

風景的罪愆

——論賴香吟小說中的抒情主體及其演化*

劉淑貞

東海大學中國文學系助理教授

摘要

本文將賴香吟的作品放置在八〇年代的解構思潮與九〇年代後殖民思考的雙重脈絡下，以解嚴（1987）與野百合學運（1990）作為切入的時間點，討論其小說中「抒情主體」複雜的主體皺褶。本文認為九〇年代這種碎裂的「抒情主體」，和八〇年代自我反詰的後現代解構思潮，以及解嚴後對台灣歷史主體化的強烈欲望驅力，有著極為密切的內在聯繫。賴香吟寫於這個時期的作品，充滿強烈的抒情性質與逃逸傾向，且趨向於將一切經驗與歷史都全數「風景化」，可窺見九〇年代知識分子主體與信仰崩塌後的一種失語的精神徵狀。其中，邱妙津的自殺事件顯然是這個幻滅的高潮。本文亦將以此進一步討論近年她以《其後それから》試圖告別這個噤聲失語的時期。晚近兩部和台灣歷史具有緊密關聯的作品《天亮之前的戀愛》、《白色畫像——清治先生》，可以看到她嘗試告別經年孱弱的「抒情主體」與「風景」，改寫「抒情」的定義，並重新啟動再現能力的企圖。

關鍵詞：抒情、內向世代、風景、野百合學運世代、白色恐怖

* 本論文為科技部計畫「風景的罪愆：賴香吟小說中的抒情主體研究」（計畫編號 108-2410-H-029 -044-）之研究成果。論文投稿期間，承蒙兩位匿名審查人不吝給予懇切之意見與指正，特此致意。

Guilt Consciousness in the Scenery:

On the Lyrical Subject and Its Evolution in Lai Hsiang-yin's Novels

Liu Shu-Jhen

Assistant Professor
Department of Chinese Literature
Tunghai University

Abstract

This article places Lai Hsiang-yin's works within the dual context of the deconstructive turn in the 1980s and post-colonial thinking in the 1990s, using "Lifting of Martial Law" (1987) and "Wild Lily Student Movement" (1990) as the starting points from which to discuss the complex subjectivity structure of the "lyrical subject" in her novels. This article proposes that the broken "lyrical subject" in the 1990s is closely related to both the postmodern interpretive trend of self-reflection in the 1980s, and also the strong desire focusing on the subjectification of Taiwan history after the lifting of the martial law. Lai Hsiang-yin's writing during this period possessed a strong lyrical quality and tendency towards escapism, as she tended to view all experiences and history as "scenery". Through her texts, one may catch glimpses of aphasia-like characteristics following the collapse of intellectual faith in the 1990s, with Qiu Miao-jin's suicide representing the climax of this disillusionment. This article will build on this concept to further discuss *Afterwards: And Then*, a book in which Lai Hsiang-yin tries to say goodbye to this period of silence and aphasia in recent years. In her recent two works closely related to Taiwan's history - *A Love Story before Dawn* and *White Portrait: Kiyoji sensei* - one can see her attempts to say goodbye to the weak "lyrical subject" and "scenery," in which

she rewrote the definition of “lyric,” thus once again demonstrating her skill at representation.

Keywords: Lyricism, Introverted Generation, Scenery, Wild Lily Student Movement Generation, White Terror





風景的罪愆

——論賴香吟小說中的抒情主體及其演化

一、前言：內向世代的抒情小說

生於 1969 年的賴香吟，於解嚴當年（1987）進入台大經濟系就讀。解嚴乃至野百合學運（1987-1990）這段時期，幾乎覆蓋了她的青春時代。賴香吟的小說寫作也萌芽於這個時期。而這個時間點，台灣文學場域其實正承接了整個八〇年代由張大春、黃凡、林耀德等人所掀起的後現代浪潮與懷疑論傾向，積累了大量的知識能量與西方理論資產。這使得八〇年代的小說作品中，後設幾乎是一種「常態」現象。¹ 諸如平路《五印封緘》、東年《失蹤的太平洋 3 號》、張大春《四喜憂國》、《公寓導遊》、黃凡〈如何測量水溝的寬度〉、〈系統的多重關係〉等大量小說作品，是台灣文學史上後設小說的巔峰時期。可以說台灣文學場域在這個時期進入了一種普遍的「後學」時代，「後設」甚至蔚為某種意義上的意識型態。它最終極的一種後果，是一切小說的再現系統內都埋設了一種自反性的炸彈，在高度自我懷疑的意識運轉中，終將使書寫主體產生虛無化的傾向。而另一方面，八〇年代的黨外運動同時也正發展到極致。從七〇年代起即逐漸成熟的本土派力量挾帶著理論能量，文學場域成為「台灣認同」的交鋒戰場。八〇年代的政治論述能量推進了解嚴以後乃至整個九〇年代蓬勃發展的後殖民理論。學者如廖炳惠、劉亮雅、陳芳明、呂正惠、邱貴芬等人，都曾為此時期的作品與思潮開

1 作為八〇年代最重要的後設理論實踐者張大春與林耀德，都曾對八〇年代台灣的後設書寫提出類似的看法，指出台灣八〇年代的後現代文學，基本上是對七〇年代鄉土寫實文學過於強調意識形態、文學淪為現實之擬仿的反動。見張大春，〈一個詞在時間中的奇遇——一則小說的本體論〉，《小說稗類》（台北：英屬蓋曼群島商網路與書台灣分公司，2004.11），頁 31-36。

展過精彩而深化的論述。²這兩股看似彼此悖反的文化政治思潮，在九〇年代有時以「後」的共性結盟聯陣，對抗威權體制中心，有時卻又暴現彼此難以受容的根本性差異。兩股思潮某種程度上影響著八〇年代末、九〇年代初期知識分子的主體性矛盾。前者導致主體的虛無，而後者則需求一種主體認同上的同一性，但往往因為後設視野早已成為再現的前提，於是經常導致的反而是認同本身的艱難。我認為這個來自知識分子內在主體性迴路上的分裂，某種意義上是九〇年代「內向世代」作者成形的重要背景。³

「內向世代」這個詞彙，借取自黃錦樹對崛起於八〇年代末、九〇年代初的一代小說寫作者的命名。據黃錦樹的說法，是意指「八〇年代後期，正值台灣政治大轉型的時刻，……被林耀德命名為『新世代』的新崛起的一代的小說寫作者，卻彷彿出現了集體向內轉的趨勢。……這是一個早夭的世代，早熟，自殺，或快速的退出文學舞台，倖存者並不多。」⁴黃錦樹並稱其作品的共通點為：「並不回應社會政治議題，不反思歷史，而是從自我出發，又危顫顫的回到自我。」⁵黃例舉的個案包括董啟章、賴香吟、黃啟泰，並嘗試為之拉出一條上承自現代主

2 學者如劉亮雅，曾在後殖民的理論脈絡下，詮釋過包括賴香吟在內的九〇年代女性作家的小說作品，有過豐碩的成果。劉亮雅指出，九〇年代台灣學界的後殖民與後現代論爭中，最主流的論述即認為台灣的「後現代主義」內部仍存有一種重建主體的企圖。見劉亮雅，〈後現代與後殖民——論解嚴以來的台灣小說〉，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（台北：麥田出版公司，2006.06），頁33-122。事實上，台灣在八〇年代後現代主義蔚為浪潮之際，學者如呂正惠〈台灣的「後現代知識分子」〉就曾以其時台灣並未達致成熟的高度資本主義社會，缺乏充分的後現代社會基礎，從而指出「後現代」的理論可能造成知識分子逃避台灣社會問題的路徑。見呂正惠，〈台灣的「後現代知識分子」〉，孟樊編，《後現代併發症：當代台灣社會文化批判》（台北：桂冠圖書公司，1989.08），頁138-147。類似的質疑，在1992年由邱貴芬提出的論文〈發現台灣：建構台灣後殖民論述〉中，嘗試引入後殖民理論的詮釋框架，提供本土派理論資源。1995年的《中外文學》是這個論爭的高峰。論者包括陳昭瑛、陳芳明、廖朝陽、黃琪椿、邱貴芬、廖咸浩等人，論題擴充到國族身分認同與族群、血緣等問題；而論戰延續到1998年，由陳芳明和廖炳惠分持後殖民與後現代立場，再次對台灣後殖民的理論狀態進行辯論。相關論爭文章可見周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版公司，2000.04）。

3 「內向世代」一詞來自黃錦樹的論述，詳見其後論述。黃錦樹，〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉，《論嘗試文》（台北：麥田出版公司，2016.08），頁325-343。

4 同註3，頁325。

5 同註3，頁325。

義世代的雷驤、七等生，往下則拉出至童偉格的精神史譜系。總的而言，常是呈現為一種抒情、向內場陷的敘事聲腔。⁶

本文觀察到，九〇年代有一個從後設小說轉入抒情小說的書寫傾向，大約發生在野百合運動（1990）前後。以八〇年代曾師從張大春、習得大量後設技術的駱以軍為例，他在1993年所出版的兩本書《紅字團》、《我們自夜闌的酒館離開》，就相當具有指標性意義。《紅字團》收錄駱以軍始於八〇年代末的早期得獎作品，小說風格極具後設遊戲的實驗性質；而稍後寫於九〇年代初的《我們自夜闌的酒館離開》，則是他告別那間（有著張大春盤踞的）「後現代夜闌酒館」的開始，其後駱的寫作開始引入了抒情詩的技術（借用黃錦樹的話）⁷。另一位同樣寫作始於八〇年代末的作家邱妙津，最初的作品《寂寞的群眾》也有著強烈的後設實驗風格。其後發表於九〇年代中期的《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》，則有大量抒情主體的介入。

為何九〇年代會出現這樣一波從後設小說轉向抒情小說的風潮呢？我認為邱妙津發表於1990年的同名作品〈寂寞的群眾〉是一個相當具暗示性的線索——小說的書寫場景分別放置在北京與台北兩個學生運動的現場，非常明顯地分別指涉1989年天安門事件與1990年野百合學運。這篇小說處理了學生運動中龐大的集體性與個體性之間的扞格和矛盾，以及理想信仰在這種集體學生運動中的崩毀隕落。某種意義上，〈寂寞的群眾〉其實是一個極佳的隱喻，它指出了以野百合運動為界線，八〇年代藉由高度的理論能量所調度集合的知識群眾，在集體運動的實踐中，反而曝現了「集體的不可能」，甚至只是形成了另一種權力中心。這篇小說相當精準地揭露了八〇年代末、九〇年代初由後現代與後殖民兩股思潮所帶來的主體性內在的矛盾。它的終局是外部再現系統的失效，小說裡的書寫主體

6 本文認為這種自我內在場陷的主體形貌，和八〇年代後殖民與後現代並存的文化情境有高度的相關，將在後續討論到賴香吟的書寫主體時，也一併納入黃錦樹的意見與論述，詳見其後。

