

# 我要回來再唱歌——從階層書寫論 「隱含作者」在鄭清文小說文本中的實踐

江寶釵\*

〔摘要〕

本文試圖探索鄭清文作品的特殊精神與價值，思考他如何立足於他所處的土地，透過敘事的編織，對於這片土地上的律法、習尚、人情等等的不合理面向，提出他的觀察、反思與批判，表達他對公平與正義的追求。而對於這種追求的企圖，反覆再現於他的文本之中，形成了他的第二自我。易言之，此一第二自我，相當於敘事學中的隱含作者，以公平與正義之價值軌範為準則，系列性地表呈於不同的文本之中。

表呈著價值軌範的隱含作者，通常會在敘事中蘄露出一定的敘事模式。也就是說，隱含作者為彰顯他的理念，會尋找他認為最適合的內容作為敘事編織的載體，由於其定見，往往會形成某種程度的重疊，類似詩歌中的複沓，構成主題。在鄭清文的小說中，這主題是什麼？作為一位對弱勢者無限同情的小說家，不公義幾乎都來自階層差異，相關書寫便無所不在地出現於他的書寫中。對於左翼者，其關懷往往落在「剩餘價值」的剝削，<sup>1</sup>他們或者大肆撻伐資本家，或者揭露勞工生活的貧苦，對於鄭清文而言，他固然也念茲在茲，同情勞工之被剝削「剩餘價

---

\* 國立中正大學中文系教授

收稿日期：2009年4月15日，審查通過日期：2009年5月15日

責任編輯：蔡振念教授

<sup>1</sup> 剩餘價值指工人勞動價值永遠低於其勞動所生產出來的價值，這兩者之間的利差便由毋須參與勞動的資本家所獲得，因而，在馬克思主義裡，這便是一種違反階級公平的剝削行為。

值」，在書寫中時有涉及，但他的關懷面更擴大到社會結構中「階層」在文化、國族、性別與倫理中顯現的差異，以及因而產生的壓抑，這就是鄭清文與七〇年代的小說家如王拓、楊青矗不同的地方。

本文的討論，即聚焦於鄭清文的隱含作者如何稟持一貫的價值軌範，批判現實人生中因階層差異而產生的不公義，這些批判的敘事模式，便是用來推闡鄭清文之所以成爲一位具代表性的臺灣小說家的憑藉。

關鍵詞：鄭清文、小說、性別、階層、隱含作者

## 一、前言

鄭清文的小說文本裡，有一個明確的「隱含作者」(the implied author)，堅持著他的價值軌範(norm)。<sup>2</sup>當我們形成這樣的命題時，首先，便要進入隱含作者的討論。

隱含作者，是韋恩·布斯(Wayne C.Booth, 1921-2005)談小說修辭時所提出的觀念。布氏認為作家應該摒除偏見，維持中立、客觀的立場，創造敘事，致力於真理與正義的追求，以他所執著的價值軌範(norm)，博取讀者的共鳴。為了減少真相因偏見而扭曲，作家遂棄絕特殊的個別相，專注於普遍的共相。因而，在創作活動裡，作者必然會塑造出一個蘊含於文本之中、具有理想的、超然的，卻無異於普通人(man in general)的作者的自我。

如是的隱含作者是否就是真實作者(the real author)?答案是否定的。即使是寫實主義者，也無法否認，所有的書寫狀態係經歷一個陌生化的過程，真實作者絕不會是文本中的隱含作者。生活中的作者，是為真實作者。敘事活動裡，真實作者必須放下鄭清文個人的夫子自道，以各種敘事結構成素的營造與編統，方得以從文本推演出那個被執守的創作信念，並從這裡形塑出隱含作者的形象。也就是說，蘊含作者他所崇信的主要價值、軌範、準則，必須透過文本的整體形式來顯示。準是以觀，隱含作者也不等於小說中的敘事者(narrator)。

從傳播學的角度來看，由文字敘事構成的小說文本即訊息(message)之一種。鄭清文小說文本的讀者站在訊息接受的這一端，即閱讀端，一面親身踐履小說人物所歷經的痛苦與歡樂，每個行動所蘊含的道德和情感，一面又實實在在地浸潤於敘述的不同成素裡，如聚焦、意象、場景、氛圍、空間、事件、時間等，這些成素共同塑造了做為文本的整體。因而，我們所形塑的作者影像係經過文本的閱讀活動——經由作者與讀者各自對文字的想像，建構而來，此一作者影像，必然是所謂虛擬的、「被推衍出來的作者」(inferred authors)，<sup>3</sup>它絕不會是作者本人。

<sup>2</sup> 在確認鄭清文、鄭清文小說文本與隱含作者的關係上，我要特別感謝林鎮山博士在中正大學台灣文學研究所所做的關於「敘事學」的系列工作坊(2005.10-12)，他對隱含作者的系列性詮釋，以及與他共赴鄭清文先生訪問所做的準備、訪問、訪問稿的整理等等，讓我受益良多。「意圖與策略：鄭清文訪問錄」計畫；台北：國家文藝基金會 2005-2006。

<sup>3</sup> Michael J.Toolan, "Implied Author: a Position but not a Role," in Narrative: a Critical Linguistic Introduction, (London and New York: Routledge, 1988), pp.77-78. 以上有關隱含作者

簡單地說，隱含作者係從作者的文本或系列文本中歸納出來的作者。隱含作者透過真實作者的敘事作為完成建構，而做為讀者的我們，則正是要從他的敘事成素的「細讀」(close reading)去建立起隱含作者的形象。

是故，所謂的隱含作者，李蒙·姬南(Shlomith Rimmon-Kenan)(1983)將之稱為第二自我(second author's self)，係真實的作者透過文本形塑出來的，蘊含了作者這個概念，將之認定為一套文本中所暗示的價值觀與軌範準則(implicit norms)，而不是故事中的發言者，在理論上：

- (一) 此一第二個自我，既是統合整個作品的意識中心，也是文本建立價值觀與軌範準則之所繫。
- (二) 儘管真實作者在不同作品中會顯示不同自我，然而幾乎所有的隱含作者，皆具備共同的特質，慈悲為懷、寬宏大量，為人類的自私自利的種種暴行，悲痛不已。<sup>4</sup>

鄭清文自己也許並未接觸過這些西方的敘事理論，可是在他的創作自覺裡，卻不斷地浮現與西方敘事理論相應的觀點，在形成文本的寫作技巧上，鄭清文標榜契訶夫的「作家不做判官，只做證人」、海明威的「冰山理論」，他以為「偉大的作品都是節制含蓄的」、<sup>5</sup>「簡單的字有簡單的好處，因為它簡單，所以可以含蓄得更多」。<sup>6</sup>以上這些說法，已為論者所注意，廣為引用，並得到一個結論：鄭清文的小說作品，在敘事風格之含蓄方面，表現出一種千錘百鍊以確立的一致性，達到相當程度的藝術形式。由於隱含者多，必需反覆閱讀。也就是說，鄭清文恪守以敘事表現其思想的創作原則，並同時認為他的小說需要讀者細讀的。

---

的演繹史，更詳細的討論，請看林鎮山：〈飄泊與放逐—陳映真 60 年代小說的「離散」思潮和敘述策略〉，《離散·家園·敘述—當代台灣小說論述》，(台北：前衛出版社，2006 年)，頁 74-78。同時見 Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction* (Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1983), pp. 71-75. Shlomith Rimmon-Kenan, "The participants in the narrative communication situation," in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (New York: Methuen, 1983), pp. 86-89.

