《台灣文學研究學報》
第 4 期，頁 41-74
2007 年 4 月
國家台灣文學館籌備處

多元敘述、意識型態與異質台灣
——以五〇年代女性散文集《漁港書簡》、《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》為觀察對象*

王 鈺 婷**

摘　要

本文以大陸來台的第一代女性散文家的相關文本為主，檢視五〇年代女性散文集《漁港書簡》、《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》如何書寫台灣，本文主張將女作家作品之多重意義置於時代脈絡中觀察，客觀地回視五〇年代台灣的歷史情境，女作家書寫台灣相關的題材，則是檢視與當時政治場域、反共懷鄉主導文化間權力關係的一次重要解碼。現今多數評論往往聚焦於戰後第一代來台的女作家其散文作品中，與反共文藝所標舉的「政治正確」在文學路數上的大異其趣，以全盤涵蓋的化約性詮釋方式，認為相較於男性作家呼應官方立場與文藝政策，女作家卻從中原往台灣島嶼挪移，這種以不同性別決定不同書寫策略的詮釋標準，不僅將性別本質論延伸至寫作主題時，進入為女作家辯護的反父權中心的立場，更無從體現性別與家國間錯綜複雜的辯證關係。另外一個層面也使得女性散文家書寫台灣土地的經驗被寫成單音同質性主體，也忽略了女作家書寫台灣土地經驗中複雜微妙的主題與敘述模式，本文將透過個別女作家艾雯、徐鍾珮、張漱菡、鍾梅音書寫台灣鄉土「異質性」的差異，來細緻詮釋新移民女作家的台灣圖像，提供關照書寫台灣此一議題複雜性與多元性的視角。

關鍵字：五〇年代女性散文、《漁港書簡》、《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》、書寫台灣

＊　本文初稿承清華大學台灣文學研究所邱貴芬教授在多方面給予寶貴的意見與實際的協助，關於論文中台灣女性主義文學批評方法的反思及檢討，及散文中第一人稱寫作策略的展演性等重要觀點皆受教於邱貴芬教授的具體啟發與視野開拓，衷心感激。以及感謝兩位匿名審查委員的賜教與相關建議，特此致謝。

＊＊ 作者為成功大學台灣文學研究所博士班研究生。

一、前言：五〇年代女性散文中「政治正確性」和「前衛性」台灣書寫

在文學場域挪移的五〇年代，台灣女性文學的景觀呈現重大的變化，當台灣本地的女作家如葉陶、陳秀喜、楊千鶴因為文字和政治因素的關係，被迫地失去了書寫的舞台，戰後大批在大陸接受高等教育的中產階級女性移民，由於語言的優勢與族群和階級上的優位性，在台灣開始嶄露頭角，然而就文本中的性別批判觀點，受到五四新思潮觀點下的中國來台女性，卻也拓展了性別議題書寫的空間。[1]目前評論界談到此時期的女作家創作有下列幾種觀點，涉及到女性作品如何被評價？一者是以右翼民族主義者劉心皇為代表，他從政治史的角度出發，忽略反共懷鄉文學之外的女性聲音，認為：「自由中國文壇上寫散文的，女性作家佔很大的比例。她們的長處是充滿抒情的調子，明淨柔婉；短處在汲取寫作素材的範圍太狹，大多以辭藻華美見長，還未暇顧及到內容的擴大。」；[2]一者是本土史家葉石濤和彭瑞金的評論方式，葉石濤認為此時期女作家創作以家庭男女婚姻關係為重點，社會觀點稀少，而彭瑞金在建構戰後台灣文學史時，提出：「她們只是以豐滿的情去看所有的事物，而不去探觸是與非，講些似是而非的道理，頗能迎合還不太會思考的中學階段的青年學子，艾雯、張秀亞，是這類型作家的翹楚。」；[3]然而前兩者的觀點不管是以反共政策為唯一準則，或是從本土立場出發的評論方式，皆根植於傳統批評的男性中心價值體系，以國家敘事為優先，大量曝露生活細節的瑣碎書寫與女性主題，成為被忽略的一環，陳芳明認為：「對反共史家而言，她們未能寫出一個時代。對本土史家而言，她們則沒有明辨台灣社會的是與非。這兩位立場迥異的

1 關於受到五四運動洗禮的大陸移民女作家是否開拓出台灣性別議題的前所未有書寫空間，楊翠認為此一議題必須參照日治時期台灣婦女解放運動之思潮，才是兼顧歷史脈絡與族群、階級等差異，此論述觀點值得借鏡及參考。楊翠，〈第二章：旅行回來：台灣女性小說「鄉土認同」的幾個面向〉，〈鄉土與記憶——七〇年代以來台灣女性小說的時間意識與空間語境〉（台北：台灣大學歷史研究所博士論文，2003.07）。關於日據時代台灣婦女解放運動及經驗，請參照楊翠，《日據時代台灣婦女解放運動——以《台灣民報》為分析對象（1920-1932）》（台北：時報，1993.05）。

2 劉心皇，〈自由中國五十年代的散文〉，《文訊》9期，1984.03，頁73。

3 彭瑞金，〈第三章：風暴中的新文學運動〉，《台灣新文學運動40年》（高雄：春暉，1997），頁103。

史家，歷史解釋再如何分歧，他們擁戴大敘述的身段可說是等高同寬。」[4]

而另外幾種評論方式，包括張誦聖認為五〇年代女性創作者與正統意識型態之間具有曖昧的關係，具有古典抒情傳統的女性特質文類，與官方主導的美學型態結合，呈現保守妥協的性格：「在性別化的文學類型與『官方意識型態』結合之下，與『女性特質』等同的抒情文類得到額外的正統性，並且在文學生產場域裡分配到很大的發展空間（比方說在張秀亞、鍾梅音、蘇雪林、琦君、林海音等作家身上我們看到的是五四一支流派、古典抒情傳統與女性特質文類的相結合）。」[5] 而另一種詮釋方式則是以范銘如所提出的「台灣新故鄉」最為著名，范銘如強調戰後第一代的女性文本通過對懷鄉主題的顛覆，揮別被父權體制長久壓制的封閉故國，迎向性別的新生地——台灣，女作家圍繞著家庭與身邊瑣事的寫作題材，比直攻國家政治議題的男作家創作更具前衛意涵，有反轉傳統文學位階的論述策略：「她們的作品，固然也有大量呼應當時蔚為主流的『反共』和『懷鄉』文學，卻也有部分創作開始以台灣為背景，描寫斯土斯民的生活現象。更重要的是，她們的文本不僅正視、討論到島上的性別和省籍的議題，並且流露出落地生根的意願。她們書寫的重點在於思量在此重建家園的困境與方法，而非弔念和重返失樂園。」[6] 邱貴芬在《日據以來台灣女作家小說選讀》指出：「張誦聖和范銘如的詮釋則互相衝突，前者不論談林海音或是潘人木，都強調她們的作品對主導文化的依附，後者則反過來認為五〇年代女性創作深具顛覆主導文化的能力。」[7] 邱貴芬進一步以兩部大陸移台女作家的反共抗戰小說為例，來說明女作家作品的多重意義，主張作品的意義其實並不穩定，往往呈現出保守與前衛並存的矛盾，[8] 邱貴芬的分析也提醒我們由女性主義的觀點來分析戰後初期女性文學時呈現的若干問題，女性文學的閱讀常強調女性文本中所具有的女性特質，以凸顯其和男性書寫的差異，並與以父權典範進行抗衡，雖然重新定義女性成就是女性主義所訴求的，但是談

4 陳芳明，〈在母性與女性之間〉，李瑞騰編，《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003.05），頁297。

5 張誦聖，〈台灣女作家與當代主導文化〉，《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001），頁127-128。

6 范銘如，〈台灣新故鄉——五〇年代女性小說〉，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2002），頁15。

7 邱貴芬，〈《日據以來台灣女作家小說選讀》導論〉，《後殖民及其外》（台北：麥田，2003），頁230。

8 同上註。

到戰後初期女性文學的評價，也涉及到是否要對作品中不符合女性主義價值的標準予以披露，與作品中所呈現的立場，諸如與反共懷鄉的文學、主流意識型態和國家霸權間互動的關係，將女作家作品之多重意義置於時代脈絡中觀察，也客觀地回視五〇年代台灣的歷史情境，而非只是呈現堅強優異的女性典範，而是將女性文本視為整個體制的一部份，從語言、文化、族群、階級、性別、空間等創作空間來進行權衡，楊翠也提出應從政治和語言的傾斜和文化資本的分配不均，來定位新移民女作家文化優越位置，並對女作家作品中所展現的對性別意識進行反省與評估，認為一味地肯定新移民女作家開拓了前所未有的性別議題書寫，不啻為一種論述上的傾斜。[9] 史碧娃克（Gayatri C. Spivak）對當下美國學院內部現況的反省，與主流女性主義批判的對話值得我們借鏡。史碧娃克認為許多跨學科的學科實踐，如女性主義，往往也複製並提前取消了殖民主義的結構，她提出美國學院內女性主義文學批判的雙重標準，一方面以一種獨特與個人主義的方式歌頌歐美傳統的女主角，一方面面對其他地方的女性，則採用一種多元化與剛萌芽的姿態讚許她們的集體呈現，這使得第一世界與第三世界事務所獲得的注意極度分配不均，史碧娃克提出一種持續不懈的批判以及一種特定的女性主義革命之必要：「我們真的非常想對男性衷心的普遍主義進行喻說學的解構。但是當女性主體效應的銘寫出現問題，我們並不想作困帝國主義謊言的制度性演出。我們知道一個演出性的解構（performative of deconstruction）的『正確性』應該在於指向另一個喻說，從而指向另一種偏離正軌的演出，換言之，批判應該是持續不懈的。我們希望有機會進入那眩目奪人的過程。」[10]

本文將進入戰後初期女性文學的議題，以大陸來台的第一代女性散文家的相關文本為主，檢視五〇年代女性散文集《漁港書簡》、《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》如何書寫台灣，在多數以小我姿態書寫記憶中家鄉與童年經驗的懷舊散文之外，女作家在台灣這個熱帶島嶼上所呈現的題材，顯然是檢視與當時政治場域與反共懷鄉主導文化之間，錯綜轇轕權力關係的一次重要解碼；女性散文家是否藉由與男作家異質性的台灣土地空間經驗書

9 楊翠，〈第二章：旅行回來：台灣女性小說「鄉土認同」的幾個面向〉，《日據時代台灣婦女解放運動——以《台灣民報》為分析對象（1920-1932）》。

10 Spivak, Gayatri C.，張君玫譯，《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》（*A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*）（台北：群學，2006），頁194。

