

國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Taiwan Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



「自我」的複調：

中島敦、龍瑛宗與日本殖民地文學的表述機制

“Polyphonic” Identities:

Technologies of Self-articulation in Japanese Colonial Literature

林祈佑

Chi-yu Lin

指導教授：張文薰 博士

Advisor: Wen-hsun Chang, Ph.D.

中華民國 104 年 6 月

June 2015



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

「自我」的複調：中島敦、龍瑛宗與日本殖民地文學的表述機制

“Polyphonic” Identities: Technologies of self-articulation in Japanese Colonial Literature

本論文係林祈佑君（學號 R01145007）在國立臺灣大學臺灣文學研究所完成之碩士學位論文，於民國 104 年 6 月 18 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

張文薰

（指導教授）

蔡建勳

李國偉

所 長：

黃真娥



「自我」的複調：

中島敦、龍瑛宗與日本殖民地文學的表述機制



摘要

本論文藉由討論中島敦與龍瑛宗的文學作品，嘗試解析「殖民地文學中的表述機制」——特別是表述「自我」的自我表述機制。殖民地文學在日本帝國當中佔有的特殊地位，呈現在中央文壇 1930 年代以來對於殖民地狀況／趣味的需求，而有志於寫作的「作家」志願者便在此獲得文壇入場券，而透過積極投稿、篩選進入文壇體制；然而從另一個角度審視，這樣的書寫卻也是在嘗試與帝國體制「交心表態」，並以此嘗試在文壇上立足。中島敦與龍瑛宗作為身為其中的兩位殖民地作家，「自我表述」在小說文本當中呈現的是強烈的自傳性，以及其透出的對於「自我表現」的欲望，這種自我表現在文本內部結構與外部脈絡之間具有相當複雜的關係。兩人小說文本中自我表述交雜於內與外之間的糾葛，同時是文本內部的「我」的問題也是文本外部的作者的問題。本文嘗試從文學史脈絡與文壇建制／體制開始，以「私小說傳統」、「懸賞徵選」、「中央／殖民地文壇」等議題作為背景，從敘事、文體等表層乃至文本內部深處進行癥狀式閱讀（symptomatic reading），以顯示殖民地文學之中自我表述的機制與其限制。

關鍵字：中島敦、龍瑛宗、自我、表述、殖民地文學



“Polyphonic” Identities: Technologies of Self-articulation in Japanese Colonial Literature



Abstract

The present thesis attempts to analyze the technologies of presenting the self—or self-articulation—in Japanese Colonial Literature in Taiwan. Colonial Literature plays a critical role in prewar Imperial Japan, in such a way as satisfying the need of “Central Literary Field” for literary works in colonial situations or exotic sceneries, through which colonial writers—or those who aim at becoming one—can have access to the central institution of literary production, but meanwhile it is also an economy of exchange in which those writers may need to reconcile with the imperial ideology, and such an ideology, with a sense of compromise, is easily seen in those writers’ self-articulations—though things are not that simple. Nakajima Atsushi and Lung Ying-tsung, the two “exemplary” figures in this thesis, “articulates” their “selves” by appropriating abundant biographical materials with a desire to forge new identities, presenting the selves specifically as a writer, a Taiwanese/Japanese, etc. in literary texts; the complexity of such articulations lies in the fact that it depends on not only the “I” in the texts, but the “I” outside of the texts. This thesis starts by discussing literary history in general, with a survey of specific literary genres and incidents as backdrop, such as the I-novel tradition, literary awards and the central/peripheral literary fields. By means of narratology and genre criticism, this thesis further read these texts “symptomatically,” from the core to the surface, seeking to present the technology of literary self-articulations in terms of narrative strategies and medium, and finally, how such a “technology” informs modern readers of the nature and mechanism of Colonialism.

Keywords: Japanese Colonial Literature, self, articulation, Nakajima Atsushi, Lung Ying-tsung



目 錄



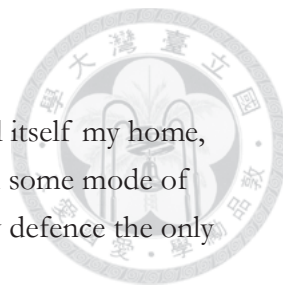
口試審定書.....	iii
中文摘要.....	v
英文摘要.....	vii
目錄.....	ix
體例.....	xi
第一章 緒論.....	1
第一節 殖民地文學，與自我表述：問題的開始.....	2
第二節 殖民地文學（與）研究.....	6
第三節 中島敦、龍瑛宗與閱讀的方法.....	8
第四節 本文構成.....	11
第二章 自我表述的殖民地文學.....	13
第一節 自我表述的機制：發聲原理、歷史成因與敘事成規.....	14
第二節 殖民地文學與文壇：帝國／中央 vs. 殖民地／地方.....	20
第三節 關於自我的文學，我與南方，與錯視.....	29
第三章 中島敦：殖民地的夢與現實.....	35
第一節 夢境與現實：倒讀初期作品.....	38
第二節 熱帶的憂鬱：中島敦與南方的記憶／技藝.....	45
第三節 夢的腹語術：〈光與風與夢〉內外.....	54
第四節 小結——故事的開始：關於〈山月記〉及其討論.....	63
第四章 龍瑛宗：寫在帝國之外.....	67
第一節 帝國與地方之間.....	69
第二節 南方的「我」：〈宵月〉、〈黃家〉與〈獺〉.....	75
第三節 杜南遠與藤崎少年：抒情自我與國策之間.....	85
第四節 倫理的寫作：〈趙夫人的戲畫〉及其周邊.....	92
第五節 小結——寄往南方的信：〈死於南方〉.....	98
第五章 如何（不）成為一個帝國作家？.....	101
第一節 憂鬱的外地.....	102
第二節 結論：其後與其外.....	109
參考書目.....	113



體例與說明

1. 引註一律使用《台灣文學研究學報》(中日文)及 The Chicago Manual of Style, 15th ed. 2003. (英文) 的格式, 然為減少引註數量, 內文引用《中島敦全集》、《龍瑛宗全集(中文版)》當中收錄的文本及其段落時, 將會以(冊數: 頁數)的方式引註, 例如龍瑛宗小說中曾提及「藤崎君上戰場去了」(2: 91) 則表示本句出自《龍瑛宗全集(中文版)》第二冊第 91 頁。由於《中島敦研究》發售形式可視為《中島敦全集》第四冊, 故本文當中亦如同全集以(4: 頁數)的方式表示。另有極少數地方將會引用龍瑛宗日文原文, 亦以(冊數: 頁數)引註方式標明出自《龍瑛宗全集(日文版)》的段落。
2. 引文之中, 若引用時為減少字數而刪節, 將以 [……] 表示, 以便與原文中的刪節號分別。引用者於原文之中加註將以 [按:] 的方式直接插於文中; 若有增添字句使文意通順者亦以 [] 加之, 使與原文括弧分別。
3. 英、日文譯至中文的引文除非另有標明, 否則皆為作者自譯。





I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use—silence, exile, and cunning.

—James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man**

I am still being formed as I form myself in the here and now. And my own self-formative activity—what some would call “self-fashioning”—becomes part of that ongoing formative process. This may be another way of saying that we live in historical time or that it lives in us as the historicity of whatever form we take as human creatures.

—Judith Butler, *Senses of the Subject*†

讀者諸位！沒有進過山林的人，是不會理解我的故事的，然而縱即進過山林的人，又怎麼會理解我的故事呢？世間盡有攜著天幕與獵槍走進山林去的好事者，而誰會帶著空腹與絕望進入山林呢？好在諸位的理解既無關於我的生涯，更無關於我的故事，倒不足使我過慮。諸位！世人的區區理解對我又會有什麼用處呢？

——爵青，〈喜悅〉‡

** James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Viking, 1964), p. 247.

† Judith Butler, Introduction, *Senses of the Subject* (New York: Fordham University Press, 2015), p. 6.

‡ 爵青，〈喜悅〉，中國現代文學館編，《爵青代表作 歸鄉》（北京：華夏出版，2009），頁 155。



第一章 緒論



我不懷疑，故事將是我的故事，他將對此表示尊重，只是我覺得他發出我的聲音很彆扭。這是一種無能為力的表現。一邊給參觀者展示物件，一邊由我來訴說自己的故事，在我看來很正常，甚至我經常幻想博物館馬上就會開放，而我正在這麼做。但是對於帕慕克先生把他放到我的位置上，用他的聲音來取代我的聲音，我很惱火。

——奧罕·帕慕克，《純真博物館》¹

新人出來吧、新人出來吧、現在是新人輩出的秋天。

——嶋中雄作，〈中央公論 原稿募集〉²

故事將從 1935 年的日本開始說起。昭和十年，1935 年一月號《中央公論》雜誌刊出了該年度上半期懸賞徵選——即現在所稱的「文學獎」——的得獎名單，其中赫然出現兩篇與台灣相關的作品：日本作家大鹿卓的〈野蠻人〉（「野蛮人」）與張文環〈父之顏〉（「父の顔」），分別得到二等賞與選外佳作。³〈野蠻人〉一篇以 1920 年 9 月在台中州能高郡發生的「薩拉馬歐藩」事件，講述主人公田澤進入原住民部落欲同化於原住民的過程，⁴而張文環的〈父之顏〉一篇後改寫為〈父親的要求〉，以 1932 年張文環參與東京台灣人左翼文化運動遭日警取締、因而學業中斷的經歷為本，寫作的「轉向小說」。⁵關於殖民地的書寫，無論是殖民地人民的寫作、或是日本作家寫作殖民地題材，在 1930 年代都大量出現，所謂殖民地文學的概念也應運而生。這一批作家的誕生方式與寫作題材、樣式均與既成日本文壇大家不同，文學文本之中所呈現的「殖民地」樣貌開展出的議題也不盡相同，然而卻又與既成文壇息息相關：大鹿卓的〈野蠻人〉符合了某種日本讀者對於凝視「土著」的需求，而張文環的寫作題材取材自自身的留學經驗，而其身為台灣人的身分所提供的特殊性似乎也成為受注目的理由之一。對於這兩篇文本的相關研究當中可能會指出，大鹿卓在〈野蠻人〉中以極為細緻的方式呈現文明與野蠻二分的辯證與交混，⁶而張文環在〈父之顏〉的改作〈父親的要求〉之中呈現的是「立身出世」青年的理想，同時也與 1930 年代中期日本左翼文學中的轉向

¹ 奧罕·帕慕克（Orhan Pamuk），陳竹冰譯，《純真博物館》（台北：麥田，2012），頁 463。

² 原刊《中央公論》1934 年 1 月號，轉引自中島敦全集（1: 558）。

³ 《中央公論》1935 年 1 月號。參見「文學賞の世界」網站。網址：<http://prizesworld.com/prizes/novel/chks.htm>，徵引日期：2015.6.11。

⁴ 河原功，莫素微譯，《台灣新文學運動的展開－與日本文學的接點－》（台北：全華科技，2004），頁 51-52。

⁵ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》（台北：聯經出版公司，2009），頁 329-335。

⁶ 朱惠足，〈黃種人帝國的異種族「仇恨」與「親密」：日治時期日本作家的台灣原住民抗日事件再現〉，《中外文學》41 卷 3 期（2012），頁 51-84。

風潮與轉向小說創作息息相關，⁷甚至是「改作」行為本身、以及其發表地從日本轉至台灣，箇中諸多因素混成，使得這些文本的詮釋難度增加——在分析之中便會發現，〈父親的要求〉中的「自傳性」因素實處於多種脈絡的介面之間：新進作家創作初期以自身經驗為本寫作似乎是常見的現象，然而在這個過程之中作家張文環可以利用這種自傳性因素進行自我形象塑造；脫離作家創作本身而言，這種自我形象塑造的「被接受」其實就呈現在其寫作獲得認可——一舉在《中央公論》雜誌的徵選之中得到佳作——這件事上，也就是說在自我形象塑造上，一種日本式的「左翼青年轉向譚」混合著一種「殖民地青年立志傳」的性質其實是一種雙向凝視——兩種期待——之下形成的成果。⁸在這樣的意味之下，粗略來說，文學寫作與發表的介面之上，在殖民地／宗主國的階差之間，來自殖民地台灣的作家張文環的「出現」本身就已具有其政治意味——而這種政治意味是從文學文本內部直穿至外部的。然而，若是單純以「日治時期台灣文學研究」的框架——在某種意義上「帝國日本」在這個框架之中是存而不論的——入手，在許多時刻將難以以更大的框架與視野觀察這種殖民權力力場的運作形式，而本論文即奠基於此，談論日本作為亞洲強權時期，台灣、甚至是其他地區的殖民地文學書寫的一個側面，亦即「殖民地文學的自我表述」。

第一節 殖民地文學，與自我表述：問題的開始

「殖民地文學」顧名思義即關於殖民地的文學。日本自十九世紀末期將現今的南方琉球（即沖繩）與北海道收歸為國土後，進而於 1895 年甲午戰爭後獲得台灣做為殖民地，而後 1910 年代的朝鮮，以及太平洋戰爭期日本政府接管南洋地區歐洲列強的殖民地，如帛琉等地；而殖民地風景也就在這樣的背景之下逐漸成為被書寫的對象。根據川村湊的考察，日本的殖民地書寫大約出現於 1890 年代，⁹除了移居殖民地的日本人所寫以外，對於日本以外的殖民地的想像、幻想乃至於紀實寫作也開始進入文學創作中，而殖民地人民所寫的關於殖民地的作品也慢慢成熟、乃至於打入中央文壇，並獲得注目。然而在戰後，這一批作家，無論是日本作家的殖民地書寫，或是殖民地人民的書寫在日本文學史中均被系統性忽略，而一直到 1980 年代後期對於日本國家形成的反省浪潮之下，對於殖民地、乃至於其文學的探討才逐漸起步，而獲得相當成果。然而需要加以說明的是，在日本文學討論脈絡之中，「殖民地」與另一詞「外地」之間常互相抽換使用，然

⁷ 張文薰，〈立身出世を求める青年—「父の要求」〉，《植民地プロレタリア青年の文芸再生—張文環を中心とした『フォルモサ』世代の台湾文学》（東京：東京大學大学院人文社會系研究科博士論文，2005），頁 43-54。

⁸ 這樣的詮釋的假設立基於〈父之顔〉與〈父親的要求〉兩作在題材上是相似的，然目前〈父之顔〉原稿已不存。在這樣的情況之下，〈父親的要求〉的詮釋就勢必「轉向」：刊載於《台灣文藝》1935 年 9 月號上的〈父親的要求〉。

⁹ 見川村湊整理的年表。川村湊，《樺太・南洋の日本文学》（東京：筑摩書房，1994），左翻頁 1-11。

而「外地」的定義較不穩定，隨各人說明不同，例如神谷忠孝將外地一詞解釋為泛指日本本土以外，包含朝鮮、台灣、樺太、南洋諸島等等，¹⁰然而鈴木貞美將外地定義為「日本勢力下的滿州國（1932-1945）、1937年上海事變以降的上海、以及太平洋戰爭期由軍政府掌控的南洋地區」等等，而與殖民地有所不同，¹¹且在台灣討論的脈絡之中，提及「外地」常會使人聯想到島田謹二《華麗島文學志》的「外地文學論」，¹²故本文以「殖民地文學」作為對於此類文學的泛稱，¹³而由於韻文的討論有其困難之處，故本論文將討論重心放在小說文本的探討之上。¹⁴

接續著一開始所提到的故事：十五年戰爭期日本文壇曾經發生兩個事件：台灣作家龍瑛宗（1911-1999）於1937年4月以小說〈植有木瓜樹的小鎮〉（〈パイヤのある街〉）獲得日本本地綜合雜誌《改造》懸賞創作之「佳作推薦」賞，¹⁵以及日本作家中島敦（1909-1942）以小說〈光與風與夢〉（〈光と風と夢〉）進入1942年第一回芥川獎決選。¹⁶龍瑛宗最為人所知的作品大約是此得獎作品〈植有木瓜樹的小鎮〉，其中以一殖民地青年陳有三的眼光觀看著逐漸朽敗的台灣城鎮。他以此作開啟文學生涯，戰前相當活躍參與各種文藝活動，小說作品發表於台灣的《台灣新民報》、《台灣日日新報》、《文藝台灣》、《台灣藝術》，以及日本的《改造》、《文芸》、《文藝首都》、《大阪朝日新聞》等報刊雜誌上，並曾與西川滿等人一同參加第一回大東亞文學者大會，擔任台灣區的發言代表。相對的，中島敦的文學之路並不順遂，出身漢學世家，畢業於東京大學國文系之後於橫濱高女擔任國文及英文教師，此間曾嘗試投稿皆未中選，¹⁷直至1942年「古譚」系列（含〈山月記〉、〈文字禍〉）刊載於《文學界》雜誌、並以該年五月刊載之〈光與風與夢〉成為該年第二次芥川獎後補，相對於以中國古典短篇小說為題材的古譚系列，〈光與風與夢〉則藉由英國作家史蒂文生（Robert Louis Stevenson）之口，利用他的日記翻寫著他在薩摩亞的晚年，以及薩摩亞群島的經驗與歷史。

兩位作家龍瑛宗與中島敦具有一些共通點：首先是他們都具有濃厚的殖民地經驗與色彩，龍瑛宗自身即為殖民地青年，而中島敦少時曾於朝鮮、滿州等地居

¹⁰ 神谷忠孝，〈序 「外地」日本語文學を扱うことの意義〉，神谷忠孝、木村一信編，《〈外地〉日本語文學論》（京都：世界思想社，2007），頁3。

¹¹ 鈴木貞美，〈「外地」の文芸——「大日本帝国」の思想・文化史のなかで〉，神谷忠孝、木村一信編，《〈外地〉日本語文學論》，頁13。

¹² 我們會在後面處理這個部分——雖然此處無意使用「外地文學」一詞，然而戰前的「外地文學論述」確實是對後續討論有相當重要性。

¹³ 第二章將有更為詳細的、對於「殖民地文學」的語境的探討，在此只簡要列出研究範圍。

¹⁴ 韻文的討論困難之處在於，日本戰前所通行的「詩」類作品即有短歌、俳句、現代詩等，其風格、體例等均讓討論複雜度大幅提升。

¹⁵ 該次《改造》懸賞徵選作一至三等獎均無人得獎，實質上〈植有木瓜樹的小鎮〉為名次最高的作品，而「佳作推薦」也是該次特殊設立的獎項，以往佳作並不會刊登在雜誌上，然做為佳作推薦的〈植〉一篇便獲得了刊登機會。

¹⁶ 該次芥川賞無人得獎。

¹⁷ 如短篇小說〈虎狩〉曾投稿《中央公論》（1934）之原稿募集但僅為候補，並未刊載。一說〈斗南先生〉一篇亦有類似遭遇。見第二章表一。

住過一段時間；他們都透過書寫殖民地題材為日本文壇所知，而在殖民地書寫之上，「南方」的論述與再現也是兩人創作之中可以平行討論、對照的座標軸。書寫「南方」的系譜可追溯自十七世紀初期；隨著地理大發現促成的跨區交流以及航海技術的進步，十七世紀時即已開始有日本人留居南洋，日本對於整個東亞地區的認識開始擴大至南側；繼而南方的概念開始系統性出現在文學作品當中是十九世紀後期，當時曾短暫流行過一段時間的「南洋熱」，¹⁸而在第二次世界大戰期間再次復興，描寫南方的作品於 1935-1945 年之間大量出現。¹⁹書寫南方的興趣來源不外乎是（現代主義式的）「原初的激情」，亦即在高度現代化社會中對於未受污染的原始社會的嚮往，²⁰然而若以一種較為後設的角度而言，日本人的「南方」民族誌式書寫也是藉由書寫與殖民地的關係觀察自身，²¹而殖民地台灣的人民更是藉著這樣的「日本——台灣——『南方』」的軸線，思考自身身在台灣的、含括於大日本帝國之中，既在內部、又在外援的地緣政治究竟意味著什麼。²²以上簡短的討論，我們可以窺知，無論對於（宗主國）日本人作家或是（殖民地）台灣人作家而言，書寫「南方」同時也是書寫自我的旅程，藉由書寫含糊不清的他者、甚至是與自身的交混，以一個更大的格局而言，用一種鏡像——反射、或是折射——的方式書寫著自身的身分與認同。

然而中島敦與龍瑛宗的「共通」之處另有其一，即他們在小說作品當中所呈現的強烈自傳性——呈現在某種典型性格人物的不斷出現、以及與傳記資料等吻合——以及刻意貼近作者本身的「自我」以各種不同的敘事機制寫入小說之中，亦即本論文標題中的「自我表述」成分。「自我表述」可簡單以「表現自我」來說明，首先，在此使用「表述」（articulation）而非「再現」（representation）一詞，是由於表述一詞所帶有的「發聲」的概念，比起純粹的再現更具有動能，以及強調「表述」所具備的動態概念。自我表述的理論與歷史層面將會在第二章詳加處理，在此先以簡短篇幅大略描繪本文之中嘗試處理的「自我」的表述包含的層面：首先，自我可能是文體學上的「自傳體小說」之中對於作者本身的實際指涉，或是敘事學定義上小說人稱中的第一人稱的「我」的使用，乃至於心理上作者對小說中角色的移情等等均算在內。而在日本文學史當中，對於「我」的指稱又有另一層重要的概念，亦即「私小說」²³的傳統——而這一點包含兩種層面，亦即文

¹⁸ 關於南方在日本文學中的脈絡，主要參考阮斐娜（Faye Yuan Kleeman），吳佩珍譯，《帝國的太陽下》（台北：麥田，2010），頁 33-39。另見本論文第二章第三節。

¹⁹ 參照川村湊製作的年表。川村湊，《樺太・南洋の日本文学》，左開頁 1-7。

²⁰ 參照 Marianna Torgovnick, *Primitive Passions: Men, Women and the Quest for Ecstasy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

²¹ Robert Tierney, *Tropics of Savagery: The Culture of Japanese Empire in Comparative Frame* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010), p. 2.

²² 而必須要先釐清的是，實際地理上的「南方」台灣與概念操作上的「南方／南洋」之間的關係實際上曖昧不清，有時台灣即是「南方」，有時南方指的是台灣以南的南洋，又有時包含沖繩與小笠原群島等，只要位於九州南邊即為「南方」一詞所統攝的範圍。

²³ 見第二章的詳細說明。

壇政治角力、以及「影響的焦慮」的問題。²⁴換句話說，討論「自我表述」的時候，同時指稱的是幾種不同的概念，可能是文本內、文本外，或是在文本內外之間互相滲透。龍瑛宗與中島敦的小說中所呈現的自我表述層次相當繁複，在此略舉一二：龍瑛宗作品當中反覆出現的陰鬱知識分子，如〈植有木瓜樹的小鎮〉當中的陳有三與林杏南長子、〈宵月〉當中的彭英坤、〈死於南方〉當中的收信者「你」的哥哥等等，在某種程度上皆反映了龍瑛宗自身的處境——尤有甚者，〈趙夫人的戲畫〉當中「作家龍瑛宗」直接被以第三人稱的方式寫入，²⁵或是戰前一直延續到戰後一連串的「杜南遠」系列更以一種福婁拜式的宣言明說了「他[按：杜南遠]就是我」(7:166)，在在呈現龍瑛宗文本當中「我」與「作家我」等各種將自我寫入的不同層次；中島敦的早期小說當中相當程度以自身經驗為本的書寫，例如〈斗南先生〉與「過去帳」系列作等等——甚至可以被視為傳記資料參考²⁶——以及後期以各歷史人物（史蒂文生、李陵等）或古典小說人物（李徵、沙悟淨等）為主角書寫所謂「現代人」的困境的小說當中隱藏在後的是中島敦的「自我」，作家我的主體與史蒂文生貼得極近，「主體／客體的距離幾乎被抹消」。²⁷

中島敦與龍瑛宗皆壟罩在一種「關於自我的書寫」的文壇氛圍之中，無論這種關於自我的書寫是否為嚴格定義下的「私小說」。然而身在殖民地、或具有殖民地經驗與這些關於自我的表述有何關聯性？殖民地文學之中時可讀見的自白的欲望來自於何處、又投向何處、造成什麼樣的結果？這些關於自我的書寫如何承接、變化先前的私小說傳統，又其寫作到底達成了什麼樣的效果？而換一個視角而言，本論文認為，這些關於自我表述的議題，與身在殖民地以及位於戰爭期日本統治之下的日本本土與台灣，具有深刻關聯，並可以帶出關乎於殖民主義、身分認同政治以及文壇接受史的一側向。龍瑛宗與中島敦在本論文當中呈現的是兩種身分上的「交混」，也就是，在文本中呈現出「成為日本人」慾望的龍瑛宗，與「渴望逃離日本」²⁸的中島敦，在其自傳性濃厚的小說當中摻雜著對於身分，對於「異己」的思索歷程——特別是龍瑛宗與中島敦共有的、統稱為「南方」的一整組象徵系統——而這一系列關於自我的思索過程也透過戰爭時期的文學媒體政治躍上舞台——各種折衝樽俎之間呈現的到底是什麼樣的圖像？而以上這些問題，便是本研究嘗試釐清的，關於殖民地文學的各種面向，並將從以上所提出之龍瑛宗與中島敦之同與異——以其「自我表述」現象為中心——並以「南方」為觀念座標，展開本論文之論述。

²⁴ 見 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1997). 這一個影響的焦慮特別凸顯於中島敦的寫作之中——龍瑛宗可以「縮回」台灣文壇，然而中島敦卻無法不與中央文壇產生互動。

²⁵ 另〈死於南方〉當中一簡略提及「我」有一位在台北專事寫作的同僚「龍」(2:25)。

²⁶ 中島敦唯一一本正式傳記之中引述了大量的小說素材。川村湊，〈狼疾正傳〉(東京：河出書房新社，2009)。

²⁷ 阮斐娜，〈帝國的太陽下〉，頁 81。

²⁸ 川村湊，〈流水と椰子の実—昭和文学の北と南〉，《樺太・南洋の日本文学》，頁 147-166。

第二節 殖民地文學（與）研究



殖民地文學的相關研究，如同前述，在日本是 1980 年代以來逐漸「復興」的研究；而約略稍早的 1970 年代，台灣鄉土文學風潮及論戰的過程之中，如同蕭阿勤於《回歸現實》一書中所言，也同時是「發現」日治時期台灣文學的過程。²⁹近年來對於日治時期台灣文學史發展與論述已紛然並陳，然其基本主軸可以以陳建忠之〈差異的文學現代性〉一文為基調。如同其標題所示，文中說明的是在日本帝國主義之下，殖民主義與現代性共同帶來的非傳統文化形式如何被台灣接受、回應。³⁰許多評論家（如陳建忠、呂正惠等）皆對當時台灣人民對於殖民化／現代化的混同並加以接受之情況加以批判，並呈現大致如尾崎秀樹所謂「從抵抗到屈從」圖式之意識傾斜，³¹但卻未準確觀察到現代性永遠是帶有殖民主義意味地、將空間上的差異（文化差異）轉換為時間上的差異（「進步」與否），³²而在對於日語創作世代作家的不寬容，則是對其帝國主義控制之脈絡下對於語言的思考以及對於自我身分認同確認過程未能加以觀照，所呈現出的缺憾。而在日本的殖民地文學研究大旗之下，對於台灣文學的情況的觀照，近年來尤其是和泉司一系列關於「中央／地方」文壇的研究相當引人注目，且幾是本論文之出發點：和泉司提出以「中央／宗主國」與「地方／殖民地」的拮抗觀點切入對於台灣文學的詮釋，讓其後研究者對於如何以「面向文壇」的方針析論日治時期的殖民地文學；特別是在解析〈植有木瓜樹的小鎮〉時延伸龍瑛宗自承的「此作是寫給內地人看的」的說法，具體分析〈植〉一篇當中「如何」面向中央文壇而寫，³³然而本書所強調的「朝向帝國」的方向固然精準掌握龍瑛宗等殖民地作家「朝向」文壇的欲望與其指向，然而在與帝國意識形態之間、殖民地作家與中央／地方之間的頡頏關係，其文本表現的複雜面向仍有待進一步的挖掘，而後者便是本論文章節側重論述、並與前者對照的部分。

龍瑛宗的研究史尚未滿二十年，多數研究主軸在於其各種文學活動之初探與淺析，最近十年對於龍瑛宗殖民地經驗的闡述。王惠珍的專書集結其博士時期以來針對龍瑛宗戰前至 1947 年於台南主持中華日報日文欄時期為止的文學活動，其中對於龍瑛宗的文學活動作了相當詳細的整理與初步詮釋，其中許多資料皆成

²⁹ 蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中央研究院社會學研究所，2007）。

³⁰ 陳建忠，〈差異的文學現代性體驗——日治時期台灣小說史論（1895-1945）〉，陳建忠等合著，《台灣小說史論》（台北：麥田，2004），頁 15-110。

³¹ 尾崎秀樹，〈台灣文學についての覚え書——台灣人作家の中の三つの作品〉，《近代文学の傷痕—旧殖民地文学論》（東京：勁草書房，1991），頁 195-209。

³² “Modernity,” Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, 3rd ver. (London: Routledge, 2013), pp. 160-163.

³³ 和泉司，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉—〈文学懸賞〉がつくる〈日本語文学〉》（東京：ひつじ書房，2012）。

為本論文論據之基礎。³⁴約略自 2008 年開始有一系列學者、研究生針對龍瑛宗筆下的「南方」提出各自的論述。龍瑛宗小說中的「南方」意象雖為表象可見，然首次進行歷時性系統整理、論述的是曾馨霽 2008 年的論文，簡要提出「南方」的視線與時局有密切關係；³⁵繼而在 2010 年的「戰鼓聲中的歌者——龍瑛宗及其同時代東亞作家研討會」則出現三篇相關論文，蔣淑貞的論文整理出龍瑛宗的兩種矛盾的南方觀，一是其戰鬥位置，二則為避世桃源，³⁶林巾力則將龍瑛宗的南方觀與孟德斯鳩、乃至和辻哲郎的《風土》論述相接，談論龍瑛宗的南方觀如何不脫其風土論（＝宿命論）的影響。³⁷吳昱慧的論文為其碩士論文的一部分，其碩士論文中以相當長的篇幅詳細整理戰時期日本「南方」論的系譜與接受情形，並以龍瑛宗的接受為例，說明龍瑛宗的南方觀混同著對於南方的複雜感受；³⁸鍾秩維 2012 年的會議論文則結合龍瑛宗第一人稱的使用與其南方相關論寫，嘗試揭示殖民地作家在帝國邊界移動過程中對於自我定位的猶疑與錯位，³⁹而羅詩雲 2014 年的期刊論文則比較了龍瑛宗與中村地平的南方地景，特別著力於「杜南遠」系列作的地景書寫與時局關係。⁴⁰

另一方面，中島敦的研究在日本起步相當早，在中島敦過世後即有中村光夫等人以追悼的形式寫作相關論著，⁴¹直到 1980 年代以前均多是以其作品與其家世背景、學術養成（東、西方哲學與哲學）相關的作品論與影響論研究，直到近幾年對於中島敦殖民地經驗的探討才逐漸在中島敦研究中受到注目。川村湊長期關注各殖民地之文學與文化現象，北至滿州、樺太，南至台灣、南洋皆略有涉獵，而中島敦的多樣殖民地經驗也成為他長期關注的對象之一，於《樺太・南洋の日本文学》一書中〈流水と椰子の実〉一章便以中島敦對於「北」（中國）⁴²與「南」（即「南方」）之思考，以及日本身於兩種截然不同的社會當中所尋求的無非為逃離（軍國）日本性的母題；⁴³而 2009 年出版的《狼疾正傳》則是中島敦唯一一

³⁴ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫：作家龍瑛宗的文學軌跡》（臺北：國立台灣大學出版中心，2014）。

³⁵ 曾馨霽，〈「南方」概念與表象——以龍瑛宗的小說為中心〉，《新竹文獻》49（2012），頁 87-104。

³⁶ 蔣淑貞，〈龍瑛宗「南方」觀探究〉，《戰鼓聲中的歌者——龍瑛宗及其同時代東亞作家論文集》（新竹：國立清華大學，2011），頁 29-54。

³⁷ 其後此篇論文另行發表為期刊論文：林巾力，〈帝國底下的兩個「南方」：從西川滿與龍瑛宗的詩作看起〉，《台灣文學研究彙刊》9，頁 21-52。

³⁸ 該篇會議論文是其碩論改稿而成，故此處以碩士論文為主要的文獻回顧目標。見吳昱慧，《日治時期台灣文學的「南方想像」——以龍瑛宗為例》（新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。

³⁹ 鍾秩維，〈「我」的「南方」想像與哀愁：龍瑛宗小說的敘事者與地政學〉，國立台灣文學館編，《第九屆全國台灣文學研究生學術研討會論文集》（台南：國立台灣文學館，2012），頁 349-369。

⁴⁰ 羅詩雲，〈南方・記憶・殖民地青年：論一九四〇年代中村地平與龍瑛宗自傳性小說的地景建構〉，《台灣文學學報》24（2014），頁 119-146。

⁴¹ 例如文藝評論家中村光夫 1943 年的〈中島敦論〉（4: 5-15）等文。

⁴² 中島敦未完成的長篇小說〈北方行〉一文以中國北方為故事場景。

⁴³ 川村湊，《樺太・南洋の日本文学》。

本傳記，而這本傳記的晚到性（belatedness）以及其書寫策略也反映出中島敦本身自傳性書寫的特質。⁴⁴洪瑟君的博士論文則嘗試以新的影響論進行中島敦南方觀的再考察，此論文最大的貢獻在於考察出小泉八雲（Lafcadio Hearn）與皮耶爾·羅狄（Pierre Loti）的作品對於中島敦南方書寫的影響，並以此為基礎，以相當長的篇幅解析短篇〈瑪莉洋〉（「マリヤン」）當中的南洋意象。⁴⁵關於中島敦的南方經驗與寫作的影響，此舉浦田義和與杉岡步美的兩篇論文為例，說明目前對於中島敦的「南方」觀點大致上有什麼樣的想法。浦田義和的論文以相當短的篇幅整理了中島敦的作品當中南方的意象，認為中島敦觀念中的南方是浪漫的場所、具有異國情調，並且是治癒其過剩自意識的場所；而中島敦的南洋經驗並未撼動其自身的「中央（位於日本）意識」，⁴⁶而杉岡步美的論文則指出中島敦的南洋行基本上重新讓中島敦重新認識了作為「文明人」的自己。⁴⁷中島敦的小說咸認具有某種存在主義特質，小說中經常探問著「我是誰」的問題，但將中島敦對於「我」的書寫具體地與日本「私小說」傳統聯繫的論說仍為相對少數。曾根博義的論文探討的是「過去帳」兩篇⁴⁸當中的私小說特質，並與一高時期的作品、未完長篇〈北方行〉以及之後的〈木乃伊〉等作當中的自意識表象，認為這一連串的作品都是中島敦嘗試將自意識「客觀化」的嘗試，從寫作失敗的〈北方行〉、「過去帳」系列、乃至「古譚」系列等，自我呈現技法的轉換，可看出中島敦與私小說傳統對話、乃至對抗的軌跡。⁴⁹

第三節 中島敦、龍瑛宗與閱讀的方法

本節標題將中島敦與龍瑛宗「並列」暗示的是本論文在最廣泛的意義之下是一「比較研究」——若非嚴格定義下的「比較文學研究」的話。比較文學作為一種研究方法的發展起始於十九世紀歌德（Johann Wolfgang von Goethe）等人對於「世界文學」（*Weltliteratur*）的理想，乃至於二次大戰戰爭期奧爾巴赫（Erich Auerbach）等人於伊斯坦堡正式將比較文學學科化，乃至於1970年代的東西比較文學熱，至今已問題重重的一個研究方法——然而也是一種轉機，⁵⁰比較文學學科傳統所強調的、藉由比較的方式證成各種版本的普世性的目標早已結束，而比較的理由與如何比較，以及其結果的意義進而成為比較文學目前內在反省的一

⁴⁴ 川村湊，〈狼疾正傳〉。

⁴⁵ 洪瑟君〈中島敦の南方観〉（広島：広島大学教育学研究科文化教育開発専攻博士論文，2010）。

⁴⁶ 浦田義和，〈中島敦と土方久功：日本近代文学と南〉，《沖繩国際大学文学部紀要・国文学篇》第十八卷第二期（沖繩：沖繩国際大学文学部，1989）。

⁴⁷ 杉岡步美，〈中島敦にとっての〈南洋行〉——昭和初期南洋という「場」——〉，《同志社国文学》68（2008），頁63-75。

⁴⁸ 指〈狼疾記〉與〈變色龍日記〉（「かめれおん日記」）兩篇。

⁴⁹ 曾根博義，〈中島敦の〈私小説性〉——昭和十年代の表現〉，勝又浩、木村一信編，《中島敦 昭和作家のクロノトボス》（東京：双文社，1992），頁161-170。

⁵⁰ 見廖朝陽〈比較文學的轉化〉一文中對比較文學學科與方法的討論。廖朝陽，〈比較文學的轉化〉，《中外文學》42卷2期（2013），頁187-192。

條重要道路，而就這個意義上來說，進行殖民地文學考察的比較理由，一方面是其具有某種共同背景（日本帝國統治），然而其異質性（殖民宗主國人民與被殖民者）之深遠讓讀者看出的反而是日本帝國的問題、乃至於「台灣文學」——在此作為「日治時期台灣文學」的母集合——作為一種學科體制與研究的限制，誠如謝永平（Pheng Cheah）所言，「想像一個國家在本質上是一種比較的過程，在這個過程之中「國家」總是被某個空間上的他者或外在者、然而卻又有些相像的東西所侵擾（haunted）著」，⁵¹而所謂的「比較性」除了可以提供一種「國家」的想像形構以外，同時也可以在「國家文學」的大旗之下開出一條逃逸路線，同時也針對國家作為一個單位的研究有所迴視。本論文在如此的脈絡思維之下，雖然確實執行一「比較文學」的計畫、與「日治時期台灣文學」保持不算大的距離（畢竟仍然是在日本帝國脈絡之下），這是在學科體制上的益處，然而在執行上有一尷尬的問題，比較雙方的權力位階是不平衡的——而被殖民者與殖民者之間的「比較」的成立基準點為何？而這可能會提及在比較文學現今方法——亦即對於「世界文學」概念的重探與思索——之中對於跨區流動的一些思索。唐麗園（Karen L. Thornber）曾經在多處提及在「世界文學」大旗下的翻譯方案，如 David Damrosch 所提倡的以「翻譯使文本重生」的角度切入思考文學文本的跨境流動過程的「世界文學」⁵²方案之中隱含著以英文等歐作為翻入語（target language）的歐美中心主義思維，而至少在戰前東亞，以日本為樞紐所形成的一個以日語為傳播媒介的跨區文本流動情形卻是在這種世界文學的框架下被有意無意忽略的，⁵³而本論文的操作一個層面上是透過「懸賞徵選」等互動模式，同時除了探究「自我」的呈現以外，也是在更大的框架之中執行跨境文學發展與互動的一個嘗試。

以上是關於研究框架的討論；實際的閱讀則採取兩種閱讀手法，一是所謂「癥狀式閱讀」（symptomatic reading），二則是「表層閱讀」（surface reading），雖然弔詭的是兩者在基本立場上是互相衝突的。徵狀式閱讀是同時在馬克思主義與精神分析的影響之下發展出的閱讀策略，一開始是由阿圖賽（Louis Althusser）用以閱讀馬克思《資本論》（*Capital*）的模式，嘗試於《資本論》中「挖掘」馬克思的哲學，阿圖賽認為這是一種「知情的凝視」（informed gaze），用以「看見那些看不見的、那些看過即漏的（oversight）東西，辨識出這個已滿的論述中的空隙、擁擠的文本中間的空白」，⁵⁴並以這種方式嘗試閱讀、並顯現出在原文本中顯而未明的、馬克思的哲學蹤跡，在互相衝突、矛盾的過程當中利用精神分析中「無意識」

⁵¹ Pheng Cheah, "Grounds of comparison," *Diacritics* 29: 4 (1999), pp. 1-18.

⁵² 關於 David Damrosch 的世界文學方案，參照 David Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton: Princeton University Press, 2003).

⁵³ Karen Thornber, "Comparative Literature, World Literature, and Asia," *The 2014 - 2015 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature*, accessed June 6, 2015, <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-world-literature-and-asia>.

⁵⁴ Louis Althusser and Étienne Balibar, *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 2009), p. 28.

(unconscious) 的解析手法將所謂的衝突與矛盾化為更有系統性的、以馬克思的例子而言、共產主義的知識論。承續這種閱讀策略的是詹明信 (Fredric Jameson) 的文學批評，在《政治無意識》(*The Political Unconscious*) 當中主張詮釋是一種「揭幕」的過程，而批評家做的事就是將在文本中被遮蔽的歷史揭開的過程。⁵⁵近年這種對於「深度」的批評開始受到檢討；並非追求深讀有害，⁵⁶然而對於「表層」——所謂「字面上」——的探討卻常被忽略。由是，Stephen Best 與 Sharon Marcus 合寫的〈表層閱讀簡介〉(“Surface Reading: An Introduction”) 之中提出所謂的「表層閱讀」，提出文學批評者應注重表層的物質性以及「表層做為一種倫理與情動 (affective) 的立基點」，⁵⁷而實際批評上可著重的幾個面向包含將表層當作一種批判描述，或是將表層視為「文本之中、或是跨文本之間的模式所在之處」，將文本本身的表層意象「集合」起來，以跨文本的模式將「出現」的東西（而非挖掘「沒有出現」的），或是將「表層」本身視為意義詮釋的目標。⁵⁸本論文在許多地方兩種方法兼而有之，甚至有一些時候是由外而內、並藉以證成論點；除了在「癡狀式閱讀」之中證成例如殖民無意識 (colonial unconscious) 等欲望的同時，如何閱讀文本表層的「形式」也是本論文論點發展的重要成因，在「形式＝內容」的前提之下嘗試加以閱讀、詮釋。

最後須略提的可能是本論文的標題：「自我的複調」(Polyphonic Identity)，以及「自我表述的機制」(Technologies of self-articulation)。Polyphony 在英文之中有幾種意思，一是語言學上的一字多音，二是音樂上的「複調」，亦即多聲部音樂，在同一時間與不同聲部唱出不同曲調，而後二十世紀的文學批評者巴赫汀 (Mikhail Bakhtin) 以「複調」一詞說明杜斯妥也夫斯基 (Fyodor Dostoyevsky) 的小說創作，強調的是杜斯妥也夫斯基容許小說人物擁有一個與作者聲音相對立的「我」；⁵⁹此處使用 Polyphonic Identity 意指的是對於身分的多重指涉與同時多重發聲的可能性，而如同以上所略述、以及以下幾章將論及的，「自我」的呈現除了是本體論上的自我認知過程以外，亦包含了對於身分的認知，可能是日本人、台灣人、殖民者、被殖民者、甚至是作家職業等等。而「自我表述的機制」一詞之中，的「機制」一詞通常譯作 Mechanism，此處採用 Technology 一詞是因 Technology 所帶有的「技術」層面意味、與中文之中「機制」所帶有的「技術／機制」關係，或許可指涉一種包含本文之中所論的各種層次的自我表述「模式」——機制上可能是文學技法上的，技術上可能是文學生產的科技，如後面所提的出版業的技術問題，兩種「機制」的交會點 (conjuncture) 可能便在於「文藝雜

⁵⁵ 見 Fredric Jameson, “On Interpretation,” *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge, 2002), pp. 1-88.

⁵⁶ 雖然新批評以降文學界對「精讀文本」的要求實際上是一種鞏固文學典律 (canon) 的策略。見 Franco Moretti 的討論。Franco Moretti, “Conjecture to World Literature,” *New Left Review* 1 (jan-feb 2000), pp. 54-68.

⁵⁷ Stephen Best and Sharon Marcus, “Surface Reading: An Introduction,” *Representations* 108 (2009), p. 9-10.

⁵⁸ Stephen Best, “Surface Reading: An Introduction,” p. 11-12.

⁵⁹ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, 2nd ed. (London: Routledge, 2002), p. 32.

誌」，作為一種出版媒介以及文學技法的試驗場，而讀者於此後數章之中亦可以見到文藝雜誌與自我表述之間的關係。中島敦、龍瑛宗的各種層次的自我，在文本當中（表現為「機制」）、甚至是之外（表現於「技術」）的交錯，便形成了以下所談及的，殖民地文學的自我表述的繁複樣貌。⁶⁰

第四節 本文構成

本論文將分成五章，第一章即本章緒論。作為本論文的導引，本章首先廓清本論文所處理的各項議題，包含「殖民地文學」、「自我」、「表述」等等的定義，以及對於本論文將處理的各種層次的議題的初步解說，以帶入後續數章的討論。

第二章將鋪墊本論文個案討論的立論基礎，從理論、歷史、敘事美學等角度嘗試切入殖民地文學的自我表述的意涵。本章將從哲學、心理學上自我的形成開始討論，往外擴張至文本中自我的再現，並將自我的再現置於（日本）歷史、乃至日本文學史的脈絡之中——無論是敘事美學的繼承或是文壇上的權力關係——探討這種自我再現的政治意味為何；最後將借用斯拉維·紀傑克（Slavoj Žižek）與皮耶爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）的理論，從不同角度切入「個人我」與「殖民地文壇」之間的互動關係。

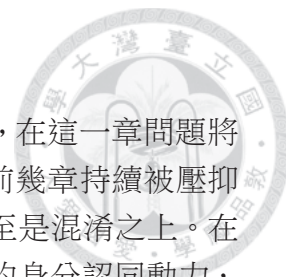
第三、四章將進入個別作家討論，首先第三章將首先談論中島敦。中島敦在1942年獲得芥川賞候補，並以此作與稍早發表的〈山月記〉等作品在當時文壇名盛一時；然而經考察便會發現，中島敦於1930年代即有投稿活動，而這個投稿活動的開始與其「帝國之子」的特質與十五年戰爭期的文壇／文藝活動有著密切關係。中島敦的殖民經歷使得其殖民地書寫幾乎是先存於其文學作品之中，而中島敦的小說之中對於個人的形上理想的追求則是他更為人所知的那一面——展現在他對於中國古典小說的翻寫之中。本章將以分析中島敦的殖民地作品為中心，探討中島敦小說之中的「自我」表述與其殖民地背景、乃至於日本文壇之間的互動與對應關係。

第四章將處理龍瑛宗的小說作品。作為戰前少數曾經活躍於日本文壇的台灣（殖民地）作家，龍瑛宗的作品以其感傷與「內省」的特色聞名於世。然而，雖然龍瑛宗在日語世代作家之中已是較多人研究的，然而其小說之中「內在」的「自我」、乃至於自傳性表現、以及作品發表與文壇脈絡之間的關係均尚未有一通盤的解析。龍瑛宗小說之中的「我」的表述層次相當複雜，同時由於龍瑛宗也是極少數與中央文壇有互動的台灣作家，小說內外所展現的痕跡也難以忽視。本章將透過小說的細讀，嘗試以小說中所描繪的自我，拼湊出一幅殖民地本島作家的樣

⁶⁰ 而這也是會將中文中的「自我」與英文中的 identity 放在平行位置的原因。

貌。

以上幾章將重點放在文壇、殖民地與個人之間的交錯身上，在這一章問題將回到台灣文學與日本文學當中相當重要的部分，亦即（其實在前幾章持續被壓抑的）身分形成的問題，尤其是台灣人／日本人之間的分割、甚至是混淆之上。在中島敦與龍瑛宗的身上讀者會看到兩種方向不同（幾乎相反）的身分認同動力，而在本章當中將與前幾章節之中關於「作家身分」、「自我」等等的討論，嘗試為此一關鍵問題提供一些反身性思考。



第二章 自我表述的殖民地文學

在古代，「我說謊」的斷言便足以動搖希臘真理，而另一方面，「我說」則檢驗了所有現代小說。

——傅柯，〈域外思考〉⁶⁴

[在《道草》之中]不只是健三，阿住等登場人物都不只是存活於文本內部的存在，而是作家漱石的「自我」本身，而如此被認知的生活者金之助也只是被自身的記憶中介之下出現的他者性所銘刻出的複數的自我罷了。這種多面而錯綜的「自我」無法統合成立，現在「存在」的身體是無論如何都無能為力的。然而，《道草》之中發現的便是作為將所有統合的絕對「主體」的自我的這種認知是無力的，而現在「存在」的身體就是無條件接受這種情況下形成的作為「錯綜體」的複數自我的容器吧。夏目漱石就是在寫下越趨一發不可收拾的「記憶」連鎖的過程之中，發現這件事的吧。

——中川成美，〈モダニティの想像力 文学と視覚性〉⁶⁵

詹姆斯·喬伊斯（James Joyce）的《都柏林人》（*Dubliners*）中一篇短篇小說〈恩典〉（“Grace”）描述一名中年男子柯南（Tom Kernan）於酒吧喝酒時不慎在從廁所回座的途中從樓梯上摔了下來。當時在場沒有人認識他，警察前來問話時問他住在哪裡也完全聽不懂他在說什麼，直到一位友人包爾先生將他帶走。在馬車上包爾先生正要檢視柯南先生的傷勢：

包爾先生靠過車子中間的行李箱座，去檢視柯南先生的嘴巴，但是什麼也看不清楚。他點一根火柴，用手圍成貝殼形狀來護著火苗，再探看一次柯南先生張得開開的嘴巴。馬車不住的搖晃，柴火就跟著在他張開的嘴邊左右移動。他的下排牙齒和牙齦上沾著血塊，有一小塊舌頭好像被咬掉了。這時柴火被吹熄了。⁶⁶

喬伊斯小說當中對於愛爾蘭的政治與宗教情勢的批判總是會隱藏在各式的象徵之間，在此「舌頭咬掉而無法正常說話」的身體病徵暗指的即是愛爾蘭人身為被英國殖民的人民無法發聲的困境。然而，或許更為弔詭的是，喬伊斯本人作為一

⁶⁴ Michel Foucault, “The Thinking of the Outside,” trans. Brian Massumi and James D. Faubion, *Aesthetics, Method and Epistemology: Essential works of Foucault, 1954-1984*, ed. James D. Faubion (New York, NY: The New Press, 1998), p. 147.

