

立望關河到鶴群歸來：李渝小說跨藝術互文的懷舊現象

——以〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說為主*

蘇偉貞

國立成功大學中國文學系教授

黃資婷

國立成功大學中國文學系博士生

摘要

李渝（1944-2014）兼具小說家與藝評家雙重身分，此兩種身分同聲相應同氣相求。小說展示了原創即作家風格之所繫寓意，而畫論浮凸了她傾注的畫家南唐趙幹、近代任伯年、傅抱石等獨創的美學內外，一體縮合組成中國傳統文人形象蘊含的性格、際遇、感知……形貌，回過頭來豐富、影響了李渝創作並進一步發展為敘事與文論。此相應相求，從早期〈關河蕭索〉（1981）、〈江行初雪〉（1983）延伸至晚近〈無岸之河〉（1993）、〈待鶴〉（2010）皆有對應畫作可證：〈江行初雪〉對應五代南唐畫家趙幹同名畫作；〈關河蕭索〉對應近代畫家任伯年〈關河一望蕭索〉、〈關河再望蕭索〉及傅抱石〈關河一望蕭索〉畫作；〈無岸之河〉、〈待鶴〉以宋徽宗〈瑞鶴圖〉為摹本。梳理上述作品皆不脫傳統文人面對離亂時代興生「暗想當

* 本論文原型為蘇偉貞指導黃資婷之碩士論文，《待鶴回眸：李渝小說研究》（台南：成功大學現代文學研究所碩士論文，2014）之部分內容。業經黃資婷充分同意與授權，由蘇偉貞執筆重寫全文，期在既有基石上進一步深化文本分析、聚焦研究課題、擴充理論觀點。特此說明。本文為105年度科技部專題計畫「立望關河到鶴群歸來：李渝小說跨藝術互文與懷舊——以〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說為主」（MOST 105-2410-H-006-089）之部分研究成果。

初」的懷舊心理底蘊，轉為小說與畫作，既是同一母題跨媒材再創作，亦十足反映李渝創作美學與懷舊心念。本文因此以斯維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym）《懷舊的未來》（*The Future of Nostalgia*）之懷舊論點切入，探討文本的跨藝術互文性（in-terart intertextuality），並進一步勾聯〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說的懷舊現象及李渝如何挪用與調度藝術（史）元素。

關鍵詞：李渝、懷舊、跨藝術互文性



The Inter-art Relations and Inter-textuality for Nostalgia:

The Study of Nostalgia in Li Yu's Short Stories

Su Wei-Chen

Professor
Department of Chinese Literature
National Cheng Kung University

Huang Tzu-Ting

PhD Student
Department of Chinese Literature
National Cheng Kung University

Abstract

Li Yu is distinct from other modernist writers for that she is not only a writer but also an art critic. The latter influences her writing and thusly forms her most famous writing style—"Duōchóng dù yǐn" (multi-waving). The "inter-art inter-textuality" was born in such circumstance. This paper probes the nostalgia of inter-art inter-textuality in Li Yu's short stories. First, the researcher investigates how she enriches fiction with art history— by visualizing time and transforming time into visual mind in art history. Li Yu's novels echo various Chinese artists' paintings, all of which implying artists' nostalgic feelings in their age of turmoil. In transforming the elements of the paintings into her novel, Li Yu re-creates the same motif across different medium and expresses her aesthetics and sense of nostalgia. Second, the researcher attempts to apply Svetlana Boym's theory of nostalgia in her *The Future of Nostalgia* to explore inter-art inter-textuality in Li Yu's works. The researcher aims at investigating the nostalgia in Li Yu's selected short stories—"Guān hé xiāo suǒ," "Jiāng xíng chūxuě," "Wú àn zhī hé" and "Dài hè." Lastly, the focus of this paper shifts onto the examination of how Li Yu applies and appropriates the elements of art (history) in her works.

Keywords: Li Yu, Nostalgia, Inter-art Inter-textuality

立望關河到鶴群歸來：李渝小說跨藝術互文的懷舊現象

——以〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉一組小說為主

初看上去，懷舊是對某一個地方的懷想，但是實際上是對一個不同的時代的懷想——我們的童年時代，我們夢幻中更為緩慢的節奏。從更廣泛的意義上看，懷舊是對於現代的時間概念、歷史和進步的時間概念的叛逆，懷舊意欲抹掉歷史，把歷史變成私人的或者集體的神話，像訪問空間那樣訪問時間，拒絕屈服於折磨著人類境遇的時間之不可逆轉性。

——博伊姆（Svetlana Boym），《懷舊的未來》（*The Future of Nostalgia*）¹

一、前言：懷舊作為歷史的回眸

李渝（1944-2014）創作始於1960年代中葉，²源頭可上溯1961年進入台大外文系，斯時台灣現代主義的系譜肇始之《現代文學》創刊不久，形式上或主題上都影響了台灣一代青年作家，³李渝亦難以自外，是文壇公認的現代主義風格實驗作家。⁴畢業後赴美柏克萊加州大學改修中國藝術史獲博士學位，師承高居翰（James Cahill，1926-2014），留學期間因參與始於七〇年代的保釣（釣魚台）運動，政治影響，停止寫作之外也和台灣文壇失去聯繫，反而在

1 Svetlana Boym（斯維特蘭娜·博伊姆）著，楊德友譯，《懷舊的未來》（中國南京：譯林出版社，2010.10），頁4。

2 李渝第一篇小說〈水靈〉發表於1965年5月19日《中華日報》副刊。

3 李育霖，《翻譯闕境——主體、倫理、美學》（台北：書林出版公司，2009.04），頁138。

4 王德威，〈序論：無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉，《夏日跼蹐》（台北：麥田出版公司，2002.07），頁9。

八〇年代中譯高居翰《中國繪畫史》、⁵巴爾（Alfred H. Barr, 1902-1981）《現代畫是什麼？》，⁶引介西方學者如何觀看中國藝術、現代藝術概念在台出版，台灣讀者得見李渝深厚的美術史訓練一面及以端麗的藝術史故事滲入小說演化傳奇手法所本，也為日後重返創作闢徑，源由此結合小說家與藝評家雙重身分書寫，未見論述，要知道此兩種身分同聲相應同氣相求，小說展示了創作風格，而藝論浮凸了獨具的美學眼光，本文因此有意從此角度切入，探討李渝小說跨藝術互文現象。誠如上述，李渝小說研究早期有黃碧端〈在迷津中造境——評李渝的《溫州街的故事》〉、⁷王德威〈無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉、鍾玲〈霧中花——李渝〈朵雲〉的敘事方式〉、⁸林幸謙〈敘事主體的在場與不在場——李渝〈朵雲〉的「雙重渡引」空間〉⁹等單篇論文，或為書評，或著重敘事，多略過李渝藝術史經歷，亦少深入探討李渝受中國畫散點透視法啟發而興生的小說「多重渡引」理論且如何影響創作。除王德威〈無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉對李渝小說現代主義風格及藝術史訓練有較全面的剖析，另鄭穎專書專論《鬱的容顏：李渝小說研究》從具有現代化概念的中國式「美學原鄉」想像、多重渡引與蒙太奇敘事技法之雷同、溫州街記憶跡痕、中國式憂鬱如何於作者筆下發酵等四個切面論述，十足難得。¹⁰近期關注文學、藝術史及現代敘事關聯的則有楊佳嫻〈記憶·啟蒙·溫州街——論李渝的「臺北人」書寫〉¹¹及劉淑貞〈歷史的憂鬱——李渝小說的重寫敘事〉、王鈺婷〈原鄉·文化與歷史感懷——論李渝小說《金絲猴的故事》〉、黃啟峰〈由「除魅」到「復魅」：論李渝《九重葛與美少年》的抒情風格與現代性反思〉、鍾秩維〈行動中的藝術家——李渝文學的「當代性」〉

5 James Cahill（高居翰）著，李渝譯，《中國繪畫史》（台北：雄獅圖書公司，1984.01）。

6 Alfred H. Barr（巴爾）著，李渝譯，《現代畫是什麼？》（台北：雄獅圖書公司，1984.01）。

7 黃碧端，〈在迷津中造境——評李渝的《溫州街的故事》〉，《聯合文學》88期（1992.02），頁111-112。

8 鍾玲，〈霧中花——李渝〈朵雲〉的敘事方式〉，《文學世紀》5卷7期（2005.07），頁42-43。

9 林幸謙，〈敘事主體的在場與不在場——李渝〈朵雲〉的「雙重渡引」空間〉，《文學世紀》5卷7期，頁44-47。

10 鄭穎，《鬱的容顏：李渝小說研究》（台北：印刻出版公司，2008.09）。《鬱的容顏：李渝小說研究》為鄭穎2004年陸續發表之升等論文，2008年才結集出版。

