

國立交通大學

客家文化學院

客家社會與文化碩士在職專班論文

小說與人生：龍瑛宗〈趙夫人的戲畫〉之析論



Fiction and Life : Reading Lung Ying-Tsung's *Mrs.*

*Jao's scherzando Drawing*

研究生：林惠萍

指導教授：蔣淑貞 博士

中華民國九十七年七月

小說與人生：龍瑛宗〈趙夫人的戲畫〉之析論  
Fiction and Life : Reading Lung Ying-Tsung's *Mrs. Jao's scherzando*  
*Drawing*

研究生：林惠萍

Student : Hui-Ping Lin

指導教授：蔣淑貞

Advisor : Shu-Chen Chiang



Submitted to Degree Program of Hakka Society and Culture  
College of Hakka Studies  
National Chiao Tung University  
in partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of  
Master  
in  
Arts

July 2007

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十七年七月

# 小說與人生：龍瑛宗〈趙夫人的戲畫〉之析論

學生：林惠萍

指導教授：蔣淑貞 博士

國立交通大學客家文化學院客家社會與文化教師碩士在職專班

## 摘 要

本論文欲藉三〇年代文學背景的耙梳，進一步釐出當時通俗小說生成發展的環境及其生產機制，了解通俗小說作家乃經由通俗小說來傳達個人的價值伸張及慾望表達。一向被歸類為菁英文學作家的龍瑛宗，在此一領域展現出其對文學形式的大膽嘗試，而發表了連載中篇小說〈趙夫人的戲畫〉的創作。龍瑛宗將此一具強烈實驗性質的作品置於通俗文學的消費場域中，目的是欲利用通俗文學生產機制所培植出的廣大讀者體現其強調文學社會性質的文學觀，及傳達其對文學技巧與形式的勇於試驗。同時，此一在通俗文學上的創作可以說是龍瑛宗對閱讀大眾的正視與體恤，他也希冀藉此文類的傳遞，加強其文學藝術的效果與議題力道。

在〈趙夫人的戲畫〉中，除了龍瑛宗極具個人風格的文學技巧展現外，其強烈的文學意識也經由小說的主題意識傳達。他透過筆下的虛構人物「龍瑛宗」，指出文學藝術指導真實人生而行的概念，且認為唯有文學藝術才能夠完整呈現出現實的人生。另外，龍以兩性「二元社會階級」的角色設定，展現出三〇年代日治時期中上階層於教育資源的優勢及特殊的情慾消費生活常模。而小說中的主角「趙夫人」更是龍瑛宗刻意建構出別於一般的女性主體，並在文本中進行一種體制外的女性主體反思，傳達身為一個優秀

的男性作家對女性的深切關懷，書寫出當時女性對從現存男性父權秩序中逃逸的強烈渴望。龍瑛宗在這部作品裡同時融合了現代主義與後設小說的技巧，其技巧的運用與其欲表達的主題思想相互緊扣，使小說亦能充分表現龍瑛宗強調美學的藝術風格。

關鍵字：龍瑛宗、通俗小說、台灣文學、趙夫人的戲畫



Fiction and Life : Reading Lung Ying-Tsung's *Mrs. Jao's scherzando Drawing*

Student : Hui-Ping Lin

Advisors : Dr. Shu-chen Chiang

National Chiao Tung University College of Hakka Studies  
Degree Program of Hakka Society and Culture

ABSTRACT

This thesis aims to further define the evolutional environment of the commercial novel and to realize the values and desires conveyed by the authors of the 1930s. Lung Ying-Tsung, hitherto referred to as an elitist literary author, ventured daringly, publishing his serial novelette, *Mrs. Jao's Scherzando Drawing*. He targeted his literature - longing to express a literary feature that accented a concept of social concern— commercially, boldly presenting his skill and style to his voluminous readers who were already cultivated by the evolutional environment of the commercial novel. Moreover, his literature signified that Lung Ying-Tsung valued and considered the readers, and hoped to enhance his literary effects through the artistry and power of its contents.

In addition to his unique individual literary skills, Lung Ying-Tsung manifested his ambitious literary consciousness through the theme of the novel *Mrs. Jao's Scherzando*. He utilized the fictional characters to indicate the concept that literary arts often guide and influence real life, and that real life can only be presented completely through literature. Furthermore, Lung presented his characters' society as divided by gender, revealing the privileges of the upper middleclass during the Japanese colonial period in the 1930s. The heroine - Mrs. Jao, with her specific female subjectivity created by Lung Ying-Tsung - was very different from the ordinary women of her time. The author also brought up introspection on female subjectivity outside of the normal social hierarchy, ultimately

conveying a profound concern for women, and he described females as excessively eager to flee from the patriarchy of the time.

The novel integrates the skills of modernism and meta-fiction linked closely with the thematic concept, so that it may adequately showcase Lung's artistic style which seemed avant-garde at his time.

Keywords : Lung Ying-Tsung 、 commercial novel 、 Taiwan literature 、 *Mrs. Jao's Scherzando Drawing*



## 誌 謝

這本論文的完成，要讓我衷心感謝的人太多太多了。首先，我要感謝蔣淑貞老師，因為您對我駑鈍資質的包容，總是不厭其煩地指正我論文裡所犯的錯誤；對於我的疑惑，也悉心為我解答。我要學習的不僅是您做研究的嚴謹風範，您的生活態度也給予我深遠的啟發與影響。能成為您的學生，是一種幸福和愉悅。感謝兩位口委，羅烈師老師與簡美玲老師，在你們的課堂上如沐春風，口試時也給了我許多中肯的修正建議，在此深表我誠摯的感謝之意。

這兩年研究所的求學生活，家人一直是在背後支持我的最大力量。因為外子的鼓勵，才讓我有拾起書本，重回校園唸書的勇氣。爸媽和公婆是最「力挺」我的後援會了。每天在下班後匆忙準備到新竹上課之時，娘家媽媽或婆婆總是已經為我準備好了熱騰騰的晚餐，要我有滿滿的能量去上課。特別是婆婆，因為有她對我的體恤與疼愛，兩個孩子在最需要人照顧之時，幫我分擔了需多哺育孩子的工作，我才能無後顧之憂地在專心於研究所的課業。楚軒、梓苓，雖然媽媽有時必需一手抱著你們，一手忙著敲鍵盤，但也謝謝有你們的笑容，讓這條辛苦的路走起來仍有甜蜜的滋味。

感謝苗栗錦水的同事們：淑媛校長、鳳霞、宜燕、鳳娥，有你們給予我的幫助與包容，我才能順利地度過研一修課最忙碌的時刻。另外，感謝義興的靜涓，因為有你的諒解，幫我分擔了許多級務的工作，讓我有更充裕的時間醞釀出這本論文，還有你的先生，感謝他幫我潤飾了英文摘要的部分。玉菁和瑞紅，有幸研一能和你們共乘，在車上討論著課程和下課後一起吃豆花的點點滴滴讓我難忘。俐俐，謝謝細心的你幫我打點了口試那天許多讓我分身乏術的忙，和你同師於蔣老師門下是一件幸運又榮幸的事。

最後，再次向我身邊所有的人說聲：「感恩，有你真好！」

# 目 錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	iii
誌 謝.....	v
目 錄.....	vi
表 目 錄.....	viii
第一章 序論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	5
第三節 研究範圍與方法.....	9
第四節 研究架構與研究限制.....	10
第二章 龍瑛宗與通俗文學發展.....	13
第一節 龍瑛宗的生平.....	13
一、 家世背景.....	13
二、 生平述要.....	14
三、 龍瑛宗的小說觀.....	16
第二節 台灣通俗小說的興起與發展.....	19
一、 當時文學背景.....	19
二、 通俗小說發展.....	20
三、 通俗文學生產機制分析.....	25
第三章 〈趙夫人的戲畫〉主題思想探析.....	33
第一節 藝術模仿人生 v. s. 人生模仿藝術.....	33
第二節 角色與階級.....	36
第三節 兩性關係.....	40
一、 婚姻關係.....	40



二、蓄妾與娼妓.....	43
三、女性慾望自主.....	45
第四章    〈趙夫人的戲畫〉之文學表現及特色.....	47
第一節  敘事模式.....	49
一、視角.....	49
二、敘述者.....	52
第二節  人物塑造與象徵經營.....	55
一、人物塑造.....	55
二、象徵經營.....	62
第三節  情節安排.....	65
第四節  藝術風格.....	68
一、深刻的內心描寫.....	68
二、唯美的小說語言.....	71
三、「聲」「色」交錯的文學意象.....	72
第五章    結論.....	74
參考書目.....	78

# 表 目 錄

表 1 公學校就學率.....37



## 第一章 序論

### 第一節、研究動機與目的

龍瑛宗於一九三七年以〈植有木瓜樹的小鎮〉一文獲得日本《改造》雜誌「第九屆懸賞小說佳作獎」，是日本統治時代台灣作家繼楊逵〈送報伕〉（一九三四年十月《文學評論》一卷八號）及呂赫若之作品〈牛車〉（一九三五年一月《文學評論》二號一卷）之後躍上日本文壇的第三人，被日本報界封為「台灣的張赫宙」，自此正式踏入文學寫作生涯，也在此一領域裡展露頭角。陳芳明認為：「在美學領域上，較諸三〇年代的作家更有飛躍式的精進。」<sup>1</sup>其帶有強烈美學藝術的書寫筆觸賦予了龍瑛宗在當代文壇不可取代的地位。但在當時特殊的殖民歷史脈絡下，台灣文學作家的創作空間是受到嚴密的監控與壓縮。黃武忠指出：



日據下的台灣文學創作環境，極其特殊，作家們就像英勇的鬥士，帶著文學的理想與民族熱情，在政治壓力的刀鋒上打滾，時時都有犧牲的可能。然而它們憑著對文學的熱愛，一面抵擋日政府所施的種種限制，一方面從事於民族文學的創作。這一時期的作家們，都肩負著延續民族文化的使命，扛著文學的十字架，在坎坷崎嶇的路上，扮演著民族文化守護神的角色。<sup>2</sup>

這個信念形塑了過去認為當時文學必須反映出「反帝」、「反封建」、「反殖民」的特質，才能在符合其台灣文學「嚴肅文學」主流論述意識形態的要求。不過，在當時隨著內地文壇影響和資本主義社會發展，台灣文壇興起了異於寫實抗議文學的「浪漫主義文學」和「超現實主義詩歌」，但在反殖民意識形態主宰的文學論述下，並沒有得到研究

<sup>1</sup> 陳芳明，〈皇民化運動下的四〇年代文學〉，《聯合文學》第 187 期，2000 年 5 月，頁 160。

<sup>2</sup> 黃武忠，〈剪不斷的文化臍帶〉，收入黃武忠《親近台灣文學》，台北：九歌，1999 年，頁 28。

者太高的重視。<sup>3</sup>而龍瑛宗並非從事抗議文學的創作，故有關龍瑛宗的相關探究論述，多集中在其偏於妥協的性格，在高唱民族意識的台灣文學研究者眼中，就比較缺乏抵抗精神，作品也被標示為「逃避文學」，描述的人物一直苦惱於「自我」和「外界」的衝突，總是選擇調和。另外他的個性內向、口吃，常遭文人排擠。其所得到的評價不外乎「具有現實批判、內省的精神」，或是「以弱者的孤獨姿態與弱者同進退」。<sup>4</sup>但事實上龍瑛宗對各種外來文學思潮的開放與吸收，使其文學的創作呈現了多采多姿的風格，或說其是在進行各種文學藝術形式的嘗試，比如敘述視角的轉換、書信體和女性獨白體的使用、內省等等<sup>5</sup>，這些都是我們不能輕易忽視的。

在龍瑛宗的小說創作中，最具實驗性色彩的就屬其在 1939 年連載於《台灣新民報》的小說作品〈趙夫人的戲畫〉<sup>6</sup>，小說分成「趙俊馬之圖」、「趙夫人之圖」、「彭章郎之圖」和「冬蘭之圖」之圖四個小節，故事敘述一個有錢人家的少爺「趙俊馬」，在母親的安排下取了一個美麗且門當戶對的太太，仍然無法滿足，到處玩弄女人、飲酒作樂，甚至還意圖染指貧家少女冬蘭。對此，趙夫人傷心欲絕，並想藉勾引家中的男僕彭章郎找回女人的自信心，不料卻被章郎嚴詞拒絕，趙夫人因此對他由愛生恨，污陷他和冬蘭有不可告人之男女私情。趙夫人進一步煽動丈夫將冬蘭賣到南部的娼家，而章郎也在一番掙扎後，決定和冬蘭一起到南部，追求兩個人的未來。此篇作品雖然是以書寫個人感情生活與生活瑣事為題材，但其不僅企圖模仿法國作家紀德<sup>7</sup>的寫

<sup>3</sup> 呂明純，《徘徊於私語與秩序之間：日據時期台灣新文學女性創作研究》，台北：國立編譯館，2007 年，頁 67。

<sup>4</sup> 蔣淑貞，〈反抗與忍從：鍾理和與龍瑛宗的「客家情節」之比較〉。《客家研究》第一卷第二期：頁 5。

<sup>5</sup> 蔡鈺凌，《文學的救贖：龍瑛宗與爵青小說比較研究（1932-1945）》，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2006 年，頁 2。

<sup>6</sup> 龍瑛宗，〈趙夫人的戲畫〉，《台灣新民報》（1939.9.23-10.15）。葉笛譯，〈趙夫人的戲畫〉，《文學台灣》第 33 期（2000.1.5），頁 59-101。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第一冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006 年，頁 79-128。論文所引用本作品之處，皆依據此版本。

<sup>7</sup> 龍瑛宗在雜文中曾提及自己正在閱讀紀德（Andre Gide, 1869-1951）的《偽幣的製造者》（The Counterfeters）此書，他對紀德的評論為「拜讀他的理論之重量感較輕的〈偽幣的製造者〉，覺得他是以魔術師的手法來構成作品」。參考龍瑛宗，〈我的秋風帖〉，《文藝首都》第 7 卷第 1 期，陳千武譯；龍瑛宗，〈文學雜誌帖----台北紀德風光〉，林至潔譯。轉引自陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第六冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006 年，頁 200、137。

作手法，讓作者「龍瑛宗」出現在小說中，同時龍也欲跳脫現實和小說古典形式的框架進行故事鋪陳。龍瑛宗在本篇作品的寫作同時揉合了現代小說與後設小說的文學技巧，藉由文本中敘述者身分的轉換，穿插各個人物的回憶、自述、對話，以深入他們的心理狀態，並借助四個虛構的主角，以多面向視角觀察通俗作品之於大眾愛情觀、婚姻觀，乃至於人生觀建構的影響。<sup>8</sup>一向以書寫小知識份子知名的龍瑛宗，這次以通俗小說的題材結合特殊的寫作技巧創作了〈趙夫人的戲畫〉，乃受一九二〇年代以降的新文學運動影響。在此時，文學現代性被引進台灣，進而形成現代小說的美學及思想形式，所以我們能在龍瑛宗的作品中清晰看見現代小說家許多寓意深遠的技巧，如意象的安排、象徵的手法、多元的敘述等。但在另一方面嚴格地來說，西方的後現代與後殖民理論最早分別於八〇年代中期和九〇年代初期傳入台灣<sup>9</sup>，甚至有些學者認為至解嚴後，台灣小說才出現了所謂的「後現代」。但創作於 1939 年〈趙夫人的戲畫〉中，卻能呈現出後設小說的寫作筆法，故更可看出龍的大膽嘗試與深受西方文學的影響。龍瑛宗在〈趙夫人的戲畫〉中刻意將自己的寫作與小說人物對話，他以真名扮演一個虛構的小說人物，往返於真實與虛構之間、往返於人生與小說之間，甚至否定自己做為一個作者的權威。另外，龍將小說中的主角人物化為小說的讀者，把作者—主題—讀／觀者都帶入作品之中，跨越了現實和虛構的界限。書中主角的人生與小說於是同等真實，也同等虛幻，小說與人生之間的交錯關係曖昧糾結。如此真實與虛構的混雜使這部作品在藝術與人生之間游移，究竟是小說模仿人生，還是人生模仿小說，兩者之間的混淆與突破是本篇作品相當值得加以討論之處，也是本研究論文欲加以分析之寫作主題。

本研究將嘗試以現代小說及後設小說的理論剖析〈趙夫人的戲畫〉此一作品的主題思想與文學特色。現代主義作為藝術思潮蔓延了近一個世紀，在西方的出現起因於歐洲

---

<sup>8</sup> 蔡佩均，《想像大眾讀者：「風月報」、「南方」中的白話小說與大眾文化建構》，靜宜大學中文系碩士論文，2006年，頁135。

<sup>9</sup> 劉亮雅，〈後現代與後殖民—論解嚴以來的台灣小說〉，收入陳建忠等合著《台灣小說史論》，台北：麥田，2007年，頁325。

經歷了第一次世界大戰的劫難後，人們對於未來感到悲觀、絕望、迷惘下所蜂湧而起的文學流派，是一大批反傳統文學流派的總稱。現代主義的藝術表現手法可以是象徵主義的、表現主義的、夢幻的或意識流的等等。作家不再一味地摹寫外在的現實世界，而是轉向內在主觀世界的探索，所以西方現代主義小說有四大特色：（一）對創作形式本身複雜性的關注；（二）對呈現內心活動的關注；（三）對表相生命和現實背後毀滅性混亂力量的關注；（四）對如何開展敘述模式的探索。<sup>10</sup>這些元素在台灣現代主義文學裡也經常出現，其中龍瑛宗對於內心世界的細膩描寫及象徵意象的營造，一直是在其創作中表現相當出色的地方。另外，後設小說乃是屬於後現代主義的產物之一。後設小說

（*metafiction*）一詞，最早是由美國批評家威廉·H·蓋斯（William H. Gass）在1970年出版的論著*Fiction and the Figures of Life*<sup>11</sup>當中所提出。但並不表示至此在小說裡，才出現了所謂的後設語言。實際上，後設語言（*meta-linguist*）的使用最早可追溯至十八世紀的小說*Tristram Shandy*。後設小說有一個非常重要的關鍵意義，就是「關於小說的小說」。以〈趙夫人的戲畫〉而言，就有兩個層次：內層的故事是「四個主角生命交集」的故事；外層故事是「作家寫這些生命交集」的故事。而「*Meta-fiction*」本身的字義已含有虛構的意思，故後設小說是建構在一種真實和虛構的對立原則，或說在小說的真實世界中出現虛構性幻想的結構。由於後設小說本身的虛構意味，那麼小說中的「想像」世界，往往能夠取代「真實」世界。換句話說，後設小說被視做一種「假裝」的小說，它的情節、人物場景，擺盪於現實與虛構、真實與虛假兩者之間，其寫作的技巧意在表達現實人生虛實互滲的荒誕奇幻，實際上諷刺人和事物沒有客觀存在的「真實」。<sup>12</sup>這樣的技巧不只出現〈趙夫人的戲畫〉小說中人物與「小說中的小說人物」相互觀照上，其也表現在作者與小說人物的互動上。而後現代主義的學者Mark Currie也提出了其對「*Meta-fiction*」視為「邊界論述」（*borderline discourse*）的看法，他認為後設小說就是跨越了作者與讀者界線、小說與評論界線、藝術與人生界線的書寫。

<sup>10</sup> 參考John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel" in *Modernism 1890-1930*, pp.394-415.

<sup>11</sup> Patricia Waugh, "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?" in *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious fiction*, p.2.

<sup>12</sup> Wallace Martin. "Frames of Reference: Metafiction, Fiction, and Narrative" in *Recent Theories of Narrative*, p.181.

另外，〈趙夫人的戲畫〉不僅是龍瑛宗個人小說創作的大膽嘗試，其也反映了當時另一種文學生產機制，即連載於報刊雜誌之文學形式----「通俗小說」（大眾文學）<sup>13</sup>的興起。台灣大眾小說做爲一通俗性、消費性和娛樂性強的文學商品，在日治時期是很受歡迎的，它是應多數讀者的興趣而寫的一種娛樂讀物，並且提供了消費大眾各種的精神需求：空閒時的消遣，緊張後的娛樂，情感的替代，信息的獲得，浪漫情懷的代償，對社會的憤慨，對現實的厭倦，乃至於性意識的宣洩與對世俗的超越。<sup>14</sup>大眾小說作者透過此小說作品，尤其著力於當時社會大眾所關注的問題與焦點上，身爲一個已經獲得日本文壇肯定殊榮的作家，龍瑛宗在通俗小說的創作並未缺席，反而展現了其在文學創作的另一面向。做爲一個男性的作家，其將針對女性心理的細膩描寫落實於具體的情境當中，若回歸至當時的歷史脈絡，尤其可看出特殊的時空意義。

本論文的研究目的爲透過針對龍瑛宗的通俗連載小說作品〈趙夫人的戲畫〉之分析討論，進一步耙梳當代的文學背景，及龍瑛宗於另一種文學生產機制----報紙連載通俗小說裡所做的嘗試與突破。另外，藉文本主題思想的探析以釐清藝術與人生相互交錯指涉的關係，並分別探討其中的角色刻畫與當代的兩性關係。最後，深入剖析〈趙夫人的戲畫〉其文學表現及特色。

## 第二節、文獻回顧

目前以龍瑛宗爲研究主題的學位論文有六本，究其所探討的研究範圍及重點分析如下：

<sup>13</sup> 「大眾文學」是一種具有大眾性的通俗文學，包括有推理小說、武俠小說、家庭小說、幽默小說等，它是與純文學作品對立的，是一種大眾文藝。相關論述參考下村作次郎、黃英哲，〈台灣大眾文學緒論〉，《台灣大眾文學系列·第一輯》台北：前衛出版社，1998年，頁1。

<sup>14</sup> 易燕玉，《日據時期台灣大眾小說研究----以女性角色爲主》，國立中山大學中國文學系碩士論文，2005年，頁195。

(一) 羅成純《龍瑛宗研究---戰時的台灣文學》<sup>15</sup>

羅成純為第一位對龍瑛宗及其作品作深入研究者，其聚焦於龍瑛宗戰前的作品及文學活動，畫分為三個時期，並透過不同時期作品所顯露的主題變化及思想推移加以分析討論。羅文呈現了戰爭時期的文壇活動情形，以及龍瑛宗在其文學作品中表達的苦悶與逃避，同時也耙梳整理了龍瑛宗文學的精髓與殖民地文學特質，最後以「現實逃避主義」為基調評論龍瑛宗的「忍從精神」。羅文的研究可謂龍瑛宗研究之先驅，但其對於龍瑛宗的文學評論、理想、藝術成就，甚至是其戰後的文學活動，均給後學者留下相當大的開發空間。

(二) 朱家慧《兩個太陽下的台灣作家---龍瑛宗與呂赫若研究》<sup>16</sup>

朱家慧的論文針對龍瑛宗及呂赫若的文學進行耙梳整理後，再進一步比較研究、討論兩人在時代背景變遷下所呈現的文學精神。其中關於龍瑛宗的論述，朱文認為龍瑛宗置身於世界文學中，吸取了異國的文學養料，尤其是日本新感覺派與超現實主義文學之流，而成就其抒情浪漫與寫實人道的文學風格。其也提及龍瑛宗以女性角色作為自身與針貶時局的寫作策略，藉以從中堅持自由創作的尊嚴。

(三) 許維育《戰後龍瑛宗及其文學研究》<sup>17</sup>

有別於前兩篇論文著重於龍瑛宗在戰時的文學活動歷程，許維育將戰後龍瑛宗的文學作品做了較詳盡的解讀，找出其於各個時代中的文學位置及處世模式，使龍瑛宗的文學生命能全面地呈現。許維育認為必須循時間縱線的討論，呈現出作家身處兩個歷史夾縫中的特殊性。許文的討論深入剖析了龍瑛宗相對於戰前豐富多樣的文學生命，在戰爭結束及七〇年代文學表現上的轉變，龍瑛宗在台灣文學中的定位是顯得辛酸而無奈。