寫而得以以最為「基進」的姿態出現，或是在觀看台灣中隱含什麼樣的觀看位置或是意識型態呢？《漁港書簡》、《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》四部散文集，場景分別建構在南台灣漁村（枋寮附近）、台北、風城新竹，及東台灣的蘇澳一帶，張瑞芬不只一次提到戰後來台的四位女作家艾雯、徐鍾珮、張漱菡、鍾梅音如何從散文中準確地托襯出戰後初期的時代圖景，集體勾勒出台灣的風景圖構：「鍾梅音的蘇澳、徐鍾珮的台北、張漱菡的新竹、艾雯的岡山，在散文文本中勾勒了一個外省人來台後四散遷徙的時代樣貌，也忠實的記下一個亂離時代的感情流亡史。」[11] 也一再重申新移民女作家的視點中，如何展現截然不同的記憶圖景與空間語境，透過文本象徵空間具現當時台灣的歷史圖景，是珍貴的時代見證：「身為外省第一代來台女作家，艾雯的《漁港書簡》，及同時期小說（如描寫屏東大雜院的《夫妻們》），和當時鍾梅音寫蘇澳（《冷泉心影》）、張漱菡記新竹《風情畫》、王明書念念於北縣新莊泰山鄉的《不惑之約》，以及蕭傳文描繪里弄世情與南部鄉間的《陋巷人家》、《丹鳳村》都成為值得注意的時代見證與一手資料。」[12]誠然女作家確實透過台灣在地化的書寫，展現和男性不同的視角，文本中的時間意識和空間意識，也和反共懷鄉文學遊移於「緬懷過去」和「還我河山」不同時空座標下的故國鄉土相較，更接近台灣土地，保留現實的紀錄。現今多數評論往往聚焦於戰後第一代來台的女作家其散文作品中，與反共文藝所標舉的「政治正確」在文學路數上的大異其趣，以全盤涵蓋的化約性詮釋方式，認為相較於男性作家呼應官方立場與文藝政策的反共書寫與故土的繫念，女作家卻從中原往台灣島嶼挪移，在書寫「家台灣」的實際行動中，呈現台灣空間真實的圖像，將其詮釋為「台灣新故鄉」的集體開創者。然而，書寫台灣鄉土的五〇年代女性散文作品之評論是否可全盤挪用范銘如提出「台灣新故鄉」的框架呢？首先要提出的是「台灣新故鄉」辯證背後理論的基礎，基本上是自男性主流敘述中分殊出來的女性文學史觀，從邊緣性的女性位置，翻轉傳統批評男性中心價值體系的論述策略，提出對位性和對話性的觀點，認為五〇年代這一批以報紙、雜誌為據點的女性文人有部分創作以台灣為背景，描寫斯土斯民的生活現象，也提出女作家具備另類、顛覆性性別意識的可能，其批評立場首先是需要

11 張瑞芬，〈海天歸來——論鍾梅音散文〉，《五十年來台灣女性散文評論篇》（台北：麥田，2006），頁88。

12 張瑞芬，〈三生花草夢蘇州——論艾雯散文〉，同上註，頁107。

特別釐清，是建立在對五〇年代除懷鄉與反共無其他觀點的先行研究進行犀利的辯證，范銘如對五〇年代女性文學的重新定義，很大程度上是為表達女性的身份政治，在鋪天蓋地反共懷鄉主流文學中，力尋一個批判的空間。

范銘如從邊緣提出問題。張瑞芬在論述外省籍女性散文家最早的在地化書寫時，承繼范銘如的觀點，提出五〇年代外省籍女作家落腳於台灣，在台灣文學史上是「五四傳統和台灣精神的融合」，[13] 繼而申論：「相較於男性文人在許多小說中尋求家國的重返，心心念念於失去的故土和反共理念，女作家『家台灣』的實際行動，透過文字的書寫，在在顯露出對這塊土地的情感與托負。正如范銘如所謂『女性文本比較不像男性文學一般，存在對過去秩序、威權的渴望』，『如果復國成功，回到父權體制羅織嚴密的故鄉，她們能否再享有相似的資源？即使老家富甲一方，干卿底事？』從中原往邊緣挪移，對許多遭受骨肉流離之痛的作家而言，未必不是心靈重建，找尋自我定位的契機。」[14] 而許珮馨的博士論文《五〇年代遷台女作家散文研究》，也在閨秀散文的書寫主題一章中，延續張瑞芬的論述角度：「證明這批外省移民在來台之際已漸次將異鄉當家鄉，過起安居樂業的生活，觀察她們由來台之初咬牙切齒地書寫反攻復國到恬淡自適地書寫定居台灣的柴米油鹽，可以說是由流亡文學到移民文學的演化歷程。」[15] 然而上述評論方式將五〇年代女性散文家自外於國家戡亂政策下，男作家所標榜的強烈家國意識，營造其逾越主流文學及其政治意識的力量，而使得在瑣碎生活細節中書寫台灣地域空間的女作家擁有某種「政治正確性」和「前衛性」，強調和政治權力結合緊密的男作家往往帶有強烈的歷史使命感，也書寫目前台灣主體論述下「不」政治正確的神州大陸，這種以不同性別決定不同書寫策略的詮釋標準，將性別本質論延伸至寫作主題時，這突顯出目前評論界對於五〇年代女性散文所面臨的一些價值假定的課題，某種程度上我認為這也介入評論界對五〇年代文壇上，主流文學與邊緣文學文學階序的評價和互動消長的關係中，重新調整中心與邊緣，五〇年代女性散文在評論者的重構之下變成「消解反共懷鄉、擁抱台灣鄉土」的具體表徵，在當前台灣政治、歷史情境和本土情勢之間的關係脈絡，獲得了某種正當

13 張瑞芬，〈文學兩「鍾」書——徐鍾珮與鍾梅音散文的再評價〉，李瑞騰編，《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》，頁410。

14 同上註，頁410-411。

15 許珮馨，〈五〇年代遷台女作家散文研究〉（台北：台灣師範大學國文研究所博士論文，2006），頁231。

的地位，也由於太急於定位五〇年代女性散文自主性的軌跡，因此過份強調女作家／男作家、大敘述／瑣碎政治、家台灣／胸懷大陸之間絕對必然的關係，也使得女性散文家書寫台灣土地的經驗被寫成單音同質性主體，這樣一種詮釋的視景，當然把書寫台灣此一主題過度理想化與崇高化，也忽略了女作家書寫台灣土地經驗中複雜微妙的主題與敘述模式，或者進一步地說五〇年代來台的女作家作品意義多重，同時期不同作家作品在不同層面上可能帶出更多元的詮釋可能，「相同」的台灣土地空間經驗的書寫方式，有著什麼樣個別女作家鄉土「異質性」的差異呢？書寫台灣自有細膩而複雜的分野，首先將以艾雯《漁港書簡》中的代表作〈漁港書簡〉一文來詮釋新移民女作家的台灣圖像，將仔細梳理在動員戡亂、反攻神話的歷史脈絡下，女性散文是如何回應反共文藝政策中的家園視角此一議題。

二、回應家國視角：《漁港書簡》

首先將以艾雯的〈漁港書簡〉一文來詮釋新移民女作家如何觀看台灣圖像，羅淑芬提出：「艾雯在此體現了漁民們的生活，融入漁民的生命，在當時多數作家將眼光放在懷鄉與反共文學之時，艾雯實現了她對文學藝術的觀念——反應當時當地的在地化。」[16] 但是一旦置入女性文本背後的權力關係，會發現由於社會政治和文本間的各項因素，使得艾雯的〈漁港書簡〉文本本身隱含著內部的分裂，呈現不穩定的意涵，和優勢論述間纏繞著某種曖昧性，使得女作家書寫台灣地域時呈現浮移不定的狀態，雖然落實於台灣具體生活圖像，卻也不斷地向霸權性國家權力縫合的過程。〈漁港書簡〉分別為六封信所組成，收信者皆為「林」，標題包括〈海的感召〉、〈霧港〉、〈海的兒女〉、〈希望和期待〉、〈逐波流馳〉、〈漁者有其船〉，採用書信體的形式，被譽為最講求修辭藝術的艾雯，散文創作多採用書信體及日記體的形式，艾雯曾在《倚風樓書簡》中表示書信是最溫柔、率真、親切、自然、平易而且可以包含一切文學，非常適合意到筆隨，且可將抒情、敘事、說理熔於一爐，其次是書體體所接收的對象，可以是遠行的朋友，可以是親愛的家人，可

16 羅淑芬，〈五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心〉（台北：政治大學國文教學碩士學位班，2003），頁147。

以是所有的讀者，甚至可以是世界萬物，[17] 然而採取第一人稱觀點、適合抒情的書信體寫作，也在五四時期新文學發展後才出現，陳平原在《中國小說敘事模式的轉變》中提及中國書信體小說興起於五四新文學運動時期，當時中國青年作家藉由西方書信體小說的藝術形式，來傳達個人經驗與澎湃情感，大都是個人獨白的單音形式：「這種幾乎沒有故事情節，全憑個人心理分析來透視社會、歷史、人生的『獨白』，對於急於宣洩情感、表達人生體驗及社會思想的年輕一代，無疑是最合適的。再加上個性主義思潮和民主自主意識的萌現，『獨白』（包括日記體、書信體小說）幾乎成了五四作家最喜歡採用的小說形式。」[18] 艾雯以筆端含藏細膩情感的書信體美文，深受廣大讀者的喜愛，除了顯示出書信體類型與49年後政府對軟性、主觀、抒情文學類型的鼓勵不謀而合之外；[19] 此外也涉及到女性書寫的生產條件和男性不同，書信的形式一向被認為是較低的層次，女性被認為有能力書寫，劉開鈴曾舉葛絲蜜（Elizabeth C. Goldsmith）在《書寫女性的聲音》（*Writing the Female Voice*）的序言，來說明西方文學中女性和書信寫作有密切的關係：「16世紀當私人信函被視為一種文學形式時，男性評論家即注意到書信體似乎特別適合女性。不但受教育的女性，極易學習撰寫書信，女性所寫的書信也很容易被認為是書信文體的最佳典範。」[20]作為性別化文類的書信體散文，和支持抒情文學型態的戰後台灣特殊政經體制合流，在文學場域有極大的發展空間，艾雯所擅長的書簡體散文，也帶動日後女性散文家創作的風氣。[21]

然而，在〈漁港書簡〉中值得討論的是散文創作「敘述者我」與「創作者我」之間性別的越界或是變身，在這部單音式的書信散文中，到底是女作家仿效男性的聲音而書寫，還是女作家以女性的聲音來抒發其美感情思呢？這也涉及到散文作品中所謂「自我」與文本中角色的敘事距離，而文本中的

17 艾雯，〈倚風樓外〉，《倚風樓書簡》（台北：漢藝色研，1990），頁9。

18 陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大，1990），頁127。

19 張誦聖，〈台灣女作家與當代主導文化〉，《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001），頁113-133。

20 劉開鈴，〈女性書信特質：《女英雄們》與《米花拉書簡》〉，《中外文學》22卷11期，1994.04，頁57。

21 許珮馨提及：「張雪茵在《江南風雨夜》一書中也有一系列山居小簡，共二十則書信，是寫給兒子銘兒的二十封家書；蕭傳文在《夜行書》一書的〈山中短簡〉、〈山中書簡〉；鍾梅音在《風樓隨筆》中有〈寫給女兒〉的十封信；孟瑤有《給女孩子的信》共二十封，娓娓道盡閨範懿德；張秀亞也有許多書信體的散文，如《牧羊女》一書中〈短簡〉、〈舊箋〉、〈心音濤聲〉……」見許珮馨，〈五〇年代遷台女作家散文研究〉，同註15，頁233。

