

# 故事與解釋——論李喬短篇小說中遊 戲性與開放性的寫本符碼

陳惠齡\*

## 〔摘要〕

夙有「台灣文化長工」之稱的李喬，對於創作形式的開拓，實可與其文學成就、文化改造抱負等量齊觀，在台灣文學作家群中獨樹一格。彭瑞金嘗言：「李喬文學迭經蛻變，卻無可否認的，李喬短篇最爲文學。」作爲「敘事」藝術的小說，從某種意義上說，也可以稱之爲「故事的藝術」。在短篇小說創作中李喬不僅扮演作品意義的生產者——呈現台灣文化歷史的縱深，也同時操演著各種批評理論，而嵌入的故事與敘事模式則有驚悚、變形、象徵、荒誕、政治意識、魔幻寫實、心理分析、意識流等等，變化紛呈，構思奇特，引領讀者進入文學迷宮，鑽探小說閱讀／寫作的現象和本質，明顯具有自我暴現創作伎倆的後設風格。

羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）曾區分「讀本」（或譯「用以閱讀之文」）（*le lisible*）傳達的是作者君臨讀者之上的權利，是一種業已建立起來的現實觀和價值體系，僅能讓人閱讀，但無法引人寫作；「寫本」（或譯「能引人寫作之文」）（*le scriptible*）則在文本符碼（codes）開放而無自動指涉的特性下，邀請讀者介入，思索語言本身的性質，成爲作品的生產者，而非消費者。本論文即嘗試挪借並循此基點，將研究進路概分爲「第一人稱『我』的話語」、「以抒情式復活的歷史與人物」，以及「人物的變形與扭曲」三項，俾以考掘李喬短篇作品中所謂「超小說」，甚至是「擬批評」的小說藝術成分，並兼及敘事學與一般美學問題。

關鍵詞：李喬、短篇小說、後設風格、寫本符碼、台灣文學

---

\* 國立新竹教育大學語文學系助理教授

## 一、前言——形式是一種有意義的姿態

擁有「小說第一玩家」冠冕，論者所美稱「可以把小說寫得不像小說，也可以把『論文』當小說寫」的李喬，<sup>1</sup>嘗言：「我是一個對『形式』比較敏感的人。我試著寫各階層各方面的故事，在形式與技巧上，儘量創用新的手法；我曾經約束自己：不許在連續五篇短篇小說中出現兩篇類似的技法。」<sup>2</sup>歷經三十多年「志節移易不多」的寫作歷程，<sup>3</sup>演練出二百多篇短製小說，質量兼美的創作，見證李喬在小說形式上的開拓，實可與其文學成就、文化改造抱負等量齊觀，在台灣作家群中風格獨樹。<sup>4</sup>然 1978 年進入《寒夜三部曲》長篇鉅製之後，「長篇李喬」固然博得台灣歷史小說家的美譽，人們對於「短篇李喬」的印象卻日趨模糊，<sup>5</sup>甚至質詰他：「你會寫短篇小說嗎？」<sup>6</sup>

從李喬短篇創作的分水嶺而觀，不管是以童年記憶鋪墊的《蕃仔林故事集》篇什，或是進入現代人生活領域的《恍惚的世界》等系列創作中，<sup>7</sup>均見李喬不僅扮演作品意義的生產者——探索人性與社會世態，呈現台灣文化歷史的縱深；也

<sup>1</sup> 見彭瑞金：《李喬短篇小說全集 1·序》（苗栗：苗縣文化，1999 年），頁 16。

<sup>2</sup> 見氏著：〈與我周旋寧作我〉，載《李喬短篇小說全集·資料彙編卷》，頁 21。

<sup>3</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》（台北：印刻，2005 年），頁 140。

<sup>4</sup> 鄭清文：〈李喬的《恍惚的世界》〉亦論及：「在形式上的探索與追求，再配合以廣泛的題材，正是李喬作品群的特色。」收於許素蘭編：《認識李喬》（苗栗：苗縣文化，1993 年），頁 40。

<sup>5</sup> 彭瑞金嘗將「長篇李喬」和「短篇李喬」作一區隔，並提出「短篇李喬」只是一個人間、人性的探索者，以不同的形式和技巧作為文學經營。針對李喬短篇漸為人所淡忘，彭文則認為這不是正確觀察李喬文學的焦距，因為早期短篇是作家最可珍惜的原形本相。同註 1，頁 1-3。

<sup>6</sup> 見氏著：〈與我周旋寧作我〉，載《李喬短篇小說全集·資料彙編卷》，頁 6。

<sup>7</sup> 有關李喬小說創作的分期，有廖偉竣所區分光復後台灣鄉土文學的山林期、深受現代主義影響的文學風格時期、歷史小說的創作期等三期。見氏著〈走出「寒夜」的作家——李喬訪問記〉，收於許素蘭編《認識李喬》，頁 8-17。另李喬於〈我的文學行程與文化思考〉一文中則將自己的小說分為四期（創作摸索期、全盛期、創作與歷史素材的結合期、對生命與佛理的思索，以及「政治小說」的創作）。見《台灣文學造型》（高雄：派色文化，1992 年），頁 344-345。此處本論文的分期純就李喬短篇寫作取材明顯的轉向與改變而大分。事實上對於一個至今猶行走在創作道路上的作家而言，是很難對其階段風格作一錘定音之論評。

同時操演著各種批評理論——嵌入的故事與敘事模式則有驚悚、變形、象徵、荒誕、政治意識、魔幻寫實、心理分析、意識流等，紛然雜呈，構思奇特，藉以引領讀者進入文學迷宮，鑽探小說閱讀／寫作的現象和本質，明顯具有自我暴現創作伎倆的後設風格。透過鄭清文的一席話：「文學批評家最怕碰兩個人，一個是李喬，太複雜；一個是鄭清文，太簡單。」正點撥出李喬醉心技巧形式的不懈追尋。踐履至今，猶見李喬的躊躇滿志：「寫了四十年小說了，在這部『此生最後第二部小說』裡（指《重逢——夢裡的人》），還會束手無策嗎？」<sup>8</sup>誠然李喬近乎「藝匠式」的寫作，雖包孕著濃烈的展示與挑戰的力道，但箇中實有一種慣約與規則，作為啟動文學記號或符碼，並藉以構設歧義而豐沛的李喬文本世界。

有關李喬短篇小說的創作評論種種，關注與揭現大致有二：一則從主題內容出發，聚焦於作者個人的「痛苦哲學」、「罪與救贖」等理論構架；<sup>9</sup>或關鎖鄉土寫實與政治關懷，或探掘「個人反抗與歷史記憶」之主題意識；一則從文學表現形式著眼，落力於李喬寫作之象徵藝術、意識流與後設技巧之實踐等。<sup>10</sup>唯或許是從「台灣文學的香火」譜系而觀，<sup>11</sup>為人類而寫實的即成了「文學之重」；反之，將小說視為以修辭為本質之藝術，則成了「文學之輕」，<sup>12</sup>因而專文論及李喬書寫技藝者寥若晨星，縱或論及亦多囿於敘述觀點、人物角色分類、意識流獨白、象徵意象等基本成規，而難以跨越藩籬，即如對李喬後設思考堪稱最用力者，亦只能局促於〈孽龍〉、〈小說〉與〈「死胎」與我〉三篇之析論。<sup>13</sup>

一般而言，創作者以特有的形象辭彙、敘述方式，組構成藝術規律，而形塑極具自我的風格，其語言結構是表現在文學作品之內的，而風格則幾乎是顯現在文學作品以外的。宕開風格與社會的對應或關涉與否，文論家所稱：「風格是一種

<sup>8</sup> 見氏著：〈與我周旋寧作我〉，載《李喬短篇小說全集·資料彙編卷》，頁8。

<sup>9</sup> 見彭瑞金：《李喬短篇小說全集1·序》，前揭書，頁4。

<sup>10</sup> 參見《李喬短篇小說全集·資料彙編卷》，以及研究李喬之諸學位論文，如紀俊龍：〈李喬短篇小說研究〉（逢甲大學中國文學所碩士論文，2002年）、吳慧貞：〈李喬短篇小說主題思想與象徵藝術研究〉（東海中國文學所碩士論文，2003年）、鄭雅文：〈李喬短篇小說研究〉（玄奘人文社會學院中國語文所碩士論文，2003年）。

<sup>11</sup> 見岡崎郁子作，江上譯〈台灣文學的香火——李喬〉一文，同註2，頁253-269。

<sup>12</sup> 如鄭清文：〈李喬的《恍惚的世界》〉中所言：不管李喬本人如何強調其對形式的敏感與重視，他的作品的真正生命卻在其內容。同註2，頁101。

<sup>13</sup> 如紀俊龍〈李喬短篇小說研究〉學位論文之作。李喬在接受訪問時，也將這三篇列為後設小說之創作。見黃怡：〈個人反抗與歷史記憶〉，同註2，頁84。

個人的、封閉的過程，……是文學慣習的私人部分，產生於作家神祕的內心深處，卻延伸到他的控制之外。」<sup>14</sup>確然說明風格是一種未知而又隱密的裝飾性聲音，是作家的性情及其語言的結合。上述隱隱對應出李喬所倡言「創作過程有機說」，<sup>15</sup>意即創作時祇感覺「裡面有意義深藏的東西」，而在落筆之前並未能確知什麼或掌握什麼，至於主題的明確性則是在寫作過程中逐漸浮現出來的。準此，若將作者的書寫視為是對當下偶然性的一種征服，那麼作品所表達的言外之意，諸如「關於存在的一些信息」等，<sup>16</sup>自也是逸出作者的掌控機制之內。是以詮釋李喬作品，多多少少是根據作者所意謂者，但多多少少也可源自讀者自己所理解者。

