

典範承繼・多重渡引・烏托邦*

—— 李渝的抒情美學與保釣反思

楊婕

臺灣大學臺灣文學研究所博士

摘要

本文聚焦於李渝如何以抒情作為方法，反思七〇年代的歷史經驗。「抒情」、「反抒情」乃至「返抒情」的辯證，可謂貫串李渝創作美學的核心，其抒情話語衍生的豐富維度，可從典範承繼、敘事觀點、「重寫」和「烏托邦」幾組層面考察。

魯迅和沈從文的典範形象，分別聯繫「革命」與「後革命—抒情」的階段性實踐。李渝對沈從文的凝視，總帶有向魯迅折射的視角。後期的李渝疾聲區辨「政治」與「文學」不可共存，正是由此一思路的反面出發——沈從文必須與魯迅共存。

而保釣期間投身左翼文藝運動，與第一線抗爭錯身的歷程，投射到李渝的保釣小說，構成頗為特殊的觀看位置。從七〇年代對運動現場「迴身」，發展到八〇年代的旁觀者視角，至新世紀以多重渡引美學憶述保釣，皆顯現對抒情的自覺性距離。

「重寫」行動和「烏托邦」敘事，則透露李渝以情為媒介，從歷史廢墟中贖救自我的兩種途徑，殊途同歸地證成抒情美學的悖論：前者消滅過溢的情感，又以寫作的唯物性對歷史進行抒情的重構，後者藉感性創造力重織歷史，唯其烏托邦現實主義同樣緊扣反抒情的規約。

* 承蒙審查人提供寶貴意見，在此謹致謝忱。

本文指認李渝以「抒情」所開展對「革命」迂迴、多重的演繹，盼能藉由其人其文的鏡照，深化我們對台灣文學的運動風景與情感政治的認識。

關鍵詞：保釣文學、保釣運動、柏克萊保釣作家、魯迅、沈從文、反抒情



The Exemplary Succession, Multiple Transitions, and Utopia:

Li Yu's Lyrical Aesthetics and Reflections on the Baodiao Movement

Yang Chieh

Ph.D

Graduate Institute of Taiwanese Literature
National Taiwan University

Abstract

This essay focuses on how Li Yu's use of lyricism as a method to reflect on the historical experience of the 1970s. The dialectic of "lyricism," "anti-lyricism," and "returning lyricism" is at the core of the writer's creative aesthetics. The rich dimensions derived from her lyrical discourse can be examined from the perspectives of exemplary succession, narrative perspective, "re-writing" and "utopia".

The exemplary images of Lu Xun and Shen Congwen relate to the staged practices of "revolution" and "post-revolution/lyricism," respectively. Li Yu's gaze towards Shen Congwen always contains a perspective that refracts toward Lu Xun. Li Yu's call for the incompatibility of "politics" and "literature" stems from the notion that Shen Congwen must coexist with Lu Xun.

Li Yu devoted herself to the left-wing literary and artistic movement of the Baodiao period and missed out on the front-line resistance activities, which was projected into her Baodiao novels, thus forming a rather unique narrative perspective. From the position of "turning away" from the sports scene in the 1970s, to the onlooker's perspective in the 1980s, perspective in the 1980s, and to the recollection of the Baodiao Movement through the aesthetics of multiple transitions in the new century, all of these texts show a conscious detachment from lyricism.

The action of “re-writing” and the “utopian” style of narrative reveal Li Yu’s way of redeeming herself from the ruins of history by using emotion as a medium. Both of these actions reveal the paradox of her lyrical aesthetics. The former eliminates excess emotion but at the same time uses the materiality of writing to lyrically reconstruct history. The latter reweaves history through perceptual creativity, but her utopian realism also closely adheres to the norms of “anti-lyricism”.

This essay identifies Li Yu’s roundabout interpretation of “revolution” through lyrical discourse so as to deepen our understanding of the movement landscape and emotional politics of Taiwanese literature using her case as a lens.

Keywords: Baodiao Literature, Baodiao Movement, Berkeley’s Baodiao Writers, Lu Xun, Shen Congwen, Anti-Lyricism



典範承繼・多重渡引・烏托邦

—— 李渝的抒情美學與保釣反思

一、前言

在七〇年代保釣運動中，李渝主要投入第一次大遊行後衍生的左翼文藝運動。1971年春，為紀念五四週年，柏克萊運動者改編曹禺《日出》進行公演，同名劇團「日出劇社」隨之成立，李渝為主導者。同年5月《日出》首次在柏克萊演出，掀起海外劇運熱潮。¹

李渝在釣運中扮演的角色，呈顯與其柏克萊保釣同儕劉大任、郭松棻不同的面向。相對於劉、郭的領袖身分，李渝較未直接涉入第一線抗爭，² 1月29日遊行當天也不在場——而是跟隨其師高居翰去東岸看藏品。³ 這個因藝術活動缺席政治的時刻，預示其往後一生思考與寫作的核心命題——藝術能否提供一種「迴身」，乃至超脫歷史的可能性？

1974年訪問中國後，紅色理想幻滅，李渝以重讀藝術史展開自我沉澱的旅程。1978年出版的《任伯年——清末的市民畫家》以左翼現實主義介入任伯年的創作意識；寫作時間跨越1977到1993年的《族群意識與卓越風格——李渝美術評論文集》，則透露由唯物史觀到反思民族主義與族群意識的轉折。⁴

1 1972年移居紐約後，李渝持續推廣話劇運動，並參與紐約華人女性社團（很可能是「文社」）的活動。劉虛心，〈日出——懷念李渝及當年共渡青春歲月的朋友們〉，北美洲華文作家協會，《縱橫北美——從花果飄零到落地生根》（台北：秀威資訊科技公司，2018.07），頁289-291；李渝、簡義明編，《郭松棻文集：保釣卷》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2015.11），頁400。

2 不過，由於和郭松棻的住處被用作釣運的聯絡站，李渝也或多或少地參與籌備工作。簡義明，〈書寫郭松棻：一個沒有位置和定義的寫作者〉（新竹：清華大學中國文學系博士論文，2007），頁153；李渝、簡義明編，《郭松棻文集：保釣卷》，頁398。

3 簡義明，〈郭松棻訪談〉，郭松棻，《驚婚》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2012.06），頁199。

4 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IX。

也藉由藝術評論的接引，李渝嘗試擺脫「戰報體」的語感，重拾文學書寫。八〇年代初由描繪保釣與文革後的中國起始，八〇年代中期展開溫州街的故事系列寫作。1993年〈無岸之河〉發表，標記其藝術美學的成熟階段來臨。〈無岸之河〉所提出「多重渡引觀點」，迄今已成論者介入李渝作品的關鍵詞。

本文認為，多重渡引不僅關乎寫作方法，亦不妨被理解為小說家回視生命歷程的一種隱喻：「保釣」，從李渝的自我詮釋被篩落了。

在李渝後期的表述中，釐析政治和文學之不可共存，成為不斷往復的命題。李渝曾截然否定保釣的意義：

釣運是生活中的一件發生，作用也等同，沒有特別的突出性。小說裡寫了篇〈關河蕭索〉，也不是完全寫保釣的。我和郭松棻日常兩人聊天很少說到保釣。政治運動不可能是我寫小說的動機或主題。給稱為「保釣作家」，常給捺入政治意識形態的上下文裡來被詮釋，也沒辦法，不過我並不在意。⁵

這段自白耐人尋味——釣運作為影響李渝一生至深的經驗，其意義絕非如同表面所述「如此而已」。然而，正因保釣曾使李渝中離文學，藉由否決保釣澄清文學的自主性，遂成為李渝後期的文學陳述中一個相當重要的姿態。⁶

這樣的敘事始終涵有矛盾性。特別是李渝在世最後幾年的編輯與重寫行動，俱指向對保釣的回歸：與簡義明合編《郭松棻文集：保釣卷》、《郭松棻文集：哲學卷》出版。此間意義不單是彙整遺稿作為紀念——郭留下的手稿規模極為龐大，而李渝從中選擇了保釣；再者，面對郭的保釣遺產，李渝不僅是編者，也以附錄的形式在《保釣卷》末放入自身的書寫，包括〈在海外推展話劇運動是時候

5 周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》（台南：國立臺灣文學館，2019.12），頁 101-102。

6 甚至以文學的追求作為理由，解釋介入和退出保釣的原因，同註 5，頁 102；李渝，《九重葛與美少年》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2013.06），頁 276。

了〉、〈《桂蓉媳婦》演出的話〉、〈雨後春花〉、〈射鵰回看〉⁷。在這層意義上，李渝既替郭中介了其保釣寫作，也將保釣接引回一己的話語脈絡中。⁸

七〇年代的歷史經驗如何影響李渝後期的寫作意識，乃至形構一種獨到的「抒情」感悟，論者已有所發揮。⁹唯其釣運經歷與文學書寫的聯繫，尚有諸多值得深究處。例如晚近研究中，抒情話語、多重渡引和對沈從文的接受是頗為突出的面向，但這幾個子題不常被放在保釣的脈絡來檢視：對其抒情話語之著眼，多以保釣結束為起點；多重渡引美學被視為後期發展出的文學技藝；李渝對沈從文和魯迅的接受，更遭到分立地看待。

本文主張，李渝在保釣期間的行動與實踐，和後期的創作美學存在多重承繼的線索。抒情不必等到歷史的劫毀，革命的抒情與文學的抒情，早已互通有無；多重渡引闡釋的觀視方法既是敘事的「技藝」，也涉及小說家對「記憶」的處置之道，從七〇年代的作品便初見端倪；沈從文的典範確立，更緣於保釣幻滅的轉

7 原文作「雕」，本文改正為「鵰」。

8 楊婕，〈隱蔽的七〇年代——郭松棻後期作品中的「保釣敘事」〉，《台灣文學學報》41期（2022.12），頁91。

9 與本文的寫作尤為相關者，王德威勾勒現代主義與社會主義在李渝和其保釣同儕的生命／作品形成的二律悖反辯證，對李渝的抒情特質與所承源流有相當精微的觀察，例如對沈從文的承繼、多重渡引之為「衍生的抒情美學」等；劉淑貞指認李渝的憂鬱癥狀起自保釣的潰敗，探討時間史觀、憂鬱與重寫的關係，以及「鬱」如何在其藝術批評與小說寫作被重新詮釋；鍾秩維以「本真性」（authenticity）和「民族主義」接引保釣運動與抒情傳統，指出李渝作品的抒情成分總已帶有「政治」的暗示，近作則以〈待鶴〉切入李渝憂鬱話語的政治性，指出憂鬱所涉及的不僅是個人的哀悼儀式，也涵蓋李渝對台灣乃至華語世界地緣政治的批判。王德威，〈無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉，李渝著，王德威主編，《夏日跽踖》（台北：麥田出版公司，2002.05），頁7-28；王德威，〈抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課〉（中國北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018.01），頁215-231；王德威，〈等待的藝術——李渝〈待鶴〉〉，《印刻文學生活誌》6卷11期（2010.07），頁60-63；劉淑貞，〈歷史的憂鬱——李渝小說的重寫敘事〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編118 李渝》，頁249-276；劉淑貞，〈鬱的演化：從藝術批評到小說書寫——論李渝保釣後的寫作〉，《中國現代文學》37期（2020.06），頁127-150；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」會議論文（台灣大學台灣文學研究所主辦，2016.12.17-18），頁149-169；鍾秩維，〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉，《東海中文學報》45期（2023.06），頁97-142。另參閱黃資婷，〈論李渝小說中憂鬱與抒情之力量〉，《東亞人文》2015年卷（2015.12），頁49-90。承蒙鍾秩維同意引用會議論文，並惠賜〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉一文，使本文得以在最後修訂階段有所增益，在此謹致謝忱。

折，與「革命導師」魯迅的身影密不可分。此外，「重寫」現象和「烏托邦」敘事，亦與抒情美學存在對話空間。

以下分為四部分展開討論：首先梳理李渝抒情話語的發展與所承資源，「抒情」、「反抒情」乃至「返抒情」的辯證，可謂貫串其後期創作的核心思維；其次，探討李渝對魯迅和沈從文的參照性接受，如何映現她對保釣的思索；再者，昔時投身左翼文藝運動，與第一線抗爭錯身的歷程，投射至其保釣小說，構成頗為特殊的觀看位置，與多重渡引美學一脈相承；最後，「重寫」現象和「烏托邦」敘事，反映小說家以「情」作為媒介，介入歷史的方法。

二、抒情的三次演義¹⁰

在此，我想借鑑王德威在《史詩時代的抒情聲音》一書所提出，以「抒情」作為中國現代性批判介面的洞見，幫助我們掌握李渝七〇年代的政治行動與後半生文學實踐的要旨。

王德威在普實克對「抒情」與「史詩」的討論基礎上，將「抒情」從文體風格、文類名稱擴展為具有理論內涵的批判性術語，在中國傳統詩學和西方美學話語的雙重語境下重新指認「抒情」，以此更新奉「革命」與「啟蒙」為兩大主導範式的現代性敘事。¹¹

王德威 2002 年為《夏日跼蹐》所寫序文，以現代主義美學政治化解讀他們投入保釣的動機，雖未標舉「抒情」與「革命」二詞，實已觸及此一辯證關係：

他們的民族主義原就是基於一種純粹的審美理想，他們的海外運動打從頭起

10 承前所述，關於李渝的抒情話語，雖已有多篇研究，向前連接七〇年代，編年式地進行梳理，迄今未見。這當是我們重新考慮李渝的生命轉折、思想發展與書寫美學的關聯性，進一步深化對其抒情話語的理解之突破點。本文也提出許多面向，是前行研究較未及關照的，例如李渝承之於沈氏的「批判的抒情」，「反抒情」，或對自身寫作之「抒情性」遲來的自覺等。