「我」和作者間的互動糾葛，則演繹出多方面的思辨可能。Sara Mills在分析女遊書寫時提出一般評論都將這些文本假定為遊女的自傳，也認定這些文本是遊女生活的直接轉錄，文本中的「自我」往往被假定為作者在文本中角色或敘述者的化身，Sara Mills首先提出作者的自我並不是一致的個體，也無法全然掌握在作者筆下，她提出以下的聲明：「就文本來說，一個具有一貫性的『自我』是不可能存在的。文本本身就不是一個穩定的意義場域，而是某種讀者能夠參與和共同解釋的東西。」[22]如果不採用自傳性的閱讀，就能細思輻輳於其間「敘述者」與「作者身分」間的曖昧性與弔詭性，也能詮釋出文本中的各類立場，而我接下來將指出〈漁港書簡〉裡隱含許多語碼，第一封信以接近陰性化寫信者的位置，充滿畸色斑斕的浪漫愛情意識型態，陳芳明也提及艾雯對修辭藝術的追求：「在第一代女性散文家中，最講求修辭藝術的，當推艾雯。她早期的四冊散文集《青春篇》（1951）、《漁港書簡》（1955）、《生活小記》（1955）、《曇花開的晚上》（1962），幾乎每篇作品都在描寫她的生活。艾雯的散文藝術之值得注意，就在於她持續不斷地在抒情傳統建構純美的想像，而這種想像卻是從艱苦的生活中提煉出來。」[23]首先是寫信者來到夢寐以求、日夜憧憬的海邊，目睹的不是狂放、粗獷的海洋，而是陰柔沈靜的海濱，寫信者對於海洋以純美學式的慾望投影，在抒情的性靈札記中，獲得超脫與淨化的情緒：「如今展現在窗下的海卻是那麼平靜，平靜得像一個深邃的湖沼，只在風過時掀起粼粼漣漪，微波輕拍著沙岸，宛如朵朵曇花忽明忽滅，那一片黯藍遠遠地，遠遠地展延開去，又銜接了另一片蔚藍，分不清海邊有天，天上有海。海邊三兩點白帆，彷彿天上的白雲，天上朵朵白雲又似海邊的白帆。在海天的大和諧中，我溶失了自己，我覺得我自己就是那一朵雲，那一支帆。——一瞬那城市給我的塵思煩慮，被海風吹散得無影無蹤，腦中沒有一點雜念，胸中不留一點渣宰。人在這時，彷彿已經潔化淨化。」[24]第二封信提到於海溫柔的吟唱中治癒好失眠之症的寫信者，在海邊的晨霧中醒來，描述下捕魚的漁船在海中逐獵的過程，眼見海面上近海作業的灰黯小漁船，在喧嘩機帆船的廣大船身周圍搖晃不定的驚險畫面，遂進入現實生活中貧困漁民的世

22 Sara Mills，張惠慈譯，〈女性主義批評中的女遊書寫〉，《中外文學》27卷12期，1999.05，頁14。

23 陳芳明，〈在母性與女性之間〉，李瑞騰編，《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》，頁297。

24 艾雯，〈漁港書簡〉，《漁港書簡》（高雄：大業，1955.02），頁51-52。

界，由於漁筏太小，抵不住風浪，而造成魚獲短缺，在此引出了文本中交雜的另外一條主線，是對現實環境台灣漁民處境的詮釋角度，必須指出的是此一主線凸顯出女作家如何極為技巧地遵循戒嚴時期主導文化的框架，以符合國家宣傳文學對意識型態的要求，此一主線和國家意識之間交互作用的關係容後再行討論，而寫信者在信末又復歸虛幻和浪漫的想像與情思，以精美細緻的詞藻呈現出浪漫愛情的細節，連接的是珍珠、情愛等內在靜態的意象連接：「一個浪潮滾到我的腳下，擲給我一把晶瑩圓潤的珍珠，多美的珍珠！林，我真想把它們穿成項圈送你，但一挨著指尖，它便碎了，只在掌心留下濡濕的水漬。——如今我便用沾著海水的手給你寫信，不知你能否從它嗅到海洋的氣息？」[25]

緊接著在第三封信「海的兒女」，艾雯筆下的文本也不是單向的，而是不斷地在抒情美學體與國家意識下的現實空間之間擺盪，經常以一種既矛盾又協調的姿態出現，第三封信開頭也十分綺情浪漫，寫信者在沙灘徘徊，拾取了數不清的貝殼，並將貝殼隱喻為海的歌唱與海的祕密，也吐露出歸返時要將幾顆最美麗的貝殼放在林枕畔的浪漫心態，現實被抽離架空為純美學的海市蜃樓；而後寫信者深入漁村，呈現出漁人家庭中充滿著海洋的鹹腥味，也瀰漫著貧窮的氣息，並以此對比出海洋的豐饒與瞬息萬變，海的兒女在寫信者筆下是純樸而天真，一再強調其純潔善良的情操：「他們不曉得什麼是享受，只求免受凍餒，風平浪靜。他們不懂得什麼叫愛情，只有互相合作，甘嘗甘苦。他們沒有豐富的知識，卻也一肚子海的學問。他們是勤勉的，從不懶惰安逸。多麼樸實可愛的人們——海的兒女們。他們才是上帝最善良純真的子民！」[26] 艾雯的〈漁港書簡〉在第四封信「希望與期望」中出現重大的轉折，海濱的場景由原本的輕柔抒情轉為狂暴獷厲，具有戲劇化現實中實物的可能，唯美空靈的敘述煞然中止，寫信者描繪出被排山倒海的呼嘯聲驚醒，在震撼天地的風吼海嘯之後，有一艘與風浪搏鬥的漁筏沒有歸返，而帶出漁人「如果我有一艘真正的船」的主旨，進而鋪陳出漁民們希冀擁有一艘行駛得快而穩、足以抗禦風浪的機帆船的深切渴望：

> 是的，海是宇宙中最豐富的寶藏，最肥沃的牧場，同時也是最危險的戰場。但只要有一艘結實的船，便能縱橫海上。就像農夫渴望著自己的田

25 同註24，頁54。
26 同註24，，頁55-56。

> 地一樣，漁民們克勤克儉，耐苦耐勞，也只餵了一個願望——船，一艘真正的船，一艘行駛得快而穩，足以抗禦風浪的機帆船。他們把希望之火同生命之火一同燃亮，然而，傳給下一代，又下一代，……甚至有幾輩子都這麼著在期待中生生死死，這願望還不曾實現。[27]

第五封信中，寫信者又回復陰性化寫信者的位置，採取感性的觀物模式，在主觀的情感中自我沈溺，對海濱的描述是極為個人化的，和當時讀者以抒情為主的審美意識相連接，寫信者沈醉在海湛藍深邃的眸子和浪花傾訴的無止盡絮語之中，在迷惑又令人無法抗拒的浪漫視景中，寫信者的自我消解於幻想式的心靈地誌之中，徒留幻象的華麗文本：「海的纏綿的傾訴使我沈醉，而在那魅人的眼波深處，我迷失了我自己。」[28] 而全文的高潮在第六封信〈漁者有其船〉中，前述的兩條主線嵌合於主導文化與國家權力的互動機制之中，回應家國大敘述的強勢掌握，艾雯筆下貧窮破敗的漁村生活，雖是桎銬海的兒女們之重重鎖鏈，與海搏鬥的生活則隱喻著無從掌握的命運，寫信者從人道主義與無私的同情心所揭櫫的社會議題雖是深沈，其中不容否認的無非是新移民對舊居民的善意與關懷，然而評論者多詮釋為外省移民對本省居民親切的互動，許珮馨提及艾雯在〈漁港書簡〉一系列散文中，認為其以感性的筆觸素描屏東東港的弄潮人與海搏鬥的處境：「艾雯深知這群海的兒女吃不飽穿不暖，日以繼夜勤奮地工作，只為了能擁有一艘船，多一些收入以面對食指浩繁的一家大小，從這些書寫『在地』的文章中，可知這群遷台女作家由一開始與本省同胞的隔閡到融入本省族群，為其聲援困境並歌頌其美德，足見其一步步適應台灣這個新故鄉。」[29] 但是艾雯藉由寫信者如何「聲援」貧瘠漁村中沒有希望的漁民，與如何介入或是改寫這些漁民的階級身份或是生活情境呢？這顯然是詮釋文本最關鍵而值得探討的地方，在信的結尾寫信者則一徑以昂揚鋒發之姿，使得未來光明的漁村透過新興科技現代化的機帆船而轉喻化，這一切富庶的遠景凝縮於寫信者對國家主體與機械化現代技術的認同：[30]

---

27 同註24，頁57。

28 同註24，頁58。

29 許珮馨，〈五〇年代遷台女作家散文研究〉，同註15，頁233。

30 趙彥寧精闢地分析具有生產性的進步科技和絕對破壞性的軍事，兩者孕生著國家權力重整的無限可能，因為無限進步與進化的奇觀，誇大了國家的榮光，也是估計反攻時刻的碼表，更經由對於科技的想望，讓流亡主體在無限流亡與延宕中結合過去與未來，革命的認同亦得以強化。見趙彥寧，〈國族想像的權力邏輯——試論五〇年代流亡主體、公領域、與現代性之間的可能關係〉，《戴著草帽到處旅行》（高雄：巨流，2001.11），頁

> 就在港灣裡，大海豐腴的臂灣裡，澄黃的陽光下，一排停歇著十幾條嶄新的機帆船，船身鮮明炫目，船上旗幟飄揚。——這便是政府放領給漁民的第一批漁船。
>
> 那些海上的健兒帶著虔敬，又興奮，激動，而又點怯怯的心情，莊嚴地攀上了漁船。走著走著，又愛憐地拍拍船舷，親初地摸摸舵盤……不錯，這是一艘真正的，呱呱叫的漁船，是屬於他們自己的船。[31]

這些恍若從天而降的德政和具有生產性的進步科技透露出一個訊息：漁村被比喻為未開化的土地，而政府的建設與現代化的發展劃上等號，寫信者以技術領先的觀點強調和台灣住民的文化差異，這些特殊的現代化面向，也某部分強化了個人認同無所不能的國家霸權，而漁村所具存的社會差異或是階級的不平等，則在集體認同於現代化的進步奇觀中被消弭於無形，使得過往一向處於邊緣弱勢的漁村，幾近民不聊生的生活、甚至在族群和階級上的劣勢位階，在政府放領漁民漁船的快捷途徑中得到「另類的救贖」，在寫信者視覺凝視的幻景中必然是「豐衣足食」的安樂生活：「第一次出發去海上狩獵，去海上長征，岸上萬千隻眼睛跟著它移動，每一個凝視是一句祝福。船便在凝睇中遠了，小了，留下長長的一條條浪花的環帶，那些環帶，在凝視中恍惚觸成一幅幻景，在景中望見了未來豐衣足食的安樂生活，望見了漁船的繁榮——」[32]，最後文本的結尾也反映了戰後初期煙硝瀰漫、戰鬥意識甚囂塵上的創作氛圍中，流露出「為反共復國的誓師吹起前進號角」的強烈家國意識，寫信者走出對海的浪漫憧憬，召喚起為國家（政權）犧牲奉獻、在所不惜的情操，回應「國家」、「反共」等大敘述的視角，政治意味濃厚，寫作的姿態也顯得劍拔弩張：「喚！真的，林：過了明天，我該回來了，回到你們的身邊，回到戰鬥的陣線。我的神經衰弱症已痊癒，我要讓你們看看我已被海風和驕陽鍛鍊得怎樣健壯。雖然我是那樣捨不得離開海，但我相信我們不久就會高唱旋歌，從海上回到海的那邊去，是嗎？」[33]