敘事是所有陳述的組織原則，作為「敘事」藝術的小說，從某種意義上說，也可以稱之為「故事的藝術」。本論文定名為「故事與解釋」，論述觀點明顯來自敘述學與接受美學的理論，然而此處的「故事」(story)，並不著意於與「情節」(plot)的分別，<sup>17</sup>而是立基於閱讀或評論小說所倚賴的蹄筌必欲是「故事」，卻又往往必須超越故事，方能進入作者所創造龐大而繁複的文本世界。至於「故事」與「解釋」的連鎖，則挪借解碼的一個黃金律：「每個密碼訊息都可破解，只要知道它的確是個訊息。」<sup>18</sup>爰此，亦呼應羅蘭·巴爾特(Roland Barthes)所區分「寫本」(或譯「能引人寫作之文」)(*le scriptible*)是在文本符碼(codes)開放而無自動指涉的特性下，邀請讀者介入，思索語言本身的性質，成為作品的生產者，而非消費者；「讀本」(或譯「用以閱讀之文」)(*le lisible*)傳達的則是作者君臨讀者之上的權利，是一種業已建立起來的現實觀和價值體系，僅能讓人閱讀，但無法引人寫

<sup>14</sup> 羅蘭·巴爾特(Roland Barthes)論及「什麼是寫作」時，針對作家的語言結構與風格的關係，有諸多闡述，他認為語言結構的水平性與風格的垂直性，為作家描繪出一種天性，而語言結構和風格則是時代和生物性個人的自然產物。見氏著、李幼蒸譯：《寫作的零度——結構主義文學理論選》(台北：時報文化，2001年)，頁20-25。

<sup>15</sup> 如李喬即藉由〈迷度山上〉文末結尾時死了的柯子森雙手，為什麼要緊緊抓住一條毛茸茸的「猴子尾巴」之例，來說明「小說情節鋪陳過程，就是經營可能性的過程。」同註3，頁139。

<sup>16</sup> 〈關於存在的一些信息〉是李喬短篇小說篇名。

<sup>17</sup> 有關故事與情節之分野，參見佛斯特著，李文彬譯：《小說面面觀》(台北：志文，1973年)中第二章、第五章，以及劉世劍：《小說敘事藝術》(長春：吉林大學，1999年)，頁54-60。

<sup>18</sup> 參見安貝托·艾柯著、黃寤蘭譯：《悠悠小說林》(台北：時報文化，2000年)，頁158。

作。<sup>19</sup>循此，本論文擬從李喬的寫作風格，鑽探李喬短篇小說中符碼的形式與結構，冀能「調整」而非「中止」通常的評價，且臻「發明」作者自我暴現創作伎倆的後設思考或文本意義。

必須說明的是，針對極強勢而主動的「信息發送者」李喬而言，文本所埋藏的符碼或已經由作者而賦予意義，然而作為「信息接受者」的讀者，其所具有「讀的能動性」，則使信息的揭現更具生產性。本論文研究進路，將藉由隱身文本中所謂「開放性」與「遊戲性」的寫本符碼，進行考掘李喬短篇作品中所謂「超小說」，甚至是「擬批評」的小說藝術成分，並兼及敘事學與一般美學問題。研究文本的擇選大致以蒐集完整的《李喬短篇小說全集》為依據，並輔以《李喬短篇小說精選集》、《李喬集》等，<sup>20</sup>至於新近出版而輔以副標題「短篇小說後傳」的《重逢——夢裡的人》，<sup>21</sup>除了可視之為李喬自我揭現創作行程的紀錄外，未嘗不可視之為另一種炫技與實驗的新型後設小說創作，本論文豈能輕易舍諸？

## 二、主宰的面具——遊戲性與開放性的符碼

在《重逢——夢裡的人》書中曾載記鄭清文初讀〈修羅祭〉時的觀感：「就是指作者在『搞』……寫狗撞門跳牆，打翻器物，非常翔實；不像〈我不要〉那種抽象加想像的東西。……寫實到後來搞出吃洛辛，我想作者心裡很爽。我說的輕

<sup>19</sup> 羅蘭·巴爾特（巴特）所區分「讀本」和「寫本」，前者最主要是針對讀者預期一致，如巴爾札克那類古典的、可讀的文學的貶抑，在「用以閱讀之文」的系統裡，作者被視為其作品的永久主人，餘下的讀者則純粹被看作是只擁有益權。後者則意指我們不知如何閱讀，而實際上在閱讀中又必須理出頭緒的前衛派寫作。所謂「能引人寫作之文」，是屬於開放性、生產性的文本，在讀者身上，可以體驗到「不停地與文的一觸即發的爆炸力量、它的偏離（旁逸）的能量搏鬥。」資料主要參見羅蘭·巴特著、屠友祥譯：《S/Z》（上海：上海人民，2000年），頁50-61。相關資料另參喬納森·卡勒爾（J.Culler）著、方謙譯：《羅蘭·巴特》（台北：桂冠，1994年），頁71，以及羅蘭·巴爾特著：〈寫作的零度〉，同註14，頁17-64。

<sup>20</sup> 氏著：《李喬短篇小說精選集》（台北：聯經，2000年）、《李喬集》（台北：前衛，1993年）。

<sup>21</sup> 有意思的是副標題為「李喬短篇小說後傳」，在〈序章〉中作者卻直言「屬於個人的新型長篇浮現了」。

鬆想笑是指這個。」<sup>22</sup>鄭清文的戲謔之言所含藏閱讀心理幾經起伏的一種審美觀照，其實是來自作者將「常理可鑑的程序」打亂，而使作者與讀者之間所締結的閱讀契約（指文本裡的鑑識機制）遭到破壞或模糊化。而所謂「輕鬆、好玩」的閱讀品評，則是針對發現了「不熟悉的新事物」的一種「讚美」，若將此閱評現象安放在美學的範疇裡討論，即是所謂「趣味」的興發與本質——讀者思欲與某一種現象結合而興生「滿意」的一種趣味感覺，<sup>23</sup>這種趣味乃來自作者所賦予文本一種嘲諷、實驗、質問，甚至是「挑釁」式的「遊戲調性」，當然也可視之為是作者對主題意識或寫作形式的一種「反思」，或是導引讀者身不由己地陷入閱讀詭計的文本策略。

然而李喬小說中所浮現的「遊戲性」寫本符碼並非只是單純的好玩有趣，而是同時背負著傳達概念、啟發概念的使命感，只是這個使命感不再是以傳統的沈重形式出現。依據彭瑞金的說法，李喬短篇小說大致可區分為「好看的小說」和「不好看的小說」二種，後者源自李喬長篇創作的附產品，是「通過小說門檻的」「一種論文」式的小說，<sup>24</sup>這種「有論點的小說」（或稱觀念小說），作為文學論述的一種變體，明顯來自作家一種有意義的寫作姿態。如果書寫的終極並非「不是小說」，則可徵信的是作者並不是在尋求一種新的文學形式，而是藉由自我反思性與常規的不確定性，<sup>25</sup>在尋找一個乞靈於經驗的淨化而打造的文學「新世界」，因而李喬作品以形式負載的後設信息中，並不全然是強調藝術與生活之間的斷裂，或以嘲諷的戲擬（parody）來破壞正統小說威信的「關於小說的小說」或「關於作家寫故事的故事」；也不再只是將一種語言外之物強加予讀者的超克。觀諸李喬一再

<sup>22</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》，頁 166。按洛辛是一隻暴烈桀驁的黑犬，而〈我不要〉一文則以雞類族群作為發聲的敘述者。

<sup>23</sup> 參王夢鷗：《文藝美學》（台北：遠行，1976年），頁 144。

<sup>24</sup> 彭文所言李喬歷經《寒夜三部曲》洗禮後，有了擔荷族群、土地的使命與自覺，因而在跨過文學的領域，從事文化論述、政治現實評論的基石上，所發展出來的觀念小說，即成了李喬的另類文學論述。見《李喬短篇小說全集 1·序》，頁 12-15。

<sup>25</sup> 此為寬泛的後設性定義。所謂「後設」一詞最先出於美國威廉·H·蓋斯（William.H.Gass）的一篇文章。後設是對於一種基本的兩難處境的高度自覺：如果人們開始去「表現」世界，他們就會迅速意識到，這個世界是不能夠「被表現的」（represented）。事實上在文學小說裡能做到的不過是「表現」這個世界的「話語」。上述後設論點，參見帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝，1995年），頁 3-4。

更新文學生命之意圖，其短篇小說中「遊戲性符碼」的不確定性與解構主義所強調的「文本開放性」(thetextual openness)恰好是相互呼應的。<sup>26</sup>以下即嘗試從李喬在後設敘事中，用以主宰的面具——遊戲性與開放性的符碼，概分為「第一人稱『我』的話語」、「以抒情式復活的歷史與人物」，以及「人物的變形與扭曲」三項，進行探析。

### (一) 可令人相信的謊言——第一人稱「我」的話語

從純粹的物理觀點而言：有些東西是看得見的，有些則因角度關係而看不見。可知個人所處的立場與角度是有所局限的，而不同的角度也會顯現不同的真實面貌，如「莊周夢蝶」寓言，若從莊周立場而言，則「栩栩然蝴蝶也」，若立足蝴蝶的角度而觀，則「遽遽然周也」。因此當作者選取某一種敘述觀點時，也意圖著其創作立意的角度，準此，小說作者選定人稱敘事觀點，所輻射的說話人和他的話語狀態則極為重要。巴赫金(M. M. Bakhtin)嘗藉由修辭學理論，從小說話語藝術中所組織起來的社會性雜語現象，以及作者個人獨特的多聲現象中，提煉出對敘述觀點的另一面向思維：

作者語言、敘述人語言、穿插的文體、人物語言——這都只不過是雜語藉以進入小說的一些基本的布局結構統一體。其中每一個統一體都允許有多種社會的聲音，而不同社會聲音之間會有許多種聯繫和關係。……主題通過不同語言和話語得以展開，主題可分解為社會雜語的涓涓細流，主題的對話化。<sup>27</sup>

巴赫金所指陳的即是，小說正是通過社會性雜語現象和以此為基礎的作者獨特的多聲現象，來駕馭所有的題材，以及作者自己所描繪和表現的作品世界。巴赫金

<sup>26</sup> 意即當連貫的文本遭到切割之後，意義將會不斷滑動，而使文本解讀更加活潑、有彈性。

<sup>27</sup> 參見氏著、白春仁等譯：《小說理論》(石家莊：河北教育，1998年)，頁41。所謂「社會性雜語現象」，乃指統一的民族語內部，亦可分解成各種社會方言、各類集團的表達習慣、職業行話、各種文體的語言、各代人各種年齡、各種流派、權威人物、各種團體的語言和一時流行語、一日甚至一時的社會政治語言(如口號)等等。巴赫金最後的結論則是，每種語言在其歷史存在中此時此刻的這種內在分野，正是小說體裁所不可少的前提條件。