11 王德威著，涂航等譯，《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》（台北：麥田出版公司，2017.10），頁 7-162。

已帶有荒謬主義的我執色彩？果如是，現代主義與社會主義，個人節操與民族情感竟可不斷的以二律悖反形式，在他們生命／作品中形成辯證。¹²

李渝明確肯定王德威的說法：「王德威說我們參加學運本身就是一種現代主義的體現，是很對的，只有他看出了這點。」¹³ 抒情美學的政治化並非李渝的個案，劉大任、郭松棻回溯參與釣運的動機與目的，也不約而同地指向感性的詩學陳述¹⁴——當他們談論革命，在在強調者，總是「抒情」。這樣一種敘事範式遂自保釣視景浮現：昔年的左翼實踐更多地受到浪漫情懷的感召，而非政治律令的催發。

我們不妨由此延伸。追究保釣的話語內涵，涉及「抒情」與「革命」兩組概念在中國和西方、五四和現代、浪漫主義和社會主義等多重脈絡下開展的繁複辯證；而七〇年代中期運動落幕後，李渝與其保釣同儕重新以文學為領地，承接理想幻滅後的省思。經過沉潛，他們再次「發現抒情」，這時期抒情話語的主導範式，已滌去革命浪漫主義的激情，承衍知識分子遭遇憂患後的生命情調。這樣的抒情語彙，自始至終混成現代主義與左翼律令的複雜血緣，既勾勒電光石火的政治行動，亦聯繫後半生漫長曲折的文學書寫。

由此，本文所指「抒情」，實包含多義性的話語維度：從「抒情」與「革命」的辯證出發，描述一種主體面對革命的姿態；就書寫體裁與文學風格著眼，指涉具有感染力的主題、內容與表現手法；在實際情感內容上，既指稱革命的熱烈欲望，亦與後革命語境下憂鬱主體的情懷抒發密不可分。

以下分為「從現代主義到紅色抒情」、「批判的抒情」、「返／反抒情」三個階段，梳理李渝抒情話語之演變。

12 王德威，〈無岸之河的渡引者——李渝的小說美學〉，李渝著，《夏日腳踏》，頁8。

13 周昭蓀，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁102。

14 簡義明，〈書寫郭松棻：一個沒有位置和定義的寫作者〉，頁181；劉大任，《我的中國》（台北：皇冠文化出版公司，2000.07），頁5。

（一）從現代主義到紅色抒情

追索李渝抒情話語的發展，可上溯至 1965 年發表的短篇〈彩鳥〉，這篇小說採用詩化語言描寫戀人在愛與性間的張力。敘事者直陳：「我覺得再抒情就要吐」。¹⁵ 此一直斥抒情的姿態，勾勒出一名青澀的現代主義者對傳統美典的反叛。¹⁶ 這個以抒情敘事「反抒情」的時刻，已頗具象徵意義地揭櫫李渝未來將在二者間開展的精彩辯證。

六〇年代中期赴美後，左翼學潮的衝擊，使李渝的抒情語境發生質變。保釣期間他們對紅色中國的嚮往，挾帶強烈的抒情色彩，王德威稱之為「紅色抒情」。¹⁷ 這個階段他們對抒情的體識，一方面向西方革命浪漫主義借鑑資源，強化英雄崇拜與光明前景；一方面重拾五四啟示，從中提煉以「黑暗的閘門」¹⁸ 面向現代性議題，深具憂患意識的抒情範式。¹⁹ 毛澤東的「兩結合」律令，更清楚規範以集體價值為依歸的典律。在多重翻譯下，保釣的紅色抒情，遂祛除主體性原則，呈現徹底審美政治化的，「革命的抒情」。

紅色抒情排除個人對事物觀照和感應的能力，將個體情感上崗為感時憂國的民族主義敘事。關於李渝的紅色抒情實踐，發表於《東風》的劇評〈祝賀「雷雨」成功演出——在海外推展話劇運動是時候了〉和小說〈雨後春花〉，頗能說明一二。

15 李渝，〈彩鳥〉，《應答的鄉岸——小說二集》（台北：洪範書店，1999.04），頁 195。

16 這可與〈那朵迷路的雲〉（1965）對照。敘事者對情心嚮往之，又宣稱已然失落，為賦新詞強說「不情」的姿態，透露現代主義的美學規約。梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》（台北：國立臺灣大學出版中心，2016.11），頁 23-26。

17 王德威，《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》，頁 217。

18 1919 年魯迅於〈我們現在怎樣做父親〉提出「黑暗的閘門」一說：「便只能先從覺醒的人開手，各自解放了自己的孩子。自己背着因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去；此後幸福的度日，合理的做人。」依據夏濟安，魯迅對黑暗的閘門的概念脫胎自《說唐》傳奇中，肩住千斤閘門的勇士自我犧牲的故事。黑暗意指保守的傳統文化，光明譜寫五四青年的未來。劉大任、郭松棻主編的《戰報》第一、二期均抄錄這個段落，堪稱柏克萊釣運的精神綱領。夏濟安著，萬芷均等合譯，《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》（中國香港：香港中文大學出版社，2016.03），頁 129-135。

19 而五四知識分子對情感的理解本就深受浪漫主義感召，他們發揚的主要是魯迅所標榜以拜倫為代表的積極浪漫主義一派。盧文婷，〈德國浪漫主義與中國文學（從晚清到“五四”）〉（中國湖北：武漢大學文學院博士論文，2012），頁 29。

前者為日出劇社改編曹禺《雷雨》所寫，李渝從左翼觀點出發，強調日出劇社的改編突顯現實主義與階級精神，行文充分展現「戰報體」²⁰的風格：

看吧！依仗洋人，勾結污吏的官僚資本家，繼續在發散著軍閥式大家長的惡臭；始而反抗，繼而變節投靠，甘為走狗以求分一杯羹的新興買辦，繼續在鑽營作俵；……我們看到了新的光明和美好，也看到了舊的黑暗和罪惡，我們的「雷雨」因此仍舊要演出，我們借「雷雨」宣訴一些願望，也深深地企求「雷雨」趕快成為一個歷史的過去。²¹

黑暗與光明的對比是革命浪漫主義的典型敘事，李渝以帶有強烈情緒印記的字詞，勾描左翼精神的覺醒。更進一步而言，李渝之所以投入話劇運動，正因相信其抒情效果「在感染力上比任何其他文藝形式要強」。²²

〈雨後春花〉則以左翼女性社團「P城姐妹會」的運作為主軸。小說架構分為三部分：姐妹會的困境——主事者阿英到華埠向好友又梅取經——調整經營方針。與過於工整的架構對應的，是單一刻板的人物心理刻劃。開篇描寫阿英對大家倦於參與姐妹會感到不滿：

……真是他媽的。

阿英一想就火，起初說好是大家一起幹的，現在這有事，那有病，動不動就不來，像什麼話。一點勁都沒有，還談什麼婦女解放呢？²³

20 李渝提出「戰報體」一詞，描述保釣左翼文藝運動的書寫風格。從作品來看，多用高密度的形容詞渲染，重排比、類疊，透過格式化加強閱讀印象，好用驚嘆號強化語氣。周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁 103。

21 黃俞（李渝），〈祝賀「雷雨」成功演出——在海外推展話劇運動是時候了〉，《東風》3期（1973.06），頁 35。以下引用《東風》2-3期之文章，為國立清華大學圖書館珍藏資料。

22 同註 21，頁 34。

23 廖臣美（李渝），〈雨後春花〉，《東風》3期，頁 57。

與起筆的負面描繪構成對比的，則是光明昂揚的結局：

阿英沸騰起來：「多少事情，就在不遠處的許多屋簷下等待我們去做呢！」……「群眾運動是船，婦女解放難道不也是船嗎？那更大更遠更光明的任務，難道不是藉著關心群眾，藉著婦女解放而在將來建立一個沒有壓迫，沒有剝削，沒有人吃人的快樂園地嗎？」

一下汽車，阿英就按捺不住，在回家的路上奔跑起來。……²⁴

無論開頭的「黑暗」或結尾的「光明」，皆因情緒基調過於均質而顯得失真。李渝在 1973 年創作這篇小說的動機，無非希望藉由文學的感染力，使讀者相信左翼運動猶大有可為，充分體現紅色抒情回應行動主義的美學律則。

七〇年代中期退出保釣，則帶來李渝的第二次抒情轉折。經歷革命的激昂與頹圯，李渝終於理解抒情不僅僅是個我的風花雪月，或投射於家國民族的激情吶喊，而是在這兩種想像範式外別有洞天。

（二）批判的抒情

李渝在保釣後重新發現抒情的時刻，沈從文是關鍵的引渡者。李渝自述，沈的抒情聲腔，是將她從戰報體接引回文學書寫的橋梁。²⁵ 對其抒情美學的領略，既以對紅色抒情的反撥起始，遂從不止於文學技法的沾溉，更包含一種迂迴——但極為「政治」的姿態。

學界已注意到後期的李渝對沈〈抽象的抒情〉（1961）有所承衍。²⁶ 李渝從沈的啟示，悟出以文學藝術的抽象價值，對治歷史與政治命題的可能性；而沈這

24 同註 23，頁 61。

25 李渝，〈月印萬川——再識沈從文〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 282-283。

26 王德威，〈等待的藝術——李渝〈待鶴〉〉，《印刻文學生活誌》6 卷 11 期，頁 62；劉淑貞，〈鬱的演化：從藝術批評到小說書寫——論李渝保釣後的寫作〉，《中國現代文學》37 期，頁 144。

篇生前未曾發表的文章，作為其後半生抒情考古學之一環，²⁷又遙遙投射到李渝在保釣後乞靈於藝術史的姿態。要言之，李渝得力於沈處，不僅在於抒情話語本身，更涉及作為抒情／歷史主體的取與捨。²⁸

本文欲進一步指出，李渝和沈的抒情闡連不止見於「抽象」一端，事實上李渝也承繼了王德威從沈的創作中拈出的另一維度——批判的抒情。王德威認為，沈對現實的抒情化書寫帶有批判意圖，透露對傳統抒情主義和寫實主義的雙重反思。²⁹

李渝在保釣後初次談到沈，見於〈讓文學提昇政治 讓文學歸於文學——「江行初雪」不是政治宣言〉（1984），文中指明意識型態對作品的箝制，唯有突破政治教條，方能進入文學的境域，所舉例子之二是〈菜園〉、〈新與舊〉³⁰。然而〈新與舊〉僅被引述於此，更後來李渝取為典範的文本，為〈菜園〉、〈丈夫〉、〈靜〉等篇。何以〈新與舊〉的典範意義就此斷裂？

〈新與舊〉描寫一名晚清的劊子手，殺人後必定到城隍廟躲藏，等待縣太爺到來，共演安撫民心的戲碼。辛亥革命後以槍斃取代斬首，劊子手再無用武之地。一日主事者興起，召來劊子手處決左傾教師，行刑完畢，劊子手再度跑進城隍廟，卻被誤認為精神失常遭到痛打，鬧出「最後一個劊子手」的笑話。

1984年的李渝標榜這篇作品是可以理解的。作為同樣直面政治暴力的文本，李渝對〈新與舊〉「不止是政治小說」的闡述，也迂迴地為〈江行初雪〉自清。唯這篇宣言收入《應答的鄉岸》時，易題〈屬政治的請歸於政治 屬文學的請歸

27 王德威嘗援用汪曾祺所提出「抒情考古學」一詞，發揮〈抽象的抒情〉旨趣。王德威，《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》，頁64-79。

28 李渝曾表明，她不認為自己承繼於沈處，在技法或意象層面，而是「學習他的觀點和對人的看法」、「沈從文是用身教在教導我。」柯鈞齡，〈李渝小說的藝術性追尋與實踐〉（台北：臺灣師範大學國文學系在職進修專班碩士論文，2008），頁190。

29 王德威，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（台北：麥田出版公司，2009.07），頁41-42。

30 李渝，〈讓文學提昇政治 讓文學歸於文學——「江行初雪」不是政治宣言〉，《中國時報》，1984.03.25，8版。

於文學〉，改掉政治意識型態「難免」影響文學創作的論點，突顯文學的自主性，〈新〉的例子也被刪去。

李渝所取法者，不再是沈笑謔嘲罵的那一面。典範的汰換，昭示批判的抒情的美學形構。1984年同樣提及的〈菜園〉，便因接合此一美學觀念，典範意義得以延續。〈菜園〉雖也書寫政體的暴力，以沖淡節制的筆調出之。李渝顯然從沈的作品體會到，最溫煦的筆致也能內蘊最激進的控訴。這是李渝重新體識抒情的轉捩點——抒情並非（她曾鄙視的）小道，足堪擔負重任，構成小說家迎面歷史的方法學。

這在〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉（1986）談得很清楚。李渝指出，一般人僅識於沈的抒情風格，忽略其批判性，揭露沈的抒情涵有現實主義的內核：「旁觀底下有介入，肅靜底下有吶喊，寬容底下有譴責」。³¹

不過，值得注意的是，李渝對沈氏抒情遺產的體認，其實來自論者的心領神會——2006年以前，李渝不曾使用「抒情」二字描述沈。³²更進一步而言，此前李渝並未察覺自身寫作具有「抒情」成分。

散文〈抒情時刻〉（2009）中，李渝回顧，2006年在一次文學研討會上，研究生詢問〈夜煦〉中喚回聲樂家記憶的曲名：

陳世驥老師說過，中國文學史就是一部抒情傳統。……三年前那一初春的早晨，當陽光從長窗照進會議室，落在窗前坐著的年輕學生們的髮上，烘托出一頭頭的蓬鬆的暈光時，因一個即時的問和答，本來無心去意識的某種寫作動機，竟變成一個論點，常在思路中出現了。³³