11 楊佳嫻，〈記憶·啟蒙·溫州街——論李渝的「臺北人」書寫〉，《中國文學研究》17期（2003.06），頁199-224。

等。¹²

嚴格說來，李渝創作以來作品並不多。停筆多年，李渝曾在1980年以〈返鄉——再見純子〉¹³復出，但自承之前因投入保釣運動《戰報》、《東風》編務，小說文字、內容俱受影響且「滯留在戰報體的餘波中」不盡理想。¹⁴所幸這位現代風格的實驗者，沉潛下來，調動藝術史美學，才在1983年以〈江行初雪〉奪得中國時報小說大獎順勢重返文壇。及至九〇年代才陸續結集出版《溫州街的故事》（1991）、《應答的鄉岸》（1999），二書皆圍繞故里敘事，透露通過懷想反思召喚記憶心念內核。細究李渝書寫一路走來，早期作品〈水靈〉（1965）、再開筆的〈江行初雪〉（1983）、晚期〈待鶴〉（2010），既銜接亦賡續，見出現代主義手法的繼承與揉變，於文學本位嘗試、過渡與迴旋，不只是變形銜接「文學少女的囁語」¹⁵生成文學語言，更始終不脫內視與傷懷：「人死後是有魂靈的，也許我們死了還會再回來」¹⁶、「整個潯縣是個睜不開眼睛的人，迷茫地走在一個醒不過來的夢裡」¹⁷、「人間最悲傷的事，莫過於每一事每一物每一件，無不在每分每秒中，無法挽回的變成為過去。」¹⁸如此反覆呢喃思辨時間的流變與荒謬，一體標誌了李渝創作「現代主義式症候群」文章，難怪王德威早在21世紀初便稱李渝「現代主義未完」，預言了《九重葛與美少年》單篇〈待鶴〉及重寫改寫舊著的〈三月螢火〉（2012）、〈叢林〉（2013），¹⁹在原有的基石上開啟「下一個『現代』的起點」。²⁰結合上述，可以說，談論李渝，無法擺脫「現代主義所強調的審美情操及主體信念」，²¹值得玩味的是李渝之於被歸類「現代主義小說家」曾有回應：

12 上述皆台大台文所2016年12月17-18日主辦「論寫作：郭松棻與李渝文學研討會」發表論文。

13 李渝，〈返鄉——再見純子〉，《現代文學》復刊10期（1980.03）。

14 李渝，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉，《印刻文學生活誌》6卷11期（2010.07），頁83。

15 同註14，頁83。

16 李渝，〈水靈〉，《九重葛與美少年》（台北：印刻出版公司，2013.06），頁268。

17 李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》（台北：洪範書店，1999.03），頁137。

18 李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁37。

19 〈三月螢火〉原為〈冬天的故事〉（1990），〈叢林〉原為〈亮羽鵝〉（2009）的第一部分，未在報刊發表，直接收於2013年出版的《九重葛與美少年》。

20 王德威，〈序論：無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉，《夏日踟躕》，頁8-9。

21 同註20，頁7。

現代主義是我成長時所遇到的主要風格，自然深受它影響，至於是不是「現代主義小說家」是另一回事。如果從文體來說，有意不同於傳統常識性的敘述法，追求異樣述寫，也許可算是現代主義罷，可是，文學史上，哪一個時代的作者又不是在作這樣的事呢？你方才說，很難想像一個現代主義作家竟能對古典中國這麼感興趣，其實就已經幫我回答問題了。²²

李渝創作向來主張擺脫一般敘述，「追求異樣述寫」自不待言，然而「現代主義重鎮」名號多年來如影隨形揮之不去，難怪李渝反述：「文學史上，哪一個時代的作者又不是在作這樣的事呢？」不爭的是，李渝文學之路的嘗試過渡轉型銜接既往，是朝向了王德威所言，現代主義未完並非指稱文學形式之復辟，而是下一個「現代」的起點。²³ 細究李渝上述回應，很清楚的勾描出在現代主義的框架裡，自有超越之道，中國古典作為一個方法，正是多年藝術史的訓練發為小說創作，區隔了她的青年時期與再出發的小說風格，〈江行初雪〉十足具說明性。²⁴ 這也給了本文一個啟發，中國古典意象之滲入文本產生歷時感與色彩形象的一體淘煉，讓既往書寫主題上昇，李渝借鏡的文本譬如《紅樓夢》²⁵ 或者中國繪畫獨有的卷軸畫作，透過緩緩展開，「揉捏詞彙，翻轉句子，使書面文字發出色彩和聲音」，正是這樣的「現實和非現實更疊交融」之境，向我們喻示如何「拓寬了中文小說的道路」。²⁶ 所謂揉捏、翻轉，進入不同文本及媒材之運用，於小說形式上形成劉紀蕙的「跨藝術互文性」現象，充分見出李渝對古典意象的辨證與創革，一般咸認，懷舊常以思鄉的情緒呈顯，周蕾指出這種情緒有著「進而延伸成為緬懷往日時光，或是將過往已逝種種加

22 李渝，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉，《印刻文學生活誌》6卷11期，頁84。

23 同註20，頁7。

24 本文討論的〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉四篇文本，皆為李渝1983年再出發的作品，不同於早期〈彩鳥〉、〈水靈〉、〈五月淺色的日子〉少女式抒情至上，是將視覺藝術帶入小說創作，從1978年至1990年李渝亦持續在《雄獅美術》、《當代》、《中國時報》等發表藝評可見文學／藝論摻揉性。詳見黃資婷，〈待鶴回眸：李渝小說研究〉（台南：成功大學現代文學研究所碩士論文，2014）。

25 李渝談《紅樓夢》人物賈寶玉的啟迪，明白了賈寶玉的超越想像：「我們讀紅樓，知道寶玉出身富貴，盡受呵護，卻不知全書只有他一人在經歷著、承擔著全體的悲傷憂苦。」賈寶玉所證成的，是美的靜謐時刻還原、超越、昇華。見李渝，〈拾花入夢記：李渝讀紅樓夢〉（台北：印刻出版公司，2011.04），折頁、封底。

26 同註25，頁8。

以浪漫化的傾向。」²⁷周蕾也同時指出，懷舊最重要的面向是這種回歸慾望以及不斷的作勢回歸，藉此抗拒加之人類的悲劇性分化。²⁸這樣的永劫回歸般的懷舊姿態，適正貫穿李渝青春初起經營成長的「溫州街」父輩鄉愁故事內心，復在晚期回望「茫然時空裡失去了面容」之來路書寫歷程，一路以來，「地域性、回憶性、追懷永恆少年的鄉愁」成分漸少，鄉的疆界消解，書寫昇華，內外終抵「非關原鄉與記憶」境地。²⁹

換言之，「死了還會再回來」、「一個醒不過來的夢裡」、「每一事每一物每一件，無不在每分每秒中，無法挽回的變成為過去。」可以說，懷舊是上述小說的共同點，懷舊作為主體論，在在指涉了失去與過往，而頻頻召喚鄉愁，正是懷舊的內核，本文因此有意挪用晚近美國學者斯維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym）重新定義的懷舊（Nostalgia）理論，主要將懷舊抽離耽溺、懷鄉，甚至自毀的負面語境，將之擴大深化為「時代症狀」與「歷史情緒」層面，來掌握、研析李渝小說時間不斷重返或者召喚歷史紋理並與藝術論彼此縱橫錯雜的交互關係。

梳理《溫州街的故事》、《應答的鄉岸》從書名取向到單篇內容〈朵雲〉（1991）、〈關河蕭索〉等，刻畫精心編織父輩戰亂流離世變下的生活側面創傷紋路，在這個面向進一步借鑽研中國美術史理性思路的訓練，調度古典詞語，藉以不斷重構原鄉，及至晚期翻寫《賢明時代》一代女皇武則天紊亂動蕩的時代故事，工筆細描「歷史不只是還原過去，也是創造過去」命意，賦予歷史新樣貌。符合了博伊姆論述，懷舊有著在「現代」語境裡不斷前行對時間軸的反叛特點，意欲抹除掉歷史，消解既非現在亦非過去狀態，反轉時間「不可逆」性之路徑。亦是在這樣的基調上，博伊姆規納出兩種懷舊類型：修復型懷舊（Restorative Nostalgia）與反思型懷舊（Reflective Nostalgia），二者特點整理如表列：

27 Rey Chow（周蕾），蔡青松譯，〈懷舊新潮：王家衛電影《春光乍洩》中的結構〉，《中外文學》35卷2期（2006.07），頁45。

28 同註27，頁48-49。

29 李渝自言《溫州街的故事》明顯的處理著鄉愁。引自李渝，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉，《印刻文學生活誌》6卷11期，頁87。

修復型懷舊與反思型懷舊比較

懷舊類型	修復型懷舊	反思型懷舊
面向	強調「懷舊」的「舊」	強調「懷舊」的「懷」
與想像群體之關係	試著喚起民族的過去和未來，思考集體的圖景象徵和口頭文化	著力個人的和文化的記憶，側重個人的敘事
抱持態度	懷抱政治、嚴肅性，強調對待歷史應嚴陣以待	傾向諷喻、幽默感，指明對歷史的懷想與批判並非對立，認為人們也可以從動人的記憶中做出判斷
與懷舊對象時間上的距離和位移	企圖拉近與懷舊所指物的時間距離和位移。距離上通過親密體驗和所渴求物件的在場得到補償；位移則可依靠返鄉，最好是集體返鄉來醫治	總是與懷舊所指物維持一定的距離，透過距離感來講述主體故事與過去、現在、未來的關係
最終目的	重建家園和故鄉的徽章和禮儀，以求征服時間並以空間展現時間	珍惜記憶的碎塊，以時間來展現空間，透過文學與藝術的神遊來重返故鄉