所強調的是小說每一敘述成分都分別處於兩種層次：一為敘述人的層次，意即人物達意表情的層次；一是作者的層次，作者利用並透過這種敘述，折射出自己的意向。而敘述人語言的各個部分則與作者之間保持著大小不等的距離，因而折射的體現也不一，有時多些有時則少些，有些地方則甚至可能完全融為一體。<sup>28</sup>作者與敘述語言聯繫關係的重要性可見一斑。考察李喬《小說入門》一書，也曾以四個章節撰述敘事觀點，<sup>29</sup>顯見李喬在這方面的寫作自覺意識。依據統計，李喬短篇小說中擇取第一人稱作為敘事觀點者，計有 70 篇之多，第三人稱敘事觀點者 102 篇，第二人稱敘事觀點則僅有 3 篇。<sup>30</sup>從數據而觀，以第一人稱作為主敘述者的篇幅並非最多。<sup>31</sup>

李喬嘗言：「我的小說裡，多少有我自己的影子。」<sup>32</sup>就小說的外部形式而言，小說作品基本上都類同是一種傳記體，<sup>33</sup>觀諸李喬作品諸篇，載負作者濃郁生命經驗，如作者現身說法，或依稀可見作家身影者，確實是以第一人稱「我」作為敘

<sup>28</sup> 同前註，頁 98-99。

<sup>29</sup> 見氏著：《小說入門》（台北：時報文化，1986 年），頁 147-158。

<sup>30</sup> 本數據取自紀俊龍：〈李喬短篇小說研究〉之圖表統計，分見頁 183-185、頁 194-197、頁 206。（〈婚禮與葬禮〉一文，紀文單獨列為「全無敘述觀點之篇目」）唯紀俊龍將〈孽龍〉（《李喬集》中則為〈孽龍記〉）中主人翁劉士土歸為「第一人稱主要觀點」，又將〈恐男症〉中主敘述者楊世芬（「隱身者」）視為「第三人稱主要觀點」，恐有誤讀。按〈孽龍〉全文中只有在夢境情節方出現劉士土的第一人稱話語，餘皆為「第三人稱主要觀點」。若意必將小說人物之意念獨白與夢境囈語視為全文之敘述觀點，則何篇不為「第一人稱主要觀點」？而〈恐男症〉一文本是病患者求診的告白語，頭尾兩段頻頻出現第一人稱楊世芬「我」的呼救語，中段雖轉為「第三人稱敘事觀」，從上下文脈絡而觀，判然可知是主人翁楊世芬藉由「轉述別人的故事」，以突破難以啟齒的心靈障礙。另吳慧貞：〈李喬短篇小說主題思想與象徵藝術〉亦將〈恐男症〉列為第三人稱敘述者。

<sup>31</sup> 這倒也符合李喬一向所主張，在一般短篇小說中以單一第三人稱觀點最為精當，此乃因「它是最能『壓迫』作者，而使作品推向藝術境界的一招。」見《小說入門》，頁 152。

<sup>32</sup> 見黃怡〈個人反抗與歷史記憶〉，同註 2，頁 84。

<sup>33</sup> 如果從小說是對存在的一種探勘而言，每個小說家的作品其實都隱含著他對於世界的看法，作品主題，其實就是對於存在的質問。參見：米蘭·昆德拉著，尉遲秀譯：《小說的藝術》（台北：皇冠，2004 年），頁 47。以及盧卡奇：《小說理論》，頁 49。李喬亦如是說：「每一作品，就是作者人格的符號，其生命的縮影。」見〈與我周旋寧作我〉，同註 2，頁 21。

述觀點的篇章最為憬然，如〈阿妹伯〉裡的「我」（阿喬）因父親的政治牢獄而被拘囿在貧瘠山林的童年創傷印記，以及鐫刻在「我」記憶底層中最熠閃動人，那幀用眼淚、汗水哼唱山歌，用竹籃裝載稚子的慈母畫幅，在在流露出「足以使人哀傷不已的他（李喬）底身世的祕密。」<sup>34</sup>又如透過〈蕃仔林的故事〉裡「我」（阿泉牯）的童蒙之眼，諦視作者「永遠的故鄉」，而折射出悲情「蕃仔林」的故事；〈飄然曠野〉中掛念病危慈母而叩問蒼天無語的人子（喬）、〈問仙〉中與慈音幽魂淚眼相對的甦子等，皆幽幽述說著難忘母恩的李喬式孺慕之思。<sup>35</sup>至於〈故鄉·故鄉〉裡擺盪在文學與婚姻之間的迷惘遊子（阿喬哥）；〈迷度山上〉中孜孜以文學為志業的「我」（楊文華）；〈鱒魚〉文中以朦朧初醒之姿，追尋現代主義的「我」，也都清晰朗現行於途而上下求索的文學李喬之姿。<sup>36</sup>而〈「死胎」與我〉中全盤托出創作《寒夜》三書的慘澹經歷，儼然以本尊現身的作家角色，更是遙呼〈尋鬼記〉裡在異鄉月夜追鬼，曾撰有《結義西來庵》的作家身影。

以上所列諸篇，大致類同自傳體之創作小說。由於採用第一人稱「我」的觀察點，來進行敘述，隱隱然是作者在講述自己親見親聞的故事，作者和敘述者的統一因而產生了一種特殊的藝術效果，增強了作品的真實性與說服力，而藉由作者曝亮了生命檔案，讓讀者有了親炙作家的最近距離，就某種程度而言，亦滿足了讀者喜於「窺探」或「臆測」人性黑洞的欲望層面。唯即使是強調以「自」的反照功能和「傳」的真實撰述的「自傳」，都必須面臨個人在記憶光譜中「紀實與虛構」的辨證，遑論小說作者更可以在一定程度上選擇他的偽裝。綜而觀之，李喬作品中最能揭現自傳性況味，並以此釋放／書寫／理解他個人「生命體驗」的篇章，確然是以「第一人稱」（我）作為表述者為最，但這個主人翁「我」雖居通篇意識中心的主導地位，而收納各式各樣的混合語式，其中卻隱含著一種特有的對話形式——非你來我往的戲劇性對白，而是有其主體性，又有其傳達性的對話。<sup>37</sup>因此以下論述所關注之文本皆為第一人稱之敘述，而不及於其餘人稱之敘述觀

<sup>34</sup> 葉石濤：〈評李喬的兩本書——《飄然曠野》·《戀歌》〉，同註2，頁90。

<sup>35</sup> 論者多謂〈阿妹伯〉與〈問仙〉兩篇是自傳體的小說。見李者佺：〈忿忿不平的冥府冤魂〉，以及鍾鐵民：〈李喬印象記〉，二文俱載於《李喬短篇小說全集·資料彙編卷》，頁181、327。

<sup>36</sup> 根據李喬的夫子自道，〈故鄉·故鄉〉、〈迷度山上〉與〈鱒魚〉三篇可窺作者思想的脈絡，視之為李喬的「追尋三部曲」允為恰當。見《重逢——夢裡的人》，頁133。

<sup>37</sup> 此即巴赫金（汀）研究中所提領出來的「對話性」（dialogisme）理論。其中作者和主角

點。

### 1、〈「死胎」與我〉中的「隱藏作者」

且試著揭示李喬短篇小說中的語言與引入的雜語現象，如〈「死胎」與我〉開篇是以辭謝邀稿的「告編輯陳情書」形式，引入主題，繼之則以「我」所「聽來的故事」為本事，鋪陳「我」創作小說的「情節推演」與「心路軌跡」，間亦表明自己的政治立場與觀點。〈「死胎」與我〉一文誠如吳錦發所言，是一篇非常難談的小說，原因之一是題材涉及的內容敏感（省籍衝突），其二是主題很曖昧。<sup>38</sup>有關此文，論者大都著眼於文中的後設手法，而直接切換至作者在小說中大膽表態的政治立場。且看李喬誘引讀者入彀的這段主要關目：

徐某提的「故事大綱」已經相當完整。我似乎立即下定決心，一定要把它發展成一篇中短篇小說。……首先我把「情節大綱」排列出來。……最後一項：在下筆前我必須「自己清楚」而「寫得模稜兩可」的。那就是這個小說粗看之，是在處理省籍差異的糾葛；深入細讀之後會發現它不是；而掩卷默思之後又係乎隱含中臺歧異的因子在裏面。……安排到這裏，我忽然想到一個問題——我不覺哈哈大笑將起來，我是貼了招牌的「臺灣主義者」，那些夢幻主義者一看到「中臺結婚生出死胎」，而且每胎都是「死胎」，他們惱怒之外，一定會鄙斥本人「心胸狹窄」、「島國氣度」吧？在此我要提醒他們：那「福利社的老闆」夫婦也是一臺一中，他們生出的「F1」健壯得很！

好了。一切全在掌握中，現在只要動筆寫下就能功德圓滿啦。

〈「死胎」與我〉篇名實已點出多重的敘事圈套——就敘述者而言，是在講述「我」和「死胎」故事之間的糾葛纏結，而題名為〈死胎〉的小說雖脫稿卻並未發表；二就作者（李喬）而言，這是一篇業已完成並刊登的創作小說〈「死胎」與我〉；三就讀者而言，則是一篇典型作者、真實作者（李喬）、敘述者，甚至一些模糊的

---

作為審美主體，是巴赫金對話美學的核心，兩者的關係即是體現在主體身上的自我與他者的關係。相關理論參見劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田，1995年），頁93-102。

<sup>38</sup> 氏著：〈聖潔的與卑劣的——評李喬的「『死胎』與我」〉，同註2，頁174-178。

實體人物（如文中提供故事的徐校長、死胎故事裡的男女主角、作家林雙不等）都現身在敘事文本中的精彩小說。以此觀之，小說裡的「我」除了身兼敘述者與虛擬角色，也同時身兼敘述者與真實人物。藉由盤根錯節的後設再後設的無限伸展的循環結構，讀者身不由己地陷入典型作者所玩弄的詭計中，作者混淆讀者閱讀判準的意圖照然若揭。然而在層層的敘述圈套中，實摻合著許多雜語，並非只有敘述者「我」的主導性發聲，如上引文：「那些夢幻主義者……他們惱怒之外，一定會鄙斥本人『心胸狹窄』、『島國氣度』吧？」等句即是經由作者的設計與誘發性的對話方式，而轉達出的外部語言（也可看作是小說與內容以外的其他聲音，如整體社會或文化論述等的對話），而〈「死胎」與我〉的「隱藏作者」，其實是作為「創造者」與「觀察者」的一個綜合體。