⁶⁵ 中川成美，〈モダニティの想像力—文学と視覚性〉（東京：新曜社，2009），頁 206。原文傍點強調，此處因編輯考量，引用時改為底線及粗體強調。

⁶⁶ 詹姆斯·喬伊斯（James Joyce），莊坤良譯，〈恩典〉，《都柏林人》（台北：聯經出版，2009），頁 195。引用者強調。

愛爾蘭＝英國殖民地作家在英語世界、乃至今日的英國文學史上均占有一席之地。喬伊斯在小說中寫了「都柏林人」的生活的各種層面，在《一個青年藝術家的畫像》（*A Portrait of the young man as an artist*）混入自身少時經歷——就讀教會寄宿學校等等，在各種層次上，各種不同的「自我」——「我＝喬伊斯」、「我＝愛爾蘭人」、「我＝作家／藝術家」——的面貌在小說當中穿插、參差。

而本章即將以殖民地文學的自我表述，提出一些基本的條件——「殖民地文學」與「自我表述」分所指為何，乃至於談論「殖民地文學的自我表述」的意義與重要性。第一節將以「自我」出發，探討自我與書寫之間的關係，例如「自我」如何形成，「自我」如何被書寫，自我（藉由書寫）與社會之間的關係，以及在近代文學的脈絡當中「自我」曾／已被如何書寫；並由此線索帶入第二節談論戰前日本「殖民地文學」的脈絡，討論「殖民地文學」的語境是如何生成的，以及「文壇」的概念在此中所扮演的角色——作家與「作家群體」之間無可避免的產生某些關係，就算是與「文壇」無涉也是以「無涉」的形式與文壇產生關聯。關於核心與邊陲、中央與地方、帝國與殖民地之間的關係。最後第三節，將會借用法國文學研究者 Pascal Casanova 《世界文學共和國》（*The World Republic of Letters*）的概念，簡要討論本論文所處理的作家群在「日本文學共和國」（*The Japanese Republic of Letters*）當中的位置，以開啟以下數章的討論。

第一節 自我表述的機制：發聲原理、歷史成因與敘事成規

談論「自我表述」的問題，首先必須先訂立的座標軸便是何謂「自我」的問題。自我——尤其是近代「自我」作為主體——的形成在理論與歷史脈絡已被討論許多，此處無法、也無意將其討論或擴張其詮釋效力，而只概要描述某些理論與歷史脈絡以做為以下討論的鋪陳。⁶⁷海德格（Martin Heidegger）在〈世界圖像的時代〉⁶⁸一文當中已提及現代的世界（感知事物的整體）是被以一種「圖像」的方式去理解的，而人在其中則因科技發展等緣故得以以「在圖像其中」的方式掌握世界，隱喻著在現代世界當中的人與「世界」的關係。拉岡（Jacques Lacan）的鏡像理論則以不同的角度切入自我的問題。拉岡在其 1949 年發表的會議論文〈精神分析經驗所見鏡像階段作為自我形成的要素〉（“The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience”）⁶⁹一文當中提

⁶⁷ 「自我」（self）與「主體」（subject）的概念常是可以互相連通，但在此使用「自我」是為將其泛化、具象化，並能較為自然的帶入之後關於社會、文化脈絡的討論。關於各種主體理論的簡要概括，可見 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, “Subject/Subjectivity,” *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, 3rd ed. (London: Routledge, 2013), pp. 247-253.

⁶⁸ Martin Heidegger, “The Age of World Picture,” *The Question Concerning Technology and other Writings*, trans. William Lovitt (New York, NY: Harper & Row, Publishers, Inc., 1977), pp. 115-154.

⁶⁹ Jacques Lacan, “The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience,” *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink in collaboration with Héloïse

出他對於自身曾提出的鏡像期之理論修正；其中對於嬰兒的自我成形的闡述影響深遠。所謂「鏡像階段」大約是發展於六個月大至一歲的嬰兒身上，尚且不會說話（“*infans stage*”），這一個階段嬰兒會開始指認（identification）、投射、模仿一個鏡中的、無法觸及的完形（Gestalt）、理想的「鏡像」；而在無法達成鏡中的完形鏡像、亦即理想時，便會產生偏差、亦即偏執（paranoia）。而「鏡像階段」概念的重要之處在於，拉岡認為人的主體是透過一個外在的媒介——鏡子——所形成的、在「社會我」之前的「鏡像我」，而這一種主體與想像之間的關係便構成了拉岡所謂「想像域」的面向，鏡像階段對拉岡來說則是一種「形似（*imago*）功能的特殊案例，建立了一種有機體（organism）與真實（reality）之間的關係——或是如他們所說的，內在世界（*Innenwelt*）與外在世界（*Umwelt*）的關係」。⁷⁰拉岡告訴讀者的是，在他的概念之中對於自我的認知一直都是錯位的——由於前述「認同鏡像「我」的錯誤投射，而自我的指認則只能是異化、而疏離的。在另一個脈絡，民族主義發展史的研究當中，班乃狄克·安德森（Benedict Anderson）的《想像的共同體：民族主義的起源與散布》⁷¹一書則至為重要，其提出民族主義的虛構性——民族主義是由話語建構起來的的認同；明治維新以後日本成為一「單一民族國家」過成便是一連串的教育、語言規劃與殖民地領有等與他者斡旋的過程當中建立的；⁷²台灣民族主義起源目前尚無定論，但大致的共識是二次大戰前即已形成以「台灣」為認同中心的、「台灣人的認同」。⁷³然而，在此重點並非主體／自我的形成、或是民族主義的本質問題，而是這一些元素與文本之間的關係——文學「再現」的可能性與其機制、以及「自我」如何在這樣的表意機制當中被作家轉寫入文本並呈現。

而關於自我再現的「再現」，除了是一種美學、符號學意義上的「表示」(stand for) 關係，也是一種政治上的「代言」(act for) 關係，而再現總是具有三種關係：某人或某物的再現(representation of)、源於某人或某物的再現(representation by)，以及呈現給某人的再現(Representation to)；藝術作品的再現過程中，無論語言、筆畫、或是音調作為符號要「再現」什麼因而產生意義，的話，這些符號必須要被置入一套「系統」之中——⁷⁴比方，若熟悉日本文學的讀者便會知道，「立身出

Fink and Russell Grigg (New York: W. W. Norton & Co., 2005), pp. 75-81.

⁷⁰ Jacques Lacan, “The Mirror Stage,” p. 78. 在 1963 年的第十一講座之中拉岡將鏡子抽換成「屏幕」，而將自我、主體等投射變成投射在一個屏幕之上。羅鵬（Carlos Rojas）對拉岡鏡像理論的發表過程與其中所包含的拉岡自身的「時間」驅力有相當意味深長的討論——此段討論最值得注意的或許是羅鵬同時證成鏡像期的跨文化體用是可行的。見 Carlos Rojas, *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008).

⁷¹ 班乃狄克·安德森（Benedict Anderson），吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報文化，2011）。

⁷² 小熊英二，《單一民族神話の起源：〈日本人〉自画像の系譜》（東京：新曜社，1995）。

⁷³ 例如吳叡人，〈福爾摩沙意識形態：試論日本殖民主義下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成(1919-1937)〉，《新史學》17 卷 2 號（2006），頁 127-218。

⁷⁴ W. J. T. Mitchell, “Representation,” *Critical Terms for Literary Study*, 2nd ed., ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), pp. 11-22.

世」這樣的符碼 (code) 的成立是有其歷史成因的。進一步而言，在當代進行再現及其分析均不能與政治或意識型態問題切割開，而「再現」像與被再現者之間的關係就變得至關重要。然而，此處弔詭的或許是，再現「自我」到底是一個怎樣的組合？在文學作品當中對於作家對於「自我」的書寫可能的形式有幾種，一是自傳 (autobiography)，二是抒情詩 (lyrical poetry)，以及自傳性小說 (autobiographical fiction; autobiografiction) 等等。自傳可以說是最直截的形式，寫自己的傳記，亦即訴說著自己的生命故事，然而自傳麻煩的地方便在於敘事架構之中呈現的自我存在著許多矛盾：

理論上，說故事以及此建構出的自我 (self) 都是敘事建構出的身分。自傳述說 (autobiographical telling) 是表演性的 (performative)，它扮演「自我」並宣稱這個「自我」促使了「我」(I) 的誕生。此外，「我」並非統一而穩定，它既是分裂、不完整也是暫定的，是一個具有多重指涉對象的符號。而這些敘事者展示出的不同身分也都指向各自不同的接受者或觀眾。他們分別召喚了身分，而這些身分之間犬牙交錯。而在不同場合、為了不同理由、對不同觀眾再現「我」的時候造成的緊張關係與矛盾會在敘事內部產生缺口、裂縫與邊界的麻煩。⁷⁵

如此觀之，自傳性書寫的過程便可視為一種跨媒介「翻譯」的過程，將非語言的經驗以語言的形式呈現，中間所牽涉的再現「我」而成為「自我」之間。而自佛洛伊德理論以降在敘事當中組合出「完整自我」的追求再也無法實現，⁷⁶相對地，自傳當中的自我表述問題就變得更複雜了。上面是針對「自傳文類」⁷⁷本身的描述，然而文學作品之中幾乎無法不帶有作家自身的痕跡，簡言之，所有的文本都是自傳性文本。然而，自傳性書寫的問題還牽涉到閱讀／接受的層面，而這中間具有相當的矛盾，Max Saunders 曾準確指出自傳書寫與閱讀之間的問題：

雖然每個文本都是自傳性的，然而沒有任何讀者確切知道其自傳性是在哪一個層面，因為每一次的閱讀本身都是一種 (species) 非自願的、無意識的自傳，而會擾亂作者性 (writerly) 自傳的性質，並讓它變成讀者性 (readerly) 自傳。⁷⁸

⁷⁵ Sidonie Smith and Julia Watson, "The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists," *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 357.

⁷⁶ Franco Moretti 認為十九世紀是所謂「成長小說」(*Bildungsroman*) 的世紀，而終結在精神分析出現，成長小說當中對於一個「完整自我」的追求便宣告破產之時。見 Franco Moretti, "The Bildungsroman as Symbolic Form," Introduction, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 2000), pp. 3-12.

⁷⁷ 然而，近年來有學者認為應該將「自傳」視為一種閱讀策略而非一種文類。

⁷⁸ Max Saunders, Introduction, *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 3.

Saunders 在此強調的是自傳閱讀可能產生的對自傳性文本的「干涉」，意思是整個自傳式文本從書寫到閱讀的過程之中意義的不確定性總是因讀者的「自我」亦有所改變，而我的各種面向、或說「身分」(identity)——「我＝龍瑛宗」、「我＝客家人」、「我＝台灣人」、「我＝殖民地作家」等等——之間的錯綜與調動，除了是作者的刻意為之之外，讀者對於自傳性內容如何理解也扮演相當重要的角色。此中的切換與組合建立在一個詮釋共同體 (Interpretive Community) 的基礎之上。Saunders 所談論的是十九世紀末至二十世紀初年，自世紀末 (fin-de-siècle) 至早期現代主義 (early modernism) 之間，生命書寫 (life writing) 與小說書寫之間的接合的形式如何從維多利亞時期過渡至現代主義。此間的問題意識則在於，在世紀末、乃至於現代主義的文學書寫與文藝宣言當中，「為藝術而藝術」(Art for Art's Sake)——亦即藝術不為其他服務——的信條相當普遍為作家群所接受，但在此同時對於自傳性素材的使用卻從未因此而減少。⁷⁹Saunders 給讀者的啟示將是，「自傳性素材的使用」從一開始便是一個假議題：問題並不在自傳性的有無，而是在於「自傳性」如何透過讀者的閱讀及理解構成，進一步地將自傳性的議題從作者意圖論拉向論述構成以及閱讀史的層面上。從以上討論我們可以得知，在自我表述的層次之中，有各種不同的層次，從自我、主體 (subject) 到身分 (subject) 之間在文本當中的操作與機制運用使得這幾個詞之間的辨別相當困難，然或更有趣的事情是這幾個概念之間如何被調動、抽換甚至是偷渡，關乎到作者意圖中的寫作形式、實際上的美學呈現 (若我們公認有一種「客觀的美學判斷」的話)，甚至是如何被讀者、甚至是詮釋共同體閱讀、理解與接受，則是此中相當重要的問題。以上是針對一般性的脈絡描述，底下將討論關於「文體」，放置回日本文學脈絡當中，這種「自我表述」的機制是如何運作的。如同以上 Max Sanders 所談論的是十九世紀後期到二十世紀初期的歐洲文學，而我們同時也知道，十九世紀後期的寫實主義、乃至於 20 世紀初的現代主義幾乎是一個全球散播的文學、藝術思潮，而在中國、日本等東亞各地在文學形式上受到西方的影響，而在二十世紀初日本文學中誕生了一種與「自我表述」密切相關的文學形式，亦即「私小說」。

日本文學史上描寫「我」的文學形式可以追溯至日記文學等等。⁸⁰然而，文學作品中呈現的、現今一般所認知的近代的「我」則是近一百多才出現的：在近代小說理論鼻祖坪內逍遙的《小說神髓》之中提倡的「寫實」、寫「人情」的模寫理論，其實是一種將「觀看者」與「被觀看者」切割開來的寫作方式，⁸¹在某種意味上這種寫作形式——寫實主義信條之中的外在客觀化要求——將作者與

⁷⁹ Max Saunders, *Self Impression*, p. 2.

⁸⁰ 勝又浩談論私小說時是以千年史的架構進行的。見勝又浩，《私小說千年史 日記文学から近代文学まで》(東京：勉誠出版，2015)。

⁸¹ 前田愛，〈序章 近代文学と活字の世界〉，前田愛、長谷川泉編，《日本文學新史〈近代〉》(東京：至文堂，1990)，頁 18。

被描寫者之間的距離廓清，而這其實是一種近代的現象，而這種主客的劃清並非前近代文學當中可以比擬的，在這種要求之下所延續出來的對於「我」的書寫也是近乎將「我」給客體化所描述出的文體及現象——亦即私小說，然而私小說的描寫卻又是另一種對於寫實的翻轉：他同時宣稱其「真」，卻又追求某種「切身性」。「私小說」一詞首次出現是在大正九年（1920），由宇野浩二、江藤渙、近松秋江等人開始用以描述一種以「我」為主題的小說，然而雖然「私小說」作為一種當時文壇上普遍被使用的文類名稱，這種文類在當時卻沒有明確定義、以及哪些小說是私小說而哪些不是的判準，而這些判準都是後來的文藝評論家乃至於文學研究者探究才得以現出其形。⁸²安藤宏指出：

可以確定的是，這個詞彙從一開始就是將這種輕易就將「我」作為主角的行為加以自嘲、揶揄的意味。在此之後，「私小說」就被當作是「本格小說」的反義詞，亦即作為西歐十九世紀的長篇寫實主義小說的對比的前提之下，大多時候帶有一種否定的意思而被使用的微妙意味。⁸³

一般咸認為私小說是法國自然主義傳入日本之後造就的小說形式，先有島崎藤村《破戒》（1906）與田山花袋〈蒲團〉（1907），直至大正年間，以作家「我」直接貼至文本中的「我」作為其表述形式⁸⁴的私小說大為風行，而島崎與田山的作品也被視為是私小說始祖，是為大正純文學之主要文類之一，著名代表作家包含志賀直哉（〈在城崎〉、〈和解〉、《暗夜行路》）等；到了昭和年間，至今最著名的便是太宰治一系列以自身為模型創造出的、關於太宰治的《人間失格》等作。在後進研究者的回顧之中，則是將此時期的私小說呈現賦予以近代化的意義。

柄谷行人曾言，「日本的現代文學是與『自白』形式一起誕生的」，⁸⁵例如田山花袋的〈蒲團〉之中受到基督教告解形式而形成的「我有罪」敘事使得日本人「發現」了性、或說是創造了一個本來不存在的、「性」的內面，⁸⁶而這種以第一人稱「我」作為主角的小說在日本文學史發展中也是相對晚近的現象——安藤宏從文體演進史的角度指出，日本近代小說的文體史是第三人稱客觀世界的提示與第一人稱當事者性的演出之間如何折衷的辛苦的奮鬥。⁸⁷而對於私小說的攻擊，自1930年代小林秀雄的〈私小說論〉即已開始，到二次世界大戰後初期，諸如

⁸² 見樫原修的簡要說明。樫原修，〈私小說概念の成立〉，私小說研究会編，《私小說ハンドブック》（東京：勉誠書局，2013），頁210-211。

⁸³ 安藤宏，《近代小説の表現機構》（東京：岩波書店，2012），頁153。

⁸⁴ 此將自然主義小說與私小說徹底相連（甚至混為一談）之敘述軸線源自於小林秀雄〈私小說論〉。見林淑美〈小林秀雄というイデオロギー〉《昭和イデオロギー》（東京：平凡社，2005），頁144-180。

⁸⁵ 柄谷行人，趙京華譯，〈所謂自白制度〉，《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2003），頁69。

⁸⁶ 柄谷行人，《日本現代文學的起源》，頁72-73。

⁸⁷ 安藤宏，《近代小説の表現機構》，頁167。

伊藤整、平野謙與中村光夫等人均循著類似的道路指出私小說的缺陷，但是皆落入了私小說的陷阱，亦即「作家我＝主人公我」的書寫模式。書寫關於「自我」的小說，意味著必須要——或不得不——跟實際上寫作的作家自我拉出一定的距離，與文體本身要求的「小說中的「我」完全等於作者」之陳述互相矛盾；如同前述，自傳式書寫的矛盾性就在於「我」與「自我」之間的翻譯過程注定無法呈現出一個「真實」的自我，而問題更嚴重的則是在小說家的自我修辭、甚至是利用私小說的形式（反）自我粉飾（self-fashioning）⁸⁸達成表達的效果：也就是說，「私小說」作為一個讀者性文本（readerly text）的層面上，所追求的可能不只是一種如同柄谷行人所謂「告白制度促成了現代主體的形成」的過程；⁸⁹進一步地說，在這個層面上研究者需要探問的，更可能是私小說文體的表演性質（performativity）其中所操弄的是怎麼樣的作者－讀者關係。而這些私小說書寫上的可能性、或是危機的出現的可能性就在於私小說的成立條件本身就並非是以「描寫真實自我」為準，而是如鈴木登美（Tomi Suzuki）所述，私小說成立的重要條件之一，其實是一種作者自身與讀者訂立的「契約」，以「我所描述的皆是我實際上所發生的事」，⁹⁰或是如安藤宏所言，「藉由 [私小說中] 此種告白的儀式，作者與讀者共同構築出一致的『解釋共同體』，而這也是「私小說寫實主義」（私小説リアリズム）構成的基盤」。⁹¹

本節之中探討的主題是「自我表述」，簡述各種關於「自我」的性質，與自我如何在文字之中被「呈現」的問題，進而談論在日本文學當中在明治末年、乃至於大正期盛行的「私小說」如何做為一種具有代表性的「自我表述」文類。拉岡告訴我們的其中一件重要的事情是，「鏡像階段」作為一種在前語言期自我形塑的過程是一種創造「內在世界」與「外在世界」的過程，而也就是這一條線畫開之後，「自我」——一種「內在性」得以形成，而當我們將討論拉至書寫自我，我們會隱然發現這種「自我」的書寫將只能透過碎片化的符號形式、透過書寫媒介而為讀者所知，而「媒介」（例如刊載雜誌等等）的重要性也隱然浮現；同時我們也知道，「因而如同以上所述，是以一種「自白機制」為基盤的文體。其中包含的「內向性」——因以「自我」為中心，而「脫離現實」、「浪漫」的性格——實際上是與「外」相對的。阿多諾（Theodore W. Adorno）曾論及最為「內向」、「個人」的抒情詩的普世性其實是建基在社會的基礎之上，而抒情詩則是一種對

⁸⁸ 此處借用的是 Stephen Greenblatt 的概念。「自我粉飾」本用以描述西方十六世紀文藝復興時期的人們如何透過一個社會價值的系統建構出自己的身分與公共形象；此處的「反」的意味則在於在一種「自白機制」之下，私小說作家有時會反其道而行，描寫出一個背反同時期日本社會的價值觀的「自我」，而達成某種效果，而這在戰後無賴派作家身上特別明顯。見 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005).

⁸⁹ 柄谷行人，《日本現代文學的起源》，頁 69。

⁹⁰ 見 Tomi Suzuki, "Narratives of Japanese Modernity," introduction, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity* (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 1-12.

⁹¹ 安藤宏，《自意識の昭和文学—現象としての「私」》（東京：至文堂，1994），頁 34。

於反抗社會的主觀表達，⁹²而我們自然可以視自我表述作為是一種與同時代社會之間關係的表達，然而在此從時，當自我被轉寫、呈現在／為文本、並以某種文體——無論是抒情詩、私小說或是自傳的形式出現出現在一「詮釋共同體」當中，他所面對的就不僅是實體我（“I” *per se*）與社會的互動，而是「自我」（self）作為文本的與社會之間的連帶關係。也就是說，若從另一個角度切入「社會」去觀察的話，一個作家作為一個個體與同時代的整體作家群體之間的關係與「自我表述」的關係會是什麼？從對於私小說的討論，我們可以看到在私小說這種表達形式之中看到的自我與社會之間關係，一種「告白體」的暗示著我們訴說是有其對象、需要被了解的，而同時「私小說」及其相類也弔詭地變成了一種機制，一種「作家身分」的自我表述，而這將連接到下一節的討論——當我們超出了文本內容的形式、而將文本的存在本身當成是一種自我表述的形式，那麼這樣的形式與作家之間的關係會是什麼？

第二節 殖民地文學與文壇：帝國／中央 vs. 殖民地／地方

上一節所談論的許多問題懸而未決，而本節將承繼上一節的討論，將「自我表述」的文學形式置回脈絡之中，討論時代脈絡的問題。上一節花了相當篇幅講述私小說的定義、形成與特徵用意並不在於強調中島敦與龍瑛宗的私小說特質，而是他們都意識到了私小說的存在、及其廣泛性——他們所面對的是一個既成的、曾經大為風行過私小說的日本文壇，而他們也都寫作與「自我」的表現密切相關的小說。⁹³他們並未能、或不願以如同前人一般的方式「成為一名作家」。而「殖民地」的概念就變得相當重要，儘管對兩人而言殖民地的意義截然不同。而在上一節刻意不論的歷史層面的問題將把「殖民地文學」、「自我表述」以及文壇之間的關係拉合。然而，首先在此須先將話題稍微帶離，先探討「殖民地文學」的語境，而後回來探討何謂文壇，而中央／地方與帝國／殖民地之間的多層次關係如何運作，而後接續至第三節關於中島敦與龍瑛宗的初步討論。

「殖民地文學」一詞的定義經常改變，在此舉兩例作為討論的始端。川村湊1994年出版的《南洋・樺太の日本文学》一書中指陳在戰後的「日本文學研究之中不存在『殖民地文學』的概念」，⁹⁴幾僅有尾崎秀樹《近代文学の傷痕》一書為

⁹² Theodore W. Adorno, “Lyrical Poetry and Society,” *Notes to Literature*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Shierry Weber Nicholsen, Volume 1 (New York: Columbia University Press, 1991), pp. 37-54. 解讀此段時依然要放在心上的是阿多諾所面對的是批判理論自盧卡奇（György Lukács）、班雅明（Walter Benjamin）以降對於抒情詩的不同看法、並加以回應，但我們依然可見的是其個人／社會之間的分野對一種內向、個人的文學生成有什麼樣的影響。可參考王德威的討論。王德威，〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國現代性〉，《現代抒情傳統四論》（台北：台大出版中心，2011），頁27-29。

⁹³ 實際上兩人的作品也都在不同層面上展現出不同程度的私小說的特質——但是否為「私小說」則是另外一個議題。

⁹⁴ 川村湊，《南洋・樺太の日本文学》，頁1。

例外；然而在書中，川村湊所處理的皆是在日本本國作家基於殖民地經驗或幻想所寫出的作品，而殖民地人民的作品並未列入討論。而在二十一世紀初出版的《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》一書中則處理了各種文本：日本殖民時期的台灣人作家、日本人作家以及「灣生」作家等等均有觸及。兩人的共同問題意識均在於，將日本文學的「去殖民化」現象回歸：「殖民主義與殖民地風景深深地依附在現代日本文學，特別是昭和文學。但是日本社會、人種和文化認同的戰後再編制，隨著去殖民化，已經從正統的文學史中抹消了這些文本遺產」⁹⁵，而他們的工作就在於重新使日本文學之中認識到殖民地的存在。然而，當我們回望日治時期台灣當時對「殖民地文學」一詞的認識，我們會了解到對於當時的人來說，「殖民地文學」的意義或許是更加複雜的——切身地，對他們而言，是一種資產。

1935年12月，楊逵宣布成立台灣新文學社之後一個月，《台灣新文學》雜誌創刊，創刊號上刊載了數十篇台灣、日本甚至朝鮮的作家對台灣文學的「期待」，分別以〈期待台灣新文學的事〉⁹⁶與〈反省與志向〉⁹⁷兩欄刊載。兩篇文章內容的運作機制為，由台灣新文學社寄出提問，由各地作家回答後寄回，並整理刊出。「反省與志向」欄位之中刊載、寄給台灣作家群的問題有三，第一是「對台灣新文學運動的意見」，二是「對台灣文學的感想」，最後則是「您的抱負」。而「期待台灣新文學的事」寄給日本、朝鮮等地作家的問題，一是「殖民地文學應該邁向的道路」，二是「給台灣的編輯與作家群的建言」，而將寄回的稿件依序刊登——而在此重點就在向日本作家詢問的第一個問題，亦即「殖民地文學應該邁向的道路」。趙勳達曾指出，台灣文學界曾有三次向日本作家求教關於台灣文學發展的問題，一次是1934年11月楊逵〈送報伏〉日本左翼同人誌《文學評論》所辦文學徵選得獎後，賴明弘在該雜誌上發表的〈指導殖民地文學吧！〉⁹⁸一文，第二次是1935年12月，即以上所提的內容，第三次則是1936年12月，《台灣新文學》一周年時再次向作家請教關於台灣文學發展方向的議題。這種對日本文學界的「仰賴情結」或可說是「複製了殖民母國強加予殖民地本地人的[……]二元對立價值體系」⁹⁹，而左翼日本作家對於殖民地問題的概念匱乏亦可視為是「階級」與「民族」（殖民）問題之間的齟齬、取捨所導致的，然而在此重要的是，台灣左翼知識分子以「殖民地文學」的面貌面對日本內地的左派（菁英）閱讀者——對本島群眾則使用「台灣新文學」的詞彙——所欲求的更可能是一種「關係的建立」。

⁹⁵ 阮斐娜，《帝國的太陽下》，頁299。

⁹⁶ 德永直等，〈台灣の新文學に所望すること〉，《台灣新文學》1（1936），頁29-40。

⁹⁷ 鄭定國等〈反省と志向〉，《台灣新文學》1（1936），頁41-51。

⁹⁸ 賴明弘，〈植民地文學を指導せよ〉，《文學評論》1:9（1934），頁37。

⁹⁹ 趙勳達，〈《台灣新文學》（1935~1937）的定位及其抵殖民精神研究〉（台南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2003），頁96。

在 1930 年代的台灣當時提及「殖民地文學」的語境與當代以後見之明談論畢竟是不同的。「殖民地文學」此一名詞存在本身即預設著殖民宗主國的存在以及宗主國與殖民地的二元對立關係，而左翼知識分子不可能沒有對此有所意識；換句話說，一開始使用「殖民地文學」指涉 1930 年代台灣新文學的目的就是在爭取左翼知識分子的注意，透過「民族」與「階級」的連動可能性，將殖民問題讓渡至階級上。在這點上的表現最為人所知的例子或許是楊逵的〈送報伕〉（「新聞配達夫」）¹⁰⁰：主角「我」在淺草工作，所遇到的日本人讓「我」重新思考日本人與台灣人之間的關係：

在故鄉的時候，我以為一切日本人都是壞人，恨著他們。但到這裏以後，覺得好像並不是一切的日本人都是壞人。木賃居老闆很親切，至於田中，比親兄弟還……不，想到我現在的哥哥（巡查），什麼親兄弟，不成問題。拿他來比較都覺得對田中不起。¹⁰¹

這種覺悟幾乎是一種世界主義（cosmopolitanism）的表現。這種表現形式有兩種詮釋方式。第一種是如同小林多喜二的《蟹工船》之中的蘇俄人與日本人相遇的橋段一般，特意強調一種左翼的跨國連結的可能性，但對於殖民宗主國人民與殖民地人民來說那樣的關係並非「跨國」，而在殖民地文學之中表現世界主義的第二層意義便是，就是透過這種「左翼連結」的表現形式刻意不讓「殖民」問題被彰顯——在日本本土勞動階級不分民族一視同仁的被壓迫，而其中對糖廠壓迫也因而被近乎修辭性地被轉化為單純階級的議題——而相當矛盾的在「殖民地」文學之中以「階級」共同性獲得日本左翼讀者的共鳴與注意。¹⁰²

「殖民地文學」因而是一種不得不的交心表態（ingratiation）：在 1930 年代，台灣左翼文學發展的困境¹⁰³使得左翼知識分子必須透過使用「殖民地文學」這樣強調宗主國／殖民連動關係，以一種「仰賴」的姿態向日本左翼作家求教，而在殖民地文學相關論述與創作之中也不得不將「殖民性」以較為隱晦的方式表達。然而在此同時，「殖民地」可以引起左翼知識分子注意力的這種特質，卻也是台灣可以在日本本土發揮的利器——同情與注意是可以被反轉作為爭取能見度的籌碼：雖然楊逵在〈送報伕〉之中有意無意地將殖民與階級議題視為一體，然此

¹⁰⁰ 楊逵，胡風譯，〈送報伕〉，施淑編，《日據時期台灣小說選》（台北市：麥田出版，2007），頁 81-118。

¹⁰¹ 楊逵，〈送報伕〉，頁 114。

¹⁰² 在總督府的言論審查之下，楊逵的〈送報伕〉因為涉及對於糖廠的批判而遭查禁，但糖廠對人民的壓迫卻是「階級」（資本）兼「民族」（殖民）的，故在與後端對報社的反抗平行對照之下，糖廠作為「殖民」資本的特性就被解除了。〈送報伕〉的查禁、修改乃至於刊登情形相當複雜，參考河原功，張文薰譯，〈不見天日十二年的〈送報伕〉—力搏總督府言論統制的楊逵—〉，《台灣文學學報》7（2005），頁 129-148。

¹⁰³ 見陳芳明的討論。陳芳明，〈導論〉，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》（台北：麥田出版，2007），頁 15-26。

做法也確實引起了《文學評論》雜誌的注意力，而相對上更優秀的呂赫若〈牛車〉也在此後登上《文學評論》。而殖民地台灣與宗主國日本之間的文學交流的互動機制——奠基在文壇的角力之上——將是接下來的談論重點。

文壇一詞，相對於更有理論指涉性的文學場域（literary field）與文學體制（literary institution）等詞彙，更廣泛的指向從事文學相關工作者所形成的集合體，川村湊指出日本的、現代意義上的文壇是在明治年間近代文學誕生、文學家輩出的時期開始形成，並有各種文壇，如純文學文壇、俳壇、詩壇、論壇等等，¹⁰⁴而這個集合體本身之間組成一種「詮釋共同體」，並且資訊互相流通。安藤宏曾經指出，日本文壇的開始，更精確的說，是以尾崎紅葉為中心的硯友社的成立，而明治期所謂的「紅露時代」得以來臨，相伴相生的是出版媒體的發達：硯友社同人山田美妙創立日本第一個商業文藝雜誌《都之花》（「都の花」）提供新進作家發表，而尾崎紅葉本人在《讀賣新聞》主持文藝欄，而大約同時春陽堂也創立了《新小說》、之後有博文館創立《文藝俱樂部》等等，商業文藝雜誌的興起與文藝欄的變遷使得可以支撐職業小說家的近代化新聞出版媒體終於出現，¹⁰⁵而文壇的成立需要的便是人際網絡、以及足以支撐人際網絡之間交流——無論是作品或是評論——的平台，亦即各種文藝雜誌與報紙文藝欄等等。當我們將目光轉向大正期，¹⁰⁶狀況其實是類似的：耽美派作家以《三田文學》為中心，白樺派以同人雜誌《白樺》為中心，新思潮派作家以《新思潮》為重心，私小說作家的基盤是《奇蹟》¹⁰⁷等等。如同前述，「私小說」、或言自我表述作為一種文學表現形式可以被理解、接受是在一個「詮釋共同體」的基礎之上，此詮釋共同體即是形成在「大正文壇」的時代——一種自我表述的形式的發生接續著的是被加以定名、討論，進而成為一種典範（無論好壞）的過程都須以文壇這樣的機制才得以形成。

大正期與昭和期文壇中間發生了相當大的變動，而此變動立基於兩點：關東大地震與菊池寬。以較簡略的說法而言，關東大地震所造成的不確定性類於工業革命以降乃至於第一次世界大戰帶給西方現代主義作家的衝擊，¹⁰⁸而有作家轉向

¹⁰⁴ 川村湊，〈文壇〉，引自 JPKNOWLEDGE 資料庫，網址：

<http://japanknowledge.com/lib/display/?lid=50010L-103-0021>，徵引時間：2015.2.12。同時，鈴木貞美指出，在明治中期以前「文壇」的概念較為含混、不明確，只要是與文學有關、無論是文學寫作者、評論者等等均是「文壇」的一員。鈴木貞美，《入門 日本近現代文芸史》（東京：平凡社，2013），頁 97。

¹⁰⁵ 此處參考安藤宏的討論。安藤宏，《日本近代小說史》（東京：中央公論新社，2015），頁 42-49。

¹⁰⁶ 此處關於大正期文壇的整理參考自安藤宏，《日本近代小說史》與上田博等編，《大正文學史》（京都：晃洋書房，2001）。另外值得一提的是，由於高等教育發展的關係，大正期的文學派別發展也與大學有關，例如白樺派的據點為學習院大學、耽美派是慶應大學、新思潮派是東京帝國大學（今東京大學）等等。

¹⁰⁷ 此處討論的「私小說派」是定義上較為狹窄的，限定於大正期的作家，此時同人有葛西善藏、広津和郎等等。島崎藤村、田山花袋兩位開山者並不在此同人圈內，而嚴格以時代劃分而言，兩人當屬更早的「自然主義」。宇野浩二雖與私小說派關係密切，然並非同人。

¹⁰⁸ 這種不確定性是正向、負向兼有的。在西洋的脈絡之下，可參考 Berman 的討論。Marshall Berman,

書寫描述心靈不確定感的文學，所謂「心境小說」；¹⁰⁹另一方面，地震之後所帶來的貧困、難民甚至是種族問題¹¹⁰則催生了普羅文學，然而另一方面大地震後所帶來的都市更新與產業重整，對作家來說產生了新的刺激，而有所謂新感覺派的出現，在產業面上則由於印刷技術與印刷業的重整，¹¹¹使得一波雜誌與出版物的發行成為此時日本文壇、甚至是日本社會現象。具體而言，昭和初年的文學重要事件包含綜合雜誌的興起，改造社「圓本」的發行，以及菊池寬的崛起，而三者是連動的，共同帶出 1930 年代日本文壇的混雜情形。

1920 年代後期到 1930 年代是綜合雜誌盛行的時期，由《中央公論》、《改造》與《文藝春秋》三者並立。《中央公論》的前身《反省會雜誌》創立於十九世紀末，二十世紀初時在滝田樗陰加入編輯團隊¹¹²之後，為挽救低迷的人氣，滝田創立了文藝欄，並向當時尚未成名、入社朝日新聞的夏日漱石邀稿，轉型成為綜合性雜誌，發售部數節節高升，而也因為滝田的眼光獨到，「當時的作家夢寐以求的就是見到載著滝田的人力車」，¹¹³意味著若文章被滝田看上、並刊登在《中央公論》上的話，其他雜誌的邀稿就會蜂擁而至，意味著可以以此在文壇上立足。¹¹⁴豬瀨直樹曾描述道，「熟人之間的互相褒揚或批判（就在硯友社與漱石山房等文人集合之地）展開了。（明治）當時的文壇大約就是一種沙龍的概念，而與市場無關，「作家」也不直接被視為一種謀生的職業」¹¹⁵。文藝評論家大宅壯一在〈文壇公會的解體期〉（「文壇ギルドの解体期」，1926）一文中曾指出了他對硯友社以降徒弟制度的文壇的社會功能，在於它區分出「素人」與「大師」（マスタア），而後者具有某種優位的特權；然後在變得有名之後，透過互相褒揚、互相討論的方式維持某種有名性，而這種有名性跟黨派特質得以讓文壇延續下去。¹¹⁶然而到了大正年前期，滝田與《中央公論》的影響力慢慢轉變了這種情勢，而承接著這條影響力的則是 1923 年創立《文藝春秋》與創立者菊池寬。川西政明曾論道，昭和年間的日本文壇確立是經由菊池寬創立《文藝春秋》、並扶植一批新感覺派作家崛起所形成的¹¹⁷——橫光利一、川端康成等人在 1924 年 10 月創刊《文藝時

“Introduction: Modernity—Yesterday, Today, Tomorrow,” *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1988), pp. 15-36.

¹⁰⁹ 「心境小說」是在大正期流行的「人格」與「陶冶」的理念之下，從私小說『純化』而生出的文體，作為反自然主義（卻同樣表現內心）的文學流派。見安藤宏，《日本近代小説史》，頁 113-115。

¹¹⁰ 一次世界大戰後的日本本土曾經發生朝鮮人被大量屠殺的事件。

¹¹¹ Edward Mack, “The Stability of the Center: Tokyo Publishing and the Great Kanto Earthquake,” *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes and the Ascription of Literary Value* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), pp. 51-90.

¹¹² 彼時整體編輯團隊僅兩人。

¹¹³ 豬瀨直樹，《作家の誕生》（東京：朝日新聞社，2007），頁 58。

¹¹⁴ 嶋中雄作，〈中央公論社 回顧五十年〉，電子資源，網址：<http://www.japanpen.or.jp/e-bungeikan/guest/publication/shimanakayusaku.html>，徵引日期 2015/4/4。

¹¹⁵ 豬瀨直樹，《作家の誕生》，頁 62。

¹¹⁶ 大沢聡，《批評メディア論》（東京：岩波書店，2015），頁 11。

¹¹⁷ 川西政明，〈菊池寬、『文藝春秋』を創立する〉，《新日本文壇史第三卷 昭和文壇の誕生》（東

代》同人誌，為期並不長，但其中所展現出的宣言（Manifesto）特質已足以引起討論餘波。而值得注意的是，《文藝時代》創刊的同年稍早，普羅文學雜誌《文藝戰線》也發行了創刊號，而整個 1925-30 年的日本文壇是以新感覺派與普羅文學的「對立」為基本構圖。¹¹⁸

與此幾乎同時正在進行的則是《改造》雜誌以及發行雜誌的改造社的「日本文學全集」。《改造》雜誌創立於 1919 年，本是以勞動問題、社會議題等左翼議題討論為本的雜誌，在 1920 年代中期面臨銷售數字壓力，當時既有前行者《中央公論》，又有後起的《文藝春秋》，以及大眾面上創下一期賣出一百萬冊的通俗文學雜誌《國王》（『キング』），而改造雜誌社為解決其經營危機，在 1926 年推出「現代日本文學全集」，以一冊一圓的價格販售，¹¹⁹當時造成意想不到的大熱賣，時稱「圓本熱」（「円本ブーム」）。圓本熱影響深遠，一是透過挑選全集中作家作品的過程，實際上是塑造了一系列的文學經典，並以一種檔案（Archive）的形式「構成了」國家文學與現代文學的要素；二是擴張了文學的銷售市場，使得日本內地文學消費讀書市場成熟，又配合著其他時勢因素使得「文學青年」的大量增加，如同井伏鱒二在《荻窪風土記》中所言，「當時在東京想成為文士的文學青年大概有兩萬人，[……] 幾乎所有的文學青年都希望有一天能夠盡早讓自己的作品獲得認可」¹²⁰；三則是使得殖民地知識分子「熟悉」所謂的帝國話語——尤其是在 1931 年滿州事變之時，「現代日本文學全集」仍在持續刊行之中。王惠珍曾論及圓本發行與殖民地台灣的关系：

雖然島內的購讀能力和消費總量，無法與內地的讀者群相提並論，但就圖書資訊傳遞的時效性，並未出現太長的延遲。內地的出版社為爭奪出版銷售市場，各家紛紛競相發行全集類的叢書，最後竟出現供需失調生產過剩的現象，為消解庫存壓力，書商轉而將那些庫存書籍、二手舊書和過期雜誌運往海外殖民地販售。¹²¹

揆諸當時台灣作家的回顧歷程，便可發現，日本內地與殖民地台灣之間的書籍流

京：岩波書店，2010），頁 44-83。另從《文藝春秋》第二號開始，川端與橫光便以編輯同仁的身分參與編輯，並同時在 1935 年「芥川獎」設立之後擔任評審。另橫光利一在第一任妻子去世後，於 1927 年時接受菊池寬的媒妁之言與日向千代結婚，此間也看得出幾人之間的關係。

¹¹⁸ 儘管近年來有學者嘗試從人際網絡與寫作題材等等解析兩者之間的互通性，但此基本「構圖」——不論拮抗、合作關係——以文學同人的群聚形而言仍然是相當明顯的。

¹¹⁹ 關於社長山本實彥如何想出這個出版計畫的說法眾說紛紜，一說是受到谷崎潤一郎的啟發，二說是左翼作家藤森成吉的建議；第三、也是最多人採信的是當時的《改造》總編輯藤川靖夫的建議。見 Edward Mack, *Manufacturing Modern Japanese Literature*, p. 96. 而先行於「日本文學全集」的類似計畫有新潮社出版「現代小說全集」，但一冊僅收錄數千字文本，且一本四圓五角。豬瀨直樹，《作家の誕生》，頁 112。

¹²⁰ 轉引自豬瀨直樹，《作家の誕生》，頁 101。

¹²¹ 王惠珍，〈戰前台灣知識份子閱讀私史——以台灣日語作家為中心〉，《台灣文學學報》第 16 期（2010），頁 39。

通與連動，在「圓本」熱潮開始之後，書籍流通更加快速且價格低廉，直接促成殖民地知識分子的知識與文學養分的獲得。此外，「圓本」的「重要」之處還體現在圓本編輯時將文本內部全部修改為東京腔（標準語），對內地而言塑造出一種標準語的語境與語言階級劃分，對殖民地則顯示出一種「一致」的帝國話語，¹²²無論這種「話語」是論述（discourse）或是共通語（lingua franca）。對殖民地知識份子而言，接受「圓本」亦即代表接受其「標準化」所暗示的帝國話語一致化的機制。繼圓本之後而起，在 1930 年代出現、興盛的「懸賞徵選」體制，更讓殖民地知識分子有在內地發表的機會。

懸賞徵選出現於 1927 年，緊接著圓本的熱賣潮開始之後。改造社當時的廣告是以「改造雜誌十周年紀念懸賞創作募集」為題，甄選優良的小說與戲劇作品。和泉司指出這個活動的首要目的應該是「發掘新的讀者層與購買層」，¹²³而其效果在於「有著一年一回的募集與高額獎金，又有當選者更可以將作品登在當時文藝雜誌當中最高等級的《改造》雜誌上的好待遇越傳越開後，一口氣喚起了更多人「寫文學」的慾望」。¹²⁴透過這種徵選方式，誕生了一批以懸賞徵選得獎作為進入文壇方式的作家，而這群作家其實是被差別待遇的，例如芹澤光治良曾言林芙美子給他的忠告是「由於我（按：芹澤）是透過改造懸賞進入文學世界的，會受到文壇中人的某種輕視，會成為是生涯的損失，所以一定要多多努力與文壇中人近才行」。¹²⁵而根據大澤聰的引述，文藝評論家大宅壯一在 1930 年代期曾經提出文壇的轉型期現象，認為 1930 年左右日本文壇正面臨一種由「文壇公會」（文壇ギルド）轉型成為「雜誌文壇」（ジャーナリズム文壇）的過渡期，¹²⁶而這個變遷的成因有以下幾種，一是文壇人口的增大，使得本來封閉性的解釋共同體範圍擴大，二是一般讀者的增多，雜誌閱讀群眾逐漸變成是某種不特定的閱讀大眾，在雜誌編輯上就會在相對封閉的成熟閱讀圈與一般大眾口味之間做出某種調停。¹²⁷而殖民地文學——無論是日本內地寫作關於殖民地、或是殖民地人民的書寫——便是在這樣多重力學的交錯之下在文壇上出現的。1930 年代的日本中央文壇的現狀是，一種硯友社以來的、類似於師徒制的文學家養成程序正在崩解之中，而在文學閱讀與寫作人口都在不斷膨脹，雜誌社「為了」消化這一些寫作與閱讀的人口，而興起了所謂的「懸賞徵選」，而再配合著 1930 年代日本內地對於殖民地的興趣上升，對日本本地作家而言寫作關於殖民地的題材也可以獲得注意，而對殖民地人民而言，相對應的殖民地的日本語世代在 1930 年代也邁入了青壯年階段。同時，在這個時期志願成為作家的人不須參與日本內地派系的文壇角力而可以以懸賞徵選的方式一舉成名，而在這樣的情況之下，殖民地文學——關於殖民

¹²² Edward Mack, *Manufacturing Modern Japanese Literature*, p. 134.

¹²³ 和泉司，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉》，頁 57。

¹²⁴ 和泉司，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉》，頁 62。

¹²⁵ 轉引自和泉司，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉》，頁 63。

¹²⁶ 大沢聡，《批評メディア論》，頁 12。

¹²⁷ 大沢聡，《批評メディア論》，頁 107-108。

地的文學——的「出現」是勢在必行的，而無論是對殖民地人民、或是未（能）依循原本的文壇公會與前輩提攜等方式進入文壇的作家而言，「殖民地」都是一項利器：1932年《改造》徵選二等獎便是朝鮮作家張赫宙的〈餓鬼道〉獲得，而1934年《中央公論》原稿募集則是幾乎是百花齊放：一等獎為描寫滿州國風景的穎田島一二郎〈待避驛〉，二等獎為描寫台灣原住民的大鹿卓〈野蠻人〉，而張文環的〈父之顏〉獲得佳作——日本內地作家所描寫的殖民地趣味在此時大鳴大放，而殖民地人民的書寫亦不遑多讓，以台灣而言，乃至於1937年有龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉獲得佳作推薦（見本章末附表一的簡略整理）。

如同以上的討論，可以看見日本中央文壇形成的軌跡，以及1930年代大約發展的樣貌，而也如同更先前對於「殖民地文學」的脈絡討論，我們其實也可以看出當時台灣的狀況：台灣大略已開始有「文壇」的規模了，而這個殖民地／地方文壇也嘗試著與日本的文壇互動。台灣的文壇大約於1930年代左右形成，標誌以文學寫作者、文學批評者社群的出現與文學雜誌的創辦等等，柳書琴亦指出作家在日治後期具有其特殊的地位，以共同或相近的理念相互結合、創立雜誌，具體顯示台灣文壇在當時已然成形。¹²⁸柳書琴曾如此描述1936年，亦即龍瑛宗「正在寫作〈植有木瓜樹的小鎮〉」的時候，台灣文壇狀況的一個側面：台灣文藝聯盟1935年底分裂之後張深切等主持的《台灣文藝》雜誌舉辦「原稿募集」活動，而其中的徵稿啟事告訴讀者：

1936年的此時，張文環、曾石火、翁鬧、呂赫若、郭水潭、巫永福、吳希聖等人已有「新銳作家」之譽，而翁鬧、張文環、呂赫若、楊逵被視為「現代台灣作家」。受到重視的上述作家當中，不少為《福爾摩沙》同仁或有淵源者。譬如：張文環、巫永福、曾石火、翁鬧、吳希聖等人為同人。任教於新竹峨眉公學校的呂赫若，也曾將其處女作〈暴風雨的故事〉（〈嵐の物語〉）投到《福爾摩沙》。¹²⁹

台灣從二零年代以漢語創作為主的時期過渡到學者一般稱之為黃金期的1931-1937年，此段時間文學創作風氣盛，文學同人雜誌也相繼出現，在台灣創作文學的主要語言也隨著日語教育的效果慢慢變遷為中日並列。和泉司曾經相當敏銳的指出，1930年代的台灣文壇作為「殖民地文壇」——與朝鮮文壇、滿州文壇並列，但與日本內地的「地方文壇」如九州文壇等性質不同——的特質在於它與是在深刻意識到中央的存在而形成的，而且是在「位於中央之外的現實，以及在台灣文壇之內想像中央兩種概念的相互折衝之下進行」¹³⁰的。這一段時間的文學創作同人團體具有幾項強烈的特徵，首先是以「留日左翼知識分子」作為領頭羊，具體

¹²⁸ 見柳書琴，《戰爭與文壇——日據末期台灣的文學活動》（台北：國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，1994）。

¹²⁹ 柳書琴，《荊棘之道》，頁275。

¹³⁰ 和泉司，《日本統治期台灣と帝国の〈文壇〉》，頁7。

案例如曾在日本大學念書的楊逵、以東大留學生為中心的《福爾摩沙》同仁張文環等人，往前尚可追溯到王白淵、謝春木等二零年代中期便開始活動的文學創作者。¹³¹而這一群人的共同特徵——或言憑以為連結的——即為所謂左翼精神，而在文壇上要為人所知，首先便是與志同道合的好友一同進行左翼活動，再是文學創作，乃至於創立同人雜誌。舉例而言，楊逵作為台灣新文學之父之一的生涯便是以從事社會運動為始；而張文環與呂赫若在相繼獲得《中央公論》佳作與作品刊登於左翼同人誌《文學評論》之前便已開始文學活動，如張文環投稿〈父親的容顏〉（「父の顔」）之前已寫作〈落蕾〉等作、而呂赫若也已投稿〈暴風雨的故事〉至《福爾摩沙》，亦經引介而獲得〈牛車〉的發表機會。這樣的進入文壇的風氣一直到上引文的 1936 年，均是如此。

而中央文壇與殖民地／地方文壇之間的接點就是「懸賞徵選」。從以上的各種考察便可窺知，像是張文環、翁鬧等人的作品發表與交友圈都（曾）在中央文壇與地方文壇之間流轉，然而中央文壇所「欲求」的殖民地文藝，或云透過中央文壇的懸賞徵選所欲求的殖民地文藝，與殖民地投射向的中央文壇之間的視線與慾望其實是錯開的，也如同和泉司所言，此間的落差是無法解銷的，就算是殖民地趣味開始發酵的 1930 年代，「在此（殖民地趣味）以上的關心在「中央文壇」——以及可能是整個內地瀰漫著的觀看方式——比較可能是沒有的吧」。¹³²我們也知道，「懸賞徵選」、甚至是將文字呈現在「讀者」之前——無論是文藝獎審定委員或是不特定的一般大眾——的機制是一種雙向的視線投射、乃至錯映，特別是當這是一種「自我表述」的時候，作者以某種擬像式的「自我」（self）向讀者展現這就是「我」，可能是「我＝作者本人」、「我＝小說家職業」、「我＝殖民地人民」、甚至是「我＝殖民地土著報導人（native informant）」¹³³的自我認同＝身分（identity）表述，然而相對的被看的我——以一種比喻的說法是在自我形成過程的大他者的凝視——而讀者卻又以讀者的眼光「決定」了那個文本中的「自我」的定義；殖民地文學中的自我表述因而是一種身分認同的詮釋與爭奪——在宗主國／殖民地的意識形態與權力落差、權衡之間。另一方面，我們可以說，「殖民地文學」是一種藉由某些干預（intervention）的方式「打破」中央文壇原本得以自持的系統與封閉性，但他的限制又來自於這種干預與「打破」的功能——能動的先決條件（precondition）——某種程度上也是宗主國意識形態給予的。彈性主體得以為彈性仍然是先決於握有權力者之上。¹³⁴

¹³¹ 柳書琴在《荊棘之道》一書當中擊劃了一組台灣 20 至 30 年代的左翼系譜。

¹³² 和泉司，《日本統治期台灣と帝国の〈文壇〉》，頁 43。

¹³³ 此處的「土著報導人」參考史畢娃克（Gayatri Chakravorty Spivak）的定義。見 Gayatri Chakravorty Spivak，張君攻譯，《後殖民理性批判》（台北：群學，2006）。特別是龍瑛宗的部分將會特別提到這一個面向，參第四章。

¹³⁴ 此處參照史書美對於李安的彈性主體的討論。儘管她所討論的跨國資本主義脈絡與此處議題迥然相異，然其對於殖民性以及「彈性主體」的限制的討論仍然適用於許多情況。Shu-mei Shih, "Globalization and Minoritization," *Visuality and Identity: Sinophone Articulation across the Pacific* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007), pp. 40-60.