這裡要說明的是，博伊姆的修復型懷舊與反思型懷舊並不強調二元對立。梳理兩種懷舊類型，反思型懷舊著重的是個人、私我細節，不服膺民族主義集體意識，反思指示了「新的可塑性」，³⁰既遙遙呼應佛洛伊德的哀悼（mourning）與憂鬱（melancholy）心理，³¹以文學形式迂迴返鄉，隔出實際地理位置的「故鄉」距離。亦符合若節李渝上述所提非關原鄉與記憶的內核，是還鄉本身永遠的延異了。

從懷鄉的角度看李渝早期小說，她筆下1949年代大陸來台知識分子，由個人走向集體被推往無以名狀的未來，溼鬱心境難以追索，有若「遺」民，時移事往，恍然理解歸鄉之不可能卻不可不見，懷舊成為馬路命名學靈感源頭，以台北為例，漢口、武昌、重慶、承德、松江、吉林、廣州、溫州……大陸城市成了街或路名滲入現下生活，是為雙重的懷舊。從早期的現代主義成色的空

30 Svetlana Boym（斯維特蘭娜·博伊姆），楊德友譯，《懷舊的未來》，頁55。

31 Svetlana Boym（斯維特蘭娜·博伊姆），楊德友譯，《懷舊的未來》，頁62。

靈小品到八〇年代對藝術與歷史反思，再催化到注意鋪陳演譯走向具有晚期風格的接力敘事，穿透個人記憶與集體記憶時間軸銜接時間空間化跨藝術互文性（*interart intertextuality*），現代主義手法的繼承與揉變，浮突李渝文本書寫懷舊策略，且始終牽制了她的書寫與文／美學觀，博伊姆的懷舊理論提供了很好觀照；相似的「跨藝術互文性」論述亦可在劉紀蕙《文學與藝術八論》、《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的症狀式閱讀》見到，其文字藝術與視覺藝術間的互文辯證，十分精要，是明證李渝創作的流動性與延伸性很好的依據：

以文字再現並改寫視覺圖像的策略中，所揭露的文字藝術與視覺藝術間互文關係的辯證，以及其中主體／客體的相對位置。我認為，要閱讀文本中的互文以及互文所指向的「屬於他處的體系」，我們除了需要語言與文化的內在知識之外，還需要設法揭開詩人延自個人歷史與時代歷史而形成的文字癖性，以及其語言中流動的政治、文化和情慾的想像。³²

此外劉紀蕙還關注電影文本分析跨藝術互文，如考克多與高達的作品揉雜了照相、繪畫、文字、音樂等諸多藝術形式，可說在在開展了文化符號系統的多重對話模式。³³ 跨藝術經歷之於李渝，她大學時期拜孫多慈門下習畫，出國後先修讀視覺藝術創作，後轉向鑽研藝術史，繪畫背景在她小說文本中留下清晰可見的線索，以文字形式涵括並消化了文學與視覺藝術兩種不同的藝術系統，小說才能達到博伊姆所云「以時間來展現空間，透過文學與藝術的神遊來重返故鄉」³⁴ 的懷舊之境。換言之，小說文字展現繪畫視覺性，不僅豐富了文學作品

32 跨藝術互文性（*interart intertextuality*）為劉紀蕙進行文學與藝術的跨學科研究，在克莉斯蒂娃互文性的基礎上，提出來的觀念。劉紀蕙在《文學與藝術八論》（1994）一書，以西方研究案例為主，分析眾多藝術文本如何跨域交織與辯證。到了《孤兒·女神·負面書寫》（2000）將研究範圍鎖定台灣不同時期的作家的圖像修辭與非寫實書寫，譬如針對台灣讀畫詩的跨藝術互文性提出兩種觀看模式：一是帶有中國古典文化元素的「故宮博物院」；二是受西方現代藝術影響的「超現實拼貼」。見劉紀蕙，《文學與藝術八論：互文·對位·文化詮釋》（台北：三民書局，1994.10）。劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的症狀式閱讀》（台北：立緒文化出版公司，2000.05），頁3。

33 劉紀蕙，〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談蘿茲瑪藝術相對論〉，《中外文學》25卷12期（1997.05），頁52-81。

34 Svetlana Boym（斯維特蘭娜·博伊姆），楊德友譯，《懷舊的未來》，頁56。

的表達層次，亦為「跨藝術互文性」具體表現，是李渝進行文學／視覺藝術之修辭轉喻的文化表徵及對照。主要李渝小說常有對應的畫作。〈江行初雪〉對應五代南唐畫家趙幹同名畫作，呈現初冬漁民的辛苦；〈關河蕭索〉對應近代畫家任伯年、傅抱石的國族隱喻〈關河一望蕭索〉，秋日闌殘之感帶出清末風雲幻變的年代；〈無岸之河〉（1993）、〈待鶴〉皆借重宋徽宗〈瑞鶴圖〉鶴的意象，此多重視角之創作手法，發為小說，〈無岸之河〉甚而成為其討論小說技巧「多重渡引」美學觀的示範作。從上文可知，深於讀畫詩傳達詩人觀畫產生共鳴的單一關連，小說與畫作之間，更可提昇為多層次為對同一母題跨媒材之再創造。綜合上述，本文援引斯博伊姆的懷舊理論，並參照跨藝術互文性（*interart intertextuality*）論點，依創作時序探討李渝一組具有懷舊題意的小說〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉及對應畫作、美術論／文論的交互關係、文本的懷舊現象及李渝如何挪用與調度文學／美術史之元素。

二、關河一望蕭索

1960年代後期李渝開始漫長的辟地異鄉留學生涯，在六、七〇年代海外留學生文學勃興之際，刻寫留學心理、生活層面傳達對母土思念之書寫應運而生，³⁵和李渝寫作背景相仿的於梨華（1931-）、吉錚（1937-1968）、叢甦（叢掖滋，1939-）等，³⁶可說是其中最具代表的女作家，同樣以文學存身，李渝無疑是個異數，她作品裡絕少出現留學生涯的揣度不安，反而對國族認同之主體辯證別有所思，宜乎藝術史訓練，既搭建回游中國藝術領域又給予豐富創作的養分，這才使她遠逸之後的創作主題。

〈關河蕭索〉是李渝少數以留美時空甚而指涉參與的保釣政治運動為背

35 范銘如，〈嫁出去的女兒——海外女作家的母國情節〉，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版公司，2002.03），頁111-112。

36 於梨華1947年先入台灣大學外文系，後轉歷史系。1950年代赴美，1960年代著墨留學生主題小說《歸》（1963）、《也是秋天》（1964）、《又見棕櫚，又見棕櫚》（1966）等，咸認為「留學生文學」代表作家。吉錚1954年台大外文系肄業轉赴美讀貝勒學院，在台時期即開始寫作，主要作品集在1962年至1967年完成，出版有《孤雲》（1967）、《拾鄉》（1967）、《海那邊》（1967），作品著重以女性視角刻畫留學生生活。叢甦1962年台大外文系畢業後赴美，著有《白色的網》（1969）、《秋霧》（1972）等。

景之作。見證了1970年12月9日台灣和香港留學生為主的「保衛釣魚台」運動紐約主場開始延燒歷史關鍵時刻，³⁷ 這場運動，李渝和郭松棻雙雙趕上了，³⁸ 港台學生合流，李渝言「很有左派的激進開明精神」³⁹，李渝和同在舊金山的郭松棻組成的柏克萊隊伍示威的對象，除了美日政府，還有當年台灣國民黨執政當權，進一步觸發了台灣出身的留學生們開始直面中國性的模糊曖昧與民族主義主導性的思考。寫於1981年的〈關河蕭索〉副標題「柏克萊保釣運動一二九示威十周年」一望可知為紀念當年。「關河蕭索」典出北宋詞人柳永〈曲玉管〉「立望關河蕭索，千里清秋」⁴⁰，柳永一生仕途坎坷，轉而為詩往往道盡秋士易感河山氣象蕭條冷索情狀。近代藝術家任伯年（1840-1895）、傅抱石（1904-1965）接續此一命題，繪畫〈關河一（再）望蕭索〉，是從詞意到形象的賦比興。李渝〈關河蕭索〉敘事主軸在保釣憶往種種，化身敘事者「我」，內向羞赧留學生，登門造訪久居紐約被父親譏諷稱為「臭書生」的父執輩蔣叔，意外迎面一道中國山水畫隔著玻璃襯映河水如元朝青瓷釉色異質時空：

開門人正是蔣叔，然而還沒有來得及與他寒暄，一排流水從室內數面長窗就在這時翻騰進我眼裏，將我怔嚇在玄關處。……六扇長窗排列在同一面牆上，因為高居公寓樓頂，所有煩惱的地上景物都超越了去，只全心全意地流著六面河水。