文中敘述者雖斬釘截鐵說自己是「貼了招牌的『臺灣主義者』」（看似李喬本尊的發聲），然而藉著雜亂間斷的敘述者「我」的內心語言——諷刺揭露性的解釋，以及敘述者自陳寫作後的痛苦種種，已然透露並不樂見中台結合後的死胎悲劇，諸此皆證明「隱藏作者」並非是「臺灣主義者」，但也非抱持「中台有後」理論之樂觀者，須知小說裡的 F1 雖然體碩健壯，卻終究是遭父母拋讓的「被棄者」與中台成雛後的無辜「受害者」。<sup>39</sup>至此，通篇小說可令人相信的「真實作者」話語，遂只在於篇末「如何反抗那些『狗屁東西』」與「人間事許多事都是荒唐的，現在你多聽到一樁又何妨？」那些話語。尋繹這些似曾相識的話語，呼之欲出的即是李喬一貫戲謔而又慎重的宣言：「亂七八糟胡扯一陣就叫做小說。因為小說是寫人間事況的。」<sup>40</sup>故而李喬此作，最具特色的創新門徑，即在於先是「主觀性自我承認」，再伴隨著「主觀性自我取消」之後，所呈現「為文主譎」的「諷諭」藝境，以及虛實不斷易位而完成尖諷諧謔的遊戲性書寫。

晚近敘述學理論提出在真實的書寫者和文本的敘述者之間，重建「作者」的定位，甚至區分了作者和隱藏作者的界限。W·C·布斯在《小說修辭學》中首先提出「隱藏作者」的概念，<sup>41</sup>說明體現在作品中的那一部分作者的人格，是從敘述的分析中推斷、歸納出來的一個人格，實際上是一系列價值觀念的集合，包括了道德的、習俗的、心理的、審美的各方面。這個價值集合，稱為「隱藏作者」。敘

<sup>39</sup> 彭瑞金則言作者在此耍弄了吊詭，作者的迂迴論述恰等於證明「死胎」之千真萬確是存在的。同註 1，頁 15。

<sup>40</sup> 見氏著〈小說〉一文。

<sup>41</sup> 參見 W·C·布斯著、華明等譯：《小說修辭學》（北京：北京大學 1989 年），頁 77-86。

述學論者認為作者雖是整個敘述行為的出發者，然而作者身為一個複雜的綜合體，不僅讀者難以捉摸，就是作者自己也未必能清楚認識自我，因此作者與作品的關係十分微妙。在敘述學理論中除了重新扭轉「真實作者」不等於作品中「隱藏作者」的界說，也明示隱藏作者的宏觀思維有時是超出真實作者的創作視野。易言之，在閱讀一篇作品時，能夠點燃我們的激情、思維的，並非真實作者所欲賦予作品的一種意義，而是讀者經由作者所創設的一種「語言的歷險」後，所得到作品的意義。<sup>42</sup>

## 2、〈恐男症〉中沒有被講述的敘述者

以第一人稱作為「敘述者」的話語既未必可靠，第一人稱敘事即可能導致表述自我意識的「敘述者」，雖然「他（敘述者）講述，卻沒有同時被講述」，<sup>43</sup>而是另外產生一個「新的自我含義」。如另一篇〈恐男症〉以醫病行為的診療紀錄形式，藉由潛藏的醫師話語和作為敘述者的病患話語，鋪展出奇特個案的心路歷程。一個隱瞞已婚事實的女性，因違反「全國女性職員婚後一律自動辭職」條款，而遭開除。自從接獲那紙捲成圓筒型的「辭職切結書」後（象徵陽具的幻化物），如符咒般的陽具壓迫與夢魘即無所不在。小說先是以「我」（楊世芬）第一人稱的求診語作為開篇，繼而藉由患者難以啓齒細說原委，而改以述說「別人故事」的方式道出病況。因此，小說雖是以「第三人稱」（她）轉述病灶起因，實則人稱代詞「她」所提供的主體位置仍是第一人稱「我」（楊世芬）。當「我」講述跌入「淡紅淡褐色」所羅織的牢獄時，大多是以自憐自賤、自艾自怨的口吻道出，隱隱呼應「真實作者」所透露的「潛藏話語」：「聽說全島沒有一位女精神科醫師……」，<sup>44</sup>如此，即已暗示出由題名「恐男」所生發的詮釋——對男性生殖器的放肆想像，原該是生理中的「愛欲」本能，在此卻被置換為「恐懼」，加上患者發病的時間點是遭遣散之際，小說意在控訴男權對女性的歧視與迫害，自是豁顯而明朗，而多數論者的女性主義式觀點也於焉浮現。值得審思的是小說中形成對話關係的是「第一人稱女病患（我）——第二人稱男醫師（你）」，而實際創作中的對話性則表現在「隱

<sup>42</sup> 筆者嘗從多角度的文本詮釋，操作沈從文〈丈夫〉一文，而得出隱藏作者的思維有時是逸出真實作者的原初創作基點。見拙著：《現代文學鑑賞與教學》（台北：萬卷樓，2001年），頁158-159。

<sup>43</sup> 引自劉禾著、宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性》（北京：三聯，2002年），頁214。

<sup>44</sup> 此句話的潛台詞即是：在醫生行業的性別分配比例上，明顯看出女性的弱勢與邊緣化。

藏的男作家（李喬）——性別泯沒的讀者（你我他她）」，如此而觀，小說中作為第一人稱的「性別身份」在敘事語態中，是否有其特殊的指示功能？當作者為文中的「我」（楊世芬）形塑出畸零而不健全的形象，以致沒有能力講述「我」自己的故事，而必須藉由轉述「別人的故事」來進行小說對社會男權論述的指控時，是否正意味著涕淚飄零卻被馴化臣服的「女性敘述者」，不僅被玷污為「精神病患者」，<sup>45</sup>同時也被「隱藏作者」剝奪了應有的發聲權？因而原本被視為理所當然的情節安排（指精神療法中病患常用的第三人稱轉述法），是否也可以被賦予更強烈的論述？<sup>46</sup>

疾病作為一種隱喻觀點的書寫，由來已久，如蔣渭水〈臨床講義——關於名為台灣的病人〉一文，即是藉由身體缺陷與國家的隱喻關係，帶出台灣主體建構的欲望論述。<sup>47</sup>社會混亂常被視為是種病症，這是將「疾病」置放於更大的社會脈絡中的觀照，此亦呼應蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）所稱：「對邪惡的感覺被投射入病，病（充滿意義）被投射入世界。」<sup>48</sup>疾病隱喻既是一種表達強烈情感的方式，因此疾病向來也被挪借而隱喻為對社會腐敗或不公的控訴。有趣的是，李喬〈恐男症〉亦取徑於病疾，以借喻男權文化的偏執與迫害。小說中楊世芬每每曲解對男性性器的幻覺，乃源於自己潛藏「色情狂」、「妖淫放蕩」的本性，並進而為變態的蠱惑與愛慾，楊世芬這種「罪在朕躬，無以萬方」的心態，正說明「疾病」已被賦予「傳統道德」意義下的一種「懲罰」，而求診的病患也被社會馴化而視自己為健康世界的「他者」。〈恐男症〉借疾病隱喻，控訴「病態的男權論述」，這是作者李喬對「兩性論述失衡和壓抑」的社會現象的反思，<sup>49</sup>只是小說中作為「被同情」而反應化的「女性話語」卻隱含有被敘述主體排拒在外的意味——印證於

<sup>45</sup> 李喬曾針對〈恐男症與玉門地獄〉後傳中，給予楊世芬「強迫性心理症」、「焦慮性心理症」或「幻覺性精神症」等病症學名。見《重逢——夢裡的人》，頁214。

<sup>46</sup> 本文借助第一人稱觀點的敘事指示功能，以操作李喬小說的文本意識，乃得自於劉禾所析論中國現代白話小說中，第一人稱代詞的指示狀態。同註43。王德威〈尋找女主角的男作家〉一文亦關注〈恐男症〉中女主角的敘述話語，切入面向則是——被剝奪了隱私權的女狂人，必須在病況治療中以戲劇獨白方式，嘗試與聽者（醫生/讀者）溝通。見氏著：《從劉鶯到王禎和》（台北：時報文化，1986年），頁204。

<sup>47</sup> 見王德威編著：《台灣：從文學看歷史·大病文人醫》（台北：麥田，2005年），頁90。

<sup>48</sup> 參見氏著、刁筱華譯：《疾病的隱喻》（台北：大田，2000年），頁76。

<sup>49</sup> 小說主題除了映現身處男性中心社會中受傷的女性外，李喬亦承認評者認為作者是以男女不平、宰制關係來影射台灣的政治現實。見《重逢——夢裡的人》，頁216。

女性敘述者（楊世芬）「存在於話語之外」的敘事模態，即是作者所敷演在男權迫害下的楊世芬，即使遭逢連鎖式的災厄：「失業」→「失婚」→「病態與瘋狂」，始終選擇緘默擔荷一切，即使面對丈夫的負情變心，也無怨無尤。<sup>50</sup>無怪乎論者嘗質詰作者撰作此文乃是將了女性一軍，因為受迫害的女性最終不得不還是向「男性」求救，<sup>51</sup>殊不知此即是通過小說雜語多義現象，而使文本浮露出男性作家的眼睛及敘述，以致形成男女意識交纏不清的混沌面貌。

上述乃演繹〈「死胎」與我〉和〈恐男症〉兩例，<sup>52</sup>並說明作者李喬如何借源自傳式寫作的第一人稱代詞，來佔據敘述語言本身所提供自我指涉的主體位置，進而召喚出讀者對故事進行一種象徵性與開放性的解讀。