7 黃錦樹曾有論文討論駱以軍從八〇年代的後設風格，九〇年代後明顯轉向為一種抒情詩的技藝。見黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》（台北：麥田出版公司，2003.01），頁339-362。

因而只能是「寂寞」的——一種朝向內部萎縮、失語的主體。

因此，九〇年代的「抒情小說」所隱含的一種「抒情主體」，在這個論述脈絡下，將是一種「內在的人」（inner man）——借引自柄谷行人討論國木田獨步作品中一種「內在風景論」時所言及的詞彙：「……這個人物對無所謂的他人感到了『無我無他』的一體感，但也可以說他對眼前的他者表示的是冷淡。換言之，只有在對周圍的外部的東西沒有關心的『內在的人』（inner man）那裡，風景才能得以發現。風景乃是被無視『外部』的人發現的。」⁸ 柄谷行人所討論的「內在風景」，並非透過「外部的再現」而進入到主體的視域，因而並不是寫實性意義上的風景，恰恰相反地，它是一種內在心靈折射後的投影。⁹

本文將柄谷行人的風景論述，挪移至台灣九〇年代的內向世代，將會發現，賴香吟寫於此時期的作品中，也有一種十分接近心靈映射的風景。賴香吟的寫作起步自八〇年代末，在九〇年代達致風格的完成。她在迄今為止的書寫作品中，也經常不斷重返這個時代。短篇小說集《島》、《散步到他方》、《霧中風景》，大多數的篇章都具有這樣一種散漫的抒情聲腔，和流動的、彷彿被心靈召喚而來的風景，即使小說文本途經、旁觸一種歷史事件的現場（如〈翻譯者〉、〈島〉、〈熱蘭遮〉），也經常呈現一種無能進入、只能徘徊在歷史之外部的狀態，彷彿歷史也僅是一片等待被心靈譯寫的風景。

這樣的一種「抒情主體」，和筆者過去在 1960 年代戰後現代主義中發現的「抒情主體」，顯然具有一種根本性上的差異。關於現代主義中的抒情主體，在 1967 年經由葉維廉理論化後所定義的「現代小說」論述中，早可見其蹤跡。筆者過去也曾在多篇論文中重訪這個論述。¹⁰ 葉維廉將「現代小說」類比於一種「抒

8 柄谷行人著，趙京華譯，〈風景的發現〉，《日本現代文學的起源》（中國北京：生活・讀書・新知三聯書店，2003.01），頁 13。

9 有意思的是，柄谷行人正是在日後的多篇論述中，以這種「無關心的風景」，來批判日本全共闘學運後知識分子的抽離與虛無，其中最強力批判的對象，正是村上春樹。見柄谷行人，〈村上春樹の『風景』——『1973 年のピンボール』〉，《終焉をめぐる》（日本東京：株式會社福武書店，1990.05），頁 75-113。

10 筆者過去在博士論文與近年的研究個案，皆圍繞著戰後現代主義小說裡的抒情主體，並以此不斷重訪葉維廉

情小說」，並對「現代小說」的抒情表徵進行過一重理論化，葉十分重視文字的詩化修辭、結構（形式）如何表徵主題（內容）、節奏的雕塑與空間化等命題，他主張文本的意義必須藉由小說各種詞組與物件的結構性對位而呈現。¹¹有意思的是，葉維廉對現代主義小說的論述，其實正意謂著他所認知的「現代小說」內部隱含有一個高度自我完成，善於掌控文本零件與秩序，且對安排、組裝語言內在意義具有強烈意識的書寫主體，其中也隱含著一種寫作主體的高度自信（最顯著的例子即是王文興），才能將空間中各看似彼此無涉的詞語物件賦予彼此交涉意義的可能。也因此，在戰後現代主義的作品中，「空間」始終是抒情主體展現其意志的重要文本場景。¹²

然而，這樣一種普遍存在於現代主義作品中、為書寫主體所精心雕塑出來的「空間」，在九〇年代內向世代作家的小說中，並不復見。賴香吟即是一個典型的例子。賴的小說雖然亦具有強烈的抒情性質與詩化語言，在寫作中，她也經常自我指稱為一種「抒情路線」，然而，我們將會弔詭地發現，這個過去作為展現「抒情主體」之意志的「空間」，不再是「我」所戮力雕塑的主要場景；取而代之的是小說中漫無目的的「散步」，以及「散步」沿途所經過的「風景」。相較於典型現代主義小說中對「空間」類近雕刻的偏執，隱含著一種抒情主體的強大自信，恰恰相反地，在賴香吟的小說中，這些「風景」往往伴隨著的，反而是一種散漫的自我與懦弱氣短的卑小主體，並且總是挾帶著強烈的罪惡感——換句話說，在作為逃逸路線的抒情風景中，賴的「霧中風景」儼然是一種「有罪」的風景。

寫於1967年、嘗試將現代主義小說進行理論化的〈現代中國小說的結構〉。這篇論述將「現代小說」與「抒情」進行連結，並認為現代主義小說中應弱化意義的傳遞，而提高語言中的藝術表現。見葉維廉，〈現代中國小說的結構〉，《中國現代小說的風貌》（台北：台灣大學出版中心，2010.03），頁20-50。

11 同註10，頁23-24。

12 現代主義中關於「空間」的討論，可見（同樣被葉維廉所引述的）約瑟夫·弗蘭克著名的《現代小說中的空間形式》一書。弗蘭克認為現代主義小說常見的表現形式，是將「時間」轉化為對「空間」的描寫。故現代主義小說的書寫主體，是一個將抒情意志展現於空間的寫作主體。見Joseph Frank（約瑟夫·弗蘭克），秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》（中國北京：北京大學出版社，1991.05），頁1-50。本文將在討論到賴香吟小說中抒情主體的環節，將對此有更為清楚的論述與參照。詳見其後。

為什麼賴香吟的小說會有這種強烈的、關於抒情本身的罪惡感呢？賴香吟曾在多篇小說與序文中，提及自己這樣一種作為逃逸路線的「抒情」、「感傷主義」，並對此懷有一種羞愧意識。這道由「抒情主體」以心靈召喚而來的「有罪的風景」，和賴香吟寫作之初、整個文學或文化場域積累的大量後現代知識能量之間，似乎具有一種對應的關係？而這一來自抒情本身的罪惡之感，又將勾勒出九〇年代知識分子自我主體的何種挫敗與崩場的群像？¹³

以下，本文將從賴香吟寫於八〇年代末、九〇年代初的小說作品談起。指出她在寫作起步之初，即必須同時面對兩股在本質上相悖反的論述的拉鋸：其一為八〇年代積累の後現代解構辯證的書寫技藝，與解嚴初期後殖民情境中的對歷史認同重建之需求。這兩股悖反的論述能量，在 1990 年的野百合運動後達致爆裂，終而使她在這個時期的寫作趨向一種將歷史「風景化」的傾向，以及一種再現的崩塌，進而形成一種內化的、關於抒情的罪惡感。本文也將藉由這個研究框架，嘗試重新解讀賴香吟寫作生涯中的重要事件，即發生於 1995 年邱妙津的自殺事件。在賴香吟的作品中，這個事件經常是和九〇年代的某種巨大幻滅、以及自身書寫能力的失能，形成一個彼此牽制的迴圈。本文將嘗試把邱妙津的死亡事件放置在八、九〇年代知識界的解構思潮中，視之為一個幻滅的高潮。對賴的寫作而言，那是一切語言系統萎靡、喑啞的一種現實具現。這

13 關於賴香吟與學運世代的研究，最值得留意的應是兩部學術論文：分別是黃懿慧，〈學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究〉（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008）、鍾秩維，〈媒介與自白：賴香吟文學中的個人與國族研究〉（台北：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2014）。黃懿慧提供了賴香吟研究的學運背景，嘗試將她放置在野百合世代知識分子行動實踐的脈絡下進行討論。她將「學運小說」放置到台灣「政治小說」的脈絡，同時也引入了八〇年代後現代主義對學運世代的介入。但她將賴香吟寫於九〇年代的小說，視之為一種台灣認同的實踐。本文認為這個觀點其實忽略了賴香吟小說中不斷迂迴、徘徊於歷史風景之外側的重要訊號。其中其實有一種再現上的困難。而且此一論點也忽略了賴香吟在九〇年代結束後，其實經歷了一段漫長的書寫復原時期，她的「再現系統」的復健之路，並非終結在九〇年代。鍾秩維的學位論文則嘗試透過賴香吟小說中的自白性質，和網路媒介介入其自我主體所產生的互文性，整合賴香吟小說中的個人與國族，並將導向一種台灣國族認同的渾沌曖昧。鍾秩維的論文和本文同樣關注賴香吟小說中的個體性與集體性之間的矛盾，只是本文嘗試借道的是「抒情主體」的這條路徑，但其中對於「自白」的討論，尤其是將之引向夏目漱石「自白體」的參照，仍對本文具有相當重要的參照價值。

種緘默的抒情幾乎是她長期的風格。最後，本文亦將以此進一步討論近年她以《其後それから》試圖告別這個噤聲失語的時期，晚近的〈文青之死〉、以及兩部和台灣歷史具有緊密關聯的作品《天亮之前的戀愛》、《白色畫像——清治先生》，可以看到她嘗試告別經年孱弱的抒情主體，重新啟動再現能力的企圖。

二、虛構的喧嘩

賴香吟目前可見的最早作品，可以追溯至同樣寫於 1987 年、收錄於《島》中的兩篇小說〈蛙〉與〈虛構與紀實〉。對賴香吟而言，這可能是一個相當具意義的起點，因為這一年台灣解嚴，結束長達 40 年的戒嚴體制，賴進入台大經濟系就讀，並且開始發表小說。寫作時間較早的〈蛙〉，可以看出初習小說技藝的一種結構上的演練。〈蛙〉透過洗碗槽水管裡的蛙叫，描述女性在家庭、工作與自我認同上的進退失據，小說結構對稱清晰。在稍晚的兩篇短篇〈戲院〉（1988）、〈上街〉（1988），亦可看到類似的技術練習。

然而，在同樣寫於 1987 年的另一個短篇〈虛構與紀實〉，賴顯然有一些外於這種小說書寫技藝上的嘗試，而闢出了另一條新的路徑。和前述的三個短篇相比，非常明顯的，〈虛構與紀實〉具有一種回應外在政治現實的強烈企圖。小說以這段話開篇：「我的一九八七年，開始於一個傳言中的喪禮。」¹⁴ 點明了解嚴後新時代開始的那條界線。敘述者「我」是一個在 1987 解嚴當年進入大學就讀的女學生。小說相當精確地捕捉了解嚴後的台灣大學氛圍，四處充滿談論政治、歷史與理論的高亢氣氛。「我」在這種氣氛中參與了大學裡的文藝隊，並以一個死於「解嚴前一年」的高中同學「謝彩文」的故事，在文藝隊裡寫了一篇小說。這個背景設定顯然並非無端。在某種意義上，它其實預告了賴香吟在此篇小說之後、貫穿其整個九〇年代的一種具決定性的路線——正如它的篇名：一種關於「虛構與紀實」的難題。

