，就像我的不習慣台北，已經成了一份習慣。這些年來，沉思多半為經營字句，漫不經心也多半為掉進了一份玄思。我用小說中的人物、世界省視生活，發現了現實生活中漫無條理、毫無跡象可循，簡直叫人痛恨；小說中一切安排好的事件、性格、人生，就算最壞，仍很完整。當然，我們的故事尚未寫到篇章中去，真實的人生也許更殘忍，所以不願相信。我筆下的每個字都是真實的，但是我自己也不願承認。（蘇偉貞 1987a, i-ii）

如果說上一章所分析的社會寫實派小說中所描寫的「現實」當然是指「社會」或更具體來講多半是指「女性的社會現實」，且誠如傳統社會寫實主義藝術所包含的使命，作者在自己作品中再現此一「現實」的目的乃蘊含了其對於改善該現實的期許與憧憬，（甚至於為了達到此一目的，作者往往也刻意訴諸形式和語言方面的樸素化／單純化），那麼比較起來，蘇偉貞小說中的「現實」與其說是「社會」／「女性的社會現實」不如將之視為是一處經過作者「主觀意識」過濾後所重建的「想像空間」，頂多是這個外在「社會現實」的「個人化折射」（personal refraction）（Grant 1970, 53）：在審美方面它要求細致優雅而決不允許修辭上的簡化或淡化（所謂「這些年來，沉思多半為經營字句」），同時，就其認識論層面來講，它代表了作者思考、整理生活的一種媒介／手段（「我用小說中的人物、世界省視生活」），是蘇偉貞面對再再令她失望或至少是無法適應的社會現實，一種自我定位的手段及生存方式¹⁶⁵。它仍植基於現實的觀察與感受，故也必然給蘇偉

¹⁶⁵ 只是，這樣一種相當「封閉」的寫作姿態卻難免造成蘇偉貞愈發感到「孤立無親」：「我從來不能確定小說會帶給別人什麼，帶給我什麼，心靈的歡悅、充實是很難用文字描繪得清……年過三十，出過幾本書之後，我反而愈來愈心虛，往往寫完了一篇小說，懷疑小說是給專家看的，無論是文學批評者、心理醫生、藝術家、社會學家，總之，不是給人欣賞。強烈的情感容易引起反應。強烈的文字未必容易有共鳴。……現實中可以有的錯誤，小說中都不允許犯，再虛幻的故事，白紙黑字比真實更真實」（蘇偉貞 1987a）。甚至於到了《魔術時刻》的自序，蘇偉貞承認：

貞及她的女主角帶來了若干「痛苦」乃至於「痛恨」，然則，與「現實世界」比較起來，「就算最壞」，它至少顯得「仍很完整」。而正是蘇偉貞這種相當獨特的創作立場與小說對她的作用及意義，不但必然使得其文本中主觀性因素的大幅提高，同時也造成她的「角色背景影影綽綽，談起戀愛的動機也未必明白」（王德威 1996b, 8），文本與「現實」的連結尤要比社會寫實派的小說更加清淡模糊。換言之，儘管跟廖輝英一樣，蘇偉貞亦偏愛以「有關兩情的發生——我們之間」（蘇偉貞 1990d, ii）為小說重點／中心，然則，其具體呈現出來的結果卻與前者的文本大相逕庭。

范銘如曾在〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉一文中討論了七、八〇年代之交崛起於台灣文壇的女作家以及其多半聚焦於兩性關係、婚戀問題、女性的社會地位與角色扮演的的小說其意義究竟何在？論文中范銘如一反既有的批評論述而採取探析愛情與情慾話語的重要當代理論及女性主義學者對於過去被視為適合女性閱讀的中額低俗小說類（如家庭、歌德、哈樂根小說）的再詮釋，藉此推翻了批評界對於當時女性文學當道及女性讀者閱讀女性小說大幅增多等現象的譏貶，尤其是成功地反駁了不同背景論者針對這些小說中念茲在茲的愛情主題的負面評價。基於上述論述的研究成果，范銘如強調必須兼顧到愛情以及整個社會結構與運作之間的複雜關係，「畢竟愛情並非單純地兩情相悅而已，更有歷史、文化、社會建構的成分及軌跡」。換句話說，「愛情觀，既非『自然』亦非『個人』，肇始於社會權力操作於私密的領域。愛的論述，是社會秩序的某種再現」（范銘如 2002b, 154）。最後范銘如便下了如下結論：

與其將女性書寫與閱讀愛情小說視為對愛情的耽溺，不如將其視為是對兩性關係的深思與操縱的渴望。畢竟，知識即力量，愈擁有知的奧秘，愈擁有掌控的勝算。因此，八〇年代女性大量、多樣地書寫與閱讀以愛情為主題的小說，不代表她們逃避、消遣，更不代表其「天真無知」；相反地，它意味著女性自主意識的抬頭，她們企圖由愛情中解碼，找出成為兩性私密關係裏主導、強勢的奧義。（范銘如 2002b, 155-6）

將七、八〇年代女性小說中的愛情母題重新定義為「對於知識的追求」（quest for knowledge）不僅令人聯想到傅柯（Michel Foucault）著作中對於知識與權力之間以及同社會文化網路各個因素之間的相互交結之緊密依存關係的討論（此暗示在范銘如論文中亦已頗為明顯），更重要的是，若將之運用在蘇偉貞作品上，這樣的定義便顯得再恰當不過了。毋庸置疑，八〇年代輩出女作家作品中恐怕再也找不到第二個像蘇偉貞小說中的女主角如此堅決固執、竭盡全力繼續追求愛情／知識的例子——儘管大多時候她們的努力未曾得以兌現而並無所獲，甚且，有

「回想起來這幾年，我開始走到生命最陌生的階段，親睹自己逐漸隱身朝俗世生活更遠處退去，那種背向人間的姿態，總是讓我聯想到年代久遠且失傳許久後被發現的岩洞……如岩畫中被運用的漸層、點化、空白描繪手法，我其實也失去解讀周圍真實事件的能力」（蘇偉貞 2002, 5）。

時難免導致整篇小說以悲劇（失蹤、偏離、自我封閉、乃至於自殺¹⁶⁶）告終，賦予蘇偉貞創作較為陰暗悲傷、酷寂幽森的氣息。然則，蘇偉貞小說特殊、獨有之處，卻要在別處尋找，畢竟女作家書寫愛情故事早在五四時期已經有過之而無不及。蘇偉貞在此方面別樹一幟當推其（女主角）對愛情追求的獨特本質（the nature of the quest for love）——相對於採取具體行動來爭取它，蘇偉貞（女主角）對愛情的執著與追求可說已經達到接近「形而上」（metaphysical）的層次／地步，在當今的台灣文壇上，自有其獨特的可觀之處。更具體而言，儘管評論家喜歡（習慣）將蘇偉貞歸類於承襲張派的作家群¹⁶⁷，然則，她並不像張愛玲擅長描寫外在環境的一景一物，對人物外表、衣著、周邊場景等無不詳寫細描，反之，蘇偉貞小說中最普遍看到的場面則是（多半為）高級知識份子的女主角毫無倦怠之感，一旦思索起愛情來，則仰而思之，夜以繼日，且想盡一切辦法企圖尋覓某種讓她看穿愛情實質，同時又迫使她找到生命意義及自己在此世界上位置之方法或手段。事實上，從某角度來看，蘇偉貞（的女主角）所思考的問題，則非常接近布賴恩·麥克黑爾（Brian McHale）曾經歸納出來的現代主義文學中所探索的關鍵命題，如：

「作為這個世界的組成部分之一，我如何去詮釋它？且我在此世界上的位置又是什麼？」其他典型的現代主義問題（modernist questions）另包括：〔在此世界上〕我們可以知道什麼？誰知道？他們怎麼知道，以及他們對於所知道的把握達到何程度？知識如何從一位知曉者傳遞到另一位知曉者，且這個傳遞過程的可信度有多高？當被認知的對象從一位知曉者傳遞給另一位知曉者之時，它如何改變更異？可知的界線／極限（limits of the knowable）何在？等等。（McHale 1986, 76）

簡言之，以上所列舉的認識論方面的疑問（epistemological inquiries）與其說挑戰了我們對於人類社會現實（social reality）的認知本身，不如說它們探討了我們如何認識現實／真相（reality），但是在此過程中，該現實／真相的真正存在卻未曾遭到質疑或被顛覆——誠如蘇偉貞小說中，其女主角儘管對於「愛情／知識」之本質和詮釋的可能性不斷進行思考分析，然則，她們對於刻骨銘心的愛情之嚮往與堅信似乎未曾遭到動搖或被完全摧毀。不過，必須強調的是，在這裡引述麥克黑爾所歸納出來的認識論疑問的意思，並不是說筆者有意將蘇偉貞的小說歸類於現代主義文學，只是，筆者認為藉由此角度重新審視作者早期的作品頗

¹⁶⁶ 另一方面，蘇偉貞的女主角在追求愛情固然不計付出任何代價，然而，綜觀蘇偉貞八〇年代的作品除了作者處女作〈陪他一段〉（蘇偉貞 1983b）的費敏之外，其餘諸多篇沒有一位女主角為愛獻軀而自盡；至於「死亡」則似乎也僅〈舊愛〉（蘇偉貞 1985）中的典青與〈世間女子〉中的程瑜兩位（都是患病死亡），故評論界討論蘇偉貞作品每每如郝譽翔「蘇偉貞筆下的人物多半選擇以『死亡』作為結局」（郝譽翔 2002, 56）或以「視死如歸」（王德威語）形容之，此評價恐怕尚待商榷。

¹⁶⁷ 蘇偉貞自己卻對此長期表示否認，例如吳億偉（2003）、范銘如（2005）。

有助於提供一些新的觀察視角，藉此豐厚我們對於蘇偉貞創作構思與相關再現技巧的了解與認知。畢竟，類似蘇偉貞小說中所表現出來的「內向化」趨勢曾在西方小說史上預告了現代主義美學的即將到來（如喬伊斯、勞倫斯等人的小說），再次印證了寫實小說及現代主義小說之間的界線並非如乍看之下所顯得那麼難以越過或那麼絕對。

現在讓我們回到以上引文中的某些疑問如：「〔在此世界中〕我們可以知道什麼？誰知道？他們怎麼知道，以及他們對於所知道的把握達到何程度？」等等，我們只要將頭一個問句的對象視為是「愛情」而透過接下來的疑問繼續對之（即范銘如上述定義下的廣義「愛情」）進行探析，我們便得到了蘇偉貞小說中不斷縈繞於其女主角腦海中的關鍵問題。而且，除了愛情之外，連（書寫）情慾對蘇偉貞而言，與其說是具體的肉體之愛，不如將之稱為是思索命題之一。

在一次訪問中，她曾表示：「大量描寫實質的器官，往往扭曲了身體本身，對器官的描寫，因為太具象，若要描寫必須有一種表現方式，反而心理狀態才是最有變化的空間」，又說：「情慾對我是種思考，不是行動。它永遠有不同的細節部分可以試探，永遠有它的猶疑性」（蘇偉貞、朱天文 1996, 156）。試圖將此說法拿來詮釋專門書寫情慾輪轉、對於具體肉體之愛卻稀少著墨的〈五月榴花〉（1987）或於1994年完成的《沉默之島》（蘇偉貞 1998），我們才恍然大悟——原來對於希方和尤其是兩個晨勉而言，肉體的性關係和身體慾望仍舊主要代表了了解愛情實質、女性情慾不同面向及女主角存有始態（primary state of their existence）的門徑之一，故而堪視為更加鞏固了蘇偉貞創作與以上所列的認識論問題的連結。

而無獨有偶，徐剛在其〈復活的意義，無聲的陰影，及寫作的姿態——閱讀蘇偉貞小說的戲劇性〉論文中也強調了蘇偉貞早期小說中對於詮釋慾望的強烈傾向，甚而將作者的寫作策略比喻成胡塞爾（Edmund Husserl）現象學理論以及其「孤獨的哲學家」（Lonely philosopher）的觀念（徐剛 2000, 378-9）。因此，我們可以說，雖然在其早期的寫作生涯，蘇偉貞的小說遠非具備了純然現代主義文學之質，然則就其某些內容上／主題性的趨勢（thematic tendencies）而言，它不僅將蘇偉貞的小說與其他同輩的女作家區分出來，同時，它又將之與據麥克黑爾所言代表了現代主義文學核心的認識論疑問連結在一起。而不僅此也，與這些愈發明晰的內容性／主題性趨勢並行的乃是作者形式上的不斷求變求新的演變過程。

耐人尋味，無論作者一再強調「做為一個作家作品，我想，我是一開始就在這種關閉的狀態中，別人不進來，我也不出去的空間裡」，且因「既無法模仿與學習，我只有推著封閉的星球向前走，處在思考的空間裡，這使得我小說手法、主題似乎沒有變化，只是前向」（蘇偉貞 1996b, 23-4），然則，細讀起來便不難得悉，等到蘇偉貞以及其女主角愈來愈強烈地沉醉於對「愛情／知識」及了解她們在此世界上位置的追求，作者似乎在自己的作品中逐漸從傳統的寫實書寫手法轉向較為前衛、實驗性的文學技巧。這個趨勢到了其九〇年代的小說如《過站不

停》(蘇偉貞 1991) (尤其是其「潛情書」的部份)、《熱的絕滅》(蘇偉貞 1992a) 及《夢書》(蘇偉貞 1995)顯得愈發明晰,一直到《沉默之島》則達到高峰——在這些小說中,蘇偉貞逐漸對於若干現代主義技巧,譬如說心理獨白、意識流、倒敘手法、聚焦敘事(focalization)等加以實驗,並且繼續對於(女性)意識以及在現代主義文學文本中時常被突顯出來的心靈內在時空(inner space-time of the human mind)進行更加深刻的探索與剖析。然則,話說回來,早在其八〇年代的作品中,同樣的主題性趨勢卻已迫使蘇偉貞相當熟練的對於不同的意識再現策略加以改寫運用,甚且,其中一些較為特殊的心理再現技巧逐漸形成了其文學創作的主要標誌,故下文對之加以進一步的分析。不過,為了論述之便利,下一個段落先簡略對於科恩(Dorith Cohn)在《透視心靈》(*Transparent Minds*)(Cohn 1984)的一些基本觀念加以說明。

第二章已經提到了,「作者型聲音」,也就是傳統敘事學所講的「全知第三人稱敘述」乃代表了八〇年代女性寫實(包括蘇偉貞)小說的主流。那麼,當這些女作家試圖透過角色的意識,使得讀者洞查其思緒時,她們則可用哪些技巧?科恩研究第三人稱小說如何表達角色思緒,將基本技巧分為如下三種:心理敘述(psychonarration)、引用性獨白(quoted monologue)、及敘述性獨白(narrated monologue)¹⁶⁸。首先,就「心理敘述」而言(也有人稱之為「全知描述」omniscient description),簡單來說,是敘事者對於角色意識的敘述,也就是最不直接(indirect)卻/且最基本的意識再現技巧;不過,尤其耐人尋味的是,據科恩所言,並非是「引用性獨白」,即採用第一人稱指稱(first-person reference)的角色心理話語(character's mental discourse),也就是其他批評家所說的「心理獨白」或「意識流」手法,而是此傳達角色思緒最傳統的再現技巧才代表了最直接且幾乎唯一的迫使作者得以傳達角色在定義上基本上是屬於非言語層次的下意識之再現手法¹⁶⁹。至於科恩所探討的第三個技巧「敘述性獨白」,便是結合了以上兩個技巧,即敘述(narration)和引述(quotation)某些特徵的意識再現手法——如同心理敘述一般,敘述性獨白也使用第三人稱指稱(third-person reference),然則,與引用性獨白類似,它傳達的是角色自己的心理語言(mental language),形成了科恩所講的「集兩者於一身的特殊效果(the special two-in-one effect)」,即第三人稱小說中敘事者與角色之間最為緊密的重疊(Cohn 1984, 112)¹⁷⁰。而正是在這些技

¹⁶⁸ 科恩指出,「敘述性獨白」為最近百年來作者最普遍採用的卻同時亦是被英美文學批評界長期忽視的意識再現技巧;法國及德國的批評界對之較多進行研究,且分別以 *style indirect libre* 及 *erlebte Rede* 術語命名之。另外也有論者使用過如下名稱:free indirect speech, indirect interior monologue, reported speech 來討論該技巧在不同作者作品中的運用(Cohn 1984, 13)。

¹⁶⁹ 科恩解釋:「與普遍被接受的想法正好相反,想要描寫心理生活最無意識層面(the least conscious strata of psychic life)的小說家不得不訴諸最不直接(the most indirect)且最傳統的方法……按照定義,『再現意識流技巧』當中最為直接的手法,即心理獨白,僅限於心靈的語言活動(linguistic activity of the mind),而相形之下,無意識在定義上根本缺乏語言表達能力(the unconscious is by definition radically devoid of language)……由此觀之,心理敘述堪視為最直接,乃至於唯一引向脫離語言表達能力/屬於非語言層次之心靈深淵的道路(path that leads to the sub-verbal depth of the mind)」(Cohn 1984, 56)。

¹⁷⁰ 同時,科恩卻又強調不能將敘事者與角色視為是同一個人:「敘述性獨白當中,如基本上所有

巧的取捨與運用上，我們就已經看到了蘇偉貞與袁瓊瓊作品之間的主要差別。

首先，如果心理敘述乃是袁瓊瓊慣用的意識再現技巧，那麼蘇偉貞則多半藉由上述最易於達到敘事者與小說人物之間高度重疊的敘述性獨白來表達其角色思緒。此外，與專用異層第三人稱敘述的袁瓊瓊比較起來，蘇偉貞的小說中則不乏採用同層敘事者，即第一人稱敘述觀點的例子，如〈陪他一段〉（開端）1979、〈二場〉（1981）、〈感情角色〉（1981）、〈角落〉（1987）、〈大夢〉（1987）、〈流離〉（1988）、〈黑暗的顏色〉（1988）¹⁷¹，更加襯托蘇偉貞與其角色的高度認同／同情之趨勢¹⁷²——這也是為什麼以上討論中我曾多次採用「蘇偉貞（的女主角）」此意義曖昧的寫法。事實上，即使採取心理敘述的時候，蘇偉貞的態度往往則是「調和／一致的敘事者」（consonant narrator）——相對於「與所敘述的意識始終保持顯著距離」（remains emphatically distanced from the consciousness he narrates）的「不調和的／不一致的敘事者」（dissonant narrator），「調和／一致的敘事者」乃「持續隱沒不現，且欣然與所描述的意識融合為一（remains effaced and readily fuses with the consciousness he narrates）」（Cohn 1984, 26）；而正是後者代表了蘇偉貞小說的特色之一。

郝譽翔討論蘇偉貞的小說認為，「強烈而急躁的『作者聲音』」則是蘇偉貞特殊的文學表徵，表現在「作者經常忍不住跳出來發言，甚至與角色爭奪發言權似的」，「造成敘事上的喃喃自語、喋喋不休」，而這一切郝認為乃是「女作家在書寫情慾時面臨認同上的焦慮」（郝譽翔 2002, 57）所使然。然則藉由「以男性為中心的語言系統，有不足以表達女性經驗之時，女作家書寫自身情慾時所感到的無力與匱乏」（郝譽翔 2002, 63）這樣的結論來詮釋蘇偉貞的作品，用在別的女作家身上表面上皆可，似乎不足以點出蘇偉貞獨特之處究竟何在。而且，郝所講的衍生於此「強烈而急躁的『作者聲音』」的「混亂的敘事觀點」——所謂「混亂」其實就是多重敘事觀點（文本中更換敘事者或聚焦者的例子）——似乎也僅〈陪他一段〉和〈舊愛〉兩篇才有，故說它「構成了蘇偉貞小說的獨特風格」（郝譽翔 2002, 58）此說法或尚待商榷。我們不妨回到文本中詳查蘇偉貞慣用的技巧，重新探析「蘇偉貞的小說令人難讀的原因」（郝譽翔 2002, 63）究竟何在？要回答

人物敘事（figural narration）一般，第三人稱指稱的持續運用便暗示了，無論多麼不引人注目，敘事者始終在場的存在。而且，是敘事者對於角色心理的認同（identification）——但並非其身份（identity）——透過此技巧而被極度放大」（Cohn 1984, 112）。不過，必須要先說明的是，科恩在辨別這三個技巧時常訴諸文法，尤其是指示及動詞時態，但這樣的方法用在中文文本有時卻相當困難。因為中文動詞較不分時態與性質／性別，故假設人稱代詞被作者省略掉，我們有時則較難辨別特定的句子屬於心理敘述或敘述性獨白，且引用性獨白與敘述性獨白之間的界線也愈發模糊不清。

¹⁷¹ 〈陪他一段〉、〈二場〉、〈感情角色〉收入《陪他一段》；〈角落〉（1987）、〈大夢〉（1987）收入《離家出走》（蘇偉貞 1987b）；〈流離〉、〈黑暗的顏色〉收入《流離》。

¹⁷² 這一個趨勢到了令蘇偉貞「看見自己的誠懇方式，它當然仍是一篇創作，卻更接近內心，如一則自白」（蘇偉貞 1992b, 2）的〈熱的絕滅〉（1992）便達到了高峰。事實上，蘇偉貞與其角色的高度重疊／認同又可解釋郝譽翔之前注意到的現象，即「蘇偉貞筆下的女主角幾乎都是出自於同一典型的分化」（郝譽翔 2002, 56）。藉由上述蘇偉貞與其小說人物的高度認同的角度出發，說這些女主角其實是作者「大我」所分化衍生出來的諸多「小我」之化身，此假設應不算太過分。

這些問題，包括蘇偉貞是否「與角色爭奪發言權」或「欣然與所描述的意識融合為一」，筆者認為還是要回到其意識再現策略去討論。

首先，不同於一般寫實小說在呈現角色思緒所常用的「分析性考察／縱覽」(analytic surveys)，蘇偉貞則類似以敘述、現實「主觀化」(“subjectivization” of reality) 成名的福婁拜偏向使用「意象性考察／縱覽」(imagistic surveys)，也就是使用所謂的「心理類比／譬喻」(psycho-analogies) (Cohn 1984, 37)來描寫其角色的心理活動。值得注意的是，同樣的技巧也偶爾出現在袁瓊瓊的作品中，然則與往往透過全然作者型方式 (emphatically authorial manner) 使用「心理類比／譬喻」的袁瓊瓊比較起來 (其實在袁瓊瓊的小說中，「心理類比／譬喻」經常成為造成諷刺效果或作者與文本之間距離 (authorial distance) 的手段，見下面分析)，蘇偉貞則將「心理類比／譬喻」直接灌輸於其角色意識之中。不僅此也，在大多數蘇偉貞的愛情小說中，「心理類比／譬喻」數量之多且形式之豐富已經足以將之確立為其作品中表達／再現意識的主要技巧之一，藉此補充而有時甚而代替其他作者所運用的「獨白性技巧」(monologic techniques)¹⁷³。例如說評論家較少討論的〈隔著夏天〉就是一個很好的例子。讓我們審視下面的段落：

他那一雙手，溫厚、寬大，握人不輕不重，不像她的手，又冷又瘦，他握著人時，像份友誼，恰到好處，留著許多空白，正好偶爾想起。她重新落座椅上，心裡奇怪，任何友誼，都能給人感應嗎？這需不需要想個理由？(蘇偉貞 1985, 42)

她突然有點悲涼的感覺。

怎麼她莫名的有了許多觸角，怪的是，她都意識到了，這麼些意識恍如石子，投在氤氳濃佈的湖面，湖底深度，誰知道呢？

許多事，聞懂都看過，也只是看過而已，水面浮影，很淺的刻痕。

她就是要記憶，最多想到唸書曾經有個男生暗示好感，也沒有任何行動。美麗的花朵要人欣賞，欣賞算個什麼行動？對花往往造成後遺症似的傷害。

前面走著辦公室的女同事，陽光下，她們快樂的彷彿要去郊遊，生活裡也只剩這點「彷彿」了。(蘇偉貞 1985, 46)¹⁷⁴

他講的每句話，都適合在黑暗中說，看不見彼此的臉，這樣，她不會不好意思。她知道自己的習慣一如喜歡關窗戶睡覺這類型，偶爾，打開窗戶，星空、花、草、流螢，全會叫人不知所措。(蘇偉貞 1985, 47)

¹⁷³ 在幾篇小說中，蘇偉貞專門且大規模的聚焦於其角色的內在心理及意識，如收於《我們之間》的〈二場〉、〈雨天〉等，不過連在其故事情節發展較為明顯的作品中，對於角色思緒、感受等心理活動描述往往也佔了整篇文本的重要部分，而「心理類比／譬喻」往往形成了其中最令人矚目的現象之一。

¹⁷⁴ 此一句加上第一個引錄的頭一個句子也可視為「敘述性知覺／感受」(narrated perception) 或「擴散的／散漫的」敘述性獨白 („diffuse“ type of narrated monologue) (Lubomír Doležel 語)，即不具備足夠的辨別因素迫使我們將之與「敘事者話語」區分出來，或將之定義為「角色話語」之例子(Cohn 1984, 134)。

在以上引文中蘇偉貞使用大量的認知動詞及名詞，這一切都指向心理敘述，然則在這裡其運用卻未曾產生整理／釐清作用，反之，加上在以上例子中心理敘述時常與敘述性／獨白相互結合，乃至於無拘束地互相溶解轉移（大多數以上引錄中我們往往難以判斷特定話語究竟屬於角色或敘事者的心理語言，見下面分析），結果它反而將所表達的心理歷程更加繁複及複雜化。而誠如科恩所言，這不僅強調了「思緒與情感曖昧含糊乃至於相互矛盾的本質，同時也將精神力（psychic forces）具體化、獸慾化、和擬人化（objectifies, animalizes, and personifies）」(Cohn 1984, 42)——比擬／比喻句終結以上引文中幾乎每一個句子，而若偶爾它由比喻連接詞（好像、一如）所引導，更多的時候，比喻句卻直接以看似獨白性的方式附加在主句後面（如「怎麼她莫名的有了許多觸角，怪的是，她都意識到了，這麼些意識恍如石子，投在氤氳濃佈的湖面，湖底深度，誰知道呢？」），遑論各別類比的範圍則包括從令人不可思議的抽象觀念到相當具體的譬喻之不同例子。這一切加上一般敘述性話語一樣慣用大量的譬喻（如：「她的東西一如她的人，永遠不需要多費心，可是又還有點什麼，好像兩人交談完拉上門後，總覺得沒說周全。聞懂走到洗手間，對著鏡子，微微牽動唇角，一抹笑凝在嘴邊，大公司裡，一言一行都像有個標準」（蘇偉貞 1985, 38-9)），結果一方面逐漸形成了蘇偉貞小說的特殊敘述美學，另一方面也不難看出為何她的創作給人以「文字障」的感覺。

具體而言，這種手法的效果與其說「吸引」讀者，不如說簡直「逮捕」其注意力不放：科恩解釋，因為讀者的注意被個別類比鎖住，故整個小說的時間／情節進展反而遭到淡化而變次要。換言之，譬喻往往使得我們偏離所描寫的事件之順序甚而阻礙其進一步的進展，且「透過將敘述行為時間擴充覆蓋在敘述文本時間之上（expanding the time of narration over the narrated time）」，導致整個小說情節延展的速度變得更加緩慢(Cohn 1984, 43)。而正是這種小說中區區小事件透過譬喻的擴充所造成的擴大／膨脹效果便代表了賦予整個文本帶有強烈的反敘事（anti-narrative），乃至於是靜態特質的主要修辭策略，形成了「蘇偉貞的小說令人難讀的原因」之一。

此外，比喻句（comparative clauses）的結構更加強了蘇偉貞類比／譬喻的反敘事特質——諸如「好像兩人交談完拉上門後，總覺得沒說周全」；「這麼些意識恍如石子，投在氤氳濃佈的湖面，湖底深度，誰知道呢？」；「像份友誼，恰到好處，留著許多空白，正好偶爾想起」等比喻句皆將文本從特定的時空描寫轉向概括、缺乏具體時空座標的抽象範疇，而這種效果經過句中大量出現的無人稱代詞（impersonal pronouns）或非指特定者的指示／名詞更加強調：「好像兩人交談完拉上門後，總覺得沒說周全」；「這麼些意識恍如石子，投在氤氳濃佈的湖面，湖底深度，誰知道呢？」；「一如喜歡關窗戶睡覺這類型，偶爾，打開窗戶，星空、花、草、流螢，全會叫人不知所措」。不過，話說回來，誠如以上所提及，儘管其反敘事特質，這些類比卻與其周邊的語境成功的交融調和，以致於導致敘事者意識

以及角色意識之間的界線更加模糊不清。

具體言之，在閱讀以上例子的時候，我們往往無法確切的判斷，個別類比究竟代表的是在敘事者或女主角自己腦海裡所浮現的聯想。例如說，在「她突然有點悲涼的感覺。怎麼她莫名的有了許多觸角，怪的是，她都意識到了，這麼些意識恍如石子，投在氤氳濃佈的湖面，湖底深度，誰知道呢？」中，蘇偉貞將敘事者所喚起的意象與角色的想像連結起來，使得後面的譬喻到底屬於誰的心理活動之問題更加難以斷定：「她突然有點悲涼的感覺」應該是敘事者的心理敘述，描寫聞懂突然受驚／領悟的感覺，然而接下來的話語，儘管讀起來好像是聞懂自己的心理語言，但敘事者仍舊明顯繼續在場（「許多事，聞懂都看過……」此句進一步地證實了這一點），故該例子又可視為科恩所講的「修辭觸染」(stylistic contagion)，即因高度一致性 (consonance) 導致敘事者染上了「角色／人物習慣用語」(figural idiom)，結果句末的問句「這麼些意識恍如石子，投在氤氳濃佈的湖面，湖底深度，誰知道呢？」提問者的身份愈發模糊難辨(Cohn 1984, 32-3)。而後面「許多事，聞懂都看過，也只是看過而已，水面浮影，很淺的刻痕」中的類比尤其如此，可說更加印證了上文所提及的蘇偉貞小說中的敘事者以「欣然與所描述的意識融合為一」的「調和／一致的敘事者」居多的特色。

除此之外，另一個耐人尋味的現象則是，在以上引文中，所描寫的思緒經常由突如其來的問句暫時中斷(其中一個例子更有兩個問句前後併置的現象，即「她重新落座椅上，心裡奇怪，任何友誼，都能給人感應嗎？這需不需要想個理由？」)，使得原本已經由大量類比所阻礙的小說情節延展更加顯得「呆滯不動」。而正是這種大量問句堆砌之情形乃代表了蘇偉貞小說中另一個反敘事因素，同時也形成了評論家過去尚未討論的蘇偉貞創作之主要標誌之一——隨便打開作者任何一本小說集，問句數量之多有時的確令人驚訝不已。以下則是一些較為「極端」的例子：

〈二場〉

怎麼辦？在沒有阻力的空間裡猛揮一拳嗎？有點痛也好，否則是個笑話。

外面一定華燈初上，人潮洶湧，擦肩摩肘之中，彼此有關係嗎？為的是什麼？是茫茫人海有一個人可以低低講什麼，沒聽到話，卻聽懂了，可是怎麼辦？一個個情緒疊著往上升，兩個太飽滿的懷抱，怎麼容納對方？「怎麼懂的？」真的想不通。隱隱之中，總覺得愛情是這樣的一件事——玩物喪志。

可是怕什麼呢？不只是玩嗎？(蘇偉貞 1990c, 39)

〈雨天〉

原本很單純的感情世界，經不起現實生活的人情世故嗎？她真不敢相信。她不要傷在一杯酒上。他喝過太多，她全部在乎，怎麼就淹死在自己手中這一杯呢？是她太強嗎？(蘇偉貞 1990c, 4)

她根本不想擦掉臉頰上的淚水，那淚水有何意義呢？她和他，以前都哭過，哀衷從來沒停止過。以前有所為而泣，現在呢？她呢？他們經過一戶暖光竟然駐足，天上下著雨；她從他身邊只是路過嗎？她心裡有雨，是冬季霏霏無息並不停的陰霾，總要放晴吧？像他所說「天總會亮的」？(蘇偉貞 1990c, 6)

〈我們一起走走看〉

而且，她相信愛情嗎？他覺得他們荒謬透頂，像兩個騙子一本正經商談國家大事。他自己呢？他又相信愛情嗎？是哪一種形式的呢？他父母親的？季祖明和小湯的？還是街上勾肩搭背的男女？他相信什麼呢？那黑暗中一逕地黑？他害怕看見什麼呢？那是他的習慣還是他的想法？很久了，他沒有大醉，一個人喝酒，終非一件事。他回來多久了？怎麼老有在醉中使不上力的感覺？他喝了什麼？(蘇偉貞 1985, 209)

……

類似例子，在蘇偉貞的愛情小說中比比皆是，隨手可拾。除了以上所提及的幾篇外，諸如〈曇花〉¹⁷⁵、〈角落〉、〈光線〉、〈紅顏已老〉等小說中都可看到如此洋溢著疑問、思辯、不確定性自省語言的段落／敘述性獨白¹⁷⁶，更加印證了愛情和情慾對於蘇偉貞(以及她的小說人物)有著永遠不確定性的抽象本質。畢竟，恐怕難以找到另一位作者(人?)願意一本正經地思索起「情感是什麼顏色、氣息、頻率、聲音……」(蘇偉貞 1996b, 27)等問題。而這也是為什麼上文多次提到了蘇偉貞對於愛情／情感的探索及追求似乎已經接近「形而上」的層次／程度(事實上，由此觀之，大量問句堆砌之情形只不過是此表徵在作品形式上的一個自然而然的表現)——對於健康人際關係的可能性、愛情實質、人生與愛情的意義等議題的繁複被提出來成為作者／角色的剖析對象，蘇偉貞筆下的主角們確實可用作者自己的比喻「大腦的奴隸」來形容。難怪〈紅顏已老〉中章惜要感嘆：「如果有一天，醫學技術有了突破，人腦可以隨意支配，累了就拿出來放在一邊，真正去行屍走肉，那多好？她覺得自己其實就是個奴隸，大腦的奴隸，永遠要負荷著它」(蘇偉貞 2000, 64)。原來對於蘇偉貞以及其小說人物，大腦是個多麼重大的負荷！然則，值得注意的是，在蘇偉貞一樣是於八〇年代寫的「軍事化」及「反共」小說中我們卻看到了相當不同的表現¹⁷⁷。

王德威之前撰文討論蘇偉貞愛情小說與軍事小說之間的看似矛盾卻「極具張力的對話關係」，並相當細膩的描述了蘇偉貞對於「軍中生活(不健康?)的耽

¹⁷⁵ 〈曇花〉收入《舊愛》(蘇偉貞 1985)。

¹⁷⁶ 以上例子皆屬於敘述性獨白，僅〈二場〉因採取第一人稱敘述觀點則必須視為「自我敘述性獨白」(self-narrated monologue) (Cohn 1984, 166-72)。

¹⁷⁷ 郝譽翔也注意到了這一點，然則對於她引用蘇珊·蘭瑟的「聲音」觀念並後面說「蘇偉貞根本是以兩種不同的聲音在書寫這兩種小說」(郝譽翔 2002, 70)此說法，筆者卻有所保留。蘇偉貞的確是用兩套不同的修辭策略來寫軍中與愛情小說(詳見本文以下討論)，然則，兩者卻一樣使用蘭瑟所講的「作者型聲音」之敘事態度。

美層面」的嚮往。在論文中他是這樣描寫軍事訓練背後所潛藏的美學動機：「軍隊的生活，兀自形成一生命共同體，相對民間人事的嘈雜瑣碎，別有一番整潔光滑的秩序之美。這一美感自外於時間流變，以絕對的生活及生命形式，凌駕一切：一個口令，一個動作」（王德威 1996b, 14-5）¹⁷⁸。或許這樣一種紀律嚴明的世界以及它所誘發的強烈且清晰的意欲所使然，導致在以軍人為題材的小說中蘇偉貞便不再（需要）像在其充滿了疑問、不確定性的愛情小說中那麼專注於答案的追尋（search for answers）——畢竟，「一個口令，一個動作」的邏輯已經把一切疑問事先排除掉了；同時，在作品形式上這樣的邏輯也導致與前者比較起來，軍事化小說中敘述性獨白的數量銳減而表現性語言大幅增多¹⁷⁹。而這一點對於這些小說的接受（reception）自當也有了不可忽視的影響——由於絕大多數造成作者愛情小說反敘事特質的問句以及心理類比皆出現在敘述性獨白之中（參見以上例子），故相形之下，蘇偉貞軍中小說的「易讀性」則大大提高了，同時，作者要在個別文本所傳達的訊息也更加明晰易懂。

然而，話說回來，連在這些小說中，我們時常看到蘇偉貞將小說主人翁的思緒傳達給讀者——諸如〈長年〉（1982）、〈高處〉（1983）、〈生涯〉（1984）、〈無華〉（1984）、〈袍澤〉（1985）、〈重逢之路〉（1986）¹⁸⁰等軍事化小說所描述的軍人並非些在前線冒著生命危險的戰士英雄們，反之，依然是些擅於思辯人生得失、面對自己的良心、分析社會弊病及下一代（軍人）優缺點等問題、且多半已屬於高齡退休或面臨退伍的老軍人及其家屬。根據蘇偉貞自己所言，其所描寫的軍人軍事，乃以「在國家困頓、流離、分崩中承受絕望、羞辱我父母那一代」為藍本，並非作者自己親身經驗¹⁸¹。而正是他們殘酷的經歷，迫使蘇偉貞「在這個主題裡，一則只寫精神與意志，其他都是羞恥；一則將他們身陷孤立的世界中。在軍事化的小說中，沒有一個人是『正常』的，他們進入非人的時間之河中，用一種聖潔的水沖擊自己，世界停頓下來，懲罰他們；在他們，這個世界任何地方，都只有一個名字——軍中。與其說他們堅貞剛烈，不如說因為內在卑微」（蘇偉貞 1996a, 26-7）。既然書寫「精神與意志」、及「在國家困頓、流離、分崩中承受絕望、羞辱」的高齡（退伍）軍人，對於心理話語的表達自當是難免，不過，有趣的是，與其愛情小說不同，這裡蘇偉貞最常用到的描述心理技巧，即敘述性獨白，不再是幾乎唯一的傳達小說人物思緒的再現策略；除了敘述性獨白外，心理敘述加上

¹⁷⁸ 另外也參見蘇偉貞自己寫的散文〈這身軍服我不脫〉，收入《歲月的聲音》（蘇偉貞 1990b）。

¹⁷⁹ 收入《陪他一段》描寫退伍老將軍樓頂／高處不勝寒的感覺的〈高處〉和榮家裡老軍人的「老病死」的〈長年〉則是兩個例外：前者整篇小說以敘述性獨白呈現，而後者中間部分（蘇偉貞 1987b, 176-7）插入了篇幅長的獨白性段落而且意外的也出現了蘇偉貞愛情小說中以上所描寫的大量問句堆砌之情形；不過，除此之外，剩下來的篇幅卻以對話及表現性語言居多，這一點又跟作者的愛情小說大為不同。

¹⁸⁰ 〈長年〉、〈高處〉收入《陪他一段》（蘇偉貞 1983b）；〈生涯〉、〈無華〉、〈重逢之路〉收入《離家出走》（蘇偉貞 1987b）；〈袍澤〉收入《封閉的島嶼》（蘇偉貞 1996a）。

¹⁸¹ 「相對於所謂軍事化特質，我自己看到的，絕大部分來自我父母那一代的命運、精神、內在、身體……，反而不是我自己的經驗。我的軍人身份，比率生命重量，相較在國家困頓、流離、分崩中承受絕望、羞辱我父母那一代，不及百分之一。我最無法忍受之輕，他們的全部」（蘇偉貞 1996a, 26）。

偶爾的引用性獨白成爲傳達角色思緒的「輔助再現手法」。例如說〈生涯〉中，安幗聽到父親與周定遠參謀的對話，以及安幗父親胡將軍決定女兒一定要嫁給軍人時，蘇偉貞是這樣描寫他們的思緒：

安幗正好出來，聽見父親這話，心裡不知怎麼，竟有點同情父親，心想：已經晚了，早點睡吧。

她知道他們不會甘心的，竟像窗外的星星，總捨不得撒手。在她看來，什麼都會過去的。她知道的就僅限於聽到的那些。

周定遠什麼時候走的，安幗全不知道，更別說她父親什麼時候才睡下的。(蘇偉貞 1987b, 135)

胡將軍不自覺搖頭如鐘擺，他縱然有萬千戰場雄壯經歷，難堪的是無法在女兒面前說一句感情度稍夠的話，也很難在別人面前稍事托情，然而他自己後半輩子有了照應，不想這兩樣難堪卻撞上一一起，他暗暗下定決心，要把這事辦好，因爲人生所求已不能再多，而機會更不可多得。做父親的要女兒嫁給軍人，是他知道軍人的好，他了解那份品質，也極爲鍾愛。(蘇偉貞 1987b, 146-7)

又或其他仍舊以敘述性獨白居多的例子：

〈回家之後〉

愈矛盾他聽得愈仔細，一聽就知道是下過苦工而且才情兼具，蕭瑾的文學修養高，想來孩子也深受薰陶，難得的大將之才。敬萱也演奏完了，他不聽，也知道敬萱差了一籌，但是音樂的差距不是十分內行，水準差不多的時候，根本很難聽出來。敬萱鞠躬，很有信心的像父親展顏一笑，完全的服券在握。戴天暗想：「她聽不出來嗎？連這點修養也沒有嗎？」

眼前同時浮上的，是蕭瑾的悲苦，他太了解的心情；一張表格放在他面前，等著他最後決定。他剛剛被釋放，也許等明年再讓敬萱出去。蕭瑾的兒子蕭平少了母親，蕭瑾也苦，讓蕭平出去，文敏在九泉之下也可瞑目了。他一狠心，在蕭平的名字上打了個勾，推開椅子就往外走。(蘇偉貞 1985, 112)

〈袍澤〉

他放下手邊正批的公文，抬起頭止息凝聽熄燈號，今天的號音所透露的訊息有一份清越，那是興奮，代表號手今晚心情滿好，恐怕是因爲有新排長報到。每天這時刻一直到破曉吹起床號是他一天中最警覺的時段。白天部隊作息、運作一切看得見，晚上這時辰在外面繁華社會正是開始，無所不在的社會過速進步，氣息徘徊營區四周，蠢蠢欲竄，流風所及，不能不防。他並非過度擔心，只是身爲部隊長一份職責、心事。營區中，有太多年輕的心，要轉化成軍人氣質自不易。(蘇偉貞 1996a, 73)

傅剛知道江龍只是說出來便好，不需要他任何意見；想想，恐怕自己父親活得還好，就因為可以看著他一步步往上走，穿著他喜歡的軍服，所以滿意。他背脊不禁一直，慶幸有這麼好——家而且國的機會。(蘇偉貞 1996a, 79)

這些小說既然也少不了蘇偉貞慣用的心理、思緒描繪，然而，仔細讀起來便會發現，在語言方面跟愛情小說有著顯著的差別。首先，軍事小說中的心理描繪很少出現如以上所提及的心理類比／譬喻或問句氾濫的情形（「她知道他們不會甘心的，竟像窗外的星星，總捨不得撒手」中的譬喻算是個例外），取而代之的則是陽剛的、充滿了軍事化精神、思緒清晰的平鋪直敘之語言，導致蘇偉貞愛情小說中的「反敘事特質」與強烈的主觀化色彩在其軍事小說中大為減少，甚至於完全消失。除此之外，與此併行／連帶的，乃是另一個相當重要的差別，即對於人物背景、經歷和客觀環境的交代：若在愛情小說中，蘇偉貞不大為角色行為及其抉擇之合理性和典型性所執，反之，她便「讓她的人物『專心』對付情天欲海裡的種種險惡，無怨無悔」(王德威 1996b, 8)，那麼在軍事化小說中，作者卻往往對於小說中人物的來歷、家境以及他／她們的苦衷如何形成的情形提供了相當細膩的描述。這些細節不僅對於小說中人物的舉止與行為提供了客觀性的動機或原因，同時又大大推動了故事情節的進展且增添了小說的戲劇性效果，使得蘇偉貞軍中小說本質上反而更加接近以上所分析的社會寫實派女作家的風格。甚且，從某角度而言，也因而為本文在第二章所提出來的假設——即社會關懷愈加顯明的女作家／作品，其寫實成分明顯提高而其藝術性成分（即刻意雕琢修飾）則相對減少，反之亦然——（意外的？）提供了佐證，印證了即使蘇偉貞，這種一般偏向「主觀寫實」的作家在處理「愛情」及「軍事化」小說二種主題時亦會有不同形式傾向。下面則對於本文欲進一步討論的最後一位台灣女作家，袁瓊瓊，展開分析。

第二節 袁瓊瓊

如果蘇偉貞的小說（軍事化小說之外）一向「不為情節可看性與否所執」成名，與前者往往被評論家相提並論且被本文同之歸類於「主觀寫實」派別的袁瓊瓊則剛好以相反的要求著稱——故事性強，文筆流暢，加上一貫冷熱交織嘲諷又靈動的風格向來是袁瓊瓊小說的必備要素，不僅為她贏得了讀者的歡迎，同時也成為評論家矚目的對象。例如說，在一篇介紹袁瓊瓊創作的短文中，郝譽翔曾經用下面一句話當作文章開頭：「在台灣當代的小說之中，袁瓊瓊的作品可以說是出奇的好看」，並把此特色歸功於袁瓊瓊「長年編劇訓練」(郝譽翔 2000b)¹⁸²。

¹⁸² 此外，在為《日據以來台灣女作家小說選讀》所寫的〈袁瓊瓊《自己的天空》導讀〉中，郝再次強調：「在台灣當代的小說中，袁瓊瓊的作品可以稱得上是出奇的好看……袁瓊瓊的小說語言輕快，情節緊湊，故事曲折，這些可能都要歸功於她長年編劇的訓練」(郝譽翔 2001, 145)。

無可諱言，袁瓊瓊的確是一位非常重視如何組織、形塑和鋪陳故事的作家：從小說開端、懸疑到結局，袁瓊瓊對於經營故事之執著謹慎在當時女作家當中，自有其獨特的可觀之處。而這一點在作者的特別講究謀篇佈局的極短篇（收入《袁瓊瓊極短篇》（袁瓊瓊 1988b）、《恐怖時代》（袁瓊瓊 1998））則愈發躍然可見。不過，袁瓊瓊對於自己創作頗具自覺性以及對於寫作技術訓練的重視之相關論據事實上可追溯到其寫作生涯之開端。

早在〈意外——我的第一本書〉（收入《紅塵心事》）袁瓊瓊就已經挑明直說，自己「把作品當作是純粹的商品」，同時，她卻又補充說明就因為這樣一個認知，迫使她開始非常注意小說的品質。過去寫作僅是「爲了自己好玩」，「可以不負責」，一旦從娛樂成了生計，「反而有了謹慎的敬業態度，害怕品質沒控制好，招牌就砸了」（袁瓊瓊 1981a, 155）。此外，在《自己的天空》自序裡袁瓊瓊再次強調了自己對於小說寫作熟練之程度和寫作即「技藝」之堅信：「寫作對我一直是另一件事。比較上，該說是技術。我非常熟練的寫小說，知道如何開始，如何結束，在哪個段落設計趣味，在哪個場景扣人心弦。一直很旁觀的在寫」（袁瓊瓊 1981b, ii）¹⁸³。不過，值得注意的是，雖然以上引文中，袁瓊瓊將自己作品譬喻成「純粹的商品」及特別是後面所講的因爲如此，「反而有了謹慎的敬業態度，害怕品質沒控制好，招牌就砸了」此說法尤促人再思上文討論廖輝英及其經營文學之態度時所引述的若干段落，然則，跟前者（以及整個普遍具備了特定寫作計畫的「社會寫實派」女作家）比較起來，袁瓊瓊卻未曾將自己視爲是個女性／社會「代言人」¹⁸⁴，遑論發起將自己的文章歸類於嚴肅／菁英文學之志。在《隨意》後記袁瓊瓊甚而表示：「我對消遣文章一向很有興趣。本來日光之下無新事，笑話向來是一轍的，幽默也有大略的公式。作者能耍的，也不過就是搬弄文字的技巧，耍的是紙面上的嘴皮」（袁瓊瓊 1988c, 206）。讀到這裡不得不承認，與社會寫實派相比，袁瓊瓊對於寫作的態度的確顯得格外不敬！

此外，另一個相當令人回味的事實則是，與其他本文所分析的女作家比較起來，袁瓊瓊同時對於當時台灣社會及主流生活方式持著極其肯定的態度——連同樣爲眷村出身的蘇偉貞和其小說中所表現出來的對於繁瑣的社會、疏離且過於利害的人際關係無法認同、以及主要是作者與「類型化」（蘇偉貞 1986, 145）主流都會「團體生活」（蘇偉貞 1985, 196）方式之摩擦乃至於扞格不入的關係¹⁸⁵，在

¹⁸³ 袁瓊瓊後來自己開寫作班，訓練學員如何寫作。在一次訪問中袁表示：「把寫作當作『技藝』，是有種可以把人磨練到某個程度的方法，能夠開發有志之士」（吳億偉 2002, 77）。

¹⁸⁴ 《隨意》後記袁瓊瓊寫道：「我做事一向隨隨隨做，除了存點錢之外，也沒有更偉大的未雨綢繆的計畫」（袁瓊瓊 1988c, 206-7）。甚且，在《情愛風塵》後記中，袁瓊瓊更明言：「我則是仍在尋尋覓覓。算是靠寫作成名，但是對寫作，一直並沒有可托終生的感覺。到現在，一直還在胡思亂想著一些雜七雜八的東西，想去學畫畫、想學雕塑、又想去學作曲、想去學設計……如果有一件事能讓我念茲在茲、廢寢忘食，那一定就是我的『性命』了（按：「個性」和「命定」，據袁所言，找到自己「性命」的人才能安定），但是對寫作並沒有這樣感覺」（袁瓊瓊 1990, 250）。

¹⁸⁵ 除了以上討論蘇偉貞時曾經引述的作者有關台北的說法，即「從來也沒習慣過」，蘇偉貞的小說對此有更強烈的呈現。尤其是在較早發表的小說中，蘇偉貞經常將台北描寫爲如是難以提供平衡度日情形的惡劣環境之象徵。而與台北相比，南部城市／小城（〈離家出走〉）——有時則直接點明是指台南（〈矮牆〉、〈紅顏已老〉）；東港（〈人間有夢〉、〈有緣千里〉）；抑或是「山區」（〈世

袁瓊瓊的小說中並不多見。針對此一點，張誦聖之前在論文中指出：「對於自己成長環境的認同可能是袁瓊瓊對當前台灣世俗現狀之所以會真誠地持正面看法的原因。這一點最容易從她散落在各作品集裡的那些既溫馨又幽默、但卻又點帶點輕微諷刺意味的小品——例如在〈沉澱〉、〈浮生圖〉、〈戲〉、〈眾生〉中——看到。這些作品以真摯的情感融入（empathy）方式呈現『平民』（commoners）的生活」，故與張愛玲描寫四〇年代上海人生活的同類作品中所傳達的「冷色調」，迥不相同（張誦聖 2001, 70）¹⁸⁶。此說法儘管有其現實基礎，然則，我們又不得不承認，就袁瓊瓊小說創作整體來講，是類小品其實只是其中少數（就作者八〇年代的作品而言，似乎就僅該四篇罷了），反而是在散文中更容易看到作者對於當下社會的高度認同與肯定。在一篇〈傷心誌·日常〉袁瓊瓊對於〈沉澱〉、〈浮生圖〉等小說中所描寫的平凡、瑣碎而充滿了些許無奈及乏味的生活寫照以及此題材對於作者的特殊誘惑力作了如下說明：「千百年的瑣碎，卑微的、嚙嚙的、無味的日常。人類一日日這樣過下去，讓我在這裡感到一點人類的偉大，忍受震動沒什麼了不起，忍受平淡才是不得了的。我們在平淡的日常裡過著幾千幾百年，有傷心有高興，全是小小的，穩妥的，模糊的，生活著的時候就被遺忘了」（袁瓊瓊 1981a, 120）。

然則，話說回來，或許正因為此種以柴米油鹽為中心而不傷大雅的平淡日常本身令人一切感受「生活著的時候就被遺忘了」，很難形成一個長期吸引讀者、提供塑造懸疑張力足夠的戲劇性故事之題材泉源，故就袁瓊瓊小說而言，在其最好的文本中以上小品中所描寫的「平民」生活卻如若張愛玲〈封鎖〉類似，往往由一種突如其來的事件或發生（以邂逅和疾病居多）而遭到搗亂或帶來意料之外

間女子〉、〈陰影之後〉、〈大夢〉）等地方則代表了其反命題，即人與人和平相處、足以讓（女）主角歇息落腳的文明避風港。除此之外，值得注意，蘇偉貞顯然也認為，同樣的「總體化生活與論述」（范銘如 2002b, 162）同時也代表了現代人愛情悲劇的主要禍首。早在〈紅顏已老〉蘇偉貞已明言：「現代文化媒體提供了太多問題，讓人最後發現任何事到最後都沒什麼意思，八十年代的媒體所提供的最力證沒有意思的事便是——婚姻」（蘇偉貞 2000, 75）。我們可以提出更多的例子：〈世間女子〉中的唐甯也感嘆：「什麼都不對，或者是他們生不逢時，比以前農業社會的純情晚了，比未來無牽扯的激情又生早了；但是，兩個人相遇了，在任何時代都是唯一的，為什麼要因社會結構而受影響呢？」（蘇偉貞 1983a, 19）；〈不要忘記帶雨傘〉則說：「她所遇見的人和事都不值得大驚小怪，就是卑俗，也有卑俗的高貴面，她只是不要任何事都建立在金錢上，愈發使人想念農業社會的緩慢和寧靜」（蘇偉貞 1983a, 178-9）。甚且，到了《陌路》裡的天末不僅覺得自己生不逢時，更因而決定自己不生下一代：「正常的家庭？偏擠的車廂，飛逝不容緩的人、車、街景，人的位置在那裡？連感情間不容身，遑論家庭？抑或這一代的要求太不實際？是因為家庭觀才會正常？或者人生而正常便可擁有家庭生活？生個孩子？難道她不嚮往有個孩子在懷嗎？這時機，她不願意了」（蘇偉貞 1986, 86）。後面作者藉由中視的思緒對類型化的生活方式對於愛情的傷害做了如下表達：「台北的夜，似乎比白天更熱鬧，而且有形狀，有一種都市的冷、熱，明、暗凝聚出來的成色，組織元素構造類似，便是一個類型化的大都會，有何特質呢？恐怕一如當代愛情，不具備任何個性」（蘇偉貞 1986, 145）。再或〈角落〉裡的「我」說道：「我無奈苦笑，團體生活我早過怕了，永遠睜開眼便是一群人，唯恐自己太突出或失群，大家全在團體生涯中變小了。我並非刻意孤高，但是不再想因處人群中而努力隱藏自己，無論如何，不必跟他說明」（蘇偉貞 1990c, 196）等等。如是悲觀沉重的語調在袁瓊瓊的小說不僅化為自嘲嘲人的超然姿態，對於台灣世俗現狀之不滿更是不見蹤影。

¹⁸⁶ 〈沉澱〉收入《春水船》（袁瓊瓊 1985a）；〈浮生圖〉、〈戲〉收入《自己的天空》（袁瓊瓊 1981c）；〈眾生〉收入《滄桑》（袁瓊瓊 1985b）。

的變奏——翻閱袁瓊瓊的小說文本即可發現，其筆下的男女老少絕大多數從未享受到全然安全平安的日子，反之，其所建構出來的小說世界裡時時刻刻都存在著突暴崩毀之險：一個不斷重複「平日她不是這樣的人」(袁瓊瓊 1981c, 13)的平凡女子由陌生男性勾引接著獻身，後而經歷了一則沒有結果的荒唐尋人歷程(〈風〉)；在家裡天天等丈夫回家且「總是在他快下班的時候把門先打開，讓他不必用鑰匙就可以進門」(袁瓊瓊 1985b, 229)的賢妻有一天被陌生男子在自己家走廊裡強暴，而等到兩個月後夫妻發現她懷了或許是該男子的孩子卻堅持不墮胎，導致丈夫長期失眠乃至處於瀕臨精神崩潰狀態(〈慕德之夜〉)；又或者：得了感冒的男性竟然由自己佔有慾過度強烈的妻子鎖在家裡導致死亡(〈燒〉)；平平安安載女同事回家的男性卻意外的發現其下車後被養母打殺的相關細節(〈家劫〉)；站在陽台上抱孩子的母親，爲了逃避／報復糾纏自己的前任情人而跳樓自殺(〈迴〉)……諸如此類的「非」常情節在袁瓊瓊的作品中一再復發重演¹⁸⁷。事實上，就最後被提到的一點來說，作者對於陽台的著迷可說已形成了其小說中一件小個案之一：從收入《自己的天空》的〈茶藤花的下午〉以幾個字被提及(「她想起剛知道給妹騙回來那心情，她衝出陽台想跳下去」(袁瓊瓊 1981c, 43))到之後的〈媽媽〉、〈迴〉、〈異事〉¹⁸⁸，袁瓊瓊愈發熟練的發揮此一空間所蘊含的險性潛質。不過，言歸正傳，面對那麼多的非／日常傳奇，我們則不得不追問袁瓊瓊爲什麼要擺出這樣的姿態？除了這些故事中所蘊含的煽情主義對於讀者大眾的吸引力以及此題材本身所提供的強烈戲劇性潛質皆不容置疑之外，它對作者的吸引力以及其震撼性的來由究竟何在？上文所引述的〈傷心誌·日常〉，可以提供一些解答：

我喜歡一種過分的人。聰明得不得了，美得不得了，醜得不得了，笨得不得了。凡事過了份，好像與原來的意思產生了距離，不像它本來那個意思。全混糊了，給人的倒反而全是一種統一的感覺，光是驚嚇而已。非常的吝嗇，非常的浪漫，非常的呆板，非常的古怪。要是有人一輩子都徹底的守著這種過份的話，可以讓別人的生活多有意思，可以看多少熱鬧。可是沒有，現代的人都沒有什麼駭世驚俗的興趣，不想做竹林七賢，也不想做揚州八怪。最放膽的人也頂多在口舌上「非常」一下。大多數人連這樣的「非常」都不敢。也難怪這些平常人，父母親朋配偶子女上司下屬同事來往，公公私私的四面八方把人圍起來，稍微亂了一下步調，自己的良心又先要出來不安。你要非常，除非是一種轟轟烈烈的非「常」，拒絕聯考呀！跳傘結婚呀！在眾目睽睽之下非「常」，是非常正常的。最難的是一種普普通通的非常。在一群正常人中做個有怪癖的人。(袁瓊瓊 1981a, 117-8) (底線爲筆者所加)

以上引文很有趣乃在於袁瓊瓊所描寫的「驚嚇」／經驗其實非常接近費斯奇

¹⁸⁷ 以上四篇皆收入《滄桑》(袁瓊瓊 1985b)。

¹⁸⁸ 〈媽媽〉收入《兩個人的事》(1983)(袁瓊瓊 1986)，後面兩篇則收入《滄桑》(袁瓊瓊 1985b)。

在《文學的運用》中定義下的「震驚／美學」¹⁸⁹以及其所引發的效果——據費斯奇所言，作為「魅惑」(enchantment)的反命題(antithesis)，「震驚」則如同「被打一把耳光」，既猛烈又令人興奮。不過，由於「震驚」所描寫的並非是我們感性反應的某些內涵，反之，因為它指向特定文學文本或其他藝術品對於我們心理的「本質性影響(qualitative impact)」，故「震驚」則意味著「突如其來的碰撞、意外甚而猛烈的邂逅……彷彿以鈍的器具給我們心理猛烈的一擊，〔震驚〕可以摧毀我們慣用的整理以及了解世界的方式(our usual ways of ordering and understanding the world)」(Felski 2008, 113)。而此最後一點，即「震驚」所帶來的「突如其來的碰撞……」等話語則與袁瓊瓊散文中所描寫的「凡事過了份，好像與原來的意思產生了距離，不像它本來那個意思。全迷糊了，給人的倒反而全是一種統一的感覺，光是驚嚇而已」可說有不少雷同之處——儘管費斯奇從文學批評家的角度出發，將注意力放在震驚美學的顛覆潛能，而袁瓊瓊則更加聚焦於其對感官刺激的效果，然則，從以上引文中我們同時亦相當清楚的看到了袁瓊瓊對於震驚美學中所蘊含的多重潛質頗早就已具備了相當清晰的認知和興趣¹⁹⁰。

眾所周知，現代主義以及前衛藝術則特別醉心於「震驚」美學，並藉此挑戰社會上普遍存在的認知和價值觀，然則，在《文學的運用》中費斯奇卻舉了更多的例子(包括古希臘的悲劇)來證明，「震驚」或傅柯所講的「極端經驗(the limit experience)」在文學／藝術中被運用的傳統則更是悠久。此外，費氏又強調了作為文學批評家或被認為對於震驚已經無動於衷的當代人、甚至於預知／先見之明(foreknowledge)並不足以阻擋我們面對某些藝術／文本而顫抖不已、哭泣、心跳加速等軀體反應。令人回味的是，由以上散文來看，袁瓊瓊對於現代人以及震驚經驗之間的關係顯然也觀察敏銳：一方面，她同意費斯奇的看法認為，現代人並非對於一切震驚、離奇的事已經觸角麻木而遲鈍，反之，她指出正是其人際圈過於狹窄加上日復一日、一成不變而缺乏令人興奮之刺激性經歷的生活方式反而導致最放膽的現代人「頂多在口舌上『非常』一下」，「稍微亂了一下步調，自己的良心又先要出來不安」；另一方面，袁瓊瓊顯然也對於如何非「常」自有其獨特的見解，提醒我們「在眾目睽睽之下非「常」，是非常正常的」。那麼究竟是如何非「常」為最妙？照以上散文以及作者創作本身來看，自當是「普普通通的非常」才是袁瓊瓊心目中／筆下的首選，也無怪乎，她「專愛寫那些沒人理的人物，無能的人，失敗的人」(袁瓊瓊 1981b, i)，亦就是以上散文中所說的「在一群正

¹⁸⁹ 與其如同其他批評家所慣用的名詞，如「逾越(transgression)、創傷(trauma)、陌生化(defamiliarisation)、錯位／斷層(dislocation)、自我粉碎(self-shattering)、雄渾(the sublime)」，費斯奇則以「震驚」取代前者，強調「〔選擇〕一個在日常語言慣用的詞有益於消除掉我們某些有關文學作品意義和影響力之僵化、且時常缺少說服力的信念(a word drawn from our everyday usage can clear away some of our calcified, often under-justified conviction about the import and impact of literary works)」(Felski 2008, 105)。

¹⁹⁰ 當然，震驚美學並非袁瓊瓊作品中獨有，事實上，其他八〇年代的女作家(包括「社會寫實派」)也時常運用震驚美學，然則袁以感官刺激取勝而蕭颯及廖輝英則以震驚／美學中所蘊含的「感化因素」為首要考量。李昂的小說創作在此方面更加殊異：其「社會關懷小說」中的震驚美學所強調的一樣是感化因素的部份，但其「藝術性」作品的震驚美學運用卻呈現了感化因素及感官刺激的特殊結合，甚而可說以感官刺激為更明顯的元素(〈殺夫〉、〈暗夜〉尤然)。

常人中做個有怪癖的人」。總之，以不同形式的非「常」——包括從偶然的邂逅所引發的平日生活作習被搗亂（如〈春水船〉、〈風〉、〈微雲〉等小說）到描寫心理失常的角色、怪異的性格和舉動（〈媽媽〉、〈顏振〉、〈談話〉等等）¹⁹¹——為焦點，袁瓊瓊的小說可說專門探索且運用當代生活經驗以及震驚／美學之間看似矛盾卻極具張力的對話關係。然則，值得注意的是，正是其對於「普普通通的非常」之興趣卻又迫使她在其非／日常傳奇的故事中保留了極其濃厚的現實性因素。

張誦聖討論袁瓊瓊作品中對於變態、瘋狂、孤僻等議題的關注認為：

雖然大可歸類於通俗驚悚小說，這些故事也不期然的顯露出與台灣現代派作家某些相似之處——特別是像專門探討人類行為在正常與不正常間交界處擺盪的歐陽子的作品。只是，如果我們撇開表面上的相似，而將注意力放在袁瓊瓊與現代派作家的差異上，更可以增進我們對當代文學史嬗變過程的了解。台灣的現代派作家將文學當做認知追求（epistemological quest）的工具，並且以探討「共通人性本質」為目標。袁瓊瓊的故事很顯然的比較缺乏哲學性，她的故事太世俗化、與素材太過接近，因此沒有什麼象徵層面。（張誦聖 2001, 77）

這個說法或許解釋了為何上述討論中，袁瓊瓊對於震驚美學的興趣不大強調其顛覆潛能和認識論層面（epistemological dimension）而更加聚焦於其對感官刺激的效果。然則，更重要的是，儘管如此，張誦聖卻同時又認為，正因為袁瓊瓊的創作以「充滿了寫實細節又營造出『平凡』氛圍的故事」（也就是本文所說的「普普通通的非常」故事）居多，故很多文本仍得以達到（費斯奇著作中也被描寫的）「破除迷思」的效果。特別是像收入《滄桑》（袁瓊瓊 1985b）的個別篇章，由於「通常成功地保留那些被視為不符社會常理規範的醜聞的現實性」而指涉當代的社會狀況，故這些故事「比現代派作家的作品具有更強烈、迫切的社會學意涵」（張誦聖 2001, 77-8）。事實上，就以上所提及的特色來看，袁瓊瓊的創作乃非常接近盛行於十九世紀六〇至八〇年代英國的「煽情小說」（sensation(al) novel）¹⁹²，以及其諸多關鍵表徵，故我們或許可以試圖將兩者進行簡略比較，藉此增進我們對袁瓊瓊小說的了解。

簡而言之，與歌德式小說類似，煽情小說乃以某些使人震驚的主題如通姦、竊盜、綁架、瘋狂、重婚、誘惑／勾引或謀殺為焦點，然則，與多半以中古歌德式古堡為腹地的歌德式小說不同，煽情小說則更加偏向用人們比較熟悉的家庭生

¹⁹¹ 〈春水船〉、〈微雲〉收入《春水船》（袁瓊瓊 1985a）；〈風〉收入《自己的天空》；〈顏振〉、〈談話〉收入《滄桑》（袁瓊瓊 1985b）。

¹⁹² 台灣學界一般將 sensation novel 譯為「煽情小說」，但事實上，這裡 sensation 更意味著「聳人聽聞的」或「轟動」的意思，故「驚悚小說」或「奇情小說」或許是較為恰當的翻譯。張誦聖的論文也使用「驚悚小說」然則其英文原文則是「thriller」（S. Y. Chang 1993b, 231）。本文則依照台灣學界的習慣乃繼續運用「煽情小說」此術語，然同時也強調其「煽情」之外的「驚悚」特質。

活作為場景，藉此挑戰了維多利亞時代一個相當普通的認知，即驚悚離奇的事件與平安舒適的中產階級生活現實毫無關係可言。換句話說，煽情小說中使人毛骨悚然的「震驚」因素，並非在於書中所描寫的犯罪／出軌行為本身，而是在於這些怪人奇事的「鄰近性」(proximity)及「同世性／同代性」(contemporaneity)本質——煽情小說中的罪行或性格／舉動怪異的人並不允許讀者像歌德式小說那樣與文本中的故事始終保持空間性或時間性的安全距離，反之，由於發生在平凡的現代社會之中，它們便暗示了讀者自己的街坊鄰居或許也如同書中角色一般心懷內疚／秘密或正在計劃某種可鄙的罪行或陰謀。

此外，煽情小說與女性之間的關係也值得注意。小說家不僅以女性居多——最著名的代表當推布萊登 (Mary Elizabeth Braddon) 及伍德夫人 (Ellen Wood 即 "Mrs. Henry Wood")；連男性作家寫的故事中，女性往往成為罪行及秘密事件中的關鍵角色如，柯林斯 (William Wilkie Collins) 的《白衣女郎》(Woman in White) (Collins 1980) 就是一個典型的例子。再者，若又加上煽情小說家多半又繼承了像喬治·艾略特 (George Eliot)、夏綠蒂·勃朗特 (Charlotte Brontë) 等女性寫實小說家作品中對於角色心理及特別是女性心靈描繪與剖析的特質，說煽情小說極大程度上挑釁了一般人對於女性社會角色以及女性特質的傳統認知應不為過。兩者 (即傳統女性寫實小說與煽情小說) 之間最重要的差別乃在於在艾略特、勃朗特等人的小說中，情節 (無論多麼錯綜複雜) 與角色 (不管多麼古怪滑稽) 每每服從於小說中所探討的主題，而相形之下，在煽情小說中情節本身 (為了渲染氣氛經由作者將之變得更加懸疑曲折) 便佔有了主導地位，因為煽情小說首要目的乃在於使人感到驚悚與歡樂，而並非給予教訓或感化 (Allingham 2006; Debenham 2002)¹⁹³。

上面筆者已經提到了袁瓊瓊的小說以「普普通通的非常」(九〇年代末問世的《恐怖時代》似乎已開始遠離此定義) 傳奇居多，故其所描寫的內容並非像典型煽情小說如此聳人聽聞，不過，縱觀袁瓊瓊創作，其他特色則與煽情小說頗為相似——換言之，撇開兩者之間不同時代以及文化脈絡所造成的差距，袁作不也都充滿了驚悚、煽情、懸疑等劇情元素，且不把作品主題社會性效應為念而以感官刺激的奇險取勝¹⁹⁴？此外，與前者類似，袁瓊瓊的大多小說不僅以女性為關鍵人物，作者在文本中同時也塑造了不少脫離傳統定義下的女性特質之女性形象 (除了張誦聖所提到的〈滄桑〉裡的楊青、〈小青與宋祥〉裡的小青和〈又涼又暖的季節〉裡的林庸母親之外，另有〈燒〉中的安桃、〈白髮〉中的秀麗、〈男女〉中的愛達、〈媽媽〉中的母親等女性¹⁹⁵)，更加襯托作品中的懸疑／震驚效果——

¹⁹³ 針對「煽情小說」主要研究成果可見：*The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel And the New Woman Writing* (Pykett 1992)、*The Sensation Novel from The Woman in White to The Moonstone* (Pykett 1994)、*Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism* (Cvetkovich 1992)、*The Maniac in the Cellar: Sensation Novels in the 1860s* (Hughes 1980) 等。

¹⁹⁴ 在〈傷心誌·日常〉中袁瓊瓊寫道：「非常的事要做得單單成為一種奇觀，沒有道理而且也不需要道理存在」(袁瓊瓊 1981a, 119)。

¹⁹⁵ 〈小青與宋祥〉收入《自己的天空》(袁瓊瓊 1981c)；〈又涼又暖的季節〉收入《又涼又暖的季節》(袁瓊瓊 1985c)；〈白髮〉與〈男女〉請見《兩個人的事》(袁瓊瓊 1986)。

誠如范銘如所言，袁瓊瓊筆下的女性看似「平凡無奇」，「一旦受到外力刺激，常常出現出人意表的心理轉折」（范銘如 2002b, 160）。然則，追根究底，如若煽情小說一般，其作品中的驚悚之處並非在文本中所描寫的精神畸變、行為怪異、自我毀滅的人物本身而是在其「鄰近性」和「同世性」，換言之，也就是在這些故事中所營造出來的「平凡」氛圍表層下所沸騰的變數／恐怖因子以及其所帶來的潛在威脅和不安全感——到了九〇年代末問世的《恐怖時代》袁瓊瓊在第一篇故事後記中寫道「對恐怖這件事，一直覺得：越是平常和若無其事，最是恐怖」（袁瓊瓊 1998, 17），此說法並非屬於偶然。不過，不僅此也——凡是以上所述乃就作品主題而言，同時，不應忽視的是，袁瓊瓊作品中的震驚效果又經過形式上的客觀／「無我」的敘述聲音等精湛的寫作技巧之渲染，更加增強了文本給讀者的震驚感。

具體而言，儘管袁瓊瓊在前言後記及訪問中多次提到對於自己的角色深感同情¹⁹⁶，然則，在閱讀其作品時，我們卻通常發現作者在描寫情境、思緒時非常冷靜細膩，筆鋒不帶一絲感情；無怪乎，一般論及袁瓊瓊的作品時，評論家也皆強調其小說中所達到的冷酷無我的特質，甚且，其中陳明智更認為「筆觸之冷，頗帶有自然主義的味道」（鍾鳳美 1986, 39）¹⁹⁷。不過，值得注意的是，大多論文中則到此為止，而極少論者試圖追溯這種形式上冷酷的來由究竟何在，齊邦媛算是這少數論者中的一位。她曾討論袁瓊瓊的小說指出：「袁瓊瓊的短篇小說幾乎全用暗示的方式把故事情節交代的，人物的描寫單單幾筆，對話都是極簡短的幾個字，餘下的全是動作，是一種極不動感情的寫法」，故她認為，「很難聯想到寫《紅塵心事》、《隨意》等散文的有情有趣才華耀眼的作者也是這種『無我文體』小說的作者」（齊邦媛 1990, 129–30）。

的確，人物的描寫、對話經營多半並非袁瓊瓊小說的中心，然則，至於「餘下的全是動作」此說法本文卻有所保留；反之，筆者認為，袁瓊瓊的小說中針對角色的心理或其思緒的相關描繪事實上往往佔了不少篇幅，甚且，撇開那些以瘋狂、變態、幻想等議題為焦點故對於人物心理活動自當不吝多花筆墨的作品不談，連描寫男女關係、愛情／婚姻中的無奈／乏味之小說文本，如〈無言〉、〈微雲〉、

¹⁹⁶ 例如說，早在《自己的天空》代序，袁瓊瓊已明言：「我專愛寫那些沒人理的人物，無能的人，失敗的人。寫得不算成功，因為光有同情；不了解那是怎麼回事。現在了解了，了解了人的無能、失敗、孤寂，了解為什麼有人活得熱烈，有些人活得淡泊。可是完全不同情他們，今年，很奇怪，成為只有自己人」（袁瓊瓊 1981b, i）。儘管如此，到了九〇年代末與簡瑛瑛的訪問中又強調：「我也從不對他們（按：自己書裡的角色）做批評，原因是覺得人都很可憐，每個人做出什麼再糟的事，背後都有情有可原的地方。我同情自己書裡的角色，希望有類似遭遇的人看了，可以知道他們也是可以被諒解的」（簡瑛瑛 1998, 232）。不過，另一方面，在《滄桑》序言中她又說了：「我對事與人往往會有旁觀的心境，就算是發生到我自己身上的事，也練成了厠身事外，能夠不嗔不癡不怨，因此而不大容易動情」（袁瓊瓊 1985d, iv）。

¹⁹⁷ 早在收入《紅塵心事》的〈有人愛冷〉中，袁瓊瓊已經就自己對「冷」的偏愛做了如下說明：「有些字眼是讓人感覺冷的。比如『清心寡慾』。比如『陽春白雪』……我讀到這些字眼，總覺得心情上一陣肅然，像泡在水裡似的，有一種森然的清明。比方格言金句。比方人生修養小冊子。都是心靈上的醍醐灌頂。有些人熱情奔放，天生的不受拘束。我卻不一樣，我是愛冷的。不管是肉體上的和心靈上的冷我都愛」（袁瓊瓊 1981a, 13）。

〈滄桑〉、〈江雨的愛情〉¹⁹⁸等亦皆以相當長的篇幅交代陳述個別人物的內在心理；更遑論袁瓊瓊小說中習慣藉由角色思緒、記憶倒敘／回顧過往的經過或藉之補充對於情節進展有助益的相關細節或訊息。因此，想要了解作者「無我文體」的「冷酷」從何而來，恐怕還是得要對袁瓊瓊角色下／意識再現技巧略進數言。

上面筆者已經提到了，如果說蘇偉貞多半藉由特別益於達到敘事者與小說人物之間高度重疊的敘述性獨白來表達其角色思緒，那麼專用異層第三人稱敘述態度的袁瓊瓊則以心理敘述加上偶爾的引用性獨白為其作品中主要意識再現技巧。事實上，鑒於袁瓊瓊對於夢、幻想、瘋狂的偏愛（如〈幻想〉、〈蟲〉、〈夢〉、〈慕德之夜〉等小說¹⁹⁹），也無怪乎她將心理敘述（即科恩所講的唯一迫使作者得以傳達角色在定義上基本上是屬於非言語層次的下意識之再現手法）當作其創作中傳達角色心理生活之首選技巧。至於敘述性獨白，相對極少看到，而且出現時往往成為達到諷刺效果的手法之一，與蘇偉貞敘述性獨白中所表現出來的同情認同之態度可說大相逕庭²⁰⁰。此外，蘇偉貞小說中透過「意象性考察／縱覽」(imagistic surveys)來呈現角色思緒的特質，到了袁瓊瓊的「無我文體」則由傳統寫實小說中慣用的「分析性考察／縱覽」(analytic surveys)所代替，不但沖淡了文本中的主觀色彩，同時亦更加拉長了敘事者與小說人物之間的距離。讓我們先看一下一般想要讓讀者洞察角色思緒時袁瓊瓊是如何的描述法：

〈寶善的心事〉

他母親要說什麼，前面總怨上一大套。這就是開場白，寶善隨即覺得一種乏力，而且覺得混亂、不耐煩。他突地前面的事全忘了，不懂自己為什麼站在這兒楞著。他母親轉過臉來了，看著他講話，寶善跑不掉。他垂著腦袋忍耐，看著自己球鞋頭上那塊半月形橡膠，一直盯著，那塊白，越變越大，越變越大。

……

寶善邊吃飯邊聽，腦子裡浮起了寶真和那男生的樣子，盤在那兒，就下不去。他明知道不該講，寶真雖然沒叮囑過他，可是孩子們自然有戒律，知道父母面前，什麼是當說的，什麼不當說。(袁瓊瓊 1990, 30-1)

再看〈春水船〉裡描寫理芬在與前男友打情罵俏中聽到有人翻船且以為是自己丈夫與兒子的船時，袁瓊瓊對她一時的驚慌失措有如下描寫：

¹⁹⁸ 〈無言〉收入《自己的天空》(袁瓊瓊 1981c)；〈滄桑〉見《滄桑》(袁瓊瓊 1985b)、〈江雨的愛情〉收入《春水船》(袁瓊瓊 1985a)。

¹⁹⁹ 〈幻想〉、〈蟲〉收入《春水船》；〈夢〉收入《兩個人的事》(袁瓊瓊 1986)。

²⁰⁰ 據科恩而言，「無論周邊上下文語調／氛圍多麼「客觀／非指特定者的 (impersonal)」，敘述性獨白本身往往迫使作者採取同情或諷刺的立場，二中選一」(Cohn 1984, 117)。在以「寫作兩我」自稱的蘇偉貞小說中，自當以前者居多，而在袁瓊瓊的小說中則剛好相反成為達到諷刺的手段之一。