過往艾雯這篇以台灣漁村為書寫題材的作品，被評論者視為偏離官方文藝政策所遵崇的思維方式，也強調女性散文作品中對主導文化的顛覆能力，認為

160-161。

31 同註24，頁59。

32 同上註。

33 艾雯，〈漁港書簡〉，《漁港書簡》，頁59。

和多數男性書寫者相較，女性作家和政治權力較為疏遠，專注於生活空間的描述而使得台灣在場，然而此種評論方式回應邱貴芬近期對於台灣女性主義文學批評實踐的提醒，認為「女性文學」必然等於「女性主義文學」的閱讀方法，衍生許多問題，不僅未將性別之外的差異（如：族群、階級）納入思考範疇，也有性別決定論（gender determination）的疑慮，進入為女作家辯護的反父權中心的立場，[34]也忽視了特定的歷史脈絡中與性別的交會，暗示戰後初期以散文為創作主力的女作家「必然」對一統性的家國想像進行質疑與解構，作品不僅不被官方文藝政策與主流價值體系收編，也反叛並鬆動大敘述的家國視角。關於這些議題的釐清，首先必須客觀地回視五〇年代台灣歷史情境，回到女作家在政治場域中與主導文化的關係，進一步處理這些作品與國家體制之間的關係，這些女性文本是否可視為個人主義式的陳述，而非龐大官方主導文化的一部份，審視女作家在當時政治氛圍中扮演著什麼樣的角色？這些女作家是否可以自外於反共文藝國家政策的文化旗幟之外呢？首先從五〇年代反共文藝政策的推行談起，中國文藝協會、中華文藝獎金委員會、文學媒體主編人事配置，都指向一個「反共文藝體制」之形構，[35] 1955 年台灣省婦女寫作協會成立，清楚標舉其宗旨：「本會為鼓勵婦女寫作，研究婦女問題，以實踐三民主義，增強反共抗俄力量為宗旨。」[36] 到了 1969 年成立「中國婦女寫作協會」，都強調其成立的宗旨：「從事戰鬥的、健康的文藝作品的創作。」[37] 以艾雯的〈漁港書簡〉為例，其內蘊反共復國的政治意圖是昭然若揭，在國家反共文藝政策的推動之際，戰後來台第一代女作家由於在大陸上背井辭鄉、流離道途的經驗，以及和國民政府一同經歷的家國歷史悲劇，與本省籍的作家相較顯然較能與官方意識型態和政治場域的主導文化相應唱合，在國府以強勢政策主導風氣下，她們在政治上的保守性是不容否認的，在族群與階級上的優位性也是不能忽視與掩蓋的，於是與其申辯戰後初期女作家不存在於男性的政治權力意識

34 關於女性主義文學批評方法的實踐，清華大學台灣文學研究所邱貴芬教授反思並檢討目前評論界將女作家的作品視為含有女性意識的實踐，提出「女性主義文學」並不限於女作家創作，男作家也可能寫出「女性主義文學作品」，閱讀女作家創作必須避免進入「為女作家辯解」的論述位置，女性散文文學批評的閱讀方法感謝邱貴芬教授對於研究方法的提示與影響，對於台灣現階段女性文學批評議題的檢討，請關注邱貴芬教授近期相關論述。

35 蔡其昌，〈戰後（1945-1959）台灣文學發展與國家角色〉（台中：東海大學歷史所碩士論文，1996），頁22-28頁。

36 劉心皇，《當代中國新文學大系——史料與索引》（台北：天視，1981），頁518

37 錢劍秋，〈三十年來婦女運動〉，《台灣光復三十年》（台中：台灣省新聞處，1975）。

體系之中，採取傳統女性對男性世界和國家體系批判的觀點，倒不如調整觀照角度，重新探問：其創作如何回應主流文化霸權，體現性別與家國間錯綜複雜的辯證關係，這個議題放在艾雯的文本中具有相當複雜性，這也必須回應之前不憚其煩地解讀〈漁港書簡〉的敘述觀點。

〈漁港書簡〉採用第一人稱寫作策略的展演性是必須特別注意的，第一人稱敘述透過話語表演是解讀此類型敘述的一大特點，解讀詮釋策略的探討這是現今散文研究較少關注的領域，[38] 艾雯的〈漁港書簡〉原本的基調是佔據一個陰性化寫信者的位置，採取小我的、原始的情感論述，這種個人及情感式的美學表達形式，提供讀者以傳統精緻美學的文學語言所構築的浪漫唯美風格，投射出一幕幕感性動人的景致，美則美矣，和漁村現實的鄉土往往缺乏實質的連繫，意識型態上其實是陰性特質的美學，但是隨著文本的脈絡發展觀之，〈漁港書簡〉的文本其實可以說是一部抵抗陰性特質的文本，其中潛藏的是遵循戒嚴時期主導文化的框架，起初為了迎合官方意識型態所採取的話語表演，不斷地以陽性的論述擾亂陰性特質的美學，而形成了為了與權威站在同一線上之女性書寫的雙音特質（double-voiced quality），[39] 最終反共抗俄、還我河山的政策導向甚囂塵上，以神州大陸為依歸的家國意識，明顯凌駕於台灣土地關懷之上，大衛・斯普爾（David Spurr）提出話語和殖民權力間錯綜複雜的關係，是研究話語和特定歷史情境中其他權力結構互動中，不可忽略的思考面向：「在研究話語時，我們除了瓦解各類文學型式的區分之時，也認識到作者和文本的關係本身就是曖昧的。文本的聲音是曖昧。這聲音是個別作者的聲音、還有建制權力的聲音、還有文化意識型態的聲音，往往是三者都有，而且三者同在。在殖民時代也好，後殖民時代也好，文本的這種曖昧性，加上殖民話語的邏輯矛盾，生產出一種岌岌可危的修辭，正如殖民統治本身不斷自招權

38 感謝清華大學台文所邱貴芬教授對散文中第一人稱寫作策略的展演性此一觀點的啟發，第一人稱寫作策略的展演性對於如何建立散文專業性的研究方法與美學分析極有建樹，值得參考。

39 女性書寫的雙音特質（double-voiced quality）的概念引援自Sara Mills，Sara Mills闡示雪佛（Kay Schaffer）在其著作《女人與叢林：在澳洲文化傳統下，慾望的活力》（*Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*,1989），以克莉絲蒂娃式（Kristevan）為架構來思考「陰性」（feminine）的概念，雪佛（Kay Schaffer）指出無論男性與女性作家都會將「陰性」概念反應在他／她們的殖民文本上，但是Sara Mills認為旅行文學中女性自然調適自己成為男性與陽性壓迫中心，或是提醒自己避免成為殖民的壓迫者，以致於作品呈現陽性與陰性論述的角力，女性書寫的雙音特質（double-voiced quality）是為Sara Mills深入挖掘的文本繁複立場的論點。見Sara Mills，張惠慈譯，〈女性主義批評中的女遊書寫〉，《中外文學》27卷12期，1999.05，頁14。

力危機一樣。」[40] 艾雯在單音式的書信體中以公開性質的第一人稱敘述往往具有高度的表演性質，策略性地挑選所說的話，以致於文本的聲音在個別作者的聲音、建制權力的聲音和文化意識型態間擺盪，然而，艾雯的〈漁港書簡〉呈現五〇年代女性散文中的某種面向，擺盪於意識型態與美學關懷之間的矛盾，也是性別與家國辯證張力的呈現，循此而牽涉出的是五〇年代女性散文家與反共文藝政策推行者致力於反共懷鄉文學最大的不同，是在家國想像和美學關懷間糾結多變依違拉距，艾雯對於政策協力者和文藝創作者之間身分的思考頗值得深思：

> 許多年來，文藝界一直為著文藝的二條寫作路線起著爭執，一條是「應該」寫什麼，（文藝必須配合政策），一條是「願意」寫什麼。（為寫作而寫作），可是我卻認為兩者是可以兼容並存的，就如羅曼羅蘭所說寫作是「——由於社會責任和你的良心，或是某一種的內心需要所驅使……」譬如我寫反侵略，反極權，配合國家戡亂政策的作品。那是我作為一個文藝工作者當前「應該」肩負的使命和責任，也就是「由於社會責任和良心所驅使」。但我也挑選我自己喜歡的題材來寫，因為寫自己所熟悉的和「願意」寫的，比較容易寫的好。所以，我現在是兩者都寫。[41]

艾雯思考文藝創作的兩條路線，在國府大力鞏固的「國家論述」下的「應該」寫什麼，與個人追索文學意義或是美學關懷的「願意」寫什麼之間往來交鋒，當兩者同時落實於散文創作的形構時，由此衍生文本中修辭策略的雙音特質（double-voiced quality），對於浪漫生活視景以及抒情幻想有所偏好的艾雯，為了積極回應五〇年代國家論述／文藝政策中特定意識型態的建構過程，因而揭示此一進程中自我的適應與協調，而確定了「兩者都寫」的特定立場，從艾雯的陳述雖然隱微地透露出女性書寫對權力關係服務所內蘊的緊張性，凸顯為了配合國家戡亂政策，一個原本採取陰性特質美學的女性創作者，必須站在一個剛毅、驍勇的陽性立場，而調適自己成為政策的協力者，這種將陰性特質與陽剛性的國族論述做巧妙結合的文本即是一個最好的例證，但是艾雯顯然地沒

40 David Spurr，廖瀚譯，〈帝國的措辭：在新聞、遊記和帝國、行政中的殖民話語〉，《解殖與民族主義》（北京：中央編譯社，2004），頁244。

41 艾雯，〈我是怎樣從事寫作的〉，《漁港書簡》，頁108。

有透過文本中的話語展演對官方意識型態進行某種顛覆或是突圍，而呈現出五〇年代時期以外省籍女作家主導的文壇，在維護官方意識的框架中，扮演相當保守反動的角色，使得其書寫台灣漁村不免淪為見證國家宣傳文學的假面，也某部分消解了對台灣鄉土的真實關懷。

三、內在審美心境的追尋：《我在台北及其他》

上文由艾雯的〈漁港書簡〉為例，闡釋女性散文家書寫台灣的佳構，未必不反共懷鄉，反而同樣投入主流文學之中，也在一定程度回應官方文藝，而使得書寫台灣所流露出的曖昧位置，讓我們很難從「家台灣」這一題材，來斷言呈現「台灣在地化」的書寫必然置外於時代政治等外緣機制，也脫離父權的文化論述空間。接下來的部分將環繞在女作家徐鍾珮書寫台灣相關主題的探討之上，這種解讀方式也希望提供關照書寫台灣空間複雜性與多元性的一個角度，也可避免將「女性的台灣鄉土想像」視為一個同質性的抽象概念。

畢業於中央政治學校新聞系的徐鍾珮，曾擔任過中央宣傳部宣傳工作、《中央日報》採訪及駐英特派員，1950年來台，由於徐鍾珮的職業和身份是屬於跟隨國民政府遷台的中國人士，偏向於國府政經結構的依附者，她在少數出版的散文集《我在台北及其他》，分成上、下兩輯，分別為第一輯「我在台北」第二輯「無盡的感念」，其中「我在台北」是在1950年6月起連載於《中央日報》中央副刊，書寫的主題從枕戈待旦歲月中倉皇渡海的流亡精神圖像、離鄉背井的飄泊失所，到圍繞在台北這個身歷烽火流離暫時性居所的日常生活經驗，也大量以在台居家生活為描繪重心，因而在這一波研究五〇年代女性散文家在地書寫和台灣視角的風潮中備受矚目，然而徐鍾珮這篇敘寫早期台北城幽靜淡水河濱的散文〈發現川端橋了〉，也很自然地被套用上抒發在地情感、貼近台灣社會現實的觀點，比如說張瑞芬認為：「徐鍾珮的〈發現川端橋〉，某種程度上，等同於『發現台灣』，也是『我在台北』的絕佳見證。銜接北市和永和，原名川端橋的『永和橋』，在五〇年代，靜謐安詳，有牛車緩緩而行，夕陽中幾個花衣服的女孩跪著洗衣服。在水邊橋畔，徐鍾珮似乎找到一種失落的希望。即使今日川端橋已然易名，昔日的靜穆也早已失去，『但我對它