14 賴香吟，〈虛構與紀實〉，《島》（台北：聯合文學出版社，2000.11），頁 54。

那是一個什麼樣的命題呢？小說裡，「我」對解嚴初期的眾聲喧嘩無所適從；「二二八加上解嚴，這兩個秘語近來不斷出現生活之中，我愈來愈迷惑了。……就像我的母親談到死亡或喪禮，每個提及二二八或解嚴的人臉上都有那種凝重的神情。」¹⁵而死於「解嚴」前一年的「謝彩文」正是戒嚴時代空白的台灣史的一個具現的隱喻。敘述者「我」虛構了這位只在高中回憶中留下淡薄影像的同學，將她寫成小說人物，甚至虛構「謝彩文」的身世，將她寫成外省籍老師所收養的、一個醜陋肥胖的台灣女兒——總的而言，那是暗示了解嚴後開始執筆寫作的作者，對「解嚴前」的死者們所展開的虛構事業：「……先是具體的回憶漫無秩序地在我腦中穿來游去，接而我發現我在擴張想像更多關於謝彩文的材料，甚至我開始串連她與他人的關係，編織她生活裡的情節與情緒——我不得不說，那是一種令人精神為之一振的幻想之旅。」¹⁶然而很快地，這種「虛構」的快感立即遭逢挫敗：「我」的小說因被文藝營的鄭老師指責「做作」，不得不將小說一改再改：

或許，虛構一旦受到質疑或否定，就會像雲煙一樣散去。那麼，如何才能寫出真實的情感，倘若我根本不具那些經驗？整個一九八七年末，我都在暗自思想這個問題，「做作」這個詞，也始終迴盪在我的耳際，使我每提筆就頓挫不已。¹⁷

〈虛構與紀實〉揭曝了賴香吟在八七年寫作小說的初始之際，即面臨到的一個關鍵性的影響，正是 1987 年的解嚴這條界線，挑戰了她與「虛構」之間幽微的倫理性張力——當過多被封存的歷史經驗、事件、詞彙，在 1987 年戒嚴結束後的一次性迸發：「殖民。虐殺。戒嚴。迫害。萬年國會。就在不久之前，這些辭彙從未出現我的腦中，……我的世界破了一個大洞，是的，就是這樣的感受，

15 同註 14，頁 66。

16 同註 14，頁 63。

17 同註 14，頁 72。

天地忽然破了一個大洞，秘密與醜陋如泥漿般滾洩出來。」¹⁸——從而造成了書寫主體內在的凹陷；以致喪失了「虛構」的自信，終而使書寫者對寫作產生一種書寫倫理上的罪惡感：

我感到一種沒頂的殘缺與沮喪，逃開社團，那多少是因為我想躲避那種沒頂的感受，……也許，翻來覆去，根本問題就在我對眼前時興的抗議或悲傷瞭解太少了，我不可能只是以解嚴後短短幾個月的時間，就妄想明白那漫長且複雜的過程。

我不可能只是站在謝彩文的死亡之點上，回溯且**虛構**我所不了解的謝彩文的人生。¹⁹

1987 年的〈虛構與紀實〉，是相當具關鍵性的一篇。綜觀賴香吟寫於八〇年代末、九〇年代初的作品，幾乎都繞不開這種以後設腔調質疑虛構、消解書寫主體，但同時又對這種缺乏虛構、再現能力的主體，充滿強烈的不安與罪惡意識。賴的這個矛盾的困局顯然和解嚴當下特殊的政治文化環境有相當重要的關聯。她小說中的後設腔調、對小說作為一種「虛構」、以致無法真正「紀實」的質疑，和八〇年代台灣風行的後設小說浪潮顯然具有延續性的關係。

賴成長於八〇年代，正是台灣文學場域一般認知意義下的後現代時期。以八〇年代最具代表性的作家張大春為例，他寫於 1980 年出版的《雞翎圖》序文〈書不盡意而已〉，即相當精準地預言了自己未來十年的後設路線：

如果說小說的詮釋植基於描述，那麼小說的描述是什麼？描述的程度與限制又是什麼？在根本上，小說的「真」是不是能夠趨近普遍及恆久的基準？我個人的詮釋又是否能經得起這個基準的考量呢？…如何假定我的描述是「寫

18 同註 14，頁 73。

19 同註 14，頁 73-74，粗體為筆者加粗強調。

實」的？又如何證明我的詮釋不是大膽而武斷的？我所框架所呈現的文化景觀是未經扭曲的嗎？至少，某些故事裡的人物都是我現實生活中所接觸甚至相處過的人們的投影，而無論有意無心，投影勢必產生曲折和差異，勢必是朦朧的。……這只是寫作技巧的問題？還是小說作者先天的權限被忽視而擴大了呢？²⁰

從「書不盡意」的疑惑開始，以「懷疑」作為「小說之道」，²¹張大春開啟了八〇年代後設寫作的風潮。包括黃凡〈如何測量水溝的寬度〉、平路《五印封緘》、東年《失蹤的太平洋3號》等，皆有大量具後設書寫意識、拆解小說結構的作品。總的而言，那是台灣後設小說書寫最為蓬勃的一段時期。小說寫作者對書寫「再現」的功能極度不信任，繼而以小說寫作的形式，拆解「小說」本身。這當然是對七〇年代鄉土文學論戰的一種反動與回應。²²加以八〇年代正是黨外運動勃發、抗議運動聲囂其上的重要十年，歷史、國族論述的崩潰，與「後設」亦共享同一種去中心的方法形式，²³歷史、國族話語的拆解碎片，亦共同參與並內化而成為後設小說的重要文本燃料。「後學」儼然成為八〇年代政治文化場域的某種意識形態與觀看視野。

賴香吟寫於解嚴後乃至九〇年代初期的作品，相當大程度地，也配置著一種反虛構的後設裝置——〈虛構與紀實〉透過敘述者「我」書寫「小說」，反身性地探問小說寫作如何可能再現那「解嚴前」的瘡痍歷史？〈習作的午後〉則是女孩「我」與年老作家對「寫作」這一載體的問答。〈喧嘩與酩酊〉以自白體的形式自我拆解了敘述的同一性霸權。更不用說發表於1995年的數篇小說〈霧中風景〉、〈翻譯者〉、〈說命人〉、〈虛構讀者來函的小說〉等，更透過小說人物

20 張大春，〈書不盡意而已〉，《雞翎圖》（台北：時報文化出版公司，1980.06），頁2-3。

21 黃錦樹，〈謊言與真理的技藝——書寫張大春的書寫〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁205-239。

22 張大春，〈一個詞在時間中的奇遇——一則小說的本體論〉，《小說稗類》，頁31-36。

23 關於後殖民與後現代所共享的一種去中心，可見周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。

對繪畫、翻譯、寫作等用以「再現」主體心靈狀況的媒介的質疑，返身解構了這些媒介自身。

然而，和八〇年代典型的後設小說寫作者所展現的一種飽滿的自信姿態不同——以張大春為例，黃錦樹就曾將他的「後設」與「撒謊」技術視之為主體匱缺的一種自我遮掩的精神徵狀，反向成為一種獨斷而（故作）理性的意志，並將之與現代主義的奉行者七等生、王文興等並列同一個光譜：「……他其實是在宣稱他的理性能夠完全掌控他寫下的文本，文本所有可能的縫隙已被他無限的意志和精神所充滿。」²⁴ 黃錦樹以「獨斷我」來指稱張大春後設路線的一種精神狀態，是理性而雄辯的書寫主體。

然而，晚張大春一個世代的賴香吟，從 1987 年以降的一系列後設小說，取而代之的卻是一種書寫主體的萎靡氛圍——「我感到一種沒頂的殘缺與沮喪，逃開社團，那多少是因為我想躲避那種沒頂的感受。」、「也許，翻來覆去，根本問題就在我對眼前時興的抗議或悲傷瞭解太少了，我不可能只是以解嚴後短短幾個月的時間，就妄想明白那漫長且複雜的過程。」²⁵ 我認為這和賴香吟在寫作之初即面對的解嚴以及學生運動等巨變，顯然有著無法分割的關係。

1987 年 7 月 15 日，蔣經國在八〇年代風起雲湧的黨外運動喧聲、與國際情勢的發展浪潮之下，宣布解除長達 38 年的戒嚴，開放黨禁、報禁與集會結社自由。而八〇年代的學生運動，正是其中一股重要的推進潮流。戒嚴以來，大學校園始終是國家機器嚴加看守滲透的重要場域，以監控知識分子的言論思考。然而，隨著八〇年代黨外運動的興起，黨外地下刊物的竄行，逐漸在八〇年代的大學校園中，醞釀一股修改大學法、還原大學自主的學運浪潮。這股浪潮在 1986 年底開始有了較大的突破，如台大「自由之愛」發表的〈大學改革宣言〉，要求改造校園思想檢查制度並維護知識尊嚴。到了 1987 年，隨著戒嚴令逐漸鬆動的

24 黃錦樹，〈中文現代主義——一個未了的計畫？〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁 44。

25 賴香吟，〈虛構與紀實〉，《島》，頁 73-74。

情勢到來，學生運動有了更進一步的開展，呼籲改革大學法的聲浪四起，各校的學運團體集結辯論，以 1987 年 4 月 18 日由大學論壇社主辦，大學論壇社、大學新聞社、濁水溪社與中興、北醫、文化、輔仁等各校代表所共同參與的北區大學學生聯合座談最具代表性。座談會中，除了各學運團體表述策略與意見，有兩個部分是相當值得觀察的，其一是學運作為一種集體的政治場域，在實際操作上產生的陣營分割問題，其二則是媒體在學生運動中的影響力。²⁶

這兩個觀察都來自座談會中大學新聞社代表的發言。當輔大代表提出「社會包圍校園」、期冀以社會的民主意識影響校園結構的改變，大學新聞社對此提出了看法：

你提出一個議題，希望能夠影響學生，問題可能不在於這個議題合不合理，而在他們已經把你歸類於某個陣營裡的人，你已經被賦予色彩了。所以你很難和他做有效的溝通。在這樣的考慮下，所謂社會包圍校園策略，它是洞悉到目前校園學生的幾個脆弱性。第一，因為長期以來大學被窄化，所以大學生普遍缺乏自信心。他們對於自我意象的建立非常薄弱，他們無能於提出對於現實文化的批判力。他們內在所能夠建立的看法是外界大眾媒體所賦予他的。所以在這樣的考慮下，當時吳介民他們到鹿港去，他們有個動機是要爭取大眾傳播媒體的支持，藉由這些媒體在校園裡爭取到更多的同學。第二，著眼於目前黨籍或非黨籍陣營的割裂，我們必須設法在議題的訴求上提出一些比較中性的，它的爭議較少，它是一個被廣泛認同的價值。²⁷