<sup>4</sup> 林鎮山：〈飄泊與放逐—陳映真 60 年代小說的「離散」思潮和敘述策略〉，頁 75。

<sup>5</sup> 王文伶：〈靜裏尋真，樸處見美——訪鄭清文先生〉，原刊於(台北：新地文學，1990 年 10 月。)收錄於《鄭清文和他的文學》(鄭清文短篇小說全集：別卷)，(台北：麥田出版有限公司，1992 年 7 月)，頁 157-165。

<sup>6</sup> 洪醒夫：〈誠實與含蓄的故事——鄭清文訪問記〉，收錄於《鄭清文和他的文學》(鄭清文短篇小說全集：別卷)，(台北：麥田出版有限公司，1992 年 7 月)，頁 144。

在對鄭清文的訪問，或者是他個人自道其文學觀，經常看到他直言無諱地表彰他的創作主張。在寫作的信念上，他說：

文學要有理想，要有希望。人必定會死。這是人類的悲劇。這是人類的宿命。對一個人而言，確實如此。但是，對一個社會，對整個人類而言，生的力量似乎超越了死。<sup>7</sup>

我卻願意多用一些心力去闡述人與人的善良關係，……人與人的關係，是建立在信賴與愛，而不是建立在懷疑和恨的基礎上。這個基礎，同時也是人類能期待更美好將來的基礎。<sup>8</sup>

以上這些話語，說明了理想、希望、信賴與愛等等，是鄭清文小說創作的思想所繫。他又說：

它（小說）是現實的、真實的、寫實的。  
生活和作品是緊扣在一起的。<sup>9</sup>

因而，小說，作為一種散文書寫的敘事形式，它書寫生活，傳達人類崇高的思想，表呈一種動人的藝術。「生活、藝術、思想」<sup>10</sup>便是文學的三大要件。它們彼此之間的關係或可以如此推闡：生活是藝術之根源，而思想係藝術之充實所在。沒有生活為背景的藝術，不免教人有蹈空之感。而失去思想的礎石，藝術無法恆久而偉大。文學是「生活、藝術、思想」的共同鎔冶。於是，在文本的一致性之外，主題因為思想而煥發深刻的內蘊，冶鍊出一種精挑細擇的一貫性。這裡，我們又從鄭清文這個真實作者的說法，看到他如何積極地為他的小說尋找並凸現其價值軌範。因而，我們在鄭清文小說的閱讀裡，便不斷地遇見真實作者所創造出來的那個「隱含作者」，並引起我們深刻的注意。

<sup>7</sup> 鄭清文：〈我的文學觀〉，《文訊》第13期，（1984年8月），頁14。

<sup>8</sup> 同前註。

<sup>9</sup> 鄭清文：〈偶然與必然——文學的形成〉（鄭清文短篇小說全集：別卷序），頁16。林麗如：〈把人生的悲喜化為令人低迴的故事〉，《文訊》第154期，（1998年8月），頁59-62。

<sup>10</sup> 同前註。

我們先已自鄭清文的創作意圖，參照其他論者的看法，指出他的小說文本中，有一個矗立著的隱含作者。但這個隱含作者，呈現的是什麼樣的價值觀、什麼樣的軌範內容？不同的閱讀也會導致不同的答案。本文代表一個讀者立場，試圖探索鄭清文如何站在他所立身的土地上，追求公平與正義，反抗權威，並假設此一思想的敘事，即其價值所在。何以追求公平與正義，反抗權威，足以做為價值軌範的根據？這或者要從權威的本質談起。傅柯在《傅柯——超越結構主義與詮釋學》裡提到權威的特質：

一般地說來，所有的權威根據雙重模式而執行著個別控制的功能；即二元劃分和貼標籤的功能（瘋癲／健全、危險／無害、正常／異常）；以及壓制性的指派和差異化的分割之功能（他是誰、他必須在哪裡、他如何被刻劃、他如何被確認；如何以個別化的方式在他身上執行一個恆常的監視，等等）<sup>11</sup>

二元劃分來自於傳統的理型語言（logo-centrism），人被納入二元分割的結構，充滿是非、對錯的宰制性意識形態裡，被差異化後，受到個別化的恆常的監視，任何稍有違反者，都將被施予懲罰。觀察到這個權威的存在，體念其不公義，批判其壓制性，不僅無畏於權威操作者的監視系統，更給予強而有力的曝露與反擊，這便成為鄭清文確立其敘事第二自我之價值軌範的方式。由於筆者的能力有限，無法遍及與之相關的所有議題，因而，本文掌握幾個視角，從文化、國族與階層、性別、倫理與階層出發，探討鄭清文作品中對此一文化與社會結構之呈現與批判。由於係從敘事中尋找其第二自我，本文將實踐「形式即內容」的觀點，站在文本形式上，討論其思想的表達。

## 二、文化、國族與階層書寫

首先，鄭清文透過文本顯示的第二自我，來自他對於文化、國族的反省。

「命名」活動，通常不是通過血緣，也不是人們出生即備有這些「名稱」的

---

<sup>11</sup> 德雷福斯、拉比諾著，錢俊譯：《傅柯——超越結構主義與詮釋學》，（台北：桂冠圖書股份有限公司，1995），53-154。

特性，<sup>12</sup>而是來自命名者所屬社群的集體想像，而此一集體想像，反映了社會對於生活方式的願景，甚至是價值。命名的重要性，於鄭清文是自覺的。就小說這個類型而言，鄭清文的作品呈現出他偏好意象與動作，而此一偏好，竟清楚地表現在各篇小說的命名。所有的小說，若不是以動作，即是意象，很少見到形容詞。前者如〈秋夜〉、〈相思子花〉、〈貓〉、〈圓仔湯〉，後者如〈升〉、〈贖畫記〉，有時候，同時指涉兩者，如〈蛤仔船〉，它既是小說人物的綽號，又是他走路的模樣，以及導致他如此走路的事件。