的感應卻是今昔相同』」[42]〈發現川端橋了〉是否等同於「發現台灣」呢？如果我們只從普遍流行的論述，將焦點集中在女作家書寫「台灣中心」的概括圖像之上，〈發現川端橋了〉無非只是一再印證五〇年代遷台女作家擁抱新家園的架構，而沒有體現文本的轉折變化，進一步開顯新貌，開拓出更無窮的文學想像空間，而當〈發現川端橋了〉被歸類或界定為「台灣在地化」的書寫，評論者無不採取一種標準閱讀方式，而輻湊成一幅反官方意識型態、塑造台灣新家園雛形的齊整形象，忽略了文本內涵所展現的作家內省哲思或其文學的表現技巧。首先將先從鄭明娳的〈一個女作家的中性文體——徐鍾珮作品論〉談起，鄭明娳在這一篇論述記者出身的徐鍾珮散文立場客觀、情感節制、語境明淨，迥異於一般女作家抒情婉約的文風，也不玩弄詞藻和文藝腔調，而稱徐鍾珮的文筆「典雅」、「瀏亮」，有女作家少見的一種「中性特質」，鄭明娳在論述徐鍾珮散文「重思維而少感性」時，認為徐鍾珮的散文都在陳述論點，大都是夾敘夾議，敘多而議少，提到：「《追憶西班牙》是風格極為獨特的遊記散文。既非觀光式走馬看花的遊記，也不是重點式的景點放大特寫。她的散文對捕捉風景毫無興趣，她最關心的是歷史、人文、政治。」[43] 鄭明娳在註解八針對徐鍾珮散文對「捕捉風景毫無興趣」做更為細緻的說明：「和風景有關的幾篇散文，如〈發現了川端橋〉、〈我們的旅行〉、〈赤嵌樓邊〉、〈初識金門〉都沒有為當地風景造像。」[44] 鄭明娳的註解也引發了我對於「沒有為當地風景造像」的〈發現川端橋了〉的興趣，這篇文本的內容是否有超越「發現台灣」的論述行為之外，其他值得思考並加以注意的象徵意義呢？

〈發現川端橋了〉書寫徐鍾珮初抵台灣之時，素昧平生的談先生家暫時提供她遮風蔽雨之處，然而在當時戰慄的局勢下，乍然退避台灣，眼看著國家一步步沈淪，徘徊在未知與苦悶的生命情境下茫然惶恐，猶如擺盪而無所歸的浮萍，在這樣流亡的遷徙經驗下，首次覺得茫茫此生無所寄的徐鍾珮，藉由寫信和尋訪親友來消磨時光，卻在百無聊賴時發現川端橋，記錄下初次漫遊川端橋所感受到猶如天啟式的審美情境，首先先回到徐鍾珮〈發現川端橋了〉的文本，徐鍾珮先是以寥寥數筆描繪出一幅風景簡圖：「那天正當傍晚，我忽想一

42 張瑞芬，〈文學兩「鍾」書——徐鍾珮與鍾梅音散文的再評價〉，李瑞騰編，《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》，頁412-413。

43 鄭明娳，〈一個女作家的中性文體——徐鍾珮作品論〉，《當代台灣女性文學論》（台北：時報，1993），頁316-317。

44 同上註，頁333。

看擋在橫路前的那條隆起的水源路。我想我永不會忘記我對川端橋的第一眼！太陽正落在橋的那邊，血紅金黃，橋邊一片平陽土地，河水清澈，有幾個穿著花裙的女孩子跪著在洗濯衣服，橋邊一輛牛車，緩緩而行。」[45] 在徐鍾珮以明快之筆描繪下五〇年代靜謐安詳的川端橋的景觀之後，她捕捉下漫步於這一片靜寂無聲的大自然所感受到一種奇特的驚訝與震撼，使得文本中的「我」數週以來狹隘的性情豁然開朗，這樣的感性審美經驗，是生活中獨一無二的美感經驗與體會，然而徐鍾珮是如何描述在文本中的「我」與川端橋之間交相激盪而產生的美感經驗呢？

> 我呆立不動，久久無言。河邊有打槳聲，幾條藍色小艇，在夕陽下往來駛行。我看不清川端橋的全貌，在我站的地方看去，她好像是橫架淡水河的一排欄杆，欄杆那邊，水流，彎彎轉過身去，這條橋正隔得恰到好處，在水天原野間，有了新奇的點綴。
>
> 我慢慢的迎著太陽走去，陽光越來越弱，太陽本身漸漸隱去，我呆呆的踱上川端橋，轉身東望，遠處一抹青山，靠水源路旁，閒立幾幢房屋。我離橋循水源路東行，只嗅著一股農家特有的泥土氣息。牛在一邊吃草，幾隻白鵝在伸著長頸叫喚，不時的，一聲犬吠傳來，我忽然的失落了散步前的萬種閒愁，只覺得渾身充滿了一股不知名的靈感。[46]

徐鍾珮在川端橋找到不知名的靈感和審美心境，在一種可望而不可及的審美距離中，經由身體感官的震顫，從而領略到大自然的神聖感，也讓她在局勢未明的過渡階段尋覓到心靈的寄託，所以與其說徐鍾珮的〈發現川端橋了〉是為五〇年代素樸純淨的台北風景造像，〈發現川端橋了〉更深刻的內涵無非是更進入內在思維，川端橋是引發審美追尋的藝術客體，也某種程度上平衡了新移民「浮萍之感」下惶惶流離的狀態，重拾曾經失落的美感想像，在這樣一個心境轉換的過程中，徐鍾珮也得以進入自由審美的心境中，也許外在世界正經歷著歷史上最戲劇性的時刻，生活中獨一無二的美感體悟毋寧是徐鍾珮此刻更關注的焦點，然而在審美距離中產生美感意識是否會一直存在，而不會消失於無蹤呢？徐鍾珮也陳述閒情逸趣的失落，在戰爭意識普遍瀰漫下僵硬急促的生

45 徐鍾珮，〈發現川端橋了〉（發表於1950.06.13），《我在台北及其他》（台北：純文學，1986），頁39。

46 同上註，頁40。

活節奏，顛沛動盪的歲月裡幾乎無從容納私人感性的空間，或者是餘裕閒適的可能性，然而在流離顛沛的時空環境中如何創造美感體悟，也引發徐鍾珮迫切地在回憶中召喚一種過往的浪漫閒情，但是她在召喚的同時也感嘆於閒情的消逝，自我無從回到自由的審美情境之中：「就這樣模糊的，虔誠的，我仍天天拜訪著川端橋。有時我如有所得，有時我如有所失。我總是徘徊在橋畔，想在這不知名的靈感裡，找回我失落了的東西。我失落了什麼？不是家，不是朋友，不是健康，而是一種曾經屬於我的希望企求。我的一點並不算奢侈的希望，在不斷的奔波和單調生活裡，磨得奄奄一息，我就想借一點靈感來把它復活，但是川端橋只是戲弄著我，她雖是依稀給了我一點啟示，但一伸手，我的目標又成了遠景。」[47] 徐鍾珮的〈發現川端橋了〉雖然構築在台灣具體時空背景，但是否體現在地化精神，刻畫台灣的風土民情呢？值得進一步析論，〈發現川端橋了〉就象徵意義層面而言，可以理解為作家從大自然中領悟到追求內在審美心境，內含意境且獨特的風格，幾乎是內向性的性靈抒言，宣達追求美感的生命境界，將徐鍾珮文本視為「台灣在地化」的表現不免流於牽強。

四、主觀凝視下的世外桃源：《風情畫》

張漱菡這位以《意難忘》這部描寫男女情愛糾葛的言情小說而崛起文壇的女作家，五〇初期出版的《風情畫》這部散文集也被視為見證台灣土地的第一手資料，唐玉純針對婦協女作家以「家台灣」的新視景，突破男性政治文學的窒礙的瓶頸，開創出迥異的美麗台灣視景，提出的評論，也涉及到張漱菡的《風情畫》：「相較於男性虛幻的家國權力想像，女性的在地化書寫更貼近台灣社會，讓我們在『反攻大陸』的想像之外，看見不一樣的台灣視景：從童真筆下看見了植滿甘蔗的鄉村景觀，從張漱菡的《風情畫》感受到新竹的風情療癒了女作家受傷的心，張秀亞在台中的《北窗下》尋獲一片永遠掛著一道代表著燦爛美好的希望與理想的婉孌長虹的天空，安頓了一顆漂泊飄散的心，而至今仍當紅，令人嚮往的旅遊聖地宜蘭礁溪的冷泉姿態就在六十多年前鍾梅音《冷泉心影》裡鮮活的呈現，她們蒔花養雞，安於台灣「家園」，認真的體驗，實在的生活。」唐玉純的論點，[48] 也無法從這些面貌、探討不盡相同的

47 同註45，頁42。

48 唐玉純，〈反共時期的女性書寫策略——以「台灣省婦女寫作協會」為中心〉（南投：

散文文本中，凸顯出張漱菡書寫台灣鄉土經驗的異質性，其台灣土地的書寫有何差異？這些透過女性視域所觀看到的「美麗」台灣景觀，是否只能停留在傳統的凝塑女性群體「家台灣」的意識及意義上呢？

范銘如指出張漱菡書寫台灣，偏好採取「世外桃源」的敘述風格是值得觀察的一個有趣視角：「早在1953年的《風情畫》中，台灣即一再以優美寧靜、溫馨宜人的世外桃源形象再現於敘述中」，[49]台灣鄉土到底在張漱菡筆下有何複雜的面向呢？台灣在張漱菡文本中是否與「素樸」、「純淨」、「世外桃源」等概念互為指涉？如果是的話，背後隱含著女作家以什麼樣的介入姿態觀看台灣地誌，以及在觀看中如何「再現」（representation）台灣呢？在張漱菡描繪台灣鄉土的文本中，凝視（gaze）是一個值得深思的議題，賴維菁提到觀看主體與論述之間複雜的關係：「在過去的觀念裡，凝視意味著觀看主體透過觀視的動作取得事實真相，所謂『眼見為憑』。然而，後結構理論的興起推翻了這種說法。在後結構理論中，經驗需要透過文化的中介，受制於歷史環境，形成論述之中，於是凝視的概念不再以化約、單一的形貌出現，歷史化（historicized）的觀視論點取代了「眼見為憑」的主張，凝視成為特定歷史、文化的產物，凝視的生成取決於當時的文化規範（cultural norms）與意識型態（Ghose 55）。換句話說，凝視並非通往真理之路，反而受限制於種種論述。」[50]如果說凝視受限於論述，可知觀看的主體和論述的關係本來就極為複雜，凝視（gaze）這個概念由來已久，並在美學研究中早有運用，20世紀後期的凝視概念，主要建立在拉岡的理論基礎上，拉岡對於「凝視」（gaze）的討論，更是電影批評理論論述經常援引，七〇年代的女性主義批評和大眾傳媒中的電影理論結合，女性主義批評的凝視概念，涉及到凝視行為中的多重關係，如觀看、對視、自戀式內審和想像的幻覺等，開啟「觀影者（位置）」理論，尤以討論「女性」觀影位置為討論重點或對話的觀點。作為當代批評術語，凝視也非簡單的觀看，而是特定歷史、文化的產物，蘊含著社會脈絡和文本語境中的權力關係，而在文學的敘事表現上，到底要如何深度理解凝視（gaze）呢？這必須涉及到文學模式和媒介相連接的「再現」

暨南國際大學中國文學研究所碩士論文，2004），頁181。

49 范銘如，〈台灣新故鄉——五〇年代女性小說〉，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2002），頁26。