大學新聞社的這個發言，某種意義上相當精準地捕捉了當時大學校園中十分幽微的一種精神狀態與運動意識。首先，在作為一種集體性場域的學生運動中，

26 范雲編，〈校園民主——理論、策略與實踐〉，《新生代的自我追尋——台灣學生運動文獻彙編》（台北：前衛出版社，1993.06），頁 152-180。

27 同註 26，頁 169。

無可避免地亦有黨派、省籍或理念的分眾，進言之，學生運動的「集體性」本身即是一種被化約後的概念，其內部存在著各種社群板塊的交疊，充滿喧嘩的異音；同時，這也暗示著在學運的衝擊之下，身分認同將是一種時時需被挑戰其邊界、甚至納入運動策略思考的一個重要元件。另外，無論在八〇年代仍處於戒嚴狀態、抑或是解嚴初期的大學校園，學運的對話對象之一，即大學校園內的學生，有許多仍處於一種自我主體意識曖昧薄弱、而需要透過媒體來辨認自身的折射路徑。換言之，八〇年代逐漸蓬勃的「大眾傳播媒體」在學運中成為一面主體形構的鏡面，提供了用以自我觀看的資訊與投射；有意思的是，當學運本身也對此產生了運動意識，認知覺察到「大眾媒體」作為鑄造主體的一種介面，並將之納入運動決策的布局，那麼，在某種意義上，它其實也後設性地將這種用以再現身分的媒介工具，一併進行了解構。換句話說，八〇年代末、九〇年代初的學生運動，其本身就是一個不斷衝擊「再現」媒介、搖撼身分認同結構的場域，充滿集體性與個體性的激烈碰撞；它的結果往往是——「主體」的絕對性不復存在；「我」變得可疑。

這種由學生運動所激發的、「自我」主體的邊界破碎，持續至 1990 年的野百合學運，而達臻至高峰。1990 年的野百合運動，一般被視為是八〇年代蘊積的學運能量的一次性爆發，其現實結果是促使萬年國代的解散。然而，它的後座力乃在這種對再現機制的一再挑戰，而終使主體尋找不到表述自身的介面——因為一切的再現皆可疑——終而導致了主體自身的虛無化。

賴香吟寫於 1994 年的〈喧嘩與醞釀〉正是一個極佳的個案。這篇小說以野百合運動結束後作為背景，故事裡的主述者「我」是一位駐日記者，在八八年解嚴之後進入報社工作，「我」在大學時代參與學運與黨外組織，且在解嚴後目睹運動的高潮與消退——昔日的學運友人投入政治體制，識於學運時代的妻子則在婚後因身分認同的挫敗與理念的虛無化而選擇自殺。在小說中，這些學運世代所面臨的困境，其結果是導致了小說裡的「我」對表述介面與真實之間的割離：

嗯，記者當然是找真相的，但發稿重點不完全在真相，它還有其他考慮在裡面；這很正常，差別在處理後的結果。真相，嗯，這個真相要加括號：換個觀點，換個詞句，再換個版面與字體，效果就完全不一樣了，但論專業我還是可以宣稱這是真相——這才是心機所在。²⁸

〈喧嘩與醞酐〉勾勒了野百合學運後，知識分子因「再現」機制的失能而呈現一種主體的虛無化：「有的時候，堅持道理，帶來的結果是虛無，因為我沒學會拼湊準則。」²⁹小說中俯拾即是野百合學運落幕後對「政治」的疲憊與冷感：「……每個人都喜歡撇撇嘴說，政治是骯髒的，同時，每個人也都喜歡對他所知道的『政治』表示意見，可是，當遇到矛盾或難關的時候，我們便改口說，政治是騙人的。」³⁰；「我很政治，但沒法操作政治。」³¹於是，這樣一個被學運所剩餘下來的書寫主體，只能是「醞酐」的——因為「再現」的迴路已經毀損，故只能以醉與夢囈般的話語來表述自身。³²

問題是，「解嚴」這個刻度所驅動的是台灣社會對自身歷史與主體性重建的需求。學者如陳芳明、邱貴芬、劉亮雅等，都已論述指出，解嚴以後，台灣逐漸進入後殖民社會。³³二二八、白色恐怖、黨外大逮捕……種種壓抑的歷史與檔案破土而出，然而，在賴香吟的個案裡，我們所觀察到的，卻是學運結束以後的某種知識分子所呈現的、一種後殖民主體化的困難。賴香吟在2020年接受春山出版社總編輯莊瑞琳的訪談時，曾談及自己認為自己並不如黃錦樹所羅列的五六年級作家那麼地「內向世代」。莊瑞琳的提法（也受到賴香吟的認同）是：「更像是這個自我懷疑背後，是對台灣文學斷層的懸空，是對台灣民族主體性建構的徬

28 賴香吟，〈喧嘩與醞酐〉，《島》，頁83。

29 同註28，頁100。

30 同註28，頁97。

31 同註28，頁96。

32 某種意義上，我認為這種「醞酐」是賴香吟漫漶於整個九〇年代的抒情腔調的一種具現。

33 關於九〇年代後殖民的討論，可參見註2。

惶與困惑，感覺上那個自我挖掘或自我懷疑的背後，其實是整個環境的不穩定性。」³⁴

莊瑞琳的這個說法，某種意義上補足了賴香吟這個時期寫作的現實背景，也為她之後寫作上長期的內縮、塌陷，找到一種文學史上的現實基礎。對賴而言，那似乎也正是她往後的小說寫作之所以經常透露出一種強烈罪惡感的矛盾所在——當解嚴迫使書寫者重新探掘史料、藉由寫作重構主體性，卻往往發覺那「再現」主體的迴路本身就是壞毀的；於是那歷史的重量不得不沉甸甸地壓在主體早已凹陷虛無的「我」心上。它只能成為一道「風景」。並且——那是一道「有罪」的風景。

三、發現「風景」：散步、抒情、內在的人（inner man）

《島》之後，賴香吟在她的兩部小說集《散步到他方》、《霧中風景》裡，延續著她對書寫的再現迴路的思索，以及對周身所處之時代中劇烈變動的身分、族群與歷史認同的撞擊，兩部作品內部都呈現一種違和的張力——如果「再現」早已不可能，那麼要選擇何種載體去陳述自身？要如何去抵消解嚴後伴隨而來的歷史主體化的欲望？抵消是可能的嗎？又或者是否存在著一條可用以消解這兩種相互悖反、矛盾之能量的路徑？我認為在賴香吟九〇年代的寫作中，最重要的一個關鍵詞，正是「風景」——無論是《散步到他方》反覆提及的「他方風景」，抑或者《霧中風景》裡直接將這種難解的悖反性轉換為抒情化的「霧中風景」；換言之，賴寫於九〇年代的小說，似乎都有將這種關於再現的欲望及其必然的挫敗之間彼此拉鋸、悖反的張力，轉移為一種「風景」的路徑。那麼，我們要問的是：為什麼是「風景」？為什麼再現機制的壞毀與質疑，將會使文本連通到一種抒情化的「風景」？而這樣的「風景」，又來自賴香吟所處的野百合學運世代的何種精神狀態與意識折射？我認為其中的關鍵，乃在賴從《島》以降所面臨的問題，

34 夏君佩、翁蓓玉、陳文琳整理，〈一個半徑很大的零：賴香吟×莊瑞琳·柏林台北連線〉，《春山文藝》2期（2020.09），頁148。

首先就是一種關於主體「如何」再現的問題。這個問題的前提是，主體仍存在著一種再現的欲望與動能，只是失卻了載體。換言之，那個從張大春以降的八〇年代後設小說的前提，在賴香吟這裡有了一種根本上的承繼與變異：一方面，它承繼了後現代小說裡對書寫與再現的反動，是一種對載體的自覺意識；另一方面，解嚴後大量關於「主體性」認同的喧聲，卻又迫使書寫者不斷地回到一種表述主體的需求與欲望之中。二者形成了一種痛苦而矛盾的迴圈。而「風景」這個詞彙本身就是一種和主體自我觀看的折射迴路緊密連結的視覺性語彙。它是主體的經驗世界與主體內在意識對「經驗」本身的一種收納、折射的路徑。換言之，「風景」這個概念，正是賴香吟這種主體化欲望與再現失能的一種精神折射。

賴寫於八〇年代末、九〇年代初的小說作品，有極大的比例，正是在處理這種解嚴後對自身歷史主體化的欲望，以及這種因再現系統的失效、而導致歷史主體化欲望的挫敗。這種挫敗感和解嚴初期歷史大敘事的潰散、主體經常是無法在破碎的歷史碎片中拼湊出一種穩定的身分認同，有著相當現實性的關聯。換言之，族群的身分認同問題，將是最顯性化的一個題材。幾篇作品都碰觸到族群身分認同的問題。寫於 1987 年的〈虛構與紀實〉在解嚴初期的氛圍下，作者藉由對書寫與虛構等命題的掌握，小說中「我」所述寫的小說裡，「我」將本省籍的、面目模糊且死於解嚴前的「謝彩文」，虛構為外省籍韋老師來台灣後收養的女兒：「……畢竟是異樣的血統罷，韋老師那文人的教養怎麼也傳承不到謝彩文身上。」³⁵並置於同一時空現場的族群身分差異，難以磨合，解嚴後的歷史現場與主體的身分認同因而顯得支離破碎，而遂使個人逃逸向自身記憶的抒情經驗之中：「韋老師毋寧是灰心的了，甚至，望著這樣不相同且不美好的女兒，年老的他益發懷想起自己生命曾擁有過的美麗事物，如他故國家園的晨曦，如他春天般的愛人」；「他遙念著過去的美好，對眼前窘促的異地生活感到極端地難受。」³⁶

到了 1994 年的〈喧嘩與酩酊〉，同樣觸及族群身分的問題，其故事背景則

35 賴香吟，〈虛構與紀實〉，《島》，頁 63。

36 同註 35，頁 63。

進一步被置換為野百合學運後的虛無氛圍。來自不同族群身分認同的「我」與妻，因學運開始交往，卻也在學運後因信念的差異而分居——「她說台北像頭怪獸，大家都嚼口香糖，大家都搞低級色情，大家都講不成體統的台灣國語，大家都看豬哥亮。」³⁷；〈喧〉觸及的是在集體性政治運動背後，仍存在著個體與個體之間的拉鋸與對峙——無法被集體政治運動所消化的個體身分記憶，以及這種對峙所帶來的、歷史認同的破碎之感，終導致主體的崩潰（妻的自殺）或虛無（「我」的酩酊）；而到了寫於同年的〈清晨茉莉〉，省籍族群退為小說的背景（本省籍的小姑姑與外省籍的男子結婚，開始一段無能彼此理解的婚姻）——進而代之的是小說中更為強大的寂寞感——因語言隔閡而失語的小姑姑，終死於那座婚後無人的深山之中；以及彷彿無人能理解的畫外音「我」，流盪、穿梭在整篇小說裡，即使連即將結婚的妻子也不能理解之。借〈喧嘩與酩酊〉中的一句話來說：「島嶼是這樣荒謬的地區，政治與歷史，足以撕裂原該相愛的人。」³⁸換言之，在某種意義上，賴藉〈清晨茉莉〉所演繹的，是集體政治運動所一併帶來的族群身分認同的必然撕裂，以及個體在其中的失語與退縮。