理芬眼前充塞著茫茫的潭水，太陽光照著，白炙發亮，耀眼生花，什麼也看不見。她開始慢慢的哭泣，擠出人群來朝回走。就是這樣了，她對自己說。心底下一陣波濤洶湧，非常激烈，想找個什麼東西來撕，又想對準什麼東西一頭撞去。不甘心呀，可是又模糊的決定要認命，她又高聲哭起來。這時，陽光不知怎麼陰暗了，頓時世界整個陷在一種昏糊糊的情緒中，分明、清楚，可是十分假。理芬反覆的在心底下要自己相信，又要自己不相信。她忽然發現自己坐在地上，四周一片靜謐，只聽見極遠處極遠處，有人說話，車聲，沒有重量的在一切之上飄浮著。(袁瓊瓊 1985a, 128)

以上兩條引文乃代表了袁瓊瓊小說再現角色意識的典型——即透過「顯著的」(prominent)、「與所敘述的意識之間始終保持明顯距離」(remains emphatically distanced from the consciousness he narrates)的「不調和／不一致的敘事者」(dissonant narrator)所傳達的心理敘述²⁰¹。

首先，必須要強調的是，袁瓊瓊當然不是現代主義作家，故她的心理敘述不像科恩在《透視心靈》中所分析的（多半屬於現代派作家）作品充滿了哲理以及抽象的分析性語言，然則以上段落中仍有幾個明顯的特色使得我們將之歸類於不一致的心理敘述 (dissonant psycho-narration)。第一便是兩段引錄中指涉間接敘述特質 (reportorial indirection) 的大量認知動詞與指示詞 (包括名詞與代詞)——毫無疑問，認知動詞本身則是心理敘述 (一致／不一致同然) 的首要表徵，故它本身並不足以將一段心理描繪確立為不一致的心理敘述，然則，在這裡幾乎每一句話及每一個句子裡頭的每一個子句都包含了自己的認知或感知 (perceptive) 動詞，且指稱對象一旦開始變模糊，敘事者便立即藉由顯明的心理敘述恢復其敘述權威，彷彿作者急著要確定讀者一定將所描寫的思緒當作是佔在文本之外的本體論層次 (ontological level) 的敘事者對角色意識的客觀寫照。而且，就〈寶善的心事〉而言，儘管作者相當精準地捕捉少年心理的微妙變化與思考方式，然則散落於文本中的那些「帶有顯著作者權威」的概括性語詞 (ex cathedra statements)，如以上引文中的「寶真雖然沒叮囑過他，可是孩子們自然有戒律，知道父母面前，什麼是當說的，什麼不當說」，卻明顯強調了敘事者與文本中寶善意識之間的差距。實際上，光「孩子們」本身加上隔兩頁的「他才十五歲，心態還全是孩子」(袁瓊瓊 1990, 33) 如此的指稱恐怕並非一個十五歲的男孩甘心拿來指示自己的詞彙——而據科恩所言，如是顯而易見的敘事者與角色之間習慣用語的不一致則是「作者型內在心理描寫」(authorial orientation in the description of inner events) 的最佳表徵之一 (Cohn 1984, 29)。不過，毋庸置疑，就袁瓊瓊創作整體 (包括以上兩個引文) 來講，或濃或淡的諷刺韻味，才是其作品中不一致敘述的首要特色，同時，也是其小說「冷酷無我」的關鍵源頭。而且，值得注意的是，她文本中的諷刺幽默往往正好藉由以上所描述的習慣用語不一致之一百八十度的翻轉來達到。

²⁰¹ 僅〈春水船〉裡頭的「就是這樣了，她對自己說」則為引用性獨白的例子。

具體而言，如果典型不一致的敘事者未曾或極少將角色意識中的意象或句法（syntax）直接表露在讀者眼前，袁瓊瓊（的敘事者）則喜歡／習慣模仿小說人物的思考模式與說話方式，且將之直接注入於敘事者的作者型話語當中，藉此營造帶有明顯戲劇性的反諷效果。例如說〈寶善的心事〉裡下面一段話：「他母親轉過臉來了，看著他講話，寶善跑不掉。他垂著腦袋忍耐，看著自己球鞋頭上那塊半月形橡膠，一直盯著，那塊白，越變越大，越變越大」；或〈春水船〉引文中的：「就是這樣了，她對自己說。心底下一陣波濤洶湧，非常激烈，想找個什麼東西來撕，又想對準什麼東西一頭撞去。不甘心呀，可是又模糊的決定要認命，她又高聲哭起來」。

就第二個例子而言，開端的「就是這樣了，她對自己說」當然是引用性獨白，但後面的描寫卻換由敘事者透過心理敘述交代理芬的情緒。不過，引人矚目的是，敘事者對於其語言的模擬之逼真，讀起來則像是理芬自己的、只不過是經過敘事者「文字化」之後的話語（「不甘心呀」尤然）——如是的敘事者與角色話語之間的一致性一般都暗示了以上討論蘇偉貞小說時所提及的「修辭觸染」（stylistic contagion），即由於高度一致性所造成的敘事者染上了「角色／人物習慣用語」（figural idiom）的現象，為調和敘事者特徵之一；然則，在袁瓊瓊小說中同樣的技巧卻往往成為製造強烈戲劇性乃至於鬧劇性（melodramatic）氛圍的寫作手法，反而拉長了敘事者與作品角色之間的距離。這一點在〈江雨的愛情〉——描寫一位年輕計程車司機對於富家女中學生帶點笨拙得可憐（pathetic）味道的暗戀——中更加清晰可見。當江雨將少女載回家並發現自己愛上了她，袁瓊瓊是這樣描寫他的思緒：

事後江雨想不清楚自己到底是叫哪個東西給降服了。是她的家，還是她。當然，她的家是不得了，那樣子貴重。長毛的大地毯，踩上去像人在上頭浮著。客廳一面牆掛了幅大大的相片，他看了半晌，才發現上頭的人，就是眼前的女孩。那麼樣大，大得就像，就像張床似的。他心裡有點發緊，因為覺得這裡一切都是那麼浪費。所有的東西都那樣大，那樣白。他想，只要分一半給我就好了……

回到自己的計程車裡，他整個人感覺像從一場暴風中逃出來，簡直喘不過氣。他一邊想一邊狠勁的蹙著眉頭，想加強想的力量。他只記得那個房間那樣的白，白得發光。那女孩子笑得耀眼。還有他去扶她，她那麼精緻、細巧、貴重，完全是一種瓷器，碰一碰就要破裂出紋路來。

江雨以後常在這條路上開，有時見得著她，有時見不著。看多了，江雨感覺自己愛上她了。她的圓長型的臉，濃黑眉毛。她穿的衣服總是鮮潔整齊，江雨認定那是用最好的質料做的。她穿起來正合身，顯得又雅又致又漂亮。她很少出來，出來時身後老跟著一隻白色狐狸狗。她不喜歡狗跟著她，蹣跚腳低聲斥喝，手指著後面。可是狗不理她，牠縮著往路邊退，等她一開步，又小跑追上來。江雨看了總想發笑，同時，由於感動，眼睛

總是濕濕的，一切都這樣美。她的做態、道路、狗、建築物、青空。江雨喜歡這一切一切。(袁瓊瓊 1990, 68)

以上引文第一段落從第二、三句話開始，敘事者對於江雨語言模仿程度之高以及認知動詞的從缺實際上已經允許我們將之視為袁瓊瓊作品中較為罕見的敘述性獨白，即透過敘事者的轉述所傳達的角色自己的心理語言（如果加上引號，可以是江雨所說的一段話），一直到「他心裡有點發緊，因為覺得這裡一切都是那麼浪費」又恢復了心理敘述的描繪方式；接著，最後一句「他想，只要分一半給我就好了」便是引用性獨白，更加強調了江雨面對奢侈豪華的「夏宅」而目瞪口呆。不過袁瓊瓊對於江雨的更大嘲諷還在後面——接下來兩個段落中敘事者繼續藉由十分誇張的「修辭觸染」交代江雨日後繼續跟蹤該女孩以及他如何「喜歡這一切一切」——儘管讀起來像江雨自己的（心理）語言，然則敘事者以及角色之間的距離似乎不可以更大。而且，同樣的描述／形容（即造成諷刺幽默氛圍或／和作者與文本角色之間的距離（authorial distance））也適用於袁瓊瓊作品中大多「心理類比」及其他譬喻的處理方式：除了以上引文中的「完全是一種瓷器，碰一碰就要破裂出紋路來」之外，小說結尾，當江雨與老婦人碧珠發生肉體關係後在她懷裡睡著且夢到「她」又坐了在他駕駛座旁邊，袁瓊瓊對他的夢境有如下描寫：

江雨覺得一點點的詫異，就是碰到了自己祈望已久的事，卻感覺了一種生分。江雨拿著方向盤。身旁她的香味直襲鼻而來，叫人意外的香味。他從來沒想到她能這樣子香法，就像，就像一大瓶巴黎香水。他整個眼角只意識到她黑糊糊的形體，她的頭髮長了，這也是讓他奇怪的，他一向記得她是短髮，她整個人是個陰暗的黑影……(袁瓊瓊 1990, 72)

又或〈微雲〉中敘事者對於男主角一時濫情傷感的描述：

他突然很傷感，總覺得雲愛篤篤定定是他的，任何人都可以飛可以跑，雲愛是掛在家門上的那把鎖，只有他有鑰匙，只有他能開，不想到頭來她卻嫁給別人。又不像是報復。他一直是那樣，到處花花草草的，雲愛從不說什麼。分手的時候，兩個人抱頭大哭，的的確確哭得很傷心，簡直做得像日本電影。(袁瓊瓊 1990, 224)

如果蘇偉貞的小說中，作者將心理類比直接灌輸於其角色意識之中，且藉此手法達到敘事者與角色之間高度重疊，那麼袁瓊瓊恰是反其道而行：首先，如同敘述性獨白類似，心理類比並非其作品中經常出現的意識再現技巧，而且出現時，袁瓊瓊便往往透過以上所描述的全然作者型方式（*emphatically authorial manner*）使用之，不僅藉此拉長了作者與文本之間的距離（*authorial distance*），同時亦透

過此手法渲染作品中的戲劇性反諷，達到閱讀上的刺激。而且，特別值得注意，就以上所有引文來看，袁瓊瓊似乎非常喜歡藉由詞句重疊之手法更加增強文本中的挖苦嘲笑和戲劇性效果——諸如，〈寶善的心事〉裡的「那塊白，越變越大，越變越大」、〈春水船〉裡的「極遠處極遠處」、〈江雨的愛情〉裡「客廳一面牆掛了幅大大的相片……大得就像，就像張床似的」、「江雨喜歡這一切一切」、「他從來沒想到她能這樣子香法，就像，就像一大瓶巴黎香水」；又或〈微雲〉裡的「總覺得雲愛篤篤定定是他的」、「到處花花草草的」以及「的的確確哭得很傷心」——作者對於詞句重疊之偏愛加上她其他慣用的反諷手法猶如蘇偉貞作品中大量問句堆砌之現象一般，似乎已足以形成袁瓊瓊創作的獨特文學標誌之一，將其確立為蔣曉雲之餘台灣文壇上的另一位諷刺嘲弄的女性高手。而追根究底，類似這種無論寫那一種題材都能夠抽身而退，冷眼旁觀，「為筆下糾纏不清的故事加添自嘲嘲人的向度」（王德威 1991），或許是蘇、袁兩者之間最大差別之一——總而言之，雖同樣主觀而寫實，然兩個女作家可說各取所需，各顯所長：前者態度悲觀沉溺，文本節奏趨於靜態而充滿了思考懷疑；後者的姿勢超然反諷，故事懸疑流暢而富有戲劇性張力；迥異於李、蕭、廖作品中所表現出來的積極「揭弊」態度，兩個眷村出身的作家則以風格精緻見長的方式，將筆鋒瞄向人物（尤其是女性）幽邃情緒、僻處角落的心靈活動，繼續挖掘女性書寫的其他可能性。

第三節 小結

總結本章所論述，相對於過往學者對於蘇偉貞、袁瓊瓊的討論往往偏向文本內容分析，除了主題性探討外，本章另藉由文本細讀及多里特·科恩在《透視心靈》的研究成果另加聚焦於其作品形式上的剖析（formal analysis），企圖找出兩位女作家之間異同點，同時，亦希望藉此方法增強我們對於蘇、袁作品構思、寫作策略的了解，而找到她們在台灣女性文學系譜裡的位置。

與社會寫實派作家類似，蘇、袁的作品中也多半以當代台北的都會生活為腹地，側面反映了當時女性所面臨的種種挑戰及困境，同時兩個作家也都表現出一定程度的作者自覺性及自主性——儘管兩者皆屬於文壇新手，然則她們對於自己所選擇的技巧和手法、所效法的對象或風格、所偏愛的美學特徵等都相當具有自覺性。只是，若我們將兩個派別的主張及其作品所呈現的特質並置合觀，乃可發現兩者之間存在著南轅北轍的視野：迥於社會寫實派以發揮作品內容所指向的社會關懷為宗旨，認為文學應該介入社會並希冀藉由文學作品來擊造時代風氣，蘇偉貞及袁瓊瓊則以風格精緻取勝、以作品所產生的美學效果為重，作品中往往以角色（多半是女性）的內心挖掘與私密感覺為焦點，增強了小說的主觀性而淡化了文本及角色的社會性（蘇偉貞尤然）。不過，儘管社會寫實派作家所慣用的關懷倫理思維以及決疑論式的——對個人特殊道德案件的處理——書寫模式，在她們作品中極少出現，放到當時社會與文學脈落加以審視，蘇、袁的作品則另有其特殊價值及意義。

要之，雖然在蘇、袁作品中社會寫實派文本中所強調的「務實」功能由「美學」功能所代替，然則蘇偉貞的「愛情小說」和袁瓊瓊「普普通通的非常」故事中所營造的平凡氛圍以及由此所傳達的強烈「鄰近性」與「同代性」一樣允許她們在作品中保留了相當濃厚的現實性因素；同時，蘇、袁對於女性心靈的細膩刻劃又迫使她們從不同於社會寫實派積極「揭弊」態度的面向參與了當時女作家對於新女性／兩性關係的解構、再建構工程，為台灣女性文學開啓了女性書寫的其他路途。



如果說拜了時代及環境之賜，台灣女作家在一種相對穩定的、文學家享有一定程度的創作及言論自由並具備了豐富資源（包括承先啓後的文學傳承關係）的環境之下，可以儘量發揮自己的才華乃至於建立屬於自己的創作立場及寫作計畫並長期不變地實踐之，那麼中國大陸的女性文學及作家所面臨的情形則複雜多了。她們不僅必須先處理且克服文化大革命以及它所帶來的莫大災難在人們心靈上所留下來的難以癒合的創傷，重新肯定諸如人、人性、人的尊嚴等人道觀念的存在及其價值，同時，她們首先也要擺脫革命現實主義成規的陰影，為文學及創作者爭取獨立於政治及意識型態之外的合法位置，亦即是必須先經歷接下兩章所討論的從一個「集體化」到「個人化」寫作的轉變過程，方得以呈現出如八〇年代台灣女性文學從一開始所表現的豐富多元之面貌。但一旦達到「解放」，就停不下來。

下一章先針對謹容及張潔的創作進行進一步的分析。

第五章 八〇年代中國大陸女性文學中的「集體化 ／共名」寫實：諶容、張潔的小說

討論新時期女性文學傳承問題時，本文已曾指出，相對於年輕一代的作家們，解放後上大學的諶容與張潔都具備了一個相當鮮明的理想主義和政治信心作為其長期的精神支柱以及她們創作靈感之源泉，並論及到她們這種特殊的身份自當也在其文學創作中留下了不可漠視的痕跡：綜觀諶容與張潔自七〇年代末以來所發表的作品便不難發現，它們都堪視為其作為知識份子／社會代言人的現實關懷和政治熱情的直接體現，同時，因為它在文學的發生和演變上仍延續了當代文學的一個傳統，即並非根據文學的自身規律，而是依仗著時代的主流話語需求而產生，往往充當了社會或民眾普遍情緒的載體與傳達媒介，提出相當尖銳的政治、倫理或現實主題，引起一陣又一陣的「轟動」效應，故正是從這個意義上來講，諶容與張潔的作品要遠比表現出一定程度的「個人化」寫作成分的王安憶、池莉與方方之創作更加印證了陳思和所講的「共名時代的文學」之說²⁰²。本文也因而於此特闢專章就兩位女作家作品特色以及她們之間的異同點進行進一步的分析。不過，在進入到具體的文本剖析之前，讓我們先對於本章分析的焦點多做些說明。

無可諱言，除了以上所提及的強烈時代使命感之外，就小說形式而言，諶容與張潔也表現出一定程度的創作者勇氣與創新精神。她們早期的作品雖難免繼承了社會主義寫實主義（現實主義）的某些成規（諶容尤然），然則前者對於小說文體的活潑運用（如〈太子村的秘密〉的「推理體」、〈楊月月與薩特之研究〉的「書信體」、〈錯錯錯〉讀似「回憶錄」、〈懶得離婚〉的「拼貼體」）²⁰³加上兩位作者對於角色心理的關注與表達都有可觀之處。甚且，到了八〇年代中後期，或許是受到了當時蔚為風潮的「先鋒小說」之影響，她們也不是沒有進行更大膽的嘗試（以張潔的〈魚餌〉（1988）、〈橫過馬路〉（1988）為最）。但話又說回來，客觀上來講，她們這些具備了較多的姑且將之稱為「前衛」因素的作品要麼不屬於作者的代表作（如諶容的某些荒謬喜劇）或從宏觀的角度來講，只能視為作者的某種短暫歧出（我們不能不注意到，自《只有一個太陽》（1989）以降，張潔

²⁰² 陳思和對於「共名」狀態乃有如下描述：「當時代含有重大而統一的主題時，知識份子思考問題和探索問題的材料都來自時代的主題，個人的獨立性被掩蓋在時代主題之下。我們不妨把這樣的狀態稱作為共名，在這樣狀態下的文化工作和文學創作都成了共名的派生」。詳見其〈共名與無名〉，引自〈試論 90 年代文學的無名特徵及其當代性〉（陳思和 2001a, 22）。陳思和對於「共名」與「無名」狀態與現當代中國文學的分期問題的相關討論也可見〈《新時期文學概說》導論〉（陳思和 2001b）。

²⁰³ 有關這一點，諶容自己在〈小說三昧〉引述夏雲女士文章中結論之一「原來沒有固定的風格，就是諶容的風格」，並且進一步地解釋：「也許沒有說得這麼明白，沒有說得這麼簡單。但我不模仿別人的風格，不拘泥於自己的『風格』，我喜歡多樣的風格，因題材的不同而異，因內容的需要而異，因讀者的對象而異……這類的意思我是說過的」（諶容 1994, 244）。

又回到了正統寫實主義的創作路線)；遑論，細查之下不難看出，連這些「實驗性」的作品仍脫離不了其所產生的社會現實語境，具備了或多或少時代折射以及作者的現實關懷和批判精神。顯而易見，與第三章所分析的台灣社會寫實派小說家類似，對現實的責任、她們所強烈認同的作為指導社會啓蒙的作者職責再再迫使她們將注意力投入到社會現實及當時中國所面臨的重要社會問題，結果閱讀其小說時，作者／文本所要傳達的訊息以及其社會和意識型態折射往往要比個別文本之形式與技巧顯得愈發重要且更足以迫使我們對於當時大陸女性寫實文學獲得更深入的瞭解和認識；只是，誠如第二章所言，與台灣的社會寫實派所不同，如果說李、蕭、廖之所以選擇「寫實主義」，此抉擇乃基於她們個人的創作理想／目的，那麼就八〇年代大陸女性文學來講，她們在新時期初期實際上較沒什麼選擇可言：當時「現實主義」不但仍是「正宗」，同時，在新時期特定的歷史及社會背景之下，文學成爲整個時代反思和啓蒙精神的載體，而作者的任務則不外乎擔任社會的良藥、人民的喉舌兼心理醫生，爲社會下意識的揭示者與背負者——換言之，如果說被本文歸屬於台灣社會寫實派女作家十分自覺性的透過「作者型聲音」主動且積極擔負了「女性／代言人」的任務，那麼新時期大陸女作家作爲「社會代言人」與其說是她們自己站在作者自由、獨立於社會需求的發言位置上所擁抱的自覺抉擇，不如說是時代需求給她們所派定的角色。同時，如果台灣的社會寫實派女作家十分自覺性且熟練地透過形式及技巧方面的操作，讓其作品所承載的創作宗旨更加突出鮮明、易於接近閱讀大眾，那麼諶容及張潔對於其所處理的往往是些不外乎關係到整個時代及民族命運的宏大主題之迫切性與緊急性的題材，反而似乎不允許她們在形式及技巧上多加心思，如此不免導致其小說時而流露理念大於形象的影子（其早期的作品尤然）。準此，本章以下分析的重點也將放在對於她們作品主題以及寫實精神的討論上（而不是在其形式與技巧上），因爲正是藉由兩位作家的小說創作最易於突顯出當時知識份子與整個時代、社會之間的緊密結合，也就是新時期文學同現實保持著密不可分的聯繫之特徵，以及當他／她們的理想激情受到了一而再、再而三的挫敗以後，亦即當高蹈的理想被狹仄的現實鉗制無從發展的情況之下，她們如何與始終代表了其象徵文化資本與精神支點的菁英主流文化對話與再定位的努力。再說，唯有在了解她們作品中所表現出來的「共名」狀態之下的寫實精神及本質之後，我們才更容易看得出下一章將要討論的知青作家其寫實路線之特殊性及其意義究竟何在，包括她們（已經相當接近八〇年代台灣女性寫實小說中時常看到的）對於作品形式與技巧的某些自覺性的取捨。

第一節 諶容

自 1980 年諶容的〈人到中年〉問世且引起了強烈的迴響後，諶容不僅一直以關注社會問題著稱，甚且，對於現實性與社會性的竭力執著，此貫徹諶容全部作品的中心精神，同時又造成其成爲新時期的重要女作家當中「唯一一個始終以

現實主義（準確的說，是具有社會主義現實主義特徵的寫作方法）旗幟站立文壇的寫作者」（戴錦華 2007, 113）（施淑 1996, 74）。她的創作不僅能夠真實且深刻的掌握與反映當代中國現狀與社會心理，且無論書寫哪一種題材（包括農村題材、知識份子題材、幹部或女性題材），諶容總是將之連接到更廣泛的社會語境加以呈現，使之具有相當濃厚的社會與文化蘊含，因此，她的作品不僅經常引起社會轟動效應，同時也迅速贏得了評論界的認可，確立其在八〇年代文壇的主流地位²⁰⁴。

諶容無疑是一位連結十七年文學與新時期文學的重量級寫作者（除了其最早的戲劇嘗試外，其頭兩部長篇《萬年青》、《光明與黑暗》亦在七〇年代出版），而且正是她對於主流社會參與和對當時文化啓蒙使命的堅持，造成她的作品與張潔的文學創作一樣，乃成爲了解且研究八〇年代大陸社會的最重要文化資料之一。光就其中篇小說來講，她早期創作包括了：描寫文化大革命對於人們所造成的傷害的〈永遠是春天〉（1979）和〈白雪〉（1980）、討論中年知識份子困境的〈人到中年〉（1980）、揭露極左政策和政治鬥爭對於縣委幹部的摧殘的〈贊歌〉（1981）、描寫在不合理政策束縛之下，農民幹部如何欺瞞上級的指令以便確保農民的生存的〈太子村的秘密〉（1982）、探索女性命運與婚姻悲劇的〈楊月月與薩特之研究〉（1983）及〈錯！錯！錯！〉（1984）……一直到揭露社會中傳統思想沉積與新舊價值觀混淆的尷尬處境的〈獻上一束夜來香〉（1987）和解剖家庭問題的〈懶得離婚〉（1988）等²⁰⁵，諶容的作品可說猶如一面鏡子，深入各層面的社會、歷史、人性和道德問題，反映了改革開放之下中國社會之百態，同時亦紀錄了作者從一個社會主義寫實主義（現實主義）寫作者逐漸轉向較爲傳統的批判寫實主義之創作歷程，提供了我們開始進一步地審視大陸新時期女性文學從「現實」（主義）到「寫實」（主義）過程的豐富且第一手的研究資料²⁰⁶。

上文已經多次提到了八〇年代大陸女性文學仍保留了或隱或顯的革命／現實主義之影子，諶容的小說正好爲此說法提供有力的證據：其早期的作品中不僅呈現了一種相當顯著的黑／白、假／真的二元（其中有兩篇以《光明與黑暗》、〈真真假假〉命名，絕不屬偶然），且在此階段中，諶容的重要目的，仍然是在一個典型的環境中，透過一個典型的英雄人物，書寫出一種昇華人性／心靈的偉大故

²⁰⁴ 戴錦華指出：「和戴厚英、張辛欣等人不同，她的作品大部分能很快獲得主流機構的認可；其作品一經在雜誌上發表，大都迅速結集，或以單行本的方式出版發行。80年代中期，諶容已確定無疑的置身於當代著名作家之列。1984年，《中國當代文學研究資料叢書》中收入了何火任先生主編的《諶容研究專集》」（戴錦華 2007, 113）。值得注意的是，當時諶容乃是少數被收入的女作家！另外，《新時期中篇小說名作叢書》共11本，在新時期女作家群當中，也只有諶容與張潔的作品被收入出書。

²⁰⁵ 〈永遠是春天〉、〈人到中年〉、〈太子村的秘密〉收入《諶容集》（諶容 1986）；〈白雪〉收入《諶容小說選》（諶容 1981）；〈贊歌〉見《贊歌：諶容中篇小說集》（諶容 1983a）；〈楊月月與薩特之研究〉見《楊月月與薩特之研究》（諶容 1984a）；〈錯！錯！錯！〉、〈獻上一束夜來香〉、〈懶得離婚〉見《懶得離婚》（諶容 1991a）。

²⁰⁶ 到了九〇年代，諶容仍繼續挖掘當時社會上的重要問題，如其兩個長篇，即探討人口老年化問題的《人到老年》（諶容 1991b）及生態環境保護問題的《死河》（出單行本時書名改爲《夢中的河》）（諶容 1993a）。

事，「提煉出一個富有現實意義的主題」²⁰⁷，亦即是〈楊月月與薩特之研究〉中女作家阿璋所說的話：「我多麼希望抓住一個典型案例，通過那駭人聽聞的迫害和堅忍不拔的鬥爭，去塑造一個英雄人物的形象，挖掘那主人公崇高的內心世界」（諶容 1984a, 2）。

事實上，不僅作者早期的作品如此，綜觀諶容的小說創作，除了幾篇喜劇性成份高於故事中悲劇元素的小說之外（如〈關於仔豬過冬問題〉、〈大公雞悲喜劇〉、〈007337〉、〈心絞痛〉、〈一個不正常的女人〉²⁰⁸），在其餘的文本中，諶容筆下大多數人物的命運基本上是屬於不幸的，因此，乍看之下，作品調子亦趨向低沉。然則，誠如阿璋以上引文中所暗示，我們不該忽視的是，與同時代的作家類似，諶容作品之所以描寫「黑暗」，是爲了達到「光明」，是所謂「寓諷刺於寫實，寓歌頌於暴露」，是「爲了人生唱美的贊歌」（蔡毅 1984；龍化龍 1984）。換言之，特別在諶容早期的作品中，對美的歌頌往往必然連帶著對醜的批判，而反之亦然，對於社會弊端的揭露和抨擊，其終極目的居然是對人生中美好／崇高成分的頌揚——前者，如〈人到中年〉裡，對於陸文婷刻苦耐勞、賢妻良母又職業責任感十足的性格之讚美乃更加襯托國家對於「超負荷運轉」中年知識份子的疏忽所造成的困境以及像秦婆「馬列主義太太」的尖酸刻薄；後者，如〈贊歌〉中對於「中國悲劇」²⁰⁹的展示乃是爲了「好的」「縣委書記們寫一曲贊歌」（諶容 1983a, 5）。誠如龍化龍所言：「即使寫低沉、消極的東西，也以肯定生活的態度來揭露批判那些陰暗腐朽的東西。諶容正是在肯定生活中閃光的東西的基礎上，針砭了落後的事物，表明作家對生活的希望，信念和力量」（龍化龍 1984, 101）²¹⁰——顯而易見，儘管就社會、人道關懷及將所描寫的對象一律還原到其社會、文化脈絡加以剖析，諶容的小說相當接近台灣寫實派的小說家，尤其像蕭颯，但比較起來，諶容作品乃充滿了更加濃厚且急切的理想憧憬及救贖願望，作者賦予文本中的情感牽連也往往更爲明晰：

在這撥亂反正、繼往開來的新時期，確實應該有這樣的激情。生活像無邊的海洋一樣，把一排排絢麗多彩的浪潮推到我的眼底。新的人物、新的思想、新的風尚、新的事務，方興未艾，層出不窮，召喚我去描繪生活中的光明。當然，在歷史的急流中也會有沉渣泛起。那多年的痼疾，那時興的舊貨，那保藏在巧言中的禍心，那阻礙「四化」行進的弊端，也激起

²⁰⁷ 參見〈白雪〉：「我總感到，西坡奶奶的這段故事與眾不同。她救護了一個傷員，她和他成了『母子』關係，這種關係一直持續到現在，這是多麼可貴啊！從這種特殊的母子關係中，難道不可以提煉出一個富有現實意義的主題來嗎」（諶容 1981, 329）？

²⁰⁸ 以上幾篇皆見《諶容幽默小說選》（諶容 1987）。

²⁰⁹ 文本中，講完了第一則故事（方豫山的悲劇性命運），其中一位記者則不禁感嘆：「悲劇！中國盡是這樣的悲劇」（諶容 1983a, 19）！

²¹⁰ 論文別處又說道：「諶容的作品中流露出她的審美道德，對人生的肯定，激勵人與落後的、黑暗的、困難的事物作鬥爭，是對社會負責任的表現。她的藝術視點是放在對現實描寫上，放在人與社會，人與人之間的矛盾衝突上，而這些矛盾衝突的發生，發展，都以是否利於推動生活的前進的準則，這是值得仔細揣摩的」（龍化龍 1984, 100）。

我提筆去鞭打生活中的醜惡。

可是，這一切，對於一個文學工作者來說，難道不是他或她應盡的社會責任嗎？(諶容 1994, 250-1)

諶容的創作正是循著此邏輯起步。早期的她往往聚焦於歷史轉折時期的社會矛盾，描摹在新舊思潮搏鬥中的各種性格，且經常將重點放在人物心靈的探索和刻畫上，從人物的道德情操方面來突出人物的性格特徵——除了以上已經提及的中篇之外，是類作品亦包括諸如探索政治鬥爭對於家庭所造成的破壞與代溝問題（〈心〉和〈玫瑰色的晚餐〉）、陳述農村青年渴望知識與老幹部的刻板偏狹（〈彎彎的月亮〉）、揭露空虛的政治理想對於人的情感所造成的扭曲與破壞（〈褪色的信〉）或探索「走後門」問題的〈煩惱的星期日〉等短篇²¹¹。早期的諶容不僅擅長描寫當時歷史矛盾（或曰光明與黑暗的歷史大顛倒）對老一代革命者肉體和精神上的摧殘，且特別善於在平凡的、司空見慣的日常生活中揭示不平凡的社會主題，不僅把文學中當時文藝界經常被討論的「歌頌與暴露」這兩個職能有機地結合起來，同時亦「開拓了塑造社會主義新人的新途徑」，往往讓一些看似平凡人物在日常瑣碎的生活與工作中表現出「極為不尋常的、極為崇高的英雄主義氣質和社會主義新人的動人光彩」（蔡毅、丁振海 1984, 124）。然則，即連在這裡也已經蘊含了些許微妙的變化。戴錦華敏銳地指出，諸如〈關於仔豬過冬問題〉或社會主義寫實主義（現實主義）特徵更加鮮明的〈永遠是春天〉、〈白雪〉等作品中，諶容對於「英雄」人物的處理，亦即是在描寫他／她們的行為時，逐漸「由為宏大的、超越性理想的奮鬥轉化為相對平凡的、為他人的健康與溫飽所做的努力與奉獻」，這樣的變化事實上可視為，「諶容的作品在其現實主義創作方法的推動中，在作者的敏銳與體驗之中，自覺或不自覺地成了 80 年代官方宏觀政治經濟學策略及經濟實用主義現實的先聲」（戴錦華 2007, 119）。

的確，諶容的創作到了八〇年代中期便經歷了明顯的轉變。如果說，在人道主義啓蒙主義話語主導下，對於社會／文化英雄的重構與重寫，到理想主義話語的逐步破滅所預告的英雄之缺席乃是八〇年代中國社會，包括文化界一個共同經歷過的歷程，那麼它在諶容始終以鮮明社會性取勝的作品中亦不免留下顯著的痕跡。相對於早期作品中的英雄悲劇——那往往是些飽受肉體與精神折磨的可歌可泣的既平凡又偉大的小人物或服務於人民、忠誠於黨及國家的共產黨幹部／中年知識份子；再者，他們人生悲劇的禍源一定不變的乃是政治鬥爭以及極左政策所造成的歷史的大顛倒——在諶容晚期的作品中，作者則改以更為「從容地端詳現實」之姿態(余昌谷 1989)，藉由比早期作品愈發含蓄的反諷韻味之筆調，更加深入地探索社會／文化內部結構以及民族心理（下意識），重新剖析過去經驗在人的靈魂與思維中所留下了創傷，並且展示殘存在人們意識中的某些傳統刻板觀念和民族心理性格的沉澱所可能引發的人生困境。諶容此時的名篇，包括〈散淡

²¹¹ 〈心〉、〈玫瑰色的晚餐〉、〈煩惱的星期日〉收入《諶容小說選》(諶容 1981)；〈彎彎的月亮〉見《太子村的秘密》(諶容 1983b)；〈褪色的信〉見《諶容》(諶容 1993b)。

的人)、「減去十歲」²¹²、「獻上一束夜來香」、「懶得離婚」仍保留了一定程度的「啓蒙主義」／「人道主義」韻味——依舊是些關於人性、人的尊嚴、獨立人格且是直面社會現實的故事(〈散淡的人〉、〈獻上一束夜來香〉尤然)，只是個別小說中的人物不再如若過去那麼黑白分明，且從他／她們身上我們再也看不出像在韓臘梅(〈永遠是春天〉)、陸文婷、方豫山、邏輯王、遲貫中(以上三者皆為〈贊歌〉中所歌頌的幹部典型)或吳天湘(〈真真假假〉)那裡仍易於辨別的英雄氣質。事實上，就以上所提及的幾乎所有的蛻變來講，我們或許可以將發表於1984年的〈錯！錯！錯！〉當作諶容邁向成熟創作階段的先驅。

該篇通過男主人公對亡妻的追憶，陳述了從兩個人相識、結婚生子到家庭生活漸成煎熬，夫妻成敵的家庭悲劇，表現出諶容從女性自身弱點出發的女性自省、自審意識，對愛情、婚姻富有深意的現實思考，故從某角度來看，它為作者於〈懶得離婚〉中所繼續探索的家庭問題奠定了基礎。小說中，諶容不僅一反主流話語中對於愛情神話的歌頌，懷疑「古今中外一切動人心魄的愛情故事，有多少真實性？那些文學大師究竟依據的是什麼？」(諶容 1991c, 227)，同時，〈懶得離婚〉中「侃協主席」劉述懷的名言「其實，哪個家不是湊合著過？千萬個家庭都像瞎子過河——自個兒摸著慢慢過唄」(諶容 1991a, 21)在〈錯、錯、錯〉中已有所醞釀。男主角汝青在反省自己婚姻悲劇時，竟然有如下思路：「這又給我一種錯覺，似乎人生到了這一步，什麼都看淡了。事業上、愛情上，想法都實際了……愛情，那是年輕人的事，都老夫老妻了，還有什麼愛不愛的？相安無事就是愛。看看周圍千家萬戶，哪家不是湊湊合合地過日子。比起那些打得雞飛狗跳的人家，我們這個家說不定還算不錯的呢」(諶容 1991c, 254)(底線由筆者所加)。顯而易見，早在〈錯！錯！錯！〉中諶容對於現實生活的如實再現與執著，以及她依然從生活的多重角度來描寫愛情、婚姻、家庭此一特色，已經將她初步帶到主流文學、尤其是傷痕文學中被歌頌且發揚的理想主義愛情話語之外的生活現實——儘管當時的諶容尚沒能像1987年的池莉那麼乾脆俐落地宣佈「不談愛情」，然則，該篇不妨說是諶容繼〈褪色的信〉(1981)²¹³，給愛情神話以更深一層的打擊。而且，不僅此也，若我們將此篇小說與前一年撰寫的〈楊月月與薩特之研究〉加以比較的話，我們就會發現另外兩點值得注意。

首先，與前者酷似，〈錯！錯！錯！〉描寫的雖然仍舊是一齣悲劇，然則，與諶容初期創作中(包括〈楊月月與薩特之研究〉)的英雄悲劇有明顯的差別：如果說從楊月月的抉擇和思維中我們仍可辨別些許英雄氣概(儘管它更多是屬於不無荒謬且令人不安的「功績」——例如說，楊月月竟然宣稱：「我就是洗衣機。前天我們所長還說我是懷夢牌洗衣機。洗出的被單，比洗衣機洗得乾淨多了」，難免造成敘述者「心頭一顫：八十年代了，還把一個五十多歲的老人當洗衣機使用，並加以頌揚。這，這該怎麼說？可是，楊嫂啊，卻分明陶醉在這種可悲的讚揚聲中」(諶容 1984a, 69-70))；那麼到了汝青與惠蓮那裏，這種殘留在楊月月身

²¹² 收入《懶得離婚》(諶容 1991a)。

²¹³ 收入《諶容》(諶容 1993b)。

上的社會主義英雄氣質卻已消失得無影無蹤，反之，他們頂多只能說是諷容八〇年代中後期作品中經常看到的「不無滑稽、不無悲慘的小人物」(戴錦華 2007, 120)。至此，諷容或更加接近如台灣蕭颯的傳統寫實路線。

其次，作者對於造成角色悲劇性命運的成因也有了與過去截然不同的呈現——如果說在〈楊月月與薩特之研究〉中，造成楊月月悲劇命運以及不幸婚姻的主要原因，仍是大時代的混亂局面，或如任一鳴所觀察「婦女命運只是視角，而最終的目光還是落在對左右婦女命運乃至左右男人女人共同命運的落後的社會現狀的透視與批判上」(任一鳴 1994, 93)，那麼在〈錯！錯！錯！〉中侵蝕婚姻的殺手與其說是歷史謬誤，不如說是女主角性格的偏狹與缺憾，甚且，一反諷容早期小說對於文革控訴的口吻，〈錯！錯！錯！〉中初次出現一種不同的、或曰更爲複雜的思考面向(在〈減去十歲〉諷容將之發揮得愈發淋漓盡致²¹⁴)——落實於本篇小說中，該思考的初步呈現，便是文革對於小說人物所帶來的正面作用：

然而「文化大革命」來了，天翻了，地陷了，覆巢之下，豈有完卵？我們第一次感到，彼此都是可憐人，都不能掌握自己的命運，還吵什麼呢？特別是你被劇院「清理階級隊伍」，「清」到文化館去，我爲你不平。我們之間的爭吵「暫停」了。現在人人都說「文化大革命」一場內亂，孰不知正是這場內亂竟然在這個小家起到一定的緩和作用！(諷容 1991c, 257-8)

類似王安憶在〈流逝〉或〈牆基〉²¹⁵中的情節安排，由於文化大革命所造成的社會秩序紊亂，乃至於民不聊生的生存危機，面對確保最基本生活條件的迫切性，人們竟然擱下了過去的仇恨和偏見，結果從某角度來看，在兩位作者筆下「十年浩劫」竟然成爲了「十年和諧／休戰」的緩和時期。這種安排不僅與傷痕文學以來，作家們對於「文化大革命」所表現出來的「同仇敵愾」精神形成了相當顯著的對比；而且，在諷容那裡它更預告了作者已經開始脫離過去作品慣用的「光明與黑暗」、「真誠與虛假」等黑白分明的二元模式，而逐漸進入了「對具體歷史、社會情境中的個人的探察，進入了對啼笑皆非的困窮人生的描述」(戴錦華 2007, 120)。不過，話說回來，諷容開始擺脫社會主義寫實主義寫作方針這一過程，卻並不等於她同時開始脫離其一向極其深重的時代使命感，反之，正是諷容比其他同輩作家更爲深厚的社會意識，反而愈發有力地促使她向傳統的批判寫實靠攏。只是，到了這個時候，迴於蕭颯及其他的台灣女作家，諷容對於自己作爲寫作者

²¹⁴ 盛英對於此有相當敏銳的分析，指出：「〈減去十歲〉是寫一般幹部、普通人社會心態的。它以一個減去動亂 10 年的社會年齡，以滿足某些人憑職稱留崗位的虛妄幻想爲線索，構成了一個幽默的故事。小說一方面反諷了『文革』給人們與社會遺留下的難以癒合的傷害，另一方面則告訴人們，只關心自己個人地位的升遷，而把所有難題都推給社會的作法是不明智的，這種後置行爲並不有利於轉變命運的壓力爲人生的動力」(盛英 1995, 744)。

²¹⁵ 〈流逝〉見《流逝》(王安憶 1983a)(王安憶 2003a)，〈牆基〉收入《牆基：王安憶短篇小說編年：1978-1981》(王安憶 2008b)。

的身份與其社會角色／功能的思考要比過去更加自覺與自省，故當她選擇繼續堅持其一貫的積極參與社會的創作者角色時，她同時似乎對其實際的成效愈發感到不定可疑²¹⁶。

事實上，綜觀諶容的寫作生涯，我們看到了一種非常獨特的、必然意味著從社會到文學再從文學落實到社會實踐、比大多數其他當時作家們更為顯著的創作者與其所處的社會之間的緊密結合。這不僅表現為〈人到中年〉等作品所引起的社會迴響（本篇發表後，關心中年知識份子問題乃成為一時文學和社會熱鬧話題²¹⁷），在諶容那裡，它實際上直接牽涉到作者獨特的寫作初衷以及她對於文學功能的理解²¹⁸。

在一篇〈並非有趣的自述〉諶容描寫了因患神經官能症等多種疾病無法繼續擔任工作，於 1962 年被精簡而不能參與正常生活以及對社會有所貢獻時，文學創作乃成為其重返社會幾乎唯一方式：「我成了一個分配不出去的教師，一個喪失工作能力的人，一個不能為社會所需要的人。這是我一生中最痛苦的一頁。在絕望中，我走上了文學之路。這並不是因為我有什麼文學才能，只是因為我不能上班，又不甘心沉淪，總得幹些什麼事。不能堅持八小時工作，那麼四小時、三小時，只要活著，我就得有所作為，就得為社會盡自己的一份義務」（諶容 1994, 14-15）；而且，在〈痛苦中的抉擇〉中諶容又強調：

我從來沒有想過要當一個作家。只是在一種不幸的、痛苦的遭際中，才開始了我的寫作生涯……就這樣，我走上了文學創作的道路。這是一條給我以「生」的路。對我來說，這是從死到生的一個轉折啊！

當我拿起筆來，我思考過的一切，我熟知的人和事，我感受到的喜怒與哀樂，統統湧流到筆尖……啊！文學是這樣一種事業，它變無用為有用，它化腐朽為神奇。對於一個走上文學道路的人來說，不僅開卷有益，一切都有益！

然而，文學創作的道路又是異常的艱難。而在當時，我並不知道，這條路竟是這麼坎坷、這麼難行、這麼勞累，這麼需要我一步一滴血的往前邁。但，我並不後悔。這並非因為今天我當上了「作家」，而是因為我深深地愛上這個事業。我視文學為生命。如果把文學比作一座地獄，我也願在這地地獄受熬煎。（諶容 1984b, 1;6-7）

²¹⁶ 至少台灣女作家並非像諶容或其他大陸新時期的女作家（包括張潔、王安憶等）那般在小說文本中對之直接進行探討及剖析，進一步地證實了從「現實」到「寫實」，包括作者對於自己和文學所被賦予的超載功能的反省，成為當時大陸文學史上一個最為顯著的特徵之一。

²¹⁷ 〈寫在《人到中年》放映時〉諶容寫道：「我沒有想到〈人到中年〉發表後，在社會上引起如此強烈的反響，更沒有想到它被認為我的代表作，並得到中篇小說一等獎」（諶容 1994, 226）。另外也參見一樣收入《中年苦短——諶容隨筆》的〈寫給《人到終年的讀者》〉、〈從陸文婷到蔣築英〉和〈中年知識份子怎麼辦？〉（高天 et al. 1985）。

²¹⁸ 戴錦華也認為，「較之她的同代人，諶容不是一個 80 年代的、典型的理想主義者，她出自一種更為傳統的社會使命感與現實感，專注於社會和人生」（戴錦華 2007, 117）。

以上引文中有一個相當耐人尋味的地方，那便是作者所提到的有關創作者生涯中所蘊含的痛苦的那一段，即「然而，文學創作的道路又是異常的艱難」，「這條路竟是這麼坎坷、這麼難行、這麼勞累，這麼需要我一步一滴血的往前邁」。追根究底，作者所描寫的「坎坷」、「難行」、「勞累」、「一步一滴血」從何而來²¹⁹？也就是說，諶容所感到的「痛苦」的源頭何在？特別是，諶容一方面「視文學為生命」，而另一方面卻又將之「比作一座地獄」，此看似矛盾的情形又要怎麼解釋？筆者認為，這裡面事實上牽涉到諶容創作中一個非常有趣的、而過去評論家幾乎尚未全面探索的重要命題，那便是貫徹諶容八〇年代絕大多數重要文本的有關文學與社會、創作者與社會之間辯證關係的討論與反思²²⁰。

閱讀諶容的小說，便可發現，從八〇年代前半葉的〈白雪〉、〈贊歌〉、〈褪色之信〉、〈彩色寬銀幕故事片〉、〈真真假假〉、〈楊月月與薩特之研究〉、〈散淡的人〉到後半葉的〈走投無路〉、〈懶得離婚〉²²¹，這些小說中的重要角色不僅包含了作家、記者、電影劇本作家、文學研究者等文藝界的工作者，更有意思的是，除了以上文本所探討的諸多社會議題之外（如不正之風問題、政治思想工作問題、家庭問題等），諶容同時對於自己創作者角色、文學作品所應發揮的功能／作用、外在環境／政治對於文學工作者的影響與干預、文學與現實之間的關係等議題，以一種十分嚴肅且愈發自省反諷的姿態直接在這些小說文本中進行深具意義的探索與剖析。因此，這些作品不僅紀錄了作者創作技藝的成長，同時，也提供了我們了解以上引文裡頭諶容所描寫的創作生涯中所蘊含的甘苦層面之最佳媒介。

追本溯源，諶容對於作者的社會責任以及她對於文學功能的首次定義可上溯到其七〇年代的文學創作，即發表於1979年的〈永遠是春天〉。該篇一開始，在小說正文前面，讀者首先看到的便是作者「我」（諶容？）與縣委副書記李夢雨同志的對話。對話中「我」不僅交代其故事的來源為何，同時，又通過男主角李夢雨的口對於作家所擔負的社會責任做了如下說明：「搞什麼工作都不容易。就拿你們寫小說的來說吧，幾十萬字連成句子就不簡單；還要寫景、寫情、寫出各式各樣的人物，寫出深刻的思想內容，鼓舞群眾推動歷史前進，任務艱鉅啊！」（諶容 1986, 1）；接著，諶容更就自己對於文學作品的期許作了十分明確的表達：「好的小說能幫助人們加深對生活的認識……一部好的小說，不能只滿足於告訴讀者一些他已經知道的事情；而應該努力告訴讀者一些他還不知道的事情，或者是他感覺到、但還沒有明確認識到的事情。這樣的小說，才能從思想上打動

²¹⁹ 另外，諶容曾經幾次回顧自己的坎坷文學生涯，其感覺是「疲倦」「累極了」、「累，真累」；「很累，很累，從來沒有過的累」。詳見〈並非有趣的自述〉（諶容 1994, 30-1）、〈真希望有「終於提起精神來了」的日子〉（諶容 1994, 248-9）。

²²⁰ 在這裡，文棣（Wendy Larson）的論文〈女性、作家、社會改革：諶容創作中的三個命題〉（“Women, Writers, Social Reform: Three Issues in Shen Rong’s Fiction”）（Larson 1989）可說是個例外。不過，由於該論文撰寫時間較早，故僅包含了諶容自〈永遠是春天〉到〈楊月月與薩特之研究〉的作品分析，而沒能討論到筆者認為對作家與社會之間關係有進一步討論的〈走投無路〉、〈懶得離婚〉，故尚有進一步發揮的空間。

²²¹ 〈彩色寬銀幕故事片〉、〈走投無路〉皆收入《諶容幽默小說選》（諶容 1987）。

人，給人以新的啓發，讀了以後使人久久難忘」(謹容 1986, 2)。以上的話雖然不是作者「我」親自說的，而是透過文本中的角色來傳達給我們的，然則，無可諱言，當時的謹容則是高度認同這樣概念的——作者「我」並非反駁李夢雨上述的看法，且文本中的其他符碼或情節安排也沒有迫使我們對之感到懷疑。換句話說，由此觀之，從一開始謹容對於作者的身份及義務之認識乃建基於較為傳統意義下啓蒙者、「道德供應者」(purveyor of morality)(文棣語)的觀念，故文學之於她，不僅是爲了抒情寫意、消悶解愁，更重要的是，寫小說時，作者要透過一些崇高且超凡的主題和人物來感化讀者、教導讀者。試問，創作經驗仍然有限的她，竟然給自己設下如此「艱鉅」的「任務」，對自己作品的要求如此苛刻的情況下，豈能不「痛苦」呢？不過，話說回來，謹容的「痛苦」自當不完全來自所有作家都體會到的文學創作的艱辛，而另有苦衷，可由〈楊月月與薩特之研究〉略窺端倪。

首先，到了此作品，謹容對於文學與作者的定義則愈加明確。小說中男主角之一徐明夫引述高爾基的名言：「文學是人學」，「文學作品是離不開人。你們是研究人的」(謹容 1984a, 95)且進一步地解釋，「作爲一個文學家，你們喜歡研究人的性格，人的本質，人的幸福，人的悲劇等等；還有一些從西方引進來的新詞兒，什麼人的存在，人的界定，人的價值」，故與作爲「黨的工作者」徐明夫類似，作者的「工作對象都是一樣的一人」，至於其「工作目的」便是「爲了人的解放，或者說，使人的靈魂變得更美好」(謹容 1984a, 95;96)。顯而易見，該作品中謹容再次印證了上文已經描寫的對於文學的認識，亦即是爲了人的理想而服務的媒介，然則，值得注意的是，不同於謹容早期作品中(如〈永遠是春天〉、〈白雪〉、〈贊歌〉)對於作者的呈現，如實紀錄別人給他講述的故事者，或曰「反映現實者的反映者(a reflector of the reflector of the reality)」(Larson 1989, 191)，到了〈楊月月與薩特之研究〉文本中，在文學作爲「人學」的觀念之下，謹容卻賦予作者以更爲積極的角色。

〈楊月月與薩特之研究〉是一部書信體小說，整篇透過一對夫妻阿璋與阿維以通信方式交換意見，並陳述各自的「研究」結果與觀察——阿璋是一位女作家，被安排到南方檢查兩個錯案，卻在招待所遇到楊月月後，馬上被其吸引，並開始研究其生活悲劇，故阿璋的書信系列主要敘述楊月月的故事以及阿璋在她「研究」中所遇到的困難；阿璋的丈夫阿維則是一位工廠黨委書記，其書信則記錄了他在業餘時間研究薩特著作的觀察與體會。因此，閱讀起本篇小說不久後則會發現，除了探索大環境之下的婦女命運與家庭悲劇之外，謹容在此文本中所討論的重要議題另包含了作者的社會功能，以及其積極參與社會的可能性。

從一開始，謹容便極其清楚的將兩位夫妻設計爲兩個互相對立的典型——「實幹者」(阿璋)與「空談者」(阿維)。阿璋第一封信就寫道：

這次我們帶去三十幾個案子，工作組只有十二個人，每人要辦二到三個案件呢！這對我來說，雖覺得振奮(有點像手握重權的欽差)，也頗有

些壓力。別聽作家們常喜自詡為「干預生活」的勇士，其實這些哥兒們都是生活中的弱者，只能從旁觀察生活，真要去解決生活中的問題，就滿不靈了，更何況是解決這類疑難大案啊！

不過，我還是以百倍的勇氣去迎接這任務。唱一句高調：我應該在生活中經受鍛鍊和考驗！我不信作家除了寫「死」書，就不能為人民做一點切切實實的「活」事了。當然，你不免要譏笑我過於天真。然而，都像你那樣地老於世故，凡事三思而後不行，中國就不會有什麼「希望」了。(諶容 1984a, 2)

不同於〈永遠是春天〉等小說中的「我」——事實上，到此「我」恐怕也會被列入只能「寫『死』書」而缺少實際參與社會工作勇氣的「哥兒們」之行列；〈楊月月與薩特之研究〉的阿璋（諶容）所擁抱的乃是一個更為積極的角色——透過接受檢查錯案的「欽差」，阿璋不僅希望「為人民做一點切切實實的『活』事」，同時，作為作家，她也希望能夠在這些錯案中「抓住一個典型的案例」、「塑造一個英雄人物的形象」，從而使得她所寫的書的內容更加深厚且動人。此外，這樣一個積極的角色又與只會「從旁觀察生活」、「凡事三思而後不行」、在家裡研究與當下中國現實脫節的「『死』書」（根據阿璋所言，薩特的存在主義「不可能給生活在社會主義社會的人指明方向」，「『薩特熱』之出現在中國，只不過是十年動亂的結果」（諶容 1984a, 59–60））、僅知道高論闊談而缺少對於實際生活熱忱的阿維，形成了強烈的對比。而且，這種對比在之後的情節中愈發明確：

再一次聲明，我不跟你研究薩特。使我感到氣憤的是，你讀了徐慶生的談話記錄，竟是那樣無動於衷。難道你認為除了能稱之為「案」的受害者之外，世上再也沒有不平之事；再也沒有壓得人透不過氣來的惡勢力；再也沒有值得人同情、需要人幫助的弱者了嗎？你的冷淡和輕蔑不會絲毫動搖於我，我堅信在社會主義社會裡，一切不公正的事情，都將得到糾正；一切善良的人們，都將得到合理的對待。當然，這一切需要人們自己去爭取，而不是等待。(諶容 1984a, 103)

再一次阿璋責備阿維缺少對他人困境的同情之心以及對於社會主義理想實踐的熱心（況且他是掌握著國家發展大方向的共產黨之代表者！），並且表示他的冷漠與勸阻（阿維多次懷疑阿璋「對於楊月月的研究有什麼必要？」（諶容 1984a, 89–90; 100））不會迫使她改變態度——與阿維不同，一旦看到了楊月月以及籠罩在她兒子徐慶生、前夫徐明夫和他新家的陰影，阿璋則毫無猶豫投入這個「案件」調查研究，並且決定務必要糾正她深信隱藏在這「案件」裡頭的不公正——事實上，從此角度來看，〈楊月月與薩特之研究〉顯然與第三章所描寫的「個案研究體」此一特殊文類有不少雷同，不過比較起來，諶容的「個案研究」小說則往往不僅對於被研究的對象，同時，也對於研究者本身在此過程中所扮演的角

色、其所遇到的挫折及個案中某些特定事件對於其道德良心的挑戰等面向多加注意。而且，誠如以上所言，由於其研究者包括了作家、記者等，其「個案研究」小說則時常連帶了對於文學、作者與社會之間互動關係之辯證，紀錄了諶容在從「現實」到「寫實」過程中所經歷的痛苦與掙扎，〈楊月月與薩特之研究〉的阿璋乃是個典型的例子——儘管阿璋對丈夫的冷漠無情不無微詞而聲稱務必破案方得以罷休，然則，弔詭的是，當她自己愈發深入她的研究，她卻發現，她不僅無法看破實像，辨別個誰是誰非，反而一再被迫參加涉案人的「騙局」：「始而，我參加了徐明夫的『騙局』；現在，我又必須參加楊嫂的『騙局』了。難道，生活就離不開欺騙？儘管，這騙局都出於善意，也不傷害他人。然而，生活難道必須經過這樣的偽裝才能使人『好受』些嗎？我真的非常痛苦，情緒壞透了。我真想痛哭一場，為她，為自己，為所有的人。什麼時候，人們才能撕下假面具，坦然地去享受真誠的生活啊？」（諶容 1984a, 111）。甚且，如果說（由以上引文所觀察）阿璋／諶容的痛苦很大程度上便來自人的生活似乎無法脫離欺騙這一痛心發現（這一點她跟台灣的蕭颯也十分相似），那麼小說末尾更將焦點放置於台灣「個案研究」小說中較少看到的研究者的苦衷與掙扎²²²——阿璋同時又發覺她無法繼續忍受她所研究的對象加在身上的悲痛與精神折磨：「我不願再見到老徐，執意要走。我覺得，不能再在這個『複雜』的家庭中待下去了。我突然意識到：清泉下的泥沙是不宜攪起的。就讓這清水潺潺地流淌吧，何必定要攪個水落石出！我不願意看透人家的不幸。這，太殘酷了。我堅決告辭了」（諶容 1984a, 119）。因此，諷刺的是，相對於研究「死」書的阿維最終得到了一個結論，至於阿璋，其結果卻與自己所設下的目的剛好相反：她不僅沒能結束其研究而得到一個既客觀又令人滿意的答覆，遑論「為人民做一點切切實實的『活』事」——她被安排解決的錯案雖然成功地得以糾正，然則在她自己覺得才與實際生活真正息息相關，故更迫使她發揮「文學是人學」精神的楊月月案件上，阿璋卻遇到了嚴重的，或曰「痛苦」的挫敗²²³。而正是這裡我們就已經初步看到了諶容「痛苦」的癥結所在。

〈楊月月與薩特之研究〉中的作家被描寫為比別人更敏銳、更細膩，會注意到別人看不到的東西——事實上，這種觀念在〈永遠是春天〉曾經出現：「或許是寫小說的人有一種敏感吧，我覺得李副書記和他說的這位曾經是他的愛人之間，一定有一段曲折的、不尋常的經歷……我抱著極大的好奇心，向他提出要求：『把

²²² 李昂的〈她們的眼淚〉及蕭颯的〈失節事件〉算是例外。

²²³ 文棣的論文也有類似的看法，詳見(Larson 1989, 187; 191-2)。而且，這樣的結局，如果與〈無題——關於〈懶得離婚〉〉中諶容所說的話加以對照，則更耐人尋味：該文中諶容對於她撰寫〈懶得離婚〉的動機以及她在期間所遇到的困難作了相當詳細的解釋。她說，自從〈人到中年〉家庭問題一直是她在思考的問題，加上來自讀者的豐富且是第一手資料，故她原本以為寫本中篇（按：〈懶得離婚〉）應該不會很難，結果真正寫起來卻發現，「這篇小說，寫得挺累的」。後面她更補充說明：「其實，我心裡很明白，這篇小說寫得那麼累，並不在於寫作環境的好壞，也不在於這樣那樣的干擾，而在與橫不下心，下不了手。家庭問題，不便深說，說深了，那是很殘忍的。我力求寫得輕鬆一點，不要給人帶來那麼多壓抑，更不要說傷害。我希望每一個家庭都美滿，都幸福。我又清楚這是很不容易的。我寫得很累，因為我很矛盾」（諶容 1994, 237-9）。

這個女同志的事給我講講吧！」(諶容 1986, 4)；到了〈楊月月與薩特之研究〉文本中阿璋甚而表示，「一個作者沒有好奇心就完了」(諶容 1984a, 11)——但同時，諶容卻又對於作者這樣的特質提出懷疑：「這大概也是我們這些寫小說的人的通病，自以為有一種洞微察幽的本領，自以為對生活和對人物的觀察高人一等，以致常常自以為是，自作聰明，自尋煩惱。或如你常教導我的：其後果是被人罵為驕傲自滿，不可一世。嗚呼，哀哉」(諶容 1984a, 12)！

由以上引文觀察，到了〈楊月月與薩特之研究〉，諶容對於創作者角色的自省意識不僅愈加鮮明，同時（且或正因為如此）其痛苦亦更加糾纏且難免——一方面，〈楊月月與薩特之研究〉的諶容繼續認同她早期作品中的現實主義作家所應擔負的道德抱負與時代使命感——實際上，她對於作者實際參與社會的呼籲更加響亮且迫切；然則，當她筆下的阿璋真正開始實踐此理想的時候，她卻發現她的敏銳與包容心不僅無法承受她所揭露的「黑暗」，同時，面對如實再現生活與社會的任務時，到底什麼是「真正的現實」此問題也愈發模糊不清，不僅迫使她開始質疑自己是否真正具備了比一般人高一等的洞察能力，且加深了諶容早期作品中已曾觸及到的現實主義「真偽」問題的矛盾。

或許是諶容早期作品中對於真／假、誠／偽二元的關注，使得她很早對於文學創作過程中的真／假，亦即是連在模仿／反映論當中所蘊含的虛構性，包括文學、電影中的成規，就已經具備了相當清晰的自覺性。這一點在發表於 1982 年的〈彩色寬銀幕故事片〉便表達得水落石出——旨在七天內寫出迫使他一鳴驚人的劇本的電影劇作家在斟酌他故事情節時竟然有如下思路：「其實，編來編去全是老一套。老幹部受委屈呀，青年人學不好呀，三角戀愛呀，婆婆兒媳婦呀，嘰嘰喳喳的，離不了男人女人，還能出什麼新？得跳出這個框框，離開人！不寫人，寫動物！絕了！寫個動物劇本！離開人群，來個新鮮的。動物嘛，世界各國都有。生態平衡，人類與動物是永存的。這才是共同性的，高級世界題材！真正打向世界的東西！聰明勁兒跑哪兒去了？早怎麼沒想到這個」(諶容 1987, 58)！值得注意，該作品中諶容不僅調侃了光為了名利而寫作的創作態度，同時又對於干擾文藝界工作者工作的外在勢力，如「現在中國電影不開放，擁抱的鏡頭老挨批」、「中國觀眾不喜歡悲劇結尾」，「評論界也不懂得悲劇的妙處，老說『調子低』呀，『調子低』呀」(諶容 1987, 60; 63) 等阻礙略加諷刺²²⁴。而更有甚者，到了〈散淡的人〉(1985) 諶容竟就「現實主義」創作理論本身開了個相當放肆的玩笑。男主角楊子豐，既是「莎翁專家」，又是詩人，且自稱其最有名的代表作是他在幹校寫的五言絕句〈冬夜上廁感懷〉：

大風吹屁股，冷氣入肛門，板斜尿流激，坑深屎落池。

²²⁴ 小說結尾甚而感嘆：「問題嚴重了。就算本子寫好，過五關斬六將，文學組通過，送審也通過了，沒人敢接片子，那也白搭呀！中國的導演缺乏的就幹勁……壓根兒沒有為藝術獻身的精神！中國出不了好電影！靠現在這幫人，電影沒希望。想搞點事業的，要敢挨，敢闖，要逆潮流而上」(諶容 1987, 65)。

楊子豐不僅將之稱爲「典型的現實主義作品」，後面還進一步地說明：「寫的是我的切身感受。要不是深入到幹校的生活去，而是整天坐在大樓裡同抽水馬桶打交道，哪裡寫得出這樣有真情實感、有生活氣息的好詩」（諶容 1986, 445-6）！耐人尋味的是，在這裡諶容所嘲笑的對象正好是她在〈永遠是春天〉、〈白雪〉、〈贊歌〉以至於〈楊月月與薩特之研究〉中所塑造的作家、記者們所奉行的創作理想，即「提煉出一個富有現實意義的主題」的意願。而接著，到了於 1986 年問世的〈走投無路〉，諶容對於現實主義的「真偽」問題，包括文學與作者的社會身份及角色的呈現更加自嘲嘲人，爲其創作者反省過程寫下新的一頁。

〈走投無路〉以及同年發表的〈減去十歲〉無疑是諶容反諷技藝的集中展示，而且，就作品形式而言，也具備了引人注目之處：別於以上所分析的文本，該兩部小說中諶容不再侷限於傳統寫實主義對於現實生活所進行的如實描繪，而採用了或多或少怪誕的手法（〈走投無路〉尤然），可說是她早期的喜劇，如〈關於仔豬過冬問題〉、〈大公雞悲喜劇〉、〈007337〉等幽默風格的進一步的發揮；不過，話又說回來，這卻並不意味著諶容從此就告別寫實而投向先鋒（現代派），反之，作品中所探討的內容仍舊直接折射中國社會的現實，所運用的手法與以上所列舉的戲劇文本類似，僅是爲了允許她將現實社會中捕捉到的矛盾與荒謬表現得更加突出且強烈。

〈走投無路〉表面上是一篇寫工廠改革的作品，男主角王光泰乃是南方鋼鐵公司無縫鋼管廠廠長，書記鍾漢生認爲王光泰因爲沒有「後台」與上層關係、不會對自己構成威脅，所以提拔王光泰爲廠長，然而一旦王光泰幾乎無意中作了點改革而被報刊雜誌歌頌時，他卻又立刻被鍾漢生撤了職。顯然，諶容藉由對他命運的刻畫，就中國當時所盛行的權力拜物教與政治、經濟及幹部體制改革所遇到的某些棘手問題，以十分譏刺的方式提出了犀利批判。然則，更有趣的是，除了此「社會層面」之外，該小說另又穿插了大量的篇幅探討且揶揄文學的成規與作用、文學作品、作家與社會／現實世界之間的關係等議題，可說是對諶容早期作品中作者所深信不疑的現實主義理論與英雄悲劇即告缺席的宣言。

小說開頭王光泰剛被免去職務且被「怪風」與「漩渦」帶到蓬勃發展的「噤哩咕嚕市」。對一切發生的事情，他又感到困惑不解，又「委屈、孤獨、心酸」，卻發現「沒地方說理去」（諶容 1987, 161），所謂的「走投無路」。等到他幾乎全面失望時他卻突然意識到噤哩咕嚕市住著「智慧的化身」、「力量的象徵」、「鼎鼎大名的小說家」柯爾柯爾卡，因此他就決定找作家訴苦；同時，作品中的鬧劇亦由此開始——諶容對於王光泰的抉擇便有如下描繪：「啊！文學多麼神奇，多麼光輝。這些作家真有本事。芝麻大點事兒，到了他們筆下，左一個描寫，右一個刻畫，弄得神乎其神，是那麼回事，又不是那麼回事。作家的心是同人民息息相通的。對了，找作家去！他們都是見多識廣，高人一籌的智慧的化身，力量的象徵。找他們訴訴苦，請他們給出出點子」（162-3）。而作家裡面，以寫改革小說成名的柯爾柯爾卡自當是第一人選。

柯爾柯爾卡不僅被描寫爲「開闢了『系列小說』的先河」，又「創造了著名

的改革者家族」，且他小說裡的世界，「真個是滿園春色無限」：「該紅的花兒紅，該綠的葉兒綠。狗不管拿耗子，貓也不管狗的樂業，心情舒暢，一片昇平景象。有十分坎坷，遭萬般磨難，全都是成功的陪襯，勝利的鋪墊。到頭來，改革者在陽關道上闊步，保守者從獨木橋上掉河裡，甬想爬上來。這般美好的理想王國，誰不願意參加進去」？使人莞爾的是，諶容不僅藉此嘲笑當時文學創作中改革小說的模式化，同時她還對於自己早期作品中「黑白分明」的模式化意義結構一樣加以嘲弄：「他筆下好人升天堂，壞人下地獄，愛憎是何等地分明，何等地解氣」（164-5）！不過，她對於偉大作家的形象以及一般人對於文學萬能謬誤的更大譏諷還在後面。

王光泰既然決定了找柯爾訴苦，然則他很快就發現在「如今的作家都忙得邪乎」的情形下²²⁵，光找到作家，談何容易？最後他透過柯爾筆下的「改革家族」的幫忙，方得到接見的機會。不過，當他進入作家的「洞」（柯爾竟然過著穴居的生活）且被引到所謂「文學之路」，他卻馬上被此「多麼誘人的道路」嚇著了，同時，諶容〈痛苦中的抉擇〉中有關文學的形容，即又「視文學為生命」，卻又將之「比作一座地獄」在這裡更得到了具體的展現：「只見洞壁怪石嶙峋，千奇百怪。牛頭馬面，大小判官，接踵而來。有的青面獠牙，有的赤髮綠眼，有的拿生死簿，有的持勾魂索。再往看，各種刑具林立，陰森可怖。刀山，火海，油鍋，五馬分屍，鋤刀下鮮血淋淋……」，無怪乎，「判定這是陰曹地府，十八層地獄」的王光泰驚訝地問到：「李市長，小劉告訴我這是文學之路，怎麼我瞧著像地獄之門」（178-9）？而且，當王光泰終於進入壁上掛著「文學殿堂」雖說是「聖潔的文學宮殿」（181）卻是黑色大理石的大廳而來到柯爾前面，他看到的並非是一個作家英雄，「通天的主兒」（165），而是「面容消瘦，額紋深陷，臉色煞白，嘴唇發烏，滿面愁容，筋疲力盡，病病歪歪的就剩下一副骨頭架子了」的老年男人，從而推斷，「想必這年頭作家這碗飯也不好吃吧」（187）。到此，諶容對於柯爾的嘲諷似乎又巧妙地轉換為體諒及同情——儘管後面她讓其筆下角色責備柯爾說：「唉，都怪柯爾。我悄悄地幹了也就算了，他偏當寶貝似的拿去，寫進書裡，讓你也跟著受苦受難了」（236），但等到王光泰第二次去找柯爾，重新請作家如同給其書中的小說人物一樣也幫他「出出主意」，所謂的「你能給小說中的人物出那麼高的招兒，當然也能給生活中的人物指出一條光明大道呀」，諶容則安排柯爾為自己辯護：「我那是寫的小說」，「我是寫小說的。我只管寫小說。別的事，我不管了。我只有筆，沒有權，我管得了誰？我誰也惹不起，就惹得起自己的稿紙」；更何況，上次看到的文學畫廊、黑色大理石的大廳又突變為「一間十二平方米的小屋，兼作書房、臥室並會客室」（244-5），為上面所提到的「想必這年

²²⁵ 諶容在作品中調侃：「聽說如今的作家都忙得邪乎。夏天避暑，冬天避寒，不冷不熱的季節在家裡也不得閒。串門的、告狀的、採訪的、拜師傅的、拍電視照相的，國內同胞、國際友人，每日裡交際應酬，鼓足幹勁，謙虛禮貌，昏頭昏腦。又因『坐』在家裡，打油，買醋，廁所的衛生紙用光了上街跑一趟的差事是少不了的。五光十色的活計忙得差不離了，抽空喘氣坐到桌子跟前攤開稿紙，還得死活鼓搗點玩藝兒出來」（諶容 1987, 166）。如上的引文的格調與方方的〈白夢〉、〈白霧〉可說有同工異曲之妙。

頭作家這碗飯也不好吃吧」提供了另一個佐證。

顯而易見，別於諶容早期作品中對於創作者作為賦予啓蒙的象徵並呼籲作者要以「鼓舞群眾推動歷史前進」為己任的堅信，到了〈走投無路〉諶容不但開始懷疑作者／文學確實有這樣的功能／效應並且開始將作者的形象世俗化，將之從崇高的「通天的主兒」還原到其實際的社會現實／窮境（這一點到了池莉後新時期作品乃得到進一步地進展，詳見第六章）；同時，作品中對於怪誕手法的運用，更迫使她對於文學作品中所再現的「現實」、文學反映論的正當性以及外在環境（包括文學成規、時代需求、讀者、編輯等）對於作者的各種要求提出嚴肅的提問或說質疑（無論透過多麼荒唐透頂的方式來呈現）：當王光泰第三次找柯爾，他住的地方不但又莫名其妙的變成他第一次去的樣子，令之懷疑：「這是怎麼回事？哪是真，哪是假？哪是幻，哪是實？莫非真個是假作真時真亦假，真真假假……」（253），後面王光泰母親和妻子來到文學殿堂時，整個鬧劇便達到高峰。先是妻子破口大罵：「『好你個柯爾柯爾什麼卡，你編小說害人，害得我們家光泰鬼迷心竅搞改革，搞改革，搞得身敗名裂，家破人亡。到頭來，人不人，鬼不鬼，柯爾卡柯爾，卡卡卡，我跟你拼了』」（258）！接著便是王媽懇求作家「行行好」，「救救我們光泰」，鬧得「聖潔的文學殿堂」亂成一團，以致於在場的編輯決定為作家辯護：「都別嚷嚷了！你們還讓不讓柯爾柯爾卡同志寫啦？別瞧柯爾同志喜歡聯繫群眾，也不能聯繫你們這號群眾！你們整天在他耳朵邊嚷嚷，又是家破人亡，又是身敗名裂，對他什麼影響？他怎麼辦？他在文學作品裡反映不反映？不反映吧，說他不敢直面生活。反映吧，說他光反映陰暗面。這，這讓他怎麼下筆？再一說，他要是聽了你們的，照貓畫虎地寫出來，我們能發表嗎」（259）？「天性善良，極富同情之心」（257）的柯爾雖為王光泰的命運不免感動，最終卻以宣布把他介紹到漁民村的大集體繼續改革、王光泰頹然倒地作結，小說亦戛然而止；只是，我們不禁感覺到「走投無路」不僅成為了對於王光泰命運的嘲諷，同時，且更加迫切地，也代表了與外在世界無法說理的作者（諶容？）自己的由衷感嘆。

總結以上所述，繼〈楊月月與薩特之研究〉對於作者角色及文學的社會功能的探索，到了〈走投無路〉，諶容再次以更加鮮明的自省（甚而是後設）視角／姿態，對於諸如文學的社會功能、作者所被賦予的文化英雄身份以及他所面臨的外在壓力與期許、文學究竟是天堂還是地獄等問題加以反思與評估。不過，當小說中的世界如萬花筒一再千變萬化，我們甚而開始懷疑王光泰是否也是柯爾筆下的角色之一？還是他只是一位將想像中的世界誤認為現實的張惶失措的讀者？顯而易見，諶容在此文本裡不僅將其成熟作品中經常看到的「嘲諷的雙刃」（戴錦華語）指向當時文學創作中改革小說的模式化，而且更指向無端地誇大文學的社會功能，把改革的成敗、國家興亡、人世間的甘苦全部算在作家及其作品上的荒唐見解——然而，換個角度來講，這豈不正是諶容自己過去所擁抱的創作立場？這是否意味著諶容將不再主張其一貫的創作使命感與文學的社會功能？似乎也不盡然。

如果說〈走投無路〉乃是對於〈楊月月與薩特之研究〉中所呼籲的積極參與社會的創作者之無奈嘲諷，那麼發表於 1988 年的〈懶得離婚〉可說是諶容最後一次對此角色在作品中加以辯護的企圖。然則，十分弔詭的是，類似與擱下和實際生活脫節的錯案而投入楊月月生活悲劇研究的阿璋，當無法滿足於「死材料」的方芳在尋找一個「唯其普通，才真實，因為真實，才動人」（諶容 1991a, 11）的幸福家庭²²⁶而必須面對在她理解中不無恐懼的生活現實，即「柴，米，油，鹽，醬，醋，茶；生孩子、洗尿布、絮棉襖、上兒童醫院、貯存大白菜。家家如此，年年如此。這就是結婚，這就是家庭，這就是生活，平平常常，實實在在」（諶容 1991a, 17），面對如此的「現實／夢魘」她卻只能重蹈阿璋的覆轍，而遇到同樣的挫敗：方芳不僅無法也不敢解剖在她看來只能以「悲劇」來概括的劉述懷的婚姻及家庭生活²²⁷，甚且對怎麼樣才叫做「幸福的家庭」以及她「研究」的真正價值（包括它是否違背了自己道德良心）愈發感到迷惑不解——類似〈楊月月與薩特之研究〉的阿璋，方芳也「怕深入那個家，怕看那流血的傷口，怕聽那痛苦的呻吟」：「爲什麼要放棄？爲什麼不能深入採訪？深入進去，揭開這不幸家庭的秘密：捅開這層薄紗掩蓋下的家庭的瘡疤，無情的解剖那丈夫，那妻子，把他們流淚的心、受苦的靈魂雙手捧給讀者，她必須贏得讀者。她又何嘗不是在爲社會作一件好事？然而，這又是多麼殘酷的採訪啊！橫得下心嗎？下得了手嗎？方芳左思右想，吃不下睡不著」（諶容 1991a, 39），爲方芳／諶容在其「研究」實踐當中所遇到的困境及心理矛盾提供了十分詳細的描繪²²⁸。

而正是這裏我們再次看到了諶容痛苦的癥結所在——當她試圖負起中國社會傳統上所求於作者的道德包袱及社會使命感，並將之結合上基於如實地觀察且再現社會現實（尤其是其黑暗面）的批判寫實之創作立場，她不免陷入各種各樣的有關這個「艱鉅」的「任務」之可能性與有效性的迷惑與難以克服的疑慮，遑論又發現必須面對來自對她作品的不同解讀與誤讀而加在她身上的各種不同的期許與壓力，包括來自「自己內心」的「阻力」（諶容 1991a, 39）。事實上，從某種意義上說，諶容創作／主體所呈現的執著與掙扎，充分反映了八〇年代大陸女作家在從「現實」到「寫實」過程中所共同面臨的處境／困境：一方面表現出空前高的自覺性及作者自主性，積極參與思想解放運動以及整個社會秩序重整的實踐過程，與男性作家一般成爲當時社會及時代的代言人，然則，另一方面卻在自己的作品中逐步洩露出對於以上位置的懷疑與不確定性，開始質疑新時期以來，寫作及寫作者所被賦予的超載功能與神聖潛能的合理性。而這種矛盾對於一踏入文壇便以寫作當作返回且參與社會的唯一道路的諶容來講，想必格外「痛苦」。