<sup>15</sup> 參見羅成純，《龍瑛宗研究—戰時的台灣文學》，日本筑波大學修士論文，1983年。後收於張恆豪主編《龍瑛宗集》，台北：前衛，1991年。

<sup>16</sup> 朱家慧，《兩個太陽下的台灣作家---龍瑛宗與呂赫若研究》，國立成功大學歷史研究所碩士論文，1996年。（後由台南市藝術中心出版，2000年）

<sup>17</sup> 參見許維育，《戰後龍瑛宗及其文學研究》，國立清華大學中國文學系碩士論文，1998年。



(四) 吳衿鳳《龍瑛宗小說中的知識份子與社會》<sup>18</sup>

吳衿鳳以龍瑛宗在日治時期發表的小說作品為研究範圍，試圖針對當時的知識分子形象及小說所呈現台灣社會樣貌及問題加以探究，並嘗試賦予龍瑛宗在台灣文學史上新的定位。

(五) 蔡鈺凌《文學的救贖：龍瑛宗與爵青小說比較研究（1932-1945）》<sup>19</sup>

蔡鈺凌是以東亞為思考起點，嘗試比較台灣龍瑛宗與滿州國爵青兩位作家的的小說，藉兩者文學觀和文學作品的討論，進一步釐清兩人小說創作的軌跡與形成的原因及比較兩者差異。蔡文認為龍瑛宗與爵青雖處於不同的社會文化背景，呈現出不同的作品風格和走向，但兩人的文學觀念接近，均強調文學內容與形式的平衡發展，因此兩人的作品多方嘗試各種文學形式的實驗，並追求更堅實的文學內容。同時，文學對他們兩人來說就有如宗教信仰一樣，使其得到宗教般的心靈救贖。



(六) 莊蕙甄《龍瑛宗小說研究》<sup>20</sup>

莊蕙甄的論文試圖沿著二討論主軸：小說主題及藝術特色的系統呈現；自傳性小說書寫的深究探討。對龍瑛宗小說創作進行審視分析，並進一步建構其文學脈絡。莊文以為龍瑛宗的小說主題除了以知識份子為探討重點外，其關注焦點上擴及社會其他階層的庶民百姓，及時代背景下台灣社會的實貌呈現。另外，龍瑛宗也經由自傳性的書寫，進行自我追尋和自我療癒的過程，而呈現出不同的心靈書寫和描寫風格。莊文又就人物形象、心理描寫及藝術表現特色三方面加以分析龍瑛宗的小說藝術成就，再次肯定龍瑛宗在台灣文學史上的地位不僅如鍾肇政所言是「殖民地文學巨擘」，而且其一生的人生境遇及文學結晶，亦足以作為歷史的見證。尤其他終其一生對文學的熱愛及執著，所展現出不屈不撓、堅毅有恆的文學魂，可說是文學長跑的一代健將，更是台灣文學史冊上彌

<sup>18</sup> 參見吳衿鳳，《龍瑛宗小說中的知識份子與社會》，國立屏東師範學院國民教育研究所碩士論文，2003年。

<sup>19</sup> 參見蔡鈺凌，《文學的救贖：龍瑛宗與爵青小說比較研究（1932-1945）》，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2006年。

<sup>20</sup> 參見莊蕙甄，《龍瑛宗小說研究》，國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文，2007年。

足珍貴的一頁。

羅成純的研究著重於整理出龍瑛宗的文學精神與其文學特質，在所有研究的論文中是屬以較宏觀的角度來探討龍瑛宗，所以其對於龍瑛宗的文學評論、理想、藝術成就，以及小說文本的文學分析較為欠缺，甚至是其戰後的文學活動也著墨不多。朱家慧的論文則是強調龍瑛宗與呂赫若在相同的歷史脈絡下，兩者因風格與性格迥異在文學觀的同質性與異質性，其並無對小說文本所呈現的社會現象進行討論，而在龍瑛宗的女性書寫詮釋亦有再深入探討的空間。而吳衿鳳是以龍瑛宗在日治時期所發表十八篇小說為範圍，分析文本中的知識份子類型及所反映的社會生活層面，〈趙夫人的戲畫〉是龍瑛宗在此時所發表的作品，吳卻未將其納入討論範圍，可能是〈趙夫人的戲畫〉中的知識份子----趙俊馬，未能符合其對知識份子的分類之一，而筆者以為〈趙夫人的戲畫〉所反映的社會現象並不僅止於於吳文的討論，應值得再加以分析。

蔡鈺凌的論文對於〈趙夫人的戲畫〉的創作形式是有較多討論的，其在分析龍瑛宗的文學觀時認為〈趙夫人的戲畫〉這部作品，是龍瑛宗刻意改變創作形式，仿效紀德（Andre Gide，1869-1951）的《偽幣的製造者》（*The Counterfeters*）的作品。（蔡鈺凌 2006：41）其中的情節描寫，也可以看見龍模仿外國文學技巧的影子，她以蔡明諺的討論<sup>21</sup>認為龍並沒有成功達成其企圖，但由此也可以看出龍瑛宗對於小說敘事和形式的實驗之意圖。蔡著重於剖析龍瑛宗不同階段的小說文學形式，而將〈趙夫人的戲畫〉列於其小說創作的第二階段做討論，而對〈趙夫人的戲畫〉之文本內容並未加以深入討論。而莊蕙甄的論文將〈趙夫人的戲畫〉置於龍瑛宗小說中的藝術世界討論，包括小說人物的群像探索----富人圖像（趙俊馬）、小說人物的心理描寫----潛意識手法（趙俊馬）、藝術表現特色----精采的內心描寫（趙夫人）；詩樣的小說語言。但在小說的主題分析中卻未見〈趙夫人的戲畫〉的位置，也無法將此一作品的寫作技巧做一完整的討論。

<sup>21</sup> 相關論述可參考蔡明諺，〈論杜南遠系列及龍瑛宗小說形式的轉變〉，頁 8-9。

而在文學史的論述上，先是日籍學者尾崎秀樹於 1961 年評斷其為「對於殖民統治的抵抗意識已呈現『屈從及傾斜』之象」<sup>22</sup>，之後台灣對龍瑛宗的評價基本上維持著尾崎秀樹的觀點。至 1984 年羅成純的研究則以「現實逃避主義」為基調評論龍瑛宗的「忍從精神」。而葉石濤認為龍瑛宗的寫作帶有世紀末的感傷色彩，且著重表現殖民地知識份子心靈的荒蕪，可看出知識份子的脆弱和沒有行動力。葉同時也認為<sup>23</sup>也因〈植有木瓜樹的小鎮〉儼然已成為觀察龍瑛宗的重要指標，所以歷來研究龍瑛宗的文學評論，大多膠著在其小說內容蒼白無力與現實妥協的敗北形人物形象上，被評論較缺乏抵抗精神，甚至將其作品標示為「逃避文學」，定位於「具有現實批判、內省的精神」，或是「以弱者的孤獨姿態與弱者同進退」。<sup>24</sup>而前述的相關論文作品則是置於一個較巨觀的角度或比較的方式來討論其文學觀及作品，然而面對〈趙夫人的戲畫〉此一實驗性質強烈的作品，筆者以為可嘗試採一微觀的角度切入探討此作品的歷史背景、作家表現的寫作技巧及其欲表達的主題思想，甚至是藉此作品揭示龍瑛宗有別於過去在台灣文學史裡相當不同的另一面向。



### 第三節、研究範圍與方法

#### 一、研究範圍

本研究除以〈趙夫人的戲畫〉為主要討論核心，龍瑛宗之其他小說創作也將列入與其比較、探討的範圍，同時藉龍瑛宗所發表之隨筆、評論為參考，做為龍瑛宗文學主張的佐證資料。

<sup>22</sup> 參考羅成純，〈龍瑛宗研究〉，收入於《龍瑛宗集》，台北：前衛，1991年，頁233。「1961年尾崎秀樹在他的〈台灣文學之備忘錄---台灣人作家之三作品〉一文中將〈植有木瓜樹的小鎮〉與之前楊逵的〈送報伙〉及呂赫若之〈牛車〉比較，指出按作品發表年代之序，至此篇小說時作家對殖民地統治的抵抗意識已呈『屈從及傾斜』之象」。

<sup>23</sup> 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：文學界，1987年，頁65。

<sup>24</sup> 蔣淑貞，〈反抗與忍從：鍾理和與龍瑛宗的「客家情節」之比較〉。《客家研究》第一卷第二期：頁5。

## 二、研究方法

本研究採文獻分析法，針對欲討論的文本材料進行分析研究。

### 1. 文本資料蒐集彙整

除了對龍瑛宗小說創作的深入閱讀外，本研究也將針對相關文評資料進行蒐集、彙整、分析，以期了解當時之文學創作的背景脈絡。另外，藉龍瑛宗個人所發表的隨筆、評論，及其他學者、評論家對龍瑛宗的及其作品的相關討論，綜合分析龍瑛宗的文學主張及其個人對當時社會價值的觀點。其中龍瑛宗個人所有小說創作、隨筆、文獻和評論乃參考陳萬益所主編的《龍瑛宗全集》<sup>25</sup>以佐分析。

本論文因著重在龍瑛宗書寫技巧的分析，故在文本探討時也將引用相關文學批評理論觀點論證，如敘事學中作者對視角與敘述者的設定、佛斯特（Forster）的人物分類理論、劉再復的性格組合論、小說的基本情節類型及現代小說所應用的內心描寫手法等。

### 2. 前人研究成果分析

目前已有許多關於龍瑛宗研究的單篇論文及學位論文，前輩的研究及討論均極具參考價值。本研究也將藉前人之研究與本研究欲深入探討之小說作品加以驗證比較。另外，台灣客家文學館及國家圖書館的相關網站，對於龍瑛宗所整理的生平大事年表、著作年表等相關資料，均是助益本文對龍瑛宗生平經歷進一步的瞭解。

## 第四節、研究架構與研究限制

### 一、研究架構

---

<sup>25</sup> 龍瑛宗作，葉笛、陳千武、林至潔譯，陳萬益主編，《龍瑛宗全集》，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年。

本論文共分為五章，其架構安排及各章節之概要說明如下：

在第一章將說明本論文之研究動機及目的，並針對前人之研究加以整理及討論，再將研究範圍及方法逐一說明，最後簡略概述每一章節之研究架構。

第二章中則期能經由龍瑛宗家世背景與生平述要的回顧，歸納整理出龍瑛宗別於其他台灣殖民時期作家的文學觀。同時，進一步地了解在當時的文學背景是處於何種的時空脈絡之下，能夠營造一個利於通俗小說發展的環境，且藉著《三六九小報》、《台灣新民報》、《風月報》三份與通俗小說關係密切的報刊的分析，了解通俗小說的生產機制，透過此一分析結合龍瑛宗的文學觀說明其創作〈趙夫人的戲畫〉之出發點與用意。

第三章的書寫將直接面對〈趙夫人的戲畫〉此一小說文本，深入探討龍瑛宗欲藉此一作品傳達的主題思想，其中藝術與人生兩者互相指涉的糾葛關係，何者才是真正凌駕於另一方之上的？而龍瑛宗在小說中對於角色與階級的設定所呈現的又是在殖民時代裡那些人的生活常模？另外，龍在小說中男女關係的鋪成，除了對殖民社會裡底層受到壓迫的女性發聲外，其是否也傳達了更深一層的關懷？上述的三大面向，是此一章節所要討論的核心問題。

第四章則著重利用相關文學理論來剖析〈趙夫人的戲畫〉中表現出的文學形式。龍瑛宗在敘事模式及人物塑造中運用了相當前衛的後設小說技法，除了對文學形式的大膽嘗試，龍隱藏在文本之後的自我更是值得加以討論之處。此外，龍對現代主義小說的技巧靈活的置於小說字裡行間，諸如對人物深刻的內心描寫方式、對於文學強烈的美學書寫筆觸，均在本章中一一分析。

第五章則將本論文進行統合總理，透過全文的總攬整理歸納各章節的論述要點。

## 二、研究限制

本研究本欲蒐集在〈趙夫人的戲畫〉連載於《台灣新民報》時，讀者針對此一小說的投書與龍瑛宗的相關回應，期能忠實的還原出龍瑛宗之於通俗小說的態度，及其欲透過〈趙夫人的戲畫〉傳達的理念在當時社會上的接受度及讀者觀感。〈趙夫人的戲畫〉連載的時間為 1939 年 9 月 23 日至 1939 年 10 月 15 日，但目前可蒐集到《台灣新民報》相關史料只有如下：1933 年光碟版、東方文化所出版 1923 年 12 月 4 日至 1932 年 7 月 4 日的影印版、台大圖書館館藏 1940 年 1 月-6 月、8 月-12 月之《台灣新民報》；1941 年 1 月-2 月、清大圖書館藏 1940 年-1941 年的捲盤式縮影捲片，無法如筆者所願取得在小說連載期間所發刊的史料，使得小說發表後讀者的接受度及龍瑛宗與讀者的相關互動便無法納入討論，故只能參佐龍瑛宗個人曾發表的評論，及其他通俗小說作家與讀者的互動情形來推論本研究欲討論的主題。



## 第二章 龍瑛宗與通俗文學發展

### 第一節、龍瑛宗的生平

#### 一、家世背景

龍瑛宗本名劉榮宗，筆名有彭智遠、劉春桃等，祖籍廣東省潮州府饒平縣石井鄉，西元一九一一年八月二十五日，出生於新竹州竹東郡北埔庄（即今新竹縣竹東鎮北埔鄉），西元一九九九年九月二十六日辭世，享年八十九歲。

據其世系推究，龍瑛宗是劉家來台的第四代，其曾祖父萬助公約在 1860 年代帶了姪子和外甥一同渡海來台拓墾，因客籍移民來台的時間已晚於閩籍移民，所以在當時艱困的墾拓環境下，土地與水利的爭取，客籍移民已屬於弱勢的族群，只能一路由台灣北部的三芝、新莊南下至東勢、埔里，漸漸移往人煙較少的山區邊地。<sup>26</sup>故其先世最後的落腳處乃是接近番界的山區盆地，此地漢人與原住民的衝突便時常發生，親人甚至遭到泰雅族人的出草弑首<sup>27</sup>。祖父世覺公耕作茶園、橘樹，勤於農事，但也受泰雅族出草之害。父親源興公曾經讀了三年漢學，劉家才有知識份子出現，父與叔父經營雜貨店與樟腦，因再度與原住民發生衝突，叔父被弑首。父遂經營鴉片零售與兼做相命師，共有五子，長子十二歲夭折，次子榮殿是巡查，三子榮瑞為公學校教員，四子出生後不久夭折，五子為榮宗（龍瑛宗）。

所以，從其家世背景來看，生長於寒村的龍瑛宗屬於小商人之子，和其他在日據時期大都出身於較富裕家庭的台籍作家如：呂赫若、吳濁流、鍾理和、張文環等相較起來，其能得到的資源相當有限，甚至終其一生都必須為了生活而努力工作。龍瑛宗自己也

<sup>26</sup> 龍瑛宗，〈我的大陸行〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁194。

<sup>27</sup> 出草：原住民為獵取敵人或異族的頭顱而外出之事，稱為出草。見謝森展編著，《台灣回想 1895-1945 台灣寫真集》，台北：創意力文化，1994年，頁374。

說：「由於父親讀了三年書，我家才有知識份子出現。這與吳濁劉家和張文環家異於環境，蓋他們是收租的頭家子弟呢。<sup>28</sup>」這樣的身分使龍一直被標示為「動搖」的小資本階級且為使其文學呈現畏縮和逃避的原因之一。

## 二、生平述要

龍瑛宗接觸書本約在五、六歲之時，雖然不識字，但仍對書中的內容有極大的興趣。七歲時，父親曾送他到彭家祠堂學習漢文，旋即因日本治理台灣而終止。之後進入北埔公學校，五年級的導師成松先生將日本古代短歌《萬葉集》油印給學生，此對龍之文學啓蒙影響至深。龍不僅熱愛閱讀同時也多次投稿，其作品曾刊載於《全島學童作文集》和東京少年雜誌上。一九二七年，因體檢未過，師範學校考試落榜，退而報考台灣商工學校商科，以最高分錄取。於商工時期，龍勤逛書店，埋首於書本之中。甚至畢業後，其仍投入大量心血閱讀日本文學及透過日文涉獵著名文學家作品，繼而對哲學做深入研究，就是希望有朝一日能在文壇佔有一席之地。<sup>29</sup>

龍瑛宗離開學校後進入台灣銀行工作，對文學的憧憬依然不減。直至一九三六年，獲知《改造》雜誌社徵文懸賞，企圖測試多年來讀書的成果和胸懷的夢想，便以四個月的時間完成〈植有木瓜樹的小鎮〉，並將其投稿至《改造》雜誌。翌年，龍即以〈植有木瓜樹的小鎮〉一文獲得日本《改造》雜誌「第九屆懸賞小說佳作獎」<sup>30</sup>，是日本統治時代台灣作家繼楊逵〈送報伕〉（一九三四年十月《文學評論》一卷八號）及呂赫若之作品〈牛車〉（一九三五年一月《文學評論》二號一卷）之後躍上日本文壇的第三人，被日本報界封為「台灣的張赫宙」，自此正式踏入文學寫作生涯。同時，也因這次的得

<sup>28</sup> 龍瑛宗，〈我的大陸行〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁195。

<sup>29</sup> 參考龍瑛宗，〈一個望鄉族的告白—我的寫作生活〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁28-35。

<sup>30</sup> 參考龍瑛宗，〈我的第一篇小說〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁173-174。



獎使得龍有機會結識日本的一流作家，同時也大大增添了龍在寫作的自信心。

這篇小說是他在『孤獨和沉思』之中孕育的。因得獎的鼓勵從此陸續有小說、新詩、隨筆與文藝時評等創作在台灣和日本發表，為多產的日文作家。<sup>31</sup>

龍瑛宗之後相繼加入「台灣詩人協會」及「台灣文藝家協會」且為其中的核心。一九四二年去職台銀，進入台灣日日新報社，任國語新聞編輯。翌年，擔任「兒童新聞」編輯。直至一九四四年任「台灣民報」的附屬雜誌「台新旬刊」的編輯委員<sup>32</sup>，龍瑛宗的寫作已達巔峰，其創作量豐富，不僅創作小說，亦寫散文隨筆及文學評論，或寫詩，充沛的文學涵養表露無疑，堪稱日據時代最多產的作家。

戰後，投身於《中華日報》的主編工作<sup>33</sup>，面對當時紛亂的社會局面，身負對文學使命感的龍瑛宗，呈現了迥然別於以往的寫作方式，不僅對時局提出嚴厲的批判，其對社會的關懷更延伸至婦女層面，提出許多婦女解放的女性議題，跳脫過去以知識份子為中心的書寫形式，也是日據時代到戰後少數關懷女性的作家<sup>34</sup>。但隨二二八事變而來的白色恐怖，使得一向審慎、內斂的龍瑛宗停止創作，重返金融界。其封筆近三十年，沉浸於日文資訊的閱讀，努力學習中文，隨時為復出文壇作準備。乃至七〇年代，社會風氣漸趨開放，龍在退休後立即重拾筆墨，陸續發表多篇小說作品，甚至更進一步嘗試以中文創作，締造了其在戰後個人文學生涯的另一個高峰。<sup>35</sup>

龍瑛宗窮其一生都在為文學付出，就如其所言：「文學是我一輩子也不會改變的興

<sup>31</sup> 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，刊載於《龍瑛宗集》，台北：前衛出版社，1990年，頁264。

<sup>32</sup> 參考龍瑛宗，〈我的足跡〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁95-98。

<sup>33</sup> 參考龍瑛宗，〈淵源、緣分—新生報與我〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁118-122。

<sup>34</sup> 周芬伶，〈龍瑛宗與其「女性描寫」〉，《東海學報》，第40卷第1期，1999年，頁19。

<sup>35</sup> 參考劉知甫，〈幻想與讀書 悼念父親龍瑛宗—生命中的兩大支柱〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第八冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁289-316。

趣」<sup>36</sup>，這不僅是對文學的執著，更帶有一份為時代見證的使命感，足為台灣文學精神的表徵。

### 三、龍瑛宗的小說觀

文學，為龍瑛宗帶來了美和希望的啟示，支撐他走過黑暗和喑啞的世代，他凝神，他靜觀，他含藏，他在脆弱的身心理蘊育最不假外求的、卑微的愛與關懷，以及生命的感動和幸福。<sup>37</sup>

龍瑛宗的父親在做生意空閒時喜歡看中國的小說群書，每到夜晚就會對著龍瑛宗及其鄰居的孩子講述中國小說故事，「三國演義」、「西遊記」、「今古奇觀」等中國古典小說是龍瑛宗接觸文學之始。<sup>38</sup>龍自幼即愛好文學，公學校五年級的導師以《萬葉集》開啓了其文學之窗。之後，隨日本時代<sup>39</sup>的來臨，龍瑛宗廣泛地接觸了歐、美、日等國名家的作品，其中又以海涅、戈果里、屠格涅夫、左拉、巴爾扎克等人對龍影響最鉅，龍甚至以為「文學的正道，還是如果戈里（Gogol）的〈外套〉、托爾斯泰的《安娜·卡列尼娜》，以及巴爾克札克（Balzac）的〈尤金妮·葛朗迪〉（*Eugenie Grandet*）」<sup>40</sup>，並指出「就文學來說，還是歐洲比中國進步，我們為要讓中國文學向上，就不得不學習歐洲文學的內容和技術」<sup>41</sup>，故在龍瑛宗的小說可明顯看出其對外國文學思潮的學習及模仿。葉石濤曾針對〈植有木瓜樹的小鎮〉提出龍瑛宗具有西歐小說的創作手法；呂正惠亦認

<sup>36</sup> 謝霜天，〈猶有凌雲健筆在——訪劉榮宗老先生〉，《中央月刊》，第40卷第7期，1982年5月，頁98。

<sup>37</sup> 陳萬益，〈蠹魚與玩具——龍瑛宗紀念〉，刊於1999年11月13日聯合報副刊。

<sup>38</sup> 參考龍瑛宗，〈山居故鄉之記〉，收錄於陳萬益主編《龍瑛宗全集》第六冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁246-252。

<sup>39</sup> 1923年關東大地震後，日本的出版社改造設為提振圖書出版界景氣，而有日幣一円即可預約三十七卷本「現代日本文學全集」的書籍促銷計畫，此舉獲得廣大迴響，引爆日本「円本」出風氣，多家出版社爭相出版「円本」全集。參見黃英哲、下村作次郎，〈台灣大眾文學緒論〉，收錄於阿Q之弟《可愛的仇人》，台北：前衛，1998年8月，頁1-3。

<sup>40</sup> 龍瑛宗，〈關於作家〉，刊載於《台灣藝術》，第二卷第一期，一九四一年一月一日。林至潔譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁76。

<sup>41</sup> 龍瑛宗，〈海燕（高爾基作）〉，刊載於《中華日報》，一九四六年十月二十三日。葉迪譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁309。