## （二）個人與時代的記憶——以抒情式復活的歷史與人物

英大文豪蕭伯納曾說：「歷史除了人名、地名，都是假的；而小說除了人名、地名，都是真的。」所欲說明的即是歷史是史家根據個人主觀的意見所記載，並非真正的事實；小說的真實則不在於是事實，而在於故事發展的合情合理，使讀者具有真實感。即使如此，社會歷史事件與文學形式，其實恆存著一種不可切割的聯繫關係。若從「歷史是曾經發生過的事件」觀點而發，個人或團體包括國家的成長，也都是歷史涵攝的內容，因而對歷史記憶都有一股溫情與敬意。尋溯李喬寫作的歷程大致分為：寫故鄉童年的「蕃仔林故事」→反映現實生活的「恍惚的世界」→進入歷史長河的「寒夜三部曲」→後設書寫技藝的「小說化論文」。儘管風格迭有遞嬗，李喬凝結性的觀念則始終落於銘刻台灣人特質、土地、血脈的故事，因此小說世界裡歷史的背景與厚度感豁然可見。對李喬而言，歷史和文學都是面對真正的人生和生命，兩者是可能結合在一起的，因而進入歷史而抽離歷史，即成為文學的可能之一。<sup>53</sup>

在歷史學中有所謂「故事」與「新語」的概念，其中「故」與「新」相對，「事」即言「敘述情節」，「語」則是「詮釋意義」。意即若將歷史學家喻為述說故事的人，

<sup>50</sup> 驗證於〈恐男症〉的後傳，據李喬所言，真實「楊世芬」的心態依舊如斯，覺得丈夫無辜，對不起他。同前註，頁 218。

<sup>51</sup> 同前註，頁 216。

<sup>52</sup> 另一篇〈一種笑〉也是以第一人稱敘述觀點，採醫病對話形式進行的名作。鄭清文嘗言該文是一種獨白體，是錄音帶世界的產品。礙於篇幅，本論文暫未及處理。

<sup>53</sup> 見黃怡〈個人反抗與歷史記憶〉，同註 2，頁 74。

則其所處於現下的一個時間點，其實已決定了他怎樣去說故事。簡言之，即是所有過去的事情（故事／歷史）一定是現在的人述說的，並憑藉著以貫串過去、現在和未來。<sup>54</sup>李喬也是一個以「新語」說「故事」的「類歷史學家」，他藉由書寫而把關乎個人與歷史的記憶變成一種有意義的行為。若干短篇小說中被「歷史化」了的人物與故事，因而成爲一則則由移轉而再生的「記憶寓言」。以下即針對以噍吧哖慘案爲材的〈尋鬼記〉、刻繪不同殖民統治下冤枉者之歌的〈小說〉和影射台灣第一才子呂赫若亡命山林的〈泰姆山記〉三篇，探掘李喬如何演述人與時代的關係，我與我的周旋，從而完成個人與歷史的相互證成。

### 1、由移轉而再生的記憶寓言

上述三篇皆可看出李喬藉由操作事實／記憶／想像而提供的一個歷史背景，如〈尋鬼記〉——噍吧哖事件、〈小說〉——日據時期農民組合運動與二二八事件，以及〈泰姆山記〉——鹿窟事件。唯三篇小說雖是在已標記年代的時間裡展開情節，時序卻並非全然是歷史時間，而是有兩組對位辯證的時間：一是搬演昔日台灣紛擾政局的歷史性時間——這部分是以小說裡浮現的「受害者」／「歷史人物」所處的可怖時代氛圍呈現；一是敘述者說故事的當下性時間——這部分除了〈泰姆山記〉不見作者現身說法外，餘皆可以看出「現在真實時空」和「過去虛構世界」聯接扭帶的明顯分離，如〈小說〉一文前後皆以告青年諸君的「開講方式」，引入界定小說的範例，以此帶出歷史舞台上曾經錯謬演出「真冤枉」的歷劫故事：

各位青年朋友：你問「何謂小說」？這個不容易回答，也可以說很好回答。我個人的說法是：亂七八糟胡扯一陣就叫做小說。因為小說是寫人間事況的，而人間……什麼？你不相信？那就請看曾淵旺其人的遭遇試試：

各位青年朋友：由以上事例看來，人間就是那樣亂七八糟胡來一陣的嘛。所以，「小說」這樣寫就可以了。

〈尋鬼記〉一文尤其是以「月夜追鬼」的虛妄通俗形式，聯結現在和過去兩個異

<sup>54</sup> 「故事」、「新語」概念來自成功大學歷史系教授王健文「歷史教學中的現實意識」講演文稿。意即怎麼去說故事，絕大部分決定於說故事之人的當下，而當說故事的人對未來有所想像時，隱隱然便牽動他如何去認識過去。（2005年10月22日於高雄鳳新高中）。

時空：

「老伯！不要跑！」我大聲說。……

他跑得真快，月亮下，一片飄浮在草地上的白色影子似的。

「怪了……」我有些心底發毛了。……

他終於停下來。他站在一方小空地上，仰首望月。好！他在故作神秘呢！

嚇！這是一座荒廢的墳墓。我凝然站在他前面近丈的地方。跑不掉啦！

我不覺一笑。

「你，是人，還是鬼？」我忍不住問了。

大時代景框中動盪不安的社會現象，雖然還是小說記憶書寫的重要襯底，然而在李喬的操作實踐中，真實時間（指當下時間）卻有其自己運行的生活常軌與存在哲學，和所重建歷史時間中的硝煙氛圍，保持若即若離的關係，而自成一個中立性的後設語言，以免於某種意識形態的介入。

〈泰姆山記〉一文不使用作為自我表述的第一人稱敘述觀點，從某一方面而觀，也可以說是敘事語態的指示功能在此轉化為個人與歷史的一種對話，而非全然訴諸於歷史的言語權力。至於〈小說〉一文的主觀性則是在小說開頭與結尾處平衡地顯現，而其遊戲性的書寫形式，更標示出歷史故事的荒謬性與悲劇感。又如〈尋鬼記〉中那些義民族裔，雖然淳厚慷慨，熱情感人，卻只能「各出奇招」，以「談鬼說怪」的說故事方式，拾穗式地拼貼出先輩義行種種，而無能正視祖靈與歷史疊合的崇高生命圖式。故而在文中已出版《結義西來庵》，意欲來尋找忠魂義魄的敘述者，遂只能以「各憑經歷識見，描他一個千變萬化的存在，反而更有意義？」來自我告慰。循此反諷／反思而指點出歷史記憶在眾人之間形成各自表述的價值思維，因而藉著林吉鬼魂說出以鬼現身不是「嚇人」，而是提醒大家：「參加當年打四腳仔的，快死光了，鄉親後代也快全忘記他們了。」篇名「尋鬼」，看似荒謬妄語，卻隱含著遙契先人抗爭歷史的溫情，參照李喬在〈尋鬼記〉後傳的補述：「今天，還有誰去尋找鬼魂？應該是大浪漫的人，對人類不肯完全絕望的人。」<sup>55</sup>是以「尋鬼」一事，即是對已逝的歷史與人物的悼亡。

屬於國家民族的歷史載記，是所謂的「大敘事」，當「大敘事」走到盡頭時，

---

<sup>55</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》，頁 290。

就要用個人的記憶書寫來對抗國家、民族的大敘事。當李喬以個人記憶／創造的歷史人物，切入大敘述的歷史書寫時，顯見李喬「以小成其大」的書寫企圖，於是讓逝去的歷史人物重新活過一次，這是證明「此曾在」的一種方式，而在先人的軼事光影中，不僅確認台灣人民的燦爛來處，也更加堅定地迎向未來。呂赫若隱於深林，慘遭蛇吻的真相未名；噍吧哖事件受難者的遺願未了；在波詭雲譎政治風暴下，淪為犧牲者的無辜生靈等，上述這些用以增補／抗拒歷史的素材，作者則藉由記憶書寫的排演與定向，通過抒情的手法，衝撞歷史實相的網羅而完成一種理想的、幻覺式的解決。這三篇以史實襯托背景的小說主題是悲憫與哀憐的，形式卻是後設戲擬的，如〈尋鬼記〉文中「尋鬼→見鬼→追鬼」情節推展的公式化與市俗敘述，充分滿足閱讀者對人間鬼域的想像；〈泰姆山記〉裡登場的歷史人物「林爽文」、「余清芳」，甚至是「張文環」等人，則幾近俳優化地演出「滑稽列傳」；〈小說〉一文更是借「材」發揮，把主題轉換為關於主題的話語，至於文中人物命名「曾淵旺」（真冤枉）、鍾益紅（日益亨通的酷吏）、李勝丁（欺壓百姓的三腳仔）的荒誕性與隨意性，則瞄準了指涉性問題的焦點，完成透明性的命名隱喻，一反傳統小說用以「掩飾事實」的命名目的。<sup>56</sup>

歷史記憶的寫作固然有其活絡文化和社會的力道，然而作者以搜集的史料和自我想像交錯，其所選擇在主題中融入其他有意義的主觀認定，益加凸顯出作者的獨特思維，如小說人物雖忠實地安放在鮮明的歷史與社會脈絡中，但做為歷史人物的角色則一律都是在「奔逃」，試觀〈尋鬼記〉裡見人即飛奔的林吉幽魂、〈小說〉中跨過數個這年那年，始終在「逃亡」幻象中的曾淵旺，以及〈泰姆山記〉文中亡命泰姆山的余石基。作者嘗藉〈泰姆山記〉一文說出：「人，本來就是以『跑』這種形式活存的。」點染的或許即是主人翁作為被追捕的「奔逃」命運的承受者，並不是孤獨的，因為族群在歷史中「集體奔逃」的命定已然在個體命運中得到了具象化。

## 2、符號化的異質空間

值得注意的是作者在人物奔逃情節中，所構設的空間形式，往往營造出一種超越時間的神話性，如〈小說〉中曾淵旺逃至湖溪河道和泥磚半頹的牛舍：

這是很美妙的地方，倏然間心底充滿近似孺慕，一種感恩的深層悸動。是

<sup>56</sup> 參見帕特里莎·渥厄著：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，頁106。

對這個熟悉山川草木的一種孺慕，一種感恩，因為在這裡他恍然領受回到母親懷抱的舒適和安全感。原來山川草木，默默大地是這樣溫柔的；嗯，自己的山川大地才有的溫柔，把昨夜以來的懼怖給驅逐盡淨了。

柔和的春陽已經輕輕撫摸外邊泥磚的屋壁，四周禾稻濃濃的綠彩由寬闊的通風孔口湧進來。這悄無聲息的空間，撩人的春光春景，予人妖異不真實的感覺，他無法分辨自己是否陷入連綿難醒的畸夢之中。