縮而言之，「殖民地文學的自我表述」一詞，展現的除了是靜態的、文本之中對於我的再現（亦即自我）之外，也是一種跟文學傳統競逐的過程；¹³⁵同時，殖民的文學自我表述也在文本化、商品化（體現在雜誌刊登行為上）以及文壇上的競爭、角力的過程中演示著一種殖民宗主國與殖民地視線的交錯，而也如同以上對台灣「殖民地文學」語境的整理與「懸賞徵選」的背景探索所顯示的，這甚至是「殖民地文學」本身的一種隱喻。而這將引導至下一節的討論：下一節將再次將「自我表述的機制」與「殖民地文學」兩者挽合，並同時討論在龍瑛宗與中島敦的小說當中同時具備的元素，亦即「南方」。

第三節 關於自我的文學，我與南方，與錯視

我們將從文學的制度開始說起。從坪內逍遙、乃至二葉亭四迷等人積極致力的小說現代化過程，現在來看，依照前引柄谷行人的說法，是一種風景、乃至內面的發現——暗示著近代「個人」、「自我」的成立；亦如同前田愛於其名篇〈從音讀到默讀：近代讀者的成立〉（「音読から黙読へ —近代読者の成立—」）一文中所言，從閱讀方式的變化將讀書（読書）行為個人化的過程當中，言文一致的條件得以成立，¹³⁶然而其中所強調「默讀」與「個人的閱讀體驗」，同時也暗示了作為文學機制的個人化的書寫將在不遠之途——描述自我的、「自白」形式的小說的出現不過是大正初期之事。此處的問題在於，「私小說」、乃至於「描述自我的小說」的文學機制到底是怎麼一回事？或更精確一點的說，中島敦與龍瑛宗為何會被拉進這一個系統之中？

而回答這個問題，我們無法不借道。首先我們可以先看 Pascal Casanova 的《世界文學共和國》（*The World Republic of Letters*）一書。英文版序言當中，作者如此自陳：

這本書的中心假設是，借用了布勞岱爾（Fernand Braudel）的「經濟—世界」（“economy-world”）理論與布迪厄（Pierre Bourdieu）的「場域」（field）概念，有一個「文學—世界」（“literature-world”）的存在，而這個文學世界是相對獨立於現實生活以及政治事務的，亦即其邊界與運作法則並不受到其政治空間的限制。在這個「國際文學空間」（*international literary space*; world republic of letters）之中運行的是特定針對文學的效力與暴力——簡言之是一種「文學統治」（*literary dominance*），而我在書中嘗試討論的就是這種統治

¹³⁵ 舉例而言，意欲表述自我時，該如何面對一個強大的「私小說」傳統？在此處並未多談，將會在以下章節當中加以觸及。

¹³⁶ 前田愛，〈音読から黙読へ —近代読者の成立—〉，《前田愛著作集二 近代読者の成立》（東京：筑摩書房，1989），頁 122-150。

形式，雖然在許多方面依賴著政治支配，卻又不能與之混淆。¹³⁷

Casanova 在這本書裡面將「文學世界」與「政治世界」分開，雖然所謂的「文學世界」當中有其政治力場的作用，但這種力場是針對著文學而來的。我們可以立即想起在布迪厄提及「資本」時政治資本、經濟資本與文化資本互相的化用關係。¹³⁸Casanova 也提及，所謂的「文化」做為一種資本，所具有的要害其實就是一種文學社會（milieu）內部的聲譽，而文學資本的可能，就在於「他有一種可以客觀量測出的效果，足以支持這個信念的存在」，而其中一項可量測的要害便是語言。¹³⁹戰前的日本帝國的中央文壇與地方文壇的總和，是一個日本文學共和國，以一種比喻的形式，而其中心便是「帝都東京」——如同 Casanova 將世界文學的中心定位於巴黎一般——在整個帝國日本當中累積最多的文學聲譽，並且是當時關於文學的資訊流通中心，而其中的流通貨幣——若我們將文化確實視為一種可計算的「資本」——之一便是「私小說」的表述機制。

如同前述，日本文壇早先的成立條件是透過類似文友、乃至師徒之間互相的推薦、品閱與提攜等方式組合而成了直至 1920 年代晚期的文壇。我們知道，品味、乃至於習癖（habitus）的世襲與沿襲是利用一種階級內部的教育、乃至於藝術品味內部的「自我引用」等等形成一個隱形的階級再生產機制，¹⁴⁰而所謂的文友圈也是類似的機制：新文學形式的出現並不代表著會成為讀者欣賞的目標，其中包含著的便是這種認可的機制——而我們也知道，「私小說」會成為「潮流」一開始也是文學同人雜誌的產物。然而故事並不只停在此處。1920 年代的日本，在關東大地震之後所產生的變化影響深遠，其中之一便是嚴格意義上「大眾文學」的興起：在媒介發達與大眾讀者層的興起之下，「閱讀」、乃至閱讀私小說變得前所未有地容易，而也如同前述，創作隨之而來。層層原因疊加，再加上「圓本」的出現，促成了在 1920 年代後期私小說的變貌：私小說的閱讀、欣賞乃至寫作涉及的範圍擴張。這其實是一個相當弔詭的情況，因為若依照曾根博義的說法，關東大地震前後開始對於既有的文學成規的懷疑，促成「與以自然主義和私小說為核心的既成文壇迥異的「現代」的文學到來」，¹⁴¹然而揆諸文學史發展，與其說

¹³⁷ Pascal Casanova, preface to *The World Republic of Letters*, trans. M. B. De BeVoise (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), p. xii.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital," in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson (New York: Greenwood Press, 1986), pp. 241-258.

¹³⁹ Pascal Casanova, *The World Republic of Letters*, p. 17. 本書被詬病之處便在於 Casanova 在整個世界文學共和國之中建立一種位階，甚至可能是一種「中心—邊陲」之間的一種階級、甚至是殖民位階的想像，此外這種權力位階關係也不一定能夠歷時性通用。然而，其特殊之處——也是在此提及此概念的理由——便在於這種「中心—邊陲」的韻頡關係建立出的模型與「殖民宗主國 vs. 殖民地／邊陲地區」的權力關係相當接近。

¹⁴⁰ 見 Pierre Bourdieu, Introduction, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press, 1984), pp. 1-7.

¹⁴¹ 曾根博義，〈序說〉，吉田熙生、曾根博義、鈴木貞美編，《日本文芸史——表現の流れ 現代 I》（東京：河出書房新社，2005），頁 10。此處所言「現代」相對的是明治至大正年的「近

是私小說典範為其他文學形式替代，不如說是典範的衍生與演進：私小說的潮流依舊存在，如同安藤宏所分析的「小說家小說」盛行於 1930 年代，而私小說的形式、乃至於表現機制更以一種魂在 (hauntological) 的形式充塞於文壇之中，跨越階級與地域——從菁英到大眾，從中央到邊陲，從殖民宗主國到殖民地。¹⁴²這種擴張的意味相當精微：在場域的意味上，某個程度上做為文化資本的「私小說寫作」被開放，而作為場域的文壇上出現了新的鬥爭形式，亦即懸賞徵選，在 1920 年代晚期至 1930 年代之間的新進作家可以倚賴著以圓本獲得的養分進行創作；再者，這種擴張意味著私小說的「詮釋共同體」也會隨之變化，對於私小說的理解成為可能的並接受一種詮釋的群體擴大，而作為「表現機制」的私小說——因而化身成「關於自我的小說」¹⁴³——也因而變得更容易受到接受、乃至於成為創作的轉化。然而殖民地文學的自我表述不只於此，如同前述，懸賞徵選、乃至 1930 年代時局同時加入的是對於殖民地題材的、來自「中央」的索求，而在兩者疊加之下，殖民地作家便因「殖民地身分／經驗」而能夠嘗試回應。

而本論文所討論的作家中島敦與龍瑛宗將在此處置入討論。中島敦與龍瑛宗在文壇中處在「邊陲」的地位：中島敦具有殖民地經驗的作家，在 1930 年代依然並未倚賴文友關係進而獲得發表機會，而是以投稿懸賞徵選的方式嘗試於文壇當中占有一席之地；而龍瑛宗則是身為殖民的台灣的日語世代知識分子，姑且不論階級，¹⁴⁴兩人在 1930 年代時勢配合之下皆得以有機會以懸賞徵選的方式嘗試進入中央文壇——其中一項利器便是兩人的殖民地經驗，透過書寫殖民地或其經驗，吸引當時評審的目光。「殖民地文學」與「自我表述」便是環環相扣的，若殖民地經驗是一個資產的話，而寫出一個「殖民地」的「我」便是將兩者合而為一——同時借用（或順勢用之）私小說的知識「傳統」，並以自身的經驗作為一種可資運用的「資本」。

讀者可以想見，對於這種書寫方式與策略，一個簡易的評論與批判是，兩人透過將殖民地「他者化」、「異國情調」化，而以此販售／交換自身的國族、或是經驗。¹⁴⁵中島敦與龍瑛宗所利用的殖民地資源，其共通點就在於其中對南方風土

代」。

¹⁴² 儘管此處的「大眾」的圈定仍然是個複雜的問題，然而其「菁英」的封閉性確實是因而有所開放的。

¹⁴³ 在 40 年代台灣曾經興起一場重要論戰，關於「在台日人無法寫私小說」的爭議，在此重要的不是為何在台日人無法寫出私小說的確切理由，而是這件事「成為」議題、「需要被討論」本身之中便暗示著，「書寫私小說」已經成為一個必須實踐的知識型 (episteme) 了——而也正是因此，必須清楚「私小說」與「關於自我的小說」之間的差異，因為如同許多資料所顯示的，許多作家——包含龍瑛宗——並不特別認為自己寫的是私小說、或是特意將小說寫成私小說。關於在台日人與私小說的討論，見陳允元，〈「新體制」下的社會／自我凝視－濱田隼雄〈甘井君的私小說〉的脈絡性閱讀〉，《台灣文學研究彙刊》14 (2014)，頁 85-122。

¹⁴⁴ 階級差異問題將會在各分章觸及。

¹⁴⁵ 然而透過以上的分析，我們知道這種批評方式將問題簡單化了：自我表述的問題是多種觀察視線錯綜參雜之下形成對於某一種「自我」斷面的詮釋的集合體，而在整套詮釋過程中各種

的描寫，亦即所謂的「南方表象」。戰前日語文學中，「南方」（以及相對應的「北方」）一直是個重要的主題。這個主題原生自日本自明治維新以來，跟隨自十九世紀歐洲帝國列強的殖民主義而生，欲侵略「南方」的帝國主義慾望。根據川村湊的考究，日本近代文學的「南方系譜」可追溯自十九世紀末，到十五年戰爭期之間作品數量急速增加。¹⁴⁶日本的「南方」，相對於日本本身，指稱著日本以南的東亞及東南亞地區，包含沖繩、台灣、越南、菲律賓，以及南洋群島，有幾種名稱變體，比如南洋、南國等等。明治維新之後，日本開國，並且開始向西方帝國列強學習，除了開始在武力上侵略台灣與沖繩以外，十七世紀已開始有個人移居南洋的情況，到明治期更為明顯，而關於南洋的作品也開始出現，例如末廣鐵腸的政治小說《南洋的大波瀾》（1891）與東海散士的《東洋的佳人》（1888）等小說，¹⁴⁷而台灣在1871年牡丹社事件（日本首次出兵台灣）之後於1895年正式領有台灣，並成為「南進基地」、「南進前線」，在領台50年間共有三次顯著提倡，¹⁴⁸而「南方」的位置與精確定義隨著殖民演進也有變換：¹⁴⁹殖民地台灣相對於日本即身處於日本的「南方」，而台灣與日本無論是地形、氣候、生態環境乃至於「風土」等等都與日本不同，因而身在台灣不管對台灣人、對日本人而言都在這樣的「南／北」拮抗之下有著對於「南方」的想像、認同與思考——體現在中島敦與龍瑛宗身上的話，中島敦對於南方的嚮往是一種知識建構出來的論述（discourse）與（之後的）南方體驗的交混，而龍瑛宗身為殖民地南方台灣的人民，以一種自傳性的方式表述自身，便無法不帶有其色彩，然而就如同接下來的討論會發現的，或許實際作為並非這麼一目了然。

以這些方式，殖民地作家獲得發聲的管道。本章以上嘗試以相當概括的方式整理所謂「自我表述」應如何分析、探討，自內至外成為一書寫形式；而另一方面，又以歷史發展的層面探討、描述龍瑛宗與中島敦所面對的文壇狀況，而其中的樞紐便是「自我表述」的機制，同時是一種形上的探問，歷史積累的結果、更敘事上的機制操作、更是一種場域內鬥爭的工具。然而除此之外，南方也是需要進入的討論，中島敦與龍瑛宗共享的知識型，其中會產生參差、與變化。以一種精神分析的角度切入的話，殖民地作家的自我表述不啻以書寫嘗試向文壇中心——一種難以廓清其中元素、總之是存在、且幾乎是相當具象的對象——提問，急切詢問「你到底要什麼？」（*Che Vuoi?*）¹⁵⁰。在嚴格意義上來說，作家的欲望投射

權力與欲望的交錯，並非只以「異國情調」或是「東方主義化」化約殖民地文學中自我表述的多種可能性，其自我、主體與身分之間的交錯，對於「自我」、對於「作家」、甚至是「生於日本」的想像之間的錯位在文學作品中的表述一覽無遺。

¹⁴⁶ 川村湊，《樺太・南洋の日本文学》。

¹⁴⁷ 阮斐娜，《帝國的太陽下》，頁36-37。

¹⁴⁸ 分別是領有台灣、第一次世界大戰、與台灣始政40年之時。見後藤乾一，《近代日本と東南アジア：南進の「衝擊」と「遺産」》（東京：岩波書店，2010），頁79-88。許多作家都曾經寫過家人朋友到南方出征的作品。吳昱慧，《日治時期台灣文學的「南方想像」——以龍瑛宗為例》，頁32。

¹⁴⁹ 吳昱慧，《日治時期台灣文學的「南方想像」——以龍瑛宗為例》，頁45。

¹⁵⁰ 參見紀傑克（Slavoj Žižek）的討論。Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso,

成功與否其實是不可證成的，一如我們無法詢問評審眾對於異國情調的看法，然其趨近的欲望與被接受的情況之間的差錯仍然有跡可循，而這中間趨近與落差的「層次」也是本論文所欲探究的。同時，本章以上描述的歷史情況大約至 1937 年中日戰爭爆發之前，而在之後，龍瑛宗與中島敦真正開始出現在文壇之後的情況，以及在此懸而未決的問題，則留待後章論述。

1989). 第五章我們會回來延續這個主題。

表一：殖民地文學在中央文壇得獎、刊載情形舉隅¹⁵¹

姓名	篇目	得獎雜誌與出刊日期	入選獎項與刊登與否
張赫宙	餓鬼道	《改造》，1932年4月	二等獎，刊登。
西川滿	城隍爺廟	《文芸》，1934年1月	選外佳作，未刊登。
中島敦	虎狩	《中央公論》，1934年7月	選外佳作，未刊登。
楊達	新聞配達夫	《文學評論》，1934年10月	入選第二席，刊登。 ¹⁵²
呂赫若	牛車	《文學評論》，1935年1月	無得獎，純刊登。
大鹿卓	野蠻人	《中央公論》，1935年1月	入選作，刊登(二月號)。
張文環	父の顔	《中央公論》，1935年1月	選外佳作，未刊登。 ¹⁵³
湯淺克衛	焰の記録	《改造》，1935年4月	二等獎，刊登。
翁鬧 ¹⁵⁴	慧爺さん	《文芸》，1935年6月	選外佳作，未刊登。 ¹⁵⁵
中島敦? ¹⁵⁶	趙大煥と虎狩	《文芸》，1935年6月	選外佳作，未刊登。
龍瑛宗	パパイヤのある街	《改造》，1937年4月	佳作推薦，刊登。
金史良	光の中に	《文藝春秋》，1940年3月	芥川獎後補。 ¹⁵⁷
中島敦	光と風と夢	《文藝春秋》，1942年8月	芥川獎後補。 ¹⁵⁸

¹⁵¹ 此分表單僅為舉隅，以台灣為中心、韓國為輔，而特別標舉出台灣相關作品以及中島敦作品的得獎紀錄，供作以下討論。製表參考網站「文学賞の世界」，網址：<http://pelebo.la.coocan.jp/prizes/>，徵引日期：2015.4.7。

¹⁵² 第一席從缺。

¹⁵³ 後易以〈父の要求〉刊登於《台灣文藝》(1935.9)。

¹⁵⁴ 該期雜誌並未刊登作者姓名，然而《台灣文藝》曾刊登翁鬧得獎消息，故此為通說。

¹⁵⁵ 後刊登於《台灣文藝》(1935.7)。

¹⁵⁶ 該期雜誌並未刊登作者姓名，但極可能為中島敦，因趙大煥即〈虎狩〉主角之一。

¹⁵⁷ 由於芥川賞為非公募文學賞，是將該年度上半年的文學作品做一總合評選，故本不刊登作品——因其早已刊登於他誌上。

¹⁵⁸ 同期芥川賞之中西川滿〈朱氏記〉列為預選後補。這是西川滿第二次在芥川賞中被列為預選後補，前一次為1941年下半期的〈元宵記〉。

第三章 中島敦：殖民地的夢與現實

或許，虛構一旦受到質疑或否定，就會像雲煙一樣散去吧。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，也使中迴盪在我的耳際，使我每提筆就頓挫不已。我想，事實上，我根本就不了解謝彩文，兩年同學，我跟她說的話那麼少。她生前的體態已經夠她難過了，死後我想及她，若不是拿她的體態大做文章，就是翻來覆去捏造她的死因，想及這點，我的確目睹自己做作的形貌。

——賴香吟，〈虛構與紀實〉¹⁵⁹

——房東還是毫無消息。這一陣子，走路有聲音的夫人的身影，經常半夜在我房間前的走廊徘徊。因此，月底，我打算搬出這裡。阿恰生了男孩子，總覺得小寶寶是最近才出生的，怎麼已經和豬群玩在一起了——大約十天之前，我接到古賀的信，我在沒有一棵樹會變紅的東京的出租房間內，打開他的來信。

——中村地平，〈熱帶柳的種子〉¹⁶⁰

關於中島敦（1909-1942），故事似乎總是得反過來說：他真正為人所知是在他去世的那一年，而後透過友人的資料彙集與搜尋，¹⁶¹目前才有辦法釐清他的人生歷程、以及寫作各種未能稱上是完整的面向。中島敦最為人所知的是他一系列改寫中國古典小說的短篇小說作品，例如時常收錄於日本高中教科書的〈山月記〉以及一般公認的代表作〈李陵〉，前者改編自唐代傳奇〈人虎傳〉，而後者則是改編自司馬遷《史記》中的李陵相關記述。一般而言這個傾向會歸因於他的出身：他生在所謂的「漢學世家」，從小耳濡目染、再加上個人興趣，而造就了他的「中國物」；¹⁶²然而，中島敦的其他面向則少被學界以外所知，例如中島敦的世界主義——以一種最通俗的定義而論——以及殖民地經驗。中島敦於二十五歲左右寫就的短歌組「遍歷」當中重述了其閱讀涉獵的範圍，除了以上所提的由家學與興趣所帶出的、對於中國古典文獻的接觸以外，閱讀範圍甚至廣及古希臘羅馬哲人、德國浪漫主義作家、法國世紀末頹廢詩人等等，卻未提及自己大學主修的日本文

¹⁵⁹ 賴香吟，《島》（台北：聯合文學，2000），頁 72。

¹⁶⁰ 中村地平，涂翠花譯，〈熱帶柳的種子〉，王德威、黃英哲編，《華麗島的冒險》（台北：麥田，2010），頁 74。

¹⁶¹ 整理、彙編《中島敦全集》的中村英夫、冰上英廣等人皆是中島敦的舊識。

¹⁶² 關於家學的討論見勝又浩與鷺只雄的解析，他們對從中村光夫以降一味將中島敦的「中國」面向歸因於其「家學淵源」的說法感到不滿，首先是關於所謂「家學」的說法有待商榷，而中島敦對中國的興趣可能更多是來自於自身的興趣。見勝又浩，〈中島敦伝抄〉，《中島敦の遍歷》（東京：筑摩書房，2004），頁 3-74；鷺只雄，《芥川竜之介と中島敦》（東京：翰林書房，2006）。

學的作家，例如谷崎潤一郎、永井荷風等他在大學畢業論文〈耽美派研究〉中曾經以專章討論的作家。

而如上所述，他的殖民地經驗與書寫將是本章主要將探討的對象。他的父親是高校的漢文教師，在父親轉校的過程當中中島敦也隨之搬遷，由出生地東京移轉至奈良，而後在中島敦十一歲時父親調職至朝鮮京城（今首爾），而在京城度過了小學與中學的五年，¹⁶³而後申請上東京一高並搬回東京居住。在東京一高時期中島敦開始進行文學創作，並投稿至校刊〈校友會雜誌〉，成為今日中島敦留下的文學作品之中最早的一批。之後中島敦考取東京帝國大學國文學科，¹⁶⁴專攻近代日本文學，畢業論文為〈耽美派研究〉，如前所述，昭和八年（1933）畢業後至橫濱高女教授國文科與英文科，同時開始正式的文學創作，然而此段期間僅〈虎狩〉一篇獲得1934年《中央公論》原稿募集選外佳作，作品甚至未能刊載為世人所見。¹⁶⁵中島敦自高中以來的呼吸系統疾病在擔任教師之時有逐漸加重的傾向，在昭和十六年（1941）透過好友釘本久春的介紹，得以前往當時已被日本軍國政府占領的帛琉，為當地的學童編寫國語教科書，同時療養肺疾。中島敦對南洋的嚮往並非偶然，這種情緒散見於他的作品當中，最明顯的是短歌系列「小笠原紀行」對於小笠原群島的描寫，以及在前往南洋前夕寫就的、中島敦唯一長篇作〈光與風與夢〉之中「摹寫」¹⁶⁶英國小說家羅伯特·史蒂文生（Robert Louis Stevenson）在薩摩亞的晚年——而寫作的當時中島敦並不知道自己即將有這個機會前往南洋。然而前往南洋之後才是夢魘的開始：南洋的燥熱天候與水土不服讓中島敦的病情更加嚴重，隔年（1942）春天回日，約略同時「古譚」系列中的兩篇，〈山月記〉與〈文字禍〉刊出，在當時大受好評，而刊登該兩篇的雜誌《文學界》繼而在年中刊出〈光與風與夢〉，進入當年芥川獎決選後補（該次無人得獎），該年作品集陸續出版，然而中島敦亦於當年年底過世，留下尚未完稿的〈李陵〉等作。

以上略顯冗長的傳記意在呈現中島敦的移動與創作歷程以及人際網絡。如同第二章所述，中島敦開始文學創作的1930年代、昭和十年代的情況是一個舊有的文壇典範緩慢衰微，新進作家慢慢以新的形式——即懸賞徵選——在文壇上獲得發聲的機會。若將中島敦與同年出生的太宰治相比，便可發現兩人的文學志業發展軌跡相當不同，就目前蒐集到的資料顯示，中島敦並如同年出生的太宰治拜任何人為師，¹⁶⁷在橫濱教書亦未參與當時如《文學界》、《日本浪漫派》等雜誌同人活動，即使出身東大亦未參與東大相關的文學活動。我們無法透過任何資料證

¹⁶³ 並在這段時間結識了後來同樣成為作家的湯淺克衛。另外，重要的是在一高時期，中島敦結識了日本戰後初期最重要的文藝評論家之一的中村光夫、德國文學研究者冰上英廣、以及

¹⁶⁴ 本論文當中所提及所有「國文」、「國語」皆為當時語境，亦即是「日文」與「日語」等等。

¹⁶⁵ 見第二章末附表一的整理。

¹⁶⁶ 關於中島敦對史蒂文生材料的處理將是後面所要討論的議題，而此處僅先以最一般化的詞彙稱之。

¹⁶⁷ 太宰治拜井伏鱒二為師。

實這麼做的理由，然而在此提出關於中島敦的文學活動特徵並非嘗試以傳記批評方式探索，而旨在以較為不同的視角觀察中島敦的寫作。中島敦的小說作品首要特色便是對於「自我」的書寫：這種對自我的書寫有幾種層次，首先是在主題上，對於「我是誰」的追尋從早期的「過去帳」到過世前寫就的〈李陵〉均是如此，¹⁶⁸而在另外一方面，中島敦若想要寫作「述說自己」的小說，勢必得面對的是強大的私小說寫作典範（paradigm）至 1930 年代依然大為盛行，而中島敦如何與這一譜系互動則是相當重要的問題——無論對寫作者中島敦或是研究者來說均是。¹⁶⁹研究者必須面對的另一個問題則是中島敦小說的自傳性元素：2009 年中島敦唯一一本傳記《狼疾正傳》出版，若是不了解中島敦研究的人可能會驚訝於其中對於小說素材的大量引用——而理由便在於，中島敦留下的文學文本以外的資料相當稀少，目前可見僅有少數由妻小友人保管的日記與書簡，而有公開發表的雜文僅短文〈在章魚木之下〉一篇，¹⁷⁰對於解讀中島敦的文學觀與生平造成相當大的困難。然而或許這種「困難性」本身亦有其詮釋空間，中島敦選擇將什麼留了下來，而什麼沒有。也就是說，無論是中島敦的文本內外，對於「自我」的呈現告訴了讀者什麼，以及在當時的日本，身為一個具有深刻殖民地經驗的作家所表現出的自我，與其他相對上經驗淡薄的作家有無不同，便是相當重要的：若有，那麼中島敦的特殊性為何？以及最終的提問或許是，中島敦的「殖民地文學的自我表述」為何？

本章即基於以上的問題意識，開展以下幾節對於文本的內容以及形式上的解析。第一節將以「倒讀」的方式，從戰後《中島敦全集》（第一次）的出版開始討論中島敦初期的作品；具體而言包含在《校友會雜誌》上的習作以及〈虎狩〉、〈斗南先生〉兩篇，並觸及「過去帳」等寫作期間中島敦對於「我」的呈現的變遷，並提及其中的「非日本性」元素的使用；第二節將稍微調動寫作年表上的順序，接續著對於自我的論述，先行討論在中島敦實際前往南洋之後寫就的南洋相關作品，「南島譚」與「環礁」系列；第四節則以 1942 年芥川賞候補作〈光與風與夢〉為中心，討論中島敦、乃至小說中主角的「自我」的成立過程以及期間的交錯，而同時將各種文壇因素均收攏於此，而〈光與風與夢〉除了以一種精微的形式呈現「自我」，同時具體而微地呈現了戰爭期文壇的一些要素，以及中島敦與時局之間的關係，而第五節將兼以小結，簡短討論中島敦的「中國物」與文壇之間的關係。

¹⁶⁸ 勝又浩〈我を求めて——中島敦と私小説〉《我を求めて——作家論集》（東京：講談社，1978），頁 5-51。

¹⁶⁹ 如同曾根博義，〈中島敦の〈私小説性〉〉一文討論。

¹⁷⁰ 中島敦全集共出版四次，本論文所依據的是 1970 年代筑摩書房出版的第三次全集。2002 年出版的第四次《中島敦全集》中則多收錄了中島敦在帛琉時以筆名刊登於當地雜誌的雜文兩篇。

第一節 夢境與現實：倒讀初期作品



一般認為中島敦的初期作品，除了刊登於《校友會雜誌》的數篇習作以外，包含〈斗南先生〉與〈虎狩〉兩篇寫於 1930 年代上半的作品。中島敦的小說當中對於「自我」、乃至於「異我」的思索早已於此時開啟，〈斗南先生〉一篇以中島敦以自己的伯父中島竦的一生為本，寫文中主角三造眼中的伯父「斗南先生」，另一方面，〈虎狩〉則是以中島敦中小學時期在朝鮮的體驗為本，寫敘事者「我」與當時的友人趙大煥的相處。兩篇作品皆是一種「觀察日記」，在主角「我」或是「三造」的眼中，某一個角色——無論是斗南先生或是趙大煥——的人生、以及自我與該角色的關係。兩篇作品正好呈現了兩種「形成中島敦」的元素，一是所謂「家學」，二則為殖民地經驗，兩造皆已有許多論文討論。此處將繞道而行，以兩篇作品的撰寫與出版史出發，嘗試以不同層次發掘中島敦——身為一個作家——的作品撰寫本身的「自我表述」。

先從〈斗南先生〉開始說起。中島敦於 1942 年過世之後，戰後的 1947 年第一次《中島敦全集》由文治堂出版。根據 1977 年版《中島敦全集》解題，此版本由於出版於戰後美軍（GHQ）¹⁷¹佔領時期，當時美軍實施檢閱政策，《全集》中的文本未能倖免，〈斗南先生〉的補記遭刪，而〈虎狩〉全篇未收。我們可以觀察到被刪除物的共相——作為殖民風物的描寫，〈虎狩〉遭到刪去，而「南島譚」、「環礁」系列保留（詳後）；此處的重點在於〈斗南先生〉被刪修的部分：補記。中島敦的小說中不時會出現補記、追述或是時隔多年的回顧，¹⁷²而目前可以探考到、「實際上」的多年回顧至少有〈斗南先生〉一篇。根據文本此篇寫作的時間是昭和七年（1:34），若參考手稿上的書寫痕跡，原稿為昭和八年（1933）寫就（1:556），然而補記的時間卻明顯晚過此二者，其中所提及的大東亞戰爭與日本占領並非 1932-33 年可思及，而在冰上英廣於 1942 年寫給中島敦的信上亦言「斗南先生是透過這次加上的部分來呈顯一些時代的意義吧？」（3:719）木村一信認為補記最重要的元素在於三造對於斗南的想法的轉變——從對與自身與斗南先生相似處的厭惡轉至感嘆、甚至稱讚等等，¹⁷³以小說文本情節構造的角度分析之，然而在閱讀文本時，四零年代的中島敦如何補述三零年代的中島敦實為相當重要的、對於文本的判讀基準。補述第一句話如此陳述：

右文¹⁷⁴是昭和七年時，不特別為了創作，作為一篇私記寫下的。經過十年，

¹⁷¹ 二次大戰後依據波茨坦宣言，各國盟軍（實際上僅美國）佔領日本，麥克阿瑟將軍在日本東京成立「盟軍最高司令官總司令部」（General Headquarters），簡稱 GHQ，開啟為時約七年（1945-1952）的佔領時期。

¹⁷² 〈斗南先生〉、〈虎狩〉、「南島譚」系列全部以及〈瑪莉洋〉等。

¹⁷³ 木村一信，《中島敦論》（東京：双文社，1992），頁 57。

¹⁷⁴ 因直排書寫，故「右文」指前文。

再加上時局變遷，個人也有所成長。對三造來說，將伯父的遺作贈送與圖書館的、心理上的躊躇，現在除了太過滑稽的羞恥以外無法作他想。十年前的他，是認真覺得，自己是絲毫不愛伯父的。人對於自己的心所在何處毫無知悉，對此現在只覺得驚訝不已。(1: 35)

第一句話所帶入的雜音相當重要：按照一般直覺，這句話的主詞將是「我＝中島敦」，中島敦寫下的私記，「不特別為了創作」而寫下的。然而，接下來話鋒一轉，「對三造來說 [……]」，話題立刻再次轉至虛構的主角「三造」身上，從表述自身的創作行跡，突然再次投入小說文本劇情推進當中，描述三造這十年來的進展，從無法接受到接受伯父及其思想的過程——彷彿〈斗南先生〉一作真是在為他人作傳、而非小說，其中描述一位三造對於伯父的想法。而後來的出版情況讓後人知道，〈斗南先生〉是一篇小說，而非傳記。而再一次的翻轉則是，當後世研究者詳細考證，斗南先生確有其人，其所著《支那分割の命運》（「支那分割の命運」）確有此書，而三造「就是」中島敦。文本的敘事聲音結構層疊翻轉在「自傳」與「小說」之間，而這將使讀者想起私小說的寫作，一種如安藤宏所言，「進行描寫的自我」與「被描寫的自我」之間的關係。¹⁷⁵甚至，若我們將「寫下私記」的人／角色設定為「三造＝小說家」（「小說家＝中島敦」），¹⁷⁶也就是說〈斗南先生〉是一個「三造＝小說家」在寫作關於自身與伯父關係的小說，而小說以此呈現了「不只是體驗自身的一個『告白』的顯示（showing），而更同時講述了體驗與體驗者之間的『關係』」。¹⁷⁷安藤宏以志賀直哉〈在城崎〉（「城の崎にて」）一文說明私小說中敘述者我與被敘述者我之間的問題，在〈在城崎〉一文當中，小說家志賀直哉「強調回想的「我」與被回想的「我」之間時間與空間的距離，進行對比的同時講述現在的心境——生死觀—— [……] 採用了敘事者作為小說家書寫作中作的形式」，¹⁷⁸而〈斗南先生〉的敘事結構在這一個層面上隱然符合了安藤宏所言的「私小說」，或「小說家小說」的定義，而這樣的結構是在中島敦在戰時加上的補述才得以「完整」的。也就是說，中島敦在〈斗南先生〉後的補述的形式上的功用在於將「私小說」流行的形式補齊——這當然是一種後見之明，然而根據安藤宏所言，一種小說家書寫小說的形式確實是盛行於昭和十年代的。這種閱讀方式相當冒險，然而若我們回顧早期《校友會雜誌》上的少作中呈現的、對於 1920 年代末期新感覺派的顯而易見的徵引與挪用，¹⁷⁹對照以中島敦一路與私小說傳統的抗衡，在 1940 年代將少作〈斗南先生〉修改至此或許可說是一種起點與終點的嵌合；若非如此，〈斗南先生〉當中的詮釋將會變得相對平板，而更

¹⁷⁵ 安藤宏，《自意識の昭和文学》，頁 15。

¹⁷⁶ 若我們將實際上寫作的人與「隱合作者」分離的話就產生了這兩種形式；隱合作者就是「三造」。

¹⁷⁷ 安藤宏，《自意識の昭和文学》，頁 34-35。

¹⁷⁸ 安藤宏，《自意識の昭和文学》，頁 48。

¹⁷⁹ 參考鷺只雄的討論。鷺只雄，〈初期の習作－豊饒な可能性〉，《中島敦論－狼疾の方法》（東京：有精堂，1990），頁 43-77。

純然是一種自我經驗的敘寫。

〈虎狩〉之中的「補述」有著類似的意味。〈虎狩〉的故事內容本身講述的是主角「我」與朝鮮少年趙大煥相識、而又疏遠的過程。在敘寫「我」與趙大煥之間的關係時，中島敦呈現了幽微的殖民權力差異，這一個層面明顯呈現在趙大煥的角色設定上：趙出身於朝鮮傳統貴族家庭，然而在殖民位階強迫嫁接之下必須得臣服於日本人——而其具有就讀只有日本人可以就讀的小學校的資格，但卻同時又與「真正的」日本內地人有階差、甚至被內地人霸凌，便可見趙大煥的尷尬位置，而趙大煥出乎意料的優異日文化程度——「在殖民地的日本少年也沒聽過的江戶特有的詞彙他都知道」¹⁸⁰——也極易讓人聯想起荷米·巴巴（Homi K. Bhabha）的擬仿欲望（mimicry）¹⁸¹概念；而「我」在故事的演進當中「逐漸」發現了趙大煥不為人知¹⁸²那一面，而這正是故事的核心之處，即獵虎的過程：「我」震驚於趙大煥竟然對遭到老虎攻擊的人毫髮無傷感到「遺憾」，而趙大煥臉上不屑的表情讓「我」想起了某種「不得善終之相」。¹⁸³若故事只說至此，那麼〈虎狩〉可以說是一篇成長小說（*Bildungsroman*），以某種主角的醒覺（revelation）、甚至是幻滅（disillusionment）等等。然而事實卻非如此：「我」作為敘事者本身的位置是相當清楚的，「我」與趙大煥的相識是十五年前的事，而在三天前「我」在街上遇見了久未見面的趙大煥——並且是靠著那雙「混合著友善與猜疑的眼神」¹⁸⁴才真正想起眼前的男子就是以前的趙大煥，因而興起了說故事的意念，故在相遇後的幾天，敘事者我表示「我想來說一則獵虎的故事」。¹⁸⁵然而，讀者在閱讀的時候會發現。敘事者「我」不斷推遲真正關於獵虎的故事，甚至在故事中段便描述自己與趙大煥的分離——而獵虎的故事反而像是「補述」。一方面，這是一種對於真正的獵虎故事的「壓抑」，在無意識的情況之下「顧左右而言他」，直到不小心將故事都說完了才回頭將插在中間的關鍵的獵虎補述——這可能是一種一種殖民無意識的反映，殖民者對於被殖民者的描述下意識地抹消、或是一種對於創傷經驗的壓抑，直到不得不說為止才描述這個故事。而鷺只雄則從中島敦作為作者的寫作技法切入，認為先將關於趙大煥的故事說完之後讀者對於這個故事的期待將會改變——至少已不再認為這是一個關於獵虎的獵奇故事等等，因為大家都把焦點放到關於趙大煥的身上了，那麼作者就不需要花心思盡寫獵虎的體驗，而可以好好的說一個關於獵虎的故事。¹⁸⁶如同我們所知道的，第一段與最後一段彷彿是個框架，將關於「我」、趙大煥與獵虎的故事框起，而這個框架以此觀之便決

¹⁸⁰ 中島敦，曾馨霽譯，〈虎狩〉，未刊稿，年代不明，頁 1。

¹⁸¹ 見 Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 85-92.

¹⁸² 這種「不為人知」的一面要如何去詮釋則是另外一個問題——此處顯示的趙大煥的刻薄、或是不屑，文本中似乎引以為是一朝鮮人的轉喻（metonymy）一般。

¹⁸³ 中島敦，〈虎狩〉，頁 13。

¹⁸⁴ 中島敦，〈虎狩〉，頁 13。

¹⁸⁵ 中島敦，〈虎狩〉，頁 1。

¹⁸⁶ 鷺只雄，〈中島敦論—狼疾の方法〉，頁 497。

定了這篇小說的意義。這個敘事的框架，一方面賦予這個「故事」一種意義與正當性——講這個故事是有理由的、因為「我」前幾天遇到了他——但卻讓整個「敘事」的意義變得擺盪不定。若我們再將作者中島敦的參入，問題將會更加纏結。我們再次遇到與詮釋〈斗南先生〉時類似的困境：中島敦與經驗的表述問題。也就是說整個虎狩的故事是內包在兩層框架裡面，首先是敘事者「我＝說故事的人」的重述，二是「中島敦＝作者」如何寫敘事者「我＝說故事的人」的重述。

以上對〈斗南先生〉與〈虎狩〉的討論圍繞在兩篇小說的補記上，分別探討兩篇小說中的補記在文本內外產生的作用，而這裡可以將話題收束，進而討論小說中的「三造／我＝小說家／說故事的人」、以及殖民地書寫的問題。殖民地問題與帝國主義的色彩從一開始就存在在中島敦的小說裡面，這並不一定是一種刻意的、如〈虎狩〉那般某種程度上以殖民地趣味引人駐足，而是殖民地與帝國的概念已經內包在中島敦的經驗當中，例如〈斗南先生〉明寫的是關於斗南先生的故事，然而故事一開始便提及，斗南先生的遺稿整理出版時，是由一位「清末碩儒，今住在滿州國的羅振玉撰寫序文」（1: 7），滿州國成立的背景與明確的時間指涉在文章當中暗自的發揮了作用；同時日本的古典漢文研究——所謂的「漢文脈」——發展到昭和初年彼時也幾乎是再無傳承者，¹⁸⁷而近代的中日情勢消長以及正在抬頭的日本法西斯主義等等都成為是〈斗南先生〉的背景。另一方面，〈虎狩〉對於殖民地的指涉則是毫不猶豫的，而問題則是在於「我」對於「趙大煥」、乃至於朝鮮的觀看採取什麼樣的角度。首先，對於〈虎狩〉一篇的基調，一直都有「輕佻與否」的爭論，焦點是一開始「我」對獵虎的描述的奇觀式述寫是否為整篇基調，這並且牽涉到「我」如何看待趙大煥與獵虎行動，乃至於朝鮮的問題。主角「我」對於自己身為說故事的人的意識相當強烈，然而在「我」的重述裡面，「我」與趙大煥之間對話的成分出奇的少，更精確一點的說，在文本之中趙大煥說了許多話，但轉到「我」時，要不就是「我」心不在焉，要不便是只在內心思索趙大煥所說的，而沒有回話。文本中唯一一句明確的、是由「我」向趙大煥說的話是在趙大煥向「我」炫耀京城水族館中的魚類時，我說：「這也不能說是不美麗，但大概就像是日本金魚那種程度的美吧」，¹⁸⁸一種惡意的嘲諷。而到了十幾年後的相遇大概也是如此——「我」這一段相遇不知是否算是相遇，因為兩人沒有「交談」，而是趙大煥一直說話——借了菸（其實是要借火柴）、開始解釋自己的語誤等等，整個過程當中「我」不發一語，只有趙大煥兀自的不斷說著話。在文本呈現當中，無論是久遠的過去或是最近的相遇，「我」與趙大煥之間缺乏

¹⁸⁷ 齋藤希史在《漢文脈と近代日本》一書當中論述了近代日本的漢學發展如何走向衰微的路線，而就以文學界來說，芥川龍之介、谷崎潤一郎等人被認為是日本最後一代具有所謂「漢文素養」的作家，中島敦幾可說是例外。見齋藤希史，《漢文脈と近代日本》（東京：角川書店，2014）。另外，羅振玉亦確有其人，在民國成立後逃往日本，後1918年回中，1931年滿州事變後追隨溥儀任任滿州國官職。參考太田侑子所著「日本大百科全書」詞條。太田侑子，〈羅振玉〉，擷取自「ジャパンナレッジ」資料庫，網址：
<http://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000234106>，徵引日期 2015.6.11。

¹⁸⁸ 中島敦，〈虎狩〉，頁4。

有機的「言語交流」，更多是兀自的說話與兀自的想像。相對於趙大煥以言語「記得」事物，相對的「我」則是以熟悉的微笑記起眼前這個總是想不起來的人是趙大煥。這一組對比是有趣的，特別是此處「我」以視覺——「看見」了熟悉的微笑——記憶著趙大煥。¹⁸⁹在某種意義上而言，「我」正在從事著民族誌記述。民族誌源於十九世紀西方帝國用以記錄原初異國文化的文字衍生出的文體，而後殖民批評者常批判西方論述如何以此構築出他們的原初他者（primitive others）。¹⁹⁰而我們其實在文本當中便可發現，在學校裡的趙大煥，一直是被「注視」的人，而「我」所投射出去的視線也反映在文本的撰寫之中，這種視線並未因此而削減——甚至這種視線投射的觀察與「視覺／語言」的對立就是「我」決定說出這段故事的起源。然而就以小說寫作上這裡的矛盾點便是，「我」決定將視覺印象化為文字的時候，一方面將趙大煥放置在「難解的他者」的位置上，然而卻以語言將其記錄下來了。這是文本內部的迴環往復與詮釋的循環論證。

〈虎狩〉作為中島敦的小說因此具有相當深刻而複雜的意義。一方面他透過對於實景的精確描寫取信於人、獲得一種現實性／報導文學（reportage）的合法性，¹⁹¹既以自己身在朝鮮的經驗為本，又反之以此獲得某種「我的人生中真的有一個人叫做趙大煥」的信任，另一方面透過各種對立——「我／趙大煥」、「文字／影像經驗」——塑造出一個不可理解的他者。在現實的層面上我們要去理解的則是，〈虎狩〉原本是為了投稿至當時 1930 年代上半的懸賞徵選，且次數不只一次，¹⁹²皆未能中選；而〈虎狩〉一文目前已知至少有四稿，其中早期投稿《中央公論》的第一稿與後來修改過後請友人深田久彌閱讀的第二稿已不存，且此二稿與後來昭和十四年至十七年之間謄寫的三、四稿之間有巨大差異，而目前所見的版本據推測約為昭和十一年至十五年之間慢慢成形的，¹⁹³然而無論如何，〈虎狩〉的題材一開始是起源於一種殖民地趣味——而若整個敘事框架被去除的話，整篇小說的意義層次便更多是停留於此了。於是，就在幾年的修改、縫補之間，在一個更後設的層次上，在〈虎狩〉裡面我們理解到的是昭和十七年的中島敦如何理解、修改昭和九年的中島敦的作品。我們所見到的〈虎狩〉與〈斗南先生〉都是昭和十七年單行本陸續出版之後所看見的定本，然而無論是敘事框架、或是整體中島敦漫長的修改歷程，都讓讀者難以真正參透文本的意義——例如，如何詮釋、評斷「我」對於趙大煥的他者化呢？

¹⁸⁹ 趙大煥以「語言」記憶事物則是另外一個值得深思的議題：趙大煥身為一個母語是朝鮮語的朝鮮人（甚至是知識分子），對他來說在日本生活，記得一句話要怎麼用日語說或許在某個層面上比那句話到底是什麼來得重要。

¹⁹⁰ 參見 “Ethnography,” Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, 3rd ed. (London: Routledge, 2013), pp. 102-106.