為龍瑛宗的小說導源於法國頹廢派，較具哀婉、憂傷的調子<sup>42</sup>；山田敬三則強調龍的小說具有日本浪漫派的色彩，及刻意模仿新感覺派<sup>43</sup>的表現手法<sup>44</sup>。故龍瑛宗在戰前即以前衛藝術的姿態在文壇獨樹一幟，也別於主流的社會現實主義學，以自然主義、日本私小說的陰鬱、厭悒色彩，表現知識份子的蒼白、無力感。此乃根植於他東洋風與西方現代主義的藝術涵養。<sup>45</sup>由上述可見龍的文學風格與同時代以現實主義為主流的其他作家是相當不同的，其曾說：「於文學的牆上僅塗滿寫實主義文學這一種顏色的話，豈不太寂寞了。文學有如五顏六色恣意綻放的花朵，才能夠使文化顯得豐富。浪漫主義文學亦屬令人精神抖擻的文學。我們不能讓我們的視野變得狹窄。只要文學作品還屬於藝術作品，就不能忘了她的『美』。因為藝術的本質就是『美』。沒有『美』的作品應是政治論文、是宣傳文章。只有真實的『美』才能淨化人們的精神，令人奮起，且看清生死。只有『美』才具有純粹地感動人們精神的偉大力量。」<sup>46</sup>故其體現的是浪漫主義、現代主義和新感覺派的藝術世界。龍瑛宗非常重視小說的藝術形式和技巧，文學創作中的美學藝術更是他努力追尋的目標，他主張「文學乃在追求形象美和精神美。那樣的美讓我的生活何其豐饒潤澤；讓我們領悟到生命的美好、愉悅與尊嚴；為人類的前途照亮光明；並幫助社會的進展啊！而且藉由揭發社會生活的黑暗面，謀求人類的反省；藉由描寫崇高的行為，提昇世人的品性。」<sup>47</sup>如此純粹美學觀的態度，已成為龍作品的重要核心，他認為「美」是不朽的藝術，唯有不朽的藝術可以永恆，而「心靈之美才是文學所追求之美。」<sup>48</sup>。其企圖透過在文學上形象美與精神美的追求，描繪出幸福的藍圖，因為龍

<sup>42</sup> 呂正惠，〈龍瑛宗小說中的知識份子形象〉，《殖民地的傷痕——台灣文學問題》，台北：人間出版社，2006年2月，頁28。

<sup>43</sup> 經過第一次世界大戰，日本關東大地震之後，文藝界想超越災難之苦，重新建立新生活，豎立新文學觀求文章表現的革新。

<sup>44</sup> 山田敬三在文中主要是以「悲哀的浪漫主義者」為龍瑛宗定調，再進一步提出其小說具有日本新感覺派和浪浪漫派的痕跡，但對此未多做論述。參考山田敬三，〈悲哀的浪漫主義者——論日據時代的龍瑛宗〉，賴和及其同時代作家國際學術會議，新竹：清華大學中文系承辦，1994年11月，頁4-9。

<sup>45</sup> 徐秀慧，〈文壇耆老龍瑛宗與世長辭〉，《中央日報》第22版，1999年11月13日。

<sup>46</sup> 龍瑛宗，〈南方的作家們〉，刊載於《文藝台灣》，第三卷第六期，一九四二年三月二十日。林至潔譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁102-105。

<sup>47</sup> 龍瑛宗，〈何謂文學？〉，刊載於《台灣日日新報》，一九四一年七月九-十日。林至潔譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁96-98。

<sup>48</sup> 同註38。

「一向認為文學是人人追求幸福之路。」<sup>49</sup>

此外，龍瑛宗的文學觀亦強調文學的社會性質，提倡「藝術的社會性」，主張「文學在社會上沒有主體性的地位，也沒有直接性的機能。然而，即使它是間接性、機能性的，如果能夠容許文學有所作為，必須讓文學也為社會履行更有機能性的任務才行。換句話說，就是必須認真做文學的意思。」<sup>50</sup>，亦即文學不能脫離社會。而其所推崇的果戈里、杜斯妥也夫斯基、巴爾扎克等，也多屬批判的現實主義作品，具有強烈的社會批判性。龍在〈作家之眼〉文中論及：「作家之眼並非是射出觀念，而必須是射出現實」<sup>51</sup>，認為作家若只著眼於觀念上的現實，而不著重於實際的現實，那麼作家的成長將有潛在的危機。「作家必須保有一個小宇宙。必須擁有成熟的人生觀與世界。而其人生觀與世界不得偏頗狹隘，不得以模糊朦朧的鏡頭來看現實世界中人與社會的相互關係。」<sup>52</sup>可見在龍瑛宗的眼中，社會、現實是文學創作中相當關鍵的要素。但相當矛盾的是龍瑛宗雖然強調文學的社會性，但他多數的文學創作卻是與其主張背道而馳，甚至說出「我面對現實時我本身眼中出現的朦朧感到畏懼」，「我被捲回現實中，現實的車輪轟轟作響，在我的心上奔走。我感受到現實的重量」，如此的告白，究其原因，乃是殖民地的現實壓力使龍漸漸自社會性的主題意識中抽離出來，選擇採用形式轉換的方式，利用內心獨白、意識流、想像力等現代主義的手法，創造出以內省的抒情模式和心靈探索為主的文學風格。龍瑛宗這樣的書寫風格和傳統小說描寫外部現實環境為主的方式已相當不同，其深入人類心靈意識探索的層次，可說是已進入現代主義的內省。

<sup>49</sup> 龍瑛宗，〈孤獨的文學路〉，刊載於《台灣時報》，一九八八年一月二十五日。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第七冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁181-182。

<sup>50</sup> 龍瑛宗，〈回顧與內省〉，刊載於《台灣藝術》，第四卷第十二期，一九四三年十二月一日。陳千武譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁136-141。

<sup>51</sup> 龍瑛宗，〈作家之眼〉，刊載於《台灣藝術》，第四卷第十二期，一九四三年十二月一日。陳千武譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁28-30。

<sup>52</sup> 同註32。

## 第二節、台灣通俗小說的興起與發展

### 一、當時文學背景

一九二〇年代開始，台灣社會對不當殖民政策的批判與覺醒已開始萌芽，其現代性自覺的社會徵兆，可從以下三個方面窺其端倪：第一是來自島內知識份子的普遍覺醒，第二是以留學生為中心的新興知識份子出現，第三是支持前兩個集團的台灣人資本家階級的形成。<sup>53</sup>他們一方面是受到民族自決、社會主義等世界思潮的影響，另一方面也感受到當時社會隨政治制度法制化、經濟資本主義的產生結構性的轉變，開始推動以『台灣文化協會』為主體的新文化運動。一九二一年成立的文協「以做台灣本島之民族運動下啓蒙運動的指導團體」，「以助長台灣文化的發達為目的」。<sup>54</sup>在日本帝國主義統治台灣的第二十五年，發生台灣新文化運動，意味著在日本殖民地教育下的台灣青年知識份子，已經能夠「放眼世界、心懷故土」，開始從文化方面著手診視、改善台灣的體質，亟思改變弱小民族的命運。<sup>55</sup>他們認為有獨立的文化，才能成為獨立的國家，而其最終目的在於脫離日本的殖民統治。<sup>56</sup>

而台灣新文學運動於一九二〇年展開，是新文化運動中極重要的一環，其中重要宣導文章多刊登在當時日本發行的《台灣青年》（之後發展成《台灣》雜誌、《台灣民報》、《台灣新民報》），其中陳炳把文學定義為文化的先驅，並指出民族亡與健全的文學有著密不可分的關係。黃呈聰、黃朝琴等人主張使用白話文，普及文化，啓迪民智，反對「有閑文學」；並指出白話文是文化普及運動的急先鋒，希望台灣人用白話文寫信和發表議論。曾留學北平的張我軍撰文鼓吹使用官話的白話文運動，在《致台灣人青年的一

<sup>53</sup> 崔末順，《現代性與台灣文學的發展（1920-1949）》，國立政治大學中國文學系博士論文，2004年，頁29。

<sup>54</sup> 矢內原忠雄著，周憲文譯，《日本帝國主義下之台灣》，台北：海峽學術，1999年，頁90。

<sup>55</sup> 林瑞明，〈日本統治下的台灣新文學運動---文學結社及其精神〉，《文訊》，第二十九期，1987年4月，頁35-50。

<sup>56</sup> 林柏維，《台灣文化協會滄桑》，台北：臺原，1994年，頁67。

封信》中，除主張新文學外，並批判傳統舊詩人是舊文學的守墓犬，引發新舊文學的論爭。經過這一番的論戰，有利於台灣新文學的持續發展，從此賴和、陳虛古、楊守愚……等第一代的作家，紛紛投入創作。其中賴和被譽為「台灣新文學之父」，他以台灣方言和俚諺，生動描寫台灣社會百態和庶民生活，呈現淺顯易懂的鄉土特色，達到新文學所要求的語言和文字的統一。

台灣新文學運動在一九三三年邁入成熟期<sup>57</sup>，台灣作家結合日本作家，組成「台灣文藝作家協會」，主張文藝大眾化，刊行漢日文並用的台灣文學。後來「台灣文藝聯盟」成立，則清一色由台灣作家組成，在台中舉行台灣文藝大會，高唱覆滅腐敗文學，實現文學大眾化，刊行漢日文並用的台灣文藝。但因這本文學刊物並沒有強烈的主張，致使在一九三五年楊逵夫婦另立「台灣新文學社」，發行具濃厚社會主義傾向，以反映台灣窮苦大眾生活現實為依歸的《台灣新文學》。台灣新文學運動在這段時期以中文寫作的作家佔多數，創作主題多關心台灣人的政治處境、農工大眾生活、婦女地位及社會現實等，發表的小說都是寫實主義的作品，反映出反日民族運動的文化協會和農民組合活動的各種層面，但也因此使得小說的深度和廣度都不夠，往往流於淺薄的教條式的發洩<sup>58</sup>。但同時在關懷弱勢的主題下，台灣作家也以日文作品進入日本文壇，一九三四年楊逵的《送報伕》被刊登於日本的《文學評論》，接著一九三五年《文學評論》刊出呂赫若的《牛車》，到龍瑛宗的《植有木瓜樹的小鎮》入選《改造》雜誌，至此台灣作家的日文作品在文字的駕馭及藝術意境的營造上已不遜色於日本作家。也因為新一代的日文作家廣泛吸取了西方或日本文學的精髓，採用了許多西方現代小說的多元性技巧，使台灣新文學由近代邁進了現代。

## 二、通俗小說發展

<sup>57</sup> 葉石濤將新文學運動分為三個階段：搖籃期（1920-1925）、成熟期（1926-1937）、戰爭期（1937-1945）。參見葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄：春暉出版社，2003年再版，頁28-67。

<sup>58</sup> 葉石濤，〈抗戰時期的台灣新文學〉，收入《台灣文學的悲情》，高雄：派色文化，1990年，頁50。

「通俗小說」別於「純小說」、「高雅小說」或「嚴肅小說」，是以文字創作之淺近易懂、適合群眾的敘事作品，與其他形式小說差異性為「強調大眾化品味時，與『高雅小說』相對；強調消遣娛樂功能時，與『嚴肅小說』相對；強調形式技巧的模式話與穩定性時，與『先鋒小說』、『探索小說』相對；強調商品性、功利性時，與『純小說』相對」<sup>59</sup>。故「通俗小說」具備下列五大特性<sup>60</sup>：（一）大眾性：採用的語言是大眾化的，淺近易懂的。作品表現方式是通俗的，內容是大眾所熟悉或關心的。（二）娛樂性：其為主要的功能為追求消遣、娛樂，讀者藉閱讀通俗小說以宣洩情感或調劑心情或休閒輕鬆或尋求補償或淨化心靈。（三）時效性或流行性：通俗小說貼近社會現實，描繪當時社會群眾所關心或遭遇的情事，反應當時社會狀況與時代潮流，可說是社會變遷的溫度計，因而有明顯的時效性。（四）教化性：其普遍有「懲惡揚善，忠孝節義」之「寓教於樂」之功能。（五）重複性：通俗小說會呈現集體的文化模式，也會出現作家個人的作品模式。



中國近現代通俗文學是指以清末民初大都市工商經濟發展為基礎得以滋長繁榮的，在內容上以傳統心理機制為核心的，在形式上繼承中國古代小說傳統為模式的文人創作或經文人加工再創造的作品，在功能上側重於趣味性、娛樂性、知識性和可讀性，但也顧及『寓教於樂』的懲惡勸善效應；基於符合民族欣賞習慣的優勢，形成了以廣大市民層為主的讀者群，是一種被它們視為精神消費品的，也必然會反映他們的社會價值觀的商品性文學。<sup>61</sup>

黃美娥指出在二十世紀初期《漢文台灣日日新報》上，就已出現受西學影響，而探討新文學的論述以及小說創作。她特別引介李逸濤（1897-1921）其人的「新聞小說」，認為在一九〇五至一九一一年間，李逸濤兼具啓蒙與通俗特質的小說，使傳統文學社群

<sup>59</sup> 孔慶東，《超越雅俗——抗戰時期的通俗小說》南京：南京出版社，1998年，頁23。

<sup>60</sup> 易燕玉，《日據時期台灣大眾小說研究——以女性角色為主》，國立中山大學中國文學系碩士論文，2005年，頁12-13。

<sup>61</sup> 范伯群，《中國近現代通俗文學作家評傳叢書·總序》，南京：南京出版社，1994年，頁1-2。

的創作與閱讀結構產生變化：

正由於新聞小說的兼顧通俗與啟蒙性質，原本光憑通俗性還不足以使孕育現代意義的小說在台灣生根的情況，至少有所改善，小說獲至一正確而可大力推展的絕佳理由；因此，小說讀者群大增，遂能由台灣文學結構的邊緣向中心位移，卒而產生台灣文學知識秩序邊界挪移、活動的現象。<sup>62</sup>

台灣通俗小說的興起與發展乃隨著台灣新文學運動的開展，並透過報章雜誌的發行而實踐。而台灣新文學運動是台灣新文化運動的內涵，並且一開始即伴隨新文化運動而來。除了台灣社會的內在變化外，受日本的大正民主運動、中國的五四運動、朝鮮的三一獨立運動之促成，源於一九二〇年的台灣新文化運動，是非武力抗日運動的鮮明指標。<sup>63</sup>當時留日的知識份子於東京成立了「新民會」，並在同年以中、日文發行機關刊物《台灣青年》，成為推動台灣新文化運動的核心。《台灣青年》之後再發展成《台灣》雜誌，一九二三年四月十五日改成全為中文版的《台灣民報》，一九二七年八月一日《台灣民報》以增加日文版的條件遷入台灣，一九三〇年增資改組，並易名為《台灣新民報》。在改組的過程中，許多重要的文學主張如：「白話運動」、「新舊文學論爭」、「台灣話文論戰」等相繼於此提出。故台灣新文學運動是以《台灣民報》、《台灣新民報》為中心展開，而《台灣民報》又對台灣通俗小說的興起影響最甚。因《台灣民報》的發行面廣，普遍深入一般民眾裡，其譯介、轉載了許多大陸的新文學作品及翻譯作品，如：胡適、魯迅、郭沫若、冰心等，也引進了近代西方的文義思潮，所以其不僅影響著台灣新文學運動的發展，也使台灣的通俗小說逐漸萌芽興起。除了前述的《漢文台灣日日新報》外，在新文學運動後的通俗文學，或可由一九三〇年九月九日創刊的《三六九小報》的小說連載算起。其連載的小說作品涵蓋白話、文言，風格與精神類似鴛鴦蝴蝶派小說，可以

<sup>62</sup> 黃美娥，〈從詩歌到小說——日治初期台灣文學新知識新秩序的生成〉，受入國立成功大學台灣文學系主編，《跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集》，台南：國家台灣文學管籌備處，2006年，頁73。

<sup>63</sup> 林瑞明，〈日本統治下的台灣新文學運動〉，收於林瑞明著《台灣文學的本土觀察》，台北：允晨文化，1996年，頁2。



說是《台灣新民報》日文長篇通俗小說出現前的另一種中文通俗小說。

一九三一年到一九三七年期間「左傾社會運動與激進之民族主義運動遭到全面壓制，新文學運動遂成爲替代社會運動吸納知識份子之苑囿」<sup>64</sup>，此時台灣的新文學運動已經進入了高潮期，各式的文學團體及雜誌刊物如雨後春筍般蓬勃發展，而從事小說創作的作家活躍於文壇，作品豐富。此期出刊的文學刊物有《南音》、《福爾摩沙》、《先發部隊》、《台灣文藝》、《台灣新文學》等，而在這些刊物出刊的小說逾九十篇，作家包括：葉榮鐘、賴和、張文環、巫永福、楊逵、翁鬧……等，由此可見當時小說作家與作品的興盛景象。而其中在《南音》的發刊詞中列舉了五點使命：

- 一、為解決生活上的痛苦，藉文字來消怨解悶。
- 二、做思想交換的機關，盡文藝的啟蒙運動。
- 三、在迷濛苦悶的人們的心靈上，添上文藝潤澤。
- 四、推行思想和文義的普通化、大眾化。
- 五、供給作品的發表園地，鼓勵作家的構思和執筆。<sup>65</sup>

葉榮鐘也在《南音》第二號〈卷頭言〉提出其對「大眾文藝」的主張：

在日本內地今日所謂「大眾文藝」乃是為一般文化的教養較低的大眾去鑑賞的通俗文藝。它的發生原因，自然是根據文學與社會的關係—因為文學已不是一部分特殊的專有物，它若是對於全體社會與人生無所寄與就沒有意義的。所以藝文一發，要接近大眾，供給大眾以娛樂和安慰，使彼等切實地去觀照他們自身的本相，思想和感情。藉以涵養大眾的趣味和品行，給他們的人能夠藝術化，那麼非更為通俗化不

<sup>64</sup> 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，台北：文史哲，1999年，頁107。

<sup>65</sup> 葉石濤，〈《南音》及其周圍〉，《台灣文學入門》，高雄：春暉出版社，1997年，頁50。

可。<sup>66</sup>

葉榮鐘所說的「大眾文藝」是屬於一般大眾的、接近大眾的，其流露出知識份子的角度認為必須「供給」大眾娛樂與安慰，希望「給」大眾的人生能夠藝術化，所以文藝必須先達到通俗化。

於此，我們可以看到「文藝大眾化、通俗化」已經成為文學論壇共同關注的焦點，林克夫、芥舟、楊達、張深切等人紛紛對此撰文予以討論，這樣的議題甚至延續到了四〇年代：

他們對通俗小說的寫作做了具體的要求。提出要「以新內容新觀念而組織新的通俗的觀念」，小說的創作要以生動有趣為前提，但是「一切人物、動作、環境、對白要合理化」。在語言表達上，既要「周詳」、「正確」又要注意「經濟」，不能囉唆；在情節的構思上，應注意「文筆的通俗」、「描寫的生動」、「要有一個生動的故事」、「一個出乎意料的結束」<sup>67</sup>

綜觀一九三一年到一九三七年間「文藝大眾化」的發展不僅受到關注，通俗小說的創作風氣也相當興盛。當時連載於台灣新民報徐坤泉所著《可愛的仇人》、《靈肉之道》不僅是出版了單行本，其中《可愛的仇人》更是連續印了三版，這在台灣文學的出版成績裡是非常難得的，所以通俗小說在當時受到大眾歡迎的程度可見一斑。

一九三七年八月，日本近衛內閣於蘆溝橋事變發生後的內閣會議中，確立國民精神總動員的實施與推展，台灣總督府的施政為配合日本國內對戰爭情勢的措施，便利用中日戰爭的爆發，使全島更進一步皇國民化，以便實施戰時體制，此後台灣即進入強制性

<sup>66</sup> 葉榮鐘，〈卷頭言--『大眾文藝』待望〉，《南音》第二號，1932年1月6日。

<sup>67</sup> 湯慶聲，《中國現代通俗小說流變史》，重慶：重慶出版社，1991年，頁70。

同化政策---皇民化運動的階段。這時報刊雜誌漢文欄都被下令廢止，之前許多已蓬勃發展的雜誌刊物均受迫停刊，使得作家頓失發表的空間，台灣文學被迫進入一個黑暗的時代，一九三七年至一九四五年間發行的主要文學刊物僅存《台灣文學》、《文藝台灣》及《風月報》。因此有的作家依附在日本作家的團體，也有部分作家迂迴表現，或在藝術性的追求裡完成自我。然而在此期間所發表的小說已無法以強烈的抵抗態度去反抗日本殖民政府，故作家紛紛將其寫作的焦點投注於台灣社會的風俗習慣，人民的現實生活或家庭內部、婚姻問題、養女制度、男女關係、道德傳統乃至風花雪月等，許俊雅亦在《日據時期台灣小說研究》中指出：

當異族一再摧毀台灣傳統之風俗與文化時，小說內容不再動出豪語，要反傳統，要解放傳統對個人的束縛；反之，小說開始生動描述市井人物，風土習俗，強調傳統知道德理念，注重孝道之發揚，無可諱言者，部分小說作者，精神頗沮喪、空虛、逃避現實和注重趣味，刻意浪漫構成其作品特色。<sup>68</sup>

但卻在如此的現實情境下反倒給予通俗小說全面興盛發展的時間與空間，統計在這段期間於上述刊物刊載的小說逾六十篇，而發行單行本的通俗小說也有十七本之多，可見台灣的通俗小說於此時呈現一片榮景。

### 三、通俗文學生產機制分析

台灣在日本殖民統治下進行著資本主義化與現代化的改造工程，始由農業社會進入到工業社會，且改變了城鄉的結構。其中都會文化漸漸興起，世界新知透過教育系統、報刊雜誌、進口讀物、留學生等管道進入台灣，文化傳播市場漸具雛型，文化消費的閱讀人口也隨之浮現。加諸當時文化資本產業如印刷出版、書店<sup>69</sup>，也正進入大步起飛的

<sup>68</sup> 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，台北：文史哲，1999年，頁110。

<sup>69</sup> 河原功在〈三省堂與台灣---戰前台灣日本書籍流通〉當中指出台灣的零售書店在1928年達65家，1938

階段。於是在都會中，文學商品化、消費化時代的條件也逐漸成熟。換言之，一個資本主義與工業經濟為基礎的現代化社會，才能提供足夠的文學消費環境。「近現代化的一個基本特徵或標準是：有一個延展和滲透的大眾傳播系統，文化知識廣泛普及。」<sup>70</sup>文學發展與文學媒介的關係，是不可也無法分割的。台灣通俗小說藉著傳播媒體刊物，配合著台灣工業化、商業化的脈動，逐步趨向蓬勃的大眾化、娛樂化、商業化的市場消費商品。<sup>71</sup>以下將以新文學運動之後最早刊載通俗小說的《三六九小報》、當時對通俗文學影響最甚的《台灣新民報》及以通俗小說成名的作家徐坤泉所主編的《風月報》等三份刊物討論當時的通俗文學生產機制。

### （一）《三六九小報》

《三六九小報》是由台南南社、春鶯吟社、桐侶吟社等傳統知識份子為主幹所發起，始刊於一九三〇年（昭和五年）九月九日，刊名「三六九」，「明示刊行日耳，每月于三六九日，計共發行九次」<sup>72</sup>，其終刊於一九三五年（昭和十年）九月六日的四七九號。其雖名為小報，但並非報紙而是介於報紙和雜誌之間的刊物。刀水（洪坤益）在〈發刊小言〉即說明了發刊的旨趣：「一紙風行，足資談柄，實於台灣刊行紙，別開一生面也。讀我消閑文字，為君破睡功夫。」幸奩（王開運）在〈釋三六九小報〉提出「……致力托意乎詼諧語中，諷刺于荒唐言外……」可見《三六九小報》是以滑稽遊戲、雅俗共賞的方式，意圖達到隱寓勸懲、延續漢文的目的。之所以採取這樣的策略乃是編輯人員體認在社會變遷下，生活型態改變，利用滿足社會大眾休閒讀物需求，增加發行量，以擴大影響力與漢文閱讀群。<sup>73</sup>毛文芳的研究也認為《三六九小報》是一九三〇年代台灣市民文化消費、小報傳統與文人習性相互結合之後，展現文藝生產的一種輕薄通俗的現代