奔逃的步履儼然成了「回家」的方式，<sup>57</sup>自然山川因而幻化為「安全的聖殿」，臥薪的苦窰也成了似夢似幻的綺夢世界。而〈尋鬼記〉中鮮血四濺，碎肝裂腸，陰森鬼魅的殺戮戰場與埋骨所，竟也予人古今一夢之感：

現在，薄薄的煙嵐，籠罩著吧嗶啤街，給人悠古如幻的感覺。

這裡是個小小山崗。眼前盡是碧綠壯茂的甘蔗，蔗葉迎風輕飄，好像滄海碧波，緩緩搖曳。

這個瓦解常態性現象而在時間摺縫中取代歷史與敘事時序的空間設置，到了〈泰姆山記〉裡那一座神秘，會走動的山——「泰姆山」，象徵的意義更是達到極致：

要去那裡，那台員的心肝地方。在那裡，不會死。知道嗎？

不尊敬，一直爬上去，就得死——泰姆山的守護醋因（蛇），會殺死壞人。

「泰姆山」，日頭的妻，一切山之母，也就是大地之母；一切生命都來自日頭與大地。

寓有「生死」正反同體特性，散發龐大精神召喚的大地之母「泰姆山」，在此構成

---

<sup>57</sup> 李喬嘗將〈泰姆山記〉、〈小說〉諸篇歸類為「回家主題」。見《重逢——夢裡的人》，頁201、173-210。

了巨大的隱喻和象徵體系，潛入文本的底層結構，而生發了相應的文化與文學的意義——「泰姆山」顯然是投射作者情志和負載族群命運的符號化空間，這是李喬想像台灣的另一個異質空間。藉由援引泰雅神話：大太武山、小太武山的說法，除了再現書寫所在地的現實性之外，最重要的是「泰姆山」作為逃逸的神聖歸處，實兼有「返回母體」的意涵。這也是李喬一貫的信仰——「回台灣人的家」：追求台灣前途，要往台灣立身之處著力；尋找庇護安身，要朝台灣的心臟——深山奧處走去，<sup>58</sup>而其中更隱含有跨越原／漢族群的一個朦朧的遠志。

### 3、個人與歷史的相互證成

誠如李喬所言，自己寫下了許多「回家」小說的雄辯，而「回家」的形式，以及隱含的意義也是複式多義的。<sup>59</sup>上述三篇小說中「回家的方式」卻都以極其「酷烈」的死亡儀式來呈現，<sup>60</sup>如余石基遭蛇吻、林吉化為鬼魂、曾淵旺被捕獲等。權且從另一面向以觀：歷史和英雄一直是兩個被捆綁在一起的概念，一部歷史等於是一部英雄史。讓歷史人物復活的小說形式美學問題，歸根結底原是作者心靈烏托邦式的一個合法願望，然而在李喬小說中復活的歷史人物群像卻都不是傳統定義下的英雄，反倒是一些「跌倒者」、「逃亡者」的凡俗角色，<sup>61</sup>即如曾淵旺者也近乎是鄙薄的「荒謬英雄」。在此基點上，李喬的書寫自然有其微言大義，上述諸人其實都是作者藉由「命運的偶然性」——「人間事，是難以逆料的」的命題，點撥出因時代政局的無情威逼，而在際遇中有所閃失的人物方不得不奔逃或藏匿。這些逃亡者都有貪戀妻兒家園的凡俗性，並非有革命英雄的覺悟與前進的超克精神，而至倉皇如斯。〈泰姆山記〉文中即藉由余石基的困惑與掙扎而披露了若干訊息：

「你是熱血男子，你是不是要插手……」窩興好像找不到適切的詞句表達自己的心意；「是說，是不是管？」

<sup>58</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》，頁 202。

<sup>59</sup> 同前註，頁 174。

<sup>60</sup> 李喬自己的解說是：既是儀式，後人就不一定非如余石基命運般不可。同註 3，頁 207。

<sup>61</sup> 即使是譽稱「壓不扁的玫瑰」——楊逵，在〈回家的方式〉一文中也是以牢獄裡的楊逵顯影。本文剔除上述三篇小說人物的英雄性的立論，恰與吳慧貞：〈李喬短篇小說主題思想與象徵藝術研究〉中所言及：「〈泰姆山記〉將焦點放在精英份子」的論點成了悖逆。（頁 142）。

「不要啦——你說管，怎麼管？」他斟酌一陣才繼續說：「不論怎麼樣，我是弄音樂的，我要忠於我的琴，還有……」

「還有美麗的妻子，可愛的孩子，對不對？」

「嗯。不錯。何況，人間是非……對不對？」他心中一片苦澀。

〈泰姆山記〉影射的雖然是秀異知識分子呂赫若堅毅又焦慮的精神旅程，然而在某一方面，卻也提供了一種結局的意義：以抒情式復活的歷史與人物作為小說形式的根本意圖，即在於柔性抗議的擴張，被作者主體化的小說人物，其實就是一個個「求索者」，求索的簡單事實即是最基本的溫飽與安定。李喬小說中經由個人與時代的記憶，所召喚出的歷史與人物，正映顯出普遍的人性與訴求，他們面對命運翻騰之際，都不是清堅而決絕的，反倒是駭異莫名的。因而浮出歷史地表的那些人物與故事，儼然接近史詩，非關乎某一個人的命運，而是一個族群的命運，這是個體命運與總體歷史的重要紐結意義。所以「驅逐崇高」後的歷史人物其實並非是主要角色，而是為了裝飾小說總體，遂在小說結構中成為一個必要的，卻是次要的人物。人類命運的悲劇往往只是一些「0」的虛數，但這些「0」若被加到「1」後面，就會變成巨大的實數。<sup>62</sup>〈小說〉一文屢為人稱道的乃是利用「那年」、「這年」歷史運行軌跡的環繞交錯，對比出時代更迭而人物命運流轉的驚人相似度，然而，〈小說〉標記歷史紀年方式的重要意義，當在於提醒這是複數曾滯旺的命運流轉。

### （三）多樣性慾望的歷險——人物的變形與扭曲

在卡夫卡小說〈蛻變〉中，主人翁薩姆薩變成一隻巨大的甲蟲；<sup>63</sup>在李喬的〈人球〉裡，主人翁靳之生也變成了胎兒樣的人球，相似度之高，迫使李喬寫了「異同對照表」來說服自己擺脫「影響的焦慮」。<sup>64</sup>然而即使有怪誕變形的前例可循，在〈人球〉中依然鮮明可見李喬極具個人化精神的漫遊與形式的歷險。〈人球〉一文乃是藉由「人的擬物化」，說明人從現實中退位而「失去角色」的悲劇，而用以表現現代人心靈受到禁錮的手法，則是以「肉體變形」來象徵一種精神煉獄。宕

<sup>62</sup> 參見盧卡奇：《小說理論》，頁 39-40。

<sup>63</sup> 見卡夫卡（Franz Kafka）著、金溟若譯：《蛻變：存在主義小說》（台北：志文，1985年）。

<sup>64</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》，頁 191。

開卡夫卡的陰影，<sup>65</sup>且從怪誕美學切入，再躡進李喬幾篇展示怪誕技法的小說演練場。

### 1、怪誕形象的雙重性

所謂「怪誕」(Grotesque)的起源，最早可溯及歐洲中古時期，用於繪畫和建築雕塑上一種奇詭的裝飾造形，諸如恐怖、猙獰、古怪、滑稽，甚至是可愛的怪物形象。由於雜揉了動植物，且和人的形體交纏，互相轉化，而產生奇異、荒誕和自由的組合變化，極具空想、怪異的媚惑奇趣。後來這種怪異突兀的風格，逐漸滲入詩歌、小說、戲劇，而使怪誕形成一種特定的美學範疇。<sup>66</sup>怪誕美學的表現形式，大都不囿於日常經驗，「如果他想讓人飛起來，為甚麼不！」<sup>67</sup>此名句最能說明怪誕所拓展小說敘述的遼闊空間，作家以超現實的怪誕誇張手法，將人們早已見怪不怪，安之若素的熟悉世界轉化為陌生／異化的世界，其實更有助於去言說那不能說、不可說、不忍說的世界。李喬〈人球〉一文透過人物軀體的變形，即是對於一種不和諧的存在作最深刻的表現。

從社會學觀點而言，其實並不存在生物學定義下的人類，「人的本質在現實性上，乃是一切社會關係的總和」，<sup>68</sup>所有的人都必須擁有且維繫著社會文化的關係與社會生活的形式。小說裡的靳之生在職場與家庭都未能稱職演出，既無法使妻兒溫飽，也屢受同事冷眼相待，遭上司咆哮咒罵。文中妻子老是叱罵他的口頭禪——「沒用的東西」，最足以說明靳之生不僅是生存社會裡的「失敗者」，也是實存意義上的「非人」角色。骨牌效應式的人生挫敗實有其前因，在靳之生最輝煌的中學時期，有一次在全校眾目睽睽之下，不幸滑落了長褲，從此「世界上最偉大的人」，即一蹶不振而成爲「最沒用的人」。而「廁所」，這個封閉的，可以盡情

<sup>65</sup> 據李喬所言，〈人球〉一文乃受到安部公房〈Dendrocacalia〉的影響。同前註，頁191。

<sup>66</sup> 有關「怪誕」美學相關資料，參見王建剛著：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》（上海：學林，2001年），頁221-237。以及王慧萍：《怪物考——中世紀的幻想文化誌》（台北：如果，2006年），頁132-143。另參南方朔〈一部不容忽視的俄國新小說〉，見佩列文（Victor Pelevin）著、周正滄譯：《人蟲變·導讀》（台北：遠流，2005年）。

<sup>67</sup> 為美小說家厄普戴克之語，轉引自南方朔〈重拾狂想〉，見氏著：《魔幻之眼：書海領航國外篇》（台北：聯合文學，2003年），頁193。

<sup>68</sup> 馬克斯〈關於費爾巴哈的提綱〉一文，見《馬克斯恩格斯選集》第一卷上冊（北京：編譯局編譯，1972年）。

排泄／傾瀉之處，<sup>69</sup>就成為靳之生的首選避難所。對人生既失去自信，而產生逃離人生的靳之生，開始退縮為母胎裡的球狀，因為「採取這種睡姿，最能自衛、最富安全感；使同床的人，對自己，不論從哪個方向角度，都『無從下手』。」於是彎腰弓背縮頸，把頭埋進胸膛，成了一個相當完美圓球形的「靳之生」開始產生難以言喻的「重生」快感，彷彿躲進母親胞衣內安詳空間的胎兒，誰都傷害不了，悍妻不再罵人了，而他也能配合老闆的叫囂驟突，當說聲「滾」時，就「滾得遠遠地，而且自自然然，毫不困難……。」