31 李渝，〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁258。

32 下文會談到，2006年前李渝使用「抒情」二字談論的五四典範，反而是魯迅。李渝初次以抒情描述沈從文，見於李渝，〈漂流的意願，航行的意志〉，《明報月刊》41卷7期（2006.07），頁97-99。

33 李渝，〈抒情時刻〉，《行動中的藝術家：美術文集》（台北：藝術家出版社，2009.09），頁4。

當李渝自覺抒情，她所指認的資源並非沈從文，而是柏克萊的老師陳世驥所闡揚的抒情傳統。這段描述引人深思，因之側面印證李渝對沈氏抒情要義的理解，座落於「批判」而非「抒情」的維度。而批判的抒情，正是七〇年代行動的藝術之延伸與替代——這解釋了何以李渝對「抒情」二字內蘊個人色彩的覺察其來也晚。

李渝對抒情話語的第三次領悟，來自生命的劇變：郭松棻的病與死。

（三）返／反抒情

1999 年以前，李渝所稱抒情，多半籠統指涉一種具有情緒感染力的藝術風格。新世紀之交，「抒情」二字開始被概念化／問題化。對這個轉折的思考，不妨以《金絲猿的故事》（1999 年發表，2000 年出版）唯二提到抒情處引起：「抒情還是可能的。」³⁴ 正因創作主體意識到抒情原來有其不可能之處，悖反地催生關於抒情之可能性的描述。

此一宣告「抒情（不）可能」的階段，對應了李渝真實生命的情感危機：1997 年郭第一次中風，李渝陷入憂鬱症的泥淖。³⁵ 2005 年郭再次中風、逝世，李渝一度無法寫作。³⁶ 如果書寫總已內涵抒情的想像，當生命的困厄超過創作主體所能承擔的極限，抒情反而成為不可能的了。

此後「抒情」在李渝文學思維的重要性拔升，成為晚期創作與評論的核心方法。這不無重蹈七〇年代以藝術史的探索自救的途徑，〈風定〉（1999）提到，如果重選博士論文研究對象，會捨棄任伯年，改寫「向細密的內情索探，進入了幽縹又憂鬱的深域」³⁷ 的趙無極。其後，李渝以憂鬱為關鍵詞重新詮釋趙無極的

34 李渝，《金絲猿的故事》（台北：聯合文學出版公司，2000.07），頁 90、162。

35 李渝，〈忘憂〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 125。

36 李渝，〈寫作外一章——怎麼活過來的？〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 140-145。

37 李渝，〈風定〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 134。

畫作，多少透露對自身所經受考驗的觀照。³⁸

走過郭松棻逝世的幽谷，李渝正式迎來晚期的「返抒情」。2008年在座談會上談到：「文學是我們唯一的愛人，而且對這個愛人我們用情專注、終生相守、至死不渝。我們是獻身、我們是殉情性的。」³⁹ 這樣「抒情」的宣告此前未見。

2009年發表〈抒情時刻〉，是李渝首次界定抒情。在李渝看來，摧毀在當代已成必然，外在的暴亂源源不絕，內在的暴力見諸二十世紀眾多自殺與精神失常的藝術家。抒情的有效性，來自摧毀後的「再生和重建」。⁴⁰ 藝術領域中，抒情的搏鬥成為一種等待與他者相遇的時刻：「你迎上前，不激動不流淚，只是要和他相擁，慶幸有了起死回生，殘軀復原的機會。」⁴¹

鍾秩維注意到，此處未指名的「他」，已於次年發表的小說〈待鶴〉揭示即為郭松棻。〈抒情時刻〉透露李渝對本真性的渴求，在郭逝世後徹底逸離啟蒙革命大業，轉為與逝者復合的欲望。⁴² 誠然，這個階段，李渝剝落「批判的抒情」的政治性內核，迎來真正私人意義的「抒情時刻」。⁴³

當李渝再度提筆，她已返祖為「大旨談情」的唯情主義者。大旨談情的經典正是《紅樓夢》。2011年李渝將1993年在《聯合報》發表的專欄文章輯補為《拾花入夢記——李渝讀紅樓夢》出版，對此一「情文本」的整理，未嘗不寄寓胸中塊壘。

新寫的〈荒原上的篝火——妙玉情迷〉一篇，著墨妙玉對寶玉的愛戀。正因深諳情的力量，李渝獨排眾議，肯定高鶚續書讓妙玉因情受災的安排：「在真切

38 李渝，〈光陰憂鬱——趙無極作品一九六〇至一九七二〉，《藝術家》57卷1期（2003.07），頁336。

39 白睿文、蔡建鑫編，《重返現代——白先勇、《現代文學》與現代主義》（台北：麥田出版公司，2016.01），頁86。

40 李渝，〈抒情時刻〉，《行動中的藝術家：美術文集》，頁5。

41 同註40，頁5。

42 鍾秩維，〈行動中的藝術家——李渝文學的當代性〉，頁163。

43 文集的編排也透露此一進路，全書以〈抒情時刻〉始，瞄準多位投身左派政治的藝術家，後半擺落政治性的解讀，末句以「進入抒情的高潮」收束，對應從「行動中」而「返抒情」的傾向。李渝，《行動中的藝術家：美術文集》，頁156。

的生活中，絕望的情思造成顛狂的例子不是比比皆是麼？批評的人也許不明白人間痴情是什麼罷」。⁴⁴而李渝所期許於妙玉者，是為情摧毀後的重生。但「情」的危險處在於，貫徹與宣洩未必帶來轉機，也可能導向主體的崩解。⁴⁵

晚期李渝不厭其煩（無法抑止抒情衝動地——）談到：

這種時候，應該越發地頂天立地，具有美德，可是松棻和我實在是同一人……我有什麼事他就有什麼事，他有什麼事我就有什麼事，有什麼辦法。⁴⁶

總教我著迷的文學美術方面的事，松棻不在身邊，都失去了意義和作用；不僅是藝術，人活著的一切和一切，都失去了意義和作用。⁴⁷

生活本是依松棻而立的，現在必須自立生活而不能面對生活，其工程困難無比。⁴⁸

這些描述涉及李渝對自我的認知。無可諱言，無論在運動或文學場域，李渝往往被置於郭松棻的從屬位置看待。論者對這對先為師徒、後成夫妻的伴侶之相提並論，未免構成對李渝主體性的侵奪。然這不僅來自外部性別分派的結果，李渝的自我審視也反映同樣的趨向。⁴⁹

44 李渝，《拾花入夢記——李渝讀紅樓夢》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2011.04），頁101。

45 這可對照〈戰後少年〉中「情多則傷」的自我警惕。梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁171。

46 李渝，〈風定〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁130。

47 李渝，〈交腳菩薩〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁138。

48 李渝，〈寫作外一章——怎麼活過來的？〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁141。

49 郭1962年在台大外文系擔任助教期間，替蘇維熊代課，結識李渝。此一師生互動框架，延展到兩人發展為愛侶關係的一生：「松棻和我於彼此，是師生，是兄妹，是夫妻，是作者與作者，讀者作者與評者，是知己是同伴是同志，是摯友是貼親是至愛。」李渝，〈春深回家〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁168。

李渝將郭的啟蒙，指認為「文學家李渝」得以成就的關鍵，⁵⁰以郭對其作品的審美為據。⁵¹李渝甚且提到，在寫作上「松棻比我用功得多，專志得多」，⁵²與資格論相關聯的，便是伴侶關係中寫作空間／時間的讓渡：

郭松棻有舒適的書房，自己則四處遊走：「我的書桌常在廚房、餐廳、等小孩的方向盤上，還有火車上。」家裡有兩個寫作的人，有時自然得「讓位」，「我們家有一個作家，一個管家，」她笑說，「低手讓出時間給高手。」⁵³

郭何以能比李渝更「用功」和「專志」，這段陳述其實已給出答案。李渝對自身在「愛人」與「同志」間的角色認知，未免沿襲傳統性別觀點，但本文無意指責李渝的性別意識是否有不夠徹底之處——相反地，正是出於對此種意識型態框架的克服，⁵⁴使李渝得以成就晚期的抒情話語。⁵⁵

李渝清楚地認識女性主義未必能關照心靈最艱困的時分：

我是個，坦白地告訴你，拿自己沒辦法，尤其在情感上沒辦法的人。遇到了

50 「有一次，他跟朋友開我的玩笑，他說，沒有他我早就報銷了，他說：轉一轉我就不見了，我想是的。」鄭穎，《鬱的容顏——李渝小說研究》（台北：印刻文學生活雜誌出版公司，2008.09），頁193-194。

51 例如聽從郭的建議，在評論《童年往事》引發的風波後，不再涉入筆戰，或認定〈夏日 一街の木棉花〉勝於後期創作等。李渝，〈寫作外一章——怎麼活過來的？〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁142；周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，宋雅姿，〈鄉在文字中——專訪李渝〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁103、121-122。

52 宋雅姿，〈鄉在文字中——專訪李渝〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁121。

53 同註52，頁121。另參閱《藝術的共和國》和〈失去的庭園〉，前者提到身兼家庭婦女和職業女性的忙碌，寫作往往在零碎時間中完成；後者談及家務勞動對心智的鈍化，表達對托爾斯泰的妻子索菲婭文學天分被埋沒的同情。

54 李渝性別意識之重要內涵，即她不認為女性必須選擇何種「正確」的生活方式。2010年受訪時，更直言不關心作品是否反映出女性意識。李渝，〈娜拉的選擇〉、〈禮物〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁98-99、113-114；周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁95、100。

55 鍾秩維也有類似的觀察。鍾秩維，〈行動中的藝術家——李渝文學的當代性〉，頁162-163。

情一字，生活經驗全不起警戒作用，女性主義那一套全數崩盤，理性全失。⁵⁶

知識與理論，無法也無須收編生命的幽微情感。然而即便在這樣的唯情時刻，李渝依然不是抒情語境的順馴者。幾與晚期的抒情回歸同時，李渝展開抒情命題的兩組辯證：反抒情論述，以及對寫作是否具備抒情功能的釐清。

李渝以「反抒情」界定她所信任的抒情樣態。這是李渝在根本上有別於其抒情前輩沈從文或陳世驥處：她的抒情實踐終以反抒情的形式趨向成熟，回歸為一名現代主義者對抒情反叛的繼承。

這樣的傾向可上溯到八、九〇年代的作品，唯兩千年以降，李渝方將之凝塑為自我表述的一部分。這在訪談中有很清晰的呈現：

李：……魯迅文字之緊密強勁，之能筆中驅逐情感而埋伏巨大的情感，現代中文小說寫到今天都還沒人能追及。……

問：……如果把抒情解釋為情感洋溢，您應該是反抒情的，對吧？

李：可以這麼說，如果「抒情」是美化，或者感情溢於言表。但是如果你也可以認為像卡夫卡、魯西迪那樣荒誕的，像英國畫家培根那樣猙獰或者美國畫家 Edward Hopper 那樣冷漠的，也是抒情，我就一點也不反抒情。⁵⁷

這段訪談切中李渝對「反抒情」的關鍵認識，在於表面「驅逐」但內裡「埋伏」情感——並非消滅抒情，而是反對流於表面化的表達。在李渝看來，看似最無情的現代主義風格，也可以成為最有效的抒情媒介。

另一方面，儘管李渝承認其作品帶有抒情性內核，她否定寫作本身具備抒情的「功能」：

56 李渝，〈六時之靜〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 65。

57 周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁 99-100。

寫作是一部精密的機器，環節、層次等扣接得頗複雜，要想啟動這部機器，身心必須健全。……寫作於我不可能是治療性的，不可能有任何業餘／消閒／非寫作功能性的傾向……⁵⁸

又如〈寫作外一章——怎麼活過來的？〉（2007），談及郭逝世後的心理困境，同為過來人的聶華苓建議李渝書寫以自救。然而回到文章的定題，「活過來」被歸屬為「寫作外」的結果，寫作與救贖的鏈結早已被截斷。

「返抒情」與「反抒情」的傾軋，暴露李渝的自我禁抑。二者的扞格，象徵性地揭露何以創作主體的自救力有未逮，最後的抒情實踐，遂座落在自殺的行動。

釐清李渝對抒情的概念後，以下從典範承繼、敘事視角、「重寫」和「烏托邦」三組層面，探究抒情話語在李渝的作品中開展的豐富維度。

三、典範的共構

（一）重寫魯迅

保釣期間，李渝和劉、郭等人共同的精神導師，是近代革命浪漫主義的先驅魯迅。魯迅將浪漫精神與國族啟蒙聯繫，確立其以「吶喊」、「徬徨」的抒情姿態介入中國現代化進程的典範形象。從李渝的描述，可捕捉到柏克萊的文藝青年，如何在革命的熱浪中，重新承接魯迅「釋憤抒情」⁵⁹的詩學傳統：

如上繮的馬，已經在騰躍，魯迅立刻成為精神的前導。記得《戰報》第一期第二期抄寫時，篇頁相接處都是以抄錄魯迅的句子為填白的。沉鬱狂熱的魯迅是怎樣地在激勵著浪漫的民族主義學生們。⁶⁰

58 同註 57，頁 104。

59 魯迅，《華蓋集續編》（中國北京：人民文學出版社，1973.05），頁 1。

60 李渝，〈月印萬川——再識沈從文〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 281。

注意李渝如何勾勒運動者感應魯迅的途徑。李渝不止一次提到閱讀魯迅與民族主義情緒的連結，她所強調的，總是魯迅抒情的一面。

激昂的政治行動從來不是革命的單音，而是抒情與革命的協奏，乃至變奏。對魯迅所具有「政治」與「文學」雙重典範形象的再梳理，遂成為李渝退出運動後反思保釣的一條主要航道。