- 37 1970年9月10日，美日兩國達成協議，預備在1972年把美軍二戰時所佔領的琉球交予日本，當中包括釣魚島。激起了台港海外學子的激憤，自主組織進行示威遊行各項活動。1970年11月17日，美國普林斯頓大學的台灣留學生組成「保衛釣魚台行動委員會」，抨擊美國與日本「私相受授」，呼籲中華民國政府「外抗強權，內爭主權」，1971年1月29日，二千多位台灣及香港留美學生在聯合國總部外面示威，高呼「保衛釣魚台」，同步分別在華府、紐約、舊金山、西雅圖、洛杉磯、芝加哥等地舉行第一次保釣示威活動。保釣運動，「維基百科」（來源：<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%BF%9D%E9%87%A3%E9%81%8B%E5%8B%95>）。
- 38 郭松棻1966年赴柏克萊加州大學攻讀比較文學。1969年獲比較文學碩士。1971年專注投入保釣運動放棄修讀博士學位。
- 39 李渝，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉，《印刻文學生活誌》6卷11期，頁80。
- 40 柳永〈曲玉管〉原文：「隴首雲飛，江邊日晚，煙波滿目憑闌久。立望關河蕭索，千里清秋。忍凝眸。杳杳神京，盈盈仙子，別來錦字終難偶。斷雁無憑，冉冉飛下汀洲。思悠悠。暗想當初，有多少、幽歡佳會，豈知聚散難期，翻成雨恨雲愁。阻追遊。每登山臨水，惹起平生心事，一場消黯，永日無言，卻下層樓。」轉引自鄭騫編註，《詞選》（台北：中國文化大學出版部，1982.04），頁34。

那河水，既不藍似海，又不像普通水道一樣黃濁，隔著玻璃遠看過去，**朦朧卻又清麗得如同元朝上好的青瓷器色**。它以同樣的姿態和速度，沒有來源也沒有去向，在六方臨定空間裏永恆地起伏著。⁴¹（粗體字為筆者所標誌）

小說的中國顯然非為具體中國性，而更接近抒情傳統，瓷器釉色透過玻璃折射長窗外晶體六面河水，與李渝藝評畫家王無邪的每天面向哈德遜河繪出〈河夢〉、〈遠懷〉抒情視覺相襯，烘托角色心境：「它（哈德遜河）並不波瀾壯闊，更不具任何中國風味。離開中原追求心的所向的畫家，每日面對這條河，這裡的存在就是故鄉，河水就是過去、現在和未來，就是放逐和王國。」⁴²這樣的姿態，小說與藝評間彼此互文（intertextuality），召喚往昔進入眼簾，「訪問空間那樣訪問時間」，符合了博伊姆的懷舊功能。「六面河水」時間雖斷面切割，卻又「六方臨定空間裏永恆地起伏著」，時間的空間化，迷離撲朔逆反引領敘事進入元代往復紐約葛叔家、曩昔台北溫州街，與「我」父親台北時終日打牌論是非友朋不同，葛叔代表了敘事者認知的知識分子典型，與舊俄小說屠格涅夫《羅亭》、契訶夫《凡尼亞叔叔》不務實際、嚮往理想追求的角色羅亭、凡尼亞叔叔同一陣列。

小說進一步提到葛叔房裡掛著南宋畫家夏圭〈溪山清遠圖〉及葛叔中楷臨摹北宋詞人柳永〈八聲甘州〉書法：「漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。不忍登高臨遠，望故鄉渺邈，歸思難收。」詞畫氣韻相應相求，南北朝遙對渺邈，豈非一時代之難言印照。北宋建國之初採取崇文抑武國策，導致武備積弱，靖康之難後被迫由汴梁（開封）南遷臨安（杭州）是為南宋，構圖上北宋畫作構圖的殘山賸水之思暗寓國族支離破碎，空間處理採極淡與極黑墨分二色手法，留白即無言沉潛。南宋受離亂局勢影響，山水畫的構圖由北宋大觀式全景山水，轉變為上虛下實的邊角構圖，以表現景物的遠近、疏密、開合與高低之視覺美感。對照1949年隨國民黨退守離散至台的知識分子，有的台海兩岸皆

41 李渝，〈關河蕭索〉，《應答的鄉岸》，頁158。

42 李渝，《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》（台北：雄獅圖書公司，2001.11），頁17。

無以棲身哀感，有的漂流往更遠海外去，故土的無著與心境之寂寥，或在藝術領域裡稍得寄寓：

對面老人放下酒杯，我望著他的灰髮，打皺的眼角，削瘦而顯面骨的臉。這樣一種孤傲的知識人在異域能做些什麼呢？我向他舉起酒杯，舉起金紅色，微熱的花雕酒，在純古典中國的室內，在溫柔的六十支燈光下，飲下一口。⁴³

焉叔心念故國已無復存，時間逆返宋朝，那個政治衰頹人世紛擾破碎的時代，卻造就了文學藝術成就的歷史之巔。文人畫的濫觴便緣於北宋蘇軾，而米芾點皴法更被視為文人畫山水的典型。此外，北宋設「翰林圖畫院」，是為院畫，此派詩畫至宋徽宗趙佶達於高峰。藝術史家張法認為北宋院畫匯集三大傳統⁴⁴，其中士子文人傳統，講究知識胸襟，強調畫外之意，所謂「畫外之畫」，繪畫不僅是形式上之視覺呈現，更強調觀畫之後的餘韻。及至南遷，院畫一脈自李成、關仝、范寬的全景巨碑式推移為馬遠、夏圭邊角構圖。雖形制變動，但若夏圭〈溪山清遠〉上半部留白，以極淡墨色暈染淺山，賞畫之餘益添神遊空間，凡此，皆文人懷抱畫外餘韻。耽於老時光懷古幽情，企圖在現實世界仿舊，往往造成一種集體精神，博伊姆闡釋如何看待這個現象：

懷舊可能既是一種社會疾病，又是一種創造性的情緒，既是一種毒藥，又是一個偏方。想像中家園的夢想都不能夠也不應該得到實現。……有的時候，我們倒是情願（至少在這在個懷舊者看來）不去干擾夢幻，讓它不多不少地就保持夢幻的狀況，而不是未來的指南。承認我們集體的和個人的懷舊，我們也能夠對這些懷舊情緒報以微笑。⁴⁵

43 李渝，〈關河蕭索〉，《應答的鄉岸》，頁161。

44 所謂畫院三大傳統：一是黃家富貴。趙佶的畫，如〈芙蓉錦雞圖〉、〈聽琴圖〉，其精工綺豔，就屬黃派傳統。二是崔白、吳元瑜傳統。崔白等繼承了徐家的水墨渲染、色彩淡泊，更強調「寫生」，對客觀物件仔細觀察。三是郭熙、歐陽修、蔡襄的士人傳統，講究知識胸襟，強調畫外之意。畫院既看重文化修養，又看重畫與詩的相通，注重畫的詩意，講究畫外之畫。見張法，《中國美術史》（中國四川：四川人民出版社，2006.04），頁181-182。

45 Svetlana Boym（斯維特蘭娜·博伊姆）著，楊德友譯，《懷舊的未來》，頁399-400。

晚近詹明信亦重新檢視關於個人、集體記憶與懷舊之間的交互關係，反向定義懷舊——過去不僅僅過去了，而且在現時中仍然存在——至於「過去」意識，表現在歷史上，也表現在個人上，在歷史那裡就是傳統，在個人身上表現的就是「記憶」。雙線進行歷史傳統和個人記憶之探討，詹明信認為這正是現代主義的傾向。⁴⁶ 之於李渝手法，將藝術史隱喻嵌入文學創作，讓漂流異域提供孤傲文人一個實體空間，一如紐約之於蔦叔的立足之地，將民族及主體質問置入括弧。人生是複雜的，小說也是，借道跨藝術互文由視覺藝術轉譯成文學，亦是古典到現代歷時性的再詮釋，層層交織海外留學的旅人曖昧矛盾，至此，宛如南宋士子，離開故鄉，承認一己懷舊，「不多不少地就保持夢幻的狀況」⁴⁷，回返之際，或者才能真正獲得家園。

蔦叔在圖書館工作，鎮日埋首古籍，文字與畫作是精神上重塑故國重要的憑仗，當年流離出走中國台灣，故土夢斷魂消，自我放逐美國，老同學父親不以為然：「一個人跑到外地去做什麼。」⁴⁸ 文人（蔦叔）與政客（父親）歧見岔出，以敘事者之見：「如果不願同流於這包圍著的令人窒息的官僚鄉愿封建保守庸碌腐敗社會，為什麼不能去他地找尋或者建立一個新的王國呢？姑且就把它當作一種逃避也罷。」⁴⁹ 蔦叔身影多年早內化為「我」之價值觀，《桃花源記》避秦遠逸，真的就是一種自我意義的面對與回應。從此角度省思，李渝以文學藝術神遊懷舊，小說託付蔦叔、保鈞遊行「一列知識分子的行伍走在異鄉的一條長街上……如同大江之水」之集體失落，交織蔦叔飄零異鄉、「我」參與保鈞運動孤寂際遇所指，搓合窗外哈德遜逝水、牆上複製畫〈溪山清遠〉能指，環環相扣，終抵在異鄉臨河公寓「建立了他的鄉園」，⁵⁰ 呼之欲出李渝台北／海外、政治／美（文）學心路歷程，有如「對倒」。⁵¹ 保鈞10年過去了，如詹明信所言，過去不僅僅是過去了，在現時中仍然存在，於是提筆為