²²⁶ 值得注意的是，一開始方芳試圖在上司面前爲自己原本所想寫的題目辯護時，她的論點仍包含著：「有根有據。有面上的材料，有典型的事例，又是社會普遍關心的問題，有可讀性，這還不是一個好題目？」（諶容 1991a, 6）。

²²⁷ 她的這種想法裡頭我們便隱約看到了像張潔〈愛，是不能忘記的〉等七、八〇年代之交文學作品中對於沒有愛情的婚姻必然成爲悲劇的警告之影響。

²²⁸ 非常耐人尋味，如上的情緒不正是諶容自己在爲本篇小說所寫的序言中所描寫的痛苦之寫照呢？詳見註解 223。

第二節 張潔

諶容之餘，張潔則是另一位飽受「痛苦」的創作者，同時與前者酷似，亦是一位自覺的時代同行者與記述者，兩位女作家又被譽為新時期女性文學的「雙峰」（盛英 1995, 726）。只是，儘管兩者的筆鋒都始終朝向社會與現實，與諶容的客觀含蓄不同，張潔的作品有著強烈的主觀激情，使得她面對現實，無法如諶容一般與所描寫的對象保持一定的距離，而是每每將自己的情感外露於字裡行間，以致於這種洋溢著喜怒哀樂的「真誠」（張英 1999）逐漸形成了其作品的重要標誌²²⁹。然則，弔詭的是，當她以她的敏銳與脆弱為後盾而試圖擔負起難以承受與背負的現實，其「無法掉頭不顧」的個性²³⁰則難免導致她就像〈愛，是不能忘記的〉的鐘雨一樣，只能成爲一個「痛苦的理想主義者」（張潔 1993, 21）：從 1981 年的《沉重的翅膀》（張潔 1984b）到 1986 年的〈他有什麼病〉（張潔 1990）再到 1989 年的《只有一個太陽——一個關於浪漫的夢想》（張潔 1989），張潔的沉重與痛苦似乎只有增加而未曾減少，以致於導致她早期所崇尚的理想烏托邦之摧毀破滅，結果其作品也因而構成了「一個時代的、被無限『豐富的痛苦』所縈繞的精神之旅的筆記」，「一份不斷地尋找神話的庇護，又不斷地因神話世界坍塌而裸露的絕望」（戴錦華 2007, 55）；而且，與上一節所討論的諶容一樣，其寫作生涯也因而提供了我們進一步地審查新時期女性文學從「現實」到「寫實」過程的另一個軌道（trajectory）。

八〇年代的張潔無疑是一位主流話語的重要書寫者與參與者。自從 1978 年她〈從森林裡來的孩子〉（張潔 1993, 1-16）問世後，其獨具特色的藝術風格和愈發強烈的社會使命感很快便引起了評論界的高度關注——她的每一部重要作品的問世幾乎都能引起文壇長時間的爭鳴與轟動；同時亦爲她贏得了同時代作者的高度讚賞²³¹。儘管她的某些作品也遭到了公開的批評（〈愛，是不能忘記的〉、《沉重的翅膀》發表後都曾引來的若干爭論），然則，更多是受到肯定與表彰——她是中國第一獲得短篇、中篇、長篇小說三項國家獎的作家，同時也是唯一得過兩次茅盾文學獎的創作者（《沉重的翅膀》、《無字》）。張潔與主流社會和政治意識型態的親和也是其他同代的女作家少有的（或說她們至少並沒有像張潔那麼積極地讚揚它），無怪乎，八〇年代初，宣稱「信仰馬克思主義」、「認爲〈國際歌〉是最壯麗的歌」（張潔 1982, 82-3）的她，甚而被西方的記者稱爲「『熾熱的馬克思主義者和愛國主義者』，作爲紅色中國的一枝『紅色的響箭』」（戴錦華 2007, 55）。當時的張潔是這樣看待中國的處境與自己的歷史、文化使命：

²²⁹ 兩位作者的更爲詳細的比較可參見〈人生之態與女性之夢——諶容與張潔創作比較〉（任一鳴 1994）。

²³⁰ 參見第二章第一節討論中張潔有關別人開卻沒有關掉的而作者一定要謙虛的請他們關掉的水龍頭的說法。

²³¹ 本文所分析的王安憶與池莉也曾表示受到了其作品的強烈震撼，池莉甚而聲稱讀到〈方舟〉時，差點棄筆從醫（池莉 1994b, 7）。王安憶對張潔的評價可見（Z. Wang 1993; 王安憶 2000a, 75-6; 王安憶、張新穎 2008a, 210-1）。下文對此也有進一步的討論。

我的思想老是處在一種期待的激動之中。我熱切地巴望著我們這個民族振興起來，我熱切地巴望著共產主義在全世界的勝利，讓全人類生活在一個理想的社會之中。人類所受過的苦難實在太多了。作為一個共產黨人，有什麼權利不為這一目標的實現，而義無反顧地獻出個人的一切呢？我們在入黨志願書上寫過的誓詞，決不是說給別人的一種謊言……我對未來充滿了希望和信心。這決不是一種盲目的衝動和樂觀……終了，我要說的是，我所以寫，是因為我對我們的黨和我們的國家，還滿懷信心和希望，如果沒有這一點，我便不再寫了。(張潔 1982, 83-5)

如果說，對於諶容來講，創作乃是返回社會的唯一途徑，且深信作家的社會與時代使命感的她始終以感化、教導讀者為己任，那麼對於張潔而言，文學更代表了「對種種尚未實現的理想的渴求」(張潔 1984a, 283)，是了解及追求真、善、美、喚醒人類「對美好境界的嚮往」、同時也是作者與「社會進行對話的」(張潔 1984a, 281)最佳渠道²³²。且也因為如此，假如說作者做為積極參與社會的觀察者與反映者是諶容作品中所頌揚的創作者理想典型(儘管如以上所述，其努力往往終於「痛苦」的挫敗)，那麼張潔「心目中的英雄」與「學習的榜樣」乃更加崇高且神聖——那固然是「把自己的心掏出來，當做火炬，把它高高舉過頭頂，站在路旁，為在黑暗中的人們照亮道路」的丹柯²³³。而這一切又與張潔自身的經驗與文學素養是息息相關的，可由〈我的船〉一文中，張潔就文學對她的意義之描述略窺端倪：

文學，它曾把我那沒有覺醒的、對任何事物所應該具有的各種理念喚

²³² 張潔作品中經常出現音樂或文學喚醒角色人性的場景，例如〈從森林裡來的孩子〉孫長寧與梁老師先透過音樂而達成共鳴：「他們的心，被同一種快樂和興奮激發著，在這旋律的交流裡，彼此發現著，了解著，熱愛著。忘記了他們之間的年齡的差別，忘記了時間已經漸漸地過去」(張潔 1993, 5)；且接著孫長寧到北京報考音樂學院時，他的笛聲同樣又使得教授「深深感動」：「當明亮、質樸、優美的像散文詩似的旋律瀉出來的時候，教授被深深地感動了……他感到神奇，他幾乎不再看見面前這個少年人的形體。彷彿這個少年已經隨著什麼東西昇華、向著高空飛旋而去。這兒，從不輕易在人們面前打開的心扉敞開了。從敞開的心扉裡，他看見了一個優美的高尚的靈魂。不，或許還不止於此，他還看見了那個沒有在這個考場上出現的人，是他，培育了這樣的一個靈魂。那人和這少年一同在傾訴著對光明的渴望，對真理的追求，對生活的熱愛……是的，世界上有相通的語言，而音樂卻總是相通的」(張潔 1993, 13)。而正因為如此，《沉重的翅膀》中被人鄙視的莫征也只有在自己的小屋裡——這裡「有他許多的朋友：音樂、書籍」——獲得安慰：「他的琴彈得不好，他並不想當演奏家，只是琴鍵上響起和聲的時候，他便覺得包裹在心上的那層硬殼溶化了。羅曼·羅蘭在《約翰·克利斯朵夫》裡說過這樣的話：『音樂，你會撫慰我痛苦的靈魂，你會使我的心恢復寧靜……』準確極了！作家，那是無所不知的人。世界上有作家這種人，該有多好啊！有了這種人，莫征才覺得他在世界上，不再是孤單的。莫征奇怪，為什麼書裡的人物、書裡的生活他是那樣的熟悉，而在現實生活裡，人和人之間卻是那樣地陌生」(張潔 1984b, 196)。

²³³ 張潔曾回憶幼年聽了許多故事，大多都忘卻了，然則留給她印象最深、並使她「最受感動的是關於丹柯的傳說」：「他把自己的心掏出來，當做火炬，把它高高舉過頭頂，站在路旁，為在黑暗中的人們照亮道路。丹柯是我心目中的英雄，是我學習的榜樣，也是激勵我努力、嚴肅、認真創作的力量」(張潔 1985)。

醒。這些理念，也許不那麼科學，不那麼完美，其中還有些甚而至於就是促使我碰得頭破血流的潛在的因素。而我並不追悔，人在熱愛某物或某人的時候，往往不那麼客觀，不那麼理智。他總得為他的所愛付出些什麼，犧牲些什麼——假如這也算犧牲的話。我欣喜它把我造就成一個有缺陷的，然而活生生的人，具有體會一切的直覺。不然，今天我便寫不出一行文字。彷彿托爾斯泰曾經對他的一個兄弟說過，你具備做為一個作家的全部優點，然而你缺少做為一個作家所必須具備的缺點，那就是偏激。

說起來滑稽，過去每逢做思想改造小結，挖掘我那頑冥不化、難以改造的階級鬥爭觀念不強，政治覺悟不高，自由散漫等等惡習之所以產生的階級根源和社會根源時，我總是聽見人們寬宏大量、無可奈何地說：「張潔的問題，主要是中十八、十九世紀西方小說的毒太深了。」我卻暗自慶幸，要是我身上還有那麼一點兒人性，要是我沒做什麼投機取巧、傷天害理、賣友求榮、誣陷別人的事——這是我多少引以為自豪的一小點——我以為那是和充滿人情、人性、人道的古典文學的陶冶分不開的……文學對我日益不是一種消愁解悶的愛好，而是對種種尚未實現的理想的渴求：願生活更加像人們所嚮往的那個樣子。(張潔 1984a, 283)

讀到這裡，我們便不難理解《沉重的翅膀》男主人公之一，工業部副部長鄭子雲為何會有如下表白：「怎麼才能調動人的積極性？不能光靠空頭的說教，也不是什麼先生產、後生活。靠的是關心人、相信人、鼓舞人……你知道我當初是怎麼嚮往革命呢？既不是因為看了《共產黨宣言》，也不是因為看了《資本論》，而恰恰是因為看了一本義大利作家亞米契斯寫的《愛的教育》。它使我相信並去追求真、善、美」(張潔 1984b, 147-8)；且更不會對張潔心目中「真正的共產黨人」之定義感到大驚小怪——那絕對不是一個「乾癟的木乃伊，沒有人性的石頭，只會背誦經文的教徒……不，真正的共產黨人，具有人類一切美好的素質。他熱愛，他嚮往，他同情，他無私，他獻身，為大家，也為他自己心愛的人」(《波希米亞花瓶》)(張潔 1991, 213)——原來對於張潔而言，其愛國主義以及對於馬克思主義的堅信乃是與其對人道主義及理想主義的虔誠有著密切關聯的，甚而可說是一個硬幣的兩面，是貫穿其早期作品重要精神支點與寄託。只是，誠如張潔以上引文中已經觀察到的，面對遠不符作者理想的社會現實，她卻又不得不為這種特殊的文學薰陶與自己個性的「偏激」付出相當大的代價——它不僅造成張潔並非「一個十分典型的現實主義作家」，同時也難免導致「促使我（按：張潔）碰得頭破血流」的情形——誠如戴錦華所言，和她的同代人一樣，作為「社會進步信念的篤信不疑者」，(事實上，在張潔早期的作品中，此信念要比絕大多數同代人表現得更加強烈²³⁴)，張潔似乎預先注定只能「作為一個曾遭重創、已不堪一

²³⁴ 戴錦華引述蘇晨〈智慧的海——讀張潔的〈祖母綠〉〉中張潔的一段話：「我又常感到，我周圍有那麼多好人，生活是美好的，有希望的。人類總是進步的。這是我的信念，不論我個人遇到什麼磨難，我仍然熱愛這個世界」(戴錦華 2007, 58)。

擊但仍孤傲不屈的『鬥士』，「在現實中幾近絕望地捕捉的，是理想的閃光和理想的實踐，是進步的『印痕』——朝向理想王國攀援的蛛絲馬跡，因而，她對現實的直面幾乎是一種折磨、一個痛苦繁衍的源頭」(戴錦華 2007, 57-8)。而當然，張潔所「篤信不疑」的光明未來尚未到來的時候，作者與其筆下的角色只能在「耐心的等待」(〈愛，是不能忘記的〉)(張潔 1993, 33)與「渴望著未來」(〈未了錄〉)(張潔 1984a, 193)中尋找寄託與安慰。猶如張辛欣對於張潔作品的觀察：

我在她的文字裡懂得了她的等待。不是那些描寫等待的段落，那些段落是那樣的，那樣的無處不在，那樣的變化無窮而又單純，一注水，一棵樹，一條長椅，一條街道，一把傘，一陣笑聲，一副磨碎的眼鏡片……每一個普通的景物都是一個漫長而完整的等待。但我，確是在：一份工資，一個人，養一個孩子，於是捨不得吃五分錢的冰棍，早已是成年人了，還會長個子似的，褲腿偏要接了又接，好叫人難為情的，這一點短短的句子裡，讀出等待的信念……我真的把這種等待看做是一種信念。因為這日復一日的等待和世人嘴裡、眼裡、想像裡的功利的計較，實際付出與收入的權衡，都相去太遠了！就是日復一日的等待，彷彿就為了等待而等待下去。有的時候，她也流露失望，更多的時候，她又寬慰自己看見了人所不見……是應該感謝她死死廝守的這點故舊的信念？還是應該感謝冥冥之中的契訶夫？還是感謝現實？！讓在現實中只是等待卻總也不給她想得到的那一點點溫存和安定，化在白日夢中，給世人心裡一片溫存的幻覺，等待下去的幻覺……(張辛欣 1986)²³⁵

無論歸功於何人或何物，不可諱言的是，在此「等待」期間，歌頌美好的人性，呼籲對人的尊重，追求人的最高價值以及一種更健全、更完美的人與人之間的關係，是張潔早期作品（包括小說與散文）的共同主題。在這些作品中我們經常看到一些孤獨的、享受不到人間溫暖與熱忱的青年和知識份子。他／她們與張潔類似，差不多個個都非常敏感，又因此而痛苦異常，內心沒有片刻平靜。他／她們已經對於周圍的世界失去了信心，或尚未找到生活目的與價值，卻又因為某種偶然的際遇，且是在與他人的互動中，突然找到自己的人性與同情之心，重新恢復其所失去的尊嚴，並發現「這個世界，還是值得活下去的！」(〈雨中〉)(張潔 1984a, 166)，如〈誰生活的更美好〉的施亞男、〈愛，是不能忘記的〉的鍾雨與「他」、〈未了錄〉的「我」、〈雨中〉的「她」、《沉重的翅膀》中的莫征、〈男子漢的宣言〉(張潔 1983)的「我」(張雨)，再再令人想起當時台灣社會寫實派小說中所崇尚的「關懷倫理」價值。只是，如果說台灣的女作家之所以提倡「關懷倫理」乃是藉其抵抗轉型時期倫理道德崩潰及消費社會對於人際關係所帶來破

²³⁵ 張潔曾經在一次對話中講到，「人類需要神話和童話……對理想、愛情之類的渴望支撐著很多人的一生，人總是希望明天比今天更好，在這種憧憬與期盼中度過長長的一生，最終未必追尋得到。但如果沒有這種渴望和夢想以及它們的破碎，人生也就淡而無趣了」(張英 1999, 91)。

壤，那麼在張潔作品中它便代表了治療文化大革命及極左思想在人們心靈上所留下來的創傷過程中的書寫策略，成為其愛情烏托邦、人道主義理想國的關鍵元素。而且，或許為了更加襯托作者所頌揚的人道價值，張潔不但歌頌了根植於接納、關連和回應的關係為冷漠人際所帶來的正面作用，在其早期的小說中她又塑造了幾位貌醜心美的人物，藉此打破社會上某些刻板印象及一般人對於彼此的不信任與懷疑，如〈「冰糖葫蘆——」〉中的「芝麻」或〈用三根弦湊完自己的歌〉的學生王栓——在此文本中，王栓甚而跟其老師史明道心目中的女孩子姚莉莉形成了強烈的對比：姚莉莉外貌美麗，其心卻被扭曲，而相形之下，王栓身子「胖得畸形」，「真像馬戲團裡的小丑」（張潔 1984a, 151），卻能夠「勇敢地迎著邪惡、殺戮、挫傷，並且勝它」，結果「醜小鴨變成天鵝」（張潔 1984a, 152-3）；同時，王栓的老師也因為王栓的純真與愛戴終於擺脫了「樣樣都是補過的」感覺，而找回了「信仰美好事物的能力」（張潔 1984a, 138）：「他感到有淚水一樣東西，在他心上滴落，使他那乾枯的心復活。他想，他也要像這孩子，用剩下的三根弦，奏完他自己的歌」（張潔 1984a, 153）。

這可說是當時張潔創作的典型結尾——再次一個失望者的心「被一道溫暖的光照亮了」，而緊接著，原本看似灰乎乎、亂糟糟的世界竟然亦隨著改觀：在其眼前「彷彿有無數個紅色的，綠色的，金色的，銀色的，紫丁香的……花炮飛射開來，斑斕的色彩，在他的眼前，交織著一個又一個美麗的圖案」（〈「冰糖葫蘆——」〉）（張潔 1984a, 177）——換言之，是失望者（張潔？）又找回了自己的夢，是所謂「人已被撕碎，夢卻沒破，遠遠沒有破碎！安徒生，還有契訶夫，我見過她那套老版本的契訶夫全集，那一本一本薄薄的小冊子，給她長久的、單薄的夢作著一個巨大的後盾。做一個女人最好的時日幾乎已經快過去了，她還在像一個小女孩兒一樣，眼巴巴地期待著人世從來沒有肯真正的、平穩地降臨給她的一點點可靠的溫存……」（張辛欣 1986）。而讀到這裡，我們也不再奇怪當時的張潔為何會如此有力地堅持：「人可以什麼都不愛，但不能不愛童話，不愛小鳥、小狗、小貓和小鴨」（〈用三根弦湊完自己的歌〉）（張潔 1984a, 146）²³⁶。

當然，今天回頭重看這些作品中所洋溢的幾乎太過於天真的激情（這一點也是當時台灣女性小說中較少看到的特色），我們已經不那麼容易體會到這些作品在當時所引起的共鳴與迴響，此外，對於其藝術上的成就我們恐怕也不無意見（事實上，連張潔自己已經不大願意討論其當時的名篇（張英 1999；荒林、張潔 2005））；然則，放到當時的文化與文學脈絡來看，我們又不得不承認這些作品確實具備了相當重要的時代意義與價值：那毫無疑問是張潔早期作品中，在人道主義大纛的庇護下，對於個人的精神世界及個人情感的關注與探索——當時的作家們仍在寫「傷痕」、寫「反思」，與官僚主義、封建主義等等反動、落後、腐朽的勢力作著正面交鋒的時候，張潔卻已經在其部份的作品中，將注意力朝向脫離政

²³⁶ 況且，在一篇〈夢〉的散文中，張潔曾描寫她為何想要保留「一顆兒童的心」：「我最想保留住的，還是那永遠沒有長大、永遠沒有變老的心啊！只有它，才使我的心裡永遠充滿了真摯和熱愛！只有它，使我從過去一次又一次的失望裡，不只一千次地得到重生！只有它，使我的心，拂去歲月的封塵，重新變得年輕、奮發」（張潔 1980a, 59）！

治糾葛的「個人」，且以其精神上的豐富與高尚、人與人的相互尊重當作其作品的重要母題。王安憶在一篇〈女作家的自我〉對於張潔作品的意義有如下說明，值得全段抄錄：

〈愛，是不能忘記的〉，在人們中間所引起的激動情緒，至今歷歷在目。我們還不會忘記，在這之前，關於什麼樣的題材可進入社會主義文學殿堂的問題，已由〈傷痕〉掀起的熱潮解決；而愛情在人們社會生活中的位置，也以劉心武雄辯的演論爭取到手。那麼，這一篇遲到的愛情故事，又是以什麼理由來激起人們如此熱烈的情感？這一個委婉美麗的故事決沒有與社會方面產生的衝突，純屬個人生活中的一件小事。私人的小事成爲一篇公佈於眾的小說，這已經奪人眼目了，而事情又遠遠不只這些。重要的在於這一樁私事並沒有與社會政治去鑿通關係，而僅僅是與個人的情感發生了聯繫。多年來我們的文學在一條「集體化」的道路上走到了極端，人人忘我，「個人」僅在受到批評指責的時候方可上升爲「主義」。人們再不會有這樣的準備：那就去接受一樁僅屬於個人的心情。這大約是多年以來，個人的、私有的心情在文學中的首次出場。假如說，〈愛，是不能忘記的〉，其中還有一些關於擇偶原則的訓誡。還可與社會的集體意識、公共思想掛上鉤，那麼緊接著出現的那一篇小小的〈揀麥穗〉，則是更加徹底地屬於個人的了。在此應當坦白，我是在讀了〈揀麥穗〉之後，才覺得做一名作家於我來說是可能的。之前，我對文學是充滿了畏難情緒。在我心裡蓄滿了許多情感，我就努力將這些情感與社會的、使命的共同意識去打通關節，結果事事難成。(王安憶 2000a, 75-6)²³⁷

連王安憶都公開承認閱讀〈愛，是不能忘記的〉、〈揀麥穗〉(張潔 1993, 343-7)使她受益不淺，張潔當時影響之廣闊由此可見一斑。然則，我們卻又不應該忽視，當她書寫〈愛，是不能忘記的〉(1979)、〈揀麥穗〉(1980)、〈白玉蘭〉(1980)時，張潔卻又陸續發表了揭露幹部體制中拉幫結派關係網羅與腐敗現象的〈場〉(1980)、反映當代改革生活，鋪展改革開放時期屬於不同社會階層的人之生存狀態和社會心理景象的《沉重的翅膀》(1981)、揭示私謀權現象的〈條件尚未成熟〉(1983)及老幹部思想僵化的〈尾燈〉(1984)、探討知識份子尷尬處境的〈「優八國」體驗〉(1984)和〈一個頻尿患者在×國〉(1984)、描寫幹部沉溺於開會與匯報請示的怪狀〈關於……的報告〉(1984)、展示文藝界物質化與腐敗化的〈串

²³⁷ 同樣的看法也見《談話錄》〈張潔〉(王安憶、張新穎 2008a, 210-1)與《小說家的 13 堂課》第十二堂課；在後者裡頭王安憶甚而表示：「我以爲〈揀麥穗〉在新時期文學裡的作用要超過打頭炮的〈班主任〉、〈傷痕〉，因爲它開闢的是文學本身的道路，而不僅僅是揭示了新的社會問題」(王安憶 2002a, 248)。另外，馬姍如也認爲：「在當時整個文壇還處於對『四人幫』政治批判的時候，張潔提前進入了社會學與倫理道德學領域，並從這個角度思考婚姻愛情問題，這一切極大的顯示了張潔的敏銳、勇氣與膽識」(馬姍如 1987, 59)。

行兒》(1984)等正好以「揭示了新的社會問題」著稱的小說²³⁸。以上所列舉的作品不僅以十分鮮明的社會意識取勝,而且更重要的是,這些小說中愈發銳利的批判性與現實性已經漸漸的與張潔早期作品的抒情唯美而偶帶些許悲傷的格調形成了相當突出對比。再者,由〈愛,是不能忘記的〉(1979)對於愛情烏托邦的呼喚到〈方舟〉(1982)與〈七巧板〉(1983)所呈現的對於女性經驗的殘酷圖景與作者的憂怨與騷動,再到〈祖母綠〉(1984)對「無窮思愛」哲學的贊歌,這種情感的顛倒翻轉的幅度又要怎麼理解²³⁹?也無怪乎,張潔的創作時常給人以不知所以然的感覺。池莉曾描寫讀張潔小說的感受將此情形勾勒得頗為中肯:「〔我〕漸漸地對張潔的文學產生了不同的感受。這些感受很跳躍。比如:張潔悲憤。張潔智慧。張潔尖刻。張潔直率。張潔柔情似水。張潔渾身帶刺……張潔重又簡單起來。張潔笑了,張潔哭,張潔罵,張潔扔掉了許多浪漫華麗的作為裝飾用的花邊,張潔有時候純粹得幾近天然」(池莉 1994b, 7-8)。一言以蔽之,「張潔是個謎」(王緋 1989, 117)。而正是以上所列舉的「兩極化」特質文本的並存和同步問世(如〈祖母綠〉與〈尾燈〉、〈「優八國」體驗〉、〈一個頻尿患者在×國〉、〈關於……的報告〉及〈串行兒〉都是同年發表的作品),亦即池莉所描寫的「跳躍」的情形,不得不迫使我們就評論家對於張潔作品分期及蛻變論述的某些層面產生疑惑。

一般論者都同意,張潔的作品到了 1986 年的〈他有什麼病〉加上之後發表的〈魚餌〉(1988)、〈橫過馬路〉(1988)²⁴⁰、《只有一個太陽》就突然改變了,甚至於還對她「風格型態的轉變吃驚」(王緋 1989, 117)——簡而言之,評論家的共識則是:隨著張潔世界態度以及其對於世界感受之轉變,古典浪漫/理想主義的、「審美」的張潔到了 1986 年竟而消弭淨盡,取而代之的,乃是「渾身帶刺」的、「審醜」的、由現實主義逐步向現代主義式的荒誕冷嘲降落的張潔²⁴¹。如此認知基本上不無說服力,然則,張潔的變化是否來得如其說的那麼突兀?此外,再就從〈方舟〉到〈祖母綠〉的發展,評論界一般將後者的問世當作張潔對於〈方舟〉中「充滿了怒氣怨氣的梁倩、荊華、劉泉們」的「超越」,同時亦將之視為「張潔本人認識上的深化與昇華」(馬嫻如 1987, 62)。這種論述又如何解釋到了與〈祖母綠〉僅隔兩年的〈他有什麼病〉中,「願為他獻出自己的一切:政治前途、功名事業、平等自由、人的尊嚴……」(張潔 1986, 202)、無私奉獻而不求回報的曾令兒又莫名其妙地蛻變為「薄的讓風一吹,就呱嗒、呱嗒地響」超大「處

²³⁸ 〈場〉收入《方舟》(張潔 1984a),接下來的短篇皆見於《來點兒蔥,來點兒蒜,來點兒芝麻鹽》(張潔 1994)。

²³⁹ 〈七巧板〉與〈祖母綠〉皆收入《張潔集》(張潔 1986)。

²⁴⁰ 收入《來點兒蔥,來點兒蒜,來點兒芝麻鹽》(張潔 1994, 221-41)或《紅蘑菇》(張潔 1992, 1-26);又收入《張潔》(張潔 1993, 63-82)。

²⁴¹ 再譬如說,就張潔的審美嬗變盛英指出:「創作初始,〈森林裡來的孩子〉那悠揚的笛聲,〈愛,是不能忘記的〉那晚霞般瑰麗的情思,到 80 年代中期,卻漸漸變成了〈方舟〉裡寡婦俱樂部的喧囂和牢騷話,變成了〈他有什麼病〉中碩大處女膜吹動時所發出的呱呱嗒嗒的響聲;再到 80 年代末,《只有一個太陽》那普遍的理想主義則一下演化為普天下的邪惡和私欲。感情上由向善變成向惡,語調上由純美變得惡聲惡氣,張潔在短短十餘年時間猶如經歷了 18 世紀到 20 世紀由浪漫主義邁向現代主義的歷程」(盛英 1999, 36)。

女膜」(張潔 1990, 200), 而在〈祖母綠〉中獲得了「認識上的深化與昇華」的張潔又變成了冷嘲辛辣的「巫女」(王緋語)?

事實上, 細看之下不難發現, 除了幾篇純抒情文本(如〈揀麥穗〉、〈白玉蘭〉(張潔 1980b)等)張潔的作品幾乎從一開始便充滿了兩個相互交織又互相對立的因素, 那便是理想主義的熱忱和批判意識的冷峻。只是, 如果說在早期作品中, 張潔對於敘述過程的安排往往是理想主義的暖調最終柔化了人間的冷酷, 而結尾時留下了希望, 對光明未來的許諾(張潔自己喜愛的〈雨中〉(張英 1999, 92)乃是此書寫模式的最佳典型), 那麼越往後來, 張潔似乎愈發難以支撐起這種暖調的合法性, 以致於冷調逐漸消解乃至於吞沒了敘述文本的溫情。然則, 在此之前, 我們卻已經在「改革小說系列」(包括〈場〉、《沉重的翅膀》、〈條件尚未成熟〉等)中看到了張潔八〇年代中後期作品所展示的人性之偏狹無恥與權力把戲的無情殘忍; 在〈七巧板〉不僅已經看到了〈他有什麼病〉對於醫院設備落後等社會鄙陋的批判, 同時從譚光斗該角色的塑造中又看到了〈紅蘑菇〉(1991)、〈上火〉(1991)、〈她吸的是帶薄荷味兒的菸〉(1993)中男性的畸形刻薄²⁴²; 且在〈「優八國」體驗〉、〈一個頻尿患者在×國〉、〈關於……的報告〉、〈串行兒〉中看到了張潔後期作品中常見的既反諷又不無憂慮韻味的荒誕辛辣; 再說《只有一個太陽》中的司馬南江豈不像脫胎於〈一個頻尿患者在×國〉的不無滑稽卻又深受作者同情之教授典型²⁴³?

由此觀之, 張潔並非到了 1986 年的〈他有什麼病〉才突然變了, 實際上她在書寫〈愛, 是不能忘記的〉時候就已經是個「扮演著被人喜歡的小男孩, 小丫頭, 以及等了半輩子的婦女和整整一生的男人」的「女巫」, 「在寫下這些可愛的, 半真不假的人和故事之前, 她已經被撕碎了」(張辛欣 1986)。而且, 只有張辛欣所說的「地獄」及「總也不能擺脫的深重」——「不是肌膚所受的酷刑, 而是心靈上的煎熬, 人只一世, 你(按: 張潔)的『地獄』卻是眼睜睜地一遍、一遍經歷輪迴。也許, 正是這總也不能擺脫的深重, 變成絲, 吐出來, 織了綢, 也許, 紡了粗布、或者長成麻, 扎人手, 甚至生出一片荊棘……」(張辛欣 1986)——方為我們提供了了解張潔創作「跳躍」特質的一枚鑰匙: 如果說像〈愛, 是不能忘記的〉、〈揀麥穗〉但也包括稍後〈祖母綠〉、〈山楂樹下〉(1984)²⁴⁴等溫和優美, 又透著些許淡淡的感傷、哀愁的格調的作品堪視為「綢」, 那麼到了〈場〉、〈方舟〉、〈波希米亞花瓶〉、〈七巧板〉張潔的深重乃成了「粗布」、「長成麻」, 而最後到了〈他有什麼病〉就已經「生出一片荊棘」。然則, 如上所述, 這並不是一個線性的而是一個緩慢的、跳躍性的²⁴⁵、且其中又銘記著張潔掙扎與痛苦的

²⁴² 以上三篇皆收入《張潔文集 1——方舟日子只有一個太陽上火》(張潔 1997, 422–610)。〈紅蘑菇〉(1991)與〈上火〉(1991)也可見《紅蘑菇》(張潔 1992)。

²⁴³ 在一次訪問中, 荒林問及張潔的創作立場變化, 也就是從為了社會責任寫作的動機到後來開始懷疑「一言興邦, 一言衰邦之說……只是一廂情願的事」的過程, 張潔回答說這種變化乃是「漸漸地。明確的時間分野。世界上沒有那樣的事情」(荒林、張潔 2005, 98)。

²⁴⁴ 〈山楂樹下〉收入《方舟》(張潔 1990, 1–13)。

²⁴⁵ 事實上, 1989 年問世的〈腳的騷動〉(張潔 1993, 91–9)與〈最後的高度〉(張潔 1993, 83–90)雖多了一份世故與看透了人間冷暖的成熟面向, 卻又多多少少表現出以上所描寫的「綢」特質。

降落過程——猶如諶容對於現實主義陳規的反思與向批判寫實的滑動給其所帶來的矛盾與痛苦，當「痛苦理想主義者」的張潔開始向「寫實主義」的張潔靠攏的時候，她不得不開始面對的不僅是殘酷的社會現實本身，同時也要對於支撐其世界觀的「古典文學的陶冶」與人道主義理想重新加以深思與調整。而就此轉變過程，正是張潔「女性系列」最容易看得出蘊含於這中間的內在矛盾：簡言之，當她開始揭開隱蔽在主流話語屏障後面的（女性）社會現實時，張潔卻往往也（有意無意間）連帶達到理想主義話語的嚴重動搖；同時，為了確保支撐其精神家園的人道主義、啓蒙主義話語的完整性，她卻又不得不朝向理想、人類超越性繼續努力，結果這兩個相互對立的趨勢不時形成了張潔作品及其女性寫作的含混與迷惘。

假如說，在〈愛，是不能忘記的〉張潔力圖建構的是一種脫離時間與空間的理想化的愛情，一種難以言傳的、達到最高境界的純粹的愛，那麼，這種愛情一旦落實到〈波希米亞花瓶〉的現實，且更落實到〈方舟〉中「你將格外的不幸，因為你是女人」的女性生存現實，便難免如〈波希米亞花瓶〉裡那象徵著男女主角之間的永恆愛情允諾的脆弱花瓶的碎片「向四處迸射，粉碎了，不可收拾了」（張潔 1991, 201）。〈方舟〉展示在我們面前的世界乃是一個經歷了滄海桑田的三個離婚女性（梁倩雖沒離婚，但也與其丈夫分居）所組織的「寡婦俱樂部」（張潔 1990, 23）的世界，是一艘不斷面對來自外在社會的種種打擊與壓迫，包括來自男性的欺辱以及其他女性的誣蔑鄙視的「沒有桅杆的破船」，是雖「不願意雄化」（張潔 1990, 38）卻為了與男人爭天下卻不得不雄化——所謂「也許這是一個永遠不可調和的矛盾。你要事業，你就得失去做女人的許多樂趣。你要享受做女人的樂趣，你就別要事業」（張潔 1990, 43）——不僅「學會罵人」又抽菸，且用牙齒開啤酒瓶的女人的生活現實。亦無怪乎，她們不禁覺得「真正使人煩惱的不是活著不長久，而是老活著不死」（張潔 1990, 15）。而且，更要命的是，〈方舟〉裡張潔甚而藉由柳泉的口，對於自己一向篤信不疑的「社會進步信念」承諾首次提出懷疑：

從十層樓上朝下望去，真有遙望大寰的味道。璀璨的燈火，一望無盡地向遠方鋪去。晶瑩、剔透。多麼大的世界啊，為什麼就不能給柳泉一方立足之地呢？物質世界發展的速度是驚人的。據說廿年後可以將冰川拖曳至少水的地區；可以去別的星球上開採礦產；可以將污染的水淨化為沼氣供汽車作為燃料……而對人類自身存在的、早就應該消滅淨盡的獸性，如自私、殘酷、暴戾、佔有慾、虛偽、奸詐……卻表現得軟弱無力。與幾千、幾萬年前相比，人類竟進步了多少呢？如果再過幾千、幾萬年回頭來看現在，就會發現現在的人和原始人其實沒有多少區別。（張潔 1990, 156-7）

而不僅此也，如果說這種論點已經給八〇年代主流啓蒙主義話語以相當大的打擊，文本中張潔甚至於就「人道主義」本身開了個「謹慎」的玩笑：

在幹校勞動的時候，柳泉常為那頭小灰驢擔憂。彷彿用力一擡折的四條小細腿，拉車爬坡的時候，是怎樣吃力地抖動著。柳泉總是奮力地推著車輪，助那小灰驢一臂之力。小灰驢像是懂得她的愛，同它秀美的大眼睛，安靜地、馴順地望著她，聽憑她拍打著自己的頸子。因此有人稱她「驢道主義」。現在那怕給她來點「驢道主義」也好啊。現在談「人道主義」要挨批判，那就談點「驢道」吧！荆華以後不要再寫什麼人啊人了，寫點狗啊狗、跳蚤啊跳蚤不好嗎？(張潔 1990, 115-6)

類似諷容在發表於 1982 年〈彩色寬銀幕故事片〉的藝術家所呼籲：「得跳出這個框框，離開人！不寫人，寫動物！絕了！寫個動物劇本！離開人群，來個新鮮的」，張潔比她更早一年就先對人道主義神話提出了那怕是相當脆弱的質疑。不過，話說回來，不難看出，與諷容的文本比較起來，張潔的以上調侃與其說是純粹諷刺不如說它反而流露出更多的憂慮與無奈——張潔一方面透過柳泉的遭遇批判人間冷漠無情，對於人性的普遍存在表示懷疑，然則同時她卻馬上又藉由人道主義的關懷將其女主角的悲劇做出如下評價：「作為一個具體的人，也許她的一生都是失敗的，然她對生活的整體仍然充滿了信心。她們這一代，五、六〇年代成長起來的這一代，既不像上一代人那樣盲目樂觀，也不像下一代人那樣盲目悲觀。她們是最清醒的，既不喪失信心，又能面對現實。而且她自有治療這悲哀的法兒。那就是對自身存在的價值的認識——對人類，對社會，對朋友，你是有用的」(張潔 1990, 131)。張潔不僅藉由「曾令兒式」的「無窮思愛」來緩和其文本對於其自身精神支點(即人道主義神話與愛情烏托邦)所造成的震驚效果，後面她更對於這種「冷漠無情」的存在提出了一個相當巧妙的說明：「我們常常提出這樣的問題：世界上究竟好人多還是壞人多？我們認真地分析過，對比過，一致認為還是好人比壞人多。可是生活為什麼仍然顯得那麼艱難？這是因為壞人雖少，可是他們的能量很大，而且常常是進攻型的，侵略型的。而好人總是處在防禦地位，所以壞人總是顯得很多。所謂『一個耗子壞一鍋粥』」(張潔 1990, 133)。似乎，唯有藉由更超然的人道主義關懷方得以確保理想王國的持續存在；且唯有透過此奇怪的「例外論」(theory of exception)與「打法論」方得以將作品中所呈現的社會現實化為仍具備了追求真、善、美可能性的「過度期」——所謂「等蒙蒙這一代人長大，等他們成為真正的男子漢的時候，但願他們能夠懂得：做一個女人，真難！」(張潔 1990, 182)。

事實上，類似的情形也出現在差不多每次文本中理想主義話語本身遭到質疑或挑戰的時候——例如說，張潔一旦暗示著重「理想主義」的教育或許是讓其女主角(甚或亦包括張潔自己?)面對現實每每顯得驚慌失措，不堪一擊，她又馬上將問題的癥結轉向社會的日益物質化趨勢，以此削弱了自己論述對於理想主義話語的殺傷力：「荆華在想：誰該對柳泉的眼淚負責呢？是那種不太健全的教育嗎？——只用理想主義的眼睛去看世界，而當現實這個彩色的球，在她面前旋轉

起來，使她終於知道，它並不是黑板上那個只有一種顏色的平面圖的時候，她感到猝不及防，沒有足夠的精神準備和應變的能力。如同幼年時期對右手的訓練，而使左手失去了相應的能力一樣——還是周圍越來越物質化的世界呢」（張潔 1990, 175）？張潔甚至於將兩性無法溝通的問題歸結於歷史的物質條件而不是兩性中間的任何一方，遑論是指導個人社會以及性別認同的意識型態勢力：「好像她們和男人間有一道永遠不可理喻的鴻溝，如同上一代人和下一代人之間有一道『代溝』。莫非男人和女人之間也存在著一道性別的溝壑？可以稱它做『性溝』麼？……天吶，這一定不是她們的過錯，也不是男人的過錯。一切社會現象的存在和發生，只能從歷史的發展中，去尋找它的物質原因」（張潔 1990, 98-9）。如同上個段落中的「過度期」類似，在這裡張潔乃透過當時頗為流行的「代價論之後」的邏輯——即女性的真正解放，「必須依賴人類整體的進步，這包括精神與物質兩方面皆有進步」（亮子 1987, 175）——以此添補文本中對於女性現實的逼視在其早期作品中所建構出來的崇高愛情家園所侵蝕的漏洞。而這一切自當也投射到張潔的婦女觀本身。

戴錦華分析張潔女性寫作時相當中肯地指出，作者的「理性的人文主義立場和她直覺的、體驗的女性立場，必然使她的敘事話語充滿了裂隙」，並且認為，憑著她的敏銳與細膩，張潔已經相當清晰地意識到中國女性解放運動中女性文化革命的缺席——譬如說，〈方舟〉中的梁倩有如下感嘆：「女人，女人，這依舊懦弱的姐妹，要爭得婦女的解放，絕不僅僅是政治地位和經濟地位的平等，它要靠婦女的自強不息，靠對自身存在價值的認識和實現」（張潔 1990, 102）——然則，同時卻又以本質論的範疇（諸如「雄化」、「雌化」）來概括兩性的社會現實（戴錦華 2007, 69）。張潔甚而毫無爭論餘地地聲稱：「但女人和男人不一樣，她總要愛點什麼，好像她們生來就為了愛點什麼而活著。或愛丈夫，或愛孩子……否則她們的生命便好像失去了意義。如果沒有丈夫，沒有孩子可愛，便會愛一隻貓、一件傢具，或一套烹調術」（張潔 1990, 75）。其筆下的女性雖宣布「不能只是一味地防守。要出擊，要進攻，狠狠敲斷那些壞蛋的脊梁骨，讓他再也不能害人」（張潔 1990, 133），卻等到需要真正行動時卻往往自卑得令人懷疑她們「生存能力怎麼那麼差？……就算眼前這個困難解決了，她還會招架不住那怕是一根帶毒的舌頭。她想得太多，活得太拘謹。總像一頭受了傷的小獸。她的心和她的眼睛離得太遠，硬是拒絕承認眼睛裡看到的東西，因而那心永遠是沒有準備的」（張潔 1990, 154）。十分顯然，不但是社會加在她們身上的壓力，就連她們自己將她們的「過去」與「不潔」視為「燙在身上洗也洗不掉、擦也擦不去、忘也忘不了的烙印」，「像霍桑寫的《紅字》」（張潔 1990, 21）；換言之，沒等來自「他們」的「種種庸俗無聊的玩意兒來糟蹋你」，張潔筆下的女性便已經將「舊意識」的「鐐銬套在自己的脖子上」，且為著此「不能擺脫的鐐銬而受苦終身」（張潔 1986, 33）²⁴⁶，

²⁴⁶ 戴錦華指出，張潔雖批判封建意識和傳統倫理觀念對於人際關係與女性的殺傷力，同時卻自己又時常訴諸於道德要求自己筆下的角色，如〈波希米亞花瓶〉中的女性竟然後悔「如果當初不為這聲音所迷惑，她會把該給的，全都留給她的簡——那永遠不要求什麼，只知道給她的人——而不是殘破了的肉體和精神。他補綴。用一個男人所能獻給一個女人的，最深沉的，最無私的愛。

結果，與珊珊（張潔？）在〈愛，是不能忘記的〉勸說正好相反，到了「方舟上的日子」，「獨身生活」並不足以令我們覺得它是「社會生活在文化、教養、趣味等等方面進化的一種表現」，反之，它竟然成爲了其所說的「不要擔心」會變如此，即「一種可怕的災難」（張潔 1986, 33）。

耐人尋味，這個「可怕的災難」真是太富於象徵意義了，因爲方舟上的女性最大不幸及痛苦正好源自於「她們全會孤單到死」的恐懼。於是，儘管〈方舟〉裡的女性（張潔）一方面揭露男性世界的自私刻薄，宣佈「沒有什麼丈夫不丈夫，只有靠我們自己」（張潔 1990, 150），但她們卻始終嚮往著「做一個被人疼愛也疼愛別人的女人」，嚮往著「一雙有力的胳膊」，她們最大的遺憾乃是「永遠不知道被男人疼愛是一種什麼滋味兒」、「命中注定要永遠漂泊，而不會有一個自己的窩」（張潔 1990, 98）²⁴⁷。她們雖然「像個歇斯底里的老寡婦」（張潔 1990, 38），但只要她們遇到一個「真正男子漢」（張潔 1990, 182）、哪怕「活到八十歲，終於遇到一個可愛可敬的男人」，她們「絕不會……猶豫」（張潔 1990, 145），「爲著一個心愛的人」，她們也像別人的女人一樣，「寧肯花上一些時間去擦『銀耳珍珠霜』」（張潔 1990, 43）²⁴⁸。顯然，無論（或正因爲）方舟所漂泊的苦海上的現實有多麼令人失望，愛情似乎仍舊是獲得援救的唯一途徑，是張潔筆下所有「好人」應該得到的回報：「安泰在戀愛。六十多歲的人還在戀愛，好像有些不可思議。但荆華又特別希望安泰戀愛，那麼好的一個人，爲什麼不該得到一個好的配偶，享受家庭的樂趣呢」（張潔 1990, 92）？

事實上，細讀起來不難發現，張潔的愛情不僅限於男女之間的戀愛關係，反之，它象徵著更具普遍性的人類情感潛能：享有愛情的人是個能夠而且勇於發揮愛心、同情之心的有情人物，故只有真正愛過的人，才真正活過，是所謂：「她分明至死都感到幸福：她真正的愛過。她沒有半點遺憾」（張潔 1986, 32）²⁴⁹。簡言之，張潔的愛，與其說是「男女之愛」，不如說是「人間之愛」，「是對歷史與生命的唯一援救」：

愛，甚至毋需被愛，便足以使人的心靈「富有」——「我不能清算我財富的一半」（〈愛，是不能忘記的〉）。一段「鏤骨銘心」的愛，便意味著獲

就像對一個值得得到這愛的，真正聖潔的處女」（張潔 1990, 209）。

²⁴⁷ 〈方舟〉裡，荆華搬煤後由於太累背痛復發而跌倒在水池旁邊，張潔是這樣描寫她的思路：「她爬不動了，實在爬不動了，誰能把她抱上床去？她現在多麼需要一雙有力的胳膊。可是，在哪兒呢？也許今生今世那個人也不會出現，荆華將永遠不知道被男人疼愛是一種什麼滋味兒。她命中注定要永遠漂泊，而不會有一個自己的窩。也許她們全會孤單到死」（張潔 1990, 98）。

²⁴⁸ 在〈波希米亞花瓶〉裡，張潔筆下的女主角甚而說到：「在沒有他以前，她像一個斷了線的風箏，任八方的風撕扯著她，在沒抓沒撓的空間裡沉浮。那是一種對自己的命運的無能爲力的，沒著沒落的失重感」（張潔 1991, 205）。「他是她藉以支撐才可以站住，才可以挺立的那堵牆。那堵結實的牆啊」（張潔 1991, 214）！

²⁴⁹ 值得注意的是，張潔自己在一篇〈假如它能說話……〉散文中提到：「我也曾和我至今仍然在愛著，但已棄我而去的戀人在這路上往復。多少年來，我像收藏寶石和珍珠一樣，珍藏著他對我說過的那些可愛的假話。而且，我知道，我還會繼續珍藏下去，無論如何，爲那假話曾給過我的快樂，我也應該感激和祝福」（張潔 1984a, 243-4）。

救，便意味著一次儘管缺殘卻無憾的人生。愛，是信念，是救贖的手段，是獲救的唯一方式，也是獲救的現實。於是，張潔的作品無疑在實踐著「愛」的啓蒙和愛的教育，一種契訶夫式的、滿懷悲憫地俯瞰著灰色的、渾渾噩噩的人群，搖頭輕嘆：「你們生活得可不怎麼好！」張潔以其異乎尋常的敏銳和別具一格的才情，在書寫「愛」、「愛情」，但在她前期的作品中，與其說她是在書寫「愛情故事」，不如說她是在鋪設「愛情」的聖壇。它或許是一個女人和一個男人之間的戀愛，但他無疑是——甚至超越了——「柏拉圖式的精神戀愛」，一種「可以犧牲自己愛情的愛」（〈波希米亞花瓶〉），甚至毋需「生不同室，死當同穴」的誓言。在這些「愛情故事」中，張潔「洗去」了慾望與性愛的「不潔」，洗去了人生無從迴避的瑣屑，甚至洗去了身體——這一不無齷齪的物質性的存在。在「簡直不是愛，而是一種疾痛，或是比死亡更強大的一種力量」，這是「無朽的愛」，而且是它的「極限」。「這如果不是一個大悲劇，就是一個大笑話」。張潔所謂的「愛」，是一種供奉，是將愛人置於心之聖壇上的膜拜——「無窮思愛」；它是無窮的給予而永不索取；它是「只問耕耘，莫問收穫」（〈我的四季〉）。不僅如此，「愛」、因「愛」而獲救的，將不僅是一個女人或一個男人，將不僅是愛者和被愛者，而且是一處精神家園；「愛」，意味著對真理、信念的忠誠，意味著對政治迫害災難的徹底終結，對政治異化的社會人生的最終援救，對共產主義或曰人類理想的真正回歸；意味著一個更合理的社會、更健全的人生、更和諧美好的人際關係網絡。（戴錦華 2007, 61-2）

因此，在張潔的小說中，失去愛的能力，對一個人來說，乃是最重大一擊，意味著他／她已經失去了作為人的最寶貴的一部分：「人世間，再也沒有比自己把自己那顆滋潤的，被柔情膨脹得已經沒有了邊際的心，生生的變硬，擠乾，收縮，冷卻，更為殘忍的事了」（〈波希米亞花瓶〉）（張潔 1991, 203）。且正因為如此，〈祖母綠〉的曾令兒也覺得：「我終於弄清楚了，在我的心中恢復的，不過是愛的感覺罷了。愛海灣，愛礁石，愛不相干的旅伴，愛微型電子計算機，愛微碼編制組，愛一切……有很多很多年，我不會愛，也不能愛……你沒有嘗過不能愛的滋味，那感覺可怕極了，你會覺得自己變成了一隻又苦、又酸、又乾的乾檸檬。我真高興，我重又變成了一個可以充分感知的人」（張潔 1993, 245）。對張潔而言，「只能接受而不能給予的人生，是有缺陷的人生」（〈波希米亞花瓶〉）（張潔 1991, 208）。於是，誠如以上分析所暗示，這種廣義的「愛情」不僅代表了「對歷史與生命的唯一援救」與醫治社會病症的最佳藥劑，同時，它也成為援救張潔式的理想王國最佳手段及最終寄託——所謂「作為一個具體的人，也許她的一生都是失敗的」，然則「對人類，對社會，對朋友，你是有用的」。故從此角度來看，與其說〈祖母綠〉的問世是張潔對於〈方舟〉中「充滿了怒氣怨氣的梁倩、荆華、劉泉們」的「超越」，是「張潔本人認識上的深化與昇華」，不如說它更代表原本深信契訶夫的名言「人的一切都應該是美麗的：心靈，面貌，衣裳，思想」，卻

發現「不應該存在的事情太多了」(〈波希米亞花瓶〉)(張潔 1991, 210)、對健全男女愛情似乎徹底失望的張潔,其最後一次竭盡全力以人道主義之博愛、偉大母性來改寫殘破了的女性現實,並且克服作者自身悲痛與失望的企圖。只是,弔詭的是,當曾令兒藉由「無窮思愛」而超越了被背叛、出賣、侮辱的悲痛,且透過「珍惜那經過幾乎沒有生還希望的搏鬥,而獲得的生命……使這個生命在更擴大的背景上,獲得更大的意義」(張潔 1993, 253)而「越過了人生的另一高度」(張潔 1993, 255),病倒了張潔本人卻反而發現「真是一點兒柔情也擠不出來了」。於是,在此「契訶夫,現今還能撐得住多少人?」的情形下²⁵⁰,張潔的激情似乎只能以其慣常的程度與強度——是所謂的「有多少愛,就有多少恨」(王緋 1994, 52)——轉向摧毀她美麗愛情烏托邦的一切人生鄙陋和社會醜態,甚至於將她的筆鋒瞄向一開始便築起她精神家園的契訶夫們與安徒生們²⁵¹。王蒙在為張潔《來點兒蔥,來點兒蒜,來點兒芝麻鹽》(張潔 1994)的小說集寫的代跋中提到:

似乎相當一批作家都是從清新美好起步的呢。箇中的原因之一應該說是蘇聯文學的影響。我至今不能忘懷初讀張潔的〈從森林裡來的孩子〉時候的激動。現在的張潔似乎已經羞於談那段時間的作品了。現在的張潔更帶有向惡德與偏見挑戰的存心,不管不顧地撕掉假面,入木三分地諷刺揭露,與莫言差不多,而且是更毒辣(無貶意)的對於庸俗愚昧的調侃挖苦,刺得你跳起來才快意。辣手寫出了她對於人特別是對於一些男人的失望、憤激,乃至某種偏執的怒火。她掩飾不住她的一種上了男人的當、上了正人君子的當、也上了自身的「古典」式「生的門脫」(sentimental)的「小資產」溫情主義當的心情。她急於揭露使她上了當的這一切,噁心它們和剝光它們。所有這些不無發洩報復意味的惡言惡語後面,細心一點的讀者也許會發現張潔式的五十年代的理想主義,張潔式的、「森林的孩子」式的烏托邦,不能忘記卻又無法不忘記(張潔甚至有意躲避她最初的一批作品的美夢的憧憬)的(除了婚外戀一點,其實仍是生離死別地老天荒的古典

²⁵⁰ 張辛欣在 1985 年寫的〈撕碎,撕碎,撕碎了是拼接〉便是這樣收尾的:「『不過,我真的對你說,你老寫得這麼尖刻,一點兒柔情都沒有了,人家受不了!』『真的,可怎麼辦呢?我真是一點兒柔情也擠不出來了。真的。』『要不,你再看看你的契訶夫?』『對,對。』我關上門的時候,看見她還在那兒慢慢的點頭。只是,我不知道,她現在真的再把契訶夫重看一遍,是否還能看出那不過是幾年之前的感覺?契訶夫,現今還能撐得住多少人?」

²⁵¹ 耐人尋味的是,與〈祖母綠〉同年發表的〈串行兒〉從某方面來講可說已經預告了張潔接下來的創作轉型。該篇小說開頭一位「毫不起眼兒的美術教員」容昌瀾因為他的一幅畫受到哈森夫人的讚賞便從鄉下來到 G 市與哈森夫人會見。容昌瀾剛到城的時候,當地的藝術界人士都鄙視、取笑他,卻在哈森夫人為他爭取到出國的名額,馬上就出現不少人與他稱兄道弟,並且又有一群女孩子撲上來爭以「容夫人」名義出國的機會。毫無經驗的容昌瀾在面對這種充滿了阿諛奉承、彼此猜疑,互相欺騙的環境簡直一籌莫展,最後他不僅被陷害失去了出國名額,連賣畫得來的錢都花得僅剩下買回鄉下的車票。小說結尾男主角準備離開 G 市回鄉下時,只有作家武志桓單獨一個為他送行。他倆之間便有如下對話:「『你覺得難過嗎?』武志桓問。『不,當然不。只是很長見識。』『這就對了,我想這對你是十分有益的。今後你會畫得更好,空靈感——加上現實主義』」(張潔 1994, 85)。而特別是武志桓的最後一句話真是太富於象徵意義了,似乎預先宣佈了張潔的創作將進入走出烏托邦的「更年期」(王緋語),詳見(王緋 1989)。

式的)愛情烏托邦。(王蒙 1994, 381-2)

猶如諷容八〇年代中後期的創作對於她早期作品中「英雄悲劇」之改寫，張潔此時的作品也表現出比過去更加顯著的變質趨勢：早期的委婉和深藏已消失淨盡，取而代之則是一種白描的紀實，逼視式的揭露，讓社會顯現出醜態；變成了一種對文化錯位的抨擊。作家不再像她筆下的人物表示同情，而把愛心換成一種調侃、一種警世；拿下玫瑰色的眼睛鏡後，以一副醜的濾鏡來看世界。於是，如果說在後期的諷容那裡我們看到的是一種從容含蓄的反諷，張潔八〇年代中後期以來的小說中所表現出來的反而是一種更為直接的、帶有銳利鮮明性的諷刺。相對於諷容溫和的態度——是一種善意、略帶遺憾的批評，張潔後期的作品則更洋溢著一種強烈的無奈乃至於憤怒的控訴韻味，是所謂「惡狠狠地詛咒和作文學的狂舞」(王緋 1994, 49)。而若 1986 年的〈他有什麼病〉可視為此過程的高峰，那麼 1989 年問世的《只有一個太陽》乃是其極限。同時，一反自〈他有什麼病〉以降，張潔短期較為靠近「前衛」或曰「先鋒派」美學之分歧(以 1988 年問世的短篇〈魚餌〉、〈橫過馬路〉為最)，在此長篇中，作者乃開始回到較為正統的寫實路線，對於八〇年代末中國全球化處境進行了一份精闢入骨的探析。

如果說，對王安憶來講，她的「西土之行」經驗(1983 年王安憶與其母親茹志鵬赴美參加愛荷華寫作計畫)促使她投入尋根熱潮，一方面追蹤其家族的根源，一方面對於中國民族與文化的遺產進行思考與反省²⁵²，那麼對於張潔而言，她的「西方經驗」(這裡當然也包括走入東土的西方人以及她在出國時所遇到的走入西土的中國移民與華僑)卻將其理想王國廢墟的最後活氣全部消彌淨盡²⁵³——迴於早期作品中的愛情烏托邦，到了《只有一個太陽》張潔筆下「開放的中國」不再是向光明「彼岸」所前進、令人的「思想老是處在一種期待的激動之中」，「對未來充滿了希望和信心」的中國，而是一個「在中國人還沒明白過來的時候」，「對西方人來說實在是塊無價之寶」、「試一試不需要付出什麼」代價的「冒險家的樂園」(張潔 1989, 16-25)；一個充滿了對於西方人「殷勤得讓你窒息」、「對本國人卻很苛刻，好像他們不是他的同胞」的本地人加上「在國內天天跪在地上擦地板、燒飯、燙桌布、擦酒杯」而到了中國卻立刻表現得「像一個冒牌皇后」的外國人之騙子王國(25-7)；簡而言之，《只有一個太陽》中的中國乃是一個「浮躁而穩重、氣盛而麻木、自卑而自尊、淺薄而深沉。有文化而無文明，淡泊超脫而又貪得無厭，風流倜儻而又庸俗不堪，妄自菲薄而又目空一切，好客而又充滿敵意，容易上當受騙同時也毫不含糊的欺騙他人，盲動盲目而又深思遠慮，激揚

²⁵² 其結果分別為：一，探索家族歷史與自己來歷的：收入《小鮑莊》(王安憶 2002b)的〈我的來歷〉、〈歷險黃龍洞〉加上九〇年代的《紀實與虛構》(王安憶 1999)、〈傷心太平洋〉(王安憶 2007a)；二，著重「民族尋根」、收入《小鮑莊》的〈小鮑莊〉、〈大劉莊〉。另外，王安憶對於「大洋彼岸游離」的感受也見《小鮑莊》〈後記〉(王安憶 2002b, 529-32)與《母女漫遊美利堅》(王安憶、茹志鵬 1986)。

²⁵³ 一如王蒙的觀察：「國外的經驗同樣令她失望，所以她寫了尖酸刻薄的《只有一個太陽》」(王蒙 1994, 382)。

文字而又不失時機地拈取那怕一份小利……」的國度(25-6)——也無怪乎，作者在文中不禁感嘆：「看著這幫群魔亂舞，中國，真的無可救藥了」(62)。

耐人尋味，小說中張潔不僅透過中國訪問團「西土之行」與幾篇看似不相干的生活片段或曰東／西醜聞，從更加宏觀的角度展示了被金錢、權力與私欲所扭曲的人類，揭示了無論東方或西方都面臨一種人性墮落與充滿了醜行惡德的文明絕境——所謂「也許中國人的行騙伎倆和西方人的行騙伎倆差不多；也許全世界的騙子都一樣；也許全世界的人都一樣」(張潔 1989, 55)——同時，類似諷刺作品中對於創作者角色的探討，張潔在《只有一個太陽》中甚而初次將「自己」創作者的處境與情緒直接寫進了文本之中(即使是透過一個具外國人身份的配角之「面具」來呈現)：

太陽終於連它最後的餘暉也斂走了。把世界丟在混濁的暮色裡……她也能如此地在窗前站著，應該開始她自己的工作。她轉身走進書房，在電腦前面坐下。她長長地吐了一口氣，好想要把心頭的壓抑吐個一乾二淨。她按動鍵鈕，屏幕上卻顯出「心灰意懶」幾個字，令她大吃一驚。真是出了鬼。她將身子往椅背上一靠，驚奇地想，這哪裡是電腦？！恨不得吻它一下才好。

當她出版第一本書的時候，隨著人們過份、誇張的稱讚，她的信心反而越來越小，弄得她後來甚至開始懷疑她那本書的真實價值。

當她出版了《關於中國改革障礙之我見》這本書之後，人們的稱讚與她出版第一本書的時候相比，不但謹慎而且吝嗇，好像這本書根本就不存在。……

她的一位朋友勸解她。這有什麼不好懂？人們之所以稱讚你的第一本書，正像稱讚一個剛學會五個字母，和一加一等於二的兒童，或者一個從來不會打槍的人，突然鬼使神差地打死了一頭鹿，因為這絕對不會危及他們的地位和成就，反而說明他們對後來者的寬宏大量。你的第二本書證明了你的成功絕非偶然，他們不得不鄭重地考慮，你的成功會給他們帶來什麼損失、甚至威脅。首先人們會想，駐華使節那麼多，為什麼只有你寫出了那本書？你就是離開外交部，到了別的地方也會遇到同樣的問題。世界都如此。

全世界都如此？

全世界都如此！(張潔 1989, 30-1)

儘管以上引文所描寫的是一位業餘時在家裡寫作的「駐華使節」之故事，然則這裡頭的遭遇與暗示豈不是與張潔本人的經歷如出一轍(《關於中國改革障礙之我見》尤其看似《沉重的翅膀》的化身)²⁵⁴？引文中不僅以相當自嘲辛辣的口

²⁵⁴ 張潔對於因《沉重的翅膀》所已遭受到的干擾與壓力之陳述可見張英(1999, 92); 荒林、張潔(2005, 96)。

叨記錄了張潔的苦衷與無奈²⁵⁵，同時又表明了無論多麼沮喪與瘋狂，也不論外在世界的壓力與挑剔多麼干擾她，張潔仍不願棄筆投降（「她被這種無所不在的挑剔包圍著、折磨著，幾次想向外交部提呈辭職申請書，可是她又捨不得離開中國，因為她正在寫第三本書」（張潔 1989, 30)）；只是，儘管是由於「她正在寫第三本書」，這次其抉擇與其說是如早期所言：「我之所以寫，是因為我對我們的黨和我們的國家，還滿懷信心和希望」，不如說它更多乃來自「世界都如此」，「全世界都如此！」，這個不無痛苦的發現。

而這種領悟與超越自當也給張潔筆下的世界帶來重要變化——當「一個浪漫的夢想」（張潔竟然以此當作《只有一個太陽》的副題）粉碎，當契訶夫及「無法告別的 19 世紀」中所崇尚的「大寫的人」全部消失（小說中的角色之一感歎：「俄羅斯藝術，那是幾輩子以前的事了？」（張潔 1989, 229)），所剩下的只能是「可憐的人們」，「同一舞臺上的、同一部戲裡的小丑而已」：「我們不過全是不知有誰導演的，同一舞臺上的、同一部戲裡的小丑而已。不管天南地北，在這兒、或是在那兒，偉大或是渺小、高尚或是無恥，絕頂聰明或是絕頂愚蠢，一切如此或是一切相反，你永遠不可能走出這個舞台、這部戲。可憐的人們。司馬南江最後想」（張潔 1989, 227）。顯然，《只有一個太陽》中絕世而去的司馬南江是有寓意的²⁵⁶，他不僅是一位菁英知識份子對世界絕望的情緒寫照，同時也代表了痛苦理想主義者張潔喪失殆盡的最終絕叫與整個「啟蒙時代」的終結——亦即是張潔在本書給我們所宣布的「太陽終於連它最後的餘暉也斂走了。把世界丟在混濁的暮色裡」的消息。換個角度來看，儘管完全失去了神話的庇護及對於理想烏托邦的堅信，張潔卻同時也終而完成了其不同於譔容卻同樣充滿了掙扎、痛苦與無奈的從「現實」到「寫實」的歷程。

第三節 小結

放回到新時期特殊語境加以審視，張潔與譔容的作品足以表現出當時文學以及作家的某些最具重要性的特徵：兩位女作家皆心繫國家民族的未來，聽取時代的召喚而充當人民大眾的代言人，在她們的作品中積極重構經過十年浩劫幾近消弭的精神信仰與人道關懷，為民族表達出仍有救、有希望的訊息，同時亦表現出

²⁵⁵ 這種自嘲嘲人的層面在張潔九〇年代的作品中也經常出現，如〈她吸的是帶薄荷味兒的煙〉裡「我」的怨言：「如果說他還有痛苦這種情緒的話，那麼他現在相當地痛苦。有這樣自己吔喝著賣自己的嗎？立起來他也是一個堂堂的男子漢，而不是個隨便就能賣的妞兒。他要是個妞兒，這樣做沒人會覺得奇怪，甚至會覺得順理成章。他自己也不會這樣藏著、掖著、偷偷摸摸地見不得人。從這方面來說，女人比男人容易得多。越是改革開放，越是容易。有個女作家還他媽的說做一個女人真難，讓她來做個男人試試」（張潔 1997, 587）！這裡的最後一句明顯是對於〈方舟〉結尾的暗諷。

²⁵⁶ 耐人尋味的是，在此之前，張潔已經寫出了一篇〈來點兒蔥，來點兒蒜，來點兒芝麻鹽〉（1983），其中後半部以「走紅的諾比」為標題的故事，其結尾與《只有一個太陽》幾乎完全相同：對於人類與世界絕望頭頂的諾比的自覺死去——「它放鬆自己的四肢，海浪把它向更深、更遠的地方推去。它不再回來了，它想」（張潔 1994, 14）——豈不對於司馬南江的離去預先埋下了種子？同時這種「巧合」亦可視為上文討論的張潔寫作「跳躍性」特質的再次印證。

批判社會弊病、針砭現實、熱忱干預當代生活的積極態度——她們的創作從最初對文化大革命的反省與否定，進而對現實社會中的種種鄙陋給予大膽的暴露，再再印證了她們始終將其創作者熱情以及審視社會的批判意識與敏感直接投向社會上與人民的意願所不相容的陰暗面。儘管她們早期的作品構思還流露正反兩軍對壘的概念化影子及理念大於形象的傾向，然則隨著她們的創作經驗之累積以及整個時代的迅速變化，尤其是當狹仄的社會現實逐漸扼斷了透過文學真正深刻地在這個時代、這個社會建立起理想根源的途徑，她們創作者使命感以及謹守於現實的創作態度卻也逐漸迫使她們向較為傳統意義下的批判寫實靠攏，同時也促使她們對於各自早期精神家園和信仰的某些面向進行充滿了「痛苦」的檢討與反思。

於是，我們便看到了張潔從一位「痛苦的理想主義者」到失去了愛情烏托邦與神話庇護的嚴厲批判者與揭露者的轉變，且在譔容那裡我們更看到了作為創作者，她如何實現她本來視為自己應當擔負的職責，即怎麼樣用文學來為社會、經濟、政治的改革推波助瀾的社會責任，並且不斷針對諸如：作者、文學究竟是否能對社會產生直接而立即的影響？或說文學如何／能否承載、轉達原作者的信仰、理念來進行社會的改造？等問題進行思考與剖析。因此，從一個更加宏觀的角度來講，我們或許可以說，她們十年內的創作蛻變過程，不僅如實反映了八〇年代中國大陸社會與文化的變遷歷程，同時亦呈現出一種對文學個性化和獨特化的逐步逼近（儘管只是一個相當緩慢的過程），是文學通往多元化狀態的必經之路，一如方方所言「只有經歷過二十年前的時代，只有與文學同步走到今天，才能真正理解到，文學有如今的這種局面也是來之不易」（方方 2000）。對本文來講，只有掌握了譔容與張潔的創作精神與特質，方能夠在彼此對照下對於下一章知青女作家創作的異同點及其意義獲致更為全面的了解與認識。

第六章 八〇年代中國大陸女性文學中的「個人化」 趨勢：王安憶、池莉、方方的小說

與上一章所討論的諶容及張潔比較起來，以下將要繼續分析的知青作家們表現出更多的迷惘及更清晰的「個人化」創作態度。這看似前後矛盾的提法事實上並不難解釋：在十年浩劫中長大的她們，是「沒有理想的一代」，卻又個個不無對於自己的「無根」、「失落」、「孤獨」的尷尬處境而感到忐忑不安；同時，作為創作者新手，剛走入文壇時，所面臨的「五世同堂」、「百家齊鳴」的局面更令人眼花撩亂與不知所措——不僅有在文革後重新持筆寫作的五四老將（如巴金、冰心、丁玲等）及於五〇年代剛嶄露頭角不久又遭到不少挫折和磨難而在七〇年代末重返文壇的「歸來者」（陳思和 2001c, 195），即王安憶所講「叔叔」之輩，如劉賓雁、王蒙、張賢亮、陸文夫、茹志鶯等作家們的權威與種種先在的文學觀念（包括了來自「無法告別的 19 世紀」及毛澤東時期「文藝工具論」的某些殘留）困擾她們，同時也有迅速席捲大陸文藝界的各種西方文化與文學思考衝擊著她們舊有的價值觀，而最後當然亦不得忘記提及的重要因素，即新時期時代氛圍所求於她們的深厚使命感與現實責任加在她們身上的莫大壓力——這些不同勢力匯總起來難免形成了知青作家寫作生涯開端的迷惘與困惑。在這裡讓我們看看方方是如何描寫自己當時的困境：

那個時候真是滿懷熱情，滿懷激情來做這件事情（按：從事寫作／寫小說）……確實我們對文學抱著非常非常神聖的態度，覺得文學能夠塑造人的心靈，它是能夠拯救人類的這樣一種東西。與現在這種「職業殺手」狀態比，我非常懷念我最初創作的那種激情。

但是在當時也有很重要的一點，就是因為年輕，因為剛剛踏上文壇，和很多很多的年輕作家一樣，很在意編輯怎麼看。會琢磨一下，他們喜歡什麼樣類型的作品。那是剛剛開始寫作，覺得他們對我太重要了。他們要你寫什麼東西，你就得聽。還要注意文壇上流行什麼東西，很關注又有哪個玩出新花招了，得趕緊去學學。其實我在 1986 年以前，就是 1982 到 1986 年間，也學著人家玩了一些花招。總想這個也去試試，那個形式也去試一下。玩了幾樣花招後，反覺得什麼都不靈，覺得什麼都沒有意義……〔當時我〕處在一種很混沌很朦朧的狀態。很多很有才華的作家，第一天出來就非常成熟，像阿城的《棋王》，一出來就很有份量，一出來就讓人很震驚，有一種很老道的感覺。但我不是這樣，我前幾年一直嗑嗑碰碰，不知道寫什麼，而且老在琢磨我要寫什麼樣的題材，這種題材編輯會不會喜歡，別人會不會認同我，同行會不會看不起你。這些觀念實際上是很折

磨人的。(方方 2003a, 20)²⁵⁷

以上的引錄再次印證了當時展露頭角作家之處境似乎不容樂觀。然則，更為重要的是，如果說王安憶、池莉、及方方的創作初期皆表現出一個相同的過程，那就是她們都經過了「一個建設的時期」、一個「很混沌很朦朧的狀態」，然則到八〇年代中葉，隨著「文化熱」浪潮的到來，社會上逐漸呈現出比過去較為多元並存的空間，籠罩在文學的政治陰影亦愈發分散且小說創作上也開始容許淡化社會背景、乃至於將作品焦點移到個人的心理感受，加上三位女作家的閱歷與掌握技巧的能力都各有增長，王安憶、池莉與方方也隨著走上了屬於自己特殊的寫作道路：王安憶謹守一個較為菁英的創作位置，開始建構她獨一無二的小說理論；池莉宣佈「讀者是我的上帝」；而方方可說選擇了一個折衷的路途，在聲稱「不管小說屬於什麼流派，小說的可讀性是我首先強調的，好的小說應該好讀」的同時，她卻又表示：「一個作家的讀者當然越多越好，但如果為了爭取更多的讀者而去改變自己，我是不會做的」(方方、葉立文 2002, 38; 40)。因此，或許我們可以說，雖然三個知青女作家的創作(至少就本文所著重關注的八〇年代的作品而言)尙未能充分表現出陳思和所講的「無名」狀態之下的寫作特徵²⁵⁸，然則，與張潔及譚容的寫作比較起來，方方、池莉及王安憶的寫作生涯，除了初期自當受到環境影響使然，在作品中也或多或少表現出憂國憂民精神之外，然則整體來講，她們已經初步脫離了新時期文學理念大於形象的傾向，預告了「文學將回歸自身」時代的到來。

而且，特別值得注意，在這些年輕的小說家身上我們終於看到了一如台灣八〇年代女性小說家那樣，為了達到各自創作目的與預先設下的審美效果，作者自覺性對於特定創作形式、寫作技巧上作出最適合其創作構思的取捨。而這一點自當也更加突顯出她們作為創作者的自主性與自覺性意識的提高，同時也再次證實了是在她們筆下大陸的女性寫實文學乃走向更「個人化」的、尊重文學本身的價

²⁵⁷ 王安憶及池莉對自己初期的寫作生涯也有類似的描寫。前者曾寫道：「在這開初階段，我廣泛的接納各種印象：有淺的，如蜻蜓點水；也有深的，成爲一個身心的烙印。這個階段，我的身心都處在一個建設的時期裡……那時候，外面的世界千變萬化，對世界的觀念日新月異，令人目眩，甚至已經將來自我們自身經驗的觀念淹沒」(〈烏托邦詩篇〉)(王安憶 2006b, 180-1)。而池莉更明言：「作爲一個作家，我認爲我誕生的時代不容樂觀。我上有五千年的文學峰巒，正在進行的是如潮湧來的一陣又一陣的西方文學浪潮以及拉美文學浪潮，在新中國成立之初到文化大革命之前這段歷史時期淹沒我們的是前蘇聯文學浪潮。我們要麼讀中國古典名著，要麼讀蘇聯，法國等外國文學名著。讀書原本有益無害，但不知怎麼搞的我們把自己讀成了別人。我明知我是一個尷尬的新孩子，我有一雙新眼睛，我可以寫一種新生活，無奈已有的文學名著已經把對生活的認識通過各種途徑輸入到我們的意識之中。比如生與死，愛與恨，窮與富，好與壞，善良與邪惡，正義與非正義，高貴與低賤等等，這些人生中的重大問題都有現成的規範和答案。在很長的時間裡，我一點也沒有發覺我走在過去的別人的生活中」(池莉 1994a, 18-19)。

²⁵⁸ 陳思和解釋：「當時代進入比較穩定、開放、多元的社會時期，人們的精神生活日益豐富，那種重大而統一的時代主題往往就攏不住民族的精神走向，於是價值多元、共生共存的狀態就會出現。文化工作與文學創造都反映了時代的一部分主題，卻不能達到一種共名的狀態，我們把這樣的狀態稱作『無名』。無名不是沒有主題，而是有多種主題並存」。詳見其〈共名與無名〉，引自〈試論 90 年代文學的無名特徵及其當代性〉(陳思和 2001a, 22)。

值、特點及多種功能（而不僅是作為某種傳播思想觀念的載體）的新階段，猶如方方所言：「文學最重要的在於尊重每一個個人的寫作。所有人寫自己想寫的東西，匯總到一起就形成了很有魅力的文學」（方方 2005）。因此，以下的分析不僅討論三位作家的創作特色及蛻變過程，對她們之間以及與馮谿容、張潔小說的不同之處進行探析，指出個別作家在當時文學系譜上的特殊位置及其意義，同時也對於她們作品的形式、寫作技巧以及美學特徵加以闡述與說明。

第一節 王安憶

在當代中國文壇，王安憶素以主題多元、技巧變化多端著稱，且不論是側重創作的質或量，王安憶無疑是新時期作家群中的佼佼者：她不僅差不多每一年度都能夠推出有「轟動效應」的作品，並且經常處在文藝浪潮的前端——從知青到反思、從尋根到情慾書寫、從人道理想到解構神話，幾乎所有新時期重要文藝運動或思潮都在王安憶的作品中留下了或重或輕的痕跡，進一步地印證了王安憶在當時文壇上的特殊位置：「一次次的躋身於主流與菁英文化的行列中，但又令人難於界說」的主流文化之重要參與者與改寫者（戴錦華 2007, 181）。不過，作為知青作者的她，其創作仍然與屬於新中國培養起來的大學生行列的馮谿容與張潔有著鮮明的差別。

首先，與以上兩位作家比較起來，王安憶作品的社會包袱與時代使命感則顯得清淡多了。早期的她，甚而對於自己的寫作目的並不十分清楚。在發表於 1982 年的〈感受·理解·表達〉一文中，王安憶表示：「我寫東西的動機不是那麼明白，似乎很難說清楚自己為什麼要寫作，寫這篇東西想達到一個什麼目的」（王安憶 2006c, 3）。王安憶雖然後來將其此時的創作動機歸諸「尋找出路」的精神與生存需求（所謂「或是衣食溫飽，或是精神心情，終是出路」（王安憶 2006a, 67）），然則，無論如何，像這種「消極」的表白顯然與馮谿容以及張潔當時的創作立場——「鼓舞群眾推動歷史前進」（馮谿容），「對種種尚未實現的理想的渴求」（張潔）——形成了相當強烈的對比。但話又說回來，若從具體的創作表現來看，尤其在剛踏入文壇時一樣以主觀激情取勝的她，還是與早期的張潔較為接近。

上文已經講到了王安憶對於張潔抒情／純情文本的推崇以及這些著重私人情感的小說及散文對王安憶成為創作者的重要性及決定性因素。事實上，由〈感受·理解·表達〉一文觀察，正是對於良好的人際關係、人跟人之間互相尊敬尊重、以及對於過去歷史經驗在人們靈魂上所造成的創傷得以癒合之嚮往和追求乃代表了王安憶早期作品中的重要目的與寄託：「雖說我們這代人經歷了很多磨難，失望很多，在人與人之間的關係上造成了很重的創傷，可總還不應該放棄這種美好的追求，否則，就太慘了」，「人和人的信任畢竟是應該恢復的」（王安憶 2006c, 3-4）。這不僅是撰寫〈雨，沙沙沙〉的重要寫作動機，同時也是了解當時王安憶絕大多數作品創作宗旨的鑰匙。