---

年增至 106 家。

<sup>70</sup> 西里爾·布萊克：《比較現代化》，轉引自鄭祥貴，《晚清傳媒視野中的日本》，上海：上海古籍，2003年8月，頁1。

<sup>71</sup> 吳瑩貞，《吳漫沙生平及其日治時期大眾小說研究》，南華大學文學研究所碩士論文，2002年1月，頁33。

<sup>72</sup> 幸奩，〈釋三六九小報〉，《三六九小報》，創刊號，昭和五（1930）年九月九日，一版。

<sup>73</sup> 江昆峰，《三六九小報之研究》，銘傳大學應用語文研究所碩士論文，2004年7月，頁9。

小敘事<sup>74</sup>。而《三六九小報》創刊初期也一如編輯者的期許以滑稽趣味、資料豐富的內容和低廉的售價<sup>75</sup>受到大眾的歡迎。其中刊載的通俗小說作品風格與精神較類似於鴛鴦蝴蝶派小說，如：恤紅生的〈蝶夢痕〉、鄭坤五的〈大陸英雄〉、情網餘生的〈香國落花記〉……等，通俗小說是《三六九小報》所提供的休閒內容中份量相當多的一類，《小報》固定以一頁版面提供為通俗小說的發表空間，不僅滿足了日治時期為數眾多的漢文讀者群趣味休閒的需求，同時也為《三六九小報》的營運奠下吸引讀者的經濟基礎。根據柳書琴的研究指出蘭記書店的經營刻意與《小報》想結合，使蘭記確立其漢文通俗書局的龍頭寶座，小報文人也成功創建台灣的第一份通俗文藝雜誌<sup>76</sup>。《三六九小報》的作者群是由報社的編輯、供稿人員、及經常投稿的作家三大群體所組成，這些作者群的家世背景若非書香門第，便是富商巨賈，家境殷實，所以他們之中的多數人是秉持著興趣的態度參與《三六九小報》，並沒有支領稿酬<sup>77</sup>。即便如此，《三六九小報》最後仍因讀者積欠報費嚴重、發行量降低，廣告收益降低等原因交相惡性循環下，步向停刊一途。



## （二）《台灣新民報》

《台灣新民報》的成立系由當時留日的知識份子於東京成立了「新民會」，並在同年以中、日文發行機關刊物《台灣青年》，成為推動台灣新文化運動的核心。1922年《台灣青年》再發展成《台灣》雜誌，一九二三年四月十五日改成全為中文版的《台灣民報》，從一份介紹性及評論性的雜誌邁向報紙的形式。<sup>78</sup>一九二七年八月一日《台灣民報》以增加日文版的條件遷入台灣，一九三〇年增資改組，並易名為《台灣新民報》是當時的

<sup>74</sup> 柳書琴，〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與 1930 年代台灣的讀書市場〉，《中外文學》，第 33 卷第 7 期，2004 年 12 月，頁 28。

<sup>75</sup> 《三六九小報》發行五年期間，只調整過一次售價：原先每一期零售三錢，整月訂閱二五錢，一年份預繳金額則需費兩元五〇錢；一九三四年（昭和九年）二月二十三日復刊後，調高售價為零售每期四錢，一月份三〇錢，半年份一圓七〇錢，一年份則是三圓。郵寄費用已包含在內。《三六九小報》所訂的報價只需當時平均一日工資一・二〇圓的三十分之一，故販夫走卒皆消費得起。（江昆峰 2004：135）

<sup>76</sup> 柳書琴，〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與 1930 年代台灣的讀書市場〉，《中外文學》，第 33 卷第 7 期，2004 年 12 月，頁 51。

<sup>77</sup> 《三六九小報》並不支應稿酬，唯一的例外是連橫的〈雅言〉專欄。參見鄭喜夫，《連雅堂傳》，台中：台灣省文獻委員會，1978 年 6 月出版，頁 38。

<sup>78</sup> 參考葉榮鐘，《日據下台灣政治社會運動史》，台中：晨星，2000 年，頁 627。

五大報<sup>79</sup>之一，也被視為當時「台灣人唯一的言論機關」，致力於推動文化改造，鼓動社會思潮。其「學藝欄」在台灣新文化、學生運動中扮演重要的角色，因此風格偏向新文藝。「學藝欄」的小說、詩文，提供「大報」嚴肅新聞報導之外文藝休閒閱讀的空間。一九三二年《台灣新民報》發行日刊後，「學藝欄」更開始走向通俗化、娛樂化，通俗化傾向的原因包括資本經營模式的建立、日刊形式對稿件的需求量增加及編輯者的態度。

《台灣新民報》必須面對其他日系報紙的競爭，以及島內的商業廣告甚少之限制，資金的取得是經營報社相當現實的問題，故以商業化的路線進行報紙的改版、廣告頁面的增加、內容的通俗化是無法避免的。<sup>80</sup>另外，左翼傾向的刊物相繼問世，使得原有意識形態較強烈的作者另闢發表舞台，形成稿件不足的情況，為了填補空缺的版面，編輯必須選擇篇幅較長的小說來刊載，也就是在這個情形下出現了台灣第一部新聞長篇連載小說---林輝焜所寫的《爭へね運命》，其在《台灣新民報》上連載長達七個月，之後也發行了單行本。除了長篇小說的連載，《台灣新民報》也舉行了徵募懸賞小說的活動，即使部分文壇對此評價並不高，但仍有許多作家爭向該報發表作品。在《台灣新民報》內容逐漸通俗化的過程中，後來創辦《南音》雜誌的葉榮鐘、往後擔任「學藝欄」主編的徐坤泉、黃得時，也都在此時加入新民報的編輯群。尤其是在徐坤泉、吳漫沙擔任「學藝欄」編輯期間，逐日連載通俗小說，展現「迎合大眾品味而以娛樂為其編輯標的之姿態，以及文學商業化的若干氣息」<sup>81</sup>雖然不獲文評界認同，卻因滿足大眾休閒心理，引起社會的熱烈迴響，這使得他夾處於知識菁英批評其過於通俗化和廣受讀者喜愛與鼓勵兩者的矛盾之間。

通俗小說所受的歡迎可由連載時讀者的反應及出版情況看出：

<sup>79</sup> 當時的五大報為：《台灣日日新報》、《台灣新聞》、《台南新報》、《東台灣新報》及《台灣新民報》。

<sup>80</sup> 參考徐意裁，《徐坤泉及其文學研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005年7月，頁27。

<sup>81</sup> 許俊雅，〈鳥瞰日治時期台灣報紙期刊---以《台灣新民報》系統為分析場域〉，收錄於陳義芝編，《世界中文報紙副刊學綜論》，台北：行政院文建會，1997年11月初版，頁44。

徐坤泉在《靈肉之道》的自序中提到：

筆者曾接到讀者諸君的來信，要求切不可給國魂死掉，大罵作者的殘忍。<sup>82</sup>

張文環曾將《可愛的仇人》譯為日文，許炎亭在日譯本〈序〉中指出《可愛的仇人》在臺灣新民報一開始連載，就受到歡迎，連報社的幹部也大吃一驚。<sup>83</sup>

連載刊出通俗小說的《台灣新民報》發行人，由一九二五年的一萬多份至一九三四年突破五萬份<sup>84</sup>，通俗小說的廣受歡迎間接刺激了《台灣新民報》的銷售量，連載的小說之後也集刊出版單行本或多次印行，甚至翻譯成日文本或中文本發行，可見通俗小說作為消費商品在閱讀消費市場中受到消費者的高度喜愛。

### （三）《風月報》



《風月報》的前身《風月》，是一九三五年五月九日由台北大稻埕地區的舊文人組織「風月俱樂部」所發行。其乃提供文人雅士詠贈「藝旦」或「女給」的詩詞發表園地，一開始定位在「維持風雅，鼓吹藝術」，內容朝休閒、娛樂的風格發展。一九三六年曾因資金問題而停刊，一九三七年復刊，卻意外成為全島唯一的漢文雜誌。當時《風月報》最大的廣告資助者陳水田希冀能將這份刊物轉型成文藝雜誌，商請當時已小有名氣的徐坤泉來擔任編輯，目的之一是改革文藝，之二乃企圖藉徐已擁有的讀者群來幫助《風月報》的發行。於是，當漢文欄被廢後，徐坤泉進入《風月報》擔任編輯工作，他把對《風月報》的企圖寫在封面「是茶餘飯後的消遣品，是文人墨客的遊戲場」，將原本屬於舊文人與藝旦往來的刊物，變成具現代性、傾通俗化的文藝刊物。

<sup>82</sup> 阿Q之弟，〈自序〉，《靈肉之道》，台北，前衛出版社，1998年，頁14。

<sup>83</sup> 下村作次郎、黃英哲，〈台灣大眾文學緒論〉，《台灣大眾文學系列·第一輯》，台北：前衛出版社，1998年，頁11。

<sup>84</sup> 參考葉榮鐘，《台灣民族運動史》，台北：自立晚報，1971年9月，頁256。

自徐坤泉接任《風月報》主編後，雜誌的內容安排除了繼續刊登謎學、文白交雜的小說，並保留先後由謝雪漁、蔣培中選編的漢詩欄「詩壇」，其餘篇幅多屬白話作品，包括抒情散文、生活隨筆、新詩、歌詞、笑談、小說等文藝創作<sup>85</sup>，欲更改過去笑謔狹諧、情慾遣興的走向，轉而成爲現代通俗文藝的代表雜誌。在徐坤泉的積極主導下，《風月報》的讀者群也產生了變化，由過去的舊文人轉變至接受新式教育的讀者，甚至是吸納了在廢止漢文欄後的廣大漢文閱讀群。繼徐坤泉之後，吳漫沙進入《風月報》的編輯核心，除了延續徐的編輯方針外，更積極嘗試開發兒童<sup>86</sup>及女性<sup>87</sup>的閱讀群，甚至刻意製造話題與讀者論戰，刺激讀者投書與編輯、作者互動，進一步提升雜誌的銷售數量<sup>88</sup>。

由台灣的第一份通俗文藝雜誌《三六九小報》、發行量最大的《台灣新民報》乃至《風月報》，我們可以看到其刊載的通俗小說中包含了各種類型的價值伸張與慾望表達，它們蘊含著各自不同的意識形態訴求，產出的背景或是漢文的延續，或是報業經營的現實考量，或是刊物主編的意識主導，但創作的宗旨主要仍是以讀者爲考量。<sup>89</sup>文學脫離不開作家、媒介以及讀者三方的互動。從文學的視角來看，社會是由文學反映出來的；歷史是由文學書寫出來的——介於社會的橫切面和歷史的縱切面之間，文學通過媒介〔手稿、書籍、雜誌、報紙副刊、網路〕方才彰顯了它對當代與後代讀者的影響，從而再現〔represent〕了歷史與社會的形貌。<sup>90</sup>作者書寫背後也就是閱讀，故由通俗作品書寫的活躍更可見其閱讀群體的存再，及其背後所代表的閱讀消費市場。三〇年代至四〇年代，隨著商業消費主義日漸興起，報紙雜誌提供了通俗小說盡情展演的舞台。作家創作作品，透過大眾傳播媒介給消費者（讀者），而消費者（讀者）透過大眾媒體消

<sup>85</sup> 吳舜均，〈徐坤泉研究〉，東海大學歷史系碩士論文，1994年7月，頁60-61。

<sup>86</sup> 在第90號、第91、92合併號中曾出現「兒童故事」一欄。

<sup>87</sup> 吳漫沙曾以林靜子的化名在《風月報》發表一系列：〈賢良的主婦〉、〈女子教育〉、〈時代婦女要怎樣〉、〈女子治內〉等一系列屬於婦德教化、家庭知識的雜文。參見李宗慈，〈吳漫沙『風月報』作品表〉，《台北縣資深藝文人士口述歷史——文學類：吳漫沙的風與月》，板橋：北縣文化局，2002年10月，頁186-202。

<sup>88</sup> 蔡佩均，〈想像大眾讀者：「風月報」、「南方」中的白話小說與大眾文化建構〉，靜宜大學中文系碩士論文，2006年7月，頁45。

<sup>89</sup> 蔡佩均，〈想像大眾讀者：「風月報」、「南方」中的白話小說與大眾文化建構〉，靜宜大學中文系碩士論文，2006年7月，頁55。

<sup>90</sup> 林淇養，〈書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究〉，台北：麥田，2001年，頁12-15。



費、娛樂產品，反映對商品之需求，而增強文學商品的生產，活絡了生產、消費結構。<sup>91</sup>通俗小說在此一生產、消費的活絡結構下，作為文學商品受到消費者的喜愛而大量出現，也體現在此一歷史脈絡下通俗小說的價值，其不僅是台灣現代化、都市化以後的產物，也代表著三〇年代中期以後，台灣出版媒體的發達與消費文化、消費社會的成熟<sup>92</sup>。

蔡佩均在其研究中認為龍瑛宗選取嚴肅議題進行書寫，似乎是其用來劃分「雅／俗」、「台灣文化／非文化」的一個界線，並推論龍瑛宗對通俗文學的基本態度是不願恭維的。<sup>93</sup>但筆者以為龍瑛宗對於通俗文學的態度並不如上述如此排拒，龍曾針對當時相當受到歡迎的通俗小說《可愛的仇人》提出以下的評論：

《可愛的仇人》確實是奇妙的小說。這篇小說曾經在台灣新生報上連載，當然是大眾小說。雖然如此，這篇小說並沒有向讀者諂媚的意味，也沒有考慮一般被視為大眾小說生命的情節構成。好像作者的真實、同情、正義等燃燒成為一種熱情，把這篇作品樸素地完成了。讀者會感到作者認真追求的呼吸，對他赤裸裸的情熱受到感動。還有一點，這篇作品最初是相當寫實的描寫，但是半途轉入浪漫主義，而以東洋式的快樂結尾作為結束。這從作者的性格可以推崇，令人感到喜悅。……在寂寥的台灣文壇，有這種作品的產生，應該對作者及譯者張文環均表示敬意，同時期待其電影化的成功。<sup>94</sup>

而通俗文學本身具有兩種功能，一是它替代或填補了民眾對文化娛樂性功能的要求；二是它淺顯易懂，在不經意的娛樂中完成了教化的要求，在需要的時候，它將反覆被利用，

<sup>91</sup> 易燕玉，《日據時期台灣大眾小說研究——以女性角色為主》，國立中山大學中國文學系碩士論文，2005年，頁33。

<sup>92</sup> 下村作次郎、黃英哲，〈談戰前台灣大眾文學——台灣文學史的一段空白〉，《中外文學》，第27卷第6期，1999年，頁39。

<sup>93</sup> 蔡佩均，《想像大眾讀者：「風月報」、「南方」中的白話小說與大眾文化建構》，靜宜大學中文系碩士論文，2006年7月，頁128。

<sup>94</sup> 龍瑛宗，〈可愛的仇人〉，原題〈可愛的仇人〉，刊載於《台灣新民報》，一九四五年，陳千武譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁177。

並由於闡發而增添新的意義。<sup>95</sup>龍瑛宗也曾說：「我認為文學作品不應只當娛樂，應作為嚴肅地探求生活的問題來閱讀。」<sup>96</sup>，故筆者以為龍瑛宗身為一個已在文壇得到肯定的作家，仍嘗試屬於正統文學邊緣的通俗文學創作，是欲利用通俗文學生產機制所培植出的廣大讀者體現其強調文學社會性質的文學觀，及傳達其對文學技巧與形式的勇於試驗。換言之，被公認為屬於「菁英文學」<sup>97</sup>領域的龍瑛宗，踏入了通俗小說的範疇，可以說是對閱讀大眾的正視與體恤，他也希冀藉此文類的傳遞，加強其文學藝術的效果與議題力道。



---

<sup>95</sup> 蔡佩均，《想像大眾讀者：「風月報」、「南方」中的白話小說與大眾文化建構》，靜宜大學中文系碩士論文，2006年7月，頁119-120。

<sup>96</sup> 龍瑛宗，〈作家與讀者〉，原題〈作家と讀者〉，刊載於《台灣藝術》，第四卷第十期，一九四三年十月一日。後收入《孤獨的蠹魚》，林至潔根據《孤獨的蠹魚》版本譯。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁124。

<sup>97</sup> 此處將龍瑛宗置於「菁英文學」的領域主要原因有二：其一，龍瑛宗是日治時期最早得到日本文壇肯定的三位台灣作家之一，即使是當年的日本殖民統治者也不敢忽視他的文學地位；其次，二次大戰期間所舉辦的第一回大東亞文學者大會時，台灣代表作家有四位，龍就是其中之一，出席者的重要作家地位是無庸置疑的。故筆者直接將龍瑛宗原有的文學地位置於菁英文學的場域。而通俗文學的認定標準則是以其文學作品的產出管道來界定。

### 第三章 〈趙夫人的戲畫〉主題思想探析

誠如上一章節對龍瑛宗生平述要的回顧整理，龍瑛宗的文學體現的是浪漫主義、現代主義和新感覺派的藝術世界，此乃主要根植於他東洋風與西方現代主義的藝術涵養。這樣的深厚藝術涵養讓龍瑛宗別於當時其他作家多摹寫外在的現實世界，反而是轉向內在主觀世界的探索。而龍瑛宗在〈趙夫人的戲畫中〉不斷刻意書寫強調，一再地躍然紙上傳達給讀者的三大主題思想——藝術與人生的交相模仿關係、角色與階級及兩性關係等，不僅表現了西方現代主義小說裡的特色<sup>98</sup>，同時是透過不同的文學形式對龍瑛宗的文學價值觀再做進一步的強調與說明，此也傳達他個人對社會、女性深層的關懷。本章即承前一章節，根據龍瑛宗的小說觀及文學背景，加以分析〈趙夫人的戲畫〉中所欲表現的主題思想。

#### 第一節、藝術模仿人生 v.s. 人生模仿藝術



紀德（Andre Gide，1869-1951）認為小說的真正用途在於重構現實，也就是將現實「虛構化」，是真實和虛構間的界線被小說的「虛構功能」所解構，使之相互融合、相互轉化、相互發生、相互隱喻……這樣，現實就成了文本的一種。〈趙夫人的戲畫〉是龍瑛宗模仿紀德的作品《偽幣的製造者》之技法而寫，小說以「戲畫」命名，這一詞語在日文中便含有諷刺畫、滑稽畫的意思，龍瑛宗藉由戲謔的筆法及虛構人物的命題來貫穿它的寫作嘗試。<sup>99</sup>其刻意使用並突顯出後設的寫作技巧，將自己作家的身分融入小說

<sup>98</sup> 現代主義小說裡的四大特色為：對創作形式本身複雜性的關注；對呈現內心活動的關注；對表相生命和現實背後毀滅性混亂力量的關注；對如何展開敘事模式的探索。參考John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel" in *Modernism 1890-1930*, pp.394-415. 整個小說可以說是龍瑛宗對創作形式本身複雜性的關注，因為其中運用的後設手法前衛而大膽，其仍勇於嘗試；而藝術與人生交相指涉的書寫呈現是龍對展開敘事模式的探索，藉此一特殊的敘事模式的試驗才能說明其對藝術與人生兩者的指涉關係；兩性關係中對女性的關懷則時其對表相生命與現實背後力量的正視。

<sup>99</sup> 在〈趙夫人的戲畫〉一作於《台灣新民報》連載之前，該報曾刊有「新作預告」，當中龍瑛宗自言這篇作品在寫作技法與風格上頗費思索：「我想嘗試特殊的結構，並且以不存在的人物作為角色，使小說虛構化。」參見，龍瑛宗，〈趙夫人の戲畫：作者の言葉〉，《台灣新民報》，1939年9月。原文為日文，經陳萬益中譯刊於《文學台灣》，第33期，2001年1月5日，頁59。

當中，與自己創作的虛構小說人物對話，真實作家與虛構人物的相互侵入，產生了真實與虛構混淆不清的現象。筆者以為龍瑛宗乃是希望利用後設小說的技巧在小說中突顯出真實／虛構、藝術／人生互相指涉的關係。換言之，龍瑛宗使用實驗性的文學技法探索寫作的本質，和文學藝術與真實人生的差異。

長久以來，小說與真實人生之間便存在著曖昧糾結、不斷反射的關係。〈趙夫人的戲畫〉在龍瑛宗的筆下，這個關係顯然更為扭曲。在創作的過程中，他苦中作樂，將自己孤獨的際遇進行一種誇大的諧擬，置於小說情節中供人調笑，這樣的手法主要是來自他善感纖細的個性，是他防衛、求生的保護傘。就某一程度而言，龍瑛宗不僅扮演了自己的精神分析師，在小說背後呈現的是龍瑛宗對自己的人格表現和寫作策略無所不在的高度自覺。而小說中的四個主要角色也因為龍瑛宗對他們「自覺演員」的設定，藉由嘲諷或自述，進行自我反射式的坦承，我們彷彿看到無盡的俄羅斯娃娃在敘述者體內，相互鋪陳著小說情節的進行。龍瑛宗如此刻意的設定讓小說乍看起來彷彿是模仿著四個角色的現實人生而展演，趙俊馬在小說的一開頭便說：「……你把空用筆虛構成小說，我則是身體力行的小說實踐者，也就是說我的生活本身就是一部小說，而我就是小說裡的主人公……」（頁 79）話中意味的乃認知其人生是凌駕於小說藝術之上的，而龍瑛宗只是憑著空想捏造小說，但他才是小說的主導者與主角。之後，趙俊馬亦提及：「啊，那好像是在寫我呢！我奚落過那個作家，他根本是拿筆來復仇的。太卑鄙了。不過，虛構的情節太多了。說什麼我在十六歲就知道人生的祕密，真是天大的謊言，還打算離間我們夫婦倆，真的是一本惡毒的小說。不過呢！小說就是小說，我是一點也不會理會的。我看不起的是那個被稱之為作者的王八蛋！」（頁 118）所以小說只不過是作家復仇的工具而已，模仿著人物角色，卻充斥卑劣的虛構情節與謊言。趙夫人也認為：「……這小說裡寫的正是她自己。果真如此，那這本小說真的是鬼話連篇。與事實相差太多了。太多的是虛構。這個作家鐵定是個厚顏無恥的人，沒有正當職業，憤世嫉俗，才會寫出這種低俗的作品，還大搖大擺的公諸於世，啊，真是個小人！真是下流、低俗、骯髒。」

這也叫小說嗎？」（頁 90）她意識到小說仿造著她的人生，但又自認自己的現實人生不若小說中的下流與庸俗，同時在小說裡充滿著虛構，故趙夫人視其如敝屣。小說中的另一個主角——卑微的章郎，對小說的看法也和趙俊馬與趙夫如出一轍，「彭章郎也在偶然的機會裡看了〈趙夫人的戲畫〉這本小說，他心裡明白，這小說寫的就是自己，但小說的內容和事實還是有些出入。〈趙夫人的戲畫〉這部小說令他感到有些不舒服。他知道作者隱藏了什麼卑劣的意圖，雖然卑劣的程度並不明顯，有些還企圖把它表現在現實的描寫中。」（頁 106）但「小說藝術模仿真實人生」，真的是龍瑛宗所要表達的意念嗎？雖然若將藝術體現於文學中，那麼文學所涉及的一切都是人生的形態，人生所凸顯的一切也幾乎都是文學的對象。<sup>100</sup>但龍瑛宗認為文學之於現實的關係是：

所謂的文學，她具有人類集團所在的社會生活及風俗之具體性，描繪鮮活的歷史之身影。為什麼這麼說呢？誠如前面所述，現實是非常複雜與龐大的。橫互在我們面前的現實，未必以完整的風貌呈現在我們的眼前。在者，我們用來觀看現實的眼睛相當不完整。使現實呈現一個完整風貌的，就是藝術，就是文學。<sup>101</sup>