50 賴維菁，〈觀景・景觀：檢視三部維多利亞時期遊記如何書寫「番邦」的自然景物〉，《中外文學》29卷6期，2000.11，頁100。

（representation），後結構主義和文化女性主義都再三強調「再現」不僅是一種敘事表現的手法，也視為一種有政治意涵的行為，「再現政治」（politics of representation）的概念也被後殖民主義大師薩伊德（Edward W. Said）引用，成為當代後殖民論述的核心議題，回到張漱菡的散文集《風情畫》中，從「再現」的角度有助於對理解深化對「凝視」的思考，是誰來凝視誰？台灣主體被凝視者如何呈現，透過什麼樣的論述場域、意識型態來被觀看呢？透過凝視所產生的文本影像可否被當作是客觀的事實，仍是一個值得商榷的問題，所以最後呈現的台灣是否是真實的台灣，還是被凝視者主觀認知後加以影像化所呈現的台灣風物？所以以下將從觀看主體主宰著被觀看的鄉土，以及藉由什麼樣的視角和觀點呈現台灣的形象？這背後是否隱含什麼樣的預設立場，我將以此來加以檢視張漱菡的散文集《風情畫》。

先從張漱菡的散文集《風情畫》中的〈靜之趣〉來說明觀看主體如何凝視台灣鄉土，主宰被觀看的台灣風情。在這一篇〈靜之趣〉散文中，文本中的第一人稱的作者先敘述由於天氣太熱、身體偶然地感到不適，酷熱的氣候往往不知如何安排生活，總是和朋友碧倆人趁著傍晚涼爽時到近郊去閒步一番，有一天偶然走入另外一條小徑，卻直達一帶闃靜的山中盆地，四周是茂密的樹林，一泓溪流蜿蜒，因而記錄下一連兩天遊歷的情形，在此有關於這些鄉土風光的明確位置，作者少有著墨，除了去除背景脈絡，一方面也篩選眼前的景物，對自然的元素加以詮釋、評賞：「我們小立在湍激奔流著的溪邊，向四山森林展望，對著那澄清而碧綠——比北緯的海水還要碧綠些的流水，配合著呼嘯的風聲，悸動的森林，組合成一種粗獷的野性的圖畫；當時我幾乎吃了一驚，因為那環境確是太美了，是一種天然的原始的美。」[51] 在風景圖像的刻畫中，可見美學意涵的形容修飾，如「粗獷的野性的圖畫」、「天然的原始的美」，台灣風情無疑被置放入一個特定的美學框架中，只剩下追求純粹形式美感與主觀的風格化圖像。這樣猶如「世外桃源」形象的台灣，沒有人為建構的景象，凸顯鄉土未被污染前的素樸面貌，呈現出對大自然未開化的野性之美傾心，文本影像的呈現背後並非是客觀理性的凝視，而觀看主體的社會文化位置使得凝視是充滿象徵權力與意識型態，而世外桃源的意象所帶給我們的，與其說是客觀實錄，倒不如說是中產階級出身、移居台灣張漱菡的一套根深蒂固主觀意識。

51 張漱菡，〈靜之趣〉，《風情畫》（高雄：大業，1953），頁19。

這裡雖是粗獷而帶野性，而卻是如此神秘而樸素。那草莽，那荊榛，那無人的山徑，那澄澈的流水和強勁的風，都洋溢著天真的生意，使人感到幾分混沌帶蠻性的魅惑與沈醉。

這裡沒有一絲人類底偽善色彩和醜惡，沒有一點偏狹，毀謗，誰也不來干涉我們底思想行動是合範抑是逾規；我感到心身暢適而自由，真正完整的自由。[52]

而這樣一個世外桃源的美學框架，這種純潔化與聖潔化台灣形象的背後，將台灣風情視為是先驗的存在：「正是因為冷靜荒涼，沒有什麼人類底氣息，才美得乾淨，美得完整啊！」[53] 而作者排除的就是世俗人類的偽善與醜惡，透露出人類為萬惡的淵藪，是破壞人間歡樂與善美的劊子手，神話台灣為世外桃源，最大的癥結是將大自然／現實世界、自然景物／人類、原始／污濁二分化的價值論定，[54] 被劃定為邪惡卑鄙位階的人類顯然無法現身，只有天真無邪、無憂無慮的牧童才能在世外桃源顯影，牧童也被張漱菡比喻為純淨美好伊甸園中的兩小無猜：「後山那荊棘叢生的斜坡上，正有一男一女兩個小牧童坐著吃什麼呢，他們邊吃邊談邊笑，喁喁不息，手邊拿著樹枝和麻繩，隨意玩弄著，那姿態神情異常之自在閒適，無憂無慮，好像是伊甸園中的兩小無猜。」[55]

在此對台灣的想像與刻畫，透露出對台灣粗獷帶野性，神秘而樸素的凝視角度，沒有一絲人類的偽善色彩和醜惡，不僅不是美化寶島，而是以一套美學標準匡限異域景物，實際上卻是限制台灣鄉土更多樣、更無序的自由與可能，聖潔化台灣為世外桃源的背後是否也有刻版化台灣的可能性呢？〈靜之趣〉文本中的我與朋友碧的對話透露出一些端倪，吐露出女性觀看主體如何與充滿變數的景觀保持安全的距離，以一個世外桃源的美學框架來展現對景物的主宰權，潛藏無盡虛妄，顯示了凝視背後的權力關係，將台灣美學化，透過文本得以美化的是凝視台灣背後的慾望與意識型態：「是啊！假如我是一個萬能的

52 同上註，頁20。

53 同註51，頁23。

54 張漱菡提及：「人間原也有許多的歡樂和善美，卻偏被一部份邪惡卑鄙的人類，用陰險的手段破壞了。於是只剩下悲苦與不幸。人們多半是自私而愚蠢的，悠久的習慣輒易抹殺良知，造成一個社會的原素，只是善與惡的尖刻對照，現象與本體的循環交錯，新與舊的搏鬥，行動與思想的永恆衝突；再有，就是無數萬個利己主義者，此與彼之間的瘋狂鬥智，傾軋，而這些組合起來，便是愚蠢，永恆的愚蠢！」同註51，頁21。

55 同註51，頁22。

神，我就一定要把世界上的惡人斬盡殺絕，把人們洗得乾乾淨淨，改造成一個純善而美麗的天國似的樂園。可悲的是，偉大的上帝尚且無法改善這個世界，反讓撒旦在人間一天一天地擴張勢力。所以，我只有在夢裡去找尋完整美好的人生。」[56]對永恆靜美世外桃源的描繪，是被凝視者主觀認知後加以影像化所呈現的台灣風物，也是觀看主體將自己視為意義與價值中心的體現，「台灣新故鄉」雖然極有可能是張漱菡療傷止痛的新生地，但台灣在此有著另外一種重要的意涵：張漱菡將自我認同的的建構，透射到一個世外桃源寶島的幻影中，也寄託了一種烏托邦的視境，台灣景觀書寫的美學化，不啻為張漱菡以主觀想像力馴服他者的權力凝視：「暝色更深了，天邊那一片嫩紅鵝黃的霞彩漸漸轉色，變成一縷透明潔淨的青灰色，遠山掩映在這一縷青灰中，顯得神秘而莊嚴。那兩個牧童以牽牛歸去，我們也只好收拾起漁具回家。這山中是多麼靜啊！歸途中，我們默然坐著，不讓笨拙的言語擾亂這一份靜的樂趣。」[57]

在張漱菡的散文集《風情畫》中的同名之作〈風情畫〉，也是一篇被稱為第一代外省女作家描繪台灣本土風情的重要文本，其中涵攝的是張漱菡對五〇年代風城——新竹的觀察與描繪，〈風情畫〉呈現出文本中以第一人稱作者為主體的凝視角度，描述移居多風小城一段時日所萌生的情感，首先描繪清晨持卷漫步於風景區的閒適，接著將焦點鎖定在樸素的風城市容，最後勾勒出風城近郊觀光名勝的幽深超逸，構成一幅宛如抒情詩般的春之風城。如果我們延續〈靜之趣〉中所討論張漱菡的台灣鄉土書寫，是凝視者主觀認知後加以影像化所呈現出的論述立場，〈風情畫〉也標示出一種經由主體意識主宰後所展現的新凝視視野，〈風情畫〉中的新竹洋溢著幽美恬靜的色彩，其中張漱菡所追求的「溫馨宜人世外桃源境界」，也在風城的景觀書寫上得以展演：「日子越久，我對這風城的喜愛愈深；這裡是這般寧靜，和平，清潔而幽美！既無大都市的庸俗煩囂，也沒有鄉野間那份冷極。」[58]就藝術層面而言，〈風情畫〉在意象、象徵等的設計都相當細緻精巧，然而傳達的訊息卻是十分集中，在充滿大自然超塵神秘力量的文本基礎上建構一個風城的市郊，換言之，風城近郊也和〈靜之趣〉中的大自然一樣被定義為世外桃源寶島：「可喜的是，家在綠陰深處，不遠便有河流，竹徑，森林，田壟，當一陣風來，把高聳入雲的樹木，

56 同註51，頁24。
57 同註51，頁25。
58 同註51，頁26。

吹得搖曳飛舞，空氣中便不知從何處飄來一陣沁人心脾的清香，耳畔也奏起肅穆而柔和的音響，我是多麼熱愛這些大自然神秘的韻律！我常佇立在幽靜的曲徑上，倚著粗大的樹幹，眼觀那遠天叢樹，宛似一幅淺藍透明的綢紗，繡上深綠色絲絨花朵，有一些朦朦朧朧的醉夢之感，人便虛飄飄地懸在這醉夢之中。思想變得空靈了，心靈也昇華了，胸中悸動著超塵的新鮮感情，陶醉著生命的甘芳。」[59]

但是我將特別指出張漱菡如何描述樸素的風城市容，張漱菡在文本中提及：「像一個樸實無華的恬靜處子。這風城的市容是整潔而玲瓏。」[60]而「樸實無華的恬靜處子」這一修辭比喻也將素樸的風城視為「陰性」的化身，「陰性」無疑暗示被動、柔弱、甜美、未受玷污，「陰性的化身」又等同於風城。這裡描述的「處子」意象饒富趣味，熟悉當代殖民論述相關理論的人，不免會聯想起殖民論述裡，「陰性」的概念如何反應在殖民文本上，殖民的行為經常被喻為「開墾處女地」，將殖民的暴力轉化為男性征服女性的動作，譬如Louis Montrose在剖析殖民論述的性別理論架構，認為在殖民思考的體系裡，土地往往被女性化，蹂躪被殖民的土地和蹂躪被殖民者的女人經常同時進行。[61]然而在此我想提出張漱菡對風城的敘述是將其投射成陰性的角色，進而提升到美學的層次，並原初化其純淨與神秘的氣息，雖然和殖民情境中，男性作家將土地描述成陰性或是被動形象的修辭是相似的，但是和男作家以處女隱喻殖民情境，進而征服與掠奪所進行的殖民剝削卻是大不相同，也較無濃厚的威權色彩。張漱菡的〈風情畫〉將台灣塑造為純淨美好的世外桃源，雖然觀看主體的社會文化位置使得凝視是充滿權力與意識型態，卻也與當時國家機器主流模式以及所建立的正統論述有若干的差距，也和1949年台灣省警備總司令公布戒嚴令後，將台灣建構為「反攻的跳板」的家國想像不同調，顯示張漱菡書寫台灣的文本中雖然有意圖主宰被觀看的台灣景物，透露出對純淨美好世外桃源的主觀刻畫，卻與動員戡亂歷史脈絡下，將台灣建構為新興科技與現代化的敘事權威明顯劃開距離，[62]採取異質性的觀看視角，張漱菡同時為書寫台灣議題與

59 同上註。

60 同註58。

61 邱貴芬的〈性別／權力／殖民論述：鄉土文學中的去勢男人〉以黃春明〈莎喲娜拉・再見〉、陳映真〈夜行貨車〉、王禎和〈玫瑰玫瑰我愛你〉演繹Louis Montrose的論述極為精闢。參見邱貴芬，〈性別／權力／殖民論述：鄉土文學中的去勢男人〉，《仲介台灣・女人——後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊文化，1997），頁178-200。