簡言之，早期的王安憶，保持著對美和善的略帶天真和浪漫的信賴和追尋，

其當時的作品（包括兒童少年文學²⁵⁹與她早期的「成人小說」，即後來被評論家命名為「雯雯系列」——描寫名叫雯雯、桑桑或小方的年輕女孩子且帶有一定程度的自傳性色彩的成長故事²⁶⁰，如〈雨，沙沙沙〉（1980）、〈廣闊天地的一角〉（1980）、〈從疾駛的車窗前掠過的〉（1980）、〈當長笛 solo 的時候〉（1980）、〈命運〉（1980）、〈幻影〉（1981）²⁶¹）以上所列舉的文本基本上是從一個天真、純潔的少女眼光寫出來的（兒童少年文本有幾篇乃以老師為敘述者或聚焦者，卻依然保留了「雯雯系列」特有的激情與單純），故將之視為一種誠誠懇懇的心靈傾訴應不為過。藉句作者自己的話便是：「我很天真或很幼稚地將我的一些經驗寫下，沒有運用技巧，也不會鍛練文字，甚至不會運用我的觀念以作透視，豈不知這反倒誠實地表達了我的觀念」（〈烏托邦詩篇〉）（王安憶 2006b, 181）。

雖然王安憶當時的創作也難免受到了時代的影響，故不乏醜惡與苦難的陰影，然則整體來講，與其他絕大多數同代人的作品相比，其意識型態折射和政治批判意識相當清淡（這種趨勢在作者的中篇小說愈加突出），更多是充滿了對於人民的溫煦、生活的美好、青春的光采、高潔的情操的嚮往與讚揚，文本往往籠罩在一種濃郁的抒情氣氛中，洋溢著追求純潔、美滿愛情的心願。或許正是年輕的王安憶對於真善美的嚮往與追求預先決定她不走知青反思文學的控訴、埋怨之寫作路線，而更多的著墨於足夠呈現出人性善、心靈美的人物與場景（盛英 1984）。王安憶不寫社會上重大矛盾，也沒有曲折離奇的故事情節，而是將注意力轉向普通人日常碰到的社會問題，如工作、愛情、友誼等等，且往往是從精神層面去呈現這些問題，故其人物無論多麼平庸，多半皆特別擅長自我分析，作品中時常以人物的內心活動為側重點。事實上，正是她作品中幾乎從一開始對於平庸的人生以及日常題材的偏好與逼視，代表了王安憶與張潔之間最顯著的差別之一——相對於張潔作品中對於光明未來或曰「理想的彼岸」那種充滿了痛苦之憧憬與絕望，「王安憶則為我們展露了一處人生的此岸，一群『單純』而『不潔』的人們，一分瑣屑而欲念浮動的日子。王安憶質詢，卻不吶喊，不否定，不抱怨；她只是描摹、記錄、發掘並揭示」（戴錦華 2007, 178）。

此外，值得注意的是，憑著其相當強烈的道德意識與敏銳的感受力，王安憶其實頗早就已觀察到社會上日益顯明的物質化趨勢，包括它對於既有藝術界生存規則的威脅與挑戰²⁶²，以及對於人際關係的破壞性，故從某角度來看，王安憶早

²⁵⁹ 如〈誰是未來的中隊長〉（1979）、〈黑黑白白〉（1980）、〈花園坊的規矩變了〉（1980）、〈小蓓與小其〉（1980）、〈信任〉（1980）、〈苦果〉（1980）等。以上所列的小說皆收入《牆基：王安憶短篇小說編年：1978-1981》（王安憶 2008b）。

²⁶⁰ 被問到「雯雯系列」與自己「個人的生活經驗、感受，有些對應關係嗎？」王安憶的回答如下：「〈雨，沙沙沙〉可說是我第一篇寫成人的小說，它意味著我正式涉入小說寫作，不只是因為寫了這一篇，還因為自寫了這一篇以後，就打開了一個渠道，源源不斷地寫下去了。所以能夠一下子順暢起來，則是因為『雯雯』這個人物是與我個人的經驗有關，這是一個幸運的開頭，給感性以空間」（王安憶、張新穎 2008a, 262）。也見〈感受·理解·表達〉、〈挖掘生活中的新意〉、〈生活與小說〉，三篇皆收入《王安憶研究資料》（吳義勤 2006）。

²⁶¹ 以上所列的小說皆收入《牆基：王安憶短篇小說編年：1978-1981》（王安憶 2008b）。

²⁶² 早在發表於 1981 年〈尾聲〉，王安憶就已經透過面臨自己所率領的文工團即將解散的老魏之口寫道：「藝術成為商品，成了櫃檯裡的貨」（王安憶 1983b, 171）！並且詳細描寫了在走向四化

期作品中對於人際關係以及人與人之間關懷的重視與張潔的小說創作呈現出一定程度的差別。在張潔那裡它顯然是其「愛情烏托邦」的主要組成部分，是對於十年浩劫的反抗與達到光明未來的唯一渠道，而在王安憶的作品中，它除了代表對於歷史創傷的某種治療手段之外，與當時台灣女性小說中類似，似乎愈來愈明顯的亦添加了成為抵抗社會物質化與商業化以及它對於人際關係惡化之力量／救藥的意義層面，即使在王安憶這裡它固然充滿了更加濃厚的激情及對於理想的憧憬——所謂「現在的人都愛錢。錢能買吃的，買穿的，多美啊！這燈光，摸不到，撈不著。可我就老是想，要是沒有它，這馬路會是什麼樣兒的呢？」「假如沒有那些對事業的追求，對愛情的夢想，對人與人友愛相幫的嚮往，生活又會成什麼樣？」（〈雨，沙沙沙〉）（王安憶 1988, 9; 17）；是所謂「我們的海，真美，有藍色的波濤，有金色的太陽，有五顏六色的貝殼，有沙灘，有海鷗。站在海邊，你會感到你擁有多麼廣闊的天地，擁有多麼美好的生活，還有多麼深厚的愛情。其實我們並不窮」，「就是沒有錢」（〈小院瑣記〉）（王安憶 2008b, 105）。而正因為如此，「有錢可以買很多東西，可畢竟也有些東西，是錢買不來的」（王安憶 2008b, 106）乃是八〇年代初王安憶筆下主人公的共同發現：如〈冷土〉的劉以萍儘管最終透過與小谷的婚姻爭取離開物質匱乏的鄉村留在小城的資格／保障，然則，城裡的生活以及並不真正愛她的丈夫，卻並沒給她帶來幸福，反而是她在鄉下所拋棄的青梅竹馬的未婚夫，生活得圓滿舒適²⁶³。而同理，〈歸去來兮〉中過去「不看重感情，認為那是虛無的」阿桑（王安憶 2003a, 79），只有在領悟到並非財富與「海外關係」而是真真與父母的愛情最值得珍惜的，「學會了用一種新的，更準確的標準進行人和人的比較，幸福和幸福的比較了」（王安憶 2003a, 86），他才算瞭解了生活的真諦。

確切地說，如果張潔筆下的主人公們以無法與既有的社會現實妥協，故只有在「嚮往著未來」的「等待」中尋找寄託之「痛苦的理想主義者」居多，那麼王安憶的（小）人物則顯得卑微而世故多了。他／她們不是沒有理想，然則，與其說那是憂國憂民的宏大使命，不如說是對於愛情、家庭、個人尊嚴等庸常人生基本條件之嚮往與追求；偉大的理想在他／她們的平凡乏味的日常生活中，同時也是在王安憶的筆下實在難以插得上腳。而這一點又不得不說是與王安憶自己的、且也是她作品中一而再，再而三所描寫的「69屆初中生」的身份（她的小說主角們不乏「69屆初中生」的例子，如〈命運交響曲〉（王安憶 1982）中的「我」

的改革開放中國時自文革時期所遺留下來的文工團所面對的危機與挑戰。類似的題材也出現在1985年問世的〈少年之家〉，文本中甚而宣佈「眼下最當緊的是，『少年之家』必須要有錢，如今物價飛漲，生產單位有獎金，『少年之家』的人也是吃油鹽米麵喘氣的，不提高一些收入，是怎麼也說不過去的」，「是個錢最當緊的時代」（王安憶 2008c, 211）。不過，耐人尋味的是，王安憶儘管對於社會上物質主義與消費主義表現出極大的反感與失望，然則，另一方面她卻又認為，文學的商業化反而有助於釐清作者與小說在社會上的位置：即當市場「將文學變成了一種享受的東西的時候，作家脫去了一件外衣，一件社會學者的外衣，我們成了製作人，製作小說。至於製作什麼樣的小說是另外一件事情，然而，事情一下子變得清楚和單純了，就說它告訴我們：你們不是人生的良藥，亦非人民的喉舌，你們只是製作一樣東西的創造者」（王安憶 1997a, 176）。

²⁶³ 收入《尾聲》（王安憶 1983b），繁體版見《冷土》（王安憶 2006b）。

和「他」、《69屆初中生》(王安憶 1986a)的雯雯等)有著密切關係。

在一次對話中,王安憶與陳思和曾經談及他們那一代人的命運時各自提到:

王:69、70、71屆這代人其實都是犧牲品。我們不如老三屆。他們在「文革」以前受到的教育已經足以幫助他們樹立自己的理想了。不管這種理想的內容是什麼,他們畢竟有一種人生目標。後來的破滅是另外一回事。可69屆沒有理想。

陳:我記得你有過一篇短文章,對「6」和「9」的顛倒字形作了分析,是很有意思的。69屆初中生,就是顛三倒四的一代人。在剛剛渴望求知的時候,文化知識被踐踏了;在剛剛踏上社會需要理想的時分,一切崇高的東西都變得荒謬可笑了。人生的開端正處於人性醜惡大展覽的時期——要知識沒知識,要理想沒理想,要真善美,給你的恰恰是假惡醜,災星籠罩我們的十年,正好是13歲到23歲,真正的青春年華。

王:即使到了農村,我們這批人也沒有老三屆那種痛苦的毀滅感,很多都有《出道》中志強那樣朦朦朧朧的,甚至帶點好奇和興奮的心態。而在我們這一代人的朦朦朧朧之中,整個社會就改變了。我們這一代是沒有信仰的一代,但有許多奇奇怪怪的生活觀念,所以也是很不幸的。理想的最大敵人根本不是理想的實現所遇到的挫折、障礙,而是非常平庸、瑣碎、卑微的日常事務。在那些日常事務中間,理想往往會變得非常可笑,有理想的人反而變得不正常了,甚至是病態的,而庸常之輩才是正常的。

陳:這一代人實際上相當平庸的過來了,作為一個作家能都表現出這種平庸本身並加以發掘,實在比虛構出一段光輝的歷史更有意義。(王安憶、陳思和 1988, 75)

從某種意義上來說,69屆初中生的身份是王安憶的財富也是其負擔,不僅影響到了其世界觀的構成,也牽引著她的創作觀的發展與更新——王安憶沒有信仰,故擅於揭露種種神話與烏托邦的裂隙,但同時,她所經歷的「要知識沒知識,要理想沒理想」,奪取了其「真正的青春年華」的時代在她的心靈上所留下來的深厚的匱乏感與不確定性卻又迫使她始終嚮往一種精神上的寄託與避風港,故又不得不對於某種理想/烏托邦保持著渴望與追尋——例如說,王安憶儘管在〈叔叔的故事〉中稱「我輩」為「徹底根除了浪漫主義」、以「實用主義」為其「致命的救藥」的一代,並且譏諷叔叔們說「叔叔是無法沒有信仰的,沒有信仰就失去了生命的意義」(王安憶 2004a, 75),同時卻又在〈烏托邦詩篇〉中藉由對「有一種奇異愛心」的「這個人」之「懷念」,開始為喪失了「熱情」的自己重新建構一個更加完整的精神家園/烏托邦;同理,王安憶的沒有根,允許她總是保持懷疑敏銳的態度,且允許她在使命感過高的新時期作家隊伍中保持一定的獨立性與超然性,同時,她對於古典主義以及人道主義的崇尚——所謂「我有時候相信古典主義,喜歡華麗的詞藻,嚮往崇高」(王安憶、陳思和 1988, 76)——卻又迫

使她始終追求一種「更博大、更博大、更博大」(王安憶 2006a, 68)的創作境界與人生自我²⁶⁴。而這些矛盾不僅促使她不斷地投入對於新題材的開拓,隨時在反省、斟酌和超越自己,給予人以「鐘擺」之感²⁶⁵,同時,以上所描寫的矛盾或曰兩種相互對立的趨勢也難免造成王安憶的小說與張潔的文本類似,也經常呈現出相當混淆的話語結構與意義上的歧義,再再證明王安憶即使少了「叔叔們」的時代使命感(至少她自己一直這樣說)和他們所「背負」的「思想的苦役」(王安憶 2004a, 50),卻並不表示她就能夠幸運到豁免於「痛苦」²⁶⁶。

戴錦華在分析王安憶八〇年代初的小說創作注意到了透過對於日常生活的逼視與體驗性的再現,王安憶事實上很早就開始瓦解理想主義主流話語的宏大敘事,但同時她對於終極意義和啓蒙主義的嚮往卻又造成她一直在邊緣與中心之間滑動²⁶⁷:一方面,是〈本次列車到終點〉、〈流逝〉、〈庸常之輩〉等作品中所描寫的「平凡而瑣屑的人生」對於理想主義偉大允諾的假象之曝光,另一方面,是王安憶對於古典浪漫的執著所連帶的人道主義關懷、對於人的尊嚴的饑渴。以〈本次列車到終點〉舉例,儘管陳信在回到上海後所遇到的生活困苦的窮境不免導致王安憶在雯雯系列中努力建構出來的「橙黃色」的「夢」(王安憶 1988, 9)化成泡影,預告了理想主義與英雄主義時代的終結,然則,結尾時作者卻仍為男主角留下了些許希望:

「好的,回家。」回家,家畢竟是家,就因為太貧困了,才會有這些不和。親人,苦了你們了。他忽然感到羞愧,為自己把十年的艱辛當作王牌隨時甩出去而感到羞愧。媽媽、哥哥、弟弟、嫂嫂,都有十年的艱辛。當然,人生中,還不僅是這些。還有很多很多的歡樂,真的,歡樂!比如,

²⁶⁴ 戴錦華提到:「真切而強烈的書寫時代的願望,使王安憶成了 80 年代的『偉大的進軍』——思想解放運動,或曰新啓蒙運動的重要參與者之一,一個 80 年代『偉大敘事』的補白者,一個並不作為『痛苦的理想主義者』之一而寫作『烏托邦詩篇』的作家」(戴錦華 2007, 178)。

²⁶⁵ 程德培討論王安憶創作的多元性本質時指出:「王安憶的創作猶如鐘擺,她不僅經常變化,而且頻繁地來回於鐘擺的兩端:論題材,從農村到城市;論體裁,從散文到小說,從理論、評論到人物印象;論敘述的變化,從關心自身的命運到冷眼的旁觀;論風格的不同,從主觀的『自我中心狀態』到冷峻的『非自我中心狀態』;論筆墨,從重人情到重世故,從重抒情到重心理分析……由於她富於變化的多產,致使對其創作的描述與概括,多免不了馬不停蹄使得浮光掠影」(程德培 2006, 99)。

²⁶⁶ 王安憶曾在一篇〈可惜不是弄潮人〉文章中提到:「我們這一代作家,是在個性解放,確立個人的新時期文學中走上舞台。我們一出場就站在個人的立場,這是我們的發源地。獲得這種獨立的位置是數代寫作者的犧牲而為代價。在一個強調共識的社會裡,我們的獨立位置來之不易。由於個人主義曾經擔任這個社會精神解放的主導,它便帶上率領潮流的假象。我們獲得大眾的關注和追隨,我們以為領導大眾是我們不可推卸的使命。等到個人主義遍地開花,我們陡然發現我們不再被大眾需要,我們感到被拋棄的命運來臨,寂寞湧上我們的心。我們便有些惴惴不安地想要投身潮流,重新擔任率領潮流的角色,以期東山再起。而就在此時,我們其實面臨了失去立場的危險。我們慣做主角,做一個邊緣人使我們深感痛苦,我們不明白我們所前仆後繼而爭得獨立位置本來不盡是快樂,痛苦是它的本質」(王安憶 1993, 28)。

²⁶⁷ 戴錦華將其位置有如下定義:「朝向中心的無窮推進中,一次次地滑向邊緣;又一次次地在對『啓蒙』之必須的呈現與論證中,由邊緣而為中心」的「80 年代主流文化重要的參與者」(戴錦華 2007, 180-1)。

林蔭道、小樹林、天水井，天真無邪的學生、月牙兒般的眼睛……可全被他忽略了。真該好好想一想。

又一次列車即將出發，目的地在哪裡？他只知道，那一定要是更遠、更大的，也許跋涉的時間不只是一個十年，要兩個、三個、甚至整整一輩子。也許永遠得不到安定感。然而，他相信，只要到達，就不會惶惑，不會苦惱，不會惘然若失，而是真正找到了歸宿。(王安憶 2008b, 230)

雖然如是結尾仍表達出於新時期文本中慣常看到的小說主角對於美好未來之渴望，然則，它卻又與主流理想主義話語呈現出重要差別：值得注意，陳信只有在認可他卑微的生存狀態，接受了庸常人生的社會現實，才找回了繼續與命掙扎的力量和希望。而當然，他一旦加入了王安憶筆下的「連『又副冊』也入不了的『庸常之輩』」(〈庸常之輩〉)(王安憶 2008b, 208)，其生活夢想則不得不降低為「真正找到了歸宿」，因為對於「庸常之輩」來說「人生的真諦實質是十分簡單的，就只是自食其力」；沒有「偉大理想」可依靠，只有「用自己的力量，將生命的小船渡到彼岸……」(〈流逝〉)(王安憶 2003a, 133-4)。而且，更有意思的是，在王安憶的其他作品中出現與以上小說情節安排(由灰心到找回希望)正好相反的情形。

上面筆者已經提到了，與諷容的〈錯！錯！錯！〉類似，王安憶的小說中也曾幾次出現將文化大革命描繪為消除人與人之間的疆界與隔閡、淡化人間矛盾與仇恨的緩和時段，有的文本中甚至對之表現出一定程度的懷舊情緒(〈尾聲〉尤然)。因此，在王安憶的小說中，有點類似池莉九〇年代「沔水鎮系列」中的文本如〈你是一條河〉等，我們看到了歷史／「文革」中一般人的生活圖景，即不是十年浩劫的殘酷，而是普通人繼續生存的努力以及(在王安憶這裡更看到了)他們在災難中互相幫忙的和諧與社會等級的消除。但是，特別值得注意的是，王安憶似乎很早就已經意識到了這種等級消解的假象與脆弱。於是，在〈流逝〉中歐陽端麗與阿毛娘的友誼在四人幫打倒不久逐漸衰退而最後以阿毛娘用「還是老闆有錢，住洋房，工人窮得響叮噹啊」拒絕端麗「表示恭賀喬遷之喜」(王安憶 2003a, 125)的蛋糕而搬離作結；〈牆基〉中兩個弄堂的孩子們在享受了短暫的親密夥伴關係後，隨著文革的終結，此美好的情景也快速破滅：「四九九弄依舊是那麼狹小，高低不平。弄堂裡的小孩子更多了，因此，便更加擁擠和喧騰。但無論怎麼擠，他們也不再到五〇一弄來玩，來鬧。牆基，還在，橫著。高出地面一二釐米，固執地沉默著」(王安憶 2008b, 270)²⁶⁸。再或〈軍軍民民〉中的軍人與老百姓「和睦了，親熱了，互相謙讓了，因為千里以外在打仗。因為有了戰士，今天人們才可以安心的睡覺、吃飯、罵街、談對象」，然則，作者馬上又提醒我們：「當然，誰也不能保證，在今後的和平日子裡不再有磨嘴皮子的事發生。魚

²⁶⁸ 在〈感受·理解·表達〉裡，王安憶說明撰寫〈牆基〉的動機時提到了：「人和人中間的牆是一定要消除的，應該有交流，在『文化大革命』中，的確也有過交流。我們常常講，插隊落戶把一些不同的人的命運勾連在一起了，比如說有很多非常懸殊的婚姻。人和人能平等友愛地對話是很美好的，可是這不能靠十年內亂那樣的運動」(王安憶 2006c, 8)。

魚水水，軍軍民民，究竟是一家人嘛！一家人，那麼有些事就難說了」（王安憶 2008b, 326）！這裡的結尾乃是典型的王安憶式的話語混淆：一方面，是對於人類和平共處、社會等級得以消解的可能性的懷疑，然而另一方面，又是高舉「大寫的人」的感嘆與諒解。

事實上，從某角度來看，王安憶對於普通人、「庸常之輩」——王安憶自己將之定義為「以那種『博愛之心』來寫小人物」（王安憶 2006d, 11）²⁶⁹——的肯定與同情，可視為「新寫實」的先驅，然則，誠如以上引文中所暗示，與池莉、王朔等作家們不同，在王安憶這裡，對於普通人的歌頌往往必然連帶著一定程度的人道主義關懷，故與新寫實主義以實用主義反啓蒙主義話語的本質大相逕庭（詳見本章第二節）；借句王安憶的話便是：「每一個人，實際上都有自己的價值，這個價值，不需要別人來承認，只要她腳踏實地，認認真真地生活。這種女孩子（按：〈庸常之輩〉女主角類型的人物），是我所不熟悉的，過去我還鄙夷的。但是，後來我開始認識到她們身上那種更實在的價值。這種價值，在生活中比雯雯有戰鬥力，更有生命力」（王安憶 2006e, 26）²⁷⁰。換句話說，儘管在絕大多數同代的作家們仍致力於主流啓蒙話語之下對於時代英雄的建構／重構工程，王安憶率先便擁抱了「理想的最大敵人」，「非常平庸、瑣碎、卑微的日常事務」以及在那些日常事務中間「才是正常的」，「庸常之輩」，然則，她筆下的「小人物」的外衣之下卻仍舊隱藏著人文精神所崇尚的「大寫的人」，與新寫實文本中所突顯的消費社會主體有著鮮明的差別。而也因此，到了 1984 年王安憶雖然毫無猶豫地宣佈「權威時代已經過去了」（〈話說老秉〉）（王安憶 2002b, 92），然則，這卻並不阻止她捕捉其筆下小人物的那怕是極其微小或幾近絕望的英雄氣概：

城市的擴大，工業的發展，人類文明的進步，日益將人從繁重的與大自然直接的抗衡中解脫出來。分工過細，將人定在流水線的一點上做著始終同一單調乏味的動作，日常生活的瑣細逐漸遮蔽了人外在的英雄性。每個人，只是流水線上的一個環節中的一部分，人物的行爲，日益失去了古典主義的偉大氣概。但在平凡的人性中，卻仍有著光輝的莊嚴的因素，而有時卻隱在平庸卑微的外表之下。（冰心 et al. 1985, 26）

於是，王安憶不但在〈閣樓〉（1985）裡創造出一個研究省煤鍋爐，完全不求圖利，「集理想主義與英雄主義於一身」（范銘如 2003, 6）的科技人才王景全，甚至於爲了避免讓一個「美麗的故事落空」，在寫於 1986 年的〈阿芳的燈〉裡，

²⁶⁹ 欲了解王安憶在寫此類題材的具體寫作動機詳見〈感受·理解·表達〉、〈挖掘生活中的新意〉、〈生活與小說〉，三篇皆收入《王安憶研究資料》（吳義勤 2006）。

²⁷⁰ 除了〈庸常之輩〉對於女主角何芬的讚揚：「她是平凡的，是連『又副冊』也入不了的『庸常之輩』。可是，她在認認真真地生活。她的勞動也爲國家創造了財富，儘管甚微。她的行爲，也在爲社會風貌、人類精神添增一份光彩，自然也是甚微。她睡著了。願她睡得好：送走疲勞的今天，望明天不再辜負她」（王安憶 2008b, 279），收入《牆基：王安憶短篇小說編年：1978-1981》（王安憶 2008b）。此外，〈野菊花，野菊花〉與〈分母〉中也出現過對小人物類似的肯定。

王安憶竟而安排「我」毫無猶豫地「決定立刻就走」，好在「這個美麗的故事在著，與我同在」。小說結尾「我」講到：「就這樣，我自己織就了一個美麗的童話，在陰鬱或者陰雨的日子裡，激勵自己不要灰心。並且，還將這童話一字一句的寫下，願它成爲這條無名的小街的一個無名的傳說，在阿芳的毛頭長大的日子和那以後長得無盡的日子裡」（王安憶 2003b, 225-6）。由此觀之，或許，王安憶對於主流理想主義話語的最致命的打擊之一並非她筆下的「庸常之輩」本身，而更是其作品中愈來愈鮮明的「宿命論」。

如果說在〈命運交響曲〉，王安憶曾藉由韋乃川的生命故事描寫了一個拒絕與命運奮鬥的人的生活悲劇，並且以相當突出的態度表達出她是站在始終不顧一切挫折和失敗繼續與命掙扎的「他」這一邊，宣佈：「我忽然之間對命運有了一種解釋，我覺得人的命運是有兩種力量促成的：一種是外在的、客觀的，是個人幾乎無法掌握和難以迴避的力量；一種是自己的性格和意志，也就自己靈魂的力量。人們的命運之所以不同，後一種力量起著很大的作用」；是所謂「我們總算是在努力，問心無愧了」，「人，總比柳絮重，不會甘心順風而去」（王安憶 1982, 231）。然則，極其弔詭的是，越往後期，我們在她的作品中所看到的卻是些無論付出了多少精力與腦力最終卻仍舊無法修改或改寫自己命運的社會意義上的失敗者，反而印證了韋乃川的觀察：「人，是強不過命的。可是，人滿心希望要強過命，做自己的主宰，可是不斷地爭鬥，失敗，又掙扎，這就形成了悲劇。人要是想違拗命運，就是一場悲劇」（王安憶 1982, 216）。而就此意義來講，寫於 1986 年的〈鳩雀一戰〉乃是一個典型。

接續〈好媽媽、謝伯伯、小妹阿姨和妮妮〉的故事²⁷¹，辭掉了謝家的工作，小妹阿姨雖然找到了新的東家，然則，隨著年齡的增長她卻越來越緊迫地感覺到，她蹉跎大半輩子，卻一無所有，故她便絞盡腦汁，立志爭取間完全屬於自己的房間。可悲的是，無論她多麼機敏厲害，暗中圖謀，到了小說結尾她仍是孑然一身，一敗塗地，而不得不向時代命運俯首聽命。〈鳩雀一戰〉的結尾寫道：「小妹阿姨大病了一場，躺在病床上，她細細想著自己的一生……事情敗就敗在她做事爲人，不能好，又壞不到底。她隨時有勇有謀，卻又少了眼光。可是，縱然小妹阿姨有多少精明，能奈何得了時代的潮流嗎？小妹阿姨再逞強，終也強不過命了」（王安憶 2003c, 285-6）。顯而易見，無論王安憶筆下的人物耗費多少力量來阻擋歲月的更迭與流逝，時代的巨輪卻仍舊無情地繼續運轉，似乎向我們傳達著：畢竟面對大時代，個人只不過是一種轉瞬即逝的存在。於是我們便在〈麻刀廠春秋〉的結尾裡讀到：「若干年以後，聽說那麻刀廠起了場大火，一個煙頭落在了曬乾的麻刀上。工人們奮力救火，非常勇敢。有個人從房頂上摔下來，癱了一條腿。據說，是個麻子，還是廠長呢。又過了若干年以後，聽說那麻刀廠沒了，改成了個草繩廠。興許是因爲麻刀的銷路不好了，有了比麻刀更管用的東西泥牆，又有了用各種新型料製得牆」（王安憶 2002b, 25）。且也無怪乎，〈一千零一弄〉面對新蓋的工房老太婆們亦「再也想不出什麼閒話來，確實感到沒法子搭訕上去，只

²⁷¹ 收入《海上繁華夢》（王安憶 2003c）。

好作罷」：「他們怕是永遠和那新工房的人熟識不起來了。不過時間久了，他們也會習慣這一份陌生，並且，接受這一份陌生」(王安憶 2002b, 75)。甚至於到了九〇年代初的《米尼》，以上引文中所表達的生活流逝感與「宿命論」又造成時常感到「以後發生的一切，在這時是有預兆的」(王安憶 2003d, 17)的女主角也仍然不免一步一步地走向頹廢墮落，再次印證了王安憶筆下的人物極少得以抗衡或逃脫大自然的輪迴法則，反之，大多時「他們只得鬆開雙手，任憑青春的眼睛黯淡下去，被吸收到硃紅灑金的輝煌的背景裡，完成了一齣又一齣個人的壯烈悲劇」(郝譽翔 2003, 13)。

而且，更耐人尋味，這種宿命論與聽其自然的態度，不僅表現在王安憶八〇年代中後期某些文本中對於基因遺傳學的探索與興趣（以〈好媽媽、謝伯伯、小妹阿姨和妮妮〉及「三戀」最爲突出(陳思和 1986, 47)），同時亦見於王安憶的婦女觀與兩性關係的論述中。在〈男人與女人，女人和城市〉一文中，討論了男性與女性在生理上的不同以及此本質上的差別怎麼樣影響著兩性對於城市的適應能力與他／她們在不同環境中的生存潛能，王安憶便得到了如下結論：

大約土地帶給人的天性更其自然，更與人的本體相符……女人竟是這樣需要依傍男人，女人的軟弱在此處才真正流露出來。自然這一個奇異的安排，真如耶和華爲夏娃偷吃禁果而懲罰的——

你必戀慕你丈夫。

一方面，是身心渴望得到發展與肯定，另一方面，則渴望男人強有力的庇護與支援。尋找男子漢，也許注定不會有結果。男子漢或許都在陪伴不致力於尋找的，要尋找的永遠尋找不到。自然的安排總是那樣差強人意，沒有一件事是周周到到，十全十美，人注定生活在缺憾中，人與自然永遠在作較量，以求獲得完滿的平衡而永遠也獲不到。寫到此，不禁覺得生命是一樁很累的負荷物，性別也是一樁很累的負荷物。可是，每一個人都那麼慶幸生存，每一個男人與女人都暗暗慶幸自己性別的所屬，爲這性別迎接並爭取著非它莫屬的歡樂。這就是自然，無論有多少不合理，也唯有承認了。(王安憶 2000a, 92-3)

以上引錄不僅有助於了解王安憶在〈神聖祭壇〉、〈逐鹿中街〉以及尤其是〈兄弟們〉對於角色命運的安排以及其背後的性別論述²⁷²，同時，也再次印證了當時女作家對於兩性關係的態度：那固然是「想要回到一種自然的社會處境」之意願(李昂、王安憶 1989, 79)。不過，話說回來，引人注目的是，王安憶筆下的宿命儘管似乎亦包羅萬象地籠罩了創作者自己——這不但包括了像〈神聖祭壇〉中的項五一：「想到了『宿命』這個字眼，他覺得他別無選擇了。他只有這樣走下去，走下去，走完一萬行詩了。退路是沒有的」(王安憶 2007a, 135)，同時也包括了

²⁷² 〈神聖祭壇〉收入《傷心太平洋》(王安憶 2007a)；〈逐鹿中街〉與〈兄弟們〉可見《逐鹿中街》(王安憶 2003e)。

王安憶本人：「當我寫著這些小說時，心理很奇怪地充滿了一種宿命的感覺，決不像以往那樣自信自得，一瀉千里。我不知道我將寫下什麼，我不知道我是寫好，還是不寫好，然而，就像是受了什麼驅使，我深知，我唯有寫了。於是便寫了」（〈小鮑莊——後記〉）（王安憶 2002c, 531）——然則，筆者在這裡更感興趣的是，只要對於王安憶有基本了解的讀者則不得不注意到在新時期文壇的作家群當中，王安憶實際上表現出十分頑強的作者之自覺性以及愈來愈深厚的自省意識，不僅迫使她一直處在「不間斷的『突圍』之中」，最終甚而促使她建構出屬於自己且亦算是相當完整的創作觀以及小說理論，成為新時期少數「為藝術而藝術」的佼佼者。

上面筆者已經講到了「69屆初中生」的身份給王安憶所帶來的利弊得失：一方面是相當突出的個人主義立場，對於理想包括上一代人的使命感與道德包袱保持懷疑之態度，另一方面卻是一種深重的匱乏與失落感——所謂「張承志有伊斯蘭教，我有什麼呢？我繼承了什麼呢？我往哪裡去納入自己的思想與虔信呢？」（王安憶、張新穎 2008a, 282-3）——不斷迫使她對於生命的意義以及自己的身份進行追索與發現。而這一點不僅直接影響到了王安憶寫作的「個人化」特質——「我的經歷、個性、素質，決定了寫外部社會不可能是我的第一主題，我的第一主題肯定是表現自我，別人的事我搞不清楚，對自己總是最清楚的」（王安憶、陳思和 1988, 78）²⁷³——同時，亦促使她每每遇到創作危機時，不得不回到自身，「再一次檢討著我的自我」：「每當我對自己的文章有所不滿，想著要寫得更好的時候，緊接下來的行動必定是回到自我裡來作一番省察、檢討、擴充、提高，然後再忘我地埋頭於文章，週而復始」（王安憶 2004b, 68）。然則，這裡頭卻必然隱藏了一個潛在矛盾，即個人與他者、個人經驗與大眾經驗之間的矛盾。

類似張愛玲「天才夢要趁早」之領悟（張愛玲 1991），王安憶也頗早就已經意識到自己懷有大志以及寫作在此方面對她的特殊意義：「我的名和利的思想都很嚴重，渴望出人頭地。我想，於我來說，作一個作家才可名利雙收，因為我沒有任何技能」；王安憶甚且對於自己經驗在此過程中的價值所在亦頗有自覺性：「我極早的了解到，要想出人頭地，非得堅持來自個人經驗的觀念不成，因為只有這樣的觀念才可有別於他人，突出自己。因為我知道作個作家就是立一個山頭，要立自己的山頭而不是去給別人山頭添石加土」（王安憶 2006b, 180-1）。於是，怎麼樣才能夠與人不同，別樹一幟，乃成為王安憶創作成長過程中的一個重要命題。這不僅表現於王安憶多年以來不斷與「叔叔們」的對話與在彼此對照中自我再定位的過程²⁷⁴，同時也逐漸連帶出面對處理「獨特的，卻是有限的」個人經驗²⁷⁵，

²⁷³ 在另一篇王安憶也承認了，她認為，自己寫作上的一個弱點便是「寫人物不太善於寫人家，光善於寫自己」（王安憶 2006c, 6）。

²⁷⁴ 除了小說〈叔叔的故事〉、〈烏托邦詩篇〉，參見〈我們以誰的名義？〉（王安憶 1995）、〈我們和“叔叔”之間〉（王安憶 2007b）、《談話錄》（王安憶、張新穎 2008a）。

²⁷⁵ 耐人尋味，這裡的「有限」似乎包含了量與質兩個層面，因為王安憶經常感嘆自己的處境在很多方面不如「叔叔」：「『叔叔』比『我們』有說服力。他們具備理性的實證的能力，這點上，『我們』還很不夠。他們還有歷史的經驗可做實證的材料，『我們』卻沒有。比起『叔叔』，『我們』確實差遠了」（王安憶 1995, 80）。

以及「可提供無限認識，可卻是普遍的」（王安憶 2006b, 185）大眾經驗之間的關係；因為儘管王安憶多麼知道爲了「出人頭地」非要保住自己經驗的獨特性不可，然則，她所崛起的時代卻要求她胸襟放大，表現出更「博大」的關懷與「普遍性」：「當我越來越成爲一個名作家，越來越被人所知道，被讚揚或者是批評，我便越來越地和無可奈何地感到，我應對更多的人生負有責任。我想著：要使我的人生、我的生活、我的工作、我的悲歡哀樂、我的我，更博大，更博大，更博大」（王安憶 2006a, 68）。

這種外在的與來自作者對於自我要求與期許的壓力，不僅曾迫使王安憶在書寫了一段「雯雯系列」後，不得不「開拓題材面」，「從小雨中走出來」²⁷⁶，開始向何芬、陳信等「庸常之輩」的生活現實靠攏，同時，也逐漸迫使她開始對於創造者的身份及角色、文學與社會之間的關係，包括小說到底是什麼、其意義何在等問題進行思考與反省。而在此過程中，她的美國經驗以及後來的創作危機（即「六個月的苦悶」²⁷⁷）起了一個至關重要的作用——該「西土之行」不僅迫使王安憶在被納入了一個更宏觀的世界格局的語境下，重新面對自己的國族／民族認同，令她意識到「要改變自己的種族是如何的不可能，我深覺著我是中國人」，同時也讓她以更寬闊的視野重新面對自己過去的經驗與普遍人性：「從蝸居中走出，看到了世界的闊大，人的眾多，對自身的位置和方位有了略微準確的估價，再不至爲了一小點悲歡攪和得天昏地暗，而看盡了普天下的眾生」（王安憶 2002c, 530-1）。這些種種感受不僅化爲〈小鮑莊〉、〈大劉莊〉、〈我的來歷〉、〈歷險黃龍洞〉裡對於中國民族以及作者自己身份與根源的探索和反思，同時亦表現於王安憶對於文學及創作者自省意識的提高，包括她愈發自覺且快速的滑向文學作爲獨立創造物，這樣一種新的創作態度之轉變。於是，我們一方面看到王安憶在〈小鮑莊〉以虛擬文本的方式首次反省於新時期特殊語境下文學它所被賦予的超載功能及其與意識型態之間瓜葛，並透過「文瘋子」（王安憶 2002b, 294）鮑仁文對於其「作家夢」的執著與實踐，思考寫作者在此過程中所扮演的角色——我們不得

²⁷⁶ 「『雨，沙沙沙』地響過那麼一小陣之後，人們開始要求王安憶——開拓題材面。本人也想從小雨中走出來，拔起腿，卻疑惑起來——這一步跨出去，是往前了，還是往後了？不知道，真不知道，但必須跨出去」（王安憶 1983c, 449）。

²⁷⁷ 〈烏托邦詩篇〉中王安憶對於當時的感受有如下描繪：「當我坐在我的書桌前，面對一疊空白的稿紙，心裡便想：誰能幫助我呢？誰也幫不了我啊！我覺得又孤獨又寂寞。我感到我的經驗已經被排除了，我還能在我的稿紙上寫什麼呢？……個人的經驗顯得那樣無聊，那樣蒼白，被旅居的日子分割得七零八落，斷斷續續。旅居的日子豐富多彩，而又浮光掠影。可以組織成一個又一個美妙的小故事。我的作一個大人物的妄想，本能地拒絕小故事。這是一個困難的時期，我每天早上起來，坐在我的書桌前面。我的書桌好像是我的宿命，我知道逃避不了，於是就乖乖迎上前去。我從早晨太陽升起，直坐到黃昏日落，晚霞滿天。我應該拿什麼去填滿那成萬上億的空格，成萬上億的空格形成了一個巨大的茫茫的空間，逼迫地等待著我的創造物。我的經驗和觀念全成了空白，舊的已去，新的不來，好像冬日凋零的樹幹。我想我大概在我的旅居中，將自己遺失了……這時我越發相信我的困難是造成於旅居之中，我把我自己丟啦！我們的時代多麼叫人悲哀，前人已將他們的頭沾滿了地盤，越是偉大的人，占地面積極大。我們只好去進行侵略，小國我們不屑一顧，大國又實力不夠。前人們沒有給我們留下一點插腳之地，我們在人家的山頭爬上爬下的，世紀末的情緒充斥我們心頭」（王安憶 2006b, 197-8）。這裡不僅記載了王安憶創作阻滯的苦悶，同時再次表達出王安憶創作者的野心與面對前輩時自我定位的必要及願望。

不注意到，是由於領導下令要求報社「好好地抓住一個典型，以配合五講四美的宣傳」(王安憶 2002b, 379)，同時卻又是由於鮑仁文的文章，撈渣才被外界「發現」，結果撈渣成爲「小英雄」而「文瘋子」也成爲「大人物」，實現了自己的天才夢。然則，弔詭的是，在不斷的改寫中(從鮑仁文報告文學到後來的傳記《小英雄的故事》)撈渣的故事雖愈發高潔且崇高，做了不少潤飾，同時卻越來越與撈渣的生活「現實」脫節²⁷⁸，更何況鮑仁文的寫作行爲本身以及它給鄉村們的生活所帶來的種種變動(包括撈渣的英雄化與崇拜化、建設子的新房與婚姻、拾來身份的改善等)又「不斷改寫或曰破壞傳統生存的和諧、完滿」(戴錦華 2007, 199-200; 周英雄 1989);而且，回到王安憶本人的寫作生涯加以審視，更爲重要的是，除了虛擬文本中的反省外(如以上所述)，爲了劃分出自己地盤上的位置與擺脫他人的影響，累積了一定程度的創作經驗的王安憶同時在這個時段裡又開始建構自己特殊的創作觀或曰「自己獨一無二的體系」²⁷⁹，並接著開始將之運用在其接下來的創作中加以實踐。

上面筆者已經多次提到了王安憶的小說創作在新時期文學當中有一個重要特點，那就是與其他大多數作家們的創作比較起來，其文本的社會性與政治批判意識相當薄弱，故儘管她特別擅長捕捉日常生活的瑣碎及細節，以此往往勾勒出相當濃厚的現實性，然則，對於具體文本中所探索的議題，王安憶卻表現出愈來愈強烈的審美化傾向。王安憶自己後來在爲《叔叔的故事》所寫的自序中對於此態度有所反省與批判：

自從一九八〇年開始，寫作便成爲我的生活，這是我喜愛的生活，熱情一天也沒有離開過我。如何將小說寫得更好，是我生活的目標。漸漸的，我培養成了這樣一種原則，那就是以小說的、審美的標準去衡量世界上的一切。我對世界，對人生的看法其實已不再是出於我個人的經驗，而是出於一種審美的選擇。所以，在我積極生活的表面之下，其實充滿了一種危險的虛無的空氣。我總是去選擇那些深刻的、高遠的、超然於具體事物之上的思想，作爲我觀察生活的武器。而實際上，對真實的生活我心裡已漸將淡漠了。(王安憶 2004b, 7)

姑且擱下王安憶「以小說的、審美的標準去衡量世界上的一切」對於其個人的威脅不論(對此，王安憶在〈叔叔的故事〉與〈烏托邦詩篇〉都有了相當細膩的分析與交代)，然則，從另一方面來看，正是其當時的愈發自覺地脫離「叔叔們」的時代使命感與他們所背負的「思想的苦役」，並且在不完全放棄小說與現

²⁷⁸ 文本中有一個重要段落：「文化子把文章唸給他大他娘聽，不料他大他娘臉上卻淡淡的，好像在聽一各別人家的故事似的。那些激動人心的話，對他大他娘作用不大似的。文章裡的撈渣，離他們像是遠了，生分了」(王安憶 2002b, 387)。

²⁷⁹ 以下是王安憶在〈烏托邦詩篇〉裡對於自己當時情緒的陳述：「這是在我成熟的年頭。我力圖排除一切影響，要建立自己獨一無二的體系，我否定有誰曾經或者將要指導我。我不免有些趾高氣揚，目中無人。我一點點沒有意識到危險已經潛伏下來，正伺機待發」(王安憶 2006b, 208)。

實之間緊密關係的前提下逐漸走向「為藝術而藝術」的創作立場，這一點乃不妨視為王安憶對於新時期文學的最大貢獻之一²⁸⁰。

在一篇〈中國新文學發展中的現實主義〉論文中，陳思和曾提到，新時期文學較之昨日的文學的進步之一，乃是「文學在社會學上的功能略有縮小，其審美功能始有萌芽」（陳思和 1986, 48），且當他後面講到具體作家對於現實主義發展的貢獻，除了「繼承了魯迅的傳統」的張弦之外，第二位他所提到的作家便是王安憶。這種選擇自當並非屬於偶然，因為若我們將陳思和以上的說法拿來評估王安憶的創作／論，這樣的觀察應是再恰當不過了。事實上，綜觀王安憶八〇年代的寫作成長，便可以從「作為反映論的現實主義」到「作為創作論的現實主義」的過程來概括。而若說這種過程在八〇年代中葉起步²⁸¹，那麼到了 1988 年左右它可說已經達到了第一個高峰；同時，王安憶的創作論也正是此時初步成形。

1988 年，王安憶不但在對話中提到：「在創作上，過去寫作是情緒的渲泄，是一種內心騷動所致，現在感到是在創造，為創造而創造，我可能遇到了一個危機」（王安憶、陳思和 1988, 77）——事實上，不久後王安憶將此轉變稱為其創作生涯中最關鍵的變化：「我寫小說最根本的變化是由自我傾訴到創造存在物的變化。在我選擇了寫小說作為我的傾訴活動的同時，其實已潛伏了創造的需要。承認創造之後，便感覺到個人的經驗與認識的限制，於是便要從形式上找到推動與發展的力量。我想這變化一方面是由於內部，即寫小說自身的發展所趨，另一方面也許還由於成為一個職業作家後，寫作中創造的因素加強了」（王安憶、魯樞元 1991, 82）——同時，正是在這個時候，王安憶不但寫了反省寫作行為及其個人動機與意義的〈神聖祭壇〉且又陸續發表了〈故事和講故事〉、〈小說的物質部份〉、〈故事不是什麼〉、〈故事是什麼〉、〈我看長篇小說〉、〈寫作小說的理想〉²⁸²、〈大陸臺灣小說語言比較〉（王安憶 1990），為她在復旦大學的小說講座奠定了理論基礎。

簡言之，王安憶在這一篇文章中不僅強調了寫作中的邏輯、理性部份，認為小說「不僅是思想的生產物，也是物質的生產物，具有科學的意義」（王安憶 2009a, 53），同時對於中國文學的傳統進行檢討與反思，提到中國由於缺乏西方自亞里斯多德《倫理學》中所表達的藝術（包括文學）乃為了創作，加上由此而

²⁸⁰ 戴錦華也認為，「事實上，在其同代人之中，王安憶是少數以寫作而不是對寫作的超越性目的的熱戀，成為新時期的最重要的作家、女作家之一的人」（戴錦華 2007, 178）。

²⁸¹ 王安憶回憶中短篇小說集《海上繁華夢》（1989 年，花成出版社）對她個人的意義，認為「這本集子我個人覺得比較接近一個職業作家的寫作。它們出自一種創造的興味，有一些匠心的意思……似乎是，漸漸地認同了寫作裡的創造性因素，創造一個他者，一個客觀存在，與主觀自我的距離拉開了。所以，它雖然沒有什麼影響，這個階段引不起別人的注意，可對我自己是重要的」（王安憶、張新穎 2008a, 265-6）。該小說集雖然出版於 1989 年，卻收入了原本於 1986 年出版的〈海上繁華夢〉系列、〈謝伯伯、好媽媽、小妹阿姨和妮妮〉、〈閣樓〉；若再加上「三戀」中的〈荒山之戀〉及〈小城之戀〉和早在〈叔叔的故事〉之前一篇關於講述故事的故事，即〈作家的故事〉，諸如以上所提及的文本亦同年問世，可見王安憶職業作家的自覺意識以及對於創作過程的自省在此年已初步形成。

²⁸² 以上幾篇皆收入《王安憶研究資料》（張新穎、金理 2009, 41-76），僅〈寫作小說的理想〉改名為〈我的小說觀〉。

產生的藝術品／文本的徹底獨立性的觀念，而過於強調「詩言志」、「文以載道」作為文學的出發點，不但束縛了作家們的創作潛力，亦導致中國小說家的「思維方式的本質就是短篇散文，而非長篇小說」（王安憶 2009b, 76）²⁸³。於是，為了脫離「成爲一種意識型態工具」與在四人幫倒台後，中國作家所擔任的「心理醫生」、「社會學家」等功能的制約／困境，王安憶首先提出「文學即職業」的觀點：「文學是一種專門的職業，並不是一種特異的功能，要來談文學並不是特異功能者所做的一次代工報告，表演和啓迪一下奇異的功能，不是這樣。文學是一種專門的職業，它有它的道理，有它特定的技巧和技術」（王安憶 1997a, 175-6）。接著，王安憶就提出了其創作觀最重要的兩點²⁸⁴。

首先，就小說與「人」、現實世界之間的關係而言，王安憶對於小說的命名乃是「心靈世界」，她說：「小說絕對由一個人、一個獨立的人他自己創造的，是他一個人的心靈景象」（王安憶 1997a, 178）。至於小說／「心靈世界」與現實世界的關係，兩者之間乃猶如「材料與建築的關係」。小說家的任務便是將這個雜亂的現實世界所提供的材料加以整理，重新組織起來成爲一個獨立的、與現實世界沒有直接關聯的「心靈世界」（王安憶 1997a, 180）。第二，同時也是王安憶所強調的「最重要的一點」，即小說的功能，王安憶在這裡特別強調：「小說絕對是一個沒有功用性的東西，它沒有一點實用的價值的」（王安憶 1997a, 179）。若說小說／心靈世界有何價值，那就是「開拓精神空間，建築精神宮殿」（王安憶 1997a, 180）。宛若一個藝術品一樣，「它就是設立一個很高的境界，這個境界不是以真實性、實用性爲價值，它只是做爲一個人類的理想，一個人類的神界」（王安憶 1997a, 181）——一言以蔽之，王安憶對於小說的定義乃是一個絕對獨立的、與現實世界沒有什麼直接關聯的且沒有任何實用性價值、僅僅是開拓精神空間的「心靈世界」：這樣一種十分「菁英式」的，或曰「爲藝術而藝術」、「爲自己而藝術」的主張出現在別的國度，恐怕不會使人感到驚心動魄，大驚小怪，然則，同樣的理論出現在向來強調「文以載道」、且具備了長達二十年（甚至更久）「文學即政治宣傳工具」的歷史之中國大陸，其意義卻不容小覷。我們也應該注意，相對於拒絕討論自己創作以及曾經多次表示不懂文學理論的張潔與馮容²⁸⁵，王安憶不僅

²⁸³ 在〈故事不是什麼〉中，王安憶分析了中國小說詩化／散文化及繼承了章回小說和中國戲劇的長篇說書該兩個傳統中所蘊含的問題，便提出如下疑問：「在我們這樣一個歷史悠久，民族眾多，且又擁有那麼多敘述高手的國度裡，卻沒有出現相應多又相應好的小說，那麼，我們是不是應當懷疑一下，我們構築小說的手段出了什麼問題」（王安憶 2009c, 63）？王安憶對於該問題進一步的探索請參見〈什麼是故事〉（王安憶 2009d）。

²⁸⁴ 以下兩點雖然到了其復旦大學的演講才成爲一套完整的體系，然則其基本思想已經在以上論文中都初步出現，故爲了達到一目了然的效果，以下還是用王安憶後來較爲完善的講稿進行分析。

²⁸⁵ 例如說，在〈並非有趣的自述〉中馮容明言：「多年來我奉行這樣的原則：謝絕採訪、謝絕上鏡頭、謝絕上封面、謝絕介紹創作經驗……這更不是因爲我有什麼創作的訣竅不能外傳。我在創作的路上走得很苦。我不敢說有什麼創作經驗，更不相信我的『經驗』能幫助別人打開文學之門」（馮容 1994, 7-8）。至於張潔，其〈我爲什麼寫《沉重的翅膀》〉中作者便挑明直說：「我曾下決心，決不寫一篇關於如何寫文章的文章。因爲直到現在，寫作對於我仍然是一樁渾渾噩噩、摸不著頭腦的事情。我根本說不出一個道道。我老是懷疑：我寫的那些東西，是小說，或者是散文嗎？天知道！記得有一次和一位外籍朋友交談，它提到什麼現實主義、現代主義之類的問題，在座者

非常樂意討論自己的文學創作及其背後的寫作動機，甚且願接受復旦大學的邀請把自己關於小說創作的看法公開分享及發表為《故事和講故事》(王安憶 1991a)廣泛流傳²⁸⁶。這一點可說也更加應證了王安憶作為創作者的強烈個人自覺與自信心。而且，如上所述，她的創作論也逐漸在其自己的文學創作中得到了進一步的發揮。

首先，除了在形式上愈來愈明顯的「敘述化」現象²⁸⁷，王安憶脫離「文以載道」的第一個表現／策略便是與她所強調的「小說世界和現實世界的不能對應，它是在現實世界之外存在的另外的一個世界，它具有不真實性」(王安憶 1997b, 199)相互吻合的「脫離社會」²⁸⁸、淡化人的社會性，以故事情節與故事中的人物本身為敘述行為的重要焦點。這種特色其實在王安憶早期的作品中就已經可以觀察到。以其發表於 1984 年的《69 屆初中生》舉例，本書雖然在內容提要中提及作品中也反映了諸如「公私合營、反右派、大躍進、三年自然災害、文化大革命」等歷史事件，然則跟早期傷痕或反思文學不同，這些歷史事件在該篇作品中並非成為作者批判過去政治錯誤以及極左政策給人民所帶來的重大創傷重要媒介，而僅僅成為了勾勒出基本時代背景的附加材料。換一句話說，文本中自當反應了這些種種不幸在一代人心靈中所刻下深深的印記，然則作品中的中心焦點始終是女

都能侃侃而談，惟獨我啞口無言。私下裡我給自己打氣：那些個關於什麼主義之類的解釋，應該是文學教授的事情而不是我的事情，否則我便去大學裡教文學概論了」(張潔 1982, 81)。另外也可參見其〈不是創作談〉：「在很多人的眼中，我是個『膽大包天』的渾人，其實我的膽子很小，怕很多事情。其中之一，便是害怕面對這樣的問題：『你是如何寫小說的？』『請你談談你的創作經驗。』因為我回答不出……每每看到別人寫的創作談，我都會發出如夢初醒般的驚嘆：小說原來是這樣寫的呀！而我寫小說時，似乎並沒有這樣詳盡而周到的考慮。在我心裡翻騰的，是一團分不清的感受。只是在寫完之後，以及讀過評論家們之批評後，自己才對自己寫過的文字逐漸的清晰起來」(張潔 1985)。

²⁸⁶ 在台灣出版時，本書改名為《小說家的 13 堂課》(王安憶 2002a)。2011 年，復旦大學出版了同一書名的論文集，不過這次，該書除了王安憶在復旦大學所講的 13 堂課之外，亦匯集了作者其他有關小說理論和小說批評文章。《故事和講故事》(王安憶 2011)四輯四十篇文章，分成「故事」、「經典」、「上海」、「女性」，對於王安憶自己的小說觀念、對小說名著的解析、小說與城市、小說與婦女問題等論題都提供了詳細的解析與說明。此外，2008 年王安憶與張新穎一起又推出的《談話錄》(王安憶、張新穎 2008a)，本書以訪談對話的形式呈現，分成「成長」、「關節口」、「看」、「前輩」、「同代人」、「寫作歷程」共六章「第一次全方位展示王安憶文學人生的方方面面」，對於王安憶的成長歷程、創作心得、她對於當代作家的評價等一一提供了非常詳細的說明。

²⁸⁷ 請參見《逐鹿中街》〈自序〉：「這三個故事就是這樣各有各的用心，但它們畢竟都寫作於我的同一個創作時期內。我想它們有一個共同的地方，那就是，它們都具有寫實性的敘述語言，它們全是敘述性的故事，它們將對話都處理成敘述，通篇是由『我』來說，而沒有轉借角色的出場。在這一時期內，我想作的就是實驗一種敘述性的抽象語言，而摒棄語言的個性化和風格化」(王安憶 2003f, 7)。而且，大陸簡體版《逐鹿中街》出版時，王安憶將此文命名為〈敘述的登場〉(王安憶 1998b)並非偶然。至於以上引文中所提到的排斥了一切「個性化和風格化」因素的「抽象語言」，王安憶對其定義與相關討論請參見〈大陸臺灣小說語言比較〉(王安憶 1990)以及特別是〈小說的技術〉(王安憶 1997b, 204-8) (即《小說家的 13 堂課》中的第十一堂課)，和王安憶有名的四個「不要的原則」中的「不要語言的風格化」的部份(王安憶 1998c, 133; 王安憶 1991b, 22; 王安憶 2006a, 70; 王安憶 2009e, 42)。

²⁸⁸ 在〈「小說與當代生活」五人談〉王安憶再次表示：「我認為我們的小說問題就是和現實太近太近，我們應該儘可能把它拉開來，當然我說的拉開不是說不關注現實，而是走出來」(莫言 et al. 2006, 5)。

主角雯雯的心靈成長以及她的種種感受與苦難²⁸⁹。因此，相對於諶容的創作準則：「作者有責任把它（按：特殊的社會現象）藝術地再現於文學作品中，使作品更富有時代的印記」（諶容 1994, 219），在王安憶的小說中，我們反而經常看到的是「外面的世界」與作者筆下的人物「一無關係」的情形，如〈好媽媽、謝伯伯、小妹阿姨和妮妮〉中：「生活，就這麼令人生厭的一日一日打發著，沒有任何新鮮的事發生。外面正在開展的轟轟烈烈的『上山下鄉』運動，因為妮妮還小，也倖免了涉及。街上鑼鼓喧天，紅旗漫捲，哭聲笑聲一片，與他們一無關係」（王安憶 2003c, 213）；再或〈海上繁華夢〉系列看不出時代痕跡、僅爲了「練練講故事的本領」（王安憶 1986b）而寫成的五篇「傳奇」²⁹⁰。不過，是在王安憶的「三戀」這種社會背景的淡化算是到了極致，其中〈小城之戀〉甚而對震驚了整個中國的歷史事件有了如下交代：

這年的冬天，猶如夏天出奇的熱一般，卻是出奇的冷……就像要發生什麼不尋常的事了，有一股不安的心情，幽魂似的在街上飄移。

果然，過了陽曆年，就死了當家的——總理。

事情有了答案，那不安便漸漸平息了。

後來，又死了大元帥朱老總；

後來，又地震；

後來，又死了領頭的——毛主席；

後來，

「四人幫」倒台了。（王安憶 2001, 137）

以上引文中，這些關係到國家命運的重大歷史事件，王安憶卻那麼「吝嗇地」僅用了幾個字就將之說出淨盡，而將眼光集中在「人的自身了」（王安憶、陳思和 1988, 77），這與絕大多數以時代氣息濃厚的新時期作品可說大相逕庭。此外，除了社會背景的淡化之外，與此有密切關聯乃是王安憶在「三戀」中繼續開發的另一個重要特質，即一種非常突出的審美化趨勢。

眾所周知，被譽爲打破了「性的禁區」的「三戀」發表後，便遭到了不少批評。表面上，這些批評主要針對「三戀」中評論家所看到的「女性中心」立場及性愛的描寫，然則，有意思的是，王安憶自己卻多次提及，三篇所遭到批判主要原於她在這些作品中對於「性」採取了一種純粹藝術性呈現的態度（Z. Wang 1993,

²⁸⁹ 呂正惠也會在論文中指出，「儘可能的降低故事中的社會背景」，乃是王安憶幾乎所有作品的重要特色。呂氏認爲，並非王安憶的小說沒有社會脈絡，然則，「『現實』只是做爲她的故事的必要背景，她並不想寫『反映』整體社會現實的社會小說」，「她的小說中的社會『背景』只是個人活動的舞台，而不是個人在其中活動的網絡」。呂正惠因而指出，這種故意淡化社會背景的特色導致王安憶並非一個「傳統的現實主義小說家」，反之，「王安憶以全知視角掌控文本的方式，就是儘可能的把個人問題處理成純個人問題，而儘可能的排除其社會因素。因此，她的小說，不論篇幅長短，讀起來都有一點像『道德寓言』或『命運寓言』，而不是『長篇小說』」（呂正惠 2006, 235-9）。

²⁹⁰ 五個故事皆收入《海上繁華夢》（王安憶 2003c）。

175)，是所謂「把性愛當做目的來寫，沒有更多的社會含義」（王安憶、斯特凡亞、秦立德 1991, 34）。在〈婦女問題與婦女文學〉與李昂的對話中，王安憶則直接說明為何某些人對於主要是其中〈小城之戀〉表示不滿意：「其實表現性的題材《男人的一半是女人》已經跑得更遠去了，他們最不能容忍的是，你怎麼可以把愛情、性愛作為一個作品的主題來寫。一般都是通過寫性愛來表達一個社會問題，性愛本身是不能作為主要內容的，好像這種題材是很渺小的，殺雞用了牛刀……我不同意，我覺得性愛本身就在反映人性。中國的文學一向要有個政治目的，就是文以載道……他們認為性愛是屬於太個人性的東西，完全是兩個人之間的事，有什麼了不得的，而張賢亮的就可以了，因為他寫男女兩個人反映了社會問題」（李昂、王安憶 1989, 79–80）。而類似〈小城之戀〉中採取了審美化的角度描寫「性」（這一點在王安憶後來的〈崗上的世紀〉²⁹¹也有了進一步地發揮），在〈荒山之戀〉與〈錦繡谷之戀〉則用同樣的審美化視點來講述「愛情」²⁹²。特別是後者裡頭，作者不僅免去了對於社會背景的交代，也排除了兩性關係中的一切物質性部分，將女主角的愛情／自戀提升到一個純粹精神上的層面來處理，為其往後的〈逐鹿中街〉、〈香港情與愛〉（王安憶 2002d）等「愛情故事」奠定了基礎。而以上兩點，即場景幅度的窄化與淡化和主題呈現的審美化傾向也出現在王安憶八〇年代最為重要的探索詩／文學的本質與寫作行為之意義與極限的文本，即〈神聖祭壇〉。

在此發表於 1989 年的中篇小說中，王安憶返回她在〈小鮑莊〉、〈作家的故事〉對於作者的身份及角色的探問，以一種十分嚴肅的口吻²⁹³——即「『您認為，詩是什麼？』『於我來說，詩是莊嚴神聖的，是不能在這種場合裡隨便議論的。』」（王安憶 2007a, 118）——且更為深刻而徹底地反省了作者在八〇年代末快速蛻變的社會現實裡頭的角色與位置以及其書寫行為當中所蘊含的個人層面（包括創作動機與意義），做了一個十分精細的剖析。只是，這樣徹裡徹外的「挖掘」必然隱含了一個潛在的危機。用王安憶的話便是：

這些話總起來是這樣一種聲音：將你心中最深刻、最私有的東西公開化，是一種犧牲。在這聲音底下還有一個逼迫的提問：如果你不將你心中最深刻最私有的東西公開化，獨自一人承擔，你有這樣的力量和勇氣嗎？

新時期文學是以誠實著稱的文學，我們自由而勇敢地面對自己，真摯地將我們的新發現告訴給許多傾聽的人們，我們多麼感謝人們的傾聽，他們和我們不再感到孤獨。現在我們對自己的挖掘到了深處，到了使我們疼痛的地心了，我們怎麼辦？（王安憶 1998d, 145）

²⁹¹ 收入《崗上的世紀》（王安憶 2008a）。

²⁹² 耐人尋味，王安憶又多次提到了她經常以女性而非男性當作其小說主角乃在於她認為女性要比男性具備了更多的「審美的東西」（王安憶、周新民 2006, 80）。也參見（Z. Wang 1993）。

²⁹³ 周芬伶在為印刻版的《傷心太平洋》序言中提到：「作者討論一首詩（一部作品）的完成與本質，這樣嚴肅的命題是很難用小說表現，除非是譏刺或反寫，然作者的厚道是不允許她這麼作的」（周芬伶 2007, 9）。

誠如王安憶以上引文中所提及，在整個新時期特定的歷史及社會背景之下，文學乃成爲一個時代反思和啓蒙精神的主要載體和渠道之一，是一處「神聖祭壇」，而作者的任務或曰時代需求給他／她們所派定的角色之一，正如王安憶在別處所講到的乃是「社會的良藥」、「人民的喉舌」兼「心理醫生」（王安憶 1997a, 175-6），「是謊言的揭露者……是大膽無畏的真理的追求者……寫作者以莫大的勇敢、赤誠及痛楚，將自己所遭遇、所提味、所背負的真實的記憶呈現於人」（戴錦華 2007, 222），藉此悲壯的犧牲，擔任了社會下意識的揭示者與背負者。然而，弔詭的是，王安憶在此作品中所塑造的作家形象，即項五一，與以上陳述中被突顯出來的大眾代言人的知識份子英雄圖像卻相差甚遠——他不僅被作者描繪爲一個非常自私自憐，一個「不會愛任何人」（165）、「又軟弱又驕傲」（198）的「大孩子」²⁹⁴；且在實際生活中項五一根本無法乃至於不願與他的讀者／別人溝通——這裡既包含了小說開頭參加其詩歌講座的孩子們和他的家人（他的妻子竟然問起戰卡佳：「項五一，項五一他究竟是什麼人啊！」（王安憶 2007a, 162）），也包括了唯一能夠在智慧上與他比擬的戰卡佳²⁹⁵。

或許我們可以將整篇小說視爲一項王安憶自我對話／自我剖析的懺悔錄，因爲她儘管在文本中透過比項五一更加世故／入世的戰卡佳將項五一的所有弱點與假面揭露得水落石出，然則她明顯也認同項五一本身的處境／困境，爲他所遇到的挫折與種種感受有所同情與體諒²⁹⁶。於是，我們不但看到了與王安憶自己的話（「爲什麼寫作？爲了讓生活更好。爲什麼生活？爲了寫得更好」（王安憶 2006a, 68））有明顯呼應的：「詩是什麼？是命運；命運是什麼？是詩」（王安憶 2007a, 124-5），同時當文本中的項五一感嘆這是個「英雄已經衰老」，「肌肉已成了往事的回憶」，「全是凡人小事」（王安憶 2007a, 185-6）的世界，我們便不得不聯想到王安憶在別處對於「接近世紀初」的世態變化所表達的悲觀及失望：畢竟到了「靈魂工程師已經成爲無數社會分工中的一種，三百六十行的一行，不再有拯救和被拯救」（王安憶 2000b, 192）的時候，誰還需要詩人？項五一也意識到這一點：

項五一走出來的時候已是身心交瘁，他看見在他那自己將自己獻出的神聖祭壇上，寶貴的犧牲的鮮血在無謂的流淌。可是爲什麼要將自己奉獻

²⁹⁴ 文本中，項五一的精神知己戰卡佳再再稱呼他一個「大孩子」、「孩子」（128, 134, 144, 146, 173）而項五一對於他所寫的「心史」裡頭的主角的期許一樣是成爲一個「好孩子」，不可以的話，至少成爲一個「好侏儒」。

²⁹⁵ 引人注目的是，每一次兩者對話而戰卡佳試圖表達出自己的意思時，我們一再看到了項五一馬上打斷她話的情形。唯有到了結尾時，戰卡佳終於搶得過項五一的侃侃而談、喋喋不休的獨白，將她自己的看法終於說出淨盡，但其結果卻是「親家」變成了「仇家」，因爲正如她後來所領悟到的：「他是再也不能與她見面，她不應將他了解得太透。人格中有一些秘密，猶如隱私一般不能爲第二人所了解」而「天才的隱私尤其不能道破」（王安憶 2007a, 202）。

²⁹⁶ 在序言中，王安憶提到了：「作爲小說而論可說是缺點最多的一篇，可是卻包含了我最迫切要說的話。這些話對於我來說是那樣重要，是那樣寶貴的一種經驗，使我失去了耐心，忘記了小說創作的要求，來不及組織結構，就這樣匆忙地，衝動地讓我的人物大段大段地發言」（王安憶 1998d, 145）。

出去？沒有人逼迫他，沒有人需要他，甚至，沒有人以為那是神聖的犧牲，他們覺得那只是一張蒼白的紙上，幾行骯髒的污跡。項五一，你為什麼要做一名詩人？(王安憶 2007a, 123)

項五一為人受過，將這屈辱背負了過久，要將它卸下來竟是這樣困難重重。卸下了它，項五一會不會一無所有了？將它卸下來，應當交給誰？誰會需要？若有一個人需要，一無所有的項五一便不會滅亡了。可是，這一個世界上，有那麼多不堪忍受的重負，有誰會再需要一樁別人的重負。大街上人頭濟濟，每個人都臨著滅頂之災，又有誰能夠注意項五一，好使他不滅亡。

詩的時代已經過去了。詩記錄人類歷史的壯闊的時代已經過去，記錄一個卑微的心史的時代不會來臨。

人類浩浩蕩蕩唱著聖詩遊行的情景已成為歷史，(按：詩人)噙噙營營地低吟猶如卑賤的蟲鳴，轉瞬便將泯滅在喧囂騷亂的街頭。(王安憶 2007a, 156-7)

於是，隨著文本的演出，我們便愈來愈清晰地看到了，項五一真正的寫作動機，他寫詩的真正目的，雖然以「為人受過」的標籤出現，也就是以其社會意義與價值出現，但實際上卻是（或至少在很大程度上是）非常自私自利：「我以為詩可以為我承擔我必須承擔的，所以我寫詩」(王安憶 2007a, 115)。小說中項五一的寫作行為儘管被王安憶描述為一種非常勇敢的犧牲，有點像耶穌為人類所背負的罪行／十字架（創作時項五一居然「呻吟地喃喃說著，好像虔誠的教徒面對了神聖的上帝，在做誠實的懺悔」(王安憶 2007a, 139)），然則我們卻又不得不忽視，他的創作與其說是在進行一種偉大啓蒙或向理想／真理逼近的手段，不如說它更像一種自戀式的、甚至可說是種被虐式的自我放大與膨脹的過程，所謂「你要你心裡充滿著悲壯的痛苦，這痛苦漸漸成為你必不可少的精神支柱……」，「你抱住你的痛苦不放，你將你的痛苦當作財富，當作信仰，你心裡想：我多麼痛苦，於是就感到了安慰。你是一個了不起的人，你甚至可以選擇你做一個快樂的詩人，還是做一個痛苦的詩人。你發現痛苦比快樂更具備審美價值，境界更高尚。因快樂是一種滿足的表現，滿足又是平庸的表現，而今生今世你視平庸為罪惡……」(王安憶 2007a, 195)²⁹⁷。項五一或許是那位「坐在後門口曬著午後的太陽」的

²⁹⁷ 值得注意的是，王安憶早在 1981 年發表了一篇以痛苦為財富的詩人郁彬的故事〈停車四分鐘的地方〉。郁彬雖然「絲毫不想把自己的痛苦公佈於眾」、「只寫那些愉快的事」而「討厭有些大書特書自身經歷的作者，把生活寫得那麼殘酷，而自己又是如何悲壯地受著煎熬」，卻被一位評論家看破指出，其痛苦乃是他創作的真正源泉：「他有沉重的痛苦，否則不會有這麼多細膩而深刻的感覺。自然，他很敏感。可僅僅是敏感，沒有經過真正的痛苦，當然，還有真正的歡樂，他就只會無病呻吟，自作多情。——痛苦會使人深沉！」而耐人尋味，後面此位評論家又補充說：「你們這些人，如果不經歷這十年波動，決不會有如今的成就。從某種意義上來說，你應該感激你的苦難，這是你的根。離開根，樹會枯萎」。郁彬的反應也非常有意思：「郁彬沒答理他，轉身走了。他討厭他，恨他，以至想躲避他。可能因為他說的對，打中了他的心？哦，他是太要強了，

「最後一名英雄」(王安憶 2007a, 185), 然則, 實際上他也跟別人一樣「滿滿一肚子世俗的雜念, 患得患失, 斤斤計較, 虛榮心極強」(王安憶 2007a, 198)。一如戰卡佳對他的勾勒:

因為你不明白, 所以你痛苦, 可是你又獨自承受不了你的痛苦, 你其實需要別人分擔你的痛苦, 假如別人曉得了你的痛苦, 你心裡就會緩和一些。假如別人再進一步認為你的痛苦有價值, 你就覺得你沒有白苦, 得到了報償。其實你是又糊塗、又軟弱, 所以你需要成日價成黑價地寫啊寫的。你向自己解釋你的痛苦, 使自己相信這痛苦是有價值的, 有意義的, 並且要使別人聽見你的解釋, 承認你的解釋, 信服你的解釋。你又要牢牢抱住痛苦這一武器使自己區別於他人, 你又承受不了這一重負, 你簡直是又要馬兒跑又要馬兒不吃草。你成為詩人, 其實是你妥協的結果。其實大街上從你身邊走過的每個人都比詩人要來得堅強。(王安憶 2007a, 197)

顯而易見, 王安憶在這裡所觸及到的問題正好是「豐富的痛苦」作為當時知識份子包括作家在內的「精神支柱」及象徵資本當中所隱含的「個人主義」層面(所謂:「假如你不苦惱, 就做不成詩人, 作詩人的結果是使你更加苦惱。這兩種痛苦的根源全是因為你的自私和個人主義」(王安憶 2007a, 198)), 以及她在〈叔叔的故事〉中終於揭穿的事實:「做一名徹底的、純粹的作家原來是一個妄想」; 原來, 寫作則是為了「想從現實中逃跑」, 是「有一種進攻的假象」之偉大犧牲而實際上卻是「一場漫長的白日夢」, 「勝利大逃亡」(王安憶 2004a, 74)。小說結尾, 有了戰卡佳的撫慰與鼓舞, 項五一儘管完成了自己的詩, 然則他卻又發現, 他同時把自己也「毀了」:

我把我心底最深處的隱秘說出來了。這隱秘不被一個人知道, 為了保護這隱秘不被侵犯, 我甘願忍受孤獨……這隱秘於我是羞慚到了寶貴, 我沒有力量與勇氣坦白, 沒有一個人可以使我信賴, 消除我的羞辱, 使我的驕傲與自尊不受傷害。我只可獻給我的神聖祭壇。在此神聖祭壇面前, 任何虛偽與矯飾都是深重的罪惡, 它必要你真實。現在, 我的醜陋的心史全交出去了。耳邊忽然響起那一個已經非常遙遠的藝術節上, 孩子們的哄堂大笑, 他痛苦地想到: 我把我自己毀了。他抬起頭, 淚光盈盈地望著那摞成墓碑般的詩稿, 心裡又一次地想: 我把我自己毀了。(王安憶 2007a, 205)

這裡蘊含了兩個層面: 如果說, 將痛苦交出去是為與他人共同承擔, 那麼項五一顯然是失敗了, 因為「沒有一個人可以使我信賴」, 「我只可獻給我的神聖祭

一心要讓人們羨慕他, 認為他是個強者, 而骨子裡卻又是那樣的怯懦」(王安憶 2008b, 238)。由此小說似乎可推論, 王安憶事實上早在八〇年代初已經對於諸如創作者的角色、創作靈感的源頭、歷史(十年浩劫)對於人性的重負與創傷、創作與痛苦之間的關係等議題在進行初步的反省與思考。

壇」。而寫作／文學儘管可以提供暫時的安慰或寄託，然則它一旦脫離與他人聯繫的可能性，它只能成爲一「摺成墓碑般的詩稿」。一如王安憶在〈烏托邦詩篇〉所言：「我發現文學無從將我從經驗中解救，我的文學沒有這樣的力量，我的文學充滿了急功近利的內容，它刻求現世現報，得不到回應它便失去了意義」（王安憶 2006b, 186）。同時，當項五一囑咐他主角要「做個健康的好侏儒」，「首先要勇敢，不要被自己的醜陋嚇著，也別怕人的輕蔑與嘲笑」而寫下他的一萬行詩的最後一行詩句「從現在起，你要做一個好侏儒」（王安憶 2007a, 204），他基本上已經了解到不僅其男主角，連他自己實際上也難以逃得過「人工的墊肩下面是枯瘦的肩膀，肌肉已成了往事的回憶，商店裡擺了高跟的男鞋，那是因爲男人們全成了侏儒」的命運，而在這樣的情況之下，他所崇尚的以痛苦爲職志，以詩藝爲祭壇的詩人形象，因而也一併變得滑稽與難以堅持下去。

不過，尤其耐人尋味的是，如果說王安憶正好是透過對於項五一幾近殘酷的剖析，以及性別假面的庇護，將他的故事寫成一齣非常審美化的古典悲劇，而成功的逃避了挖到隱藏在「堅硬的保護的外殼」中「最要害的地方」（王安憶 1998d, 145-6）——到底等到戰卡佳將項五一的「英雄外衣／面具」脫個精光，她的心裡仍不禁「充滿了歡喜」：「我們有了天才。在我們度過了長久的沒有天才的日子之後，我們終於有了一個天才」，且爲了「在這卑劣的品質之間，卻誕生了詩歌這一樁美麗的存在」感到神奇無比，可視爲到最後的時刻，王安憶仍不堪／不敢下那最後一個致命一擊，爲作者／寫作保留了一定程度的「神聖」氣息；如果以上分析能夠成立的話，那麼使人莞爾的是，等到封筆將近一年的王安憶在〈叔叔的故事〉裡終於「重新又回到了我的個人的經驗世界裡」，「剖到了身心深處一點不忍卒睹的東西」，她「之所把它奉獻出來」的原因，則與項五一的創作動機便不謀而合，那固然是爲了「讓人們與我共同承擔，從而減輕我的孤獨與寂寞」。後面王安憶甚而挑明直說：「因此我想，也許是軟弱，不堪重負、期待支持，使世界上一部份人去寫小說，他們找到了藝術作依傍，而寫小說的命運卻要求他們要另一種勇敢與獻身好將他們的心靈作犧牲，那便是『祭壇』的由來」（王安憶 1998d, 146）。

由此觀之，王安憶既然在〈叔叔的故事〉中挑戰了「80年代主流話語的諸多神話，囊括了幾乎所有80年代敘述中的神話和關於敘事與作家的神話」：「關於歷史劫難，關於苦難，關於穿越現實與心靈的煉獄朝向心靈與理想的天堂，關於歷經苦難的文化英雄，關於大地母親、女性之愛的拯救，關於抗議性的死亡，關於人類與全球性視野，關於東方與西方的交流與理解，關於寫作遊戲，關於崇高的歡樂與平凡的快樂，關於使命感的驅使」（戴錦華 2007, 229），然則另一方面，我們卻又不得不注意到，王安憶創作觀當中所蘊含的極其鮮明的「菁英式」的成分以及尤其是她對於「古典浪漫主義」的憧憬與虔誠卻又不允許她如更年輕一代的作家們以那種完全不顧一切的瀟灑姿勢，投入後現代式的短暫與淺薄。因此，她「遊戲式的寫作」實際上仍是爲了「使我的故事也有了崇高的歷史象徵」，是爲了「滿足我演一齣古典悲劇的虛榮心」（〈叔叔的故事〉）（王安憶 2004a, 106），