鄭清文不只是為自己的作品命名時，小心翼翼。他也以命名指出其背後隱藏的文化意識，提出他的批判。所以這樣說，是因為我們很幸運的，有文本的直接指涉，即〈熠熠明星〉裡的討論春美這個名字的始末。「春美是由日治時期春子更改來的。這個名字，實在太俗氣了，這一類名字，就像一些數字表示的符號，完全沒有文化的底蘊，而且，更氣人的，她母親還一直叫她哈爾克這種日本式的名字。」(5:64-65)，「名字不是符號，是文化，這完全是學養的問題。」「她總是把天祐讀成天古，雖然天祐並沒有讀錯。」(5:65)，「這兩個名字，他不知斟酌過多久，推敲了多久，才選定的。他的感受就像，他千辛萬苦挑好了一張地氈，眼看著有人連鞋子都不脫，就踩了上去。」(5:65)，名字的讀音，「怎麼可以簡單呢？」隨後敘述者便以兒子在美國，人家還不是叫他們湯姆？查理？來揶揄命名的重要性。對於將命名無限上綱的信者，一切都可能與名字有關。如春美不喜歡穿旗袍，代表她不被拘限在旗袍所意味的傳統，「是不是和孩子的名字有關？」(5:66)，而命名，在這裡，象徵的是民俗的，「他們也相信一個好的名字，也將給孩子帶來一生的福運和吉祥。」(〈熠熠明星〉5:105)，〈贖畫記〉裡「父親是最尊敬長官的」(5:294)，因為陳誠字辭修，他把自己的兒子取了張仰修名字，十分諷刺地，他卻因為一樁撞死行人的車禍意外被送軍法庭訊，最後尚重典的長官不問青紅皂白地將他處死。這些概括在小說中的關於命名的看法，是民俗的，也是敘述的。作為敘述成素，名字又是結構的一部分，它承載著指涉、呼應、隱喻的作用。而由於民俗的集體性特質，命名又具有非同尋常的鑑別性，是民族區位自我／他者的表徵。〈元宵後〉的半山姜民新原本叫做江日新，日新兩字本來是取「苟

<sup>12</sup> 索爾·克里普克著，梅文譯：《命名與必然性》，（上海：上海譯文出版社，2001年），頁2-3。

日新，日日新，又日新」<sup>13</sup>的意思，卻怕被指日本的日，爲了自己和家人的安全，他改名叫做姜民新，民是民國的民，也是國民黨的民。(6：47-48)，這時候，命名是身分認同的標記，與日治時期殖民者在台灣發起的改名運動意義相同。甚至，名字也代表著階層的區別。〈咖啡杯裡的湯匙〉來自富裕之家的美虹認爲翡冷翠的義大利廳比佛羅倫斯更雅緻，更富詩意，也更接近義大利人發音。(6：26)，這時，命名成爲資本主義時尚品味的座標。

命名是中國人繁複的民俗的一種，它所呈現的複層意義，一直蘊含在中國人的集體潛意識之中，不易知覺，鄭清文卻經常透過隱合作者探其幽微，指出其可議之處，並編織爲極具張力的敘述成素，向讀者展現傳統中國文化中不盡合理、但卻一直被執守不變的信念。

由於中國文化係一絲延悠久的父系結構，在風俗中對女性的種種歧視、錮鎖與禁忌尤其能彰顯其荒謬性。陰部無毛的女性被視爲白虎，與之交媾不祥。因此被男友拋棄的大學女生經歷了一連串坎坷的感情路，流落到牛肉場表演脫衣舞。(〈花枝末草蝴蝶蘭〉6：65-88)而接近年輕的處女可保健康長壽(〈元宵後〉6：42)，不僅使得少女成爲性剝削的對象，而且將這種戀處女癖合法化，理直氣壯地說：誰教她們是生命的青春之泉？女性的身體不僅被視爲父權符碼的再現，也遭遇種種毫無理由的猜疑，成爲女性的焦慮。〈阿春嫂〉的丈夫救溺不幸而自己溺斃，他的屍體被帶回家，卻被安置在屋外，因爲死在外面的人是不准進家門一步的。阿春嫂不僅不被允許見自己的丈夫，而且也不得送葬，因爲爲丈夫送葬的女人傳說裡一定意圖改嫁，無法守節。〈焚〉裡備受婆婆猜忌的媳婦梁美芳，時時拿美芳鍾愛的那座模仿庫貝拉的木雕像出氣，最後連美芳也感到非焚掉雕像不可，正要採取行動之際，在婆婆的冷言冷語下失足流產(4：241-308)。這篇小說的癥結不在於雕像的存在與否，而在於婆婆對媳婦的不信任。<sup>14</sup>尤有甚之的是，〈局外人〉裡秀卿的母親僅僅爲了怕二孀婆死的時候沒人給她穿壽衣、送上山，乾脆拿枕頭

<sup>13</sup> 見姜義華注釋，黃俊郎校閱，《新譯禮記讀本》，(台北：三民書局股份有限公司，1997年)。「大學篇」第二章湯之〈盤銘〉，頁873。

<sup>14</sup> 儘管鄭清文對不合理的風俗提出嚴厲的批評，卻也看到信念撫慰的功能，獨子死在部隊中的孫家夫婦到象山尋五色鳥，因爲神明說他已轉世爲一種鳥了。失落於親情不得不依賴這樣無稽的信念以獲得微許的慰藉，那種悲劇感溢出字行之外了。可參見鄭清文：〈五色鳥的哭聲〉，收錄於《白色時代》(鄭清文短篇小說全集：卷6)，(台北：麥田出版有限公司，1998年6月)，頁89-100。



悶死她（4：127-155）。秀卿對二嬸婆的同情，以如此非人道的方式顯現，卻出自秀卿以一介女子同情女子的心理，多麼地令人歎息。在這些敘事裡，隱含作者透過敘述者不以爲然的語調，令人驚異的事件安排，使得讀者體念到父權社會下備受壓抑的女性命運的坎坷與不幸，並爲之同聲歎息。