心理描寫向來是李喬經營小說的主要著力點，甚至已成爲一種迷信，<sup>70</sup>〈人球〉的取材主題極爲尋常，簡言之即是現代人面對某種生存壓力的困境，然而通過「人變球」的怪誕形式，卻揭示了另一種觀看世界的視角，使李喬試圖揭露被隱藏的生活總體相，有了更豐富的演繹與內涵的拓深。如前所言，逆溯怪誕的原初精神內核，實植基於形體（肉體）的「醜怪」，醜惡的外表在世人眼中是「殘缺」的表徵，等同於是道德的不高尚。循此，成爲「人球」的靳之生即是一種「醜和殘缺」的表徵，而它的對立面則是「美和崇高」。照理說成爲醜怪人球，應該是對自我否定式的一種「降格」與「貶低」，然而成爲人球的靳之生卻是生意勃發的，試看他肉體異形後對眼前新世界的讚嘆：

黃土路最妙了，一寸一寸碾過去，那泥粉觸到手腳脖子，細細地，涼涼地，軟軟地，像媽媽的手那樣。「這裡才是胎兒的理想環境哪！」……如果能擺脫這個喧囂冷酷的世界，如果能投生於斯土，在那積有幾寸深的細軟塵土上滾動，那又何妨？那又何懼！

〈人球〉和卡夫卡〈蛻變〉所刻畫的雖然都是人物內在心境的孤獨感，但靳之生迥然不同於薩姆薩一覺醒來發現人變蟲的驚嚇與無奈。這是因爲靳之生的軀體與心智原本呈現對立狀態，只有當還原到胎兒樣態時，肉體與孺慕的心智才渾然化爲一體。因而變形對靳之生而言，其實是一種重生、新生與再生。

然而球狀的怪誕身體，代表的乃是一種永遠處於形成中的肉體，一如胎兒生

<sup>69</sup> 廁所（排泄）在怪誕美學中有其特殊象徵意義，此處不及討論，可參巴赫金有關「狂歡詩學」之理論。同註 66。

<sup>70</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》，頁 45。

命雖在子宮內聚合成形，卻終究要與母體子宮分離：

怪誕不是一種純粹否定的和令人恐懼的力量，它具有雙重性，表現的是死亡與誕生、成長與形成的過程，表現的是處於變化、尚未完成的變形狀態：它總能以這種或那種形式展示變化的兩極如舊與新、垂死與新生、變形的始與末等。<sup>71</sup>

乞靈於巴赫金所言「怪誕」形象的雙重性，乃是說明怪誕的形象觀念正是一種存在的未完成性，在形成過程中同時表現出消逝與新興、垂死與誕生的正反面體性。靳之生固然由於變形而翻轉了原本的劣勢，完成了對人世的「抗拒」，然而一般人仍慣習於從否定的視角來觀看怪誕，成為人球的他自然無法被納入社會體制的秩序中，因此靳之生終難以逃脫被緝捕而隔離為「異物」的悲劇。於是不管是「好笑的怪誕」或是「可怕的怪誕」，最後說明的都是當人的「角色失去」時，或許真的只能如蟲豸般地苟活。李喬利用人物軀體的變形，控訴外界環境對精神層面當造成巨大衝擊時，甚至可以刺激整體行為思想的轉型與發酵，怪誕手法在此已然是一種合理化了的浪漫狂想：看似扭曲現實、逃離現實的誇張與怪誕，實則呈現出比真實還真實的形貌。此即鄭清文所言及李喬的小說人物常在夢幻與現實之間掙扎，但「李喬的夢幻讀後會使人感覺為現實（寫實）」，不同於七等生的寫實性的現實，讀後會讓人覺得那是夢幻。<sup>72</sup>

〈人球〉一文除了是對現實的抨擊與嘲諷外，藉由人生命中的缺失與滿足，帶出的卻是關乎「慾望」的指示性敘事——人的生命本質也如嬰兒般脆弱易受傷害，也都渴想「無論走到那裡，使得人人愛。」<sup>73</sup>然而飽蘸著返回子宮的渴想，對「母體」的孺慕不僅是個「能指」，也是一個「所指」，伴隨著無法與母體結合的「匱缺感」而來的，即是佛洛伊德所提出之「欲求」（desire）理論，這也是李喬筆下經常出現人物心理病態的肇興。

## 2、對生命本質與現象的欲求

〈人球〉裡的靳之生以怪誕的「變形」作為欲求手段，到了〈鏡中〉和〈火〉

<sup>71</sup> 王建剛著：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，頁 222。

<sup>72</sup> 李喬：《重逢——夢裡的人》，頁 225。

<sup>73</sup> 為文中靳之生時常唱誦的兒歌。

文中的主人翁則有了更激進、更扭曲的欲求行動，即是利用擬像式的投射，結合「想像界」(imaginary)的形象與幻想，而虛擬出自己的欲望主體，<sup>74</sup>亦即是將某種外在的東西變形為一種近乎魔力的內在欲望對象。〈鏡中〉裡的設計師何日宣喜歡由鏡中偷窺妻子美麗的容顏和軀體，但卻無法和伊美妙的天體相對，也無法與之肌膚相觸。對何日宣來說，妻子是美的象徵、美的化身，這是何日宣對生命本質最極致的欲求，但他卻不能把這個外在的對象原封不動地吸納進來，而需要轉化為一種幻想性的呈現，何日宣遂只能藉由對美的憧憬與夢幻，在內心砌築「絕對性」的「美的世界」。因此當他走入婚姻時，即身陷現實與想像之間的矛盾，而釀造夢幻的泉源也就此被切斷，為了實踐對「美」(妻子的名字也喚作「美美」)所產生虛幻性的欲求，何日宣只能以破壞肉體，來維護美的靈魂。<sup>75</sup>以「毀滅」作為結局的象徵性表達，傳達出的正是小說人物靈魂深處的神性與瘋狂面向。何日宣狂熱地自我囚禁，孤立的靈魂像是脫離一切外界現實的藝術品，因而人物心靈的追尋遂從最大限度的意義而變為最大限度的無意義，導致何日宣由崇高而變為瘋狂，變成病態與偏執的扭曲人格。那面用來窺視妻子的「鏡子」，即象徵凝固而冰冷的孤獨世界，那是一個禁錮靈魂的封閉世界，不管是臨鑑自照或窺鏡他人，身處自戀性的鏡像王國，早已預告死亡紀事的結局。

另一篇〈火〉中的何南卑，則因為性能力的喪失，導致婚姻失利，而開始以蒐集美女日曆作為意淫對象，在內在情感世界與外在實存世界割裂的幻象中，何南卑在儼然如後宮的陳列室中一再「臨幸」並「佔有」這些各國裸體佳麗，最後終被自我的本質之火焚燬湮滅。這兩篇異類的作品，<sup>76</sup>一如〈人球〉，都表現出小說人物的心靈追尋——藉由生命的巡遊與歷險，而發現自我靈魂的故事，而最終的結局也都是在一種偉大的時刻——在死亡時刻中瞥見意義。「怪誕」書寫作為形式的意義，可以說是作者在結合概念與想像之際，所提出一個新的角度來探索／

<sup>74</sup> 依據拉康「鏡像階段」理論中對「自戀」的分析，那種因和心像結成對象關係，而將世界和我們本身分離的現實世界的狀態，即稱之為「想像界」。見福原太平著、王小峰、李濯凡譯：《拉康——鏡像階段》(石家莊：河北教育，2002年)，頁57-59。

<sup>75</sup> 〈鏡中〉何日宣對美的極致追求而將美感意識提昇至對崇高的敬仰，明顯有三島由紀夫《金閣寺》的影子。李喬亦曾明言〈鏡中〉的觸機是在閱讀《金閣寺》之後。見《重逢——夢裡的人》，頁147。然而從拉康鏡像理論中想像界的幻影誘惑，似乎更能切中〈鏡中〉一文的變形愛欲。

<sup>76</sup> 李喬言〈鏡中〉是他作品中很異類的東西。同前註，頁147。

窺視人性的深層世界，這正是李喬一種自覺的求新求變意識。吳錦發曾言：「李喬恐怕是台灣作家中，對性的描寫最豐富也最奇特的一位。」<sup>77</sup>然而李喬對性的著墨固多，這個「性」卻非只是簡化了的對異性的慾望，而應將之視為一種對生命本質與現象的欲求，一如〈火〉中何南卑表面上的追尋，雖是「男性雄風的重振」，然而歸根結底的欲求卻是母親的溫柔撫慰。<sup>78</sup>此即李喬藉著怪誕與變形人物群的抑鬱人生掙扎，以及心靈多樣性的歷險，生動地揭示出生命的曲折與幽微。

### 三、結論——創作者與讀者表白權利的永久更新<sup>79</sup>

自二十世紀初形式主義統領風騷後，形式問題與文學的考察，衍生出種種論辨，其中有關詮釋先形式而存在，或形式先詮釋而存在的爭論極為紛擾，「形式」似否是文學所具有「先驗」的質素，這個議題遠非吾人所能釋疑，<sup>80</sup>然當創作者一再以不同的形式和技巧作為文學經營，且服膺於某種文學理論，以作為創作信仰時，<sup>81</sup>不可否認，作者的認知模式必然會投射到作品中，而形成作品的特殊形式。如此說來，寫作形式或風格，其實關乎一種選擇，一種關於意識或思考文學的方式，也更是一種功效的選擇。眾所關注的李喬，不管是短篇李喬，或是長篇李喬，大都是就其文學內容或文化論述的面向以觀，實則正是在小說形式符碼的啓發下，使我們得以理解李喬創作意圖的明顯性與創作藝術的嚴肅性。