是爲了「總結、概括反省與檢討」(〈叔叔的故事〉自序)(王安憶 2004b, 9);甚至於,爲了挽回她所喪失的熱情,讓自己的「心裡充滿了古典式的激情」,重新證明「這世界無論變到哪裡去,人心總是古典的」,王安憶繼而致力於她〈烏托邦詩篇〉,藉其求以救贖的可能。誠如郝譽翔所言,王安憶儘管「呼籲現代小說應該『要走出四胡同,勇敢的掉過頭去,建立小說的新出路。』但她的『出路』,其實一點也不新,反倒更像是回過頭去走一條『舊路』。然而這條『舊路』,或許使得王安憶……正是以一種守舊頑固的姿態,方才更加清晰掌握到潛伏在生活中不變的底層,進而成爲了超越時代的先知者」(郝譽翔 2003, 13)。筆者認爲,郝譽翔所沒有講的一點便是,王安憶的「舊路」固然是「舊」且「古典」,但放到新時期中國大陸的歷史與文化脈絡加以審視,它卻反而具備了其「新」的蘊涵與時代意義,也就是上文所提及的「爲創作而創作」/「爲藝術而藝術」的層面,爲長期籠罩在政治陰影的中國寫實傳統重新開啓了「作爲創作論的現實主義」之路途。

第二節 池莉

如果王安憶的作品中已經開始脫離新時期以來對於文化英雄的重構工程且將「庸常之輩」舉上舞台,那麼到了池莉的小說,尤其是其 1987 年之後的創作中,則對世俗人生的百態進行了更加細膩露骨的寫照——諸如人本身的生存狀態和處境、人與人之間的各種微妙關聯、人生的種種煩惱及樂趣等皆在池莉的筆下得到了唯妙唯肖的展現。其小說充滿了生活質感的情節和細節(池莉曾多次強調自己「偏愛生活的細節」(池莉 2004)),對於中國人老百姓的個體地位和歷史(沔水鎮系列²⁹⁸)加以表達和張揚,因而也十分巧妙地在消解種種理想主義話語(有關光明未來、浪漫愛情、偉大母親等)之同時,池莉的創作在不期然間卻又成了「80 年代終結處全社會的震驚與創傷體驗的有效撫慰,有如一道文化浮橋,連接起似乎爲新的斷裂所隔絕的八九十年代」(戴錦華 2007, 334)。而正是池莉對於煩惱而瑣碎的日常生活的認可及贊揚便最足以代表她在當時女作家群的特殊位置²⁹⁹。池莉也絲毫不掩飾自己對於芸芸眾生生活的偏愛及生活本身對於其創作的重要性。在一篇〈寫作的激情〉中,池莉明言:

²⁹⁸ 即以沔水鎮爲腹地的小說,如〈青奴〉(1987)、〈你是一條河〉(1990)、〈預謀殺人〉(1991)、〈凝眸〉(1992)(以上四篇皆收入《細腰》(池莉 1995a))。池莉對於這些小說有如下定位:「如果以通常的閱讀習慣來分類,大概它們可以劃到歷史題材或者農村題材那個範圍裡去。但我寫它們時卻完全不是那麼想的。我依然固守自己的認識,那就是用文字重建想像的空間,去結構和敘述那些發生在抗戰時期或者更早的歷史時期的故事。能抓住我的心的是人。無論是城市人還是非城市人,無論是當代人現代人還是古代人,只要在某個時刻他與我的寫作視線相交,那麼,哪怕他與我距離遙遠,我也會去寫他」(池莉 1995d, ii)。顯而易見,儘管看似歷史小說,但在作者的構想裡頭,這些故事的焦點與「煩惱三部曲」一樣是「人」。

²⁹⁹ 王緋則用「平民化的典範」來討論池莉,將其小說視爲「經過平民化藝術處理的存在仿真」,且指出「平民化區別於私人化,也區別於英雄化或理想化,是深蘊於芸芸眾生的,是拒絕超凡脫俗的」(王緋 1998, 58)。

我的創作原動力從哪裡來？我想，它的絕大部分從我自己的生命中來。對於一個幾乎在童年就選擇了文學的人來說，我很高興自己首先不是從書本來認識世界，換句話說，不是從人類社會已經規整的、梳理的、邏輯的和理論的地面建築來認識這個社會，而是從這棟建築的最低層——地表之下，那最原始最毛糙最真實的生命發端處體會和領教這個社會，這種親身的體會和領教對於個人生活來說雖然充滿辛酸與苦澀，同時卻也充滿了文學的因素和寫作的動力。(池莉 2004)

〈我〉中又寫到：

我首先希望我是一個大眾意義上的正常人。我能夠與大多數人一樣吃東西很香，穿著得體，知熱知冷，知好知歹。我希望我具備世俗的感受能力和世俗的眼光，還有世俗的語言，以便我與人們進行毫無障礙的交流，以便我找到一個比較好的觀察生命的視點。我尊重，喜歡和敬畏在人們身上正發生的一切和正存在的一切。這一切皆是生命的掙扎與奮鬥，它們看起來我們熟悉的日常生活，是生老病死，但是它們的本質驚心動魄，引人共鳴和令人感動。(池莉 1997c, 52)

這些話與王安憶在終結了「雯雯系列」後而轉向描寫其「庸常之輩」以及王創作談中所提到的對於平民生活的尊敬和看重都具備了某部份的類似性，然則也不難看出，兩位作者在立場上其實存在著本質上的差別。首先，王安憶愈來愈鮮明的「為藝術而藝術」，或更正確來說，其愈來愈鮮明的「藝術至上」的寫作立場以及她以理性、邏輯推理、古典浪漫等菁英式的寫作準則為基礎的小說理論便引導她往日常生活中所包含的審美蘊涵靠攏，且同時亦導致王安憶一直處在一個較為超然的藝術家位置來看待其庸常之輩。相形之下，池莉作品及創作談中所洋溢的乃是對於日常生活和小市民價值觀的認可及頌揚——所謂「我首先希望我是一個大眾意義上的正常人」；對於王安憶式的「文人氣」以及她所崇尚的崇高、古典、浪漫等字眼池莉則表現出自覺地疏離和厭氣，甚至於曾經懇請評論家「千萬別用『雅化』來分析我的作品和我的內心」(池莉、趙艷 2003, 38)！借句池莉在一篇文章曾經使用的話：「我是從形而下開始的」而王安憶則是「從形而上開始的，認識的結果完全不同」(池莉 2003, 33)。兩位作者之間的差別在以下引錄中便更加突出：

小說是什麼？我想小說就是故事，是我們人類已經發生和即將發生和想像它發生的所有的事情。我不否定任何小說寫作技巧，不拒絕任何小說流派，這些全是小說的衣裳，如何變化都不會改變小說的本質——人的故事。我不聽小說中的說教和哲理性的高談闊論，兒時讀陀斯妥耶夫斯基的《罪與罰》和托爾斯泰的《戰爭與和平》，我總是將大段的說教嘩嘩地翻

過去。後來長大了再讀它們，仍然嘩嘩地翻了過去。我只被人的故事吸引和感動。我早就發現世界上有專門的理論家有浩如煙海的哲學著作，它們擁有著枯燥和冷峻的魅力，而小說的魅力在於擁有一片毛茸茸的生活和鮮活的人物……我想我是一個乏味的人，悶頭悶腦的婦女，也許正因為如此我才格外喜歡除我之外的一切生活和人物。生活的豐富和有趣總是超過我的想像，我使用小說去追逐它們，這實在是一件有意思的工作。（〈小小一說〉）（池莉 1995e, 210）

池莉對於脫離生活本身的抽象理論、某些作家在作品中蓄意炫耀自己的學問所感到的厭煩以及她愈來愈自覺的市民立場由以上引文可見其一斑。於是，儘管跟王安憶一樣，池莉也反對中國文學傳統的教化與「詞藻華麗空洞無物」的惡習（池莉則將之直接稱為「毒」或「毒素」（池莉、趙艷 2003, 39），且表現出相當強烈的對於獲取「職業作家」此一「名分」的渴求（「我酷似一個舊世女子，頑固地需要名分……我要成為名正言順的作家」（池莉 1995e, 73），堅持一定要有所「創新」並強調文學創作的虛構性³⁰⁰，但無可諱言，兩位始終保持對於寫作本身（而不是對於寫作的超越性目的的）熱愛的女作家之間顯然存在著若干相異之處：如果以陀斯妥耶夫斯基為寫作典範的王安憶所擁抱乃是一種極其突顯的菁英姿態，不但提倡「古典浪漫」，且以「趣味高、氣質高、境界高」（Z. Wang 1993, 176-7）為評估一部文學作品成就與否的最重要衡量標準，寫作對象以「自己」及其自身經驗居多（「我的經歷、個性、素質，決定了寫外部社會不可能是我的第一主題，我的第一主題肯定是表現自我，別人的事我搞不清楚，對自己總是最清楚的」）；那麼相形之下，池莉的創作立場則透露出極其鮮明的反菁英趨向：她不僅以「不推銷真理」自居、以「我無書齋」自豪（池莉 1999）³⁰¹，同時又一再強調「俗」是個好字，甚且藉此肯定一般人對於美好的物質生活、私有財產的追求（見以下論述）。池莉的寫作對象也與王安憶相反，那固然是別人而並非自己（至少她自己一直這樣說³⁰²）。總之，誠如以上所提及，如果（從宏觀的角度加以審視）王安憶的重要性乃表現在其為長期籠罩在政治陰影的中國寫實傳統重新開啓了「作為創作論的現實主義」之路途，那麼池莉則不妨視為第一個（或至少要比

³⁰⁰ 如池莉所講的：「我希望自己有獨特的運用文字的能力，在真實生活的基礎上重建想像的空間」（池莉 1995b, ii），「對於生活進行審美性的虛構與塑造」（池莉、趙艷 2003, 38）。

³⁰¹ 在〈怎麼愛你也不夠〉中又寫道：「我看過關於作家生活的外國電影，記得美國著名作家海明威在非洲生活的情形，他坐在很舒適的躺椅上，前面是一望無際的大平原，草地、湖泊、樹林，吹過額頭的是原野的風，手中擦拭著一管打獵的槍，身後是野營的帳篷和美麗的情人。我也知道國內的一些作家寫作時的情形。他們需要煙，或者濃茶，或者咖啡，或者音樂，至少是獨自擁有一間房，四周是書籍。而我，我想我在一堆尿布裡創作，靈感噴發，我就為自己感到高興」（池莉 1995e, 318）。

³⁰² 例如說〈我〉中講到：「我說過我的所知是極其有限的，在我的視線裡清晰的是別人，我總是看不見自己。我不強求我一定要弄懂自己」（池莉 1997c, 53）。又或〈兩種反抗〉裡頭：「本來，我的個人生活也是一種人的生活，也可以作為素材和題材。但我總想反抗自己，總想寫個大世界，寫最大多數人的生活，讓一個民族一個國家生死亡從最大多數人的命運中點點滴滴反映出來」（池莉 1992, 372）。

其絕大多數文壇同仁更早開始)擁抱世俗創作姿態,「將讀者放在第一位的」的當代中國女/作家之一。而池莉的崛起則不得不說是與其自身經驗及當時的社會及文化語境有著密不可分的關係。

八〇年代中期可視為新時期文學的巔峰期,「文化尋根」及「先鋒小說」爭奇鬥豔,然則到了1987年,此兩個派別卻呈現出乏力的趨勢:「文化尋根由於跟現實生活缺乏緊密的感應,漸漸變成了向深山老林、窮鄉僻壤中去獵奇,或者作文化人類學知識的圖解。文化的寓意取代了現實的血肉,尋找傳統的根時卻失去了現實的根。先鋒小說則一味追求表現手法上的新奇、怪異,滿足於文本操作上的爭勝,而在思想主題上則蒼白無力,往往只是演繹西方哲學中的某一觀念,卻遠離了普通中國人的生存實境」(唐翼明 1996a, 14)。儘管從整個文壇氣氛來看,文學似乎正在朝向低谷而滑落,然則,誠如唐翼明所言,當時的文學正在「醞釀一個重要的轉變」,即「從浪漫的開花季節走向平靜而成熟的結果季節,從躁動不安、左衝右突的反叛爭鬥走向贏得自我、回歸本體之後的勝利與喜悅」——1987年發表的〈煩惱人生〉(池莉)及〈風景〉(方方)中所宣告的「新寫實主義」及其審美意識之出現,不但是此轉變的具體表現,同時,此兩篇也屬於新寫實派最具代表性的小說之一(唐翼明 1996a, 15)。姑且不論「新寫實」作為當時文化思潮與小說流派的龐大與曖昧³⁰³,戴錦華對於「新寫實派」較具批判性的詮釋同樣值得注意,並且,將其說法拿來解讀池莉的小說文本似乎更易於看得出箇中所蘊含的文化及意識型態符碼。

具體言之,有別於學界對於「新寫實派」書寫策略之共識——通過對於毛茸茸的生活現實的逼視及曝露終而達到消解、解構主流話語中所突顯的理想烏托邦——戴錦華將「新寫實」視為「某種時代的誤識與有意為之的策略,其目的在於重舉現實主義的旗幟,並使之有別於曾為主流的社會主義現實主義規範」,雖看似反叛且邊緣而它實際上更多「是一次新的、別有意識型態意味的『文化革命』的發生」:「它確乎再度凸現人與『真實』,但這一次,不再是為啓蒙話語或人文精神所崇尚的『大寫的人』,而是一位新神:消費社會中的主體的蒞臨」。換句話說,與其說「新寫實主義」的出現代表了一個大多數當時評論家所講的純然「放棄烏托邦衝動,拒絕提供集體想像,回到生活事實」(陳曉明 1993, 4)的反意識型態的發生,是一種反叛、消解主流文化話語的反對文化暗流,不如說它更「意味著庸常之輩/小市民在久已消聲匿跡於文化視域之後,以消費社會的名義悄然再度入主歷史舞台,開始索取文化空間與表述」,是對於中央主導話語之下經濟實用主義及消費主義的文學呼應(戴錦華 2007, 319-20)。

上文已經提到了池莉對於平民立場及價值觀的自覺認可,在以下引錄中此傾向則更加突出:「『俗』這個字在中國文學當中本意不俗,意思是有人有谷子,有

³⁰³ 不僅評論家無法同意「新寫實/主義」定義究竟為何,連被歸類於此派別的代表作家也經常對「新寫實」此一概念表示「不感興趣」(葉兆言)、「懷疑到底存在不存在新寫實,自己也很難分清什麼是新寫實」(范小青)、「說不清楚什麼是新寫實」(方方),以致於令人懷疑「新寫實」作為批評術語其適用性及有效性究竟多高?詳見〈新寫實作家、評論家談新寫實〉(丁永強 1993)。

了人有了糧食豈不是一個美好世界？追求美好的物質生活，追求私有財產和個人權利以及對於這些追求與權利的法律保障要求，這是合理的人性；是有效管制人類的自私本性和動物性的最基本條件；是構建宏大輝煌的社會體系的最基本起點；也是將貧困庸碌的小農社會提升為健康向上的市民社會的必需途徑」（池莉 1994a, 34）——無可諱言，放到上個段落中所描寫的語境加以審視，這個引文確實為戴錦華定義下對於新寫實文學中所蘊含的實用主義消費主義意識型態傾向之說法提供了一個相當有力的論證依據³⁰⁴；然則，不該忽視的是，池莉及其〈煩惱人生〉成為「新寫實」發軔的象徵在她那裡與其說是一種對於官方意識型態的自覺呼籲，不如說（至少在一開始）它更多是一種自發的、與池莉自身經驗及其文化、歷史身份有著緊密關係的結果。

一如王安憶「69屆初中生」的症候，池莉過去也多次將自己描述為一個具備了一雙「新眼睛」的「新孩子」，強調自己與過去歷史／經驗的斷層與隔絕，並且描述由此文化、歷史之根的匱乏所產生的身份焦慮如何迫使她在文學及寫作中找寄託及精神支點。讓我們憶起第二章所曾引述的池莉在〈寫作的意義〉中對於自己童年的記憶：

我是一個前所未有的嶄新的孩子。不像人們那樣生活在族輩留下的房子裡。我在公家分配的毫無家庭氣息的床和辦公桌之間長大。我沒有族蔭，沒有根基，跟隨父母調到這裡工作調到那裡工作。按說我應該在人們面前有沮喪的神情，應該對宅院裡的孩子有羨慕之心。但是我沒有。我有的只是一種天生的革命小主人的自豪感。我認為人們應該自然而然地接納我。另外，我外公家的生活使我對銀餐具象牙筷女人首飾和老虎皮毯子有了經歷，我更加自命不凡。我對人們指望我羨慕他們的暗示嗤之以鼻。但是，我的確也是空虛的。我是個什麼人日後將做什麼我不知道。過去我外公外婆可以對我舅舅說，你要好好唸書，只要唸好了書就會有錦繡前程，或者成為科學家或者做官。我是個新孩子，沒有過去的經驗可循也沒有新的條例可以參照。將來是做小姐還是作女工人做幹部呢？我的長輩們陷入迷茫，不知道從小該如何調教我……我成了一個生命裡較弱的孩子。就這樣，我就這樣又空虛又膽怯，又自豪又傲慢……誰都沒有真正注意我這個新孩子，無論在哪兒，無論和誰在一起我都被孤獨的感覺纏繞著。我一說話迴響總是另一種聲音。很快我就變得不愛說話，即便說話也沒有信心。我徹底失去了對說話這種表達方式的信任。剩下的我與外界的唯一通道就是寫作。

³⁰⁴ 於可訓也指出：池莉的作品「充分地肯定了人的欲望的合理性和積極性，因而同時也肯定了人為實現這些欲望所作的努力和追求」（於可訓 1992, 58）。陳曉明甚而認為〈你是一條河〉中對於辣辣家生存窘境的揭露，不僅改寫了虛假的歷史神話（過去經典現實主義文學中辣辣的一群孩子往往被描繪為「在陽光下茁壯成長的孩子們」），同時，池莉在此篇小說中「為『改革開放』的現實尋求不容質疑的歷史依據，難道不是因為我們曾經有過那種生活，我們今天才如此信奉、擁護和珍惜『以經濟建設為中心』的偉大真理嗎」（陳曉明 1993, 16-7）？若此說法可以成立的話，它便為池莉對於經濟實用主義的肯定提供了另一個證據。

(池莉 1994a, 17)

類似王安憶對「十年浩劫」的回憶，池莉也一再強調其所成長的時代環境對於其往後成爲一個「懷疑主義者」，「一個熱不起來的人，懷疑一切的人」的重要性：「是時代而不是家鄉使我成長爲一個善於感覺善於識別的有獨立生活能力靠文學來支撐精神的人」³⁰⁵。同時，一如前者，也正是以上引文所洋溢的對想像社群的匱乏感及一種強烈的歸屬渴望，似乎已經預先決定了對於「徹底失去了對說話這種表達方式的信任」的池莉而言，唯有寫作代表了一種「精神生活方式」、一種「出路」的可能，卻比王安憶或許更強烈，在池莉這裡，寫作則成爲一種追求被承認、被接納、與外在社會進行溝通對話的最佳手段與管道——時而自立堅強，時而脆弱不已，池莉的散文不時給人以兩極化之感，似乎也印證了論者對於池莉的觀察：「『市民作家』的姿態對池莉不僅僅是在商業時代和大眾溝通、獲取物質利益的保障，而且還是在無意識層面緩解主體的『身份焦慮』、獲得心理平衡的必要手段」(陳國恩、王艷 2004, 215)。而正是新時期的終結時正在蛻變的社會結構及文化氛圍爲已經累積了一定程度的創作經驗及相當豐富的人生經歷³⁰⁶，同時又是一個善於思索反省的「新孩子」提供了崛起的契機。

八〇年代中後期，中國大陸的經濟狀況、社會形態以及在上述兩者之下所產生的社會群體心理都在經歷著一個相當顯著的變化。隨著商品經濟的發展及世俗文化的興起，人們的生活態度及價值觀亦愈來愈傾向實際、世故，導致過往主流話語及文學中所推崇的浪漫愛情、文化啓蒙等理想都變得過於抽象且由於脫離芸芸眾生的生存環境而更使得一般的平民百姓覺得高不可攀(任一鳴 1995, 3)。換言之，從某角度來看，在實用主義推動之下於九〇年代成爲主導中國大陸文化主

³⁰⁵ 池莉說過：「我出生於一九五七年，這個時間是有意義的，但出生地點對我沒什麼意義。有一種感覺始終潛伏在我的心裡，那就是：我是一個沒有家鄉的人……我記憶中沒有任何一處溫馨可愛的家園環境，比如村頭一株老槐樹，比如慈祥的鄉親們的笑臉，比如一條濕漉漉的深深的街巷……對我更有意義的是時代環境。一九五七年的中國正在搞著熱潮滾滾的大躍進運動，我初生的生命便自然沉浸於一種磅礴而又單純的群體亢奮的精神狀態之中。而讓我獲得首次深刻人生記憶的是一九六〇年開始的三年天災人禍，是那場讓人永生難忘的大飢饉。接下來的歲月全被一段一段的政治運動所分割。不同的政治運動使我看到了人們不同的做派和表情，也使我的父母忽兒在我身邊忽兒不在我身邊。因此，是時代而不是家鄉使我成長爲一個善於感覺善於識別的有獨立生活能力靠文學來支撐精神的人」(池莉 1995f, 404-5)。

³⁰⁶ 池莉十六歲下鄉務農，當過小學老師，讀完衛生專科學校後，在一所職工醫院當過醫生，之後棄醫從文，武漢大學中文系畢業後在《芳草》雜誌當文學編輯並致力寫作。參見〈池莉小傳〉(池莉 1993a, 378)。同時，在中文系畢業之前，一場重病又成了池莉創作轉型的個人契機：「過去我寫了一些作品，因自視太高，在創作上產生了困惑。這時我拼命讀書拼命寫拼命思索還是衝不出原有的一套。一年秋天我患了腫瘤，住進了象徵死亡的癌病房。創作中止了，心卻明亮了。我開始與疾病抗爭，我當過幾年醫生，親手搶救過垂死的病人，卻沒有病人那樣深刻地體驗到生命的易碎和那無比強烈的求生力量。當我擺脫了病魔，準備重新握筆，卻又遇到了一個大打擊，我幾乎弄得沒有工作，沒有飯吃，我又一次面臨死亡的威脅。在我不幸的時候，我切身感到周圍赤誠幫助我的普通人的無私、正直、善良和勇敢。在我疲於奔命癱坐在輪船甲板上時，我對面就坐著『印家厚父子』，我們只聊幾句無關緊要的話，可我深深體味到了人生的蒼涼。我的所見所聞所思，使我痛感這些年我們的生活偽飾太多，因此我便想用新思路表達這一切」。詳見半島《池莉評傳》，中國社會科學院文學研究所《當代女作家評傳》，第 135-6 頁，轉引自《涉渡之舟：新時期中國女性寫作與女性文化》(戴錦華 2007, 341)。

調的大眾文化³⁰⁷，早在八〇年代中後期已經開始醞釀萌芽，並且對於當時的文壇乃至於整個文化界也帶來了顯著的變化或曰新的挑戰：在新時期神話終結之後，當人們對於空洞的集體化意識型態實踐感到疲倦，且將改革開放後由經濟領域成果做為基礎而蔚為風潮的經濟實用主義當作其新的信仰與規範，那麼這個時候文化菁英卻仍企圖以啓蒙者、救世者的姿態去干預生活時，他們多半被大眾置之不理，處於尷尬的處境便是在所難免。誠如池莉所言：「我可以做的只是用文學作品提示我們已進到了『人的時代』。如果我們再用從前時代的激情，用高大全的人物形象，用虛構的理想中的人情味做成精神食糧端給人們，人們吃嗎？」（池莉 1993b, 375）。而從此角度來看，池莉的〈煩惱人生〉及新寫實主義之出現正好迎合了當時的社會需求，成功地填補了上述的話語空白。不過，就池莉而言，我們其實可以在其更早的作品中就已略窺其往後的創作轉型。

儘管評論家多半以 1987 年的〈煩惱人生〉當作池莉創作上的「脫胎換骨」，並強調池莉「煩惱三部曲」以來的「新寫實」風格與其早期作品（包括〈妙齡時光〉（1979）、〈有土地，就會有足跡〉（1981）、〈鴿子〉（1981）、〈月兒好〉（1982）等³⁰⁸）中所流露的單純質樸的氣息及作者在這些作品中所採取的詩意、蒼白、纖細的敘述風格之間的斷層³⁰⁹，然則，細看之下，連這些作品實際上已經具備了與池莉「新寫實主義」小說某部份的相似性——除卻上述文本在形式及語言方面基本上仍屬於池莉日後所強烈反對的「酸溜溜書生氣的作品」（池莉、趙艷 2003, 37），對於日常生活的敏銳觀察力以及生存現實對於理想的腐蝕作為池莉新寫實作品的主要標誌其實早在這些初期的小說中就已初露端倪。具體而言，我們不僅早在〈恰恰〉（1984）、〈少婦的沙灘〉（1987）（後來改名為〈錦繡沙灘〉），甚至於在寫於 1981 年的〈未眠夜〉中就已經看到了池莉擅長捕捉夢、理想與現實之間的落差和矛盾³¹⁰，同時，〈少婦的沙灘〉及〈未眠夜〉更為作者日後的反愛情／解構愛情書寫（〈不談愛情〉（1989）、〈綠水長流〉（1993）³¹¹）就已預先埋下了種子——諸如將愛情還原到社會現實，將個人放置於社會關係網絡加以呈現，強調人際關係中所蘊含的物質性層面，抑或醫學知識對於浪漫愛情假象的侵蝕等「池莉式」的反愛情書寫因素早在 1981 年的〈未眠夜〉中已曾得到了初步地展現³¹²。

³⁰⁷ 相關的研究可參見《隱形書寫——90 年代中國文化研究》（戴錦華 1999）、《書寫文化英雄——世紀之交的文化研究》（戴錦華 2000）。

³⁰⁸ 以上所列舉的小說皆收入《細腰》（池莉 1995a）。

³⁰⁹ 例如〈「屏蔽」後的重建——池莉中篇小說解析〉（段崇軒 1993）、〈池莉的創作及其文化特色〉（於可訓 1996）、〈池莉論〉（於可訓 1992）、〈漸入佳境：在平實中透著空靈——池莉小說藝術論〉（於可訓 1993a）、《大陸「新寫實小說」》中池莉創作論（唐翼明 1996a, 87-96）等。

³¹⁰ 〈恰恰〉、〈未眠夜〉收入《細腰》（池莉 1995a）；〈少婦的沙灘〉見《一冬無雪》（池莉 1995c）。

³¹¹ 〈不談愛情〉收入《煩惱人生》（池莉 2010a）、〈綠水長流〉收入《讓夢穿越你的心》（池莉 2010b）。

³¹² 池莉曾多次描寫學醫的經驗如何影響到了她的文學生涯與愛情觀，例如說〈綠水長流〉該篇小說中池莉明言：「我最初是從寫詩步入文學行當的。十九歲時發表了第一首詩歌。二十歲就不寫詩了，改寫小說。那時我在學醫，每當我俯在充滿福爾馬林氣味的棗色的屍體上辨認肌肉、骨頭和神經纖維時，我的在花前月下的詩意便受到了極大的嘲弄。後來我一直寫小說。寫和我們生活一樣真實的小說」（池莉 2010b, 228）。而〈我坦率說〉一文中又說了：「我學醫從醫一共八年，這對我選擇哪一條文學創作之路起了決定性的作用。赤裸裸的生與死，赤裸裸的人生痛苦將我的注意力引向注重真實的人生過程本身，而不是用前人的給我的眼鏡去看人生」（池莉 1995e,

〈未眠夜〉以楊維敏、童海良新婚之夜楊維敏突然被叫到醫院接生開場，接著以倒敘法交代楊維敏的人生經歷：從三歲時父母因病雙亡被童海良父親收養，到長大後與尹寧戀愛失敗，最後還是決定與童海良結婚。然則，這個抉擇與其說是有愛情所支撐不如說更多是女主角（對其養父的）感恩與不得不服從、遷就社會倫理的無奈，導致楊維敏的「不滿足愈積愈深，終於在新婚之夜併發了」。於是，女主角對於自己新婚之夜竟然有如下感受：「她想到了新房裡的童海良，想到他就像想到某件無關緊要的傢俱那麼平淡。楊維敏自己都微微吃驚，這是新婚之夜呢！可她也明白，新婚之夜對於她這麼一個理智勝過感情，冷靜多於熱情的姑娘有何魅力？她是醫生，早就沒有了對異性的神秘感，能打動她的只有愛。幾年前的那一場波折洗掉了她的許多浪漫情調。她遵循人之常情，報答養父之恩，和童海良公開了關係」（池莉 1995a, 357）。池莉儘管尚未在此篇小說否決愛情的價值及其存在，反之，愛情誠如張潔的〈愛，是不能忘記的〉仍是唯一能夠「打動」女主角的力量，同時也是唯一足以確保婚姻成功圓滿的主要因素（「她已經意識到自己不幸的婚姻開始了……與其這樣一輩子受苦、一輩子不幸，何不像這勇敢的龍琳琳一樣？」（池莉 1995a, 357）），然則現實對於愛情神話的侵蝕卻在字裡行間就已經處處見痕跡——「把愛情當作可以互相謙讓的禮物」（池莉 1995a, 356）且考上了大學後與楊維敏斷絕關係的尹寧不談，即便那位被作者設計為印證著「真摯愛情」之偉大及萬能的另一位女性角色龍琳琳：「一年以前違父母之命，斷然離家出走，和冶金建築公司的一個年輕工人結為夫妻」，而一年後卻產後單獨一個人「無力睜開眼皮，額髮濕漉漉貼在額上；嘴唇枯裂，裂縫滲出血來」、又因為「沒人來照顧她」（龍琳琳「建鋼廠之迷」的丈夫竟然拒絕公司讓他留下陪妻子的安排而堅持「非要去上海建設寶鋼」）便準備沖快速麵條充飢，這樣一個「愛情典範」頗令人感到懷疑。

顯而易見，雖然池莉在這篇小說中的創作宗旨仍不外於肯定為追求愛情不惜付出任何代價的理想，並與〈愛，是不能忘記的〉酷似，急切且誠懇地警告讀者沒有愛情的婚姻將必然成為悲劇，然則「現實」的切入以及作者對於真摯地表達生存實像的執著卻不時導致池莉在文本中所建構的愛情神話遭到動搖，以致於令女主角楊維敏產生如下懷疑：「也許是自己對生活的要求太苛刻，太不切實際了」（池莉 1995a, 356）。而從此角度來看，〈煩惱人生〉中文學愛好者小白的名言：「有個年輕詩人寫了一首詩，只有一個字，絕了！聽著，題目是《生活》，詩是：網。絕不絕？你們誰不是在網中生活？」（池莉 2010a, 12），也就是池莉作品中經常把生活看作一個網狀結構，人只能生活其間，受它的制約、支配，連此一構成了池莉新寫實作品中「生存哲學」的重要環節在〈未眠夜〉中已露出端倪恐怕並非偶然：「一接觸現實，楊維敏就想到了自己的周圍，那重重疊疊的社會關係就像交錯盤結的繩索，為什麼掙不脫？啊，掙不脫！多少年，多少代了，能夠犧牲自己愛情的女人就是好女人，能夠順從上輩的女子就是好女子，不！生活不能總是這樣！楊維敏揪住自己的衣領，恨不能放開喉嚨呼喊」（池莉 1995a, 357-8）——池

莉擅長捕捉人際關係及社會常規對於一個人生存的各種影響之稟賦由以上引文可見其一斑。

然則，值得注意的是，如果說在這些早期的小說中池莉筆下的人物誠如楊維敏一般，仍與他們所處的生活現實「掙扎」且由於「掙不脫！」而感到焦慮納悶——除了楊維敏外，這裡還包括了〈妙齡時光〉中顏彥、〈恰恰〉中恰恰、〈月兒好〉中的「我」、〈看著我的眼睛〉（1982）中的米米乃至於〈錦繡沙灘〉中的立雪及鐘瑾³¹³，那麼在池莉八〇年代後期以來的作品中，正好是對於該生活現實的承認與認可，對於日常生活中喜怒哀樂的接納以及對於愛情、婚姻包括所有其他人際關係作為社會網絡結構這一認知的服從與認同，方代表了一個人的成長與成熟。這一點不僅是〈煩惱人生〉中印家厚雖天天面對的是不甚滿意的婚姻及無窮的煩惱，卻仍為「自己生活正常，家庭穩定，精力充沛，情緒良好，能夠面對現實」（池莉 2010a, 32）而自豪的主要原因，同時也是〈太陽出世〉年輕夫婦在養育女兒朝陽所體會到的人生本質，而更是莊建非在經歷了婚姻危機後對於婚姻實質和其意義的頓悟：

開始是這樣的吧：為了一件莫名奇妙的小事，夫妻吵架。然後就滾起雪球：他的同事、吉玲的家庭、章大姐、華茹芬、王珞、曾大夫、他的父母、雙方的單位，慢慢都參與進來，一場大混戰。婚姻不是個人的，是大家的。你不可能獨立自在，不可以粗心大意。你不滲透別人別人要滲透你。婚姻不是單純性的意思，遠遠不是。妻子也不只是性的對象，更是過日子的伴侶。過日子你就要負起丈夫的職責，要注意妻子的喜怒哀樂，要關懷她，遷就她，接受周圍所有人的審視。與她攙攙扶扶，磕磕絆絆走向人生的終點。（池莉 2010a, 117-8）

顯然，對池莉以及她筆下的人物，並非是抽象的理論、空洞的偉大理想而是「生活本身」才是人生教育最有效的管道及手段，同時也是可供人們（包括作家）體會和認識人生百態及其意義的最豐富的資料庫。借句池莉自己的話便是：「只有生活是冷面無情的，它並沒有因為我把它變成什麼樣子它就真的是那種樣子……生活把什麼沒有展示出來？愛情，忠誠，欺詐，陷害；天災人禍，大喜大悲，柴米油鹽，家常里短。我終於漸悟，我們今天的這生活不是文學名著中的那生活。我開始努力使用我嶄新的眼睛，把貼在新生活上的舊標籤逐一剝離」（池莉 1994a, 19）。換言之，唯有把一切虛假的面具，包括將自己過去的（由文學名著、傳統文化乃至於學校家長教育給扭曲）的認知及想法一一撕掉摒棄³¹⁴，繼而看清並接受當下的現實，方得以獲得援救與某程度的超越。而或許正因為如此，用自己的眼睛「看這個世界上能看到的一切」不僅變成了池莉創作實踐中的重要

³¹³ 〈看著我的眼睛〉收入《細腰》（池莉 1995a）。

³¹⁴ 池莉曾多次提到：「我所受的教育和幾千年的文化傳統都在我體內注入了大量的毒素，我需要不斷地為自己消毒，慢慢地爭取進步，以獲得正確的思想能力和準確洞察生活的能力」（池莉、趙艷 2003, 40）。

前提，同時，類似的呼籲也一再出現在池莉的小說中：

在我成長的二十年裡，老是被人教導著。父母、老師、書本、報刊、電影和電視一直喋喋不休地告訴你說這是對的那是錯的，這是真的那是假的。可是在我遇到的實際問題中，他們的許多標準答案並不準確且大而無當。我厭煩了別人對我說些什麼。我只想自己親眼看。我將從一個地方走到另一個地方，睜大我的眼睛，看這個世界上我能看到的一切。通過看到的一切我想我就會拿得準我該怎麼去做。幸福和不幸都是我自找的，從此我不會怨天尤人。（〈讓夢穿越你的心〉）（池莉 2010b, 330）

十分顯然，池莉似乎比王安憶的「庸常之輩」更迫切地在告訴我們：「人生的真諦實質是十分簡單的，就只是自食其力」；沒有「偉大理想」可依靠，只有「用自己的力量，將生命的小船渡到彼岸……」（〈流逝〉）。而就池莉本身而言，她實際上在評論家稀少論及的〈雨中的太陽〉中就已經預告了自己的「現實」／「新寫實」轉型。

〈雨中的太陽〉採取第一人稱敘事觀點，陳述了一個在醫院工作的「我」和幾個周邊的人的故事。從一開始「我」就試圖查究她時常從自家窗口所看到的三個人之間的關係——類似諷刺作品中對於好奇心及敏銳的觀察力作為每位作者必備素質的描述，「我」同樣也堅信該三者之間必有某種關聯，並試圖查個究竟：「我情不自禁地細細看起這三個人來，我總感到小喬、老婦人、年輕歌手之間潛藏著一種難以言喻的內在聯繫。我滿有興趣和希望地觀察起他們來」（池莉 1995a, 415）。甚且，一如〈楊月月與薩特之研究〉對於作者實際參與社會的呼籲，「我」甚而致力成就小喬與年輕歌手的愛情，同時也興奮地期待老婦人得以在死前與久別了的丈夫見一面的機會，卻沒想到隨著故事的發展自己的期望一一化為泡影：老婦人等了五天就「在搶救中停止了呼吸」，「一句話也沒留下就走了」，而且當「我」回頭關注小喬和那歌手的事情，小喬卻自己先來求「我」給她介紹一個好裁縫，替她做結婚衣服。新郎居然並非那年輕歌手而是透過小喬母親工廠一位阿姨所介紹的大學畢業生。小喬也毫無浪漫情懷而非常世故地宣佈：「反正一個女孩子家，能多大出息，不如趁早培養自己的丈夫」（池莉 1995a, 422-3）。結果，等到最後「我」便猛然發現，並非是鄰家女孩小喬「從小愛幻想」，而是自己的「故事」竟然完全屬於幻想、虛構：「他們是三個人三個故事。他們之間並不存在什麼聯繫。可笑的是我，竟暗自編排了一段生活，自以為編得很有意思，自以為料事如神——這多半是受文學書籍影響的結果，看來靠別人的經驗對待眼前發生的一切是不行的。我們得接受今天的事實」（池莉 1995c, 424-5）（底線由筆者所加）。而這種結論不僅是池莉在〈掩不住的新現實〉等文章中之重要呼籲，在此篇小說後陸續發表的「煩惱三部曲」可說是按此認知池莉「走出津津樂道的文學誤區」，「真實地寫真實的生活」之具體收穫，同時，該三篇也初步勾勒了池莉在上述文章中所提倡的「新文學」的典範（池莉 1993d, 43）。然則，另一個非常

耐人尋味、同時也不無弔詭韻味的事實則是：儘管〈煩惱人生〉的問世及受到文學獎的肯定為池莉帶來的全國知名度及認可，她的崛起卻又遇上了新時期以來文學空前貶值的時段，一位作者想要獲得及長期保持閱眾的青睞要比過去更加不易。池莉也不例外。

具體而言，儘管商品經濟的來臨將文學從過去政治的陰影及集體意識型態的束縛中解放出來，使得文學開始回到自身且邁向更加豐富多元的路途，但同時，中國大陸的向外開放以及娛樂工業的日益發達卻不可避免地又導致閱讀文學作品的人數銳減，文學不再如若過去那般易於產生「轟動效應」(陳曉明 1993, 2)。而在文學作品得不到讀者的青睞時，作家必定要考慮如何重新接近和獲得讀者，考慮如何揣摩及掌握讀者的閱讀心理、習慣和程度。為了爭取一個「職業作家」名分而努力奮鬥了三十年的池莉在〈岡巴拉之悟〉一文中對於當時的情況及自己的處境有如下描寫：

我的〈煩惱人生〉是一九八七年發表的，它一發表便被所有轉載刊物轉載，全國各大報紙評論，翻譯到國外，前後獲獎八次。接著，我的〈不談愛情〉、〈太陽出世〉、〈金手〉(按：後來改名為〈一冬無雪〉)、〈你是一條河〉、〈冷夜好熱也好活著就好〉、〈白雲蒼狗謠〉、〈預謀殺人〉等等都是一經發表便被轉載、獲獎、影視改編。按說我應該比較滿意，應該有相對成功的感覺。但我沒有。我悲哀地注視著這麼一個事實：全國人民不再熱衷於小說。改革開放，國門一開，由外國湧入成群結隊的紅男綠女，我們的人民很快就被自己的貧窮蒼白所驚呆，繼而便全力投入改造貧窮的運動中。從歷史的角度，從社會的角度，這種醒悟和發憤圖強是一件好事，但從小說的角度看情形令作家沮喪。中國文學一下子跌入了低谷。

一個十二億人口的大國，一個曾經可以被一篇文章所激動的中華民族，現在有多少人讀文學作品？人們集中精力在搞經濟。最好的調劑和休息是舞廳酒吧音樂卡拉 OK。

我在一個作家最沒價值的歷史時刻成為作家。有個記者問我：在文學最平庸的時候你怎麼能夠崛起？

我回答：也許就因為我也是個平庸的人。

大家笑。我也笑。

我清楚地看到我的磨難就在前頭。我這輩子注定了要為文學受盡苦難。前三十年是尋找，命運讓我四處流浪，當農民，當老師，當醫生，就是不當作家。有一天當了作家卻發現沒有了讀者。於是我的後半輩子將又開始流浪，我要尋找各種文學形式，我要尋找最好的技術，我要做出最精美的藝術品，我要奪回讀者的目光。既然熱愛了，那就只有至死不悔，至死不渝。(池莉 1995e, 82-3)

如果說，在第三、四章裡頭我所鋪陳的乃是一個以「寫實主義作為當時女作

家們有意的抉擇」為基礎的論點，認為在八〇年代的台灣女性文學中，寫實小說不僅成為作家與讀者之間的主要溝通橋樑、管道，甚且社會性愈強烈的作家／文本，其寫實成分也跟著提高（而藝術性成分則相對減少），以便迫使作者能夠與更多的讀者進行對話，引起他們的共鳴，將之稱為別於中國大陸新時期文學所表現出來的從「現實」到「寫實」的過程，那麼就大陸新時期文壇而言，必須等到新寫實小說的出現，寫實主義作為文學形式方成為反對先鋒派及尋根派充滿了原始主義色彩、脫離／逃避現實之作風並且希望透過對於現實的回歸及簡潔樸實的文字而接近更多讀者的作家們所蓄意擁抱的創作／書寫策略。而且就池莉本人而言，這種傾向則更加集中、突出——不僅影響到了其作品的主題性取向，同時也牽涉到她在形式方面的取舍。換言之，即使一開始池莉對於新寫實美學的靠攏是一種自發性的、與作者自身經驗不無關係的步驟（如前所述），由以上引文以及其日後的文學創作加以審視，我們卻明顯看到了，在作者的敏銳與體驗之中，池莉其實很快便感悟到且掌握了正在蛻變中的新環境的發展趨勢及社會心理，並且按此調整自己創作實踐。而接近讀者、「奪回讀者的目光」則是她這個實踐中最重要考量，同時也是其終極目的。池莉非常世故地寫道：

舊的文學在消失，新的文學正萌芽。從前的這個主義那個主義沒用了。用舶來的或者受舶來啟發而編造的名詞挽救不了文學。你說浪漫主義。你何曾浪漫過。你一直生活在一個很嚴肅的國家。你說現實主義。你哪裡直面過現實。你一直被道德觀範著，被政治要求著，被書本理論誘導著，你的魔幻主義你的深刻的哲學意識讓你如痴如醉。可他們不屑一顧。

不要嘲笑他們的不屑一顧。他們不屑一顧，你就無法生存。生存的窘迫不是人的光榮。我們都是大自然之子。大自然的法則是適者生存，優勝劣汰……

一旦你走出你津津樂道的文學誤區，你真實地寫真實的生活。你簡潔地重新使用文字，把今天的甚至昨天的他們塑造出來，不帶你的花哨和你的陳見，那麼你將發現他們會喜歡你的書。（池莉 1993d, 43）

耐人尋味，如果說〈岡巴拉之悟〉中的引文迫使我們一窺池莉作為創作者的實際情懷，包括對於沒能在四人幫垮台後文學黃金／轟動時期成名而是「在一個作家最沒價值的歷史時刻成為作家」的遺憾，那麼更多的時候她的創作談及散文中則洋溢著如同以上引錄的信心及帶有些許目空一切韻味的超然姿態——所謂「你以為你是誰」³¹⁵。換句話說，儘管私底下池莉恐怕也無法避免地為了新時期末文學貶值的現象而感到焦慮不快，然則表面上，她卻擺出正好相反的姿勢：與其抱怨讀者不再熱衷於文學，她一再宣稱當代文學與讀者疏離的原因決不僅在於讀者群銳減與社會物質化趨勢。反之，一如上文所提示，池莉將問題的癥結轉向「背後靠的是書山書海」的作家本身，聲稱文化人的菁英姿態與「匠氣」，包括

³¹⁵ 為池莉小說篇名，詳見《致無盡歲月》（池莉 2010c）。

先鋒派以及其他來自西方的各種「主義」和思潮(即池莉眼中／筆下的「舶來品」)當推讀者對於文學「不屑一顧」的主要原因：它們不適合中國現實，故它們無法引起讀者的共鳴乃是理所當然(池莉 1994a, 20-1)；同時，從池莉的這種批判中我們已經明顯看得出她以一個中國主體的身份反對西方話語霸權的意圖³¹⁶。池莉不僅早在八〇年代末就已觀察到芸芸眾生將必然成為帶動中國經濟起飛的主要動力，且意識到如果要避免被這種新的「領導」階級所淘汰，她在〈煩惱人生〉中初次擁抱的世俗姿態及寫作策略——「使用簡潔樸實的中國語言」「對於中國人真實生命狀態的描寫」(底線由筆者所加)——則是確保「他們會喜歡你的書」的有效方向。於是，池莉不僅不斷強調她不要只具文化人身份的讀者，希望老百姓、小市民也加入其讀者群行列，同時，自〈不談愛情〉起，我們便在池莉的小說中一再看到對於小市民的歌頌讚揚而對於知識份子的嘲諷貶抑。

作為池莉解構愛情烏托邦寫作的典範，〈不談愛情〉中吸引讀者注意力，除了評論界津津樂道對於浪漫愛情神話的冷酷反寫，正是狡黠而充滿了生機的花樓街文化與住在東湖邊珞珈山上、有地板和暖氣設備的小樓房裡的知識份子之間的對峙以及前者明顯佔上風的安排——自幼年時受花樓街文化薰陶的吉玲不但成功地「抓住」始終蒙在鼓裡的莊建非，最後她更以提出離婚要求的伎倆迫使莊建非及原本瞧不起自己「俗氣」、「小家子氣」的婆家「把她當回事」，同時也達到莊家父母前往花樓街認親，挽回了吉家的面子。此外，文本中亦一再暗示，吉玲儘管是個「地道的漢口小市民」(池莉 2010a, 69)，然則如〈你以為你是誰〉中工人出身的漢榮盡與其知識份子丈夫李老師一般，在某些方面，吉玲的「智商顯然高於他」(池莉 2010c, 6)；尤其是牽涉到實際的日常生活時，心臟外科專家莊建非則往往無能為力而落得個「自愧弗如」(池莉 2010a, 67)。例如說，吉玲離家出走後，莊建非先隔天早上因為根本沒想到買早餐必帶糧票而在餐館獻醜，等到晚上回家到處覓食時意外地發現米桶裡有個裝著花椒的小棉布袋，池莉對他的思路便有如下描寫：「花椒可以有效防止大米生蟲，這是莊建非少年時代從《十萬

³¹⁶ 在訪談中池莉也曾提到：「我覺得我更野一些，80年代中期，中國文壇盛行先鋒探索，其實是摹仿和借鑒，什麼意識流、黑色幽默、魔幻現實主義，等等，我卻渴求對於中國人真實生命狀態的描寫，並且使用簡潔樸實的中國語言，證明這種渴求的作品就是〈煩惱人生〉了。我是一個懷疑主義者，總是更相信自己的眼睛和直覺，總是覺得模仿西方的語言和文本，不是那麼對勁；使用我們自己的宏大話語，也不對勁」(池莉、趙艷 2003, 37)。又說了：「我的寫作，一直都只是與自己天生的熱愛，自己生命的成長，自己的內心情感，自己的思想變化和自己世界觀的變化密切相關，與中國文壇所發生的一切都沒有什麼關係。想當年，面對八〇年代文壇流行的各種形式的探索，我都覺得可笑，覺得有一點小兒科，覺得外國文藝思潮及其文本形式和我們中國的民族文化和文學思潮有著本質的差距。當時我也如飢似渴地閱讀翻譯作品，也覺得人家的東西，像《等待戈多》什麼的，的確有點意思。我承認和欣賞別人的精彩，但是一旦面對自己的寫作，我就冷靜了。因為我的個人經歷使我成為了一個熱不起來的人，懷疑一切的人。所以，我特別有衝動揭示我們自己的瘡疤並撫慰我們自己，所以我就激動地寫了〈煩惱人生〉以及後來的一系列小說」(池莉 2004)。再或〈好一個《橙木王》〉中池莉肯定該法國小說語言樸實，可讀性很高，且「沒有絲毫的形式上的做作和炫耀」，後面再次對於某些中國當代作家表示不滿：「而我們現在的不少小說，動輒就是文本，動輒就是理念，開口閉口必談普魯斯特博爾赫斯；不僅開頭結尾的形式是舶來的，就連人物情懷都是舶來的；我們非常簡單地把思想寫在腦門上，把性欲寫在生殖器上；寫作者永遠漂浮在本民族和本人的真實生活之外。也難怪這樣的小說被讀者抱怨不好看」(池莉 2010d, 256-7)。

個爲什麼》裡邊看來的知識。他學了知識束之高閣，吉玲卻用於實踐。她在運用她所有的知識管理這個家，這樣的女人有什麼不好？」(池莉 2010a, 93)。顯而易見，不僅吉玲勝於莊建非，看似邈邈不堪卻「一旦有了特殊情況，可以非常敏捷地把自己換成一副精明利索潔淨的模樣」、「深諳世事，所以具備了幾種面目」(池莉 2010a, 70)的吉玲母親，加上支持吉玲、協助她成事的鄰居(包括白裁縫夫婦、曾經托人到吉玲家提親被拒絕而如今卻「捐棄前嫌」的「香港」理髮廳最年輕最走紅的名師等)；總之，花樓街的「風騷勁兒」、漢口小市民的精明與潑辣以及他們充滿了生機的感性形式的生活規範，都要比莊建非父母冷漠無情、過於理智的知識份子家庭受到作者的肯定及討讀者的讚揚。而由此邏輯觀之，連〈一去永不回〉(1992)中女主角溫泉對於自己知識份子家庭的叛逆及否定不再如乍看之下那麼驚世駭俗——也正是爲了逃離父母及哥哥的冰冷、虛偽的生活，溫泉與在他們眼裡只配得上稱謂「聰明的小流氓」(池莉 2010a, 342)的工人李志祥結婚。跟自己「獨裁的」、「沒有一天不是窒息的」家庭相比(343; 370)，溫泉更喜歡李志祥母子「相處得和姐弟一樣平等」(337)的生活方式及李志祥工廠的同仁互相取笑的「自由氣氛」(361)；進一步地印證了論者對池莉小說的觀察：「凡『知識者』與『小市民』發生衝突，池莉總是站在後者一邊」，前者總是「虛偽而自私，而且都在鬥爭中一敗塗地」(易中天 1993, 353-4)。

不過，如果說在〈一去永不回〉中，知識份子雖成爲作者暗批的對象卻仍被描述爲具備了比普通小市民更豐裕優越的物質生活條件，所謂「現在工人分配住房都很困難了，標準提高了，有大學以上文憑的技術人員才可以優先獲得比較大的住房。大概只有知識份子才需要客廳吧」(372)，那麼到了〈白雲蒼狗謠〉(1992)及〈紫陌紅塵〉(1993)³¹⁷，一反過去的文本，池莉則直接將知識份子也歸屬於「小市民」階層。〈紫陌紅塵〉開端，當領導勸導「我」，既然讀了大學因而也是個知識份子就千萬「不要把自己混同於小市民。不要受社會上腐敗現象的影響。要保持自己的氣節」時，「我」胸中便有了如下「波濤洶湧」：

我的眼皮往下一耷拉，籲出長長一口氣。和我論起知識份子小市民來了！現在的知識份子就是小市民。舊社會的分類標準不能用在社會。所謂讀過了大學的這一群人我太了解他們了。他們天天都操心柴米油鹽醬醋茶，各各買菜都討價還價，公款旅遊求之不得。他們都活得像暴風雨來臨之前的螞蟻，忙忙碌碌，焦躁不安。生怕天上刮風下雨，不提高他們的物質待遇，他們就是小市民。氣節與精神豈能懸空而生？皮之不存，毛將焉附！（底線由筆者所加）(池莉 2010b, 122)³¹⁸

由此觀之，到了〈你以爲你是誰〉池莉對於李老師夫婦在走廊上擠廉價的小

³¹⁷ 〈白雲蒼狗謠〉收入《紫陌紅塵》(池莉 1995g)。

³¹⁸ 頗耐人回味，〈寫作的意義〉一文中，池莉曾使用過這樣的話批評中國作家的崇高姿態：「世界文學藝術的潮流已經是深入淺出，我們在這裡搞的是淺入深出。中國有句老話我們難道忘了？皮之不存，毛將焉附！」(池莉 1994a, 20-1)。

魚肚腸的描述：「一般人買幾毛錢的小魚是作貓食用的，李老師家卻是人吃」（池莉 2010c, 9），這種情節安排只不過為上述段落中的論點提供了更加具體的回應。話說回來，或許更耐人尋味的是，池莉不僅在自己的創作中站在平民立場上發言，同時，她還不斷強調「自己也是小市民」³¹⁹，「一個乏味的人，悶頭悶腦的婦女」，甚至於在小說文本，即〈城市包裝〉（1993）中將自己平凡乏味的生活作了一個充滿了自豪同時卻又帶有一定程度的自嘲口吻的紀錄；此外，這篇小說又可以看作池莉對於新時期文化氛圍之下對於作者作為文化英雄的崇高想像的解構抨擊。

〈城市包裝〉採取第一人稱敘事觀點，描寫了「我」與一個叫做「巴音」女孩子之間的糾纏故事。一如池莉本人，「我」原本也學醫，讀醫學院時曾與蕭老師關係特別好，老師把她帶到自己的家且把她介紹給自己的妻子景護士長及三歲的女兒蕭景。從此「我」便常到蕭家喝湯與蕭景玩，但後來卻因棄醫從文，與蕭家失去聯繫。接著，故事就跳到「當下」，「我」結婚後搬到新房子時，全部的傢俱都在雨中溼透了，且因迫切需要處理而決定寫一張「急聘啓事」，導致十九歲的巴音便意外地走進「我」和丈夫的生活中。巴音來應徵時，他們實際上已經不需要她的幫忙，然則因為被其窮學生同時又必須照顧因工傷失去了右手父親之故事所感動，最後還是決定雇用她每天打工兩個小時，為接下來所發生的一系列的奇事埋下了種子。巴音不但不會做家務事，且主人不在家時還帶男朋友一起來，後來又偷了「我」幾件東西並從而失去了蹤跡。更令人感到意外，這個時候「我」卻猛然領悟到，巴音即唸醫時自己曾照顧的蕭景。等到透過蕭老師「我」終於找到了實際上在酒吧歌廳唱歌的巴音，並要求她務必解釋自己的行為及目的時，巴音竟有如下表白：

是這樣的：我有幾個熟人知道你，一直就在我耳邊說你如何如何了不起。說有志氣的女孩子就應該向你學習，努力奮鬥，上一個又一個大學，讀許多的書。這樣，我也就知道了你。而且我知道你搬家的事。偶然的一個機會，我在漢口大學看到了你們的急聘啓事，頭腦一熱，就想去試試。

³¹⁹ 池莉不僅將自己、印家厚、莊建非、雷鋒都歸類於小市民，還說明：「我自稱為小市民，絲毫沒自嘲的意思，更沒有自貶的意思。今天這個『小市民』不是從前概念中的『市井小民』之流，而是普通一市民，就像我許多小說中的人物一樣……時代不同英雄不同，在我們今天的時代裡，偉大便寓於平凡之中，因為現在沒有碉堡可炸了。我坦率說，我特別佩服毛主席的學問。他說：『群眾才是真正的英雄，而我們自己則往往是幼稚可笑的』。事實正是如此，在〈冷夜好熱也活著就好〉中，我寫了一個公汽女司機燕華，有人認為她是一個苟活的小市民，可她完全是女英雄『娟蘭』生前的真實寫照」（池莉 1995e, 224）。此外，〈我不下地獄誰下地獄〉（2000）一文中，池莉再次聲稱：「然而，我想，我要高度評價和歷史定位這種虛浮的東西做什麼？況且我本卑微蟻民，與中國億萬百姓沒有任何區別，小市民便小市民，那又如何？既然我生在如此這般的現世，既然我做事情要按自己的原則，既然我一心只想為自己的讀者寫作，既然我決意只為自己生命的愉快而生活，那麼，我不下地獄誰下地獄？儘管我不是佛家信徒，總是可以用地獄的佛家精神來修身養性的吧。讓他人青史留名好了，我將繼續寫我喜歡的小說，並將繼續依照自己的原則讓影視界改編我的小說——讓誰都有飯吃，讓誰都有創造的權利和機會。一個人一旦真正的超凡脫俗了，麻煩就不存在了，其實所有的麻煩都來自於對世俗名利的在乎——我就是這麼想的」（池莉 2010d, 280）。

目的就一個：體驗生活……我想看看女作家生活得怎麼樣，是不是真的值得我學習？所以我只能像間諜一樣打入內部，不然你能讓我看到你真實的生活？況且我是演員，我喜歡演戲。你一次又一次被我打動，我太有成就感了。(池莉 2010b, 290-1)

而且，當「我」懇求巴音能否「再談一點，你完全了解了我的什麼生活？」，巴音則挑明直說：

就是生活嘛。家庭，愛情，從事的實業等等。具體說嘛，我很失望。我原以為當了女作家或多麼好。但你們家房子都沒錢裝修，除了看書寫字，就是出差開會。家裡老是冷冷清清的。也要每天買菜呀做飯呀洗碗洗馬桶呀，不是這件衣服扣子掉了就是那個包包的帶子斷了呀。夫妻見面連頭都不用點，更沒有什麼有趣的話題，從來沒見你們彼此送點小禮物或者擁抱吻別之類的。你和其他婦女有什麼兩樣？你又不修飾自己，現在又沒幾個人看小說。又窮又酸。太沒勁了！我還是樂意尋求自己愛好的生活。說完了。這次真沒了。但願我沒有刺傷你的心。我只是不想過你們那種生活。(池莉 2010b, 290-1)

不僅作者的生活實像及生存窘境被暴露在我們面前，連諷刺作品中對於作者比他人具備了更為敏銳的觀察力這個提法到了〈城市包裝〉則被揭穿為一個頗可質疑的假設——小說中的「我」不僅被巴音的演技「一次又一次」地「打動」，使得巴音「太有成就感了」，「我」甚而承認對於當下年輕人的行為舉止，她包括其他長輩實在無法理出頭緒：「在我們看來這是多麼荒謬的遊戲。我和姑母他們如何能夠分析出來？」(池莉 2010b, 290)。相對於七〇年代末八〇年代初對於作者作為人類靈魂工程師、文化啟蒙者的想像，〈城市包裝〉中的女作家「我」則毫無掩飾地承認，她實際上跟「其他婦女」沒什麼兩樣，且似乎有意向讀者們傳達如下訊息：作家並非一個萬能的心理醫生兼社會學家，他／她的日常生活及婚姻關係也避免不了面對各種各樣的煩惱及瑣屑，所謂「也要每天買菜呀做飯呀洗碗洗馬桶呀」，再次印證了池莉有關知識份子，包括作家們在內，也共屬小市民的提法。不過，〈城市包裝〉除了對於自「煩惱三部曲」以來池莉針對虛偽而自私的知識份子譏諷的延續及對作家作為文化偶像的解構打碎之外，這篇小說的另一個值得注意之處則在於池莉在此作品中對於故事「傳奇性」色彩的渲染以及這種傳奇色彩和日常生活的結合。

如果說自〈煩惱人生〉以來，池莉的小說總是描寫「活的世俗的幸福」，「當代的一種不屈不撓的活」³²⁰，且一反新寫實「給人以低調、冷色、較沈重、壓抑

³²⁰ 參見〈我坦率說〉中池莉下面一段話：「我不知道是死壯烈還是活壯烈，可我知道今天我們活得不容易……而活下去，活得愉快卻是件非常難的事，也是非常值得歌頌的事。在古典名著中，安娜·卡列尼娜的死動人心弦，在今天的中國，她只有頑強地瀟灑地活下去才會獲得讀者的喝彩。我以為我的作品在寫當代的一種不屈不撓的活」(池莉 1995e, 224)。

之感……池莉雖然也以人生的煩惱、窘困和無奈為主題，卻也很注重在展示生活本相時，讓生活自身顯示生存的價值和意義，表現出一種對現實人生的執著和親和的傾向」（唐翼明 1996a, 93-4）。換句話說，池莉描寫煩惱的目的並非在於煩惱本身而在於凸顯普通人日常生活中的樂趣及意義，藉此獲得閱讀大眾的認可——例如說描寫武漢暑熱街道上老百姓又無聊又充滿了有滋有味的生活形式、市井文化氣息濃厚的〈熱好冷好活著就好〉（1991）則是此書寫的集中展現，甚而可視為作者對於小市民「日常」生活的贊歌；然則，我們卻不得不注意到，大約自八、九〇年代之交以來，池莉對於的日常生活、小市民生存狀態的描寫則愈發離奇怪誕，在塑造閱讀樂趣、快感上往往多加心思，使得故事變得生機勃勃，妙趣橫生。而在筆者看來，除了在作品題材趨向愈發接近市民立場之外，正是這種愈發鮮明的傳奇性色彩便代表了池莉為了「奪回讀者的目光」的另一種策略性抉擇³²¹。

同時，如果誠如陳曉明所言，「故事朝著『傳奇性』方面發展，製造遠離烏托邦衝動的閱讀快感」（陳曉明 1993, 25），乃是新寫實文學一種共通的特色，那麼池莉的特殊之處乃在於，別於大部分作家將此傳奇性與歷史故事相結合（蘇童、葉兆言、楊爭光等），池莉則除了其具備了相當濃厚傳奇色彩的「污水鎮系列」（包括〈預謀殺人〉、〈青奴〉、〈凝目〉等）之外，同時也將其以城市為腹地的小說故事染上了一種類似的傳奇韻味，成為其都市小說的重要標誌。上文已經多次提到了池莉對於日常生活的豐富多元以及唯有生活自身不斷超過自己想像等表達了作者對於平民生活的讚揚及肯定的話語³²²；到了1993年問世的〈城市包裝〉，池莉更在小說開端處對於芸芸眾生所蘊含的趣味及日常生活對於我們每一個人的重要性便作了如下解釋：「很多人都認為日常生活平淡乏味。可我不這麼認為。事實上你我他——我們每個人的生命都是在這十分具體的一個日子又一個日子裡萌生、燃燒和死亡的。我們沒有別樣的日子。如果說日常生活平淡乏味的話，那麼世界上還有什麼不平淡乏味？還有什麼」（池莉 2010b, 237）？而或許正為了證明日常生活中的確潛藏著「千奇百怪」的特質，同時，為了「奪回讀者的目

³²¹ 例如說，在講到充滿了偶然性及傳奇性色彩的復仇故事〈預謀殺人〉創作動機及過程，池莉曾寫道：「在寫〈預謀殺人〉之前，我一直有著兩個層次的思想活動……另有一層在淺出，觸手可及，十分明朗，是一些比較樸素的想法。比如我寫『殺人』就是要寫出一個全新的復仇故事。讓一個人老想殺一個人，卻一輩子殺不死。總有懸念，誰一旦讀了開頭就懸起了一顆心，非讀下去不可。我希望自己擁有更多的讀者。過去我讀過一本雜書，記住了裡面一句話，它說名著的標準之一就是不僅僅專家讀，關鍵在於要得到最廣大讀者經久不衰的熱愛。且不論這句話是否精確，我認為書是首先必須吸引人讀下去的」（池莉 1993c, 376）。

³²² 〈寫作的意義〉中池莉便挑明直說：「生活，我非常喜歡這兩個字。它有著毛茸茸的質感，它意味著千奇百怪，包含著各種笑容和淚水。它總是新的新的新的，它發生著的型態總是大大超過人們對它的想像」（池莉 1994a, 21）。此外，〈怎麼愛你也不夠〉散文系列中描寫池莉與丈夫跟一般的武漢市民一樣為了換房子奔波，路上在大眾餐館忙吃麵充飢，作者便有了如下感想：「奔波途中，我們經常一身塵土，滿面疲憊，在街上的大眾餐館吃點麵條或者小吃之類的食物充飢。從麵碗裡我抬起頭，四周看見的全是和我們一樣疲憊的人，全是眼神麻木，表情淡漠的人。我的腦子像有一面響鼓擊起，這就是生活這就是人！此時中國文壇一片爭論，關於『新寫實主義』的種種說法不一而足。我是不是『新寫實主義』我不知道。但有言論說如果照我的寫法，想像力就會受到限制。這一日在餐館吃麵條的時候我看見了一街的行人，我看見了他們的肉身與靈魂，我看見了生活的魔法與人在如何周旋。我想有哪一個作家的想像力高於生活本身呢」（池莉 1995e, 376-7）？

光」，到了九〇年代池莉的都市小說則表現出愈發濃厚的傳奇色彩³²³。

具體而言，類似第四章所討論的台灣作家袁瓊瓊的「日常傳奇」，在池莉的小說也經常看到乍看之下「平淡乏味」的「平民」生活在作者筆下卻不時由一種突如其來的事件或發生而遭到搗亂或帶來意料之外的變奏；同時，爲了增加故事的戲劇性及製造懸念，池莉還經常使用具體日期藉此強化故事的張力及小說給讀者的真實感，如〈一去永不回〉女主角溫泉第一次遇到李志祥時池莉是這樣描寫：「事情就是在這個時候發生的。這一天是 1984 年 6 月 25 號，星期天凌晨，溫家剛剛度過一個動亂的星期六。所以溫泉將永遠記得這個星期六晚餐到星期日凌晨所發生的一切。她的命運在這一天發生了意想不到的變化」（池莉 2010a, 319）——這裡具體日期的用法不僅增強了整個文本所營造的擬真性（*verisimilitude*），引文中最後一句「她的命運在這一天發生了意想不到的變化」又爲接下來所發生的一切預先埋下了伏筆；畢竟，小說中作者甚至於自己將溫泉與李志祥的故事叫做「傳奇」³²⁴恐怕也並非屬於偶然。而類似的處理也出現在〈城市包裝〉中：「我」決定寫一張「急聘啓事」，作者是這樣描寫其思路：

望著成堆的雜亂的東西，我們渾身痠疼，我們無法安心入眠。這時候，我冒出一個主意。三個月之後，當蕭老師在我門面前突然死亡，我便一次又一次在夢中驚醒。我驚醒後抱膝坐在床上，總在想 6 月 18 號的晚上，我怎麼冒出了那個主意。我在微明的曙色中傾聽著窗外隆隆起步的公共汽車聲。我想：我冒出了那個主意，於是死亡的箭頭逶迤指向蕭老師。那個時候，我卻渾然不覺。一股股不是使人發冷而使人發憊的寒氣叫我對日常生活深感害怕。6 月 18 的副食商店，蕭老師在紅黃紫綠的飲料罐頭的背景中朝我微笑，他絕不知道自己的死期就在三個月以後。那麼，我們呢？什麼在向我們走來？

當時，望著成堆雜亂的急需清洗和晾晒的東西，我冒出了這麼個主意：請人來打工。（池莉 2010b, 244-5）（底線由筆者所加）

類似袁瓊瓊對於日常生活中所蘊含的恐怖因子之說法——「對恐怖這件事，一直覺得：越是平常和若無其事，最是恐怖」（袁瓊瓊 1998, 17）——越往九〇年代池莉所描寫的日常生活不再像印家厚夫婦或趙勝天李小蘭夫婦的日子儘管充滿了各種各樣的煩惱及艱辛卻基本上仍屬於平凡安靜的生活模式，反之，在這些

³²³ 以八〇年代末、九〇年代初的作品爲例，諸如〈細腰〉、〈錦繡沙灘〉、〈一冬無雪〉、〈滴血晚霞〉、〈一去永不回〉、〈城市包裝〉、〈綠水長流〉都有這種味道。

³²⁴ 文本中是這樣描寫的：「溫泉結婚的消息再次轟動全院。李志祥陪伴新娘離開單身宿舍的時候，單身宿舍的十幾個姑娘激動得哭了。她們逐一跑上來擁抱溫泉，爲她祝福。新郎新娘打扮得非常漂亮，儼然是一對璧人。看熱鬧的人除了醫院職工以外還來了許多外面單位的人，大家爭相觀看一個傳奇。李志祥挽著溫泉的胳膊，一路向圍觀人群微笑致意，他英氣勃勃，氣概非凡，而溫泉小鳥依人，美麗絕倫。在沒有親人祝福的情形之下，新郎從單身宿舍接走了自己的新娘，兩人就像散步一樣，親密地從容地自由地走去。他們也真是一個傳奇了」（池莉 2010a, 383）。（底線由筆者所加）

「都市傳奇」中角色們的生活往往由一種突如其來的、同時又經常牽涉到暴力或死亡的事件所打亂——除了〈城市包裝〉蕭老師的死亡之外，尚有〈滴血晚霞〉的自殺案件、〈一冬無雪〉的孕婦死亡及之後的官司、〈紫陌紅塵〉女主角在北京火車站所遭到的造成流血的一擊等等，也無怪乎，〈城市包裝〉的「我」在「一股股不是使人發冷而使人發憊的寒氣」之下「對日常生活深感害怕」。不過，我們不得不注意到，與袁瓊瓊的「日常傳奇」相比，池莉作品的現實性及「同世性」似乎更為濃厚，同時，個別小說所蘊含的批判精神也較為鮮明突出（儘管由於並非作品中心題旨而被傳奇色彩所淡化遮蔽）：例如說〈滴血晚霞〉中曾慶瓊該角色的塑造則反映了作者對於某些幹部「見風使舵就地拐彎」（池莉 1995c, 215）的諷批、〈一冬無雪〉中我們也讀得出池莉對於醫院設備不合格及作息不合理的不滿；再或〈白雲蒼狗謠〉的創作動機作者明言是對於改革中所存在的問題加以探索並引起閱讀大眾的迴響（池莉 1993b）。此外，相對於袁瓊瓊對於台灣當時社會及她筆下的中產階級及其價值觀的高度認同與肯定，導致她似乎並不在自己的作品中觸及關係到時代、社會的宏大議題，池莉不但在自己的創作談中偶爾也表達出對與中國當下處境及未來張望之關懷³²⁵，她筆下的小說人物儘管將自己的私人利益也容納了自己的思考模式，成為他們行動或作抉擇時的重要考量因素，然則這並不阻擋他們仍在「隨著整個社會流動，追求，關心」（〈煩惱人生〉）（池莉 2010a, 31），且冀望到了下一代「中華民族不能再缺欠鈣鐵缺什麼微量元素啦，要身強力壯地去創造去發明，富強我們的祖國，富強我們的民族，富強我們的小家庭」（〈太陽出世〉）（池莉 2010a, 183）；甚至於敬酒時仍不忘為國家大事的成就而乾杯：「我建議為大家的健康，為深化改革乾杯」（〈城市包裝〉）（池莉 2010b, 277）³²⁶。

事實上，細讀之下不難發現，相較於以驚悚煽情取勝的袁瓊瓊，池莉對於日常生活所持的態度則更加多重複雜或曰問題化：池莉一方面對於日常生活始終

³²⁵ 例如說：「我痛切的感到，中國幾千年的封建政治體制和被政治所掌握和毒化的文化對中國人人格的最大戕害就是虛偽。說句不怕社會科學家們嘲笑的話吧：我覺得，中國生產力進步緩慢的最大阻礙就是人性的虛偽！所以，我一旦提筆寫人，就有強烈的撕開願望，其中包括對我自己。我認為只有撕開了、只有揭示了本質，才是撫慰的前提，在虛假的語境裡進行的虛假關懷和撫慰，對真實的生命和社會的進步毫無意義」（池莉 2003, 33-4）。

³²⁶ 小說文本之餘，從池莉的散文及創作談也可以看到作者對於中國的當下處境的關懷、對於國家前途的關心，然則，與張潔崇高的理想主義不同，池莉的作品則瀰漫著更濃厚的實用主義色彩，其小說人物的理想自當與國家、民族有關，然則其起源不外於個人的目的，而最多的時候這便意味著他們的小孩：「父母不再單純地陷在尿布尿布堆中了，女兒激起了他們許多的遐想或者說是理想。趙勝天最想的是賺錢。他有了這麼漂亮的女兒，再得過且過不行了。他可不能讓女兒受窮受苦。別人的孩子有什麼他的孩子也得有」（〈太陽出世〉）（池莉 2010a, 175）。又或〈煩惱人生〉：「他的兒子是多麼富有教養！他母親說他四歲的時候還是個小髒猴，一天到晚在巷子口的垃圾堆裡打滾，整日一絲不掛。兒子這一輩遠遠勝過了父親那一輩，長江總是後浪推前浪，前景還是一片誘人的色彩。印家厚收起了小說。累些，再累些吧。為了孩子」（池莉 2010a, 43）。另一方面，池莉似乎非常慶幸為了國家的恩賜自己有良好的條件可以寫作，也不必愁沒飯吃，為此特別感激：「僅僅為此，我也要感謝祖國和生活」（〈小小一說〉）（池莉 1995e, 211）。又或「我喜歡寫作，如果不寫作我不知道我將以什麼為生？不是生計的意思，是一種自己已經習慣並熱愛的活法。在這一點上，我非常慶幸自己遇上了這個時代和社會主義社會，至少我有工資可以解決溫飽問題。然後我便可以從容地寫作」（〈映山紅那花〉）（池莉 1995e, 214）。

保持好奇、深感興趣而表面上極其肯定的態度，同時卻對於自己筆下所歌頌的小市民某些過於粗鄙和太過自私自利的行為又明顯無法接受——我們不僅看到了〈不談愛情〉中吉玲對於自己家庭的排斥及對於以文明整潔為基礎的現代家庭的嚮往（「就是這種家庭！就是這種小市民德性！吉玲說什麼也要衝出去。她的家將是一個具有現代文明，像外國影片中的那種漂亮整潔的家。她要堅定不移地努力奮鬥」(池莉 2010a, 72)）；到了〈紫陌紅塵〉中池莉更針對國都北京過於利害、光追求金錢和私利的社會風氣加以揭露和暗批——女主角眉紅雖然最後承認她不應該算計那些人的是非：「我從武漢千里迢迢揣著《瞬間》到北京，如意算盤是與我共同擁有某段經歷的朋友一塊兒聽聽這音樂的。誰知朋友太忙呢。人家都在忙正事，忙大事，忙賺錢，忙騙人，怎麼就是我，傻呼呼得像沒長大似的。就我這樣，還配要挾領導？還配算計老趙？還配敵視王先生？」(池莉 2010b, 175)，然則我們卻不得不注意到，面對北京人對於自己在別處所肯定的日常生活內容（即一般人對於美好的物質生活、私有財產的追求）所表現出來的狂熱與不顧他人安危，不擇手段的態度，作者便深懷不滿，以至於亦有論者認為，女主角眉紅從北京的逃離，乃是「對於被商品異化的世界的逃離」(王緋 1998, 72)。

顯而易見，儘管池莉不僅強調自己「從來沒有覺得作家比別人神聖」，「自己比別人重要」(池莉 1997b, 86)，且對於文學的運用及影響力池莉也並不存在著過多的幻想³²⁷，但另一方面來說，池莉卻並非完全摒棄作者作為文化啓蒙者的角色：「我希望我的讀者群能夠進一步擴大。因為我的寫作對象是大眾中真實的個體存在，我希望更多的讀者通過對於作品的閱讀，認識到自己生活的本質。我希望一個作家能夠隱蔽地伴隨著許多人的成長，伴隨著一個人從幼稚、年輕到成熟，從物質生活到精神生活」(池莉、趙艷 2003, 40)。因此，池莉雖然以「平民作家」自居，她的作品中實際上再再書寫著知識、啓蒙勝過愚蠢、蒙昧的故事。猶如戴錦華對其作品的勾勒與評價：

然而，一如新寫實主義事實上是官方說法中實證主義與實用主義的、遲到的文學呼應，因此池莉所出演的並非反叛的或邊緣的角色。她仍是一個有所修訂的「啓蒙」話語的持有者；具體到池莉，她顯然是一個知識／權力的膜拜者，同時是一個樸素的人道主義者……事實上，在池莉的大部分作品中，沉重、艱辛、富於生活質感的描述，都綴著一個救贖性的「尾聲」，一線細微的希望曙色。那是靈魂的啓蒙與重生——獲救的契機來自於知識對「蒙昧」的戰勝。那一個直覺中的人道主義與「啓蒙」話語的疆界。(戴錦華 2007, 337)

³²⁷ 池莉曾明言：「我以為說到底，文學作品不是人們生命中最重要東西，也不是社會集團裡最重要的東西，它不是水，不是空氣，不是食物，不是政治，它是一種看不見摸不著的依靠想像而存在的藝術。是人們的精神調劑。所以我並不認為自己的寫作和作品有多麼重要，或者應該多麼重要。我創新不了什麼。一切的想像，體驗和經歷都超越不了生活本身。世界上的至真至美至善都天然存在，只是被積年的歲月風塵所掩蓋。我的寫作，為的是拂去那些灰塵，讓真善美顯露出光芒來」(池莉 1997c, 53-4)。

而從此角度來看，〈預謀殺人〉中小說結尾時，爲了殺死深信造成自己家族沒落的丁家後代丁宗望而花了幾乎一生的精力卻始終無法成功的王臘狗終於體會到：「丁宗望之所以一次次大難不死，就是因爲他讀過書，會讀書，會背書」（池莉 2010b, 61），如是的情節安排只不過是上述邏輯的具體展現，進一步地證實了池莉對於理論與菁英文化的排斥並不意味著她就此已完全放棄了對時代與社會的承擔，反之，她仍擺脫不了對於時代的關心與對於現實的關懷，認爲自己作爲創作者的任務當推「用文學作品反映出真實的現實」（池莉 1993b, 374）。因此，儘管池莉以「不推銷真理」自居，然則我們除了在「煩惱三部曲」中及其他八九〇年代之交問世的作品中仍看得到不少帶有或隱或顯的「說教」韻味之話語（如以上〈不談愛情〉中對於婚姻實質的引文），同時，作者在小說形式方面也保留了一定程度的話語權威（discursive authority）——只不過，經過池莉對於敘事話語的設計和運用，她的作者權威則巧妙地被淡化而不再那麼突出鮮明。