最顯著也最具代表性的一個文本，自是 1995 年的中篇小說〈翻譯者〉。〈翻譯者〉在形式上延續著賴香吟早期寫作中的一種類後設的形式，設計一部小說中的翻譯作品與人物 W，從「翻譯」這個概念出發，對書寫、再現等概念進行了一種辯證。然而小說的筆調卻處理得極為抒情。有別於一般普遍意義上後設小說，經常藉語言的相互指涉，瓦解敘事者「我」／主體的概念；在〈翻譯者〉裡，我們卻可以清晰觸摸到一個為這種語言再現功能的失能所困擾的「我」的輪廓，徘徊在過去的回憶與現在的處境之間，因無能表達而莫之所終的徬徨。小說裡「我」的父親與母親分別指涉賴香吟長久以來在作品裡對峙的兩個面向——父親投身於黨外政治運動，而母親則在政治運動期間，徹底地成為一個失語者——她長年緘默於從事著翻譯的工作，被熱衷政治活動的父親指責為「逃避主義者」，

37 賴香吟，〈喧嘩與酩酊〉，《島》，頁 92。

38 同註 37，頁 93。

最終自殺。在政治運動的激情話語中，母親的死也被運動者建構為一種悲劇敘事：

我不知道為何父親的朋友都喜歡談論我母親的死，不，我是知道的罷（不，是直到如今我才知道），那是因為她死在一個過於美麗的時點，以至於大家不得不傳說這些情節：她成了一個悲劇人物，我所親眼目睹的寂寞場景，竟然也是一樁反抗不公不義的自殺事件；似乎連我的父親也認同這些說法。³⁹

〈翻譯者〉延續著賴香吟自野百合運動以來、對話語、敘事等再現媒介的質疑——敘事者「我」索性成為一個在異地日本假裝啞的翻譯工作者。而母親的死亡在政治運動中，亦成為一則建國敘事的史前史。然而，這篇小說最有意思、也最具啟發性的地方，卻也亦在「翻譯」一詞：小說裡的「翻譯」指涉歷史敘事轉譯與搭建的軌跡（因而它是解構性的——），這條路徑的結果將會導向一切被捕捉的經驗事物皆早已是一種被多重翻譯、轉譯的文本。換句話說，經驗的純粹本源早已佚失；而當捕捉這經驗的主體意識到「還原」、「再現」之不可能，主體（的心靈）與外在經驗的關係將如同鏡面與風景——主體將如同一面沉默的鏡面，失語、緘默地經過「經驗」，彷彿只是「散步」。

這種失語與退縮，某種意義上，其實正是解嚴後歷史的主體化欲望遭到挫敗，所迸發的主體精神徵狀。解嚴瓦解了長達 50 年的國家歷史單一史觀，本省與外省族群身分認同的歧路曝現，正是重塑國家認同的重要時機。然而，對賴香吟及其同代人而言，緊接而來的野百合學運及其所一併遺留下的後遺，卻使承載歷史敘事的載體本身，就充滿一種「再現」的可疑。它使書寫作為一種再現的載體，從根本上即失去了其立足的根基，無法發語，用以指稱任何經驗他者，故亦無法透過對經驗他者的指涉迴路，重新折射、建構「自我」——因此，小說裡的「我」並非是一種經由認同（identity）迴路所搭架起來的「自我」；恰恰相反地，

39 賴香吟，〈翻譯者〉，《散步到他方》（台北：聯合文學出版社，1997.01），頁 96。

那常是失語而喑啞的、如同幽魂徘徊在歷史碎片風景中的主體——只能藉由反覆自我指涉的獨白聲音來確認自我——如同〈翻譯者〉裡的那一位「我」／「翻譯者」。用賴香吟的話來說，那正是她的「散步」：

我如此習慣擺盪在一種熟悉的姿態裡，……它是一種繁華世間的相依為命，使可以無所驚恐地穿過各種不同類別的身分，甚或也能自在地把自己的身世裝裝卸卸……時候一到，我總去散步，被沿途沉默的自然風景說服，或被紛擾街景牽動，諸多心緒匯聚成流或分散而去，偶有體悟，也多消解，無論如何，我自己在對自己訴說著……⁴⁰

「我」藉由漫無目的的散步——「無所驚恐地穿過各種不同類別的身分」、「自在地把自己的身世裝裝卸卸」。換句話說，「散步」乃是為了逃逸出政治、歷史的自我認同與再現困境。賴寫作這幾篇小說時，正是政治運動與國族身分論述劇烈變化的時期，論述的邊界不斷在不同的權力位置被反覆拆解、重組，一切早已是可疑的；我們可以發現小說裡的「我」將身分、身世與認同，視為散步中不斷穿越、流逝的「風景」，從而解構了身分認同的話語框架，為的是——尋找到時間意義上的「永恆」的一種自我運動：「離開了具體的事件和痛苦之後，如果我們和那些經驗之間還有不可割斷的回憶，那麼，這其間必定存有一個永恆的東西。」⁴¹

是在這個意義上，賴的「散步」漸次浮顯其「抒情」的姿態。野百合學運後，賴香吟的小說開始出現一種顯性的抒情化傾向。小說主角常自我脫隊於解嚴後的國族認同與政治運動之現場，去尋求一種彷彿來自風景裡的永恆時間。這使她的小說一定程度地罩上了詩的迷霧。事實上，在台灣文學史的脈絡中，「抒情小說」早其來有自。早在 1960 年代，葉維廉即已將「現代（主義）小說」託指為「抒

40 賴香吟，〈散步到他方（代序）〉，《散步到他方》，頁 8-9。粗體為筆者強調。

41 賴香吟，〈習作的午後〉，《霧中風景》（台北：印刻文學出版公司，2007.03），頁 68。

情小說」。葉維廉認為小說語言應擺脫由敘事主導的表意功能，致力於將小說的主題內容與形式結構達臻一致。小說文本的意義應由小說的文字、意象、音調等形式性因素的交織、對位來進行結構表現。葉維廉的理論後援自是戰後最重要的現代主義理論學者之一約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank），而有意思的是，弗蘭克在他極為經典的論著《現代小說中的空間形式》裡，所指陳的正是這樣一個戮力於排列詞組、重新組構空間中並列的意象秩序，以呈現出文本意義的書寫主體。弗蘭克認為，現代小說必須將小說敘事中的「時間」，藉由意象的排列而顯現於「空間」之中——以「空間」來表現「時間」。換句話說，「空間」是現代主義小說的重要展演場域。而現代小說（抒情小說）所隱含的一位書寫主體，亦將是一位具高度符指／能指之對位秩序與結構意識、且對書寫語言所展開的意義網絡具有強烈信仰意識與書寫自信的主體。

然而，賴香吟小說裡的書寫主體卻顯然並非如此。她的小說語言過早即自反性地瓦解了語言作為一種再現的基本底線：「我們再不需要這樣的表達，我們站在窗前，張開眼睛，看見一片，無人的風景。」⁴²；在賴的小說裡，主體不再具有現代主義小說中那樣調度意象、雕刻「空間」的自信（或安全感）——畢竟語言與它的能指之間的關係是危顫的；恰恰相反地，主體對手持的語言媒介缺乏信任的能力，因而總顯得卑微氣短。它既無法如同後現代者放手解構一切語言（因為仍相信某種「永恆」），也無法再信任語言的所指與能指之間的關係；無所安坐的主體只能起身進行那彷彿漫無目的、不知所終的「散步」，將「空間」放逐為「風景」。

這樣一種由於對外在經驗的再現挫折，而導致主體內縮、塌陷的狀況，和日本學者柄谷行人在七〇年代全共闘學運後所提出的「風景論」，顯然有一種理論上的聯繫。柄谷在 1969 年因目睹新左翼運動的退潮與美日安保條約的反抗運動失敗後，諸多同代參與學運的知識分子，皆因政治運動的幻滅而退縮回一種「內

42 同註 41，頁 69。

向的自我」，拒絕面對外部現實，文學彷彿成為和外部現實對立的內面，這種傾向在某種意義上其實助長了七〇年代後保守主義的固著。柄谷在後來的《談政治》等著作中，皆論及過他撰寫《日本近代文學的起源》一書的緣由，正來自這種歷史驅力。他透過這種「內面自我」解構日本現代文學的認識裝置，認為日本現代文學的起源乃來自一種認識裝置的顛倒，透過「內在自我」的誕生，重新發現了一種內在的「風景」。換句話說，「風景」乃是自我內面化後的一種派生物。他引用佛洛伊德的話：「從前沒有內面也沒有外界，在外界是內部的投影情況下，蒙受外傷的性欲內向化時，內面作為內面，外界作為外界才開始出現。」柄谷引申這段語義，模仿佛洛伊德的說法：「當被引向政治小說及自由民權運動的性之衝動失掉其對象而內向化了的時候，『內面』、『風景』便出現了。」他並且從「內部的誕生」轉入「抽象的思考語言」被創生出來，而將論述導向明治20年前後「文言一致」的發生，進入對「自白」的討論。我認為柄谷所討論的、來自欲望對象化的過程受挫後而產生的一種「內在意識」，以及其連帶產生的風景，可引援進入賴香吟小說中的「風景」，提供相當具參考意義的理論性路徑。⁴³

換言之，賴香吟一再提及的一個「發現風景」的散步者——她書寫裡的一個「抒情主體」，正是柄谷行人藉國木田獨步的小說《武藏野》所談論的那種「內在的人（inner man）」。⁴⁴ 什麼是柄谷行人所謂「內在的人」呢？柄谷爬梳了近代繪畫史中關於「風景」概念的演化，並以此和明治20年代開始出現大量的風景、寫生文學進行辯證。柄谷藉宇佐見圭司的意見指出，歐洲繪畫中最為主流的透視法，乃是透過一個持有固定視角的人，在某一瞬間對此視角所有東西投射到座標上的一種把握；而東方的山水畫卻沒有這種人對事物的關係，其中存在的，是一種先驗的、早在「風景」出現之前即已存在於畫者心中的東西：「在山水畫

43 柄谷行人，趙京華譯，〈風景的發現〉、〈內面之發現〉、〈所為自白制度〉三章，《日本現代文學的起源》，頁1-91。

44 柄谷行人，趙京華譯，〈風景的發現〉，《日本現代文學的起源》，頁15。

那裡，畫家觀察的並不是事物，而是某種先驗的概念。」⁴⁵

柄谷將國木田獨步等人開啟的「風景」寫作，視為近代日本「風景的發現」的起點。他指出，出現在風景寫作中的「風景」，其實是透過主體一種內在的認識論裝置，從而才被「發現」、倒映出來的：「所謂風景乃是一種認識性的裝置，這個裝置一旦成形出現，其起源便被掩蓋起來了。」⁴⁶；他並以國木田獨步的小說〈難忘的人們〉為例，指出小說中被視為「難忘的人」的，並非小說中具有重要性的角色，而是那些彷彿「作為風景般存在」的人們。對柄谷而言，國木之所以將這些「風景般的人」視為「難忘」，乃是因為他們並不是僅是「風景」，而是作為敘事者內在孤獨心境的投射：