小說中龍瑛宗這個角色雖有如小丑般地供眾人調笑，甚至如幽靈般地穿梭在小說情節中，他從未具體真實地說了什麼或做了什麼，他的一舉一動均只能間接由其他的角色來描繪或轉述。縱然其角色是飽受其餘人物的嘲諷，但他仍然是整個文本的主控者，也可以說是抽離在文本之上，主導整個小說發展的人。就如現實的龍瑛宗所指，四個角色用來觀看現實的眼睛都是不完整的，現實的完整風貌仍就必須倚靠藝術、文學加以呈現，且他以為現實是經過作家的幻想和思考重組後的產物，並非只是單純的模仿與再現。由此，他認為可以透過多樣化的文學形式和內容的移轉，加強表現現實，所以在小說中的龍瑛宗才是真正所謂藝術與文學的代言化身。換言之，即使龍瑛宗在小說中醜化

<sup>100</sup> 朱壽桐，《文學與人生》，台北：揚智文化，2004年，頁 15-16。

<sup>101</sup> 龍瑛宗，〈文學應有的狀態〉，原題《文學の在り方》，刊載於《台灣婦人界》，第十卷第十期，一九四三年十月一日。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁 129-131。

了自己，在表面呈現出藝術模仿著人生而行的情節，甚至以往文學評論者對其提出了「屈從、傾斜」或「逃避文學」的批評，但實際上龍瑛宗從未忘卻其身為一個文學家的使命及其對生命懷抱的理想。歷史可以寫出事實，卻寫不出真實；小說寫的是虛構的故事，卻能觸探到人性的真實<sup>102</sup>，經過虛構的詮釋力量，進而重現了人生的現實，故龍瑛宗認為現實人生尚需文學藝術來將其完整呈現，更進一步而言，小說的文學藝術不只是描寫出社會的風貌，更是指導著人生現實的。此外，龍瑛宗此一蘊含於通俗小說中的特殊思想理念，是非常有別於一般通俗作家表現在此種文類中膚淺的遊戲性質，他挾有濃厚的文學品味意識，這樣的品味意識乃是體現於藝術凌駕於人生之上的內涵，而藝術乃貴在創造，貴的是人文精神的投射、情感與理想。

## 第二節、 角色與階級



在〈趙夫人的戲話〉中的四個主要角色分別為：趙俊馬、趙夫人、章郎與冬蘭。很明顯的，我們可以看見龍瑛宗以一條非常鮮明的界線區分這四個人，趙俊馬與趙夫人同屬於社會裡的上層階級，而章郎與冬蘭則是屬於當時社會受壓迫的階級群，故在小說中龍所呈現的是一種「二元社會階級」的角色設定。龍瑛宗分別在四個角色刻畫上，更深一層的體現性別在階級差異烘托下的相互比較。

趙俊馬與趙夫人兩人可說在日治時期，在多數苦難大眾中「含著金湯匙」出生的天之驕子，其與生俱來的是出眾的外表與優渥的家世。故此二人所受到的教育資源的優勢及其進行的情慾消費則呈現了三〇年代日治時期中上階層所呈現一特殊的生活常模。趙俊馬，嚴格來說是難以將其歸類為龍瑛宗小說中的知識份子類型的，在他身上只有糜爛、墮落的生活態度，求學的挫折對其而言更是不足為道，人生所追求的並沒有自我的實踐，純粹只有感官上的享受，求學只是為了完成母親的希冀與期望：

<sup>102</sup> 陳嘉英《未竟的文學之旅》，台北：耕書園，2006年6月。

等你通考試，好好唸到畢業，只要你喜歡，別說是三個了，就算要四個，做媽的也會找給你。可是，現在不用功不行。光有錢是不夠的，還得要有好的學歷，這樣人家才會尊重你。大家都知道你是我們這個村裡望族家的孩子，將來一定能成為村子裡的大人物。你可要好好想一想，這可不是說有就有的。(頁 86)

由上述可見，趙俊馬的母親期許其透過升學而有機會成為社會的中堅領導階層。日據初期總督府對士紳及富豪等台灣社會的中、上階層，係採安撫攏絡的綏靖政策，而在此一政策的引誘下，許多士紳及富豪與總督府妥協、合作，參與地方的行政事務。另一方面，總督府也藉社會領導階層之力成立公學校，並且極力鼓吹士紳接受新教育，所以公學校的開辦與維持是地方富豪捐贈的，同時絕大部分學生也來自富裕家庭。<sup>103</sup>趙俊馬在兩次中學校的入學考試落榜後，他便轉往東京唸書。在當時由於留學生所需的學費、生活費等相當可觀，若非公費或私人資助留學者，通常都是富豪子弟方能如願以償，日據時期留學生家庭背景以後者佔絕大多數。曾赴日留學的楊肇嘉回憶云：「當時在東京的台灣留學生為數尚少，而且差不多都是富家子弟。」<sup>104</sup>由此便可見趙俊馬所代表的是屬於相當富有的社會階級。而趙夫人在當時身為女性卻能夠有機會進入州立女學校就讀，就受教的機會而言是相當幸運的。因從公學校的就學率就可看出男女受教的差別：

表 1 公學校的就學率

年度	就學比率（平均）		
	男	女	計
大正 11 年	43.73	12.25	29.18
12	43.90	12.28	28.99
13	43.80	12.68	29.11

<sup>103</sup> 吳文星，《日據時期台灣社會領導階層之研究》，台北：正中，1992年，頁132-133。

<sup>104</sup> 吳文星，《日據時期台灣社會領導階層之研究》，台北：正中，1992年，頁135。

14	44.21	13.20	29.47
昭和元年	43.34	13.11	28.90
2	44.30	13.78	29.67
3	45.01	14.42	30.29
4	45.96	15.25	31.11
5	48.86	16.57	33.11
6	49.55	17.95	34.20
7	51.00	19.70	35.87
8	52.83	21.17	37.44
9	54.71	23.04	39.33
10	56.83	25.13	41.47
11	59.14	27.37	43.79
12	62.04	30.28	46.69
13	64.49	34.12	49.82
14	67.17	38.10	53.15
15	70.57	43.64	57.57

本表依據台灣總督府各年度學事年報製成。本表包含台灣人和原住民。  
資料來源：李園會，《日據時期台灣教育史》。台北：國立編譯館，2005年。

女性在公學校的就學率已遠低於男性，遑論是能進入女學校就讀的人數更是少之又少。而台灣的初等教育一開始就不屬於義務教育範圍，依據公學校規則第九十條，規定學童每月要繳納 50 分以下的學費。這對經濟狀況不富裕的農村家庭，是一筆相當大的支出。尤其是多數農村的家庭，爲了維持生計甚至連兒童也被迫要參加生產工作，因此，有能力繳納學費送子女入學就讀的家庭不是很多。<sup>105</sup>相較於因受趙家慈悲才能進公學校唸書的彭章郎和總是被作爲物品買賣的冬蘭，呈現了在殖民時期身處社會階級兩端的強烈對

<sup>105</sup> 李園會，《日據時期台灣教育史》。台北：國立編譯館，2005年，頁 422。



比。

另外，在趙夫人與趙俊馬的身上，也觀察出在三〇年代有錢有閒的上流階級所體現的一特殊生活常模---情慾消費文化。當時的社會開始逐漸累積起城市的資本、文化的工業化以及初發展的休閒觀念，故殖民的現代性可以說是這股情慾消費的最大推手。此一情慾消費的潮流包括了三〇年代為娛樂而生產之通俗刊物的盛行、娼妓與藝旦的發展。娼妓，以男性作為消費者，其本身就是一種商品，一種男性情慾的消費品。在日本統治以前並非沒有妓女，但這古老的行業，卻在日治時其發展到有史以來的最高峰，不僅從事情色行業的人數激增，社會上公開瀟灑的情色風氣亦達到有史以來的最高峰。<sup>106</sup> 主要是因為通俗刊物的盛行與娼妓、藝旦的發展是交互影響的，娼妓與藝旦是社會關注的慾望對象，而其本身又經由報刊被文人男性群體所介紹，使得通俗刊物益加盛行，同時也增強了娼妓與藝旦的公共化程度。另外，在小說中，我們看到趙夫人從學生時期便非常喜歡閱讀如《珍珠夫人》<sup>107</sup>等各類通俗小說作品，甚至她還鼓勵自己的丈夫閱讀《講談雜誌》等通俗刊物。誠如前一章節所討論早期的通俗刊物如《三六九小報》、《風月》等，其發行者或編輯群，不是富商巨賈就是傳統文人的知識份子，而在初期刊行的內容也多是文人與藝妓、女給情色消費文化的蔓延。換言之，通俗文學是日治時期因情慾消費而產生的文學現象，張志樺又將這種文學現象視為一種在殖民地地下出現的「媚俗藝術」。「媚俗藝術」在社會學和心理學上都是一種生活方式的表達，這就是資產階級或中產階級的生活方式，這種生活方式對上層或下層階級都有吸引力，也因此媚俗藝術常常被認為意味著富有與奢侈，<sup>108</sup>這樣的意味自然就成為了「階級」的標記。於小說中，趙夫人與趙俊馬是被賦予擁有此一「階級」的角色，也可說是在殖民體制脈絡下新興的市民消費階層，其在一定的經濟基礎上，進行著該階級生活常模中的「情慾消費」。

<sup>106</sup> 張志樺，《情慾消費於日本殖民體制下所呈現之文化與社會意涵---以《三六九小報》及《風月》為探討文本》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2006年7月，頁78。

<sup>107</sup> 日本大眾文作家菊池寬的作品，故事描述年輕寡婦琉璃子與情人杉野直也之間，迂迴曲折的苦戀。此書曾於《大阪每日新聞》、《東京日日新聞》兩大報連載，是日治時期十分膾炙人口的通俗小說。

<sup>108</sup> 張志樺，《情慾消費於日本殖民體制下所呈現之文化與社會意涵---以《三六九小報》及《風月》為探討文本》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2006年7月，頁80。

### 第三節、兩性關係

台灣的社會本來就受傳統漢儒文化規範的影響，乃是以父權為中心的親屬體系為社會主軸，「男尊女卑」的觀念強化了兩性極端的性別差異，女性成為附屬於男性的個體，而男女在生理結構上的差異，被利用作為性別角色分工的準則，加諸在女性身上的禮教規範，則被用來限制女性的活動範圍，足見傳統「父權」社會對女性的限制壓抑。當台灣進入殖民時期，中國的傳統父權與日本外來父權更是進一步地結合，使得女性在社會許多層面的形象皆受到男性的主導與牽制。在〈趙夫人的戲畫〉中，龍瑛宗藉著角色的塑造呈現出兩性關係互動的具體表現，其中趙俊馬與趙夫人的聯繫可讓讀者一窺婚姻關係中兩性彼此的角力與利害關係；其次，趙俊馬此一角色又代表了社會中上階層男性與女性互動時所產生的部分生活常模，如：蓄妾風氣、娼妓等；另外，趙夫人的個人形象甚至是更進一步大膽地傳達出其身處父權封建社會中女性慾望的自主發展；而冬蘭則是赤裸裸的表現出在當時社會女性地位的低落。本文除了討論小說中於兩性關係中不同面向的書寫所呈現的當代社會現況，同時也參照龍瑛宗曾經發表的評論，分析其企圖透過〈趙夫人的戲畫〉所要傳達的個人理念。

#### 一、婚姻關係

婚姻是最能反映男女兩性與生活的寫照，三〇年代的通俗小說對兩性人生情愛婚戀的書寫是相當豐富的，其中描述了多種情況下的各種情慾展現，以市井小民的情愛遭遇作為小說主題，並在其上展開當代婚戀空間的建構。文本中現代都會價值觀與傳統禮教思維交匯，形成新／舊、反對封建／保守父權等二元過渡、新舊雜陳的局面，在這些文化價值理念碰撞的過程中，愛情與婚姻的意義屢次被突顯出來，並加以敘寫。而日治時期以婚戀主題的台灣通俗文學創作，在書寫中張揚現代男女情慾、著力渲染戀愛、誇示婚姻生活圖景，以及陳列情感追逐中的人性風景與種種利弊得失，成為當時台灣通俗文

學書寫最爲重要的類別。<sup>109</sup>

夫婦是構成社會的基本單位，人類最後的目標確實是建設以歡愉的夫婦生活為基盤的歡愉社會。科學、哲學與藝術，一言以蔽之，就是如何構築社會這個命題。而且，人類的目標，為構築豐富開朗、歡愉的社會而貫徹奮鬥。不過，現在我們的社會愉悅嗎？我們的夫婦生活美滿嗎？答案恐怕是否定的。對大多數的人來說，現在的社會是充滿黑暗與痛苦的社會。多數的夫婦生活皆非合理的逾越吧。因為婚姻制度本身不合理，如非依本人自由意志的婚姻，大多秘藏著不幸與葛藤。男與女都受性與金錢束縛而終其一生。<sup>110</sup>

龍瑛宗認為婚姻的目的應是建立一個歡娛的生活，但當時的男女卻受婚姻制度的限制，使婚姻變質為性與金錢的相互箝制。這樣交互的箝制，可以說是〈趙夫人的戲畫〉中趙俊馬與趙夫人的婚姻寫照。少女時期，美麗的趙夫人總能吸引住男性的目光，也曾體驗過所謂「柏拉圖式愛情」的青澀。然而，如童話般的幸福幻想，也只能成為通過她生涯美麗回憶之一。這樣的青澀是相當短暫的，因為命運旋即安排了她成為趙夫人，即使她身處優渥的家庭環境，且有機會接受新式的教育，在婚姻上她仍然沒有自主權，必須接受父母之命的安排：

她嫁進趙家就像是理所當然的事一樣。有錢人家和有錢人家的婚姻是人人稱好的。她風平浪靜的命運老早為她預約了將來的幸福。(頁 101)

趙俊馬的母親為要阻止他胡作非為，便開始物色擁有出重的美貌、相當的學歷和教養、出身和趙家門當戶對的有錢人家的女孩，這也就是我們這位美麗的女主角之所

<sup>109</sup> 蔡佩均，《想像大眾讀者：風月報、南方中的白話小說與大眾文化建構》，靜宜大學中文系碩士論文，2006年7月，頁88。

<sup>110</sup> 龍瑛宗，〈浮生六記（沈復作）〉，刊載於《中華日報》，一九四六年九月十二日。後收入《女性素描》。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁278-279。

以會被看上的原因。(頁 103)

這是一門典型講求門當戶對的婚姻，女性的命運是決定於丈夫的好壞，同時也必須存有為婚姻孤注一擲的心理準備。總而言之，女性沒有選擇的自由，在台灣人傳統眼光中，女人的命運就如同油麻菜籽，一切都是聽天由命。即使如同楊千鶴的《花開時節》中所提到的，生長在中上階級家庭，有機會就學的幸福女性，命運卻也是一樣的：「女人的一生，不就是從嬰兒期，經過懵懂的幼年期，然後就是一個接一個學校地讀個沒完，而在尚未喘過一口氣時，就被嫁出去，然後生育孩子，不久就老死了。在這過程之中，真的可以把意志和感情完全摒棄，將自己付託給命運的安排嗎？說實在，我對毫無懷疑、毫無任何心理準備的結婚，不能不感到不安與疑惑。」<sup>111</sup>

所謂新婚的熱度和幸福的實感卻維持不到半年。她開始發覺自己也是個不幸的女人。(頁 102)



很快地，貪圖女色的丈夫，帶給她的只是無可言喻的寂寞。然而，在充滿無奈的婚姻裡，趙夫人並沒有忘記自己身為「知識份子」的優越感，她企圖衝撞趙俊馬對妻子「三從四德」的要求：

你很自私。你那一套理論，根本都是用來掩飾你那些卑劣行為的。更何況什麼從順的美德？都已經是成了木乃伊的舊道德了，男人一直就是拿這些嚴苛的道德來束縛女人，自己卻從來不受拘束，為所欲為。我說你自私不是沒有道理吧！你以為你那套腐朽的理論說服得了我嗎？那你就大錯特錯了。現在有教養的年輕女性，都更認真的在思考保有女性自我。女性幸福的問題了。(頁 93)

<sup>111</sup> 楊千鶴，〈花開時節〉，收錄於邱貴芬主編，《日據以來台灣女作家小說選讀》上冊，台北：女書文化，2001年，頁73。

龍瑛宗似乎企圖透過趙夫人來教育當時的女性，他曾提及「女性不是供男性快樂的玩具。女性必須更像人類。而且女性知性的覺醒及關心政治都是很重要的。<sup>112</sup>」他本著知識份子的新文化思維，希冀藉通俗小說的影響力，嘗試改變世人的思考模式，特別是女性。換言之，面對「婚姻」這件影響女性至深的事，龍瑛宗藉趙夫人此一女性視角出發，表現的是「揭露」、「批判」的態度，其不僅是要挑戰這個舊制度的醜陋面，更期待能夠提升女性的覺醒。

## 二、蓄妾與娼妓

小說中圍繞在趙俊馬身邊的女人，除了趙夫人外，不是像冬蘭是俊馬欲訥為妾的可憐女子，就是形形色色的娼妓。

經濟因素是致使許多女孩成為小妾或娼妓的主要考量，《臺風雜記》中提到：「臺島歌妓，猶我藝妓。芳紀自十二、三至十六、七，衣裝鮮麗，粉黛凝粹。先入席。則弦唱數番。及酒筵，與客周旋，獻酬隨意，毫無曲禮嬌情之態。且吹竹彈琴，輕妙自在，也如春鶯出谷者、有婀娜如蓮花者，夭嬌可愛。」<sup>113</sup>所以當時台灣藝妓的來源，就如上述娼妓所言，是由老藝妓或老娼妓負責培養，從小便悉心教導各種技藝，長大後在家中（北部）或在酒樓（南部）賣藝、賣笑或賣身。「臺北妓，妓也，而僅曰『台北』：是地以人傳也。三十年來，交通便利，山陬海澨莫不有『北妓』之足跡。或呼之曰『北彪』『說文』：『彪，虎文也』。是其姿首妙曼、衣服麗都，故儼然——『虎』也。」<sup>114</sup>雖然當時的法律一再禁止人身買賣，但仍然有人以金錢收買養女。尤其是老娼，她們的手中通常握有許多養女，經調教後帶到南部從事色情交易，待其累積足夠的財富後，則回到台北開「藝旦間」。<sup>115</sup>

<sup>112</sup> 龍瑛宗，〈婦女與政治〉，刊載於《中華日報》，一九四六年十月六日。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第五冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006年，頁292。

<sup>113</sup> 佐倉孫三，《臺風雜記》，頁18。

<sup>114</sup> 連橫，《雅言》，頁120。

<sup>115</sup> 吳新榮，〈媳婦仔螺〉，《民俗台灣》，第二輯，台北：武陵，1995年，頁20。

蓄妾制度有其原來的社會意義，例如可避免無後代祭祀祖先或促使同族的繁榮，故在一夫一妻的倫理下並不會被視為罪惡。但是其在歷史的進程中已喪失了原來的意義，在實質上以轉化為富裕階級處理過剩性慾的方法。<sup>116</sup>但除了上述因素，小說中冬蘭進入趙家的過程，可說是當時社會媒妁聘金惡習的另一種變相。女性的身體淪為父母解決生計的買賣工具，其對自身的命運無力掌握，只能任憑他人處置，在長期的附屬地位認定下逐漸被「物化」。女性的物化是指女性的身體被當作性對象或生育的工具，以及商品交換的對象，女性被等同於慾望、厄運、母愛、生物，無視於女性主體與靈魂的存在。<sup>117</sup>我們可以看到除了趙俊馬的母親，小說中的女性在趙俊馬此一男性敘述者的眼中，均成了嫵媚動人的情慾投射對象，或說是男性窺視的目標。

日治時期台灣社會娼妓、蓄妾的問題，主要仍歸因為當時女性社會地位普遍低落有關。雖然日治時期女性地位已逐漸透過現代教育而有所提升，並且成為當時知識份子謀求文化向上的目標之一。但是，在父權結構為主軸的台灣社會，仍需經由更多關心婦女運動之人士的努力，才能在這佈滿荆棘的道路上顛簸前進。透過小說中對女性形象的描述，紀錄了當時女性在傳統社會逐漸過渡到現代社會之過程中的樣貌。沈乃慧於〈日據時代台灣小說的女性議題探析〉一文中提到：

女性議題在日據時期的台灣小說中佔了極為重要的份量，值得注意的是在些以台灣女性為題材的小說中，女性不再是男性作家眼中所要吟詠的『物件』，女性的軀體容貌也不再是焦點所在，反而女性在被宰制的痛苦中受到了空前的重視。……根據日據時代以女性議題為主要訴求的台灣小說，大都著重在女性悲苦處境的描述，對當時的女性地位有深刻的反省思考。<sup>118</sup>

<sup>116</sup> 陳紹馨，〈《陳夫人》中出現之台灣民俗〉，《民俗台灣》，創刊號，台北：南天，1998年，頁9。

<sup>117</sup> 王怡心，〈琦君小說中的女性意識〉，《東吳研究期刊》，第10期，2003年9月，頁284。

<sup>118</sup> 沈乃慧，〈日據時期台灣小說的女性議題探析〉，《文藝台灣》，第15期，1995年，頁167。

龍瑛宗也藉由小說來顯現其對於台灣女性地位之反思。他認為：

男女間愛情的本質永遠不變，惟愛情的型式不斷變遷。例如以往的亂婚時代，不是只將愛情獻給一為對象，而是隨意獻出愛情。到了集團婚姻時代，愛情意識更加高漲。然後到了一妻多夫、一夫多妻時代，愛情更加狹隘，時至一夫一婦制的現代，愛情原則上是一對一的局面。端視男女愛情的歷史，從對多數人到對少數人，最後變成愛情集中在一人身上的特定愛情。不過，現在是女人愛一個男人，而男人可以同時愛數個女人。因為男人的愛情進化腳步遲緩。然而，最大的幸福是在一個男人與一個女人全心全力只愛對方的生活中吧。恐怕不久的將來，男女的愛情過程將朝一對一的方向邁進吧。<sup>119</sup>

雖然龍身為男人，他也嘲諷著男人在愛情進化上的緩慢，並認為一對一的男女愛情才是人類社會必須追求的終極目的。



### 三、女性慾望自主

林瑞明曾對龍瑛宗幾篇以女性為主角的小說作出評論：「在這些小說中，透過女性角色的特性，表現出不同於男性小知識份子的徬徨、恍惚，而是開朗、健康……」<sup>120</sup>莊淑芝也說：「龍瑛宗筆下的女性，單純而宿命，猶如荒原中的野草，憑著單純的信仰和堅強的生命力，在黑暗的殖民地社會裡，忍受現實生活的種種折磨，實實在在地生存下來。」<sup>121</sup>但〈趙夫人的戲畫〉中的女主角---趙夫人，是迥然不同於龍其他作品中的女主角，除了她的出身與背景，文本中她的情慾發展是相當突出的。

<sup>119</sup> 龍瑛宗，〈男女間的愛情〉，刊載於《中華日報》，一九四六年九月二十一日。後收入《女性素描》。

<sup>120</sup> 林瑞明，《台灣文學的歷史考察》，台北：允晨，1996年，頁265。

<sup>121</sup> 莊淑芝，〈宿命的女性---論龍瑛宗的「一個女人的紀錄」和「不知道的幸福」〉，《國文天地》第77期，1991年10月，頁34。

她邊想著，突然往蜜柑園望去，才注意到那個叫彭章郎的長工正辛勤的工作著。她一面想著，已經變成個壯碩的年輕人啦！不知怎麼地，胸前起了一股衝動。(頁 105)

當和趙俊馬的婚姻充斥著悔恨與寂寞時，趙夫人並不甘於讓自己的青春與美貌就此空虛地腐朽下去，反而選擇跨越那條階級的暗溝。

趙夫人心想：即使是個一貧如洗的男人也好，只要全心全意的愛自己，生活會是麼的有意義。(頁 115)

趙夫人游走在愛情遊戲及道德倫常之間，龍瑛宗如此細膩的女性心理寫實則隱含著一股顛覆的力量。趙夫人自認如果丈夫愛情不專，我也要水性楊花，這是作為一個現代女性的反抗與抗議。她主動接近章郎，並對其訴說自己的不幸與委屈，但章郎卻清楚認知到自己只是趙夫人充滿悲哀的可笑「戲畫」罷了。