具體而言，即使池莉以「享有特權」（詳見第二章第二節對於創作者「聲音」的討論）的「作者型聲音」寫成的作品，如著名的「煩惱三部曲」，所營造的敘述效果卻與典型的「全知」第三人稱敘述觀點有所差別。於可訓指出，池莉的小說，「幾乎每一篇都有一個經驗的主體」，如〈煩惱人生〉中的印家厚夫婦、〈不談愛情〉中的莊建非夫婦、〈太陽出世〉的李小蘭夫婦，且這些一對一對的夫婦當中，正好以印家厚、莊建非、李小蘭的體悟爲主，其他人物主要作爲對象性的存在構成這些主體角色的人生經驗的基本內容。因此，就「煩惱三部曲」而言，於可訓便認爲：「這三篇作品主要是上述三個人物在向人們談說種種的生活體驗和感受，雖然並非使用第一人稱，但關照的視角卻限制在這三個人物所處的角度。這表明這些作品帶有很重的喜劇獨白的成分，它不是全知全能的作者在向人們客觀地講述生活故事，而是佯裝無知的作者把她的人物推向前台，讓他們自己向讀者披露他們的內心世界」（於可訓 1993a, 346-7）。

不同於一般論者對於池莉作品中所描寫的「原生態」的了解，乃至於作者自己的認知「我的作品是完全寫實的，是客觀的寫實」（吳文薇 1994, 54），於可訓指出，池莉並非以未曾經過加工的方式將生活中瑣碎及其本來面目展露於文本中，將生活的意義客觀地顯示在讀者的前面，更多的時候，她是透過其角色將這些經驗主體對於生活的感受、體驗直接傳達給我們看，結果通過此處理，這些感受不再屬於完全客觀的感受而是充滿了角色個人的主觀色彩（於可訓 1993a, 347-8）。後面他更引述〈煩惱人生〉中的下面一段——即於可訓所謂「池莉式的敘事話語的典型的一節」——說明除了頭兩句必要交代，其他的確是依託印家厚的主觀感受：

兒子揮動小手，老婆也揚起了手。印家厚頭也不回，大步流星匯入了滾滾的人流之中。他背後不長眼睛，但卻知道，那排破舊老朽的平房窗戶前，有個燙了雞窩般髮式的女人，她披了一件衣服，沒穿襪子，趿著鞋，

憔悴的臉上霧一樣灰暗，她在目送他們父子，這就是他的老婆。你遺憾老婆為什麼不鮮亮一點嗎？然而這世界上就只她一個人在送你和等你回來。
(池莉 2010a, 6-7)

於可訓認為「這些極富感受性的敘事話語，是池莉的作品最能動人之處」，同時，它們也代表了池莉成熟作品中所謂「『代擬』式」的敘述典型——「它不是靜態的心理描寫，也不是自在的意識流動，而是作者代擬的一份印家厚對於妻子的感受記錄。池莉的這些作品的敘事話語大都是這種『代擬』式。她隱藏在經驗主體的背後，看似客觀，帶人說話，實則將自己的魂靈附著在人物身上，令人乍看有『我』，『我』是作品中的人物，細看依然有『我』，『我』是作者的影像。在池莉的這些比較成熟的作品藝術境界中，確實有這種雙重的『我』疊影」(於可訓 1993a, 348-9)。

事實上，於可訓在這裡所描寫的技巧則是本文第四章所提及的「心理敘述」手法，且作品的敘事者又屬於「持續隱沒不現，且欣然與所描述的意識融合為一」的「一直／調和的敘述者」(consonant narrator)，形成了於氏所講的「雙重的『我』疊影」的效果。不過，別於同樣大量採取「一直／調和的敘述者」的蘇偉貞經常將「心理敘述」與「敘述性獨白」同時運用(乃至於以後者代替前者)，池莉的「煩惱三部曲」中則經常出現「心理敘述」中突然採取第二人稱敘事觀點的獨白，看似角色自己的心理語言而實際上這些獨白中帶有顯著作者權威的概括性語詞(ex cathedra statements)，如以上引文中的「你遺憾老婆為什麼不鮮亮一點嗎？然而這世界上就只她一個人在送你和等你回來」或更明顯〈不談愛情〉中「婚姻不是個人的，是大家的。你不可能獨立自在，不可以粗心大意。你不滲透別人別人要滲透你。婚姻不是單純性的意思，遠遠不是。妻子也不只是性的對象，更是過日子的伴侶。過日子你就要負起丈夫的職責，要注意妻子的喜怒哀樂，要關懷她，遷就她，接受周圍所有人的審視。與她攙攙扶扶，磕磕絆絆走向人生的終點」(粗體字由筆者所加)——這些勸導、開導讀者的話語卻明顯強調了敘事者與文本中角色意識之間的差距。同時，鑑於池莉自己反說教反菁英的創作姿態，這些話語或更致命之處乃在於，雖乍看之下，透過「你」的稱呼作者得以達到直接與讀者進行溝通對話的效果／假象，但實際上，這種書寫模式及其中所蘊含的話語權威及向讀者「解說生活真理」的言詞不得不說違背了池莉所提倡的作者典型——作家不是高高在上指導讀者，而只是一個平凡的普通人，真實地將所見所感呈現在讀者面前。而從此角度來看，池莉作品中對於第一人稱敘述者的運用特別值得我們加以注意。

詳查池莉的小說集不難發現，除了採取第三人稱「作者型聲音」小說文本之外，池莉有不少篇章以第一人稱敘述，甚至於採取蘭瑟定義下的「個人聲音」，即故事中的「我」經常暗示是與作者或有直接折射的關係，如〈雨中太陽〉、〈一冬無雪〉(原名〈金手〉³²⁸)、〈滴血晚霞〉、〈城市包裝〉、〈綠水長流〉；〈紫陌紅

³²⁸ 按於可訓所言：「〈金手〉則除了人名外，幾乎全是真實」(於可訓 1996, 38)。

塵〉與〈讓夢穿越你的心〉儘管不強調「我」與作者的關連，然則此兩篇中女主角的個性或想法顯然與作者自己的思想和世界觀有所重疊，依舊是寄託作者思想的虛構載體的（詳見上文的引錄）。而且，更令人回味的是，到了九〇年代池莉開始有意「奪回讀者目光」的創作階段，不但採取第一人稱敘事觀點的小說明顯增多，同時採取「作者型聲音」的小說中也不再看到「煩惱三部曲」中的第二人稱說教獨白。因此，鑑於池莉旨在更接近讀者的創作轉向（包括以上所描寫的題材方面愈發傾向於平民立場及「都市傳奇」中對於傳奇性色彩的渲染）加上作者在此方面的自覺性³²⁹，我們便不妨將池莉對於大量第一人稱敘述的採用視為其另一種更接近讀者，同時進一步地消解，或更正確的來說，進一步地淡化「推銷真理」的敘述策略。讓我們先回頭看蘭瑟對於「作者型聲音」及「個人聲音」特質的某些觀察及定義。

本文第二章曾經提到與「個人聲音」比較起來，「作者型聲音」要求作者在思想、技巧、創作構思表達更加練達圓熟，因為「作者型聲音」「訴諸廣泛的知識及判斷權力，而相形之下，個人聲音僅訴諸作者對於詮釋其自身經驗的個人權力」（Lanser 1992, 19）。如果我們換個角度，把不同聲音的運用求於作者在思想及技巧方面的要求暫時擱下不談而換以話語權威為焦點來重新解讀以上引文的話，我們便得到如下的假設：如果說「作者型聲音」即第三人稱敘述的運用乃意味著文本所表達的內容更接近一些普遍性的真理及對於世界真相的某些具有普遍性權威的詮釋的話，那麼相形之下，「個人聲音」不再訴諸於一些普遍性的大道理，反之，第一人稱敘述的運用更加增強了小說中的主觀色彩並且暗示了文本中的敘述話語僅代表了作者自己的看法及見解。而正是後者顯然更符合了池莉在散文及創作談中一再描述的狀態：「正因為我深知我自己所知有限，所以不敢對我不知的一切妄加評說。所以不敢以我有限的個體生命去輕率地承諾重大的質問。所以在任何時候我都不願意失去現實的分寸感。所以我從來都蔑視沒有事實背景的激情與崇高。我的寫作僅表達我個人以為的對於生活的準確感知」（池莉 1997c, 52）。同時，以蘭瑟對於「作者型聲音」話語權威的範圍加以審視，池莉「煩惱三部曲」等採取第三人稱敘述的小說儘管透過對於「一直／調和的敘述者」的運用初步地淡化了這些作品所蘊含的敘述權威（即形成了於可訓以上所描寫的「佯裝無知的作者把她的人物推向前台，讓他們自己向讀者披露他們的內心世界」的敘述效果），然則即使不採取上文所提及的第二人稱敘述的獨白，對於「享有特權」的「作者型聲音」的運用本身以及它所蘊含的作者得以評判普遍真理權威的特徵，仍不免保留了一定程度的「作者至上」的功能³³⁰。因此，等到進入致力「奪

³²⁹ 詳見上文所引述的一段話：「我要尋找各種文學形式，我要尋找最好的技術，我要做出最精美的藝術品，我要奪回讀者的目光」。

³³⁰ 更何況，不同於評論家對於池莉作品的詮釋，認為「池莉的小說文本中的全知的敘述人不再是一個凌駕於直接了當的上帝，而是一個沉默不語的『局外人』」（吳文薇 1994, 58），我們也看到了正是採用第三人稱敘述觀點的小說，且尤其是〈不談愛情〉、〈太陽出世〉該兩篇文本中向讀者解說生活真理的職能仍處處見端倪——儘管不再如謙容或張潔而引導讀者對於充滿了理想的未來持著嚮往渴求而改為對於「生存哲學」的倡導，池莉在這些作品仍以智者的姿態出現，寫作這些篇章時，其宗旨仍不外「向人們發出善意的警告」（於可訓 1996, 39），用池莉自己的話便是：

回讀者的目光」時期，池莉的作品中開始大量的採取第一人稱，藉此增強作品的主觀性而進一步地淡化作者的話語權威，此一步驟恐怕並非偶然，反之，它更符合池莉對於抽象的人生教條的否定態度和她所堅持的的作者姿態——作家不是先知，沒有必要或不可能對生活作出評價（至少是不「直露地寫出思想」，而「應該含而不露」（丁永強 1993, 14）；也就是說，並非是作者，而是讀者才是「上帝」。況且，「個人聲音」的運用仍允許她在更加精緻的面具背後追求自己的「啓蒙事業」。

具體而言，即使〈綠水長流〉是類作品中，池莉並非放棄了對於她自己「個人以為的對於生活的準確感知」的辯論——例如說〈綠水長流〉的創作宗旨：「僅僅是爲了讓我對愛情的看法有個展開的依託」（池莉 2010b, 180），甚且整篇的情節安排：「我」與陌生男子的奇遇，加上主要是第二條故事主線，即不同的「反（解構）／愛情故事」，如李平平和方宏偉的「初戀」故事、蘭蕙心和羅洛陽的「鬧戀愛」的外遇故事、蔣介石與宋美齡的「才子佳人」的愛情故事、姨母和姨夫的「革命加愛情」故事：這種種故事／軼事的功能則不外於對於作者在文本中有關愛情迷思的說法，即「上天好像並沒有安排愛情。它只安排了兩情相悅。是我們貪圖那兩情相悅的極樂的一刻天長地久，我們編出了愛情之說。愛情之說的不合理性給人類帶來了很多麻煩和痛苦。最常見的就是爲了尋求愛情而離婚」（池莉 2010b, 222）提供了更加具體而有效的論據。然則，值得注意的是，對於「個人聲音」的採用讓這篇小說所營造的敘述效果表現出與〈煩惱人生〉是類以「作者型聲音」所寫成的作品大相逕庭的特質：在這篇小說中我們仍看到了一個「經驗的主體」，只是與「煩惱三部曲」不同，此次「經驗的主體」並非某對夫婦而是「我」／作者自己，換言之，作者不再隱藏在經驗主體的背後而令讀者感覺到「躲在文字後面的池莉在直接講話」（王緋 1998, 66）——經過「個人聲音」的運用，這種效果不僅愈發明晰，同時，是類敘事話語的安排又進一步地暗示了這次應該予以啓蒙的對象不再是「你」／讀者庸眾而是「傻傻的」、「紅著臉」的「我」／作者自己。一如作品中「我」與姨母之間有關兩性相愛結婚的對話：

姨母說：我也不同意你的觀點。到談婚論嫁這一步，就必須冷靜地看看對方的人品、才貌、性格及家庭背景。家庭必須是有文化的，性格要溫和，要會體貼人，要有良心。人才也應該有十分。在以上條件具備的情況下，再看你們兩人是否想處得合宜。合宜就是最好的了。

我紅著臉說：那麼愛情呢？

姨母說：傻孩子，我們不談愛情。（池莉 2010b, 211-2）

以上引錄中，作者雖然仍用到了「你」該指示代名詞，然則，如果說「煩惱

「通過小說喚醒周圍的人，讓他們覺得生活是不是應該更好一些，讓他們在日常生活中更文明一些。而要讓讀者接受你的勸告，你就必須很親切地接近他們，深入地表現他們的生活，目的是使整個人類的素質得到提高」（丁永強 1993, 14）。

三部曲」中，第二人稱說教獨白中的「你」泛指閱讀小說的讀者群，那麼到了〈綠水長流〉，「你」的指示對象卻僅限於「我」，即作為經驗主體的敘述者／作者自己（至少表面上就是如此）。換句話說，這種書寫模式依舊允許池莉繼續以啓蒙者的姿態影響自己的讀者，迫使她繼續爲了「整個人類的素質得到提高」而努力，只是透過「個人聲音」的方式以及作品中蓄意將自己形象樸素化、市民化，作者的權威不再像「煩惱三部曲」是類作品中那麼絕對及無法抵抗的(overwhelming)。反之，這種更加主觀且抒情的敘述模式更接近池莉自己的說法「要讓讀者接受你的勸告，你就必須很親切地接近他們」，同時又符合了其「把讀者放在第一位」，與讀者建立「平等的對話意識」的創作傾向³³¹。當然，我們不應該忘記新批評對於「意圖謬誤」(intentional fallacy)的提法而太過依賴文本背後對於作者意圖的追察，然則鑒於池莉創作的具體變化（這裡包括了以上所描寫的作品題材及形式兩方面的轉型），我們可以說池莉在此方面的努力是不容質疑，證實了她的確是第一個或至少甚早以讀者當作決定其創作大方向的當代女／作家之一。而正是這一點她跟本文將要討論的最後一個女作家（方方）很不一樣。

第三節 方方

八〇年代初登上文壇的女作家中，方方始終以筆觸冷峻、刻劃無情著稱，同時，由於稟有深厚的寫實主義精神及強烈的社會責任感，故這些都促使她不得不在自己的作品中召喚道德理想的回歸及道德意識之甦醒。相較於大多數同輩的（女）作家，方方看待人生似乎多了一份荒誕，一份深沉，導致她的小說往往給人一種滄桑老成的感覺，借由一種閱歷頗深的口吻，向自己的讀者一一揭示生活的殘酷和人生的無奈，傳達出對人性和社會人生的哲學思考。其小說不僅充滿了當代性、歷史性，同時又蘊含了深厚的哲學意識和文化內涵，在更加深邃的歷史背景上，揭示了惡劣的生存環境和低劣的文化心理素質對人性所造成的不良影響及扭曲。與同樣被列入「新寫實」小說派的池莉「平民姿態」相比，出生於書香門第的方方則保留了極其顯著的「人文操守」³³²，爲新寫實小說家隊伍當中極其特殊的一位；事實上，方方被歸類於「新寫實」派是否妥當可說已經形成了評論界所爭論的議題³³³。

的確，如果我們將當時批評家對於「新寫實」的理解——如《鍾山》雜誌於1989年第3期在推出了「新寫實小說大聯展」的專欄時所提出的界定：「新寫實

³³¹ 而且，池莉與她讀者的緊密接觸又表現在《對鏡梳妝》池莉竟然「沒有請前輩，名家或者同行來寫我的寫跋，而是乎發奇想地請了一位我的讀者」，池莉之所以這樣做乃是覺得「這種形式使我感到我與我的讀者同在」（池莉 1997a），池莉在與讀者溝通方面所下的努力由此可見其一斑。

³³² 誠如王堯及樂梅健所言：「當一些人對於知識份子這個詞反感或者只是以知識份子作爲幌子時，方方表明了她在世俗化時代堅持人文操守的立場」（方方 2003a, 17）。

³³³ 方方對於自己被歸類於「新寫實」的看法似乎也不以爲然：「其實『新寫實』小說不能涵蓋我十餘年的創作。因爲我只有部分作品可以同新寫實對上號，只是因爲人們已經把我算到了新寫實裡，於是把那些不算新寫實的作品也都扯了進去」（方方 2002, 37）。

小說的創作方法仍是以寫實為主要特徵，但特別重視現實生活原生態的還原，真誠直面現實、直面人生」³³⁴，抑或上文已經提及的大陸評論家陳曉明對於新寫實之理解，即「放棄烏托邦衝動，拒絕提供集體想像，回到生活事實」——倘若將上述定義當做方方是否堪視為新寫實流派代表的衡量標準，那麼我們的確在其不少作品中都可看到以上所列舉的特徵。然則，一旦加以較為仔細的觀察比較且考慮到方方小說文本的意識型態折射，我們同時將戴錦華對於「新寫實」作為官方經濟實用主義及消費主義的文學呼應之提法一併考慮進去，我們卻立刻發現方方的創作恐怕難歸此類。

首先，方方作品中不僅看不到其他新寫實作家小說中所崇尚的消費社會的主體³³⁵——至少她不會以肯定贊同的口吻來描寫這個新興群體及其價值觀，反之，方方對於中國社會愈來愈顯明的物質化趨勢及傳統道德失序再再加以犀利的批判，並且要求改善。用作者自己的話便是：「其實大多數人都不知不覺地被異化了，不合情理的東西大家都習慣了，合情理的反而變成了不合情理，別人不把你當人看你覺得很正常，別人對你笑臉相迎，你反而會懷疑他居心不良。所以認可現實，但不滿現實，而批判現實則是為了改變現實，使現實變得更美好一些」（丁永強 1993, 15）。換句話說，如果誠如唐翼明所言「『新寫實小說』只敘述生活，不評價生活，不發議論」也就是「避免作理性的評價」（唐翼明 1996a, 23），那麼方方的作品則正好相反，不僅側重於從理性、思辯的角度觀照現實，且其寫作背後又蘊涵了極其鮮明的救贖渴望。

此外，仔細考察方方的文學創作不難發現，就小說題材而言，除了描寫下層社會人群的生活困境及其荒涼的生存體驗之外（如〈風景〉（1987）、〈落日〉（1990）），她更多的著墨於現、當代中國知識份子之命運及心靈軌跡，以一種結合了同情而同時卻又不乏自省意識的方式探索他們所不得不背負且（在作者眼裡）無法擺脫的歷史包袱對於其命運所帶來的摧毀作用（〈祖父在父親的心中〉（1990）、〈行雲流水〉（1991）、〈言午〉（1991）、〈幸福之人〉（1991）、〈金中〉（1992）等作品）³³⁶——是類主題性傾向不但在其他新寫實作家極其罕見，光就方方「知識份子系列」中的思想深沉及批判犀利此一面向著想，這一切難免與池莉小說中對於知識份子所表現出來的調侃態度以及池莉本身對於菁英姿態所採取的自覺疏離和厭氣更形成了強烈的對比³³⁷。同理，如果說池莉往往是以一種極其熱情、認可的態

³³⁴ 引自〈敘述者的悖論——對方方〈風景〉中敘述者的解讀〉（蘇玉普 2010）。

³³⁵ 池莉部分作品中儘管對之也有所批判，故與王朔、劉震雲等人的「街頭玩主」（戴錦華語）有所差別，然則跟方方比較起來，她對於消費主體的立場基本上仍屬於肯定贊同的。

³³⁶ 〈風景〉、〈落日〉收入《風景》（方方 1995b）；〈祖父在父親的心中〉、〈行雲流水〉、〈無處遁逃〉收入《白夢》（方方 1995a）；〈言午〉、〈幸福之人〉、〈金中〉為短篇小說，皆收入《凶案》（方方 1995c）。

³³⁷ 講到自己小說兩種題材時，方方曾經提到：「因為我一個知識份子家庭中長大，所以知識份子特有的人格氣質始終與我血肉相連，息息相關，寫他們的故事就是寫我自己，我就是他們中的一員……當我寫知識份子的生活時，感覺很衝動，有一種情感力量在裡面，因此我更喜歡〈祖父在父親心中〉、《烏泥湖年譜》這些小說，那些人物是我的親人，我身邊的人，所以寫起來用的就是心和血……所以說起來，這些小說更接近我為自己內心寫作的創作原則」（方方、葉立文 2002, 40-1）。

度來描寫其庸常之輩，加上她筆下男女對各自的生存環境所表現出來的親和傾向，或對於包括種種的人生「煩惱」在內的世俗生活的真正的眷戀和執著——所謂：「他不可能主宰生活中的一切，但他將竭盡全力去做！」（〈煩惱人生〉）（池莉 2010a, 51）；那麼相形之下，方方卻「始終不曾絕對認同於她的被敘對象，不曾真正認同於他們的生存方式與價值判斷」（戴錦華 2007, 323）。與池莉相當積極的態度相比，方方的作品中則洋溢著一種難以掩蔽的無奈與哀傷——面對當下的社會，方方一如她〈行爲藝術〉（1993）中男主角「我」只能深發感嘆：「我對自己說人啦，你們都怎麼了？」（方方 1995d, 63）。而由此觀之〈落日〉結尾時，先前服了「敵敵畏」而遭到兩個親身兒子在醫院要求終止搶救，接著活活的被其送進火葬場的老太終於逝世且被火化，方方對於其大孫子成成心理的描寫豈不堪視爲作家在面對人類殘酷自私本性的自己情緒之寫照呢？——「成成的話冷颼颼的，但成成的心更冷更寒。他似乎才發現人和人之間的關係原來如此殘酷。殘酷得令他感到某種絕望。他覺得好沒意思。忽然間想到祖母是懷著如何的心情吞下那瓶『敵敵畏』的，他想他可能理解了祖母之死的真正原因」（方方 2004, 172）³³⁸。

顯而易見，無論方方小說所展示出來的「還原生活本相／生活的原生態」、「不談理論」、「感情零度介入」、或「現象的真實」（以上所列舉者乃爲「新寫實」小說公認的特徵）（唐翼明 1996a, 21-4），但箇中所蘊含的批判精神及道德意識是很不同於王朔、劉震雲乃至於池莉等人的「新寫實」的。也無怪乎，戴錦華不但認爲方方被歸類於「新寫實」乃是對其作品的誤讀³³⁹，同時，她更主張方方的出現應該被理解爲預告了「批判現實主義」（critical realism）——「當代中國文學、文化中一個久經延宕的、『在場的缺席者』終於登台」的訊息（戴錦華 2007, 319-22）。姑且不論方方是否應該被列入「批判現實主義」或「新寫實」哪一個

³³⁸ 討論到池莉與方方之間的異同點，王緋也曾經指出：「可以說，正是這種文人品味，使方方書寫芸芸眾生本態的小說，並沒有因爲其關照視點向著庸常凡俗人生世相的「滑落」或「下沉」，而寫成池莉那樣的名副其實的平民小說……如果說池莉之於所謂「新寫實」，顯示出的是一種女作家少有的平民化和下層情懷，那麼，方方的引人注目，則在於她有一種同樣是女作家少有的文人氣的「高貴」，這決定了方方小說是以超越的視點向世俗人生滑落或下沉，而不是像池莉那樣出色地以徹底下沉或滑落下來的視點關照和書寫世俗人生」（王緋、華威 1996, 64）。

³³⁹ 王安憶也曾經提到：「那些評論家把方方也歸納到『新寫實』裡去，這不正確。我覺得方方比『新寫實作家』都要好」（王安憶、周新民 2006, 79）。由以上對於王安憶創作／論中的菁英層面加以審視（王安憶曾表示評估一個作品的好壞／高低，她要求的乃是「趣味高、審美價值、氣質高、境界高」（Z. Wang 1993, 176-7）），王安憶對於方方的評價「覺得方方比『新寫實作家』都要好」的原因恐怕正在於方方的寫作策略與其說是「津津樂道於『一地雞毛』（按：新寫實小說代表作之一，劉震雲著）的、對於庸常人的認可」（戴錦華 2007, 177-8），不如說是更接近王安憶所崇尚的「古典浪漫」。另外，若我們再考慮到王安憶對於男性作家的偏好以及她過去很多次如〈女作家的自我〉（王安憶 2000a）、〈婦女問題與婦女文學〉（李昂、王安憶 1989）對於女性文學中經常蘊含過於情緒化的書寫的不滿（王安憶甚至於表示中國女作家當中她最喜歡的是蕭紅，原因無它，作爲作家蕭紅的創作給予王安憶的印象乃是：「對我來講，我感覺不到她是一個女作家！」（Z. Wang 1993, 172-3）），加上方方公認的「中性」（Z. Wang 1993, 180），乃至於「男性」的寫作立場，那麼王安憶對於她的肯定便顯得理所當然。杜博尼也認爲池莉與方方之間有很少雷同：「詳細描寫小市民工人的工作及家庭生活並面對愛情及婚姻而採取反浪漫立場的池莉經常被與曾經多次獲獎的方方相提並論；但因爲方方偏向傷感的通俗劇（melodrama）及偶用時髦的超現實主義色彩，除了池莉方方都是女性、住在武漢及從事專業寫作之外，兩者之間相同之處實際上很少」（McDougall 2003, 252）。

較爲妥當，在這裡或許更值得我們追究的問題當推評論家對於方方作品的總體評價或歸類爲何似乎很難達成一種共識呢³⁴⁰？除了方方作品相當明顯的「中性」特質之外，其並不拘泥於某一種固定的寫法恐怕是重要原因。

的確，面對方方極其豐富而多元的作品，我們似乎很難將之歸類於一種特定的風格或創作流派——光以 1987 年爲例，方方不僅出版了被譽爲「新寫實」「扛鼎之作」的〈風景〉，同時也出版了取靈感於王安憶〈小鮑莊〉的〈閒聊宦子場〉、自己「第一部純粹的愛情小說」〈船的沉沒〉、以及延續了〈白夢〉(1986)的風格，以荒誕、諷刺的筆觸描畫當代青年的世俗生活和其玩世不恭的生存態度之〈白霧〉(事實上〈風景〉雖寫在先卻是在以上三者之後才問世)³⁴¹——十分顯然，四篇小說中僅有〈風景〉可歸類於「新寫實」³⁴²。再者，儘管上面本文也將方方的作品稱謂表現了相當明顯的「中性」特質，但面對諸如〈船的沉沒〉、〈隨意表白〉(1991)、〈一唱三歎〉(1992)是類作品此說法似乎又不太派得上用場——以上三篇不但以女性特有的經歷爲探索題材，同時也採取了極其突出的女性視點，以至於放在方方同時期所完成的「知識份子系列」及「警探系列」(〈冬日蒼茫〉(1990)、〈哪裡來哪裡去〉(1990)、〈行爲藝術〉(1992)、〈凶案〉(1993)等)作品加以相比，從某方面來講，似乎很難想像它們都出自同一個作家之手³⁴³。換言之，類似張潔的作品常常給人以「跳躍」、不爲所以然之感，方方的小說也往往令其讀者和評論家嘗盡一籌莫展之苦：

方方小說在中國當代文學的命運談不上離奇，也可稱得上曲折。她幾十年多方探索而又一以貫之的追求，和批評界的斜眼是那麼地不相稱，她認知世界那不留情面的直率和中國傳統崇尚的迂迴曲折是一種抵觸式的際會，她那追求真相的悲劇性故事是那麼地不合時宜。甚至她小說的題材都有悖於當代文學那強勢的審美主體，除了個別作品，方方的小說基本上不屬於鄉土敘事。關於知識份子遭遇的悲慟之聲、關於城市市民故事的冷酷敘述、關於真正愛情難以如期而得令人扼腕的訴說，這些都難進入習慣分類作業的文學史……不同的文學史給予了方方幾乎一致的段落，是出於創作思潮流派的需求，而非出於對方方個人文學史的研究。(程德培 2009, 14; 19)³⁴⁴

³⁴⁰ 除此之外，又有評論家認爲方方較爲成熟的作品則結合了「新寫實」和「現代派實驗」(於可訓 2000, 93; 陳駿濤 1992, 13; 何一薇 1992, 25); 樊星則用「哲理小說」(樊星 1997b)或「紀實小說」(樊星 1997a)來探討方方的作品等等。

³⁴¹ 〈閒聊宦子場〉收入《方方》(方方 1993a); 〈船的沉沒〉、〈白夢〉、〈白霧〉收入《白夢》(方方 1995a)。

³⁴² 方方也曾經多次提到：「所謂的『新寫實』，是評論家加在我身上的，我不爭辯，並不意味著我的認同，實際上 1987 年在我發表的四部小說〈船的沉沒〉、〈閒聊宦子場〉、〈白霧〉和〈風景〉裡，除了〈風景〉與『新寫實』小說有點關係外，其他三部都稱不上『新寫實』」(方方、葉立文 2002, 38)。同樣的說法也見(方方 1995h; 方方 2002)。

³⁴³ 〈隨意表白〉、〈冬日蒼茫〉收入《埋伏》(方方 1995d); 〈一唱三歎〉、〈哪裡來哪裡去〉、〈凶案〉收入《凶案》(方方 1995c)。

³⁴⁴ 韓少功也有類似的看法：「我記得方方曾經寫得很幽默，動筆就密植刻薄話俏皮話。她也能玩

而更耐人尋味的是，這樣的評價不僅適用於方方八〇年代末以來的小說創作，如果我們回到其剛進入文壇的文本加以審視，我們會發現方方在嶄露頭角時實際上已經在極大程度上與眾不同。

具體而言，我們不得不注意到，相對於其他同輩的女作家（如王安憶、池莉、張抗抗、鐵凝等），方方的作品中似乎看不到所謂「滯留少女」現象³⁴⁵——當大多知青女作家著墨於「平靜而優美的」少女「溫和優雅地等待」（如王安憶的〈雨，沙沙沙〉、張抗抗的〈北極光〉、鐵凝的〈哦，香雪〉等），方方筆下反而最多是些她更加熟悉的裝卸工、司機、待業青年（方方大學前在裝卸站服務四年，故「裝卸經驗」成為其日後創作靈感泉源之一）³⁴⁶；同時，儘管方方在自己的創作談及評論界都習慣將 1986 年當作其創作上的分水嶺，認為其早期小說（如〈「大篷車」上〉（1982）、〈啊，朋友〉（1982）等）多半反映了青年人的生活 and 心靈世界，帶有青春創作的特點，如熱情、浪漫、輕快，在藝術情景上也不免顯得淺直、單薄，一直到 1986 年〈白夢〉問世之後其小說風格卻「為之一變」³⁴⁷，方方的創作生涯方逐漸邁入成熟階段；然則，一如池莉上面的例子，詳查其早期的小說文本卻可發現，方方洞察人性、體悟世事的稟賦以及她「成熟期」作品中經常出現的題材早在其剛踏入文壇時的文本中就已露出端倪。例如說，利己主義（包括「往上爬」的願望）、環境決定論、對於人性弱點的探索等方方作品中念茲在茲的母題並非在〈風景〉（或之後的小說）中方得以出現，只是由於當時的作家難免囿

魔幻，跳大繩似的興雲布雨以假亂真。讀者鼓掌要她再來一個的時候，她卻早已卸妝。她似乎沒有想到要按照讀者和批評家的訂貨單，保質保量地信守什麼風格，不負眾望地堅持住名牌造型，永遠沐浴在聚光燈下」（韓少功 1993, 1）。

³⁴⁵ 此現象由可能是最早開始系統性的研究新時期女性文學的樂鑠所發現，只是她沒有用「滯留少女」而是將類似王安憶「雯雯系列」中的雯雯、桑桑等潔白、溫情的少女稱為相對於（張辛欣作品中煩躁焦灼的女性而顯得）「平靜而優美的」女主人公，認為：「王安憶、張抗抗、鐵凝最初所寫的青年女性……都是還處於青春期的女性，女孩子進入青春期，便變成女人，在歷史上，是變成『物』，服從傳統和父母的安排，出嫁、生育、伺候公婆、丈夫、兒女，而現在，這些女主人公遲遲未進入婚姻，青春期便拉長了，仍處於怡然自得的自我欣賞中，散漫地審視著大千世界，溫和優雅地等待是她們的主要心態」（樂鑠 1989, 142-3）。後來樂鑠「平靜而優美的」女主人公以及她們性別話語上的曖昧之說法由戴錦華所繼承，將此現象改名為「滯留少女」，認為是八〇年代初女性文化、女性話語一個「重要而有趣的症候」：「從某種意義上說，這些滯留、徘徊或曰『溫和優雅地等待』著的少女形象，剛好降落在七八十年代交主流話語的期待視野之中，成為一種新的社會心態或曰集體幻覺的象喻。相對於『新時期』以及『撥亂反正』的社會話語，這是一次必須的延宕與滯留。它應和著所謂『奪回青春』及『減去十年』等等再度高昂的樂觀主義話語。如果說在『傷痕文學』中，一個淹沒在災難波濤之中的少女／戀人的身影，背負著創傷、懺悔、被劫掠、遭傷害的記憶，那麼，一個『重歸』的少女，則意味著救贖」（戴錦華 2007, 186）。值得注意，救贖雖代表了方方作品中重要母題之一，然則並沒有假借「滯留少女」面具而出現在其小說中。

³⁴⁶ 短篇〈啊，朋友〉、〈司機秦大寶〉、〈瀟灑的遲二狗〉、〈滾兒〉、〈江那一岸〉及中篇〈桃花燦爛〉、〈一波三折〉都以裝卸站為背景，蘊含了或多或少的「裝卸情節」。短篇皆收入《凶案》（方方 1995c）；〈一波三折〉收入《黑洞》（方方 1995e）；〈桃花燦爛〉收入《方方》（方方 1993a）。

³⁴⁷ 請參見《大陸「新寫實小說」》討論方方的部份（唐翼明 1996a, 77-8）以及〈在凡俗人生的背後——方方小說（從《風景》到《一唱三嘆》）閱讀筆記〉（陳駿濤 1992）、〈論方方近作的藝術〉（於可訓 1993b）等人的論文。

於一個較為拘謹緊張的文壇氣氛（參考本文第二章方方有關愛情禁區、歌頌與暴露、喜劇與悲劇、文學工具論等做為當時文學、文化界所熱烈討論爭論的議題之引文），故方方是類作品要麼遭到拒絕、刪節或必須加以較為「積極」或「光明」的包裝方得以問世；遑論當評論家以〈「大篷車」上〉或〈啊，朋友〉當作歸納方方早期作品特色的論證依據，他們似乎忘記了〈「大篷車」上〉並非作者真正的處女作。

在一次演講中，方方提到，大三時曾寫過一篇小說〈羊脂球〉頗受到同學好評，然則一旦「拿到老師那裡，老師說你這個小說這麼黑暗」；年輕的方方雖然被批評，然則還是「不服氣」，將之寄到了《長江文藝》，不料編輯也認為「結尾太陰暗了，調子太低了」，因此，「想寫，想出名」的方方就寫了「一片光明，尾巴很亮的」〈「大篷車」上〉作個回應（方方 2003a, 19-20）。這第二篇描寫一群表面上玩世不恭的青年如何被一位工人兼業餘女作家所寫的文章給震撼感動而後積極改變自己命運的故事居然被雜誌編輯接受，發表後還獲得全國性優秀小說獎的提名，〈「大篷車」上〉從此也被評論界視為方方的處女作。

儘管乍看之下這故事沒什麼太大的重要性，然則由此文壇軼事加上本章開頭方方對於自己當時情況的描寫——「但是在當時也有很重要的一點，就是因為年輕，因為剛剛踏上文壇，和很多很多的年輕作家一樣，很在意編輯怎麼看。會琢磨一下，他們喜歡什麼樣類型的作品。那是剛剛開始寫作，覺得他們對我太重要了。他們要你寫什麼東西，你就得聽。還要注意文壇上流行什麼東西，很關注又有哪個玩出新花招了，得趕緊去學學」——也就是方方對於當時文壇氣氛和文學場域「遊戲規則」的敏銳性及自覺性加以省思，我們不得不思考一下，如果方方不是在八〇年代初開始寫作的話，她究竟會否寫出像〈「大篷車」上〉或〈啊，朋友〉是類作品或它們會否以不同的面貌出現？再說，〈「大篷車」上〉末尾朋友們鼓勵開始上文學講習班的主角「我」：「『屠夫，你學文學了，也寫篇文章表揚表揚她（按：當初由於讀到其文章而開始改變自己命運的女工人兼業餘作家）吧，算是代表我們大家賠個禮。』」，「我」卻只有暗自感嘆：「我的朋友們啊，這難題也太大了，文章是那麼好寫的麼？……」（底線由筆者所加）（方方 1995c, 16-7）——表面上是個文學新手謙虛的嘆息，然則一旦我們將之放到上述語境加以審視，「我」（方方？）的感嘆豈不是立即就多了一層意義呢？

值得注意的是，儘管方方文集中看不到〈羊脂球〉原文，然則這篇小說日後的命運卻頗值得我們再三熟慮。首先，雖為作者之處女作，但方方卻從未像提及〈「大篷車」上〉用「單純幼稚」（方方 1995f, 2）來概括〈羊脂球〉，反之，到了1992年她甚至於將之重新拿出抽屜裡並改寫為〈一波三折〉這篇小說³⁴⁸。同時，方方不僅將上個段落中所描寫的〈羊脂球〉當初問世的遭遇原封不動地寫進該新的中篇裡頭當作全文的開端，詳查故事情節及人物刻畫，也皆與作者和其好友且同時也是當年推崇〈羊脂球〉學長之一於可訓有關〈羊脂球〉內容的歸納「寫一個青年人的命運，社會使他墮落的一個過程」（方方 2003a, 19）；「寫了一個青年

³⁴⁸ 收入《黑洞》（方方 1995e）。

代人受過反受其害的故事，其意大約在暴露人性的醜惡，也為被侮辱與被損害者鳴不平」(於可訓 2000, 90)大致上相似。而鑒於此，我們可以得到至少兩個初步的結論：首先，方方儘管表面上接受老師及編輯的批評而遷就主流寫了如〈「大篷車」上〉、〈啊，朋友〉是類作品，然則十年後她卻將其處女作再次提取且寫進文本裡，可見這篇小說顯然對於她有一定的重要性³⁴⁹；其二，就這篇小說所探索的議題來講，也正好與方方作品中最大母題——即環境和人自身弱點對於一個人命運的影響——有所重疊，故這一點又迫使我們思考方方對該篇小說的特殊「待遇」是否與它初次預告了其一以貫之的創作「寄興」有所關係呢？在〈一波三折〉方方對於〈羊脂球〉的內容作了如下歸納：

後來我便寫了那篇〈羊脂球〉。我只是想說一個人由好變壞往往身不由己，是社會和環境所迫，然後還想問，面臨著同樣的社會和環境是不是每個人都會由好變壞？如果不是（顯然不是），那麼又是什麼原因造成這種分野？是不是人自己？人的本性在人的命運中究竟占了幾分主導地位？一個人的墮落，是外界的一隻手和自己的一隻手同時拽下去的，是不是只有他們聯手才会有力量將人戰得一敗塗地？當然，我那小說沒這樣直白地去說，但其疑惑卻是盡在其中。(方方 1995e, 376)

對於「環境決定論」以及它在方方作品中的重要性下文還會有進一步的分析，在這裡筆者更感興趣的是，儘管在〈「大篷車」上〉、〈啊，朋友〉方方表面上放棄對於悲劇性故事的追求而改由較為積極而光明的方式呈現其所處理的題材，然則當時的她卻似乎並非完全接受了「外界」的教訓或不願意完全放棄自己的創作原則，這一點可以從另一篇同樣遭到編輯們改名刪節的〈走向遠方〉(1983)看到端倪；同時，如果說由於沒有〈羊脂球〉的原文可依靠，導致以上的分析不得不訴諸易於引起疑問的作者自己的陳述(包括本質上屬於虛構而不得完全信任的小說文本)及大量的推測，那麼相形之下，〈走向遠方〉雖然當初問世亦被編輯任意改寫，但原文卻被收入方方文集《黑洞》中，提供了我們了解方方早期作品特色之第一手資料。

〈走向遠方〉描寫了一群大學生在等分配時所發生的故事。農家出身的史陽平是班長又是學生幹部，畢業動員時得知中央招大學生以邊疆和基層為主，於是為了確保自己不去青海(作為共產黨員及共青團員他原本應該「起模範帶頭作用」(方方 1995e, 5)自願報名到邊疆去)而能夠爭取到在家鄉河南鄭州工作的名額，他先哄來自己平日所嫌棄的鄉下未婚妻香子來學校(事實上，他在學校已經另外有女朋友，只是因為明知「老婆孩子對畢業分配可真是一大利」，「明文規定：特照！」方把未婚妻招來跟系領導見面)；同時，他又欺騙一樣來自河南鄭州的朋友沈天天，帶香子一同向他「訴苦」。好心的沈天天不忍造成朋友和未婚妻日後兩地分居，表示自願放棄回去河南的名額。史陽平本來以為一切都辦得妥當，沒

³⁴⁹ 小說內文中方方甚而明言：「我還是想講出來，我已是憋得太久了」(方方 1995e, 351)。

想到初步的分配方案公佈時卻發現，去邊疆的僅有兩個名額，而進京的竟有十五名之多（包括原本為他放棄回家機會的沈天天）。最要命的是，史陽平正按照自己的計畫果然得到了「特照」而被分配到本縣教育局！面對此新的情形，原本盤算「能分到鄭州工作也就算頂天了」的史陽平簡直啞口無言：「眼睜睜望著那些原以為回到邊疆去的同學興高采烈地開往北京，眼睜睜看著自己一落千丈，靠三尺教鞭，一根粉筆頭聊度此生，這滋味可要忍受呵」（33）。不但自己的「進京之夢」（即以大學為跳板從農民的兒子搖身而成為國都北京一個公民的夢想）粉碎了，回去本縣後，擺脫未婚妻將更加困難。於是，史陽平則決定再次「表面上不動聲色，而暗中則死死的扼住自己命運之繮繩」（7），並找到了輔導員「認罪」——自己原本很自私，求沈天天讓他回家成親，但分配結果公佈後，他卻不忍看到「天天這個最小的同學」為了將離開父母太遠而發愁（實際上，天天正在為自己不但進京且即將實現當記者的夢想而樂得廢寢忘食），懇求領導「讓天天回去」（34-5）。結果輔導員果真被史陽平的謊言所感動而更換了沈天天和史陽平的分配位置。小說結尾方方雖然安排男主角史陽平在站滿了熱情洋溢的畢業生的火車站「孤零零」的上開往北京的火車，且還讓同學余根將空白的紀念冊扔給他，堪視為方方在最後的時刻將文本拉回到「安全地帶」，勉強地符合了「好人有好報，壞人有惡報」的邏輯，然則以該篇小說整體來講，這個結尾難免來得過於突兀（與前幾行史陽平將其同學包括新的女朋友全部用「這幫阿Q們！見鬼去吧！」（58）來概括實在不協調），加上在用了五十多頁詳細地講述了史陽平如何自私、冷酷、狡猾、陰險，以及為了達到個人之所求，他如何絞盡腦汁和不擇手段，而相形之下，最後卻僅用了不到兩頁的篇幅草草了之，這種明顯的不均衡難免導致這篇的「光明尾巴」實在不夠「亮」，也無怪乎當時的編輯不僅將小說名稱自〈走向遠方〉改為〈離別學校的時候〉，且「大段地作了刪節」³⁵⁰。

當然，我們今天以後見之明來評估以上故事恐怕不會覺得它是一個很出色、更不用說是一篇駭世驚俗的作品，再說，其他同輩的女作家也不是在當時沒寫出類似的題材——以本章其餘兩位女作家舉例，池莉的〈有土地，就會有足跡〉（1982）和王安憶的〈歸去來兮〉（1983）、〈冷土〉（1983）都或多或少觸及到為了爭取自身利益而欺騙背叛自己朋友或家人的題材³⁵¹；那麼除了尾巴不夠光明，究竟哪一點造成了〈走向遠方〉特別惹來編輯們的不滿？

首先，我們不得不注意到以上所列舉的池莉和王安憶作品中雖然也出現了「背叛」主題，然則其終極目的卻是以背叛者的不仁不義來襯托正途、人道之光明，導致小說結尾要麼以背叛者的「改邪歸正」或至少以主角對於自己所作所為深感懊悔而收場，以期達到頌揚人情、人性的創作宗旨。相形之下，〈走向遠方〉雖安排了如上述的結尾，然則一方面它與前面故事不大協調，同時方方的描寫又

³⁵⁰ 參考方方在為《黑洞》所寫的序言：「《青春》的編輯在沒有同我商量的情況下將小說名字改成了〈別離校園的時候〉，並且大段地作了刪節。我不喜歡這個名字，對這種刪法也頗不高興。但作品已經發出來了，卻也無可奈何。現在，我也算是有了個機會將小說還原成最初的樣子」（方方 1995h, 134）。

³⁵¹ 此外，張潔的〈條件尚未成熟〉（1983）也算是此類故事的範例之一。

以男主角的周圍（車站上的情景）為主，對他的內心更不用說其懊悔並沒有多加著墨。再者，光就篇名來講，如果〈歸去來兮〉、〈冷土〉一個強調的是「返回」、「歸來」，而另一個暗示了女主角所嚮往的城市生活實際上也充滿了「冷酷」和「無情」，那麼相形之下，〈走向遠方〉便折射了男主角的前途，對於史陽平的懊悔似乎沒有留下太多的餘地。換言之，十分顯然，與〈歸去來兮〉、〈冷土〉相比，〈走向遠方〉並非書寫反悔／返回的故事而是繼承了〈羊脂球〉中對於環境決定論及人性本質的探索。而且更耐人尋味，如果我們將之與同樣描寫一個平凡小人如何「不顧一切地往上爬」的〈風景〉加以相比，我們便會發現兩者之間存在著不少驚人的相同之處。

〈風景〉被視為「新寫實」的代表作／發軔之作，除了其展現了下層百姓的生存景觀，其風景之不堪入目之外，主要以其敘事上的冷峻，或曰方方在此小說中所表現出來的「以一種『零度情感』來反映現實」（陳思和 2001c, 289）的敘述態度而息息相關。較〈風景〉早四年問世的〈走向遠方〉雖然不以底層社會為腹地而陳述了一群大學生的故事，然則就筆鋒的冷峻犀利以及男主角對於掌控自己生活的慾望而言，〈走向遠方〉卻並不遜色——舉例而言，〈走向遠方〉中的史陽平不僅與〈風景〉中的七哥在個性上有不少雷同，在握住自己「命運的繮繩」時他不就是按照〈風景〉中同窗蘇北佬傳授給七哥的人生哲學：「幹那些能夠改變你的命運的事情，不要選擇手段和方式」（方方 1993a, 203）來行動呢？甚且，當他為自己的所作所為「辯護」時，他的「競爭論」豈不是與七哥的「生存邏輯」——「七哥說，生命如同樹葉，來去匆匆。春日里的萌芽就是為了秋天裡的飄落。殊路卻同歸，又何必在乎是不是搶了別人的營養而讓自己肥綠肥綠的呢？」（方方 1993a, 153）——而如出一轍：

是的，憑良心，史陽平覺得自己愧於眼前這個單純幼稚的沈天天。但是，這一切都是自己的錯麼？生存競爭，全球皆然。陸地與海洋在競爭，森林與沙漠在競爭，地底的岩漿與地層的板塊在競爭……人類社會更是賴競爭而進步、發展。國家之間，企業之間，產品之間……強者生存，強者得利，這是鋼鑄鐵大的規律。眼下畢業分配又何嘗不是如此？競爭工作，競爭前途，競爭命運……這可以說是生死攸關的時候，「君子國」的謙讓只會是愚人所為。這裡需要的獵狗的警覺，蛇的圓滑，兀鷹的果斷，以及狐狸的偽善。耳聽六路，言觀八方，連夢中也在準備捕捉任何一個可能出現的時機，以牢牢控制自己命運的繮繩。（方方 1995e, 43）

如同成長於全武漢最貧窮的河南棚子區的七哥一心嚮往翻身而脫離自己所「厭惡」的家：「七哥的目的在於進入上層社會，做叱咤風雲的人物做世界矚目的人物做一呼百應的人物。七哥想將他的窮根全部斬斷埋葬，讓命運完整的翻一個身。七哥想援救自己。他覺得他有責任使自己像別人一樣過上極美好的日子。否則他會因為感到世界虧待了他而死後陰魂不散」（方方 1993a, 208），那麼記取

了自己中學老師教訓的史陽平——分配時老師並非像其他同學「到處活動，四下託人」而服從了分配的安排，到偏僻鄉村當中學老師，從此「默默無聞，無所作爲」，反而是「不惜玩弄手段」(方方 1995e, 56)的同學之一今日已成為大名鼎鼎的大學教授(同時也是史陽平的大學老師)——也下了與七哥極其相似的決心：

是的，老師曾經是高尙的，然則他現在是平庸的，平庸的現在否定的高尙的過去。老師的同學曾經是渺小的，然而他們是偉大的，偉大的現在卻否定了渺小的過去。生活是在辯證法的路軌中行進，歷史將讚美現在的偉大，而隱沒過去的渺小。至於平庸和高尙，無論何時，則都不會顯像於歷史的餘光之中。

一個悲劇已經定型了，那是他的老師。而他——史陽平決不能步其後塵，再醞釀一個悲劇。他不能爲了表現自己的高尙而放棄進京的權利和記者的職業，那是淺薄之徒所爲。否則萬一有一天，沈天天成爲人所矚目，國所器重的名士，而他自己卻碌碌無爲，無人知曉地聊以度日，那時他定會悔恨地跳入黃河……更何況，對自己的前程負責任，那本身也是一種高尙的行爲。(方方 1995e, 57)

誠如七哥覺得，「他有責任使自己像別人一樣過上極美好的日子」，「否則他會因爲感到世界虧待了他而死後陰魂不散」，史陽平也深信，他有必要「對自己的前程負責任」，「否則萬一有一天，沈天天成爲人所矚目，國所器重的名士，而他自己卻碌碌無爲，無人知曉地聊以度日，那時他定會悔恨地跳入黃河」——不僅人物的規劃十分相像，連作者所運用的語言都極爲酷似，也無怪乎當時的編輯對於〈走向遠方〉無法接受——如果說到了1987年〈煩惱人生〉和〈風景〉出版後(以至於更晚)仍有評論家對它們所「曝露」的題材和缺乏理想的光輝加以批評³⁵²，那麼八〇年代初期的編輯們對於諸如〈羊脂球〉、〈走向遠方〉的態度便可想而知。敏銳如方方想必也極快對之有所覺悟，因而遭到了第二次的碰壁後便不再那麼直接了當地揭發社會及人性的種種弊端而暫且改以較爲委婉、當時評論界易於接受的方式繼續探索在她理解之下當推「世界上頂頂複雜」、「最搞不清的」的哥帝爾斯難結，即「人」³⁵³。不過，值得注意，連在此創作階段期間，她樂此不疲地關注人與其周圍環境的互動關係以及後者對於前者的影響仍處處見端倪——例如說，我們在方方早期的作品中經常看到一些「偽／假英雄」，即由於某種偶然的發生而成爲眾所歌頌的對象或因爲爬上了社會昇等梯子而自我陶醉的人，如〈尋找的故事〉(1983)中的金劍或〈位置〉(1984)中的于倉，只是他們

³⁵² 唐翼明在《大陸「新寫實小說」》陳列了如周政保的〈無可奈何的感嘆及傳達〉、劉納的〈無奈的現實和無奈的小說〉、以及柏文猛的〈論新時期文學中的消極生命意識〉三篇論文(唐翼明 1996a, 26)。

³⁵³ 〈司機秦大寶〉中方方借鳳凰的口說道：「世界上頂頂複雜的就是人」(方方 1995c, 104)，而到了〈滾兒〉中的敘述者甚而宣稱「世界上最搞不清的恰恰是人！倘若有一天，人說他終於認識了自己，我想，那時他或許已進化或退化成別的什麼了」(方方 1995c, 142)。

不再像史陽平那樣直白地向讀者炫耀其生存哲學和不顧他人地往上爬，而是類似〈啊，朋友〉中的「我」、〈看不見的地平線〉（1983）中的蠻子和「我」（豆豆）或〈江那一岸〉（1985）中的「她」看破「幻想」而找到自己特有的「位置」³⁵⁴。要等到〈白夢〉之後的作品中，方方又恢復如〈走向遠方〉裡所看到的冷峻和犀利，只是這次她不僅「變本加厲」，同時更多了一層看起來詼諧、滑稽而實際上充滿了濃厚的諷刺和批判韻味的筆觸，使人更加毛骨悚然，不寒而慄³⁵⁵；也無怪乎，已有論者將其八〇年代後期以來的創作譬喻為左拉式的自然主義³⁵⁶。本文的意思並非將方方歸類於自然主義小說流派，然則，從某意義上來說，其作品的確與左拉的「實驗小說」（Experimental novel）有明顯的相似之處。

引述著名的研究西方寫實主義學者貝克爾（George J. Becker），英國文學批評家 Pam Morris 曾將左拉的自然主義作了如下勾勒：

左拉接受達爾文派有關環境及遺傳作為影響著所有活體（living organism）的決定性力量之說法。因此，他的實驗小說便有助於展現「週遭環境及遺傳的各種影響，並且將人放到其自身所創造出來的、每天繼續更改調整以及相對也不斷經歷著由它所引發的種種變化的社會環境（social milieu）加以顯現，……以便〔藉此方法〕合乎科學地解決（resolve scientifically）了解人一旦加入了社會之後如何行動表現（behave）的問題。」（Morris 2003, 70）

耐人尋味的是，方方自己的處女作不僅採取了另一位著名的法國自然主義作家莫泊桑（Guy de Maupassant）小說名稱‘Boule de Suif’當作自己文本的篇名（〈羊脂球〉即‘Boule de Suif’），其日後的作品中也經常看到與以上引文極其相似的说法。除了上文已經引述的〈一波三折〉中有關〈羊脂球〉創作宗旨的段落之外另有如：

³⁵⁴ 事實上，「英雄塑造」以及媒體在此過程所扮演的角色乃是另一個早期作品中業已出現且成為方方日後繼續探析的命題，如〈白霧〉中的田平、〈白駒〉中的小男、〈這天這年〉中的羅建火、〈冬日蒼茫〉的「兩蘭」等都是些按照臨時需要所建構塑造的「英雄」人物。〈白駒〉收入《白夢》（方方 1995a）；〈位置〉收入《黑洞》（方方 1995e）；〈這天這年〉、〈尋找的故事〉、〈看不見的地平線〉、〈江那一岸〉收入《凶案》（方方 1995c）。

³⁵⁵ 方方多次描寫 1986 年如何被一個學妹且自以為是自己好朋友「狠狠的傷害」以及這個事件對於她日後觀察人間所帶來的重大變化，將之視為造成其日後創作轉折的關鍵因素。在為文集《白夢》所寫的自序中方方是如是寫的：「一夜之間，我就醒了過來。就彷彿一個複雜不過的人生和世界一下子攤開在了我的面前。睜眼也罷，閉眼也罷，總之縈繞在眼前在心頭的是一種永遠也抹不掉的失望。『三白』的作品便是在那樣一種心境中寫出來的。以後，我便在那樣的心境中越沉越深，甚至無法使自己掙扎出來」（方方 1995g, ii）。

³⁵⁶ 陳思和認為，方方的「〈風景〉是新寫實小說中，最貼近自然主義方式的作品」，並且補充說明：「描寫凡俗人生，刻畫種種粗鄙醜陋、野蠻冷酷的生存景象，這實際上原本就是左拉式自然主義文學的基本特徵，〈風景〉在這些方面都有著很濃的左拉味道。基於這種形式上的暗合，我們也許可以在更深入的藝術層面上來探討新寫實小說對於現實的還原，即是如左拉式的自然主義方式，為中國當代文學提供了一種新的審美經驗……〈風景〉在小說藝術上，成功地增添了某種新質，從而豐富了中國當代文學的新藝術形態」（陳思和 2001c, 293）。

我總是對人說，環境是最能塑造人的，很多人對此不以為然。我很不懂他們這種不以為然的態度，好在我善於理解別人，想那不以為然的態度也是一種環境的塑造。（〈一波三折〉）（方方 1995e, 352）

我說過，人的經歷最能塑造人的。人的生存環境和條件以它默化潛移的姿態將人的心態、性格和好惡一一地改變。（〈一唱三歎〉）（方方 1995c, 368）

竊常常問自己，父親和母親這樣的人生悲劇是誰造成的呢？是政治運動？是生存環境？是婚姻本身？是命運安排？抑或是他們自己的本性所致？（〈桃花燦爛〉）（方方 1993a, 269）

一路上，星子想，竊這下真成飼料了。癌細胞吞噬了他，火又將粉化他，水再沖散他，使他在這個世界上不再留一絲的痕跡。只是，在此之前，又是誰一口一口的吃著他呢？是生活本身？還是他自己？或是他們相互聯手？再不，是人類這一類生命未曾進化的完美而自攜的弱點一直在細細地咀嚼著他？如此想著，星子感到了被咀嚼。星子想，是了，這種咀嚼是從一生下來便開始了。（〈桃花燦爛〉）（方方 1993a, 338）

如同以上例子在方方的作品中比比皆是，隨手可得³⁵⁷，充分印證了方方儘管並非特別強調左拉作品中經常看到的遺傳因子對人的行為的影響而更加突顯「生存環境對人的命運的塑造」³⁵⁸；除此之外，她對自己筆下人物剖析的細膩而冷靜卻再再令人想起《盧貢—馬卡爾家族》（*Les Rougon-Macquart*）系列中的名篇³⁵⁹。筆者的用意並非在賦予方方以「一致的段落」而落入程德培所講的文學史按流派加以分類的窠臼，不過誠如本章所討論的王安憶小說中的「宿命論」，方方的創作中正是這種極其顯著的「環境／決定論」巧妙地結合了作者幾乎所有的文本／不同的文學表現——我們不僅在其最符合了「新寫實」創作準則的〈風景〉、〈黑洞〉（1988）、〈落日〉再再看到作者對於人與環境的關係的種種問題的體驗和感受³⁶⁰，包括方方筆下人物如何在惡劣環境中的生存掙扎，同樣的焦點，即生存環

³⁵⁷ 以上所分析的〈走向遠方〉也穿插了如下帶有一定程度的「環境決定論」韻味之段落：「天時，地利，以及諸如此類的客觀條件，都直接影響一個人能力的發揮。試想，在窮鄉僻壤之中，教室連玻璃都沒有，實驗室是一間漏雨的草棚，老師哪怕才氣沖天，也無可奈何。談何科研？談何成果」（方方 1995e, 56）？

³⁵⁸ 方方曾經挑明直說：「生活環境和時代背景對人的影響很大，主要對人的性格、思維方式、心態有影響。我的小說主要反映了生存環境對人的命運的塑造」（丁永強 1993, 14）。

³⁵⁹ 《盧貢—馬卡爾家族》（副標題：第二帝國時代一個家族的自然史和社會史）為左拉效法巴爾札克（Honoré de Balzac）《人間喜劇》（*La Comédie humaine*）的家族小說大系，共包括 20 部長篇小說，被喻為自然主義文學的一大里程碑。

³⁶⁰ 講到《風景》中的現實感，方方曾說道：「《風景》中寫的都是可能發生的事，也許這個故事在別處可能已經發生過，但我並不知道，因為我並沒有生活在那個環境中，我只看到他們生活的表象，但對他們生活中一些根本的東西並不熟悉，那麼我就根據他們的言談、行為、生活的奮鬥方式以至吃飯穿衣等等去推測他們生活背後的東西」（方方、葉立文 2002, 38）。方方儘管不熟悉「七哥」的生活方式，然則以上引文中對於其生存現實的關注的確令人聯想到自然主義文學中所推崇的解剖學家。

境對人的命運的塑造在其「知識份子系列」篇篇都成為文本中心題旨：〈祖父在父親的心中〉、〈行雲流水〉、〈言午〉、〈幸福之人〉、〈金中〉等皆無不對生存環境及歷史背景對於人的性格、思維方式、心態的影響而加以透徹露骨的剖析。而且到了八〇年代中葉以來，隨著消費社會及經濟實用主義越發盛行，方方作品中特有的「環境決定論」自當亦擴大到對於物質主義日益擴張以及隨著而來的商業化浪潮對於人的生存環境及社會心理所帶來的種種變化的關注及批判——〈行雲流水〉中的高人雲、〈無處遁逃〉中的嚴航雖然已經脫離了「祖父」和「父親」（〈祖父在父親的心中〉）所背負的歷史負荷，然則他們卻不得不面臨一個新的生存困境——物質性的困窮。〈行雲流水〉中高人雲與其同樣當過大學教授的父親之間的對話正是將上述環境決定論加上對於物質主義關注的新結合發揮得淋漓盡致：

後來，高人雲說：「爸，雖說咱們都當了教授，可您當教授時，一個月的工資養活一家人帶兩個保母一個車夫，尚有盈餘，而我呢？薪水光能養一個我自己，而且我還不能買書買衣服什麼的。您就別說了。」

高父仍是嘆息不止：「怎麼怎麼你們就光想著錢呢？」

高人雲心想，我們缺的就是這個。不過，他沒說。或許，同他的父親比，也可能還缺點別的什麼。這別的什麼也是環境所培育的。什麼樣的時代背景長什麼樣的思想。（方方 1995a, 276）³⁶¹

而且，特別值得注意的是，除了「新寫實」作品及「知識份子系列」之外，類似的環境決定論以及對於人性天生弱點的探索不但在九〇年代引導方方開始涉獵女作家較少觸及的警探主題（試問，哪一種環境要比罪犯世界更適合探索人與週遭環境的互動及後者對於其人格、思想及行為的各種影響呢？），同時，也大大影響到了作者的婦女觀以及她對兩性關係的理解和其在作品中的呈現。實際上，或許正是環境決定論之下，方方對於兩性關係中外在條件及對於男女天生缺陷往往加以冷酷的剖析和揭發逐漸造成了評論界一般將其創作視為「與女性文學無關」的重要原因³⁶²。

一個相當耐人尋味的事實則是，儘管面對方方的文學創作，一般論者要麼將之視為表現了相當顯著的「中性」特質或像王緋用「超越性別姿態」稱之，頂多會認為它具備了「隱蔽的女性意識」（艾曉明 1997, 533），然則我們卻不應該忽

³⁶¹ 實際上，連充滿了荒唐、滑稽而啼笑皆非的事件和人物而同時又令人聯想到諸如張潔、謙容的諷刺小說（如〈他有什麼病〉、〈只有一個太陽〉、〈走投無路〉等）的「三白」系列（按：〈白夢〉、〈白霧〉、〈白駒〉）都可以透過「環境決定論」加以分析。於可訓認為，在「三白」系列方方「同樣是爲了讓人們正視自身的弱點和週遭環境的不足與缺陷，以期引發他們努力爲之改善的要求」（於可訓 1993b, 128）。

³⁶² 在〈說『女性文學』之可疑〉一文中，方方面對到底什麼叫做「女性文學」此一名稱／術語曾經寫道：「只有一件是最容易弄清的，就是我的小說，大多評論家似乎都覺得與女性文學無關，就算那些作品表達著強烈的女性的宿命，也與女性文學無關。這一直是我覺得很怪的事」（方方 2006a, 8）。

視，並非王安憶、張潔、張辛欣或其他一般被視為八、九〇年代自覺女性寫作的代表作家而是方方的散文便被收入 Hui Wu 所編的 *Once Iron Girls: Essays on Gender by Post-Mao Chinese Literary Women* (Wu 2010)；同時，正是這個普遍被視為「與女性文學無關」的方方又寫了諸如〈說「女性文學」之可疑〉(方方 2006a)、〈自己的選擇最重要〉(方方 2003b)等呼籲女性自覺意識抬頭及批評某些評論家對於「女性文學」過於狹窄的理解之文章；方方不但在演講中將自己自稱「是個『大女子』主義者」，且鼓勵女性「不要相信幹的好不如嫁的好」而強調「女性的智慧」³⁶³。再說，儘管方方的作品中誠如戴錦華所觀察，女性似乎成為懷有大志男性「往上爬的唯一階梯」——如〈風景〉中的七哥與不能生育的高幹女兒的結婚、〈隨意表白〉中的蕭白石為了逃離偏僻高山而進入城市當上記者便與編輯弱智女兒的結合，又或〈桃花燦爛〉中的陸栖為了鞏固自己與看起來有前途的沈可為之間的關係便與他有點神經質的妹妹結婚，以上三個例子確實可以「用賣身的錢去買另一生」來概括，同時似乎也印證了在方方小說中「無論是作為被棄者，還是往上爬的台階」，「被犧牲的永遠是女人」(戴錦華 2007, 330)。然則，我們卻同樣看到了在更多的作品中，正是方方筆下的男性要比女性更加清楚地表現出不堪一擊，脆弱而無力的特徵(如〈祖父在父親心中〉的父親、〈行雲流水〉中的高人雲、〈無處遁逃〉中的嚴航、〈言午〉中的言午、並且也包括了〈隨意表白〉中的蕭白石、〈桃花燦爛〉中的陸栖等)，反而是這些作品中的女性更勇於面對現實乃至於成為支撐著家庭的骨幹；也無怪乎，〈行雲流水〉中的高人雲也承認：「其實女人無論精神上還是肉體上都比男人堅強的多」(方方 1995a, 256)³⁶⁴。而鑒於此，或許更準確地來講，與其將方方小說中的女性稱為「永無家園」的「幽靈」(戴錦華語)，不如注意她們實際上與男性同樣懂得保護自己。

首先，〈風景〉中的七哥固然拋棄了僅具備了大學教授女兒身份的原女友而利用高級幹部的女兒來提升自己的社會地位，然則就七哥與後者的關係而言，作品中便明言，與其說他們的婚姻是個單向利用的手段，不如說是一項雙方得利的交易：當高幹女兒問七哥，「如果我父親是像你父親一樣的人，你會這樣追求我

³⁶³ 詳見〈作家方方做客人文講座暢談「我與文學」〉

http://news.houstonline.net/Html/2006-4-22/..%5C2006-4-22%5C29026_1.shtml (2012/1/11)。當然，我們可以說，這些都是屬於九〇年代末(*Once Iron Girls* 中所收入的散文)或二十一世紀之後的例子，那時候女作家自稱「是個『大女子』主義」已經相當普遍，甚且，與八十年代相比，對於女性／主義議題的關注已經成為小說，尤其是女性小說的賣點，故以上引文對於本章所討論的文本的詮釋效應似乎並不大。不過我們不應該忽視，方方早期作品不但頗早已經開始探索男、女性特質和社會上(特別是男性)對於男、女性特質某些刻板印象對於兩性關係所造成的不良影響(如〈製片主任〉(1983)、〈一棵樹〉(1984))，甚且，到了〈獵人〉(1985)中方方的女主角更直白地宣稱：「女人不是一頭羊，揮之即去，呼之又來。女人也不是一根藤，非得纏著一顆樹才能生存。女人更不是一團軟麵，任人捏成什麼形狀就甘願變成什麼形狀。女人溫柔軟弱但也是懂得自尊自重的」(方方 1995c, 207)。可見雖被視為「中性」，然則方方的創作中實際上一直存在著一些或多或少表現出一定程度的女性意識之作品。

³⁶⁴ 講到男女之別〈船的沉沒〉中的「我」也認為：「我們的許多才情十足的女人在陽光和燈光下孤零零地走著自己的一生。她們才能的光照使淺的男人自卑和委瑣。她們影單形隻，但她們追求智慧依然鏗而不捨。她們把精神生活看得高於肉慾，而男人們正好相反。我很難說女人們的思想比男人們的要高明多少，但我可以說她們比另外的半個世界質量優良得多」(方方 1995a, 188)。

嗎？」，前者的反問「如果你還是一個完整的女人你會接受我這樣家庭這樣地位的人的愛情嗎？」便清楚地告訴我們：「七哥固然利用她達到自己的目的而她也一樣的利用七哥去獲得全新的生活」，因為「七哥知道她需要他比他需要她更爲強烈」(方方 1993a, 207-8)。而同理，〈隨意表白〉中的蕭白石無可諱言地透過與一個弱智女孩的婚姻而成功地離開其高山石匠的生存成爲城市中的記者，然則，我們不該忘記的是，提出此項「交易」並非毫無人脈可言的蕭白石而是「被他解放出來的岳母」；原因無它，女兒的婚姻也同樣使她獲利不小——女記者不但將照顧弱智女兒的責任交在女婿的肩膀上，同時亦得到了額外的空檔，「寫了好幾篇轟動性很強的通訊，然後她便被提拔了」(方方 1995d, 334)。更何況，當日後蕭白石與雨吟戀愛時，並試圖提出與弱智妻子離婚的要求，又是其岳母在幕後縱橫，迫使女婿與雨吟分手。顯而易見，就確保自己生存及達到自己目的而言，方方作品中的女性並不遜色於她們男性的競爭對手。同時，環境決定論對於方方筆下的兩性關係之影響由以上兩個例子也露出端倪。

更進一步地來說，如果池莉作品中往往將愛情、兩性關係還原到社會現實，將個人放置於社會關係網絡加以呈現，那麼方方小說中不但將其人物還原到其所創造出來的社會環境進行剖析，同時，在環境決定論影響之下，她的創作中一方面保留了極其顯明的社會階級／階層意識——除了以上爲了出人頭地，爲了金錢與地位而高攀的例子之外，我們另在其作品中一再看到因爲「社會階級／等級」不符或因爲「家庭背景太複雜」(〈行雲流水〉)(方方 1995a, 247)而失敗的愛情故事，〈行雲流水〉中高人雲與吳丹之餘，尚有〈船的沉沒〉中的「我」(楚楚)與「他」(吳早晨)、〈獵人〉(1985)中的「我」(珺珺)與阿斯、〈桃花燦爛〉中的陸栖與星子等³⁶⁵；另一方面，除了社會階級／階層意識強烈之外，環境決定論氣息濃厚的方方作品裡更將人際關係中所蘊含的物質性層面視爲要比一時的感情衝動更能夠決定一則關係成敗的關鍵因素，所謂的：「感情的產生本來也依賴於外在的物質條件，從來如此，人人如此」(〈無處遁逃〉)(方方 1995a, 356)。況且，到了〈隨意表白〉中，方方進一步地將「物質條件」當作矛頭，給愛情神話以更爲直接的致命一擊：

我很難說愛情這兩個字對現代人尚存有多大的意義。在每一段驚天動地的愛情故事之後又有多少不包含外在因素的東西呢？錢、地位、名聲、職業、戶口、背景，諸如此類，看重這些實際當是聰明人所爲。我想很多很多以一種古典的浪漫主義精神追求愛情而又業已成家的人會如是說：給我下一次機會選擇，我會把這些物質的東西放在首位。因爲，人人都終於弄明白，離開了那些，此一生將會活得多麼尷尬。(方方 1995d, 342)

於是，方方筆下的女性多半與〈隨意表白〉中的「我」類似，極少服從於誘惑或內心的呼喚，反之，一如〈風景〉中的七哥，她們亦將愛情、兩性關係當作

³⁶⁵ 〈獵人〉收入《凶案》(方方 1995c)。

需加冷靜處理的思考命題；而且，正因為她們明知其既有的自身缺陷／弱點，她們則更不敢不顧後果地投入早晚必得遭到破碎及現實侵蝕的愛情羅網——這一點方方在〈紙婚年〉（1990）中表達得再清楚不過了：女主角如影，二十初頭，瓊瑤小說迷，「一直渴望那種沒有她對方就不能活的愛情」，而恰恰男朋友維揚「說得最頻的就是這句」（方方 1995c, 273），結果他倆來往不到兩個月就結婚了，但很快便嚐盡了婚姻生活中酸鹹苦辣、卻極少有甜的事實。男主角婚姻到了第三個月不但「新鮮感就沒有了」，「日復一日大同小異的生活，讓他覺得彷彿已經結婚了一百年」（273）；更要命的是，年輕夫妻一旦吵起架來，「後面的架便關不住了」：「油煙醬醋茶，吃喝拉撒睡，哪一樁都可成爲吵架的契機」（276）。小說結尾小倆口子在拌嘴及安慰朋友之間突然意識到，「他們已經結婚一年，這一日正是紀念日」（282）——顯而易見，面對凡俗的日常生活及生存現實，浪漫愛情則並不可靠，反而是感情背後的「物質條件」更足以確保一個人的生活品質。而正因為如此，面對先生下面一句話：「『我也想過了，你怎麼離得開我呢？』」（一唱三歎）中的「我」，便有了如下感嘆，或更正確來講，如下表白：

是的，他說的全是實話。我深知我自己的弱點，我決不可能去同志向遠大的蜀生結婚。儘管因他表現出的依戀使我牽掛於他，但我卻並不愛他，或者說我不敢愛他。這種不敢倒不是已婚這個原因，而是不敢承受未來生活漫長的艱難、痛苦和別離。內心裡擁有了這份膽怯即使面對一個再了不起的男人，也無法產生出情感上的衝動。畢竟我不是玲媽，亦不是玲媽的方式教導出來的人。我正視生活的現實。我必須考慮我這副柔弱的肩膀能否承擔得了玲媽那樣的理想、責任、義務以及由此帶來的孤獨和寂寞諸類副產品。

正是因爲這些，才使我雖然同玲媽的兒子們親密相處友好往來甚至被他們喜歡且得到某種暗示，但我卻不曾愛上他們中的一個。（方方 1995c, 360-1）

更何況，小說中玲媽及盈月老師不同命運則證實「我」的考量之正確：玲媽儘管是過去「理想母親」典範，將五個兒女陸續送到四面八方爲祖國服務，獲得了不少喝采，然而一旦一切光榮及她過去爲社會所服務的機會一一消失，亦即一旦「玲媽再也沒有可以送往遠方比如青藏比如邊疆比如鄉下的兒女了，有可能引起轟動效應的因素都已消失，玲媽就只是寂寞的玲媽」（367）。結果，仍是「經濟的拮据（玲媽完全靠兒女寄生活費生存），住房的窘迫（玲媽因爲房小而永無同兒女團圓之日），生活的艱辛（玲媽什麼都得自己動手，甚至買煤買米都得同小保姆一起搬上搬下），痛苦的折磨（玲媽因無公費醫療，又吃不起價格日漸高漲的藥，只好以靜養抗病），等等等等，無數無數實際的具體的生活日夜困擾著玲媽，一年，然後又是一年」（368）。相形之下，盈月老師固然不能用「高尚」來形容其說話舉止，她擅於「『計算』」、「『講實際』」，「不知何故無不表示出一股

子小市民的氣派」(356)，但至少她的家人都在身邊，過年時，年年吃團圓飯。兩個女人，誰勝誰敗，乃一目了然：

瑤媽用手捲沾著眼角，滿臉寫著哀愁，乞求地望著他的兒子。模範的瑤媽先進的瑤媽英雄的瑤媽所有這些榮譽帶給瑤媽的氣派在這一刻一掃而盡。我想起盈月老師，我臨來時，滿屋的兒孫正在她的統一指揮下包餃子，錄音機裡放著全家人吃年夜飯時的現場錄音，寬大的客廳裡空中掛著紅紅綠綠的紙帶和彩球。孫子們皆叫盈月老師為「老祖宗」，盈月老師便以家母的慈祥口口聲聲的叫著「乖——」。(366)

於是，當「我」的先生，盈月老師的兒子，被妻子問到：瑤媽或盈月老師「哪個的人生觀更有價值呢」，他便坦白直言：「瑤媽把人的生命看得太偉大，而我媽把人的生命看得太渺小，瑤媽活得太空泛，我媽則活得太猥瑣」。「我」儘管嘲笑他「你這是典型的中庸之道，耍滑頭」(361)，然則閱讀整篇小說後，此「中庸之道」不正也是「我」所認同的生活實踐之態度呢？偉大理想既然無法／不得追求，那麼就不如「正視現實」，按實際的生活需求採取恰當的抉擇。瑤媽的犧牲和奉獻固然偉大，然則她自己在記者們最後一次採訪中也承認：「如果讓我重活一次，我一定要把兒子都留在身邊」(345)，正好印證了〈隨意表白〉中「我」對於人際關係中物質條件之重要性的說法：「我想很多很多以一種古典的浪漫主義精神追求愛情而又業已成家的人會如是說：給我下一次機會選擇，我會把這些物質的東西放在首位」。雖前者講的是親子關係而後者以男女兩性為焦點，箇中所包含的訊息卻如出一轍。而這也是為什麼〈無處遁逃〉中的安曉明已經快決定離家出走、跟隨新的台灣情人江天白時，但丈夫卻收到華盛頓大學的錄取通知，她則不得不再三斟酌：

嚴航卻偏在她即將撕破臉皮談分手的前夕告訴她，他被美國華盛頓大學錄取了。是嚴航和美國重要呢，還是江天白重要？安曉明自己也拿不準了。如果嚴航只是國內一個普通的寒酸的大學教師，或許一切都會容易些。但嚴航一旦真的飛去美國，並很快能使她也去那一片天地。從嚴航對事業的熱情和刻苦，他會成功地站立在他的同行們之間，如此相比，江天白就真的比嚴航更為重要麼？安曉明想我只是一個凡俗的女子罷了。而凡俗之人所以總能與幸福同在，乃是因為把實際的利益看得比理想中的東西重，實際就是一種福。(方方 1995a, 343-4)

於是，等到她作最後決定，而選擇留在丈夫的身邊，她並非一時的感情用事，而是「很理智地想過」後的抉擇。她是這樣跟嚴航解釋的：「安曉明說女人都是很虛榮很實際的。你到了美國，幹得出色，賺到了錢又有了博士學位，而我跟著你，生活優裕了，自己或許也能深造一番，彼此對現狀產生一種滿足，心境也自

然平衡了，我又何必捨你而求他人呢？嚴航冷冷一笑說，原來是這樣！安曉明說，我對你坦白直言，乃是因為我知道你是個非常講究實際的人。你會理解我的想法的，因為你最明白，人都是爲自己而活」（355-6）。顯而易見，不僅史陽平、七哥、蕭白石等，連方方筆下的女性都深深懂得：「你得集中精力想自己」，「天重要地重要都不如自己重要」的道理（底線爲筆者所加）³⁶⁶。更何況，即使玲媽這樣一個看似正直無私的人，其行爲背後豈不是一樣蘊含了極其強烈的虛榮心及自我表現的慾望？（儘管它有「一副華麗的鎧甲」所掩飾）：