62 趙彥寧，〈國族想像的權力邏輯——試論五〇年代流亡主體、公領域、與現代性之間的

文學實踐本身的介入提供了一些很好的文本，也對目前討論五〇年代女性散文文本中關於台灣在場的浮現，不具有程度與策略上差異的詮釋方法，提出對話性的空間。張漱菡筆下如詩似幻的台灣，看似以抽象思維與更高層次的藝術秩序賦予台灣世外桃源的美譽，然而這樣主觀意識營造下的台灣想像，顯然不是指向擁有渾然天成之現實元素的鄉土，而是一種觀看主體有意的鍛鑄，將台灣形塑為世外桃源，是否也架空了真實台灣的意義呢？[63] 如何定義真實台灣鄉土，在晚近地域作為歷史記憶或是空間地理意象所開展的多重辯證，已非是一種簡單歸納的概念，但是在張漱菡的創作想像驅使她與烏托邦視境之外的具體地理，保持相當的距離，使得其地域書寫無能承載歷史文化的縱深，與挖掘出鑲嵌於其中的複雜人際關係與文化脈絡，將台灣美學化的文本，難以捕捉現實構築的鄉土細節，某部分也架空真實台灣的意義。

五、平凡中見台灣風土：《冷泉心影》

最後我將焦點鎖定在鍾梅音的散文集《冷泉心影》，從五〇年代出版過近二十本文集的鍾梅音，1948 年來台定居，是少數以散文為主要創作文類的女作家，也在徐鍾珮一樣同樣以戰後來台為寫作起點，[64] 鍾梅音散文集《冷泉心影》值得注意之處，是她曾隨職業調動的夫婿徐伯祺居蘇澳六年，鍾梅音所刻畫的並不如楊照所言「是直接從一個「熟悉」的世界出來的「熟悉」作品，只是她們所刻劃的「熟悉」世界只是台灣社會的一角，集中在都會的外省人圈圈裡」，[65] 由於鍾梅音對蘇澳鄉居的記錄，使得五〇年代位居台灣東部這些邊緣景觀得以真實顯影，然而不同於艾雯書寫台灣漁村中回應國家論述／文藝政策中特定意識型態的建構，徐鍾珮發現川端橋是呈現追求閒情逸致的審美心境，以及張漱菡經由主體意識主宰後所展現的世外桃源，上述文本雖然構築在台灣具體的時空背景，關注的焦點卻不是真實的台灣風土或是人情，文本中所

可能關係〉，《戴著草帽到處旅行》（高雄：巨流，2001.11），頁160-161。

63 此觀點借重論文初稿時清華大學台灣文學研究所邱貴芬教授提示的思考路徑，邱貴芬老師提出從女作家筆下如此詩化的台灣意象，可進一步探索將台灣美學化與架空真實台灣意義的關係，特此致謝。

64 鍾梅音第一篇作品〈雞的故事〉於1939年夏天發表於《中央日報》婦女週刊，由此開始了她的寫作生涯。

65 楊照，〈文學的神話・神話的文學——論五〇、六〇年代的台灣文學〉，《文學、社會與歷史想像》（台北：聯合文學，1995.10），頁121。

呈現的台灣空間語境，也在不斷解讀的過程中有著更隱晦複雜的變形。然而在以台灣生活空間為文本舞台的五〇年代女性散文集中，鍾梅音的散文集《冷泉心影》無疑是應該特別關注的，也值得在目前這大而化之，頗為模糊的「書寫台灣」的概念框架中被標舉出來，鍾梅音的東部地誌書寫顯然極力建構一個在「現實」與「本土」之上的地理經驗與文化體驗，這與她在依山傍海鄉居生活所凝塑的家園情感不無關係，鍾梅音曾在〈自序〉中提到對蘇澳海濱的情感：「這本「冷泉心影」裡所容納的散文，僅及兩年來在各報發表的五分之一，假如依照『敝帚自珍』的說法，大多是我所心愛的，而且都是在蘇澳寫的，蘇澳是台灣東北部的一個小小港灣，南方澳與北方澳像兩隻蟹螯，將海水彎彎地圍將過來，我的家，便是螃蟹的一隻眼睛，朝夕與萬頃碧波為鄰，那帆影濤聲，松風鳥語，曾經給我許多靈感。」[66] 和張漱菡將台灣語境凝縮在一個唯美純淨的情緒相比，鍾梅音展現的是另一種平凡而真實的觀照視角，那些日常生活中的真實細節，毋寧是耐人尋味，落居蘇澳海濱家屋的空間記憶浸滲於她的書寫當中，標識出鍾梅音個人的感性論述及風格，她從一般人以為枯燥貧乏的鄉居生活中體認到悠閒的生活實感，採購菜疏的樂趣、蓄雞養鴨的興致、家人相聚的靜謐時光、閱讀寫作的私密空間，這種對鄉居生活自然的、感性的依戀，雖平凡至此，但是由於來自個人的生命歷程，卻也生趣盎然，體現了另一番自然的人間視景，銘刻下動人的記憶。

在〈礁溪半日〉中，鍾梅音描述假日裡到宜蘭線上的礁溪作半日遊，除了到礁溪溫泉沐浴身心之外，此行最大的目的是探訪生產甜美蜜柑的果園，鍾梅音首先以帶點詩意的優美文采描繪出礁溪的風光：

> 在礁溪下車的遊客很不少，尤其是台灣女孩子，都喜歡穿大紅大綠的衣裙，豔麗奪目，點綴在灑滿陽光的林蔭道上，宛如西洋的油畫；正對車站，便是樂園旅社，那古舊的房屋，襯著黝暗的庭園，愈顯得花木蔭深，曲徑通幽；向右轉彎，沿著狹狹地公路前行，一面是阡陌縱橫，池塘清淺，映著碧空裡的雲影天光，時見白色的鸛鳥振翮飛過，有些勤快的農人，已忙著在水田裡分秧了，如不是另一面排著矮矮的板屋，再加上那在微風裡欹擺腰枝的檳榔樹，真會令人疑是暮春時節的江南風光。[67]

66 鍾梅音，〈自序〉，《冷泉心影》（台北：重光文藝，1951），頁5。
67 鍾梅音，〈礁溪半日〉，《冷泉心影》，頁127。

承襲舊式文學根柢，以抒情委婉風格見長的鍾梅音，雖然和張漱菡一樣也擁有迷人的文字魅力，卻顯然沒有以一個主觀的美學框架來觀看礁溪的自然風光，也沒有對台灣的景物進行支配，這種自然風情的呈現也不是以抽樣性的風景來取代台灣的一切，而是採取各種景物多樣性的和諧互動與交融，文字裡流動的是舊日東台灣礁溪的風貌，豔麗奪目的台灣女子衣裙、古舊的樂園旅社、阡陌縱橫的田園風光，這些地域場景鮮明細緻，也勾勒出亞熱帶島民的生活型態，可見鍾梅音對自然風景投注了相當細膩而感性的觀察視角。鍾梅音散文的文本語境，雖然出現「暮春時節的江南風光」，但是在此文本脈絡中並不是全然用以銜接中原家鄉文化與礁溪景觀，雖然無可否認的是以中國鄉土的地理指涉，背後莫不涉及到所謂文化表徵（與鍾梅音有同樣中國經驗的外省身份讀者，由於與作者有相同的文化背景，才能進一步進行所謂的文化解碼，領略江南風光的美學意涵或文化意味），但是我認為在此鍾梅音對於台灣在場是極為自覺，她以「如不是另一面排著矮矮的板屋，再加上那在微風裡欹擺腰枝的檳榔樹，真會令人疑是暮春時節的江南風光」，[68] 表達了亞熱帶板屋建築與檳榔樹等自然風土所交匯出的台灣特質，這樣異質性自然風情的陳述，使得台灣意象沒有全然被中原地理文化的指涉所纏繞，而擁有一個獨立識別的空間。[69]

以下我將證明鍾梅音不是處於未受質疑的權力和中心位置寫作，也不是反映薩伊德（Edward W. Said）觀察者／自我和被觀察者／他者的單向垂直式的權力關係。〈礁溪半日〉文本中一則出現和本省人真實的互動，一則顯示出鍾梅音略諳台灣話後對台灣風土更深度理解，使得她跨越了一個反映自我更勝於反映他者的主觀建構。文本中提到在一個本省小朋友的指引，鍾梅音一家人穿過礁溪公園，來到醫院主人的私人果園，在濃麗絢爛的田野風光中穿行，鍾梅音記錄下山坡上的景物寫照：

68 同上註。

69 鍾梅音和土地空間長久以來所形構的感覺結構，孕生鍾梅音對於蘇澳的地方認同，台灣的土地空間在其文學想像中重新地位，也改寫了反共文學的歷史時空敘述。但不可諱言的是台灣與中國兩者也明顯有著高低位階，尤其是當兩者存在著利益衝突時，台灣（現實）與中國（過去）雖然在認同中相互建構，前者是台灣現實生活中留存的痕跡，屬於個人的記憶，後者則是壯闊，包含民族情感的趨向，經常轉化為文化根源的追尋，卻在某些時刻卻呈現後者消解前者的弔詭關係，中國記憶圖像永遠比現實中台灣的自然或是文化環境優越崇高。請參閱筆者另一篇論文，〈流亡主體、台灣語境與女性書寫——以徐鍾珮和鍾梅音五〇年代的散文創作為例〉，2006青年文學會議「台灣作家的地理書寫與文學體驗」，國家台灣文學館、中研院文哲所主辦，2006.12.16-17。本會議論文集結於《青年文學會議論文集.2006：台灣作家的地理書寫與文學體驗》（台南：國家台灣文學館籌備處、台灣文學發展基金會，2007）。

這兒的風俗對我們是何等熟悉，這兒的村婦對我們又是何等親切！我們下坡走向那有著醉人香味的灌木旁邊，摘下一朵泛著淡紫色紅暈的白花問她們：「阿婆，這是甚麼花？」

「含笑。」她們含笑地回答。

「含笑？」多麼羅曼諦克的名字呀！那醉人的香味教人嗅了又如何能夠不含笑呢？我想起一個台灣女孩子的名字便叫『含笑』，對了，這花兒的本身正像一個淡妝素服，笑靨迎人的少女。[70]

在此我們不禁要問，如果台灣是作家筆下的「他者」，缺乏誠意去瞭解真實的「他者」，或是本身不具備對台灣語言或文化初步的理解，如何能夠真實地理解台灣風物背後的文化語境或是美學內涵，而不流於異國情調的無盡想像與杜撰，答案恐怕是相當困難的。鍾梅音文本中第一人稱的作者和村婦親切的交談，補充了個體由於自身族群與階級位置上鑄限的侷限性，主動探問無非是體認到自身與本省籍村婦歷史與文化情境的差異，在文本中紀錄下從本省籍婦女口中以台灣語言發音的「含笑」，也進一步轉換成以村婦為中心的主體位置與發言空間，[71]勾繪出含笑花魅人的風景，進入台灣鄉野特殊的美感經驗與文化情境之中，在含笑花氣味容貌的牽引互動中，回覆到第一人稱作者的視角中，縈繞不去、四處擴延的花香衍繹著無論是由花名而聯想起和本省少女相交的情緣，抑是對「含笑」賦名背後文化意涵的體認，均牽動的是自我對台灣土地凝視過程的深度認知與認同的過程。

而在〈冷泉〉中，鍾梅音透過畫與山水的交相辯證，宣告文本的視野是自我指涉其中、一個平凡真實的天地，鍾梅音以一種開放的態度來觀看冷泉的景物，從平凡景致中得到所謂的歡愉與喜悅，是值得反覆咀嚼：「記得有位作家曾說：『看了山水，就不想看畫，因為一個是真的，一個是假的。』我一直反對那句話，我認為畫裡自有實物所沒有的情趣，但在冷泉附近，也有畫裡所不能傳神的意境，一切都是那樣平凡，平凡得幾乎無有下筆之處，然而就在這平凡裡孕育著無限的安樂與生機。」[72]鍾梅音以「一位雖無『絕代姿容』卻有