八〇年代重返小說寫作之初，魯迅的身影便隱現筆端。〈台北故鄉〉（1980）敘事者與舊友林明久別重逢，遙遙呼應〈在酒樓上〉、〈故鄉〉。〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉（1981）寫及打麻將的場景，更令人想起魯迅。⁶¹敘事者從父親與朋輩打麻將的表情，讀取到共通的「國民性」——麻木不仁的看客之臉。李渝極力描寫封建文化下，「中國人」的諸種面容，這樣毫無生氣的印象，成為敘事者負笈異鄉的驅力，遊行當日，遂對留學生臉龐煥發的光輝感到驚異了。

以視覺化的修辭描述民族性，此一觀視角度無疑借鑑自魯迅。這類視線散落在李渝八〇年代的諸多作品中，〈江行初雪〉（1983）敘事者來到潯縣，展開對文革後中國人（老朱、表姨）的觀察。表姨向敘事者透露，關於玄江菩薩金身背後那令人駭然的故事，更宛如〈藥〉的現代翻版。

李渝直指〈江〉的寫作，有意追步魯迅對中國底層人物的勾描。⁶²八〇年代初李渝的創作，堪稱保釣所倡議社會寫實主義之延伸。延續這樣的意識，〈豪傑們〉（1984）描寫敘事者重返母親的故鄉常州，不意目睹一胎化政策下強迫女子墮胎的事件。依據李渝自述，〈豪傑們〉是她在寫作上師法魯迅的轉折，從〈豪傑們〉到〈朵雲〉，嘗試擺脫社會寫實風格，重新追尋年少（保釣前）的文學語言。⁶³

〈豪傑們〉作為李渝後期風格轉折之作，有一細節鮮少被注意到。開篇歷數

61 李渝，〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉，《中報月刊》14期（1981.03），頁80。

62 李渝，《應答的鄉岸——小說二集》，頁154。

63 鄭穎，《鬱的容顏——李渝小說研究》，頁184-185。

常州女子的故事，沉潭一則化用沈從文〈巧秀和冬生〉中巧秀母親的遭遇。最後兩行幾乎複製而來：

曾有一位年輕的小說家，那日路過常州，目擊了事情，就用報導的方式，把它記了下來，以後又收錄到他的集子裏。看過這篇文章的人，總不易忘記結尾所寫的，小婦人的那一雙明亮，溫柔，饒恕了一切的眼睛，和由那眼睛看出去的一片溫柔沉靜的晨靄。⁶⁴

李渝將背景變成常州，小說作者則被引渡為事件的目擊者。〈豪傑們〉值得留意處便在此，一方面延續魯迅的社會寫實風格，一方面以多重渡引手法接引沈從文，暗示李渝對典範重構的思考。然而從社會寫實到批判的抒情，美學範式的移轉究非一蹴可幾，魯迅的雙重典範意義，更使「告別魯迅」成為一種極其複雜，甚至自相矛盾的創作姿態。

繼〈豪傑們〉後，〈朵雲〉（1985）⁶⁵作為李渝自覺在風格上擺脫魯迅之作，內容卻揭示對其典範傳承的思考，與郭松棻〈雪盲〉相互輝映：主人翁從前行世代繼承魯迅的著作，以授書的場景為起點，展開實踐的旅程。

夏教授曾參與地下左翼活動，來台後於大學任教。與下女的情事，洩露夏教授的寂寞，唯這份寂寞的來源，不僅源於（阿玉父親所理解的）隻身在台之故，更暗示理想的失落。

革命的風煙已遠，冀望下一代繼續肩負黑暗的閘門，是否可能呢？夏教授送給阿玉的第一本書是《漂鳥集》，贈書之舉，含藏潛移默化的期許。當夏教授的宿疾因一場夜雨轉成急性肺炎，理想主義將隨肉身覆滅，方啟動傳承的契機：

64 李渝，《應答的鄉岸——小說二集》，頁100。

65 〈朵雲〉1985年1月刊於《知識份子》雜誌，1985年2月轉刊於《中國時報》。時報版即收入《溫州街的故事》的版本。主要的修改在於結尾的段落調動，以及刪去阿玉任職於圖書館的部分。

沒有封面，四邊起黃的書頁；阿玉拿在手裡，翻開第一頁。

人睡到不知道時候的時候，就會有影子來告別，說出那些話——

多奇怪的句子，阿玉停住了手，心裡想。

……她再翻開書，看到了《故鄉》裡的一段句子：

我躺著，聽船底潺潺的水聲，知道我在走我的路。……他們應該有新的生活，
為我們所未經生活過的。⁶⁶

李渝由〈影的告別〉和〈故鄉〉兩篇風格迥異的作品，釐定阿玉接受魯迅的維度：初讀〈影的告別〉，難以進入晦澀的象徵空間，卻在現實色彩濃厚的〈故鄉〉找到共鳴。成人後的阿玉在圖書館工作，未曾忘記——「本本沒有封面的小書。還有《故鄉》裡的那些句子，一段段，總是忠心地載負著阿玉的日子。」⁶⁷這是相當含蓄的，關於左翼典範承續的描述了。⁶⁸

乍讀之下，李渝的筆致哀而不傷，然而作為與〈雪盲〉（發表時間、刊物與旨趣）多重互文之作，阿玉的啟蒙時刻，也就註定了辛鑾般的自苦。訪談中，李渝明指〈朵雲〉的左翼脈絡：「我當時寫的時候還是左派，就是『保釣』，我就覺得確人是為著一個新的生活，就是的確很誠懇地相信著這段話裡面的底下的意思。」⁶⁹唯有留意到這點，懂得「忠心地載負」所指涉的不可承受之重，方能理解何以開篇寫道：「阿玉曾經十六歲。那時候，天比較藍，太陽比較亮，風比較暖和。」⁷⁰那是顛沛於理想失落之境，對昔時無知故無憂年歲的傷悼。

自〈朵雲〉起，李渝展開一系列以少女阿玉為主人翁的寫作，不同文本的元

66 李渝，〈朵雲——溫州街的故事〉，《知識份子》1卷2期（1985.01），頁76。

67 同註66，頁76。

68 這個命題也出現在〈傷癒的手，飛起來〉（1986）。初稿強調三弟與阿玉作為啟蒙者和被啟蒙者的聯繫，收入《溫州街的故事》時，這條線索被淡化了。李渝，〈傷癒的手，飛起來〉，《中國時報》，1986.05.25，8版。

69 廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——小說家郭松棻、李渝訪談錄〉，《聯合文學》225期（2003.07），頁119。

70 李渝，〈朵雲〉，《溫州街的故事》（台北：洪範書店，1991.09），頁179。

素互為渡引。〈朵雲〉已成雲煙的左翼運動史，在同年另一篇小說〈菩提樹〉浮現於前景。現今對〈菩提樹〉的討論較少觸及的面向是，這是對唐文標的致敬之作。⁷¹ 如果我們理解唐文標在七〇年代釣運中的貢獻，〈菩〉的用心不言可喻。⁷²

阿玉的父親為歷史系教授，學生陳森陽棄醫從文，一頓晚飯中，談及魯迅曾寫到民俗療法——這是偷讀禁書的線索了。接著師生各自闡述對民族主義的看法，父親肯定民族主義有助於維繫認同，陳森陽則照見其形塑「國民性裏的驕妄愚昧無理」。⁷³ 然而，對民族主義持保留態度的陳森陽最終為之吸引，因參與地下讀書會被捕。父親外出求援，阿玉則回到房中，「拿起一本書」閱讀⁷⁴——夏教授病重之際傳給她的魯迅？

當現實趨向絕望，李渝引入《野草》的魔幻技法，菩提樹借代了陳森陽的意志，與阿玉展開對話。被砍掉的樹一如遭判刑的陳森陽，被關進「沒有窗戶沒有一線光亮」的「黑屋子」裡⁷⁵——這是對魯迅鐵屋子之喻的挪用了。

八、九〇年代，李渝一方面嘗試擺脫魯迅的社會寫實路線，一方面探問典範承續的可能性。對照散文、評論，她對魯迅作品的體認，呈顯從釣運左翼觀點逐步向抒情性過渡的變化。繼前引 1983 至 1984 年的文章，影評〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉（1986）與續作〈童年的再失落——

71 李渝，〈菩提樹〉，《溫州街的故事》，頁 177。

72 唐文標與劉、郭同屬大風社左傾成員。釣運爆發後，考慮到更長遠的改革計畫，避免介入第一線抗爭，主要提供經濟支援，參與《東風》編務、《日出》演出等。其後唐文標選擇台灣作為左翼理想實踐之地，成為七〇年代台灣文學場域由現代主義轉向現實主義的推手。李渝和郭松棻鮮少談及其他保釣同儕，然而他們不止一次談到唐文標，強調其道德典範。〈菩提樹〉中，前來告別的樹一如陳森陽，所象徵的（純淨）左翼理想，契合李渝對唐文標的看法。此外，郭松棻〈那噠噠的腳步〉也是紀念唐文標之作，1985 年 11 月至 12 月間刊於美國《中報》副刊時，副標為「懷念文標」，這在《郭松棻集》被刪去了。小說中的兄妹以人性的品質照亮死亡氣息，與樹的顯靈呈現類近的思考。簡義明，〈書寫郭松棻：一個沒有位置和定義的寫作者〉，頁 172；李渝，〈寫作外一章——怎麼活過來的？〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 143-144；台大特藏組——郭松棻手稿，典藏號：ntul_mf0044_158_06-0002（〈那噠噠的腳步〉《中報》剪報）。

73 李渝，〈菩提樹〉，《溫州街的故事》，頁 166。

74 同註 73，頁 167。

75 同註 73，頁 176。

電影評論的多元性〉（1986），透露此種觀看視角的轉變。李渝指出魯迅具備「以身殉之」的「人道胸懷」，⁷⁶ 儘管仍放在社會性的向度解讀，已不必然限縮於從階級出發的目光。

其後李渝進一步談到魯迅的文學技巧。〈尋找一種敘述方式〉（1987）指認魯迅文體陌生化的特質；⁷⁷ 〈月印萬川——再識沈從文〉（1988）則分析敘事視角。越趨晚近，李渝對魯迅的凝視越見抒情化，〈抖抖擻擻過日子——夏志清教授和《中國現代小說史》〉（2005）回應夏志清的評論，李渝不認同夏以社會意識肯定魯迅——這正是李渝八〇年代初期的讀法，轉而強調文學語言才是魯迅出類拔萃處；對夏批判後期的魯迅「向共產黨陣營投降」、「為其時代所擺布」、「不能算是他那個時代的導師和諷刺家」等語，更一一反駁：「導師是別人封給魯迅的，諷刺文非魯迅致力的題目，而且，魯迅似乎也不是一位和『投降』、『擺布』這類辭彙有關的作家。」⁷⁸

李渝一方面闡揚魯迅前期的「文學性」，一方面為其後期的「政治化」解套。順著這樣的思路，李渝讚賞夏將魯迅置於世界文學的版圖，與喬伊斯、海明威相提並論，因這將魯迅「從民族、國家和社會意識的拘束中解放，倒是來到了文學的原屬地」。⁷⁹

文學的原屬地，即是抒情的領域。以〈故鄉〉最後一段為例：

當敘述者回到故鄉，經過一段悲傷的認知過程以後，必須再離開故鄉，重新上船，在艙中聽水聲潺潺流動時，魯迅重複使用了「生活」兩字，造成了一

76 李渝，〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉、〈童年的再失落——電影評論的多元性〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 259、266。

77 李渝，〈尋找一種敘述方式〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 444。

78 李渝，〈抖抖擻擻過日子——夏志清教授和《中國現代小說史》〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 411。

79 同註 78，頁 412。

種幾近水聲的極為抒情的滾動音效……⁸⁰

昔時以左翼觀點解讀的結尾，此際重新提供小說家情感的審美體驗。接著李渝將〈故鄉〉與《都柏林人》對讀，突顯他們的抒情品質：

我們實在要為這樣的小說家而動情。和我們的現在不同，這是一個文學依舊能感動人的時代，而卓越的小說家如魯迅、如喬伊斯，在文字的精準細緻上，在壓抑的平淡，在有意的不動聲色中，透露著某種深沉的憂鬱和抒情上，依舊能和星斗一般，在各自的位標上發揮著文學的光芒。⁸¹

2010 年的訪談，更徹底擺落魯迅的社會性：「魯迅文字之緊密強勁，之能筆中驅逐情感而埋伏巨大的情感，現代中文小說寫到今天都還沒人能追及。」⁸²

在李渝閱讀魯迅的歷程中，我們可以清楚看到由「政治」而「抒情」的轉折。八〇年代中期以降，李渝逐步汰除左翼的價值範準，對魯迅的文學風格與技巧分析漸趨深入，進而（如同兩千年前的劉大任）企圖對「政治魯迅」與「文學魯迅」進行劃分。⁸³

下一小節將提出，魯迅和沈從文的典範共構，同樣迂迴地回應了此一命題。

（二）從魯迅到沈從文

在現有李渝對沈從文的文學承繼的討論中，有一關鍵面向鮮少被提出：李

80 同註 78，頁 412。

81 同註 78，頁 413。

82 周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》，頁 99。

83 劉對魯迅的凝視，反映其與左翼經驗協商的階段性進程：1982 年以批判左翼的角度重提魯迅，1984 至 1986 年間，以去政治化的方式肯定魯迅的文學性；2000 年後重新整頓二者，指認其帶有社會科學性質／歷史關懷的文學書寫。詳見楊婕，〈左翼烏托邦——劉大任「保釣文學」研究〉，《國立臺北教育大學語文集刊》42 期（2022.12），頁 229-266。

渝對沈從文的表述，泰半是在與魯迅參照的情境下成立的。不妨把這個現象量化——單從散文、隨筆和評論來看，李渝在同篇文章裡提到二者的次數，至少有十九次之多，⁸⁴ 單獨談到沈從文、卻未及於魯迅的例子是極少數。這意味著在李渝對沈從文的凝視裡，總已帶有一道透過魯迅折射的視角。