對於中國文化部分僵斃的現象，〈贖畫記〉裡有很細膩的描摹。國畫由於其顯著的特色，經常被用來代表中國的集體想像。綿歷千餘年塑成的國畫的常規，有一個鑑賞的期待視野，它畫一定的題材，做一定的美學表現，「山水、花鳥和人物。其他，也有人畫動物，如虎、貓或馬等」（5：286），風格則「是閒適、寧靜和超脫」。父親是隨政府遷臺的軍人，畫的是國畫，他畫的完全符合國畫的美學，流露著清越和飄逸的氣息，卻不免於風格的匱乏，與其他畫家的作品放置在一起的時候，幾乎難以辨識。而在臺灣土生土長的母親，她的畫就完全不同，她的畫是土著化的。如一隻嗶囉的腳，已被竹子夾住，就是南部用來抓伯勞的鳥仔踏。她的畫充滿著痛苦，有時還可以看到悲憤的神情。違棄了國畫的原則，她投入自我情緒的畫作，以當下的環境爲繪畫的對象，呈現了時代與社會的感情，在這感情裡，竟然同時負載著對民族主義的反動，對於一致化、軍事化統治的控訴。國家主義之下，個人是無法容身的。父親畫符合國畫風格的國畫，臣服於國家規範，仍無法擺脫不公平審判的命運。在這篇小說裡，一再指出統治者爲鞏固權力，不擇手段地抹殺個人感受，甚至對產生個人感受的個體施予懲罰，以致於有人畫了一條流淚的青龍，遙望神州，那也許只是表達對原鄉的永恆記憶，無意間或刺中了反攻無望，或觸動了失去大陸、亢龍有悔的心事，總之，這種感情被聯想爲悲觀的視角，不符統治階層的情感，爲奮發的時代所不容許，不得存在。不管是感情的表現，或藝術的創作活動，都被劃入統治權力職司的範疇，畫者因此被抓去關去了好幾年。這種以階層權力對個體的迫壓，更是反映在母親的遭遇之上。直到臨終，母親因爲畫不被國畫成規束縛的國畫，以致於對自己的繪畫完全沒有自信。她不知道把握個人感受的創作是否能夠代表社會的共同感受，而不符社會共同感受是否有流傳的價值。隱含作者藉此意在言外地對國畫提出批評，這彰顯他對當時台灣文化界的反省：傳統保守，無以創新突破，甚至不容許創新突破，所有的個體都被框限在一種集體情感表現之下，以致使傾向個人主義如母親之類的創作者了無自信。猶有進者，連鑑賞家「我」也不敢確定母親的畫是否能被接受。

〈贖畫記〉另一個重要的貢獻是指出中國威權是集體主義的禍首。小說一開始即標出「刑亂國，用重典。」而整篇小說就在從各個角度寫這種威權思維的慘

無人道。中國傳統裡，離亂賦予統治者不擇手段的正當性與合法性。亂國之前提下，司法蒙塵，軍法伺候，審判的過程裡出現這樣的一段對話：

「閃避一隻狗，人的生命要緊，還是狗的生命要緊？」軍法官問他父親。  
「我閃避狗的時候，並沒有想到會撞到人。」（5：294）

閃躲狗而撞到人是一個意外，卻必須在「人的生命價值大於狗」這個命提下被審判，遭到過度懲罰。這是偽人道主義，以一看似人道主義的理由對人行真正的迫害。這就是權威的驚駭人之處。而這樣的權威如怪獸四處肆行，〈來去新公園餵魚〉寫及不過因無知簽名的善良人子一關三十年（5：205），在〈一百年的詛咒〉裡簽了名的人甚至就被槍斃了（6：163）。<sup>15</sup>

反省台灣四百年歷史，不斷地處在被外來者統治的位置。統治的暴力更多時候是站在國族與族群差異的基礎上執行的。〈三腳馬〉乾脆挑明了說：人分成兩種，一種是欺負人的，一種是被人欺負的。（3：185）那欺負人，通常是外來者，要不就是聯合外來者的在地人。台灣稱日本是狗——四腳仔，替日本人做事的走狗是三腳仔——連狗都不如，只有三隻腳。日本人稱呼中國人不叫中國，叫支那，中國兵便是支那兵，這是輕侮的意思，甚至用清國奴來侮罵看不起的人。頭殼特別大的人就叫他蔣介石。（〈夜的聲音〉6：127）大陸來的叫阿山，台灣人去大陸得意回來的叫半山。（〈元宵後〉）〈三腳馬〉裡的曾吉祥從密告者，到擔任工友的職務，最後當了警察，他的身分不同了，以輕視台灣為務，小說裡是這樣描寫的：

那個叫柴扒鳳的女人，「在領配給豬肉的時候插了隊，我就叫她跪在大家面前，頭上還頂著一木桶的水。既然是配給，每個人都可以買到。卻有人一定要插隊。這本來是一件小事，我也可裝不知，但我曾經聽日本人指著這一點，貪小便宜不惜破秩序的這一點，指責台灣人的愚蠢和無教育。以前，日本老師以這樣的眼光看我，我卻很快學會以同樣的眼光看自己的同胞。（〈三腳馬〉3：199-204）

曾吉祥的行爲說明了一個殖民的事實：被殖民者在被統治的過程，往往心儀殖民

<sup>15</sup> 在小說裡，並未說明係為什麼簽名。

者，向殖民者傾斜，並迫不及待戴上殖民者的面具輕鄙自身所出的血統，迫害自己的同胞。在奴隸與主人的關係中，只有主人得到承認，而奴隸則成為依附性的「東西」，其存在是由得勝的他者（主人）形塑的。沙特（J. P. Sartre）：

我被他者所擁有，他者的眼光赤裸裸地形構我的軀體，把它如此這般地生產出來，用與我永遠不用的方式看它，他者擁有我是什麼的秘密。  
（Gendizier.1973：31）<sup>16</sup>

這便是法農（Frantz Fanon, 1925-1961）所說的：「黑皮膚，白面具」之所肇始；<sup>17</sup>殖民政權如此，所謂的同胞／祖國的政權似亦如是。台灣人曾經去過大陸的，在抗日情緒高昂的時候，仍然被視同日本人而遭受懷疑和猜忌。在台灣，又被視為是外省人而受到排斥。隱合作者說，他是個半山，必須做一個選擇。西瓜靠大邊。你必須看清楚誰是統治者，如有什麼差錯，九條生命也不夠的。順我者生，逆我者亡，順逆是必須領受的遭遇。這就是幾千年來的統治者所使用的鐵律。（〈元宵後〉6：49-53）小說進一步指出，對於統治者而言，受壓迫的對象不僅是「非我族類」而已，而是階層，同樣是省外族群的新移民，他們也被統治者以愚民政策肆行欺騙，楓樹下的老兵身後留下「授田證」，就是活生生見證。或者由於鄭清文自身的金融背景，他比其他小說家更看到被愚弄的人民，其國族信仰的泡沫化：

授田證，我是看過的，有些像退伍證，上面有一個青天白日的徽章。看來像一種商標。好的商標，是品質的保證。（〈楓樹下〉6：106）

可是他接著問，真的有人相信反攻大陸會成功的吧？授田證最後落空，是否意謂

---

<sup>16</sup> 引自陶東風：《後殖民主義》，（台北：揚智文化事業股份有限公司，2000年2月），頁18。

<sup>17</sup> 法農在《黑皮膚、白面具》一書裡，黑格爾的奴隸尚且力爭脫離主人走向獨立；但把被殖民者的奴隸則不然，他把這種殖民狀況下的奴隸狀況診斷為「亦步亦趨」。主／奴關係會使人培養出一種喪失創造能力的自滿和怨恨，奴隸對於主人既嫉恨又羨慕，他要變得和主人一樣，因而比黑格爾的奴隸更少獨立性，他趨向主人，想要取主人而代之。他進一步指出，對於主人嫉羨交加的心理使得奴隸成為衍生性的存在，而非真正的解放，而是創造性的喪失。參見陶東風：《後殖民主義》，（出版項同上），頁19-24。