¹⁹¹ 見諸坂成利對於「我」與趙大煥的重逢的分析。諸坂成利，《中島敦とボルヘス、或いは換喩文学論》（東京：水声社，2004），頁 62-75。

¹⁹² 見中島敦的書信（1: 559）與第二章表。

¹⁹³ 參見山下真史的整理。山下真史，《中島敦とその時代》，頁 35-37。

這個問題如同以上纏結不清的討論顯示是難以回答的，而這或許就是「殖民地文學的自我表述」對宗主國作家的困難之處。中島敦一開始的位置便較為困難：雖然懸賞徵選提供了一個新人作家可以出頭的機會，然而硯友社以降的文學結社情況並未真正褪去，而中島敦選擇寫作、書寫殖民地題材，一方面是投其所好，一方面是這是他的生長背景——我們會在第四章重新回到這個問題，一方面是迎合著文壇之需，一方面卻也是欲以這種「手段」證明自己做為作家的身分的一種表述——而這在我們讀見中島敦對於〈虎狩〉落選之後的哀嘆便可窺知一二。然而我們卻也無法以此去判讀我們所見的〈虎狩〉，那已經是昭和十七年，大東亞戰爭爆發之後出版的版本，其中的自我與他者的調度從「日本／朝鮮」被削弱成「內地／半島」等明確民族指涉，¹⁹⁴「自我／他者」的調度、以及透過作者之手如何（被）透過換喻而具象化已無法得知，然而我們仍然可以從昭和十七年的〈虎狩〉觀察到對於自我／他者的認知，以及對於殖民地書寫的猶疑。

在進到下一節之前，此處必須先提及的是中島敦與私小說之間的關係——特別是展現在〈虎狩〉與〈斗南先生〉之後的「過去帳」與「我的西遊記」。¹⁹⁵「過去帳」兩篇是以中島敦在橫濱高女任職時的實際事件為本所寫成的小說。〈變色龍日記〉（「かめれおん日記」）¹⁹⁶一篇是以實際的變色龍飼養事件為本，描述的是主角「我」從學生手上得到一隻變色龍，飼養一周的日記，而也在透過飼養變色龍的日子裡面，對自己的宿疾（氣喘）與生命加以思索。〈狼疾記〉則是描述主角「三造」——與〈斗南先生〉主角同名——看了關於南洋土人的影片之後產生一種對於「存在的不確定感」的焦躁。雖然小說中所呈現的是一種自我剖析——或是以不甚喜愛私小說的中村光夫所言，是一種醜陋的、觀念上的遊戲（4: 11-12）——在這一點上看似私小說，也在中島敦的作品中較常被歸類在私小說的兩篇小說，¹⁹⁷然而論者也分析道：

私小說之中並不是沒有對自我的懷疑或不安。然而，傳統的私小說應該是建立於一種對於自己與現實更為樸素的信賴感之上的。就算是進入昭和期之後，對於自我與現實的基盤開始出現裂痕，對寫作私小說來說至少還是要相信日常的自己與現實、或至少是裝出相信的樣子。然而「過去帳」裡

¹⁹⁴ 參照山下真史的比對。然而「趙大煥」的名字本身則是暗喻著韓國，趙（ちょう）即「朝鮮」（ちょうせん），而大煥（だいかん）則為大韓民國（だいかんみんこく）。南富鎮，《文學の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶》（京都：世界思想社，2006），頁 155。

¹⁹⁵ 此處的時間邏輯有些曖昧性——如同以上討論提到的，現今我們所見到的〈虎狩〉與〈斗南先生〉的版本都是應出版之際修訂而成的版本，而相對的「過去帳」兩篇則確定是在中島敦 1941 年前往帛琉前便已幾乎定稿之作（1: 559-562）；而「我的西遊記」兩篇定稿則無定論（1: 568-570）。然而，一般咸認為，從「過去帳」到未寫完的長篇〈北方行〉乃至「我的西遊記」之間是中島敦的文學寫作邁入成熟階段的關鍵。

¹⁹⁶ 根據手稿，〈變色龍日記〉一文原有意命名為〈蟲疾〉，與〈狼疾記〉的狼疾對稱。見《中島敦全集》中解題（1: 550）。

¹⁹⁷ 曾根博義，〈中島敦の〈私小説性〉〉，頁 161。

面訴說的卻是這些自我與現實的基盤完全不存在。¹⁹⁸

而對於「私小說」這種文體來說，相對於太宰治等昭和十年代的作家嘗試以「內部刺激」的方式尋找突破點，中島敦則是透過「外側」——透過一種從「外側」觀看、並嘗試將自我意識客觀化的方法——嘗試突破之。¹⁹⁹然而我們從另外一個角度審視，便可發現「殖民」的暗影的存在——也就是，勾動兩篇文章的主角三造與「我」的自我懷疑的事物，變色龍與南洋土人的電影——一種異國情調（exoticism）。透過觀察一個「異色」之物反身思考自身並非罕見，尤其是在西方現代主義之中，對於「異己」、甚至是「原初」的想像與思考實際上有其脈絡，而中島敦耽讀西洋文學也早已為人所知——在〈狼疾記〉之中中島敦便明寫「三造」讀了卡夫卡的短篇小說，而中島敦本人是目前戰前小說家中唯一明確受到卡夫卡影響的作家。²⁰⁰而思及異己的效應，〈狼疾記〉的開頭場景極具隱喻性：觀看南洋土人的電影之時，「三造想起了某個遺忘已久的奇妙的不安感，不知是什麼時候又悄悄的浮上心頭」（1: 104），而影片最後收束在：

剛剛的[土人]跳舞場面從屏幕上消失，而出現密林的風景，幾隻手長尾巴長的猿猴跳過一根又一根樹枝。突然停住、望往此處的其中一隻猿猴的眼睛周圍有一輪白毛，看起來就像是戴著眼鏡。從嘴巴發出似乎是鳥類厭惡的聲音，然後跳上枝頭。（1: 105）

而後「三造的思考再次回到了「存在的不確定性」之上」（1: 105）。我們立即會想到各種觀影經驗與視覺文化分析——而最本源的則是拉岡於第十一講座時，將原本「鏡像理論」當中的鏡子替換成「屏幕」，²⁰¹也就是人在認知自我的時候是對應於一個（隱喻的）屏幕而扮演出自己的角色，是一種形塑自我的過程，然而此處卻是帶出一種不確定感，而這種不確定感亦與〈虎狩〉之中「我」面對著趙大煥其實是類似的：對於自我的懷疑來自於一個無法理解的他者、外在的存在，而在「過去帳」之中對於自我的懷疑這個面向則是被放大的。中島敦在書寫關於「我」的文字的時候，除了面對強大的私小說傳統以外，同時既處理既成的殖民地的存在，又將此化為一種無法理解的異己與他方。²⁰²下一節將會持續這個主題：中島敦實際上到了南洋，一個充滿異己的他方之後，在寫作上呈現怎麼樣的風景？

¹⁹⁸ 曾根博義，〈中島敦の〈私小説性〉〉，頁 165。

¹⁹⁹ 曾根博義，〈中島敦の〈私小説性〉〉，頁 168。

²⁰⁰ 梅本宣之曾經做過詳細考察。梅本宣之，〈中島敦とカフカ〉，《文学・一九三〇年前後——〈私〉の行方——》（大阪：和泉書院，2010），頁 43-62。

²⁰¹ 參見第二章相關論述，同時可參考 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York, W. W. Norton, 1998)，特別是第二部分提及小對物（petit objet *a*）與凝視的關係。

²⁰² 「我的西遊記」由於篇幅關係在此無法討論，然而重點在於，「我的西遊記」的設定上恰巧與「過去帳」相反，第一篇〈悟淨出世〉當中的主角悟淨的存在焦慮有很大一部分來自於自己與「人」有一些差距——差一點便是人，那「我」是什麼？

第二節 熱帶的憂鬱：中島敦與南方的記憶/ 技藝



如同上段所言，中島敦的小說之中的殖民地色彩是先存於其脈絡、論述之中而無法脫離的，這反映在中島敦對於異國的愛好之上，無論是中國、西洋甚至是廣義的南方，寫作許多相關作品，例如短歌〈小笠原紀行〉當中呈現的對（亞）熱帶風景的讚揚等等。此節將以中島敦於 1941 年前往南洋之後寫作的系列作品「南島譚」與「環礁」做為討論對象，討論中島敦的南洋行與南洋書寫之間的關係。1941 年 6 月 28 日，中島敦從橫濱港搭船出發，歷時八天到達帛琉，在帛琉的工作是協助南洋廳編撰公學校²⁰³使用的國語教科書，在待在帛琉的幾個月之間跟著南洋廳官員巡迴帛琉諸島，並結識了長年居於帛琉的民俗學者土方久功（1900-1977）²⁰⁴，而中島敦的南方作之中許多的故事題材、骨幹得自於土方久功所提供的南洋民俗材料。如同前段所述，此趟旅程之所以得以成行，是歸功於任職於總督府的友人釘本久春的引薦，才得以獲得這個機會。這一趟旅程的理由有幾項，第一項是為了治療長年的氣喘，友人向他推薦應該往南方去，因為寒冷天氣對氣管有害，另有一說則是經濟因素，前往南洋擔任職務薪俸較高，²⁰⁵然而就如同之前所提的——中島敦對於南方的嚮往或許才是最核心的關鍵。一高時期習作〈蕨・竹・老人〉的主角「我」的旅行途中，由本來所在的山間南行，「與本來山間所見的淡色不同，我看見了色彩極為濃烈的風景——油亮的海面、漫溢著黑綠色的島嶼、與在強烈陽光之下閃耀著紅褐色光芒的懸崖」（2: 48），就讀帝大時期中島敦未能成行的台灣行，遊歷小笠原群島後寫下的歌詠南方風景的短歌組，一直到集大成的〈光與風與夢〉。也如同第二章所提及的，在日本殖民主義的進程之中，「南方」作為一個慾望的對象本身就是日本帝國內部意識形態所催生出來的結果——然而對作家來說不只是如此。我們將會看到，「南方」作為一種驅動敘事動力的源頭並不代表著這種「源頭」便決定（determine）作家的意識形態。本節將主要針對兩篇文本進行討論，分別是「南島譚」系列中的〈幸福〉以及「環礁」中的〈瑪麗洋〉（「マリヤン」），兩篇分別以民間傳說以及親身體驗的兩種模式書寫南洋，而關注的主題則是，中島敦筆下的「原初」（primitive）顯示的是如何的風景？

〈幸福〉是一篇以寓言口吻訴說的傳說故事。根據文本中的後記，〈幸福〉的故事內容源自於帛琉境內某個已沉沒的島上的傳說。主角是一個長得非常醜、非常貧窮，在島上的第一長老家中工作及居住的可憐男子。他得到了一種神祕的

²⁰³ 給當地非日本人讀的學校，日本人讀的學校叫「小學校」或「國民學校」。

²⁰⁴ 土方久功戰前主要是以民俗學者為人所知，戰後開始進行雕刻創作。

²⁰⁵ 見岡谷公二，《南海飄蕩——ミクロネシアに魅せられた土方久功・杉浦佐助・中島敦》（東京：富山房インターナショナル，2007），頁 155-156 的整理。經濟因素是在中島敦過世後妻子たかの說法。另外，中島敦父在朝鮮擔任國語教師的理由亦是經濟因素。

外來疾病，得病後會一直輕咳、臉色蒼白、身體越來越疲倦，直到最後就會死亡。²⁰⁶一晚，他開始夢到他自己變成了第一長老，每天晚上都做同樣的夢，而神奇的是他的病情也隨著每天做同樣的夢而漸漸改善。同時，第一長老開始夢見自己變成那個最低賤的下僕，而夢裡的第一長老正是那位可憐的男子，正想說自己在夢中被他虐待，要好好在現實中處罰他、把他傳喚到自己面前時，發現他健康好轉，詢問之下可憐的男人便告訴他自己夢到自己變成第一長老的故事。而對於夢境世界會影響到現實世界的情況感到驚訝的第一長老也告訴可憐的男人自己做的夢。而聽完那個故事之後，那可憐的男人臉上就「閃耀著無上的幸福」，而悲傷的第一長老則滿懷妒意地盯著他的下僕。中島敦的南洋系列中，「南島譚」一系列相對於「環礁」具有更多的虛構性，說書性格也更強烈。²⁰⁷這樣的特性在〈幸福〉之中表現在以下幾點上：首先，在人物的稱呼上，中島敦沿用了類似希臘史詩中的人物詞組，比如故事中的下人從一開始就被冠上「哀傷的」下人的名號，彷彿這是一組詞組。中島敦也對於下人長相與處境與長老的富裕情狀的描寫也相當誇張化，例如下人「頭髮不捲、鼻子不塌、嘴唇不厚。而且非常貧窮，身無分文，也無妻小，工作非常忙碌，常常做到汗如雨下，伙食也非常的差，常常只能吃魚骨上殘餘的魚肉」(1: 337)，而長老的情況則是「整座島上有一半的芋田與三分之二的椰子林都是長老的財產，而且他可以每天吃海龜的油脂、石燒幼豬肉、人魚的胎兒與蒸幼蝙蝠等等食物」(1: 338)，此種誇張描寫與虛構性（如人魚的胎兒）也增添了其故事的寓言感、或非真實感。

許多先行研究均指出，〈幸福〉一篇的主題在於顯示現實世界的幸福與否，可以藉由夢境將其相對化。²⁰⁸〈幸福〉的母題也和蒙田、笛卡兒、帕斯卡等人的想法相呼應，在於對現實的懷疑，同時想追求的是靈魂的尊嚴；而這一切倫理的衝突在〈幸福〉這一篇故事裡面則是受到「對立逆轉」的故事趣味支配著。²⁰⁹「第一長老」與「哀傷的男人」的雲泥之別在夢境中完全逆轉，幾乎對稱，「哀傷的男人」越變越健康，而第一長老越變越衰弱，除了得了衰弱病以外，甚至連「哀れな」這個本來屬於主角下人稱號都被冠到他的名字上了。然而文本設計並不是只是關於內容，在敘事層面上，彷彿說書人一般的敘事口吻在小說文本之中發揮其作用。在描述故事末尾的時候讀者可以觀察到敘事方式的特殊之處：

即使聽到那些（按：主人的遭遇），下人也一點都不驚訝。他擺出一副「大概就是這樣吧」的表情，像是在聽著早已知道的事情一般，一邊露出滿足的微笑，一邊靜靜地點頭。那樣的臉，看起來，就宛若是在潮間帶中飽食而眠的海鰻一般、閃耀著無上的幸福。這個男人，大概是已然確信，比起白天的世界，夢反而才是真實的吧。哀傷的富有的主人打從心底「啊啊」

²⁰⁶ 令人聯想到「精神衰弱」。

²⁰⁷ 藤村猛，《中島敦研究》（廣島：溪水社，1998），頁 89。

²⁰⁸ 洪瑟君，〈中島敦的「幸福」所隱含的道家思想〉，《海港都市研究》2（2007），頁 159。

²⁰⁹ 浦田義和，〈中島敦と土方久功：日本近代文学と南〉，頁 66-67

地嘆著氣，好像很忌妒一般，直盯著那個貧窮的賢能的下僕的臉看。(1:343；引用者強調)

此段文字中的「吧」、「像是」、「看起來」、「大概」等等用詞的不確定性令人疑惑於其敘事角度。這一段描述當中可明顯看見，敘事者完全沒有進入角色內心描寫，完全以「外在」的視覺印象描述其形象、並藉此揣測主人與下僕的心理狀態，亦即無論是敘事者所表現的、或是讀者所感知的並非其「心中真正所想」。也就是說，小說主題的「夢與現實的顛倒」是中島敦讓讀者看到的、敘事者的詮釋，而中島敦選擇了這樣的手法，在小說文本中呈現了「人存在的不可解」這樣的母題，但這樣的寫作手法在另一個層次上顯現他「無法理解的南洋」的觀點，而中島敦藉由呈現這種「不可理解性」，將異文化的「南洋」放置在絕對的外部、而將故事設定在遙遠的過去、與現在斷絕關係更凸顯這樣的色彩——〈幸福〉小說結構當中讓人印象最深刻的特色便是其類似說書一般的結尾。如果故事就結束在主人充滿妒意的盯著一臉幸福的下人的表情的話，會有什麼樣的差別呢？²¹⁰又或者，為什麼整篇最後一句「從那（島嶼陷落）之後，帛琉再也沒有夢到那樣幸福的夢的人了」(1:344) 要特別強調現在已經沒有這樣的人了？有兩種互相衝突的詮釋方式。第一種是，若循著一般討論中島敦南洋觀時的觀點來看，讀者大致上可以猜測，現在已沒有這樣的下人，其實是因為帛琉已遭受殖民統治威脅，而再也不存在可以以那樣的方式作夢的人了。然而，藉由文本的閱讀，讀者也會發現這種敘事方式透過將故事「裝填」在過去，將其客體化、並平板化為一種視覺上的平面描寫。論者曾評價「南島譚」系列作品當中描寫帛琉時並未賦予文明優／劣的價值觀，只描述以純然差異，²¹¹然而這種差異呈現在文本之中，是建構在一種排除在外的邏輯之上。

〈幸福〉一篇採用一種說書人的口氣，以趣味的口吻傳述帛琉的故事本身即為一種民族誌記述，而這種「為被殖民者作史」的意欲本身即已有其民族誌記述的倫理困境，²¹²然而實際上〈幸福〉所面對的問題則是其他的——論者曾考據〈幸福〉內的事實實際上並非帛琉的民間傳說，而實為《列子》當中一篇故事的改編；中島敦原先想要將此故事骨架寫成一篇以古代中國為背景舞台的小說〈夢男〉，但後來將其寫為以南洋為背景的小說〈幸福〉。²¹³亦即在這樣的操作、與置換當中讀者可以知道，對寫作〈幸福〉的中島敦來說，南洋是一個可供抽換的題材，而從〈夢男〉變成〈幸福〉則是在於系列作的歸屬上更屬於他想要在「南洋系列作」想要表達的「不可知」情懷。杉岡步美認為「與其說中島敦選擇如實描繪土

²¹⁰ 類似的結構巧妙之處可見於其早期作品〈虎狩〉一篇。若將首末去掉、不安排敘事者「我」與趙大煥的再次相遇，這篇小說的基本骨架並不會改變，但就是多了這一層敘事時間移轉讓故事有更多詮釋的可能性。

²¹¹ 見山下真史，〈『南島譚』『環礁』論〉，《中島敦とその時代》，頁172-175。

²¹² 下一節談論〈光與風與夢〉時將會更詳細討論。

²¹³ 藤村猛，《中島敦研究》，頁97。

人的姿態並描繪出在南洋感覺到的違和感，說他是在透過這個題材，將他自己想寫的、想傳達的概念寫成小說，是更加適切的」，而中島敦的南洋作「其實就是呈現了中島敦將南洋作為『不可解的』存在、將其配置在外部的想法」。²¹⁴然而，從另外一個角度來說，中島敦將南洋視為「空」、而將這種南洋風情裝填以他欲傳達的人的存在的不可解，除了是一種酒井直樹（Naoki Sakai）所謂「特殊的普世主義」(particular universalism)²¹⁵的問題以外，更是一種殖民主義意識形態之下、對於原初的想像問題。Margaret Torgovnick 在論及西方文化中的原初主義 (primitivism) 的時候曾經論及：

原初總是做那些我們要求它做的。它沒有聲音，讓我們為他發言。這是我們的腹語玩偶——或至少我們喜歡這樣認為。[……] 這個世紀的原初主義的秘密如同以往：原初可以是——曾經是，以後也會是（？）——歐美世界想要他成為的任何東西。它告訴我們那些我們想要它告訴我們的事。是我們決定我們所聽到的是金玉良言還是流言蜚語。²¹⁶

讀者可以在〈幸福〉之中找到類似的痕跡。帛琉本身，無論是第一長老或是可憐的男人，作為一種相對於寫作者中島敦的原初表徵，中島敦在敘寫的過程之中無可避免的依然受到殖民無意識的影響，而此番類民話的小說創作因而具有書寫倫理的問題——中島敦身為「我＝殖民宗主國人民」與「我＝記述者」的角色的困難便在此處。²¹⁷

相對於〈幸福〉的寓言記述，〈瑪莉洋〉(「マリヤン」) 則是完全不一樣的故事。這篇小說沒有明確的故事軸線，而是敘事者「我」以較鬆散的方式敘寫下關於帛琉女子、亦即小說主角「瑪莉洋」的幾件事。瑪莉洋是島上第一家出生的女子，養父為當時帛琉相當有名的英帛混血知識分子威廉·吉朋 (ウィリアム・ギボン)，²¹⁸瑪莉洋的流利英語即為養父傳授之，而她同時也曾於日本留學、讀過女子中學，因而日文也相當流利，敘事者「我」與瑪莉洋相識的契機便是由於瑪莉洋是土俗學者 H 的帛琉語教師。敘事者「我」接著透過各種斷片敘寫累積讀者對她的認識，例如拜訪瑪莉洋的家時曾經瞥見瑪莉洋家中的書櫃，其家庭狀況（離婚育有一子），以及其各種裝扮等等，最後的片段寫至敘事者「我」與 H 暫時離開帛琉時與瑪莉洋道別的場景——H 由於其土俗學者的身分而後再次回到帛琉，但敘事者「我」卻由於患重病而再也無法前往帛琉。這個故事是改自中

²¹⁴ 杉岡歩美，〈中島敦にとっての〈南洋行〉〉，頁 72-73。

²¹⁵ 見酒井直樹針對「美國化」現象的探討。Naoki Sakai, "Modernity and its Critique: The Problem of Universalism and Particularism," *Postmodernism and Japan*, ed. Masao Miyoshi and Harry Harrotunian (Durham, NC: Duke University Press, 1989), p. 98.

²¹⁶ Marianne Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellect, Modern Lives* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990), p. 9.

²¹⁷ 史畢娃克的方案：痛苦的認識（論）過程？

²¹⁸ 帛琉為母系社會，故第一名門指的是瑪莉洋的母親出身。

島敦的親身經歷，故事中的土俗學者 H 就是土方久功，²¹⁹而現實生活之中亦有「瑪莉洋」此人。²²⁰

中島敦的作品當中討論到女性的部分相當的少，²²¹就算有出現——例如〈虎狩〉當中兩人喜歡上的同班女生、或是〈山月記〉中李徵提及的妻小——也都並非敘事的重點，如同讀者所知的，〈虎狩〉的中心是主角「我」與趙大煥之間的關係，而以描述男女關係為中心的小說則是在「南島譚」與「環礁」系列作當中參差出現，〈瑪莉洋〉一篇則是中島敦極少數以女性為描寫中心的小說。²²²小說中藏有的訊息相當複雜，包含敘事者「我」的殖民地官僚身分、H 的土俗學者身分，以及瑪莉洋的身上具有的殖民／被殖民的交混性質，諸多前行研究之中也已提及這些面向，例如須藤直人的研究當中將瑪莉洋對異民族婚姻的抗拒翻寫成為一種抵抗殖民的表徵，²²³Robert Tierney 的研究之中著重的是中島敦的「西洋眼鏡」（透過西方人的眼光看殖民地）以及其自身批判談論中島敦在小說中呈現的殖民地思考，²²⁴洪瑟君則從「南洋 vs. 日本／日本 vs. 西洋」的相對化視角切入理解「我」與瑪莉洋之間的複雜關係，解析瑪莉洋作為「永遠無法成為內地人」的殖民地角色以及這種「南洋／日本」的關係對照至「日本／西洋」的圖式便可隱然窺見日本知識份子面對西洋的態度。²²⁵然而，我們可以重新去審視中島敦在這篇小說之中的敘事手法以及人物——以及透過書寫瑪莉洋及帛琉，中島敦如何書寫「自我」。

我們先從「我」對於瑪莉洋及帛琉的描寫開始。首先「我」就先告訴讀者，其實瑪莉洋就是聖母瑪莉亞（マリア），然而帛琉人的發音特有的鼻音讓發音「聽起來像是瑪莉洋」（1: 402），以一種隱喻的方式告訴讀者——以下是「我」所理解的、關於「我」認為叫作瑪莉洋的女子的故事，²²⁶而她是以「我所熟知的島民」的身分——與「我」有所牽連——被介紹給讀者的。之後敘事者便以一種接著敘事者「我」花了一些篇幅介紹瑪莉洋及「我」等人居住科羅爾（Koror; コロール）²²⁷的形貌——共同特徵是某種不相襯、依照廣義的風土論述之下不同特質的混搭。在「我」的描述裡面，瑪莉洋的外表是這樣的：

²¹⁹ H 取的是土方久功（Hijikata Hisakatsu）的名字開頭。

²²⁰ 川村湊於〈『南島譚』の世界〉一文當中對瑪莉洋的生平有詳細說明。見川村湊，〈『南島譚』の世界〉，《狼疾正傳》，頁 279-294。

²²¹ 中島敦的小說裡面，幾乎沒有「男女情愛」此一情節的出現。

²²² 另外則有〈夾竹桃の家の女〉與草稿〈妖氛錄〉等。

²²³ 須藤直人，〈中島敦の混血表象と南洋群島——ポストコロニアル偽人種間恋愛譚——〉，《立命館言語文化研究》20: 1（2008），頁 49-63

²²⁴ Robert Thomas Tierney, "The Colonial Eyeglass of Nakajima Atsushi," *Tropics of Savagery*, pp. 147-181.

²²⁵ 洪瑟君，〈中島敦「マリヤン」論——島民に投影された作家の自己イメージ——〉，《国文学攷》203（2009），頁 1-15。

²²⁶ 廖秀娟，〈中島敦「マリヤン」論〉，2009 年度 財団法人交流協会フェロシップ事業成果報告書，網址：

[http://www.koryu.or.jp/08_03_03_01_middle.nsf/2c11a7a88aa171b449256798000a5805/e2ba7922e4008293492576f50024e2f9/\\$FILE/liaoxiujuan2.pdf](http://www.koryu.or.jp/08_03_03_01_middle.nsf/2c11a7a88aa171b449256798000a5805/e2ba7922e4008293492576f50024e2f9/$FILE/liaoxiujuan2.pdf)，徵引日期：2015.5.3。

²²⁷ 帛琉最大城，直到 2006 年都是帛琉首都。

瑪莉洋的外表 [……] 一點日本的成分以沒有，也沒有西洋的成分（在南洋面容端正的人大概都混了某一邊的血）純粹的密克羅尼西亞卡納卡族典型的面貌，我覺得相當出色。[……] 然而瑪莉洋自身卻似乎對自己卡納卡風格的樣貌感到羞恥的樣子。會這樣說是因為，如同後述，她的涵養相當好（インテリであつて），腦中所想的與一般卡納卡人幾乎完全不同了。（1: 402，引用者強調）

描述了瑪莉洋不相襯的外貌與內在，「我」進一步說明瑪莉洋的羞恥感與科羅爾街道景象之間的關係：

科羅爾的市街雖是熱帶，卻宣揚著某種溫帶的價值觀，產生了一種混亂。[……] 在這裡，熱帶的美與溫帶的美共存卻一點也不美，或者不如說是，「美」——無論熱帶或溫帶的美——完全不存在。明明應該擁有熱帶的美的此處被溫帶文明去勢而顯得萎靡不振，而理應具有溫帶的美的事物在熱帶的自然風土（尤其是強烈的陽光）之下顯得不均衡地虛弱。（1: 402-403）

在此大段描述之中，「我」對於瑪莉洋與科羅爾市街的描述有幽微的滑動：表面上「我」在描述的是瑪莉洋羞恥於自己外表的理由，然而其中的價值判斷卻隱約的滑向了「我」對瑪莉洋與市街的主觀評價——在整段描述過程之中，「我」並未引述任何瑪莉洋的說法、或確實的根據，而其中的不確定性與主觀認定（如同引文中的強調所示）更強化了「我」的角色的存在。除此之外，「我」對於瑪莉洋「純粹」外表的正面評價，以及對於科羅爾「混雜」的嫌惡，自然可以較為簡單的描述成為對於「受汙染的自然」的嫌惡，對於歐洲殖民所帶進的西方文玷汙了「純淨」的熱帶風景；姑且不論「我」身為殖民地政府官僚的然而，這種「嫌惡感」本身或許就是一種徵狀，一種「原初的熱情」（primitive passions）。²²⁸中島敦對於南洋的愛好是帝國意識形態建構出來的，而這種帝國意識形態，如第二章所述，是一種日本「學習」西洋諸列強得來的意識形態；而這種意識形態在西洋美術上呈現在野獸派，以及例如像是高更這樣追尋原初風景的人物之上。²²⁹也就是說，我們甚至可以說，這種自「客觀描寫／轉述」轉而為「主觀評價」之間的敘事滑動，所顯示出的依然是一種所謂「代言」的慾望，一種民族誌書寫的困境。

而回到文本脈絡，當我們繼續閱讀，便會發現瑪莉洋的身世呈現出了多重殖

²²⁸ 如同 Margaret Torgovnick 所言，對於「原初」的追求是一種逃脫於文明規範的慾望的表徵——無論是迎接或是拒絕。在下一節會深入談論這個問題。Marianne Torgovnick, *Introduction to Primitive Passions: Men, Women, and the Quest of Ecstasy* (New York: Alfred A. Knopf, 1997), pp. 3-19.

²²⁹ 原初作為一種「異國情調」的起源有兩者，一是冒險小說（以及相對應非虛構「旅行記遊」），二是啟蒙以降的人類學發展。見 Chris Bongie, "An Idea without a Future," *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle* (Stanford: Stanford University Press, 1991), pp. 1-32.

民的痕跡：歐洲殖民史所造就的英文能力及本地的貴族身世，透過親緣的連結奇特的嫁接在瑪莉洋的身上——無論在西洋文化之中或是在本地文化之中，瑪莉洋都佔有一個「優勢」的位置。²³⁰這種殖民的重層化現象，進一步顯示在瑪莉洋的藏書之上：「我」去拜訪瑪莉洋的家的時候發現瑪莉洋的書架上有兩本書，一本是廚川白村的《英詩選釋》，另一本則是收錄於岩波文庫的皮耶爾·羅蒂（Pierre Loti）的《羅蒂的婚姻》（『ロティの結婚』）。有趣的是，看到這一些書，再環視瑪莉洋的家——天花板上掛著椰子殼、地板下傳來雞叫聲——之後：

在那種氛圍當中發現廚川白村與羅蒂的時候，我總覺得不對勁。已經到了覺得有些感傷（いたましい）的程度了。而且，我還不是很清楚知道，我到底是對那些書感到感傷呢，還是對瑪莉洋感到難過。（1: 405-406）

這裡有相當重要的幾個問題。首先，這兩本書所展現出的是兩種不一樣的「知識構成」。廚川白村的《英詩選釋》一書出版於 1924 年，其中錄有十九、二十世紀英國詩人、如勃朗寧（Robert Browning）及葉慈（William Butler Yeats）的英文原詩，而廚川白村則於詩後以日文解析詩作；《羅蒂的結婚》一書則是十九世紀法國大眾小說家皮耶爾·羅蒂所著的自傳體小說，法國原本出版於 1882 年，岩波文庫的譯本出版於 1937 年。而「我」驚訝於此藏書之際，也思及在科羅爾沒有任何一家書店有販賣岩波文庫，而在帛琉的日本人聚會之中，說出山本有三的名字卻無人知曉，瑪莉洋可謂是「島上第一的讀書家」（1: 406）。²³¹瑪莉洋的讀書閱歷幾乎是日本知識份子的縮影——無論是隱喻、或是實際上。瑪莉洋雖然會說英文，卻依然倚賴日文作為吸收知識的媒介，而其吸收的廚川白村與羅蒂的小說在日本、甚至是外地文學發展上均具有重要的地位。²³²廚川白村是為大正期最有影響力的文藝評論家以及思潮引進者，而《英詩選釋》這樣的書籍也具體而微呈現近代日本知識份子對於西方帝國知識生產的吸收、以及引介，而羅蒂本身以及《羅蒂的結婚》一書除了是十九世紀末歐洲對熱帶殖民欲望的體現以外，其引介在一定程度上也促成了日本文藝界南方想像與欲望的開展——也如同我們所知，中島敦自身的作品當中羅蒂作品的影子不斷出現；²³³如同川村湊告訴我們的，關於敘寫「南方」的文學的產製是在十五年戰爭期間大幅增加。²³⁴然而，以上的分析是在以一種「實然」的角度切入分析兩本書所代表的文化意義，從應然的角度而言，

²³⁰ 在母系的地方社會結構當中有一個第一家族的母親，而在父系的西洋社會結構當中有一個地位顯赫的養父。

²³¹ 相當明顯的，「我」對於自己的讀書閱歷相當有自信，然而在這個價值評斷之中，幾乎可以確定「我」是將自己排除在外的，頗值玩味。

²³² 廚川白村在廣義的中文世界——包含台灣與中國——之中相當受到歡迎，影響層面甚廣。參考工藤貴正，《中国語圏における厨川白村現象：隆盛・衰退・回帰と継続》（京都：思文閣出版，2010）。

²³³ 洪瑟君的博士論文即著重在中島敦受到的、來自於小泉八雲（Lafcadio Hearn）與羅蒂的影響。洪瑟君，〈中島敦の南方観〉。

²³⁴ 參考川村湊的年表。川村湊，《樺太・南洋の日本文学》，左開頁 1-7。

另一個可能性或許也是，書架上的這兩本書，是「我」刻意選擇作為瑪莉洋藏書的「表徵」，也就是說，「敘寫出」這兩本書在某個意義上是「我」選擇以「表現出」瑪莉洋的樣貌，透過這種描寫，「我」嘗試造出「瑪莉洋」的一個面向、一個可供類比的角色：「我」透過瑪莉洋寫自己，作為一個不上不下的知識分子。²³⁵這種曖昧的類比讓我們在判斷那種因瑪莉洋的書而引起的「感傷」（痛ましさ）的時候有更寬廣的詮釋空間：那種「感傷」，「我」不了解是由於那些書，還是由於瑪莉洋，而在這樣一層順推之後，「我」的感傷，也可能是對於瑪莉洋的，或是對於「我」自己的——中間的轉喻與移情作用不言而喻。或許整篇故事最弔詭的地方就在此處：「我」藉由「我＝中島敦」寫「瑪莉洋～中島敦」。²³⁶

然而，雖然中島敦的殖民書寫筆調難以說是惡意的，²³⁷然而作為後見的讀者，我們無法不看見某種殖民權力位階之下所見的移情作用、以及對原初他者充填意義的倫理問題；然而最後小說文本裡面卻以弔詭的方式呈現了這種移情作用可能是無解的。在小說接近末尾，H 半開玩笑地談論瑪莉洋是否有與日本人再婚的意願，瑪莉洋卻不願多說什麼：

「嗯……」瑪莉洋歪著一邊厚唇，什麼話都不說，就這樣看著泳池的水面。月亮正好要升到天頂，是退潮的時刻，於是這座與海相連的泳池水面低得連石頭都看得見了。過了一會，我都已經忘了剛剛 H 的話題的時候，瑪莉洋這時說了話。

「但是啊，內地的男人的話啊，怎麼說都還是哪。」(1: 409)

而後一群人爆笑出聲，便頻頻探問她的意願到底是如何，然而「不知道是因為被笑而生氣嗎，瑪莉洋直直往外看，什麼話也沒回」(1: 409)。在下一段，當「我」與 H 將要暫時回到東京時，瑪莉洋才開口說出實情，像是將前面的話題延續下去一般：

「阿叔（引用註：H）基本上算是半個帛琉島民了所以大概還會回來，但小敦……的話嘛。」

「無法期待的意思嗎？」一問之下她才難得的像是在吐露心事一般的說，「跟內地人無論成為多好的朋友，只要一回去內地就沒有人會回來啦。」(1: 410)

²³⁵ 洪瑟君，〈中島敦「マリヤン」論〉，頁 11。這裡有一個相當有趣的投射作用：「我」透過瑪莉洋投射出的卻是更類似作家中島敦的形象。

²³⁶ 在前面的分析之中，「我」一直沒有直接指向「作家中島敦」，以避免混淆。然而這篇小說無可避免的自傳性特質，以及寫作本體是「我→中島敦」的圖示，在這樣的詮釋之中卻是相當必要的。

²³⁷ 此種說法見諸於前行研究之中——至少就目前可見生平資料，中島敦是「好意」的為被殖民者發聲——然而「好意的殖民者」的倫理位置本身就是困難的。

我們必須首先記得瑪莉洋的前段與帛琉男子的婚姻是失敗收場，曾經一度復合，然而「男子善妒的本性再次顯露（與其這樣說，實際上似乎是瑪麗洋的頭腦與男子差異太大才是最主要的原因）而再次分手」，而「H 之後便說，大概是瑪莉洋太過開化了，島上的男人幾乎都配不上他，結果瑪莉洋就再也無法結婚了吧」（1: 407）。這其中所顯示的是殖民與性別雙重位階的現實：瑪莉洋身為島上第一的讀書家，然而其身為殖民地女性的身分，讓她只能是個「幾乎一樣但又差一點」（almost the same, but not quite）的、擬仿的殖民地知識女性，²³⁸只能面對無法「結婚」——對女性而言進入「應有」²³⁹的社會體系——的處境，而或許這其中最大的諷刺便是，這是由一個宗主國土俗學者（H）對她的評價吧。最後我們回到「我」的移情作用上，也就是說，或許「底層人民」是無法被翻譯的——而瑪莉洋則是永遠的、移情作用無法成功的他者。

中島敦的南洋行是不如預期的：原本前往南洋的一大主要目的是要治療肺疾，然而到了帛琉當地就先因水土不服而生了病；不適應南洋的天氣也讓中島敦的病情緩慢惡化，而南洋總督府派下前往各島視察的工作，往來之間舟車勞頓也相當耗心力，而中島敦最終在南洋待不到一年就返回東京——並如〈瑪莉洋〉當中所言，回到東京便因風寒先生了一場大病。總的而言，中島敦的南洋行可謂是幻滅的旅程，而在之後所創作的南洋物之中，雖然自陳作品「並不成熟」，²⁴⁰然而實際上他仍然承繼著戰前小說當中對於「我」的書寫及指涉，只是以不同方式呈現。在〈幸福〉之中我們看到的是一種民俗／傳說再造的困難，以及題材抽換呈現的文本選題及其政治；而〈瑪莉洋〉當中，藉由將一個實際存在的人轉寫入小說的過程，除了同樣呈現出一種民族誌式的寫作以外，比較起〈幸福〉的說書人，更明確的編入了「我」的投射——而那種投射的可能性、歪曲、或是不可能性便是在文本之中呈現出的張力。中島敦在南洋行之後，獲得一種與太平洋戰爭期「戰地作家」²⁴¹類似的、報導人的地位，中島敦選擇以強烈的內省風格呈現對於南洋外地的思索，然而就如同讀者所見，其中的殖民再現仍然相當曖昧。下一節將回到南洋行之前，探測中島敦的「南洋意識」的座標位置究竟應該如何定位：中島敦的南洋認識有一部分是與知識系統構成相關的，而關鍵在於長篇小說〈光與風與夢〉之上——在〈光與風與夢〉之中演示的，不只是關於文本中的政治問題，乃至其寫作本身、以及被閱讀的方式。

²³⁸ 此處倒用了 Homi K. Bhabha 的「擬仿」（mimicry）概念。原本定義見 Homi K. Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,” *The Location of Culture*, pp. 85-92. “almost the same but not quite” 一句見頁 86。

²³⁹ 儘管這種「應有」也是社會建構的產物。

²⁴⁰ 藤村猛，《中島敦研究》，頁 89-90。

²⁴¹ 太平洋戰爭期許多作家被派遣至南洋從事軍職，而後有許多戰地實況報導相關的文學作品出現，可見神谷忠孝、木村一信編，《南方徵用作家—戦争と文学》（京都：世界思想社，1996）。

第三節 夢的腹語術：〈光與風與夢〉內外

在討論中島敦的小說時〈光與風與夢〉(「光と風と夢」)一直是特異的存在。作為唯一的長篇小說，討論的深度及廣度皆遠不及〈山月記〉等以中國古代歷史或小說為題材的中短篇小說；然而，在中島敦的作品當中，〈光與風與夢〉實為其小說創作中的一個相當重要的中繼點，也是少數幾篇戰前便在雜誌上發表、繼而收錄於單行本當中的作品，無論是文本內部的內容、形式與結構，乃至於文本外部的作家生平、乃至於發表場域與文壇政治問題皆凝縮於〈光與風與夢〉之上。〈光與風與夢〉一言以蔽之便是講述十九世紀後期英國(蘇格蘭)作家羅伯特·史蒂文生(Robert Louis Stevenson, 1850-1894)於薩摩亞群島度過的晚年。²⁴²中島敦在昭和15年(1940)時開始收集、寫作關於史蒂文生的資料，在昭和16年(1941)春天寫成，將手稿連同「古譚」系列等作託付予友人深田久彌後便前往南洋，原題〈說書人之死——五河莊日記抄〉(「ツシタラの死——五河莊日記抄」)。²⁴³昭和17年(1942)二月，「古譚」系列登上雜誌《文學界》，佳評如潮，而後雜誌編輯便決定於五月號刊登〈說書人之死〉，然因故改題為〈光與風與夢〉，並刪減約十分之一的內容，²⁴⁴並獲得1942年第二次芥川賞候補，該次無人得獎(1: 564-568)。²⁴⁵

〈光與風與夢〉文本中採用傳記與日記交叉出現²⁴⁶的形式，除以日記形式呈現史蒂文生在薩摩亞的心境，並以傳略的形式在日記之間穿插以史蒂文生的人生與寫作。根據考證與口述，中島敦在寫作〈光與風與夢〉時期所用史蒂文生的相關資料最主要是史蒂文生的薩摩亞書信集 *Vailima Letters*，²⁴⁷以此為基礎構成小說

²⁴² 史蒂文生生於蘇格蘭，年輕時曾攻讀電機與法律等專業，然而最後走上寫作之路，於1881至1882年間連載、並於1883年出版冒險故事《金銀島》(*Treasure Island*)因而在文壇上一炮而紅，之後於陸續寫作各類小說、雜文，於1886年出版另一重要小說《化身博士》(*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*)，在英美造成銷售熱潮，而在此同時史蒂文生的宿疾肺炎逐漸加重，為療養身體，於1888年與妻子正式搬離英國，並在1889年定居於薩摩亞，但仍在1894年死於肺炎。此處生平大要參照、整理自 Roger Luckhurst, "A Chronology of Robert Louis Stevenson," *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*, by Robert Louis Stevenson (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. xxxviii-xli.

²⁴³ 「ツシタラ」即 tusitala，薩摩亞語的「說故事的人」。

²⁴⁴ 關於改題理由有幾種說法，一是編輯希望改成無法一望即知的標題，二是戰時期對於「死」的避諱；刪減頁數是因戰爭期雜誌紙張配給政策限制、以及編輯希望在一期中刊出全篇而做出的調整。刪減部分後於同年出版的單行本中復原。

²⁴⁵ 該次同列最終決選名單的另一篇小說為石塚友二的〈松風〉。另出版經緯部分亦參考勝又浩，〈解題〉，中島敦，《中島敦全集1》(東京：筑摩書房，1993)，頁483-485。

²⁴⁶ 唯一一個例外是第十六與十七節，兩節皆為日記。一說是為湊滿二十節，故將該節拆成兩節。(1: 567)

²⁴⁷ 幾位學者分別考證過其中使用素材的依據，其中最具代表性的是岩田一男，〈「光と風と夢」と *Vailima Letters*〉，《一橋大學研究年報・人文科学自然科学研究》1(1959)，頁339-398。*Vailima* 即史蒂文生在薩摩亞的定居區域，意為「五條河流」，故有副標題「五河莊日記抄」。見中島敦，韓冰、孫志勇譯，《山月記》(上海：中華書局，2013)，頁144。

中日記的部分；另則參考數本史蒂文生傳記。冰上英廣曾如此陳述道：

〈光與風與夢〉[……] 就文學作品來說，屬於一個相當不可思議的文類 (genre)。作為一個近代文學家的傳記來說，主觀造型塑造太過，資料查證也不嚴謹。然而若看作是創作的話，卻又太過倚靠史蒂文生的信件與記錄了。(4: 188)

然而文本當中的幾個疑問之一，即在關於 *Vailima Letters* 的使用之上，中島敦表面上使用了 *Vailima Letters* 作為寫作素材，然而實際用到的量非常少，加上其中寫作日期隨意調換、內容添加、甚至將其他作家的作品混入等等，都讓〈光與風與夢〉作為一「傳記」正當性蕩然無存——即使刊出初期，〈光與風與夢〉常被視為傳記，而非小說；另一方面，形式上如前所提，是由日記與傳略交互出現的方式安排，然而中島敦使用的素材是書信——中島敦將書信集 *Vailima Letters* 的文字「轉成」了日記的內容。日記與書信的絕大不同點是閱讀者的變化，從明確的收信者，變成自己——而閱讀內容所傳達的便是一種幾乎是絕對私密性的文本策略，而且日記體的「將日記公諸於世」的作為也是將「真實」予以翻轉、顯示出另一種「內面的真實」的敘事策略。而這也就是渡邊一民所說的，「如果要將書信轉為日記，呈現出的就一定是基底於作者對史蒂文生的理解的小說作品。[……] 中島敦使用書信作為素材，最重要的就是要將他自己的史蒂文生描繪出來吧」。²⁴⁸而傳記與日記，前者做為一種本身目的即是傳達他人關於某一個人物一生的文類，²⁴⁹後者作為一完全私人性的文字記錄的交雜，呈現了小說中史蒂文生的「內」與「外」的「全貌」。而其中一種對於〈光與風與夢〉的批評便是在於小說中兩個主題「(傳記事件等帶出的) 行動的事件」與「(日記帶出的) 自我反省的獨語」兩者的分裂，²⁵⁰然而傳述描寫與日記記載實際上是互相連動的，而在文本後半這個傾向更為明顯。另一組分裂則呈現在寫作與閱讀經驗上的不同調；阮斐娜如此形容：

中島敦小說最初的重心是在說故事的人之上，但是作品卻完全傾向於被解讀為對南洋樂園島嶼生活的抒情幻想。即使如此，對中島敦而言史蒂文生執著的藝術家眼光，社會正義的英雄式意識，以及他對原住民的移情作用才是故事的中心因素。²⁵¹

然而將「說故事者」與「詩歌幻想生活」以這種方式二分卻又太過決絕。〈光與

²⁴⁸ 渡邊一民，《中島敦論》(東京：みすず書房，2005)，頁 120-121。

²⁴⁹ 更精確而言，傳記作為一種文學文體的成立，本身就具有「讓眾人得知」的特質，十八世紀英國開始出現完整 (full-scale) 的人物傳記，甚至在當時成為暢銷書。見 “Biography,” A Glossary of Literary Terms, ed. M. H. Abrams and Geoffrey Galt Harpham, 9th ed. (Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2009), pp. 25-27.

²⁵⁰ 鷺只雄，《中島敦論—狼疾の方法》，頁 226。

²⁵¹ 阮斐娜，《帝國的太陽下》，頁 82。譯文稍做修改。另，完全傾向被解釋為南洋生活的幻想的一大理由或許是，在時人評述之中根本沒有人發現這一篇史蒂文生評傳的內容參差。

風與夢〉的故事描述本身就無可避免的帶有南洋熱情的色彩，呈現在所謂中島敦的「移情作用」之上，而我們也從題目的轉換上看見故事詮釋上必然出現的轉換——從「說書人」之死轉移至形容南洋的「光、風、夢」；而在那樣一個南進風氣極盛的時期會被以這種方式詮釋也一點都不令人意外。當時的人對〈光與風與夢〉的理解是「並非小說」、「而更像是傳記」的指陳指出的另一個現象則是，中島敦的「擬傳記」寫作方式獲得極大成功——所有人都相信中島敦所寫的史蒂文生「就是」史蒂文生。而以上提到的各種詮釋落差都將帶出〈光與風與夢〉當中相當重要的幾個元素：「我」的移情與置入、歷史的對應性，以及文本意義生產的問題。

接續著讀者皆認為史蒂文生的傳記「如實」的問題，這件事的反面、更精確而言不只是前面提到的調換問題，而是這種抽換行為是奠基在一種中島敦的幻想與移情之上。阮斐娜如此形容中島敦「發現」的史蒂文生：

他在羅勃特·史蒂文生身上發現同質性的靈魂——早熟的才能且病弱的身體，被迫從事陳腐文學範疇的創作，但卻在南洋繁茂的熱帶美景當中發現了避風港。史蒂文生對殖民臣屬有力的、溫和的殖民主義構思，也與中島敦相通。²⁵²

中島敦與史蒂文生同樣都有著肺病及與疾病相對應的對死亡的恐懼，兩人的對文學的執念、²⁵³對南洋的興趣——其中一部分與疾病共構——以及兩人皆與文壇保持某種距離，而且均有種自己創作不被認可的憂鬱。²⁵⁴儘管脈絡完全不同，然就是源自於這種強烈認同，中島敦便藉著摹寫史蒂文生的後半生，繼而創作中島敦的史蒂文生「傳記」。這種創作本身就帶有一種權力位階，而「為西方文學家作傳」與「為殖民者作傳」的差異就在於此：史蒂文生象徵著「既成作家」的身分，在他的後半生，他已經是一個著作等身、由於《金銀島》、《化身博士》等書的熱銷而已名傾一時的大作家，而中島敦在寫作〈光與風與夢〉時卻仍然掙扎於文學獎投稿之間、在文壇上沒沒無聞。而這種類比與認同，也讓〈光與風與夢〉一望之下是在寫史蒂文生，然而同時也是中島敦在寫關乎於自身的問題，關於何謂「當一個（如史蒂文生那樣的）作家」，以及透過寫史蒂文生，嘗試一種寫「自己」的方式。於是，中島敦躲在小說中的史蒂文生之後，彷彿用著腹語術一般，藉史蒂文生之口說自己的話。其中清楚可見的段落出現在第十六節，這一段史蒂文生

²⁵² 阮斐娜，《帝國的太陽下》，頁 97。

²⁵³ 雖然不一定相合——更有甚者，在小說文本當中史蒂文生呈現的文學觀，若非中島敦的詮釋，則便是中島敦將自己的文學觀抽換進去了。詳後討論。

²⁵⁴ 中島敦與文壇的距離前文已多所處及，而史蒂文生與文壇的距離起初原因來自於他與妻子芳妮（Fanny Osbourne）的婚姻——史蒂文生的英國文友大多表示討厭芳妮——加之在遷移至薩摩亞後，與英國本土距離遙遠，且時間落差（time lag）甚大。見 Roger Luckhurst, "A Chronology of Robert Louis Stevenson," p. xxxix. 小說文本當中亦有提及，史蒂文生嘗試的理想寫法並不被英國文壇認可。

的日記之中主要的紀錄均與當時薩摩亞的政治情勢²⁵⁵以及與史蒂文生與當時英國文壇之間的關係，首先其中有一段是針對所謂的「性格或心理小說」，指稱其「極其囉嗦討厭」，認為「性格或心理，難道不應該只透過表現在外部的行動來描寫嗎」，²⁵⁶眼尖的讀者便會發現這一段文字暗指的是對於橫光利一〈純粹小說論〉的反彈，²⁵⁷而彼時沒有一種「性格或是心理小說」的出現。而接續著的便是史蒂文生對於所謂「無情節小說」的批評：

對我來說，作品的「情節」乃至「故事」，正如脊椎動物的脊椎一樣。對「小說中的事件」的蔑視難道不是孩子硬裝大人樣時表現出的某種做作嗎？讓我們比較一下《克拉麗莎》(Clarissa)和《魯賓遜漂流記》(Robinson Crusoe)。「還用問，前者是藝術品，後者是通俗又通俗的、幼稚的消遣故事。」肯定誰都會這樣說的。好的。這的確是事實。我也絕對支持這一意見。但是說這些話的人，到底有誰通讀過《克拉麗莎》哪怕一遍呢？又有誰沒有讀過《魯賓遜漂流記》五遍以上呢？這還有些疑問。

那是相當困難的問題。我只能說，同時具備真實性跟趣味性的作品，才能算是抒情詩吧。關於這點，去聽莫札特吧。²⁵⁸

敏感的讀者讀到「無情節小說」(「筋のない小説」)一詞時可能就知道，此處敘寫的並非史蒂文生的言論，卻是1927年谷崎潤一郎與芥川龍之介之間的「小說情節論爭」(「小説の筋」論争)。此論爭的開端是芥川龍之介針對谷崎潤一郎的小說〈日本的克利班事件〉(「日本に於けるクリップン事件」)的評論，認為若要將小說純藝術化，作者被情節的趣味性纏繞住是有問題的——由而展開的雙方辯論，²⁵⁹就以開端而言可視為是「有著結構化的骨骼的小說(有情節的小說)」與「私小說(沒有情節的小說)」的對立。²⁶⁰中島敦在此藉由史蒂文生之口傳遞「自己」對文壇前輩的主張或論辯的看法，其中並搭配以左拉(Émile Zola)、理查德森(Samuel Richardson)、與狄福(Daniel Defoe)的文本或文學現象以搭配史蒂文生的認知，²⁶¹其中的表述機制相當的精微：雖然一般咸認中島敦在此說的是他自己的看法，而在研究幾乎不寫文論的中島敦時〈光與風與夢〉之中的論述便成為相當重要的參考資料——尤其是在處理小說之筋論爭時其中表現出對谷崎潤一郎的喜好與認同——²⁶²然而其中的運作機制仍然要詳加考察，比如這種腹語

²⁵⁵ 關於史蒂文生與薩摩亞的政治情況的關係詳後。

²⁵⁶ 中島敦，《山月記》，頁236-237。譯文稍做修改。

²⁵⁷ 渡邊一民，《中島敦論》，頁134。

²⁵⁸ 中島敦，《山月記》，頁237-238。譯文稍做修改。

²⁵⁹ 見〈十八「小説の筋」論争〉，小林修、玉村周編，《争点日本近代文学史》(東京：双文社，1995)，頁235-249的簡要整理。

²⁶⁰ 中川成美，《モダニティの想像力》，頁142。然而中川成美也強調這個對立構圖只是論爭的開端。見同文章後續討論。

²⁶¹ 在論及心理小說的部分之後，文本中的史蒂文生接著批評左拉的自然主義；而理查德森與狄福分別是《克拉莉莎》與《魯賓遜漂流記》的作者，同為十八世紀英國小說家。

²⁶² 中島敦對谷崎潤一郎的喜好展現在其大學畢業論文〈耽美派研究〉之中。見鷺只雄的考察。

術的表達機制呈現的另一個可能性是，中島敦模擬了（他認為的）史蒂文生的思考模式，並猜想面對既成日本文壇上的幾個重要爭論史蒂文生的回答可能會是什麼。在這一種可能性之中中島敦與史蒂文生的位階差異就顯得相當重要：史蒂文生的地位讓他可以以一個制高點的地位評論，且透過寫日記最能夠直接表達自身想法，而中島敦在小說文本之中模擬這種聲腔、並發表評論意味著那是一種跨越階差的想像，雖然無論如何那都是「作者＝中島敦」的思索，然而文本詮釋穿梭在此之間，作者中島敦與日記寫作者史蒂文生之間的瓜葛卻也不是這麼一目了然。然而我們從前面也可以知道，中島敦與私小說——「沒有情節的小說」——之間的關係並沒有這麼簡單，而其中的癥結點或許就透出在於文本中史蒂文生對於自我告白的遲疑。在小說接近尾聲之處，史蒂文生的日記當中的抒情成分越趨增加，其中再次提到關於「自我告白」的文學觀：

真正的藝術必須是 [……] 自我告白，這是在某本雜誌上讀到的評論。真是說什麼的人都有。[……] 我忽然想到，寫不出自我告白或許是做為人的致命缺陷。（至於是否也是作為作家的缺陷，這對我來說是非常困難的問題。雖然也許對某些人來說簡單明瞭。）²⁶³

在此史蒂文生對所謂自我告白式的小說——亦即私小說——的厭棄是有所保留的。從以上中島敦透過史蒂文生所表達出的文學觀之中對於故事性的堅持，讀者容易想到的是幾乎同期創作的「古譚」當中的寫實主義堅持，寫的是「好看的故事」，然而我們也可以想到中島敦早期的作品，如《校友會雜誌》時期新感覺風格的習作，以及「過去帳」之中具有強烈私小說風格的作品等都是無法忽略的、中島敦的創作。或許也就因此，「史蒂文生」才說，他對自己的過去「沒有自信」。²⁶⁴然而讀者確實是讀到了：透過中島敦對於史蒂文生的「日記」的模擬與書寫，表出「史蒂文生」的「內在」，一種日記體小說私密性的矛盾，然而另外一方面〈光與風與夢〉與日記交相穿插的史蒂文生的傳略卻又提供給讀者一個傳記寫作者對於小說家（或云「物語作家」）²⁶⁵「史蒂文生」的理解，此中的作家中島敦、傳記敘寫者、以及日記撰寫者「史蒂文生」之間的詮釋層次各有不同，作家中島敦與日記撰寫者史蒂文生之間的關係類似於安藤宏所謂「小說家小說」的變體，其「主體的接近」（借用阮斐娜的用語）於某一個歷史上實存的人物而非虛構一個自身的類比於小說之中。在討論日記體小說時常見的一個層次還包含日記整理者，甚至是將日記藏匿起來的過程，例如谷崎潤一郎的《瘋癲老人日記》——在日記體小說之中日記作為一種實體如何「出現」（尋獲）或「消失」（藏匿）的常是敘事者著重描寫之處。²⁶⁶然而〈光與風與夢〉中並沒有處理到這個層次，我們僅能猜

鷺只雄，〈「谷崎潤一郎論」〉，《中島敦論—狼疾の方法》，頁 105-127。

²⁶³ 中島敦，《山月記》，頁 255-256。

²⁶⁴ 中島敦，《山月記》，頁 256。

²⁶⁵ 中島敦的用詞。

²⁶⁶ Trevor Field, *Form and Function in the Diary Novel* (Basingstoke: Macmillan Press, 1989), p. 100. 而這種

測有一個隱形的日記整理者（或許與傳略寫作者可視為一體）將史蒂文生的日記整理至讀者所見的樣子，而這種日記與傳記交相穿插提供了我們理解作家中島敦對史蒂文生的理解與詮釋，讀者等於從內到外看見了史蒂文生的「全貌」，然而其視點層次繁複難以捕捉。不需以上的分析，讀者也可自然獲得一個簡單的結論是，「中島敦在寫的是傳記，也是自傳」，然其中的繁複層次與移情模式卻是纏繞難解。

中島敦對史蒂文生的移情作用，如上所述，除了作家身分以外，還有其南洋憧憬與病體。小說後段史蒂文生在病痛加重之際，思及關於自己的疾病與寫作的問題：

[……] 那時我常想到死。但是直到那時，我還沒有寫出堪稱我生命紀念碑的作品。在把它寫出來之前，無論如何不能死。[……] 可是現在呢？我是不是已經自己能做的工作都做完了嗎？他們是不是優秀的紀念碑暫且不論，總之，我不是已經把自己能寫的東西寫完了嗎？勉強自己 [……] 延長生命的理由在哪裡呢？²⁶⁷

可以對照的是中島敦的遺言：「還想寫、還想寫，好想把心中所想的東西全寫下來——」。²⁶⁸兩人都為肺病所苦，都為了治療肺病前往南方（雖然是在寫作〈光與風與夢〉之後），而中島敦在〈光與風與夢〉之中傳達的南洋嚮往，則是交雜著各種因素而來的。中島敦自身的閱讀經歷當中包含了皮耶爾·羅狄、小泉八雲等等，而中島敦的南洋想像則是完全來自於閱讀作品所得到的：

中島敦在日記及書信當中顯示出，他到帛琉之時最快樂的事是發現南洋景觀就如同藝術一般：意即，實際的景觀與幻想的「原初」景象如出一轍。 [……] 在這些陳述之中，史蒂文生 [……] 提供了一個量度現實的標準，而這標準實無異於文明。也就是說，純然的南洋幾乎是依照定義地不文明化。²⁶⁹

我們對於這一種理解並不意外——近代日本的南方論述造成的南方憧憬只是再製於中島敦的理解之中，而中島敦的南洋理解，以 Tierney 的話來說，是戴著「西方的殖民眼鏡」觀看世界的。然而對南洋的「熱」情與疾病之間有相當深刻的關係，而這個面向是談論中島敦與南方的關係時較少觸及的——而這個面向對於理

對於日記作為一「實體」的描述也是日記體小說的「模仿功用」(mimetic function)、以用以顯示現實及其虛幻。見 H. Porter Abbott, "Functions of the Diary Strategy," *Diary Fiction: Writing as Action* (Ithaca: Cornell University Press, 1984), pp. 15-37.