兩人文學成就的光輝顯然不足以解釋這個問題。即便是李渝最為之心儀的西方文豪如福克納、卡夫卡等，重複提到的次數亦屈指可數，並未被勾描為那樣攸關小說家面對文學乃至人生整體信仰的典範。

如果我們掌握到魯迅之於柏克萊保釣世代的意義，小說家後期「再識」沈從文，不厭其煩地在與魯迅參照的架構下展開的敘事，實饒富與七〇年代歷史經驗對話的深意。⁸⁵

如前述，沈的抒情啟引，是李渝重拾文學語言的關鍵。這在〈月印萬川——再識沈從文〉有相當清楚的描述。李渝回顧年少時戒嚴律令截斷五四傳統，最初的啟蒙來自外國作家，其後一讀魯迅便為之傾心，然而初讀〈邊城〉只感到囉唆瑣碎。

在釣運的美學範式中，魯迅成為前導，「緩慢安靜的沈從文被忘記」。⁸⁶ 淡出運動，則開啟小說家再識沈從文的契機：

離開運動而逐漸安定，人事糾紛都遠去了。拿起筆，想可以寫點什麼，這一瞬間，才全然又徹底地茫然了起來……

84 依年分排列有：〈讓文學提昇政治 讓文學歸於文學——「江行初雪」不是政治宣言〉、〈又荒唐·又蒼涼——從馬奎茲到台灣鄉土文學〉、〈翻譯並非次要事〉、〈娜拉的選擇〉、〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉、〈童年的再失落——電影評論的多元性〉、〈尋找一種敘述方式〉、〈索漠之旅〉、〈月印萬川——再識沈從文〉、〈夢歸呼蘭——談蕭紅的敘述風格〉、〈臺靜農先生·父親·和溫州街〉、〈翻譯比創作更重要〉、〈文藝失憶史〉、〈呼喚美麗言語〉、〈被遺忘的族類〉、〈戒愛不戒色——張愛玲與她筆下人物〉、〈抖擻撒過日子——夏志清教授和《中國現代小說史》〉、〈〔跋〕最後的壁壘〉、〈射鵰回看〉。這還不包括小說與訪談。

85 這並非李渝的個案。劉大任在八〇年代以降談及沈從文，幾乎篇篇提到魯迅，郭松棻在訪談與手稿談及沈從文，亦皆與魯迅並置。

86 李渝，〈月印萬川——再識沈從文〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 281。

是在這樣惘然的情形下重新拿起了沈從文。⁸⁷

李渝的陳述，揭櫫魯、沈之於保釣世代，分別聯繫「革命」與「後革命——重返抒情」的階段性實踐。李渝對他們的頻頻回顧，實則昭示歷史時刻的重返。

李渝退出保釣後談及沈從文，幾與重提魯迅同時。八〇年代中期起，李渝標舉魯、沈為中國文學的巔峰，這樣的美學評價終至晚期未曾改變。考量到李渝對二人的接受，涉及釣運前後從「初識」到「再識」的轉折，這點是很有意思的——在信仰與價值的變動中，魯迅和沈從文的典範，始終維持了一組具有容受性的觀視空間。

〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉指出沈的抒情筆調內蘊批判意識，接著列舉若干他人模仿作家風格卻失其神髓的例子，其一便是魯迅，「學魯迅即刻就能一紙尖酸峭刻，卻並不具有魯迅那樣以身殉之的關懷」，⁸⁸〈童年的再失落——電影評論的多元性〉再度歸納：「史觀之沉厚成就了沈從文，就像文體和人道胸懷成就了魯迅」⁸⁹。李渝重新調校保釣期間分殊的「魯迅＝政治」、「沈從文＝文學」對立架構，史觀的沉厚固然透露沈的現實關懷，魯迅以身殉之，也未嘗不是一種面向時代最抒情的姿態。

八〇年代中期李渝評論文藝作品，頻頻以魯、沈為參照，我們從中得見李渝得力於兩人風格與技巧處。不過，直至沈逝世是年，寫下〈月印萬川——再識沈從文〉（1988），方指認對魯、沈的接受與保釣的淵源。

彷彿伴隨對保釣經驗的正面處理，終於凝聚小說家「直視」二人的目光。此前李渝對魯、沈的參照，多半偏向聯想式的點評，〈月〉則聚焦於敘事視點展開比較。然而，值得細思的是，在李渝對魯、沈不同創作秉性的區辨中，從未給出

87 同註 86，頁 282-283。

88 李渝，〈童年和童年的失落——影片《童年往事》看了以後所想起的〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 259。

89 李渝，〈童年的再失落——電影評論的多元性〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 266。

高下之分的評斷——李渝的「不評斷」，究竟緣於文學審美難分軒輊，抑或個人情感的「不忍評斷」？

〈呼喚美麗言語〉（1997）談到魯、沈面對左翼的不同抉擇：

置身革命的大時代，和文學政治化的洪流中，堅持自己的流向是何等艱難，魯迅不得不從小說轉到政論……三〇年代作家在一九四九年後的發展攸關性命，諸如沈從文是以停筆和自殺來面對的，各種不忍經歷和結局不能在這裡評議。⁹⁰

這段敘述暴露了李渝所乞靈於魯、沈，那一再追索卻難以清理的核心命題。沈面對左翼教條的戒慎，構成有別於魯迅極具張力的啟示，在李渝反思左翼的歷程中，平衡木般制衡了她對魯迅的凝視，反之亦然。這解釋了李渝「不評斷」的原因——那是身為過來人的不忍之心。她既對「政治的」魯迅抱持抒情的理解，看待沈以文人之姿在時代浪潮下掙扎求存，同樣心有戚戚。

在郭松棻的手稿檔案中，存有一份李渝 2003 年在美開設的中國現代小說課程期末考題。第一題便是：“Similarities & differences between Shen Ts’ungwen & Lu Hsun, with reference to the socio-political background of 1930s’ China.”⁹¹ 這也足以印證李渝對魯、沈的並立思考，與左翼政治的聯繫。

但在這裡，我們要進一步追問，以保釣的歷史時刻為起點，所開展出典範並陳的敘事，是否也不乏某種小說家刻意為之的用心？

當李渝在寫作上經歷自覺擺脫魯迅的過程，沈成為她取法的新典範：「有一段時間我就拚命念沈從文，不斷學習學習學習」。⁹² 不妨由此思量，李渝對沈的

90 李渝，〈呼喚美麗言語〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 366。

91 台大特藏組—郭松棻手稿，典藏號：ntul_mf0044_125_03-0004（李渝“Modern Chinese Fiction”課程 2003 年春，期末考題）。

92 鄭穎，《鬱的容顏——李渝小說研究》，頁 190。

標舉，是否帶有某種後保釣語境下自肅自清的姿態？

李渝並列魯、沈的談法，至少有一例是後來添補上去的。〈保釣和文革〉（1996）回顧釣運的啟引，初稿只提到魯迅，⁹³改寫為〈射鵰回看〉時加入閱讀沈的片段⁹⁴——當李渝重新回顧保釣的閱讀系譜，原先不占一席之地的沈，被填進敘事之中。

2008 年的訪談，李渝的描述同樣耐人尋味：「我跟松菜本來都最喜歡魯迅，但後來改到沈從文，這個心情完全不一樣……」⁹⁵李渝表示她和郭皆經歷從魯到沈的典範轉移，然而這在李渝的其他評論，⁹⁶或郭的文章、手稿均難找到端倪。郭逝世前一年受訪，也依然表示：「魯迅到目前還是我認為的第一」。⁹⁷

敘事的縫隙，透露了思想的難局。與沈的對比，剝露李渝面對魯迅的典範意義之癥結所在。後期的李渝總疾聲區辨「政治」與「文學」不可共存，正是由此一思路的反面出發——沈從文「必須」與魯迅共存。

四、技藝與記憶：從「迴身」、旁觀者視角到多重渡引

李渝在釣運期間，即投入保釣小說創作：〈台北故鄉〉（1972）、〈雨後春花〉（1973）；後期小說直涉保釣經驗者，有〈返鄉——再見純子〉（1980）、〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉（1981），和新世紀的〈待鶴〉（2010）。

〈台北故鄉〉背景鎖定 1970 年夏天，⁹⁸留美的敘事者出身外省軍官家庭，返

93 李渝，〈保釣和文革〉，《中國時報》，1996.09.09，19 版。

94 李渝、簡義明編，《郭松萊文集：保釣卷》，頁 399。

95 柯鈞齡，〈李渝小說的藝術性追尋與實踐〉，頁 180。

96 〈悄吟和三郎——蕭紅與蕭軍的情愛和文學生活〉（2005）便提供反例：「到了當今二十一世紀，魯迅在情境上在文字上，依舊是第一人」。梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 426。

97 舞鶴訪談，李渝整理，〈不為何為誰而寫——在紐約訪談郭松萊〉，《印刻文學生活誌》1 卷 11 期（2005.07），頁 47。

98 小說內容雖未直涉保釣，李渝將本作發表於釣運刊物《東風》，作為對政治社會問題的回應，其脈絡與保釣語境密不可分。李渝也曾談到，對「故鄉」的追索是從保釣開始，因此才有〈台北故鄉〉的寫作。鄭穎，《鬱的容顏——李渝小說研究》，頁 178。

鄉探望親友。故鄉迎於這名遊子的，卻是壓抑沉悶的氛圍。這樣的題材與基調令人想起郭松棻〈秋雨〉，唯李渝的切入點並非世代，而是省籍。

處境與敘事者形成鮮明對比的，是出身本省農家，主修哲學的林明。⁹⁹兩人同樣醉心卡繆，卻難以跨越省籍的隔閡。敘事者畢業後赴美，林明留校擔任助教。透過殊途的背景，李渝著意突顯保釣世代青年「同歸」的想像——小說未了，敘事者揣想林明將和他一樣覺醒，進一步展開行動。¹⁰⁰

表面來看，小說生動地捕捉到釣運前夕「回歸現實」的氛圍，然這篇作品耐人尋味處正在於此——〈台北故鄉〉發表時間為1972年，已屆運動中後期了。高潮已過的階段，李渝折返運動尚未萌芽的時刻，描寫青年對世代終將覺醒的期待。看似光明的敘事，不無是種對彼時已露疲態的運動「迴身」——迴避、錯身的姿態。這也解釋了何以敘事者既期望林明返回鄉下進行階級實踐，卻又流露近似〈秋雨〉的犬儒情緒。

〈台北故鄉〉調度釣運前夕的時空，試圖重新召喚運動能量，卻在無意間洩露革命的破綻。《東風》下一期刊出的〈雨後春花〉，便揭露〈台北故鄉〉所避開的運動景況。〈雨後春花〉聚焦運動中後期，左翼女性社團「P城姐妹會」的困境。姐妹會的成立，反映左翼運動由初期的示威遊行，轉向小組學習的路線，然而姐妹會的運作並不順利。

每況愈下的關鍵，在於起初主打婦女解放口號的組織，由女學生主導，未能照顧已婚與職業婦女的需求，致使成員不斷流失。阿英前往華埠尋求經營書店的舊友又梅的建議，發現書店中青年、工人、老人與小孩均相處融洽。又梅透露，書店剛開張時取名「革命書店」，門口羅雀，其後得到老左派傳授經驗，收起五星旗，更名「人人書店」，與居民合作開辦托兒所、合作社等，營運蒸蒸日上。阿英領悟到，過去姐妹會未能顧及社區與婦女的需求，故事遂以阿英思考如何調

99 1999年《應答的鄉岸——小說二集》版改作「村明」，此處以《東風》版為據。

100 何倫（李渝），〈台北故鄉〉，《東風》2期（1972.10），頁18-19。

整運作方針，重拾希望告終。¹⁰¹

乍讀之下，〈雨後春花〉彷彿典型地宣揚了左翼價值，唯李渝又在無意識間，延續〈台北故鄉〉對運動現場「迴身」的視野：小說背景是一段時空的中空地帶，阿英暫離運動網絡，前往另一地點，藉由此一既介入又疏離的視角，給出開放式結局。

從〈台北故鄉〉到〈雨後春花〉，李渝再次刷淡運動者的在場性。迴身的策略，不無是在逐日潰散的運動信念中，重新思考（乃至發明）某種可能性，以保護既有認知結構的方式。

與男作家的保釣小說對照，李渝對此種觀看位置的經營是很有意思的。不同於擔任領袖的劉大任、張系國等人聚焦運動現場，這兩篇發表於保釣刊物的作品，都提出疏離於當下語境的思考，對應李渝與第一線抗爭「錯身」的姿態。

〈台〉、〈雨〉揭示李渝在運動當下以文學「再造」保釣之道。儘管彼時釣運疲態已現，畢竟能以時空的倒溯、中離或開放式結尾，寄革命的前景以希望。那麼，當運動落幕，八〇年代的李渝再次著眼保釣，又將採取什麼樣的敘事策略？

〈台〉和〈雨〉以第一人稱敘事，〈返鄉〉、〈關河蕭索〉則採第三人稱，從旁觀者的角度展開描寫。〈返鄉〉透過敘事者的目光，勾勒友人純子在運動前後的轉變。身為室友的敘事者觀察到，原先保守的純子因結識男友正雄，開始關心社會，在正雄因居留問題辦理假結婚後，純子陷入混亂的男女關係，博士考隨之落空。

釣運爆發成為純子再次轉變的契機。純子積極投入話劇運動、研讀近代史，完成博士學位後落腳嘉義農村教書。敘事者這次返鄉，見證的不再是〈台北故鄉〉那樣壓抑的氛圍，而是一名左翼運動者經過青春的洗禮，腳踏實地實踐理想的狀態。純子的啟發，使敘事者也開始思考是否要返回故鄉。