著青天白日的徽章不是一個好商標呢？

威權釀成的悲劇以不同的形態一而再、再而三的發生。一對情侶在野柳寫生，卻被守軍干擾，不分青紅皂白地必須把畫出的所有東西刮掉。這樣的環境令人不寒而慄，男的因此出國，選擇到各方面都很像台灣的葡萄牙繼續他對藝術自由的追求，女的家有老母不得相隨，情侶因此分手。（〈白色時代〉）孫家唯一的男孩服役的時候死了，軍方說是心臟病發，他們連孩子的屍體都沒有看到，聽說他動作慢，影響部隊的訓練成績，被三個班長活活打死的。（〈五色鳥的哭聲〉6：92）。

自來，威權統治的鞏固邏輯除了高壓、愚民，還必須分化人與人的信任關係——這原是漢人社會中最有價值的資產，也在監視系統下崩解。在被窺伺、被出賣的恐懼下人人自危，另一方面，卻以此製造萬民擁戴的表象，制定普世一同的價值，「舊書店」流通的禁書，是那些使人更接近真象的知識，這正是統治者所懼怕的，舊書店的負責人被判刑入獄。出獄後，他有一段針對人與人之間的「信任」的思考，暴露了威權最可畏處，不在其他，即在於使人喪失彼此信任的能力。他反復推想：那一次他被關，是有人密告，會是誰呢？是向他買書的人，還是賣書給他的人？自從他從監獄回來，他就一直感覺被監視著。他看不到對方，對方卻清清楚楚地看著他。（〈舊書店〉6：200）你所熟悉的人可能是敵人，你的朋友也可能是敵人。危險是無所不在的。

在引述了鄭清文眾多批判統治階層的小說文本後，或許底下這一個近乎寓言的故事，可以做為本議題討論的小結。暴富者金富發目空一切，自以為是，他授意被他吃掉一塊肩膀肉的皇帝魚活下去。皇帝魚果然活下去了。但肩膀失掉一塊肉的皇帝魚被同類視為醜陋，牠不願意生下和自己一樣醜陋的子孫，一生下，一個一個把它們的吃掉。因為沒辦法吃掉牠的子孫，牠哭了。故事是這樣結尾的：

有人說，魚是不會流淚的。但是，皇帝魚卻想著，牠的眼淚已流進河水裡了，河水就是牠的眼淚，晝夜流逝不停的河水，就是牠的眼淚。（〈皇帝魚的二次災厄〉6：64）

金富發予取予求，而一條不會流淚的魚把整條河水當成牠的眼淚，這種自大、無知、自欺欺人，真是無以復加了。這是隱含作者對「皇帝」的揶揄。

除了欺負人的與被欺負的，統治人的與被別人統治的，還有若干更細緻的階層區劃。因職務而形成的階層，如秋菊與月娥爭婚，說我堂堂一個事務員比不上

給正嗎？（〈蛤仔船〉5：181）老板與員工是另一種階層，他是董事長，他們用各種方法來娛樂他，比他自己的兒更誠懇，也更周到。（〈元宵後〉6：47）老師與學生：陳仁安畢業典禮結束，走出禮堂，卻莫名其妙被王老師叫住打耳刮子。多年後再遇到王老師，被我打過的人，在小學時，都是最好的，但以後，尤其在學業方面，好像都沒有什麼成就。（〈舊路〉3：300）貧窮與富有：相親的對象因為在攪好咖啡之後，把湯匙擱在咖啡裡，被視為沒有最起碼的教養，親事告吹。（〈咖啡杯裡的湯匙〉，6：30）上層與下層：「紳士是一種品質，在較早的社會，它代表著優雅和高貴。但是，另一方面，他也代表著虛偽和卑俗。」（〈最後的紳士〉）最有意思的是階層流動後的對立後的族群融合，如〈元宵後〉的姜新民事實上已靠著出賣戰友掛鉤統治階層而晉身上流社會，雖然榮華加身，卻不能自己地靜靜在夜裡等待電話，只求能跟任何人講上一句話就好了。〈永恆的微笑〉則是兒子富貴了，父親依然貧賤，阻隔父子的不止於錢一事而已，還有城市與鄉鎮、教育與未教育、尊榮與低賤等等幾重看不見的牆，於是父子只好各過各的日子。父子兩人關係的修復是在父親殯葬的儀式裡。（1：99-114），這些小說留影了台灣社會在朝向國民所得提高的變遷裡，城鄉生活觀念並未縮短的差距，以及父子倫理的疏離。

在小說家銳利的觀察底下，文化的壓抑、國族的暴力將每個個體網羅在監視系統之下，固然比比皆是，即使是尋常的社會網絡裡，利益交征、爾虞我詐的鬥爭，亦比比皆是，其情狀有如在魚缸裡彼此打鬥、蠶食的〈鬥魚〉（6：265-294）。編織縝密的敘事以反映這些現象之乖離人生應執信的價值軌範，提出批判，並塑成了一位隱含作者的形象，活躍在我們的閱讀印象之中。

### 三、性別、倫理與階層書寫

關於女性在文化結構中經常成為被壓抑的一方，前文已略有觸及。這裡，擬更進一步以「性別」為核心，探討女性在倫理、階層關係中的不平等。女人因為她的性別而被視為第二性（the second sex），從此便陷入一連串的禁錮、剝削待遇之中，而且多半無力改善。她們所以無力改善原因，是因為她們不但被剝奪受教育的權力——以符合「女子無才便是德」的要求，由於不識字或者識字不多，無法透過閱讀改變她們的智能。她們被侷限於家屋之中——特別是廚房裡，阻擋了她們透過社會經驗獲得自我成長的機會。由於這些局限，許多女人可能一輩子不知道、不認識自己的才能，或者是知道、認識自己的才華卻飽受壓抑。那些認識

自己的才華的女人，她們較男人沒有自信，〈贖畫記〉裡的母親就完全不知道自己的畫如何。〈我要回來再唱歌〉尤其寓意深遠。這篇小說描述婆婆會唱歌，沒有人知道，因為婆婆年輕時，被她的公、婆禁止唱歌，因為「女人家上台唱歌成何體統，只有乞丐藝妲走江湖的和戲子才那樣拋頭露面，禁止她再上台唱歌，不然就要趕出家門。」(3:24)，婆婆只好矇著棉被和丈夫一起唱歌，夏天裡熱一身汗。丈夫過世後，連這個唱歌的可能方式都跟著消失。婆婆會唱歌而不能唱、不敢唱，她被隱蔽的才華是自我的障蔽，也是倫理關係裡被壓抑的媳婦如何失去基本的人身自由，自由女性主義學者主張尊重人的理性，並從而衍生對「個體自主性」或「自我實現」的尊重，這才能達到一個「公平正義的社會」，在這個社會裡，「有權力實踐其自身的精神取向」，似乎就是隱含作者在〈贖畫記〉、〈我要回來再唱歌〉這兩篇小說裡對讀者的呈示。