²⁶⁷ 中島敦，《山月記》，頁 242-243。

²⁶⁸ 勝又浩，《中島敦の遍歴》，頁 74。

²⁶⁹ Robert Thomas Tierney, *Tropics of Savagery*, p. 153.

解中島敦與時代之間的關係是相當重要的。Tierney 提出了一個有趣的觀察：中島敦與史蒂文生的相似性還有他們所處的時代有其相疊性質，也就是 1890 年代的英國與 1940 年代的日本，同樣都是帝國發展到了最晚期的階段：

《光與風與夢》在政治上的重要性 (political significance) 就在於它並不止是混合了作者中島敦與文中角色史蒂文生，而更在於它混合了 1890 年代的英國與 1940 年代的日本、史蒂文生的帝國主義批判與日本大東亞共榮圈的修辭。²⁷⁰

〈光與風與夢〉之中的時間對應關係與兩國的帝國主義政治發展契合，亦曾有論者指出中島敦〈光與風與夢〉的意圖是藉由史蒂文生批評英國政府對薩摩亞施行的暴政來批判當時日本軍國主義政府的作為，然而或許更重要的是另一組平行，亦即世紀末 (fin-de-siècle) 思潮與戰時期日本文學的平行。先看關於帝國主義歷史的部分。史蒂文生在薩摩亞的晚年對於薩摩亞政治、歷史的涉入甚多，除了寫出一部《歷史札記》(*A Footnote to History: Eight Years of Trouble in Samoa*) 以外，對於薩摩亞當時的政爭的涉入甚深，在〈光與風與夢〉中史蒂文生的薩摩亞政治參與幾乎是主線之一。然而，其中的曖昧性可能就在這種「參與」之中。第十三段描述史蒂文生所支持的薩摩亞領袖候選人瑪塔法失勢，史蒂文生如何奔走都無法挽回頹勢。敘事者如此描述：

可是，在拯救他的不幸上，史蒂文生什麼也沒能做到。雖然瑪塔法是這麼信任他。被切斷了書信往來的瑪塔法大概很失望吧。也許他以為史蒂文生不過是又一個嘴裡說得好聽，但實際上什麼忙也不幫的白人 (隨處可見的白人)。²⁷¹

這種殖民者的「罪惡感」讀者會聯想到的是〈虎狩〉之中旁觀趙大煥被群毆的「我」，然而，值得注意的是此處敘事者——亦即傳記寫作者——的同情角度影響了我們對於史蒂文生此行為的評價。如同前所指出，傳記敘寫者與日記的「我」的聲音越來越由著傳記寫作的即時性——傳記從史蒂文生的小時候快速寫到逼近與日記為交互參照的進程，其中對於史蒂文生的「移情」更加強烈。若是將史蒂文生對於《歷史札記》的書寫熱情與後來的情景對照其實是不勝唏噓的。然而這裡我們要回頭來看的則是在此之上的意識形態疊合問題，Julia Reid 在評論史蒂文生的南洋記史活動時評論道，「史蒂文生將 [薩摩亞] 島嶼視為「從未被歐洲侵略的土地」，並想要成為第一個作者 (play first author)，而這個角色本身就是深根於某一種帝國想像 (fantasy) 之中」，²⁷²而將南洋視為「樂土」本身就是一種對於他者

²⁷⁰ Robert Thomas Tierney, *Tropics of Savagery*, p. 157.

²⁷¹ 中島敦，《山月記》，頁 225。

²⁷² Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and Fin de Siècle* (Hampshire, NY: Palgrave Macmillan, 2006), p. 144.

的扁平化異國情調 (exotic) 想像；史蒂文生對於殖民主義、以及殖民主義式的人類學觀點的批判很可惜的並沒有達成其目標：

自 1888 年始，史蒂文生的太平洋經驗讓他對於人類學式的進步主義越發不信任。雖然近來對於史蒂文生的評論指控他的蘇格蘭小說當中充滿著去政治化的鄉愁，而稱許其南洋寫作預見了多元文化主義 (multiculturalism)，然而他寫作生涯的兩個部分的共通處相當明顯：他們都與人類學中自我滿足 (complacent) 的歐洲中心主義有極為密切的關聯。²⁷³

這裡的弔詭呈現在無論是單純異國情調幻想或是具有批判性的多元文化主義敘寫均共存於一種「自我滿足的歐洲中心主義」之下，而更廣義的說法可能是，在現代性／殖民性的邏輯之下權力位階之間的問題是極難躲避的，而我們在上一節的分析之中也看見了類似的結果。²⁷⁴而所謂人類學的發展，乃至於民族誌的書寫，也與所謂的世紀末 (fin de siècle)，或是耽美／頹廢 (decadence) 相關。史蒂文生在十九世紀後期英國文壇之中並不算是與王爾德 (Oscar Wilde)、莫里斯 (William Morris) 等頹廢派作家同列，然而關係相當密切，²⁷⁵尤其是《化身博士》一書的寫作與出版讓史蒂文生與世紀末的思潮密切相關。世紀末的其中一項特徵是對於「退化」(Degeneration) 的恐懼，體現在《化身博士》當中對於海德先生 (Mr Hyde) 的指認困難，而「退化」觀念以現在的眼光看是以一種生物學／醫學詞彙描述社會問題，例如犯罪率增加與酗酒問題，而各種疾病叢生；退化論述的出現也與一種所謂的「返祖」現象 (Atavism) 產生關係，而對於退化的焦慮是一種達爾文進化論的逆反的焦慮、亦即對於理性的動搖 (並因而焦慮)；²⁷⁶而十九世紀末殖民主義的高峰也與此相關——對於原初的追求與這種對於退化的恐懼其實是一體兩面，因社會達爾文主義以及其相對應的進化論述其實是與殖民史、以及其所創建出的種族論述密切相關，而返祖在某種意義上就是成為野蠻人。此處我們將討論的是「疾病」，也就是殖民主義與疾病、與相對應的醫療論述與「健康」之間的關係。對於退化的恐懼的另一面就是對於「健康」的追求——國家的健康與殖民的力量緊密相連。²⁷⁷而十九世紀的帝國主義思想，一種「退化／進化」、「頹廢／健康」的對立模式在〈光與風與夢〉之中被翻譯到了 1942 年的日本；史蒂文生身上所展現的對南洋的憧憬與對疾病的焦慮是同一個意識形態之下的產物，而在中島敦的寫作之中這種幽微的歐洲帝國主義情節突梯的接上了日本軍國主義

²⁷³ Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and Fin de Siècle*, p. 172.

²⁷⁴ 我們在〈幸福〉與〈瑪莉洋〉當中看見兩種不同的民族誌操作。然而，在論述之中重複強調這種殖民主義的限制時，是否也同時再次強調了殖民的權威性與不可違逆性？

²⁷⁵ Kirsten MacLeod, "Decadent Positionings: Decadence and the Literary Field," *Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de Siècle* (Hampshire, NY: Palgrave Macmillan, 2006), pp. 38-56.

²⁷⁶ Richard Olson, "The Problem of Degeneration in the Late Nineteenth Century," *Science and Scientism in Nineteenth-century Europe* (Urbana: University of Illinois Press, 2008), pp. 277-294.

²⁷⁷ William Greenslade, "Fitness and the *Fin de Siècle*," *Fin de Siècle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, ed. John Stokes (Hampshire: The Macmillan Press, 1992), pp. 37-51.

思想，以及法西斯主義意識形態之中「健康的身體」之於國家總力戰的重要性，以及法西斯美學之中對於雄渾（sublime）與「靜止時刻」的追求。²⁷⁸我們無法不想起〈光與風與夢〉之中敘事者對於自身描繪出的史蒂文生在南洋的所見的移情——如前所述，其移情作用不僅止於史蒂文生，更是透過史蒂文生的「眼鏡」看見的南洋景物——以及〈瑪莉洋〉之中敘事者「我」對於瑪莉洋的強健體魄的欽慕，而這一切的描述在總力戰時期之下是被吸納入國家意識形態當中的。

而正是在這個層面上，〈光與風與夢〉的生成與在 1942 年的文壇上為人所知便是重要的。前文已稍微提及〈光與風與夢〉被接受的方式，其中中島敦一貫的對於世界、對於「我」的意義的探求在戰時期的閱讀當中被掩蓋，而是被以寫滿南洋趣味的史蒂文生傳記被接受，無論是當時《文學界》的編輯或是芥川獎的評審皆以這種方式閱讀。芥川賞評審時，評審們閱讀到的是刊載在文學界上的、刪減關於薩摩亞戰爭部分的描寫之後的版本，其中或許對於政治干涉的部分色彩淡去了，然其中對於史蒂文生對自我的思索也不見於時人評論之中，其中的南洋書寫無論使人感動與否，²⁷⁹評審都看見了南洋「景色」，然未以更後設的角度看見觀察風景的「視角」。中島敦的〈光與風與夢〉當中寫的是一個「視角」及其背後所隱喻的一個傳記寫作者／日記整理者的隱藏敘事者「我」的慾望與移情，投射在「我」對於史蒂文生與史蒂文生的南洋的想像上，並模擬一種作為一個「自我」——無論是「我＝（殖民地）作家」或是「我＝帝國人民」——的樣態。小說文本之中藉由兩種聲音，傳記與日記，凸顯史蒂文生的外與內，雖然讀者會發現敘事聲音的一致性讓內與外的分野變得模糊。本節以上從幾個角度，包含「我＝史蒂文生」的重寫與隱藏其中的東方日本脈絡，以及南方的移情與耽美的繼承等等，我們固然會因此發現中島敦的強烈色彩，而無法排拒作者的因素參入文本內部的討論，然而我們依然可以看出其敘事基調及強烈的視角限制——幾乎在小說中創造出一種「自我中心的雄渾」（egotistical sublime）²⁸⁰——以及其所造成的效果。中島敦的「自我」參混在小說之中，或是更精確的說，他除了在小說內部展現某種移情以外，更是在作者與讀者詮釋上的某種介面——這是內存於中島敦的小說之中的、相當重要的元素。下一節將會承繼這個主題，並總結本章討論。

²⁷⁸ Alan Tansman 曾經論及「白」（whiteness）在 1930 年代川端康成作品當中代表的意義，而這種「白」的美所帶來的雄渾感受其實是用一種純粹美學的方式，將個人解脫於現代的疏離，但卻帶入了國家的法西斯主義意識形態之中，而在這個層面上〈光與風與夢〉其實呈現了驚人的類似性；我們也記得川端康成是該屆芥川賞評審當中最欣賞〈光與風與夢〉的。Alan Tansman, "Objects of the Sublime in Literary Writing: Yasuda Yojuro, Yanagi Soetsu, Kawabata Yasunari, and Shiga Naoya," *The Aesthetics of Japanese Fascism* (Berkeley: University of California Press, 2009), pp. 105-149.

²⁷⁹ 評審之一的小島政二郎即持此看法。見「候補作家群像 中島敦」，「文學獎的世界」網站，<http://homepage1.nifty.com/naokiaward/akutagawa/kogun/kogun15NA.htm>。

²⁸⁰ 此語出自英國浪漫詩人濟慈（John Keats），用以形容華茲華斯（William Wordsworth）的詩作，指陳華茲華斯對外在自然風物及其引發的雄渾感受的描寫皆是以一種以自我為出發點、彷彿外在是為「自我」而生的寫作方式——而外物的主體性因此而受到損傷。見 John Keats, *Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings (Oxford: Oxford University Press, 1970), p. 157.

第四節 小結——故事的開始：關於〈山月記〉及其討論

〈山月記〉是中島敦最為人所知的小說。〈山月記〉改編自唐代李景亮所撰傳奇〈人虎傳〉，講述主角李徵，原為唐代天寶年間進士，一日不自覺成虎之後，與其好友袁傜在林中相遇之後的對話，其中講述了自己平生之志，並向友人傳達遺願。中國素材的作品是中島敦小說之中被認為是比較成熟、也比較常被閱讀的作品，然而此處無意參與其討論，本節將用〈山月記〉文本與評論的某些斷面，為本章作結。在許多層面上，〈山月記〉與〈光與風與夢〉是類似的。兩篇同樣都是改編作品，都在作品前半有對於主角其人的簡要介紹，而兩篇也都將重點放在「不久於人世」前——史蒂文生即將辭世，而李徵的「人性」也即將消失、而蛻變成虎——最後一段時間的主角的自我表白；同時，兩篇也同時具有中島敦小說的典型性格，亦即相當容易被與作者本人的經歷聯繫，在〈光與風與夢〉之中是實存的作家史蒂文生，這種誤認如前一節所述體現在對於其文體的錯誤認知，而〈山月記〉則常被套以中島敦的經歷與人生並在詮釋文本時以一種將作家經歷與文本內部等同的方式詮釋，一種私小說（式）的詮釋範式。然而近年來論者也有對於這種批評範式的反省，如前田角藏認為在歷來對〈山月記〉的詮釋中出現的問題：

[……] 在此處我想處理的問題反而是，像這種在作品中探索作者意圖、並將其作為作品主題將之提出的類似正解主義的主題主義。[……] 而且，這種主題主義——這種主人公中心主義式的，或說與將李徵等同於實際作者的私小說式批評法密切相合的做法——幾乎是一種犯罪行為，因為這種做法儘管排除了〈山月記〉本身做為一種構造的表層解釋，但卻將這種解釋開拓出的可能性抹殺了。²⁸¹

這種反發的詮釋出現也意味著中島敦文學中的「自我表述」元素從來都是一種作者與讀者、評論者之間的詮釋互動之上。中島敦確實是在小說中放入許多自己的經驗以及元素，在考據的過程當中會發現在某些小說之中其一致性不可思議的高，一如我們在〈斗南先生〉等作裡面所見的與事實的驚人相似，然而作為評論者如何將一篇小說視為一個文本而非作者的傳記性資料採集地，而其中所透露出的對「我」為何的關切該如何談論則是對於中島敦小說中的自我表述的一個相當的挑戰。因而，對於中島敦的小說中的「自我」的詮釋張力不只是在作者呈現上，而「作者如何呈現自我」其實是讀者、評論者的問題，而或許〈光與風與夢〉就是在告訴讀者自傳與小說之間的戲法變換的問題。勝又浩如此評論中島敦的小說：

²⁸¹ 前田角藏，〈自己幻想の裁き——「山月記」論〉，勝又浩、山内洋編，《中島敦『山月記』作品論集》（東京：クレス出版，2001），頁274。

「直到〈李陵〉之前，中島敦除了自我中心以外什麼都寫不出來」，²⁸²〈山月記〉大略是在這個階段之前的小說，如同許多論者所指出的，當中的李徵與中島敦自己的類比是顯而易見的。然而，在袁修聽著變成老虎的李徵自顧自的說話時，袁修想起了以前的李徵：

慚愧。事到如今，自己已長成這副可憐模樣，我竟然還時而在夢裡見到自己的詩集裡擺上了長安風流人士的案頭呢。躺在山洞裡做的夢吶。笑我吧。笑這個沒成詩人卻成了老虎的可憐蟲吧。（袁修哀傷地聽著，一邊想起了從前青年李徵的自嘲癖。）對了，我何不即席賦懷一首，以增談笑之資呢？以此做一個見證，在我這隻老虎體內，從前的李徵依然活著。²⁸³

袁修所聽到的是相當一大串李徵的自我告白——在這一個層面上〈山月記〉與一般所認為的私小說並無太大差異。我們從前面的討論已經可以看到中島敦其實一直都在跟私小說的傳統搏鬥著，而到了〈山月記〉這一個階段他已經稍稍跨出一步，熟練地將自己的聲音藏在故事角色——無論是史蒂文生或李徵——背後，然而中島敦這一個特色，加上私小說當中的「自白」的表演性（performativity），以及作者與讀者之間所締結的契約關係都讓這種透過角色的自白式寫作技法的詮釋上添上更多的詮釋空間。最後以討論「老虎」的意義作結。〈山月記〉當中的「老虎」這個角色並非第一次出現，早在少作〈虎狩〉當中就已經出現了。〈虎狩〉當中的老虎幾乎可以代表的是朝鮮，代表殖民地，或甚至是代表所謂「野蠻」，另外一方面，到了〈山月記〉之中，老虎是將李徵的比喻——「世上每個人自己的訓獸師，而那個猛獸就是每個人各自的性情」——²⁸⁴的具體化實現，可以說是人的「負面性格」，而〈山月記〉在這層意義上並不只是如卡夫卡〈變形記〉一般的變身譚，而更是如同史蒂文生在《化身博士》當中的所描述的結尾：代表著傑克爾博士（Dr Jekyll）的「負面存在」的海德先生（Mr Hyde）終將是吞嚥了整個「個體」，而這一個「個體」最終是帶著海德先生的身分死去的。²⁸⁵也就是說，在這一個層面上，將老虎所象徵的意義延展開來，便是「自我所認知到的、不可理解的他者」，而這將我們帶回中島敦的殖民地文學的自我表述。

中島敦的小說中「殖民地」一直都存在著，這個特徵和對於「我」的關注是一體兩面的：探究「我」的意思在一個層面上是將「我」與外面的世界，或言與「他者」清楚區隔；也就是說小說中對於「我」的關注與對「他者」的關注視等價的。我們在中島敦的小說當中看到這一個特質：在執著於自己的同時也同時將

²⁸² 勝又浩，〈「天」を持った文学者〉，《中島敦 生誕 100 年、永遠に越境する文学》（東京：河出書房新社，2009），頁 40。

²⁸³ 原文傍點強調。中島敦，《山月記》，頁 6。

²⁸⁴ 中島敦，《山月記》，頁 7。

²⁸⁵ 〈光與風與夢〉當中史蒂文生的掙扎多少也帶有這個成分——被某種「他者=疾病」擊倒的焦慮。

他者清楚定焦。前期作品之中，〈虎狩〉之中「我」對於趙大煥的「凝視」與畫出「不可理解的趙大煥＝他者」的界線清楚表現在文本當中，而〈狼疾記〉之中具有濃厚象徵意味的觀影經驗幾乎是拉岡鏡像理論的隱喻，而到了較後期的作品，無論是〈光與風與夢〉或是南洋系列作——特別是〈瑪莉洋〉這樣的作品——之中所呈現的矛盾點便在於，在盡量「客觀化」處理南洋的過程之中之中卻也是一種將他者「絕對他者化」的歷程，進而在許多層次上等同於強化了殖民宗主國與殖民地／占領地之間的權力差距。〈光與風與夢〉甚至是一個日本作為後進帝國——介於歐洲列強與殖民地之間——的隱喻，而身為日本人的敘事者夾在英國人史蒂文生與史蒂文生所面對的薩摩亞之間所呈現的敘事政治亦如同前文所述之層次繁複。在閱讀經驗之中，〈虎狩〉當中的老虎無可避免的是一種異國情調的展示——敘事者「我」以一種戲謔的口氣告訴大家並非如此——而這個解釋成立於這篇作品一開始是作為懸賞徵選的投稿作，而那是一個敘寫殖民地的文學大量出現的時代，然而在上述詮釋當中我們也會看見在〈虎狩〉文本內部老虎也意味著某種「不可知」，「自我」所感受到的不可知矛盾地是內存於自我之中的，而這個精神延續至〈山月記〉當中獲得更多的闡釋。而將話題回到文壇之上的話，殖民地——或者所謂「他者」——成為是在文學表述過程之中無法不使用的「利器」，〈光與風與夢〉作為南洋趣味讓他進入芥川賞決選；然而他最終並沒得獎，而傳頌甚廣的也不是懷有極大熱情寫就的〈光與風與夢〉，而是中國風物〈山月記〉等作。殖民地對中島敦的自我表述的意義變得極為複雜難解：透過殖民地書寫，他在 1930 年代「有機會」得以在文壇上獲得名氣，以此表現自身，而「自我」的概念在此，除了是一種文壇的繼承與反發以外，更與殖民地書寫合流，並共構出中島敦的殖民地的自我——一種（欲望的）表現機制。



第四章 龍瑛宗：寫在帝國之外

你要走得遠遠的。不管穿過什麼樣的大街小巷，什麼地方總有一股微溫的尿羶等著你。木屐在鐵路倉庫後面敲出荒冷的聲音。被午照烘得很安靜的地面。草藤爬滿了泥灰牆，在那裏等待你的也是屎與尿。而最可笑的莫過於迪化街那些破敗的洋行。還裝著十八世紀歐洲洛可可的雕飾。纖巧如歌曲般的浮雕，被雜貨店的淡菜、金鈎、江瑤柱……醃成老嫗般的醜陋。

出門要小心噢。多看看身邊的車子。阿幸仔……。

絕別母親的話。入秋的蟬。

——郭松棻，〈雪盲〉²⁸⁶

[……] 即使到了今天，每當我受邀出席演講，對方仍舊滿懷期盼，希望我能代表某個屬於我的文化、群眾、國家、族群和性別等身分，來致詞發言。也就是說，跟我們談談越南吧。聊聊身為女人，多講一點亞洲的局勢，要不，說說你在第三世界的情況。我們似乎都清楚，在某個公認、既定的範疇內發言，最後肯定會落入兩難的困境，可是想東方化東方、或非洲化非洲的衝動，持續潛藏在許多西方人努力促進文化差異理解的良善美意背後。

——鄭明河，〈他方，在此處〉²⁸⁷

龍瑛宗作為一名作家開始活躍於戰前台灣文壇的契機是在 1937 年。該年四月，中篇小說〈植有木瓜樹的小鎮〉(〈パパイヤのある街〉) 獲得日本《改造》雜誌懸賞徵選之「佳作推薦」獎，作品刊登在當期雜誌，與名作家志賀直哉之長篇小說《暗夜行路》最終回連載並列，在當時台灣文藝界引起廣泛注意。龍瑛宗的文學活動因而開啟，在獲得《改造》徵選獎金之後，龍瑛宗便向原先工作的銀行請假，前往東京遊歷、並與當時東京的日台作家會晤、交流，因此獲得台灣人作家絕少擁有的、於日本本地雜誌持續發表文章的機會：除了得獎作〈植有木瓜樹的小鎮〉之外，尚有刊登於《文藝首都》上的〈宵月〉(1940)、《日本の風俗》上的〈獏〉(1941)、以及多篇雜文等等，並進而在 1941 年代表台灣參加第一次大東亞文學者大會，同行者有張文環、西川滿與濱田隼雄。龍瑛宗的小說多被冠上感傷、憂鬱等形容詞，多描繪小鎮知識分子的處境，例如民族歧視、以及力爭上游的徒勞等等，實際上多為龍瑛宗自身處境的轉寫，也因為這些寫作特質，加上小說中缺乏左翼意味之下的「反抗」書寫，龍瑛宗亦常被質疑其認同指向，最具有代表性的例子為尾崎秀樹於〈台灣文學備忘錄——台灣人作家之三作品〉一文中討論楊逵〈送報伏〉、呂赫若〈牛車〉與龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉三作時

²⁸⁶ 郭松棻，《奔跑的母親》(台北：麥田，2002)，頁 193。

²⁸⁷ 鄭明河，《他方，在此處：遷居、逃難與邊界記事》(台北：田園城市，2013)，頁 34。

便指出「把這三篇作品按年代順序通讀下來，可以看到台灣人作家的意識是由抵抗走向認命、再由屈從而傾斜下去的歷程」。²⁸⁸對於龍瑛宗的認同指向，在尾崎秀樹的嚴苛評論之後已多所討論、甚至平反，但此處討論將超越二分式認同的指稱，而將重點置於龍瑛宗自我表述與寫作策略的問題。

本章將探討龍瑛宗作為一日治後期、日語寫作世代的作家在台灣文壇的位置如何產生、定型，進而在其關乎自我的寫作之中呈現折衝於社會與作為作家的「個人」之間的齟齬。龍瑛宗的小說中有相當多的「我」：一是如前所述，〈植有木瓜樹的小鎮〉等小說以「殖民地知識分子的挫折」為母題，當中混入龍瑛宗的親身經歷或發想，例如在銀行任職的小說主角陳有三即以龍瑛宗自身擔任銀行職員的經驗為本；二是在〈宵月〉、〈獺〉、〈死於南方〉與〈蓮霧的庭院〉等作當中均以第一人稱敘事者「我」，但這些「我」卻永遠是旁觀者，以此角度描寫核心人物；三則是以〈白色山脈〉為始，一系列主角均名為「杜南遠」的系列寫作，此系列寫作甚至延伸至一九七零年代龍瑛宗的戰後創作之中，龍瑛宗始於此刻發表一福婁拜式宣言，在〈《杜甫在長安》序〉（7: 166-167）中言明「杜南遠就是我」，擘劃出一自傳寫作之構式；最後則是提及「小說家」的小說，龍瑛宗的小說之中不乏小說家角色的存在，如〈邂逅〉中的劉石虎、〈死於南方〉中一筆帶過的小說家龍、與〈歌〉之中的²⁸⁹等作，特別是在龍瑛宗大加調度特殊形式與敘事觀點的〈趙夫人的戲畫〉，小說家「龍瑛宗」赫然現身文本內，此類似莫比烏斯環的設計賦予「小說家寫作」的行為更錯綜的自我指涉意涵。²⁹⁰

龍瑛宗呈現自我——作為一殖民地作家知識分子／作家——的敘述當中，其中一項相當重要的特色是對於「南方」、以及南方所涉及的論述（discourse）系統的運用。對於龍瑛宗南方觀論述與探討，已有多篇論文探討，²⁹¹皆已不同程度指出龍瑛宗南方想像中的多重層次，包含其中隱含的對北國日本的嚮往與自我東方主義化（Self-orientalization）的傾向，²⁹²或是相反的，對於身於日本南方的台灣寄予高度期望²⁹³等等。另一項重要特質則是其「內向」的性質，如前所述，龍瑛宗

²⁸⁸ 見尾崎秀樹，〈台灣文學についての覚え書——台灣人作家の三つの作品〉，《近代文學の傷痕——旧殖民地文學論》，頁 195-209。

²⁸⁹ 龍瑛宗曾提及〈歌〉原名〈寫不出小說的小說家〉（8: 66）。

²⁹⁰ 龍瑛宗的小說中的敘事手法操作大概可分為三種：

1. 第一人稱順敘：〈村姑娘逝矣〉、〈午前的懸崖〉
2. 第一人稱倒敘：〈夕影〉、〈白鬼〉、〈黑妞〉、〈宵月〉、〈獺〉、〈蓮霧的庭院〉等作幾乎是以第一人稱主角「我」的回憶所構成，僅少數幾篇，如〈宵月〉與〈蓮霧的庭院〉等作有將時間拉回敘事時間的「現在」。
3. 第三人稱順序：〈植有木瓜樹的小鎮〉、〈早霞〉、〈趙夫人的戲畫〉、〈黃家〉、〈邂逅〉、杜南遠系列（〈白色山脈〉、〈龍舌蘭與月〉、〈崖上的男人〉、〈海邊的旅館〉）等等。

²⁹¹ 見第一章文獻回顧。

²⁹² 曾馨霽〈「南方」概念與表象〉、鍾秩維〈「我」的「南方」想像與哀愁〉兩篇中均提出類似觀點。

²⁹³ 如 1941 年龍瑛宗寫隨筆〈熱帶的椅子〉等文壇台灣文壇的問題與展望。

的小說當中較不具「反抗性」，而其小說寫作更倚重靜態景物與事件本身的描寫，這種傾向在戰前的「杜南遠」系列作當中特別顯明，²⁹⁴其中幾乎與現實環境無涉的「寫意」特質在戰前小說當中可謂絕無僅有。最後，龍瑛宗的小說當中自我表述的形式、層次與內容之多元亦引人注目，尤其雖然龍瑛宗小說當中自傳性色彩濃厚，但此中僅〈趙夫人的戲畫〉一篇當中出現身為小說家的作者龍瑛宗現身，但此小說是龍瑛宗小說當中唯一明言為虛構之小說，且其形式嘗試也讓小說文本敘事結構難以釐清。然而，以上這幾種自我表述的現象是互相牽連的，而「自我表述」的複雜程度就呈現在多種驅力作用之下的折衝，自我的表現不只是自我東方化——我們無法避談面對中央文壇時的策略取向問題——而龍瑛宗在文壇上的出現、隱沒與板塊移動之間所形成的尷尬位置也讓其文學當中的自我表述出現各種文壇之間的中介位置，而其內在自我在這些中介位置之內如何透出與隱藏同時也反映出作為一殖民地作家其自我表述的複調性質。

本章據此將分為五節。第一節將敘述龍瑛宗的「航向帝國之路」，以及其在文壇當中的位置，以及其疏離感形成之條件 (condition)，此中包含語言與社群的隔閡等等，如何造就龍瑛宗的自我書寫中顯示的形式與內容，並分析出道作〈植有木瓜樹的小鎮〉當中的「寫實主義」及其力學，對於「寫實」的爭議正體現文壇政治的某些側面。第二節將分析〈宵月〉、〈黃家〉與〈獏〉三篇於 1940 至 41 年發表於日本內地雜誌的小說，分析其中的南方觀與南方再現，嘗試廓清龍瑛宗小說中的「南方」如何呈現關於「自我」的定位，以及這一系列的小說如何具體呈現龍瑛宗的文壇位置。第三節將分析寫於 1942 至 1943 年的「杜南遠」系列與〈蓮霧的庭院〉：「杜南遠」系列當中的意象與自傳性相當強烈，本節除嘗試提供詮釋此系列小說之視點以外，亦嘗試與主題上與上一節所談的意象類似的〈蓮霧的庭院〉並列，討論皇民化時期關於「自我」的寫作。第四節則是以〈趙夫人的戲畫〉為中心，除分析其形式特質與文化翻譯如何呈現龍瑛宗的自我書寫之一層面，同時本節將〈趙夫人的戲畫〉置入時代脈絡，嘗試以「脈絡」釐清〈趙夫人的戲畫〉一篇的結構。第五節則以〈死於南方〉一篇的分析，權充為本章小結。

第一節 帝國與地方之間

龍瑛宗在戰後七零年代以降，因著「回歸現實」²⁹⁵的趨向，留下許多回憶日治時期的隨筆，至今研究者已大致可根據此些戰後回憶與小說文本拼湊出一龍瑛宗早年人生歷程的圖像：²⁹⁶出生於新竹北埔，身為農家子弟的龍瑛宗幼年時曾於

²⁹⁴ 戰前、戰後的杜南遠系列作呈現不同特質，周芬伶將戰前稱之為「白色時期」，而戰後則為「黑色時期」。周芬伶，〈龍瑛宗與杜南遠的自傳書寫〉，陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編 07 龍瑛宗》(台南：國立台灣文學館，2011)，頁 271-289。

²⁹⁵ 此處使用蕭阿勤對於 70 年代的指涉。參見蕭阿勤，《回歸現實》。

²⁹⁶ 主要根據陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編 07 龍瑛宗》與王惠珍《戰鼓聲中的殖民

祠堂就讀漢學，但為時不久即被迫關閉，後至公學校就學，受文學啟蒙，除於高年級時教師教授《萬葉集》，並首次閱讀第一本世界文學作品《唐吉軻德》；公學校畢業後至台北就讀台灣商工學校，寫作已備受師長賞識，並於 1930 年畢業，後進入台灣銀行任職；此時已開始大量閱讀世界文學與日本內地的綜合雜誌，如《中央公論》與《改造》等等，並閱讀到朝鮮作家張赫宙的《改造》懸賞得獎小說〈餓鬼道〉，從而興起投稿念頭，並於銀行工作期間利用上班前的時間獨力寫作〈植有木瓜樹的小鎮〉投稿，而後意外得獎。如同以上的重述呈現的，龍瑛宗回憶之中最常提及的幾件事即為自己身為客家人的語言困境、讀書閱歷、以及寫作第一篇小說〈植有木瓜樹的小鎮〉直至得獎的過程。龍瑛宗的作家生涯特殊性在於，他是戰前台灣文學界當中唯一一位，先於中央文壇獲得名氣，再以此為據，於台灣文壇獲得發聲權的作家。

循著第二章的討論，我們可以看到 1930 年代中期的台灣地方文壇約略是一個以左翼知識分子為中心的樣貌：由王白淵、謝春木這條路徑以降、到三零年代左右以左翼留日知識分子為中心所構成的「文壇」之中龍瑛宗這樣的出身與學經歷其實是難以容身的——首先，以客家人身分，難以以語言親近性打入閩南人的知識社群，²⁹⁷再者，龍瑛宗的經濟狀況與工作條件並不利於龍瑛宗參與任何形式的文壇活動，且未能與文壇有所交流與「繼承」；龍瑛宗初識王白淵是 1944 年，而第一次認識張我軍、進而知悉他在 1920 年代台灣文學界的貢獻則是在 1942 年第一回大東亞文學者大會之時。由此可見在龍瑛宗開始其文學之路時，他對於台灣戰前一系列，無論是漢文寫作系統或是日文寫作系統所一脈而下的文學資產缺少接觸。²⁹⁸如同得獎當時評論指出，「龍君在這 [按：得獎] 之前也是完全隱遁的文學者，並未參與集團性的行動」。²⁹⁹從此觀點回頭剖析〈植有木瓜樹的小鎮〉的得獎現象以及龍瑛宗的文學活動與特質，便可發現龍瑛宗的文學活動特殊之處正是立基於此「離群」特質。

而龍瑛宗最特出的地方或許就在，身為一個默默無名之輩，在完全沒有投稿過任何作品於任一雜誌的情況之下，竟能一躍而入所有殖民地作家夢想中的、超越同人雜誌等級的綜合雜誌懸賞徵選，³⁰⁰作品尚且能被刊登，而受到中央文壇的

地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》二書之整理。

²⁹⁷ 龍瑛宗的語言問題參見葉石濤，〈龍瑛宗的客家情結〉，陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編 07 龍瑛宗》，頁 89-93。

²⁹⁸ 見隨筆〈張文環與王白淵〉(7: 21-25) 等文。

²⁹⁹ 轉引自王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁 127。王惠珍與和泉司均提及，1937 年是一個相當恰好的時間點，王惠珍提及 1937 正好是 1936 年台灣文藝聯盟解散之後直到 1940 年台灣文藝創作者聯盟之間的集團創作空窗期，而和泉司則提及 1935 年芥川賞與直木賞的創辦之後，其餘各文藝雜誌的懸賞徵選便開始走下坡，甚至改造中途曾停辦一年，而龍瑛宗正好以〈植有木瓜樹的小鎮〉切入此微妙的時間點，在 1930 年代後期的台灣文壇當中占有一席之地。參考和泉司，《日本統治期台灣と帝国の〈文壇〉》，頁 144-145。

³⁰⁰ 張赫宙於 1932 年獲得《改造》懸賞徵選二等獎之後以此方式獲得中央文壇的注目便成為殖民地作家群的目標。見王惠珍，〈戰時東亞殖民地作家的變奏——朝鮮作家張赫作與台灣作家的

品評。當時他的獲獎消息「在台灣引起一陣譁然」，³⁰¹在得獎之後休假前往日本旅行一個月，途中與當時的各界文學人士接觸，例如作家阿部知二、青野季吉、保高德藏等人，自行拜見者有，來信邀見者有，對龍瑛宗來說實際的進軍中央文壇只差臨門一腳，但卻無法繼續下去，除因經濟、家庭因素以外，「懸賞作家」在日本內地所受到的注意本就不及以「登龍門」等方式在文壇上立足的作家，³⁰²更何況是殖民地作家；而龍瑛宗回到台灣時，除了在船上得知中日戰爭爆發的消息以外，更要面對的則是與既成台灣文壇之間腹背受敵的問題。龍瑛宗具體留下的，關於在文壇上的齟齬問題，最具代表性的便是他與張文環之間的心結：

我是客家人，[……] 當時我不會說閩南語。在只有他們那群人的聚會中，都是閩南語和日語交雜使用。因此，我總是一頭霧水。而且我非常內向，說話又結巴，在人前往往說不出話來。「不愛說話的客人仔靠不住」。因此他們才讓不讓我參與洽談雜誌（按：創立《台灣文學》）的事吧。³⁰³

龍瑛宗的寫作當中提及的回憶記錄，對於 1937 年得獎之後的文學活動，多集中提及他在東京與文人會晤的經驗，而極少提及與台灣文人之間結識的景況，之後在《文藝台灣》與《台灣文學》分立的情況之下龍瑛宗又成為《文藝台灣》同人，更加深了與既成台灣文人之間的裂痕。龍瑛宗的創作，在這些因素交雜之下，自始便夾纏在帝國（文壇）與殖民地（文壇）之間，³⁰⁴而龍瑛宗小說中強烈的自我表述，也反映了龍瑛宗處於如此夾縫中，卻又保持疏離的自我處境。

我們可以因而得出幾項初步的觀察：龍瑛宗的客家身分與階級位置帶來他與這個社會、文壇的疏離感，除了讓他跳過了同輩左翼知識分子結社同人的階段，直接朝向中央文壇前進，可能也讓龍瑛宗的小說當中早於同輩作家出現——或說更能認同、並運用——現代、內向的自我表述形式與小說之中。他的小說中的自我呈現也因此變得複雜而多元，也就是那個文本中的自我是代表／作為什麼而出現的，那樣一個「我／龍瑛宗／自傳性我／作家我」除了是自傳經驗的表現——光是自傳性表現就有許多層次——以外，也可能是一個地緣政治意味上的北埔、新竹、台北、甚至台灣的「我」，箇中牽涉到的除了認同以外，更有文壇政治、文化翻譯等等議題。

我們首先可以從出道作窺見端倪。〈植有木瓜樹的小鎮〉得獎之後獲得相當

交流及其比較，《台灣文學研究學報》第 13 期（2011），頁 9-40。

³⁰¹ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁 142。

³⁰² 登龍門參見豬瀨直樹《作家の誕生》，懸賞作家地位低下參見和泉司，《日本統治期台灣と帝国の〈文壇〉》，頁 62-65。

³⁰³ 值得注意的是，若心結確為事實，雖然造成的原因可能有許多層面，但龍瑛宗將這件事詮釋為閩客之間的衝突（7:9）。

³⁰⁴ 關於西川滿與中央文壇的關係見第五章的精簡討論。

多的評論，其中最常被寫及的是他呈現了「殖民地的真實情況」等等。³⁰⁵我們可以簡易的判斷出這些言論當中帶有一種偏左翼對殖民地的關懷，進而衍伸出一種日本知識分子的特殊「帝國凝視」(Imperial Gaze)，也可以輕易判斷出龍瑛宗小說當中所具有的所謂「認同混淆」問題，認為小說主角呈現一種「成為日本人」的態勢，或是反過來，辯證其掙扎張力有其歷史成因。³⁰⁶此處將以「寫實主義」此一概念下手，探討這篇小說當中的「寫實」在形式與內容上所指為何，以及這樣的寫實若擺放在帝國／文壇脈絡之下如何呈現其縫隙，進而描繪出一種夾在帝國與地方之間的書寫痕跡。

〈植有木瓜樹的小鎮〉一文講述的是主角陳有三在中學校畢業之後便參加選拔考試通過，到了濁水溪支流畔、為前理蕃重地的「小鎮」，擔任銀行會計。陳有三原本懷著立身出世、認真讀書以考上初等文官考試擔任律師的想望，但現實條件嚴苛讓他沒辦法致志於此。在銀行工作時，陳有三結識了同僚黃助役、戴秋湖、洪天送、前輩蘇德芳等人，並遇見了在都市工作的舊識廖清炎。一種絕望的氛圍籠罩在他的周遭，同僚們均耽溺於娛樂，或為俗事纏擾著，陳有三自身的處境也一直無法獲得起色，甚而逐漸一同墮落。在考取文官考試的希望已漸渺茫的時候，他結識了有一子一女的林荊南，結識了他的長子，一個具左翼色彩的病弱青年，並愛上了林的女兒，欲娶為妻，但遭林荊南以經濟問題回絕，故事則收束在提親遭拒的陳有三邁入頹廢的人生，卻看見林荊南因長子因病過世而發瘋的樣貌。

〈植有木瓜樹的小鎮〉的得獎背景前文當中已多處提及，不再贅述，而相關論述也佔了龍瑛宗研究的大宗，此處將另以小說「形式」本身與內容的應合作為切入重點。龍瑛宗此篇小說在得獎當時獲得的內地評論，多著重在此文本「呈現了殖民地的現實」，而小說寫作技巧本身具有相當缺陷，例如當時評論者森山啟表示「文筆不甚流暢，結構也非巧妙。而且當小說人物冗長地談話時，在表白中作家的主觀性卻顯露而出等，就現在的階段而言，還不能說作者臻至熟練」；三輪健太郎則說得更直接，表示：

作者欲將主角陳有三以第三人稱來處理但卻以第一人稱寫著。即使關於會話的部分，除了一兩個預知是演說式的地方之外，幾乎全都在未說明之下即以演說式的口氣來敘述，而顯得很奇怪。³⁰⁷

〈植有木瓜樹的小鎮〉當中的長段對白，可舉洪天送對陳有三告誡戴秋湖的親切

³⁰⁵ 王惠珍的研究整理提及這篇作品的評價問題。見王惠珍，〈殖民地文本的光與影——以〈植有木瓜樹的小鎮〉為例〉，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁 89-140。

³⁰⁶ 前者代表為尾崎秀樹等人，後者代表有葉石濤、垂水千惠與荊子馨等人。

³⁰⁷ 兩則引文均引自王惠珍，〈殖民地文本的光與影——以〈植有木瓜樹的小鎮〉為例〉，頁 112-113。

偽裝的長段對話為例。此段對話當中涵括了戴秋湖一家的家族史，共 1160 字³⁰⁸一氣呵成，中間未被陳有三打斷。³⁰⁹對白問題可能可以如此精確描述：龍瑛宗小說當中的人稱調度常相當刻意，而此處的漏洞在於，龍瑛宗在此篇小說的對白之中呈現過多的「表白成分」，溢出了原應有的、與第三人稱全知觀點相違背的作者主觀描述內容。龍瑛宗這篇小說更有趣的地方則在於，他後來的小說——只要是描寫類似的「青年的挫折」的小說——當中出現的角色幾乎均可在本篇當中找到某個角色的原型。³¹⁰〈植有木瓜樹的小鎮〉一篇當中角色眾多、性質多元，陳有三的「墮落」過程中間則是遇到一連串事件遭遇「全方面」的挫折，長度亦是龍瑛宗小說當中數一數二的長，在某種意義上，這種寫作形式可謂一種「表現慾的呈現」——寫得太過全面、飽滿而導致章法「散漫」，如「小品文」。³¹¹

〈植有木瓜樹的小鎮〉同時也展開了龍瑛宗的「南方」表象。除了木瓜樹等表徵以外，³¹²和泉司極具洞見地指出了小說當中「熱」的意象不斷出現的奇特現象，³¹³但所謂「熱」的獨特性，更精確地說，是「熱」以及其連帶的一串如「太陽」、「陽光」等等表徵，在小說當中發揮了其他小說中沒有的敘事功能性——身在「熱帶」所帶出的關於小鎮風土的描述，關於「熱→衰敗」的連帶關係，以及陳有三的墮落，甚至是林荊南的瘋癲等等，全都是可以與「熱」，以及背後所帶有的地緣「南方」，一條線串起來的表徵，而這樣的意象連帶，在現代日本文學以及醫療論述當中已可窺見一斑，³¹⁴而這種現象其實就是一種「自我東方主義化」的「另類自我民族誌」(autoethnography)。普拉特 (Mary Louis Pratt) 曾在其《帝國之眼》一書當中如此定義「自我另類民族誌」書寫：

[這個詞]指的是被殖民的主體順應殖民者的用詞用以再現自身的時刻。若民族誌書寫是歐洲人用以再現（通常是被征服的）他者的方式的話，那麼另類自我民族誌文本便是他者構建用以回應、或與大都會／宗主國再現的途徑。³¹⁵

³⁰⁸ 使用 Microsoft Word 的字數統計（含標點）中文翻譯對話全文之字數（1: 17-18）。

³⁰⁹ 以一種比喻式的說法來說的話，洪天送此段對話裡面對戴秋湖家庭的描述，似可於張文環等人的小說當中見到小說敘事者（而非角色本身）鋪衍類似的、對於家庭狀況的描述。

³¹⁰ 陳建忠曾描述〈黃家〉中的若麗有著陳有三的影子。見陳建忠，〈殖民地小知識分子的惡夢與脫出——龍瑛宗小說〈黃家〉析論〉，《文學台灣》23（1997），頁 87-102。

³¹¹ 此類缺失的評論見諸同時代日人評論。見王惠珍，〈殖民地文本的光與影——以〈植有木瓜樹的小鎮〉為例〉，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》，頁 89-140。

³¹² 龍瑛宗小說當中以水果帶出地方感的例子相當多，其他另有〈蓮霧的庭院〉當中的蓮霧、〈青天白日旗〉當中的龍眼、〈故園秋色〉當中的橘子等等。木瓜與蓮霧帶出的是南國風味，而橘子園與

³¹³ 和泉司，《日本統治期台灣と帝国の〈文壇〉》，頁 117-118。

³¹⁴ 一最具代表例子的就是在台日人的精神衰弱及其爭議。參考巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁——殖民晚期在台日人的熱帶神經衰弱〉，李尚仁編，《帝國與現代醫學》（台北：聯經出版公司，2008），頁 55-100。

³¹⁵ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2008), p. 9.

龍瑛宗也自述〈植有木瓜樹的小鎮〉本即是要以日本人為對象書寫的文本，藉此「將台灣漢人的生活情況呈現給日本內地的民眾看」，³¹⁶所以無論是主題、知識型(episteme)、以及人物塑造及景色描述方式皆以日本內地讀者熟悉的方式運行，甚至是將文本寫成一幅台灣中部百姓眾生錄，寫到「滿」，連明確的薪資、收支表、書信等多種在小說當中顯得「破格」的形式均羅列其中，如民族誌記述。這種自我民族誌式的寫法是一種交換原則：順應殖民者的需求，以求得殖民者對於台灣、特別是漢人的注意。³¹⁷但在此同時讀者也會注意到，龍瑛宗在此過程當中抽換的所謂「台灣漢人我」與「個人我」之間的交錯；這種交錯顯現在對於自傳性資料的使用，陳有三的經歷如同龍瑛宗，離鄉背井前往南投的銀行任職，甚至可以以龍瑛宗在小說當中寫進的預算表直接推算回龍瑛宗自身於南投任職時的經濟狀況等等。然而所謂的「台灣漢人」這樣的身分在龍瑛宗身上其實是難以適用的——龍瑛宗並不是「典型」的漢人，無論是其族群身分（客家人）或是社會地位（小知識分子）。³¹⁸這樣的抽換對於陳有三的人物塑造以及其接受產生深遠的影響：陳有三的形象對日本人來說是「台灣人」，但對台灣人來說他的異質性卻是呈現在其個性特質，或是由後見之明去尋索其身為「客家」的痕跡。

我們可以再次從頭思考〈植有木瓜樹的小鎮〉當中的「寫實」到底是怎麼一回事，以及作品當中龍瑛宗的「自我」如何被呈現。〈植有木瓜樹的小鎮〉是一篇寫實意味濃厚的小說，體現在強調外在「現實環境」的書寫，而龍瑛宗在這樣的小說，以「台灣漢人」陳有三為表面，背後則是「龍瑛宗」，身為客家人、身為小知識分子的龍瑛宗；也如同陳有三的周邊則充滿各種類型人物，³¹⁹以相對較為平板的人物去「紀錄」所謂台灣中部的群生錄，最後要達到的效果便是寄望著以這種寫作技法在文壇上獲得一席之地。這便是周蕾(Rey Chow)所說的，透過原初進行文體的現代化的過程：³²⁰龍瑛宗在〈植有木瓜樹的小鎮〉之中透過觀察、「描寫」芸芸眾生，獲得的卻是某種文體現代化的結果。〈植有木瓜樹的小鎮〉之中「自我」的表現路徑是順著日本帝國邏輯所准許的方向進行的，而這個邏輯體現在地緣關係上便是一條北航的路線，殖民地人民由南方的台灣航向北方的日本，而日本內地人則將視線「投往南方」——龍瑛宗在〈植有木瓜樹的小鎮〉當中便是有意模擬這種視線、一種民族誌的記述方式。而龍瑛宗在此篇小說中自傳

³¹⁶ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫》，頁 91-95。

³¹⁷ 日本作家對於台灣的人的書寫多集中於居於台灣的日本內地人以及原住民。另外需要說明的是，將這種關係描述為一「交換關係」某個程度上可解釋為是立基於龍瑛宗「不屈不撓」的「抵抗精神」，由是寫出順應殖民者視線的文本是一種「犧牲」；但此處不擬作此解，而是將重點放在「操作」過程上，龍瑛宗如何藉此「操作」出一個作家的自我。

³¹⁸ 龍瑛宗直到戰後書寫〈斷雲〉時才將南投時期所遭遇到的語言問題寫出。

³¹⁹ 賀淑瑋，〈空間與身分：論植有木瓜樹的小鎮的身分危機〉，陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編 07 龍瑛宗》，頁 114。

³²⁰ Rey Chow, "Visuality, Modernity and Primitive Passions," *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University, 1995), p. 1-52.