70 同註67，頁128。

71 此觀點得力於清華大學台灣文學研究所邱貴芬教授的啟發，邱貴芬教授認為鍾梅音主動探詢村婦含笑花之動作，是極為關鍵性的主體位置轉換，也使得本省居民得以在新移民女作家文本中現身與在場，特此標記，以為致謝。

72 鍾梅音，〈冷泉〉，《冷泉心影》，頁137。

著優美性格的村姑」[73] 來形容僻居鄉野的冷泉特質，她提到雨天中冷泉恬靜安詳的風致，這並不是一幅以浪漫詩情展現的田野景深，以唯美精魂包裝現實題材顯然並不是鍾梅音在意之處，她企圖呈現人與環境單純的美感，根植於生活經驗裡的意象儘管瑣碎，卻確實是落實的台灣經驗，更接近土地與庶民，悠閒的鴨群、三五村姑的笑聲、鵝群與「豬仔」的叫聲，與細雨組合而成的「冷泉交響曲」，不但縷述農村經驗，具備地方特色，也不避俚俗，豬圈與鴨鵝的氣味交混，展現出古早蘭陽農業生活的氣質與風格，與顯示出觀看主體和富有生命力的冷泉保持純真而和諧的互動，反映庶民生活的悲喜，生活的在地意識無形中也取代了主觀的審美品味，擁有鮮明的鄉野地景與生活實感。

> 每當久雨之後，意興索然，我便會披上雨衣推門出外，踽踽獨行地訪問冷泉，這時嶺頭濕雲低垂，山上經過雨水的潤澤，青處含黛，綠處泛碧，雨腳如線，在河面上點出無數迴紋，沿河人家都養著鴨群，那白羽清波，依然悠閒地在雨中徜徉，三五村姑，照樣頂著箬笠跪在相思樹下浣衣，那青春的笑聲，夾著鵝群高吭的叫聲，以及沿河板屋內的豬仔咕嚕聲，攙和著細雨的淅瀝聲，水流的潺潺聲，組合而成一首渾厚諧美的「冷泉交響曲」……[74]

六、結語

本文以《漁港書簡》、《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》四部五〇年代女性散文集，試圖挑戰目前評論界認定女性散文家書寫台灣的作品必然帶有女性主義意涵，不僅偏離官方文藝政策所遵崇的思維方式，置外於時代政治等外緣機制，也脫離父權的文化論述空間此一的主流觀點。艾雯這篇以台灣漁村為書寫題材的作品是回應此一論述立場，如果進入《漁港書簡》文本中與主流文學及其政治意識間曖昧交雜的空間，會呈現出五〇年代歷史脈絡中與性別政治的交會，也凸顯出女性文本無可避免置身於整個體制之下的視角，以〈漁港書簡〉採用第一人稱寫作策略的展演性來進行解讀，艾雯〈漁港書簡〉的基調是佔據一個陰性化寫信者的位置，採取抒情美學的表達形式，但其中潛藏的是遵循戒嚴時期主導文化的框架，起初為了迎合官方意識型態所採

73 同上註，頁136。
74 同上註。

取的話語表演，不斷地以陽性的論述擾亂陰性特質的美學，文本最後也流露出「為反共復國的誓師吹起前進號角」的強烈家國意識，這種將陰性特質與陽剛性的國族論述做巧妙結合的文本即是一個最好的例證，其創作也回應主流文化霸權，體現性別與家國間錯綜複雜的辯證關係。

另一關懷重心是針對五〇年代女性散文家書寫台灣土地的經驗，目前評論界也將構築在台灣具體的時空背景的書寫，隨即被套用上「家台灣」或是「台灣新故鄉」立場正確指標，也漸漸被轉化一個單音同質性主體，而忽略了女作家書寫台灣土地經驗中複雜微妙的主題與敘述模式，《我在台北及其他》、《風情畫》、《冷泉心影》三部文本的解析，是從「異質性」與「多元性」台灣書寫視角出發，不將文本化約為為單一訊息，而試圖開展其多層次的閱讀。徐鍾珮《我在台北及其他》大量以在台居家生活為描繪重心，敘寫早期台北城幽靜淡水河濱的散文〈發現川端橋了〉，卻沒有為五〇年代素樸純淨的台北風景造像，進入〈發現川端橋了〉的核心主題，川端橋是引發徐鍾珮審美追尋的藝術客體，她記錄下初次漫遊川端橋，所感受到生活中獨一無二的美感經驗。在張漱菡描繪台灣鄉土的文本中，凝視（gaze）是一個值得深思的議題，《風情畫》中觀看主體主宰著被觀看的鄉土，以一套美學標準匡限異域景物，揭露出張漱菡將自我認同的的建構，透射到一個世外桃源寶島的幻影中，也寄託了一種烏托邦的視境，台灣景觀書寫的美學化、聖潔化，某部分也架空真實台灣的意義。鍾梅音的散文集《冷泉心影》，值得在目前這大而化之，頗為模糊的「書寫台灣」的概念框架中被標舉出來，她對於台灣在場是極為自覺，其東部地誌書寫顯然極力建構一個在「現實」與「本土」之上的地理經驗與文化體驗，鍾梅音展現的是另一種平凡而真實的觀照視角，地域場景鮮明細緻，縷述農村經驗，能夠真實地理解台灣風物背後的文化語境或是美學內涵，也勾勒出亞熱帶島民的生活型態，使得台灣意象擁有一個獨立識別的空間。由上述五〇年代女性散文書寫台灣題材的解析，是對於目前論述格局往往賦予在瑣碎生活細節中，書寫台灣地域空間的女作家某種「政治正確性」和「前衛性」，提出多重辯證與對話可能。

參考資料

一、專書

徐鍾珮，《我在台北及其他》（台北：純文學，1986）。

鍾梅音，《冷泉心影》（台北：重光文藝，1951）。

艾雯，〈漁港書簡〉，《漁港書簡》（高雄：大業，1955.02。

張漱菡，〈靜之趣〉，《風情畫》（高雄：大業，1953）。

艾雯，〈倚風樓外〉，《倚風樓書簡》（台北：漢藝色研，1990）。

陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大，1990）。

鄭明娳，〈一個女作家的中性文體——徐鍾珮作品論〉，《當代台灣女性文學論》（台北：時報，1993）。

楊照，〈文學的神話・神話的文學——論五〇、六〇年代的台灣文學〉，《文學、社會與歷史想像》（台北：聯合文學，1995.10）。

彭瑞金，〈第三章：風暴中的新文學運動〉《台灣新文學運動40年》（高雄：春暉，1997）。

邱貴芬，〈性別／權力／殖民論述：鄉土文學中的去勢男人〉，《仲介台灣・女人——後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊，1997）。

張誦聖，〈台灣女作家與當代主導文化〉，《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001）。

趙彥寧，〈國族想像的權力邏輯——試論五〇年代流亡主體、公領域、與現代性之間的可能關係〉，《戴著草帽到處旅行》（高雄：巨流，2001.11）。

范銘如，〈台灣新故鄉——五〇年代女性小說〉，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田，2002）。

張瑞芬，〈文學兩「鍾」書——徐鍾珮與鍾梅音散文的再評價〉，李瑞騰編，《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003.05）。

陳芳明，〈在母性與女性之間〉，李瑞騰編，《霜後的燦爛——林海音及其同輩女作家學術研討會論文集》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003.05）。

邱貴芬，〈《日據以來台灣女作家小說選讀》導論〉，《後殖民及其外》（台北：麥田，2003）。

張瑞芬，《五十年來台灣女性散文評論篇》（台北：麥田，2006）。

David Spurr，廖瀚譯，〈帝國的措辭：在新聞、遊記和帝國、行政中的殖民話語〉，《解殖與民族主義》（北京：中央編譯社，2004）。

Spivak, Gayatri C.，張君玫譯，《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》（*A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*）（台

北：群學，2006）。

Water Benjamin，王才勇譯，《機械複製時代的藝術作品》（江蘇：江蘇人民，2006）。

二、論文

（一）期刊論文

劉開鈴，〈女性書信特質：《女英雄們》與《米花拉書簡》〉，《中外文學》22卷11期，1994.04。

Sara Mills，張惠慈譯，〈女性主義批評中的女遊書寫〉，《中外文學》27卷12期，1999.05。

賴維菁，〈觀景・景觀：檢視三部維多利亞時期遊記如何書寫「番邦」的自然景物〉，《中外文學》29卷6期，2000.11。

（二）碩博士論文

蔡其昌，〈戰後（1945-1959）台灣文學發展與國家角色〉（台中：東海大學歷史所碩士論文，1996）。

楊翠，〈鄉土與記憶——七〇年代以來台灣女性小說的時間意識與空間語境〉（台北：台灣大學歷史所博士論文，2003.07）。

羅淑芬，〈五〇年代女性散文的兩個範式——以張秀亞、艾雯為中心〉（台北：政治大學國文教學碩士學位班，2003）。

唐玉純，〈反共時期的女性書寫策略——以「台灣省婦女寫作協會」為中心〉（南投：暨南國際大學中國文學研究所碩士論文，2004）。

許珮馨，〈五〇年代遷台女作家散文研究〉（台北：台灣師範大學國文研究所博士論文，2006）。

Diversity, Ideologies and Heterogeneous Taiwan: An Observation on Female Prose of the 1950s

Wang, Yu-Ting*

Abstract

This paper focuses on the theme of depicting Taiwan presented in the female prose of the 1950s and aims at observing on four works of the first generation Chinese female immigrants ——*Yu Kang Shu Chien* (《漁港書簡》), *Wu Tsai Taipei Chi Chi Ta* (《我在台北及其他》), Feng Ching Hua (《風情畫》), *Leng Chuan Hsin Ying* (《冷泉心影》). The multitude of significance of these works are re-examined within the historical context of Taiwan in the 50s in order to decipher the relations between the dominant ideologies of anti-communism and of nostalgia in the political and cultural fields. Many critics have provided fruitful reading of the works from these post-war female prose writers and depicted how they differ from the "political correctness" embraced by the advocators of anti-communist literature. However, these interpretations tend to read the difference between female and male writers based on sexual essentialism - that is, while the male writers are regarded as echoing the governmental policies on anti-communist literature, the writing strategies and themes of the female writers are generally labeled as female resistance towards patriarchy and as symbolically moving from Mainland China to the Taiwan island. Such double interpretations have failed to embody the complexities of the dialectic relations between sex and nation.

---

* Candidate for Doctor's Degree, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Cheng Kung University.

Moreover, diverted by a generalization that deems these female experiences of depicting Taiwan as a homogeneous entity, the attention has rarely been paid to the diversity and complexity in themes and narration of their prose.

By re-examining how the four female writers ——Ai Wen（艾雯）, Tsu Chung-Pei（徐鍾珮）, Zhang Shu Han（張漱菡）and Chung Mei-Yin（鍾梅音）, depict Taiwan, this paper explores the complexities, diversity and heterogeneous nature of their works in order to present a spectrum of perspectives on the first generation diasporic womanhood in Taiwan.

Key words: Female Prose, *Yu Kang Shu Chien*（《漁港書簡》）, *Wu Tsai Taipei Chi Chi Ta*（《我在台北及其他》）, *Feng Ching Hua*（《風情畫》）, *Leng Chuan Hsin Ying*（《冷泉心影》）, Depicting Taiwan