鄭清文的小說寫下諸多探索女性身體的渴望。情竇初開的少年，無限好奇於衣服下面的女性身體，一方面指出中國文化中性教育的不足，一方面又寫出對女性身體的缺乏尊重，女性身體作為奇想、偷窺、觀視的對象物，而好奇的少年往往是主人家，他們的欲望投射對象是受傭顧的女性，當她們被要求私密的身體、一個不可侵犯的領域暴露出來，更加深階級騷擾與侵略或者利用的嫌疑，如〈貓〉裡是店少對店裡聘的女店員(5:111-126)、〈下水湯〉是家裡請的女傭(2:85-119)。〈相思子花〉更具代表性。小說中的我永祥喜歡已被送作堆給堂哥的養女阿鳳，曾經在和她一起挑柴回家，在途中小歇時動手先摸後捏她的胸部，阿鳳啣一聲叫疼，後來一味希望她不要說出去，既無示愛的告白，更無憐惜的歉意，要一直等到四十年後，阿鳳再帶我到事發地，我才有一點反省的心意。(5:237-257)，理解女性之被觀視的位置，就可以明白〈我的傑作〉裡，何以汲汲於藝術追求的我，在畫下他的童養媳的裸體後，他的目的已經達成，完全無視於被畫人的感受，導致她的自殺。〈師生〉裡的林老師得了乳癌，男友遂與她分手(4:157-172)，與張愛玲的〈花凋〉同轍。女子以「色」事人，這「色」的當代意義即物，即商品。由是，女性身體被觀視，被複製，而其完整與否遂成為決定其價值的標準之一，女性作為人的基本尊嚴被輕輕地略過。這些小說將兩性互動準確地嵌插在鄉鎮風情的細節描寫上，使得遺漏內蘊的閱讀者也可以在對環境與氛圍的掌握中獲得閱讀的樂趣，落落寫來極自然之致，並無明顯的批判意味，但批判明顯地含寓其中。

當兩性關係進入倫理結構，成為夫婦時，做妻子的往往仰丈夫的鼻息，而且為踐履她的社會角色而存活，她必須成為母親，而且是一位有兒子的母親，才得

以完成其自我的角色扮演。〈漁家〉裡的女主角丈夫服役時，她陪著公公在太陽的強曬下打漁，備極辛勞，但無論如何，她仍得生個兒子，掛上紅綵告知出海的公公和丈夫。當她難產可能死亡時，紅綵才會被忘卻。(1：33-38)，〈合歡〉裡的董事長娶了三個妻子，她們被參養，由是只有聽話的分。(2：229-308)，這樣的身分與生活方式，在〈姨太太的一天〉裡變得非常地具體，在這篇小說裡，做人家姨太太的我，以一種高調洋洋得意地暢述她被參養的生活，從她的敘述裡，讀者理解到她徹底失去了愛的能力，只有在生活上追求物質的滿足。〈故里人歸〉因為做醫生的丈夫要再娶，無法屈居小妾的阿菊自殺了。在另一個相似的故事裡，丈夫出軌了，做妻子的秀卿捍衛家庭，不惜與他對簿公堂，為一對兒女拒絕離婚的女人，丈夫卻與情婦相偕自殺，最後她僅能以「苦瓜」(多麼沉痛的巧喻!)溫飽(2：121-147)。與秀卿遭遇類似的棄婦大有其人，如〈堂嫂〉、〈女計程車司機〉、林清河的母親(〈玉蘭花〉79-96)都被丈夫拋棄。

被丈夫拋棄的女性必須獨力養家活口，進入職場的競爭。但女性的心智未被重視，弱勢女人的職場很小，經營辛苦之至。秀卿的溫飽要從辛苦地洗衣來。〈夜的聲音〉裡，阿市擔心公公死了會被婆婆逼做妓女。(6：121)〈門檻〉裡學戲的十四、五歲女孩被詈罵。(3：234)〈割墓草的女孩〉以自己居劣勢的體力與男孩爭持，甚至不惜刀鋒相向，才能略有斬獲。(4：191-208)林清河的母親在車站追趕往來的行人售玉蘭花，逃警察。女計程司機要面對在車上可能遭遇的暴力，在街上可能發生的衝撞，以及在開計程車這個男性佔領的行業裡無時不在的性別歧視。〈圓仔湯〉裡的媳婦明明對油漆過敏得不得了，誰教她嫁到木匠之家，只能把自己訓練成為木製物上油漆的能手，不斷去迎合公公。〈堂嫂〉這篇小說，更是把女性被動在職場上所受的奴役寫到入微，而這奴役竟然來自父兄。堂嫂正在餵小孩吃奶，一聽到堂哥的喝叫客人來了的聲音，「她一把抓起孩子，緊摟在胸前，一手抓著和金紙，往前衝過馬路。她的一隻乳房，是完全光裸的。」(4：23)，「眼眶還紅紅的，但是她嘴角還帶著微笑。據說，這是她那過世的父親規矩，看了客人不准裝『孝男面』，才能做好生意。」(4：24)，堂嫂顧不得把自己的身體曝露在陌生人的面前，還得面帶微笑，多麼不堪，但堂嫂只是逆來順受。不過，女性在職場最大的威脅還是來自主管階層，如〈龐大的影子〉裡女秘書必須考慮是否接受董事長的追求以保住工作，而最後，她決定拒絕，成為現代的女性英雄。(2：13-39)

在倫理結構裡，嫁作人婦的女子如油麻菜，地位低微，又常常與婆婆的關係

緊張。無休止控訴子媳對她的迫害，卻是她以婆婆的位置欺壓媳婦，「兩個人同時愛著一個人，強烈地愛著同一個人時，那兩個人為什麼非成為深仇大恨不可呢？」（〈焚〉4：247），「當愛的對象存在時，兩個人拚命爭奪，愛的對象消滅時，恨卻無法消滅。這又是為什麼？」（4：247），三十八歲守寡的婆婆，要兒媳三十八歲那年也要分床睡，以致造成二媳偷人被痛打。〈夜的聲音〉裡婆婆逼迫媳婦賣身以支撐家計。〈又是中秋〉裡迷信斷掌剋夫的婆婆逼死自己的媳婦，她一味捍衛的兒子無法接受喪妻的打擊離開了她。