性與作者身分自白的成分與民族誌式的記述形式的嵌合，與寫實主義呈現個人真實經驗的忠實記述的信條兩相對照之下，可以觀察到在龍瑛宗小說的「寫實」層面上實際上呈現的也是一種雙向的寫實策略，向北展示「族群我」的同時「個人我」的表出讓這篇小說之中有其形式上的參差，作為一篇小說有其結構上的缺陷與表述的參差，但卻正也以此特質獲獎——而諷刺的是，如果是日本內地人寫出這樣的作品的話是沒辦法得獎的。³²¹龍瑛宗這篇小說到底有沒有反映所謂的「現實」其實是一個假命題，因為在「寫實主義」的「擬仿」(Mimesis) 要求之下，表現出「真實」的要求源自一種啟蒙時期對於「客觀描寫」的方案，然而在這邊之所以會需要談龍瑛宗與「寫實」的關係，重點在於這一個作家「我」在寫實主義所已預設的「寫作者」與「被寫作者」——或是觀看與被觀看者——的信條之下「寫作者」如何演示一種寫作者的姿態，並將經驗表述的「自我」埋藏其中，並用以與詮釋共同體互動。

第二節 南方的「我」：〈宵月〉、〈黃家〉與〈獏〉

如同上一節所提到，龍瑛宗出道作便帶有南方的色彩。龍瑛宗的作品當中，「指向」南方或是帶有南方色彩的作品相當多樣，小說、詩、評論、隨筆等等皆有，甚至可以說龍瑛宗的作品幾乎都帶有某種層面上的「南方情結」，而龍瑛宗因獲獎而獲得的文壇中介位置讓龍瑛宗小說寫作當中的「殖民地知識分子」的角色變得曖昧，以敘事觀點而言，作者的敘事聲音 (narrative voice) 會超越小說文本的內容本身，而讓小說當中的描述穿插出不同的聲音，而這些聲音可以說是都在以不同的方式與「日本」對話。可能是日本文壇，可能是日本軍國政府，也可能是一個廣義的相當於邊陲台灣的「中心」位置。本節將分析的三篇作品，〈宵月〉、〈黃家〉與〈獏〉均發表於日本內地的雜誌，可說是由於獲獎才得以獲得在內地刊登作品的機會。三篇作品的發表雜誌性質皆不同，〈宵月〉刊登於文藝同人雜誌《文藝首都》，〈黃家〉刊登於改造雜誌社另一文藝雜誌《文藝》，而〈獏〉則刊登在非純文學雜誌《日本の風俗》上。³²²三篇作品特徵各有不同，其展現出的「我」層次亦相當多樣，無論是敘事風格上的第一人稱「我」，或是身為內地的台灣文學代言人的「我」，³²³或是迴向臺灣，同樣作為台灣的文學創作者的一

³²¹ 和泉司，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉》，頁 140。

³²² 目前關於《日本の風俗》雜誌的討論相當稀少，例如紅野敏郎的〈「大正文学研究会」前後——田村栄太郎「日本の風俗」にふれて〉，《国文学研究》68 (1979)，頁 34-47。同時對於《日本の風俗》之介紹見王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫》，頁 274。

³²³ 文藝評論者澁谷精一曾經批評接續著龍瑛宗 (〈獏〉) 在 1941 年 11 月號《日本の風俗》發表小說〈蕃女圖〉的濱田隼雄在寫作上應該更加小心，「如果他 [按：濱田隼雄] 是以介紹臺灣風俗為目的，就應該更慎重一點。在島內雜誌發表也就罷了，如果在內地出版社發表，就不只是濱田隼雄個人問題，而必須有著臺灣文學代言人的氣魄才行。」見澁谷精一，吳豪人譯，〈文藝時評〉，黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集 雜誌篇·第三冊》(台南：國家臺灣文學館，2006)，頁 243。

員，雖然作品發表於內地，但這些作品如何（可能）與臺灣當時其他的作品對話、互涉，也是相當重要的主題。

龍瑛宗於 1937 年以〈植有木瓜樹的小鎮〉得獎後不到半年就爆發中日戰爭，由於言論管制等因素，文學雜誌相繼停刊，迎向台灣文學界發展的「黑暗期」，直至 1940 年才因《文藝台灣》與《台灣文學》相繼創刊而有改善。龍瑛宗亦稱這段時間為「文學之夜」，卻是以這段時間可作為「沉潛」的階段，並往下一步發展。龍瑛宗 1940 年發表了四篇小說，分別是〈村姑娘逝矣〉、〈早霞〉、〈宵月〉與〈黃家〉，分別刊登在《文藝台灣》（創刊號）、《台灣藝術》、《文藝首都》與《文藝》。此處將分析重點放在〈宵月〉與〈黃家〉兩篇之上，如同前述，此兩篇作品皆刊登在日本內地的文藝雜誌上，《文藝首都》是作家保高德藏所創辦的文學同人會雜誌，而《文藝》則是與《改造》雜誌同一系統之另一文學綜合雜誌，之所以得以刊登作品在此二誌上，則是由於 1937 年〈植有木瓜樹的小鎮〉得獎後赴日旅行所結下的緣；³²⁴龍瑛宗在 1937-1939 之間曾經在《改造》系統雜誌與《文藝首都》上零散發表過雜文，如〈東京鄉下佬〉（1937）、〈東京的烏鴉〉（1937）、〈南方通信〉（1938）、〈我的秋風帖〉（1939）與〈地方通信：台北市〉（1939）等文。同時，此段時間也是龍瑛宗開始與西川滿等人接觸、合作的時期，也開始有詩作發表。龍瑛宗此時創作的詩作，如〈歡鬧河邊的女子們〉與〈在南方的夜晚〉等作，詩中呈現對女性的描繪，而〈在南方的夜晚〉一作更是以「椰子樹下的女子」一意象，以充滿異國情調（exoticism）的方式召喚「南方」。³²⁵

在這段「文學之夜」時間之後，1940 年所發表的〈宵月〉與〈黃家〉，均在某個層面上呼應了自〈植有木瓜樹的小鎮〉以降的關於殖民地知識分子的書寫；性質也與〈植有木瓜樹的小鎮〉類似，均刊登於日本內地文藝雜誌上，同樣是面向日本內地讀者而寫，但這次並非孤注一擲，而是類似邀稿性質，例如保高德藏詢問龍瑛宗有無投稿、參加《文藝首都》之意願；雖然龍瑛宗因為現實因素，³²⁶並未能持續參與《文藝首都》的同人活動、並留在東京發展文學志業，而〈宵月〉一作也成為龍瑛宗在《文藝首都》雜誌上發表的唯一一篇小說，但是在這一個階段，龍瑛宗仍然是積極的嘗試與日本內地的文學界互動，並有所交流，而〈宵月〉與〈黃家〉在這一個層面上呈現了龍瑛宗此一時期的文學軌跡——承繼、轉換了〈植有木瓜樹的小鎮〉當中帶有的「南方」表意連環，同時這兩篇小說也是在龍瑛宗身為一「內地文化評介人」以及「殖民地作家」身分的，某種意義上的表述。

〈宵月〉與〈黃家〉均是描寫殖民地知識分子的小說。〈宵月〉描寫敘事者「我」探望病重的同事彭英坤，卻恰好遇到彭過世的情景，以此往前拉出「我」

³²⁴ 此次赴日經緯見王惠珍的考察。王惠珍，〈揚帆啟航——殖民地作家龍瑛宗的帝都之旅〉，《戰鼓聲中的殖民地書寫》，頁 141-178。

³²⁵ 關於詩作的析論見林巾力的剖析，此處不擬探討。

³²⁶ 王惠珍，〈戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡〉，頁 177

中學時期與彭的相遇與幾年之間彭從一個英姿颯爽的體育健將變成了無生氣的公學校教員的過程，並往後敘寫彭過世後「我」想辦法協助彭家還債卻傳出「我」與彭太太來往的流言；而〈黃家〉一篇則是以第三人稱手法講述黃家的故事，主角黃若麗已婚，懷抱著想前往東京學習音樂的夢想，卻因家中經濟狀況不允許而只能待在故鄉「枇杷村」，而弟弟黃若彰喜愛繪畫，而他選擇以畫肖像畫維生，兼顧興趣與職業，在作品當中呈現為黃若麗的對照組。

這兩篇小說具有某些共通性，比如都是敘寫殖民地青年的「挫折」，以及小說當中並未如〈植有木瓜樹的小鎮〉當中出現日本人，僅敘寫台灣鄉里之中台灣人與台灣人之間的互動關係；而此兩篇小說當中最具有戲劇性的橋段均為主要人物之「告白」段落。在〈宵月〉當中，彭英坤在某一次在公學校教員的忘年會³²⁷上酒醉，忘情批評校長惹得校長不悅之後，「突然又有話衝出了嘴唇」：

可是，校長，我實在沒有資格講這種話。我自己是最懶惰，最不熱心的教員。我確實為這一點感到羞恥。為什麼我這麼不熱心？不知道，我真的不知道。我的體內住有憂鬱蟲，有好多好多倦怠的昆蟲，棲居在我的體內。我也不知道自己為甚麼這樣沒有力氣。像虛脫了，身體內一點力氣也沒有。以往不是這樣子，那個時候身體像泉水湧出力氣來，使我無法安靜，一切都看得明朗快樂。那樣活得有價值的生活，再不回來的話，我真覺得悲哀。
(1: 199)

而在〈黃家〉當中，一次黃若麗的兒子貞蔚發高燒臥病在床卻仍在外與人飲酒晚歸，弟弟若彰將他回家後黃母將若麗責罵一番，回房後餵著貞蔚吃香蕉，若麗卻哭著說：

原諒我，貞蔚！你的爸爸是軟弱的男人。想要做的事，連一件都沒有實現。心裡經常充滿思考，卻一點實踐的力量都沒有。你的祖母和媽媽，都不聽我說的話，譬如需要住院，吃的東西也要特別小心等，而用舊觀念的迷信方法虐待了你，我都知道，可是我是懶惰蟲，無法奮起精神，只是滿心悲哀，無能做事。每次決心明天一定要送你去住院，但到了明天卻又覺得麻煩，勇氣不知道被甚麼打斷了，就想明天再說吧。如此意志不堅強。我已經嫌惡自己了。為了要遺忘討厭的自己，便喝到泥醉。貞蔚，我很愛你。但因為毫無志氣才讓你痛苦。啊！你真的很可愛。你記得嗎，每天早晨在中庭裡，吱吱……吱吱……押著抽水機的聲音，你是聰明的孩子，像天使那麼美麗，啊！你……你…… (1: 193-194)

此兩造均呈現了與〈植有木瓜樹的小鎮〉當中陳有三所遭遇相當類似的困境：殖

³²⁷ 類似今日的尾牙。

民地青年的墮落。龍瑛宗曾言，〈黃家〉是〈植有木瓜樹的小鎮〉的續篇，³²⁸我們可以從〈黃家〉當中將若麗已受媒妁之言成家立業卻與母親與弟弟同住的設定猜想一二，而〈宵月〉與〈黃家〉當中的彭英坤與黃若麗所面對的「家累」，也已超出陳有三的的經驗。彭英坤在現實生活中所面臨的困境，在小說當中並未明確說明，而以撕中學國文教科書的紙頁作為給小孩用的廁紙的橋段暗喻彭英坤在求學生涯當中可能遇見的挫折，而黃若麗的挫折則是源自於前往東京學習音樂無望，以及在現代生活與傳統民俗之間的拉扯與無力感。

這兩段告白的形式與內容告訴讀者許多事情。首先，我們可以將重點聚焦在兩段告白中所提到的「無力感」。黃若麗的告白之中，訴說自己「是懶惰蟲，無法奮起精神，只是滿心悲哀，無能做事」，而想要抵抗母親的意志送貞蔚去醫院時「勇氣不知道被甚麼打斷了」，此中訴說出若麗無來由的退卻感；而彭英坤的描述則更加直白：「我的體內住有憂鬱蟲，有好多好多倦怠的昆蟲，棲居在我的體內。我也不知道自己為甚麼這樣沒有力氣。像虛脫了，身體內一點力氣也沒有」；³²⁹此處兩文所提及的「倦怠」與「無力」實際上使人難以不聯想起戰前日本「精神衰弱」的相關論述。在日治時期，台灣跟日本具有兩種不同的「精神衰弱」徵候，在日本本土，精神衰弱的病徵在於處於對現代化都市當中過多的精神刺激產生疲勞，而所謂的熱帶精神衰弱，或稱「南洋呆」（南洋ぼけ）是指「日人來到熱帶地域之後，原本卓越的腦力會變得愚蠢遲鈍，而且很容易疲倦，無法從事需要高級思維或情感的活動；此時若不能好好休息調養，而硬逼著自己工作或思考，往往就會罹患精神病，而陷入心神狂亂的狀態」³³⁰。巫毓苓的研究進而指出，「在日本帝國的南進史中，熱帶神經衰弱 [……] 是一個受到注目的疾病。它不但是殖民地日人一個極普遍的身心困擾，而且透過對於勞動力與民族體質的影響，他還曾對帝國南進政策造成衝擊」。³³¹

從這個角度回頭審視彭英坤與黃若麗的「症狀」，可以發現，小說中的人物形象表述是具有雙重意涵的：一方面兩人的症狀可以視為是日本帝國不平等對待殖民地的控訴，以至於殖民地知識分子無法達成其夢想，但另外一方面這種「症狀」的出現卻也同時證成了一種帝國主義思維之下鋪張出的意義網絡：此處以「在台日人的精神衰弱焦慮」為脈絡的敘述體用於理應是台灣人的主要角色身上欲顯示的便是，敘事文本的第二層意義指向的是日本讀者大眾，而對於「倦怠」、「無力」乃至「瘋狂」的書寫在這一層意義上則變成一種演示。此處並非「指控」龍

³²⁸ 見〈《夜流》自序〉一文（7: 239）。

³²⁹ 而此告白的形式，以一種「酒後吐真言」的方式呈現，便令人想起對於「酒」所具有的瘋狂、「非文明」意象。關於現代性與（非）理性的關係，筆者曾以另文論述。林祈佑，〈偵探・科學・世紀末：魏清德〈是誰之過歟〉與十九世紀後期英國通俗小說〉，2013年「清臺研究生學術研討會」（新竹：五峰鄉，2013.5.4-5），頁18-34。

³³⁰ 轉引自巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁〉，頁60。

³³¹ 巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁〉，頁59。

瑛宗媚俗或趨炎附勢等等，重點在於文本的多重意義，他同時展現了不只一種「敘事驅力」。關於〈黃家〉在日本的出版脈絡較為不明——我們可知的是，龍瑛宗自身非常在意該篇在《文藝》上的表現，乃至於在讀者喜好投票之中〈黃家〉佔據了一個不上不下的位置時透露出失望之情，³³²但〈宵月〉則因文友交流的關係，留下了許多可資探討的紀錄。下村作次郎曾簡要整理《文藝首都》發行的經緯，並述及韓國日語作家金史良與龍瑛宗兩人針對各自作品——金史良〈光之中〉（「光の中に」）與龍瑛宗〈宵月〉——的書信往返。金史良曾述及〈宵月〉與〈光之中〉的異同：

拜讀龍兄的〈宵月〉之後，我內心有股熟悉的親近感。令人感到顫慄的是，我發覺龍兄的處境與弟的處境，事實上竟沒多大差異。[……] 正如兄對〈在光之中〉的評論。我也在內心盼望著，修改的時機到臨。這篇並不是我喜歡的作品。那是給內地人看的。這點，弟也非常清楚。因為太過明白了，所以更覺可怕。³³³

〈光之中〉敘寫的是以一在日朝鮮人教師觀看一個日鮮混血的小孩與自己的血緣／身分（以朝鮮人母親為表徵）「和解」的故事，而龍瑛宗的〈宵月〉處理的則是殖民地台灣「內部」的問題。金史良的〈光之中〉其中體現「日鮮一體論」的要素——主角春雄與「日鮮一體」的自我和解——作為國策協力、或是迎合讀者口味的敘述所達成的效果，與〈宵月〉中的奇觀式（Spectacular）敘事演出彭英坤的潸然落淚的場景，在許多意義上其實並無二致；而下村作次郎精準指出〈宵月〉是一篇「在作家圈中創造出來的作品」³³⁴也側映了〈宵月〉文本當中各種符號的排列與操作所對應的社會結構。

龍瑛宗在得到《改造》徵選獎之後所獲得的資源與人際網絡，使得在當時台灣，龍瑛宗幾乎可作為是台灣人作家的「代表」的身分，無論他的同時代人作何感想。而〈宵月〉與〈黃家〉兩篇若放在此脈絡底下，可以視為是兩篇介於日本中央文壇與台灣文壇之間的作品，面向日本文壇時意義在它「代表著」台灣人所寫出來的作品，而向內我們可以如此處所析論一般放入龍瑛宗個人的寫作史之中判讀其中的敘事符號與意涵。〈黃家〉中延續著〈植有木瓜樹的小鎮〉的母題，敘寫一種向北的慾望及其重挫與「無力」，而讀者在〈宵月〉中讀到則是當北方完全在小說文本當中消失之後所終將導致的後果——「瘋狂」。如上所推展的，「告白」形式的運用被以「酒後吐真言」，即一種壓抑的重返的形式出現，而彭

³³² 見《〈夜流〉自序》（7: 239）。龍瑛宗 1940 年的作品之中，在當時最常被討論的即為〈黃家〉

³³³ 下村作次郎，林雪星譯，〈論龍瑛宗的〈宵月〉——從《文藝首都》同人金史良的來信〉，吳佩珍編，《中心到邊陲的垂軌與分裂：日本帝國與臺灣文學·文化研究（上）》（台北：國立台灣大學出版中心，2012），頁 190。

³³⁴ 下村作次郎，〈論龍瑛宗的〈宵月〉〉，頁 198。在這層觀點之下，〈宵月〉是這種文友之間的互動關係所產出的作品應是無庸置疑的。

英坤與黃若麗的「症狀」的雙重意涵也讓龍瑛宗在小說當中所操演的「自白」——一種表述自我的形式——更加複雜。接下來將分析對象轉至〈宵月〉與〈獮〉之上，探討的是敘事上「自白機制」的作用。

〈宵月〉與〈獮〉均採用第一人稱敘事。龍瑛宗採用第一人稱敘事的小說當中，「倒敘」的數量壓倒性的多，且內容中回憶的比例又占相當大多數，有一些篇章的「現在時間」幾乎等於不存在。更甚者，這些第一人稱倒敘的小說，主角「我」皆身為一觀察者，而實際上主要推動文本情節發展的角色都是「我」之外的角色旁觀著某一個人。如前所述，〈宵月〉寫的是彭英坤，〈蓮霧的庭院〉寫的是藤崎少年，而〈獮〉則是寫徐青松。根據小說中「我」的轉述，徐青松與「我」的相遇是在就讀公學校時，徐青松家中相當有錢卻疏於課業，「我」常被委託教導課業，因而在徐青松家觀察、接觸到許多「我」以前未曾見過的物品，如稀奇的糖果餅乾等點心與留聲機等等，小說中並且描述了徐家的狀況，包含徐青松的祖父母、父親與叔叔們等等。³³⁵「我」與徐青松的分離是在公學校畢業時，徐青松前往內地京都，十餘年之間音信往返稀少，此間「我」曾接到徐的喜帖但並未赴宴，十多年後在 T 市偶遇徐青松，才說起徐這十餘年來經商的曲折過程。〈獮〉一篇取的是「食夢獮」，³³⁶夜晚將人的夢吃去的動物，而小說當中也瀰漫著動物的氣息，以「我」在徐家吃到動物造型的餅乾開始，以「我」望見變得像是動物一般的成人徐青松作結，而小說的中心則是如此一句：「徐青松也是沒有夢的男人。他從來沒有跟我講過他的希望。財富這種東西，是不是本身就是一種獮？」（1: 244）

〈獮〉發表於 1941 年《日本の風俗》雜誌上，該雜誌由田村榮太郎主編，該期為「滿州・朝鮮台灣」特集，同時收錄了關於滿州、朝鮮文學的文論，以及關於東南亞各國的日記隨筆等，可窺見大東亞戰爭前夕的一種徵兆。³³⁷龍瑛宗對於一個「家族」羅列式的清點其特徵也可以從這一個面向觀察到一些端倪：龍瑛宗在〈獮〉一篇裡面想寫的是某種台灣漢人的特性，某種程度上與〈植有木瓜樹的小鎮〉類似——「我大概如上描繪了徐家的略圖，或說鳥瞰圖。假使要精細寫出來的話，可能會寫成龐大的小說吧。」（1: 243）這種對於上層階級漢人家族的書寫與評判使人聯想起呂赫若〈財子壽〉（1942）當中主角周海文對於財、子、壽的堅持。呂赫若以第三人稱全知觀點敘寫，但龍瑛宗卻使用一個類似說書人的角度切入、談論徐家的一切，而前一節已在討論〈植有木瓜樹的小鎮〉時已提及龍瑛宗在向日人展現自身時呈現「自我另類民族誌」體裁的倫理問題，然而龍瑛宗在〈植有木瓜樹的小鎮〉當中使用全知第三人稱觀點，與一系列以轉述為核心的第一人稱小說有所差距。第一人稱小說當中的重要問題即是：「我」在對誰說話？

³³⁵ 徐青松的父親是長子。

³³⁶ 食夢獮的意象在〈早霞〉中已出現（1: 138）。

³³⁷ 參考紅野敏郎，〈「大正文学研究会」前後〉，頁 46。

以下將對照閱讀〈宵月〉與〈獮〉兩篇，觀察其小說敘事者「我」所呈現的、相異卻又類似的「自我」與他者觀照。掌控著〈宵月〉一篇的關鍵字，或可以說是「妙」³³⁸這個字。誠如論者曾指出，〈宵月〉一篇當中的敘事者「我」，「表現出一方面抽離旁觀彭英坤的荒唐，卻又為其自白激動莫名地淌下淚水，如此相悖的態度」³³⁹，在批判彭英坤的同時又為其辯護。而我們可以從小說一開始去追溯「我」與彭英坤之間的距離：

彭英坤の臨終の光景は、まことに妙なものであつた。[……] 数日前から、彭英坤の病勢が大へん悪化したといふ噂さを耳にしたので、久しくお見舞い位に行かなかつたし、幸い、今日は日曜日なので、彼の家へ上がったわけであつた。そして、はからずも、私は彭英坤の臨終を居合わせたわけだ。(1: 139; 引用者強調)

彭英坤臨終的场景，說來奇妙。[……] 幾天前，我聽說彭英坤的病症惡化了，又好久沒有去探望他，逢著今天是禮拜天，於是我便到他家來看他。沒想到，我竟遇上了彭英坤的臨終。(1: 147)

從一開始「我」對於彭英坤的描述其實就存在著疑點蹊蹺。「妙」一詞在日文當中意思與中文的妙類似，指相當好（絕妙），或是不可思議、奇妙的意思。彭英坤臨終時，如同文中描述是身形扭曲、死狀相當淒慘的，在〈獮〉當中徐青松的父親也是死狀淒慘，但是敘事者我則說：「我對徐青松的父親的臨終難以忘懷。因為印象很深。」(1: 242)³⁴⁰也就是說，從一開始龍瑛宗為這個死亡場景定下的基調便是「奇妙」的，而非「淒慘」、「讓人驚心動魄」、或是「令人印象深刻」的——對於一個因窮困而死亡、留下妻子與四個子女、並且還有人來討債的情況之下，以「奇妙」來形容這樣的場景是相當不尋常的，更不用說以「わけだ」語調所帶有的辯解、自我開脫意味。整段死亡場景當中，或許最「奇妙」的應該是「我」自己的遭遇——如同前文顯示，「我」以一種辯解的口吻，訴說著自己如何碰巧就這樣遇到了彭英坤的臨終：

可哀さうな男だと私は心のなかで叫び、彼を抱いて、おいしつかりしろ、大丈夫だと慰めてやりたかつたが、しかし私は相変わらず、彼を見守つたまま立すくんだ。(1: 140; 引用者強調)

這可憐的男人啊，我在心裡這麼喊著，我想擁抱他，安慰他說，振作點，

³³⁸ 這裡的「妙」指的是日文。

³³⁹ 鍾秩維，〈「我」的「南方」想像與哀愁〉，頁 355。

³⁴⁰ 但是，在〈獮〉之中，「我」的印象深刻到底是由於徐父死狀淒慘、還是徐青松的輕浮態度則是值得探問的。

不會有事的，事實上我只是一如往常地看著他，站在那裡。(1: 148)

〈宵月〉當中充斥著這樣的躊躇與轉折，故「一如往常地」並未真正向前。「我」回想中學校畢業後，時隔五年再次看到彭英坤卻發現他完全變了一個人，「我」看到這種情狀如此說：

我偶爾碰到彭英坤那種奇妙而寂寞的眼神，心胸會感到激動。這個人真悲慘。我以憐憫和輕蔑交叉的心情看不起他。可是，很奇妙的事是，那種憐憫和輕蔑不久也會回到自己身上來暢流於體內。因此彭英坤那種寂寞的眼神，對於我來說很令我眷戀，又覺得有親切感。(1: 154；譯文略有修改)

「奇妙」是一種相當個人性、無以言傳的形容方式，而龍瑛宗在小說當中以「妙」字穿插於「我」與彭英坤的互動。³⁴¹至此讀者應可以意識到，小說〈宵月〉的表層是對殖民地教育政策的指控、對於殖民地新中間層知識分子的描寫——亦即對於彭英坤、及其家庭的悲慘情狀的描寫——「我」也是有所自覺於這樣的敘事目標的，³⁴²但在另一個層面，〈宵月〉卻是一場由彭英坤的死所帶出的、「我」的自白儀式。

而〈貌〉在形式結構上與〈宵月〉有著奇特的相似性；兩篇均先以對某件事的記憶為引子，再帶出彭家與徐家的光景，進而著手描寫、同情或批判彭英坤與徐青松。若〈宵月〉的關鍵詞是「妙」，那麼〈貌〉的關鍵字應是「夢」：夢的意象未若妙飄忽不定，而是相當精準的批判徐青松家族當中為財所惑的情狀。「我」的小時候曾經覺得徐家「隱藏著很多的夢」，而因為羨慕著徐青松，「少年的我唯一的願望，就是想要有徐青松那樣的身分」(1: 240)。相對於〈宵月〉當中敘事者「我」對彭英坤的評價參差，徐青松在「我」的眼裡似乎一直處在某個相對的位置上，包含其家世、與前往日本內地等事，「我」皆以一種冷眼旁觀的態度觀察之。如同論者指出的，

[……]「我」淡漠的口氣製造的距離感既是戲劇化的效果，也是不與之同流的證明。不過儘管「我」退到遠處批判，獵奇式規看大家庭內部的視線，仍然暴露出敘事者潛藏的慾望：鬱鬱不得志的窮愁者渴望的還是「北國」允諾的自我實踐的可能。³⁴³

然而，無論是否為北國允諾著的希望，真正需要夢的是「我」：「我畢竟不是有才

³⁴¹ 鍾秩維：『「我＝作者」尚未可以釐清頭緒，遂呈顯出作者與文本的距離主觀感覺式地乍遠乍近』。氏著，〈「我」的「南方」想像與哀愁〉，頁 357。

³⁴² 「我好像談了太多自己的事……」(1: 154)

³⁴³ 鍾秩維，〈「我」的「南方」想像與哀愁〉，頁 358。

能的人物，因此在自己的能力範圍內，擁抱著小小的夢。」(1:247) 我們依然要警覺到，敘事者「我」是以回憶的方式描述與徐青松之間的關係，而敘事學已告訴我們回憶是可以修改的，³⁴⁴換言之，〈獏〉是「我」身為一個說故事的人，站在後見之明的角度，審視從小到大自己與徐青松之間的關係(作為文本)，而「我」在敘事當中塑造的距離感實是一種必然：這種拒絕的姿態反面映照出敘事者我既想成為、又不想成為他的欲望拉扯——對於徐青松家庭的詳盡描述除了是一另類自我民族誌的書寫以外，亦暗示著一種「記述的偏執」——而就此概念而言，〈宵月〉與〈獏〉亦無二致。

在此話題將回到「自白儀式」的論題上。〈獏〉的自白儀式完成在終句凝視著徐青松：「我茫然看著徐青松他那疲憊的眼神以及遲鈍的動作。他好像很久沒有吃過這麼好的菜肴似地拼命吃，又看一看琥珀色的啤酒而喝了。」(1:250) 龍瑛宗小說中此造自白儀式的特殊性在於，他並不同於近代日本文學「私小說」中常近似於「懺悔」、「自傳」式的書寫，而是以一種相對隱晦的方式，透過觀看他人產生的敘事程序反向暴露出關乎於「我」自己的種種：〈宵月〉裡「我」的「游移」態度與〈獏〉當中的抽離顯示出兩種不同的表述，其共通點是，他們都表現出了某一種說故事的人的姿態及其失敗：「我」有強烈的說故事的欲望，要說的是別人的故事，卻透露了許多關於自己的事。³⁴⁵如同上一節的討論可見，〈宵月〉中對彭英坤的形象描繪，一方面是對殖民教育的指控，另一方面則可作為一種「展示盒」，面著日本的閱讀群展示「特出的地方特色」(the exceptional particular)，³⁴⁶〈獏〉之中的徐青松也被視為是「民俗」的一環，提供日本內的閱讀群眾做為台灣人的代表。

也如同讀者所知，「民俗」的語境在當時的臺灣也有其意涵：近衛新體制在國民精神總動員的大旗之下，以振興地方文化與娛樂指導為名，實質上進行文化統制政略，所產生的效果是雙向的：一是文化活動走向被國策收編，然而同時臺灣的地方文化論述興起也是由於官方對於地方文化的重視造就的。³⁴⁷而在這段期間，描寫台灣民俗與台灣本地家族的小說越來越多，而其中最具代表性的為庄司總一的《陳夫人》。《陳夫人》上下部分別出版於1940與42年，獲得第一屆大東亞文學賞，描寫的是日本來台女子嫁入台南傳統漢人家庭的故事，在當時的台灣文壇掀起諸多討論，繼之而起關於家族史描述的有坂口禊子(坂口れい子)的〈鄭一家〉(1941)、乃至於呂赫若多篇描寫台灣風土民情的作品，例如〈風水〉、〈財

³⁴⁴ 延伸出的則是「不可靠的敘事者」的問題。

³⁴⁵ 雖然如此，然而無論是同時代的評論者，或是戰後陸續相關的研究論文當中，「我」也的確是達成了「說他(彭英坤/徐青松)的故事」的目的，評論者的閱讀，除極少數例外外，幾乎都集中在關於彭英坤與徐青松的人物形象的討論之上。

³⁴⁶ 參見史書美對於當代世界文學議題的討論。Shu-mei Shih, "Global Literature and the Technologies of Recognition," *PMLA* 119: 1 (2004), pp. 16-30.

³⁴⁷ 見柳書琴，〈導言 帝國空間重塑、近衛新體制與臺灣「地方文化」〉，吳密察編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時臺灣文化狀況》(台北：播種者，2009)，頁1-48。

子壽〉、〈石榴〉、〈合家平安〉等作，在某種程度上皆是與《陳夫人》有所對話。³⁴⁸如果將這一層關係考慮進去，同樣描述漢人家庭的〈獏〉便更能夠加以脈絡化：〈獏〉在龍瑛宗的作品歷程之中是最後一篇刊載於內地雜誌之中的文學作品，其中有關於家族史的敘述就以同時代而言是應著《日本の風俗》的「滿州・朝鮮台灣特集」而生、兼著對於台灣風俗的介紹之用，³⁴⁹亦與台灣當時的「地方文化振興」運動相關；³⁵⁰〈獏〉亦可在（漢人）家族史書寫的脈絡之中佔有一席之地，然而除了同時期討論相當稀少以外，〈獏〉本身的書寫策略也讓風俗展示的機制顯得相當曖昧：如同我們在〈宵月〉當中所見的，「我」講述應說的故事的過程之中，與「故事」本體無關的轉述者「我」的表出讓讀者難以以單純故事本身的表象（representation）進入文本，³⁵¹而小說中這種我與他人之間「講述」上的政治關係就勾連回「自我表述」的問題：從其發表場域可測知，本節所介紹的小說都設定讀者為內地日本人，而在這些小說之中卻又微妙的反映出台灣內部的差異性，以及「台灣內部的他者的問題」，可能是個人層次的「我」與他人，或是「漢人」之下的閩南與客家之間的問題，如同家族史敘述之中，龍瑛宗所呈現的「台灣家族」的情況在許多細節上並非占大宗的閩南家族的情況，而〈獏〉一篇對於「台灣」的再現性——以再現的「代言」³⁵²層次而言——是一個問題的所在，這一個「特出的地方特色」所顯示的到底是不是一個「地方特色」的典型？

而我們在此回到「我」與南方的問題。在這一批小說中，首先以一種自傳性的角度來閱讀的話，敘事者「我」總是難以自脫地身為一台灣人，對於內部的他者——彭英坤、徐青松——的無法避免的曖昧態度。這種對立與貼近的張力，正是不同層次的自我——個人我、族群我等等——之間的拮抗、齟齬，而〈獏〉與〈宵月〉正寫南方台灣眾生相，另一層面上反寫「我」=個人我與族群我之間的關係。而這個「我」=個人我，如同前節針對〈植有木瓜樹的小鎮〉的討論，隱微指向的也正是龍瑛宗自己，鬱鬱不得志的年輕人，如〈宵月〉中的我一般中學畢業便直接就業，也如〈獏〉中的我一般擁有著潛在的前往日本的夢想，以及兩人同樣具有的，說故事的需求。³⁵³這是在個人層次上「台灣」與日本分別身在南／北所呈現的地緣關係，而若放大到文壇來看，〈黃家〉、〈宵月〉與〈獏〉呈顯

³⁴⁸ 這種對話關係是以文壇上的詮釋權斡旋而言，而這一批小說往常是以婚喪習俗描寫、或是台日通婚議題等共同討論，例如曾馨霈，〈民俗記述與文學實踐：1940年代台灣文學葬儀書寫研究〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2010），以及朱惠足，〈帝國下的漢人家族再現：滿州國與殖民地台灣〉，《中外文學》37:1（2008），頁153-194。

³⁴⁹ 紅野敏郎，〈「大正文學研究会」前後〉，頁46。

³⁵⁰ 然而在當時，龍瑛宗的〈獏〉並未獲的太多注意——本節所探討的三篇小說只有〈黃家〉一篇獲得較多注目。

³⁵¹ 一種意味上龍瑛宗這一些小說中的「我」可以算是不可靠的敘事者。雖然他們並未像福特（Ford Maddox Ford）的《好兵》（*The Good Soldier*）中的主角一般刻意隱瞞某些實情（卻失敗），然而他們卻一直偏離敘事的目的、亦即「講述他人的故事」本身。

³⁵² 見 W. J. T. Mitchell, "Representation" 一文的討論。

³⁵³ 如同上幾節所見。作此觀有種走回傳統傳記批評老路的危險，但此處強調的是「自我」呈現在文學作品裡面的多樣性，而自傳性是無可避免的其中一個環節。

三種不同的發表場域，而在不同的場域內各自進行不同的作用，然而台灣作為「南方」的符碼仍不斷出現，如同〈黃家〉與〈宵月〉帶出的風土論述帶出的熱帶的「非理性」與恐懼，而〈黃家〉與〈獺〉均處理到家族的問題，特別是〈獺〉的「風俗介紹」特質比起〈黃家〉又更強了一些，然而也就是在此讀者便看見了南方「異國情調」的矛盾之處，也就是所謂「交錯的視線」的問題。龍瑛宗在小說裡面的「自我展示」(self-exposure)可謂針對文壇的提問而來，「你們想看到什麼？」然而小說文本裡頭顯示的是另外一回事：龍瑛宗在小說裡面就像是操演了一個異國情調的預言一般，對於他人故事的再現出現「扭曲」，而喪失其「代言」的力道，而南方的指涉的出現也是如此，龍瑛宗所寫的「南方」「漢人」「家庭」中的「我」的效力為何？或是，這是對的問題嗎？文壇沒有回應。下一節，時間將移至龍瑛宗的花蓮經驗之時：龍瑛宗從此與日本文壇告別，「回到」台灣文壇。同時，大東亞戰爭越演越烈，在作品中順應時局的壓力對於作家而言變得更為迫切，而「杜南遠」系列與〈蓮霧的庭院〉分別是回應時局的兩種途徑：避而遠之，與順應之。這種情況之下，龍瑛宗小說中的自我表述又會呈現什麼樣的力學？

第三節 杜南遠與藤崎少年：抒情自我與國策之間

杜南遠系列的小說則是龍瑛宗的小說書寫上的另一種風格。龍瑛宗的小說當中僅此系列有互相連通的角色，其餘小說並未有經營，戰前的杜南遠相關作品創作期間約為 1941 至 1943 年，³⁵⁴一般認為是龍瑛宗在 40 年代因銀行工作調職移居花蓮後，以在花蓮的所見所感為基底寫成的。根據王惠珍的考察與資料比對，龍瑛宗移居花蓮的時間應為 1941 年 4 月至 1942 年 1 月，歷時約十個月，³⁵⁵這十個月之間創作的杜南遠作品僅〈白色山脈〉，而另三篇〈龍舌蘭與月〉、〈崖上的男人〉與〈海邊的旅館〉等應是龍瑛宗辭職回台北、並參加第一回大東亞文學者大會之後以花蓮為背景創作的。王惠珍曾精要整理此時龍瑛宗的文學活動：

總之，1941 年的春天，龍瑛宗調往台灣銀行花蓮分行時，面臨適應新職場的問題，身為《文藝台灣》編輯員的他與《文藝台灣》編輯西川滿的關係並不惡，自己的創作並未遭受太大干涉。[……] 龍瑛宗雖然身處偏遠的東部花蓮，未能與島都文壇有直接互動，但由於《改造》懸賞創作獎得主和《文藝台灣》同人的關係讓他不時有來自日本內地雜誌的邀稿。³⁵⁶

對於身為文藝創作者的龍瑛宗來說，花蓮無疑是文壇的雙重邊緣——既離中央文壇遙遠，亦與地方文壇中心台北拉開了距離；無論是訊息傳遞、文化刺激與社群

³⁵⁴ 〈白色山脈〉發表於 1941 年 10 月，而最後一篇〈海邊的旅館〉發表於 1944 年 1 月 1 日，故創作時間仍可劃為 1943 年內。

³⁵⁵ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫》，頁 180。

³⁵⁶ 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫》，頁 187。

活動的難度皆增加，乍到花蓮時龍甚至批評花蓮文化水準低下等等。³⁵⁷對龍瑛宗來說此次花蓮旅居是寂寞的，隨筆〈在沙灘上〉形容花蓮讓他想起西部美國的寂寞城鎮（6:197），〈花蓮港〉一文則形容花蓮港的美是一種「荒涼之美」（6:192）。這種人煙稀少的「荒涼」感——相對於人群熙來攘往的台北街市——以及其意味著的自然也在此造小說當中扮演相當重要的角色，其一便是山、³⁵⁸海以及海浪聲在小說當中頻繁出現，其二便是原住民少見地在龍瑛宗的小說中扮演重要的角色。³⁵⁹某一個層面上而言，杜南遠系列小說繼承了〈植有木瓜樹的小鎮〉的「寂寞」元素，小說人物均與原生家庭、家鄉割離，³⁶⁰隻身一人重新認識、理解外在的環境，在杜南遠系列當中杜南遠幾未在固定地點（無論是「宿舍」或是「家」），場景總是在旅社中或交通工具上。這樣的情況之下，龍瑛宗在自傳式的「杜南遠」當中所面對、並進而書寫的關於「自我」的呈現，所呈現出的風貌將迥異於前文所談論的文本。

〈白色山脈〉是龍瑛宗第一篇以杜南遠為主角的小說，全文分為三段，分別是三段斷裂的故事；第一段「黃昏裡的家族」描繪的是在杜南遠的家附近總會出現的一家人，有母親、女兒以及一十五六歲，似乎患有智能障礙的兒子；第二段「海之宿旅」描寫杜南遠下榻旅館之中的服務生，其中集中在說明服務生阿惜的身世之上；第三段則描寫杜南遠坐上船，在甲板上回憶起痛苦的過往。三段故事雖似有一順時關係，但內容並不連貫，而更像是三篇極短篇的集合，而三段各自內部情節推展亦相當弱，微薄的歷史脈絡之中時間感近乎靜止，如同風景畫一般——「杜南遠自己編造了一個想像的畫框，把她當作「憂愁的女人」嵌進畫框裡」（2:3），杜南遠如此看著智能障礙兒子的姊姊。龍瑛宗採用一自由間接敘述（free indirect speech）探入杜南遠的心靈，而整體敘事比起前作更加退縮於「個人」的部分，而與現實環境無涉。第三段龍瑛宗述及了杜南遠的「內向」傾向是如何出現的：他背負著兄長留下的債務與待扶養的姪子，若非如此，他就「能開展自己的命運，到東京去了也說不定」（2:11）。此處經歷根據後人調查，與龍瑛宗自身的經歷相似，³⁶¹而在描述了杜南遠那與自己相似的情境之後，敘事者對杜南遠做出的評價是：「為了要逃避那種悲慘的心境，他變成了幻想主義者。好像有閒的婦人喜愛悲劇一樣，杜南遠為了遺忘悲慘，變成了浪漫主義者。杜南遠是軟弱的男人，是卑微的男人。」（2:11）杜南遠暗指的依然是一種南與北的地緣結抗關

³⁵⁷ 此時的隨筆之中隨處可見龍瑛宗對於花蓮缺乏文化消費的評論，如〈努力的繼續〉（6:199）一文。馬翊航曾整理道戰後花蓮的文學創作者的居所均相當接近，往來交涉頻繁，但日治時期則是幾無發展，僅有古典詩社與俳社活動。見馬翊航，〈虛實對照，城鄉容涉——論花蓮文學中的地方意識與市／街書寫〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2008）。

³⁵⁸ 雖然〈植有木瓜樹的小鎮〉與〈黃家〉等作均提及故事地點位於山邊，重點卻一直都在街市中人群活動與繁榮／興衰之上。

³⁵⁹ 許多小說，如〈植有木瓜樹的小鎮〉、〈黃家〉與〈獺〉之中會提及主角所在街市的歷史，當中均有漢人與原住民衝突的情事。根據戰後隨筆記錄，龍瑛宗自身家族亦與原住民息息相關。見〈清代的祖先們〉（7:228-231）一文。

³⁶⁰ 僅〈海邊的旅館〉之中杜遇見父親舊時好友。

³⁶¹ 王惠珍，〈戰鼓聲中的殖民地書寫〉，頁201註44。

係，既「南」且「遠」，而與同時期發表的〈獏〉相似，抒發了對於無法北往至內地日本發展的抑鬱，³⁶²因而變成一個「愛幻想」的人——「黃昏裡的家族」正是由杜南遠的觀察與想像所組成，「海之宿旅」也以一種對於女人（阿惜）的想像及感動作結。這種「觀察與想像」在敘事層次解析上可以如此描述，作者化身為敘事者潛入杜南遠的心思之中描繪其想像，而「杜南遠—敘事者—作者」的環鏈實際上是一種諷刺：敘事者無法自外於杜南遠「愛幻想」之名，因敘述本身就是一種將虛構紀實下來的產物。反過來說，杜南遠自己也就是「敘事者」，小說中將女人放入圖框，或是恣意想像女服務生與上海之間的關係——杜南遠「凝視著」兩個女人想像著，而視覺研究也已告訴我們凝視行為暗示的「權力位階」。

〈白色的山脈〉在這樣的角度觀照之下，其敘事時間停滯、斷裂與完全內向式的書寫便稍微可解，因為〈白色山脈〉在這層意義之下是關於寫作的重層性的小說，杜南遠與敘事者與作者之間的交雜則是一種自我表述的層次轉換：將文本中的「杜南遠」抽換為「我」，亦無違和。

〈白色山脈〉這種敘事風格延續到之後的〈龍舌蘭與月〉以及〈崖上的男人〉兩篇之中。³⁶³〈龍舌蘭與月〉講述的是杜南遠到達玉里，下榻旅館時被認識的縣廳員鍾秀郎招至房內與鍾之好友一同喝酒，酒醒後看見窗外的月亮，感嘆人生的美與悲哀。〈崖上的男人〉則寫杜南遠離開花蓮，搭乘公共汽車時遇到形形色色的人們，特別是崖上的男人及其故事。我們依然不能忽略其創作背景，此時已離〈白色山脈〉創作有一段時間，龍瑛宗此時已不居於花蓮，他也已自第一回大東亞文學者大會歸來，重回地方文壇的核心。具體反映出這種背景的迭移的，該是〈崖上的男人〉一篇。〈崖上的男人〉一篇篇幅奇短，幾乎是社小說，此中展示了一幅服膺於大東亞共和意識形態的圖像：漢人杜南遠、原住民婦女、帶著小孩的內地婦人、車上的其他乘客與「崖上的男人」，所形成的和樂融融的、以日語互相溝通的互助共同體，然而整篇故事卻以錯認開始：「以為是個披頭散髮的男人，結果卻是女的。」（2:87）雖然在此處主角是「崖上的男人」，但如同前述，原住民的角色少見的躍入前景，成為現在時間的一部分，而開篇如此入手更會使讀者跟著杜南遠一起將原住民女子誤認成是「（崖上的）男人」；而這樣的錯認機制也讓整體敘述變得更加內化於「杜南遠」之中，讀者因而更確實領會文本當中杜南遠視角掌控全局——甚至有錯認的可能性。也就是因此，雖然龍瑛宗戰後回憶道〈崖上的男人〉中體現的共榮景象確實是他所憧憬的，但杜南遠與外在的自然與他人之間仍然有一道非常深的鴻溝，而自〈白色山脈〉以降的「內／外」二分以及對於外在環境的移情作用亦未消滅。³⁶⁴〈龍舌蘭與月〉的結構也可做此發想；前段杜南遠與鍾秀郎等人的宴酒之中杜南遠的疏離不語雖然與酒醒後見到月亮時的感嘆有其暗合之處，但整體而言前後之間的斷裂在於後段與前段脈絡幾乎

³⁶² 儘管前一小節已指出，〈獏〉之中的表述是一種反向呈現的機制。

³⁶³ 此二篇原是以〈龍舌蘭與月 附一篇：崖上的男人〉的形式發行。

³⁶⁴ 此處所指的移情作用在於，龍瑛宗在文章當中建立一種絕對的主觀性，對於他人可能的苦難在內昇華成某種美感，例如對於智障兒子的姊姊與服務生阿惜境遇的感嘆等等。

無涉，無從判斷杜南遠對於人生的感嘆與前段的宴飲的相關性；從標題〈龍舌蘭與月〉可得知本文的聚焦是後段的所感，而前文杜南遠的沉默——體現在原應占大部分的自由間接敘事被鍾秀郎與其友的對話代替——則是其離群的體現；並非他與鍾秀郎的疏遠，而更是離開原生環境之後對於異鄉的疏離。

在〈崖上的男人〉之中，杜南遠已離開了他住了半年的城鎮，而在〈海邊的旅館〉中，他又將回到東部；一邊回想著祖母的事，在甲板上認識了一年輕男子，遇見了父親的舊識，遇見公學校時代的友人及其父，最後則是在路上遇見一群將乘船出海的阿美族人。〈海邊的旅館〉是戰前最後一篇杜南遠系列，發表於1944年初，時值一般被認為是杜南遠系列之中較顯露出「正面、積極」面向的作品，但實際上他所「描繪出」的積極景象是在杜南遠敘事中「內／外」邏輯當中的外側。〈海邊的旅館〉一文中的正向與積極表現在對於即將到達的小鎮充滿期待，以及一路上遇到的年輕男子們，如甲板上的男子、同學黃東善的弟弟、與阿美族的漁夫們，都是奮鬥向前的人，而杜南遠最後坐在海邊聽著浪濤聲，「若在過去，他也許會把它聽作海的嘆息吧。然而，現在，海聽起來像充滿力量的生活頌歌，杜南遠一直傾聽著。」(2: 125) 此種健康、年輕男性見諸於1943-44年的小說之中，如〈蓮霧的庭院〉中的藤崎少年、〈年輕的海〉當中的海軍軍官士兵、〈歡笑的清風莊〉的廣川等人，固然是戰時情境之下配合總力戰國策與法西斯意識形態之下對於「健康」的追求——身體健康方能報效國家——然而，在〈海邊的旅館〉之中，杜南遠與他者的距離卻未因此而靠近，小說之中所描寫的是「他人的」年輕健壯與出征，而非杜南遠自身；讀者應會記得杜南遠在小說當中一直是被過去牽絆著的，從〈白色山脈〉中提及的家累與〈龍舌蘭與月〉當中令人尷尬的舊識，在〈海邊的旅館〉之中杜南遠則躊躇於對祖母的記憶與和魏進添相處的過往。而在繼續往下談之前，我們將把話題轉向〈蓮霧的庭院〉。

龍瑛宗與中央文壇的接觸大約到1941-1942年之後便漸漸斷了聯繫，他並不像金史良等人得以待在日本內地繼續發展，同時隨著戰爭情況越趨激烈，檢閱制度等言論箝制現象也越來越嚴重，作家書寫的自由度也大幅降低，同時須配合國策書寫宣揚國策的作品，而龍瑛宗的〈蓮霧的庭院〉(1943)便是在這樣的背景之下寫就作品。〈蓮霧的庭院〉發表於1943年，是龍瑛宗第一篇刊載於張文環主編的《台灣文學》之上的作品。故事描述的是主角「我」與過去同住一屋簷下的藤崎家之間發生的事，以兒子「藤崎少年」的口琴聲作為引子，拉出關於我與藤崎少年、乃至於整個藤崎家的回憶。〈蓮霧的庭院〉當中的焦點有兩個，一個是我與灣生藤崎少年的相處，另一則是我與姊姊藤崎美加子的關係，³⁶⁵分別帶出「內台共和」與「內台共婚」兩個互有牽連的主題。

小說中所描寫的「內台共和」，即描寫本島人與內地人「和平共處、相知相

³⁶⁵ 藤崎姐弟均在台灣出生，沒到過內地。

惜」的主題，在 1942-43 年間共有數篇，另外還有呂赫若〈鄰居〉(1942) 與〈玉蘭花〉(1943) 等作，分別以不同的台灣／日本人面貌描寫日台人之間可能的共存樣貌，阮斐娜曾以此兩篇呂赫若的作品討論「內台共和」的可能性，³⁶⁶而〈蓮霧的庭院〉中描寫的藤崎少年，喜歡在庭院中間的蓮霧樹下用口琴吹奏〈荒城之月〉，³⁶⁷而小說便以對於口琴聲的記憶開始。小說當中的日本人藤崎一家並不像是典型的日本人，而「我」也的確因與內地人同住而感到驚訝：「內地人而住在本島人家屋，在我看來是非常不可思議的」(2:93)。藤崎一家因為經濟拮据之故只能與本島人同住在同式的屋子裡，而長住台灣的藤崎一家人在相貌上也與一般內地人有些差異，例如藤崎少年的臉被曬得特別黑，「回到內地的話，村裡的人會以為是南洋的孩子哩」(2:97)，而藤崎少年嗜吃豬內臟，也曾因而被母親嫌棄(2:100-101)。³⁶⁸龍瑛宗在小說當中相當細緻地敘寫我與藤崎一家的相遇、相知，及因此產生出的各種回憶，將這一切畫下句點的是「我」搬家到台北，以及藤崎一家的「南遷」，而會重新聯繫則是由於藤崎少年前往南洋從軍，認識了「我」的朋友森河君。在以上的敘述當中可得知，「我」與藤崎少年的關係，其實是具體而微地呈現日本帝國時期的人物移動；藤崎家族一直在往南移動，因為經濟條件或是國策所致，³⁶⁹而「南洋」作為台灣以南的明確指涉地點也正式出現在龍瑛宗的小說當中，而出現了「日本——台灣——南洋」的二重構圖，而「我」與藤崎少年的相遇與相別則是以象徵的方式勾勒出這樣一條軸線上的移動路線，以及「台灣」(「我」) 與日本(藤崎少年) 在這樣的路線當中會以怎麼樣的方式碰撞。

與藤崎少年來往的同時遇見的是藤崎少年的姊姊，藤崎美加子。有別於藤崎少年以姓氏稱呼，藤崎美加子總是被稱作「美加子」。小說當中不只提到一次「我」對美加子的愛慕之情，而「我」也自承「我是喜歡美加子的。我想像著把她當做我的新娘，夢想著計劃愉快的生活，例如建築我們自己設計的文化住宅式的雅緻小屋」(2:99)。與日本女子結婚的欲望在〈植有木瓜樹的小鎮〉當中即已出現，陳有三在一開始仍懷有雄心壯志之時，便曾幻想過與日本女子結婚的事：「雖然也許是個虛妄的希望，但是如果有機會的話，就和內地人的姑娘戀愛並結婚吧。不是為此才頒布內台共婚法的嗎」(1:12)，但隨著故事推展，陳有內的內台共婚與自由戀愛的夢想均破滅。相對的，〈蓮霧的庭院〉當中對於「我」與美加子、

³⁶⁶ 阮斐娜指出這種「融合」是不可能的。見阮斐娜，《帝國的太陽下》頁 231-251 之中對於呂赫若小說的分析。

³⁶⁷ 〈荒城之月〉這首歌在二十世紀初寫就，在戰爭期間被與〈支那之夜〉等曲一同作為是戰爭宣傳曲，用以召喚一種「大東亞共榮圈」的共同體意識。〈支那之夜〉是李香蘭主演的電影，1940 年上映，在當時造成轟動。日本軍隊占領南洋時期，登陸上爪哇島之後，〈支那之夜〉(電影主題曲)、〈愛國行進曲〉、〈荒城之月〉等歌便以日文原文傳唱於爪哇島的街上。見大宅壯一，〈南洋と文化宣傳〉，木村一信編，《南方徵用作家叢書 11 ジャワ編》(東京：龍溪書社，1996)，頁 16。龍瑛宗戰後曾經回憶起在公會堂(今中山堂)聆聽江文也演唱〈荒城之月〉令他印象深刻。見〈荒城之月——聽江文也獨唱會〉(7:17-20)。

³⁶⁸ 藤崎少年的母親在小說中被塑造成是一個一心想回到內地生活的女子，對於台灣本地的文化接受度並不高。見和泉司，《日本統治期台灣と帝国の〈文壇〉》，頁 324-325。

³⁶⁹ 我們可以接上在台日人與精神衰弱的討論。

甚至是整個藤崎家的關係是這樣敘述的：「不過，怎麼說呢。說是民族啦什麼啦，總之，不就是愛情的問題嗎？不管什麼事，會把我們結合起來的就是愛情。講理由是無聊的。主要就是愛情」（2: 111）。我們可以想像在一個宣揚國策的年代如此鼓吹內地人與本島人的友情與愛情是合理的，但這並不能解釋其「可能性」所在：藤崎家與「我」之間的相交與相知是奠基在藤崎家的「非日本性」之上——例如藤崎家經濟狀況不佳其實是讓「我」與藤崎家相遇的契機，藤崎家與「我」的互動始於「我」傳遞知識給藤崎少年，以及藤崎少年的飲食的那層藤崎母親無法接受的那一部分才是讓「我」與藤崎少年關係得以維持下去的關鍵之一。

最後將話題轉回「我」的身上。「我」是一個單身男子，中學將畢業時因父親急逝被迫輟學，開始在鎮上擔任會社的事務員，住在與藤崎家之間的相處最親密的橋段應屬「我」得到傷寒之後，藤崎一家的照顧，而「我」雖然並不如龍瑛宗其他小說一般帶有龍瑛宗自傳的性格，但是「病」這樣一個可以輕易聯想到龍瑛宗的元素卻仍然出現在小說當中。這種「病」的表徵，在當時的國策與總力戰論述當中是不被允許的，因「健康」才能報效國家，如藤崎少年一般；而這或許也是故事主角是藤崎少年、而非敘事者「我」的緣故。我們可以回顧上一節關於〈宵月〉與〈獺〉當中的「我」的敘述：敘事者「我」總是有意無意的將話題拉到自己的身上——故事便是以「一直到現在，若深夜裡有人吹著口琴，我就想起藤崎少年」（2: 91）開場，而非直接切入「我」與藤崎少年的相遇，「我」同樣花了篇幅說明自己的身世，而龍瑛宗小說中典型的、對於「我」自身的厭惡與拒斥也不曾少之：「不過，我是平凡的男人。我並不以為自己有優雅的品行。不如說我是個不好的男人。我在精神上有種種缺陷。我只不過是佯裝掩飾著而已。」（2: 99）³⁷⁰然而在這篇小說之中這種呈現卻又有內台共和的問題：「我」終究是無法跨過那個「內台共婚」的隔閡、與美加子結婚，只有「我」與藤崎少年的友情可以持續保存——暗示著的或許是，內地人與本島人之間的「距離」似乎只能是這樣，保持年齡³⁷¹與「（不）媒合」的差距。

杜南遠與藤崎少年在戰爭期呈現的是兩種完全不同的小說寫作模式。杜南遠系列連作之中幾乎無法看見時局的效應，以一種「抒情小說」（Lyrical Novel）³⁷²的形式塑造出一個與時局無涉的「杜南遠」，退縮而自省；然而同時，對於原住民、乃至於地景的書寫卻也是具體呈現出一「台灣」的樣貌，³⁷³取代時間上的「無進行感」便是地理上的風景書寫，扣連對於「風景」的記憶描寫的便是現代文學

³⁷⁰ 第四節將會提及其他篇小說中的情況。

³⁷¹ 皇民化時期順應「內台共和」的小說之中，除了因搬家而認識以外，經常出現「兒童」、或是師生關係作為融合的關鍵，例如呂赫若〈鄰居〉、新垣宏一〈砂塵〉等作。

³⁷² 見 Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* (Princeton: Princeton University Press, 1963).