〈返鄉〉固然對運動歷程有相對清楚的描述，然而敘事者始終站在觀察者的

101 廖臣美（李渝），〈雨後春花〉，《東風》3期，頁57-61。

位置，既面向歷史又置身事外。全篇隻字未提敘事者是否參與運動，或對保釣的觀點。話劇演出一段，很能說明此種旁觀的距離：

前臺總管的純子在門口收票……我也緊張地張望，期待大眾的到來。……每夜兩三點，在我迷糊的睡眠裏，還常聽見純子悉悉索索在為話劇的演出而忙碌。¹⁰²

敘事者雖置身公演現場，僅在旁觀察。當純子事前為準備話劇熬夜，敘事者也均在夢鄉。無論「緊張地張望」或「迷糊的睡眠」，皆固著了與「現場」的距離。

這樣的觀看策略也延伸到〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉，副標明訂為紀念保釣而作。小說背景為第一次大遊行，留美的敘事者應友人之邀前往紐約，遊行前夜於父親老友蔦叔家借宿一晚。

小說從敘事者對蔦叔的印象展開描述。蔦叔三〇年代與妻子一同留法，因政治理念不合分手，返台後長期任職圖書館。對身為立院官員之女、深惡官僚氣息的敘事者而言，蔦叔所代表的知識分子反對派的形象，是她以舊俄小說按圖索驥的典範。六〇年代中期蔦叔赴紐約工作，自我放逐異鄉。

〈關〉、〈返〉寫作時間極近，返回台灣的純子和終老異鄉的蔦叔皆心懷家園，只是前者在故鄉找到寄託，後者試圖在異鄉重建屬於文人的精神國度。但為什麼要在紀念保釣十週年的作品中，突顯上個世代的身影？李渝當是以蔦叔自我放逐的下半生，投射出一種迂迴的歷史觀點：以對信仰的執守作為超拔於歷史困境的方式。敘事者同樣站在旁觀者的角度，卻直截表明對蔦叔的認同：「而我永遠悱惻地站在蔦叔的立場，心情與他同起伏。」¹⁰³

不過，〈關〉耐人尋味處在於，倘若蔦叔屬於前行世代，特意前往紐約的敘事者，卻也並非局中人。敘事者事前並未涉入籌劃，遊行當日甚至誤記地點，姍

102 李渝，〈返鄉——再見純子〉，《現代文學》復刊 10 期（1980.03），頁 57。

103 李渝，〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉，《中報月刊》14 期，頁 81。

姍到來時，活動早已開始。更進一步來看，這篇小說的時空設計之於歷史本身即是錯位的：為致敬柏克萊一二九示威十週年而作，內容描寫的卻是紐約一三〇大遊行。¹⁰⁴

從七〇年代憑藉時空的調度迴避現場，到八〇年代採取旁觀者視角，分割敘事主體與運動主體，李渝發展出一種見證但不涉入的敘事策略，成為其保釣小說之特有標記。八〇年代中期起，李渝轉而以溫州街少女阿玉的故事承接左翼關懷，再次明寫保釣，要等到新世紀的〈待鶴〉（2010）。

第六小節〈季節交換的時候〉，敘事者偕同紀錄片團隊前往不丹的藏經窟尋找繪卷，遇上一群趕來阻止他們拿走「民族資產」的左派學生。釣運的回瞰，由對左派學生的凝視牽引而出：

左派學生都以正義的捍衛者自許，就像七十年代的保釣學生們一樣……曾介入學運的我，懂得學生們的想法，只是不料此時此地經驗了身份的對調。¹⁰⁵

有人提議付押金解決糾紛，敘事者原先擔心會冒犯「純潔的」左派學生，不料順利講定。第二天約定交款時間，他們並未現身。敘事者再度援引釣運經驗理解學生的行為：「以前釣運期間晚上不是排話劇就是趕戰報，總弄到凌晨，早上是起不來的，激進學生的這種作息並不奇怪；繼續等罷。」¹⁰⁶ 學生遲遲不來，團隊動手搬運繪卷，「想必革命小將們另有了更重要的任務了。」¹⁰⁷

儘管〈待鶴〉疊合敘事者與運動者的位置，仍未直陳對保釣的看法，僅透過他者的折射側面描繪。最引人注意處，則在於敘事策略的突破。

七、八〇年代李渝的保釣小說總涉及兩組視點的對照：〈台北故鄉〉敘事者

104 1971年第一次大遊行時，華盛頓、紐約、西雅圖、芝加哥於1月30日舉辦，柏克萊（舊金山）、洛杉磯則於1月29日舉辦示威，柏克萊方面的決議是為呼應1935年北平「一二九運動」。

105 李渝，《九重葛與美少年》，頁34-35。

106 同註105，頁36。

107 同註105，頁37。

與林明、〈雨後春花〉阿英和又梅、〈返鄉〉敘事者與純子、〈關河蕭索〉敘事者和蔦叔。〈待鶴〉則以多重渡引手法，展開跨越不同時空脈絡的敘事幅度。

李渝在〈無岸之河〉中，以《紅樓夢》第三十六回齡官放雀，和沈從文〈三個男人和一個女人〉，解釋「多重渡引」美學：

……小說家佈置多重機關，設下幾道渡口，拉長視的距離，讀者的我們要由他帶領進入人物，再由人物經過構圖框格般的門或窗，看進如同進行在鏡頭內或舞台上的活動，這麼長距離的，有意地「觀看」過去，普通的變得不普通，寫實的變得不寫實，遙遠又奇異的氣氛出現了……

頻頻更換敘述者，繚延視距，讀者的我們經過小說家，經過「我」，再經過號兵，聽到一則傳言，而傳言又再引出傳言，步步接引虛實更迭，之後，像小說家自己所說的，日常終究離去了猥瑣，「轉成神奇」。¹⁰⁸

學界對李渝的多重渡引美學已多所發揮。王德威便指認李渝的多重渡引美學，體現了現代意義的「衍生的抒情」，並借力使力，以此回頭解析沈從文〈三個男人和一個女人〉：

故事在這裡成為一個“衍生的抒情美學”中的一種渡口……故事它不能夠真正地表現歷史創傷，不論是文化大革命或國共內戰，還是其他歷史的殘暴，但是只有經過“渡引”的方式，故事才能夠繼續說下去，我們的記憶才能夠繼續藕斷而絲連地傳承下去，而歷史一再地以不同的面貌回到我們的記憶中來。¹⁰⁹

108 李渝，〈無岸之河〉，《應答的鄉岸——小說二集》，頁8-9。李渝對多重渡引的思考可上溯1983年，受訪時提到〈江行初雪〉的第三則故事不應交由表姨一人講述，「從一個個人、一張張嘴透露出來，像羅生門那樣」，「懸疑性會較大，文學性也比較強。」張文翊，〈回到廣闊的文學天地裡——訪李渝〉，《中國時報》，1983.10.02，8版。

109 王德威，《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》，頁229。

這段描述業已觸及多重渡引美學的情感要義——並非原生、本然面貌的抒情，而是經過衍化、派生的抒情樣態。¹¹⁰

誠然，多重渡引不僅涉及敘事技法或觀看視角的問題，更與「抒情」的概念有所關連。而本文意欲進一步指出的是，從迴身、旁觀者視角到多重渡引，顯露李渝面對情感一脈相承的思考迴路——即「反抒情」美學。「反抒情」既非對抒情的消滅，而是「筆中驅逐情感而埋伏巨大的情感」，關鍵便在敘述人稱與觀視距離的調校。

在小說中設置多重敘述視角所在多有，其他作家往往以觀點的參差對照解構故事，李渝意不在顛覆。不同敘事觀點並非彼此消滅，而是借助轉述和分化的過程，淡化情緒迎面而來的強度。

這樣的傾向在李渝 2005 年後的作品尤其明顯，藉由切換敘事者或拉長視景的方式迴避情事的核心，最具代表性的例子便是〈待鶴〉。

李渝刻意延宕喪夫的敘事，將故事盪向鶴的傳聞、學院糾紛、不丹之旅、精神科求診等事件，小說尾聲，郭的魂靈遲遲現身，李渝創作生涯最抒情的片刻於焉浮現：「啊，是誰，還有誰，是松棻呢。人都該在愛還是愛的時節愛過，不是麼？」¹¹¹ 這之於小說其實是相當危險的時刻——但多重渡引撐開的敘事距離，使情感得到恰到好處的節約。

從迴身、旁觀者視角到多重渡引，李渝始終抱持移位的距離，透過抒情的悖論反思革命。

五、重寫與烏托邦

本節討論李渝後期書寫的兩組重要傾向：「重寫」行動，與「烏托邦」敘事。

110 黃資婷、鍾秩維的討論亦涉及這一點。黃資婷，〈論李渝小說中憂鬱與抒情之力量〉，《東亞人文》2015 年卷，頁 64；鍾秩維，〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉，《東海中文學報》45 期，頁 109-136。

111 李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁 51。

李渝曾形容重寫《金絲猿的故事》是「努力在剔除字裡行間的不必要的熱情和其他各種 nonsense」¹¹²的過程，這樣的表述已說明其重寫可視為一種反抒情的自覺性實踐；與此同時，李渝又以抒情之眼編織烏托邦敘事。「重寫」與「烏托邦」，可謂以不同路徑，映現歷史主體為回應欲望的匱缺，再造記憶的行動。

（一）重寫¹¹³

李渝七、八〇年代的保釣小說，收入選集或集結出版時，均經程度不一的重寫：

【表1】李渝保釣小說版本修訂一覽表

編次	篇名	初稿	修改版本一	修改版本二
1	台北故鄉	東風（1972）	應答的鄉岸——小說二集（1999）	
2	雨後春花	東風（1973）	郭松棻文集：保釣卷（2013）	
3	返鄉	現代文學（1980）	現代文學精選集：小說III（2009）	
4	關河蕭索	中報月刊（1981）	海外華人作家小說選（1983）	應答的鄉岸——小說二集（1999）
5	待鶴 ¹¹³	印刻文學生活誌（2010）	九重葛與美少年（2013）	

先從〈台北故鄉〉、〈關河蕭索〉收入《應答的鄉岸》的修訂說起。〈台北故鄉〉背景為釣運前夕，相較其他作品，改稿幅度較小（不那麼關涉「重新觀看」

112 李渝，《金絲猿的故事》經典版（台北：聯合文學出版公司，2012.08），頁206。

113 目前對李渝的重寫現象較深入探討者，有劉淑貞〈歷史的憂鬱：李渝小說中的重寫敘事〉、鍾秩維〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉，皆以「憂鬱」作為關鍵詞。唯劉淑貞側重「重複」而非「修改」，文本的分析未及於保釣短篇；鍾秩維聚焦〈待鶴〉，在批判視野上，比較突顯「憂鬱」與「哀悼」的辯證。本文則企圖提出李渝歷年保釣小說的「重寫」系譜，突顯重寫如何作為後革命語境下的一種抒情實踐。劉淑貞，〈歷史的憂鬱——李渝小說的重寫敘事〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編118 李渝》，頁249-276；鍾秩維，〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉，《東海中文學報》45期，頁97-142。

114 〈待鶴〉僅有字句、分節微調，並未顯現明確的重寫意識，故不納入討論。

的問題？），主要的改動在於與省籍相關的敘述，例如刪去出生地（桂林），談及林明在校處境，將「在一堆堆囂張的外省同學面前」¹¹⁵改成「在羣羣囂鬧的同學們前」；¹¹⁶父親「時時抱怨台灣地方的狹小，氣候的惡劣。並且看不起台灣人。」（頁18），刪去「台灣」與「並且看不起台灣人」；另刪去兩處以「唯心」形容事物的部分。改稿幅度雖不大，已可窺見李渝對舊作的修改，不僅在於現代主義美學講求的字句錘鍊，也反映出意識型態的調校。

〈關河蕭索〉經過兩次修訂，1999年版主要依據《中報月刊》版進行潤飾。1983年版遂成為李渝面對這篇文本的一次歧出。較大的改動，在「月更清澈……遙夜的燦燦之景」¹¹⁷一段挪到釣運前夜，「荔叔放逐自己……建立了他的烏托邦」則挪到「近天明我才睡去」前。¹¹⁸1999年版捨棄這兩處修改。這樣的調度造成的差異是，1983年版河景俱為釣運前夜所見，使離人在想像中與故土接鄰；1999年調回初稿的版本，河水的寓意不僅是鄉思的映照，更對應保釣的啟發。

〈返鄉〉則是李渝自認反映戰報體餘波，¹¹⁹頗為不滿意的作品。反映在2009年的修改，大量刪減句子，資訊也有所簡化，並延續重寫〈台北故鄉〉對省籍衝突的淡化，增加對純子與正雄本省籍出身的正面表述。¹²⁰

2013年改訂的〈雨後春花〉，則是修改幅度與時間跨距最大者，幾乎逐句修改。箇中原因不難理解——寫於釣運轉往統運階段的〈雨後春花〉，其實才是李渝的小說中最接近「戰報體」的一篇，且其旨趣緊扣1973年所面臨左翼路線之修正問題，這個思路在重寫之際顯然已失去效度。

115 何倫（李渝），〈台北故鄉〉，《東風》2期，頁18。

116 李渝，〈臺北故鄉〉，《應答的鄉岸——小說二集》，頁171。

117 李渝，〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉，李黎編，《海外華人作家小說選》（香港：生活·讀書·新知三聯書店，1983.12），頁122。

118 同註117，頁122。

119 周昭翊，〈鄉的方向——李渝和《印刻文學生活誌》編輯部對談〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編118 李渝》，頁103。