46 Fredric Jameson (詹明信) 著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化出版社，2001.06），頁217。

47 Svetlana Boym (斯維特蘭娜·博伊姆) 著，楊德友譯，《懷舊的未來》，頁400。

48 李渝，〈關河蕭索〉，《應答的鄉岸》，頁161。

49 同註48，頁161-162。

50 李渝，〈關河蕭索〉，《應答的鄉岸》，頁167。

51 「對倒」一詞來自集郵的術語，指的是兩枚相連但上下顛倒的郵票。

記，招喚角色，勾繪集體圖景和個人記憶，可說是懷舊的全面觀照。

至於個人部分，這裡不妨由蔣叔書法「關河冷落」詞句切入畫作。「關河」主題畫作如前述有任伯年、傅抱石。任伯年〈關河一望蕭索〉一人一騎佇立空曠淒迷的河邊，識者以為畫家傳遞了帝國入侵，百姓歷經鴉片戰爭的悲切之情，而傅抱石承襲前畫的〈關河一望蕭索〉布局，較突出離亂者世路的空漠感。李渝論《任伯年——清末的市民畫家》，是以流浪者寓意〈關河一望蕭索〉人物的孑然落單：

這旅人常和一匹馬兒或驢子同行。他或停腳於大樹下，或徘徊在山徑旁，或站在蘆草中。他或下馬休憩，或正要啟程。然而在圖畫中，姿態無論是如何安排，他總是一臉寂寞，在蕭瑟的樹林裏或空茫的原野上，他總是孤獨的前去。

以這樣的流浪者作為主題的人物畫往往有一類似的標題——「關河一望蕭索」。⁵²

任氏端的是對「望」別有體會，分別在1882年、1885年二度畫〈關河一望蕭索〉，旅人回眸茫蕪故土意境，在在展現了絕佳的筆法技巧，突破明末董其昌南北分宗論的一味提倡擬古複製，明顯將關注重心拉至「人」的身上。其中有人，呼之欲出。從集體而個人，由地理象徵而人物，標示了「流浪者作為主題的人物」的意圖，恐怕這才是李渝借畫為小說人物造型的宗旨吧。

綜而觀之，李渝〈關河蕭索〉小說呼應承襲繪畫／古體詩主題及內涵，兼而跨詩畫媒介創作以此為底蘊進而為異鄉漂零者造像，畫卷手法，散點透視並回應一己身世。令人喟嘆的是當年政治運動終究沒有給出歷史意義的答案，蔣叔作為一流浪索居象徵，李渝的確有話要說，從〈關河一望蕭索〉到〈關河蕭索〉，一望再望，正是這個紀念性的標記本身，永遠延遲了還鄉本身。這就是答案了。

52 李渝，《任伯年——清末的市民畫家》（台北：雄獅圖書公司，1978.02），頁98。

三、猶是初雪時節

〈江行初雪〉發表於李渝重返台灣文壇後戒嚴時期。小說寫兩岸尚未開放三通前，從事美術史研究的敘事者「我」代表美國博物院至大陸廣州交來年舉辦現代繪畫交換展，行前的打算是交換事儘快辦妥往赴潯縣一睹牽動內心絲絡的「玄江寺菩薩」，並就近訪親表姨。小說開篇「我」清晨六點五十分抵達潯縣郊區機場，未曾見過面的表姨沒現身，負責接待的是官方中國旅行社老朱，安排住進立羣飯店，穿過小庭園，排列成廊的客廂，雕花木窗的楠木色質沉鬱悶醬紅色，和台北溫州街老家日式房舍同材質，但已是兩種情調，立羣飯店展現的是中式紳宦人家的氣派；溫州街老宅則有如日軍殖民遺跡。

下半年翻轉在老朱安排的托兒所、老人院、紡織印刷廠等進步場所時間線軸之間，惦記拂之不去的，是「玄江寺裡的那尊菩薩」⁵³，那是「我」初覽任職的博物院檔案菩薩之圖片，午後的陽光斜過珂羅版光面紙隱約閃現一片金光，菩薩閤眼低垂，嘴角似笑非笑，如蠶絲纖細輪廓，追隨六世紀風格的軀體行雲流水肩部略微渾圓，「早期南北朝的肅穆已經軟化，盛唐的豐腴還沒有進襲，莊嚴裏揉和著人情。」⁵⁴ 圖片標記菩薩成於「六世紀？」，問號符旨，判斷應是魏晉南北朝與唐朝過渡期之作品，自時代走來，寶相莊嚴揉和人情，歲月荏苒，「十三個世紀的時光像一隻溫柔的手，把如曾有過的銳角都搓撫了去，讓眉目在水成岩的粗樸的質理中，透露著時間的悠長。」⁵⁵ 水成岩即沉積岩，質地易碎，不適複雜多層次疊加雕刻技法，於是簡潔手法便有著軟化了前朝南北朝的肅穆，而隨後的盛唐豐腴尚未浸染，過度隋朝大乘佛教國教時代，承襲輾轉盛唐佛道並重，亂世到盛世，一味溫潤質地透過現代照像技術得以保存，季節參商，後人才有幸一窺真貌。「我」不免玄想虛空，期親眼目睹石上年輪般泐紋，得以穿越返回時間現場。

表姨意外的在往玄江寺去的早晨出現了，姨甥倆邊敘闊邊同往古寺：

53 李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》，頁125。

54 同註53，頁126。

55 同註53，頁126。

她的口音帶著南京腔，把「昨天」唸成了「嗟天」，「離」又都說成了「泥」，使我想起了父親的說話。在鄉音後面，她有一種持久的平衡和鎮定，不因為情緒上有什麼激動而產生了音調上的揚抑。隨著她的敘述，一種和平的感覺竟從我倦憊得很的心中浮起，倒像回到了家鄉呢。⁵⁶

與從未見過面的長輩對話，觀聞鄉音，「我」竟像回到了家鄉。李渝原藉安徽，小說虛構的「潯縣」，應指江蘇南京近郊，玄江應是南京名湖玄武湖和長江的綜想。鄭穎認為〈江行初雪〉很明顯是向魯迅致敬，魯迅出身浙江紹興，筆下的〈在酒樓上〉被夏志清譽為「研究中國社會最深刻的四部作品之一」⁵⁷，小說中的酒樓指的是「S城的一座酒樓」，這城是敘事者「我」和至友呂緯甫年輕時一起革命「戰鬥」之處，辛亥革命的風浪過後呂緯甫消沉逃遁，刻畫了知識分子的形象和精神的失落，在一「深冬雪後，風景淒清」的中午，「我」在懷舊的驅使下去S城尋訪諸舊友，遍尋不遇，登上酒樓，與呂緯甫不期而遇。小說描寫外別重逢的兩人透過玻璃窗戶「眺望樓下的廢園」，呂緯甫眼前的廢園「忽地閃出我在學校時代常常看見的射入的光來」，與〈江行初雪〉的「我」視見玄江菩薩情境極相似。

鄭穎也指出〈在酒樓上〉的S城離故鄉不遠，可用故鄉指稱。而〈江行初雪〉的潯縣雖與台灣地理位置遙遠阻隔，卻在聆聽表姨與父親相似的口音中返鄉，因此〈在酒樓上〉的相遇使革命舊識的原初浮現，〈江行初雪〉則是陌生的「自家人」召喚重而的家鄉感，鄭穎指證此皆「永劫回歸」地重演了「歷史無意義重複輪迴」⁵⁸。除此，兩篇小說皆側重知識分子的理想與精神追求，呂

56 李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》，頁132。

57 夏志清，《中國現代小說史》（中國香港：友聯出版社，1979.07），頁35。其他三部作品為〈祝福〉、〈肥皂〉、〈離婚〉。

58 鄭穎認為〈江行初雪〉很明顯的是向魯迅致敬，「在魯迅的『故鄉』（魯鎮、或S鎮），迷信和對死亡的恐懼，移轉成封建意識底層者的自我踐蔑和自我羞辱，如祥林嫂的捐土地廟門檻供人踐踩；落伍的醫病邏輯對人身體與自尊的侵害，如〈父親的病〉或〈藥〉裡的砍頭蘸血饅頭；乃至一種困居其中，徹底灰色虛無的絕望，一如〈在酒樓上〉的故人緯甫……等。然而，魯迅在20世紀初對傳統愚昧的憤怒與譏諷，在世紀末的〈江行初雪〉中，「永劫回歸」地重演了。李渝小說中呈現的恐怖感，除了那封鎖小鎮的恐怖感，還多了一層歷史無意義重複輪迴，20世紀中國人白白虛耗地走了近百年的痛

緯甫重返S城的目的，一件是奉母命為三歲時夭亡的小兄弟遷葬，另一件是給老鄰居姑娘阿順送兩朵剪絨花。一為早夭的生命舉行遷葬儀式，一以傳統民間藝術傳情。至於〈江行初雪〉則如上述是為見懸念的菩薩，哪知菩薩全身已被塗上厚厚的金漆，夢想瓦解幻滅，符合了鄭穎「歷史無意義重複輪迴」看法。對「我」而言，菩薩雕像藝術史價值比宗教意義高出許多。當「水成岩」曹衣出水般的溫柔不復見，取而代之是金碧輝煌的俗氣。惠江住持以玄江菩薩捨身救父的故事，試圖將敘事者帶入屬於宗教的崇高情懷，仍無法平復「我」對古老文物遭受破壞被騙與惘然：