我知道許多女人愛惜自己的自尊和虛榮甚於愛惜自己的生命。她們堅忍著自己，與孤獨和思念爲伴。她們總是鼓勵丈夫或著兒女去闖蕩天下，立下一份大業，哪怕他們吃盡辛苦也如她們一樣的將孤獨和思念作爲生活中的鹽，也不讓他們回頭。她們永遠作著犧牲，只爲了在某個將來的日子裡聽著榮譽的足音循她而來，聽著掌聲和頌歌爲她而起，當然或許也還爲別的什麼。這自然也不失爲一種理想。讓人也能感受到別一樣的美麗和崇高，並由此而生出許多的崇敬和欽佩。

只是我也知道，爲人所知的她們的堅強她們的鎮定自如她們的無私無畏僅是一副華麗的鎧甲。金屬片的堅硬和她的炫燁光耀使外人無法穿透外殼而窺視其內核的形狀。甚至她們自己也被自己的鎧甲所封閉所迷惑。直到有一天，有一天歲月的風雨流水磨耗了一切可閃的光芒，報紙都泛黃了，油墨的清香散發在她們崇拜者和摹仿者身上時，她們才會意識到失掉的早已失掉，得到的亦從此消失。每一個日子都是鈍鋸的一齒，以一往無前的姿態從心頭拉過，剩下的只是淒清和空寂的情緒。

我相信許多的她們，到了玲媽這樣的年齡，一定如玲媽一樣，呆坐在陰影之中迷惘地懷想，並將這份懷想散發成一種潮濕而怪異的氣息，使之無孔不入。（方方 1995c, 345-6）

以上引文可說是方方敘述中典型的一段，其中既包含了作者對於玲媽的同情和理解，然則更明顯地則是作者對於其筆下人物的冷酷剖析——酷似一個隱藏的解剖學家顯微鏡之下的世界，方方的作品中無論是男性或女性都無法逃離一份精闢入骨的分析，使得其人格中所包含的強弱點一一水落石出。因此，方方的小說中即使對男性的缺陷及大男人主義不無微詞，然則她同樣對於女性的弱點及利害之處而加以無情的揭發。而正是這一點加上以上諸多引錄中兩性關係與環境決定論（包括對於人性及利己主義之探索）的接合難免導致方方不可能成爲一個表現

³⁶⁶ 方方筆下的人物很多都是「爲自己而活」的人。最好的例子則是〈桃花燦爛〉的父親。他不僅離家出走，拋棄妻子及兒女不顧，還把全部的儲蓄一起帶走了。等到他八〇年代初終於回來，他不僅不知羞恥地恢復他一家之主的身份，不久後又提出離婚要求，以便另找年輕的女人來滿足自己的性慾。他也不斷勸兒子不要醉心於星子而另找女人，反正關了燈，所有女人都一樣。上面的引文乃爲〈禾呈〉中表姐雪青傳授給男主角禾呈的話：「你不能老是在去爲領導著想，你得集中精力想自己。天重要地重要都不如自己重要」（方方 1995c, 379）（底線由筆者所加）。

出強烈女性意識更不論自覺著墨於女性主義議題的小說家。正因為如此，〈何處是我的花園〉（1994）中秋月與鳳兒之間那看似「姐妹情誼」的友誼到了方方筆下也只能演變成女主角秋月爲了確保自己的生存而不惜出賣如自己當初天真清白的寶紅以及至少救了自己兩次命的鳳兒的殘忍故事；或更正確的來講，到了方方筆下，這一篇乍看之下書寫了兩個飽受男性世界欺負蹂躪的女性怎麼樣透過互幫互助來應付人間／父權慘禍也只能蛻變成一部探討了在週遭環境影響之下，一個充滿了浪漫夢想、身世飄零的閨女如何演變成一個堅韌、工於心計、無情的叛賣者之「實驗小說」。

不過，儘管從上面的例子來看，方方似乎被她筆下人物的生存哲學所「征服」，好像誠如〈隨意表白〉中的「我」所言：「面對一個龐大的社會」，一個人只是「一個極小極小的生物。他十分地軟弱，十分地卑微。當整個社會大輪子轉動時，無論快與慢，人都只能順著輪子一起轉動，否則難免被一碾而死」（方方 1995d, 349-50），然則，細看之下不難發現，即使此類表面上充滿了相當嚴重的宿命論的提法，其骨子裡仍然連帶著方方作品中無所不在的哀傷及無奈。而正是其小說中愈發明晰的人文情懷及人道關懷逐漸形成了方方特殊環境決定論最後一個重要面向，即本節開頭所提到的對於道德理想的回歸及道德意識甦醒的呼籲。換言之，方方小說中即使充滿了對於人物險惡的生存環境及人性弱點的詳細描摹，然則其目的並非爲了鼓勵其讀者遷就、認同於平庸無奈的現實生存狀況，更不是爲了達到閱讀上的刺激或增強其賣點（至少這不是其終極目的），反之，在方方的設想之下，它更懷有一種道德拯救的理想，一種道德力量，以期「讓人懷疑這究竟是什麼世界，它何時才能破碎和重建」（盛英 1989, 82）？用作者自己的話便是：

我首先覺得人本來不應該這個樣子，是許多原因把人改變了。我筆下的知識份子與市民不完全一樣，但他們本來都有正常和美好的生存方式，只不過有些後天的因素改變了人，這些因素既包括外界的原因，比如生活環境，也包括人自己的弱點將人的生存方式變得近乎冷漠和殘酷，我這麼看問題也許就說明我是一個理想主義者。也許有人認爲人類本來就擺脫不掉生存的困境，但我不相信人會生來如此。改變人的因素其實就是兩方面，一方面是人自身，人不能離開自生的基因遺傳、興趣、性格以至天性的東西，另一方面文化環境、生活環境的影響，人擺脫不掉這兩種因素對自我存在的困擾，我多多少少有點環境決定論，當然我說的環境比較廣義，但我相信人可以憑藉理想、道德去改變自己的生存現狀。（方方、葉立文 2002, 38-9）

因此，儘管評論家一般稱讚方方的小說所表現的「零度情感切入」，認爲她的敘述人不再擔負著評判是非，向讀者解說生活真理的職能，不再對人物進行感情輻射，而始終保持著與人物的心理距離，然則，詳閱之下卻不難發現，方方文

本中的批判立場不但往往若隱若顯，有時作者的偏袒（對於某人物的推崇）或其價值評判便直接曝露在讀者面前（實際上，到了九〇年代此情形則明顯增多）。比方說，方方雖然批評社會對於一個年過二十五、三十歲獨居未嫁的女性所設下的壓力和偏見（認為她們「大多會形成心理變態」（方方 1995a, 173）；〈船的沉沒〉之外，〈隨意表白〉中也有相關的描述），同時，她卻對於一個人（無論是男是女）放肆地追求自己情慾的行為而不無微詞。〈隨意表白〉中角色的設計，即「我」與雨吟的對比以及作者對於前者的推崇由下面的引文便明晰可見：

直到最近，雨吟很艱難也很漠然地告訴我，她得了性病。

這一切都順理成章。因為人一任性，什麼都會同他過不去，包括他自身的生命。爲了這個，有時我想，我是不是該謝謝我這麼多年所受的教育，我被各種書本和會議塑造成今天的形象。我的思想正統，我的肌體健康，我可以勝任很多的工作，爲這個社會作很多貢獻。我把自己的情感，自己個性所渴求的東西都緊緊地包裹著，使之不爲人知。我寧可使自己窒息，使自己總處在忍受的地位，但我卻能溫順地順應整個載我們轉動的輪子，隨它碾過白天和夜晚。在白天時我是發白的，在黑夜時我便是發黑的。在黎明時分我又格外地帶著一種混濁……很多的人都如我一般，並且他們也都健康。（方方 1995d, 351）

而類似的評價也出現在〈行爲藝術〉末尾——作品中女主角飄雲自稱爲「行爲藝術家」，一個有意運用荒唐誇張的藝術手段設計個人行爲的人，小說中她有三個聳人聽聞的行爲藝術表演：第一次她演打算投江的失戀自殺者，第二次便假裝騎腳踏車摔倒受傷，而最後一次竟然假裝跳樓自殺而最後昇降落傘，讓樓下勸說的人山人海（包括新聞記者及警察）不免惱羞成怒；弔詭的是，最後連她自己也被警察局副處長悄悄地引進監禁房成爲其行爲藝術作品的一部份，題目爲《送女畫家入獄》。副局長連其行爲藝術表演中慣用的口頭禪「謝謝你的配合」都用到了——在別的作者筆下是類看起來荒誕透頂的敘述或成爲輕鬆而淺薄的語言遊戲，到了方方的手卻不然，小說結尾，方方便透過「我」的口，對於行爲藝術可能成爲逃避道德責任之手段提出了如下警告：

我想這樣一來，每個人對這個世界的一切合理的或不合理的都找到了最爲恰當的理由，即這一切都是行爲藝術。誰也不必對自己的行爲加以負責，因爲它們是藝術。而藝術需要個性，需要無所顧忌，需要隨心所欲。如此，整個世界、整個世界的行爲都是人類的藝術品。每個人都是藝術家……一瞬間我覺得人活在這個世界上是何其渺小，他們永遠相互操縱，彼此都活在對方的藝術過程之中。每個人都可以在自己的隨意操作後對別人說：謝謝你的配合！（方方 1995d, 72）

顯而易見，相對於有意接近讀者而（表面上）淡化作者權威性的池莉，方方的作品中則始終保留了極其顯著的話語及道德權威，不斷向自己的讀者傳導適當的節制與自我控制的重要性；不過，就作品形式而言，到了八、九〇年代之交，連方方的作品中也出現了與早期文本較為鮮明的變化。

具體而言，如果誠如蘭瑟所言，一切書寫行為其實是一種社會認同的過程、一種尋求話語權威的行為（quest for discursive authority）：「期望被聆聽、被尊重、被相信，甚至發揮影響力」（Lanser 1992, 7），那麼在書卷氣濃厚的方方小說作品中，這個慾望則表現得尤為突出——從早期作品中對於卷首引語及格言（maxims）的運用到成熟期作品中「貿然激進」的敘事者（intrusive narrators）及各種具有自我指稱意義（self-reference）的技巧（如自我解說及自我引述等），方方的敘述者再再訴諸不同的「超越再現的手段／書寫行為」（extrarepresentational acts），藉此鞏固其話語及虛構權威（fictional authority）。

《虛構的權威：女作家與敘述聲音》中除了將「聲音」劃分三種，蘭瑟更將敘事者分為兩種：第一種專注於再現行為（representational acts），即僅僅敘述其筆下虛構人物的言詞和行動；相形之下，第二種則從事超越再現的手段／書寫行為：「他們作深層的思考 and 評價，在虛構世界『之外』總結歸納，尋求與受述者對話，點評敘述過程且引譬設喻，論及其他作家和文本」。書中蘭瑟便使用「外露的作者性」（overt authoriality）或僅用「作者性」（authoriality）來指代異故事的、集體的和自我指稱的敘事者（heterodiegetic, public, self-referential narrators）所從事的超越再現行為，並且進一步地說明：「我推測，再現行為對話語權威的要求要比超越再現行為少得多，因為後者可以擴張虛構權威的範圍，使之包括『非虛構的』指稱者（„nonfictional“ referents），並讓作家從虛構故事『內部』往外投身社會文化，參與有關文學、社會和知識界的討論」（Lanser 1992, 16-7）。換言之，透過超越再現行為，敘事者可以將讀者的注意力奪向敘事中的主體自身而增強其話語權威，將自己的身份建構成「一個道德家，一個充滿機趣，自覺自為的藝術家，一個學識淵博的學者和文學評論家」（Lanser 1992, 67）。方方小說中儘管看不到所有以上所列舉的超越再現技巧，然則其創作仍表現出一定程度的「外露作者性」特質。

具體而言，方方作品中所產生的敘述權威呈現出兩種截然不同的形式，而且這兩種形式正好與她早期及後期的創作相對應。早期作品中，方方經常在作品的開頭或正文中引有中外的名詩，藉此鞏固自己的作者權威。如〈風景〉中引述波特萊爾《惡之華》「……在浩漫的生存布景後面，在深淵最黑暗的所在，我清楚地看見那些奇異世界……」、〈祖父在父親心中〉引述屈原的〈天問〉：「何闔而晦何開而明？角宿未旦曜靈安藏？」、〈落日〉中引述艾略特的〈荒原〉（The Waste Land）：「家是我們出發的地方。隨著我們年歲漸老，世界變為陌路人，死與生的模式更為複雜」、〈白駒〉引述《莊子·知北遊》：「人生天地之間，若白駒之過隙，忽然而已」等等。方方雖然聲稱上述引文的運用主要在於「氛圍上的需要」，「可以把讀者一下子帶入這種氣氛中」，然則，誠如蘭瑟所言，格言引語的運用本身

卻意味著文本中載有淵博的學識，是「一種以作者授權的敘述聲音直接進行歸納評論的手段」(a vehicle for direct generalizing commentary in an authorized voice) (Lanser 1992, 97)；換言之，格言引語的插入固然有助於文本氛圍的營造，然則它同時又是一個相當重要的爭取話語權威的超越再現的敘事手法。而且，如果我們注意方方所運用的引語之來源，我們可以得到更多詮釋空間。

耐人尋味的是，儘管方方多次說過自己最喜歡的乃是中國古典文學，然則她很多引文則來自歐洲象徵主義詩派，如波特萊爾 (Charles Baudelaire) 和艾略特 (T. S. Eliot)。再者，當她被問到自己比較喜歡哪一位，她則毫無猶豫地回答說：「我非常喜歡艾略特，我的很多作品都引了艾略特的詩，尤其是他的《四個四重奏》」(李騫、曾軍 1998, 58)³⁶⁷。值得注意，《四個四重奏》(Four Quartets) 屬於艾略特晚期較為成熟的哲學思考及世界觀，裡面不僅蘊含了濃厚的宗教理念，同時也連帶了強烈的道德意識和救贖願望／期許。而正是後者與方方以上引文中所描寫的創作／理想相吻合，暗示了方方之所以引述艾略特並非在其現代主義技巧或形式，而更在於現代主義意識型態當中所包含的菁英姿態和人文操守 (humanistic spirit)；更何況，類似的姿態逐漸成為方方創作中相當突出的標誌之一。因此，如果說早期作品中方方運用卷首和正文引語，藉以顯露其博學，增加小說思想和道德的份量，同時也為自己的文本立場 (textual stance) 平添外部的權威力量——〈白駒〉中夏春冬秋的下段話更加印證了方方在博取外在權威所展示的雄心和大膽：「因為你知道黑格爾馬克思薩特，知道孔子老子莊子，還有李白李清照魯迅巴金郭小川以及步鑫生張海迪魯冠球以及劉賓雁方勵之鄧力群諸人士，你就只能成為你自己。韋小寶（按：金庸《鹿鼎記》小說中的主角）則只是你的一個夢或是你的一點自我慰藉」（方方 1995a, 157）（方方傾向於菁英的創作立場由以上引錄可見其一斑）；那麼到了其後新時期作品，方方雖然不再那麼頻繁地旁徵博引（至少不光引述別人），她作品中的「作者性」及話語權威之凸出鮮明卻僅僅「改貌不改本」，導致儘管方方九〇年代創作的某些轉變（第一人稱的運用增多、傳奇性色彩增加）表面上與池莉的創作轉型如出一轍，兩者之間卻存在著涇渭分明的差距。

舉例來說，雖然到了八九〇年代之交以來兩個武漢女作家都書寫了頗多採取第一人稱敘述觀點的作品，然則詳查池莉小說中的「我」，誠如以上所言，不但大多都可以用「個人聲音」稱之，即故事中的「我」經常暗示是與作者有直接折射的關係，更重要的是，為了淡化其話語權威池莉更將「我」描述為「紅著眼睛」的「傻孩子」（〈綠水長流〉），或一個過著千篇一律、單調乏味生活的平凡女作家（〈城市包裝〉）；相形之下，方方作品中的「我」要麼是個警察，如〈行為藝術〉

³⁶⁷ 例如說，〈白駒〉中夏春冬秋和麥子在咖啡館朗誦《四個四重奏·東科克》：「在每張臉龐後面你看到那種精神空虛正在加深，／只留下無所可想的越增越劇的恐懼；或當頭腦是有意識的，但什麼都意識不到時，／在那些時刻，我對我的靈魂說，靜下來，不懷希望地等待，／因為希望也會是對於錯誤事物的希望；不帶愛情地等待，／因為愛情也會是對錯了的事物的愛情；還有信仰……不加思想地等待，因為你没準備好怎樣思想；／所以黑暗將是光明，靜止將是舞蹈」（方方 1995a, 135-6）。

的男主角——他不但是個男性，更重要的，是個道德、正義和社會秩序保衛者的象徵；要麼是一個一樣秉著道德評判權威，既自稱「思想正統」，「肌體健康」，又懂得種種處世規矩的女性典範，如〈冬日蒼茫〉、〈隨意表白〉、〈一波三折〉、〈一唱三歎〉中的「我」／方方（？）自己。以上作品中的「我」雖然似乎也代表了蘭瑟定義下「個人聲音」的運用，但其目的（鞏固作者的話語與道德權威）卻與池莉小說中對於第一人稱的用法（消解新時期語境之下所建構出來的偉大萬能的作者典型）背道而馳。換言之，如果說池莉在八九〇年代之交的創作轉型乃是爲了「奪回讀者的目光」，並在確保一定程度的話語權威之下，更加消解／淡化讀者與作者之間的界線，那麼相形之下，方方的創作轉型則並沒有導致類似的話語及道德權威之淡化，唯一改變的是方方爭取／鞏固自己權威的方式：是一種從「外在賦權」（external authorization）到「自我賦權」（self-authorization）的過程。

首先，不同於方方八〇年代的作品中對於卷首和正文引語的用法，到了九〇年代她的小說中開始出現一些新的「總括評論結構」（maximizing structures），如序言或結束語；不過，值得注意，相較於一般作家將類似的文字當作「虛構之外」的結構，換言之，將序言或結束語與故事正文明顯隔離起來，方方則將之直接設置於小說文本中，成爲其整體結構中的組成部分和「自我賦權」的重要手段——就內容而言，方方往往透過這些「文本中序言」，挑戰與她自己意見不符卻屬於評論界公認的觀念或流行的實踐（popular practices），藉此超越再現手法直接參與有關文學和如何評估文學作品的對話，上面所提到的〈一波三折〉便是個典型的例子——小說開頭方方不僅將〈羊脂球〉當年所遭到的批評及相關的情況——原封不動地寫進文本裡頭，且對於自己作品經常出現的「裝卸情節」有所辯護；後面她更針對自己所遭到的不公正待遇和某些批評準繩的不合情理而宣稱：「在這裡，我終是要將我在〈羊脂球〉中敘述的那個故事再次講出來。是不是還有人用調子低、太黑暗之類的語言來批評我呢？或許還會有，也或許大家的情感已適應了這一類的文學作品，覺得不必爲此動干戈。但不管怎麼樣，我還是想講出來，我已是憋得太久了」（方方 1995e, 351）。十年前，作爲八〇年代初的文壇新手，方方不得不「在意編輯怎麼看」，不得不琢磨「他們喜歡什麼樣類型的作品」，但到了九〇年代，寫小說寫了十年而累積了足夠的象徵資本的方方卻不只可以「怎麼舒服怎麼寫」（方方 1993b），她更透過自己的小說對於當時批評其作品的編輯和老師還以聰明的回擊。同時，以上作品中方方將作者評議直接插入文本主體，一方面導致模擬（mimesis）與格言（maxim）之間的界線遭到動搖，一方面作者權威強行介入對現實生活的再現，代替過往作品中的旁徵博引，成爲方方「自我賦權」的關鍵手段。而下面〈何處是我的家園〉的例子乃更耐人尋味——在此篇小說中方方對於評論界的態度更加詼諧嘲諷，同時她既諷刺了虛構文學中的常軌慣例，又嘲弄了自己的寫作惰性：

我們現在已經變得越來越喜歡在我們的作品裡敘述往事了。我們在那裡絮絮叨叨地講著一些充滿了傳奇色彩的故事，就好像我們自己親身經歷

或目睹過。我們削尖腦袋在我們其實很是陌生的歷史環境中，使勁地同我們的想像力和一知半解的常識去構想當年的情境。我們那情狀很有一點像是在一部滿是灰塵的舊書裡，不惜蓬頭垢面地拼命翻閱那些估計我們的讀者和評論家會感興趣的東西。我們深知自己做這些做得已經很累了，卻還是樂此不疲。因為我們已經看到那些被我們翻閱出來的東西委實太奇怪太玄妙太變化莫測了，它深讓我們感到了生命的無常，或說是人生的無法自控，而這種無常和無法自控則是我們一生中都想參透卻又無力參透的內容。

這樣，我也就不惜落入俗套，把秋婆生命中一小段故事從她陰森森的回憶中拖到了這個早春的陽光下。我試著盡量把它寫成通俗小說，因為我覺得通俗小說很好寫，它可以不去過多地考慮社會背景，也不負責引導讀者作某種深沉的思考，更不必強求通過這些人物去說明什麼。這對於日益倦懶的我是一種很好的形式。所以我說，當你看完了這個故事後，也就只是看完了。至於我起這個具有哲學意味的篇名，也只是故意地顯顯自己的學問：瞧，別看我寫通俗小說，可我還是懂哲學的（其實，哲學於我就像是另外一個星球上的東西），然後就是蒙蒙那些見了唬人的題目才讀作品的評論家，我這樣做也只是處於最簡單的頑劣之心。（方方 1994, 4-5）

看完了以上引文，熟悉池莉作品的讀者大概會立刻想起其小說和創作談中所崇尚的「平民立場」以及對於文學作品中哲理和說教的諷批；甚且，小說下文「我」突然之間打斷上述有關文學的討論並開始描寫自己小女兒如何在客廳電視機前面「翩翩起舞」而「我」因而也高興地開始講述秋婆的故事，這一段更讓人聯想到池莉〈怎麼愛你也不夠——獻給女兒〉（池莉 1995e）中的諸多片段。因此，面對此情形，看慣了方方作品的讀者恐怕更易於產生疑惑：方方為何會這樣寫？為何會把這一大段與後面的故事幾乎毫無關聯的文字插入作品中？更何況，儘管前面作者特別強調，自己「試著盡量把它（按：秋婆的故事）寫成通俗小說，因為我覺得通俗小說很好寫，它可以不去過多地考慮社會背景，也不負責引導讀者作某種深沉的思考，更不必強求通過這些人物去說明什麼」，然則，如上所述，細讀之下不難發現，與其將〈何處是我的家園〉視為一本輕鬆易讀的「通俗小說」，不如將之當作一部探索了人及其週遭環境之間互動關係之「實驗小說」來閱讀；換言之，「我」雖然稱之為「傳奇」，然則它與方方其他同時期的作品——這些小說中方方一概透過一種相當嚴肅的口吻，書寫既具備了顯著的社會背景，又引導讀者作深沉思考的故事（儘管它們有多麼汁血淋漓³⁶⁸）——並沒有多大差別。實際上，上面的引文便明言，方方在過去的充滿了傳奇色彩的故事中看到的首先仍

³⁶⁸ 這裡主要指其警探小說。上文已經提到了，方方在九〇年代對於偵探題材的豐富運用（包括〈冬日蒼茫〉、〈行爲藝術〉、〈凶案〉、〈埋伏〉）並非爲了（或至少不完全是爲了）增強小說的懸念，而是方方批判社會黑暗的工具。面對各種各樣的凶案血案，方方筆下的警察再再對於人類的殘酷及自私深發感歎。

是「生命的無常」和「人生的無法自控」，亦即是上文所談及的方方作品中環境決定論的母題。

因此，我們有理由將上面一段引錄視為雖看起來如自嘲嘲人的調侃，而實際上它更蘊含了方方對於那些爲了取悅讀者而不惜「蓬頭垢面地拼命翻閱那些估計我們的讀者和評論家會感興趣的東西」，也就是對於那些爲了「奪取讀者目光」而自願遷就主流的作家³⁶⁹，加上「見了唬人的題目才讀作品的評論家」的詼諧嘲諷；換言之，是方方再次透過一個「貿然激進」敘事者的方式對於文學常軌、創作者惰性和評論家膚淺虛偽的抨擊：「至於我起這個具有哲學意味的篇名，也只是故意地顯顯自己的學問：瞧，別看我寫通俗小說，可我還是懂哲學的」。因此，儘管方方自稱「我這樣做也只是處於最簡單的頑劣之心」，但筆者卻認爲她其實故意透過一個顯著的「超越再現」手法挑戰她過去不得不服從的權威（其中不但包括了評論家、編輯，同時也折射了其他作家及讀者），以便更加突顯出自己作爲創作者及敘事者的優越性。說更白話一點，如果池莉批判權威乃是爲了在盡量淡化了自己作者的威風而更加接近讀者，那麼相形之下，方方之所以諷刺權威是爲了在此過程中得以更加鞏固自己作爲評判是非，向讀者解說生活真理和點評敘述過程的職能，總之，是一種「自我賦權式」（self-authorizing）的手段。而且，這個「自我賦權式」的實踐在文本中另經由其他具備了自我指稱意義（self-reference）的技巧而相輔相成。

具體而言，除了上個段落所描述的「總括評論結構」，即文本中的序言或結束語（〈一波三折〉及〈何處是我的家園〉中，在基本上透過第三人稱的「作者型聲音」講完了小說人物的故事，兩篇小說末尾「我」突然再次出現，不但對於人物的下場有所交代，甚且對於其行爲進行總體評價）；同時，方方早期作品中對於引文的運用到了後新時期也經歷了一種巧妙的、自我賦權式的變化——到了八、九〇年代之交，作品中的波特萊爾和艾略特乃被出於方方本人之手的引語所代替，成爲此一創作階段建構作者權威的輔助手法。上文所提到的〈一波三折〉及〈一唱三歎〉中對於環境決定論的引文便是典型的例子：「我總是對人說，環境是最能塑造人的，很多人對此不以爲然。我很不懂他們這種不以爲然的態度，好在我善於理解別人，想那不以爲然的態度也是一種環境的塑造」（〈一波三折〉）；「我說過，人的經歷最能塑造人的。人的生存環境和條件以它默化潛移的姿態將人的心態、性格和好惡一一地改變」（〈一唱三歎〉）。透過這些引語，方方不但得以在虛構世界之內直接進行自我詮釋且引導讀者怎麼樣解讀文本的方法，同時，把自己的「方方話語」放到本來屬於他人（波特萊爾、艾略特、莊子等）的（優越）文本位置，她實際上創建了一種證實自己的文本權威的話語，將自己變成自己引用最多的「文壇聖人」之一。

³⁶⁹ 上文已經提到了，方方儘管聲稱「不管小說屬於什麼流派，小說的可讀性是我首先強調的，好的小說應該好讀」，但同時她卻又表示：「一個作家的讀者當然越多越好，但如果爲了爭取更多的讀者而去改變自己，我是不會做的」（方方、葉立文 2002, 38; 40）。

此外，〈埋伏〉中介紹楊高此角色的方式也值得注意。方方是如此寫：「楊高曾經將二十多年前的一個血案破獲，將兇手——北同心中學儒雅而優秀的數學老師馬白駒，逮捕歸案。這個案子充滿了鮮血和傳奇，曾在城裡被人們茶餘飯後議論過很久，聽者莫不發出一連串的嘖嘖聲，言談時常常一時難分正義和邪惡。這事甚至還被人寫進了小說」（方方 1995d, 83-4）。耐人尋味，這裡所提到的小說及故事情節固然是方方自己的作品，即〈行爲藝術〉。當然，放到當代文學語境當中，類似的互文性恐怕不足以使人大驚小怪，然則諸如以上的例子加上〈行雲流水〉、〈無處遁逃〉中角色（高人雲、嚴航）及部份情節的一致性，〈一波三折〉中對於〈羊脂球〉的折射又或〈冬日蒼茫〉中方方一方面繼承了早期作品中對於「英雄建構」的批判，並透過自己的這一篇「紀實文學」創造出她自認爲最爲理想的報告文學典範³⁷⁰，一方面藉由對於「兩蘭」案件的追查，對涉案人物進行了環境決定論式的剖析，並且加以總括評論³⁷¹，換言之，一旦將這些不同的互文性的例子³⁷²放到以上所描寫「自我賦權式」的語境加以審視，我們便不妨將之視爲另一種自我賦予權威的超越再現技巧，是方方自我地位「偶像化」過程中（iconization）的必要手段。同時，方方小說中對於「互文性」的上述運用再次印證了方方即使在自己的作品中對於各種權威提出質疑，或指向權威的偶然性及意義的多元性，然則她的敘事者卻自始至終都堅持著提出這些疑問的權利，導致挑戰權威的行爲不但沒有動搖提問者（方方）的權威，反而成爲確保其自己優越作者型姿態（authorial stance）及維護自己話語權威的重要手段——「很多時候有人問我爲什麼要寫小說，我都回答說是一種傾訴的需要，我要說出來。借人物，借場景，有時候你說的就是別人的故事。我只是借故事的框架，但在故事的中間，故事的背後包含著我想說的東西。包括我說別人，包括說我自己，包括我所見到的人和事，我所感受到的一切，包括對社會的一種判斷，一種感受」（方方 2005）。顯而易見，站在王安憶理論化菁英姿態（所謂的「藝術至上」）和池莉平民立場之間，方方雖然並不低估作品的可讀性面向，然則寫實文學中所蘊含的批判精神

³⁷⁰ 面對「兩蘭」事件所引起的轟動和英雄崇拜，「我」便難免擔心：「我知道我生怕我們做得過火，反而對不起那兩個純潔的、堅強的、以生命和鮮血來保衛國家利益的女孩子」（方方 1995d, 366）。因此，在交代了所有的細節之後，作者對於整個血案則下了如下評價：「據說，有廣州人和深圳人聽說了「兩蘭」爲保衛一萬多元錢而死傷的事深覺好笑。當然，他們也許自有發笑的理由。但我認爲，這兩個女孩臨危不懼的精神實在是可嘉的。或許，還會有比死傷這個結果更好的解決方法，但她們畢竟才十九歲；不成熟也沒有經驗，甚至沒有細想對策，便以她們年輕的生命與歹徒搏鬥，去進行抗爭。我們不能不爲她們的浩然正氣所感動，所欽佩。我從心裡喜歡和敬重這兩個女孩。在我的心目中，她們仍是兩個純真的、充滿青春氣息的、愛美愛笑而且有些嬌弱的女孩，雖然有一天她們剛勇無比而成爲人們矚目的英雄，但我仍願她們像以往那種女孩的形象在我心中」（方方 1995d, 411）。

³⁷¹ 不僅針對兩位女英雄，連就兩個殺手而言，「我」也有一個獨特的評價：「其實，卓相波和楊啓林製造的那場災難，除去他們貧窮之外，更重要的是他們的無知、愚昧以及對金錢的貪欲並由此而引起的喪心病狂。指責他們不愛學習是否太空洞了？他們生活的環境本身也是缺少文化。人的文化素質和人的質量也不是僅僅靠兩次『普法』測試所能提高的。沒有文化是他們的致命點」（方方 1995d, 409-10）。

³⁷² 〈冬日蒼茫〉雖然不是典型的互文性的例子，然則作爲「報導文學」或「新聞小說」，它實際上也包含了諸如現實與虛構、小說及新聞之間的跨界及互文的折射關係。

及文學作品作為評論現實世界的工具對她來講始終是文學創作不可或缺的面向，成為其創作獨一無二的重要標誌。

第四節 小結

本章接續了第五章對於中國大陸新時期女性／文學從「現實」到「寫實」演變過程的分析，探討了三位崛起於八〇年代初並逐漸成為新時期以來最具代表性的中國當代女作家隊伍中的佼佼者，並針對她們各自的文學創作，就其主題性傾向、寫實精神及美學形式進行了進一步地剖析和歸納。王安憶、池莉及方方的作品儘管在本文所聚焦的創作階段尚未完全表現出陳思和定義下「無名」狀態寫作的特徵，然則，無可諱言，比起第五章所討論的張潔及諶容，她們的文學創作確實呈現出更加清晰地對文學個性化和獨特化的逐步逼近：她們的小說不再純屬於國家意志的體現或提供集體想像的媒介，即使像方方始終保留了極其顯著的批判和道德精神的作品，箇中更突顯出作家對於現實及人生的獨特理解（環境決定論）並且參雜了其有關文學及怎麼樣評價／解讀文學的個人見解。

總體而言，大約自從八〇年代中葉以來，隨著「文化熱」浪潮所帶來的創作準繩的鬆綁，加上市場經濟的迅猛發展及來自愈發萎縮的閱讀市場的審美要求越來越多樣化，三個知青女作家逐漸發展出各自特立獨行的創作路線及有意建構出一個鮮明的作家形象。同時，別於上一代女作家所秉持的原則：「謝絕採訪、謝絕上鏡頭、謝絕上封面、謝絕介紹創作經驗」（諶容語），王安憶、池莉及方方不但非常樂意討論自己的文學創作及其背後的寫作動機，甚且按照自己的創作宗旨或審美觀而選擇最符合其創作實踐的形式及敘事策略，可說更加接近了八〇年代台灣女作家普遍擁抱的創作立場。

首先，將小說定義為一個絕對獨立的、與現實世界沒有什麼直接關聯的且沒有任何實用性價值、僅僅是開拓精神空間的「心靈世界」，王安憶不但建構出自己相當完整的「小說理論」，且在其創作中對之加以實踐：她既蓄意淡化人的社會性，以故事情節與故事中的人物本身為敘述行為的重要焦點，對於文本中所探索的議題更表現出愈來愈強烈的審美化傾向，成為新時期少數「為藝術而藝術」的佼佼者，為長期籠罩在政治陰影的中國寫實傳統重新開啓了「作為創作論的現實主義」之路途³⁷³。

相形之下，別於王安憶「菁英」姿態以及其所崇尚的「古典」、「浪漫」，池莉的創作立場則呈露出極其鮮明的反菁英趨向，反而是對於煩惱而瑣碎的日常生活的認可及贊揚便最足以代表她在當時女作家群的特殊位置。池莉不但對於自己筆下的小人物及民間立場表現出主動的認同，到了八〇年代中後期，新時期以來文學空前貶值的現象又迫使她對於怎麼樣「奪回讀者的目光」進行探討，並促進

³⁷³ 中國大陸學者鄭國慶對於王安憶的分析也值得注意。〈王安憶：上海「京派」與社會主義記憶〉中鄭氏對王安憶創作所歸納出來的特徵基本上與上文的分析相同，不同的是，鄭國慶更將這些特徵視為王安憶對於「京派」（而並非「海派」）的特殊繼承及發揮（鄭國慶 2011）。

她八九〇年代之交旨在更接近讀者的創作轉型，成為第一個（或至少要比其絕大多數文壇同仁更早開始）擁抱世俗創作姿態，「將讀者放在第一位的」的當代中國女／作家之一。

最後，被譽為「當代中國批判現實主義寫作的引人注目的一處標記」（戴錦華 2007, 333），方方的創作立場雖接近王安憶式的菁英超然姿態，然則相對於前者創作中所展顯的「脫離社會」、「藝術至上」的特質，方方不但固守著評判是非、向讀者解說生活真理的職能，甚且透過不同的超越再現策略（從早期作品中對於卷首引語及格言的運用到成熟期作品中「貿然激進」的敘事者及各種具有自我指稱意義的技巧）進一步地鞏固自己的道德與話語權威。方方的文學創作儘管不那麼易於總結歸納，然則其作品的不拘一格或更加突顯出其獨特的個人風格，再次印證了是在本章所分析的三位知青女作家開始進入成熟時期，中國大陸個人性的多元文化格局已經趨於形成，預告了「無主潮、無定向、無共名」（陳思和 2001c, 302）文學多種走向時代的來臨。

同時，三位女作家及其創作所表現出來的「個人化」趨勢，即開始自覺脫離文學承擔對共同社會理想的許諾和表達，又為九〇年代中國大陸的女性書寫³⁷⁴，包括林白、陳染等人的女性「私小說」奠定了基礎，開啓了女性小說的新視野：以陳染的《私人生活》和林白的《一個人的戰爭》為代表，私小說從女性自身體驗、經歷出發，對女性的心理生活（包括其私人性的生存體驗和女性軀體感受、性慾望等感性內容）有細膩刻劃和描述，充分展示了女性世界的獨特視角，形成了與此前截然不同的新向度，並且表現出更加個人化的寫作傾向。話說回來，與其將之視為張潔、王安憶、池莉等八〇年代女作家所構成的主流脈絡的繼承或延續，由陳染、林白、海男自白式寫作看來，它卻乎更令人再思〈莎菲女士日記〉時期的丁玲、盧隱、蘇青、潘柳黛式的女性自傳寫作的風格，故不但與本文所分析的五位女作家必須要放在稍微不同的參照體系加以討論，同時為戴錦華將九〇年代女性文學視為對於早期現代白話女性寫作傳統的承接與延伸提供了有力的證據（戴錦華 2007, 365-8）。但無可諱言，是建基於上述兩代女作家所帶動且參與的從「現實」到「寫實」的過程，尤其是知青女作家寫作中所呈現的「個人化」趨勢，新一代女作家自白式的「私人化」等九〇年代中國大陸女性文學中的不同支流與脈系，包括女作家對於早期女性文學傳統的承襲，才成為可能，故放回到更加宏觀的文化語境及文學史版圖上面加以審視，新時期女性文學的意義的確不容小覷，是中國大陸文學邁向多元化狀態過程中的關鍵階段。

³⁷⁴ 有關九〇年代中國大陸女性文學的走向及特徵可參考《涉渡之舟》最後一章「尾聲或序幕：90年代女性寫作一瞥」。該章由〈奇遇與突圍——九十年代女性寫作〉（戴錦華 2006）一文改寫而成。

第七章 結論

經由以上數章的討論，本文從八〇年代兩岸女性寫實小說分析切入，分別探討了台、中兩岸女性文學在此時段中所經歷的從「現實」到「寫實」的特定過程，以期勾勒當時女作家的自覺性面向及兩岸女性文學的風貌，重新評估八〇年代女性寫實小說的價值。然則，由於為了突顯出其各自獨特的歷史、文化脈絡及重要特徵而避免落入過於簡化或概括化（generalization）的窠臼，上文將兩岸分開討論，故本章除了總結本論文各章之宗旨，闡明本研究之結論外，同時也對於當時兩岸女性寫實小說中異同點（包括主題及形式）作一綜合的比較及歸納。

第一節 寫實主義作為一個過程

首先，有別於近幾十年來，在西方的評論界寫實主義一直被視為是個負面象徵、一個註定會失敗的天真美學（這裡包括了其一再被詬病的線性故事情節、全知敘事者、對於語言透明性的堅信等因素），本文則挪用這一二十年來中、西方學者對於寫實主義的再發現、再詮釋的成果，將寫實主義定義為一種不間斷的「過程」、一個亟需不斷加以潤飾修正的文學形式——正因為我們對於「現實」、其所涵蓋的範圍（包括哪些事件、人物、情節堪視為似真實／令人信服的）以及怎麼樣認識、傳遞、再現此「現實」的看法因時代、社會、文化而各異，造成寫實主義也因而不斷更新調整。準此，與其用狹隘的認識論或回到傳統的反映論來解釋、評估寫實主義，本文則側重箇中所蘊含變更潛質，且注意已經被學界公認影響著各別文類成形的作者與讀者之間的文學性互動、對話。畢竟，儘管筆者並不是要主張上文所研究的作品就是在反映現實，然則，筆者（包括本文所研究的女作家）卻大致上同意／認同 George Levin 與 Pam Morris 對於寫實主義的界定，即一種建基於作者與讀者之間如下默契／「承諾契約」（consensual contract）的文學形式：有關文本之外的現實之溝通（communication about a nontextual reality）是可能且可行的。而這種較為彈性的詮釋（包括將寫實主義視為「過程」的提法）不僅可以涵蓋不同作家的文學表現及創作趨向，開啓了我們回顧現代中國文學中始終屬於主流／正宗地位的寫實文學（包括過去遭到忽略的五四女性寫實傳統）的某些新視野，同時也為本文所關注的八〇年代兩岸女性寫實小說提供了有效的詮釋框架。

經過前四章的文本分析已經不難看出，雖同樣「寫實」，但除了在題材及技巧方面皆顯示出若干差異之外，其背後的意識形態及所產生的歷史與文化背景，進一步地促成了兩岸的女性文學儘管在八〇年代都經歷了一個從「現實」到「寫實」的過程，然則其意義卻大為不同：如果就台灣女性文學而言，「現實」到「寫實」描述的是女作家與所處的社會之間的互動，即女作家對於轉型時期女性社會「現實」的高度關懷促使她們在不放棄各自所護持的藝術理想之同時有意地選擇

「寫實」文學，成為作者與讀者之間主要溝通管道及作家參與、影響社會的工具（甚且社會性愈發強烈的作家／文本，其寫實成分也跟著提高而藝術性相對減少），那麼就當時對岸的女性文學來講，「現實」到「寫實」更暗示了背負了顯著的「文學工具論」影子的女作家及整個新時期文學從「現實主義」（即社會主義寫實主義）到一般觀念之下的「寫實主義」的轉變過程（把「寫實主義」當作刻意的抉擇要到「新寫實」才出現）——誠如第二章所言，相對於具備了穩固且良好文學個性化與獨特化基礎的台灣（女性）文學，背負了長達幾十年「文學／家為政治服務」的歷史及文化債務之中國新時期（女性）文學，則不得不先經歷一個從「革命／現實主義」到作為創作論而允許作者發揮自己各自的藝術及創作理想的「寫實主義」之演變過程，我們才在論文中被稱為代表了新時期女性文學「個人化」寫作趨勢的王安憶、池莉及方方那裡看到如八〇年代台灣女作家類似，大陸的女作家也開始按照自己所設想的創作目的及創作／審美原則（而不是集體化理想衝動所使然）來選取最為恰當的書寫模式及創作技巧。同時，新時期女性寫實文學的演變歷程尤為上述寫實主義作為一種不間斷的過程之說法提供了回應，證實了如是重新闡明／解讀努力的啟發性意義。不過，言歸正傳，正是兩者如此不同的歷史及文化脈絡，難免造成了八〇年代兩岸的女性寫實小說在題材及形式上都存在著顯著的差異，故以下分二小節對之進行綜合的比較及歸納。

第二節 兩岸女性寫實小說題材之比較

無可諱言，就作品內容來講，八〇年代兩岸女性文學最明顯的差別乃在於「女人」與「人」（或曰「大寫的人」）之間的對比，換言之，在於台灣女作家對於女性、性別議題的普遍關注相對於中國大陸新時期女性小說中對於人、人性、人道價值的呼喚與再肯定的宏願。

具體而言，台灣六〇年代工業化所帶動的經濟發展、社會文化環境的變化，導致女性教育程度的提高以及女性社會地位的變遷，同時，女性在社會上所遭到的各種壓迫及歧視卻並非受到應有的重視而仍舊影響著台灣女性的生活現實。而接著，八〇年代的來臨將台灣的社會帶入了一個新的「令人目不暇給的多元社會」：「政治上，更趨於民主開放，解除戒嚴、開放黨禁、報禁等影響甚巨的改革措施，陸續地實施；在社會上，各種過去長期被忽視、壓抑的問題，也紛紛暴現，諸如環境問題、雛妓問題、青少年犯罪暴增，及社會上所瀰漫的一股追逐金錢的風氣，在在都呈現出 80 年代的台灣社會是個物慾橫流、價值錯亂的世代」（李瑞騰 1991, 167-179）。而這種充滿了種種矛盾及價值觀混淆的時代氛圍必然衝擊著人們各種舊有的觀念及信念，同時也引導女性進一步地質疑傳統定義下的性別規範及傳統上被公認的價值模式，如婚姻、核心家庭為女性所帶來的幸福承諾等問題。儘管呂秀蓮所率領的「第一波婦運」遭到鎮壓而由李元貞所領導的「第二波」尚未贏得媒體的支持及關注，然則到了七〇年代中後期各方面女性問題的增加且加深，曾促使原本歸屬現代主義陣營的李昂及季季開始關注此方面的議題且轉向寫實

(如季季的《澀果》、李昂「人間世」系列的若干短篇)，同時，當時新崛起的戰後嬰兒潮女作家也以愛情及兩性關係為母題，加入了對於傳統的性別相處模式、女性身份及女性典範的解構、再建構工程。無論她們對於女性主義所表現出來的自覺或不自覺的疏離，但無庸置疑，她們的文本乃是從女性的視角進行敘事，且絕大多數以女性為焦點，表達了當時女作家對於婦女問題的高度的關懷及關注。而若我們再加上李昂、廖輝英當時的非文學創作，即她們探索各方面女性問題的專欄及散文，八〇年代台灣女性文學的「寄興」便愈發清晰可見，不證自明。畢竟，連大陸批評家劉潔也指出：「綜觀台灣當代女性寫作，可明顯看到其揭示現代女性生活問題的深度和廣度都很突出」(劉潔 2008, 372)，並非偶然。

相形之下，背負了長達三十年各種政治運動包括文化大革命十年浩劫的痛苦經驗，加上以「沒有普遍性的人性，只有階級性和黨性」(唐翼明 1996b, 43)為基礎的極左思想歷史包袱的中國大陸新時期女／作家，則普遍在自己的作品中歌頌、重新肯定人道主義，急切呼籲普遍人性的存在、人間關愛仍有希望的理想：以戴厚英的《人啊，人！》或張潔的〈愛，是不能忘記的〉為例，兩者不但對於過去政治與思想的束縛對人靈魂之扭曲及對於人際關係，包括親人關係的殘酷毀滅進行了揭露及抨擊，同時，作品中也藉由一份動人心絃的愛情故事，表達了作者對於健康男女關係的嚮往。換言之，不同於八〇年代台灣女性小說中對於人道自由主義下男女平等原則與愛情神話的質疑³⁷⁵，對岸的女作家不僅高舉人道主義大纛，重新肯定基於接納、關連和回應的人間關愛理想，同時亦普遍渴望一種「正常」的兩性關係理想狀態的恢復(即使比較起來，對於前者的呼籲往往要比對後者的嚮往而更為迫切且響亮)。因此，更確切地說，與其將絕大多數八〇年代中期以前的中國大陸女性小說中的愛情故事視為是對「男女相愛」的敘述，不如說它更接近曾令兒式的「無窮思愛」(張潔的〈組母緣〉)，象徵著一種更具普遍性的人類情感潛能，是一種「人間之愛」，且是對於歷史與生命的唯一援救。而這最後一個向度自然是在一樣以「重建新的、廣義的愛情秩序」為念、並「自命為『合理化兩性關係』而努力」的廖輝英作品中較為從缺的。

同理，如果說，基於接納、關連和回應的「關懷倫理」價值一樣也出現在台灣的女性小說中，成為社會意識較鮮明的女作家抵抗轉型時期倫理道德崩潰及消費社會對於人際關係所帶來破壞之力量／精神支點(以蕭颯為最)，那麼在中國大陸女性的作品中它一開始遠為重要地是個治療文化大革命及極左思想在人們心靈上所留下來的創傷之救藥，是她們所努力建構的愛情烏托邦、人道主義理想國的關鍵元素；跟台灣女性小說中一樣成為抵抗物質主義及商業化所造成的粗糙人際，除了上文所討論的王安憶之外，一般要到八〇年代中期以後才出現。只是，這個時候同樣的人道愛情烏托邦，包括男女愛情神話，也漸漸開始動搖而化為不

³⁷⁵ 連始終保留了對於刻骨銘心的愛情之嚮往與堅信的蘇偉貞，不時對於愛情意識型態以及類型化的生活方式對於個人真實情感的傷害在其作品中進行探索，導致其所嚮往的愛情理想不時遭到動搖，詳見上文註解 185。

得信任，故對前者的質疑，乃至於憤怒的抨擊（張潔），便逐步成為大陸女性文學中經常看到的主題。

其次，有別於八〇年代台灣女性小說中對於女性身份的反思及新女性定位的摸索——值得注意，這個摸索乃基於傳統定位的解構之上——由於現代意義下的性別範疇在中國乃是一個極其脆弱的組合（其形成從一開始由更為龐大的國家建構工程所遮蔽），加上中國共產黨指導下的以消解男女二元的婦女解放／官方女性主義話語所造成的「性別抹殺」，導致對於七、八〇年代的中國大陸而言，性別重構（或曰對於傳統意義下的性別差異的恢復）而並非性別解構則是更為迫切的問題，促進了一系列探討男、女性特質作品的誕生，如張潔的〈誰生活的更美好〉、〈方舟〉，方方的〈一棵樹〉、〈製片主任〉等³⁷⁶。話說回來，以「男女都一樣」／「非性化」為核心的性別政策所傳達的男女平等意識，以及女作家群對於自身的解放及其享有的社會地位與社會主義體制在中國確立之間的密切聯繫（連到了九〇年代池莉仍由衷聲稱：「我非常慶幸自己遇上了這個時代和社會主義社會，至少我有工資可以解決溫飽問題。然後我便可以從容地寫作」（池莉 1995e, 214)），加上其對於菁英知識份子群落以及前者所普遍承擔的未來重責之強烈認同，難免造成中國大陸新時期女作家在自己的作品中並不刻意強調其性別屬性；更何況，在當時大多女作家所擁抱的共同夢想或曰「代價論之後」立場——婦女的真正解放，必須依賴人類整體的進步，而這當中不僅包含了健全的社會體制，也連帶著逐步提高的文化程度——的考慮之下，與中國社會所面臨的其他種種龐大的社會問題加以相比，光討論女性問題乃是一種「奢侈」。必須等到八〇年代末，尤其是九〇年代，種種經典及偉大敘述遭到消解以及個人化敘事抬頭之後，中國大陸女性文學才呈現出較為成熟且突出的女性自覺意識。

因此，如果說八〇年代台灣女性小說中的主角幾乎不外於女性且是以女性切身問題（包括人際關係、情感事業等）為焦點，唯有蕭颯的小說較多以男性為中心，那麼在新時期女性小說中女性的問題往往被放置於更重大的社會及歷史問題之下進行討論（如譚容的〈人到中年〉、〈楊月月與薩特的研究〉等），甚且更多的時候女作家便將自己的社會形象與自我想像，賦予文本中的男性角色：一個跟女作家一樣背負了重大的社會責任、承擔了文化啓蒙理想的男性英雄；畢竟，這也是失去了與舊有的女性書寫傳統聯繫的對岸女作家從十九世紀歐洲文學，即她們文學、文化薰陶中最為主要的養分中所能窺見的唯一典範。因此，誠如第二章所言，如果說「無法告別的 19 世紀」一方面豐富了新時期女作家的作品題材及文化資源，迫使女作家以自己的寫作，在主流文學中掙得一席之地，然則，對於男性話語的「模仿」卻又在極大程度上限制了她們原本已經相當脆弱的性別自我表述的可能性。而這一個情形要等到八〇年代末，王安憶的「三戀」、鐵凝的〈麥積垛〉、〈棉花垛〉、《玫瑰門》、池莉的〈不談愛情〉等作品問世後，歷史與現實中的女性主體方逐步顯現於女作家的文本之中。

³⁷⁶ 張辛欣的作品在此方面更值得注意，詳見《在同一地平線上》（張辛欣 1988a）、《這次你演哪一半》（張辛欣 1988c）、《我們這個年紀的夢》（張辛欣 1988b）。

同時，若就新時期女性文學來講，誠如戴錦華所言，「自八十年代始，女性寫作的重要特徵之一，便是對社會變遷的極度敏銳與準確的把握」（戴錦華 2006, 162），導致相對於當時的台灣女性文學，新時期女性文學在作品內容上便呈現了較為開闊的格局，視野並不侷限於女性與兩性議題的探索，而落實在更為「大眾」的社會問題之上，表現出對中國改革進程的關心與社會責任感——當然，被本文歸類於「社會寫實」派的台灣女作家在她們的作品中亦書寫了若干令人震驚的家庭、社會與教育問題，展示出極大程度的社會關懷及關心，然則大致上而言，婦女問題及兩性關係才是她們作品中念茲在茲的母題（包括蕭颯在內），再次證實了上文看法，即八〇年代台灣女性文學的確是以「女性」為焦點的文學；不過，回到對岸的女性文學來講，我們卻同樣看到了如上所描述的宏大使命感及時代需求所強加在她們身上／筆桿上的重任又逐漸成為中國大陸新時期女作家不得不面對的障礙、包袱，形成了她們創作者主體的獨特症候：一方面表現出空前高的自覺性及作者自主性，積極參與思想解放運動以及整個社會秩序重整的實踐過程，與男性作家一般成為當時社會及時代的代言人，然則，另一方面卻在自己的作品中逐步洩露出對於上述位置的懷疑與不確定性，開始質疑新時期以來，寫作及寫作者所被賦予的超載功能與神聖潛能的合理性。

於是，不同於當時的台灣女性小說，我們不僅在她們的作品中不斷看到敘述者以十分嚴肅的口吻探討作者、文學與社會之間的各種關係，對於諸如文學的功能、寫作者的角色及社會義務、創作動機及目的等問題不斷進行充滿了「痛苦」的檢討與反思（以諶容、王安憶為最）；同時，需要特別強調的是，等到她們的文學創作體現出較為鮮明的「個人化」傾向，即開始自覺脫離文學承擔對共同社會理想的許諾和表達，且開始如八〇年代台灣女作家一般自覺操作形式及技巧方面的取捨，這樣的變化卻並不意味著她們的文學就此已完全放棄對時代與社會的承擔。事實上，相對於同樣表現出較大程度的個人化傾向的台灣「主觀寫實」派，就本文所分析的中國大陸知青女作家來講，她們個人化生存方式／個人化寫作，必然離不開對於時代的關心與對現實的反映——始終保留了極其鮮明的道德理想及救贖渴望的方方作品不談，連與台灣的蘇偉貞類似聲稱小說與現實毫無關係可言的王安憶所追求的仍是一個「更博大、更博大、更博大」的創作境界與人生自我，而池莉的「都市傳奇」居然顯示出比以驚悚煽情取勝的袁瓊瓊及其「日常傳奇」更為顯明的批判精神，同時，其筆下的人物仍然為「深化改革乾杯」。顯而易見，三位知青女作家固然少了「叔叔們」所「背負」的「思想的苦役」（王安憶語），然則她們三位卻不約而同地保留了比蘇、袁更為突出的創作者使命感且將之注入了自己的寫作中，因而也就履行了自己對於時代所承擔的那一份職責。而類似的差別也見於兩岸女作家對於文學以及自己角色的定位上。

具體而言，儘管〈永遠是春天〉中諶容對於文學作品的理解——「好的小說能幫助人們加深對生活的認識……一部好的小說，不能只滿足於告訴讀者一些他已經知道的事情；而應該努力告訴讀者一些他還不知道的事情，或者是他感覺到、但還沒有明確認識到的事情。這樣的小說，才能從思想上打動人，給人以新的啓

發，讀了以後使人久久難忘」(諶容 1986, 2)——從某方面來講，頗令人再思李昂對於一部好藝術品的看法／定義，即「能派遣時間、有社交的意義，又可以從中學習獲益與兼具娛樂功能」(李昂 1986b, 102)，然則將兩者並置合觀，便可發現它們之間存在著南轅北轍的視野：如果說李昂在強調文藝／文學作品感化、教育效應之餘，同時也不忘對於文學作品在「派遣時間」的效益及其「娛樂功能」略進數言，將之視為藝術、文學作品的重要面向，那麼由以上引錄看來，對諶容來講，一部文學作品成功與否最主要的當推它能否「告訴讀者一些他還不知道的事情」、「寫出深刻的思想內容」、「從思想上打動人，給人以新的啟發」，甚而它是否足以「鼓舞群眾推動歷史前進」——十分顯然，面對新時期文化啟蒙的偉大宏願，要作者談論文學作品的「娛樂功能」類似光討論女性問題一般，似乎是一種「奢侈」(這一點要到池莉八〇年代後期的小說才受到重視)。

換言之，由〈永遠是春天〉觀察，與李昂、蕭颯等當時台灣女作家相比，諶容(包括其他新時期女作家³⁷⁷)從一開始對於作者的身份及義務之認識乃更接近傳統意義下啟蒙者、道德供應者，甚至於如張潔所言：「把自己的心掏出來，當做火炬，把它高高舉過頭頂，站在路旁，為在黑暗中的人們照亮道路」的丹柯／文化英雄之觀念，故文學之於她／們，並非為了抒情寫意、消悶解愁，更重要的是，寫小說時，作者要透過一些崇高且超凡的主題和人物來感化讀者、教導讀者。筆者在這裡的意思並非要說，李昂或蕭颯寫小說的動機乃是為了抒情寫意、消悶解愁，畢竟上文的分析已經否定了這一點。要強調的是，在閱讀市場及文化工業相對發達的台灣，連那些欲透過文學作品的寄託，而傳達一定的關懷、引起對於特定社會問題關注的女作家並不低估文學作品的娛樂功能及一般讀者能接受的程度(李昂、廖輝英尤然)，而相形之下，中國大陸新時期(特別是在八〇年代中期以前)基本上仍在社會主義經濟基礎上運作的書市及出版機構，加上主要由於當時的特殊語境使然，卻造成作家們尚不著重自己／文學娛樂消遣的功能；反之，他／她們更將文學視為「祭壇」且視自己為文化啟蒙者及道德規範之供應者——諶容、張潔及其文學創作則是個典型的例子之餘，誠如上文所暗示，連下一代知青女作家身上／文本中仍看得出這種形象的或隱(池莉)或顯(王安憶、方方)的影子；像袁瓊瓊所言「我對消遣文章一向很有興趣。本來日光之下無新事，笑話向來是一轍的，幽默也有大略的公式。作者能耍的，也不過就是搬弄文字的技巧，耍的是紙面上的嘴皮」，恐怕連自稱「小市民」的池莉尚不敢如此放肆大膽，頂多只在紙上調侃一下「你以為你是誰」。總之，與具備了經由六〇年代現代主義文學及文藝思潮所奠定的「藝術至上」傳統所賦予作者／文學的獨立性且享有比對岸的作家更為自由的創作空間的台灣(女)作家不同，中國大陸新時期女作家們(包括已經開始走向「個人化」書寫路線的知青作家群)——或許也由於她們並不像其致力於先鋒尋根的男性同仁那麼熱衷於接受西方現代文學觀念

³⁷⁷ 參考本文第六章開端方方對於自己剛開始從事寫作的時代／文壇氛圍之描述：「那個時候真是滿懷熱情，滿懷激情來做這件事情(按：從事寫作／寫小說)……確實我們對文學抱著非常非常神聖的態度，覺得文學能夠塑造人的心靈，它是能夠拯救人類的這樣一種東西。與現在這種「職業殺手」狀態比，我非常懷念我最初創作的那種激情」。

及創作原則——則保留了更為明晰的現實關懷及感時憂國的精神，使得她們遠比台灣當時女作家群在面臨各種抉擇時（包括個人的及文學的），一般更側重於時代的需求與傳統定義之下文學即啓蒙、獲得知識之渠道所求於她們的職責。而且，除了主題性傾向及自我定位之外，如上所描述的歷史、文化脈絡之迥異，也影響到了兩岸女性寫實小說的具體呈現／形式，包括女作家對特定技巧和手法的取捨。

第三節 兩岸女性寫實小說形式與技巧之比較

首先，如果就作品主題而言，八〇年代兩岸女性小說最大不同當推「女人」及「大寫的人」之間的對比，那麼就作品形式來講，兩者之間最明顯的差別之一，想必是台灣女性小說中對於現代主義文學成果的自覺或不自覺地繼承以及中國大陸女性文學對於現實主義（社會主義寫實主義）文學及十九世紀歐洲文學某些特徵的挪用在兩者的文本中所留下來的痕跡。

八〇年代台灣女性寫實小說中不但承襲了傳統寫實主義的特徵（包括西方寫實小說及張誦聖所講的為「主流文化」所收編的五四以來大陸白話新文學的部分成果），同時也參雜了或多或少現代主義技巧及表現形式：直接一點說，不但受現代主義洗禮而崛起於台灣文壇的李昂在八〇年代寫實轉型後（尤其是在其為了成為一個「偉大」的作家而寫成的〈殺夫〉、〈暗夜〉等作品中），仍繼續運用若干現代主義寫作手法，如大量的意象、象徵等，連袁瓊瓊、蘇偉貞的「主觀寫實」不僅在題材方面就其「內向化」（轉向對其筆下人物深層個性心理的探詢）已經相當接近現代主義文學中「自我痴迷」（*obsession with self*）傾向（蘇偉貞的愛情小說尤然），同時，在技巧運用上，其作品也看得出或隱或顯的現代主義影子——譬如刻意安排的情節、非個人化的敘述風格（袁）、洗鍊的文字（蘇）等。同時，在袁、蘇那裡這種文學遺產又與張愛玲式的接近福樓拜、喬伊斯一派以風格精緻見長的主觀性寫實傳統嵌合，成為八〇年代女性寫實小說中迥異於李、蕭、廖作品中所表現出來的積極「揭弊」態度的另一個重要脈系。

相形之下，中國大陸的寫實主義，特別在新時期初、中期仍呈露出或多或少革命／現實主義文學之影響（如早期諷容「英雄悲劇」中的黑白分明的二元化意義結構或對於「典型」理論的堅持等），同時，由於「無法告別的 19 世紀」使然，對岸的女性文學中實際上看得到更多傳統西方寫實主義的痕跡，包括其相當鮮明的人道關懷和將所描述的主題／個人放回到具體歷史語境中加以敘事的特質³⁷⁸。而且，值得注意的是，儘管八〇年代中葉，或許是因受到了當時「文化熱」及蓬勃發展的先鋒小說之影響，女作家也開始借重誇張或荒誕的手法去書寫社會生存的荒誕經驗（如諷容的〈走投無路〉、張潔的〈他有什麼病〉、方方的「三白」系列等），但一般來講，除了少數作者（殘雪、劉索拉等）之外，中國大陸女作家

³⁷⁸ 當然，誠如第六章所言，王安憶（尤其是其八〇年代中期以降的作品中）對此表現出自覺否定態度，且蓄意淡化人的社會性，以故事情節與故事中的人物本身為敘述行為的重要焦點。

的作品要到九〇年代才普遍表現出更多現代乃至於後現代的特徵，如王安憶的〈叔叔的故事〉、《紀實與虛構》等。再說，儘管〈走投無路〉、〈他有什麼病〉、「三白」系列中作家所營造的是一種類似卡夫卡式的充滿了奇詭與無奈之獨特氛圍，但劉紹銘在台灣現代主義小說中所觀察到的文本中敘述往往缺少一定時空座標的特質(Lau 1973)，在對岸的女性小說中（至少在本文所探究女作家的小說中）較為罕見。反之，上列文本無論多麼誇張或荒誕，所折射的始終是「改革開放中的中國現實」，所承載的仍舊是作者的社會及道德職責（謙容、張潔的作品尤然），再次印證了對岸的女作家不可避免地受到其身處社會的影響，故她們要完全擺脫其所背負的創作者包袱並非光透過前衛手法或語言實驗的挪用就能夠達到的。

因此，誠如第二章所言，我們也不得不注意到，兩岸的女作家儘管在八〇年代基本上不約而同地守住了寫實畛域，為費斯奇的如下假設——考慮到當時女作家關心的問題多半不外於一些迫切的社會及女性議題，加上其身份的曖昧不定，那麼她們大多皆選擇了不強調文本的文學性／虛構性及成規層面，而更加突顯出文本主題及內容層面的寫實主義文學，這種抉擇並非屬於偶然——提供了有力的證據，然則，同樣不得忽略的是，這種姿態背後卻存在著涇渭分明的歷史／文化肇因：如果就台灣八〇年代的女性文學而言，「寫實主義」——無論是以發揮作品社會關懷為宗旨的「社會寫實」或以風格精緻見長、以作品所產生的美學效果為重，而強調作者自己的內心感知及印象的「主觀寫實」——總之，如果「寫實主義」作為當時台灣女作家們有意的抉擇，那麼就八〇年代大陸女性文學來講，她們在新時期初期實際上較沒什麼選擇可言：當時「現實主義」不但仍是整體性的文學「主流」，同時，在整個新時期特定的歷史及社會背景之下，作者／文學被要求承擔社會下意識的揭示者與背負者之角色，導致寫實主義之外的其他形式不時遭到批判或指責——換言之，如果說八〇年代台灣女作家十分自覺性的透過「作者型聲音」主動且積極擔負了「女性／代言人」的任務（社會寫實派尤然），那麼新時期大陸女作家作為「社會代言人」與其說是她們自己站在作者自由、獨立於社會需求的發言位置上所擁抱的自覺抉擇，不如說是（至少在極大程度上）時代需求給她們所派定的角色。而正是這些根本性的區別便解釋了為何談論兩岸的文學時，儘管「社會寫實」及「集體化」寫實和「主觀寫實」及「個人化」寫作路線表面上呈現出若干相似性，然則這兩組文學所由來的截然迥異的歷史及文化背景卻迫使我們採取兩套不同的、基於尊重兩岸各自的特殊語境之術語／觀念進行論述，方得以避免落入為了論述之便利或光從主題性相似著想而忽略遮蔽台、中兩地女性文學重要特徵及其語境的窠臼。

同時，正因為新時期短短十年內，中國大陸文學所經歷的非常複雜、變化多端的歷程，每位作家的寫作不時處在轉變革新的狀態（包括主題及形式），加上共同的歷史及社會願望與集體的烏托邦衝動仍極大程度上主導了新時期文學的具體表現，導致我們更無法像對於當時（相形之下相當穩定不變的）台灣女作家的文學創作，將大陸的女性文學基於作品形式及作者創作理想／目的分為兩個清晰的寫實派別，故最後主要從其特定的歷史、文化及社會語境著想，就她們小說

所表現出來的精神及意識型態折射將其分為「集體化／共名」（謙容、張潔）及「個人化」（王安憶、池莉、方方）趨勢之寫作路線。以下則試圖將本文所提出的這四個觀念（「社會寫實」及「集體」寫實和「主觀寫實」及「個人化」趨勢）進行綜合的評比及歸納。

首先，就八〇年代台灣女性小說中的「社會寫實」而言，此名稱的借用則暗示了歸屬於該派別的女作家及其文學乃沿襲了較多傳統寫實小說的特徵（即使個別作家或同一個作家在不同的文本中對於下列特徵的堅守表現出程度不等的差異）：（一），客觀性，即對於客觀描繪／呈現的著重謹慎；（二），作者使命感，包括小說中所表達的社會意識明晰可見；因而也往往連帶了（三），作者欲透過文學作為媒介而達到變革／改善社會的理想，顯露出寫實主義作為文藝形式當中所蘊含的烏托邦衝動（*utopianism of realism as art form*）；（四）為了達到此目的／理想而吸引更多讀者的注意力，作者甚而自願訴諸形式和語言方面的樸素化／單純化，在文字及結構方面往往要求簡潔自然，樸實易懂。而正是最後第四點，即她們在語言及手法上的自覺抉擇，成為當時台灣女性社會寫實小說中最鮮明的、同時也最足以凸顯出當時女作家自覺意識及創作者自主性的標記：她們不僅偏愛有益於發揮「歷史性敘事模式」（*diachronic narrative style*）因而也迫使她們更加完整／全面地表達作品中所蘊含的社會訊息（*social message*）的中、長篇小說。同時，為了再現且傳達她們所最為關心的議題，即婦女問題及物慾橫流、價值錯亂的世代對於人際關係所帶來的嚴重破壞，並引起社會上對上述問題的普遍關注，她們更選取了最足以表達這些問題及其創作者使命感的關懷倫理思維以及決疑論式的（*casuistical*）——對個人特殊道德案件的處理——書寫模式成為她們傳播自己信仰的有力工具——從八〇年代的李昂對於「個案研究體」的不同處理以及其當時創作的兩個面向（藝術／實驗性與「入世性」的）到蕭颯「個案研究體」小說中對於「關懷倫理」原則的強烈呼籲和廖輝英小說中對於廣告界「抽樣調查」原則的挪用及對於「大眾可以接受的形式」的自覺建構，加上李、廖討論若干婦女和其他社會問題的散文及前者的「女性的意見」專欄文章故意將「言論的水準降到較淺近的問題」（李昂 1984b, 4），以便更易於接近婦女大眾，諸如此類的行動／選擇則充分顯示了「社會寫實派」的女作家與當時社會語境的緊密結合以及她們創作中對於「目的讀者群」（*target readership*）考量之重要。她們的小說無論就情慾深度的探索或是創作技巧的繁複不見得較之前女作家創作更上一層樓，然則，正是她們「自願退步／讓步」，脫離現代主義文學那些過於苦澀難懂的书寫模式及六〇年代現代文學中濃厚的知識份子氣息，藉樸質無華的文字和來自現實生活的題材，使她們贏得、吸引更多廣大讀者群的關注，在九〇年代性別議題由學院菁英及社運所承接之前，八〇年代台灣女性文學（尤其是「社會寫實派」的小說）在呼籲性別、婦女相關問題的迫切性無疑扮演了一個至關重要的角色。此一點可說是「社會寫實派」作品女性意識以及其政治性價值之關鍵所在。

相形之下，中國大陸的「集體化／共名」寫實，儘管表面上也呈現出與以上四點的若干相似性，然則不難看出，與八〇年代台灣女性文學「社會寫實」小說

中作家們對於形式及技巧的自覺取捨加以相比，第三點，即作者欲透過文學而達到變革／改善社會的理想才是中國大陸新時期「集體化／共名」寫實文學中最為顯著的特徵。當然，台灣「社會寫實派」的女作家之所以訴諸形式及技巧方面的簡化乃是為了「傳達一些東西、呼籲一些事情，希望能改善一些狀況」（廖輝英語）或希望自己作品「有某種功用……希望藉著小說，能提出問題並謀求改進」（李昂語），然則比較起來，這種「改善、改進的渴望」在對岸的小說中表現出遠為強烈，以至於作品中所承載的集體烏托邦衝動、作者所無法克制的激情往往導致文本中的客觀性要比當時台灣女性小說中更易於遭到淡化消弭（張潔作品尤然）。換言之，如果誠如維列克所言，「描述」及「指示」／「真相」及「教訓」之間的張力（*tension between description and prescription, truth and instruction*）乃是（社會）寫實文學的重要特徵（Wellek 1963, 242），那麼在中國大陸新時期的（女性）小說中，這個張力往往化解為後者（即指示、教訓）佔上優勢／主導地位，更加消解了由她們強烈救贖渴望已經初步淡化的客觀性³⁷⁹——換個角度來看，從某方面來講，當時小說中（尤其是八〇年代中期之前）作家們對於光明未來的到來及社會進步信念所表現出來的篤信不疑之態度及此態度背後所蘊含的強烈理想主義色彩，再次指向了當時（女性）文學所背負的現實主義文藝思潮的遺產以及藝術在此觀念之下被要求為意識型態、社會理想而服務的特質。要到八〇年代中期以後，諶容及張潔的作品方逐漸脫離其早期作品中「主題先行」、理念大於形象的傾向而接近一般觀念之下的「寫實主義」特徵。只是，等到她們的理想及憧憬一一遭到破滅時，她們的激情似乎只能以其慣常的程度與強度轉向摧毀她們美麗愛情烏托邦的一切人生鄙陋和社會醜態，甚至於將她們的筆鋒瞄向一開始便築起她精神家園的人道主義啓蒙主義話語，因而也表現出比相對而言更傾向以同情、憐憫之心而進行「揭弊」的台灣社會寫實女作家更加突出的批判性（張潔尤然；就晚期的諶容來講，她則更加接近台灣社會寫實小說中的氛圍）³⁸⁰。

同時，像當時台灣「社會寫實派」女作家，為了吸引閱眾、引起共鳴而蓄意操作語言及形式方面的抉擇此一特色在諶容、張潔那裡似乎尚未看到——其小說雖然在語言及結構上面也表現出樸實易懂的特質，然則，那與其說是她們策略性的手段，不如說是其文學教育（「現實主義」及「無法告別的 19 世紀」）所提供給她們的幾乎唯一典範；誠如上文所言，必須等到下一代及「新寫實」小說的出現，寫實主義作為文學形式方成為反對先鋒派及尋根派充滿了原始主義色彩、脫離／逃避現實之作風並且希望透過對於現實的回歸及簡潔樸實的文字而接近更多讀者的作家們所刻意擁抱的創作／書寫策略（以池莉為最）³⁸¹。不過，就其自

³⁷⁹ 誠如貝克爾所言：「如果作者提供了一個完整且徹底的、涵蓋了我們所有機構（*institutions*）的清單／描述，讀者幾乎必然地會覺得它們充滿了缺陷且會要求改革或改善。但如果作者宣稱他認為某種情況是不好的且決定寫一本書來證明之，他便有了一個假設／目的（*thesis*）並且〔離開了文學而〕進入了社會行動的領域，因而幾乎必然地消解了自己的客觀性（*has moved on into the field of social action, thereby almost necessarily compromising his objectivity*）」（Becker 1949, 188）。

³⁸⁰ 在此方面李昂的〈殺夫〉、〈暗夜〉堪視為例外，兩篇都呈現出批判性深於同情、憐憫之心的特質，表達了李昂對於性別、權力、物質主義等議題的強烈關懷。

³⁸¹ 方方曾經甚而提到了：「傳統寫法你同樣可以寫得非常好的。傳統寫法其實你真的要講，它的

覺脫離新時期文學與集體性意識型態之間的瓜葛且主要就其刻意淡化文學／創作者使命感的努力，池莉、方方及（雖並非新寫實代表但同樣以自己獨特的「寫實」風格著稱的）王安憶反而更接近台灣以風格精緻見長的「主觀寫實」小說家的創作立場，故更適合與台灣的袁、蘇加以評比。

首先，就蘇偉貞及袁瓊瓊的文學創作而言，「以風格精緻見長」此說法則強調了，迥於「社會寫實派」以發揮作品內容所指向的社會關懷為宗旨，甚至於為了更加成功的傳達之而不惜訴諸修辭上的簡化或淡化，兩位女作家反而在作品形式（包括語言實驗、美學表現、敘事線設計等）往往多加雕琢修飾。此外，「主觀寫實」此一標籤則暗示了她們的作品雖仍基於「現實」（以當時女性的社會現實為主要靈感源頭），然則透過作者的特殊處理，如主觀化的敘事腔調（蘇偉貞）、反諷自嘲及強烈戲劇化的傾向（袁瓊瓊）等，此「現實」在小說中的具體呈現便要與「社會寫實派」女作家作品更加強調其「個人化折射」（personal refraction）的向度；同時，就作品內容而言，誠如歐美傳統主觀寫實所代表的小說「內向化」（inward turn），在這裡「主觀寫實」亦已經某程度上指向了兩位作家對於作品中人物的內在心理、意識乃至於下意識之表達以及再現有著深厚的興趣。因此，雖然蘇、袁的作品也側面反映了「社會寫實」小說家所關注的婦女問題及價值觀混淆，然而決疑論倫理以及相關的再現技巧／書寫模式在蘇偉貞以及袁瓊瓊的小說中卻相對不多見。同時，正因為她們對於作品語言和美學效果（蘇偉貞）或感官刺激和煽情主義（sensationalism）（袁瓊瓊）的執著和偏愛，難免導致她們小說中所傳達的訊息有時更加顯得模糊不清。一言以蔽之，在「社會寫實派」小說中被突顯出來的「務實」／「溝通」功能（pragmatic, communicative function），到了蘇、袁的「主觀寫實」作品則由「美學」功能（aesthetic function）所馴服凌駕——如同張愛玲，她們以美學欣賞的角度代替理性的詮釋和對於社會鄙陋的揭穿及批評，結果其小說表面上規避現實，將敘事焦點放在以敏銳、細微的感知力記錄個人的情感上，加強了作品中主觀性色彩。同時，這一點或許也解釋了為何蘇、袁並不特別熱衷於「強調過去與未來的關連性、且將生活呈現為連續不斷的時間流與持續」之「歷史性敘事模式」與中、長篇小說；反之，她們更多便採取段落性結構（episodic style）並長期守住短篇小說創作，袁瓊瓊甚而成功的嘗試極短篇的寫作。話說回來，儘管其作品中的社會意涵不像李、蕭、廖那般清晰可循，但無可諱言，蘇、袁對於女性心靈的細膩刻劃又迫使她們從不同於「社會寫實派」積極「揭弊」的面向參與了當時女作家對於新女性／兩性關係的解構、再建構工程，為台灣女性文學開啓了女性書寫的其他路途。

相形之下，就中國大陸新時期女性小說「個人化」趨勢而言，與其指她們作品的主題性傾向或某些形式方面的特徵，「個人化」此一標籤乃更加強調王安憶、池莉及方方文學創作中所呈現的愈發清晰的對文學個性化和獨特化的逐步逼近——事實上，這也是為什麼上文一律將之稱為中國大陸新時期女性小說「個人化」趨勢而並非「個人化」寫實；畢竟，除了王安憶的「三戀」之外，她們並不特別

技術要求似乎更高」（方方 2003a, 22）。

傾向對其筆下人物的內心進行深刻的解剖分析，且比起蘇偉貞、袁瓊瓊小說中的女性來講，對岸知青女作家文本中的人物無疑保留了更加鮮明的「社會性」及時代折射（以方方的小說為最）。話說回來，與張潔、湛容加以相比，王、池、方的小說不再純屬於國家意志的體現或提供集體想像的媒介，即使像方方始終保留了極其顯著的批判和道德精神的作品，箇中更突顯出作家對現實及人生的獨特理解（環境決定論），並且參雜了其有關文學及怎麼樣評價／解讀文學的個人見解。經過了「一個建設的時期」，三個知青女作家不僅逐漸發展出各自特立獨行的創作路線及有意建構出一個鮮明的作家形象，同時，有別於上一代女作家所秉持的謝絕介紹創作經驗等原則，王安憶、池莉及方方不但非常樂意討論自己的文學創作及其背後的寫作動機，甚且按照自己的創作宗旨或審美觀而選擇最符合其創作實踐的形式及敘事策略，可說更加接近了八〇年代台灣女作家普遍擁抱的創作立場。不過，如果說台灣「社會寫實派」在形式與語言上面的抉擇，乃是為了使得其小說中所呼籲的社會問題更加突出且讓文學作為媒介成為愈發易讀宜人，那麼王安憶、池莉及方方在形式及技巧方面的取捨反而是為了達到相反的目的而為：那固然是為了使得文學在社會學上的功能略有縮小，並且讓其審美（王安憶）、娛樂（池莉）功能有所萌芽；即使像池莉為了更加接近讀者的創作轉型，一樣乃建基於對於傳統意義下偉大萬能作者形象的解構之上。因此，就此一點本文所分析的知青作家便更接近以風格精緻見長、以作品所產生的美學效果為重，而強調作者自己內心感知的「主觀寫實」——儘管誠如上文所言，她們往往保留了比台灣的袁、蘇更加清晰的作者使命感及道德權威（以方方為最）。要之，雖要到九〇年代大陸文學（包括女性文學在內）方表現出真正的「無主潮、無定向、無共名」，「幾種文學走向同時並存」的特質（陳思和 2001c, 302），但無可諱言，是建基於本文所探索的兩代女作家所帶動且參與的從「現實」到「寫實」的過程，尤其是知青女作家寫作中所呈現的「個人化」趨勢，新一代女作家自白式的「私人化」等九〇年代中國大陸女性文學中的不同支流與脈系，包括當時女作家對於早期女性文學傳統的承襲，才成為可能，故放回到更加宏觀的文化語境及文學史版圖加以審視，新時期女性文學的意義一樣不容小覷，是中國大陸文學邁向多元化狀態過程中的不可或缺的重要階段。