就是說，從《難忘的人們》這篇作品所看到的不單是風景，還有某種根本性的倒錯。進而言之，在這種倒錯中被發現的正是風景。如前所述，風景並不僅僅存在於外部。為了風景的出現，必須改變所謂知覺的形態，為此，需要某種反轉。……風景是和孤獨的內心狀態緊密聯接在一起的。這個人物對無所謂的他人感到了「無我無他」的一體感。但也可以說他對眼前的他者表現的是冷淡。換言之，只有在對周圍的外部的東西沒有關心的「內在的人」（inner man）那裡，風景才能得以發現。風景乃是被無視「外部」的人發現的。⁴⁷

換言之，「風景的發現」並非來自書寫主體的外部，恰恰相反地，那是由於書寫者內在的某個認識論裝置的出現，而導致其產生一種朝內觀看、從而發現（倒映在心上）的「風景」。如同柄谷行人的提示，「風景」的發現本身就根源自一種埋設於主體認識論之內的裝置，它是一個內置於知識主體內部的鏡面。換

45 同註 44，頁 11。

46 同註 44，頁 12。

47 同註 44，頁 14-15。

言之，那必須是一個可指認出「風景」的、具強烈反思意識的思考主體（同時也能指認出「正在進行指認」的自己）——一個「我思」的知識主體：主體依循「我思」確認出「我在」——用笛卡兒唯我論的思考路徑來說，此種「我思」割裂了「我」與「他人」本為一體的經驗性。「我」以外的「他者」無法被「我思」所保證，因而這些「他者」其實都是「我」的倒映。我們因此從這條思路竟抵達了賴香吟九〇年代那藉由高強度的知識量自反、鍛成的「我思」，所割裂出來的「風景」——所有的「他者」都只能是（被「我」的意識所折射的）「風景」；進言之，所有的「他者」都是「我」。

如同黃錦樹在為賴香吟《霧中風景》所寫的附錄〈散步到他方〉所言：「『他方』究竟是何處？他方即內在。」⁴⁸；「讓外部世界成為自我的『馬亞』，也近乎等於拒絕了歷史和鄉土的奧援，無法從一個更高的超越點引接一道陽光來驅散認識論上的霧氣，讓物象本身具有凝視書寫主體的能力。」⁴⁹於是，伴隨著「散步」而來的，將是一切經驗的風景化——無論是〈習作的午後〉、〈翻譯者〉、〈說命人〉等篇章，經驗、回憶與事件，皆在小說文本裡被模糊、淡化其邊界，成為一種「風景」。有意思的是，當「他者」的概念可以被無限擴寫、涵蓋為一切經驗的代寫，在賴香吟的小說裡，「他」的極大化將亦可以推延至大寫的歷史與國族。比如〈島〉、〈熱蘭遮〉這樣在題材上充滿歷史尋根意味的文本裡，依循「我」對失蹤的情人「島」的追尋路線（那其實也是一條「散步路線」，甚至顯得無關緊要），「我」穿梭、徘徊在充滿歷史經驗堆疊的台南巷弄，在小說中，作為經驗之一種的「歷史」，也透過「我」如同鏡面倒映的獨白聲線，將之化為一種「風景」——一切的歷史皆被風景化。

歷史塌陷為風景。徒餘呢喃著抒情獨白的「我」，側身於文本的種種風景之中。對出身於野百合學運世代的賴香吟而言，這個不免帶有虛無與犬儒姿態的抒情風景，幾乎為她在九〇年代以後的寫作，蒙上了一層難以擺脫的罪惡感。換句

48 黃錦樹，〈散步到他方〉，賴香吟，《霧中風景》，頁197。

49 同註48，頁198。

話說，那是「表達失能者」一種欲望挫折的具現。野百合學運後，我們可以極為輕易地在賴香吟的小說主題與形式中，發現其一代知識分子的某種既充滿表述之欲望、同時又反覆遭遇挫折、失語的迴圈。兩股力量的拉鋸，對賴香吟而言，那幾乎是她長期以來的書寫所面對的最重要課題：來自載體本身的挫敗成為所有表述的先驗性前提，而解嚴後激昂的理想主義與革命信仰則不斷被這種書寫言說的動力所反覆激發與挫敗；於是主體只能一再地壓抑表達（或前去捕捉某種「真實」）的欲望，透過壓制或禁抑來成就唯一一種書寫的可能（如果書寫的前提是書寫的「不可能」的話）。進而言之，這種反覆擺盪在表述的欲望與禁抑之間，而造成的表述中斷、啞啞或失語，正是賴香吟「抒情」迷霧的根源。「風景」其實是一種不得不然的逃逸路徑。它是時代的餘數。個人理想主義與集體大眾碰撞的殘餘。某種意義上，它其實亦為賴香吟的寫作帶來極為明確的局限與課題。尤其是在 1995 年，她的同代人小說家邱妙津的自殺事件之後。

四、「父親們」：克服「風景」的方法

總的來說，賴香吟的寫作表徵了九〇年代野百合學運世代的某種精神狀態。在標舉為「回看九〇年代」的散文集《史前生活》裡，她援引一位心理醫生的話來陳述、反思野百合學運世代的輪廓：「關於九〇年代，他的說法是：你們過度使用加法了。」：

解嚴風潮的學運青春，那些身在其中或繞著周圍打轉的人，彼此傳染形塑的生活模式是：開不完的書單，過分嚴肅認真的神情，鼓脹氣勢的言論，午夜漫長的傾訴，一封一封手寫書信，眼淚，吶喊，自我傷害。……那些年徹夜的走路，徹夜的對坐，說不明白倒底有什麼動力讓人走那麼遠的路，擠亂那麼多的言語，倒底有什麼東西那麼多，那麼滿（或根本就是一片空虛），必須經由這樣不停不停地遊盪與敘說，不要停下來，才不至於在靜止中尖叫發狂。我們也許是聰明的，透過直覺與天賦，能感應掌握各種知識輪廓，迅速

進入狀況。面對內心隱藏不了、管束不了的熱情與迷惘，我們堅持：想不通的點，就再繼續想，熬不了的痛，非咬牙看清其中的真相不可——使力氣，再多使點力氣，思索吧，千萬不要放棄思索——我們迷信自我，迷信心的加碼，力量無窮大。⁵⁰

《史前生活》裡，賴相當精準地把握了野百合學運世代的一種情感動力模式：解嚴前後，那是台灣戰後文化場域長久被阻遏、禁抑的知識能量，達到積累、爆發的最高潮。其中夾纏著兩股看似相悖的能量：其一是知識分子對知識與論述充滿高度的激情，其二則是來自知識話語本身所產生的一種自反性能量，二者成為一種彼此生發、吞噬的循環。這種情感動能模式本身就幾近於一種燃燒——以熱情燃燒知識與話語（以換取更大的熱情），而後再被其燃起的（具反噬性的）火光吞噬殆盡。它的運作循環只能是：「想不通的點，就再繼續想，熬不了的痛，非咬牙看清其中的真相不可——使力氣，再多使點力氣，思索吧，千萬不要放棄思索——我們迷信自我，迷信心的加碼」、「必須經由這樣不停不停地遊盪與敘說，不要停下來，才不至於在靜止中尖叫發狂」；不斷加添知識話語與反思詰辯的柴薪（迷信「心的加碼」），其結果是——終將被高度運轉的反思性所爆破、壞毀，燃燒殆盡。從賴香吟 1987 年以降的作品來看，她從第一本小說集《島》開始，即已對此種情感動能模式的結果，充滿強烈的恐懼與不安，這致使她的小說主角經常是一位從知識分子的集體狂熱中掉落出來的邊緣角色。而與賴香吟幾乎難以分開來提、也是小說家同行的同代人邱妙津，則是這個動能模式的一種極端。從賴香吟與邱妙津的許多互文性極高的文本中或許可知，1995 年邱的自殺事件，正是此種動能路徑的一個幻滅的高潮：

她並沒有完全的勝算，但她自己卻不在乎，總是像個熱柴燒啊燒的，也不用

50 賴香吟，〈情見〉，《史前生活》（台北：印刻文學出版公司，2007.02），頁 47-48。

別人去問她說你要照亮什麼呢，她只是不得不燃燒起來了；狂風暴雨，夏就是這樣。⁵¹

當時五月知識與情感正發展到最靈敏與成熟的階段，如果透過寫，梳理了內心的糾結，原諒了傷害，她是有可能打破桎梏，穿跨到下一個階段的，她不就是這樣一路做過來的嗎？她有野心，她知道自己可以做什麼，作到什麼程度。獲取生命的才能，奔放如撲火之飛蛾。……「我的五臟六腑全都在嘔吐，要把全部的愛的經驗都嘔吐出來，語言文字是一個向上超越的可能性，但不是全部，全部的體驗是一個大嘔吐。我得把這些全都嘔吐出來才行。」⁵²

回顧賴香吟九〇年代迄今的寫作歷程，邱妙津是一個難以忽略的名字。她為愛與思索的種種「獻身」，幾乎正是賴香吟那「霧中風景」的另一個極端——如果《文青之死》是賴處理、面對九〇年代結束後周身絕大多數「文青」走入體制、與現實妥協的一種集體癱塌的面貌，那麼，邱妙津的作品與自殺行動，對賴香吟而言，某種意義上則不啻象徵著九〇年代一代人將理想主義實踐至極致的一種典型（如同她頻頻在小說中提到的「唐吉訶德」與他的風車），彷彿唯有死亡能將一幅知識分子的青春畫像留駐在那個時代。那麼，擺盪在這兩者之間——既無法涉入現實（因而表述總是中斷的）、卻倖存下來的寫作者賴香吟，將如何重新發動她的寫作？我認為賴香吟寫於1995年、幾乎是以邱與賴自身作為取材對象的小說〈蟬聲〉，是一個相當值得觀察的中繼點。

〈蟬聲〉將邱託名為「夏」，在小說中，「夏」與小說敘述者「我」存在著曖昧的情感連結，那樣的連結仍是以學運結束後的時代作為背景，「夏」仍操持著寫作的理想與信仰，而「我」則彷彿早已預知了知識焰火的反噬性，從熱戰的前線退隱下來，選擇成為一個普通人，談普通的戀愛。〈蟬聲〉的小說文體仍是