120 李渝，〈返鄉——再見純子〉，《現代文學》復刊10期，頁49；李渝，〈返鄉〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁33。

〈雨後春花〉刪改諸多左翼詞令，如「工作」、「學習」、「語錄」，「壞背景，壞毛病」¹²¹改成「保守落伍的心態」¹²²等。改稿之際的李渝，對社會主義律令已有所保留，這也對應到情節的更動，淡化左派的傳承意識與運動脈絡，去掉「釣魚台」、「華埠」等關鍵詞，刪去唸《毛語錄》等。

綜合這幾篇作品來看，李渝的重寫不僅在於字句的調整，更連動歷史觀點的重鑄。李渝謹慎地檢視帶有意識型態色彩的詞彙，如果紅色抒情是左翼文藝運動的主旋律，重寫時刻李渝的抒情範式已然轉變，其重寫行動的另一要點，遂顯現於對此種抒情（革命）語彙的刪改，情緒濃度有所收斂，這在〈雨後春花〉尤其明顯。¹²³

不過，李渝後期對保釣的重寫，也未盡能以「反抒情」概括。其八〇年代以降的抒情話語耐人尋味處，便在於箇中繁複的辯證性——「反抒情」總同時挾帶一種相當抒情的姿態。李渝在世最後兩年所發展出凝視歷史的方法「射鵰回看」，便提示這點。¹²⁴

李渝將〈保釣和文革〉重寫為〈射鵰回看〉，收入《郭松棻文集：保釣卷》時，新增此段：

回首釣運，於我，是加州靛藍的天空，明亮的太陽，無邪的人情——這樣的日子和關係，不是運動的活動還是道理等，形成了我的保釣記憶。¹²⁵

李渝從歷史視景重新提煉抒情脈絡，切割革命的意義。值得注意的是這個新

121 廖臣美（李渝），〈雨後春花〉，《東風》3期，頁58。

122 李渝，〈小說《雨後春花》〉，李渝、簡義明編，《郭松棻文集：保釣卷》，頁390。

123 原稿用字遣詞強烈直白，不避俚俗，例如「真是他媽的」、「像什麼話」、「一想就火」（頁57），這類字句多半被捨棄。

124 鍾秩維也注意到這個意象的關鍵性。鍾秩維，〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉，《東海中文學報》45期，頁97-142。

125 李渝、簡義明編，《郭松棻文集：保釣卷》，頁402。

擬的標題：「射鵰回看」。典出王維〈觀獵〉：「回看射鵰處，千里暮雲平」，全詩描寫一名將軍狩獵歸來，躊躇滿志的情緒。詩作並未直述射中獵物的場景，而是刻劃「其外」的場景和氛圍——這即是一種抒情化的目光。李渝援引「射鵰回看」命名憶寫保釣之作，不無暗示她對歷史經驗同樣抱持（避開對「現場」理性分析的）抒情的觀照。

《金絲猿的故事》經典版的重寫（2012），也提及「射鵰回看」的概念。第四章從以日誌形式記錄馬懷寧入山，改成由將軍的視角憶述戰役、C將軍的變節與第一任夫人的出走。轉移百重崗前夕，夫人不告而別，將軍寫下絕筆書：

回看射鵰處，千里暮雲平……那是承平的時候，一段短暫的美好時光，革命告一段落，北伐尚待開始，大家的生活稍稍上了點軌道，對未來都充滿了希望。

……現在還有回看射鵰的機會麼？在空無一人的黝黯又寒冷的碉洞，將軍冷笑起來。¹²⁶

回看射鵰的時刻，將軍已被逼到戰事與婚姻的雙重絕境。這道向舊日功業投去的視線，無非希望藉由抒情的召喚，抵禦不堪的現實。然而，無論抗戰勝利或保釣運動——所謂「射鵰」處，皆已成過眼雲煙。

這曖昧地揭示了，「重寫」之於李渝不僅僅是反抒情的行動，亦涉及對歷史的抒情重構——正因對創傷現場的一次性抒情是不可能的，唯有重複徒勞的抒情，甚至延遲抒情、拒絕抒情，才能對治歷史的憂鬱。前述對魯迅的典範「重寫」，也當如是理解。無論被重寫的對象物是歷史事件、典範人物、意識型態、情感或語言文字本身，是憂鬱的內在動能，醞釀重寫的欲望，是「無法重寫」，推動重寫的發生，成為對「後」革命還其神髓也還其肌骨的實踐。

126 李渝，《金絲猿的故事》經典版，頁183-184。

以下，從抒情地「觀看」過去，到「重寫」乃至「再造」過去，揭示小說家與記憶協商的又一途徑。

（二）烏托邦現實主義

李渝的烏托邦書寫，可謂憑藉感性創造力，將歷史中看似（借用其說法）「nonsense」的記憶碎片，重織為意義完整自足的文學敘事之過程。

李渝作品具有烏托邦傾向已成公論，¹²⁷ 本文希望進一步指認其烏托邦敘事中，一組重要的傾向：她的烏托邦並非現實的對反，始終緊扣對世事的觀照與投影，我稱之為烏托邦現實主義。

這組概念是辯證性的。在李渝最成熟的作品中，對現實的觀看總已內蘊烏托邦的視野，用小說家的話來說即「世界從來就不是寫實的」；¹²⁸ 相對地，其烏托邦敘事也從未與現實徹底脫鉤，逸入夢幻之境。

李渝對「傳奇」的表述，充分闡釋烏托邦現實主義的內涵。八〇年代初她曾站在社會寫實立場，反對作品帶有過重的傳奇色彩，¹²⁹ 其後李渝逐漸體認到，傳奇並非現實的反義詞，而是透過另一種方式反照現實，「神話，志異、民間傳說，無非是人生投射的故事」，¹³⁰ 非寫實主義小說「非寫照現時的性質」反而更能「『寫實地』表達撲朔迷離的真實生活」。¹³¹ 由這樣的認知出發，李渝的敘事

127 八、九〇年代的小說中，溫州街不僅是鄉園，更是烏托邦寄託，體現王德威所謂「想像的鄉愁」要義；兩千年以降，其烏托邦敘述逐步與實際地景脫鉤，《賢明時代》、《金絲猿的故事》、〈待鶴〉藉歷史傳奇敷衍想像。此外，李渝的美術評論亦關涉中外藝術家的烏托邦心靈史。王德威，〈茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說〉，頁 341-347；王德威，〈「故事」為何「新編」？——李渝的《賢明時代》〉，李渝，《賢明時代》（台北：麥田出版公司，2005.06），頁 3-6；黃啟峰，〈兩代知識分子的歷史寓言書寫：論魯迅與李渝小說的「故事新編」〉，《嘉大中文學報》9 期（2013.09），頁 153-182。

128 李渝，〈給明天的芳草〉，《九重葛與美少年》，頁 67。

129 李渝，〈童年雖然「愚駭」也永遠存在——評影片《城南舊事》〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 240。

130 李渝，〈讓文學提昇政治 讓文學歸於文學——「江行初雪」不是政治宣言〉，《中國時報》，1984.03.25，8 版。

131 李渝，〈多一點想像力就多一些傳奇〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁 370。

不再囿限於實際事物、地景，想像與欲望，更深刻地滲入其創作思維。¹³²

1997 年以降，疾病與憂鬱，進一步催化李渝晚期傳奇／烏托邦敘事的發展，從文學的想像地域，躍升為小說家的心靈寄託所在。

《金絲猿的故事》（1999），金絲猿本身即是傳奇，羊齒與梔子花也處處煥發靈機。懷寧自小受到烏托邦意識的召喚，哥哥與母親的出走，在她的成長過程鑿出幻想之境。懷寧的烏托邦追尋從父逝正式啟動，山村居民將其目的地臨莊誤認為烏托之邦，洩露這趟旅程的真相——懷寧所求取的終非父的歷史，而是生命中難以復返的桃花源。

然而李渝的烏托邦要義在於，傳說中集體消失的臨莊人並未如同桃源居民抵達夢土，卻因父的屠戮而死。傳奇總在最殘暴的語境釀生，無論幻境何其耽美，依舊籠罩回返現實的呼喚。論者提問《金》可否視為溫州街系列的終點——就此從現實遁入傳奇，李渝的回應清楚指明這點：「馬懷寧從金絲猿的故鄉回到台北，台北迎接她，這才是一個開始。」¹³³

《九重葛與美少年》更堪稱一本傳奇之書：鶴的傳說、海豚的感應、東方之鷹、人偶幻化生靈……其中〈待鶴〉一篇尤為明確地揭櫫李渝的晚期觀點。

傳奇根源於現實，「把世界領進傳奇」的前提是「現實和非現實攜手運作」。¹³⁴ 看似美好的故事，起自艱困的心靈考驗：

尤里西斯真正經歷的自然史前地理環境的艱苦，大戰以後的人世的洪荒，生命擺渡在極端的辛楚……於每一個人，都是孤寂，荒瘠，又茫然的。¹³⁵

132 1993 年提出的多重渡引觀點，也反映李渝對這一概念的體悟。透過故事的渡引，「普通的變得普通，寫實的變得不寫實，遙遠又奇異的氣氛出現了」、「日常終究離去了猥瑣，『轉成神奇』」。李渝，〈無岸之河〉，《應答的鄉岸——小說二集》，頁 8-9。

133 柯鈞齡，〈李渝小說的藝術性追尋與實踐〉，頁 181。

134 李渝，〈待鶴〉，《九重葛與美少年》，頁 43。

135 同註 134，頁 30。

李渝與「他」（逝者郭松棻）的對話，更直揭「傳奇」與「現實」的辯證：

……難道情節不都是虛擬的，不都是勉強的湊合？

有什麼關係呢？只要你信任它，它就能發生你需要的作用。

……別小看傳說的力量，是傳說，不是現實，能對付現實。他說。

……人間的錯失和欠缺，由傳說來彌補罷。他說。¹³⁶

傳奇的真實性既得力於主觀意志而非客觀條件，遂足以產生救贖的力量。¹³⁷傳奇所點出李渝烏托邦敘事之另一重要維度是，她重視「傳」者——故事引渡者的存在。講述之舉即是再造傳奇的過程，也透過說故事的人與現實的鏈結，傳奇始終保持了對人間無明的洞視。

相對地，與現實脫鉤的完美浮想，不為李渝所取。〈夜渡〉（2013）中西南水域男女以玉龍雪山為殉情聖地，因他們相信魂靈將抵達「美麗絕倫，物我兩歡」¹³⁸的「玉龍第三國」。李渝直指這是「無理性的妄想」，「普通人的我們能揣摩瞭解卻不敢苟同。」¹³⁹

這正是李渝的烏托邦現實主義之力道所在。烏托邦並非對現實的消解，而是引領人在生命的不堪中，向上拔升的力量——藉由想像力與創傷的核心拉開距離，一種「射鵰回看」的抒情渴望。

李渝的烏托邦之眼不僅照見當代，也投向古典文學。《賢明時代》的故事新編策略，充分反映其烏托邦現實主義觀。《賢》並非將歷史／傳說直接以理想版本呈現，而是刻意揭示重寫的痕跡，引領讀者見證小說家「再造」史實／原文本

136 同註 134，頁 47-48。

137 從〈失去的庭園〉的重寫，也可照見李渝「傳奇」觀念的發展。1991 年版僅指小說能反映現實，2013 年版肯定小說以「非寫實」、「幻想」渡引現實的功能。李渝，〈失去的庭園〉，《聯合文學》7 卷 10 期（1991.08），頁 12；李渝，〈失去的庭園〉，《九重葛與美少年》，頁 258。

138 李渝，〈夜渡〉，《九重葛與美少年》，頁 87。

139 同註 138，頁 87。

的過程。

〈賢明時代〉（2005）描寫武則天治下，李重潤、李仙蕙兄妹因議論張易之、張昌宗招來殺身之禍一事。開篇先簡述唐史所載結局，接著倒溯事件經過。寫至李仙蕙兄妹被殺，李渝摘錄《唐書》為證，看似有意固著史實，緊接著筆鋒一轉：「我們從故事一開始就提醒過，史錄並不記載全部事實；在史錄以外，關於壬申廷杖事件，卻傳有另一種結局——」¹⁴⁰至此，小說家鍾情的傳奇展開：杖刑中止，夫君帶著傷重的仙蕙，抵達從前許諾的美好國度。

〈和平時光〉（2003）改寫《史記·刺客列傳》聶政的故事，¹⁴¹韓國太子舞陽向鑄劍師聶亮求劍，劍成，殺之。舞陽繼位為韓召王，聶亮之女聶政入山練劍，誓言報仇。聶政刺殺舞陽失敗後，毀容去聲、苦練琴技，再以琴師身分被召入宮。殺機重重的夜晚，聶政和舞陽，卻在琴音中達成不可思議的相知，聶政還復女兒身，隱遁世間。文末，李渝附記〈後記——關於「聶政刺韓王」〉列舉文獻記載。

〈賢〉先揭示史實，再化入幻境；〈和〉則改寫史載，繼而說明本事。兩種看似對反的策略，透露同樣的意圖：李渝的烏托邦敘事總是與現實參差的對照，用意不在使人遺忘現實，而是理解藝術的抒情技藝，具有引渡與超升的力量。

第三篇小說〈提夢〉（2003），標題來自鐵木兒王國（Timurid）的譯名，從定題便穿破烏托邦旨趣。巴布爾建立蒙兀兒王朝，繼位後卻夜不安寢，頻頻夢到前半生的殺戮。一夜幼時幻景浮現，決定返回喀布爾建造花園。李渝細筆描繪營造的過程，小說家筆下的植物總有煥發的神機。但這座花園並非遁世之所，建成後供巴布爾處理政事。置身花園，記憶復返，巴布爾提筆撰寫日誌，為歷史作傳。¹⁴²