最後，儘管受到不同的文化發展邏輯的影響、制約，兩岸的女性小說在題材及形式上呈現出若干差異，然則，特別耐人尋味，兩者的作品中女作家對於特定書寫模式的自覺及不自覺地運用卻展示出某些驚人的相似性或曰傾向

（*tendencies*），而且更為重要的是，這些傾向或許可刺激我們對於寫實主義的本質及箇中所蘊含的建設性的成分進行更多的思索與反思。不過，需要強調的是，以下所述者乃屬於「傾向」而已，並非些一成不變的法則或成規。畢竟，寫實主義作為過程此一說法，已經否定這種靜態（*static*）思考／邏輯的正當性。

首先，類似八〇年代台灣女性小說中對於短、中、長篇小說的運用，即「社會寫實派」對於「歷史性敘事模式」及中、長篇小說的執著相對於「主觀寫實」對於短篇乃至於極短篇的偏愛，連大陸的女性文學中，社會意識愈強烈的作家及

文本往往採取更易於鋪陳特定社會問題及社會動向的中、長篇小說來承載、傳遞其創作宗旨——我們不得不注意到，相對於社會意識及政治參與意識較不明顯的王安憶、池莉都書寫了若干短篇（王安憶尤然），以文學作為變革社會的媒介且以引起大眾對於特定重大問題的關懷為己任的諶容及張潔則更偏向採取中、長篇小說形式進行創作。當然，王安憶日後的作品同樣以中、長篇居多，然則整體來講，其短篇小說的總數（收入《牆基》（1978—1981年）、《舞台小世界》（1982—1989年）、《天仙配》（1997—2000年）（王安憶 2009f）、《黑弄堂》（2001—2007年）（王安憶 2009g），共四卷，超過一百篇），確實驚人。

同時，就本文在論及八〇年代台灣女性文學時所提出來的假設——社會關懷愈加顯明的女作家／作品，其寫實成分明顯提高而其藝術性成分（即刻意雕琢修飾）則相對減少，反之亦然——不僅台灣女性文學及張潔、諶容的文學創作皆如此，連就對岸「新寫實」作家對於「現實／寫實」的回歸，藉此反對先鋒派及尋根派充滿了原始主義色彩、脫離／逃避現實之作風，從某角度來看也大致上符合了此說法，再次暗示了每每作者急欲發揮文學召喚閱眾、引起關注及關懷之潛質，即使到了當下（或至少到了本文所關注的八〇年代），寓於人類同情、社會改良主義和批評之中，寫實主義仍成為心繫社會、積極承擔社會責任或有意擴大自己閱眾行列之作家們的首選之一。要之，儘管作為一種「不間斷地過程」，它必然經歷了且仍處在一個不斷變革修正的過程當中，然則其長久的受歡迎、其為一般讀者容易了解／易於接受的特質³⁸²，加上箇中所蘊含的多重潛能（從「娛樂性」到「藝術性」的），再三證實了除了寫實主義作為文學形式所包含的限制／侷限之外，它實際上也具備了若干建設性的成分或潛質，是現代主義、後現代主義之餘，所有作家們創作資源當中一個同樣重要且可進一步發揮的創作源頭。

第四節 未來展望

本文的延續研究，可包括橫向的題材／作家討論、縱向的歷史脈絡、及寫實主義理論性思考三端，略述如下。

首先，就題材及其他作家而言，受比較視野與研究範圍（八〇年代的兩岸文學）之限，本文主要以當時「社會寫實小說」³⁸³為主要探析對象，無法對於當時甚為可觀的中國大陸「歷史寫實」（台灣的歷史寫實則必須等到九〇年代才開始盛行）有所交代；同理，受篇幅之限，也無法對於其他一樣以寫實小說取勝的兩岸女作家，如台灣的蔣曉雲、蕭麗紅、朱天文、朱天心，或大陸的宗璞、張辛欣、

³⁸² 誠如 Peter Brooks 所言：「飛機場書報攤所販賣的小說大致上會採取來自 19 世紀寫實主義作家所發展出來的敘事及描述手法（narrative and descriptive tools）」（Brooks 2005, 5）。Brooks 的說法雖然是針對西方的閱讀文化來講，但我認為，在其他地區這個說法基本上也可以成立。

³⁸³ 這裡「社會寫實小說」則運用了許子東和 Michael S. Duke 對於七、八〇年代中國女性「社會性文學／具社會關懷之文學」的定義，與上文對於台灣女性文學中「社會寫實派」的界定有所重疊，然則其所涵蓋的範圍顯然較廣：「其目的多半在於反映和評估某些重大且至關重要的當代社會問題，這中間當然包括但不僅限於女性在中國社會當中所處的位置該女性主義議題，同時，也包含了其他當時重要政治和經濟問題」（Duke 1989, xi）。

張抗抗等，進行進一步的剖析，故若要對於八〇年代的兩岸女性寫實小說的風貌及兩者的異同點（包括題材及形式兩方面）獲致更加全面的了解及認知，上述兩端當推尚可擴及的主要方向。

其此，就縱向的歷史脈絡而言，進一步地釐清女性文學和寫實主義，尤其是現代中國寫實傳統與女性文學之間的關係，無疑是一個頗值得探究的課題。要之，雖然對於五四時期的女性文學及五、六〇年代台灣女性文學的研究成果已經相當可觀，然則以寫實主義觀點切入，將小說形式結構與內容主題相結合進行探析，似乎並不多見。無可否認，女性寫實小說或許無法納入傳統寫實文學批評所慣用的衡量標準或學者已經歸納出來的寫實脈絡（如王德威在《二十世紀中國的寫實虛構：茅盾、老舍、沈從文》所釐清的六個重要敘事模式³⁸⁴），然則，近年來學界對於寫實文學的再解讀，尤其是將寫實主義視為一個不間斷的過程，一個亟需不斷加以潤飾修正的文學形式，這種較為彈性的詮釋卻提供了我們回顧現代中國文學中始終屬於主流／正宗地位的寫實文學（包括九〇年代以降兩岸寫實小說的蛻變過程）的某些新視野，同時也迫使我們對如下問題進行進一步的追究：女作家寫實是否與男作家有所不同？女作家寫實小說中的主要敘事模式有哪些？其寫實小說的美學特徵、文學形式、語言組成部分、模擬架構等又是什麼？

最後，就寫實主義理論性思考來講，前者與日常生活的關係則是一個可再致力的方向與目標。要之，除了純粹文學性層次外，研究寫實主義其實有另一個非常重要的意義，超過了文學本身而牽涉到每個人的日常生活某些面向：毋庸置疑，我們的「現實」本來就是一種「再現的現實」（representational reality），包括了用言詞與視覺（verbally and visually）兩方面。具體而言，每天在我們的溝通行為當中，「我們借用對話、書寫和圖像不斷再現、紀錄、聆聽、無意中聽取、重述、重構我們的生活現實以及我們的世界觀」（Bowlby 2007, xvii），而正因為如此，我們對於現實、再現和寫實主義的相關問題多加思索反思便顯得意義非凡且尤有必要。誠如 Rachel Bowlby 所言：

作為能夠說話、交談溝通的動物（speaking, conversing animals），我們本來就已經「處在」寫實主義「當中」，活著一種必然意味著我們不間斷地試圖將之「如實」再現給別人和給我們自己的生活（living a life that includes ongoing attempts to represent it “like” it is to others and to ourselves）；思考與「現實／真實性」相關問題，寫實主義可以幫我們對此一困境進行反省。通過把不符合我們所認知的真相的現實、把我們從未看過的或夢想到的各種現實展示在我們眼前，又或使得我們過去或僅將之視為是特異特質的或不可傳達的

³⁸⁴ 值得注意的是，本書最後一章，王德威針對八〇年代兩岸作家的作品，探析了他們是否／如何繼承、改寫了上述的敘事脈絡。最終王德威做了如下歸納：一，歷史／政治小說（茅盾）：戴厚英、馮驥才、阿城、韓少功、余華；二，鬧劇／悲情小說（老舍）：王文興、王禎和、黃凡、林雙不、李喬；三，鄉土／抒情小說（沈從文）：黃春明、王禎和、宋澤萊、莫言。顯而易見，人數眾多的女作家隊伍當中王德威只列了戴厚英。而這情形則不禁令人追問，這是否暗示了其歸納出來的脈絡仍無法納入女作家或另有所原因？

現實成爲可以說得出口的，寫實作品可以令我們感到不安、感到高興滿足，可以讓我們的知識更加增長。現在該是寫實主義重新回到了批評版圖、舞台中心的時候了。(Bowlby 2007, xviii)

總之，到了二十一世紀，寫實主義不僅仍具重要性，觀察分析寫實主義如何表現於特定藝術和文學文本中之餘，放到更加抽象的／後設的層次而言，對於寫實主義進行探討另有助於我們對人類在物質世界中（material world）所處的位置獲致更深一層的的了解和認識，頗值得我們再三深思。



引證書目

一，作家文本

- 方方（1993a）。《方方》。北京。人民文學出版社。
- （1994）。〈何處是我家園〉。《花城》，5月，頁4-57。
- （1995a）。《白夢》。方方文集。南京。江蘇文藝。
- （1995b）。《風景》。方方文集。南京。江蘇文藝。
- （1995c）。《凶案》。方方文集。南京。江蘇文藝。
- （1995d）。《埋伏》。方方文集。南京。江蘇文藝。
- （1995e）。《黑洞》。方方文集。南京。江蘇文藝。
- （2004）。〈落日〉。《當代(長篇小說選刊)》，期2，2月，頁110-173。
- 王安憶（1982）。〈命運交響曲〉。《當代》，2月，頁211-231。
- （1983a）。《流逝》。成都。四川人民。
- （1983b）。《尾聲》。成都。四川人民。
- （1986a）。《69屆初中生》。北京。中國青年。
- （1988）。《雨,沙沙沙》。台北。新地文學。
- （1998a）。《處女蛋》。台北。麥田。
- （1991a）。《故事和講故事》。杭州市。浙江文藝。
- （1999）。《紀實與虛構 上海的故事》。台北。麥田。
- （2000a）。《男人和女人 女人和城市》。昆明。雲南人民。
- （2001）。《三戀》。杭州市。浙江文藝。
- （2002a）。《小說家的13堂課》。台北。INK印刻。
- （2002b）。《小鮑莊》。上海。上海文藝。
- （2002d）。《香港情與愛》。台北。麥田。
- （2003a）。《流逝》。台北。INK印刻。
- （2003b）。《閣樓》。台北。INK印刻。
- （2003c）。《海上繁華夢》。臺北縣中和市。INK印刻。
- （2003d）。《米尼》。台北。INK印刻。
- （2003e）。《逐鹿中街》。台北。麥田。
- （2004a）。《叔叔的故事》。台北。麥田。
- （2006b）。《冷土》。台北。INK印刻。
- （2007a）。《傷心太平洋》。台北。INK印刻。
- （2008a）。《崗上的世紀》。台北。INK印刻。
- （2008b）。《牆基：王安憶短篇小說編年：1978-1981》。北京。人民文學出版社。
- （2008c）。《舞台小世界：王安憶短篇小說編年：1982-1989》。北京。人民文學出版社。

- (2009f)。《天仙配：王安憶短篇小說編年：1997-2000》。北京。人民文學。
- (2009g)。《黑弄堂：王安憶短篇小說編年：2001-2007》。北京。人民文學。
- (2011)。《故事和講故事》。上海。復旦大學出版社。
- 王安憶、茹志鵬 (1986)。《母女漫遊美利堅》。上海。上海文藝。
- 平路 (1995)。《行道天涯》。台北。聯合文學。
- (1998)。《百齡箋》。台北。聯合文學。
- 朱天心 (1997)。《古都》。台北。麥田。
- 朱天文 (1992)。《世紀末的華麗》。台北。遠流。
- 池莉 (1993a)。《預謀殺人》。北京。中國社會科學出版社。
- (1995a)。《細腰》。池莉文集。南京。江蘇文藝。
- (1995c)。《一冬無雪》。池莉文集。南京。江蘇文藝。
- (1995e)。《真實的日子》。池莉文集。南京。江蘇文藝。
- (1995g)。《紫陌紅塵》。池莉文集。南京。江蘇文藝。
- (2010a)。《煩惱人生》。北京。北京十月文藝。
- (2010b)。《讓夢穿越你的心》。北京。北京十月文藝。
- (2010c)。《致無盡歲月》。北京。北京十月文藝。
- (2010d)。《成爲最接近天使的物質》。北京。北京十月文藝。
- 李昂 (1983)。《殺夫：鹿城故事》。台北。聯經。
- (1984a)。《她們的眼淚》。台北。洪範。
- (1984b)。《女性的意見》。生活叢書。台北。時報。
- (1984c)。《愛與罪——大學校園內的愛與性》。台北。前衛。
- (1985)。《花季》。洪範文學叢書。台北市。洪範。
- (1986a)。《一封未寄的情書》。台北。洪範。
- (1986b)。《走出暗夜》。前衛叢刊。台北市。前衛。
- (1990)。《非小說的關懷》。台北。社會大學文教基金會。
- (1991)。《迷園》。台北。著者發行。
- (1992)。《外遇》。台北市。貿騰。
- (1993b)。《愛情試驗》。台北。洪範。
- (1994)。《暗夜》。李昂個人系列。台北。著者發行。
- (2000)。《自傳的小說》。台北。皇冠文化。
- (2002)。《北港香爐人人插 戴貞操帶的魔鬼系列》。台北。麥田。
- (2004)。《看得見的鬼》。台北。聯合文學。
- (2007)。《鴛鴦春膳》。台北。聯合文學。
- 季季 (1979)。《澀果：未婚媽媽系列故事》。台北。爾雅。
- (1993a)。《季季集》。(林瑞明編)。臺北。前衛。
- 林白 (1998)。《一個人的戰爭》。台北。麥田。

- 袁瓊瓊 (1981a)。《紅塵心事》。台北。爾雅。
- (1981c)。《自己的天空》。洪範文學叢書。台北市。洪範。
- (1985a)。《春水船》。洪範文學叢書。台北市。洪範。
- (1985b)。《滄桑》。洪範文學叢書。台北市。洪範。
- (1985c)。《又涼又暖的季節》。台北。林白。
- (1986)。《兩個人的事》。台北。洪範。
- (1988a)。《今生緣》。台北。聯合文學。
- (1988b)。《袁瓊瓊極短篇》。台北。爾雅。
- (1988c)。《隨意》。台北。洪範。
- (1990)。《情愛風塵》。洪範文學叢書。台北市。洪範。
- (1998)。《恐怖時代》。台北。時報文化。
- 陳染 (1996)。《私人生活》。台北。麥田。
- 陳燁 (1989)。《泥河》。自立文庫。台北。自立晚報。
- 張欣欣 (1988a)。《在同一地平線上》。台北。三民。
- (1988b)。《我們這個年紀的夢》。台北。新地文學。
- (1988c)。《這次你演哪一半》。台北。三民。
- 張潔 (1980a)。〈夢〉。《人民文學》，1月，頁 58 - 59。
- (1980b)。〈白玉蘭〉。《上海文學》，3月，頁 72 - 73。
- (1983)。〈男子漢的宣言〉。《人民文學》，10月，頁 53 - 57。
- (1984a)。《方舟》。北京。北京出版社。
- (1984b)。《沉重的翅膀》。北京。人民文學出版社。
- (1986)。《張潔集》。福州。海峽文藝出版社。
- (1989)。《只有一個太陽：一個關於浪漫的夢想》。北京。作家出版社。
- (1990)。《方舟》。台北。新地文學。
- (1991)。〈波希米亞花瓶〉。收入李子雲編，《中國女性小說選》，頁 200 - 216。香港。三聯書店。
- (1992)。《紅蘑菇》。北京。華藝出版社。
- (1993)。《張潔》。北京。人民文學出版社。
- (1994)。《來點兒蔥，來點兒蒜，來點兒芝麻鹽》。武漢。長江文藝。
- (1997)。《張潔文集：方舟日子只有一個太陽上火》。北京。作家出版社。
- (2008)。《無字》。台北。馥林文化。
- 廖輝英 (1985)。《說愛》。皇冠叢書。臺北。皇冠雜誌社。
- (1986a)。《自己的舞台——廖輝英長短調之一》。台北。九歌。
- (1986b)。《絕唱》。台北。皇冠。
- (1986c)。《心靈曠野 廖輝英長短調之二》。九歌文庫。台北。九歌。
- (1987a)。《擦肩而過》。皇冠叢書。台北。皇冠。
- (1987b)。《落塵》。九歌文庫。臺北。九歌。
- (1988)。《藍色第五季》。台北。九歌。

- (1989)。《兩性拔河》。台北。九歌。
- (1990)。《都市候鳥》。台北。九歌。
- (2001a)。《盲點》。九歌文庫。臺北。九歌。
- (2004a)。《不歸路》。台北。聯經。
- (2004b)。《今夜微雨》。典藏小說。臺北。九歌。
- (2005)。《油蔴菜籽》。廖輝英作品(二版)。台北。皇冠。
- (2006)。《朝顏》。廖輝英作品集。臺北。九歌。
- (2007a)。《歲月的眼睛》。台北。九歌。
- (2008)。《在秋天道別》。台北。九歌。
- (2010)。《窗口的女人》。台北。九歌。
- 蔡素芬 (1994)。《鹽田兒女》。台北。聯經。
- 蔣曉雲 (1977)。《隨緣》。臺北。皇冠。
- (1980)。《姻緣路》。台北。聯經。
- (2011)。《桃花井》。台北。印刻。
- 蕭颯 (1972)。《長堤》。台北。商務。
- (1978)。《二度蜜月》。聯經文學。台北。聯經。
- (1981a)。《如夢令》。九歌文庫。台北。九歌。
- (1981b)。《霞飛之家》。聯經文學(初版)。台北。聯合報出版。
- (1984)。《少年阿辛：經過整理的少年犯罪紀錄》。九歌文庫。台北。九歌。
- (1986a)。《我兒漢生》。九歌文庫。台北。九歌。
- (1986b)。《唯良的愛》。九歌文庫。台北。九歌。
- (1987a)。《日光夜景》。聯經文學。台北。聯經。
- (1987b)。《返鄉劄記》。台北。洪範。
- (1997)。《死了一個國中女生之後》。台北。洪範。
- (2002)。《走過從前》。九歌文庫(二版新排)。台北。九歌。
- 蕭麗紅 (1977)。《桂花巷》。台北。聯經。
- 諶容 (1975)。《萬年青》。北京。人民文學。
- (1978)。《光明與黑暗》。北京。人民文學。
- (1981)。《諶容小說選》。北京。北京出版社。
- (1983a)。《讚歌：諶容中篇小說集》。成都。四川人民出版社。
- (1983b)。《太子村的秘密》。北京。人民文學。
- (1984a)。《楊月月與薩特之研究》。北京。中國文聯。
- (1986)。《諶容集》。福州。海峽文藝。
- (1987)。《諶容幽默小說選》。香港。香江。
- (1991a)。《懶得離婚》。北京。華藝。
- (1991b)。《人到老年》。上海。上海文艺出版社。
- (1991c)。〈錯!錯!錯!〉。收入諶容等著，《錯!錯!錯!》，女人 vs. 男人系列

- 叢書，頁 203 - 266。台北市。海風。
- (1993a)。《夢中的河》。福州。海峽文藝。
- (1993b)。《謾容》。北京。人民文學出版社。
- (1994)。《中年苦短——謾容隨筆》。上海。東方出版中心。
- 戴厚英 (1986)。《詩人之死》。香港。香江。
- (1987)。《人啊人！》。香港。香江。
- 蘇偉貞 (1983a)。《世間女子》。台北。聯合報社出版。
- (1983b)。《陪他一段》。台北。洪範書店。
- (1984a)。《人間有夢》。台北。黎明。
- (1984b)。《有緣千里》。台北。洪範。
- (1985)。《舊愛》。台北。洪範。
- (1986)。《陌路》。台北。聯經。
- (1987b)。《離家出走》。台北。洪範。
- (1989)。《流離》。台北。洪範。
- (1990a)。《離開同方》。台北。聯經。
- (1990b)。《歲月的聲音》。台北。洪範。
- (1990c)。《我們之間》。台北。洪範。
- (1991)。《過站不停》。台北。洪範。
- (1992a)。《熱的絕滅》。洪範文學叢書。台北。洪範。
- (1995)。《夢書》。聯合文學。台北。聯合文學。
- (1996a)。《封閉的島嶼——得獎小說選》。臺北。麥田。
- (1998)。《沉默之島》。台北。時報文化。
- (2000)。《紅顏已老》。台北。聯合報社出版。

二、研究書目

- 丁永強 (1993)。〈新寫實作家、評論家談新寫實〉。《小說評論》，3 月，頁 12 - 18。
- 大方 (2004)。〈漫漫長路〉。收入廖輝英，《不歸路》，頁 163 - 165。台北。聯經。
- 子宛玉 (1988)。《風起雲湧的女性主義批評》。兩性新社會叢書。台北。谷風。
- 方方 (1993b)。〈怎麼舒服怎麼寫〉。收入方方，《方方》，頁 427 - 430。北京。人民文學出版社。
- (1995f)。〈自序〉。收入方方，《凶案》，頁 1 - 2。南京。江蘇文藝。
- (1995g)。〈自序〉。收入方方，《白夢》，頁 i - iii。南京。江蘇文藝。
- (1995h)。〈為自己的文集所作的序〉。《文學自由談》，4 月，頁 133 - 138。
- (1997)。〈傾訴是心靈的舞蹈〉。《當代作家評論》，6 月，頁 77。
- (2000)。〈在世紀末回望文學〉。《長江文藝》，12 月，頁 1。
- (2002)。〈自述〉。《小說評論》，1 月，頁 34 - 37。
- (2003a)。〈我寫小說：從內心出發〉。《當代作家評論》，4 月，頁 16 - 26。

- (2003b)。〈自己的選擇最重要〉。《Women of China》，11月，頁1。
- (2005)。〈寫小說是一種傾訴的需要〉。《青年文學》。
- (2006a)。〈說“女性文學”之可疑〉。《南開學報(哲學社會科學版)》，4月，頁7-10。
- (2006b)。〈我的讀書與寫作〉。《長江文藝》，8月，頁4-8。
- 方方、葉立文(2002)。〈為自己的內心寫作〉。《小說評論》，1月，頁37-41。
- 王安憶(1983c)。〈書後獨語〉。收入王安憶，《流逝》，頁449-450。成都。四川人民。
- (1986b)。〈多餘的話〉。《上海文學》，1月，頁25。
- (1990)。〈大陸臺灣小說語言比較〉。《上海文學》，3月，頁66-72。
- (1991b)。〈寫作小說的理想〉。《讀書》，3月，頁21-23。
- (1993)。〈可惜不是弄潮人〉。《當代作家評論》，5月，頁27-28。
- (1995)。〈我們以誰的名義？〉。《文學自由談》，3月，頁78-80。
- (1997a)。〈小說的世界〉。《小說界》，1月，頁175-181。
- (1997b)。〈小說的技術〉。《花城》，4月，頁199-208。
- (1998b)。〈敘述的登場〉。收入王安憶，《獨語》，頁147-8。長沙市。湖南文藝出版。
- (1998c)。〈不要的原則〉。收入王安憶，《獨語》，頁131-4。長沙市。湖南文藝出版。
- (1998d)。〈縱深掘進〉。《獨語》。長沙市。湖南文藝出版。
- (2000b)。〈接近世紀初〉。收入王安憶，《獨語》，頁185-196。台北。麥田。
- (2002c)。〈後記〉。收入王安憶，《小鮑莊》，頁529-532。上海。上海文藝。
- (2003f)。〈自序〉。收入王安憶，《逐鹿中街》，頁5-7。台北。麥田。
- (2004b)。〈自序〉。收入王安憶，《叔叔的故事》，頁7-10。台北。麥田。
- (2006a)。〈自述〉。收入吳義勤編，《王安憶研究資料》，頁66-70。濟南。山東文藝。
- (2006c)。〈感受·理解·表達〉。收入吳義勤編，《王安憶研究資料》，頁3-9。濟南。山東文藝。
- (2006d)。〈挖掘生活中的新意〉。收入吳義勤編，《王安憶研究資料》，頁10-11。濟南。山東文藝。
- (2006e)。〈生活與小說〉。收入吳義勤編，《王安憶研究資料》，頁23-29。濟南。山東文藝。
- (2007b)。〈我們和“叔叔”之間〉。《安徽文學》，11月，頁7-8。
- (2009a)。〈小說的物質部份〉。收入張新穎、金理編，《王安憶研究資料》，頁49-53。天津。天津人民。
- (2009b)。〈我看長篇小說〉。收入張新穎、金理編，《王安憶研究資料》，

- 頁 74 - 76。天津。天津人民。
- (2009c)。〈什麼不是故事〉。收入張新穎、金理編，《王安憶研究資料》，頁 55 - 63。天津。天津人民。
- (2009d)。〈什麼是故事〉。收入張新穎、金理編，《王安憶研究資料》，頁 64 - 73。天津。天津人民。
- (2009e)。〈我的小說觀〉。收入張新穎、金理編，《王安憶研究資料》，頁 41 - 3。天津。天津人民。
- 王安憶、周新民 (2006)。〈好的故事本身就是好的形式——王安憶訪談錄〉。收入吳義勤編，《王安憶研究資料》，頁 71 - 81。濟南。山東文藝。
- 王安憶、陳思和 (1988)。〈兩個 69 屆初中生的即興對話〉。《上海文學》，期 3，3 月，頁 75 - 80+69。
- 王安憶、張新穎 (2008a)。《談話錄》。桂林。廣西師範大學出版社。
- 王安憶、張新穎 (2008b)。〈關於“傳承與反叛”的對話〉。《全國新書目》，頁 54 - 55。
- 王安憶、斯特凡亞、秦立德 (1991)。〈從現實人生的體驗到敘述策略的轉型——一份關於王安憶十年小說創作的訪談錄〉。《當代作家評論》，6 月，頁 28 - 35。
- 王安憶、劉金冬 (2001)。〈我是女性主義者嗎?〉。《兄弟們》，頁 311 - 348。北京。中國文聯。
- 王安憶、魯樞元 (1991)。〈創作與評論〉。《小說評論》，4 月，頁 82 - 85。
- 王蒙 (1994)。〈清新·穿透與「永恆的單純」(代跋)〉。收入張潔，《來點兒蔥，來點兒蒜，來點兒芝麻鹽》，頁 381 - 2。武漢。長江文藝。
- 王緋 (1989)。〈張潔:轉型與世界感——一種文學年齡的斷想〉。《文學評論》，5 月，頁 117 - 124。
- (1994)。〈張潔對母親的共生固戀——一種文學之惡的探源〉。《文藝爭鳴》，4 月，頁 45 - 52。
- (1998)。〈池莉:存在仿真與平民故事——二十世紀末中國女小說家典范論之一〉。《當代作家評論》，1 月，頁 58 - 72。
- 王緋、華威 (1996)。〈方方:超越與品位——重讀方方兼談超性別意識和女性隱含作者〉。《當代作家評論》，5 月，頁 62 - 72。
- 王德威 (1986)。《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》。台北。時報文化。
- (1988)。《眾聲喧嘩 三〇與八〇年代的中國小說》。台北。遠流。
- (1991)。《閱讀當代小說 臺灣·大陸·香港·海外》。臺北。遠流。
- (1993)。《小說中國 晚清到當代的中文小說》。台北。麥田。
- (1996a)。〈落地的麥子不死——張愛玲的文學影響力與「張派」作家的超越之路〉。收入蔡鳳儀編，《華麗與蒼涼 張愛玲紀念文集》。台北。皇冠。
- (1996b)。〈以愛慾興亡爲己任，置個人死生於度外——蘇偉貞論〉。《封

- 閉的島嶼》，頁 7 - 22。台北。麥田。
- (2002)。〈序論：性、醜聞、與美學政治〉。收入李昂，《北港香爐人人插戴貞操帶的魔鬼系列》。台北。麥田。
- (2003a)。《想像中國的方法：歷史·小說·敘述》。北京。生活·讀書·新知三聯書店。
- (2003b)。《被壓抑的現代性——晚清小說新論》。(宋偉杰譯)(初版.)。臺北市。麥田。
- 古添洪(1986)。〈讀李昂的「殺夫」——譎詭、對等、與婦女問題〉。《中外文學》，期 14 (10)，3 月，頁 41 - 49。
- 司馬中原(1986)。〈對才女蕭颯的期望〉。收入蕭颯，《我兒漢生》，九歌文庫，頁 205 - 207。台北。九歌。
- 尼洛(1981)。〈寫在「如夢令」前頁〉。收入蕭颯，《如夢令》，九歌文庫，頁 i - v。台北。九歌。
- 石曉楓(2006)。《兩岸小說中的少年家變》(初版.)。臺北市。里仁。
- 艾曉明(1997)。〈當代中國女作家的創作關懷和自我想像——以《紅罌粟叢書》〉。收入艾曉明編，《中國女性小說新選》，頁 513 - 536。香港。三聯書店。
- 任一鳴(1994)。〈人生之態與女性之夢——馮容與張潔創作比較〉。《新疆大學學報(哲學社會科學版)》，2 月，頁 93 - 98。
- (1995)。〈從理想彼岸的追尋到此岸存在的確認——論現代女性文學的衍進軌跡兼評池莉〉。《當代文壇》，5 月，頁 3 - 6。
- (1997)。《中國女性文學的現代衍進》。香港。青文書屋。
- (2004)。《解構與建構——中國女性文學與美學衍論》。北京。九州。
- 伊里(1999)。〈女強人〉。收入楊澤編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，頁 68。台北。時報文化。
- 冰心、汪曾祺、蔣子龍、王安憶(1985)。〈作家十人談〉。《瞭望》，期 51，頁 22 - 26+21。
- 江寶釵編(2012)。《不凋的花季：李昂國際學術研討會論文集》。台北：聯合文學。
- 池莉(1992)。〈兩種反抗〉。《中篇小說選刊》。
- (1993b)。〈中國不需要矯情〉。收入池莉，《預謀殺人》，頁 374 - 375。北京。中國社會科學出版社。
- (1993c)。〈「殺人」寫作前後〉。收入池莉，《預謀殺人》，頁 376 - 377。北京。中國社會科學出版社。
- (1993d)。〈掩不住的新現實〉。《文學自由談》，3 月，頁 42 - 43。
- (1994a)。〈寫作的意義〉。《文學評論》，5 月，頁 15 - 22。
- (1994b)。〈不敢與你同哭〉。《長江文藝》，5 月，頁 7 - 8。
- (1995b)。〈說與讀者〉。收入池莉，《一冬無雪》。南京。江蘇文藝。
- (1995d)。〈說與讀者〉。《細腰》，池莉文集，頁 i - ii。南京。江蘇文藝。

- (1995f)。〈後記與小傳〉。《真實的日子》，頁 404 - 407。南京。江蘇文藝。
- (1997a)。〈《對鏡梳妝》自序〉。《理論與創作》，2 月，頁 40。
- (1997b)。〈信筆游走〉。《當代電影》，4 月，頁 86 - 88。
- (1997c)。〈我〉。《花城》，5 月，頁 51 - 54。
- (1999)。〈我無書齋〉。《時代文學》，3 月，頁 101 - 102。
- (2003)。〈創作，從生命中來〉。《小說評論》，1 月，頁 32 - 35。
- (2004)。〈寫作的激情〉。《青年文學》，3 月。
- 池莉、趙艷 (2003)。〈敬畏個體生命的存在狀態——池莉訪談錄〉。《小說評論》，1 月，頁 36 - 40。
- 何一薇 (1992)。〈池莉方方小說合論〉。《麗水師範專科學校學報》，2 月，頁 20 - 25+12。
- 何春蕤 (1990)。〈新都會生活中的舊男女關係——評廖輝英《都市候鳥》〉。《新地文學》，期 1 (3)，8 月，頁 209 - 215。
- 余昌谷 (1989)。〈她“從容地端詳現實”——論湛容小說的幽默〉。《小說評論》，3 月，頁 17 - 21+58。
- 吳文薇 (1994)。〈論池莉小說的敘述話語〉。《安徽大學學報(哲學社會科學版)》，1 月，頁 54 - 59。
- 吳孟昌 (2007)。〈論白先勇《臺北人》中的「現實主義」內涵〉。《修平人文社會學報》，期 9，9 月，頁 11 - 29。
- 吳達芸 (1988)。〈造端乎夫婦的省思——談蕭颯小說中的婚姻主題〉。收入子宛玉，《風起雲湧的女性主義批評》，兩性新社會叢書，頁 362 - 378。台北。谷風。
- 吳義勤編 (2006)。《王安憶研究資料》。濟南。山東文藝。
- 吳億偉 (2002)。〈悠遊於「出」與「入」之間——訪問袁瓊瓊女士〉。《文訊》，期 204，10 月，頁 75 - 8。
- (2003)。〈閱讀寫作，永遠都是新鮮事——訪問蘇偉貞女士〉。《文訊》，期 211，5 月，頁 71 - 74。
- 吳錦發 (1993)。〈論季季小說中的兩性關係〉。收入林瑞明編，季季著，《季季集》。臺北。前衛。
- 呂正惠 (1987)。〈「虛假」的女性主義小說——張潔的「方舟」與「祖母綠」〉。《文星》，期 111，9 月，頁 80 - 85。
- (1988)。〈台灣閩秀文學的社會問題〉。收入子宛玉，《風起雲湧的女性主義批評》，兩性新社會叢書，頁 254 - 268。台北。谷風。
- (1992a)。〈海峽兩岸小說之比較——一個主觀印象的觀察〉。收入呂正惠，《戰後台灣文學經驗》，頁 197 - 206。台北。新地文學。
- (1992b)。〈八〇年代台灣小說的主流〉。收入呂正惠，《戰後台灣文學經驗》，頁 75 - 94。台北。新地文學。
- (1992c)。〈台灣女性作家與現代女性問題〉。收入呂正惠，《戰後台灣文

- 學經驗》，頁 245 - 247。台北。新地文學。
- （2006）。〈論王安憶《上種紅菱下種藕》〉。《淡江中文學報》，期 14，6 月，頁 235 - 250。
- 呂秀蓮（2008）。《新女性主義》。台北。聯合文學。
- 呂明純（2002）。《徘徊於私語與秩序之間——日據時期台灣新文學女性創作研究》。淡江大學中國文學研究所碩士論文。
- （2007）。《徘徊於私語與秩序之間——日據時期台灣新文學女性創作研究》。台北。台灣學生。
- 呂昱（1981）。〈臺北人的新形象——論蕭颯的「我兒漢生」〉。《書評書目》，期 100，9 月，頁 57 - 67。
- 宋美瑋（1990）。〈「朝顏」「曙光」相映紅——簡評廖輝英和葉姿麟〉。《幼獅文藝》，期 71（4），4 月，頁 118-119。
- 李小江（1996）。〈背負著傳統的反抗——新時期婦女文學創作中的權利要求〉。《鄭州大學中文系》，3 月，頁 118 - 121。
- 李元貞（1988）。〈女性主義文學批評下的台灣文壇——立基於一九八六年的省察〉。收入子宛玉編，《風起雲湧的女性主義批評》，頁 197 - 216。台北。谷風。
- （2008）。〈從高昂的三重奏談呂秀蓮的〈這三個女人〉〉。收入呂秀蓮，《這三個女人》，頁 232 - 240。台北。聯合文學。
- 李昂（1993a）。〈寫在「愛情試驗」前〉。收入李昂，《愛情試驗》，頁 i - ii。台北。洪範。
- （2008）。〈大眾的女性主義小說——談〈這三個女人〉〉。收入呂秀蓮，《這三個女人》，頁 241 - 244。台北。聯合文學。
- （2009）。〈地球村的台灣／中國愛情故事〉。收入李昂，《七世姻緣之台灣／中國情人》，頁 i - xiii。台北。聯經。
- 李昂、王安憶（1989）。〈婦女問題與婦女文學〉。《上海文學》，期 3，頁 76 - 80。
- 李瑞騰（1991）。《台灣文學風貌》。三民叢刊。台北。三民。
- 李騫、曾軍（1998）。〈世俗化時代的人文操守——方方訪談錄〉。《長江文藝》，1 月，頁 58 - 60。
- 邱心（1996）。〈當代中國女作家創作路向的轉變——閱讀張潔、王安憶、池莉和陳染的小說〉。《讀書人》，期 16，6 月，頁 18 - 26。
- 邱貴芬（1997）。《仲介台灣女人——後殖民女性觀點的台灣閱讀》。台北。元尊文化。
- （1998）。《(不)同國女人聒噪》。台北。元尊文化。
- （1999）。〈台灣女性小說及其研究概況簡介〉。《台灣文學研習專輯》。台中。國立台中圖書館。
- （2001）。《日據以來台灣女作家小說選讀》。台北。女書。
- 邱貴芬、劉亮雅、范銘如（2002）。如何建構台灣女性文學史？——從《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》談起。

- <http://www.libertytimes.com.tw/2002/new/jun/9/life/article-1.htm>。
- 邱靜慧(2000)。<〈女作家座談系列——袁瓊瓊座談會〉。《中國女性文學研究室學刊》，期1，3月，頁5-11。
- 周芬伶(2007)。<〈小說家的詩意追尋〉。收入王安憶，《傷心太平洋》，頁5-12。台北。收入K印刻出版。
- 周英雄(1989)。<〈從兩個碑石看兩個社會：〈將軍碑〉與〈小鮑莊〉的現代意義〉。《當代》，期37，5月，頁136-142。
- 孟元(2006)。<《一九八〇年代兩岸女作家小說中女性意識研究》。佛光人文社會學院碩士論文。
- 孟悅、戴錦華(2004)。<《浮出歷史地表：現代婦女文學研究》。北京。中國人民大學出版社。
- 季季(1993b)。<〈兩性關係的時代抽樣〉。收入張小鳳等，《十一個女人》，爾雅叢書，頁xi-xxii。台北市。爾雅。
- 於可訓(1992)。<〈池莉論〉。《當代作家評論》，5月，頁54-62。
- (1993a)。<〈漸入佳境：在平實中透著空靈——池莉小說藝術論〉。收入池莉，《預謀殺人》，頁337-349。北京。中國社會科學出版社。
- (1993b)。<〈論方方近作的藝術〉。《文學評論》，4月，頁123-129。
- (1996)。<〈池莉的創作及其文化特色〉。《小說評論》，4月，頁36-40。
- (2000)。<〈一個女作家的文學風景——對方方的創作印象〉。《時代文學》，2月，頁89-93。
- 易中天(1993)。<〈池莉論——「煩惱」與池莉作品的風格和意義〉。收入池莉，《預謀殺人》，頁350-356。北京。中國社會科學出版社。
- 林玉薇(2000)。<〈遊刃於人性肌理的銳筆——專訪廖輝英〉。《文訊》，期18(1)，11月，頁80-2。
- 林秀玲(1997)。<〈李昂〈殺夫〉中性別角色的相互關係和人格呈現〉。收入鍾慧玲編，《女性主義與中國文學》，頁297-314。台北。里仁。
- 林芳玫(2006)。<《解讀瓊瑤愛情王國》。台北。台灣商務印書館。
- 林依潔(1981)。<〈蕭颯、小說、七十年代〉。《明道文藝》，期68，11月，頁156-161。
- 林純芬(1996)。<〈廖輝英部分作品摘要與評價〉。《中縣文藝》，期10，12月，頁28-32。
- 范銘如(2002a)。<〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉。收入范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，頁151-188。台北。麥田。
- (2002b)。<《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》。台北。麥田。
- (2002c)。<〈台灣新故鄉——五〇年代女性小說〉。收入范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，頁13-48。台北。麥田。
- (2002d)。<〈「我」行我素——六〇年代台灣文學的「小」女聲〉。收入范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，頁49-77。台北。麥田。

- (2002e)。〈台灣現代主義女性小說〉。收入范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》，頁 79 - 109。台北。麥田。
- (2002f)。〈兩岸·女性·酒吧裡的願景〉。《台灣文學學報》，期 3，12 月，頁 39 - 52。
- (2003)。〈導讀：蓬門未識綺羅香〉。收入王安憶，《閣樓》，頁 5 - 9。台北。INK 印刻。
- (2005)。〈專輯：蘇偉貞——強悍也是一種信仰：范銘如對談蘇偉貞〉。《印刻文學生活誌》，期 1 (12)，8 月，頁 34 - 50。
- (2008a)。《文學地理——台灣小說的空間閱讀》。台北。麥田。
- (2008b)。〈京派·吳爾芙·台灣首航〉。收入范銘如，《文學地理——台灣小說的空間閱讀》，頁 109 - 130。台北。麥田。
- 亮子 (1987)。〈沉重之翅、振翼難飛：訪張潔談中國大陸的「傷痕文學」〉。《當代文學史料研究叢刊》，期 1，5 月，頁 175-177。
- 姚李恕信 (1985)。《台灣婦女發展的回顧與展望》。台北。國立臺灣大學人口研究中心。
- 施淑 (1996)。《大陸新時期文學概觀》。臺北市。文建會。
- 施淑端 (1994)。〈新納蕤思解說——李昂的自剖與自省／施淑端親訪李昂〉。收入李昂，《暗夜》，李昂個人系列，頁 155 - 179。台北。著者發行。
- 段崇軒 (1993)。〈「屏蔽」後的重建——池莉中篇小說解析〉。收入池莉，《預謀殺人》，頁 357 - 367。北京。中國社會科學出版社。
- 洪士惠 (2000)。〈迷失的歸途——論王安憶〈小城之戀〉與〈崗上的世紀〉中的女性主義傾向〉。《問學集》，期 10，10 月，頁 45 - 62。
- 胡蘭成 (1995)。〈談談蘇青〉。收入于青、曉藍、一心編，《蘇青文集》，頁 473 - 6。上海。上海書店。
- 荒林、張潔 (2005)。〈存在與性別，寫作與超越——張潔訪談錄〉。《文藝爭鳴》，5 月，頁 92 - 103。
- 郝譽翔 (2000a)。〈論一九八〇年前後台灣新生代文學的發展〉。《中外文學》，期 28 (11)，4 月，頁 161 - 75。
- (2000b)。〈荒涼虛無的故事高手——閱讀袁瓊瓊〉。《幼獅文藝》，期 563，11 月，頁 56 - 9。
- (2001)。〈袁瓊瓊《自己的天空》導讀〉。《文學臺灣》，期 38，4 月，頁 145 - 8。
- (2002)。《情慾世紀末：當代臺灣女性小說論》。台北。聯合。
- (2003)。〈歡迎來到上海——閱讀王安憶〉。收入王安憶，《米尼》，頁 5 - 14。台北。INK 印刻出版。
- 唐翼明 (1996a)。《大陸「新寫實小說」》。台北。東大發行口：三民總經銷。
- (1996b)。《大陸新時期的文學理論與批評》。臺北市。文建會。
- 奚密 (2002)。〈黑暗之形——談《暗夜》中的象徵〉。收入李昂，《北港香爐人人

- 插 戴貞操帶的魔鬼系列》，頁 249 - 272。台北。麥田。
- 徐剛 (2000)。〈復活的意義，無聲的陰影，及寫作的姿態——閱讀蘇偉貞小說的戲劇性〉。收入周英雄、劉紀蕙編，《書寫臺灣 文學史、後殖民與後現代》，麥田人文，頁 373 - 390。台北。麥田。
- 荻宜 (1997)。〈廖輝英《不歸路》——八〇年代都會男女「地下情」實錄〉。《中央月刊文訊別冊》，期 6 (146)，12 月，頁 38 - 39。
- 莫言、王安憶、曹征路、嚴歌苓、張煒 (2006)。〈“小說與當代生活”五人談〉。《上海文學》，8 月，頁 4 - 7。
- 袁瓊瓊 (1981b)。〈現在的我——代序〉。收入袁瓊瓊，《自己的天空》，洪範文學叢書，頁 i - iii。台北市。洪範。
- (1985d)。〈缺憾與慈悲——「滄桑」序〉。收入袁瓊瓊，《滄桑》，洪範文學叢書，頁 i - iv。台北市。洪範。
- 連玲玲 (2001)。〈婦女運動與運動婦女：評介《近代中國婦女運動史》〉。《近代中國婦女史研究》，期 9，8 月，頁 267 - 279。
- 郭士行 (1997)。〈從語用談李昂的〈殺夫〉〉。收入鍾慧玲編，《女性主義與中國文學》，頁 439 - 456。台北。里仁。
- 郭清萱 (2008)。〈析論廖輝英的筆下世界——從生平背景與作品風格談起〉。《南榮學報》，期 11，6 月，頁(D11)1 - (D11)19。
- 陳三井編 (2000)。《近代中國婦女運動史》。台北。近代中國出版社。
- 陳秀如 (2005)。〈從迷失到覺醒——論廖輝英小說中的女性成長迴路〉。《臺灣文學評論》，期 5 (4)，10 月，頁 106 - 129。
- 陳芳明 (2001)。〈第十二章/五〇年代的文學侷限與突破〉。《聯合文學》，期 17 (8)，6 月，頁 164 - 177。
- 陳建忠 (2007)。〈差異的文學現代性經驗——日治時期台灣小說史論 (1895-1945)〉。收入陳建忠等，《臺灣小說史論》，頁 15 - 110。台北。麥田。
- 陳建忠等 (2007)。《臺灣小說史論》。台北。麥田。
- 陳思和 (1986)。〈中國新文學發展中的現實主義〉。《學術月刊》，9 月，頁 39 - 48。
- (2001a)。〈試論 90 年代文學的無名特征及其當代性〉。《復旦學報(社會科學版)》，1 月，頁 21 - 26。
- (2001b)。〈《新時期文學概說》導論〉。《復旦學報(社會科學版)》，3 月，頁 1 - 5。
- 陳思和編 (2001c)。《當代大陸文學史教程 1949-1999》。台北。聯合文學。
- 陳國恩、王艷 (2004)。〈世俗認同與身份焦慮——論池莉的小說創作〉。《江漢論壇》，6 月，頁 96 - 98。
- 陳順馨 (2007)。《中國當代文學的敘事與性別》。北京。北京大學出版社。
- 陳碧月 (2007)。《兩岸當代女性小說選讀》。台北。五南。
- 陳曉明 (1993)。〈序 反抗危機：「新寫實論」〉。收入陳曉明編，《中國新寫實小

- 說精選》，頁 1-28。蘭州。甘肅人民出版。
- （2006）。〈勉強的解放：後新時期女性小說概述〉。收入張清華編，《中國新時期文學研究資料匯編》，頁 73 - 90。濟南。山東文藝。
- 陳駿濤（1992）。〈在凡俗人生的背后——方方小說(從《風景》到《一唱三嘆》)閱讀筆記〉。《小說評論》，5 月，頁 9 - 14。
- 馬姍如（1987）。〈從張潔的“女性系列篇”看張潔的婦女觀〉。《文藝評論》，2 月，頁 58 - 62。
- 馬森（1996）。〈任督二脈是否已經打通？——評《從寫實主義到後現代主義》〉。《中外文學》，期 24（8），1 月，頁 144 - 9。
- 馬薏明（1986）。〈散文——小說經驗的對話〉。《幼獅文藝》，期 64:3，9 月，頁 81 - 101。
- 高天、王樹聲、方立天、譚容（1985）。〈中年知識分子怎麼辦？〉。《群言》，6 月，頁 3 - 11。
- 尉天驄編（1980）。《鄉土文學討論集》。臺北。遠景。
- 康來新（1986）。〈「盲點」和「焦點」，「好看的」與「好的」[評廖輝英《盲點》]〉。《文訊》，期 23，4 月，頁 197 - 200。
- （2004）。〈道德與理性之外〉。收入廖輝英，《不歸路》，頁 159 - 162。台北。聯經。
- 張小虹（1996）。《慾望新地圖：性別·同志學》。台北。聯合文學。
- 張小鳳等（1993）。《十一個女人》。爾雅叢書（新一版.）。台北市。爾雅。
- 張末民（2008）。〈何謂「中國文學」？——對「中國文學」概念及其相關問題的討論〉。《政大中文學報》，期 10，12 月，頁 91 - 120。
- 張抗抗（1986）。〈我們需要兩個世界〉。《文藝評論》，1 月，頁 57 - 61。
- 張系國（1986）。〈少年漢生的煩惱——「我兒漢生」讀後〉。收入蕭颯，《我兒漢生》，九歌文庫，頁 209 - 212。台北。九歌。
- （1997）。〈序〉。收入蕭颯，《死了一個國中女生之後》，頁 i - iv。台北。洪範。
- 張辛欣（1986）。〈撕碎,撕碎,撕碎了是拼接〉。《中國作家》，2 月，頁 195 - 201。
- 張英（1999）。〈真誠的言說——張潔訪談錄〉。《北京文學(精彩閱讀)》，7 月，頁 90 - 94。
- 張雪嫫（2005）。〈李昂小說的政治性——從「人間世」到「自傳的小說」〉。《天地之女：二十世紀華文女作家心靈圖像》，頁 245-281。台北。正中出版。
- 張惠娟（1993）。〈直到相思了無益——當代台灣女性小說的覺醒與徬徨〉。收入鄭明嫻編，《當代台灣女性文學論》，頁 37 - 64。台北。時報文化。
- 張愛玲（1991）。〈天才夢〉。收入張愛玲，《張看》，頁 240 - 2。台北。皇冠。
- （1995）。〈我看蘇青〉。收入于青、曉藍、一心編，《蘇青文集》。上海。上海書店。
- 張新穎、金理編（2009）。《王安憶研究資料》。天津。天津人民。

- 張誦聖(1995)。<〈袁瓊瓊與八〇年代台灣女性作家的「張愛玲」熱〉。《中外文學》，期 23 (8)，1 月，頁 56 - 75。
- (2001)。《文學場域的變遷——當代台灣小說論》。台北。聯合文學。
- (2007)。<〈台灣七、八〇年代以副刊為核心的文學生態與中產階級文類〉。收入陳建忠等，《臺灣小說史論》，頁 275 - 316。台北。麥田。
- 張潔(1982)。<〈我為什麼寫《沉重的翅膀》〉。《讀書》，期 3，頁 81 - 85。
- (1985)。<〈不是創作談〉。《首都師範大學學報(社會科學版)》，1 月，頁 48。
- 張曉風(2001)。<〈廖輝英和她的紙上舞台〉。收入廖輝英，《盲點》，九歌文庫，頁 7 - 10。臺北。九歌。
- 梅家玲(2004)。<《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》。台北。麥田。
- 盛英(1984)。<〈真誠的追求——讀部分青年女作家小說隨想〉。《朔方》，3 月，頁 36 - 40。
- (1989)。<〈她們更向往現代文明——試論新時期女作家對社會人生的思考〉。《天津社會科學》，3 月，頁 79 - 84+72。
- 盛英(1999)。<《中國女性文學新探》。北京。中國文聯。
- 盛英編(1995)。<《二世世紀中國女性文學史(上下冊)》。天津。天津人民出版社。
- 黃心村(2011)。<〈從醬園弄到鹿港：詹周氏殺夫的跨國演繹〉。《台灣文學學報》，期 18，6 月，頁 1 - 26。
- 黃重添(1992)。<《台灣新文學概觀》。台北縣新莊市。稻禾出版。
- 黃晴(2004)。<〈從「油蔴菜籽」到「不歸路」〉。收入廖輝英，《不歸路》，頁 177-181。台北。聯經。
- 喬以鋼(2004)。<《中國女性與文學：喬以鋼自選集》。天津。南開大學出版社。
- 彭小妍(1997)。<〈李昂小說中的語言——由〈花季〉到《迷園》〉。收入鍾慧玲編，《女性主義與中國文學》，頁 263 - 70。台北。里仁。
- (1993)。<《超越寫實》。台北。聯經。
- 彭碧玉(1986)。<〈捕捉人生的廣角鏡——蕭颯和她的小說〉。收入蕭颯，《我兒漢生》，九歌文庫，頁 213 - 218。台北。九歌。
- 彭碧玉、丘彥明、吳繼文紀錄、整理(1981)。<〈聯合報六九年度中、長篇小說獎總評會議紀實〉。收入蕭颯，《霞飛之家》，聯經文學，頁 iii - xx。台北。聯合報出版。
- 曾恆源(1994)。<〈從女性立場看王安憶《三戀》中的女性〉。《國文天地》，期 10:1 (109)，6 月，頁 27 - 35。
- 程德培(2006)。<〈面對「自己」的角逐——評王安憶的「三戀」〉。收入吳義勤編，《王安憶研究資料》，頁 98 - 109。濟南。山東文藝。
- (2009)。<〈方的就是方的 論方方小說的敘事鋒芒〉。《上海文化》，6 月，頁 13 - 23。

- 葉石濤 (1987)。〈「返鄉劄記」代序〉。收入蕭颯，《返鄉劄記》，頁 i - iv。台北。洪範。
- 楊照 (1995)。《文學、社會與歷史想像——戰後文學史散論》。臺北。聯合文學出版。
- (1998)。《夢與灰燼——戰後文學史散論二集》。聯合文叢。台北。聯合文學。
- 楊翠 (1993)。《日據時期台灣婦女解放運動 以〈台灣民報〉為分析場域 (1920-1932)》。台北。時報。
- 楊澤編 (1999)。《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》。台北。時報文化。
- 詹宏志 (1997)。〈評介「小葉」之二〉。收入蕭颯，《死了一個國中女生之後》，頁 61 - 65。台北。洪範。
- 廖榮利、鄭為元 (1985)。《蛻變中的台灣婦女 軌跡與前瞻》。台北。國立台灣大學人口研究中心。
- 廖輝英 (1986d)。〈嚴肅與通俗之間〉。《文訊》，期 26，10 月，頁 94 - 7。
- (2001b)。〈女性成長的某種里程碑——寫在《盲點》重排新版之前〉。收入廖輝英，《盲點》，九歌文庫，頁 3 - 6。臺北。九歌。
- (2004c)。〈遲來的告白〉。收入廖輝英，《今夜微雨》，典藏小說，頁 196 - 204。臺北。九歌。
- (2004d)。〈不歸路一走十餘年〉。收入廖輝英，《不歸路》，頁 v - ix。台北。聯經。
- (2004e)。〈今夜又微雨——《今夜微雨》初版原序〉。收入廖輝英，《今夜微雨》，典藏小說，頁 191 - 195。臺北。九歌。
- (2007b)。〈女人的命運——原書後記〉。收入廖輝英，《歲月的眼睛》，頁 253 - 254。台北。九歌。
- 蔡文婷 (1999)。〈走過憂傷年代——大陸作家王安憶〉。《光華》，期 23 (2)，2 月，頁 46 - 55。
- 蔡英俊 (1988)。〈女作家的兩種典型及其困境——試論李昂與廖輝英的小說〉。收入子宛玉，《風起雲湧的女性主義批評》，兩性新社會叢書，頁 344 - 361。台北。谷風。
- 蔡毅 (1984)。〈寓諷刺於寫實 寓歌頌於暴露：諶容的小說〈關於仔豬過冬問題〉試析〉。收入何火任編，《諶容研究專集》，頁 436 - 440。貴州。歸州人民出版社。
- 蔡毅、丁振海 (1984)。〈在嚴峻的生活面前——諶容現實主義藝術特色初探〉。收入何火任編，《諶容研究專集》，頁 112 - 137。貴州。歸州人民出版社。
- 蔣勳 (1983)。〈我看不歸路〉。《不歸路》。台北。聯經。
- 鄭至慧 (1999)。〈從沒有單位到集體發聲〉。收入楊澤編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》，頁 61 - 72。台北。時報文化。
- 鄭國慶 (2011)。〈王安憶：上海「京派」與社會主義記憶〉。《南開學報(哲學社會

- 科學版》，2月，頁110-116。
- 鄭樹森編（1989）。《現代中國小說選》。文學叢書。洪範。
- 齊邦媛（1990）。《千年之淚 當代台灣小說論集》。爾雅叢書。台北。爾雅。
- 劉乃慈（2011）。〈佔位與區隔——八〇年代李昂的作家形象與文學表現〉。《台灣文學研究學報》，期13，10月，頁361-387。
- 劉秀美（1997）。〈廖輝英小說中的「女性形象」〉。《中國現代文學理論》，期6，6月，頁311-319。
- 劉紹銘（1986）。〈時代的抽樣——論蕭颯的小說〉。收入蕭颯，《唯良的愛》，九歌文庫，頁189-212。台北。九歌。
- 劉慧英（1992）。〈文壇女杰心路探跡——訪女作家譔容、王安憶、張潔、張抗抗〉。《炎黃春秋》，2月，頁26-30。
- 劉潔（2008）。《中國女性寫作文化思維嬗變史論》。北京。新華書店。
- 樂鑠（1989）。《遲到的潮流——新時期婦女創作研究》。鄭州市。河南人民出版社。
- 樊星（1997a）。〈“紀實小說”與武漢作家〉。《江漢大學學報》，1月，頁7-11。
- （1997b）。〈武漢作家與「哲理小說」〉。《芳草》。
- 蕭義玲（2004）。〈慾望、流言與敘述——從《殺夫》到《自傳的小說》〉。《興大中文學報》，期16，6月，頁131-151。
- 薛清江（2008）。〈李昂小說《殺夫》中的倫理與人性關懷——以柏納德·威廉斯的「道德運氣」為核心的詮釋〉。《漢學研究集刊》，期7，12月，頁197-222。
- 譔容（1984b）。〈痛苦中的抉擇——代序〉。《楊月月與薩特之研究》，頁1-7。北京。中國文聯。
- 賴松輝（2002）。《日據時期台灣小說思想與書寫模式之研究（1920-1937）》。國立成功大學中國文學研究所博士論文。
- 錢理群（2007）。《豐富的痛苦：堂吉訶德與哈姆雷特的東移》。北京。北京大學出版社。
- 隱地（1984）。〈作家與書的故事：蕭颯、張系國〉。《新書月刊》，期11，8月，頁46-7。
- （1997）。〈評介「小葉」之一〉。收入蕭颯，《死了一個國中女生之後》，頁58-60。台北。洪範。
- 龍化龍（1984）。〈為人生唱美的讚歌——漫談譔容的小說創作〉。收入何火任編，《譔容研究專集》，頁91-106。貴州。歸州人民出版社。
- 應鳳凰（2007）。〈「反共+現代」：右翼自由主義思潮文學版〉。收入陳建忠等，《臺灣小說史論》，頁111-201。台北。麥田。
- 戴錦華（1999）。《隱形書寫——90年代中國文化研究》。南京。江蘇人民出版社。
- （2006）。〈奇遇與突圍——九十年代女性寫作〉。收入張清華，畢文君，王士強、楊林編，《中國新時期女性文學研究資料》，頁154-166。濟南。

- 山東文藝。
- (2007)。《涉渡之舟：新时期中國女性寫作與女性文化》。北京。北京大學出版社。
- 戴錦華編 (2000)。《書寫文化英雄——世紀之交的文化研究》。南京。江蘇人民出版社。
- 鍾玲 (1989)。《現代中國繆司：台灣女詩人作品析論》。台北。聯經。
- 鍾鳳美 (1986)。〈讓缺憾從人性中躍昇：縱談袁瓊瓊小說〈滄桑〉〉。《文藝月刊》，期 205，7 月，頁 31 - 42。
- 韓少功 (1993)。〈序〉。收入方方，《方方》，頁 1 - 3。北京。人民文學出版社。
- 簡瑛瑛 (1998)。《何處是女兒家——女性主義與中西比較文學／文化研究》。台北。聯合文學。
- 蘇玉普 (2010)。〈敘述者的悖論——對方方〈風景〉中敘述者的解讀〉，5 月，頁 44。
- 蘇偉貞 (1983c)。〈後序·後敘〉。收入蘇偉貞，《世間女子》，頁 215 - 218。台北。聯合報社出版。
- (1987a)。〈三十以後——「離家出走」代序〉。收入蘇偉貞，《離家出走》，頁 i - iii。台北。洪範。
- (1990d)。〈曾經擁有，一旦失落〉。收入蘇偉貞，《我們之間》，頁 i - iii。台北。洪範。
- (1992b)。〈返跨北回歸線〉。收入蘇偉貞，《熱的絕滅》，洪範文學叢書，頁 1 - 3。台北。洪範。
- (1996b)。〈封閉：自序〉。收入王德威編，《封閉的島嶼——得獎小說選》，頁 23 - 28。臺北。麥田。
- (2002)。〈岩畫紀事〉。《魔術時刻》，頁 5 - 6。台北。INK 印刻。
- 蘇偉貞、朱天文 (1996)。〈情慾寫作——身體像一件優秀的漆器〉。收入楊澤編，《縱浪談》，頁 147 - 156。台北。時報文化。
- 鍾麗慧 (1983)。〈蕭颯的小說世界〉。《明道文藝》，期 88，7 月，頁 50 - 3。
- 顧燕翎 (1996)。〈從移植到生根：婦女研究在台灣 (1985-1995)〉。《近代中國婦女史研究》，期 4，8 月，頁 241 - 268。

三，英文研究書目

- Adams, Don. 2009. *Alternative Paradigms of Literary Realism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Allingham, Philip V. 2006. "The Victorian Sensation Novel, 1860-1880." *The Victorian Web*. <http://www.victorianweb.org/genre/sensation.html>.
- Anderson, Marston. 1990. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press.

- Barlow, Tani E. 2004. *The Question of Women in Chinese Feminism*. Next Wave. Durham: Duke University Press.
- Barlow, Tani E. 1994a. "Theorizing Woman: Funü, Guojia, Jiating (Chinese Woman, Chinese State, Chinese Family)." In *Body, Subject & Power in China*, ed. Angela Zito and Tani E Barlow, 253–289. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1994b. "Politics and Protocols of Funü: (Un)Making National Woman." In *Engendering China: Women, Culture, and the State*, ed. Christina K Gilmartin, 339–359. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Barlow, Tani E., ed. 1993. *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham and London: Duke University Press.
- Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford UK&Cambridge,USA: Blackwell.
- . 2006. "Comparative Literature in the Twenty-First Century." *Comparative Critical Studies* 3 (1-2): 3–11.
- Beaumont, Matthew. 2007a. "Introduction: Reclaiming Realism." In *Adventures in Realism*, ed. Matthew Beaumont, 1–12. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Beaumont, Matthew, ed. 2007b. *Adventures in Realism*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- . 2010. *A Concise Companion to Realism*. Pbk. ed., rev. ed. Chichester, West Sussex, U.K: Wiley-Blackwell.
- Becker, George J. 1949. "Realism: An Essay in Definition." *Modern Language Quarterly* 10 (2) (June): 184–197.
- Bowlby, Rachel. 2007. "Foreward." In *Adventures in Realism*, ed. Matthew Beaumont, xvi–xviii. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Brooks, Peter. 2005. *Realist Vision*. New Haven: CT: Yale University Press.
- Carver, Ann C, and Sung-sheng Chang, eds. 1990. *Bamboo Shoots After the Rain: Contemporary Stories by Women Writers of Taiwan*. New York: Feminist Press at the City University of New York.
- Chang, Doris T. 2009. *Women's Movements in Twentieth-Century Taiwan*. Urbana: University of Illinois Press.
- Chang, Sung-sheng Yvonne. 1993a. *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan*. Durham: bDuke University Press.
- . 1993b. "Yuan Qiongqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's Feminine Writers." In *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, ed. Tani E. Barlow, 215–237. Durham and London: Duke University Press.
- . 2004. *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*. New York:

- Columbia University Press.
- Chen, Peng-hsiang, and Whitney Crothers Dilley, eds. 2002. *Feminism/Femininity in Chinese Literature*. Critical Studies no. 18. Amsterdam: Rodopi.
- Chiang, Lan-hung Nora, and Yenlin Ku. 1985. *Past and Current Status of Women in Taiwan*. Taipei: Population Studies Center, National Taiwan University.
- Chow, Rey. 1993. "Against the Lures of Diaspora: Minority Discourse, Chinese Women, and Intellectual Hegemony." In *Gender and Sexuality in Twentieth-century Chinese Literature and Society*, ed. Tonglin Lu, 23–45. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Chui, Kuei-fen. 1992a. "Taking Off: A Feminist Approach to Two Contemporary Women's Novels in Taiwan." *Tamkang Review* 23 (1-4): 709–733.
- . 1992b. "Feminism in the Context of Popular Fiction: Liao Hui-ing and Popular Women's Novels." *中興大學文史學報* 22: 91–99.
- Cohn, Dorrit. 1984. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press.
- Collins, Wilkie. 1980. *The Woman in White*. Oxford: Oxford University Press.
- Croll, Elisabeth. 1995. *Changing Identities of Chinese Women*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Cvetkovich, Ann. 1992. *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Dai, Jinhua. 1999. "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties." In *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, ed. Mayfair Mei-hui Yang, 191–206. Minneapolis, Mn: University of Minnesota Press.
- . 2004. "Class and Gender in Contemporary Chinese Women's Literature." In *Holding up Half the Sky: Chinese Women Past, Present, and Future*, ed. Jie Tao, Bijun Zheng, and Shirley L Mow, 289–301. 1st Feminist Press ed. New York: Feminist Press at the City University of New York.
- Debenham, Helen. 2002. "The Victorian Sensation Novel." In *A Companion to the Victorian Novel*, ed. William Baker and Kenneth Womack, 209–221. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Delmar, Rosalind. 1986. "What Is Feminism?" In *What Is Feminism?*, ed. Juliet Mitchell and Ann Oakley, 8–33. Oxford, UK: B. Blackwell.
- Dentith, Simon. 2007. "Realist Synthesis in the Nineteenth-Century Novel: 'That Unity Which Lies in the Selection of Our Keenest Consciousness'." In *Adventures in Realism*, ed. Matthew Beaumont, 33–49. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Dolev, Yuval. 2007. *Time and Realism: Metaphysical and Antimetaphysical*

- Perspectives*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Donovan, Josephine. 2000. *Women and the Rise of the Novel, 1405-1726*. New York: St Martin's Press.
- Duke, Michael S, ed. 1989. *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.
- Duke, Michael S. 1985. *Blooming and Contending: Chinese Literature in the Post-Mao Era*. Indiana University Press.
- Earnshaw, Steven. 2010. *Beginning Realism*. Manchester: Manchester University Press.
- Farris, Catherine S, Anru Lee, and Murray A Rubinstein, eds. 2004. *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*. Taiwan in the Modern World. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.
- Farris, Catherine S. 2004. "Women's Liberation Under 'East Asian Modernity' in China and Taiwan: Historical, Cultural, and Comparative Perspectives." In *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*, ed. Catherine S Farris, Anru Lee, and Murray A Rubinstein, 325–376. Taiwan in the Modern World. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 2003. *Literature After Feminism*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- . 2008. *Uses of Literature*. Malden, Mass: Blackwell Publishing.
- Feng, Jin. 2004. *The New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*. Comparative Cultural Studies. West Lafayette, Ind: Purdue University Press.
- Gilligan, Carol. 1982. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gilmartin, Christina K, ed. 1994. *Engendering China: Women, Culture, and the State*. Harvard Contemporary China Series 10. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Goldblatt, Howard. 1990. "Sex and Society: The Fiction of Li Ang." In *Worlds Apart: Recent Chinese Writing and Its Audiences*, ed. Howard Goldblatt, 150–165. M.E. Sharpe.
- Grant, Damian. 1970. *Realism*. London&NY: Methuen&Co.
- Hershatter, Gail. 2007. *Women in China's Long Twentieth Century*. Berkeley, Calif: Global, Area, and International Archive, University of California Press.
- Honig, Emily, and Gail Hershatter. 1988. *Personal Voices: Chinese Women in the 1980's*. Stanford, Calif: Stanford Uni Press.
- Hughes, Winifred. 1980. *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels in the 1860s*. Princeton: Princeton University Press.

- Huters, Theodor. 1993. "Ideologies of Realism in Modern China: The Hard Imperatives of Imported Theory." In *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*, ed. Kang Liu and Xiaobing Tang, 147–173. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. 1977. "Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture." *Theory and Society* 4 (4) (December): 543–559.
- . 2007. "A Note on Literary Realism in Conclusion." In *Adventures in Realism*, ed. Matthew Beaumont, 261–271. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Kahler, Erich. 1973. *The Inward Turn of Narrative*. Bollingen Series 83. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kingsbury, Diana B., ed. 1994. *I Wish I Were A Wolf: The New Voice in Chinese Women's Literature*. Beijing: New World Press.
- Kinkley, Jeffrey C. 2007. *Corruption, Realism, and the Political Novel*. Stanford, California: Stanford Uni Press.
- Ku, Yenlin. 1988. "The Changing Status of Women in Taiwan: A Conscious and Collective Struggle Toward Equality." *Women's Studies International Forum* 11 (3): 179–186.
- Lanser, Susan Sniader. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Larson, Wendy. 1988. "The End of 'Funü Wenxue': Women's Literature from 1925 to 1935." *Modern Chinese Literature* 4: 39–54.
- . 1989. "Women, Writers, Social Reform: Three Issues in Shen Rong's Fiction." In *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*, ed. Michael S Duke, 174–195. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.
- . 1998. *Women and Writing in Modern China*. Stanford, California: Stanford Uni Press.
- Lau, Joseph S. M. 1973. "The Concepts of Time and Reality in Modern Chinese Fiction." *Tamkang Review* 4 (1) (April): 25–40.
- Lee, Yuan-chen. 1999. "How the Feminist Movement Won Media Space in Taiwan: Observations by a Feminist Activist." In *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, ed. Mayfair Mei-hui Yang, 95–115. Minneapolis, Mn: University of Minnesota Press.
- Levine, George Lewis. 1981. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levine, George Lewis, ed. 1993. *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. Science and Literature. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- . 2008. *Realism, Ethics and Secularism: Essays on Victorian Literature and*

- Science*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press.
- Li, Xiaojiang. 1999. "With What Discourse Do We Reflect on Chinese Women? Thoughts on Transnational Feminism in China." In *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, ed. Mayfair Mei-hui Yang, 261–277. Minneapolis, Mn: University of Minnesota Press.
- . 2002. "Resisting While Holding the Tradition - Claims for Right Raised in Literature By Chinese Women Writers in the New Period." In *Feminism/Femininity in Chinese Literature*, ed. Peng-hsiang Chen and Whitney Crothers Dilley, 109–115. Critical Studies no. 18. Amsterdam: Rodopi.
- Li, Ziyun. 1994. "Women's Consciousness and Women's Writing." In *Engendering China: Women, Culture, and the State*, ed. Christina K Gilmartin, 299–317. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Lin, Maosung. 1986. "Social Realism in Modern Chinese Fiction in Taiwan". Ann Arbor, Mich: University of Texas at Austin, PhD Thesis.
- Link, E. Perry. 2000. *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Liu, Kang, and Xiaobing Tang, eds. 1993. *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*. Durham: Duke University Press.
- Liu, Lydia H. 1993. "Invention and Intervention: The Female Tradition in Modern Chinese Literature." In *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, ed. Tani E. Barlow, 33–57. Durham and London: Duke University Press.
- Löwy, Michael. 2007. "The Current of Critical Irrealism: 'A Moonlit Enchanted Night'." In *Adventures in Realism*, ed. Matthew Beaumont, 193–206. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Lu, Hwei-syin. 2004. "Transcribing Feminism: Taiwanese Women's Experiences." In *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*, ed. Catherine S Farris, Anru Lee, and Murray A Rubinstein, 223–243. Taiwan in the Modern World. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.
- Lu, Tonglin. 1995. *Misogyny, Cultural Nihilism, Oppositional Politics*. Stanford, Calif: Stanford Uni Press.
- Lu, Tonglin, ed. 1993. *Gender and Sexuality in Twentieth-century Chinese Literature and Society*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Lü, Zhenghui. 1990. "Postwar Chinese Literature from Both Sides of the Taiwan Strait." In *Worlds Apart: Recent Chinese Writing and Its Audiences*, ed. Howard Goldblatt, trans. Marshall McArthur, 136–140. M.E. Sharpe.

- McDougall, Bonnie S. 2003. *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Bilingual Series on Modern Chinese Literature. Hong Kong: Chinese University Press.
- McDougall, Bonnie S, and Kam Louie. 1997. *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- McDowell, Bonnie S. 2003. "Self-Narrative as Group Discourse: Female Subjectivity in Wang Anyi's Fiction." In *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*, by Bonnie S McDougall, 95–113. Bilingual Series on Modern Chinese Literature. Hong Kong: Chinese University Press.
- McHale, Brian. 1986. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing." In *Approaching Postmodernism: Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*, ed. Douwe Wessel Fokkema and Johannes Willem Bertens. Amsterdam: Benjamins.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London&NY: Routledge.
- . 2009. "‘I Am Not a Woman Writer’: About Women, Literature and Feminist Theory Today." *Eurozine* (June 12).
<http://www.eurozine.com/articles/2009-06-12-moi-en.html>.
- Morris, Pam. 1993. *Literature and Feminism: An Introduction*. Oxford&Cambridge,USA: Blackwell.
- . 2003. *Realism*. New Critical Idiom. London: Routledge.
- Mukařovský, Jan. 1970. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Michigan Slavic Contributions no. 3. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literature, University of Michigan.
- Nagib, Lúcia, and Cecília Mello, eds. 2009. *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ng, Sheung-Yuen Daisy. 1993. "Feminism in the Chinese Context: Li Ang's The Butcher's Wife." In *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, ed. Tani E. Barlow, 266–289. Durham and London: Duke University Press.
- Noddings, Nel. 2003. *Caring: A Feminine Approach to Ethics & Moral Education*. 2nd ed. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Novak, Daniel Akiva. 2008. *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press.
- Pykett, Lyn. 1992. *The "Improper" Feminine: The Women's Sensation Novel And the New Woman Writing*. London: Routledge.
- . 1994. *The Sensation Novel from The Woman in White to The Moonstone*. Plymouth: Northcote.

- Ross, Deborah. 1991. *The Excellence of Falsehood: Romance, Realism, and Women's Contribution to the Novel*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky.
- Rubinstein, Murray A. 2004. "Lu Hsiu-lien and the Origins of Taiwanese Feminism, 1944-1977." In *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*, ed. Catherine S Farris, Anru Lee, and Murray A Rubinstein, 244–277. Taiwan in the Modern World. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.
- Ryan, Marie-Laure. 1980. "Fiction, Non-factuals, and the Principle of Minimal Departure." *Poetics* 9: 403–422.
- Shafer-Landau, Russ, and Oxford University Press. 2003. *Moral Realism A Defence*. Oxford: Oxford University Press.
- Showalter, Elaine. 1977. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- . 1998. "Twenty Years on: "A Literature of Their Own: Revisited." *NOVEL: A Forum on Fiction* 31 (3): 399–413.
- Spencer, Jane. 1986. *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford: B. Blackwell.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Storm, Carsten. 2008. "How to Be Social and Realistic: The Debate on Social Realism and Xiangtu Wenxue in Taiwan." In Madrid, Spain.
- . 2010. "Traces of Reality: Alternative Realisms in Taiwan During the 1960s and 1970s." *Oriental Archive* 78 (3): 279–302.
- Strawson, Galen. 2004. "Against Narrativity." *Ration (new Series)* XVII (4) (December): 428–52.
- Thakur, Ravni. 1997. *Rewriting Gender: Reading Contemporary Chinese Women*. London&New Jersey: Zed Books.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. 1998. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi.
- . 1999. "From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 1 (3). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss3/2/>.
- Wang, Dewei. 1992. *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. Modern Asian Literature Series. New York: Columbia University Press.
- Wang, Zheng. 1993. "Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing." In *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, ed. Tani E. Barlow, 159–206. Durham and London: Duke University Press.

- Wellek, René. 1963. *Concepts of Criticism: [essays]*. Ed. Stephen G. Nichols. New Haven: Yale University Press.
- Wolf, Margery. 1985. *Revolution Postponed: Women in Contemporary China*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Wu, Hui, ed. 2010. *Once Iron Girls: Essays on Gender by Post-Mao Chinese Literary Women*. Lanham, Md: Lexington Books.
- Yang, Mayfair Mei-hui. 1999a. "From Gender Erasure to Gender Difference: State Feminism, Consumer Sexuality, and Women's Public Sphere in China." In *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, ed. Mayfair Mei-hui Yang, 35–67. Minneapolis, Mn: University of Minnesota Press.
- Yang, Mayfair Mei-hui, ed. 1999b. *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*. Public Worlds v. 4. Minneapolis, Mn: University of Minnesota Press.
- Yuan, Lijun. 2005. *Reconceiving Women's Equality in China: A Critical Examination of Models of Sex Equality*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Zhang, Jingyuan. 2000. "Breaking Open: Chinese Women's Writing in the Late 1980s and 1990s." In *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, ed. Bangyuan Qi and Dewei Wang, 161–179. Bloomington: Indiana University Press.
- Zhong, Xueping. 2007. "Who Is a Feminist? Understanding the Ambivalence Towards Shanghai Baby, 'Body Writing' and Feminism in Post-Women's Liberation China." In *Translating Feminisms in China: A Special Issue of Gender & History*, ed. Dorothy Ko and Zheng Wang, 215–246. Malden, MA: Blackwell Pub. Ltd.
- Zhu, Ling. 1993. "A Brave New World? On the Construction of 'Masculinity' and 'Femininity' in The Red Sorghum Family." In *Gender and Sexuality in Twentieth-century Chinese Literature and Society*, ed. Tonglin Lu, 121–134. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Zito, Angela, and Tani E Barlow, eds. 1994. *Body, Subject & Power in China*. Chicago: University of Chicago Press.