騙我的，當然不是菩薩，不是老朱，不是玄江寺的方丈，他們只不過跟我一齊受騙而已。一千三百年累積下來的文明可以在一刻間就被完弄得點滴不存！⁵⁹

但一如〈在酒樓上〉的我也有往昔精神失落的遺憾，透過呂緯甫的回憶及兩項返鄉目的，使得故事線索有了較多層次，同樣的，〈江行初雪〉「我」對菩薩的高度冀望落空，但接著渡引出的玄江菩薩三個原型與傳奇，同樣豐富了〈江行初雪〉的敘事。一是《潯江府誌》讀到梁文帝為女兒慈真公主祝禱病苦，建佛寺還願的玄江菩薩；二是住持惠江陳述的妙善公主救父修成正果供為觀世聲音佛；三是表姨所說潯縣縣委家裡的岑姓護士腦傷不治，原來是縣委頭痛聽信中醫開的慌方，引進年輕身健體清的女孩腦血，以腦補腦，女孩死那天潯縣湧現大霧不散，霧散後，避過險頭的縣委下令替玄江菩薩貼金身，重塑金身的菩薩面容像極岑女，岑女母親從此守著菩薩不肯離去，即「我」訪玄江所見的乞丐狀女子。三則故事層層引出小說時間跨度，輾轉成為傳奇。

小說結尾點出「江行初雪」意象挽承南唐畫院學生趙幹所繪〈江行初雪〉。有別於士大夫漁隱題材，畫作紀實了南唐江南漁民初雪時節捕魚景況，傳達了漁民日常生活形象。376.5公分的畫卷由右至左，蘆葦、寒林、漁獵等

切絕望。」鄭穎，〈江行初雪：從傳統山水畫到余承堯，李渝的小說美學與自我救贖〉，《鬱的容顏：李渝小說研究》，頁19。

59 李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》，頁135。

等繪畫主題，讓枯樹左側覆蓋一層初雪，更顯畫中人物捲袖在水中等待漁獲樣貌。如此江水意義的完成，必須等到「我」結束潯縣行因大霧飛機無法起飛改搭小汽輪走水路得以完成，作者讓「我」用一種最接近畫面漁民的方式貼近蕭瑟蘆桿的江水，午後不早不晚，落下宛如人生行旅的初雪，「江中一片肅靜，噠噠的機器聲單調地擊在水面，雪無聲無息地下著，我從艙窗回望，卻已看不見潯縣，只見一片溫柔的白雪下，覆蓋著三千年的辛苦和孤寂。」⁶⁰敘事者此時成為佇足〈江行初雪〉畫裡的旅人，旅程的最終，她與趙幹的位置重疊，旁觀並側記下眼前畫面。耐人尋味的是，一如博物院「玄江寺菩薩」圖片被標記，畫卷後滿是清高宗題跋與收藏家之印記，畫作經傳多人之手，最後藏於台北故宮博物院。「玄江寺菩薩」卻是輾轉傳說，從6世紀到1980年代，「是曾經的確發生過，而且還要繼續發生下去的事實呢？」惟小說中玄江菩薩命運也如〈江行初雪〉畫作，每傳一個時代便多增添一層傳奇。〈江行初雪〉的身世至今仍未定奪，藝術史家陳傳席認為〈江行初雪〉乃臨摹王維〈捕魚圖〉，惜後者已散失，無從直接對照，陳徵引旁證，以北宋晁補之論〈捕魚圖〉人物與場景之文字描述對比〈江行初雪〉；另有一說，John Hay⁶¹便認為是民間風俗畫，據《栖霞區志》所載，〈江行初雪〉所繪符合了南京一帶的冬日景象，石守謙則認為「畫院學生趙幹狀」可能是南唐李後主親題⁶²。〈江行初雪〉於藝術史之重要性除了如栩如生的寫實技法外，也是論辯南唐畫院是否存在，亦或者實為入宋之後，趙幹於北宋畫院之作？學者們的論辯重寫了畫作的歷史，與小說相同，每一次的新發現，都隨著時間層層渡引出一則又一則的故事，⁶³李渝轉換原畫記載民間風俗功能之意義寫小說，由岸與岸，敘事主體並無強烈的

60 李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》，頁150。

61 John Hay, *Along the River during Winter's First Snow': A Tenth-Century Handscroll and Early Chinese Narrative*, *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 830 (May, 1972), pp. 294-303.

62 石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》10期（2001.03），頁9。

63 學者John Hay、石守謙、陳傳席、蔡星儀、韓剛等人多有論證。可參考陳傳席，《中國山水畫史（修訂本）》（中國天津：天津人民美術出版社，2008.04）；蔡星儀，〈趙幹《江行初雪圖》創作年代之我見——兼談南唐有無畫院〉，《蔡星儀中國畫史論文選》（中國石家莊：河北教育出版社，2012.07）；韓剛，〈也談《江行初雪圖》制作時代——三論唐畫院有無〉，《美術學報》2014年5期，頁4-16。

流亡心態，卻也銘刻既非歸人亦非過客的矛盾心境，詠物達志、託興寓情，誠如李渝所言，由藝術手法呈釋現實情況，無非「以達移情作用」，⁶⁴此轉折可說與李渝流動的生命際遇形成對照，李渝生於抗戰動亂重慶，幼年隨父母離散台北，大學畢業赴美留學輾轉舊金山、紐約，流轉城市，李渝之主體認同是歷時性的，字裡行間在在流露對古老中國文人傳統的心馳神往。反映在成於6世紀的玄江菩薩，小說多重渡引菩薩曲折故事，暗寫傳統與現代結合。尋尋覓覓抵於中國朝向改革開放「現代化」邁進之時，見聞倖存的藝術文物已成美麗又怵目駭人無法考據的鄉梓傳說，這是逆反中國性認同了，⁶⁵於是飛行而來渡河而去，「河流帶動了歷史空間想像」⁶⁶，當船身向蒼茫的前路開去，藉著黃昏天候醞釀雪意而開始飄起雪絮到雪索索下，層層揭示時間沉積無聲的變化，那強烈吸引藝術研究者的悲憫素淨年代，如「卻已看不見潯縣」一併「隱失在飛雪裡」。⁶⁷

四、多重渡引與艤舟鶴望

河流意象貫穿〈關河蕭索〉及〈江行初雪〉形成航道，有了不一樣的視野，沈浮其間，如渡無岸之河人生，將記憶一水放生的心念不言而喻。換言之，江河承載往事，成為一種隱喻。李渝私淑沈從文，⁶⁸沈從文喻河水為生命之流世所認知，河水與記憶與敘事，是李渝反覆訴說的內核，《金絲猿的故事》說得更直白，「河道開始，時間重獲，延伸到過去與未來，……河水伸入記憶的深處，經過半世紀的時間，千里外的空間，鳥瞰的視點，故事重現。」⁶⁹所有故事不脫記憶原初。

64 李渝〈江行初雪〉發表後，感於有時被認為是反共小說，闡述文學政治之間的關係，李渝特寫〈附錄〉登在《中國時報》。見李渝，〈附錄〉，《應答的鄉岸》，頁155-156。原文發表於1984年3月25日《中國時報》人間副刊。

65 李渝對於中國性的認同與想像，可回溯到宋代以前。「明清以後的中國人，在宗教藝術上表現的貪婪無厭，簡直是不可原諒。」李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》，頁138。

66 王德威，〈序論：無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉，《夏日踟躕》，頁17。

67 李渝，〈江行初雪〉，《應答的鄉岸》，頁150。

68 李渝深受沈從文影響，曾言沈從文是心中的祖師級老師。見李渝，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉，《印刻文學生活誌》6卷11期，頁78。

69 李渝，《金絲猿的故事》（台北：聯合文學出版公司，2000.10），頁95。此段文字在經典版改寫為「河水沉鬱如古鏡，映照過去現在和未來；在溫煦的灰色的輝光中，回溯千萬里空間和時間，鳥瞰的視點，故事重現。」李渝，《金絲猿的故事（經典版）》（台北：聯合文學出版公司，2012.08），頁119。

荷蘭學者杜威·德拉埃斯馬（Douwe Draaisma, 1953-）《記憶的隱喻：心靈的觀念史》指出用來比喻記憶的隱喻不僅強調了記憶的不同面向，隱喻識成的記憶史還向我們展示了記憶的不同類型，杜威還說，透過隱喻，便能看出創造這個隱喻的人的意圖，換言之，隱喻帶出時代與創造者的知識背景與文化線索，「本身就是一種記憶」。⁷⁰以此檢視李渝小說的大河時間裡總有一隻展翅禽鳥，不僅形成一條記憶與隱喻的創作主軸，呼之欲出李渝創作之所繫。

〈無岸之河〉（1993）可說是李渝小說／創作美學示範之作，小說分三段故事，一、多重渡引觀點；二、新生南路中間曾有一條溜公圳；三、鶴的意志。「多重渡引觀點」一段，李渝夾議夾序用以詮釋其「多重渡引」美學觀點；「鶴的意志」則借宋徽宗〈瑞鶴圖〉中鶴造型，建構日後小說「記憶」原型。