140 李渝，〈賢明時代〉，《賢明時代》，頁103。

141 〈和平時光〉初稿，鑄劍師名顏亮，女兒莫愁，對歷史人物聶政的附會，是收入《賢明時代》才加上去的。李渝，〈和平時光〉，《印刻文學生活誌》2期（2003.10），頁210-236。

142 〈提夢〉初稿的烏托邦現實主義更鮮明。後半部描寫九一一事件後美軍出兵阿富汗，使飽經戰火的提夢疆土越發荒蕪。士兵意外發現花園遺跡，入夜後美景重現。巴布爾的烏托邦起於半生殺戮的不堪，劫毀後在現代戰爭下復現人間。然而這兩次美景的降臨均非對現世的逃避，而是以其夢幻為鏡照，要求讀者洞識歷史的無明。李渝，〈提夢〉，《聯合報》，2003.06.06，E7版。

《拾花入夢記——李渝讀紅樓夢》（2011），則見李渝以烏托邦意識重讀古典小說的精彩演繹。李渝當會同意《紅樓夢》即是一部烏托邦現實主義作品。曹雪芹起筆的動機來自諸事幻滅了，大觀園青春正盛的少男少女，反面烘托人生的飄零，構成古典文學中經典的烏托邦姿態。

李渝將《紅樓夢》的非寫實敘事稱為「超現實架構」。當賈府情事上演，俗世接替神話，超現實元素並未消失，而是廁身於接下來的章回，「隨時幻化成傳奇」。¹⁴³ 李渝敏銳地指認朽廟、華服、鏡子等物件的不尋常處；如果一僧一道是超現實的符碼代號，寶黛甫出場外貌語言便顯露稟異，堪稱神話／傳奇的人間體現。¹⁴⁴

但李渝讀《紅樓夢》最耐人尋味處，不在烏托邦特徵的領略，而是她對看似反烏托邦人物賈政的鍾情。李渝慧眼獨具地發現賈政，為之翻案，指出曹氏將賈政寫得有品格、有尊嚴。李渝認為，賈政與寶玉具有雙生關係，寶玉代表夢幻，昭示寓言，賈政則代表現實，為讀者展陳人間。賈政是銜接烏托邦與現實的橋梁，「用現實意識來均衡神話和傳奇」。¹⁴⁵ 李渝強調，作為渡引人物，賈政縱然世故仍獨具靈性，能洞見悲兆、識人辨物。

最關鍵者，賈政獨自扛起現實的責任，以不作夢之姿，成全大觀園少男少女的青春幻夢：「在生命的不可能的本質中，嘗試人間天國烏托之邦桃花源的可能」，¹⁴⁶ 這段描述是 2010 年重寫的版本添補上去的。¹⁴⁷ 晚期李渝烏托邦美學的成熟，便在於確立幻境與現實的有機聯繫，這未嘗不可視為對七〇年代紅色烏托邦的悖反——小說家對超拔之境的追求未曾或已，只是關於現實的冀望，已產生不同的內涵變化。

143 李渝，《拾花入夢記——李渝讀紅樓夢》，頁 45。

144 同註 143，頁 47。

145 同註 143，頁 136。

146 同註 143，頁 141。

147 李渝，〈紅樓夢探賞〉，《聯合報》，1993.12.30，35 版；李渝，〈賈政不做夢〉，《中國時報》，2010.10.20，E4 版。

在此，我想以散文〈莊嚴〉（1999）中一個極具象徵意義的段落作結。這篇文章的撰述時間點值得留意——李渝第一次陷入憂鬱症的泥淖，擱筆近兩年後重新提筆。

一日友人邀請敘事者北上參訪一座寺廟，敘事者細細觀察，感覺這座廟宇宛如能提供情感慰藉的友伴。贈閱書籍載明建寺目的，「為了解決人間的恐懼」、「建立人間的莊嚴世界」。敘事者慨嘆：

立志建立不是世外或夢境的，而屬人間的莊嚴，是比唐代那位撐起黑暗的窄門、放眾生到光明處去的巨人還有勇氣。

天國樂園也許仍舊不可能，可是紅樓建立，人間莊嚴畢竟有了契機。¹⁴⁸

李渝以烏托邦話語，解構魯迅「黑暗的閘門」的願景¹⁴⁹——倘若昔年的左翼幻夢與此刻的烏托邦現實主義，均是對於現實匱缺的回應，從生命的幽谷掙扎上岸後，李渝徹底告別了革命，謙誠地洞視內心的無明，期待人間烏托邦（而非天國、世外——）的現身。

即使這個願景最終未能成真，小說家畢竟也已在寫作中，完成另一種莊嚴的應答。

148 李渝，〈莊嚴〉，梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》，頁457。

149 八〇年代以降，李渝兩度寫及「黑暗的閘門」意象，第一次為美術評論〈從俄國到中國——中國現代繪畫裡的民族主義和先進風格〉（1982），第二次即〈莊嚴〉。這兩次重寫，皆上溯夏濟安指認的《說唐》典故。1982年的評論以魯迅比擬徐悲鴻接續西洋與傳統的努力，彼時「黑暗的閘門」的內涵猶與保鈞語境一脈相承。此外，李渝2003年開設的中國現代小說課程期末考題，第四題也以「黑暗的閘門」命題，足見其關懷：“Chinese scholars find “the power of darkness” in Lu Hsun, and the glimpse of light in the darkness. Please comment.” 李渝，〈從俄國到中國——中國現代繪畫裡的民族主義和先進風格〉，《族群意識與卓越風格——李渝美術評論文集》，頁60；台大特藏組—郭松棻手稿，典藏號：125_03-0004（李渝“Modern Chinese Fiction”課程2003年春，期末考題）。

六、結論

本文聚焦於李渝如何以抒情作為方法，反思七〇年代的歷史經驗。李渝的案例，體現抒情語境的三次易變：六〇年代現代主義時期已與傳統美典保持距離；七〇年代紅色抒情的召喚，使後期的李渝對抒情的美學弊病深為戒慎，接引沈從文「批判的抒情」，以反抒情之姿迎面歷史；郭的病與死，則促成其抒情話語向個人回歸。

釐清李渝在「抒情」、「反抒情」乃至「返抒情」間開展的辯證美學後，本文進而從典範承繼、敘事觀點與「重寫」和「烏托邦」幾組層面，考察抒情話語在李渝的創作衍生的維度。

魯迅和沈從文的典範形象，分別聯繫「革命」與「後革命」的階段性實踐。李渝對沈從文的凝視，因此總帶有向魯迅折射的視角。後期的李渝疾聲區辨「政治」與「文學」不可共存，正是由此一思路的反面出發——沈從文「必須」與魯迅共存。

而保釣期間投身左翼文藝運動的歷程，投射到李渝的保釣小說，構成有別於劉大任等人的觀看位置。從七〇年代對運動現場「迴身」，發展到八〇年代採取旁觀者立場，至新世紀的多重渡引美學，一脈相承地顯現李渝對抒情的自覺性距離，切中「反抒情」的要旨。

最後，重寫行動和烏托邦敘事，透露李渝以「情」為媒介，從歷史廢墟贖救自我的兩種途徑，並且殊途同歸地證成其抒情美學的悖論：前者消滅過溢的情感，又以書寫的唯物性對歷史進行抒情的重構，後者以感性創造力重織歷史，唯其烏托邦現實主義同樣緊扣反抒情的規約。

李渝的後期寫作，可謂以「抒情」展開對「革命」迂迴而多重的演繹。本文以保釣為問題意識，重新介入李渝的文學遺產，期盼藉由其人其文的鑑照，深化我們對於台灣文學的運動風景與情感政治的認識。

七、參考資料

一、專書

王德威，《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》（中國北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018.01）。

——，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（台北：麥田出版公司，2009.07）。

——，涂航等譯，《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》（台北：麥田出版公司，2017.10）。

北美洲華文作家協會，《縱橫北美——從花果飄零到落地生根》（台北：秀威資訊科技公司，2018.07）。

白睿文、蔡建鑫編，《重返現代——白先勇、《現代文學》與現代主義》（台北：麥田出版公司，2016.01）。

李渝，《九重葛與美少年》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2013.06）。

——，《行動中的藝術家：美術文集》（台北：藝術家出版社，2009.09）。

——，《金絲猿的故事》（台北：聯合文學出版公司，2000.07）。

——，《金絲猿的故事》經典版（台北：聯合文學出版公司，2012.08）。

——，《拾花入夢記——李渝讀紅樓夢》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，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）。

——，《溫州街的故事》（台北：洪範書店，1991.09）。

——，《賢明時代》（台北：麥田出版公司，2005.06）。

——，《應答的鄉岸——小說二集》（台北：洪範書店，1999.04）。

——、簡義明編，《郭松棻文集：保釣卷》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2015.11）。

——著，王德威主編，《夏日跼蹐》（台北：麥田出版公司，2002.05）。

李黎編，《海外華人作家小說選》（香港：生活·讀書·新知三聯書店，1983.12）。

夏濟安著，萬芷均等合譯，《黑暗的閘門：中國左翼文學運動研究》（中國香港：香港

中文大學出版社，2016.03）。

梅家玲、鍾秩維、楊富閔編，《那朵迷路的雲：李渝文集》（台北：國立臺灣大學出版中心，2016.11）。

——、——、——編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 118 李渝》（台南：國立臺灣文學館，2019.12）。

郭松棻，《驚婚》（新北：印刻文學生活雜誌出版公司，2012.06）。

劉大任，《我的中國》（台北：皇冠文化出版公司，2000.07）。

鄭穎，《鬱的容顏——李渝小說研究》（台北：印刻文學生活雜誌出版公司，2008.09）。

魯迅，《華蓋集續編》（中國北京：人民文學出版社，1973.05）。

二、論文

（一）期刊

王德威，〈等待的藝術——李渝〈待鶴〉〉，《印刻文學生活誌》6卷11期（2010.07），頁60-63。

何倫（李渝），〈台北故鄉〉，《東風》2期（1972.10），頁18-19。

李渝，〈失去的庭園〉，《聯合文學》7卷10期（1991.08），頁12-14。

——，〈光陰憂鬱——趙無極作品一九六〇至一九七二〉，《藝術家》57卷1期（2003.07），頁332-339。

——，〈朵雲——溫州街的故事〉，《知識份子》1卷2期（1985.01），頁72-76。

——，〈和平時光〉，《印刻文學生活誌》2期（2003.10），頁210-236。

——，〈返鄉——再見純子〉，《現代文學》復刊10期（1980.03），頁47-60。

——，〈漂流的意願，航行的意志〉，《明報月刊》41卷7期（2006.07），頁97-99。

——，〈關河蕭索——給柏克萊保釣運動一二九示威十周年〉，《中報月刊》14期（1981.03），頁79-82。

黃俞（李渝），〈祝賀「雷雨」成功演出——在海外推展話劇運動是時候了〉，《東風》3期（1973.06），頁32-35。

黃啟峰，〈兩代知識分子的歷史寓言書寫：論魯迅與李渝小說的「故事新編」〉，《嘉大中文學報》9期（2013.09），頁153-182。

黃資婷，〈論李渝小說中憂鬱與抒情之力量〉，《東亞人文》2015年卷（2015.12），頁49-90。

楊婕，〈左翼烏托邦——劉大任「保釣文學」研究〉，《國立臺北教育大學語文集刊》42期（2022.12），頁229-266。

——，〈隱蔽的七〇年代——郭松棻後期作品中的「保釣敘事」〉，《台灣文學學報》41期（2022.12），頁63-96。

廖玉蕙，〈生命裡的暫時停格——小說家郭松棻、李渝訪談錄〉，《聯合文學》225期（2003.07），頁114-122。

廖臣美（李渝），〈雨後春花〉，《東風》3期（1973.06），頁57-61。

舞鶴訪談，李渝整理，〈不為何為誰而寫——在紐約訪談郭松棻〉，《印刻文學生活誌》1卷11期（2005.07），頁38-54。

劉淑貞，〈鬱的演化：從藝術批評到小說書寫——論李渝保釣後的寫作〉，《中國現代文學》37期（2020.06），頁127-150。

鍾秩維，〈李渝文學的憂鬱政治：以〈待鶴〉為中心的考察〉，《東海中文學報》45期（2023.06），頁97-142。

（二）學位論文

柯鈞齡，〈李渝小說的藝術性追尋與實踐〉（台北：臺灣師範大學國文學系在職進修專班碩士論文，2008）。

盧文婷，〈德國浪漫主義與中國文學（從晚清到“五四”）〉（中國湖北：武漢大學文學院博士論文，2012）。

簡義明，〈書寫郭松棻：一個沒有位置和定義的寫作者〉（新竹：清華大學中國文學系博士論文，2007）。

（三）研討會論文

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」會議論文（台灣大學台灣文學研究所主辦，2016.12.17-18）。

三、報紙文章

李渝，〈保釣和文革〉，《中國時報》，1996.09.09，19版。

——，〈紅樓夢探賞〉，《聯合報》，1993.12.30，35 版。

——，〈提夢〉，《聯合報》，2003.06.06，E7 版。

——，〈傷癒的手，飛起來〉，《中國時報》，1986.05.25，8 版。

——，〈賈政不做夢〉，《中國時報》，2010.10.20，E4 版。

——，〈讓文學提昇政治 讓文學歸於文學——「江行初雪」不是政治宣言〉，《中國時報》，1984.03.25，8 版。

張文翊，〈回到廣闊的文學天地裡——訪李渝〉，《中國時報》，1983.10.02，8 版。

四、未出版檔案

台大特藏組——郭松棻手稿，典藏號：ntul_mf0044_125_03-0004（李渝“Modern Chinese Fiction”課程 2003 年春，期末考題）。

——，典藏號：ntul_mf0044_158_06-0002（〈那噠噠的腳步〉《中報》剪報）。