「太太，在這樣的三更半夜裡，要是給人看見，您和都要身敗名裂的。」

趙夫人突發而來的恐懼、悲傷與憤怒而顫動不已。(頁 121)

或許她以為自己已經跨越了階級與道德的界線，殊不知換來的只是更深的悲哀與憤恨。經由趙夫人女性慾望的發展，龍瑛宗書寫了當時女性對逸出現存體制的渴望，感情只是一個藉口，其實際追求的，是要從男性父權秩序中逃逸。龍扭轉了父系文學傳統中的女性刻板印象，形塑了有別於一般往往只是男性慾望投射對象的小說女主角，重新建構了一個女性主體，筆者以為這才是龍瑛宗隱藏在文本後對女性的關懷。



#### 第四章〈趙夫人的戲畫〉之文學表現及特色

現代主義文學<sup>122</sup>在西方的出現起因於歐洲經歷了第一次世界大戰的劫難後，人們對於未來感到悲觀、絕望、迷惘下所蜂湧而起的文學流派，是一大批反傳統文學流派的總稱。一般認為，對現代主義文學的起催化作用的是現代非理性主義哲學和現代心理學，其中又以叔本華、尼采、伯格森、薩特和佛洛伊德等人的思想學說影響最大。<sup>123</sup>叔本華、尼采的唯意志論，伯格森的生命哲學和直覺意義、薩特的存在主義哲學，都無一例外地強調主觀精神、排斥理性，宣揚絕對自由，它們成為現代派作家創作的重要理論依據。而佛洛伊德（1856-1939）首創的精神分析學主要包括四個方面的內容：無意識理論、泛論性、夢的理論和人格結構理論。其對現代主義文學的影響至深，可以這樣說，在大多數現代派文學作品中都塗上了佛洛伊德精神分析學的色彩。<sup>124</sup>故現代主義的藝術表現手法可以是象徵主義的、表現主義的、夢幻的或意識流的等等。作家不再一味地摹寫外在的現實世界，而是轉向內在主觀世界的探索。



就文學技巧上，現代派作家常使用的是象徵、荒誕與意識流等手法。象徵雖非現代派所獨創，但現代主義作家卻非常喜愛使用象徵手法，以表達主觀的世界。荒誕或稱之為怪誕，是一種極度變形誇張的手法。象徵與荒誕既有聯繫又有區別：荒誕離開象徵便失去了寓意，象徵超過了極限便成了荒誕；象徵大抵是選取客觀事物本身固有的特點來表現某種主觀感受，荒誕從某種主觀感受出發，任意改變客觀事物的形態和屬性。<sup>125</sup>而表現意識流的技巧主要是自由聯想和內心獨白。文學創作中少不了聯想，尤其是小說，正常的聯想以事物間相似的屬性為基礎，以一定的明顯推理關係作為橋樑。現代派作家用的是自由聯想，既不考慮事物間的相似性，也不置什麼『跳板』，遵守形式邏輯，帶

<sup>122</sup> 現代主義文學是以反傳統為基礎，其間又包括了種種流派。二十世紀二〇、三〇年代，現代主義出現第一次高潮，主要流派有未來主義、後期象徵主義、表現主義、超現實主義和意識流小說等。

<sup>123</sup> 宋寅展、蘇成全主編，《二十世紀西方文學》，大陸湖北：華中師範大學，1996年，頁195。

<sup>124</sup> 夏濟安，〈致讀者〉，《文學雜誌》，第6卷第1期，1959年3月20日，頁196-199。

<sup>125</sup> 夏濟安，〈致讀者〉，《文學雜誌》，第6卷第1期，1959年3月20日，頁204。

有很大的主觀隨意性和跳躍性，……內心獨白可分為直接內心獨白和間接內心獨白。直接內心獨白是將人物的意識直接展示給讀者，作家一般不介入，也無假設的聽眾，甚至連『他說』、『他想』之類引導性的詞語也在作品中消失。……間接內心獨白與直接內心獨白的區別在：前者用第三人稱，後者用第一人稱；前者有作者介入，而後者並不明顯。

126

後設小說 (metafiction) 一詞，最早是由美國批評家威廉·H·蓋斯 (William H. Gass) 在 1970 年出版的論著 *Fiction and the Figures of Life*<sup>127</sup> 當中所提出，其主要是描述一些與小說自身有關的小說。到了 70 年代，「後設小說」被 Mark Currie 強調其「自我指涉」的屬性。而帕特里莎·渥厄 (Patricia Waugh) 則將後涉小說界定是爲了對虛構和現實的關係提出疑問，便一貫地把自我意識的注意力集中在作爲人造品的自身位置上，其對於作品自身加以批判，不僅是審視繼續體小說的基本結構，甚至探索小說外部的虛構世界條件。<sup>128</sup> 在本文的第一章節已提及〈趙夫人的戲畫〉是龍瑛宗模仿「後設」大師——紀德 (Andre Gide, 1869-1951) 於 1926 年發表的後設小說《偽幣的製造者》(The Counterfeiters) 之技巧所寫<sup>129</sup>，而李明濱主編的《二十世紀歐美文學簡史》則針對此書做了以下的評論：

《偽幣的製造者》(1926) 被紀德稱爲他畢生創作的唯一一部長篇小說，它集中了作者對小說這一文學形式的思考，以新穎獨特的敘事方法引起了文學界的關注。首先，紀德利用視角功能，通過不同人物的不同角度表現他們對周圍世界的不同印象

<sup>126</sup> 夏濟安，〈致讀者〉，《文學雜誌》，第 6 卷第 1 期，1959 年 3 月 20 日，頁 204-205。

<sup>127</sup> Patricia Waugh, "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?", p.2.

<sup>128</sup> 轉引自劉象愚、楊恆達、曾艷兵主編《從現代主義到後現代主義》，頁 396。

<sup>129</sup> 最早提出〈趙夫人的戲畫〉乃龍瑛宗模仿紀德〈偽幣的製造者〉之技巧的是蔡鈺凌的碩士論文。而〈偽幣的製造者〉是紀德在 1926 年所完成的作品，龍瑛宗則是在 1939/1/1 所發表〈我的秋風帖〉中提及正在閱讀此書，〈趙夫人的戲畫〉則是在 1939/9 之後發表，就時間點的先後推論是合理的。而紀德在〈偽〉當中的寫作技巧是相當前衛的，特別是他的敘事方式，而龍在〈趙〉裡的敘事方式書寫又和紀德相同，故筆者亦認同蔡文的龍瑛宗模仿紀德文學技巧的論述。另，龍瑛宗在〈趙〉發表後亦提及「紀德文學的內容是否引起共鳴，有待各方的批評。不過，其思索行為值得學習吧。」。參考龍瑛宗，〈我的秋風帖〉，刊載於《文藝首督》，一九三九年一月一日。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第六冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006 年，頁 137。龍瑛宗，〈文學雜記帖〉，刊載於《台灣日日新報》，一九四一年九月三十日。後收錄於陳萬益主編，《龍瑛宗全集》第六冊，台南：國家台灣文學館籌備處，2006 年，頁 201。

和反應，造成豐富的立體效果。其次，他採用「紋心」結構即「故事套故事」的手法，一改以往單線的敘事格局，喚醒習慣於傳統敘事的讀者在閱讀過程中的參與意識，以獲得精神創造的愉悅。同時，他借助作品中的人物之一小說家愛德華和他的日記，把小說構思過程、小說的性質和功能等關於文學本身的問題納入作品之內，使《偽幣的製造者》成為一部「小說的小說」。<sup>130</sup>

所以，後設小說有一個非常重要的關鍵意義，就是「關於小說的小說」。龍瑛宗將此一「關於小說的小說」之技巧應用〈趙夫人的戲畫〉中，使此小說建構在一種真實和虛構的對立原則，龍也更深層巧妙地藉此一對立原則傳達其對藝術與人生相互聯繫的個人看法。

本章節將就敘事模式、人物塑造與意象經營、情節安排及藝術風格分別討論在〈趙夫人的戲畫〉中呈現出現代主義及後設小說的文學表現及特色。



## 第一節、敘事模式

任何形式的文學作品都有其敘事模式，不同的敘事模式會產生出不同風格的作品，並傳達出不同的主題思想。敘事模式同時也會影響小說文本行文的方向、筆法的虛實與安排疏密等等。本節將試著由作品敘述中的視角、敘述者來探討〈趙夫人的戲畫〉的敘事模式。

### 一、視角

視角是指敘事者或人物與敘事文中的事件相對應的位置或狀態；或者說：敘者或人物從什麼角度觀察故事。作者透過創造性地運用敘事規範和技巧，使語言、文字經過透

<sup>130</sup> 李明濱主編，《二十世紀歐美文學簡史》，頁 18-19。

視或過濾網，把動態的立體世界點化為以語言文字的線性人事行為序列。這裡所謂的語言的透視鏡、文字的過濾網，就是視角。<sup>131</sup>

在小說中，視角分別由敘述者及故事中的人物來感知；前者的感知須透過人物或敘述者的眼、耳、鼻等器官；後者的感知則觸及了各類的意識活動，如：回憶、推測、想法等知覺活動。而根據敘事文章中視野的限制程度，熱奈特（G. Genette）將視角劃分為「非聚焦型」、「內聚焦型」、「外聚焦型」三種類型。「聚焦這一概念就提供了在有關敘事結構的描述中重新綜合意識與對話的方法。」<sup>132</sup>非聚焦型視角也就是零度聚焦，又稱為「上帝的眼睛」<sup>133</sup>，其特點是：沒有固定的觀察位置，『上帝』般的全知全能的敘述者可從任何角度、任何時空來敘事；既可高高在上地鳥瞰概貌，也可看到在其他地方同時發生的一切；對人物的過去、現在和未來均瞭如指掌，也可任意透視人物的內心。<sup>134</sup>內聚焦型因為限制在從人物的角度展示其所見所聞，無法深入剖析他人的思想，所以敘述者是以第三人稱的口吻來敘述故事，並將特定的視野貫穿於作品之中。其聚焦者存在於故事內部，聚焦者通常是故事中某一個或某幾個人物。「它完全憑借一個或幾個人物（主人公或見證人）的感官去看、去聽，只轉述這個人物從外部接受的信息和可能產生的內心活動。」<sup>135</sup>內聚焦是一種具有嚴格視野限制的視角類型，它必須固定在人物的視野之內，不能介紹自身的外貌，也無法深入剖析他人的思想。但這種內聚型的最大特點是能充分敞開人物的內心世界，淋漓盡致地表現人物激烈的內心衝突和漫無邊際的思緒。而根據焦點的穩定程度，內聚焦型視角又可分為三種類型<sup>136</sup>：（1）固定內聚焦型：聚焦固定在某一個人的身上，被敘述的事件完全透過單一人物的意識出現。（2）不定內聚焦型：採用幾個人物的視角來呈現不同的事件，它在某一特定範圍內必須限定在單一人物身上，最具小說多樣的風格。（3）多重內聚焦型：這種多重內聚焦與立體主義繪畫

<sup>131</sup> 楊義，《中國敘事學》，嘉義：南華管理學院，1998年，頁207。

<sup>132</sup> 華萊士·馬丁著，胡曉明譯，《當待敘事學》，北京：北京大學，1990年，頁181。

<sup>133</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，1994年，頁24-27。

<sup>134</sup> 申單，《敘述學與小說文體學研究》，北京大學出版社，1998年，頁228-229。

<sup>135</sup> 米克·巴爾著，譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁27。

<sup>136</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，1994年，頁30-31。

中從正面、側面、背面等角度畫某一物體的技法相似，人們將從多種敘述中了解到故事的豐富性和歧義性，即多個人物見證一個事件。外聚焦型視角則是敘述者利用外部來呈現人物的行動、外表及客觀環境，不告訴人物的動機、目的、思維和情感。<sup>137</sup>此視角如同一部攝影機，攝入各種情景，卻不對這些畫面做出解釋和說明，所以造成事件的懸疑，引起讀者的好奇心是這類視角的特色，是一種客觀化的敘述方式，敘述者只敘述人物的表情、對話和外部動作，不進入人物的內心。

在〈趙夫人的戲畫〉中龍瑛宗先運用了一個全知全能的非聚焦型視角來書寫小說並串聯起整個故事的大架構，所以讀者在進行閱讀活動的時候，對於故事的內容、人物的行動以及心理狀態無不瞭若指掌，對事件發生的前因後果也是一清二楚。如在小說中的許多景物便是透過此一全知全能的視角來進行觀察：「這裡位於偏僻鄉下地方的食堂二樓，從窗外望過去就是綠色的中央山脈。初夏的太陽悠閑地洒在村子裡。微風正和樹葉嬉戲著。街道上不見行人，偶爾出現野狗落寞的身影。」（頁 80）對人物的觀察也是如此：「趙夫人在飄著從黃色的木樨花叢裡傳來的陣陣香氣的窗邊，看著龍瑛宗寫的〈趙夫人的戲畫〉。她臉上時而露出不悅的神色，顯然是輕蔑的神情。」（頁 90）這樣的視角不僅如攝影機般忠實呈現人貨物的樣貌，還能對人物的心理狀態加以描寫。但龍瑛宗並非僅使用非聚焦型視角來書寫，其巧妙的與不定內聚焦視角相互轉換，透過四個主角人物的視角切換進一步深入被觀察對象的內在，使得作家在描繪人物的心理世界、刻劃人物的心理活動上，更能表現其豐富性與複雜性，有助於更深一層的塑造人物的形象與性格。如視角切換至趙俊馬時：「那女人的身影不時出現在我的眼前。浮在我眼前的三、四個面容彷彿綻放的牡丹或者是其他的花朵般。有的正嫣然而笑，有的沉靜，有的帶著憂愁，有的看來寂寞。」（頁 85），其視角便表現出其對該女子的癡迷，既生動又貼切。龍利用了這種視角的轉換，讓文本中的人物在更自然、更多元的面向之下，表現出作者

<sup>137</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，1994年，頁32。

欲傳達的主題思想，也讓小說裡的人物更加立體、更為接近真實的人物，而不再僅僅只是為了配合情節發展的目的而存在，同時也有效加強了小說的真實感和親切感。

## 二、敘述者

敘述者指的是敘述文本當中「陳述行為的主體」，或稱「聲音或講話者」，它與視角一起，構成了敘述。<sup>138</sup>熱奈特（Jean Genet）依據敘述者與敘述對象的關係將敘述者劃分為異敘述者和同敘述者。異敘述者不是故事中的人物，他與故事的情節發展無關，所講述的是別人的故事，因此它可以超脫在故事之外，用一種事不關己、不帶感情的態度，掌握住故事全部的線索和人物的心理狀態，對讀者作全面性的敘述。相對而言，同敘述者在敘述行為上就不如異敘述者自由。同敘述者是故事中的某個人物，他和故事的情節或多或少都有關係，他所敘述的必須是屬於自己的或是自己所見所聞的事。同敘述者也會因受制於故事所發生的範圍，無法傳達出全面性的訊息。然而，同敘述者在剖析人物心理活動，以及塑造作品整體風格上卻有獨到之處。因為同敘述者身處在故事之內，有時他可以是故事中的主人翁，藉由敘述自己的感受和經歷，加強了敘述作品的真實性，拉進了文本與讀者之間的距離。有時候，他也可以是故事中的次要人物或旁觀者，用一種參與故事卻保持理性的方式講述故事，使讀者與主人翁之間維持若即若離的關係，增加作品的層次感和客觀性，並且在作品中留下耐人尋味的空白。我們很明顯的就可以感受到在同一個故事裡，用主人翁或是次要人物，或是旁觀者作為敘述者所產生的不同風格。

若依據敘述的層次可劃分出外敘述者和內敘述者。一般而言，敘述作品通常敘述一個故事，但有時候故事中卻還有故事，因此就形成了不同的敘述層次，就像是大大小小，一個套一個的俄羅斯娃娃。里蒙·凱南將之解釋為：

---

<sup>138</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，1994年，頁71。

一個人物的行動是敘述的對象，可是這個人物也可以反過來敘述另一個故事。在他講的故事裡，當然還可以有另一個人物敘述另外一個故事，如此類推，以致無限。這些故事中的故事就形成了層次，按照這些層次，每個內部的敘述故事都從屬於使它得以存在的那個外圍的敘述故事。<sup>139</sup>

由此看來，每個作品都有不同的敘述層次，如果我們將敘述作品大概的區分為內、外兩大層次，而不去細究故事中的其他故事層次。那麼外層次則稱之為第一層次，包含了整個作品的故事；內層次又稱為第二層次，指的是故事中的故事，包含由故事中的人物所講述的事件、回憶、夢境等等。因此，外敘述者指的是第一層次（整個文本）的故事講述者，內敘述者則在故事中講述另一個層次故事的人，換句話說，故事中的人物成了另一個故事的敘述者。從另一個面向來看，外敘述者可以是整個故事的支配者，對故事的敘述居於主導的地位。或者，也可以只是具有結構的作用，為故事塑造一個結構，至於作品內容則交由故事中的人物所講的故事去完成，而內敘述者往往扮演著交代情節和解說故事的功能。有時候外敘述者與內敘述者同在一個作品裡，彼此存在某些關聯，例如：外敘述者所提出的問題，內敘述者可以加以解釋或回答；又或是兩者在意義上形成類同或對比的情形，藉以凸顯主題。因此，在同一個文本中，作者有可能同時使用了內、外敘述者，彼此相輔相成以完成文本的敘述。

雖然敘述者依照不同的分類標準，可以被區分成各式各樣的類型，但其並不表示敘述者的類型之間是壁壘分明的。有時為了使文本中的事件與人物得到內、外、遠、近更多角度的表現，仍會產生敘述者產生變化的現象。如外敘述者和內敘述者發生互相侵入的情況，這樣的作法容易產生後設小說裡真實世界與虛構世界混淆不清的現象，讓人產生驚奇、荒誕不經的特殊效果。因此，作者在創作文本時，可以選擇一種敘述者類型來替他傳達訊息，同時也能轉換不同的敘述者來創造文本的特殊效果和風格。而在〈趙夫

<sup>139</sup> 里蒙·凱南著，姚錦清、黃虹偉、傅浩、于振邦譯，《虛構的敘事作品》，香港：三聯書局，頁 164。

人的戲畫〉中，我們可以視「小說家龍瑛宗」<sup>140</sup>為文本的外敘述者，他正在寫的、說的是〈趙夫人的戲畫〉的這個故事，他是整個故事的支配者，為這個故事塑造了一個結構；而小說裡的四個角色是文本的內敘述者。龍瑛宗在小說中非常重視人物的對話，其透過人物對話迂迴敘述著故事，讓人物輪流擔任敘述者來建構、發展故事。在故事發展的過程，擔任外敘述者的龍瑛宗和內敘述者的四個角色是交互滲透的，這一點我們可以從龍瑛宗賦予這四個敘述者「自覺演員」的特徵而觀察出：

啊，那好像是在寫我呢！我奚落過那個作家，他根本是拿筆來復仇的。太卑鄙了。不過，虛構的情節太多了。（頁 117-118）

趙夫人在飄著從黃色的木樨花叢裡傳來的陣陣香氣的窗邊，看著龍瑛宗寫的〈趙夫人的戲畫〉。她臉上時而露出不悅的神色，顯然是輕蔑的神情。她在想，這小說裡寫的正是她自己。果真如此，那這本小說真的是鬼話連篇。和事實相差太多了。太多的虛構。（頁 90）



彭章郎在偶然的機會裡看了〈趙夫人的戲畫〉這本小說，他心理明白，這小說寫的就是自己，但小說的內容和事實還是有些出入。〈趙夫人的戲畫〉這部小說令他感到有些不舒服。（頁 105）

冬蘭並不知道什麼叫小說。可是總覺得〈趙夫人的戲畫〉裡有自己的影子。（頁 118）

作家這樣的設定是非常有趣的，如此一來便使小說呈現了一種「戲中戲」的結構，也就是所謂故事中還有故事的後設手法，<sup>141</sup>目的是營造／破壞了讀者在閱讀層次上有不同於傳統一般的步調與節奏，作家刻意在不同層次間穿梭，讀者、作者與故事

<sup>140</sup> 此處指涉的是書中「小說家龍瑛宗」的角色。

<sup>141</sup> 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》，台北：駱駝出版社，1995年，頁35。



的對話與遊戲於焉展開。也因為在不同層次間往返，小說本身與時空都必然是斷裂的，形成了小說架構斷裂的展現。

## 第二節、人物塑造與象徵經營

### 一、人物塑造

人物是情節的產物，是動作的執行者，更是作者與讀者之間訊息傳導的媒介，人物形象的形塑隨著主題與情節而產生。人物可以提供這個情節發展的動機，儘管情節很重要，沒有情節故事站不起來，但是人物的性格思想不但對人物的行為提供動機，也為整個故事的情節事件提供動機，並且導向它的發展。故人物的性格具有三種特性：個別性、內在性、整體性。<sup>142</sup>（1）性格的個別性：沒有生命的具體表現就是沒有自己的個性。所謂「個別性」就是——獨特性。對生活細節描寫愈多，愈容易淹沒人物性格，缺乏生活觀察和藝術經驗的表現，只是概念化、公式化，寫不出人物的獨特性。（2）性格的內在性：性格即是生命、靈魂的表現，是非常內在的，人物在長期的社會生活實踐中形成的思想、感情的特殊方式，要描繪出人物的精神、心理、真情，才能顯示出性格的本質特徵。<sup>143</sup>換言之，也就是「必須滲透到最複雜的人類心情裡去」<sup>144</sup>。（3）性格的整體性：作家猶如人物的上帝，人物一旦被創造出來，就有他的性格，也具獨立性，一切按照自己的意志行動。故所謂的「性格」指的就是人在個性、心理上的重要特徵。根據劉再復的說法，性格表現包括了兩方面：

一是行為的現實，一是行為的動機和方式。而行為的方式包括思維方式、情感方式、實踐活動的方式等等。這兩個方面的內容都表現出人物的心理特徵，這種心理特徵

<sup>142</sup> 馬振方，《小說藝術論》，北京：北京大學出版社，1999年，頁69。

<sup>143</sup> 馬振方，《小說藝術論》，北京：北京大學出版社，1999年，頁71-72。

<sup>144</sup> 黑格爾，《美學》，商務，1979年，第一卷，頁303。

在類似的情境中不斷出現，有一定的穩定性，以至於習慣化，便形成獨特的性格。

145

但人是生存在現實世界中，不斷地與他人互動，故人必然擁有多面向的心理特徵，人的性格也不可能是絕對純一的。就如同正反、善惡、美醜是一體的兩面，缺少了其中一面，另一面也就失去存在的空間與必要性。人的性格中原本就存在著多元性與矛盾性，人物塑造的二重組合論及是在這個原則下建立起來的。至於之所以稱為二元，主要是因為性格總是分化成彼此對立的面向，而性格的過程就是這兩個對立面向彼此滲透、消融、統一的動態組合過程，而此一彼此對立與統一的過程也使得人物性格顯得豐富而有深度。性格組合的過程包括了空間的差異性和時間的變異性<sup>146</sup>，也就是說在不同環境和不同時間點下均會使得性格產生差異，透過兩者之間的交互作用，形成了性格的複雜性。性格的複雜而多樣，並不意味性格是分離破碎的，反而必須歸於統一。所以，根據性格二重組合的原理，性格除了要求豐富、複雜之外，也要求完整性。



性格二重組合的原理除了上述的意義之外，還有另一個更深層的意義。劉再復指出：

二重組合的深層意義是指性格內部深層結構中，即人的內心世界中的矛盾搏鬥，以及這種拼搏引起的不安、動盪、痛苦等複雜情感。這就是說，表現人的性格的時候不僅要寫出人的性格表層靜態性質的二重因素，而且要寫出人的各種性格因素在性格內部世界中的複雜動態過程，寫出人的靈魂前進和退卻及墮落時，受到社會關係和反映這種關係的其他心理因素的牽制而發生的矛盾交織狀態和矛盾運動歷程。<sup>147</sup>