〈無岸之河〉第一段開宗明義道出小說吸引人的地方在敘述觀點或視角，經營出新穎的景象。進一步舉例《紅樓夢》三十六回賈薈提著籠雀哄齡官高興，被齡官指是在打趣賣身無法掙脫籠子的她們，賈薈慌忙把雀放生，齡官又說放雀是譏諷她沒人可投靠，曲意折磨賈薈，讓親眼目睹的賈寶玉「領會了愛情的真義」，⁷¹接著將視角轉到沈從文〈三個男人和一個女人〉敘事者軍隊班長「我」、同袍瘸腿號手與鎮上豆腐舖年輕老闆三名男子同時戀上一位美麗女子，後來不知道為什麼女子吞金而亡，出埋當天號兵失蹤，第二天滿身黃泥歸營說女子屍身不見了，因為當地據說「吞金死去的人，如果不過七天，只要得到男子的偎抱，便可以重新復活。」⁷²兩人尋去豆腐舖，大門反鎖，年輕老闆不知去向，營裡又流傳女人裸屍出現在某山洞石床上。沈從文採用偏遠地區情節，透過不同敘述者，綿延視距，「步步接引虛實更迭」，是為「多重渡引觀點」手法，鋪排示範後，才能引領進入敘事者類似的「多重渡引」經歷，敘事始於一次「我」與友人相約酒店晚餐，友人遲遲未到而巧遇知名女律師與朋友一年一度說故事聚會，受邀加入這場聚會，於是得以聆聽輪值女歌唱

70 Douwe Draaisma（杜威·德拉埃斯馬）著，喬修豐譯，《記憶的隱喻：心靈的觀念史》（中國廣州：花城出版社，2009.09），頁4-5。

71 李渝，〈無岸之河〉，《應答的鄉岸》，頁7-8。

72 李渝，〈無岸之河〉，《應答的鄉岸》，頁9。

家的故事，生出和上述小說敘事類似的情節。美麗的女歌手愛上世家男子，兩人不顧眾人反對雙宿雙飛天涯演唱，後來世家子受傷成殘，女歌手亦步亦趨形影不離，故事結局女歌手退休後帶著世家子回到故鄉安靜終老。狀似浪漫愛情喜劇，事實上在轉述的過程中，女歌手改變了結局，實情是，世家子成殘後兩人協議分手，女歌唱將他送進療養院，再嫁一位著名的將軍。一場故事蛻變，蘊含「現實醞生出幻象，日常演化成傳奇」，小說層層疊疊反身指涉了一己創作觀，⁷³ 以此段故事與《紅樓夢》、〈三個男人和一個女人〉作了聯結。接著第二段故事「新生南路中間曾有一條瑠公圳——溫州街的故事」，很清楚，李渝要講的是溫州街的故事，早年瑠公圳未填平前活水流過李渝成長的溫州街與小說中的城南某大學，大學裡一俊美修士老師護衛著清秀的男學生，男學生畢業後事業有成逐漸與修士失去了聯繫，一日報紙看修士進入沉睡狀態無醒來趨勢，男學生請了假造訪沉睡的修士，也尋找瑠公圳，瑠公圳早不見了，填平後的瑠公圳成為一條「平坦的筆直的明確的肯定的堅硬的公路」，和前段「多重渡引觀點」看似無關的內容，此時引出了「河水」意義，提示了我們，這不僅是一條「惘川」，⁷⁴ 也演繹了創作技藝承載時間、記憶之流的美學手法，通過時間滄桑，才能抵於李渝另一記憶隱喻——鶴，於是有了第三段〈鶴的意志〉，「鶴的意志」何指？這是本文所關注的。本段敘事借七八歲女孩看見一隻大鳥——鶴展開，女孩並不知道她見到是一隻鶴，但女孩默默觀察明白了鶴的姿勢即鶴的言語，她學習鶴的動作與鶴相互接應，小說渡引藝術史中鶴意象的流變，召喚隱喻：

鶴在我們的世界消失，從前可繁榮過呢。你看漢朝的帛畫或磚畫上不是常常出現一隻側身展翅的大鳥嗎？謹慎的學者們不敢妄為它定名，稱它為「神秘之鳥」，我們細細核對形狀，卻可以肯定地說它就是鶴。⁷⁵

李渝認為小說與繪畫兩種創作媒介的表現差異，關鍵在「時間」。繪畫如果是

73 李渝在作品中討論創作觀的還有〈失去的庭園〉。

74 參照李渝，〈望穿惘川〉，《金絲猴的故事》，頁93-137。

75 李渝，〈無岸之河〉，《應答的鄉岸》，頁45。

時間上的有岸之河，那麼文學即是無岸之河，穿針引線將歷史的時間軸展開。

「鶴的意志」談及藝術史裡，漢朝、唐朝對於鶴意象之鍾情，至宋朝宋徽宗上元節次夕二十隻鶴倏忽或飛或停佇在簷的鴟尾上繪〈瑞鶴圖〉達於高峰，此外蘇軾遊赤壁夜半寂寥江面飛來一隻鶴、多情賈寶玉怡紅院音飼養著鶴的事典，直指那是人類無福消受的美的形象，唯有少數心靈能體會。牠就如此飽含著歷史寓意來到女孩面前，成了互動及說話的對象。小說結尾，女孩搬走後，鶴也不見了，果然是「神秘之鳥」，取而代之的意象是遷移過境的候鳥隱喻：

秋天時，候鳥仍舊過境，一種白肚灰身的鳥，一點也不受車輛飛馳在周身的影響，三兩成雙結伍，靜靜地掠過水面，或者停在水央啄食。據說這是種原生在東北亞和西伯利亞地區的鳥，……牠們立下南飛的志願，遷路上常在溫暖的台灣停留，通常不能完成飛行便衰竭在途中。⁷⁶

鶴隨時間既消失又流離，結合了河水命題與離散宿命，焉叔如此，宋徽宗如此，溫州街住民離散來台亦如此，這注定是一場消亡難以言說的故事。但明知不可為而為，正是記憶的堅持。流水與鶴皆如是。從小說痕跡看，小說從「多重渡引觀點」始，穿過「新生南路中間曾有一條瑠公圳」，而得「鶴的意志」，如此線性敘事安排，絕非偶然，要知道，航行、飛翔，都在擺脫地理時空的地心引力，象徵了逸出現實回歸純粹的創作世界。

2010年李渝接續自〈瑞鶴圖〉中「鶴的意志」意象，再寫〈待鶴〉，這回場景來到佛教之國不丹。敘事者偕田野團隊遠赴不丹除了看鶴、為新近公開的一批藏經窟內壁畫圖卷裝運下山編目留影外，還有探望三年前訪鶴旅程失足落崖的嚮導遺孀，記憶渡引事件，敘事者腦海停格在走她前面的嚮導失腳一聲喊叫跌落陡岸，驚恐畫面如故障的影像卡在放映機的齒輪間，記憶之心滯留在原時間糾纏原情況中，一個下沉的深淵。終於她再度越過疊嶺層巒來到遺孀家門，不意遺孀已再嫁並育有一子，當事人已放下再也回不來的伊人，時間與往

76 同註75，頁50。

事進入下一輪「季節交換的時候」，⁷⁷而那樣的峽谷，如夢似幻任何時地都會出現，像勾魂的手臂召喚著：「來罷，下來罷，這裡是寧靜的所在。」⁷⁸

告別遺孀，敘事者與團隊保護站會合後續登四千多米藏經窟。田野任務曲折困難畢竟完成，極目與六千多米荒瘠巍嶺迢迢相望，傳說中「每年秋冬交替的時候，喜馬拉雅山的黑頸鶴飛過崇山峻嶺，迢迢南來越冬，路上在固定一天，總會停歇不丹西北山區的一座寺院，著金色的屋頂匝飛三圈」⁷⁹，鶴群繞翱翔盤旋的天庭華閣。畫面直如宋徽宗〈瑞鶴圖〉。但上去金頂寺的路徑坍塌消失了，這邊嶺上倒有觀景台，可走上去，「凡去看鶴，徒步才有福氣的。」⁸⁰果然，鶴至，夜深保護站屋內，夢者來訪，問道：「是自願來的麼？」答以：「自然是自願的。」

如果一則傳說已經以完整的形式等待著你，就無須再追完了。

……

人間的錯失和欠缺，就由傳說來彌補罷。⁸¹

由〈瑞鶴圖〉而現實金頂飛鶴而如鶴般翩至的夢者，互為滲透對照，來訪之人是誰？「還有誰，是松棻呢。」⁸²以鶴喻人，深刻體會鶴肢體語言的小女孩長大了，遇見傳說中如鶴珍奇的男人郭松棻，人世的傳說完成，但2005年郭松棻辭世，鶴般的影像始終縈迴，2010年7月發表在《印刻文學生活誌》6卷11期的〈待鶴〉⁸³可以說是郭松棻離開後李渝重新執筆一篇不能不寫的小說，人間的錯失和欠缺，真實生活裂縫難補，之前的美學思考與記憶，都可在這篇小裡裡找到痕跡。2014年李渝以自殺結束生命，雖殘忍，是如〈待鶴〉裡遺孀另一形式的放下，亦像是郭松棻覺得寫得很好的《金閣寺》，小說中癡狂迷戀金閣寺的沙彌非燒掉金閣寺不可，「不燒金閣寺，就得燒自己」，李渝的解讀