51 賴香吟，〈蟬聲〉，《史前生活》，頁153-154。

52 賴香吟，〈那一天〉，《其後それから》（台北：印刻文學出版公司，2012.05），頁80-81。

抒情式的獨白，許多段落甚至越過了「小說」這個文類的虛構性規範，幾乎是以散文的口吻進行傾訴（「小說的形式已經因為突來的夢境而混亂掉了。陷落回憶之海，失去說故事的耐心，喪失對虛構的趣味，混亂的經驗，讓我只關注於如何表達感受，而無法顧及現實的理解與創造。」⁵³），自傳性的筆法，透明地疊合著書寫者的感受經驗與世界觀，可以直接投射出賴香吟當年關於書寫的困境與提問。它所帶出的兩個問題是：其一，當文學的青春期結束，理想主義燃燒殆盡以後，取而代之的是巨大的歷史洪流淹沒過來，瞬間將一代人整個吞噬，徒餘精神的虛無與荒廢，那麼，知識分子該選擇何種面貌存活下去？

更多時候，我感到被歷史淹沒的悲哀，這些充滿理想的人，像遊戲場似地，浮上來一個，沉下去一個。……這段時期好像開始沒什麼英雄了，英雄在上一回合的波浪洗得差不多了，理想主義、革命熱情，一步一流沙，陷入精神的荒廢……。⁵⁴

我是太孤獨了吧，以至於竟與一個虛空的時代對起話來，他們來到這裡，年紀和我差不多，他們生動地跟我描述哪一年哪一個季節他們走過哪裡帶著怎麼樣的心情，我彷彿可以被召喚過去加入，跟他們一起在看不清方向的樂觀理想感到生機勃勃，然後又一起陷進一種找不到出口的無奈失落之中……歷史又重複了一次，那個時代何嘗不是我這個時代的投影。當我指控他們喪失了理想，擺脫不了殖民者的支配而無法動彈之際，我自己呢？當我看清他們逃不過一種藝術與現實之間的兩難，既受良心驅使想與人民分擔歷史現實的同時，又不得不面對到自身理想在大眾之間實踐的無能與失落之際，我自己呢？⁵⁵

53 同註 51，頁 184。

54 同註 51，頁 148。

55 同註 51，頁 182-183。

這個問題直接擊潰的是書寫者對寫作本身的信任感，使書寫頓時成為無意義的荒原，因此，它所帶出的第二個問題將是——如何再寫？寫作如何可能？

如今重來一次，即便已經沒有夏，重新提筆，該從哪兒寫起？什麼才是有意義的？我試著，但我看見從自己筆下滑出來的，依舊是一種傷感人生，看起來，就像苛刻的文評家所說的：知識變成一種藝術，思索只為了一種美學。⁵⁶

這兩個問題，是賴香吟長年以來最為核心的兩個關鍵問題，甚至對她晚近轉向台灣日治時代與戰後初期歷史的寫作計畫《天亮之前的戀愛》、《白色畫像—清治先生》，有著關鍵性的影響。〈蟬聲〉之後，賴香吟很快地被捲進了邱妙津的自死餘震，作為邱的遺稿與日記的領受人，幾乎是被動地被決定承接死亡所帶來的緘默與失語，乃至必須耗費小說家將近 17 年的生命時間，去處理那個「其後」——對賴而言，那顯然並不只是一部處理友人之死的作品，更大的意義恐怕是——那是一個「同代人」之死；是野百合世代塌陷的「其後」，以邱妙津的死亡作為一種極端的隱喻，成為倖存者必須處理的課題——如果倖存者必須「活」，那麼，在理想與信仰的青春燃燭殆盡以後，「文青」勢必「中年」，書寫的載體難以承擔萬種價值衝突的對與錯、歷史的罪與罰，那麼，「寫作」如何可能？在這裡，我們竟重回到本文前述的那個核心問題——書寫的「再現」如何可能？

在這個意義上，回看《其後それから》，全書後半的復健歷程顯得相當具關鍵意義。如果《其後それから》的前半書處理的是（圍繞著與邱共有的回憶的）青春時代的燒灼與飛灰，後半書則從「我」在「其後」的心理復健療程開始，賴將書寫的鏡頭轉向那些和她一樣、從某個理想高張的時代被「倖存」下來的人——尤其是她的師長與父輩們。〈十年前後〉寫同樣喪子的小說家，寫重訪邱妙津的老父：「這個父親，就和她自己的父親一樣，是那種被時代壓抑著，沒

56 同註 51，頁 154。

有機會琢磨出自己生命光采的微型智識分子，總是和善而禮貌，習慣性的低姿態。」⁵⁷；〈先生せんせい〉則工筆描摹在東京留學期間的兩位老師 S 先生與 W 先生：「W 先生和 S 先生這樣的人，呈現出一種苦惱而維持平衡的形象；不是毫無苦惱，也不至於因為苦惱而失去了平衡……他們給了我作為一個人豐富的可能，W 先生甚至成了我的小說人物：抽象的內在思維與外在現實發展的動態平衡，以及，沉默地一直保有著關於良心、理想（這種永遠不應該失去、但講出來卻往往讓人非常羞怯的字詞）之可貴性質的人。」⁵⁸

我認為這是《其後それから》在賴香吟長年的書寫歷程中，最重要的一個意義：她從她的父輩師長——那些一代代被歷史之洪流所淹沒、終致沉默的「知識分子」裡，考掘出一條可供倖存者參照的存活之道。透過賴的自白，我們可以推知〈先生せんせい〉裡的「W 先生」正是 1995 年〈翻譯者〉裡的同名人物。然而，不同於〈翻譯者〉裡，失語的「我」所描繪出的、始終遁入一種獨白、沉默之迷霧中的「W 先生」形象，在《其後それから》裡，「我」顯然轉換了一種敘事腔調——那是「我」在「十年前後」的時間淬鍊裡，所轉成的一種中年聲腔，因而忽對 W 先生等一代知識分子，有了物傷其類的共感：〈先生せんせい〉裡的父輩師長「W 先生」的輪廓，陡然從風景的迷霧中逐漸清晰，甚至成為「我」的引路人。

這或許是《其後それから》之於賴香吟寫作歷程的真正意義：藉由對邱妙津自死的回顧，她重又面對了自 1987 年開始寫作以來的那個核心問題：關於知識分子在理想主義焚燒殆盡後的沉默；關於書寫與再現的虛無失語；以及——對作為一小說家的自己而言最為現實的問題——寫作還能如何可能？

《其後それから》中，對這個問題最具提示性意義的篇章，顯然是〈父親們〉。〈父〉從邱與賴自己父親的兩個葬禮寫起，篇章裡賴香吟勾勒父親去世前曾參加的同學會場景，幾乎正是一個戰後知識青年老去後的群像匯聚。她描繪也

57 賴香吟，〈十年前後〉，《其後それから》，頁 201-202。

58 賴香吟，〈先生せんせい〉，《其後それから》，頁 189。

曾懷有過理想與壯志的父親，在那個場合極為平靜地述說出自己「度過了平凡的一生」⁵⁹：「那麼多阻擋，犧牲，離合，誤解，冷落，他隻字不提，那笑容是真的。」⁶⁰〈父親們〉以女兒視角，從父親的老去病歿，見證了「倖存者」的承擔，從而在父親的死亡裡重新審度了九〇年代那場知識高燒的青春（以及因高燒而去世的同代人）：關於時間與死亡的暴力，究竟為何——

父親之死對我最大的救贖，就是殘忍而溫柔揭示了生命的有限，死之存在根本性決定了人生的有限與殘缺，任我們如何鑿切意志於完美並無法改變這有限而殘缺的來臨，如何自棄自絕以睥睨之亦不能使這有限與殘缺有一絲一毫的動搖——這是答案了，可答案顯現的同時彷彿也有誰蒙住了我的眼睛，筆下自動滑出這樣的句子：去吧，去玩你的吧。⁶¹

父親之死，揭示了死亡作為世界的一種本然，本即大於、涵括人的知識能量與意志。一代知識分子的青春揮霍，欲以知識意志超克時間，竟都是不可能的：「死亡勝利了。我哭個不停……同時，我們也和解了。……一旦俯首稱臣於它的贏，最後一絲年少倨傲便已用盡，它對我揮揮手，像趕開一個吵鬧人的孩子：去吧，去玩你的吧。」⁶²

賴香吟多次在這個篇章裡提示的話「去吧，去玩你的吧」，在不可逆的死亡面前，陡然有了積極的意義。其中揭示著某種「向死而在」的人之意志。如果時間注定終要將人引領向死亡，歷史的一再重複終要將人之理想與信仰吞噬，那麼，須承認殘缺才是人之本質，而所謂人與知識、與文明之間的關係，絕非用以超克那具有極限性的死亡與時間，而是在「失去的經驗是一個完整的經驗」⁶³ 這

59 賴香吟，〈父親們〉，《其後それから》，頁 213。

60 同註 59，頁 214。

61 同註 59，頁 222。

62 同註 59，頁 218。

63 同註 59，頁 224。

一殘缺的前提下，撐開縫隙，尋求皺褶裡的可能性，如同賴在〈父親們〉最後所言：「我感到寫作的極限，也感到寫作的無限可能。」⁶⁴

是在這個基礎上，賴香吟和她長年以來的那個關於「書寫的意義為何」、以及書寫之「再現」失能的核心問題，進行了一個漫長而艱難的和解；同時，也展開了她關於（重新發動）寫作的「未來計畫」。關於前者，我們必須重新回到問題的根源：1987年的〈虛構與紀實〉，小說裡的「我」困惑於能否為那死於解嚴前的同學「謝彩文」虛構其身世，進而對「寫作」能否輕易處理、「虛構」那些戒嚴時代從未曾為自己所知的白色歷史，感到質疑與不安——這條思路正是賴香吟九〇年代所面臨的書寫「再現」困境的起始點。有意思的是，對賴香吟而言，那些未知的解嚴史前史，正是父輩們緘默與失語的歷史。而這段晦暗不明的歷史，非但正是解嚴後「我輩」的青春時代，被知識與論述所引燃、反噬的起火點，更有甚者，那亦是她因書寫的挫敗與墮陷、而招來其抒情迷霧風景的根源。因此，與書寫「和解」的降落點，勢必重新回到「父親們」。而後者——她所欲重新發動的寫作計畫（那個重啟「再現能力」的計畫——），也必然朝向這些曾被抒情迷霧所覆蓋的「父親們」——解嚴前被國家大寫歷史所掩沒的知識分子。⁶⁵

這或許正是為什麼賴香吟在晚近的兩部作品《天亮之前的戀愛》、《白色畫像——清治先生》中，⁶⁶會有如此劇烈的轉向：從長期的抒情獨白與霧中風景，轉而朝向明確的歷史現場，後者甚至對歷史現場進行還原式的再現，顯然賴香吟已經踩踏出了一條「克服風景」的道途，試圖重新尋回真正的「他者」。這兩部作品的根源其實都是「父親們」。《天亮之前的戀愛》以重寫日治時代台灣知識

64 同註 59，頁 224。

65 本論文的其中一位匿名審查人對此提出相當敏銳的意見，指出賴香吟近年的這種「回歸父輩」，是否真的就解決了她長期以來的問題？筆者認為早自 1989 年的寫作以降，賴香吟的小說其實即已相當隱晦地藏匿著對「父」的孺慕（以及伴隨而來的再現困境），換言之，這個「回歸」，其實是賴的起點，也是她克服「抒情風景」後的必然終點。