然而，小說文本寫作對女性階層的反省，不單止於女性自身，他並且從一個對立的角度，將男性置放於女性的位置，進行檢視。也就說，當一個男人與女人易位，嫁入另一個家庭時，我們更可以清楚領會女性在家所受的壓抑。〈蚊子〉這篇小說的設計與主題意義具有鄭清文小說的典型性（typicality），因而必需格外著墨，善做分析。故事採身外型的第三人稱敘事。小說人物的身分是個小人物，剛升副理的銀行員。發聲者身外型，不參與故事。意識焦點，是邱永吉。發生的時間，是他下班、返家到入睡一個晚上的長度。小說裡描寫一個下班公務員的窮極無聊，「有些報紙已從第一版看到第十版，連較大的廣告都一字不漏地看過」（2：149），表示報紙今天已經看了許多遍，而接下來說「在晚報上所登的許多餐廳，雖然沒有去過的，他也可以像小孩子背著電視的廣一般，把它們背誦出來」（2：149）。則進一步說明，這樣看報是他生活的常態，不是只有今天。再一次重複「晚報上有許多記事已在日報上看過」（2：150），不過是他無事找事的強調。這時候，他想起花花公子，影印全頁金髮裸女。他於偷窺之際而疑被偷窺的描寫，「在加班的行員都轉過頭來看他，他一急把機器關掉，已滿臉紅脹起來」（2：150），生動呈現了他自己對不當浮動著的欲望的矜持。

雖然明知那浮動著的欲望是不正當的，雖然意識地加以壓抑，欲望仍在那裡。他想到三鳳理髮店，卻剛巧關門。於是，他又到了西門町，他看看商販的櫥窗，「有時就擠在人羣中，和人家相擦身子，或讓人家推著他的肩膀，有時他也會閃在一邊觀看，避免和人家接觸，有時卻故意把腳伸開一點，讓人家踩他一下。……在人羣中，他覺得自己很小，卻又覺得自己是這人羣中的一分子。」（2：152），這些動作令人起疑地，為什麼他如此欠缺存在感？接著，他特別經過一條有咖啡店的街，想起那個也曾經再這種地方認識了一個女孩子。不知不覺已走到家面前（151-152）。到這裡，我們發現，他是想盡辦法在阻延自己的返家。在下班到返家的過程裡，彷彿就要發生什麼，可是什麼也沒有發生，完成了一個反高潮的設計。



神話原型裡，英雄經歷出發、入門、發現的旅程而獲得成長，這個故事的主角則適得其返，正是一個存在反英雄的諧仿的設計。

是否有一個家安頓自我，能否在家得到安適，一直是中國文化的重要議題。這個家是一個具體實在的家。為什麼主人翁不願返回的家是一道謎題，必須在家中尋求答案。我們逐漸知道他在的是妻子的家，他是招贅的。

二老對他，永遠客氣而周到。不管他多晚回來，他們總是先叫他去吃飯。

只要他在的時候，二老總顯得格外的親密，也許他們在暗示他和來治必須這樣相好，要以他們作為榜樣，也許他們這樣做，表示他們要聯合力量來對付共同的敵人，而在這家裏，如有他們的敵人，那就只有他一人。(153)，在家的空間裡，個體看起來是無自由私密的，但又是最自由私密的，這決定於家人彼此的尊重，無論如何，他不應該有不安全感的，他卻有，而且嚴重不堪。

他的家裡開著一家五金行，是他的妻子來治在經營；算盤部分可由他來打，他卻說帳務不多，不必快。以後，他就決心不去過問她的帳務了。這很清楚說明家裡的事業他是沒有分的，而且，夫妻的感情在現實關懷的基礎上足踏空的。而夫妻的交心似乎也不可能的，有一張唱盤，他是希望能和來治一起聽聽，但她似乎沒有什麼興致。身體的接觸，也不存在的。摸摸來治的手。來治也偶爾和他一起洗澡(159)，但現在不再有了。

他連對妻子的都沒有把握，「他該先睡，還是等來治呢？」(2：160)，他的兒女為了種種不同的理由，都姓了「吳」，而不是邱。(157)，「爸，我再問你一次，我可以交男朋友嗎？我要你自己的意見。」(2：158)「他自己也感到奇怪，為什麼連自己的女兒都不能代出意見呢？從女兒那充滿著輕視的表情，看得出她心裏的痛苦。」(2：159)

進一步說，他這個家是來治的家，來治管控一到四樓，不是自己的家。他是一個不在家的在家者，徹底地局外人。

而這個家一頓飯總是要分幾次吃(153)，是分裂的。這個分裂的家指出他的處境：世俗對招贅的輕視。他曾聽到一個同事在背地裏說他像一隻豬哥，專門替人家播種。沒有姓自己姓的孩子，是無後，是失去了自我。這正是二老（其實是一個，訓誨他要愛自己）、妻子、兒女以及他自己對自己的感覺。但如果不是他應對的態度，一味地逃避，什麼事都拿不出主意，也許還不會是這樣的局面。他不是沒有想到過從這樣的關係出走，也不是沒有機會，他認識一個女孩子，願意替他生孩子，姓邱的孩子。他預備放棄一切，包括銀行的職位。但也許是他躊躇於

行動，也許是始終未出現適當的時機，到底沒有成功。他還為這件事受到指責，向客戶道了歉。他的對象，是銀行客戶的會計。

到這裡，我們忽然發現，這個入贅者，是名符其實的被閹割者，欠缺背叛的力量。然而那個煩擾著他、召喚著他的聲音，卻變成了蚊子，在他的鬢邊嗡嗡地響，撲之不死，成為他生命中永恆的耳鳴。這篇小說從一位男性入贅者來展現在父系文化下的女性位置不能自主的生活，其敘述策略卻從一個被擺置在女性位置的男人出發，這種位置倒錯觸動讀者更深層的反思。

而這些關於女性位置在私領域——倫理結構或公領域——職場的的觀察、思考，以及同情，都透過文本提出針砭，指出向公義邁進的可能性。

#### 四、結論

爬梳鄭清文小說文本的經驗，有如翻閱著一本發黃的照片簿，人物的履痕時時可見，事件的線索不斷穿織，向我們述說家國與社會的既往，但這絕不是吸引我們的全部；吸引我們的，還有那述說的方式，種種如抑揚的聲調、宕延的因果、蘊釀的氣氛。準確著筆於歷史的輾痕、時代的脈動、社會的變遷，以及面對環境形勢，個體自我的衝撞或退守。而無論是敘事風格或主題內蘊，都具體實踐了真實作者鄭清文的創作主張，從而於文本中矗起一位執守價值軌範的隱含作者。