77 〈待鶴〉第六節小標。李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁31。

78 李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁39。

79 同註78，頁6。

80 同註78，頁41。

81 同註78，頁47、48。

82 同註78，頁51。

83 李渝，〈待鶴〉，《印刻文學生活誌》6卷11期，頁38-59。

是，「要使自己活著，保持著有，沒有別的選擇，就得讓它變成無。」⁸⁴ 李渝親手滅寂「我」，好騰出生命變成無，傳說以她主導的形式走向完整，她始終是位待鶴人。

五、小結：時間遺址

關於追憶與懷舊，這是李渝永恆的主題與「最後的壁壘」⁸⁵，總是重寫反覆修改舊篇，她不諱言：

為結集而整理舊作，深感到一路走來的蹣跚顛簸。很多硬寫的地方令人赧顏，多篇不得不從綱領到細節到字句反覆地修理，修到了重寫的地步。⁸⁶

如是仔細檢視舊作，逐字逐句刪減增補，反映了李渝尋求超越傳統與自我反骨路徑姿態，懷舊對她從來不是「對傳統的重新發明」，李渝表示：「繪畫固然從來不應失去描繪夢想或烏托邦的權力，但是無論是畫餅充饑還是投射到另外一個世界，總要來自個人的強烈的內在慾望。當藝術不再是受感的心靈，不再是『激情』，它便不再是藝術。」⁸⁷ 所謂投射，正是博伊姆反思型懷舊的內核，李渝筆下鄉國以溫州街為想像起點，非實體存在，以回憶召喚五六〇年代與父親往來之文人，於溫州街家中餐桌牌桌上的大小事。無論是〈關河蕭索〉蔣叔紐約家中窗外元代瓷器色澤的河流；或是〈江行初雪〉敘事主體以學術之名至中國尋訪佛像（精神膜拜物）後落空，都是浮懸頂空，一個不存在於地圖上的地址。現實中的返鄉早非重點，創作中畫出有與無的線軸遊戲（fort-da game），作家因以書寫重構心中的原鄉。所以「人物穿梭，事物啟動」，從遙遠進入這裡稍停駐再離去，皴筆工筆點畫暈染勾描懷舊的鄉國，終點即是過程，以文學扭轉時間之不可逆。

84 李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁39。

85 李渝《九重葛與美少年》跋名。

86 李渝，〈跋·最後的壁壘〉，《九重葛與美少年》，頁276。

87 李渝，〈民族主義·集體活動·心靈意志〉，《族群意識與卓越風格》，頁6。

鄉關何在？鶴究竟有沒有歸訪都城汴京，〈瑞鶴圖〉是目擊事實還是浪漫想像？畫家在跋中題詩述懷：「清曉觚棱拂彩霓／仙禽告瑞忽來儀；飄飄元是三山侶，兩兩還呈千歲姿。」軸頁有畫有書有文，繪圖並記事，賦予畫面故事情節，李渝〈待鶴〉中肯定畫家每一片瓦每一簇羽毛每一飛翔的姿勢，為傳說「提供了鑿鑿的證據」⁸⁸；相對，李渝以真實個人歷史為摹本入小說，提供了虛構的可能。可以這麼說，李渝窮究藝術史裡的靈光神喻造型，縮轉時間、記憶沒入〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉、〈無岸之河〉、〈待鶴〉，河水、鶴鳥便是達到金頂的美學手法、路徑以及堅持。作家一生以文字製造記憶遺址，虛構窠言、真實情節互文編織，抹去真假邊界，深化了人生與藝術。於是〈無岸之河〉、〈待鶴〉北宋迢迢飛越銀灰藍晚空展翅、不丹高嶺氣旋金頂寺院曼妙匝繞、途經台灣南返總無法順利完成航行路線客死異鄉的鶴們或候鳥形象空靈擬態，而〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉裡的河水寫意與行旅鄉關，一而再，再而三轉境「彼邦、另地、他鄉」⁸⁹替換地輿場域。值此〈無岸之河〉、〈待鶴〉〈關河蕭索〉、〈江行初雪〉文字書畫與虛構體驗接榫，傳遞懷舊，不外言情。



88 李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁6。

89 李渝並未去過不丹，〈待鶴〉以不丹為背景，借用了地理上的遙遠，設立一個場域目的，是在實況不盡理想時，可以作為轉境。李渝，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉《印刻文學生活誌》6卷11期，頁86。

參考資料

一、專書

- 王德威主編，《夏日跼蹐》（台北：麥田出版公司，2002.07）。
- 李育霖，《翻譯闕境——主體、倫理、美學》（台北：書林出版公司，2009.04）。
- 李渝，《九重葛與美少年》（台北：印刻出版公司，2013.06）。
- ，《任伯年——清末的市民畫家》（台北：雄獅圖書公司，1978.02）。
- ，《金絲猿的故事（經典版）》（台北：聯合文學出版公司，2012.08）。
- ，《金絲猿的故事》（台北：聯合文學出版公司，2000.10）。
- ，《拾花入夢記：李渝讀紅樓夢》（台北：印刻出版公司，2011.04）。
- ，《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》（台北：雄獅圖書公司，2001.11）。
- ，《應答的鄉岸》（台北：洪範書店，1999.03）。
- 范銘如，《眾裡尋她：台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版公司，2002.03）。
- 夏志清，《中國現代小說史》（中國香港：友聯出版社，1979.07）。
- 張法，《中國美學史》（中國四川：四川人民出版社，2006.04）。
- 陳傳席，《中國山水畫史（修訂本）》（中國天津：天津人民美術出版社，2008.04）。
- 劉紀蕙，《文學與藝術八論：互文·對位·文化詮釋》（台北：三民書局1994.10）。
- ，《孤兒·女神·負面書寫兒：文化符號的症狀式閱讀》（台北：立緒文化出版公司，2000.05）。
- 蔡星儀，《蔡星儀中國畫史論文選》（中國石家莊：河北教育出版社，2012.07）。
- 鄭穎，《鬱的容顏：李渝小說研究》（台北：印刻出版公司，2008.09）。
- 鄭騫編註，《詞選》（台北：中國文化大學出版部，1982.04）。
- Alfred H. Barr（巴爾）著，李渝譯，《現代畫是什麼？》（台北：雄獅圖書公司，1984.01）。
- Douwe Draaisma（杜威·德拉埃斯馬）著，喬修豐譯，《記憶的隱喻：心靈的觀念史》（中國廣州：花城出版社，2009.09）。
- Fredric Jameson（詹明信）著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化出版社，2001.06）。
- James Cahill（高居翰）著，李渝譯，《中國繪畫史》（台北：雄獅圖書公司，

1984.01)。

Svetlana Boym (斯維特蘭娜·博伊姆) 著，楊德友譯，《懷舊的未來》(中國南京：譯林出版社，2010.10)。

二、論文

(一) 期刊論文

石守謙，〈風格，畫意與畫史重建——以傅董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》10期(2001.03)，頁1-36。

李渝，〈返鄉——再見純子〉，《現代文學》復刊10期(1980.03)。

——，〈待鶴〉，《印刻文學生活誌》6卷11期(2010.07)，頁38-59。

——，〈鄉的方向：李渝和編輯部對談〉，《印刻文學生活誌》6卷11期(2010.07)，頁74-87。

林幸謙，〈敘事主體的在場與不在場——李渝〈朵雲〉的「雙重渡引」空間〉，《文學世紀》5卷7期(2005.07)，頁44-47。

黃碧端，〈在迷津中造境——評李渝的《溫州街的故事》〉，《聯合文學》88期(1992.02)，頁111-112。

楊佳嫻，〈記憶·啟蒙·溫州街——論李渝的「臺北人」書寫〉，《中國文學研究》17期(2003.06)，頁199-224。

劉紀蕙，〈故宮博物院VS超現實拼貼：台灣現代讀畫詩中兩種文化認同建構之模式〉，《中外文學》25卷7期(1996.12)，頁66-96。

——，〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談蘿茲瑪藝術相對論〉，《中外文學》25卷12期(1997.05)，頁52-81。

鍾玲，〈霧中花——李渝〈朵雲〉的敘事方式〉，《文學世紀》5卷7期(2005.07)，頁42-43。

韓剛，〈也談《江行初雪圖》制作時代——三論唐畫院有無〉，《美術學報》2014年5期，頁4-16。

John Hay, 'Along the River during Winter's First Snow': A Tenth-Century Handscroll and Early Chinese Narrative, *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 830 (May, 1972), pp. 294-303.

Rey Chow (周蕾)，蔡青松譯，〈懷舊新潮：王家衛電影《春光乍洩》中的結

構》，《中外文學》35卷2期（2006.07），頁41-59。

（二）學位論文

黃資婷，〈待鶴回眸：李渝小說研究〉（台南：成功大學現代文學研究所碩士論文，2014）。

（三）研討會論文

王鈺婷，〈原鄉·文化與歷史感懷——論李渝小說《金絲猴的故事》〉，「論寫作：郭松棻與李渝文學研討會」論文（台灣大學台灣文學研究所主辦，2016.12.17-18）。

黃啟峰，〈由「除魅」到「復魅」：論李渝《九重葛與美少年》的抒情風格與現代性反思〉，「論寫作：郭松棻與李渝文學研討會」論文（台灣大學台灣文學研究所，2016.12.17-18）。

劉淑貞，〈歷史的憂鬱——李渝小說的重寫敘事〉，「論寫作：郭松棻與李渝文學研討會」論文（台灣大學台灣文學研究所，2016.12.17-18）。

鍾秩維，〈行動中的藝術家——李渝文學的「當代性」〉，「論寫作：郭松棻與李渝文學研討會」論文（台灣大學台灣文學研究所，2016.12.17-18）。

三、電子媒體

保釣運動，「維基百科」（來源：<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%BF%9D%E9%87%A3%E9%81%8B%E5%8B%95>）。