66 其中，《白色畫像——清治先生》尚未出版，但部分篇章已由《春山文藝》刊載發行。見《春山文藝》2 期，頁 6-107。

分子的小說筆觸，串聯了吳濁流、楊守愚、朱點人、王詩琅、賴和、張我軍、龍瑛宗與翁鬧等人。不同於文學史家筆法，《天亮之前的戀愛》乃是賴香吟以一位小說家身分，進入諸家文本皺褶的地層，考掘一代知識分子在寫作裡，所埋設下對文學、信仰與理想的伏流。值得注意的是，書名「天亮之前的戀愛」乃是取自翁鬧的同名小說。在此書的輯五「兩則童話」裡，分別以〈純真，及其黑夜〉、〈天亮之前的戀愛〉，討論了翁鬧、太宰治與邱妙津之間的連結。賴香吟認為，太宰、翁鬧與邱，皆是文學史上的異端，翁鬧〈天亮之前的戀愛〉與太宰〈小丑之花〉、〈人間失格〉、邱妙津《鱷魚手記》、《蒙馬特遺書》，都有類似的一種狂熱而放浪的姿態，三者也都早夭，自殺或病歿。其中貫穿他們的，顯然不是一種文學史上的關係（事實上邱妙津出現在這裡是相當突兀的），而比較接近是去嫁接一種知識分子燒灼的精神史系譜。此書在最末以這個書名與這三位作者作結，別有一番意味。如果全書自賴和以降一長串的日治時代知識分子隊伍作為陣仗，是賴香吟自《其後それから》以後，欲重新以書寫探勘的、深藏在戒嚴「黑暗時代」裡的「父親們」群像；那麼，在天亮前的最後一哩夜路，這三位來不及成為「父親」的作家，以其燃燒殆盡的青春所寫下的作品，不啻正是一種「天亮之前的戀愛」，是黑暗時代閃逝即過的火光。某種意義上，它也折射向「父親們」的夜空，提示著歷史黑暗陰雲下的父親與兒子（或「女兒」），無論緘默或激昂、老成世故或奔放青春，都將永遠共享一種精神性的理想與信念——如同賴香吟在後記中所寫的：「你以為消逝無蹤的，都曾發燙如火。」⁶⁷

另一部尚未集結出版、已發表部分篇章的《白色畫像——清治先生》則以寫實筆觸，放棄了長年散文化的第一人稱，改以「他」的角度開展故事。目前發表的中篇小說〈清治先生〉從1958年寫起，從主角「蘇清治」的少年時代，一路寫至年老，對戰後以降各時代物質、地景與人物對白的描摹，可看出搭建與考究的意圖。在技術上，賴香吟顯然已跨越了那個壟罩她長達二十年以上的「再現」

67 賴香吟，〈後記〉，《天亮之前的戀愛：日治台灣小說風景》（台北：印刻文學出版公司，2019.02），頁256。

的窒礙，離開「風景」，而投入了「經驗」之中。由於《白色畫像——清治先生》全書還未完整出版，尚不好在這裡妄下斷論，然而，若僅就目前已經發表的部分來說，在〈清治先生〉中，賴除了克服了早年的「再現」失能的問題，我認為更有意思的是，她其實也在這裡嘗試改寫過往作品中關於「抒情」的意義。

〈清治先生〉裡，賴香吟仍嘗試重現一種戰後知識分子的側像。小說寫青年蘇清治、張光明與劉平，在戒嚴時代歷經了一代人所共同經歷的思想審查、逮捕與監聽，終在歷史裡被壓輾成為了緘默的一代，在時間中或發狂或平庸地老去。有意思的是，在小說中，青年時代的張光明，是引介蘇清治進入文學世界的重要朋友。張介紹《藍星》、《創世紀》、《野風》等現代詩雜誌給蘇清治。小說裡，當青年蘇清治問張光明：「文學內底寫的，你真正當作真的？」⁶⁸張光明回覆他：「就算故事是假，嘛是真的人寫出來的。」⁶⁹

這段對話極有意思地回應了賴香吟當年那個關於「虛構」的倫理的問題，而直接針探文學雖作為一種虛構的形式，其背後仍源自於一種真實的抒情。不同於賴在九〇年代以降的許多作品，「抒情」是一種主體內向化後、往內傾塌所造成的斷裂，抒情主體與外在經驗並不存在著能夠彼此「再現」的信任與信心；在〈清治先生〉裡，賴香吟顯然重拾了她對書寫的一種信任關係。小說裡，歷經了白色恐怖與時代劇烈變遷的蘇清治，從青年時代即一直帶在身邊的，正是他年輕時的友人張光明引介他閱讀的葉珊《水之湄》、《葉珊散文集》：

那些唯美的字詞亦不帶有生活的塵勞。別人或許不會相信，對這個名為葉珊的同代人，他其實沒有敵意或憤忌，而是將之寄託為一個夢，他很願意葉珊替他們寫下：提琴的旋律、撲翅的鳥雀、邱比特的金箭……那是幻想，是強說愁，……然而，在匱乏而恐怖的時代，那曾經安慰同等年輕敏感的張光明，

68 賴香吟，〈白色畫像——清治先生〉，《春山文藝》2期，頁16。

69 同註68，頁16。

甚至連他這樣的人也被安慰了……⁷⁰

走出「散步」的「風景」，走進歷史與經驗的現場，賴香吟抒情書寫的地平線，竟降落於抒情詩人葉珊的詩集，這或許是九〇年代的她所難以想像的。但放回〈清治先生〉的脈絡，這條回歸葉珊的路徑，卻竟又無比合理與真實。畢竟那是單靠一個字詞就會讓人從國家歷史裡沉沒滅頂的年代，要從歷史的洪流裡奮力浮出，必然需仰賴更多難解、曖昧與隱喻的字詞；〈清治先生〉的文末，蘇清治將《葉珊散文集》交付給尚倚賴注音符號認字的女兒，叮囑她：「找到認識的字，就圈起來。」幾乎就是賴〈父親們〉以後所憧憬、想望的一個隱喻的場景：父親將字拋給了女兒，如同將抒情詩視為繩索，丟給在歷史洪流中學習浮泳的女兒，使之免於溺斃的恐懼。「抒情」在這裡，不啻已從虛無的風景中解放，而被改寫為救贖的意義。

五、結語

本文分析賴香吟自九〇年代以降，長期主導其寫作聲腔的一種抒情主體，並指出它的成形，乃與野百合學運世代在九〇年代以後所面臨的塌陷與失語，有著難以切割的關係。賴香吟的這個個案其實相當值得關注。在學運世代中，她是少數極早即留意到書寫作為一種再現載體的無能，卻又在後來的長期寫作中，反覆苦思如何重啟寫作、再現經驗（歷史）的一個個案。在某種意義上，她是台灣八、九〇年代後現代與後殖民兩股思潮交匯下的一個結果。而有意思的是，這個被後現代知識浪潮及其自反性所爆破的書寫主體，面對九〇年代後殖民主體化新局的來臨，竟也不得不在矛盾的夾縫中，生成出一種殘破、虛無而感傷的抒情主體，將一切經驗「風景化」。賴的這種矛盾困局持續數十年，可說主導了她《其後それから》之前十分長期的寫作風格，可見其反覆在書寫的初衷與現實的折損裡，

70 同註 68，頁 104。

來回折繞的糾纏思考。這個思考繞經友人邱妙津之死，亦途經同代學運知識分子在現實中的「文青之死」，⁷¹而最終乃在父輩的死亡之中，重新指認「抒情」，克服「風景」，回訪了那長年被迷霧所遮蔽的歷史。

《其後それから》的最後一章，賴香吟借道李維·史陀（Claude Levi-Strauss）的人類學視野，嘗試托喻《憂鬱的熱帶》那航向未知大陸的航程，重新尋回「生手的天真」，⁷²修復再現機制，不啻也是一種讓「風景」從自我之處脫離出來，還原為「風景」它自身的一種祝願。本文完稿之際，尚未出版的賴香吟新作《白色畫像——清治先生》，或可期待其中將會帶來的一片「真正的風景」。



71 賴香吟的《文青之死》細究了學運世代的崩塌與落入平庸，可作為這條思路的一個具體展現。不過，《文青之死》雖出版於《其後それから》之後，看似在「父親們」的死亡以後才來到此階段，不過其實其中諸多篇章都完成於《其後それから》之前。而《其後それから》之前，在《島》、《散步到他方》、《霧中風景》、《史前生活》等書裡，賴早已以多篇小說、散文呈現過這種一代知識分子癱塌的群像。賴香吟，《文青之死》（台北：印刻文學出版公司，2016.03）。

72 賴香吟，〈生手的天真〉，《其後それから》，頁 252。

參考資料

一、專書

- 周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版公司，2006.04）。
- 孟樊編，《後現代併發症：當代台灣社會文化批判》（台北：桂冠圖書公司，1989.08）。
- 柄谷行人，《終焉をめぐる》（日本東京：株式會社福武書店，1990.05）。
- 著，趙京華譯，《日本現代文學的起源》（中國北京：生活・讀書・新知三聯書店，2003.01）。
- 范雲編，《新生代的自我追尋——台灣學生運動文獻彙編》（台北：前衛出版社，1993.06）。
- 張大春，《小說稗類》（台北：英屬蓋曼群島商網路與書台灣分公司，2004.11）。
- ，《雞翎圖》（台北：時報文化出版公司，1980.06）。
- 黃錦樹，《論嘗試文》（台北：麥田出版公司，2016.08）。
- ，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》（台北：麥田出版公司，2003.01）。
- 葉維廉，《中國現代小說的風貌》（台北：台灣大學出版中心，2010.03）。
- 賴香吟，《天亮之前的戀愛：日治台灣小說風景》（台北：印刻文學出版公司，2019.02）。
- ，《文青之死》（台北：印刻文學出版公司，2016.03）。
- ，《史前生活》（台北：印刻文學出版公司，2007.02）。
- ，《其後それから》（台北：印刻文學出版公司，2012.05）。
- ，《島》（台北：聯合文學出版社，2000.11）。
- ，《散步到他方》（台北：聯合文學出版社，1997.01）。
- ，《霧中風景》（台北：印刻文學出版公司，2007.03）。
- Joseph Frank（約瑟夫·弗蘭克），秦林芳編譯，《現代小說中的空間形式》（中國北京：北京大學出版社，1991.05）。

二、論文

（一）期刊論文

夏君佩、翁蓓玉、陳文琳整理，〈一個半徑很大的零：賴香吟×莊瑞琳·柏林台北連線〉，
《春山文藝》2期（2020.09），頁130-179。

賴香吟，〈白色畫像——清治先生〉，《春山文藝》2期（2020.09），頁6-106。

（二）學位論文

黃懿慧，〈學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究〉（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008）。

鍾秩維，〈媒介與自白：賴香吟文學中的個人與國族研究〉（台北：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2014）。