由上述性格二重組合論亦重視性格內部的矛盾組合過程，藉此反映出人的內在生命，而人物性格的深度就由此處開展出來。

<sup>145</sup> 劉再復，《性格組合論》，上海：上海文藝出版社，1987年3月，頁59。

<sup>146</sup> 劉再復，《性格組合論》，上海：上海文藝出版社，1987年3月，頁91

<sup>147</sup> 劉再復，《性格組合論》，上海：上海文藝出版社，1987年3月，頁150。

作者在塑造人物時，就要能夠剖析出潛藏在內心深處中自我與外在世界的抗爭，以及個人自身在兩種不同性格之間的掙扎與消融，才能寫出人物性格的獨特性與差別性，才能塑造出有個性的人物形象。然而，要造就人物的獨特性，有時作家必須忘掉自己，想像自己是小說中人物，走進人物的性格世界，創造人物性格的獨特性。其不是單獨表現某種個別性格，必須是整個人物活起來，而且主從分明，濃淡合宜，恰如其分。

另外，佛斯特（Forster）在《小說面面觀》提出了「扁平人物」和「圓型人物」的人物分類理論。<sup>148</sup>扁平人物有時又被稱為類型（types）或漫畫人物（caricatures），通常是依循著一個單純的理念或性質而被創造出來，所以又被歸類為靜態人物（static），實際上就是具有單一性質的人物，它的特徵就是「單純」，用一個簡單的字彙或句子就可以囊括它的一切，如：值得信賴的老家僕、貧窮卻誠實的女工等。這類人物的言行、動作都符合某個單一的理念，更甚至他就是理念的本身，好處是易於辨認和易於為讀者所記憶，通常只在非寫實的作品中作為主要角色。扁平人物還有一個特色，那就是他們往往是一成不變的。所謂的一成不變的意思是指他們常常經歷了各種不同的外在環境的洗禮，但在行為、思想上卻不為所動，仍然維持著原先的、一貫的固定性格，這一點使他們容易被記得。福斯特認為這正是扁平人物產生的原因之一。圓型人物所展現出的理念和性質往往超過一種因素，可以適合任何情節的需求，其弧線趨向圓形。此類人物的特色是能使讀者驚奇，具有複雜的人性特質，而人物的複雜性，使其言行舉止常常有彼此相衝突之處，不像扁平人物始終是表裡如一的代表著某種一成不變的典型，更能產生小說作品的逼真性。不過，圓型人物這種特質上的衝突也必須安排的合情合理，也就是說儘管圓型人物具有兩種以上的特質，這些特質或許有彼此互相矛盾之處，但作者在刻劃時也務必使彼此之間在矛盾中有統一，在衝突中有調和，在例外、不受限當中也不違背常情，否則這個人物就不是個正常的人，而不能被讀者所接受。簡而言之，所謂的「圓型人物」是有深度的人物，他們的特質不是一眼就可以看盡，或者一句話就能說完的，

<sup>148</sup> 佛斯特著，李文彬譯，《小說面面觀》，台北：志文，1998年，頁92-104。

而是需要靠讀者在文本中慢慢去發掘，反覆去研究的。

扁平人物與圓型人物並沒有優劣之分，但作者卻可以藉由兩者之間存在的差異加以運用在文本的敘述上，以增加文本的精采度與可讀性。而根據這兩種人物類型來探討文本裡的人物塑造，也可以讓我們對文本有更深一層的理解。

### （一）趙俊馬

趙俊馬是小說中首先出現的重要人物，其身份為一中產階級的知識份子，但卻完全不同於龍瑛宗過去曾書寫過的知識份子類型，頹廢沉溺於酒色之中，但是龍瑛宗創作趙俊馬的目的並不在於闡述這些，而只是配合情節的需要讓它成為某種意義的化身。所以在人物特性的塑造上，並不見龍對趙俊馬有任何深層性格和內在心理的描繪。我們除了在他身上看到連續不斷對酒色的追逐之外，看不到有關這個人物的任何心理、性格或者其他方面的變化。所以，趙俊馬雖然是個主要角色，但卻是道地的「扁平人物」，可以說是當代社會裡「富人圖像」的代表。趙俊馬挾著與生俱來的優勢——家世、金錢、教育機會，明顯有別於多數的苦難大眾，但其卻抱持著唯樂主義的人生觀，虛擲青春及金錢，在現實中放蕩、沉淪，看不到前途的展望，故其可說是相當典型的扁平人物描寫。

### （二）趙夫人

趙夫人是文本中最特別及衝突色彩濃厚的人物，在整個文本出現的比例及在情節的發展上均佔有很重要的位置，可算是小說的女主角。其角色的衝突性表現在作為一個受新式現代教育的富家女卻能欣然接受傳統父母之命所安排的婚姻，過著古老封建的生活；其不滿於丈夫對冬蘭的覬覦卻又主動對男僕章郎加以勾引；其自詡為現代女性卻以男性沙文的粗暴手段對待冬蘭，故在她內心當中的情緒激盪是極度複雜的。而此一複雜交錯的心理特質與行為特徵使得趙夫人成為這部小說裡唯一的「圓型人物」。同時，趙

夫人也是小說中唯一帶有強烈上述「性格二重組合」的人物，龍瑛宗在對其少女時期的描述是充滿純情與美麗的，強烈對照於她婚後生活的空虛與對待冬蘭的怨忿，兩相衝突與矛盾造了此一人物在文本中的獨特性。

### （三）彭章郎

章郎的角色單純清晰，雖然是一個扁平人物，但卻是在小說中唯一嘗試突破現實並付諸行動的人物。不論是在外型與言行舉止，龍瑛宗均給予其一個「老實、堅強」的圖像，且幾乎可以是日治時期多數普羅大眾的寫照。他雖然不是所謂龍瑛宗小說常見的知識份子，但他卻是龍瑛宗對台灣人精神書寫的投射人物，同時也是龍表達對當時體制與社會陋習做出反抗的重要象徵，或說是一個在黑暗社會裡的光明希望。



### （四）冬蘭

冬蘭在小說中可以說是一個典型的悲劇性人物，也是一個扁平人物，從自頭至尾從未擁有過自我的決定權，她的命運一直受到其他人物的主宰與牽制。自其原生家庭的父母為籌措搬家的旅費開始就打算放棄冬蘭，把她賣掉。接著趙俊馬透過山豬使計煽動將她買進趙家，進入趙家後卻又因趙夫人的忌妒而淪落為賣淫女。故冬蘭可以說是在日治時期台灣社會中下階層中裡更為弱勢的代表，她貧窮的出身與身為強大父權體系中的女性，即註定了她的悲慘命運。在小說裡，她自始至終都在訴說著那個時代婦女的不幸處境：作為被殖民者的貧窮、成為物化的商品任人買賣、從下女到娼妓，可謂是完全的受到資本家—殖民者—父權的三重支配與剝削，其詮釋的則是社會邊緣女性的弱勢。

### （五）小說家龍瑛宗

龍瑛宗將自己置於小說文本之中，猶如一個幽靈般穿梭，但書中的「小說家龍瑛宗」

還構不上是小說的主要角色。即使如此，龍瑛宗仍以不同的方式與手法使「小說家龍瑛宗」與四個主要角色相遇及對話，讓故事中的主人公們共同參與這部小說的建構，利用小說人物對作者極盡諷刺之能事，並透過這四種不同的聲音，描述一個孤獨、滑稽的「小說家龍瑛宗」形象，同時帶有鄙視嘲諷的姿態。

首先，是趙俊馬所陳述出的龍瑛宗形象：

我昨天突然遇見那個叫龍瑛宗的小說家。真是難得，怎麼樣？還是在寫小說嗎？那傢伙被我這麼一問，笑著說，沒有用的，還一臉難為的頻搖頭呢！（頁 79）

……還打算離間我們夫婦倆，真的是一本惡毒的小說。不過呢，小說就是小說，我是一點也不會理會的。我看不起的是那個被稱之為作者的王八蛋！這種把別人情事拿來當話題的三流作家不得好死！（頁 118）



接著，是趙夫人對龍瑛宗的不屑與批評：

和事實相差太多了。太多是虛構這個作家鐵定是個厚顏無恥的人，沒有正當的職業，憤世嫉俗，才會寫出這種低俗的作品，還大搖大擺的公諸於世，啊，真是個小人。真是下流、低俗、骯髒。這也叫小說嗎？（頁 90）

冬蘭對龍瑛宗的負面觀感：

不管怎麼說，把人家感情的事拿出來做文章的人一定不是什麼好人。（頁 118）

章郎對龍瑛宗的質疑：

他知道作者隱藏了什麼卑劣的意圖，然而卑劣的程度並不明顯，有些還企圖把它表現在現實的描寫中。(頁 106)

平凡的面貌和微笑，也不是全然沒讓人留下印象，不如說，眼前的人讓人感覺到像個鈍感的男人。那個男人會寫下〈趙夫人的戲畫〉這樣妙趣橫生的小說，著實是令人料想不到的事。(頁 106)

蔡明諺以為：「龍瑛宗把『龍瑛宗』從上帝掌控一切的虛構位置拉下來，而且是拉到比小說人物還是更次一級的地方，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，卻提升『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。」<sup>149</sup>。他透過「後設」的方式，與自己創作的虛構小說人物進行對話，以呈現出「後設」手法的趣味。另外，龍瑛宗透過讓作者出現在小說的方式，打斷讀者對作者想法的服從，而此一「作家介入」的技巧也可說是「後設小說」的核心信念，「介入」的目的其實是要提醒讀者「小說是虛構的」概念。筆者以為除了「小說是虛構」的概念外，龍瑛宗似乎欲以「戲畫」之名，掩護其在另一層次所要表達的主題思想，也就是前一章節中所討論龍經由趙夫人女性慾望的發展，進一步書寫當時女性對逸出現存體制的渴望，感情只是一個藉口，其實際追求的，是要從男性父權秩序中逃逸。龍扭轉了父系文學傳統中的女性刻板印象，形塑了有別於一般往往只是男性慾望投射對象的小說女主角，重新建構了一個女性主體。這樣的主張，在當時的環境是非常前衛大膽的，故龍必須以朦朧的手法的將這個挑戰世俗價值觀的想法隱藏在此一戲謔、嘲諷作家意味濃厚小說當中。

#### (六) 其他人物（山豬、食堂少年）

<sup>149</sup> 蔡明諺，〈論杜南遠系列及龍瑛宗小說形式的轉變〉，頁 9。轉引自蔡鈺凌，〈文學的就贖：龍瑛宗與絕清小說比較研究〉，國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2006 年 7 月，頁 42。

其他的人物如山豬、食堂少年等人更是小說裡頭的配角，他們只有在情節發展有需要時才會出現，其他的地方便沒有任何關於他們的描寫，所以有關他們的描寫常常是出現的突然，也消失的無蹤。

## 二、象徵經營

所謂「象徵」，也就是任何一種抽象的觀念、情感、與看不見的事物，不直接予以指明，而由於理性的關聯、社會約定，從而透過某種意象的媒介，間接加以陳述的表達方式。<sup>150</sup>換言之，象徵就是以某些事物代表其他事物，就是「符號」。也就是拿具體事物去呈現、代表比他本身更深更廣闊的意義。<sup>151</sup>經過這樣的表現手法，不但可以淋漓盡致地剖析內心情感，更容易將難以直言的思想觀念壓縮至理性的文字描寫裡，不虛點破，就能自然而然引導讀者進入一個思考的境地，最後達到象徵的表現效果。作家在文本中運用象徵技巧，可以避免文意平鋪直敘所造成的抽象空洞。



### (一) 蛇

龍瑛宗以纏繞的蛇來象徵原始慾望的展露，使抽象的情感顯得具體有力。

蜜柑園裡偶然出現一輪黃色的明月，恰似一片覆蓋著靜謐光影的寂寞之園。趙夫人蛇似的光芒令彭章郎感到一陣顫慄。而才猜到趙夫人的來意，想說事情麻煩了。(頁120)

與靜謐的月光相對照的是趙夫人毫不掩飾充滿情慾的目光，銳利且灼人，但章郎也迅速的體認這樣的慾望是會傷人的，而產生了防備之心。

<sup>150</sup> 黃慶萱，《修辭學》，台北：三民，1997年增訂八版，頁337。

<sup>151</sup> 李喬，《小說入門》，台北：大安，1996年，頁53。



可是不巧這兩個人美麗且相依偎的身影讓趙夫人給看到了。瞬時之間，猜疑之心如蛇般在趙夫人體內流竄。(頁 122)

此時，蛇的纏繞扭曲形體表現出趙夫人對章郎、冬蘭兩人情感的無限遐想，猜疑、妒嫉不斷地盤旋、蔓延開來。

## (二) 火焰

龍瑛宗在小說中將不同的情感透過火焰來傳達，讓讀者感受到小說人物情感的濃烈，同時也賦予文句真實的生命力：

那時那個女人很奇怪地有著凜然的豐姿，眼睛裡好像閃爍著悲哀的火焰。不禁覺得，她是個難以獲得的美麗妖精。(頁 85)



這趙俊馬所迷戀的女人外表是美麗的，但她的人生卻是悲哀的。這份悲哀是深邃發於其內心的，而美麗的外表和悲哀的人生形塑了她吸引人的魅惑力量。

在刮著秋風的路上，我獨自一人燃燒著熱情之火，覺得有點丟臉，還有些落寞，全身感到無以名狀的亢奮。(頁 85)

此時在趙俊馬的胸臆之間是充滿著對女性的慾望的，原始的慾望甚至讓他忽略了襲過身旁的陣陣寒風。

那陣子，她注意到了幾個男孩子的眼光。然而那絕不是輕薄的眼神，在他們眼中燃燒的是清純的火焰。(頁 96)

趙夫人誇大其詞的描述了白天看到的事。這一說，無形中將兩把燃燒中的妒火合成一把烈焰。(頁 123-124)

趙夫人瞥見冬蘭與章郎的互動，原被激起的是心中難堪的寂寞，這樣的寂寞再加上趙俊馬一直無法得到冬蘭的情況，在兩人心中燃起的烈火愈發旺盛，將冬蘭與章郎的將來燒盡於這熊熊火炬之中。

### (三) 月光

龍瑛宗擅長用色、通篇小說以白色黑色做底，陽光月色打光。<sup>152</sup>

蜜柑園裡偶然出現一輪黃色的明月，恰似一片覆蓋著靜謐光影的寂寞之園。(頁 120)

趙夫人眼裡閃耀著妖異的光芒，她美麗的身軀在月光照耀下更顯妖艷。(頁 120)

一樣的月光卻同映出趙夫人的寂寞與美艷，這是多麼的諷刺而直探人心的畫面啊！月光代表的是皎潔與寧靜，但其也如一面明鏡，照映出人最真實而不掩飾的一面。

### (四) 火車

雖然台灣在清朝劉銘傳時期便已有鐵路的建設，但直到日本殖民時期才真正完成了台灣鐵路的基礎建設工作。故火車象徵的是殖民統治帶來的現代性，一般大眾面對此一現代性的大幅轉變，是充滿著不安的：

<sup>152</sup> 賀淑瑋，〈空間與身分：論「植有木瓜樹的小鎮」的身份危機〉，2001年9月4日上網，(資料來源：<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/h/ho-siok-hui/bokkoe-sinhun.htm>)

這是冬蘭有生以來第一次坐火車，內心有一股難以言喻的不安。突然間冬藍覺得好害怕。(頁 127)

火車載著這兩個年輕人充滿苦難的命運，發出刺耳的汽笛鳴聲向南方奔馳而去。(頁 128)

但是，似乎也唯有仰賴「現代性」的價值與觀念，有機會讓冬蘭跳脫出傳統封建社會的藩籬，但也因同時對此「現代性」的不安，所以她對自己的未來也如火車吐出的濃煙般模糊不清。

### 第三節、情節安排



情節是小說構成的要素之一，但卻不等同於故事，因情節著重在因果關係( causality )的鋪排上，所以一連串因果相連的事件就是情節，情節之間彼此要有因果互動的關係，而成爲一個完整的事情。情節中的事件是一個完整的統一體，有開端、發展和結局；事件之間應具有因果關係，其發展應符合或然率。充分藝術的小說情節一般具備三種特性：真實性、生動性和典型性。<sup>153</sup>所以透過情節結構的分析，便可以了解敘事作品內在組織的聯繫。

情節的安排依其形式分類，可區分爲線型與非線型，線型又分單線、複線、環形三種類別，非線型情節類型是相對線型而言的，它的特徵爲打亂時間順序、因果關係，或是淡化人物和情節。

〈趙夫人的戲畫〉之情節安排屬於複線類型。複線爲俄國形式主義者什克洛夫斯基

<sup>153</sup> 馬振方，《小說藝術論》，北京：北京大學出版社，1999年，頁110。

所論述的一種基本情節類型。它由四個層次組成：

1. 主線，圍繞主人公發生的，並在故事中起支配作用的故事線；
2. 副線，貫穿整個作品的次要主人公的一系列事件；
3. 作為背景的小故事，這些小故事可出現在作品的一個或幾個片段之中；
4. 非動作因素，即作品中關於哲學、社會、歷史、道德的思考和論述，如一些富有哲理的對話和議論。<sup>154</sup>

龍瑛宗在小說中非常重視人物的對話，透過人物對話迂迴敘述故事，使人物輪流擔任敘述者，而許多情節是在人物的調侃中推進、發展的。整個故事的主線是以趙夫人的生命為中心主線，其他的人物則是情節進行的副線，這些人物的生命故事也都在小說之中交代。主線和其他副線的每一個交集所產生的矛盾衝突均是左右故事發展進行關鍵點。原對愛情是充滿美麗憧憬的趙夫人遵循著世俗「門當戶對」的準則嫁給了趙俊馬，而趙俊馬則是因為母親企圖阻止他的荒唐行為而走入婚姻，這是主、副線第一個交集所在。這個交集點所產生的衝突促使兩條線繼續進行不同的延伸與發展，婚後的趙俊馬依舊沉溺於女色，而看上了冬蘭；趙夫人則因欲報復丈夫的冷落而意圖勾引章郎。此時，故事中的另兩條副線出現了，且帶領讀者感受文本的另一段的高潮迭起。我們可以說，三條副線始終和趙夫人的主線交織在一起，隨主線的變化而變化。而在這四條情節線進行之中，龍瑛宗安排了許多塊狀的小故事，目的主要是交代了人物的基礎背景。冬蘭與趙俊馬兩副線的交集衝突接著和趙夫人與章郎兩主副線的交集衝突相呼應，冬蘭對趙俊馬的頑強地抗與章郎對趙夫人的直接拒絕，使得趙俊馬這條副線再度饒回到主線身上，而冬蘭與章郎兩副線的交集發展也將故事帶入結局。

另外，社會生活中的矛盾衝突亦是形成情節的基礎，它有自己的產生、發展和解決過程。矛盾的提出是情節的開端；矛盾的展開是情節的發展；矛盾達到尖銳的頂點是情

---

<sup>154</sup> 胡亞敏，《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，1994年，頁130。

節的高潮；矛盾獲得解決是情節的結局。所以情節的發展過程可以分為四個階段：

開端，是指作品中基本矛盾方式展開的第一個事件，它引出作品的基本矛盾，並確定矛盾的性質及其發展趨向。而在文本中的第一個事件便是趙俊馬與山豬在街上第一次見到冬蘭。

趙駿馬和山豬兩人喝得爛醉，踉蹌的走在斜照的夕陽中。

他們在路上遇到一個美麗的少女。

「哇！可不是個美人嗎？……」

趙俊馬碰了一下山豬的手肘（頁 90）

發展，是指作品中的基本矛盾正式展開階段，在這個階段中趙俊馬的負面性格得到了充分展示，但同時也逐漸顯示了日治時期社會納妾風氣的盛行，以及男女道德淪喪的寫實反映。



高潮，是基本矛盾發展到最尖銳、最緊張的階段，是決定作品主要人物命運或事件成敗的關鍵。在這個階段，主要人物的性格和作品主題得到最充分的表現。在文本中情節的高潮部分便是在趙夫人發現冬蘭與章郎兩個人相互體貼的身影，趙夫人的猜疑、難堪的寂寞、忌妒突出到了最高點，進而左右了著兩個人接續的命運發展。

結局，指矛盾衝突的發展經過高潮之後所產生的結果，矛盾衝突得到最後的解決、情節發展也隨之完成，也就是人物和事件的最後交代。這只是趙夫人的「戲弄」之畫，冬蘭與章郎這兩個命運苦難的年輕人最後也因趙夫人而離開趙家。

情節的出現是伴隨著人物而來的。因為情節是表現人物性格的藝術手段，他給人物提供表現的場合和機會。情節不段的向前發展，人物的思想性格也會有所發展變化。而

變化的類型可劃分為：一是隨情節發展，人物的思想性格逐步得到展現和深化，其性格會影響故事的發展，同時也會在情節的發展之中逐漸豐滿起來。在〈趙夫人的戲畫〉中的趙俊馬和章郎便是這種人物，當其一出現在小說場景裡，文章便交代了他們的典型環境和典型性格。以趙俊馬來說，他的現實經濟條件，其母親對他的縱容，已形塑了他強烈以自我為中心的男性沙文主義作風、墮落於酒色的性格特徵。而這樣的特徵也隨著故事情節的發展，得到了充分的體現。從他中學校的考試失敗，以及對於母親得知其荒唐行為後的囉唆哭叫感到可笑，便可以強烈感覺到他的墮落與對女人的蠻不在乎。即使在婚後，他仍然不改對酒色的追逐，使其富家紈袴子弟的負面性格在情節的發展中一步一步得到深化。另一種則是隨著情節的發展，人物思想性格出現轉變。人物的思想性格不一定是定型的，經過外在人物、或事件的推動、影響之下，他也可能發生不同的變化。趙夫人則是這一類型的人物，進入婚姻前，她原本是一個純情、美麗的女孩，但在面臨丈夫的冷落與對酒色的無盡追求後，她甚至去勾引男僕，且陷害冬蘭進入火坑，所以她的思想性格是隨著情節的發展在轉變的。



#### 第四節、藝術風格

##### 一、深刻的內心描寫

龍瑛宗擅於使用各種描寫手法，探索人物的內心世界的幽微奧秘。白少帆說：

他的小說重對人物複雜心理的發覺和表現。善於在交叉、映襯、對比的描述中，展現人物的精神面貌及其演變和人物關係的複雜性。小說不拘泥傳統的連貫情節，避免平鋪直敘，然而又重場面描寫和氣氛渲染，描寫富於聲色，善用通感。也講究語

言的形容修飾，具有華美、濃豔的藝術風格。<sup>155</sup>

因此龍透過不同手法的靈活運用，完整呈現出人物的心理面向。

首先，在〈趙夫人的戲畫〉中，趙俊馬於十五歲時初次「對人生秘密感到好奇」，並戀著一個長他四、五歲的女子。初次嚐到愛戀滋味的他，在半夢半醒之間彷彿看到她的幻影：

回到家裡上了床，卻一點也睡不著覺。那女人的身影不時出現在我的眼前。浮現再我眼前的三、四個面容彷彿綻放的牡丹花或是其他花朵般。有的正嫣然而笑，有的沉靜，有的帶著憂愁，有的看來寂寞。我變得非常純情。像個虔誠的戀人般追逐著她的幻影。（頁 85-86）



透過潛意識的描寫手法，我們得以一窺十五少年那充滿好奇又詭譎多變的內心世界。

接著，龍瑛宗藉外在景物的烘托描寫，襯托出女主人心中的寂寞：

趙夫人百般無聊地在椅子上坐下來，手往窗台一攔，把臉湊過去凝視著初夏明亮的風景。茂密的林木，紅色的雞冠花，虛無的陽光，凡此種種，現在都勾起了她從來沒有過的深切懷念，突然間，她感到末的寂名的寂寞。總覺得一個人漂流在汪洋大海中的荒島上一樣。（頁 104）