本論文經由演繹李喬在創作中所主宰的文本符碼，發現在短篇小說創作中李喬不僅以種種作者存在性的經驗，演義台灣文化歷史的實相，也藉由後設的創作策略，穿越無數個經驗性的自我，而在小說世界中設計一張人世輿圖，進而儼然如造物者般重塑真實人物的生命樣態，並賦予他命運的轉折裂變與生死存亡，一

<sup>77</sup> 見氏著〈略談三位台灣作家小說中的性〉，載《李喬短篇小說全集·資料彙編卷》，頁271。

<sup>78</sup> 小說中日曆美女的乳房，對何南卑而言，即表徵母親的整體意義。

<sup>79</sup> 感謝匿名審查者的點撥，原稿以「創作者表白權利的永久更新」作為結論標題，本欲藉由李喬《重逢——夢裡的人》一書，凸顯經由讀者的尋索與解碼，揭現李喬以偽裝書寫，構設極具遊戲性與開放性的文本符碼，然原標題或易使人專注於「作者的主宰與操控」，而忽略讀者參與創作的能動性，因此修訂標題為「創作者與讀者表白權利的永久更新」。

<sup>80</sup> 有關「形式主義的迷思」等議論，參張漢良：《文學的迷思》（台北：正中，1992年），頁53-60。唯張文強調「形式是詮釋的結果」，本論文並不採用之。

<sup>81</sup> 李喬主張「作品移動說」，意謂作品完成後作品依然在移動變易；完成成形的作品仍然在變形或成長。作品完成，作者並未消亡，而是隱存於作品中。見《重逢——夢裡的人》，頁164。

言以蔽之，李喬取材於事實，卻按照他的標準，創構出一個「另世界」的幻覺現實。

「當我不存在時，我將如何寫作」，是後現代小說的一個重要命題。揆諸李喬小說中極為突出「作者存在」的主體意識，則恰恰成了後現代的逆寫，而小說中那些遊戲性與開放性的符碼，都可以說是李喬個人意志與觀念追尋的符碼。李喬後設創作的特色即在於強調作者的主導性與創作的樂趣，而短篇小說中巧設種種符碼，也都是為了揭示他所戴的假面具，只是他是「一面向前走，一面手指自己的假面具」。<sup>82</sup>然則一如本論文所探勘真實／謊言的第一人稱話語、以復活的傳奇人物完成個人與歷史的證成，以及以變形與扭曲的怪誕書寫，總匯多樣性慾望歷險等等，顯見李喬作品中的符碼，畢竟是開放給遊戲，而非凝固於作者指涉的特性。

晚近出版《重逢——夢裡的人》一書，是李喬以「作者我去探訪自己作品中的人物」為題材，故事側重點則是「李喬我如何去探訪我自己」。依據李喬自己的說法是：「那個年代的我，是怎麼樣的存在？然後『對照』今天的我，則這種重逢不但可能，而且有必要。」<sup>83</sup>昔日李喬短篇作品中的人物，而今公然在書裡一一現身，李喬從創造他們的故事裡將之釋放出來，等於是在真實世界裡，為他們取得了公民權。然則名為「小說後傳」，卻敷演出「小說是一種復活」的論述，李喬藉由書寫而把「記憶」變成一種有效的「技藝」，寫作手段既是破壞性的也是恢復性的，這是他作為作者的一種公開冒險：試圖把一種精確的意義，賦予作品。然而相關作品後傳的東西絕不會是最後的定論，且估測會有多少研究李喬者開始進行對《重逢——夢裡的人》一書的考掘學？且將從而生發出多少超逸作者或文本的詮釋？事實上作者越「真誠」，越「誠懇」，作品就越需要加以解釋，評論者或閱讀之論絕非是意義的終結。這是因為「小說最初只是偽裝的一種精巧的方式，而偽裝則是遊戲與娛樂的基本要素。」<sup>84</sup>然而《重逢——夢裡的人》，若可視之為李喬另一種創意／創異的小說書寫，是創作者表白權利的永久更新，<sup>85</sup>則緊追其後的

<sup>82</sup> 見羅蘭·巴爾特：《零度的寫作》，頁 38。

<sup>83</sup> 同註 80，頁 134。

<sup>84</sup> 帕特里莎·渥厄著：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，頁 40。

<sup>85</sup> 如李喬提及回顧〈家鬼〉改寫構想時，記憶中一直認定故事衝突點的安置，原是豆腐店千金細梅的愛人是獨子身份的「烏金仔」，以致招贅時的入幕之賓竟然是後來變成殘疾的「阿坤」。後來了李喬為了寫《重逢》而重讀〈家鬼〉時，始發現文本情節展現只模

讀者自然也擁有詮釋生產的永久更新。

李喬嘗言及由於他的作品隱含若干想像空間，居然引起統獨的不同詮釋，因而籲請日後論者不必硬說成「是什麼」或「不是什麼」，而希望「回到文本，並以小說解釋這些作品」。<sup>86</sup>本論文撰作動機，實式憑之。如果將李喬視為一種「文本」，則有著「台灣文化長工」之稱的李喬，其生命歷程中的角色迭經數變，從窮山僻野的貧農之子，一躍而為人師表、知名作家，乃至跨足文化事業，致力改造文化運動，並躋身國策顧問、人權委員等，則反映於作品上，自然也就具有豐富的義涵與多面向的解讀。

---

糊敘及細梅棄烏金仔嫁予阿坤。見《重逢——夢裡的人》，頁 87。

<sup>86</sup> 同前註，頁 144。

## 引用文獻

- 《李喬短篇小說全集》，李喬著，苗栗：苗縣文化中心，1999年。
- 《重逢——夢裡的人》，李喬著，台北：印刻出版社，2005年。
- 《認識李喬》，許素蘭編，苗栗：苗縣文化中心，1993年。
- 《台灣文學造型》，李喬著，高雄：派色文化出版社，1992年。
- 《李喬短篇小說研究》，紀俊龍著，逢甲大學中國文學所碩士論文，2002年。
- 《李喬短篇小說主題思想與象徵藝術研究》，吳慧貞著，東海中國文學所碩士論文，2003年。
- 《李喬短篇小說研究》，鄭雅文著，玄奘人文社會學院中國語文所碩士論文，2003年。
- 《寫作的零度——結構主義文學理論選》，羅蘭·巴爾特著、李幼蒸譯，台北：時報文化出版社，2001年。
- 《小說面面觀》，佛斯特著，李文彬譯，台北：志文出版社，1973年。
- 《小說敘事藝術》，劉世劍著，長春：吉林大學出版社，1999年。
- 《悠悠小說林》，安貝托·艾柯著、黃寤蘭譯，台北：時報文化出版社，2000年。
- 《S/Z》，羅蘭·巴特著、屠友祥譯，上海：上海人民出版社，2000年。
- 《羅蘭·巴特》，喬納森·卡勒爾著、方謙譯，台北：桂冠出版社，1994年。
- 《李喬短篇小說精選集》，李喬著，台北：聯經出版社，2000年。
- 《李喬集》，李喬著，台北：前衛出版社，1993年。
- 《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，帕特里莎·渥厄著、錢競、劉雁濱譯，台北：駱駝出版社，1995年。
- 《小說理論》，李喬著，台北：時報文化出版社，1986年。
- 《小說的藝術》，米蘭·昆德拉著、尉遲秀譯，台北：皇冠出版社，2004年。
- 《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，劉康著，台北：麥田出版社，1995年。
- 《小說修辭學》，W·C·布斯著、華明等譯，北京：北京大學出版社，1989年。
- 《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性》，劉禾著、宋偉杰等譯，北京：三聯出版社，2002年。
- 《從劉鶚到王禎和》，王德威著，台北：時報文化出版社，1986年。
- 《台灣：從文學看歷史·大病文人醫》，王德威編著，台北：麥田出版社，2005年。

- 《疾病的隱喻》，蘇珊·桑塔格著、刁筱華譯，台北：大田出版社，2000年。
- 《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，王建剛著，上海：學林出版社，2001年。
- 《怪物考——中世紀的幻想文化誌》，王慧萍著，台北：如果出版社，2006年。
- 《拉康——鏡像階段》，福原太平著、王小峰、李濯凡譯，石家莊：河北教育出版社，2002年。
- 《文學的迷思》，張漢良著，台北：正中出版社，1992年。

## Stories and Interpretation—Commentary on *Les Scriptible* in the Amusement and Openness in Li Qiao's Short Stories

Chen, Wei-Lin \*

[Abstract]

Formerly there was Li Qiao (Li Ch'iao) who was known as the 'fixed laborer of Taiwanese culture'. Through his pioneering form of writing, his accomplishments in literature, his aspirations for cultural reform and other such views, he can truly be considered one of the most unique writers among Taiwanese literati. Peng Rui Jin has commented, "Li Qiao's works alternate amidst transformations, this cannot be denied. Furthermore, Li Qiao's short stories are essence of literature." Being novels of "narrative" art, his works following certain definitions could also be explained as "the art of the story". Among the creations of Taiwanese short stories he not only takes on the role of a producer of meaningful works embodying the depth of Taiwanese history and culture, but at the same time also puts into practice each kind of critical (literary) theory. Inlaid into the narrative mode of his stories are fear, transfiguration, symbolism, absurdity, fantasy, realism, psychoanalysis, and stream of consciousness etc, his multifarious changes and unique constructs lead the reader into a literary maze, exploring the phenomenon and substance of the novels text and writing which contain both explosive self creativity and a dexterous metanarrative style.

Roland Barthes has made the distinction of the "reader" (this could also be translated as "an article meant for reading or to be experienced") (*le lisible*), which transmits the authority of the author over the reader. This is a pre-established pragmatic

---

\* Assistant Professor, Department of Language and Literature Studies, National Hsinchu University of Education.

view and value system. It can only be read by people, but cannot induce them to write. “Writing” (which can be translated as “an article which can induce people to write”) (*le scriptible*) which with the uniqueness of open literary codes and not automatic denotations become the work of the producer and not the consumer. This paper will try to borrow from and follow this basic premise taking this research directly into three items dealing with an overview of the language of the first person “I”, “the resurrection of historical figures through lyrical styles” as well as “the transfiguration and twisting of characters”. This is in order to test and expound short stories among Li Qiao’s works known as “super novels” up until “a simulated critique” –the artistic component of his novels. This will also deal with general narrative and aesthetic issues.

**Keywords:** Li Qiao, short stories, metanarrative style, *le scriptible*, Taiwanese literature