³⁷³ 羅詩雲，〈南方·記憶·殖民地青年〉，頁 132。

當中的重要關鍵；在當時文壇之上，「杜南遠」系列的描寫雖不受到歡迎，³⁷⁴卻也相當安全——雖然到最後〈海邊的旅館〉之中「國策」的影子便出現了。

〈海邊的旅館〉或可與〈蓮霧的庭院〉並列討論，「杜南遠」與「我」之間自我表述的問題，並綜合討論本節論及的論點。〈蓮霧的庭院〉當中的病弱的「我」如同上節所提到的，無法容納入戰爭期國策的邏輯之中，其狀況與杜南遠系列中的杜南遠相當類似，而在被認為是最貼合國策的〈海邊的旅館〉當中更顯示出這一點，杜南遠的描述當中「進步」、「向前」等等概念都被他放入「想像的畫框」當中，而非內化至根本性的自覺與行動之上，³⁷⁵甚至無論是〈宵月〉與〈獏〉當中的第一人稱敘事者「我」，無論是在描述彭英坤或是徐青松時都展現出某種自我與他人之間、「內」與「外」之間的拮抗關係；於〈宵月〉等作當中抒發的是某種介於成為與不成為他者的拉鋸，而於杜南遠系列當中透露出杜南遠的寂寞。這樣一系列的「呈現自我」的寫作併而觀之時，由於寫作技巧與時空背景不同表現略有差異，但內核都是一種內在我與世界、與他人、與自然之間的拉鋸與對話，而若再落實到文本內容之中，〈宵月〉與〈獏〉面對的是與社群之中的人之間對話的問題，而杜南遠系列——到〈海邊的旅館〉為止——則偏向了與自然、與不明確的他者對話的問題。同時，無論是〈宵月〉、〈獏〉或是杜南遠系列作，主角「我／杜南遠」都帶有一種記述者的身分，無論是清楚意識到記述的責任（如〈獏〉）或是相對自然的將自我與他者之間的距離以看畫者與畫之間的關係看待並加以移情（如〈白色山脈〉）所呈現的共相指向某種說故事的欲望，而透過設立畫框、或是民俗記述均反折映照出「龍瑛宗＝作家」的等式，無論是以一種在中央與地方文壇上已然以小說家立足的身分，或是一種身為作家夾在文壇、帝國與藝術表述之間的進退維谷的姿態。³⁷⁶

龍瑛宗在 1941 至 1943 年這段時間之中，無論是自身正職的調動，小說作品之中對於國策的順應或逆反、以及在文壇上的位置均有所變動，從《文藝台灣》跨足至《台灣文學》，此間小說書寫的技法上進行多種調動、以及創造出一個自傳性人物與前此的「我」有所區隔。下一節將時間軸拉回〈植有木瓜樹的小鎮〉之後不久的 1939 年，探討龍瑛宗的新聞連載小說〈趙夫人的戲畫〉（「趙夫人の戲画」）。〈趙夫人的戲畫〉之中的特殊形式究竟如何放入龍瑛宗、乃至於文壇的脈絡之中，將是接下來的課題。

³⁷⁴ 澁谷精一，〈文藝時評〉，頁 244。

³⁷⁵ 龍瑛宗小說當中少數真正將此價值內化的角色之一為〈青雲〉當中的陳浩川。

³⁷⁶ 和泉司曾將〈蓮霧的庭院〉的討論放置於時空脈絡之下——龍瑛宗彼時正從《文藝台灣》轉陣到《台灣文學》，以此為背景討論小說當中對於台灣人與日本人關係的微妙轉變；或許〈宵月〉與〈獏〉的寫作也可以放在類似的背景之下，論及「我」與他人＝漢人之間的關係。見和泉司，〈錯綜する〈内〉と〈外〉—四〇年代〈台湾文壇〉における「蓮霧の庭」と龍瑛宗〉，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉》，頁 303-348。

第四節 倫理的寫作：〈趙夫人的戲畫〉及其周邊

如前幾節所述，龍瑛宗的小說作品中常有一種潛在的敘事欲望，也帶出了「記述者」的角色問題。以文字記述的人在某一個層面上也可以說是「寫作者」。龍瑛宗的小說之中有幾篇之中特別涉及到「小說寫作」本身、出現小說家的角色，例如〈邂逅〉中的劉石虎、〈歌〉中的李東明，〈死於南方〉之中一筆帶過的作家「龍」，以及本節分析的重心，〈趙夫人的戲畫〉當中的「龍瑛宗」。〈趙夫人的戲畫〉無論是在敘事結構與情節／人物設定在龍瑛宗的小說當中皆屬異數，而本節將會圍繞在〈趙夫人的戲畫〉的周邊進行討論，透過各種角度分析作者龍瑛宗與角色龍瑛宗之間的互涉關係，進而帶出的關於龍瑛宗自我表述的一連串議題討論與歸納。首先，會先就其他篇小說當中的作家形象作大致的整理，再引入討論〈趙夫人的戲畫〉的部分，由創作脈絡開始，再寫〈趙夫人的戲畫〉中的形式操作及其意義與效果。

龍瑛宗小說當中的作家，不是形象不甚好，就是備受挫折。〈邂逅〉一篇中作家劉石虎數年前「應徵某綜合雜誌的一篇〈鳳梨村〉的小說」(1:205)，被推選為佳作推薦，因而聲名大噪，但卻遭人非議：

本來，劉石虎看其外表是率直勤勉的青年，但實際上卻是懶惰的人，因為會做表面工夫，而博得一些人的好評。不過，也有人看穿了劉石虎的本質，說那傢伙看起來很溫順，其實是賣弄知識、令人討厭的男人。當然劉石虎本人是不知道的。(1:205)

而無論後續如何，劉石虎因此與楊名聲搭上了話，卻遭到楊名聲的蔑視，最後甚至需幫忙楊名聲將行李拿下車。〈歌〉當中的李東明是內地同人雜誌「高峰所主持的《文藝主潮》的同仁」(2:163)，身為本島人且未在內地取得大學文憑的李欲追求日語精深——所謂「辭之林」——以了解「我國」(日本)的身影，並以此「表現本島人的感情與生活」(2:158)，但卻因為各種因素「只能在林邊徘徊」(2:159)。〈歌〉的敘事線描寫的是李東明與認識的內地文人三澤相遇，由此帶出李東明的背景與在內地的交遊情況。³⁷⁷在這兩篇小說裡面，龍瑛宗不同程度的安插了自己的作家經歷，如劉石虎的得獎作〈鳳梨村〉(〈パイナップル村〉)令人想起〈植有木瓜樹的小鎮〉，而李東明所參加的《文藝主潮》雜誌則暗指保高德藏的《文藝首都》，在〈歌〉之中——與〈白色山脈〉相同——提及兄長離開遺留下的妻兒無從照顧(2:11; 2:159)。與以上幾篇對照，〈趙夫人的戲畫〉在這樣的關於寫作關於自我的脈絡當中顯得相當特殊。

³⁷⁷ 與〈邂逅〉對讀便可察覺在〈歌〉當中從未提及李東明的創作。

〈趙夫人的戲畫〉是1939年《台灣新民報》的「新銳中篇創作集」的一篇，整個創作集系列共有翁鬧〈有港口的街市〉、王昶雄〈淡水河的漣漪〉、呂赫若〈季節圖鑑〉與張文環〈山茶花〉等作，³⁷⁸當時《新民報》文藝欄主編黃得時曾表示這是一個在「文學之夜」的蟄伏之後文學運動再興的一個嘗試。³⁷⁹〈趙夫人的戲畫〉共分為四個大段，以「畫」作為分段單位，分別是「趙俊馬之圖」、「趙夫人之圖」、「彭章郎之圖」與「冬蘭之圖」；故事是講述趙夫人的丈夫趙俊馬在路上遇見一位美麗的少女冬蘭，欲將她納為妾；趙夫人因著丈夫花心頓覺苦悶，便受到家中年輕長工彭章郎的吸引，欲與彭章郎幽會，卻被彭章郎拒絕；而彭章郎與冬蘭同病相憐的樣貌被趙夫人看見，趙夫人也知曉趙俊馬買入冬蘭的意圖，夫妻倆便決定將冬蘭賣去台灣南部，意欲拆散兩人，最後則是以兩人一同前往台灣南部³⁸⁰尋找前途結束本故事。就以以上前後具有邏輯的故事情節而言，是相當通俗的情節，但小說的形式設計上則遠遠超出小說內容的承載範圍。〈趙夫人的戲畫〉發刊前曾有「作者言」，當中曾述及：

作者寫作此小說時，有兩三點私心的念頭：

第一，時時秉持散文精神寫作。

第二，我想嘗試特殊結構，並且以不存在的人物作為角色，使小說虛構化。

第三，或許本篇未具備報紙連載小說的體裁，並且把最後情節的發展加以緊縮了。³⁸¹

當中最引人注目的當是第二點之中描述對於特殊結構的嘗試以及對於「小說虛構化」的強調。揆諸文本，對於「特殊結構」的嘗試是一目了然的，〈趙夫人的戲畫〉一作將小說分作四幅「畫」，並用「戲畫」原有的諷刺與誇張化的特色描寫人物的互動，最為特殊的則是在小說當中出現的作家「龍瑛宗」³⁸²與文本〈趙夫人的戲畫〉，³⁸³而且在故事當中小說家龍瑛宗總是被唾棄的。這種手法有學者指出可能與紀德（André Gide）的《偽幣製造者》（*Les faux-monnayeurs*）有關，其中所使用的「小說家與作品本身出現在小說裡」的後設機關相似，而其中更有對於作家的嘲諷以及對於現實主義的批判。蔡明諺曾評論此種將作者置入文本寫作方式：

龍瑛宗把『龍瑛宗』從上帝掌控一切的虛構位置拉下來，而且是拉到比小

³⁷⁸ 關於「新銳中篇創作集」的刊行經緯與詳細篇目與各篇刊登時間，參照陳淑容〈戰爭前期台灣文學場域的形成與發展——以報紙文藝欄為中心（1937-40）〉（台南：國立成功大學台灣文學系暨研究所博士論文，2009），頁123-127的整理。

³⁷⁹ 見《新民報》的「新銳中篇創作集」刊前廣告。原文未見，譯文引自陳淑容〈戰爭前期台灣文學場域的形成與發展——以報紙文藝欄為中心（1937-40）〉，頁124。

³⁸⁰ 「台灣南部」在龍瑛宗的小說當中也是「南方表象」的一種呈現，代表的是一種「離開中心」、「尋找希望」的所在，見前引諸文之討論與結論。

³⁸¹ 龍瑛宗，〈「新銳中篇創作集第三篇」作者言〉，《台灣新民報》（1939.9.20）。引文引自龍瑛宗，葉笛譯，〈趙夫人的戲畫〉，《文學台灣》第33期（2000），頁58。

³⁸² 為方便分辨，本節以下〈趙夫人的戲畫〉中的小說家「龍瑛宗」將一律加上引號。

³⁸³ 在某種意義上，〈趙夫人的戲畫〉作為作者「龍瑛宗」的作品，作者有其「所有權」。

說人物更次一級的地方，不斷被自己所創造的虛構人物嘲弄。他模糊了『現實』的合理性與合法性，卻提昇『虛構人物』（想像）的位階，來反撲『真實龍瑛宗』的絕對支配力與發言位置。龍瑛宗在這裡以「後設」的形式，戴上他想像但可恣意發聲的面具，重新分配了「現實／想像」的比重，而且是明顯地讓後者壓過前者。³⁸⁴

我們無法判斷對於作家的嘲弄是否是一種對於「想像」的優位性的稱揚，但是在小說當中對於「現實」的翻轉卻是無庸置疑的，而這體現在對於小說的重層「閱讀行為」之上。〈趙夫人的戲畫〉當中每一幅畫的開頭都以閱讀或談論小說中的龍瑛宗與〈趙夫人的戲畫〉為始（1: 79; 90-91; 105; 117-118），而其中所有閱讀的都認為這篇小說在寫自己、或以自己為模特兒，但又與事實有微妙出入。〈趙夫人的戲畫〉在小說中被廣泛閱讀，並成為小說人物討論的焦點——甚至是連貧窮人家女兒冬蘭都「知道」³⁸⁵其中有自己的影子——這裡的問題出在，為什麼每個人都如此確信自己是小說中的人物？我們並未如紀德在寫《偽幣製造者》一般窺見小說中龍瑛宗的創作筆記，但是可以想像的是其中有某種相當強烈的移情作用——在閱讀通俗小說時將自己比為小說中人物的傾向。比較有意思的是趙俊馬的兩段發言：

[……]「因此吶，我就說，你用筆把空想捏造成小說，但我卻身體力行著小說，也就是說，我的生活本身就是小說，我就是小說的主角，我這樣嘲弄他。這麼一來，他表情變得怪怪地，說：你真是叫人羨慕的身份呀，我嘲笑他說：偶而也湊合一下呀，總之不喝酒就不懂人生——」（1: 79）

「啊，那好像是拿我當模特兒的。我曾經嘲笑過那位先生，因而就用筆復仇，真是卑劣的動機。不過，充滿著太多虛構。說是在十六歲就知道人生的祕密，那是天大的謊言，並且想要離間我們夫婦，懷著真毒辣之企圖的小說。不過，我是一點也不相信的。小說終究只是小說嘛。該輕蔑的是那叫做作者的蠢貨！」（1: 117-118）

第一段引言的戲劇性反諷（dramatic irony）之處在於趙俊馬的戲謔之言為真：「我的生活本身就是小說，我就是小說的主角」。第二段則是趙俊馬的謊言，事實上趙俊馬早在十五歲時便已以「放蕩行蹤」遭到母親的責罵（1: 86），同時也隱約

³⁸⁴ 蔡明諺，〈論杜南遠系列及龍瑛宗小說形式的轉變〉，未刊稿（2001），頁 7-9。原文未見，轉引自柳書琴，〈從「昭和摩登」到「戰時文化」：〈趙夫人的戲畫〉中大眾文學現象的觀察與省思〉，《台灣社會研究季刊》第 89 期（2012），頁 9。

³⁸⁵ 「冬蘭不知道什麼叫做小說。可是總覺得〈趙夫人的戲畫〉中有自己的影子。不管怎麼說，把人家感情的事拿來做文章的人一定不是什麼好人。」（1: 119）姑且不論其中對於小說情節的虛實與價值判斷是否為「真」，但對於〈趙夫人的戲畫〉有著情節認識便暗示著〈趙夫人的戲畫〉的流通情形。

提及小說中的〈趙夫人的戲畫〉的內容，並且的確是「與現實有著微妙差距」——十五與十六歲之差。而整篇小說中便穿插著各種「表面與實際的落差」的描寫。彭章郎在路上碰見「龍瑛宗」時便如此描述，「那個男人會寫下〈趙夫人的戲畫〉這樣妙趣橫生的小說，著實是令人意想不到的事」(1: 106)。敏銳的讀者應會發現，在龍瑛宗的小說之中小說主要人物被貶，或敘事者自貶的情況實不乏他例，³⁸⁶重點則是在於，在這樣的反覆操作的情況之下虛實之間、跨越框架內外，使得表意程序變成一墨比烏斯環的手法，使得小說中的虛實難辨——而反面映射出了小說的虛構性。

我們在此回到龍瑛宗的作者前言，關於虛構性的宣稱，而這將會回到龍瑛宗的作家身分，並延伸至中央／地方文壇及其隱喻的帝國／殖民地的問題——而關鍵則在於後設小說以及《偽幣製造者》的性質之上。《偽幣製造者》的首次日譯由大野俊一翻譯，於昭和四年（1929）年開始連載，而後有山內義雄、鈴木健郎等人接續發表翻譯，同時批評界也有小林秀雄與河上徹太郎等人展開研究與引介，從而開啟了一九三零年代日本文壇的「紀德熱」，³⁸⁷而橫光利一著名的「純粹小說論」也與《偽幣製造者》的理念密切相關。中村三春曾指出《偽幣製造者》所帶來的問題點有以下五點，首先是「斷片積累形式（多面體構造）」，第二是「純粹小說」（roman pur）的構想，第三是「自我提及的構造（後設小說性）」，第四是「小說觀與人觀的顛倒」，第五則是「《偽幣製造者》手記」。³⁸⁸橫光利一在1934年發表〈純粹小說論〉，並引發「純粹小說論爭」，一般認為是受到紀德《偽幣製造者》及「純粹小說」發想的啟發。中村如此評論此段時期文壇上廣泛閱讀、討論《偽幣製造者》的意涵：

《偽幣製造者》的接受史是與同時瓦列里（Paul Valéry）等人的「純粹詩」的引介等接合，可說是被「純粹文藝」相關討論吸收，同時也與一九三零年代文壇（按：日本內地）中可稱為是「純文學」衰亡論爭的相關議論並行。[……] 紀德的 roman pur 的比較文藝學的影響、以《詩與詩論》為中心對「純粹詩」與「純粹小說」的引介、以及文壇上的純文學與大眾文學議論，恐怕可以視為是一個現象。³⁸⁹

³⁸⁶ 在龍瑛宗的小說當中，「自我」及其複象——例如各種敘事第一人稱的「我」、「杜南遠」、或是李東明與劉石虎——常是被貶抑的角色，無論是自貶，或是被貶皆有，其中最常見的便是「表裡不一」或是「隱藏意圖」的批評。趙俊馬的跟班山豬曾批評龍瑛宗看起來「裝模作樣」（1: 79），而彭章郎閱讀〈趙夫人的戲畫〉時曾言他「知道作者有想要瞄準去寫某些低俗事的意圖，但那個低俗感曖昧不明，甚至還有些地方是想要去改正現實的」（1: 106，根據原文改譯）。其他例子可見於〈蓮霧的庭院〉當中的自我揭露，以及〈宵月〉中「我」對於自己的道德虛榮心的自責。見第五章的延伸討論。

³⁸⁷ 中村三春，《フィクションの機構》（東京：ひつじ書房，1994），頁195。

³⁸⁸ 此手記為紀德本人的創作紀錄，為《偽幣製造者》小說造出更多一層詮釋框架。此五點摘自中村三春，《フィクションの機構》，頁180-186。

³⁸⁹ 中村三春，《フィクションの機構》，頁187與196-197。

中村三春同時概括指出，當時對於「純粹文藝」的議論大多集中在以下幾點：一是「通俗小說」與「純文學」的統一；二是回歸虛構的原點；三則是對讀者的影響與讀者的參與。而依照這些觀念所創作出的小說，則大約可以分為兩類，一類是「實際操演橫光利一的純粹小說論所寫出的，沒有主題的小說，或是使用技巧，讓小說之中沒有超越性統一視點的世界，以這種管窺的文體塑造人物，甚至是鳥瞰整個故事展開的隔閡的錯綜與累積」³⁹⁰，第二種則是採用二重焦點的後設小說。在另一個脈絡之中橫光利一的純粹小說論則是與當時左翼文學份子的接合。自一九二零年代後期昭和文壇成立以來新感覺派與左翼文學的拮抗³⁹¹在此時因著純粹小說之中對於大眾文學的擁護而有了「結合」的契機，而在台灣也順著這一條左翼的關懷，開啟了一場在台灣純粹小說論爭。³⁹²

我們可以將以上背景放入考量，重新思考龍瑛宗的寫作脈絡與形式之間的關係。後設小說的寫作成立條件在於對於寫作的自覺，無論是對於「寫作者的身分」或是「寫作行為」的自覺均是，而此種條件的成立關鍵之一便是現代性／化的進程。龍瑛宗在小說當中操作的後設形式——對於寫作行為、寫作者身分與寫作評價的全方位指涉——無疑地便是在龍瑛宗深知自己的身分與作為的情況之下的產出。更精確一點的說，如同本章之中一再強調的，龍瑛宗身為一個在帝國與地方之間游移的作家，而在〈趙夫人的戲畫〉寫作之中，我們依然可看見這條痕跡。本節伊始已討論過「新銳中篇創作集」的創作背景，亦即在「文學之夜」之後，「甚至預感「文學之曙光」即將到來」(5:20)的時刻，出現〈趙夫人的戲畫〉這樣的作品有其特殊的對應性：一九三零年代上半期的日本文壇被稱為是「文藝復興期」，³⁹³此時出現了對於大眾文學與純文學之間的拉鋸戰，而對於紀德的閱讀與研究也在此時盛開，而1939年，當台灣的文學創作風潮「復興」之時——幾乎是再一次地——對於紀德的援引與襲用便無法避免地勾出一條平行對比(parallel)的文學發展邏輯。柳書琴曾指出〈趙夫人的戲畫〉的「中間風格」的特質：

³⁹⁰ 「管窺」的日文原文為「蟲瞰」。中村三春，《フィクションの機構》，頁204。

³⁹¹ 儘管我們知道，諸如橫光利一的《上海》與川端康成的《淺草紅團》是以「新感覺派」的手法書寫普羅文學題材，而橫光利一與川端康成本人與普羅文學集團的人際往來情形亦稱良好，此處的拮抗多是與文學理念以及文藝大眾化相關議題看法上的歧異。

³⁹² 此論爭均發表於《台灣新報》上，參與者有鶴丸詩光、楊達、中川國雄、光明靜夫、川床千尋、四天王龍馬、伊思井日出夫與田中保男等人。謝惠貞，〈日治時期下台灣的〈純粹小說論〉論爭——兼論楊達對橫光利一理論的援引〉，黎活仁、林金龍、楊宗翰編，《閱讀楊達》(台北：秀威資訊，2013)，頁93-161。同時值得注意的是，橫光利一1935年的長篇小說《天使》幾乎與〈純粹小說論〉為同時發展出的文本，是為橫光利一第一篇新聞連載小說，而其特出之處在於其同時於日本內地(《名古屋新聞》)、朝鮮(《京城日報》)與台灣(《台灣日日新報》)連載。

³⁹³ 以文英堂出版之日本文學史為例，其中提及既成作家的復出與同人誌《文學界》集結了普羅與新感覺兩派人馬一同合作可被視為是1930年代文藝復興的兩個表徵。三好行雄、秋山虔編，《原色シグマ新日本文学史》(東京：文英堂，2000)，頁181。

(〈趙夫人的戲畫〉)並非介於現實主義與大眾文學之間，而是一篇介於現實主義與現代主義之間的作品。中間色彩是作家用來為這篇以現實主義為基調的小說賦予現代主義氣氛的必要裝置；而被龍瑛宗用來形塑中間色彩的手段，一者為特殊的敘事結構，另一者則是大眾文學元素的引用。這便是這部小說中現代主義／現實主義／大眾文學三者間的連環關係，同時也是「現實主義的虛構化」之所以與「大眾文學的檢討」形成關聯的原因所在 [……]。³⁹⁴

從以上的闡述，加上我們對 1930 年代日本內地文壇的認識，我們便可以判斷，〈趙夫人的戲畫〉之中的這種混成的「中間風格」，其實就是「純粹小說」——無論是紀德的 roman pur 或是橫光利一的「純粹小說」論——的基本要求。³⁹⁵龍瑛宗在隨筆〈文學雜記帖〉(1941)當中所提及的「台北的紀德風光」因而更饒富興味：

[……] 在去年以前，在台北市的柏油路上，偶爾可以看到台北的現代女性腋下夾著頭髮微禿的紀德先生，英姿颯爽地走著。[……] 紀德先生作夢也沒有想到自己的作品會在台北廣受閱讀吧。在台北被閱讀，簡言之，就是在全日本被閱讀。紀德先生在日本引起的騷動似乎更甚於在法國本土吧。[……] 要在日本發現紀德式的文學相當困難。(引用者強調，6: 200-201)

龍瑛宗在此用一種帝國主義的知識傳播路線的邏輯反推回去，認為紀德「在全日本被閱讀」，而此處的著眼點就在於對於「紀德在日本」的反推。〈趙夫人的戲畫〉出現在 1939 年的台灣文壇「復興」期絕非偶然。龍瑛宗有意無意的藉由寫作〈趙夫人的戲畫〉，在殖民地台灣嘗試了混成風格寫作，回應了一九三零年代日本內地「純粹小說論」——甚至是其論爭——³⁹⁶以及殖民地的情境之下，一種「中間路線」(純粹小說?) 應該如何經營。同時，這種以寫作形式「回應／呼應」的姿態，無論有意無意，都隱約再次暗示著龍瑛宗橋接於帝國與殖民地、中央與地方文壇的角色。同時，若放回龍瑛宗的創作史，〈趙夫人的戲畫〉作為〈植有木瓜樹的小鎮〉之後再一次較有話題性的作品，³⁹⁷龍瑛宗在此篇之中諧仿 (parody) 出了他在得到改造獎之後在台獲得的惡評；除此之外，在龍瑛宗創作當中多樣紛呈的「我」的呈現也因〈趙夫人的戲畫〉的形式、結構的嘗試而有了更豐富的面

³⁹⁴ 柳書琴，〈從「昭和摩登」到「戰時文化」〉，頁 21-22。

³⁹⁵ 放在這個脈絡之中的話，〈趙夫人的戲畫〉之中小說家「龍瑛宗」在小說之中粉墨登場，或許也是某種橫光利一所提倡的「第四人稱」的試驗？

³⁹⁶ 龍瑛宗在隨筆當中說得相當隱晦，僅以「騷動」稱之，但不可否認的由於橫光利一作品的引介在一九三零年代台灣確實是有，如前所述的新聞小說刊載，而以龍瑛宗的閱讀遍歷對純粹小說論爭有所了解似乎也不是太過令人驚訝。對於日本作家作品與紀德作品之間的相異性，或可作為一注腳。

³⁹⁷ 此間在台灣發表的小說僅〈白鬼〉(1939)一篇。

貌：〈趙夫人的戲畫〉像是一個閱讀作家寫作的「寫作的倫理」的寓言，從而折射出龍瑛宗身為作家的、身於文壇的各種「倫理的寫作」位置。



第五節 小結——寄往南方的信：〈死於南方〉

本章最後將討論龍瑛宗的小說〈死於南方〉(1942)，作為象徵性的小結。〈死於南方〉採用書信體形式 (epistolary form)，整篇小說由五封敘事者「我」寄給在南方戰地擔任通譯的「你」的信組成，主要是描述「我」的所思所想，特別是在信中充滿對於兩人兒時回憶的追述，並提及「你」並未像「你」的哥哥一般變得瘋狂，而是前往南方。在某種意義上，〈死於南方〉一作綜合了龍瑛宗小說當中的各種特色，諸如對於「南方」概念的調控與指涉，敘事者「我」的自我貶抑，與〈蓮霧的庭院〉類似的發展型敘事³⁹⁸設計，以及順應國策而在小說當中稱揚「南方」就是「希望」等等。〈死於南方〉最大的特異之處，則是在於其書信體的手法。³⁹⁹

書信體的形式在西方文學當中是透過「公開私密書信」以博得大眾對內容的信任的模式成為最早出現的寫實小說形式之一。而書信傳遞的形式，包含寫信、傳信、收信、讀信等等過程之中涉及相當複雜的訊息傳達、阻斷、攔截與誤解，甚至是檔案化 (archivization) 等等的過程。⁴⁰⁰然而，在〈死於南方〉當中書信的訊息傳遞過程與模式出奇單純，小說文本中可見的是五封由「我」所寄出的信，而小說讀者並不知道在這五封信之前、或之後的書信來往情況。意味深長之處有二，一是「我」將「我」寫給「你」的信刊出，意味著「我」用某些方式，將「寄出的信」保存下來，二是「我」理應擁有「你」寄給「我」的信，卻一封也沒有呈現於此。小說的文本框架亦沒有提供相關資訊足供讀者判斷。⁴⁰¹從許多層面上來看，〈死於南方〉的書信體特徵相當薄弱，例如書信格式的掌握：信中沒有敬啟者或署名的字樣，結尾雖多少帶有暗示著這是一封信將結束時的語氣，但「第五信」的結尾卻顯得相當出格。⁴⁰²而就描述內容而言，在〈死於南方〉當中，「我」

³⁹⁸ 「發展型」敘事使用的是崔末順的用語。參考崔末順，〈日據末期小說的「發展型」敘事與人物「新生」的意義〉，《海島與半島：日據台韓文學比較》(台北：聯經出版，2013)，頁 335-351。

³⁹⁹ 日治時期小說當中的形式設計本就較少，又如〈死於南方〉一般刻意使用了「書信體」體材的僅此篇與周金波的〈讀者來信〉。

⁴⁰⁰ 關於書信體敘事的基本特質，見 Bernard Duyfhuizen, "Epistolary Narratives of Transmission and Transgression," *Narratives of Transmission* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1992), pp. 45-73.

⁴⁰¹ 中山侑曾經表達過類似的疑惑：既然「〈死於南方〉似乎是決心理骨南方之意，那為什麼通篇都對主題的中心——遠赴南方的青年——幾乎毫無著墨呢？」見鹿子木龍(中山侑)，〈作品與文章——論如何提升散文品質〉，收錄於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集 雜誌篇·第三冊》(台南：國家臺灣文學館，2006)，頁 413。

⁴⁰² 「愛子小姐，我有一位親密的朋友，現在在南方工作。不過，患了一場大病，令人非常心煩，

在信裡總是拉拉雜雜的講了太多：在第一封信中，本來只想向「你」報告「你」家中近況，卻偏題講了自己對時局的看法，話鋒一轉，卻說「只是想談論你那位不幸的哥哥」(2:15)，卻又開始像是對不認識的人講述一般開始講關於「你」的哥哥的事。第二封信像是為了延續第一封信未說完的故事，在遇見以前友人 K 之後歪頭一想「你」如何變成現在這個樣子之時，便又寫了大段的回憶——在一般的書信寫作習慣當中是相當不尋常的。〈死於南方〉之中最具有書信傳遞特徵的便是在往來之間「我」總會提及「你」的上一封信的內容，但卻也可以省略不讀，而不影響敘事進行與理解。亦即在某個層面上，閱讀〈死於南方〉的方法可以分為兩種，一是當作書信體小說讀——如以上的簡略嘗試——二是將其視作類似〈宵月〉與〈蓮霧的庭院〉一般以「我」為主角的小說閱讀。另一種可能則是，〈死於南方〉之中特殊的書信整理、容納方式使得整個文本內容被剝除掉「書信體小說」的敘事與訊息傳遞特質。

讀者可以使用一些想像力進行推測，這種整理、容納方式可能代表的含意。由於「書信彙整者」的角色並未在〈死於南方〉當中出現，所以一種奇想式的猜測可能會是，在小說寫成＝書信整理完成之時，「你」其實已過世（如同〈死於南方〉所暗指的），⁴⁰³而「我」因此得到了當初寫給「你」的信，「我」並將這些信編排後形成現在所見的樣貌——並將「你」的消失偽裝得極其自然，甚至讓自己的信自身便可能為一獨立的系統。而透過將「我」應留存的、「你」寄來的信的消失，意味著在小說文本當中意欲呈現的是「我」掌控了對「你」的描述，且是「踰越」了一般書信書寫的常軌的書寫出不合常理的、對於「你」與「你」的哥哥的記憶。在文本內部的「我」說得總是太多，但那些「太多」的卻是小說敘事賴以前進的動力——若刪去那些「太多」的部分，整個故事將會變得毫無內容可言。而「我」的敘事動力則是一種，自〈植有木瓜樹的小鎮〉以來便不斷出現的「訴說欲」：話說得太多的洪天送、寫得太滿的〈植有木瓜樹的小鎮〉、〈獺〉當中的「我」總是盡數不完對於徐青松家庭的描述……而這讓我們回到自我表述的議題之上。從〈植有木瓜樹的小鎮〉開始，龍瑛宗的小說當中的隱然自傳性成分，以及對於敘事視角的調動與操控情況在各文本當中呈現紛呈的樣貌，而這些「說故事的慾望」則是夾纏在國策、文壇與小說寫作之中，呈現各種雙向的動力：同時以「我」的眼光出發觀看「他者」的樣貌，卻反面顯示自己的焦慮與無力；同時以文壇的視角回望台灣，卻又隱然透出身為殖民地文學創作者的發聲的慾望；同時寫著對於國策的歡迎，卻又在敘事機關與小說情境當中藏有逆向操作的可能性、甚至是矛盾。

而總算已經病癒了。我才很高興地來這裡喝酒。來，為我的朋友乾一杯。」她微笑著答應了。於是把倒滿了琥珀色的酒杯，指向遙遠的南方高高的舉起。呵呵。」(2:26)

⁴⁰³ 嚴君珩的論文提醒了讀者，〈死於南方〉的「死」實是「作為日本人而死」之意，配合國策為國捐軀之義。然在小說當中，按照信中所述，「你」的熱病確實是好轉了，而留下一個敘事的缺口。關於〈死於南方〉的討論，見嚴君珩，《論日治時代戰爭期(1937-1945)龍瑛宗與周金波小說中的「死亡與消逝」》(台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2013)，頁 82-85。

〈死於南方〉之中我對於「你」前往南方的嚮往是這樣的：「確實，全台灣都是南進的時代。我認識的人當中嚮往南方的人也很多。老實說，我自己如果家庭的情況能允許，也想飛去南方啊。」(2: 26) 日治時期的人物移動及其意象本身就與帝國主義擴張的順時動線互相連動，一如〈蓮霧的庭院〉當中的藤崎家與「我」的「美麗邂逅」便是在這樣的國策情況之下才得以成立，但如同同是客家人的鍾理和的滿州行所顯示的，順應這條路線的進行卻也是一種個人主義式的、對於「希望」的追尋。「我」的祝賀與期盼並無關乎於「你」對於前往南方的想法——被詭異的消音了——這樣的敘事模式，一方面在順應國策的同時，取消了「真正前往南方」的人的聲音，使得可能的反敘事(counter-narrative)被懸置——似乎可能、又不可能；而「我」的祝賀本身到底說的又是什麼呢？當國策與個人的發展希望平行之時，何者位於其上便難分難解。龍瑛宗小說中的殖民地文學的自我表述，便是在各種雙向的敘事動力的折衝與辯證的情況之下，顯示出一個歪曲的，「我」的情境。下一章將進入結論，而關於殖民地文學的自我表述的話題，將往下一步推展。

第五章 如何（不）成為一個帝國作家？

只處理政治正確的單一議題的傳統捷徑，只是兩個號誌燈之間最短的距離罷了。

——Gayatri Chakravorty Spivak, 《後殖民理性批判》⁴⁰⁴

在翻譯的非忠實性之中，「中國」得以存活，並欣欣向榮。一種賦予摯愛之物生命的非忠實性——那難道不就是……忠實性本身嗎？

——周蕾, 《原初的激情》⁴⁰⁵

本章理應作結，但我們仍然可以先繞段路，從另外一個地方開始說。島田謹二在 1930 年代後期於台灣開始論及「外地文學」的時候他內心中想定的其實是建立一個論述日本人在台灣的文學及其建樹。根據橋本恭子的考究，其論述的起點在於，在 1930 年代中期台灣文壇——以漢人左翼知識份子為中心——已開始熱烈討論關於在台灣的文學（即第二章所提及的「殖民地文學」）應如何發展的問題的同時，當時的在台日人則較各自為政，而無一統合性的、對於在台日人文學的系統性思考；⁴⁰⁶同時從橋本恭子的整理之中我們也可以看見，對於在台日人而言「外地文學」作為一整體性的基盤，與中央文壇之間處於一種矛盾的關係：一方面「外地文學論」以及《文藝台灣》的文學活動在構築一種台灣「內部」的文壇關係，然而同時這種對「地方性」的宣稱也是向中央「顯現」自己樣貌的方法。⁴⁰⁷雖然橋本恭子指陳《文藝台灣》與《台灣文學》的分裂／分立有一部分是由於雙方對於中央文壇的看法不同，在台日人與外地文學論致志於構築台灣「內部」的文壇、而相對的台灣人作家依然傾向所謂的中央文壇志願，然而從西川滿的身上讀者可能會發現這種說法可能並不相當公允：無論是 1930 年代在台日人尚未於台灣文壇取得發聲地位時、或是西川滿引揚⁴⁰⁸回日後，在日本中央文壇上都可以看見西川滿的蹤跡，而西川滿終於有機會站上中央文壇，則是以〈會真記〉（「会真記」）一篇以台灣為題材寫作的歷史小說獲得 1947 年度「夏目漱石賞」佳作。⁴⁰⁹

西川滿的文壇活動與前兩章中對於中島敦與龍瑛宗的文壇進出情況的描述

⁴⁰⁴ Gayatri Chakrabarty Spivak, 《後殖民理性批判》, 頁 227。

⁴⁰⁵ Rey Chow, *Primitive Passions*, p. 202.

⁴⁰⁶ 橋本恭子, 《華麗島文學志とその時代—比較文學者島田謹二の台湾体験》(東京:三元社, 2012), 頁 156-157。

⁴⁰⁷ 橋本恭子, 《華麗島文學志とその時代》, 頁 234-241

⁴⁰⁸ 「引揚」(ひきあげ)在日文中可用以特指 1945 年後自各殖民地及佔領區撤退回日的移民潮。

⁴⁰⁹ 參見「文學賞の世界」, 網址 <http://prizesworld.com/prizes/novel/sski.htm>, 徵引日期 2015.06.11。

來說饒富興味。殖民地到底意味著什麼？無論是殖民地作為文學題材或是文壇所在位置，其中所包含的面向就不可能會是西川滿所宣稱的「我愛台灣」之類的話語便可蓋棺論定，西川滿在〈赤崁記〉之中所表述出的「在地化」的需求的敘事者「我」⁴¹⁰的在地化「需求」到底是一種什麼樣的需求？就如同我們前面對於中島敦與龍瑛宗對於「南方」以及「自我」之間交相對話與折衝之間所見的，中島敦的殖民地文學中的「自我」操作方式精微而複雜，指向、移情的可能是史蒂文生、可能是瑪莉洋等「非日本人」，然而其「自我」所指向的可能是某種對於異國情味的需求、與之接軌，有時可看作是一種文壇上的需求，卻又有時候是一種對於「日本」的某種逸離的慾望；另一方面，龍瑛宗身上的情況則這種對於「自我」的呈現則更為赤裸而直接，作為台灣人的「我」無論是在實體作家或是呈現於文本之中的結果如何被日本中央文壇接納以及逸離，前文皆以相當篇幅整理與論述，並整理出在「文壇」與其構成的「詮釋共同體」之中「自我表述」作為一種與私小說傳統密切相關的敘述文體，在各個層面上如何調和、並「利用」之。本章將結合本論文前述幾章之論點，加以延伸，並更有系統性的討論殖民地文學的自我表述的意涵，將龍瑛宗與中島敦並列的具體意義，以及最終的「自我」指向到底為何。而我們將從前兩章未及觸及的面向——「憂鬱」作為一種「自我表述」開始。

第一節 憂鬱的外地

本節將從討論中島敦與龍瑛宗的共同之處開始，而以兩人之差異作結。在第一章闡述為何以此兩人作為本論文的研究對象時已稍稍觸及兩人的相通之處，其中包括兩人的在「外」的性格，一方面既是自「外」於帝國，也同時「外」於文壇，⁴¹¹而這一種在「外」的性格與中島敦及龍瑛宗小說中所透出的「憂鬱情境」有密切聯繫，而這一個特質是在前面分析之中較少被看到的，在此以〈光與風與夢〉與〈植有木瓜樹的小鎮〉作為例子，說明中島敦與龍瑛宗的「憂鬱情境」所指為何。〈光與風與夢〉之中史蒂文生的憂鬱與焦慮呈現在對自己作品的信心不足以及對於疾病的恐懼，而這種對於自己作品的信心不足有一大部分是文壇運作的結果——如果無人出面惡意批評、或是好意「建議」史蒂文生的寫作方向，或許就不會有這樣的問題，然而史蒂文生同時也是需要文壇的；寫作藉由交流而獲得肯定這件事對史蒂文生來說至關重要。然而史蒂文生更在意的可能是他會以什麼樣的方式被認知。在〈光與風與夢〉之中史蒂文生在日記中曾經提及某次無意間閃過一個幻影，其中史蒂文生如此描述自己：

⁴¹⁰ 張文薰，〈歷史小說與在地化認同——國姓爺系譜中的西川滿〈赤崁記〉〉，《台灣文學研究學報》14（2012），頁105-131。

⁴¹¹ 雖然如同李育霖在外地文學的討論當中同樣指出的，這種「外」其實是「包括在外」（inclusive exclusion）的修辭技術。Yu-lin Lee, "The Nation and the Colony: On the Japanese Rhetoric of *Gaichi Bungaku*," *Tamkang Review* 41.1 (2010), pp. 101-105.