初夏明亮的景緻在趙夫人的眼中卻盡是空動與孤寂，因為她帶著一顆百般聊賴的心去看待一切。儘管她身處不愁衣食的富貴人家，但卻無法得到丈夫專一的真心。所以，週遭

<sup>155</sup> 白少帆等主編，《現代台灣文學史》，瀋陽：遼寧大學出版社，1987年，頁254。

美麗的風景對她來說如同虛設一般，進而感受到自己彷彿被留放到孤島般的寂寞。龍突破了外向寫實的侷限，進入內在心靈的刻劃，使小說人物充分展現獨特的個性和情感。

另外，在文本中龍還使用了「內心獨白法」來做人物的心理描寫。所謂的「內心獨白法」也就是小說人物自言自語的方式<sup>156</sup>，它可以「深入人物性格的切層面」，讓一些壓抑、潛伏或不欲為人知的真相、心聲顯露而出，使讀者更能明確掌握其隱微不顯的內心世界。

從趙夫人在女學校時期：

要是學校裡沒有數學、地理這些東西，也沒有期末考試的話，會有多麼快樂呢！

可是，一想到公學校時代那些沒有辦法繼續升學的朋友們，我們真的很幸福呢！（頁 98）



透過內心的獨白，我們看到趙夫人對於進入女學校自我的優越感同時夾雜必須面對考試所呈現的矛盾心情。

原來自己雖然身著漂亮的衣服，又是餐餐美食，然而最要緊的一顆心難道不是貧困的嗎？大家都稱讚我的美貌，都說我有個幸福的婚姻。果真如此嗎？外表看起來也許沒有錯吧！然而事實上，自己無疑的就是個不幸的女人。（頁 105）

從小被呵護疼惜、爲人所欣羨的趙夫人，只有在和自我對話時，才能深刻傾訴自己內心的寂寞和想望。

另外一段精采的內心描寫則出現在暗戀趙夫人的王姓中學生身上：

---

<sup>156</sup> 陳碧月，《小說創作的的方法與技巧》，台北：秀威資訊科技，2003年，頁81。



就在那幻影般的情境中，耳邊傳來暴風圈的中心般的沉靜聲音。

（喂，你這傻瓜，你還年輕嘛！）

暴風也發出聲音了。

（別後悔，閃耀的青春啊！只有把我們的生命和努力都獻給愛，生命才有價值，才算努力過的至高人生！）

沉靜的聲音接著平靜的說。

（喂，你這個傻瓜，你會一輩子就這樣葬送掉。我不否定你的話，然而你難道以為幸福馬上就會投入你的懷抱？別傻了——嚴酷的現實就在眼前，不久你就會明白了。）

哎，就是這麼一回事，我的內心不停的掙扎。（頁 100）

男孩心中的掙扎以暴風的聲音和平靜的聲音相互對話著，一邊是急於追求愛情的熱情，一邊則是阻擋著自己的理智。兩股意識的流竄使男孩搖擺猶豫的心情做了進一步的揭露，也使其思慮的過程清清楚楚地展現在讀者面前。

從上述，可看見龍瑛宗在〈趙夫人的戲話〉中，除了以情境烘托的方式書寫人物心理，還廣泛的運用現代主義意識流的心理描寫手法，如內心獨白、潛意識……等，將筆觸直探人物的靈魂深處，使讀者不僅可以想像其外在容貌，更可以洞悉其內心世界。如此，不但能讓人物的更具體、更豐富的形象躍然於紙上，更可使小說與讀者發生感情聯繫，提高共鳴及感染力。

## 二、唯美的小說語言

在小說中，龍瑛宗精鍊又深具美感的語言洋溢其中，其充滿瑰麗色彩與浪漫詩意的句子，是其藝術風格中的強烈特色，不僅是為文本提供了美學的基礎，也提升了小說的

藝術境界。

微風正和樹葉嬉戲著。街道上不見行人，偶爾出現野狗落寞的身影。(頁 80)

馨香不斷地從窗口飄進來，木樨花有如淡淡的燈光散發著清香。(頁 94)

茂密的林木，紅色的雞冠花，虛無的陽光，凡此種種，現在都勾起了她從來沒有過的深切懷念，突然間，她感到末的寂名的寂寞。總覺得一個人漂流在汪洋大海中的荒島上一樣。(頁 104)

樹木在日照下擺動著身軀，投射在屋子裡的樹影也被染成淡綠。(頁 103)

由上述，我們可以看出在龍瑛宗筆下的每一樣事物都彷彿是帶有生命的，但這樣的生命氣息並不是透過平實的辭彙來表達，反而是使用精粹洗鍊的詞藻書寫。



### 三、「聲」「色」交錯的文學意象

龍瑛宗在〈趙夫人的戲畫〉中透過各種修辭法的靈活運用，使文字在表達情意之外，更提供了讀者一種「聲音」與「色彩」交錯的意象，藉以展現文字的生命力。

色彩是視覺意象中最容易記憶的美感形式，在文字敘述中適當地運用色彩，不僅能表情達意，亦能引起讀者的美感經驗。龍瑛宗在〈趙夫人的戲畫〉中善用了各種單一或複合的濃烈顏色來加強視覺的效果，以顏色的薰染豐富視覺的意象，再透過譬喻的手法，使眼前情景以鮮活的形象呈現在讀者面前。另外龍在字裡行間所呈現並不僅是一幅畫而已，其更融入了聲音在其中，使小說的場景能夠活潑的呈現在讀者的腦海，如同電影的畫面一般。

美麗的校舍，綠油油的操場，並排的尤加利樹，明朗清脆的講話聲，都隨著春光流轉。(頁 98)

校舍的紅色轉瓦在作家的筆下已化作熊熊烈火與綠色的操場相輝映，但這校園卻不是一片死寂的。充滿生命力的陽光與學生的歡笑生縈繞其中，使人感受到校園青春的活力與美好。

沒一會兒，像隻黑怪獸般的火車在地上發出轟隆轟隆的巨響，一面吐著煙霧駛進車站。(頁 128)

龍瑛宗將火車比喻作黑怪獸，冬蘭的未來將乘此一怪獸而去，轟隆的聲響不僅震撼著大地，它更是強烈撞擊著冬蘭的心，但自己的未來卻又如著黑怪獸吐出的濃煙般模糊不清。



## 第五章 結論

緣於靦腆內向的個性，出身商人之家的小資產階級，這樣的出身使龍瑛宗的文學被認為呈現畏縮和逃避的風格，而其後天的文學教育則是受到法國、俄國寫實主義、自然主義、現代主義及日本感覺派文學的影響，使其非常重視小說的藝術形式，文學創作中的美學藝術更是他努力追求的目標。然而，身處於由日本殖民所帶來的現代性使台灣經濟由農業經濟步向市鎮的、工商經濟的年代，並夾雜著台灣人心靈遭受到皇民化和戰爭威脅的陰影，龍瑛宗的文學世界，主要是以日式教育知識分子的觀點，描繪日治時期在殖民統治及封建習俗深刻化的摧殘下，台灣人民階級頹喪、陰鬱、灰暗的心靈層面和生活圖像，特別是對於台灣女性悲劇性命運的悲憫觀照，此亦反應出龍瑛宗強調文學之社會性質的文學觀。日治時期的小說，過去被討論的男性創作者的書寫策略，總免不了與反殖民、反階級的觀念串聯在一起，但龍瑛宗是一個用心經營藝術形式的作家，在當時台灣文壇以現實主義為主流的風氣中，他卻不斷進行多樣化的形式實驗和敘事改變，進入浪漫主義、現代主義和新感覺派的藝術世界。由此，龍瑛宗這種多元化的文學形式之接受，致使他的作品具有強烈的異質性。其文學風格，突破了外象寫實的窠臼，注入心靈葛藤的寫實，融會了現代主義個人式的內省與質疑，及感覺派纖細唯美的色彩，充分顯露出世紀末殖民地知識分子「美麗與哀愁」的思考角度。

在新文化運動的推波助瀾下，台灣新文學運動於一九二〇年展開，至一九三三年邁入成熟期，部分的台灣作家與日本作家提出了「文藝大眾化」的主張，加上報刊雜誌的發行，均直接或間接營造了一個有利於通俗文學發展的環境，且通俗小說不僅是台灣現代化、都市化以後的產物，也代表著三〇年代中期以後，台灣出版媒體的發達與消費文化、消費社會的成熟。而透過台灣的第一份通俗文藝雜誌《三六九小報》、發行量最大的《台灣新民報》及由知名通俗小說作家主編的《風月報》此三份刊物怕耙梳了三〇年代通俗文學的生產機制，其是脫離不開作家、媒介及讀者三方的互動，進而傳達當中所

包含各種類型的價值伸張與慾望表達，或是不同意識形態的訴求，但最重要的創作宗旨仍是以讀者為考量。一九三九年於《台灣新民報》連載的中篇小說〈趙夫人的戲畫〉，是龍瑛宗在〈植有木瓜樹的小鎮〉之後篇幅較長、也較令人期待的作品。在其開始連載之前該報便曾刊有新作預告，當中龍瑛宗自言這篇作品在寫作技法與風格上頗有思考琢磨，因此可以說是一篇相當具有實驗性的作品。龍瑛宗將一部具強烈實驗性質的作品置於通俗文學的消費場域中，其目的是欲利用通俗文學生產機制所培植出的廣大讀者體現其強調文學社會性質的文學觀，及傳達其對文學技巧與形式的勇於試驗。吾可以說這是龍瑛宗對閱讀大眾的正視與體恤，他也希冀藉此文類的傳遞，加強其文學藝術的效果與議題力道。

龍瑛宗刻意的書寫方式不只是其在文學藝術上技巧的展現，在小說的主題思想上更是帶有其強烈的文學意識。其中，藝術與人生兩者相互指涉的交錯關係，置於文本的表面是藝術模仿著人生而行，但在文本的深層他是要藉者筆下「龍瑛宗」這個作家的角色，指出文學藝術指導真實人生的概念，也唯有文學藝術能夠完整呈現出現實人生。其次，龍瑛宗在小說中以兩性「二元社會階級」的角色設定，進一步體現出性別在階級差異烘托下的相互比較。趙俊馬與趙夫人挾著與生俱來的家世優渥背景，展現在讀者面前的是三〇年代日治時期中上階層於教育資源的優勢及特殊的情慾消費生活常模。特別是情慾消費的文化，其背後所代表的是一股強大殖民現代性的力量，而此一文化發展的場域包括了通俗刊物、娼妓與藝旦，兩者同時交互影響著，因為娼妓與藝旦是社會關注的慾望對象，其本身因經由報刊被文人男性所介紹，而使得通俗刊物益加盛行，且成為文人與藝妓、女給情色消費文化的蔓延，同時也增強了娼妓與藝旦的公共化程度。而又因通俗文學是隨情慾消費而產生的文學現象，故又稱為「媚俗藝術」，其意味著富有與奢侈，或說是資產階級或中產階級的生活方式表達，故其也成為了「階級」的標記。最後，日治時期的台灣女性受到「殖民者—資本家—父權」的三層壓迫，在眾多的婦女解放議題討論中，「婚姻自主」、「自由戀愛」最受到矚目，這兩個議題不只關乎於女性的處境，當然男性也必然牽涉其中，不過由於父權社會中女性處境的壓迫是更甚於男性的，所以

女性的活動更是值得注意。不論是上流階級的趙夫人或低下階級的冬蘭，於婚姻兩個人幾乎是接受傳統宿命的安排，而小說中多數的女人在俊馬的眼裡更只是情慾投射的對象，讓讀者感受到的盡是女性身處在日治時期歷史大時代下的無奈與悲哀。除了現實的陳述，龍瑛宗嘗試能讓趙夫人去突破社會男女不平等的框架，表現出批判的態度，而提升女性的覺醒。除此之外，他更書寫出了當時女性對逸出現存體制的渴望，一個從男性父權秩序中逃逸強烈渴望，且建構出一個別於一般的女性主體，進行一種體制外的女性主體反思，傳達身為一個優秀的男性作家對女性的深切關懷。

龍瑛宗對各種文學思潮與技巧所抱持的是開放性的態度，他重視小說的藝術形式和技巧，並且強調文學中純粹的美學觀，而這也使龍瑛宗的文學創作具備了現代主義的特色—內省、為藝術家畫像和孤獨感；然其對紀德的刻意仿效，使龍有意的應用「後設小說」的技巧於〈趙夫人的戲畫〉，並藉其說明藝術與人生交相指涉的關係。在視角上，龍瑛宗運用了全知全能的非聚焦型視角與不定內聚焦視角相互的巧妙轉換，其不僅能使讀者在閱讀時對故事中的人、事、物瞭若指掌，且能使人物心理活動的豐富性與複雜性完整呈現，有效地強化小說的真實感和親切感。其次，龍以內、外敘述者相互滲透的方式使小說呈現「戲中戲」的結構，目的是要營造／破壞讀者在閱讀層次上的物調和節奏，進而形成小說架構的斷裂。在人物塑造上，趙夫人是唯一衝突色彩濃厚的圓型人物，而在小說中最虛無飄渺的作家龍瑛宗卻也是小說中相當關鍵的人物，其不僅是龍瑛宗對於後設技巧所利用的核心概念，更重要的「他」還是龍瑛宗為了將趙夫人女性慾望發展此種挑戰世俗價值觀的想法隱藏在此一戲謔、嘲諷作家意味濃厚小說當中的朦朧手法。另外，龍瑛宗也使用了其擅長的象徵筆法，使人物的抽象情感更具體有利的呈現，而小說的情節安排則是以趙夫人為主線，配合其他角色的副線交錯發展進行。在〈趙夫人的戲畫〉中，龍瑛宗以各種精采的內心描寫方式探索人物內心世界的奧妙，而其唯美的小說語言更為文本提供了美學的基礎，加上「聲」「色」交錯的文學意向，均讓讀者感受到龍瑛宗個人強烈的藝術風格。

1937年，龍瑛宗的第一篇作品〈植有木瓜樹的小鎮〉得到日本改造雜誌懸賞小說佳作獎，這是觀察龍瑛宗文學風格的指標作品，同時也是日治時代的台灣文學因受戰爭時局影響而產生重大轉變的分界點。過去的評論多以為龍瑛宗的小說呈現現代人心理的挫折，描繪黑暗沉重的殖民社會中，台灣青年的苦悶與壓抑。但雖然他筆下的人物大多均需承受環境的扭曲或有宿命論的傾向，但絕非是自甘墮落或向命運屈服，其在〈趙夫人的戲畫〉裡所隱含於文字背後的思想更是對當時社會的大膽挑戰。



## 參考書目

### 一、中文書目

- 《三六九小報》 成文出版社復刻本
- 下村作次郎、黃英哲，1998，〈台灣大眾文學緒論〉，《台灣大眾文學系列·第一輯》台北：前衛。
- 下村作次郎、黃英哲，1999，〈談戰前台灣大眾文學——台灣文學史的一段空白〉，《中外文學》，第27卷第6期，頁29-40。
- 山田敬三，1994，〈悲哀的浪漫主義者——論日據時代的龍瑛宗〉，賴和及其同時代作家國際學術會議，新竹：清華大學中文系，頁4-9。
- 孔慶東，1998，《超越雅俗——抗戰時期的通俗小說》南京：南京出版社。
- 王怡心，2003/9，〈琦君小說中的女性意識〉，《東吳研究期刊》，第10期，頁284。
- 申單，1998，《敘述學與小說文體學研究》，北京大學出版社。
- 白少帆等主編，1987，《現代台灣文學史》，瀋陽：遼寧大學。
- 矢內原忠雄著，1999，周憲文譯，《日本帝國主義下之台灣》，台北：海峽學術。
- 朱家慧，1996，《兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究》，台南：國立成功大學歷史研究所碩士論文。
- 朱壽桐，2004，《文學與人生》，台北：揚智文化。
- 巴爾·米克（Mieke Bal）著，1995，譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》，北京：中國社會科學出版社。
- 佛斯特著，1998，李文彬譯，《小說面面觀》，台北：志文。
- 佐倉孫三，1988，《臺風雜記》，台北：東方文化複印。
- 吳文星，1992，《日據時期台灣社會領導階層之研究》，台北：正中。
- 吳衿鳳，2003，《龍瑛宗小說中的知識份子與社會》，屏東：國立屏東師範學院國民教育研究所碩士論文。
- 吳舜均，1994，《徐坤泉研究》，東海大學歷史系碩士論文。



- 吳新榮，1995，〈媳婦仔螺〉收錄於《民俗台灣》，第二輯，台北：武陵。
- 吳瑩貞，2002，《吳漫沙生平及其日治時期大眾小說研究》，南華大學文學研究所碩士論文。
- 呂正惠，2006，《殖民地的傷痕——台灣文學問題》，台北：人間出版社。
- 呂明純，2007，《徘徊於私語與秩序之間：日據時期台灣新文學女性創作研究》，台北：國立編譯館。
- 李宗慈，2002，〈吳漫沙『風月報』作品表〉，收錄於《台北縣資深藝文人士口述歷史——文學類：吳漫沙的風與月》，板橋：北縣文化局。
- 李明濱主編，2000，《二十世紀歐美文學簡史》，北京：北京大學。
- 李秋慧，2000，〈龍瑛宗光復前小說人物探索〉，《台南師院學生學刊》，第22卷，頁113-127。
- 李喬，1996，《小說入門》，台北：大安。
- 李園會，2005，《日據時期台灣教育史》，台北：國立編譯館。
- 沈乃慧，1995，〈日據時期台灣小說的女性議題探析〉，《文藝台灣》，第15期，頁167。
- 周芬伶，1999，〈龍瑛宗與其「女性描寫」〉，《東海學報》，第40卷第1期，頁17-37。
- 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，1995，錢競、劉雁濱譯，《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》，台北：駱駝出版社。
- 易燕玉，2005，《日據時期台灣大眾小說研究——以女性角色為主》，國立中山大學中國文學系碩士論文。
- 林柏維，1994，《台灣文化協會滄桑》，台北：臺原。
- 林淇濂，2001，《書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究》，台北：麥田。
- 林瑞明，1987/4，〈日本統治下的台灣新文學運動——文學結社及其精神〉，《文訊》，第二十九期，頁35-50。
- ，1996，《台灣文學的本土觀察》，台北：允晨文化。
- ，1996，《台灣文學的歷史觀察》，台北：允晨文化年。
- 河原功，2004，《台灣新文學運動的展開》，台北：全華。
- 邱貴芬主編，2001，《日據以來台灣女作家小說選讀》，台北：女書文化。

- 阿Q之弟，1998，《靈肉之道》，台北，前衛出版社。
- 柳書琴，2004，〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與1930年代台灣的讀書市場〉，《中外文學》，第33卷第7期，頁19-55。
- 范伯群，1994，《中國近現代通俗文學作家評傳叢書·總序》，南京：南京。
- 徐秀慧，1999/11/13，〈文壇耆老龍瑛宗與世長辭〉，《中央日報》第22版。
- 徐意裁，2005/7，《徐坤泉及其文學研究》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。
- 馬振方，1999，《小說藝術論》，北京：北京大學出版社。
- 崔末順，2004，《現代性與台灣文學的發展（1920-1949）》，國立政治大學中國文學系博士論文。
- 張志樺，2006，《情慾消費於日本殖民體制下所呈現之文化與社會意涵——以《三六九小報》及《風月》為探討文本》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。
- 張恆豪主編，1991，《龍瑛宗集》，台北：前衛。
- 莊淑芝，1991/10，〈宿命的女性——論龍瑛宗的「一個女人的紀錄」和「不知道的幸福」〉，《國文天地》第77期，頁34。
- 莊蕙甄，2007，《龍瑛宗小說研究》，高雄：國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文。
- 許俊雅，1999，《日據時期台灣小說研究》，台北：文史哲。
- 許維育，1998，《戰後龍瑛宗及其文學研究》，新竹：國立成功大學歷史研究所碩士論文。
- 連橫，1958，《雅言》，台南：海東山房。
- 陳芳明，2000，〈皇民化運動下的四〇年代文學〉，《聯合文學》第187期，頁156-165。
- 陳建忠等合著，2007，《台灣小說史論》，台北：麥田。
- 陳紹馨，1998，〈《陳夫人》中出現之台灣民俗〉，《民俗台灣》，創刊號，頁9，台北：南天。
- 陳萬益，1999/11/13，〈蠹魚與玩具——龍瑛宗紀念〉，《聯合報》第37版。
- 陳義芝編，1997，《世界中文報紙副刊學綜論》，台北：行政院文建會。
- 陳嘉英，2006，《未竟的文學之旅》，台北：耕書園。
- 陳碧月，2003，《小說創作的的方法與技巧》，台北：秀威資訊科技。

- 湯慶聲，1991，《中國現代通俗小說流變史》，重慶：重慶出版社。
- 華萊士·馬丁著，1990，胡曉明譯，《當代敘事學》，北京：北京大學。
- 黃武忠，1999，《親近台灣文學》，台北：九歌。
- 黃美娥，2006，〈從詩歌到小說——日治初期台灣文學新知識新秩序的生成〉，收入國立成功大學台灣文學系主編，《跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集》，台南：國家台灣文學管籌備處，頁73。
- 黃慶萱，1997，《修辭學》，台北：三民。
- 黑格爾，1979，《美學》，第一卷，北京：商務。
- 楊義，1998，《中國敘事學》，嘉義：南華管理學院。
- 葉石濤，1997，《台灣文學入門》，高雄：春暉出版社。
- ，2003，《台灣文學史綱》，高雄：春暉出版社。
- ，1990，《台灣文學的悲情》，高雄：派色文化。
- 葉榮鐘，1932/1/6，〈卷頭言——『大眾文藝』待望〉，《南音》第二號。
- ，2000/8，《日據下台灣政治社會運動史》，台中：晨星。
- ，1971/9，《台灣民族運動史》，台北：自立晚報。
- 廖瑞明主編，1987，《大不列顛百科全書》第六冊，台北：丹青。
- 劉再復，1987，《性格組合論》，上海：上海文藝。
- 蔣淑貞，2006，〈反抗與忍從：鍾理和與龍瑛宗的「客家情節」之比較〉，《客家研究》第1卷第2期，頁1-41。
- 蔡佩均，2006，《想像大眾讀者：「風月報」、「南方」中的白話小說與大眾文化建構》，靜宜大學中文系碩士論文。
- 蔡鈺凌，2006，《文學的救贖：龍瑛宗與爵青小說比較研究》，新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文。
- 鄭祥貴，2003，《晚清傳媒視野中的日本》，上海：上海古籍。
- 鄭喜夫，1978，《連雅堂傳》，台中：台灣省文獻委員會。
- 龍瑛宗作，2006，葉笛、陳千武、林至潔譯，陳萬益主編，《龍瑛宗全集》，台南：國家

台灣文學館籌備處。

龍瑛宗著，2000，葉笛譯，〈趙夫人的戲畫〉，《文學台灣》，第33期。

謝森展編著，1994，《台灣回想 1895-1945 台灣寫真集》，台北：創意力文化。

謝霜天，1982/5，〈猶有凌雲健筆在——訪劉榮宗老先生〉，《中央月刊》，第40卷第7期，頁97-98。

龐邦洪，1997，《新時期小說創作潮流研究》，廣東：廣東人民。

羅成純，1983，《龍瑛宗研究》，筑波：日本筑波大學修士論文。

## 二、英文書目

Martin, Wallace. (1986). *Recent Theories of Narrative* Ithaca & London: Cornell University Press.

Fletcher, John, and Malcolm Bradbury. (1976). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.

Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious fiction*. London & New York: Methuen .