本文嘗試經由分析，爬梳真實作者鄭清文，如何自他所結構的文本中形塑了一個明確的隱含作者，清楚呈現其對創作軌範的追求，對人文價值的執著，透過社會中各個不同的角色，種種人我關係，批判既往的台灣殖民歷史、威權統治，深度反省社會倫理結構與性別角色，特別是葛藤於其間的階層區劃，我們至少看到兩種親屬關係：婆婆、公公、丈夫／媳婦；岳父、岳母、妻子／入贅者。非親屬關係則有雇主與女傭。泰瑞·伊格頓(Terry Eagleton)指出，馬克思主義(Marxism)關於意識形態的精確含義，是指人們在階級社會中完成自己的角色的方式，即把他們束縛在他們的社會職能上，並因此阻礙他們真正地理想的社會的那些價值、觀念和形象。鄭清文的小說，正是透過文本的敘事結構成素，形塑一位隱含作者，直接揭開那個我們被固著化、習以為常的存在意識，暴露其不合理性，引發我們對人／我位置的重省。

而正如本文在起始所說的，在壓抑、暴力與鬥爭裡，作者一貫地保留小說人物一定的正直，而小說事件最後多能導向希望。如歷史衝突的和解，〈贖畫記〉經

歷政治創傷的母親「把已保留將近四十年父親的血衣掉了。」(5:298)，對於中國文化「不孝有三，無後為大」的傳統，提出「不一定自己生的，才是自己的兒子」、「生命應該是屬全人類的一條大河吧」(《春雨》5:270)，的反思。堂嫂在丈夫離家出走之後持續賣香，「她的動作好像比以前更加敏速。那一段時期，她的眼眶沒有紅過，嘴角卻永遠掛著微笑。她的四個孩子，就是這樣養大的。」(4:24)，母親攙扶陌生的老人走出地下道，林清河跟在後頭，「當他們走到地下道出口的地方，從外邊射進來的光線，雖然不強，卻使他感到眩目」(92)，因為父親外遇而離散的家庭，其重整似乎有了若干的希望。就在撕裂與黏合往來的張力中，我們看到了「人與人的關係，是建立在信賴與愛，而不是建立在懷疑和恨的基礎上。這個基礎，同時也是人類能期待更美好將來的基礎。(別卷：236)，在本文分析的許多小說裡，絕無例外地，都在不傷害文本藝術的前提下，或透過明白的呈示，或意在言外地含蘊於敘事之中，表達一種向上提昇的信念：不管過去如何，只要不放棄，終可以重整自我，走上自我實現的道路，堅決地說：「我要回來再唱歌」(3:27)。而這，正就是鄭清文所建立的隱合作者意圖於文本中建立的道德「軌範」，並完成其實踐。

## 引用文獻

### 一、專書暨專書論文

- 鄭清文：《三腳馬》（鄭清文短篇小說全集：卷3），台北：麥田出版有限公司，1998年6月。
- \_\_\_\_\_：《最後的紳士》（鄭清文短篇小說全集：卷4），台北：麥田出版有限公司，1998年6月。
- \_\_\_\_\_：《秋夜》（鄭清文短篇小說全集：卷5），台北：麥田出版有限公司，1998年6月。
- \_\_\_\_\_：《白色時代》（鄭清文短篇小說全集：卷6），台北：麥田出版有限公司，1998年6月。
- \_\_\_\_\_：《鄭清文和他的文學》（鄭清文短篇小說全集：別卷），台北：麥田出版有限公司，1992年7月。
- \_\_\_\_\_：《滄桑舊鎮》，台北：時報文化出版企業有限公司，1987年6月。
- \_\_\_\_\_：《相思子花》，台北：麥田出版有限公司，1992年7月。
- \_\_\_\_\_：《舊金山——一九七二》，台北：一方出版有限公司，2003年2月。
- 羅思瑪莉撰，于筱華譯：《當代女性主義思潮》，自由主義女性主義一章的說法，台北：時報文化出版企業有限公司，1996年。
- 彼得·布魯克斯撰：《身體活——現代敘述中的欲望對象》，北京：新星出版社，2005年5月。
- 德雷福斯、拉比諾著，錢俊譯：《傅柯——超越結構主義與詮釋學》，台北：桂冠圖書公司，1995年。
- 林鎮山：〈飄泊與放逐——陳映真60年代小說的「離散」思潮和敘述策略〉，《離散·家國·敘述——當代台灣小說論述》，台北：前衛出版社，2006年，頁74-78。
- 洪醒夫：〈誠實與含蓄的故事——鄭清文訪問記〉，《現代英雄》，台北：麥田出版有限公司，2002年。
- 陶東風：《後殖民主義》，台北：揚智文化事業股份有限公司，2000年2月。
- 姜義華注釋，黃俊郎校閱：《新譯禮記讀本》，台北：三民書局股份有限公司，1997年。
- 索爾·克里普克著，梅文譯：《命名與必然性》，上海：上海譯文出版社，2001年。
- 林鎮山、江寶釵：《樹的見證——鄭清文文學論集》，台北：麥田出版有限公司，

2007年3月。

Michael J. Toolan, "Implied Author: a Position but not a Role," in *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. London and New York: Routledge, 1988.

Shlomith Rimmon-Kenan, "The participants in the narrative communication situation," in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen, 1983.

Wayne C. Booth, "Rhetoric of Fiction." Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1983.

## 二、期刊

鄭清文：〈我的文學觀〉，《文訊》第13期（1984年8月），頁12-14。

林麗如：〈把人生的悲喜化爲令人低迴的故事〉，《文訊》第154期（1998年8月），頁59-62。

## 三、其他

林鎮山、江寶釵：「意圖與策略：鄭清文訪問錄」計畫；台北：國家文藝基金會，2005-2006年。

## I'm Coming Back to Sing——a discussion of social status and the implied author in Cheng Ching-wen's stories

Chiang, Pao-ch'ai\*

[Abstract]

This article explores social values and consciousness in Cheng Ching-wen's works. Cheng's narration focuses mainly on social injustice in law, culture, humanity, etc. and addresses his pursuit of fairness through observation, criticism, and introspection. This pursuit appears consistently throughout his writings, becoming a "second-self" as implied author.

Usually the implied author who follows value norms uses a consistent narrative pattern. In other words, he uses the most appropriate subject in a narration to develop his concepts. The implied author's ideas often overlap each other to a certain degree, like poetic rhymes, forming one central theme. What is this theme in Cheng Ching-wen's novels? As a novelist writing in favor of the weak, Cheng reveals his belief that almost all injustice comes from differences in social status. This theme is ubiquitous in his writings. Most leftists focus on the exploitation of surplus value. They criticize capitalists by exposing the bitterness and poverty of workers. Cheng Ching-wen is different. Although he also cares about these issues, his concern includes differences in social status and the suppression of certain social structures within culture, nationality, sexuality, and morality. It is primarily in this difference of emphasis that Cheng Ching-wen differs from 70's novelists like Wang Tuo and Yang Qing-Chu.

This article focuses on how Cheng's implied author preserves his value norms and criticizes real-life social status injustice, rendering him a symbolic Taiwanese writer.

**Keywords:** Cheng Ching-wen, fiction, gender, class, the implied author

---

\* Professor, Department of Chinese, National Chung Cheng University.