這個男人患有嚴重的肺病，唯獨性子倔強，是個令人作嘔的自戀狂，裝腔作勢的虛榮漢，沒有才能卻裝出一副藝術家的樣子，殘酷地驅使著病弱的身體，濫寫一些沒有內容只有形式的無聊作品，而在實際生活裡，由於孩子似的做作在每件事上遭受眾人嘲笑，在家裡不斷受到年長的妻子的壓迫，最終在南洋一角，一邊哭著思念北方的故鄉，一邊悲慘的死去。⁴¹²

史蒂文生的「自我認知」的不確定感或也可以說就是中島敦對於自我認知的不確定感（「存在的不確定」）⁴¹³，第三章的討論中也已提及中島敦與史蒂文生之間的移情關係的機制；而此處中島敦——若我們就此認定這裡的中島敦在寫的是某種自我——所表現出一種對於外表與實質的參差實際上牽涉到對於自我認知的問題：這種「自白」，對於自己的（無意間的）批評，是一種強烈對應著他者所建構出來的。然而這種自白所重疊的另一個關於自我的問題就在於中島敦作為小說作者對史蒂文生的理解與「使用」之上。實際上，無論是史蒂文生，或是瑪莉洋、及其所代表的「南洋文化」，以及對於中國古籍的使用，其實反映出的是某種中島敦對於「外」的嚮往。川村湊認為中島敦對於世界的認知圖像是以「無文字社會」與「文字社會」之間的對立所構成的，⁴¹⁴無論是李陵當中的漢匈對立、或是「我的西遊記」之中的因文字（及其衍生出的知識）而苦惱的沙悟淨與不識字而樂天的孫悟空等的對比，甚或是〈光與風與夢〉之中對於自然的嚮往及對於文明的厭惡云云都顯示著這點。中島敦透出一種「知識人＝帝國子民」的煩惱，一種原初的激情。然而此處的矛盾點就在於，對於「外」的追求意味著將「外」客體化，在這個過程當中出現的問題其實反面就映照出了中島敦自身的問題所在——如同人類學研究所指出的，以一種通俗的語言說，「無文字社會有無文字社會自身的複雜問題」。我們依然回到中島敦對於「外」的渴求，其憂鬱之處就在於，中島敦的移情終究是失敗的，自「外」的嘗試從來就是失敗的，因為他在實際的文學行動當中便呈現了一種向「內」的動力，而他自身就深植於那種意識形態之中難以自拔。川村湊如此形容中島敦 1942 年的南方行的意味：

中島敦的「南方行」是從文字文化社會至無文字文化社會的逃亡，可以說是為了要逃避那充滿各種像是咒語一般的「八紘一宇」、「聖戰完遂」、「七生報國」、「鬼畜米英」等表意文字、充滿「迷信」的文明的文字文化社會日本吧。⁴¹⁵

這是川村湊由自身對於中島敦的作品當中的人類學隱喻導引出的結論。然而同時，中島敦逃去的地方是帛琉，當時已是日本帝國的占領區，而中島敦的帝國內部「移

⁴¹² 中島敦，《山月記》，頁 254。引用者的強調。

⁴¹³ 如同前所述，「存在的不確定性」與中島敦在小說之中所探問的「自我」是密切相關的。

⁴¹⁴ 川村湊，《樺太・南洋の日本文学》，頁 165。

⁴¹⁵ 川村湊，《樺太・南洋の日本文学》，頁 164。

動」所驅動的到底是能動力與逃亡可能性，或正是其不可能性？

另一方面，龍瑛宗的狀況比起中島敦，更加直接與赤裸。⁴¹⁶小說〈植有木瓜樹的小鎮〉處理的就是台灣人自身的問題。小說當中所呈現的「憂鬱」情境，在施淑的論述之中，凝聚在早夭的左翼青年林杏南長子身上；施淑認為在〈植有木瓜樹的小鎮〉之中唯一並非所謂「生存於殖民地文官制度下層，找不到出路和失去未來性的灰敗人物」⁴¹⁷的即為林杏南長子，然而他身上具有的「左派憂鬱」性格體現在「從政治參與上消退、而從果斷轉變成熱病似的冥想，喚醒的是一種更深沉的負擔：鬱悶」，⁴¹⁸一種二十世紀的憂鬱症形式，而這種班雅明提出的「左派憂鬱」的氛圍圍繞在〈植有木瓜樹的小鎮〉之中。⁴¹⁹然而就整篇小說的結構與設定來說，即使龍瑛宗本人曾言〈植有木瓜樹的小鎮〉中最欣賞的角色是林杏南的長子，我們依然會清楚意識到整篇小說的「憂鬱內核」其實是在陳有三之上；就敘事策略而言，憂鬱的氛圍總是跟隨著他：小說一開始，「陳有三到達這個小鎮」（1: 1）做為敘事的開端，而後小鎮的熱、與衰頹才漸漸的透過敘事過程被描繪出來。陳有三的夢想有幾個，其中一個是一開始所提及的內台共婚：

他也時常穿著和服，常用日語，心裡燃燒著理想、進取之火，找出和同族他人不同之存在的自己，感覺到一種安慰。然而看到庫房似的月租三圓的土房間，靠著竹製台灣床的陳有三穿和服的身姿，實在是挺滑稽的景象。雖然可能是個虛妄的希望，但是如果有機會的話，就和內地人的姑娘戀愛並結婚吧。不是為此才頒布內台共婚法的嗎？不過要結婚，還是當對方的養子比較好。戶籍上如果成為內地人，在官廳工作就會有利益。不，不，就算把那種功利的考慮摒棄於外，如果能和有著無與倫比的柔順和教養深厚、又美麗如花的內地人姑娘結婚，把自己的壽命縮短十年或二十年，也不會埋怨的呀。（1: 12，引用者強調）

一如第二章中對楊達〈送報伙〉的分析所揭櫫的，在戰前揭示台灣人民苦痛的小說之中呈現的一個有趣的現象是「階級」與「民族」的問題常常是混在一起、難以分別的，在這一段當中、乃至於整篇〈植有木瓜樹的小鎮〉之中讀者所看見的其實就是這種掙扎。〈植有木瓜樹的小鎮〉當中因而問題或許比所謂的「愛敵人、恨同胞」⁴²⁰的模式來得更加複雜，陳有三困陷於「階級」（力爭上游賺大錢）與

⁴¹⁶ 如同以上拐彎抹角的分析，中島敦的「自我」分析之所以困難是在於在後期作品之中中島敦的自我總是藏在某個不可能的角色之中——中島敦既不「是」唐代文人、漢代武將、亦非維多利亞時期的英國作家。

⁴¹⁷ 施淑，〈龍瑛宗文學思想初論〉，台灣大學中國文學系編，《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（台北：台灣大學中國文學系，2001），頁 268-269。

⁴¹⁸ 施淑，〈龍瑛宗文學思想初論〉，頁 271。

⁴¹⁹ 施淑亦意識到班雅明的「左派憂鬱」的脈絡與與〈植有木瓜樹的小鎮〉有其扞格之處，然其所描述的心態用以描述小說中的社會氛圍仍是恰如其分。

⁴²⁰ 此為方孝謙對於 Homi K. Bhabha 的殖民論述中刻板印象的論述整理，並用以解釋〈植有木瓜

「民族」（娶得內地美嬌娘）之間所要追求的到底是什麼？⁴²¹讀者知道那是一種理想的組合：力爭上游、考上初等文官考試、娶妻生子……最後是要「成為日本人」嗎？答案其實是曖昧的，而所謂的「敵／友」之分亦不盡然是民族的分野。在故事結尾呈現的是陳有三的理想一項一項的丟失，例如考上文官考試的願望、例如與翠娥結婚的希望等等，最後則是收尾在陳有三對於林杏南長子之死與林杏南的瘋狂的見證，對比於前引文所描述的虛華希望確實是深具諷刺意味的，也反映在敘事者描述時的「滑稽」感受上。然而此處的感受其實是來自於「憂鬱」的指向——指向一個自己也不知道的境地，小說結尾陳有三「發現自己直打哆嗦」（1:48）以一種身心不一致的形式描述陳有三面對林杏南發瘋的場景，⁴²²在還沒「意識」到發生什麼事之前陳有三的體感便先於此「感受」到了這個社會帶給他的。

這裡我們可以回來重新對照中島敦。〈山月記〉裡面其中一項最令人費解的謎團便是袁倬對於李徵的詩的評價：「無疑，作者〔按：即李徵〕的資質的確是屬於第一流的。可如果只是這些的話，距離第一流的作品，在某個地方（某個非常微妙的地方），似乎還欠缺了點什麼……」。⁴²³歷來對於這個欠缺的東西的詮釋相當繁多，但若就從憂鬱的角度切入詮釋的話，那便是某一種「無法到達的境界」。佛洛伊德談到「憂鬱」（melancholia）的時候，作為一種病徵，與「哀悼」（mourning）的差異在於哀悼是會結束的，而憂鬱則是一種持續狀態，持續思及某個「失落」，具象而言可能是死去的至親，然而抽象而言可能是一種連當事人也不一定知道的某種「未知的失落」（unknown loss），⁴²⁴而我們似乎可以從拉岡所稱的「小對形」（*objet petit a*）另外獲得一些啟示。小對形在拉岡的理論推演之中含意有所變化，然越到後期越帶著一種真實層（The Real）的引申義：

a 代表永遠無法獲得的對象，而這正是促成欲望的原因（CAUSE），而不是欲望所朝向的對象〔……〕。小對形電視促發欲望動機的認對象，尤其是定義驅力的局部對象。驅力並不試圖獲得小對形，而是繞著它兜圈子。⁴²⁵

在中島敦與龍瑛宗的小說當中有某種深刻的「洞」，也就是其中有一些怎麼也說不清楚的空缺；如以上的討論中所發現的，〈植有木瓜樹的小鎮〉當中陳有三的

樹的小鎮〉「難以卒睹」的原因。方孝謙，《殖民地台灣的認同摸索——從善書到小說的敘事分析，1895-1945》（台北：巨流圖書，2008年增訂版），頁178註5。

⁴²¹ 說得較清楚一些的話，當台灣人穿上和服並說一口流利日語，只要謊稱自己是九州人便可將口音問題搪塞過去而非如西方列強殖民地一般膚色差異清楚顯明的情況之下台灣人陳有三所要追求的到底是什麼？

⁴²² 〈植有木瓜樹的小鎮〉，乃至於龍瑛宗的小說之中「身心不一致」的描寫手法並不罕見。

⁴²³ 中島敦，《山月記》，頁6。

⁴²⁴ Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 14*, ed. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1967), pp. 243-258.

⁴²⁵ Dylan Thomas, 劉紀蕙、廖朝陽等譯，《拉岡精神分析辭彙》（台北：巨流，2009），頁212。原文強調與斜體。

追求難以被統合成一個完整的目標，〈山月記〉之中李徵的詩作總是差了一點什麼。而這個小對形似乎也在龍瑛宗與中島敦表述的「自我」當中有一道痕跡——一種自我展示的慾望，連接到的是私小說傳統之中自我揭示的那個部分。中島敦小說中的「我」／主角總是「毫不掩飾」地說著自己的缺陷，〈山月記〉中讓袁慘不太自在的李徵的自嘲癖，⁴²⁶〈變色龍日記〉之中「我」對於自我個性的剖析（1: 89），以及〈光與風與夢〉之中史蒂文生對自身的反省與批評；⁴²⁷而在龍瑛宗的作品當中則是以幾種方式來訴說著某種對於自身的惡感，例如〈宵月〉當中對於自己幫助彭夫人的心態評之以「卑鄙」（1: 151），〈邂逅〉當中旁人對劉石虎（龍瑛宗的對照組）的「卑劣」評價（1: 205），或是在〈蓮霧的庭院〉中的「我」說自己的精神具有缺陷（2: 99）等等，這種自我貶斥除了具有表演性（performativity）以外，⁴²⁸另一方面也是在透過自我拒斥在尋求某一種自己也說不清楚的空缺。而這個說不清楚的東西也是紀傑克所謂的，意識型態的幻見：「幻見是回答大他者難解的詰問、或匱乏——「你到底想怎樣？」（*Che Vuoi?*）——的答案，然而，也就是說，幻見本身同時也提供了我們的欲望的共構（co-ordinates），這種共構構成了讓我們得以欲望某物的框架」，⁴²⁹而：

在幻見之中被具現化（搬演）的並非主體的欲望，而是「他者」的：幻見，或說幻見形構，就是對於難解的「你到底要什麼」（*Che Vuoi?*）的回答——「你現在這樣說，但你這樣說的意思是什麼？」（*You are saying this, but what do you mean by saying it?*）而這個回答形構了主體初始的基本位置。欲望最一開始問的並不是「我想要什麼」，而是「他者需要我的什麼？他們看到我的什麼？對他者而言我是什麼？」⁴³⁰

我們在中島敦與龍瑛宗的小說中看見的不啻是這種「詢問」：「中央文壇到底要什麼？」紀傑克以孩童對於社會的感知為例，討論孩童探問自己對這個社會是什麼，進而說，「從最根本來說，幻象告訴我對他者而言我是什麼」，而所謂的「投射作用」（projection）其實便是「它見證（並嘗試處理）以下事實：我從一開始便是被去中心化的，而我只是一個不透明網絡之中的一部分，其中意義與邏輯都不在我的掌握之內」。⁴³¹在這裡我們看到的是中島敦、龍瑛宗與殖民地文學的自我表述與「文壇」之間的關係：中央文壇作為一個他者，中島敦與龍瑛宗嘗試回應的同時，便必須面對自己的位置——相當不可思議的是內核是消失不見的，而透過寫作可以達到的「揚名立萬」則是一個對於這種中心的填補方式。然而，這個空缺

⁴²⁶ 中島敦，《山月記》，頁 6。

⁴²⁷ 例如史蒂文生將自己比喻為「蠶」的部分。中島敦，《山月記》，頁 243。

⁴²⁸ 比如說，必須要注意的是龍瑛宗在〈植有木瓜樹的小鎮〉與〈邂逅〉中的輕微嘲諷語氣對整體文本詮釋的影響；前者刊在《改造》，而後者刊於《文藝台灣》，其詮釋機制必有所不同。

⁴²⁹ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p. 118.

⁴³⁰ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasy* (London: Verso, 1997), pp. 8-9.

⁴³¹ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasy*, p. 9.

我認為指引向一個更大的框架與脈絡，亦即本章標題所嘗試詰問的，「如何（不）成為一個帝國作家？」

這一個問題其實是標準的對於「殖民現代性」的提問，而在嘗試解答這個問題之前，需要先解決的可能是，何謂「帝國作家」？這一個詞必須拆成兩個部份來看，亦即「帝國」與「作家」。一般來說，對於「帝國主義」(imperialism) 的理解通常是「一種刻意為之的公開政策，為在殖民地取得經濟、謀略與政治上的優勢，而這種政策的出現並不早於 1880 年」，⁴³²而帝國便是這種政策、或更廣義的意識形態形成的中心，類似阿圖塞所言的「意識形態國家機器」(Ideology Status Apparatus) 之中國家機器對於人民的「召喚」(interpellation)——個人做為小寫主體 (subject) 被吸納入外部的大主體 (Subject)，或更精確一點說，個人做為小寫主體是預設一個有一個外部的大寫主體 (a Unique and central Other Subject) ⁴³³而小寫主體的臣服便是源自於意識形態國家機器的「召喚」。⁴³⁴阿圖塞講的並非殖民體制的問題，然而帝國主義，乃至於帝國擴張之下帶進的殖民主義對於殖民地人民所造成的效果確實是類似的；轉以一種傅柯 (乃至於薩伊德等人) 的角度下手的話便是以論述 (discourse) 與知識系統形構殖民主體。而作家則是另外一個不盡相同、卻密切相關的脈絡之下的產物。「作家」作為一種職業是一種現代的發明，十八至十九世紀時，隨著印刷業的發達與大眾知識的普及，在歐美世界開始出現「作家」，無論是兼職或是以寫作為生，「作家的位置」(Authorship) 開始為人所注意到，而這種位置的生成與文壇的誕生是息息相關的。簡單以史蒂文生而言，對他來說寫作的職志——亦即一種寫作的境界的理想——是相當重要的一件事。⁴³⁵日本的明治、大正年間所流行的「立身出世」主義之中的對於高學歷的追求，以及其衍生出的「教養主義」、新高等遊民與新中間層等等概念，⁴³⁶到了中島敦與龍瑛宗的身上其實仍然看見一些影子——中島敦小說當中的煩惱其實是知識分子才會有的煩惱，而龍瑛宗在小說內外不斷透出對於自己學歷不高的焦慮；而回到作家的層面來談，作家的「理想」是一種現代的產物，而現代性的起源本身就是與殖民互為表裡，透過比較，使得強權「了解」到自己身為現代的這件事。那麼，當帝國與作家疊加，「帝國作家」最直接的意涵便是「帝國內的作家」，而參照以上的討論，在抽象意義上要成為帝國「內」的作家意味著必須是在接受（獲臣服於）某一種帝國意識形態的情況之下「進入」帝國之內，然而在

⁴³² Bill Ashcroft et al., *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, p. 139.

⁴³³ 類似於拉岡的大他者 (the Other) 概念。

⁴³⁴ Louis Althusser, "Ideology and Ideological Status Apparatus," *On the Reproduction of Capitalism*, trans. G. M. Goshgarian (London: Verso, 2014), pp. 232-272. 特別是頁 266-270 中關於神與摩西的關係釋例與總結闡述。

⁴³⁵ 揆諸〈光與風與夢〉的內文即可發現這些面貌：中島敦在小說中寫出的史蒂文生對於英國文壇對於其文學作品的「接受」情況相當在意，並且對於自己做為一個作家如何被定位的焦慮與傳記中的描述並無太多出入。此處傳記參考的是 William Gray, *Robert Louis Stevenson: A Literary Life* (New York: Palgrave Macmillan, 2004).

⁴³⁶ 見竹內洋，〈立身出世主義 [增補版]——近代日本のロマンと欲望〉(京都：世界思想社，2005) 一書的討論。

地緣政治上，中島敦與龍瑛宗均取得一個較為曖昧的位置；中島敦的殖民地經驗與龍瑛宗的殖民地身分——在內之外——使得「內」與「外」的分野變得難以廓清。

回到剛剛的問題，在以上的討論當中似乎另有一個關鍵詞仍須討論，亦即「成為」。成為一詞蘊含的是某種主體性，一個人（作為主體）的欲望指向，但是主體的欲望指向到底是否具有某種「獨立」性、而可以作為是一種個人自由意志的選擇？答案可能是否定的。這裡可能需要舊事重提，亦即「民族」在這個提問之中所扮演的角色。討論到日治時期台灣的殖民現代性所探討的主題是在殖民主義與現代性的夾縫之間，台灣人在選擇現代的過程之中同時也接受了殖民主義的意識形態，⁴³⁷而最終極的形態可能便是在皇民化時期，是否要「成為日本人」的認同掙扎首次顯形與寫作之中，成為皇民化文學的重要主題之一。⁴³⁸荊子馨對〈植有木瓜樹的小鎮〉的解析饒富興味：

充斥在〈植有木瓜樹的小鎮〉之中的絕望感，正是反映了當時的殖民處境，任何的政治突破行為都已不再可能。政治對立「內化」成心理掙扎與內在衝突只是其徵候之一。在這歷史性的關頭，這種「內化」尚未體現為充斥在皇民文學中的認同掙扎。陳有三希望「成為日本人」是基於比較實用主義的目標，而非台灣人與日本人之間的本體論掙扎。⁴³⁹

陳培豐的研究指出，在日治時期中期同化政策大旗之下台灣人追求「現代」的軌跡其實是與「帝國」政策之間具有一些齟齬的，台灣人追求「同化」反而破解了同化論述的虛構本質，⁴⁴⁰然而在陳有三的身上我們仍然看到某種同化的極限；同化的彈性是帝國殖民論述所給予的，而這個彈性有其限度：陳有三其實是無法成為日本人的，而在一種反向的邏輯上，他奇特的「變成」台灣人了，以一種拒斥的形式。若退一步回到作者龍瑛宗與創作環境而言，龍瑛宗透過寫作，「想要」獲得中央文壇的認可，並進一步（無可避免的）進入帝國的意識形態之中，然而他在小說之中呈現出「台灣性」作為一種表現機制，在陳有三的「失敗」獲得中央認可的情況之下，他所呈現的到底是「成為日本人」或是「不成為日本人」？這其實是無法回答的問題，而龍瑛宗到底是否因而成為「帝國作家」，也相當難說，如同我們所知的，宥於各種現實因素，龍瑛宗在 1940-41 年之後便少與中央

⁴³⁷ 近期最具代表性的綜論是陳建忠，〈差異的文學現代性經驗——日治時期台灣小說史論〉。見第一章相關討論。

⁴³⁸ 荊子馨，鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》（台北：麥田出版，2006），頁 31。

⁴³⁹ 荊子馨，《成為「日本人」》，頁 180。引用者強調。然而，王惠珍認為〈植〉一篇專注描寫的是經濟大恐慌之後（1930 年代初期）「新中間層」人民的生活與掙扎，兩造解釋之間出現微妙的时间差。

⁴⁴⁰ 陳培豐，王興安、鳳氣至純平譯，《「同化」の同床異夢——日治時期台灣的語言政策、近代化與認同》（台北：麥田出版，2006）。

往來了。另一方面，若龍瑛宗所象徵的是一種「朝向帝國」的欲望指向的話，那中島敦象徵的便是指向「離開帝國」的欲望。〈光與風與夢〉具體而微呈現了日本作為後進帝國⁴⁴¹夾在西方列強（上）與各國殖民地（下）之間（中）的特色：中島敦作為一個「日本作家」本身其實是沒有「問題」的，然而中島敦卻藉由寫作嘗試將此問題化；中島敦藉由摹寫（中對上）史蒂文生並藉此獲得一種觀看（上對下）南洋的「西洋眼鏡」，而如同前面所提的，中島敦藉由寫作、扮演各國人種，欲求達到的是逃離軍國主義的日本，然而中島敦所描寫的「殖民地」卻又是包括在帝國邏輯之中的，以一種包括於外的形式，而中島敦在「南島譚」與「環礁」系列時也弔詭的，在逃離日本的欲望當中卻也以一種負向的邏輯，在將南方極端客體化的同時確認了「身為日本人」的自己。緒論當中提及的、中島敦與龍瑛宗作為一組討論對象時所未能明確說明的便是在此：中島敦與龍瑛宗代表的是兩種與帝國之間關係的欲望驅力，一是「背向帝國」，二是「朝向帝國」，然而在層層表意過程之中，文本內外所呈現的卻是一個反諷的結果：兩者皆是失敗的，皆無法達成。

回到「成為」的問題。「如何（不）成為一個帝國作家」這樣的問題到此已問題重重，這樣的問題到底是否有辦法詰問之？然而實際上，這個問題的「問題性」才是本論文論述的核心。這句話的另一層含義是，中間的「（不）」是拿不掉的。如同以上分析所見，「成為」總是一個中途半端的狀態，中島敦與龍瑛宗可以欲求（不）成為帝國作家，然而這個能動的「欲望」總是卡在中間，而不論是帝國意識形態或是其化身「中央文壇」其實都在干擾這樣的過程，或是說，無論中島敦或龍瑛宗的欲望／抵抗為何，他們總是會被吸納進帝國意識形態之中，而「各得其所」。而在此從而可以回到更前頭的討論，那一個憂鬱的黑洞到底是什麼？在一個意義上來說，便是這種無法到達的欲望。

第二節 結論：其後與其外

真的，人啊，肯定就是夢想在那之後所造出的物質，不會錯的。但雖然如此，這些數不清的夢如此豐富多彩，卻又是多麼滑稽得讓人感傷啊。

——中島敦，〈光與風與夢〉⁴⁴²

我滿懷了希望，心底想我也得到了文學老師了。雖然只是畢業於台灣商工學校，那座矮矮的紅磚二層樓。

——龍瑛宗，〈怎麼樣也看不懂〉（8: 141）

⁴⁴¹ 相關論述參考小森陽一，《ポストコロニアル》（東京：岩波書店，2001）。

⁴⁴² 中島敦，《山月記》，頁 262。

而我們將回到原點：「殖民地文學的自我表述」到底說了什麼？殖民地文學在日本帝國當中佔有的特殊地位，呈現在中央文壇 1930 年代以來對於殖民地狀況／趣味的需求，而有志於寫作的「作家」志願者便在此獲得文壇入場券，而透過積極投稿、篩選進入文壇體制；然而從另一個角度審視，這樣的書寫卻也是在嘗試與帝國體制「交心表態」，並以此嘗試「成為帝國作家」。中島敦與龍瑛宗作為兩個例證，在小說文本當中呈現的是強烈的自傳性，以及其透出的對於「自我表現」的欲望，這種自我表現在文本內部結構與外部脈絡之間具有相當複雜的關係。以上論證嘗試顯現其文本當中自我表述交雜於內與外之間的糾葛，同時是文本內部的「我」的問題也是文本外部的作者的問題。本文從文學史脈絡與文壇建制／體制進入文本討論，穿梭於文本內外意圖顯現的是一種欲望指向的驅力，而再向外則指出中島敦與龍瑛宗分別代表的是兩種與帝國之間的互動關係，然而其憂鬱徵候同時也顯示出這種欲望驅力的失敗——因為他們從一開始就注定會（以不同方式）被吸納進帝國意識形態與體制之中，而這正是其自我表述的諷刺之處。無法成為帝國作家，也無法不成為，只能介在其中，並且受到帝國的操控，「各安其位」——或許在某種意義上，作為一種「代償」，中島敦與龍瑛宗因而弔詭的「變成」了帝國作家。

自我的複象所欲述說的也就在此。從第二章的歷史成因與敘事成規，乃至第三、四章之中龍瑛宗與中島敦的作品顯示出的各種自我表述的機制與表述形式，無論是否刻意為之，都顯示出了「痕跡」——無論那是欲望、抑制或是其他各種無法說出的什麼，然而閱讀文本的「表層」形式同樣也可以抓出一些端倪——表層與深度如何「互為表裡」也是本論文所嘗試探究的問題。而這些自我的複象發散各處，溯回其發射點卻是一無法一語道破的「我」。曾有評論家指出，中島敦的〈北方行〉之所以無法寫成是因為他在相形之下單純的人物設定之中塞入過於沉重的主題，諸如「我是什麼」以及「何謂世界」等等哲學命題，⁴⁴³而在一種意味上這兩個提問卻也是一體兩面的。我們也會想起，對於龍瑛宗的小說風格描述總會提及他的小說當中充滿一種「浪漫」，或是「憂鬱的青年性格」云云，本論文也嘗試以各種角度切入、並分析這種小說中的「我」到底是怎麼一回事，並嘗試拉出一條相當長的討論軸線，從哲學上的自我命題、歷史上的敘事陳規、社會上的文壇生態，一直到政治上的認同（及其錯位）問題云云，在許多意味上，文本討論與分析可能會變成「過程」，然而在許多時刻，過程是同等重要的：沒有過程，則不會有開始與結束。

而最後，「我」得面對的則是，其後與其外的問題，那些本論文無法觸及的部分，無論是中島敦、龍瑛宗，或是正在寫作本文結論的「我」而言。先從「我」、

⁴⁴³ 勝又浩，〈「天」を持った文学者〉，《中島敦 生誕 100 年、永遠に越境する文学》（東京：河出書房新社，2009），頁 38-43。

或一般論文慣稱的「筆者」說起。本論文嘗試處理關於「自我」的各種面向，然而由於比較座標之故，「語言」（如同「複調」的語言學意味所指出的）此一相當重要的面向無法有效討論是本論文的一大缺憾，我們已知語言與「自我」形塑之間的密切關係，而特別是當日本有其「語言」與「國體」之間特殊關係的討論脈絡時，對於語言的討論更加重要。中島敦的語言當中有相當深刻的「翻譯」問題，例如如何以參雜大量漢字的日文表現帛琉、乃至薩摩亞的南洋風情是有其討論空間的，牽涉到戰前日本的語言、乃至文體政治問題，例如日本文學與翻譯文體的關係，或是漢文脈的衰落與延續等等，而另一方面，龍瑛宗身為一個殖民地「本島」作家，語言是相當重要的問題：如何操作殖民者的語言，並臻至精熟，或是如何將日文中沒有的台灣風物「翻譯入」日文、使日本內地讀者容易理解，是與龍瑛宗同期的日語世代殖民地作家共同面對的課題。⁴⁴⁴而這個問題甚至延伸至朝鮮等其他殖民地地區；南富鎮曾論及張赫宙的文體問題，張作為雙語作家，分別以朝鮮語和日文寫作的小說具有相當不同的特徵；⁴⁴⁵而龍瑛宗在這個層面上可能是可以併行以討論的；而這也是本論文力有未逮的另一部分：作為殖民地文學研究，未能放入其他殖民地地區，如朝鮮、滿州國的討論是相當可惜的，而本論文原先採取的作家論（大於文本論）取向也讓內容難以容納過多的跨區脈絡對照，各地具有「曖昧性」的作家如何與帝國／地方權衡，⁴⁴⁶或許更是這一條路上更可供參照的。

最後是關於其後的故事。中島敦去世時，大東亞戰爭正打得火熱，第一次大東亞文學者大會盛開於他病重之時。他不會知道的是，他的〈山月記〉在戰後收入高中國文課本，成為日本高中生幾乎人人必讀的文章，然後日本高中生們都認識了李徵、袁儉與有自嘲癖的老虎，然而那隻朝鮮的老虎卻被淹沒在歷史的洪流之中。龍瑛宗戰後持續寫作，到了七八零年代，所述說的還是那些戰前的種種，如何寫出〈植有木瓜樹的小鎮〉的過程，如何與日本文人交流——如何逐夢的過

⁴⁴⁴ 這便是「帝國的語言」的問題。中島敦與龍瑛宗的語言使用上具有相當深刻的意義〈虎狩〉之中趙大煥的言語失誤體現在龍瑛宗身上便是一種無法企及的「完美日語」，一個「空缺」，而在殖民地文學的寫作之中標音刻意標上台語發音也是一種面向文壇的「俗語展示」（詳李郁蕙），同時也可能是一種日語的改造工程（詳李育霖）；而中島敦的小說之中最具有特色的便是相當高比例的漢字，這種「使用漢字」的表意程序在某種意義上是逃脫於日本性的方式，然而那也是「日本漢文」的架構上所使用的漢字。而在近代日本發展之中，語言與國體之間的密切相關性，也早已是老生常談，然而在此處更重要的是中島敦與龍瑛宗與帝國的語言——日語——之間的關係，兩人與日語之間貼近與錯身其實提供了我們觀察殖民地文學的自我表述的相當重要的途徑：文學中的「我」因語言而生。同時見接下來的關於「成為」的討論。李郁蕙，〈日本語文學與台灣〉（台北：前衛，2002）；李育霖，〈翻譯與主體技藝——台灣日本語文學中的翻譯書寫及其主體歷史〉，《翻譯闕境——主體、倫理、美學》（台北：書林書局，2009），頁 59-88；

⁴⁴⁵ 南富鎮，〈張赫宙論〉，神谷忠孝、木村一信編，〈〈外地〉日本語文學論〉（京都：世界思想社，2007），頁 79-92。

⁴⁴⁶ 我們依然會想起，龍瑛宗與國策之間的曖昧關係是不容抹消的，而中島敦相對上純粹的反戰思想在第三章的論述之中可見卻也是在某種程度上與軍國法西斯意識形態有相當微妙的關係。

程。兩個殖民地文學作家，生平毫無交集，卻同在「帝國的太陽下」共構出了一種「殖民地式的自我表述」以及這種自我表述所折射出的各種關於個人、關於文本的各種複象。以最人文主義式的語言來形容的話，本論文或可說是在回答以下這個問題：「一個人追逐夢想的過程之中，到底該／可以與現實環境斡旋、乃至讓步，到什麼樣的境地？」——雖然本論文的結論也顯示了這個問題或許是個假問題，或是無法回答。殖民地文學有期，1945年日本戰敗後，台灣、朝鮮與滿州脫離了日本殖民，其後的事或許正在告訴大家，在各種意義之上，那些或許都只是一場夢罷了。

參考書目



一、 作家作品

- 龍瑛宗，陳千武等譯，陳萬益編，《龍瑛宗全集 中文版》（全八冊）（台南：國立台灣文學館籌備處，2006）。
- ，陳萬益編，《龍瑛宗全集 日文版》（全六冊）（台南：國立台灣文學館籌備處，2008）。
- ，〈「新銳中篇創作集第三篇」作者言〉，《台灣新民報》（1939.9.20）。
- ，葉笛譯，〈「新銳中篇創作集第三篇」作者言〉，《文學台灣》第33期（2000），頁58。
- 中島敦，中村光夫、水上英廣編，《中島敦全集》（全三冊）（東京：筑摩書房，1976/1985 增補第三版）。
- ，韓冰、孫志勇譯，《山月記》（上海：中華書局，2013）。
- ，曾馨霽譯，〈虎狩〉，未刊稿，年代不明。
- 中村光夫、水上英廣、郡司勝義編，《中島敦研究》（東京：筑摩書房，1978）。

二、 論著（含各語專書、論文與學位論文；按照字母／筆劃順序排列。）

- Benedict Anderson，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報文化，2011）。
- James Joyce，莊坤良譯，《都柏林人》（台北：聯經出版，2009）。
- Orhan Pamuk，陳竹冰譯，《純真博物館》（台北：麥田，2012），頁463。
- Dylan Thomas，劉紀蕙、廖朝陽、黃宗慧、龔卓鈞譯，《拉岡精神分析辭彙》（台北：巨流，2009）。
- Gayatri Chakrabarty Spivak，張君玖譯，《後殖民理性批判》（台北：群學，2006）。
- 「文學賞の世界」，<http://prizesworld.com/prizes/>，最後更新：2015.6.6。
- 三好行雄、秋山虔編，《原色シグマ新日本文学史》（東京：文英堂，2000）。
- 川西政明，《新日本文壇史第三卷 昭和文壇の誕生》（東京：岩波書店，2010）。
- 川村湊，《樺太・南洋の日本文学》（東京：筑摩書房，1994）。
- ，《狼疾正傳》（東京：河出書房新社，2009）。
- ，〈文壇〉，引自 JPKNOWLEDGE 資料庫，網址：
<http://jpanknowledge.com/lib/display/?lid=50010L-103-0021>，徵引時間：
2015.2.12。
- 工藤貴正，《中国語圏における厨川白村現象：隆盛・衰退・回帰と継続》（京都：思文閣出版，2010）。
- 小林修、玉村周編，《争点日本近代文学史》（東京：双文社，1995）。

- 小森陽一，《ポストコロニアル》（東京：岩波書店，2001）。
- 小熊英二，《単一民族神話の起源：〈日本人〉自画像の系譜》（東京：新曜社，1995）。
- 大宅壯一，〈南洋と文化宣傳〉，木村一信編，《南方徴用作家叢書11 ジャワ編》（東京：龍溪書社，1996），頁9-22。
- 大沢聡，《批評メディア論》（東京：岩波書店，2015）。
- 上田博、國末泰平、田邊匡、瀧本和成編，《大正文学史》（京都：晃洋書房，2001）。
- 下村作次郎，林雪星譯，〈論龍瑛宗的〈宵月〉——從《文藝首都》同人金史良的來信〉，吳佩珍編，《中心到邊陲的垂軌與分裂：日本帝國與臺灣文學·文化研究（上）》（台北：台大出版中心，2012），頁171-198。
- 山下真史，《中島敦とその時代》（東京：双文社出版，2009）。
- 方孝謙，《殖民地台灣的認同摸索——從善書到小說的敘事分析，1895-1945》（台北：巨流圖書，2008年增訂版）。
- 太田侑子，〈羅振玉〉，擷取自「ジャパナレッジ」資料庫，網址：
<http://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000234106>，徵引日期2015.6.11。
- 木村一信，《中島敦論》（東京：双文社，1992）。
- 中村三春，《フィクションの機構》（東京：ひつじ書房，1994）。
- 中村地平，涂翠花譯，〈熱帶柳的種子〉，王德威、黃英哲編，《華麗島的冒險》（台北：麥田，2010），頁64-74。
- 中川成美，《モダニティの想像力—文学と視覚性》（東京：新曜社，2009）。
- 王惠珍，〈戰前台灣知識份子閱讀私史——以台灣日語作家為中心〉，《台灣文學學報》第16期（2010），頁33-52。
- ，〈戰時東亞殖民地作家的變奏——朝鮮作家張赫宙與台灣作家的交流及其比較〉，《台灣文學研究學報》第13期（2011），頁9-40。
- ，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》（臺北：台大出版中心，2014）。
- 王德威，《現代抒情傳統四論》（台北：台大出版中心，2011）。
- 朱惠足，〈帝國下的漢人家族再現：滿州國與殖民地台灣〉，《中外文學》37:1（2008），頁153-194。
- ，〈黃種人帝國的異種族「仇恨」與「親密」：日治時期日本作家的台灣原住民抗日事件再現〉，《中外文學》41卷3期（2012），頁51-84。
- 安藤宏，《自意識の昭和文学—現象としての「私」》（東京：至文堂，1994）。
- ，《近代小説の表現機構》（東京：岩波書店，2012）。
- ，《日本近代小説史》（東京：中央公論新社，2015）。
- 竹內洋，《立身出世主義 [增補版] ——近代日本のロマンと欲望》（京都：世界思想社，2005）。



- 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態：試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成(1919-1937)〉，《新史學》17卷2號(2006)，頁127-218。
- 吳昱慧，〈日治時期臺灣文學的「南方想像」—以龍瑛宗為例〉(新竹：國立清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2010)。
- 巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁——殖民晚期在台日人的熱帶神經衰弱〉，李尚仁編，《帝國與現代醫學》(台北：聯經出版公司，2008)，頁55-100。
- 李育霖，《翻譯闕境——主體、倫理、美學》(台北：書林書局，2009)。
- 李郁蕙，《日本語文學與台灣》(台北：前衛，2002)。
- 杉岡步美，〈中島敦にとっての<南洋行>—昭和初期南洋という「場」—〉，《同志社国文学》68(京都：同志社大学国文学会，2008)，頁63-75。
- 阮斐娜(Faye Yuan Kleman)，吳佩珍譯，《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》(台北：麥田，2009)。
- 尾崎秀樹，《近代文学の傷痕—旧植民地文学論》(東京：勁草書房，1991)。
- 岩田一男，〈「光と風と夢」と Vailima Letters〉，《一橋大學研究年報・人文科学自然科学研究》1(1959)，頁339-398。
- 林巾力，〈帝國底下的兩個「南方」：從西川滿與龍瑛宗的詩作看起〉，《臺灣文學研究集刊》9，頁21-52。
- 林祈佑，〈偵探・科學・世紀末：魏清德〈是誰之過歟〉與十九世紀後期英國通俗小說〉，2013年「清臺研究生學術研討會」宣讀論文(新竹：五峰鄉，2013.5.4-5)，頁18-34。
- 林淑美，《昭和イデオロギー》(東京：平凡社，2005)。
- 和泉司，《日本統治期台湾と帝国の〈文壇〉—〈文学懸賞〉がつくる〈日本語文学〉》(東京：ひつじ書房，2012)。
- 河原功，莫素微譯，《台灣新文學運動的展開—與日本文學的接點—》(台北：全華科技，2004)。
- ，張文薰譯，〈不見天日十二年的〈送報伏〉—力搏總督府言論統制的楊達—〉，《台灣文學學報》第七期(2005)，頁129-148。
- 周芬伶，〈龍瑛宗與杜南遠的自傳書寫〉，陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編07 龍瑛宗》(台南：國立台灣文學館，2011)，頁271-289。
- 岡谷公二，《南海飄蕩——ミクロネシアに魅せられた土方久功・杉浦佐助・中島敦》(東京：富山房インターナショナル，2007)。
- 南富鎮，《文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶》(京都：世界思想社，2006)。
- ，〈張赫宙論〉，神谷忠孝、木村一信編，《〈外地〉日本語文學論》(京都：世界思想社，2007)，頁79-92。
- 前田角藏，〈自己幻想の裁き——「山月記」論〉，勝又浩、山内洋編，《中島敦『山月記』作品論集》(東京：クレス出版，2001)，頁273-290。

- 前田愛，〈音読から黙読へ——近代読者の成立——〉，《前田愛著作集二 近代読者の成立》（東京：筑摩書房，1989），頁 122-150。
- ，〈序章 近代文学と活字の世界〉，前田愛、長谷川泉編，《日本文學新史〈近代〉》（東京：至文堂，1990），頁 17-42。
- 後藤乾一，《近代日本と東南アジア：南進の「衝撃」と「遺産」》（東京：岩波書店，2010）。
- 施淑，〈龍瑛宗文學思想初論〉，台灣大學中國文學系編，《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（台北：台灣大學中國文學系，2001），頁 263-274。
- 紅野敏郎，〈「大正文学研究会」前後——田村栄太郎「日本の風俗」にふれて〉，《国文学研究》68（1979），頁 34-47。
- 柄谷行人，趙京華譯，《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2003）。
- 柳書琴，〈戰爭與文壇——日據末期台灣的文學活動〉（台北：國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，1994）。
- ，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》（台北：聯經出版公司，2009）。
- ，〈導言 帝國空間重塑、近衛新體制與臺灣「地方文化」〉，吳密察編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時臺灣文化狀況》（台北：播種者，2009），頁 1-48。
- ，〈從「昭和摩登」到「戰時文化」：〈趙夫人的戲畫〉中大眾文學現象的觀察與省思〉，《台灣社會研究季刊》89（2012），頁 1-45。
- 洪瑟君，〈中島敦的「幸福」所隱含的道家思想〉，《海港都市研究》2（2007），頁 159-170。
- ，〈中島敦「マリヤン」論——島民に投影された作家の自己イメージ——〉，《国文学攷》203（2009），頁 1-15。
- ，〈中島敦の南方観〉（広島：広島大学教育学研究科文化教育開発専攻博士論文，2010）。
- 神谷忠孝、木村一信編，《南方徴用作家—戦争と文学》（京都：世界思想社，1996）。
- 神谷忠孝，〈序 「外地」日本語文学を扱うことの意義〉，神谷忠孝、木村一信編，《〈外地〉日本語文學論》（京都：世界思想社，2007），頁 3-10。
- 馬翊航，〈虛實對照，城鄉容涉——論花蓮文學中的地方意識與市／街書寫〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2008）。
- 浦田義和，〈中島敦と土方久功：日本近代文学と南〉，《沖繩国際大学文学部紀要・国文学篇》18:2（1989）。
- 荊子馨，鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》（台北：麥田出版，2006）。
- 鹿子木龍（中山侑），〈作品與文章——論如何提升散文品質〉，黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集 雜誌篇・第三冊》（台南：國家臺灣文學館

- 籌備處，2006），頁 403-414。
- 崔末順，《海島與半島：日據台韓文學比較》（台北：聯經出版，2013）。
- 張文薰，《植民地プロレタリア青年の文芸再生—張文環を中心とした『フォルモサ』世代の台湾文学》（東京：東京大学大学院人文社会系研究科博士論文，2005）。
- ，〈歷史小說與在地化認同——國姓爺系譜中的西川滿〈赤崁記〉〉，《台灣文學研究學報》14（2012），頁 105-131。
- 陳允元，〈「新體制」下的社會／自我凝視—濱田隼雄〈甘井君の私小説〉的脈絡性閱讀〉，《台灣文學研究集刊》14（2014），頁 85-122。
- 陳建忠，〈殖民地小知識分子的惡夢與脫出——龍瑛宗小說〈黃家〉析論〉，《文學台灣》23（1997），頁 87-102。
- ，〈差異的文學現代性經驗——日治時期台灣小說史論（1895-1945）〉，陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版，2007），頁 15-110。
- 陳淑容，〈戰爭前期台灣文學場域的形成與發展——以報紙文藝欄為中心（1937-40）〉（台南：國立成功大學台灣文學系暨研究所博士論文，2009）。
- 陳芳明，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》（台北市：麥田出版，2007）。
- 陳培豐，王興安、鳳氣至純平譯，《「同化」の同床異夢—日治時期台灣的語言政策、近代化與認同》（台北：麥田出版，2006）。
- 郭松棻，《奔跑的母親》（台北：麥田，2002）。
- 梅本宣之，《文学・一九三〇年前後——〈私〉の行方——》（大阪：和泉書院，2010）。
- 須藤直人，〈中島敦の混血表象と南洋群島——ポストコロニアル偽人種間恋愛譚——〉，《立命館言語文化研究》20:1（2008），頁 49-63。
- 曾根博義，〈中島敦の〈私小説性〉——昭和十年代の表現〉，勝又浩、木村一信編，《中島敦—昭和作家のクロノトポス》（東京：双文社，1992），頁 161-170。
- ，〈序説〉，吉田熙生、曾根博義、鈴木貞美編，《日本文芸史——表現の流れ—現代 I》（東京：河出書房新社，2005），頁 10-13。
- 曾馨霽，〈民俗記述與文學實踐：1940 年代台灣文學葬儀書寫研究〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。
- ，〈「南方」概念與表象——以龍瑛宗的小說為中心〉，《新竹文獻》49（2012），頁 87-104。
- 渡邊一民，《中島敦論》（東京：みすず書房，2005）
- 勝又浩，《我を求めて——作家論集》（東京：講談社，1978）。
- ，〈解題〉，中島敦，《中島敦全集 1》（東京：筑摩書房，1993），頁 477-

488。⁴⁴⁷

- ，〈《中島敦の遍歴》〉（東京：筑摩書房，2004）。
- ，〈「天」を持った文学者〉，勝又浩、吉田健一等著，《中島敦 生誕100年、永遠に越境する文学》（東京：河出書房新社，2009），頁38-43。
- ，〈私小説千年史 日記文学から近代文学まで〉（東京：勉誠出版，2015）。
- 賀淑瑋，〈空間與身分：論植有木瓜樹的小鎮的身分危機〉，陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編 07 龍瑛宗》，頁95-116。
- 楊達，胡風譯，〈送報伏〉，施淑編，《日據時期台灣小說選》（台北市：麥田出版，2007），頁81-118。
- 葉石濤，〈龍瑛宗的客家情結〉，陳萬益編，《台灣現當代作家研究資料彙編 07 龍瑛宗》，頁89-93。
- 鈴木貞美，〈「外地」の文芸——「大日本帝国」の思想・文化史のなかで〉，神谷忠孝、木村一信編，《〈外地〉日本語文學論》，頁12-30。
- ，〈入門 日本近現代文芸史〉（東京：平凡社，2013）。
- 嶋中雄作，〈中央公論社 回顧五十年〉，電子資源，網址：
<http://www.japanpen.or.jp/e-bungeikan/guest/publication/shimanakayusaku.html>，徵引日期 2015/4/4
- 廖秀娟，〈中島敦「マリヤン」論〉，2009年度 財団法人交流協会フェロシップ事業成果報告書，網址：
[http://www.koryu.or.jp/08_03_03_01_middle.nsf/2c11a7a88aa171b449256798000a5805/e2ba7922e4008293492576f50024e2f9/\\$FILE/liaoxiujuan2.pdf](http://www.koryu.or.jp/08_03_03_01_middle.nsf/2c11a7a88aa171b449256798000a5805/e2ba7922e4008293492576f50024e2f9/$FILE/liaoxiujuan2.pdf)，徵引日期：2015.5.3。
- 廖朝陽，〈比較文學的轉化〉，《中外文學》42卷2期（2013），頁187-192。
- 趙勳達，〈《台灣新文學》（1935~1937）的定位及其抵殖民精神研究〉（台南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2003）。
- 豬瀨直樹，《作家の誕生》（東京：朝日新聞社，2007）。
- 蔣淑貞，〈龍瑛宗「南方」觀探究〉，王惠珍編《戰鼓聲中的歌者——龍瑛宗及其同時代東亞作家論文集》（新竹：國立清華大學，2011），頁29-54。
- 樫原修，〈私小説概念の成立〉，私小説研究会編，《私小説ハンドブック》（東京：勉誠書局，2013），頁210-211
- 德永直等，〈台湾の新文学に所望すること〉，《台灣新文學》1（1936），頁29-40。
- 澁谷精一，〈文藝時評〉，原刊《臺灣文學》2:1（1942），收錄於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集 雜誌篇・第三冊》，頁240-247。
- 鄭定國等，〈反省と志向〉，《台灣新文學》1（1936），頁41-51。

⁴⁴⁷ 本「全集」為筑摩書房於1993年出版的文庫本全集，與前文所列之全集相異，故分別列出。

- 鄭明河，《他方，在此處：遷居、逃難與邊界記事》（台北：田園城市，2013）。
- 賴明弘，〈植民地文學を指導せよ〉，《文學評論》1:9（1934），頁37。
- 諸坂成利，《中島敦とボルヘス、或いは換喩文學論》（東京：水声社，2004）。
- 橋本恭子，《華麗島文學志とその時代—比較文學者島田謹二の台灣體驗》（東京：三元社，2012）
- 賴香吟，《島》（台北：聯合文學，2000）。
- 蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中央研究院社會學研究所，2007）。
- 爵青，中國現代文學館編，《爵青代表作 歸鄉》（北京：華夏出版，2009）。
- 鍾秩維，〈「我」的「南方」想像與哀愁：龍瑛宗小說的敘事者與地政學〉，國立臺灣文學館編，《第九屆全國臺灣文學研究生學術研討會論文集》（臺南：國立臺灣文學館，2012），頁349-369。
- 謝惠貞，〈日治時期下台灣的〈純粹小說論〉論爭——兼論楊逵對橫光利一理論的援引〉，黎活仁、林金龍、楊宗翰編，《閱讀楊逵》（台北：秀威資訊，2013），頁93-161。
- 齋藤希史，《漢文脈と近代日本》（東京：角川書店，2014）。
- 藤村猛，《中島敦研究》（廣島：溪水社，1998）。
- 羅詩雲，〈南方・記憶・殖民地青年：論一九四〇年代中村地平與龍瑛宗自傳性小說的地景建構〉，《台灣文學學報》24（2014），頁119-146。
- 嚴君珩，〈論日治時代戰爭期(1937-1945)龍瑛宗與周金波小說中的「死亡與消逝」〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2013）。
- 鷺只雄，《中島敦論—狼疾の方法》（東京：有精堂，1990）。
- ，《芥川竜之介と中島敦》（東京：翰林書房，2006）。
- Abbott, H. Porter. *Diary Fiction: Writing as Action*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Abrams, M. H., and Geoffrey Galt Harpham, ed. *A Glossary of Literary Terms*, 9th ed. Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- Adorno, Theodore W. *Notes to Literature, vol. 1*, edited by Rolf Tiedemann, translated by Shierry Weber Nichol森. New York: Columbia University Press, 1991.
- Althusser, Louis. *On the Reproduction of Capitalism*, translated by G. M. Goshgarian,. London: Verso, 2014.
- Althusser, Louis and Étienne Balibar. *Reading Capital*, translated by Ben Brewster. London: Verso, 2009.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, 3rd edition. London: Routledge, 2013.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.
- Best, Stephen and Sharon Marcus. "Surface Reading: An Introduction." *Representations* 108 (2009): 1-21.

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bongie, Chris. *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- . “The Forms of Capital,” in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by John Richardson, 241-258. New York: Greenwood Press, 1986.
- Butler, Judith. *Senses of the Subject*. New York: Fordham University Press, 2015.
- Casanova, Pascal. *The World Republic of Letters*, translated by M. B. De BeVoise. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Cheah, Pheng. “Grounds of comparison.” *Diacritics* 29: 4 (1999): 1-18.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University, 1995.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Duyfhuizen, Bernard. *Narratives of Transmission*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
- Field, Trevor. *Form and Function in the Diary Novel*. Basingstoke, NH: Macmillan Press, 1989.
- Foucault, Michel. *Aesthetics, Method and Epistemology: Essential works of Foucault, 1954-1984*, translated by Brian Massumi and James D. Faubion, edited by James D. Faubion. New York: The New Press, 1998.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, edited by James Strachey. London: The Hogarth Press, 1967.
- Gray, William. *Robert Louis Stevenson: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-fashioning*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Greenslade, William. “Fitness and the Fin de Siècle,” in *Fin de Siècle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, edited by John Stokes, 37-51. Hampshire, NY: The Macmillan Press, 1992.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and other Writings*, translated by William Lovitt. New York, NY: Harper & Row, Publishers, Inc., 1977.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*, 2nd edition. London: Routledge, 2002.



- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 2002.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Viking, 1964.
- Keats, John. *Letters of John Keats*, edited by Robert Gittings. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan. New York, W. W. Norton, 1998.
- . *Écrits: The First Complete Edition in English*, translated by Bruce Fink in collaboration with Héloïse Fink and Russell Grigg. New York: W. W. Norton & Co., 2005.
- Lee, Yu-lin. “The Nation and the Colony: On the Japanese Rhetoric of *Gaichi Bungaku*.” *Tamkang Review* 41.1 (2010): 97-110.
- Luckhurst, Roger. “A Chronology of Robert Louis Stevenson,” in *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*, by Robert Louis Stevenson, xxxviii-xli. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Mack, Edward. *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes and the Ascription of Literary Value*. Durham: Duke University Press, 2010.
- MacLeod, Kirsten. *Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de Siècle*. Hampshire, NY: Palgrave Macmillan, 2006.
- Mitchell, W. J. T. “Representation,” in *Critical Terms for Literary Study*, edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, 2nd edition, 11-22. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Moretti, Franco. “Conjecture to World Literature.” *New Left Review* 1 (2000): 54-68.
- Moretti, Franco and Albert Sbragia. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, 2nd edition. London: Verso, 2000.
- Olson, Richard. *Science and Scientism in Nineteenth-century Europe*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd edition. New York: Routledge, 2008.
- Reid, Julia. *Robert Louis Stevenson, Science, and Fin de Siècle*. Hampshire, NY: Palgrave Macmillan, 2006.
- Rojas, Carlos. *The Naked Gaze: Reflections on Chinese Modernity*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2008.
- Sakai, Naoki. “Modernity and its Critique: The Problem of Universalism and Particularism,” in *Postmodernism and Japan*, edited by Masao Miyoshi and Harry Harootunian, 93-122. Durham: Duke University Press, 1989.
- Saunders, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern*

- Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Shih, Shu-mei. "Global Literature and the Technologies of Recognition." *PMLA* 119: 1 (2004): 16-30.
- . *Visuality and Identity: Sinophone Articulation across the Pacific*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Suzuki, Tomi. *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Smith, Sidonie and Julia Watson. "The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists," in *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, 356-371. Oxford: Blackwell, 2005.
- Tansman, Alan. *The Aesthetics of Japanese Fascism*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Thornber, Karen. "Comparative Literature, World Literature, and Asia." *The 2014 - 2015 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature*, accessed June 6, 2015. <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-world-literature-and-asia>.
- Tierney, Robert Thomas. *Tropics of Savagery: The Culture of Japanese Empire in Comparative Frame*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Torgovnick, Marianne. *Gone Primitive: Savage Intellect, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- . *Primitive Passions: Men, Women, and the Quest of Ecstasy*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- . *The Plague of Fantasy*. London: Verso, 1997.

